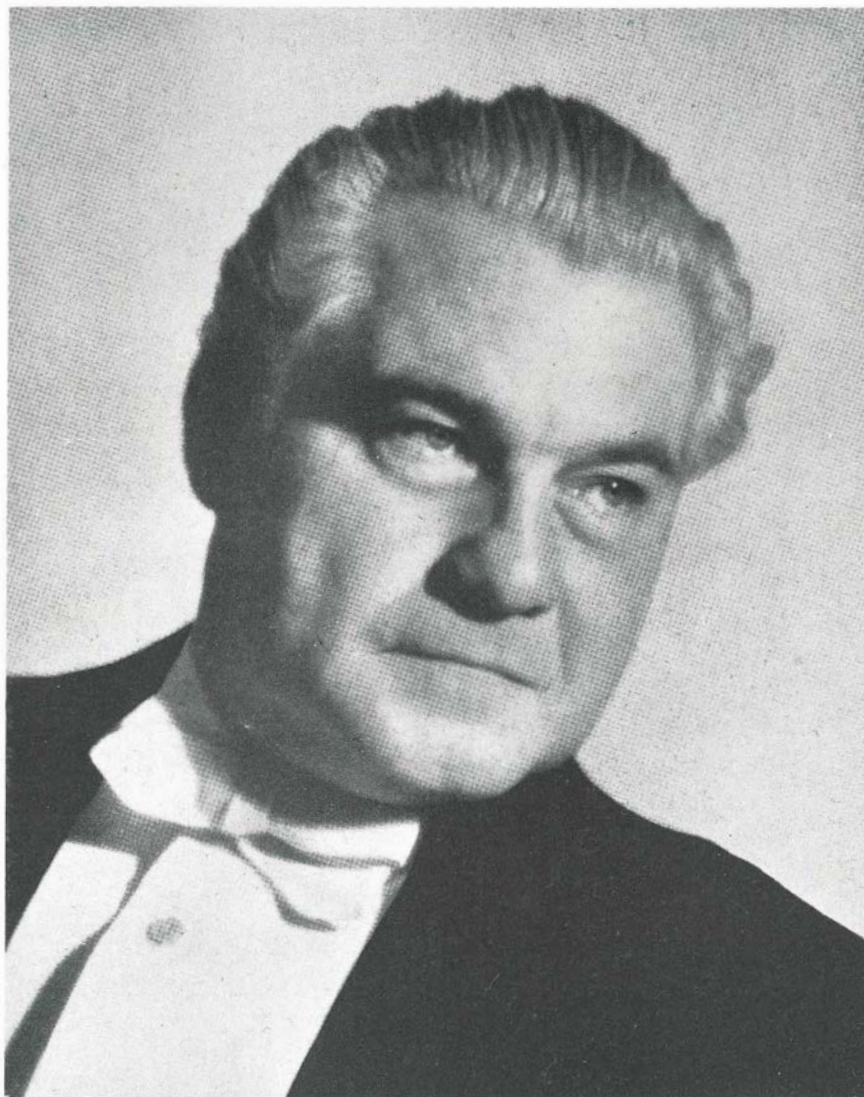


ΘΕΑΤΡΟ



Φεστιβάλ Ἀθηνῶν 1964

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ



Ὁ Professor Joseph Keilberth

μέ τήν
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗΝ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΗΣ ΒΑΜΒΕΡΓΗΣ
θά παρουσιάσουν τήν
ΙΧ Συμφωνίαν τοῦ L. V. Beethoven

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





Η ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΔΕΧΕΤΑΙ Καταθέσεις Ταμειυτηρίου με τό ύψηλότερον έπιτόκιον έξ όλων τών Τραπεζών, ήτοι 4,75%.

ΕΝΕΡΓΕΙ έμβάσματα δι' έπιταγών και έντολών ταχ) κών, τηλεγραφικών και τηλεφ) κών εις όλα τά σημεία τής Χώρας.

ΚΑΛΥΠΤΕΙ όλόκληρον τήν Έλλάδα με τό πυκνότερον δίκτυον Υποκαταστημάτων.

ΑΣΦΑΛΙΖΕΙ τήν γεωργικήν παραγωγήν και τό γεωργικόν κεφάλαιον

ΠΙΣΤΟΔΟΤΕΙ τήν γεωργίαν με πάσης μορφής δάνεια.

ΔΙΑΘΕΤΕΙ ήλεγμένης ποιότητος γεωργικά έφόδια (λιπάσματα, φυτοφάρμακα, σπόρους κ.λ.π).

ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ λογαριασμώ τών άγροτών συγχρόνους Γεωργικής Βιομηχανίας.

ΠΑΡΕΧΕΙ τεχνικάς συμβουλάς και οδηγίας.

ΣΥΜΒΑΛΛΕΙ εις τήν θετικήν αύξησιν και ποιοτικήν βελτίωσιν τής γεωργικής παραγωγής.

Ειδικώτερον ένεργεί άσφαλίσεις κατά τών κινδύνων ΧΑΛΑΖΗΣ — ΘΝΗΣΙΜΟΤΗΤΟΣ ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΩΝ — ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ ΕΡΓΑΣΙΑΣ — ΑΣΤΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ ΤΡΙΤΩΝ — ΠΥΡΟΣ — ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ. Επίσης άσφαλίζει τά ΣΩΜΑΤΑ ΑΛΙΕΥΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΣΠΟΓΓΑΛΙΕΥΤΙΚΩΝ ΣΚΑΦΩΝ.

Χρόνος Γ' Τεύχος 14
Μάρτης - Απρίλης 1964

Κεντρικά Γραφεία :
Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Αγίου 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
Έξωτερικού: Δολλάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

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

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

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

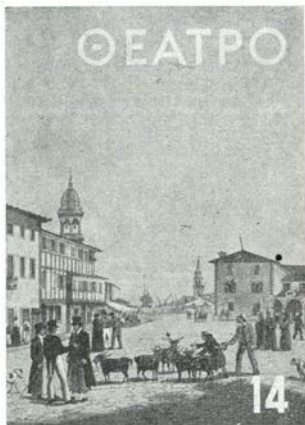
Κλισέ: Άδελφοί ΛΑΪΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τώ νόμω
Υπεύθυνος ύλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Νικ. Κοντορός, Μ. Άσίας 1

*

Η ΒΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Η πλατεία Αγ. Μάρκου Ζακύν-
θου όπου γινόντανε οί Όμιλίες
(Χαλκογραφία του Cartwright, 1821
Οικογενειακή συλλογή Διον. Ρώμα)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Θεατρικές ρίζες στά Έπτάνησα.—'Ανεκτίμητο άπόκτημα !
—'Όσο πιό γρήγορα στό φώς !— Βαθύτατη άπογοήτευσ-
ση.—'Η "Ντόνα Ντιάνα"... γερμανίδα !— "Ένας Προ-
φήτης τού Θεάτρου" σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** EDWARD GORDON CRAIG : 'Η Τέχνη τού θεάτρου.
Πρώτος Διάλογος. Μετάφραση Μίνου Βολανάκη σελ. 45
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΘΕΟΔΩΡΟΥ ΜΟΝΤΣΕΛΕΖΕ: "Ευγένια". Τραγωδία νεοστά
δοσμένη εις φώς διά ώφέλειαν τών πάντων... Ένετίησιν
1646. Άποκατάσταση κειμένου MARIO VITTI σελ. 9
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** MARIO VITTI: Προλεγόμενα στην "Ευγένια" σελ. 8
- K. ΠΟΡΦΥΡΗ : Ζακυνθινές Όμιλίες. Μιά μορφή Λαϊκού
Θεάτρου σελ. 24
- ΔΙΟΝΥΣΗ ΡΩΜΑ : Τό θέατρο στη Ζάκυνθο άπό άρ-
χοντες και ποπολάρους σελ. 32
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : 'Ο "Βασιλικός" τού Μάτεση. Ένα
έξοχο νεοελληνικό έργο σελ. 37
- ΜΑΡΙΑΣ ΣΟΛΟΜΟΥ: Τό πρώτο θέατρο της Κεφαλονιάς.
Ίδρύθηκε στά 1838 άπό τόν Άλέξανδρο Σολομό σελ. 42
- HENRI GOUHIER : 'Ο ρόλος της Κριτικής. 'Η άξιο-
λόγηση και ή έντύπωση. Μετάφραση Τ. Δραγώνα σελ. 53
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : 'Ο Σαίξπηρ στην Έλλάδα. ΙΙ. Έργα,
μεταφράσεις, πρωταγωνιστές σελ. 56
- ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ :** SIMON TRUSSLER : Μιλούν οί Πήτερ Μπρούκ και
Τσάρλς Μάροβιτς : Τό "Θέατρο της ώμότητας" και τό
σημερινό του νόημα. Μετάφραση Κ. Σταματίου σελ. 63
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΜΙΝΟΥ ΒΟΛΑΝΑΚΗ : "Έντουαρντ Γκόρντον
Κραίηγκ, ένας "ψευδοπλατωνικός έστέτ" σελ. 66
- GEORGES SION : 'Ο πόλεμος τών "Άντιγονών". Πώς
είδαν την ήρωίδα τους ό Σοφοκλής και ό Άνούγ σελ. 67
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ANDRÉ BARSACQ : Μέτρα για την άποτελεσματική
θεραπεία της θεατρικής κρίσης σελ. 69
- ELIZE HOOMANS : 'Η όργάνωση τού θεάτρου στην
Όλλανδία, χρήσιμο πρότυπο για την Έλλάδα σελ. 70
- ΙΟΝ ΜΑΡΙΝ ΣΑΔΟΒΕΑΝΟΥ : Ρουμανικές προσπάθειες
για έπιτυχή έρμηνεία της Έλληνικής Τραγωδίας σελ. 72
- ΜΙΤΣΗ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΟΓΛΟΥ : Φρειδ. Χέμπελ, ό Γερ-
μανός δραματουργός πού παίζετα 150 χρόνια μετά θάνατον
σελ. 73
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα Άγγλικά, Γαλλικά, Ίταλικά και Άμερικανικά βι-
βλία για Θέατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 75
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι μέ θεατρικά έργα σέ διάφορες γλώσσες σελ. 77
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικά έργα πού γυρίζονται ταινίες σελ. 77

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

★

ΕΡΓΑ ΑΝΑΒΙΒΑΣΘΕΝΤΑ

ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝ 1963 - 1964

★

Κ. Μ. Βέμπερ
ΔΙΑΒΟΛΟΚΥΝΗΓΟΣ

Γκ. Βέρντι
ΕΡΝΑΝΗΣ

Γκ. Βέρντι
ΤΡΑΒΙΑΤΑ

Γκ. Βέρντι
ΑΪΝΤΑ

Γκ. Ντονιτσέτι
ΛΟΥΚΙΑ ΤΟΥ ΛΑΜΕΡΜΟΥΡ

Γκ. Βέρντι
ΡΙΓΟΛΕΤΤΟΣ

Μ. Γκρανιχσταϊτεν
ΟΡΛΩΦ

ΒΡΑΔΥΑ ΜΠΑΛΛΕΤΟΥ

Ε. Κάλμαν
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ
ΤΗΣ ΤΣΑΡΝΤΑΣ

Γκ. Βέρντι
ΧΟΡΟΣ ΜΕΤΑΜΦΙΕΣΜΕΝΩΝ

Γκ. Βέρντι
ΤΡΟΒΑΤΟΡΕ

Ζ. Μπιζέ
ΚΑΡΜΕΝ

Π. Μασκάνι
ΚΑΒΑΛΛΕΡΙΑ ΡΟΥΣΤΙΚΑΝΑ

Ρ. Λεονκαβάλλο
ΠΑΛΗΑΤΣΟΙ

Τζ. Ροσσίνι
ΚΟΥΡΕΥΣ ΤΗΣ ΣΕΒΙΛΛΗΣ

Γκ. Βέρντι
ΣΙΜΩΝ ΜΠΟΚΚΑΝΕΓΚΡΑ

Γκ. Ντονιτσέτι
ΕΤΣΙ ΚΑΝΟΥΝ ΟΛΕΣ

Θ. Σακελλαρίδη
ΒΑΦΤΙΣΤΙΚΟΣ

★

ΕΓΓΡΑΦΗΤΕ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΑΙ

ΔΙΑ ΤΗΝ

ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟΝ

1964 - 1965

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ : Διεύθυνσις Συνδρομητών, Μαυρομιχάλη 6 - Τηλ. (20-657

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Θεατρικές ρίζες στα Έφτάνησα

Έκατο χρόνια από την Ένωση τών Έφτάνησων με την Ελλάδα. Δικαίως πανηγυρίζονται. Τό “Θέατρο” μάλιστα θά ‘θελε νά τιμήσει ουσιαστικά τή λαμπρή επέτειο. Τά Έφτάνησια είχαν φτάσει σέ ύψηλό πολιτιστικό επίπεδο κ’ επηρέασαν σημαντικά τήν πνευματική ζωή όλης τής χώρας. Πλούσιοι ήταν κ’ οί θεατρικοί παλμοί τους: Θεατρικά χτίρια από τά παλαιότερα πού χτίστηκαν στήν Ελλάδα, επίδοση στή Μουσική και Μελοδραματικές παραστάσεις, μεστό Λαϊκό Θέατρο με τίς ζακυθινές *όμιλίες*, εύρωστη θεατρική παραγωγή με τόν “Βασιλικό” και τόν “Χάση” και — όπως αποκαλύπτεται τελευταία — ντόπια δραματουργία, παράλληλη και σύγχρονη με τής Κρητικής Αναγέννησης! Τά στοιχεία είναι πλούσια, ή ιστοριοδιφική έρευνα αξιόλογη, ή βιβλιογραφία έπαρκής. Τό θέμα όμως τού Έφτανησιώτικου Θεάτρου — νά ‘ταν τό μοναδικό! — δέν έχει ακόμα έρευνηθεί όπως έπρεπε. Τό “Θέατρο” δέν ενδιαφέρεται νά καλύπτει επιφανειακά τήν επικαιρότητα. Με τήν ευκαιρία, λοιπόν, τής επέτειου έκανε μιά συστηματική και έκτεταμένη ανίχνευση τών θεμάτων τού Έφτανησιώτικου Θεάτρου, έθεσε στόχους και προβλήματα, κίνησε πολυμελή ομάδα συνεργατών, όλους τούς έπαιοντας, κι όταν οί έρευνητές τους ώρμάσουν θά ‘ναι σέ θέση νά θέσει και νά εξαντλήσει τό θέμα τού Έφτανησιώτικου Θεάτρου σ’ ένα ειδικό αφιέρωμα, πού προγραμματίζει από τώρα και υπολογίζει νά τό πραγματοποιήσει σ’ ένα - δυό χρόνια. Η συμμετοχή, όμως, τού “Θεάτρου” στόν έορτασμό τής Ένωσης καλύπτεται και σ’ αυτό τό τεύχος με αρκετές αξιόλογες σελίδες και στεφανώνεται με τήν πρώτη δημοσίευση τής “Ευγένας” — τού πρώτου Έφτανησιώτικου θεατρικού έργου τής Αναγέννησης — πού αποτελεί φιλολογικό γεγονός με ευρύτερη σημασία.

★ Άνεκτίμητο άπόκτημα!

Με ιδιαίτερη υπερφάνεια τό “Θέατρο” προσφέρει — σέ παγκόσμια πρώτη δημοσίευση — τήν “Ευγένα”, ένα θεατρικό έργο πού ‘χει μείνει άγνωστο περισσότερο από τρεις αιώνες, θαμμένο σέ μιά βιβλιοθήκη τής Ρώμης! Είναι μιά παράξενη ιστορία: Έκτός από μιά βιβλιογραφική αναφορά από τόν λατινοθρεμμένο σοφό Χιώτη ούμανιστή Λέοντα Άλλάτιο, στά 1661, τίποτ’ άλλο δέν μαρτυρούσε τήν ύπαρξη τού έργου. Κανένας άλλος δέν τό ‘χε δεί. Κανένας δέν τό ‘χε μνημονέψει. Ωσπου, πρίν τέσσερα χρόνια, τό ανακάλυψε ό Ιταλός ελληνιστής Mario Vitti ανάμεσα σ’ άλλα βιβλία πού ό Άλλάτιος είχε κληροδοτήσει στο Έλληνικό Κολλέγιο τού Άγίου Ά-

θανασίου τής Ρώμης. Είναι ένα τυπωμένο βιβλιαράκι, δεμένο με περγαμνή, άριστα διατηρημένο. Είχε τυπωθεί στή Βενετία, στά 1646, ένα χρόνο πρίν από τόν “Βασιλέα Ροδολίνο” κ’ είχε διασωθεί — όπως και τού “Ροδολίνου” — ένα και μοναδικό αντίτυπο — αυτό πού βρήκε ό Mario Vitti. Άσχετα με τήν ποιητική και τήν καθαρά θεατρική του αξία, τό έργο είναι σημαντικό γιά τά Νεοελληνικά Γράμματα και τό Θέατρο. Άνήκει, βέβαια, στο Κρητικό Θέατρο, πού άνθισε με τόν Χορτάτζη στήν Κρήτη. Άλλά ό συγγραφέας του, Θεόδωρος Μοντσελέζε, είναι Ζακυθινός. Ζακυθινό και τό έργο του. Είναι τό πρώτο Έφτανησιώτικο θεατρικό έργο! Η ύπαρξη, μάλιστα, τής “Ευγένας” είναι σημαντική και γι’ άλλο λόγο. Άποδεικνύει πώς ή θεατρική συγγραφική αναγέννηση, στή νεώτερη Ελλάδα δέν ήταν αποκλειστικά κρητική. Δέν περιοριζότανε μόνο στήν Κρήτη. Έκάλυπτε πολύ μεγαλύτερη επιφάνεια. Όλη, τουλάχιστον, τήν βενετοκρατούμενη Ελλάδα. Μας δίνει αδιάψευστη απόδειξη πώς τόν καιρό τής Κρητικής άνθησης, πολύ πρίν ακόμα πέσει τό Κάστρο τής Κρήτης (1669), είχαν γραφτεί θεατρικά έργα κι άλλο — όπως ή “Ευγένα” στή Ζάκυνθο — όσο κι αν ακολουθούσαν τά κρητικά πρότυπα στά θέματα, στήν τεχνική και τή γλώσσα, με τήν χρησιμοποίηση τού κρητικού ιδιώματος. Άλλωστε, τό ίδιο έκανε άργότερα κι ό Κατσαίτης με τόν “Θυέστη” και τήν “Ίφιγένεια” του. Ήταν Κεφαλονίτης κ’ έγραφε κρητικά γιατί, και στά χρόνια του ακόμα, Θέατρο μη Κρητικό ήταν άδιανόητο! Η έντυπη “Ευγένα” — “Τραγωδία, ονομαζομένη Ευβίηνα, νεωστά δοσμένη εις φώς διά ώφέλειαν τών πάντων, ποιηθήσα υπό τού Κυρού Θεοδώρου Μοντσελέζε” — αποτελείται από δυό δεκαεξασέλιδα, με φύλλα αριθμημένα Α₁ - Α₈, και Β₁ - Β₈, με έξηντατέσσερις συνολικά σελίδες, χωρίς αριθμηση και με εικοσιοχτώ στίχους σέ κάθε σελίδα. Μετά από μιά αφιέρωση “Τοίς αναγινώσκουσι χείρειν” και μιά περίληψη, “Η υπόθεσις τής παρόν τραγωδίας”, υπάρχει ένας μακρύς πρόλογος “όπου κάνει ό φιλόσοφος”, ένας γέρος μάγος. Άπό τίς φλυαρίες του πληροφορούμαστε τήν υπόθεση κι άρχίζει ή δράση. Τό έργο είναι θεατρική μορφή ενός λαϊκού παραμυθιού, τής “Κουτσοχέρας”, γνωστού σέ Δύση και σ’ Ανατολή. Έχει γιά πρότυπο κάποια λαϊκή παράσταση τής Ιταλικής “Στέλλας”. Τό ζετύλιγμα τής υπόθεσης, ή τεχνική τού έργου, είναι αφελέστατη, ακολουθεί τή διάρθρωση τού παραμυθιού, κι άγνοεί τελείως τήν τυπική θεατρική μορφή. Ό διαχωρισμός σέ πράξεις είναι άνύπαρκτος. Η διάκριση “πράξις πρώτη, σκηνή πρώτη” κλπ. είναι εικονική και άύστατη, βαλμένη αυθαίρετα. Πρόκειται μάλλον γιά σκηνές παρά γιά πράξεις. Έκτός από τόν πρόλογο έχει δώδεκα τέτοια χωρίσματα. Στήν πραγματικότητα όμως υπάρχουν πολύ περισσότερες από δώδεκα σκηνές. Υπάρχουν επίσης

πολύ συχνές αλλαγές σκηνοικού χώρου πού, πολλές φορές, γίνονται απότομα κ' έχουν σύντομη διάρκεια. Ωστόσο, όπως και στ' άλλα σύγχρονα της ελληνικά έργα, υπάρχουν και στην "Ευγένια" πολλές βελτιώσεις από το ιταλικό πρότυπο της. Ο Mario Vitti βεβαιώνει πως οι απότομες, αιφνης, αλλαγές και τα χοντρά αισθήματα της "Στέλλας" μαλακώνουν στην "Ευγένια". Ο αριθμός των σκηνών, που στη "Στέλλα" είναι τριαντατέσσερις, περιορίζεται σημαντικά προς όφελος της θεατρικής συνοχής. Άκόμα, μερικά αισθήματα βαθαινών και πλησιάζουν κάπως τις φυσιολογικές διαστάσεις, όσο κι αν παραμένουν τυποποιημένα. Γενικά η "Ευγένια" έχει περισσότερη πλαστικότητα από το ιταλικό πρότυπο της και μιιά άρτιότερη πνοή πού, αν δεν είχε όρισμένα άλλα ελαττώματα, θά μπορούσε να 'ταν, στο είδος του, ένα καλλιτεχνικά πετυχημένο έργο. Σαν θεατρικό έργο — παρά τὰ σοβαρά του μειονεκτήματα, τις αφέλειες, την άτεχνία, τις πλαδαρότητές του, την έλλειψη ύψηλης ποίησης — προσφέρεται, ωστόσο, γιά άνεβασμα. Είναι τραγωδία, πού δικαιώνει στο τέλος τις ήθικες άρχές, διανθίζεται με όρισμένες κωμικές σκηνές και ένα θεαματικό κονταροχτύπημα. Τέλος, η "Ευγένια" πλουτίζει το ελληνικό δραματολόγιο του ΙΖ' αιώνα μ' ένα ακόμα έργο — κοντά στ' άλλα όκτώ — τὰ δυό απ' τὰ όποία (ό "Ροδολίνος" μερικά, και ό "Κατζούρμπος" όλοκληρωτικά) μένουν ακόμα άνέκδοτα και άγνωστα! Το "Θέατρο" επεδίωξε από την πρώτη μέρα της έκδοσης του να παρουσιάσει πρώτο την "Ευγένια". Θεωρούσε άπαράδεχτο γιά τόν ελληνικό Λαό, ένα έργο δικό του, πού του άνηκε, πού βγήκε από τὰ σπλάνα του, να κυκλοφορήσει σ' άλλη χώρα. Την άποψη μας τη σεβάστηκε ό ιταλός ελληνιστής Mario Vitti. Έτσι, η "Ευγένια", τρακόσια τόσα χρόνια μετά τη δημιουργία της, πρωτοβλέπει τó φώς στην Ελλάδα. Είμαστε βέβαιοι πως όλοι θά εκτιμήσουν τó νόημα της προσφοράς του Mario Vitti.

★ "Όσο πιό γρήγορα στο φώς!

Η δημοσίευση της "Ευγένιας" ξαναφέρει στο προσκήνιο ένα σοβαρό πνευματικό ζήτημα πού τó "Θέατρο" είχε την τόλμη να θέσει από τó τέταρτο του τεύχους: Την άμεση δημοσίευση των μνημείων του Νεοελληνικού Θεάτρου. Είναι άπογοητευτικό: Τά περισσότερα κείμενα του Κρητικού Θεάτρου δεν έχουν ακόμα άποκατασταθεί, δεν έχουν άποκτήσει τήν όριστική τους μορφή. Κάτι χειρότερο: Τά δυό απ' τὰ όκτώ μένουν ακόμα τελείως άνέκδοτα! Χαρακτηριστική ή περίπτωση του "Βασίλεα Ροδολίνου": Ένα και μοναδικό αντίτυπό του, από την πρώτη και μοναδική Βενετσιάνικη έκδοσή του διασώθηκε. Τó ανακάλυψε τó 1910 σ' ένα παλαιοπωλείο της Φραγκφούρτης ό μονιάδης Έλληνας βιβλιόφιλος Ιωάννης Γεννάδιος. Από τότε — περισσότερο από μισόν αιώνα! — τó μοναδικό στόν κόσμο αντίτυπο του "Ροδολίνου" κρατιέται φυλακισμένο και άνέκδοτο στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη! Ο άξέχαστος Στέφανος Ξανθουδίδης πέθανε στα 1928 χωρίς να προφτάσει να όλοκληρώσει τήν κριτική του έκδοση. Τήν ανέλαβε κατόπιν ό καθηγητής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Μανούσος Μανούσακας. Μόνο χάρη στην έπιμονή του "Θεάτρου" ό έξαιρέτος φιλόλογος δέχτηκε να δημοσιεύσει, στις σελίδες του 4ου τεύχους (Ιούλιος - Αύγουστος 1962) δυό πράξεις του "Ροδολίνου" φιλολογικά άποκαταστημένες και μιιά κατατοπιστική εισαγωγή γιά τó έργο. Άκόμα και τó Έθνικό Θέατρο από τὰ χειρόγραφα του Μανούσακα αναγκάστηκε να παρουσιάσει τó έργο, στο Φεστιβάλ Αθηνών, τόν ίδιο χρόνο. Τό ίδιο χαρακτηριστική και ή περίπτωση του "Κατζούρμπου": Η κωμωδία του Χορτάτση βρίσκεται άνέκδοτη, σε χειρόγραφο, φυλακισμένη κι αυτή, χρόνια και χρόνια, στην Έθνική Βιβλιοθήκη. Πέρασε από ένα - δυό χέρια γιά να φτάσει τελικά στόν καθηγητή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης Λίνο Πολίτη πού έτοιμάζει από χρόνια τήν κριτική του έκδοση. Ο ίδιος βεβαιώνει πως ό "Κατζούρμπος" είναι ή άρχαιότερη και τελειότερη κωμωδία του Κρητικού Θεάτρου. Κι όμως κρατιέται ακόμα μακριά από τó αναγνωστικό κι από τó θεατρόφιλο κοινό. Χωρίς περιστροφές: Τά κείμενα πού συνθέτουν τήν πνευματική μας κληρονομιά πρέπει, όσο πιό γρήγορα μπορεί, να γίνουν κτήμα του Λαού. Η προσφορά του Mario Vitti πού — τέσσερα μόλις χρόνια μετά τήν εύρεσή της — δημοσιεύει κιόλας τήν "Ευγένια", γίνεται έτσι πιό ούσιαστική και, κατά κάποιον τρόπο, εκθέτει τούς Έλληνες φιλόλογους. Ο έκλεκτός ελληνιστής — πού έχει άσχοληθεί σε μελέτες και

βιβλία με τή σύγχρονη και τήν παλαιότερη Έλληνική Λογοτεχνία — προσπαθεί από καιρό ν' άνασύρει από τήν άφάνεια ελληνικά κείμενα. Άκολουθώντας όχι μόνο τή διαίτησή του αλλά και άυστηρά έπιστημονικά κριτήρια ανακάλυψε τήν τραγωδία του Μονσελέζε και έξέδωσε τελευταία δυό τόμους με άγνωστα κείμενα του Κάλβου. Αυτό τόν καιρό τυπώνει στην Ίταλία, σε κριτική έκδοση, τó κείμενο της "Ευγένιας", με αναλυτική εισαγωγή, κριτικό υπόμνημα, σημειώσεις, πλούσιο γλωσσάρι και διάφορα παραρτήματα. Στόν τόμο αυτόν, πού θά κυκλοφορήσει στη σειρά εκδόσεων του Πανεπιστημιακού Ίνστιτούτου Ανατολικών Σπουδών της Νάπολης, όπου ό Mario Vitti είναι καθηγητής, θά υπάρχουν και τὰ κριτήρια της άναστήλωσης του κειμένου της "Ευγένιας" πού δημοσιεύεται σ' αυτό τó τεύχος. Άμποτε ν' ακολουθήσουν οι κριτικές εκδόσεις του "Ροδολίνου" και του "Κατζούρμπου" από τόν Μανούσακα και τόν Πολίτη.

★ Βαθύτατη άπογοήτευση...

"Όταν μιλούν τὰ πράγματα, τὰ λόγια περιτεύουν: Τρεις μήνες στην Έξουσία ή νέα Κυβέρνηση και δεν κατόρθωσε να βρεί έναν τίμιο και άρμόδιο άνθρωπο γιά τή Διεύθυνση του Έθνικού. Όχι μόνο δεν έχει κανένα πρόγραμμα γιά τó Θέατρο, άλλ' αντιμετώπιζει τὰ θέματα του με τόση προχειρότητα και άνευθυνότητα ώστε τó Θέατρο δεν έχει να περιμένει τίποτα καλό. Άκόμα πιό βαθειά είναι ή άπογοήτευση από τή ματαιώση άνεβάσματος ελληνικού έργου στο Φεστιβάλ Αθηνών, με τήν παρέμβαση άληθινά σ κ ο τ ρ ε ι ν ώ ν δ υ ν ά μ ε ω ν. Θά περιμένουμε τή λύση των δυό θεμάτων γιά να επανέλθουμε. Η πικρία του ύγιους θεατρικού κόσμου γιά τήν διάψευση τόσων ελπίδων είναι βαθύτατη...

★ "Η "Ντόνα Ντιάνα"... γερμανίδα!

"Όσοι έβλεπαν τó χειμώνα στο Έθνικό τή "Ντόνα Ντιάνα" έμεναν έμβρόντητοι! Πώς ήταν δυνατόν Έθνικό Θέατρο ν' άνεβάξει τέτοιες άσυμμετρίες; Πώς ήταν δυνατόν συγγραφέας της άσυμμετρίας να 'ναι ό Ισπανός κλασικός Μορέτο; Πώς ήταν δυνατόν έργο του 1600 να δίνει τόσο λειψή παράσταση, τριών τετάρτων της ώρας; Οί άπορίες ήταν άπειρες. Ίδού, τώρα — πρós δόξαν της ενημερωμένης άθηναϊκής Κριτικής — τί συνέβαινε. Άπλούστατα: Τό Έθνικό διέπραξε με άβρότητα μεγίστην άπάτην! Άλλο έργο διαφήμιζε και... άλλο έπαιζε! Πραγματικά: Στις πληρωμένες διαφημίσεις του θεάτρου, σε ραδιοφωνικές έκπομπές, σε συνεντεύξεις των υπευθύνων της παράστασης, διαφημιζόταν ή "Ντόνα Ντιάνα" του Αύγουστίνου Μορέτο, φημισμένου δραματοουργού του Χρυσού αιώνα του Ίσπανικού Θεάτρου, πού περιλάβαινε τόν Λόπε ντε Βέγα, τόν Καλντερόν, τόν Τίρσο ντε Μολίνα, τόσους άλλους. Είναι άλήθεια πως ό Μορέτο ξανάγραψε πολλά από τὰ θέματα του Λόπε ντε Βέγα, τού Μολίνα κι άλλα. Άλλά τις περισσότερες φορές υπερέχει από τὰ πρότυπα, τὰ δικά του. Σαν δραματοουργός ξεχωρίζει γιά τήν λεπτότητα και τó ραφινάτο πνεύμα του, τή σκηνηκή του έπιδειξίτητα, ιδιαίτερα στη δημιουργία πλοκής. Γνωστότερα έργα του "Ο χαριτωμένος Δόν Ντιέγο" και "Η περιφρόνηση γιά τήν περιφρόνηση" — περισσότερο γνωστό με τ' όνομα της βασικής του ηρωίδας Δόνιας Ντιάνα. Με τις λεπτότερες ψυχολογικές μεταπτώσεις και τόν χαριτωμένο και σπινθηροβόλο διάλογό της, ή "Δόνια Ντιάνα" προαναγγέλει τις κωμωδίες σαλονιού του 18ου αιώνα. Ο Μολιέρος τή μιμήθηκε, γράφοντας τή δική του "Πριγκίπισσα Ντ' Ελίντ", ό Κάρλο Γκότσι τή δική του "Πριγκίπισσα" — άργότερα τή μιμήθηκαν ό Μαριβό, ό Λεζάζ και άλλοι. Πολλοί κριτικοί τή θεωρούν τó πιό άντιπροσωπευτικό έργο της παλιάς Ίσπανίας. Αυτός είναι ό Μορέτο, κι αυτή ή "Ντόνα Ντιάνα" του, πού διαφήμιζε τó Έθνικό. Τί παρουσίασε; Άλλα των άλλων! Ένα... Γερμανικό έργο. Μιά ελεύθερη διασκευή τού Γερμανού Γιούργκεν Φέλιγγκ, μεταφρασμένη απ' τὰ Γερμανικά. Ουτέ ιδέα περί Ίσπανίας! Ο γερμανός διασκευαστής κράτησε μόνο μερικά έπεισόδια από τó έργο του Μορέτο. Άλλά και σ' αυτά έδωσε διαφορετικό ύφος, μετατρέποντας τούς ευγενείς ίππότες σε βάρβαρους ταυρομάχους — τελείως άνύπαρκτους στο πρωτότυπο! (Φαίνεται πως ό γερμανός μετάφραζε τή λέξη άγώνας σε ταυρομαχίες). Άντικατάστησε έπίσης τις λεπτές ψυχολογί-

κές καταστάσεις με χοντροειδή άστεία πεζοδρομίου. Άγνόησε το ίπποτικό πνεύμα της εποχής, όλη τη χάρη και τη σπιρτάδα του πρωτότυπου και διάνθησε τό σκελετό του έργου με όλίγον τουριστικό χρώμα, πού δέν καταλαβαίνει Ίσπανία χωρίς ταυρομαχίες και Κάρμεν και καστανιέτες! Έτσι κατασκεύασε μία καρικατούρα έργου Μορέτο πού κι από μόνη της δέν στέκεται, πολύ περισσότερο όταν υπάρχει τό γνήσιο κείμενο του Μορέτο. Χρειάζονται και λεπτομέρειες της πλαστογραφίας; Ίδού, μερικές χαρακτηριστικές: Ο ρόλος του ύπρητέη Περίν (Πολίλλα, στό πρωτότυπο), έχει άλλοιωθει τελείως, καθώς έχει παραληφθει, εκτός των άλλων, κι όλόκληρη ή σκηνή πού ό Πολίλλα παρουσιάζεται στη Δόνια Ντιάνα σάν γιατρός του έρωτα, γιά νά τήν όρμηνέψει νά τρελλάνει τόν Δόν Κάρλο (Καίσαρα, στη διασκευή), ενώ ταυτόχρονα προσπαθεί νά δώσει αίσιο τέλος στόν έρωτα του κυρίου του, παίζοντας ένα χαριτωμένο διπλό παιχνίδι. Ο ρόλος της Δόνιας Ντιάνα είναι τριπλάσιος στό πρωτότυπο και παρουσιάζει άπειρες μεταπτώσεις. Στη διασκευή, από τίς ώραιότερες τσιράντες της γιά τό τί είναι έρωτας, δέν έχουν μείνει παρά μόνον συμπερασματικές κοινότητες κουβέντες όπως: “Άγάπη πρέπει σ’ όποιον, αγάπη σ’ άλλον δίνει / και νόμο δικίο σάν κι αυτόν όποιος τόν παραβεί / πηλώνει τόν έρωτα μά και τήν καλωσύνη”. Από τό ρόλο του Δόν Κάρλου (Καίσαρα), πού συναγωνίζεται σέ περίτεχνη και χαριτωμένη έκφραση, έχουν μείνει σύντομες ρεπλικές όπως: “Στ’ αλήθεια τό πιστέψατε πώς ξάφνου σάς αγάπησα; / τέτοιο μυαλό κ’ είν’ εύκολο κανείς νά σας γελάσει”. Φυσικά, σ’ έναν Άστερίσκο δέν χωράει ένα έργο — όσο κουτσουρεμένο και νά ‘ναι. Πάντως, τό Έθνικό δέν έπαιξε Μορέτο, άλλ’ ένα όμότιτλο Γερμανικό έργο! Έτσι εξηγείται πώς ή φινέσα πού χαρακτηρίζει τήν τριςχαριτωμένη “Δόνια Ντιάνα” είχε άντικατασταθει με τήν χοντροκοπιά μιάς πουφόνικης φάρσας πού, εκτός των άλλων — με τ’ άνισόρροπα κοψίματα — έδωσε μιά άνισόρροπη αλλά και χρονικά λειπή παράσταση. Κατάληξη; Ούτε ό Μορέτο είναι άσημαντος συγγραφέας, ούτε ή “Δόνια Ντιάνα” του γελοίο έργο. Άς όψεται, όμως, ή άπάτη του Έθνικού κ’ ή άνύποπτη Κριτική πού ... διαφώτισε τό Κοινό!

★ Ένας Προφήτης του Θεάτρου

Τό “Θέατρο” δημοσιεύει σ’ αυτό τό τεύχος τόν Πρώτο Διάλογο του Έντουαρντ Γκόρντον Κραίηγκ γιά τήν Τέχνη του Θεάτρου. Είν’ ένα βασικό θεατρικό κείμενο πού δέν είχε μεταφραστεί ποτέ — όπως και τίποτ’ άλλο του Κραίηγκ στην Έλλάδα. Η γνωριμία με τόν έκπληκτικό αυτόν θεατράνθρωπο — ύπηρξε θεωρητικός του θεάτρου, ήθοποιός, σκηνοθέτης, μουσικός και σκηνογράφος — θά γίνει με τά κείμενά του, πού θά παρουσιάσουμε. Η άποτίμηση της προσφοράς του θ’ ακολου-

θήσει. Είναι, ωστόσο, άπαραίτητα μερικά στοιχεία της θεατρικής του ταυτότητας: Ήταν περίπου προγραμμαμένος νά γίνει ήθοποιός, σκηνοθέτης, σκηνογράφος: Παιδί του διακεκριμένου αρχαιολόγου, αρχιτέκτονα και σκηνογράφου Γκούντγουιν, και της μεγάλης ήθοποιού Έλλεν Τέρρυ, συμπρωταγωνίστριας του Ήρβικ και άδιαφιλονίκητης βασίλισσας της Άγγλικής Σκηνής. Παιδάκι ακόμα εμφανίστηκε στη σκηνή. Από τό 1889, γιά έννέα χρόνια, άνηκε στόν θίασο του Ήρβικ και τό ‘97 έπαιξε τόν Άμλετ (άντι του Ήρβικ) σέ έξη παραστάσεις. Τό 1903 έκανε γιά τή μητέρα του τά τρία σκηνικά του έργου “Άπ’ τό σπαθί στό τραγούδι”. Έντυπώσισε με κάποια φωτοστικά και τεχνικά εύρήματα, όπως π.χ. όμίχλη πού άργωσηκωνότανε άπ’ τό έδαφος. Σκηνογράφησε γιά τή μητέρα του τούς “Βίκινγκς”, τό “Πολύ κακό γιά τό τίποτα” και έγκατέλειψε τήν ήθοποιία γιά τή σκηνογραφία και σκηνοθεσία. Στά 1905 ανέβασε στό Βερολίνο τήν κλασική άγγλική τραγωδία του Ότγουαίη “Διάσωση της Βενετίας”, στά ‘906 “Ρόσμερσχολμς” στη Φλωρεντία με τή Ντούζε, στά ‘912 τόν “Άμλετ” στό “Θέατρο Τέχνης” της Μόσχας γιά τόν Στανισλάβσκι. Από τό ‘908 έγκαταστάθηκε στη Φλωρεντία κ’ έβγαζε τό θεατρικό περιοδικό “Μάσκα”. Ίδρυσε τήν “Άρένα Γκολντόνι”, μία κάπως βραχύβια Δραματική Σχολή. Στά ‘26, ύστερα από χρόνια θεωρητικής δουλειάς, ανέβασε τούς “Μνηστήρες του Θρόνου” στην Κοπεγχάγη και εξέδωσε τά σχέδιά του σέ δυσεύρετο τεύχος. Τύπωσε επίσης τόν “Άμλετ” με ιδιόχειρες “σκηνικές και έρμηνευτικές ξυλογραφίες”. Έγραψε έναν τόμο γιά τόν Ήρβικ, άλλον γιά τή μητέρα του και στά 1905 τύπωσε σέ πλακέτα τόν περίφημο Πρώτο Διάλογο του γιά τήν Τέχνη του Θεάτρου, πού έγινε άνάρπαστος (πέντε χρόνια άργότερα τύπωσε και τόν Δεύτερο Διάλογο του). Κείμενο με μεγάλη άπήχηση, ανατυπώθηκε πολλές φορές μαζί μ’ άλλα δοκίμια και κριτικές του από τή “Μάσκα” και στάθηκε πηγή έμπνευσης, όργης και ίκανοποίησης σέ πολλές θεατρικές γενιές. Είχε, άναμφισβήτητα, τεράστια επίδραση στό σύγχρονο θέατρο — σκηνοθεσία και σκηνογραφία — στη Δυτική Εύρώπη και στη Ρωσία και στην Άμερική. Περισσότερο, ίσως, με τίς έφευρετικές του θεωρίες και τήν κριτική του οξύτητα, παρά με τήν σκηνοθετική του εργασία. Η μεγαλύτερη επίδραση του φαίνεται ακόμα και σήμερα στόν Γερμανικό και τόν Άμερικανικό έξπρεσσιονισμό, ενώ τό Άγγλικό θέατρο φαίνεται νά τόν ξεπέρασε. Ο Ουίλσον Νάιτ, έγκυρος κριτικός και μελετητής του Σαίξπηρ, έγραψε χαρακτηριστικά γιά τόν Γκόρντον Κραίηγκ: «Είναι ένας Προφήτης. Δέν πηγαίνουμε σ’ αυτόν γιά λεπτομερείς οδηγίες. Ίσως άντιδρούμε βίαια σέ όρισμένους από τούς πío συζητήσιμους ίσχυρισμούς του. Όμως διαβάζουμε τό βιβλίο του, όχι σάν κώδικα εντολών, αλλά σάν προφητικό όραμα. Δέν μπορεί ν’ άπαντήσει σ’ όλα τά έρωτήματα, αλλά μς λέει: “Έγώ ξέρω νά σας δείξω τή σωστή κατεύθυνση”. Και τήν ξέρει».





Ο ΜΑΡΙΟ ΒΙΤΤΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΗΝ «ΕΥΓΕΝΑ»

Ξ α κείμενα του Έπτανησιακού Θεάτρου, όπως κι άλλα λογοτεχνήματα της παλαιότερης νεοελληνικής λογοτεχνίας, άργησαν να μελετηθούν, πολλές φορές μάλιστα έμειναν κ' έντελώς άγνωμένα. Η Ιστορία του κειμένου της "Ευγένας" είναι μιá από τις άκραιές περιπτώσεις άθελγης άπόκρυψης σημαντικών κειμένων. Η "Ευγένα" είναι ένα θεατρικό έργο που δημοσιεύτηκε, όπως τá περισσότερα από τά λογοτεχνήματα του καιρού της, στη Βενετία. Τυπώθηκε στá 1646 στó ίδιο πιεστήριο με τόν "Ροδολίνο", και, όπως εκείνος, σώθηκε σ' ένα μοναδικό αντίτυπο, που κι αυτό παράπεσε κ' έμεινε άγνωμένο τρείς δλόκληρους αιώνες. Τó μοναδικό αυτό αντίτυπο άνήκει στόν Λέοντα Άλλάτιο, που μάς δίνει και τή μοναδική μαρτυρία για τήν ύπαρξή του. Ο Legrand, ó βιβλιογράφος της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τó ανάζητησε, δίχως όμως άποτέλεσμα. Είχα τήν καλή τύχη νά τó βρώ έγώ, έδώ και τέσσερα χρόνια στη βιβλιοθήκη του Άλλάτιου, μαζί μ' άλλα βιβλία που ó σοφός Χιώτης κληροδότησε στó παπικό Έλληνικό Κολλέγιο Ρώμης.

Η "Ευγένα" επεξεργάζεται θεατρικά ένα λαϊκό παραμύθι, γνωστό στη Δύση σέ γραφτή παράδοση από τόν 13ο αιώνα κ' ύστερα. Είναι γνωστό και σέ άρκετές περιοχές της Ελλάδας με τήν όνομασία "τό παραμύθι της Κουτσοέρας", από τά Έπτάνησα ως τά Δωδεκάνησα και ως τή Σμύρνη ακόμα. Δέ έχει έξακριβωθεί πότε μπήκε στην Ελλάδα; Ίσως παρουσιάστηκε σέ πολύ παλιούς καιρούς, όπως κι άλλα παραμύθια που 'χουν διασωθεί σέ στίχους. Είναι πιθανό νά κυκλοφορούσε πριν ακόμα τó συμπεριλάβει ó Άγάπιος Λάνδος στó βιβλίό του "Άμαρτωλών σωτηρία". Πρόκειται λοιπόν για μιá ύπόθεση γνωστή στόν έλληνικό λαό κι άγαπητή και στη Ζάκυνθο.

Ξ ó έργο έχει έκταση (1542 στ.) άνάλογη με τή "Θυσία του Άβραάμ", με τήν όποία παρουσιάζει και πολλές άλλες όμοιότητες. Όπως κ' εκεί, πρόκειται για ένα θαύμα μ' αίσιο τέλος και, πέρα απ' αυτό, για έργο που κρατάει τήν καταγωγή του από λαϊκή παράσταση, τή "Στέλλα", που πρωτοτυπήθηκε τó 1485 και πρέπει νά 'χε μεγάλη διάδοση, άφου σ' έναμυ αιώνα μέσα ξανατυπώθηκε τριανταδύ φορές. Με τή διαφορά, ώστόσο, ότι τήν "Rappresentazione di Isac" τήν επεξεργάστηκε ένας "γραμματισμένος" θεατρικός συγγραφέας, ó Luigi Groto, κι αúτην κράτησε για πρότυπο ó δημιουργός της "Θυσίας". Κι ó Μοντσελέζε πρέπει νά 'χε ύπ' όψη μιá λογοτεχνική επεξεργασία της "Stella", αν άναλογιστούμε τις διαφορές πρós τó καλύτερο που υπάρχουν άνάμεσα στη "Stella" και τήν "Ευγένα". Όστόσο δέν είχα τήν τύχη, παρ' όλες τις φροντίδες μου, νά βρώ τó άμεσο αυτό πρότυπο. Πρέπει όμως νά έχει υπάρξει, γιατί, ενώ ή σκηνική οικονομία στην "Ευγένα" είναι δεξιοτεχνική και βελτιώνει σέ πολλά σημεία τή δράση (μερικές άφέλειες στην οικονομία της "Stella" είναι άπαραδέκτες για έναν μορφωμένο άνθρωπο), ή καλλιτεχνική αúτη αξίωση δέν άνταποκρίνεται στην άδύνατη, από άποψη ύφους, γλωσσική διατύπωση του έργου. Ύπάρχει δηλαδή μεγάλη άνισοροπία άνάμεσα στην περιορισμένη γλωσσικά καλλιτεχνική ικανότητα του Μοντσελέζε και στην επιτυχεστάτη διάρθρωση τών σκηνών.

Η "Ευγένα" άνήκει στó Κρητικό θέατρο, στη θεατρική άνθηση που ξεκίνησε από τόν Χορτάτζη και επιβλήθηκε με τά έργα του "Ερωφίλη", "Γύπαρης" και "Κατζούρμπος". Ένωώ ότι όταν ó συγγραφέας της "Ευγένας" καταπίστηκε νά γράψει τó έργο του, άκολούθησε τόν τρόπο που καθιερώθηκε σ' άλλα κρητικά έργα, όχι μόνο ως πρós τά θέματα και τήν τεχνική και τά πρότυπα, αλλά και ως πρós τή γλωσσική μορφή (άνάλογα κι ó Κατσαίτης, όταν άποφάσισε νά γράψει τόν "Θυέστη" και τήν "Ιφιγένεια", μολοντί ήταν Κεφαλονίτης, έκφράστηκε στó κρητικό ιδίωμα). Ο Μοντσελέζε όμως, σá γνήσιος Ζακυνθινός, πάνω στó βασικό αυτό γλωσσικό υπόστρωμα, πρόσθεσε έδώ κ' εκεί πολλά χαρακτηριστικά στοιχεία της Ζακυνθινής όμιλίας με συχνότητα που δείχνει πόσο συνειδητή ήταν ή ενέργειά του. Προτιμάει δηλαδή, αν κι όχι πάντοτε, ιδιωματικό Ζακυνθινό λεκτικό.

Ο ί γλωσσολογικές αúτες μαρτυρίες, μαζί με μερικά τοπωνύμια της Ζακύνθου, που άπαντούν μέσα στó έργο, μάς βεβαιώνουν για τή Ζακυνθινή του προέλευση. Τ' όνομα Μοντσελέζε έξάλλου, δέν είναι ξενικό στη Ζάκυνθο. Ο Λεωνίδας Ζώης, στó "Λεξικόν φιλολογικόν και Ιστορικόν Ζακύνθου", άναφέρει μιá οικογένεια Μοντσελέζε που συνάντησε σέ έγγραφο του 1727. Τó ίδιο επώνυμο τó βρίσκουμε στην Κρήτη τó 1301. Πρόκειται, έπομένως, για όνομα που κατάγεται από τήν Ίταλία όπως και τόσα άλλα της βενετοκρατούμενης Ελλάδας. Στη Ζάκυνθο μάς φέρνει κ' ένα άλλο τεκμήριο. Σ' ένα όρισμένο σημείο, όπου άλλάζει ή σκηνή, τó κείμενο έχει επί λέξει: "Τέλος του τετάρτου μιλήματος". Η λέξη αúτη, λαϊκότερη από τήν παραδεδομένη όμιλία, έχει ευδιάκριτα ξεχωριστή σημασία.

Θ á 'θελα νά προστέσω ακόμα ότι ή "Ευγένα", παρ' όλες τις άτέλειες του κειμένου της, είναι ένα έργο θεαματικό. Ο συγγραφέας της τήν όνομάζει "τραγωδία", και δέ βρίσκει καμιά δυσκολία στó γεγονός ότι τó έργο του τελειώνει με τήν άποκατάσταση της δικαιοσύνης και τήν καταδίκη της κακούργας μητριάς. Δέν τόν έμποδίζουν νά όνομάσει τó έργο του "τραγωδία" ούτε και δυό κωμικές σκηνές που παρεμβάλλει στην τραγικότατη δράση. Σ' ένα σημείο βάζει τούς υπέρτερες που πρόκειται νά σκοτώσουν τήν "Ευγένα", νά μαλώνουν με τρόπο άστειο. Άστεϊός είναι και ó κωνηγός που συναντά τήν "Ευγένα" στó δάσος και που φτάνει στην έσχατη άγανάκτηση, δίχως όμως και νά μπορεί νά διαμαρτυρηθεί, όταν τó άφεντικό του, τó Ρηγόπουλο, παίρνει τήν ήρωίδα και φεύγει. Η "Ευγένα" είναι έργο θεαματικό, σύμφωνα με τις άρχές του καιρού της, και για έναν άλλο λόγο: στην παράσταση εμφανίζεται ένα κονταροχτύπημα. Ότι τó κονταροχτύπημα ήταν γνωστό στó καινό τών Έπτανήσων, καθώς και στην Κρήτη, δέν άπάρχει καμιά άμφιβολία. Όστόσο είναι αξιοσημείωτο ότι τó κονταροχτύπημα μπαίνει σάν ίντερμεντίο μέσα στην παράσταση (όπως συμβαίνει σέ έργα του Κρητικού θεάτρου) και παρουσιάζεται συνάμα σá διάλειμμα, χωρίς όμως νά 'ναι ξένο πρós τήν πλοκή.

Ƒ Ɛ Ɔ Ʃ Ʊ Ɲ ƞ Ɵ Ơ ơ Ƣ ƣ Ƥ ƥ Ʀ Ƨ ƨ Ʃ ƪ ƫ

Ƭ Ʒ Ƹ ƹ ƺ ƻ Ƽ ƽ ƾ ƿ ɀ Ɂ

ɂ Ƀ Ʉ Ʌ Ɇ ɇ Ɉ ɉ Ɋ ɋ Ɍ ɍ Ɏ ɏ ɐ ɑ ɒ ɓ ɔ

Π Ο Ξ Η Θ Ε Ι Γ Α Υ Η Ο Ϝ Ο Υ Η Υ Ρ Ο Υ
Θ Ε Ο Δ Ψ Ρ Ο Υ Μ Ο Η Ψ Γ Ε Α Ζ Ε

ΤΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ

- ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ ΚΥΝΗΓΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ ΣΑΜΟΥΗΛ
ΡΗΓΑΣ ΝΤΟΝΤΑΡΔΙΟΣ ΜΠΙΖΑΝΙ- ΓΡΑΙΑ ΑΡΚΟΛΕΑ ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ ΒΕΝΤΟΥΡΟΣ
ΤΣΙΟΣ ΡΗΓΟΠΟΥΛΑ
ΑΡΧΟΣ, τὸ ὄνομά του ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ ΡΗΓΙΣΣΑ ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ
ΑΡΧΟΣ ΒΕΝΕΤΟΣ ΜΑΣΑΡΑ ΤΗΣ ΑΜΙΡΙΣΣΑ ΑΣΚΗΤΗΣ
ΚΑΜΑΡΙΕΡΗΣ ΤΟΥ ΡΗΓΟΣ ΜΠΡΑΒΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ ΚΑΒΑΛΙΕΡΗΣ ΜΕ ΤΣΑΦΟΥΣ

ΤΟΙΣ ΑΝΑΓΙΝΩΣΚΟΥΣΙ ΧΑΙΡΕΙΝ!

Ἡ παροῦσα Τραγωδία ὀνομαζόμενη Εὐγένεια εἶναι ποίημα τοῦ Κυροῦ Θεοδώρου Μοντσελέζε· τὴν ὁποίαν διὰ εὐλάβειαν τῆς ὑπεραγίας Θεοτόκου ἔκαμε, διὰτι ὡσὰν μεσίτρια καὶ ἐλεημο- νήτρια τῶν πιστευόντων καὶ καλούντων αὐτήν, καὶ μάλιστα τῶν εὐλαβουμένων, εὐρίσκεται. Ἔτσι καὶ εἰς τὴν παρὸν Τρα- γωδία ἀκούσει θέλετε τὸ μέγιστον θαῦμα ὁποῦ ἡ Κυρία μας ἔκαμε χαρίζοντας τῆς τοῦ Ρηγῶς θυγατρὸς τὰς χεῖρας ὁποῦ ἀδικῶς τῆς ἔκοψαν. Καὶ διὰ τὸ νὰ εἶναι ἡ τοιαύτη πολυδι-

γητος καὶ πολυθαύμαστος διήγησις ἀφανισμένη, εἰς τὸ φῶς μὲ ἴδιαν αὐτοῦ δαπάνην ὁ αὐτὸς Θεόδωρος τὴν ἐχάρισεν, δίδον- τὰς τὴν τοῦ Κυρίου Ἄντωνίου Ἰουλιανοῦ Ὑπογράφου τῶν Γραικῶν καὶ ταύτην ἐτύπωσε. Παρακαλῶ τὴν ἀθηντῖαν σας μετὰ πάσης χαρᾶς τὴν καθαρὰν ἀγάπην αὐτοῦ δέξασθαι· μὲ τὸ νὰ λάβετε αὐτήν, καὶ λαμβάνοντάς τὴν καλῶς ἀναγνώσετε, καὶ ἀναγνώνοντας τὴν τὴν ὑπεραγίαν Θεοτόκον εἰς τὸν παρόντα βίον καὶ εἰς τὸν μέλλοντα βοήθειαν καὶ μεσίτριαν ἔχετε. Ἐβῆρωσθε.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ὁποῦ κάνει ὁ ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ

Λέγει ὁ σοφὸς ὁ Σολομῶν πῶς ὅποιος δὲν κοπιᾷσῃ Δὲν ξεύρει τί εἶναι ἡ δούλεψις ἐνοῦ πτωχοῦ νὰ φτάσῃ, Διὰ τὸ τότε πλερώσουνε στὴν δούλεψιν τοῦ κάνει. Ἄν εἶναι καὶ στὴν δούλεψιν κόπον περισσιον βάνει. Καὶ ἂν βάλῃ κόπον περισσὸν θὲ νὰ νὰ πλερωμένος, Διὰτι ἓνας πού κοπιᾷ πολλὰ θὲ νὰ νὰ φχαριστημένος· Ἔτσι κι' ἐμοῦ ἡ δούλεψις ὁποῦ ἔχω ἐβαλμένη Πρέπει ἡ σοφία κι' ἡ τέχνη μου νὰ νὰ φχαριστημένη, Διὰτι πολλὰ ἐπορπάτησα 'ς τοῦτον τὸν κόσμον ἀτός μου. Φιλοσοφίες καὶ ἀστρονομίες εἶδε τοῦτο τὸ φῶς μου, Καὶ ὅλες ζιμιὸ τέσ ἔμαθα μαζὶ μὲ τὴν μαγεία Καὶ μὲ τὴν διδασκαλική, ἀκόμη καὶ μαντεία. Ἦμουν καὶ δυνατὸς πολλὰ καὶ μπράβος στὸ σπαθὶ μου Κι' εἰσὲ πολέμους περισσοῦς ἐμπῆκε τὸ κορμί μου. Καὶ ὡς τώρα ἐπερπάτησα ἀνατολὴ καὶ δύση, Μὰ δὲν εὐρέθηκε κανεὶς ποτε νὰ μου μιλήσῃ Σ' ἀστρονομία καὶ σοφία, μήτε εἰσὲ μαγεία, Μήτε εἰς μαθημάτικα, οὐδὲ φιλοσοφία, Οὐτε εἰς πῖκα καὶ σπαθί, μήτε σὲ παρτιζάνα Ὅπου μ' ἐβλέπαι κι' ἐπιανα, κάτω ζιμιὸ τὰ βάναι Ἄρματα εἰς τὰ χέρια μου ὅλοι τοὺς ἐτρομάσσα.

Καὶ τώρα ὁποῦ ἐγέρασα, ὅλα ζιμιὸ τὰ χάσα. Δὲν μοῦ ἔμεινε παρὰ ἡ σοφία καὶ ἡ ἀστρονομία Καὶ ἡ μαντεία στὰ χέρια μου καὶ ἡ φιλοσοφία. Τὴν μπραβουσύνη ἔχασα, διὰτι ἠῦρα με τὰ γέρα, Καὶ ὅσον ὑπάγει ὁ καιρὸς λιγνεῦα πᾶσα ἡμέρα. Τὸ φῶς μου, λέγω, ἐκόντηνε, δι' αὐτὸ βάνω ὀκιάλια, Καὶ ἀπὸ χθὲς ὡς σήμερον ἐθῶρουν πλέον κάλλια. Μὰ γιατί ἡ τέχνη δίδει μου νὰ τρέχω, νὰ παγαίνω, Ὤστε νὰ βρῶ τὸ τέλος μου, σὲ τόπους νὰ ἐμπαίνω, Νὰ πηγαίνω εἰς τόπους τὸ λοιπὸν ὁποῦ δὲν εἶδα ἀκόμη, Καθῶς μοῦ λέγει ἡ μαντεία μαζὶ μὲ τὸ ἀστρονόμι. Τὸ ἄστρον μου ὄντα τό πιασα μου ἔδειξε πῶς νὰ ζῆσω, Καὶ πῶς μακριὰ ὅκ τὸν τόπον μου τὴν ζωὴν μου νὰ ἀφῆσω· Γιαῦτος πάγω γυρευόντας νὰ βρῶ τὴν τελειωσί μου, Καὶ σάν πού θέλει τελειωθῇ καὶ νὰ σωθῇ ἡ ζωὴ μου. Ἀπόψε ἐβραδιάστηκα καὶ ἤρθα εἰς τοῦτην τὴν χώρα Καὶ ἀνθρώπους δὲν θωρῶ ποθὲς κι' ἐπέρασεν ἡ ὥρα· Διὰ τὸ ρωτήξω τὸ λοιπὸν ποιὸς εἶναι πού ἐξουσιάζει Καὶ τοὺς ἀνθρώπους τοὺς κακοὺς μὲ τοὺς καλοὺς ἐσιάζει, Ἄν εἶναι νέος ἢ γέροντας ἤθελα νὰ ρωτήξω. Τὶ θὲ νὰ πάθῃ στὴν ζωὴν μὲ τ' ἄστρον του νὰ τοῦ δείξω Καὶ ζητῶ πολλὰ ὀγλήγορα, διὰτι ἐγὼ σπουδάζω Ὤστε πού στέκουν 'ς τς οὐρανοὺς τ' ἄστρα νὰ μὴν τὰ χάσω. Μὰ ξεύρω πῶς οἱ βασιλεῖς στὴν πόρτα τοὺς ἀπάνου Τὰ ὀνόματά τους γράφουσι μὲ μπρέβε, καὶ τὰ βάνου

'Ομάδι με την ἄρμα τους και ἔχουν το εἰς γραντέσσα
 Καὶ ξένοι ὅπου λάχουσι νὰ ἔχουν τὴν δεσκερέτσα.
 Διαῦτος θέλω νὰ πάω κι' ἐγὼ ἔχ τὴν πόρταν νὰ περάσω
 Καὶ ἂν εἶναι γράμμα εἰς αὐτὴν, θέλω νὰ τὸ διαβάσω,
 Καὶ παρευθὺς τὸ ἄστρον του θέλω νὰ τὸ ξορκίσω,
 Πρὶν νὰ μισέψω ἀπὸ δῶ, δὲν θέλω νὰ τ' ἀφήσω.
 Καλὰ καὶ νύκτα βρῖσκεται, ἀμὴ εἶναι τὸ φεγγάρι,
 Καὶ θέλω ἰδεῖ μετὰ γυαλιά, καὶ δίδει μου τὴν χάριν.
 Βλέπω τὸ γράμμα σὰ θαμπὸ καὶ δὲν τὸ ξεχωρίζω·
 Ξεκαθαροῦν τὰ μάτια μου κι' ἀγάλι ἀγάλι ἀρχίζω.
 "Ντοντάρδο Μπιζανίτσιο, ρήγας τετιμημένος,
 Τὴν χώρα ὀρίζει τὸ ζιμιὸ περίσσια δοξασμένος."
 Εἰς τὸ ὄνομα Ντοντάρδιου ἄστρον λαμπρὸν ξορκίζω,
 Καθὼς θωρῶ στὸ λίμπρο μου, στὸ φύλλον πού γυρίζω.
 Καὶ νὰ μοῦ δεῖξῃ παρευθὺς ἂν ἔχῃ νὰ γεράσῃ,
 Μὲ θλίψῃ ἢ καὶ μὲ χαρὰς, ἢ τὸ ρηγάτο ἂν χάσῃ.
 Καὶ δεῖξέ μου τὸ ὀγλήγορα, πριχοῦ νὰ βασιλέψῃς·
 Μὰ προτεσσάρω σε, αὐγὴ, Αὐγερινὸ μὴν πέψῃς,
 Μῆτε ἢ μέρα ἢ φωτεινὴ ἀκόμη μὴν χαράξῃ,
 Οὔτε στὴν χώρα πετεινὸς καθόλου νὰ μὴν κράξῃ,
 "Ὅστε τὸ ἄστρο ὅπου ἔφυγε ὀπίσω νὰ γυρίσῃ
 Καὶ εἰς τὸ ξόρκι πού ἔκαμα τελειώσιν νὰ μοῦ δώσῃ.
 "Ἐν το δῶ πού ἐπρόβαλε εἰς τρία μερισμένο,
 Μαῦρον ζιμιὸ καὶ κόκκινον, κι' ἔναι καὶ λαμπρισμένο.
 Στὸ λίμπρο μου θὲ νὰ τὸ βρῶ τὸ τί θέλει νὰ τῆρθῃ.
 Κάθετα εἰς τὸ παλάτι του καὶ βάσανα δὲν γνῶθει.
 Εὐρίσκα πὼς νὰ τῆρθουν βάσανα καὶ λαχτάρεις,
 Ματοχυσίς καὶ θάνατος κι' ἄλλες πολλὰς ἀντάρεις.
 Μὰ τώρα εἰς τὸ χάραμα ἀνθρώπους νὰ ἐθάρουν
 Διὰ νὰ τοὺς ἐλογαρίζω τί ξέρω, καὶ τί ἐμποροῦν.
 Μὰ βλέπω καὶ ἔρχεται καὶ θὲ νὰ τοὺς μιλήσω·
 Μὰ πρῶτα μὲ τὴν προθυμίαν θὲ νὰ τοὺς χαϊρετήσω.
 "Ἀρχοντες, καλῶς ἤρθετε, πτωχοί, μικροί, μεγάλοι,
 Ἀρχόντισες, καὶ σείς πτωχές, κοράσια λέγω πάλι,
 'Ὅπου ἐκαταδεκτικῆτε κι' ἤρθετε ἐπὰ σιμά μου,
 Καὶ θέλει ἀγκικήστε τί ἔχει νὰ πῆ ἢ καρδιά μου,
 Διὰ ἕνα ρήγαν πού ναι ἐδῶ, σὲ τούτην τὴν σένα.
 Μιὰ θυγατέρα μοναχὴ ἔχει καὶ λένε Εὐγένια,
 Τὸ ὅποιον ἀγκικήστε πού θέλει ξεδιαλύνω,
 Καὶ ὅτι ζημιὰς τῶρχουνται καμίαν δὲν ἀφήνω.
 Τὸ ἄστρον ἐκεῖνο τὸ λαμπρὸν πού ἔχει τὴν κορόνα
 Δείχνει πὼς τὸ ρηγάτο του στέκει εἰς τὸν αἰῶνα·
 "Ἦγουν ὥστε πού ζῆ αὐτός, διχῶς νὰ πολεμήσῃ,
 Καὶ ὄντε ποθάνῃ, τοῦ γαμπροῦ ζιμιὸ θέλει τ' ἀφήσει.
 "Ἀμὴ αὐτὴν ἢ Ρήγισσα περίσσια τὴν ζηλεύει
 Αὐτὴν τὴν θυγατέρα του, καὶ πάντα τῆς γυρεύει
 Για νὰ ἔβρῃ ὁδοὺ νὰ μπορῇ γιὰ νὰ τῆνε σκοτώσῃ,
 Διὰ νὰ βγῆ ἀπὸ τὰ μάτια τῆς, θάνατον νὰ τῆς δώσῃ.
 Καὶ ὁ Ρήγας, δι' αὐτὴν τὸ παιδί στέκει πάντα σιασμένος,
 Εἰσὲ χαρὰν δὲ θὲ νὰ βγῆ, μὰ πάντα εἶν' πικραμένος.
 Μὰ ξεῦρω πὼς καμίαν φορὰν τὸ ριζικὸ ἐμποδίζει,
 "Ὅντα τὸν ἄνθρωπον πολὺ κακὸν τὸν τριγυρίζει.
 "Ἐτσι καὶ αὐτὴν ἢ μοῖρα τῆς θέλει μίαν ἡμέρα
 Νὰ πάγῃ ὁ πατέρας τῆς στοῦ κόσμου τὸν ἀέρα,
 Μὲ ἄρχοντες πολλοτάτους νὰ πᾶ νὰ κυνηγήσῃ,
 Καὶ τότες τὴν Εὐγένια του στοῦ σπῆτι θέλει ἀφήσει.
 Καὶ ἢ Ρήγισσα ὀρμηνεύεται ἀπὸ μίαν κακογρία
 Νὰ στείλῃ αὐτὴν τὴν προγονὴ νὰ τὴν φᾶν τὰ θηρία.
 Καὶ θέλει εὐρεῖ τοὺς δούλους τῆς πολλὰ νὰ τς ἐρμηψέψῃ
 Μὲ τὴν Εὐγένια συντροφιά στὸ δάσο νὰ τοὺς πέψῃ,
 Καὶ νὰ τοὺς ἔχῃ ὀρδιανὰ νὰ πᾶ νὰ τὴν σκοτώσουν
 Καὶ τῶν θηριῶν τῶν ἄγριων νὰ φᾶσι νὰ τὴν δώσουν.
 Καὶ αὐτῆνοι τῆνε παίρνουνε, ἀμὴ τῆνε λυποῦνται
 Καὶ δὲν τῆνε σκοτώνουνε διατὶ Θεὸν φοβοῦνται.
 Μόνε τὰ χέρια τῆς τὰ δυὸ ἔχουσι νὰ τῆς πάρου,
 Νὰ εἰποῦσι πὼς τὴν ἔδωσαν πάραυθες εἰς τοῦ Χάρου.
 Καὶ ὁ Ρήγας θέλει πικραθῆ καὶ νὰ μαυροφορέσῃ,
 Καὶ εἰς μεγάλην ἀλύπτειν διὰ λόγου τῆς νὰ πέσῃ.
 "Σ τοῦτο δηλοῖ τ' ἄστρον αὐτό, πῶνα κόκκινον - μαῦρο.
 Μὰ τώρα καὶ τὰ ὕστερα σταθῆτε γιὰ νὰ τὰ βρῶ.
 Τότες θέλει ἔβγῃ τὸ λοιπὸν Ρήγας νὰ κυνηγήσῃ,
 Διατὶ ἢ μοῖρα τῆς πτωχῆς δὲν θὲ νὰ τὴν ἀφήσῃ
 Πολὺ καιρὸν στὰ βάσανα, μὰ θὰν τὴν ἀναπάψῃ·
 Μὰ πάλιν εἰς τὸ ὕστερον θέλει τὴν ματακάψῃ.
 Γιατὶ θέλει ἔρτῃ ἕνας καιρὸς π' ὁ Ρήγας θέλει βάλει
 Γκιόστρα, λέγω ὁ πατέρας τῆς· τότες ἢ μοῖρα πάλι
 Θέλει ἀναγκάσει τὸν γαμπρὸν νὰ πάγῃ νὰ γκιουστράρῃ,
 Καὶ μετὰ τοῦτο τοῦ ἔρχεται πολὺ κακὸν καὶ βάρι.

Που ὄντα στὴν γκιόστρα πάγῃ αὐτός, θέλει εἶναι γκαστρωμένη
 Καὶ μετ' αὐτὸ στὰ βάσανα ἔχει νὰ εἶν' μπασμένη,
 Γιατὶ θὰ πάγῃ δουλευτῆς νὰ δώσῃ τὸ μαντάτο,
 Καὶ ἢ Ρήγισσα μαθαίνει το καὶ βάνει ἄνω κάτω
 'Τὸ πὼς νὰ κάμουν τὸ ζιμιὸ θάνατον νὰ τῆς δώσουν,
 Μὲ κάθε τρόπον κι' ἀφορμὴν, διὰ νὰ τῆνε σκοτώσουν.
 Καὶ τότες, λέγω, τὸ ζιμιὸ, πάραυθες θέλει πιάσει
 'Ἐκειὸν πού πάγει τὴν γραφὴν διὰ νὰ τὸν κεράσῃ,
 Καὶ μετ' αὐτὴν τὴν ἀφορμὴν θέλει τοῦ γράψῃ ἀτῆ τῆς
 Τοῦ πεθεροῦ τῆς τὸ ζιμιὸ νὰ πάρῃ τὴν ζωὴ τῆς.
 Καὶ γράφει ἐκεῖνη τὴν γραφὴν τὸ πὼς ὁ ἴδιος υἱὸς του,
 Νὰ σφάξῃ μάνα καὶ παιδιὰ, αὐτοῦνου τοῦ πατρός του.
 Κι' ἐκειὸς σὰν πιάσῃ τὴν γραφὴν, θέλει τὴν ἐξορίσῃ,
 Μὲ ὀρδιανὲς τοῦ δουλευτῆ νὰ τὴ ἀπαράτῃσῃ.
 Καὶ θέλει τὴν ἀφήσῃνε στὸ δάσος τὴν κατῆμῃν,
 Τὸ ἕνα παιδί στὸ μπράτσο τῆς καὶ τ' ἄλλο νὰ τὸ σέρνῃ.
 Καὶ θέλει πάθει βάσανα· μὰ τοῦ Θεοῦ ἢ χάρις,
 "Ὑστερα τὸ Ρηγόπουλο θέλει τὴ ματαπάει.
 Καὶ νὰ εἶναι καὶ τὰ χέρια τῆς ζιμιὸ τὰ δύο γκαμμένα,
 Καὶ τότες θέλει τοῦ εἰπεῖ τοῦ πῶς τὰ ἔχει καμωμένα.
 Καὶ αὐτὸς θέλει ἔρθῃ νὰ τὸ πῆ τοῦ Ρήγα τοῦ πατρός τῆς
 Τὸ πὼς ἢ θυγατέρα του εἶν' ζωντανὸ τὸ φῶς τῆς.
 Κι' ἐκειὸς σὰ θέλῃ τὴν ἰδέῃ μὲ δικαίον νὰ ζετᾷσῃ,
 Καὶ θέλει δώσῃ τὴν βουλήν τὴν Ρήγισσα νὰ πιάσῃ,
 Νὰ κόψουν τὸ κεφάλι τῆς, πάραυθες εἰς τὴν ὥρα,
 Διὰ νὰ θαμάξουν, τὸ λοιπὸν, ὅλοι σ' αὐτὴν τὴν χώρα.
 'Ἐτοῦτῃ εἶναι ἢ καμωμένα, καὶ λέγω νὰ σταθῆτε,
 Παρακαλῶ, σας, ἄρχοντες, ὡς διὰ νὰ τὴν ἰδέτῃ.
 Μὴν βαρεθῆτε τὸ ζιμιὸ ὥστε νὰ ἰδέτῃ τέλος,
 Καὶ ὕστερα μὲ τὸν λόγον σας πέτε ἂν ἔχῃ ὀφέλος.
 Μὰ ἂν εἶν' καὶ δὲν σᾶς ὠφελᾷ, συμπάθιον σᾶς ζητοῦμεν,
 Μὴν σᾶς φανῆ παράξενον ὅτι καὶ ἔ θέλει ποῦμεν.
 Καὶ διὰ νὰ μὴν πολυλογῶ, πάγω εἰς ἄλλην χώρα,
 Καὶ ὁ Ρήγας ἔρχεται ἐδεπά, πού δὲν περνάει ὥρα.

Τέλος τοῦ προλόγου
 καὶ μετὰ ταῦτα ὁ Ρήγας ἔρχεται.

*Συμβούλιον τοῦ Ρηγὸς μετὰ τῶν ἀρχόντων. Ρήγας Ἄρχος
 ὀνομαζόμενος Κλαούδιος καὶ ἄλλος, Βενετός, καὶ καμαριέρης.*

Προλογίζει ὁ

ΡΗΓΑΣ

"Ἀρχοντες, θὲ νὰ σᾶς εἰπῶ τὴν παραπόνεσῃ μου,
 Διατὶ ἔχω θηλυκὸν παιδί, γαῦτος πονεῖ ἢ ψυχὴ μου·
 Καὶ ἢ θέλησεν ἢ μοῖρα του νὰ τὸ ἀποχωρίσῃ
 'Ὁ Χάρος ὅκ τὴν μάνα του, μόνᾳγον νὰ τ' ἀφήσῃ,
 Καὶ ἀπόθανε πᾶλον καιρὸν καὶ εἶν' ἀποθαμμένη
 Καὶ μετ' αὐτὸ μὲ ἄφηκε, λέγω, καρδιά κατῆμῃν.
 Μὰ διατὶ δὲν ἠμπόρουνα νὰ στέκα μοναχὸς μου,
 Για δαῦτο ἐπαντρεύτηκα καὶ πῆρα σύντροφόν μου.
 Καθὼς ὅλοι τὸ ξέρετε ὅσοι ἔχετε παιδιὰ,
 Λογιάζω πὼς γιὰ λόγου τους πονεῖ σας ἢ καρδιά,
 Διατὶ ἢ ἀγάπη ἢ περισῆ τούς δίδει τὸν γονεῶν τους
 Νὰ τ' ἀγαποῦσι ἐγκαρδιακά, νὰ τὰ ἔχουν σὰν τὸ φῶς τους.
 "Ἐτσι κι' ἐμὲ τρομάσσουνε τὰ μέλη τοῦ κορμοῦ μου
 Διὰ τὴν ἀγάπην πού ἔχουσι αὐτοῦνου τοῦ παιδιοῦ μου.
 Καὶ ἂν εἶναι καὶ καμιά φορὰ νὰ πάγω σὲ κυνίγι,
 Φοβοῦμαι ἢ ἀγάπη τῆς μὴ λάχῃ καὶ μοῦ φύγῃ,
 Καὶ κάμουσι μου τίποτα καὶ τὴν ἀλησιμονήσω,
 Διατὶ τὰ μάγια εἶν' κακὰ· στοῦ νοῦ σας θὲ ν' ἀφήσω,
 "Ἀρχοντες, νὰ μετρήσετε οἱ μητριές τί κάνουν·
 Για νὰ τὲς ἀγαπήσῃνε, πάντα στοῦ νοῦ τους βάνουν
 Νὰ βροῦνε γρὲς νὰ ξέρουσι νὰ τὲς καθοδηγοῦσι,
 Μὲ μαγικά καὶ μὲ μαυτεῖες, παιδιὰ του νὰ μισοῦσι.
 Καὶ ὁ κακορίζικος γονὴς, ἂν εἶναι καὶ ἔγαπᾷ το,
 Μὲ τὰ πολλὰ τους μαγικά κάνουνσι καὶ μισᾷ το·
 Καὶ ἢ ἀγάπη τῶν παιδιῶν εἰς τὲς μητριές νὰ μπαίνουν,
 Καὶ τὰ παιδιὰ τους ἄδικα νὰ πιάσουν καὶ νὰ δέρνουν
 Μὰ γῶ δὲν λέγω τίποτες γι' αὐτὴ τὴν Ρήγισσά μου·
 Εἶναι γυναικία φρόνιμη κι' ἔχω τὴν στὴν καρδιά μου,
 Καὶ ἀγαπάει καὶ ἐμὲ, ἀγαπάει καὶ τὸ παιδί μου,
 Κι' ἔχω τὸ θάρρος εἰς αὐτὴν μὲ ὅλην τὴν ψυχὴ μου.
 Καὶ λέγω καὶ πολλὰς φορὰς μέσα εἰς τὸ παλάτι
 Εἶδα τὴν πού καθότουσε καὶ τὴν Εὐγένια ἐκράτει,
 Καὶ χαίδευε τὴν ὁμορφα, πολλὰ ἐμπιστεμένα,
 Σὰν νὰ ἦταν ὅκ τὰ σπλάγχνα τῆς κι' ὅκ τὴν δικὴ τῆς γέννα.

Γιὰ ταῦτο εἶν' ὁ θάρρος μου καὶ στέκω σωπασιμένως,
Μὰ πάλιν δὲν εἶναι πρεπτόν νά εἶμαι θαρραμένως.

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Ἀλήθεια λέγει, ἀφέντη μου, ἡ ὑψηλότητά σου
Πῶς εἶναι ἄξια, φρόνιμη αὐτήνη ἢ Ρήγισσά σου,
Καὶ ἀγαπάει ἐγκαρδιακά, περίσσια τὴν Εὐγένεια,
Σὰν νά ἦταν ὄκ τὰ σπλάχνη της καὶ ὄκ τὴν δικήν της γέννα.
Καὶ ὅσες φορές ὅπου ἔλαχα μέσα εἰς τὸ παλάτι
Πάντα τὴν ἄξια Ρήγισσα εἶδα πού τὴν ἐκράτει.
Καὶ ἄλλες φορές πολλότατες μέσα στὴν κάμαρά της
Ἐκράτει τὴν κι' ἐφίλειε τὴν κι' εἶχε στὰ γόνατά της.
Καὶ εἶδα καὶ τὴν ἐχτένιζε με' μύσχους καὶ ζαμπέτι,
Ἄλειφε τὰ μαλλιάκα της καὶ ἀπόκειε ἐπλεκετὶ τῆ
Ἦστερα εἰς τ' ἀφτία της τῆς ἔβανε τὰ φιορέ,
Γι' αὐτὸ λογιᾶζω κι' ἔχει της ἀγάπη καὶ ἀμόρε.

ΡΗΓΑΣ

Καλὰ μοῦ λέγεις, ἄρχοντα, καὶ τοῦτο τὸ παιδί μου
Δὲν εἶν' ὅσον πολλὰ μικρόν, πού νά ᾄχη τὴν εὐχή μου,
Νὰ μὴν τῆς κἀνήν ὄ,τι πῆ καὶ ὄ,τι καὶ ὄριση,
Ἦπου παρακαλῶ τὸν Θεὸν πολλοὺς χρόνους νά ζήση.
Τοὺς δέκα χρόνους πάτησε καὶ τοὺς ἐννέα ἀφήνει
Καὶ εἰς πᾶσα ὅπου τῆς εἰπῆ, φχαρίστηση τῆς δίνει,
Καὶ φαίνεται μοι νά εἶν' καλὰ γιὰ νά τήνε παντρέψω,
Καὶ θέλω καὶ τὴν προξενεῖα γλήγορα νά τὴν πέψω
Εἰς ἕναν ρήγαν φρόνιμον ὅπου ἔχει ἕναν υἱόνε.
Ἐκεῖνον ἐβουλήθηκα νά κάμω διὰ γαμπρόνε.
Τὸν ρήγα αὐτόνε τῆς Περσιᾶς, πού εἶν' πλοῦσιος κι' ἔχει χάρη,
Καὶ ξέρω σὸ κομάντο του ἔχει πολὺ λογάρι.
Ἐκεῖνος ἔχει ἕναν υἱόν κι' εἶναι εἰς τὴν ἡλικίαν
Εἰς δεκατέσσαρων χρονῶν, μὰ μπράβος στὴν ἀνδρείααν,
Διατὶ μ' ἀραζουναρένε τὸ πῶς ὄντα γκιοστράρη
Δὲν εἶν' κανεὶς νὰ τοῦ σταθῆ ὄμπρός εἰς τὸ κοντάρι.
Διὰ τοῦτο τὸν ἐζήλεψα καὶ θέλω νά συνδράμω
Νά τότε κάμω ὄγλήγορα αὐτήνονε τὸν γάμο.
Ἄμῃ πλέον καλύτερα γιὰ νά τότε γνωρίσω,
Γλήγορα εἰς τὴν χώρα μου γκιοστρα νά διαλαλήσω
Καὶ μετ' αὐτὸ θέλει ἐλθῆ καὶ θέλει τὸν ἰδοῦμε
Κι' ὅσοι καλοὶ ὄκ τὴν χώρα μου στὴν γκιοστρα ἄς ἐμποῦμε.

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Ἦπου ἄρεση καὶ φανῆ τῆς ὑψηλότητάς σου,
Διαλάγησε στὴν χώρα μας τὴν γκιοστρα ἢ ἀφεντιά σου,
Νὰ ἰδῆς τοὺς νέους πῶς πολεμοῦν καὶ στέκου ὄρδινιασιμένω
Καὶ πῶς ἂν λάχου εἰς πόλεμον ἐβγαίνουν τιμημένοι.

BENETOS

Ἀφέντη μου ἀξιότατε, τῆς ὑψηλότητάς σου
Δυὸ λόγια θέλω νά τῷ πῶ τώρα τῆς ἀφεντιάς σου.
Καὶ δῶσε μοι ἀκρόασιν, διατὶ θέλω ν' ἀρχίσω
Διὰ τὸν γαμπρόν ὅπου ἔλεγες νά κάμης νά μιλήσω,
Διατὶ καλὰ τὸν ξέρω γὼ καὶ εἶδα τὸν ὄμπροστά μου
Μιὰν ἀνδρείααν ὅπου ἔκαμε κι' ἐθαύμασε ἢ καρδιά μου.
Μὲ πέντε ἐπολέμησε καὶ ἦτον μοναχός του,
Καὶ ὡσὰν νά ἦτανε παιδιὰ μικρὰ τοὺς εἶδε ὄμπρός του,
Καὶ ρίχνει καὶ λαβώνει τοὺς μ' ἕνα καλὸ μαντρέτο,
Καὶ μιὰ στοκάδα ἔριξε κι' ἐκεῖνος ἀφῆκε τὸ.
Καὶ τότες ἐγονάτισαν ὄλοι κι' ἐπροσκυνήσαν
Αὐτήνονε τὸ Ρηγόπουλον κι' ἀπόκειε τὸν ἀφήσαν.
Γιὰ ταῦτο τώρα λέγω της τῆς ὑψηλότητάς σου
Νά τότε κάμης καὶ γαμπρόν, πού ναι ἄξιος τς εὐγενειᾶς σου,
Καὶ μὴ γυρέψης πόλεμον μῆτε γιὰ νά γκιοστράρης,
Διατὶ καλύτερο ἄπ' αὐτόν δὲν βροῖακες διὰ νά πάρης.
Διὰ τοῦτο σὲ παρακαλῶ τὴν γκιοστρα διὰ ν' ἀφήσης
Καὶ σὲ κυνήγια καὶ χαρὲς σὰν πρῶτα ν' ἀρχινήσης.
Νὰ πᾶ νά ξεφαντώσωμεν εἰσὲ λαγοκυνήγι
Ἦπου ᾄχω δυὸ λαβώνικα πού κρένω νά μὴν φύγη
Λαγός ἀπὸ τὸ στόμα τοὺς ὄντα τὸν θέλου γβάλλη.
Καὶ ἂν δὲν πιστεύης, ρώτηξε ὅπου τὸν ξέρουν κι' ἄλλω.
Ἄμῃ ἔχω καὶ ἕναν κυνηγόν, πολλὰ χαριτωμένως,
Καὶ εἰς τὸ δοξάρι εἶν' καλὸς καὶ σὸ σπαθὶ ἀνδρειωμένως,
Καὶ ὄντε διαβῆ εἰς τὰ βουνὰ, σὲ δάση νά φοριώση
Μῆτε λαγός, μῆτε πουλί, ἀφήνει νά γλιτώση!
Τὰ λαβώνικα εἰς τοὺς λαοὺς πάραυθες τ' ἀπολαίει
Κι' αὐτὸς καθίζει ἀπὸ βουνόν καὶ στέκει καὶ κοιτάει
Ἦστε νά τότε πιάσουνε, ζιμιὸ νά τοὺς σουρίξη,
Νά ρθοῦν νά φέρουν τὸν λαόν ἐμπρός του νά τὸν ρίξη.
Ἀρχῆς εἰς τὸ τομάρι του νά μὴν τὸ ᾄχου ἀγγιμένο:
Ἦ κυνηγός καὶ τὸ σκυλὶ ἔτσι ἔχουν μαθημένο.
Καὶ πάλι ἂν λάχη καὶ ἰδῆ πέρδικα ἢ ξιφτέρι,

Πάραυθες τὸ δοξάρι του κορδώνει χέρι χέρι,
Κι' εἶναι μεγάλον θάμασμα, λέγω, ὄντα τὸ κοκεύγει,
Ἦ σὸ κεφάλι ἢ σὸ κορμὶ πάραυθες τὸ δοξεύγει.
Διὰ τοῦτο τὴν παρακαλῶ τὴν ὑψηλότητά σου
Ἄνὲ καὶ ὄριξης, νά γενῆ, καὶ μὲ τὸ θέλημα σου
Νὰ πᾶ νά κυνηγήσωμεν, καμπόσο νά χαροῦμε
Κι' αὐτοὺς τοὺς τόπους τς ἐρμους ὄλους νά τοὺς ἰδοῦμε.

ΡΗΓΑΣ

Ἦς πάμενε, μετὰ χαρᾶς, γιὰ αὐτόν τὸν κυνηγάρη,
Νά τὸν ἰδῶ εἰς τὰ βουνὰ ἂν ἔχη τόσην χάρη,
Κι' ἀνίσως κι' εἶναι σὰν μοῦ λὲς, πῶς θέλω τοῦ χαρίσω
Νὰ ἔχη εἰς ὄλην του τὴν ζωὴν καὶ ὡστε ἐγὼ νά ζήσω.
Μ' ἄς πάμε τώρα, ἄρχοντες, ὄλοι νά ῥδινιαστοῦμεν
Κι' εἰς τὸ κυνήγι τὴν αὐγὴ ὄλοι μας νά βρεθοῦμεν.

Ρήγας, Κυνηγός, Ἀρχοντες, Ρήγισσα, Εὐγένεια, Ἀμίρσισα,
Ἀρκολεᾶ.

Ἀρχεται ὁ Ρήγας καὶ λέγει :

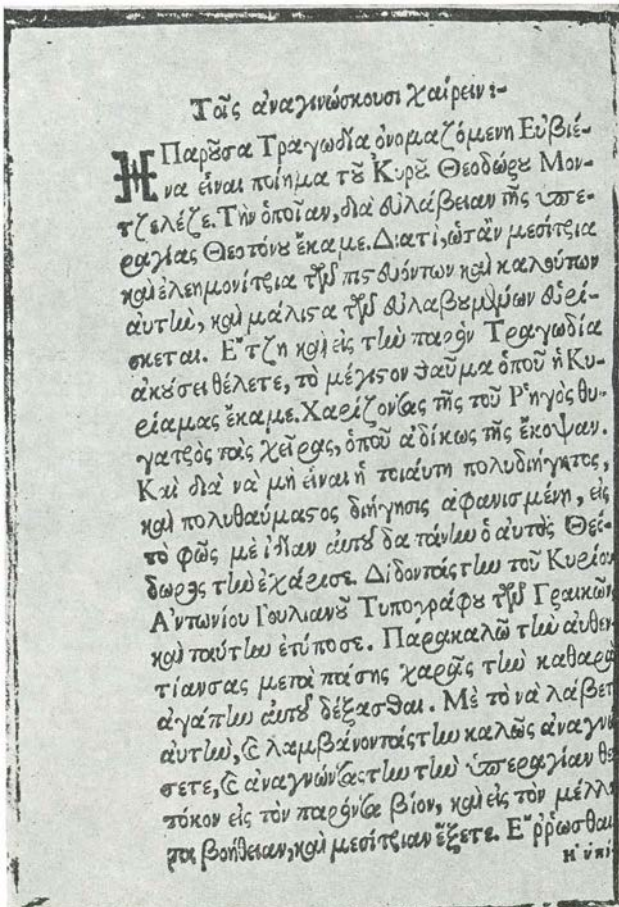
ΡΗΓΑΣ

Ἀγρίκα, κυρὰ Ρήγισσα, ἴνα σοῦ παραγγέλνω:
Ἦγάπα τὴν Εὐγένεια μου τώρα ὅπου παγαίνω
Εἰς τὸ κυνήγι, νά χαρῶ μ' ὄλην τὴν συντροφιά μου
Ἦγάπα τὸ παιδάκι μου διατὶ εἶναι ἢ χαρὰ μου.
Εἰς τρεῖς ἡμέρες στείλε τὴ νά μὲ συναπαντήση,
Καὶ βλέπεσε, διὰ τὸν Θεόν, καμὸν νά μὴν μοῦ ἀφήση.
Καὶ μὴν τὴν στείλῃς μοναχῆ, μόνε συντροφιασιμένη.
Στὸ περιβόλι στείλε τὴν κι' ἐκεῖ νά μὲ ἀναμένῃ
Ἦστε πού νά ῥθωμεν ἐμεῖς ὄλοι νά τήνε βροῦμεν,
Συντροφιασιμένοι νά ἴθωμεν σὸ σπίτι νά σεβοῦμεν.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Κόπιασε, ἀφέντη, σὸ καλὸν καὶ στὴν καλὴν τὴν ὄρα,
Ἦπου νά γέμη ἢ στράτα σου τραντάφυλλα καὶ ρόδα.
Μὴν ἔχῃς ἐγνοῖαν τίποτα διατὶ προμετάρω:
Τὴν θυγατέρα σου ἀγαπῶ διχῶς κανένα βάρω.

Ἦ σελίδα τοῦ προλόγου : Τοῖς ἀναγνώσκουσι χαίρειν...



Και διὰ νὰ μὴν σᾶσε κρατῶ και σᾶς κτυπήση ἡ μέρα,
Ἀμέτε διὰ νὰ χαίρεσθε τὸν βγενικὸν ἀέρα,
Κι' ἐγὼ εἰς τὸ παλάτι μου πάγω με τὴν Εὐγένεα.
Μὰ δέτε σ' ἔντα βρισκομαι γιὰ μία ξένη γέννα!

*Μισούντας ὁ Ρήγας, ἄρχεται ἡ Ρή-
γισσα και λέγει πρὸς τὴν Εὐγένεα:*

ΡΗΓΙΣΣΑ

Εὐγένεα, σῦρε ἐγλήγορα, πιάσε τὸ ράψιμόν σου.
Σῦρε κι' ἐσύ, Ἀμίρσισα, με δαύτη, στὸν Θεόν σου.
Στάσου ἐπά, κυρ' Ἀρκολεά, μ' ἐμέ στήν συντροφιά μου,
Νὰ μ' ὀρμηνεύσης σήμερον γι' αὐτὴν τὴν συμφορὰ μου.
Βλέπεις, ὁ Ρήγας ἀγαπᾷ περίσσια τὴν Εὐγένεα,
Καὶ ἀνέ και κάμω γ' ἡ γὰ παιδί, ἀλίμονον σ' ἐμένα!
Μὰ μόνε θέλει μοῦ εἰπῆ: "Αὐτῆνα τὰ παιδιὰ σου
Ἔχε τα μετὰ σένανε και ἄς εἶναι συντροφιά σου,
Κι' ἐγὼ ὅλον τὸ βασιλεῖον μου θέλω νὰ τὸ χαρίσω
Τς Εὐγένεας μου ὅπου ἀγαπῶ, και θε νὰ τῆς τ' ἀφήσω"
Τοῦτο μοῦ τὸ εἶπε ὁ Ρήγας μου κι' ἔχω καρδιά καημένη
Καὶ μέρα νύκτα πάντα και εὐρίσκομαι κλαμένη.
Διὰ τοῦτο ἀνέν και γκαστραθῶ κι' ἔχω και τὴν Εὐγένεα,
Ὁ Ρήγας ἐκείνη ἀγαπᾷ, και ἀλίμονον σ' ἐμένα.
Καὶ ἀλίμονον εἰς τὰ παιδιὰ ὅπου θέλω γεννήσει!
Νὰ πάγω εἰς τὴν ἔρημον κι' ἐκεῖ θέλω τ' ἀφήσει,
Διατὶ αὐτὸς δὲν τ' ἀγαπᾷ και θέλει τὰ ἐδέρνει
Κι' ἐγὼ διατὶ εἶμαι μᾶνα τους ἔχω καρδιά καημένη.
Γιὰ ταῦτο σὲ ἐκράττησα ἐπά, νὰ μ' ὀρμηνεύσης,
Ὅπου ἴσαι σάν κ' ὀδοῦσποινα, σὲ στράτα νὰ με πέψης,
Και νὰ με βάλῃς σ' ὀρδινιὰν τί στράτα ἔχω νὰ πιάσω
Νὰ με γαπήση ὁ Ρήγας μου μὴν πέσω και χτικιάσω.

ΑΡΚΟΛΕΑ

Σώπάσε, κυρὰ Ρήγισσα, κι' ἐγὼ νὰ σ' ὀρμηνεύσω,
Ἄ θέλῃς νὰ με κουρμαστής, σὲ στράτα νὰ σὲ πέψω.
Ὁ Ρήγας τώρα βρίσκεται ὄξω, μακριὰ ὅκ τὴν χώρα,
Καὶ ἂν θέλῃς νὰ ξεδικιωθῆς, τώρα βρίσκεις τὴν ὄρα
Νὰ ἔβγη ἀπὸ πᾶνου σου και νὰ εἶσαι ἀναπαμένη
Καὶ πάντα σου χαρούμενη και καλοκαρδισμένη.

ΡΗΓΙΣΣΑ

"Ὅφου, μαγάρι νὰ ἦτουμε μόδος, γερόντισσά μου,
Νὰ ἔβγαινε ὁ πόνος ὁ πολὺς ὀπὸχω στήν καρδιά μου.

ΑΡΚΟΛΕΑ

Και ἀπέιτις ἔχεις ποθυμιά, ἀγρίκα τί σοῦ λέγω,
Καὶ κάμε το, κυράτσα μου, κι' εἰς τὸν Θεὸν σ' ὀμνέγω
Νὰ ξεδιαλύνη σὲ καλὸν ἡ ἔρμηνεα ἡ ἐδική μου.
Γιατὶ περίσσια σὲ γαπῶ, πλιὸν παρὰ τὸ παιδί μου.
Ἔχεις κανένα δουλευτὴ σεκρέτονε, κυρά μου,
Διὰ νὰ σοῦ κάμη ὅ,τι πῶ και ἔχω στήν καρδιά μου;

ΡΗΓΙΣΣΑ

"Ἔχω τοὺς δουλευτάδες μου, και ὅπου ἂν τοὺς ὀρίσω,
Κάνουσι τὸ ποθύμιον μου μόνε νὰ τοὺς μιλήσω.

ΑΡΚΟΛΕΑ

Κι' ἐδὰ γιὰ ταῦτο νὰ τοὺς πῆς νὰ πᾶν νὰ τὴν σκοτώσουν
Εἰς ἕναν τόπον ἔρημον, και ἀπόκει νὰ τὴν χῶσουν.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Και πῶς νὰ τὴν σκοτώσουνε, π' ὁ Ρήγας τὸ μαθαίνει,
Καὶ στήν μεγάλην ὄργια σάν ποιός τὸν ἀπομένει;

ΑΡΚΟΛΕΑ

Ἐγὼ δὲν λέγω φανερά νὰ πᾶν νὰ τὴν σκοτώσουν,
Μὰ λέγω σου τὴν ἀφορμὴν, πῶς νὰ τὴν θανατώσουν.
Ὁ Ρήγας ἐπαράγγειλε νὰ τῆνε στείλῃς τώρα,
Συντροφιασμένη νὰ τὴν πᾶν ὄξω ἀπὸ τὴν χώρα,
Και μὲς στὸ περιβόλι σας γιὰ νὰ τὸν ἀναμένη!
Καὶ μετὰ τοῦτο θες γενῆ πολλὰ εὐχαριστημένη.
Στείλε τὴν με τὸν δοῦλον σου νὰ τὸν συναπαντήση,
Κι' ἐσύ τοῦ δῶσε ὀρδινιὰν νὰ πᾶ νὰ τὴν γκρεμίσῃ
Ἀπὸ γκρεμὸν φηλότατον ἢ νὰ τῆνε σκοτώσῃ
Ἡ σ' ἀγριότατα θηριὰ γιὰ νὰ τὴν φά ἄς τὴν δώση.
Και ἄς τῆς εἰπῆ με τὸ καλὸν "Πᾶμε στὸ περιβόλι
Ὅπ' ὁ πατέρας σου ἔρχεται με τὴν συντροφιά του ὅλη".
Κι' ἐκεῖς ἄς πᾶγῃ με αὐτὴν εἰσε γκρεμὸν και δάση
Και τῶν ἀγριότατων θηριῶν ἄς δώσῃ νὰ τὴν φᾶσι.
Και πρῶτα με τὰ χέρια του νὰ τῆνε θανατώσῃ,
Καὶ ἂν δὲν τὴν φᾶσι τὰ θηριὰ, ἄς πιάσῃ νὰ τὴν χῶσῃ.
Και διὰ νὰ ἰδῆς ἀληθινὰ πῶς εἶναι ἀποθαμένη,
Σημάδι νὰ σοῦ φέρουε πῶς βρίσκεται καημένη.

Και ὄνταν ὁ Ρήγας ἔρχεται, μὴν εἶσαι χαρούμενη,
Μόνε με κλάμα λέγε του και στέκε λυπομένη,
Και ἄ σὲ ρωτήσῃ, τὸ λοιπὸν, ποῦ εἶναι ἡ Εὐγένεα,
Πές του τὸ πῶς τὴν ἔστειλα νὰ σ' ἀναμένη ἔσενα.
Κι' ἐκεῖνος θέλει πικραθῆ και καρδιακὰ νὰ κλάψῃ,
Λυπητερά ἀπὸ καρδιάς νὰ βαριαναστενάξῃ,
Και εἰς ἕνα μῆνα τὸ λοιπὸν τοῦ θέλει ἀπεράσει,
Και τὴν ἀγάπῃ ὅλην του μ' ἔσενα θε νὰ πιάσῃ,
Και τότες θέλεις χαίρεσαι, θες στέκει χαρούμενη,
Και πάντα θέλεις συγχωρᾷς κι' ἐμένα τὴν καημένη,
Ὅπου σ' ὀρμηνεύσα καλὰ και γβῆκεις ὅκ τὰ πάθη,
Και μ' ἕνα ῥόδον ὄμορφον ἡ ὄχθρισσά σου ἐχάθη.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Καλὰ μοῦ λές, γερόντισσα, κι' ὅ,τ' εἶπες θε νὰ κάμω,
Κι' ἐγὼ μ' ἐπά, κι' ἄ μ' ἔβανες νὰ μέτρον και τὴν ἄμμο,
Γι' ἀγάπῃ σου τὸ ἔκανα ὡς γιὰ νὰ σοῦ πληρώσω,
Και ὡσάν ποθάνης, λειτουργιὰ γιὰ σένα θε νὰ δώσω.
Και πάντα τὸ μνημόσουν δια σένανε νὰ κάνω,
Νὰ τὸ βρῆ ἡ ψυχούλα σου στὸν Οὐρανὸν ἀπάνω.
Και ὅ,τι κι' ἂν μοῦ εἶπες, παρευθὺς ὅλα ἐκουρμάσθηκα τα,
Κι' ἄς πᾶ νὰ τὰ ὀρδινιάσωμεν, νὰ βάλωμεν σὲ στράτα,
Νὰ πᾶν νὰ τὴν σκοτώσουνε οἱ δοῦλοι οἱ ἐδικοί μου,
Νὰ ξανασάνῃ ἡ καρδιά και ἡ δόλια ἡ ψυχὴ μου.
Ἀκλούθα μου, γερόντισσα, εἰς τὸ παλάτι ἄς πᾶμε,
Νὰ σὲ φιλεύσω, μᾶνα μου, και ὀμάδι γιὰ νὰ φᾶμε.

Ρήγισσα με τοὺς δυὸ δουλευτάδες, Ἀνδρόνιος και Σαμουήλ.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Ἐγὼ σᾶς ἔχω δούλους μου και νὰ ἴστε μπιστεμένοι,
Και ὅ,τι σᾶς πῶ νὰ κάμετε, με προθυμιὰν βαλμένοι!
Και ἂν εἶναι και καμιὰ φορὰ νὰ σᾶς εἰπῶ νὰ ὑπάτε
Τινὰν διὰ νὰ σκοτώσετε, θαρρῶ και νὰ γλακάτε.
Και γλήγορα νὰ κάμετε ὅ,τι σᾶς κομαντάρω,
Και ἀκούσετε τί θε νὰ πῶ και μὴν τὸ πάρτε εἰς ἄρο.
Ὅ,τι σᾶς πῶ νὰ κάμετε με ὅλην τὴν καρδιά σας,
Και μὴν τὸ ξέρῃ ἄλλος κανεῖς ἔξω ὅκ τὴν συντροφιά σας.
Ὅσάν με εὐχαριστήσετε σᾶς θέλω ἀναπληρώσει,
Μὲ δίχως πλευρωμὴν καλὴν δὲν θέλω σᾶς ἀφήσει,
Και στάμενα πολλότατα σᾶς δίδω χάρισμά σας,
Και εἴτι γυρέψετε ἀπὸ με νὰ εἶναι στὸ θέλημά σας.
Ἰδέτε κι' ἂν μοῦ κάμετε κρυφίως τὴν δουλειὰ μου,
Ποτὲ κακὸν δὲν ἔχετε ὅκ τὰ καμώματά μου.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Λέγω, κυρά μου Ρήγισσα, ἐδῶ ἴμαι, ἂν μ' ὀρίζῃς,
Και θέλω και γιὰ δοῦλον σου πιστὸν νὰ με γνωρίζῃς.
Και ὄχι ἂν πῆς διὰ σκοτωμόν, μ' ἄ λάχῃ και πατίρω
Ὅ,τι μοῦ πῆς ἂν ἤξερα, νὰ πᾶ νὰ παραδεῖρω
Ὅλον τὸν κόσμον μοναχός γι' ἀγάπῃ τς ἀφεντιᾶς σου.
Πῶς εἶμαι δοῦλος πιστηνός πάντα στὸ θέλημά σου
Καλότατα γνωρίζεις με, και πές μου ὅ,τι ὀρίσης,
Μὰ πές μου ἐκεῖν πὸν σφτῆσαι, και θέλεις με γνωρίζεις,
Νὰ κάμω ὅλον τὸ δίκαιον σου και νὰ τόνε σκοτώσω,
Και ὄξω, μακριὰ ἀπὸ δῶ νὰ πᾶ νὰ τόνε χῶσω.

ΣΑΜΟΥΗΛ

Ἐγὼ, κυρά μου Ρήγισσα, ὅ,τι μοῦ πῆς νὰ κάμω,
Ἄν μ' ἔβανες νὰ μέτρονα ὅλημερίς τὴν ἄμμο.
Εἰπέ μας τον και τῶν δυονῶν νὰ πᾶμε νὰ εὐροῦμε,
Εἰς τὸ ἄδικον τοῦ σοῦ ἴκαμε γιὰ νὰ ξεγδικηθοῦμε.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Κανεῖς ἐμὲ δὲν μοῦ ἴφταισε, μονάχα ἡ Εὐγένεα
Μοῦ ἔκαψε τὰ σωθικά τὰ πολυπικραμένα
Κι' αὐτῆνη θέλω τὸ λοιπὸν νὰ τῆνε θανατώσῃ,
Κι' ἔξω μακρὰ ὅκ τὴν χώρα μας νὰ πᾶτε νὰ τὴν χῶστε.
Θέλω και νὰ μοῦ φέρετε σημάδι γιὰ νὰ ξέρω,
Τὰ χέρια τῆς νὰ κόψετε και τώρα νὰ σᾶς φέρω
Γαστέρα νὰ γιομώσετε αἶμα ἴπο τὴν καρδιὰν τῆς
Γιὰ νὰ τὸ πῶ νὰ δροσιτώ ἄπ' τὴν ἀλησμονιὰν τῆς.
Ἐτότεσ νὰ σᾶς κάμω ἐγὼ ἄρχοντες τιμημένους,
Οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ τὴν χώρα μας νὰ σᾶς ἔχου ἀξιωμένους.

*Ὅσάν αὐτοὶ ἤκουσαν τὴν Ρήγισσα νὰ εἰπῆ ταῦτα, ἀπὸ τὸν
φόβον τους ἔμειναν ὡς βοῖβοί. Εἰς ὀλίγην ὄραν ἄρχεται ὁ
Σαμουήλ και λέγει πρὸς τὸν Ἀνδρόνιον.*

ΣΑΜΟΥΗΛ

Κρυγαίνω και ἄφτω, ποθυμῶ, φοβοῦμαι και τρομάσσω,

Αποκοτῶ καὶ χάνομαι, φεύγω καὶ πάλιν ράσσω,
Καὶ στέκω μ' ἔναν λογισμὸν νὰ μὴν λάχῃ καὶ σφάλω.
Κι' εἰσὲ μέγαν κρίσιμον κορμὶ μου ἔχω νὰ βάλω.
Μὰ πάλιν διὰ τὸ διάφορον θέλω νὰ κινδυνεύσω
Νὰ μῶπὸν στὸν φόβον τούτον, καὶ θέλω νὰ γυρεύσω·
"Ἄν εἶναι κι' εἰς τὸ ὕστερον ὁ Ρήγας καὶ τὸ μάθη,
Τότες μπαίνω σὲ βάσανα καὶ σὲ περίσσια πάθη·
Καὶ πάλι ἂν εἶναι καὶ χωσθῆ εἶναι καλύτερό μου,
Μὰ τώρα ἤρθεν ὁ καιρὸς νὰ ἰδῶ τὸ ριζικό μου.
Καὶ ἂν ἔχω ριζικὸν καλὸν μοῦ θέλει βοηθήσει
Καὶ θέλω γένει καὶ ἄρχοντας καὶ θέλουν μὲ τιμήσει.
Τὸν σύντροφόν μου βλέπω τον καὶ στέκει ἐγνοιασμένος,
Καὶ στέκει καὶ θαυμάζεται μὲ λογισμὸ ὁ καημένος.
Ἄρχῃς μιλιὰ ὄκ τὰ χεῖλη του τ' αὐτιά μου δὲν γρικοῦσι,
"Ἄν εἶν' στὸ ναὶ ἡ γνώμη του νὰ μὲ καλοκαρδίση,
Καὶ θεὸς νὰ πάγω κεῖ κοντὰ γιὰ νὰ τίνε ρωτήξω
"Ἦντας λογῆς ἡ γνώμη του εἶναι νὰ τὴν ξανοίξω
"Ἄν εἶν' στὸ ναὶ μ' ἐμένανε, τὰ ρεάλια ἔχομέ τα
Στὰ χέρια μας τὰ πιάνομε καὶ εἶν' περίσσια νέτα.
"Ἀργοντες θέλομεν γενῆ ἐνδυμένοι μὲ ὀρμιζία,
Στὸν φόρον νὰ παγαίνομεν μὲ πλήσια συντροφία.
Καὶ πάρει ὀφίτσια θέλομεν, κριτάδες νὰ γενοῦμε
Νὰ ῥχωνται στὰ παλάτια μας νὰ μᾶσε προσκυνοῦνε.
Φοβοῦμαι μὴν δὲν θέλῃ αὐτός, διατι ἔναι σκιαζάρης
Καὶ δὲν εἶν' ἄνδρας σὰν ἐμὲ νὰ ἴναι τοιούτης χάρης.
Γιὰ πὲς μου, ἀφέντη Ἀνδρόνιε, διὰ τοῦτο πού μᾶς λέγει
"Ἡ Ρήγισσά μας ἐδεπὰ καὶ κάθεται καὶ κλαίγει.
Διὰ τὴν Εὐγένια τοῦ Ρηγῶς βρισκεται πικραμένη
Καὶ εἶναι μέγαν ἄδικον νὰ εἶναι αὐτὴ θλιμμένη,
"Ὅπου ἴναι Ρήγισσα καλὴ καὶ εἴτι τῆς ποῦμε κάνει
"Ὅποιος τῆς κάμνει θέλημα ἀπ' αὐτὴν δὲν τὸ κάνει,
Μόνε ἄρχοντα πλουσιότατον σὲ κάνει εἰς τὴν χώρα
Καὶ ρεάλια περισσότατα σοῦ δίδει ἀπὸ τώρα.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Ἄμῃ καὶ ὁ Ρήγας, τὸ λοιπὸν, τὸ μάθη εἰς τὸ κυνήγι;

ΣΑΜΟΥΗΛ

Ἐμεῖς μὲ ρεάλια περισσὰ τς ὥρας θέλομεν φύγει.
Καὶ φεύγομεν καὶ πηγαίνομεν μέσα στὴν Βενετίαν
Καὶ μὲ τὰ ρεάλια ὅπου ἔχομεν, πάντα καλὴ καρδίαν,
Καὶ μὲ σινηόρες ὄμορφες θέλομεν ξεφαντώνει,
Καὶ πλεόν δὲν λέγω τίποτες, μόν' τοῦτο πού εἶπα σώνει.
"Ἄν θεὸς νὰ εὐχαριστηθῆς πὲς το τὸ ναὶ ὀμπροστά της,
Νὰ πάρῃ ἄνεση ἀπὸ μᾶς καὶ νὰ χαρῆ ἡ καρδιά της.
"Ἦντα λογιάζεις, μίλησε, κάνομεν τὴν δουλειά μας,
"Ἄ θέλῃς νὰ γεμίσωμεν τσοκίνια τὰ μπουκιὰ μας;
Βλέπω πὲς θέλεις σὰν κι' ἐμὲ καὶ ὄλος χαμογελάεις,
Μὰ παρεκαλῶ ἂν θεὸς κι' ἐσύ, εἰσὲ καλὸν νὰ πάης!

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

"Ἐρχομαι ἐδὰ μετὰ χαρᾶς, μὰ ἤξευρε καὶ φοβοῦμαι,
Διὰ νὰ μὴν λάχῃ στὸ στερνὸν κι' οἱ δύο στὴν φούρκα μπουῦμε.

ΣΑΜΟΥΗΛ

Δόξα σοι ὁ Θεὸς πού εἶπες τὸ ναὶ μὲ ὄλην τὴν βουλήν σου:
Νὰ κάμῃς τὸ ἐπιθυμῶ, μὰ μὲ τὴν ὄρεξίν σου.
Τώρα μὴν στέκης, κόπιασε, κυρὰ μου, νὰ τὴν φέρῃς,
Καὶ ἰδὲς τὸ γληγορότερον νὰ ἔλθῃς χέρι χέρι
Καὶ ἐτοίμασέ τα τὸ λοιπὸν τὰ ρεάλια εἰς τὴν σακούλα,
Καθὼς ἐσύ μᾶς ἔταξες, νὰ μᾶς τὰ φέρῃς οὐλα.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Μετὰ χαρᾶς, Ἀνδρόνιε, πάγω νὰ τὰ μετρήσω,
Αὐτῆνα καὶ περισσότερα θέλω νὰ σᾶς χάρισω,
Καὶ φέρνω πρῶτα τὸ παιδί νὰ ὑπάτε μετὰ κείνο.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Ἐγὼ δὲν λέγω τίποτας, μὰ σέν' τὴν ἔγνοια ἀφήνω.

"Ἡ Ρήγισσα ὑπάγει μέσα, καὶ ἔμειναν μόνοι οἱ δύο· καὶ λέγει ἕνας πρὸς τὸν ἄλλον:

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Ποῦ θέλεις νὰ τὴν πάρωμεν διὰ νὰ μὴν μᾶς ἰδοῦνε
Ποῦ τῆνε θανατώνομεν, μὴν ἔρπον καὶ τὸ εἰποῦνε;

ΣΑΜΟΥΗΛ


Λέγω νὰ τῆνε πάρωμεν σὲ μιὰ μεριά στὸ Ἀργάσι.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Καὶ μήνα ὁ Ρήγας ἀπὸ κεῖ ἔρχεται νὰ περάσῃ!

ΣΑΜΟΥΗΛ

Κι' ἐδὰ στὸ Λοῦρον πάγωμεν ὅπου ἴναι τὸ ποτάμι.

Τ Ρ Α Γ Ω Δ Ι Α
Ο' ΝΟΜΑΖΟΜΕΝΗ
ΕΥΒΕΙΕΝΗ:
ΝΕΟΣΤΑ' ΔΟΣΜΕΝΗ ΕΙΣ ΦΩΣ,
διὰ ὠφέλειαν τῶ πάντων.
ΠΟΙΗΘΗΣΑ ΥΠΟ ΤΟΥ
Κυροῦ Θεοδώρου Μορτζελίε.
Con licentia de Superiori, & Privilegio.
Ex Bibliotheca  *Maj*
ΕΝΕΤΙΗΣΙΝ, α' χ' μ' σ'.
Παροῦ Γραφῆ Αὐτανῶν τῆ Γαυλιανῆ
Πενήντα εἰρησὶς τὸ Πότι τῶ Ἀγίου Θεοῦ.

Τὸ ἐξώφυλλο τοῦ μοναδικοῦ ἀντίτυπου τῆς "Εὐγένειας", 1646

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Ἄνὲ κανέναν κυνηγὸς καὶ μᾶς ἰδῆ καὶ δράμη,
Λογιάζοντας πὲς πιάνομεν παπιά στὴ λίμνη μέσα,
Κι' ἔρθῃ καὶ μολογήσῃ μας ἐπὰ στὴν χώραν μέσα;

ΣΑΜΟΥΗΛ

Κι' ἐδὰ στῆς Γρίας τὸ Πήδημα πάγω νὰ τὴν γυρεμίσω.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Ἐσὺ μὲ κάνεις γλήγορα νὰ κακοθανατίσω!
Στὴν στραταν, ἀδελφέ, θὰ πᾶς νὰ κάμῃς αὐτὸ τὸ πράμα,
"Ὄξω ἂ θεὸς στὴν χώρα μας εὐθύς γιὰ νὰ ἴβγῃ ἡ φάμα!

ΣΑΜΟΥΗΛ

Κι' ἐδὰ στὸ Ζώρου ἄς πάγωμεν ὅπου ἴναι καὶ ἐκεῖ λαγκάδι,
Καὶ ἂν θέλῃς ἄς νυκτώσωμεν, νὰ πᾶμε μόνε βράδου.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Τί εἶναι τὰ λόγια ὅπου λές; Μακρὸν τόπον ἄς πᾶμε.

ΣΑΜΟΥΗΛ

Καὶ εἰς μιὸ ἄς βαστοῦμεν φαγητὸν λιγάκι διὰ νὰ φᾶμε
Νὰ μὴν ποθᾶνωμεν λοιπὸν ὄκ τὴν πείνα καὶ οἱ δύο μας,
Καὶ τότες θέλομεν σφαγῆ, λέγω, ἀνάμεσὸ μας!
Καλὰ κι' ἔχω στὴν μπούρσα μου ψωμί ἀγορασμένο,
Κι' εἶναι καὶ ἀπὸ τὰ ὄμορφα, καλὰ καθαρισμένο.
"Ἐπειτα στὸ Βασιλικὸν πᾶμε πού ἴναι μακριά.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Κάτι σημάδι μῶρχεται καὶ μοῦ πονεῖ ἡ καρδιά.

ΣΑΜΟΥΗΛ

"Ὅπου, σκιαζάρης πού ἴναι ἐδὰ, στὴν ψῆ μου δὲν ἐθάρρου!

Νὰ ἄς με ἰδεῖ καμιάν φορὰν, ἀλύπητα πού ἴναι βάρου
Μέσα σὲ μιὰν ἀπλάδενά γεμάτη μακαρόνες,

Π' ἂν εἶχες στέκει νὰ γρικᾶς, ἔλεγεσ καὶ Μαζόνες

Ἐμάλωνα, καὶ μὲ θυμὸν ἐκτύπου τὸ κουτάλι

Μέσα εἰς τὴν ἀπλάδενά ἂν εἶχε ἴσται καὶ ἄλλη,

Στὴν ψῆ μου καὶ τὴν ἀδειαζα ἀπὸ τὴν μάντᾶ μου,

Διατὶ εἶχα πείνα περισσὴ καὶ πονοῦσε ἡ καρδιά μου!

Καὶ ἄλλων πολλῶν λογίων μαλιές, λέγω, ὅπου κι' ἂν λάχω,

Πού εἰσὲ μαλιῆς τέτοιας λογῆς πάντα ὅπου νὰ λάχω!
Κι' ἐσύ φοβᾶσαι τὸ λοιπὸν γιὰ τέτοιον λίγον πράμα;
Πού ἂν ἤκουες τὰ κάτσα μου τὸ ἔχεις εἰς μέγα θάμα;
Ἄφ' ὅν μου λέεις τέτοιας λογῆς, εἰς τὰ Ξερά ἄς πάμε.
Ἄλθθαι δὲν ἠρώσκειμε τίποτε διὰ νὰ φῶμε!

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Τώρα μιλεῖς ἀρχοντικά, πάμε στὴν μοναξιά,
Κι' ἐκεῖ ἤξευρε πὼς ἔρχομαι μ' ὄλην μου τὴν καρδιά.
Μὰ τ' ἄσπρα θέλομε ὀμυροστά νὰ ῥθῃ νὰ τὰ μετρήσῃ.

ΣΑΜΟΥΗΛ

Ἄν δὲν τὰ φέρῃ, λέγω τῆς τὴν κοπελιά ν' ἀφήσῃ.
Ἐπὶν ἐδῶ ὀπύρχειται μαζί με τὴν κοπέλα.
Βαστᾶ καὶ τ' ἄσπρα μετ' αὐτὴ - ὄμορφῃ κουτσουκέλα!

ΡΗΓΙΣΣΑ

Ἄνδρόνιε, μισερ Σαμουήλ, δοῦλο μου ἐμπιστεμένοι,
Ἄπο τὸν ἄξιον Ρήγα μας εἴστενε τιμημένοι.
Ἐλᾶτ' ἐδῶ νὰ κάμετε τοῦτο πού σᾶς ὀρίζω,
Καὶ διὰ τὸν κόπον πλερωμὴ εἴστενε τιμημένοι.
Τὰ στάμενα ὀπύχω δῶ, μέσα εἰς τὴν σακούλα.
Διὰ νὰ γενῆτε ἀρχοντες θὰ σᾶς τὰ δώσω οὔλα,
Διατὶ πάντα ἐσταθήκετε δοῦλο ἐμπιστεμένοι,
Σὰ δυὸ κοράσια ἀνέγλυτα εἴστενε τιμημένοι.
Καὶ πάρτε τὴν Εὐγένια μου, σύρτε στὸ περιβόλι,
Π' ὁ Ρήγας ἔρχεται ἐκεῖ με τὴν συντροφιάν ὄλη.
Ἄκαρτερεῖτε ἐδεκεῖ ὥστε νὰ τὸν ἰδῆτε,
Καὶ μὴν γαστέρα με κρασὶν ἐπάρτε τὴν νὰ πιῆτε.

ΣΑΜΟΥΗΛ

Πᾶμε, κυρά μου, ὅπου θέεις καὶ ὅπου καὶ ἂν ὀρίσης,
Σὰν δοῦλο ἐμπιστεμένοι σου τώρα νὰ μᾶς γνωρίσης.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Ἄμετέ, λέγω, τὸ λοιπὸν, κι' οἱ τρεῖς συντροφιασμένοι,
Καὶ τάχα νὰ εἶναι βολετὸν νὰ μαι εὐχαριστημένη.

Ρηγοπούλα, Σαμουήλ καὶ Ἄνδρόνιος ἐρχόμενοι εἰς τὸ δάσος

ΡΗΓΟΠΟΥΛΑ

Σὰν πού με πάτε, δοῦλο μου, μέσα ἔς τοῦτα τὰ δάση;
Φοβοῦμαι νὰ μὴν λάχουσι θηρία καὶ με φᾶσι.
Τὸ περιβόλι ἀφήσκαμεν, ὅπου εἶπε ν' ἀνιμένα
Αὐτόνε τὸν πατέρα μου καὶ τώρα πού παγαίνω;

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Παγαίνεις εἰς τὸν θάνατον πού μέλλεις διὰ νὰ πάρης
Γιὰ πές μας, κυρά Εὐγένια μου, τοῦτο πού λέγω ἐθάρρεις
Τὸ πὼς σ' ἐστείλανε ἐδεπα νὰ χάσης τὴ ζωὴ σου
Καὶ πὼς οἱ δουλευτάδες σου εἶναι περίσσια ἐχθροὶ σου;

ΕΥΓΕΝΑ

Ἄντ' ἔναι τοῦτα πού μου λές τὰ λόγια τὰ βαρῖα
Καὶ κάνεις με καθολικά καὶ μοῦ πονεῖ ἡ καρδιά;

ΣΑΜΟΥΗΛ

Κερά μου, ἡ κεράτσα μου μᾶς ὄρισε νὰ ρθοῦμε
ἔς τοῦτον τὸν τόπον τὸν κακὸν ἐμεῖς διὰ νὰ βρεθοῦμε,
Καὶ ὡσὰν ἐρθοῦμεν ἐδεπα, ἐτόπος νὰ σοῦ δώσω
Θάνατον τὸν πικρότατον, ἔπειτα νὰ σὲ χῶσω.
Καὶ ξεῦρε πὼς μᾶς ὄρισε ἡ Ρήγισσα ἀπατῆ τῆς
Τὸ πὼς νὰ σὲ σκοτώσωμεν, γιὰ δὲν εἶσαι παιδί τῆς.

ΕΥΓΕΝΑ

Ἄντ' ἀκακὸν σᾶς ἔκαμα, δοῦλο μου καὶ ἀδελφοί μου
Καὶ θε νὰ με σκοτώσετε, νὰ πάρτε τὴν ζωὴ μου;
Πέτε μου πὼς νὰ ἔκαμα φτασίμων ἀπατῆ μου
Καὶ διὰ ταῦτο με φέρετε νὰ χάσω τὴν ζωὴ μου.
Ἄ Ρήγας ὁ πετράς μου σᾶς ἔχει πλήσια ἀγάπη
Καὶ ἐμπιστεμένους καὶ καλοὺς πάντα τοῦ σᾶς ἐκράτει,
Κι' εἰς τὸ παλάτιον εἴστενε φιδέλοι καὶ οἱ δυὸ σας,
Καὶ τώρα διατὶ ἐβάλατε κακὸν ἀνάμεσό σας,
Νὰ ρθῆτ' ἐπὰ με μένανε γιὰ νὰ με θανατώσετε
Καὶ τῶν θηριῶν τῶν ἄγριων νὰ φᾶνε νὰ με δώσετε;
Θυμῆσου, μισερ Σαμουήλ, τὴν χάριν τὴν δικὴν μου,
Καὶ μὴ μου βάνης τὸ σπαθὶ πάνω στὴν κεφαλὴν μου!
Ἄν δὲν θυμᾶστε ἐμένανε, τὸν Ρήγα θυμηθῆτε,
Δι' αὐτὸ μὴ με σκοτώσετε, μὰ τὴν ζωὴν μου ἀφήτε.
Γλιτώστε με ὅκ τὸν θάνατον καὶ ἀφήτε με στὰ δάση,
Καὶ κάλλιον ἔχω τὰ θηρία νὰ ρθοῦνε νὰ με φᾶσι.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Πῶς λές νὰ σὲ γλιτώσωμεν πού βλέπεις τὴν γαστέρα;
Τὴν ὀρδιανὴν μᾶς ἔδωκε διὰ τὴν δικὴν σου χέρα,
Νὰ κόψωμεν τὰ χέρια σου νὰ πάμε διὰ σημάδι.

Τὸ πὼς σὲ θανατώσωμεν καὶ βροῖσκεσαι στὸν Ἄδρ.
Καὶ τὴν γαστέρα πού βαστῶ εἶπε μου νὰ γεμώσω
Αἷμα ἀπὸ τὴν καρδίαν σου νὰ πιῆ διὰ νὰ τῆς δώσω.
Γιαυτός δὲν κάνομεν ἀλλιῶς, μόνε τὴν προσευχὴν σου
Κάμε, ἂν θες νὰ ῥθῃ ἄγγελος νὰ πάρῃ τὴν ψυχὴν σου.

ΕΥΓΕΝΑ

Ἄφου ἐσεῖς με βιάζετε, ἀφήτε με νὰ δώσω,
Καὶ τὴν ψυχὴν μου τοῦ Θεοῦ νὰ τήνε παραδώσω.
Ἐπειτα, σὰν τελειώσω ἐδὰ αὐτὴν τὴν προσευχὴν μου,
Μηδὲν μοῦ δώσης τούραγον μὰ πάρε τὴν ζωὴν μου.
Ἐγονάτισε ἡ Εὐγένια καὶ λέγει τὴν προσευχὴν τῆς.

ΕΥΓΕΝΑ

Ἦ σὺ, Θεέ, ὅκ τοὺς Οὐρανοὺς ὅπου ἔλα τὰ βασταίνεις,
Καὶ τ' ἄδικα πού κάνουσι στὸν κόσμον ἀπομένεις,
Παρακαλῶ σε ἀπόμεινε τούτην τὴν ἀδικία μου,
Πού ξέρεις δίχως βλάβημον ἔβαλε ἡ μητριά μου
Ἦς διὰ νὰ με σκοτώσωμεν καὶ νὰ με θανατώσωμεν,
Καὶ τὸ κορμί μου τῶν θηριῶν νὰ φᾶσι νὰ τὸ δώσωμεν.
Ἐσὺ, Θεέ, πού βλέπεις τὴν τούτην τὴν ἀδικία μου.
Καὶ πὼς με δίχως πταισίμων σφάζεται ἡ καρδιά μου.
Τὴν ὥρα πού ἀφάνησα κι' ἔμεινα δίχως μάνα,
Νὰ εἶχαν με θάψει με αὐτὴν στὸν Ἄδην, λέγω, ἀντάμα,
Νὰ εἶχαν με θάψει μετὰ σὲ καὶ με τὴν συντροφιά σου,
Νὰ ἔχα εἶσται ὡς τώρα κόκαλα μέσα στὴν ἀγκαλιά σου,
Καὶ ἄς μὴν εἶχα τὴν ζωὴν τούτην τὴν πικραμένη
Πού βλέπω πὼς μοῦ ἔμειλε νὰ γένω σκοτωμένη!
Διατὶ δὲν εἶχα ἰδεῖ κακὸν μηδὲ τρομάρα τόση,
Ἄπο τὸν δοῦλον τοῦ σπιτιοῦ θάνατον νὰ μοῦ δώση.
Ἦ Χάροντα ἀλύπητε, διατὶ νὰ με ὀφρανέψης;
Καὶ τέτοιον θάνατον πικρὸν σήμερον νὰ μοῦ πέψης;
Διατὶ, Χάρων, δὲν μ' ἔπαιρνες ἐκείνη τὴν ἡμέραν
Ἦπου ἔβγαλες τὴν μάνα μου ὅκ τοῦ κόσμου τὸν ἄεραν,
Διατὶ δὲν μ' ἔπαιρνες κι' ἐμὲ στὸν Ἄδην τὴν κακῆμένη,
Μὰ τώρα τοῦτο τὸ κορμί δίχως χέρια ἀπομένει!
Διατὶ ἄλλος ὅπου βρέθηκε, Χάρο, καλύτερός σου
Καὶ τὴν ζωὴν μου παίρνει τὴν ἄθεσ καὶ στανικῶς σου.
Καὶ ξεῦρω πὼς ἡ μάνα μου με θέλει ἀπαντεχάινει
Νὰ πὰ νὰ τὴν ἀγκαλιαστῶ σάν μ' εἶχε μαθημένη.
Καὶ σὰν ἰδῆ τὰ χέρια μου πὼς εἶν' τὰ δυὸ κομμένα
Θέλει ἀρχινήσει θλιβερά νὰ λέγῃ τὸ ὄχ ὀμίμενα,
Καὶ κλαίγοντας μοῦ θέλει εἶπει "ἔλα ἀγκάλιασε με,
Καὶ με κακὸν πολλότατον σκύψε καὶ φίλησέ με".
Κι' ἐγὼ πού πάγω δίχωςτὰς χέρια, πὼς νὰ τὰ πιάσω
Τὰ κόκαλα τῆς μάνας μου νὰ τὰ σφιγκαγκαλιάσω;
Μὰ τώρα τί πολυλογῶ με πρικαμένα λόγια;
Νὰ εἶχα κανεῖν νὰ μ' ἐκλαίγε, ν' ἀρχίνα μοιρολόγια
Στὸν θάνατον πού μοῦ ῥχεται τὸν ξαφνικὸν στὴν ὥραν!
Καὶ κάνε νὰ ἦτον μπορετὸν νὰ μ' ἔπαιρναν στὴν χῶραν,
Νὰ βλέπα καὶ νὰ κλαίγασι ὄλο τὸν σκοτωμὸν μου
Καὶ νὰ πονοῦσα στὴν καρδίαν τὸν πικροθάνατόν μου.
Καὶ νὰ ἴβλεπα ἀπὸ μένανε ὅσοι ἔχουν τὰ παιδιὰ τους
Νὰ μὴν πανδρεύονται ποτέ, διατὶ εἶναι ἀλχημονιὰ τους.
Ἄν ἴβλεπα κανένα ἐδῶ, εἶχα του παραγγεῖλαι
Διὰ τὸν πικρὸν μου θάνατον ἐπιστολὴ νὰ στείλῃ
Στὸν Ρήγα τὸν πατέρα μου, ὡς γιὰ νὰ με πονέσῃ,
Διὰ τὴν ψυχὴν μου τὸν Θεὸν νὰ τὸν παρακαλέσῃ.
Ἄφ' ὅς πεθαίνω τὸ λοιπὸν μέσα ἔς τοῦτα τὰ δάση
Καὶ τὰ θηρία τὰ ἄγρια ἔχουσι νὰ με φᾶσι,
Διὰ ταῦτα σᾶς παρακαλῶ, δένδρη μου, συγχωράτε,
Καὶ λέγω καὶ τὰ πάθη μου στοὺς κλώνους σας βαστάτε,
Καὶ νὰ γευτοῦν τὰ πάθη μου εἰς τὰ δικά σας φύλλα.
Καὶ ἄς ξεραθοῦσι οἱ κορφές νὰ γένουν ξηρὰ ξύλα.
Καὶ ὅσοι περάσουσι ἀπὸ κεῖ ὄλοι νὰ τὰ θωροῦσι,
Νὰ τὰ διαβάξουν θλιβερά κι' ἐμένα νὰ πονοῦσι.
Ἐλᾶτε σεῖς ὅπου ἔχετε αὐτὴν τὴν πεθυμία,
Βλέπετε μὴ λυπάστενε, μὰ μ' ὄλην τὴν καρδίαν
Σηκώστετε τὰ χέρια σας καὶ πάρτε τὴν ζωὴν μου,
Εὐθύς τὸ γληγορότερο διὰ νὰ βγῇ ἡ ψυχὴ μου.

ΑΝΔΡΟΝΙΟΣ

Ἄκούοντας τὰ λόγια τῆς περίσσια τὴν λυποῦμαι
Καὶ πὼς, ἂν τὴ σκοτώσωμεν, ἔς περίσσιο κρῖμα μποῦμε.

ΣΑΜΟΥΗΛ

Μὰ τὴν ἀλθθαιαν, λέγω σου κι' ἐμένα πόνεσέ μου,
Καὶ νὰ μὴν χάσῃ τὴν ζωὴν μὰ μένα φαίνεται μου
Νὰ μὴν τήνε σκοτώσωμεν, μόνον ἄ θέλῃ ἀτῆ τῆς,
Τὰ χέρια τῆς νὰ πάρωμεν καὶ ἄς ἔχῃ τὴν ζωὴ τῆς.

Και μετὰ κεῖνα λέγομεν πὼς εἶναι σκοτωμένη
Και μέσα στὸ ἀγριόδασον εὐρίσκεται θαμμένη.
"Ἄν θεὸς νὰ εὐχαριστηθῆς νὰ γλύσης τὴν ζωὴν σου,
Βάλε τὰ χέρια στὸ δένδρον μ' ἔλθην τὴν ὄρεξιν σου,
Και μὴν φοβᾶσαι τίποτας διατι ἓνα πόνον παίρνεις.

ΕΥΓΕΝΑ

Ξέρω πὼς, μοῖρα μου πρικιά, σὲ βάσανα μὲ φέρνεις.
Διὰ νὰ γλιτώσω τὴν ζωὴν τώρα θεὸς ἀπομείνω
Και σέ, Θεὸς διὰ τοὺς Οὐρανούς, ἔλθην τὴν ἐγνοια ἀφήνω,
Διὰ νὰ ἰδῆς τὸ δίκαιον μου καὶ τὴν ὑπομονή μου
Και πὼς τρομάσσει καὶ ποεῖ σήμερον ἡ ψυχὴ μου.
Παρακαλῶ σε γλήγορα κόψε τα, μὴν γρικῆσω
Τὸν πόνον μέσα στὴν καρδιάν κι' ἔλθη καὶ ξεψυχῆσω.

Τότες τῆς ἔκοψαν τὰ χέρια.

ΕΥΓΕΝΑ

Ἰοιμένα ἢ κακορίζικη, ἰοιμένα ἢ καρδιά μου,
"Ἰντα τρομάρα καὶ καημὸν ἔχουν τὰ σωθικά μου!
Ἰοιμένα ἢ κακορίζικη, τί πόναι ποὺ κτυποῦσι
Στὴν πρικαμένη μου καρδιά, περίσσια μὲ κεντοῦσι.
Ἦ μοῖρα κακορίζικη, καὶ πὼς νὰ τοῖ πομείνω;
Σὲ σέ, καμμένη μου καρδιά, τοὺς πόνους μου ἀφήνω.
Βάστα, καρδιά, τοὺς πόνους μου ὥστε νὰ ξεψυχῆσω,
Κι' ἐσεῖς, ἀγριότατα θηρία, τοῦτο τὸ κρέας θ' ἀφήσω
Νὰ φᾶτε νὰ χορτάσετε ἔς τούτην τὴν ἐρημίαν.
Μὰ τοῦτο σᾶς παρακαλῶ, μὴν φᾶτε τὴν καρδίαν,
Μ' ἀφῆτε τὴν νὰ στέκεται, ὄλοι νὰ τὴν θωροῦσι,
Τὸ πὼς μ' ἐθανατώσασι ἄδικα, νὰ πονοῦσι.
Κλάψετε, μάτια μου θλιβιά, σὺν γνέρι ὄντα βρέχη.
Διατὶ ἀπὸ τὰ χέρια μου περίσσιον αἶμα τρέχει.
Ἰδέτε, μάτια, τὸ αἶμα μου, πὼς τρέχει σὺν τὴν βρῦση
Και ὡς τὸ ποτάμιν τὸ κλειστὸν ὄντα τὸ θέλου ἀφήσει.
Μὰ πὼς νὰ κάμω ἡ ταπεινὴ τὸ αἶμα νὰ σταλάρω;
Μὴ μὲ παιδεύης, πάρε με, παρακαλῶ σε, Χάρο!
Ἔπαρε τὴν ψυχούλα μου νὰ μ' ἀλαφρύνου οἱ πόνου,
Και μὴν μοῦ δώσης πλιὸ ζωὴ, μὰ ὡς ἐδῶ μοῦ σώνει.
Σώνει μου εἰς ὅτι, ἔζησα στὸν κόσμον ἢ πρικαμένη.
Γιὰ ταῦτο σὲ παρακαλῶ νὰ γένω ποθαμένη.
Μ' ἀφὸς μοῦ μέλλει σήμερον νὰ χάσω τὴν ζωὴ μου,
Δὲν εἶν' κανεὶς διὰ νὰ μὲ κλαί', πρέπει μου ἀπατῆ μου
Νὰ εἰπῶ τὸ μοιρολόγιον μου ὡσάν βασιλοπούλα
"Ὅπου 'μαι θεὸς νὰ διηγηθῶ ἔς τοῦτα τὰ δάση οὐλα
Νὰ τ' ἀγρικῆσουν τὰ δένδρα κι' οἱ κάμποι καὶ τὰ δάση
Και τὰ θηρία τ' ἄγρια ποὺ θέλουν νὰ μὲ φᾶσι.
Τοῦ ἴδιου ἡλιου θεὸς νὰ πῶ τὴν κακορίζικιά μου
Ἄνὲ καὶ βλέπη ἄλλη καμιὰν νὰ ἔχη τὴν συμφορὰ μου,
Ἄνὲ καὶ ὁ ἥλιος ὁ φωτερός δὲν εἶδε, θεὸς ν' ἀφήσω,
Και τὸ φεγγάρι τὸ λαμπρὸν τῆς νύχτας νὰ ρωτήσω
Ἄνισσας κι' εἶδε ἄλλην καμιὰν νὰ ῥθε ἔς τοῦτα τὰ μέτρα.
Πρέπει νὰ ἔχω ὑπομονὴ ὡσάν τὸ ἔχει ἡ πέτρα.
Μ' ἂν εἶναι καὶ δὲν εἶδανε καμιὰν στὴν οἰκουμένη,
Θέλω νὰ παρεπονθῶ στὸν Χάρον ἢ καημένη.
Μὰ βλέποντας τὸ πὼς κανεὶς δὲν μὲ ἀπιλογάται
Πέψε κανεὶν στὴν ἔρημον, Θεέ μου, ν' ἀφικράται
Τούτην τὴν παραπόνου ποὺ θέλω ν' ἀρχινήσω,
Νὰ εἰπῶ τοῦ Χάρου θλιβερά ζιμιὸ νὰ ξεψυχῆσω.
Ἦ Χάροντα ἀλύπητε, μαῦρε καὶ ἀραχνιασμένη,
Πὼς παίρνεις νέες κι' ἐρωταριές στὸν Ἄδην, πρικαμένες,
Ἄνδρες περισσίου τοῦ σπαθιοῦ, καὶ ἄπονα τοὺς σκοτῶνεις,
Μόνον μὲ τὸ δραπάνι σου γαιμαῖα τοὺς θανατώνεις.
Ἄλλους πνίγεις στὴν θάλασσα καὶ ἄλλους ποὺ πολεμοῦσι,
Τὸν θάνατον λαβαίνουσι μὲ δίχως νὰ σὲ ἰδοῦσι.
Κι' ἐμὲ διατὶ μοῦ ἔγραψες τὰ χέρια καὶ μοῦ κόψαν
Και μὲ τουράνηση πολλὴν στὸ θάνατον μὲ πέψαν;
Λυτήσου, Χάρων, τὸ κορμί, λυτήσου καὶ τὰ κάλλη,
Τὴν ξενιτικὴν ποὺ βρισκομαι, ὅπου 'ναι πλιὰ μεγάλη,
Και μὴ μοῦ δώσης θάνατον ζιμιὸ νὰ ξεψυχῆσω
Και τὸ καημένον μοῖ κορμί ἔς τοῦτο τὸ δάσο ἀφήσω.
Στείλε κανένα, Χάροντα, νὰ ἰδῆ τὰ κλάματά μου
Και τὴν περίσσια λύπησιν ὅπου 'χει ἡ καρδιά μου,
Διὰ νὰ μὲ πᾶρη μετ' αὐτὸν στὴν χώρα νὰ μὲ ἰδοῦσι
Τὸν πόνον μου τὸν ἄμετρον ὄλοι νὰ λυπηθοῦσι.
Πόδια μου κακορίζικα, ποῦ 'ναι ἡ πορπατησά σας,
Και τώρα ὁ Ἄδης ὁ πικρὸς τρώγει τὴν ἀνδρεία σας.
Κορμί, καὶ ποῦ 'ναι οἱ φορεσιές ποῦ 'βανες πᾶσα ἡμέρα,
Τώρα ὁ Χάρος κάνει σε νὰ χάσης τὸν ἀέρα.
Χέρια, καὶ ποῦ 'ναι ἡ ἀνδρεία, λέγω ἢ δυνάμη σας,
Ποῦ 'ναι ἡ ἀσπριά σας ἢ πολλή κι' ἢ γάρῃ ἢ δική σας;

Και τώρα σᾶς ἐκόψανε, ἀλί, καὶ σᾶς ἐπῆρα,
Γραμμένο καὶ νὰ μοῦ ἴτανε; Πές μου, δική μου μοῖρα.
Ἔτσι ἐσὺ μὲ μοίρανες νὰ ῥθῶ ἔς τοῦτα τὰ δάση
Νὰ κόψουνε τὰ χέρια μου καὶ τὰ θηρία νὰ φᾶσι
Τὸ πρικαμένον μου κορμί μαζί μὲ τὴν καρδιά μου.
Και γιάντα, πικρομοῖρα μου, νὰ γέννης ἐχθρισσά μου;
Βυζιά σφικτά, ἀμάλαγα, σκουλήγια θὰ σᾶς φᾶσι,
Και στήθι ἀργυροκάθρεφτον τὴν ὄψιν σου θὰ χάσης.
Κι' ἐσὺ, λαϊμέ, ὅπου ἤσουςαν σὺν ἀργυρὸν ραμίαν,
Τώρα σᾶς τρώγει ἡ μαύρη ἢ γῆς μαζί μὲ τὸ πηγούνι.
Χεῖλη μου κατακόκκινα, μὲ τὸ βερτζὶ βαμμένα,
Μὲ κάντιο καὶ μὲ ζάχαρη εἴστενε καμωμένα.
Τώρα θεὸς νὰ μαυρίζετε στὴν γῆν τὴν καυρισμένη.
Και, γλώσσα γλυκομίλητη, γένεσαι ἀραχνιασμένη.
Διὰ ταῦτο σὲ παρακαλῶ, τὰ πάθη μίλησέ τα,
Σὲ μοιρολόγια φέρε τα ὄμορφα καὶ ἀρχισέ τα,
Πέ τα νὰ τ' ἀγρικίσουνε ὄλοι νὰ λυπηθοῦνε,
Και μοιρολόγι ταπεινὸν διὰ μένα νὰ εἰποῦνε.
Μαῦρα ματάκια, πέτε μου, ποῦ ἔχετε τὴν θωριά σας;
Τώρα ὁ Ἄδης ὁ πικρὸς τρώγει τὴν ὄμορφιαν σας.
Διὰ ταῦτο κλάψετε θλιβιά, πὼς γίνεσθε χαημένα
Και πὼς στὸν Ἄδην τὸν πικρὸν γίνεσθε τυφλωμένα.
Κεφάλι μου ὠραιόπλούμιστο, καθημερινὴ καὶ σκόλη,
Τάχα νὰ χάρηκες ποτὲ μέσα σὲ περιβόλι,
Και τώρα πὼς θεὸς νὰ χαθῆς καὶ θέλεις νὰ μαυρίσης,
Κι' ὄλες τοῦ κόσμου τὲς χαρὲς ἐπὰ θὰ νὰ τς ἀφήσης.
Θεὸς μου, δῶς' μου ὑπομονὴν σήμερον τὴν καημένη
Ἵστε ποῦ νὰ ἴβγη ἡ ψυχὴ, νὰ μείνω ἀποθαμένη.
Τώρα χάνεται ἡ νεότης μου, χάνεται ἡ ὄμορφιαν μου,
Χάνεται καὶ ἡ πορπατησιά κ' ἡ δόλια ἢ χαρὰ μου.
Κλάψετε, δένδρα, τὸν θάνατον ὅπου μὲ τριγυρίζει
Και μὲ δραπάνι κοπτερόν σήμερον μὲ θερίζει.
Γιατὶ, σὺν λιώση τὸ κορμί κι' ἡ κεφαλὴ ἢ καημένη,
Ἵπου 'ναι μὲ τὴν χάριν τῆς ὄμορφας καμωμένη,
Χωρίζουν καὶ τὰ κόκαλα καὶ ὑπάνε εἰς μιὰν μερία,
Και κρέας δὲν ἡύρισκεται ἀπάνου τους διὰ χρεία,
Μὰ γίνεται ἢ κεφαλὴ σὺν τὸ γλυμένον ξύλον
Και ὡσάν ἐκείνον τὸ δένδρον ὅπου δὲν ἔχει φύλλον.

"Ἀρχεται ὁ ΚΥΝΗΓΟΣ

Τρεῖς ὄρες εἶν' ποῦ πορπατῶ μέσα ἔς τοῦτα τὰ δάση
Κι' ἀρχῆς λαγὸν δὲν εὐρηκεν ἢ σκύλα μου νὰ πιάση,
Και ἀπὸ τὴν πίκραν μου, νὰ ζῶ, ἐθάμπωσε τὸ φῶς μου.
Πάλι νεράιδα σήμερον ἐφάνηκεν ὄμπρός μου.
Ἄν εἶν' νεράιδα ἀληθινή, θέλω νὰ τὴν ξορκίσω,
Και ἂν δὲν μισέψη γλήγορα, φεύγω ἀπὸ δῶ, νὰ ζήσω.

ΕΥΓΕΝΑ

Ἦ Χάρο, Χάρο, Χάροντα, σῶσε στὰ κλάματά μου
Και πάρε τὴν ψυχούλαν μου, νὰ γιάνη ἢ καρδιά μου.

ΚΥΝΗΓΟΣ

Γυναίκα νὰ 'ναι ἀληθινή ἐτούτη ὅπου κλαίγει
Ἐπὰ στὸ δάσος μοναχὴ καὶ φαίνεται καὶ λέγει
Ἄπάνου διὰ τὸν θάνατον, δι' αὐτὸ ἀναστενάζει,
Τὸ πὼς μὲ δίχως πταίσμιον ἔρχεται καὶ μᾶς σφάζει;
Ἦ ὄφου, κακὸν ὅπου θωρῶ, τὰ χέρια τς εἶν' κοιμένα,
Διὰ ταῦτος κλαίγει θλιβερά καὶ κρᾶζει τὸ ὄχ ὀιμένα.
Και ποῖος νὰ τῆς τὰ 'κοψε καὶ δὲν τὴν ἐλυπήθη;
Ἦ κάποιου ρηγὸς ἔφταισε, γιάυτος ἔτσι ἐκρίθη;
Κι' ἂν εἶναι κρίση τοῦ ρηγὸς, εἶναι μὲ ἀδικία
Και γιάντα νὰ μὴν λυπηθῆ τὴν τόσην ὄμορφιαν;
Ἰοιμένα πόσην ὄμορφιαν θωρῶ σ' ἐκεῖ τὰ κάλλη,
Νὰ ζήσω, εἰς τὴν χώρα μᾶς κρένω δὲν βρῖσκειται ἄλλη
Νὰ ἔχη τὲς τόσες ὄμορφιές πῶχει τὸ πρόσωπόν τῆς,
Και ποιά νὰ 'ναι ὄμορφύτερη διὰ νὰ σταθῆ ὄμπρός τῆς;
Νὰ ζῶ, κι' ἂν ἤμουν μοναχός, τώρα κριματιζόμου,
Μὲ δαύτην ἐκοιμόμουνα μιὰν ὄρα, στὸν Θεὸ μου!
Μὰ πάγω στὸν ἀφέντη μου διὰ νὰ τὸν ἀβιζάρω,
Και φόρσι, ἂ μοῦ βουληθῆ, γυναίκα νὰ τὴν πάρω.
Κι' ἂν τρέξη αἶμα διὰ τὰ χέρια τῆς, φέρνω γιατρὸ διὰ τὴν χώρα
Και τὴν γιατρεύει παράυθες τούτην ζιμιὸ τὴν ὄρα.
Κι' ἂν ἔναι καὶ δὲν ἤμπορεῖ νὰ τρώγη, ἐγὼ τῆς δίνω
Ψωμάκι μὲ τὰ χέρια μου νὰ ζῶ, δὲν τὴν ἀφήνω.

Και τότες μιλεῖ τοῦ Ρηγόπουλου ὁ

ΚΥΝΗΓΟΣ

Ἄφέντη, κόπιασε νὰ ἰδῆς μιὰν ἀρχοντοπούλα
Ποῦ 'ναι χωσμένη στὰ κλαδιά κι' εἰς τῶν δένδρων τὰ φύλλα,
Κι' ἔχουσε καὶ τὰ χέρια τῆς κοιμένα μονοτάρο

Τὰ τοῦ Δραγγήματος πρῶσιπα :-

Φιλόσοφος.
Ρῆγας, Ντοντάρδιος Μπζατίτζιος.
Ἄρχος τὸ ὄνομά του Κλαύδιος.
Ἄρχος Βενετός.
Καμαρνήρης τῷ ρήγος.
Κυνηγός.
Γραῖα Ἀγκολαία.
Ρῆγοπούλα.
Μασάρα πῆς Ἀμήρησα.
Μπράβος Ἀνδρῆνιος.
Μπράβος Σαμουήλ.
Ρῆγόπουλον Βεντούρης.
Μαυταποφόρος.
Ἀσκηπῆς.
Καβαλέρης μὲ Τζάφους.

ΠΡΟ:-

Ἡ ὕπόθεσις πῆς πικρῆς Τραγωδίας:

Ξ Τοντάρδιος Μπζατίτζιος Ρῆγας πῆς χώρας λιγούρης Νέως, ἀριστοκράτης ὑπερδυναμῆς κατὰ τὴν ταξίαν ὅπου οἱ παντὶς ἔχουσι. Κατὰ δὲ τὴν τῷ θανάτου ὄσον ὅπου ἡμεῖς ὑποχωροῦμεν ἡμισθην ἡγεμονικαίου ὄσον θανῆ, ἀφῆλονται πρὸς εἰς παῖδων θυληκῶν λογορῆν Εὐβρίνα. Μὴ δυναμῆς δὲ ὁ αὐτῆς Ρῆγας ἐὰ μὴ πάλιν ὑπερδύνη, καὶ λαμβανόμενος τὴν τῶν σπητιῶν ἔχουσι. Οἱ δὲ πῆς καλῆς ἀξιοβολῶν ὡς καθὼς ἔχει τὴν σπιτιοθήκην τῶν ἀφῆλονται πρὸς εἰς τὴν παρὰ, καὶ μάλα εἰς φρούρους. Ἡ Ρῆγας τὴν τῶν Ρῆγος θυγατέρα ἐφθόνησε καὶ ποσὶ ὅπου τὴν τῶν φοιδύσουσι ἔβαλε. Μία τῶν ἡμερῶν δὲ ὁ Ρῆγας εἰς κληρῆν ἔβλεπε. Ἡ δὲ Ρῆγας ἀριστοκράτης μίαν γραῖαν Ἀγκολαίαν καλοῦμεν τὴν ἱερῆσθε πρὸς καὶ αὐτὴ τὴν τῶν εἶσθε πρὸς τὴν πῆς εἰρήμους τοπὸς τῶν φοιδύσουσι καὶ ἰσθῆν ἔκαμε πῆς ποσὶν εἰς δύοσις δούλους. Οἱ δὲ ὅσα τῶν θυληκῶν ὅπου ἡ Εὐβρίνα ἔκαμε λειψυδρῶν μόνον τὰς δύο χεῖρας πῆς ἰκοψῶν. Κατὰ συγκαρτερεῖ Βασίλοπουλον ἐκ εἰσθε τὰ δάσει ἐκκεληρῆ, καὶ ἀριστοκράτης τῶν θρόνουσα, καὶ κλαύουσα ὄσον τὴν πολλῶν ὑπερδύνη καὶ ἀριστοκράτης τῶν ἡγεμονικαίου πῆς ἰκοψῶν. Ἡ δὲ Ρῆγας τὴν κατὰ τὴν τῶν ἀριστοκράτης πῆς ἰκοψῶν τῶν Ρῆγας τὴν κατὰ τὴν τῶν ἀριστοκράτης πῆς ἰκοψῶν τῶν Ρῆγας τὴν κατὰ τὴν τῶν ἀριστοκράτης πῆς ἰκοψῶν ὑπὲρ ἰμοῦ εἰς τὴν κυρῶν.

Κι' ἐκείνη ἀπὸ τὸν πόνον της κράζει συχὰ τὸν Χάρο. Λέγω σου εἶναι καὶ ἄμορφη, περίσσια εἰς τὰ κάλλη, Νὰ ζήσω, κι' εἰς τὴν χώρα μας κρένω δὲν βρέσκειται ἄλλη.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Σώπα, μὴν μοσκαρεῦσαι καὶ σύρε μὲς στὰ δάση, Ἐπαρ' καὶ τὸ λαγωνικόν, φόροι λαγῶν νὰ πιάση.

ΚΥΝΗΓΟΣ

Ἐγὼ δὲν μοσκαρεῦομαι, μὰ λέγω τὴν ἀλήθεια, Κι' ἐδὰ θαρρεῖς κι' ἔχω ὄρεξη νὰ λέγω παραμύθια; Μὰ κόπιασε νὰ τὴν ἰδῆς, καὶ τότες νὰ πιστέψης Κι' ἔνα ὁκ τοὺς ἀνθρώπους σου στὴν χώραν νὰ τὸν πέψης Νὰ πὰ νὰ φέρῃ τὸν γιατρόν διὰ νὰ τήνε γιατρέψῃ Κι' ἄς πῆ καὶ τοῦ πατέρα μου τὴν μάνα μου νὰ πέψῃ Νὰ τήνε πάρῃ σπῆτι μας, διατί ναι ἐδική μου, Κι' ἤξερα ὅτ' ἠθέλα τὴν καὶ διὰ εὐλογητικῆ μου.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Πᾶμε ζυμὸ νὰ τὴν ἰδῶ καὶ τότες θέλει στείλω Γιὰ τὸν Φραντζέζε πού εἶν' καλὸς κι' ὅπου τὸν ἔχω φίλο.

Ἐτότες ὑπάγει καὶ τὴν βλέπει, ἔπειτα τὸ Ρηγόπουλον λέγει:

Πῶς ἤλθες ἐπά, λυγερή, ἔς τούτην τὴν ἐρημία; Τὰ χέρια ποῖος σοῦ τὰ κοψε μὲ ἄπονη καρδία; Πῆς μου, ποῖος σκύλος ἦτονε νὰ πὰ νὰ τόνε σώσω, Μὲ τὸ σπαθὶ ὅπου βαστῶ θάνατον νὰ τοῦ δώσω; Δεῖξε τὴν στράτα πού καμε νὰ πὰ νὰ τὸν εὐροῦμε, Ἐτοῦτο πῶκαμε σ' ἐσέ, ἐμεῖς νὰ γδικαιωθοῦμε!

ΕΥΓΕΝΑ

Ἀφέντη, ἀπὸ Θεοῦ ἔλαχα μέσα ἔς τοῦτα τὰ δάση, Καὶ ἀπαντέγω τὰ θηριὰ νὰ ρθοῦσι νὰ μὲ φᾶσι, Διατί καθὼς ἐγένηκα, ζῶη δὲν μοῦ τοκάρει Τὸν θάνατόν μου ἀκαρτερῶ δίχως κανένα βάρι. Κι' ἐκείνος πού μοῦ τὰ κοψεν, ἐγὼ δὲν τὸν γνωρίζω. Μὰ εἰς τὴν κρίση τοῦ Θεοῦ, ἄς ξέρῃ, τὸν ὀρίζω.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Πολλὰ λυποῦμαι τὸν καημόν, λυγερή, τῶν χειρῶν σου, Μὰ δόξαζε τὸν Ποιητήν, ὅπου ἄλλα ἐμπρὸς σου, Κι' ἄφῃσ' τὴν πρίκα ἔς μιὰ μεριά καὶ μὴ φοβᾶσαι εἰς τόσο, Καὶ κάλλια ἔχω θάνατον τοῦ λόγου μου νὰ δώσω, Παρὰ νὰ πάθῃ τίποτας, κυρά μου, τὸ κορμί σου, Καὶ τὸ κυνήγι ἀφῆνω το διὰ πινομῆν δική σου. Μετάστρεψε τὸν λογισμόν καὶ ἀκλούθα μου ὅπιασ, Διατί σοῦ μνέγω στὸν Θεόν, ἐδῶ δὲ θὰ σ' ἀφῆσω, Κι' ἔλα νὰ πᾶμε στὸν γιατρόν ἀφὰ νὰ σὲ γιατρέυῃ Καὶ μὲ βοτάνι γιατρικόν τὰ χέρια σου νὰ δέση. Καὶ ἔξερε διὰ γυναῖκα μου καὶ διὰ εὐλογητικῆ μου Ἀπὸ τὰ τώρα παίρνω σε μ' ὄλην τὴν ὄρεξή μου. Κι' ἐγὼ ἔχω δούλες τοῦ σπιτιοῦ πάντα νὰ τὲς ὀρίσης, Κυρά νὰ εἶσαι εἰς αὐτὲς ὅσον καιρὸν καὶ ἂ ζήσης. Ἀπάντησε ἐπά, Κυνηγέ, καὶ αὐτὴν τὴν σκύλα κράτει, Κι' ὅσοι λαγοὶ σοῦ λάχουνε φέρ' τοὺς εἰς τὸ παλάτι.

Ἐμενε ὁ Κυνηγὸς μόνος καὶ τὸ Ρηγόπουλον ἐπῆγε μὲ τὴν Εὐγένα.

ΚΥΝΗΓΟΣ

Ἐγὼ, κατεργῶ σε, διάσκαντζε, ὁ τρόπος αὐτὸς πῶς πάει Ἄλλος νὰ εὐρῆ τὸ φαγητόν καὶ ἄλλος νὰ τὸ φάη! Ἐγὼ εὐρῆκα τὴν κοπελιά κι' ἔλαγα νὰ τὴν πάρω, Καὶ τώρα μοῦ τὴν πῆρε αὐτὸς κι' ἄφῃσ' ἐμὲ τὸ βάρο! Ἐγὼ τὸν νοῦν μου ἔχασα καὶ ὅλα τὰ μυαλά μου, Διατί ἔχασα τὸ εὐρημα κι' ἔχασα τὴν κυρά μου... Ὅϊμέ, ὁ κακορίζικος, τί μοῦ ὄρε νὰ μιλήσω Καὶ δὲν τὴν ἀφῆνα ἐδεκεῖ, ἔπειτα νὰ γυρίσω Νὰ τήνε πάρω μετὰ μὲ στὸ σπῆτι τὸ δικόν μου, Που ἐγὼ μαι πάντα μοναχός, νὰ κάμω σύντροφόν μου, Μ' ἄφῃσα καὶ τὴν ἔχασα καὶ ἄλλος τήνε κοιμᾶται. Μ' ἂν κι' ὁ ἀφέντης μου θαρρῶ πάντα νὰ μ' ἐνθυμᾶται, Εἰς τὸ εὐρημα πού τοῦ εὐρῆκα, χάριν νὰ τοῦ ζητήξω, Μὲ τὴν κοπέλα πού ἔγουνε στὸ σπῆτι τους νὰ σμιέξω Μιὰ νύκτα, διὰ νὰ πλερωθῶ αὐτὸ τὸ ἡμέριμά μου, Καὶ μετὰ τοῦτο χαίρεται κι' ἐμένα ἢ καρδιά μου. Μὰ πάλιν κάνει μου ὄρεξη νὰ πὰ νὰ κυνηγήσω — Μὰ μένα μῶρχεται ἐδεπὰ τὴν σκύλα του ν' ἀφῆσω, Ἡ νὰ τῆς δώσω ἔτσι μιὰ γιά νὰ τήνε σκοτώσω, Κι' ἐγὼ νὰ πάγω γλήγορα στὴν στράτα νὰ τὸν σώσω, Νὰ πιάσω τὸν ἀφέντη μου μὲ τοῦτο τὸ μαχαίρι, Νὰ τοῦ κτυπήσω δύο τρεῖς εἰς τὸ ζερβὶ του νὰ μέρη.

Τότες αὐτὴ ἡ κοπελιά νὰ ἔρθῃ μετὰ μένα.
 Ἄμῃ ἂν τὸ μάθη ὁ κύρης του, δὲν εἶν' κακὸν σ' ἐμένα;
 Ὄξδὸν καὶ νὰ συμπαντιστώ, νὰ πάγω εἰς ἄλλην χώραν
 Ἄλλέως τὴν φούρικα δέχομαι εὐθύς κατὰ τὴν ὥραν.
 Μ' ἄς ἔχω τὴν ὑπομονὴν καὶ ἄς πάγω εἰς τὸ παλάτι.
 Καὶ ποῦ δὲ νὰ μετάνωνε, νὰ μοῦ ἴλεγε "Ἐλα, νὰ τη,
 Τὴν κοπελιά ὅπου εὐρηκες, ἀφέντη κυνηγάρη",
 Ποιὸς ἄλλος εἰς τὸν τόπον μας εἶχε τὴν τέτοιαν χάρη
 Ὡσὰν ἐμένα σήμερον; Μὰ πάω στὸ ριζικόν μου
 Καὶ φόρει ἡ γνώμη ὅπου ἔχει 'δὰ νὰ εἶναι διὰ καλόν μου...

Ρήγας, Ἄρχοντες, Ρήγισσα καὶ Μασάρα.

Προλογίζει ὁ ΡΗΓΑΣ

Τὶ ὥρα καὶ δὲν ἀνοίγουνε τοῦ παλατιοῦ τὴν πόρτα;
 Γιὰ σῦρε, μισερ Κλαούδιε, καὶ τὸν πορτάρη ράτα.
 Πούρου μὴ ὥρα τς ἡμερῶς εἶναι ἀπερασμένη.
 Νὰ μὴν ἐπάθην τίβητι καὶ εἶναι πικραμένοι;

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Ἐ τὴν ποῦ ἀνοίγει, ἀφέντη μου, τοῦ παλατιοῦ ἡ πορτέλα
 Ἐ πῶρχειται κι' ἡ Ρήγισσα με' μία τῆς κοπέλα.

ΡΗΓΑΣ

Γιὰ πέ μου, κυρὰ Ρήγισσα, ποῦ εἶναι ἡ Εὐγένια;

ΡΗΓΙΣΣΑ

Διὰ λόγου σου τὴν ἔστειλα, μόνον ἀλλ' σ' ἐμένα.

ΡΗΓΑΣ

Μὲ ποιοῦνε τὴν ἔστειλες, πές μου ἴντα νὰ γίνῃ,
 Διατὶ ἡ ἔγνοια ἡ περισσή, νὰ ζήσω, δὲν μ' ἀφήνει.
 Πές μου τὸ γληγορότερον γιὰ νὰ μὴν ξεψυχήσω
 Καὶ τοῦτο τὸ ρηγάτον μου τῆς ἐρημιάς ν' ἀφήσω.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Δὲν ἔχω στόμα νὰ στὸ πῶ, γλώσσα νὰ στὸ μιλήσω,
 Τὰ μέλη μου ὅλα τρέμουσι, σὰν πῶς νὰ τ' ἀρχινήσω;

ΡΗΓΑΣ

Πές μου τὸ γληγορότερον, τί ἐγίνῃ τὸ παιδί μου.
 Ἄν δὲν μοῦ πῆς ὀγλήγορα, τώρα ἐβγαίνει ἡ ψή μου.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Ἀφέντη, τὴν Εὐγένια μας ποῦ καμαρώνουμε οὔλοι
 Στὸ περιβόλι ἐπῆγαν τὴν οἱ ἐδικοί μας δούλοι,
 Κι' ὡσὰν ἀγανακτήσασι κι' ἤρθαν καὶ δὲν σ' εὐρῆξαν,
 Οἱ δούλοι ἀποκοιμήθησαν κι' ἐκεῖνη τὴν ἀφήξαν.
 Κι' ἡ Εὐγένια ἐξεμονάξασε καὶ θέλει ἐμπῆ στὰ δάση,
 Καθὼς μοῦ λογαριάσασι κι' εἶπαν ὄνταν ἤρθᾶσι.
 Κι' ἐκεῖ τὴν ἤθραν τὰ θηριά κι' εἴχανε τήνε φάγει,
 Καθὼς θωρῶ τῆς ἐμελλε ἐκείθενε νὰ πάγῃ.

Ἀφόντες ἐξυπνήσασι ἄρχισαν κι' ἐφωνάζαν
 Καὶ τοῦ παιδιοῦ μας τ' ὄνομα μέσα στὰ δάση ἐκράζαν,
 Κι' ὄλημερίς ἐγύρευαν στοὺς λόγγους καὶ λαγγάδι
 Καὶ τίποτε δὲν εὐρίσκα, μόνον σιμὰ τὸ βράδῃ
 Τὰ δύο τῆς χέρια εὐρηξαν ὅπου ζιμιὸ τὰ σέρναν
 Δυὸ λύκοι τὰ τραβούσασι κι' ἐφεύγαν κι' ἐπαγαῖναν.

Αὐτοὶ με' τὲς πολλὰς φωνὰς ἔκαμα καὶ τ' ἀφήκα,
 Καὶ τότες τῶν βαριόμοιρων τς ἔρθε μεγάλη πρίκα,
 Κι' ἐφέραν τα με' κλάματα κι' ἤρθασι στὸ παλάτι,
 Πισάνας εἰς τὰ χέρια του ἕνα ἀπὸ δαυτὰ ἐκράτει.
 Κι' ἐγὼ ὄντα τὰ εἶδα ἐτρόμαξα κι' ἐπόνεσε ἡ καρδιά μου,
 Τὸ μοιρολόγιον ἄρχισα κι' ἐταύρουν τὰ μαλλιά μου,
 Καὶ τόσον μοῦ ἐπόνεσε με' ὄλην τὴν ψυχὴ μου
 Καὶ τὴν ἐμοιρολόγησα σὰ νὰ ἤτονε παιδί μου,
 Καὶ τὰ πέψα με' ἄρχοντες μέσα στὴν ἐκκλησίαν,
 Τὰ πῆραν καὶ τὰ ἐθάψανε με' πλῆσια παρρησίαν.

ΡΗΓΑΣ

Νεκρός, τυφλὸς ἀπόμεινα, δὲν ἡμπορὰ μιλήσω.
 Τὸν πόνον τὸν ἀμέτρητον πῶς νὰ τὸν ἀρχινήσω;
 Πῶς νὰ βασιτάξω τὸν καμὸν καὶ νὰ μὴ τηχτικιάσω;
 Διὰ τὸ κυνήγι τὸ μακρὸ, μάτι μου, νὰ σὲ χάσω!
 Μὰ κείνο ποῦ φοβούμουνα, ὦ Εὐγένια μου, ἐπαθὰ το,
 Καὶ ὅσο ἐφευγα ὄκ τὴν παιδεύουν, ἔντεσα εἰς τὴν βιάτο.
 Ἐφταισα, μάτια μου γλυκά, στὸν φόβον τὸν περίσσο
 Καὶ τὸν καημὸν σου τὸν πολὺν σὰν πῶς νὰ λησμονήσω;
 Πῶς νὰ ῥθω στὸ παλάτι μου καὶ νὰ μὴν σ' εὐρω, Εὐγένια!
 Νὰ ἤθελεν μοῦ τὸ εἶπῃ κανεὶς στὴν ἐρημιά, στὰ ξένα,
 Πῶς διὰ τ' ἐμένα, μάτια μου, ἔχασες τὴν ζωὴ σου,
 Καὶ τὰ θηρία τὰ ἄγρια ἔφαγαν τὸ κορμί σου,
 Νὰ ἤθελα πάγει ἀπὸ γκρεμὸν νὰ καθοθανάτισω,
 Καὶ ἔδεκεῖ, Εὐγένια μου, νὰ ἤθελα ξεψυχήσω,

Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ι Ζ Ε Ι

Ο Π Ο Υ Κ Α Ν Ε Ι

Ο Φ Ι Α Θ Ξ Ο Φ Ο Σ :-

Π ρ ὄ ξ ι ς π ρ ὠ τ ῆ σ κ ι μ ῆ π ρ ὠ τ ῆ :

Π ἔ γ ῃ ὁ σ π ῆ ρ ο ς σ ο λ ο μ ῆ ς, π ὶ ρ ο ὅ π ο ι ο ς δ ῖ ν κ ο π ῆ σ ῃ,
 Δ ῖ τ ἔ λ ῃ ρ ε ἰ π ε ἰ ν α ἡ δ ο ῦ λ ε φ ῖ ς, ε ἰ ν ἄ π ῶ χ ο ῦ τ ἄ φ τ ῆ ς.
 Δ ῖ α γ ἄ τ ῆ ἰ π λ ῖ ρ ο σ σ ω σ ε ς, ε ἰ ν δ ο ῦ λ ε φ ῖ ν π ο ῦ κ α ἰ τ ῆ,
 Ἄ ν ε ἰ τ ῆ ἰ κ ῆ ε ἰ ν δ ο ῦ λ ε φ ῖ ς, κ ὀ π τ ῆ σ τ ῆ σ τ ῆ ς β ἄ ν ε τ ῆ.
 Κ α ἰ ἂ ν β ἄ λ ῆ κ ο π τ ῆ σ τ ῆ σ τ ῆ ς, θ ῖ ν ε ἰ τ ῆ ἰ π λ ῖ ρ ο σ μ ῆ ρ ο ς.
 Δ ῖ α π ῆ ἰ ν α ἰ ὅ π ο ῦ κ ο π ῆ ς, π ο λ λ ἄ θ ῆ ν ἄ δ ῖ χ α ρ ῖ ς ε ἰ μ ῆ ς.
 Ἐ τ ῆ ἰ κ ῆ μ ο ῦ ἡ δ ο ῦ λ ε φ ῖ ς, ὅ π ο ῦ ἰ χ ῶ ἰ β α λ ῆ μ ῆ ς.
 Π ρ ῖ π τ ῆ ἰ σ ο φ ῖ α κ ῆ π ῆ ρ ῆ μ ο ῦ, ε ἰ ν α ἰ δ ῖ χ α ρ ῖ ς μ ῆ ρ ῆ ς.
 Δ ῖ α π ῆ π ο λ λ ἄ ἰ π ο ρ κ ῆ τ ῆ ς, ε ἰ ν τ ῆ ἰ π ῆ κ ὀ σ μ ο ς ἰ ὁ ρ ῆ σ μ ο ς,
 Φ ἰ λ ο σ ο φ ῖ α ς κ ῆ ἄ σ ε ς τ ο ῖ κ ῆ ς, ε ἰ δ ῖ τ ῆ τ ῆ ρ ῆ σ μ ο ς.
 Κ α ἰ ὀ λ λ ῆ ς ζ ῖ μ ο ς τ ῆ ς ε ἰ μ ῆ ς, μ α ζ ῆ ἡ μ ῆ τ ῆ ς μ α γ ῖ α,
 Κ α ἰ μ ῆ τ ῆ ς δ ῖ δ α σ κ α λ ῖ κ ῆ, ε κ χ ο μ ῆ κ ῆ μ α τ ῆ ς.
 Ε ἰ μ ο ῦ κ ῆ δ ῖ ν α τ ῆ ς π ο λ λ ἄ, κ ῆ μ ο ρ α β ο ς τ ῆ σ α σ τ ῆ ς μ ο ς.
 Κ ε ἰ ς σ ῆ π ο λ λ ῆ μ ο ς σ τ ῆ ς, ε ἰ μ ῆ ς τ ῆ κ ο ρ μ ῖ μ ο ς.
 Κ α ἰ ὁ ς τ ῆ ς ἰ π ῆ ρ κ ῆ τ ῆ ς, ε ἰ σ π ῆ λ ῆ κ ῆ δ ῖ σ τ ῆ ς,
 Μ ἄ δ ῖ ν δ ῖ ρ ῖ θ κ ῆ κ α ἰ τ ῆ ς π ο ῦ τ ῆ μ ο ῦ κ ἰ λ ῆ ς.
 Σ ἄ σ ε ς τ ο ῖ κ ῆ ς σ ο φ ῖ α, κ ῆ τ ῆ ς σ ῆ μ α γ ῖ α.
 Μ ῆ τ ῆ ς μ α θ ῆ ς τ ῆ ς κ α ἰ τ ῆ ς σ ῆ μ α γ ῖ α.
 Ο ὔ τ ῆ ς π ῆ κ α κ ῆ σ α σ τ ῆ ς, κ ῆ τ ῆ ς σ ῆ μ α γ ῖ α τ ῆ ς.
 Ὁ π ο ῦ μ ῆ β λ ῖ π τ ῆ ς κ ῆ π ῆ μ α, κ α τ ῆ ς ζ ῖ μ ο τ ῆ β ἄ τ ῆ ς.
 Α 3 Ἄ ρ μ α -

Σ Υ Μ Β Ο Υ Ξ Ξ Ε Ι Ο Η

Τ Ο Υ Ρ Ῥ Ῥ Γ Ο Σ Μ Ε Τ Α

Τ Ὠ Ν Ἀ Ρ Χ Ο Ν Τ Ὠ Ν .

Π ρ ὄ ξ ι ς π ρ ὠ τ ῆ σ κ ι μ ῆ π ρ ὠ τ ῆ :-

Ρ ῆ γ α ς, Ἄ ρ χ ο ς ὄ μ α ζ ὄ μ ω ς, Κ λ α ο ῦ δ ι ο ς, κ ῆ ἄ λ λ ο ς,
 Β ἰ σ τ ῆ ς, κ ῆ Κ α μ α ρ ῆ ρ ῆ ς :-

Π ρ ο λ ο γ ῖ ζ ε ἰ ὁ Ρ ῆ γ α ς :-

Ρ ῆ : Π ρ ὄ ξ ι ς θ ῖ ν ἄ σ ῖ ς ε ἰ π ῆ ς, τ ῆ ς ὄ μ ω ς π ο ῖ σ ῖ μ α ς,
 Δ ῖ α π ῆ ἰ χ ῶ θ ἰ λ κ ῆ ς ὀ σ α σ τ ῆ ς, γ ῆ ρ ο ς τ ῆ ς ἡ ψ ῆ
 Κ α ἰ ἡ θ ῆ λ ο σ τ ῆ ς ἡ μ ο ῖ ς σ τ ῆ ς, τ ῆ ς ὀ μ ω ς τ ῆ ς (χ ῆ μ ο ς.
 Ὁ χ ἄ ρ ο ς ὁ κ ῆ τ ῆ ς κ α ἰ τ ῆ ς, κ ῆ μ ο ς κ ῆ τ ῆ ς τ ῆ ς ὄ μ ω ς.
 Κ α ἰ ὀ μ ω ς τ ῆ ς π ο λ λ ῆ κ α ρ ῆ ς, κ ῆ ἰ ν δ ῖ δ α σ κ α λ ῆ ς.
 Κ α ἰ μ ῆ μ α τ ῆ ς ἰ κ ῆ ἄ ρ κ ῆ ς, λ ῖ γ ῶ κ α ρ ῆ ς κ α ἰ μ ῆ ς.
 Μ ἄ ἔ ρ γ ῆ τ ῆ ς δ ῖ ν ἡ μ ο ς σ τ ῆ ς, τ ῆ ς ἰ κ ῆ μ ο ς γ ῆ ρ ο ς μ ο ς.
 Γ ῆ ς δ α σ τ ῆ ς ἰ π ῆ ρ κ ῆ τ ῆ ς, κ ῆ τ ῆ ς σ τ ῆ ς σ τ ῆ ς μ ο ς.
 Κ α θ ὡ ς ὄ μ ω ς τ ῆ ς ἰ ρ ῖ τ ῆ ς, ὄ μ ω ς ἰ κ ῆ τ ῆ ς π ῆ μ ῆ ς.
 Λ ο γ ῆ ς π ὶ ρ ο γ ῆ ς λ ὄ γ ῆ ς τ ῆ ς, π ο ῖ σ ῖ μ α ς ἡ κ α ρ δ ῖ α.
 Δ ῖ α π ῆ ἰ κ ῆ τ ῆ ς σ τ ῆ ς, τ ῆ ς δ ῖ δ ῖ τ ῆ ς γ ο ῖ τ ῆ ς.
 Ν ἄ ἔ ρ γ ῆ τ ῆ ς ἰ κ ῆ κ α ρ ῆ ς, τ ῆ ς τ ῆ ς κ ῆ τ ῆ ς τ ῆ ς.
 Ἐ τ ῆ ς κ ῆ μ ῆ τ ῆ ς σ τ ῆ ς, τ ῆ ς μ ῆ τ ῆ ς τ ῆ ς κ ο ρ μ ῖ μ ο ς.
 Δ ῖ α τ ῆ ς ἰ κ ῆ τ ῆ ς κ α ρ ῆ ς τ ῆ ς τ ῆ ς κ α ρ δ ῖ μ ο ς.
 Α 6 Κ α ἰ

Νὰ μὴ ἤθελα ἔρθει πλέον ἐδῶ νὰ μάθω τὸν καημὸν σου!
Ὀϊμένανε, ματάκια μου, τὸν ἀποχωρισμὸν σου!
Μὰ τώρα τί παρηγοριὰν νὰ ἔχω καὶ νὰ ὑπομένο,
Διὰ τὸν καημὸν σου τὸν πολὺν, πέτε μου τί νὰ γένω;

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Ἔγχε, ἀφέντη, ἀπομονή, μὴν θέλῃς νὰ ποθάνῃς,
Μὰ ἡ ἀφεντιά σου νὰ εἶν' καλὰ, ἄλλα παιδία κάνεις.

ΡΗΓΑΣ

Στὸν κόσμον τὸν προσκαιρινὸν ὅσον καιρὸν κι' ἄ ζήσω
Νὰ μὴν τ' ὀρίση ὁ Θεὸς παρὰ νὰ τὸ γνωρίσω
Κι' ἄ ζήσω χρόνους ἑκατὸν, ποτέ δὲν τῆς ἀνοῦμαι
Αὐτῆς τῆς θυγατέρας μου, μόν' πάντα τῆς θυμοῦμαι.
Πάντα καήλα καὶ καημὸ θέ νὰ ἔχω διὰ τ' ἐκείνη,
Μὰ, μὰ τὸν Θεόν, ἄρχοντες, πλεῖστον καημὸν μοῦ δίνει.

ΒΕΝΤΟΥΡΟΣ

Τὸ ξεύραμεν, ἀφέντη μου, κι' ἐμεῖς πού εἴμεσταν ξένοι·
Ὁ θάνατός τῆς ὁ μικρὸς εἰς τὴν καρδιάν μας φέρνει.
Περό, πρώτα διὰ λόγου μου, νὰ πέσω λιγωμένος,
Καὶ ἀπὸ τὴν ὄψιν φαίνομαι νὰ εἶμαι ἀποθαμένος.

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Εἰς τὴν ἀλήθεια, ἀφέντη μου, καὶ μέναν ἡ καρδιά μου
Διὰ τὴν Εὐγένεα ἐτρόμαξε, καὶ ὅλα τὰ σωθικά μου,
Διότι τὴν ἐκαμάρωνα ὡσάν τὴν ἐδική μου,
Καὶ τόσον τὴν ἀγάπουνα, ἴδια σάν τὸ παιδί μου.
Μὰ ταῦτο δὲν ἐφάνηκε στὴν ἀφεντιά σου μόνον,
Μὰ κι' ἄλλων παιδιὰ ἔφραγαν, κι' εἶχαν μεγάλον πόνον,
Καὶ πάλιν τοὺς ἐπέρασαν με τὴν πολυκαιρίαν,
Διατὶ καλὸν δὲν ἤβλεπαν με τὴν κακὴν καρδιάν.
Γιὰ ταῦτο θέλω νὰ εἰπῶ τῆς ὑψηλότητάς σου,
Ἔγχε λιγάκι ὑπομονὴ καὶ κράτει τὴν καρδιά σου,
Καὶ μὴν θέλει διὰ παιδί νὰ πέσης νὰ ποθάνῃς.
Ἡ ἀφεντιά σου νὰ εἶν' καλὰ καὶ ἄλλο παιδάκι κάνεις.
Μὰ δὲν μᾶς πρέπει, ἀφέντη μου, ἐμεῖς νὰ σοῦ μιλοῦμεν,
Ὡς δοῦλοι πού εὐρισκόμασθην νὰ σὲ παρηγοροῦμεν.

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Εὐχαριστῶ σας, ἄρχοντες, πού με παρηγοροῦτε.
Τὴν βέστα μου τὴν κόκκινη παρακαλῶ σας πάρτε,
Καὶ φέρετέ μου ὀγλήγορα μιὰ μαύρη νὰ φορέσω,
Διατὶ εἰς λύπην περισσήν, ξέρετε, θε νὰ πέσω.

ΡΗΓΑΣ

Καὶ τὴν κορόνα τὴν χρυσὴν θε νὰ τῆνε μαυρίσω
Νὰ τὴν φορέσω, ἄρχοντες, ὅσον καιρὸν κι' ἂν ζήσω.
Καὶ πλέον εἰς ξεφάντωσες δὲν πὰ νὰ ξεφαντώσω,
Μὰ τοῦ κορμιοῦ μου τούραγνα πάντα θε νὰ τοῦ δώσω
Νὰ τουραγιέται τὸ κορμί, ὅπου ν'αὶ ἡ αἰτία
Κι' ἔχασα τὸ παιδάκι μου μέσα στὴν ἐρημία.

ΚΛΑΟΥΔΙΟΣ

Γλήγορα ἀμέτε, φέρετε τὴν βέστα ὅκ τὸ παλάτι,
Καὶ τούτη ὅπου ἔβγαλε, ἐλάτε, ἐπάρετέ τη.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Ἐπαρ' καὶ τὴν κορόνα του ὅπου ν'αὶ ὀρδινιασμένη,
Στὴν κάμαρά μου βρίσκεται μαύρη κι' ἀραχιασμένη.

ΑΜΠΡΙΣΣΑ

Μετὰ χαρᾶς πάγω ἐγώ, μὰ ἔς ποιά κασέλα νὰ ν'αὶ
Ἡ βέστα τοῦ ἀφέντη μου, πές μου, κερά μου, ποῦ ν'αὶ;

ΡΗΓΙΣΣΑ

Εἰς τὴν κασέλα τὴν χρυσὴν πού ν'αὶ στὴν κάμαρά μου
Ἐπαρ' τὴν, λέγω, φέρε τὴν, διατὶ πονεῖ ἡ καρδιά μου.

ΡΗΓΑΣ

Κόπιασε, κυρὰ Ρήγισσα, καὶ στείλε τὴν ἀτή σου,
Καὶ κάμε καὶ τὴν κάμαρα δελόγγου νὰ μαυρίσου,
Κι' ἔγχε λιγάκι ὑπομονή, μὴν κλαίγῃς ὡς κι' ἐμένα,
Κι' ἄφρσ' ὅπου μοῦ πρέπει ἐμὲ νὰ κράζω τὸ ὄχ ὀϊμένα.
Ἄρχεται ὁ Ρήγας καὶ κλαίγει κατέμπροσθεν τῶν ἀρχόντων.

ΡΗΓΑΣ

Ὀϊμένα, μάτια μου, γλυκιὰ Εὐγένεα μου, κυρὰ μου,
Πόσον καημὸν ὅπου βαστά διὰ σένα ἡ καρδιά μου!
Φέρτε τὸ γληγορότερον τὰ μαῦρα νὰ φορέσω.

Μὰ τί τὴν θέλω τὴν ζωή; Ἀπὸ γκρεμὸν νὰ πέσω,
Νὰ γκρεμιστῶ, νὰ γλιτωθῶ ἐκ τούτῃ τὴν καήλα,
Γιατὶ θωρῶ καὶ ὅκ τὰ δενδρὰ νὰ πέφτουσι τὰ φύλλα

Ὅκ τὴν μεγάλην λύπῃσιν σήμερον πού γρικοῦσι,
Καὶ τὰ λιθάρια τὰ ριμὰ τὸν πόνον μου πονοῦσι
Κι' ὁ ἥλιος ἐσκοτεινίωσε γρικώντας τὸν καημὸν μου,
Καὶ τὸ φεγγάρι θλίβεται τὸν ἀποχωρισμὸν μου,
Κι' ὅλες οἱ βρῦσες στρέψασιν κι' ἔχασαν τὸ νερό τους,

Καὶ τὰ δενδρὰ πού κάρπιζαν ἔχασαν τὸν καρπὸ τους,
Κι' ἡ γῆς κι' οἱ κάμποι, τὰ βουνὰ βρίσκονται λυπημένα,
Διατὶ γρικοῦσι θλιβερὰ πού κράζω τὸ ὄχ ὀϊμένα.
Μοῦ φαίνεται κι' ὁ οὐρανὸς νὰ ν'αὶ σκοτεινιασμένος
Κι' ἀπὸ τὰ γνέφη τὰ πολλὰ βρίσκεται σκεπασμένος·
Ὡς καὶ τὸ κάστρον φαίνεται πῶς εἶναι μαυρισμένον
Καὶ τὸ τειχίον τὸ γύρο του κρένω καὶ νὰ ν'αὶ πεσμένον.

ΡΗΤΩΡΑΣ

Ὡ Ρήγα μου ἀξιότατε, τὰ δάκρυα αὐτῆνα ἄς πάψου,
Καὶ βάλτε εἰς τὸν νοῦν κι' ἐμᾶς θέλουσι νὰ μᾶς θάψου,
Κι' ὅλοι μας θὰ ποθάνωμεν, τινὰς δὲν ἀπομένει,
Μὰ μόνον πίκρες, βάσανα ὁ κόσμος τοῦτος φέρνει.
Καὶ ὅποιος ἔχει τὴν χαρὰν, πίκριαν δὲν θέλει λείπει,
Κι' ἄς μὴν τὸ παينهθῆ τινὰς πῶς νὰ ἔχη αὐτὴν τὴν φύση,
Πῶς νὰ ἔχη πάντα τὴν χαρὰν ὥστε πού ν' ἀποθάνῃ,
Γιατὶ τὸ λέγει μοναχὸς, ἀμὴ τὰ λόγια χάνει.
Διατὶ ὁ Θεὸς μᾶς ἔδωσε τὸ μέλι καὶ φαρκάκι·
Τὸ μέλι εἶν' πολλὰ γλυκὺ, μὰ εἶν' πικρὸ δαμάκι·
Κι' ὅσον τὸ χεῖς στὸ στόμα σου ἔχεις καὶ τὴν γλυκάδα,
Κι' ὡσάν τὸ ἐβγάλης, παρευθὺς ἔρχεται ἡ πικράδα,
Καὶ γκῶνει ὅλον τὸ στόμα του καὶ χάνεται ὅλη ἡ γλύκα
Καὶ τότες, λέγω, στὴν καρδιάν κτυπάγει τοῦ ἡ πρίκα.
Κι' εἶναι πολλοὶ ὅπου τὴν βαστοῦν ὥστε πού νὰ περάση,
Μ' ἄ λάχη καὶ στὰ σωθικά τὸ γύρον καὶ τὰ πιάση,
Τότες στανιὸ του χάνεται καὶ πέφτει καὶ ποθαίνει.
Γιὰ ταῦτο σὲ παρακαλῶ μὴ θες αὐτὸ νὰ γένη,
Μὰ ἄφρσ' τὴν σὲ μιὰ μεριά τὴν πίκριαν τὴν μεγάλην
Καὶ δὲν σοῦ λείπει καὶ χαρὰ νὰ ῥθῃ νὰ σ' εἶρῃ πάλιν.
Μὰ διὰ παιδί ὅπου ἔχασες θὰ χάσης τὴν ζωή σου;
Τὲς χώρες καὶ τὰ κάστρον σου, ἀφέντη μου, λυπήσου.

ΡΗΓΑΣ

Ἄφέντη Ρήτωρ, καλὰ λὲς τὴν πίκριαν ν' ἀπαριάσω,
Μὰ ὁ πόνος τοῦ παιδάκιου μου μοῦ φέρνει νὰ κτικιάσω.
Μὰ πάλιν, τόσον σίδηρον νὰ κάμω τὴν καρδιά μου·
Μοῦ φαίνεται κοπήκασιν ὅλα τὰ σωθικά μου.
Μὰ ἐλάτε στὸ παλάτι μου μ' ἐμένα συντροφία,
Γιατὶ ἡ καρδιά μου βλέπει σας κι' ἔχει παρηγορία.

ΒΕΝΤΟΥΡΟΣ

Μετὰ χαρᾶς, ἀφέντη μου, πᾶμε ὅπου καὶ ἂν ὀρίσης.
Τὴν πρίκα αὐτὴν τὴν φοβερὴν παρακαλῶ ν' ἀφήσης.

Ὁ ΔΙΑΛΛΑΛΗΤΗΣ

λέγει τὴν ἐκφώνησιν τῆς γνιόστρας:

Ἄπ' ὀρδιαν τοῦ Ρήγα μας, ὅπου ν' ἐδῶ στὴν σένα,
Ποῦ ν'αὶ θλιμμένος ἀπὸ καιρὸν γιὰ κείνη τὴν Εὐγένεα,
Τώρα πού πέρασε ὁ καιρὸς κι' ἐμάκρυνε ἡ πρίκα,
Τὰ πάθη τὰ περσότατα ὅπου ἔχε τὸν ἀφῆκα
Καὶ διὰ νὰ βάλῃ καὶ χαρὰ στὴν χώραν τὴν δικήν του,
Γνιόστρα νὰ κάμῃ ὀρδινιασε με τὴν ἡμπορέσῃν του.
Διὰ ταῦτο ἐπὰ με ἔστειλε νὰ ρθῶ νὰ διαλαλήσω,
Τὴν γνιόστραν εἰς τὴν χώρα μας διὰ νὰ ξεκαθαρίσω!
Ὅπου ν' ἐκεῖνος ὁ καλὸς, νὰ ρθῇ γιὰ νὰ γνιοστράρῃ,
Τὸ χάρισμα τ' ἀτίμητον, ἂν ἡμπορῇ, νὰ πάρῃ.
Ὅπου ν' καλὸς εἰς τὸ σπαθὶ κι' εἰς τὸ χρυσο κοντάρι,
Κεῖνος θέλει ἔχει τὴν τιμὴν καὶ νὰ ἔχη καὶ τὴν χάρη
Νὰ πάρῃ αὐτὸ τὸ χάρισμα στὴν χώρα του μ' ἐκεῖνο
Καὶ ἡ τιμὴ πού τοῦ ῥχεται στὸν νοῦν του τὴν ἀφήνω.
Μὰ ὅποιο δὲν εἶναι καλοὶ με ἄρματα νὰ ὑπάσι,
Τὰ μακαρούνια τὰ καλὰ ἄς πιάσουσι νὰ φᾶσι!
Ὅπου ν' ἐκεῖνος ὁ καλὸς, μὴν στέκη, μ' ἄς παγαίνῃ
Νὰ ῥδινιαστῇ σάν ἄρχοντα, διατὶ εἰς ὥρα ἐβγαίνει
Ὁ Ρήγας με τὴν κόρτε του, καὶ θέλει προκλαμάρῃ
Εὐθύς διὰ ν' ἀρχινήσουε νὰ ἰδῇ ποῖός θὰ τὸ πάρῃ
Τὸ χάρισμα τὸ ὄμορφον πού θε νὰ τοῦ χάριση,
Καὶ ἀνδρειωμένον θέλει πῆ ὅποιος καὶ ἂν νικήσῃ.
Μὰ τώρα κάνω τελείωσιν, πάγω στὸν Βασιλέα·
Ἄμέτε, βάλτε εἰς ὀρδιαν, μηδὲν σᾶς λέγω πλέα.

Τώρα ἐβγαίνουσι ὀμπρὸς δύο ταμποῦροι καὶ ἔπειτα ἡ καβε-
λαριά, κατόπιν ὁ Ρήγας με τὴν κόρτε του καὶ ὀμπρὸς ἡ τρου-
μπέτα, καὶ ἡ Ρήγισσα εἰς τὴν πορτέλα τῆς στέκι καὶ θεωρεῖ.

Ἄρχεται ὁ ΡΗΓΑΣ

Ὡ καβαλιέροι ἀξιότατοι, ἄνδρες τιμημένοι,
ἔς τούτῃ τὴν γνιόστραν κάμετε νὰ βγῆτε κερδαίμενοι.
Κι' ἐσεῖς, γυναῖκες ἔρακουστὲς καὶ πλήσια ἀνδρειωμένες,
ἔς τούτῃ τὴν γνιόστραν κάμετε νὰ βγῆτε τιμημένες.

"Αρχισε ἡ γυϊόστρα καὶ ὡσὰν ἐτελείωσεν, λέγει ὁ

ΡΗΓΑΣ

"Ὡ ἀνδρειωμένε καβαλιέρ, ἔλα ἐπὰ σιμά μου,
Διατὶ ἀπὸ τὲς χάρες σου ἐμπήκεις στὴν καρδιά μου,
Καὶ βλέπω πὼς ἐκέρδισες τὴν γυϊόστρα μοναχός σου,
Καὶ στάσου καὶ τὸ χάρισμα νὰ βάλω στὸν λαϊμό σου.
Καὶ ἔλα ζιμιό μ' ἐμένανε εἰς τὸ παλάτι ὀμάδι,
Μὰ λέγω εἰς τὴν χώραν σου θέλ' εἶσαι αὐριον βράδου.

Ρήγισσα καὶ Μαντατοφόρος.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Καλῶς ὑπᾶς, ξενοῦτσικε, ἴντα μαντάτα φέρνεις;
Ἄπὸ τί τόπον ἔρχεσαι καὶ ποῦ τώρα παγαίνεις;

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

"Ἐρχομαι ἀπὸ τὴν Περιοιὰν μὲ μιὰν γραφὴν στελεμένος
Στὸν ρήγαν ὅπου βρίσκεται στὴν γυϊόστραν ἐβαλμένος.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Κι' ἴντα μαντάτα μᾶς βαστάς κι' ἔρχεσαι ἐβιασμένος;
Κάτοε νὲ σὲ ρωτήξω π'ά, γιατί σαι κουρασμένος.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Μαντάτα ἀπὸ τὴν Ρήγισσαν τὴν κουτσοχειριασμένην,
Ὅπου τὴν εὔρε μοναχὴ, στὸ δάσος ἐβαλμένην.
Αὐτὴ τώρα ἐγέννησε ἓνα μικρὸ παιδάκι
Καὶ κανακεύει το πολλὰ μὲ τὸ πολὺ κανάκι
Καὶ ὀκ τὴν ἀγάπη τὴν πολλὴν στέλνει γραφὴ ἀτὴ της
Στὸ Ρήγα ὡς διὰ νὰ χαρῆ δι' αὐτὴνον τὸ παιδί της.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Πές μου, νὰ ζήσης, νιούτσικε, τίς τόπον τὴν ἠῶρε,
Καὶ κουτσοχέρα ἀπὸ τὰ δυό, καὶ πὼς νὰ τὴν ἐπῆρε;

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Εἰς τὸ κυνήγι ἐπήγαινε καὶ μέσα εἰς τὸ δάσι
Τὴν εὔρε, ὅπου θέλανε θεριά νὰ τήνε φᾶσι.

ΡΗΓΙΣΣΑ

"Οἰμὲ ἡ κακορίζικη, βλέπω δὲν τὴν σκοτώσαν,
Μηδές, καθὼς μοῦ εἶπανε, θηρίων τὴν ἐδώσαν.
Αὐτὴνη εἶναι ζωντανή! Ὁ Ρήγας ἂν τὸ μάθη,
Τότες καὶ τὸ κοράκι μου μπαίνει εἰς μεγάλη πάθη.
Τώρα ἄς τοῦ δώσω διὰ νὰ πιῆ, λέγω, διὰ νὰ μεθύσῃ,
Καὶ τὴν γραφὴ ὅπου βαστά, ἐμὲ νὰ τὴν ἀφήσῃ,
Κι' ἐγὼ νὰ γράψω ἄλλης λογιῆς, φόρσι νὰ τοὺς μηνύσῃ
Κανέννας ὀκ τοὺς δούλους του νὰ πᾶ νὰ τήνε πνέξῃ.
Ἄμε γλήγορα, Ἀμίρισσα, καὶ φέρε τὴν γαστέρα
Καὶ κέρασε τὸν ξένονε μὲ τὴν δεξιὰ σου χέρα.

Καὶ τότες φέρνει καὶ λίνει καὶ μετὰ ὁ Μαντατοφόρος πέφτει
καὶ κοιμάται.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Φέρε τὸ καλαμάρι ἐδῶ μὲ τὸ χαρτί ὀμάδι,
Γιὰ νὰ τὴν πέψω παρατυῆς τὴν σκύλα εἰς τὸν "Αδῆ!

"Ἦφερον ἡ δούλη τὸ καλαμάρι καὶ χαρτί καὶ ἔκαμεν τὴν γρα-
φή, καὶ ἔπειτα ἡ Ρήγισσα τὸν ξυπνᾷ:

ΡΗΓΙΣΣΑ

Ξύπνησε, ξένε, γλήγορα νὰ πάρης τὰ μαντάτα,
Καὶ πάλι ἐδῶ σὲ καρτερεῖ ἡ κούπα καὶ ἡ κανάτα.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

"Οἰμένα, ἀποκοιμήθηκα κι' ἐπέρασεν ἡ ὥρα!
Ἀπόψε δὲν γυρίζω πλιὸ εἰς τὴν δικὴν μου χώρα,
Γιατὶ περίσσια ἄργησα, μ' ἄς πᾶ νὰ τοῦ τὴν δώσω,
Κι' ἀπόκεις πάλιν ἐδεπὰ θέλω ἔρτει ν' ἀποσώσω.
Τότες πάγει ὁ Μαντατοφόρος μέσα καὶ ἀπόκεις ἔρχεται μὲ
ἄλλην γραφὴ εἰς τὸ χέρι καὶ ἡ Ρήγισσα τοῦ λέγει:

ΡΗΓΙΣΣΑ

Καλῶς τονε τὸν νιούτσικο! Ἔδωκες τὴν γραφὴν σου;
Ἐγὼ ἐδεπὰ ἀνίμενα διὰ πινομὴν δικὴν σου.

Φέρε, μωρή, καὶ κέρασ' τὸν ποῦ θέλει νὰ μισέψῃ
Καὶ τὰ μαντάτα τὰ καλὰ ὀπίσω νὰ τὰ στρέψῃ.

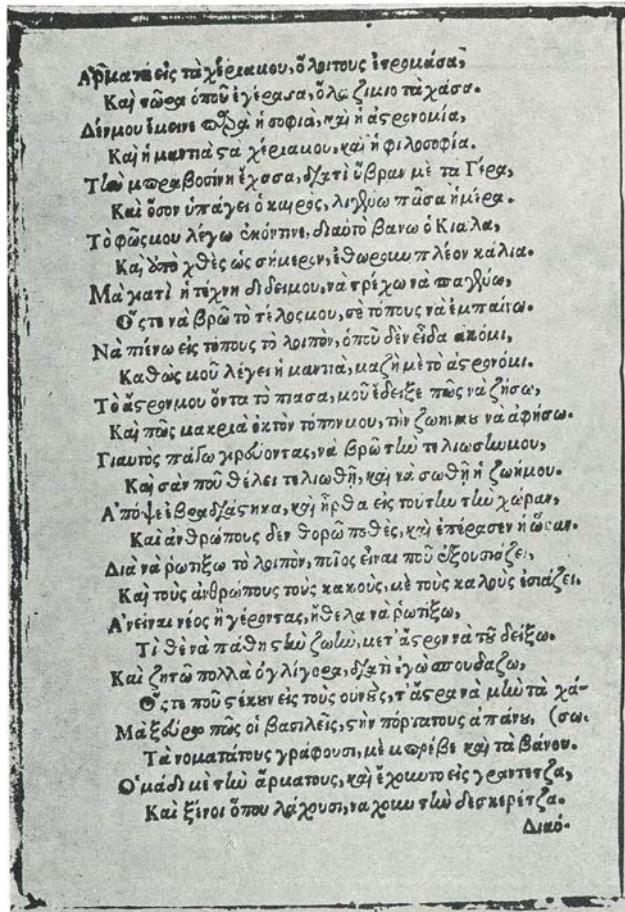
ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Εὐχαριστῶ πολλὰ τὰτα, Ρήγισσα, τὲς ἀφεντιᾶς σου.
Ὁ Θεὸς νὰ τὴν πολυχρονῆ τὴν ὑψηλότητά σου.

Πάλιν ἀποκοιμάται, ἡ δὲ Ρήγισσα παίρνει τὴν γραφὴν καὶ τὴν
διαβάζει καὶ ἔπειτα λέγει:

ΡΗΓΙΣΣΑ

"Ἰδὲς κακὸν ποῦ σήμερον πάθει ἴβηλα ἀτὴ μου,
Μὰ γὼ νὰ πάρης κάμω ἐσὺ μιὰ ἀπὸ τὴν γραφὴ μου.



Μία σελίδα ἀπὸ τὴν "Εὐρένα" τοῦ Θεόδωρου Μονσελέξ

"Ἰδετε ἴντα ἔγραψε: νὰ μὴν τήνε σκοτώσουν,
Μὰ ὡστε νὰ πάγῃ ἐκεῖ ζιμιό θάνατον νὰ τῆς δώσουν.
Τώρα, σὰν πάγῃ ἐκεῖς ἐκεῖ, φαίνεται ὄλον τὸ πράμα,
Καὶ εἰς τὴν χώρα ποῦ ἔναι αὐτὸς ἔχει νὰ βγῆ ἡ φάμα:
Μὰ γὼ νὰ κάμω ἄλλη αὐτουνοῦ νὰ πᾶ νὰ τήνε δώσῃ
Τοῦ ρήγα τοῦ πατέρα του νὰ τήνε θανατώσῃ.

"Ἐκαμε τὴν ψευτογραφὴν καὶ κατόπι τὸν ξυπνᾷ ἡ Ἀμίρισσα.

ΑΜΙΡΙΣΣΑ

Ξύπνησε, ξένε, ξύπνησε, νὰ πᾶς εἰς τὴν ὁδὸν σου.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

"Ἀφῆσέ με νὰ κοιμηθῶ λιγάκι, στὸν Θεὸν σου!

ΑΜΙΡΙΣΣΑ

"Ἐγὼ σοῦ λέγω ξύπνησε, διατὶ ἔρχεται τὸ βράδου,
Καὶ βλέπεσε νὰ μὴ σὲ εὐρῆ στὸ δάσος τὸ σκοτάδι.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Καλὰ μοῦ λές, κι' ἄς σηκωθῶ νὰ πάγω στὴν ὁδὸν μου,
Στὰ δάση νὰ μὴν νυκτωθῶ διατὶ εἶμαι μοναχός μου.

Ρήγας καὶ Ρηγόπουλον μιλοῦσιν ἀνάμεσόν τους.

ΡΗΓΑΣ

"Ἄμε, υἱέ μου, στὸ καλὸν κι' εἰς τὴν καλὴν τὴν ὥρα
Ποῦ νὰ γεμωσῇ ἡ στράτα σου τραντάφυλλα καὶ ρόδα:
Καὶ ἂν ἡμπορῶ καὶ τίποτες, εἶμαι στοὺς ὀρισμούς σου.
Ἦξευρε, ἀπὸ σήμερον πὼς εἶμαι τοῦ χεριοῦ σου.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

"Ἐγὼ εἶμαι, ἀφέντη, σικλάβος σου, κι' ἐπὰ εἶμαι νὰ μ' ὀρίζης,
Καὶ θέλω καὶ γιὰ δούλον σου πάντα νὰ μὲ γνωρίζης.

"Ἡ Ρηγοπούλα μὲ τὸ παιδίον ὅπου ἐγέννησε ἐκεῖνες τὲς ἡμέ-
ρες καὶ τὸ ἄλλον τὸ μεγαλύτερον, μαθαίνοντας ὁ Ρήγας ὁ πα-
τέρας τοῦ Ρηγόπουλου ἀπὸ τὴν γραφὴν ὅπου ἔλαβε τόσα κακὰ
δι' αὐτὴν, τὴν ἐξορίζει μὲ τὰ παιδιά καὶ τὸ ἓνα τὴν ἐκρά-

τιε από την ποδιά και το άλλο εις την ἀγκάλην και κλαι-
γοντας ἡ Ρηγοπούλα εις τὴν ἐρημον πάγει.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΑ

Ὁμιένα πάλιν, μοίρα μου, ἤλθες νὰ ξαρχινήσης;
Τὰ βάσανα τὰ πρωτινὰ θέλεις νὰ μοῦ θυμίσης.
Κι λὰ καὶ τότες ἔγλισα διὰ νὰ ῥθω εἰς ἄλλα πάθη,
Κι εἰσὲ μεγάλον ἐγκρεμὸν νὰ πέσω κι εἰσὲ βάθη,
Κι νὰ μοῦ δώσης παιδευσιν, πλεον τουραγνοσύνη,
Και γιὰ περίσσιον τούραγνον ἔκαμες δικαιοσύνη,
Κι μοῦ δώκες τὰ δυὸ παιδιά νὰ ἴχω καημὸν μεγάλο·
Τὸ ἴνα ῥοθαίνει ὀκ τὰ θεριά, κι ἀπὸ τὴν πείνα τ' ἄλλο.
Μὰ ἤθελα νὰ ξεψύχουνα ὀμπρός ὀκ τὰ παιδιά μου,
Νὰ ἐβγαίνε ὀκ τὸν καημὸν τὸν πλησον ἡ καρδιά μου.
Μὰ τώρα ἔγυο δυὸ καημούς τὰ μάτια μου νὰ δοῦσι,
Και πῶς νὰ κάμω τὰ παιδιά τοῦτα νὰ μὴν χαθοῦσι;
Πῶς νὰ γερῶ ἡ βαριόμοιρη στὸ δάσος μοναχὴ μου
Και πῶς νὰ κάμω ἡ ἔλεινῆ νὰ ζήσω τὸ παιδί μου;
Ομιένα ἡ κακορίζικη, κι ἄς εἶχα ἀποθάνει,
Γιατί εἰς τὴν καρδίαν μου πόνους δὲν εἶχα βάνει·
Ὅστε ἤμουνα μοναχὴ κι εἶχα παρηγορία,
Τώρα διὰ τοῦτα τὰ παιδιά πονεῖ μου ἡ καρδιά.
Παιδιά μου κακορίζικα, και πῶς νὰ ἰδῶ νὰ ρθοῦσι
Τ' ἄγρια θηρία ὀκ τὸν γκρεμὸν, ἔνα τ' ἄλλο ν' ἀρποῦσι,
Ν' ἀδράξου τὰ παιδάκια μου ἀπὸ τὴν ἀγκαλιά μου,
Τάχα βασταίνεις το, ψυχῇ, κι ἔσύ, πρικιὰ καρδιά μου,
Νὰ ἰδῆς νὰ τὰ ξεσιόσουσι, ὀμπρός σου νὰ τὰ τρῶσι;
Και πῶς νὰ κάμω ἡ ταπεινὴ εἰς τὴν τρομάρια τόση,
Πῶς νὰ βαστάξω τὸν καημὸν τς ἀγάπης σας, παιδιά μου,
Και νὰ μὴδὲν τρομάξουσι τὰ φύλλα τῆς καρδιάς μου;
Παρακαλῶ σε, σὺ Θεέ, βοήθη τὴν ὥραν τούτη!
Καλὰ κι ἡ κακορίζικη ἔχασα οὐλα τὰ πλούτη,
Μὰ ἴγω διὰ τὰ παιδάκια μου, μὴ γάσουν τὴν ζωὴ τους.
Ποῦ μὰς ἀφῆκαν ἔδεπά, ἄς τὸ ἴβρη ἡ ψυχὴ τους!
Εἰς τοῦτο ἀπάνου ὀποῦ ἴκλαιεν, ἤλθεν ἕνας Ἀσκητὴς νομι-
ζοντας ὅτι εἶναι φάντασμα.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Ὁρχίζω σε εἰς τὸν Θεὸν νὰ φύγης ἀπ' ὀμπρός μου!
Ἄδεια ὀκ τὸ δάσος τουτονὲ παρακαλῶ σε δῶς μου.
Κι ἂν εἶσαι ζωτικὸν Θεοῦ, ὡς ἄνεμος νὰ φύγης
Κι εἰσὲ ψηλότατον γκρεμὸν νὰ πάγης ν' ἀπαμεινῆς.

ΕΥΓΕΝΑ

Δὲν εἶμαι, ἀφέντη, ζωτικὸν και μὴδὲν μ' ἐξορίζεις;
Χριστιανὴ ὡς ὄλες τὲς χριστιανὲς εἶμαι, δὲν με γνωρίζεις;
Κι ἔγω και τοῦτα τὰ παιδιά, μ' ἀβάπτιστο εἶν' τὸ ἔνα,
Κι ἔγω ἡ καημένη βρισκομαι ἡ μάνα ὀποῦ τὰ γέννα.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Ἄφον και ἂν εἶσαι χριστιανὴ, ποῦ ἴν' τὰ δικά σου χέρια;

ΕΥΓΕΝΑ

Στὸ δάσος μοῦ τὰ κόψασι με ἄπονα μαχαίρια.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Τώρα ποῦ βλέπω ἀληθινὰ πὸς χριστιανὴ λογαῖσαι,
Νὰ ῥθης καλόγρια τοῦ Θεοῦ, κι εἰς μοναστήρι νὰ ἴσαι.
Και ἀκλόυθα μου, παιδάκι μου, ἐκεῖ νὰ σὲ ρωτήσω,
Διὰ τὰ πάθη ποῦ ἴπαθες νὰ σὲ ἔξομολογήσω.

ΕΥΓΕΝΑ

Ὡ Θεέ, και κάμε θάμασμα, Μαρία και Κυρά μου,
Και δῶσε μου τὰ χέρια μου, ἄγια Ὁδηγήτριά μου.
Δῶς μου, Κυρά, τὰ χέρια μου, πέψε και γιάτρευσέ με,
Και ὀκ τὸν περίσσιον τὸν καημὸν τοῦτονε λύτρωσέ με,
Γιὰ νὰ ἴμπορῶ νὰ βοηθηθῶ, νὰ ζήσω τὰ παιδιά μου
Και νὰ δουλέψω τὸν Θεὸν με ὀλην τὴν καρδιά μου.

Ἐσυνάκουσέ την ἡ Παναγία και Κυρία μας Μαρία, ὃ τοῦ
θαύματος, ἔβαλε τὰ χέρια τῆς κομμένα εἰς τὸ νερὸν και ὑγιά
τὰ ἔβγαλε και λέγει:

ΕΥΓΕΝΑ

Δοξάζω σε, Πανάγαθε, ποῦ ἴδα μεγάλον θάμα·
Γιὰ τοῦτο εἶναι και πρεπὸν νὰ δίνω μέγα τάμα.
Δοξάζω σε, Μητέρα μου, λέγω, και Δέσποινα μου,
Ὅποῦ ἠλέησες ἐμὲ μαζί με τὰ παιδιά μου,
Διατί ὄσοι σὲ κράζουνε πάντα εἶσαι βοηθὸς τους,
Και ὄσοι σὲ ἴκετεύουνε στοὺς ἀναστεναγμούς τους.

Εἰς τοῦτο ἔρχεται ὁ Ἀσκητὴς θαυμάζων και λέγων:

ΑΣΚΗΤΗΣ

Τί εἶναι αὐτὸ τὸ θάμασμα ποῦ βλέπω ὀμπροστά μου;

Ὁ νοῦς μου εἶναι νὰ χαθῆ, λέγω, ἀπὸ τὴν χαρά μου!
Δοξάζω σε, Πανάγαθε, ποῦ ἴδειες τέτοιον πράμα
Εἰς τούτῃνη τὴν ταπεινὴν εἶναι μεγάλον θάμα.
Διὰ ταῦτο πρέπει, τὸ λοιπὸν, ὄλοι νὰ σὲ δοξάζουν
Και πάντα εἰς τὴν ταλαιπωριῶν βοήθεια νὰ σὲ κράζουν.
Ἐλα μ' ἐμένα, τὸ λοιπὸν, νὰ πάμε στὸ κελί μου,
Ἐπαρ' και τὸ σακούλι μου, νὰ ἔχης και τὴν εὐχὴ μου.

Τὸ Ρηγόπουλον ὑπάγει γυρεύοντας τὴν γυναῖκα του.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Ὡ δάση, κάμποι και βουνά, δένδρη και χορταράκια,
Ὡ σπήλαια δροσερώτατα, ὦ ποταμοὶ και ἀρυάκια,
Ὡ οὐρανὸν και ἥλιε, μάρτυροι τοῦ καημοῦ μου,
Και κάντε χάρη τῆς καρδιάς, γνώση τοῦ λογιμοῦ μου.
Ὡ ἄστρα πολλ' ἀντίδικα ποῦ ἴστεν στὴν γέννησιν μου
Και τόσο ἐκάμετε κακὴ τὴν τύχη τὴν δικὴν μου,
Ὡ νικτικὴ παρηγορία, δεῦτερον φῶς και χάρη,
Τοῦ κόσμου λαμπυρώτατον και καθαρὸν φεγγάρι,
Δεῖξετε τὴν στράτα ποῦ ἴκαμε, ὀμιένα, ἡ κυρά μου,
Πέτε μου ποῦ νὰ βρισκεται αὐτὴ και τὰ παιδιά μου.
Ποῦ νὰ ἴναι ἡ γυναῖκα μου με δύο τῆς παιδιά,
Τὸ πῶς δὲν ξανασπάξουσι, καημένη μου καρδιά,
Θωρώντας τὸν πολὺν καημὸν κι αὐτὴν τὴν χωρισίαν μου
Ποῦ ζώντας μου ἐγὼ ἔχασα γυναῖκα και παιδιά μου!...

Ἀσκητὴς προβαίνει και τὸ Ρηγόπουλον τοῦ λέγει:

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Μὴν εἶδες, ἄγιε τοῦ Θεοῦ, καμία π'ὰ στὰ δάση
Γυναῖκα και με δύο παιδιά ἐδῶθεν νὰ περάσῃ;
Τὸ ἴνα παιδί στὴν ἀγκαλιά και τ' ἄλλο νὰ τὸ σέρνῃ,
Μὴ νὰ ἴλαχε νὰ πέρασεν ἐδῶθεν νὰ πηγαίνει;

ΑΣΚΗΤΗΣ

Παρακαλῶ σε νὰ μοῦ εἰπῆς ἂν εἶχε τίποτα ἄλλο,
Γιὰ νὰ μπορῶ στὸν λογιμὸν καλότατα νὰ βάλω.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Εἶχε σημάδι, τὸ λοιπὸν, ποῦ ἴτονε δίχως χέρια,
Ποῦ ἄλλοι τῆς τὰ κόψανε με δίστομα μαχαίρια.

ΑΣΚΗΤΗΣ

ἴντα σοῦ εἶναι, ἀφέντη μου, ἐκείνη ἡ κουτσοχέρα;

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Εἰς τὸ κунήγι ἐδιάβαινα, λέγω σου, μιὰν ἡμέρα
Και μες στὸ δάσος ἦτανε κι ἔκλαιγε κι ἔθρηνᾶτο
Και ἀπὸ τὸν πόνον τὸν πολὺ πολλὰ παραπονᾶτο,
Γιατί ἔτρεχε ὀκ τὰ χέρια τῆς αἶμα ὡσάν τὴν βροσὴ,
Διατί κανεῖς τῆς τὰ ἴοψε κι ἐκεῖ ἴχε τὴν ἀφήσει.
ἴγω ὀποῦ τὴν εὔρηκα κι εἶδα τὴν ὀμορφιάν τῆς,
Κι ὡσάν κοπέλα ἀνέγλυτη εἶχε τὴν παρθενιάν τῆς,
ἴθῆλῃσα κι ἐπῆρα τὴν με ὀλην τὴν ψυχὴ μου,
Πάραυθα εὐλογήθηκα κι ἐκάμα τὴν γυνὴ μου,
Κι ἴκαμε μετὰ μένανε ἕνα σερικὸν παιδάκι·
Πάραυθα τὸ ἐβάπτισα κι ἐβγάλα το Μαράκι.
Κι εἰσὲ λιγότετον καιρὸν ὁ Ρήγας εἰς τὴν Νίνο
Γκιόστρα, λέγω, ἐδιαλάγησε, και τότες τὴν ἀφήνω
Στὰ χέρια τοῦ πατέρα μου, νὰ πάγω νὰ γκιοστράρω,
—ἴ ὅταν ἐμίσειγα ἀπὸ κεῖ νὰ ἴχε με πάρει ὁ Χάρος.—
Διατί, λέγω, τὴν ἀφήσα κι ἴητονε γγαστραμμένη,
ἴενέα μηνῶν ἐπήγαίνε, ὀκτῶ ἴηταν περασμένοι.
Κι εἰς τοὺς ἐννεὰ ἐγέννησε κι ἴκαμε τὸ παιδάκι
Και παρευθὺς μὸμήνησε μ' ἕνα παλληκαρακί·
Τὸ παλληκαρακί ἴητανε δούλος ὀκ τὸ παλάτι
Και τὴν γραφὴ ποῦ μοῦ ἴφερεν στὰ χέρια τὴν ἐκράτει.
Και δὲν ἴξέυρω ποῖο σκυλι τὴν πῆρε κι ἴγραψε ἄλλη,
Πὸς ἴκαμε τὴν ἀτυχιάν με ἕνα παλληκαρακί·
Κι ἴγω ποῦ τὴν ἐγρίχησα, τότε ζμιὸ μηνῶν τοῦς
Νὰ στέχη ὡστε νὰ πάγω κεῖ, ἂν εἶν' και στανικό τους.
Και δὲν ἴξέυρω ποῖος Ἐβραῖος ἄπιστος τὴν ἐπῆρε·
—ἴ ἡ μοῖρα νὰ ἴητονε ἀφορμὴ εἰς πάθη και τὴν ἐσύρε;—
Κι ἴγραψαν τοῦ πατέρα μου νὰ πὰ νὰ τὴν σκοτώσῃ
Κι εἰς ὄτι μὸδον και μπορῆ θάνατον νὰ τῆς δώσῃ
Κι αὐτὸς τὴν ἐλυπήθηκε και στέλνει τὴν με βία
Στὸ δάσος νὰ τὴν ρίξουσι νὰ τὴν φᾶν τὰ θηρία,
Μὲ τὰ παιδιά μου συντροφιὰ νὰ πάγῃ ν' ἀποθάνῃ,
Κι ἐμὲ γι' αὐτοῦνα στὴν καρδίαν πόνους περίσσιους βάνει.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Σιώπα, μὴδὲν πικραίνεσαι, νὰ ζήσης, ἀκριβέ μου,
Κι εἰς τοῦτο θέλω νὰ σοῦ εἰπῶ τί ἴγινε, καλογιέ μου.

Αὐτήνη ἐγὼ τὴν εἴρηκα κι' ἔκλαιγε εἰς τὰ δάση,
 Μὲ τὰ παιδιὰ στὰ χέρια της· ἔστεκαν νὰ τὴν φάσι
 Τὰ ἀγριώτατα θηρία τοῦ δάσου μανισμένα,
 Καὶ τὰ παιδιὰ της ἔκλαιγε, ἐκεῖνα τὰ καημένα,
 Κι' ἐμοιρολόγα μοναχὴ κι' ἔκλαιγε ἡ καημένη,
 Καὶ ὅστις, τὴν ἄγρια ἐπόνειε τὴν τὴν παραπικραμένη·
 Κι' ἐγὼ, ὡς τὴν εἶδα, ἐθάρρυνα καὶ ζωτικὸν νὰ ἦ κείνη,
 Καὶ τὸν σταυρόν μου ἔκαμα πάραυτος γιὰ νὰ φύγη.
 Κι' αὐτὴ, ὡς μ' εἶδεν, ἄρχισε καὶ τὸν σταυρόν της κάνει
 Καὶ λύπησάν της τὴν πολλὴν εἰς τὴν καρδιάν μου βάνει.
 Τότες τὴν πῆρα μετὰ μὲ μέσα εἰς τὸ κελὶ μου
 Κι' εἶπα νὰ στέκη φρόνιμα, νὰ ἔχη τὴν εὐχὴ μου,
 Καὶ πάντα μου εἰς τὴν προσευχὴν διὰ ταύτη ἐπαρακάλου
 Οἱ ἅγιοι τὰ χέρια της πάλι νὰ τῆς τὰ βάλου.
 Καὶ ὁ Θεός, ὡς εὐσπλαχνος, εἶδε καὶ τὸν καημὸν της
 Καὶ τὴν ξαναφανήκανε οἱ χάρες τῶν χειρῶν της,
 Καὶ βρίσκεται ὡς τὴν σήμερον, ἀφέντη μου, μ' ἐμένα·
 Καὶ τώρα ποῦ ῥθες ἐδεπά, νὰ ῥθῃ αὐτὴ μὲ σένα.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Κάμε τὸ γληγορώτερον, ἀφέντη, νὰ τὴν δείξης,
 Καὶ νὰ ποθάνω ἄδικα, πατέρα, μὴν μ' ἀφήσης.
 Κάμε τὸ γληγορώτερον νὰ τὴν ἰδῶ, γιὰ νὰ ῥθῃ.
 Ἡ ἀνάπνια μου πρὸς ἐμέ, ὅπ' ἀπὸ τὰ ψῆς ἐχάθη.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Ἀπάντεχε, παιδάκι μου, καὶ ὥρες δὲν περνοῦσι
 Ποῦ λέγω πῶς τὰ μάτια σου βλέπου τὸ ποθυμοῦσι·
 Πάγω τὸ γληγορώτερον διὰ νὰ σοῦ τὴν φέρω
 Διατὶ, παιδί μου, σὲ πονῶ.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Ἀφέντη μου, τὸ ξέρω
 Τὸ πῶς εἶσαι πνευματικός, καὶ κάμε, διὰ τὸν Θεόνε,
 Καὶ τοῦτο, σὲ παρακαλῶ, διὰ νὰ μοῦ πῆς τὸ ποῦ ἔναι.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Δὲν σώνει μίλι οὐδὲ μισόν, λέγω σου, ἡ κατοικία μου

Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ρθῇ κανεὶς νὰ βλέπῃ τὰ κελιά μου·
 Μ' ἀπάντεχέ με ἐδεπά, ἐρχόμεσταν ὁμάδι,
 Γιατὶ ἀγαπῶ νὰ πηγαίνετε, ὅτ' ἐρχεται τὸ βράδυ.
 Ὑπάγει ὁ Ἀσκητὴς εἰς τὸ κελίον του νὰ φέρῃ τὴν Εὐγένα
 καὶ τὸ Ρηγόπουλον ἔμεινε μοναχὸν κι' ἔλεγε:

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Σάν ποιά χαρὰ νὰ βρίσκειται στὸν κόσμον νὰ ταιριάσῃ
 Μὲ τὴν δικήν μου τὴν χαράν, ποῦ ἔχει ν' ἀναγαλλιάσῃ
 Καρδιά μου καὶ τὰ μέλη μου ὄντα τὴν θέλου ἰδοῦσι·
 Οἱ κάμποι καὶ τὰ δάσητα λουλουδία ἔχουν ν' ἀθοῦσι.

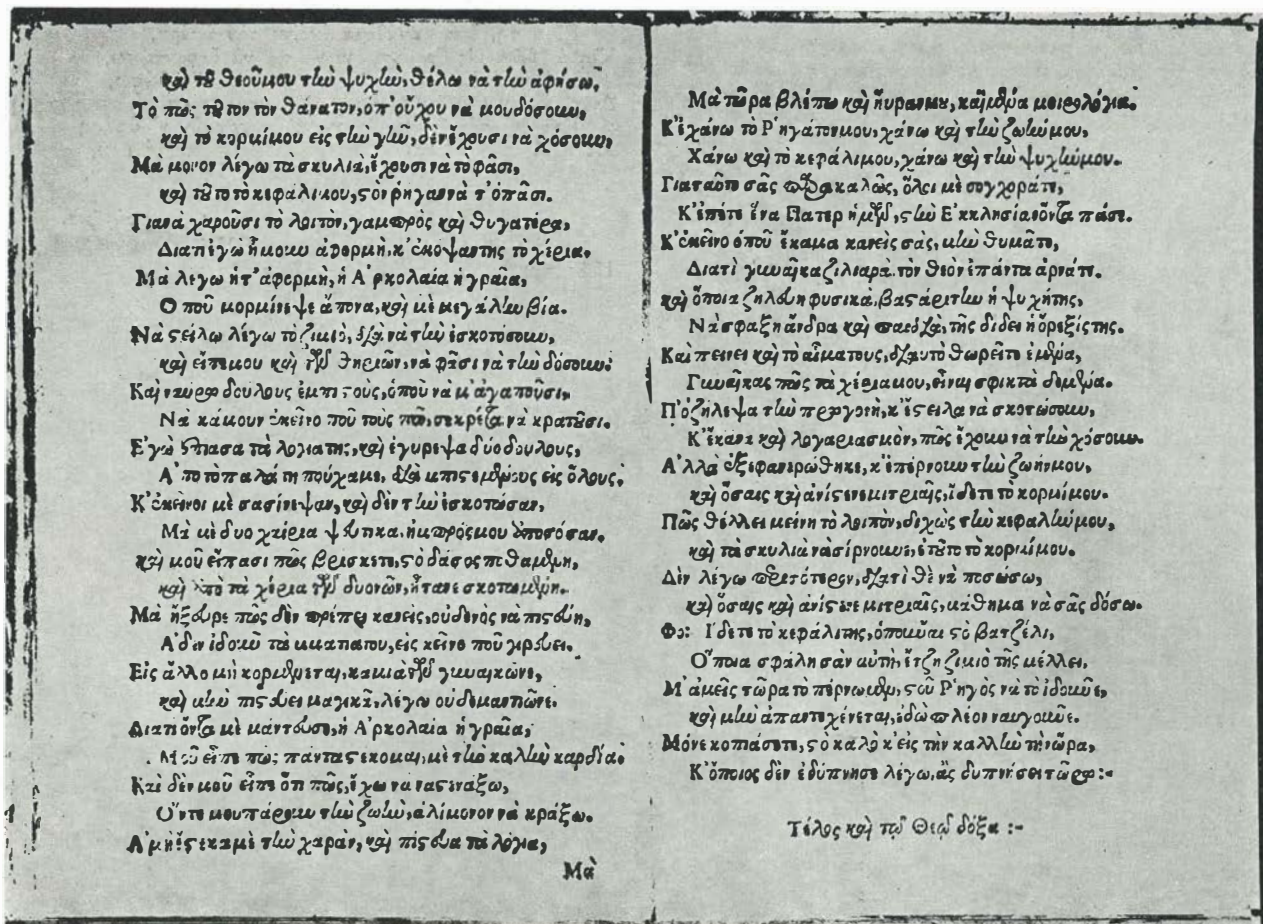
Βλέποντάς τὴν ὅπου ῥχεται, λέγει:

Νὰ τὴν ἐδῶ ὁπῶρχεται, ὁμένα ἡ καρδιά μου,
 Τὰ μέλη πῶς τρομάσσοσι γιατί εἶδα τὰ παιδιὰ μου.
 Ἀλήθεια μοῦ εἶπεν ὁ ἀσκητὴς ποῦ ἦρθαν τῆς τὰ χέρια.
 Ὀμιέτανε, παιδάκια μου, ὁμέ, δικὰ μου ταίρια,
 Πῶς ἦταν μπορεζάμενον νὰ σᾶς ἀποχωρίσω,
 Γυναίκα καὶ παιδάκια μου, στὰ ὄρη νὰ σᾶς ἀφήσω!
 Καὶ μ' ἔντα ἄπονη καρδιά εἶχα σας λησμονήσω,
 Γυναίκα μου ἀκριβότατη, στὰ δάση νὰ σ' ἀφήσω.
 Ἡθέλῃσε ἓνας ἄπονος, ὁ κύρης ὁ δικὸς μου,
 Νὰ σᾶς φάσι τὰ θηρία· μ' αὐτὰ τὰ χέρια δῶς μου
 Νὰ τὰ φιλήσω πόγιαναν καὶ γίνηκαν σάν τὰ ἄχες
 Πρὶν ἔμπης εἰς τὰ βάσανα καὶ εἰς τὲς μεγάλες μάχες.
 Μὰ σὺ ποτὲ δὲν ἤθελες διὰ νὰ μοῦ μοιλογήσης,
 Μηδέποτε τὰ πάθη σου πῶς ἦρθαν νὰ μιλήσης.
 Καὶ τώρα σὲ παρακαλῶ, πές μου τα νὰ γρικῆσω
 Ποίος εἶναι κείνος ἡ ἀφορμὴ, ζωὴ νὰ μὴν τ' ἀφήσω.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΑ

Ἄς ῥφῆκωμεν τὸν ἅγιον πατέρα νὰ παγαίνῃ,
 Καὶ τότες εἰς τὰ βάσανα ποῖος μ' ἔχει ἐμπασμένη
 Σοῦ λέγω καὶ μετῶ σου τα τὰ πάθη μου ἡ καημένη.
 Μὰ, ἀφέντη, ἐγὼ σὲ προσκυνῶ, ἡ πολυπικραμένη,
 Καὶ τοῦτο ὅπου μ' ἔκαμες, ὁ Θεὸς νὰ στὸ πλερώσῃ,

Οἱ δύο τελευταῖες σελίδες τοῦ μοναδικοῦ ἀντίτυπου τῆς "Εὐγένειας" ποῦ τυπώθηκε στὴ Βενετία ἀπὸ τὸν τυπογράφο Ἀντ. Ἰουλιανὸ



Στήν βασιλείαν τ' Ούρανοῦ χάρισμα νά σοῦ δώση.

ΑΣΚΗΤΗΣ

"Αμε, παιδί μου, στήν εὐχὴν καὶ μὴν μὲ κριματίσης,
Καὶ τὸν Θεὸν παρακαλῶ χρόνους πολλοὺς νά ζήσης.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Κι' ἐγώ, πατέρα, ὡς δούλος σου σκύπτω καὶ προσκυνῶ σε
Καὶ τὴν εὐχὴν σου ὅλοι μας παρακαλῶ σε δῶσε·
Κι' ἐκεῖνο ὅπου ἔκαμες, λέγω, εἰς τὰ παιδιὰ μου
Κι' ἐγλίτωσες ἀπ' τὰ θηριὰ μαζί με τὴν κυρά μου,
Τὸ πὼς θέλει ἔχει πάντα τῆς στὸν νοῦ νά σέ θυμάται.

ΑΣΚΗΤΗΣ

Νά μὴ σᾶς δώση ὁ Θεὸς πίκρια ὅπου κι' ἂν πᾶτε.
Μὰ πάγω εἰς τὴν βόσκησιν καὶ εἰς τὴν προσευχὴν μου.
Νά σᾶς θυμοῦμαι πάντα μου, νά ζήση ἡ ψυχὴ μου.

Ρηγόπουλον καὶ Ρηγοπούλα

ΡΗΓΟΠΟΥΛΑ

Τώρα ὅπου ἔμεσταν τὰ δυό, θεὸς νά σοῦ λογαριάσω
Ποῖός μ' ἔκοψε τὰ χέρια μου καὶ μ' ἄφησε στὸ δάσο.
Ὁ Ρήγας πῶδαλάγησε τὴν γκιόστραν, καὶ ἐδιάβη
Τὸ χάρισμα ὅπου ἔχασε, ἀφέντη μου, νά πάρης,
Εἶναι ἐμὲ ὁ κύρης μου, κι' ἡ Ρήγισσα ὅπῃχει
Ἡ μητριὰ μου ἦτονε, ὅπου κακὸν διὰ νά ἔχη,
Τὶ ἡ μάνα μου πολὺν καιρὸν εἶναι ἀποθαμένη,
Κι' αὐτήνη εἰς τὰ βᾶσανα μ' ἔβαλεν τὴν καχημένη.
Διατὶ ἔβλεπε καὶ ὁ κύρης μου μ' ἀγάπα με καρδιά του,
Κι' ἂν εἶχε κάμει καὶ παιδιὰ, ἐγὼ ἤμουν ἡ χαρὰ του.
Καὶ σὲ χαρὰ δὲν πήγαινε, διατὶ πολλὰ φοβάτου
Νά μὴ μοῦ κάμη τίποτα αὐτήνη ἡ Ρήγισσά του.
Καὶ μιὰν ἡμέρα οἱ ἄρχοντες τὸν ἐπαρακαλέσαν
Νά πᾶ νά κυνηγήσουνε, στὰ πόδια του ἐπέσαν,
Καὶ ὅταν ἐπῆγε, εἶπε τῆς αὐτῆς νά μ' ἀγαπάη
Κι' εἰς τρεῖς ἡμέρες νά διαβῶ στὸ δάσος ὅπου πάει·
Νά μὴν μὲ στείλῃ μοναχὴ, μόνον συντροφιασμένη
Νά πάγω στὸ περβόλι μας, ἡ πολυπικραμένη·
Κι' ἐτότες, λέγω, μ' ἔστειλε μὲ ἕνα καμαριέρη,
Καὶ μιὰ γαστέρα τοῦ ἴδωκε κι' ἐκράτειε εἰς τὸ χέρι,
Καὶ μ' ἕνα δούλον τοῦ σπιτιοῦ, κι' ἦταν ὀρδινιασμένοι
Ὡς γιὰ νά μὲ σκοτώσουνε, νά γένω ἀποθαμένη.
Κι' εἰς τὴν γαστέρα εἶπε τους διὰ νά τῆνε γεμώσουν
Αἷμα ἀπὸ τὴν καρδίαν μου νά πιῇ νά τῆσε δώσουν·
Εἶπε τους καὶ ξεχωριστὰ τὰ χέρια νά μοῦ πάρου,
Διατὶ σὺν μοῦ τὰ κόψουνε θέλω διαβεῖ τοῦ Χάρου.
Καὶ τὸ ζιμιὸ σὺν ἦρθεκε μέσα σ' αὐτὸ τὸ δάσο
Καὶ εἶδα πὼς καθολικὰ ζωὴν μου θεὸς νά χάσω,
Τότες ζιμιὸ ἀρχίνησα νά βαριαναστενάζω,
Βοήθεια ἀπὸ τὸν Θεὸν ἀρχίνησα νά κράζω
Καὶ ἔκλαιγα λυπητερά κ' ἐταύρουσαν τὰ μαλλιά μου·
Τὸ μοιρολόγι ἀρχίνησα κι' ἐπόνειε ἡ καρδιά μου·
Κι' ἐκεῖνοι μ' ἐλυπηθήσαν καὶ τότες ἀρχινοῦσι
Κι' οἱ δύο τους μὲ μιὰν καρδιὰν ἄρχισαν νά μοῦ ποῦσι,
Πὼς νά μὴ μὲ σκοτώσουνε, μόνε ἄ θέλω ἀτή μου
Νά κόψουνε τὰ χέρια μου νά γλίσω τὴν ζωὴ μου.
Καὶ διὰ νά γλίσω τὴν ζωὴν ἔβαλα, λέγω, ἀτή μου
Τὰ χέρια ἀπάνω στὸ δένδρον μ' ὅλην τὴν ὀρεξή μου,
Κι' ἐκεῖνοι τότες πάραυθα ἐπίασαν τὰ μαχαίρια
Καὶ μὲ καρδιά ἀπονη μὸκόψανε τὰ χέρια.
Τότες ζιμιὸ ἀπόμεινα ὡσὰν ἀποθαμένη
Ὡστε πού ῥθεσε καὶ ἡῦρες με στὸ δάσος τὴν καχημένη.
Τώρα πού πήγες πάλι αὐτοῦ στήν γκιόστρα νά γκιοστράρης
Ἄγαστραμένη μ' ἄφηκες, ὡς καταπὼς ἤξεύρεις·
Κι' ἐγώ, ὡσὰν ἐγέννησα, ἔγραψά σου χαρτάκι,
Καὶ σοῦ ἔγραφα πὼς ἔκαμα ἀρσενικὸ παιδάκι,
Κι' ἐκείνη θεὸς νά ἔλαχε κι' ἐπίασε τὴν γραφὴ μου
Καὶ σοῦ ἔγραψε κι' εἰς ἀτυχία ἐμπῆκε τὸ κορμί μου,
Κι' ἡ ἀφεντιά σου ἔγραψες διὰ νά μὲ θανατώσουν
Καὶ τῶν θηριῶν τῶν ἄγριων νά φάσι νά μὲ δώσουν.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Καλὰ κι' ἐγὼ τὴν ἐπίασα κι' ἔγραφε καθὼς λέγεις,
Μὰ γὼ πάλιν τοῦ ἔγραφα πὼς νά ἰδῶ ἄ φταίγης,
Πὼς νά σ' ἀφήσουν σπιτί μας ὥστε πού νά ῥθω ἀτός μου,
Διατὶ ὄντα τ' ἀγρίκησα θαμπώθηκε τὸ φῶς μου,
Λέγω σου, ἀπὸ τὴν πίκραν μου ἐπῆγεν ἄνω κάτω
Ὁ νοῦς μου, ὄντε ἔμαθα αὐτῆνο τὸ μαντάτο.

ΕΥΓΕΝΑ

Ἐδὰ θαρρῶ καὶ νά ἔγραψε ἐκείνη ἡ ὀργισμένη
Διὰ νά μὲ βάλῃ εἰς βᾶσανα, τὴν πολυπικραμένη.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Πᾶμε, λοιπόν, στὸ σπιτί μας λιγάκι νά χαροῦμεν,
Ἐπειτα νά υπάγωμεν τὸν κύρη σου νά εὐροῦμεν.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Δοῦλε μου, βάρ' τὴν πόρτα αὐτὴ τοῦ παλατιοῦ, νά ρθοῦσι
Οἱ δούλοι νά προβάλουσι, τοῦ Ρήγα νά μιλοῦσι,
Νά τοῦ μιλήσωμεν ἐπὰ ὡς δούλοι καὶ παιδιὰ του.
Διατὶ πιστεύω σήμερον θέλει ἔλθει ἡ χαρὰ του.

Ἐκτύπησε τὴν θύραν ὁ δούλος καὶ ἄλλος ἀπεκρίθη μέσαθεν.

ΔΟΥΛΟΣ

Ποῖος ἐναὶ ὅπου κτυπᾷ τοῦ παλατιοῦ τὴν πόρτα;

ΕΥΓΕΡΟΣ

Ἄνισως κι' εἶναι ὀρισμὸς τοῦ Ρήγα, κι' ἄμε ρῶτα.

ΑΠ' ΟΞΩ

Τὸ ὄνομά του λέγουσι Βεντούρο ἐβγαλμένος,
Ὅπου στήν γκιόστραν ἦτονε κι' ἐβῆκε κερδεμένος.

Ὁ δούλος ἐπῆγε καὶ εἰς ὀλίγην ἐβῆκε ὁ Ρήγας.

ΡΗΓΑΣ

Καλῶς τον τὸν εὐγενικὸν καὶ ἄξιον γκιοστραδόρον,
Ὅπου δὲν βρίσκεται κανεὶς στῆς Βενετιάς τὸν φόρον
Νά ἔχη τις τόσες χάριτες ὅπῃχει τὸ κορμί σου.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Παρακαλῶ σε, ἀφέντη μου, μὴ λές τοῦ δουλευτῆ σου
Τόσες περισσῆς παίνεσες, ὅπου δὲν μοῦ τοκάρει,
Μὰ ἕνα λόγο νά σοῦ εἰπῶ καὶ μὴν τὸ πιάσης βάρι.

ΡΗΓΑΣ

Εἰπές, παιδί μου, ὅτι θεὸς πού νά μπορῶ νά κάνω.
Ἄν ἦτον καὶ ν' ἀνέβαινα στοὺς οὐρανοὺς ἀπάνω,
Ἄνέβαινα δι' ἀγάπη σου, καὶ ἄλλη πού νά γνωρίζης
Δουλεῖα ὅπου νά μπορῶ, κι' εἶπέ μου το ἂν ὀρίζης.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Εὐχαριστῶ πολλότατα τῆς ὑψηλότητάς σου·
Μὰ μιὰν ἴπθεσιν σὲ ρωτῶ κι' εἶπέ μου ἡ ἀφεντιά σου.
Εἰς τὸν καιρὸν πού πέρασαν εἶχες μιὰ θυγατέρα;

ΡΗΓΑΣ

Εἶχα τη, ὅπου ἀνάθεμα ἐκείνη τὴν ἡμέρα,
Ὅπου ἔθελα εἰς ξεφάντωσιν νά πᾶ νά ξεφαντώσω,
Καὶ μετ' ἐκεῖνο ἐμελλε θάνατον νά τῆς δώσω,
Διατ' ἦρθεν γιὰ ἐμένανε νά μὲ συναπατήσῃ
Καὶ διὰ τὰκεῖνο ἠθέλησε πολὺν καμὸν ν' ἀφήσῃ
Μέσα εἰς τὴν καρδίαν μου τώρα στὰ γερατειά μου,
Διατὶ ἂν παίξω καὶ γελῶ καίεται ἡ καρδιά μου,
Διατὶ τὴν φάγα τὰ θηριὰ καὶ ἄλλο δὲν τῆς ἀφήκα,
Μόνε τὰ χέρια τῆς τὰ δυό μέσα στὸ δάσο εὐρῆκα.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Πὼς τὴν ἐκράζαν τὸ λοιπὸν αὐτὴν τὴν ρηγοπούλα;

ΡΗΓΑΣ

Εὐγένεα, πού ἔταν βγενική, παιδάκι μου, εἰς οὔλα.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Κι' ἀνίσως καὶ σοῦ εἶπῃ κανεὶς πὼς βρίσκεται γιαιμένη
Αὐτήνη ἡ θυγατέρα σου ἡ πολυαγαπημένη;

ΡΗΓΑΣ

Μὴν μοῦ τὰ λές τὰ λόγια αὐτά, διατὶ ποσῶς δὲν εἶναι.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Μὰ πές μου, ἴντα πλέρωνες τοῦτο πού λέγω ἂν εἶναι;

ΡΗΓΑΣ

Ὅλον μου τὸ βασιλεῖον κι' ὅτι ἄλλο κι' ἂν ἔχω.

ΡΗΓΟΠΟΥΛΟΝ

Ἐδὰ ξεῦρε, ἀφέντη μου, ὅτι ἐγὼ κατέχω:
Ἡ Ρήγισσα ἐσάστηκεν νά πᾶν νά τὴν σκοτώσουν
Οἱ δύο δουλευτάδες σου, θάνατον νά τῆς δώσουν,
Καὶ νά τῆς κόψουνε ζιμιὸ τὰ χέρια διὰ σημάδι
Τὸ πὼς τὴν θανατώσασαι καὶ βρίσκεται στὸν Ἄδη.
Κι' ἐκεῖνοι ἐλυπηθήκασαι τὴν ὀμορφίαν τὴν τόση,
Πὼς ἂν τῆς δώσουν θάνατον εἰς κρίμα θέλουν δάσει.
Κι' ἐκόψανε τὰ χέρια τῆς κι ἐπῆγαν κι ἐδειξάν τῆς
Τὸ πὼς τὴν ἐσκοτώσανε, αὐτῆς τῆς μητριᾶς τῆς,
Κι' ἐκεῖνοι τὴν ἀφήκασαι στὸ δάσος, γιὰ νά πᾶνε
Θηριὰ καὶ λύκοι καὶ σκυλιὰ ὡς γιὰ νά τὴνε φᾶνε.
Κι' ἠθέλησε ἡ μοίρα τῆς νά πᾶ νά κυνηγήσω
Κι' ὡσὰν τὴν εὐρα ἐμελλε τὸ κυνήγι ν' ἀφήσω
Καὶ νά τὴν πάρω μετὰ μὲ νά πάγω στοῦ πατρός μου,
Γιατὶ σωστὰ τὴν ἤβλεπα σὺν νά ἦτονε τὸ φῶς μου.

Και τώρα τήνε κράζω 'πά και άτός σου ρώτηξέ τη.
Και είς τό είδος τήραξε καλά και γνώρισέ τη.
Κεράτσα Εύγέννα, κόπιασε όμπρός είς τοῦ πατρός σου.
Τά σπλάγχνα σου, τά πάθη σου πές του νά τά ξεχώσου.
Κι' είπές του τήν άλθθειαν, μήν τά κρατῆς χωσμένα,
Και είς τί τρόπον έλαχες και ἤρθες μετά μένα

ΡΗΓΑΣ

'Αλθθαια, θυγατέρα μου, εἶν' τοῦτα πού κοντῆρει
'Ο άνδρας σου ό καρδιακός με τοῦ Θεοῦ τήν χάρη;

ΕΥΓΕΝΑ

'Αλθθαια, γλυκοκόρη μου, μά ή γλώσσα δέν βασταίνει
Νά είπῃ τά πάθη πῶπαθα, ή πολυπικραμένη.

ΡΗΓΑΣ

Λοιπόν φιλω τά χείλη σου και θε νά σ' άγκαλιάσω,
Και τ' άκριβόν σου τό κορμί σφικτά σφικτά νά πιάσω,
Νά τ' άγκαλιάσω καρδιακά, νά τό γλυκοφιλήσω,
Γιατί ἤσουνε ή άφορμή στόν κόσμο νά μήν ζήσω
Πολλύν καιρόν, μά ἤθελεν στόν "Αδη νά με βάλῃ,
Κι' εἰώ με τήν ύπομονήν στόν κόσμον στέκω πάλι.
Μά πάντα μοῦ έφαινοτο:ν δέν ἤσουν ποθαμένη,
Κι' άν έλκαιγαν τά μάτια μου, ή καρδιά ἦτον χαρουμένη.
Μά λέγω κι' όνειρον θωροῦ, έξυπνητός λογοῦμαι.
'Η άρρωστημένος βρισκομαι και δέν ἤξεύρω πού 'μαι;
'Η τάχα νά 'ναι άληθινά και νά 'χω τήν Εύγέννα,
'Εκείνη όπου χάθηκεν στήν έρημιάν, στά ξένα;

ΕΥΓΕΝΑ

Δέν είναι, κύρη άφέντη μου, όνειρον οὔδε ψέμα,
Μά 'γώ είμαι όπου 'πασι και χάθηκα στά ξένα,
Και πώς μ' έφάγαν τά θηριά, μά πήραν μου τά χέρια
Πού οι δοῦλοι μοῦ τά κόψασι με δίστομα μαχίαια.
Κι' έπῆραν τα στήν Ρήγισσαν κι' έδωκαν διά σημάδι
Τό πώς με θανατώσασι και βρισκομαι στόν "Αδη
Κι' έμένα με άφήκασι ως γιατι μ' έπονέσα,
Μά 'λγαν τ' άγρια θηριά με τρέιν στο δάσος μέσα.
Και με τά δάκρυα τά πολλά ἤθλεν νά κυνηγήσῃ
'Ετοῦτο τό Ρηγόπουλον, τήν χώρα του ν' άφήσῃ,
Κι' ἤθελῃσεν ή μοίρα μου κι' έπέρρασε όκ τά δάση
'Εκείθεν όπου πάντεχα θηρία νά με φάσι.
Και κατά πού 'ρθεν κι' ἤρε με, ἤφῃσεν τό κυνήγι
Κι' έπῆρε με στήν χώρα του, κι' έσπουδαζεν μήν φύγῃ
'Η ψή μου από τό κορμί, διατ' ἤμιον λιγωμένη,
Διατ' είδε πώς ή όψις μου ἦτον ως ποθαμένη.

ΡΗΓΑΣ

'Αφῃσ', νά ζῆς, τά πάθη σου, και θες μοῦ τά ξεγήγησῃς
Μέ άλλην σου άνάπαυσιν τά 'παθες θες μιλήσῃς.
Μόνον άς έρθῃ ό άνδρας σου ό άκριβός, κυρά μου,
Γιατί είναι αυτός τά μάτια μου, ψυχή μου και χαρά μου.
Μά πρώτα θε νά διηγῆθῶ έτούτη τήν χαρά μου,
Κι' άπόκεις στο παλάτι μου πάγω με τά παιδιά μου
Διατι μοῦ άρχίσαν οι χαρές και όλα τά παιχνίδια
'Οπου 'δα τήν Εύγέννα μου στά γερατεία μου άφνίδια.
Οι κάμποι λουλουδιζουσι, τά χορταράκια άνθοῦσι
Και τά πουλάκια άπ' τές φωλιές για μένανε μιλοῦσι.
Τά δένδρη έτρυφεράνασι, οι κάμποι και τά δάση,
'Οκ τῆς καρδιάς μου τήν χαράν, όπου τήν είχα χάσει.
Τώρα ό κόσμος χαιρεται και βούκια λαλοῦσι,
Μικροί μεγάλοι τραγουδοῦν, διά τή χαρά μιλοῦσι.
Τό κάστρον θέλω νά χαρῆ, λουμπάρδες νά κτυπήσουν
Κι' όλ' οι πτωχοί τῆς χώρας μου χαρά πολλή νά ποίσουν
Κι' ή Ρήγισσά μου μοναχῆ νά χάσῃ τήν ζωήν της
Μέ τό λίγον τό έχει της, μαζί με τήν τιμήν της,
Διά νά πάρουν μάθημα, νά ξερουν νά λογιόσουν
Τά άδικα φονεύματα νά μήν μποροῦν νά σάσουν.
'Ελῆτε, τά παιδάκια μου, νά πηράνωμεν όμάδι,
Γιατί 'μαι στήν άπόφασιν, νά πάγῃ είς τόν "Αδη.
Μά κράξτε μου παρευθός πρώτα τόν καβαλιέρῃ
Γιά νά τήν δέση παρευθός με τό δικόν του χέρι.

ΚΑΒΑΛΙΕΡΗΣ

'Εδῶ 'μαι τώρα, και ἤριξε ή ύψηλότητά σου.

ΡΗΓΑΣ

Γλήγορα μοῦ όρδίμιασε όλη τήν συντροφιά σου.
Κι' άμετε στο παλάτι μου και τήν Ρήγισσα άς πιάσου
Διατι εἰώ άποφάσισα για νά τήνε χαλάσου,

Τέλος και τῷ Θεῷ δόξα

Κι' άς κόψουν τό κεφάλι της όκ τό λοιπόν κορμί της,
Διά νά χορτάσῃ σήμεραν τῆς σκύλας ή ύρεξή της
Και τότε φερέτέ μου το όμπρός μου, δείξετέ το,
Και τό κορμί της τῶν σκυλιῶν φερέτε, δώσετέ το.

Καβαλιέρης, Τσάφοι, Ρήγισσα δεμένη.

ΦΟΝΕΥΣ

Πορπάτει τό γοργότερον διατι εἶν' ποφασισμένον,
Αὐτῆνον τό κεφάλι σου έκ τό κορμί έβγαλμένον.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Σέ προτεστάρω, τό λοιπόν, με δίκαιον ν' άναμένη
Διά νά πῆ τόν πόνον μου ή γλώσσα μου ή καημένη.

ΦΟΝΕΥΣ

Στέκω, κυρά μου, όσον θες κι' όσον πού θέλει άτή σου,
Και παρακάλεσε τόν Θεόν νά πάρῃ τήν ψυχή σου.

ΡΗΓΙΣΣΑ

Σιό κρίμα όπου έκαμα ή ψή μου είναι χαημένη,
Μά τόν Θεόν παρακαλώ νά 'ναι συγχωρεμένη.
'Ακουστέ μου τό ζιμιό, όλες, πού θε ν' άρχισω,
Και τοῦ Θεοῦ μου τήν ψυχῆν θέλω νά τήν άφήσω,
Τό πώς τοῦτον τόν θάνατον όπου 'χου νά μοῦ δώσουν
Και τό κορμί μου είς τήν γῆν δέν έχουσι νά χρίσουν,
Μά μόνο, λέγω, τά σκυλιά 'χουσι νά τό φάσι,
Και τοῦτο τό κεφάλι μου στόν Ρήγῃ νά τό πᾶσι,
Γιά νά χαροῦσι, τό λοιπόν, γαμπρός και θυγατέρα,
Διατι εἰώ ἤμιον άφορμή κι' εκόψαν της τά χέρια
Μά, λέγω, ἦτον άφορμή ή 'Αρκολέα ή γρία
'Οπου μόρμηγεψε άπωνα και με μεγάλην βία
Νά στείλω, λέγω, τό ζιμιό διά νά τήνε σκοτώσουν
Και είπε μου και τῶν θηριῶν νά φάσι νά τήν δώσουν,
Και νά 'βρω δούλους έμπιστούς όπου νά μ' άγαποῦσι
Νά κάμω εκείνο πού τους πῶ, σεκρέτα νά κρατοῦσι.
'Εγώ έπιασα τά λόγια της και γύρεφα δυό δούλους
'Απ' τό παλάτι, πού 'χαμε διά έμπιστεμένους σ' οῦλους.
Κι' εκείνοι με σασίνεψαν και δέν τήνε σκοτώσαν
Μά με δυό χέρια ψεύτικα όμπρός μου άποσῶσαν,
Και μοῦ είπασι πώς βρισκειται στο δάσος ποθαμένη
Και από τά χέρια τῶν διονῶν ἦτανε σκοτωμένη.
Μά ξεῦρε δέν πρέπει κανείς οὔδένα νά πιστεύῃ
"Αν δέν ιδοῦν τά μάτια του είς κείνο πού γυρεύει:
Είς άλλο μη κορμαίνεται καμιά τῶν γυναικῶν
Και μήν πιστεύῃ μαγικά, λέγω, οὔδε μαντεῶν:
Διατι όντα με μάντευσε ή 'Αρκολέα ή γρία

Μοῦ είπε πῶς πάντα στέκομαι με τήν καλήν καρδιά,
Και δέν μοῦ είπε ότι πῶς έχω ν' άναστεινάξω,
'Οντε μοῦ πάρουν τήν ζωήν, άλίμιον νά κράξω.
'Αμῆ έστεκα με τήν χαράν και πίστευα τά λόγια,
Μά τώρα βλέπω και ἤσαν μου καημένα μοιρολόγια,
Και χάνω τό ρηγάτον μου, χάνω και τήν ζωήν μου,
Χάνω και τό κεφάλι μου, χάνω και τήν ψυχῆν μου.
Γιά ταῦτο οἰς παρακαλώ, όλοι με συχωράτε,
Και πέτε ένα Πάτερ ἡμῶν στήν εκκλησιά όντα πᾶτε,
Κι' εκείνο όπου έκαμα εἰώ κανείς σας μήν θυμᾶται
Διατι γυναίκα ζηλιαρά τόν Θεόνε πάντα άρνᾶται.
Και όποια ζηλευεί φυσικά βαστάρει τήν ή ψή της,
Νά σφάξῃ άνδρα και παιδιά τῆς δίδει ή ύρεξή της,
Και πίνει και τό αίμα τους, δι' αυτό θωρείτε έμένα,
Γυναίκες, πῶς τά χέρια μου είναι σφικτά δεμένα,
Πόζῃλεψα τήν προγονή κι' έστειλα νά σκοτώσουν,
Κι' έκανα και λογαριασμόν πῶς έχου νά τήν χρίσουν
'Αλλά έξεφανερώθηκε και παίρνον τήν ζωή μου,
Κι' όσες και άν είστετε μητριές, ιδέτε τό κορμι μου
Πῶς θέλει μείνει τό λοιπόν διχῶς τήν κεφαλή μου
Και τά σκυλιά νά σύρνονε έτούτο τό κορμί μου.
Δέν λέγω περισσότερον διατι θε ν' άποσώσω,
Και όσες και άν είστετε μητριές, μάθημα νά σας δώσω.

ΦΟΝΕΥΣ

Ιδέτε τό κεφάλι της όπου 'ναι στο βατσέλι.
'Οποια σφάλῃ σαν αύτή έτσι ζιμιό τῆς μέλλει.
Μά μείς τώρα τό παίρνομεν στοῦ Ρήγῃ νά τό ιδοῦνε,
Και μήν άπαντεχάινετε εδῶ πλέον νά βγοῦνε,
Μόνε κοπιάστε στο καλό κι' είς τήν καλήν τήν ώρα
Και όποιος δέν έδειπνησε, λέγω, άς δειπνήσῃ τώρα!

ΖΑΚΥΝΘΙΝΕΣ ΟΜΙΛΙΕΣ

ΜΙΑ ΜΟΡΦΗ ΛΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τοῦ Κ. ΠΟΡΦΥΡΗ

Παρ' ὄλο πού ὁ μόχθος τῶν ἑπτανησίων κυρίως μελετητῶν προσκόμισε ἀρκετό ὕλικό γιὰ τὴν ἱστορία καὶ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου, παραμένουν ἀκόμα σκοτεινὰ πολυ-λά σημεῖα πού ἔχουν κεφαλαϊώδη σημασία καὶ πρὸς τὰ καὶ εἶναι ἀνάγκη νὰ στραφεῖ ἡ ἱστοριοφιλολογικὴ ἔρευνα.

ὑποστηρίχθηκε πὼς τὸ ἑπτανησιακὸ Θέατρο εἶναι σύνθεση δὺ ἀνεξάρτητων ἐπιδράσεων: τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου καὶ τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε. Ἡ κρητικὴ ἐπίδραση συνάγεται ἀπὸ τὸ κρητικὸ χρῶμα πού ἔχουν τὰ πρῶτα ἑπτανησιακὰ ἔργα καὶ ἀπὸ τὴ διάδοση τῆς κρητικῆς θεατρικῆς δημιουργίας στὰ ἑπτάνησα. Ἡ ἐκδοχὴ πὼς τὰ ἔργα τοῦ κρητικοῦ θεάτρου παίζονταν στὰ ἑπτάνησα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνα εἶναι πολὺ δικαιολογημένη. Ὅσο γιὰ τὴν ἐπίδραση τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε, ἡ δημοσίευση στὰ 1950 ἀπὸ τὸν καθηγητὴ Μανώλη Κριαρᾶ τῶν τραγωδιῶν τοῦ Κατσαίτη⁽¹⁾, ἄνοιξε τὸ δρόμο γιὰ τὴ διερεύνηση καὶ αὐτοῦ τοῦ στοιχείου, μ' ὄλο πού δὲν προσέχτηκε ἀπὸ τὴν ἀρχή. Στὸν Κατσαίτη συνυπάρχουν, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ χωνεύονται, ὅπως θὰ γίνεαι ἀργότερα, τὸ κρητικὸ στοιχεῖο καὶ τὸ στοιχεῖο τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε. Ὁ Μ. Κριαρᾶς ἐπισημάνει τελευταίως⁽²⁾ τὰ ἰταλικά πρότυπα τοῦ Κατσαίτη — στὰ ἔργα τοῦ ἰταλοῦ δραματοῦργοῦ τοῦ 16ου αἰῶνα Λουντοβίκο Ντόλτσε. Ὁ Κατσαίτης τελειώνει τὴν τραγωδίαν τοῦ "Ἰφιγένεια" μὲ μιὰ φάρσα πού οἱ τύποι τῆς — Σιακπίνος, Σγαναρέλλος κ.ά. — ἔκρινον ἀπὸ τὸν 15ο αἰῶνα στὴν Ἰταλία καὶ καταλήγουν στὸν Μολιέρο. Ἔτσι ὑπάρχει ἕνα σημεῖο γιὰ διερεύνηση: οἱ τύποι αὐτοὶ ὑπάρχουν καὶ στὸν Ντόλτσε; καὶ ἂν ὄχι, ἀπὸ πού τοὺς πῆρε ὁ Κατσαίτης; Ἡ ἀπάντησις σ' αὐτὸ τὸ ρῶτῆμα θὰ συγκεκριμενοποιήσῃ τὸ θέμα τῆς ἐπίδρασης τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε, πού σὰν γεγονός εἶναι πάντως ἀναμφισβήτητο.

Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτὸ, πρέπει νὰ ἐρευνηθεῖ ἱστορικὰ καὶ ἡ ὑπόθεση πού ἔχει διατυπωθεῖ⁽³⁾ πὼς στὰ ἑπτάνησα οἱ ἰταλοὶ τεχνίτες πού μετανάστεύσανε ἐκεῖ ἀπὸ τὸν 16ο αἰῶνα, μεταλαμπαδεύσανε καὶ τὴν παράδοσι τῆς Κομέντια ντέλλ' Ἀρτε.

Σὲ συνάφεια μ' αὐτὸ εἶναι ἀνάγκη νὰ διασαφηνιστεῖ πῶς πολὺ πότε ἄρχισαν νὰ γίνονται στὴ Ζάκυνθο Ὀμιλίεσ ὑπαίθριες δηλαδὴ παραστάσεις λαϊκοῦ θεάτρου. Γι' αὐτὸ τὸ θέμα, ὅλοι ὅσοι γράψανε⁽⁴⁾ σχετικὰ, ὑποστηρίζουν πὼς οἱ Ὀμιλίεσ γίνονται ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνα, ἀλλὰ κανένας δὲν τεκμηριώνει τὸν ἰσχυρισμό του. Αἰξίει ὅμως νὰ προσέξουμε ἰδιαίτερα ἕνα σχετικὸ σημεῖωμα τοῦ Ζακυνθινοῦ Γαῖτα, δημοσιευμένο τελευταίως ἀπὸ τὸν Κονόμο⁽⁵⁾ πού ἀναφέρει πὼς οἱ Ὀμιλίεσ "Ἐρωφίλη", "Θυσία τοῦ Ἀβραάμ καὶ" Γαῖδουροκαβάλλα" παίζονταν ἀπὸ τὴν περὶοδο τῆς Βενετοκροτίας. Ἡ βεβαίωσίς του, εἶναι καὶ αὐτὴ ἀτεκμηρίωτη, ἀλλ' ὁ Γαῖτας ἦταν πῶς κοντὰ στὴν παράδοσι.

Ἡ δημοσίευσις τῶν τραγωδιῶν τοῦ Κατσαίτη ἄνοιξε τὸ δρόμο

γιὰ τὴ διερεύνηση τοῦ ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου καὶ πέρα ἀπὸ τὴ Ζάκυνθο. Ὡς τὰ τώρα τὸ ἑπτανησιακὸ Θέατρο ταυτιζόταν σχεδὸν μὲ τὸ Ζακυνθινὸ. Ὁ Κατσαίτης μᾶς ὑποχρεώνει νὰ ἐπεκτείνουμε τὸ πεδίο τῆς ἔρευνάς μας. Ὁ ἐπίλογος τῆς "Ἰφιγένειας" ἀρχίζει μὲ μιὰ προσφώνηση στοὺς Κεφαλονίτες, πού δείχνει πὼς ὑπῆρχε θέατρο καὶ στὴν Κεφαλονιά:

*Κεφαλονίτες ἄρχοντες, ἀξιοὶ καὶ τιμημένοι
ὅπου στὸν τόπο ἐτοῦτονε εἴστε περμαζωμένοι
καὶ εὐγενεῖς ἀρχόντισσες, πόηρατε τὸν κόπον
νὰ μαζωκτεῖτε σήμερα ἐδῶ σ' τοῦτον τὸν τόπον
γιὰ καλωσύνη σας πολλὴ μὲ τῶσι προθυμία
διὰ νὰ ἀγροικήσετε Ἑλλήνων τραγεία. . .⁽⁶⁾*

Μπορεῖ, βέβαια, νὰ γράφτηκαν οἱ στίχοι μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ παιχτεῖ ἡ "Ἰφιγένεια" ἀλλ' αὐτὸ νὰ μὴν ἔγινε. Ὅμως, στὸ "Θυέστη", πού εἶδε τὸ φῶς τὸν ἐπόμενο χρόνο (1721), ὁ ποιητὴς βάζει στὸ στόμα τοῦ Αἰγίστου τὰ ἴδια περίπου λόγια:

*Κι ὅσοι καὶ ἂν ἤθετε λοιπὸν ἐδῶ σ' τοῦτον τὸν τόπον
γιὰ νὰ μᾶς ἀγροικήσετε καὶ ἐπήρατε τὸν κόπον,
ἄρχοντες καὶ ἀρχόντισσες, σᾶσε εὐχαριστοῦμε.
Χρόνους πολλοὺς νὰ ζήσετε πρέπει νὰ σᾶς εἰποῦμε
καὶ νὰ ἴστενε χαρᾶμενοι καὶ πάντα νὰ χαρῶτε.
Στ' ἀρχοντικά κοπιᾶσετε διὰ ν' ἀναπαυεῖτε⁽⁷⁾.*

Εἶναι λοιπὸν περισσότερο ἀπὸ φανερό πὼς, ὅπως καὶ στὴ Ζάκυνθο, ἔτσι καὶ στὴν Κεφαλονιά (καὶ ἀσφαλῶς καὶ στ' ἄλλα ἑπτάνησα), μὲ ἀπὸ τις πῶς ἀγαπημένες διασκέδασεις τοῦ ἀρχοντολογοῦ ἦταν οἱ θεατρικὲς παραστάσεις. Ἀπὸ τὸ στίχο 36 τοῦ ἐπίλογου τοῦ "Θυέστη" βγαίνει μὲ κάποια πιθανότητα πὼς ὁ Κατσαίτης ἔπαιζε κιόλας ὁ ἴδιος ("γιὰ νὰ μᾶς ἀγροικήσετε").

Τὸ ρῶτῆμα εἶναι ἂν δημιουργήθηκε καὶ στὴν Κεφαλονιά, ὅπως στὴ Ζάκυνθο, καὶ λαϊκὸ θέατρο, παράλληλα καὶ ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ θέατρο πού κάνανε οἱ ἄρχοντες, πάνω στὸ κάστρο, μακριὰ ἀπ' τὰ μάτια τοῦ λαοῦ. Ὁ Κατσαίτης μᾶς ἀφήνει νὰ ἐνοήσουμε πὼς οἱ τραγωδίεσ του παίζονταν γιὰ τοὺς ἄρχοντες καὶ σὲ κλειστὸ χῶρο: Στὴν ἀποστροφή πού κάνει στὸν ἐπίλογο καὶ τῆς "Ἰφιγένειας" καὶ τοῦ "Θυέστη", ἀπευθύνεται στοὺς ἄρχοντες καὶ στὶς ἀρχόντισσες καὶ ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τοῦ αὐστηροῦ χωρισμοῦ τῶν τάξεων, ἡ προσφώνηση δὲ μπορούσε νὰ ἔχει καταχρηστικὸ χαρακτήρα. Ὑπάρχουν ὡστόσο μερικὲς ἔνδειξις πού μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσουμε πὼς μπορεῖ νὰ ἔχει παρουσιαστεῖ καὶ στὴν Κεφαλονιά ἕνα εἶδος λαϊκοῦ θεάτρου — ἀδιάφορο ἂν δὲν εἶχε τὴ μορφή τοῦ Ζακυνθινοῦ: στὰ χωριά τῆς Κεφαλονιάς παίζονταν παλιότερα ὁ "Ἐρωτόκριτος" καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ κρητικοῦ θεάτρου⁽⁸⁾, πράγμα πού δὲν ἀποκλείεται νὰ ἴναι κατάλοιπο ἐντονότερης λαϊκῆς δραστηριότητος. Ὑπάρχει ὅμως καὶ μιὰ ἄλλη ἔνδειξις πού ἀπ' ὅσο ἔβρα, δὲν ἔχει προσεχτεῖ ὡς τὰ τώρα: ὁ κεφαλονίτης ριζοσπάστης Σπύρος Μαλάκης δίνει στὰ Ἀπομνημονεῦματά του, σικηνὲς ἀπὸ μιὰν ἄγνωστη κεφαλονίτικη θεατρικὴ σάτιρα⁽⁹⁾. Ἡ σάτιρα ἀναφέρεται στὸ σκάνδαλο τῆς ἐκλογῆς τοῦ Ἀρχιερέως Κεφαλονιάς στὰ 1841 - 42 καὶ τὰ πρόσωπα εἶναι πραγματικά — οἱ ἴδιοι οἱ πρωταγωνιστὲς τοῦ σκανδάλου: ὁ Ἐπαρχος Κάμιλλος Δελαδέτσμας κ.λ. Ὁ Ἐπαρχος ἐπιδίδωκε νὰ ἐκλεγεί δεσπότης ὁ φίλος του Κοντομίχαλος, παρ' ὄλο πού ἡ ἠθικὴ τοῦ προστατευομένου τὸν δὲν εἶναι ἀνεπίληπτη. Ἰδοὺ μερικὸι στίχοι, μὲ τὴ χαρακτηριστικὴ τους ἀθυροστομία:

Λιναρδάτος:

*Ὡς πρωτόπασις τοῦ Κάστρου ἔχ' ὁ φίλος φιλενάδα
λέγουσιν αἱ κακαὶ γλώσσαι, τὴν ὀνομαστὴν Φυργάδα.
Ἐπιτρέπεται νὰ ἔχουν κληρικὸι θεραπειάδας;*

(1) Ἐμμ. Κριαρᾶ, Κατσαίτης (Ἰφιγένεια - Θυέστης - Κίλαθος Πελοποννησίου), Collection de l'Institut Français d'Athènes, 1950.

(2) Βλ. Προλογικὸ σημεῖωμα Κριαρᾶ γιὰ τὸν Θυέστη στὸ Πρόγραμμα παραστάσεως ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου τῆς Νεοελληνικῆς Σκηπῆς.

(3) Βλ. Κ. Πορφύρη, τὸ Ζακυνθινὸ Λαϊκὸ Θέατρο, «Ἐπιθεώρησις Τέχνης» Τ. Β', ἀριθ. 8) 1955, σ. 145 κ. ἔ. καὶ τοῦ ἴδιου: ἑπτανησιακὸ Θέατρο, φιλολογικὴ «Ἀλύγη» 8) 1964.

(4) Βλ. κυρίως Μαρτίνου Σιγούρου, Αἱ ἀπόκρινες ἐν ἑπτανήσῳ, περ. «Παναθηναϊκῶν» 28) 3) 1905, σελ. 293 κ. ἔ., Σπ. Δεδιάζης, Τὸ Θέατρον καὶ οἱ μελοδραματικαὶ ποιηταὶ ἐν ἑπτανήσῳ, στὸ Ἡμερολόγιο «Ποικίλη Στάσις», 1899, Μαρ. Μινώτου (Γιαννοπούλου), Ὀμιλίεσ στὸ περιοδικὸ «Ἰόνιος Ἀνθολογία», Αἴγυστος — Δίβριος 1934, Ντ. Κονόμου, Γέννησις τοῦ Ζακυνθινοῦ Λ. Θεάτρου, «Ἐπτ. Φύλλα» Α 2—3) 1946, τοῦ ἴδιου, Τὸ παλιὸ Ζακυνθινὸ Κερναβάλι, στὴ «Φιλολογικὴ Πρακτοροσκό» 1953, τοῦ ἴδιου, Τὸ Ζακυνθινὸ Λ. Θέατρο, στὰ «Ἐπτ. Φύλλα Β 2) 1953, Γλυκερίας Πρωτοπαπᾶ, τὸ Ζακυνθινὸ Θέατρο, στὴν «Ἑλληνικὴ Δημιουργία» ἀφιέρωμα στὰ ἑπτάνησα, ἀριθ. 135) 1953, Γλυκερίας Πρωτοπαπᾶ — Μπερμπούλιδου, Τὸ Θέατρον ἐν Ζακύνθῳ ἀπὸ τοῦ 12' μέχρι τοῦ 18' αἰῶνος, Ἀθῆναι 1968, Κ. Πορφύρη, τὸ Ζακυνθινὸ Λαϊκὸ Θέατρο, στὴν «Ἐπιθεώρησις Τέχνης» Τόμ. Β', ἀριθ. 8) 1955 καὶ τοῦ ἴδιου: ἑπτανησιακὸ Θέατρο, στὴ φιλολογικὴ «Ἀλύγη» 1) 3) 1964 κ. ἔ.

(5) Βλ. Ντ. Κονόμου, Κερναβάλι καὶ Λαϊκὸ Θέατρο στὴ Ζάκυνθο, στὴν ἔφημ. «Ζάκυνθος», Ἀθῆναι, ἀριθ. 3) 1962.

(6) Βλ. Ἐμμ. Κριαρᾶ, ὁ. π. Ἰφιγένεια, Ἐπίλογος, σ. 115, στ. 1-6.

(7) Βλ. Ἐμμ. Κριαρᾶ, ὁ. π. Θυέστης, Ἐπίλογος, σ. 195, στ. 35-40.

(8) Πληροφορία τοῦ λαογράφου κ. Μίμη Λαυκιάτου.

(9) Βλ. Σπ. Μολλάκη, Ἀπομνημονεύματα, Ἀθῆναι 1895, σ. 72 κ. ἔ.

Καμ. Δελαδέτσιμας :

Πράγμα σύνθετο να έχουν μάλιστα και παλακίδια.
"Έχουν μάλιστα χαρέμια στην Τουρκιά οι Δεσποτάδες
οί ταρτούφοι, και λέν ότι άνεπιές κ' εξαδελφάδες
είσιν, όσοι ως πασάδες τούς διπλοῦτηρετούσι
και μετά τὸ φαγοπότι κάμνον ζεύκι και τιμποῦσι

κ' ἐν χορῶ ὡς οί καλογέροι :

"Θά σᾶς δείξωμεν κοκάνες, πῶς τὸ τρίβον τὸ πιπέρι,
μέ τὸ γόνυ, μέ τὸν πόδα, οί διαβολοκαλογέροι ..."

Βέβαια οί στίχοι ἔχουν λόγια ἀπόχρωση. Μά μπορούμε να ὑποθέσουμε πῶς ἡ σάτιρα παίχτηκε κρυφά, ἀπό ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ, σέ λαϊκά σπίτια, μακριά ἀπ' τὰ μάτια τῆς ἀγγλικῆς ἀστυνομίας. Εἶναι γνωστό πῶς οί Κεφαλονίτες ἀντιδράσανε μέ πολλούς τρόπους σ' ἐκεῖνο τὸ σκάνδαλο τῶν "Αγγλων και τῶν ὀργάνων τους: μέ λιβέλους πού κυκλοφόρησαν ἀπό χέρι σέ χέρι, μέ σάτιρες πού τοιχοκολλήθηκαν παράνομα, μέ σκωπτικά τραγοῦδια. Ἡ θεατρική αὐτή σάτιρα δέ μπορεί παρά να παραστάθηκε ἢ να ὑπῆρχε τουλάχιστον πιθανότητα να παρασταθεῖ, πράγμα ὅμως πού 'χε γιά προϋπόθεση κάποια θεατρική προϊστορία και δραστηριότητα. Μά ὅλ' αὐτά ἀποτελοῦν ἀπλές ὑποθέσεις κ' ἐπισήμανση ἐνὸς ἀκόμα προβλήματος πού πρέπει να διερευνηθεῖ. Ὅπως παραμένει ἀνοιχτό και τὸ θέμα τῆς θεατρικῆς δραστηριότητος και στ' ἄλλα Ἑπτάνησα, μ' ὅλο πού αὐτή ἡ δραστηριότητα ἀνήκει στήν προϊστορία τοῦ Ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου.

Κι ὅμως εἶναι ἀνάγκη να μελετηθεῖ πλατύτερα και βαθύτερα αὐτή ἡ προϊστορία. Γιατί ἀν μπορούμε να μιλοῦμε σήμερα γιά Ἑπτανησιακό Θεάτρο, σάν ἓνα ὀλοκληρωμένο και αὐτοδύναμο φαινόμενο, αὐτό γίνεται γιατί πρὶν ἀπό τὸ "Χάση"⁽¹⁰⁾ και τὸ "Βασιλικό"⁽¹¹⁾, τὰ δυὸ κορυφαῖα ἑπτανησιακά ἐπιτεύγματα και σημαντικούς σταθμούς στήν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου γενικότερα, ὑπῆρξε αὐτή ἡ προϊστορία. Ὁ "Χάσης" και ὁ "Βασιλικός" μπόρεσαν να γεννηθοῦν, γιατί προηγήθηκε μιὰ ἀργή πορεία, γιατί προϋπῆρξε μιὰ μακριὰ θεατρική δραστηριότητα, πού δημιούργησε θεατρική παράδοση και θεατρική συνείδηση. Και δέν εἶναι τυχαῖο πού αὐτά τὰ δυὸ ἔργα

(10) Δημ. Γουζέλη, «Ὁ Χάσης», ἐκδ. ἑφημερίδος «Ἑλπίς» Ζακύνθου, ἐν Ἀθήναις, 1927.

(11) Ἀντ. Μάτση, «Ὁ Βασιλικός», ἐκδ. Γ. Παπαδημητρίου, 1953

γεννήθηκαν στή Ζάκυνθο, γιατί σ' αὐτὸ τὸ νησί προπαντὸς εἶχε ἀναπτυχθεῖ παλιότερα ἐντονὴ θεατρική ζωή.

Εἶναι γνωστός ὁ διφυῆς χαρακτήρας τοῦ ζακυνθινοῦ θεάτρου: δίπλα στὸ ἀρχοντικό θέατρο, ζοῦσε τὸ λαϊκό· δίπλα στὸ λόγιο, τὸ δημοτικό. Τὸ καθένα ἀναπτύσσονταν ἀνεξάρτητα ἀπὸ τ' ἄλλο μά και ἐπιδρούσε πάνω του. Αὐτό, χωρίς να μαρτυρεῖται ρητά, συνάγεται ὡστόσο ἀπὸ πολλές ἐνδείξεις. Τὰ πρωτότυπα ἔργα τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου γράφονταν, κυρίως, ἀπὸ ἀγνωστούς ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ, πού πολλές φορές μάλιστα δούλευαν σλλογικά. Μά ἓνα ἀπ' αὐτὰ — μπορεί νι ἄλλα πού ἔμειναν ἀγνωστά — ἔχει φανερὴ λόγια προέλευση. Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι ὁ "Μερτῆλος και ἡ Δάφνη"⁽¹²⁾, ὅπου τόσο ἡ γλώσσα του ὅσο και μερικά πρόσωπα ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἑλληνική μυθολογία πού μπλέκονται στή δράση του (Ἀφροδίτη και Ἐρως) εἶναι ἀρκετὲς ἀποδείξεις. Στὰ μέσα τοῦ 18ου αἰῶνα παρουσιάστηκαν οί θεατρικὲς σάτιρες τοῦ Σαβόμα Σουρμελή γιά τούς Ψευτογιατροῦς και τούς Μωραίτες. Στὸν πρόλογο τῶν Ψευτογιατρῶν "τὸν ὁποῖον τὸν ἐκάνει ἡ πτωχία εἰς μορφήν μιᾶς καλογιάς"⁽¹³⁾, γίνεται προσφώνηση στούς τιμημένους ἀρχόντους πού "εἶναι περμαζωμένοι σ' ἐτοῦτο τ' ἄξιό θέατρο". Ἀπ' αὐτὴ τὴ φράση βγαίνει ὅτι οί "Ψευτογιατροί" γράφτηκαν γιά να παρασταθοῦν — κ' ἴσως παραστάθηκαν — ὄχι στὸ ὕπαιθρο, ἀλλά σέ κλειστὸ χῶρο κι ὄχι μπροστὰ σέ λαϊκὸ ἀλλά σέ ἀρχοντικό Κοινό. Κι ὅμως τὸ περιεχόμενο τῆς σάτιρας εἶναι λαϊκὸ κ' ἡ στιχογραφία ἔχει λαϊκὴ ἀπόχρωση. Και στὸ ἴδιο συμπέρασμα ὀδηγεῖται κανένας διαβάζοντας και τὸ "Ἰντερμέντιο τῆς Κυρᾶ Ἐλιᾶς Ρουφιάνας και Μηλιάς κορασιόσιντας" τοῦ ἴδιου συγγραφέα⁽¹⁴⁾, ἀπὸ ἀγνωστο ἔργο του. Τὸ ζακυνθινὸ λαϊκὸ θέατρο ξεκίνησε μέ τὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου. Ἀργότερα ἄρχισαν να δημιουργοῦνται και πρωτότυπα. Μά οί πρώτες καθαυτὸ ζακυνθινὲς Ὀμιλίες ἦταν μιὰ ἀπλή μίμηση τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου. Γι' αὐτὸ ἀξίζει να σταθοῦμε στήν "Ὀμιλία "Γαῖδουροκαβάλλα". " Διὰ τῆς παραστάσεως ταύτης ἐσατιρίζοντο οί χωρικοί γάμοι — μᾶς πληροφορεῖ ὁ Γαήτας⁽¹⁵⁾. Οί παριστάνοντες τὸν γάμον ἦσαν πάντες

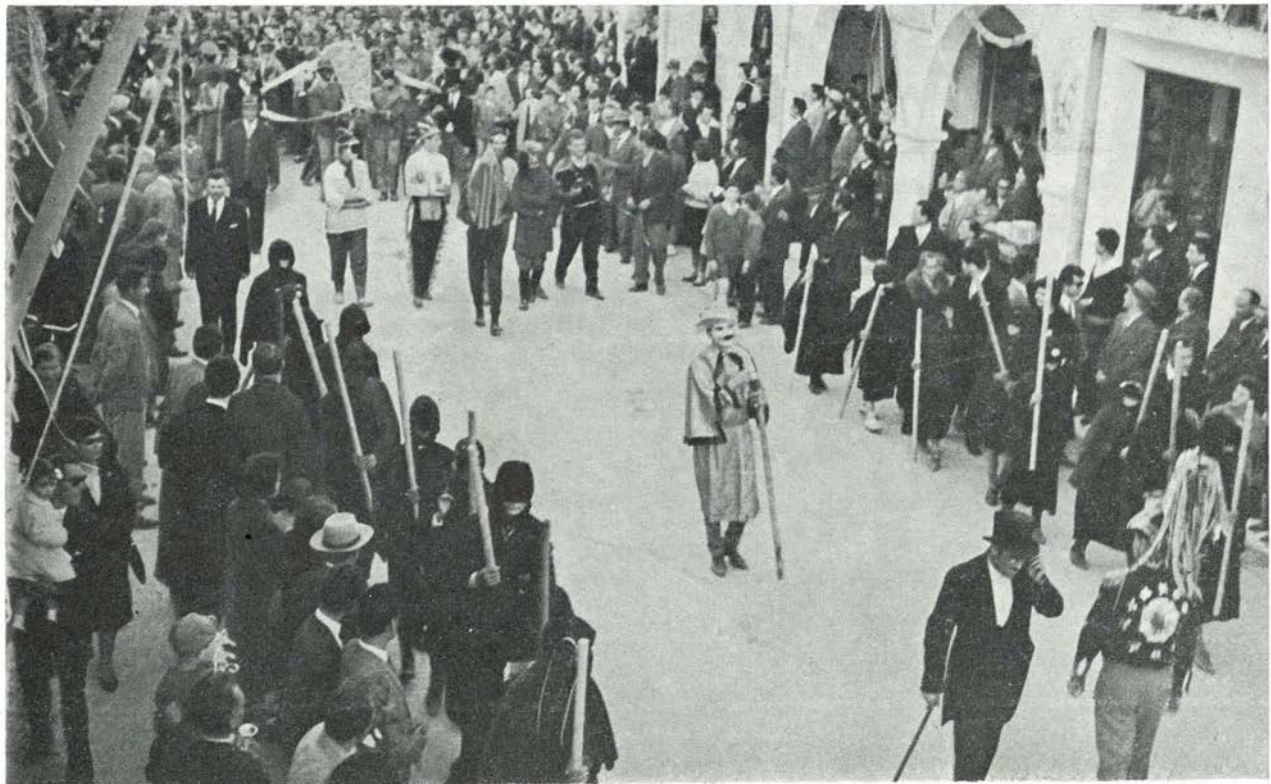
(12) Βλ. Μαρ. Μικίτσιου - Γιαννοπούλου, «Ἰων. Ἀμθολογία» 1934.

(13) Βλ. Λ. Χ. Ζώη, Ἡ κωμῳδία τῶν ψευτογιατρῶν, σὲ περιοδικὸ «Αἰ Μούσαι», ἔτος ΛΑ', ἀριθ. 723—729)1923.

(14) Βλ. Ντ. Κονόμου, Ἀνέκδοτο ἔργο τοῦ Σαβόμα Σουρμελή, «Ἑπτανησιακὰ Φύλλα», Περίοδος Γ', ἀριθ. 1—2)1956, σελ. 23 κ. ἑ.

(15) Βλ. Ντ. Κονόμου, Κερκεβάλλικαί Ἄ. Θεατρο-σὴ Ζάκυνθο, ὅ. π.

Ἀποκριάτικη πομπή στή Ζάκυνθο. Τίς μέρες αὐτὲς ὀργανώνονται παραστάσεις λαϊκοῦ θεάτρου, οί περιφημὲς Ζακυνθινὲς Ὀμιλίες



ἐφιποί... τῆς γαμηλίου πομπῆς προπορευέτο ὁ συμβολαιογράφος, ὅστις εἰς διάφορα μέρη τῆς πόλεως ἴστατο καὶ προσερχόμενος πρὸ αὐτοῦ ὁ γαμβρὸς καὶ ἡ νύμφη καὶ οἱ λοιποὶ, κινεῖται τὸ συμβολαιογραφικὸν αὐτοῦ βιβλίον καὶ ἀναγίνωσκε τὸ προικοσύμφωνον, τὸ ὅποιον ἐπροκάλει, διὰ τὸ ἀστεῖον αὐτοῦ, τὸν ἄσπετον γέλωτα καὶ τὰς ἐπευφημίας τῶν παρισταμένων. Ὁ Γαήτας καταγράφει καὶ μερικὸς στίχους ἀπὸ τὸ προικοσύμφωνο πού διαβάζει ὁ "νοδάρος, ξακουστός ἀπὸ τὸ Χουρχουλίδι":

Τῇ γράφει ἡ θεία τῆς ἡ Μαρουδιά ἀπὸ τὸ Χουρχουλίδι,
τῇ γράφει τρία ποικύματα ἴσαμε τὸ κοιλίδι.

Τῇ γράφει καὶ ὁ μπάμπας τῆς σταφίδα στὴν Ἄγορια,
ὅπου ἀν καρπίσει δυνατὰ γοιμίζει μία ποδιά.

Τῇ γράφει καὶ ὁ πατέρας τῆς ἀμπέλι σ' Ἀκρωτήρι,
ὅπ' ἀν καρπίσει δυνατὰ γοιμίζει ἓνα κροντήρι.

Τῇ γράφει καὶ ἡ μάνα τῆς μία βέστα μπαλωμένη...

Ὁ Γαήτας ἀναφέρει καὶ μὴν ἄλλη Ὀμιλία: "Δι' ἄλλης παραστάσεως—γράφει—ἐσατυρίζοντο οἱ "Ἐργάται Κεφαλλῆνες. Ὀμάς προσαιδοφόρων ἐνδεδυμένοι ἀπαράλλακτα ὡς οἱ Κεφαλλῆνες καὶ φέροντες τὰ διάφορα ἐργαλεῖα τῆς τέχνης των, περιεφέροντο τὰς ὁδοῦς, παρακολουθούμενοι ὑπὸ σιμῆνους παίδων καὶ ἀνδρῶν, ἐκάστοτε δὲ σταματοῦντες προσέφεραν τὴν ἐργασίαν αὐτῶν, ἀπομιμούμενοι τὴν προφοράν τῶν Κεφαλλῆνων".

Ἄν στάθηκα περισσότερο στὶς δύο αὐτὲς "Ὀμιλίαι" τοῦ λαϊκοῦ θεάτρο, τὸ ἕκονα γιὰ τὴν πιστεύω πὺς ἡ "Γαῖδουροκαβάλλα" καὶ "οἱ Κεφαλονίτες", μ' ὅλη τους τὴν ἀπλοϊκότητα, ἀποτελοῦν, ὅπως καὶ τὰ λόγια ἔργα τοῦ Σουρμελῆ, ἓνα σταθμὸ στὴν ἀνάπτυξη τοῦ Ἐπιτανησιακοῦ Θεάτρου: οἱ ἥρωες τους δὲν εἶναι πιά βασιλιάδες τοῦ παραμυθιοῦ, μὲ γιοῦστρες καὶ μονομαχίες, μὲ Συμβολατορες καὶ Αὐλές, καὶ μὲ μοσχοθυγατέρες, πού τὶς παραστέκουν οἱ βάρεις καὶ πού ὠστόσο ἐρωτεύονται παρακατιανούς ἀλλὰ ἵπποτικούς νέους. Εἶναι καθημερινοί, ἀπλοὶ ἄνθρωποι, χωριάτες καὶ τεχνίτες, συμβολαιογράφοι καὶ γιατροὶ—μ' ἓνα λόγο οἱ ἄνθρωποι τῆς ἀστικῆς κοινωνίας πού πάει νὰ ἐκφράσει τὸ Ἐπιτανησιακὸν Θεάτρο. Γιὰ τοῦτο εἶναι τὸ βασικὸ χαρακτηριστικὸν τοῦ ἐπιτανησιακοῦ θεάτρο, ὅτι ἦταν τὸ θέατρο τῆς νέας κοινωνίας πού γεννιόταν, ὅτι ἦταν Ἀστικὸν Θεάτρο. Μὰ ἡ ὀλοκληρωτικὴ μετάβασις σ' αὐτὸ τὸ θέατρο ἐγίνε μὲ τὸ "Χάση"⁽¹⁶⁾.

Ὁ "Χάσης" εἶναι ἡ φυσικὴ ἀπόληξη τῆς μακρῆς πορείας τοῦ ζακυνθινοῦ λαϊκοῦ θεάτρο. Εἶναι ἀπλούστατα μιά Ὀμιλία, μὲ ὑποτυπώδη σκημικήν οικονομία, μὲ ἀνυπαρξία ἐνότητας ἢ καλύτερα μὲ ρευστότητα τὸπου καὶ χρόνου, μὲ ὀλόκληρες σκηνές, πού ἀποτελοῦν τὴ λαϊκὴ θεατρικὴ δημιουργία. Παράδειγμα ἢ σκηνὴ ὅπου ὁ Θεοδωρὸς Καταπόδης ἀπαρημειεῖ τὰ πλοῦτεια του, — πού θυμίζει τὸ προικοσύμφωνο τῆς "Γαῖδουροκαβάλλας":

Θ ο δ ω ρ ῆ ς :

Σπῆτι εἰς τὴν Πισκοκωιανὴ εἰς μία ἀλλέγορα φάτσα
κἀστρο γιά σπίτι ἀπάτητο μὲ τρομερὴ ἀδλάτσα
μὲ κἀμερα, μὲ πόρτεγο, μὲ οὔλα τὰ σωστά του,

Μ π α ρ ζ ό ς :

Πού ὀποιος πατήσει δυνατὰ σωρός παγῖνει κάτου.

Θ ο δ ω ρ ῆ ς :

Ἀμπέλι ἔχω στὸ Κορονὸ καὶ κῆπο μ' ἀγγινάρες,

Μ π α ρ ζ ό ς :

Πού ἂν τὰ πούλιε ἔβαινε οὔλα ὡς δυὸ ξηρτάρες.

Θ ο δ ω ρ ῆ ς :

Χωράφια πάλι κουντητὰ (ἀρκετὰ) στὴν ἀλλαξιά τοῦ Πέτα.

Μ π α ρ ζ ό ς :

Πού κάναν εἰς τὸ σπάρσιμο οὔλα ψωμί μία φέτα

Θ ο δ ω ρ ῆ ς :

Στὸ Καλαμάκι πάλι ἐκεῖ ἓνα χονδρὸ μπουκούνι,

Γ ε ρ ό λ υ μ ο ς :

Πού φθάνει γιά νὰ κλιθθεῖ ἓνα χονδρὸ γουρούνι.

Ἡ ἀποψη πὺς ὁ "Χάσης" εἶναι ἓνα ἔργο τοῦ λαϊκοῦ θεάτρο, μαρτυρεῖται καὶ ἀπὸ τὸν Γαήτα, πού λέει ρητά: "Αἱ Ὀμιλίαι

(16) Βλ. σημ. 111. Ἐκεῖ καὶ διβλιογραφία. Βλ. ἄκόμα δυὸ ἐπιφυλλίδες τοῦ Φώτου Πολίτη γιά τὸν Γουζέλη καὶ τὸ ἔργο του, στὴν ἐφημ. «Ἐλευθερο Βῆμα» 17/12/1927 καὶ 7/11/1928. Ἐπίσης τὶς διάφορες ἱστορίες τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας καὶ τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρο. Τελευταία δημοσιεύματα: Δ. Ρώμα, σημειώματα στὸ Πρόγραμμα παραστάσεως τῆς Νεοελληνικῆς Σκηπῆς στὸ θέατρο «Γλόριω» 23/2/1964, Κ. Παρφόρη, Δημ. Γουζέλης, στὴ φιλολογικὴ «Ἀύρη» 8/3/1964, Σπύρου Εὐαγγελιάτου, Ἐπιτανησιακὸν Θεάτρο, στὸ περιοδικὸ «Θέατρο», Φλεβάρης 1964. Ἐπίσης κριτικὲς τῆς παραστάσεως τῆς Νεοελληνικῆς Σκηπῆς στὸν καθημερινὸ καὶ περιοδικὸ Τύπο.

δὲ αὐταὶ ἦσαν ὑπαίθριοι παραστάσεως τῆς "Ἐρωφίλης" τῆς "Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ" καὶ ἄλλων ὡς καὶ τῆς κωμωδίας τοῦ Γουζέλη κατὰ τὸν παρόντα αἰῶνα "ὁ Χάσης".

Ἄξιζε νὰ διερευνηθεῖ κ' ἓνα ἄλλο ζήτημα, — γιὰτὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ διερεύνηση θὰ φανεῖ ἂν ὑπῆρξε ἀλληλεπίδρασις τοῦ ἐπιτανησιακοῦ θεάτρο ἀπὸ νησί πὲ νησί: ὁ Ζακυνθινὸς ποιητὴς τοῦ "Χάση" εἶχε γνωρίσει τὸ ἔργο τοῦ κεφαλονίτη ὁμοτέχου του, τοῦ Κατσαίτη, καὶ συγκεκριμένα τὴν "Ἱφιγένεια" καὶ τὴ φάρσα μὲ τὴν ὀποία τελειώνει; Γιὰτὶ μιά φορὰ ὁ τύπος τοῦ Χάση, (τοῦ Γουζέλη), ἔχει μεγάλῃ συγγένεια μὲ τὸν ψευτοπαλληκαρὰ καπετὰν - Κουβιέλο (τοῦ Κατσαίτη), ὅπως δείχνουν οἱ στίχοι ἀπὸ τοῦς μονόλογους τῶν δυὸ ἥρωων πού παραθέτω:

Μ ο ν ό λ ο γ ο ς Κ α π ε τ ἄ ν Κ ο υ β ι έ λ ο υ :

Τὴν χώρα ὅλη ἐγύρισα καὶ ὄλο τὸ φουδάτο
κι' ὡς μ' εἶδαν ἐτρομάξαισι κι' εἶν' ὄλο ἄνω κάτω
μόνον ὅπου ἄν ἄγοιο κι' ἦτον τ' ἀνάβλεμά μου,
μὰ χώρας νὰ κατέχουσι εἶνὰ ν' αἰ μὴνὰ μού.

Ἐθῶρουνα τοὺς ἄρχοντες κι' ἐκούβοντ' ἀπὸ μέσα
κι' ἄλλοι μ' ἐπροσκυνούσασσι, τὰ χέρια τους δεμένα
καὶ οἱ σολδάδοι ἐφεύγασσι κι' ἐκρέμασι τ' ἀντζά τους
κι' ἀπὸ τὸν φόβο τὸν πολὺ ἐροίχταν τ' ἄρματά τους.
Οἱ ὀφφισιάλοι τους κι' αὐτοὶ πολλὰ ἐφοβηθήκαν
μέσα εἰς τὰ καρτέρια τους ἐπῆγαν κι' ἐκουρήθηκαν.
Μικροὶ μεγάλοι ἐφεύγασσι, πού ἄν τὴν ὄρηγὰ μού.
Ὄς κ' οἱ γυναῖκες ἐφευγαν τὸ ἄγοιο ἀνάβλεμά μου
καὶ μία δὲν ἐσῦφθασε γιά νὰ ν' ἐγγαστροφωμένη
μέσα σὲ σπίτι νὰ ἐμπεῖ κ' ἐκεῖνὴ ἰ κονταμένη
πάραντις ἀποβλήθηκε κ' ἐροίξε τὸ παιδάκι
ὡς μ' εἶδε π' ἀναιτράνισα κι' ἔστρωμα τὸ μουστάκι.⁽¹⁷⁾

Μ ο ν ό λ ο γ ο ς Χ ά σ η :

Μανάδες δὲν ἐκλάφανε, πατέρες τοὺς υἱούς τους
τῇ ἀνδρες οἱ γυναῖκες τους, τ' ἀδελφία τ' ἀδελφοὺς τους,
ὁ μπάμπας τ' ἀνηγίδι του, κι' ὁ φίοτος τὸ νουνό του,
κουνιάδος τὸν κουνιάδο του, γαμπρός τὸν πεθερό του,
ὁ σέμπρος, ὁ συμπέθερος, ὁ φίλος χωρὶς μέτρον,
ὁ γνώριμος κι' ὁ γείτονας, πικρότεγ' ἀπ' τὸν Πέτρον,
σάν ἀπ' τὸν Ἀδὴ δαίμονα, δὲ μ' εἶχε οὔλος ὁ κόσμος;
γέρο, παιδιά, κάθε λαὸς, δὲν ἦμον φόβος τρώμος;
σάν ἀπ' τὸν Ἀδὴ δαίμονα, πού ὀράκος τεταρτιζέι
πού κάνει πράματα φριχτὰ κι' ἡ φύση τὸν τρομάζει.⁽¹⁸⁾

Βέβαια ὁ Χάσης εἶναι τύπος συνθετότερος καὶ πολυεδρικότερος ἀπὸ τὸν ἀπλοϊκὸν Καπετὰν Κουβιέλο. Ἡ συγγένεια ὠστόσο τῶν μονόλογου δικαιολογεῖ τὴν ὑπόθεσι γιά γνωριμία τοῦ Γουζέλη μὲ τὸ ἔργο τοῦ κεφαλονίτη δραματοῦργου, μολονότι ὁ τύπος τοῦ ψευτοπαλληκαρὰ δὲν εἶναι σπάνιος στὸ παλαιότερο ἱταλικὸ θέατρο, ἀπ' ὅπου ἀντλοῦνε, ἅμεσα εἴτε ἐμμεσα καὶ οἱ δυὸ ἐπιτανησιακοὶ ποιητὲς.

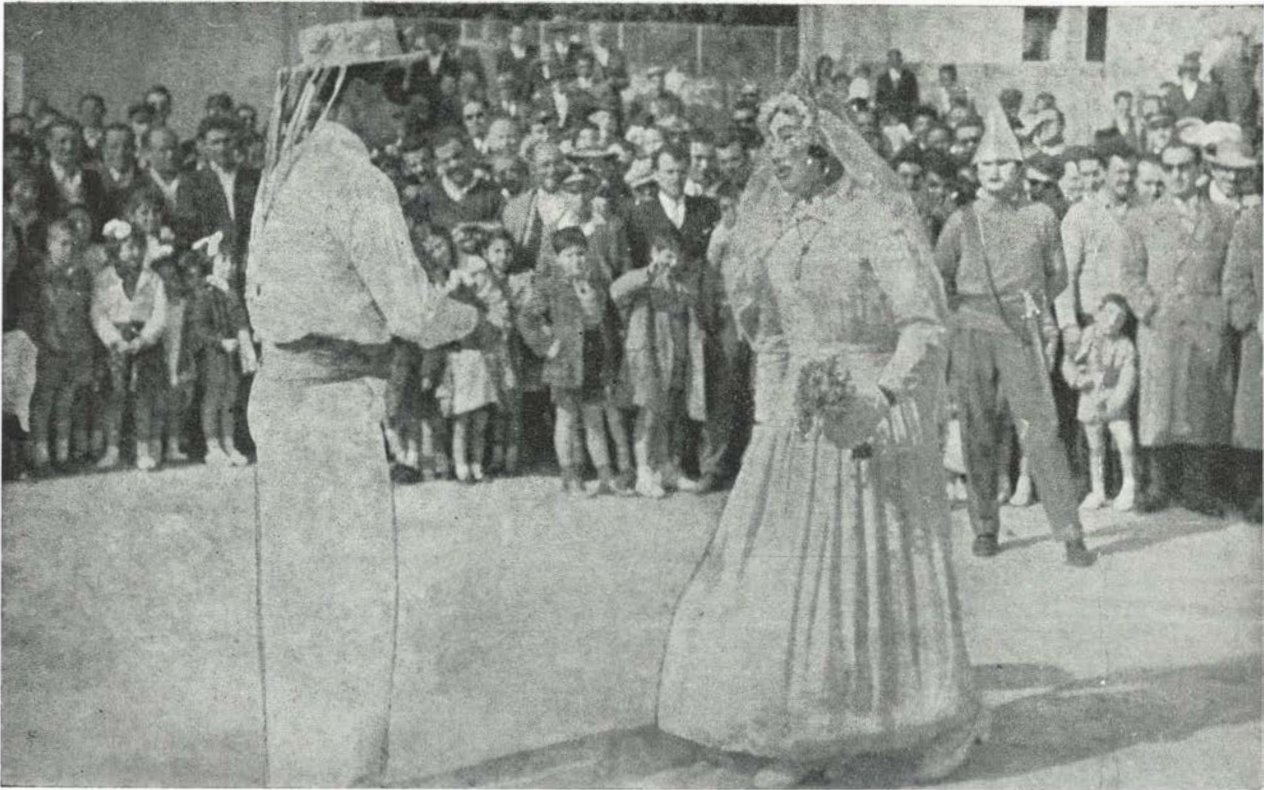
Μὲ τὸν "Χάση" ὁ Γουζέλης διαγράφει, μὲ καθαρὰ κ' ἔντονα περιγράμματα, ἓναν θαυμάσιο θεατρικὸν τύπο: εἶναι τάχα ὁ τύπος τοῦ ζακυνθινοῦ, ὅπως ὑποστήριξε παλιότερα ὁ Ξενόπουλος; Ἠ εἶναι ἀπλῶς ἓνας ζακυνθινός, ὅπως εἶπε ἀργότερα, βάζοντας λίγο νερὸ στὸ κρασί τοῦ πρώτου νεανικοῦ του ἐνθουσιασμοῦ;⁽¹⁹⁾ Πιστεύω πὺς ὁ τύπος τοῦ Χάση, τοῦ μουρλοπρήφανα καὶ φανατασμένου, πού κομπάζει γιά τὶς ἀμφίβολες παλληκαριές του, γιά τὶς κωμικὰς γνώσεις του, γιά τὰ ἀνυπαρκτὰ πλοῦτῃ του, πού μαλάνει μὲ τοὺς πάντες γιὰτὶ δὲν καταλαβαίνουν καὶ δὲν τοῦ ἀναγνωρίζουν τὴν ἀξία του, ἀλλὰ πού στὸ βάθος εἶναι ἓνας ἀγαθός, ἄκακος, τρυφερός καὶ συναισθηματικὸς ἀξιαγάπητος ἄνθρωπος, εἶναι μιά γενικότερη ἀνθρώπινη περίπτωσι, πέρα ἀπὸ τοπικὰ σύνορα καὶ χρονικὰ ὅρα: Κ' ἔτσι ὁ "Χάσης", πού δὲ γράφτηκε "δι' ἄλλο πάρεξ διὰ ξεφάντωσιν τῶν φίλων", αὐτὸς ὁ ὠραῖος, ὁ ἀσύγκριτος τύπος, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα θεατρικὰ μας ἐπιτεύγματα, ἓνας μικρὸς ἀδελφὸς τῶν μεγάλων λαϊκῶν ἥρωων τῆς παγκόσμιας τέχνης: τοῦ Σάντσο Πάντσα, τοῦ Πουλιτσένελλα, τοῦ Σκαπίνου, τοῦ Καραγιόζη, τοῦ Σβέικ.

Τὸ ἐπόμενο βῆμα στὴν πορεία τοῦ ἐπιτανησιακοῦ Θεάτρο εἶναι ὁ "Βασιλικὸς" τοῦ Ἄντ. Μάτση, πού σημεῖωσε ἓνα ἄλλο ἀλλὰ κ' ἓνα ὀρόσημο στὴν ἱστορία ὄχι μόνο τοῦ ἐλληνικοῦ,

(17) Βλ. Ἐμμ. Κριεαδῆ, ὁ.π. "Ἱφιγένεια", Πρ. Ε' σ. 92, στ. 385-400.

(18) Βλ. Δημ. Γουζέλη, ὁ.π. πράξι Γ, σκηνὴ 3, σ. 106.

(19) Βλ. Γρηγ. Ξενόπουλος, Προσηγήσεις εἰς τὸν Ἰόντη — Σπουδαίον τοῦ Ι. Τσακασιάνου, ἐκδ. «Κορινθίως», Ἀθῆναι 1888. Ἀναδημοσιεύθηκε στὸν πρῶτο τόμο τῶν Ἰαπῶντων τοῦ Τσακασιάνου, Ἀθῆναι 1926, σ. 22. Τὴ δεύτερη ἐποχὴ διατύπωσε σὲ σημειώματά του γιά τὸν τύπο τοῦ Χάση, στὴν ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου τοῦ Γουζέλη τῆς ἐφημ. «Ἐλίτης», σ. 32.



Ἐρασιτέχνες ἠθοποιοὶ ἐνῶ παρασταίνουν μὲ μάσκες, τριγυρισμένοι ἀπὸ κοινό. Λαϊκὴ παράσταση σὲ Ζακυνθινὸ δρόμο στὰ 1961

ἀλλὰ καὶ τοῦ παγκόσμιου θεάτρου, ὅπως ὑποστηρίζει σωστά ὁ κ. Λέων Κουκούλας⁽²⁰⁾. Μὲ τὸν "Βασιλικό", τὸ λαϊκὸ καὶ τὸ λόγιό θέατρο τῆς Ζακύνθου συμπίπτουν, χωνεύονται καὶ ἀναπλάθονται σ' ἓνα ἐνιαῖο φαινόμενο: στὸ ἔργο τοῦ Μάτση συμπυκνώνεται ἡ σολωμικὴ πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ ἀνησυχία, κ' ἡ λαϊκὴ παράδοση: οἱ λαϊκοὶ τύποι τοῦ "Βασιλικοῦ" — ὁ Κοσμάς, ὁ Θωμάς, ἡ ἀόρατὴ ἀλλὰ παρούσα Βασίλεια, ἡ Ὁβρήα — ξεκινοῦν ἀπ' τὸ "Χάση". Μήπως ὅμως καὶ ὁ ἴδιος ὁ φοβερὸς ἄρχοντας Δάρειος Ρονκάλας, ὁ κεντρικὸς ἥρωας τοῦ "Βασιλικοῦ" δὲν ἔχει στοιχεῖα ποὺ θυμίζουν Χάση; Σὰν θεατρικὸ ἐπίτευγμα, στέρεα συγκροτημένο, μὲ καθαρὸς τύπους καὶ χαραχτῆρες, μὲ πλούσια γλώσσα, ἔχει θαυμαστὴ πυκνότητα, παρὰ τὴν κάποια πλαδαρότητα ποὺ τοῦ δίνουν οἱ σχινοστενεῖς διάλογοι. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι ὁ Ξενοπούλος, θέλοντας νὰ δραματοποιήσει ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τῆς δικῆς του ἐποχῆς τὰ κοινωνικὰ προβλήματα ποὺ ἐμπεριέχει ὁ "Βασιλικός", ὑποχρεώθηκε νὰ τὸν ἀναλύσει σὲ δύο δράματα: τὴ "Στέλλα Βιολάντη" καὶ τὸν "Ποπολάρο".

Τὸ Ἑπτανησιακὸ Θέατρο ἔφτασε μὲ τὸν "Βασιλικό" στὸ κορύφωμά του. Χώνεψε ὄχι μόνον τὴ λαϊκὴ καὶ τὴ λόγια παράδοση, ἀλλὰ καὶ τὴν κρητικὴ παράδοση καὶ τὴν Κομέντια ντελλ' Ἄρτε. Τὸ Ἑπτανησιακὸ Θέατρο εἶναι ἓνα κανοῦριο φαινόμενο, ποὺ ἀναπτύχθηκε σὲ συνάρτηση μὲ τὴν ἑπτανησιακὴ κοινωνία. Ἀπ' τὴν μορφή τῆς κρητικῆς τραγωδίας πέρασε στὴν ἀστικὴ σάτιρα καὶ στὸ ἀστικὸ δράμα, κ' ἔγινε ὁ ἐκφραστὴς τοῦ καινούριου κόσμου, τοῦ ἀστικοῦ. Ἐνα τέτοιο θέατρο, μὲ τίς ρίζες του βαθιὰ χωμένες στὸ ἑλληνικὸ χῶμα, μποροῦσε νὰ σταθεῖ ἀφετηρία γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Μὰ ἡ νεοελληνικὴ δραματοποιήσι μετὰ τὸ 21, ἀντὶ νὰ ζητήσῃ ν' ἀντλήσῃ ἀπ' τὸ Ἑπτανησιακὸ Θέατρο τοὺς χυμούς ποὺ θὰ τὴ ζωογονοῦσαν, προτίμησε, βαδίζοντας στὸ δρόμο τοῦ λογιωτατισμοῦ, νὰ γυρίσῃ στὴν Ἀρχαία Τραγωδίαν, ποὺ δὲν εἶχε κανένα ὀργανικὸ δεσμὸ μὲ τὴν νεοελληνικὴ πραγματικότητα. Ἡ καθαρολόγια δραματοποιήσι, ἀφοῦ παράδειρε γιὰ 70 χρόνια μὲ τίς ἀρχαϊκὰς ἡρώιδες τῆς, πέθανε ἄδοξα, μὴν ἀφήνοντας πίσω τῆς οὔτε καν τὴν ἀνάμνησίν τῆς. Ἦταν φανερό πὼς ἡ προσπάθεια ποὺ θὰ ἔχε σκοπὸ νὰ ξαναζωντανέψῃ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο, ἔπρεπε νὰ ξαναγυρίσῃ στὴ ζωντανή του πηγή: στὴν ἑπτανησιακὴ παράδοση. Αὐτὴ τὴν ἀνάγκη τὴν ἔνωσε ὁ

Ξενοπούλος. Ἐκτὸς ἀπ' τὴ "Στέλλα Βιολάντη" καὶ τὸν "Ποπολάρο" ποὺ ξεκινᾶν ἀπὸ τὸν "Βασιλικό", τὸ "Φιόρο τοῦ Λεβάντε" εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ἡ ἄλλη ὄψη τοῦ Χάση⁽²¹⁾. Τὸ λαϊκὸ θέατρο ἐξακολούθησε ὡστόσο νὰ ζεῖ στὴ Ζακύνθο καὶ μετὰ τὸν "Βασιλικό" ποὺ δὲν εἶχε αὖριο. Στὶς ἀρχές πιθανὸν τοῦ 19ου αἰῶνα δημιουργήθηκε ἡ "Χρυσσαυγὴ"⁽²²⁾. Στὸ χωριὸ Μουζάκι τῆς Ζακύνθου, κάποιος Λουκίσσας, διασκεύαζε μυθιστορήματα καὶ θεατρικὰ ἔργα σὲ "Ὀμιλίες". Στὸ χωριὸ Γαλάρο, παίχτηκε πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμο μὰ διασκευὴ τοῦ "Φάουστ". Σ' ἄλλα χωριά καὶ στὴν πόλη παίζονταν ὁ "Ἐρωτόκριτος" ἢ "Θυσία τοῦ Ἀβραάμ" κ.ἄ. Ἡ παράδοση συνεχίζεται. Παρουσιάζονται καινούρια ἔργα, ὅπως ἡ "Πίστη Δάφνη"⁽²³⁾, καὶ καινούριο λαϊκὸ συγγραφεὺς, ὅπως ὁ Δ. Ἀρβαντιάκης κ.ἄ., μπαίνουν καὶ ξένα ἔργα στὸ ρεπερτόριο τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου ("Γκόλφω" κ.λ.) Μὰ τὸ φαινόμενο βρίσκεται πιά στὴν παρακμὴ του. Ἡ φυσικὴ ἀπόληξη τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου ἦταν ὁ "Χάσης" καὶ ὁ "Βασιλικός": ἂν κόπηκε ἡ ἀνέλιξη, δὲ σημαίνει πὼς τὸ λαϊκὸ θέατρο μπορεῖ νὰ ξαναζήσει καὶ ν' ἀναπτυχθεῖ μὲ τὴν παλιά του μορφή.

Μία παράδοση ὅμως ποὺ ὑπάρχει ἀκόμα ὀφείλομε νὰ τὴν μελετοῦμε. Μ' αὐτὴν τὴν ἔννοια προσπάθησα νὰ συγκεντρώσω μερικὲς ἀφηγήσεις λαϊκῶν ἀνθρώπων, ἀπὸ κείνους ποὺ ἔπαιρναν μέρος παλιότερα — καὶ σήμερα ἀκόμα — στὶς παραστάσεις τοῦ ζακυνθινοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Πιστεύω πὼς τὰ ἀφηγήματα αὐτὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ πάρουμε μιὰ ἰδέαν γιὰ τὸν τρόπο ποὺ λειτουργοῦσε τὸ λαϊκὸ θέατρο στὴ Ζακύνθο. Μὰ δὲν εἶναι μόνον αὐτό. Τὸ αἶτημα γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς καινούριου λαϊκοῦ θεάτρου, μέσα στὶς συνθήκες τῆς σημερινῆς πραγματικότητος, εἶναι πάντα ἐπιτακτικόν. Ἡ ἐμπειρία ἀπὸ ἓνα πραγματικὸ λαϊκὸ θέατρο, ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ ζεῖ ἔστω καὶ τίς τελευταῖες του ἀνταλπίες, εἶναι πολὺτιμη. Φθάνει νὰ τὴ μελετήσουμε στὰ σοβαρά.

(21) Στὸν ἑπτανησιακὸ κύκλο μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὅτι ἀνήκει καὶ ἡ μονόπρακτὴ κωμῶδιον τοῦ Μπάμπη Ἄννιου «Ζητείται ὑπηρετής», ὅπου γελοιογραφεῖται ἓνα θέμα τόσο ἀγαστικὸ στὴν ἑπτανησιακὴ σάτιρα: ὁ λογιωτατισμὸς. Τὴν ἑπτανησιακὴ παράδοση συνεχίζουν σήμερα ὁ Φ. Γιούλλης («Φαρμακωμένον»), Ν. Κατηφόρης («Φωνεινός») καὶ Διον. Ρώμας («Τρεῖς Κόσμοι», «Ζακυνθινὴ Σερενάδα» κ. ἄ.).

(22) Βλ. Μ. Γιαννοπούλου, ὁ. π. καὶ Ντ. Κοϊόμου, Κερναβάι καὶ Λ. Θέατρο στὴ Ζακύνθο, ὅπου καὶ παραλλαγὴ τῆς «Χρυσσαυγῆς».

(23) Βλ. Διον. Μινώτου, Ἡ πίστη Δάφνη, στὸ περ. «Παρνασσός» Τόμ. Β', ἀριθ. 1)1960.

(20) Βλ. Ἄντ. Μάτση, ὁ. π. εἰσαγωγὴ Λέοντα Κουκούλα.

ΑΦΗΓΟΥΝΤΑΙ ΑΥΤΟΙ ΠΟΥ ΕΠΑΙΖΑΝ ΟΜΙΛΙΕΣ

“ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ” 1909. Στο Χωριό Σκουλικάδο.

Ἀφηγείται ὁ Νικόλαος Πλέσσας ἢ Ἀλιβίζος, 82 χρονῶν, κάτοικος Ν. Σμύρνης, Αγ. Σοφίας 98.

Εἶναι περίπου 55 χρόνια πού ἐπαίξαμε στοῦ Σκουλικάδο “ὀμιλία” τὸν “Ἐρωτόκριτο”. Ἐπαρακινιθῆκαμε πού ἐκάνανε “ὀμιλίες” στὰ γύρω χωριά, στὸν “Αἰ-Δημήτρη καὶ ἄλλου καὶ ἐπειδὴ οἱ προγονοὶ μας ἐπαίζανε τὸν “Ἐρωτόκριτο”, ἐσκεφθῆκαμε καὶ ἡμεῖς: “μωρὲ κάνουμε τὸν “Ἐρωτόκριτο”; τὴ λεγόμενη γυιόστρα. Ἐμαζωχτήκαμε λοιπὸν ἡμεῖς, στὴν ἡλικία μου καὶ ἐβγάλαμε μίαν ἐπιτροπὴ καὶ ἐκανονίσαμε τὰ πρόσωπα, γιὰτὶ δὲν μπορεῖς νὰ βάλεις ὅποιον-ὅποιον, πρέπει νὰ μπορεῖ νὰ κάνει τὴν πάρτε του καλὰ. Ἐνοικιάσαμε ἕνα σπῆτι, τοῦ Γιώργη τοῦ Λυμπέριου, καὶ ἐκάνανε μάθημα κάθε βράδου, ἀρχίσαμε ἀπὸ τὸ Σπετζέμβρη. Εἴχαμε τὸ βιβλίο τοῦ “Ἐρωτόκριτου”, δὲν ἦταν κανένας πού νὰ κάνει τὸ δάσκαλο, παρὰ σύμφωνα μὲ τὸ βιβλίο ἐπορευόμαστε, ὁ ἕνας ἐδιόρθωνε τ’ ἄλλου-νοῦ. Τὶς φορεσιὰς ὁ καθένας ἐφτιασε τὴ δική του, σύμφωνα μὲ τὸν κανονισμὸ τοῦ βιβλίου. Τὸ κάθε πριγκηπόπουλο ἤθελε νάναί στολισμένον σύμφωνα μὲ τὴ φορεσιὰ τοῦ νησιοῦ του καὶ τὴν ἱστορία του, μὲ χρυσάφι καὶ στολίδια, πραγματικὸ χρυσάφι. Αἰφνης ὁ Κρητικὸς, μὴ μπορῶ νὰ πῶ πόσο χρυσάφι εἶχε ἀπάνω του; Αἰφνης ἐγὼ, πού ἐπαίξα τὸ βασιλιά, ἐνοικίασα μίαν φορεσιὰ ἀπὸ τὸ θέατρο πού ἦτανε στὴ Ζάκυνθο, βασιλικὴ φορεσιὰ.

Ἐπαίξαμε τὴν ὀμιλία στοῦ Μάρκου τοῦ Πλέσσα μπροστὰ τὸ σπῆτι, στὸ δρόμο. Ἦτανε θεαταὶ πολλοί, καὶ ἀπὸ τὰ γύρω χωριά, ἀπὸ τοῦ Φαγιᾶ, τοῦ Δράκα, τὸν “Αἰ-Δημήτρη, τοῦ Κούκκου, πολλοί, πάρα πολλοί. Ἐγὼ, ὅπως εἶπα, ἐπαίξα τὸ ρόλο τοῦ βασιλιᾶ. Τὴ βασιλίσσα ἐπαίξε ὁ Ἀντρέας ὁ Κανιόρης, ὁ Θεὸς χωρέστ’ τον. Ἦτανε καὶ ὁ Τάσης ὁ Περλέτζος, πεθαμένος καὶ αὐτὸς, ἐπαίξε τὸ ρόλο τοῦ συμβούλου, ἦτανε ντυμένος μὲ βελάδα, ἡμίψηλο, κανονικά, ὠραία πράγματα.

Τὸν “Ἐρωτόκριτο” τὸν ἐπαίξε ὁ γιὸς τοῦ Γιάννη τοῦ Γληγοράκη. Ἡ βασιλοπούλα ἦτανε ἀγόρι, μὰ τόσο ἐμοιάζε πού πολλοὶ εἶπαν: “νὰ ἔξωρα ποῖος ἦτανε πού ἔδωκε τὴ θεατῆρα του νὰ παίζει στὴν ὀμιλία!” Εἴχαμε δὲ τὸ Νιόνιο τὸ Σμήλα ποιητῆ, πού ἔλεγε δηλαδὴ τοῦ καθενοῦ τὴν ἱστορία ὅταν ἐρχόταν. Κάθε ἕνα βασιλόπουλο πού ἐπαρουσιαζότανε μὲ τὸ ἄλλο γό του, ὁ ποιητῆς ἤθελε τότε συστήσει, νὰ πεῖ τὴν ἱστορία του καὶ σύμφωνα μὲ τὴν ἱστορία του ἢ περικεφαλαία του εἶχε μίαν ζωγραφιά, ζωγραφιά πραγματικὴ. Τὶς ζωγραφιὰς τὶς ἐκάμα ὁ μακαρίτης ὁ Νικολῆς ὁ Ψίνιας καὶ ὁ Παναγιώτης ὁ Νίκας, Θεὸς χωρέστον, πού ἦταν ἀγιογράφοι, αὐτοὶ ἐχρυσώσανε τὴν Παναγία.

Πρῶτα-πρῶτα ἐπαρουσιάστηκε ὁ βασιλιᾶς μὲ τὴ βασιλικὴ οἰκογένεια καὶ τοὺς συμβουλᾶτορας καὶ ὁ ποιητῆς ἔλεγε τοῦ καθενοῦ τί εἶναι. Τὰ βασιλόπουλα ἦτανε στὰ ἄλογα, τὰ καλύτερα τοῦ χωριοῦ. Ἐγὼ ἐνθυμοῦμαι ἀκόμα τὰ λόγια πού εἶπα στὸν Καραμανιτῆ:

Γιέ μου
γιὰ νὰ σπαθὶ πού βρεθῆκε στοῦ Κρητικοῦ τὴ χέρα
νὰ γίνει ἀνανάγιο τὴ σημερινὴν ἡμέρα;

Ἐλέγαμε τὰ λόγια μας κάπως ἔτσι, τραγουδιστὰ ἄς ποῦμε. Ὅταν ἔμεινανε στὸ τέλος τρία βασιλόπουλα, δὲν ἐμπόρηε ἕνας νὰ τὰ βάλει μὲ δύο. Λοιπὸν εἶπα:

Υἱοὶ μου ἀνδρειώτατοι καὶ οἱ τρεῖς σας διαλεγμένοι
ἀκούσατε παρακαλῶ τί ἐπεταὶ νὰ γένει
τῆς θυγατρὸς μου ἕνας εἶν’ ὁ στέφανος καὶ μόνος
δι’ ὁ ἐνὸς θένα δοθεὶ ἀνταμοιβῆ ἀγῶνος.
“Ὅθεν λαχνούς θὰ ρίξετε καὶ τρίτος ὅστις ἔβγει
νὰ μὴ μπορεῖ ν’ ἀγωνιστεῖ ἀλλ’ ἐνταντὸ νὰ φεύγει.

Αὐτὰ τὰ λόγια δὲν εἶναι ἔτσι στὸ βιβλίο, ἡμεῖς τ’ ἀλλάξαμε. “Ὅλοι μαζί, ὅχι κανένας μόνος του. Ἦτανε καὶ ὁ Ρίζος ὁ δάσκαλος καὶ μὴς ἐδιόρθωνε ἐδῶ καὶ ἐκεῖ.

Ἦστερα ἀπὸ ἡμᾶς ἐπαίζανε καὶ ἄλλοι τὸν Ἐρωτόκριτο, τὰ κατωπινὰ χρόνια, ἄλλες τρεῖς φορές.

Ἀφηγείται ὁ Μάρκος Πλέσσας 82 χρονῶν. Ἀνάπηρες τοῦ 1912, κάτοικος Ἀθήνας, Σαλαμίνος 28.

Ἐμεῖς τὰ παιδιὰ τότες ὅλα ἐπῆραμε βιβλίο καὶ ἐνοικιάσαμε ἕνα σπῆτι, τοῦ Γιώργη τοῦ Λυμπέριου, στὴ Μερτούλα, καὶ ἐπηγαί-

γαμε κάθε βράδου καὶ ἐκάνανε μάθημα, κᾶνα δύο μῆνες πρίν, δὲ θυμᾶμαι καλὰ. Τὸν ἐπαίξαμε ὀμιλία τὸ Καρναβάλι. Ὁ Ἀντρέας ὁ Μαρκισίνης ἦταν Ἀρετόκριτος, Ἀρετούσα ὁ γιὸς τοῦ Γληγοράκη, ὁ Μίμης ὁ Ρούσος Καραμανιτῆς, ὁ Νιόνιος ὁ Σμήλας ποιητῆς, ὁ Νιόνιος ὁ Γιουλάκης βασιλόπουλο τῆς Σκλαβουνιάς, ὁ Νικόλαος ὁ Λιούρης βασιλόπουλο, δὲ θυμᾶμαι τὴ βασιλόπουλο, ὁ Νικόλαος ὁ Ἀλιβίζος βασιλιάς. Ἐγὼ Κυπρίδημος.

Εἴμαστε ντυμένοι μὲ τὰ παλιὰ ρούχα, βασιλόπουλα. Τὶς περικεφαλαῖες τὶς ἐκάμαμε ἡμεῖς, μοναχοὶ μας. “Ὅλοι στὰ χρυσᾶ εἴμαστε ντυμένοι, οὐλο τὸ χωριὸ ἐπρόσφερε τὰ χρυσαφικά του γιὰ τὶς περικεφαλαῖες, τᾶχαμε ραμμένα ἀπάνω. Καθένας τὴ φορεσιὰ του. Ἐγὼ τὰ ρούχα μου ἦτανε, ἔτσι, — σὰν κόκκινα. Εἴχαμε καὶ σπαθιά.

Ἡ πρώτη ὀμιλία ἐγένηκε τὶς Ἀποκρὲς στὸ σπῆτι μου μπροστὰ, στὸ δρόμο. Ἐστήσαμε πατάρι στὸ ἄλωνι. Τὴ δευτέρη φορὰ, τὶς τρινές, ἐπαίξαμε στὴ Μερτούλα. Εἶχε ἔρθει ὅλο τὸ χωριὸ, ἄντρες καὶ γυναῖκες, καὶ ἀπὸ τὰ γύρω χωριά. Ἄνωτᾶς, ἀπάνου-κάτου τέσσερες χιλιάδες ἀνθρώποι, οὐλοί με τὰ καλὰ τους, ἐμαύρισε ὁ τόπος ἀπὸ τὸν κόσμον. Συγκεντρώθηκε γύρω γύρω στὰ ψηλάματα, ἀκόμα καὶ στὰ δέντρα ἦτανε ἀνεβασμένοι.

Ἀπάνου στὸ πατάρι ἦτανε ὁ βασιλιάς, ἡ βασιλίσσα, ἢ Ἀρετούσα... Ὁ Περλέτζος ἦτανε τοῦ παλατιοῦ, μὲ βελάδα ἐκενιῆς τῆς ἐποχῆς. Ἐμεῖς τὰ βασιλόπουλα εἴμαστε στ’ ἄλογα. Ἐρχότανε ἕνας-ἕνας καὶ ἐπαρουσιαζότανε στὸ βασιλιᾶ. Ὁ ποιητῆς ἐφώναζε τὸ ὄνομα. Ἦστερα ἐκάμαμε μονομαχία. Ὁ ἕνας ἐρχότανε τρέχοντας τὸ ἄλλο γό του μὲ τὰ τέσσερα ἀπὸ τὰ δεξιά, ἀπὸ τὸ χωριὸ, ὁ ἄλλος ἀπ’ ἀριστερὰ, ἀπὸ τὴ Μερτούλα, μὲ τὰ κοντάρια. Εἴχαμε καὶ ὄργανα, βιολιά καὶ τέτια, δὲ θυμᾶμαι ποῖοι ἐπαίζανε, μπορεῖ οἱ Δαμιανᾶιοι... Πρίν ἀπὸ τὴ μονομαχία ἐχορέφαμε. Ἐχορέφαμε συρτὸ ζακυνθινὸ, γιαρφυτὸ, λεβαντίνια. Κάθε βασιλόπουλο ἔλεγε τὴν ἱστορία του. Ἐγὼ εἶπα:

Στὴν Κύπρο ἐγεννήθηκα, Κυπρίδημ’ μὲ λέσει
καὶ ἕνα κοντάρι δυνατό δότε μου νὰ μ’ ἀρέσει.

Ὁ Κυπρίδημος, ἐγὼ δηλαδὴ, πέταξε ψηλὰ τὸ κοντάρι πού τοῦδωσε ὁ Βασιλιάς καὶ τόπιασε στὸν ἄερα, δὲν τάφισε νὰ πέσει χάμου. Ἐλεγε ἢ φυλλάδα πὼς τὸ ἄλλο γό μου ἐγονάτισε. Λέω:

Τὸ ἄλλο γό ἐγονάτισε τί φταίει ὁ καβαλλάρης
πού ἔχει μεγάλα δύναμη, ἔχει μεγάλη χάρη.

(Ἐξ, χρόνια ἐκεῖνα!) Καὶ μὲ μὴς ἐσαρτάρισα στὸ ἄλλο γό τοῦ ἄλλου βασιλόπουλου. Εἴχαμε τὰ καλύτερα ἄλογα τοῦ χωριοῦ. Δὲν ἐφορούσαμε μορέτες. Εἴμαστε ὅλοι μὲ τὸ πρόσωπο, 20 μὲ 25 χρονῶν. Ἐκεῖνὴ τὴ χρονιά ἐγένηκε πολὺ πετυχημένη. Τὸ σπαθὶ τὸ εἶχα σπῆτι. ἴσαμε τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1953.

Ἀφηγείται ἡ Κατίνα Πλέσσα, γυναίκα τοῦ Μάρκου, 55 χρονῶν.

Τὸν Ἀρετόκριτο εἶχανε συνήθιον νὰ τότε παίζουμε πάντα στὸ χωριὸ μας. Ἦστερα ἀπὸ τούτῃ τὴ φορὰ, πού εἶπε ὁ Μάρκος, τὸν ἐπαίζανε ἄλλες τρεῖς φορές. Τὴ μίαν στὴν ἐποχὴ τοῦ ἀδρεφοῦ μου τοῦ Μαρή, τοῦ μεγάλου, ἐπαίξε καὶ αὐτός. Τὴν ἄλλη τὴν ἐποχὴ τοῦ Λάμπρου, τοῦ μικροῦ μου ἀδρεφοῦ. Τὴν τρίτῃ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σπύρου, τοῦ γιοῦ τοῦ Μαρή, ἐπαίξε καὶ ὁ Σπύρος... Κάθε γενιά νὰ ποῦμε κάνουμε ὀμιλία τὸν Ἀρετόκριτο.

“Ἡ ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ” 1913 - 1925. Πόλη Ζακύνθου

Ἀφηγείται ὁ Διονύσιος Βαρθάλης, 54 χρονῶν, συναξιοῦχος τῆς Η.Ε.Μ. Μπραχάμι, Θεοδ. Τατάκη 24.

Ὁ Σπύρος ὁ Μυλωνόπουλος ἢ Νόνιος, πού ἐπουλοῦσε στὸ δρόμο βρασμένον φάβα, τότε θυμάσαι πού ἐφώναζε “Ἐσπῆς εἶναι ὁ φάβας”; αὐτὸς τὸ σκέφτηκε νὰ παίζουμε “ὀμιλία” τὴ “Θυσία τοῦ Ἀβραάμ”, ἐτοῦτο ἐγένηκε στὰ 1925, ἀ θυμᾶμαι καλὰ. Ἐγὼ ἤμουνα τότες μαθητῆς, κᾶμια δεκαπενταφοῦ χρονῶν. Ὁ Μυλωνόπουλος, εἶχε μανία μὲ τὶς ὀμιλίες καὶ κάθε χρονιά αὐτὸς ἔκανε παρὲν καὶ ἐπαίζανε στὶς Ἀποκρὲς. Τὴν εἶχανε ζαναπαιγμένη καὶ παλιότερα τὴ “Θυσία τοῦ Ἀβραάμ” μὰ δὲν

είχε την επιτυχία που είχε μ' ἐμᾶς. Ἐπαίξαμε, ὁ Σπυριδῶν Μυλωνόπουλος ὡς Ἀβραάμ, Ἰωάννης Κακολύρης ἢ Φασούλης - Σάρα, ἐγὼ Ἰσαάκ, Ἀρχάγγελος ὁ Γεώργιος Μυλωνόπουλος, γιὸς τοῦ Σπύρου, δοῦλα τῆς Σάρας ὁ Διονύσιος Παπαδάτος ἢ Μπενάρδος καὶ ὁ Διονύσιος Σοφὸς ἢ Μενάγιας καὶ Διονύσιος Κακολύρης γιὸς τοῦ Ἰωάννη — δοῦλοι τοῦ Ἀβραάμ. Εἶχα καλὴ φωνή κι' ἔφαλα στὸν "Ἅγιο με τὸν Καπαντρίτη, γι' αὐτὸ μ' ἐδιάλεξε ὁ Μυλωνόπουλος νὰ παίξω τὸν Ἰσαάκ.

Ἐπῆραμε ὁ καθένας τὸ μέρος του καὶ τὸ ἐδιαβάσαμε καὶ τὸ ἐμάθαμε ἀπόξω, ὕστερα ἐμαζωχτήκαμε καὶ ἐκάμαμε ὁλόκληρη τὴν ὀμιλία. Μᾶς ὠδηγοῦσε ὁ Σπύρος Μυλωνόπουλος. Οἱ φορεσιῆς ἦτανε σύμφωνες μετὰ τὴν ἐποχὴ, τοῦ Ἀβραάμ. Ὁ Ἀβραάμ νὰ ποῦμε ἦτανε ντυμένος σὰν παπᾶς, με μαῦρα, φοροῦσε ἕνα ράσο καλογερικὸ, ἄσπρα γένια καὶ μαλλιά μακριά, στὸ κεφάλι σκουφο μαῦρο, καλογερικὸ. Στὴ μέση ζωνάρι με μαχαίρι. Ἦ Σάρα πάλι ἦτανε ντυμένη μαῦρα, βελέσι, τζιπούνι καὶ ποδιὰ καὶ μαῦρο μαντῆλι στὸ κεφάλι. Ἐγὼ, ὁ Ἰσαάκ, ἐφοροῦσα ἕνα στιχάριο κόκκινο — αὐτὸ ποὺ φοροῦνε οἱ δίακοι ἢ τὰ παπαδοπαῖδια, με κόκκινο μαντῆλι στὸ κεφάλι. ● ἀρχάγγελος, στιχάριο λευκὸ καὶ ἄσπρες φτεροῦγες. Ἦ δοῦλα τῆς Σάρας, δὲν ἦτανε στὰ μαῦρα, φοροῦσε βελέσι, τζιπούνι καὶ ποδιὰ, διάφορα χρώματα. Οἱ δοῦλοι με πουκάμισο, κοντὸ πανταλόνι καὶ μακριὰ σακατσούνια, ἄσπρα, ἴσαμε τίς πεταλίδες τοῦ γονάτου.

Ἀρχίσαμε νὰ παίξουμε τὴν ὀμιλία ἀμέσως μόλις ἐμπήκε τὸ τριῶδι, ἀπὸ τὴν πρώτη βδομάδα. Ἐγυρίζαμε ἀπὸ δρόμο σὲ δρόμο, οὐλὴ τῆ Ζάκυνθο, τῆ χώρα παναπεῖ. Ἦ παράσταση ἐβάσταε κάνα μία ὥρα. Ὁ κόσμος ἐστεκότανε ὀρθὸς γύρω-γύρω καὶ στὰ παρεθῦρια. Κι' ἕκατό, κι' ἕκατοπενήντα ἀνθρώποι σὲ κάθε παράσταση. Δὲν τὴν ἐχορταίνανε καὶ πολλοὶ μᾶς ἀκλουθοῦσαν καὶ τὴν ἐξανακούγανε καὶ σ' ἄλλο δρόμο. Ἦ πάρχουν ἀνθρώποι ποὺ μπορεῖ νὰ τὴν ἀκούσανε καὶ δέκα καὶ δεκαπέντε καὶ εἴκοσι φορές. Τὴν ἐπαίξαμε τέσσερες - πέντε φορές τὴν ἡμέρα, δηλαδὴ σ' ὅλη τὴν περίοδο κοντὰ 80 φορές. Τὴν τελευταία παράσταση ἐκάμαμε τίς τρινὲς τὸ ἀπόγευμα, στὴν πλατεία, μπροστὰ στὴν ἐκκλησία τοῦ "Αἰ-Μάρκου, ἐκεῖ ἦτανε πάρα πολὺς κόσμος, μπορεῖ καὶ δύο καὶ τρεῖς χιλιάδες κόσμος. Εἶχαμε φτιαγμένο ἕνα μικρὸ πατάρι, τὸ βουνὸ νὰ ποῦμε, ὅπου

ἦτανε νὰ γένει ἡ θυσία, τὸ ἐκουβάλιαμε ἀπὸ δρόμο σὲ δρόμο καὶ δίπλα ἕνα δεμάτι ξύλα.

Ὁ κόσμος συγινιότανε πολὺ ἀκούοντας τὴν ὀμιλία, ἐκλαίανε, προπᾶντων τὴν ὥρα τῆς προσευχῆς, ποὺ ἔλεγα:

Πατέρα μου τὸ σπέρμα σου πόνεσε καὶ λυπήσου.

Ὁ Μυλωνόπουλος εἶχε ἀλλαγμένα πολλὰ ἀπὸ τὰ λόγια τοῦ βιβλίου καὶ εἶχε βαλμένα δικὰ του, μὰ δὲ μπορῶ νὰ θυμηθῶ τί καὶ πῶς.

Τὴν ὥρα ποὺ ἐπαίζοτανε ἡ ὀμιλία, οἱ δοῦλοι ἐβγάνανε δίσκο στὸν κόσμο. Ἐμαζώξαμε πολλὰ λεφτά, ποὺ τὰ ἐμοιραστήκαμε. Ὁ Ἀβραάμ, ἡ Σάρα, ὁ Ἄγγελος, ἐγὼ ἐπῆραμε περισσότερα. Ὁ κόσμος ἔδινε μ' εὐχαρίστηση, με πολλὴ εὐχαρίστηση μάλιστα.

≡

Ἀφηγεῖται ὁ Σπυριδῶν Κοιτοδήμας, κάτοικος Ἀθήνας, Ἰερά Ὀδοῦ ἀρ. 42.

Παλιότερα, στὰ 1913, ἐκάμαμε Ὀμιλία τῆ "Θυσία τοῦ Ἀβραάμ", στὴ Χώρα, με τὸν Μυλωνόπουλο. Αὐτὸς ἐπαίξε τὸν Ἀβραάμ, ἐγὼ ἐπαίξα τὸν Ἰσαάκ. Τὴν ἐτοιμάξαμε πολὺν καιρὸ, τρεῖς - τέσσερες μῆνες. Τὴν ἐπαίξαμε τὸ καρναβάλι, ἀπὸ δρόμο σὲ δρόμο. Ἀρχίσαμε ἀπὸ τίς 2 τὸ μεσημέρι ἴσαμε τὸ βράδυ. Ἐκάναμε 4 - 5 παραστάσεις τὴν ἡμέρα, δηλαδὴ σὲ ὅλη τὴν περίοδο 75 - 80 φορές.

≡

"ΧΑΣΗΣ" 1925, στὴ γιορτῆ τοῦ Πουρίμ

Ἀπὸ Ἑβραίου, στὴν πόλη τῆς Ζακύνθου

*Ἀφηγεῖται ὁ * ἐτῶν 56, κάτοικος Ἀθήνας.*

Τὸ Πουρίμ εἶναι μία γιορτῆ τῶν Ἑβραίων, ἕνα μῆνα πρὶν ἀπὸ τὸ Πάσχα τους, σ' ἀνάμνηση τῆς σωτηρίας τους, με τὴ μεσολάβηση τῆς Ἑσθήρ, ἀπὸ τὸν Ἀμάν ποὺ ἤθελε νὰ τοὺς ξολοθρέψει ὄλους. Στὴ Ζάκυνθο ἦτανε πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο καμία πενηνταριά ἑβραϊκὲς οἰκογένειες, ἴσαμε διακόσιες ψυχὲς δηλαδὴ. Γιορτάζανε τὸ Πουρίμ, — ποὺ πέφτει τίς περισσότερες φορές στὶς πρώτες μέρες τῆς Σαρακοστῆς τῶν Χριστιανῶν,

Παράσταση Λαϊκοῦ Θεάτρου, σὲ κεντρικὴ πλατεία τῆς Ζακύνθου, στὰ 1961. Ἦ συμμετοχὴ τοῦ κόσμου εἶναι χαρακτηριστικὴ



κάποτε κάποτε όμως και πριν, — όπως οι Ζακυνθιοί το καρναβάλι: φορούσαν ντόμινια και μορέτες και έπαιζαν ομιλίες στους δρόμους. Το 1925, α θυμάμαι, έπαιζαν το “Χάση”.

Την παράσταση την όργάνωσε ο γιος του Σαββία (‘Ησαΐα) Γανή, ο Μωυσής, φαναρατζής το επάγγελμα που είχε πάρει μέρος και παλιότερα, όταν και πάλι οι ‘Οβραίοι έπαραισθήσανε το “Χάση”. Ο Μωυσής έπαιξε το ρόλο του Χάση. Την Κατερίνα, τη γυναίκα του, έπαιξε ο ‘Ιωσήφ Ρ. Κωνσταντίνης, φαναρατζής, τον Μπαρζό έπαιξε ο ‘Ιακώβ Δαλμέδεγος, ύρασματέμπορος, την ‘Αγγέλω έπαιξε ο ‘Ιωσήφ Η. Γανής, τελειόφοιτος γυμνασίου. ‘Επήρανε ακόμα μέρος σ’ αυτή την ‘Ομιλία, αλλά δεν θυμάμαι τί ρόλους έπαιξαν, ο Σαμουήλ Μ. Κωνσταντίνης, γυρολόγος -πραματευτής, ο Μπετίνος Δαλμέδεγος, γυρολόγος -πραματευτής, ο ‘Ιωσήφ Α. Γανής, φαναρατζής, ο ‘Αβραάμ ‘Ι. Γανής, φαναρατζής, ο Μπετίνος Κωνσταντίνης μαθητής γυμνασίου. ‘Απ’ αυτούς ο Μωυσής Γανής, ο ‘Ιωσήφ Ρ. Κωνσταντίνης, ο Σαμουήλ Κωνσταντίνης, ο Μπετίνος Δαλμέδεγος, ο ‘Αβραάμ ‘Ησ. Γανής, ο Μπετίνος Κωνσταντίνης κι’ ο Μωυσής Μόρδος, περάσανε την κατοχή στην Ζάκυνθο κι’ έγλυτώσανε, γιατί οι Ζακυνθιοί πολύ έβοηθήσανε τους ‘Οβραίους. Σήμερα όλοι, εκτός από το Μόρδο, ζούν στο ‘Ισραήλ, όπου πήγαν μετά τους σεισμούς του 1953. Ο ‘Ιωσήφ ‘Η. Γανής, ήταν στην Κέρκυρα στην κατοχή και εκτελέστηκε από τους Γερμανούς μ’ όλη του την οικογένεια. Ο ‘Ιωσήφ Α. Γανής επέθανε από φυσικό θάνατο στη Ζάκυνθο, πριν από τον πόλεμο.

Οι πρόβες για την ‘Ομιλία του “Χάση” άρχισαν να γίνονται κάνα δυο μήνες πριν, σ’ ένα κατάι. ‘Εδειχνε ο γιος του Σαββία. ‘Η ‘Ομιλία παραστάθηκε το απόγευμα της πρώτης ημέρας του Πουρμί, τρείς φορές: δυο παραστάσεις έγιναν στη συνοικία της ‘Εβραϊκής, το Γέτο όπως έξακολουθούσε να λέγεται από τον καιρό που ήτανε περιτειχισμένη, ή μία μπροστά στο μεγάλο Συναγώγι κι’ ή άλλη μπροστά στο μικρό. ‘Η τρίτη παράσταση έγινε έξω από την ‘Εβραϊκή, στο Πλάτωμα της ‘Ανάληψης, μπροστά στην ταβέρνα του Λούκα του Κουζή. ‘Επαιζαν ολόκληρη την ‘Ομιλία, χωρίς να κόψουν ή να αλλάξουν τίποτα. Ο κόσμος που έπαρakoλύθησε, ‘Οβραίοι και Χριστιανοί, εύχαριστήθηκαν πολύ κι’ έγελάσανε με την καρδιά τους, ιδίως με τις παλληκαριές του Χάση, που ο γιος του Σαββία τον έπαιξε πολύ καλά και είχε μεγάλη έπιτυχία.

‘Εκτός από το “Χάση” θυμάμαι που οι ‘Οβραίοι της Ζάκυνθος έπαιζαν μιαν άλλη ομιλία στο Πουρμί τους, τον “Κρίνο και ‘Ανθία”. Μιαν άλλη χρονιά έπαραισθήσανε άπάνου σ’ ένα συντόκαρρο (κάρρο δηλ. με τέσσερες ρόδες, μακρύ, που το σέρνει ένα άλογο) τον Μπαρπέρη να βγάινε δόντια. ‘Επαιξε ο Μπετίνος Δαλμέδεγος — έπαραισθήσε τον άρρωστο που του πονεί το δόντι — και άλλοι.

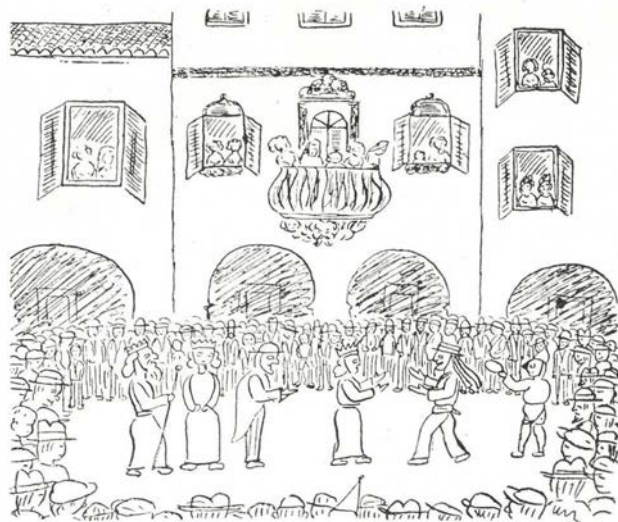


ΔΙΑΦΟΡΕΣ “ΟΜΙΛΙΕΣ” 1922 - 1939. Χωριό Καταστάρι

‘Αφηγείται ο Γεώργιος Βούτος, Ταμπούρια Πειραιά, Σπάρτης 127, 65 χρονών.

‘Από παλιά έπαιζαν ομιλίες στο Καταστάρι. Στά 1924 έπαιζαν τη “Γκόλφω”. ‘Επαιζαν ύστερα την “‘Εσμέ”, τη “Δέσπω”, τον “Κρίνο”, το “Μερτλήλο” και πολλές άλλες, ίσαμε τον πόλεμο σχεδόν που έδιακόψανε. ‘Εγώ έπαιξα στη “Γκόλφω” και στην “‘Εσμέ” ήμουνα τότες 27 - 28 χρονώ. ‘Εμαζευτήκαμε μία παρέα συνομηλικοί, που εκάμαμε μαζί στο στρατό και είχαμε ιδεί πώς την έπαιζαν στο θέατρο τη “Γκόλφω”. Παλιότερα τις ομιλίες τις έλέγανε έτσι σαν τραγουδιστά, εμείς από όσα είχαμε ιδεί στο θέατρο έπαιζαμε εκφραστικά, δραματικά να πούμε, κωμικά, χαρούμενα, διάφορες φάσεις, ανάλογα κατά πώς ήθελε το έργο.

‘Ετοιμαζόμαστε από ένα μήνα πριν, κάθε βράδυ έμαζευόμαστε σ’ ένα σπήτι ευρύχωρο κι’ εκάμαμε δοκιμές, χωρίς να μάς δείχνει κανείς, αλλά έτσι όπως το εκαταλαβαίναμε μοναχοί μας. ‘Επαιζαμε με μορέτες και με ένδυμασίες, όπως άρμोजε σε κάθε ρόλο που έπαιξε καθένας. Στην ομιλία του “Κρίνου και της ‘Ανθίας” να πούμε, ο Κρίνος έφορούσε καπέλλο με κορδέλλες, άσπρο πουκάμισο, μαύρο πανταλόνι, ζωνάρι κόκκινο. ‘Η ‘Ανθία ήτανε ντυμένη σά νύφη. Ο βασιληάς έφορούσε χλαμίδα και στέμα στο κεφάλι. ‘Η ύπηρετρια μαύρο βελέσι και άσπρη ποδιά. Ο σύμβουλος του βασιλέως έφορούσε βελάδα. Τις ομιλίες που έπαιζαμε τις παίρναμε από βιβλία. Μά στο



Παράσταση ‘Ομιλίας σε δρόμο της Ζακύνθου. Σχεδιάσμα Κ.Π.

χωριό ‘Αγγερικός ήτανε ένας άγγερικός που έσύνησε δικές του ομιλίες. Μία άπ’ αυτές που άκουσα ήτανε ο “Ρολάνδος και Χιλδεγόνη”, την είχε παρμένη από ένα μυθιστόρημα. Το “Μερτλήλο” που έπαιζαμε δεν τον έπάρμα από βιβλίο, αλλά από μία παλιά φυλλάδα γραμμένη με το χέρι που την είχε ή οικογένεια Βαπτιστή Γκούσκου. Το ίδιο και την ομιλία του “Κρίνου”.

Την παράσταση τήνε συνοδεύανε όργανα, βιολιά, κιθάρες και μαντολίνα, έβαρούσανε συρτούς τοπικούς, καλαματιανούς, εύρωπατικούς. ‘Επαιζαν ο μακαρίτης ο Λευτάκης ο δάσκαλος και εγώ (όταν δεν έπαιξα ομιλία) βιολιά, Διονύσιος Καρατζάς και Διονύσιος Πουλιέζος μαντολίνα, Ευστάθιος Γκούσκος και Διονύσιος Μάνεσης κιθάρες. Στις ομιλίες έπαιζαν ο Τιμόθεος Γκούσκος, Σπυρίδων Ξένος, ‘Αγγελος Γκούσκος, Διονύσιος Λευτάκης και άλλοι πολλοί. ‘Εγώ έπαιξα στην “Γκόλφω” το Ζήση, στην “‘Εσμέ” το Στράτο. Ο ‘Αγγελος Γκούσκος που ήτανε συνηθισμένος στα κωμικά, πέταγε στην ομιλία και δικά του λόγια, που είχανε σχέση με το χωριό κι’ έγελούσε ο κόσμος. Τις ομιλίες τις έπαιζαμε τις δυο τελευταίες Κυριακές της ‘Αποκριάς στο πλάτωμα της εκκλησίας της Παναγίας της Καταστάρας. ‘Εφτιάχναμε μία πρόχειρη σκηνή με χαρτιά, ληόπανα, κλαριά, λουλουδία. Μαζευότανε έναωρίς κόσμος, από 1500 άνθρωποι και άνω, από το Καταστάρι και τά γύρω χωριά, Πηγαδάκια, Κούκεση, Σκουλικάδο, ‘Αϊ-Δημήτρη, ‘Αλικανά, Γερακαρία.

‘Εξέχωρα από τά εύρωπαϊκά όργανα είχαμε και ταμπουρλονάκαρα, έπαιζαν ο Σπυρίδων Βούτος ταμπουόλο και ‘Αναστάσιος Τεμπονέρας ανιάκαρα. Πριν και μετά την ομιλία το ταμπουρλονάκαρα, μαζί με μασκαράδες της ομιλίας και εκτός της ομιλίας, περιόδευανε τους δρόμους του χωριού παίζοντας και διασκεδάζοντας.

Την ώρα που έπαιζότανε ομιλία, έβγαινε δίσκος για τά έξοδα.



ΠΡΩΤΟΤΥΠΕΣ “ΟΜΙΛΙΕΣ” 1925-1964

Χωριό “Άγιος Κηρύκος (‘Αγγερικός)

Γράφει ο Δ. Π. ‘Αρβανιτάκης, κάτοικος ‘Αγγερικού Ζακύνθου, άγρότης, 30 χρονών.

“‘Εδώ στο χωριό μου παίχθηκε μιá “‘Ομιλία”, την όποιαν εγώ δεν ήμουνα για να θυμάμαι, πριν 35 περίπου χρόνια. Είχε τίτλο “‘Οκτάβιος και Ουαλέρια”. Όπως λένε εκείνοι που την θυμούνται είχε πολύ μεγάλη έπιτυχία. ‘Ως προς την προέλευσή της, σάς γράφω ό,τι έχω άκουστά: πολλοί λένε ότι τότε κυκλοφορούσε κάποιο περιοδικό έβδομαδιαίο σε φυλλάδια και είχε την ιστορία της ‘Ομιλίας σε συνέχειες. ‘Εκείνος που την εκάμε, έπηρε την ιστορία από το περιοδικό και την έβαλε σε στίχους. ‘Εχει πεθάνει, όνομαζόταν ‘Αλέκος Στράνης. Αυτή ή ‘Ομιλία χάρηκε. Τη ζήτησα πέρσει αλλά στάθηκε άδύνατο να τη βρω. Μά άκουσα κάποτε από εκείνους που έλαβαν μέρος

μερικούς στίχους και τούς γράφω. 'Ο 'Ορσίνης έπιασε την κόρη του με τον έραστή της και τούς λείει:

Τό γνώρισα κι' εγώ κι' ήρθα νά σās διαλύσω
κι' αυτή σας την αναιδεια σκληρώς νά τιμωρήσω
'Εσύ δέ νέε άτιμε, φαρμακερέ άστρίτη
νά κηλιδώσεις σκέφθηκες τό ιδικό μου σπίτι.
Κόρη αναιδής και άπρεπος τράβα στην κάμαρή σου
και σέ λιγάκι θά σου πώ την μέλλουσα ποιηή σου.

Μιά άλλη 'Ομιλία παίχτηκε στό χωριό μου τό 1956. Αύτην διασκεύασε ο Κώστας Σπίνος από τό βιβλίο του Μιχαήλ Ζεβακό "Η Γέφυρα των Στεναγμών" και είχε τόν αυτόν τίτλον. Φυσικά ή διασκευή έγινε σέ έμμέτρους στίχους. "Άλλη παίχθηκε τό 1959 με τίτλο "Δυστυχισμένη Άγάπη". Αύτη ήταν δική μου, ή πρώτη που έγραψα, είχε δέ μεγάλη επιτυχία και παίχθηκε εκτός της Κυριακής των Άπόκρεω, στό χωριό, και την Κυριακή της Τρινής στό Κινηματοθέατρο "Πάνθεον" στην πόλη ύπερ άνοικοδομήσεως της εκκλησίας του χωριού μας. Εισπράξαμε 5.500 σέ δύο παραστάσεις. Πιο κάτω γράφω όλίγους στίχους άπ' την πρώτη μου 'Ομιλία:

ΕΡΙΑΤΤΑ: Πάνε δυό χρόνια π' αγαπώ άπ' της καρδιάς τά είναι καιρός πατέρα μου κι' εσύ πιά νά τό μάθει. [βάρη]

"Ένα φτωχό άγάπησα, με όλη την ψυχή μου,
χωρίς αυτόν πατέρα μου είν' άδεια ή ζωή μου.

ΚΟΜΗΣ: Σταμάτα ... άλλο μήν μιλάς, φίδι φαρμακωμένο.

Γι' αυτό τό γάμο άρνήθηκες, παιδι καταραμένο;

"Α! ... ώστε άλλον αγαπάς, κι' εγώ δέν τό κατείχα

και τίς ελπίδες μου σ' εσε διαόλου γέννα είχα.

Φτωχόν είπες άγάπησες; και στέκεσαι ακόμα;

Στην πίστη μου ορκίζομαι θά μπής στό μαύρο χώμα.

Τό 61 παίχθηκε μιá άλλη 'Ομιλία μου, "Έρωσ και φθόνος", παίχθηκε στην πόλη, όπου έγινε διαγωνισμός και πήρα τό πρώτο βραβείο. "Υστερα μās εκάλεσαν οι Ζακυνθινοί που

'Ομιλία στην κεντρική πλατεία της Ζακύνθου. Καρναβάλι 1961



είναι στο Μαυριά κι' επήγαμε κι' έπαίξαμε κι' εκεί την 'Ομιλία. 'Ιδού μερικοί στίχοι άπ' αυτή την 'Ομιλία:

ΠΟΙΗΤΗΣ: Δυό χρόνια έπεράσανε άπ' την ήμέρα εκείνη
π' ο 'Αρετίνος έφυγε και άφαντος έγινε.

Μονάχος έπλανιότανε στα μακρινά τά ξένα,
μες στους άγνώστους άγνωστος, δέν γνώριζε κανένα.

("Ένας καθολικός παπάς του 1600 στη Βενετία συναντά την 'Αβελίνα, όρφανή, φτωχιά κι' άπροστάτευτη κοπέλα και της φράζει τό δρόμο):

ΠΑΠΑΣ: Γιατί 'Αβελίνα μου περνάς χωρίς νά χαιρετίσεις;
μήπως δέν καταδέχεσαι σ' έμένα νά μιλήσεις;

Πολλές ήμέρες έψαχνα για νά σέ συναντήσω.

Και τώρα ... πούσαι μόνη σου θέλω νά σου ... μιλήσω.

ΑΒΕΛΙΝΑ: Κάμε στην άκρη νά διαβώ, συχαμερό σκουλήκι
σου τώχω πει και άλλοτε, μου προξενάς τη φρίκη.

ΠΑΠΑΣ: Είσαι τό πάν για μένανε, τό βλέπεις, τό γνωρίζεις
και σου όμλω μ' ευγένεια γιατί εσύ με βρίζεις;

Για τελευταία πλέον φορά, 'Αβελίνα σέ ρωτάω

ή ναι ή όχι νά μου πεις, γιατί άλλο δέ βαστάω.

ΑΒΕΛΙΝΑ: Σου τώπα σέ συχαίνομαι. στό λέω κάθε λίγο.

Κάνε μου τόπο νά διαβώ, έχω δουλειά νά φύγω.

ΠΑΠΑΣ: Στο διάβολο ορκίστηκε δική μου νά σέ κάνω

δέ μου γλυτώνεις και νά πās στον ουρανό άπάνω.

Τώρα γράφω μιá καινούργια 'Ομιλία που προορίζεται για νά παχθεί έφέτος. 'Η υπόθεση είναι Ζακυνθινή (ντόπια). 'Εξι-στορω με λίγα λόγια πώς ζούσαν τότε οι άνθρωποι του λαού, ως σέμπροι και ως ποπολάροι καθώς και οι ευγενείς λεγόμενοι, κάνω αρκετό λόγο και για την παρθενοφορία. Σε συνέχεια έχει δράμα που όμως δέν έχω άκόμη τελειώσει. Νά λίγοι στίχοι άπ' αυτή:

('Ο Κόντες με τόν επιστάτη των χτημάτων του)

ΚΟΝΤΕΣ: Τί είν' αυτά που τσαμπουνάς; πές μου με λίγα
σάν τί άπαίτηση έχουνε λοιπόν τά σκυλόλογια; [Λόγια

ΕΠΙΣΤΑΤΗΣ: Λένε ότι θά μοιραστεί στη μέση ή σταφίδα
κι' έφέτος νά ξεχρεωθούν έχουνε την ελπίδα.

Κόντε νά είσθε βέβαιος είναι σοδειά μεγάλη,

τόση, που δέν ξανάγινε καμία χρονιά άλλη.

ΚΟΝΤΕΣ: "Α! ώστε, είναι βέβαιο, πώς θά ξεχρεωθούνε!...
κακό... πολύ κακό αυτό, τά χρέη νά σβηστούνε.

ΕΠΙΣΤΑΤΗΣ: Θυμάστε κόντε μιá χρονιά, πούταν μικρή
και έγινε ή μοιρασιά με σύστημα "ένα - τρία"; [σοδειά

Αυτό λοιπόν τό σύστημα κι' έφέτος νά εφαρμόσεις,

νά πάρτε τρία μερίδια κι' ένα νά τους εδώσεις.

ΚΟΝΤΕΣ: Αυτό που λές δέν γίνεται, είν' άδικία μεγάλη,

άκον λοιπόν τί θά σου πώ: βρήκα μιá λύση άλλη:

πίασε τά λίμπρα στη στιγμή, γράφτους διπλά τά χρέη,

κι' οι σέμπροι στο λογαριασμό ως σκουίζουν σαν όβρεοι.

(Μόνος): Με πείνα και ξυλοδαρμό πρέπει λοιπόν νά ζούνε

κι' όλοι τους σαν τά βόδια νά μās υπερετούνε.

Δέν πρέπει νά ξυπνήσουνε ποτέ τά σκυλόλογια,

γιατί άν αυτά ξυπνήσουνε πάνε τ' άρχοντολόγια

Σε συνέχεια γράφω διάλογο μεταξύ κόντε και ενός σέμπρου,
ό όποιος ζητούσε άδεια για νά παντρέψει τό γιό του.

('Ο σέμπρος — γέρος — γονατιστός με

τό κεφάλι άκουμπισμένο στο χώμα):

ΣΕΜΠΡΟΣ: 'Ω, κόντε μου! σās προσκυνώ, δούλος σας ο καη-
δυό λόγια για νά σās ειπώ την άδεια περιμένω. [μένος.

ΚΟΝΤΕΣ: Λέγε λοιπόν, παλιόγερε, γιατί βρωμās σάν σκύλος
πρωτού με πιάσει ο θυμός και σέ διαολοστείλω.

ΣΕΜΠΡΟΣ: Κόντε μου, αποφάσισα, τό γιό μου νά παν-
κι' ήρθα στην έξοχότη σας την άδεια νά γυρέψω. [τρέψω,

Παρακαλώ σας κόντε μου, κάντε μου αυτή την χάρη,

γιατ' είναι όλα έτοιμα, αύριο νά τήνε πάρει.

ΚΟΝΤΕΣ: Κι' ή νύφη ποία ναι μωρέ; και πόση προίκα παίρ-
'Ο γιός σου, λές, παντρεύεται κανίσκι δέ μου φέρνεις; [νει;

ΣΕΜΠΡΟΣ: Του παπα - Νιόνιου κόντε μου παίρνει τή θυ-
Προίκα, ούτε τσεντέζιμο νά, νά με κόψει σφαίρα. [γατέρα.

ΑΟΝΤΕΣ: Είν' όμορφη ή νύφη σου; στα χρόνια είναι με-
πρόσεξε: την αλήθεια σου, στο ξαναλέω και πάλι. [γάλη;

Τις 'Ομιλίες που έχω γράψει δέν είναι από βιβλία αλλά έξ
όλοκλήρου φανταστικές.

Δ. Π. Α ρ β α ν ι τ ά κ η ς .

Καταγραφή: Κ. ΠΟΡΦΥΡΗΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

ΑΠΟ ΑΡΧΟΝΤΕΣ ΚΑΙ ΠΟΠΟΛΑΡΟΥΣ

Τοῦ ΔΙΟΝΥΣΗ ΡΩΜΑ

Ἄναγκάζομαι νὰ προτάξω, μιὰ ὁμολογία στὴ σύντομη τούτη ἐπισκόπηση τοῦ Ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου: Ἀρχικὸς μου σκοπὸς ἦταν νὰ τὴν τιτλοφορήσω: Τὸ Θεάτρο στὰ Ἴονια Νησιά. Τελικὰ ὅμως, ξαναδιαβάζοντας τὰ ὅσα γράφω παρακάτω, ἔφρασα στὸ συμπέρασμα πὼς μιὰ τέτοια γενίκευση θὰ μπορούσε δικαιολογημένα νὰ θεωρηθεῖ σὰν ψευδοτίτλος! Κι αὐτὸ γιατί, οὐσιαστικά, τὸ μοναχὸ ἀπὸ τὰ ἑπτὰ νησιά πού παρουσιάζει μιὰ συστηματικὴ καλλιέργεια τῆς Τέχνης τῆς Θάλειας, εἶναι τὸ Φιόρο τοῦ Λεβάντε!

Θά ᾄλεγε κανένας πὼς συμβαίνει μὲ τὸ Ἑπτανησιακὸ Θεάτρο ὅ,τι καὶ μὲ τὴν ποίηση γενικότερα. Ὁ καθηγητὴς Γ. Ζώρας, στὴ μελέτη πού δημοσίευσε μᾶζι μὲ τὸν ὑφηγητὴ Φ. Κ. Μπομπουλίδη, στὰ 1953, μὲ τίτλο “Ἑπτανήσιοι προσολωμικοὶ ποιηταὶ” γράφει: “Οἱ ποιηταὶ οὗτοι εἶναι σχεδὸν ἀποκλειστικῶς Ζακύνθιοι, εἴτε διότι κατὰ τὴν ὑπὸ ἐξέτασιν ἐποχὴν μόνον εἰς τὴν Ζάκυνθον ἐγεννήθησαν ποιηταὶ, εἴτε διότι τὰ ἔργα τῶν ποιητῶν ἄλλων νήσων ἀπωλέσθησαν”. Ἀναφέρει μάλιστα καὶ τούτη τὴν περικοπὴ ἀπὸ τὴν “Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας” τοῦ Ἡλία Βουτιερίδη (Ἀθῆναι 1927, τομ. Β. σελ. 114 - 129): “Στηριζόμενοι εἰς τὰς ὑπαρχούσας πληροφορίας καὶ εἰς τὰ διασωθέντα ἔργα, εἰμεθα ἠναγκασμένοι νὰ παραδεχθῶμεν σήμερον, ὅτι μόνον Ζακύνθιοι τοιαύτην ἐκδήλωσιν ἔχουμεν πραγματικῶς. Βεβαίως, δὲν ἔλειψαν καὶ ἐκ τῶν ἄλλων νήσων οἱ λόγιοι, καὶ ἱκανοὶ μάλιστα τὸν ἀριθμὸν. Ἀλλὰ τὰ ἔργα τούτων ἔχουν γραφεῖ ἢ εἰς τὴν ἀρχαίαν ἐλληνικὴν ἢ εἰς τὴν ἰταλικὴν κατὰ προτίμησιν, ἢ εἰς τὴν λατινικὴν”. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ Θεάτρο. Σ’ αὐτὸ, μάλιστα, ἡ σημασία τοῦ Φιόρου τοῦ Λεβάντε εἶναι πολὺ σημαντικότερη γιατί ἐνῶ στὴν Ποίηση ἡ μετασολωμικὴ τῆς συμβολὴ περιορίζεται σὲ μιὰ πλειάδα ἀπὸ μελωδικούς ἀλλὰ ἐλάσσονες ποιητές, στὸ θεάτρο μᾶς χαρίζεται, μετὰ τὴν Ἔνωση, τὸν Ξενόπουλο τὸ δημιουργὸ τῆς νεοελληνικῆς ἀστικῆς Δραματοουργίας.

Ἔτσι, μπορούμε νὰ πούμε πὼς — ἀκλουθώντας τὸν ἴδιο συλλογισμὸ καὶ κρατώντας φυσικὰ τὶς ὁρθές ἀναλογίες στὴν ἀξιολόγησιν — μιὰ ἀναδρομὴ στὸ παλαιότερο Ἑπτανησιακὸ Θεάτρο, ἰσοδυναμεῖ μὲ μιὰν ἐπισκόπηση τοῦ προξενολογικοῦ θεάτρου στὴν πατρίδα τοῦ Σολωμοῦ!

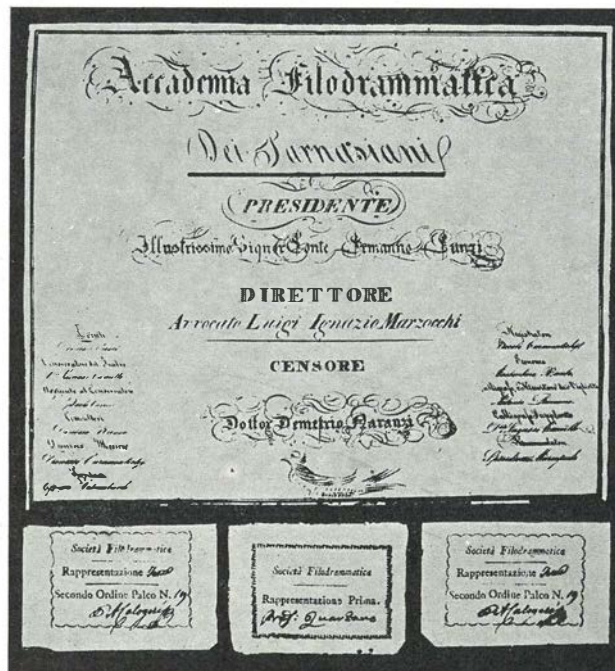
Ἐδῶ ὅμως χρειάζεται νὰ ξεκαθαρίσουμε μερικὰ πράγματα: Τί ἐννοοῦμε ἀκριβῶς ὅταν μιλάμε γιὰ θεάτρο καὶ θεατρικὴ ζωὴ; Πρόκειται μὴπως γιὰ τὸ ἴδιο πράγμα διαφορετικὰ διατυπωμένο; Γενικά, βέβαια, ἔτσι εἶναι, ἀλλὰ στὴν περίπτωσιν πού μᾶς ἐνδιαφέρει μὲ θεάτρο ἐννοοῦμε τὴ ντόπια δραματουργικὴ παραγωγὴ (ἄσχετα ἀπ’ τὸ γλωσσικὸ ἔργαλειο πού μεταχειρίζεται) καὶ μὲ θεατρικὴ ζωὴ τὴ συστηματικὴ ἱκανοποίηση τῆς ὀργανικῆς ἀνάγκης κάθε κοινωνίας γιὰ ὀρισμένου τύπου θεάματα. Ὅπως

εἶναι φυσικὸ, ἡ τελευταία αὐτὴ δημιουργεῖ τὴν πρώτη καὶ γι’ αὐτὸ προηγεῖται χρονολογικά. Ἀπὸ τ’ Ἀρχαῖα Διονύσια ὡς τὸν Βυζαντινὸ Ἰππόδρομο καὶ ἀπὸ τὰ Ὀρθόδοξικα Μυστήρια τοῦ Μεσαίωνα ὡς στὴν Ὀπερα τοῦ μπελ κάντο ἢ τοῦ Βάγκνερ ὅλα τὰ θεάματα χρωστιοῦνται στὴν ἀνθρώπινη αὐτὴ ἀνάγκη πού οἱ Ῥωμαῖοι φτάσανε ν’ ἀξιολογοῦνε παράλληλα μὲ τὴ σωματικὴ τροφή! (ἄρτον καὶ θεάματα)! Ἡ διαστολὴ τούτη μᾶς εἶναι ἀναγκαία γιατί δὲ μπορούμε βέβαια ν’ ἀγνοήσουμε πὼς στὴν Κέρκυρα ὑπῆρχε ἀπὸ παλιὰ μιὰ ἐντονη θεατρικὴ ζωὴ καὶ πὼς ἐκεῖ χτίστηκε καὶ τὸ πρῶτο θεάτρο τῆς σύγχρονης Ἑλλάδος (“Σὰν Τζιάκομο”, 17ος αἰώνας) ἀρχικὰ σὰν Loggia (ἐντευκτήριο) τῶν εὐγενῶν καὶ ἀργότερα θεάτρο.

“Θεατρικὴ ζωὴ” λοιπὸν εἶχανε καὶ τ’ ἄλλα νησιά τοῦ Ἰονίου καὶ προπαντὸς ἡ Κέρκυρα, πὼς κατὰ τὸ μεσορράνημα τῆς Ὀπερας τοῦ μπελ κάντο (μέσα ὡς τέλος 19ου) ἀποτελοῦσε, μᾶζι μὲ τὴ Ζάκυνθο, τὴ λυδία λίθο τῆς φωνητικῆς ποιότητος τῶν ἰταλικῶν μελοδραματικῶν θιάσων. Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει τὴ Ζάκυνθο ἀποκλειστικά, εἶναι πὼς προχώρησε ἀπὸ πολὺ νωρὶς στὸ δεύτερο στάδιο: στὴ ντόπια δραματουργικὴ δημιουργία. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ μπορεῖ καὶ πρέπει νὰ θεωρεῖται σὰν θεματοφύλακας καὶ συνεχιστὴς τοῦ νεοελληνικοῦ μεσαιωνικοῦ θεάτρου: τοῦ Κρητικοῦ. Πρῖν, βέβαια, ἀπὸ τὸν 17ον αἰώνα, ἰσχύουνε γιὰ τὸ Ζακύνθιο Θεάτρο τὰ ἴδια πού προαναφέραμε σχετικὰ μὲ τὴν προσολωμικὴ ποίηση σ’ ἄλλα νησιά: “λόγιοι, ἱκανοὶ τὸν ἀριθμὸν, ἔγραφον κατὰ προτίμησιν εἰς τὴν ἰταλικὴν ἢ εἰς τὴν λατινικὴν”. Πάντως, δὲ χωράει ἀμφιβολία πὼς ὁ ἔρωσ Θαλείας, ἄνθισε στὸ νησί ἀπὸ τὸν 16ον αἰῶνα! Κι αὐτὸ, τόσο στὴν ἀριστοκρατία ὅσο καὶ στὶς λαϊκὲς τάξεις, στοὺς ποπολάρους!

Ἡ πρώτη ἔχει στὸ ἐνεργητικὸ τῆς μιὰ θεατρικὴ παράσταση, γιὰ τὴν ὁποία θὰ ξαναμιλήσουμε καὶ πού, κατὰ τὴ γνώμη μας, ἀποτελεῖ τὸν σημαντικότερο σταθμὸ, τὴν ἀπαρχὴ θὰ ᾄλεγα, τῆς νεοελληνικῆς θεατρικῆς ζωῆς! Ὅσο γιὰ τοὺς δεύτερους, τοὺς ποπολάρους, ἡ ἀγάπη τους γιὰ τὸ θεάτρο γίνεται χειροπιαστὴ κάπου 100 χρόνια ἀργότερα, ὅταν φτάνουνε δηλαδὴ στὰ χεῖρ τὸς τὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου, πού ναι γραμμένα ἐλληνικά. Γιατί ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ὁ κόμπος! Ὡς τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη ὁ λαοῦτξικός, τὸ πόπολο μὲ τὰ λίγα παρεφθαρμένα ἰταλικούλια του, δὲν ἦταν σὲ θέση ν’ ἀπολαύσει θεάτρο ἀπὸ πρῶτο χεῖρ! Ὅσο γιὰ τὴν ἀριστοκρατία μ’ ὅλο πού, καθὼς θὰ δοῦμε, κολακευότανε γιὰ τὴν ἐλλημικότητά τῆς, ἢ λογοτεχνικὴ τῆς ἀγωγή ἦταν βέβαια ἰταλικὴ. Ἔτσι, ἀνάμεσα στὰ παλαιὰ (καὶ σήμερα δυστυχῶς χαμένα) χειρόγραφα τοῦ 16ου 17ου καὶ 18ου αἰῶνα, τὸ συγχρόνως θεατρικὸ εἶδος πού συναντᾶμε εἶναι ἡ παράφραση καὶ διασκευὴ ἰταλικῶν ἔργων πού

Καλλιγραφημένη ἀγγελία γιὰ τὴν ἴδρυσιν τῆς “Φιλοδραματικῆς Ἀκαδημίας”, μὲ τὴν προεδρία τοῦ σημαντικότερου ἱστορικοῦ συγγραφέα τῶν Ἑπτανήσων, τοῦ Ἐρμόννου Λούντζη. Ἡ “Φιλοδραματικὴ” ἔδρασε ὅσο ὑπῆρχε ἀκόμα ὁ “Ἀπόλλων”



χρησιμεύανε για "ξεφάντωμα τῶν φίλων" κατά τις ἐρασιτεχνικές παραστάσεις, σὰ διάφορα ἀριστοκρατικά σαλόνια. Τονίζω: παραφράσεις και διασκευές, ὄχι μεταφράσεις! Ἀπὸ τὸν 18ο αἰῶνα και πέρα συναντοῦμε φυσικά και τέτοιες. Ἐχομε ὅμως κιόλας φτάσει στὴν ἐποχὴ ὅπου τὸ ἑλληνογλωσσὸ θέατρο δίνει πιά και παίρνει με τις τόσες και τόσες ὑπαίθριες Ὀμιλίες πὸυ σκαρώνουνε στὶς πλατείες οἱ ποπολάροι.

Ἀλλὰ προτοῦ νὰ καταπιαστοῦμε με τις Ὀμιλίες αὐτές, πὸυ ἀποτελοῦνε και τὸ κύριο κόρηπος τοῦ ζακυνθινοῦ προξενοπυλικοῦ θεάτρου, πρέπει νὰ μιλήσω για τὴν περιφημὴ θεατρικὴ παράσταση τοῦ 1571, με τὴν ὁποία οἱ ζακυνθινοὶ νόμιμοι διακηρύξανε urbi et orbi τὴν ταύτισή τους με τὸν ἑλληνισμό και τὴν περηφάνεια πὸυ νιώθανε για τὴν ἐνδοξὴ αὐτὴ καταγωγὴ τους. [Ἐδῶ ὅμως, για νὰ ἐξηγηθοῦμε μιὰ και καλὴ, χρειάζεται τούτῃ ἡ μικρὴ πρηνέση: Ἐκτὸς ἀπὸ λίγες οικογένειες πὸυ καταφύγανε στὴν Ἐπτάνησο μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης, τῆς Ἀθῆνας και ἀργότερα τῆς Κρήτης και τοῦ Μωριά, οἱ περισσότερες ἀπὸ τις ἀριστοκρατικές φαμελίες πὸυ ἀπαρτίζανε τὰ "Συμβούλια τῶν Εὐγενῶν" τῶν ἑπτὰ νησιῶν ἦταν ἰταλικές. Μ' ὅλο τοῦτο, ἡ πολύχρονη γειτνίαση με τοὺς καθαρόαιμους ἑλληνες ντόπιους χωρικούς κ' ἡ συστηματικὴ τους ἐπιγαμία με ἑλληνίδες, πὸυ ἔχε σὰ φυσικὴ συνέπεια τὴν μετástασή τους στὴν Ὀρθοδοξία, δημιούργησε στοὺς Φράγκους μέτοικους και προπαντὸς στοὺς ἀπογόνους τους, μιὰ ἐθνικὴ συνείδηση ὀλότελα ἑλληνικὴ. Θά 'ταν, νομίζω, περιττὸ νὰ στηρίζουμε τὴ διαπίστωση αὐτὴ πάνω σὲ παραδείγματα σὰν τοῦ Καποδίστρια, τοῦ Σολωμοῦ κ.τ.λ. γιατί αὐτὸ θά μᾶς ἐβγαζε ἀπὸ τὸ θέμα πὸυ σήμερα μᾶς ἐνδιαφέρει]. Ἡ χρονιά τοῦ 1571 εἶναι ἱστορικὴ για ὅλη τὴν Εὐρώπη: στὶς 7 τοῦ Ὀκτώβρη ὁ συμμαχικός χριστιανικός στόλος τῆς λίγας κριστινὰ κατατρόπωσε τὸν τουρκικὸ στὴν εἴσοδο τοῦ Πατραϊκοῦ κόλπου και συγκεκριμένα στὸ τρίγωνο πὸυ σχηματίζεται ἀνάμεσα σὰ βραχονήσια Σκρόφες, στὸ Ἀκρωτήριο Πάπας, τὴν ἀπέναντι ἀκτὴ τῆς Στερεᾶς, τὴ Θολή, δυτικὰ τοῦ Αἰτωλικοῦ. Πρόκειται για τὴν ἱστορικὴ ναυμαχία πὸυ τ' ὄνομά της χαράχτηκε με χρυσὰ γράμματα στὶς σελίδες τῆς Εὐρωπαϊκῆς Ἱστορίας. Τὸ πὸυ περιεργὸ μάλιστα εἶναι ὅτι χαράχτηκε με ὄνομα ... στραβὸ, γιατί ὅλοι πιά τὴν ξέρομε σὰ Ναυμαχία τῆς Ναυπάκτου! Ὅπως και νὰ 'χει ὅμως τὸ πράγμα, ἓνα εἶναι τὸ βέβαιο:

οἱ ζακυνθινοὶ ὄχι μονάχα λάβανε ἐνεργὸ μέρος στὴ θαλάσσια αὐτὴ σύγκρουση (με τὴν Γαλέρα τῆς Κοινότητος και με τρεῖς ἀκόμα ἐβελοντικές) ἀλλὰ τὴν ἀπολαύσανε και σὰν θέαμα! Πραγματικά ἀπὸ ἓνα χρονικὸ τῆς ἐποχῆς (Χρ. Γεωργιλᾶ) μαθαίνουμε ὅτι πλῆθος κόσμου εἶχε συγκεντρωθεῖ, τὴν ἡμέρα ἐκείνη, στὴν ἄκρη τοῦ Κρύου Νεροῦ (Κόκκινος Βράχος!) καθὼς και στὸ βραχονήσι Βόιδι, για νὰ παρακολουθήσουνε, με τρομερὴ ἀγωνία, τὸν κοσμοχαλασμὸ πὸυ γινότανε λίγα μίλια παραπέρα. Τὴν ἴδια χρονιά, ἓνα-δύο μῆνες πρωτύτερα, ὁ Οὐλουτσαλῆς (κατοπινὸς Καπετὰν Πασὰς τῆς Τουρκίας) ἀποβίβασε στρατὸ στὴ Ζάκυνθο και δοκίμασε νὰ ἐκπορθῆσει τὸ φρούριό της. Ἀπότυχε ὅμως χάρη στὴν ἥρωικὴ ἀμυνα τοῦ πληθυσμοῦ. Γιορτάζοντας λοιπὸν τις δύο σημαντικές τοῦτες πολεμικές νίκες, πὸυ προδικάζανε ἓνα εὐτυχισμένο μέλλον για τὸ νησί, ὁ Προβλεπτῆς Κονταρίνης ἔδωσε στὸ "Παλάτσο τῆς Τέρρας", πάνω πὸυ Κάστρο, μιὰ μεγάλη φέστα ἡ ὁποία, παράλληλα με διάφορες ἄλλες ἐκδηλώσεις, περιλάβαινε και μιὰ θεατρικὴ παράσταση. Εἶναι ἡ πρώτη πὸυ ἀναφέρεται στὴν ἱστορία τοῦ Τζάντε κ' οἱ ἐρασιτέχνες ἐκτελεστές ἦταν ὅλοι νεαροὶ γραμμένοι στὸ libro d' oro. Ὅλ' αὐτὰ ὅμως δὲν θά εἶχανε και τόση σημασία ἀν τ' ὄνομα τοῦ ἔργου πὸυ παίχτηκε δὲν ἦταν τόσο χαρακτηριστικὸ για τὸν πολιτισμὸ και τὴν ἑλληνοπρόεπεια ἐκείναι πὸυ τὸ διαλέξανε! Εἶναι πραγματικὰ ἀνατριχιαστικὸ νὰ σκεφτεῖ κανένας πὸς στὰ 1571, γιορτάζοντας τὴ νικηφόρα ἀπόκρουση τῶν βαρβάρων, οἱ νεαροὶ ζακυνθινοὶ ἐρασιτέχνες παίζανε τοὺς "Πέρσες" τοῦ Αἰσχύλου! Κατὰ τις πληροφορίες πὸυ ἔφτασαν σὲ μᾶς ἀπὸ τὸν Δε Βιάζη (και ἀναφέρονται στὴν "Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου" τοῦ Λάσκαρη), οἱ "Πέρσες" ἀνεβήκανε τότε σὲ ἰταλικὴ μετάφραση. Αὐτὸ, μ' ἄλλα λόγια σημαίνει πὸς στὴ Ζάκυνθο ἔχομε ἀπὸ τὸν 16ον κιόλας αἰῶνα θεατρικὴ ζωὴ ἀλλ' ὄχι ἀκόμα και θέατρο! Γι' αὐτὸ και τὰ κατοπινὰ ἀκόμα ἔργα πὸυ συναντᾶμε σὲ παλαιούς κώδικες ὡς τις ἀρχές τοῦ 18ου αἰῶνα εἶναι, ὅπως προαναφέραμε, παραφράσεις ἰταλικῶν ἔργων, προσαρμοσμένες στὶς ντόπιες θεατρικὲς δυνατότητες. Ἀπὸ τὸν 18ο ὅμως αἰῶνα συναντᾶμε και μεταφρασμένες διασκευές πὸυ ἀκολουθοῦνε τὸ κρητικὸ παράδειγμα. (Γιατί και τὸ καθαρὸ Κρητικὸ Θεάτρο, ἢ τουλάχιστο οἱ κυριότερες δημιουργίες του βασίζονται σ' ἰταλικὰ πρότυπα!). Με τὴν εἰσαγωγὴ ὅμως τῆς ἑλληνικῆς γλώσσας στὴ θεατρικὴ ζωὴ μπο-

Ἡ πλατεία τοῦ Ἁγίου Μάρκου — κεντρικὴ πλατεία τοῦ Τζάντε, ὁ "πλατύφορος" ὅπως τὸν ἔλεγε ὁ λαὸς — ὅπου γινότανε, κυρίως, οἱ Ὀμιλίες. Ἐγχρωμὴ χαλκογραφία τοῦ Carivighi, καμωμένη τὸ 1821. Τὸ κεντρικὸ τῆς τμήμα καλύπτει και τὸ ἐξώφυλλο τοῦ τεύχους με τὴν εὐκαιρία τοῦ ἐφετεινοῦ ἐορτασμοῦ τῶν ἑκατὸ χρόνων ἀπὸ τὴν ἔνωση τῶν Ἑπτὰ Νησιῶν



ΘΕΑΤΡΟΝ ΑΠΟΛΛΩΝ

ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΠΡΟΣ ΟΦΕΛΙΟΣ ΤΟΥ ΒΡΟΝΤΟΦΩΝΟΥ,

ΙΩΑΝΝΟΥ ΧΙΟΥΖΟΥΡΗ.

ΔΙΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 3, ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ 1838. Ν.

ΤΟ ΘΕΑΜΑ ΘΕΛΕΙ ΔΙΑΓΡΕΦΙΣ ΕΠΕΛΤΑΙ.

1. Τρίτη πράξις τοῦ Τροβατόρου.
2. Τετάρτη πράξις τοῦ ἰδίου μελοδράματος.

ΔΑΔΕΙΟΝ.

3. Πρώτη πράξις τοῦ Δόν Κίεου.
4. Σαυρὴ Κωμικὴ τοῦ ποιητοῦ Ισιδώρου ἀπὸ τὴν Κωμοδίαν Κοραδίνου πεινά, διψῶν, νυστάζω μελοποιηθεῖσα ὑπὸ Ρωσσίνη καὶ ἐκτελεσθησομένη ὑπὸ τοῦ Κ. Χιουζούρη.

Φιλόμευσον Κοινὸν καὶ ἀξιότιμος φρουρά!

Ἴδου ὅτι δύνανται νὰ προσέρη ὁ ταπεινὸς Μελῶδός ὅστις ἐνθαυρῶνόμενος ἀπὸ τὴν φιλοκαταθῆκεν σας καὶ τὴν προς αὐτὸν συμπάθειάν σας ἐκάλει ὅτι ἴδου τιμὴν κατὰ τὴν ἰστέραν τῆς συνδρομῆς τοῦ διὰ συρροῆς ἰκανῆς καὶ οὕτω ἴδου φέρει αἰτίποτε ἀνεξέλιπτα τὰ αἰσθητικὰ τῆς ἐργασίας τοῦ.

Τὸ θέατρον ἴδου σωτηρίῃ πλήρη.

Ἡ Παράστασις δὲν ἀνάγκη εἰς τὴν συνδρομὴν.

Ἐνερῆς εἰς τὰς ἄρας 8.

TEATRO APOLLO.

SERATA A BENEFICIO

DEL PRIMO BASSO PROFONDO ASSOLUTO

GIOVANNI GUARNIGIONE

NEL GIORNO VENERDI 3 NOVEMBRE 1838. N.

20 SPETTACOLI PER LA DITTIDA DELLA SERATA.

1 Atto terzo del Trovatore.

2 Atto quarto della della Opera.

LOTTERIA

3 Atto Primo del Don Checco.

Gran scena ed aria buffa del Poeta Isidoro nel Coradino Ho fame, Ho sete, Ho sonno, dell'Imortal Maestro Cavalier Rossini eseguita dal Beneficiario.

Rispettabile Publico ed inelita Guarnigione!

Questo è quanto offrirvi potete l'umilo artista, animato però velleplù sempre dalla vostra bontà e compimento, spera il beneficiario di vedersi in detta sera onorato da numeroso concorso, e così o Zacinti sintene certi che porterà ovunque la memoria di vol scolpiti nel cuore

Il teatro sarà illuminato a giorno.

Lo spettacolo fuori d'abbonamento.

E si darà principio alle ore otto.

ΤΙΜΟΤ. Ο ΒΑΡΝΑΤΟΣ Σ. Χ. ΠΑΡΤΑΝΙ.

Μαρία τῶν Ζακυνθινῶν, ἡ "Όπερα. Οἱ περιφημότεροι λυρικοὶ καλλιτέχνες τοῦ περασμένου αἰῶνα πέρασαν ἀπὸ τὸ Τζάντε. Οἱ "μπενεφιτσιάτες" — οἱ τιμητικῆς — ἰδίως τῶν καλλιτεχνιδῶν, χάλασαν κόσμον. Ἀνωτέρω, τὸ πρόγραμμα τῆς τιμητικῆς ἐνὸς "βροντοφώνου" στὸν "Απόλλωνα". Ἡ "ἀξιότιμος φρουρά" ποὺ ἀναφέρει εἶναι ἡ ἄγγλική, τῆς Προστασίας

γράφτηκε σὸν θεατρικὸ ἔργο ἀλλὰ σὸν λαϊκὴ "Όμιλία". Ἀπὸ τὴν ἄλλη τὸ ἐμπόδιο τῆς γλώσσας του. Τὸ ἀθυρόστομο λεκτικὸ του (ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴ διασκευαστικότερη πλευρὰ τῆς κωμωδίας), εἶναι τόσο διανθισμένο μὲ βενετσιάνικα ὥστε νὰ καταντάει σινικὸ τείχος ποὺ διακόφτει κάθε σχεδὸν ἐπικοινωνία τοῦ σημερινοῦ θεατῆ στὴν πλατεῖα, μὲ τὸν ἠθοποιὸ στὸ παλαιοσένικο. Μ' ἄλλα λόγια τὸ ἀνέβασμα σήμερα τοῦ "Χάση" προϋποθέτει μιὰ σκηνακὴ διασκευὴ καὶ μιὰ γλωσσικὴ ἐπεξεργασία ποῦ..., συνήθως, ἀφήνει ἀνικανοποίητους τοὺς ἐραστές τοῦ ἔργου. Ξεπουπουλιασμένο ἀπὸ τὰ γλωσσικά του παραδείσια φτερά καὶ ἀλαφρωμένο ἀπ' τὴ μουσολέσκα του δομῆς, τοὺς φαίνεται "λίγο"! (Ὁφείλω νὰ ὁμολογήσω ὅτι μ' ὄλο ποὺ δὲν ἀξιώθηκα νὰ παρακολουθῆσω τὴν πρόσφατη ἀναβίωσή του, μοῦ μεταδῶσανε τὶς καλύτερες πληροφορίες γιὰ τὴν παράστασή τῆς "Νεοελληνικῆς Σκηνακῆς"). Ἰστερ' ἀπ' τὰ παραπάνω, πιθανὸ εἶναι ὁ ἀναγνώστης ν' ἀπορήσει καὶ ν' ἀναρωτηθεῖ ποῦ βρισκεται ἐπιτέλους τὸ θέλητρο τῆς περιφημῆς αὐτῆς "Όμιλίας". Ἡ ἀπάντησή εἶναι: στὴ συνοπτικὴ ψυχογραφία μιᾶς πλευρᾶς τοῦ ζακυνθινοῦ χαρακτήρα ποῦ ναι τόσο ἄψογα δοσμένη ὥστε ὁ ἀξέχαστος πατέρας τῆς σύγχρονῆς μας σκηνακῆς, ὁ Ξενοπούλου, νὰ γράφει στὰ 1927: "Κάθ' ἑ ζακυνθινὸς ἔχει μέσα του καὶ λίγο Χάση. Κ' εἶναι, μοῦ φαίνεται, ὁ μεγαλύτερος ἔπαινος ποὺ μπορούμε νὰ κάνουμε στὴ δημιουργία τοῦ Γουζέλη! Χωρὶς νὰ κάνει τὸν αἰῶνον ζακυνθινὸ, ὁ Γουζέλης, ἔκανε ὡστόσο ἕναν τύπο γενικὸ καὶ αἰῶνον. Ἐναν τύπο κωμικὸ, ἀνθρωπῖνο, ποὺ μπορεῖ νὰ ἐνδιαφέρει ὄχι μόνο τοὺς ζακυνθινούς, παρὰ κάθε ἄνθρωπο μ' ἐξυπνάδα καὶ γούστο". Ὁ "Χάσης" γράφτηκε στὰ 1795.

Κάπου τριάντα χρόνια ἀργότερα, ὁ φίλος τοῦ Σολωμοῦ, Ἄντ. Μάτεσης μᾶς χαρίζει τὸ "Βασιλικό", ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ νεοελληνικοῦ θεατρικοῦ ρεπερτορίου. Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο νεοελληνικὸ ἀστικὸ δράμα. Μιά δραματικὴ συγκρούση μέσα σ' ἕνα οἰκογενειακὸ περιβάλλον ποὺ λὲς κ' ἔφτασε σὲ μᾶς ἀπ' εὐθείας ἀπὸ τὸν θεατρικὸ κόσμον τοῦ Ντιντερο

(Père de famille) καὶ τῆς "Λουίζας Μίλλερ" τοῦ Σίλλερ. Ἡ ἀξία τοῦ "Βασιλικοῦ" σὸν θεατρικοῦ ἔργου εἶναι ἀναμφισβήτητη καὶ τρανότερη ἀπόδειξη γι' αὐτὸ ἡ ἀπίθανη, γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο ... μακροβιότητά του! Ἀκόμα καὶ σήμερα ἀνήκει στὰ βασικὰ ἔργα τοῦ μόνιμου δραματολόγου τῆς Ἐθνικῆς μας Σκηνακῆς. Ὅπως καὶ νὰ ἔχει τὸ πράγμα εἶναι πάντως ὁ ὑψηλότερος σταθμὸς ποὺ γνώρισε τὸ προξενοπουλικὸ ζακυνθινὸ θέατρο.

Τόσο ὁ Γουζέλης ὅσο καὶ ὁ Μάτεσης ἀνήκουνε σὲ πλούσιες ἀριστοκρατικῆς οἰκογένειες. Ὁ Μάτεσης μάλιστα σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες τοῦ νησιοῦ. Αὐτὸ εἶναι κάτι πολὺ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὴν κοινωνικὴ ἀξιολόγησή τῆς θεατρικῆς ζωῆς τοῦ τόπου. Τὰ σημαντικότερα καὶ σοβαρότερα μέλη τῆς κοινωνίας καταπιάνονται μὲ τὸ θέατρο καὶ τὴν ὀργάνωσή του. Δημοσιεύεται στὴ σελίδα 32 μιὰ καλλιγραφημένη ἀγγελία τῆς "Φιλοδραματικῆς Ἀκαδημίας τῶν Παρνασσίων" ποὺ ἔδρασε στὶς καλύτερες μέρες τοῦ θεάτρου "Απόλλων". Πρόεδρος ὁ ἱλουστρίσσιμος σινιὸρ κόντε Ἐρμάννο Λούντζης, κορυφὴ τῶν ἱστορικῶν συγγραφέων τῆς Ἐπτανήσου. Διευθυντὴς ὁ Λουδοβίκος Ἰγνάτιος Μαρτζώκης, δικηγόρος, πατέρας τῶν ποιητῶν ἀδελφῶν Μαρτζώκη. Μέλη ἐνεργὰ τῆς θεατρικῆς αὐτῆς ἀκαδημίας, ποὺ ὀργάνωσε ἀμέτρητες θεατρικῆς παραστάσεις, ἦταν οἱ ἀδελφοὶ Καραμαλίχη, ὁ ἔξοχος ζακυνθινὸς μουσικοσυνθέτης Παῦλος Καρρέρ, ὁ Διονύσιος Μόζερας κ.ά. Ἡ "Ακαδημία" διέθετε καὶ δύο εἰδικούς καλλιγράφους γιὰ τὰ προγράμματα καὶ τὶς ἀφίσες! Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ χαρακτηρίζει τὴ θεατρικὴ ζωὴ τοῦ Φιόρου τοῦ Λεβάντε ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 19ου καὶ πέρα εἶναι ἡ μανία τῶν ζακυνθινῶν γιὰ τὴν Ὁπερα. "Ὅλων τῶν ζακυνθινῶν! Ἀριστοκράτες καὶ ποπολάρου ρίχνονται μὲ τὴν ψυχὴ τους στὴν ἀπόλαυσή τοῦ μπελ κάντο! Τὸ αὐτὸ τους ἀρπάζει καὶ τὶς πιδ ἀνεπαίσθητες ἀκόμα παραφωνίες! Μισοῦνε τὸ φάλτσο ὅσο (ἢ σχεδὸν ὅσο) καὶ τοὺς σεισμούς! Εἶναι γνωστὸ τὸ ἀνέκδοτο τοῦ Τζακνιότη στὸν ὀδοντογιατῆρ: "Ἰστερ' ἀπὸ λίγες στροφῆς τῆς μαρτυρικῆς ρόδας ὁ ἄρρωστος

σγκώνεται θυμωμένος και τραβάει για την πόρτα. "Πόνεσες"; τόν ρωτάει μ' άπορία ο γιατρός που ήταν βέβαιος για τὸ ἀντίθετο. "Ωσκιε"! τοῦ λέει ὁ ἄλλος, "ἀλλ' αὐτὸ τὸ στρουμέντο σου, τζόγια μου, φαλτσάρει καὶ δὲ μπορῶ νὰ τὸ ἀκούω"! Στὸ μεταξύ ὅμως δὲν πρέπει καὶ νὰ παραβλέπουμε ὅτι τὸ ξετύλιγμα αὐτὸ τῆς θεατρικῆς ζωῆς στὸ νησί ἔχει καὶ ὀρισμένες εὐεργετικές συνέπειες. Ἡ μανία τῆς Ὀπερας μπορεῖ ἴσως νὰ περιορίζει τὴν ἀνθιση τοῦ Θεάτρου Πρόζας, δὲ σταματᾷ ὅμως καὶ ἀπόλυτα τὸ Ζακυνθινὸ Θέατρο μὲ τὴν ἔννοια ποῦ τοῦ δώσαμε στὶς πρώτες σελίδες τοῦ ἀρθροῦ μας! Πραγματικά, ὄχι μονάχα οἱ ἐρασιτέχνες ἠθοποιοὶ καὶ ποιητὲς ἐξακολουθοῦν νὰ παρουσιάζουν ἀξιόλογη ἐργασία ἀλλὰ δημιουργοῦνται παράλληλα καὶ οἱ λυρικές τους ἀησυχίες. Ἔτσι, ξέχωρα ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ὄπερα ἔχουμε τὴ ντόπια μελοδραματικὴ παραγωγή τόσο σὲ μουσικὴ ὅσο καὶ σὲ λιμπρέτα. Διασημότερος ἀπὸ τοὺς μουσουργοὺς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, (μέσα τοῦ 19ου, ἦταν ὁ Παῦλος Καρρέρ ὁ δημιουργὸς τοῦ "Μάρκου Μπότσαρη" (μὲ τὸν περίφημο Γερο - Δῆμο), τῆς "Μαρίας Ἀντουανέττας" τῆς "Δέσπως" καὶ τὴν ἀπαικτὴ ἀκόμα "Μαραθῶν - Σαλαμίς". (Ἐκτός ἀπὸ τὰ παραπάνω ὁ Καρρέρ ἔχει συνθέσει καὶ ἄλλα Μελοδράματα ποῦ παίχτηκαν στὴν Ἰταλία, τὴ "Rediviva", τὴν "Aspern" κ.τ.λ.). Ἄλλος γνωστὸς συνθέτης τῆς ἐποχῆς, λαμπρὸς βιολιστὴς καὶ διευθυντὴς ὀρχήστρας, ἦταν ὁ ὑπερπατριῶτης Ριζοσπάστης βουλευτὴς Φραγκ. Δομενεγίνης, ποῦ γεννήθηκε γύρω στὰ 1810. Ἐμελοποίησε καὶ αὐτὸς ἓνα δράμα "Μάρκο Μπότσαρης", καὶ τὴ "Δέσπω" τοῦ Ἰούλιου Τυπάλδου. Δὲν πρέπει νὰ ξενίζει ἢ ταυτότητα τῶν τίτλων μὲ τὰ ἔργα τοῦ Καρρέρ. Εἶναι φυσικὴ συνέπεια μιᾶς καλλιτεχνικῆς ἀμιγῆς ἀνάμεσα σὲ πρόσωπα μὲ ὑψηλὴ κοινωνικὴ θέση γιὰ τὰ ὅποια ἡ μουσικὴ δημιουργία ἀποτελοῦσε ἐρασιτεχνικὸ πάρεργο μὲ τὴν καλύτερη ἔννοια τοῦ ὄρου. Γενικά, τὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, καὶ προπαντὸς τὸ Μελοδράμα, εἶναι, ὅπως προαναφέραμε κιόλας, ὀργανικὰ συνφασμένο μὲ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ τοῦ νησιοῦ. Οἱ ποπολᾶροι μὲ τὶς Ὀμιλίες τους καὶ οἱ ἀριστοκράτες μὲ τὶς θεατρικὲς τους δημιουργίες, βρίσκονται στὸ σημεῖο αὐτὸ σὲ ἀπόλυτη ψυχικὴ ἐπαφή. Στὸ θέατρο, οἱ κοινωνικὲς διαφορὲς ξεχνιοῦνται καὶ οἱ ἐπιδιώ-

ξεις ταυτίζονται. Γιὰ τὸν Ζακυνθινὸ ποπολᾶρο ζωὴ δίχως θέατρο δὲν εἶναι νοητὴ. Προτιμᾷ νὰ μὴ φάει παρὰ νὰ χάσει μιὰ παράσταση! Ἔστω καὶ ἂν πρόκειται γιὰ μιὰ "Σονάμπουλα" ἢ μιὰ "Λουτσία" ποῦ τὴν ἔχει ξανακούσει πενήντα κιόλας φορές! Στὶς Καβαρνικές (καρναβαλίσια χορευτικὰ κέντρα) καὶ στὸ ὑπερῶο τοῦ "Φώσκολο", περνᾷ τὶς ὀρασιότερες βραδιὲς τῆς ζωῆς του. Μ' αὐτὲς τὶς γλυκεῖς ἀνάμνησες θὰ κλείσει κάποτε τὰ μάτια του χαμογελώντας ὁ Ζακυνθινὸς τζιτζικας. Τὸ μόνο ποῦ τὸν ενδιαφέρει, ξέχωρα ἀπὸ τὸν ἔρωτα καὶ τὸ θέατρο, εἶναι ἡ... πολιτικὴ! Ἔτσι, τὸ βράδυ γυρνώντας ἀπὸ τὸ "Φώσκολο" ἢ ἀπὸ καμιά πολυπρόσωπη σερενάτα στὴν καλὴ του, θὰ βγάλει μὲ τρόπο, ἀπὸ τὴν τσέπη, κανένα κομμάτι κιμωλία ἢ ξυλοκάβουνο καὶ θὰ μουτζουρώσει τοίχους καὶ κολονάδες μὲ τὸ ξεχείλισμα τοῦ πολιτικοῦ του φανατισμοῦ. Συνήθως ἓνα Ζ.Κ.Λ. ἀρκεῖ, ἐκτός ἂν εἶναι "ἀντίθετος" καὶ τὸ "Ζήτη ὁ Κωνσταντῖνος Λομβάρδος" τοῦ εἶναι ἀφόρητο. Στὴν περίπτωσή αὐτὴ θ' ἀνήκει στὴ μειοψηφία καὶ θὰ λερώνει τοὺς ξένους τοίχους μ' ἓνα Ζ.Σ.Κ.Ρ. (Ζήτη ὁ Σπυρίδων Κανδιάνου Ρώμας). Χαρακτηριστικὴ ἦταν καὶ ἡ προσοχὴ ποῦ δίνανε οἱ διάφοροι ἐργολάβοι, ποῦ κουβαλοῦσαν τοὺς ξένους θιάσους, στὴν πολιτικὴ κατάσταση τῆς χώρας. Ἄν ὑπῆρχε καὶ ἡ παραμικρὴ ὑποψία γιὰ ἐκλογὲς σταματοῦσαν κάθε τους ἐνέργεια. Κι αὐτὸ ὄχι ἀπὸ τὸ φόβο μήπως ὁ πολιτικὸς ἀναβρασμὸς ζημιώσει τὸ θέατρο, ἀλλὰ τ' ἀντίθετο! Προστατεύοντας τὸν ἀγαπημένο ἀρχηγό τους, σὰν καλοὶ λομπαρδιανοὶ (ἢ ἔστω ρωμῖανοι) δὲ θέλανε νὰ μοικωτάρουνε τὶς ἐκλογὲς, διοχετεύοντας τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ σὲ κάτι ποῦ τὸ ἐντυπωσίαζε περισσότερο ἀκόμα καὶ ἀπὸ τὴν πολιτικὴ! (*) Σ' αὐτὸ τὸ κλίμα μέσα ἀνατράφηκε καὶ ἔζησε, ὡς τὰ φοιτητικὰ του χρόνια, ὁ Γρηγόρης Ξενοπούλος! Δὲν εἶναι λοιπὸν καθόλου παράδοξο ὅτι ξεκινώντας ἀπὸ τὸν "Βασιλικὸ" δημιούργησε μόνος του τὸ πρῶτο πραγματικὰ ζωντανὸ καὶ βιώσιμο Νεοελληνικὸ Θέατρο!

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΡΩΜΑΣ

(*) Προφορικὴ ἀνακοίνωση Σπ. Δαλέτου (+ 1930) ποῦ χρημάτισε ἀμέτρητα χρόνια ἐργολάβος τοῦ Θεάτρου "Φώσκολος"

Τὸ θέατρο "Φώσκολος", σὲ σχέδια τοῦ ἀρχιτέκτονα Τσίλλερ, ποῦ ἐγκαινιάστηκε στὰ 1871. Στὸ τεράστιο κτίριο, ποῦ κάρκει στὸς σεισμοὺς τοῦ 1953, συστεγαζότανε καὶ τὸ "Λομπαρδιανὸ καζίνο". Γύρω ἀπὸ τὸ θέατρο καὶ τὰ δυὸ καζίνα — τὸ Ρωμάνικο ἦταν στὴν Πλατεία Ἀγίου Μάρκου — περιστρεφότανε δλόκληρη ἢ κοσμικὴ, καλλιτεχνικὴ καὶ πολιτικὴ ζωὴ τοῦ νησιοῦ



Ο “ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ” ΤΟΥ ΜΑΤΕΣΗ

ΕΝΑ ΕΞΟΧΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΕΡΓΟ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

‘Ο “Βασιλικός” γράφτηκε — όπως τὸ σημειώνει ὁ συγγραφέας του μ’ ἀγάπη στὴ λεπτομερειακὴ ἀκρίβεια — στὸ διάστημα ἀνάμεσα στὰ 1829 καὶ 30 (1), ὅταν ἐκεῖνος ἦταν 36 χρονῶ, μόλις ἀρχίζει νὰ ὑπάρχει στὴ ζωὴ ἕνα καινούριο κράτος, τὸ ἑλληνικόν. Εἶναι λοιπὸν ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Θεάτρου μας, γίνεται στὴ Ζάκυνθο καὶ ἀνήκει στὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ ἑαυτοῦ νησιῦ, ἀφοῦ κίβλας γράφτηκε ἐκεῖ. Σύγχρονός του εἶναι, σχεδόν, ὁ “Ὀδοιπóρος” τοῦ Π. Σούτσου ἀμέσως ἀμέσως προβάλλουν οἱ διαφορῆς, τὸ σκοτάδι καὶ τὸ φῶς, ἡ ἀντίδραση καὶ ἡ πρόοδος, ὅ,τι θὰ δημιουργεῖ τοὺς ἀγῶνες, μετὰ τὴς διαφορῆς μορφῆς τους, ὡς καὶ τὴς μέρες μας καὶ στὸν τόπο μας καὶ παντοῦ. Σὺν συμβόλα καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ συνομήλικα θεατρικὰ ἔργα φανερώνουν τὸ τί μπορεῖ νὰ προσφέρει ὁ κατασταλαγμένος πιά εὐρωπαϊκὸς πολιτισμὸς, ἄς εἶναι καὶ σὲ κατώτερη ἀποψη, ὅπως εἶχε πλαστεῖ στὰ Ἐφτά νησιά μετὰ τοὺς Βενετούς, καὶ τὸ τί μπορεῖ νὰ ξεπετάξει τὸ μοιραῖο πνευματικὸ ἐπίπεδο τοῦ Φαναρίου, παρὰ τὴς γνωριμῆς του μετὰ τὴν Εὐρώπη, πνιγμένο μέσα στὸν ἀσιατικὸ ἐναγκαλισμὸ τῶν κατακτητῶν. ‘Ο Μάτεσης, φυσικὰ, χρησιμοποιεῖ τὸ δημοτικὸν λόγον ὁ ἄλλος, θὰ ὠρμάσει στὰ χρόνια γιὰ νὰ βιάσει μετὰ τὴν κοφύτητα τοῦ βιβλίου του “Ἡ νέα σχολὴ τοῦ γραφομένου λόγου” (1853), ὅπου “ἀποδείχεται” πῶς, μ’ ἕνα βήμα, θὰ ’ταν εὐκόλου νὰ γίνουμε ὅλοι μας μεγάλοι, σὺν τοὺς ἀρχαίους καὶ ὁμόγλωσσοί τους. Ἡ ἀπλὴ γλῶσσα δὲν καλλιεργήθηκε στὰ Ἐφτά νησιά καὶ δὲν ἐπικράτησε χωρὶς ἀντιθέσεις (Ζαμπέλιος, Κάλβος), ἀλλ’ οἱ ἀγῶνες αὐτοὶ δὲν ἦταν εὐτελεῖς οὔτε ἄσχετοι μετὰ σπουδαῖα προβλήματα τῆς Εὐρώπης. ‘Ο “Ὀδοιπóρος” πέρασε πραγματικὰ καὶ ἐμεῖς τώρα, μαζὶ μετὰ ὅλους τοὺς Ἕλληνας τοὺς φίλους τοῦ θεάτρου, πάνω στὴ Σικερίη καὶ μέσα στὸ βιβλίο, γυρίζουμε στὸ “Βασιλικόν” καὶ μετὰ τὸ πνεῦμα τοῦ σολωμικοῦ κύκλου, ποὺ μέσα του βλάστησε τὸ ἔξοχο δράμα, στηρίζουμε τὸ νέο θεατρικόν μας πολιτισμὸν ἢ “Τρισεύγενη”, τοῦ Μάτεσης τὴ δημιουργίαν ὀνειρεύεται γιὰ νὰ γραφεῖ ὁ Ξενοπούλος, τὸ “Βασιλικόν” ἔχει στὸ νοῦ του καὶ συντάσσεται στὸ ἴδιο ἀπελευθερωτικὸ σῶμα μετὰ τὸν Παλαμὰ στὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα μας γιὰ νὰ προχωρήσει τὸ θέατρο. Ἀπόγονός τους, ὁ Φῶτος Πολίτης, τὸ “Βασιλικόν” στοχάζεται, ὅταν θ’ ἀναζητήσει νὰ ζωντανέψει τὴς νέες ἑλληνικὰς δυνάμεις μετὰ τὴς παραστάσεις τῆς “Ἐπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου” (2) ἀφοῦ ἡ καθαρουμεσαινική ἰδεολογία καὶ τὸ βουλεβάρτο τὸν εἶχαν ρίξει στὴ λήθη ἐπὶ ἕναν αἰῶνα.

Στὴ Ζάκυνθο, θεατρικὰ, καὶ ὁ Μάτεσης εἶναι “ἀπόγονος” ἢ κυριαρχία τῶν Βενετῶν, ὅπως καὶ στὴν Κρήτη, πάντα ξενικὴ κατοχὴ ἦταν, ἀλλὰ δὲν ἐμπόδισε — δὲ φοβότανε μὴ χάσει τίποτα ἀπ’ τὰ συμφέροντά της — τὴν καλλιτεχνικὴν καλὴν ἐπίδρασίν της ἄφρασαν τὸ λαὸν νὰ δεχτεῖ τὴν ἐπίδρασιν δικῶν τους “θεατρικῶν” συνηθειῶν, τὴς “ὁμιλίας”, μὴ θεατρικὴ μύση (3) ὅ,τι στάθηκαν γιὰ τὸ Σολωμό, ἄς ποῦμε, “οἱ στίχοι στοῦ φτωχοῦ Νικολάου”, ὅπως γράφει ὁ Πολυλάς

γιὰ τὸν Τάφο τοῦ Χριστοῦ, ἀνάλογο θάμπος καὶ ὁδηγία θὰ ’ταν καὶ γιὰ τοὺς θεατρογράφους τοῦ νησιῦ ν’ ἀκούνε στοὺς δρόμους τοὺς ἀπλοὺς ἐρασιτέχνες νὰ ἐκτελοῦν τὴς “ὁμιλίας” τους. Γράφονται λοιπὸν πρὶν ἀπὸ τὸ “Βασιλικόν” “Οἱ Γιαννιώτες” (Καντούδης, 1764), ὁ “Χάσης” (1795) καὶ οἱ “Μωραῖτες” τοῦ Σουρμελιῆ (4) καὶ οἱ τρεῖς κωμῳδίες εἶναι παρμένες ἀπὸ τὴν ἀμεση ζωὴ, τούτο, βέβαια, εἶναι πιὸ εὐκόλο παρὰ γιὰ τὰ δραματικὰ ἔργα, καθὼς τὸ δείχνει ἡ δραματογραφικὴ ἀνθρώπινη καὶ συγγραφικὴ πρόθεση, ὅχι καὶ τόσο συχνὴ στὰ ἔργα τὰ γραμμένα γιὰ τὴν πρωτευουσιάνικη σκηνή. Πιθανότατα οἱ δυὸ κωμῳδίες αὐτές, μαζὶ καὶ ὁ “Χάσης”, θὰ ’ταν μικρὰ ἀθλήματα μέσα στὸ νόημα τῆς Τέχνης καὶ, μολονότι σατιρίζανε κακίες, θὰ φανερώνανε πῶς οἱ συγγραφεῖς τους εἶχαν καλὴ καρδιά, ἱκανὴ νὰ γελάσει, δὲ θ’ ἀποπνέανε τὴν ἐναντίον τῶν φτωχῶν ἀνθρώπων ἀντιπάθεια τῆς “Κόρης τοῦ παντοπόλου” π.χ., μὴ καρδιὰ δηλαδὴ κλειστὴ καὶ ἀντιλαϊκὴ. Γιὰ τὴν προετοιμασίαν, τὴ γενικὴν, γιὰ νὰ γραφεῖ ὁ “Βασιλικός”, εἶναι ἀπαραίτητο νὰ θυμηθῶμε τὴς πληροφορίες τοῦ Λάσκαρη — ὅπου πιὸ πάνω — πῶς στὴ Ζάκυνθο ὑπῆρχε θεατρικὸ χτήρι ἀπὸ τὸ 1750 καὶ ὅς τὸν νὰ γραφεῖ τὸ ἔργο εἶχαν χυστεῖ ἄλλα τέσσερα μαζὶ ἄς ὑπολογιστοῦν καὶ οἱ παραστάσεις, μέσα στ’ ἀρχοντικὰ σπίτια ὅταν ὁ Μάτεσης ἦταν 19 χρονῶν, ἡ ἐρασιτεχνία βρισκόταν σ’ ἔνταση, ὅχι ἀνεπαρκῶς, προφανῶς, μετὰ τὴν ἴδια τῆς τὴν συγκρότησιν, μετὰ τοὺς τρόπους τοῦ ζωντανοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου, ποὺ θὰ τὸ ’χαν σὺν πρότυπο, γιὰτὶ δὲν τοὺς ἦταν ἀγνωστὸς οἱ παραστάσεις του καὶ ἀπὸ τὰ ταξίδια τους καὶ ἀπὸ τὴς ἐπιδόσεις τῶν Βενετῶν ἐρασιτεχνῶν στὴ Ζάκυνθο αὐτὸ τοῦ μᾶς ἐνδιαφέρει νὰ γίνεῖ τῶρα κατανοητὸ εἶναι πῶς δὲν ἦτανε ξαφνικὸ φαινόμενο τὸ ἀριστοτεχνικὸν τοῦ Μάτεσης. Καὶ ἂν στὴν ὅποιαν ζωὴ αὐτῶν τῶν θεάτρων δὲν ἔλαβε ἄμεσο ἴσως μέρος ὁ συγγραφέας μας, δὲν ἔμεινε χωρὶς τὴς ὠφέλειάς τους, ἐπειδὴ πάντα τὸ κάθε τι ποὺ ἔγινε δημιουργεῖ ἕνα προηγούμενο καὶ ἀπὸ ἀκοῆ καὶ ἀπὸ τὴν “παράδοσιν” του τὴν ἀναπόφευχτη ποὺ πλάθεται χωρὶς δυσκολίας. Τίποτα δὲ χάνεται. Ἡ ἀφθαρσία τῆς ὕλης ὑπάρχει καὶ στὰ πνευματικὰ “δημιουργήματα”.

Θὰ ’ταν 21 χρονῶν ὁ Μάτεσης, ὅταν ἐγκατασταθῆκαν στὰ νησιά οἱ Ἄγγλοι καὶ μείνανε, ὅπως εἶναι γνωστὸν, ὡς τὰ 1863 τὸ ἔγραφε λοιπὸν καὶ τὸ ἐπεξεργάστηκε τὸ δράμα του καὶ τὸ τύπωσε στὸν καιρὸ τῶν Ἄγγλων δὲν ἔχω τώρα τὴν ἀξιοσύνην νὰ ἐπισημάνω τὴν ἐπίδρασιν ἐνὸς καινούριου πολιτισμοῦ — μετὰ πῶς ἀρμοδιότητα σχετικὰ μετὰ τὸ θέατρο! — καθὼς ἦταν ὁ ἀγγλικὸς, ποὺ ἐρχότανε νὰ μεταδοθεῖ στὸ Ἴδιον ἢ ἐπίδρασιν ὅμως θὰ ’χει γίνεῖ καὶ θὰ στάθηκε ὠφέλιμη. Καὶ ὅχι μόνον, τυχόν, ἀπὸ διαβάσματα ἀλλὰ καὶ μετὰ συνομιλίας μετὰ τοὺς πολιτισμένους ἀφέντες, τοὺς φίλους τοῦ θεάτρου, ποὺ τὸ συζητοῦν μετὰ μανία. Ἐνα πεδίο, ἐπίσης, ποὺ ὁ Μάτεσης γύμναζε τὴς θεατρικὰς του δυνάμεις εἶναι καὶ οἱ μεταφράσεις του, τῆς “Ἐκάβης” τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ “Τυμολέοντος” τοῦ Ἰ. Ζαμπέλιου στὰ ἰταλικά (5) καὶ τῆς “Πεθερᾶς” τοῦ Τερέντιου στὰ ἑλληνικά (6).

(1) «Ὁ Βασιλικός, δράμα εἰς 5... πράξεις παρὰ Α. Μ. Ζακύνθου. Ἐν ἔτει 1829—1830...», ὅπου τὸ ὄνομά του σημειώνεται — ὑπερβολικῶς, ἀλήθεια, μετριοφροσύνῃ — μετὰ τὴν ἀρχικὰ, ἐάν μ’ αὐτὴ τὴ συντομογραφία δὲν κρύβεται κάτι περισσότερο ἀπὸ τὸ συναισθηματικὸν πού εἴπαμε.

(2) Δὲς στὸ «Θέατρο», τῆς σ. 24—9 καὶ στὴς σ. 25—6, γιὰ τὴν «Ἐπαγγελματικὴν Σχολὴν Θεάτρου».

(3) Πῶς σπουδαῖα λαϊκὴ μύση, ποὺ ὁ καιρὸς ἴσως θὰ τὴν ἀπόδειχνε βασικὴ καὶ ἀρρήσιμη, θεωροῦμε τὴ μεταφύτευσιν τῶν «ὁμιλιῶν» στὰ Ἐφτά νησιά, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης μας «Θέατρο καὶ Καρναγικὸς» («Θέατρο» σ. 35—9): «Μακάρι νὰ ’χαν ἔρθει — ἂν ἦταν ποτέ δυνατόν! — τὰ πρόγματα στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὴν Ἀπελευθέρωσιν τοῦ 21, μ’ ἕναν κάποιον τρόπο, ὥστε ὅντι νὰ γίνεῖ, τέλος, πρωτεύουσα ἡ Ἀθήνα, νὰ γίνονταν ἡ Ζάκυνθος, ἡ Κέρκυρα, τὸ Ἄργος τὸ ἴδιον, μὴ πολιτεία δηλ. κάποιου ἐφτά νησιῶν! Ὁ νέος ἑλληνικὸς πολιτισμὸς θὰ ζεπηπόταν ἴσως, τότε, ἀπὸ ἕνα κέντρο ποὺ θὰ ’χε χωνέψει τὸ δυτικόν...».

(4) Ὁ Ν. Ἰ. Λάσκαρης πολλὴ φροντίδα εἰδείξε γι’ αὐτὰ τὰ ἔργα καὶ μιλάει πλατιά στὴν «Ἱστορία...» του (Α, σ. 294 κ.ε.).

(5) Δὲς «Ἀπαντὰ Ἀντωνίου Μάτεσι μετὰ ἱστορικῶν προλεγόμενων, σημειώσεων καὶ γλωσσarioῦ. Ἐν Ζακύνθῳ. Ἐκ τοῦ τυπογραφείου «Παρνασσός» Σεργίου Ραφάνου. 1881». Ἡ ἐκδοσις αὕτη εἶναι τοῦ Δε-Βιολίη καὶ μᾶς στάθηκε σπουδαῖο βοήθημα, ἰδίως, γιὰτὶ, ἐκτός ἀπὸ τὸ «Βασιλικόν», δημοσιεύει στίχους του καὶ περὶ αὐτοῦ, πού δὲ θὰ ’χαίμε νὰ τὰ μάθουμε ἀπὸ ἄλλου μαζιμένα εἶχε μπροστὰ του ὁ ἐκδοτὴς τὰ ἴδια τὰ χειρόγραφα τοῦ συγγραφέα: στὴ σ. 14 ἀναφέρει, γενικῶς, τὴς μεταφράσεις του.

(6) Δημοσιεύθηκε στὰ «Ἐπτανησιακὰ Γράμματα», Ἰαν. 1951, φ. 5 (12), οἱ δυὸ πρῶτες πράξεις δηλ. καὶ πέντε σκηνῆς ἀπὸ τὴν τρίτην.

Τῆ δύναμη τοῦ τὴν πνευματικῆ τῆ φανερώσει ὁ Μάτεσης πρὶν κατασταλάξει στὸ “Βασιλικό”, σὲ μιὰ μελέτη γιὰ τὴ γλώσσα, σύγχρονη μὲ τὸ “Διάλογο” τοῦ Σολωμοῦ, γραμμὴν στὸ ἴδιο θέμα καὶ ὄχι κατώτερη ἀπὸ κείνον. Ἡ γλώσσα τῆς “Πεθεράς” καὶ τῆς μελέτης εἶναι ἡ γλώσσα τοῦ “Βασιλικού”, ὁ ἀπλὸς δηλαδὴ δημοτικὸς λόγος, χαριτωμένος μαζὶ καὶ γερός, ὄργανο μὲ φινέτσα καὶ μ' ἐπάρκεια. Ἐχει τὴ μουσικότητα τῆς ἐπανησιακῆς λογοτεχνικῆς γλώσσας πού τὴν πρωτογνωρίζουν, χρόνια τώρα, οἱ νέοι στὰ “Προλεγόμενα” τοῦ Πολυλά. Ἡ πέννα τοῦ Μάτεση τὴν πλάθει πρὸ ἀδύνατη, πρὸ ἀφελῆ, ὄχι γιατί τὸ λογοτεχνικὸ γλωσσικὸ του τάλαντο, καθ' ἑαυτὸ, εἶναι μικρότερο, ἀλλὰ γιατί δὲ γράφει φιλοσοφία παρά θέατρο — εἶδος ποῦ, μοραία, ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἀπλότητα· ἔχει νὰ μιλήσει γιὰ ἕνα “πωλητέο μὲ λινάρι, σῦκα ξερά...”, γιὰ τὴ “Λανάρα” τῆ “δουλεύτρα”, γιὰ τὸν Κοσμὰ τοῦ τὸν Καραπάτη καὶ γι' ἄλλους πού τοὺς ζωγραφίζει μὲ πέρα πολλὸ ἐπιδέξιο χέρι, ἀπλοῦς ἀνθρώπους, ἀλλὰ μὲ μιὰ ματιά προσεγγισμένους θαυμαστή, σὰ νὰ τοὺς ἔστησε, μὲ πρότυπο οὐσιαστικὰ καλλιτεχνικὸς τοὺς λαϊκοὺς τύπους τοῦ Σαίξπηρ, ὄχι μελετώντας τὸ περιγράμμα ἀλλὰ τὸ βάθος τους· τὸ τάλαντο τοῦ αὐτοῦ, τὸ νὰ παρατραπῆ τοὺς ἀνθρώπους θεατρικὰ, γιὰ νὰ τοὺς ξαναπλάσει καὶ νὰ τοὺς παρουσιάσει πάνω στὴ Σκηνή, εἶναι σπάνιο στὴν ἀποτελεσματικότητά του. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς ἥρωές του τοὺς ἀριστοκράτες μεταχειρίζεται τὴν ἴδια γλώσσα, χωρὶς τὴν ἀντίληψη τῶν ἐλλαδικῶν συγγραφέων τοῦ θεάτρου πού βράζουν τὰ “καλά” τους ὅταν πρόκειται νὰ μιλήσουν ἀνθρώποι κοινωνικῶς ἀνώτεροι· στὴν “Τύχη τῆς Μαρούλας” π.χ., ὅσο κι ἂν τὴν ἔγραψε ἀνθρώπος εὐγενέστατος, ὁ ἀρχιτέκτονας π.χ. καὶ ὁ ἄρχοντας προσέχουν τὴν κουβέντα τους σχετικὰ μὲ τοὺς γραμματικὸς τύπους· ὁ Μάτεσης διαφοροποιεῖ τοὺς ἥρωές του, γιὰ ν' ἀνταποκρίνεται ἡ ὁμιλία τους μὲ τὴν πραγματικότητά, βλέποντάς τους ἀπὸ μέσα τῆ ὕψους τοὺς ξεχωρίζει, ὄχι οἱ λέξεις(?). Ἀπὸ καθαρὴ θεατρικὴ ἀποψη τῆς γλωσσικῆς του μορφῆς, τὸν ὠφέλιζε ποὺ μορφοῦντο μόνον στὸ νησί του· οἱ γονεῖς του δὲν τὸν ἐστίασαν, ἂν κ' εὐκατάστατοι, στὴν Ἰταλία, ὄχι γιατί δὲν ἐντρέποντο τὴν ἀμάθεια, ἀλλὰ γιατί “μονογενῆς ὢν δὲν ἠδύνατο ν' ἀπομακρυνθῆ, κατὰ τοὺς ταραχῶδεις αὐτοὺς καιροὺς, τῆς οἰκογενείας του”(8), ἂν θελήσουμε νὰ δεχτοῦμε αὐτὴ τὴν ἐξήγησιν. Εἶναι λοιπὸν “αὐτοφυῆς” ἄνθος τῆς Ζακύνθου — ὅσο θὰ μπορούσε νὰ τὸ ποῦμε — ἀβόηθητος ἀπὸ Ἰταλοὺς δασκάλους μέσα στὰ κέντρα τῆς παιδείας τους· μορφώνεται μὲ τίς μελέτες του καί, μὲ τὴ συναναστροφή τῶν καλύτερων του, συγκρότησε τὸν ἑαυτοῦ του μὲ τόση φροντίδα, ὥστε νὰ ἐξαρθῆ στὸ ἐκλεπτυσμένο καὶ στοχαστικὸ μαζὶ σημεῖο νὰ συνθέσει τὸ “Βασιλικό”.

Ἀπὸ τὰ πρὸ ἀπλά του εἰδυλλιακὰ στιχοῦργήματα, τὰ πρῶτα, ὁ Σολωμὸς, ὡς τὰ τελευταία του, τὰ φτασμένα στὴν κορυφῆ, παρουσιάζει μιὰ ὑψηλὴ ἀντίληψη πλουσιότατη ἀπὸ σοβαρότητα· τὰ σατιρικά του ἔρχονται σὰ μιὰ ἀντίθεση· φυσικὰ, ἦταν αὐτοσχεδιάσματα τῆς παρέας καὶ δείχνουν πῶς, βγαίνοντας ἀπὸ τὸ σπουδαστήριό τους οἱ ἀριστοκρατικοὶ νέοι τῆς Ζακύνθου, κλειδώνανε μέσα σ' αὐτὸ κάθε σκέψη καὶ βαρύτητα τοῦ νοῦ· ξεφαντώνανε· εἶχανε τόσο ἥσυχο τὸ κεφάλι τους ἀπὸ ἔργιες καθημερινές, ὥστε δὲν τοὺς ἦτανε δυσάρεστες οἱ φάρσες· βασιάνανε μὲ τίς κοροϊδίες τους τὸ δυστυχισμένο μισοτρελλὸ τὸ Ροῖδη· ὁ Σολωμὸς μάλιστ, καθῶς εἶναι γνωστό, δὲν αἰσθανόταν ἐμπόδιο, λάβαινε μέρος πρόθυμα· τεκμήρια τῆς ξεφάντωσης αὐτῆς εἶναι οἱ σάτιρές του κ' ἕνας διάλογος τοῦ Μάτεση μὲ τὸ Ροῖδη — “Ἡ ἀνάγνωσις τοῦ Passio”(9) — γραμμένος μὲ τὸν τρόπο τῶν σατιρικῶν τοῦ ἐθνικοῦ ποιητῆ, ἀλλὰ πολὺ κατώτερός τους· γιὰ μᾶς τώρα οἱ στίχοι αὐτοὶ οἱ σατιρικοὶ — καὶ τοῦ Σολωμοῦ — διαβάζονται δυσάρεστα· τὸ μέτρο τους δὲν τὸ πιάνει τὸ αὐτὸ μας καὶ τὰ γεγονότα τους μᾶς φαίνονται ὅμοια μὲ πράξεις κακομαθημένων σημερινῶν ἐφήβων· τὸν Ροῖδη τὸν λυπόμαστε ὅσο καὶ τὸν Μαλβόλιο καὶ

(7) Ὁ Ἐνωπύλοος, ἀρμόδιος καὶ ἐξ αἰτίας τῆς καλλιέργειας του καὶ τῆς καταγωγῆς του, διατιπώνει αὐτὴς τίς σαστὲς γυναικὲς γιὰ τὸ ζήτημα τῆς γλώσσας τοῦ «Βασιλικού»: «... ὅπαθός τοῦ Σολωμοῦ καὶ εἰς τῶν ἐνθερμότερων ὑπερμάχων τῆς δημοτικῆς, ἠθέλησε διὰ τὸν παρόντος δράματι νὰ παράσχη ὑπόδειγμα γλώσσας σκηρικῆς... Εἶναι... ἡ γλώσσα του πλουσία, ἀμαλὴ καὶ καθαρὰ... Εἰς τὰ μέρη μάλιστὰ τὰ κάπια ἐπιστημότερα, ὅπου καὶ τὸν λαλοῦντων προσώπων καὶ ὡς ἐκ τῶν ἐρασιματικῶν περιστάσεων εἶναι ἀπηλλαγμένη τῶν ζουκινθινῶν χυδαϊσμῶν (= λαϊκῶν δημοτικῶν ἐκφράσεων) καὶ ἰδιωματῶν εἶναι τὸσον καθαρὰ, σχεδὸν πανελληνίως γλώσσα, ὅσω θὰ ἦν ἐξήλευε... καὶ αὐτὸς ὁ κ. Ψυχάρης...» («Παρνασσός» 1891, φ. 3 Νοεμβρ., σ. 166).

(8) Ἐκδοσὴ τοῦ 1881, σ. 6.

(9) Τὸν δημοσιεύει ὁ Δε Βιάζης, σ. 87—99.

ἂς ἐξηγοῦν οἱ προϋποθέσεις τῆς κωμωδίας τοῦ Σαίξπηρ, πού ἐκεῖ τὸν συναντοῦμε, τὰ παθητικά του. Τέτοια σκληρότητα τοῦ δείχνει, στὸ γράψιμό του, ὁ μεγάλος ποιητῆς πού θὰ τοῦ παραπονιότανε κανεὶς, ἂν τοῦ ἦταν δυνατό νὰ τοῦ μιλήσει. Σωστά βέβαια τὸν ἔπλασε, ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους τῆς Ἀναγέννησης, ἀλλὰ οἱ δημοκρατικὲς ἰδέες τοῦ καιροῦ καὶ ἐπιβάλλον νὰ σεβόμαστε τὴν ἀνθρώπινη προσωπικότητα· ταπεινώνοντας κανένα· ἕναν ἄλλον, φανταζόμαστε, προσβάλλει ἔλο τὸν κόσμον καὶ μαζὶ τὸν ἑαυτοῦ του.

Ἡ συμπεριφορὰ ὅμως, γενικότερα, τοῦ Μάτεση μέσα στὴν κοινωνία, δείχνει πῶς ἦταν ἐκλεχτῆς ψυχῆς κύριος· λαμπρὴ ἦταν ἡ δημόσια δράση του· μὲ πέρα πολλὴ εὐχαρίστηση τὸ διαβάζουμε στὸν Δε Βιάζη (σ. 8—10, σ. 27) ὅπου γίνεται λόγος γιὰ πολλὰς πράξεις του γεμάτες ἀπὸ συνειδητὴ εὐθύνης· στὴ σ. 28 ὑπάρχει κ' ἡ ἐξῆς πέρα πολὺ σπουδαία πληροφορία: “Ἐπεθύμει τὴν μόρφωση τοῦ λαοῦ, ὅπερ, κατὰ τοὺς χρόνους ἐκείνους δὲν ἦθελον, δυστυχῶς, οἱ πλείστοι τῶν εὐγενῶν”· στὴ σ. 15 ὁ Δε Βιάζης ἀναφέρει πῶς “κυτῶν διὰ τοῦ “Βασιλικού” αὐτοῦ τὰ βίαια μέσα τῶν μοχθηρῶν τῆς πατρίδος του εὐγενῶν, ἐπιθυμῶν οὕτω τὴν μόρφωσιν τοῦ λαοῦ διὰ τοῦ ἀληθῶς εὐγενικοῦ στοιχείου”.

Μιὰ σχετικὴ φράση τοῦ παραπάνω λογιῶ (σ. 11) μᾶς φαίνεται δυσάρεστη: “Καίτοι ἀριστοκράτης ἦγάπα καὶ τὸν πλεόν ποταπὸν. Ἦτο τύπος εὐγενεῖας, διότι ἦτο ἀναρετός”· τὸ “ποταπός”, βέβαια, ἐνοεῖ φτωχός, ἀνθρώπος τοῦ λαοῦ· ἀλλὰ τί; Θὰ ἔπρεπε νὰ ἦναι Ρονκάλας στοὺς ἀδύνατους; Τότε δὲ θὰ ἔγραφε ἔτσι ἔξοχα τὸν ἥρωά του. Ὁ Δε Βιάζης ἐξγυναί πῶς γράφει στὸ 1881 καὶ πῶς δὲ ζεῖ στὸν καιρὸ τῶν “εὐγενῶν”. Φοβόμαστε ὅμως πῶς κ' ἐμεῖς μιλάμε μὲ τωρινὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα.

Ἄλλ', ἄσχετα μ' αὐτὴ μας τὴν ἐντύπωση, ὁ Τ. Βουρνᾶς στὴν ἔκδοσὴ τοῦ ἔργου “Μερικὲς σημειώσεις καὶ σχόλια στὸ “Βασιλικό” (σ. 39—44) βλέπει, μέσα στὶς σκηνές του, τὴ σύγκρουση “δύο κόσμων”, τοῦ φεουδαρχισμοῦ μὲ τίς νεότερες ἐπαναστατικὲς ἰδέες καὶ ἀποδίδει στὸ Μάτεση αὐτὴ τὴν ἀρετή: “...ὁ ἀμείλιχος θεατρικὸς βιογράφος τῆς τιτανικῆς αὐτῆς πάλης πού ἀρχίζει νὰ γίνεται ἀποφασιστικῆ στὰ Ἐφτάνησα τὴν αὐγὴ τοῦ 18ου αἰῶνα, εἶναι ἕνα ἀρχοντοῦπολο πού ἡ γενιά του εἶναι περασμένη στὸ Ζακυνθὸν libro d'oro...”.

Ὁ “Βασιλικό” εἶν' ἕνα δράμα μοναδικό, γιὰ τὴν ἑλληνικὴ θεατρικὴ λογοτεχνία, στὴ φόρμα του καὶ στὴν ἐσωτερικὴ του ἀντίληψη καὶ ξεκινεῖ ἀπὸ τὸ Σίλλερ· αὐτὸ τὸ ἔχομε ἐπισημάνει στὸν Α' τόμο τῆς “Ἱστορίας...” μας· ὁδηγός μας ἦταν ἡ φροντίδα νὰ κατανοήσουμε τὰ πνευματικὰ ρεύματα τοῦ κυβερνοῦ τῆς συγγραφικῆς καὶ (κάθε ἄλλῃ) ἐκδήλωσιν τοῦ Θεάτρου μας, κύρια ἐξηγητικὴ προϋπόθεσις· καὶ θεωρήσαμε πῶς ὁ Σίλλερ εἶναι ἠγέτης(10) μιᾶς δραματογραφίας πού ἐκτείνεται σ' ἔργα γραμμένα σ' ὄχι κοντινὴ ἀπόσταση τὸ νὰ ἀπ' ἑ' ἄλλο καὶ μὲ διαφορετικὸ αἰσθητικὸ ἀποτελέσμα· ἔτσι διακρίνομε τὴν παρουσία τοῦ Σίλλερ (τῶν ἱστορικῶν δραμάτων), τῆς “Μαρίας Στούαρτ”, τοῦ “Δὸν Κάρλος” π.χ. ἀχνή, ἀλλὰ ὑπαρκτὴ στὸν Ζαμπέλιο πρῶτα, καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει θέατρο ἀπὸ τὰ 1818 καὶ στοῦ Κ. Ἀριστία τὸ “Ἀρμόδιος καὶ Ἀριστογείτων” (1840). Ὁ Ζαμπέλιος, μέσα στὸν “Τιμολέοντα”, σ' ἕνα σημειώμα του “Πρὸς τὸν φιλόμουσον ἀναγνώστην” (“Ἀπαντα”, 1860, σ. 1—12), ἀναγράφει τ' ὄνομα τοῦ Γερμανοῦ καὶ στὴ σ. 10 δίνει τὴν πληροφορία πῶς, ἀρχίζοντας νὰ συνθέτει τραγωδίες, προτίμησε ν' ἀκολουθῆσει τὸν τρόπο τῶν ἀρχόντων πού τὸν “ἐδίδαξαν ὁ Ἀριστοτέλης...”(11), “παρὰ νὰ παραδεχθῶ τὴν λεγομένην ρωμαϊκὴν τῶν νεωτέρων μέθοδον”, τὸν Σίλλερ δηλαδὴ, ἔραουστὸν πιά στὸν καιρὸ του· ἡ ἐπίδρασις αὐτῆ φανερώναται καὶ σ' ἄλλα ἔργα του. Στὸ Μάτεση, ὁ Σιλλερισμὸς ἔρχεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῶν “κοινωνικῶν” δραμάτων του καί, πραγματικὰ, πηγὴ του εἶναι ἡ “Λουίσα Μίλλερ”. Ἡ ἔκτασις τοῦ “Βασιλικού”, οἱ τυράντες του οἱ μακρυνές, ὄλο τὸ σχέδιο, καὶ μὲ τὴν πρώτη ματιά τὸ φανάζουν. Δὲν εἶναι “ἀτεχνία”, τοῦ Μάτεση ἡ περισολλογία του, καθῶς θὰ μπορούσε νὰ τὴ δεῖ κανεὶς, κρίνοντάς

(10) Τὸ 2ο κεφάλαιο ἐπιγράφεται «Ὁ ρομαντισμός»: ἡ ἐξῆς ἐρη παράγραφος του ἔχει τὸν τίτλο «Ὁ Σίλλερ καὶ ὁ Β. Οὐγκώ» καὶ προσπαθεῖ νὰ συλλάβει, σὲ τί βεβαίως τὸν τῶν συγγραφέων μας εἰς διὰ ποιητῆς καὶ τὰ ἴδια τους τὰ ἔργα, δίνοντάς τους τὴν ἐμπνευσί καὶ τὴν φόρμα· ὁ Α' τόμος μας τιμωρήθηκε στὸ 1951. Τὸ κεφάλαιο αὐτὸ θὰ ἔχει γραφῆ τρία ἢ τέσσερα χρόνια πρὶν.

(11) Μὲ τὸ «ἐδίδαξαν» ὑποσημαίνεται ἡ παλαιὰ πλάνη, καὶ θεωρεῖται δηλ. ἡ «Ποιητικὴ» ὄχι σὰν ἕνα βιβλίον ἀγωγιστικὸ πού πονεῖ γιὰ τὴ συγγραφικὴ παρακομὴ τῆς Τραγωδίας, παρὰ διαταγὴ πού δὲν ἐπιδέχεται ἀντιρρήσεις.

τον με τὸ αἶσθημα τοῦ βουλευβάρτου· στὴν ἑλληνικὴ μετάφραση τοῦ Γ. Στρατήγη, ἢ “Λουίζα Μίλλερ” ἔχει τυπωθεῖ σὲ 192 σελίδες, μικροῦ σχήματος, ἀλλὰ 192! Ἀνάλογη εἶναι καὶ ἡ ἔκταση τοῦ Ζακινθινοῦ ἀριστουργήματος· πρόκειται γιὰ μιὰ ἀντίληψη τοῦ καιροῦ. Ἄν θυμηθοῦμε μάλιστα ὅτι ὁ Μάτεσης δὲν εἶχε δεῖ σωστὸ δραματικὸ θέατρο σὲ συνέχεια, θὰ τὸν θαυμάσουμε· τὸ γερὸ σκηνικὸ του ἐνστικτο φτάνει στὴν ἀπόδοση τοῦ “Βασιλικῆς”, ζωντανεμένη ἀπὸ τὴ λίγη θεατρικὴ κίνηση τοῦ νησιοῦ, πού σημειώσαμε, κι ἀπὸ τὴ μελέτῃ τὴν ὠφέλεια καὶ τὴ χαρὰ καὶ τὴν ἐμπειρία πού προσπορίζει στους συγγραφεῖς ἡ συχνὴ φοίτηση σὲ παραστάσεις δὲν τὴ γνώρισε, δὲν εἶδε ἡθοιοὺς, ἀληθινούς ἡθοιοὺς, δὲ μίλησε μαζί τους, δὲν εἶδε ταχτικὲς ἐπαγγελματικὲς δοκιμὲς, δὲν εἶδε σωστὲς “πρῶτες”.

Πρόσωπα προτύπου καὶ “ἀπεικάζματος” ἔχουν μιὰ παράλληλη αἴσθησιν καὶ τὰ διὸ ἔργα εἶναι τόσο γνωστά, ὥστε μποροῦμε νὰ τὰ σημειώσουμε χωρὶς περισσότερὲς ἐξηγήσεις:

Πρόεδρος φὸν Βάλτερ [πατέρας] — Δάριος Ρονκάλας.
Φερδινάνδος [γιὸς του] — Δραγανίγος.
Βούρμ — Γερασιμάκης.

Τὴ σχέση αὐτὴ ἀνάμεσα στὰ διὸ ἔργα τὴν παραδέχεται στὴν ἔκδοσή του ὁ Λέων Κουκούλας (σ. 21) ὁ καὶ μεταφραστὴς τῆς “Λουίζας Μίλλερ” πού παίζεται στὰ χρόνια μας.

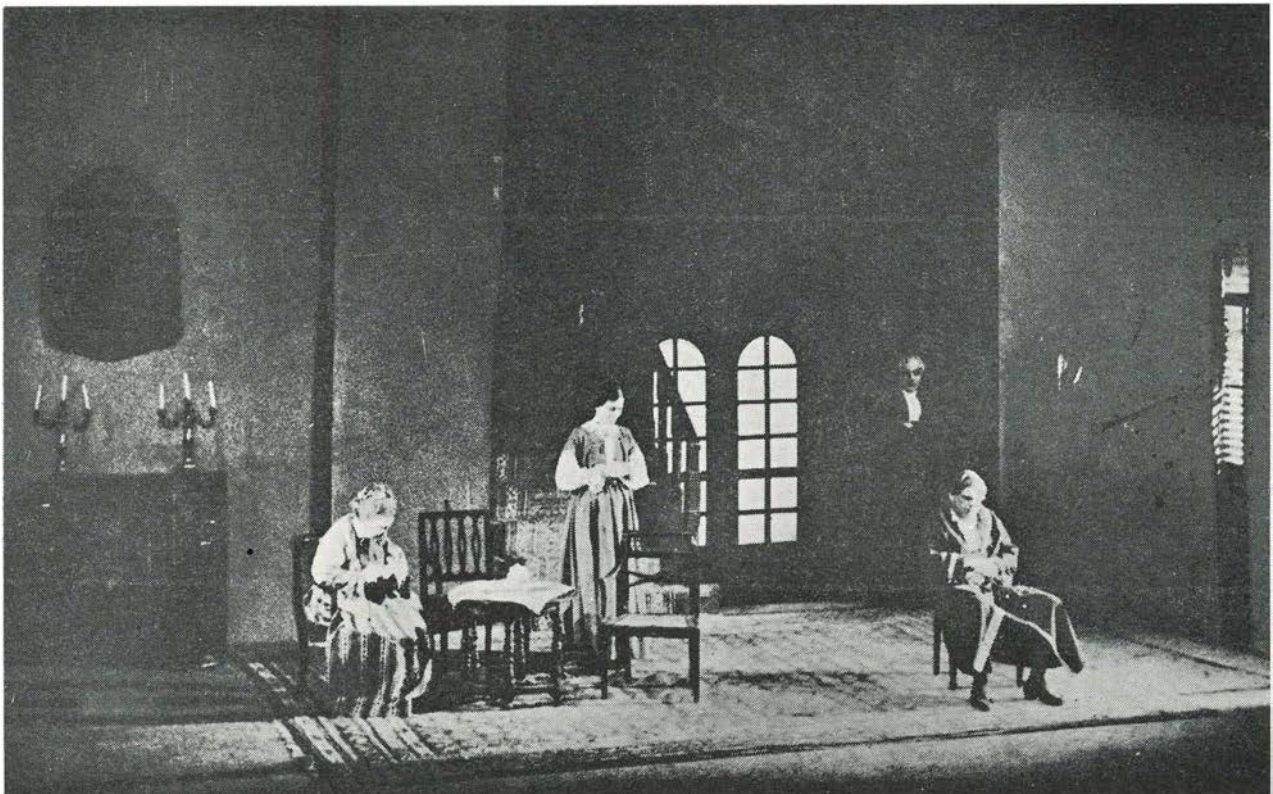
Σὲ σχέση μετὰ τὴν πηγὴ του, ὁ “Βασιλικὸς” φαίνεται χαμηλότερος· ὁ Μάτεσης περιγράφει πρὸς πολὺ παρὰ πού ἀγωνίζεται ἄμεσα· ζοῦσε, ναι, κάτω ἀπὸ ξενικὴ κατοχὴ, ἀλλὰ δὲν θίγει κατ’ εὐθείαν ἐκεῖνη· ἔχει λεχθεῖ πὼς ἦταν φίλος τῶν Ἄγγλων· τὸν Σίλλερ ὅμως τὸν πνίγουν ἄμεσα οἱ συνθήκες τοῦ τόπου του καὶ τοῦ καιροῦ του· ὁ ἄγριος Δάριος εἶναι μόνον ἄγριος, ὁ φὸν Βάλτερ εἶναι ρόλος ἀνθρώπινος πλατύτερα σὰν ψυχικότητα καὶ σὰν δράση, εἶναι τραγικός· ὁ Δάριος εἶναι ἀνατριχιαστικός· ὁ Μάτεσης δὲν πολεμᾷ κάτι πού βασιανιστικὰ τυραννᾷ τὸν ἴδιο, συγκινεῖται, κάτω ἀπὸ τὸ φιλελεύθερο πνεῦμα τοῦ καιροῦ του, ἀλλὰ με λιγότερη αἴσθησιν τῆς δουλείας πού καταπιέζει τὴν πατρίδα του. Ὁ Φῶτος Πολίτης ὅμως γράφει: “Ὅταν συνέγραψε τὸ δράμα αὐτὸ ... βαστοῦσε ἀκόμα στὸ νησί του ἡ ἀρχαία ἀντίθεση μεταξύ ἀρχόντων καὶ λαοῦ

ἀφ’ ἐνὸς καὶ ἀφ’ ἑτέρου μεταξύ ἀρχόντων “ἀπὸ τὰ πρῶτα σπῖτια” καὶ ἀρχόντων ἀπὸ τὸ “σεκόντο ὄρδινο” (ἀστοί). Οἱ ἀριστοκράτες, μέσα στὰ σπῖτια τους ἦταν ὅμοιοι κι ἀγέρωχοι, ἄδικοι... Γιὰ νὰ καταστήσῃ λοιπὸν ὁ Μάτεσης περισσότερο ἰσχυρὴ τὴν ἀντίθεση τῶν τάξεων, πού οὐσιαστικὰ ὑπῆρχε ἀκόμα στὴν ἐποχὴ του, δηλαδὴ ἐπὶ ἀγγλικῆς κατοχῆς, ἔκανε τὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου του νὰ παίζεται ἔναν αἰῶνα πρωτύτερα, τὸ 1712, ἐπὶ ἐνετοκρατίας, ὅταν ἡ διαφθορὰ τῆς διοικήσεως καθιστοῦσε τοὺς ἀριστοκράτες ἀκόμα πρὸ ἀνεξάρτητους στὶς θελήσεις τους, αὐταρχικούς...” (“Πολιτεία”, 24 Μαρτ. 1927). Ἀνάλογα εἶναι κι ὅσα γράφει στὴν ἔκδοσιν τοῦ ἔργου ὁ Λέων Κουκούλας (σ. 20 - 21).

Ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἐλευθερία εἶχε κριθεῖ ὅταν ὁ Μάτεσης ἔγραφε τὸ ἔργο· ἔστω, τμήμα εἶχε ἐλευθερωθεῖ τὸ συγγραφέα δὲν τὸν πίεσε ἡ δουλεία, κάνει φάρσες στὸ Ροῖδη, ὅταν οἱ Ἕλληνες σκοτωνόντουσαν ἀπέναντι καὶ δὲν εἶναι Σολωμὸς νὰ συλλάβει τὸ νόημα τοῦ Ἀγῶνα καὶ νὰ δεῖ τὸ βάθος του. Γράφει κι ὁ Μάτεσης ποιήματα φοβερὰ γιὰ τὴ μικρὴ τους ἀξία — τὸ “χουν πεῖ ὅλοι· μερικά εἶναι πατριωτικά, ὡρὰ ὅμως, ἀδύνατα, σὰν χωρὶς αἴσθημα. Κάπου, ἐπίσης ὡρὰ, μιλάει καὶ γιὰ ἕνα κακὸ δικηκτὴ Ἄγγλο, τὸν Λόρδ Δούγλας (σ. 68 - 9, στὴν ἔκδοσιν τοῦ ’81). Ὁ πατριωτισμὸς του ὑπῆρχε (σ. 8), ἀλλὰ δὲν τοῦ φτέρωσε τὴν ψυχὴ καὶ δὲν ἦταν τόσο στρατευμένος ἔσο οἱ ἄλλες του ἀρετὲς πού τὸν ὀδηγοῦσαν καὶ στὴ ζωὴ του καὶ στὸ νὰ δεῖ με τόση τρυφερότητα τὰ δευτέρω πρόσωπά του. Μήπως εἶναι διαφωτιστικὴ ἡ φράση αὐτὴ τοῦ Δε Βιάζη; “Φίλος τῆς προόδου καὶ τῆς ἐλευθερίας, ἠρέσκειτο εἰς τὴν πάτριον προαγωγὴν, ἀλλὰ καὶ δὲν ἐτόλμα νὰ ἐξέρχεται τῶν τιθεμένων παρὰ τοῦ καθεστώτος νόμων, τῶν ὁποίων ὅμως τὴν τήρησιν ἀπῆτει καὶ υπερῆσιζε πάσῃ δυνάμει” (σ. 12).

Τὴν ἀγγλοφιλία του τὴν ὑπογραμμίζει ἡ Μαριέττα Ε. Γιαννοπούλου (“Ἑλληνικὴ Δημιουργία” 1952, σ. 178) στὸ ἄρθρο τῆς “Ἀνέκδοτα ἔργα τοῦ Ἀντ. Μάτεση”: “Μαζὶ μετ’ ἀνέκδοτά του θεώρησα καλὸ νὰ μεταφράσω καὶ τὰ Ἰταλικά του ποιήματα πού βρίσκονται στὰ “Ἀπαντα” τῆς ... ἔκδοσιν τοῦ Δε Βιάζη, γιὰτὶ ἀξίζουν. Τὸ ἀναφερόμενο στὴ Ζάκυνθο φανερῶνει τὴν ἀγγλοφιλία τοῦ Μάτεση, πού φτάνει νὰ τοῦ ἐμπνεύσει ποίημα στὴ χρονιά πού γίνονται στὰ Ἐφτά-

Ὁ “Βασιλικὸς” τοῦ Μάτεση στὸ Ἐθνικὸ — 5 Φεβρ. 1935 — με σκηνοθ. Ροντήρη, σκην. Κλώνη, κοστ. Φωκᾶ. Ὁ Γ. Γληνὸς (Ρονκάλας), ἡ Σαπφὼ Ἀλκαίου (Ρονκάλανα), ὁ Ἄλ. Μινωτῆς (Δραγανίγος) καὶ ἡ Ρ. Μυράτ (Γαρουφαλιά). Φωτ. Α. Φραντζῆ



νησα υποχρεωτικές γιορτές για το καταπιεστικό Σύνταγμα του Μάιτλανδ¹² τις άλλες ξένες κατοχές του νησιού φαίνεται να τις αποδοκίμαζε και από το ίδιο αυτό ποίημα και από τ' άλλο στο Ναπολέοντα για τους Γάλλους. Ίδου και το ποίημα. (Τό ιταλικό κείμενο είναι στη σ. 158 του Δε Βιάζης).

“ Σ τ η Ζ ά κ υ ν θ ο 1 8 1 7

... Νύχτα ταρταρική, ὦ Ζάκυνθό μου, τύλιξε για πολύ καιρό
τὸ χαρούμενο οὐρανὸ σου
καὶ μανιασμένη, μὲ λυμένα μαλλιά
λέωνε τὸ χῶμα σου μὲ αἷμα.
Μέσα σὲ τόσες βαρβαρότητες, ἄχ, ὅμως ἀκούω
τὰ χρυσὰ λόγια ποὺ τιμᾷ ο ἰ κόσμος
σὲ λειψοὺς τίνους στραμμένους πρὸς τὸν ξένο
κ' ἔπειτα στὸ βάθος ἀνατράπηκε τὸ λιοντάρι τῆς Ἀδριατικῆς.
Ἄλλαξες τύχη, ναί, ἀλλ' ὄχι στὸ καλύτερο.
Ἐνοχη ἀκράτεια ποὺ λεφτεριά κραζόταν
ἔκαμε τ' ἄμασθητά σου βρωμερὰ ἐλαττώματα.
Κ' ἐπὶ τέλους, ὅστερ' ἀπὸ διάφορες τύχες ποὺ εἶχες.
ἔστρεψε ἡ Ἀγγλία σὲ σένα τὸ βλέμμα μὲ καλωσύνη (ὦ μακά-
των ἀρχαίων Ἑλλήνων δοξαζόμενο λείψανον”. [ρια σύ)

Μήπως λοιπὸν ἡ ἀναφορὰ τῆς ὑπόθεσης στὰ χρόνια τῆς Βενε-
τοκρατίας εἶναι μιὰ “φυγή”, γιὰ νὰ δειχθεῖ πὼς τώρα, στὰ
χρόνια τῶν Ἀγγλων, τέτοια ποιητὰ γεγονότα δὲ θὰ μπορού-
σε νὰ συμβοῦν; Ὁ τόνος τοῦ ποιήματος δὲ θυμίζει, γενικότερα,
σαιξπηρική αἴσθηση;



Σήμερα πιά θεωροῦμε τὸ “Βασιλικό” ἀνώτερο καλλιτεχνικό
δημιούργημα ὁ ἴδιος δὲν εἶχε παρόμοια ἰδέα, ὄχι ἀπὸ μετριο-
φροσύνη, ἀλλὰ ἡ αἰσθητικὴ του ἀντίληψη ἦταν διαφορετικὴ
ἀπὸ τὴ δική μας καθὼς κ' ἡ θεατρικὴ του παιδεία.

Ἐνα χρόνο ἀφοῦ τυπώθηκε ὁ “Βασιλικός”, στὰ 1860⁽¹²⁾, ἔ-
γραψε ὁ Μάτσης τὴν “Προειδοποίησιν”, ἕνα κομμάτι δηλα-
δὴ σὰν πρόλογον, ὅπου μιλάει “αἰσθητικά” γιὰ τὸ ἔργο του
καὶ προσπαθεῖ νὰ τὸ δεῖ ὁ ἴδιος σὰν παρατηρητῆς· θὰ τὸν ἀκο-
λουθήσουμε καὶ θὰ ἐξετάσουμε ὀρισμένα σημεῖα του ἂν καὶ
θὰ ἴσταν καλύτερα νὰ ἴχαμε κάτι δημοσιευμένο στὴν πρώτη
ἐκδόση, πῶς φρέσκον, πῶς κοντινὸ μὲ τὴν ἐμπνευση ποὺ τὸν
καθοδηγήσει στὸ ἔργο· εἶναι οἱ στοχασμοὶ του γι' αὐτὸ, ἀ-
σύγκριτα κατώτεροι, ἀσουλοῦπωτοι, ἀσημαντοὶ μπροστὰ στίς
αὐστηρὰ διατυπωμένες ἀπόψεις τοῦ Σολωμοῦ γιὰ τὰ ποιήματά
του. Τὴν “προειδοποίησιν” τὴ βρῆκε ὁ Δε Βιάζης καὶ τὴν
τύπωσε (σ. 16 - 18):

“Κύριον σκοπὸν ἔλαβον... τὴν παράστασιν
εἰκόνας... τοῦ τε χαρακτῆρος καὶ τῶν ἡθῶν
καὶ ἐθίμων τῆς ἐποχῆς...”. Τοῦτο τὸ πέτυχε
ὡστόσο τὸ νέο ἐλληνικὸ θέατρο ἔχει ἕνα εἶδος πολὺ διαδομέ-
νο ἀλλὰ κατώτερο, τὴν “ἠθογραφία”. γι' αὐτὸ πολὺ σωστὰ
παρατηρεῖ ὁ Λέων Κουκούλας πὼς ὑπάρχει δισταγματὴς νὰ ὀνο-
μαστεῖ τὸ ἔργο ἠθογραφία (σ. 20 σημ.). Πραγματικά, ὁ Μά-
τσης μπόρεσε νὰ ἐκφράσει καὶ τὸ χαρακτῆρα τῆς ἐποχῆς·
ἄρα δὲ θὰ πρεπε νὰ μπλεχθεῖ στὸ νοῦ κανενὸς πὼς ὁ “Βασι-
λικός” πῶς καὶ μὲ τὰ ἔργα τῆς νεοελληνικῆς “ἠθογραφίας”·
αὐτὴ ἔχει νὰ κάνει μὲ γραφικότητες, ν' ἀνακατεῖ δραματικά
καὶ κωμικὰ στοιχεῖα καὶ νὰ τῆς ἀρέσουν οἱ λεπτομέρειες τῶν
καθημερινῶν ἀπλῶν συνηθειῶν· ἔχει ξεπέσει στὴν κοινὴ ἐχτί-
μιση καὶ μένει στὴν περιοχὴ τοῦ ἐλαφροῦ θεάτρου ὄχι σὰν
ἐπιδίωξη φόρμας ἀλλὰ σὰν ἀνάγκη γιὰ κάποιο βόλεμα τῆς
δουλειᾶς· ὅταν ἕνα ἔργο γίνεται στὸ ὑπαιθρο μὲ χωρικοὺς κλπ.
καὶ κλείνει μέσα του ποίηση καὶ ἀνώτερη διάθεση δὲ μπο-
ρεῖ νὰ εἰπωθεῖ “ἠθογραφία”. τουλάχιστο μὲ τὴν ἔννοια τῆς
ντόπιας ὀρολογίας. Ἡ Μπερνάρντα Ἀλμπα π.χ. δὲν εἶναι
ἠθογραφία σὰν τὴν Κυρὰ Κατίνα καὶ τὸν Ἀντώνη στὸ “Φιν-
τανάκι” καὶ σὰν τὴ Λεμπέσσινα στ' “Ἀρραβωνιάματα”.
Ὁ Σπύρος Μελάς ἔχει γράψει⁽¹³⁾, μὲ τὴν πρόθεση νὰ τοποθε-
τήσῃ τὸ “Βασιλικό” μέσα στὸν ἐυρωπαϊκὸ χῶρον· προτιμοῦ-
με ὅμως νὰ παραθέσουμε μιὰ παράγραφο τοῦ Κουκούλα ποὺ
ἔχει καὶ βάθος καὶ σαφήνεια:

“Ὁ Βασιλικός”... ἔχει γιὰ τὴν ἱστορίαν τοῦ νεωτέρου θεάτρου
μῖαν ἐιδικὴν σημασίαν... Γραμμένον τὸ 1830, δηλαδὴ σὲ μιὰ

(12) «...Ἐν Ζάκυνθῳ. Τυπογραφίον α' Ὁ Ζάκυνθος» Κωνσταντίνου Ρωσσολίμου. 1859». Ἡ ἐκδόσις τοῦ 1881, ἀπὸ τυπογραφικὸ λάθος ἀναγράφει 1856· τὸ διορθώθησαν καὶ ἄλλοι.

(13) «Νεοελληνικὴ Δημιουργία», 1 Αὐγ. 1952, σ. 133—5 καὶ στὸ ἄρθρον τοῦ «Ἀντώνιος Μάτσης, ἕνας πρόγονος τοῦ ἐλληνικοῦ κοι-
νωτικοῦ Θεάτρου».

ἐποχῇ ποὺ τὸ ἠθογραφικὸ στοιχεῖο μόνον στὴν κωμῶδα συ-
ναντιῶταν καὶ ὁ ρεαλισμὸς μόνον σ' αὐτὴν ἦταν ἀποδεχτός... τὸ
δρᾶμα... μὲ τὸν ἠθογραφικὸ ρεαλισμὸ καὶ τὸ ζωντανὸ ἰδιω-
ματικὸ λόγο του παρουσιάζεται σὰν ἐν' ἀπ' τ' ἀρχαιότερα
θεατρικὰ κείμενα ποὺ προοιωνίσθησαν τὸ νεώτερον ρεαλιστικὸ
δρᾶμα...” (σ. 19).

“Τὸ παρὸν... δύναται μᾶλλον νὰ ὀνομα-
σθεῖ ἱστορικὴ μυθιστοριογραφία δραμα-
τικῶς παραστανομένη...” μὲ τὸ “ἱστορικὴ” θέ-
λει νὰ πεῖ, προφανῶς, ὅτι τὸ ἔργο στηρίζεται σὲ πραγματικὰ
γεγονότα· ὁ κόσμος ξέρει πὼς ἱστορικὸ ἔργο θὰ πεῖ κάτι
ἐντελῶς ἄλλο· “Ὁ Δὸν Κάρλος” π.χ., “Ὁ αὐτοκράτωρ Μι-
χαήλ” κ' ἕνα ἑκατομῦριο ἄλλα.

“... ἡ Κωμῶδία, καὶ τούτου ἕνεκα τῆ ἀπέ-
δωκα τὸ γενικὸν ὄνομα Δράματος...” μπερ-
δεμένα, γιὰ μᾶς, πράγματα· ὀνόμασε τὸ “Βασιλικό” δρᾶμα,
γιατὶ εἶναι “μυθιστοριογραφία” καὶ “Κωμῶδία” τὸν ὄρο
Δράμα τὸν παίρνει στὴν περιληπτικὴ ἀρχαία σημασία.

Ἐποῦτο, ἡ Μαριέττα Γιαννοπούλου (ὅπου πῶς πάνω, σ. 178)
ξεχωρίζει τὴ λ. “Κωμῶδία” καὶ θεωρεῖ πὼς ὁ “Βασιλικός”
ξεκινᾷ ἀπὸ τὴν “Πεθερά”, κωμῶδα τοῦ Τερέντιου τὸ παρα-
δέχτηκε ὅστερ' ἀπὸ προσεχτικὸ διάβασμα τῆς φάρασσ τοῦ
Λατίνου. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μὴν ἀναφέρουμε καὶ τὴν ἀντίλη-
ψη αὐτῆ, ὅσο καὶ ἂν θὰ δυσκολευόταν νὰ τὴ βρεῖ κανένας κάπως
κοντὰ στὴν ἀλήθεια· δὲ φτάνουν μερικεὶς συμπτωματικὲς “ὀ-
μοιότητες” γιὰ νὰ κατατάξουν ἕνα δημιούργημα σὰν καὶ αὐτὸ.

“... ἡκολούθησα μᾶλλον τὴν Γερμανικὴν
Σχολὴν...” Σωστό· ὑπονοεῖ τὸν Σίλλερ καὶ τὴ “Λουίζα
Μίλλερ”, ποὺ, φυσικά, τὴν εἶχε μελετήσει⁽¹⁴⁾.

“... Διετήρησα τὰς δραματικὰς ἐνότητας...”
(ἂν καὶ ἀκολούθησε τὴ Γερμανικὴ Σχολὴ) μὲ τὸ ρομαντικὸ
τῆς χρώμα· “Ἐπραξα δὲ τοῦτο οὐχὶ ἐκ προμε-
λέτης, ἀλλ' ἀφορῶν πάντοτε εἰς τὴν πιθανό-
τητα ἀπέφευγον αἰσθηματικὰς πωσ εἰς τὴν
σύνθεσιν τοῦ ποιήματός μου πᾶν ὅτι ἡ δύνα-
το νὰ τὴν ἀθετήσῃ”. (Τὴν ἐνότητα τοῦ χρόνου, γιὰ
τοῦ τόπου δὲν τὴν τηρεῖ· τὸ ἔργο ἔχει ἐσωτερικὰ κ' ἐξωτε-
ρικὰ). Πραγματικά, ἡ δράση συντελεῖται σ' ἕνα εἰκοσιτετράω-
ρον καὶ σὲ πέντε ὥρες· τίς ὥρες τίς προσθεῖται ὁ Ξενοπούλος.
Συνεχίζοντας, προβαίνει καὶ σὲ γενικότερες διαπιστώσεις — καὶ
νομοθετεῖ ἔξη κανόνες γιὰ δραματοποιίαν — βγαλμένες ἀπὸ
τὴ θεώρησιν τοῦ “Βασιλικοῦ” (σ. 17). Ἀναφορικὰ μὲ τὸν ἕκτο
κανὼν ἔχει δικίον· τὸ παραδέχεται καὶ ὁ ἴδιος πῶς, ἐνὸς τὸ ἔργο
εἶναι πληθωρικὸ — 128 πυκνοτυπωμένες σελίδες, στὴν πρῶ-
τῃ ἐκδόσει — καὶ στὰ γεγονότα τὸ ἴδιο, ἡ τελευταία σκηνὴ
εἶναι θαυμαστῆς συντομίας· θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανένας πὼς
ἀποτελεῖ κάτι τὸ ἐξοχο:

“ΦΙΛΙΠΠΑΚΗΣ: Γαρουφαλιά!

ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ: Φιλιππάκη, ἐσὺ εἶσαι; (ἐνῶ πηγαίνει
νὰ τὴν ἀγκαλιάσῃ κλείεται ἡ σκηνή)”.

Κ' ἐπιλέγει σὲ μιὰ σημείωσι! “Παρεβιάζετο ὁ αὐτὸς λο-
γιώτατος (γρ. λογιώτατος) κανὼν, ἐὰν ἐπὶ τὸ παρὸν δρᾶμα
προσετίθετο ὁ γάμος ἢ αἱ προετοιμασίαι τοῦ γάμου, ἢ ὁμιλίας
περὶ αὐτοῦ — καὶ ὡσαύτως ἤθελε φέροι ἀθέτησιν τῶν χαρα-
κτῆρων, ἐὰν συνδιελέγετο ὁ πενθερὸς μετὰ τοῦ γαμβροῦ”.
Συνεχίζει γιὰ τὸ πῶς, μαζὶ μὲ τὴν τέρψη τὸ κάθε ἔργο πρέπει
νὰ φέρει στὸν ἀναγνώστη του καὶ μιὰ ὠφέλεια ἠθικὴ. Ἡ
ἠθικολογία ὅταν γίνῃ ἀντιληπτὴ δὲ δυναμώνει τὴν ἀγαθὴ ἐντύ-
πωσιν· ἡ ὠφέλεια ἔρχεται μόνη τῆς, ὅταν τὸ ἔργο ἔχει γραφεῖ
μ' ἀληθινὴν ποίηση.

Ὁ Δε Βιάζης δὲ δημοσιεύει ὅλη τὴν “Προειδοποίησιν”· εἴ-
ναι, συνήθως, βιαστικός, δὲν ἔχει πάντοτε πεποιθήσιν κανέναν
ἂν τὸ κάθε τι ποὺ ἀναγράφει θὰ ἴσταν καὶ τὸ σωστὸ, καταλή-
γει στίς κρίσεις του χωρὶς πολλοὺς δισταγμούς: “Τὸ κατ'
ἐμὲ ὁ “Βασιλικός” ἔχει ἐλλείψεις. Ὁ Μάτσης παρημέλησε
πολὺ τὴν τέχνην. Λείπει ἡ οἰκονομία, ὁ διάλογος δὲν ἔχει πάν-
τοτε τὴν ἐλληνικὴν ἀπλότητα [;] ἐνίοτε εἶνε λίαν σχοινοτενέ-
στατος, πράξεις εἶναι ἄνευ ποικιλίας... εἶνε ἄξιος μόνον πρὸς
ἀνάγνωσιν...” (σ. 18).

Ὁ Ξενοπούλος, νέος, γνωματεύει: “...ὁ “Βασιλικός” δὲν
ἐκπληροῖ τὸν κύριον τοῦ δρᾶματος σκοπὸν μὴ δυνάμενος καὶ
ὡς ἐκ τοῦ ὀλίγον ἀνοιχτοῦ θέματος καὶ ὡς ἐκ τοῦ ὀλίγον σχοι-

(14) Δέσ «Νέα Ἑστία», 1960, σ. 265.

ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ
ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗΣ ΣΧΟΛΗΣ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΘΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

24, 26, 28 ΚΑΙ 27 ΜΑΡΤΙΟΥ 1927 ΩΡΑ 10 Μ.Μ.

Ο ΒΑΣΙΛΙΚΟΣ

Δράμα υπό ΑΝΤ. ΜΑΤΕΣΗ (1794-1875) συγγραζέν τὸ 1829-30.

ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΔΑΡΙΟΣ ΡΟΝΚΑΛΑΣ, ἄρχοντας ἀπὸ τὰ πρῶτα σπιτία.	Πάρης Χατζηπέτρος
ΡΟΝΚΑΛΑΙΝΑ, ἀρχόντισσα τοῦ	Νανά Παπαδοπούλου
ΔΡΑΓΑΝΙΓΟΣ, ἀρχοντοπούλῳ τοῦ	Κ. Οικονομίδης
ΓΑΡΟΥΦΑΛΙΑ, ἀρχοντοπούλα τοῦ	Ἄντα Βασιλείου
ΜΠΟΥΣΑΡΑΣ, οἰκτοῦ τοῦ	Ι. Σέττας
Ἔνας δουλευτὴς τοῦ ποῦ δὲ μιλεῖ.	Χρ. Παπαϊωάννου
ΛΑΝΑΡΩ, δουλειτῶν τοῦ	Μαρία Ἐδελσταν
ΦΙΛΙΠΠΙΚΗΣ ΓΙΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ, ἄρχον- τας ἀπὸ τὰ δευτέρω σπιτία.	Χρ. Φαρμάκης
ΓΑΩΣΣΙΑΗΣ, δουλειτῶν τοῦ	Ἐμ. Μανωλίδς
Ἔνας ἄλλος δουλειτῶν τοῦ ποῦ παρουσιάζεται μόνον μᾶσκαρα, ἔχουν μὲ προσωπίδην καὶ μὲ ἐπὶ τούτου φορέματα.	Δούκας Βουδούρης
ΓΕΡΑΣΙΜΑΚΗΣ, φαττορός (fattore) (πράκτορας) τοῦ Πρεβεδούρου (Preveditore) προβλεπτοῦ ἢ κυβερνήτου.	Πετ. Κατσέλης
ΓΕΡΟΝΙΚΟΛΑΣ, πωλητῆς	Μιχ. Παπαδάκης
ΚΟΣΜΑΣ ΚΑΡΑΠΑΤΗΣ ἀπὸ τὴν ὑστερῆν	Χρ. Εὐθυμίου
ΘΩΜΑΣ τῆς τοῦ λαοῦ	Γ. Δαμασιώτης

Τὸ πρόγραμμα γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Βασιλικῷ" ποῦ ἔδω-
σε ὁ Φῶτος Πολίτης μετὰ τὴν Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου

νοτενοῦς διαλόγου καὶ ὡς ἐκ τῆς ἐλλείψεως ποικιλίας ἐν τῇ
πράξει νὰ παρασταθῇ ἐπὶ σκηνῆς... Ἄργότερα ὅμως ἔγρα-
ψε: "... Τὸν "Βασιλικῷ" εἶχα, πὺ πολὺ ἀπὸ κάθε τι
ἄλλο, γιὰ θεατρικὸ πρότυπο. Τὸν ἐγνώρισα καὶ τὸν ἀγάπη-
σα ἀπὸ παιδί, καὶ ἀν ἐπιχειροῦσα ποτὲ νὰ γράψω κάτι γιὰ θέα-
τρο, δὲ θὰ ἔταν, βέβαια, οὔτε ἡ "Γαλάτεια"... θὰ ἔταν σὰν
τὸν "Βασιλικῷ". Καὶ συνεχίζει: Θέλαν τώρα νὰ ποῦν μερικὸ
πὺς ὁ "Βασιλικῷ" στάθηκε ὁ πατέρας τοῦ Νεοελληνικοῦ
Θεάτρου, γιὰτὶ ἄμηση συνέχειά του εἶναι ἡ "Τρισεύγενη",
ποῦ τὸ ἀναμόρφωσε στὶς μέρες μας. Πλαστογραφία τῆς ἱστο-
ρίας ἀπὸ παλαμολατρεία ἢ ἀπὸ ἐμπάθεια. Ὁ "Βασιλικῷ"
... ἀγνώστος ὀλοσδιόλου στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴν Ἀθῆνα ὡς
τὴν ἐποχὴ ποῦ τὸν ἔπαιξε ὁ Φῶτος Πολίτης — τριάντα πέντε
χρόνια μετὰ τὸν "Ψυχοπατέρα" — δὲν εἶχε καμιά ἐπίδραση
στὴν ὡς τότε διαμόρφωση τοῦ Νοελληνικοῦ Θεάτρου. Ὁ Πα-
λαμῶς οὔτε κἀν τὸν εἶχε διαβάσει, κ' ἴσως ἀγνοοῦσε καὶ αὐτὴ
τὴν ὑπαρξὴ του, ὅταν ἔγραψε τὴν "Τρισεύγενη"... (Πρόλο-
γος στὸν Δ' τόμο τοῦ "Θεάτρου" τοῦ, 1946, σ. 14).

Ἡ διαπίστωση τοῦ Σενόπουλου εἶναι σωστή. ● "Βασιλικῷ"
τὴν πανελληνία του ζωὴ τὴν ἀρχισε στὰ 1927, ὅπως τὸ ὑπαι-
νεχθήκαμε, μετὰ τὴν "Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου". τὴν
ιδέα γι αὐτὲς τὶς παραστάσεις, ποῦ μιά τους ἦταν καὶ ὁ "Βα-
σιλικῷ", τὴν πρότειναν στὸ Συμβούλιο ὁ Φῶτος Πολίτης καὶ
ὁ Π. Καλογερίκος (15 Ἰανουαρίου. "Πρακτικά"). Εἶχαν ἤδη
προετοιμάσει τοὺς μαθητῆς ἢ ἐμφάνιση ἀποφασίζεται στὶς
4 Μαρτίου, πὺς θὰ γινότανε στὶς 24: "Ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ ἀπο-
φασίζεται, ὅπως δαπανηθῶσι τὰ ἀναγκαζοῦντα πρὸς κατα-
σκευὴν σκηνογραφικῶν — Παπαλουκάς καὶ Κόντογλους — καὶ
ἱματισμοῦ... μέχρι 30 χιλιάδων δραχμῶν". Ἄς ἀναφερθοῦν
οἱ πρῶτοι διδάξαντες, ἀν καὶ σπουδαστῆς: Δάριος Ρονκάλας,
Πάρης Χατζηπέτρος, Ρονκάλαϊνα, Νανά Παπαδοπούλου, Δρα-
γανίγος, Κ. Οικονομίδης, Γαρουφαλιά, Ἄντα Βασιλείου, Μπου-
σάκας, Ι. Σέττας: ἕνας δουλευτὴς ποῦ δὲν ὀμιλεῖ, Χρ. Παπα-
ϊωάννου, Λανάρω, Μαρία Ἐδελσταν, Φιλιππικὴς Γιαργυρο-
πούλος, Χρ. Φαρμάκης, Γλωσσιδης, Ἐμ. Μανωλίδς: ἕνας ἄλ-
λος δουλευτῶν ποῦ παρουσιάζεται μόνο μᾶσκαρα, Δούκας Βου-
δούρης, Γερασιμάκης, Πέλος Κατσέλης, Γέρο Νικόλας, Μιχ.

Παπαδάκης, Κοσμᾶς Καραπάτης, Χρ. Εὐθυμίου, Θωμάς, Γ.
Δαμασιώτης: μιά Ὀβρηά, Ταυγέτη Κουλουβέα, Καποράλ Τρά-
πολας, Κ. Σαντοριναῖος, ὁ τυμπανιστῆς, Σύλλβιος Λαχανάς.
Ὁ Φῶτος Πολίτης εἶχε ἀναλάβει τὴν ὑποκριτικὴ στὴ Σχο-
λὴ ἀπὸ τὸ 1926. Ἄμεσως ἔβαλε στὸ νοῦ του τὸ "Βασιλικῷ"
τὸν εἶχε ὅμως προσέξει καὶ πολὺ πρίν, μιά ἀγγελία στὴν ἐφ.
"Πατρὶς" ἀναφέρει: "Σήμερον... διάλεξις τοῦ κ. Φώτου
Πολίτου μετὰ θέμα: «Τὸ θέατρον ἐν Ζακύνθῳ. Ὁ Χάσης καὶ
ὁ Βασιλικῷς». Ἡ διάλεξις αὐτὴ θὰ προκαλέσῃ τὸ γενικὸν
ἐνδιαφέρον καὶ λόγω τῆς πρωτοτυπίας τοῦ θέματος καὶ λό-
γω τῆς ἐμβριθείας τοῦ ὀμιλητοῦ". (25 Ἰανουαρίου. 1918).

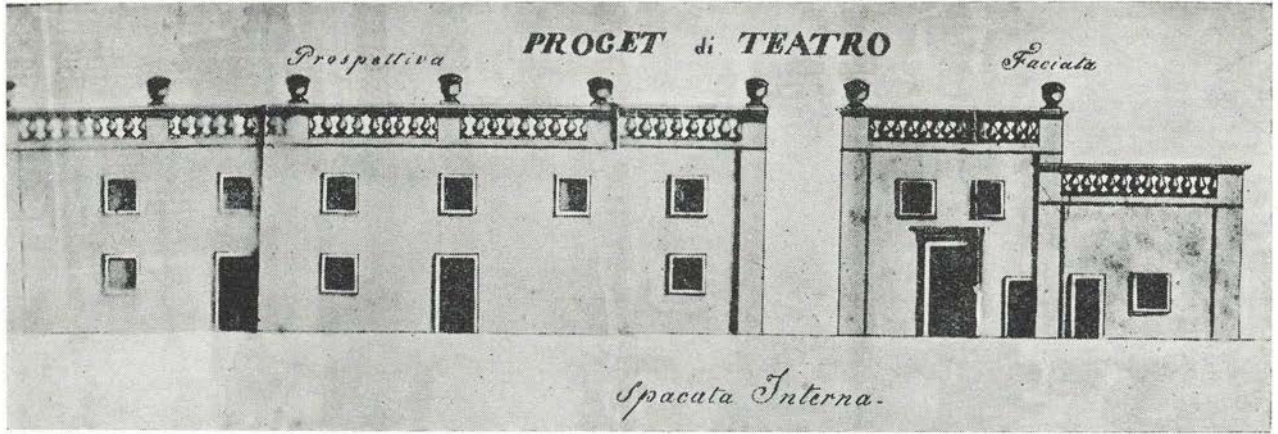
Ἡ παράσταση ἦταν σεμνὴ, κάτι διαφορετικὸ καὶ βαθύτερα
πνευματικὸ ἀπ' τὶς παραστάσεις τῶν δυὸ πρωταγωνιστριῶν.
Οἱ ἐμφάνισεις τοῦ μετανατοραλιστικοῦ σοβαροῦ μας θεάτρου
ἐξικόνουν ἀπ' αὐτὴ τὴν πρώτη ἐμφάνισι τῆς Σχολῆς καὶ τοῦ
"Βασιλικῷ" πολὺ περισσότερο παρὰ ἀπὸ τὸ "Θέατρον Τέ-
χνης" (1925) ἦταν τὸ καινούριον ποῦ ἐρχόταν σταθερὰ, ἡ-
ρεμα, στοχαστικὰ. Ἡ δουλειὰ τοῦ Φώτου Πολίτη στὴ Σχολὴ
ἦταν γεμάτη πίστη καὶ φροντίδα γιὰ τὰ ντόπια, γιὰ νὰ βρεῖ
στὴ ντόπια παράδοση κάτι σπουδαῖο δικό μας, ἀληθινὰ νεο-
ελληνικὸ, καὶ σταμάτησε στὸ "Βασιλικῷ". μοιραῖα λοιπὸν
κανένα, ὅταν πασχίζει γιὰ τὸν τόπο του, μετὰ στοιχεῖα τοῦ τό-
που του, φέρνει ἀνώτερον ἀποτελεσμα. Τὸ νὰ λαχαναίξει γιὰ
νὰ προσφέρει ὅ,τι ξένο ἔτυχε νὰ πληροφορηθεῖ μετὰ τὴ γαλ-
λομάθειά του, ἔχει καὶ αὐτὸ μιά χρησιμότητα, ὅταν μάλιστα
ἐξοφῶν ἀπ' τὴν ρουτίνα — αὐτὸ ἦταν τὸ "Θέατρον Τέχνης" —
ἀλλὰ τί νὰ κάνει; Τὰ πὺς πολλὰ δὲν τὰ δημιουργεῖ αὐτὸς ὁ
τρόπος.

Ἦταν μιά ἐπανάσταση ὅχι μόνο στὴ λεγόμενη "ἐσωτερικὴ"
σκηνοθεσία παρὰ καὶ στὴ σκηνογραφία ποῦ ἦταν στημένη μέσα
στὸ παλαιὸ καὶ ὠραῖο χτίριο τῆς ὁδοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου κ'
ἔδενε μετὰ τὴν αἴθουσα κ' ἔλεγες πὺς κάτι γερὸ ἔχει σταθερὰ
ἄξιο ν' ἀποχτήσῃ ἀπογόνους: ἢ φέρομ' ἕνα παράδειγμα:
στὸ κείμενον σημειώνεται: "Ὁ σκηνῆ... ἕνα πλάτωμα...".
Ἐπὶ μιά τριακονταετία, σχεδὸν, ἡ σκηνογραφία τοῦ δραματικοῦ
θεάτρου, σὰν καθεστὼς, ἀκολοῦθοῦσε τὰ "νατουραλιστικὰ"
δεδομένα, χωρὶς πολλὴ φαντασία στὰ ἐσωτερικὰ τὰ ἐξωτερι-
κὰ δὲν εἶχαν ἄλλες ἱεροδοξίες παρὰ ἕνα φόντο καὶ κουνίτες
ζωγραφιστὰ σὲ παλαιότερον στυλ ὅ,τι θαμποχάραζε στὸ "Θέα-
τρον Τέχνης" τὸ ἔκαν' αἰσθητὸ ὁ Πολίτης κ' οἱ σκηνογρά-
φοι συνεργάτες του καὶ πετυχάτε νὰ ἀνυπαρ-
χοῦν γιὰ τὴ σκηνογραφία, ὡς τότε, δάπεδο τῆς Σκηνῆς ὅχι
ὀμαλό, παρὰ μετὰ διάφορα ἐπίπεδα, ποῦ στυλιζάριζαν τοὺς πιθα-
νὸς κυματισμοὺς τοῦ φυσικοῦ ἐδάφους, μετὰ τοὺς δρόμους ποῦ
ξεκινούσαν ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ ἢ ποῦ καταλήγουν σ' αὐτὸ ἀπὸ
ἄλλες κατευθύνσεις, ὅχι συμμετρικὰ: τοῦτο ἀνάρτησε εὐχάρι-
στα τὴν ὀπτικὴ συνήθεια τοῦ θεατῆ καὶ δημιουργήσε προὔπο-
θεσεις γιὰ τὴν κίνηση τῶν προσώπων τὴν ποικιλότερη κ' ἐπο-
μένως τὴν ὠραιότερη καὶ βοήθησε στὴν καλλιτεχνικὴ ἀναπα-
ράσταση τῆς ζακυνθινῆς ζωῆς, ὅχι μετὰ φωτογραφικὴ ὁμοί-
τητα" παρὰ μ' ἕνα γερὸ ἐμπροσσοπισμὸ, ἀγνώστο ὡς αὐτὴ
τὴ στιγμή γιὰ μᾶς. Τὸ σκηνογράφημα, γενικὰ, ἦταν κομψὸ,
καλλιγραμμο, χρωματισμένον μ' ἀπαλούς τόνους: τὰ κοστύ-
μα ἦταν ἀνάλαφρα, κατασκευασμένα ἐπίτηδες, ὅχι τὰ βαριά
ἐκείνα καὶ πασίγνωστα τῶν ἰδιωτικῶν βεστιαρῶν πάνω στὰ
μοντέρνα τοῦ νησιοῦ, ὅπως τὰ φοροῦσαν τότε.

Τὰ στερνὰ τοῦ Ἄντ. Μάτεση ἦταν, ἀπὸ πνευματικὴ ἀποψη,
θλιβερά, καθὼς καὶ τοῦ Γουζέλη. Κ' ἐκεῖνος ἔγινε καθαρευου-
σιάνος καὶ γι' αὐτὸ φαντάζομαι πὺς ἡ "Προειδοποιήσις"
θὰ ἔχει γραφτεῖ πρὸς τὰ τελευταῖα χρόνια, ἀργότερ' ἀπὸ τὴ
χρονιά ποῦ δίνει ὁ Δε Βιάζης. Ὁ Μάτεσης ἦταν ἕνα σπουδαῖο
τάλαντο, ἔγραψε τὸ "Βασιλικῷ" — τὴ ὠραῖος εὐγενικὸς
τίτλος ἀπὸ τὴ λαϊκὴ εὐδιασμένη πρῶτονά! — σ' αὐτὸν
ἔδωσε ὅλη τὴν ἀξία καὶ τὴ μὸρφωσή του. Καὶ μ' αὐτὸν τέ-
λειωσε ποιητικὰ⁽¹⁵⁾. Μᾶς ἄφησε ἕνα ἔργο ἀλλὰ τί ἔργο!

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ

(15) Θὰ ὑπενημιόμισουμε στὸν ἀναγνώστη μας τὴν ἐκδοσὴ μας
τοῦ "Βασιλικῷ" στὸν τόμον «Νεοελληνικὸν Θεάτρον» τῆς «Βασιλικῆς Βι-
βλιοθηκῆς» ποῦ τὴν ἔχομε ἐπιμεληθεῖ (Ἄρματα 1953). Γιὰ τὸ ἔργο
γίνονται λόγοι στὴν «Ἐισαγωγή», σ. 12—3 καὶ δημοσιεύεται μετὰ ση-
μειώσεων καὶ σχόλια (σ. 76—159). Τὶς ἴδιες μέρες περίπου τυπω-
θήκε καὶ γι' ἄλλη μιά φορά: «100 ἀθάνατα ἔργα, Μάτεση ὁ Βασιλι-
κῷς, Βυζαντινὸν ἢ Βαβυλωνία. Ἐκδοτικὸς οἶκος Γεωργίου Παπαδημη-
τρίου...». Προλεγόμενα Λ. Κουκούλα. Σημειώσεις, σχόλια, γλωσσά-
ριο Τάσου Βουρνά. Τὰ πρῶτα εἶναι ἀπὸ τὴ σ. 5 ὡς τὴ σ. 27 γιὰ
τὸ «Βασιλικῷ»: τὰ δευτέρω ἀπὸ τὴ σ. 39 ὡς τὴ σ. 44. Τὸ ἔργο,
στὸ γνωστὸ σχῆμα τῆς σειράς εἶναι ἀπὸ τὴ σ. 45 ὡς τὴ σ. 175.



ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΚΕΦΑΛΟΝΙΑΣ

ΙΔΡΥΘΗΚΕ ΣΤΑ 1838 ΑΠΟ ΤΟΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟ ΣΟΛΟΜΟ
ΔΙΕΘΕΤΕ 500 ΘΕΣΕΙΣ ΚΑΙ ΔΥΟ ΣΕΙΡΕΣ ΘΕΩΡΕΙΑ

‘Η Κέρκυρα μπορούσε να καυχηθεί για κάποια θεατρική στέγη από τον 18ον, καθώς φαίνεται, αιώνα. ‘Η Ζάκυνθος απέκτησε το δικό της θέατρο, τον “Απόλλωνα”, στα 1836.

Για να μη μένει πίσω η πατρίδα του, αποφάσισε ο παππούς μου, ‘Αλέξανδρος Σολομός, να χτίσει το πρώτο κεφαλονίτικο θέατρο. ‘Η οικοδομή ήταν έτοιμη στις αρχές του 1838 και το “Θέατρο του Σολομού” άνοιξε τις πόρτες του τη χειμωνατική περίοδο της ίδιας χρονιάς, που βάσταγε, σύμφωνα με το έθιμο, από το φθινόπωρο ίσαμε το καρναβάλι. Αυτό συμπεραίνει κανένας από την επιστολή κάποιου Γκαετάνο Μόραλι, που λέει πως ανάλαβε στα 1838 τη θέση του “impresario di Teatro del Alessandro Salomone, appena terminato...”

‘Ο ‘Η. Τσιτσέλης (Κεφαλληνικά Σύμμικτα, σελ. 607) γράφει για τον παππού μου τα εξής: “...Γιός Γερασίμου Σολομού και ‘Αναστασίας Λειβαδά, αδελφός Μαρίνου Σολομού, έξ ‘Αργοστολίου, νομικός, διατελέσας και δικαστής εν ‘Ελλάδι, επί Κυβερνήτου. ‘Ανὴρ εὐπαίδευτος, αίσθηματίας και φιλόμουσος, γράψας και ποιήσας σατυρικός και λυρικός, ιταλιστὴ και ἑλλημιστὴ. Εἰσήγαγε πρῶτος ἐν τῇ νήσῳ τὸ ‘Ιταλικὸν μελόδραμα. Περὶ τὸ 1837, μετασκευάσας ἴδια δαπάνη εἰς θέατρον τὴν παρὰ τὸν ‘Αγ. Νικόλαον Τσιμάρα οἰκίαν του, ἐν ‘Αργοστολίῳ... Τὸ θέατρον τοῦ Σολομοῦ ἐλειτούργησε μέχρι τοῦ 1849. Πρῶτα ψαλλέντα ἐν αὐτῷ ἔργα ἢ “Chiara di Rosenberg”, ὁ “Barbiera”, ὁ “Furioso”, ἢ “Sonnambula”. ‘Αφῆκαν δ’ ἐποχὴν οἱ περίφημοι πρῶτοι αἰδιοὶ, ἢ ὑψίφωνος Μαριάννα, ὁ δὲ ὑψίφωνος Μορρέττης κι ὁ βαρύφωνος Παρόδης...”

‘Ο ‘Αλέξανδρος δὲν ἔμοιαζε διόλου στὸν πατέρα του, τὸν βαρὺ και λιγομίλητο σὺρ Γερασίμο, τὸ φίλο τοῦ ζωγράφου Καντούνη, μὰ οὔτε και στὴ μάνα του, τὴ φανατικὴ ριζοσπάστρια, που προτοῦ πεθάνει ἔβαλε τὸ μικρότερο γιὺ της, τὸ Νέστορα, νὰ τῆς ὑποσχεθεῖ πως ὅταν φύγουν οἱ ‘Εγγλέζοι ἀπ’ τὸ νησί, θὰ τῆς τὸ γράψει πάνω στὸ μάρμαρο τοῦ τάφου της. Αἰσθηματία και φιλόμουσο τὸν λέει, ὅπως εἶδαμε ὁ Τσιτσέλης. Κ’

ἐγὼ θυμᾶμαι πως τὸ ἀγαπημένο του ριγτὸ εἶτανε “tossa e passa”, δηλαδή, ἄγγιζε και πέρνα, και μὴν παίρνεις τίποτα κατάκαρδα. ‘Η αἰσιοδοξία αὐτῆ—οὐτοπία, ὅταν πρόκειται για οικονομικά ζητήματα—τὸν ἔκανε ν’ ἀποφασίσει νὰ κτίσει τὸ θέατρο, με τὸ μερικτὸ που μόλις εἶχε πάρει ἀπ’ τὴν πατρική του κληρονομιά. ‘Ἦρθε και σὲ συνεννόηση με τοὺς ‘Εγγλέζους, νὰ προσφέρει αὐτὸς τὸ οἰκόπεδο και τὸ κτίριο, κ’ ἐκεῖνοι ν’ ἀναλάβουν ὅλα τὰ ἐξοδα τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου, νὰ φέρουν ἀπ’ τὴν ‘Ιταλία μελοδραματικούς θιάσους, κλπ.

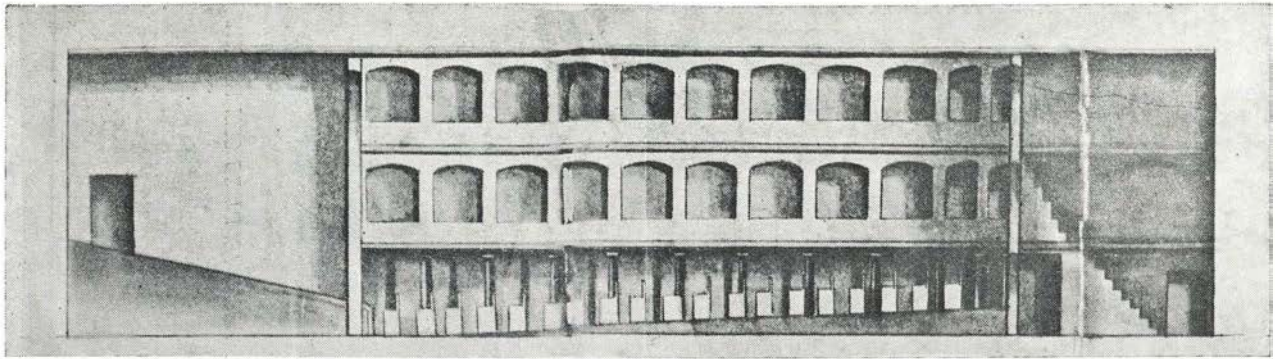
Τὸ θέατρο ἦταν μικρὸ—500 θέσεις, δυὸ μονάχα σειρές ἀπὸ θεωρεῖα—και “κλασικὸ” στὸ ρυθμὸ του, καθώς τὸ δείχνει τὸ σχέδιο τοῦ ἀρχιτέκτονα Βαλσαμάκη. Τὸ σχέδιο αὐτὸ εἶναι τὸ μοναδικὸ κατάλοιπο ἀπ’ τὴν ἄτυχη ἐκείνη ἐπιχείρηση. ‘Ισαμε τὴν τελευταία κατοχὴ σωζόταν και τὸ “καταπέτασμα” τοῦ θεάτρου, τὸ sipario. ‘Η ζωγραφιά που τὸ στόλιζε ἦταν ἔργο κάποιου περαστικοῦ ‘Ιταλιάνου καλλιτέχνη. Παρουσίαζε μιὰ ὁμορφὴ νύμφη, τυλιγμένη σ’ αἰθέρια πέπλα, νὰ ξεσκεπάζει μιὰ ἀποκρουστικὴ γριά, που κράταγε στὸν κόρφο της μιὰν ἀρμαθιά φίδια. “‘Η ‘Αλήθεια ἀποκαλύπτει τὸ Ψεῦδος”, μὰς ἐξηγοῦσε ὁ παππούς. Τὸ sipario αὐτὸ τὸ ἔκαψαν οἱ ‘Ιταλοὶ στρατιῶτες τῆς κατοχῆς, που ‘χαν ἐπιτάξει τὸ σπίτι μας—οἱ ἀπόγονοι, δηλαδή, τοῦ ζωγράφου που τ’ ἔφτιαξε.

Τὸ χτίσιμο τοῦ θεάτρου κόστισε τρεῖς χιλιάδες κολωνάτα. Μὰ τὸ δεύτερο πάτωμα τὸ κράτησε ὁ ‘Αλέξανδρος, για νὰ κατοικήσει με τὴ φαμελιά του. Εἶχε μάλιστα τὴν ἰδέα ν’ ἀφήσει μιὰ τρύπα στὸ πάτωμα, για ν’ ἀκούει πιὸ καλά τις ἄριες, ὅταν βαριόταν νὰ ντυθεῖ και νὰ κατέβει στὴ θεατρικὴ σάλα.

Οἱ Κεφαλονίτες λαχταροῦσαν για μουσική και τραγούδια. ‘Ἔτσι τὸ θέατρο γνώρισε στὰ πρῶτα του χρόνια μεγάλες δόξες. Τρέχαν οἱ ‘Αργοστολιῶτες, τρέχαν κ’ οἱ Ληξουριῶτες. Μὰ ἀπ’ τὴν τρίτη χρονιά τὰ πράγματα ἄλλαξαν. Θές ὁ κόσμος βαρέθηκε ν’ ἀκούει ὅλο τις ἴδιες ὅπερες, θές οἱ καλὲς πριμαντόνες δὲν ἔρχονταν στ’ ‘Αργοστόλι, τὸ γεγονὸς εἶ-

‘Ο “φιλόμουσος” ἰδρυτὴς τοῦ πρώτου θεάτρου τῆς Κεφαλονίας, νομικός, δικαστὴς και λόγιος ‘Αλέξανδρος Σολομός, προσπάπος τοῦ σκηνοθέτη τοῦ ‘Εθνικοῦ ‘Αλέξη Σολομοῦ





Κάθετη εσωτερική τομή του πρώτου θεάτρου της Κεφαλονιάς, με τη διπλή σειρά των θεωρείων του, την πλατεία και τη σκηνή του. Τό κτίριο ήταν αρχικά κατοικία του "φιλόμουσου" Αλέξανδρου Σολομού κοντά στον "Αγ. Νικόλαο τόν Τσιμάρα, στο 'Αργιστόλι

και πώς το θέατρο δεν γέμιζε πιά, και πώς ο 'Αλέξανδρος άρχισε να πληρώνει τὰ σπασμένα άπ' την τσέπη του. Οι 'Εγγλέζοι, ύστερ' άπ' τόν τρίτο χρόνο, άδιαφόρησαν και δεν ξανάδωσαν τὰ συμφωνημένα. Μή θέλοντας, παρ' όλ' αυτά, να κλείσει τὸ θέατρο, πού ήταν τὸ καμάρι του και ὁ μόνος σκοπὸς τῆς ζωῆς του, ὁ παππούς μου πούλησε ὅ,τι κτήματα και σπίτια εἶχε, με τὴν ἐλπίδα ν' ἀναζωπυρώσει τὴ μελοδραματικὴ ἐπιχείρηση. 'Εγραψε και ξανάγραψε στοὺς 'Εγγλέζους, στὶς δημοτικὲς ἀρχές, στὴ γερουσία — μὰ τοῦ κάκου. Κάποιος συντοπίτης του, ἀγανακτισμένος με τὴν ἀδιαφορία πού 'δειχνε ἡ 'Επτανησιακὴ Κυβέρνηση γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀνάπτυξη τῆς Κεφαλονιάς, δημοσίεψε ἕνα γράμμα σὲ μιὰ ἰταλικὴ ἐφημερίδα τῆς Κέρκυρας, λέγοντας πὼς ἦταν ὑποχρέωση τῆς Κυβέρνησης νὰ βοηθήσει τὴν προσπάθεια τοῦ "πατριώτη" Σολομού, κι ὄχι ν' ἀνταμείβει τοὺς κόπους του με τὴ "σκοτεινὴ ἀχαριστία" τῆς.

Τὸ θέατρο ἔκλεισε ὀριστικὰ σὲ 1849, ἀφήνοντας τὸν ἰδιοκτήτη πνιγμένο στὰ χρέη. Τὰ παιδιά του ἀναγκάστηκαν νὰ διακόψουν τὶς σπουδὲς τους στὴν Ἀθήνα και νὰ ξενητευτοῦν, γιὰ νὰ γυρέσουν ἀλλοῦ τὴν τύχη τους. Ὁ 'Αλέξανδρος, ὡστόσο, διατήρησε τὸ χαμόγελο ἴσαμε τὰ στερνά του. Ἡ γαλιῖνα φιλοσοφικὴ του διάθεση τὸν ἔκανε πάντα νὰ "ἀγγίζει και νὰ περνάει" άπ' τὶς ἀναποδιὲς τῆς ζωῆς. Ἀκόμα κι ὁ θάνατος ἦταν γι' αὐτὸν ἕνα "πέρασμα", ἕνα εὐχάριστο ταξίδι — ὅπως ἄλλωστε τὸ μαρτυρεῖ καθαρὰ τὸ παρακάτω περιστατικὸ: Ἀπ' τὸν καιρὸ πού ἦταν ἀκόμα δικαστής, εἶχε παραγγείλει τὴν πλάκα τοῦ τάφου του. Εἶχε βάλει νὰ σκαλίσουν στὸ μάρμαρο τ' ὄνομά του και τὸ προσωπικὸ του ἔμβλημα — ὄχι, ἠλαδῆ, τὸν οἰκογενειακὸ θυρεὸ, ἀλλὰ μιὰ δικιά του σύνθεση,

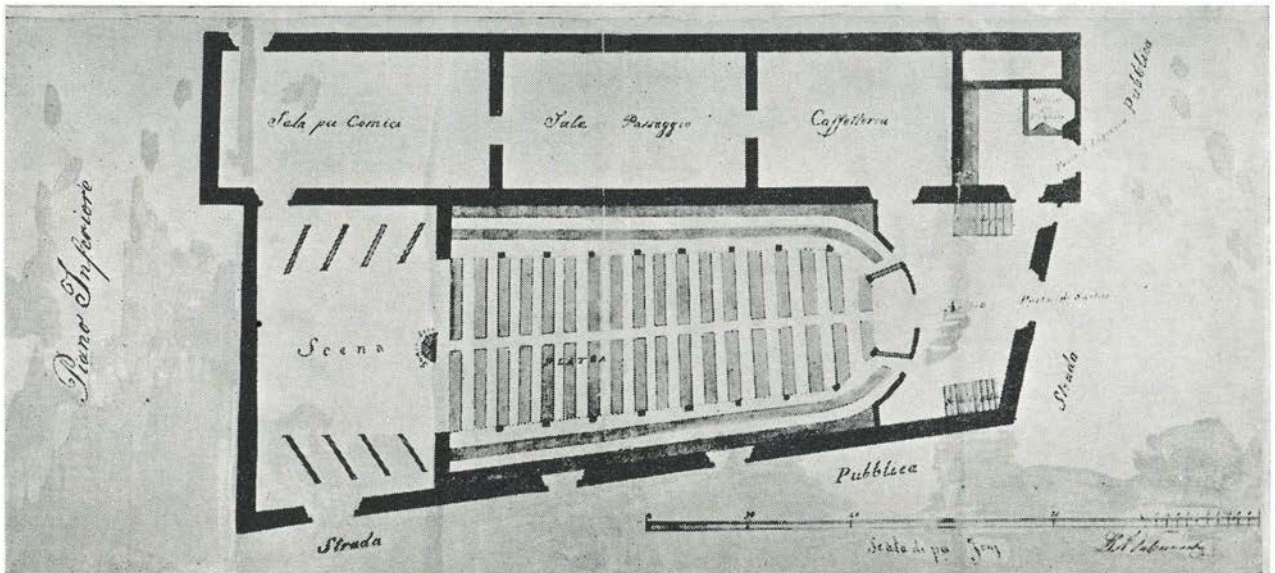
πού τοῦ χρησίμευε και γιὰ σφραγίδα : τὴ λύρα τοῦ Ἀπόλλωνα ἀνάμεσα σ' ἕνα κλαδί ἐλιάς και σ' ἕνα κλαδί δάφνης με τὶς λέξεις "Γνωθὶ σαῦτόν" ἀπὸ πάνω. Εἶχε ἀφήσει και λίγο χῶρο κενὸ γιὰ τὴν ἡμερομηνία τοῦ θανάτου του. Ὅλα τὰ χρόνια πού ἔζησε στὴν Κεφαλονιά κρατοῦσε τὴν πλάκα αὐτὴ μέσ' στὸ δωμάτιό του, ὄρθια κοντὰ στὸν τοῖχο. Τὴν παράτησε, ὅταν πῆγε νὰ μείνει με τοὺς γιούς του στὴ Ρωσία. Μὰ ὅταν, γέρος πιά, ξαναγύρισε στὴν Ἑλλάδα, σὴν πρώτη του σκέψη ἦταν γιὰ τὴν πλάκα τοῦ τάφου. Ἐγραψε στὸ Ἀργιστόλι. Κι' ἅμα ἔμαθε πὼς τὸ μάρμαρο δὲν βρισκόταν πιά στὸ σπίτι, μπαρκάρησε σ' ἕνα βαπόρι κ' ἔφτασε στὸ νησί. Ἀκούραστα ψάχνοντας και ρωτώντας, τ' ἀνακάλυψε πεταμένο σὲ μιὰ μάντρα. Χαρούμενος πού βρῆκε τὴν πλάκα του, τὴν ἔπλυνε, τὴ γυάλισε και τὴν ἔφερε θριαμβευτικὰ στὴν Ἀθήνα. Ἡ πλάκα τοῦ παραστάθηκε στὰ τελευταῖα του χρόνια, κι ὅταν ὁ 'Αλέξανδρος πέθανε, στοργικὰ τὸν σκέπασε.

Ὅταν διηγόταν τὴν ἱστορία τούτη, δὲν καταλάβαινες ποτὲ ἂν τὸν ἐνέπνεε μυστικισμὸς ἢ χωρατατζίδικη διάθεση. Γιατί, ὁ χρεωκοπημένος πρωτοπόρος θεατρῶν δὲν ἔπαψε ποτὲ του νὰ γράφει σατυρικοὺς στίχους και νὰ λέει "μπαρτζολέττες". Και πάντα φύλαγε τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ μπορέσει μιὰ μέρα νὰ ξανανοῖξει τὸ θέατρο. Μὰ αὐτὸ δὲ συνέβηκε ποτὲ.

Ὁ "Κέφαλος", τὸ δεύτερο θέατρο τοῦ νησιοῦ, ἐγκαινιάστηκε στὰ 1857, και τὸ θέατρο τοῦ Σολομού ἐγκαταλείφτηκε. Χρόνο με τὸ χρόνο ἐρημωνόταν κ' ἐρειπωνόταν. Πότε ἀκριβῶς ἔπαψε νὰ ὑπάρχει εἶναι ἀγνωστο. Πολλοὶ Κεφαλονίτες τὸ θυμοῦνται νὰ συνεχίζει, ἀκόμα και μετὰ τοὺς σεισμοὺς τοῦ 1911, τὰ ἄδοξα γεράματά του.

ΜΑΡΙΑ Μ. ΣΟΛΟΜΟΥ

Κάτοψη τοῦ θεάτρου Ἀλέξανδρου Σολομοῦ. Δίπλα στὴν αἴθουσα και τὴ σκηνὴ του ὑπάρχουν ἐδρῶχωρο ἐντευκτήριο τῶν ἠθοποιῶν, φουαγιὲ και καφενεῖο, με ξεχωριστὴ εἴσοδο και ἐξοδο. Τὰ σχέδια ὀφείλονται στὸν ἀρχιτέκτονα Βαλσαμάκη



Ο ΕΝΤΟΥΑΡΝΤ ΓΚΟΡΝΤΟΝ ΚΡΑΙΗΓΚ ΑΣΧΟΛΗΘΗΚΕ ΜΕ ΠΟΛΛΑ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ
 ΑΠΟ ΤΟ 1889 ΩΣ ΤΟ '97 ΗΤΑΝ ΗΘΟΠΟΙΟΣ • ΑΠΟ ΤΟ 1893 ΩΣ ΤΟ 1926 ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ, ΑΝΕΒΑΣΕ ΔΗΛΑΔΗ ΕΡΓΑ ΠΡΟΣΩΠ
 ΚΑΙ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑΤΑ • ΥΠΗΡΞΕ ΣΧΕΔΙΑΣΤΗΣ ΣΚΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΣΤΟΥΜΙΩΝ • ΗΤΑΝ ΧΑΡΑ
 ΚΤΗΣ ΣΕ ΣΥΛΟ • ΣΥΝΕΒΕΣΕ ΜΕΡΙΚΕΣ ΜΕΛΟΔΙΕΣ • ΕΓΓΡΑΨΕ ΒΙΒΛΙΑ • ΕΚΑΝΕ ΚΑΙ ΜΕΡΙΚΑ ΣΧΕΔΙΑ ΑΠΟ ΤΟ 1906 ΩΣ ΤΟ '12



9
 5
 2
 5

Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Π Ρ Ω Τ Ο Σ Δ Ι Α Λ Ο Γ Ο Σ

Φυσιογνωμία από τις έντυπωσιακότερες στο παγκόσμιο θέατρο, ο "Έντουαρντ Γκρόντον Κραίηγκ" και πολυσχιδέστατος: θεωρητικός του θεάτρου, ήθοποιός, σκηνοθέτης, σκηνογράφος, συνθέτης. Το "Θέατρο" δημοσιεύει, για πρώτη φορά μεταφρασμένο στη γλώσσα μας, το βασικότερο κείμενό του: Το περίφημο δοκίμιό του "Η Τέχνη του Θεάτρου", γραμμένο σε τύπο Πλατωνικού Διαλόγου, που έχει μείνει γνωστό σαν Πρώτος Διάλογος. "Ένας ειδικός κ' ένας θεατής συνομιλούν — είναι ο ύποτιτος του Διάλογου, που έκανε πάταγο όταν πρωτοδημοσιεύτηκε το 1905, στο Βερολίνο.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Τώρα που περιεργασθήκατε ολόκληρο το θέατρο μαζί μου, είδατε τη γενική κατασκευή του, τη σκηνή του, τόν τεχνικό εξοπλισμό για τη δημιουργία σκηνηκών εικόνων, τις φωτιστικές εγκαταστάσεις και τα χίλια δυο άλλα, κι ακούσατε επίσης ό,τι είχα να σας πω για το θέατρο σαν μηχανισμό, ως ξεκουραστούμε εδώ στη σκοτεινή πλατεία κι ως μιλήσουμε λίγο για το Θέατρο και για την Τέχνη του. Πέστε μου, γνωρίζετε έσείς τί είναι η Τέχνη του Θεάτρου.

ΘΕΑΤΗΣ: "Εμένα μου φαίνεται πως η ήθοποιία είναι η Τέχνη του Θεάτρου.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: "Όστε το μέρος είναι ίσο με το σύνολο; **ΘΕΑΤΗΣ:** "Όχι βέβαια. "Ίσως έννοείτε πως η Τέχνη του Θεάτρου είναι το έργο;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Μά το έργο, είναι έργο λογοτεχνικό — ή κάνω λάθος; Πέστε μου τότε, πως μια τέχνη μπορεί να 'ναι μια άλλη τέχνη;

ΘΕΑΤΗΣ: Μά τότε, αφού μου λέτε πως η Τέχνη του Θεάτρου δεν είναι ούτε η ήθοποιία ούτε το έργο, πρέπει να φτάσω στο συμπέρασμα πως είναι τα σκηνηκά και τα χορευτικά. "Αλλά δεν πιστεύω πως θα μου πητε κάτι τέτοιο.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: "Όχι. Η Τέχνη του Θεάτρου δεν είναι ούτε η ήθοποιία, ούτε το έργο, ούτε τα σκηνηκά, ούτε ο χορός, άλλ' αποτελείται απ' όλα τα στοιχεία που συνθέτουν τα επί μέρους: τή δ ρ ά σ η που 'ναι η ψυχή της ήθοποιίας; τα λόγια που 'ναι το κομμάτι του έργου; το χρώμα και τη γραμμή που 'ναι η ζωή του σκηνηκού δράματος; το ρυθμό που 'ναι η ουσία του χορού.

ΘΕΑΤΗΣ: Δράση, λέξεις, χρώμα, γραμμή, ρυθμός! Και ποιά απ' όλ' αυτά είναι το πιο απαραίτητο στην τέχνη σας;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Κανένα δεν είναι περισσότερο απαραίτητο από τ' άλλο — όπως κανένα χρώμα δεν είναι πιο σημαντικό για ένα ζωγράφο από τ' άλλο, ή καμιά νότα πιο απαραίτητη από μιάν άλλη για ένα μουσικό. Από μια άποψη ίσως η δράση να 'ναι το πιο απαραίτητο στοιχείο. "Η δράση στέκει στην ίδια σχέση με την Τέχνη του Θεάτρου, όπως το σχέδιο με τη ζωγραφική κ' η μελωδία με τη μουσική. "Η Τέχνη του Θεάτρου πήγασε από τη δράση — την κίνηση — την όρχηση.

ΘΕΑΤΗΣ: Πάντα είχα όδηγηθεί να υποθέσω πως πήγασε από το λόγο, και πως ο ποιητής ήταν ο πατέρας του Θεάτρου.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Αυτή είναι η κοινή δοξασία, αλλά παρακαλώ εξετάστε την για μια στιγμή. "Η φαντασία του ποιητή βρίσκει την έκφρασή της στις λέξεις, διαλεγμένες με φροντίδα κάλλους: ύστερα μās απαγγέλλει αυτές τις λέξεις ή μās τις τραγουδά, κι αυτό είν' όλο. "Η ποίηση, μέσα από την απαγγελία ή το τραγούδι, απευθύνεται στ' αυτά μας και μέσω αυτών στη φαντασία μας. Δεν βοηθάει την κατάσταση αν ο ποιητής προσθέτει χειρονομίες στην απαγγελία ή στο τραγούδι του; εδώ που τ'ά λέμε, αυτό θα 'ναι καταστροφή.

ΘΕΑΤΗΣ: Ναι, αυτό το βλέπω καθαρά. Καταλαβαίνω πως η προσθήκη μιάς χειρονομίας σ' ένα τέλει ποίημα μπορεί να 'χει γι' αποτέλεσμα τη δυσαρμονία. "Αλλά θα υποστηρίζατε τ' ίδιο επιχείρημα στη δραματική ποίηση;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: "Ασφαλώς. Μην ξεχνάτε πως μιλω για ένα δραματικό ποίημα, όχι για δράμα. Πρόκειται για δυο χωριστά πράγματα. "Ένα δραματικό ποίημα είναι για διάβασμα. "Ένα δράμα δεν είναι για διάβασμα, αλλά για να το δείτε πάνω στη σκηνή. "Επομένως, η κίνηση είναι αναγκαία στο δράμα και

άχρηστη στο δραματικό ποίημα. Είναι οξύμωρο να μιλάει κανένας γι' αυτά τα δυο, κίνηση και ποίηση, σ'α να 'χαν να κάνουν τό 'να με τ' άλλο. Και τώρα, όπως δεν πρέπει να συγγέετε τη δραματική ποίηση με το δράμα δεν πρέπει να συγγέετε και τον ποιητή δραματικών έργων με το δραματούργο. "Ο πρώτος γράφει για τόν αναγνώστη ή τόν ακροατή, ο δεύτερος για τόν Κοινό ενός θεάτρου. Ξέρετε ποιός είν' ο πατέρας του δραματούργου;

ΘΕΑΤΗΣ: "Όχι, δεν ξέρω, αλλά φαντάζομαι ο δραματικός ποιητής.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Κάνετε λάθος. Πατέρας του δραματούργου είναι ο χορευτής. Και τώρα πέστε μου, από τί υλικό έφτιαξε ο δραματούργος το πρώτο του έργο;

ΘΕΑΤΗΣ: Μά υποθέτω πως μεταχειρίστηκε το Λόγο όπως κι ο λυρικός ποιητής.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Και πάλι λάθος κάνετε, το ίδιο λάθος μ' όποιον δεν έχει γνωρίσει τη φύση της δραματικής τέχνης. "Όχι. "Ο δραματούργος έπλασε το πρώτο έργο με υλικά τη δράση, τις λέξεις, τη γραμμή, το χρώμα, το ρυθμό, και αποτεινόμενος και στ'α μάτια μας και στ'α αυτά μας, με μια επιδέξια χρήση αυτών των πέντε παραγόντων.

ΘΕΑΤΗΣ: Και ποιά είναι η διαφορά ανάμεσα στη δουλειά αυτών των πρώτων δραματούργων και των συγχρόνων;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: Οι πρώτοι δραματούργοι ήταν παιδιά του θεάτρου. Οι σύγχρονοι δεν είναι. "Ο πρώτος δραματούργος ένωθε αυτό που ο σύγχρονος δραματούργος ακόμα δεν έχει καταλάβει. "Ήξερε πως όταν αυτός κ' οι συναδέλφοί του θ'α παρουσιάζονταν μπροστά στο Κοινό, οι θεατές περισσότερο θ'α λχταρούσαν να δ ο υ ν τί θ'α π ρ ά ξ ει παρά ν' ά κ ο υ σ ο υ ν τί θ'α π ε ι. "Ήξερε πως το μάτι επηρεάζεται πιο γρήγορα και πιο συγχευσιακά από κάθε άλλη αίσθηση, πως είναι άναμφισβήτητα το δεύτερο αισθητήριο όργανο του ανθρώπινου κορμιού.

Το πρώτο πράγμα που αντιμετώπισε βγαίνοντας να παίξει ήταν ζευγάρια μάτια, λαίμαργα κι άχόρταγα. "Ακόμα κι όσοι κάθονταν τόσο μακριά του, που δεν θ'α 'ταν πάντα ίκανοι ν' ακούσουν τί θ'α 'λεγε, του φάνηκαν κοντά χάρη στη διαπεραστική λχτάρα και τ'α έρωτηματικά που διάβαζε στ'α μάτια τους. Και στους άπομακρους και στους κοντινούς μίλησε άλλοτε με σίχο κι άλλοτε με πεζό, αλλά πάντοτε με δράση — δράση ποιητική που 'ναι ο χορός, ή δράση πεζή που 'ναι η άπλη χειρονομία.

ΘΕΑΤΗΣ: Αυτό μ' ενδιαφέρει. Συνεχίστε. Μετά;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ: "Όχι. Καλύτερα ως σταματήσουμε κι ως εξετάσουμε το έδαφος που πατάμε. "Έλεγα πως ο πρώτος δραματούργος ήταν ο γιός του χορευτή, δηλαδή παιδί του θεάτρου κι' όχι της ποίησης. Και λέω πως ο σύγχρονος δραματικός ποιητής είναι παιδί του ποιητή, και ξέρει μόνο ν' άγγίζει τ'α αυτά του άκροατή και τίποτ' άλλο. Κι όμως, παρ' όλ' αυτά, μιάτος σταμάτησε το Κοινό να πορεύεται στο θέατρο γιά να δει τ'α πράγματα όπως άλλοτε κι'όχι μόνο γιά ν' ά κ ο υ σ ε ι; "Η άλήθεια είναι πως οι σύγχρονοι θεατές επιμένουν να βλέπουν και να χορταίνουν τα μάτια τους παρ'α την έκκληση του ποιητή να χρησιμοποιούν μόνο τ'α αυτά τους. Και τώρα, μη τυχόν παρεξηγήσετε τη σκέψη μου: Δεν θέλω να πω ή να υποδηλώσω π'άγια πως ο ποιητής είναι κακός δραματικός συγγραφέας ή πως έχει κακή επίδραση στο θέατρο. Θ'ά 'θελα άπλως να καταλάβετε πως ο ποιητής δεν άνήκει στο θέατρο,

δεν προήλθε από το θέατρο και δε μπορεί ν' ανήκει ή νά προέλθει απ' αυτό. 'Απ' όλους τους συγγραφείς μόνο ο δραματογράφος έχει κάποια πρωτοτύχια νά διεκδικήσει στο θέατρο — κι αυτά σκιώδη. Μή, για νά συνεχίσουμε: Όέλω νά υπογραμμίσω τὸ ἐξῆς: τὸ Κοινὸ ἀκόμα ἐρχεται νά δεῖ, ὅχι ν' ἀκούσει, ἔργα. Καὶ αὐτὸ τί ἀποδεικνύει; Ἀπλῶς πὼς τὸ Κοινὸ δὲν ἀλλάξε. Προσμένουν ἐκεῖ, χιλιάδες ζευγάρια μάτια, ὅπως καὶ τὸν παλιὸ καιρὸ. Κι αὐτὸ φαίνεται ἀκόμα πιὸ ἀπίθανο ὅταν σκεφτεῖς πὼς ὁ συγγραφέας καὶ τὰ ἔργα ἀλλάξαν. Πάει ἡ ἐποχὴ πού τὸ ἔργο εἶναι ἰσοζυγιασμένα δράση, λόγια, ὄρχηση καὶ σκηNIKὸ θέαμα; τώρα, εἶναι ἡ μόνου λόγια ἢ μόνου θέαμα. Τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, παραδείγματος χάριν, εἶναι κάτι πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὰ κάπως λιγότερο σύγχρονά μας μεσαιωνικὰ μυστήρια πού ἔχαν πλαστῆ ἀποκλειστικὰ γιὰ θέατρο. 'Ο "Ἀμλετ δὲν εἶναι ἀπὸ τῆ φύση τοῦ σκηNIKὸν παρουσία. 'Ο "Ἀμλετ καὶ τ' ἄλλα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἔχουν μιὰ μορφή τόσο ἀπέραντη καὶ τόσο πλήρη ὅταν τὰ διαβάσεις, ὥστε μόνου νά χάσουν εἶναι δυνατὸν ὅταν μᾶς παρουσιάζονται ἀφοῦ ὑποστοῦν σκηNIKὴ θεραπεία. Τὸ πὼς παίζονταν στὶς μέρες τοῦ Σαίξπηρ δὲν ἀποδεικνύει τίποτα. 'Απ' τὴν ἄλλη μεριά νά σᾶς πῶ τί ἦταν πλασμένο γιὰ τὸ θέατρο τὴν ἴδια ἐποχὴ; οἱ Μάσκες — τὰ αὐτικὰ μιμοδράματα καὶ τὰ θεαματικὰ pageants. Ναι, αὐτὰ ἦταν ἀνάλαφρα καὶ ὠραία παραδείγματα τῆς Τέχνης τοῦ Θεάτρου. 'Αν τὰ ἔργα εἶχαν πλαστῆ γιὰ νά τὰ δοῦμε, τότε θὰ τὰ βρισκαμε ἄπλερα ὅταν τὰ διαβάσουμε. Τώρα, κανεὶς δὲ μπορεί νά πεῖ πὼς βρισκουν τὸν "Ἀμλετ ἀνιὰρὸ ἢ ἄπλερο στὸ διάβασμα, κι ὅμως πολλοὶ νιώθουν θλίψη ὕστερ' ἀπὸ μιὰ παράσταση τοῦ ἔργου καὶ λένε: "Ὅχι, αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ "Ἀμλετ τοῦ Σαίξπηρ". 'Όταν καμιά προσθήκη δὲν μπορεί νά βελτιώσει ἕνα ἔργο τέχνης τότε μπορούμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε πλήρες ἢ τέλειου μὲ τὴν ἔννοια τοῦ τελειωμένου. 'Ο "Ἀμλετ ἦταν τελειωμένος, τέλειος, ὅταν ὁ Σαίξπηρ ἔγραψε τὴν τελευταία λέξη τοῦ τελευταίου ἱαμβικοῦ πεντάμετρου κι ἂν ἐμεῖς προσθέσουμε κίνηση, σκηNIKὸ κοστούμι, ὄρχηση, ὑπονοῦμε ὅτι εἶναι ἀτέλεις κ' ἔχει ἀνάγκη ἀπ' τὶς προσθήκες μας.

ΘΕΑΤΗΣ : Θέλετε νά πεῖτε ὅτι ποτὲ δὲν πρέπει νά παίζεται ὁ "Ἀμλετ;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ τί θὰ βγαίνει ἂν ἀπαντοῦσα "Ναι"; 'Ο "Ἀμλετ, θὰ ἐξακολουθήσει νά παίζεται γιὰ μερικὰ χρόνια ἀκόμα καὶ καθῆκον τῶν ἐρμηνευτῶν εἶναι νά διαθέτουν τὶς καλύτερες δυνάμεις τους στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἔργου. 'Αλλά, ὅπως ἔλεγα, τὸ θέατρο δὲν πρέπει γιὰ πάντα νά βασίζεται στὸ νά παίζει κείμενα, πρέπει κάποτε νά παίζει καὶ κομμάτια τῆς δικῆς του τέχνης.

ΘΕΑΤΗΣ : Κ' ἕνα κομμάτι θεατρικὸ εἶναι ἀσυμπλήρωτο τυπωμένο, ἢ διαβασμένο δυνατὰ;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι. Εἶναι ἀτέλεις ὅπουδήποτε ἐκτὸς ἀπάνου στὰ σανίδια τῆς σκηνῆς. Εἶναι καταφανῶς λειψὸ καὶ ἀτεχνό ὅταν τὸ διαβάσεις ἢ ἀπλῶς τὸ ἀκούς, γιὰ τὸ λείπει ἢ δράση, τὸ χρῶμα, ἢ γραμμὴ κι ὁ ρυθμὸς πού θὰ τοῦ δώσει ἢ κίνηση κ' ἢ σκηνή.

ΘΕΑΤΗΣ : Αὐτὸ μ' ἐνδιαφέρει, ἀλλὰ ταυτόχρονα μ' ἀφήνει κάπως... ἐκθαμβό.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : 'Ίσως γιὰ τὸ εἶναι κάπως... νέου; Πέστε μου τί σᾶς χτυπάει ἰδιαίτερα, τόσο ἐκθαμβωτικὰ;

ΘΕΑΤΗΣ : 'Ίσως ποτὲ δὲ στάθηκα νά ἐξετάσω τί ἀποτελεῖ τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου γιὰ τοὺς περισσότερους τὸ θέατρο εἶναι ἀπλῶς μιὰ διασκέδαση.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ γιὰ σᾶς;

ΘΕΑΤΗΣ : "Α, γιὰ μένα ἦταν πάντα κάτι γοητευτικὸ μισὸ διασκέδαση καὶ μισὸ διανοητικὴ ἀσκηση. Τὸ θέαμα πάντα μὲ διασκέδαζε: τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν συχνὰ μὲ μὸρφων.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μὲ δυὸ λόγια μιὰ ἱκανοποίηση μισῆ καὶ μισή, δηλαδὴ μισερή. Αὐτὸ εἶναι τὸ φυσικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ νά βλέπεις καὶ ν' ἀκούς κάτι ἀσυμπλήρωτο.

ΘΕΑΤΗΣ : Μὰ ἔχω δεῖ κάποια, λίγα, ἔργα πού μοῦ φάνηκαν ἱκανοποιητικὰ.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : 'Αν σᾶς ἔδωσε πλήρη ἱκανοποίηση κάτι προφανῶς μέτριο, ἴσως ψάχνετε νά βρεῖτε κάτι λιγότερο ἀπὸ μέτριο, καὶ βρήκατε κάτι κάπως καλύτερο ἀπ' αὐτὸ πού περιμένατε. Μερικοὶ πηγαίνουν σήμερα στὸ θέατρο προσμένοντας νά βαρεθοῦν. Αὐτὸ εἶναι φυσικὸ, γιὰ τὸ ἔχουν μάθει νά προσδοκοῦν στὸ θέατρο στοιχεῖα πού προκαλοῦν τὴν πλήξη. 'Όταν μοῦ λέτε ὅτι ἔχετε γνωρίσει ἱκανοποίηση στὸ σύγχρονο θέατρο, μοῦ ἀποδεικνύετε ὅτι ὅχι μόνου ἢ τέχνη ἔχει ἐκφυλισθεῖ, ἀλλὰ κ' ἕνα μέρος τοῦ Κοινοῦ ἔχει ἐκφυλισθεῖ ἐπίσης. 'Αλλά δὲν συντρέχει λόγος νά μελαγχολήσετε. Κάποτε ἤξερα ἕναν ἄνθρωπο πού ἢ ζωῆ του ἦταν ἔτσι ὀργανωμένη ὥστε ποτὲ δὲν εἶχε ἀκού-

σει μουσικὴ — ἐκτὸς ἀπὸ λατέρνα. Αὐτὴ ἦταν ἐπομένως ἢ ἰδέα του, τὸ ἰδχνικὸ του γιὰ τὸ τί ἔπρεπε νά ἔναι ἢ μουσικὴ. Κι ὅμως, ἴσως ξέρετε, ὑπάρχει καλύτερη μουσικὴ στὸν κόσμου. Μάλιστα ἢ λατέρνα εἶναι πολὺ κκὴ μουσικὴ. 'Έτσι κι ἂν ἐσεῖς δεῖτε ἔστω καὶ μιὰ φορὰ μιὰ πραγματικὴ στιγμὴ τῆς τέχνης τοῦ θεάτρου, ποτὲ δὲν θ' ἀνεχθεῖτε ξανά αὐτὸ πού σᾶς σερβίρουν σήμερα σὰν ὑποκατάστατο. 'Ο λόγος πού ἢ σκηνὴ δὲν προσφέρει σήμερα ἔργα τέχνης δὲν εἶναι γιὰ τὸ Κοινὸ δὲν τὰ θέλει, οὔτε γιὰ τὸ δὲν ὑπάρχουν στὸ θέατρο ἐξάιρετοι τεχνίτες πού θὰ μπορούσαν κάτι νά προσφέρουν, ἀλλὰ γιὰ τὸ λείπει στὸ θέατρο ὁ καλλιτέχνης — ὁ καλλιτέχνης τοῦ θεάτρου, προσέξτε, ὅχι ὁ ζωγράφος ἢ ὁ ποιητῆς ἢ ὁ μουσικός. Αὐτοὶ εἶναι ἀνίκανοι ν' ἀλλάξουν τὴν κατάσταση. Εἶναι ὑποχρεωμένοι νά προσφέρουν αὐτὸ πού ζητᾶει ἢ ἐπιχείρηση, ἀλλὰ τὸ κάνουν μὲ μεγάλη προθυμία. 'Η παρουσία τοῦ καλλιτέχνη θὰ τ' ἀλλάζε ὄλ' αὐτὰ. 'Αργὰ, ἀλλὰ σίγουρα, θὰ μάζεβε γύρω του τοὺς καλύτερους τεχνίτες πού ἀνέφερα καὶ μαζί ὅλοι θὰ ἔδιναν καινούρια ζωῆ στὴν τέχνη τοῦ θεάτρου.

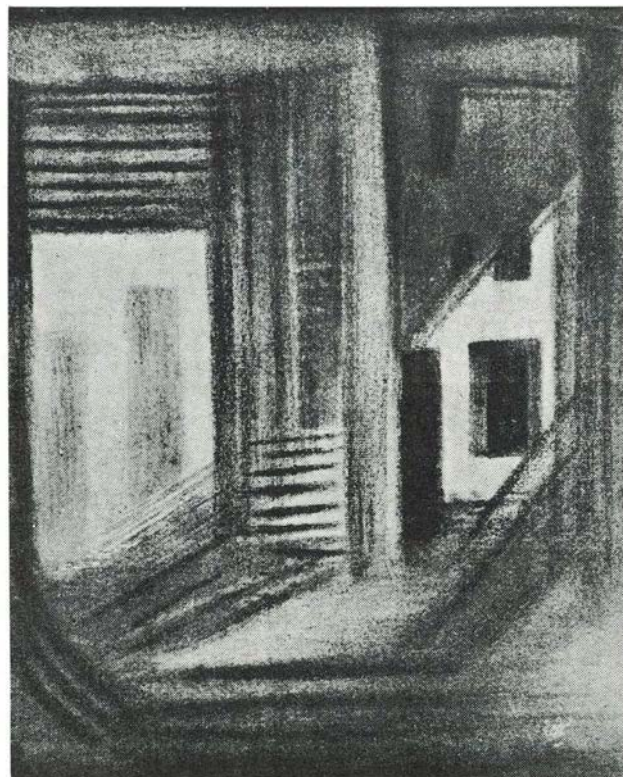
ΘΕΑΤΗΣ : Κι ὅλοι οἱ ἄλλοι;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Οἱ ἄλλοι! Τὸ σύγχρονο θέατρο εἶναι γεμάτο ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἄλλους, τοὺς ἀπρόικιστους κι ἀπαίδευτους τεχνίτες. 'Ένα πράγμα πρέπει νά πῶ ὑπὲρ αὐτῶν. Πιστεύω πὼς δὲν ἔχουν συνείδηση τῆς ἀνικανότητάς τους. Δὲν πρόκειται γιὰ ἄγνοια, παρὰ γιὰ ἀθωότητα. Κι ὅμως, ἂν, αὐτοὶ οἱ ἴδιοι, τὸ ἔκαναν συνείδηση πὼς εἶναι τεχνίτες κι ἀποφάσιζαν νά ἐκπαιδευτοῦν στὴν τέχνη τους — καὶ δὲ μιλῶ μόνου γιὰ τοὺς ἡλεκτρολόγους, τοὺς μαραγκοὺς σκηνῆς, τοὺς περουνιέρηδες, τοὺς κοστούμιεῖδες, τοὺς ἡθοποιούς (κι ὀμολογῶ πὼς αὐτοὶ εἶναι συχνὰ οἱ πιὸ ἀγνοὶ καὶ πρόθυμοι τεχνίτες) — μιλῶ ἰδικὰ γιὰ τοὺς σκηνοθέτες. 'Αν ὁ σκηνοθέτης ἐκπαιδευτῆ σὰν τεχνίτης γιὰ τὴν ἀποστολὴ του, δηλαδὴ τὴν ἐρμηνεία τῶν ἔργων τοῦ δραματογράφου, μὲ τὰ χρόνια καὶ μιὰ βαθμιαία ἀνάπτυξη θὰ ξανακατακτήσει τὸ χαμένο ἔδαφος καὶ τελικὰ θὰ ἀναστηλώσει τὴν Τέχνη τοῦ Θεάτρου, μέσα ἀπὸ τὴ δική του δημιουργικὴ ἰδιοφυία.

ΘΕΑΤΗΣ : 'Όστε σεῖς βάζετε τὸ σκηνοθέτη πάνω ἀπ' τοὺς ἡθοποιούς;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μάλιστα. 'Η σχέση τοῦ σκηνοθέτη μὲ τοὺς ἡθοποιούς εἶναι ὅπως τοῦ μαέστρου μὲ τὴν ὄρχηστρα του, ἢ τοῦ ἐκδότῃ μὲ τὸν τυπογράφο.

Σχέδιο τοῦ "Εντοναρντ Γκόρντον Κραϊνγκ γιὰ σκηNIKὸ. Τὸ ὀνομάζει: "Παλάτια, χαμόσπιτο καὶ σκάλα" (1907)



ΘΕΑΤΗΣ : Και θεωρείτε τὸ σκηνοθέτη τεχνίτη κι ὄχι καλλιτέχνη;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ὅταν ἐρμηνεύει τὰ ἔργα τοῦ δραματούργου μέσα ἀπ' τὸν ἴθοιοῦ, τὸ σκηνογράφο του καὶ τοὺς ἄλλους τεχνίτες του, τότε εἶναι τεχνίτης, ἀρχιτεχνίτης. Ὅταν θὰ γίνει κυρίαρχος τῆς δράσης, τοῦ λόγου, τοῦ χρώματος, τῆς γραμμῆς καὶ τοῦ ρυθμοῦ, τότε ἴσως γίνει καλλιτέχνης. Τότε δὲν θὰ ἔχουμε πιά ἀνάγκη τῆς βοήθειας τοῦ συγγραφέα γιατί ἡ τέχνη μας θὰ γίνει αὐτάρκης.

ΘΕΑΤΗΣ : Δηλαδή τὴν προσδοκία μιᾶς ἀναγέννησης στὴν τέχνη τοῦ θεάτρου τὴν βασίζετε στὴν προσδοκία τοῦ σκηνοθέτη;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι, ἀσφαλῶς, χωρὶς ἀμφιβολία. Νομίζετε ἔστω καὶ γιὰ μιὰ στιγμή πῶς περιφρονῶ τὸ σκηνοθέτη; Μᾶλλον νιώθω περιφρόνηση γιὰ ὅποιον θ' ἀποτύχει νὰ πραγματοποιήσει πέρα γιὰ πέρα τὴν ἀποστολὴ τοῦ σκηνοθέτη.

ΘΕΑΤΗΣ : Ποιά εἶναι ἡ ἀποστολὴ του;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Τὰ καθήκοντά του; Νὰ σᾶς πῶ: Σὰν ἐρμηνευτὴς τῶν ἔργων τοῦ δραματούργου ἔχει νὰ κάνει τὰ ἐξῆς: πρῶτα παίρνει τὸ ἀντίγραφο τοῦ ἔργου ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ δραματούργου κ' ὑπόσχεται νὰ τὸ ἐρμηνεύσει σωστά, ὅπως ὑποδεικνύεται στὸ κείμενο (μὴν ξεχνάτε πῶς μιλοῦ μόνο γιὰ ἄριστο σκηνοθέτη). Μετὰ διαβάζει τὸ ἔργο καί, μὲ τὸ πρῶτο διάβασμα, ὅλο τὸ χρῶμα, ὁ τόνος, ἡ κίνηση κι ὁ ρυθμὸς ποὺ ἡ δουλειὰ θὰ πάρει, ξεπηδάει καθαρὰ μπροστὰ στὰ μάτια του. Ὅσο γιὰ τῆς σκηنيκῆς ἐνδείξεις, περιγραφῆς σκηνηκῶν κτλ. μὲ τὰ ὁποῖα ὁ συγγραφέας μπορεῖ νὰ ἔχει στολίσει τὸ γραφτὸ του, αὐτὰ ὁ σκηνοθέτης δὲν τὰ λαβαίνει ὑπ' ὄψη του γιατί εἶναι μάλιστα στὴ δουλειὰ του δὲν ἔχει νὰ πληροφορηθεῖ τίποτα διαβάζοντάς τα.

ΘΕΑΤΗΣ : Αὐτὸ δὲν τὸ κατάλαβα καλά. Θέλετε νὰ πεῖτε πῶς, ὅταν ὁ συγγραφέας μπεῖ στὸν κόπο νὰ περιγράψει μιὰ σκηνὴ ἢ τὸν τρόπο ποὺ οἱ ἥρωες καὶ οἱ ἡρωίδες του θὰ κινηθοῦν καὶ θὰ μιλήσουν, ὁ σκηνοθέτης δὲν πρέπει νὰ δώσει σημασία, μάλιστα νὰ τὸ περιφρονήσει;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Τὸ ἀν θὰ δώσει ἢ ὄχι σημασία δὲν ἀλλάζει τίποτα. Πρέπει νὰ φροντίσει ἡ δράση καὶ τὸ θέαμα νὰ ταιριαξοῦν τὸ στίχο ἢ τὴν πρόζα, νὰ ἔναι ἄξια τῆς ὁμορφιάς του καὶ τοῦ νοήματός του. Ὅτι εἰκόνα ὁ δραματούργος ἐπιθυμεῖ νὰ γνωρίσουμε βλέποντας τὸ ἔργο, θὰ τὴν περιγράψει μὲς στὸ διάλογό. Πάρτε γιὰ παράδειγμα τὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ "Ἀμλετ". Ἀρχίζει :

ΒΕΡΝΑΡΔΟΣ : Ποιὸς εἶν' ἐκεῖ;

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ : Ὅχι, σὲ μὲνα ἀπάντησε: στίσον καὶ δῶσε *ΒΕΡΝΑΡΔΟΣ :* Τοῦ βασιλιᾶ σπολλάτη. *[γνώρα.]*

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ : Ἐσὺ Βερνάρδο;

ΒΕΡΝΑΡΔΟΣ : Ἐγὼ.

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ : Ἦρθες στὴν ὥρα σου ὀλοποῦθιμος.

ΒΕΡΝΑΡΔΟΣ : Βάρεσε μόλις δώδεκα ἄντε πλάγιασε *Φραγκίσκο.*

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ : Σ' εἰχαριστῶ πολὺ πὸν μ' ἀλλάξες. Κρῶ *[φαρομάκι] ἔχει πιστεῖ ἡ καρδιά μου.*

ΒΕΡΝΑΡΔΟΣ : Πέρασε ἡσυχᾶ ἢ φρουρά σου;

ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΣ : Δὲν σάλεψε ποτιτί!

ΒΕΡΝΑΡΔΟΣ : Ἄντε καληνύχτα! Ἄν ἀπάντησεις τὸν Ὁράτιο καὶ τὸν Μάρκελλο/παρέα μου στὴ φρουρά μου, πές τους νὰ *[βιαστοῦν]*

Αὐτὸ φτάνει νὰ ὀδηγήσει τὸ σκηνοθέτη. Ἀπ' αὐτὸ θὰ συμπεράνει πῶς εἶναι μεσάνυχτα, ὑπαιθρο, πῶς ἡ φρουρά κάποιου κάστρου ἀλλάζει, πῶς εἶναι πολὺ κρῶ, ἀπόλυτη ἡσυχία καὶ μαῦρο σκοτάδι. Πρόσθετες σκηنيκῆς ἐνδείξεις θὰ ἦταν περιτολογία.

ΘΕΑΤΗΣ : Ὄστε πιστεύεται πῶς ὁ συγγραφέας δὲν πρέπει νὰ γράφει καμιά σκηνηκὴ ἐνδειξη; Φαίνεται νὰ τὸ θεωρεῖτε ἀμάρτημα;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μὰ δὲν τὸ βρίσκετε προσβολὴ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου;

ΘΕΑΤΗΣ : Μὲ ποῖο τρόπο;

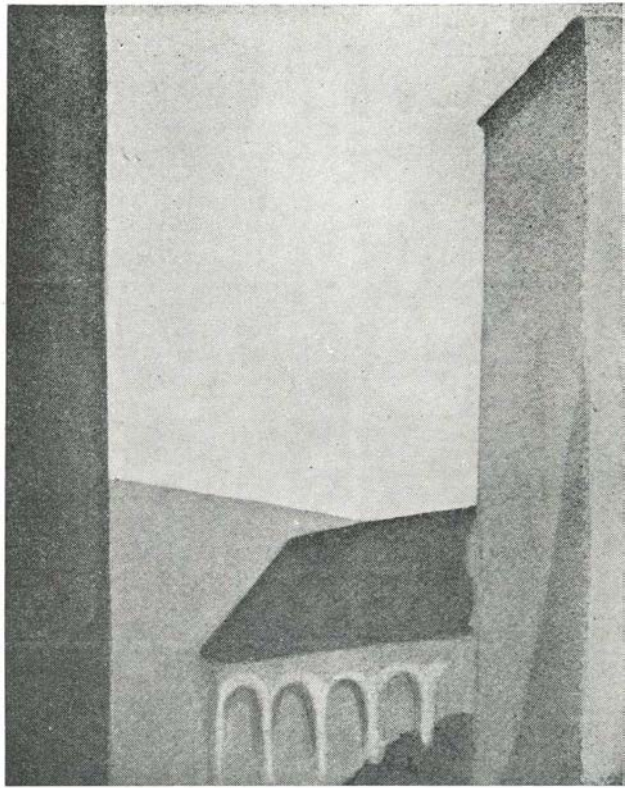
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Πέστε μου σεῖς ποιά ἔναι ἡ μεγαλύτερη προσβολὴ ποὺ ἔνας ἴθοιοῦς μπορεῖ νὰ κάνει στὸ δραματούργου του.

ΘΕΑΤΗΣ : Νὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ ἀσχημα;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ὅχι. Αὐτὸ, ἴσως, ἀπλῶς ν' ἀποδεικνύει πῶς εἶναι κακὸς τεχνίτης.

ΘΕΑΤΗΣ : Ὁραῖα, πέστε μου, σεῖς.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ἡ μεγαλύτερη προσβολὴ ποὺ ἔνας ἴθοιοῦς μπορεῖ νὰ κάνει στὸ συγγραφέα, εἶναι νὰ κόψει λέξεις



Χαρακτηριστικὸ σκηνηκὸ τοῦ Γκότον Κραϊγκ γιὰ τὸν "Ἰουλιὸ Κίσαρα". Πράξη Β', σκ. Β' : Τὸ σπίτι τοῦ Κίσαρα (1905)

ἢ στίχους ἀπ' τὸ ἔργο του, ἢ νὰ προσθέσει αὐτὰ ποὺ συνήθως λέγονται λόγια "αὐτοσχέδια", τὰ νοῦτικά. Εἶναι ἀμάρτημα νὰ καταπατήσεις τὰ ξέφραγα τοῦ δραματούργου. Εἶναι βέβαια ἀσυνήθιστο νὰ γίνονται προσθήκες στὸν Σαίξπηρ κ' ἂν γίνον, δὲν γλυτάνουν τὴν κατάκριση.

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι, ἀλλὰ τί σχέση ἔχει αὐτὸ μὲ τῆς σκηنيκῆς ἐνδείξεις τοῦ δραματούργου; Μὲ ποῖο τρόπο προσβάλλει ὁ συγγραφέας τὸ θέατρο γράφοντας σκηنيκῆς ἐνδείξεις;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καταπατάει τὰ χωράφια τοῦ ἐπαγγελματία. Ἄν οἱ προσθήκες καὶ τὰ κοψίματα εἶναι ἀμάρτημα, τὸ ἴδιο ἀμαρτωλὸ εἶναι νὰ παρεμβάλεις στὴν τέχνη τοῦ σκηνοθέτη. **ΘΕΑΤΗΣ :** Τότε ὅλες οἱ σκηنيκῆς ἐνδείξεις σ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ κόσμου εἶναι ἀχρηστες;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Γιὰ τὸν ἀναγνώστη, ὄχι γιὰ τὸν σκηνοθέτη καὶ τὸν ἴθοιοῦ, ἐντελῶς.

ΘΕΑΤΗΣ : Μὰ ὁ Σαίξπηρ...

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ὁ Σαίξπηρ σπάνια κατευθύνει τὸν σκηνοθέτη του. Διαβάστε τὸν "Ἀμλετ", τὸν "Ρωμαῖο κ' Ἰουλιέτα", "Βασιλέα Λήρ", "Ὁθέλλο", ὁποιοδήποτε ἀπὸ τ' ἀριστουργήματα καί, ἐκτὸς ἀπὸ ὀρισμένα ἱστορικά ἔργα ποὺ ἔχουν κάποιες περιγραφῆς παρελάσεων καὶ τελετῶν, τί βρίσκετε; Πῶς περιγράφονται οἱ σκηνῆς στὸν "Ἀμλετ";

ΘΕΑΤΗΣ : Τὸ βιβλίο μου ἔχει περιγραφῆς σύντομες ἀλλὰ καθαρές: Γράφει: " Π ρ ὶ τ η Π ρ ὶ ἄ ξ η, Σ κ η ν ἡ Π ρ ὶ τ η: Ἐλσινορ. Μιὰ ταράτσα πάνω στὸ Κάστρο".

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κρατᾶτε στὰ χέρια σας μιὰ ἀπὸ τῆς νεώτερες ἐκδόσεις μὲ προσθήκες ἀπὸ κάποιον κ. Μαλόου. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἔγραψε τίποτα παρόμοιο. Ἐγραψε κατὰ λέξη: "Actus primus. Scaena prima". Ἄς κοιτάξουμε τὸν "Ρωμαῖο κ' Ἰουλιέτα". Τί λέει τὸ βιβλίο σας;

ΘΕΑΤΗΣ : Λέει: " Π ρ ὶ τ η Π ρ ὶ ἄ ξ η, Σ κ η ν ἡ Π ρ ὶ τ η: Βερόνα. Μιὰ Δημόσια Πλατεῖα".

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κ' ἡ δεύτερη σκηνή;

ΘΕΑΤΗΣ : Λέει: " Σ κ η ν ἡ Δ ε ὑ τ ε ρ η: Ἐνας Δρόμος".

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κ' ἡ τρίτη εικόνα;

ΘΕΑΤΗΣ : " Σ κ η ν ἡ Τ ρ ῖ τ η: Αἰθούσα στὸ σπίτι τοῦ Καπουλέττου".

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ τώρα θέλετε ν' ἀκούσετε τί ἐνδείξεις ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ μὲ τὸ χέρι του;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Έγραψε: "Actus primus. Scaena prima". Κι ούτε μιά λέξη παραπάνω ούτε για πράξη, ούτε για σκηνή, σ' όλο το μάκρος του έργου. Τώρα ας πάρουμε τόν "Βασίλεα Λήρ".

ΘΕΑΤΗΣ : "Όχι, δέν είναι ανάγκη. Καταλαβαίνω. Προφανώς ό Σαίξπηρ βασίστηκε στήν εύφαια τών ανθρώπων τής σκηνής γιά νά συμπληρώσουν πράξεις και σκηνές από τήν περιχόμενα. Άλλά συμβαίνει τή ιδιο και μέ τή δράση τού έργου: Δέν δίνει ό Σαίξπηρ οδηγίες στόν "Άμλετ"; Π.χ. "Ό "Άμλετ πηδάει στόν τάφο τής "Όφελίας". "Άμλετ και Λαέρτης έρχονται στό χέριο" κάποιν "Όι αύλικόι τούς χωρίζουν και..."

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Όχι, ούτε λέξη. "Όλες οι σκηνικές ένδείξεις άπ' τήν πρώτη ως τήν τελευταία είναι τά μαλθακά εύρηματα διαφόρων φιλολόγων — τού κ. Μαλόου, τού κ. Κάπελλ, τού κ. Θεόπαλτ και άλλων πού 'χαν τήν άδιακρισία νά παρέμβουν στό κείμενο, άδιακρισία πού έμεις οι άνθρωποι τού θεάτρου πληρώνουμε.

ΘΕΑΤΗΣ : Πώς αυτό;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μά ας υποθέσουμε πώς ένας όποιοσδήποτε από μάς, διαβάζοντας Σαίξπηρ, όραματίζεται άλλο συνδυασμό κινήσεων, αντίθετο άπ' τις "όδηγίες" αυτών τών κυρίων, κι ας υποθέσουμε πώς ζωντανεύουμε τις ιδέες αυτές πάνω στή σκηνή. Άμέσως κάποιος έπαίωv θά μάς κατηγορήσει πώς παραβλέπουμε τις ένδείξεις τού Σαίξπηρ: κάτι παραπάνω, πώς αλλοιώνουμε τις προθέσεις του.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά δέν ξέρουν αυτοί οι έπαίοντες πώς ό Σαίξπηρ δέν έγραψε σκηνικές ένδείξεις;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Αυτό συμπραίνει κανένας από τις έπικρισεις τους. "Όπως και ν' ναι, αυτό πού 'θελα ν' αποδείξω είναι πώς ό μεγαλύτερος ποιητής τού σύγχρονου θεάτρου είχε αντιληφθεί πώς τή νά προσθέσει σκηνικές οδηγίες ήταν πρώτ' από όλα περιττό και, δεύτερο, κακόγούστο. Μπορούμε νά συμπεράνουμε, έπομένως, πώς ό Σαίξπηρ τουλάχιστον είχε κατανοήσει ποιά ήταν ή δουλειά τού σκηνοκώ τεχνίτη, τού σκηνοθέτη, και πώς ήταν στάδιο τής άποστολής τού σκηνοθέτη νά εφεύρει τά σκηνικά και τήν κίνηση πού θά ντύανε τήν έργου του.

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι. Και λογαριάζατε νά μου πείτε από τί αποτελείται κάθε στάδιο;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Βεβαίως. Και τώρα πού ήσυχάσαμε από τήν λάθος πώς ό σκηνικές οδηγίες τού συγγραφέα έχουν κάποια σημασία, θά συνεχίσουμε γιά τόν τρόπο πού ό σκηνοθέτης καταπιάνεται μέ τήν έργου τού δραματουργού γιά νά τή έρμηνεύσει μέ πιστότητα. Είπαμε πώς παίρνει όροκ ν' ακολουθήσει τήν κείμενο πιστά, και πώς ή πρώτη του δουλειά είναι νά διαβάσει τήν έργου μονορούφι και ν' άποκτήσει τή γενική έντύπωση και διαβάζοντάς το, όπως είπαμε, άρχίζει νά πιάνει τήν χρώμα, τήν κίνηση και τήν ρυθμό τού έργου στό σύνολο τους. Τότε βάζει τήν έργου κατά μέρος γιά λίγο διάστημα και μέ τήν μάτι τής φαντασίας του άρχίζει — γιά νά μεταχειριστούμε τήν έκφραση τών ζωγράφων — νά έτοιμάζει τήν παλέττα του, ανακατώνοντας και ξεχωρίζοντας τά χρώματα πού ό έντυπώσεως τού έργου ανακάλεσαν. Έπομένως, τή δεύτερη φορά πού θά καθίσει νά διαβάσει τήν έργου, τόν τριγυρίζει ήδη μιά άτμόσφαιρα πού αυτός προτίθεται νά θέσει σέ δοκιμασία. Στο τέλος τής δεύτερης άναγνώσεως ίσως βρει πώς ό πύ έντονες πρώτες έντυπώσεις έπικυρώθηκαν καθαρά και άναμφισβήτητα και πώς κάποιες άλλες έντυπώσεις λιγότερο θετικές έξαφανίστηκαν. Θά τή σημειώσει όλ' αυτά. Πιθανόν ήδη ν' άρχίζει νά βάζει στό χαρτί, μέ σχέδιο και χρώμα, κάποια από τά σκηνικά όράματα και τις ιδέες πού πλημμυρίζουν τήν κεφάλι του, αλλά τή πιθανότερο είναι πώς αυτό τή στάδιο θά περιμένει ως ότου ξαναδιαβάσει τήν έργου τουλάχιστον δώδεκα φορές.

ΘΕΑΤΗΣ : Νόμισα πώς ό σκηνοθέτης άφηνε πάντα αυτή τήν πλευρά τού έργου — τή σκηνικό διάκοσμο — στό σκηνογράφο.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Αυτό και κάνει συνήθως. Πρώτο λάθος, και βασικό, τού σύγχρονου θεάτρου.

ΘΕΑΤΗΣ : Γιατί είναι λάθος;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Νά γιατί: "Ό Α έγραψε έργου πού ό Β ύπόσχεται νά έρμηνεύσει πιστά. Σ' ένα τόσο λεπτό πράγμα, όσο ή έρμηνεία τής φευγαλέας πνοής ένός έργου, ποίος νομίζετε είναι ό άσφαλισμένος τρόπος γιά νά έπιβληθεί ένα ένιαίο πνεύμα; Νά κάνει ό Β όλη τή δουλειά μονάχος του; ή νά μοιράσει τή δουλειά στους Γ, Δ και Ε, από τούς όποιους ό καθένας φαντάζεται και βλέπει διαφορετικά από τόν Α και τόν Β;

ΘΕΑΤΗΣ : Τό πρώτο, φυσικά, θά 'ταν καλύτερο. Μά είναι δυνατόν ένας άνθρωπος νά κάνει τήν δουλειά τριών;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Αυτό είναι ό μόνος τρόπος νά γίνει ή δουλειά, άν πρόκειται νά διατηρηθεί ή ένότητα τού πνεύματος, δηλαδή, τή ζωτικό στοιχείο τού έργου τέχνης.

ΘΕΑΤΗΣ : "Όστε ό σκηνοθέτης δέν φωνάζει ένα σκηνογράφο νά τού σχεδιάσει μιά σκηνή, αλλά τήν σχεδιάζει μόνος του;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Άσφαλώς. Και μήν ξεχνάτε, δέν κάθετα άπλώς νά σκαρώσει ένα ώραίο ή ένα ιστορικά άκριβές σχέδιο μ' άριστες πόρτες και παράθυρα σέ γραφικές θέσεις. Πρώτ' άπ' όλα διαλέγει όρισμένα χρώματα πού αυτός κρίνει άρμονικούς φορείς τού πνεύματος τού έργου, άπορρίπτοντας άλλα χρώματα σάν παράτονα. "Υστερα, πλέκει σ' ένα σχήμα ίκανοποιητικό όρισμένα άντικείμενα — μιάν άψίδα, μιά πηγγή, ένα μπαλκόνι, ένα κρεβάτι — όργανώνοντας τή σχέδιο τού γύρω από τήν άντικείμενο πού διάλεξε. "Υστερα προσθέτει τ' άλλα άντικείμενα πού άναφέρονται στό κείμενο και πού πρέπει νά φανούν πάνω στή σκηνή. Σ' αυτά, προσθέτει ένα - ένα τά πρόσωπα πού έμφανίζονται στό έργου και βαθμιαία κάθε τους μετακίνηση και κάθε κοστούμι. Πιθανότατα θά κάνει πολλά λάθη στό σχήματα. "Αν γίνει αυτό, είναι ύποχρεωμένος νά ξεγλώσει σά νά πούμε τήν εργοχείρο του και νά διορθώσει τή σφάλμα του άκόμα κι άν χρειαστεί νά ξαναρχίσει τήν σχέδιο άπ' τήν αρχή, ή ίσως και ν' αναγκαστεί νά συλλάβει ένα καινούριο σχέδιο. "Όπως και ν' ναι, άργά, άρμονικά, πρέπει νά βλαστήσει όλο τή σκηνικό τού όραμα, ώστόσο τού μάτι ίκανοποιημένο τού πει ότι καλόv. "Ενώ έπεξεργάζεται αυτό τήν όπτικό σχέδιο, ό έρμηνευτής οδηγείται από τόν ήχο τού τίτλου ή τής πρόξας όσο κι από τήν νόημα ή τήν πνεύμα. Κάποτε όλ' αυτά θά 'ναι έτοιμα κ' ή πραγματική δουλειά μπορεί ν' άρχισεί.

ΘΕΑΤΗΣ : "Η πραγματική δουλειά; "Εγώ, πολλά άπ' αυτά πού ό σκηνοθέτης έκανε ως τά τώρα, θά τ' άποκαλούσα πραγματική δουλειά.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι, ίσως; αλλά οι δυσκολίες μόλις άρχισαν. Πραγματική δουλειά έννοω ειδεικευμένη δουλειά. Σας φέρνω γιά παράδειγμα τή ζωγράφισμα: άπέραντες έκτάσεις καταβάτος πρέπει νά γίνουν σκηνικό, ή κατασκευή τών κοστούμιών...

ΘΕΑΤΗΣ : Μή μου πείτε πώς ό σκηνοθέτης θά ζωγραφίσει μέ τήν χέρι του όλα τά σκηνικά και θά κόψει και θά ράψει τά κοστούμια;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Όχι. Δέν θά ίσχυρισθώ πώς τή κάνει αυτό σέ κάθε περίπτωση, σέ κάθε έργου, αλλά πρέπει κάποτε νά τήν χέρι κάνει, ίσως στήν περίοδο τής μαθητείας του, ή πρέπει νά 'χει σπουδάσει μ' έμμονή όλες τις τεχνικές λεπτομέρειες αυτής τής πολύ άπαιτητικής τέχνης. Τότε μόνο θά 'ναι σέ θέση νά καθοδηγήσει τούς ειδεικευμένους τεχνίτες στις διάφορες άποστολές τους. Κι όταν ή κατασκευή τών σκηνικών και τών κοστούμιών θά 'χει άρχισεί, οι όλο διαμένοντα στους ήθοποιους πού όφείλουν νά μάθουν τά λόγια τους προτού γίνει ή πρώτη πρόβα. (Αυτό, όπως τήν δίχως άλλο μαντέψατε, δέν συνηθίζεται στό θεάτρο μας, μά ένας σκηνοθέτης όπως τόν περιγράψω, θά πρέπει νά τήν έπιβάλλει). Στο άναμεταξύ, κοστούμια και σκηνικά είναι σχεδόν έτοιμα. Δέν θά σας σκοτίσω μέ τις διάφορες ένδιαφέρουσες αλλά κοπιαστικές προεργασίες πού ένα έργου άπαιτεί σ' αυτό τήν στάδιο τής έτοιμασίας του. "Αλλά άκόμα κι όταν τά σκηνικά σταθούvε τής σκηνής και τά κοστούμια στους ώμους τών ήθοποιών, οι μεγάλες δυσκολίες δέν έχουν λείψει.

ΘΕΑΤΗΣ : "Όστε άκόμα δέν τελειώνει ή δουλειά τού σκηνοθέτη;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Νά τελειώσει; Τί θά πει αυτό;

ΘΕΑΤΗΣ : Τέλος πάντων, νόμισα πώς τώρα πού τά σκηνικά και τά κοστούμια έχουν μπει σ' ένα δρόμο, οι ήθοποιοί θ' άναλάβουν τά περαιτέρω.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Όχι. "Η πιό ένδιαφέρουσα δουλειά τού σκηνοθέτη τώρα άρχίζει. Τά σκηνικά του είναι στημένα κ' οι ήθοποιοί του είναι ντυμένοι. "Έχει μέ δυό λόγια, μπρός στό μάτι του, κάποια ένσάρκωση τής εικόνας πού όραματίστηκε. Τώρα θ' άδειάζει τή σκηνή, έκτός από τούς δυό, τρεις ή περισσότερους ήθοποιους πού παίζουν στήν αρχή τού έργου, θ' άρχισεί νά φωτίζει τις μορφές αυτές και τή σκηνικό του.

ΘΕΑΤΗΣ : Πώς; Δηλαδή, δέν αφήνει αυτό τήν παρακαλάδι τής δουλειάς του στόν ηλεκτρολόγο και τούς βοηθούς του;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Η έκτέλεση τών φωτισμών μένει στό χέρι τους, άλλ' ό τρόπος πού θά γίνουν είναι δουλειά τού σκηνοθέτη. "Αν, όπως υποθέσαμε, διαθέτει και εύφαια και πείρα, θά 'χει όργανώσει κάποιο ιδιαίτερο τρόπο φωτισμού, θά 'χει δουλέψει μέ ειδικό τρόπο γιά νά ζωγραφίσει τά σκηνικά και

νά ντύσει τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου. "Ἄν ἡ λέξη "ἄρμονία" δὲν ἔχει γι' αὐτὸν κανένα νόημα, τότε φυσικά θ' ἀφίσει αὐτὲς τὶς δουλειές στὸν πρῶτο τεχνίτη πού θά βρεθεῖ μπροστά του. ΘΕΑΤΗΣ : Δηλαδή, θέλετε νὰ πείτε πὼς ὁ σκηνοθέτης ἔχει μελετήσει τὴ φύση μὲ τόση ἐπιμέλεια ὥστε μπορεῖ νὰ κατευθύνει τοὺς ἠλεκτρολόγους στὸ πὼς θά φανεῖ ὅτι ὁ ἦλιος λάμπει σ' αὐτὸ ἢ σ' ἐκεῖνο τὸ ὕψος, πὼς τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ πλημμυρίζει τὸ δωμάτιο μὲ τὴν ἄλφα ἢ βήτα ἔνταση;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Ὁχι, αὐτὸ δὲν θά 'θελα νὰ τὸ νομίσετε. Ἡ ἀναπαράσταση τοῦ φυσικοῦ φωτὸς εἶναι κάτι πού ὁ σκηνοθέτης μου ποτὲ δὲν θά ἐπιχειρήσει. Οὔτε καὶ θά 'πρεπε νὰ ἐπιχειρήσει κάτι τόσο ἀδύνατο. "Ὁχι ἀναπαράσταση τῆς φύσης, ἀλλὰ τὸ νὰ ὑποβάλλει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ὕμωφες καὶ τὶς πιὸ ζωντανές στιγμές τῆς — αὐτὸ προσπαθεῖ ὁ σκηνοθέτης μας. Τὸ ἄλλο θά διακηρύττει μὴν ὑπερφίαλη ἀξίωση παντοδυναμίας. Ὁ σκηνοθέτης μπορεῖ νὰ φιλοδοξεῖ νὰ 'ναι καλλιτέχνης, ἀλλὰ τοῦ πάει πολὺ ἄσκημα ν' ἀποβλέπει σὲ ἐπουράνιες δόξες. Κι αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ ἀποφύγει μόνον ἂν ἀποφύγει ν' ἀντιγράψει ἢ νὰ φυλακίσει τὴ φύση στὴ δουλειά του, γιὰτὶ ἡ φύση οὔτε συλλαμβάνεται, οὔτε φυλακίζεται, οὔτε κ' ἐπιτρέπεται σ' ἕναν θνητὸ νὰ τὴν ἀντιγράψει μ' ἐπιτυχία.

ΘΕΑΤΗΣ : Τότε, πὼς θά βάλει μπρός; Τί θά τὸν ὀδηγήσει στὸ πὼς νὰ φωτίσει τὸ σκηνικὸ καὶ τὰ κοστούμια του;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Τί θά τὸν ὀδηγήσει; Μὰ αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια του, κι ὁ στίχος κ' ἡ πρόζα καὶ τὸ νόημα τοῦ ἔργου. "Ὁλ' αὐτὰ τὰ πράγματα, ὅπως εἶπαμε, τὰ 'χει ἑναρμονίσει, ὅλα ἔχουν δεθεῖ — τί ἀπλούστερο ἀπ' τὸ νὰ συνεχίσει στὴν ἴδια κατεύθυνση; Καί, φυσικά, ὁ σκηνοθέτης εἶναι ὁ μόνος πού ξέρεי πὼς νὰ διατηρήσει τὴν ἄρμονία πού 'χε ἀρχίσει νὰ δημιουργεῖ.

ΘΕΑΤΗΣ : Θὰ θέλατε νὰ μοῦ πείτε κάτι ἄλλο σχετικὰ μὲ τὸν φωτισμὸ σκηνῆς καὶ ἡθοποιῶν;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Παρακαλῶ τί θέλετε νὰ πληροφορηθεῖτε;

ΘΕΑΤΗΣ : Νά: θὰ θέλατε νὰ μοῦ ἐξηγήσετε γιὰτὶ βάζουν φῶτα στὸ πάτωμα τῆς σκηνῆς — τὰ φῶτα τῆς ράμπας, ἔτσι δὲν τὰ λένε;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι: φῶτα τῆς ράμπας.

ΘΕΑΤΗΣ : Ὁραία: γιὰτὶ τὰ βάζουν κατὰ γῆς;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀπὸ κείνα τὰ προβλήματα πού 'χουν πραγματικὰ ἀποσβολώσει ὅλους τοὺς κυρίους πού φιλοδοξοῦν νὰ γίνων θεατρικοὶ ἀναμορφωτές καὶ στὰ ὅποια κανεὶς δὲν βρίσκει ἀπάντηση γιὰ τὸν ἀπλούστατο λόγο πὼς ἀπάντηση δὲν ὑπάρχει. Τὸ μόνον πού μᾶς μένει εἶναι νὰ πετάξουμε τὰ φῶτα τῆς ράμπας ἔξω ἀπ' τὸ θέατρο, ὅσο γίνεται πιὸ γρήγορα, καὶ νὰ μὴν ξαναμιλήσουμε γιὰ δαῦτα. Εἶναι ἕνα ἀπὸ κείνα τὰ παράδοξα πού κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει, καὶ αἰωνίως προκαλοῦν τὴν κατάπληξη καὶ τὶς ἐρωτήσεις τῶν μικρῶν παιδιῶν. Ἡ μικρὴ Νάνσυ Λαίηκ πῆγε στὸ "Ντρού-ρου Λαίηκ" κ' εἶδε μιὰ παράσταση τὸ 1812, καὶ ὁ πατέρας τῆς, ὁ στιχογράφος καὶ σατυρικός Λαίηκ, μᾶς λέει πὼς τὸν ζάλισε στὶς ἐρωτήσεις γιὰ τὰ φῶτα τῆς ράμπας:

"Κι ἀράδα τὰ κερὰ στὸ χῶμα
σὰν στρατιωτάκια σὲ στάση προσοχῆς
"Ἄχ, πὼς φωτίζουν! — Μὰ ἀκόμα
ἀναρωτιέμαι γιὰτὶ τὰ 'χουν καταγῆς".

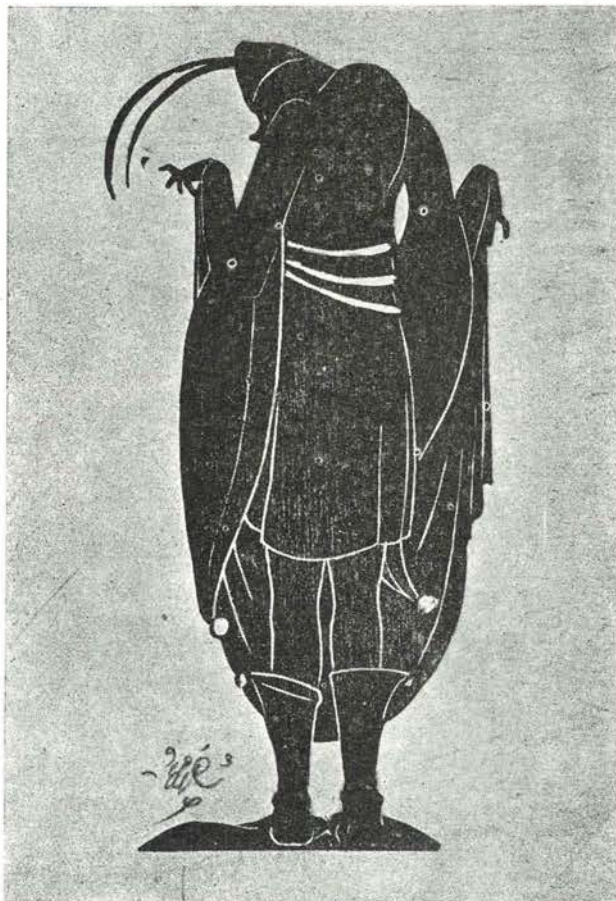
1812! Τὰ διστρισιέγγονα τῆς παιδίσκῆς ἔχουν πεθάνει κ' ἐμεῖς ἀναρωτιώμαστε ἀκόμα!

ΘΕΑΤΗΣ : Ἐνας φίλος μου ἡθοποιὸς μοῦ 'πε κάποτε ὅτι ἂν δὲν ὑπῆρχαν τὰ φῶτα τῆς ράμπας τὰ πρόσωπα τῶν ἡθοποιῶν θά φαινόντουσαν μουντζούρα.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Αὐτὸ ἦταν παρατήρηση ἑνὸς ἀνθρώπου πού δὲν καταλαβαίνει πὼς μποροῦν νὰ ἀντικατασταθοῦν ἀπὸ ἄλλη μέθοδο φωτισμοῦ προσώπων καὶ μορφῶν. Εἶναι ἀπὸ κείνα τὰ μικροπράγματα πού ποτὲ δὲν θά περνοῦσε ἀπ' τὸ νοῦ ἀνθρώπου πού δὲν ἀφιερώνει λίγα καιρὸ γιὰ τὴν, ἔστω ὑποτυπώδη, μελέτη τῶν ἄλλων κλάδων τῆς τέχνης του.

ΘΕΑΤΗΣ : Καλὰ — οἱ ἡθοποιοὶ δὲν μελετᾶνε τὶς ἄλλες τέχνες τοῦ θεάτρου;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κατὰ κανόνα, ὄχι: καὶ κατὰ κάποιον τρόπο, ἡ γνώση θά 'ταν ἀντίθετη στὴν ἴδια τὴ ζωὴ τοῦ ἡθοποιῦ. "Ἄν ἕνας πνευματικὸς ἡθοποιὸς ἀφιερῶσει καιρὸ στὴ



Χαρακτικὴ τοῦ Γκόρντον Κραίηγκ σὲ ξύλο: ΑΝΩ, ὁ Γιόρικ, ἀπὸ τὴ σειρά τοῦ "Ἄμλετ" (1913). ΚΑΤΩ, ὁ Γέρο Γκόμμο, ἀπὸ τὴ σειρά τοῦ "Ἐμποροῦ τῆς Βενετίας" (1909)

μελέτη όλων τῶν κλάδων τῆς τέχνης τοῦ θεάτρου, σιγά - σιγά θά 'παυε νά παίζει καί στό τέλος θά γύριζε σκηνοθέτης' τόσο πιό ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἡ τέχνη στό σύνολό της, σέ σύγκριση μέ τή μονόπλευρη τέχνη τοῦ ἠθοποιῦ.

ΘΕΑΤΗΣ : Ὁ φίλος μου ὁ ἠθοποιός πρόσθεσε ἐπίσης πῶς ἀν καταργηθοῦν τὰ φῶτα τῆς ράμπας τῶ Κοινῶ δὲν θά 'ταν σέ θέση νά δεῖ τήν ἐκφραση τοῦ προσώπου του.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ἄν ὁ φίλος σας εἶναι ὁ Χένρυ Ἔρβινγκ ἢ ἡ κυρία Ἐλεονώρα Ντοῦζε τότε ἴσως ἡ παρατήρηση αὐτή νά 'χε κάποιο νόημα. Τὸ πρόσωπο τοῦ μέσου ἠθοποιῦ εἶναι ἡ παράφορα ἐκφραστικὸ ἢ παράφορα ἀνέκφραστο. Θά 'ταν εὐλόγια Κυρίου ἀν τὰ θεάτρα δὲν εἶχαν, ὄχι μόνο φῶτα τῆς ράμπας, ἀλλὰ φῶτα γενικά. Ἄ, τώρα πού μιλάμε γι' αὐτὸ τὸ θέμα, μιὰ ἐξοχη θεωρία γιὰ τήν καταγωγή τῆς ράμπας θά βρεῖτε στό βιβλίο τοῦ Λουντοβί Σελλέρ "Les décors, les costumes et la mise-en-scène au XVII Siècle". Ὁ τρόπος πού φωτίζανε τὴ σκηνή στὸν δέκατο ἐβδόμο αἰῶνα ἦταν μέ πολυέλαιους κυκλικούς ἢ τριγωνικούς πού κρέμονταν πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τοῦ Κοινῶ καὶ τῶν ἠθοποιῶν. Ὁ κ. Σελλέρ πιστεύει πῶς τὰ φῶτα τῆς ράμπας χρυστᾶνε τὴν προέλευσή τους στὰ μικρότερα φτωχὰ θεάτρα πού δὲν εἶχαν νά ξεδεψοῦν γιὰ πολυέλαιους καὶ πού τοποθετοῦσαν ἀλειμματοκέρια καταγῆς, μπροστὰ στὴ σκηνή, γιὰ νά μὴ σταῆζον. Πιστεύω πῶς αὐτὴ ἡ θεωρία πρέπει νά 'ναι κ' ἡ σωστὴ γιὰ τὸ κοινὸ νοῦς δὲν θά 'χε ἐπιτρέψει τέτοιο σφάλμα γιὰ λόγους καλλιτεχνικούς — ἐνῶ οἱ ὑπολογισμοὶ τοῦ ταμεῖου μπορούσαν νά τὸ ἀπαιτήσουν πολὺ εὐκόλα. Σκεφεῖτε πόσο λίγο ἀντιπροσωπεύει τὴν καλλιτεχνικὴ ἀρετὴ, τὸ ταμεῖο. Ὅταν θά βροῦμε καιρὸ θά σᾶς πῶ ἕνα-δύο πράγματα γι' αὐτὸν τὸν παντοδύναμο σφετεριστὴ τοῦ θεατρικοῦ θρόνου — τὸ ταμεῖο. Ἄλλ' ἂς ξαναγυρίσουμε σὲ θέμα πῶ σαβαρὸ κ' ἐνδιαφέρον ἀπὸ τίς μούτες τῶν ἠθοποιῶν καὶ τὰ φῶτα τῆς ράμπας. Πέρασαμε μέ τὴ σειρά τίς διάφορες ἀποστολές τοῦ σκηνοθέτη - σκηνικά, κοστούμια, φωτισμὸ - κ' εἴχαμε φτάσει στὸ πιό ἐνδιαφέρον στάδιο: στὸ χειρισμὸ τῶν μορφῶν, στὴν κίνησή τους καὶ στὸ Λόγο. Ἐκφράσατε κατὰπληξὴ γιὰ τὴν ἠθοποιία — ὁ Λόγος κ' ἡ Δράση τῶν ἠθοποιῶν — δὲν ἀφέθηκε στὰ χέρια τῶν ἠθοποιῶν νά τὰ κανονίσουν ὅπως θέλουν. Ἀλλὰ δώστε λίγη σκέψη στὴ φύση τῆς δουλειᾶς: θά θέλατε αὐτὸ πού 'χε ἦδη βλαστήσει σ' ἕνα κάποιο σχῆμα μ' ἐνόητα, νά τὸ δεῖτε ξαφνικά νά τὸ χαλαίει ἢ προσθήκη ἐνὸς τυχαίου στοιχείου;

ΘΕΑΤΗΣ : Τί θά πεῖ αὐτό; Καταλαβαίνω τὸ γενικὸ σας ἐπιχειρημα, ἀλλὰ μπορεῖτε νά μου δείξετε μέ ποιὸ τρόπο ἀκριβῶς ὁ ἠθοποιός θά χαλαίει τὸ σχέδιό σας;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ὅθὰ τὸ χαλαίει ἄθελά του, προσέξτε! Δὲν ἰσχυρίζομαι οὔτε ἕνα δευτερόλεπτο πῶς ὁ ἠθοποιός θέλει συνειδητὰ νά βρεθεῖ σὲ δυσαρμονία μέ τὸ περιβάλλον του: τὸ κάνει ἀπὸ ἀθωότητα. Μερικοὶ ἠθοποιοὶ κάνουν τὸ σωστὸ ἀπὸ ἐνστικτο σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα, ἄλλοι δὲν φαίνεται νά 'χουν ἐνστικτο — σωστὸ ἢ λαθεμένο. Ἀλλὰ κι αὐτοὶ ἀκόμα, μέ τὸ ὀξύτερο αἰσθητήριο, δὲ μπορεῖ νά παραμείνουν μέσα στὸ γενικὸ σχέδιο, δὲ μπορεῖ νά ταιριάζουν ἀρμονικά μ' αὐτὸ, χωρὶς ν' ἀκολουθήσουν τίς ὁδηγίες τοῦ σκηνοθέτη.

ΘΕΑΤΗΣ : Ὄστε, δὲν ἐπιτρέπετε οὔτε στὸν πρωταγωνιστὴ ἢ τὴν πρωταγωνίστρια νά κινηθοῦν καὶ νά παίξουν ὅπως τοὺς σπρώχνει τὸ λογικὸ τους καὶ τὸ ἐνστικτὸ τους;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ὅχι. Αὐτοί, πρῶτοι καὶ καλύτεροι πρέπει ν' ἀκολουθήσουν τίς ὁδηγίες τοῦ σκηνοθέτη: αὐτοὶ εἶναι τὸ ἐπίκεντρο τοῦ σχεδίου, ἡ ἴδια ἡ καρδιά τοῦ συγκινησιακοῦ σχήματος πού 'ναι ἡ παράσταση.

ΘΕΑΤΗΣ : Τὸ καταλαβαίνω αὐτό; Τὸ ἐκτιμῶν;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι, ἀλλὰ μόνο ὅταν καταλαβαίνω ταυτόχρονα κ' ἐκτιμῶν ὅτι τὸ ἔργο, κ' ἡ σωστὴ καὶ ἀκριβὴς ἐρμηνεία τοῦ ἔργου, εἶναι τὸ σπουδαιότερο στοιχεῖο στὸ σύγχρονο θέατρο. Ἐπιτρέψτε μου νά σᾶς δώσω ἕνα παράδειγμα: Τὸ ἔργο πού θά παρουσιαστῆ εἶναι τὸ "Ρωμαῖος κ' Ἰουλιέττα". Τὸ μελετήσαμε, ἐτοίμασαμε σκηνικά καὶ κοστούμια, τὰ φωτίσαμε καὶ τὰ δῦο, καὶ τώρα οἱ πρόβες μας μέ τοὺς ἠθοποιούς ἀρχίζουν. Ἀρχή, τὸ ξέσπασμα ἐνὸς μεγάλου πλήθους ἀπὸ ἀνυπόταχτους πολίτες τῆς Βερόνας. Μάχονται, βλαστημοῦν, σκοτώνουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον. Μᾶς τρομάζει. Μᾶς προξενεῖ φρίκη, μέσα σ' αὐτὴ τὴ μικρὴ κάτασπρη πόλη τῶν ρόδων, τῆς ἀγάπης καὶ τοῦ τραγικοῦ, νά φωνάζει αὐτὸ τὸ ἀπίστευτο καὶ ἀπαίσιο μῦθος — ἐτοίμο νά ξεσπάσει ἀκόμα καὶ στὰ σκαλοπάτια τῆς ἐκκλησιάς, στὴ μέση τῆς πρωτομαγιάτικης γιορτῆς, κάτω ἀπ' τὰ παράθυρα σπιτιοῦ ὅπου μόλις εἶδε τὸ φῶς νιογέννητο κορίτσι. Κατὰ πόδας σ' αὐτὴ τὴν εἰκόνα, κ' ἐνῶ ἀκόμα ἔχομε

μπρὸς στὰ μάτια μας τὴν ἀσκήμια πού λῆγδωνε τὸ πρόσωπο καὶ τοῦ Μοντέγου καὶ τοῦ Καπουλέττου, φτάνει ἀργοδιαβαίνοντας ὁ γιὸς τοῦ Μοντέγου, ὁ Ρωμαῖος, πού σὲ λίγο θ' ἀγαπήσει καὶ θ' ἀγαπηθεῖ ἀπὸ τὴν Ἰουλιέττα του. Ἐπομένως, ὅποιος διαλέχτηκε νά κινηθεῖ σάν Ρωμαῖος, καὶ νά μιλήσει σάν Ρωμαῖος, πρέπει νά κινηθεῖ καὶ νά μιλήσει σάν ἀναπόσπαστο τμήμα τοῦ γενικοῦ σχεδίου πού, ὅπως ἐξήγησα, ἔχει μορφή στέρεη καὶ προδιαγεγραμμένη. Πρέπει νά διασχίσει τὸ χῶρο πού βλέπουμε μ' ἕνα ὀρισμένο τρόπο, νά περάσει ἀπὸ ἕνα ὀρισμένο σημεῖο, νά διασχίσει ἕνα ὀρισμένο φωτισμὸ, τὸ κεφάλι του σὲ μιὰ ὀρισμένη γωνία, τὰ μάτια του, τὰ πόδια του, ὅλο του τὸ σῶμα συντονισμένο μέ τὸ ἔργο, κι ὄχι — ὅπως συχνὰ συμβαίνει — συντονισμένο μόνο μέ τίς σκέψεις του, κ' ἐκεῖνες σὲ δυσαρμονία μέ τὸ ἔργο. Γιατὶ οἱ σκέψεις του (ὅσο ὑψηλές κι ἀν εἶναι) μπορεῖ νά μὴν συνταιριάζονται μέ τὸ πνεῦμα ἢ μέ τὸ σχῆμα πού τόσο προσεκτικὰ ἔχει προετοιμάσει ὁ σκηνοθέτης.

ΘΕΑΤΗΣ : Θέλετε ὁ σκηνοθέτης σας νά ἐλέγχει τίς κινήσεις ἐκείνου πού ὑποδύεται τὸν Ρωμαῖο, ἀκόμα κι ἀν πρόκειται γιὰ λαμπρὸ ἠθοποιό;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Βεβαίωτα. Κι ὅσο καλύτερος εἶναι ὁ ἠθοποιός, τόσο λεπτότερα ἢ ἐξυπνάδα του καὶ τὸ γούστο του, κ' ἐπομένως τόσο εὐκολότερα ἐλέγχονται. Βέβαια, μιλάω εἰδικὰ γιὰ ἕνα θέατρο ὅπου ὅλοι οἱ ἠθοποιοὶ εἶναι καλλιεργημένοι κι ὁ σκηνοθέτης ἀνθρωπος μέ ἰδιαίτερα χαρίσματα.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά, μήπως, μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ζητᾶτε ἀπ' αὐτοὺς τοὺς καλλιεργημένους ἠθοποιούς νά γίνουν ἀνδρειακά;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Πολὺ εὐαίσθητη ἐρώτηση! ἀκριβῶς ἡ ἐρώτηση πού θά περιμένε κανένας ἀπὸ ἠθοποιὸ πού δὲν θά 'ταν σίγουρος γιὰ τίς δυνάμεις του. Τὸ ἀνδρειακὸ εἶναι γιὰ τὴν ὥρα μιὰ ἀπλή κούκλα, σαγηνευτικὴ μέσα σὲ κουκλοθέατρο. Ἀλλὰ ἡ σκηνὴ ἀπαιτεῖ κάτι παραπάνω. Κι ὅμως τὸ ἴδιο ἐρωτηματικὸ ζοῦνε καὶ μερικοὶ ἠθοποιοὶ στὴ σχέση τους μέ τὸ σκηνοθέτη. Νιώθουν πῶς ὁ σκηνοθέτης κρατᾶει τοὺς σπάγγους καὶ τοὺς κινεῖ, καὶ τότε πειράζονται. Δείχνουν, τουλάχιστον, πῶς νιώθουν πληγωμένοι καὶ προσβλημένοι.

ΘΕΑΤΗΣ : Τοὺς καταλαβαίνω.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ δὲν καταλαβαίνετε ἐπίσης πῶς ἐπρεπε νά 'ναι πρόθυμοι γιὰ τὴν κυριαρχία τοῦ σκηνοθέτη; Σκεφεῖτε μιὰ στιγμὴ τίς σχέσεις τοῦ πληρώματος μέσα σ' ἕνα πλοῖο καὶ θά καταλάβετε πῶς βλέπω τίς σχέσεις μέσα σ' ἕνα θέατρο. Ποιοὶ εἶναι τὸ πλήρωμα ἐνὸς πλοίου;

ΘΕΑΤΗΣ : Ἐνὸς πλοίου; Ὑπάρχει ὁ καπετάνιος ὁ πρῶτος, ὁ δεύτερος, ὁ τρίτος ὁ πρῶτος κι ὁ δεύτερος μηχανικός καὶ τὰ λοιπὰ — τὸ ὑπόλοιπο πλήρωμα.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Λαμπρά. Καὶ τί κατευθύνει τὸ πλοῖο;

ΘΕΑΤΗΣ : Τὸ τιμόνι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι, καὶ τί ἄλλο;

ΘΕΑΤΗΣ : Ὁ τιμονιέρης πού κάνει κουμάντο στὴ ρόδα τοῦ τιμονιοῦ.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ ποῖς ἄλλοι;

ΘΕΑΤΗΣ : Ἐκεῖνος πού κάνει κουμάντο στὸν τιμονιέρη.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ ποῖς εἶν' αὐτός;

ΘΕΑΤΗΣ : Ὁ ἀξιωματικὸς πορείας.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ ποῖς τοῦ κάνει κουμάντο ἐκεῖνος;

ΘΕΑΤΗΣ : Ὁ καπετάνιος.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μήπως ὑπάρχουν κι ἄλλες διαταγές πού νά μὴν προέρχονται ἀπ' τὸν καπετάνιο κι ἀπὸ τοὺς ἐντεταλμένους του καὶ πού πρέπει ὁ τιμονιέρης νά ὑπακούει;

ΘΕΑΤΗΣ : Ὅχι. Δὲν γίνεται νά ὑπάρχουν.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Καὶ μπορεῖ τὸ καράβι ν' ἀκολουθήσει τὴν πορεία του μέ ἀσφάλεια χωρὶς καπετάνιο;

ΘΕΑΤΗΣ : Δὲν συνηθίζεται.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κι ἄραγε τὸ πλήρωμα ὑπακούει τὸν καπετάνιο καὶ τοὺς ἐντεταλμένους του;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι, κατὰ κανόνα.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μὲ προθυμία;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κι αὐτὸ τὸ λένε — πῶς; — πειθαρχία;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κι αὐτὴ τὴν πειθαρχία τί τὴν ἔφερε;

ΘΕΑΤΗΣ : Ἡ σωστὴ καὶ πρόθυμη ὑποταγὴ στὸς κανονισμούς καὶ στὶς βασικὲς ἀρχές.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κ' ἡ πρώτη καὶ βασικότερη ἀρχὴ εἶναι ἡ ὑπακοή; φέματα;

ΘΕΑΤΗΣ : Εἶναι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Τότε, πάει καλά. Δὲν θά δυσκολευτεῖτε

νά καταλάβετε πώς ένα θέατρο, όπου τόσες εκατοντάδες άνθρωποι δουλεύουν, είναι από πολλές απόψεις σαν βαπόρι, και ζητάει παρόμοια διακυβέρνηση. Και δεν θα δυσκολευτείτε να παραδεχτείτε πώς το παραμικρό σημάδι άνυπακοής θά 'φερνε την καταστροφή. Η άνταρσία έχει προβλεφτεί στους κανονισμούς του ναυτικού άλλ' όχι και του θεάτρου. Το ναυτικό μπήκε στον κόπο να όρίσει καθαρά και άπερίφραστα πώς ό καπετάνιος είναι βασιλιάς του πλοίου, και μάλιστα άπόλυτος μονάρχης. Άνταρσία μέσα στο πλοίο σημαίνει ναυτοδικείο και καταστέλλεται με άυστηρές ποινές, φυλάκιση ή άπόλυση από το ναυτικό.

ΘΕΑΤΗΣ : Δεν προτείνετε να γίνεται το ίδιο και στο θέατρο;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Το θέατρο, αντίθετα από το πλοίο, δεν προορίζεται για πολεμική χρήση, κ' έτσι, για κάποια άνεξηγήτη αίτια, ή πειθαρχία δεν θεωρείται τόσο ζωτική, ενώ στις ένοπλες δυνάμεις τής δίνεται προτεραιότητα άπόλυτη. Μά θά 'θελα ν' άποδείξω πώς, ώστόσο οι άνθρωποι του θεάτρου παραδεχτούν την πειθαρχία σαν πρόθυμη ύπακοή και πίστη στον κυβερνήτη ή σκηνοθέτη, κανένα άξιο άποτέλεσμα δεν πραγματοποιείται.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά δεν είναι πρόθυμοι δουλευτές όλοι — ήθοιοι, τεχνίτες τής σκηνής και οι ύπόλοιποι;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μά, φίλτατε, ποτέ δεν έχουν γεννηθεί άνδρες ή γυναίκες με φυσικό πιδ ήλιόλουστο από τους ανθρώπους του θεάτρου. Είναι πρόθυμοι και ένθουσιώδεις, αλλά καμιά φορά ή κρίση τους πέφτει έξω και τότε είναι το ίδιο πρόθυμοι κ' ένθουσιώδεις για άνυποταξίες όσο και για ύπακοή, το ίδιο έτοιμοι να κατεβάσουν το επίπεδο τής δουλειάς όσο και να το ύψώσουν. "Όσο για να καρφώσουν τή σημαία στο κατάρτι τους, ώστε ποτέ να μην κατέβει πιά — αυτό σπάνια τους περνάει από το νου. "Ό Συμβιβασμός, ή τά επικίνδυνα δόγματα που δικαιολογούν τον συμβιβασμό με τον έγθρο, προπαγανδίζονται κάθε μέρα από τους "άξιωματικούς" των θεατρικών μας θεωρητικών. Έγθροί, είναι ή χυδαία επίδειξη, ή ξεπεσμένη κοινή γνώμη και ή άγνοια. Σ' αυτούς οι "πλωτάρχες" μας ζητούν ύποταγή. Αυτό που οι άνθρωποι του θεάτρου δεν έχουν πάρει είδηση ακόμα είναι ή αξία τής ύψηλης ποιότητας κ' ή αξία ένός καπετάνιου που θά τήν κάνει γνώμονα.

ΘΕΑΤΗΣ : Κι αυτός ό καπετάνιος γιατί να μην είναι ένας ήθοιοός ή σκηνογράφος;

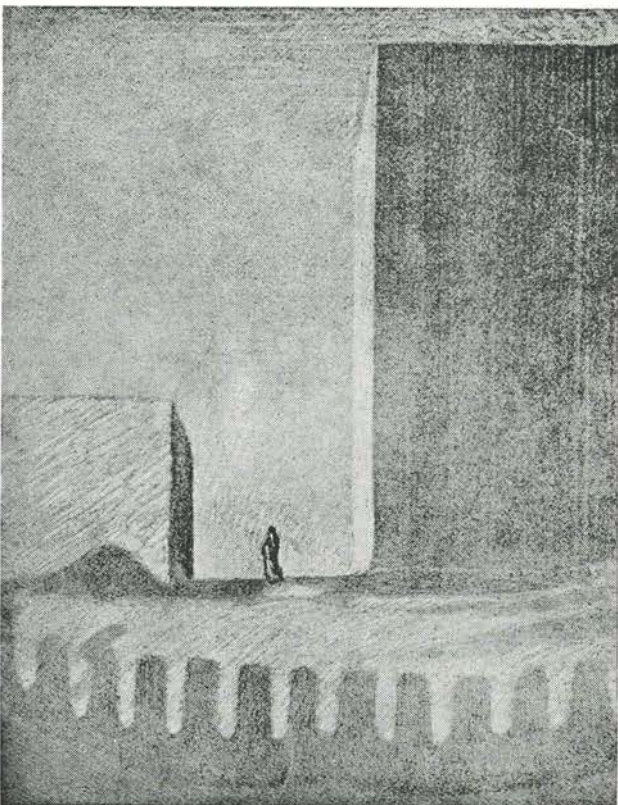
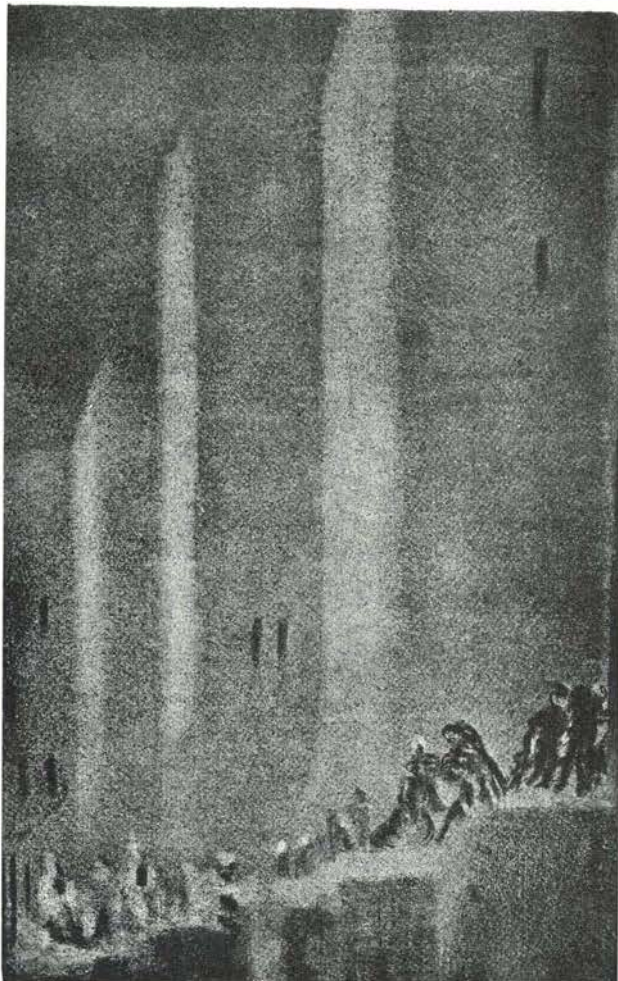
ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μά, θά παίρνατε έναν από τους ναυτικούς και θά τον όνομάζατε καπετάνιο κ' ύστερα θά τον άφήνατε να καταγίνεται με τά σκοινιά και τά κανόνια; "Όχι, ό διευθυντής του θεάτρου πρέπει να στέκει χωρία από τις επί μέρους τέχνες. Πρέπει να ξέρει πού είναι τά σκοινιά αλλά να μην τ' άγγίζει με το χέρι του.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά είναι γεγονός πώς πολλοί πασίγνωστοι ήγέτες του θεάτρου είναι ήθοιοιοι και σκηνοθέτες ταυτοχρόνως;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι, πολλοί. Μά δύσκολα θά με πείσετε πώς δεν παρουσιάστηκε διάλυση κάτω άπ' τήν ήγεμονία τους. Πέρα από κάθε ζήτημα ποιός άξίζει τήν θέση, ύπάρχει και το ζήτημα τής τέχνης, τής δουλειάς. "Αν ένας από τους ήθοιοιούς αναλάβει τή σκηνοθεσία, κ' είναι καλύτερος ήθοιοιός άπ' τους συναδέλφους του, ένα φυσικό ένστικτο θά τον όδηγήσει να προβάλλει τον έαυτό του επίκεντρο των πάντων. Θα νιώσει πώς, αν δεν τόν κάνει αυτό, ή δουλειά θά φανεί ίσγνη και θ' άπογοητεύσει. Θα 'ρθουν στιγμές που θά δώσει λιγότερη σημασία στο έργο παρά στο ρόλο του, και βαθμιαία, θά πάψει να βλέπει τή δουλειά στο σύνολό της. Αυτό δεν θά ώφελήσει τήν παράσταση. Μ' αυτόν τον τρόπο έργο τέχνης δεν γίνεται στο θέατρο.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά είναι αδύνατο να βρεθεί ένας ήθοιοιός, που να σταθεί τόσο μεγάλος στην τέχνη του σκηνοθέτη, που να μην κάνει αυτό που έσείς φοβόσαστε, μά πού να χειρίζεται πάντα τον έαυτό του σαν ήθοιοιός, με τήν ίδια άπόσταση που χειρίζεται τους άλλους;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Τά πάντα γίνονται. Μά, πρώτον, είναι αντί-



→
'Αλλαγή κατεύθυνσης στη σκηνογραφία με τόν Κρατήγκ. Δύο χαρακτηριστικά έργα του : Σκημικά μεγάλου χώρου, τελείως αντιρροαλιστικά, σαφώς έξπρεσιονιστικά. ΑΝΩ, σκημικό για τόν "Μακμπέθ", σκημική έξω άπ' τόν Κάστρο. ΚΑΤΩ, σκημικό για τόν "Άμλετ": — "Είμαι τόν πνεύμα του πατέρα σου"

θετο στη φύση του ήθοποιού να κάνει αυτό που λέτε: δεύτερο, είναι αντίθετο στη φύση του σκηνοθέτη να δίνει παράσταση' και τρίτο, είναι αντίθετο σε κάθε φύση ένας άνθρωπος να βρίσκεται ταυτόχρονα σε δυο σημεία. Τώρα, η θέση του ήθοποιού είναι πάνω στη σκηνή, σε μια όρισμένη στάση είναι έτοιμος με το σύνολο του μυαλού του να υποβάλλει όρισμένες συγκινήσεις' είναι τριγυρισμένος από σκηνές κι ανθρώπους. 'Η θέση του σκηνοθέτη είναι απόμακρη απ' όλ' αυτά, να τα βλέπει απ' έξω, στο σύνολό τους. Κ' έτσι βλέπετε πώς, κι αν ακόμα βρούμε τον τέλειο ήθοποιό που να 'ναι κι ο τέλειος σκηνοθέτης, δεν θα μπορούσε να βρίσκεται ταυτόχρονα σε δυο θέσεις. Φυσικά, τυχαίνει να δούμε το μάστορα κάποιες μεροκαματιάδικες όρχηστρες να παίζει και πρώτο βιολί, άλλ' αυτό γίνεται από ανάγκη, κι ούτε φθάνει σε ικανοποιητικό αποτέλεσμα, ούτε κ' είναι συνήθεια στις μεγαλύτερες όρχηστρες.

ΘΕΑΤΗΣ : Καταλαβαίνω, λοιπόν, πώς δεν θ' αφήνατε κανέναν άλλο να κάνει κουμάντο στη σκηνή από το σκηνοθέτη ; ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : 'Η φύση της δουλειάς δεν επιτρέπει τίποτ' άλλο.

ΘΕΑΤΗΣ : Ούτε το συγγραφέα ;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : "Όταν ο συγγραφέας θά 'χει μελετήσει και εξασκηθεί πρακτικά στις τέχνες του ήθοποιού, του σκηνογράφου, του κοστούμιερα, του φωτιστή, του χορευτή — σύμφωνα, άλλωστε, όχι. 'Αλλ' οι συγγραφείς που δεν έχουν γαλουχηθεί στο θέατρο, ξέρουν γενικά πολύ λίγα γύρω από τις τέχνες αυτές. 'Ο Γκαϊτε, που η αγάπη του για το θέατρο στάθηκε μέγχα τέλους δροσερή κι ωραία, ήταν από πολλές απόψεις ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες. Μά όταν συνδέθηκε με το θέατρο στη Βαϊμάρη, παράλειψε να κάνει αυτό που ο μεγάλος μουσικός που τον ακολούθησε δεν ξέχασε. 'Ο Γκαϊτε επέτρεψε μέσα στο θέατρο μια άρχη ανώτερη απ' την δική του, δηλαδή, τον ιδιοκτήτη του θεάτρου. 'Ο Βάγκνερ φρόντισε ν' αποκτήσει το θέατρο και τὸ ὄρισε ὅπως φεουδάρχης τὸ κάστρο του.

ΘΕΑΤΗΣ : Σ' αυτό οφείλεται η' άποτυχία του Γκαϊτε σαν διευθυντή του θεάτρου ;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Φυσικά. "Αν ο Γκαϊτε κρατούσε τὰ κλειδιά τῶν καμαρινῶν, ἐκείνο τὸ ξεδιάντροπο σκυλάκι δὲν θά 'φτανε ὡς τὸ καμαρίνι — ἡ πρωταγωνίστρια δὲν θά 'κανε ποτὲ τὸ θέατρο καὶ τὸν ἑαυτὸ της καταγέλαστα στὸν αἰῶνα τὸν ἄπαντα' κ' ἡ Βαϊμάρη δὲν θά 'μπαινε στὴ θεατρικὴ παράδοση σὰν ὁ τόπος πού 'γινε ἡ πιὸ ἀξιολογήνητη γκάφα πού εἶδε ποτὲ ἓνα θέατρο.

ΘΕΑΤΗΣ : Μιλώντας για θεατρικὴ παράδοση τὰ περισσότερα θέατρα δὲ φαίνεται νὰ δείχνουν μεγάλο σεβασμὸ στὴν καλλιτέχνη πάνω στὴ σκηνή.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Βέβαια θὰ μπορούσε κανένας εὐκολὰ νὰ μιλήσει σκληρὰ γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὸν τρόπο πού ἄγνοε τὴν τέχνη. 'Αλλὰ δὲν χτυπάει κανεὶς ἕναν παλαιστὴ πού βρίσκεται κατάχαμα, ἐκτός, ἴσως, με τὴν ἐλπίδα ὅτι τὸ σὸκ θὰ τὸν κάνει νὰ πεταχτεῖ καὶ πάλι ὀρθός. Τὸ θέατρο ἐδῶ στὴ Δύση εἶναι, γιὰ καλὰ, κατάχαμα. 'Η 'Απὸ 'Ανατολὴ μπορεῖ νὰ καυχήθει ἀκόμα πῶς ἔχει θέατρο. Τὸ θέατρο τῆς Δύσης πνέει τὰ λούσια. 'Αλλὰ προσμένω μὴν 'Αναγέννηση.

ΘΕΑΤΗΣ : 'Απὸ πού θὰ 'ρθει ;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : 'Απὸ τὴν παρουσία τοῦ ἐνός, πού θὰ συγκεντρώνει ὅλες τὶς ἱκανότητες πού πλάθουν ἓνα μάστορα, ἓναν αὐθῆνη τοῦ θεάτρου' καὶ ἀπὸ τὴν ἀναμόρφωση τοῦ θεάτρου, σὰν ὄργανο. "Όταν αὐτὸ πραγματοποιηθεῖ, ὅταν τὸ θέατρο γίνεῖ ἓνας μηχανισμὸς ἀριστουργηματικός, ὅταν θά 'χει ἐφεύρει μιὰ τεχνικὴ, θ' ἀναπτύξει χωρὶς προσπάθεια μιὰ δημιουργικὴ τέχνη δικιά του. 'Αλλ' ἡ ἀνάπτυξη τῆς τεχνικῆς σὲ μιὰ τέχνη δημιουργικὴ καὶ αὐτάρχη πάει πολὺ μακριὰ, γιὰ νὰ ἐξαντλούσαμε τὸ θέμα αὐτὴν τὴν ὥρα. 'Υπάρχουν ἤδη ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου πού ἐργάζονται στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ θεάτρου, ἄλλοι ἀναμορφώνουν τὸ παίξιμο, ἄλλοι τὰ σκηνικά. "Όλ' αὐτὰ κάποια ἀξία θά 'χουν. 'Αλλὰ τὸ πρῶτο πού πρέπει ὅλοι εμεῖς νὰ καταλάβουμε εἶναι πῶς πολὺ μικρὸ ἡ κανένα ὄφελος δὲν βγαίνει ἀπὸ τὴν ἀναμόρφωση μιᾶς ἀπὸ τὶς τεχνικὲς πού μεταχειρίζεται τὸ θέατρο, χωρὶς ταυτόχρονα, στὸ ἴδιο θέατρο ν' ἀναμορφωνοῦνται κ' οἱ ἄλλες τεχνικὲς. 'Η 'Αναγέννηση τοῦ θεάτρου στὸ σύνολό του ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ βῆμα πού θὰ τὸ καταλάβουμε ἐαυτοί. 'Η Τέχνη τοῦ θεάτρου, ὅπως σᾶς εἶπα ἤδη, ἀποτελεῖται ἀπ' ἓνα σωρὸ τεχνικῆς: ἠθοποιία, σκηνογραφία, φωτισμὸ, μαραγκοδουλειά, τραγούδι, χορὸ, κτλ. Πρέπει νὰ καταλάβουμε ὅτι τὸ Σύνολο κι ὄχι Μέροις πρέπει ν' ἀναμορφωθεῖ. Καὶ πρέπει νὰ καταλάβουμε πῶς τὸ ἓνα μέρος, ἡ μιὰ

μαστορικὴ, ἔχει ἄμεση ἐπίδραση πάνω σ' ὅλες τὶς ἄλλες. Κανένα ἀποτέλεσμα δὲν πρόκειται νὰ βγεῖ ἀπὸ σπασμωδικὲς ἀντιμεταρρυθμίσεις παρὰ μόνον ἀπὸ μιὰ πρόοδο συστηματικὴ. 'Επομένως, ἡ ἀναμόρφωση τοῦ θεάτρου εἶναι πιθανὴ μόνο ἀπ' ἀνθρώπους πού 'χουν μελετήσει κ' ἐξασκηθεῖ σ' ὅλες τὶς τεχνικὲς τοῦ θεάτρου.

ΘΕΑΤΗΣ : Δηλαδή ἀπὸ τὸν ιδεώδη σκηνοθέτη.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Ναι. Θυμάστε πῶς στὴν ἀρχὴ τῆς συνομιλίας μας σᾶς εἶπα πῶς ἡ πίστη μου σὲ μιὰ 'Αναγέννηση τοῦ θεάτρου βασίζεται στὴν πίστη μου στὴν ἀναγέννηση τοῦ Σκηνοθέτη καὶ πῶς ὅταν κάποτε ὁ σκηνοθέτης θά 'χει κάνει γνώση του τὴ σωστὴ χρῆση τῶν ἠθοποιῶν, τῶν σκηνικῶν, τοῦ φωτισμοῦ, τοῦ χοροῦ, καὶ μέσ' ἀπ' αὐτὴ τὴ γνώση θά 'χει κατακτήσει τὶς τεχνικὲς τῆς ἐρμηνείας, θὰ κατακτήσει βαθμιαίως καὶ τὴ δράση, τὴ γραμμὴ, τὸ χρῶμα, τὸ ρυθμὸ καὶ τὶς λέξεις, καὶ αὐτὴ τὴ τελευταία κατακτῆση θὰ δυναμώσει καὶ τὶς ἄλλες... Τότε — σᾶς ἔλεγα — ἡ Τέχνη τοῦ Θεάτρου θά 'χει ἀνακτήσει τὰ δικαιώματά της κ' ἡ δουλειὰ μας θὰ σταθεῖ μόνη της κι αὐτάρκης σὰν τέχνη δημιουργικὴ κι ὄχι πιά σὰν τεχνικὴ ἐρμηνείας.

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι: ἐκείνη τὴ στιγμὴ δὲν κατάλαβα ἐντελῶς τί θέλατε νὰ πεῖτε. Καὶ τώρα ἀκόμα, ἂν καὶ καταλαβαίνω τὸ πού βαδίζετε, δὲν μπορῶ ἐντελῶς νὰ φαντασθῶ τὴ σκηνὴ χωρὶς τὸν ποιητὴ.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Πῶς; Νομίζετε πῶς θὰ λείψει κάτι ὅταν ὁ ποιητὴς δὲν θὰ γράφει πιά γιὰ τὸ θέατρο ;

ΘΕΑΤΗΣ : Θὰ λείψει τὸ ἔργο.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Εἶστε σίγουρος ;

ΘΕΑΤΗΣ : Μά, ἀσφαλῶς: δὲν θὰ ὑπάρξει ἔργο ὅταν ὁ ποιητὴς ἢ ὁ συγγραφέας δὲν θὰ βρίσκεται ἐκεῖ γιὰ νὰ τὸ γράφει.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Δὲν θὰ ὑπάρχει ἔργο με τὴν ἔννοια πού μεταχειρίζεστε τὴ λέξη ἐσεῖς.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά, κάτι θὰ σκοπεύετε νὰ παρουσιάσετε στὸ Κοινόν, καὶ ὑποθέτω πῶς προτοῦ βρεθεῖτε σὲ θέση νὰ παρουσιάσετε αὐτὸ τὸ κάτι, πρέπει νὰ τὸ 'χετε στὰ χέρια σας.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : 'Ασφαλῶς. Μ' αὐτὴ τὴν παρατήρηση δὲν διακινδυνεύετε τίποτα. Μ' αὐτὸ νὰ κάνετε λάθος εἶναι πῶς τὸ παίρνετε σὰν δεδομένο ἀπόλυτο, σὰ νόμο τῆς φύσης, πῶς αὐτὸ τὸ κάτι θ' ἀποτελεῖται ἀπὸ λέξεις.

ΘΕΑΤΗΣ : Μά τότε τί θά 'ναι αὐτὸ τὸ κάτι, πού δὲν θά 'ναι λέξεις, ἀλλὰ θά 'ναι παρουσιάσιμο ;

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Πέστε μου πρῶτα: μιὰ ἰδέα δὲν εἶναι κάτι ;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι: ἀλλὰ εἶναι κάτι ἄμορφο.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Μά δὲν ἐπιτρέπετε στὸν καλλιτέχνη νὰ τῆς δώσει ὅτι μορφή διαλέξει αὐτός ;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Κ' εἶναι ἐγκλημα ἀσυγχώρητο νὰ μεταχειριστεῖ ὁ καλλιτέχνης τοῦ θεάτρου ἄλλο ὑλικὸ ἀπ' τὸ ὑλικὸ τοῦ ποιητῆ ;

ΘΕΑΤΗΣ : 'Όχι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Τότε μᾶς ἐπιτρέπετε νὰ δώσουμε ἔκφραση καὶ μορφή σὲ μιὰ ἰδέα, μ' ὅτιδήποτε ὑλικὸ βρούμε ἢ ἐφεύρουμε, φτάνει τὸ ὑλικὸ αὐτὸ νὰ μὴν εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του προορισμένο γιὰ καλύτερη χρῆση ;

ΘΕΑΤΗΣ : Ναι.

ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ : Πολὺ ὠραῖα: παρακολουθεῖτε αὐτὸ πού 'χω νὰ πῶ γιὰ δυὸ λεπτά καὶ κατοπιν πηγαίνετε σπῆτι σας καὶ σκεφτεῖτε το λίγο περισσότερο. 'Αφοῦ μοῦ κάνατε ὅλες τὶς παραχωρήσεις πού σᾶς ζήτησα, τώρα κ' ἐγὼ θὰ σᾶς πῶ ἀπὸ τί ὑλικὸ ὁ καλλιτέχνης τοῦ Θεάτρου τοῦ Μέλλοντος θὰ δημιουργήσει τὰ ἀριστουργήματά του: 'Απὸ Δ ρ ἄ σ η, Θ ἔ α μ α καὶ Φ ω ν ἦ. 'Απλὸ δὲν εἶναι ;

Κι ὅταν λέω Δ ρ ἄ σ η, ἐννοῶ κίνηση, χειρονομία καὶ χορὸ, πρόξα καὶ ποίηση τῆς κίνησης.

Κι ὅταν λέω Θ ἔ α μ α ἐννοῶ ὅτιδήποτε προσφέρεται στὸ μάτι, φωτισμὸς, κοστούμια, ἐξίσου με τὰ σκηνικά.

"Όταν λέω Φ ω ν ἦ (κι ὄχι Λόγος) ἐννοῶ τὴ λέξη πού προσφέρεται, ἢ τὴ λέξη πού τραγουδιέται, σ' ἀντίθεση με τὴ λέξη πού διαβάζεται: γιατί, ἡ λέξη πού γράφτηκε γιὰ νὰ μιληθεῖ κ' ἡ λέξη πού γράφτηκε γιὰ νὰ διαβαστεῖ, εἶναι δυὸ ἐντελῶς διαφορετικὰ πράγματα.

Καὶ τώρα, μ' ὄλο πού ἀπλῶς ἐπανάλαξα αὐτὰ πού σᾶς ἔλεγα στὴν ἀρχὴ τῆς συνομιλίας μας, με μεγάλη μου εὐχαρίστηση βλέπω πῶς δὲν φαίνεστε τόσο ἐμβρόντητος ὅσο πρῖν.

Μετάφραση ΜΙΝΟΥ ΒΟΛΑΝΑΚΗ

Ο ΡΟΛΟΣ ΤΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ

Η ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗ ΚΑΙ Η ΕΝΤΥΠΩΣΗ

Του HENRI GOUHIER

Τὸ “Θέατρο” παρουσιάζει με ιδιαίτερη χαρὰ τὴν ἀνακοίνωση πού ἔκανε ὁ Γάλλος ἀκαδημαϊκὸς Hénri Gouhier στὴν ἐτήσια κοινὴ συνεδρίαση τῶν πέντε Ἀκαδημιῶν, δηλαδή τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας, τῆς Ἀκαδημίας Ἠθικῶν καὶ Πολιτικῶν Ἐπιστημῶν, τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιστημῶν, τῆς Ἀκαδημίας Ἀρχαίων Γραμμάτων καὶ Ἐπιγραφῶν καὶ τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν πού, ὅλες μαζί, ἀποτελοῦν τὸ Ἰνστιτούτο τῆς Γαλλίας. Τὸ κείμενο τοῦτο - πού παραχωρήθηκε εἰδικὰ στὸ “Θέατρο” - παρουσιάζει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον: Προέρχεται ἀπὸ ἕναν σοφὸ στοχαστὴ - ὁ Ἀνρί Γκουγιέ εἶναι ἀπὸ τὸ 1940 καθηγητὴς τῆς Φιλοσοφίας στὴ Σορβόννη - ἄλλὰ καὶ ἄνθρωπο τοῦ Θεάτρου, με ἀπόλυτη ἐπίγνωση τοῦ τί ἀκριβῶς εἶναι θεατρικὴ κριτικὴ, ἀφοῦ καὶ ὁ ἴδιος τὴν ἀσκεῖ περισσότερο ἀπὸ τριάντα χρόνια, γράφοντας καὶ σήμερα ἀκόμα στὴ λογοτεχνικὴ ἐπιθεώρηση “La table ronde”. Ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Γκουγιέ γιὰ τὸ ρόλο τῆς κριτικῆς ἔχει ὡς ἐξῆς:

Εἶναι ἀρκετὰ εἰκόλο νὰ θέσουμε ἀφηρημένα τὸ πρόβλημα τῶν καθηκόντων τοῦ θεατρικοῦ κριτικοῦ. Ἐνα θεατρικὸ ἔργο μπορεῖ νὰ τὸ δεῖ κανένας ἀπὸ δυὸ πλευρῆς: εἶναι ψυχαγωγικὴ ἀπασχόληση, ἀλλὰ καὶ δημιουργία. Ἀς ξεχάσουμε προσωρινὰ ὅποιαδήποτε πασκαλιανὴ ἀπήχηση τῆς λέξεως ψυχαγωγία, καὶ ἂς θεωρήσουμε πῶς σημαίνει τὸ ἀποτέλεσμα πού φέρνει ἢ ἀλλαγὴ περιβάλλοντος. Μπαίνω σ’ ἕνα θέατρο, σημαίνει πῶς ἐγκαταλείπω τὸ χῶρο ὅπου ζῶ καθημερινὰ, γιὰ νὰ ζήσω δυὸ - τρεῖς ὥρες ἐν παρενθέσει.

Ὁ Ζουβέ ἔλεγε γιὰ τοὺς ἀνθρώπους πού βρίσκονται στὴν αἴθουσα στραμμένοι πρὸς τοὺς ἐπὶ σκηνῆς: “Μιὰ ἀπόσπαση ἀπ’ τὸν ἑαυτὸ τους τοὺς κάνει ξεφηνὰ νὰ νιώθουν εὐφορία...”. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἀπόσπαση τῆς προσοχῆς εἶναι ἀπόλαυση, ἀκόμα καὶ ἂν δὲν πρόκειται νὰ γελάσουμε. Στὴ διαφημιστικὴ ἀναγγελία κάποιος ταινίας μποροῦσε κανεὶς νὰ διαβάσει γιὰ τοὺς ἥρωές της πῶς “δολοφονοῦν γιὰ νὰ σὰς εὐχαριστήσουν”. Μ’ ὄλο πού ἔχουμε ἐπίγνωση τῆς ἀπόστασης ποὶ ἀφήνει νὰ διαφάνεται ἡ σύγκριση, δὲ μποροῦμε νὰ μὴν ἀναγνωρίσουμε σ’ αὐτὴ τὴ φράση κάτι ἀπ’ τὰ λόγια τοῦ Ρακίνα πού στὸν πρόλογο τῆς “Βερενίκης” μιλάει γιὰ τὴν “εὐχαρίστηση πού προσφέρει ἡ τραγωδία”.

Τὸ θεατρικὸ ὅμως ἔργο εἶναι καὶ δημιουργία, καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Κ’ εἶτε γιὰ δουλειὰ καλλιτέχνη πρόκειται, εἶτε γιὰ δουλειὰ βιοτέχνη, ἡ Τέχνη ἐκδηλώνει τὴν παρουσία της μέσα στὸ ἔργο με τὴ μορφή μιᾶς ἀπαιτήσεως γιὰ τελειότητα, δηλαδή γιὰ ὀλοκλήρωση. Ἄν αὐτὴ ἡ τελειότητα, αὐτὴ ἡ ὀλοκλήρωση δὲν πραγματώνεται με τὴν πιὸ δραστηρικὴ σημασία τῆς λέξεως, παρὰ μονάχα μπροστὰ στοὺς θεατῆς, με τὴ συνεργασία τοῦ σκηνοθέτη, τῶν ἡθοποιῶν, τοῦ σκηνογράφου καὶ κάποτε καὶ τοῦ μουσικοῦ, παραμένει γεγονός πῶς τὸ θεατρικὸ ἔργο φέρνει πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα τὴ σφραγίδα τοῦ ἀρχικοῦ δημιουργοῦ του, αὐτοῦ τοῦ καλλιτέχνη — βιοτέχνη πού δὲ θὰ μποροῦσε ν’ ἀκούσει μιὰ λέξη χωρὶς νὰ δεῖ μιὰ κίνηση ἢ μιὰ σιλουέττα καὶ πού εἶναι ὁ πλάστης ἐνὸς κόσμου, ὅπου τὰ πρόσωπα ἔχουν ἕνα σῶμα πού πρέπει νὰ τὸ τοποθετήσουν σ’ ἕναν ὀρισμένο χῶρο, ὅπου τὸ φῶς πρέπει νὰ σχεδιάζει μορφές, ὅπου ἀκόμα καὶ τ’ ἀντικείμενα ἔχουν νὰ παίξουν κάποιον ρόλο.

Τὸ καθήκον τοῦ κριτικοῦ εἶναι, λοιπὸν, ξεκάθαρο: Πρέπει νὰ ὑπολογίζει καὶ τοὺς δυὸ αὐτοὺς βασικοὺς γιὰ τὴ δραματικὴ τέχνη στόχους. Ξεκινώντας ἀπ’ αὐτὸ τὸ ἀξίωμα εὐκόλα διακρίνει κανένας τοὺς δυὸ κινδύνους πού ἀπειλοῦν τὸν κριτικὸ: Νὰ σταθεῖ ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στὴν πλευρὰ τῆς ψυχαγωγικῆς ἀπασχόλησεως παραμελώντας τὴν πλευρὰ τοῦ δημιουργικοῦ ἔργου, ἢ πάλι, νὰ ἐνδιαφερθεῖ ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο γιὰ τὸ δημιουργικὸ ἔργο, ξεχνώντας πῶς ὁ θεατῆς πληρώνει τὸ εἰσιτηριὸ του γιὰ νὰ ψυχαγωγηθεῖ.

Αὐτὴ ἡ τοποθέτηση, ἢ μάλλον αὐτὴ ἡ λύση τοῦ προβλήματος, ἔχει τὸ προτέρημα νὰ ναι σαφῆς μὰ καὶ τὸ μειονέκτημα νὰ ναι ἀπλοϊκὴ. Ἀς πάrouμε σὰ συγκεκριμένη περίπτωσι τὶς πρόσφατες παραστάσεις τῆς “Ζούγκλας τῶν πόλεων”. Ὁ

Μπέρτολτ Μπρέχτ εἶναι μόλις 24 χρονῶν ὅταν γράφει αὐτὸ τὸ δράμα. Δὲν εἶναι τὸ πρῶτο του ἔργο· ὁ συγγραφέας τοῦ “Μπάαλ” ἦταν ἀκόμα ὁ στιχοπλόκος τραγουδιῶν πάνω σὲ σκοποὺς κιθάρας, σὲ ἐξπρεσιονιστικὸν καμπαρέ· στὴ “Ζούγκλα” ὑπάρχει ἀκόμα ὁ ποτισμένος ἀλκοὸλ καὶ πανθεισμὸς ἐρωτισμὸς τοῦ Βέντεικντ, ὅμως με κάποιον ἀπόχρωση παρωδίας πού σημαίνει ταυτόχρονα: “Εὐχαριστῶ καὶ σ’ ἀφήνω γειά”

Γιὰ τὸ Μπρέχτ ἐκεῖνο τὸν καιρὸ ἀρχίζει νὰ γίνεται μπρεχτικὸς. Ἡ “Ζούγκλα” εἶναι λοιπὸν μιὰ δοκιμὴ, σχεδὸν ἕνας ἐργαστηριακὸς πειραματισμὸς. Ποιὸς θὰ μποροῦσε νὰ χαρακτηρίσει “ἀμόρφωτο” τὸν ἀξιοπρεπῆ ἄνθρωπο πού ἔχει τὴν εὐλιχρία νὰ ὁμολογήσει πῶς βρέθηκε χαμένος μέσα σ’ αὐτὴ τὴ “Ζούγκλα”, ἀνάμεσα σὲ πρόσωπα πού τὰ λόγια τους δὲ φωτίζουν πάντα τὸ νόημα τῶν πράξεών τους; Ὡστόσο, γιὰ τὸ θεατῆ πού ξέρει ἀπὸ πού ἔρχεται ὁ συγγραφέας καὶ πού θὰ τραβήξει, πού τοποθετεῖ αὐτὸ τὸ δράμα τῆς μοναξιάς καὶ τῆς ἐλευθερίας μέσα στὴν πορεία ἐνὸς στοχασμοῦ, στὴν ἀπαρχὴ μιᾶς περιέργου θεατρικῆς περιπέτειας, τί ἀπόλαυση, τί ψυχαγωγία αὐτὰ πού ἀκούει καὶ βλέπει με τὸ πνεῦμα τεταμένο πρὸς τὸ ἀνολοκλήρωτο ἔργο!

Ἔτσι, ἡ ψυχαγωγία εἶναι οὐσιαστικὰ σχετικὴ. Αὐτὴ ἡ σχετικότητα καταδικάζει ἄραγε τὴν Κριτικὴ νὰ ναι καθαρὰ ἐντυπωσιογραφικὴ; Δὲν ἀποκλείεται, σὲ τελευταία ἀνάλυση, κάθε κριτικὴ νὰ ναι λιγότερο ἢ περισσότερο ἐντυπωσιογραφικὴ· ὅμως αὐτὸ πού ἔχει σημασία εἶναι ἡ πρόθεση πού βάζει ἐδῶ ἀντιμέτωπα τὸ “λιγότερο” στὸ “μεῖζον”: ἡ εὐχάριστη πού νιώθει κανένας νὰ διηγεῖται τὶς ἐντυπώσεις του καὶ ἡ προσπάθεια νὰ τις δικαιολογήσει, εἶναι προθέσει μ’ ἀντίθετη κατεύθυνση. Μιὰ θεατρικὴ κριτικὴ εἶν’ ἄραγε ἕνα κομμάτι ἀπὸ προσωπικὸ ἡμερολόγιο; Νά τὸ πρόβλημα. Σ’ αὐτὸν πού θὰ ἔλεγε: *Γιὰτί ὄχι*; θὰ πρεπε ν’ ἀπαντήσουμε: *Γιὰτί*, στὴν πράξη αὐτὸ εἶν’ ἀδύνατο. Εἶτε τὸ θέλει εἶτε ὄχι, ἡ διασκέδαση ἢ ἡ πλήξη τοῦ θεατρικοῦ κριτικοῦ ἐκφέρει μιὰ κρίση πάνω στὸ ἔργο.

Μιὰ κρίση... Ναι, γιὰ τὴ λέξη “κριτικὸς” εἶν’ ἀπ’ αὐτὲς πού ὁ ἐννοιά τους παραμένει στενὰ δεμένη με τὴν ἐτυμολογία τους: ἡ ἑλληνικὴ γλώσσα τοποθέτησε στὴ ρίζα της τὴν πράξη τοῦ “κρίνειν”. Ἡ μόνη λύση γιὰ τὸν κριτικὸ πού θέλει νὰ ναι ἐντυπωσιογράφος εἶναι νὰ ἐκφράσει σὲ πρῶτο πρόσωπο ἐνικὸν τὰ κίνητρα τῶν ἐντυπώσεών του γιὰ νὰ περιορίσει τὶς κρίσεις του σὲ προσωπικὰ συναίσθηματα. Ποιὸς, ὅμως, θὰ μποροῦσε νὰ γελαστεῖ ἀπ’ αὐτὸ τὸ πρῶτο πρόσωπο;

Προσποιοῦμενος πῶς ἐξομολογεῖται στὸ Κοινὸν τὶς σκέψεις του, ὁ κριτικὸς ἐξυπνοεῖ πῶς τὴ βραδυὰ τῆς παραστάσεως, γιὰ τὴν ὅποια γράφει, τὸ Κοινὸν αὐτὸ ἦταν μαζί του, τὸ Κοινὸν αὐτὸ ἦταν μέσα του· κ’ ἐλπίζει πῶς ἐκφράζει τὴν κρίση τῶν ἀναγνωστῶν του πού γίνονται ἀναδρομικὰ θεατῆς στὸ κάθισμά του. Σ’ αὐτὴ τὴν ἐλπίδα ἐγκραίνεται ἡ εὐθύνη του· σ’ αὐτὴ τὴν ἐλπίδα βρίσκεται καὶ τὸ μεγαλεῖο τῆς ἀποστολῆς του. Ἀποστολῆς, ἄλλωστε, πού πρέπει νὰ προσαρμοστεῖ σὲ ἀρκετὰ διαφορετικὰ καθήκοντα. Ἄν “θεατρικὸς κριτικὸς” εἶναι

τ' ὄνομα ἑνὸς γένους, αὐτὸ τὸ γένος περιλαμβάνει πολλὰ εἶδη, ἀπ' τὸ θεατρικὸ κριτικὸ τῶν ἐφημερίδων ὡς τὸν κριτικὸ τῶν περιοδικῶν, πού ἀνάμεσα τοὺς ἀναγνωρίζουμε τὸ πρόσωπο τοῦ κριτικοῦ τῶν ἐβδομαδιαίων περιοδικῶν, τὸ γνήσιο κληρονόμο τῶν ἐπιφυλλοδωγράφων τοῦ παλίου καιροῦ.

Τὰ καθήκοντα τοῦ κριτικοῦ, ὅπως βλέπουμε, θὰ ἴναι πολὺ δύσκολο νὰ προσδιοριστοῦν ἀνάμεσα σὲ πάρα πολὺ καθαρὲς ἰδέες καὶ σὲ μιὰ πολὺ συγκεχυμένη πραγματικότητα. Πρέπει λοιπὸν νὰ προχωρήσουμε μετ' ἡμετέρας. Ἡ σειρά αὐτὴ ξεχωρίζει:

- α') καθήκοντα ἀπέναντι στὸ Κοινὸν
- β') καθήκοντα ἀπέναντι στὸ συγγραφέα
- γ') καθήκοντα ἀπέναντι στὸ Θέατρο.

II

Κοινὸν, πρῶτα - πρῶτα, εἶναι ἄτομα πού κλίνουν τὸν κόπο νὰ πᾶνε τὸ θέατρο καὶ πού, κατὰ κανόνα, κληρώνουν τὸ εἰσιτήριό τους. Ἔχουν δικαιώματα καὶ πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὸ δικαιώμα νὰ βροῦν τὴν ψυχαγωγία πού τοὺς ὑπόσχεται τὸ θέατρο. Θὰ ἦπτε ἴσως πὼς αὐτὴ τὴν ὑπόσχεση τὴ δίνει ἕνα θέατρο πού δὲ μὲνε πιστὸ στὴ βαθύτερη ἀποστολὴ του πού, πρὶν νὰ ψυχαγωγῆσει τοὺς ἀνθρώπους, ἔχει ὑποχρέωση νὰ τιμῆσει τοὺς θεοὺς. Ὅμως μιὰ τέτοια ἀποψὴ σημαίνει πὼς γίνεται σύγχυση ἀνάμεσα στὴν προέλευση καὶ τὴν οὐσία. Τὸ πὼς μιὰ τέχνη ἔχει θρησκευτικὴ προέλευση δὲ σημαίνει καθόλου πὼς καὶ τὸ περιεχόμενό της εἶναι θρησκευτικόν. Μολοντί τὸ θεατρικὸ ἔργο γεννήθηκε ἀπὸ λατρευτικὰ τελετὰς, εἶναι γεγονός πὼς ἀποσπάστηκε ἀπ' αὐτὲς καὶ μιὰ ἀτέλειωτη σειρά ἀριστουργημάτων ἀποδεικνύει πὼς μ' αὐτὴ τὴν ἀπόσπασή τὸ Θέατρο δὲν πρόδωσε τὴν ἀποστολὴ του. Σίγουρα, ἐπιβεβαιώσεται ἡ παράδοση ἑνὸς Θεάτρου πού θὰ μποροῦσε νὰ ἴναι ἕνα εἶδος θρησκευτικῆς ἱεροτελεστίας, ὅπως ἔξαφνα στίς παραστάσεις τῶν Παθῶν πού τις ἐμπνέει ἡ φλόγα μὴ ἐπαγγελματιῶν ἠθοποιῶν. Πρόκειται ὅμως ἀπλῶς καὶ μόνο γιὰ μιὰ παράδοξη ἐξάφραση. Ὅπως πολλὲς ἄλλες πνευματικὲς δραστηριότητες, τὸ θέατρο, στὴν ἀρχή, εἶχε χαρακτηριστικὰ ἱερά, ὕστερα παίρνει λαϊκὰ χαρακτηριστὰ ἀκόμα καὶ ὅταν τὸ ἔργο τιτλοφορεῖται "Πολύευκτος" ἢ "Εὐαγγελισμός".

Γιατὶ, ἀκόμα καὶ σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις οἱ διαθέσεις τοῦ θεατῆ στὴν παράστασή δὲν εἶναι ὅμοιες μετ' οὐ πιστῶς στὴν ἐκκλησία ἢ στὸ ναό. Παρακολουθεῖστε μιὰ χριστιανικὴ τραγωδίαν: δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἐκκλησιαστικὴ λειτουργία πού θὰ μπορούσε νὰ συνενώσει τοὺς διπλανοὺς σας σὲ κοινὴ προσευχὴ καὶ ὡστόσο, ἀνοίγει ἡ αὐλαία καὶ νὰ πού ὅλοι νιώθουν συγχίνηση μέσα σὲ μιὰ κοινὴ "ἀπόσπασή ἀπ' τὸν ἑαυτὸ τους".

Τὸ πὼς ἕνας Πῶλ Κλωντέλ δημιουργεῖ σήμερα μιὰ ἐπικοινωνία καθαρὰ θεατρικὴ γύρω ἀπ' τὸ ἔργο του, ξεχωρῶς ἀπ' τὴ θρησκευτικὴ ἐπικοινωνία γύρω στὴν πίστη του, εἶναι σημαδί μίαν ὀρισμένης μοίρας τοῦ θεάτρου καὶ ἔχει σημασία νὰ ξέρουμε τί θὰ διακυβεύεται ἀν' ἀμφισβάλουμε γι' αὐτό. "Ὅσον μὴν ξεχνᾶμε πὼς ὁ μῦθος τοῦ καλοῦ παλίου καιροῦ μεταβάλλεται φυσικότητα σὲ μῦθο μίανς περιόδου ἀκμῆς, ἑνὸς "χρυσοῦ αἰῶνα": ἡ νοσταλγία τῆς κοινῆς πίστης πού ἔνωσε ἠθοποιούς καὶ θεατῆς σὲ "μεσαιωνικὸ μυστήριον", δὲν εἶναι συχνὰ παρὰ ἕνας τρόπος γιὰ νὰ ἐκφράσουν, ὅσοι τὴ νιώθουν, τὴν προτίμησή τους γιὰ ἕνα Θέατρο τοῦ μέλλοντος πού θὰ ὑπηρετῆ ἐγκόσμιες θρησκευτικὲς. Τὸ ν' ἀναγνωρίζουμε, λοιπόν, τὸ δικαίωμα τοῦ θεατῆ νὰ ψυχαγωγῆθῆ, δὲν εἶναι κάτι ἐπιτόλαιο· σημαίνει πὼς δεχόμεστε πὼς ἡ ποικιλία πνευματικῆς τοποθέτησης τῶν θεατῶν εἶναι ζωτικὴ προϋπόθεσις γιὰ ἕνα θέατρο, ὅπου ὁ καλλιτέχνης δὲν ἐξαρτᾶται παρὰ μόνο ἀπ' τὴν τέχνη του.

Μ' αὐτὴ τὴν προοπτικὴν, τὸ κανονικὸ εἶναι νὰ δίνει ὁ κριτικὸς γιὰ τὸ θέαμα μιὰ ἰδέαν πού νὰ ἐπιτρέπει στὸν καθένα νὰ υπολογίσει τὴν εὐχαρίστηση πού θὰ μπορούσε νὰ βρεῖ ἢ καὶ νὰ μὴ βρεῖ σ' αὐτό. Αὐτό, ὅμως, θέτει ἕνα πρόβλημα πού θίγει τὸν ἴδιο τὸ ρόλο τοῦ θεατρικοῦ κριτικοῦ: εἶναι μιὰ ἀπλὴ ἡχώ ἢ — γιὰ νὰ μὴ τὸ ποῦμε; — παιδαγωγός;

"Ὅταν μιλάμε γιὰ τὴν διαπαιδαγωγίση τοῦ Κοινοῦ δὲν πρέπει νὰ μᾶς ξεγελά ἡ εἰκόνα ὅπου ὁ δάσκαλος ξεχωρίζει ἀπ' τοὺς μαθητῆς: τὸ Κοινὸν παίζει καὶ αὐτὸ τὸ ρόλο τοῦ δασκάλου στὴν περίπτωσή αὐτῆ· ὁ κριτικὸς κρίνει τὸ ἔργο, καὶ τὸ Κοινὸν μετ' ἡμετέρας τὴν σειρά του, κρίνει καὶ τὸ ἔργο καὶ τὸν κριτικόν. Ἐδῶ βρίσκεται ὁ περίπλοκος χαρακτήρας τοῦ προβλήματος πού δὲν πρόκειται νὰ τὸν ἐξαφανίσουμε κρύβοντας ταχυδακτυλουργικὰ τὰ δεδομένα του.

Τὸ Κοινόν, ὅπως εἴπαμε, βρίσκεται μαζὶ μετ' οὐ κριτικὸ στὴν παράστασι: βρίσκεται μάλιστα μέσα του. Καὶ τὸ Κοινόν αὐτὸ εἶναι ἄραγε ἐκεῖνο πού θὰ ἴταν ἀν' ἀφηνόταν στὸν αὐθορμητισμὸ τῶν ἐκδηλώσεών του, ἢ εἶναι ὅπως θὰ ἔθελε νὰ τὸ βλέπει ὁ κριτικὸς ν' ἀντιδρᾷ, ἀφοῦ θὰ ἔχε ἤδη διαβάσει τὸ ἄρθρο

του; Μ' ἄλλα λόγια, τὸ Κοινόν δημιουργεῖ, ἄραγε, τὸν κριτικὸ "κατ' εἰκόνα" του, ἢ μήπως ἡ ἀντίστροφη δράσις εἶναι τὸ πρωταρχικὸ καθήκον τοῦ κριτικοῦ;

Φυσικὰ, ὑπάρχει ἡ περίπτωση τῆς ὑπερτίρας πού συμβουλεύεται ὁ Μολιέρους, ἢ πλατεῖα πού γελαίει καὶ ἢ Μαργκότ πού κλαίει. Αὐτὰ εἶναι γεγονότα πού δὲ μπορούμε νὰ τὰ παραβλέψουμε χαμογελώντας συγκαταβατικὰ, γιὰτὶ εἰσάγουν τὸ πρόβλημα πού μᾶς ἀπασχολεῖ τὴν περίφημη "χοντροκομμένη λαϊκὴ σοφία", πού "χεῖ τὸ χάρισμα νὰ ἴναι στ' ἀλήθεια σοφία καὶ τὸ μειονέκτημα νὰ ἴναι χοντροκομμένη. Ἐπειδὴ εἶναι σοφία θὰ δίνει, θὰ προσφέρει πάντα, ἕνα Κοινόν στὸν Μολιέρου· ἐπειδὴ εἶναι χοντροκομμένη θὰ ὀρθώνει πάντα ἀντιμέτωπη τοὺς Κλωντέλ καὶ Ζιρωντού, πού ἀναζητοῦν τρόπο νὰ ἐκφράσουν τὴ μεγαλοφροσύνη τους.

Τὸ "μεγάλον Κοινόν" ξέρετε τί τὸ διασκεδάσει καὶ τί τὸ κάνει νὰ βαρύνεται; κρίνει τὸ ἔργο ἀπ' τὴν ἀποψὴ τῆς ψυχαγωγίας του! Τὸ καθήκον τοῦ κριτικοῦ δὲν εἶναι ἄραγε νὰ κάνει τὸ Κοινόν νὰ προσέξει τὸ ἔργο μόνο γιὰ τὴν ἀξία του σὰν ἔργο; Δὲν εἶναι τελικὰ καθήκον του νὰ ἐξεργεῖ, ἰδιαίτερα στὴν περίπτωση καινούριων μορφῶν πού πρέπει νὰ τις καταλάβουμε πρὶν τις ἀπορρίψουμε, ὅπως, ἐξἄλλου, καὶ πρὶν τις ἀποδεχτοῦμε;

Τὸ πὼς μερικὰ θεατρικὰ ἔργα ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸ θεατῆ κάποια προσπάθεια, ἀποδεικνύει ἀπλῶς πὼς τὸ Θέατρο εἶναι μιὰ τέχνη σὰν τις ἄλλες. Τὸ μουσικὸ δρᾶμα τοῦ Ρίχαρντ Βάγκνερ καὶ ὁ Πελλέας τοῦ Κλωντ Ντεμπουσσὴ, οἱ πρώτοι ἐμπροσθοιστικὸι πίνακες καὶ ὀρισμένα ποιήματα τοῦ Πῶλ Βαλερέ ἐπιβάλλουν στὸ πνεῦμα μιὰ ἔνταση προσοχῆς, καὶ μάλιστα, γενικὰ, μιὰ ἔνταση πού μοιάζει μετ' ὀρθόδοξον μετ' ὀρθόδοξον μετοχὴ τῆς ψυχῆς σ' ἕνα εἶδος "θείας χάριτος". "Ἄν ποῦμε γιὰ ἕνα ἔργο πὼς μᾶς ἀναγκάζει νὰ καταβάλουμε κάποια προσπάθεια, δὲν τὸ καταδικάζουμε τὸ μόνο πρόβλημα πού μπαίνει εἶναι νὰ ξέρουμε ἀν' τὴν ἀξίει, δηλαδὴ ἀν' ὁ θεατῆς στὸ τέλος θ' ἀνταμειφθῆ. Ὅμως, σ' αὐτὸ τὸ σημείον, ἡ δξύνουια τοῦ κριτικοῦ ὑποτάσσει τὰ καθήκοντα τοῦ ἀπέναντι στὸ Κοινόν, στὰ καθήκοντα τοῦ ἀπέναντι στὸ συγγραφέα.

III

Γιὰ ν' ἀπλοποιήσουμε τὰ πράγματα, θὰ δεχτοῦμε πὼς "καθήκοντα ἀπέναντι στὸ συγγραφέα" σημαίνει καὶ καθήκοντα ἀπέναντι τοὺς ἐρμηνευτῆς καὶ γενικότερα ἀπέναντι σ' ὅλους τοὺς συντελεστῆς αὐτῆς τῆς ἐκ νέου δημιουργίας τοῦ ἔργου πού ἐπιτελεῖται μετ' ἡμετέρας. "Ὅσον ἀπόσπασή, λοιπόν, μετ' ὀρθόδοξον παραμερισμὸ λέξεων, ὅπως "αὐστηρότητα", "ἐπιείκεια", "εὐμένεια", κ.λ.π. Ἀνάμεσα, στὸν κριτικὸ καὶ τὸ συγγραφέα δὲν ὑπάρχουν κοινωνικὲς ἢ κοσμικὲς σχέσεις. Ἄν πάλι μιλήσουμε γιὰ "εὐπρέπεια", "εἰλικρίνεια", "ἐντιμότητα", ἀπλῶς θ' ἀναφέρουμε στοιχειώδεις ἀρετῆς πού κανεὶς δὲν πιστεύει πὼς τοὺς λείπουν. Ὁ Ἄλσεστ ἀκούοντας τὸ σονέτο πού "χεῖ γράσει ὁ Ὀρόντ εἶναι τάχα ἕνα ὑπόδειγμα κριτικοῦ; Ἡ καταφατικὴ ἀπάντησις εἶναι εὐκόλη. Ἔπαιρει ὅμως μεγάλη ἀπόσπασή ἀνάμεσα στὸ γενικὸ καὶ τὸ εἰδικόν. Ὅταν ὁ κριτικὸς βρίσκεται μπροστὰ στὸ ἔργο νέου συγγραφέα ἢ παλαιάμου φορομένου μετ' ἡμετέρας διακρίσεις, πού ὅμως ἔχει τὴν τόλμη νὰ ἀνανεώνεται, βρίσκεται ἄραγε στὴν ἴδια θέση ὅπως μπροστὰ σ' αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς πού — ὅπως παρατηρεῖ ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους πνευματικὸς συναδέλφους τους — "κάνουν ὅλο καὶ μετ' ἡμετέρας τρόπο, ἔργα ὅλο καὶ λιγότερα καλὰ";

Στὴν πραγματικότητά, στὴ σκηνή πού ἀναφέρουμε ἀπ' τὸν "Μισάνθρωπον", γίνεται ἕνα μάθημα μᾶλλον ἠθικῆς παρὰ ποιητικῆς τέχνης. Οἱ φιλοδοξίες ἑνὸς ματαιόδοξου συγγραφέα κἀνον ἐκρηκτικὴ τὴν εἰλικρίνεια τοῦ Ἄλσεστ. Ὁ Ὀρόντ εἶναι πῶς γελοῖος ἀπ' τὸ σονέτο του. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ καθαυτὴ κριτικὴ τοῦ Ἄλσεστ εἶναι σύντομη καὶ ἀντιπροσωπευτικὴ, ἐξἄλλου, αὐτὸ πού θὰ ἔπρεπε καλύτερα ν' ἀποφύγει νὰ κατηγορήσει, δηλαδὴ, ἕνα συγγραφέα γιὰτὶ δὲν ἔγραψε τὸ ἔργο ἑνὸς ἄλλου. Πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πραγματικὰ πὼς τὸ καθήκον νὰ ἐξηγήσουμε τὸ ἔργο συμπίπτει μετ' ἡμετέρας ὑποχρέωσις νὰ τὸ κατανοήσουμε καὶ δὲν κατανοοῦμε κάτι παρὰ μόνο ἀπὸ μέσα. Ἡ βασικὴ ἀρχὴ τῆς "κριτικῆς ἀνάλυσης" μ' ὅλη τὴν σημασία τοῦ ὄρου, δὲν ἐγκρίνεται νὰ δοῦμε τί θέλησε νὰ πετύχει ὁ συγγραφέας, καὶ ὅσοι νὰ ἀναμετρήσουμε τὴν ἀπόστασι ἀνάμεσα σ' αὐτὸ πού θέλησε καὶ σ' αὐτὸ πού ἔκανε; Ὅσο μεγάλη καὶ ἀν' εἶναι ἡ ἔκτασι πού οἱ προσωπικὲς ἐντυπώσεις κατέχουν μέσα σὲ μιὰ κρίσι, ἢ ἔγνοια τοῦλάχιστον νὰ τοποθετηθῶμε στὴ σκοπιὰ τοῦ συγγραφέα, εἰσάγει στὴν κριτικὴ στοιχεῖα πού περιορίζουν τὸν ὑποκειμενικὸ της χαρακτήρα. Καὶ τὸ σπουδαιότερον, ἡ ἔγνοια αὐτὴ δίνει τὸν τόνο...

Ἔπαιρει συγγραφεῖς πού πετυχαίνουν γιὰτὶ σκοπεύουν γι-

μηλά. Υπάρχουν άλλοι που άποτυχαίνουν γιατί σκοπεύουν ψηλά. Αυτοί έχουν δικαίωμα να περιμένουν πώς ή κριτική θά 'χει ορισμένο τόνο. Σίγουρα, ή καλή πρόθεση, κυρίαρχο στοιχείο στον τομέα της ήθικης, δεν αποτελεί αισθητική αξία: δεν μπορεί ποτέ να περισώσει ένα έργο άποτυχημένο. Μπορεί, όμως, να του δώσει αξιοπρέπεια. Το περιεχόμενο της κριτικής είναι κάτι διαφορετικό απ' τον τόνο της. Να συνεννοούμεθα όμως: το καθήκον που προσδιορίζουμε εδώ δεν είναι καθήκον ευγένειας ή φιλοφροσύνης, έχει σχέση με την έντιμότητα. Πρέπει ν' αναγνωρίζουμε πνευματικά χαρίσματα και μάλιστα ψυχικά με τον τρόπο που έκφραζόμαστε, έστω και μόνο για να δείξουμε τη λύπη μας που δε μπορούμε να επαινέσουμε το έργο.

IV

"Όταν μιλάμε για ένα λειτουργήμα, είναι φυσικό ν' αναρωτιόμαστε σε τί χρησιμεύει. 'Απ' το έρώτημα αυτό αποκλείεται κάθε ωφελμιστική σκέψη, αν ταυτόχρονα εξετάσουμε ποιόν υπηρετεί. Και ό θεατρικός κριτικός δεν υπηρετεί ούτε το Κοινωνόν ούτε τον συγγραφέα, αλλά το Θέατρο. Κ' ή άποστολή του αυτή σημαίνει πώς, πριν απ' όλα, έχει καθήκοντα άπέναντι στο Θέατρο. Το Θέατρο έχει παρελθόν και παρόν. Η σύσταση, όμως, του παρελθόντος και του παρόντος του είναι ριζικά διάφορη. Παρελθόν του Θεάτρου είν' άκριβώς ό,τι καθόλου δεν ξεπεράστηκε, ό,τι νίκησε το χρόνο. Παρόν του Θεάτρου, αντίθετα, είναι ό,τι περνάει από μπροστά μας, είν' ό χρόνος που παρασύρει άδιόρατα το έφήμερο και το διαρκές μέσα στο ίδιο γίνεσθαι. Μ' άλλα λόγια, πρέπει να δούμε το θεατρικό έργο εκεί όπου ζούν όλα τα έργα τέχνης, όπου τα περισσότερα πεθαίνουν, όπου μερικά έπιζούν, δηλαδή, μέσα στον παράδοξο χρόνο της ύπόστασής μας, ταυτόχρονα χρόνο που συντηρεί και χρόνο που καταστρέφει. Θέλω να πω μ' αυτό πώς το λειτουργήμα του θεατρικού κριτικού άσκειται μέσα στον κόσμο της Παιδείας, με την ευρύτερη του όρου έννοια. Πραγματικά, κάθε άνθρωπος, υπάρχει μέσα σε δυο κόσμους: τον κόσμο της φύσης και τον κόσμο της μόρφωσης. Και μόνο το γεγονός πως υπάρχω συνεπάγεται αυτό το χωροχρονικό σύμπαν, του οποίου μόριο είναι το "σώμα μου", καθώς και μια ορισμένη ιστορία, προς την οποία δεν παύει να συνδέεται κάθε σκέψη μου μ' ένα είδος άδιάκοπης άγωγής. Φύση και μόρφωση δε μπορεί, άλλωστε, να χωριστούν παρά μόνο μ' άφάιρηση. Γιατί, τί άλλο είναι ή φύση, αν όχι γνώση της φύσης; Και τί άλλο είναι ή γνώση της φύσης, αν όχι ένα μορφωτικό άποτέλεσμα; "Όσο για το αισθημα της φύσης τί θά 'ταν, στ' αλήθεια, χωρίς τους ποιητές και τους ζωγράφους; "Όταν μιλάμε για Θέατρο, "μίμηση της φύσης", "παρατήρηση της φύσης", "έπιστροφή στη φύση", είναι όροι που ή φαινομενική τους σαφήνεια δε θά κατάφερε για πολύ να ξεγελάσει.

"Όταν ό θεατής μπαίνει στο θέατρο για να δει έστω κ' ένα μελόδραμα άμφίβολης ποιότητας, περνά σ' ένα χρόνο όπου ό Αισχύλος κι ό Σοφοκλής, ό Σαίξπηρ κι ό Ρακίνας, ό Μολιέρος κι ό Μυσσέ είναι σύγχρονοι. "Όταν ό ήθοποιός ανεβαίνει στη σκηνή, έστω και για να παίξει ένα κωμειδύλλιο, βρίσκεται σ' ένα χώρο όπου ό Οιδίποδας, ή 'Αντιγόνη, ό 'Αμλετ, ό Δόν Ζουάν, ή Φαίδρα κι όλοι όι άθανάτοι σύντροφοί τους συνεχίζουν τη μυστηριώδη έπιβίωσή τους: διατηρώντας το κοστούμι, την όμιλία, τη νοοτροπία του ιστορικού περιβάλλοντος, όπου ό ποιητής στοχαζόταν κι όνειροπολούσε, τα θεατρικά αυτά πρόσωπα έχουν γίνει άντρες και γυναίκες κάθε έποχής κι αυτό έχει συμβεί μέσα στον κόσμο της μόρφωσης όπου και τα συναντούμε. Σε τελευταία άνάλυση, κάθε θεατρικό έργο, όσο μετρίφρονας κι αν είναι ό δημιουργός του, φιλοδοξεί να έπιζήσει και μαντεύουμε έτσι ποιά θά 'πρεπε να 'ναι ή άποστολή του θεατρικού κριτικού: να ξεχωρίσει μέσα στα έπίκαιρα του παρόντος την παντοτεινή έπικαιρότητα. "Όμολογώ, όμως, πως ή δξύνοια που χρειάζεται γι' αυτό δεν μπαίνει σε δοκιμασία σε κάθε "πρεμιέρα". Αυτό που άπαιτείται, λοιπόν, από τον θεατρικό κριτικό είναι πιδ άπλό: Είναι μια ξεκάθαρη έπίγνωση της ριζικής διαφορής που υπάρχει ανάμεσα στο ιστορικό παρελθόν του Θεάτρου και σ' ένα παρόν που δεν είναι άκόμα ιστορικό. "Ας μη πηγαίνει ό νοός μας στον ιστορικό που γράφει ιστορία και που πρέπει να ένδιαφέρεται γι' αυτό που μας φαίνεται νεκρό, όπως γι' αυτό που παραμένει ζωντανό. Η ιστορία του Θεάτρου, όμως, που μαθαίνουμε στα σχολεία, ή ιστορία του Θεάτρου που ταυτίζεται με το δραματολόγιο, μοιάζει με γεωγραφικό χάρτη, όπου όι όρεινοι όγκοι έχουν το όριστικό σχήμα τους και τα ύψη το όριστικό μέγεθός τους. "Ό θεατρικός κριτικός δουλεύει μέσα σ' ένα παρόν, που μοιάζει περισσότερο με το γεωλογικό γίνεσθαι. Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχει



"Η παράσταση της "Ζούγκλας των πόλεων" του Μπρέχτ που υπαινίσσεται στο άρθρο του ό Γκουγιέ. Δόθηκε στο "Studio des Champs - Elysees" με σκηνοθεσία 'Αντουάν Μπουρσεγιέ, σκηνικό Πάσ, κοστούμια Ζακ Σμιτ και μουσική του Γιάννη Προδρομίδη. 'Απ' άριστερά προς τα δεξιά: Οί Σάμι Φρέν (Τζώρτζ Γκάργκα), Κλαιρ Νταμιέλ (Γιάν), Κλώντ Μπροσέ (μέλος του Στρατού Σωτηρίας), Σαντάλ Νταρζέ (Μαίρη Γκάργκα), Ζαν Μπουσώ (Μπραμπονέν)

ιστορία του σύγχρονου στο Θέατρο, όπως δεν υπάρχει και στη λογοτεχνία ή τη φιλοσοφία, τουλάχιστον με την έννοια πως ή μόρφωση μάς προσφέρει μια οργανωμένη ιστορία των καθημερινών πια αξιών. Μέσα σ' αυτή την ελάχιστη βολική κατάσταση, όπου ό θεατρικός κριτικός άσκει το λειτουργήμα του, το χρέος του είναι διπλό: να μη συντρίψει τους συγχρόνους του κάτω απ' το βάρος της άνάμνησης του Σαίξπηρ και του Μυσσέ και να μη πολυβιαστεί να χαιρετήσει στο πρόσωπό τους, καινούριους Σαίξπηρ ή μελλοντικούς Μυσσέ. Ποιός θά μπορούσε, βέβαια, ν' άρνηθεί πως ό θεατρικός κριτικός διατηρεί πάντα ζωντανή την άνάμνηση των υποδειγματικών έργων, πως έχει μάλιστα άποστολή του να θυμίζει στο Κοινόν και στους συγγραφείς το μάθημα των Μεγάλων Διασκόλων; Υπάρχει, όμως, κ' ένα σύγχρονο θέατρο που 'χει δική του ξεχωρη ζωή, ζωή γεμάτη άναζητήσεις, πειραματισμούς και κινδύνους. "Ό ρόλος του κριτικού δεν είναι, άραγε, να τοποθετήσει σωστά όρισμένα έργα κι όρισμένες παραστάσεις μέσα σ' αυτόν τον συγκεκριμένο, γεμάτο άνάγκες κι όχι άκόμα ξεκαθαρισμένο και ιεραρχημένο από την ιστορία χώρο, όπου ή θεατρική τέχνη βρίσκεται "έν τω γίνεσθαι"; Μέσα σ' αυτό το παρόν που το άποτελούν κάμποσα χρόνια και που μοιάζει με όρίζοντα του καθημερινού στοχασμού μας είναι, άραγε, άδύνατο να ξεχωρίσουμε αυτό που 'ναι θεατρικό κίνημα απ' αυτό που 'ναι θεατρική φασαρία, όπως έλεγε ό Ζακ Κοπώ; Η άπάντηση βρίσκεται στο παράδειγμα που μας έδωσε ό ίδιος ό ιδρυτής του Βιέ - Κολομπιέ, πριν απ' όλα μεγάλος κριτικός, που ενώ δικαιολογούσε με τόση εύσυνειδησία τις άμφιβολίες του για τους συγχρόνους του συγγραφείς που μεσουρανούσαν, απ' το 1905 κιόλας, προέβλεπε πως έρχεται ό "πελώριος" Κλωντέλ, αναγνωρίζοντάς τον απ' το βήμα του.

Μέσα σ' αυτή την προοπτική, τα καθήκοντα του θεατρικού κριτικού άναποκρίνονται άπόλυτα στις άπαιτήσεις μιάς τέχνης. Πώς λοιπόν, να ξαναπούμε: "Η Κριτική είν' εύκολη, μα ή Τέχνη είναι δύσκολη"; Η τέχνη της κριτικής είναι "δύσκολη", όπως κ' όι άλλες Τέχνες "εύκολη" είναι μόνον ή κριτική της Κριτικής.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

II.- ΕΡΓΑ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ, ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Κάθε φορά που τὸ νέο Ἑλληνικὸ Θέατρο θὰ βρεθεῖ στὶς καλὲς του στιγμὲς — ἢ πού θὰ τὶς ἔχει ποθῆσει — θὰ βλέπει κοντὰ του, ἐνισχυτῆ του, καὶ τὸ Σαίξπηρ, μὲ τὶς παραστάσεις ἔργων του καὶ μὲ τὶς ἐκδόσεις του· οἱ δευτέρες ἔχουν, βέβαια, μικρότερη σημασία· ἢ συμβολὴ τους εἶναι γενικὰ παιδευτικὴ ἢ προετοιμαστικὴ γιὰ τὶς πρώτες.

Πρὶν ὅμως γίνει αὐτὸ πού σημείωσε ὁ Ἀστερίσκος “Σαίξπηρ γιὰ πάντα...” στὸ προηγούμενο τεύχος (σ. 6), πρὶν δηλαδὴ βροῦμε “τὴ σωστὴ ἀποτίμηση τῶν κερδῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου ἀπὸ τῆ γνωριμιὰ του μὲ τὸ Σαίξπηρ”, πρέπει νὰ μάθουμε — ἢ τουλάχιστο νὰ πληροφορηθοῦμε — τὰ ἐκδομένα καὶ τὰ παιγμένα ἔργα του μὲ κάθε δυνατὴ λεπτομέρεια· καθήκον μας εἶναι νὰ σημειωθεῖ κάθε τι πού ἔχει συμβάλει στὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἐκδήλωση τῆς λατρείας στοῦ μεγάλο ποιητῆ. Δὲν ἔχουμε τὴν ἰδέα πὼς οἱ σελίδες πού ἀκολουθοῦν εἶναι χαριτωμένες ἢ εὐχάριστες· εἶναι κάτι πὺδ σπουδαῖο· ἀπαραίτητες γιὰ νὰ φτάσουμε, μαζὶ μὲ τὸν ἀναγνώστη, ὡς τὰ κριτικότερα ἢ τὰ φιλολογικότερα μελετήματα πού θ’ ἀκολουθήσουν στὰ ἐπόμενα τεύχη.

Δυστυχῶς, τὴν πληρότητα δὲν εἶναι δυνατό νὰ τὴν ἔχουμε πετύχει, ἀν καὶ τὰ ντοκουμέντα μας, τοῦ Θεατρικοῦ Μουσείου, πραγματικὰ εἶναι ἄφθονα. Ἄλλοι, οἱ ἀνάλογες ἐργασίες γίνονται ἀπὸ μιὰ ομάδα νέων ἐνὸς Κέντρου Ἑρευνῶν μὲ τὴν καθοδήγηση καὶ μὲ τὸ συντονισμὸ ἐνὸς πρεσβύτερου· ἕνας ἄνθρωπος εἶναι μοιραῖο νὰ πέσει κ’ ἔξω σὲ μιὰ λεπτομερειακὴ ἐξακρίβωση. Εἶναι πιθανὸ νὰ μᾶς ἔχει συμβεῖ κάτι τέτοιο. Ἴδου, λοιπόν, τὰ σαίξπηρικά ἔργα μὲ τὴ σειρά πού τὰ ἔμαθε στὸ βιβλίο τὸ ἑλληνικὸ Κοινὸ ἢ πού τὰ χάριξε στὴν παράστασή τους· θὰ σημειώνουμε τὴν πρώτη, κατὰ τὸ μᾶλλον ἐκδοσὴ φυσικὰ, δὲν κάνουμε βιβλιογραφία.

1. “**Ἡ ΤΡΙΚΥΜΙΑ**”, μετάφρ. I. Πολυλά, Κέρκυρα, 1855. Βγαίνει καὶ στὸ 1913 καὶ στὸ 1930 (1)· πεζή. Ἐπίσης πεζὴ εἶναι καὶ τοῦ Παντ. Καβάφη (1874, Πόλη) (2). Τοῦ Κων. Θεοτόκη (Ἀλεξάνδρεια 1916, Ἀθήνα 1930). Τῶν Γιαν. Οικονομίδη καὶ Σ. Κέντ (1945). Τοῦ Β. Ρῶτα (1950). Τοῦ Ν. Προεστόπουλου (1959).

Ἡ πρώτη παράσταση εἶναι τῆς Ἀναργυρίου Σχολῆς (Σπέτσες, στὸ ὑπαίθρο, 29 Μαΐου 1932). Οἱ σχολικὲς παραστάσεις δὲν ἔχουν, γιὰ μᾶς, κανένα ἐνδιαφέρον· τῶν Σπετσῶν ἀναφέρεται ἐπειδὴ εἶναι ἡ πρώτη ἐνὸς τόσο σπουδαίου ἔργου.

Ἀντίθετα ἔχει μεγάλη σημασία ἡ παράσταση τῆς “**Τρικυμίας**” στὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν — μετάφραση Πολυλά μὲ τὴ σκηνοθεσία Κοῦν (μουσικὴ Χαρατσάρη) — ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ τὴν προπαιδεῖα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς ἐξοχότερους θεατρικοὺς ἡγέτες μας. Ὁ Χαρατσάρης ἦταν ὁ Πρόεδρος καὶ τ’ ἄλλα πρόσωπα μαθητές. Στὸ θίασο “**Αὐλαία**”, μετάφρ. Γιαν. Οικονομίδη καὶ Σ. Κέντ: Σκηνοθεσία Μουζενίδη, μουσικὴ Πονηρίδη, σκηνογρ. κοστοῦμια Βακαλό· Ἀλόνσος, Γιάννης Ἀργύρης· Πρόσπερος, Κατράκης· Φερδινάνδος, Ν. Τζόγιας· Κάλιμπαν, Γκ. Μπινιάρης· Στέφανος, Ντ. Ἡλιόπουλος· Τρίνικουλος, Τ. Γαλανός· Μιράντα, Θ. Κουρῆ· Ἀριελ, Ν. Χατζίσκος (8 Ὀκτωβρ. 1945, θε. Κοτοπούλη - Rex)· σόλο ἄρπας Ξ. Α. Εὐαγγελάτου. Στὸ “**Βασιλικόν**”, στὴν ἴδια μετάφραση· σκηνοθ. Ροντήρη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκᾶ, μουσικὴ Mathew Sock, χορογρ. Ρ. Μάνου. (Κατὰ τὴν παραπάνω σειρά τῶν προσώπων πα-

ρῶμοια θὰ συμβαίνει καὶ παρακάτω): Θ. Κωτσόπουλος, Θ. Ἀρώνης, Χατζίσκος, Στ. Βόκοβιτς, Γαλανός, Ρ. Μυράτ, Μ. Ἀρώνη, 10 Μαΐου 1950.

Τὸ περιόδ. “Ἑλληνικὸς Σύλλογος “Ἐρμῆς” (Πόλη, 1878), δημοσιεύει κάτι σχετικὸ: Ἐρν. Ρενὰν “**Καλιβάνος**” — συνέχεια τῆς “**Τρικυμίας**”, — σὲ πέντε μικρὲς πράξεις, μετάφρ. Μανουὴλ Νοτάρη· κόβεται, ὕστερ’ ἀπὸ δύο συνέχειες, σ. 43 - 5, 74 - 9. (Δὲς “**Oeuvres complètes de Ernest Renan. T. III...**)

2. “**ΑΜΑΕΤΟΣ**”, μετάφραση I. Περβάνογλου, 1858 καὶ 1874 (Πόλη) καὶ 1883 (Ἀθήνα). Τοῦ Βικέλα 1880 — καὶ πολλὲς φορές ἀργότερα, καθὼς ὅλα τὰ μεταφράσματά του. Τοῦ Πολυλά 1889. Τοῦ Μιχ. Δαμιράλη 1890 καὶ 1900. Τοῦ Βλάχου (1905). Τοῦ Δημ. Κοτοπούλη (ἀνέκδοτῆ χειρόγραφου στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο). Τοῦ Κ. Θεοτόκη (ὁ μόνολογος τῆς Γ’ Πρ., μέσα σὲ μιὰ διάλεξη τῆς Εἰρ. Δενδρινοῦ (“**Νέα Ἔστια**” 1927, σ. 459 - 60)· στὴ σ. 425 ὑπαινιγμὸς πὼς ὁ μεταφραστὴς εἶχε ἐξελληνίσει ὅλο τὸ ἔργο. Στὸ “**Φραγγέλιο**” 1927, φ. 18, ἀπόδοση ἀπὸ τὸ Βέλμο τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ νεκροθάφτη. Τοῦ Ρῶτα (1938)· ἡ 5ῃ ἐκδοσὴ στὰ 1964 (3).

Νωρίτερ’ ἀπὸ τὸ 1866 δὲν ἔχουμε συναντήσει τὸν πρώτο μας “**Ἀμλετ**”, τὸν Π. Σούτσα, νὰ ἐρμηνεύει τὸ ρόλο (“**Ἀμάθεια**”, 6 Ἰανουαρ. 1867). Ἀπὸ τὸ 1872 τὸν παραδίδει στὸ νεότερο συνθεσάσχη του Διον. Ταβουλάρη, πού παίζει μαζὶ του τὸ Λαέρτη, καὶ πού τὸν κράτησε ὡς τὰ 1905, 23 Ὀκτωβρ., Δημ. Θεάτρο Ἀθηνῶν, πάντα στὴ μετάφραση τοῦ Περβάνογλου. Μαζὶ του ἐμφανίσθηκαν, σὲ διάφορους ρόλους, πολλοὶ νέοι ἡθοποιοί, φτασμένοι ἀργότερα· θὰ τοὺς ἀναγράφουμε ὅχι χωρὶς συγχίνηση, ἀφοῦ πρόκειται γιὰ σημάδια τῆς πορείας ἐκλεχτῶν καλλιτεχνῶν ἄρα ὑποδηλώνουν κάπως καὶ σταθμοὺς τῆς ἐλληνικῆς ἡθοποιίας. Δ. Κοτοπούλης στὸ ρόλο Α’ ἡθοποιοῦ (81 Αὐγ.), Λαέρτης (Δεκεμβρ.) καθὼς καὶ στὰ ’86, μὲ Ροδόκοσμον τὸν Ἐμ. Λοράνδον, μὲ Γιλδεστέρην τὸν Ν. Πεζοδόρομον καὶ μὲ Κλαύδιον τὸν Ν. Καρδοβύλλην· Ἀμλετ στὰ 1894 (θέατρο “**Κωμωδιῶν**”) καὶ ἀργότερα μὲ Ὀφηλία τὴ Σ. Ἀλκαίου (θε. Ὀμονοίας, 17 Αὐγ. 1895). Ἡ Αἰκατερίνη Βερώνη στὰ ’81 εἶναι Α’ κυρία τῆς τιμῆς (φιγκυράντ δηλ.) Β’ ἢ Εὐαγγ. Παρασκευοπούλου — α’ συνάντησή τους ἢ δεύτερη, τέλος τοῦ ’82, ἐμφανίζεται ὡς Γυνὴ ἡθοποιός. Ἡ Σοφία Ταβουλάρη εἶναι ἡ πρώτη Ὀφηλία — μόνιμη στὸν “**Μένανδρον**” —, ὡς πού δίνει τὸ ρόλο στὴν κόρη της, τὴν Ἑλένη Φύρστ (’93). Συχνὰ Πολώνιος ὁ Γ. Πετρίδης· στὰ ’88 ὁ Παντόπουλος. Λαέρτης ὁ Εἰδ. Φύρστ (’96). Ὀράτιος ὁ Σ. Ταβουλάρης (’92), ὁ νεώτερος μολιεριστῆς τοῦ θιάσου, Κλαύδιος ἄλλοτε (’96) ἢ καὶ Βερνάρδος. Ξακουστός ἦδη ὁ Σαγιῶρ παίζει τὸν Α’ Νεκροθάφτη, ἀφοῦ τὸν εἶχε παίξει νωρίτερα ὁ Ν. Κουρῆς (4). Τρίτος, κατὰ σειράν, Ἀμλετ εἶναι ὁ Λεκατσᾶς μὲ τὸν “**Μένανδρον**” — ἀγγλικά — 1881. Ἑλληνικά, μετάφρ. Βικέλα (θε. “**Ὀλύμπια**”, 7 Σεπτεμβρ. ’82), μὲ ἀγνωστους νέους ἡθοποιούς καὶ μὲ Ὀφηλία τὴν ὄραία Ἰωάν. Νικηφόρου· κράτησε τὸ ρόλο καὶ τὸν ἔπαιξε συχνά· μὲ τὴν Αἰκ. Βερώνη π.χ. (Πόλη, Ρουμανία, 1883), μὲ Σικιὰ καὶ Α’ Νεκροθάφτη τὸ Γ. Πετρίδη, μὲ Ἰερέα τὸν Εὐτ. Βονασέρα καὶ Γερτρούδη τὴν Εὐαγγ. Παρασκευοπούλου. Στὴ “**Νέα Σκηψή**”, σκηνοθ. Κ. Χρηστομάνου, καὶ στὴ μετάφραση τοῦ Βικέλα: Κλαύδιος, Π. Καλογερίκος· Πολώνιος, Παλμύρας· Λαέρτης, Εὐαγγ. Δαμάσκος·



Ὀυίλλιαμ Σαίξπηρ. Εὐλογραφία

(1) Τὸ * σημαίνει βιβλίο πού δὲν τόχουμε δεῖ· τὴν τρίτη ἐκδοσὴ τὴν ἀναφέρει ὁ Βιλέτας («**Ἀπαντος**» Πολυλά, ἐκδ. β’ 1959, σ. 18’).

(2) Γιὰ τὸ μεταφραστικὸν δεῖ Στρατῆ Τσίρκα «**Ο** Καβάφης καὶ ἡ ἐποχὴ του» (1958), σ. 150 καὶ 149.

(3) Ὅ,τι σημειώνεται μέσα σὲ παρένθεση, θὰ σημαίνει ἐξακρίβωση θετικῆ· μέσα σὲ ἀγκύλες θὰ σημαίνεται ἡ ὅποια ἀμφιβολία.

(4) Ὅ,τι αὐτὰ στὸν ὀνομαστὸ θίασο τῶν Ταβουλάρηων, τὸ «**Μένανδρον**».

‘Οράτιος, Ν. Παπαγεωργίου “Όσρικ, Μ. Μυράτ’ Α’ Νεκροθάφτης, “Άγγ. Χρυσομάλλης” Γερτρούδη, ‘Άγ. Περιδίου’ ‘Όφρηλία, Θ. Δρακοπούλου (ή Μυρτιώτισσα)· 30 ‘Όκτ. 1905, Δημ. Θέατρο ‘Αθηνών. “Άμλετ έπαιξε και ή Εύαγγελία Παρασκευοπούλου (21 ‘Απρ. 1900, Δ. Θ. ‘Αθηνών) με ‘Όφρηλία την Αϊκ. Λεκατσά μεταφρ. Πεβράνογλου και με την ‘Ελ. Θεοδώρου (1907, “‘Αθήναιον”) και αργότερα Δ. ‘Αγγελάκης (16 Αύγ. 1901) με την ‘Ολ. Λαλαούνη (Δαμάσκου).

Στόν “‘Ηθοποιό Κήν” του πατέρα Δουμά, όπου συνήθως παίζεται μια σκηνή σαιξπηρική, στο θέατρο Αϊκατερ. Βερώνη (‘Ελένη), ό Γ. Γεννάδης έπαιξε “Άμλετ με την Αϊμ. Μαρίκου. ‘Ο Θ. Οικονόμου με την Τ. Βέλου [Δ. Θ. ‘Αθηνών, 27 Σεπτ. 1913]. Αϊμ. Βεάκης [Πόλη, 1919 με την “‘Εταιρεία ‘Ελλην. Θεάτρου”]. Στήν ‘Αθήνα, θε. “‘Απόλλων”, 7 ‘Οκτ. 1922, με τη Σωτηρία ‘Ιατρίδου Α’ Νεκροθάφτης, Χρ. Νέζερ. Μ. Μυράτ με τη Μαρ. Κοτοπούλη, με τό Γληνό Πολώνιο και με τό Δ. Μυράτ Ρόζενκραντς, μεταφρ. Βικέλα (20 ‘Οκτωβρ. 1924). Και με τους ίδιους: ‘Όφρηλία, Πολώνιο και Ρόζενκραντς (3 ‘Οκτωβρ. 1926) ‘Οράτιος και Μάριελλος, ό Μινωτής ‘Αερίτης, ό ‘Αποστολίδης “Όσρικ, Κ. Παπαγεωργίου Γερτρούδη, Χρ. Μυράτ Α’ Νεκροθάφτης, Β. Λογοθετίδης Β’, Ε. Μαμίας. Στα 1928, περιοδεία στην Αίγυπτο, ‘Όφρηλία ή Φ. Λούη. ‘Ο ‘Αλ. Μινωτής παίζει στο “‘Εθνικόν Θέατρον”, μετάφρ. Β. Ρώτα, σκηνοθ. Ροντήρη, σκηνογρ. Κλώνη, ένδ. Φωκά: Βεάκης, Μ. ‘Ιακωβίδης, Κατράκης, Κωτσόπουλος, Δεστούνης, Σαπφώ ‘Αλκαίου, Β. Μανωλίδου (25 ‘Οκτωβρ. 1937). Με τόν ίδιο “Άμλετ, με την ίδια μετάφραση, με τους ίδιους σκηνογράφους, ένδυματολόγο και με μουσική Μ. Χατζιδάκι, στόν ίδιο θέατρο: Κωτσόπουλος, Παρασκευά, ‘Αλεξανδράκης, Δεληγιάννης, ‘Αποστολίδης, Τζ. Καρέζη διδασκαλία παντομίμας Ε. Τσουκαλά, ξιφομαχία Α. Δρίβα (7 Δεκεμβρ. 1957). Δ. Χόρν, στην ίδια μετάφραση: Γ. Παππας, Ζηομάτος, Γιαν. Μιχαλόπουλος, Δ. Παγουλάτος, ‘Ελ. Ζαφειρίου, ‘Ελλη Λαμπέτη, περιοδεία έξωτερικού είδα τό πρόγραμμα, 13 Δεκεμβρ. 1954 (Κύπρος). Ν. Χατζίσκος, στην ίδια μετάφραση, σκηνοθετική επίμελεια δική του, μουσική επίμελεια Σ. Σκιαδαρέση: Τσαγανάς, Μορίδης, Βρασιβανόπουλος, Κ. Παπας, Μπουχλής, Νικηφοράκη, Βαλάκου (θε. ‘Εθνικού Κήπου, 4 Σεπτεμβρ. 1955).

Στά 1890, έγιναν τά έγκαίνια ένός μικρού θεάτρου Κήπου ‘Ορφανίδη, στην είσοδο του Ζαπτείου με ποικίλο πρόγραμμα “είχε και την Δ’ πράξη του “Άμλετ”. ‘Όφρηλία ή Ιταλίδα κ. Τσεκαρίνι (μέλος Ιταλικού θιάσου στο θε. “‘Ομονοίας” μαζί της και οι δικοί μας Χρυσάκης, Καζούρης. Και ό Τσεκαρίνης: “άπαντες Ιταλούς” —; — “‘Ακρόπολις” 24 ‘Ιουν.). “Άλλοι ‘Αμλέτοι: Α. Σάνδης, Ν. ‘Αλεξίου. “Άλλες ‘Όφρηλιες: Εύδ. Σταματοπούλου, Β. Δημοπούλου, Βιργ. Διαμάντη.

3. “‘ΟΘΕΛΛΟΣ”, “ήτοι ό μαύρος τής Βενετίας” περ. “‘Ο Φιλόκαλος Σμυρναίος”, συνέχειες από τόν αριθ. 19, 12 ‘Οκτωβρ. 1858, χωρίς τ’ όνομα του μεταφραστή προγράμματος του “Μενάνδρου” αναφέρουν τό Ν. Κοντόπουλο (23/5 Δεκεμβρ. 1880 “του έκ Σμύρνης”, 11 Αύγ. ‘81, 22 Δεκεμβρ. ‘85). “‘Η ίδια μετάφραση, σε βιβλίο 1883, όπου πάλι ό μεταφραστής άγνοείται. “Άπειρα αντίγραφα της κυκλοφορούσαν στους θιάσους ένα του Ν. Πεζοδρομού στο Θεατρικό Μουσείο είναι του 1910! Του Βικέλα (1876). Του Βλάχου (1905). Του Κ. Θεοτόκη (Νουμάς 1915 και ξεχωριστά). Του Αύγερη (1916). Του Καρθαίου (1951). Του Ρώτα (1951). “‘Ηδη, στα 1866, τόν έπαιξε ό Π. Σούτσας (“‘Αμόλθεια”, 25 Νοεμβρ.) στη Σμύρνη. Μετά ό Διον. Ταβουλάρης, από τά 1876, ένα χρόνο μετά τό θάνατο του Σούτσα, ως τά [1909, τουλάχιστον] στη Λαμία, “‘Πριγκιπικόν ζυθοπωλείον Γ. Εύθυμίου”, 29 Νοεμβρ. Είχε τους έξής ‘Ιάγους: ‘Ελ. Βούλγαρη (‘80), Γ. Πετρίδην (‘83) Δημητρουλόπουλον (‘85), Δ. Κοτοπούλην (‘87), Γρ. Σταυρούπουλον, τίς περισσότερες φορές μετά τό ‘93. Κάσιος του ό ‘Εδ. Φύρστ (‘95) και Δυσδαίμονες του: “Άνα Λαζαρίδου (‘85), Αϊκ. Βερώνη (‘93), ‘Ελ. Φύρστ (‘95), ‘Αρτ. Ζάμπου (‘95), Α. Δράκου (‘901), Χρ. Κουκούλα (Καλογερίκου), (‘907) Παυλ. Ρινάλλη, ‘Αθ. Καρδοβίλλη (‘909) (5). ‘Αντώνιος Τασόγλου (21 ‘Ιουν. 1879, θε.

(5). “‘Η καταγραφή τών ήθοποιών του “‘Οθέλλου” θ’ άρχίζει από εκείνον που έπαιξε τόν άτυχο μαύρο και θ’ άκολουθούν οι ‘Ιάγοι και οι Δυσδαίμονες, όπως κ’ έγινε. “Ύστερα θά ξεχωρίσουμε και άλλους ρόλους, όταν πρόκειται για καλλιτέχνες που άπόκτησαν ή που είχαν σπουδαία θέση στην Ιεραρχία ή που ήταν και έμειναν τελείως άγνωστοι για τίς αντίθεση και για τά ξαναζήσουν λίγο, έστω και στις σημερινές μας.

ΘΕΑΤΡΟΝ ΕΣΒΕΚΙΑΣ
ΕΛΛ. ΔΡΑΜΑΤΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ ΑΘΗΝΩΝ «ΜΕΝΑΝΔΡΟΣ»
Διευθυόμενος υπό
ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ
ΧΑΡΜΟΣΥΝΟΣ ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΤΙΚΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ 47 ΣΥΝΔΡΟΜΗΣ
Προσληψές πούκλου θεάματος
Κωμική Σάτιρα.—Χρηματικές.—Προσφά ‘Επιτασσική υπό τον κωμικόν.—Ομοίως είςίετασται τεσσάρων δειμάτων.—Σεμα Ζακύνθου και ‘Ισθμίου. Τό θρησκωτικόν.
Διά τήν εσπέραν τής Παρασκευής (48) 30 Μαρτίου 1888
‘Επιτυχία Ευκατάς
ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ εις Κάρου του δαιμονίου ΣΑΙΞΠΗΡ
Η ΚΩΜΩΔΙΑ ΤΩΝ ΠΑΡΕΞΗΓΗΣΕΩΝ.
ΟΙ ΔΙΑΔΥΜΟΙ
THE COMEDY OF ERRORS
Εις πράξις τίσεσται Χαρακτεριστικόν και κωμικόν έργον πλοκής φαιναστικής, διακωμωδών και μετεγχείν εις εκ καθ’ ήμισυ ήθη και έθιμα υπό του κ. Στ. Τόρα και Δ. Ταβουλάρη.
Η ΣΚΗΝΗ ΕΙΣ ΖΑΚΥΝΘΟΝ

<p>ΠΡΟΣΩΠΑ</p> <p>Θεόδωρος ή Ρωσικός έδελφοί δίδυμοι Θεόδωρος ή Ζακύνθου έδελφοί δίδυμοι ύπέρταται των Βασίλειος ή Ρωσικός έδελφοί δίδυμοι ύπέρταται των Βασίλειος ή Ζακύνθου ‘Ελισάβετ, σύζυγος Θεοδώρου Ζακύνθου Αννία, έδελφη της ‘Αντατίσος ή Ρωσικός Χλωροκίτης Βασίλειος, ήμισυς Παππάς, χρυσόχοι Μήτικα, ήμισυς Τοίμας, ήμισυς Βερβερίτης, άστρωτος ‘Αδελφός, κλητήρ ‘Αδελφός, νοσοκόμος (Φριγκομάτου) ‘Αρτεμίου, ύπέρταται του Θεοδώρου Ζακύνθου Σταπούλος, ύπέρταται του Θεοδώρου Ζακύνθου.</p>	<p>ΗΘΟΠΟΙΟΙ</p> <p>Έμμ. Λοράνδος Δημοσθ. Πέστης Εύαγγ. Πεντησίτουλος Σπύρος Ταβουλάρης Μελπ. Κωνσταντινοπούλου Αντατίσος Οικονομάδου Π. Κωνσταντινοπούλος Διον. Ταβουλάρης Έλ. Βενεζιάνης Αντών. Λοράνδος Α. ‘Απόλλων Σπύρος Καζούρης Γρηγόριος Καταρόπουλος Ν. Πεζοδρομάτος Έμμ. Ρούσος Έλκωκος ‘Ισθμίου Ν. Πεζοδρομάτος</p>
---	--

‘Η παράστασις θ’ άρχιση διά μίαν μεγάλην δραματικήν Σκηνήν εκ τής ΜΑΡΙΑΣ ΔΟΞΑ-ΠΑΤΡΗ του καθηγητού Βερναδάκη έν ήρώδι σπουδαίως τά πρωταγωνιστούντα πρόσωπα ή Μαρία (παράφρων ούσα) και ό ‘Άγγελος Φιλανθρωπικός.
Τού θεατήριου τίς τεσσάρι έθελούμενοι ήν. ΔΟΞΑ ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ και ό κ. Δ. ΤΑΒΟΥΛΑΡΗ.

<p>ΤΙΜΑΙ ΕΣΠΕΡΙΝΑΙ</p> <p>Θεωρία Α. Σ. μετά 6 εισόδων Γρ.κιντ. 60 " Β. " μετά 4 εισόδων " 40 ‘Εξής μετά τής εισόδου " 12 Κωμωμια μετά τής εισόδου " 8 ‘Αμφιθεατρ. (Γαλλία) " 5</p>	<p>‘Η παράστασις έρχεται την 9 Φραν άκριβώς. Εισιτήρια πωλούνται από πρώτας έν τή θεάτρου και παρά τήν εκπνοαίω του κυρίου Φρ. Κορίση.</p> <p style="text-align: right;">Τόπος Μ. Κ. ΝΟΜΙΚΟΥ</p>
---	--

1888: Σαιξπηρ από Έλληνες στο Κάιρο. ‘Ο Διον. Ταβουλάρης με τόν θίασο “Μενάνδρου” παρουσιάζει τους “Διδύμους” όπως ξεελλήμισε ό ίδιος τήν “Κωμωδία τών παρεξηγήσεων”

“‘Απόλλων”, Χίος), στην Πόλη (θε. “‘Αου”, 6 Δεκεμβρ. 1879) με τους έξής μάλλον minores: Δούξ, Π. Παπαδόπουλος Βραβάντιος, Γ. Τίβερης Γρατιανός, ‘Εμ. Λοράνδος Κάσιος, Δ. Βερώνης ‘Ιάγος, Παν. Βασιλειάδης Ροδεριγος, Κ. Βρόντας Δυσδαίμονα, Μελπ. Δρακοπούλου (Κωνσταντινοπούλου, διαπρεπής μετά) Αϊμιλία, Αϊκ. Δρακοπούλου Βιάγκα, Σοφία Σαμιώτου ... Συχνά εμφανιζόταν στο ρόλο του ‘Οθέλλου ό “φορσέρ” του Λάσκαρη Β. Ανδρονόπουλος, με τόν Κ. Βρόντα με την ‘Ελ. Οικονομίδου Κάσιος, ‘Εμ. Λοράνδος (26 Σεπτεμβρ. 1881, “‘Ελληνική Δραματική ‘Εταιρεία”, θε. “‘Αιθνής” στη Φιλιπούπολη). Δημοσθένης ‘Αλεξιάδης (θε. Βέρδη, Πόλη πρώτη φορά;) Ξεν. ‘Ησαίος, Φιλ. Βονασέρα Αϊμιλία, Π. Βονασέρα, ‘83 και αργότερα. Στο Δ. Θ. Πατρών με τόν Ποφάντη και με την Ούρ. Καζούρη (1890) ή και με τόν Θ. Πεταλά και Μ. Κωνσταντινοπούλου Αϊμιλία, ‘Ελένη Χέλμη. Μιχ. ‘Αρνωτάκης (6 ‘Οκτωβρ. ‘88 π.χ.) και άλλες, προφανώς, φορές, που δε μάς έτυχε να τις επισημόνουμε. Δημ. Κοτοπούλης (“‘Εφημερίς”, 5 ‘Οκτωβρ. ‘93 και 20 ‘Επρ. ‘95)· στην Πόλη—Μνηματάκια— με τόν Π. Τσούκα και την ‘Αθ. Καρδοβίλλη, 23 ‘Ιανουαρ. ‘97· στις 23 Αύγ. ‘908, με τό Διον. Βενιέρη και τη Βασ. Δημοπούλου. Αξιοματικός, Α. Λούτρας (“‘Αθήναιον”). Γ. Πετρίδης (“‘Νέα ‘Εφημερίς”, 25 ‘Ιανουαρ. ‘95, ότι έπαιξε για πρώτη φορά ‘Οθέλλο, με την Αϊκ. Βερώνη). Π. Τσούκας, με τόν ‘Ηρ. Χαλιόπουλο, θε. ‘Οδεδιον, Πόλη, 26 ‘Ιανουαρ. ‘99 με τό Θ. Πεταλά και την Αϊκατερ. Παρασκευοπούλου (18 Αύγ. ‘901, θε. “‘Διονυσιάδου” Πει-

ραιάς). Θ. Πεταλάς, Γ. Χρυσάφης, 'Ελ. Λεάνδρου (Καλάμαι, 26 Αύγ. 1900). 'Εδ. Φύρστ στο "Βασιλικόν", μεταφρ. Α. Βλάχου, σκηνοθεσ. Θ. Οικονόμου: Μέγγουλας, "Αννα και Λωρέττα Φραγκοπούλου" Ροδερίγος, Α. Λούης (14 Μαρτ. '905). Κι άργότερα με το θίασο του : Ρ. Νίκα, 'Ιάγος, Α. Νίκας, Γ. Γεννάδης με την 'Αγαθ. Σκένδερ (27 'Οκτ. 1906, Δημοτικό Θέατρο 'Αθηνών). Γρ. Σταυρόπουλος, Αικ. Βερώνη, στην Πόλη, 2 Δεκ. '906: Κάσσιος, Α. Λούης: τὸ ἔργο πῆρε τὸν τίτλο, "Ὁ Ζηλότυπος". Στις 8 Φεβρ. '907 'Ιάγος, ὁ Σπ. Τριχᾶς, Ν. Πεζοδρόμος: ἡ διανομὴ τοῦ χειρογράφου (1910, Θεατρ. Μουσείου): 'Εμ. Λοράνδος, Αικ. Βερώνη: Κάσσιος, Γ. Γεννάδης (14/27 '10). Καὶ στίς 13 Αὐγ. 1911 με τὸν Φ. 'Απέργη καὶ με τὴν 'Ελ. 'Απέργη: Κάσσιος, ὁ Α. Σάνδης: Ροδερίγος, Δ. Βερώνης (θε. "Κράμμερ", Σμύρνη). Εὐτ. Βονασέρας, Θ. Οικονόμου, 9 Νοεμβρ. 1915 Δ. Θ. 'Αθηνών. Κ. Προβελλέγγιος (1910), Περ. Χριστοφορίδης, 'Ελ. 'Απέργη (θε. Παράδεισος [Τρίκικαλα] 6 Αὐγ.)— στὰ '909 με 'Ιάγο τὸν Ε. Κουμαριώτη καὶ Κάσσιο τὸ Ν. Μηλιάδη. Ν. Ροζάν, Χρ. Τσερτίνης, Ροζ. Νίκα (1920 καὶ ἄλλοτε). Αἰμ. Βεάκης, Π. Καλογερίκος, Σωτ. 'Ιατρίδου ("'Αθήναιον", 8 Αὐγ. 1922). 1923 (Αἴγυπτος, Ν. Κουκούλας, 'Αθ. Μουστάκα): τὴν ἄλλη χρονιά, με 'Ιάγο τὸ Συριώτη καὶ με τὴ Λ. Λεάνδρου: Κάσσιος ὁ Μορίδης. Στὰ 1927, 8 Αὐγ. με 'Ιάγο τὸ Μ. Μυράτ, γιὰ πρώτη φορὰ ("Καθημερινή", τὴν ἴδια μέρα), στὸ θε. Κοτοπούλη, γιὰ λίγες βραδιές. Στὸ "Βασιλικόν", μεταφρ. Κ. Θεοτόκη, σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκᾶ, 4 πράξεις, Γ. Γληνός, 'Ελ. Παπαδάκη: Κάσσιος, 'Αλ. Μινωτῆς: Ροδερίγος, Ε. Μαμίας: Β' Γερουσιαστῆς, Κωτσόπουλος: Λουδοβίκος, Καρούσος: Αἰμιλία, Κατίνα Παξινού: Γ' "Αρχοντας, Κατράκης: Μαντατοφόρος, Χρ. (Τ.) Φαρμάκης, 28 Μαρτ. 1933. Στὸ "Βασιλικόν" ἔπισχε, σκηνοθεσ. 'Αλ. Σολομοῦ, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδυμασίες Φωκᾶ, μουσικὴ Χατζιδάκι: Κωτσόπουλος, Διαμαντόπουλος, Σουνοδινού: Κάσσιος, Δ. Παπαμαχᾶ: Αἰμιλία, Κ. Παναγιώτου: ἔναρξη, 10 'Οκτωβρ. 1958. Α. Λούης με σύγχρονα ρούχα, διασκευὴ Πρινέα, Μ. 'Ιακωβίδης, Α. Λεάνδρου θε. "'Απόλλων", 8 'Απρ. 1927. Στὴν "Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου": Γ. Κουταλιανός (Ταλάνος), μεταφρ. Κ. Θεοτόκη, σκηνοθεσ. Φ. Πολίτη: Π. Κατσέλης, "Ἄντα Βασιλείου" (27 'Απρ. 1929, "Βασιλικόν"): Βραβάντιος, Χρ. Τσαγανέας: ἕνας Γερουσιαστῆς, Θ. Καμενέφ (Καμενίδης): ἕνας ἄλλος Γερουσιαστῆς, 'Αθαν. (Θ.) Κωτσόπουλος: Λουδοβίκος, Γ. Δήμος: Ροδρίγος, Β. Χανιώτης: Μοντάνος, Χρ. (Τ.) Φαρμάκης: ἕνας χωρατευτῆς, Θ. Εὐθυμίου: Αἰμιλία, Νέλλη Μαρσελλοῦ: Μπιάνκα, Σαπφὼ Χανδάνου (Νοταρᾶ). Π. Γαβριηλίδης, μεταφρ. Βικέλα: ἡ πρώτη του ἐμφάνιση στὸ ρόλο, δύσκολο εἶναι νὰ ἐξακριβωθεῖ ἴσως νὰ εἶναι με τὸ θίασο "'Ἐταιρεία Ἑλλήν. Θεάτρου", ὅποτε 'Ιάγο ἔπαιξαν ὁ Βεάκης καὶ ὁ Σάββας με τὴ Μαρ. Φιλιππίδου (1920). Σταθερὰ τὸν Περ. Γαβριηλίδη τὸν πρωτοσυναντούμε σὲ θίασο του με τὴ Χρ. Παλαιολόγου (Καλογερίκου) στὸ θε. "'Απόλλων", περιοδεία, με τὸν 'Αγγ. Λάμπρου καὶ με τὴν Μ. Γαβριηλίδου: Ροδερίγος ὁ Μ. Μορίδης— ἄλλοτε παίζει Μοντάνο— Στὴ χειμερινὴ περίοδο, 1929 - 30, θι. "'Ἠνωμένων Καλλιτεχνῶν", περιοδεία, με τὸν Π. Κατσέλη καὶ με τὴ Μαρ. Φιλιππίδου: Κάσσιος ὁ Δενδραμῆς, Ροδερίγος ὁ Α. Γιαννίδης: ἀμέσως ὕστερα στὴν Αἴγυπτο θε. "'Μπελβεντέρε", 12 'Ιουλ. 1930, τὸ ἴδιο συγκρότημα τὸ πῶ πάνω με τὴν προσθήκη τῆς Κας Κυβέλης, πάλι με τὸν Κατσέλη καὶ τὴ Μαίρη Σαγιάννου: Αἰμιλία καὶ Ν. Βιτωιώρη (Τσαγανέα): μετὰ, στὴν Πόλη, 29 Δεκεμβρ. 1930, με τὴ Μπεντιά χανοῦ καὶ με τὸν Κ. Μουσοῦρη: Ροδερίγος ὁ Γ. Γαβριηλίδης, (1 Νοεμβρ. 1930). Δ. Θ. Πειραιῶς, 7 Φεβρ. 1931, με Κάσσιο τὸ Γ. Πλούτη καὶ Λουδοβίκο τὸν Α. Γιαννίδη. 'Ὁ ἴδιος θίασος, στὸ θε. "'Βερντέν", 6 Σεπτεμβρ. 1931, με τὴν 'Αλίκη. Με τὸ θε. Κατερίνας (περιοδεία, 1936), με τὸν 'Αγγ. Λάμπρου καὶ με τὴ Λ. 'Ἡσαΐα: Κάσσιος ὁ Δ. Μυράτ, Ροδερίγος, Γ. Δαμασιώτης. Με τὸ Μή- του Μυράτ καὶ με τὴ Μπεντιά χανοῦ πρὸς τιμὴν Τούρκων ἐπισήμων: Αἰμιλία, Χρ. Μυράτ: Κάσσιος, Δ. Μυράτ: Ροδερίγος, Γ. Γαβριηλίδης (θε. "'Ὀλύμπια", 4 'Οκτωβρ. '931, καθὼς καὶ στὸ Δ.Θ. Πειραιῶς. 'Ὁ Π. Γαβριηλίδης, ἐπὶ πλέον, με τὸ "'Αρμα Θέσπιδος" ἔναρξη στὴν Κόρινθο, 1939, μετὰφρ. Κ. Θεοτόκη, σκηνοθεσία Π. Κατσέλη, σκηνογρ. Ν. Ζωγράφου, ἐνδ. Α. Γεράκι: Χρ. Τσαγανέας, Θ. Καλλιγᾶ: Κάσσιος, Γ. Δήμος. Γ. 'Αποστολίδης με τὸ Θ. Κρίτα καὶ τὴν Ἐνὴν Δαμάσκου, στὴν Κύπρο [1935]. Θ. Μορίδης με τὸν Χριστόφ. Κολυβά καὶ με τὴν Πάμφ. Σαντοριναίου (1935). Καρούσος, με τὸν Π. Κατσέλη, τὸ Θ. Γαβαλά καὶ, τελικὰ, με τὸ Γιαν. 'Αργύρη καὶ με τὴ Μαλ. Χριστοπούλου: Βραβάντιος, Α. Καλλέργης: Αἰμιλία, Μ. Γιατροᾶ (1937). Στὴ Θεσσαλονίκῃ, 9 'Ιου.

1955, με τὸ Γ. Δῆμο καὶ με τὴν 'Εφη Πόλυ καὶ με τὴν Μ. 'Ανουσάκη, θε. "'Ἐσπερος". Κι ἀργότερα, π.χ. 1956, με τὸ Θ. Καμενίδη καὶ με τὴν 'Ελ. Μακρῆ, περιοδεία. Γιάν. 'Αργύρης, με τὸ Ν. Μπούντα καὶ με τὴ Λ. Καπλάνη: Ροδερίγος, Μ. Φωτόπουλος: Αἰμιλία, Β. Μεταξᾶ (θε. "'Νανά", 16 Σεπτεμβρ. 1941): ὁ ἴδιος καὶ στὰ 1942, θε. "'Βύρων", Δ. Μυράτ, σκηνοθ. Μελᾶ, σκηνογρ. Γ. 'Ανεμογιάννη: Χρ. Τσαγανέας, Ρ. Μυράτ: Κάσσιος, Δ. Χόρν, 1943. Στις περιοδείες ἀργότερα τοῦ θίασου ὁ Δ. Μυράτ κράτησε τὸ ρόλο τοῦ 'Οθέλλου με τὸ Θ. Μορίδη καὶ με τὸ Βύρωνα Πάλλη (1954) με τὴν Κ. Παναγιώτου καὶ "Αννα Κυριακοῦ (1954). Π. Ζερβός [διασκευὴ Χατζηγάγου]— πληροφορία τοῦ Π. Ζερβοῦ— με 'Ὀφηλία τὴ Β. Μεταξᾶ, με 'Ιάγο τὸν 'Ιάκωβο Λεβισιάνο καὶ με Ροδερίγο τὸν Γ. Βλαχόπουλο (Θεσσαλονίκη, "Πάλλας", 1 Σεπτεμβρ. 1944). Μ. Κατράκης, περιοδεία 1953 - 54: Τ. Βανδῆς, 'Αλ. Γεωργιούλη: Κάσσιος, Β. 'Ανδρέοπουλος. Με τὸ θίασο Δ. Μυράτ, μετὰφρ. Καρθαίου κατὰ σκηνοθεσίαν του καὶ με τὸν ἴδιον καὶ με τὴ Γκ. Μαυροπούλου, στὸ θε. Κοτοπούλη (Rex): Κάσσιος, Στ. Ληναῖος: Βραβάντιος, Γιαν. 'Αργύρης, 22 Δεκεμβρ. 1956. Βοηθὸς σκηνοθέτου Στ. Ληναῖος καὶ σκηνογρ.— κοστούμια Γ. 'Ανεμογιάννη. Στὴν Κύπρο, ΟΘΑΚ, θε. "'Μέλπω", μεταφρ. Καρθαίου—;—, σκηνοθ. Κ. Μιχαηλίδη, σκηνογρ. Λωνίας Εὐθυβούλου, ἐνδ. Τζὸ Μπέστ. 'Ανδρ. Μούστρης, με τὸ Νικία Νικολαΐδη καὶ τὴ Φλωρ. Δημητρίου. (Δὲς "'Ἔθνος", 4 Μαΐου 1962). Τ. Βανδῆς, στὸ "Κρατικὸν Θέατρον Βορ. Ἑλλάδος", μεταφρ. Καρθαίου, σκηνοθεσ. Σωκρ. Καραντινοῦ, σκηνογρ.— κοστούμια Λίζας Ζαΐμη, μελοποίησι τραγουδιοῦ τοῦ Νικηφόρου Ρώτα: βοηθὸς σκηνοθέτης "Ἑλλήν. Νεζερίτη: Δημήτρης Βεάκης, Κλειώ Νικολάου: Κάσσιος, 'Ηλ. Σταματιῶν: Αἰμιλία, 'Αλ. Παΐζη (13 Μαρτ. 1964).

'Ἄλλοι 'Οθέλλοι: Σπ. Κολυβάς, Βασ. 'Αργυρόπουλος (ὄχι ὁ ἔξοχος κωμικός), 'Αγγ. Προβελλέγγιος, Γιαν. Χαλκιάπουλος, Γιαν. Αὐλωνίτης, Α. Σάνδης. 'Ἄλλοι 'Ιάγοι: Γιαν. 'Αρνωτάκης, Κ. Σαντοριναῖος, Ι. Βέλλος, Σφήκας. 'Ἄλλες Δυσδαίμονες: 'Ανθίπη Κόκκου, Εὐδ. Σταματοπούλου, Βιργ. Διαμάντη, Ντ. Παντοπούλου, Κ. Κολυβά, Λευκὴ Παπαζαφειροπούλου.

4. "ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ", μεταφρ. Ν. 'Ιωνίδου (1858). Τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβῆ "'Απαντα", Ε' τόμος, 1875. Τοῦ Μιχ. Δαμιράλη (περ. "Παρνασσός" 1885, τὴν ἄλλη χρονιά σὲ ἀντίκτυπο, στὰ 1905 στὸν Μαρασλή). 'Ὁ Διον. Ταβουλάρης στὰ "'Απομνημονεύματα" του ὑπανίσταται ὅτι εἶχε μεταφράσει τὸ ἔργο (σ. 126). Τοῦ Καρθαίου (1932). Πρωτοπαίζεται στίς 21 'Οκτωβρ. 1863 στὴν Πόλη, με Βροῦτο τὸν Π. Σούτσα, [μετὰφρ. Ν. 'Ιωνίδη;]. Πάλι στὰ 1886, 10 'Ιουλ., μεταφρ. Μιχ. Δαμιράλη: Βροῦτος, Πετριδῆς: Κάσσιος, Κοτοπούλης: 'Αντώνιος, Διον. Ταβουλάρης. Στὸ "Βασιλικόν", μετὰφρ. Καρθαίου, σκηνοθ. Φ. Πολίτη, "σκημικός διάκοσμος" Κλώνη: 'Ιούλιος Καίσαρ, Ν. Ροζάν: 'Οκτάβιος Καίσαρ, Ν. Δενδραμῆς: Μάρκος 'Αντώνιος, Μινωτῆς: Βροῦτος, Αἰμ. Βεάκης: Κάσσιος, Κ. Μουσοῦρης: Κάσκας, Γ. Γληνός: ἕνας μάντης, Ι. Μαρίνος: Τίτιος, Μ. Κατράκης: ἕνας ποιητῆς, Χρ. Νέζερ: ἕνας πολίτης, Χρ. Εὐθυμίου: Καλπουρνια, Α. 'Ἡσαΐα: Πορκία, Α. Σταυρίδου: 30 Μαρτ. 1932. Στὸ θίασο "'Ἐνωμένοι Καλλιτέχνες", μεταφρ. Καρθαίου, σκηνοθεσ. Γιαν. Σαραντίδη, σκηνογρ. Βακαλό, βοηθὸς σκηνοθέτης Γιαν. Βεάκης: 'Ιούλιος Καίσαρ, Αἰμ. Βεάκης: 'Οκτάβιος, Γιαν. Βεάκης: Μάρκος 'Αντώνιος, Γ. Γληνός: Βροῦτος, Μορίδης: Κάσσιος, Α. Γιαννίδης: μουσικὴ συνεργασία, 'Αλ. Ξένου θε. "'Λυρικόν", 4 'Ιου. 1945.

5. "ΜΑΚΒΕΘ" τὸ παλαιότερα μεταφρασμένο σ' ἐμᾶς ἔργο τοῦ Ζαΐξπρη: μεταφρ. 'Ανδρ. Θεοτόκη (1842): ἀνέκδοτο: τὸ χειρόγραφο του βρίσκεται στὴν Κρατικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Μονάχου (ἴδὲς ἄρθρο μας στὸ περ. "'Θέατρο", στὸ προηγούμενο τεῦχος, σ. 27 - 33, ὅπου φωτοτυπίες τοῦ χειρογράφου καὶ ἀποσπάσματα). Στὰ 1862 τὸ μεταφράζει ὁ Ν.Ι.Κ. Στὰ 1882 ὁ Βικέλας. 'Ὁ Δαμιράλης στὰ 1905. 'Ὁ 'Αγγ. Βλάχος στὰ 1923. 'Ὁ Κ. Θεοτόκης στὰ 1938. 'Ὁ Καρθαῖος 1959. 'Ὁ Προεστώπουλος καὶ ὁ Ρίτσας στὰ 1962. Πρῶτος Μάκβεθ σ' ἐμᾶς ὁ Παντελῆς Σούτσας [1870;]. 'Ὁ Λεκατσᾶς (1882). Στὰ 1883, στὴν Πόλη, θε. "'Βέρδη", με Λαΐδη Μάκβεθ τὴν Εὐαγγελία Παρασκευοπούλου καὶ με Μακδῶφ τὸ Δ. Κοτοπούλη. Στὴ Ρουμανία με τὴν Αἰκατερ. Βερώνη, 1884. Με τὴν Αἰκατερ. Λεκατσᾶ (1888), με τὴν 'Ελ. Λοράνδου (ἢ Γ' πράξη) στὰ 1907. Διον. Ταβουλάρης (1897, 'Αρτεμίου Ζάμπου, 2 Φεβρ. θε. "'Απόλλων", Πάτραι): ἱατροῦ ὁ

σκεδάσανε πολύ τὸ Κοινὸν τῆς "πρώτης" (7 Ιουν. 1877), στὸ παρλιόσιον θε. "Παράδεισος" διασώζεται τὸ πρόγραμμα τῆς ἀμέσως ἐπομένης περιόδου τοῦ θιάσου — "Μένανδρος" — (18/30 Μαρτ. 1888), στὴν Αἴγυπτο, θε. "Ἐσβεκίας".

8. "ΚΥΜΒΕΛΙΝΟΣ". Μεταφρ. Κ. Γ. Ξένου (περ. "Βύρων", ἀποσπάσματα, 1874). Τοῦ Δαμιράλη 1903. Τοῦ Καρθαίου 1957. Στὸ "Βασιλικόν" μεταφρ. Καρθαίου, σκηνοθεσ. Ἀλ. Σολομοῦ, σκηνογρ. καὶ ἐνδ. Βακαλό, μουσικὴ Κουνιάδη, χορογρ. Ἀγ. Εὐαγγελίδη Ἰμογιάνη, Μανωλίδου Ἰάκιμος, Γ. Παππάς, ἔναρξη 10 Ὀκτωβρ. 1957.

9. "ΡΙΧΑΡΔΟΣ ὁ Γ'". Μεταφρ. Κλ. Τρανταφύλλου (Ραμπαγᾶ), Πόλη 1874. Τοῦ Δαμιράλη, στὸ Μηναῖο Παράρτημα τῆς ἐφ. "Ἀθήναι" 1909. Ἡ πρώτη πράξη καὶ στὴν "Ἑλληνικὴν Ἐπιθεώρησιν" Ἰαν. 1908, σ. 70-5. Τοῦ Καρθαίου 1939. Πρωτοπαίζει τὸ ἔργο ὁ Λεκατσᾶς στὴ μεταφραση τοῦ Δαμιράλη 1897. Στὸ θε. Κοτοπούλη, μεταφρ. Καρθαίου, τὸ παίζει ὁ Μ. Μυράτ Ἐρρίκος, κόμης τοῦ Ρίτσμοντ, Ροντήρης Ἐδουάρδος, Δ. Μυράτ Γεώργιος, ὁ Ἀποστολίδης Δούκας τοῦ Μπάκιγχαμ, Γ. Γληνός Μαργαρίτα, Μαρίκα Κοτοπούλη Λαΐδη Ἄννα, Φ. Λούη Δούκισσα τοῦ Γιόρκ, Χρ. Μυράτ 13 Νοεμβρ. 1925. Στὸ "Βασιλικόν", μεταφρ. Καρθαίου, σκηνοθεσ. Ροντήρης, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκᾶ Ἀ. Μινωτῆς, Κατράκης, Ἰ. Βεάκης, Βόκοβιτς, Γ. Γληνός, Κατ. Παξίνου, Μανωλίδου ἔναρξη 2 Ὀκτωβρ. 1939. Στὸν ἴδιον θίασον, σκηνοθ. Ἀλ. Μινωτῆ, μετὰ τὸν ἴδιον σκηνογραφίαν κ' ἐνδυμασίας ὁ ἴδιος, πρωταγωνιστῆς Δ. Παπαμιχαήλ, Ν. Τζόγιας, Στ. Βόκοβιτς, Ἐλ. Ζαφειρίου, Χρ. Καλογερίκου, Ν. Ἀγγελίδη, 28 Ἰανουαρ. 1960.

Ἀρχὲς Αὐγούστου 1963, ἀνέβηκε τὸ ἔργο στὸ Δρομοκαίτειο γιὰ θεατρικοὺς λόγους μετὰ φροντίδα τῆς κ. Καραγεωργιάδου.

10. "ΟΙ ΔΥΟ ΕΥΓΕΝΕΙΣ ΤΗΣ ΒΕΡΩΝΑΣ". Μεταφράζονται ἀνωνόμως (Πόλη, 1874). Ἀμφίβολο, ἂν παίχτηκε ὑπάρχει βιβλίον τοῦ θιάσου "Μένανδρος" μετὰ "κομμένο" τὸ κείμενον σὰ γιὰ νὰ παιχτεῖ.

11. "Ο ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΛΗΡ". Μεταφρ. Δ. Βικέλα (1876). Τοῦ Βλάχου (1905). Τοῦ Αὐγέρη (1917). Τοῦ Δαμιράλη. Τοῦ Ρώτα (1933).

Λήρ, πρωτόπαυξ ὁ Λεκατσᾶς, σὲ τιμητικὴ του στὸ Γαλαζί, ὅπως ἔχομε δεῖ (ἐφ. "Σύλλογοι"), 1884. Στὴν Ἀθήνα τὸν παίζει ὁ "Μένανδρος" καὶ ἀφ' ἧρας, ἡ εὐσέβεια, νὰ γραφεῖ τὸ πρόγραμμα "Πρώτην ἡδὴ φορὰν ὑπὸ τοῦ θιάσου" — τοῦ δικοῦ τους ἄλλοι τὸ εἶχαν παίζει στὴν περιοδείαν μεταφρ. Βικέλα: Λήρ, ὁ Πετρίδης Βασιλεὺς Γαλλίας, Βουργουνδίας, Δουξ τῆς Κορνοῦάλης, τῆς Ἀλβανίας: Ρούσος, Βεντούρας, Α. Ἀπέργης, Δημ. Πίστης Κόμης Κέντ, Χαρ. Δημητρούλοπούλου Κόμης Γκῶστερ, Π. Λαζαρίδης Ἐδγάρ, Νικ. Πεζοδρομῆος Ἐδμόνδος, Γρ. Σταυρόπουλος Ἰατρός, Διον. Ταβουλάρης Γελοτωπιδῆς τοῦ Λήρ, Εὐαγγ. Παντόπουλος Γονερίλη, Χαρ. Ἀθανασοπούλου Ρεγάνη, Ἑλληνικὴ Ρούσου Κορδέλια, Ἄννα Λαζαρίδου Ἰππόται, ἀξιωματικοὶ, ἀγγελιαφόροι, στρατιῶται καὶ ὑπηρεταί. Εἶχε ἀναγγελεθῆ ἀπὸ τὸν ἴδιον θίασον, τὸν "Μένανδρον" στὰ 1881 ("Ἐφημερίς", 29 Μαΐου). Ἀνεβαίνει στὶς 25 Αὐγ. 1889, θε. "Ὀμοιοίαις". Σὲ μιὰ ἐπανάληψιν τοῦ '90 (23 Σεπτέμβριον) στὸ ἴδιον θέατρον, ὁ Διον. Ταβουλάρης παίζει τὸ Βασιλεὺς τῆς Γαλλίας, τὴ Ρεγάνη ἢ Χρ. Καρακάλου καὶ τὴν Κορδέλια ἢ Ἀμ. Πίστη, Δ. Κοτοπούλης (1892). Ἀλεξιάδης, Κ. Κοντογιάννης (10 Αὐγ. 1911, "Ἀθηναίον"). Αἰμ. Βεάκης, μεταφρ. Ρώτα, σκηνοθεσ. Ροντήρης, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκᾶ στὸ "Βασιλικόν": Ἀλ. Δεληγιάννης, Βόκοβιτς, Κατράκης, Κωτσόπουλος, Δεστούνης, Ν. Ροζάν, Μινωτῆς, Γληνός, Ν. Παπαγεωργίου, Ε. Μαμίας, Κατίνα Παξίνου, Ἐλένη Παπαδάκη, Βάσω Μανωλίδου. Λήρ ἔπαιξε (21 Ὀκτωβρ. 1938), ἔναρξη, στὸν ἴδιον θίασον καὶ ὁ Ν. Ροζάν. Στὸ "Βασιλικόν" ἐπίσης, στὴν ἴδιαν μεταφραση, σκηνοθεσία Μινωτῆ, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκᾶ, μουσικὴ Μ. Χατζιδάκη Μινωτῆς, Β. Πάλλη, Ν. Καζῆς, Γρ. Βαφιάς, Ἀλ. Δεληγιάννης, Ἰ. Ἀποστολίδης, Ν. Παρασκευᾶς, Στ. Βόκοβιτς, Ν. Τζόγιας, Ἀγγ. Γιαννούλης, Β. Διαμαντόπουλος, Ἐλένη Ζαφειρίου, Κ. Παναγιώτου, Τζ. Καραζῆ (28 Μαρτ. 1957). Στὸ ἴδιον θέατρον, ἐπανάληψιν στὶς 9 Ἰανουαρ. 1958, μετὰ Δούκα τῆς Βουργουνδίας τὸν Ἀνδρονίδη.

12. "ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ". Μεταφρ. Ν. Δαμιράλη (1882). Τοῦ Σκουλοῦδη (δὲς "Καθημερινή", 12 Αὐγ. 1940 καὶ περ. "Ποιτικὴ Τέχνη" 1947-48). Τοῦ Ρώτα (1963). Διασκευὴ τοῦ Βέλμου (1924).

Πρωτοπαίζεται στὴν Αἴγυπτο (Ἐλ. Λοράνδου, Ἰούνιος 1902). Ἡ Κατερίνα, μεταφρ. Σκουλοῦδη, σκηνοθεσ. Σωκρ. Καραντινοῦ, σκηνογρ.-ἐνδ. Σπ. Βασιλείου: Αἰνόβαρβος, Αἰμ. Βεάκης Ἀντώνιος, Ἀλ. Ἀλεξανδράκης 30 Σεπτέμβριον. 1949. Στὸ "Βασιλικόν", σκηνοθεσ. καὶ σκηνογρ. Ἀλ. Σολομοῦ, σκηνογραφικὴ ἐπιμέλεια Μαρ. Αραβαντινοῦ, ἐνδ. Φωκᾶ: Ἄννα Συνοδινού, Καλλέργης, Θ. Κωτσόπουλος χορογραφικὴ ἐπιμέλεια Μάρμας Γεωργιάδου, διδασκαλία τραγουδιῶν Ἐλένη Νικολαΐδου, μουσικὴ ἐπιμέλεια Τόνιας Καράλη. Ἐναρξὴ 7 Νοεμβρ. 1963.

13. "Ο ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ". Τυπώθηκε στὴν Πόλη (1874), χωρὶς τ' ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ. Τοῦ Βικέλα ἢ μεταφραση βγήκε στὰ 1884. Τοῦ Πάλλη στὰ 1894.

Πρώτος στὸ ρόλο τοῦ Σάβουκα ὁ Λεκατσᾶς, 10 Ἰανουαρ. 1882, Δ. Θ. Ἀθηνῶν κράτησε τὸ ρόλο καὶ τὸν ἔπαιξε πάντα στὴν περιοδεία τῆς ἐπόμενης χρονιάς εἶχε Πόρσια τὴν Εὐαγγ. Παρασκευοπούλου (στὸ πρόγραμμα τῆς Πόλης ἀναγράφεται ἡ Μαρία Ἰωάννου—) καὶ Γέσινα τὴν Αἰκ. Βερώνη, νεαρότατες στὴν ἡλικία καὶ ἀνύπαρχτες στὴ φέριμα. Στὰ 1905 ἔπαιξε μετὰ Ἄντωνιο (ὁ Γενάρος τοῦ Πάλλη) τὸν Ἐμμαν. Γαβαθιώτη, μετὰ Βασάνη τὸν Π. Παπαστεφάνου καὶ μετὰ Ἰεσικά τὴν Ὁλ. Δαμάσκου Λανσελότος (ὁ Σαχλότος Γόμπος τοῦ Πάλλη) Παυλοπούλου. Σὲ περιοδεία τοῦ θιάσου Καρδοβίλλη: Σάβουκα, ὁ Γ. Χρυσόφυς [1887]. Στὸ "Βασιλικόν", σκηνοθεσ. Θ. Οικονόμου, μεταφρ. Βικέλα: Ὁ πρίγκιψ τοῦ Μαρόκου, Ἐδ. Φύρστ Βασάνης, Ἀ. Λούης Σολάνης, Ν. Ροζάν Λορέντος, Κ. Μουστάκας Σάβουκα, Ἀθ. Περίδης Πορκία, Μαρίκα Κοτοπούλη Γέσινα, Φ. Λούη (11 Μαρτ. 1906). Κ. Κοντογιάννης Πορκία, Ὁλ. Δαμάσκου Ἀντώνιος, Π. Τσουκάς Βασάνης, Ροδάκης Τουβάλ, Ν. Βέλμου [1911]. Σὲ ἄλλη του ἐμφάνισι ὁ ἴδιος εἶχε Πόρσια τὴ Ν. Μουστάκα, Γέσινα τὴν Τατ. Βέλμου. Κ. Μουστάκας, μεταφρ. Βικέλα μετὰ τὸ θίασον "Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρον", σὲ περιοδεία — διασκευὴ τοῦ πρωταγωνιστῆ Βασάνης, Π. Γαβριηλίδης Πορκία, Ἀθαν. Μουστάκα Νέριτσα, Β. Στεφάνου Λανσελότος, Κ. Μουσοῦρης Τουβάλ, Ἀ. Λύτρας (1920). Ν. Ἀλεξίου [θε. Θησείου, 1924]. Στὴν "Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρον", μεταφρ. Α. Πάλλη, σκηνοθεσία Φ. Πολίτη, σκηνογρ. Ἀρμενόπουλου: Ἀφέντης τοῦ Μαρόκου, Κ. Σαντορινιάτος Γενάρος, Σέττας Λορέντος, Χρ. (Τ.) Φαρμάκης Σάβουκα, Πάρις Χατζηπέτρος Σαχλότος Γόμπος, Γ. Δαμασιώτης Πόρσια, Καίτη Γρατιανοῦ (ἢ Κα Κατερίνα) Νερίτσα, Μαίρη Σαγιάνου Γέσινα, Ἄννα Σταυρίδου 14 Ἀπρ. 1927, "Ἐθνικὸν Θεάτρον" ἢ διανομή, κατὰ τὸ πρόγραμμα τῆς 1ης Μαΐου (θε. "Κεντρικόν"). Β. Ρήγας (= Ρώτας) σὲ μεταφρ. Πάλλη: Γενάρος, Θ. Κωτσόπουλος Βασάνης, Ν. Ζωγράφος Λορέντος, Γ. Δήμος Πόρσια, Μ. Βάνδη Νερίτσα, Νέλλη Μαρσέλου Γέσινα, Ρ. Μυράτ "Λαϊκὸν Θεάτρον" Παγκράτι, 6 Ἰουλ. 1931. Στὸ "Ἐθνικόν" μεταφρ. Πάλλη, σκηνοθεσ. Ροντήρης, σκηνογρ. Κλώνη: Ν. Ροζάν καὶ Ν. Παρασκευᾶς Γενάρος, Καρούσος Σαλαρίνος, Θ. Κωτσόπουλος Βασάνης, Ν. Δενδραμῆς Λορέντος, Μ. Κατράκης Γρατιανός, Χρ. Φαρμάκης Πόρσια, Κατερίνα Ἀνδραῶδου Νερίτσα, Βάσω Μανωλίδου Γέσινα, Ἄννα Σταυρίδου ἔναρξη, 5 Ὀκτωβρ. 1932. Ὁ ἴδιος θίασος, στὴν ἴδιαν μεταφραση, μετὰ σκηνοθεσία Ροντήρης, σκηνογραφίαν Κλώνη καὶ ἐνδυμασίας Φωκᾶ: Ἀλ. Μινωτῆς Πόρσια, Ἐλ. Παπαδάκη Νερίτσα, Μ. Ἀλκαίου Βασάνης, Ν. Δενδραμῆς Λορέντος, Θ. Κωτσόπουλος Βαλτάσας, Διον. Παπαγιαννοπούλου Γέσινα, Ἐλσα Βεργῆ Σαχλότος, Χρ. Εὐθυμίου Τουβάλ, Στ. Βόκοβιτς Γενάρος, Μ. Κατράκης ἔναρξη, 21 Νοεμβρ. 1940. Στὸ "Ἄρμα Θέσπιδος", στὴν ἴδιαν μεταφρ., σκηνοθεσ. Π. Κατσέλη: Δόγης, Π. Γαβριηλίδης Σάβουκα, Καρούσος Σαχλότος, Θ. Καλλιγᾶ Πόρσια, Τζένη Περίδη. Στὸ "Βασιλικόν", στὴν ἴδιαν μεταφραση, σκηνοθεσ. Π. Κατσέλη σκηνογρ. καὶ ἐνδ. Βακαλό, μουσικὴ διεύθυνσις Γ. Λυκούδη Ν. Παρασκευᾶς, Τζ. Καρούσος Πόρσια, Ἀλ. Μαζαράκη (Κατσέλη) Γέσινα, Θ. Καλλιγᾶ, [Μ. Οικονομίδου] Νερίτσα, Β. Δεληγιάννη - Μ. Ζανη θε. στὸν Κήπο Κλαυθυμῶνος — τὰ ὕλικα τοῦ "Ἄρματος Θέσπιδος", 12 Ἰουν. 1945. Καὶ πάλιν στὴν ἴδιαν μεταφραση, σκηνοθεσ. Μινωτῆ, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκᾶ μουσικὴ ἐπιμέλεια Σπ. Σκιαδαρέσης, κηραριστῆς Γερ. Μηλιαρέσης Μινωτῆς Πόρσια, Β. Μανωλίδου Βασάνης, Ν. Τζόγιας Γενάρος, Στ. Βόκοβιτς Νερίτσα, Π. Παπαδάκη Σαχλότος, Φιλιππόπουλος 8 κορίτσια "νέες Βενετιανές", 12 νέοι Βενετιανοὶ ἔναρξη, 20 Ὀκτωβρ. 1960. Ἡ Κα Κατερίνα (Πόρσια) — περιοδεία τῆς, 1936 — ἔπαιξε τὸν "Ἐμπορο τῆς Βενετίας", στὴν ἴδιαν μεταφραση: Σάβουκα, Περ. Γαβριηλίδης Γενάρος, Ἀγ. Λάμπρου Βασάνης, Δημ. Μυράτ Σαχλότος, Γ. Δαμασιώτης Τουβάλ, Μ. Καλογιάννης Νερίτσα, Τζ. Γαρμπῆ Γέσινα, Ἀ.

'Ησαία. Σ' επόμενη περιοδεία της ξανάπαιξε τὸ ἔργο, κρατώντας τὸ ρόλο της (Πόρσια) με Σάυλωκ τὸ Θ. Μορίδη. Σὲ περιοδείες, ἐπίσης, ἐπαιξαν με θιάσους τους, ὁ Κατράκης, με Πόρσια τὴν Ἄλ. Γεωργούλη καὶ τὴν Εἰρ. Παππᾶ καὶ ὁ Καραύσης — φυσικά, στὴ μετάφραση τοῦ Πάλλη — με τὴν Ἑλένη Μακρῆ. Ἄλλοι Σάυλωκ: Ζ. Θάνος, Α. Μαδρᾶς. Πόρσιες: Μ. Κωνσταντινοπούλου, Ἴουλ. Πολιτάκη, Π. Περιδίου, Λ. Λεάνδρου.


14. "ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ". Μεταφρ. Μιχ. Δαμιράλη (περ. "Παρνασσός", 1883). Τοῦ Ρώτα (1959).

15. "ΟΠΩΣ ΑΓΑΠΑΣ". Μεταφρ. Μιχ. Δαμιράλη (περ. "Παρνασσός" 1884). Τοῦ Κ. Περανῆ (1938). Τοῦ Μ. Σκουλούδη (1940). Μιὰ διασκευή τοῦ Βέλμου, σὲ μιὰ πράξη, "Φραγγέλιο", 1929.

'Η Μαρίκα Κοτοπούλη (Ροζαλίνα) τὸ ἀνεβάζει με σκηνοθεσία Γιαν. Σαραντίδη καὶ με σχέδια, σκηνογραφίες καὶ κοστούμια Γίλια Χατζηκυριάκου. Γιάνκωβος, ὁ Γ. Παππᾶς. Ὁρλάνδος, Δ. Μυράτ. Ἀδάμ, Β. Λογοθετίδης. Κόρινος, Ἄντ. Γιαννίδης. 27 Μαρτ. 1937. Στὸ "Βασιλικόν", στὴν ἴδια μετάφραση με τὸν τίτλο "Ὅπως σὰς ἀρέσει", σκηνοθεσ. Ἄλ. Σολομοῦ, σκηνογρ. καὶ ἐνδ. Κλώνη, σκηνικὴ μουσικὴ Γ. Καζάσογλου, μουσικὴ διεύθυνσις Γ. Λυκούδη, χορογρ. Παλλοῦς Μάνου: Μανωλίδου, Γληνός, Κωτσόπουλος, Καλλέργης. 31 Ὀκτωβρ. 1950.

16. "ΟΝΕΙΡΟ ΘΕΡΙΝΗΣ ΝΥΚΤΟΣ", "φαντασμαγορία εἰς πράξεις πέντε κατὰ μετάφρασιν ἔμμετρον Γ. Στρατήγγη", τυπωμένη στὸ βιβλίο του "Ὀλη μου ἡ ζωὴ", 1910. Τοῦ Ρώτα (1928). Ἔγει κυκλοφοροῦσι καὶ ἡ μετάφραση τῶν Σ. Κεντ καὶ Γιάννη Οἰκονομίδη. Ἀνεβαίνει στὸ "Βασιλικόν", στὴν πρώτη μετάφραση, σκηνοθεσ. Θ. Οἰκονόμου, μουσικὴ Μέντελσον ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα τοῦ θεάτρου, διεύθυντῆς Ι. Καίσαρη: Θησεύς, Ἐδ. Φύρστ. Αἰγεύς, Περιδῆς. Λύσανδρος, Μέγγουλας. Φιλόστρατος, Διον. Ταβουλάρης. Ἰππολύτη, Αἰκατερ. Βερώνη. Ἑρμία, Σ. Μέγγουλας (Ἀλκαίου). Ἑλένη, Μ. Δημοπούλου. Ὀμπερον, Ρ. Ἀρνωτάκη (Νίκα). Τιτάνια, Φιλ. Ἀργυροπούλου. Μῶμος, Μαρίκα Κοτοπούλη. 2 Νοεμβρ. 1902. Τὸ ἐπαιξε ἡ Βασ. Στεφάνου (Ὀμπερον), με τὸ θιασὸ της (Βόλος, θε. "Πολυθέαμα") με τὴν ἴδια μουσικὴ τοῦ "Βασιλικού" καὶ με τὴν ἴδια μετάφραση. Μῶμος ἡ Ν. Σχιναῖ. Καὶ ἡ Μαρ. Κοτοπούλη, κρατώντας τὸ ρόλο της ἀπὸ τὸ "Βασιλικόν", τὸ ξανάπαιξε στὸ δικό της θιασο, με τὴν ἴδια μουσικὴ καὶ μετάφραση, ὅπως π.χ. Λύσανδρος, Μ. Φιλιππίδης. Δημήτριος, Π. Γαβριηλίδης. Ὀμπερον, Ν. Κόκκου. Ἑλένη, Μ. Φιλιππίδου. Τιτάνια, Χρ. Μυράτ (11 Ἰανουαρ. 1917, στὸ "Βασιλικόν"). Ὁ Κάρλος Κούν τὸ ἀνεβάζει στὸ "Κολλέγιον Ἀθηνῶν", μεταφρ. Β. Ρώτα, 13 Δεκεμβρ. 1936. Στὸ "Βασιλικόν", μεταφρ. Σ. Κεντ - Γιαν. Οἰκονομίδη ("Ὀνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας"), σκηνοθεσ. Κ. Κούν, σκηνογρ. - ἐνδ. Σπ. Βασιλείου, μουσικὴ καὶ χορογραφία Μ. Χατζιδάκι, μουσ. διεύθυνση Γ. Λυκούδη: Θησεύς, Καλλέργης. Αἰγεύς, Ἀρ. Βλαχόπουλος. Λύσανδρος, Ντ. Δημόπουλος. Δημήτριος, Ἄλ. Δελγηγιάννης. Κυδώνης, Δ. Χατζημάρκος. Ἀλφάδης, Θ. Ἀνδριακόπουλος. Σαίτας, Β. Διαμαντόπουλος. Σουραῦλης, Μ. Καλογιάννης. Μουσοῦδας, Ἰορ. Μαρίνος. Ψαλλίδας, Ἄλ. Πέτσος. Ἐνας μάστορας, Ἄ. Κεδράκας. Ἰππολύτη, Ἑλσα Βεργῆ. Ἑρμία, Μαρ. Ἀλκαίου. Ἑλένη, Τ. Νικηφοράκη. Ὀμπερον, Θ. Κωτσόπουλος. Τιτάνια, Ἑλ. Χατζηαργυρῆ. Πούμ, Μιχ. Μπούχλης. 7 χορευτρίες τελώνια, ἄλλα ξωτικά, ἀκόλουθοι τοῦ Θησεά, 20 Μαρτ. 1952. Στὸ θε. "Ἐθνικὸ Κήπου", θε. Ν. Χατζίσκου, μεταφρ. Β. Ρώτα, σκηνοθεσ. Ντ. Γιαννοπούλου, χορογραφία, Ἄγ. Εὐαγγελίδη καὶ σκηνογρ. - κοστούμια Γ. Ἀνεμογιάννη. "Συμμετέχει καὶ τὸ χοροδράμα Παλλοῦς Μάνου": Θησεάς, Σπ. Μουσοῦρης. Ἰππολύτη, Α. Μπήττα. Λύσανδρος, Ν. Τζόγιας. Δημήτριος, Γ. Βρασιβανόπουλος. Ἑρμία, Καίτη Λαμπροπούλου. Ἑλένη, Τ. Νικηφοράκη. Κυδώνης, Χρ. Εὐθυμίου. Στημόνης, Μ. Φωτόπουλος. Φυσούνης, Κ. Στολγίγκας. Καζάνης, Στ. Ξενίδης. Πούμ, Ν. Φιλιππίδου. Ὀμπερον, Χατζίσκος. Τιτάνια, Ἑλ. Χατζηαργυρῆ. πρῶται χορευτρίες, Ἀγάπη Εὐαγγελίδη - Ντ. Τσάτσου (16 Ἰουν. 1956).

17. "ΧΕΙΜΩΝΙΑΤΙΚΟ ΠΑΡΑΜΥΘΙ", "φαντασμαγορία" εἰς πρ. 5, μετάφρ. Δ. Κακλαμάνου. Τῶν Ι. Οἰκονομίδη καὶ Σ. Κεντ (1928). Τοῦ Β. Ρώτα (1953). Τὸ "Βασιλικόν" τὸ ἀνεβάζει στὴν πρώτη μετάφραση, σκηνοθεσ. Θ. Οἰκονόμου καὶ σκηνικὴ διασκευή Dingelstadt, μουσικὴ Flotow, "ἐκτελεσθησομένη ὑπὸ τῆς ὀρχήστρας τοῦ θεάτρου, διεύθυνσις Ι. Καίσαρη": Λεόντιος, Ἐδ. Φύρστ. Ἑρμιόνη, Ἄννα Φραγκοπούλου. Περνίτα, Ρ. Νίκα. Πολύξενος, Ν. Μέγγουλας.



ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ

ΤΡΙΤΗ 11 Ἰανουαρίου 1905

ΤΗΣ ΣΑΡΑΚΟΣΤΗΣ ΕΒΔΟΜΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΣ (27ῆ ΣΥΝΑΡΜΟΣΗ)

ΔΙΑ ΠΡΩΤΗΝ ΦΟΡΑΝ
SHAKESPEARE

ΤΟ
ΗΜΕΡΩΜΑ
ΤΗΣ
ΣΤΡΙΓΓΛΑΣ

ΚΩΜΩΔΙΑ ΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΠΕΝΤΕ
Κατ' ἔμμετρον μετάφρασιν Ν. ΠΟΡΙΩΤΗ

Βασίλειος, ἀναστάσις τῆς Πύθιδος	Π. Σταματιοῦλος
Βασίλειος, ἑσπερὸς ἀπὸ τῆς Πύθιδος	Κ. Μουσιόπουλος
Λουκίος α', υἱὸς τοῦ Βασίλειου	Α. Λούης
Παρθένος, ἐπιπέδιος ἀπὸ τῆς Βερώνης	Ν. Μήγγουλας
Γίγας	Ν. Καλοῦσανος
Ὀρλάνδος	Ν. Παζολόπουλος
Γρόνος, ἀρχηγὸς τοῦ Λυκούδου	Γ. Τασσόγλου
Γρόνος	Ν. Ζάνος
Κρόνης	Ι. Τερέζης
Ρίπτις	Α. Βασιλάκης
Διδασκάλος	Ν. Ράβης
Κυραῖρα	Μ. Κοκοσιῆ
Βόρκα	Φ. Κοκοσιῆ

Διάφοροι ἀσπληνῆται

Ἡ σκηνὴ ἀλλοτε εἰς τὴν Πύθιδαν, καὶ ἄλλοτε εἰς τὸ ἔσχηκον σπήτι τοῦ Πετροῦκίου

Ἡ Γ' πρῶτὴ διακομὴ εἰς 2 εἰκόνες

Διακομὴ εἰς δευτέρου μεταξὺ Ἀγῆ καὶ Βασ. Πέτρου

• 10 • • Γ' καὶ Δ' • 5

• 10 • • Δ' καὶ Ε' • 5

ΤΙΜΑΙ ΤΩΝ ΘΕΣΕΩΝ

Πλακέτα. Αἰ πρῶται 12 σελίδ. Δ. 4. | Α' Ἐξώστου. Ἢ α' καὶ β' σελίδ. Δ. 4.

Αἰ ἐπίμασι • 2,50 | Αἰ ἐπίμασι • 2,50

Β' Ἐξώστου. Ἢ α' σελίδ. Δ. 2, αἰ ἐπίμασι Δ. 1,50

Διὰ τοῦς ἀνωματικῶς, τιμὰι αἰ σὺνήθεις ἀνωματικῶν

Ὁ φέρτος τοῦ δημοσίου εἰς μέρος τῶν δεσφῶν

Εἰς τὴν ἀποκρίσιν εἰς τὸ πρῶτον τοῦ Β. Θάτρου ἐν τῇ Πλακῇ τοῦ Σωτήρητος

ΠΡΟΕΔΡΟΣ Ἡ ΠΡΟΜΑΜΜΗ
ΔΟΝ ΚΑΡΟΛΟΣ

ΕΝΑΦΣΙΣ ΟΡΑ 9 Μ.Μ. ΑΚΡΙΒΩΣ - ΑΦΕΙΣ ΟΡΑ 11', Μ.Μ.

Βασιλικὴ Τυπογραφία Παρθενα - Παιανουργίον.

11 Ἰανουαρίου 1905: Τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τῆς κωμωδίας τοῦ Σαίξπηρ "Τὸ ἡμέρωμα τῆς στρίγγλας" στὸ Βασιλικὸ Θέατρον

Φλοριζέρ, Μαρίκα Κοτοπούλη, Μῆμος, Γ. Τασσόγλου. Αὐτόλυκος, Ν. Ζάνος. Παυλίνα, Β. Στεφάνου, 24 Νοεμβρ. 1903. Τὸ "Θέατρον Ὤδειου", στὴν ἴδια μετάφραση, σκηνοθεσία καὶ μουσικὴ (διεύθυντῆς ὀρχήστρας Ἀρ. Μαρίκι): Ἡλ. Δεστούνης, Ἀγγ. Κοτσάλη, Κ. Ζερβού, Π. Συριοπούλου, Μῆμος. Ἑρμάννος (Ροντήρης), Α. Παντόπουλος, Ὁρ. Κοντογιάννης, Ἄνδρ. Κωνσταντίνου ("Βασιλικόν", 26 Ὀκτωβρ. 1919). Στὸ "Βασιλικόν", εἰς τρία μέρη, μουσικὴ Γ. Καζάσογλου, χορογρ. Τ. Βαρούτη, μουσικὴ διεύθυνσις Γ. Λυκούδη: Γληνός, Μιράντα, Α. Βαλάκου, Α. Φιλιππίδης, Ἡλ. Σταματίου, Χρ. Εὐθυμίου, Β. Διαμαντόπουλος, Β. Μεταξᾶ. μπαλέτο, πρῶτη χορευτρία Ἑλเลน Τσουκαλᾶ καὶ ἔξη χορευτρίες. τραγοῦδι Μ. Ἀμπατζῆ. (17 Δεκεμβρ. 1952).

18. "ΔΩΔΕΚΑΘΗ ΝΥΧΤΑ", "... ἢ ὅτι θέλετε", μεταφρ. Κ. Χατζόπουλου. Τοῦ Β. Ρώτα (1949). Στὸ "Βασιλικόν", στὴν πρώτη μετάφραση, σκηνοθεσία Θ. Οἰκονόμου, πράξεις 5, μουσικὴ (εἰσαγωγὴς) Σουῦμπερτ: Ὁρσίνοσ, Α. Λούης. Σεβαστιανός, Μ. Κοτοπούλη. Σιρ Τωβίας, Ἡρ. Χαλιούπουλος. Σιρ Ἀνδρέας, Α. Νίκας. Μαλβόλιο, Ν. Ζάνος. Ὀλίβια, Ροζ. Νίκα. Βιόλια, Μ. Κοτοπούλη. Μαρία, Α. Δράκου. Φάβιος, Γ. Τασσόγλου. Γελοτοπούς, Π. Σταματόπουλος, 1 Ἰανουαρ. 1904. Στὸ "Θέατρον Ὤδειου" στὴν ἴδια μετάφραση καὶ σκηνοθεσία: Δ. Ροντήρης, Κ. Ζερβού, Ἡλ. Δεστούνης, Ἄντ. Φωκάς, Ὁρ. Κοντογιάννης, Ἀγγ. Κοτσάλη, Κ. Ζερβού, Ἄνδρ. Κωνσταντίνου, Π. Συριοπούλου, 15 Φεβρ. 1920. Στὸ "Βασιλικόν", μετ. Ρώτα, σκηνοθ. Ροντήρη, πρ. 5, εἰκόνες 14, σκηνοθ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκάς, χορογρ. Ἀγγ. Γριμάνη: Δενδραμῆς, Κατράνης, Αἴμ. Βεάκης, Χρ. Εὐθυμίου, Κ. Παξινοῦ, Μανωλίδου, Δεστούνης, Γληνός (29 Ὀκτωβρ. 1935). Στὸ θιασο "Ἀρώνη - Μανωλίδου - Χόρν, σύμπραξις Θ. Ἀρώνη", σκηνοθεσ. Ρ. Μόρντου, σκηνογρ. Ἄνδρ. Νομικοῦ: Ἄνδρ. Φιλιππίδης, Ἡλ. Σταματίου, Χρ. Νέζερ, Κ. Οἰκονομίδης, Θ. Ἀρώνης, Μανωλίδου, Νόρα

Μπασιτί, Ἄγγ. Λάμπρου, Δ. Χόρν, μουσ. ἐπιμέλεια Γ. Ἀρβανιτάκη (θε. "Πάνθεον", 7 Φεβρ. 1945). Στὴν περιοδικὴ τῆς Αἰγύπτου, σκηνογρ. Ὀρφανίδη καὶ ἀλλαγὲς στὴ διανομὴ παίζεται σὲ δύο μέρη· κοστουμιά Ἀνδρ. Γεράκη. Στὸ "Θέατρο Τέχνης", πρ. 3, στὴν ἴδια μετάφρ., σκην. Κούν, σκην. καὶ κοστ. Τσαρούχη: Ν. Μπιρμπίλης, Γ. Βυθούλας, Κ. Μπάκας, Δ. Μπάλλας, Μ. Χρηστίδης, Ν. Ἀγγελίδου, Β. Ζαβιτσιάνου, Μ. Κωνσταντάρου, Θ. Κατσαράδης, Γ. Λαζάνης (2 Μαρτ. 1956). Στὶς Κερκυραϊκὲς ἐορτὲς (Λουρὶ Ἀνάληψης), μετάφρ. Ρώτα, σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδης Μαλβόλιου, Ἄγγ. Γιαννούλης Ἀντωνίου, Θ. Σακέτας· Φέστας, Κ. Σκαρλῆς· Βιόλα, Κρινιὼ Κωνσταντέλλου, Μαρία, Μαργ. Ἀθανασίου· ἐνδ. Μαρ. Ἀραβαντινοῦ, 16 Αὐγ. 1956. Στὸ "Πειραϊκόν", στὴν ἴδια μετάφραση, σκην. Ροντήρη, σκηνογρ. Μ. Ἀγγελόπουλου, χορογρ. Λουκίας, μουσικὴ ἐπιμέλεια Σπ. Σκιαδαρέση: Καλιβωκάς, Τρ. Καρατζῆς, Χρ. Πάραλος, Σπ. Καλογῆρου, Α. Προύσαλης, Α. Φιλίππιδης, Γιαν. Κοντούλης, Α. Ντούζος — Τρ. Καραντζῆς, Ἑγίπιδου, Δ. Σκούρα, Θ. Ἰωαννίδου· ἑναρξή, 5 Δεκεμβρ. 1957 (Δ.Θ. Πειραιῶς). Στὸ "Θέατρο Τέχνης" (Κύπρου), στὴν ἴδια μετάφραση, σκηνοθεσ. Θ. Σακέτα, μουσικὴ τραγουδιῶν Ρ. Λοιζίδη, μουσικὴ ἐπιμέλεια, σκηνογραφία, μακιέζ καὶ κουστομιῶν Ντορίτας, βοηθὸς σκηνογράφου Γ. Σφήκας, χορογραφίες Λάρισα, ἐκμάθηση ξιφασκίας Π. Συμεωνίδης, ἐκτέλεση κιθάρας Μιχ. Σπανός, Στ. Κανακάρδης, Α. Μουσουλιάτης, Μιχ. Σπανός, Ντ. Μουσκούνης, Μάχη Συρράκου, Π. Ἀντωνιάδου, Σούλα Μελετίου, Ἀνδρ. Μιχαηλίδης, Ν. Χαράλαμπος (χρονιά Α, 1961).

19. "ΤΟ ΗΜΕΡΩΜΑ ΤΗΣ ΣΤΡΙΓΓΛΑΣ". Μετάφραση Ν. Ποριώτη (τυπώνεται 1938). Τοῦ Καρθαίου (1955). Ἀνεβαίνει στὸ "Βασιλικόν", στὴν πρώτη μετάφραση, σκηνοθεσ. Θ. Οἰκονόμου: Κατερίνα, Μ. Κοποπούλη· Πετρούκιος, Ν. Μέγγουλας, 11 Ἰανουαρ. 1905. Στὴ "Νέα Σκηνή", σκηνοθεσ. Κ. Χρηστομάνου, σύμφωνα μὲ τὴ διασκευὴ τοῦ Χολμπάν, παίζεται μὲ σύγχρονες ἐνδυμασίες: Κυβέλη — Π. Καλογερίκος, 13 Ἰουν. 1905.

Τὸ γνήσιο κείμενο ἔχει παιχθεῖ στὸ "Θέατρον Ὠδείου", μὲ τὸν τίτλο "Μέγαιρα", στὴν ἴδια μετάφραση καὶ σκηνοθεσία, Κοτσάλη — Δεστούνης, 19 Μαρτ. 1920. Στὸ θε. Ἀνδρεάδη, μετάφρ. Ποριώτη, σκηνοθεσ. Κατερίνας Ἀνδρεάδη, ἐνδ. Τσαρούχη: ἑναρξή στὸ θερινό, 1937. Στὸ "Βασιλικόν", μετάφρ. Καρθαίου, σκηνοθεσ. Ροντήρη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδυμ. Φωκά, Δ. Μυράτ — Μ. Ἀρώνη, 21 Ὀκτωβρ. 1948, ἑναρξή. Στὸν ἴδιο θίασο, στὴν ἴδια μετάφραση, σκηνοθεσ. Ἄλ. Σολομοῦ, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκά, μουσικὴ ἐπιμέλεια Σ. Σκιαδαρέση: Μανωλίδου — Τζόγιας, ἑναρξή, 8 Ὀκτωβρ. 1959. Στὸν Ἑθνικὸ κήπο, θίασος Χατζίσκου, χορογρ. Ἄγγ. Εὐαγγελίδη, μουσικὴ ἐπιμέλεια Σπ. Σκιαδαρέσης· συμμετέχει καὶ τὸ χοροδραμα Ραλλοῦς Μάνου: Χατζίσκος — Νικηφοράκη (8 Αὐγ. 1956). Ἡ κ. Κυβέλη ἔπαιξε τὴ διασκευὴ καὶ μὲ τὸν Α. Νίκα, 1906 καὶ μὲ τὸν Π. Τσοῦκα 1909. Ἡ διασκευὴ αὐτὴ ἔγινε δημοφιλέστερη καὶ παιζέταν ευκολότερα, σὰ σύγχρονη κωμωδία, π.χ. ἀπὸ τοὺς: Ν. Μουστάκα — Ν. Κυριακίδη, 29 Μαΐου 1907, θε. "Ἀθήναιον". Στὴν περιοδικὴ τοῦ θίασου Α. Ἀπέργη: Κ. Προβελέγγιος — Ἑλ. Ἀπέργη, 6 Σεπτεμβρ. 1909. Ἡ ἴδια μὲ τὸ Ν. Πεζοδρομῆς, 3 Ἰουλ. 1911, θε. "Κρέμερ", Σμύρνη. Ἄγγ. Προβελέγγιος — Ἑνὴ Δαμάσκου, 10 Ἰουλ. 1937 (Λέσχη Ἀνδρίων). Ἄλλα ζεύγη: Μ. Δημοπούλου — Λέων [1926], Ἄννα Χριστοφορίδη — Μ. Νικολόπουλος (1938), Λευκὴ Παπαζαφειροπούλου — Α. Σάνδης [1935], Λυδία Καπλάνη — Γιαν. Ἀργύρης (θε. "Νανά", 1941), Ἑλσα Χαντᾶ — Μ. Χαντᾶ ("Κυψελάκι", 1945), Ντ. Νούσα — Δ. Ντουνάκης (1946). Ἄλλοι Πετρούκιος: Εὐτ. Βονασέρας, Α. Μπούμπης. Ἄλλες Κατερίνες: Χρ. Καλογερίκου (1907), Θάλεια Κουρῆ. Βεβαίως ἔχουν παίξει κι ἄλλα ζεύγη, ποὺ δὲν εὐτυχῆσαμε νὰ τὰ μάθουμε.

20. "ΟΙ ΕΥΘΥΜΕΣ ΚΥΡΑΔΕΣ ΤΟΥ ΟΥΪΝΖΟΡ". Μετάφρ. Ν. Ποριώτη, στὸ θε. "Συντάγματος" (Εὐάγγ. Παντόπουλος), 13 Ἰουν. 1906 μὲ τὸν τίτλο "Φάλσταφ". Τυπώνεται στὰ 1938. Τοῦ Καρθαίου (1955). Στὸ "Βασιλικόν" μετάφρ. Καρθαίου, σκηνοθεσία Κ. Μιχαηλίδη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκά· Φάλσταφ, Χρ. Νέζερ· οἱ δύο κυράδες, Μιράντα — Ἄννα Ραυτοπούλου· Ἑλ. Χαλκούση, Κ. Λαμπροπούλου, Ν. Παρασκευᾶς, Ἀρ. Μαλλιαγρός, Γιαν. Ἀποστολίδης, Γιαν. Γκιωνάκης, Γκ. Μπινιάρης, Καλογιάννης (22 Μαρτ. 1955).

21. "ΠΟΛΥ ΚΑΚΟ ΓΙΑ ΤΙΠΟΤΕ". Μετάφρ. Ν. Ποριώτη (1938). Τοῦ Ρώτα (1949). Τοῦ Δαμιράλη. Στὴν πρώτη

μετάφραση παίζεται ἀπὸ τὸ θίασο Κατερίνας Ἀνδρεάδη, σκηνογρ. — ἐνδ. Ν. Ζωγράφου (Βαλέρη), μουσικὴ Κουρήτη (Μ. Σκουλούδη): Δὸν Πέτρος, Μοριδῆς· Δὸν Ζουάν, Τ. Φαρμάκης· Κλαύδιος, Λ. Χριστογιαννόπουλος· Εὐλόγης, Γιαν. Ἀποστολίδης· Ἡρώ, Θ. Καλλιγῆ· Βεατρίκη, Κατερίνα Ἀνδρεάδη· Μάρκαρετ, Ἄννα Λώρη· Ὄρσα, Ἑλλη Ξανθάκη· ἑναρξή, 7 Ἰουν. 1938. Στὸ "Βασιλικόν", μετάφρ. Β. Ρώτα, σκηνοθεσ. Ροντήρη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκά, μουσ. διεύθυνση Γ. Λυκούδη: Κατράκης, Βόκοβιτς, Δεληγιάννης, Χόρν, Ρ. Μυράτ, Μ. Ἀρώνη, Β. Δεληγιάννη, Α. Νεβεδάκη (27 Νοεμβρ. 1946).

22. "ΤΙΜΩΝ Ο ΑΘΗΝΑΙΟΣ". Μετάφρ. Μ. Δαμιράλη. "Μηναῖον Παράρτημα" τῆς ἐφ. "Ἀθῆναι", 1908. Τοῦ Ρώτα (1963).

23. "ΤΡΩΓΙΛΟΣ ΚΑΙ ΧΡΥΣΗΤΙΣ". Μετάφραση Β. Ρώτα (1951). Τοῦ Μιχ. Δαμιράλη.

24. "ΕΡΡΙΚΟΣ Ο Δ'". Μετάφρ. Δαμιράλη (α' καὶ β'). Τοῦ Πάλλη (α' 1933). Τοῦ Ρώτα (β') 1961.

25. "ΕΡΡΙΚΟΣ Ο Ε'". Μετάφρ. Δαμιράλη. Τοῦ Ρώτα (1947). Στὴ δεύτερη τὸ ἀνεβάζει τὸ "Βασιλικόν", σκηνοθεσ. Ροντήρη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκά, μουσικὴ διεύθυνση Γ. Λυκούδη: Ἑρρίκος ὁ Ε', Μιναγιῆς· Ἀρχιεπίσκοπος Καντέρμπουρ, Ν. Παρασκευᾶς· Κάρολος ΣΤ', Ν. Ροζάν· Λουδοβίκος, Τ. (Δ.) Χόρν· ὁ ἀρχιστράτηγος τῆς Γαλλίας, Γληνός· Ἰσαβέλλα, Ἑλ. Ζαφειροῦ· Κατερίνα, Μ. Ἀλκαίου· Γάλλος στρατιώτης, Μ. Μυράτ (Αἶθουσα "Παλλάς", 19 Μαρτ. 1941).

26. "ΣΤΕΡΝΑ ΚΑΛΑ ΚΑΙ ΟΛΑ ΚΑΛΑ". Μετάφρ. Ν. Ποριώτη (1945).

27. "ΡΙΧΑΡΔΟΣ Ο Β'". Μετάφρ. Καρθαίου (1948). Στὸ "Βασιλικόν", σκηνοθεσ. Ροντήρη, σκηνογρ. Κλώνη, ἐνδ. Φωκά: Ριχάρδος ὁ Β', Δ. Χόρν· Βασίλισσα, Ρ. Μυράτ· Δούκισσα τοῦ Γιόρκ, Σ. Ἀλκαίου· Δούκισσα τοῦ Γλῶστερ, Ἑλ. Χαλκούση· ἑναρξή, 21 Νοεμβρ. 1947.

28. "MEASURE FOR MEASURE". Μετάφρ. Κ.Π. Καβάφη (ἀπόσπασμα, Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση", τόμος Ζ'. 1954, σ. 150 - 154 γραμμένο στὰ 1891. Ἀνακοίνωση καὶ σχόλια Γ. Π. Σαββίδη. Ὁ Ρώτας τὸ μεταφράζει (1956) μὲ τὸν τίτλο "Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο".

Ὑπάρχουν κι ἄλλοι δύο μεταφραστὲς: 1) ὁ Ἀλεξάνδρος Μέμμα, ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ "Ἑθνικὴ Ἐπιθεώρηση", ποὺ ἔβγαλε στὸ Παρίσι. Ἐχε μεταφράσει πολλὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ καὶ τὸν ἀναφέρουν κατοπινοὶ τοῦ μεταφραστὲς στοὺς προλόγους τοὺς. Ἐχω δεῖ στὸ περιοδικό του, (1 Ἰανουαρίου 1875), ἐν' ἀπόσπασμα τοῦ "Ἐμπόροιο τῆς Βενετίας" σελ. 62 - 63. Ἐλάχιστα ἐπίσης ἀποσπάσματα τοῦ "Φάλσταφ" μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς στὸν τόμο τοῦ 1874, σ. 21 - 24. Στὰ τελευταῖα φύλλα τῆς χρονιάς 1875 διαφημίζει τὸ ἐξῆς: "Σαίξπηρος Ἄπαντα", μεταφρασθέντα ἐκ τοῦ ἀγγλικοῦ προτύπου ὑπὸ Ἀλεξάνδρου Μέμμα, ἐκδιδόμενα ἐν Παρισίοις, μετὰ πλείστον εἰκόνων, ὑπὸ ἀρίστον Ἀγγλῶν τεχνιτῶν ἐξεργασμένα. Ἐκδίδονται εἰς φυλλάδια 16 μεγάλων σελίδων κατὰ μῆνα. Τιμαὶ: ἔτησία τῆς συνδρομῆς φρ. 25. Αἱ συνδρομαὶ καταγράφονται παρὰ τοῖς κ.κ. ἐπιστάταις [= ἀνταποκριταῖς;] τῆς "Ἑθνικῆς Ἐπιθεώρησης". Ὅπου ζήτησα τίς μεταφράσεις αὐτὲς τοῦ Μέμμα δὲ μπόρεσα νὰ τίς βρῶ, γι' αὐτὸ καὶ δὲν τίς ἀναφέραμε στὰ παραπάνω. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι ὁ Μέμμα, προφανῶς, δὲν θὰ ἔγε ἐπαφὲς μὲ ἀθηναίους κύκλους, ἂν μπορεῖ νὰ φανεῖ τοῦτο ἀπὸ τὸ ὅτι δὲ βρέθηκε ἀντίτυπό του στὶς βιβλιοθήκας τοῦ Ν. Ι. Λάσκαρη καὶ Διον. Ταβουλάρη ποὺ κατέχει τὸ Θεατρ. Μουσεῖο. 2) Στὰ χαρτιά μου βλέπω ἕνα σημειῶμα τοῦ Ν. Ι. Λάσκαρη ἰδιόχειρο: "Διὰ τὸν κ. Σιδέρην: Ὁ ἐν Αἰγύπτῳ ὁμογενὴς Ἀλεξ. Κάσδαγλης μετέφρασε τοῦ Σαίξπηρ: Ρωμαῖον καὶ Ἰουλιέταν, Ριχάρδον Γ', Κυμβελίνον, Ἀντώνιον καὶ Κλεοπάτραν". Ὅμως καὶ σχετικὰ μὲ τὸ μεταφραστὴ αὐτόν, τὸ μόνο ποὺ ξέρω εἶναι ἡ πληροφορία τοῦ σημειώματος. Ἄρα δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ τιμησοῦμε τὴν πέννα μας μὲ τὴν ἀναγραφὴ τῶν μεταφράσεών του. Δὲν εἶδαμε πρόγραμμα θιάσου νὰ τοὺς ἀναφέρει, ἄλλως(?).

ΓΙΑΝ. ΣΙΔΕΡΗΣ

(7) Ἀόριστα ἔχουμε πληροφορηθεῖ ὅτι σὲ μιὰ παράσταση ἐορταστικῆς τοῦ Θ. Οἰκονόμου ἔπαιξε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ "Βασίλεια Ἰωάννη" τοῦ Σαίξπηρ. Δὲν νομίσαμε πῶς θὰ ἦταν σωστὸ νὰ περιλάβουμε στὰ παραπάνω μόνο ἀπολύτως βέβαια γεγονότα ἢ νὰ ἔχουμε ἀκίβδους τουλάχιστον ἀμφιβολίες.



ΜΙΛΟΥΝ Ο ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ ΚΑΙ Ο ΤΣΑΡΛΣ ΜΑΡΟΒΙΤΣ

Το "Θέατρο τής Ώμότητας"
και τὸ σημερινὸ του νόημα

ΚΑΤΑΓΡΑΦΗ SIMON TRUSSLER

Ὁ βρετανιὸς σκηνοθέτης Πήτερ Μπρούκ, πού διέφυγε τὴν «πειραματικὴ περίοδο» τοῦ Βασιλικοῦ Σαιξπηρικοῦ Θεάτρου στὸ θέατρο «Λάιμς» τοῦ Λονδίνου, κι ὁ βοηθὸς του σ' αὐτὴ τὴν ἐκδήλωση, γνωστὸς θεατρολόγος Τσάρλς Μάροβιτς, ἀναλύουν σὲ συνέντευξή τους πρὸς τὸν Σάιμον Τρῶσλερ, συντάκτη τῶν «Plays and Players», τίς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸ «Θέατρο τῆς Ώμότη- τῆ τ α ρ ς» τοῦ Ἀρτώ (ὁ ὅρος ἔχει ἀποσθθεῖ «Θέατρο τῆς Σκλη- ρότητας»), πού καθοδήγησε τὴν πειραματικὴ αὐτὴ δουλειά τους :

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Ὁ τίτλος τοῦ πειραματικοῦ προγράμματος, πού ὁ Πήτερ Μπρούκ κ' ἐσεῖς παρουσιάζετε, δηλαδή "Τὸ Θέατρο τῆς Ώμότητας", προέρχεται φυσικὰ ἀπὸ τὰ μανι- φέστα τοῦ Ἀντονέν Ἀρτώ. Πῶς ἐρμηνεύετε τὴ λέξη "ὠμό- τητα"; Μὲ τὸ ἴδιο νόημα πού τὴ χρησιμοποιήσε ὁ Ἀρτώ;

ΜΑΡΟΒΙΤΣ : Νομίζω πὼς τὸ πιὸ σημαντικὸ πράγμα πού πρέπει νὰ εἰπωθεῖ εἶναι πὼς ὁ ὅρος δὲν ἀναφέρεται ἀπλὰ καὶ μόνο στὴν ἀπὸ σκηνῆς παρουσίαση τῆς φυσικῆς ὠμότητος. Ἀντίθετα, ὁ ὅρος ἐξυπακούει ἕνα ὀρισμένο εἶδος αὐστηρότη- τας στὴν ἔκφραση μ' ἕνα ὀρισμένο εἶδος τυπικῆς μορφῆς, πού, ὅταν συνδέεται μ' ἕνα ὀρισμένο εἶδος ἐμπειρίας, παράγει π ε ρ ι σ σ ὶ τ ε ρ ο ἄ λ η θ ι ν ὸ ἀποτέλεσμα ἀπ' ὅ,τι ἔκφρα- ση τῆς ἴδιας ἐμπειρίας μὲ τοὺς γνωστὸς συμβατικούς τρόπους.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Ὁ Ἀντονέν Ἀρτώ θεωρήθηκε σὰν ὁ συνδε- τικὸς κρίκος ἀνάμεσα στὸν "Ντανταϊσμὸ" καὶ "ὑπερρεαλι- σμὸ" καὶ στὸ σύγχρονο "Θέατρο τοῦ Παράλογου". Αὐτὸς ὁ δεσμὸς ἀπαντιέται στὸ περιεχόμενο τοῦ προγράμματός σας;

ΜΑΡΟΒΙΤΣ : Νομίζω ναι, γιατί τὸ πρόγραμμά μας διαιρεῖ- ται χοντρικὰ σὲ δυὸ μέρη : τὸ πρῶτο δείχνει τίς ρίζες, τὴν ἱστορικὴ βάση τοῦ Θεάτρου τῆς Ώμότητος — αὐτὸ πού κα- νε κι ὁ Ἀρτώ, μὲ τὰ ἔργα τοῦ Ζαρρὺ γύρω ἀπ' τὸν "Υμπὺ" κ.τ.λ. — ἐνῶ τὸ δεύτερο μέρος ἔχει σὰν ἐπίκεντρο αὐτὸ πού θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ὀνομάσει σύγχρονες ὑπερρεαλιστικὲς ἐξελίξεις καὶ περιλαμβάνει δείγματα δουλειᾶς τοῦ Γζὼν Ἀρν- τεν καὶ τοῦ Ραίη Μπράντμπερν. Ἄλλο στοιχεῖο τοῦ δεύτερου μέρους εἶναι μιὰ ἐλεύθερη ὑπερρεαλιστικὴ διασκευὴ τοῦ "Ἀμ- λετ", πού χρησιμοποιεῖ ἀτόφιο τὸ σαιξπηρικό ὕλικό, ἀλλὰ τὸ ἀνακατανέμει ἔτσι, πού οἱ σκηνές συνδέονται μεταξύ τους ὄχι λογικὰ καὶ στὴ σειρά πού ἔχουν στὸ ἔργο, ἀλλὰ κατὰ τρόπο ὑπερρεαλιστικό, πού ὡστόσο δίνει ὀρισμένες πλευρὲς τοῦ χα- ρακτήρα τοῦ Ἀμλετ, τίς συγκεκριμενοποιεῖ μὲ μιὰν ἀνακατά- ταξη τῶν στίχων καὶ τῶν σκηνῶν. Εἶναι μιὰ ἀπόπειρα "ἀνοι- γματος" τοῦ ἔργου ἀπ' τὰ μέσα, ἀνακατανομῆς τῶν στοι- χείων του, μιὰ προσπάθεια νὰ δοῦμε ἂν μπορεῖ νὰ παρουσιά- σει κανεὶς τὸ ἔργο ἐλεύθερα, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸν καθιερωμένο τρόπο ἀφήγησης, χωρὶς ὡστόσο νὰ παραλείψει τὴν οὐσία του.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Ὑπάρχει ἀρκετὴ πικρότητα, ἂς ποῦμε, σ' ἕνα ἔργο φανταστικῆς ἐπιστήμης τοῦ Μπράντμπερν, πού νὰ δικαιολογεῖ τὴν τοποθέτησή του στὸ Θέατρο τῆς Ώμότητος;

ΜΑΡΟΒΙΤΣ : Ὁχι, ἀλλὰ μᾶς δίνει τὴν εὐκαιρία νὰ κάνουμε ὀρισμένα πειράματα, πού μπορεῖ ν' ἀποδειχτοῦν πολὺ ἐνδια- φέροντα, μὲ τὰ "συγκεκριμένα" ὕλικα τῆς σκηνῆς — ἤχοι, ἀπόψεις, κινηματογραφικὰ στοιχεῖα. Δὲ νομίζω πὼς τὸ ἔργο, αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ εἶναι πολὺ σημαντικὸ ἢ πολὺ οὐσιώδες.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Κατὰ πόσο ὄλ' αὐτὰ πηγάζουν στὴν πρ- αγματικότητα ἀπ' τίς γνωστὲς θεωρίες τοῦ Ἀντονέν Ἀρτώ;



ΜΑΡΟΒΙΤΣ : 'Ο ίδιος ο 'Αρτώ δεν έκανε στ' αλήθεια πράξη τις θεωρίες του. Οί σκέψεις του, όμως, γύρω απ' το θέατρο μπορούν να βρεθούν εφαρμοσμένες σε όρισμένα έργα του Ζενέ και του 'Ιονέσκο. Δεν υπάρχει άμφιβολία πώς το σύνολο του "πρωτοποριακού" κινήματος στη Γαλλία τα τελευταία 10 ή 15 χρόνια, έχει τη σφραγίδα του 'Αρτώ. Αυτό, όμως, που θά 'πρεπε να ξεκαθαρίσουμε,

είναι πώς δεν προσπαθούμε ν' αναστήσουμε το θέατρο του 'Αρτώ ή να πάρουμε τις παλιές συνταγές του και να τις κάνουμε πράξη, να κάνουμε δηλαδή αυτό που ο ίδιος δεν κατάφερε. Τόν χρησιμοποιούμε μόνο, σαν ένα πλεύσιμο προς νέες περιοχές, που νιώθουμε πως έπρεπε κάποτε να εξερευνηθούν. Κ' η ειρωνία της τύχης είναι πως ο τελευταίος άνθρωπος που σκέφτηκε να τις εξερευνησει ήταν αυτός, ένας τρελλός που πέθανε πριν από 20 περίπου χρόνια. Κανένας δεν πήρε τη σκυτάλη από τότε.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Πρέπει να θεωρήσουμε πως η "περίοδος" αυτή στο "Λάμδα" είναι ένα προκαταρκτικό πείραμα για την εργασία που θά κάνει το "Ωλντοις" αργότερα και που περιλαμβάνει τις "Όθόνες" του Ζενέ, το "Ονειρόγραμμα" του Στίρντιμπεργκ, που κάποτε ανέβασε ο 'Αρτώ, και τόν "Βότσεκ", που πολύ εκτιμούσε; Πιστεύετε πως η πειραματική αυτή δουλειά βοηθάει στη συγκρότηση μιās συνεπούς όπτικης, για τὰ μετέπειτα μεγάλα ανέβασματα;

ΜΑΡΟΒΙΤΣ : "Οχι μόνο νομίζω πως βοηθάει — νομίζω πως είν' ο μόνος τρόπος προσέγγισης σ' ένα έργο όπως "Οί 'Όθόνες", που αποτελεί τὸ πιὸ φιλόδοξο ἀπὸ τὰ προσεχῆ μας ανέβασματα, γιατί ἀπαιτῆ ἕνα στυλιζάρισμα κ' ἕνα ἰδιαίτερο ὕφος ἐρμηνείας, πὸν δυστυχῶς δὲν διδάσκειται στὶς δραματικὲς σχολές. Ἔτσι, ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ διαμορφώσουμε ἕνα ὄργανο ἱκανὸ ν' ἀνταπεξέλθει στὶς ἀπαιτήσεις ἑνὸς ἔργου ὅπως "Οί 'Όθόνες", εἶναι ἡ δημιουργία ἑνὸς εἰδὸς "ἐργαστηριακῆς κατάστασης" — γιὰ νὰ προσπαθῆσουμε μετὰ ν' ἀνακαλύψουμε ἀν τὸ ἰδιαίτερο ὕφος μπορεῖ νὰ ἐπιτευχθεῖ μεμονωμένα, ἐφαρμόζοντάς τὸ ἴσως σὲ ἀσκήσεις, σὲ κομμάτια ὑλικοῦ πὸν νὰ ἔχουν σχέση μετὰ τὴ συνολικὴ δουλειά. Τότε, ὅταν βαθμιαῖα θὰ ἔχουμε δημιουργῆσει τὰ "μέσα ἔκφρασης", θὰ τὰ ἐφαρμόσουμε στὶς "Όθόνες". Ἄν, ἀντίθετα, καταπιανόταν κανεὶς ἀπειθείας μ' αὐτὸ τὸ ἔργο, μετὰ τὴ συνηθισμένη συμβατικὴ μεθόδου ἐρμηνείας, τότε τὸ ἀνέβασμα θὰ ταν ἀδύνατο. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν βασιζέται στὴν ψυχολογία κι ὁ ἀπλὸς βρετανικὸς τρόπος ἐρμηνείας δὲν τοῦ ταιριάζει καθόλου : ἀπαιτῆ ἕνα εἶδος "προσέγγισης σὲ βάθος", που πρέπει πρῶτα νὰ μαθευτεῖ καὶ ν' ἀναπτυχθεῖ στὸς ἠθοποιούς, καὶ μόνον ἀφοῦ τὸ πείραμα τελειώσει, τότε μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ στὸ ἔργο. Αὐτὸ που προσπαθοῦμε νὰ κάνουμε σ' αὐτὸ τὸ στάδιο, εἶναι νὰ δημιουργῆσουμε ἕνα τέτοιο ὄργανο, χρησιμοποιώντας τοὺς 10 ἢ 12 ἠθοποιούς μας, που νὰ μπορεῖ, ὅταν φτάσει σὲ ὠριμότητα, νὰ καλύψει τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ἔργου.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : "Ὅταν ὁ Πήτερ Μπουκ κ' ἐσεὶς ἀνεβάζετε μαζί τὸ "Βασιλιά Ἄηρ", αἰσθάνεται κανεὶς πὸς ἀπομακρυνόσαστε πολὺ ἀπ' τὶς συμβατικὲς ἐρμηνείες, πὸς κάνετε μιὰ νέα ἐρμηνεία γιὰ τὴν παρούσα ἐποχὴ. Ἀκολουθεῖτε τὸν ἴδιο δρόμο καὶ μ' αὐτὸ τὸ πείραμα;

ΜΑΡΟΒΙΤΣ : Νομίζω πὸς αὐτὸ που κάνουμε εἶναι μιὰ ἐξερευνητικὴ ὀρισμένων περιοχῶν που δὲν ἔχουν ἀκόμα ἐξερευνηθεῖ καὶ που μπορεῖ νὰ μᾶς ὀδηγήσουν τελικὰ σ' ἕνα διαφορετικὸ τύπο ἠθοποιίας καὶ θεατρικῶν ἀποτελεσμάτων. Δὲν ἀποκλείεται τὸ δικὸ μας πείραμα νὰ φωτίσει ἄλλους καὶ νὰ τοὺς δώσει νέες καθυθύνσεις. Δὲν πιστεύουμε καθόλου πὸς βρήκαμε τὸν τρόπο νὰ κάνουμε πράξη τὸ θέατρο τῆς Ὁμότητας; νομίζουμε, ὅμως, πὸς τὸ τρομερὸ εἶναι νὰ μὴν ἀναζητεῖ κανεὶς ἀπαντήσεις στὰ ὑπάρχοντα ἐρωτηματικά.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Κύριε Μπουκ, ποιὴ εἶναι ἡ στάση σας σάν σκηνοθέτη ἀπέναντι στὶς θεωρίες τοῦ 'Αρτώ;

ΜΠΡΟΥΚ : Πιστεύω πὸς γιὰ νὰ προχωρήσει σωστὰ αὐτὴ ἡ πρώτη ἀπόπειρα ἐνὸς μονίμου θιάσου νὰ κάνει πολὺ πειραματικὴ δουλειά, χρειάζεται πρῶτα νὰ καθορίσουμε γιὰ τὸν ἑαυτὸ μας γιὰ τὸ πείραμα εἶναι ἀναγκαῖο. Αἰσθάνομαι πὸς στὸ θέατρό μας εἶναι περισσότερο ἀναγκαῖο γιὰ τοὺς σκηνοθέτες καὶ τοὺς ἠθοποιούς, παρὰ γιὰ τοὺς συγγραφεῖς. Ὁ λόγος εἶναι καθαρὰ πρακτικὸς: ὁ συγγραφεὴς ἔχει τὸ προνόμιο ὄλων σχε-

δὸν τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν γιὰ νὰ κάνουν πειράματα, τὸ μόνο που χρειάζεται εἶναι ἡ ἐπιθυμία πειραματισμοῦ, ἡ φαντασία τους καὶ πολὺ φτηνὰ ὑλικά: μολύβι καὶ χαρτί γιὰ τὸ συγγραφεὴ, μολύβι καὶ χαρτί σχεδίου γιὰ τὸ ζωγράφο, ἕνα πιάνο καὶ δυὸ χέρια γιὰ τὸ συνθέτη. Ὁ θεατρικὸς συγγραφεὴ βρίσκεται στὴν ἴδια κατάσταση ἀπόλυτης ἐλευθερίας: ἀν ἐπιθυμῆι νὰ πειραματιστεῖ, μπορεῖ νὰ καθῆσει σπῆτι του, νὰ ρίξει τὸ θέατρο πὸν ἔχει μέσα στὸ μυαλὸ του σ' ἕνα κουρελόχαρτο, σὲ μισοτελειωμένη μορφή, κι ἂν δὲν τοῦ ἀρέσει μπορεῖ νὰ σαλακώσει τὸ χαρτί καὶ νὰ τὸ πετάξει. Φυσικὰ, γιὰ νὰ πάρει ἡ ὄπτασία του συγκεκριμένη μορφή, ὁ συγγραφεὴς θὰ χρειαστεῖ νὰ δουλέψει μετὰ ἠθοποιούς καὶ σκηνοθέτες.

Αὐτὴ εἶναι ἡ ιδεώδης κατάσταση. Σήμερα ὑπάρχουν στὴν Ἀγγλία, τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἀμερικὴ πολλὰ κείμενα συγγραφεῶν, που ἔχουν προχωρήσει σημαντικὰ στὸ χειρισμὸ προβλημάτων πάνω στὸ χαρτί, τὰ ὁποῖα ἔχουν λύσει κατὰ ἕνα μέρος ἀπ' τὴν πλευρὰ τους, ἀλλὰ καὶ τὰ ὁποῖα κανένας θιάσος στὸν κόσμον δὲν εἶναι ἀκόμα ἐντελῶς σὲ θέση νὰ τὰ λύσει ἀπ' τὴν πλευρὰ του. Ἄς πάρουμε γιὰ παράδειγμα τὸν Ζενέ: εἶν' ἕνας πολὺ πρωτοποριακὸς πειραματικὸς συγγραφεὴς, ἀλλὰ δὲν ἔχει φτάσει τὰ πράγματα ἐντελῶς στὰ ἄκρα, ὅπως γιὰ παράδειγμα ὁ Βωτιέ, που ἔχει περιορίσει τὸ λόγο σὲ μονοσύλλαβα κ' ἔχει γράψει ἔργα που θμιζοῦν μπαλέτα καὶ συμφωνίας, καθὼς βασίζονται σὲ ἠχητικὰ πρότυπα. Τώρα, μετὰ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ὁ Ζενέ ἔχει φτάσει σὲ μιὰ πολὺ περίπλοκη δραματικὴ τεχνικὴ, που χρησιμοποιεῖ ὄλα τὰ μέσα πολλῶν διαφορετικῶν καὶ συχνὰ ἀλληλοσυγκρουόμενων θεατρικῶν παραδόσεων, ἀπ' τὸ γαπωνέζικο θέατρο κι ὡς τὸ νατουραλισμὸ. Πλεωρῶς ὄλων αὐτῶν ὑπάρχουν στὴν ἰδιαίτερη, μετὰ πολλὰ ἐπίπεδα, μορφή γραψίματος τοῦ Ζενέ.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : Αὐτὸ τὸ εἶδος σύνθεσης εἶναι πολὺ ἀπομακρυσμένο ἀπ' τὸν 'Αρτώ, που πίστευε πὸς ἡ δικτὴ ἀντίληψη περὶ Θεάτρου εἶναι σαφεστὴ στὸ σύνολο τῆς καὶ πὸς θὰ 'πρεπε νὰ ξαναγυρίσουμε στὶς ἀνατολίτικες πηγές...

ΜΠΡΟΥΚ : Δὲ νομίζω πὸς εἶναι σήμερα δυνατὸ ἕνα θέατρο, που νὰ μὴν εἶναι ἕνα θέατρο σύνθεσης. Γιὰ μένα, ἡ κατεύθυνση τοῦ Θεάτρου, ἀπὸ τὴν πὸν θέλω νὰ ἐξερευνηθῆ, εἶν' ἐκεῖνη που πάντα μ' ἐνδιαφέρει καὶ ἀπὸ καιρὸ τὴν ψάχνω, μετὰ τὴ "Σαλλώμη" που ἀνέβασα π.χ. καί, μετὰ διαφορετικὴ μορφή, μετὰ τὸ "Τί το Ἄνδρονικο" καὶ τὸν "Κύριο τῶν Μυγῶν". Εἶν' ἕνα πεδίο, ὅπου τὸ τελετουργικὸ καὶ αὐτὸ που ὀνομάζει κανεὶς ἐξωτερικὴ πραγματικότητα ἐφάπτονται ἐντελῶς τὸ ἕνα στ' ἄλλο: καὶ αὐτὸς εἶν' ὁ κόσμος τοῦ Ζενέ. Εἶν' ἕνας συμβολικὸς καὶ ποιητικὸς συγγραφεὴς, ἀν καὶ μετὰ τὶς "Όθόνες" ἔχει γράψει ἕνα ἔργο που νὰ ταυτόχρονα μιὰ ἐποποιία πάνω στὸν πόλεμο τῆς Ἀλγερίας. Δημιουργεῖ (ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ Τζῶν Ἄρντεν ἢ ὁ Σάμουελ Μπέκετ) μιὰ σκηρικὴ εἰκόνα, μιὰ διάρθρωση σκηρικῆς συμπεριφορῆς καὶ στάσεις τέτοιες, που τὸ νόημά τους μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ μετὰ διαφορῶν συμπληρωματικῶν καὶ ἀντιπρακτικῶν τρόπων. Κι ὁ "Ἀμλετ", ἐπίσης, εἶναι περισσότερο ἀπ' ὅτι ἄλλο μιὰ σκηρικὴ κατασκευή, που μπορεῖ νὰ διαβαστεῖ καὶ νὰ ξαναδιαβαστεῖ πάντα κάτω ἀπὸ νέο πρίσμα, χωρὶς, ὡστόσο, ν' ἀλλάξει ποτὲ ἡ οὐσία του, που ναι, νομίζω, ἡ οὐσία μιᾶς δομῆς κ' ἡ οὐσία ἑνὸς τελετουργικοῦ.

Πολὺ ἐλάχιστοι ἠθοποιοὶ ὑπάρχουν σ' ὄλο τὸν κόσμον, που νὰ μποροῦν νὰ καταλάβουν πὸς, μέσα σ' ἕνα νατουραλιστικὸ πλαίσιο, που σ' ὀρισμένες στιγμὲς μεταλλάσσεται σὲ ἐπικὸ πλαίσιο, μπορεῖ ξάφνου, νὰ συντελεστεῖ μιὰ τελετουργία τύπου Ἀρτώ. Λίγοι ἠθοποιοὶ ὑπάρχουν, που νὰ μποροῦν νὰ "μποῦν" σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα, καὶ σίγουρα δὲν ὑπάρχει καμιά ὁμάδα ἠθοποιῶν, που ὁ καθένας τους νὰ καταλαβαίνει τί κάνουν οἱ ἄλλοι καὶ νὰ ἱκανὸς ν' ἀποκριθεῖ στὸ ἴδιο ὕφος.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ : "Ὁλ' αὐτὰ δείχνουν μᾶλλον πὸς, σάν σκηνοθέτης, θὰ χρειαστεῖ νὰ ἀσκήσετε πολὺ αὐστηρὸ ἔλεγχο αὐτοῦ τοῦ πειράματος. Δὲν εἶν' ἔτσι;

ΜΠΡΟΥΚ : "Οχι, γιατί ὁ Τσάρλς Μάροβιτς κ' ἐγώ, νιώθω ἀπὸ πολὺν καιρὸ πὸς αὐτὸ που θέλουμε πρῶτ' ἀπ' ὄλα εἶναι νὰ δημιουργῆσουμε μιὰ ὁμάδα, ὕστερα νὰ πειραματιστοῦμε μ' αὐτὴ τὴν ὁμάδα, ἔτσι που σάν σύνολο ν' ἀποκτήσουν (οἱ ἠθοποιοὶ μας) τὴν ἴδια εὐχέρεια ἀπέναντι στὰ διάφορα "στυλ" (μετὰ ἐμπειρία ἀπὸ πρῶτο χέρι), που μπορεῖ νὰ ἔχει ὁ συγγραφεὴς καθισμένη στὸ σπῆτι του. Κατὰ συνέπεια, τὸ πρῶτο βῆμα εἶναι νὰ δημιουργῆσουμε αὐτὸ τὸ σύνολο, αὐτὴ τὴν ἐνότητα, δίνοντας στὴν ὁμάδα ἀσκήσεις που νὰ τὴν ζυμώνουν μαζί καὶ νὰ τὴν κάνουν ἐλαστικὴ, εὐέλικτη, ἔτοιμη ν' ἀντιδράσει σὲ



ορισμένες δοκιμασίες... Θέλουμε να δημιουργήσουμε μια κοινή γλώσσα, προσφέροντας δυνατότητες τόσο στους ήθοποιους όσο και στους σκηνοθέτες, με την από κοινού δουλειά και την ταυτόχρονη συγκέντρωση εμπειρίας. Για να το πετύχουμε, χρησιμοποιούμε πολύ ποικίλα υλικά και πειραματιζόμαστε συγχρόνως προς πολλές κατευθύνσεις. Για την ώρα, οι κατευθύνσεις αυτές συνδέονται, για

μᾶς, μεταξύ τους. Νομίζω, όμως, πώς το άκροατήριο θ' αποκομίσει αλληλοσυγκρουόμενες έντυπώσεις: λίγη φανταστική επιστήμη, λίγο *Άμλετ*, λίγη κίνηση, λίγη πρόζα, λίγο *Ζαρρ* και λίγο *Άρτώ*.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: Στο κάτω - κάτω, σεις ό ίδιος χαρακτηρίζεται το πρόγραμμα σαν ένα υπερρεαλιστικό "βοντβίλ"...

ΜΠΡΟΥΚ: Ναι, αλλά θέλουμε επίσης το πρόγραμμά μας να υπόκειται σ' ορισμένους εσωτερικούς, δικούς του κανόνες, που να διαβάσει ο θεατής, χωρίς να του εξηγούνται. Θέλω να πω πώς θα μπορούσαμε να βγούμε και να πούμε: "Τώρα θα δείτε ένα πείραμα πάνω σ' αυτή και σ' αυτή τη γραμμή..." — και μια ή δυο φορές θα το κάνουμε αυτό. Ήλπιζουμε, όμως, πώς θα 'ναι πιο ενδιαφέρον για το άκροατήριο να βγάλει μόνο το συμπέρασμα, αντιπαραβάλλοντάς τα διάφορα στοιχεία. Λέμε το πρόγραμμά μας "υπερρεαλιστική επιθεώρηση", γιατί έχουμε βάλει κολλητά το ένα στο άλλο αποσπάσματα από ετερόκλητα στοιχεία. Θα μπορούσα να πω πώς οι πραγματικές εικόνες είναι κινητές: κρεμάμε κομμάτια διαφόρων σχημάτων και μεγεθών από ένα σωρό σύρματα άπλώματος, που όμως όλα κρέμονται απ' το ίδιο ταβάνι. Κι όλ' αυτό θα κινείται πάνω απ' τα κεφάλια του άκροατηρίου.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, φυσικά, οι ήθοποιοί θα 'χουν σημαντική ελευθερία δράσης;

ΜΠΡΟΥΚ: Θα 'θελα μάλλον ν' άρχισω μ' άρνητικό τρόπο, λέγοντας τί δέν κάνω. Έχουν γίνει πολυάριθμες άποπειρες μετατροπής του ήθοποιού σ' έντελώς εύελικο όργανο και του 'χουν δοθεί πολλά και ποικίλα είδη άσκήσεων διαφορετικού ύφους γι' αυτό το σκοπό — έτσι που αν παίζει με μια μάσκα, σ' ένα κοστούμι του 18ου αιώνα, κάθε κομμάτι του κορμού του παίρνει αυτόματα τις κατάλληλες σάν ύφος ιδιότητες.

Τώρα, βάζουμε τόν ήθοποιό σέ καταστάσεις όπου, για παράδειγμα, βρίσκεται υποχρεωμένος ν' ακολουθήσει την πρώτη του παρόρμηση, που θα την εκφράσει, ίσως, με μια κραυγή σαν του Άρτώ, ίσως με μια τελετουργική χειρονομία, ίσως, (όπως στις "Οθόνες") όρμώντας σ' ένα άσπρο φύλλο χαρτί και γεμίζοντάς το με μπογιά. Αυτό που προσπαθούμε να βγάλουμε για λογαριασμό του ήθοποιού είναι μια εύφρεια έκλογής, που θα τόν κάνει έαν ανεξάρτητο, υπεύθυνο δημιουργικό καλλιτέχνη. Αντί να διοχετεύει την παρόρμηση του σέ μια από τις ήδη καθιερωμένες μορφές (έτσι που η έκλογή του να ταυτίζεται με τη μορφή που 'χει μ ά θ ε ι να παραδέχεται κ' έχει άφομοίωση), σ' ό πείραμά μας έχει την εύθνη να μεταπλάσει την πρώτη του φυσική παρόρμηση κ' ύστερα να εκδηλώσει την καλύτερη έκφραστική έκλογή, με τέτοιο τρόπο που να μπορεί έκ των ύστερων να υποστηρίξει πώς έφτασε σ' άκρα του συνειδότος του. Είναι άρκετά άστειό, αλλά αυτό που θέλει στην αρχή να κάνει ό ήθοποιός σ' έναν αυτόσχεδιασμό, μόνον επιφανειακά, είναι η πρώτη του ιδέα: όταν τόν συνειδητοποιήσει αυτό, κατά τόν τρόπο που επιτάσσουν οι κανονισμοί του γιαπωνέζικου "Νό", μπορεί να βρεί μια πιο γρήγορη έκφραση, στην όποια να ενεργεί σαν καλλιτέχνης κι όχι σύμφωνα με τ' ά γυμνασμένα άνατανκλαστικά του. Αυτό πρέπει να συσχετιστεί με κάτι άλλο: νομίζω πώς η δουλειά μας σήμερα είναι ν' άνακαλύψουμε πώς θα μπορούσαμε να κάνουμε το όποιοδήποτε σύγχρονο θεατρικό γεγονός τόσο γυμνό και πυκνό, όσο μπορούσε να 'ναι τόν καιρός τ' Ελισαβετιανού θεάτρου, αντιμετωπίζοντας ταυτόχρονα σαν δεδομένο ότι ό στίχος που χρησιμοποιούσαν οι Έλισαβετιανοί έχει πιά ξεπεράσει, δέν μ' άς ταιριάζει, και χρειάζεται να βρούμε κάτι άλλο. Αυτό που έξερενούμε είναι τί μπορεί να πάρει τη θέση του στίχου σ' ό θεάτρο: να, στην πραγματικότητα, η άπλούστατη σύνοψη της πειραματικής δουλειάς μας.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: 'Ο Άρτώ πίστευε πώς η γύμναση κ' η πυκνότητα που λέτε, δέν θ' ά μπορούσε να γίνει πραγματικότητα, παρά με την πλήρη συμμετοχή των θεατών σέ μια ολοκληρω-

τική θεατρική μυσταγωγία. Διαβάζοντάς τον, έχει κανείς την έντύπωση πώς τ' όραμά του ήταν ένα θεάτρο, όπου τ' άκροατήριο θα περικυκλωνόταν απ' όλες τις πλευρές απ' τη δράση. Θα έξερενήσετε σεις αυτό το είδος τή λύση;

ΜΠΡΟΥΚ: Ναι. Αυτό που μπορώ να πω είναι πώς θέλουμε μέσα σ' ό βραδυά της παράστασης να ξανανοήσουμε τ' ό θέμα απ' όλες τις πλευρές του, που μ' άς άπασχολούν αυτή τη στιγμή. Μερικές άποπειρες έχουν γίνει. Έγώ ό ίδιος για παράδειγμα, από χρόνια πειραματίζομαι για την εισαγωγή της συγκεκριμένης μουσικής σ' ό θεάτρο. Ύπάρχουν κ' οι άποπειρες χρησιμοποίησης στατικών ή κινούμενων προβολών — συχνά, κατά τή γνώμη μου, με καταστροφικά άποτελέσματα. "Όλοι, όμως, πάσχισαν να βουν μια γλώσσα του 20ού αιώνα, που να διευρύνει τή χωρητικότητα της στιγμής, έτσι που να μπορούν περισσότερα πράγματα να συσσωρευθούν συμπυκνωμένα μέσα σ' αυτήν. Τό σκηνοθετικό μας πείραμα βρίσκεται σ' άμεση σχέση με την άναθεώρηση όλων αυτών των ζητημάτων. Θέτοντας τ' ά προβλήματα, έλπίζουμε να πλουτίσουμε την ομάδα μας ήθοποιών μ' ένα ειδικό είδος μαχητικής ικανότητας. Κύριος στόχος μας είναι να πετύχουμε μ' αυτό τ' ό πείραμα τ' ό σωστό έπαγγελματικό άποτέλεσμα — και σ' αυτό διαφέρουμε από τόν Άρτώ. 'Ο στόχος του ήταν άπειρώς ευρύτερος, πράγμα που έμεις δέ μπορούμε να επιχειρήσουμε με μ' άς, είχε σαν όπτική μ' ά επίδραση πάνω στην ίδια τή ζωή.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: 'Ωστόσο, δεχόσαστε σαν ά π ώ τ ε ρ ο σ κ ο π ό, τόν στόχο του Άρτώ;

ΜΠΡΟΥΚ: Νομίζω πώς τ' ό κάθε τι πρέπει ν' άναπτυχθεί όργανικά με τόν δικό του τρόπο και δέ μπορώ να πιστέψω πώς, σ' ά 1964, η όργανική ανέλιξη προς τήν κατεύθυνση που 'χουμε πάρει θα μ' άς βγάλει άκριβώς σ' ό ίδιο τέμμα με τόν Άρτώ. Νομίζω πώς, για την ώρα, τ' ό πιο κοντινό πράγμα προς ένα θεάτρο τύπου Άρτώ που 'χουμε δει είναι τ' ό θεάτρο του Μπρέχτ, που συχνά άποδείχτηκε στην πράξη έντελώς διαφορετικό απ' τις θεωρητικές αναλύσεις του ίδιου του Μπρέχτ. Αυτό που 'κανε σαν σκηνοθέτης, στις καλύτερες στιγμές του, ήταν να δημιουργεί μορφές κ' ένα όρισμένο τελετουργικό και στην πολύ άξιοσημειώση δουλειά του μπορεί κανείς να διαπιστώσει πολλά επίπεδα έννοιών. "Όπως σέ κάθε μεγάλη ρεαλιστική δημιουργία πάνω σ' ό ζωή, υπάρχουν όλοφάνερα σ' όν Μπρέχτ ένα ίσχυρό κοινωνικό επίπεδο: ωστόσο, όντας ταυτόχρονα συγγραφέας και σκηνοθέτης, ό Μπρέχτ μπόρεσε επίσης να δημιουργήσει ένα έντελώς μορφολογικό οικοδόμημα, που 'χε μ' άς τόσο πλήρη ύπαρξη, όσο κ' ένα έργο του Σαίξπηρ πάνω σέ μια τυπωμένη σελίδα. "Η αντίφαση που υπογραμμίστηκε σ' ό Έδιμβούργο (Σ. τ. μ. Σ' ό Συνέδριο Συγγραφέων, που 'γινε σ' ά πλαίσια του εκεί Φεστιβάλ) άνάμεσα σ' ό Παραδοσιακό θεάτρο και τ' ό θεάτρο τ' ό Παράλογου, είναι έσφαλμένη και βασιίζεται σέ εικόνες και τών δυό ιδωμένες μέσα από παραμορφωτικό καθρέφτη: Τ' ό σωστό θεάτρο είναι η άληθινά δημιουργική περιοχή, όπου και τ' ά δύο — Παραδοσιακό και "τ' ό Παράλογου" — γίνονται ένα.

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: Μ' όλο που ό Μπρέχτ κι ό Άρτώ βλέπουν τ' ά πράγματα από διαφορετικές θεωρητικές γωνίες, νομίζετε πώς στην πράξη συναντιώνται;

ΜΠΡΟΥΚ: Δέν θα 'λεγα πώς συναντιώνται, αλλά θα μπορούσα να πω πώς βρίσκονται πλησιέστερα ό ένας σ' όν άλλο απ' ό,τι θα μπορούσε εύκολα κανείς να φανταστεί. Κατά σύμπτωση, ανεβάζουμε τ' ό μόνο θεατρικό έργο που 'γραψε ποτέ ό Άρτώ, τήν "Έκρηξη Αίματος", που διαρκεί τρία λεπτά. Είναι τ' ό μόνο κομμάτι διαλόγου που μ' άς άφρεσε...

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: Έχω διαβάσει τ' ό σενάριο της ταινίας του "Η Κατάκτηση τ' ό Μεξικού". Νομίζετε πώς αυτό βρίσκεται έξω απ' τ' ό στόχο του πειράματός σας;

ΜΠΡΟΥΚ: Για να τ' ανεβάσει ίσως κανείς, θα χρειαζόταν τήν επιχορήγηση που παίρνει τ' ό Έθνικό θεάτρο και τήν τεράστια σκηνή του "Ντριούρ Λέην"!

Σ. ΤΡΑΣΛΕΡ: Μά, άκριβώς, αυτό δέν αισθάνεται πολλές φορές κανείς με τ' ά θεωρητικά γραφτά τ' ό Άρτώ, πώς είναι έντελώς έξω από κάθε νοητή θεατρική πραγματικότητα;

ΜΠΡΟΥΚ: Ναι, βέβαια, μ' ά δ' Άρτώ ήταν τρελλός. Άκριβώς, όμως, η τρέλλα του έμπεριείχε όλες τις μορφές διαύγειας. Έτσι, ήταν πιο διαρατικός και προπαντός πιο σωστός πάνω σ' ά περισσότερα θεατρικά θέματα από πολλούς υγιέστερους ανθρώπους.

(Μετ. Κ. Στ.)

SIMON TRUSSLER

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Ο ΓΚΟΡΝΤΟΝ ΚΡΑΙΗΓΚ ΣΗΜΕΡΑ

‘Ο Μίνως Βολανάκης διαβλέπει
έναν “ψευδοπλατωνικό έστέτ”

Θεατρική δύναμη πρώτου μεγέθους, που αφήνεται, ώστόσο, να σπαταλιέται στά ξένα, ο Μίνως Βολανάκης, εγκαινιάζει απ’ αυτό τό τεύχος τη συνεργασία του με τό «Θέατρο». Μετέφρασε τόν Α’ Διάλογο τού Γκόρντον Κραίηγκ γιά τήν Τέχνη τού Θεάτρου και συνόδεψε τή μετάφρασή του μ’ ένα γράμμα, πού περιλαμβάνει ένδιαφέρουσες απόψεις γιά τή φυσιογνωμία τού άγγλου σκηνοθέτη.

‘Ανταποκρίθηκα κεραυνοβόλα στήν παράκληση τού “Θεάτρου” νά μεταφράσω τόν Πρώτο Διάλογο τού Gordon Craig γιά τήν Τέχνη τού Θεάτρου, γιατί, άπλουστατα, πριν από χρόνια — μαθητής ακόμα Δραματικής Σχολής — τόν είχα μεταφράσει μαζί με κάποιες άλλες σελίδες του. Ξανακοίταξα τό κείμενο κ’ έκανα κάποιες μικρές διορθώσεις. ‘Ακόμα και σήμερα, πού λίγες μορφές στό έπάγγελμά μου μ’ ένδιαφέρουν λιγότερο από τόν Craig, δε μπόρεσα νά τό ξαναδιαβάσω χωρίς κάποιον θαυμασμό. ‘Η ψευδοπλατωνική του πλαδαρότητα με διώχνει. ‘Η άλλοτε γοητευμένη μου αγανάκτηση γιά τήν πολυκροτη παράγραφο γύρω απ’ τόν ‘Αμλετ έμεταβληθεί σέ άδιαφορία. “Ολ’ αυτά και τό είδος τού σαλονίστικου έπαναστατισμού, τό dash, μού φέρουν πλήρη λονδρέζικη, μεταμεσονύκτιο και έξωντωτική — πλήξη άμφίστομο. ‘Αλλά πώς νά μη θαυμάσει κανείς τήν οίηση τού 1905! ‘Εστέτ βέβαια, αλλά βάζει τά γυαλιά στό “Βυζάντιο” και ίσως - ίσως και στήν Φωκίανους Νέγρη.

Δυό φορές στόν Πρώτο Διάλογο άγγίζει ο Craig τήν ύσισία : Πρώτα, όταν λέει πώς ή δράση ήταν ή ψυχή τής ήθοποιίας. (‘Η εύλογημένη άγγλική γλώσσα τού δίνει action= δράση, acting= ήθοποιία). Και δεύτερη φορά, όταν, μιλώντας έναντίον τού ήθοποιού — σκηνοθέτη, δηλώνει πώς ή γνώση πού συνεπάγεται ή δουλειά τού σκηνοθέτη ίσως είναι αντίθετη με τήν έσωτερική ζωή τού ήθοποιού. ‘Αλλ’ άμέσως ή οίησή του, λογαριάζοντας τή γνώση σαν κάτι πολύ πιό ένδιαφέρον, τού κλείνει τό άποκαλυπτικό αυτό πορτάκι κ’ έτσι ο Craig δέν άναρωτιέται μήπως αυτή ή ζωή, πού τήν άμεσότητά της σκοτώνει ή γνώση, είναι τό ίδιο με τήν δράση κτλ. Κάπου ο Craig έχει γράψει μιá έξοχη σελίδα : Μιλώντας στούς νέους ήθοποιούς, περιγράφει πώς ή πίσση τής έπικρίσεως κ’ ή άποτυχία συμμορφώνει τό νέο, πού παίζει άγαρμπα αλλά σύμφωνα με τόν έαυτό του, πρós τό παραδεδομένο “καλό παίξιμο” πώς ο νέος, πού δέν έχει τό κουράγιο νά μείνει στήν έρημο γιά πέντε δέκα χρόνια, “μαθαίνει νά παίζει” σύμφωνα με τήν άγορά και, άντι νά φθάσει ύστερα από δέκα χρόνια άποτυχίας νά παίζει σύμφωνα με τόν έαυτό του αλλά καλά, άρχίζει νά παίζει όπως οί άλλοι κι “ο καλλι-

τέχνης πεθαίνει μέσα στόν ήθοποιό...”. (Κάποιος θά ‘πρεπε νά προσθέσει πώς άν αυτά κάνει ή έπικριση, σήμερα ή έπιτυχία κάνει τόν ήθοποιό νά πεθαίνει μες στόν θιασάρχη). ‘Αλλ’ άμέσως συμβουλεύει τούς νέους νά γίνουν σκηνοθέτες όπου τό 1900 ή άγορά ήταν λιγότερο κεκορεσμένη κ’ ή άποτυχία λιγότερο σίγουρη — κ’ έτσι πάλι κλείνει τό πορτάκι.

Μόνο στό δοκίμιό του γιά τήν “σούπερ - μαριονέτα” ο Craig άντιμετωπίζει καθαρά τό πρόβλημά του. Μεταφράζω πρόχειρα :

“‘Η ήθοποιία δέν είναι Τέχνη... Τό τυχαίο είναι έχθρός τού καλλιτέχνη. ‘Η τέχνη πραγματοποιείται μόνο βάσει σχεδίου. ‘Επομένως γιά νά δημιουργήσουμε ένα έργο Τέχνης πρέπει νά εργασθούμε μόνο με υλικά πού τις αντίδράσεις τους μπορούμε νά ύπολογίσουμε από πριν. ‘Ο άνθρωπος δέν είναι ένα άπ’ αυτά τά υλικά”.

‘Ο Craig άρχισε από τό νά βλέπει τόν ήθοποιό — ίσως γιατί ήταν γιός μιás μεγάλης ήθοποιού — σαν φαινόμενο φυσικό και άμετακίνητο. ‘Επομένως τόν περιφρονούσε όπως εγώ περιφρονώ τά δένδρα πού, πληροφορούμαι, είναι κι αυτά φυσικά και άμετακίνητα. Και συνεχίζει:

“‘Ολη ή φύση τού ανθρώπου τείνει πρós τήν έλευθερία. ‘Επομένως ο άνθρωπος είναι σφραγισμένος με τήν άπόδειξη πώς σαν υλικό γιά θέατρο είναι άχρηστος”.

Μ’ άλλα λόγια έρχεται ή μέρα πού καταλαβαίνουμε πώς ακόμα κ’ ή μαμά μας μπορεί νά φερθεί άπροσδόκητα. Τήν έπαθε κι ο ‘Αμλετ. (‘Ισως κ’ εγώ ιδώ μιá μέρα τά δένδρα νά βαδίζουν έναντίον μου. Τήν έπαθε κι ο Μάκβεθ. ‘Αλλ’ άν αυτό, αντίθετα, μού φέρι κέφι νά κάνω θέατρο με δέντρα; Χμ...)

‘Ετσι, γρήγορα καταλαβαίνει ο άναγνώστης του πώς αυτός ο έγγλέζος, παρά τή λάμψη τού μυαλού του, άναζητούσε τήν άνάπαυση στό σχήμα μακριά από τήν έλευθερία. “Όσο γιά τή δράση, τήν συλλαμβάνει τόσο αντίθετη με τό Λόγο ώστε συχνά με δράση έννοεί κίνηση, σχήμα έν χρόνω, σέ βαθμό πού μερικές στιγμές ένιωσα τόν πειρασμό νά διορθώσω τή μετάφραση άνάλογα. Κ’ έδώ είναι ο κόμπος : παιδί τού αίσθητισμού τής εποχής του, ο Craig δέν έφθασε νά σκεφτεί πώς δράση στόν άνθρωπινο χρόνο σημαίνει άπόφαση (δηλαδή έλευθερία στριμωγμένη από τό χρόνο) κι ότι στό θέατρο ο Λόγος, ίσως νά ‘ναι πιό άμεσος, πιό άποκαλυπτικός φορέας τής άποφάσεως, τής θελήσεως, άπ’ ό,τι μπορεί νά ‘ναι τό “χρώμα” και “ή γραμμή” και τά φωτιστικά χροουπαρίσματα πού τόσο τόν ήδόνιζαν. ‘Ισως δηλαδή ή “ποίηση” τού Σαίξπηρ νά ‘ναι πιό θεατρική κι άπ’ τή σκόνη πού σκουπίζουν στή σκηνή οί καθαρίστριες. ‘Αποκαλυπτική είναι κ’ ή γλώσσα πού μεταχειρίζεται ο Craig: άσαρκη, σαλονίστικη και δίχως χιούμορ, με περίεργες καθαρευουσιανισμούς. (Μεταχειρίζεται τό ρήμα commence εκεί πού ο κόσμος θά ‘λεγε begin ή start. Προφορικά ή πολυλογία του είναι διασκεδαστικότερη, ίδίως από άνθρωπο πού ‘χει περάσει πιό ά ένενήντα). Δέν ήταν τυχαίο φαινόμενο ή

‘Ο Γκόρντον Κραίηγκ, 92 χρονών σήμερα, ζει στήν Κωνη ‘Ακτι



ἀποτυχία τοῦ Craig στὸ θέατρο. Εἶχε τὸ θάρρος τῶν ἐμπνεύσεων τοῦ ἀλλ' ἔχι καὶ τὸ θάρρος νὰ τίς θυσιάσει· δηλαδὴ δὲν εἶχε ταλέντο, μ' ὅλο πὺ ἦταν προικισμένος μὲ κάθε εὐκολία. Ἴσως, ἀντὶ γιὰ τὸ Διάλογο ἢ μαζὶ μὲ τὸν Διάλογο θὰ ἔπρεπε τὸ "Θέατρο" νὰ δημοσιεύσει μερικὰ ἀπὸ τὰ σχέδιά του, ἀν κ' ἔχουν γνωρίσει δημοσιότητα δυσανάλογη μὲ τὴν ἀξία τους. Ἡ ἀπέχθεια πρὸς τὸ συγκεκριμένο ἐκφράζεται καθαρὰ σ' αὐτὰ. Καμιά φορὰ παρουσιάζουν δῆθεν θεατρικὲς μορφές πὺ βρισκονται ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς δράσης (τί μᾶς παιδεύει μὲ τὸν Γιόρικ; ὁ Σαίξπηρ πὺ τὸν ἐφεύρε, τὸν παρουσιάζει μόνο μὲ μιὰ φράση καὶ δυὸ κόκκαλα). Ἄλλοτε, σκηνακτικὲς εἰκόνες μὲ μιὰ μεγαληγορία τοῦ χώρου, ἄσχετη μὲ τίς διαστάσεις ὁποιασδήποτε σκηνῆς ὅπου ὁ λόγος θὰ μπορούσε ν' ἀκουσθεῖ. Ἡ ρητορεία τοῦ ἀφηρημένου φτάνει κυριολεκτικὰ στὴν κενότητα. Ρομαντικός, ψευδοπλατωνικός, μανιχαῖος, Ἴσως ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸν Βάγκνερ στὸν Ἀϊζενστάιν καὶ στὸν αἰσθητικὸ Κινηματογράφο, ἀλλὰ στὸ θέατρο, τέχνη τοῦ ἐνσαρκωμένου, εἶναι κάκιστη ἐπίδραση. Καὶ σὰν γενάρχης τῶν ἐξηγητῶν — αὐτῆς τῆς πληγῆς πὺ καθημερινὰ πλαδαραίνει τὴ σχέση τοῦ Θεάτρου μὲ τὸ Κοινὸν του, εἴτε κριτικοὶ εἶναι, εἴτε σκηνοθέτες πὺ ἀφιερῶνουν περισσότερο χρόνο στὸ νὰ ἐξηγοῦν τίς προθέσεις τους παρὰ στὸ νὰ τίς πραγματοποιοῦν — ἄς ὀφεται. Βέβαια αὐτὸς ὁ Διάλογος ἔπαιξε ἱστορικὰ κάποιο ρόλο, ἀκόμα καὶ σὲ ζητήματα συγκεκριμένα. Π.χ. μεταξύ ἄλλων βοήθησε πραγματικὰ νὰ καταργηθοῦν τὰ φῶτα τῆς ράμπας. Καὶ δὲν ἀμφιβάλλω πὺς στὸν τόπο μας, ὅπου τὰ φῶτα τῆς ράμπας παρατηροῦνται ἐνίοτε διὰ γυμνοῦ ὀφθαλμοῦ, μεταξύ ἄλλων, ἦταν καιρὸς νὰ δημοσιευτεῖ. Κι αὐτὸς πὺ μὲ παιδεύε ὅταν ἤμουν μαθητὴς Δραματικῆς Σχολῆς ἄς παιδεύει τώρα κι ἄλλους πὺ Ἴσως δὲ διαβάξουν ἀγγλικά κι ἄς γίνεαι καὶ σ' ἄλλους ἢ εὐγενική του ἀγένεια κι ὁ ἐνθουσιασμός του, ὀλέθριο παράδειγμα.

ΜΙΝΩΣ ΒΟΛΑΝΑΚΗΣ

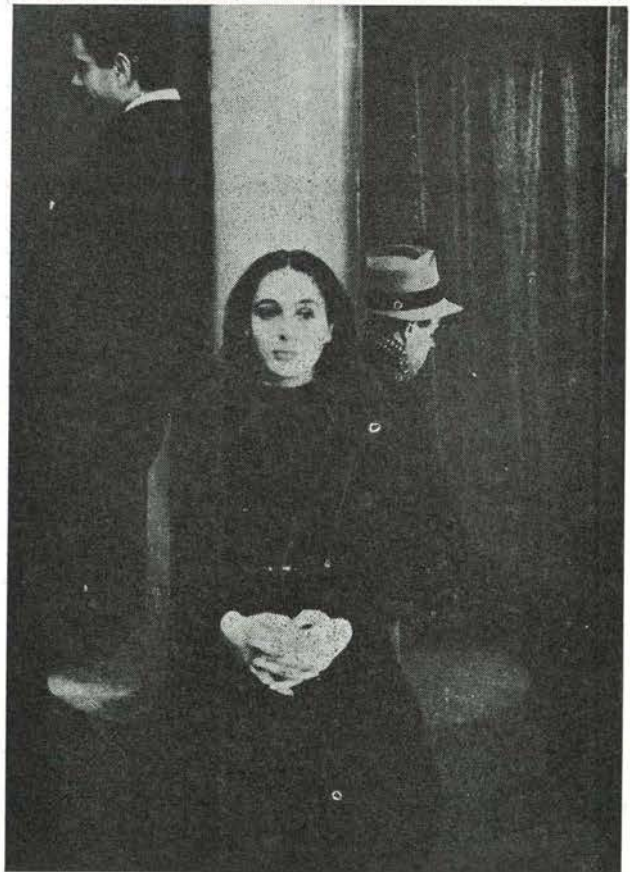
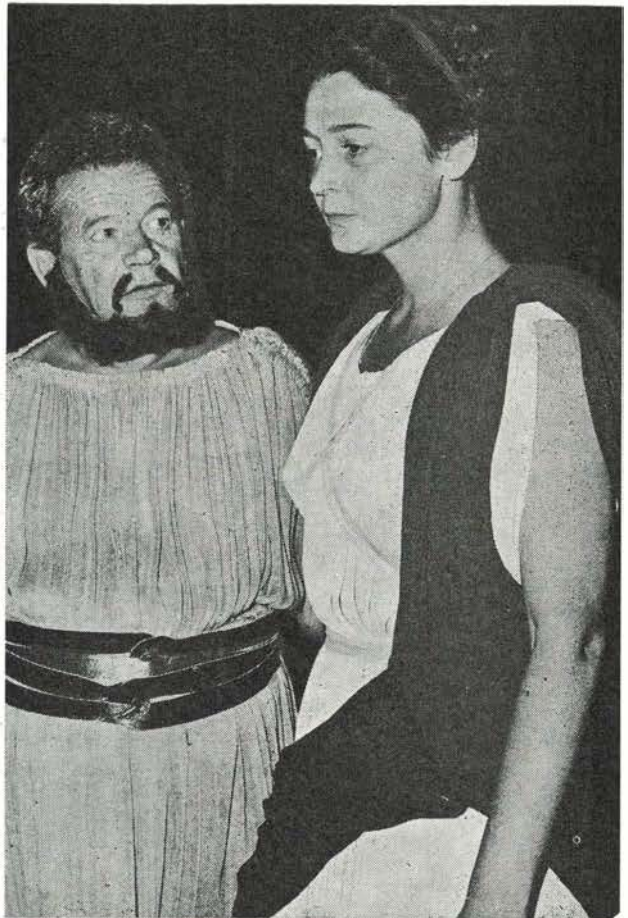
Ο ΠΟΛΕΜΟΣ ΤΩΝ "ΑΝΤΙΓΟΝΩΝ"

Πῶς εἶδαν τὴν ἡρωίδα τους ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Ἀνούιγ

Ὁ Βέλγος συγγραφεὴς καὶ πρόεδρος τοῦ Βελγικοῦ Κέντρου τοῦ Διεθνούς Ἰνστιτούτου Θεάτρου, Ζώρζ Σιόν, ἔδωσε πρόσφατα μιὰ διάλεξη πᾶνω στοὺς κινδύνους πὺ ἀπειλοῦν τὸ σύγχρονο Θέατρο. Ἀπ' αὐτὴ δίνουμε τὸ ἀπόσπασμα πὺ ἀναφέρεται στὴν κατάχρησι παλαιῶν θεμάτων καὶ μορφῶν ἀπὸ τοὺς τωρινούς συγγραφεῖς, τοῦ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα σοβαρὴ ζημιὰ γιὰ τὸ σύγχρονο θέατρο.

Πρὶν ἀπὸ δυὸμιση χιλιάδες χρόνια, ἡθοποιοὶ πὺ φοροῦσαν προσωπεῖα, χιτῶνες καὶ καθόρνους ἀποκαλύπταν, κάτω ἀπ' τὸ καθάριο ἀττικὸ φῶς, ἕνα ἀπ' τὰ πὺ ὁμορφα δραματικὰ ποιήματα, πὺ ἢ πίστη κ' ἢ παραδοχὴ ἐνέπνευσαν ποτε στοὺς ἀνθρώπους. Κόρη τοῦ Οἰδίποδα καὶ τῆς Ἰοκάστης, ἢ Ἀντιγόνη ἦταν ὁ ἀθάωτος καρπὸς τῆς αἰμομιξίας. Αὐτὰ πὺ ὁ θρύλος καὶ ὁ ἴδιος ὁ Σοφοκλῆς μᾶς λένε γι' αὐτὴ δείχνουν πὺς ἀπ' τὰ παιδικὰ της ἐφάρμοζε στὴν πράξη τὴν ἀρετὴ, προστρέχοντας τοὺς γύρω της: ὑπῆρξε τὸ ἀποκούμπι τοῦ Οἰδίποδα, τοῦ ξεπεσμένου βασιλιᾶ, τοῦ ζητιάνου μὲ τὰ βγαλμένα μάτια· εἶχε ἀποπειραθεῖ ν' ἀποτρέψει τὸν Ἐτεοκλῆ καὶ τὸν Πολυεῖκη ἀπὸ νὰ ἀδελφοκτόνο πόλεμο. Δὲν τῆς ἔμενε πιά παρὰ νὰ πεθάνει γιὰ τοὺς δικούς της, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ζωὴ ἀφιερωμένη σ' αὐτούς. Στὴν "Ἀντιγόνη" τοῦ Σοφοκλῆ, ὁ ἀδελφοκτόνος πόλεμος ἔχει γίνεαι, τὸ κουφάρι τοῦ Πολυεῖκη προσμένει ἕναν τάφο, πὺ ὁ Κρέοντας τοῦ ἀρνιέται. Ἡ κοπέλλα τότε ἀψηφάει τὴν ἀπαγορευτικὴ διαταγὴ, πὺ τιμωρεῖ μὲ θάνατο ὅποιον ἀγγίξει τὸ πτώμα, συλλαμβάνεται καὶ καταδικάζεται. Ἀγαπάει τὴ ζωὴ — ἐτομαζόταν ἢ δόλια νὰ παντρευτεῖ — μὰ ὑπάκουσε ἥρεμα στὴ μακρόχρονη κλίση της: "Γεννήθηκα γιὰ ν' ἀγαπᾶ κι ὄχι γιὰ νὰ μισῶ".

Γνωρίζει καλὰ τὸ βάρος τῶν νόμων, ξέρει ὅμως ἀκόμα περισσότερο πὺς ἢ δικαιοσύνη βρίσκειται καμιά φορὰ πᾶνω ἀπὸ



ΑΝΩ, ἢ "Ἀντιγόνη" τοῦ Σοφοκλῆ, ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ στὴν Ἐπίδευρο: Ἡ Ἄννα Συνοδινοῦ, μὲ τὸν Π. Ζερβὸ (1956). ΚΑΤΩ, ἢ "Ἀντιγόνη" τοῦ Ἀνούιγ, ἀπὸ τὸ Θέιτρο Τέχνης: Ἡ Ἑλλη Λαμπέτη, μὲ τὸν Ν. Τζόγια καὶ τὸν Μ. Φωτόπουλο (1947)

τους νόμους: “ Δέν πιστεύω πώς οί διαταγές του είχαν άρκε-
τή δύναμη για νά βάλουν τήν ιδιοτροπία ενός ανθρώπου πάνω
άπ’ τή βουλήση των άθανάτων, πάνω άπ’ τους άγραφους νό-
μους που τίποτα δέν αλλάζει κι ούτε σβήνει. Κ’ οί νόμοι αυτοί
δέν είναι του σήμερα, κι ούτε του χτές... ”. ‘Η ‘Αντιγόνη ήρθε
στή γή για νά ύπακούει σ’ αυτούς και μόνο. Για νά λέει ναι,
ώς τó θάνατο.

Πρίν από είκοσι χρόνια, ήθοιοι με σημερινά κοστούμια άπο-
κάλυπταν, κάτω άπ’ τó επίδειξιο φώς των προβολέων, έν’ άπ’
τά πιό σκληρά δραματικά ποιήματα, που ή άρνηση ένέπνευσε
ποτέ στους ανθρώπους. ‘Απ’ τήν καταραμένη της φύτρα, ή
‘Αντιγόνη δέν κρατούσε παρά μιάν άδιαμφισβήτητη περηφά-
νεια ή μιά καθαρότητα χωρίς συμβιβασμούς. ‘Ο Ζάν ‘Ανούιγ
μάς λέει πώς άπ’ τά παιδικάτα της είχε πολύ επίδοθεϊ στον
έρωτα τής φύσης κ’ ήταν ένα άγρίμι που σκαρφάλωνε στά
δέντρα. Δέν τής έμενε παρά νά πεθάνει για τόν έαυτό της, όπως
είχε ζήσει για τόν έαυτό της. Στήν “ ‘Αντιγόνη ” του ‘Ανούιγ,
ó άδελφοτόνος πόλεμος έχει γίνει, τó κουφάρι του Πολυνεϊκή
προσμένει έναν τάφο, που ó Κρέοντας του άρνιέται. ‘Η κο-
πέλλα τότε άψηφάει τήν άπαγορευτική διαταγή που τιμωρεί
μέ θάνατο όποιον άγγίζει τó πτώμα, συλλαμβάνεται και κατα-
δικάζεται μόνο και μόνο γιατί άπορρίπτει τή σωτηρία. ‘Αγα-
πάει τή ζωή — έτοιμαζόταν νά παντρευτεί — μα ύπάκουσε πα-
θιασμένα σέ μιά μακρόχρονη κλίση: “ Δέ θέλω νά καταλάβω.
Αυτό είναι καλό για σάς. ‘Εγώ βρίσκομαι ‘δω για άλλο πρά-
γμα, παρά για νά καταλάβω ”. ‘Η ακόμα: “ Μου προκαλεί-
τε όλοι άηδία με τήν εύτυχία σας! Με τή ζωή σας που πρέπει
νά τήν αγαπάτε όσο τίποτ’ άλλο. Μοιάζετε με σκυλιά που
γλύφουν ό,τι βρούν μπροστά τους. Κι αυτές οί μικροευκαιρίες
σας, μέρα τή μέρα, άν δέν είναι κανείς πολύ άπαιτητικός... ‘Εγώ,
τά θέλω όλα, τώρα άμέσως... ”. ‘Η ‘Αντιγόνη ήρθε στή γή
για νά ολοκληρώσει μανιασμένα τόν έαυτό της. Για νά λέει
όχι, ως τó θάνατο.

Τά δυό αυτά έργα, που ‘χουν τó ίδιο όνομα κι άφηγούνται
κατ’ άρχην τήν ίδια ιστορία, φτάνει νά τά συνοψίσει κανένας για
νά ξεδιακρίνει τήν άδυσώπητη έχθρα που τά χωρίζει. Πολύ
περισσότερο από τις έλευθερίες στή γλώσσα και στή μορφή,
πολύ περισσότερο κι άπ’ τους άναχρονισμούς ή τήν νευρωτι-
κή ξεδιαντροπία που ‘χουν τά καμώματά της, ή ‘Αντιγόνη του
‘Ανούιγ πετάει στά μούτρα τής άρχαίας άδελφής της τις άρνή-
σεις της, τήν πεισματάρα κλίση της νά ‘ναι ένας μικρός δρά-
κοντας που φτύνει βρισίες που τήν κάνουν πολιτίδα ενός δια-
φορετικού κόσμου. Αυτός άκριβώς είναι ó πόλεμος των ‘Αν-
τιγονών...

Γιατί τις συγκρίνουμε; Γιατί άν τά δυό έργα άντικατοπτρίζουν
τήν έλευθερία του ποιητή άπέναντι στο μύθο, άν τó καθένα
έχει τά δικά του δικαιώματα, και τά δυό έχουν μιάν έξαιρετική
ποιότητα στις αντίφάσεις τους και τά δυό λέγονται “ ‘Αν-
τιγόνη ”, και τά δυό είναι μιά έξομολόγηση του καιρού τους.
Δέν πρόκειται νά ξεναζωντανέψουμε τήν αιώνια διαμάχη ανά-
μεσα στους Παλιούς και τους Σύγχρονους, νά προτιμήσουμε
ό,τι είναι κλασικό άπ’ ό,τι είν’ επίκαιρο, ή νά προσυπογράψου-
με τήν ταπεινωτική κλίση αυτών που βρίσκουν αυτόματα τά
έργα του παρελθόντος άνωτέρα άπ’ τά τωρινά. Ούτε κ’ είναι
πρόθεσή μας νά μετρήσουμε τó περιθώριο άνεξαρτησίας που
πήρε ένας σύγχρονος συγγραφέας άπέναντι σ’ ένα συγγραφέα
που έζησε 25 αιώνες πρίν.

Στόχος μας είναι, άπλούστατα, νά δούμε μαζί και παράλληλα
δυό έργα που ζωντανέουν πρόσωπα με τó ίδιο όνομα, γύρω
άπ’ τήν ίδια χειρονομία. “ Ας παραδεχτούμε, για νά ίσοροπη-
σουμε τήν άντιπαράθεση, πώς οί δυό συγγραφείς έχουν ίσο
ταλέντο, ίση έλευθερία, τó ίδιο μεγάλη δραματική δύναμη, πρά-
μα που — όλοι θά συμφωνήσουν — δέν ίσοδυναμεί με άδικη
μεταχείριση του ‘Ανούιγ. Ποιά χρησιμότητα, ποιοί σκοποί,
ποιά ανθρώπινη ήχώ, ποιο μυστικό βγαίνουν άπ’ τις δυό “ ‘Αν-
τιγονές ”;

‘Η ‘Αντιγόνη του Σοφοκλή έχει μιά πίστη. “ Όλα τά κίνητρά
της πηγάζουν άπ’ τά ιερά και τά όσια. Ριψοκινδυνεύει άφού
καταναγκάζεται άπ’ τή συνείδησή της. Είναι τρυφερή, ναι. Θά
λυπηθεί τó φώς και τόν έρωτα. Δέχεται, όμως, τή θυσία, για-
τί έχει μιά ψυχή άθάνατη. “ ‘Ο χρόνος που θά πρέπει ν’ άρέσω
στους νεκρούς είναι πολύ πιό μακρός άπ’ αυτόν που θά ‘μαι
ανάμεσα στους ζωντανούς ”. Είναι όλη εύσπλαχνία.

‘Η ‘Αντιγόνη του ‘Ανούιγ δέν έχει πίστη. “ Όλα τά κίνητρά της

πηγάζουν άπ’ τήν περιφρόνηση. Ριψοκινδυνεύει κάτω από τήν
πίση του χαρακτήρα της. Είναι τρυφερή, ναι. Θά λυπηθεί τó
φώς και τόν έρωτα. ‘Αλλά τή θέλει τή θυσία γιατί έχει συχα-
θεί τόν κόσμο. Είναι μιά όρθολογίστρια, που ‘χει για θρησκεία
της τήν άλαζονία. Μην πείτε πώς είναι άδικος: τó φρονάζει
άδιάκοπα με άπόλυτα σαφή ρητορική δεινότητα — που, άλ-
λωστε, συχνά σου σφίγγει τήν καρδιά.

Δέν πιστεύει στους νεκρικούς κανόνες, δέν ενεργεί για τήν
αιωνιότητα του Πολυνεϊκή. ‘Η ιδέα του θείου (όχι καν με τήν
μεταφυσική “ θρησκευτική ” έννοια, αλλά του θείου όπως τó
ύμνει ó ‘Αντρέ Μαλρώ) τήν ένδιαφέρει πολύ λιγότερο άπ’ όσο
ή επιβεβαίωση πώς ó έαυτός της άποτελεί μιάν έξαίρεση.

‘Αλλωστε, ó Κρέοντας άναλαμβάνει νά τής διαλύσει και τήν
παραμικρή δικαιολογία πάνω στήν “ ύπόθεση Πολυνεϊκή ”.
“ Όταν δέν υπάρχει πίστη, δέν υπάρχει κ’ αιωνιότητα. ‘Η χει-
ρονομία τής ταφής δέν είναι παρά πείσμα και πρόκληση, όχι
επιτέλεση λειτουργικού καθήκοντος. Ούτε κ’ ή άδελφική αγά-
πη έχει νά κάνει: οί έχθροί άδελφοί ήταν κ’ οί δυό παλιότομαρα,
κι ακόμα τó καταδικασμένο κουφάρι κανείς δέν ξέρει σέ ποιόν
άκριβώς άνήκει. ‘Ο τρόπος που ó ‘Ανούιγ κόβει τους δεσμούς
που έδεναν τήν ‘Αντιγόνη με πρόσωπα ή πράματα έξω άπ’ τόν
έαυτό της είναι ‘ ένα μίγμα άδελφού και δεξιοτεχνίας. Παρά-
δοξα, ó ‘Ανούιγ δίνει στον Κρέοντα μιάν άληθινή νέα όψη και
μιάν άναπάντεχη σπουδαιότητα. Κι όσο κανείς γίνεται περισ-
σότερο οικείος με τó κείμενο, τόσο πιό πολύ του ‘ρχεται νά
δουλέψει δίκιο στον Κρέοντα. “ Όχι γιατί βιαστέυει στή ζωή:
γιατί πασχίζει όσο μπορεί νά τής άφήσει ένα νόημα και γιατί
ή φτωχική αυτή άπόπειρα είναι προτιμότερη άπ’ τήν πεισμα-
τική άρνηση μιάς κοπελλίτσας που συγγείει τήν καθαρότητα
με τή φυγή.

Τó γεγονός παραμένει: ή ‘Αντιγόνη του ‘Ανούιγ συγκινεί, ή
άγρια άντίστασή της έχει μιάν ισχυρή όρμη κι ó συγγραφέας
τήν έχει προικίσει με μιά γλώσσα που μεθάει σαν παλιό δυ-
νατό πιοτό. ‘Ωστόσο, ή Θηβαία πριγκίπισσα, που θέλει ν’ άρέ-
σει στους νεκρούς και στους θεούς, θά στέκει πάντα πιό ψηλά
άπ’ τήν κοπελλίτσα που βαδίζει στή ζωή και βγαίνει άπ’ αυ-
τή, μοιάζοντας στήν εικόνα του έαυτού της. Αυτή ή ‘Αντιγό-
νη, είναι θαρραλέα, αλλά δέν είναι καλή. ‘Η άλλη, ή Θηβαία,
ήταν και θαρραλέα και καλή. ‘Ακόμα κι άν ή ζωή είν’ ένα επι-
κίνδυνο παιχνίδι, ακόμα κι άν είναι λέπρα ή πανούκλα, πιό
ύμορφο είναι νά μιλάει κανείς για τά μέσα καλύτερέψής της,
παρά για τó πώς νά τής ξεφύγει. Σέ τελευταία άνάλυση, ύπάρ-
χει άπ’ τή μιά ή φυγή μπροστά στον λεπρό — κι άπ’ τήν άλ-
λη, τó φιλί στον λεπρό...

(Μετ. Κ. Στ.)

GEORGES SION

ΤΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ ΚΑΙ ΜΠΡΕΧΤ



« ‘Εσού κάνε ό,τι θέλεις στήν ούρά σύμφωνα με τήν
‘Αποστασιοποίηση του Μπρέχτ. ‘Εγώ, τó κεφάλι θά τó
παίξω άδυστηρά με τή “ Μέθοδο ” του Στανισλάβσκι

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



Ο ΑΝΤΡΕ ΜΠΑΡΣΑΚ ΠΡΟΤΕΙΝΕΙ
ΜΕΤΡΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΘΕΡΑΠΕΙΑ
ΤΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΚΡΙΣΗΣ

‘Ο γνωστός Γάλλος σκηνοθέτης Άντρέ Μπαρσάκ, πού διευθύνει τό παρισινό θέατρο «Ατελιέ», διατυπώνει τις παρακάτω απόψεις για τήν κρίση πού μαστίζει τό ‘Ελεύθερο Θέατρο και προτείνει διάφορα μέτρα πού πρέπει νά ληφθούν για τήν επιτυχή αντιμετώπισή της:

‘Η κρίση πού περνοούν τή στιγμή αυτή τά μη κρατικά θέατρα έγινε άφορμή νά καταναλωθεί άρκετό μελάνι και προκαλέσει πολλά πάθη. Είναι γεγονός άναμφισβήτητο πώς τά περισσότερα ελεύθερα θέατρα περνοούν άσχημες μέρες και βρίσκονται στά πρόθυρα τής χρεωκοπίας. ‘Η φετεινή θεατρική περίοδος για πολλά άπ’ αυτά, θά ‘ναι ή περίοδος τής τελευταίας τους έλπίδας. Στο κατώφλι τής άπελπισίας, οι διευθυντές φθάνουν στό σημείο ν’ αντιμετώπιζουν τό ένδεχόμενο άπεργίας για νά προκαλέσουν τήν προσοχή του Δημοσίου για τήν τύχη τών θεάτρων τους. Για πρώτη φορά στά χρονικά, βρίσκονται ένωμένοι στους κόλπους μιας επιτροπής σωτηρίας του θεάτρου οι εκπρόσωποι τών έργοδοτών κ’ οι αντιπρόσωποι τών εργαζομένων πού άνήκουν στην ‘Ομοσπονδία του Θεάματος. Πώς φτάσαμε σ’ αυτή τήν κατάσταση κρίσης; ‘Ασφαλώς, μ’ έναν άργό ξεπεσμό του επαγγέλματος, πού ‘χει συνθλιβεί κάτω από τό συντριπτικό βάρος τών φορολογικών ύποχρεώσεων πού επιβάλλει τό Κράτος.

‘Αρχίζοντας από τό Μεσαίωνα, τότε πού τά θέατρα έθεωρούντο τόποι άπωλείας, οι άτιμωτικοί φόροι πού επιβλήθηκαν στά θέαματα διατηρήθηκαν στη Γαλλία, με διαφορετικά όνόματα, ως τήν εποχή μας. ‘Η εισφορά για τούς πτωχούς καταργήθηκε, άμέσως όμως αντικαταστάθηκε από ειδικά τοπικά τέλη αύξημένα κατά 8,5%, στά όποια ήθε να προστεθεί ένας ειδικός φόρος θεαμάτων, πού ποικίλλει ανάλογα με τά έσοδα από 2,40 ως 7,20%. ‘Ενώ ένας μπακάλης στό Παρίσι πληρώνει μόνο 2,65% ειδικά τοπικά τέλη, τά θέατρα φτάνουν νά πληρώνουν ως 15,70%, τέλη πού εισπράττονται άμέσως πάνω στα έσοδά τους, τέλη στα όποια έρχονται νά προστεθούν, φυσικά, κ’ οι τακτικοί φόροι πού επιβάλλονται σε κάθε έμπορική ή βιομηχανική επιχείρηση.

‘Ετσι, ή Γαλλία είναι σχεδόν ή μόνη χώρα στην Εύρώπη πού π λ ή τ τ ε ι τό θεατρο με τόσο άντικανονικό τρόπο, ενώ στην καλλιτεχνική κληρονομιά τής Γαλλίας ή θεατρική τέχνη και τά έργα τών συγγραφέων μας κατέχουν θέση πρώτης γραμμής.

Προσθέστε σ’ αυτή τή δρακόντεια φορολογική κατάσταση, τούς πειρασμούς πού ύφίσταται σήμερα ό ένδεχόμενος θεατής, άπ’ τούς όποιους ό σπουδαιότερος, ή Τηλεόραση, χρηματοδοτείται, πολύ σωστά, άπ’ τό Κράτος, και θά καταλάβετε γιατί τό θεατρικό επάγγελμα στό σύνολό του άπαιτεί λίγο περισσότερη κατανόηση και δικαιοσύνη άπ’ τήν Κυβέρνηση.

‘Εξάλλου, κανείς δέν άμφισβητεί πιά τή βασιμότητα αυτής τής άπαίτησης και πρέπει νά ελπίζουμε πώς ή φετεινή χρονιά θά δει νά πραγματοποιείται ή ύπόσχεση φορολογικής απαλλαγής, πού δόθηκε πριν από καιρό και ποτέ δέν τηρήθηκε.

Πραγματικά, ή θέση πού κατέχουν τά ελεύθερα θέατρα στην θεατρική ζωή είναι ακόμα πρωταρχικής σημασίας. Παρ’ όλες τις παχυλές επιχορηγήσεις και τήν άπόλυτη φορολογική άπαλλαγή πού απολαμβάνουν, τά εθνικά θέατρα δέ μπορούν και δέν έχουν, εξάλλου, σαν προορισμό τους, νά βάζουν τις δυνατότητές τους στη διάθεση τών νέων ταλέντων. Για νά περιοριστούμε στους συγγραφείς πού άποκαλύφθηκαν μετά τόν πόλεμο, θ’ αναφέρουμε μόνο πώς ό Σάρτρ, ό Καμύ, ό ‘Οντιμπερτί, ό Ντυμπιγιάρ, ό ‘Ιονέσκο, ό Μαρσώ, ό ‘Ομπάλντι, ό Μπιγιεντού, ό Μπέκετ, ό Ζενέ, και σίγουρα μού διαφεύγουν μερικοί, είδαν για πρώτη φορά νά παίζονται τά έργα τους σε ιδιωτικά θέατρα.

‘Υπάρχουν όρισμένοι κίνδυνοι πού τά επιχορηγούμενα θέατρα (πού, άπ’ τή φύση τους, παίζουν τό ρόλο Μουσείου και δέ μπορούν νά εμπιστευτούν παρά σ’ αναγνωρισμένα ταλέντα), δέν

έχουν τό δικαίωμα ν’ άγνοήσουν. Τά ιδιωτικά θέατρα είναι λοιπόν τά μόνα πού μπορούν ν’ άναζητήσουν νέα ταλέντα κ’ είναι άναμφισβήτητο πώς σ’ όλους τούς τομείς τής θεατρικής τέχνης, είτε πρόκειται για συγγραφείς, για ήθοποιούς, για σκηνοθέτες ή για σκηνογράφους, ή συμβολή τών ιδιωτικών θεάτρων στην άποκάλυψη ταλέντων υπήρξε πρωταρχική. Δυστυχώς, οι μη ύγιεις οικονομικές συνθήκες μέσα στις όποιες παλεύουν τά ιδιωτικά θέατρα, εύνόησαν όρισμένες μεθόδους εργασίας πού, αν γενικευθούν, θά όδηγήσουν στην έξαφάνιση και τών τελευταίων ανεξάρτητων έμψυχωτών πού διαθέτει τό θέατρο στό Παρίσι. Οι συνθήκες εκμετάλλευσης μιας θεατρικής επιχείρησης είναι τέτοιες τήν παρούσα στιγμή, πού μόνο μια πολύ μεγάλη επιτυχία επιτρέπει τήν πραγματοποίηση κέρδους. Μια κατά προσέγγιση επιτυχία άφήνει γενικά παθητικό, μια άποτυχία στοιχίζει από έκάτον πενήντα ως διακόσιες χιλιάδες φράγκα. Κάτω άπ’ αυτές τις συνθήκες ένας θιασάρχης πού δέν είχε τήν τύχη νά ‘χει μια μεγάλη επιτυχία μέσα σε δυό χρόνια, βρίσκεται γενικά μ’ ένα παθητικό τριακοσίων ως εξακοσίων χιλιάδων. Καταδικασμένος σε άδράνεια, άφού δέ διαθέτει ρευστό χρήμα, κνηνημένος άπ’ τό Κράτος άδυσώπητα προσθέτει κάθε μήνα πρόστιμα στα όφειλόμενα ποσά. ‘Αν δέν φλογίζεται στ’ αλήθεια από μια πίστη, δέν έχει άλλη διέξοδο άπ’ τό νά παραδοθεί ολοκληρωτικά στους θεατρικούς επιχειρηματίες πού περιμένουν τήν κατάλληλη στιγμή για νά τόν παρασύρουν σε μια συνεργασία. . .

‘Απ’ τή στιγμή αυτή ή θιασάρχης χάνει κάθε ελευθερία και, κατά γενικό κανόνα, άδυνατώντας νά πληρώσει τά χρέη του, άκόμα και στην περίπτωση μιας επιτυχίας του, άφού μόνο ένα μέρος τών κερδών εισπράττει, βλέπει όλο και περισσότερο νά περιορίζεται στό ρόλο ενός άπλου εκμισθωτή θεατρικής αίθουσας. Σε περίπτωση άποτυχίας, ή επιχειρηματίας άποσύρεται μετά από τριάντα — σαράντα παραστάσεις, αφήνοντας τό θιασάρχη νά παλέψει, με τά προβλήματα πού βάζει ένας όργανισμός πού πρέπει νά συντηρήσει με τό μόνιμο προσωπικό του όλόκληρο τό χρόνο. Οι επιδιώξεις του επιχειρηματία είναι, στις περισσότερες περιπτώσεις, άποκλειστικά έμπορικές κι όλοι οι συνδυασμοί του γίνονται με βάση τήν παρουσία στο θέαμα μιας βεντέτας και τό θέαμα, κατά κανόνα, διαλέγεται κατά προτίμηση άνόμοσα σ’ αυτά πού γνώρισαν επιτυχία σε κάποια ξένη πρωτεύουσα. Κάτω άπ’ αυτές τις συνθήκες, εύκολα καταλαβαίνουμε πώς ή έπιρροή τών επιχειρηματιών, τις πιό πολλές φορές άφανής, πάνω στο θεατρο είναι μια πληγή άπ’ τήν όποια πρέπει νά καταφέρουμε ν’ απαλλάξουμε τό επάγγελμά μας αν θέλουμε νά του ξαναδώσουμε τήν ύγεια και τή λάμψη του. Γι’ αυτό, θά ‘πρεπε πρην άπ’ όλα νά χαλαρωθεί τό σφιζιμο τής φορολογικής λαβίδας σε τρόπο πού τά θέατρα νά ‘χουν οικονομική εύχέρεια και νά δημιουργήσουν σε συνέχεια ένα ταμείο, πού θά ενισχύεται άπ’ τά ίδια τά θέατρα και θά έπιχορηγείται ένδεχομένως άπ’ τό κράτος και τις τοπικές μαζικές όργανώσεις, ταμείο στο όποιο θά μπορούν νά άπευθύνονται για νά χρηματοδοτήσουν τις καινούριες δημιουργίες τους άντι νά βρίσκονται στη διάθεση τών επιχειρηματιών, όπως συμβαίνει σήμερα στις πιό πολλές περιπτώσεις.

Θά ‘πρεπε ακόμα νά επιτραπεί στα θέατρα νά δηλώνουν τά κέρδη τους για μια περίοδο πέντε χρόνων γιατί κανένα επάγγελμα, δέν παρουσιάζει τόσα άπρόοπτα και δέν ύπόκειται τόσο σε διακυμάνσεις. Σήμερα, ένας θιασάρχης πού ‘χει τήν τύχη νά γνωρίσει μια επιτυχία πληρώνει 50% φόρο πάνω στα κέρδη του στο τέλος τής χρονιάς, ενώ δέν έχει καμιά βεβαιότητα για τήν τύχη πού έπιφυλάσσεται στο επόμενο έργο του, πού μπορεί, σε περίπτωση άποτυχίας, νά τόν καταδικάσει σε χρεωκοπία δυό μήνες άργότερα.

Μόνον όταν όλες αυτές οι οικονομικές δυσχέρειες εκλείψουν, τό θεατρο, έχοντας επιτέλους έξυγιάνει τά οικονομικά του, θά μπορέσει νά καταπιστεί με τά δυό προβλήματα πού ‘ναι, θαρρώ, ουσιαστικά για τό μέλλον του επαγγέλματός μας. Αυτά τά δυό προβλήματα αναφέρονται στις σχέσεις του θεάτρου πρώτα με τούς συγγραφείς κ’ ύστερα με τό Κοινόν.

Σκοπός κάθε ζωντανού θεάτρου είναι ν’ άφήσει πίσω του καινούρια έργα. Κάθε έμψυχωτής, άξιος του όνόματος, πασχί-

ζει ν' ανακαλύψει συγγραφείς και ν' αποκαλύψει τὰ ἔργα τους στὸ Κοινόν. Εἶναι βέβαια πὼς βρίσκουμε ὅλο και πὺθ ἄσκολα ἀξιόλογα ἔργα ἀνάμεσα στὰ χειρόγραφα πὺ παίρνουμε. Ἐξάλλου, οἱ νέοι συγγραφεῖς ἀποθαρρῡμένοι ἀπ' τὶς δυσκολίες πὺ συναντοῦν γιὰ νὰ διαθέσουν τὰ ἔργα τους, ἐγκαταλείπουν τὸ θέατρο και δουλεύουν με μεγαλύτερη εὐχαρίστηση γιὰ τὸν κινηματογράφο, τὸ ραδιόφωνο και τὴν τηλεόραση, πὺ τοὺς ἐξασφαλίζουν τακτικὸ κέρδος. Μοῦ φαίνεται πὺς και στὸ σημεῖο αὐτό, οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς νέους συγγραφεῖς και στὰ θέατρα πρέπει ν' ἀναθεωρηθοῦν.

Θὰ πρέπει νὰ φτάσουμε νὰ παραγγέλλουμε ἔργα, με τὴν ἔννοια πὺς θὰ ἐξασφαλίζουμε στὸ συγγραφέα μιὰ ἐλάχιστη ἀμοιβή, ἐνῶ ὁ θιασάρχης θὰ ἐπιφυλάσσεται ν' ἀνεβάσει ἢ νὰ μὴν ἀνεβάσει τὸ ἔργο ὅταν αὐτὸ θὰ ἔχει γραφτεῖ. Ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά, ὁ συγγραφέας θὰ πρέπει νὰ συνδέσει περισσότερο τὴν τύχη τοῦ ἔργου του με τὸ θέατρο πὺ παίρνει τὴν εὐθύνη νὰ τὸ ἀνεβάσει και νὰ παραχωρήσει κάποιο προνόμιο σ' αὐτὸ τὸ θέατρο, ὄχι μόνο γιὰ τὴν παρουσίαση τοῦ κειμένου σὲ γαλλικὴ γλῶσσα, μὰ και γιὰ τὶς ξένες μεταφράσεις και τὶς διασκευὲς τοῦ ἔργου του γιὰ τὸν κινηματογράφο και τὴν τηλεόραση.

Θὰ πρέπει, ἐξ ἄλλου, μ' αὐτὴ τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπανεξεταστοῦν οἱ σχέσεις, ἢ μᾶλλον ἢ ἔλλειψη σχέσεων, ἀνάμεσα στὸ θέατρο και τὴν τηλεόραση. Ἡ τελευταία, γιὰ τὴν ὥρα περιορίζεται νὰ λεηλατεῖ ἀπλούστατα τὰ θέατρα πὺ ἀνεβάζουν ἕνα ἔργο κ' ἐκμεταλλεύεται ὅλη τὴ δουλειὰ πὺ γίνεται, μαζί με τὸ συγγραφέα και τοὺς ἡθοποιούς, χωρὶς τὸ θέατρο πὺ ἀνεβάσει τὸ ἔργο νὰ ἔντελὸ τὸ ἐλάχιστο ὑλικὸ ἢ ἡθικὸ κέρδος. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὑπάρχει μιὰ κατάφωρη ἀδικία πὺ ἡ τηλεόραση θὰ πρέπει νὰ ἐπανορθώσει γιὰ τὸ δικὸ της συμφέρον.

Οἱ σχέσεις με τὸ Κοινὸν θὰ πρέπει νὰ ἐπανεξεταστοῦν ὀλοκληρωτικὰ. Σ' αὐτὸ τὸν τομέα, τὸ θέατρο εἶναι πάρα πολὺ πίσω και δὲ λογαριάζει καθόλου τὶς καινούριες συνθήκες τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. Εἶναι βέβαια πὺς ἡ ἀναλογία τῶν θεατῶν τοῦ θεάτρου εἶναι ἀσήμαντη σὲ σχέση με τὸ ὄνολο τοῦ πληθυσμοῦ κι ὥστόσο θὰ ἔταν εὐκόλο νὰ τριπλασιαστεῖ και μάλιστα νὰ δεκαπλασιαστεῖ, ἀν γινόταν πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση μιὰ προσπάθεια ἀπ' τὸ ὄνολο τοῦ ἐπαγγέλιματός μας. Πρέπει νὰ κάνουμε τὸ Κοινὸ νὰ καταλάβει πὺς τὸ γεγονός ὅτι πηγαίνει στὸ θέατρο δὲν ἀποτελεῖ μιὰ πράξη ἐξαιρετικῆ πὺ ἀπαιτεῖ μιὰ ὑπεράνθρωπη προσπάθεια. Θὰ πρέπει, ἐκτός ἀπ' τὰ πρακτοῖα πὺ σήμερα ἀπευθύνονται στὸ κέντρο τοῦ Παρισιοῦ ἀποκλειστικὰ σ' ἕνα ἐγκατάστατο Κοινόν, νὰ πολλαπλασιαστοῦν τὰ σημεῖα ὅπου θὰ πουλοῦνται εἰσιτήρια, ὄχι μόνο μέσα στὸ Παρίσι μὰ και στὰ προάστια.

Τὸ κλεισιμὸ θέσεων με τὸν τῆλεφωνο, πὺ παίρνει ὄλο και περισσότερη ἔκταση και τείνει νὰ μπεῖ μέσα στὶς συνήθειες τοῦ Κοινοῦ, μπορεῖ νὰ διευκολύνει ἐξαιρετικὰ τὴν προσέλευση στὰ θέατρα μας. Πρέπει ἀκόμα ν' ἀναθεωρήσουμε τὶς ὄρες ἐναρξῆς τῶν παραστάσεων πὺ τελειῶνουν σήμερα πάρα πολὺ ἀργὰ γιὰ τοὺς περισσότερους θεατῆς, πὺ συχνὰ κατοικοῦν μακριὰ και σκηνοῦνται νωρὶς τὸ πρωῖ. Ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Τ.Ν.Ρ. ὀκτώ παρισιὰ θέατρα ἀρχίζουν τὶς παραστάσεις τους στὶς 8.30 μ.μ. Πρέπει νὰ ἐπιτίθουμε πὺς τὸ παράδειγμα αὐτὸ σύντομα θὰ τὸ ἀκολουθήσουν ὄλες οἱ θεατρικὲς ἐπιχειρήσεις.

Τέλος, θὰ πρέπει νὰ πλατύνουμε τὸ Κοινὸ μας, ἀνοίγοντας τὶς πόρτες μας σ' ὄλα τὰ κοινωνικὰ στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ. Ἡ τιμὴ ἐνός εἰσιτηρίου πλατείας στὸ ἐλεύθερο θέατρο διατηρεῖ τὸν ἀπαγορευτικὸ χαρακτήρα γιὰ τοὺς πολλούς, ἐνῶ ὄλοι οἱ Γάλλοι θὰ πρέπει νὰ ἔχουν δικαίωμα σὲ μιὰ ἐλεύθερη θεατρικὴ παιδεία, ὅπως ἔχουν τὸ δικαίωμα νὰ μπαίνουν στὰ Μουσεῖα και τὶς Βιβλιοθήκες πὺ προτιμοῦν. Σ' αὐτὸ τὸν τομέα, θὰ μποροῦσαμε νὰ ἐμπνευσοῦμε ἀπ' τὸ παράδειγμα τῆς "Volkshühne" (Λαϊκῆς Σκηνῆς) τῆς Δυτικῆς Γερμανίας. Ἡ λαϊκὴ αὐτὴ ὀργάνωση στὴν ὀποία ἀνήκουν οἱ θεατῆς μπορεῖ ν' ἀγοράσει εἰσιτήρια γιὰ ὄλα τὰ θέατρα μισοτιμῆς και τὸ Κράτος συμψηφίζει τὴ διαφορά πὺ θὰ κέρδιζαν τὰ θέατρα. Ἐτσι, τὸ λαϊκὸ Κοινὸ μπορεῖ ὄχι μόνο νὰ χαρεῖ τὰ κλασικὰ ἔργα, μὰ και νὰ ἔχει τὴν ὑπερηφάνεια πὺς βοηθεῖ στὴν ἐκκόλαψη καινούριων ταλέντων, προσφέροντας στοὺς νέους συγγραφεῖς ἕνα πλατὺ ἀκροατήριο, πὺ χωρὶς αὐτὸ τίποτα σημαντικὸ και βιώσιμο δὲ γίνεται στὸ θέατρο. Οἱ ὀργανώσεις, λοιπόν, τῶν θεατῶν στὴ Γαλλία πρέπει νὰ κάνουν με τὴ σειρά τους μιὰ προσπάθεια: δὲ θὰ πρέπει νὰ ἐνωθοῦν σὲ μιὰ μοναδικὴ ὀμοσπονδία ἀντὶ ζηλότυπα νὰ μένουν μακριὰ ἢ μιὰ ἀπ' τὴν ἄλλη; Θὰ μποροῦσαν ἔτσι νὰ παίξουν ἕνα σημαντικό ρόλο στὴ θεατρικὴ ζωὴ τοῦ τόπου μας, βοηθώντας τὰ

θέατρα νὰ ῥθοῦν σ' ἐπαφὴ μ' ἕνα Κοινὸ λαϊκὸ και ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' τὴν παντοδύναμη δικτατορία τῆς κριτικῆς. Αὐτὴ ἡ σύντομη ἐπισκόπηση τῶν προβλημάτων πὺ ἀντιμετωπίζουν τὰ ἰδιωτικὰ θέατρα δὲν τὰ ἐξαντλεῖ στὸ ὄνολό τους. Θέλησα μόνο νὰ ὑποδείξω τὸ δρόμο πὺ θὰ πρέπει ν' ἀκολουθήσουν οἱ κυριότερες μεταρρυθμίσεις πὺ ἐξαρτῶνται ὄχι μόνο ἀπ' τὴν κατανόηση και τὴν καλὴ θέληση τοῦ Κράτους, μὰ κι ἀπ' τὴν δημιουργικὴ προσπάθεια πὺ θὰ πρέπει νὰ καταβάλλουν ὄσοι δουλεύουν ἐπαγγελματικὰ στὸ θέατρο. Ἐξάλλου, φαίνεται πὺς τώρα ἔχει γίνει τὸ ξεκίνημα και πὺς, τὰ ἰδιωτικὰ θέατρα, παρακινημένα ἀπ' τὰ γεγονότα, νιώθουν πὺς θὰ πρέπει ἢ νὰ ἀναμορφωθοῦν βαθιὰ ἢ ν' ἀφήσουν τὴ θέση τους σὲ μορφῆς ἐπιχειρηματικῆς λιγότερο ἐλεύθερες, πὺ θὰ βρίσκονταν ὀλοκληρωτικὰ κάτω ἀπ' τὴν κηδεμονία τοῦ Κράτους.

(Μετ. Τ. Δρ.)

ANDRÉ BARSACQ



Ἡ ὀΓΓΑΝΩΣΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ὀΛΛΑΝΔΙΑ, ΧΡΗΣΙΜΟ ΠΡΟΤΥΠΟ ΓΙΑ ΤΗΝ ἘΛΛΑΔΑ

Ἡ Ἐλίσα Χόμανς, ἡθοποιὸς και σκηνοθέτις στὸ «Νέο Θέατρο τοῦ Ρόττερταμ», δίνει στοὺς ἀναγνώστες τοῦ «Θεάτρου» τὰ παρακάτω ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέροντα στοιχεία γιὰ τὴ λειτουργία και τοὺς προσηνατολισμοὺς τοῦ ὀλλανδικῆς Θεάτρου στὶς μέρες μας.

Ἀμέσως μετὰ τὸν Β' Παγκόσμιο πόλεμο, ἡ ὀλλανδικὴ Κυβέρνηση—συνασπισμὸς σοσιαλιστῶν και καθολικῶν—καταπάτησε με τὰ προβλήματα τοῦ Θεάτρου και καθόρισε μιὰ πολιτικὴ πὺ ἀποσκοποῦσε στὴν ποιοτικὴ βελτίωση και τὴν ἐξάπλωση τῆς τέχνης αὐτῆς. Ἀποτέλεσμα ἦταν ὁ νόμος γιὰ τὴν ἐπιχορήγηση τῶν θιάσων και τὸ χτίσιμὸ νέων αἰθουσῶν. Ἐτσι, χτίστηκαν μέχρι σήμερα δέκα μοντέρνα θέατρα, χωρητικότητας 1000 - 2000 θέσεων, και ἐπισκευάστηκαν τριάντα παλαιὰ. Παράλληλα, ὀρίστηκε τακτικὴ ἐπιχορήγηση τῶν θιάσων ἀπὸ τὸ κράτος και τὴ δημοτικὴ ἀρχὴ κάθε πόλης. ὀχτὰ μόνιμοι θιασοὶ ὑπάρχουν σήμερα στὴν ὀλλανδία. Οἱ τέσσερις ἐδρεύουν στὸ Ἀμστερνταμ: ὀλλανδικὴ Κομωδία", ὀσάμπλ", ὀκέντρο", και ὀστούντιο". Μεγαλύτερος εἶναι ὁ πρώτος—"Nederlandse Comedie"—πὺ ἐμφανίζεται στὸ ὀλλαντικὸ Θέατρο—στὴν ἐπίσης τῆς ὀπερας και τοῦ Μπαλλέτου. Τὸ ὀσάμπλ" ἔχει τὴν ἔδρα του στὸ Ἀμστερνταμ, δίνει ὄμως τὶς πρεμιέρες του στὸ Ἀϊντχόβεν τῆς Νοτίου ὀλλανδίας. Τὸ ὀκέντρο", πὺ διακρίνεται γιὰ τὸ μοντέρνο προοδευτικὸ του ρεπερτόριο, δὲν ἔχει δικὴ πὺ στέγη τὶς περισσότερες παραστάσεις του τὶς δίνει στὴν ἐπαρχία, νοικιάζει ὄμως κατὰ καιροὺς μιὰ ἀπὸ τὶς τρεῖς αἰθουσες τοῦ Ἀμστερνταμ ὅπου ἐμφανίζει τὴν ὀργασία του. Μιὰ μικρὴ σκηνὴ μέσα στὸ ἱστορικὸ Κέντρο τῶν Ἀμστερνταμ στεγάζει τὸν τέταρτο θιασο, τὸ ὀστούντιο".

Ἡ Χάγη, ἔδρα τῆς Κυβέρνησης, ἔχει ἕνα βασιλικὸ θέατρο τοῦ 18ου αἰῶνα, ὅπου στεγάζεται ἡ ὀκωμωδία τῆς Χάγης" ("Haagse Komedie"). Στὴν ἴδια πόλη ὑπάρχει κ' ἕνας θιασος γιὰ τὴ νεολαία, με τὸν τίτλο ὀρένα—Νέα Κομωδία". Τὸ Ρόττερταμ, ἕνα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα λιμάνια τοῦ κόσμου, ἔχει τὴ δικὴ του σκηνή: τὸ ὀνέο Θέατρο τοῦ Ρόττερταμ". ὀνας ἀκόμη θιασος ὑπάρχει στὸ κέντρο τῆς ὀνατολικῆς ὀλλανδίας, τὸ ὀρνεμ" δίνει τὶς πρεμιέρες του πότε στὸ ὀρνεμ και πότε στὴν πόλη τοῦ Καρλομάγνου, τὴ Νιμέγκεν. Κάθε θιασος λειτουργεῖ ὑπὸ τὴν ὕψηλὴ ἐποπτεία ἐνός Συμβουλίου ἀπὸ προσωπικότητες τῆς πόλης πὺ ὀρίζει τὸ κράτος. Τὸ συμβούλιο αὐτὸ ρυθμίζει τὰ ὀικονομικὰ τοῦ θιάσου και καθορίζει τὴ σύνθεση τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπιτροπῆς, δὲν ἔχει ὄμως καμιά ἀνάμιξη στὸ ρεπερτόριο, τὴν σκηνοθετικὴ γραμμὴ κ.τ.λ. Αὐτοὶ ἀκριβῶς οἱ τομεῖς ἀνήκουν στὶς ἀρμοδιότητες τῆς Καλλιτεχνικῆς ὀπιτροπῆς. Ἡ ἐπιτροπὴ συνήθως ἀπαρτίζεται ἀπὸ τὸν πρόεδρο—διευθυντὴ τοῦ θιάσου—σκηνοθέτη ἢ ἡθοποιό—ἕναν θεατρικὸ συγγραφέα και ἕναν ὄς τρεῖς σκηνοθέτες. Ἡ θητεία τῆς εἶναι τριετῆς.

Πολὺ πρὶν ἀπ' τὴν ἀρχὴ τῆς σαιζόν, ἡ Καλλιτεχνικὴ ὀπιτροπὴ καθορίζει ἕνα ρεπερτόριο ἀπὸ δεκαπέντε περίπου ἔργα, και με βάση τὶς ἀνάγκες αὐτῶν τῶν ἔργων γίνονται προτάσεις στοὺς ἡθοποιούς. Ἡ ὀριστικὴ σύνθεση τοῦ θιάσου κι ἄλλοι

τεχνικοί παράγοντες θα κρίνουν ποιά έργα —όχι τώ έως δέκα — θα ανεβαστούν τελικά.

Κι αφού ο λόγος για ήθοποιους πρέπει να σημειωθεί πως δεν έχει παρατηρηθεί στην 'Ολλανδία —τουλάχιστον ως τώρα — ανεργία ήθοποιών. Κάθε θίασος, για να μπορέσει ν' ανεβάσει τὰ έργα που προγραμματίσει έχει ανάγκη από 30 - 40 ήθοποιούς. Όχι τώ θίασοι, Ραδιόφωνο και Τηλεόραση φτάνουν για ν' απορροφήσουν και τους 400 περίπου επαγγελματίες ήθοποιους — συχνά μάλιστα παρατηρείται κ' έλλειψη. Φυσικό επακόλουθο ή εμφάνιση σποραδικών εκδηλώσεων βεντετισμού σε μερικούς πολύ "έμπορικούς" πρωταγωνιστές.

Τὰ συμβόλαια των ήθοποιών είναι ετήσια. Οί αποδοχές τους κυμαίνονται από 4.000 έως 18.000 φιορίνια τὸ χρόνο, ανάλογα με τὸ ταλέντο και τὰ χρόνια που παίζουν στὸ θέατρο. Ὑπάρχουν επίσης και πλήρεις κοινωνικές ασφάλισεις (ἀποζημιώσεις για ἀσθένειες και δυστυχήματα, σύνταξη κ.τ.λ.).

Τρεῖς Δραματικές Σχολές υπάρχουν στη χώρα. Ἀπ' αὐτές ἀποφοιτοῦν δεκαπέντε περίπου ήθοποιοί κάθε χρόνο, που συνήθως προσλαμβάνονται ἀμέσως ἀπὸ τους θιάσους. Δεν ὑπάρχει θεσμός "ἀδείας ἀσκήσεως ἐπαγγέλματος" ἀλλ' ὅπως εἶναι φυσικό, οί θίασοι προτιμοῦν πάντα τους ἀποφοίτους τῶν σχολῶν — ἔξω ἀπὸ μερικές σπάνιες ἐξαιρέσεις μεγάλων ταλέντων. Ἡ φοίτηση διαρκεῖ τρία χρόνια. Γνωστοί ήθοποιοί διδάσκουν τὸ μάθημα τῆς ὑποκριτικῆς. Κάθε καθηγητῆς ἀκολουθεῖ τὸ δικό του σύστημα. Ἄν και ὑπάρχουν μερικοί που ἀναζητοῦν νέους τρόπους ἐκφρασης, κυριαρχοῦν πάντα τὸ Σύστημα Στανισλάβσκι κ' ἡ Μέθοδος τοῦ Actors Studio τῆς Νέας Ἰόρκης. Ἐπίσης, ἐπειδὴ τὰ έργα τοῦ Μπρέχτ παίζονται συχνότατα, ἀναλύονται πάντα και ἰὰ προβλήματα τῆς ἀποστασιοποίησης. Γίνονται ἀκόμα μαθήματα τραγουδιοῦ, μακιγιάζ, χοροῦ, δραματολογίας, ἀρχαίας ἐλληνικῆς φιλολογίας, ὀλλανδικῆς και ξένης λογοτεχνίας.

"Ἄς δοῦμε τώρα λίγο τὰ οικονομικά τῶν θιάσων. Ὅσο κι ἂν φαίνεται παράξενο, στην 'Ολλανδία δεν ὑπάρχουν θεάτρα ἰδιωτικῆς ἐπιχειρηματικῆς πρωτοβουλίας, ἂν ἐξαιρέσουμε λίγους

"Νύχτα τῆς Ἰγκουάνα" στὸ "Νέο θέατρο τοῦ Ρόττερταμ".

Ἄνω: Ζοζεφίν Βάν Γκάστερεν στὸ ρόλο τῆς Μαξίν Φώλκ και ὁ Πιμ Ντίκερς στὸ ρόλο τοῦ Πάστορα Σάνον. Κάτω: Ἡ Ἐλίε Χόυμας στὸ ρόλο τῆς δασκάλας και ὁ Πιμ Ντίκερς (πάστορ)



Τὸ σκηνικό ἀπὸ τὸ ἀνεβάσμα τῆς "Νύχτας τῆς Ἰγκουάνα" τοῦ Τεννεσὴ Οὐίλλιαμς στὸ "Νέο Θέατρο τοῦ Ρόττερταμ"

θιάσους που συγκροτοῦνται κατὰ καιροὺς κι ἀνεβάζουν μιούζικαλ και έργα βουλεβάρτου. Μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση ὑπῆρχαν τρεῖς θίασοι και ἐκαιρῶν ἐπιχορήγηση 100.000 φιορίνια τὸ χρόνο ὁ καθένας. Σήμερα οί θίασοι εἶναι ὄχι τώ κ' ἡ ἐπιχορήγηση ἔχει ἀνέβει στὶς 250 - 300.000 φιορίνια. Ἀπ' αὐτὸ τὸ ποσὸν τὸ 40% τὸ δίνει τὸ Κράτος και τὸ 60% οί Ἄθμοι. Κάθε χρόνο, ὁ ὑπουργὸς Παιδείας, Τεχνῶν και Ἐπιστημῶν παρουσιάζει στὴ Βουλὴ τὸν προϋπολογισμό τῶν ἐπιχορηγήσεων, ὁ ὁποῖος συζητεῖται, τροποποιεῖται και τελικά ἐγκρίνεται. Ἀνάλογη διαδικασία ἀκολουθεῖται και στὰ δημοτικά συμβούλια.

Τὰ χρήματα αὐτὰ προορίζονται για σκηνικά, κοστοῦμια, συγγραφικά δικαιώματα, μισθὸς ήθοποιῶν και τεχνικῶν, συντάξεις, ἔξοδα περιοδειῶν κ.ἄ. Πῶς νὰ ἀντιμετωπιση ὅλα αὐτὰ μόνο με τὶς εἰσπράξεις; Ἐνας μὴ ἐπιχορηγούμενος θίασος δεν θὰ μπορούσε νὰ ἐπιζήσει.

Ἀπὸ τὴν πλευρά τους πάλι οί θίασοι δεσμεύονται με νόμο νὰ ἀνεβάζουν ὄχι τώ έως δέκα έργα τὸ χρόνο — ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὸ ἕνα Ὀλλανδικό — και νὰ μετέχουν στὴ γενική προσπάθεια για τὴ διάδοση τῆς κουλτούρας σὲ ὅλες τὶς περιοχές τῆς χώρας. Εἶναι ὑποχρεωμένα δηλαδή τὰ συγκροτήματα νὰ δίνουν τὸ ἕνα τρίτο τῶν παραστάσεων στὴν ἔδρα τους και τ' ἄλλα δυὸ τρίτα σὲ μικρότερες πόλεις και χωριά τῆς περιφερείας τους, δίνοντας ἔτσι δυὸ — κάποτε και τρεῖς — παραστάσεις τὴν ἡμέρα.

Αὐτὲς οί ἀδιάκοπες περιοδεῖες δίνουν τὴν εὐκαιρία σὲ ήθοποιούς και σκηνοθέτες νὰ ἔρχονται σ' ἐπαφή με πολλές κατηγορίες Κοινῶ ἀπὸ τὰ πύθ διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια και αὐτὸ εἶναι μιὰ πολύτιμη, διαρκῶς ἀνανεωνόμενη ἐμπειρία. Πρόκειται ὁμως για μιὰ δουλειὰ σχεδὸν ἐξοντωτική. Τέσσερις μέρες κάθε βδομάδα τὸ ὥραριο εἶναι τὸ ἀκόλουθο: Οί ήθοποιοί κάνουν πρόβες ἀπὸ τὶς 11 τὸ πρῶν ὠς τὶς 3 τὸ ἀπόγευμα.

Ἐπειτα ἀνεβαίνουν στὸ αὐτοκίνητο για νὰ φτάσουν κατὰ τὶς 7 σὲ μιὰ κωμόπολη. Δειπνοῦν και δίνουν δυὸ παραστάσεις, στὶς 8 και στὶς 11. Ἐπειτα ἐπιστρέφουν στὴν ἔδρα τους, ἂν ἀπέχει λιγότερο ἀπὸ 130 χιλιόμετρα· διαφορετικά κοιμοῦνται ἐκεῖ και ἐπιστρέφουν τὴν ἄλλη μέρα στὶς 11 για τὶς δοκιμές. Φυσικά, τὰ ἔξοδα παραμονῆς "ἐκτὸς ἔδρας" πληρώνονται ἀπὸ τὸ θίασο. Κάθε ήθοποιὸς δηλαδή παίρνει μέσα σ' ἕνα φάκελλο 24 φιορίνια για τὸν ὕπνο, 2,50 για τὸ πρῆγευμα, 1,50 για τὸ τσάι και 8,50 για τὸ δεῖπνο.

Καθὼς τὸ ὀδικὸ δίκτυο διαρκῶς βελτιώνεται, ἡ μεταφορὰ με αὐτοκίνητα ἀπὸ τὴ μιὰ ἄκρη τῆς χώρας στὴν ἄλλη γίνεται ὀλο και πύθ εὐκολη. Ἀποτελεῖ πάντως δύσκολο πρόβλημα ἡ μεταφορὰ τῶν σκηνικῶν, φωτιστικῶν μέσων και τεχνικῶ ἐξοπλισμοῦ, που ὀφείλεται στὴ φιλοδοξία μας νὰ δίνουμε και στὸ τελευταῖο χωριὸ παραστάσεις με τὴν ἴδια πληρότητα ὀπως και στὴν πρωτεύουσα.

Σχετικὰ με τὸ Κοινὸν τώρα. Οί θεατῆς πληρώνουν εἰσιτήριο 1 - 7,50 φιορίνια. Ὑπάρχει ὀμως κ' ἡ ὀμαδικὴ προσέλευση θεατῶν, χάρη στοὺς πολυἀριθμοὺς συλλόγους φίλων τοῦ θεά-

τρου, τῆς μουσικῆς, τῆς λογοτεχνίας, πού υπάρχουν σ' ὄλοκληρη τὴν Ὀλλανδία καὶ πού ἀγκαζάρουν παραστάσεις γιὰ τὰ μέλη τους, μὲ οικονομικούς ὄρους ἐξαιρετικά εὐνοϊκούς γι' αὐτά. Τὰ μέλη δηλαδὴ τῶν συλλόγων, ἄνθρωποι ἀπὸ διάφορες κοινωνικὲς ὁμάδες καὶ μὲ διαφορετικὸ πολιτικὸ χρῶμα (καθολικοί, προτεστάντες, σοσιαλιστές, φιλελεύθεροι κ.τ.λ.), μποροῦν νὰ δοῦν ἕξ παραστάσεις μὲ μιὰ συνδρομὴ 80 δρχ. περίπου.

Ἐνας ἄλλος παράγοντας τῆς θεατρικῆς ζωῆς τῆς Ὀλλανδίας εἶναι οἱ Λέσχες τῶν Ἐρασιτεχνῶν. Λένε συχνὰ πὼς οἱ Ὀλλανδοὶ δὲν ἔχουν ἔντονη τὴν αἰσθησὴ τοῦ θεάτρου. Μὰ τότε πὼς υπάρχουν 3.000 περίπου ἐρασιτεχνικοὶ θεατρικοὶ ὄμιλοι; Καὶ μάλιστα ἐναρμόνιστὸς ὁμοσπονδία πού διαθέτει ἐκλεκτοὺς καθηγητὲς γιὰ νὰ παραδίδουν μαθήματα στὰ μέλη τῆς; Βέβαια, οἱ ὄμιλοι αὐτοὶ δὲν τροφοδοτοῦν, παρὰ σπάνια, τὸ θέατρο μὲ στελέχη. Τὸ τροφοδοτοῦν ὁμως μὲ νέο συνειδητὸ Κοινὸ. Νέο Κοινὸν ἐπίσης δημιουργεῖται καὶ ἀπὸ τὴ θεατρικὴ δραστηριότητα στὸς φοιτητικὸς χώρους. Μέσα στὶς πέντε Πανεπιστημιούπολεις καὶ τὶς τέσσερις Πολυτεχνιούπολεις, κάθε σύλλογος ἔχει τὴ θεατρικὴ τὸν ὁμάδα, πού παρουσιάζει κατὰ καιροὺς προγράμματα μὲ μονόπρακτα. Σκηνοθετοῦν ἐπαγγελματίες ἠθοποιοὶ καὶ συχνὰ ἀνεβάζουν μὲ μεγάλη ἐπιτυχία ἔργα ἀπὸ τὰ θεωρούμενα ἀντιεμπορικά. Πολλὲς φορές μάλιστα, μετὰ τὴν ἐπιτυχία αὐτῆ, τὰ ἴδια ἔργα ἀνεβάζονται καὶ ἀπὸ ἐπαγγελματικὸς θιάσους. Πρέπει ἐδῶ ν' ἀναφερθεῖ συμπληρωματικά ὅτι στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Οὐτρέχτης ὑπάρχει ἔδρα Θεατρολογίας πού σπουδαστήριό τῆς εἶναι ἓνα μικρὸ πειραματικὸ θέατρο, ὅπου οἱ φοιτητὲς δοκιμάζονται, σὲ "ἐπισημονική" βάση αὐτῆ τῆ φορά.

Τελειώνω μὲ τὸ ρεπερτόριο: "Ὅπως εἶναι φυσικό, γιὰ ἐπιχορηγούμενους θιάσους, τὸ βασικὸ κριτήριον γιὰ τὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων εἶναι ἡ ποιότητά τους. Ὅχι πάντα, βέβαια, γιὰτὶ τὸ Κοινὸ ἀπαιτεῖ κατὰ καιροὺς ἓνα "διάλειμμα", δηλαδὴ τὴν παράσταση ἑνὸς βουλευβάρτου, μιᾶς ἀτυνομικῆς κωμωδίας. Ὅπως δὴποτε ὁμως, τὰ ἔργα πού παίζονται εἶναι, στὴ μεγάλη τους πλειοψηφία, ὑψηλῆς ποιότητος.

Ὁ λαὸς τῶν Κάτω Χωρῶν εἶναι ἐγκατεστημένος, ὅπως κ' οἱ ἀρχαῖοι Ἕλληνες, σ' ἓνα σταυροδρόμι ὅπου συναντιοῦνται ὄχι μόνον τὰ ἔμπορεύματα ἀλλὰ καὶ τὰ αἰσθητικὰ καὶ ἰδεολογικὰ ρεύματα ἀπ' ὄλο τὸν κόσμον. Αὐτὸ φαίνεται καὶ ἀπὸ τὴν ποικιλία τοῦ ρεπερτορίου. Οἱ θίασοι συναγωνίζονται ποὺς θὰ ἐξασφαλίσουν πρώτους τὶς νέες σκηνηκὲς ἐπιτυχίες τοῦ Ἀνδίνου, τῆς Νέας Ὑόρκης, τοῦ Παρισίου, τοῦ Βερολίνου. Κάθε θέατρο ἔχει τὰ λαγωνικά του, πού ἐπισημαίνουν τὰ ξένα ἀξιόλογα ἔργα ἀμέσως μόλις ἀνεβαστοῦν. Ἀναφέρω ἔνδεικτικὰ ἀ μερικὰ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς περιόδου 1962 - 1963: "Τὸ μῆλο" τοῦ Γκέλμπερ, "Ἡμέρες εὐτυχίας" τοῦ Μπέκετ, "Collection" τοῦ Πίντερ, "Οἱ δούλες" τοῦ Ζενέ, "Ὁ Σβέικ στὸν Β' Παγκόσμιον Πόλεμον" καὶ "Γαλιλαῖος" τοῦ Μπρέχτ, "Venus observed" τοῦ Φράν, "Μπαμπά, καμμένε μπαμπά, ἡ μαμὰ σ' ἔβαλε πάνω στὴ ντουλάπα κ' εἶμαι τόσο λυπημένος" τοῦ Κόπιτ, "Οἱ Φυσικοὶ" τοῦ Ντύρρενματ, "Ἀνδρόρρα" τοῦ Φρίς, "Ἡ σπηλιὰ" καὶ "Μήδεια" τοῦ Ἀνουίγ, "Ὅπως ἀγαπάτε" τοῦ Σαίξπηρ, "Ἐρρίκος ὁ Δ'" τοῦ Πιραντέλλο, "Οἱ χωριάτες" τοῦ Γκολντόνι, "Ντόν Χιλ" τοῦ Τίρο ντὲ Μολίνα, "Play boy of the Western World" τοῦ Σύνγκ, "Πέρσαι" τοῦ Αἰσχύλου, "Ὁ ἐπιθεωρητὴς" τοῦ Γκόγκολ, "Πόλεμος καὶ Εἰρήνη" τοῦ Τολστόι, "Ρόσμερ-σχολμ" τοῦ Ίψεν, "Τὸ παιχνίδι τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς τύχης" τοῦ Μαριβῶ, "Ὁ κατὰ φαντασίαν ἀσθενὴς" τοῦ Μολιέρου, "Συρανὸν ντὲ Μπερζεράκ" τοῦ Ροστάν, "Ἐνας μῆνας στὴν ἐξοχὴ" τοῦ Τουργκένιεφ, "Ὁραία μου κυρία" τοῦ Σῶ. Εἰδικὰ τὸ τελευταῖον παίχτηκε ἀπὸ ἰδιωτικὸ, μὴ ἐπιχορηγούμενο, θίασο.

Ἐνα ἄλυτο πρόβλημα γιὰ μᾶς — καὶ γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ἀπὸ ὅ,τι ἔχω ἀκούσει — εἶναι τὸ πρόβλημα τῆς ἐθνικῆς δραματογραφίας. Οἱ καλλιτεχνικὲς ἐπιτροπὲς μὲ πολλὴ δυσκολία βρίσκουν κάθε χρόνον τὸ ὀλλανδικὸ ἔργο πού ναι ὑποχρεωμένες ν' ἀνεβαστοῦν. Ἡ ντόπια θεατρικὴ παραγωγὴ συνήθως δὲν ξεπερνάει τὸ μέτρο. Μετὰ τοὺς κλασικοὺς, ὅπως ὁ Βόντελ (17ος αἰώνας), μόνον ὁ Χέρμαν Χέγγερμανς (1900 - 1924) καὶ ὁ σύγχρονος Φλαμανδὸς Οὐγχο Κλάους ἔδωσαν σημαντικὰ ἔργα, πού παίζονται συχνὰ καὶ στὸ ἐξωτερικόν. Ἀλλ' ἐπειδὴ ἓνας συγγραφέας δὲν φέρνει τὴν Ἀνοιξή, νομίζω τελικὰ πὼς μόνον ὅταν ἀποχτήσουμε δική μας ἀξιόλογη δραματογραφία, θὰ μπορέσουμε νὰ μιλήσουμε γιὰ ἄνησθη τοῦ Ὀλλανδικοῦ Θεάτρου.

(Μετ. Ν. κ. φ. Π. ἀ π. α. ν. δ. ρ. ο. υ.) ELISE HOOMANS



ΡΟΥΜΑΝΙΚΕΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΕΣ ΓΙΑ ΕΠΙΤΥΧΗ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΡΑΓΩΔΙΑΣ

Ἐνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους θεατρικὸς τῆς Ρουμανίας, ὁ ἴδον Μαρίν Σαντοβάνου, διοικητικὸς συγγραφέας, κριτικός, ἱστορικός τοῦ θεάτρου, γενικός διευθυντὴς τῶν ρουμανικῶν θεάτρων καὶ ἐπανεπιλημμένα διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου Βουκουρεστίου, ἔγραψε ἀποκλειστικὰ γιὰ τὸ «Θέατρο» τὸ παρακάτω ἄρθρον. Ἀναφέρεται στὶς ρουμανικὲς προσπάθειες γύρω ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία. Εἶναι τὸ τελευταῖον τοῦ ἄρθρου. Ὁ Σαντοβάνου πέθανε πρὶν λίγες μέρες, σὲ ἡλικία 71 ἐτῶν, στὸ Βουκουρεστί.

Στὸ δραματολόγιον τῆς φετεινῆς θεατρικῆς χρονιάς στὴ Λαϊκὴ Δημοκρατία τῆς Ρουμανίας ἡ Ἀρχαία Τραγωδία κατέχει θέση ἐκλεκτὴ. Μποροῦμε νὰ βεβαιώσουμε πὼς τὰ δνόματα τῶν μεγάλων τραγικῶν, τοῦ Σοφοκλῆ, τοῦ Εὐριπίδου καὶ πὸ πρόσφατα τοῦ Αἰσχύλου, δημιουργοὶ τῆς "Ὁρέστειας", πού βρίσκονται στὴν ἐπικαιρότητα, ἔχουν ἀπὸ καιρὸ ἐνσωματωθεῖ στὴ ρουμανικὴ θεατρικὴ παιδεία.

Ἐξέτερα ἀπὸ μακροχρόνια δραστηριότητα ἔρρενας στὸν τομέα τοῦ θεάτρου, ἐπιτρέψτε μου νὰ θυμίσω πὼς ἐδῶ καὶ πενήντα χρόνια παρακολούθησα μιὰ μνημειώδη παράσταση τῆς Τραγωδίας τοῦ Σοφοκλῆ "Οἰδίπους Τύραννος" στὴ μεγάλη σκηνὴ τοῦ παλιῦ Ἐθνικοῦ μας Θεάτρου, πού καταστράφηκε στὰ 1944 ἀπὸ τοὺς χιτλερικούς βομβαρδισμούς. Τὸν ἐπώνυμο ρόλο ἐρμήνευε ὁ Κωνσταντῖν Νοταρᾶ, πρῦτανος τοῦ ρουμανικοῦ θεάτρου. Ὀλόκληρη ἡ πλειάδα τῶν μεγάλων ρουμανικῶν ἠθοποιῶν τῆς ἐποχῆς βοήθησε στὴν ἐπιτυχία τοῦ θεάματος. Ἀργότερα, τὸ ἴδιο αὐτὸ ἔργο ἔγινε ἡ λυδία λίθος τῆς νέας γενιᾶς ἠθοποιῶν. Ἀναφέρουμε σχετικὰ τὴν μεγάλη ἐπιτυχία πού ἔχε ὁ Γκ. Βράκα, καλλιτέχνης τοῦ λαοῦ σήμερα, στὸ ρόλο τοῦ Οἰδίποδα στὸ διάστημα τοῦ μεσοπόλεμου.

Θὰ πρέπει ἐπίσης ν' ἀναφέρουμε τὶς προσπάθειες πού ἀποσκοποῦσαν νὰ ἐξοικειώσουν τὸ πλατὺ Κοινὸ μὲ τὰ μεγάλα προβλήματα τοῦ παγκόσμιου πνευματικοῦ πολιτισμοῦ καὶ προπάντων μὲ τὴν Ἀρχαία Τραγωδία. Οἱ διαλέξεις πού ὀργάνωσε τὸ Ἐθνικὸν Θεάτρο στὰ 1931, κ' ἐπαναλήφθηκαν στὰ 1956 καθὼς καὶ τελευταῖα στὴ ρουμανικὴ τηλεόραση, διαλέξεις πού εἶχα τὴν τιμὴ νὰ κάνω, ἀρχίζαν πάντοτε μὲ λεπτομερειακὲς ἀναλύσεις τῶν ἔργων τῶν ἑλλήνων τραγικῶν, ἀπ' τὰ ὅποια παρουσιάζαμε ἀποσπάσματα μὲ τὰ ἀντίστοιχα σκηνηκὰ καὶ κοστοῦμα, καθὼς καὶ μὲ πληροφορικὰ στοιχεῖα γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ τὴν τεχνικὴ του. Ἡ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τοῦ Βουκουρεστίου φιλοξενεῖ κοντὰ στὶς πάλιότερες μεταφράσεις, καὶ ἄλλες πὸ πρόσφατες τῶν ἔργων τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ Οἰδίποδα Τύραννου", πού τὸν μετάρφρασε ὁ ἐξάριτος ρουμάνος ἑλληγιστὴς Ἀλ. Ἐλιάν, καθὼς καὶ τὴ θαυμασία μετάφραση τῆς "Ὁρέστειας" ἀπ' τὸν Γκ. Μούρουν, πού ἀπόδωσε στὰ ρουμανικὰ τὴν "Ἰλιάδα" καὶ τὴν "Ὀδύσεια".

Ἡ μόρφωση διὰ μέσου τοῦ θεάτρου, πού βασίζεται πάντα σὲ μιὰ ἀκρίβη κατατόπιση, συνοδευμένη ἀπὸ παραδείγματα δοσμένα θεατρικά, ἔχει γίνε παραδδοση στὰ θέατρα μας. Στὶς 7 Ἰανουαρίου 1964 ἐγκαινιάστηκε ἀπ' τὴ σκηνὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τοῦ Ἰασίου ἓνας καινούριος κύκλος διαλέξεων πού περιλαμβάνει μιὰ πλατεῖα παρουσίαση τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας, ἀποσπάσματα ἀπ' τὸν Προμηθεῖα Δεσμώτη τοῦ Αἰσχύλου, τὴν "Ἀντιγόνη" καὶ τὸν "Οἰδίποδα" Τύραννο" τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τὶς "Τρωάδες" τοῦ Εὐριπίδου.

Ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, τὸ θέατρο Νεότητας τοῦ Βουκουρεστίου ἀνέβασε τὴν "Ἀντιγόνη" τοῦ Σοφοκλῆ, τελευταῖα, ὁ θίασος τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τοῦ Κλουζ ἐρμήνευσε τὴν "Ἐκάβη" τοῦ Εὐριπίδου. Στὴ φετεινὴ θεατρικὴ περίοδο τὸ Ἐθνικὸν Θεάτρο τῆς Κραϊόβας θὰ παρουσιάσει τὶς "Τρωάδες" τοῦ Εὐριπίδου, καὶ τὸ θέατρο "Κωνσταντῖν Νοταρᾶ" στὸ Βουκουρεστί, τὸν "Οἰδίποδα Τύραννο" καὶ τὸν "Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ" τοῦ Σοφοκλῆ. Ὡστόσο, ἡ τριλογία τῆς "Ὁρέστειας" τοῦ Αἰσχύλου, πού ἡ πρεμιέρα τῆς δόθηκε στὶς 24 Ἰανουαρίου στὴ σκηνὴ τοῦ θεάτρου "Λουσία Στούρτζα Μπουλάντρα" στὸ Βουκουρεστί, κατέχει τὴν πρώτη θέση στὴ θεατρικὴ ἐπικαιρότητα. Ἡ πρωτοβουλία τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ν' ἀντιμετωπίσει τὶς δυσκολίες πού συνπάγεται ἡ ἀπὸ σκηνῆς διδασκαλία τοῦ ἔργου τοῦ Αἰσχύλου εἶν' ἐξαιρετικὰ ἀξίεπαινη. Ἡ μοντέρνα ἀντίληψη τοῦ σκηνηκοῦ καὶ τῶν κοστούμιων βοήθησε τὸ σύγχρονον Κοινὸ νὰ πλησιάσει

τὸ ἀθάνατο ἔργο τοῦ μεγάλου τραγικῆς. Τὰ τρία μέρη τῆς “Ὁρέστειας” δόθηκαν μὲ γοργὸ ρυθμὸ, γεγονός πού ἐπέτρεψε νὰ διατηρηθεῖ ζωηρὸ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν θεατῶν. Οἱ χοροὶ κ' ἡ ἀπαγγελία τοῦ χοροῦ, περίφημα συγχρονισμένα, ἔδειξαν πόσο φροντισμένη καὶ τακτικὴ δουλειὰ ἔγινε ἀπ' τὸ νεαρὸ σκηνοθέτη Βλάντ Μούγκουρ.

Στὶς δηλώσεις πού ἔκαναν στὸν τύπο οἱ συντελεστὲς αὐτῆς τῆς σκηνοθετικῆς δημιουργίας ἀνάφεραν πὼς οἱ παραστάσεις τῆς “Ὁρέστειας” δημιούργησαν δύσκολα καὶ περίπλοκα προβλήματα, πού ὁ σκηνοθέτης κ' οἱ ἐρμηνευτὲς προσπάθησαν νὰ λύσουν δουλεύοντας μὲ πάθος. “Ἡ Ὁρέστεια” — τότε νισε ὁ σκηνοθέτης Βλάντ Μούγκουρ — παραμένει μιὰ τραγωδία ἀνθρώπινη, ὅπου, πέρα ἀπ' τὶς θρησκευτικὲς πεποιθήσεις τῆς ἀρχαιότητος, τ' ἀνθρώπινα αἰσθήματα κ' οἱ σχέσεις μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων προβάλλουν μὲ καταπληκτικὴ ἐνταση. Ὁ Αἰσχύλος παραμένει ἀριστοτέλης στὴν ἀπεικόνιση τῶν αἰώνια ἀνθρώπινων αἰσθημάτων”.

Σίγουρα, ἡ παράσταση τῆς “Ὁρέστειας” ἀποτελεῖ θεατρικὸ γεγονός πού θὰ συντελέσει στὸν πλουτισμὸ τῆς πείρας στὸν τομέα τῆς ἐρμηνείας τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας. Τὸ Κοινὸ μας ἐκτιμᾷ ιδιαίτερα τὶς παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ εἴδους, πράγμα πού ἀποδεικνύει τὴν ὑψηλὴ καλλιτεχνικὴ του κατάρτιση καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τ' ἀριστουργήματα τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας. Μερικὰ πρόσφατα παραδείγματα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ βεβαιώσουμε πὼς τὸ ρουμανικὸ Κοινὸ εἶναι ιδιαίτερα δεκτικὸ στὸ μοναδικὸ κάλλος τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας. Ἡ περιοδεία τοῦ “Πειραϊκοῦ Θεάτρου” προκάλεσε τὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ Κοινοῦ στὸ Βουκουρέστι. Σημειώνουμε ἐπίσης πὼς ἡ ταινία τοῦ Μιχάλη Κακογιάννη “Ἡλέκτρα”, μὲ πρωταγωνίστρια τὴν Εἰρήνη Παπᾶ, γνώρισε ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία στὴ Ρουμανία, ὅπου προβλήθηκε γιὰ πολλοὺς μῆνες. Ἡ ἐκτίμησή μὲ τὴν ὁποία περιβάλλεται ἡ σύγχρονος ἑλληνικὴ ἐρμηνεία τῶν ἔργων τῶν μεγάλων τραγικῶν, ἀποδεικνύει πὼς οἱ ρουμάνοι θεατῆς εἶναι ἱκανοὶ νὰ νιώσουν τὸ μήνυμα μιᾶς ὑψηλῆς τέχνης. Τὸ Κοινὸ μας ἔχει ταυτόχρονα τὴν ἱκανοποίηση νὰ βλέπει πὼς, μέσα στὰ δικά του θέατρα, καινούριες καλλιτεχνικὲς δυνάμεις καταπιάνονται νὰ ἐρμηνεύσουν τὰ χιλιόχρονα κείμενα τοῦ Αἰσχύ-

“Ἡ Λουτσία Μάρα, Ἡλέκτρα στὴν “Ὁρέστεια” τοῦ Αἰσχύλου, στὸ θέατρο “Λουτσία Στούρτζα - Μπουλάντρα”, Βουκουρέστι



λου, τοῦ Σοφοκλῆ καὶ τοῦ Εὐριπίδη. Οἱ παραστάσεις πού ὀργανώνουν οἱ σπουδαστὲς τοῦ Ἰνστιτούτου Θεάτρου “Ι. Α. Καρατζιάλε” εἶναι χαρακτηριστικὲς ἀπ' τὴν ἀποψη αὐτῆ. Ἀπὸ καιρὸ ἔχει ἀρχίσει ἡ προσπάθεια νὰ ῥθουν σ' ἐπαφὴ οἱ μέλλοντες καλλιτέχνες τῆς σκηνοθετικῆς ἀκόμα καὶ ἀπ' τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν τους, μὲ τὶς ὁμορφιὲς μὰ καὶ μὲ τὶς δυσκολίες πού παρουσιάζει ἡ ἐρμηνεία τῶν ἀρχαίων κειμένων. Ἔτσι, τὰ θέατρα τῆς Ρουμανίας θὰ μποροῦν νὰ παρουσιάσουν στὸ προσεχὲς μέλλον ἕνα ρεπερτόριο πού θὰ ἐκτείνεται ἀπ' τὰ ἔργα τοῦ Αἰσχύλου καὶ τοῦ Σαίξπηρ ὡς τὶς δημιουργίες τῶν συγχρόνων θεατρικῶν συγγραφέων. Κ' οἱ ἡθοποιοὶ θὰ μποροῦν νὰ θέσουν τὴν τέχνη τους στὴν ὑπηρεσία τῶν πῶ ἀξιόλογων δημιουργημάτων τοῦ παγκόσμιου πνευματικοῦ πολιτισμοῦ.

(Μετ. Τ. Δρ.)

ION MARIN SADOVEANU



ΦΡΕΙΔ. ΧΕΜΠΕΛ, Ο ΓΕΡΜΑΝΟΣ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΟΣ ΠΟΥ ΠΑΙΖΕΤΑΙ 150 ΧΡΟΝΙΑ ΜΕΤΑ ΘΑΝΑΤΟΝ

“Ἐκλείσαν 150 χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του. Κι ὅμως, τὸ ἔργο τοῦ Γερμανοῦ δραματοῦργου Φρειδερίκου Χριστιανοῦ Χέμπελ ξαναβρίσκεται στὸ θεατρικὸ προσκήνιο. Κι ὄχι μόνο στὴ Γερμανία καὶ τὴν Αὐστρία. Στὸ Παρίσι, ἕνας ἀπὸ τοὺς δραματοῦργους τοῦ θεάτρου, ὁ Πιέρ Ντεμπὼς, κάνει μιὰ οὐσιαστικὴ ἐμφάνιση, ἀποκαλύπτοντας τὴν βιβλικὴ «Ἰουδήθ» τοῦ Χέμπελ πού — παιγμένη μ' ἐπιτυχία τὸ 1840 στὸ Βερολίνο — ἦταν ἀγνωστὴ, μέχρι σήμερα, στὴ Γαλλία. Ὁ Χέμπελ εἶχε δώσει καινούριο αἶμα στὸ Γερμανικὸ Θέατρο τοῦ περασμένου αἰώνα κ' εἶχε κάποια γενικότερη ἐπίδραση. Ὁ Ζιραντοῦ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Χέμπελ ἔχει ἐμπνευσθεῖ τὴ δική του «Ἰουδήθ». Ἡ Μίση Κουγιουμτζόγλου, ἡ γνωστὴ μεταφράστριά πού παρακολουθεῖ ιδιαίτερα τὸ Γερμανικὸ Θέατρο, μᾶς γράφει τὰ ἑξῆς:

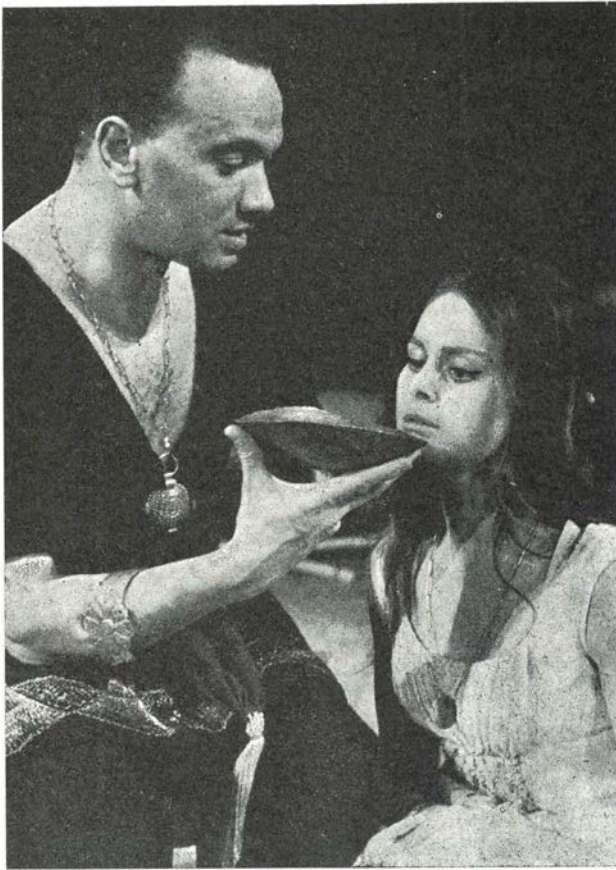
Πρὶν λίγους μῆνες κλείσανε 150 χρόνια ἀπ' τὴ γέννηση καὶ 100 χρόνια ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ μεγάλου δραματοῦργου καὶ στοχαστῆ τοῦ 19ου αἰώνα, τοῦ Φρειδερίκου Χριστιανοῦ Χέμπελ. Ἐξῆσε σὲ μιὰ ἐποχῇ, πού μᾶς πρόσφερε πολλοὺς μεγάλους: τὸν Μπύχγκερ, τὸν Ὄττο Λούντβιχ, τὸν Ρίχαρντ Βάγκνερ, τὸν Βέρντι. Ὁ Χέμπελ δὲν ἀσχολήθηκε μόνον μὲ τὸ θεατρικὸ λόγο. Στὰ “Ἡμερολόγιά” του ὑπάρχουν θαυμαστὰ μοτίβα τῆς υπαρξιστικῆς φιλοσοφίας, τῆς βαθειᾶς ψυχολογίας καθὼς καὶ τῆς -τότε- μοντέρνας Κοινωνιολογίας. Παλιότερα ὁ Νίτσε καὶ ὁ Ζίγκμουντ Φρόυντ, νεώτερα ὁ Σάρτρ καὶ ὁ Καμὺ, θὰ μπορούσαν νὰ βροῦνε τὸν ἑαυτὸ τους μέσα στὴ “μοναξιά” πού πλάκωνε τὸν Χέμπελ. Θαυμάστηκε, ἀγαπήθηκε καὶ ἀγάπησε, μὰ ἔμεινε ὁ μεγάλος “ἐρημος” καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἐρημία του τὴ χρωστᾷε στὰ δύσκολα καὶ σκληρὰ χρόνια πού πέρασε.

Γεννήθηκε στὰ 1813 στὸ Ντιτιμάρσεν τοῦ Βέσσελμπουργκ, στὴν πῶ βορεινῆ γωνιά τῆς Γερμανίας. Ὁ πατέρας του, χτίστης στὸ ἐπάγγελμα, ἕνας ἄνθρωπος πού σ' ὀλάκαιρη τὴ ζωὴ του τὰ ἔχε μὲ τὴ Μοῖρα του, ἄφησε βαρεῖα κληρονομία στὸν 14χρονο Φρήντριχ, τὴν ἀνέχεια. “Ὁ ἀδελφός μου κ' ἐγώ, πεινούσαμε σὰ λύκοι, μὰ σὲ κάθε μπουκιὰ πού κατεβάζαμε, ἀκούγαμε πὼς δὲν εἴμασταν ἄξιοι γιὰ τὸ ψωμὶ πού τρώγαμε. Στὸ βάθος, ὁ πατέρας ἦταν καλὸς ἄνθρωπος, δὲν ἔφταιγε αὐτὸς ἂν ἡ φτώχεια πῆρε τὴ θέση τῆς καρδιάς του”. Μὲ τὶς πατάτες πού ὑπῆρχανε στὸ κελλάρι — τὴ σοδειά, γιὰ νὰ ξεχειμωνιάσει ἡ οἰκογένεια Χέμπελ — πληρώθηκαν τὰ ἔξοδα τῆς κηδείας. Ἀμέσως μετὰ, μπῆκε σὰ γραφικὸς στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἄρχοντα Μῶρ καὶ μαζὶ μὲ τὴ λιγοστὴ ἀμοιβή, δεχότανε ἀφθονή τὴν ταπεινώση καὶ τοὺς ἐξευτελισμούς. Κι ὅταν ὕστερα ἀπὸ κάμποσα χρόνια πέθανε ἡ μητέρα του, κ' ἐκείνη τὸ κιβουρὶ τὸ ῥφιαξὲ ὁ ξυλουργὸς τοῦ χωριοῦ μὲ δανεικά.

Αὐτὲς οἱ ἀναμνήσεις, θὰ τὸν κυνηγᾶνε πάντα: “Ὁ ἕλιος λάμπει μόνον καὶ φορὰ γιὰ τὸν ἄνθρωπο: στὰ παιδικὰ του χρόνια, στὴν πρώτη του νιότη. Ἔτσι καὶ τὸν ζεστάνουν οἱ ἀχτίδες του, καμὰ παγωνιά δὲν θὰ μπορέσει νὰ τὸν φτάσει. Ὅ,τι ὑπάρχει μέσα του θὰ φουντώσει, θ' ἀνθίσει καὶ θὰ κάνει καρπὸς... ὦ, πόσο σκοτεινὰ κ' ἐρημια ἦταν τὰ παιδικὰ μου χρόνια”. Σ' αὐτὴ τὴ σκοτεινὰ καὶ τὴν ἐρημιά τῶν παιδικῶν του χρόνων χρωστᾷμε τὰ πῶ πονεμένα τραγούδια του.

“Ἐέρει ὁ Θεὸς πόσο βαθειὰ εἶν' ἡ θάλασσα,
Ἐέρει ὁ Θεὸς πόσο βαθειὰ εἶν' ἡ πληγή...”.

Στὰ 1835 διαβάζει ἐργασίες του ἡ τότε διάσημη συγγραφέας



‘Από την παράσταση της “Ιουδήθ” του Χέμπελ στο “Θέατρο Ντιανέλ Σορανό” του παρισινού προαστίου Βενσέν. Ιουδήθ, ή Νίτα Κλέν και ‘Ολοφέρνης, ο Ζωρζ ‘Αμνέλ

‘Αμαλία Σόππε κι αποφασίζει να κάνει τη ζωή του καλύτερη. ‘Επηρεάζει γνωστούς και φίλους, που αναλαμβάνουν τὰ έξοδα για τὴ συνέχιση τῶν σπουδῶν του. Οἱ προστάτες πληρώνουν για νὰ σπουδάσει ὁ Χέμπελ στὴν ‘Αϊδελβέργη καὶ στὸ Μόναχο νομικά — καὶ κείνος, φυσικά, σπουδάζει ἱστορία καὶ φιλοσοφία. Στὰ 1839 ἐγκαθίσταται στὸ ‘Αμβούργο σὰν συγγραφέας καὶ βρίσκει στοργὴ καὶ κατανόηση στὴν Elisa Lensing, πού τὸν ἐνισχύει ἠθικά καὶ τὸν παρακινεῖ ν’ ἀποτελεῖσει τὰ δυὸ πρῶτα καὶ μεγαλύτερα θεατρικά του ἔργα τὴν “Ιουδήθ” καὶ τὴ “Γενοβέφα”. Ὡστόσο, ἡ συμπαραστάση ἀρχίζει νὰ τὸν κουράζει, νὰ τὸν πιέζει· πνίγεται. ‘Εκμεταλλεῖται τὴ Δανικὴ του ἰθαγένεια — καὶ καπορθώνει νὰ πάρει ἀπὸ τὸ Βασιλιά Χριστιανὸ τὸν Η’ μιὰ ὑποτροφία ἀπὸ 600 τάλληρα, γιὰ δυὸ χρόνια. Μὲ τὶς οικονομίες του ἀρχίζει νὰ ταξιδεύει. Στὸ Παρίσι ἀνταμώνει τὸν Χάινε καὶ τελειώνει τὸ ἀστικό δράμα του “Μαρία Μαγδαληνὴ” — τὸ μόνον γνωστὸ στὸν τόπο μας — πού τὸ ‘χε κι ὅλας ἀρχίζει στὴν Κοπεγχάγη. Γνωρίζει τὴ Ρώμη, τὴ Φλωρεντία, μαγεύεται κυριολεκτικά ἀπὸ τὴ φωτεινὴ ἠλιόλουστη Νότια Εὐρώπη, μὰ δὲ μπορεῖ νὰ δουλέψει ἀπερίσπαστα. ‘Απανωτὰ καταφτάνουν ἀπὸ τὸ ‘Αμβούργο, γεμάτα ἐρωτικὴ ἀπελπισία, τὰ γράμματα τῆς φίλης του. Τοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ νιώσει γι’ αὐτὴν κάτι ἄλλο ἔξω ἀπὸ φιλία καὶ στοργή. Δὲν τῆς ἀπαντᾷει καὶ λέει στὸν ἑαυτὸ του: “τίναξέ ἀπὸ πάνω σου, κάθε τι πού ἐμποδίζει τὴν πνευματικὴ σου ἀνάπτυξη, ἀκόμα κι ἂν εἶναι ἕνας ἄνθρωπος πού σ’ ἀγαπᾷ”... Πλουτισμένος μ’ ἄφθονες ἐντυπώσεις, πού τοῦ χάρισαν ἡ Φύση κ’ ἡ Τέχνη στὰ ταξίδια του, καὶ μὲ πάντοτε βαρεῖα τὴν ψυχὴ, ἐγκαθίσταται στὴ Βιέννη. ‘Εδῶ γιὰ πρώτη φορὰ νιώθει τὸ μεγάλο ἔρωτα στὸ πρόσωπο τῆς θαυμάστριάς του καὶ πρωταγωνίστριας τοῦ “Μπούργκτεάτερ” Christine Enghaus, κ’ ἕνα χρόνο, σὺ 1846, τὴν παντρεύεται. ‘Εκεῖνη, μὲ τὸ πνεῦμα τῆς, ἐνθαρρύνει τὶς φιλελεύθερες ἀπόψεις του, μὲ τὴ ζεστασιά τῆς κρατάει πάντα ζωντανὸ τὸν ἔρωτά του, μὲ τὴ νοικοκυροσύνη τῆς ὁμορφαίνει τὸ σπιτικό του. Μὲ δυὸ λόγια εἶ-

να ἡ συνισταμένη τῆς γυναίκας τοῦ ποιητῆ, τοῦ προσφέρει κατάνοη, ἔρωτα, γαλήνη. Στὰ 1848, μὲ τὴ μεγάλη πολιτικὴ ἀναταραχὴ, ἡ Βιέννη ζεῖ τὶς πιδ φοιχτὲς βαρβαρότητες πού μπορεῖ ὁ ἄνθρωπος νὰ κάνει στὸν ἄνθρωπο: Βιασμοί, ἀσέλγειες πάνω σ’ ἄντρες, γυναῖκες καὶ παιδιά. ‘Εκεῖ, ὁ Φρειδερίκος Χέμπελ γνωρίζει τὸν ἄνθρωπο ἀπὸ τὴν καλὴ, “τὸν δολοφόνου τῶν ἄλλων καὶ φονιά τοῦ ἑαυτοῦ του”. “Νὰ φτιάξει κανεὶς ἕνα μεγάλο κανόνι, νὰ τὸ γεμίσει μ’ ὀλάκαυρη τῆ Γῆ καὶ νὰ τὸ τινάζει ἴσια στὴ μούρη τοῦ θεοῦ”. ‘Ο φίλος του Δούκας τοῦ Σβάρτσεμπεργκ, τοῦ ἐμπιστεύεται τὰ χειρόγραφα του, γιὰ νὰ τοὺς ρίξει μιὰ ματιά. ‘Ο Χέμπελ τὸν παρακαλεῖ νὰ μὴν τυπώσει τὰ σημεῖα πού ἀναφέρονται στὴν κατάληψη τῆς Βιέννης, “ὄχι γιὰ πολιτικούς, ἀλλὰ γιὰ καθαρὰ ἀνθρωπιστικούς λόγους”.

Στὰ 1857, τελειώνει τὸ τρυφερὸ ἔπος “Μητέρα καὶ παιδί”, ἐμπνευσμένο ὀλοκληρωτικά ἀπὸ τὴν παρουσία τῆς γυναίκας του. Στὰ 1863 ἀνεβάζονται τὰ ἔργα του στὸ Μόναχο καὶ στὴ Βαϊμάρη καὶ εἰδικὰ τὸ “Νιμπελοῦνγκεν” του παίρνει τὸ Βραβεῖο Σίλλερ, ἀπὸ 1.000 τάλληρα. ‘Εκτὸς ἀπ’ τὴν “‘Αγνὴ Μπερνάουερ”, τὴν πεντάμορφη κόρη τοῦ μπαρμπέρη πού ζῆσε στὰ 1435 καὶ πού ἡ ἐρωτικὴ τῆς ἱστορία μὲ τὸ Διάδοχο τοῦ Δουκικοῦ θρόνου ‘Αλμπρεχτ τῆς Βαυαρίας ἦταν ἀληθινὴ, ὅλες οἱ ἄλλες τραγωδίες του εἶναι γεμάτες ἀπὸ τὸ ἀπίθανο καὶ τὸ μυστήριο τῆς μεταφυσικῆς: “πολλοὶ δὲν πιστεύουνε σὲ τίποτα, μὰ τὰ φοβοῦνται ὅλα”. Οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς ἥρωές του ἔχουν συχνὰ κάτι τὸ ἀνατριχιαστικὰ ἀπόκομο, τόσο πού πολλές φορὲς ξεπερνᾶνε τὰ σύνορα τοῦ ‘Ωραίου. Εἶναι ὅλοι τους παθιασμένοι· ἀκόμα κ’ ἡ μετάνοιά τους ἔχει κάτι τὸ μακάβριο: “θυμίζουν χρόνια, ὅπου ὁ Θεὸς κι ὁ Σατανὰς ζούσανε ἀνάμεσα”, ὅπως ἡ “‘Ιουδήθ” (1839 - 1840), πού ὑποκύπτει στὴ μοῖρα τῆς γυναίκας νὰ μαγεύεται ἀπ’ τὴν ὁμορφιά τῆς Δύναμης. ‘Ερωτεύεται τὸν ‘Ολοφέρνη, γίνεται δική του καὶ τὸν σκοτώνει ὄχι γιὰ τὴν νίκησε τὸ λαὸ τῆς, ἀλλὰ γιὰ τὴν νίκησε τὴν ἴδια.

Στὴ “Γενοβέφα” (1840 - 1841), τὸ πάθος τοῦ Γκόλο γιὰ τὴν ἡρωίδα, τὸν κάνει νὰ ξεχναῖ φίλια, ἐμπιστοσύνη, μὰ μὲ τὸ ἴδιο πάθος ξεσπάει κ’ ἡ μετάνοιά του καὶ σὰν ἐνδειχὴ μεταμέλειας βγάζει τὰ μάτια του. Φαίνεται πὼς κι ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ἐνοχλήθηκε ἀπ’ τὸ φοβερὸ αὐτὸ τέλος καὶ στὰ 1851 γράφει ἕναν μαλακότερο ἐπίλογο, ὅπου ἡ πιστὴ Γενοβέφα ξαναγυρίζει στὸν ἄντρα τῆς. Στὸ “Δαχτυλίδι τοῦ Γύγγη” (1853 - 53), ὁ Χέμπελ μᾶς μεταφέρει στὰ μυθικὰ γρόνια τῆς Ἀδίας, ὅπου ὁ Βασιλιάς Κανθαύλης πληγώνει βαθύτατα τὸ αἰσθημα ντροπῆς τῆς πεντάμορφης Βασιλίσσας καὶ γυναίκας του Ροδόπης, βοηθώντας τὸν ‘Ελληνα εὐγενῆ Γύγγη, πού μ’ ἕνα μαγικὸ δαχτυλίδι μποροῦσε νὰ γίνει ἀόρατος, νὰ μπεῖ στὸν κοῖτωνα τῆς γυναίκας του καὶ νὰ δεῖ μὲ τὰ μάτια του τὶς γυμνὲς ὁμορφιὲς τῆς Ροδόπης. ‘Όταν τὸ μαθαίνει ἐκείνη ζητάει τὸ θάνατο τοῦ ἔνοχου. Κ’ ἐπειδὴ ὁ ἄντρας τῆς ἀρνιέται νὰ θανατωθεῖ στὸ φίλο του, ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ Γύγγη νὰ σκοτώσει τὸν ἄντρα τῆς καὶ Βασιλιά σὲ μονομαχία καὶ μετὰ νὰ τὴν παντρευτεῖ γιὰ νὰ σβῆσει τὴ ντροπὴ τῆς. ‘Όμως ἡ Ροδόπη δὲν ὀλοκληρώνει τὴν ὑπόσχεσή τῆς, γιὰ τὴ βιάζεται ν’ ἀκολοιθῆσει τὸν πρῶτο τῆς ἄντρα στὸν τάφο. Καὶ στὴ τρίλογία τοῦ “Νιμπελοῦνγκεν”, πίσω ἀπ’ τὰ μυθικὰ πρόσωπα, κρύβεται τὸ ξεψύχισμα τῆς εἰδωλοατρίνας κ’ ἡ αἰώνια δύναμη τοῦ Χριστιανισμοῦ πού τὴν ἀντιπροσωπεύει ἡ ἥρωικὴ μορφή τοῦ ἱππότη Ντῆτριχ φὸν Μπέρν.

Σήμερα, ὅπως γίνεται μὲ ὅλους τοὺς μεγάλους, οἱ δυὸ πατρίδες του, ἡ Γερμανία πού τὸν γέννησε κ’ ἡ Ἀυστρία πού τὸν φιλοξένησε, ζητᾶνε νὰ μονοπωλήσουν τὴν κυριότητα τοῦ παιδιοῦ τους. Οἱ γερμανοὶ θεατρολόγοι — καθηγητὲς ἱσχυρίζονται μὲ πάθος πὼς ὁ Χέμπελ δὲν ἔνωσε ποτὲ ἄνετα στὴ Βιέννη. Σ’ ὅλη του τὴ ζωὴ ἔμεινε Γερμανός, μὲ τὴ νοσταλγία τῆς πατρίδας μὲσα του. Οἱ ἄλλοι, οἱ Βιεννέζοι, ἱσχυρίζονται πὼς στὸν πόνον φανερώνονται τ’ ἀληθινὰ αἰσθηματὰ τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἀντιπαραθέτουν ἕνα περιστάτικό, πού λείει πολλά: “Όταν ἔχασε τὰ παιδιὰ του, ὁ Χέμπελ — ἔπρεπε νὰ πάρει κι αὐτὸν τὸν πόνον — ἔκανε σὰν τρελλός. ‘Όρες ὀλάκαυρες χαμόγαν στὸ περιβόλι του, στὸ ἐξοχικό του σπίτι στὸ Γκχοῦντεν, ὅπου εἶχε ζήσει τὶς λιγιστὲς ξέγνοιαστες κ’ εὐτυχισμένες μέρες τῆς ζωῆς του. ‘Εκεῖ, ἔβρισκε παρηγοριά στὸ σκυοράκι του. Τὸν εἶχε συνηθεῖ καὶ μόλις τὸν ἔβλεπε, ἔτρεχε κοντὰ του, σκαρφάλωνε πάνω του, τοῦ ‘κανε χίλιες δυὸ χαρές. ‘Όταν τὸ σκυοράκι του φύσφιζε, ἦταν ἀπαρηγόρητος, τὸ ‘κλαίγε μὲ λυγμούς καὶ μέσα σ’ ἀναφυλλὰ τὰ του ξεχωρίζαν λέξεις, πού ‘γαν τὸν ἀποκλειστικὰ βιεννέζικον χαϊδευτικό τόνον: herzi (καρδούλα μου), schatzi (θησαυρούλι μου)...

ΜΙΤΣΗ ΚΟΥΓΙΟΥΜΤΖΟΓΛΟΥ

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, τόν Κινηματογράφο και τήν Τηλεόραση.

ΑΓΓΛΙΑ

FRANKLIN, Alexander: «Έπτά Μυστήρια». Έκδ. Oxford University Press, σελ. 158, 1,5 σελλίνα.

Μεταγραφή — ελεύθερη, αλλά πετυχημένη — σε σύγχρονους αγγλικούς στίχους επτά μεσαιωνικών «Μυστηρίων», τα χειρόγραφα των οποίων σώζονται στις βιβλιοθήκες επαρχιακών αγγλικών επισκοπών και δημοαρχείων. Πρόκειται για: τα Έργα: «Ό Κατακλισημός του Νώε», «Η Λατρεία των Ποιμένων», «Η Σφαγή των Αθώων», «Ό Φόνος του "Αβελ", «Ό έρχομός και τό προσκύνημα των Τριών Βασιλιάδων», «Αβόμ και Έβα» και «Αβραάμ και Ισαάκ». Σε παράφραση, ό κ. Φράνκλιν παρέχει οδηγίες για τό ανέβασμα των έργων.

HEITNER, R. Robert: «Η Γερμανική Τραγωδία τήν Έποχή του Διαφωτισμού». (Μιά μελέτη της ανάπτυξης πρωτίτων τραγωδιών, 1724—1768). Έκδ. Cambridge University Press, σελ. 467, 4 λίρες.

Ό καθηγητής Χάιτνερ, τόν Πανεπιστημίου τής Καλφόρνια, ύστερα από πολύχρονη έρευνα, έγραψε, μελέτησε και άναλυσε στό χορήσιο βιβλίο του 99 γερμανικές τραγωδίες πού δημοσιεύθηκαν άνάμεσα στό 1729 και στό 1768. Απ' αυτές, έλαχιστες, μετρημένες κυριαρχικά στό δάκτυλο, έχωρίζουν νά τήν όπρια θεατρικά ή λογοτεχνικά τους όζεία. Παράλληλα, ό καθηγητής Χάιτνερ διασαφίζει και τήν πορεία τού γερμανικού θέατρου τού Διαφωτισμού άπ' τήν άρχαιοπραπή ήρωική-πομπική τραγωδία και ώς τό πεζό γερμανικό μεσοαριστικό δράμα.

MEISEL, Martin: «Ό Σώ και τό Θέατρο τού 19ου αιώνα». Έκδ. Oxford University Press, σελ. 477, 2 λίρες 5 σελλίνα.

Ό κ. Μείζερ παρουσιάζει τόν Τζώρτζ Μπ. Σώ σάν τόν άφθαρτο πού ανέστησε τό θέατρο τού προσημομένου αιώνα, έμπνεύοντας πνοή ζωής στό νεκρό κομμάτι του. Τό βιβλίο του είναι μιά λιπώ-λιωρή ένθεση τών άπόψεων τού ίδιου τού Σώ πάνω στό θέατρο τού καιρού του και στίς άναανεώσεις πού έπρεπε νά γίνουν.

WILLIAMSON, Audrey: «Μπέουοντ Σώ: ό Άνωμαλος κι ό Συννεφεμένος». Έκδ. Collier-Macmillan, σελ. 224, 38 σελλίνα.

Άκόσμη μιά βιογραφία τού μεγάλου ήλανδού σέ άφιόηση τής πέπτης. Φυσικά, τό σύντημο αυτό νουοικό τής ζωής τού Σώ όν συγκρίνεται μέ προσημομένους πλοήσοε βιοηοφίστερ, όπως ή μνημομένη κλίση τού Τζ. Μπ. Σώ τού Σαίντ Τζών Έρβν.

DU CANN, C. G. I.: «Όι Έρωτες τού Τζώρτζ Μπέουοντ Σώ». Έκδ. Άρθουρ Μπάκνερ, σελ. 288, 30 σελλίνα.

Όι έρωτικές σχέσεις τού Τζ. Μπ. Σώ μέ είκοσι περίπου γυναίκες άναλούνται άπ' τόν κ. Ντύ Κάνν, συχνά μέ βίσεις τής σημειώσεις τού ίδιου τού Σώ, πού άποδείχνουν κυρίως τόν τεράστιο έγωισμό του. Καμιά γυναίκα δέν φαίνεται νά μπόρεσε ν' άντισταθεί στό διαλυτικό κριτικό πνεύμα του και, όχι σπάνια, μετά άπό μιά άποδασμένη έρωτική συνάντηση ό Ιδωρόθυμος ήλανδός τρέχει νά σημειώσει λατινικά: «Cor intactum» — ή καρδιά άνόγγιχη! Κατά τόν συγγραφέα, μόνο μιά γυναίκα έπικει — κατά μέτρα του: τή Λουιζέττα Μάκ Λάκλαν, ήγουμένη σ' ένα μοναστήρι Βενεδικτίνων καλογοιών. Μόνον σ' ατή κατάφερε νά στωβί πνευματικά στό δινό του ύψος κ' ίσως νά τού άγγιξε τήν καρδιά.

GIELGUD, John: «Σημινικές καταθύσεις». Έκδ. Heinemann, εικονογραφημένο, 21 σελλίνα.

Ό διάσημος βρετανός ήθοποιός σέρ Τζών Γκίλγκουτ έκδύσε τής στομαχίας του πόνω στην τέχνη τής σκηνης. Η έκδοση σολίζεται μέ φωτογραφίες τού συγγραφέα άπ' τής μεγαλύτερες θεατρικές επιτυχίες του.

LUCAS, F. L.: «Τό Θέατρο τών Τσέχων,

Σύλγκ, Γής και Πιραντέλλο». Έκδ. Cassell, σελ. 452, 2 λίρες 10 σελλίνα.

Κριτικός ό θεατρολόγος ό κ. Λούκας, έχει έκδώσει ώς τώρα άριστές μελέτες, σπουδαιότερη άπ' τής όπείες είν' εκείνη πού έχει άφιερώσει στό έργο τών Άπεν και Στρίντμπεργκ. Στο νέο του βιβλίο, άναλυσε τό έργο τεσσάρων διαφορετικών δραματουργών, ύπογραμμίζοντας τήν ιδιομοσία τού καθενός και τά σημεία, όπου ένδεχόμενα πλησιάζουν ό ένας τόν άλλο. Όπως είναι φυσικό, άπ' όλους προτιμάει και τοποθετεί ψηλότερα τόν Τσέχωφ.

CLARKIE, Austin: «Απαντα». Έκδ. Dolmen Press (Δουβλίνο) και Oxford University Press (Λονδίνο), σελ. 402, 30 σελλίνα.

Ηρλανδός ποιητής, ό Ψωτίν Κλάσκ δημοσιεύει μεζυμένα τό ποιητικό θεατρικό έργο του — ιστορικά ή σατιρικό δράματα σε στίχους — πού έχει άπαγορευτεί νά παίζονται στην Ιρλανδία, έπεδ ή θύγον τά κοκκά κείνοια τής Κοθολικής Έκκλησίας. Η καθυστάθεαση άξία των έργων αυτών δέν είναι μεγάλη.

COLUM, Padraic: «Μούτούρα». (Ένα έργο γά χορούς). Έκδ. Dolmen Press (Δουβλίνο) και Oxford University Press (Λονδίνο), σελ. 39, 25 σελλίνα.

Ηρλανδός ποιητής, ό Παντράικ Κόλμα άνωκαίτερι στό ποιητικό αυτό έργο του τήν τεχνική τού γιανωαυζικού «Νόα», πού εισήγαγε στό ήρλανδικό θέατρο ό Γής, μέ πολυλούς θύλους και δημοφιλείς λαϊκούς ήρωες τής Ιρλανδίας. Ό τίτλος «Μούτούρα» είναι παρμένο άπ' τ' άνωμα μίσε πεδόςος τής Δυτικής Ιρλανδίας, όπου στούς παύραχους γένους, κατά τήν ήρλανδική μυθολογία, δόθηκε ή μεγάλη μάχη άνάμεσα στός De Danu και τούς Fomorians, φύλες πού άντιμάχονταν πριά θά διαφανίσει τελικά τή χώρα. Έίκοθε άπ' τά τραγούδια, κ' οι διάλογοι είναι σε ρυθμικό στίχο.

Γοάμωαπο τού Ντέιβίντ Γκάροου. Έπιμέλειο D. M. Little και G. M. Kohr. 2 τόμοι. Έκδ. Oxford University Press, 9 λίρες 9 σελλίνα.

Σέ δύο τόμους, οι κ.κ. Λίτλ και Κάρλ περιέλασαν 1.360 έπιστολές τού διάσημου άγγλου ήθοποιού και θεατολόγου τού 18ου αιώνα Ντέιβίντ Γκάροου, άπ' τής όπείος ή μι-σές έντελέω άνέκδοτες. Σ' αυτές ό Γκάροου μιλάει γιά όλους σχεδόν τούς διάσημους πού καιρού του, πού γνώρισε άπό κοντά ή άπό μορηότσα και, κυρίως, γιά τούς ήθοποιούς και τής άλλων συνηθέστες τού στό θέατρο. Ένα άνεκτίμητο υπεκαμέντο γιά τήν Ιστορία τής άγγλικής σκηνης.

ΓΑΛΛΙΑ

ASLAN, Odette: «Η Θεατρική Τέχνη». Έκδ. Seghers, σχήμα 21,5X14,6, σελ. 672, 32 εικόνες έπίτός κειμένου, 25,75 φράγκα.

Παρουσίαση κειμένων σχετικών μέ τό θέατρο άπ' όλους τούς πολιτισμούς. Η συγγραφέας, έπίτός άπό ένα σύντομο πρόλογο, έπι-μύθησε τήν έκλογή των κειμένων πού χουν διασπαστεί σε τέσσαρες κατηγορίες: 1. Η Αισθητική στό θέατρο, 2. Οι Ποιητικές τέχνες, 3. Οι Έρωτιστές, 4. Η Σκηνοθεσία. Σέ κάθε κατηγορία ή παρουσίαση άκόλουθει τή χρονολογική σειρά.

BAUDOUIN, Charles: «Ζάν Ρασίν, τό τένο τής έρημιάς». Έκδ. Plon σχήμα 19X11,2, σελ. 189, 4,95 φράγκα.

Σκοπός τού βιβλίου είναι νά παρακολουθήσει τή ζωή τού Ρακίνα άπ' τά παιδικά χρόνια ώς τό θάνατό του, έπιχειρώντας νά ξεπασώσει τά αίσθηρα βιογραφικά δεδομένα μιάς βιογραφίας. Ό τίτλος άφείλεται στην προσπόθεσά τού συγγραφέα νά έξηγήσει τό Ρακίνα, μέ τήν έμμανή ήδα τού Πέρ Ρουαγιόλ — ή έρημος — πού τόν κυριαρχύσε. Διό είναι τά μέσα πού χρησιμοποιεί στην άνάλυση του: ή ψυχολογία κι ό παραλληλισμός τής ζωής και τού έργου τού Ρακίνα.

CORNEILLE, Pierre: «Απαντα». Έκδ. Le Seuil, στή σειρά «L'integral», σχήμα 17,5X22,5, σελ. 1.136, 24 φράγκα.

Σ' ένα και μόνο τόμο έχει περιληφθεί ό λάληρο τό έργο τού Κορνέιγ, πού περιλαμβάνει, έπίτός άπό τό θέατρο, άθρα και πρωηοαίες, βιλιολογοαφία, ποιήματα και μεταφράσεις. Στόν ίδιο τόμο δημοσιεύεται ή Η ζωή τού Κορνέιγ τού Φοντενάλ, καθώς και πηναικές άνωμάτων και στίχων πού έχουν μείνει παρομώδεις. Πρόλογος τού άκούθημαίκου Raymond Lebégue.

CORVIN, Michel: «Τό καινούριο θέατρο στή Γαλλία». Έκδ. P.U.F. στή σειρά Que sais-je, 1.072, σχήμα 17,5X11,5, σελ. 128, 2,50 φράγκα.

Η μελέτη αυτή δέν έχει χρονολογικό χαρακτήρα. Ό συγγραφέας προσπαθεί νά τονίσει κάθε πού ενόησε μιά καινούρια άντίληψη τού θέατρου, στό βαθμό πού αυτό κοίταξε νά συμβιβαστεί άτίς άπατήσεις τής κολλιτεχνικής δημιουργίας, τής σκηνοθεσίας και τής άναήτησης τού Κοινού. Διασπών τήν προσέλευση ενός καινούριου Κοινού στό θέατρο, πού καθορίζει άποαήποτε πρόσδο σ' αυτόν τόν τομέα τής τέχνης. Είναι δυνατό σήμερα, χάρη στό έργο τού Έθνικού Λαϊκού Θεάτρου τής Γαλλίας (T.N.P.) και των επαρχιακών κέντρων Θεάτρου, τό θέατρο νά τείνει νά γίνε, όχι βέβαια Ιεροθελασία όπως τό ήρλανδικό ήρωαικό θέατρο ή τό «Νό», ούτε καν τό «παγωμένο» τό έλισαβετιανού ή τού Ισπανικού θεάτρου, μέ τουλάχιστον μιά συνειδητοποίηση τής άγωνίας και των έλπίδων τού καιρού μας. Η μελέτη χωρίζεται σε τρία μέρη. Τό πρώτο αναφέρεται στή «Συμβολή τού προσημομένου θεάτρου στό καινούριο θέατρο», τό δεύτερο στην «Καινούρια θεατροαοιγία και τό τρίτο στίς «Καινούριες συνήκες τής θεατρικής τέχνης» και στην «Αναήτηση τού Κοινού». Στο τέλος σήπτην βιβλιογραφία.

CAU, Jean: «Οι άλεξπρωτιστές» και «Ό κυρφαχος τού κόσμου». Έκδ. Gallimard, σχήμα 18,5X12,2, σελ. 234, 10 φράγκα.

Διασκερισμένος δημοσιογράφος ό συγγραφέας, έπιχειρεί σ' αυτά τά δύο θεατρικά του έργα νά δώσει τήν τραγωδία πού προκάλεσε ή πασηαριάδης μεγαλομανία τού Χίτλερ. Όμως τά έργα αναφέρονται και σ' όλους όσοι άπό κοντά ή άπό μακριά άναμύχτηκαν στόν πόλεμο τής Άλγερίας.

LAFITTE, Sophie: «Τσέχωφ». Έκδ. Hachette, σχήμα 13X20, σελ. 272, 15 φράγκα.

Γεννημένη στό Κίεβο, ή συγγραφέας είναι σήμερα καθηγήτρια τής ρωσικής φιλολογίας στή Σοδωμία. Σ' αυτό τό βιβλίο τής παρακολουθεί τή ζωή τού Τσέχωφ άπ' τά 1860—1904 σ' όλα τά στάδια τής κι άποκαλύπτει τήν βασανισιόμηνη προσωπική του καί τό πάθος πού ένώθε για τήν αλήθεια ό μεγάλος συγγραφέας.

YURCENAR, Marguerite: «Τό Μυστήριο τής Άλικασης» και «Ποιός δέν έχει τό Μινώταυρο του». Έκδ. Plon, σχήμα 18,5X 12,2, σελ. 278, 16,95 φράγκα.

Οι άθάνατοι ήρλανδικόι μύθοι πού προσφέρουν στή λογοτεχνία άνεάντητο ύλικό, έμπνεύουν τά δύο αυτά θεατρικά έργα. Μ' όλο πού ή συγγραφέας φαίνεται νά χεί βαθεία γνώση τής μυθολογίας, δέν κατορθώνει νά δημιουργήσει θεατρικά πρόσωπα και καταστάσεις κ' έτσι τά έργα τής μοιάζουν μ' ένα είδος μεγαλόφωνης άνειροπαλήσης γύρω άπ' τήν Ιστορία τής θυσίας και τού θανάτου τής Άλικασης, τό μύθο τού Θησέα και τού Μινώταυρου, τού Λαβύρινθου, τής Αριάδνης και τής Φαίδρας.

«Ό Ζάκ Κοπώ και τό Βιέ Κολομπιέ». Έκδ. Bibliothéque Nationale, σχήμα 20,5X 15,5, 7,50 φράγκα.

Κατάλογος τής Έκθέσεως πού όργανώθηκε για τά πηνίνα χρόνια άπό τήν ίδρυση τού Βιέ Κολομπιέ. Πρόλογος Julien Cain. Τρία κείμενα τού Ζάκ Κοπώ. Χρονολογικός πίνα-

κας. Πρώτο Μέρος. I. Τά νεανικά χρόνια του Κοπά. II. Ο Κοπά θεατρικός συγγραφέας, μεταφραστής και κριτικός. III. 'Απ' την παραγωγή των «Αδελφών Καραμαζώφ» ως τὸ Μανφρέστο τοῦ Βιέ Κολομπιέ. IV. Σκηνοθεσίες πού ἐξήγγυον ὁρισμένες ἐπι- κρίσεις πού διατύπησε ὁ Ζῶκ Κοπά.

Δεύτερο Μέρος. I. Ἀντικείμενο, πνεῦμα καὶ μέσα τῆς μεταρρύθμισης. II. Οἱ πρώτες σκηνοθετικὲς δημιουργίες.

Τρίτο Μέρος. Ἀναζητήσεις κ' ἐπιτυχίες (1917—1943), δραματολόγιο, ἐρμημηνία, τόπος. I. Ἡ ἀποστολὴ στὶς Ἠνωμένες Πολιτείες. II. Σκηνοθετικὲς ἀναζητήσεις. III. Σκη- νικὲς δημιουργίες 1920—1943. IV. Οἱ σκη- νικὲς ἀπαιτήσεις τοῦ σύγχρονου δραματι- λόγιου.

Τέταρτο Μέρος. Ἡ σχολὴ θεάτρου, ὄργανο ἀνακαινιστῆς.

Πέμπτο Μέρος. Οἱ «Coriarius».

Ἐκτο Μέρος. Διάδοση τῶν ἰδεῶν. I. Δη- μοσιεύματα. II. Διὰ δὲς. III. Περιοδείες.

Ἡ ἐκδοσις αὐτὴ ἐτοιμάστηκε μὲ τὴν ἐπι- μέλεια τοῦ André Weinstein.

Σειρά «livre de poche». *Ἐκδ. Librairie Générale Française (Hachette), σχῆμα 16,5X 11, 2, 3,40 ἢ 5 φράγκα ἀνάλογον τοῦ ἀ- ριθμοῦ σελίδων.

Κυκλοφόρησαν: Νο 996. Φεντερίκο Γκαρ- θία Λόρκα: «Τὸ στίτι τῶν Μπαρνάντας Ἄλμπας». Μετ. André Belamich «Ματωμένους γάμος». Μετ. Marcelle Auclair καὶ Jean Prévost γιὰ τὰ ποιητικὰ μέρη.

Νο 1.030. Ζῶν Ζιραντού: «Ἠλέκτρα», ἔργο σὲ δύο πράξεις.

Νο 1.049. Ζῶν Ἀνούγι: «Καλόμπε».

Νο 1.051. Τενεσση Οὐλλιασσας: «Λαφρο- ρεῖον ὁ Πόθος» καὶ «Ἡ λυσισμένη γάτος»

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

«Τὰ Ἔργα τοῦ Ἴψεν». Μετάφραση Wil- liam Archer. *Ἐκδ. «The Giants of Literature», 1 τόμος, 2,89 δολλάρια.

Τὸ «Σπίτι τῆς Κούκλας», «Τὰ Φαντάσμα- τας», ἢ «Ἐντα Γκάμπλερ», ὁ «Πέρ Γκύντ» κτ' ἄλλα ἔργα τοῦ μεγάλου νορβηγίου δραματοῦργοῦ στήν κλασσική τους μετάφραση στὰ ἐγγλέζικα.

«Τὰ Ἔργα τοῦ Τσέχωφ». *Ἐκδ. «The Giants of Literature», 1 τόμος, 2,89 δολλάρια.

Μνημειώδης ἐκδοσις τῶν γνωστότερων ἔργων τοῦ Τσέχωφ, στήν ὁποία, ἐκτός ἀπ' τὰ θεα- τρικά «Βυσσινωκόπητος», «Ὁ Γλάρος» καὶ «Οἱ Τρεῖς Ἀδελφές», περιλαμβάνονται 52 διηγη- μάτα καὶ ἓνα ἀλόκληρο μυθιστόρημα.

ΙΤΑΛΙΑ

BINAZZI, Massimo: «Τὸ ἱερὸ πάθος». *Ἐκδ. Einaudi, Τοῦρينو, στή σειρά «Collezione di teatro», σχῆμα 16, σελ. 158, 800 λιρέττες.

Ὁ συγγραφέας ἔγραψε τὸ θεατρικὸ τοῦτο ἔργο ὕστερα ἀπὸ μακρόχρονη παραμονή του στή Σικελία. Ἡ δράσις τοποθετεῖται στήν πελευγαία εἰκασθεσία τοῦ φασισμού καὶ μὲ δραματικὴ ἔνταση καὶ λιρική ἐξορμη παρου- σιάζει τὴν ἱστορίαν μιᾶς οἰκογένειας, πού συχνὰ θυμίζει τοὺς ἑλληνικοὺς μύθους γύρω ἀπ' τὴν οἰκογένειαν τῶν Ἀτρεΐδων. Με ἑντα- νες εἰκόνες πού ὑπογοαμμίζου τὴν παραγμέ- νη ἀτμόσφαιρα ἀπασιύθησος καὶ θανάτου τῆς ἐποχῆς τοῦ φασισμού, ὁ συγγραφέας προβά- λει μιά γοητευτικὴ κ' ἐπιτακτικὴ Σικελία πού μὲ τὶς παυσίχαριες λαϊκὲς παραδόσεις τῆς ἐξοικολαυθεῖ νά 'ναι διημένη μὲ τοὺς μύ- θους τῆς ἀρχαίας θρησκείας καὶ τὶς σί- βύλλες.

ORLANDO, Raffaele: «Τὸ τυλιγμένο». *Ἐκδ. Einaudi, Τοῦρينو, στή σειρά «Collezione di teatro: 2», σχῆμα 16, σελ. 67, 300 λι- ρέττες.

Ὁ συγγραφέας, ἠθοποιός, βοηθὸς τοῦ σκη- νοθέτου τοῦ Πίκολλο Τεάτρο, Στρέλερ, καὶ θεατρικὸς συγγραφέας, πέθανε τὸ 1962. Τὸ ἔργο του αὐτοῦ, δράμα σὲ δύο εἰκόνες, ζετυλί- γεται σὲ μιά ἐργατικὴ συνοικία καὶ, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Ruggero Scobbi, πού ἐπιμελήθη- θηκε τὴν ἐκδοσις, χαρακτηρίζεται «ἀπ' τὴν προσπάθεια τοῦ συγγραφέα ν' ἀνακαλύψει τὶς πραγματικὲς σχέσεις ἀνάμεσα σὲ τὸ λόγο καὶ σὲ τὸ δράμα, ἀνάμεσα στήν ποίηση καὶ στή δράσις, γιὰ νά καταλήξει στήν ἐναρμό- νιση τῆς δράσης μὲ τὸ ἠθικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου».

*Ἐπιτηρίδα τοῦ Θεάματος (1962). *Ἐπι- μέλεια Egidio Ariosto καὶ Mario Raimondo. *Ἐκδ. De Luca, Ρώμη, σχῆμα 8, σελ. 296, 1.500 λιρέττες.

*Ἐκδοσις τοῦ Ἰταλικοῦ Ἰνστιτοῦτου Θεά-

τρου, χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν προσπάθεια προβολῆς τῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος στὸν τομέα τοῦ θεάματος στήν Ἴταλία. Οἱ θεατρικὲς καὶ μουσικὲς ἐκδηλώσεις, ὁ κινη- ματογράφος, ἡ τηλεόραση, ἀκόμα καὶ τὸ τοῖχο παραινέζονται λεπτομερικῶς. Σὲ παράρτημα περιέχονται: Πίνακας τῶν θιά- σων καὶ τῶν ἔργων πού ἀνέθεσαν. Πίνακας τῶν καινοῦριων ἰταλικῶν ἔργων πού παίχτη- καν ἀπὸ τὴς Ἰουλίου 1961 ὡς τὶς 30 Ἰου- νίου 1962. Πίνακας τῶν φεστιβάλ, τῶν βρα- βείων, τῶν θεατρικῶν ἔργων πού μεταδόθη- καν ἀπὸ τὴν τηλεόραση καὶ πίνακας τῶν ἰταλικῶν ταινιῶν καὶ τῶν ταινιῶν συμπα- ραγωγῆς τῆς περιόδου 1961—1962.

Μεταφράσεις

ALBEE, Edward: «Τὸ ἀμερικάνικο ὄνει- ρο καὶ ἄλλες κομωδιές». *Ἐκδ. Bompani, Mi- λάνο, στή σειρά «Regasso teatrale: 25», σχῆμα 16, σελ. 176, 700 λιρέττες.

Τὰ τέσσαρα μονόπρακτα πού ἔκανον διά- σσημο τὸν Ἄλμπετ: «Ἱστορία τοῦ Ζωολογι- κοῦ Κήπου» (1958), «Ὁ θάνατος τῆς Μπέσ- συ Σμιθ» (1959), «Τὸ δαγόνετο» (1959) καὶ «Τὸ ἀμερικάνικο ὄνειρο» (1959—1960). Στὸν πρόλογο τῆς ἀμερικάνικης ἐκδοσης ὁ Ἄλμπετ γράφει γιὰ τὸ πρῶτο ἀπ' τὰ τέσ- σερα: «Τὸ ἔργο εἶναι ἐξέταση τῆς ἀμερι- κάνικης καινώνιας, ἐπίθεση ἐναντίον στήν ὑ- ποκατάσταση τῶν ἀληθινῶν ἀξιών μὲ κἀπι- κές ἀξίες, μὲ κατάδικη τῆς αὐταρξείας, τῆς σπληνιότητος, τοῦ ἐνοουχισμού, τῆς κεν- οτήτης: εἶναι μιά διαμαρτυρία ἐναντίον στὸ παραμυθὶ πρὸς ὅλα τὰν καλὰ στὴ χώρα μας. «Τὸ ἀμερικάνικο ὄνειρο» εἶναι μιά εἰκόνα τῆς ἐποχῆς μας, ὅπως τὴν βλέπω ἐγώ, φυσικῶς».

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΓΑΛΛΙΑ

VALENTINI, Erich: «Ἀμπετόβεν». *Ἐκδ. Hachette, στή σειρά «Les Musiciens par l' image», σχῆμα 18,5X24, σελ. 148, 20 φράγκα.

Μιά γεμάτη σαφήνεια καὶ ἀκρίβεια βιο- γραφία τοῦ Μπετόβεν, εἰκονογραφημένη μὲ 140 εἰκόνες συχνὰ ἀγνώστες, πού ἀποδίδουν μὲ ζωντάνια τὴν προσωπικότητα τοῦ Δασκά- λου, τὴν ἰδιωτικὴ του ζωὴ, τὰ ατάδια τῆς δημιουργίας του. Ἐνὰ ἀληθινὸ «Μουσείο Μπετόβεν».

GIRDLESTONE, Cuthbert: «Ζῶν - Φίλιπ Ραμό. Ἡ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του». *Ἐκδ. Desclée de Brouwer, σχῆμα 22X14, σελ. 65-4, 317 μουσικὰ παραδείγματα, 5 εἰκόνες ἐκτός κειμένου, 45 φράγκα.

Ὁ συγγραφέας, διακεκριμένος μουσικολό- γος, ἀναλύει μὲ δέξιναν τὸ ἔργο πού μεγά- λην συνθέτη. Ἡ κριτικὴ χαρακτηρίσει τὴ με- λέτη αὐτὴ σὲν ἐξαιρετικὴ ἐργασία, τόσο γιὰ τὸ περιεχόμενο, ὅσο καὶ γιὰ τὸ ὄφος τῆς.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

RANDOLPH, David: «Αὐτὴ εἶναι ἡ Μου- σική — Ἐνας Ὀδηγὸς γιὰ τὶς Ἀπολαύσεις τῆς Ἀκρόασης». *Ἐκδ. Mc Graw - Hill, ἕνας τόμος δεμένος, 6,50 δολλάρια.

Μιά ἐκλεκτικὴ ἱστορία τῆς μουσικῆς καὶ ταυτοχρονα ἓνα εὐχρηστο ἀντάρητρο, μὲ ἐξηγήσεις ὅλων τῶν μουσικῶν ὄρων, καθὼς καὶ ὅλων τῶν γνωστῶν ἔργων τῆς μουσικῆς φιλολογίας. Χρήσιμο διβλίο γιὰ τοὺς φίλους τῆς μουσικῆς.

STRAVINSKY, Igor καὶ CRAFT, Robert: «Διάλογοι καὶ ἓνα Ἠμερολόγιο». Εἰκονογρα- φημένο. *Ἐκδ. Doubleday, σελ. 280, 4,95 δολλάρια.

Ὁ Ρόμπερτ Κράφτ ἔχει γράψει τὰ τελευ- ταία πέντε χρόνια, σὲ ἀμση συνεργασία μὲ τὸν Στραβίνσκι, τέσσερις τόμους μὲ διαλό- γους, σημειώσεις κλπ., πού εἰκονογραφοῦν τὸ πνεῦμα καὶ τὴν τέχνη τοῦ διάσημου ρωσι- κῆς καταγωγῆς μουσουργοῦ. Στὸν τελευταῖο τόμο «Διάλογοι καὶ ἓνα Ἠμερολόγιο», ὁ Κράφτ ὑποβάλλει καὶ πάλι ἐρωτήσεις στὸν «μαῖτρ» γιὰ νὰ ἐκμαιεῖται ἀπαντῆσει γύρω ἀπὸ τὰ θέματα τῆς μουσικῆς δημιουργίας καὶ δημοσιεύει τὸ ἡμερολόγιο πού κράτησε, ἀκολληθάντας τὸν Στραβίνσκι στὸ ταξίδι του στὴ Ρωσία — ὕστερα ἀπὸ 48 ἐτῶν ἐξορίας — τὴν ἐπισκεψὴ του στὸ Λευκὸ Οἶκο τῆς ἐποχῆ τοῦ Κένεντυ, τὰ ταξίδια του στὴ Νότια Ἀ- μερική, τὴν Ἰαπωνία, τὴν Αὐστράλια καὶ τὴν Ἀφρική. Μετὰ τὸν Βόγκνερ, πού τὰ συγκεντρωμένα γράφτα του συμπληρώνουν δέ- κα τόμους, ὁ Στραβίνσκι εἶναι ὁ μόνος στὴν ἱστορία τῆς μουσικῆς, πού ἀφήνει τόσο ἐντυ-

πο ὕλικὸ γύρω ἀπ' τὸν ἑαυτό του καὶ τὸ ἔρ- γο του.

SCHONBERG, Harold C.: «Οἱ Μεγάλοι Πιανίστες — ἀπ' τὸν Μότσαρτ μέχρι Σήμε- ρας». Εἰκονογραφημένο. *Ἐκδ. Simon and Schuster, σελ. 448, 6,95 δολλάρια.

Βιβλίο γεμάτο ἀνεκδοτά καὶ ἱστορίες ἀπ' τὴ ζωὴ ὅλων τῶν βιρτουόζων τοῦ πιάνου, γραμμένο μ' ἀγάπη, ἀλλὰ καὶ μ' ὑπεβολή: ὅλοι οἱ πιανίστες πού ἀναφέρει ὑπῆρξαν, κατὰ τὸν συγγραφέα, «κύριοι», «τέλειοι» κλπ. Πλούσιο ὕλικό.

WEINSTOCK, Herbert: «Ντονιστέττι». Εἰκονογραφημένο. *Ἐκδ. Pantheon, σελ. 453, 10 δολλάρια.

Ἡ πρώτη πλήρης βιογραφία, πού ἐκδίδε- ται στὰ ἐγγλέζικα, γιὰ τὸν Γκαεστίνο Ντονι- στέττι, συνθέτη τῆς «Λουτσία ντὶ Λαυρα- μούρ» καὶ τοῦ «Ντὸν Πασκουάλε». Ὁ συγ- γραφέας, ἐκτός ἀπ' τὰ πλείστα βιογραφικὰ στοιχεῖα, ἀναφέρει καὶ στὰ πρῶτες πα- ραστάσεις τῶν μελοδραμάτων τοῦ Ντονι- στέττι.

ΙΤΑΛΙΑ

SCHÖNBERG, Arnold: «Ἐγχειρίδιο ἄρ- μονίας». Τόμος 1ος καὶ 2ος. *Ἐπιμέλεια Luigi Rognoni. Μετάφραση Giacomo Manzoni. *Ἐκδ. Il Saggiatore, Μιλάνο, στή σειρά «La Cultura», σχῆμα 8, σελ. 611, 2.300 λι- ρέττες.

Τὸ πρόφητο καὶ δύσκολο αὐτὸ ἔργο γρά- φτηκε στὰ 1909—1911 καὶ εἶναι ἀπερικρι- μένο στὸν GUSTAV Mahler, πού ἀκτισε με- γάλῃ ἐπίδοση, καθὼς καὶ ὁ Βόγκνερ, στὶς πρῶτες συνθέσεις τοῦ Schönberg. Ἡ πραγα- τεία αὐτὴ γοηφτικὴ μὲ τὴν πρῶτην αὐτὴ προσ- φέρει ἓνα ὄργανο μελέτης σοῦς αὐτοδίδα- κτους (ὁ Schönberg θεωροῦσε πάντα τὸν ἑα-υτό του αὐτοδίδακτο) γιὰ τὸν ἀγώνα μὲ τὸν ἀκαδημαϊσμὸ τῶν Ὀδριών, καὶ χαρακτηρί- ζεται σὲν πραγματικὴ φαινομενολογία τῆς μουσικῆς γλώσσας, πού ὑπέκαιε ἀδιόκοπο σὲ τροποποιήσεις πού ἐπιβάλλει ἡ ζωντανὴ ἐμπειρία τῆς τέχνης.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΓΑΛΛΙΑ

JEANNE, René — FORD, Charles: «Ἀ- μπηλό Γιόκινς». *Ἐκδ. Seghers, στή σειρά «Ci- néma d'aujourd'hui», σχῆμα 13,5X16, σελ. 240, 7,10 φράγκα.

Ἀνάλυση τοῦ ἔργου τοῦ Ἀμπέλ Γκόινς, πού ξεχωρίζει μὲ τὸν πλοῦτο του, τὸν ἐπικὴ χαρακτήρα του καὶ τὶς τεχνικὲς ἐπινοήσεις. *Ἐκλογὴ κειμένων τοῦ Α. Γκόινς, φιλμογρα- φία καὶ 16 σελίδες εἰκονογράφηση.

SADOU, Georges: «Ἱστορία τοῦ παγκό- σμιου κινηματογράφου ἀπ' τὴν ἐμφάνισή του ὡς σήμερα. 7η ἐκδοσις». *Ἐκδ. Flammarion, σχῆμα 20X14,5, σελ. 704, 96 εἰκόνες ἐκτός κειμένου, 38 φράγκα.

Ἡ προηγούμενη ἐκδοσις τοῦ κλασσικοῦ αὐ- τοῦ ἔργου ἐγίνε στὰ 1961. Τώρα ἐμφανίζε- ται συμπληρωμένο μὲ τὴν πρόσφατη ἐξέλιξη τοῦ κινηματογράφου κ' ἰδιαιτέρα στὴν Ἀφρι- κή. Στὸ συμπλήρωμα περιλαμβάνονται περισ- σότερες φιλμογραφίες ἀπ' τὴν προηγοῦ- μενη ἐκδοσις.

ΧΟΡΟΣ

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

TERRY, Walter: «Ἰσιδώρα Ντάνκαν — ἡ Ζωὴ τῆς, ἡ Τέχνη τῆς, ἡ Κληρονομία τῆς». Εἰκονογραφημένο. *Ἐκδ. Dodd καὶ Mead, σελ. 175, 4 δολλάρια.

Νεαρός κριτικὸς μουσικῆς καὶ χοροῦ, ὁ συγγραφέας δὲν γνώρισε τὴν Ἰσιδώρα Ντάν- καν ἔτσι, τὸ βιβλίο του εἶναι τὸ πρῶτο πού γράφεται ἀπὸ ἓνα νεαρὸν μελετητὴ, κά- ποιον πού δὲν ὑπέστη ὁ ἴδιος τὴ γοητεία αὐτῆς τῆς γυναικας, πού διενεργήσε νά ἐ- παναστατήσει τὸ χορὸ. Τὴν παρακολουθεῖ ἀπ' τὶς ἀιτιάς τοῦ Εἰρηνοῦ ὅπου γεννήθηκε κι ὡς τὸν τραγικὸ θάνατό της. Περιγράφει τὴ συνάντησή της τὸ 1896 μὲ τὸν θεατρῶνη Αὐγουστίνου Ντιέλι, τὶς περιodes τῆς ἀπ' τὴ Νέα ὎ρκνη κι ὡς τὴν Ἄθηναν καὶ τὴ Μόσχαν, ὅπου ἡ Ἰσιδώρα «μιλοῦσε πολὺ, ἔ- τινε κ' ἔτρανε πολὺ καὶ σκόρπισε μ' ἑαυ- τὴν χερί τόσο τὰ δικὰ της χρῆματα, ὅσο καὶ τῶν ἄλλων». Τὸ τελευταῖο κεφάλαιο τοῦ βι- βλίου του, ὁ Οὐώλτερ Τέρρυ τὸ τιτλοφορεῖ «Κρίση ἐνὸς Δικαστηρίου Χορευτῶν» καὶ πα- ραθέτει σ' αὐτὸ μιά σειρά ἀπὸ σχόλια καὶ γνώμες γιὰ τὴ Ντάνκαν τῶν: Μάρθα Γκρά- χαμ, Ἐλεν Ταμπίρ, Χάννα Χόλμ, Χοσέ Λι- μόν, Τέντ Σόνον καὶ Ἀνιέτα ντὶ Μιλά.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

«ΦΑΟΥΣΤ» (Faust). Το ήμιτελές αυτό θεατρικό έργο του Γάλλου ποιητή Πώλ Βαλερύ ανεβίστηκε για πρώτη φορά στο θέατρο μόλις πριν από δυό χρόνια (Théâtre de l'Œuvre, 1961). Ίωρα ο Πιέρ Φράνκ, που είχε δώσει την τελική μορφή στον «Φάουστ» και σκηνοθέτησε το έργο στο θέατρο παρουσιάζει σ' ένα δίσκο δύο καιρίες σκηνές του: μία πολύ πνευματώδη, ανάμεσα στον Φάουστ (Πιέρ Φρενσί) και τον Μεφιστοφελή (Πιέρ Ντύς) και μία λεπτή ποιήσης, ανάμεσα στον Φάουστ και την Λούστ (Ντανιέλ Ντελόρμ). Ομορφος δίσκος, λεπτός λόγος, ποίηση, αξιόλογη ερμηνεία.

PHILIPS B 77.919 1

ΡΙΤΣΑΡΝΤ ΡΟΤΖΕΡΣ: «Τά Παλληκάρια απ' τις Συρακούσες». Το «μιούζικαλ» που χάλασε κόσμο στο Μπροντουαί και τό Λονδίνο, με την άρχική του διανομή. Το θέμα έχει παρθεί από τη σαιξπηρική «Κωμωδία των Λαδών».

MONO IK 4564

ΑΝΤΟΝ ΤΣΕΧΩΦ: «Ο θείος Βάνιας». Η περυσινή παράσταση του Φεστιβάλ του Τσίτασετ κατά σκηνοθεσία του Λώρενς Όλιβιερ. Εκπληκτική διανομή: Σύμπιλ Θορνάικ (Μαρία Τιμοφένιτσα), Τζόν Πλουράντ (Σοφία Αλεξάντροβνα), Φαίη Κόμπτον (Μάγια Βασίλιεβνα), Λώρενς Όλιβιερ (Γιατρός Άστρόφ), Μάικλ Ρεντγκρέβ ('Ιβάν Πέτροβιτς Βουίνιτσκυ), Μάξ Αντριαν (Σερέμπρακώφ), Λιούις Κάσσον (Τελέγκιν) κ.ά. PHILIPS AI 3448-9

ΙΓΚΟΡ ΣΤΡΑΒΙΝΣΚΙ: «Η Ίστορία του Φαντάρου». Το έργο που έγραψε ο Στραβίνσκι σε συνεργασία με το φλο του ελβετό ποιητή Σάρλ-Φερντινάν Ραμύς, με τον άξιοχαστο Ζάν Κοκτώ στο ρόλο του άφηγητή, τον Πητερ Ουστίκωφ στο ρόλο του Διασβόλου, τον Ζάν-Μαρί Φερταί (Φαντάρος) και την Άνν Τονιεττί (Πριγκίπισσα). Ένας δίσκος πραγματικό υποκομμένο.

PHILIPS 835181 LY

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

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

Σ' όλοκληρο τόν κόσμο γιορτάζονται φέτος τα 40ά χρόνια απ' τη γέννηση του Σαιξπηρ. Αν στο χώρο του Θεάτρου δεσπόζει η μορφή του άθαντου δραματουργού, παράλληλα και η «Έβδομη Τέχνη» έχει χρησιμοποιήσει σαν πηγή έμπνευσης. Έτσι δημιουργήθηκε ένας πολύπτυχος «Σαιξπηρικός Κινηματογράφος», που οι ρίζες του συναντιούνται στα πρώτα δήματα της «Έβδομης Τέχνης, στην ήρωική περίοδο των αρχών του 20ού αιώνα.

Συμβολή στον παγκόσμιο έορτασμό αλλά και νέα σελίδα στον σαιξπηρικό κινηματογράφο, η μεγαλόπνοη και φιλόδοξη προσπάθεια του σοβιετικού σκηνοθέτη Γρηγόρη Κοζίντσεφ. Στα στούντιο «Λένφιλμ» διανύεται η τελευταία φάση του γυρισματος ενός κινηματογραφικού δίπτυχου με πρώτη ύλη τόν «Άμλετ». Είναι η 17η φορά που ο «Άμλετ» γίνεται φιλμ! Δίωρης διάρκειας το κάθε μέρος του φιλμ. Ο Κοζίντσεφ εργάστηκε στο θέμα του πολλά χρόνια. Αποτέλεσμα, η ταινία αλλά κ' ένα συναρπαστικό βιβλίο με τίτλο «Σαιξπηρ, αυτός ο σύγχρονός μας». Ο ίδιος σκηνοθέτης τονίζει πως, με όδηγό τόν Σαιξπηρ, προβληματίζεται πάνω στα φαινόμενα και τα γεγονότα της εποχής μας. Το ρόλο τού Άμλετ υποδύεται ο Ίνγκεντρί Σκοκτονόφσκυ, πλαισιωμένος από τήν Άνναστάρια Βερτίνακαϊα ('Οφελία) και τόν Μιχάλη Ναζνίνοβ (Βασίλιος).

Τό κλασικό έργο του Άντον Τσέχωφ «Οι τρεις άδελφές» γυρίζεται φιλμ απ' τόν Σαμσόν Σαμσόνωφ. Πρωταγωνιστούν οι Μαργαρίτα Βολοντίνα (Μάσα), Άλλα Λαριόνοβα (Νατάσσα), Ολέγκ Στριζένωφ (Τούζεμπατς), Λεοντί Γκάλλι (Κουλίγκιν), Βλαντιμίρ Ντρούζνικωφ (Σαλιόνωβ), Λέβ Ίλιβίνωφ (Βερσινίν). Άξίζει να σημειωθεί πως ο Τσέχωφ έρμηνεύτηκε πολλές φορές στην όβνη. Χαρακτηριστικό είναι τώς η Άλλα

Λαριόνοβα — γνωστή ήδη στο έλληνικό κοινό ήθοποιός — έχει πρωταγωνιστήσει και σ' άλλα δυό φιλμ, έμπνευσμένα από τό έργο τού Τσέχωφ («Τό παράσημο τής Άγίας Άννας» και «Η Μέγισσα»).

Κανόνας τού Χόλλυγουντ: κάθε έργο τού Τεννισσι Ούίλλιαμς να μεταφρατεύεται τό ταχύτερο στην όβνη. Στόν κινηματογραφικό δρόμο συνέχισαν τή σταδιοδρομία τους όλα σχεδόν τά θεατρικά έργα τού Ούίλλιαμς, από τή «Λυσισαιμένη Γάτα» και τό «Ξαφνικά πέσει τό καλοκαίρι» ως τό «Καλοκαίρι και Καταχνίος» και «Τό γλυκό πουλί τής νιάτης». Από τό συνδυασμό Ούίλλιαμς — Χόλλυγουντ δέν ήταν δυνατό να ξεφύγη «Η νύχτα τής Ίγκουάνα», φτεινή έπιτυχία και τού δικού μας Θεάτρου Τέχνης. Σκηνοθέτης, ένας μεγάλος τού αμερικανικού αλλά και τού παγκόσμιου κινηματογράφου: ο Τζών Χιούστον. Τρανταχτά όνόματα στην έρμηνεία: Ρίτσαρντ Μπάρτον, Άβα Γκάρφνερ, Ντέμπορα Κέρ, Σιού Λάιν...

Άκόμα ένας Γάλλος θεατρικός συγγραφέας διοχετεύει στην όβνη τή σκημική του δημιουργία. Πρόκειται για τόν Καμολεττί — ο Χόρν είχε παρουσιάσει πέρισυ τήν κωμωδία του «Κορίτσια στον άέρα» — τού όποιου η κωμωδία «Η Κ α λ ή Ά ν ν α» γίνεται φιλμ με πρωταγωνίστρια — στόν έπαινο ρόλο — τήν Ζιζέλ Ώσκόν, που έμφανίζεται νιά πρώτη φορά σαν πρωταγωνίστρια.

Η όπερέττα τού ρώσου συνθέτη Νικολάι Στρέλνικωφ «Η Σέρβα», μεταφέρθηκε στην όβνη με τίτλο «Η Σέρβα ήθοποιός». Σκηνοθέτης ο Ράμον Τιχομύρωφ. Πρωταγωνιστές: Ταμάρα Σιαμίνα, Σεργκέι Γιούρσκι, Εύγένιος Λεόνωφ.

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

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

Ό άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεΐα εις όλην τήν Ελλάδα και τās κυριωτέρας πρωτευούσας τού έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

I. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Τό 1970 ή ικανότης έτησίης παραγωγής τής ΔΕΗ θά προσεγγίση τά 10 τρισεκατομμύρια κιλοβατωρών

ΤΟ «ΦΡΑΓΜΑ ΒΑΣΙΛΕΩΣ ΠΑΥΛΟΥ» ΤΟ ΥΨΗΛΟΤΕΡΟΝ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΗΣ

Οί λόγοι τών κ.κ. Ι. Ζίγδη καί Α. Καλίνσκη

Τόν περασμένο μήνα καί συγκεκριμένα στις 15 Απριλίου έγιναν στην Πτολεμαΐδα, παρουσία του Βασιλέως Κωνσταντίνου, τά εγκαίνια τής Β' Ατμοηλεκτρικής Μονάδος (Σταθμού) τής Δ.Ε.Η., καθώς καί ή θεμελίωσις τής Γ' Μονάδος. Στά εγκαίνια τής λειτουργίας τής Β' Μονάδος καί στην θεμελίωσιν τής Γ' Μονάδος, παρέστησαν, επίσης, καί ώμίλησαν διά τήν σημασίαν του διπλού γεγονότος, ό ύπουργός τής Βιομηχανίας κ. Ι. Ζίγδης καί ό Γενικός Διευθυντής τής Δ.Ε.Η. Α. Καλίνσκη.

Ό λόγος του κ. Ζίγδη

Ό ύπουργός τής Βιομηχανίας κ. Ι. Ζίγδης, στον λόγο που έξεφώνησε στην Πτολεμαΐδα, είπε μεταξύ άλλων καί τά εξής :

«Η λιγνιτοφόρος περιοχή τής Πτολεμαΐδος είναι καί θά παραμείνη τό σπουδαιότερον κέντρον παραγωγής θερμικής ένεργείας έν τή χώρα. Η Κυβέρνησις, πιστεύουσα ότι τό έλληνικόν ύπέδαφος δέν είναι τόσον πτωχόν όσον ακρίτως νομίζεται, έχει άποφασίσει τήν εκτέλεσιν τετραετούς προγράμματος γεωλογικής καί μεταλλευτικής έρεύνης, τό όποίον θά μάς επιτρέψη νά μάθωμεν ποία είναι ακριβώς ή φυσική προικίσις τής χώρας, ίνα έπ' αυτής οικοδομήσωμεν τήν νέαν έλληνικήν οικονομίαν. Η άισιοδοξία μας επί τής άποδόσεως του προγράμματος αυτού στηρίζεται, εκτός τών άλλων, καί εις τό προηγούμενον τής Πτολεμαΐδος, ή εκτασις καί ή ποιότης του λιγνιτικού πλούτου τής όποιας ήμφισβητείτο μετά πάθος μέχρι του 1954, εις βαθμόν ώστε νά άποκλεισθή από τό πρώτο πρόγραμμα εξηλεκτρισμού τής χώρας.

Η άφθονος καί ευζήνη ήλεκτρική ένεργεια άποτελεί τό ύπόβαθρον τής συγχρόνου ζωής εις όλας τάς εκδηλώσεις τής. Η Κυβέρνησις, θεωρούσα ως βασικήν τής άποστολήν τόν μετασχηματισμόν τής οικονομίας μας από τής σημερινής καθυστερημένης αυτής μορφής εις βιομηχανικήν τοιαύτην, θά συνεχίση τό πρόγραμμα του εξηλεκτρισμού συστηματικώς καί μέ συνεχώς επιτεινόμενον ρυθμόν. Τοúτο επιβάλλουν αί άνάγκαι του Έθνους, ιδίως μετά τήν ένταξιν μας εις τήν Ευρωπαϊκήν Οικονομικήν Κοινότητα.

Άλλ' ή ήλεκτρική ένεργεια δέν πρέπει νά είναι προνόμιον μόνον τών πόλεων καί τών μεγάλων συναικιών. Πρέπει νά φθάση μέχρι τών έσχατιών τής χώρας, διά νά άποτελέση παράγοντα άναζωογονήσεως τής φθινούσης υπαίθρου. Διά τούτο ή Κυβέρνησις συνέταξεν ένα τετραετές πρόγραμμα, έντός του όποίου θά ήλεκτροδοτηθή ή πλειονότης τών σημαντικώτερων χωρίων καί συντάσσει έν άλλο δεκαετές, διά τήν γενικήν επέκτασιν του εξηλεκτρισμού εις όλην τήν χώραν».

Ό λόγος του κ. Α. Καλίνσκη

Έξ άλλου, ό Γενικός Διευθυντής τής Δ.Ε.Η. κ. Α. Καλίνσκη, όμιλών γιά τήν διπλή σημασία τών εγκαίνιων τής Β' Μονάδος καί τής θεμελίωσεως τής

Γ' Μονάδος εις τήν Πτολεμαΐδα, υπεγράμμισε τήν άξίαν τών έργων ως εξής :

«Η Β' Μονάς, παραληφθεΐσα υπό τής Δ.Ε.Η. πρό ενός έτους περίπου, έτέθη εις προσωρινήν λειτουργίαν, σήμερα δέ μέ τά έπίσημα εγκαίνια τής, τίθεται εις όριστικήν εκμετάλλευσιν. Η εγκαίνιαζόμενη Μονάς, ισχύος 125.000 KW, είναι ή μεγαλύτερα του Συστήματος τής Δ.Ε.Η. Η Μονάς αύτη είναι τής κατηγορίας τών Μονάδων μεγίστης ισχύος καί είναι ή πρώτη μονάς τής κατηγορίας ταύτης, ή όποία εγκαθίσταται στα Βαλκάνια καί τήν Μεσην Ανατολήν. Η Β' Μονάς τροφοδοτείται καθημερινώς περίπου μέ 5.000 τόννους λιγνίτου. Η έτησία δέ παραγωγική ικανότης τής, άνέρχεται εις 900.000.000 κιλοβατώρας.

Η τρίτη Μονάς, τήν όποίαν θεμελιώνομεν σήμερα, θά είναι ισοδύναμος μέ τήν δεύτεραν, δηλαδή ισχύος 125.000 κιλοβάτ. Η εκτέλεσις του έργου άνετέθη εις τόν έλβετικόν οίκον BRAUN BOVERI, θά παραδοθή δέ έτοιμή προς λειτουργίαν τόν Νοέμβριον του 1965. Καί ή Μονάς αύτη θά έχη ικανότητα καθαράς έτησίης παραγωγής 900.000.000 κιλοβατώραν.

Οί αριθμοί αυτοί δίδουν μίαν εικόνα τής θαυμαστής προόδου τής ένεργειακής οικονομίας τής Ελλάδος. Κατά τό τελευταίον προπολεμικόν έτος 1939, ή συνολική καθαρά παραγωγή τών εγκαταστάσεων όλοκλήρου τής χώρας, ιδιωτικών καί δημοτικών, μόλις υπερέθη τά 300.000.000 κιλοβατώραν. Τώρα μία από τάς μονάδας του Σταθμού Πτολεμαΐδος έχει τριπλασίαν ικανότητα. Άλλά δέν είναι άνάγκη νά ανατρέχωμεν τόσον μακράν εις τό παρελθόν. Άς πάμε στο έτος 1956. Τό σύνολον τής καθαράς παραγωγής όλων τών τότε σταθμών τής Ελλάδος 1.400.000.000 κιλοβατώραι. Άλλά τώρα άρκούν αί δύο, μόνον, λειτουργούσαι μονάδες τής Πτολεμαΐδος διά τήν παραγωγήν ίσης ποσότητος ένεργείας».

Καί ό Γενικός Διευθυντής τής Δ.Ε.Η. κ. Καλίνσκη κατέληξεν :

«Όπως άνέφερα προηγουμένως, ή τρίτη Μονάς Πτολεμαΐδος θά μάς παραδοθή κατά τήν σύμβασιν καί θά λειτουργήση τόν Νοέμβριον του 1965. Άλλά τρεις μήνες ενωρίτερα θ' άρχίση ή λειτουργία του Ύδροηλεκτρικού Σταθμού Κρεμαστά, δηλαδή του πρώτου μέρους του μεγάλου Συστήματος Άχελώου. Τό Συγκρότημα Άχελώου είναι ένα από τά μεγαλύτερα ύδροηλεκτρικά έργα τής Ευρώπης καί θά άποξίδη, όταν όλοκληρωθή, άνω των τριών δεσκατομμυρίων κιλοβατώραν έτησίως. Εϊδικώτερον, τό Φράγμα Βασιλέως Παύλου εις τά Κρεμαστά, θά είναι τό υψηλότερον γαιόφραγμα τής Ευρώπης. Έτοιμαζόμεθα, παραλλήλως, διά τήν έναρξιν τών κατασκευών του Ατμοηλεκτρικού Σταθμού Μεγαλόπολεως, ισχύος 250.000 κιλοβάτ. Έτσι, περί τό έτος 1970, ή Δ.Ε.Η. θά διαθέτη εγκατεστημένη ισχύν υπερβαίνουσαν τά 2.000.000 κιλοβάτ, μέ ικανότητα έτησίης παραγωγής προσεγγίζουσαν τά δέκα τρισεκατομμύρια κιλοβατώραν!».



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιότητος*

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

«ΝΕΑ ΑΓΡΕΞ» Α. Ε.

Νέα Έλληνική Έταιρεία Εξαγωγής Γεωργικῶν Προϊόντων

Καποδιστρίου 28, Ἀθήναι, Τ.Τ. 147

Τηλέφ. 617.231)4 TELEX 223 & 195

Τηλ. Δ)νσις NEAGREX

★

Σκοπός της εἶναι ἡ προαγωγή τῶν ἐξαγωγῶν,
τόσον ἀπό ἀπόψεως ποσότητος, ὅσον καί ποιό-
τητος καί συσκευασίας.

Ἐξάγει ἅπαντα τά Νωπά Προϊόντα — Ἐσπερι-
δοειδῆ, ροδάκινα, βερύκοκκα, σταφύλια, φρά-
ουλα, γεώμηλα, κηπευτικά.

Ἐπίσης σταφίδα, σουλτανίνα, κορινθιακή, σῦ-
κα, ἐλαίας, οἴνους καί ἀποστάγματα.

Συνεργάζεται μέ τάς Ἐνώσεις Γεωργικῶν Συ-
νεταιρισμῶν καί διαθέτει πλήρες δίκτυον
ἀνταποκριτῶν εἰς τό Ἐξωτερικόν.

atom

ORIGINAL
WOLFEN

OR
WO

55 ΧΡΟΝΙΑ

FILM

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ - ΑΚΤΙΝΟΛΟΓΙΚΟ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ

ΜΙΑ ΑΠΟΔΕΙΞΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ

ΓΕΝ. ΑΤΗ/ΠΟΙ: "ΕΜΤΕΧ", Α.Ε.
ΑΘΗΝΑΙ • ΖΑΪΜΗ 9 • ΤΗΛ. 629.181

VEB FILMFABRIK WOLFEN
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ



Η καλή εβδομάδα
άρχίζει.....



...και
τελειώνει

ΜΕ ΈΝΑ **ΛΑΪΚΟ
ΛΑΧΕΙΟ**

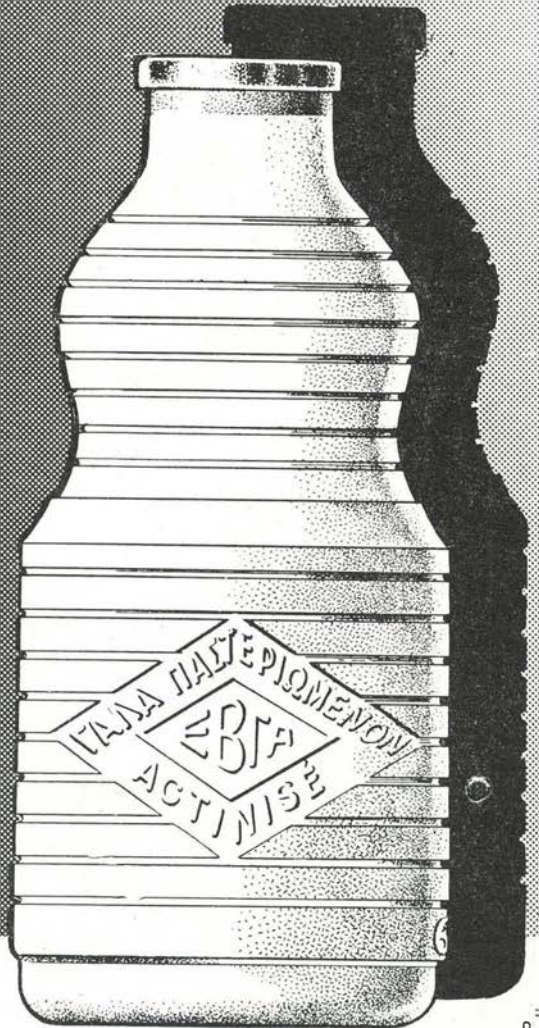
ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ μαζί σου!!!

Το ΛΑΪΚΟ ΛΑΧΕΙΟ από 1 ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ ΚΛΗΡΩΝΕΤΑΙ ΚΑΘΕ ΔΕΥΤΕΡΑ

ΝΕΑ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ ΤΗΣ



Πρώτη
ή ΕΒΓΑ
χρησιμοποιεί
για τὸ γάλα



ΑΛΕΚΤΩΡ

ΠΛΑΣΤΙΚΕΣ ΦΙΑΛΕΣ

Ἡ Ἑλληνική Βιομηχανία Γάλακτος ΕΒΓΑ, ἐν τῷ πλαισίῳ τῆς εὐρυτέρας προσπάθειας τῆς πρὸς ἱκανοποίησιν τῶν ἀπαιτήσεων τοῦ καταναλωτικοῦ κοινοῦ, ἔδρασε εἰς τὴν διάθεσιν αὐτοῦ τὸ μοναδικόν παστεριωμένον γάλα τῆς ἈΣΤΙΝΙΣΕ σὲ πλαστικὲς φιάλες.

Οἱ νέες πλαστικὲς φιάλες ΕΒΓΑ, κλεισμέναι ἐρμητικῶς με πῶμα

ἀπὸ ἀλουμίνιον, εἰδικῆς κατεργασίας, ἐξασφαλίζουν ιδανικὴν καθαριότητα.

Οἱ πλαστικὲς φιάλες, μετὰ τὸ ἄδειασμα τοῦ γάλακτος, δὲν ἐπιστρέφονται. Κάθε φορὰ ἔχετε καὶ μιὰ καινούργια πλαστικὴ φιάλη. Ἔτσι ἀπαλλάσσεσθε καὶ ἀπὸ τὴν φροντίδα τῆς ἐπιστροφῆς, ἀλλὰ καὶ τὸν κίνδυνον τοῦ σπασίματος.



Ο Π Ο Λ Ι Τ Ι Σ Μ Ο Σ Σ Τ Η Ν Δ Ι Α Τ Ρ Ο Φ Η

Χρόνια τώρα....

... ή Μουσική είναι μια έκφρασις τέχνης.

Γι' αυτό τον λόγο η ΦΙΛΙΠΣ προσπαθεί να κατασκευάζη δίσκους ποιότητας

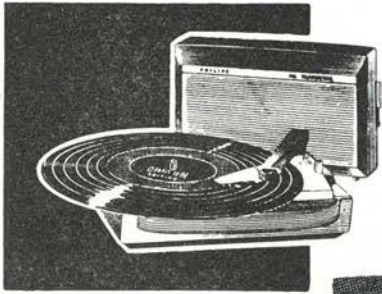
Με τους ειδικευμένους τεχνικούς της και την άπαράμιλλη τεχνική της κατώρθωσε να διεισδύση εις τον χώρον τής διεθνούς λαϊκής μουσικής. Οι τεχνικοί της διέσχισαν ήπειρους διά να ανακαλύψουν και συλλέξουν ό,τι καλύτερο υπάρχει εις τήν μουσικήν και τούς έκτελεστάς της

Ήδη κυκλοφορεί μια πλήρης σειρά των έργων του Μοζάρτ.

Επίσης σειρές μοντέρνας μουσικής εκτός συναγωνισμού.

Ο Beethoven και ο Berlioz, ή μοντέρνα jazz και ή Γρηγοριανή Βυζαντινή Μουσική εύρισκονται μεταξύ των άπαραμίλλων έκτελεσεων των δίσκων ΦΙΛΙΠΣ

Η ΦΙΛΙΠΣ κατασκευάζοντας δίσκους καθώς και μίαν άπαραμίλλον σειράν pick-up και ήλεκτροφωνων διά τήν άναμετάδοσιν των προσφέρει εις τό διεθνές μουσικό φιλον κοινόν ό,τι τελειότερον έχει να επιδείξη ή διεθνής βιομηχανία

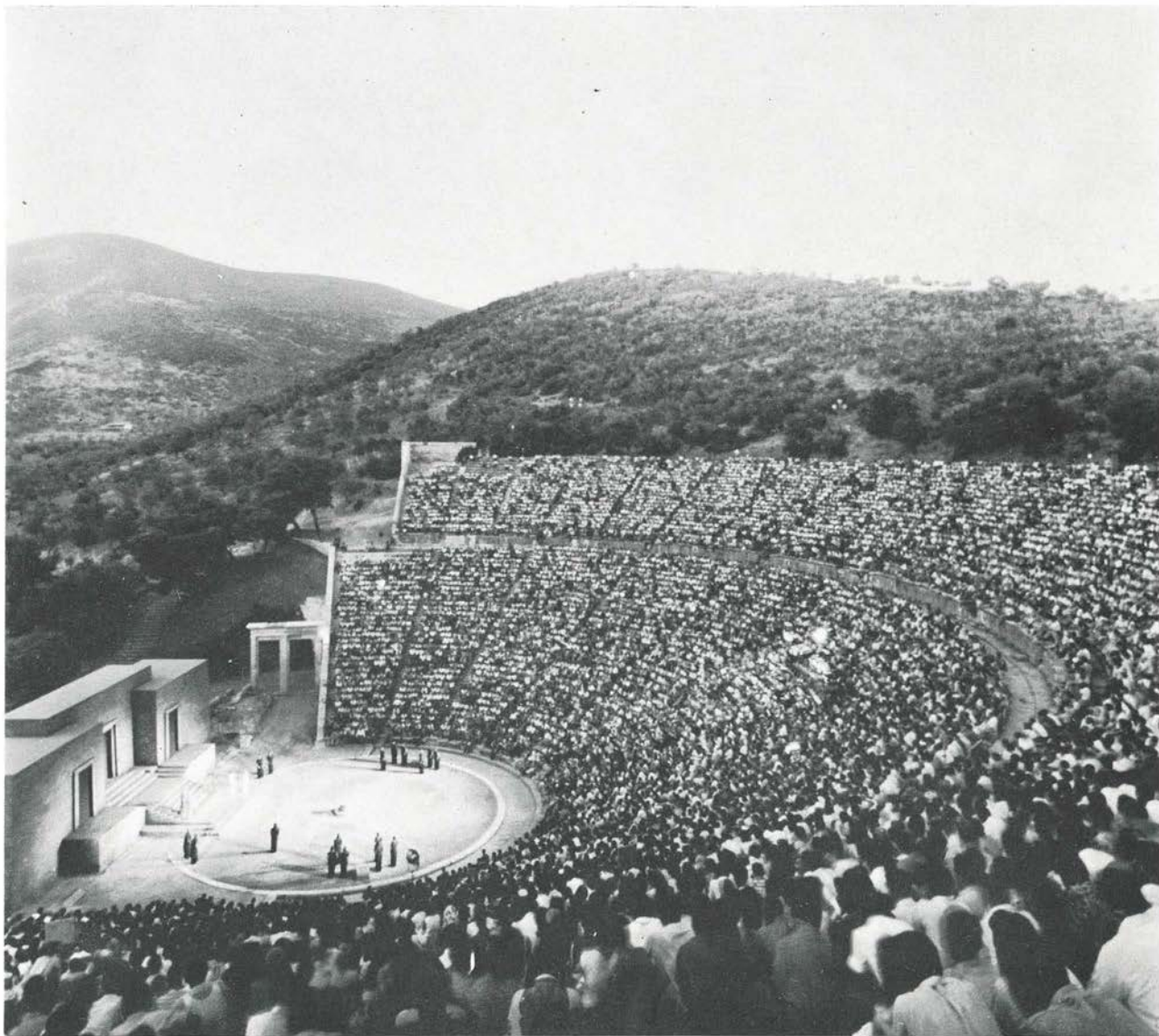


Εμπιστευθήτε τήν **ΦΙΛΙΠΣ**



ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1964

ΧΙ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 'Ιούλιος 1964



21 'Ιουνίου
27 'Ιουνίου
28 'Ιουνίου
11 'Ιουλίου
12 'Ιουλίου
18 'Ιουλίου
19 'Ιουλίου
25 'Ιουλίου
26 'Ιουλίου

ΚΥΡΙΑΚΗ
ΣΑΒΒΑΤΟΝ
ΚΥΡΙΑΚΗ
ΣΑΒΒΑΤΟΝ
ΚΥΡΙΑΚΗ
ΣΑΒΒΑΤΟΝ
ΚΥΡΙΑΚΗ
ΣΑΒΒΑΤΟΝ
ΚΥΡΙΑΚΗ

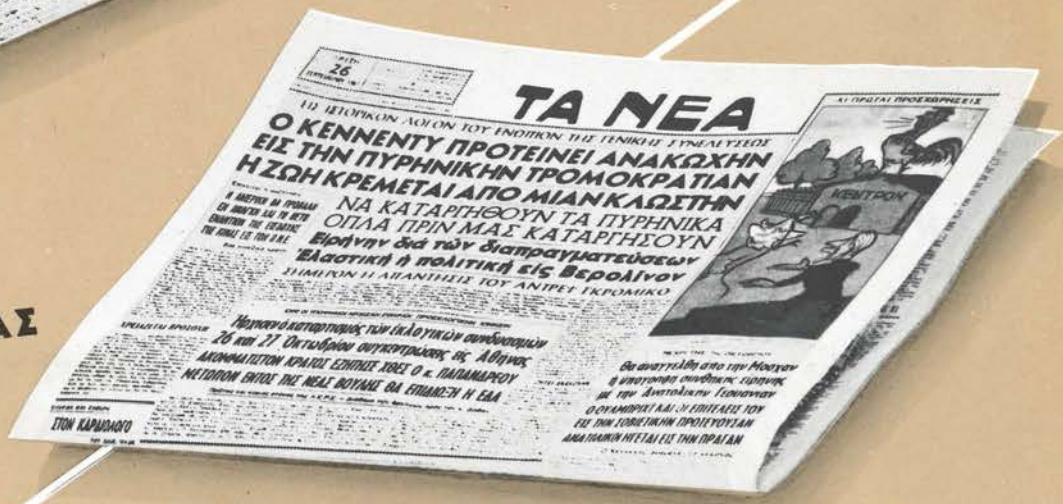
Εϋριπίδου
Εϋριπίδου
Σοφοκλέους
Εϋριπίδου
Εϋριπίδου
Σοφοκλέους
'Αριστοφάνους
Αίσχύλου
Αίσχύλου

«ΙΩΝ»
«ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ»
«ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ»
«ΙΩΝ»
«ΑΝΔΡΟΜΑΧΗ»
«ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ»
«ΕΙΡΗΝΗ»
«ΙΚΕΤΙΔΕΣ»
«ΙΚΕΤΙΔΕΣ»

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ



Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ



Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ

ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ



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