

THE ATPO 16





ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΦΟΡΕΑΣ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΓΕΩΡΓΙΚΗ ΑΝΑΠΤΥΞΗ

Ἡ Α.Τ.Ε. εἶναι Αὐτόνομος Τραπεζικός Ὄργανισμός μέ κοινωφελῆ χαρακτήρα. Δέν ἔχει μετόχους, δέν ἐπιδιώκει κέρδη. Ἐργάζεται γιά τήν πρόοδο τῆς ὑπαίθρου. Ἀποβλέπει στήν ἐξύψωση τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου γιά νά μείνει ὁ ἀγρότης στή γῆ του, ἔτοιμος ν' ἀναλάβει ρόλο στήν ἀναδημιουργία τῆς Ἑλληνικῆς Οἰκονομίας.

Ἡ ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΞΕΤΙΜΗΣΕ ΤΗΝ ΥΨΗΛΗ ΜΟΡΦΩΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΚΑΙ ΤΟ ΕΠΕΣΤΡΑΤΕΥΣΕ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΑ ΑΓΡΟΤΗ

35 χρόνια δημιουργικῆς
κοινωφελούς ἐργασίας **Α.Τ.Ε.**

γκρέκα



N°4711

Η αγαπημένη σας

TOSCA

EAU DE COLOGNE

.....ή Κολώνια με το
πιο λεπτό άρωμα.

 ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ





FLY

SABENA

BELGIAN *World* AIRLINES

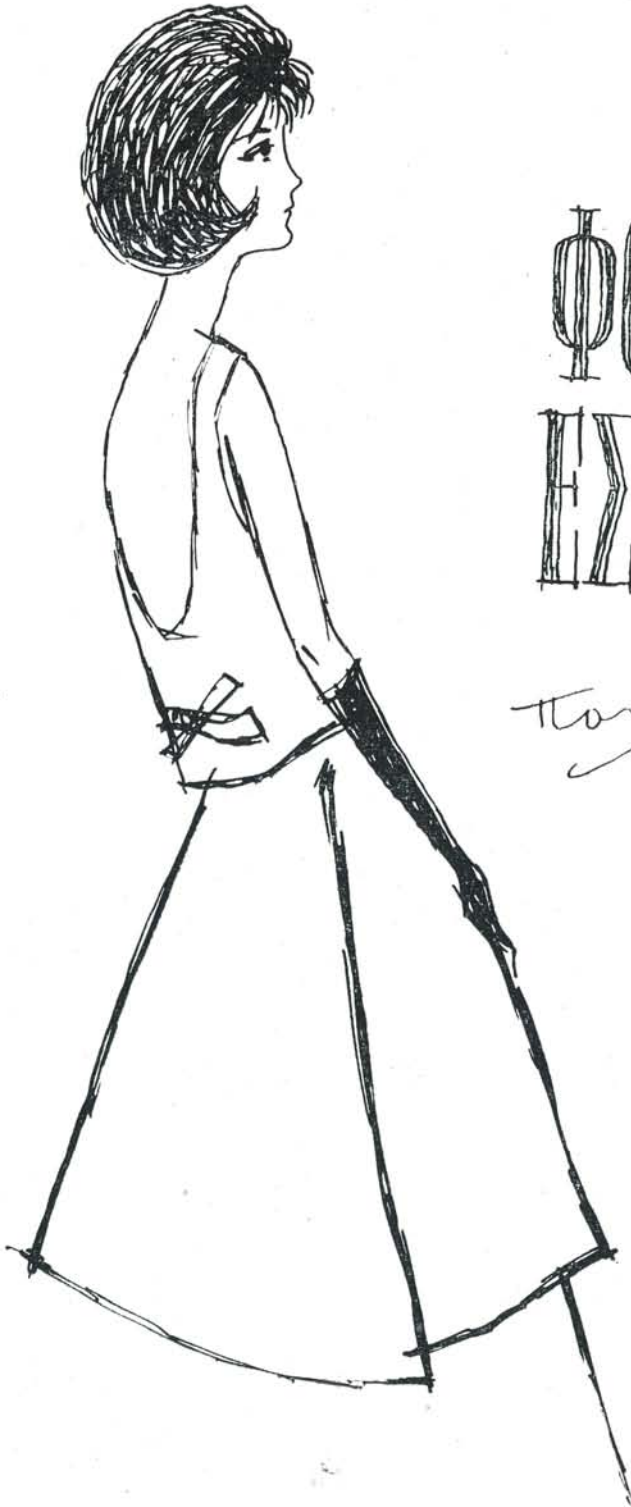
THE MOST HELPFUL AIRLINE

EUROPE - MIDDLE - EAST - U. S. A.

CANADA - MEXICO - AFRICA

APPLY TO YOUR TRAVEL AGENT OR **SABENA**, 8, OTHONOS STR. TEL. 538.711/19

Άλφα



ΦΟΡΕΜΑΤΑ
ΕΣΦΡΡΟΥΧΑ

Ποιοτεχνία

ΑΦΟΙ ΤΣΙΤΣΟΠΟΥΛΟΙ

ΕΡΜΟΥ • ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ



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
ἐξυπηρησιῶσεως*

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

Χρόνος Γ', Τεύχος 16

Ιούλιος - Αύγουστος 1964

Κεντρικά Γραφεία:

Παρνασσού 2, 6ος όροφος

(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύστη)

Νέο τηλέφωνο 624-169

Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*

Διευθυντής

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30

Συνδρομή έτησία δρχ. 150

Φοιτητική έτησία δρχ. 120

Έξωτερικού: Δολάρια 10

Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Τò "Θέατρο" τυπώνεται στο

Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών

Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-

πούλου 44, τηλέφωνο 770-603

Μονοτυπία: Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ

Σωκράτους 39, τηλεφ. 530.969

Όφσσετ: Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ

Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Κλισέ: Άδελφοί ΛΑΤΟΥ,

Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Υπεύθυνος ὕλης

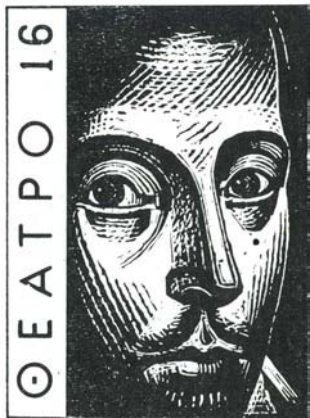
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου

Νικ. Κοντορός, Μ. Άσίας 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΟΦΥΛΛΟΥ:



Α. ΤΑΣΣΟΥ: Σαίξπηρ (Ξόλο)

Ειδική χάραξη για τὸ "Θέατρο"

William Shakespeare

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:

Μέγας δάσκαλος αὐτογνωσίας.—Άγαπήθηκε ὅσο κ' οἱ κοκορομαχίες.—Ένας λαοφιλῆς θεατρογράφος.—Άξεστη φυσικὴ δύναμη.—Άναγνωρίζεται μόνο σάν ἐξαίρεση.—Πολικὸς ἀστέρης τοῦ ρομαντισμοῦ.—Ένθρονίζεται καὶ σάν κανόνας.—Παγκόσμιο πιά φαινόμενο.—Μνημειώδεις ἀναπαραστάσεις.—Καὶ ἐπίδειξη κενῆς ρητορείας.—Πίσω στὴν Έλισαβετιανὴ ἀπλότητα.—Καθολικὴ ἐπικράτηση.—Νὰ ὑπάρξει καὶ ἑλληνικὴ φωνή.—Σαίξπηρ: Αἰῶνας πέμπτος...—Ό Παντοκράτορας τοῦ ἐξωφύλλου.

σελ. 7

ΚΕΙΜΕΝΑ:

SAMUEL TAYLOR COLERIDGE: Έπτὰ θέσεις γιὰ τὸν Σαίξπηρ. Τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων του. Εἰσαγωγή καὶ μετάφραση Μίνου Βολανάκη

σελ. 17

VICTOR HUGO: Ό νεώτερος Αἰσχύλος. Ἡ ἄκτινοβολία τῆς μεγαλοφυΐας. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα

σελ. 47

VOLTAIRE: Κατηγορῶ τὸν Σαίξπηρ. Ένας λιβελλὸς στὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα

σελ. 58

ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ: Σαίξπηρικὰ Ἄπαντα. Συλλογὴ ἄρθρων 1917-1932

σελ. 85

GEORGE BERNARD SHAW: Σαίξπηρικὴ κριτικὴ. Ἄπάνθισμα κειμένων 1895-1898. Μετάφραση Κανέλλου Ἀποστόλου

σελ. 76

ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ:

WILLIAM SHAKESPEARE: Ἀγάπης Ἀγώνας Ἄγονος. Κωμωδία σὲ πέντε πράξεις. Εἰσαγωγή καὶ μετάφραση Βασίλη Ρῶτα

σελ. 100

ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ:

ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ. Γνήσιο τέκνο τῆς Ἀναγέννησης

σελ. 11

JOHN BRYSON: William Shakespeare. Τεκμήρια γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του. Καὶ ἕνας χρονολογικὸς πίνακας

σελ. 14

EDWARD GORDON CRAIG: Τὰ φαντάσματα στὸν Σαίξπηρ. Κλειδί κατανόησης τῶν τραγωδιῶν του. Μετάφραση Κώστα Σταματίου

σελ. 23

ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Ό Σαίξπηρ στὴν Ελλάδα. IV. Σκηνοθέτες κ' ἑρμηνευτὲς στὸν 19ῶ αἰῶνα

σελ. 28

ΘΕΑΤΡΟ

Δίμηνη καλλιτεχνική επιθεώρηση

★

Δυο τόμοι 1962 και 1963
δεμένοι δρχ. 200 έκαστος

★

Στά έκδοθέντα τεύχη περιλαμ-
βάνονται αφιερώματα στο Κρη-
τικό, Έφτανησιώτικο και το
Καθαρευουσιάνικο Θέατρο, στον
Καραγκιόζη και στους Μα-
γιακόβσκι και Στανισλάβσκι.

★

Επίσης, περιλαμβάνονται πλήρη
κείμενα τών ελληνικών έργων :

Ευριπίδη : Βάκχες

Άλέξη Πάρνη : Το νησί τής
Αφροδίτης

Άνωνύμου : Στάθης

Σπ. Μελᾶ : Ρήγας Βελεστινλής

Τάκη Χατζηαναργύστου : Ό
Ψαρόγιαννος

Φώφης Τρέζου : Αρχιτέκτονας

Χρ. Σαμουηλίδη : Οι ένοχοι

Δημ. Βερναρδάκη : Φαῦστα

Άντ. Μόλλα : Άίγα άπ' όλα

Μαργαρίτας Λυμπεράκη : Άλ-
λος Άλέξανδρος

Θ. Μοντσελέζε : Εύγένια (Πρώ-
τη παγκόσμια δημοσίευση)

Μαργαρίτας Λυμπεράκη : Ό
Άγιος πρίγκιψ

Στεφ. Κατσάνη : Οι Άτρείδες

★

Και τὰ πλήρη κείμενα τών πα-
ρακάτω ξένων έργων :

Σάμουελ Μπέκετ : Περιμένον-
τας τόν Γκοντό

Μαγιακόβσκι : Ό κοριός

Ντύρρενματ : Νυχτερινή συνο-
μιλία μ' ένα κάθαρμα

Έντουαρντ Άλμπη : Ιστορία
ζωολογικού κήπου

Άντάμωφ : Καθηγητής Ταράν.

Ό πολιτική τών ύπολειμμάτων

Κορνέιγ : Ό Σίντ, σέ μετά-
φραση τού Κώστα Βάρναλη

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΜΑΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** Τ. S. ELIOT : Ό "Άμλετ" και τὰ προβλήματά του.
(συνέχεια) Άπόδοση και σχολιασμός Γ. Π. Σαββίδη σελ. 39
- ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ :** Λαίδη Μάκβεθ. Μιά παρεξηγη-
μένη μορφή σελ. 43
- ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ :** Μαθητεία στον Σαίξπηρ. Τριάντα
έτων προσπάθεια τού Έθνικού σελ. 64
- ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ :** Άντίθετος με την αισθητική
μας. Μόνον ιστορικά πρέπει να παίζεται ό Σαίξπηρ. Μετά-
φραση Κώστα Σταματίου σελ. 122
- ΣΩΚΡΑΤΗ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΥ :** Διά τής ζωής στο σύμβολο.
Ό Σαίξπηρ αντίστροφα άπ' την Τραγωδία σελ. 125
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ :** Αυτόκριτική ενός Όθέλλου. Ό
φαντασία κ' ή ποιητική διάθεση τού ήρωα σελ. 126
- ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ :** Ό Σαίξπηρ προνόμιο τής Άγγλίας.
Άναπόσπαστος από τή γή και την εποχή του σελ. 129
- ΚΛ. ΚΛΩΝΗ :** Ό σκηνογραφία στον Σαίξπηρ. Οι πρα-
γματοποιήσεις τού Έθνικού θεάτρου σελ. 131
- ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ :** Άρκει ή φωνή τού ήθοποιού. Ό
Σαίξπηρ δέν χρειάζεται ζωγραφίες σελ. 133
- ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ :** Οι κουρτίνες άρκοῦν στον Σαίξ-
πηρ σελ. 135
- ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ :** Πρωτοδούλεψα Σαίξπηρ κάνον-
τας κοστουμία σελ. 136
- ΜΗΤΣΟΥ ΛΥΓΙΖΟΥ :** Ό Σαίξπηρ στο ύπαιθρο. Τά έργα
του άναπνέουν στο πράσινο σελ. 138
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΓΚΑΙΤΕ : Άπόψεις για τόν Σαίξπηρ σελ. 142
- ΣΛΕΓΚΕΛ :** Μας δίνει την ιστορία τής ψυχής σελ. 142
- ΠΟΥΣΚΙΝ :** Άπόψεις για τόν Σαίξπηρ σελ. 143
- ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ :** Ό Βολταίρος και ό Σαίξπηρ σελ. 143
- ΔΡ. ΤΖΟΝΣΟΝ :** Μιά άπάντηση στον Βολταίρο σελ. 146
- ΓΙΩΡΓΟΥ ΓΛΗΝΟΥ :** Μνήμες σαιξπηρομανούς σελ. 146
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ : Ό ποιητής τού Θεάτρου στην
ύπηρεσία τής 7ης Τέχνης σελ. 147
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα Άγγλικά, Γαλλικά, Άμερικανικά και Όταλικά βι-
βλία γύρω από τόν Σαίξπηρ σελ. 151
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με θεατρικά έργα και ποιήματα Σαίξπηρ σελ. 152

Μ. Κωνσταντίνου



Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Μέγας δάσκαλος αὐτογνωσίας

Γιατί τεύχος Σαίξπηρ; Ὁ ἐφετεινὸς παγκόσμιος ἑορτασμός τῶν τετρακοσίων χρόνων ἀπὸ τῆ γέννησής του εἶναι ἀπλὴ πρόφαση. Πιστεύουμε πὼς ἀποτίμησις τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἀπαραίτητο στοιχεῖο γιὰ κάθε πολιτισμό, ὅπου τὸ θέατρο παίζει τὸν κοινωνικὸ καὶ πνευματικὸ ρόλο ποὺ φιλοδοξοῦμε νὰ παίξει στὸν τόπο μας. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἔχει τὴν ἀνάγκη μας. Ἐμεῖς ἔχουμε τὴν ἀνάγκη μιᾶς συνεχοῦς ἀναμέτρησής μετὰ τὴν μεγαλοφύια του. Ἡ πάλη μετὰ τὸν Γίγαντα ἴσως μᾶς βγάλει πιὸ γερούς. Ὁ Σαίξπηρ ἔχει ἀνυπολόγιστα πλουτίσει καὶ ὀξύνει τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμό. Αὐτὴ ἡ πάλη — ὁ διάλογος μετὰ τὸν Σαίξπηρ καὶ γύρω ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, ἀπὸ θαυμαστὲς καὶ ἀρνητὲς — καθρέφτισε βῆμα πρὸς βῆμα τὰ μεγάλα πνευματικὰ ρεύματα στὰ τελευταῖα τετρακόσια χρόνια. Κι ἀπὸ τὴ μεγάλη πλημμυρίδα τοῦ ρομαντισμοῦ ἔχει ἀπηχῆσεις σὲ κάθε γωνιά τοῦ πολιτισμένου κόσμου. Κατὰ κάποιον τρόπο φέτος γιορτάζουμε περισσότερο τὰ τετρακόσια χρόνια τοῦ Σαίξπηρ, παρὰ τοῦ Σαίξπηρ. Ὁ διάλογος αὐτὸς πῆρε τὴ μορφή παλινδρομικῶν κινήσεων: Ἄρνησις — κι ἀπὸ τὸν ἀντίλογό της, πλησίασμα πρὸς τὸν Ποιητὴ, πλησίασμα τοῦ Ποιητῆ πρὸς τὸ Κοινόν — ποὺ δὲν ἔπαψε νὰ λατρεύει τὸν Σαίξπηρ πάνω στὴ σκηνή, ὅσο ἀρνητικὰ κι ἂν τὸν ἐβλεπαν οἱ διανοούμενοι — ἀλλὰ καὶ πλησίασμα τῆς διανόησης κάθε ἐποχῆς πρὸς τὸ ἑαυτὸ της. Ὁ Σαίξπηρ στάθηκε ὁ μέγας δάσκαλος αὐτογνωσίας τῆς Εὐρώπης στὰ τελευταῖα τετρακόσια χρόνια.

★ Ἄγαπήθηκε ὅσο κ' οἱ κοκορομαχίες

Πάντα δημοφιλὴς στὸ πλατὺ κοινόν. Ἀκόμα καὶ ἡ πρώτη-πρῶτη ἀναφορὰ τοῦ ὀνόματός του εἶναι τόσο ἐνθουσιώδης ὅσο θὰ τὴν εὐχόταν σήμερα κι ὁ πιὸ φανατικὸς σαιξπηρολάτρης. Τὸ 1598, ὅταν ὁ Σαίξπηρ δὲν ἦταν ἀκόμα τριανταπέντε χρόνων, ὁ Φράνσις Πήαρ στὸ "Palladis Tamia", μετὰ βίση μόνον δώδεκα ἀπὸ τὰ νεανικότερα ἔργα τοῦ ποιητῆ, γράφει: "Ὅπως ὁ Πλάυτος κι ὁ Σενέκας λογαριάζονται οἱ καλύτεροι ποιητὲς Κομωδίας καὶ Δράματος ἀπ' ὅλους τοὺς Λατίνους, ἔτσι ὁ Σαίξπηρ ἀπ' ὅλους τοὺς Ἀγγλοὺς εἶναι ὁ ἕξοχότερος καὶ γιὰ τὰ δύο εἶδη. Ὁ Ἐπιος εἶπε ὅτι οἱ Μοῦσες θὰ ἐμιμοῦντο τὸ ὕφος τοῦ Πλάυτου ἂν μιλοῦσαν λατινικά. Κ' ἐγὼ λέω πὼς θὰ μιλοῦσαν μετὰ τὶς λεπτότεχνες φράσεις τοῦ Σαίξπηρ ἂν μιλοῦσαν ἀγγλικά". Ἀπὸ τὸ σύγχρονό του ἐλισαβετιανὸ κοινόν, ποὺ τὸν ἔκανε πλούσιο, ἀγαπήθηκε ὅσο καὶ οἱ κοκορομαχίες κι ὁ θιασός του ἔδωσε ἐξακριβωμένες τριανταδύο παραστάσεις στὰ Ἀνάκτορα γιὰ τέρψη τῆς Ἐλισάβετ, τῆς

πιὸ πολλὲς μετὰ ἔργα του. Ὁ διάδοχός της Ἰάκωβος ὁ Α' φαίνεται πὼς τὸν κάλεσε νὰ παίξει στὴν Αὐλὴ του τουλάχιστον 177 φορές καὶ μετονόμασε τὸ θιασό του σὲ "Βασιλικὸ θιασό".

★ Ἕνας λαοφιλὴς θεατρογράφος

Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς ἐπιβολῆς τοῦ Σαίξπηρ στὴ διεθνή συνείδηση: Ὅχι ἓνας συγγραφέας τῆς πνευματικῆς μειονότητας ποὺ σιγὰ-σιγὰ ἐπιβάλλεται. Μᾶλλον ἓνας λαοφιλὴς θεατρογράφος ποὺ ἡ κριτικὴ συνείδηση διχασμένη — συχνὰ μέσα στὸν ἴδιο κριτικὸ — θαυμάζει σὰν φυσικὸ φαινόμενο σκηνηκῆς δυνάμης καὶ ποιητικῆς ὀρμῆς καὶ καταρρακώνει ἐπὶ σειρὰν αἰώνων σὰν ἄξεστο κ' ἐπικίνδυνο παράδειγμα ἄγνοιας τῶν δραματικῶν κανόνων. Πρῶτος ὁ μεγάλος Μπὲν Τζόνσον — θεατρικὴ μεγαλοφύια ποὺ καὶ μόνος του θὰ ἔφτανε νὰ ξεχωρίσει τὴν Ἐλισαβετιανὴ ἐποχὴ σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς λαμπρότερες στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου — ἔγραφε μετὰ τὸ θάνατο τοῦ φίλου, συνεργάτη καὶ ἀντιζήλου του: "Τὸν ἄνθρωπο τὸν ἀγάπησα καὶ τὴ μνήμη του τὴν τιμῶ — χωρὶς νὰ φτάνω σὲ εἰδωλολατρία — ὅσο κι ὅποιοσδήποτε ἄλλος". Ἐτσι προφύλαγε τὸν κριτικὸ του θαυμασμό ἀπὸ τὴν κενὴ εἰδωλολατρία τῶν ἄλλων. Καὶ πρῶτος, στοὺς συγκινητικὸς στίχους ποὺ ἔγραψε γιὰ πρόλογο στὴν πρώτη ἔκδοσις τῶν Ἀπάντων, τόνιζε πὼς ὁ Σαίξπηρ ἔπρεπε νὰ συγκριθεῖ ὄχι μετὰ τοὺς συγχρόνους του ἀλλὰ μετὰ τὸν Κεραῖνιο Αἰσχύλο, τὸν Εὐριπίδη καὶ τὸν Σοφοκλή". Ἐνῶθε μάλιστα τὴν ἀνάγκη νὰ τονίσει πὼς στὸν Σαίξπηρ δὲν πρέπει νὰ ἐπινοῦμε μόνον τὴ Φύση γιὰ ὅτι τὸ ἔδωσε, ἀλλὰ καὶ τὸν Ποιητὴ γιὰ τὴν Τέχνη του.

★ Ἀξεστη φυσικὴ δύναμη

Οἱ ἐπόμενες γενιὲς φανερώνουν τὸ διχασμὸ ἀκόμα ἐντονότερα. Μιὰ γενιά μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ποιητῆ, ἡ ἐπικράτησις τῶν Πουριτανῶν κλείνει τὰ "ἀνήθικα" θεάτρα γιὰ εἴκοσι χρόνια. Τὰ Ἀπαντὰ του γνωρίζουν δεύτερη καὶ τρίτη ἔκδοσις. Ὅταν ἡ Παλινόρθωσις τῶν Στουάρτ (1660 - 1714) ξανανοίγει τὰ θεάτρα, ἡ γαλλοθρεμμένη Αὐλὴ βοηθαίει τὴ μεταφύτευση κλασικιστικῶν προτύπων ποὺ ξεκινώντας ἀπ' τὸ Παρίσι καταχοῦσαν τὴν Εὐρώπη. Σήμερα παραγνωρίζεται ἡ σημασία τοῦ κανόνα τῶν τριῶν ἐνοτήτων ἢ θεωρεῖται τυφλὴ μίμησις τῶν Ἀριστοτελικῶν παρατηρήσεων γιὰ τὴν Τραγωδίαν. Τότε ἦταν κάτι πολὺ σημαντικό: Μιὰ προσπάθεια τῆς κοινωνίας νὰ κωδικοποιήσῃ καὶ νὰ περιφράξῃ τὴν ἐκρηκτικὴν τῆς δραματικῆς. Ἐν ὀνόματι τῶν ἐνοτήτων καὶ

της Αυλικής γλώσσας, ο Σαίξπηρ καταδικάζεται σαν άξεστη φυσική δύναμη και ο μεγαλύτερος κριτικός και ποιητής της εποχής του, ο Ντράνυτεν, από τη μία μεριά αφιερώνει στον Σαίξπηρ τις πρώτες οξυδερκείς σελίδες θαυμασμού, κι από την άλλη διασκευάζει την "Τρικυμία" επί το απαλότερον και ξαναγράφει έναν "Αντώνιο και Κλεοπάτρα" σύμφωνα με τις ενότιες. Παρ' όλ' αυτά ο Σαίξπηρ είναι ο πιο πολυλαγαπημένος συγγραφέας όπως ήταν κι ο κυρίαρχος θιασάρχης της εποχής του. Ο Ντάβεναντ κολακευόταν ν' ακούει πως ίσως ήταν νόθος απόγονος του Ποιητή. Τέτοια μαγική δύναμη άσκούσε ακόμα ο "γοθτικός".

★ Αναγνωρίζεται μόνο σαν εξαίρεση

Στον ΙΗ' αιώνα η διαμάχη φτάνει στο οξύτερο σημείο. Ο Σαίξπηρ λαοφιλέστερος παρά ποτε. Στο Λονδίνο και μόνο έχουν πάνω από 7.200 εξακριβωμένες παραστάσεις του Ποιητή — 72 το χρόνο σε μία πόλη με δυο μόνον θέατρα — κι ασφαλώς θά 'χαν δοθεί χιλίες και παραπάνω ανεξακριβώτες. Και το 1769 ο μεγάλος Γκάρικ, που 'χε ήδη πρωταγωνιστήσει σε 28 έργα του ποιητή, οργανώνει το πρώτο Φεστιβάλ στο Στράτφορντ. Η μουριά, που 'χε κατά την παράδοση φυτέψει ο ποιητής, είχε γίνει αντικείμενο προσκυνήματος και τέτοιας περιέργειας που ο παπάς, που την είχε κληρονομήσει στον κήπο του, την έκοψε για να ήσυχάσει. Επί έναν αιώνα ο κόσμος γέμισε από ακριβοπληρωμένα ένθυμα, πελεκημένα από το ξύλο της που "άν τα έβραζαν όλα μαζί θά είχαν αρκετή ξυλεία για να χτίσουν ολόκληρο τον "Αγγλικό στόλο". "Ηδη ο Σαίξπηρ είναι η χαρά και η αγαλλίαση των ανυπόταχτων πνευμάτων. Ένας ήθοποιός, ο Μακλήν, γίνεται διάσημος σε μία νύχτα του 1741 παίζοντας ξαφνικά τον Σάυλοκ "ρομαντικά", δηλαδή σαν συμπαθητικό και συγκινητικό χαρακτήρα. Δυο καταπληκτικά μοντέρνα δοκίμια από άγνωστους κατά τα άλλα και άγνωμένους από την εποχή τους, έναν Γουάιητλ (σύγκριση του Ριχάρδου ΙΙΙ με τον Μάκβεθ) και έναν Μόργκαν (ότι ο Φάλσταφ δεν ήταν δειλός) αποδεικνύουν πόσο η προσωπική διαίσθηση πηγαιίνει μακρύτερα από την καθιερωμένη κοινή άποψη. Από την άλλη μεριά, η παραδεχόμενη καταδίκη του Σαίξπηρ έχει επισημοποιηθεί. Όμως ο Δόκτωρ Τζόνσον, δικτάτορας του γούστου του αιώνα, προλογίζει κάτω από την επίδραση του Γκάρικ και τών έρμηνειών του, τα "Άπαντα του Ποιητή" στα 1765 μ' ένα βαρύτατο κριτικό κείμενο όπου αντικρούει τις κατηγορίες του Βολταίρου και διακηρύσσει το θαυμασμό του στον Σαίξπηρ, όμολογώντας πως είναι μία έκπληκτική ίσως εξαίρεση που δεν πρέπει να την υιοθετήσουμε σαν κανόνα.

★ Πολικός άστέρας του ρομαντισμού

Με το ξάπλωμα του Σαίξπηρ έξω από την Άγγλία ο διάλογος γύρω του αρχίζει ν' άπασχολεί τα εκλεκτότερα πνεύματα της Ευρώπης. Η βολυκρατούμενη Γαλλία του Διαφωτισμού αντίδρα έντονα. Ο Βολταίρος, άφου πρώτος έπεσήμανε στο νεανικό του ταξίδι στην Άγγλία τη γοητεία του Έλισαβετιανού, μιμείται τον "Ιούλιο Καίσαρα" στον "Βρούτο" και στον "Θάνατο του Καίσαρα" και εμπνέεται από τον "Οθέλλο" και τον "Μάκβεθ" σκηνές για έργα του με τελειώς άσχετα θέματα. Μόλις όμως άρχισε ο "άγριάνθρωπος" να μεταμοσχεύεται στα γαλλικά, σε πολύ χλιαρές διασκευές, ξεσπαθώνει έναντιον του. Στη λιγότερο λογοκρατούμενη και κλασικά παιδευμένη Γερμανία η επίδραση είναι άπρόσκοπτη και έπαναστατική: Η πρώτη συστηματική μετάφραση του μεγάλου Βήλαντ άρχισε να τυπώνεται στα 1762. "Ηδη ο Λέσσιγκ είχε διακηρύξει πως ο Σαίξπηρ ήταν το γνήσιο τέκνο του Λαϊκού θεάτρου και το γερμανικό δράμα όφειλε να τον άκολουθήσει μάλλον, παρά τα "Αρχαία πρότυπα, για να βρει τον έαυτό του. Κάτω από τον τριπλό άστερισμό του Γοθτικού Μεσαίωνα, της Λαϊκής παράδοσης και του Σαίξπηρ ξεκίνησε ο πρόδρομος του Ρομαντισμού, το Στούρμ δύντ Ντράγκ, κι ο νεαρώτατος Γκαίτε γράφει ήδη τον "Γκέτες φόν Μπερλίχιγκεν" στα 1773. Στα χρόνια της Γαλλικής Έπανάστασης, στη Γερμανία ο Τικ τών Ξαναμεταφράζει, ο Γκαίτε τον σκηνοθετεί και δυστυχώς τον διασκευάζει — προετοιμάζει κ' έναν "Άμλετ" όπου το έργο τελειώνει στην Τρίτη Πράξη, όταν ο "Άμλετ σκότωνε πραγματικά τον Βασιλιά κι όχι τον Πολώνιο πίσω άπ' την κουρ-

τίνα—ο Γκαίτε και ο Σίλλερ εμπνέονται άριστουργήματα από το μεγάλο πρότυπο. Στην Ίταλία είναι άγνωστος ουσιαστικά και στη Ρωσία γνωστός μόνο γιατί η Μεγάλη Αικατερίνη είχε διασκευάσει τις "Ευθυμες κυράδες του Οιδίνδουρ" αυτόπροσώπως! Όσο για τη Γαλλία παίζονταν οί γλυκανάλατες διασκευές του Ducis—ο "Οθέλλος" είχε χάπυ-έντ. Όμως, στα χρόνια του Ναπολέοντα ο Ταύκας συνεκλόνηζε τον Αυτόκράτορα σαν Όθέλλος, στην Άγγλία η κυρία Σίντονς είχε άναδείξει τη Λαίδη Μάκβεθ σαν μεγάλη ποιητική δημιουργία κι ο Ρομαντισμός άνεκήρυττε τον Σαίξπηρ Πολικό Άστέρα.

★ Ένθρονίζεται και σαν κανόνας

Με την τρίτη γερμανική μετάφραση του Σλέγκελ, ο Σαίξπηρ βρήκε όχι μόνο την όριστική μέχρι στιγμής έκφραση στα γερμανικά αλλά κ' έναν μεγάλο μεταφραστή-κριτικό που προλόγισε τα έργα με λαμπρά δοκίμια. Την ίδια χρονιά (1802) ένας από τους άρχηγούς του ρομαντικού κινήματος στην Άγγλία, ο Κόλεριτζ, με μία σειρά διαλέξεις για το Έλισαβετιανό Θέατρο, άναδεικνύεται ο άποκαλυπτικότερος ως τα σήμερα έρμηνευτής του Σαίξπηρ. Το χειμώνα του 1817-18 άπ' τη μία μεριά ο Κόλεριτζ με μία καινούρια σειρά διαλέξεις κι άπ' την άλλη ο Χάζλιτ με το βιβλίο του "Οί χαρακτήρες τών δραμάτων του Σαίξπηρ" ένθρονίζουν όριστικά τον ποιητή σαν κανόνα κι όχι σαν εξαίρεση στον Παρνασσό, που ολόκληρος ο ρομαντικός άλπινισμός άγωνίζεται να σκαρφαλώσει.

★ Παγκόσμιο πιά φαινόμενο

Ο έπόμενος αιώνας γνωρίζει τον Σαίξπηρ σαν παγκόσμιο φαινόμενο: Οί μεταφράσεις και οί παραστάσεις τών έργων του κατακλύζουν κάθε χώρα κι όλοι τον θεωρούν δικό τους. Οί "Άμερικανοί, σαν άπόγονοι συμπατριωτών του Σαίξπηρ που μετανάστευσαν, τον διεκδικούν από τους "Άγγλους που, το κάτω-κάτω, είναι άπλως άπόγονοι συμπατριωτών του Σαίξπηρ που δ'έν μετανάστευσαν. Το 1849 ο σωβινισμός φτάνει σε τέτοιο σημείο που όταν ο "Άγγλος άστέρας Μακράιντ, ρεαλιστικός στην τεχντροπία, έρχεται στη Νέα Υόρκη, ο "Άμερικανός ρομαντικός άστέρας Φόρρεστ άνοίγει την ίδια βραδυά, 7 Μαΐου, με το ίδιο έργο, τόν "Μάκβεθ". Άποτέλεσμα, ολονύχτιες ταραχές όπου τριάντα χιλιάδες άτομα έπετέθησαν στο θέατρο του Μακράιντ στην πλατεία "Άστρον καί... τριανταένas νεκροί!

★ Μνημειώδεις άναπαραστάσεις

"Ηδη, οί άμαρτίες του Ρομαντισμού άρχίζουν να βαραίνουν τον Σαίξπηρ. Από τη μία μεριά η άνακάλυψη πως ήταν μεγάλος ιστορικός, άπ' την άλλη η ήδονική έλξη που μερικές εποχές εξάσκησαν πάνω στη ρομαντική φαντασία — χάρη, σε μεγάλο βαθμό, στα έργα του — όδήγησαν σε μνημειώδη άνεβάσματα που συχνά κατάντησαν θεαματικές άναπαραστάσεις μάλλον, παρά παραστάσεις. Σκηνικά ιστορικής ακρίβειας, κοστούμια άθθεντικά, παρελάσεις, μάχες, ζώα πάνω στη σκηνή—το "Όνειρο" με άληθινά κουνέλια — όλ' αυτά, άρχίζοντας το 1823, μ' έναν ιστορικό "Βασιλιά Ίωάννη" του Κέμπλ στο Λονδίνο, γρήγορα πλημμύρισαν τη σκηνή σε βάρος του κειμένου που έπρεπε να πεσοκοφτεί για να δοθεί καιρός στις σκηνικές άλλαγές που κρατούσαν μισή ώρα. Όταν ο "Ιρβιγκ άνέβασε τον "Κυμβέλιον" στα 1890, έκοψε 2.000 στίχους — πάνω άπ' το μισό έργο! Επιπλέον, 200 συγκλητικοί στον "Κοριολανό" του Κήν στα 1827, 350 σε μία ναυμαχία που είχε παραλείψει ο Σαίξπηρ στον "Αντώνιο και Κλεοπάτρα" στα 1875. Καθόλου παράξενο πως έδω κ' έκατο χρόνια ο Σαίξπηρ, παρά την τεράστια δημοτικότητα του είχε συστηματικά καταστρέφει περιουσίες. Για πρώτη φορά είχε γίνει άντιοικονομικότατος, μολονότι ο έμπορικό τελεμος. Άκόμα και μεταρρυθμιστικές προσπάθειες, όπως οί λαμπρές παραστάσεις του Δούκα Σάξ-Μαϊνίγκεν στα 1880 και μετά, που με την κατάργηση τών άστέρων και την πρώτη έπιτυχή δημιουργία θεάτρου συνόλου τόσο έπηρεάσαν τόν Στανισλάβσκι και τούς Γάλλους άνανεάτες, προχωρούσαν όλο και περισσότερο προς την ιστορική λεπτομέρεια και άπομακρύνονταν από την Έλισαβετιανή άπλότητα.

* Καί επίδειξη κενής ρητορείας

Ἀπό τὴν ἄλλη μεριά οἱ μεταφράσεις καμωμένες ἀπὸ ρομαντικούς ποιητές, οἱ ρομαντικές προσδοκίες τοῦ κοινοῦ στὸν Αἰῶνα τῆς Ὀπερας, τὰ τεράστια θέατρα ποῦ ἦταν τότε τῆς μόδας, δημιούργησαν τὸ ρητορικό μεγαλήγορο παίξιμο ποῦ ἀκόμα καί σήμερα, ποῦ δὲν συγκινεῖ πιά, θεωρεῖται ἀπὸ πολλοὺς σὰν τὸ σαιξπηρικό. Οἱ σαιξπηρολάτρες κ' ἐρμηνευτές ποῦ ἀκολούθησαν τὸν Κόλεριτζ, τὸν Γκαίτε καὶ τὸν Βικτόρ Οὐγκώ, μὲ τὶς ἄκριτες ὑπερβολές τους καὶ τὶς ἀκαθόριστες ἀξιώσεις γιὰ κάτι μεγαλειώδες, βοήθησαν τὴν ἐπικράτηση τῆς κενῆς ρητορείας. Ὁ Σαίξπηρ ἄρχισε νὰ θεωρεῖται ἤδη ἀπὸ τὸν Κόλεριτζ πολὺ μεγάλος γιὰ νὰ τὸν χωρέσει ἡ σκηνή. Ὑστερα ἀπ' ἓνα-δύο γενιές ἦταν φυσικό νὰ ριχτεῖ ἡ θεωρία πὼς αὐτὰ τὰ θεϊκὰ δημιουργήματα ἦταν ἀδύνατο νὰ ἔχουν γραφτεῖ ἀπὸ ταπεινὸ ἠθοποιὸ καὶ ν' ἀρχίσει ἡ ἀναζήτηση τοῦ Ἐλισαβετιανοῦ ἀπὸ τὸν Μπαίηκον ὡς τὸν Μάρλοου κτλ. ποῦ τὰ ἔχει γράψει. Αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴ γνωρίζει τὸν Σαίξπηρ ἢ χώρα μας. Βέβαια, πάντοτε ὁ καλὸς ἠθοποιὸς φέρνει τὴν ἀλήθεια. Στὴ γλώσσα του, ἀπὸ τὸν Κήν, γιὰ τὸν ὁποῖον ὁ Κόλεριτζ εἶπε πὼς ἦταν τόσο σπασμωδικὰ ὑπέροχος ὡς σὰν νὰ διάβαζες κείμενο φωτισμένο ἀπ' ἀστραπές, τὸν Φέλπς, τὸν Μακραίντου, τὸν Ἴρβιγκ, τοὺς Ἀμερικανοὺς Μπουθ, τὸν Φόρμπερ-Ρόμπερτσον, Ξανά καὶ Ξανά, οἱ σύγχρονοι ἀναφέρουν τὴν ἐκπληξή τους γιὰ τὴ φυσικότητα, τὴν ὀρμητικότητα, τὴν ταχύτητα μὲ τὴν ὁποῖαν παίζανε. Ὅμως, σὰν θεατρικὸ ἰδεώδες ὁ ὀπερετικὸς Σαίξπηρ ἔχει γίνει πιά καθεστῶς. Καὶ στὴ δραματογραφία ἢ ἐπίδραση τοῦ Σαίξπηρ, ποῦ στὸ τέλος τοῦ 19 αἰῶνα ἀπελευθερωτικὴ ἐξάιρεση, στὸ τέλος τοῦ 19 φαινεται ἀσφυκτικὸς κανόνας.

* Πίσω στὴν Ἐλισαβετιανὴ ἀπλότητα

Ἡ ἀντίδραση ὀλοκληρώνεται ὡς τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα καὶ δημιουργικὰ καὶ κριτικά. Οἱ Γάλλοι, ποῦ ποτὲ δὲν ἀποχαίρετησαν τὶς τρεῖς ἐνότητες, δημιουργοῦν στὰ μέσα τοῦ αἰῶνα ἀστικό δράμα ποῦ θὰ βοηθήσει τὴν μεγαλοφονία τοῦ Ἴφεν νὰ ταξιδέψει ἀπὸ τὸ 1850 ὡς τὸ 1880 πίσω στὶς ἐνότητες καὶ σ' ἓνα νέο θεατρικὸ σχῆμα, ἀπὸ τοὺς Ἐπισητῆρες τοῦ θρόνου στὸς Βρυκόλακες. Στὴν Ἀγγλία ὁ ἱεραπόστολος εἰκονοκλάστης Τζωρτζ Μπέρναρ Σῶ, προτοῦ γίνει συγγραφέας, δίνει φωνὴ μὲ δέξτητα στὴν ἐπανάσταση κατὰ τῆς σαιξπηρολατρίας ἐν ὀνόματι τῆς ἀλήθειας. Ἀκόμα καλύτερα, ἡ μανία γιὰ ἱστορικὴ ἀκρίβεια ὁδηγεῖ ἕναν λόγο στὸ περιθώριο τῆς θεατρικῆς ζωῆς, τὸν Οὐίλλιαμ Πόελ, ν' ἀνεβάσει τὸν Σαίξπηρ μὲ τὶς συνθήκες ποῦ ἐπικρατοῦσαν στὸ Ἐλισαβετιανὸ θέατρο. Μολονότι τὸ ἐπιχειρεῖ μὲ μετριότατους ἠθοποιούς καὶ περιορισμένα μέσα, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἀποκαλυπτικό. Μὲ τὴ σύσταση τῆς Ἐλισαβετιανῆς Ἐταιρείας στὰ 1902 ὁ Πόελ ἀνατρέπει ἀκόμα μιὰ φορά τὰ κρατοῦντα. Ἐνας μεγάλος ἐρευνητὴς καὶ σκηνοθέτης, ὁ Γκράνβιλ-Μπάρκερ, μαθητεύοντας στὸν Σῶ καὶ στὸν Πόελ ἀφήνει ὄχι μόνον ἄριστες παραστάσεις τὸ 1912-14 (Δωδέκατη νύχτα, Ὁνεορο, κτλ.) χωρὶς νὰ κόψει οὔτε λέξη ἀπὸ τὸ κείμενο, ἀλλὰ καὶ τοὺς Προλόγους στὸν Σαίξπηρ—μιὰ σειρά ἀπὸ μελέτες εἰσαγωγικῆς ὅπου, γιὰ πρώτη φορά στὸν Σαιξπηρικό Λαβύρινθο, κάποιος παίρνει γιὰ μίτο τῆς Ἀριάδνης τὸν Σαίξπηρ σὰν ἄνθρωπο τοῦ θεάτρου καὶ τὴν σκηνικὴ πραγματικότητα. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Νέου Εὐαγγέλιου τῆς ἀπλότητας ὁδήγησε τὸν Κοπὼ στὴ Δωδέκατη νύχτα τοῦ Βιὲ Κολομπιέ, φώτισε τοὺς Γερμανοὺς ἐπαναστάτες τὸ 1920 καὶ γέννησε τὴν εὐγενὴ κουρελαρία τοῦ Ὀλντ Βίκ, ἀναδεικνύοντας, ἀκόμα μιὰ φορά, μέσα στὴν πλημύρα τῶν ἐρμηνειῶν τοῦ Σαίξπηρ—μυστικιστῆ, Σαίξπηρ-μαρξιστῆ, Σαίξπηρ-Καθολικοῦ, Σαίξπηρ-Φροϋδικοῦ κτλ. τὸν Σαίξπηρ Θεατρίνο.

* Καθολικὴ ἐπικράτηση

Σήμερα, τὰ τετρακόσια χρόνια τοῦ γιορτάζονται παντοῦ. Τὸ σπίτι ὅπου ὑποτίθεται πὼς γεννήθηκε γνωρίζει διακόσιες πενήντα χιλιάδες καὶ πάνω ἐπισκέπτες κάθε χρόνο. Τὸ βιβλίο παρουσιάσεως, ὅπου ὑπογράφουν οἱ ἐπισκέπτες γεμίζει κάθε τρεῖς βδομάδες καὶ ἀντικαθίσταται. Οἱ ἑταιρίες ποῦ μεταχειρίζονται τὴ μορφὴ τ' ὀνόματι του, τίτλο ἢ ἀπόσπασμα ἔργου του γιὰ σῆμα κατατεθὲν εἶναι, μόνον στὴν Πολιτεία τῆς

Νέας Ὑόρκης, 1753. Πάνω ἀπ' ὅλα ἡ πολίχνη ὅπου γεννήθηκε καὶ πέθανε ἔχει τὸ μόνον θέατρο στὸν κόσμο ποῦ ἔχει ὀριστικὰ λύσει τὸ οικονομικὸ πρόβλημα χωρὶς ἐπιχορηγήσεις. Κι ἂν ἀκόμα ἢ παράσταση γνωρίσει φιάσκο, οἱ εἰσπράξεις του, χάριη στοὺς προσκυνητές, δὲν πέφτουν κάτω ἀπὸ τὸ 89% τῆς χωρητικότητάς του. Αὐτὸ καὶ μόνον θὰ ἔκανε τὸ Στράτφορντ-ὸν-Ἀϊθβον, Μέκκα τοῦ θεατρικοῦ κόσμου. Τέλος, εἶναι ὁ μόνος συγγραφέας ποῦ παίζεται κυριολεκτικὰ συνεχῶς, μιὰ ποῦ δὲν περνάει εικοσιτετράωρο χωρὶς κάποιον ἀπὸ τὰ ἔργα του—μεταφρασμένα σὲ 78 γλώσσες—νὰ παίζεται σὲ κάποια γωνιά τῆς γῆς.

* Νὰ ὑπάρξει καὶ ἑλληνικὴ φωνή

Καὶ ὁ διάλογος συνεχίζεται: Φιλοδοξία μας εἶναι νὰ πάρει μέρος καὶ ὁ τόπος μας μὲ φωνὴ σεβαστὴ καὶ δικιά του. Παράλληλα μὲ τὸ Ἀρχαῖο Δράμα, ὁ Σαίξπηρ εἶναι σήμερα ἢ λυδία λίθος. Ἀπὸ τὴν ἰκανότητα ν' ἀντικρύσει τὴν Τραγωδία καὶ τὸν Σαίξπηρ δοκιμάζεται κάθε θεατρικὴ προσπάθεια, κάθε θεατρικὸ σύστημα, κάθε θεατρικὸν ρεῦμα. Ἡ ἐπίδοσή μας μπορεῖ νὰ στάθηκε τίμια ἀλλὰ δὲν ἦταν ἀποφασιστικὴ στὴ διαμόρφωση ὕφους ποῦ νὰ ἐπιβεβαιώσει τῆς γενιᾶς ποῦ τὸ διαμόρφωσε καὶ στὸ πλησίασμα τοῦ Ποιητῆ πρὸς τὸ λαϊκὸ κοινόν. Ἐνας συμπατριώτης τοῦ Σαίξπηρ ἔγραψε πὼς ὅσοι δὲν ἔχουν μάθει ἱστορία καταδικάζονται νὰ τὴν ἐπαναλάβουν. Ἡ σαιξπηρικὴ βιβλιογραφία στὸν τόπο μας εἶναι πολὺ φτωγὴ καὶ καθόλου συστηματικὴ. Δὲν ὑπάρχει κὰν Βιβλιογραφία γιὰ τὸν Ποιητὴ τοῦ Θεάτρου, ὅπως ὑπάρχει γιὰ πολλοὺς ξένους ποετὰστρους. Τὸ Ἔθεατρο θεώρησε σὰν καλύτερο ἑορτασμὸ μιὰ κάπως συστηματικότερη ἐνημέρωση τοῦ κοινοῦ γύρω ἀπὸ τὴν σαιξπηρικὴ βιβλιογραφία κι αὐτὸν τὸν διάλογο αὐτογνωσίας ποῦ συνεχίζεται τέσσερις αἰῶνες τώρα. Αὐτὸ, φυσικά, δὲν μποροῦσε νὰ ἐκπληρωθεῖ ἔνα τεῦχος, ἔστω καὶ διπλό. Γι' αὐτὸ, ἄλλωστε, τὸ Ἔθεατρο προγραμματίσει κι ἄρχισε νὰ δημοσιεύει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ Ἑτους Σαίξπηρ τὸ πιὸ ἀπαραίτητο κείμενο: Τὸν συστηματικὸ καὶ ὑπεύθυνο ἀπολογισμὸ τῆς πολυπλευρῆς παρουσίας τοῦ Σαίξπηρ στὸν τόπο μας, ποῦ πραγματοποιεῖ μὲ μοναδικὴ αἴσθηση εὐθύνης καὶ γνώση ὁ ἱστορικὸς τοῦ Θεάτρου μας Γιάννης Σιδέρης.

* Σαίξπηρ: Αἰῶνας πέμπτος...

Ἡ προσπάθεια ἐνημέρωσης θὰ συνεχιστεῖ. Τὸ Ἔθεατρο θὰ ἐπιδιώξει, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τὴν κατάρτιση καὶ δημοσίευση μιᾶς πλήρους ἑλληνικῆς σαιξπηρικῆς βιβλιογραφίας. Θὰ ἐξαντλήσει κατόπιν ὅ,τι ἀξιόλογο ἔχει γραφτεῖ γιὰ τὸν Σαίξπηρ ἀπὸ Γερμανικὴ πλευρά: Γκαίτε, Λέσσιγκ, Σλέγκελ. Θὰ δώσει καὶ πάλι προτεραιότητα στοὺς ἑγγλέζους ἀπὸ τὸν Κόλεριτζ καὶ τὸν Χάζλιτ μέχρι τὸν Ἀντριου Μπράντλεϋ. Ἡ μελέτη του γιὰ τέσσερις τραγωδίες—Ἄμλετ, Λήρ, Μάκβεθ καὶ Ὁθέλλο—ἀποτελεῖ τὸ λαμπρότερο σημεῖο μιᾶς ὀλόκληρης ἀντίληψης γιὰ τὸν ποιητὴ, μιᾶς ἐποχῆς ποῦ ἐβλεπε τὸς χαρακτῆρες σὰν φαινόμενα αὐθιάρκτα καὶ τοὺς ἐρευνᾷ μὲ ἀξέπεραστὴ ψυχολογικὴ διείσδυση. Θὰ δώσουμε, ἐπίσης, σ' ἐπιλογὴ τὶς κλασικὲς πιά σαιξπηρικῆς εἰσαγωγῆς τοῦ ἐπαναστατικῆς σκηνοθέτη καὶ ἐρμηνευτῆ Χάρλεϋ Γκράνβιλ Μπάρκερ. Καὶ σὰν δείγμα ἑνὸς νεώτερου τρόπου ἐρμηνείας, τὸ δοκίμιο τοῦ ποιητῆ Ὦντεν γιὰ τὸν Ἰάγο, μὲ τὸν χαρακτηριστικὸ τίτλο Ὁ μπαλλαντέρ. Δὲν θὰ ἀγνοήσουμε ἀπὸ τὴ Γαλλία τὸν Σταντὰλ καὶ τὸν Ἰππόλυτο Ταῖν καί, κυρίως, τοὺς ἀρμολιότερους Ζὰκ Κοπὼ καὶ Ζὰν Λουὶ Μπαρρά. Εἶναι μετὰ οἱ Ρῶσοι ἀπὸ τὸν Μπελίνσκι μέχρι τὸν Τολστόι μὲ τὴν περιβόητη ἀπόρρηση τοῦ Σαίξπηρ καὶ κυρίως ὁ Στανισλάβσκι γιὰ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ Ὁθέλλου—ποῦ τὸν ἐπαίξε ὁ ἴδιος—μέχρι ἰδιαιτάτα, τὶς ἐρμηνευτικῆς σημειώσεις ποῦ ὁ μεγάλος ἐμφυχωτῆς ἔστειλε, πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, σὰν ἐπιστολὴς ἀπὸ τὴ Νότιο Γαλλία στὸ Θέατρο Τέχνης, προετοιμάζοντας ἓνα καινούριο ἀνέβασμα τοῦ ἔργου. Θὰ παρουσιάσουμε, ἐπίσης, ἓνα δοκίμιο τοῦ Ρῶσου ποιητῆ Μπωρίς Παστερνάκ γιὰ ὁκτὼ τραγωδίες τοῦ Σαίξπηρ, ποῦ εἶχε ὁ ἴδιος μεταφράσει. Ἀπὸ τὶς ἑλληνικῆς μελέτες, αὐτὴ τὴ στιγμή, ὑπολογίζουμε ἓνα ἡμερολόγιο τοῦ Μίνου Βολανὰκη μὲ τὸν τίτλο Μεταφράζοντας τὸν Ἰούλιο Καίσαρα ποῦ, ξεκινώντας ἀπὸ συγκεκριμένα χωρία, ἀντιμετωπίζει πολυσύνθετα προβλήματα ἐρμηνείας γλωσσικῆς, σκηνοθετικῆς, ψυχολογικῆς καὶ ἄλλα.

Μ' αὐτὴ τὴ μικρὴ προσφορά τὸ "Θέατρο" φιλοδοξεῖ ὄχι τόσο νὰ γιορτάσει τὸ κλείσιμο τεσσάρων αἰώνων σαιξπηρικήσ ζωῆσ ἀλλὰ ν' ἀνοίξει τὸν πέμπτο...

★ Ὁ Παντοκράτορας τοῦ ἐξωφύλλου

Ἡ προσωπογραφία τοῦ Σαίξπηρ, ποὺ καλύπτει τὸ ἐξωφύλλο τοῦ Ἀφιερώματος δὲν εἶναι ἔργο ἀπλό. Οἶγει τὴ Μυθολογία τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος. Γιατὶ ποιοὶ ἄλλοι τὴν ἀποτελεοῦν, παρὰ αὐτὲσ οἱ γιγάντιες μορφὲσ τῶν δημιουργῶν του. Ἴσως γι' αὐτὸ νὰ ὑπάρχουν σ' ὄλο τὸν κόσμο ὀρισμένες γνωστὲσ εἰκόνες τοῦ Σαίξπηρ, ποὺ χρησιμοποιοῦνται παντοῦ καὶ πάντα. Τὸ "Θέατρο" τόλμησε νὰ ζητήσει μιὰ νέα. Κι ὁ Τάσσοσ, πραγματοποιῶντας τὴν, κατόρθωσε νὰ δώσει περισσότερο ἀπὸ μιὰ προσωπογραφία, ποὺ θὰ ἐπαναλάμβανε τὰ παραδομένα χαρακτηριστικά. Ἔδωσε μιὰ ἀκόμα ἐρμηνεία τῆσ φυσιογνωμίας τοῦ Σαίξπηρ ποὺ θὰ προστεθεῖ στὶς ὑπάρχουσες κλασικὲσ. Βρισκόμαστε μπροστὰ σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ ἔργα τῆσ σταδιοδρομίας τοῦ Τάσσοσ, μπροστὰ σὲ μιὰ μοναδικὴ συμβολὴ τοῦ ἴδιου καὶ γενικότερα τῆσ Ἑλληνικῆσ Τέχνησ στὸν παγκόσμιο ἑορτασμοὸ τῶν τετρακοσίων χρόνων τοῦ Ποιητῆ τοῦ Θεάτρου. Στὴ Μυθολογία τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος τοποθετήσαμε τὴ μορφή τοῦ Σαίξπηρ. Ἄσ ξεκαθαρίσουμε πῶσ συλλαμβάνει αὐτὸ τὸ θέμα ὁ Τάσσοσ καὶ μὲ ποιὸν τρόπο διευρύνει ἔτσι τὰ ὄρια μιᾶσ προσωπογραφίας μέχρι κάποιεσ καθολικότερεσ ἔννοιεσ. Τὸ ἐπιμηκεσ ὡσεῖδεσ τῆσ φόρμασ ποὺ ἡ μορφή τοῦ Σαίξπηρ δίνει, τοποθετημένο μέσα στοῦ, ἐπιμηκεσ ἐπίσης, ὀρθογώνιο σχῆμα ποὺ εἶδε σὰ χῶρο βασικὸ τῆσ εἰκόνασ, εἶναι χαρακτηριστικά ποὺ ὑπενθυμίζουν Μεσαιῶνα. Ἄλλωστε, μέσα ἀπὸ τὴν πλαστικὴ τους ἐνέργεια, δίνεται ὄλο τὸ κλίμα τῆσ ἐποχῆσ αὐτῆσ, ὀπου ἔρριχνε τὶσ ρίζεσ του τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ γιὰ νὰ θρέψει τὴν πλούσια του ποίηση, ἐνῶ ξάνοιγε ἤδη τὸ πνεῦμα του στοῦ φῶσ τῆσ Ἀναγέννησησ. Εἶναι ὁ ποιητῆσ αὐτῆ ἡ μορφή, μὲ τὴ συγκέντρωση τῆσ εὐαισθησίας στοῦ στόμα, κι ὁ ἄνθρωποσ τῆσ Ἀναγέννησησ, μ' ὀλάνοιχο τὸ μάτι, σὰ νὰ διαπερνᾶ θαρρεῖσ ὀλόκληρη τὴ μελλοντικὴ ἀφανέρωτη ἔκταση ἐνὸσ καινούριου κόσμου. Χαρακτηρίσαμε τὸ ἔργο συμβολὴ τῆσ Ἑλληνικῆσ Τέχνησ στὴν ἐρμηνεία τῆσ φυσιογνωμίας τοῦ Σαίξπηρ. Κυριολεκτοῦμε. Ὅχι ἀπλῶσ ἐπειδὴ ἔγινε ἀπὸ ἔλληνα καλλιτέχνη. Μὰ γιατί εἶναι ἔργο Ἑλληνικῆσ ματιᾶσ. Θαρρεῖσ κ' ἓνασ σημερινὸσ Βυζαντινὸσ, ποὺ ἔελε νὰ πλάσει τὴν καινούρια σύγχρονη εἰκονογραφία του,

πῆρε τὸν Σαίξπηρ ὀπως ὁ παλιὸσ θὰ ἔβαζε τὸν Παντοκράτορα στοῦ θόλο. Γέμισε ὀλόκληρο τὸ χῶρο μὲ τὴ μορφή του. Ἔδωσε τὴ γενικότητα, χωρὶσ νὰ θυσιάσει τὰ ἀτομικά χαρακτηριστικά, καταργῶντας τὰ δευτερογενῆ. Ἀνέβασε τὸ προσωπικὸ στοῦ καθολικὸ, δίνοντας τὸ πρόσωπο πέρα ἀπὸ τὸ χρόνο. Καὶ τὰ σχῆματα, οἱ κόγχεσ τῶν ματιῶν, ὁ θόλοσ τοῦ μετώπου, ὁ τρόποσ τοῦ σχεδίου μὲ τὸ ἀνοιγμα τοῦ μισοῦ μέρουσ ὄσ τὸ ἀνέβασμα τῆσ προοπτικῆσ, οἱ ἀλλοιώσεισ τῶν ἀναλογιῶν γιὰ τὴν ὀργάνωση τοῦ χῶρου τῆσ μορφῆσ, ὁ τρόποσ τοῦ πλασμοῦ μὲ τὰ φῶτα ποὺ κάνουν σφαιρικὸ τὸ ἐπίπεδο, ἡ ἀντίληψη τῆσ χάραξησ ποὺ γίνεται μὲ τὴν ὀριστικότητα τῆσ κοντυλιάσ, τὸ περίγραμμα ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ποὺ κρατᾶει τὴ στροφή τοῦ προσώπου, πῆραν τὸν τρόπο μιᾶσ βυζαντινῆσ ἀγιογραφίασ ποὺ τὴν ἀντάμωσε ὁ καλλιτέχνησ ἀπὸ τὴ σύλληψή του — ὄχι σὰν μίμηση τεχνικῆσ. Χωριστὰ πρέπει νὰ ἐκτιμήσουμε τὴ σύνθεση, ποὺ κάνει ὀλόκληρη ἀρχιτεκτονικὴ χῶρο τὴν πλαστικὴ ὀργάνωση τῆσ μορφῆσ. Βασικὸ προβαλλόμενο θέμα τῆσ, οἱ διαγώνιεσ τῶν παρεῖδων ποὺ θὰ δώσουν τὸ κατέβασμα τοῦ ὀβᾶλ στοῦ πρόσωπο. Τὶσ διαγώνιεσ αὐτὲσ, γιὰ νὰ μὴν σκορπίζονται στὴ σύνθεση, τὶσ κρατᾶει ἡ ὀριζόντια ζώνη τοῦ μετώπου ἐπάνω καὶ οἱ κάθετεσ γραμμὲσ ποὺ ὑποδηλώνουν τὰ γένια στοῦ κάτω μέρος. Συνεχῶσ δευτερεύουσεσ διαγώνιεσ χαράζει ἀντίθετεσ κατεύθυνσεσ καὶ ἡ προετοιμασία τῶν καθέτων ἀπὸ ψηλὰ ἀκόμη, δίνουν σ' ὄλο τὸν τρόπο τῆσ ἐκτέλεσησ τὶσ παραλλαγῆσ αὐτοῦ τοῦ θέματοσ. Ἐπάρχει ὀμως δίπλα σ' αὐτὸ τὸ δυναμικὸ κ' ἓνα ἄλλο παράλληλο στατικὸ θέμα ποὺ δίνει ἡ σφαιρικὴ φόρμα τοῦ μετώπου, ἀπ' ὀπου ξεκινᾶ ἡ μορφή. Ἡ ἰσορροπηση αὐτοῦ τοῦ θέματοσ γίνεται πάλι κατὰ διαγώνιεσ. Δηλαδή, ἀντίστοιχα πρὸσ τὴ σφαιρικότητα τοῦ μετώπου τοποθετεῖται ἡ κοιλότητα τῶν ματιῶν καὶ τέλος τὸ ἐξέχον τοῦ στόματοσ. Ἐτσι σχηματίζονται τέσσερα σταθερὰ σημεῖα σφαιροειδῆ, διατεταγμένα ρομβοειδῶσ, γύρω ἀπὸ τὸν κάθετο ἄξονα τῆσ σύνθεσησ. Καὶ ἡ μορφή, ποὺ χωρὶσ περίγραμμα θ' ἀπλωνόταν στοῦ φόντο, ἀρχιτεκτονεῖται συγκεντρωμένη, μὲ βάση τὰ τέσσερα πιὸ ἐκφραστικὰ σημεῖα τῆσ. Δὲν χρειάζεται ν' ἀποκατασταθοῦν ἄλλεσ σχέσεισ τῆσ μὲ τὸν ἔξω ἀπ' αὐτὴν χῶρο. Στέκεται μόνη τῆσ. Μιὰ μορφή, μεγαλύτερη ἀπὸ τὸ φυσικὸ, κρατιέται καὶ κρατᾶει τὴ σελίδα, ἐπιβάλλει τὴ μνημειακότητα μὲ τὸ ἐσωτερικὸ τῆσ μέγεθοσ καὶ τὴν καθολικότητά τῆσ, προβεβλημένη, χωρὶσ νὰ θιγεί μέσα καὶ στῆσ δικῆσ μασ παράδοσησ τῆ μνήμη. Ἐνὶ λόγῳ : Τὸ "Θέατρο" εἶναι περήφανο ποὺ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στοῦν Τάσσο γιὰ τὴ θαυμαστὴ αὐτῆ δημιουργία ποὺ, εἶμαστε βέβαιοι, ξεκινᾶει γιὰ παγκόσμια καριέρα.



ΚΑΙ ΤΟ ΟΝΟΜΑ ΑΥΤΟΥ: ΕΓΧΕΣΠΑΛΟΣ!

Ἡ ἰδιοτυπία τῆσ ἀγγλικῆσ προφορᾶσ κ' οἱ ποικίλεσ γλωσσικὲσ ἀντιλήψεισ τῶν ἔλλήνων λογίων καὶ τῶν μεταφραστῶν τοῦ περασμένου αἰῶνα, ἔκαναν ἀγνώριστο ἀκόμα καὶ τ' ὄνομα τοῦ Σαίξπηρ. Ἡδῆ, ὁ Βικέλασ στὰ σαιξπηρικά "Προλεγόμενα" του, στὴν ἔκδοση τοῦ 1876, θίγει τὸ θέμα : Ἀλλὰ καὶ οἱ ἴδιοι οἱ Ἀγγλοὶ — γράφει — δὲν συμφωνοῦσιν... γράφοντεσ ποτὲ μὲν Shakespear καὶ Shakespeare, ἢ Shakspeare καὶ Shakspear, ποτὲ δὲ Shakespere ἢ Shakspere. Συγγνωστέα λοιπὸν κατὰ μείζονα λόγον ἢ παρ' ἡμῖν ἀσυμφωνία ὄσ πρὸσ τὴν Ἑλληνικὴν ὀρθογραφίαν αὐτοῦ". Ὁ ἱστορικὸσ τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου Γιάννησ Σιδέρησ κατέγραψε γιὰ τὸ Ἀφιέρωμα τοῦ "Θεάτρου" τὶσ Ἑλληνικὲσ ἀποδόσεισ τοῦ ὀνόματοσ τοῦ Σαίξπηρ. Ἐχομε, λοιπὸν, κατὰ χρονολογικὴ σειρά : Ἀρχαϊκά, Ἐγγέσπαλοσ καὶ ἀκολούθωσ : Σχακεσπεάρησ, Σακεσπῆροσ, Οὐίλιέλμοσ Σέξπηρ, Σαίξπεῖροσ, Σακεσπῆρ, Σαικεσπῆροσ, Σεξπίρ, Σέξπηρ, Σαίξπῆρ, Σεξπῆροσ, Σαίξπεαρ, Σαίξπιαρ, Σαῖξπηρ, Σαῖξπειρ, Σαικεσπῆροσ, Σεξπίρ. Ἐστερα ἀπὸ τόσεσ περιπέτειεσ, τ' ὄνομά του σταθεροποιήθηκε πιά : Σαίξπηρ, Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ.

ΟΥΙΛΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΓΝΗΣΙΟ ΤΕΚΝΟ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ

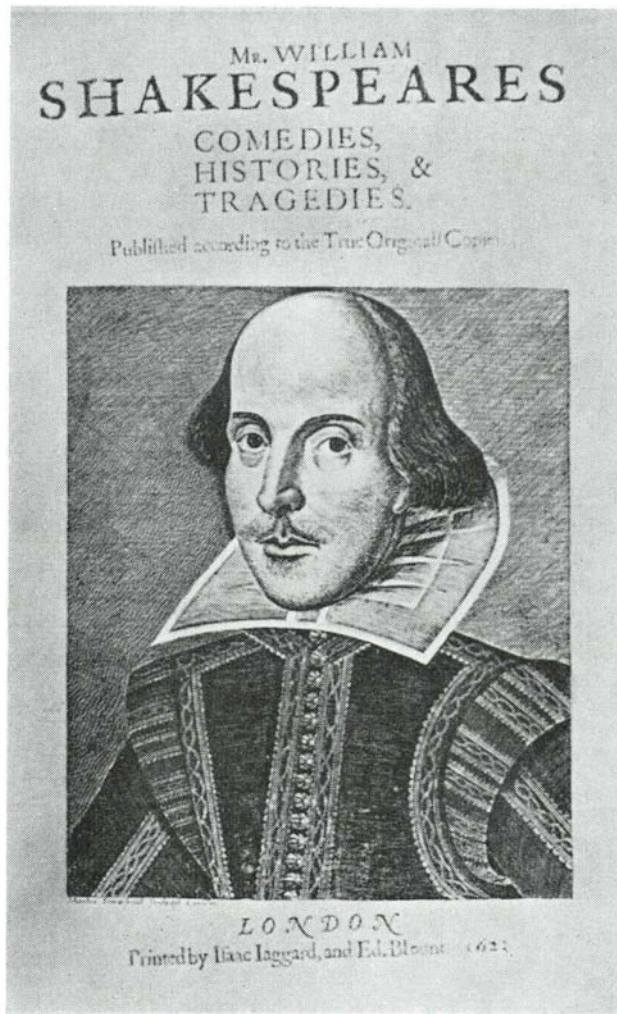
Του ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

Ἀναγέννηση, κοσμογονία. Τὸ φλόγινο ποτάμι πού ὄλοένα περιτυλίγει τὸ μικρὸ μας πλανήτη, ξεπετάει μιὰν ἀναλαμπή πού ξεχωρίζει σὲ ψῆλλο καὶ φωτεινὴ ἔνταση, σὲ χρώματα καὶ σχήματα, μιὰ πλουμιστὴ λαμπρότητα. Τὸ "πνεῦμα" πνέει κατὰ τόπους παρθένους, ξεσκεπάζει μυστήρια, ἀνακαλύπτει θησαυροὺς, παλαιούς θεοὺς, ἀνοίγει νέους δρόμους, ἐπινοεῖ νέους τρόπους, ἐφευρίσκει μηχανές, καταπιάνεται τ' ἀκατόρθωτα, νὰ πετάξει ἔξω ἀπὸ τὴ χωματένια ἀγκαλιὰ τῆς μάνας γῆς. Τολμάει νὰ παρατηρήσει στὰ ἐνδότερα τῆς ὑπαρξῆς του τῆς ἴδιας, λαχταράει ὅσο ποτὲ ἄλλοτε νὰ γνωρίσει τὴν ἀλήθεια, τὴν ἀλήθεια τῆς ζωῆς ἐτούτης, ξεγυμνώνοντάς την κι ἀπ' τὸ πιὸ ἀραχνιένιο ντύμα τοῦ μύθου. Θέλει νὰ ἀποτινάξει τὴν ἀπάτη, νὰ ἰδεῖ καθαρὰ τὰ προβλήματα καὶ μάλιστα τὸ "κυρίαρχο θέμα", τὸ θέμα τῆς ἐξουσίας. Νὰ δώσει ἀπάντηση σ' ἐρωτήματα σὰν "ἀπὸ ποῦ ἐρχόμαστε καὶ ποῦ πηγαίνουμε"; Ἡ Ἀναγέννηση πλάθει μορφές τιτανικές, ὅπως εἶπε ὁ Ἐνγκελς. Ξεπετάει ἀνθρώπους νέους, "ϊκανοὺς γιὰ ὅλα", τυχοδιώχτες μανιακούς, ἐφευρέτες ἀλλοπαρμένους, ἐξερευνητὲς ἀπόκοτους, ποιητὲς μεγάλουστομους, καλλιτέχνες πού δουλεύουν μὲ τὴ φωτιὰ καὶ τὸ αἷμα, προφήτες, μάγους, ξεφρενιασμένους, ἀγαλνιώτους, τερατογονικούς. Ἡ τάξη τοῦ κόσμου σαλευθεταί, ἀνακατεῦται. Οἱ ἀξίες ἀνακατατάσσονται. Ἡ πίστη συζητιέται. "Ὅλα τὰ ἱερά καὶ τ' ἀπαρξίαστα καὶ τ' ἀλάθητα, βασιλικοὶ θεσμοί, ἰδιοκτησίες, δικαιώματα καθυγιασμένα, τίτλοι καθιερωμένοι, θεοί, δαιμονικά, στοιχειά, φαντάσματα, ἔθιμα, ἥθη, παραδόσεις, τιμὴ καὶ δόξα, αἰσχος καὶ περιφρόνηση, ὅλα ρίχνονται ἐξαρχῆς μέσα στὸ καζάνι πού βράζει καὶ ἡ κουτάλα πού ἀνακατεῦει τὴ σούπα αὐτὴ εἶναι ἀόρατη. Στὸ γνωστὸ κόσμο χαράζονται νέοι δρόμοι γιὰ νὰ περπατήσουν σ' αὐτοὺς νέοι ἄνθρωποι. Οἱ ἄρχοντες σφίγγονται νὰ κρατηθοῦν στὰ δικαιώματά τους, οἱ συντεχνίες ἀγωνίζονται νὰ πάρουν τὰ κλειδιὰ τῆς ζωῆς, ἡ μόδα, ἀντὶ νὰ ἐνώνει διαχωρίζει, δημιουργώντας σχήματα παράταιρα κι ἀλλοῦταιρα. Τὸ πρόσωπο τῆς οἰκονομίας γίνεται ὄλοένα καὶ πιὸ φανερό, τὸ ἀπρόσωπο γρῆμα κάνει ὄλοένα καὶ πιὸ αἰσθητὴ τὴν παρουσία του. Ἡ Εὐρώπη, μὲ τὸν Τοῦρκο ἔξω ἀπ' τὴ Βιέννη, τὸ Ρῶσσο σὰν ναρκωμένο μεγαθήριο, ἀνακλαδίζεται καὶ ζυπνάει. Στις Ἀλλῆς τῶν βασιλιάδων συνέρχονται καὶ συζητοῦν συνωμότες, κυκλοφοροῦν καὶ συγχάζουν τυχοδιώχτες κάθε λογῆς, τσαρλατάνοι, τροβαδούροι, κωμικοί,

μάγοι. Τὸ ἐμπόριο περνάει στὰ χέρια μιᾶς νέας τάξης πού ὀπλισμένη μὲ νέα ὄπλα προσπαθεῖ νὰ ἐξασφαλίσει τοὺς δρόμους, τὰ περάσματα καὶ τὶς ἀγορές, μὲ νέα δύναμη, ὀλότελα δικιά της. Τὸ πνεῦμα ἀνήσυχο φυσάει παντοῦ. Νέες ἰδέες, ἰδέες πού πετάνε τὴν τρέχουσα ἠθική σὰν λερωμένο ἐσώφρουχο, κυνηγημένες ἀπὸ τὶς παλιές ἐξουσίες προσπαθοῦν νὰ φωλιάσουν στίς μεγάλες πολιτείες. Ἡ Ἀγγλία εἶναι μεγάλη περιοχὴ μὲ γύρω-γύρω θάλασσα, πού τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴ στεριά καὶ τὴν προφυλάει ἀπὸ κατακτητὲς, ἐνῶ συνάμα τὴν ἐνώνει μὲ τὴ θάλασσα, δηλαδή, μὲ ὅλες τὶς ἀχτὲς κι ὅλες τὶς στεριές.

Στὸ Λονδίνο γίνεται ζύμωση ὅμοια μὲ κείνη πού γίνε στὴν Ἀθήνα μετὰ τοὺς Περσικούς Πολέμους: οἱ ἔμποροι παίρνουν τὴν ἐξουσία στὰ χέρια τους. Ἡ βασιλίτσα Ἐλισάβετ εἶν' ὁ πρῶτος καὶ καλύτερος μέτοχος στίς ὑπερπόντιες ἐπιχειρήσεις. Οἱ θαλασσοπόροι τῆς ὀργάνουσαν πέλαιγα ἄγνωστα, ἀράζουν σὲ ἀχτὲς παρθένες καὶ στήνουν ἐκεῖ τὴ σημαία τῆς Αὐτῆς Μεγαλειότητος καὶ κάτω ἀπ' τὴ σημαία τῆς ἐγκαθιστοῦν τὸν ἀντι-

Ἡ προμετωπίδα τῆς Ἀ' ἐκδόσεως τῶν Ἀπάντων Σαίξπηρ (1623)



πρόσωπο τῆς ἐπιχείρησης, πού μπορεῖ νὰ φοράει γαλόνια καὶ σπαθὶ ἢ ράσα καὶ σταυρὸ καὶ μπορεῖ νὰ μείνει ἐκεῖ χρόνια, ὄντας βέβαιος πὸς τὰ κανόνια τῆς Αὐτῆς Μεγαλειότητος πάνω σ' ἓνα θαλασσοδαρμένο πλεούμενο θὰ φτάσουν ἀργὰ ἢ γρήγορα νὰ τοῦ συμπαροσταθοῦν. Στὴν Ἀγγλία δεκαπέντε, γιὰ τὸν ἔξω κόσμο εἶναι στρατηγός, βασιλιάς. Τὸ ἐμβλημα του εἶναι "ζήτω ἢ Ἀγγλία". Τὸ στενὸ τῆς Μάγχης, ὅσο κι ἂν λέγεται Στενὸ, εἶναι ἀρκετὰ πλατὺ κι ἀρκετὰ βαθὺ γιὰ νὰ μὴ φοβᾶται πιὰ ἢ θαλασσοκράτειρα Ἀγγλία ἀπὸ ξένες δυνάμεις. Τὸ Λονδίνο γίνεται ἡ καρδιά αὐτοῦ τοῦ νέου κόσμου, τοῦ κόσμου τῶν "ἐπιχειρήσεων". Στὸ κέντρο αὐτὸ ἰδρύονται βάζσεις πού τὰ πλοκάμια τους ἀγκαλιάζουν ὅλη τὴ σφαῖρα, χρηματιστήρια πού κανονίζουν τίς τιμές ὅλων τῶν νομισμάτων καὶ τῶν ἀξιών. Ἐκεῖ ὑψώνονται βήματα ἀπ' ὅπου κηρύχονται οἱ πιὸ ἐπαναστατικές καὶ φιλελεύθερες ἰδέες χωρὶς νὰ φοβοῦνται κανέναν ἄλλον ἀπὸ τοὺς νόμους πού ἔχει ἐπιβάλλει αὐτὴ ἡ νέα κατάσταση, καὶ πού ναι τόσο φιλελεύθεροι ὅσο μακρύτερα ἀπλώνεται τὸ σκοινὶ τῶν συμφερόντων της. Μέσα σ' ἓνα πλήθος πού σβουρίζει, κυκλοφοροῦν ἄνθρωποι μὲ πνεῦμα ἔτοιμο ν' ἀγκαλιάσει τὰ πάντα καὶ ν' ἀντικρύσει ἄτρομο τὴν πύλη τῆς ἀλήθειας. Παράλληλα, τὰ μέσα τῆς διαμόρφωσης κοινῆς συνείδησης ὄλο καὶ πληθαίνουν. Ἡ λαϊκιά τέχνη ἀναγεννιέται, τὸ θέατρο

ξαναγίνεται δάσκαλος αυστηρός που προσπαθεί να διαμορφώσει νέους ανθρώπους, μέλη κοινωνίας με μέλλον.

Το Λονδίνο γίνεται πρωτεύουσα της 'Αγγλίας, του 'Ενωμένου Βασιλείου, και συνάμα πρωτεύουσα της Αυτοκρατορίας είτε του άποικιακού κράτους, δηλαδή του κόσμου. Θαλασσοδαρμένα πλοία από τους ώκεανούς συμμαζεύονται στο κανάλι, μπαίνουν στον Τάμεση και αδειάζουν στην καρδιά του Λονδίνου προιόντα από άγνωστες χώρες, μπαχαρικά και ζώα παράξενα κι ανθρώπους χρωματιστούς που φορνε παρασάγμα καρφιστωμένα στο ίδιο τους το δέρμα, στ' άφτιά τους και στις μύτες τους. Καθημερινά φτάνουν νέα καταπληχτικά και τό καταπληχτικότερα απ' όλα πώς ή γή είναι στρογγυλή και την κατοικούν παντού άνθρωποι όμοιοι, μ' όλες τις χρωματικές διαφορές τους, πλασμένοι από την ίδια λάσπη.

Συνάμα απ' όλους τους δρόμους που μαζώνουν στο Λονδίνο από την έπαρξία, συντρέχουν κάθε λογής τυροδιώχτες, συνοδοιπόροι με άρχόντους βαβαλλάρηδες με τις συνοδείες τους, εμπόρους με πληρωμένους σωματοφύλακες, ιππότες - σακαράκες με την ιπποσύνη τους διατιμημένη όσο-όσο, ανάλογα με την περίπτωση, λωποδύτες που ξαφρίζουν τ' άσπρόρροχα απ' τους φράχτες. "Όσο πλησιάζει ο όδοιπόρος στο Λονδίνο βλέπει και κανέναν από δαύτους κρεμασμένον σε πρόχειρες κρεμάλες είτε στην ορισμένη γι' αυτό θέση, να τους τρώνε οι σφήκες.

Τό θέατρο είναι τέχνη λαϊκή που άπευθύνεται στο Λαό. Οί θιασμοί μπορεί να 'χουν προστάτες άρχόντους ή και τό ίδιο τό παλάτι, αλλά ή τελευταία τους είναι, κυρίως, τό μεγάλο πλήθος, ο πολύς λαός. Σ' αυτόν άπευθύνονται και ή προσπάθεια της τέχνης τους είναι να διαμορφώσουν απ' αυτόν τό λαό πολίτες ικανούς να μπουν μέσα στα πράγματα με όλο τό θάρρος της ζωής, να κυβερνώνε τον έαυτό τους κολυμπώντας μέσα στη δίνη των νέων συνθηκών χωρίς να παρασέρνονται απ' τό ρεύμα: Τό θέατρο φιλοδοξεί να κάμει όλους τους θεατές του από τόν βασιλιά ίσαμε τόν τελευταίον πολίτη ικανούς και άξιους να ζήσουν στον νέον κόσμο, στο νέο.

Τό δίδαγμα από τό " 'Ελληνικό Θαύμα " πουθενά άλλο δεν τό μελέτησε και δεν τό 'υωσε πού 'Αναγέννηση έστι, όπως στην 'Αγγλία. Τη λέξη Θεός, που ή χρήση της άπαγορεύει σαν ταμπού ή μεσαιωνική παράδοση, την αντικατασταίνει με τά: ο Δίας, ο Ουρανός, οι Δυνάμεις. Η 'Αφροδίτη, ο 'Αρης, ο Ποσειδών, ο 'Απόλλων, ή 'Αρτεμη ξεσκονίζονται και μπαίνουν στην ύπηρεσία της νέας γλώσσας κι όλ' αυτά τά πολλά και διάφορα για τό νέο πνεύμα σημαίνουν τό ίδιο που σημαίνουν και παλαιά, μόνο που οι νέοι άνθρωποι τά νιώθουν αλλιώς, τη μεγάλη θεά τή Φύση. Τό φυσικό είναι τό ήθικό και τό νόμιμο για τόν άνθρωπο, τόν όποιοδήποτε: τό άφύσικο είναι τό παράνομο και τό άνήθικο. Η θεατρική γλώσσα προσεταιρίζεται πολλές εκφράσεις από τους 'Ελληνες ποιητές και τους Ρωμαίους. Η σκηνη παρουσιάζει άτρόμητους ήρωες, άπόκοτους, που ξεπερνούν τά μέτρα της όμορφιάς, της φύσης, και γι' αυτό πέφτουν. Η τραγωδία του Αισχύλου ξαναπαίει εδώ τη συνέχεια της, μορφικά αλλιώς, γιατί αλλιώς είναι τά υλικά και οι συνθήκες. Υπαίθρια είναι και στο Λονδίνο τά θέατρα, άλλ' επειδή ο καιρός εκεί δεν επιτρέπει για πολύ την υπαίθρια σύναξη λαού, τό 'Ελισαβετιανό θέατρο περιορίζεται μέσα σ' αύλές με ύπόστεγα όλόγυρα. Τά μέσα του είναι άπλά, λαϊκά, αλλά, γι' αυτό ίσα - ίσα, με δυνατό συμβολισμό. Είναι θέατρο ούσιας, της ούσιας της ζωής, που προσπαθεί να την παρουσιάσει στα μάτια των θεατών μ' όλο τό πάθος της, να τους προκαλέσει τό φόβο και τη συμπόνια.

Στην κορφή αυτής της όρμής στέκεται ο ποιητής που γεννήθηκε τόν 'Απρίλιο του 1564, δηλαδή τετρακόσια χρόνια πριν, στο Στράτφορντ όν 'Ειβον, όπου καταχωρήθηκε στο ληξιαρχείο με τ' όνομα Ουίλλιαμ Σαίξπηρ.

Τόν ποιητή αυτόν γιορτάζει φέτος όλη ή ανθρωπότητα, γιατί τό έργο του έχει πέραση παντού, άνατολή και δύση, σε χριστιανούς κ' ειδωλολάτρες. Είναι τό μόνο έργο, μετά την 'Αγία Γραφή, που 'χει ειδικές βιβλιοθήκες σε πολλά μέρη και ειδικές έταιρείες που τό μελετούν και ειδικά περιοδικά που κατοικούνται μ' αυτό: όλα κι όλα τριανταέξη θεατρικά έργα, τραγωδίες, ιστορικά δράματα και κομωδίες. "Όλα πεντάπραχτα, γραμμένα σε στίχους, με πολλές σκηνές άνάμεσα σε πεζό. Είναι ακόμα έκατόν τόσα συνέτα, δυό μακρύτερα ποιήματα σε στροφές και μορφή έπική, δυό - τρία ακόμα μικρότερα κι άμφισβητούμενα κι αυτό είν' όλο. Τά άπαντά του, ένας τόμος χίλιες σελίδες. Άλλά μέσα σ' αυτές τις σελίδες έμπεριέχεται πολλή ανθρωπινή σοφία κι άπειρη, άθάνατη όμορφιά.

Για τόν Σαίξπηρ, τόν άγνωρισμένο απ' όλον τόν κόσμο μεγαλύτερο ποιητή των νέων χρόνων κ' έναν απ' τους τέσσερις -

πέντε μεγαλύτερους ποιητές που 'χει βγάλει ο πλανήτης μας, τά ντοκουμέντα βεβαιώνουν τη γέννησή του, τό θάνατό του, τόν τάφο του και τά έργα του. Μολοντούτο ή προσωπικότητά του άμφισβητείται. Άλλά τό καλύτερο ληξιαρχείο είναι τό ίδιο του τό έργο που βεβαιώνει πως ο ποιητής δεν ήταν μόνο μεγάλος παρά και λαϊκός ποιητής, ο λαϊκότερος ποιητής κατά τόν Γεσένι, τόν μεγάλο Ρώσο λαϊκό ποιητή. Είναι συνηθισμένη ή ματαιοδοξία κληρονόμων νεόπλουτων να θέλουν να προσεταιριστούν τη φήμη ενός μεγάλου τέκνου της ανθρωπότητας. Έφτά πόλεις λέει ο θρύλος διεκδικούσαν την καταγωγή του 'Ομήρου. Γιατί για την καταγωγή του Σαίξπηρ να μην φιλονικούν δεκαεφτά άριστοκρατολόγοι, που άρνούονται να παραδεχτούν πως τό πνεύμα φυτρώνει όπως κι όλα τ' άλλα από την κοινή μάνα των ανθρώπων, τη γή;

"Ας ψάχνουν οι άριστοκρατολόγοι να βρουν τίτλους για τόν μεγάλο 'Αγγλο ποιητή. Τό περίεργο είναι πως στην 'Αγγλία ενώ έχουν τό μέσον να χρίουν νέους λόρδους, αυτόν θέλουν να τόν έχουν λόρδο από καταγωγή, άφου μάλιστα — κι αυτό είναι άπόλυτα βέβαιο — λόρδος από καταγωγή δεν είναι κανένας. 'Ο Ουίλλιαμ παντρεμένος στο χωριό του γυναίκα μεγαλύτερη του κ' έχοντας άποκτήσει απ' αυτήν και δυό παιδιά, άποφασίζει να ξενιτευτεί για να βρεί την τύχη του στο Λονδίνο, όπου πήγε ακολουθώντας πιθανότατα κάποιον "σκυλολόι" θεατρίνου, που πέρασαν απ' τό χωριό του.

Στην έποχή που ο Σαίξπηρ παράτησε τό σπίτι του στο χωριό για να πάει να καζαντήσει στην πρωτεύουσα, τό ιδανικό του τέλειου άντρα ήταν να 'ναι πολεμιστής, όμορφος και ποιητής. Θαλασσοπόροι, στρατηγοί γράφουν συνέτα κι ο τελευταίος χωριάντης "πατάει στή φτέρνα τόν άρχοντα και τού γδέρνει τη χιονίστρα". Η άκριβολογία, ή περίτεχνη έκφραση, τά σχήματα λόγου, οι ρίμες, τά λογοπαίγνια είναι κοινός τόπος για όλους, κι ο τυροδιωχτισμός λέγεται πολιτική, ακόμα κι από λόρδους και πρίγκιπες. Τό να στέμεις στο λόγο σου είναι ύψιστο χρέος, αλλά και μεγάλη ικανότητα που εκτιμιέται ιδιαίτερα, να τόν πατάς. 'Ο νεαρός Ουίλλιαμ παίρνοντας τό δρόμο για τό Λονδίνο είχε έφόδια σπουδαία για να καταχτήσει τόν κόσμο: παρατηρητικότητα, φαντασία, μελετηρότητα, κρίση, συγκατάβαση για τ' ανθρώπινα, μνήμη και ποιητικόν οίστρο, είχε δηλαδή όλα τά προσόντα για να πλεύσει μέσα στις συνθήκες της έποχής του και να γίνει αυτό που έγινε κ' είναι ως τά σήμερα και θα είναι, ο καλύτερος 'Αγγλος. "Όταν τά σύνορα θά 'χουν σβήσει πάνω στη φλούδα της γής κ' ή 'Ιστορία μόνον σε τόμους κιτρινωμένους και κοροφαγιμένους θά περιγράφει τά βασίλεια και τις έξουσίες, τ' όνομα Σαίξπηρ θ' αναφέρεται πάντοτε στις πιο νέες και πιο λαμπρές της σελίδες.

'Ο Ουίλλιαμ στο Λονδίνο δούλεψε στο θέατρο. Μπορεί στην αρχή να κράταγε απέξω τ' έλογα των σπαθοφόρων θεατών, μπορεί μέσα, πίσω απ' τη σκηνή, σε μουχλιασμένο γραφείο ν' άντέγραφε ρόλους για τους ήθοποιούς, μπορεί, αντιγράφοντας κείμενα για τόν υποβολέα και ρόλους, να διόρθωνε και κατά τό γούστο του τά έργα, όπως λίγο-λίγο παρουσίασε στο διευθυντή τό πρώτο δικό του έργο, που τό 'χε ολάκερο διορθώσει και ξανακαινοργάσει, σύμφωνα με δικό του τό πνεύμα που αντιπροσώπευε καλύτερα τό πνεύμα τού καιρού του.

"Ήταν τότε μόδα τά ιστορικά έργα, με θέματα από την ιστορία της 'Αγγλίας, τους άγώνες των λόρδων για την έξουσία και τόν άγώνα που 'κανε ο άστικός φιλελευθερισμός για να συνενώσει σ' ένα έθνος τις διάφορες περιοχές, υπερπηδώντας τό τοπικιστικό πνεύμα, για να πάρει στα χέρια του την έξουσία όπως και την πήρε και συνένωσε κάτω από τό στέμα όλα τά ουμφέροντά της και τό στέμα αυτό τό 'βαλε στο κεφάλι της βασιλίσσας, που δεν ήταν όλότελα "γνήσια", ήταν όμως μεγάλη της 'Αναγέννησης κι αυτή.

'Ο νέος ποιητής γρήγορα ξεπερνάει όλους τους σύγχρονους του μεγάλους ποιητές με τη χάρη που 'χε να μιλάει γλώσσα κοινή για όλους, για βασιλιάδες και ζητιάνους, για τίμιους και για λωποδύτες, γλώσσα ποιητική σε στίχους και σε πεζό, με εικόνες από τη ζωή πλούσιες και παραστατικές, αληθινές και ζωντανές που πιάνουν άμέσως, καταχτούν τό θεατή και τόν κάνουν να παρακολουθεί με δέος, με συμπόνια ή με γέλιο τις άνάλογες δραματικές καταστάσεις. Η αληθινή δύναμη της ποίησης του Σαίξπηρ είναι ή άλλη της ζωής, τό φυσικό μέτρο που μ' αυτό 'ξερε να εκφραστεί και να μετρήσει. Τό άτομο και τό περιβάλλον του, ή κοινωνία του, ο βασιλιάς ή ο άρχοντας της έξουσίας, οι κάθε λογής συντελεστές και υπάλληλοι, τά κάθε λογής πάθη που κινούν την ανθρωπινή φύση, ο άπρόσωπος λαός, όλοι βρίσκουν τη θέση τους μέσα στο έργο αυτό κ' είναι τόσοι οι διάφοροι χαρακτήρες που τό ήρωικό

του πάνθεον παρουσιάζει ὅλη σχεδὸν τὴν ἀνθρωπότητα. Οἱ ἥρωές του, σὰν σύμβολα, εἶναι καθημερινὰ στὰ στόματα ὅλων τῶν ἀνθρώπων σ' ὅλο τὸν κόσμον. Οἱ Σάβλων, οἱ Ὁθέλλοι, οἱ Φάλσταφ, οἱ Μακβέθ, οἱ Ἀήρ, οἱ Κοριολανοί, οἱ Τίμωνες, οἱ Ἰάγοι, οἱ Κάλλιμπαν, οἱ Πρόσπεροι, οἱ Ἄμλετ, οἱ Κλαύδιοι, οἱ Ὁράτιοι, οἱ Ἐδμόνδοι, οἱ Κλεοπάτραι, οἱ Μιράντες, οἱ Ὁρηλίαι, οἱ Ροζαλίνας, οἱ Δυσδαίμονες, οἱ Χρυσήιδες, οἱ Βιόλες, δὲν ὠφελεῖ τίποτε ν' ἀραδιάζουμε ὀνόματα, καθένα ἀπ' τὰ τριαντάξι ἔργα του ἔχει πρωτότυπους, ἀνεπανάληπτους χαρακτηρισμοὺς πού στέκονται καὶ θὰ στέκονται σύμβολα γιὰ κοινὴν χρῆσιν ὅλων τῶν ἀνθρώπων, στὴν καθημερινὴ ὁμιλίαν τῶν κοινῶν μορφωμένων, τοῦ λαοῦ. Σχεδὸν ἔχει κιόλας διαμορφωθεῖ λαὸς μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Σαίξπηρ, γιατί ὅταν ὁ ἀπαίσσιος στοχασμὸς γιὰ τὸ τέλος τοῦ κόσμου βάζει τὴν πρῶτον ἀκρόαση στὰ ἔγκυρα τῆς γῆς ὅτι καλύτερο ἔχει φτιάξει ἡ ἀνθρωπότητα γιὰ τοὺς κατοίκους πού τυγὸν θὰ ἐπιζήσουν πάνω στὸν κατεστραμμένο πλανήτη, ἀπὸ τὰ πνευματικὰ ἔργα πού ξεδιαλέγει, πρῶτα εἶναι τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ.

Μὲ τὴ γλώσσα τοῦ Σαίξπηρ ἀναπλάθονται οἱ γλώσσες τῶν ἐθνῶν — τὸ λεξιλόγιό του εἶναι τὸ πλουσιότερο λεξιλόγιό λογοτεχνικοῦ ἔργου μὲ τὴν ἠθικὴ του, ἡ ἠθικὴ τοῦ πολιτισμοῦ μὲ τὴ σοφία του, ἡ σύγχρονη σοφία μὲ τὸν λυρισμὸ του, ἡ μουσικὴ τῆς παγκόσμιας ποίησης. Ἔχει μέσα του ὅλες τὶς τεχνολογίες, ὅλες τὶς θεωρίες: εἶναι φυσιολόγος, ρεαλιστής, λαϊκὸς τεχνίτης, μιλάει μὲ τὴν ἀλήθεια τοῦ βίου.

Ποιητὴς ποιητῶν. Πάει μὲ τὰ πράγματα καὶ βοηθαίει στὴ διαμόρφωση καταστάσεων μὲ πρακτικὸν ἀγῶνα, ὑπακούοντας στὴν ἀναγκαιότητα τῶν συνθηκῶν καὶ σύμφωνα μὲ τὰ φυσικὰ καὶ κοινωνικὰ αἴτια. Ὁ λόγος του δὲ διδάσκει ἀπὸ καθένας καὶ μὲ δόγματα, παρὰ μὲ τὴν ποιητικὴ ἀλήθεια καὶ ἁμορφία, τὴν πραγματικὴ ἀξία τῶν βιωτικῶν φαινομένων, πού ἐνῶ ἔχει στὴ διάθεσή του τὴν ποιητικὴ ἀδεια, σπάνια κάνει χρῆσιν. Χτυπάει τὶς ἀνθρώπινες κακίες, τὰ "θανάσιμα ἀμαρτήματα", σὰν λόγος Ἱερῆς Γραφῆς καὶ μὲ στοργικὴ τέχνη σὰν φυσικὴ μητέρα. Τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης φυσάει στὰ φτερά του καὶ ὁρμητικὸς σὰν ἀνοιξιατικὸς ταξιδιωτικὸς ἄνεμος προσφέρει τὴν ὁμορφίαν καὶ τὴ νιότη, ὅλες τὶς ἐλπίδες τὶς πράσινας καὶ τὰ χαρῶπα χρώματα τῆς ζωῆς μ' ἔργα τρισεκατοντάχρονα.

Ξεκινάει μὲ τὴν ὁρμὴ καὶ τὴ χαρὰ τῆς νιότης καὶ δίνει τὸν ἔρωτα ἔσκαλαβωμένο ἀπὸ τὰ μεσαιωνικὰ δεσμά μὲ τὶς κωμωδίες "Ὁνειρο μεσοκαλοκαιριᾶτικης νύχτας", "Δωδέκατη νύχτα", "Ποῦ κακὸ γιὰ τίποτα", "Ὅπως σὰς ἀρέσει", δίνει τὸ δράμα "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα", ὅπου τὸ νέο ἀγωνίζεται γιὰ νὰ ἔσκαλαβωθεῖ ἀπ' τὸ παλιό. Παράλληλα δίνει τοὺς πατριωτικὸς ἀγῶνες γιὰ ἔνωση καὶ νέα τάξη μὲ τοὺς Ριχάρδους καὶ τοὺς Ἑρρίκους, ὅπου ὁ σύγχρονός του κόσμος βρίσκει τὴν ὠραιότερη, τὴν καθολικὴ, τὴν ἐπικὴ τοῦ ἔκφραση. Ὁ ποιητὴς, συνείδηση ἄγρυπνη, δὲν ἀργεῖ νὰ δεῖ πῶς ἡ νέα ἐξουσία καὶ ἂν στερεώθηκε δὲν ἔλυσε τὰ προβλήματα, δὲν ἀνταποκρίθηκε στὴν καθολικὴ ἀπαιτήση τῆς ζωῆς παρὰ μόνο στὰ συμφέροντα τῆς νέας κυρίαρχης τάξης. Πῶς τὸ κακὸ ἔχει βαθύτερα αἴτια πού τὸ βοήθῃ, πῶς τὸ "κυρίαρχο θεμα" μένει τὸ ἴδιο ἄλυτο ὅπως καὶ πρὶν καὶ πῶς τὸ ἀδικο ἔχει συμμάχους δόλιους, ἀπατηλοὺς, τρομοκρατικούς, καταχθόνιους. Καταπιάνεται μὲ δέος καὶ φρίκη τὸ πρόβλημα τῆς ἐξουσίας μὲ τοὺς "Ἰούλιο Καίσαρα", "Ἄμλετ", "Μακβέθ", "Ἀήρ", "Κοριολανό", "Τίμωνα". Παρουσιάζει μὲ θαυμαστὴ δεξιότητα τὰ πάθη πού κυβερνᾶνε τὴ ζωὴ μὲ τὸν μοιραῖο τους ρόλο, μὲ τὰ ἔργα "Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα", "Γρόβιλος καὶ Χρυσήιδα", ὅπου καθαρότερα παρουσιάζει τὰ φριχτὰ ἀποτελέσματα τῆς λαγνείας καὶ τοῦ πολέμου καὶ συμπληρώνει τὸν κύκλο τῆς "Κολάσεως", μὲ ἔργα ἀνάμεσα σὲ δράμα καὶ κωμωδία, ὅπως τὰ "Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο", "Τέλος καλὸ ὅλα καλὰ". Ἀπὸ τὴν κόλαση αὐτὴ ξαναεβαίνει στὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς καὶ στὴ γλυκεῖα πλαγιά πού τὴν φωτίζει τὸ ἡλιοβασιλεῖμα τοῦ καλόγηρωμο συμβιβασμοῦ μὲ τὴ ζωὴ, δίνει ἔργα ὅπως "Τὸ γεμωμένατικο παραμῦθι" καὶ μάλιστα ὅπως τὸ τελευταῖο του "Τρικυμία", ὅπου ζητάει τὴν ἐπιείκεια τῶν συνανθρώπων του γιὰ τὸ ποιητικὸ του ἔργο. Ἐδῶ τὸ λυρικὸ στοιχεῖο μαζὶ μὲ τὴν συγνώμη, τὴν συγκατάβαση, τὴν ἀγάπη καὶ τὴν καλοσύνη, πὰν προσφέρει σ' ὅλους καὶ ζητάει ἀπ' ὅλους ὁ ποιητὴς, συνθέτουν μιὰ μουσικὴ συμφωνία μοναδικὴ γιὰ τὴν ἐμπιστοσύνη τῆς στὴν ἀξία τῆς ζωῆς.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ



Ὁ κατάλογος τῶν ἔργων πού περιλαμβάνει ἡ Α' ἔκδοσις τῶν Ἰατάντων καὶ ὁ κατάλογος τῶν ἠθοποιῶν τοῦ θιάσου Σαίξπηρ



A CATALOGVE

of the feuerall Comedies, Histories, and Tragedies contained in this Volume.

COMEDIES.

H is Tempest.	Folio 1.
The two Gentlemen of Verona.	20
The Merry Wives of Windsor.	38
Measure for Measure.	61
The Comedy of Errors.	85
Much ado about Nothing.	101
As you Like it.	122
Midsummer Nights Dreame.	145
The Merchant of Venice.	163
As you Like it.	185
The Taming of the Shrew.	208
All is well, that Ends well.	230
Twelfth-Night, or what you will.	255
The Winters Tale.	304

The First part of King Henry the fourth.	46
The Second part of King Henry the fourth.	74
The Life of King Henry the Fifth.	69
The First part of King Henry the Sixth.	96
The Second part of King Hen. the Sixth.	120
The Third part of King Henry the Sixth.	147
The Life & Death of Richard the Third.	173
The Life of King Henry the Eighth.	205

TRAGEDIES.

The Tragedy of Coriolanus.	Fol. 1.
Titus Andronicus.	31
Romeo and Juliet.	53
Timon of Athens.	80
The Life and death of Julius Caesar.	109
The Tragedy of Macbeth.	131
The Tragedy of Hamlet.	152
King Lear.	283
Othello, the Moore of Venice.	310
Anthony and Cleopater.	346
Cymbeline King of Brittain.	369

HISTORIES.

The Life and Death of King John.	Fol. 1.
The Life & death of Richard the second.	23

The Workes of William Shakespear,

containing all his Comedies, Histories, and Tragedies: Truly set forth, according to their first ORJGJNALL.

The Names of the Principall Actors in all the Playes.

W illiam Shakespear.	Samuel Gilborne.
Richard Burbadge.	Robert Armin.
John Hemmings.	William Ostler.
Augustine Phillips.	Nathan Field.
William Kempt.	John Underwood.
Thomas Poope.	Nicholas Tooley.
George Bryan.	William Ecclestone.
Henry Condell.	Joseph Taylor.
William Slye.	Robert Benfield.
Richard Cowly.	Robert Gough.
John Lovine.	Richard Robinson.
Samuell Croffe.	John Shancke.
Alexander Cooke.	Joh. Rice.

William Shakespeare

Τὰ γνωστά γεγονότα τῆς ζωῆς τοῦ Σαίξπηρ, μολοντί λιγότερα ἀπ' ὅσα ἕνας σύγχρονος βιογράφος θὰ ἔθελε νὰ ἔχε στη διάθεσή του, ἀρκοῦν γιὰ νὰ διαγράψουν σαφέστατα τὴ σταδιοδρομία του. Εἶναι, μάλιστα, πολυαριθμότερα ἀπὸ ὅσα διαθέτουμε γιὰ τοὺς περισσότερους συγχρόνους του δραματουργούς, καὶ προσφέρουν πολὺ μικρὴ ἐνθάρρυνση σ' αὐτοὺς ποὺ ἀρνιούνται νὰ τὸν δεχτοῦν σάν συγγραφέα τῶν ἔργων.

Ὁ Σαίξπηρ προτοῦ γίνεῖ ὁ ἄνθρωπος ὄλων τῶν ἐποχῶν ἦταν ἄνθρωπος τῆς ἐποχῆς του καὶ ἀπὸ κεῖ πρέπει ν' ἀρχίσει κάθε μελέτη του. Τὰ ἔργα του κερδίζουν πρόσθετη σημασία ὅταν ἐρμηνευτοῦν στὸ φῶς τῆς σκηνικῆς πραγματικότητας γιὰ τὴν ὁποία γράφτηκαν, καὶ τὰ γεγονότα τῆς καριέρας του ἀποκαλύπτουν ὅλη τὴ σημασία τους μόνον μετὰ τὰ πλαίσια τῆς ἐποχῆς του. Ὅταν τὰ σίγουρα γεγονότα, πῶς ὑπομονετικὴ ἐρευνα γενεῶν ἔχει ἀποκαλύψει, γίνουν κατανοητά, τότε καθέννας εἶν' ἐλεύθερος νὰ συμπληρώσει "τὰ χαμένα χρόνια" ὅπως τοῦ φανεῖ καλύτερα, κ' ἐλεύθερος νὰ βρεῖ τὸν δικό του, τὸν προσωπικό του Σαίξπηρ, μέσα στὰ ἔργα.

Ἡ βάφτιση τοῦ Σαίξπηρ εἶναι καταχωρημένη στὸ ληξιαρχεῖο τῆς ἐνορίας του στὸ Στράτφορντ στίς 26 Ἀπριλίου 1564, καὶ ἀπὸ παράδοση ἢ 23 Ἀπριλίου ἔχει γίνεῖ δεκτὴ σάν ἡμερομηνία τῆς γέννησής του. Ὁ θάνατός του εἶναι καταχωρημένος στίς 23 Ἀπριλίου 1616. Ὅτι ξέρομε ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὴν καριέρα του βγαίνει ἀπὸ σύγχρονές του καταχωρήσεις ποικίλων εἰδῶν, ἀπὸ διάφορα χωρία ὅπου ἄλλοι Ἐλισαβετιανοὶ συγγραφεῖς ἀναφέρονται σ' αὐτόν, καὶ ἀπὸ ἀναμνήσεις καὶ παραδόσεις διαφόρων βαθμῶν ἀυθεντικότητας ποὺ ἔχουν καταχωρηθεῖ μετὰ τὸ θάνατό του. Συμπεράσματα, ἀλλ' ὄχι γεγονότα, μποροῦν νὰ βγοῦν καὶ ἀπὸ τὸ ἔργο του. Ἐνδείξεις ὕφους, ἐπίκαιροι ὑπανιγμοὶ στὸ κείμενο, ἡμερομηνίες δημοσίευσής τους καὶ ἀναφορὲς στίς παραστάσεις τους — ὅπου ὑπάρχουν — μᾶς δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ σχηματίσουμε μιὰ καθαρὴ ἰδέα τῆς ἐξέλιξης τῆς τέχνης του ὅμως, ὡς ἕνα βαθμὸ, ἢ ἀκριβῆς χρονολόγησι τῶν ἔργων του παραμένει ὑποθετικὴ.

Σὰν συγγραφέας-ἠθοποιὸς εἶχε συνδεθεῖ μὲ διάφορους θιάσους καὶ τελικὰ ἔγινε μέτοχος καὶ πρωταρχικὸ στέλεχος στὸ θίασο τοῦ Λόρδου Σφραγιδοφύλακα πού, κάτω ἀπὸ τὴν προστασία τοῦ Ἰάκωβου τοῦ Α' ξαναονομάστηκε ὁ Θίασος τοῦ Βασιλιά: The King's Men. Γι' αὐτὸν τὸ θίασο ἔγραψε ὅλα τὰ ὄριμα ἔργα του. Πρῶτα ἐπαιζαν σ' ἕνα θέατρο ποὺ ὀνομάστηκε "Τὸ Θέατρο", κατόπιν πῆγαν στὸ "Γκλόουμπ" στὸ Μπάνκσάιντ (Νότια ὄχθη τοῦ Τάμεση). Στὰ μέλη τοῦ θιάσου ἦταν καὶ ὁ διάσημος ἠθοποιὸς Ρίτσαρντ Μπερμπέιτζ.

Λίγα Ἐλισαβετιανὰ ἔργα ἐπέζησαν σὲ χειρόγραφο καὶ κανένα ἔργο τοῦ Σαίξπηρ δὲν διασώζεται μὲ τὸν γραμμικὸ του χαρακτήρα, μὲ τὴν πιθανὴ ἐξαιρέση ἐνὸς ἀποσπάσματος. Σύμφωνα μὲ τὰ Ἐλισαβετιανὰ θεατρικὰ ἔθιμα, τὸ χειρόγραφο ἐνὸς δραματουργοῦ γινόταν κτῆμα τοῦ θιάσου του, καὶ ἢ τὸ ἴδιο ἢ ἕνα καλὸ ἀντίγραφο γινόταν τὸ "ὑποβολεῖο". Ἀφοῦ ὑπηρετοῦσε τὴ θητεία του ἐκεῖ, τὸ

χειρόγραφο, ὅπου οἱ περιστάσεις τὸ ἐπέτρεπαν ἢ τὸ ἐπέβαλλαν, πήγαινε στὸν ἐκδότη καὶ κατόπιν ἐξαφανιζόταν ἀφοῦ τὸ ἐντυπο τὸ εἶχε ἀντικαταστήσει.

Ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ χέρι τοῦ Σαίξπηρ μόνον ἕξι ὑπογραφές παραμένουν πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία — τρεῖς στὴ διαθήκη του, μιὰ στὴ μαρτυρικὴ του κατάθεση σὲ κάποια δίκη καὶ δυὸ στὴν ὑπόθηξη καὶ τὴν παράδοση ἰδιοκτησίας πού ἔχε ἀποκτήσει στὸ Λονδίνο. Μὲ βάση αὐτὰς τὶς ὑπογραφές καὶ τὴ μελέτη τοῦ ὕφους τὸ ὅποιο εἶναι γραμμένο, οἱ περισσότεροι φιλόλογοι δέχονται σήμερα τὸ κείμενο, μᾶς ἀπὸ τὶς διορθωμένες σκηνές στὸ διασωθὲν χειρόγραφο τὸ "Δράμα τοῦ Σερ Τόμας Μῶρ", γραμμένο μὲ τὴ συνεργασία πολλῶν λογίων, σάν δουλειὰ τοῦ Σαίξπηρ καὶ μάλιστα αὐτόγραφῆ του. Αὐτὰς οἱ σελίδες ἔχουν ἀξία γιὰ τὴν βοήθειάν τους ἐκδότες νὰ διορθώσουν πιθανές παραδρομὲς στὴν ἀνάγνωσι τῶν χειρογράφων τοῦ Σαίξπηρ ἀπὸ τοὺς πρώτους στοιχειοθέτες.

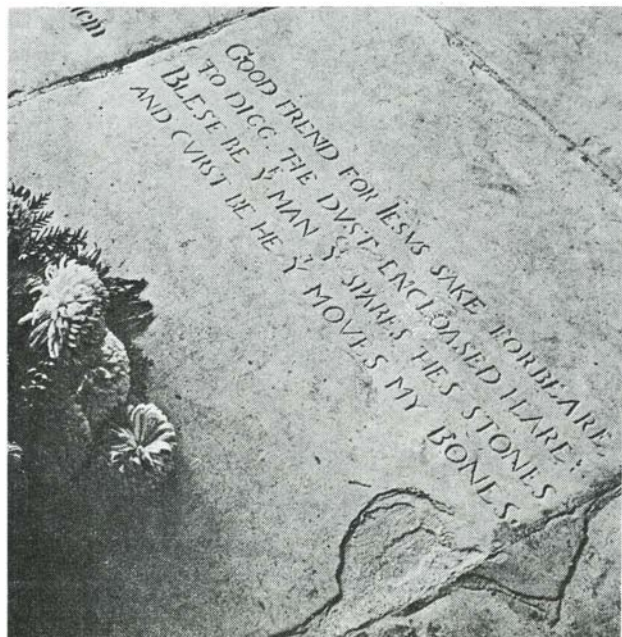
Ἀπὸ τὰ τριανταεξὶ ἔργα του, δεκαοχτῶ τυπώθηκαν σὲ σχῆμα *Κονάρτο* ἐνὸσω ἀκόμα ὁ Σαίξπηρ ζοῦσε. Διάδεκα ἀπ' αὐτὰ, ἐπίσημα ἐγκεκριμένα καὶ καταχωρημένα στὰ βιβλία τοῦ Γενικοῦ Τυπογραφείου, θεωροῦνται τὰ *Καλὰ Κονάρτο* μὲ κείμενα ἀξία ἐμπιστοσύνης· ἕξι πού ἐμφανίσθηκαν χωρὶς ἔγκριση σὲ ἐκδόσεις κλεψίπυτες μὲ κείμενα παραφθαρμένα εἶναι γνωστά στοὺς βιβλιογράφους σάν τὰ *Κακὰ Κονάρτο*. Σ' ὀρισμένες περιπτώσεις, εἰδικὰ τοῦ "Ἀμλετ", ἡ πειρατεία ἐξετέθη ἀπὸ τὴν ἐκτύπωση τοῦ *Καλοῦ Κονάρτο*. Ἡ ἡμερομηνία ἐκτύπωσης δὲν εἶναι κατ' ἀνάγκη καὶ τῆς συγγραφῆς.

Ἡ πρώτη ἐκδοσις ἀπάντων, πού περιέλαβε καὶ δεκαοχτῶ ἔργα πού δὲν εἶχαν τυπωθεῖ ὅσο ζοῦσε ὁ ποιητής, παρουσιάσθηκε σάν *Φόλιο* τὸ 1623, ἐπτὰ χρόνια μετὰ τὸν θάνατό του. Τὴν ἐτοιμάσαν δυὸ συνάδελφοι του ἠθοποιοί, ὁ Τζῶν Χέμινγκς καὶ ὁ Χένρυ Κόντελλ πού ὁ Σαίξπηρ ἀναφέρει στὴ διαθήκη του. Αὐτὸ τὸ Πρῶτο Φόλιο ξανατυπώθηκε τρεῖς φορὲς στὸ διάστημα τοῦ δέκατου ἔβδομου αἰῶνα καὶ ἀποτελεῖ τὴ βάση ὄλων τῶν μεταγενέστερων ἐκδόσεων. Τὸ προλογίζουν

ἕνα σημεῖωμα τῶν ἐκδοτῶν στὸν ἀναγνώστη, διάφοροι ἐγκωμιστικὸί στίχοι, μᾶζι μὲ τὸν γνωστὸ φόρο τιμῆς τοῦ Μπέν Τζόνσον, κατάλογος τῶν κυριότερων ἠθοποιῶν, κ' ἔχει πρωτόφυλλο ἕνα χαραγμένο πορτραῖτο τοῦ Σαίξπηρ.

Αὐτὸ τὸ πορτραῖτο κ' ἢ λαξευμένη μορφή στὸ ἐπιτύμβιο μνημεῖο του στὴν ἐκκλησία τοῦ Στράτφορντ, εἶναι οἱ μόνες ἀπεικονίσεις τοῦ ποιητῆ πού ἔχουν κάποια ἀξίωση νὰ ἔναι ἀυθεντικές. Κ' οἱ δυὸ εἶναι μεταθανάτιες κ' ἔργο τεχνιτῶν μᾶλλον παρά ἐξελιγμένων καλλιτεχνῶν ὅμως ὅσο χοντροκομμένες καὶ καθόλου ἱκανοποιητικὲς καὶ ἂν τις βρίσκουν τὰ μάτια μας, φαίνεται νὰ ἱκανοποίησαν τοὺς φίλους καὶ συγγενεῖς τοῦ Σαίξπηρ κ' εἶναι ἀπὸ χέρια ἀνθρώπων πού μπορεῖ νὰ ἔχον δεῖ τὸν ποιητὴ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του. Ἄλλα παλιὰ πορτραῖτα, πού ὑποτίθεται πῶς ἀναπλάθουν τὴ μορφή του, εἶναι βασισμένα σ' αὐτὰς τὶς δυὸ ἢ τοῦ ἀποδίδονται ἐσφαλμένα. Τὰ νεότερα εἶναι τελείως φανταστικά.

Ὁ τάφος τοῦ Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ. Ἡ ἐπιγραφή λέει: Φίλε, γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Ἰησοῦ, μαζουά μου | Μὴ σκάψεις τὴ σκόνη ποὺ ἐδῶ μέσα ἔχει θαφτεῖ | Ἐδολογημένος ὅποιος τὶς πέτρες τοῦτες σεβαστεῖ | κατὰρα σ' ὅποιον ταράξει αὐτὰ τὰ κόκκαλά μου



Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

Έτος	Βιογραφικά	Σύγχρονα γεγονότα	Συγγραφή έργων
1588		Άνοδος στο θρόνο της Έλισάβετ.	
1564	26 Άπριλ: Βάπτιση στο Στράτφορντ του Ούιλλιαμ Σαίξπηρ, γιου του Τζών Σαίξπηρ και της Μαίρης Άρντεν.	Θάνατος Μιχαήλ Άγγέλου. Γέννηση του Γαλιλαίου και του Κρίστοφερ Μάρλοου.	
1568	4 Σεπτέμβρη: Ο Τζών Σαίξπηρ, πατέρας του ποιητή, εκλέγεται Μπαίρηλιφ (είδος Κοινοτάρχη) στο Στράτφορντ.	Η Μαρία Στούαρτ, βασίλισσα της Σκωτίας, ζητεί άσυλο στην Άγγλία.	(Η χρονολόγηση των έργων βασίζεται στη μελέτη του Σέρ Έντμοντ Τσάιμπερς «Ούιλλιαμ Σαίξπηρ, μία μελέτη γεγονότων και προβλημάτων». Οξφόρδη 1930. Η χρονολόγηση αυτή, βασισμένη σε μορτηρίες και ενδείξεις πάσης φύσεως και ενδελεχή μελέτη, μοιλονότι σε όρισμένες περιπτώσεις μπορεί να αμφισβητηθεί, είναι γενικά ποροδεκτή).
1570		Ο Πάπας αφορίζει την Έλισάβετ.	
1571		Χριστιανικός στόλος νικά τους Τούρκους στη Ναυμαχία της Ναυπάκτου.	
1572		Σφαγή Διαμαρτυρομένων — Νύχτα Άγιου Βαρβολομαίου στο Παρίσι.	
1576	Ο Τζαίμς Μπέρμπεπτιζ χτίζει το πρώτο θέατρο στο Σόαρντιτς και το αποκαλεί «Τό Θέατρο».		
1580	Τελευταία παράσταση του Κύκλου των Μεσαιωνικών Μυστηρίων στο Κόβεντρυ, πενήντα χιλιόμετρα απ' το Στράτφορντ.	Ο Φράνσις Ντραίηκ γυρίζει στην Άγγλία από τον περίπλου της ύδρογειού.	
1582	27 Νοέμβρη: Άδεια γάμου του Ούιλλιαμ Σαίξπηρ και της Άννας Χάθαγουαϊη (6 χρόνια μεγαλύτερης απ' τον δεκαοχτάχρονο ποιητή).		
1583	26 Μάη: Βαφτίζεται η Σουζάννα Σαίξπηρ, έξη μήνες μετά το γάμο των γονέων της.		
1584		Δολοφονία του Γουλιέλμου του Σιωηλού, Πρίγκιπα της Οράγγης, κυρίαρχης μορφής των Διαμαρτυρομένων.	
1585	2 Φλεβάρη: Βαφτίζονται ο Χάμνερ και η Ίουδήθ Σαίξπηρ, δίδυμα.		
1587		Εκτέλεση της Μαρίας Στούαρτ.	
1588		Ο Άγγλικός στόλος νικά την Ισπανική Άρμάδα. Θάνατος του Λέστερ, ευνουμένου της Βασίλισσας Έλισάβετ.	
1589		Ο Βασιλιάς της Ναβάρρας γίνεται Βασιλιάς της Γαλλίας σαν Έρρίκος ο IV.	
1590—91			2ο Μέρος του «Έρρίκος ο Γ΄» 3ο Μέρος του «Έρρίκος ο Γ΄»
1592	3 Μάρτη: Παράσταση του Πρώτου μέρους του «Έρρίκου VI». Πρώτη έντυπη μνεία του Σαίξπηρ από τον Γκρήν στο <i>Goats' Worth of Witte</i> Στους μήνες που είναι τα θέατρα κλειστά ο Σαίξπηρ γράφει πιθανόν τα ποιήματα «Άφροδίτη και Άδωνις», «Ο Βιασμός της Λουκρητίας» και ίσως τα «Σονέττα».	Θάνατος του Ρόμπερτ Γκρήν. Ήπιδημία πανώλους. Τα θέατρα κλείνουν.	1ο Μέρος του «Έρρίκου του Γ΄» Ριχάρδος ο Γ΄ Η Κωμωδία των παρεξηγήσεων
1593	Καταχώρηση του «Άφροδίτη και Άδωνις» στο Γεν. Τυπογραφείο.	Θάνατος του Κρίστοφερ Μάρλοου. Πανώλης στο Λονδίνο.	Τίτος Άνδρόνικος Τό ημέρωμα της Στριγγλως
1594	Μετά τον θάνατο του Λόρδου Ντέρμπυ, ο Χένρυ, Λόρδος Χάντσον, αναλαμβάνει υπό την προστασία του τό θίασο του Σαίξπηρ που μετονομάζεται πλέον σε θίασο του Λόρδου Σφραγιδοφύλακα. Μάης: Καταχώρηση του «Βιασμού της Λουκρητίας». Χριστούγεννα: Ο Σαίξπηρ, ο Κέμπ και ο Μπέρμπεπτιζ πληρώνονται 20 λίρες για να παίξουν μπροστά στη Βασίλισσα Έλισάβετ στ' Ανάκτορο του Γκρήνουιτς.	Εάνατος Παλεστρίνα και Τιντορέττο.	Οι δύο Κύριοι από την Βερώνα Άγάπης Άγανος Άγανος Ρωμαιοσ και Ίουλιέττα
1595			Ριχάρδος ο Β΄. Όνειρο κολοκ. νύχτας
1596	11 Άπριλ: Ταφή του Χάμνερ Σαίξπηρ, γιου του ποιητή. 9 Νοέμβρη: Παραχωρείται οίκόσημο στον Τζών Σαίξπηρ - πατέρα. Ο Ούιλλιαμ πιάνει σπίτι στο Μπάνκσαιντ, Λονδίνο.	Θάνατος του δραματουργού Πήλλ και του θλασσομαχού Ντραίηκ.	Βασιλιάς Ίωάννης Ο Έμπορος της Βενετίας
1597	4 Μάη: Άγορά του Νιού πλαιός (Τό καινούριο σπίτι): άνετο και εύκατάστατο άστικό στο Στράτφορντ όν Αϊήθον. 25 Όκτώβρη: Ο Ρίτσαρντ Κοϊνίνεϋ άπό τό Στράτφορντ γράφει στο Σαίξπηρ ζητόντας δανεικές 30 λίρες. Λόρδος Σφραγιδοφύλακας γίνεται ο Τζώρτζ Χάντσον.		Έρρίκος ο Δ΄, 1ο Μέρος Έρρίκος ο Δ΄, 2ο Μέρος

Έτος	Βιογραφικά	Σύγχρονα γεγονότα	Συγγραφή έργων
1598	<p>Ο Σαίξπηρ παίζει σάν ήθοποιός στήν κωμωδία του Μπέν Τζόνσον «Καθένας με τό κέφι τ'ου», σίγουρη μαρτυρία γιά τή συνέχιση τής ήθοποιίας του.</p> <p>29 Δεκέμβρη: Η ξυλεια από τό «Θέατρο» μεταφέρεται στή νότια όχθη του Τάμεση γιά νά χτιστεί τό «Γκλόουμπ».</p> <p>Ο Φράνσις Μήαρ στό Ταμιά Palladis (Ταμείον σοφίας) αναφέρει έξη κωμωδίες καί έξη τραγωδίες του Σαίξπηρ: τά «Αφροδίτη καί Άδωνις», «Βιασμός τής Λουκρητίας» καί «Σονέττα».</p>	<p>Θάνατος του Μπέρλεϋ, πρωθυπουργού τής Έλισάβετ καί θάνατος Φιλίππου ΙΙ τής Ισπανίας.</p>	
1598-9	<p>Έγκαινιάζεται τό «Γκλόουμπ».</p>	<p>Γέννηση Βελάσκουεθ καί Βάν Ντάικ.</p>	<p>Πολύ κακό γιά τό τίποτα Έρρίκος ό V</p>
1599-1600		<p>Ο Έσσεξ γυρίζει από τήν Ιρλανδία προετοιμάζεται ή συνωμοσία.</p>	<p>Ιούλιος Καίσαρ, Όπως αγαπάτε Δωδέκατη Νύχτα</p>
1601	<p>Ο «Ριχάρδος ό ΙΙ» πού παρουσιάζει τήν καθαίρεση ενός μονάρχη ξαναπαίζεται τίς παραμονές τής επανάστασης.</p>	<p>Έπανάσταση του Έσσεξ.</p>	<p>Εϋθυμες κυράδες του Ουίνδσορ Άμλετ</p>
	<p>8 Σεπτέμβρη: Ταφή του Τζών Σαίξπηρ, πατέρα του ποιητή.</p>	<p>Έκτέλεση του Έσσεξ. Ο Κόμης του Σάουθαμπτον πού συνδέεται με τον Σαίξπηρ φυλακίζεται στον Πύργο.</p>	<p>Τρώιλος καί Χρυσίδα</p>
1602	<p>Απόκτηση κτημάτων καί άλλων περιουσιακών στοιχείων στο Στράτφορντ.</p>		
1603	<p>Ο θίασος του Λόρδου Στραγιδοφύλακα γίνεται Βασιλικός.</p>	<p>Θάνατος τής Έλισάβετ. Στέψη του Ιάκωβου του Ι, γιου τής Μαρίας Στούαρτ. Ο Σάουθαμπτον ελευθερώνεται.</p>	<p>Όλα καλά σάν έχουν καλό τέλος</p>
1604	<p>Ο Σαίξπηρ νοικιάζει σπίτι στο Κρίπλ - γκαίητ.</p>	<p>Ειρήνη Άγγλιας καί Ισπανίας.</p>	<p>Μέ τό ίδιο Μέτρο Όθελλος</p>
1605		<p>Η «Μάσκα του Σκότους» του Μπέν Τζόνσον. Πρώτη μεγάλη επιτυχία του αλλικού αυτού θεαματικού αλλά καί ποιητικού μελο - χοροδράματος πού βιά επιδράσει στο θέατρο γενικότερα.</p>	<p>Βασιλιάς Λήρ Μάκβεθ</p>
1606 -7			<p>Αντώνιος καί Κλεοπάτρα</p>
1607	<p>5 Ιούνη: Γάμος τής κόρης του Σουζάννας καί του Τζών Χώλλ, γιατρού στο Στράτφορντ.</p>	<p>Ο «Όρφέας» του Μοντεβέρντι. Έμφανίζονται οι πρώτες όπερες. Η πρώτη άγγλική άποικία στήν Βιργίνια.</p>	
1608	<p>21 Φλεβάρη: Βάπτιση τής Έλιζαμπεθ Χώλλ, έγγονής του ποιητή.</p> <p>9 Σεπτέμβρη: Ταφή τής μητέρας του ποιητή Άννας.</p> <p>Ο θίασος του Σαίξπηρ άποκτά τό θέατρο στο Μπλάκφραϊαρ γιά παραστάσεις σε κλειστό χώρο.</p>	<p>Γέννηση του Μίλτονα.</p>	<p>Κοριολανός Τίμων ό Αθηναίος Περικλής</p>
1609	<p>20 Μάη: Καταχωρούνται τά «Σονέττα» στο Γεν. Τυπογραφείο.</p>		<p>Κυμβελίνος (πρώτο έργο πιθανότατα γραμμένο γιά κλειστό χώρο)</p>
1610	<p>Πιθανή χρονολογία επανεγκατάστασης του Σαίξπηρ στο Στράτφορντ.</p>	<p>Δολοφονία του Έρρίκου ΙV τής Γαλλίας. Λουδοβίκος ό ΧΙΙΙ.</p>	<p>Τό Χειμωνιάτικο Παραμύθι</p>
1611		<p>Δημοσιεύεται ή έγκριμένη μετάφραση τής Βίβλου στα Άγγλικά, με τεράστια επίδραση στήν Άγγλική γλώσσα.</p>	<p>Η Τρικυμία</p>
1612	<p>11 Μάη: Ο Σαίξπηρ μάρτυς σε μία άγωγή καί δίκη Μάουντζού - Μπάλοτ.</p>	<p>Θάνατος του Πρίγκιπα Έρρίκου.</p>	<p>Έρρίκος ό Η΄</p>
1613	<p>Ο Σαίξπηρ άποκτά ένα σπίτι στο Μπλάκφραϊαρ στο Λονδίνο. Τό θέατρο «Γκλόουμπ» (Σφαίρα, Υδράγειος), καίγεται κατά τήν διάρκεια μιάς παράστασης του «Έρρίκου VIII».</p>	<p>Η Πριγκίπισσα Έλισάβετ παντρεύεται τον Φρειδερίκο, Μέγα Έκλέκτορα Παλατινάτου Ρηνανίας.</p> <p>Η «Τρικυμία» παίζεται στήν Αύλή σε γιορταστική επιβαλάμια παράσταση.</p>	
1614		<p>Θάνατος του Γκρέκο.</p>	
1616	<p>10 Φλεβάρη: Η Ίουδήθ Σαίξπηρ παντρεύεται τον Τόμας Κουίνου.</p> <p>25 Μάρτη: Διαθήκη του Σαίξπηρ.</p> <p>23 Άπριλη: Θάνατος.</p>	<p>Θάνατος του Θεοβάντες καί του δραματουργού Μπώμοντ. Ο Κρόμγουελ πηγαινει σχολείο.</p>	
1618		<p>Άρχή Τριακονταετούς Πολέμου.</p>	
1620		<p>Οι Πίλγκριμ Φάδες (Ένωση διαμαρτυρομένων πουριτανών μεταναστών) αποδίδονται στή Νέα Άγγλία (Η.Π.Α.).</p>	
1623	<p>8 Νοέμβρη: Καταχώρηση του Α΄ Φόλιο (Πρώτης έκδοσης των Άπάντων).</p>		

JOHN BRYSON

ΕΠΤΑ ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΤΑ ΚΥΡΙΑ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ

Ο Σάμουελ Ταίλντορ Κόλεριτζ (1772 - 1834) ποιητής, ἡγέτης τοῦ ρομαντισμοῦ στὴν Ἀγγλία μὲ τις *Μπαλλάντες* τὸ 1798, εἶναι ἀμετάφραστος καὶ περίπου ἄγνωστος στὴν Ἑλλάδα. Σειρὲς διαλέξεων τοῦ γύρω ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ τὸ ποιητικὸ δρᾶμα εἶχαν ἀνυπολόγιστη ἐπίδραση καὶ τὸν ἀνέδειξαν σὰν τὸν σημαντικότερο ἴσως κριτικὸ στὴν ἀγγλικὴ γλῶσσα. Ἄγνη μυριόνους ἀλλὰ λιγογράφος σὰν ποιητής, ὁ Κόλεριτζ δὲν ἔγραψε κἀν τίς διαλέξεις του. Αὐτὰ ποὺ ἔχουν σωθεῖ καὶ τυπωθεῖ ἀπὸ διάφορους Πλάτωνες τοῦ “Ἀγγλοῦ Σωκράτη” εἶναι χειρόγραφα προσχέδια ὀρισμένων διαλέξεων ὅπου κάποια σημεῖα ἀναπτύσσονται διεξοδικὰ ἐνῶ ἄλλα εἶναι μόνο βραχυγραφημένα. Σημαντικὲς ἀπόψεις ποὺ ξέρουμε πὼς ὑπεστήριξε, ὑποδηλώνονται μόνον ἢ παραλείπονται ἐντελῶς. Ἐκτός ἀπ’ αὐτὰ ἔχουν μείνει ἡ *Biographia Literaria* — στὴν πραγματικότητά ἐνα δίτομο σημειωματᾶριο κριτικῶν παρατηρήσεων, οἱ Ἐπιστολὲς καὶ τὰ Ἐπιτραπέζια (Table Talk), μιὰ πολυτίμη συλλογὴ ἀφορισμῶν καὶ προφορικὰ ἀνεπτυγμένω ἀπόψεων. Κ’ ἐστὶ ἀποσπασματικὸ, τὸ ἔργο του εἶναι τεράστιο. Συνοδοίπορος μᾶλλον παρὰ μαθητὴς τῶν γεωμανῶν μεταφυσικῶν, γνώρισε τὸ Γερμανικὸ Δρᾶμα στὸ πρωτότυπο καὶ μάλιστα μετέφρασε τὴν *Τριλογία τοῦ Βαλλενστάιν* τοῦ Σίλλερ. Ὅσον ἀφορᾷ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ Σαίξπηρ σὰν ποιητικοῦ κανόνα μᾶλλον καὶ ὄχι σὰν ἐξάιρεσης, ὁ ἴδιος διεκδικοῦσε τὰ πρωτόνια ἀπὸ τὸν Σλέγκελ. Στὰ ἀποσπάσματα ποὺ ἀκολουθοῦν ἴσως φαίνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ Λέσιγκ (*Λαοκόων*) στὴν ἀντίθεση τοῦ Ἀρχαίου Δράματος — Παρθενῶνα καὶ τοῦ Ἐλισαβετιανοῦ — Γοτθικοῦ Ναοῦ, ὅπως φαίνεται καὶ ἡ πατροπαράδοτη ἀποψη τοῦ Δόκτορα Τζόνσον στὸ 3ο ἀπὸ τὰ “*Χαρακτηριστικά*”. Ὅμως αὐτὰ τὰ χωρία εἶναι καὶ τὰ λιγότερο σωστὰ καὶ ἐνδιαφέροντα κατὰ τὴν ταπεινὴ μου γνώμη. Συχνὰ οἱ συμπώσεις ἀπόψεων μὲ συγχρόνους καὶ νεωτέρους του — εἶναι παροιμιώδη τὰ χωρία ὅπου καὶ σκέψη καὶ διατύπωση φαίνεται νὰ προέρχονται ἀπὸ μελέτη τοῦ Φρόντ! — ὀφείλονται στὴν ἐκπληκτικὴ ὀξυδερκεῖά του καὶ τὴν ἱκανότητά νὰ πηγαίνει στὸ κέντρο τοῦ θέματος — πρέπει νὰ φτάσουμε στὸ Νίτσε γιὰ νὰ βροῦμε κἀτι ἀντίστοιχο μὲ τις λίγες λέξεις ποὺ πετάει γιὰ τὸν Διόνυσο. Διαλέξεις καὶ ἀφορισμοὶ γιὰ τὸν Σαίξπηρ εἶναι, ὄχι μόνον ἀνοιξαν μιὰ καινούρια ἐποχὴ ἀλλὰ μένουν ἀκόμα ἀπαραίτητα. Ὁ Λῶρενς Ὀλιβιέ μού ὁμολόγησε πὼς πάντα μελετᾷ τὸν Κόλεριτζ ὅποτε παίξει ἢ ἀνεβάζει Σαίξπηρ καὶ πρόσθεσε *Χαρακτηριστικά* πὼς τὸ νὰ παραλείψεις τὸν Κόλεριτζ ἀπὸ τὴ μελέτη *σαίξπηρικῆς ἐρμηνείας*, εἶναι σὰν νὰ μελετήσεις τὸ Παγκόσμιο Δρᾶμα καὶ νὰ παραλείψεις τὸν Σαίξπηρ. M. B.

Αφοῦ ὑποδήλωσα πὼς οἱ καιροὶ καὶ τὰ ἦθη δανεῖζουν στὴ μεγαλοφῶνία μορφή ἀποτυπώνοντας τις πιέσεις τους, ἀς μού ἐπιτραπῆ ἀκόμα μιὰ φορὰ νὰ χαράξω ἕναν ἀνάλαφρο παραλληλισμὸ ἀνάμεσα στὸ ἀρχαῖο θέατρο καὶ στὸ νεώτερο, τὸ θέατρο τῆς Ἑλλάδας καὶ τοῦ θεάτρο τῆς Ἀγγλίας. Οἱ Ἕλληνες ἦταν πολυθεῖστες, ἡ θρησκεία τους τοπικὴ. Τὸ μόνο σχεδὸν ἀντικείμενο τῆς γνώσης, τῆς τέχνης, καὶ τοῦ γούστου τους — οἱ θεοὶ τους. Τὰ ἔργα τους ἦταν — ἀν ἐπιτρέπεται ἡ ἔκφραση — ἀγαλακτώδη, ἐνῶ τὰ ἔργα τῶν νεωτέρων εἶναι προοπτικά, ζωγραφικά. Οἱ Ἕλληνες ὕψωσαν ἕνα οἰκοδόμημα ποὺ τὰ μέρη του καὶ τὸ σύνολο του γέμιζαν τὸ νοῦ μὲ τὴν ἡρμην καὶ ὑψηλὴ ἐντύπωση τέλειας ὁμορφιάς καὶ συμμετρικῆς ἀναλογίας. Οἱ νεώτεροι ἐπίσης γέννησαν ἕνα σύνολο, ἕνα σύνολο πῶ χτυπητό, ἀλλ’ αὐτὸ χάρις στὴν πρόσμιξη διαφόρων ὑλικῶν καὶ στὴ συγχώνευση τῶν ἑτερογενῶν. Ὅπως τὸ Πάνθεον μπροστὰ στὸ Μίνστερ τοῦ Γύρκ ἢ στὸ Ἀββαεῖο τοῦ Γουέστμινστερ ἔτσι καὶ ὁ Σοφοκλῆς, σὲ σύγκριση μὲ τὸν Σαίξπηρ, στὸν ἕνα μιὰ πληρότης, μιὰ ἱκανοποίησι, μιὰ ἔξοχη συγκρότηση μπροστὰ στὴν ὁποία ὁ νοῦς ἀναπαύεται στὴν εὐαρέσκεία του. Στὸν ἄλλο μιὰ πληθώρα συμπλεγμάτων ὑλικῶν, μεγάλων καὶ μικρῶν, μεγαλειωδῶν καὶ τιποτένιων, ποὺ τὰ συνοδεύει μάλιστα ἡ ἐντύπωση τῆς ἀτέλειας, καὶ ὅμως, ταυτοχρόνως, τόσο μεστῶν ἀπὸ ὑποσχέσεις κοινωνικῆς καὶ προσωπικῆς προόδου, ποὺ δὲν θὰ θέλαμε, καὶ ἀν ἀκόμα μπορούσαμε, νὰ τὰ ἀνταλλάξουμε μὲ τὴν ἀνάπαυση τοῦ νοῦ ποὺ μᾶς περιμένει στὴς μορφὲς τῆς συμμετρίας καὶ στὴν ἀποδοχὴ καὶ τὸν θαυμασμὸ τῆς χάριτος. Τὸ γενικὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἀρχαίου καὶ νεωτέρου θεάτρο θὰ τὸ εἰκονογραφοῦσε μιὰ σύγκριση τῆς ἀρχαίας καὶ τῆς νεώτερης μουσικῆς. Ἡ μιὰ, μελωδία ἀπὸ τὴ γραμμικὴ διαδοχὴ εὐχάριστων μόνο ἤχων — ἡ σύγχρονη, περιλαμβάνει ἀρμονίες, ἀποτελέσματα συνδυασμῶν καὶ συνηχίσεως τοῦ ὅλου.

Ἐχω πεῖ, καὶ ἀς τὸ πῶ ξανά, ὅτι ὅσο τεράστια καὶ ἀν ἦταν ἡ μεγαλοφῶνία τοῦ Σαίξπηρ, ἡ κρίση του ἦταν τ’ ὀλιγότερο ἰσάξια. Πείθεται γι’ αὐτὸ ὅποιος προσεκτικὰ μελετᾷ τετὰ σημεῖα ὅπου τὰ δρᾶματα τῆς Ἀρχαίας Ἑλλάδας καὶ τῆς Ἀγγλίας διαφέρουν, χάρις στὴς συνήθεις ποὺ τὰ διαμόρφωσαν καὶ τὰ ἐπηρεάσαν. Τὸ Ἑλληνικὸ Δρᾶμα γεννήθηκε ἀπὸ τις τελετουργίες μιᾶς θυσίας, ὅπως ἡ θυσία τοῦ τραγοῦ στὸν Βάκχο, τὸν ὁποῖον ἐμεῖς πολὺ λανθασμένα θεωροῦμε ἀπλῶς τὸν εὐθυμο θεὸ τοῦ κρασιοῦ — γιὰ τοὺς ἀρχαίους ἦταν σεβαστὸς

σὰν σύμβολο τῆς δυνάμεις ἐκείνης ποὺ, χωρὶς τὴν συνειδησὴ μας δρᾷ μέσα ἀπὸ τις ζωτικὲς ἐνέργειες τῆς φύσης — *vinum mundi* — ὅπως ὁ Ἀπόλλων εἶναι τῆς ἐνσυνειδητῆς λειτουργίας τοῦ ἔννοου μας ἑαυτοῦ. Οἱ ἥρωες τῶν ἀρχαίων, χάρις στὸν Βακχικὸ ἐνθουσιασμὸ, τελούσαν ἄθλους ὑπεράνθρωπους — καὶ ἔτσι, γρήγορα, θρούλο γύρω ἀπὸ τοὺς πιὸ δημοφιλεῖς ἀθλητὲς πέρασαν σὲ διάλογο. Στὸ Ἀρχαῖο Θεᾶτρο ὁ χορὸς ἦταν πάντα μπρὸς στὸ κοινὸ ποτὲ δὲν ἔφευγε αὐλαία ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα καὶ ἀφοῦ ἡ ἀλλαγὴ χώρου ἦταν ἐπομένως γενικὰ ἀκατόρθωτη, ἡ ἀνόητη ἰδέα νὰ τὴν καταδικάσουν, ὡς αὐτὴ καθ’ ἑαυτὴ ἀπίθανη, δὲν πέρασε ἀπὸ τὸν νοῦ κανενός. Ἄν ἐμεῖς πιστεύουμε ὅτι βρισκόμαστε στὴ Θῆβα γιὰ μιὰ πράξη, μπορούμε πολὺ ὥραϊα νὰ φανταστοῦμε πὼς εἴμαστε στὴν Ἀθῆνα γιὰ τὴν ἐπόμενη. Μιὰ ἱστορία ποὺ θὰ κρατῆσει εἰκοσιτέσσερις ὄρες ἡ εἰκοσιτέσσερα χρόνια εἶναι ἐξίσου πιθανὴ ἢ ἀπίθανη. Δὲ φαίνεται νὰ ὑπάρχει ἄλλο ὄριο ἀπὸ κεῖνο ποὺ ὑπαγορεύει ἡ αἴσθησή μας. Ὅμως, στὸ Ἀρχαῖο Θεᾶτρο ὅπου τὰ ἴδια πρόσωπα ἦταν συνεχῶς μπροστὰ στὸ κοινὸ, χρειαζόταν σπάνια κρίση γιὰ νὰ ριψοκινδυνέψει κανεὶς παρόμοιες ἀλλαγές τόπου καὶ χρόνου. Ποτὲ οἱ ποιητὲς δὲν ἐπεχείρησαν ἐπομένως κατάχρηση τῆς ἐπιβολῆς των πάνω στὴς αἰσθήσεις τῶν θεατῶν, φέρνοντας καινούριους χώρους στὸς ἴδιους ἀνθρώπους. Ἐφεραν ὅμως τοὺς ἴδιους ἀνθρώπους σὲ καινούριους χώρους, ὅπως στὸ γνωστὸ παράδειγμα τῶν Εὐμεινίδων, ὅπου ὁ χορὸς πασιφανῶς ἀποσύρεται ἀπὸ τὴν ὀρχήστρα, τὸ σκηνοκὸ ἀλλάζει στὴν Ἀθῆνα, ὁ Ὀρέστης πρῶτος παρουσιάζεται στὸ ναὸ τῆς Ἀθηνᾶς, καὶ ὁ χορὸς τῶν Ἐρινυῶν μαθαίνει κυνηγώντας τον ἀργότερα.

Στὸ Ἑλληνικὸ δρᾶμα δὲν ὑπῆρχε μορφικὴ διαίρεση σὲ σκηνές καὶ πράξεις· δὲν ὑπῆρχε ἐπομένως τρόπος νὰ ὑποδηλωθεῖ τὸ ἀναγκαῖο πέρασμα τοῦ χρόνου ἀνάμεσα στὸ ἕνα μέρος τοῦ διαλόγου καὶ στὸ ἐπόμενο, καὶ ἐνόητος χρόνος μὲ τὴν αὐστηρὴ τῆς ἔννοια ἦταν φυσικὰ ἀδύνατη. Γιὰ νὰ ξεπεράσουν τὴ δυσκολία τῶν διαχωρισμῶν τοῦ χρόνου, ποὺ ἡ σύγχρονη σκηνὴ ἐπιτυγχάνει μὲ τὸ κλεισμο τῆς αὐλαίας, ἡ εὐθυκρυσία κ’ ἡ μεγαλοφῶνις ἔμπνευση τῶν ἀρχαίων ἐπεστράτευσε τὴ μουσικὴ καὶ τὴν μετρομένη κίνηση, καὶ μὲ μιὰ λυρικὴ ὄδη πλήρωναν τὸ κενό. Στὴν ἐξιστόρησή του μύθου τοῦ Ἀγαμέμνονα ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο⁽¹⁾, ἡ ἄκωση τῆς Τροίας ἀγγέλλεται

(1) Ἐννοεῖ, φυσικὰ, τὸ πρῶτο μέρος ἀπὸ τὴν *τριλογία* τῆς «Ὀρέσειας».



Ἡ μεγάλη αγγλίδα τραγωδὸς Σάρα Σίντονς (1755-1831) δυσκολευόταν νὰ μάθει τοὺς ρόλους της. Ἀνωτέρω, ἀκουαρέλα τῆς ἐποχῆς: Ὁ πατέρας της, ἠθοποιὸς Κέμπλ, κι ὁ ὑποβόλεας ἔχουν ἀπελπιστεῖ πὼς θὰ μάθαινε τὰ λόγια τῆς Λαίδης Μάρβεθ

μὲ μιὰ φωτιά στὴν παραλία τῆς Ἀσίας καὶ μὲ διαδοχικὲς πυρὲς πού σάν φάροι μεταδίδουν τὸ μήνυμά της ὡς τὶς Μυκῆνες. Τὸ μήνυμα γιὰ πρώτη φορὰ εἶναι ὄρατό στὸν 21 στίχο. — • Κήρυκας καταφθάνει ἀπὸ τὴν Τροία τὴν ἴδια, στὸν στίχο 486 κιόλας, καὶ ὁ Ἀγαμέμνων αὐτοπροσώπως στὸν στίχο 783. Ἀλλὰ τὸ πρακτικῶς ἀδύνατο δὲν ἦταν αἰσθητὸ γιὰ τὸ κοινὸ, πού, μὲ τὴν φαντασία του προέκτεινε τὰ λεπτὰ σὲ ὧρες καθὼς ἄκουγε τὶς ὑψίφθογγες ἀφηγηματικὲς ὠδὲς τοῦ χοροῦ, πού αὐτὲς σχεδὸν μόνες, γεμίζουν τὸ ἐνδιάμεσο. Ἀκόμα ἓνα γεγονός ἀξίζει ἐδῶ τὴν προσοχή μας: ὅτι κανονικά, στὸ Ἀρχαῖο Θέατρο ἓνα Δράμα — μιὰ ἀφήγησι παραστημένη ἀπὸ ἠθοποιούς — τὸ ἀποτελοῦσαν στὴν πραγματικότητά τρία δράματα, συνολικὰ ὀνομασμένα τριλογία, πού παίζονταν διαδοχικὰ στὸ διάστημα μιᾶς ἡμέρας. Ἔώρα, θὰ μπορούσατε νὰ θεωρήσετε μιὰ τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ σάν τριλογία παιγμένη σὲ μιὰ συνεχῆ παράσταση. Διαιρέστε τὸν Βασιλέα Ἀἴρη σὲ τρία μέρη, καὶ κάθε μέρος θὰ ἴταν κ' ἓνα ἔργο τῶν Ἀρχαίων ἢ πάρτε τὰ τρία Αἰσχύλεια δράματα τῆς Ὀρέστειας καὶ διαιρέστε τα — ἢ μᾶλλον ἀποκαλέστε τὸ κάθε ἓνα μιὰ Πράξη, καὶ ὅλα μαζί θὰ ἴταν ἓνα δράμα. Ἡ πρώτη Πράξη θὰ περιλάμβαινε τὸ φόνο τοῦ Ἀγαμέμνονα καὶ τὸ σφετερισμὸ τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τὸν Αἰγιστοῦ ἢ δευτέρη τὴν ἐκδίκηση τοῦ Ὀρέστη καὶ τὸ φόνο τῆς μητέρας του, κ' ἢ τρίτη τὸν καθαρμὸ καὶ ἀθώωση τοῦ Ὀρέστη — συνολικὰ μιὰ περίοδο εἰκοσιδυὸ ἐτῶν. Ἡ σκηνὴ στὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ ἦταν ἓνα γυμνὸ δωμάτιο μὲ μιὰ κουβέρτα γι' αὐλαία· ὁμοίως ἐκεῖνος τὸ μετέτρεπε σὲ στίβο βασιλικό. Τὸ νόμο τῆς ἐνότητος, πού ἔχει τὴν βάση του ὄχι στὴν τεχνητὴ ἀναγκαιότητα τῆς συνήθειας ἀλλὰ στὴν ἴδια τὴ φύση, στὴν ἐνότητα αἰσθήσεως, τὸν ὑπακούει ὁ Σαίξπηρ παντοῦ καὶ πάντοτε στὰ ἔργα του. Διαβάστε τὸν Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέττα: τὰ πάντα εἶναι νιάτα καὶ ἀνοιξη. Νιάτα μὲ τὶς τρέλλες τους, τὶς ἀρετὲς τους, τὶς βιασύνες τους· ἀνοιξη μὲ τὶς εὐωδιές, τὰ ἄνθη καὶ τὴν ἐφημερότητά της. Μιὰ καὶ ἡ αὐτὴ αἰσθησι ἀνοίγει, διαπερνᾷ καὶ κλείνει τὸ ἔργο. Οἱ γέροι, οἱ Καπουλέττοι καὶ οἱ Μοντέγοι, δὲν εἶναι κοινοὶ γέροι — ἔχουν μιὰ ὀρηκτικότητά, μιὰ λεβεντιά, μιὰ ἀψιθυμιά — ἀποτελεσμ τῆς ἀνοιξης. Ὅσο γιὰ τὸν

Ρωμαῖο, ἡ μεταστροφή τοῦ πάθους του, ὁ ξαφνικὸς γάμος — ὁ ἀσυγκράτητος θάνατος, εἶναι ὅλα ἀποτελέσματα, τῶν νιάτων. Στὴν Ἰουλιέττα, ὁ ἔρωτας κλείνει ὅ,τι τρυφερό καὶ μελαγχολικὸ ἔχει τὸ ἀηδόνι, ὅ,τι ἠδονικὸ ἔχει τὸ τριαντάφυλλο, ὅ,τι γλυκὸ ἔχει ἢ δροσιὰ τῆς ἀνοιξης· τελειώνει μὲ τὸν βαθὺ μακρόσυρτο στεναγμὸ πού φέρνει ἢ τελευταία αἴρα σὲ μιὰ ἐσπέρα τῆς Ἰταλίας. Αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ ἐνότητα αἰσθήσεως καὶ χαρακτήρα διαποτίζει κάθε δράμα τοῦ Σαίξπηρ. Μοῦ φαίνεται πὼς τὰ ἔργα του ξεχωρίζουν ἀπὸ τὰ ἔργα ὅλων τῶν ἄλλων δραματικῶν ποιητῶν χάρις ἐπὶ ἀκόλουθα χαρακτηριστικὰ.

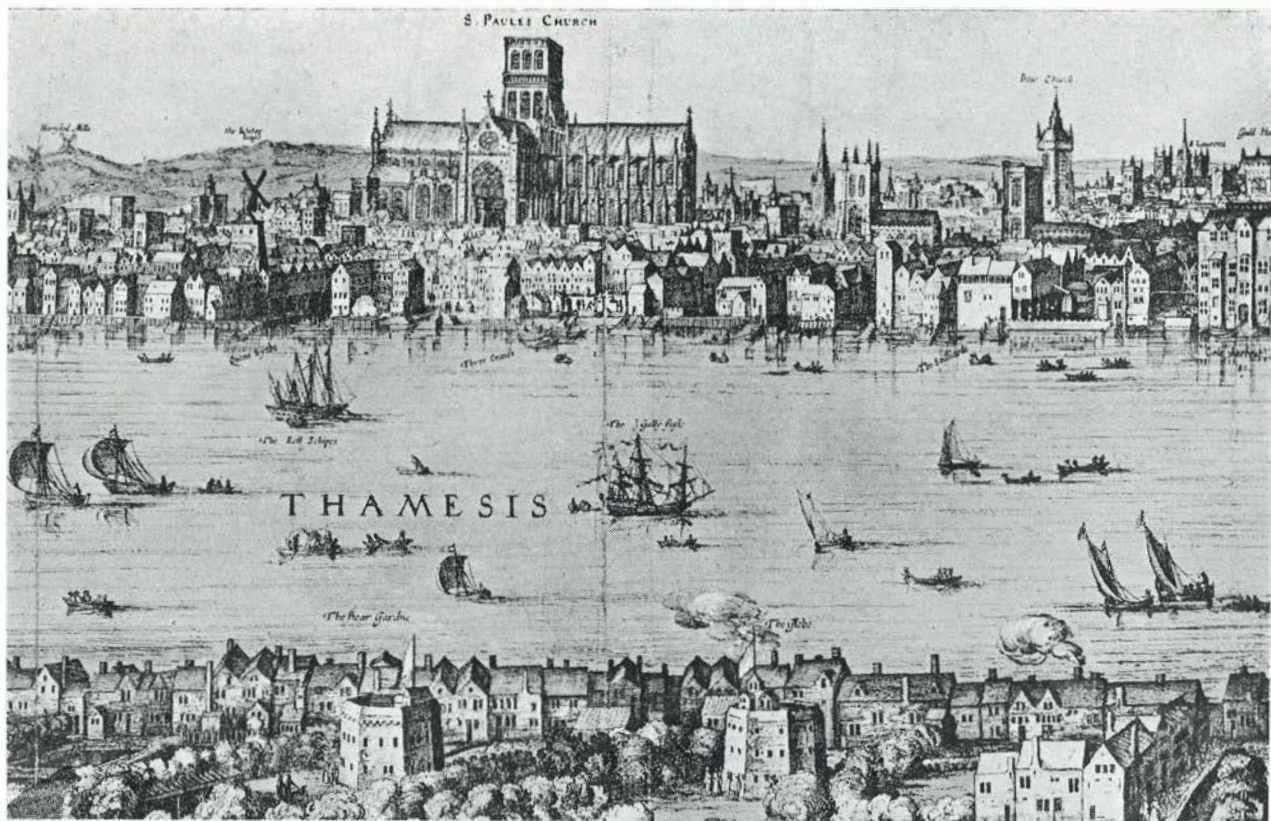
1. Προσδοκία ἀντὶ γιὰ ἐκπλήξη. Ἀκριβῶς ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ διαβάζει κανεὶς ὀρθότερα τὸ χωρίο: “Καὶ εἶπεν ὁ θεός, γεννηθῆτω φῶς καὶ ἐγένετο φῶς” ὄχι “καὶ ἐγένετο φῶς”. Ὅσο συγκρίνεται τὸ τί νιώθουμε ὅταν μᾶς ξαφνίσει ἓνα πεφτάστερο, μὲ τὸ τί νιώθουμε ὅταν παρακολουθοῦμε τὴν ἀνατολὴ τοῦ ἡλίου στὴν ἀμετάθετη στιγμή, τόσο συγκρίνεται, καὶ τόσο κατώτερη εἶναι στὴ σύγκριση, ἡ ἐκπλήξη μὲ τὴν προσδοκία.

2. Μοναδικὴ προσήλωση στὸ μεγάλο φυσικὸ νόμο ὅτι ὅλα ἀντίθετα τείνουν νὰ ἐκλινοῦν καὶ νὰ ἐπηρεάζουν τὸ ἓνα τ' ἄλλο. Τὸ πάθος στὸν Σαίξπηρ γενικὰ δείχνει ἀκολασία ἀλλὰ προϋποθέτει ἠθική. Ἄν ὑπάρχουν ἐξαιρέσεις, εἶναι ὅλες — ἄσχετα μὲ τὴν εἰδικὴ ἀξία τους — ἐνδεικτικὲς τοῦ ἀτομικοῦ χαρακτήρα τοῦ προσώπου καὶ — ὅπως οἱ ἀποχαιρετιστήριες παρατηρήσεις ἐνὸς γονιοῦ — ἔχουν μιὰ σκοπιμότητα — πέραν ἀπὸ τὴν πατρικὴ σχέση. Ἔτσι τὰ ὠραῖα παραγγέλματα τῆς Κόμησας στὸν Μπέτραμ⁽²⁾, ἀναδεικνύοντας τὸ ὕψος τοῦ ἡθους της, ὑψώνουν καὶ τὴν εὐνοούμενὴ της Ἐλενα, καὶ ἀπαλύνουν ἐκεῖνο τὸ στοιχεῖο στὴν Ἐλενα πού ὁ Σαίξπηρ μᾶς ζητάει ὄχι νὰ μὴ δοῦμε, ἀλλὰ νὰ δοῦμε καὶ νὰ συγχωρήσουμε, καὶ τελικὰ νὰ δικαιώσουμε. Τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὸν Πολώνιο, πού

(2) «Ὅλα καλὰ σάν ἔχουν καλὸ τέλος». Ὁ Μπέτραμ εἶναι ὁ γίός της Κόμησας τοῦ Ρουσιγιόν. Ἡ Ἐλενα εἶναι ἐρωτευμένη μαζί του.

Ἡ Σίντονς στὴν Ἀ Σκηνὴ τοῦ “Μάρβεθ” διαβάζει τὸ ρόλο: “Εἶσα Γκλάμις καὶ Κάουnton”. Ὁ θορίαμβὸς της στὸ ὄλο τῆς Λαίδης ἔκανε τὸ ἔργο δημοφιλές. Τὸ ἔπαιξε πάνω ἀπὸ 30 χρόνια





Τὸ Μπανκσάιντ, ἡ νότια ὄχθη τοῦ Τάμεση, ὅπου ὁ Σαίξπηρ ἔζησε πολλὰ χρόνια Ἀντίκρον, τὸ Σίτυ ὅπου δὲν χρίζονταν θεάτρα ἐπειδὴ τὸ πουριτανικὸ Διημοτικὸ Συμβούλιο ἀσχοῦσε ἐλεγχὸ στὶς παραστάσεις. Διακρίνεται τὸ Bear-garden ὅπου γίνονταν οἱ ἀρκουδομαχίες καὶ τὸ θέατρο "Γκλόουμπ" τοῦ Σαίξπηρ καὶ Μπερμπέητς ποὺ συναγωνίζονταν σὲ δημοτικότητα τὸ πρῶτο. Τόσο συνδέονταν στὴ συνείδηση τοῦ κοινοῦ οἱ δύο τόποι διασκέδασης ποὺ ἡ γκραβούρα τοῦ Χόλλαρ (1640) τὰ σημειώνει ἀνάποδα

ἔναι ἡ ἐνσάρκωμένη μνήμη μιᾶς σοφίας πού, στὴν πραγματικότητα, τὸ πρόσωπο δὲν διαθέτει πιά. Αὐτὸς ὁ θαυμαστὸς χαρακτήρας πάντοτε παραξηγεῖται στὴ σκηνή. Ὁ Σαίξπηρ δὲν τὸν ἤθελε γελωτοποιῶ. Μολονότι ἦταν φυσικὸ ὁ Ἄμλετ — ἕνας νέος μὲ φλόγα καὶ πνοή, πού μισοῦσε τὸ πρωτόκολλο κι ἀντιπαθοῦσε τὸν Πολώνιο γιὰ λόγους πολιτικούς, ἀφοῦ φανταζόταν ὅτι ὁ Πολώνιος εἶχε βοηθήσει τὸν θεῖο του νὰ σφετερισθεῖ τὸ στέμμα — μολονότι ἦταν φυσικὸ νὰ ἐκφράζεται σκωπτικά, πρέπει νὰ πάρουμε τὰ λόγια του σὰν ἀκριβῆ ἐκφραση τῆς σύλληψης τοῦ ποιητῆ. Στὸν Πολώνιο μιὰ ἀποσπληρωση τοῦ χαρακτήρα δημιουργήθηκε ἀπὸ πολὺχρονα συνήθειες συνάλλαγης. Ὅμως πάρτε τὶς παραινέσεις του στὸν Λαέρτη, ἢ τὸν σεβασμὸ τῆς Ὀφελίας στὴ μνήμη του, καὶ θὰ δεῖτε ὅτι ὁ δημιουργὸς του τὸν ἤθελε νὰ παρυσιάζεται σὰν ἕνας πολιτικὸς ἄνδρας πού ἔχει ἐπιζήσει κάπως τῶν ἱκανοτήτων του. Τὸ ταμίευμά του ἀπὸ τὴν ζωὴ εἶναι μνήμη σοφίας καὶ δείχνει γνῶση τῆς ἀνθρώπινης φύσης, ἐνῶ ὁ, τιδήποτε συμβαίνει αὐτῇ τῇ στιγμή μπροστὰ του, τοῦ διαφεύγει καὶ δείχνει τὴν ἀδυναμία του.

Ἄλλὰ ὅπως στὸν Ὅμηρο ὅλες οἱ θεότρητες φοροῦν πανοπλία, ἀκόμα κ' ἡ Ἀφροδίτη, ἔτσι στὸν Σαίξπηρ ὅλοι οἱ χαρακτήρες εἶναι δυνατοί. Ἔτσι ἡ πραγματικὴ τρέλλα καὶ κουταμάρα μεταμορφώνονται σὲ σκευὴ σοφίας.

Δὲν εἶναι δύσκολο ἀν κανεὶς εἶναι ἀνόητος νὰ μιμηθεῖ ἕναν ἀνόητο. Ἄλλὰ νὰ εἶναι, νὰ παρμεινεῖ καὶ νὰ ὀμλεῖ σὰν ἄνθρωπος σοφὸς καὶ πνευματώδης καὶ ὅμως νὰ δώσει τὴν ζωηρὴ εἰκόνα ἑνὸς ἀληθινὰ ἀνόητου — hic labor, hoc opus est. Ἕνας μεθυμένος ἐνωματάρχης οὔτε ἀσυνήθιστος εἶναι οὔτε δύσκολος νὰ ἀναπαρσταθεῖ. Ὅμως ἐξετάστε νὰ δεῖτε — τί χρειάστηκε γιὰ νὰ χτιστεῖ ἕνας Ντόγκμπερρυ⁽³⁾.

3. Βαδίζοντας πάντα στὸν κεντρικὸ δρόμο τῆς ζωῆς, ὁ Σαίξπηρ δὲν ἔχει οὔτε ἀθῶες μοιχεῖες, οὔτε ἐνδιαφέρουσες αἰμομιξίες, οὔτε ἐνῆρες διαστροφές. Ποτέ δὲν καθιστᾷ ἐράσιμιο κάτι πού καὶ ἡ θρησκεία καὶ ἡ λογικὴ μᾶς διδάσκουν νὰ ἀπο-

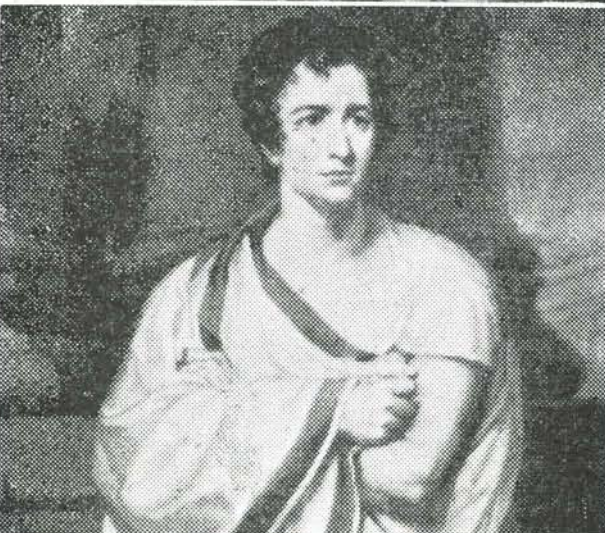
στροφόμεστε, ποτέ δὲν ντύνει τὴν ἀκολασία μὲ τὰ ρούχα τῆς ἀρετῆς ὅπως ὁ Μπῶμοντ καὶ ὁ Φλέτσερ⁽⁴⁾, αὐτοὶ οἱ Κοτζεμποῦε⁽⁵⁾ τοῦ καιροῦ τους. Οἱ πατερὰδες τοῦ Σαίξπηρ ἐξεγείρονται μπροστὰ στὴν ἀχαριστία, οἱ σύζυγοι πληγώνονται ἀπὸ τὴν ἀπιστία, μὲ διὰ λόγια στὸν Σαίξπηρ τὰ αἰσθήματα εἶναι εὐτρωτα στὰ σημεῖα πού ὄλοι μας θὰ μπορούσαμε — ἢ μᾶλλον — θὰ ἔπρεπε, νὰ πονούμε. Ἀς παραβληθεῖ ἡ ἠθικὴ τοῦ Σαίξπηρ μὲ τὴν ἠθικὴ τῶν συγγραφέων τῆς ἐποχῆς του ἢ τῆς ἐποχῆς πού τὸν διαδέχθηκε ἢ τῆς σημερινῆς ἐποχῆς, πού καυχόμεστε τὴν ὑπεροχὴ μας σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο. Κανεὶς δὲ μπορεῖ νὰ ἀμφισβητήσει πῶς μιὰ τέτοια σύγκριση θὰ ἀποδειχθεῖ τελείως σ' ὄφελος τοῦ Σαίξπηρ: Ἀκόμα καὶ τὰ γράμματα τῶν κυριῶν τῆς ἀριστοκρατίας τῆς ἐποχῆς του εἶναι συχνὰ πιδ χοντρόστομα ἀπὸ τὰ γραψίματά του. Ἄν αὐτὰ κάποτε κάποτε ἀηδιάζουν μιὰ λεπτότερη αἰσθησιμὴ σεμνότη-τας, ποτέ ὅμως δὲν πληγώνουν τὸ μυαλό: οὔτε δαυλίζουν τὰ πάθη οὔτε τὰ κολακεύουν γιὰ νὰ ὑποβιβάσουν τὸ ὑποκείμενό τους: δὲ μεταχειρίζονται τὸ ἐλαττωματικὸ πράγμα γιὰ νὰ δημιουργήσουν ἐλαττώματα, οὔτε μάχονται τὴν ἀρετὴ, κἀνον-τας τὴν κακία νὰ μὴ φαίνεται κακία μὲσω μιᾶς ἀρρωστημέ-νης συμπάθειας μὲ τοὺς ἄτυχους. Στὸν Σαίξπηρ ἡ διαφθορὰ δὲν περπατάει ποτέ στὸ ἡμίφως, τίποτα δὲν εἶναι ἠβελημένα ἔξω ἀπὸ τὴ θέση του: δὲν ἀναστρέφει τὴν τάξη τῆς φύσης καὶ τῆς κοσμιότητος — δὲν κάνει κάθε δικαστὴ μεπερὴ καὶ λάιμαργο, οὔτε κάθε φτωχὸ, ἀδύναμο, γεμάτο ἀνθρωπιά καὶ μέτρο. Δὲν ἔχει οὔτε καλόκαρδους χασάπηδες οὔτε αἰσθηματίες ποντι-κοσυλλέκτες.

4. Ἀνεξαρτησία τοῦ δραματικοῦ ἐνδιαφέροντος ἀπὸ τὴν πλο-κὴ. Τὸ ἐνδιαφέρον μας γιὰ τὴν πλοκὴ ὀφείλεται, στὴν πραγμα-

(4) Φράνσις Μπῶμοντ (1584—1616) καὶ Τζῶν Φλέτσερ (1579—1625), συγγραφικὴ δυάδα πού εἶχε γίνει πολὺ δημοφιλὴς τὰ τελευταῖα συγγρα-φικὰ χρόνια τοῦ Σαίξπηρ. Δὲν ξέρω νὰ ἔχουν παιχθεῖ στὴν Ἑλλάδα.

(5) Κοτζεμποῦε (1761 — 1819). Πολυγραφώτατος καὶ δημοφιλέστα-τος Γερμανὸς δραματογράφος καὶ μελοδραματογράφος σύγχρονος τοῦ Κάλεριτς. Στὴν Ἀθήνα, ἀπ' ὅσο ξέρω, ἔχει ἀνεθεῖ μόνο τὸ «Ζαρκάδι» ἀπὸ τὸν Κωστὴ Μπασιὰ τὸ 1942 στὸ Θέατρο Ἀθηνῶν (Κυβέλης).

(3) «Πολὺ κακὸ γιὰ τὸ τίποτα».



τικότητα, στους χαρακτήρες κι όχι τὸ ἀντίστροφο ὅπως σχεδὸν σ' ὅλους τοὺς ἄλλους συγγραφεῖς. Ἡ πλοκή εἶναι ἀπλῶς ὁ καμβάς καὶ τίποτ' ἄλλο. Ἀπὸ αὐτὸ δικαιώνεται πραγματικὰ κ' ἡ διπλὴ χρῆση τοῦ ἴδιου στρατηγήματος καὶ γιὰ τὸν Βενέδικτο καὶ γιὰ τὴν Βεατρίκη (6) — ἡ αὐταρέσκεια καὶ τῶν δύο εἶναι ἡ ἴδια.

Ἀφαίρεσε ἀπὸ τὸ Πολὺ Κακὸ Γιά Τίποτα ὅλα ὅσα δὲν εἶναι ἀπαραίτητα στὴν πλοκή, εἴτε διότι δὲν ἔχουν καμιά σχέση, εἴτε γιατί, στὴν καλύτερη περίπτωση — σὰν τὸν Ντόγκμπερ καὶ τοὺς συντρόφους του, — ἔχουν μὲ τὸ ζόρι ἐνταχθεῖ στὴν ὑπηρεσία της, ὅταν ὁποιοιδήποτε ἄλλοι, λιγότερο ἐφευρετικὰ ἀπίθανοι φρουροὶ καὶ νυκτοφύλακες, θὰ ἔχαν ἐκπληρώσει τις ἀπλές ἀναγκαιότητες τῆς δράσης. Ἀφαίρεσε τὸν Μπένεντικτ, τὴ Βεατρίκη, τὸν Ντόγκμπερ καὶ τις ἀντιδράσεις τῶν πρώτων στὸ καλὸ ὄνομα τῆς Ἡρώς, καὶ τί μὲνε; Σ' ἄλλους συγγραφεῖς ὁ κύριος φορέας τῆς δράσης εἶναι πάντοτε τὸ πρόσωπο ποὺ δεσπόζει· στὸν Σαίξπηρ εἶναι ἢ δὲν εἶναι, στὸ βαθμὸ ποὺ ὁ χαρακτήρας τοῦ προσώπου προορίζεται ἢ δὲν προορίζεται νὰ δέσει τὴν πλοκή. Ὁ Δὸν Τζὼν εἶναι τὸ κύριο ἐλατήριο τῆς πλοκῆς σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Ὁ συγγραφέας ἀπλῶς μᾶς τὸν δείχνει κ' ὕστερα τὸν ἐξαφανίζει.

5. Ἀνεξαρτησία τοῦ ἐνδιαφέροντος κι ἀπὸ τὸ μῦθο σὰν βάση τῆς πλοκῆς. Γι' αὐτὸ κι ὁ Σαίξπηρ ποτὲ δὲ μπῆκε στὸν κόπο νὰ ἐφευρεῖ ἱστορίες. Τοῦ ὄφτανε νὰ διαλέξει μιὰ ἀπὸ ὅσες εἶχαν ἤδη ἐφευρεθεῖ, φτάνει νὰ πρόσφερε τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ δύο ἢ καὶ τὰ δύο συστατικά προσόντα: νὰ ἔταν κατ'ἀλληλῆ γιὰ τὸν δραματικὸ του σκοπὸ καὶ νὰ ἔταν μέρος μιᾶς δημοφιλοῦς παράδοσης, δηλαδὴ ὀνόματα ποὺ ἔχουμε συχνὰ ἀκούσει γι' αὐτὰ καὶ γιὰ τίς τύχες τους, ἔτσι ὥστε τὸ μόνο ποὺ θέλουμε πιά νὰ δοῦμε εἶναι τὸ πρόσωπο αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Κ' εἶναι πράγματι τὸ πρόσωπο, ὁ Λήρ, ὁ Σάλωκ, ὁ Ριχάρδος, ποὺ ὁ Σαίξπηρ μᾶς κάνει γιὰ πρώτη φορὰ γνωστὸ αὐτὸ καθ' ἑαυτό. Παραλείψετε τὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ Βασιλιᾶ Λήρ, ὅλα τ' ἄλλα θὰ παραμείνουνε στὴ θέση τους· τὸ ἴδιο καὶ μὲ τὴν πρώτη καὶ δευτέρη σκηνὴ τοῦ "Ἐμποροῦ τῆς Βενετίας". Μάλιστα, τὸ ἴδιο ἀληθεύει γενικὰ.

6. Διαποτισμὸς μὲ τὸ λυρικὸ στοιχεῖο — αὐτὸ ποὺ ἔναι ἀπὸ τὴν οὐσία τὸ ποιητικὸ. Ὅχι μόνον διαβρέχει τὸ δραματικὸ, ὅπως στὰ ἔργα τοῦ Μεταστάσιου (7) ὅπου στὸ τέλος κάθε σκηνῆς ἔρχεται μιὰ ἄρια μὲ τὴ μορφή μονολογικῆς σοφιστίας τοῦ προσώπου — ἀλλὰ διαποτίζει τὸ ἴδιο τὸ δραματικὸ στοιχεῖο, μέσα ἀπὸ τὸ δραματικὸ. Τὰ τραγούδια στὸν Σαίξπηρ παρουσιάζονται ἀπλῶς σὰν τραγούδια, ὅπως τὰ τραγούδια στὴ ζωὴ, ὅσο γοητευτικὰ κι ἂν μερικὰ χαρακτηρίζουν τὸ πρόσωπο ποὺ τὰ τραγουδᾷ ἢ ποὺ τὰ προκάλεσε, ὅπως ἡ Ἴτι ἀ τῆς Δυσδαμόνας, τὰ ἐξῆλλα μισοτραγούδα τῆς Ὀφελίας, καὶ τὰ γλυκὰ τιτιβίσματα τοῦ "Ὁ πῶς ἀγαπᾷτε". Ὁμως ὀλόκληρο τὸ "Ὀνειρο Κελοκαριῆς τῆς Νυχτερίδας" εἶναι ἕνα ἐκτεταμένον δείγμα δραματοποιουμένου λυρισμοῦ.

7. Οἱ χαρακτήρες τῶν Dramatis Personae τοῦ ὅπως καὶ στὴν ζωὴ, συμπεριφέρονται μόνον ἀπὸ τὸν ἀναγνώστη — δὲν τοῦ δίνουνται ρητὰ. Κι ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ ὅτι οἱ χαρακτήρες τοῦ Σαίξπηρ, ὅπως καὶ στὴ ζωὴ, γίνονται συχνὰ παρανοητοί, καὶ σχεδὸν πάντα ἐρμηνεύονται ἀπὸ διάφορα πρόσωπα μὲ διάφορο τρόπο. Οἱ λόγοι εἶναι οἱ ἴδιοι καὶ στίς δύο περιπτώσεις. Ἄν πάρτε μόνον ὅ,τι λένε οἱ φίλοι ἐνὸς προσώπου μπορεῖ νὰ ἀπατηθεῖτε, κι ἀκόμα περισσότερο, ἂν πάρτε μόνον αὐτὰ ποὺ λένε οἱ ἐχθροὶ του· μάλιστα, ἀκόμα κι ὁ ἴδιος ὁ χαρακτήρας βλέπει τὸν ἑαυτὸ του διαθλασμένον ἀπὸ τὸ πρῆσμα τοῦ χαρακτήρα του καὶ ὄχι ὅπως ἀκριβῶς εἶναι. Πάρτε τα ὅλα, χωρὶς νὰ παραλείψετε κάποιον ἀνοιχτομάτη ὑπαινιγμὸ ἀπὸ ἕναν τρελ-

(6) "Ὅλα τὰ παραδείγματα σ' αὐτὸ τὸ ἐπιχείρημα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ «Πολὺ κακὸ γιὰ τὸ τίποτα». Ἴσως ὁ Κόλεριτζ νὰ τὸ ἔχε πρόχειρο.

(7) Μεταστάσιος (1698 — 1782). Ἰταλὸς ποιητὴς καὶ μέγας συγγραφέας λιμπρέττων γιὰ ὄπερα. Εἶχε τεράστια ἐπίδραση καὶ πολλοὶ κλασικιστές, ὅπως ὁ Βολταίρος, τὸν παρέβαλλαν μὲ τοὺς Ἀρχαίους.

←

Ὁ ἡφαιστειώδης "Ἐντμοντ Κὴν, σύμβολο καὶ εἰδωλο τῶν ρομαντικῶν, σὲ τρεῖς ἀπὸ τοὺς μεγάλους ὁλόους τῆς σύγχρονης καρριέρας του. ΑΝΩ: Σάλωκ στὸν "Ἐμποροῦ τῆς Βενετίας", θέατρο "Ντρούον Λαίρν", 1814. Στὸ ΜΕΣΩ: Βροῦτος (1818) στὸν "Ἰούλιο Καίσαρα", σὲ διασκευὴ τοῦ Χ. Πάινρ, ὅπου ὁ Βροῦτος πρωταγωνιστοῦσε σὲ βέρος τοῦ Κάσιου καὶ τοῦ Ἀντωνίου. ΚΑΤΩ: Ὁθέλλος, 1814, στὸ ἴδιο θέατρο. Ὁ Κὴν ἔμεινε θρυλικὸς καὶ ἔγινε θέμα θεατρικῶν ἔργων, ἀπὸ τὸν Ἀλέξανδρο Δουμᾶ ὡς τὸν Ζὰν-Πὼλ Σαρτρ

λό ἢ γελοιοποιό, κ' ἴσως τότε ἡ ἐντύπωσή σας νά 'ναι ἡ σωστή" καί θά μπορείτε νά συμπεράνετε ἀν πραγματικά ἀνακαλύψετε τήν ἰδέα τοῦ ποιητῆ, ἀν ὅλα τά λόγια τους δέχονται φῶς ἀπό αὐτήν καί ἀποδεικνύουν τήν ὑπαρξή της, ἀνταντακλώντας το.

Τέλος, στόν Σαίξπηρ τά ἑτερογενῆ γνωρίζουν τήν ἐνότητα, ὅπως καί στή φύση. Δέν πρέπει νά προϋποθέσουμε πῶς μιὰ πίεση ἢ ἓνα πάθος πάντοτε ἐνεργεῖ πάνω στό χαρακτήρα ἢ μέσα στόν χαρακτήρα(8) — τό πάθος στόν Σαίξπηρ εἶναι κάτι πού διακρίνει τό ἓνα ἄτομο ἀπό τό ἄλλο — ὄχι κάτι πού ἀλλάζει τό ἄτομο σέ διαφορετικό εἶδος. Ὁ Σαίξπηρ ἀκολούθησε τήν κύρια πορεία τῶν ἀνθρώπινων παθῶν. Δέν ἐμπαινε στήν ἀνάλυση τῶν παθῶν καί τῶν πίστεων τῶν ἀνθρώπων χωρίς νά βεβαιωθεί ὅτι, εἴτε πάθη εἴτε πίστεις, ἦταν θεμελιωμένα στήν κοινῆ φύση ὅλων μας, κι ὄχι ἀπλῶς στό τυχαῖο τῆς ἀγνοίας ἢ τῆς ἀρρώστιας. Αὐτό εἶναι μιὰ σημαντικώτατη διάκριση κι ἀναδεικνύει τόν Σαίξπηρ, πολικῶ ἀστέρᾳ, ὁδηγῶ καί πρωτοπόρῳ τῆς πραγματικῆς φιλοσοφίας.

Η ΕΥΘΥΚΡΙΣΙΑ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ ΙΣΑΕΙΑ ΜΕ ΤΗ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑ ΤΟΥ

(Διάλεξη τοῦ 1817. Ἀποσπάσματα)

"Ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ νά συνεχίσω γιά νά καταπολεμήσω — ὅσο μοῦ εἶναι δυνατόν — τήν κοινά διαδεδομένη ἀντίληψη πῶς ἦταν μεγάλος δημιουργός ἀπό ἐνστικτο καί μόνο, πῶς ἔγινε ἀθάνατος σέ πείσμα τοῦ ἐαυτοῦ του, καί πῶς, ὅταν ἐπιχειροῦσε κάτι πέρα ἀπό τό δραματικό, ζέπεφε χαμηλότερα κι ἀπό δημιουργοῦς δευτέρας καί τρίτης κατηγορίας, ὅπως ἀκριβῶς οἱ μέλισσες μποροῦν καί χτίζουν τίς κυψέλες τους καί τίς γεμίζουν μέλι μέ θαυμαστή τελειότητα, ἐνῶ μάταια θά ἐπιχειροῦσαν νά χτίσουν μιὰ φωλιά. Τώρα, αὐτή ἡ μέθοδος νά ἐξευμενίζεις μιὰ πιστική αἴσθηση κατωτερότητας μέ μιὰ αἴσθηση ἀλαζονείας, ἄρχισε μέ μερικούς λόγιους πού ἔχον διάβασει πῶς ὁ Σοφοκλῆς ἦταν τό μεγάλο πρότυπο τῆς Τραγωδίας, κι ὁ Ἀριστοτέλης ἀλάσθητος δικτάτωρ τῶν Κανόνων. Ἀνακαλύπτοντας πῶς, ὁ "Βασιλιάς Λῆρ", ὁ "Ἄμλετ", ὁ "Ὀθέλλος" καί τ' ἄλλα ἀριστουργήματα δέν μιμοῦνται τόν Σοφοκλῆ ὅστε καί ὑπακούουν τόν Ἀριστοτέλη, δέν εἶχαν (μέ μιὰ ἢ δυο ἐξαιρέσεις), τό θάρρος νά δηλώσουν πῶς ἡ χαρά πού τό ἔθνος τους ἀπολάμβανε σ' αὐτά τά ἔργα, ἀπό γενιά σέ γενιά, ἀψηφώντας τίς ἀλλοιώσεις ἀπό τό χρόνο, τίς συνθήκες καί τίς συνθήσεις, ἦταν ἐντελῶς ἀβάσιμη. Κ' ἔτσι πῆραν τήν ἀπόφαση — σάν βολικό συμβιβασμῶ καί καταφύγιο — νά μιλάνε γιά τόν Σαίξπηρ σάν ἓνα εἶδος γοητευτικοῦ *Lusus naturae*, ἓνα ἀπολαυστικό τέρας — ἄγριο βέβαια καί χωρίς γοῦστο ἢ κρίση, μᾶλλον σάν τοῦς ἐμπνευσμένους ἡλίθιους, πού λατρεύονται στήν Ἀνατολή, πού ἀνάμεσα στίς πιῶ ἀλλόκοτες παλαβομάρες τραυλίζουν τίς πιῶ ἀπροσπέλαστες ἀλήθειες. Στίς ἐννιά ἀπό τίς δέκα περιπτώσεις, ὅπου ἀπαντῶ τό φοβερό του ὄνομα, τό συνοδεύει κάποιον ἐπίθετο — ἄξεστος — ἀνυπότακτος — ἀγριολούλουδο — ἄγνῳ τέκνο τῆς φύσης κτλ. "Ἄν αὐτή ἦταν ἡ ἀλήθεια θά πρέπει νά τῆς ὑποταχτοῦμε· ἀν καί γιά ἓνα σκεπτόμενο ἄνθρωπο δέ μπορεῖ παρά νά 'ναι ἐπώδυνο νά βροῖσαι κάτι τό ὑπέροχο, πού τό νόμιζε γι' ἀνθρώπινο, νά τοποθετεῖται ἔξω ἀπό κάθε ἀνθρώπινη σύγκριση καί ἀναλογία, χωρίς νά μᾶς δίνει οὔτε παράδειγμα γιά μίμηση οὔτε κι ὄρεξη νά τό μιμηθοῦμε. "Ἄν ὅμως αὐτή ἡ ἀποψη εἶναι σφαλερή, τότε εἶναι ἓνα ψέμα ἐπικίνδυνο· προσφέρει καταφύγιο σέ κάθε κρυφῆ οἴησι" ἐπιτρέπει, ταυτόχρονα, στόν ματαιόδοξο νά ξεφεύγει ἀπό τήν ὀργή τοῦ ἀναγνώστη μέ γενικευμένα πανηγυρικά ἀερο-

(8) "Ἐνα ἐξαιρετικά δυσκολονόητο σημεῖο τῶν σημειώσεων γι' αὐτή τήν διάλεξη, τοῦλάχιστον χωρίς ἐξοικείωση μέ τήν θεωρία τοῦ Κόλεριτς γιά τά πάθη, ὅπως φαίνεται στό ἔργο τοῦ «Biographia Litteraria».



→ Ὁ μεγάλος ἄγγλος ἠθοποιός Ντέιβιντ Γκάροικ (1717-1779) σέ τρεῖς ἀπό τίς ἐμπνευσμένες δημιουργίες του. ΑΝΩ: ἡ σκηνή τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ στό "Ρωμαῖος καί Ἰουλιέττα". Νέος, ἦταν τόσο ὀρμητικός, πού οἱ σύγχρονοί του νόμιζαν πῶς μ' ἓνα πῆδημα θά βρισκόταν στό μπαλκόνι. Στό τέλος τῆς καριέρας του ἦταν τόσο γοητευτικός πού ἀποροῦσαν γιατί δέν πηδοῦσε ἀπ' τό μπαλκόνι ἢ Ἰουλιέττα. Στό ΜΕΣΟΝ: Βασιλιάς Λῆρ στή σκηνή τῆς καταιγίδας. ΚΑΤΩ: Μάκβεθ: "Τά χέρια μου ἔχουν τό χρώμα τῶν δικῶν σου". Ἐπαίξε τό ρόλο του σάν ἓνας μικρός ἄνθρωπος — ἦταν 1 καί 56 — πού ἀσφυκτιοῦσε σ' αὐτά σφετερισμένα βασιλικά ροῦχα

ἐγκώμια, και χάρη στο αὐτὸς ἔφα νὰ μεταχειρίζεται σὰν ἀμειλιχτό, κάτι πού ὁ ἴδιος δὲν ἔχει οὔτε τὸ μυαλό νὰ καταλάβει οὔτε τὴν καὶ διὰ νὰ νιώσει· κι ὅλα αὐτὰ χωρὶς νὰ δώσει συγκριμένο λόγο ἢ νὰ στηρίξει τὴ γνώμη του σὲ κάποια ἀποδείξιμη ἀρχή· κ' ἔτσι μεταβάλλουν τὸν Σαίξπηρ σ' ἓνα εἶδος μεγάλου Δαλαϊάμα, ἀντικείμενο πραγματικῆς θρησκευτικῆς λατρείας, πού κ' οἱ ἀκαθαρσίες του ἀκόμα εἶναι ἱερὰ κειμήλια, ἀλλὰ χωρὶς ἐγκόσμια ἐπιβολή ἢ πραγματικὴ δύναμη.

“Ὅσο κι ἂν ὑστερῶ σὲ ἱκανότητα μπροστά σ' αὐτοὺς πού μ' ἀκολούθησαν, ὁμολογῶ πὼς εἶμαι περήφανος πού στάθηκα χρονολογικὰ ὁ πρῶτος πού δημόσια ἀπόδειξα ὅτι οἱ ὑποτιθέμενες ἐξωφρενικότητες καὶ παραβάσεις τῶν κανόνων τῆς δραματικῆς τέχνης ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ ἦταν ἀπλὲς φαντασιώσεις λογιώτατων πού καταδικάζαν τὸν ἀετὸ γιατί δὲν εἶχε τὶς ἀκριβεῖς διαστάσεις κύκνου. Σ' ὅλες τὶς διαδοχικὲς σειρὲς διαλέξεων, ἀπὸ τὶς πρῶτες προσπάθειές μου στὸ Βασιλικὸ Ἰνστιτούτο (1802), ἀντικειμενικῶς μου σκοπὸς παραμένει ν' ἀποδείξω πὼς σὲ ὅλα τὰ σημεῖα, ἀπὸ τὸ σημαντικότερο μέχρι τὸ πιὸ δευτερεύον, ἡ εὐθυκρισία τοῦ Σαίξπηρ συναγωνίζεται μὲ τὴν ἰδιοφυΐα του — ὄχι· μᾶλλον βρεῖ ἡ μεγαλοφυΐα του φανερόνεται μέσα στὴν κρίση του σὰν ὑψηλότερη ἔκφρασή της.

Εἶναι μιὰ ὀδονορῆ ἀλήθεια πὼς ὄχι μόνον ἄτομα ἀλλὰ κι ὀλοκληροὶ λαοὶ τόσο ὑποδουλώνονται στὶς συνήθειες πού τοὺς δημιουργοῦν ἢ ἐκπαιδεύει τους καὶ τὸ ἄμεσο πεισβάλλον τους, ὥστε συχνὰ νὰ μὴν εἶναι σὲ θέση νὰ κρίνουν χωρὶς προκατάληψη, ἀκόμα καὶ σὲ κείνους τοὺς τομεῖς πού ὅλη ἡ εὐχρησטיση ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἔλλειψη προκατάληψης, ὅπως εἶναι τὰ θέματα τοῦ καλοῦ γούστου καὶ τῆς εὐγενοῦς λογοτεχνίας. Ἐντὶ νὰ κρίνουν καὶ τὶς δικές τους συνήθειες κ' ἐκφραστικὲς μορφές μὲ κάποια κριτήρια λογικῆς, τίποτα δὲν τοὺς φαίνεται λογικὸ ἢ ταιριαστὸ ἢ ὠραῖο, παρὰ μόνον ὅ,τι συμπίπτει μὲ τὶς ἰδιομορφίες τῆς ἐκπαίδευσής τους. Μέσα σ' αὐτὸ τὸν στενότερο κύκλο, ἓνα ἄτομο μπορεῖ νὰ φθάσει σὲ πολὺ λεπταίσθητες διακρίσεις, ὅπως τὸ κατόρθωσαν οἱ Γάλλοι κριτικοὶ γύρω ἀπ' τὴ λογοτεχνία τους· ἀλλὰ ἓνα ἀληθινὰ κριτικὸ πνεῦμα ποτὲ δὲν ὀλοκληρώνεται ἂν δὲν τοποθετηθεῖ νοερά σὲ κάποιο ἐπίκεντρο ἀπ' ὅπου μπορεῖ νὰ ἐποπτεύσει τὸ σύνολο, δηλαδὴ κάποιο γενικὸ κανόνα πού βασισιμένως στὴ λογικὴ, ἢ σὲ ἱκανότητες κοινές σ' ὅλη τὴν ἀνθρωπότητα, ἐφαρμόζεται ἐπομένως καὶ σὲ κάθε τι τὸ ἀνθρώπινο. Ἀκριβῶς ὅπως ἓνας ἀστρονόμος δὲ μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὶς κινήσεις τοῦ ἡλιακοῦ συστήματος χωρὶς νὰ τοποθετηθεῖ νοερά στὸν ἥλιο.

Ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ, ἀκόμα μιὰ φορά, νὰ ὑποβάλλω, σὲ ὅσα πνεύματα ἔχουν χειραφετηθεῖ ἀπὸ προκαταλήψεις, ἔθνικες, κομματικές, ὀρθόδοξες, τὴν ἐρώτηση :
— Εἶναι τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἔργα ἄξεστης καὶ ἀκαλλιέργητης μεγαλοφυΐας ὅπου ἢ ἐπὶ μέρους λαμπρότητα ἐξισορροπεῖ — ἂν κάτι μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἀντίβαρο — τὴ βάρβαρη ἔλλειψη

μορφῆς καὶ πειθαρχίας τοῦ συνόλου; Ἡ μήπως ἡ μορφή τους εἶναι ἐξ ἴσου θαυμαστὴ μὲ τὸ δραματικὸ περιεχόμενο, κ' ἡ εὐθυκρισία τοῦ μεγάλου ποιητῆ ἀξίζει τόσο τὸ θαυμασμό μας ὅσο κ' ἡ ἔμπνευσή του;

Ἡ, γιὰ νὰ ἐπαναλάβουμε τὴν ἐρώτηση μ' ἄλλες λέξεις : εἶναι ὁ Σαίξπηρ μεγάλος δραματικὸς ποιητῆς χάρη μόνον στὸ κάλλος καὶ τὶς ἐκλάμψεις πού συμμερίζεται μὲ τοὺς Ἀρχαίους, ἢ μήπως καὶ αὐτὲς ἀκόμα οἱ διαφορές του ἀπὸ κείνους εἶναι πρόσθετες ἀποδείξεις ἐσωτερικῆς ποιητικῆς σοφίας, ὁρατὰ σύμβολα καὶ ἀποτελέσματα, ταυτόχρονα, τῆς ζωντανῆς δυνάμεις, σ' ἀντίθεση μ' ἓναν ἄψυχο μηχανισμό; Μὴ φανταστεῖτε ὅτι πρόθεσή μου εἶναι νὰ ὑπογραμμίσω τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ μεγαλοφυΐα καὶ στοὺς κανόνες. Ὁχι! ἡ συγκριτικὴ ἀξία αὐτῶν ἀκριβῶς τῶν κανόνων βρίσκεται ὑπὸ κρίσιν. Τὸ πνεῦμα τῆς ποίησης, ὅπως κάθε ζῶσα δύναμη, πρέπει κατ' ἀνάγκη ν' αὐτοπειθαρχεῖται ἀπὸ κανόνες, γιὰ νὰ ἐνώσει, ἔστω, δύναμη καὶ ὁμορφιά. Πρέπει νὰ ἐνοσρκιωθεῖ γιὰ νὰ ἀποκαλυφθεῖ ὁρατὰ. Ὅμως, ἓνα ζωντανὸ σῶμα εἶναι ὀργανωμένον σύμφωνα μὲ νόμους...

Κανένα ἔργο τῆς πραγματικῆς μεγαλοφυΐας δὲ μπορεῖ νὰ στερηθεῖ ἀπὸ τὴν ἀντίστοιχη μορφή του — κι οὔτε ἔπαρχει ποτὲ κίνδυνος νὰ τοῦ λείψει. Ὅσο δὲν κάνει νὰ εἶναι, ἄλλο τόσο καὶ δὲν μ π ο ρ ε ῖ ἡ μεγαλοφυΐα, νὰ εἶναι ἄνομη. Γιατὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι ὁ ὀρισμὸς τῆς μεγαλοφυΐας — ἡ ἱκανότητα νὰ λειτουργεῖ δημιουργικὰ σύμφωνα μὲ νόμους δικῆς τῆς προέλευσης. Πῶς γίνεται τότε, ὄχι ἓνας Ζωῖλος ἀλλὰ ἔθνη ὀλοκληρὰ νὰ συμφωνοῦν στὴν ἀδίσταχτη καταδίκη τοῦ μεγάλου μας δραματουργοῦ σὰ νὰ πρόκειται γιὰ ἓνα εἶδος ἀφρικανικοῦ παρθένου δάσους μὲ ἐξάσια τέρατα, ὅπου ἡ φυτεία εἶναι τόσο πνιγμένη στὴν παράσιτη βλάστηση, ποὺ δὲ μποροῦμε νὰ ξεριζώσουμε τὸ ἀγριόχορτο χωρὶς νὰ τσακίσουμε τὸ λουλούδι; Δὲν ἀναφέρομαι στὶς χυδαῖες παρεκτροπές τοῦ Βολταίρου, παρὰ μόνον στὸ βαθμὸ πού οἱ κατηγορίες του συμπίπτουν μὲ τὴν κρίση τῶν ἰδίων τῶν ἐκδοτῶν καὶ σχολιαστῶν τοῦ Σαίξπηρ καὶ πού τοῦ εἶναι (αὐτὸ τουλάχιστον θέλουν νὰ πιστέψουμε), ἀφοσιωμένοι μέχρι εἰδωλολατρίας. Ἡ πραγματικὴ ρίζα τοῦ λάθους τους βρίσκεται στὸ ὅτι συγγέουν τὴ μηχανικὴ κανονικότητα μὲ τὴν ὀργανικὴ μορφή. Ἡ μορφή εἶναι μηχανικὴ, ὅταν σ' ἓνα δεδομένο ὕλικὸ ἐπιβάλλουμε μιὰ φόρμα προκαθορισμένη, πού δὲν ἀπορρέει, κατ' ἀνάγκη, ἀπὸ τὶς ιδιότητες τοῦ ὕλικου, ὅπως ὅταν σ' ἓνα κομμάτι νωποῦ πηλοῦ δίνουμε ὅποιοδῆποτε σχῆμα θέλουμε νὰ κρατήσῃ ὅταν σκληρυνθεῖ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ὀργανικὴ μορφή εἶναι ἐγγενῆς σχηματίζεται, καθὼς ἀναπτύσσεται, ἀπὸ τὰ μέσα πρὸς τὰ ἔξω, καὶ ἡ πλήρης ἀνάπτυξή της εἶναι ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ μὲ τὴν τελειότητα τῆς ἐξωτερικῆς μορφῆς της. Ὅπως ἡ ζωὴ, ἔτσι καὶ ἡ μορφή. Ἔτσι καὶ ὁ Σαίξπηρ — ὁ ἴδιος μιὰ φύση ἐξανθρωπισμένη, μιὰ ἔμπνοια κατανόησή πού κατευθύνει αὐτὸ — συνειδητὰ μιὰ δύναμη καὶ μιὰ ἐμφορῶμενη σοφία βαθύτερη καὶ ἀπὸ τὴ συνείδησή μας.

Μετὰφραση ΜΙΝΟΥ ΒΟΛΑΝΑΚΗ

Σκηνὴ ἀπὸ τὸν “Τίτο Ἀνδρόνικο”, γύρω στὰ 1594. Τὸ παλαιότερο ντοκουμέντο ὑπὸ παράσταση ἐνώσω ζοῦσε ὁ ποιητῆς



ΤΑ ΦΑΝΤΑΣΜΑΤΑ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΚΛΕΙΔΙ ΚΑΤΑΝΟΗΣΗΣ ΤΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ ΤΟΥ

Μια πολύ περίεργη ένδειξη γύρω απ' τον τρόπο χειρισμού απ' τον σκηνοθέτη των σαιξπηρικών τραγωδιών, κατά το ανέβασμά τους στη σκηνή, βρίσκεται στην εμφάνιση σ' αυτές φαντασμάτων ή πνευμάτων.

Το γεγονός της παρουσίας τους αποκλείει τον ρεαλιστικό χειρισμό των τραγωδιών στις όποιες εμφανίζονται. Ο Σαίξπηρ τὰ 'χει κάνει το επίκεντρο των ευρύτατων ονείρων του, και το κεντρικό σημείο ενός ονείρου, όπως κ' ενός κυκλικού γεωμετρικού σχήματος ελέγχει και καθορίζει το πλάτος και της παραμικρής τριχίτσας στην περιφέρεια.

Τὰ πνεύματα αυτά είναι το κλειδί, στο οποίο, όπως στη μουσική, κάθε νότα της σύνθεσης πρέπει να έναρμολογηθεί. Είναι συνθετικά κι όχι εξωτερικά μέρη του δράματος. Είναι τὰ σύμβολα του υπερφυσικού κόσμου που περιβάλλει τον φυσικό, ασκώντας στη δράση κάτι απ' την επίδραση που ασκούν στην "Επιστήμη των ήχων" αυτοί οι "μερικοί τόνοι, που δεν ακούγονται μὰ πού, σὰν ἀναμιχθούν με τούς τόνους που ἀκούγονται, δημιουργούν ὅλη τὴ διαφορά ἀνάμεσα στὸ πιδ φτωχὸ ὄργανο καὶ τὴν ὑπέρτατη νότα ἑνὸς βιολιού". Γιατί, ὅπως καὶ στὴ μουσική, "ἔτσι καὶ στὴν ἐπιστήμη τῆς ζωῆς, στὸν κοσμοβριθῆ δρόμο, στὴν ἀγορὰ ἢ στὸ θέατρο, ἢ ὅπου κι ἂν εἶναι ἡ ζωὴ, ὑπάρχουν μερικοὶ τόνοι, ὑπάρχουν ἀόρατες παρουσίες. Πλάι - πλάι στὸ ἀνθρώπινο πλῆθος ὑπάρχει ἕνα πλῆθος ἀόρατων μορφῶν. Ἄρχες καὶ Δυνάμεις καὶ Δυνατότητες... δὲν τίς βλέπουμε, μὰ τίς νιώθουμε. Μπαίνουν στὰ σπίτια τῶν ὁρατῶν ἀνθρώπων καὶ με τὸν ἐρχομὸ τους, ὀρισμένοι απ' αὐτούς, καθαρίζονται καὶ λαμποκοποῦν, καὶ τὰ πνεύματα μένουν ἐκεῖ, καὶ τὸ τελευταῖο στάδιο ζωῆς αὐτῶν τῶν ἀνθρώπων ἀντιπροβολεῖ μ' ἕνα θεῖο φῶς καὶ γεμίζει ἀπὸ πρόσθετη ἀγάπη. Ἀντίθετα, μπορεῖ νὰ συμβεῖ καμιά φορὰ τὰ πνεύματα ν' ἀποδειχθούν πιὸ διεφθαρμένα απ' τούς ἀνθρώπους, ὅποτε καὶ τὸ τελευταῖο στάδιο ζωῆς τους εἶναι χειρότερο απ' τὰ πρὶν: γίνονται φορεῖς βίας καὶ τυραννίας, ἔτσι πού τὰ συχαίνονται καὶ αὐτοὶ οἱ ἴδιοι. Ἀνεγγίχτα, ἀνεξιχνίαστα καὶ ἀναπόφευκτα, (τὰ πνεύματα) μοιάζουν τέτοια ἀκόμα καὶ ὡς τὸ κατώφλι τῆς ἀπελπισίας" (1).

Μὲ τὴ νεκρομαντεία αὐτῶν τῶν "μερικῶν τόνων", με τὴν εἰσαγωγὴν ἐπιδράσεων πού γίνονται αἰσθητὲς ἀκόμα καὶ ἂν εἶναι ἀόρατες, καμιά φορὰ ἐντελῶς ἀσύλληπτων σὰν "τὴ σκιά μιᾶς σιῆς", ἀλλ' ὡστόσο ἀντιληπτῶν ἀκόμα καὶ τότε σὰν κυριαρχουσῶν δυνάμεων, ἄλλοτε κακῶν καὶ ἄλλοτε εὐεργετικῶν, ὁ Σαίξπηρ φτάνει σὲ ἀποτελέσματα πού ξεπερνοῦν τὰ ἐπιτεύγματα τῶν συγχρόνων του, ἀκόμα καὶ ὅταν, ὅπως ὁ Τόμας Μίντλετον στὴ "Μάγισσά" του, χειρίζονται παρόμοια θέματα. Ὅταν ὁ Σαίξπηρ ἔγραφε: "μπαίνει τὸ φάντασμα τοῦ Μπάινκο", δὲν εἶχε στὸ μυαλό του μονάχα ἕναν ἠθοποιὸ τυλιγμένο σ' ἕνα διάφανο σεντόνι. Ἄν τὸ 'χει κάνει αὐτό, ἂν εἶχε ἀπασχοληθεῖ μὲ τὸ

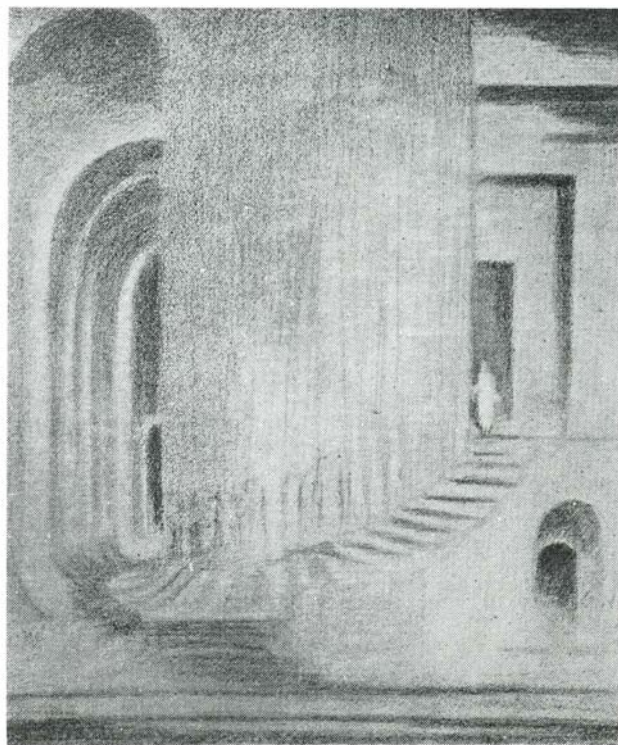
ὑφασμα τοῦ φαντάσματος καὶ με τὰ φῶτα τῆς ράμπας, δὲν θὰ 'χε ποτὲ δημιουργήσει τὸ Φάντασμα στὸν "Ἀμλετ". Γιατί αὐτὸ τὸ φάντασμα τοῦ πατέρα τοῦ "Ἀμλετ, πού παραμερίζει τὰ πέπλα στὴν ἀρχὴ τοῦ μεγάλου ἔργου, δὲν εἶναι κανένα ἄσπετο. Δὲν εἶναι κανένας ἐπαγγελματίας τοῦ θεάτρου μὲ πα- δουλέψι, οὔτε ἡ φάρσα μιᾶς μορφῆς. Εἶναι μιὰ στιγμιαία μετατροπὴ σὲ ὁρατῶν τῶν ἀόρατων δυνάμεων πού δεσπόζουν τῆς δράσης καὶ μιὰ ξεκάθαρη παραγγελία τοῦ Σαίξπηρ πρὸς τούς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου νὰ βάλουν τὴ φαντασία τους νὰ δουλέψι, ἀφήνοντας τὴν ὀρθολογιστικὴ λογικὴ τους κατὰ μέρος. Γιατί οἱ ἐμφάνεισες ὄλων αὐτῶν τῶν πνευμάτων στὰ ἔργα δὲν εἶν' ἐφευρέσεις ἑνὸς διευθυντῆ θιάσου παντομίμας· εἶν' οἱ ὑψηλότερες ἐπιτεύξεις ἑνὸς μεγάλου ποιητῆ καὶ μᾶς προσφέρουν τίς πιὸ ξεκάθαρες ἐνδείξεις πάνω στὶς σκέψεις τοῦ Σαίξπηρ γύρω απ' τὰ σκηνικὰ ζητήματα.

"Τὸ ὑποβλητικὸ στοιχεῖο πρέπει νὰ προεξάρχει, γιατί ὅλες οἱ ἀπὸ σκηνῆς εἰκόνες πού εἶνουν νὰ μετατρέψουν τὴν πραγματικότητα σὲ ψευδαἰσθησι ἀποτυγχάνουν ἀναγκαστικὰ ἢ προκαλοῦν ἀπογοήτευση. Τὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ποιητικὲς δημιουργίες καὶ σὰν τέτοιες πρέπει νὰ παρουσιάζονται" (2). Νὰ μιὰ συμβουλὴ πού πρέπει νὰ 'χουν στὸ μυαλό τους ὅλοι ὅσοι καταπιάνονται μ' ἐκεῖνα τὰ ἔργα, πού ἐμπεριέχουν τὸ ὑπερφυσικὸ στοιχεῖο.

Ἔτσι, γιὰ νὰ παρουσιάσει ἕνας ἀνθρώπος τοῦ θεάτρου κατὰ πῶς πρέπει τὸν "Μάκβεθ", τὸν "Ἀμλετ", τὸν "Ριχάρδο", τὸν "Ἰούλιο Καίσαρα", τὸ "Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα", τὴν "Τρικυμία" ἢ τὸ "Ὀνειρο Καλοκαιριάτικης Νύχτας", πρέπει πρῶτ' απ' ὅλα νὰ νιώσει τὰ φαντάσματα αὐτῶν τῶν ἔργων· γιατί ἂν δὲν τὰ κατανοήσει μ' ὅλο του τὸ εἶναι, θὰ παρουσιάσει σίγουρα ἄλλα ἂντ' ἄλλων. Μόνο τὴ στιγμὴ πού θὰ 'χει γίνῃ ἕνα μ' αὐτὰ τὰ πνεύματα, τὴ στιγμὴ πού θὰ 'χει

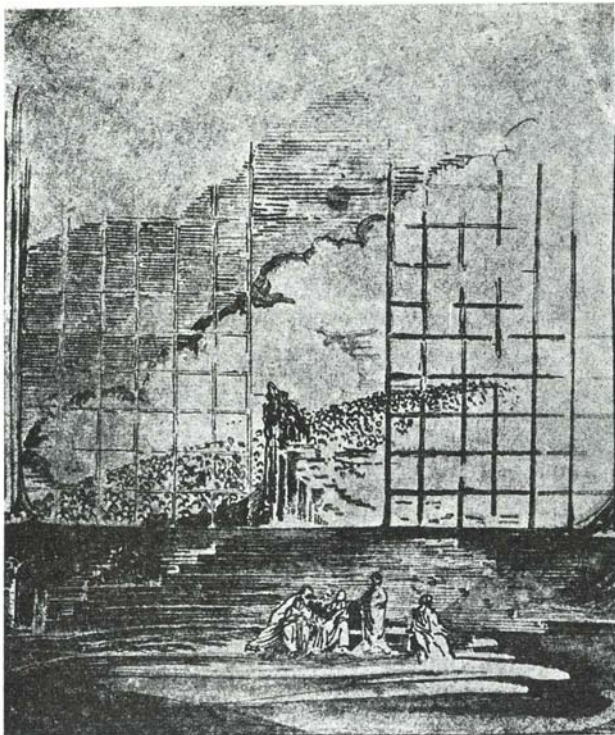
δεῖ τίς ἀναλογίες τους καὶ θὰ 'χει κινηθεῖ στὸ ρυθμὸ τους, μόνο τότε θὰ 'χει γίνῃ κύριος τῆς τέχνης τοῦ ἀνεβασμα- τος ἑνὸς σαιξπηρικοῦ ἔργου. Αὐτό, ὅμως, οἱ σκηνοθέτες δὲ φαίνεται ποτὲ νὰ τὸ καταλαβαίνουν, γιατί ἂν τὸ καταλάβαιναν θὰ υιοθετοῦσαν μιὰ πολὺ διαφορετικὴ μέθοδο ἐρμηνείας τῶν σκηνῶν αὐ- τῶν, στὶς ὁποῖες ἀκριβῶς ἐμ- φανίζονται τὰ φαντάσματα. Γιατί στ' ἀλήθεια, τί εἶν' αὐ- τὸ πού κάνει τὰ φαντάσματα τοῦ Σαίξπηρ, πού 'ναι τόσο σημαντικὰ κ' ἐντυπωσιακὰ ὅ- ταν διαβάζουμε τὰ ἔργα, νὰ μᾶς φαίνονται τόσο ἀδύνατα καὶ μὴ πεστικά στὴ σκηνή; Εἶναι τὸ γεγονός πὸς μᾶς τὰ παρουσιάζουν ξαφνικά, χωρὶς νὰ 'χει ἀκόμα προπαρασκευασ- τεῖ ἡ κατάλληλη ἀτμόσφαιρα. Μπαίνει ἕνα φάντασμα — ξα- φνικὸς πανικὸς ὄλων τῶν ἠ- θηποιῶν, ὄλων τῶν φῶτων τῆς ράμπας, ὅλης τῆς μου- σικῆς καὶ ὄλου τοῦ ἀκροατή- ριου. Βγαίνει τὸ φάντασμα — ἐντονη ἀνακούφιση σ' ὅλο τὸ θέατρο. Στὴν πραγματικότη- τα, με τὴν ἐξοδὸ τοῦ φαντά-

Σκηνικὸ Κραίνγκ γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς ὑπνοβασίας στὸν "Μάκβεθ"



(2) Hevesi

(1) Shorthouse



Σχέδιο Γκόρτον Κραϊήγκ για τον "Ιούλιο Καίσαρα", 1905

σματος στη σκηνή, μπορούμε να πούμε πώς το άχροατήριο αισθάνεται ότι συμβαίνει κάτι για το οποίο είναι καλύτερα να μη μιλάει κανείς. Κ' έτσι, το μέγιστο πρόβλημα που βρίσκεται στις ρίζες του κόσμου όλου, της ζωής και του θανάτου, το έξοχο θέμα που πάντα στάθηκε το κίνητρο δημιουργίας τόσης ομορφιάς κι απ' το οποίο ο Σαίξπηρ γνέθει τὰ πέπλα του, παραμερίζεται, αποφεύγεται σαν μ' έναν άπολογητικό ξερόβηχα. "Απορία ψάλτου, βήξ..."

Είμαστε παιδιά σ' αυτά τὰ θέματα. Νομίζουμε πώς ένας μπαμπούλας θά κάνει τή δουλειά μας. Παιδιαρίζουμε όταν μάς ζητάνε να παρουσιάσουμε τήν ιδέα κάτι του πνευματικού, γιατί δέν ξέρουμε τίποτ' άπολύτως άπό πνεύματα, μιά και δέν πιστεύουμε σ' αυτά. Παίζουμε σαν τὰ παιδιά και κουνουλωνόμαστε μ' ένα τραπεζομάντηλο και φωνάζουμε "Ού, ού, ού, ό Μπαμπούλας!" Για προσέξτε όμως, τὰ έργα "Αμλετ", "Μάχβεθ", "Ριχάρδος ό ΙΙ". Τί είν' αυτό που τους δίνει το υπέρτατο μυστήριο και το υπέρτατο δέος τους, αυτό που τὰ ύψώνει πάνω απ' τήν άπλη τραγωδία της φιλοδοξίας, του φονικού, της τρέλλας και της ήττας; Δέν είναι άκριβώς αυτό το υπερφυσικό στοιχείο που δεσπόζει της δράσης απ' τήν άρχή κι ως το τέλος, αυτό το άνακατάεμα του ύλιστικού με το μυστικιστικό στοιχείο, αυτή ή αίσθηση των άκίνητων σαν το θάνατο μορφών, των μυστηριωδών προσώπων δίχως χαρακτηριστικά, που σαν κοιτάζουμε με τή κόγχη τὰ πιάνει το μάτι μας, ενώ όταν γυρίσουμε κατάφατσα τὰ χάνουμε έντελώς; Στόν "Μάχβεθ" ή άτμόσφαιρα είναι πυκνή άπό μυστήριο, ή όλη δράση κατευθύνεται άπό μιάν άόρατη δύναμη· κι άκριβώς αυτά τὰ λόγια που ποτέ δέν ακούγονται, άκριβώς αυτές οι μορφές που σπάνια παίρνουν ένα σχήμα πιο όριστικό απ' ό,τι ή σκιά ενός σύννεφου, δίνουν στο έργο τή μυστηριακή όμορφιά του, το μεγαλείο του, το βάθος και τήν τεραστιότητά του, και σ' αυτές βρίσκεται το βασικό τραγικό του στοιχείο.

"Αν ό σκηνοθέτης συγκεντρώσει τήν προσοχή του, και τήν προσοχή του Κοινοῦ του, στα όρατά πράγματα που 'να πρόσκαιρα, αυτού του είδους τὰ έργα ληστεύονται απ' τή μισή τους μεγαλοπρέπεια κι απ' όλη τους τή σημασία. "Αν, αντίθετα, εισαγάγει χωρίς παραποίηση το υπερφυσικό στοιχείο κ' ύψώσει τή δράση απ' το άπλά ύλικό στο ψυχολογικό και καταστήσει άκροάσιμους σ' αυτά της ψυχής άν όχι και του σώματος "τους επίσημους άδιάκοπους ψιθύρους του ανθρώπου και της μοίρας του", άν ύπογραμμίσει "τὰ άβέβαια επώδυνα βήματα του όντος, καθώς πλησιάζει ή άπομακρύνεται απ' τήν αλή-

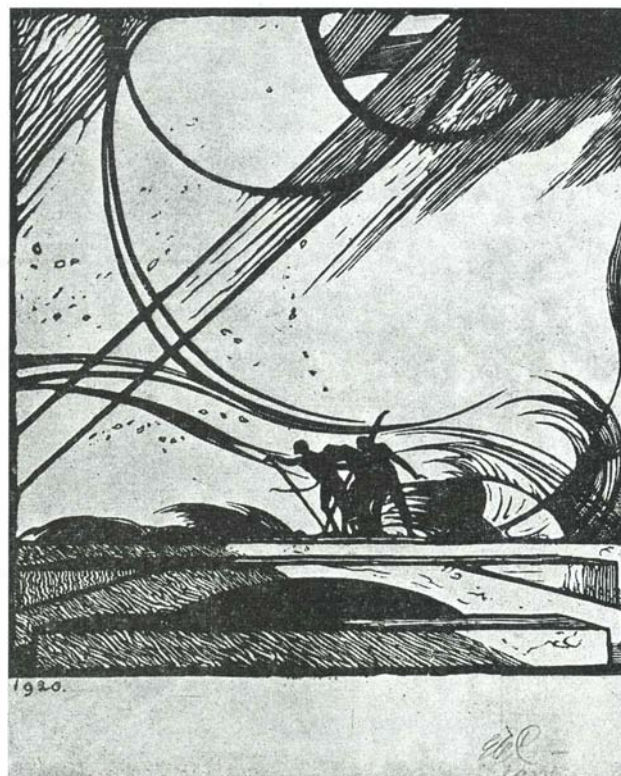
θεια του, τήν όμορφιά του ή τόν Θεό του", και δείξει πώς κάτω απ' τόν "Βασιλιά Λήρ", τόν "Μάχβεθ" και τόν "Αμλετ" ύπάρχει "το θρόισμα της αιωνιότητας στόν όρίζοντα"—όπως έγραψε ό Maeterlinck— τότε θά 'χει εκπληρώσει τήν πρόθεση του ποιητή άντι να μετατρέψει τὰ μεγαλειώδη του πνεύματα σε "τζέντλεμεν" με φωνές εκ του τάφου, άσβεστωμένα πρόσωπα και κοστούμια άπό τουλπάνι.

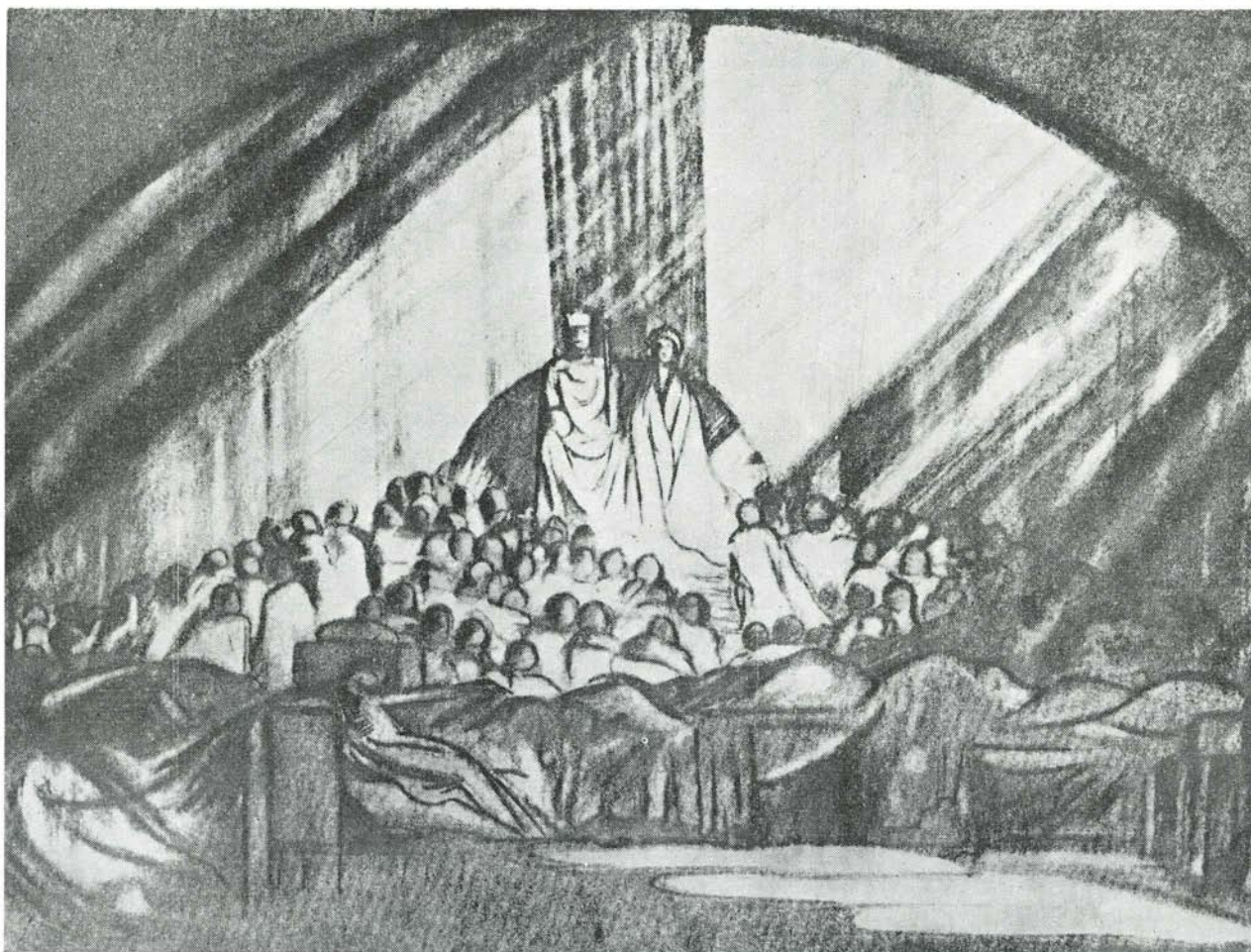
"Ας δοῦμε, για παράδειγμα, με περισσότερες λεπτομέρειες τόν "Μάχβεθ", ένα έργο όπου κατά τόν Hazlitt "ή κυριαρχική πίεση του υπερφυσικού παράγοντα μαστιγώνει τήν παλίσροια των ανθρώπινων παθών με διπλή δύναμη". Η όλη επιτυχία του άνεβάσματός του εξαρτάται απ' τή δύναμη του σκηνοθέτη να ύποβάλει αυτό το υπερφυσικό στοιχείο κι απ' τήν ικανότητα του ήθοποιού να ύποταχτεί στόν ρυθμό του έργου, σ' αυτόν τόν μυστηριακό μαγνητισμό που κατέχει τόν Μάχβεθ και το "κοπάδι των φίλων του".

Μου φαίνεται πώς τόν βλέπω στις τέσσερες πρώτες πράξεις σαν έναν ύπνωτισμένο άνθρωπο, που σπάνια κινείται, μιά κι όταν το κάνει, κινείται σαν ύπνοβάτης. Άργότερα, οι θέσεις αλλάζουν κ' ή ύπνοβασία της Λαίδης Μάχβεθ μοιάζει με μιά ειρωνική ήχώ της όλης ζωής του Μάχβεθ, μιάν όζεϊα, στριγγή ήχώ, που σύντομα γίνεται πιο άδύνατη, άνεπαίσθητη, κ' εξαφανίζεται.

Στήν τελευταία πράξη, ό Μάχβεθ ξυπνάει. Μοιάζει σχεδόν να πρόκειται για έναν καινούριο ρόλο. Άπό ύπνοβάτης που σέρνει βαριά τὰ πόδια του, γίνεται ένας κανονικός άνθρωπος που ξυπνάει άπό ένα όνειρο για να βρει πώς τ' όνειρο έχει γίνει πραγματικότητα. Δέν είν' αυτός που δείχνουν μερικοί ήθοποιοί, ό παγιδευμένος, δειλός κακός· ούτε κι ό δυνατός, θαρραλέος κακός, όπως τόν παίζουν άλλοι ήθοποιοί. Είν' ένας καταδικασμένος άνθρωπος, που ξαφνικά τόν ξύπνησαν το πρωινό της εκτέλεσής του και μέσα στην όξυτητα και το άπότομο αυτού του ξυπνήματος, δέν καταλαβαίνει παρα τὰ γεγονότα που βρίσκονται μπροστά του, κι απ' αυτά ακόμα μόνο το έξωτερικό τους νόημα. Βλέπει άπέναντί του το στρατό· θά πολεμήσει, έτοιμάζεται γι' αυτό, μπερδεμένος πάντα γύρω απ' το νόημα του όνειρου του. Άπό καιρό σε καιρό, ξαναπέφτει στην κατάσταση της ύπνοβασίας. "Όσο ζούσε ή γυναίκα του, δέν είχε συνείδηση της κατάστασής του, ενεργούσε σαν "μέντι-

"Η μεγάλη σκηνή της θύελλας στόν "Βασιλιά Λήρ". Χαρακτητική σε ξύλο, έργο του Έντουαρντ Γκόρτον Κραϊήγκ, 1920





Σχέδιο Κρατήρηκ για τόν “Αμλετ”, (Πρ. Α΄, Σκ. Β΄) πού εκτελέστηκε τὸ 1911 στὸ “Θέατρο Τέχνης” τοῦ Στατισλάβσκι. Σκηρικό, φωτισμός, στάση τῶν προσώπων, ἀτμόσφαιρα τῆς σκηρῆς εἶχαν στηριχθεῖ σὲ συγκεκριμένεσ ὑποδείξεισ τοῦ κειμένου

ουμ” αὐτῆσ τῆσ γυναίκασ, πού μὲ τῆσ σειρά τῆσ ἐνεργοῦσε σάν “μέντιουμ” τῶν πνευμάτων, πού ἔχουν σάν ἀποστολή νὰ δοκιμάζουσι τῆ δύναμη τῶν ἀντρῶν παίζοντασ μὲ τὴν ἀδυναμία τῶν γυναικῶν.

Γράφοντασ γιὰ τὸν Μάκβεθ, ὁ Νίτσε βλέπει μόνο τὴν τρελλὴ φιλοδοξία τοῦ ἀνθρώπου, τὸ ἀνθρώπινο πάθοσ τῆσ φιλοδοξίασ καὶ μᾶσ λέει πὼσ αὐτὴ ἡ ὀπτική, ἀντὶ νὰ καταπολεμᾶει τὴν κακὴ φιλοδοξία μέσα μασ, ἀντίθετα, τὴν ἐπαυξάνει. Ἴσωσ νὰ ἴναι ἔτσι· ἐμένα ὅμωσ, μοῦ φαίνεται πὼσ πίσω ἀπ’ ὅλ’ αὐτά, ὑπάρχει κάτι παραπάνω ἀπ’ τὴν κακὴ φιλοδοξία καὶ τὴν ιδέα τοῦ ἥρωα καὶ τοῦ ἀχρείου.

Πίσω ἀπ’ ὅλ’ αὐτά, μοῦ φαίνεται πὼσ διαισθάνομαι τὶσ ἀράτεσ δυνάμεισ γιὰ τὶσ ὁποῖεσ μιλήσαμε· αὐτά τὰ πνεύματα, πού τόσο ἄρεσαν πάντα στὸν Σαίξπηρ, νὰ κρύβονται πίσω ἀπ’ ὅλα τὰ πράγματα σ’ αὐτὴ τὴ γῆ, νὰ τὰ κινοῦν, καὶ νὰ τὰ κινοῦν πρὸσ τὰ προφανῶσ μεγάλα γεγονότα, γιὰ τὸ καλὸ ἢ τὸ κακό. Στὸν “Μάκβεθ”, ὁ Σαίξπηρ τοὺσ δίνει τὸν τίτλο τῆσ γριᾶσ γιαιγῆσ μασ: “Οἱ τρεῖσ Μάγισσεσ”· αὐτὸ τὸ ἐλαστικὸ ὄνομα, μὲ τὸ ὁποῖο τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου μπορεῖ νὰ γελάσει ἢ καὶ νὰ τὸ πάρει στὰ σοβαρὰ κατὰ τὸ κέφι του.

Ὅταν τώρα μιλάω γιὰ τὴν ὑπνωτικὴ ἐπίδραση αὐτῶν τῶν πνευμάτων, σάν νὰ λέω πᾶσι καινούριο, ἀναφέρομαι στὴν ἐρμηνεία τοῦ Σαίξπηρ στὴ σκηρὴ καὶ ὄχι στὴ μελέτη του στὸ σπῆτι. Ξέρω πὼσ οἱ μελετητῆσ ἔχουν γράψει γι’ αὐτά τὰ πνεύματα, συγκρίνοντάσ·α μ’ ὀρισμένες μορφῆσ τῆσ Ἑλληνικῆσ τραγωδίασ καὶ γράφοντασ γι’ αὐτά πολὺ πῶσ βαθιὰ ἀπ’ ὅτι ἐγὼ μπορῶ. Τὰ γραφτᾶ τουσ, ὅμωσ, εἶναι γι’ αὐτοὺσ πού διαβάζουσι τὸν Σαίξπηρ ἢ πού τὸν βλέπουσι παιγμένο καὶ ὄχι γι’ αὐτοὺσ πού συμμετέχουσι στὴν παρουσίαση τῶν ἔργων του. Ἄν τὰ ἔργα γράφτηκαν γιὰ τὴ σκηρὴ ἢ ὄχι, ἂν κερδίζουσι στὴ σκηρὴ ἢ ὄχι, δὲν μὲ ἀπασχολεῖ ἐδῶ. Ἄν ὅμωσ, μοῦ ζητοῦσαν νὰ παρουσιάσω τὸν “Μάκβεθ” στὴ σκηρὴ, θὰ ἔνιωθα τὴν ἀνάγκη

νὰ τοῦ δώσω ἐντελῶσ διαφορετικὸ νόημα ἀπ’ αὐτὸ πού τοῦ δίνει ὁ μελετητῆσ ὅταν κάθεται καὶ διαβάζει μόνουσ του τὸ ἔργο στὸ σπουδαστήριό του. Μπορεῖτε νὰ νιώσετε τὴν παρουσία τῶν μαγισσῶν διαβάζοντασ τὸ ἔργο, ποιὺσ ὅμωσ ἀπὸ σᾶσ ἔνωσε ποτὲ τὴν παρουσία τουσ ὅταν τὸ εἶδε στὴ σκηρὴ; Κ’ ἐδῶ ἀκριβῶσ ἔγκριται ἡ ἀποτυχία τοῦ σκηνοθέτη καὶ τοῦ ἠθοποιοῦ.

Κατὰ τὴ γνώμη μου, στὸν “Μάκβεθ”, τὶσ ὑπνωτικῆσ στιγμῆσ θὰ ἴπορε νὰ νιώθουμε τὴν κυριαρχικὴ δύναμη τῶν ἀοράτων παραγόντων· πὼσ ὅμωσ νὰ γίνεῖ αὐτὸ αἰσθητό, πὼσ νὰ τὸ κάνει κανεῖσ ξεκάθαρο καὶ ὠστόσο ὄχι χειροπιαστό, αὐτὸ εἶναι πρόβλημα τοῦ σκηνοθέτη. Μοῦ φαίνεται, πάντωσ, ὅτι τὸ ἔργο ποτὲ ὡσ τώρα δὲν ἀνεβάστηκε ὅπωσ πρέπει, γιὰτὶ ποτὲ δὲν αἰσθανθήκαμε αὐτά τὰ πνεύματα νὰ ἐνεργοῦν μέσα τῆσ γυναίκασ πάνω στὸν ἀντρα. Ἡ δημιουργία αὐτῆσ τῆσ αἰσθησῆσ εἶναι ἕνασ ἀπ’ τοὺσ πῶσ δὲσκολουσ στόχουσ πού ὁ σκηνοθέτησ θὰ μποροῦσε νὰ τᾶξει στὸν ἑαυτό του· ὠστόσο, ἡ δυσκολία δὲν ἔγκριται στὴν ἀγορὰ ὑφάσματος πού νὰ ἴναι ἀρκετὰ διαφανῆσ, οὔτε καὶ στὴν ἐξεύρεση μηχανισμῶν πού ν’ ἀνεβοκατεβάζουσι τὰ φαντάσματα, ἢ σ’ ἄλλεσ παρόμοιεσ αἰτίεσ. Ἡ κύρια δυσκολία ἔγκριται στοὺσ δυὸ ἐρμηνευτῆσ τῶν ρόλων τοῦ Μάκβεθ καὶ τῆσ Λαίδησ Μάκβεθ, γιὰτὶ ἂν εἶναι παραδεγμένο πὼσ τὸ πνευματικὸ στοιχεῖο πού ὁ Σαίξπηρ ἀποκαλεῖ Μάγισσεσ καὶ Φαντάσματα, συνδέεται μὲ τὴν ὀδύνη αὐτῶν τῶν δυὸ ὄντων, τοῦ Μάκβεθ καὶ τῆσ Λαίδησ του, τότε τὰ δυὸ αὐτά δραματικὰ πρόσωπα πρέπει νὰ τὸ δείξουσι στὸ Κοινὸ.

Ἄλλ’ ἐκτόσ ἀπ’ τοὺσ ἐρμηνευτῆσ αὐτῶν τῶν δυὸ ρόλων, τὸ ἴδιο πρέπει κ’ οἱ ἠθοποιοῖ πού παίζουσι τὶσ μάγισσεσ, καὶ περὶσσότερο ἀπ’ ὅλουσ ὁ σκηνοθέτησ, νὰ φέρουσι τὰ πνεύματα καὶ τὶσ ἀλληλεπιδράσεισ τουσ σὲ πραγματικὴν ἄρμονία.

Πάνω στὴ σκηρὴ, τὰ πνεύματα δὲν ἐμφανίζονται ποτὲ ταυτόχρονα μὲ τὴν Λαίδη Μάκβεθ καὶ οὔτε ἐμεῖσ ἀποκοτῶμε συ-

νειδίση τῆς ἐπιρροῆς τους· ὥστόσο, καθὼς διαβάζουμε τὸ ἔργο, ὄχι μόνον ἀντιλαμβάνομαστε τὴν ἐπίδραση ποὺ ἐξασκοῦν αὐτὲς οἱ “ἀόρατες οὐσίαι”, ἀλλὰ καὶ φτάνουμε στὸ σημεῖο νὰ αἰσθανόμαστε κατὰ κάποιον τρόπο τὴν παρουσία τους. Τὸ αἰσθανόμαστε ὅπως ἡ παρουσία τοῦ Γάλλου Ἀββᾶ εἶναι αἰσθητὴ στὸ ἔργο τοῦ Σοργιάουζ “Ἡ Κόμησσα Εὐα”.

Δὲν υπάρχουν στιγμὲς στὸ ἔργο, ὅπου ἡ μιὰ ἀπ’ αὐτὲς τὶς μάγισσες μοιάζει νὰ ἔχει βουλώσει μὲ τὸ χέρι τῆς τὸ στόμα τῆς Λαίδης Μάκβεθ ἢ ἀπαντᾷ γιὰ λογαριασμό τῆς; Καὶ ποῖες, ἂν ὄχι μιὰ ἀπὸ αὐτὲς, τὴν τράβηξε ἀπ’ τὸν καρπὸ τοῦ χεριοῦ ὅταν μπῆκε στὸ δωμάτιο τοῦ γερο-βασιλιᾶ κρατώντας τὰ δυὸ ἐγγχειρίδια; Ποῖες τὴν ἐσπρωξε ἀπ’ τὸν ὄμο ὅταν ἐρράντισε τὰ πρόσωπα τῶν ὑπηρετῶν; Καὶ πάλι, τί σὺν πρᾶμα εἶν’ αὐτὸ τὸ ἐγγχειρίδιο ποὺ ὁ Μάκβεθ βλέπει στὸν ἀέρα; Ἀπὸ ποια τρίγωνη κλωστή αἰωρεῖται; Ποῖες τὸ ἀρροκοῦναι; Καὶ ποιαὶ τῆς φωνὴ ἀκούγεται καθὼς ὁ Μάκβεθ ἐπιστρέφει ἀπ’ τὸ δωμάτιο τοῦ δολοφονημένου βασιλιᾶ;

ΜΑΚΒΕΘ: “Ἐκαὶ ὄ,τ’ ἦτανε νὰ γίνε. Δὲν ἄκουσες ἕνα θόρυβο;

ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ: “Ἄκουσα τὴν κουκουβάγια νὰ σκοοῖζει καὶ τὰ τρυγόνια νὰ σφυρίζουν. Ἀὐ μίλησες ἐσθ’;

ΜΑΚΒΕΘ: Πότε;

ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ: Τώρα.

ΜΑΚΒΕΘ: Καθὼς κατέβαινα; (ᾶ)

Ποῖες ἀκούστηκε νὰ μιλάει καθὼς κατέβαινε;

Καὶ ποιοὶ εἶν’ αὐτοὶ οἱ μυστηριώδεις τρεῖς, ποὺ χοροπηδοῦν χαρούμενα δίγως νὰ βγάξουν τὸν παραμικρὸ ἦχο, γύρω ἀπ’ αὐτὸ τὸ ἀθλιο ζευγάρι, τὴν ὥρα ποὺ κουβεντιάζει στὸ σκοτάδι μετὰ τῆ σκοτεινῆς πράξης; Τὸ ξέρουμε πολὺ καλά ποιοὶ εἶν’ ὅλοι αὐτοὶ καθὼς διαβάζουμε· ξεγνᾶμε τὰ πάντα ὅταν βλέπουμε τὸ ἔργο ἀνεβασμένο στὴ σκηνή. Ἴκει βλέπουμε μονάχα ἕνα ἀδύναμον ἄντρα, ἔρμαιο στὰ χέρια μιᾶς φιλόδοξης γυναικας, ποὺ παριστᾷ τὴν — καθὼς τὴν ἀποκάλεσαν — “Τραγικὴ Βασίλισσα”. Σ’ ἄλλες σκηνὲς πάλι βλέπουμε τὸν ἴδιον ἄντρα, ὅταν ἀνακαλύπτει πὼς ἡ ἴδια φιλόδοξη γυναικία δὲν τὸν παραστέκει πιά, νὰ καταφεύγει σὲ κάτι φαντάσματα καὶ μάλιστα νὰ συναντιέται καὶ νὰ μιλάει μαζί τους σὲ μιὰ σπηλιά. Αὐτὸ ποὺ θά ἔπρεπε νὰ δοῦμε εἶν’ ἕνας ἄνθρωπος σ’ αὐτὴ τὴν ὑπνωτιστικὴ κατάστασι, ποὺ ἔναι ταυτόχρονα τρομερὸ καὶ ὕμορφο νὰ τὸ βλέπει κανεὶς. Θὰ ἔπρεπε ν’ ἀντιλαμβάνομαστε πὼς αὐτὸς ὁ ὑπνωτισμὸς τοῦ μεταδίνεται μ’ ἐνδιάμεσο (“μέντιουμ”) τὴ γυναικία του, καὶ θὰ ἔπρεπε ν’ ἀναγνωρίζουμε τὶς μάγισσες σὰν πνεύματα, πὺ τρομερὰ γιὰ τὴν ὕμορφο ἀπ’ ὅσο μπορεῖ ὁ νοῦς νὰ τὰ συλλάβει, παρὰ μόνον μὲ τὴν βοήθεια τοῦ τρόμου. Θὰ ἔπρεπε νὰ τὶς δοῦμε ὄχι ὅπως τὶς φαντάστηκε ὁ Hazlitt, “ὄργανα τοῦ κακοῦ, ἄσμενες τροφούς τῆς ἀμαρτίας, μοχθηρὲς ἀπ’ τὴν ἀνικανότητά τους γι’ ἀπόλαυση, ἐρωτευμένες μὲ τὴν καταστροφή, γιὰ εἶν’ οἱ ἴδιες ἐξωπραγματικές, ἐκτρώματα, μισὲς ὑπάρξεις, ποὺ ἔχουν σὰν μόνον μεγαλεῖο τὴν ἐξαιρέσή τους ἀπὸ κάθε ἀνθρώπινη συμπάθεια καὶ κάθε νοιάξιμο γιὰ τὶς ἀνθρώπινες ὑποθέσεις”. ἀντίθετα, θὰ ἔπρεπε νὰ τὶς εἰκονίζουμε ὅπως ἀκριβῶς ζωγραφίζουμε τὸν στρατευμένο Χριστὸ νὰ μαστιγώνει τοὺς τοκογλύφους, τοὺς ἀνόητους ποὺ τὸν ἀρνῆθηκαν. Ἐδῶ ἔχουμε τὴν ἰδέα τοῦ ὑπέρτατο Θεοῦ, τῆς ὑπέρατης Ἀγάπης καὶ αὐτὰ ἀκριβῶς πρέπει νὰ δειχθοῦν στὸν “Μάκβεθ” πάνω στὴ σκηνή. Βλέπουμε σ’ αὐτὴ τὴν περίπτωσι τὸν Θεὸ τῆς Δύναμης, προσωποποιημένο σ’ αὐτὲς τὶς μάγισσες, νὰ τοποθετεῖ αὐτὰ τὰ δυὸ θνητὰ κομμάτια πάνω στ’ ἄμῳνι καὶ νὰ τὰ τσακίζει, γιὰ τὴν ἄντρα ἄντρα σκληρὰ γιὰ ν’ ἀντισταθοῦν τὸν βλέπουμε νὰ τ’ ἀναλίσκει, γιὰ τὴν δὲ μπόρσαν ν’ ἀντέξουν τὴ φωτιά: προσφέροντας στὴ γυναικία ἕνα στέμνον γιὰ τὸν ἄντρα τῆς, κολακεύοντάς τὴν ὑπέριμετρα, ψιθυρίζοντάς τῆς στ’ αὐτὴ πὼς ἔχει ἀνώτερη δύναμη, ἀνώτερο μυαλό· ψιθυρίζοντάς του πὼς εἶναι γενναῖος.

Γιὰ δεῖτε μὲ πόση πειστικότητα μποροῦν τὰ πνεύματα νὰ δουλέψουν πάνω σ’ ἕνα ἄντρα ἢ σὲ μιὰ γυναικία, ὅταν τοὺς ξεμοναχιάσουν! Ἀκούστε τὴ ροὴ τοῦ λόγου τους: εἶναι μεθυμένοι ἀπ’ τὴ δύναμη αὐτῶν τῶν πνευμάτων, ἂν καὶ ἀγνοοῦν τὴν παρουσία τους.

Προσέξτε ὅμως τὴ στιγμὴ ποὺ τὰ δυὸ αὐτὰ ὄντα ἔρχονται μαζί. Καθένας βλέπει στὸ πρόσωπο τοῦ ἄλλου, σὰν νὰ ὑπάρχει πράγματι, κάτι τόσο παράξενο, ποὺ μοιάζουν νὰ ξεφρνιάζονται ἀπὸ μιὰν ἀνάμνησι. “Ποῦ τὸ γω δεῖ αὐτὸ πρὶν, ἢ ποῦ αἰσθάνθηκα αὐτὸ ποὺ τώρα βλέπω;” Καθένας τους γίνετα

(3) Σημείωσι τοῦ μεταφραστῆ: Πρόχειρη ἀπόδοσι δική μας.

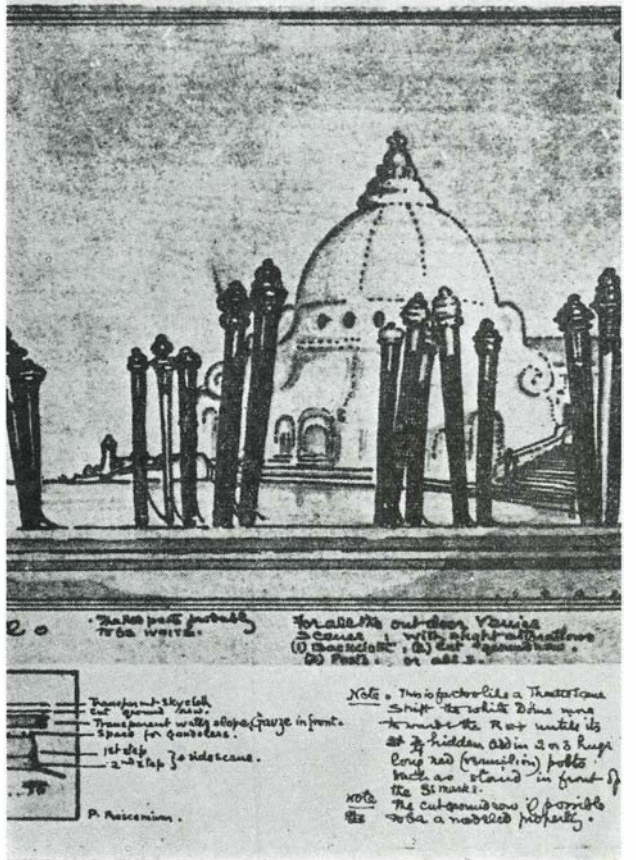
φευγαλέος, τεντωμένος, φοβισμένος, ἀμύνεται κ’ ἔτσι ἐδῶ δὲν ὑπάρχει πληθώρα λόγου, μὰ ἀντίθετα, ἡ συνάντησι τους μοιάζει μὲ τὴ γεμάτη προφυλάξεις προσέγγισι δυὸ ζώων. Τί εἶν’ αὐτὸ ποὺ βλέπουν; — τὸ πνεῦμα ποὺ τυλίγεται γύρω ἀπ’ τὰ πόδια ἢ κρέμεται ἀπ’ τὸν λαιμὸ ἢ, σὰν σὲ παλιὸ πίνακα τοῦ Ντύρερ, ψιθυρίζει κάτι στ’ αὐτὴ; Πάλι — ἀπορεῖ κανεὶς — γιὰ τὴν θά ἔπρεπε αὐτὰ τὰ πνεύματα νὰ ἐμφανίζονται τόσο φρικιαστικά, ἐνὼ μόλις πρὶν ἀπὸ μιὰ στιγμὴ μιλούσαμε γι’ αὐτὰ μὲ τὰ καλύτερα λόγια καὶ τὰ παρομοιάζαμε μὲ τὸν στρατευμένο Χριστὸ; Ἡ ἀπάντησι εἶναι προφανής. Δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ πάρει καὶ τὸ πνεῦμα ὅσες μορφὲς παίρνει καὶ τὸ κορμί; Αὐτὰ τὰ πνεύματα εἶναι οἱ πολλαπλὲς ψυχὲς τῆς φύσεως, ἀνελέγητα πρὸς τοὺς ἀδύνατους, πλὴν εὐνοϊκὰ γι’ αὐτοὺς ποὺ ὑπακούουν.

Ἄς ἐρθοῦμε ὅμως στὴν ἐμφάνισι τοῦ Μπάνκο στὸ γιορτάσι. “Ὅλο τὸ ἔργο σ’ αὐτὴν ὁδηγεῖ, ἐκεῖ κορυφώνεται καὶ ἀπ’ αὐτὴν ἀρχίζει νὰ κατφορίζε. Ἐδῶ προσφέρονται τὰ τρομερότερα λόγια π’ ἀκούγονται σ’ ὅλο τὸ ἔργο, ἐδῶ προσφέρεται ἡ πιὸ ἐκθαμβωτικὴ ἐντύπωσι στὸ μάτι. Καὶ γιὰ νὰ φτάσουμε σ’ αὐτὴ τὴ στιγμὴ σωστά, ἔξυπνα, δηλαδὴ καλλιτεχνικά, οἱ φιγούρες δὲν πρέπει νὰ κινοῦνται πέρα - δῶθε στὶς δυὸ πρώτες πράξεις καὶ ἔξωφινὰ νὰ στηθοῦν σὰν ἀγάλματα ἢ νὰ μποῦν στὴ σειρά στὴν τρίτη πράξι, γιὰ τὸτε κάτὶ μεγάλη ἀλήθεια θὰ φανεῖ σὰν μεγάλο ψέμα καὶ τὸ φάντασμα τοῦ Μπάνκο σὰν ἕνα τίποτα.

Πρέπει ν’ ἀρχίσουμε τὸ ἔργο σὲ ὑψηλότερη ἀτμόσφαιρα ἀπ’ αὐτὴ ποὺ φτιαχνουμε συνήθως καὶ ποὺ ἔναι στὴν πραγματικότητα μιὰ βιαστικὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ τύπου “βάλτε γρήγορα τὶς μπότες σας καὶ βγεῖτε στὴ σκηνή”. Γιὰ τὸ πρόβλημα εἶν’ ἡ δημιουργία φαντασμαγορίας, εἶναι θέμα αὐτοῦ τοῦ περιέργως περιφρονημένου εἶδους ποὺ λέγεται φαντασία· εἶν’ αὐτὸ ποὺ ἐμεῖς ὀνομάζουμε πνευματικὴ ἀτμόσφαιρα.

Θὰ ἔπρεπε νὰ συνειδητοποιοῦμε τὴν ἐπιθυμία τοῦ πνεύματος νὰ δεῖ τὴ γυναικία ν’ αὐτοκαταστρέφεται ἐντελῶς, παρὰ νὰ ὑποκύπτει στὴν ἐπιρροή ποὺ τὸ πνεῦμα αὐτὸ ρίχνει σὰν δοκιμασία στὴ σάρκα. Θὰ ἔπρεπε νὰ βλέπουμε τὴ φρίκη τοῦ πνευ-

Σχέδιο Ἐντοναριτ Γκόρντον Κραύγκ, μὲ αὐτόγραφες σχιμογραφικὲς ὁδηγίες του, γιὰ τὸν “Ἐμπορο τῆς Βενετίας”, 1902





“Ο Έντουαρντ Γκόρντον Κραϊνγκ, στο ρόλο του Άρθούρου στον “Κυμβελίνο”. Σκηνοθεσία Χένρι Ίοβιγκ, Λονδίνο, 1896

ματος, όταν αντιλαμβάνεται τον θρίαμβο αυτής της επιρροής. Αντίθετα, τίποτα απ’ όλ’ αυτά δεν βλέπουμε πάνω στη σκηνή. Δεν ξέρουμε γιατί οι μάγισσες ένοουñ να ταλαιπωρούν αυτούς τους δυο ανθρώπους. Αισθανόμαστε πώς αυτό είναι μάλλον δυσάρεστο, μὰ δεν είν’ αυτό τὸ αίσθημα πὸν θὰ ἔπρεπε νὰ μᾶς δημιουργεῖ. Βλέπουμε στοιχειὰ καὶ διαβολάκια νὰ βγαίνουν ἀπὸ καζάνια, κάτι ὄντα παντομίμας πὸν μοιάζουν μὲ ...κουνούπια, μὲ δὲν βλέπουμε ποτὲ τὸ Θεό, τὸ Πνεῦμα, πὸν θὰ ἔπρεπε νὰ βλέπουμε μ’ ἄλλα λόγια τὸ ὄμορφο πνεῦμα, αὐτὸ τὸ ὑπομονετικὸ ὄν, πὸν τὸ ἐλάχιστο πὸν ζητάει ἀπὸ ἕναν ἥρωα εἶν’ ὁ ἥρωισμός.

Τὰ πρόσωπα τοῦ Σαίξπηρ εἶναι πολὺ συχνὰ ἀδύναμα ὄντα· ἡ Λαϊδὴ Μάκβεθ εἶναι ἴσως τὸ πιὸ ἀδύναμο ἀπ’ ὅλα, κι ἂν ἔχει ὁμορφιά — κι ἀλάθητα, ἔχει μεγάλη — ἔχει τὴν ὁμορφιά τῆς ἀρρώστιας κι ὄχι τὴν ὑπέρτατη ὁμορφιά.

“Ὅταν διαβάζουμε γι’ αὐτὰ τὰ πρόσωπα, ἀφηνόμαστε ἀπ’ τὸν προσθετὴν ὅσα ὁ Σαίξπηρ ἄφησε νὰ προστεθοῦν ἀπὸ μᾶς. Ὑπάρχει μεγάλη ἐλευθερία γιὰ τὸν ἀναγνώστη, γιὰτὶ πολλὰ ἀφέθησαν ἀνέπιπτα, ἀλλ’ εἶναι τόσο πιὸ πολλὰ αὐτὰ πὸν ἐπιώθησαν πὸν ὅλα σχεδὸν ὑποβάλλονται, ὑφίστανται σὰν ἐνδειξη. Ἔτσι, γιὰ τὸ μυαλὸ πὸν διαθέτει φαντασία, τὰ πνεύματα πὸν μ’ ἀπασχολοῦν ἐξυπακούονται ξεκάθαρα κ’ οἱ καρπὸν τῆς φαντασίας εἶναι πάντα καλοδεχόμενοι ἀπ’ τοὺς στερούμενους φαντασίας, πὸν τοὺς καταβροχθίζουν ὅπως ἡ Βύα πρέπει νὰ καταβροχθίσει τὸν ἀπαγορευμένο καρπὸν.

Γι’ αὐτὸ, ὅταν ἕνας σκηνοθέτης συμβαίνει νὰ διαθέτει φαντασία, πρέπει ν’ ἀπλώνει μπροστὰ ἀπ’ τὸ Κοινὸν τοὺς καρποὺς αὐτῆς τῆς φαντασίας.

Γιὰ κοιτάξτε ὅμως, αὐτὸ τὸ ἀλλοπρόσωλλο ὑλικὸ πὸν συσσωρεύεται μπροστὰ του! Γι’ αὐτὸν μὴ κάνει μ’ αὐτὴ τὴ σβούρα πὸν λέγεταὶ σκηναϊκὰ, κοστοῦμα ἢ ἡθοιοιοί, πὸν μπορεῖ νὰ τοποθετηθεῖ ἐδῶ ἢ ἐκεῖ καὶ νὰ τοὺς ρίξει αὐτὸν ἢ τὸν ἄλλο φωτισμό; Εἶναι τάχα αὐτὸ τὸ ὑλικὸ τόσο λεπτὸ κ’ εὐέλικτο γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὸ δουλέψει ἡ φαντασία; Ἴσως νὰ εἶναι ἴσως νὰ μὴν εἶναι χειρότερο ἀπ’ τὸ μάρμαρο ἢ τ’ ἄλλα

ὕλικα πὸν χρησιμοποίησαν γιὰ νὰ ὑψώσουν καθεδρικοὺς νεοὺς· ἴσως τὰ πάντα νὰ ἐξαρτῶνται ἀπ’ τὸν τρόπο πὸν θὰ τὸ χρησιμοποιοῦσε κανεὶς.

“Ἄν λοιπὸν τὸ δεχτοῦμε αὐτὸ, πρέπει ὁ σκηνοθέτης ν’ ἀδράξει τὸ ὑλικὸ του καὶ νὰ τὸ ταρακουνήσει ὥσπου νὰ φύγει ὄλ’ ἡ σκὴνὴ ἀπὸ πάνω του καὶ νὰ τὸ “ξυπνήσει” στὴν ἀληθινὴ ζωὴ, δηλαδὴ στὴ ζωὴ τῆς φαντασίας. Γιατὶ μιὰ μονάχα ἀληθινὴ ζωὴ ὑπάρχει στὴν τέχνη, ἡ ζωὴ τῆς φαντασίας. Τὸ φανταστικὸ εἶναι τὸ πραγματικὸ στὴν τέχνη καὶ σὲ κανένα σύγχρονο ἔργο δὲν βλέπουμε αὐτὴ τὴν ἀλήθεια ν’ ἀποκαλύπτεται τόσο ἔντονα ὅσο στὸν “Μάκβεθ”.

Εἶναι βολικὸ γιὰ μερικοὺς, νὰ μιλάνε γιὰ τὸν Σαίξπηρ τονίζοντας πὸς ἔζησε σὲ μιὰν ἐποχὴ περιεργὰ βουτηγμένη στὶς προλήψεις ἢ πὸς διάλεγε θέματα ἀπὸ μιὰν ἐποχὴ καὶ μιὰ χώρα πὸν ἦταν βουλιαγμένη στὴν προκατάληψη.

Νὰ πᾶρε ἡ ὄργη! εἶναι τάχατες ἡ ἰδέα ἐνὸς φαντάσματος ἢ ἡ ἰδέα ἐνὸς πνεύματος τόσο παράξενη; Τότε ὅλος ὁ Σαίξπηρ εἶναι ἀλλόκοτος κι ἀφύσικος καὶ θὰ ἔπρεπε στὰ γρήγορα νὰ κάψουμε τὰ περισσότερα ἔργα του, γιὰτὶ στὸν εἰκοστὸ μὰς αἰῶνα δὲν θέλουμε τίποτα πὸν θὰ μπορούσε ν’ ἀποκληθεῖ ἀλλόκοτο ἢ ἀφύσικο. Θέλουμε κάτι πὸν νὰ μπορούμε νὰ τὸ καταλαβαίνουμε ξεκάθαρα, κι αὐτὰ τὰ ἔργα, ὅπως παρουσιάζονται στὴ σκηνή, δὲν εἶναι ξεκάθαρα γιὰτὶ ἡ ἀνόητη ἐμφάνιση ἐνὸς φαντάσματος δὲν εἶναι κάτι τὸ πολὺ καταληπτὸ, ἂν καὶ προσωπικὰ, μὸν φαίνεται πὸς ἡ πραγματικότητά τῆς παρουσίας τῶν πνευμάτων γύρω μᾶς εἶναι κάτι πὸν κάθε κανονικὴ διάνοια θὰ ἔπρεπε νὰ συλλαμβάνει.

Πὸς ὅμως, θὰ μπορέσουμε νὰ τὸ δείξουμε αὐτὸ, ὅταν παίρνουμε γιὰ κύρια καὶ βασικὴ ἀφετηρία μᾶς τὸν Μάκβεθ καὶ τὴ γυναίκα του, τὸν Μπάνκο καὶ τ’ ἄλογο του, τοὺς θρόνους καὶ τὰ τραπέζια κι ἀφήνουμε αὐτὰ τ’ ἀντικείμενα νὰ μᾶς τυφλώνουν ὡς πρὸς τὸ πραγματικὸ νόημα τοῦ δράματος;

“Ἄν δὲν δοῦμε τὰ πνεύματα προτοῦ ν’ ἀρχίσουμε τὴ δουλειά μᾶς, δὲν θὰ τὰ δοῦμε ποτὲ ὑπερότερα. Πὸς μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς πνεῦμα, ψάχνοντάς το πίσω ἀπ’ ἕνα κομμάτι σκηναϊκῶ ἢ ἕνα ὕψασμα κοστοῦμοῦ; “Ὁχι, ὁ ἄνθρωπος πὸν θὰ ἠθελε νὰ δείξει αὐτὰ τὰ ἔργα, ὅπως ἴσως θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ τὰ δεῖ ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ ἀνεβασμένα, αὐτὸς πρέπει νὰ ντύσει κάθε τὸ πικρὸν μὲ τὴν αἴσθηση τοῦ πνευματικῶ· καὶ γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτὸ, θὰ πρέπει ν’ ἀποφύγει ἐντελῶς κάθε τι τὸ ὑλικὸ, τὸ ἀπλὰ λογικὸ, ἢ μᾶλλον ὅ,τι ἐκθέτει μόνον τὸ ὑλικὸ του περιβλημα, γιὰτὶ ἀλλιῶς ὁ θίασος θὰ προσκρούσει· σὲ κάτι τὸ πικρὸν καὶ ἀδιείσδυτο καὶ θὰ πρέπει νὰ ξαναγυρίσει στὸ κείμενο γιὰ νὰ βρεῖ τὸν ταλαντεύμενο ρυθμὸ πὸν ξεπηδάει ὄχι μόνον ἀπ’ τὰ λόγια τοῦ Σαίξπηρ, μὰ κι ἀπ’ τὴν ἴδια τὴν ἀνάστα του, στὸ γλυκὸ ἄρωμα πὸν υπερίπταται τῶν ἔργων του.

Συμπερασματικὰ, ἄς μιλήσουμε πιὸ πρακτικὰ. “Ἄν εἶχα νὰ διδάξω ἕνα νεαρὸ πὸν θ’ ἀποφάσιζε νὰ ριψοκινδυνέψει τὴν ἐπίτευξη τοῦ ποθητοῦ, θὰ ἐνεργοῦσα ὡς ἑξῆς: Θὰ διάβαζα μαζὶ του κάθε κομμάτι τοῦ ἔργου, κι ἀπὸ κάθε πράξη, κάθε σκηνή, κάθε σκέψη, δράση ἢ ἦχο, θὰ ἔβγαζα κάτι τὸ πνευματικὸ, τὸ πνεῦμα πὸν ἐνυπάρχει σ’ αὐτὰ. Καὶ πάνω στὰ πρόσωπα τῶν ἡθοιοιῶν, στὰ κοστοῦμα τους, πάνω σ’ ὅλη τὴ σκηνή, μὲ τὸ φωτισμὸ, τὴ γραμμὴ, τὸ χρῶμα, τὴν κίνηση, τὴ φωνὴ καὶ μ’ ὅλα τὰ μέσα πὸν διαθέτουμε, θὰ ἐναπόθετα ξανά καὶ ξανά κάτι πὸν νὰ θυμίζει τὴν παρουσία αὐτῶν τῶν πνευμάτων, ἔτσι πὸν μὲ τὴν ἀφιξὴ τοῦ φαντάσματος τοῦ Μπάνκο στὸ πανηγύρι, νὰ μὴν ἀρχίζουμε νὰ χαχανίζουμε, μὰ νὰ τὴν βρίσκουμε σωστὴ καὶ τρομερὴ νὰ μᾶστε τόσο ἔντονα σ’ ἀναμονή, τόσο ἐθισμένοι στὴ σκέψη τοῦ ἐρχομοῦ του, πὸν νὰ συνειδητοποιοῦμε τὴν παρουσία του ἀκόμα καὶ πρὶν νὰ τὸ δοῦμε. Θὰ ἔταν τὸ φυσικὸ ἀποκορύφωμα, ἡ φυσικὴ κατάληξη· κι ἀπ’ τὸ σημεῖο αὐτὸ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου, θ’ ἀφαιρούσα ἕνα — ἕνα τὰ πνεύματα ἀπ’ τὰ πρόσωπα, ἀπ’ τὰ κοστοῦμα, ἀπ’ τὰ σκηναϊκὰ ὥσπου νὰ μὴ μείνει πιὰ σκηνὴ τῆς σκηνῆς πρὸς τὸ ξερὸ κουφάρι τοῦ Μάκβεθ, μιὰ γούφτα στάχτη παρατημένη ὑστερ’ ἀπ’ τὸ πέρασμα μιᾶς παμφάγου πυρκαϊγῆς.

Μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, ἡ εἰρωνία πὸν συνοδεύει τὴν ἐμφάνιση ἐνὸς φαντάσματος θ’ ἀποφεύγονταν· καὶ πρὶν καλὰ — καλὰ τὸ καταλάβει αὐτὸ τὸ Κοινὸ, ἕνας κόσμος πνευματικῶν θὰ μπορεῖ νὰ ἔχει γίνεῖ πραγματικότητά καὶ τὰ μυαλὰ μᾶς θὰ ἔγουν ξανανοῖτες γιὰ νὰ δεχτοῦν τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἄρατου· ἔτσι, θὰ μπορούσαμε νὰ νιώσουμε τὴν ἀλήθεια τῶν λόγων τοῦ “Ἀμλετ”: “Ἐπάροχον περισσότερα πράγματα στὸν οὐρανὸ καὶ ἐστὶ γῆ, Ὅρατί, ἀπ’ ὅσα μπορεῖ νὰ ὀνειρευτεῖ ἡ φιλοσοφία σου”.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

IV. ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ Κ' ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΣΤΟ ΙΘ' ΑΙΩΝΑ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Έχει σημειωθεί τελευταία ("Θέατρο", τεύχ. 12, σελ. 31-33) πώς η πρώτη παράσταση Σαίξπηρ από ελληνικό θίασο δόθηκε στην Πόλη με τόν "Ιούλιο Καίσαρα" (1863), μέσα σ' ένα ποικίλο πρόγραμμα — φάντασμαγορίες, άριες, μέρη ορχήστρας — για να γιορταστεί η Ένωση τών Έφτά νησιών· ο σκηνοθέτης ήταν Ίταλός και τó έργο, πού μόνου του κλείνει μιά βραδυά, θά κόπηκε άλύπητα, ώστε να παιχτούν και τ' άλλα "νούμερα".

"Όσο θά ξεφτάει ή παράδοση τού 19ου αιώνα, και στους έλάχιστους θιάσους πού πολύ, ό μέγας Άγγλος ποιητής θά ύφισαται όλο και περισσότερες έκτομές. Τούτο θά γινόταν παλαιότερα και στά σοβαρά συγκροτήματα και στις πύο μακρινές από τó κέντρο (Πόλη) περιοδείες, πού οι θιάσοί μας ήταν όλιγάριθμοι. Σύμφωνα με πληροφορίες τού "Νεολόγος" (23 Ιανουαρίου 1875) — άναδημοσίευση από τήν "Αμάλθεια" — τó σύνολο τών επαγγελματιών ήθοποιών μας ήταν 72 (20 γυναίκες και 52 άντρες): αυτοί δουλεύανε τó πύο πρόσωπο συγκρότημα ήταν στην Αθήνα — έκτακτες έμφανίσεις — τών Άρνιωτάκη - Βαρβέρη με έντεκα ήθοποιούς άντρες και με τρεις γυναίκες· τó πύο λιγοπρόσωπο, τής Έλπίδος Χαλκιοπούλου — περιοδεία στην Όδησσό — με έξη κυρίους και με δυό κυρίες· στην Σμύρνη έπαιζε ό θιάσος Σούτσα - Δ. Ταβουλάρη με όγτώ κυρίους και με έξη κυρίες. Συχνά παρατηρούμε να συμμετέχουν και ντόπιοι έρασιτέχνες ή κάπως πύο μόνιμοι.

Οι δυσκολίες λοιπόν για ν' άνεβαίνει ό Σαίξπηρ δέν ήταν μόνον πνευματικές. Στριζόνταν και στην αριθμητική άνεπάρκεια τών θιάσων. Όστόσο, με νεανική τόλμη, μέσα σε μιά δεκαετία περίπου (1866 - 75), οι καλύτεροι θιάσοι, ό "Μένανδρος" κυρίως, είχαν στο δραματολόγιό τους "Άμλετο", "Όθέλλο", "Μακμπέθ" και "Ιούλιο Καίσαρα". Τούτο σημειώνεται ρητά (έφημ. "Ιωνία", 2 Οκτωβρίου 1874). Έννοείται, πώς τó πλήθος τών άκολουθούν και τών κομπάρσων δέν θά χαρακτήριζε τις έμφανίσεις εκείνες· πάντως δέν λείπανε τά κύρια πρόσωπα.

Τις άρχικές πυκνότερες παραστάσεις έργων σαιξπηρικών θά τις άπαντούμε στην Πόλη και στην Σμύρνη. Η άνάμνηση τού Ίταλού σκηνοθέτη πού άναφέραμε, άν και ειδικά άναμφισβήτητη πληροφορία δέν ύπάρχει, θά 'ταν ζωντανή από τó 1863 και θά πλουτιζόταν από τις έκτελέσεις ξένων θιάσων στις διάφορες περιοδείες στις δυό αυτές πολιτείες. Στην Πόλη, ό συνθήκες, ή στάση τού κοινού, θά τó έπιτρέπανε να συσπειρώνεται δυό θιάσοι στο ίδιο θέατρο, ένας ελληνικός δραματικός κ' ένας Ιταλικός μελοδραματικός· ένας από τούς δεύτερους έπαιζε και τόν "Όθέλλο" τού Ροσσίνι· γι' αυτόν γράφτηκε στο "Νεολόγο" μιά μεγάλη κριτική, μιάμιση στήλη, (3/15 Φεβρ. 1870). Χωρίς άμφιβολία, ό κάθε ρωμικός ήθοποιός πού αισθανόταν μέσα του περιέργεια και φιλομάθεια, θά μελέτησε, στις ξένες δοκιμές και στις παραστάσεις, ό,τι τόν τραβούσε πύο πολύ και θά συνταίριαζε τις όπερίστικες μεθόδους τους με τόν προζίστινο, φυσικά, χαρακτήρα, τού δικού του ελληνικού θιάσου· κακή διδασκαλία, έννοείται, άλλ' άναπόφευκτη. Οι καλλιτέχνες μας, αυτής τής έποχής, μοιάζουν με τά μικρά παιδιά — περνούν άλλωστε σαν άνθρωποι τού θεάτρου μιά βρεφική ηλικία — και μιμούνται, ζητάνε για να ύπάρξουν ένα στήριγμα, ένα πρότυπο και τó βρίσκουν, καθώς κ' οι άλλες μας εκδηλώσεις, στους ξένους· τίποτα δέν είναι γνωστό σ' αυτά τά χρόνια, σχετικά με τó πώς έρμηνεύανε τόν Σαίξπηρ· δέν είναι δυνατό να πέσουμε πάνω σ' ένα σύγγραφο φώσ. Άναγκαστική μας έπίδα και μοιραίο καταφύγιο είναι οι κριτικές· παραφου-

λάμε ακόμα τήν κάθε ειδησούλα - ράκος ή όπιον ύπαινηγμό για έπικουρία μας, όχι πάντα — τó αντίθετο! — ίκανοποιητική.

Ό Παντελής Σούτσα, με τó θιάσό του, αρχίζει στην Σμύρνη στις 10 Δεκεμβρ. 1866. Στις 12 Δεκεμβρίου άνεβάζει "Άμλετ". Η κριτική τής "Αμαλθείας" είναι γενική· μιλάει για όλα τά έργα, έπαινει με άγγελική διάθεση, γοητεύεται πού ύπάρχουν Έλληνες καλλιτέχνες και άποφύγει να θίξει τά έλαττώματα· πιστεύει, βέβαια, πώς έχουν πολλά οι ήθοποιοί μας, αλλά δέν θέλει να τά πεί. Κάνει έντύπωση, πραγματικά, ή μεγάλη σημασία πού χει για τούς δημοσιογράφους — ήγέτες τού Θεάτρου· τó θεωρούν μέσο άκατάβλητο για να προπαγανδίσει τήν ελληνική άξία. Η έφημ. "Ευσέβεια" τής Σμύρνης υιοθετεί ένα άρθριδιο τής αθηναϊκής έφημ. "Θεατής": "Τό Έλληνικό Θέατρο είναι ή μεγάλη κολυμβήθρα, έν ή άνωτόπιος έρχονται να βαπτισθούν έντός τών άγλαών τού Έλληνισμού ναμάτων άπαντα άνεξαιρέτως τής Ανατολής τά έθνη"· οι άλλοδαποί αυτοί θά προσελκυσθούν από τή λάμψη τής αρχαιότητας και θά έπηρεαστούν· συνεχίζε: "Ό Έλληνισμός δέν κείται εν τή υλική δυνάμει, έν τή κατακτητική άποτροσπαυότητα, άλλ' έν τή εϋμενή εκπολιτίσει, έν τή διαδόσει τής [άρχαιας] Έλληνικής μεγαλοφυίας τών υνίων άρχόν τής έλευθερίας...". Όμολογεί, έπίσης, ότι χρειάζονται ακόμα πολλά για να φτάσει τó ελληνικό θέατρο τή λάμψη τού Ιταλικού, όμως ό συντάκτης πιστεύει σ' αυτό και στην τελειοποίησή του (31 Οκτωβρ. 1869).

Τέτοιες ιδέες τούς όδηγούσαν άνεκαθεν στην έπιείκεια. Γι' αυτό και ό κριτικός τής "Αμαλθείας", πού χει κ' εκείνος άνάλογες αντίληψεις, προτιμά να σταθεί στα προτερήματα. Ό Σούτσα και ή Π. Βονασέρα χειροροτούνται περισσότερο από τούς θεατές, πού ήδη δέν είναι μόνον Έλληνες, αλλά και Έβραίοι και Άρμένιοι από τήν έμπορική τάξη· τά ελληνικά τά ήξεραν, γιατί τούς τó επιβόλιαν οι δουλειές τους. Μετά τούς δυό πύο πάνω πρωταγωνιστές λαβαίνανε χειροροτήματα ή "Έλεν Σαβέρου, μιά ταλαντούχα νεαρή συμπεραιοκαρτερίστα, σπύθα τού διαβόλου, με τή σκηνηκή έξυπνάδα της, ό Χέλυος, ό μελλοντικός σύζυγός της, ό Άλεξιάδης, ό Άνδρονόουλος· άλλος άλλος και δι' άλλα προτερήματα" (6 Ιανουαρίου 1867). Σε δυό χρόνια, ή έπιβολή τών ήθοποιών μας ήταν τόση, ώστε σε μιά παράσταση τής "Μήδειας" — όχι τού Εϋριπίδη, αλλά μιάς νεώτερης μεταφρασμένης από τόν Ιωάννη Ζαμπέλιο — πήγε και ό Τούρκος Διοικητής (7 Δεκεμβρίου 1868). Τόν άναγγέλλον μάλιστα με τήση μεγαλοπρέπεια, ύποδηλώνοντας και τήν άξία τού γεγονότος, πού δέν θά τή χρησιμοποιούσαν οι σημερινές έφημερίδες ούτε για όλους μαζί τούς ήγεμόνες τού κόσμου.

Παίζουν, έννοείται, κάθε βράδυ, και άλλο έργο — έχω δει τήν άνθρωποφαγική τάση να τούς άπαγορεύουν έφημερίδες τις έπαναλήψεις! — αλλά πάντως είναι άξιοι να δίνουν από δυό φορές τόν "Άμλετ" και τόν "Όθέλλο", μέσα σε μιά χειμερινή περίοδο πού δέν ήταν πολύ συντομότερη από τήν τωρινή. Ένας κριτικός, ό Ι. Γ. Α. — γράφει πολλά χρόνια κριτικές — είναι, κατά τή γραμμή, τρυφερότατος: "... οι ήθοποιοί ύπερέβησαν έαυτούς, μεγαλοφρονώντας διά ν' άκούωνται παρά πάντων και εϋστόχως χειρονομούντες και κατά πάντα δρώντες [= συμπεριφερόμενοι σκηνηκώς] φυσικότερον και τελειότερον..." (8 Νοεμβρ. 1868, "Αμάλθεια"). Συνήθως ό Ι. Γ. Α. είναι όλο συστάσεις: Συσταίνει λοιπόν, πύο κάτω, να καλλιεργήσουν οι ήθοποιοί μας τά προσόντα τους "ένεν έξηνι- κής άπομιμήσεως τής οικιακής συναστροφής



Όδύλλια Σαίξπηρ· Ξυλογραφία

[χωρίς να μιμούνται τὰ σκηνικά φερσίματα τῶν ξένων ἠθοποιῶν, μέσα στὰ σαλόνια τῶν ἔργων τους] καὶ τοῦ ἀψύχου ἀποστηθισμού [Σημ., φαίνεται πὼς οἱ ὠγύγειοι ἐκεῖνοι καλλιτέχνες μας θὰ μιλοῦσαν, ὅπως λένε τὰ νήπια τοῦ δημοτικοῦ τὸ ποίημά τους, βιαστικά καὶ ἄχρωμα]. Τὸν “ἀποστηθισμό” τὸν θεωρεῖ κοινὸ ἐλάττωμα τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν ἄλλοτε παρατηρεῖ: “Δὲν ἀφήρουν τινες ἐλευθερώτερον τὸ σῶμα πρὸς κινήσεις φυσικωτέρας καὶ ἁρμοδιωτέρας τῆς κεφαλῆς, τῶν χειρῶν, τῶν ποδῶν, ὡς δῆθεν πρωτόπειροι [σὰ νὰ ἴναι πρωτόπειροι, ἐνῶ δὲν εἶναι: τρυφερότητα!], ἔχοντες εἰσέτι ὀλίγον θάρρος καὶ προσέχοντες... πρὸς τὰς ἐκφράσεις μᾶλλον παρ’ ὅσον εἰς τὰ πάθη τῶν προσώπων τοῦ δράματος...”. Καὶ ἀμέσως καὶ μιὰ εἰλικρινεῖα σκληρή: “διότι ἀτελῶς ἀποστηθίζουσι καὶ ἀτελέστερον προγυμνάζονται” (15 Φεβρ. 1869). Ἄλλη φορά πάλι, προσέχει — 8 Νοεμβρ. — πῶς, ὅταν μιλάει ὁ ἕνας ἠθοποιός, οἱ ἄλλοι ἐπὶ Σκηνῆς τὸν ἀκούουν “ἀμερόληπτα”, ψυχροὶ καὶ ἀδιάφοροι, ὅτι κοιτᾶνε πολὺ συχνὰ τοὺς θεατές, ἐνῶ αὐτὰ δὲν εἶναι σωστά. Καὶ ἀμέσως “μετανοεῖ”: Παρόμοια σφάλματα τὰ κάνουν καὶ ἠθοποιοὶ Εὐρωπαῖοι. Συλλογίζεται ὅτι “νέος χρειώδης καὶ ἐθνωφελῆς βιοπορισμὸς, ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιῶν, ἀνοίγεται ἐντὸς τοῦ ἔθνους”. Τέλος, ποθεῖ καὶ μιὰ θεατρικὴ Παιδεία: “Δὲν ἐσύμφερε νὰ ὑπάρχωσι διδαστήρια τινα καὶ φροντιστήρια ἠθοποιῶν” στὴν Πόλη, στὴν Κέρκυρα, στὴν Ἐρμούπολη καὶ στὴν Ἀθήνα; (6 Δεκεμβρ. 1869). Πρώτη, νομίζω, μνεῖα γιὰ τὴν ἀνάγκη τῆς Παιδείας τοῦ θεάτρου. Τὸ πρόβλημα τῶν Δραματικῶν Σχολῶν ἔχει θεθεῖ! Ὁ ἐλληνισμὸς λοιπὸν ἔχει ἀνάγκη γιὰ Θεάτρο! Ἔτσι κρίνει ὁ Συμωναῖος κριτικὸς - ἐραστὴς τῆς Ουμέλης καὶ ἄλλοι, φυσικά, ἰδαλγοί, ἐννοεῖται. Τότε παίζανε στὴ Σμύρνη δυὸ ἐλληνικοὶ θίασοι!

Οἱ ἠθοποιοὶ ἐκεῖνοι, ὁ Σούτσας, ὁ Διον. Ταβουλάρης, ὁ Δημοσθ. Ἀλεξιάδης ἦταν ἄνθρωποι γραμματισμένοι: τὴν καθαρουσιάνικη μόρφωση τὴν εἶχανε δική τους· οἱ μεταφραστές, οἱ συγγραφεῖς τοῦ καιροῦ, τοὺς ἀφιερώνανε, μὲ σεβασμὸ, τὰ ἔργα τους, ὅταν τὰ τυπώνανε. Ὅμως τὸ σύνολο δὲν εἶχε τ’ ἀνάλογα πνευματικὰ προσόντα.

Ἡ γενικὴ κατάσταση: Ἑλαττωματικὸ τὸ παίξιμο, ἄπληρη ἡ Κριτικὴ, ἀκατατόπιστο ἀκόμα τὸ κοινὸ θέλει νὰ τὸ προτρέπουν οἱ ἐφημερίδες, γιὰ νὰ βλέπει θεάτρο δικαίως: ἡ ἀνάγκη τῆς Τέχνης πρέπει νὰ γίνῃ συνήθεια πρῶτα.

Ὡστόσο, ἡ καλωσύνη τῆς Σμύρνης καὶ οἱ γενικότητες τῆς Κριτικῆς μᾶς δώσανε μιὰ εἰκόνα τῆς τότε ἐλληνικῆς ζωῆς — γνώση ποῦ χωρὶς αὐτὴν θὰ ἔμενε τὸ θέμα μας ξεχρέμαστο — ἀλλὰ δὲ μᾶς βοηθήσανε εἰδικότερα νὰ μάθουμε τὰ σαιξπηρικά ἐπιτεύγματα. Μποροῦμε ὅμως νὰ ταξιδέψουμε σ’ ἄλλα κέντρα σημαντικά, μέσα κ’ ἐξῶ ἀπ’ τὸ ἐλλαδικὸ κρατίδιο ἴσως γίνουμε σοφότεροι ἀπὸ ἐλληνοσαιξπηρικὴ ἀποψη.

Τὴν 1 Ἀπριλίου 1868, ἄρχισε στὸ Δημοτικὸ Θεάτρο τῆς Σύρας, τοῦ πλούσιου νησιοῦ μὲ τὸ σπουδαῖο λιμάνι του, ὁ Σούτσας. Ὁ Τύπος ἔρχεται καὶ πάλι βοηθὸς τῶν ἠθοποιῶν στὸν ἀγῶνα τους, γιὰτὶ εἶχε ποθήσει τὸ καλύτερο: “Ἐν τῇ πλατεῖᾳ ἔχομεν Ἱπποδρόμιον ἀπὸ τὰς 6 - 8 μ.μ., ἐν τῷ θεάτρῳ χοροὺς καὶ κωμωδίας. Ἰδοὺ μέσον μορφώσεως καὶ εὐημερίας τοῦ λαοῦ ἐν ταῖς παρούσαις κρίσεσι περιστάσεσι τῆς πατρίδος”! (“Ἐρμούπολις”, 11 Μαΐου 1887). Τὸ ἴδιο φύλλο ἀφιερώνει καὶ τὸν ἄλλο χρόνο ποῦ ἦτανε θίασος ἐκεῖ, ἀναλυτικὲς καὶ ἀκλόνητες, καὶ γιὰ σήμερα, κριτικὲς γιὰ τὰ ἔργα: θ’ ἄξιζε νὰ μᾶς ἦτανε γνωστὸ καὶ τ’ ὄνομα τοῦ σημαντικοῦ κριτικοῦ· τὸ κρύβουν ὅμως τρεῖς ἀστερίσκοι· παρατηρώντας τὴν ὄχι καὶ τόσο πρόθυμη παρουσία τοῦ “καλοῦ” κόσμου στὸ θέατρο, ξεσπάει — τὴ νησί ἦταν ἐλεύθερο δὲν εἶναι σὰν τὴ Σμύρνη ὅπου ἡ φιλοπατρία ἢ φλεγόμενη καὶ ὁ φόβος μὴν ἐκτεθεῖ μπροστὰ στοὺς κυρίαρχους καὶ τοὺς ξένους ἢ ἐθνότητα, ἔκανε τίς κριτικὲς μαλακότερες καὶ θαμπὴ τὴν αὐστηρότητα — ἢ γλώσσα τοῦ κριτικοῦ ἐδῶ ἀγριεῖται καὶ προτρέπει τοὺς Συριανούς “συμπολίτας νὰ συρῶσι μετὰ μείζονος προθυμίας εἰς τὰς ἐλληνικὰς [Σημ. συγγότατα εἶχανε καὶ ἰταλικὸ μελόδραμα] οὐ μόνον διότι τὸ τέλος τῆς ἐαρινῆς περιόδου ἤγγικεν, ἀλλὰ διότι καὶ πολὺ προτιμώτερον καὶ εὐγενέστερον ἅμα καὶ σκοπιμότερον εἶναι νὰ δαπανῶσι μέρος τι τοῦ ἐσπεριοῦ χρόνου καὶ τοῦ ἀργυρίου των εἰς τὴν ἐνθάρρυνσιν τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν καὶ τὴν βαθμιαίαν ἀνάπτυξιν τοῦ ἐθνικοῦ θεάτρου



→ Οἱ διαπρεπέστεροι Ἕλληνες Ἀμιετ τοῦ 19ου αἰώνα: ΑΝΩ, ὁ Διον. Ταβουλάρης “ἀστέρι” τῆς ἐποχῆς, στὴν καλύτερη σαιξπηρικὴ του δημιουργία. ΚΑΤΩ, ὁ Ν. Λεκατσάς, ἀνανεωτῆς τῆς ἐλληνικῆς ἠθοποιίας, κατ’ ἐξοχὴν σαιξπηρικὸς ἐφημερευτῆς

πνευματικῶς τε καὶ ἠθικῶς ὀφελίμων καὶ εἰς αὐτοὺς καὶ εἰς τὰ τέκνα των, ἢ νὰ σαταλάσῃ πολῦτιμον χρόνον καὶ τὰ χηρῆματά των εἰς διάφορα τυχηρὰ παίγνια καὶ ἄλλας ἐπιβλαβεῖς καὶ ἀλεθρίας ἢ καὶ ἀνουσίας καὶ ἀνωφελεῖς διασκέδάσεις ὡς — κατὰ δυστυχίαν — ἀρ' ἰκανοῦ ἤδη γίνεται ἐν τῇ πόλει ταύτῃ ἥτις εἶθε μόνον νὰ μὴ καταστῇ ποτὲ κατὰ πάντα ἀξία τοῦ Ἑρμοῦ, τοῦ ὁποῖον τὸ ὄνομα καὶ τινες ἀληθῶς ἀξιαγάστους χάριτας εἶχε καὶ ἔχει!" (9 Μαΐου 1868). Ἀνάλογα σημειώνει, ἀλλὰ μετ' ἄλλο πῶς φανερώνει ὅτι τὸ κακὸ ἦτανε λιγότερα ἔντονον στὴ Σμύρνη, ἢ ἐφημερίδα τῆς "Εὐσέβεια"· μαλῶναι τὸ κοινὸ πὺ συγνάζει στὴν Τόμπουλα ἀντὶ νὰ πηγαίνει στὸ Θέατρο. (18 Νοεμβρ. 1869).

Οἱ ἄνωρωποι πὺ στηλιτεῖει ὁ ἄξιος συντάκτης τοῦ νησιοῦ ἦταν, ὡστόσο, τὸ κοινὸ πὺ 'χε νὰ ὑποτάξει, σὲ πολλὰ κέντρα, τὸ ἑλληνικὸ θέατρο, γιὰ νὰ ζήσει καὶ νὰ στερεώσει τὰ βρεφικὰ του βήματα· σ' αὐτὸ τὸ κοινὸ ἐπρόκειτο νὰ προσφέρει τὸν Σαίξπηρ. Ἡ ἐφημ. "Πατρίς" τῆς Σύρου ἀγγάλλεται πὺ μαθαίνει ὅτι θὰ πικηθοῦν ἑλληνικὰ ἔργα καινούρια (4 Μαΐου) καὶ μάλιστα συριανὰ· ὅμως αὐτὴ τὴν ἀγαλλίαση δὲν τὴ δέχεται ἢ "Ἐρμούπολις" (9 Μαΐου), θεωρώντας "ἀνήθικο" ἓνα ἔργον. Συζήτηση, διαφωνίες, ἀλλὰ κίνηση! Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ θέατρο ζωντανεύει! Οἱ δυσκολίες γιὰ τὰ ντόπια ἔργα ἔχουν, λοιπὸν, ἐνὸς αἰῶνα ἱστορία!

Ἡ "Ἐρμούπολις", τέλος, μᾶς ἐπιτρέπει καὶ μιὰ ὥραϊα χάραξιν: μᾶς ἐκθέτει πὺς εἶδε τὸν Σούτσα, Ἄμλετ. Ἡ παράσταση δόθηκε στίς 14 Ἀπριλίου. Ἐννομε τοῦ Σαίξπηρ καὶ τὸ ἔργο του ἠλέκτρισαν τὴ μικρὴ κοσμικὴ κοινωνία· ὁ μεγάλος ποιητῆς γίνεται καὶ σ' ἐμᾶς ἐμπορικὸς, καθὼς κ' ἡ Βαβυλωνία", πὺ τὴν πληθώρα τῶν θεατῶν τῆς εἶχε περιγράψει στίς 2 Μαΐου. Καὶ στὸν "Ἄμλετ" "τὰ θεωρεῖα πασῶν τῶν σειῶν καὶ ἡ πλατεῖα καθὼς καὶ τὸ ὑπερῶν ἦσαν πάντα πλήρη...". Ἡ παράσταση ἄρχισε στίς 8.30' καὶ τελείωσε στὴ 1.30' μετὰ τὰ μεσάνυχτα. Τὸ κοινὸ δὲν τὴ σήκωσε αὐτὴ τὴ διάρκειαν· ὁ κριτικὸς ἀναγκάζεται καὶ σαρκάζει: "...διφοροῖ θεατὰ καὶ δυστυχεῶν οὐχ ἦτρον ἐκ τῶν κατωτέρων τάξεων ἢ ἐκ τῶν ἀνωτέρων ἠκούοντό πως δυσασαχετοῦντες καὶ μεψιμοροῦντες... Ἡμεῖς λυπούμεθα, τῇ ἀληθείᾳ, ὅτι δὲν ζῆ σήμερον ὁ μέγας Σαίξπηρος, διότι δὲν ἀμφιβάλλομεν ὅτι πρὸς χάρον των ἤθελε συντομεῦσαι τὴν ἔσοχον τραγωδίαν του, ἀποκόπτων πράξεις τινὰς, ἢ μέρη τούτων ἰκανὰ, συστέλλον ὡσωδήποτε καὶ περιορίζων... Ἀλλοίμονον... Ἀλλοίμονον... Ἀλλοίμονον!, λέγομεν, ἐὰν δὲν συνηθίσωμεν νὰ ἀκούωμεν καὶ βλέπωμεν τοιαῦτα σπάνια [δὲ θὰ 'χε ξαναπαυγτεῖ Ἄμλετ". ἐκεῖ τὸ "σπάνια" δὲν ἀναφέρεται μόνον στὴν ἀξίαν τοῦ ἔργου] ἀριστοουργήματα, ἐσχόμενοι μάλιστα καὶ ἐπιθυμοῦντες τὴν πολὺν χρόνον διάρκειαν τῆς ἐξόχως διδακτικῆς ἅμια καὶ τερπνῆς παραστάσεώς των! Ἐὰν δὲν μάθωμεν νὰ ἡσυχάσωμεν, καὶ νὰ εὐχαριστοῦμεν ὅλως καὶ μὴ θορυβῶμεν πιντάπασιν καὶ ἐν τῷ θεάτρῳ αὐτῷ ἢ καὶ ἐπουδῆποτε εὐρισκόμενοι..." (18 Ἀπρ. 1868).

"Ἄς ἀναγράψωμε τὰ δυὸ συμπέρασματα πὺ βγαίνουν ἀπὸ τὰ παραπάνω: α') Στὴν περίπτωσιν αὐτῇ τοῦ "Ἄμλετ", τὸ ἔργο παίζεται, πρὸς τιμὴν τοῦ θιάσου, ὀλόκληρον. β') ὅτι τὸ κοινὸ θορυβῶσε· μιὰ ἑκατονταετία πέρασε κὶ ὅμως τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ δὲ φέρνεται πάντοτε καλά, τουλάχιστον ἓνα μέρος του. Οἱ ταξιδιέτριες πίσω-πίσω, ἰδίως στὸ ἐλαφρὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο, οἱ κυρίες μπροστά-μπροστά, στὴν πρόζα, συζητοῦν, κρίνουν δυνατὰ τὸ δυστύχημα μεγαλώνει ὅταν βρεθεῖ κανένας δίπλα σὲ ἡθοποιὸ πὺ νομίζει πὺς ἔχει ἀδικηθεῖ. Ἐπίσης δὲ θὰ 'τανε δύσκολο νὰ δεῖ κανεὶς τενόρο, πὺ δὲν ἔχει ρόλο σὲ μιὰ μελοδραματικὴ παράστασιν, νὰ παίζει κομπολόι· αὐτὸ τὸ χρησιμοποιοῦν κ' οἱ ἀκροατές. Μιλοῦμε συνεχῶς γιὰ τὰ ἐπὶ σκηνῆς ἢ θεατρικῆ βραδυὰ ὅμως γίνεται μετ' ἡσυχίας τῆς πλατείας. Ἰσως διορθωθοῦν αὐτὰ, ὅταν γίνουμε λαὸς μορφωμένους κ' εὐσεβῆς πρὸς τὴν ἔννοια τῆς Τέχνης καὶ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, πὺ θέλουν νὰ προσέχουν τὸ ἔργο, ὕγι τὶς φλυαρίες καὶ τὶς ἐνοχλήσεις.

Ὁ Ἄθων. Σίσυφος ἔπαιξε τὸ φάντασμα καὶ τὸν τιμᾶ ὁ κριτικὸς "ἐνεκα τῆς αξιολόγου στάσεως καὶ κινήσεως καὶ τῆς ὄντως φασματώδους συγκινητικῆς μορφῆς του καὶ τῆς φωνῆς του" — αὐτὸ εἶναι, πραγματικὰ, μιὰ καλὴ πληροφῶρια.

Ὁ Σούτσας "ὡς Ἄμλετος, μέρη τινὰ μάλιστα, μετ' ἄρκετῆς ἐπιτυχίας ἀπαγγέλλας καὶ διὰ μιμήσεως αἰσθητοποιήσας, ἂν καὶ ἐπιθυμητὸν ἤθελεν εἶσθαι καὶ εὐκατῶν νὰ εἶχε φύσει ἦτρον τραχεῖαν τὴν φωνὴν καὶ νὰ μὴ τὴν ἐνέτεινε τοσοῦτον ἐν ταῖς στιγμαῖς τῶν τραγικῶν ἐξάρσεών του, διότι πᾶν μέτρον ἀριστον"... "ὁ δὲ παριστῶν τὸν βασιλέα καὶ ἡ τὴν βασίλισσα παριστώσα [δὲν ἀναφέρει τὰ ὀνόματ'α, δὲν εἶχε πάρει πρό-

γοςμα ὁ κριτικὸς] διεξήγαγον μετ' ἀξιοπρεπεῶς ἐπιτηδειότητος τὸ δύσκολον μέρος των ὡς καὶ ὁ κ. Ταβουλάρης τὸν Λαέρτην καὶ ὁ κ. [δὲν ἔχει τ' ὄνομα] ὡς Πολώνιος. Οἱ κ.κ... (sic) ὡς κεκοροῦνται δὲν ὑπέστησαν πολὺ τῶν ἄλλων, ἀλλ' ἰδιαζούσης μνείας καὶ ἐπαίνου ἐφάνη ἡμῖν, ὡς καὶ πᾶσιν ἀναμφιβόλως τοῖς θεαταῖς, ἀξία ἢ κ. Σοφία Ταβουλάρη ὡς Ὀφέλια διὰ τε τὸ εὐγενὲς τῆς στάσεως καὶ τὸ εὐροθμον καὶ πρόπον τῆς ἀπαγγελίας. "Ὅτε μάλιστα ὑπεκρίνετο τὴν ἡρώϊδα ταύτην παραφρονοῦσαν καὶ ἐμμεῖτο τοσοῦτον ἐπιτυχῶς, ὥστε ἀδιστακτικὸς λέγομεν ὅτι ἐβλέπε τις καὶ ἦκουε τῷ ὄντι τὴν νεορῶν καὶ εὐχαρῶν Ἀγγλίδα παρῶφρον καὶ ἀβιάστως καὶ εὐκόλως ἐφαντάζετο τὸ ἔσοχον πρότυπον τῆς εὐφροῦς ἡθοιοιοῦ, αὐτὴν δηλ. τὴν Ὀφελίαν τοῦ Σαίξπηρου ἀριστοουργήματος". ("Ἐρμούπολις", 18 Ἀπριλίου 1868).

Ὁ ἴδιος θιάσος παίζει στὴν Πόλη στὸ τέλος τοῦ ἐπόμενου χρόνου: "Ἄμλετ" ἀνέβασε στίς 5/17 Δεκεμβρίου. Ἰδοῦ ἡ γνώμη τοῦ ἀνώνυμου κριτικῶ γιὰ τὸ ἔργο: "Τὸ δράμα τοῦτο ἀσθενέστερον τοῦ Ὀθέλλου κατὰ τὴν δραματικὴν οἰκονομίαν καὶ τέχνην, εἶναι πολὺ ἀνώτερον αὐτοῦ κατὰ τὴν σύλληψιν (conception) καὶ κατὰ τὸ ὕψος τῶν ἰδεῶν, προσθέσωμεν δὲ καὶ κατὰ τὴν ποικιλίαν. Ἡ θέσις [= ἡ κυρία ἰδέα] τοῦ δράματος, ἥτις ἐξωτερικῶς φαίνεται λίαν χαλαρὰ καὶ ἐναχοῦ ἴσως οὐδόλως διακρίνεται, ἐσωτερικῶς εἶναι ἰσχυροτάτη, ἐννυπάρχουσα σχεδὸν ὀλοτελῶς ἐν τῷ ρεμβῶδει, μελαγχολικῶ ἀναποφασιστῶ καὶ προληπτικῶ χαρακτῆρι τοῦ Ἄμλετον, ὅστις εἶναι ὁ τύπος τοῦ ἀρχαίου Ἀγγλοσάξωνος. Πάντα τὰ λοιπὰ πρόσωπα ἔχονται ὅπως ἀναδείξωσι τὸν χαρακτῆρα τούτου τοῦ Ἄμλετον, καὶ τούτου ἔνεκα δὲν ἔχουσι τὸ διαφέρειν ἐκεῖνο ὅπερ παρουσιάζουσι ἐν τοῖς ὁμοίαις φύσεως δοῦμασι τῶν κλασικῶν τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα. Ἡ θέσις τοῦ Ἄμλετον εἶναι ὁμοία τῆς τοῦ Ὁρέστον..., ἔχει νὰ ἐκδικήσῃ πατέρα δολοφονηθέντα ὑπὸ σεζύγου καὶ ἀδελφοῦ ἀπίστου· ἀλλ' οὐδ' ὁ βασιλεὺς Κλαύδιος οὐδ' ἡ βασίλισσα μήτηρ τοῦ Ἄμλετον διαδραματίζουσι τὸ μείζον ἐκεῖνο πρόσωπον ὅπερ ὁ Αἰγισθος καὶ ἡ Κλυταιμνήστρα παρὰ τῷ Αἰσχύλῳ, τῷ Σοφοκλεῖ καὶ τῷ Ἐὐριπίδῃ· εἶναι οὕτως εἰπεῖν παθητικὰ πρόσωπα δρώντα οὐχὶ πρὸς κατασκευὴν, ἀλλὰ κατ' ἀπαίτησιν τοῦ δράματος.

Ὁ Ν. Λεκατσῆς στὸν καλύτερο σιειξηρικὸ του ρόλο: Σάνλων



Ἄλλὰ τὸ δράμα τοῦ Σαιξπήρου δὲν περιορίζεται εἰς μόνην τὴν ὑπόθεσιν τῆς ἐκδικήσεως ταύτης. Ὁ μέγας ρομαντικός διαποικίλλει αὐτὸ δι' ἐπεισοδίων, ὅπερ μόνον ἤρκει πρὸς διάπλασιν ἄλλου δράματος. Τὸ ἐπεισοδίον τοῦτο εἶναι ὁ ἔρωσ τοῦ Ἀμιλέτου πρὸς τὴν μῖς Ὠφέλιαν... τοῦτο συνδέει ὁ μέγας δραματοποιὸς μετὰ τῆς κριτικῆς ὑποθέσεως, καθιστῶν συμμάχους τοὺς δύο ἔχθρους τοῦ Ἀμιλέτου, τὸν Λαέρτην καὶ τὸν βασιλέα...". Ὁ Δράμα τοιοῦτον ἀπαιτεῖ... πολλὴν ἐμπειρίαν καὶ ἡ ἐπιτυχία αὐτοῦ ἐφαινότο ἀμφίβολος καὶ μάλιστα, καθ' ὅσον ἀφορᾷ τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀμιλέτου. Πραγματικῶς τὸ πολλαπλοῦν τοῦ προσώπου τοῦτου, ὁ ἀόριστος αὐτοῦ χαρακτήρ, τὸ εὐμετάβολον αὐτοῦ εἶναι φραγμὸς, ὃν κοινὸς καὶ συνήθης ὑποκριτὴς δὲν δύναται νὰ ὑπερπηδήσῃ. Πολλοὶ καὶ ἐν τῇ Ἐδρῳπῇ ὑποκριταί, καλοὶ ἄλλως τε, ἐνανάγησαν... Ἄλλ' ἄφ' ἑτέρου αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀόριστον τοῦ χαρακτήρος δίδει εἰς τὸν εὐσυνειδήτως μελετήσαντα... ἠθοποιὸν τὸ ἐνδόσιμον νὰ διαπλάσῃ νέον τινὰ Ἀμιλέτον διάφορον τῶν τέως διαπλασθέντων καὶ πρόσφορον εἰς τὰς ὑποκριτικὰς αὐτοῦ ἀρετάς. Οὕτω, φέρεται εἶπεν, ἐν τῇ Ἐδρῳπῇ, ὃ μὲν κατέστησε τὸ πρόσωπον τοῦ Ἀμιλέτου τύπον ποιητικὸν καὶ ρεμβώδη, ὃ δὲ, μισάνθρωπον, μελαγχολίαν ἀποπνέοντα, ὃ δὲ ἄλλως. Ὁ κ. Π. Σούτσας ἔλαβεν ὡς βάσιν τοῦ χαρακτήρος τοῦτου τὸ σαρκαστικόν, διαστέλλον αὐτὸ δι' εἰδους ἡμέρον μελαγχολίας· ἴσως ὡς ἐκ τούτου τὸ ποιητικὸν καὶ αἰθέριον τοῦ προσώπου τοῦ Ἀμιλέτου ἐξέπεσαν, ἀλλ' ἄφ' ἑτέρου ἐγένετο καταλληλότερον καὶ προσιωτώτερον τοῖς πολλοῖς. Ὁ κ. Σούτσας ἐξεταζόμενος ὑπὸ τὴν ἄποψιν ταύτην, ἀνέπτυξε πολλὴν ὑποκριτικὴν τέχνην καὶ δυνάμεθα νὰ εἰπωμεν, ὅτι ἂν καὶ κατεβίβασεν εἰς χαμηλότεραν περιωπὴν τὸν Ἀμιλέτον, κατώρθωσεν νὰ καταστήσῃ τέλειον τὸ χαμηλότερον τοῦτο" ("Νεολόγος", 11/23 Δεκ. 1869).

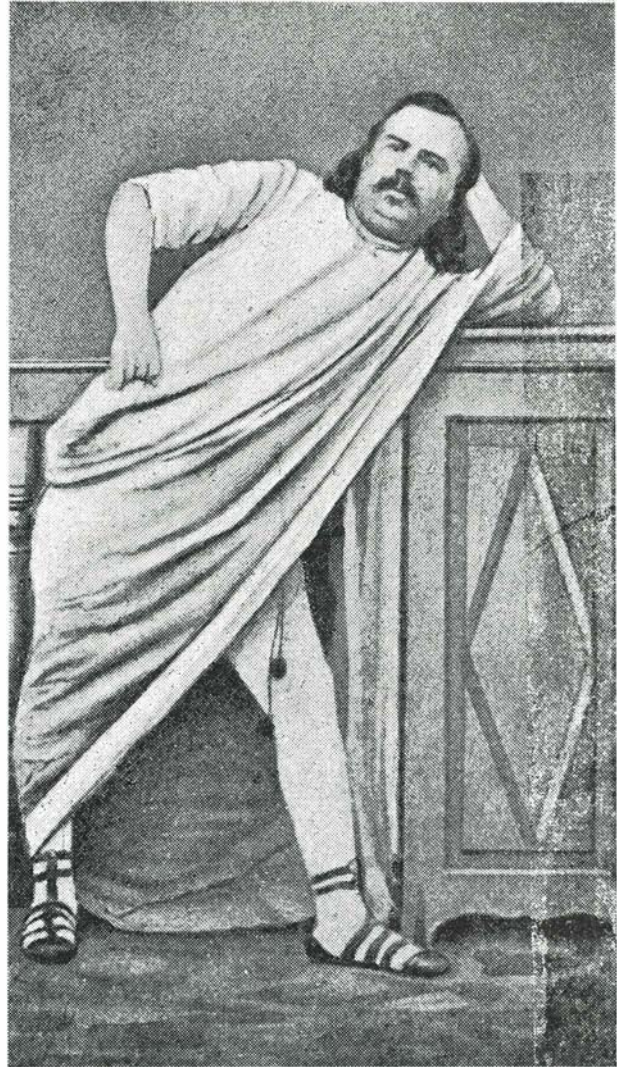
Τὴν ἱκανοποιητικὴν αὐτῇ ἐντύπωση τὴ δίνει ὁ Σούτσας, ἂν καὶ θὰ ἴτανε πιά πενήντα χρόνων καὶ ὄχι λυγροῦς· λέγεται πὺς ἦταν στραβοκάννης καὶ εὐλογηκομιμένος, μεγαλόσωμος καὶ βαρῦς· βέβαια τεχνικὰ μέσα γιὰ νὰ γίνον τὰ πόδια του πύθια δὲν ὑπῆρχαν, οὔτε πάστες γιὰ τὸ δυσαρέστον ἐπιφανείας προσώπου του· σβήγανε ὅμως, πάνω στὴ Σκηνή, τὰ βασικά αὐτὰ ἐλαττώματα μετὰ τὴ μελέτη, μετὰ τὴν πίστη καὶ μετὰ τὸ πλούσιο τάλαντό του.

Ὁ "Ὁθέλλος" παίχτηκε στὶς 16 Δεκεμβρίου. Τὸ δράμα τοῦτου, ὡς καὶ πλείστα τοῦ Σαιξπήρου, παρεκβαίνον πολλὰς τῶν ὁρίων τοῦ πιθανοῦ καὶ ἀποπνέον αἰμοχαρές τι, διατρέπει διὰ τὴν τεχνικωτάτην θέσιν, διὰ τὸ ὕψος τῶν ἰδεῶν καὶ διὰ τὰς ἐξαισίας μεταφορὰς αὐτοῦ. Ὁ εἶθός καὶ γενναῖος, ἀλλ' ἀκαλλιέργητος καὶ εὐπιστος χαρακτήρ τοῦ Μαύρου Ὁθέλλου ἀντιτίθεται ἐπιτυχέστατα πρὸς τὴν εὐφυᾶ μὲν κεφαλὴν ἀλλὰ μαύρον ψυχὴν τοῦ πεπολιτισμένου τέκνου τῆς Βενετίας τοῦ Ἰάγου. Ἀπέναντι τῶν δύο τούτων προσώπων, ἄτινα ἀπορορφῶσι τὴν ψυχὴν τῶν θεωρουμένων, τὸ τῆς Λισδαϊμόνας ὀχραῖα πλείτερον ἤδη τοῦ δέοντος, τὰ δὲ λοιπά, οἷον τὸ τοῦ Κασσιόν καὶ τοῦ Ροδερίκου φαίνονται ὡς νὰ μὴ παρέστησαν [= ὑπῆρχαν, σταθῆκαν δίπλα στ' ἄλλα πρόσωπα] δι' ἄλλο τι, εἰ μὴ ὅπως συντελέσωσιν εἰς αἰματηροτέραν λύσιν.

Αἱ ἀγοραὶ ἐξάγει τοῦ Ὁθέλλου, ἡ φοικώδης ἐν τῇ ψυχῇ αὐτοῦ πάλι μεταξὺ τοῦ διαπύου ἔρωτος ὃν τρέφει πρὸς τὴν ἐγκαταλείψασαν τὸν πατέρα Λισδαϊμόνα καὶ τῆς ἀπαισίας ζηλοτυπίας, ἣν κατὰ σταγόναν ἐπότισεν αὐτὸν ἡ δολιότης τοῦ Ἰάγου, ἀπαιτοῦσαν ἠθοποιὸν λιαν δεδοκιμασμένον. Ὁ κ. Παντελῆς Σούτσας... εἶχε νὰ παλαιῇ, ἐκτὸς τῆς δυσκολίας ταύτης, καὶ κατὰ τῆς ἀναμνήσεως, ἣν κατέλιπεν ἐνταῦθα ὁ περιωπῆμος Ἰνδὸς Aldridge, ὅστις ἐγεννήθη, δύναται τις εἶπεῖν, ὡς Ὁθέλλος. Ὁ Ἕλληνας ἠθοποιὸς γνωρίζων τὰς δυσκολίας, ἐφάνη ἀνόητος ἑαυτοῦ καὶ πολλοὶ οἵτινες ἀνέμενον τὴν ἀποτυχίαν αὐτοῦ ἠναγκάσθησαν νὰ ὁμολογήσωσι μετὰ χαρᾶς ὅτι, καὶ μετὰ τὸν Aldridge, ὁ κ. Σούτσας δύναται νὰ λάβῃ ὑπὲρ ἑαυτοῦ τὴν λευκὴν ψῆφον... Μεγαλύτερον ἔπαινον δὲν δυνάμεθα νὰ δώσωμεν εἰς τὸν κ. Σούτσαν."

Ὁ Aldridge ἐπαίξε Ὁθέλλο στὴν Πόλη, στὶς 16 Μαρτίου 1861, στὸ θε. "Κρυστάλλινον παλάτιον"· οἱ δικοὶ μας παίζον τῶρα στὸ θε. "Ναούμ". Στὶς 19 τοῦ μηνός, στὴν ἐφημ. "Ἀρμονία" τῆς Πόλης μὴ ἐπιστολὴ λογιῶν μιλᾷ γιὰ τὴν κατάπληξιν τοῦ τοῦ προξένου τὸ παίξιμό του καὶ κέντρισε τὴ φαντασίαν του νὰ ὑνερευθεῖ παραστάσεις Ἀρχαίων Ἑλληνικῶν Τραγωδιῶν.

Τὸ πρόσωπον τοῦ πανούργου Ἰάγου ὑπεκρίνεται ὁ κ. Μιχ. Ἀρνωτάκης. Τὸν ἠθοποιὸν τοῦτον ἀνέκαθεν ἐξετιμῆσαμεν διὰ τὸ φυσικὸν καὶ ἀπαρραβίσιον τῆς ὑποκριτικῆς αὐτοῦ· αἱ κινήσεις, αἱ στάσεις, αἱ χειρονομίαι, ἡ φωνή, ἡ ἔκφρασις, τὰ



Ὁ Παντελῆς Σούτσας, πρῶτος διδάξας στὴν Ἑλλάδα Ἀμιλέτ, Ὁθέλλο, Μάκβεθ καὶ Βροῦτο στὸν "Ἰουλίον Καίσαρα", ὅπως ἐμφανίζοντο στὸ δράμα τοῦ Ἀλφίερι "Ὁρέστης"

πάντα, τέλος, ἐν τῷ ἠθοποιῷ τούτῳ εἶναι φυσικὴ ἀπόρροια τῆς καταστάσεως τοῦ προσώπου ὅπερ ὑποκρίνεται. Εἰρωνικός καὶ σαρκαστικός ἐν ταῖς μετὰ τοῦ Ροδερίκου καὶ Κασσιόν συνδιαλέξεσιν αὐτοῦ, ἀφωσιωμένος καὶ εἰλικρινῆς μετὰ τοῦ Ὁθέλλου, συμπαθὴς καὶ εἰνους μετὰ τῆς Λισδαϊμόνας, πικρὸς καὶ ἐκδικητικὸς ἐν τοῖς μονολόγοις αὐτοῦ ὁ Ἰάγος ἀπαιτεῖ πολλὴν ὑποκριτικὴν δεξιότητα πρὸς παράστασιν τῶν διαφορῶν τούτων ἐκφράσεων, αἵτινες πολλάκις διαδέχονται ἀλλήλας ἀκαριαίως· οὐδὲν δ' ἐπιτυχέστερον τοῦ κ. Μιχ. Ἀρνωτάκη κατὰ τὴν ἀκαριαίαν ταύτην διαδοχὴν τῶν ἐκφράσεων τοῦ προσώπου... Πλείτερον δὲν λέγομεν περὶ τοῦ ἀρίστου τοῦτου ἠθοποιῦ, ἵνα μὴ φανῶμεν μεροληπιτοῦντες... Ἡ κ. Σοφία Ταβουλάρη καὶ ὁ κ. Σ. Ταβουλάρης ἐπαίξαν κάλλιστα τὸ πρόσωπον τῆς Λισδαϊμόνας καὶ τοῦ Ροδερίκου. Ἰδιαιτέρως ἐπαῖνον ἀξία εἶναι ἡ κ. Πολυξένη Σούτσα ὑποκρινομένη ἄριστα τὸ πρόσωπον τῆς Αἰμιλίας καὶ μάλιστα ἐν τῇ τελευταίᾳ πράξει". ("Νεολόγος" 20/2 Δεκεμβρ. 1869).

Τὴν σαξέπηρικὴν ἀφθονία τῆς περιόδου αὐτῆς τὴν συμπληρώνει ὁ "Ἰουλιὸς Καῖσαρ". Ὁ "Νεολόγος" ζοδεύει πάλι περισσότερο γῶρον γιὰ ν' ἀναλύσει τὸ ἔργο καὶ τονίζει, φιλάρεσκα, τὴν ἐξάρτησιν τοῦ Ποιητῆ ἀπὸ τὸν Πλούταρχο· ἀναφέρει τοὺς ἠθοποιούς γραμμῆ, μ' ἐπαῖνους, χωρὶς νὰ σταθεῖ ιδιαίτερα στὸ παίξιμο τοῦ καθενός. (13/25 Ἰανουαρίου 1870). Ἡ παράστασις τοῦ "Ἰουλιῦ Καίσαρος" στὰ 1863 ἔχει λησμονηθεῖ τὴν ἐπανάληψή του τὴν ἐμφανίζον οἱ ἴδιοι οἱ ἠθοποιοί. Σ' ἔξη χρόνια εἶχε θαμπώσει ἡ γενναία προσπαθία

της χρονιάς εκείνης· αυτό θα πει άγουρος θεατρικός πολιτισμός και υπανάπτυκτος: 'Ο καθένας φαντάζεται πως τὰ γεγονότα άρχίζουν την ώρα που τὰ πρωτοβλέπει εκείνος. 'Όμως τρία χρόνια δέν είχαν σβήσει την άνάμνηση του 'Ινδού 'Οθέλου· θα συναντήσουμε παρακάτω την περιφρόνηση προς τους 'Ελληνες σαιξπηριστές ήθοποιούς μπροστά στους ξένους. "Άμλετ", "Οθέλλος", "Ιούλιος Καίσαρ", "Μάκβεθ", είναι λοιπόν τὰ έργα όπου γυμνάζουν τις δυνάμεις τους οι τρεις βασικοί συντελεστές της θεατρικής γαρᾶς: ήθοποιός, κείνος, κριτικός. "Άς μη τὸ ξεχνούμε. Είναι σπουδαίο για τὴ δραστηριότητα την πνευματική ὁ Σαίξπηρ τῶν άρχῶν του θεάτρου μας.

'Η "Ερμούπολις", παρά τις πληροφορίες που μάς δίνει, τις τόσο χρησιμες για νὰ μποῦμε κάπως στὸ νήμα της εποχής, σχετικά με τὴν έριμνεία του "Άμλετ" δέ μάς βεβαιώνει περιγράφει, θαυμάζει, σταματάει και στὴν ουσιαστική λεπτομέρεια για τὴ φωνή του πρωταγωνιστή, που ὅμως δέν είναι ειδικὸ γνώρισμα της σαιξπηρικής του άσχολίας: τὰ προβλήματα, γύρω ἀπὸ τὸ Δανὸ πρίγκιπα, δέν είναι, για τὴν ώρα, γνωστά στὸ νησί. 'Ο κριτικός του "Νεολόγου", μάς βοηθάει περισσότερο ἢ Πόλη ἦταν μιὰ τεράστια πρωτεύουσα με αξιόλογη πνευματική κίνηση — τὴν ελληνική έννοούμε — είχε και χαρᾶχτρα διεθνικό· τὴν έπισκεπτόντουσαν και μεγάλοι δραματικοί — ἔχι μόνον μελοδραματικοί — καλλιτέχνες. Κρίνοντας λοιπόν ὁ "Νεολόγος" τὸν "Άμλετ" και τὸ Σούτσα μάς δίνει, ἄς είναι και σὲ λίγες γραμμές, δυὸ σπουδαία σημεῖα: α') ὅτι ὁ Σούτσα δέν έβγαίνει στὴ Σκηνή μόνο με τὸ τάλαντό του, ἀλλὰ είχε στοχασμὸ και θέληση να κοιτάξει βαθύτερα τὸ ρόλο ὥστε νὰ τοῦ δώσει κάτι ουσιαστικὸ ὅσο μπορούσε στὸν ἥρωα, τὸ "σαρκασμὸ" π.χ. και β') πὼς ἡ Κριτική της Βασιλεύουσας είχε τὸν αξιοσημείωτο και συλλάβει και νὰ τὸ εκφράσει τὸ νόημα του Σούτσα και τὴν προσπάθειά του, που ἄλλιῶς θὰ ἴμενε προσωπική δουλειά του ἄριστου ήθοποιού, αντίληπτή μονάχα ἀπὸ τοὺς καλύτερους συναδέλφους του και ἀπὸ κανέναν υφαισθητὸ κατὴ τὸν θά ἔχει πάρει τὴ δημιουργία μαζί του, στὸν ἄλλον κόσμο. 'Ο κριτικός κατορθώνει νὰ κάνει τὸν πρωταγωνιστὴ νὰ υφίσταται, για ἔλους ἑμᾶς, για πάντα· μπορεί κ' ἐκείνος ἔτσι νὰ ὑπάρχει εἰς τὸν ἰδεῶν τὴν πόλιν. 'Επὶ πλόν, μάς υποχρεώνει νὰ τιμοῦμε περισσότερο τὸν Σούτσα και μάς υποβάλλει τὴ φυσιογνωμία του σάν τωρινή, ἀπὸ ἐκείνος ἀπλοποιούσε, ἐξανθρόπιζε, έφερον κοντὰ στοὺς θεατὲς τὸν υψιπετὴ ἥρωα, στὸ πλῆθος: ἂν και τὸ γεγονὸς μπορεί και νὰ μὴν είναι ἀπόλυτα ὅπως θὰ τὸ ποῦμε, θὰ γοητεύσει, φαντάζομαι, τὸν ἀναγνώστη, ἂν προσθέσουμε πὼς ὁ πρῶτος "Έλληνας Άμλετ και ὁ τελευταῖος, για μάς, ὁ Μινωτῆς, δίνουν τὰ χέρια και συμφωνοῦν, παρά τὰ ἑκατὸ χρόνια που τοὺς χωρίζουν, ἀπὸ και ὁ τωρινὸς ἀπλουστεύει, καθὼς λένε.

Με τὸν Διον. Ταβουλάρη δὲ θὰ μπορούσε νὰ συμφωνήσουν οἱ σοφοὶ πρωταγωνιστὲς τοῦ καιροῦ μας, ἢ 'Ελένη Παπαδάκη, ὁ Γιῶργος Παππᾶς, ὁ Γιῶργος Γληνὸς π.χ. "Άν μάλιστα γινόταν ἕνα συνέδριο τῶν πρωταγωνιστριῶν τοῦ 19ου αἰῶνα, ἢ 'Ελένη Παπαδάκη θὰ ἴμενε μόνη, ἀκατανόητη ἀνάλογες κυρίες, πρῶτες, "έσωτερικὲς", γραμματισμένες και μορφωμένες, που νὰ γονιμοποιῶν τὸ τάλαντό τους με τὸ νοῦ τους, δέν είχε τὸ ελληνικὸ θέατρο στὸ παρελθόν· εὐτυχῶς δέν θὰ εἶν' ἔτσι στὸ παρόν· δέν θὰ ἴναι και στὸ μέλλον· δέν είναι δύσκολο νὰ συναντήσει κανένας νεάνιδες, που σπουδάζουν ἀκόμα, με γερὸ ἐξοπλισμὸ μελέτης και διάνοιας. Σχετικὰ με τὰ περασμένα, μὲλις τελευταῖα, στίς ἀναδιφῆσεις του ἴδιου ὑλικού, ξεχώρισα δευτέρους και τρίτες, μιὰ κόρη ήθοποιῶ, τοῦ καλοῦ ὅπως λέγεται κίςμου, γραμματισμένη, τὴν 'Ελένη Αὐγερινού, στὸ θίασο τῶν Σούτσα - Ταβουλάρη στὴ Σμύρνη (1874 - 75). 'Εδωσε δυὸ διελέξεις (αἰθουσα τοῦ 'Ομίλου "Όμηρος") με θέμα "περὶ θεάτρου και ἐπιτροπῆς αὐτοῦ" (11 Δεκεμβρ.) και "περὶ δράματος..." (15 Φεβρ.)· ἡ ὁμιλήτρια δὲ φαίνεται ὅτι θὰ ἴταν σπουδαία ήθοποιός· ἢ έφημ. "Ιωνία" τὴν ἀνεβάζει στὰ οὐράνια και δημοσιεύει εὐρύτατες περιλήψεις τῶν ὁμιλιῶν της· ὡ, ἢ συμπάθεια μερικῶν διαβασμένων πρὸς μερικούς διαβασμένους ἀστέρες που ἀνατέλλουν! Καλύτερα, ὅμως· μάθημα και για τὴ μόρφωση μιᾶς ήθοποιού, σὲ τόσο μακρινὸ διάστημα χρόνου! 'Αστὸσο, ἢ "Ιωνία" είχε δηλώσει (11 Σεπτεμβρ.) πὼς δέν είναι ὁπαδὸς "τοῦ δημοσιογραφικοῦ πατάγῳ" εἰς πρὸς τὰς θεατρικὰς παραστάσεις οἷτε ἐνασημενζόμεθα εἰς ἀκαλύσεις και ἐπικρίσεις τῶν ἀπὸ σκηνης διδασκομένων...". Καὶ πραγματικὰ, ἐλάχιστα παρακολουθεῖ τις ἐργασίες του θίασου που ἴφυγε περὶ τὰ τέλη Φεβρουαρίου.

'Η παρατήρηση του Συριανοῦ κριτικού για τὴν έντονη κ'

ὑπερβολική ἀπαγγελία του Σούτσα, δέν ἀναφέρεται βέβαια, σὲ κάτι ἰδιαίτερο του ήθοποιού· αὐτὸς ἦταν ὁ βασικὸς ρυθμὸς της ελληνικής θεατρικής ὁμιλίας, με πηγὴ τὸν πλατύτατα διαδομένο χαρακτήρα του ρομαντισμοῦ, του μεγάλου κινήματος που για μάς ἐδῶ ξεκίνησε χτυπητὰ με τις μεταφράσεις δραμάτων του Β. Οὐγκῶ και που ἦταν τὸ βάρη για νὰ διαμορφωθεῖ ἢ καθαρῶν (1861) με τις μεταφραστικὲς ἐργασίες του Ι. Ραππάρχη. (Δὲς και στὴ σ. 39 της "Ιστορίας...") μας, παράγραφος τρίτη). Σὲ μερικές στιγμές, στίς κορυφώσεις, οἱ ήθοποιοί — ὁ Σούτσας ἐδῶ — κραυγάζανε περισσότερο για νὰ ἐντυπωσιάσουν, μέχρι τὴ βραχνάδα, περιστασιακὴ στὴν ἀρχὴ και, σὲ λίγο, μόνιμη. 'Αξίζει τὸν κόπο νὰ προσέξει κανένας τὸ παρακάτω ἀπόσπασμα· ὑπογραμμίζει ἀπὸ τὴν κατὰσταση, με πάρα πολλή, ὁμολογουμένως, εὐγένεια και τρυφερότητα· θὰ ἴταν, ἀλήθεια, κάπως δύσκολο νὰ τὴ διαθεῖ, μ' εὐχαρίστησή της, ἢ Κριτικὴ τῶν ἡμερῶν μας: "Παρατηροῦμεν εἰς τοὺς ήθοποιούς ὅτι είναι δυνατὸν νὰ ἐκλείψωσι μικραὶ τιμες ἐλλείψεις αὐτῶν, ὡς, λόγου χάριν, τὸ ἔπαινον και ἐξημμένον της ἀπαγγελίας ὅπου δέν πρέπει [Σημ. ἄρα ἔπρεπε ἐκείνου] καὶ τινα ἄλλα, ἐὰν σπουδάσωσι καὶ σχηματίσωσι τὸ πρόσωπον [= τὸ ρόλο], ὅπερ μέλλουσι νὰ ὑποκριθῶσιν". 'Η μελέτη τῶν ήθοποιῶν πρέπει νὰ γίνεται "ἐπὶ τοῦ συνόλου του χαρακτήρος [τοῦ ρόλου] μᾶλλον ἢ ἐπὶ τῶν μερῶν. Θεωροῦντες τὴν ἐπιτυχίαν ἐν τῷ μερῶ, ἄλλοιούτες πολλὰς ἐν ἀγνοίᾳ ὀλόκληρον τὸν χαρακτήρα, ἐν ᾧ ἂν ἐσχημάτιζον πρῶτερον ἐν τῷ νῶ τὴν ὀλίγην ἰδέαν του χαρακτήρος, ἀμόλοχος ἤθελον τύχει της ἐν τοῖς μερεσιν ἐπιτυχίας". ("Νεολόγος", 11/23 Δεκεμβρ. 1869). Μόνον ἀπληροφόρητος για τὸ θέμα του δὲ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ ὁ κριτικός!

'Η λέξη σαιξπηρισμὸς τὸ ξέρουμε τί θὰ πει ἄς τὸ ξαναποῦμε· σημαίνει, βεβαίως, τὴν πνευματικὴ ἐνέργεια που ἔχει ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, σχετικὰ με τὸ συγγραφικὸ τομέα, κυρίως ὅμως, σ' αὐτὰ τὰ χρόνια που βρισκόμαστε, ὅποτε ἀστέρας είναι ὁ Σούτσας, τὴ λέξη τὴ συναντᾶμε σὲ μιὰ ἀπρόβλεπτη χρῆση της, νὰ εκφράζει αὐτόν, ἀκριβῶς αὐτόν, τὸν έντονο τρόπο του παίξιματος και της ὁμιλίας τῶν ήθοποιῶν μας, που μόλις εἴπαμε.

'Ο θίασος τῶν Σούτσα — Ταβουλάρη, ἄρχισε στὴν Πόλη στίς 13 'Οκτωβρ. 1869 με τὸν "Κλαβίγιον" του Γκαίτε. 'Ο "Νεολόγος" δυσαρεστεῖται για τὴν ἐκλογή· πιστεύει πὼς ἡ ρομαντικὴ καταγωγή του είναι κάτι που δέν ταιριάζει στὴν ελληνική ψυχὴ· θεωρεῖ ἐκδήλωση παρακμῆς για τὴν Εὐρώπη τὴ στροφή της πρὸς τὸ ρομαντισμὸ και τὴ μοιραία ἐξάρτησή της ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ. Τὸν πνίγει ἀγανάκτηση και φρίκη γι' αὐτὴ τὴν ἥθικὴ κατὰπτωση τὴν κινήμενη ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ, ἀπὸ τὴν κυριαρχία του πάθους και τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα ελληνικὰ πρότυπα και ἀπὸ τὴ ἡρεμὴ ἐγκράτεια της ἐκφρασῆς τους· ἐπικρίνει τὴ Γαλλικὴ Σκηνή που ἔξεγασε τὴν παράδοση του Ρακίνα και του Κορνήλιου και ἀκολούθησε τὰ καινὰ δοκίμια που έφεραν τὸ Βρετανὸν στὴ θεοποίηση· ὅλα τὰ παρακλάδια, ὅσα ξεκινῶν ἀπὸ κείνον, ἰδίως τὰ μυθιστορηματικὰ, τὰ περιπετειώδη δράματα καὶ βρίσκαι γελοῖα, ψεύτικα, ὑπερβολικὰ. Αὐτὰ — και δέν έχει τελείως ἄδικο — δημιουργοῦν τις ὑπερβολές· τις κραυγὲς λιπόν, τὸ έντονο παίξιμο, τὸ βραχνάσμα — που νὰ ξέρουν τότε τὴ διάτα τῶν φωνητικῶν χορδῶν οἱ δικοί μας; — τὰ ὀνομάζει "σαιξπηρισμὸ" τῶν ήθοποιῶν.

Νὰ μιὰ ἐπίθεση ἐναντίον του Σαίξπηρ ὀργανωμένη σὲ ὄνομα της ἀνάμνησης τῶν ἀρχαίων, ἐνὸς λαοκισμοῦ που ἄνθεϊ προετοιμάζοντας τὴν ἐπιγράτση της καθαρῶν σάν ἰδεολογίας. Πρόκειται για μιὰ φρέσκια ἰδεολογικὴ ἐκφραση· ἀρχίζει με τὴ "Μερόπη" του Βερναρδάκη, ὅταν ἐκείνος ἀρνῆθηκε τὴν ἐπίδραση του Σαίξπηρ, τὴν ὀλόβωλη στὴ "Μαρία Δοξαπατρή". Εἶχε μεταμεληθεῖ για τὴ σαιξπηρομανία του, καθὼς ρητὰ τ' ὀμολόγησε στὸν πρόλογο της β' ἐκδοσῆς της "Μερόπης" (1903, "Δράματα", σ. 135...). 'Υπῆρχε ὅμως τὸ κείμενο τοῦ 1858, ὁ πρόλογος της "Μαρίας Δοξαπατρή", και, παρά τὴ "Μερόπη" τὴν ἀντισαιξπηρική, στὸ φαινόμενο τουλάχιστον — κάτω ἀπὸ τοὺς στίχους της ρεῖ τὸ ρομαντικὸ ποτάμι του Σίλλερ — ὁ Σπυρ. Βασιλειάδης, στὴν ἐκδοση του δράματός του "Οἱ Καλλέργαι" ἀντιπαραβάλλει τὴ σεμνότητα και τὸ συγκρατημὸ τῶν ἀρχαίων 'Ελλήνων με τὸν ἀσυγκράτητο ρομαντικὸ χείμαρρο του Σαίξπηρ. 'Εδῶ βλέπει τὸ φράς νομίζω στὰ ελληνικὰ, ὁ παραλληλισμὸς του 'Ορέστη με τὸν "Άμλετ. 'Απήχηση του Βασιλειάδη ἀποστελοῦν οἱ γνῶμες του Πολίτη κριτικού· μιὰ χτυπητὴ ἀπόδειξη για τὴ "σαιξπηρική βλάβη", είναι ὁ Σούτσας· στὸ ρομαντικὸ "Κλα-

βίγλιον” έπαιξε τόν Βωμκρσαί, “ ύπερβολών τὸ μέτρον ἐν ταῖς κινήσει καὶ ἐν τῇ φωνῇ ἥτις κατήνησε βραχνόδης ὡς ἐκ τῶν προσπαθειῶν νὰ τηρήσῃ αὐτὴν εἰς τὴν ὑπᾶντην” ἀναγνωρίζει ὅμως εὐγενικὰ καὶ τίμια: “Ανευ τῶν ὑπερβολῶν τούτων ὁ κ. Σούτσας εἶναι κάλλιστος ἠθοποιός”, (16/28 Ὀκτωβρ. 1869). Εὐλόγα — σχετικά — με τὶς κλασικιστικὲς τοῦ ιδέες — θεωρεῖ τὴ “Μερόπη” ὡς ἀνάπαυση κ’ εὐτυχία πνεύματος κ’ ἐπιμένει νὰ θαυμάζει τὸν Ἀρνωτάκη στὸ ἤθερο καὶ “φυσικό”, καθὼς ταιριάζει σὲ κωμωδία, παίξιμό του στὸν “Ταρτούφο” καὶ τὸν ἐξορκίζει νὰ “ἐπιμείη ζητῶν τὴν ἐπιτυχίαν ἐν τῷ ἀληθεῖ καὶ φυσικῷ” τῇ δικῇ του προτίμησιν τὴν πλαταίνει μὲ τὸ νὰ βεβαιώνει πὼς τὴν παραδεχότανε τὸ κοινὸ μὲ συγκίνησιν καὶ πὼς ὀλόκληρο ἦταν “κλασικιστικὸ” καὶ πὼς περιφρονῶσε τὶς κραυγὰς κομψῆ, πραγματικά, εἶναι ἡ φράση τῆς εὐνοίας πρὸς τὸν Ἀρνωτάκη, τὸ φορέα τῆς “φυσικότητος” διὰ τοῦ Μολιέρου, πὼς “ἐδεδέασε ὑπὲρ αὐτοῦ τὰς ψήφους τῶν θεατῶν”! “Ἐδεδέασε”! Ἀγωνίζεται καλὰ ὁ Κωνσταντινουπολίτης!

Καὶ τόσος εἶναι μέσα του ὁ ἀντιαιζητηρισμὸς αὐτός, πού ὅταν παίχτηκε στὴν Πόλιν ἡ “Μαρία Δοξαπατρῆ”, ἔγραψε γι’ αὐτὴν: “ὄζει σαίξπηρισμοῦ”, ὅπου τὸ “ὄζει” δὲν ἀποτελεῖ διαπίστωση σωστή, καθὼς τὸ ξέρεי ὁ κόσμος ὅλος, ἀλλὰ ἐπίθεσιν.

Γιὰ τὸν Ὁθέλλο, ὁ “Νεολόγος” μᾶς πληροφορεῖ ὅτι ὁ Σούτσας ἔπαιξε καλὰ καὶ περικαλὰ, ὅτι πλησίασε μιὰ διασημότητα στὴν ἐπιτυχία, ὅμως μὲ τοὺς θαυμασμοὺς δὲ μαθαίνει κανεὶς τίποτα τὸ οὐσιαστικόν· εὐγνωμοσύνη μπορεῖ νὰ τοῦ χρωστᾶμε γιὰ τὶς πληροφορίες του σχετικά μὲ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἀρνωτάκη στὸν Ἰάγο. Ἴσως νὰ μὴν ἐγκρίνομε τώρα ἐμεῖς, ὕστερ’ ἀπὸ τὸν Φῶτο Πολίτη καὶ τὸν Κατσόλη, τὴν ἀντίληψιν πὼς ὁ Ἰάγος εἶναι ὁ τυπικὸς “ραδιοῦργος”· πλουτίζει ὅμως ὁ κριτικὸς· τίς γνώσεις μας σχετικά μὲ τὸν τρόπο πού ἔπαιξε

Δημοσθένης Ἀλεξιάδης, ἐρμηνευτῆς τοῦ Ὁθέλλου, ὅπως ἐμφανίζεσταν τὴν ἴδια ἐποχὴ στὴ “Λουίζα Μύλλερ” τοῦ Σίλλερ



ὁ λόγος, καί, σίγουρα κλασικιστῆς, ἠθοποιός, ἤθεμα δηλαδὴ καὶ “ἀντιαιζητηρικὰ”· τοῦ ἀναγνωρίζει τὸ “ἀπαρβαρίαστον”, τὴν “φυσικότητα” δηλαδὴ, ποῦ, βέβαια, τὴν ἐννοεῖ στὰ πλαίσια τῆς διαφορᾶς πού ἔχει ἡ “Μαρία Δοξαπατρῆ” ἀπὸ τὴ “Μερόπη”· δὲν πρόκειται γιὰ τὴ “φυσικότητα” τοῦ νατουραλισμοῦ, αὐτὴν πού χρησιμοποιοῦμε ἀπὸ τὸν Παντόπουλο καὶ ἄλλους δημοτικιστῆς — ἠθογράφους, πῆρε τὴν ἐπίσημη καθιέρωσή της μὲ τὴ “Νέα Σκηνή”. Τούτῃ τῇ σειρά τὴν παραβλέπει ὁ Λάσκαρης καὶ τὴ “φυσικότητα” τοῦ Ἀρνωτάκη καὶ τοῦ ἔξοχου Δημοσθ. Ἀλεξιάδῃ στὸν “Ἰωσία τὸν ἀκτοφύλακα” τῇ θεωρεῖ σὰν ἐκεῖνη πού προανάγγειλε τὸν Χρηστομάνο στὰ 1877. Τὴν ἀντίληψιν αὐτῇ τῇ γράφει στὸ μικρὸ του πρόλογο, στὴν ἐκδόσιν τοῦ ἔργου (Φέξης, 1905). Ὁ Λάσκαρης ἐπιχειρεῖ νὰ ἐλαττώσει τοὺς νεωτερισμοὺς τοῦ Χρηστομάνου, πᾶνω στὴν ἀκμὴ του, σὰ νὰ ἔτανε δυνατὸ νὰ γίνει λόγος θετικὸς γιὰ νατουραλισμὸ στὴν Ἑλλάδα τόσα χρόνια νωρίτερα! Ὁ ἀρχιμύστης εἶχε παραμερίσει καὶ τὸ Λάσκαρη, μαζὶ μὲ ὅλους τοὺς ἄλλους τῆς πνευματικῆς δεξιᾶς πού τὸν εἶχαν περιτριγυρίσει, γιὰ ν’ ἀπελευθερώσει τὸ σπουδαῖο θεάτο τοῦ ἀπὸ τὴν περίπτυσή τους. Ὁ Ἰωσίας, ἄλλωστε, ἦταν ἀκτοφύλακος· ἀρχίζει σὲ μιὰ φτωχὴ ταβέρνα· δὲν εἶναι Ὁθέλλος· μιλάει ἀπλὰ καὶ πολὺ σωστὰ τὸν ἐρμηνεύει ὁ Ἀλεξιάδης, παίζοντας ὅμως Ὁθέλλο δὲ θὰ ἔταν διαφοροτικὸς, ἀφοῦ ἄλλωστε δάσκαλός του ἦταν ὁ Σούτσας.

Ὁ Π. Σούτσας ἔφυγε ἀπὸ τὴ ζωὴ στὰ 1875· ἦταν, ἀλήθεια, ἕνας πλήρης ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου. “Λατάνη τῶν ἐν Ἀθῆναις Ἑλλήνων ἠθοποιῶν” τοῦ ἔγινε μνημόσυνο στὶς 22 Ἰουνίου τῆς ἴδιας χρονιάς, θρησκευτικὸ μαζὶ καὶ φιλολογικόν· μίλησε — ὀλόκληρη διάλεξη — ὁ Δημοσθ. Ἀλεξιάδης· μὲ τὴ ρομαντικὴ φρασεολογία τοῦ καιροῦ εἶπε ἀληθινὸς χαρακτηρητισμὸς: “Ἡ ἑλληνικὴ σκηνὴ ἐτραυματίσθη καιρίως. Ἡ Μελοπομένη καὶ ἡ Θάλεια ἐστερηθήσαν ἐνὸς τῶν εὐλαβετέτερων λειτουργῶν αὐτῶν τὸ ἐθνικὸν ἤθετρον ἀπόλασε τὸν ἰσχυρότερον μοχλὸν του, ἡ χορεία τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν τὸν γενικὸν ἀρχηγὸν αὐτῶν”. ὁ λόγος τυπώθηκε σὰν πρόλογος στὴ διασκευὴ του στὸν “Ἀρχοντοχωριάτῃ” (1876) καὶ ἐξχωριστὰ εἶν’ ἕνα συγκινητικὸ κείμενο καὶ μιὰ — ἡ πρώτη, βέβαια — ἀνασκόπησιν τῶν ἀγώνων τοῦ νεοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου ὡς αὐτῇ τῇ στιγμῇ. Δὲν τὸν ξεχάσανε γρήγορα. Ὅταν ὕστερ’ ἀπὸ χρόνια, ξαναπαυχτήσανε οἱ “Μυλωνάδες”, πού ἐκεῖνος εἶχε διασκευάσει καὶ κραάει καὶ ἐπιβάλει στὸ δραματολόγιο, ὁ “Ραμπαγάς”, περιοδικὸ ὄχι τυχαῖο, θυμᾶται τὸ παίξιμό του σ’ αὐτοὺς, “ὡν τὸ πρῶτον πρόσωπον διέπλεσε θαυμασίως ὁ πατριάρχης τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν Σούτσας, ὁ ἀμίμητος ἐκεῖνος Μπαρμπα - Γιῶργης — ὁ ρόλος του στοὺς “Μυλωνάδες” —, ἐνῶ ἦτο τόσον ἀπαράμυλλος ὡς Ὁθέλλος, ἀξέχαστος ὡς Ἐξηταβελώνης καὶ ἀθάνατος ὡς Δὸν Καίσαρ τοῦ Βαρζάν” (3 Ἰουλ. 1880) — ὑπογραμμίζει ὁ “Ραμπαγάς”. Ὁ Σούτσας δὲν ἄφησε πίσω του τὴν ἀνάμνησιν μόνο τῆς ἠθοποιίας του καὶ τῆς καλῆς του καρδιάς σχετικά μὲ τὴ διοίκησιν παρά, καθὼς ἦτανε πρεσβύτερος — εἴκοσι τόσα χρόνια — καὶ ὀλοκληρωμένος πιά μὲ γνώσεις καὶ μὲ σοβαρότητα, σάθηκε τὸ πρῶτο ἑλληνικὸ πρότυπο γιὰ τοὺς ἠθοποιούς πού τὸν εἶχαν τριγυρίσει. Καὶ ὁ Διον. Ταβουλάρης καὶ ὁ Ἀλεξιάδης ἦσαν θιασάρχες, μὲ συγκροτήματα δικὰ τους, ἀλλὰ, βέβαια, ἐκεῖνοι εἶχαν πρότυπο γιὰ τὸν Ὁθέλλο γιὰ καὶ τὸν Ἀμλετ πού, ὅπως τὸ ξέρουμε, τοὺς εἶχε δημιουργήσει πρῶτος· ὅλος ὁ 19ος αἰώνας, καὶ τὰ κατάλοιπά του στὸν 20ῦ, οἱ “μικρότεροι” ἀπὸ τοὺς συνεργάτες του, τὸν ἔχουν ὀδηγῶ. Ὁ πιὸ γυναικὸς ἀπ’ αὐτοὺς εἶναι ὁ Ἀντ. Τασόγλου, “ἀστήρ”, ἀν ὄχι σὲ μεγάλα κέντρα πρῶτος, τουλάχιστον στὴ Χίο π.χ. ἢ σὲ συνοικίες τῆς Πόλης. Θὰ ὑπενθυμίσομε καὶ τώρα ὅτι μᾶς ἔτυχε νὰ ποῦμε καὶ στὸ προηγούμενο τεῦχος γιὰ τοὺς μεταφραστές. Ἡ ἀναγραφὴ στὸ τεῦχ. 13 πληθώρας ἠθοποιῶν πού ἔχουν παίξει Σαίξπηρ, μᾶς ἐπιτρέπει τὴν αὐστηρὴ ἐπιλογή ἀνέχουσαν τρεῖς: πρῶτος, ὁ Διον. Ταβουλάρης (1839 - 1928).

Ὁ Ἀλεξιάδης (1838 - 1916) ἦταν σημαντικὸς ἠθοποιός καὶ θὰ ἔχε ὁ Ὁθέλλος του τὸν δικὸ του, τὸν προσωπικὸ χαραχτήρα, δὲν ἀπασχόλησε ὅμως τὸ θαυμασμὸ τῶν συγχρόνων του ὁ ἄξιος ἐρμηνευτῆς τοῦ “Ἰωσίου τοῦ ἀκτοφύλακος” (Ἰωσίας καὶ Δὲ Σαιν Ρενῶ ἀργότερα) καὶ τοῦ “Γουλιέλμου τοῦ ἀχθοφόρου” (Ναύαρχος). Ὅσα ἱστοροῦμε στηρίζονται μονάχα, σὲ γραπτὰς πηγὰς ποτὲ σὲ προσωπικὴ μας ἐμμονὴν ἰδέα ἢ προτίμησιν.

Ὁ Ταβουλάρης δὲν διαδέχθηκε ἀπλῶς τὸν Σούτσα στὴν ἡγεσία τοῦ “Μενάνδρου”, προχώρησε πιὸ μπροστὰ μὲ τὸ νεωτεριστικὸ του πνεῦμα πού τοῦ τό δινε καὶ ἡ νεώτερη ἡλικία του



Ἡ ἔρμηνεύτρια σαιξπηρικῶν ρόλων Αἰκ. Βερόνη, ὡς Ὀφηλία

καὶ τὸ φυσικὸ του: Ἀντίθετα μὲ τὴ σιωπηλὴ στοχαστικότητά του Σούτσα, ποὺ δὲν ἦταν ὠραίος, ὁ νέος θιασάρχης εἶχε ὁμορφιά, διπλωματικότητα, κοσμικὴ διάθεση, δραστηριότητα, πλουσιότερο καὶ πιὸ εὐαίσθητο καὶ πολύμορφο τάλαντο, τόσο ποὺ διασωζόταν γοητευτικὸ καὶ στὰ 1904, ὥστε ἀνάγκασε τὸν Ξενόπουλο νὰ τοῦ πλέξει τὸν ὕμνο στὸ περ. "Παναθήναια", (31 Ἰουλ.). Ὁ νέος θιασάρχης εἶχε σχέσεις μὲ ξένους μεγάλους ἠθοποιούς, τοὺς ἀντίκρυζε σὰν ἴσος μὲ ἴσον, ἔλαμπε, στὶς Παροικίαις κυρίως, κολάκευε τοὺς ὁμογενεῖς ἢ ἀκτινοβολία του, ἔκανε ἀπαγγελίες δικῶν του ποιημάτων, στὸ "Σεράπειον" π.χ. τῆς Ἀλεξανδρείας, μὲ πατριωτικὰ θέματα (1881—11) καὶ 12 Φεβρ. — (ἔφ. "Ὀμόνοια"). ἤξερε τὸ Θέατρο ἀπ' ἔξω, σ' ὅλες του τίς εἰδικότητες, ἔπαιζε καὶ σὲ μεγάλο γαλλικὸ θίασο ποὺ τὸν εἶχε φέρει, ἐπιχειρηματίας ὁ ἴδιος, ἀπὸ τὸ Παρίσι καί, πρὸ παντός, τιμοῦσε τὴ δουλειά του ἢ παράστασή του ἦταν θρησκευτικὴ τελετὴ. Ἀγαποῦσε καὶ πρόβαλε τοὺς ἠθοποιούς του, ὑποχωροῦσε κ' ἔπαιζε μικρὸ ρόλο ἐκεῖνος καὶ παραχωροῦσε τοὺς μεγάλους στοὺς ἀρμοδιότερους. Ἐθέρμανε τὸν Δ. Κοτοπούλη (1848—1919) καὶ τὸν Γ. Πετρίδη (1905) καὶ ἄλλους ποὺ μαθητέψανε κοντά του σὲ μικρότερους σαιξπηρικούς ρόλους ὅπως ἐκεῖνος εἶχε παίξει τὸ Λαέρτη δίπλα στὸν Σούτσα. Ὁ "Μένανδρος" ἦταν συνεταιρικός, ἀλλὰ ἡ πειθαρχία τοῦ θεάτρου μας, γενικά, τοὺς ἔκανε τοὺς συναδέλφους του νὰ σκύβουν μπροστά του, ἀναγνωρίζανε τὴν ἀρχὴ τοῦ ἐνὸς ἀνδρός, τὴ δική του. Καὶ τοὺς ἐλάχιστους τοὺς ἀγαποῦσε. Δὲν εἶχαν ξεσπάσει γνωστοὶ τσακωμοὶ ἀναμεταξύ τους καὶ οἱ νεαροὶ τοῦ συγκροτοῦσαν, σὲ λίγο, δικούς τους θιάσους καὶ ἔκταντο γύρω ἀπὸ τὸν Σούτσα. Ὁ "Αλεξιάδης" φαίνεται πὼς ἦταν ἐκεῖνος ποὺ σήκωνε τὰ λιγότερα καὶ ποὺ προτιμοῦσε τὴ σιγουριά τοῦ δικοῦ του θιάσου· δεχότανε νὰ συνεργασθεῖ μὲ ἄλλες φίρμες δύσκολα. Καθὼς ὅλοι οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοὶ τότε, οἱ ταλαιπωρημένοι, οἱ "πλάητες", καὶ ὁ Ταβουλάρης ὑπόφερε καὶ ξεπέρασε δυὸ—τρεις πυρκαγιὰς θεάτρων ποὺ σ' αὐτὰ ἔπαιζε καὶ ποὺ τὸν ἀφῆσαν γυμνὸ ὑπόφερε ζήμιες ἀπὸ σει-

σμούς, ἀπὸ ἐπιδημίες μὰ πάντα τὰ ξεπερνοῦσε κ' ἦταν ἔτοιμος γιὰ καινούρια κατορθώματα, σὰ νὰ μὴν εἶχε συμβεῖ τίποτα. Ἦταν τὸ ἑλληνικὸ ἀνδρικό "ἱερὸ τέρας" τοῦ 19ου αἰώνα. Τὸ θηλυκὸ ἦταν ἡ Εὐαγγελία Παρασκευοπούλου. Κυκλοφοροῦσαν ἀνέκδοτα ἐπὶ ἀνεκδότην γιὰ τὴν ἀξία του, γιὰ τὸ θαυμασμὸ τῶν ξένων στὶς σαιξπηρικές του ἐρμηνεύσεις, ἀλλὰ τ' ἀνέκδοτα εἶναι δουλειὰ γι' ἀργόσχολους. Γιὰ τὸν Ταβουλάρη δὲν ὑπῆρχε δευτέρη γνώμη· τὸν εἶχαν ὑψώσει στὸ βᾶθρο τοῦ σπουδαιότερου, τοῦ πιὸ μορφωμένου ἠθοποιοῦ στὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Ὁ Γαβριηλίδης τὸ παραδέχεται, ἀλλὰ δὲν ἐγκρίνει τὸν Ὁθέλλο του· πιστεύει πὼς δὲν τοῦ ταιριάζανε οἱ ρόλοι τοῦ πάθους, ἀλλὰ τοῦ λυρισμοῦ, τῆς ἐγκαρτέρησης καὶ τῆς τρυφερότητας — εἶχ' ἐπιτυχία στὸν Πέτρο, τὸν κουτσὸ γιὸ τῆς Φροσάρ, στὶς "Δύο ὄρφανές". Τοῦ συσταίνει λοιπὸν νὰ μὴν παρουσιάζεται στὸ Μαῦρο τῆς Βενετίας· ἄς ἔμνε στὸν "Ἀμλετ" σ' αὐτὸν ἦταν γνήσια ἡ ἐπιτυχία του ("Ἀκρόπολις", 11 Ἰουν. 1890). Δὲν εἶχε οὔτε τὸ "κατάλληλο σῶμα γιὰ τὸν Ὁθέλλο" — δὲν ἦταν ψηλὸς — κ' ἡ ἡ φωνή του ἦταν ἤρεμη, μουσικὴ — τὴ μουσικότητά της τὴν ἄκουγε καὶ ὁ Ξενόπουλος ποὺ ἀναφέραμε — ἀλλὰ δὲν ἀνταποκρινότανε στὶς ἀπαιτήσεις τῆς τραγωδίας τοῦ χαμένου ἰδανικοῦ, τὸ εὐαίσθητο θεατρικὸ του ἦθος. Καὶ ὅμως: "Ἐπαιξε τὸν Ὁθέλλο καὶ σὲ ἡλικία ἐβδομήντα χρονῶν!

Ὁ Ταβουλάρης — σύμφωνα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ Σούτσα, καθὼς τὸ σημειώνει ἡ κριτικὴ στὴ Σύρα — ἔπαιζε τὸν "Ὁθέλλο" καὶ τὸν "Ἀμλετ" ὀλόκληρο· τὸ ἴδιο κ' ὁ Ἀλεξιάδης τὸν Ὁθέλλο· ἀργότερα τὸν κόβανε οἱ ἐπίγονοί τους ἀλύπητα· τὸ χειρόγραφο τοῦ θιάσου Ν. Πεζοδόρομο στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο τὸ ἀποδείχνει· τοῦ δίνανε τὴν ἔκταση βουλευβαρδιέρινης κωμωδίας.

Ὁ Σούτσας ἔπαιζε Ὁθέλλο ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του — 57 χρονῶν — ὁ Ταβουλάρης τὸν πρωτόπαιξε μεταξὺ 35 καὶ 40 χρονῶν. Στὸν "Ἀμλετ" ἐμφανίσθηκε στὰ 33 του χρόνια, στὰ 1872 στὴ Σμύρνη, καθὼς τὸ ἀναφέρει ὁ Λάσκαρης στὸν πρόλογο τῶν "Ἀπομνημονεμάτων" τοῦ πρωταγωνιστῆ, σ. 23—24. Ἡ δική μας ἔρευνα δὲν μπόρεσε νὰ τὸ ἐπαληθεύσει, στὴν "Ἀμάλθεια" ποὺ εἶδαμε, ἀλλὰ τοῦτο εἶναι πιθανὸ, γιὰ τὸ παραχώρησε ὁ Σούτσας τὸ ρόλο· δὲν ἤθελε νὰ τὸν παίξει πιὸ πέρ' ἀπὸ τὰ 54 χρόνια του. Ἄς τὸ δεχτοῦμε ὅμως. Θὰ ἔναι προφορικὴ πληροφορία τοῦ Ταβουλάρη πρὸς τὸν Λάσκαρη καὶ ὁ παλιὸς μου δάσκαλος, φίλος κ' εὐεργέτης, ἦτανε, ἀλήθεια, εὐτυχισμένος στὴ ζωὴ του! Δὲν εἶχε καιρὸ νὰ προβαίνει μόνου του σ' ἐξακριβώσεις.

Ἡ Ἀθήνα εἶναι πιά κέντρο θεατρικὸ σπουδαῖο καὶ μέσα στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀνάμεσα στοὺς Ἕλληνες τῆς διασποράς. Ὁ "Ἀμλετ", ὥστόσο, δὲν ἐρμηνεύεται, ὅσο ξέρουμε, σὲ θεατρὸ τῆς παρὰ στὰ 1879, 19 Ἰουν., στὸ θε. "Ἀπόλλων", τὸ παρλιόσι ποὺ ἦταν ἀπέναντι ἀπὸ τὸ ἄγαλμα τῆς Ἀβέρωφ, στὸ Στάδιο: "Ἀπόψε... πολὺς κόσμος θὰ ἴδῃ τὴν προετοιμασθεῖσα παραστασίαν τοῦ "Ἀμλετ", δράματος τοῦ Σαίξπηρ. ("Ἐφημερίδα"). Ὁ ἐκφοραστικὸς τρόπος τῆς ἀγγελίας δικαιολογεῖ τὴν ὑπόφια ὅτι τὸ ἔργο παίζεται στὴν Ἀθήνα τώρα. Τὸ κοινὸ ἔδειξε ἀδιαφορία· συγκεντρωθῆκανε πολλοί, ἀλλὰ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ποιητὴ καμιά. Καὶ πάλι τὸ χειρότερο μέρος τοῦ θεάτρου μας εἶναι τὸ κοινὸ, τὸ ψυχρὸ· αὐτὸ ἀντικρύζει ἡ φλεγόμενη προσπάθεια τῶν ἠθοποιῶν μας: "Ἐλυπήθημεν τὸν κ. Δ. Ταβουλάρην ἐπιδεικνύοντα ὄντως φιλότιμον ζῆλον εἰς μελέτην καὶ εὐστοχον ὑποτόπισιν φιλοσοφικωτάτων καὶ ποιητικωτάτων χαρακτήρων... Οἱ ὑπηρεταὶ τοῦ καφενείου... ἔφερον καφεὺ ὑπὲρ τὰ σκέλη μας, ἡ Ὀφηλία... τρελλὴ ἐρράγιζε τὴν καρδίαν εἰς φθόγγους συγκινητικωτάτους... ἀλλ' ἐνόσω τὸ κοινὸν συσσωρεύεται εἰς τὸν "Ἀμλετ" ἐν θέρει, εἰς ὑπάθριον θέατρον, δὲν πρόκειται περὶ κριτικῆς θεάτρον καὶ διδασκαλίας, ἀλλὰ περὶ ἐκτιμήσεως τῆς ἐπινοίας πρὸς εἰσπραξίν ἐκ τῆς διαθέσεως ἀνθρώπων ἐχόντων ἀνάγκην δροσῶν ἐσπερινῆς ἐν κοινῇ ὁμηγύρει..." ("Ἐφημερίδα", δυὸ μέρες ἀργότερα). Τὸ μικρὸ ἀπόσπασμα δείχνει χειρότερο ξεπεσμό παρὰ στὸ Δ.Θ. τῆς Ἐρμούπολης. Γίνεται, βέβαια, παραδεκτὸς ὁ Δ. Ταβουλάρης· τοῦτο μᾶς εἶναι τώρα τὸ χρήσιμο συμπέρασμα· τὴν κατάσταση, γενικά, τὴ θεατρικὴ οἰ γραμματισμένοι ποὺ ἔχουν γυρίσει μόλις ἀπὸ τὴν Εὐρώπη, τὴ βλέπουν φριχτῆ: "Δὲν ἐπιδοκίμαζομεν τὴν ἀπὸ σκηνης οἷα σήμειον ὑπάρχει διδασκαλίαν τῶν μεγάλων δραμάτων τοῦ Σαίξπηρον, Σμιλλέρου, ἔστω καὶ Hugo..." ("Ὅπου πὸ πάνω, 1978, 7 Ἰουλ.).

Στὰ 1884, 9 Αὐγ., ὁ σαιξπηρογνώστης Βλάσης Γαβριηλίδης, κρίνει μιὰ ἄλλη παράσταση τοῦ "Ἀμλετ" μὲ τὸν Ταβουλάρη ἐπίσης, ἀλλὰ τὸ κοινὸ εἶχε ἀρχίσει νὰ γίνεται καλύτερο· ὁ

προσεχτικός κι άφοβος κριτικός θα τὸ υπογράμιζε τὸ αντίθετο· μετὴν ὑπογραφή Bobb ἀναλύει τὸ ἔργο στὸ περιοδικό του, τὸ “Μὴ χάνεσαι”, καὶ συγκατανεύει στὸ πὼς οἱ θεατὲς τὸ ἀκούσανε “καλῶς παριστώμενον”. Ὁ θιασάρχης ἀκολουθεῖ τοὺς φίλους του τοὺς μεγάλους ξένους καὶ παίξει τὴν τραγωδία τοῦ Δανουῦ “ὡς διεσκευάσθη ὑπὸ τοῦ περιηλεοῦς τῆς Ἰταλίας ἠθοποιοῦ Ἐρονέστον Ρώσση, συμφώνως πρὸς τὰς ἀπειτήσεις τῆς νεωτέρας τέχνης τῶν παρὰστάσεων”. Ὁ Ρώσση εἶχ’ ἐπιτυχία καὶ στὴν Ἀγγλία ὅπου τὰ κείμενα εἶναι σεβαστά καὶ τῇ διασκευῇ του τῇ δεχτήκανε ἄρα θὰ ἔπρεπε, κατὰ τὸν Γαβριηλίδη, καὶ τὸν Ταβουλάρη, νὰ μὴ τὸν θεωρήσουν ἱερόσυλο· ἡ καινοτομία δείχνει πὼς ἡ ἐποχὴ τοῦ Σούτσα γίνεται ὡχρὴ· ὁ Ταβουλάρης “συγχρονίζει” τὶς ἐκδηλώσεις του. Ἡ παράσταση “ὑπῆρξεν ἐπιτυχής, ὑπερβάσα πᾶσαν προδοκίαν. Οὐδέποτε διεγμήνεσε κάλλιον δραματικὸν ἔργον ὁ φίλος κ. Διον. Ταβουλάρης”. Ἡ μετάφραση ὅμως, τοῦ Περβάνογλου, ἐγέννησε τὴ φρίκη· ἦταν “στρυφνὴ, ἀκατέργαστος...”.

Πολὺ ἀργότερα εἶδα ὅτι καὶ τὸν “Ὁθέλλο” τὸν ἔπαιξε ὁ Ταβουλάρης διασκευασμένο κατὰ τοὺς Ρώσση, Νοβέλλι, Ἴρβιγκ. Πολλὰς πληροφορίες γιὰ τὸ παίξιμο δὲ μᾶς δίνει ὁ κριτικὸς· περισσότερο μιλάει γιὰ τὸ ἔργο.

Στὴν ἀμέσως ἐπόμενη περιοδεία του, ὁ “Μένανδρος” ἔπαιξε στὴν Πόλη τὸ ἴδιο ἀριστούργημα· ἡ ἐπιτυχία εἶναι ὀλοφάνερη ἀφοῦ τοῦ γίνεται κ’ ἐπανάληψη “κατ’ ἀπαιτήσιν τῶν συνδρομητῶν καὶ πλείστων ἀξιότιμων οἰκογενειῶν” — τοῦτο εἶναι ὁ καλύτερος θρίαμβος γιὰ ἓνα θίασο καὶ γιὰ ἓνα ἔργο, σὲ περιοδεία· ἀναφέραμε αὐτὴ τὴν παράσταση, γιατί εἶναι ἡ πρώτη φορὰ πὺ βλέπουμε νὰ γίνεται λόγος γιὰ μουσικὴ ἑλληνικὴ, πρωτότυπη, ὑπεύθυνη σ’ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ “Ἐν τῷ δράματι ἡ μουσικὴ θὰ παιανίσῃ τὸν Βασιλικὸν ὕμνον καὶ τὸ Ἐπικὴ δεινὸν μέλος ἐν τῇ σκηνῇ, συνταχθέντα ἐπὶ τούτῳ ὑπὸ τῆς ἀξιότιμου Κυρίας Σωσάνης Κλάδου, κατὰ παράκλησιν τῆς Διευθύνσεως” (Πρόγραμμα “Μενάνδρου”, 20 Δεκ. 1881, Θεατρικὸ Μουσεῖο). Μουσικὴ πάντως ὑπῆρχε στὸν “Ἀμλετ”, ἀλλὰ τῆς ὀρχήστρας τοῦ θιάσου, κανονισμέ-

νη ἀπὸ τὸν ἀρχιμουσικὸ τῆς, ὅπως φαίνεται: “Ἡ μουσικὴ ἐπῆρε φόρα τόσῳ δυνατὰ, ὥστε ἐξηκολούθει νὰ παίξῃ πέραν τοῦ σημείου...” (Παράσταση 27 Αὐγ. ἴδιος χρονιάς, “Μὴ χάνεσαι”)· πρόκειται γιὰ τὴ σκηνὴ “θεάτρον ἐπὶ θεάτρον”.

“Ὅσο περνᾷ ὁ καιρὸς, ὁ “Ἀμλετ” τοῦ Ταβουλάρη κάνει περισσότερη ἐντύπωση: “Ἡ χθεσινὴ παράστασις...εἶναι ἐκ τῶν ὀλίγων, ἐφ’ αἷς δύναται νὰ κανχάται τὸ πτωχὸν μας θέατρον. Ὁ κ. Δ. Ταβουλάρης διδάσκων τὸν “Ἀμλετον”, ἐκτῆσατο ἤδη ἀπὸ πολλοῦ φήμην ὑπερόχου ἐπιτυχίας... Ἐν τῇ γ’ πράξει ἰδίως κατὰ τὴν ἐπὶ θεάτρον παράστασιν ἀναφαίνεται ὄντως ὁ καλλιτέχνης συναρπάζων τὰς ψυχὰς εἰς τὸ βαθὺ πάθος του καὶ μεταδίδων τὴν φρικτὴν ἀγωνίαν, ἐν ἣ παλαίει ἕως οὔ νὰ ἐκτραγῆ εἰς φοβερὸν καὶ ἀμείλικτον ἐκδικητὴν τοῦ θανάτου τοῦ πατρὸς του...” (“Ἐφημερίς”, 20 Αὐγ. 1888, θε. “Ὀμοιοίαις”). Ἀλλὰ ἡ μετάφραση τοῦ Περβάνογλου “ἡ πεπαλαιωμένη δὲν εἶναι ἡ κατάλληλος σήμερον διὰ τὴν σκηνὴν στρεβλοῦσα διὰ στρυφνοῦ λεκτικῆ τὴν ἐκφρασιν καὶ παραμορφώνουσα ἐν πολλοῖς τὸ νόημα. Ἔδει νὰ εἶχε ἀντικατασταθῆ πρὸ πολλοῦ αὐτὴ”.

Τὸ “Ταξίδι” τυπώνεται αὐτὴ τῇ χρονίᾳ καὶ οἱ μὴ ὀπαδοὶ του δέχονται τὴν ἀτμοσφαιρά του κι ἂς μὴν ξεχνᾷμε ὅτι τὴν ἄλλη χρονίᾳ θὰ παιχθεῖ ἡ “Τύχη τῆς Μαρούλας”· ὁ νατουραλισμὸς πλησιάζει· τὰ ρομαντικὰ ὑπολείμματα — καὶ στὸ εἶδος τοὺς ἄθλια — ἐνοχοῦν περισσότερο.

Ἡ κριτικὴ ὅμως μᾶς προσφέρει μόνον γενικότητες πάλι, ἐκτὸς ἀπὸ τῆς πληροφορίας ὅτι ὁ πρωταγωνιστὴς μας ὄλο μελετᾷει ὁ ὄλο ἐξελισσεται· ἓνα πρόγραμμα σημειώνει πὼς εἶχε κιόλας φέρε “τροποποιήσεις συναδούσας πρὸς τὸν καθόλου χαρακτήρα καὶ τὸ πνεῦμα καὶ τὴν ψυχικὴν τοῦ βασιλόπαιδος κατάστασιν” — τῆς 27 Σεπτεμβρίου 1888. Νὰ ἐννοεῖ πὼς τὸ παίξιμό του βρίσκεται πιά πολὺ μακρύτερα ἀπὸ τοῦ Σούτσα ἢ μήπως πὼς κ’ ἐκεῖνος ἔκανε καμιά δική του διασκευὴ; Πιό πιθανὸ εἶναι τὸ πρῶτο, χωρὶς ν’ ἀποκλείεται καὶ τὸ δεύτερο· γιὰ τοὺς ἠθοποιούς, ἄλλωστε, τὸ κείμενο, πάνω στὴ Σκηνή, εἶναι οὐρακτικὰ, ἀναγκαῖο κακὸ καὶ φόρτωμα. Ὅπως δὲ-

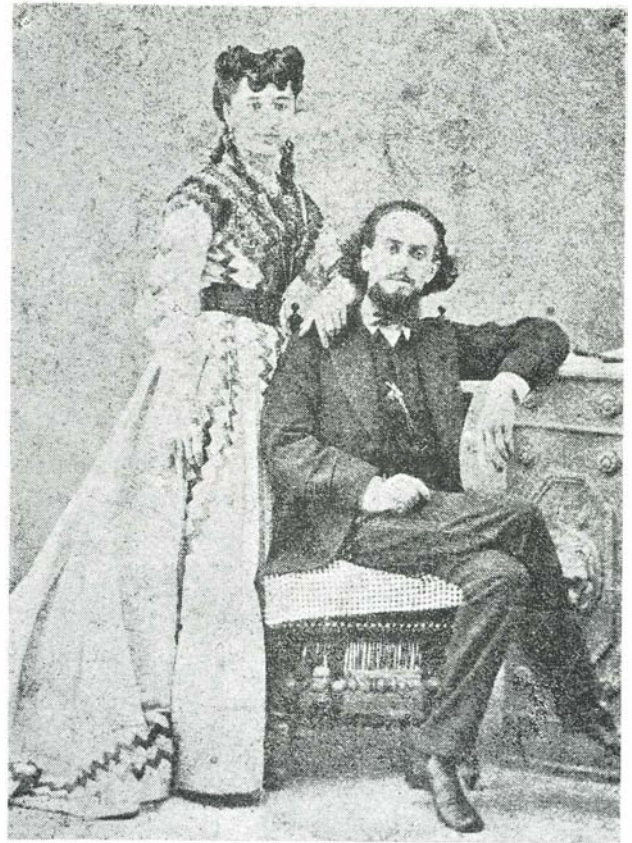
Ἡ Σοφία, σύζυγος τοῦ Διον. Ταβουλάρη, πρώτη διδάξασα Ὀφηλία καὶ Δυσδαίμονα, ὡς Γερτρούδη στὸν “Ἀμλετ”, μετὴν κόρη τῆς Ἐλένης, σύζυγο Ἐδμόνδου Φύρστ. ὡς Ὀφηλία. Ἡ Ἐλένη Φύρστ εἶναι ἡ μόνη σαιξπηρικὴ ἠθοποιὸς τοῦ 19ου αἰῶνα ποὺ εἰσιεῖ



ποτε ή παρουσίασή του Σαίξπηρ, με τή φροντίδα του "Μένανδρου" γίνεται καλύτερη, καθώς και τὸ θέατρό μας γενικότερα προοδεύει, ή προσωπικότητα του ήθοποιού δὲν φτάνει. Ἴδου καὶ ή ἔγνια γιὰ τή σκηνογραφία, κατὰ τὸ ἴδιο πρόγραμμα: "Ἡ πρώτη πρᾶξις ἐν τῷ Φρουρίῳ καὶ τῷ παρακειμένῳ ἄλσει ὅπου κατέρχεται τὸ Φάντασμα, καθὼς καὶ τὸ νεκροταφεῖον θὰ φωταγωγηθεῖ... δι' ἠλεκτρικοῦ φωτός. [Ἐπιπροβλεπόμενα, ἀσπρες μικρὲς λάμπες θὰ ἦταν, ἀλλὰ ἠλεκτρισμός!]. Ἰματισμός ἐπὶ τούτῳ ἐκ τῶν περιφημῶν εἰκόνων τοῦ Χόγουαρτ πολυτελὲς ὅσον οἶόν τε. Ἐγχοὶ δὲ σύμβολα, ξίφη, ἐγχειρίδια καὶ στέμματα ἐξ Εὐρώπης ἀσὶ κομισθέντα". [Σημ. Βρίσκονται στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο].

Ὁστόσο, ή καταφορά ἐναντίον τῆς μετάφρασης τοῦ Περβάνογλου δὲν παύει: "Φανταζόμεθα", γράφει ή "Ἀρμονία" τῆς Σμύρνης, "τί θρίαμβον θὰ κατήγε προχθὲς ὁ κ. Ταβουλάρης, ἂν εἶχε μετάφρασιν λαϊκωτέραν. Τὸ ἀκροατήριον τὸ ἀποθανεῖσιν ἄλλο τὴν τέχνην... [τοῦ] θὰ ἐτέροπε... καὶ ἐκ τῆς μετάφρασεως... Ἀλλὰ διὰ τοῦτο ἀπεθαύμασε τὸν κ. Ταβουλάρην διερμηνεύοντα φιλοσοφήματα σκοτεινὰ ἐν γλώσσῃ ἀκατάληπτῳ διὰ τοὺς πλείστους, κατορθώσαντα ἐπὶ ὁ μακρὰς πρᾶξις νὰ συγκινήσῃ τὸ ἀκροατήριον βωβόν, κατὰπληκτον. Ρίγος διέτρεχε τὸ σῶμα, ἐνῶ ἤκουον ἀπαγγελλομένους μετ' ἀνερίκτου πάθους τοὺς βαθεῖς καὶ ἐξαισίους τοῦ Ἀμλετ συλλογισμούς... Ἰνα κατανοηθῇ πολλάκις ὁ καλλιτέχνης... συμβάλλει πολὺ καὶ ή γνώσις τοῦ ἰδιωτικοῦ βίου. Ὅσοι ἔσχον τὸ καύχημα νὰ γνωρίσωσι τὸν συμπαθῆ θιασάρχην ἐν τῷ οἴκῳ του, θὰ ἐνόησαν τὴν συνταύτισιν τῶν ψυχολογικῶν διαθεσῶν, ἐφ' ὧν ἐδράζεται ή ἔξοχος ἐπιτυχία τοῦ Ἀμλετ. Περιπαθὴς ποιητής, γλυκὺς ὄνειροπόλος, ἔχει ἐν τῷ χαρακτήρῳ του τὴν ἀμφίβολον ἐκείνην σκιά, ἣτις πνικνοῦται τόσον περὶ τὸ σκοτεινὸν τοῦ βορρᾶ τέκνον καὶ δι' αὐτὸ κατωρθοῖ νὰ ὑποκαταστήσῃ παρὰ τῷ ἀκροατῇ τὸν Ἀμλετ παρουσιαζόμενον ὡς ζωντανὸν πρότυπον. Θαυμασία εἶναι ἰδίως ή φυσικότης τοῦ κ. Ταβουλάρη ἐν ταῖς μεταπτώσεσιν ἀπὸ τῆς ἀκρατῆτος μανίας [; ;] εἰς τὴν εἰδυλλιακὴν τρυφερότητα, ἐν τοῖς ὁρίοις τῆς ὁποίας οὐδ' αὐτοὶ οἱ κράτιστοι τῶν Εὐρωπαίων δύνανται νὰ συγκρατηθῶσι παραφερόμενοι ἐκ τῆς ἐξάρσεως τοῦ πάθους ὅπου διαπνέει τὰ σκοτεινὰ τοῦ Σαίξπηρ ἀριστουργήματα" (Ἀναδημοσίευση στὴ "Νέα Ἐφημερίδα" 28 Σεπτεμβρίου 1888). Πολὺ μᾶς βοήθει ὁ Σιμωνναῖος κριτικὸς μετ' ἐυγενική του εὐαισθησία. Ὁ Ταβουλάρης ὑψάνεται σ' ἐπίπεδο εὐρωπαϊκὸ παρόμοιον ὑπαινίσσεται καὶ ὁ Ξενοπούλος ("Νέα Ἐστία" σ. 519 - 20). Στὰ 1901, ή τιμητικὴ του δόθηκε μετ' ὀνόματι "Ἀμλετ (περ. "Νυκτερίς", 9 Σεπτ.). Καὶ στὰ 1914 - 73 χρονῶν! - Ἐξήντα χρόνια, λέει ή ἀγγελία, ἔπαιξε τὸ ἀριστούργημα. ("Ν. Ἡμέρα", 24 Σ/βρ. - 42 χρονῶν τὸ σωστό, ἀλλὰ λίγο εἶναι καὶ αὐτό; Τὴν εὐδαμονιστικὴν ἀτμόσφαιρα τῶν πρωταγωνιστῶν μας - τῆς δευτέρας αὐτῆς γενιᾶς μετὰ τὸν Σούτσα, ποὺ ἔλαμπε στὸ κέντρο τῆς ὀ. Διον. Ταβουλάρης - καὶ τὴν ἐμπέδωση τῆς φήμης τους ἀνάμεσα στοὺς πανέλληνας, ἤθελε νὰ τίς βάλει σὲ δοκιμασία ή παρουσία τοῦ Ν. Λεκατσᾶ (1847 - 1913), ποὺ θὰ καταχτήσῃ τὴ νεότητα καὶ μαζί καὶ τοὺς δυναμικούς ἀπὸ τοὺς νεότερους λογιῶν μας. Ἐφτασε ἀπὸ τὴν Ἀγγλία, ὅπου εἶχε ζήσει ἀπὸ 15 χρονῶν, εἰκοσι καὶ περισσότερα χρόνια καὶ ὅπου εἶχε παίξει Σαίξπηρ: στὶς σελίδες αὐτές, ή σημασία του θὰ ἐξετασθῇ καλλιτεχνικὰ, σχετικὰ μετ' ἐκείνην τὴν ἐπισημοσύνην του στὸ θέμα μας: μὴ ὅχι καὶ τόσο σύντομη ἐργασία μας θὰ μπορούσε ἴσως νὰ πληροφορήσει ὅποιον ἐνδιαφέρεται γιὰ περισσότερα: εἶναι δημοσιευμένη στὰ "Νεοελληνικὰ Γράμματα" (6 - 20 Μαρτ. 1937).

Κανείς, φυσικὰ, δὲ φάνηκε πὼς ἔχασε τὸ θάρρος του καὶ τὸ θρόνον του: αὐτὰ δὲν συμβαίνουν ξεκάθαρα: ὀδήγησαν ὅμως πολλοὺς νὰ δοῦν τοὺς παλαιότερους, κάπως καθυστερημένους: φάνηκε πόσο προοδευμένοι ἦταν ὁ Λεκατσᾶς: ἤρθε στὴν Ἀθήνα, πῆγε στὸ "Μένανδρος" καὶ ζήτησε νὰ παίξῃ "Ἀμλετ". Ἦταν μικρόσωμος, ὀχι ἐντυπωσιακός, καὶ θὰ παίζε ἀγγλικά: πρόθυμα καὶ χωρὶς φόβον τὸν δεχτήκανε καὶ μὴ πιδὸν τολμηρῆ τεχνικῆ ἐνθουσίασε ὅσους εἶχαν. βρεθεῖ τὰ τετριμμένα μεσογειανά: ή νέα ἑλληνικὴ ἡθοποιία θὰ γνωρίσει καινούρια μονοπάτια. Βέβαια τὴν ἡρεμία τοῦ Βορρᾶ στὴ σκηνοθεσία τὴν εἶχε γνωρίσει τὸ θέατρό μας, ἐλάχιστα, παλαιότερα, στὰ 1865 - 66, ὅταν, ὅπως ρητὰ ἀναφέρει ὁ Βερναρδάκης ("Ἐφημερίς 18 Νοεμβρίου 1891), δίδαξε τὰ δύο τοῦ ἔργου ("Μερόπη" καὶ "Μαρία Δοξαπατῆ") σύμφωνα, βέβαια, μετ' ὅσα εἶχε δεῖ στὸ Μόναχο καὶ στὸ Βερολίνο: ὅμως αὐτὰ εἶχαν ξεχασθῇ. Δὲν θὰ ἐπιχειρήσω νὰ συνθέσω μὴ εἰκόνα τοῦ πρωτοπόρου σαιξπηριστῆ ἀπὸ τὶς κριτικὰς τὶς τότε: θὰ σᾶς τίς παραθέσω ἀτόφιες στὰ κυριότερὰ τοὺς ἀποσπάσματα: τίς γράφουν τρεῖς ἐκλεκτοί: ὁ Βλ.



Οἱ σαιξπηρικοὶ ἐρμηνευτὲς Διονύσιος καὶ Σοφία Ταβουλάρης

Γαβριηλίδης, "Μὴ χάνεσαι", ὁ Κλ. Τριαντάφυλλος ("Ραμπανάς") - γεροὶ στὴ μελέτη τοῦ Σαίξπηρ - καὶ ὁ Δ. Κορομηλάς ("Ἐφημερίς"), μετ' ὁ σπῆρο τοῦ συγγραφικοῦ ἀνακαινιστῆ μέσῳ του γιὰ τὴν ὥρα εἶναι κοσμικός, ἀναχτορικός, ἡθοποιὸς ἐρασιτέχνης μαζί καὶ σκηνοθέτης, δημοσιογράφος ὅχι τυχαῖος, ὅπως ἄλλωστε κ' οἱ ἄλλοι δυὸ: οἱ δημοσιογράφοι, ὅταν βροῦν ἐκλεκτοί, μετ' ἡμεσὴ ἐπαφὴ τους μετ' ἡ πραγματικότητα καὶ μετ' ἡ ἐπιδεξιότην τους νὰ τὴ βλέπουν, γίνονται πολὺ ὠφέλιμοι. Μιὰ Σχολή τῆς ἡθοποιίας μας, ή "κραυγαστικὴ", ἐλέγχεται βλαβερῆ καὶ ἀχρηστὴ ("Ραμπανάς", 1881, 10 Αὐγ.).

Πέμπτη, 27 Αὐγ. 1881, θέατρο "Ὀλύμπια" - στὴν τρωινὴ εἴσοδο τοῦ Ζαπτείου - πρωτοεμφανίστηκε ὁ Λεκατσᾶς κ' ή λογοτεχνικὴ γενιά τοῦ '80 βρῆκε τὸ παράλληλό της στὸ θέατρο. Ἔτσι τὸν εἶδε ὁ Γαβριηλίδης στὸ ρόλο τοῦ Δανου βασιλόπουλου: "Κόμη ξανθὴ, ξανθοτέρα τοῦ μέλιτος, λεπτὴ μᾶλλον, ὡς χρυὸς ἢ ὡς τριχώσις, γενεαὶς νεανίσκου παρὰ ἀνδρός, σῶμα ὄχι καλλιμελές... ἀλλ' εὐσταλὲς καὶ ὡσεὶ κάπου ἡρωτικώμενον ὑπὸ τῆς ἔσθων βοσκούσης φλογός, βάσιμα συμμετρικόν... εὐμετάβολον, ὅτε ἤμερον, ἐπίοτε τὸν πόθον, ἀλλὰ πάντοτε τὴν ἀμφιβόλιαν, τὸν δισταγμὸν... ἐκφράζων, κινήσεις τώρα μὲν συμμετρικαὶ καὶ ὡς ἐκ τῶν πινάκων τοῦ Ραφαῆλ ἀντιγραφείσαι καὶ τώρα βαθεῖαι καὶ ἀπροσδιόριστοι ὡς ἀπαντάσματα τοιχογραφικῶν τοῦ Κάουλιμαχ". Συνεχίζει: "Ἐνοῖ τὴν φυσικότητα καὶ τὸν ἰδανισμόν". (Σημ. ἰδοὺ τὸ καινούριο ποὺ ἔφερε!). Στὸν κοιτῶνα τῆς Γερτρούδης "...ἔχει μεταβληθεῖ εἰς θύελλαν ὅψ' ἦν ἐκάλυψε τὴν πελορίον σῶματος κυρίαν Πετρίδον ὁ βοαχῶσμος καλλιτέχνης. Θὰ τὴν στορβίλισσῃ ὡς σφοῦρον. (Σημ. μεγαλυτέρη ἀπόδειξη γιὰ τὸ ἔξοχο τάλαντο ἐνός ἡθοποιού δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ, νὰ ἐξαφανισθῇ δηλ. τὸ μικρὸ τὸ ἀνάστημα: ὅπου ἔχει παρατηρηθεῖ, πρόκειται πάντα γιὰ ἐξαισίον ἡθοποιῶν). Ἄλλη εἰκὼν μᾶς ἐμμενεν ἀνεξάλειπτος ή σκηνὴ τοῦ νεκροταφεῖου ὅπου κατὰ τὴν συμπλοκὴν του μετ' ὁν Λαέρτην, καλῶν ὡς διὰ πολέμον προσκλητήριον ὅλα τὰ ἐν τῇ ψυχῇ του κοιμώμενα δαιμόνια, τὰ ἐκτινάσσει ἐν πρὸς ἐν κατὰ τοῦ ἀδελφοῦ τῆς Ὀφηλίας... Ὁ κ. Λεκατσᾶς ἀνέπτυξε... ὁθησανροὺς δραματικῆς Τέχνης, ἰσοδυναμοῦντας πρὸς τὸ θέμα τῶν μεκηναϊκῶν ἀρχαιοτήτων (Σημ.,

είχαν, πριν από λίγο ανασκαφεί κ' ή εντύπωσή τους υπήρξε καταπληκτική) πρό των έκπεπληγμένων άδων της αρχαίας τέχνης" (30 Αύγ.) ή σωζόμενη φωτογραφία θά είναι κατὰ πολὺ νεώτερη· δὲ δικαιολογεί τὴ φινέτσα πού τοῦ ἀποδίδεται. Καί ὁ "Ραμπαγάς σημειώνει": "ὁ Ἀμλέτος δὲν ἦταν πλέον Νίνιος (ἐννοεῖ τὸν Τ.) οὔτε Νικολῆς Θιακός (ὁ Λ. καταγότανε ἀπὸ τὴν Ἰθάκη), ἀλλ' Ἀμλέτος, Ἀμλέτος, ὅσον ἀφορᾷ τὴν στάσιν τὴν ἡγεμονικὴν, τὴν ἐπὶ τῆς ὄψεως ἀνατολὴν ἐνδομύχων αἰσθημάτων..." (30 Αύγ.). [Σημ., γι' αὐτὴ τὴν ἐκφραστικότητά τοῦ προσώπου μιλοῦν γενικὰ πολλοί· φαίνεται θὰ ἔταν ἔντονη· ὁ Γαβριηλίδης ἔγραφε — ὅπου πῶς πάνω — πὼς ὅταν πέθανε "μόνον διὰ τῆς κινήσεως τῶν μῶν τοῦ προσώπου του ὑπεκρίνετο ἐπὶ δύο λεπτά", καὶ πὼς συγκρατοῦσε τοὺς θεατὲς "διατελοῦντας ἐν ὀδῆν", στίς θέσεις τους]. Ὁ "Ραμπαγάς" παραδέχεται ὅτι μὲ τὴν παραμονὴ του στὴν Ἀγγλία ἔχασε "ὅ,τι ἄξεστον, ὅ,τι νηπιῶδες, ὅ,τι ἄγριο, ἀμπόλιαστον, ἀκαλλιέργητον, ἡμιμαθές, ἐγωϊστικόν, ν τ ο ὄ ρ ο, τραχὺ, ἀμόρφωτον ... σεσηπός, κρυναστικόν... καὶ ὅ,τι ἄλλο ἔχει ἢ αὐτοδίδακτος παρ' ἡμῖν δραματικὴ τέχνη..." (2 Σεπτεμβρίου).

[Σημ., τόσο "μοντέρνος" ἦταν! Καὶ τόσο τὸν ξεχωρίσανε, μὲ τὸ πρῶτο, ὥστε μιὰ κοσμογυρισμένη κυρία, βλέποντάς τον, ἀνάμεσα στοὺς ντόπιους ἠθοποιούς, εἶπε ὅτι τῆς ἔκανε τὴν ἐντύπωση "ὡραίας ἀγγλικῆς μπιυτέκας γαρυρισμένης μ' ἑλληνικὴ σκορδαλιά, συνωδενομένης μὲ τσιροσαλάτα". Ἀκαλαίσθητη — μπορεῖ — ἢ φράση, ἀλλὰ χαρακτηριστικὴ! Γιὰ μιὰ στιγμή, ὅλες οἱ ὑπηρεσίες τῶν ντόπιων ἠθοποιῶν, ὅλες οἱ χαρὲς πού εἶχαν προσφέρει, ξεχαστήκανε! Ἀλλ' ἢ ψυχοσύνθεση τοῦ Λεκατσᾶ ἢ ἄβουλη, θὰ τὸν κάνει, σὲ λίγο, νὰ χεῖ τοῦ καθενὸς τὸ θαυμασμό, ἀλλὰ ὁ ἴδιος δὲ θὰ κερδίσει λεφτά, ὅσα τουλάχιστον θὰ φτάνανε γιὰ ἓνα σπίτι στὸ Μεταξουργεῖο. Δὲν ἔχω ἀκούσει πὼς τ' ἀπόχτησε. Θὰ πεθάνει μὲ τὴ δόξα· μόνο πνευματικὰ ἦταν ὀργανωμένος, οἶον Θωμᾶς Οἰκονόμου, θὰ ἔλεγε κανένας.

Ἀπὸ τίς ἀρχὲς τοῦ 1882 θὰ παίξει ταχτικά πιά στὰ ἑλληνικά, μόνο κατὰ περίσταση θὰ θυμᾶται ἀγγλικά τὸν Ἀμλέτο. Ὁ "Ραμπαγάς" παρατηρεῖ πὼς ἢ δυσχέρεια αὐτῆ στὴ γλώσσα ἔδινε στὸ παίξιμό του κάτι τὸ "δισπαρμένον". μέσα στὴν ἀδημονία του νὰ ἐκφραστεῖ σωστά, μέσα στὴ δυσκολία καὶ στὴν ἀγωνία του νὰ ξαναμᾶθει τὰ ἑλληνικά γιὰ τὴ Σκηνή, ἔχανε τὴν ἐνότητα τοῦ παιξίματός του "εἶναι ὡς μακρόθεν ἐκπυροσκόρησις πυροβόλου, τοῦ ὁποίου βλέπεις τὴν ἀστραπὴν καὶ μετὰ παρέλευσιν στιγμῶν τινων ἀκούεις τὸν βρόντον". Δὲν συνταυτίζεταν τὸ παίξιμο μὲ τὰ λόγια, τρίκλιζε. Στὸ πρόσωπό του "ἤστραπτον οἱ ὀφθαλμοί, ἐβρονχᾶτο ἢ ζηλοτυπία πολὺ γοργώτερον, εὐγλωττότερον ἢ διὰ τῶν λέξεων τῶν ἑλληνικῶν μεταφράσεων", γράφει, ὅταν ὁ Λεκατσᾶς ἔπαιζε Ὁθέλλο (29 Αύγ.). Ἀλλὰ συμπληρώνει: "Φοβερός ἐν τῇ παραφορᾷ του, ἀνῆλθε θαυμασίως ὅλην τὴν κλίμακα τοῦ πάθους... γιγαντούμενος διὰ τῆς τέχνης ὁ βραχὺς αὐτός τὸ σῶμα [Σημ., καὶ πάλι ἐξαφανίζεται τὸ μικρὸ του ἀνάστημα] — 2 Σεπτεμβρίου.

Οἱ δυνάμεις του κρατιοῦνται καλὰ· μπορεῖ καὶ ἀγωνίζεται — αὐτὸ δὲν θὰ συμβαίνει ἀργότερα. Συγκεντρώνει νέους τριγύρω του· μαζί του κι ὁ πῶς ξεχωριστὸς τῆς τρίτης γενιάς τῶν ἠθοποιῶν μας, ὁ Δημήτριος Κοσοπούλης. Ἀγγέλλει ὅτι θὰ πραγματοποιήσει ἐμφανίσεις τὸ χειμῶνα 1882-83· τὰ ἔργα θὰ νῆαι τοῦ Σαίξπηρ κυρίως, στὸ "Θέατρον Ἀθηνῶν", πού γιὰ πρώτη φορὰ θὰ φωτιζόταν μὲ ἀερίοφως.

"Ἀρχισε μὲ τὸν "Ἐμπορον τῆς Βενετίας" 13, Νοεμβρ. — αὐτὴ εἶναι ἢ σωστὴ ἡμερομηνία. Ὅταν πρωτακούσαμε ἀπὸ τὸ Φῶτο Πολίτη πὼς πρόκειται γιὰ κωμωδία, δὲ μᾶς φανόταν τοῦτο πιθανό· ὁ Λεκατσᾶς τό ἔξερε πρὶν ἀπὸ ὀγδόντα δυὸ χρόνια! Ἴδου πὼς εἶδε τὴν παράσταση ὁ Γαβριηλίδης: "Πιστεύετε ὅτι ἐγελάσαμεν περισσότερον ἀπὸ ἐσπερίδα (= παράσταση) βωδεβιλίου; Ἦτο τόσον ἑλαφρὰ ἢ παράστασις ὥστε πολλάκις ἐξηπατώμεθα φανταζόμενοι ἐναντιὸς εἰς θέατρον Ὀπερέττας. Τῆς γαλανῆς αὐτῆς ἀτμοσφαιράαν διέσχιζαν αἱ ἀστραπαὶ τῆς ὑποκρίσεως τοῦ Σαῦλῶκ Λεκατσᾶ... Τὸ κοινὸν ἀπήλυσεν, ἐχειροκρότησε, ἀνευφήμισε" (16 Νοεμβρ.). Ὁ Λ. ἔπαιζε μπροστὰ στοὺς "κοινούς" θεατῆς: "Περὶ ἑλληνικοῦ θεάτρον προκειμένου, ὁ Βασιλεὺς, ὁ πολὺς κόσμος, ἢ "Νέα Ἐφημερίς", συμφωνοῦσιν ὅτι δὲν ὑπάρχει



ΑΝΩ: Πολυξένη, σύζυγος Π. Σούτσα· ἔπαιξε Αἰμιλία στὸν "Ὁθέλλο". ΚΑΤΩ: Μιχ. Ἀρνωτάκης, πατέρας τῆς Ροζαλίας Νίκα, ἀπὸ τοὺς λογιότερους ἠθοποιούς μας· πέτυχε στὸν Ἰάγιο

θέατρον. Εἰς ἀντίθεσιν τοῦ σεσηπτός αὐτοῦ κόσμου, ἡ νεολαία ἐπλήρου τὴν πλατεῖαν, νεολαία τὴν τρίτην σειρὰν τῶν θεωρειῶν, νεολαία τὸν Ὀλυμπον τοῦ θεάτρου, τὸ ὑπερῶν. Πρὸς τὴν νεότητά τοῦ κόσμου ἀντεπεκρίετο ὁ κόσμος τῆς σκηρῆς. Ἐσελάμειεν ὁ χρυσὸς τοῦ ἀεριοφωτός εἰς νεογραμμένας (= καινούριες, ζωγραφιστές) σκηνογραφίας· ἡρέμα ἀνεπτύσσεται ἡ νέα ἀπὸ σκηρῆς διδασκαλία (Ἀναγέννηση τῆς ἡθοποιίας λοιπόν ὁμολογημένη ἀπὸ ἕνα Γαβριηλίδη!) ὑπὸ τὴν διεύθυνσιν τοῦ καλλιτέχνου θιασάρχου... καὶ ἐν πάσι τούτοις ἡ αἰωνία νεότης τοῦ Σαίξπηρ περιδινοῦσα ἐν μιᾷ ἀκτίνῃ τῆς μεγαλοφυΐας τὸ πάθος, τὸν γέλωτα, τὸ πνεῦμα, τὴν ἀλήθειαν...". Ὑπογραφή "Κρῖ - κρῖ" δὲν εἶναι ὁ Γαβριηλίδης, νομίζω ὅλη ὁμοίως ἡ παρὰ τοῦ "Μὴ χάνεσαι" ἦταν φωτισμένη· τὸ κομμάτι ἀρχίζει: "Θέατρον, σκηνογραφίας, δημόσιον (= τὸ κοινὸ), παράστασις, ὅλα νέα καὶ παράδοξα...". Καὶ πῶς κάτω: "Οἱ πάντες ἐν τῇ ὑποκρίσει... διείδον ἐναργῶς τὴν ἐπίδρασιν τοῦ δευθύνοντος τὸν θίασον". Εἶναι φανερόν λοιπόν ποιά ἐπανάσταση ἔφερε ὁ Λεκατσάς. Συμπαράστατης αὐτῆς τῆς ἀλλαγῆς, ἡ μεγάλη ποίηση, ὁ Σαίξπηρ!

Γοργᾷ θ' ἀνεβεί ὁ "Μάκβεθ"· θὰ μᾶς ξεναγήσει τώρα ὁ Δημ. Κορομηλάς, βεβαίως, ἀν καὶ ἡ κριτικὴ δὲν ἔχει ὑπογραφή. Ἡ παράστασις στίς 29 Νοεμβρίου, 1882. Στίς 2 Δεκεμβρίου γράφει ἡ "Ἐφημερὶς": "Ἐδίδαξεν (= ἔπαιξεν) ἡμῖν [Σημ., παρατηρεῖται τὴ σοβαρότητα ποῦ τοῦ ἀποδίδου] δὲν εἶναι ἀπλῶς "μᾶς ἔπαιξε" παρὰ "ἡ μ ἰ ν" = γιὰ χάριμας· "καταδεχτικά", ὁ Λεκατσάς μᾶς προσφέρει ἕνα θεϊκὸ δῶρο, μᾶς τὸ χορήγησε μὴ ἀνώτερη δύναμις!] τὸν "Ἀμλέτον", πῶς "Ὁθέλλου", ἐκείνον ἤττον ἠνομήλω, τὸν ἄλλον ἤττον θηριώδη, κατόπιν τὸν "Ἐμπορον τῆς Βενετίας" καὶ νῦν τὸν "Μάκβεθ" [Σημ. Τί δημιουργίες μέσα σ' ἕνα χρόνον, νέες δημιουργίες γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο καὶ κάτω ἀπὸ τίς δυσμενέστερες συνθήκας]. Ἰὸ δραματολόγιον δ' αὐτοῦ περιέχει προσέτι "Βασίλειά Ἀθῶν" καὶ "Ῥωμαίων καὶ Ἰουλιῶν". "...Ὁ Μάκβεθ, ἀπὸ τὴν ἀρχὴν μέχρι τοῦ τέλους ἦτο μεγάλη ἐπιτυχία. Ὡς δρᾶμα εἶναι πολὺ βραῦ ἀπὸ σκηρῆς ἀκουόμενον... Ὁ κ. Ν. Λεκατσάς διεξήγαγε τὴν παράστασιν μετὰ τῆς συνήθους αὐτῶ δυνάμεως καὶ τέχνης. Το πρόσωπόν του ἐξογράφει θαυμασίως τὴν ταραχὴν καὶ τὴν τύπην τοῦ συνειδότος καὶ πῶς καὶ μετὰ τὴν δολοφονίαν. Ἰδίως ὁμοίως διέπρωπεν ἐν τῇ σκηρῇ τοῦ συμποσίου... Ἐκεῖ αἱ παραφοραὶ τοῦ ἀπὸ τῶν ὀπτασιῶν τυραννομένου βασιλέως δηρημυθῆσαν ὑπὸ τοῦ κ. Λεκατᾶ μετὰ σκηρῆς ὑποκρίσεως ἀμμήτου..." Μακθῶφ ὁ Δ. Κοποῦλης "ἀποσπᾶσας τὰ χειροκροτήματα τοῦ κοινῶ".

Τὸ Κοινὸν τώρα ἔχει πειθαρχήσει, μεθάει καὶ τρέχει στὸ ἐξαίθετον θέαμα. Ἡ κριτικὴ συνεχίζει: "Ἡ σκροφῆ ἦτο μεγάλη εἰς τὸ ὑπερῶν· οἱ θεαταὶ ἦσαν κατεστιβασμένοι καὶ εἰς τὰ θεωρεῖα τῆς τρίτης σειρᾶς. Ἐν τῇ πλατείᾳ οὐδεμία ὑπῆρχε θέσις κενή, ὅλον δὲ τὸ πλῆθος ἐχειροκροτεῖ ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, καλέσαν μετὰ τὸ πέρας τῆς παραστάσεως τὸν κ. Λεκατσά ἐν τῇ προσκίθῳ" — τιμὴ ὄχι συνηθισμένη στὴν Ἀθήνα. Καὶ συμπεραίνει ὁ εὐγενικὸς κριτικὸς: "Μὲ τὸν κ. Λεκατσά καὶ μετὰ τὸν μεταμορφωμένον (πρὸς τὸ καλύτερον δηλ.) θίασόν του προλαίναται ἡ ὁδὸς ὅπως ἡ Ἑλληνικὴ σκηρὴ καταστή ἀξία τοῦ προσορισμοῦ τῆς ἐν ταῦτῳ διδάσκουσα τὴν κοινωσίαν, ὅπως συμβαίνει ἐν πάσῃ γωνίᾳ τοῦ πεπολιτισμένου κόσμου".

"Ἐνα καινούριο πνεῦμα, μὴ ἀνανέωση μαντεύεται θετικᾷ δὲν ἀπόχτησε τὸ θέατρό μας ἕναν πρωταγωνιστὴ, ἀλλὰ κ' ἕνα δάσκαλο, ἕνα σαίξπηρικὸ σκηνοθέτη· ἡ παράδοσις ἡ ἀομικὴ θέλησις τοῦ θιασάρχου δὲ θὰ ρυθμίζουσι πᾶς παραστάσεις τοῦ Σαίξπηρ καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου. Βέβαια, τὴ λαμπρῆ ἀρχὴ του δὲν θὰ τὴν ὀδηγήσει ὡς τὸ τέλος ὁ Λεκατσάς θὰ ζήσει μετὰ κάτω ἀπὸ τὸ φῶς τῶν "πρώτων", πῶς γι' αὐτὲς μὲ μίλις μιλήσαμε. Προετοίμασε ὅμως τὸ καλύτερο, ἔδειξε στὴ νεότητά τοῦ καιροῦ του (Δ. Κοποῦλης, Αἰκατερο. Βεράνη, Παντόπουλος) τὸν καινούριον δρόμον. Θὰ χρειαστοῦν ὅμως εἰκόσι χρόνια γιὰ νὰ ῥθει ὁ Χρηστομάνος καὶ ὁ Οἰκονόμου. Τέση καλλιέργεια χρειάζεται, μακροχρόνη. Δὲν πρέπει, ὡστόσο, νὰ λησμονηθεῖ ὅτι τὸν "Ψυχοπατέρα" τοῦ Ξενοπούλου, τὸν πρωτοπατριᾶ, τὸν ἀνέβασε ὁ Λεκατσάς (1895)!

Οἱ περιόδεες ποῦ ἀκολούθησαν στίς ἑλληνικὰς παροιμίας καὶ στὰ τουρκοκρατούμενα μέρη — ὅσο ἔχω ἐρευνήσει — δώσανε στὸ ἑλληνικὸ θέατρο μετὰ τῆς σαίξπηρικῆς δημιουργίας μὴ ιδιαίτερη λάμψη καὶ ἀναφτερῶσαν τὴν ἡθικὴ τῶν πλούσιων ἐκείνων Ἑλλήνων πῶς τότε τὸν εἶχανε ἀνάγκη αὐτὴ τὴν ἐνθάδου γιὰ τὴν ἐπιβίωσίν τους, ἀνάμεσα στοὺς ἐχθρικούς ντόπιους καὶ στοὺς ἄλλους ξένους ἀναγωνιστὰς τους· μὰ τὴν ἀλήθειαν,

πολλὴ ἐπιθυμία — κατὰ σὴν καθήκον — θὰ εἶχαμε νὰ τὰ διηγηθοῦμε, ἰδίως τῆς συγκρίσεως μεταξὺ Τουβουλάρη - Λεκατσά, ὁμοίως ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ ἄρθρου αὐτοῦ δὲν τὸ ἐπιτρέπει.

Ὅπως δὴποτε, οἱ θεαταὶ μας ἔχουν τώρα ἐξοικειωθεῖ μετὰ τὸν Σαίξπηρ, ὥστε οἱ ἡθοποιοὶ μας τοὺς θεώσαν ὡς ἄριστους νὰ δοῦν καὶ παρωδίας του, κατὰ τὴ συνήθειαν ποῦ ὑπῆρχε καὶ στοὺς ξένους. Μιὰ διάθεσις παρωδίας σχετικὰ μετὰ τὰ ἔργα τοῦ Βρεταννοῦ εἶχε δείξει ὁ "Ῥαμπλαγᾶς"· δημοσιεύει ἕνα περὶ γραμμα γιὰ μιὰ παράστασις ἀπίθανη τοῦ "Ὁθέλλου"· πῶς τὰ πρόσωπα σημειώνονται πλῆθι στοὺς κύριους ἤρωτες, ἐνῶ τ' ἄλλα θὰ τὰ "παίζανε" ἡθοποιοὶ· ἐμεῖς, τώρα, δὲν μποροῦμε νὰ κατανοήσουμε τὴν σάτιρα· τὰ γεγονότα ποῦ τὴν ἐμπνεύσανε θὰ ἦταν ἐφήμερα, ὥστε μόνον ποῦ παραξενευόμεσθε, διαβάζοντας αὐτὴ τὴν ἀγγελία.

Ὁ Νικηφόρος — δημοφιλὴς "μπούφος" κωμικὸς, ὁ κατ' ἐξοχὴν Ἀνατολίτης τῆς "Βαβυλωνίας" τοῦ 19ου αἰ. — καὶ ὁ Πίστις, κωμικὸς κ' ἐκείνος γνωστός τότε ἀπλῶς, στὸ θίασο "Μένανδρος", σκαρώσανε μιὰ παρωδία τοῦ "Ὁθέλλου" μετὰ τραγῳδία, καὶ θὰ τὴν εἶχαν παίζει πῶς πρὶν στὴν περιοδείᾳ ὁ Νικηφόρος ἔπαιξε τὸν Ὁθέλλου, καὶ τὸν Ἰάγο ὁ Π. Ρούσος "τυπῆστας", ὄχι ἀρμόδιος γιὰ τὸ ρόλο σὲ κανονικὰς παραστάσεις. Τὸ κοινὸ, κατὰ τὴν "Ἐφημερίδα", ἀμέσως μετὰ τὴν "πρώτη", δὲν κατάλαβε τίποτα (28 Ἰουν. 1883). Ὁ "Ὁθέλλου" παίχτηκε καὶ στὴν παντομίμα (Ἄβρ. Παντελιάδης, 1894) καὶ μετὰ σύγχρονα κοστοῦμα, διασκευασμένος καὶ παιγμένος ὄχι στὴν Κύπρον καὶ στὴν Βενετία παρὰ σ' ἕνα ὀπερητικὸ φανταστικὸ βασίλειον· δὲν ἀνέβηκε μιὰ παρωδία τὸ ἀπαιτέσιμον μόνον μπορεῖ νὰ δώσει σ' αὐτὸ τὸ τόλμημα ἕνα τέτοιο χαρακτηρισμὸ. Ὁ Φ. Πολίτης ἔγραψε, σχετικὰ, δύο ἄρθρα ("Πολιτεία", 5 καὶ 10 Ἀπρ. 1927), ὅπου τονίζει τὸ κατάντημα καὶ τὴν ἀστοχασίαν ἐνὸς δῆθεν "μοντερνισμοῦ".

Ὁ τρίτος πρωταγωνιστὴς ποῦ πρέπει νὰ μνημονοθεῖ, μετὰ στοὺς κορυφαίους ἐρμηνευτὰς, εἶναι ὁ Γ. Πετριδῆς· γενικὰ ἦταν σπουδαῖος ἡθοποιὸς κ' ἡ ἐπιτυχία του, ποῦ μᾶς ἐνδιέφερε, αὐτὴ τὴ στιγμή, πραγματοποιήθηκε στὸν "Βασίλειά Ἀθῶν", στὸν κύριον ρόλο. Ἦταν εὐγενέστατος, ἄριστος, ἀξιοπρεπὴς καὶ μετὰ πληγωμένη, θὰ ἔλεγε κανεὶς, ψυχῆ, ὥστε δίσταζε νὰ προβάλει ὁ ἴδιος τὸν ἑαυτοῦ ποῦ δὲν φρόντισε ποτὲ νὰ θρουβήσῃ γύρω ἀπὸ τ' ὄνομά του καὶ δὲ φάνταζε μετὰ θιασαρτικὸν ντόρον μετὰ στὴν Ἀθήνα· ἔτσι ἡ φήμη του εἶναι πάρα πολὺ πῶς μικρὴ ἀπὸ τὴν ἀξία του. Ἡ κριτικὴ δὲν τὸ θεώρησε σωστὸ ν' ἀσχοληθεῖ μαζὶ του· τοὺς δικούς μας, ὅταν δὲν τὸ κυνηγοῦσαν μόνον τους, δὲν τοὺς προσέχανε· πρὶν ἀπὸ λίγο, περσινοῦς ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, εἶχε παίζει Ἀθῶν ὁ δοξασμένος Ἰταλὸς, ὁ Ρώσσης· πῶς νὰ καταδεχτοῦν οἱ ἴδιοι καιρικὸι, ἀν κ' ἡ ζωὴ στὴν πρωτεύουσα δὲν ἦταν καὶ τόσο φορτωμένη ἀπὸ ἔργια, ν' ἀσχοληθοῦν μετὰ τὸν Πετριδῆ; μπορεῖ νὰ μὴ τοὺς ἔλεγε, ἀπὸ δισταγμὸς καὶ οὐκ ἀπὸ καλημέρα. Τὴ λέξη "ντροπῆ"! γιὰ τὸ φαινόμενον αὐτῆς τῆς ἀγρίας καταφρόνιας, ἔγω ἀναγράφει μετὰ παραπονεμένη ὀργῆ, στίς σημειώσεις μου καὶ θὰ μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ τὴν ἐαναγράψω ἐδῶ. Μονόχα ἕνα σύντομον βιαστικὸν μικρὸν κομμάτι συνάντησα στὴ "Νέα Ἐφημερίδα", τὸ ἐξῆς:

"Ὁ κ. Πετριδῆς ὡς βασιλεὺς Ἀθῶν, οἷος διὰ πρῶτην φορὰν χθὲς τὴν ἑσπέραν ἐνεφανίσθη, δύνата νὰ καυχήθῃ ὅτι προσέθεσεν εἰς τὸ θεατὸν μας μίαν ἐπιτυχίον τὴν ὅποιαν δὲν δύνата νὰ ἐξαλείψῃ καὶ ἡ ζωηροτέρα ἐν ἡμῖν ἀνάμνησις τῆς ἐξόχου τραγικότητος τοῦ πολλοῦ Ρώσσης. Πρὸς τὸ τολμηρὸν τῆς συγκρίσεως, ἀνομολογοῦμεν ὅτι, ἐν πολλοῖς, ἐν τῇ β' ἰδίως πράξει, ὅτε μετ' ἀπεγνωσμένης ὀργῆς ἀντὶ νὰ κλαίῃ, πῦτι κατὰ πρόσωπον τὰς δύο ἀχαρίτους καὶ σκληρὰς θηγατέρας του, ἔχει ἔξαρτον τέχνης καὶ πάθος αὐτὸ τοῦτο Ρώσσης. Δὲν ἔχομεν καιρὸν νὰ ἐπεκταθῶμεν πλεότερον, ἀλλ' ἐπιπροστούμεν ἐκθύμως καὶ συγκαίρομεν τῷ καλλιτέχνῃ". (25 Αὐγ. 1889).

Πῶς νὰ σοῦ φάνηκε τίμιε Πετριδῆ, αὐτὸ τὸ "Δὲν ἔχομεν καιρὸν"; Θὰ ἴταν καθήκον μας νὰ μιλήσουμε κῶποτε ξεχωριστὰ γιὰ τὸν ἀξιοθαύμαστο αὐτὸν ἡθοποιὸν καὶ ἄνθρωπον, γρησιμοποιοῦντας τὰ λίγα ποῦ ἔχομεν συγκεντρώσει γιὰ τὴν δόξην του, ἀπὸ τὴ νεότητά του ἀκόμα τὸ "Θέατρο", μ' εὐσέβεια στὸ πέραςμα του ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴν σκηρῆν, ἔχει δημοσιεύσει τὴν ἐνδειχτικὴν φωτογραφία του στὸ τεῦχος 9, σ. 40 καὶ τὸ πρόγραμμα τοῦ Ἀθῶν στὸ τεῦχος 14, σ. 59.

Ὁ Σούτσας, λοιπόν, ὁ Ταβουλάρης, ὁ Λεκατσάς καὶ ὁ Πετριδῆς εἶναι οἱ κορυφαῖοι ἀπὸ τοὺς ἐρμηνευτὰς μας, ὅπως τὸ φανεροῦνται οἱ πηγές κ' ἡ φήμη, τοῦ Σαίξπηρ στὸ 19ο αἰῶνα. Ἄς ἐλπίσουμε, πῶς δὲν ἔχομεν σταθεῖ μακρότερον ἀπὸ τὴν πραγματικότητά.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Ο "ΑΜΛΕΤ"

ΚΑΙ ΤΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ ΤΟΥ



Έντμοντ Κήν, "Αμλετ (1814)

Τὸ κείμενο τοῦ Θ. Σ. Ἐλιοτ ποὺ μεταφράζεται παραπλεύρως πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ ἐβδομαδιαῖο *Athenaeum* τοῦ Λονδίνου, στίς 25 Σεπτεμβρίου 1919 (ὁ Ἐλιοτ ἦταν τότε 31 ἐτῶν), ὡς βιβλιοκρισία τοῦ *The Problem of "Hamlet"* τοῦ J. M. Robertson. Τὰ στοιχεῖα αὐτά, ἂν ἴσως ἐξηγοῦν ὀρισμένα ἐλαττώματά του, ἀσφαλῶς ἐνισχύουν τὴν ἐκτίμησή μας γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ σπερματικά κριτικά δοκίμια τοῦ αἰῶνα μας· ἡ ἐπίδρασή του, ὄχι μόνον στὴν σαιξπηρική κριτική, μὰ καὶ σὲ ὅλη τὴν νεότερη θεωρία τῆς λογοτεχνίας, εἶναι ἀνυπολόγιστη (στὴν Ἑλλάδα, πάντως γονιμοποίησε τὴν κριτικὴ σκέψη τοῦ Σεφέρη, ὁ ὁποῖος μάλιστα ἔχει μεταφράσει τὴν περικοπὴ ποὺ ἀφορᾷ τὴν "ἀντικειμενική" συστοιχία) — βλ. Δοκίμιές, 1962, σελ. 270). Εἶναι, συνεπῶς, πολὺ πιθανό, στὰ σαρανταπέντε χρόνια ποὺ μεσολάβησαν, ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς φιλολογικῆς καὶ ψυχολογικῆς του βάσης νὰ ἔχουν, ἂν ὄχι ξεπεραστεῖ, τουλάχιστον διερευνηθεῖ περισσότερο· τὸ βέβαιο, ὅμως, εἶναι ὅτι, πέρα ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ του σημασία, τὸ δοκίμιο αὐτὸ κρατᾷ καὶ σήμερα ὅλη του τὴν στοχαστικὴ ζωντάνια καὶ τὴν ἀσθηρὴ του προκλητικότητα. Δὲν ἄγγιξα διόλου — οὔτε καὶ μπορῶ νὰ ἀγγίξω ἐδῶ — τὴν σημασία ποὺ ἔχει τὸ κείμενο αὐτὸ ἀναφορικά μὲ τὸν ἴδιο τὸν Ἐλιοτ καὶ τὸ ἔργο του, τὸ ποιητικὸ ὅσο καὶ τὸ κριτικὸ. Ἐνας τέτοιος σχολιασμὸς θὰ μᾶς πύργαιε ἴσως πολὺ μακριά — καὶ δὲν ἐννοῶ μόνον: ἀπὸ τὸν "Προῦφροκ" ὡς τὸ Κόκταιηλ Πάρτυ. Οἱ σημειώσεις ποὺ ἀκολουθοῦν εἶναι ὀλότελα στοιχειώδεις καὶ κυρίως "πραγματικές", ἀλλὰ ἐλπίζω ὄχι ἄχρηστες γιὰ τὴν περίστασι. Γιὰ τὴν μετάφραση, στηρίχτηκα στὴν ἀναδημοσίευσή του τὸμο τῶν *Selected Essays*, 1951, σελ. 141 κ.έ., μὰ ἔλαβα ἐμπόνη μου καὶ τὴν ἀναδημοσίευσή του τὸμο *Selected Prose*, 1953, σελ. 104 κ.έ. "Ὅμως, ἀπὸ τὴν τὸν μεταγενέστερο τίτλο "Hamlet", προτίμησα τὸν ἀρχικό: "Hamlet and his Problems", ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Ἐλιοτ τὸν εἶχε διατηρήσει στὴν πρώτη ἀναδημοσίευσή, στὸ *The Sacred Wood*, 1920. Γ. Π. Σ.

Εἶναι λίγοι οἱ κριτικοὶ ποὺ παραδέχτηκαν ποτὲ πὼς τὸ ἔργο "Αμλετ" εἶναι τὸ κύριο πρόβλημα, καὶ πὼς τὸ πρόσωπο "Αμλετ" δὲν εἶναι παρὰ δευτερεύον πρόβλημα. Καὶ τὸ πρόσωπο "Αμλετ" ἔχει ἀσκήσει ἰδιαίτερη γοητεία ἐπάνω στὸν πιὸ ἐπικίνδυνον τύπο κριτικῆς: ἐκεῖνον ποὺ ὁ νοῦς του, ἐνῶ εἶναι φύσει δημιουργικός, ἀπὸ κάποιο ἐλάττωμα τῆς δημιουργικῆς του ικανότητος ἐπιδίδεται ὡς ἀντιστάθμισμα στὴν κριτικὴ. Ἐνας τέτοιος νοῦς συχνὰ βρίσκει στὸ πρόσωπο τοῦ "Αμλετ" μιὰ δάμνη ἀπόστασι γιὰ τὴν δική του καλλιτεχνικὴ πραγματώσι. Τέτιον νοῦ εἶχε ὁ Γκαϊτε, ποὺ ἔκανε τὸν "Αμλετ" ἓνα Βέρθερο⁽¹⁾· καὶ τέτιον εἶχε ὁ Κόλεριτζ, ποὺ ἔκανε τὸν "Αμλετ" ἓνα Κόλεριτζ⁽²⁾· καὶ πιθανῶς κανεῖς τους, γράφοντας γιὰ τὸν "Αμλετ", δὲν θυμόταν ὅτι πρώτη του δουλειὰ ἦταν νὰ μελετήσῃ ἓνα ἔργο τέχνης. Τὸ εἶδος κριτικῆς ποὺ παρήγαγαν ὁ Γκαϊτε καὶ ὁ Κόλεριτζ, ὅταν ἔγραψαν γιὰ τὸν "Αμλετ", εἶναι τὸ πιὸ παραπλανητικὸ ποὺ μπορεῖ νὰ γίνῃ. Γιὰτὶ ἀμφότεροι διαθέταν ἀναμφισβήτητον κριτικὸ αἰσθητήριον, καὶ ἀμφότεροι καθιστοῦν τὴν κριτικὴ τους πλάνη πειστικότερη μὲ τὴν ἀντικατάστασι — τοῦ δικοῦ τους "Αμλετ" στὴν θέση τοῦ σαιξπηρικοῦ — τὴν ὁποία κατορθῶναι τὸ δημιουργικὸ τους ταλέντο. Θᾶπρεπε νὰ κάνουμε τὸν σταυρὸ μας ποὺ ὁ Οὐὼλτερ Παίητερ δὲν ἔστρεψε τὴν προσοχή του σὲ τοῦτο τὸ ἔργο⁽³⁾.

Δύο σύγχρονοί μας, ὁ I. M. Ρόμπερτσον καὶ ὁ καθηγητῆς Στόλλ, δημοσίευσαν διὸ βιβλιαράκια⁽⁴⁾, ποὺ ἀξίζει νὰ ἐπαινεθοῦν γιὰτὶ κινεῦνται πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση. Ὁ κ. Στόλλ προσφέρει ὑπηρεσία, ξαναφέροντας στὴν προσοχή μας τὸν μόχθο τῶν κριτικῶν τοῦ 17ου καὶ τοῦ 18ου αἰῶνα — σημειῶνω, μὲ τὴν εὐκαιρία, ὅτι ποτὲ δὲν εἶδα πειστικὴ ἀντίκρουση τῶν ἀντιρρήσεων τοῦ Τόμας Ράμμερ στὸν Ὁθέλλο⁽⁵⁾ — καὶ παρατηρῶντας ὅτι "ἀπὸ ψυχολογία, ἐκεῖνοι γινώριζαν λιγότερα ἀπὸ ὅσα γνωρίζουν πιὸ πρόσφατοι κριτικοὶ τοῦ "Αμλετ", ἀλλὰ ἦσαν πνευματικὰ πλησιέστεροι στὴν τέχνη τοῦ Σαίξ-

(1) Στὸ *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Ἰ. 13).

(2) Στὴν διάλεξή του "The Character of Hamlet" (1813).

(3) Ὁ ἴδιος ἔλεγε: "Ἐχω μιὰ ποῆσα "Αμλετ" μέσα μου" (*Table-Talk*, 24 Ἰουνίου 1827). Ἡ πιὸ προσυιτὴ συλλογὴ τῶν σαιξπηρικῶν ἀπόψεων τοῦ Coleridge εἶναι τοῦ T.M. Raysor, στὴν σειρά *Everyman's Library*, 1960.

(4) Στὸν τόμο *Appreciations* (1889) ὁ Walter Pater συμπεριέλαβε τρία δοκίμιά του — γιὰ τὸ *Μέτρο*, γιὰ τὸ *Ἀγάπης Ἀγῶνας* Ἄγρονος, καὶ γιὰ τὰ σαιξπηρικά δράματα μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ἱστορία — ποὺ σήμερα θεωροῦνται ὡς "ἡ καλύτερη βικτωριανὴ κριτικὴ τοῦ Σαίξπηρ" (*Kenneth Muir*, στὸ *Penguin Guide to English Literature* (B', σ. 291).

(5) Τὸ "βιβλιαράκι" τοῦ Stoll εἶναι, ὑποθέτω, τὸ *Hamlet: An historical and comparative study*, 1919.

(6) Thomas Rymer (1641-1713): "Ὁ πιὸ ἀλύγιστος ἀπὸ ὅλους τοὺς ἀγγλοὺς νεοκλασσικοὺς κριτικοὺς" (*R. Wellek, A History of Modern Criticism*, 1955, τόμος Α', σελ. 13)· οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὸν Ὁθέλλο δημοσιεύτηκαν στὸ *A Short View of Tragedy*, 1692. Βλ. γενικότερα τὸ κεφάλαιον "Shakespearean Criticism: From Dryden to Coleridge" ποὺ ὁ Ἐλιοτ ἔγραψε γιὰ τὸν συλλογικὸν τόμον *A Companion to Shakespeare Studies*, 1934.

πη· και καθώς έδιναν μεγαλύτερη σημασία στην έντυπωση του συνόλου παρά στο κεντρικό πρόσωπο, ήσαν, με τον παλαιό τους τρόπο, πιό κοντά στο μυστικό τής δραματικής τέχνης εν γένει”.

Ός έργο τέχνης, το έργο τέχνης δέν μπορεί να έρμηνευτεί· δέν υπάρχει τίποτε να έρμηνέψει· δέν μπορούμε παρά να το κρίνουμε σύμφωνα με όρισμένα μέτρα, σε σύγκριση με άλλα έργα τέχνης· όσο για “έρμηνεία”, το κύριο μέλημα είναι ή παρουσίαση σχετικών ιστορικών στοιχείων που ό αναγνώστης δέν υποτίθεται ότι τά γνωρίζει. ‘Ο κ. Ρόμπερτσον έπισημάνει, πολύ εύστοχα, πώς κριτικοί απέτυχαν στην “έρμηνεία” τους του “Α μ λ ε τ, με το να άγνοούν κάτι που θά έπρεπε να είναι ολοφάνερο : ότι ό “Α μ λ ε τ είναι μιá διαστρωμάτωση, ότι αντιπροσωπεύει τις προσπάθειες σειράς ανθρώπων, που ό καθένας τους έκανε ό,τι μπορούσε με το έργο τών προκατόχων του. ‘Ο “Α μ λ ε τ του Σαίξπηρ θά μάς φανεί πολύ διαφορετικά άν, αντί να άντιμετωπίζουμε όλη την δράση του έργου ως οφειλόμενη σε σύλληψη του Σαίξπηρ, διακρίνουμε πώς ό δικός του “Α μ λ ε τ έπιστεγάζει πολύ πιό άκατάγραστο υλικό, το όποιο, ακόμα και στην τελική μορφή, έμμένει.

Γνωρίζουμε πώς υπήρχε ένα παλαιότερο έργο, του Τόμας Κύντ — αυτός τής εξαιρετικής δραματικής (άν όχι ποιητικής) ιδιοφυίας, που ήταν κατά πάσα πιθανότητα ό συγγραφέας δύο έργων τόσο άνόμιων όσο ‘Η ‘Ισπανική Τραγωδία και ‘Ο ‘Αρντεν του Φήβερσαμ· και σάν τί να ήταν εκείνο το δράμα, μπορούμε να το εικάσουμε από τρεις ενδείξεις : από την ίδια την ‘Ισπανική Τραγωδία· από το παραμύθι του Μπελφορέ(9), πάνω στο όποιο θά πρέπει να βασιζόταν ό “Α μ λ ε τ του Κύντ· και από μιá διασκευή που παιζόταν στην Γερμανία, τά χρόνια του Σαίξπηρ, και που παρέχει βέβαια τεκμήρια ότι διασκευάστηκε από το παλαιότερο, όχι από το νεότερο, δράμα. Από τις τρεις αυτές πηγές βγαίνει καθαρά πώς στο παλαιότερο δράμα το κίνητρο ήταν άπλως ή εκδίκηση· πώς ή δράση ή ή καθυστέρηση προκαλείται, όπως στην ‘Ισπανική Τραγωδία, μονάχα από την δυσκολία να δολοφονηθεί ένας μονάρχης περιστοιχισμένος από φρουρούς· και πώς ή “τρέλα” του “Αμλετ ήταν

προσποιητή : ένα πετυχημένο τέχνασμα για να διασιμεδάσει την ύποψια. Στο τελικό δράμα του Σαίξπηρ, άφ’ έτέρου, υπάρχει ένα κίνητρο που είναι πιό σημαντικό από την εκδίκηση, και που ρητά την “στομώνει”· ή καθυστέρηση τής εκδίκησης παραμένει ανεξήγητη από την άποψη τής αναγκαιότητας ή τής σκοπιμότητας· και ή “τρέλα” έχει για συνέπεια όχι να άποκοιμίσει αλλά να ζυπνήσει την ύποψια του βασιλιά. ‘Όστόσο, ή μεταβολή δέν είναι άρκετά πλήρης ώστε να είναι πειστική. ‘Επιπλέον, υπάρχουν λεκτικές άντιστοιχίες με την ‘Ισπανική Τραγωδία, τόσο συγγενικές ώστε να μην αφήνουν άμφιβολία ότι σε όρισμένα σημεία ό Σαίξπηρ άπλως διόρθωσε το κείμενο του Κύντ. Και τέλος υπάρχουν ανεξήγητες σκηνές — του Πολώνιου με τον Λαέρτη και του Πολώνιου με τον Ρενάλδο — που δέν έχουν καμιá δικαιολογία· οι σκηνές αυτές δέν είναι στο στιχουργικό ύφος του Κύντ, ούτε άναμφίβολα στο ύφος του Σαίξπηρ. ‘Ο κ. Ρόμπερτσον πιστεύει πώς είναι σκηνές από το άρχικό έργο του Κύντ, ξαναδουλεμένες από χέρι τρίτου, ίσως από τον Τσάπμαν, πριν να άγγίξει ό Σαίξπηρ το έργο. Και συμπεραίνει, με πολλή λογικότητα, πώς το άρχικό έργο του Κύντ ήταν, όπως όρισμένα άλλα δράματα εκδίκησης, μοιρασμένο σε δύο πεντάπρακτα μέρη. Το καταστάλαγμα τής εξέτασης του κ. Ρόμπερτσον είναι, πιστεύω, άναντίρρηση : πώς ό “Α μ λ ε τ του Σαίξπηρ, στον βαθμό όπου είναι του Σαίξπηρ, είναι ένα έργο που άσχολεϊται με τον άντίκτυπο τής ένοχής μιás μητέρας έπάνω στο γιό της, και πώς ό Σαίξπηρ στάθηκε άνήμπορος να επιβάλλει με έπιτυχία τουτο το κίνητρο στο “αδιάλλακτο” υλικό του παλαιού έργου.

Όσο για την αδιαλλαξία, δέν χωρεί άμφιβολία. ‘Ο “Α μ λ ε τ όχι μόνο δέν είναι το άριστούργημα του Σαίξπηρ, μά είναι άσφαλέστατα καλλιτεχνική άποτυχία. Από πολλές άποψεις το έργο αυτό είναι αίνιγματικό, και άνησυχαστικό όσο κανένα από τά άλλα. Είναι το εκτενέστερο άπ’ όλα και ένδεχομένως εκείνο για το όποιο ό Σαίξπηρ έμόχθησε περισσότερο· και όμως του άφρησε περιττές και άσυνεπείς σκηνές, τις όποιες θά έπρεπε να είχε παρατηρήσει ακόμα και σε μιá βιαστική άναθεώρηση. ‘Η στιχουργία είναι άνηση. Στίχοι όπως

But, look, the morn, in russet mantle clad,
Walks o'er the dew of yon high eastern hill (7),

είναι του Σαίξπηρ του Ρωμαϊού και ‘Ιουλιέτα. Οι στίχοι στην ‘Ε’ πράξη, β’ σκηνή,

Sir, in my heart there was a kind of fighting

(7) “άλλά τηράτε/ή Αύγη με πορφωρήν γλαμύδα πώς βαδίζει/ στην δρόσον του βουνού που ύγνόνετ’ έχει πέρα” (Μετ. Πολυλά).

(6) *François de Belleforest: άνάμεσα στις Histoires tragiques extraites des oeuvres italiennes de Bandello (1559 - 1580)* — που περιλαμβάνουν είτε μέρος είτε και όλη την πλοκή του Ρωμαϊού και ‘Ιουλιέτα, του Πολύ Κακό για το Τίποτα, και τής Δωδέκατης Νύχτας — ύπόψη και μιá διασκευή τής ιστορίας του “Αμλετ από την *Historia Danica (1514)* του Saxo Grammaticus.

Τρεις μεγάλοι “Αμλετ τής ‘Αγγλίας : ‘Αριστοτέλ, ό Νταίβιντ Γκάρρικ, πνευματικός, σταματάει το φάντασμα (1754). ‘Επαιξε τον “Αμλετ, όπως κι όλους τους σαιξπηρικούς ρόλους, με κοστούμια τής δικής του εποχής. ‘Ακόμα ό Σαίξπηρ δέν ήταν κλασικός. Στο μέσον ό Τζών Κέμπελ, δυναμικός, σκοτώνει τον Πολώνιο (1783). ‘Αδελφός τής μεγάλης Σίντονας, ήταν ό πρώτος θιασάρχης που στράφηκε συστηματικά προς την ιστορική αναπαράσταση. Αύτη είναι ή πρώτη άπεικόνιση με κοστούμι που ό ήθοποιός δέν θά φορούσε στο δρόμο. Λεξιά, ό Χένρι ‘Ορβιγκ, μυστηριώδης, με το κρανίο του Γόρικ, μονολογεί. Κατέκτησε το Λονδίνο με διακόσιες παραστάσεις του “Αμλετ το 1874 - 75 και στάθηκε ύπόδειγμα για δύο γενεές





‘Ο ‘Ιοβιγκ, ‘Αμλετ, σταματάει τὸ φάντασμα. ‘Η γκραβούρα ἀποδίδει τὴν ιδιότυπη δύναμη ποὺ κατέκτησε τὸ Λονδίνο τὸ 1874. ‘Ο Μπήμερμπομ λέει: “‘Ακόμα καὶ ἡ νευρική ἐξάντληση ποὺ δείχνει σ’ὄλες τὶς τραγικὲς σκηνὲς εἶναι φορέας ἡλεκτρικῆς ἐντάσης”

That would not let me sleep...
Up from my cabin,
My sea-gown scarf'd about me, in the dark
Grop'd I to find out them: had my desire;
Finger'd their packet...⁽⁸⁾

εἶναι ἀπὸ τοὺς δόλοτελα ὄριμους του. Τόσο ἡ μαστοριά ὅσο καὶ ἡ σκέψη του βρίσκονται σὲ κατάσταση ἀστάθειας. Σίγουρα εἴμαστε δικαιολογημένοι νὰ ἀποδίδουμε τὸ ἔργο αὐτὸ — καθὼς καὶ ἐκεῖνο τὸ ἀκρῶς ἐνδιαφέρον ἔργο “ἀδιάλλακτου” ὕλικου καὶ καταπληκτικῆς στιχουργίας, τὸ Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο — σὲ μιὰ περίοδο κρίσης, ὕστερα ἀπὸ τὴν ὁποία ἀκολουθοῦν οἱ τραγικὲς ἐπιτυχίες ποὺ ἀποκορυφώνονται στὸν Κοριολανό. ‘Ο Κοριολανός μπορεῖ νὰ μὴ εἶναι τόσο “ἐνδιαφέρον” ὅσο ὁ “Αμλετ”, ὅμως εἶναι, μαζὶ μὲ τὸ ‘Αντωνίος καὶ Κλεοπάτρα, ἡ ἀσφαλέστερη καλλιτεχνικὴ ἐπιτυχία τοῦ Σαίξπηρ. Καὶ πιθανῶς περισσότεροι εἶναι οἱ ἄνθρωποι ποὺ θεώρησαν ἔργο τέχνης τὸν “Αμλετ” ἐπειδὴ τὸν βρῆκαν ἐνδιαφέροντα, ἀπὸ ὅσους τὸν βρῆκαν ἐνδιαφέροντα ἐπειδὴ εἶναι ἔργο τέχνης. Εἶναι ἡ “Μόνα Λίζα” τῆς λογοτεχνίας.

Τὰ αἷτια τῆς ἀποτυχίας τοῦ “Αμλετ” δὲν εἶναι ἀμέσως φανερά. ‘Ο κ. Ρόμπερτσον ἔχει ἀναμφίβολα δίκιο νὰ συμπεραίνει πὼς τὸ βασικὸ συναίσθημα τοῦ ἔργου εἶναι τὰ αἰσθήματα ἐνὸς γιοῦ ἀπέναντι σὲ μιὰ ἐνοχὴ μητέρα:

“‘Ο τόνος (τοῦ ‘Αμλετ) εἶναι τοῦ ἀνθρώπου ποὺ ὑπόφερε βασιανιστήρια ἐξαιτίας τῆς κατὰπτωσης τῆς μητέρας του... ‘Η ἐνοχὴ μίᾶς μητέρας εἶναι ἓνα κίνητρο σχεδὸν ἀφόρητο γιὰ τὸ θέατρο, ἀλλὰ ἔπρεπε νὰ διατηρηθεῖ καὶ νὰ ὑπογραμμιστεῖ, ὥστε νὰ δώσει μιὰ ψυχολογικὴ λύση, ἢ μάλλον μιὰ νύξη λύσης”.

(8) “Στὴν καρδιά μου / πόλεμον εἶχα, ὁποῦ μοῦ σήκωνε τὸν ὕπνον... / ἀπ’ τὴν καμπίνα μου ξεκίνησα, κλεισιμένη / στὴν κάπνα μου, καὶ μέσ’ στὸ σκότος νὰ τοὺς εἶρω / πασπάτευσα κ’ ἐπίτυχα ὅτι ἐπιθυμοῦσα / τὸν φάκελόν τους ἐξεσκάλισα...” (Μετάφραση Πολυλά).

‘Ωστόσο, τοῦτο δὲν εἶναι μὲ κανένα τρόπο ὅλη ἡ ἱστορία. Δὲν εἶναι ἀπλῶς ἡ “ἐνοχὴ μίᾶς μητέρας” αὐτὸ ποὺ ὁ Σαίξπηρ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ χειριστεῖ ὅπως χειρίστηκε τὴν ὑπόψια τοῦ ‘Οθέλλου, τὴν ἐρωτοληψία τοῦ ‘Αντωνίου, ἢ τὴν περηφάνεια τοῦ Κοριολανοῦ. Τὸ θέμα θὰ μπορούσε, ἐνδεχομένως, νὰ εἶχε ἀναπτυχθεῖ σὲ μιὰ τραγωδία ὅπως ἐκεῖνες, κατανητό, αὐτοτελές, στὸ φῶς τοῦ ἡλίου. ‘Ο “Αμλετ”, ὅπως καὶ τὰ σονέτα, εἶναι γεμάτος ἀπὸ κάποια οὐσία ποὺ ὁ ποιητὴς δὲν μποροῦσε νὰ τὴν σύρει ἔξω στὸ φῶς, νὰ τὴν ἀτενίσει, ἢ νὰ τὴν διαπλάσει σὲ ἔργο τέχνης. Καὶ ὅταν ψάχνουμε νὰ βροῦμε αὐτὸ τὸ συναίσθημα, ἀνακαλύπτουμε, ὅπως καὶ στὰ σονέτα, πὼς εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ τὸ ἐντοπίσουμε. Δὲν μπορεῖς νὰ τὸ ἐπισημάνεις μέσα στοὺς μονόλογους: μάλιστα, ἂν ἐξετάσεις τοὺς δύο περιλάλητους μονόλογους, βλέπεις τὴν στιχουργία τοῦ Σαίξπηρ, ἀλλὰ ἓνα περιεχόμενο ποὺ θὰ μπορούσε νὰ τὸ διεκδικήσει ἓνας ἄλλος, ἴσως ὁ συγγραφέας τῆς ‘Εκδικήσης τοῦ Μπυσσύ ντ’ Αμπούα (‘Ε’ πράξη, α’ σκηνή)⁽⁹⁾. Τὸν “Αμλετ” τοῦ Σαίξπηρ τὸν βρίσκουμε ὅχι στὰ δρώμενα, οὔτε καὶ σὲ ὅποια περικοπή κι ἂν διαλέξουμε, ὅσο σὲ ἓνα ἀπαρομοίωστο τόνο ποὺ ἀναμφισβήτητα δὲν ὑπάρχει στὸ παλαιότερο δράμα.

‘Ο μόνος τρόπος νὰ ἐκφράσουμε τὴν συγκίνηση σὲ μορφὴ τέχνης εἶναι νὰ βροῦμε μιὰ “ἀντικειμενικὴ συστοιχία”: μὲ ἄλλα λόγια, ἓνα σύνολο ἀντικειμένων, μιὰ κατάσταση, μιὰ ἀλυσίδα περιστατικῶν, ποὺ θὰ εἶναι ὁ “τύπος” (ἢ φόρμουλα) αὐτῆς τῆς εἰδικῆς συγκίνησης: ἔτσι ὥστε ὅταν δοθοῦν τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα — ποὺ πρέπει νὰ καταλήγουν σὲ ἐμ-

(9) ‘Ενωθεῖ τὸν George Chapman). Τὸ *The Revenge of Bussy d'Ambois* γράφηκε στὰ 1610 - 1611, δηλαδή μετὰ τὸν “Αμλετ”. ‘Η σχέση τῶν δύο ἔργων “εἶναι κοινὸς τὸπος τῆς κριτικῆς” ὅμως δὲν φαίνεται νὰ ἔχει παρατηρηθεῖ πὼς ἡ σχέση αὐτή, ἔξω ἀπὸ ὀρισμένες λεπτομέρειες, δὲν εἶναι σχέση μίμησης [ἀλλὰ] ἐσκεμμένης καὶ προσεκτικὰ σχεδιασμένης ἀντίθεσης” (T. M. Parrot, *The Tragedies of George Chapman*, 1910, σελ. 573).

πειρία τῶν αἰσθήσεων — ἡ συγκίνηση νὰ διεγείρεται ἀμέσως. Ἄν ἐξετάσετε ὁποιοδήποτε ἀπὸ τῆς ἐπιτυχέστερας τραγωδίας τοῦ Σαίξπηρ, θὰ βρεῖτε τούτη τὴν ἀκριβῆ ἀντιστοιχία: θὰ βρεῖτε πὼς ἡ διανοητικὴ κατάστασις τῆς Λαίδης Μακβέθ, ὅταν ὑπνοβατεῖ, ὡς ἔχει δηλωθεῖ μὲ μιὰ ἐντεχνή συσσώρευση ἐπινοημένων ἐντυπώσεων τῶν αἰσθήσεων: τὰ λόγια τοῦ Μακβέθ, ὅταν μαθαίνει τὸν θάνατο τῆς γυναίκας του, μᾶς δίνουν τὸ αἰσθηματικὸν πῶς, δεδομένης τῆς σειρᾶς τῶν περιστατικῶν, τὰ λόγια αὐτὰ ἀπολύθησαν αὐτόματα ἀπὸ τὸ τελευταῖο περιστατικό. Τὸ καλλιτεχνικὸν “ἀναπόφευκτο” ἔγκειται σὲ τούτη τὴν πλήρη ἐπάρκεια τῶν ἐξωτερικῶν στοιχείων ἀπέναντι στὴν συγκίνηση: καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι πού ὑστερεῖ στὸν “Ἀμλετ”. Ὁ “Ἀμλετ” ὁ ἄνθρωπος) κυριαρχεῖται ἀπὸ μιὰ συγκίνηση πού εἶναι ἀδύνατο νὰ ἐκφραστεῖ, γιατί π ε ρ ι σ σ ε ῦ ε ι ἀπὸ τὰ γεγονότα, ὅπως μᾶς ἐμφανίζονται. Καὶ ἡ ὑποτιθέμενη ταύτιση τοῦ “Ἀμλετ” μὲ τὸν συγγραφέα του εἶναι πραγματικὴ κατὰ τὸ ἔξῃς: ὅτι ἡ ἀμχανία τοῦ “Ἀμλετ” προστά στὴν ἀπουσία ἀντικειμενικῆς ἀντιστοιχίας τῶν συναισθημάτων του εἶναι προέκτασις τῆς ἀμχανίας τοῦ δημιουργοῦ τοῦ ἀπέναντι στοῦ καλλιτεχνικοῦ τὸ πρόβλημα. Ἡ δυσκολία πού ἔχει νὰ ἀντιμετωπίσει ὁ “Ἀμλετ” εἶναι πὼς ἐνῶ ἡ ἀηδία του ἔχει τὴν μητέρα του γιὰ ἀφορμὴ, ἡ μητέρα του δὲν εἶναι ἐπαρκῆς ἀντιστοιχία γιὰ αὐτήν: ἡ ἀηδία του τὴν τυλίγει καὶ περισσεύει. Ἔτσι, εἶναι ἐνῶ αἰσθηματικὸν πού ὁ “Ἀμλετ” δὲν μπορεῖ τὸ νὰ καταλάβει: δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀντικειμενοποιήσῃ, καὶ γι’ αὐτὸ ἐκεῖνον μένει καὶ δηλητηριάζει τὴν ζωὴ καὶ παρεμποδίζει τὴν δράση. Καμιά ἀπὸ τῆς ἐνδεχόμενες ἐνέργειες δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἱκανοποιήσῃ καὶ τίποτε ἀπ’ ὅσα ὁ Σαίξπηρ μπορεῖ νὰ κάνει μὲ τὴν πλοκὴ δὲν μπορεῖ νὰ τοῦ ἐκφράσῃ τὸν “Ἀμλετ”. Σημειώστε πὼς ἡ ἴδια ἡ φύσις τῶν δεδομένων τοῦ προβλήματος ἀποκλείει τὴν ἀντικειμενικὴν ἀντιστοιχία. Ἄν εἶχε ἐνταθεῖ ἡ ἐγκληματικότητα τῆς Γερτρούδης, θὰ εἶχε δοθεῖ ὁ “τύπος” μιᾶς ἐντελῶς διαφορητικῆς συγκίνησης τοῦ “Ἀμλετ” ἀκριβῶς ἔ π ε ρ ῖ ὁ χαρακτήρας τῆς μάνας του εἶναι τόσο ἀρνητικὸς καὶ ἀσήμαντος, γι’ αὐτὸ ζυπνᾷ στὸν “Ἀμλετ” τὸ αἰσθηματικὸν εἶναι ἀνίκανον νὰ ἀντιπροσωπεύσῃ.

Ὁ Σαίξπηρ βόηκε ἔτοιμη τὴν “τρέλα” τοῦ “Ἀμλετ” σὲ παλαιότερον ἔργο ἦταν ἀπλῶς ἓνα τέχνασμα καὶ μπορούσε νὰ ὑποθέσουμε πὼς, μέχρι τέλους, τὸ κοινὸ τὴν ἐνωθε ὡς τέχνασμα. Γιὰ τὸν Σαίξπηρ εἶναι κάτι λιγότερον ἀπὸ τρέλα καὶ κάτι περισσότερο ἀπὸ προσωπιότη. Ἡ ἐλαφρότητα τοῦ “Ἀμλετ”, οἱ φραστικὲς τὸς ἐπακαλίψεις, τὰ λογοπαίγνια του, δὲν ἀποτελοῦν μέρος ἐνὸς ἐκκενμένου σχεδίου ἀπόκρυψης, ἀλλὰ μιὰ μορφή συγκινησιακῆς ἐκτόνωσις. Στὸν “Ἀμλετ” — τὸ πρόσωπο — εἶναι ἡ διακωμῶδισσις μιᾶς συγκίνησης πού δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ διέξοδο στὴν δράση: στὸν δραματούργον εἶναι ἡ διακωμῶδισσις μιᾶς συγκίνησης τὴν ὁποία δὲν μπορεῖ νὰ ἐκφράσῃ καλλιτεχνικά. Τὸ ἔντονον συναισθηματικὸν — ἐκστατικό ἢ τρομακτικό — πού δὲν ἔχει ἀντικείμενον ἢ πού ξεπερνᾷ τὸ ἀντικείμενον του, εἶναι κάτι πού τὸ ἔχει δοκιμάσει κάθε εὐαίσθητος ἄνθρωπος: χωρὶς ἀμφιβολία, εἶναι θέμα μελέτης γιὰ τοὺς ψυχολογολόγους. Συχνὰ παρουσιάζεται στὴν ἐφηβικὴ ἡλικία: ὁ κοινὸς ἄνθρωπος ναρκώνει τὰ συναισθήματά αὐτὰ ἢ τὰ κλαδεύει ἔτσι πὼς νὰ χωρᾷ στὸν κόσμον τῆς καθημερινότητος: ὁ καλλιτέχνης τὰ διατηρεῖ ζωντανὰ μὲ τὴν ἱκανότητά του νὰ ἐντείνει τὸν κόσμον τὸ μέτρο τῶν δικῶν του συγκινήσεων. Ὁ “Ἀμλετ” τοῦ Λαφόργκ εἶναι ἓνας ἔφηβος⁽¹⁰⁾: ὁ “Ἀμλετ” τοῦ Σαίξπηρ, δὲν εἶναι, δὲν ἔχει αὐτὴν τὴν ἐξήγησιν καὶ δικαιολογίαν. Πρέπει ἀπλῶς νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἐδῶ ὁ Σαίξπηρ καταπάσθηκε μ’ ἓνα πρόβλημα πού ἀποδείχθηκε πὼς ξεπερνᾷ τὴν μπόρσῃ του. Γιατὶ τὸ καταπάσθηκε κἂν, εἶναι ἓνα ἄλλο αἶνιγμα: ποτὲ δὲν θὰ μπορέσουμε νὰ μάθουμε ποιά ἐμπειρία τὸν ἀνάγκασε νὰ δοκιμάσῃ νὰ ἐκφράσῃ τὸ ἀνεκφράστα φρικτό. Μᾶς χρειάζονται πάρα πολλὰ στοιχεῖα τῆς βιογραφίας του: καὶ θὰ θέλαμε νὰ ξέρουμε ἂν, καὶ πότε (δύστερα ἀπὸ ἡ ταυτόχρονα μὲ ποιά προσωπικὴ ἐμπειρία) διάβασε τὸν Μονταίν, Β’, 1β’, “Ἀπολογία τοῦ Ραμιὸν Σεμπόν”⁽¹¹⁾. Θάπρεπε, τέλος, νὰ ξέρουμε κατὶ πού εἶναι ἐξ ὑποθέσεως ἀδύνατο νὰ γνωσθεῖ, γιατί θεωροῦμε πὼς εἶναι μιὰ ἐμπειρία πού,

(10) Στὶς *Moralités légendaires*, 1887.

(11) Τὸ ἐπιτενέστερον δοκίμιον τοῦ Montaigne, “ὅπου σημειώνεται (...) ἡ καμπὴ τῆς φιλοσοφίας του (...) ἀπὸ τὸ στωικισμὸν εἰς τὸν σκεπτικισμὸν” (Κλ. Παράσχος, Ὁ χ τ ὡ Δ ο κ ῖ μ ι α τ ο ῦ Μ ο n t a i g n e, 1957, σελ. 49) ἐλάχιστες περικοπὲς τὸν ἔχον μεταφραστὴ ἀπὸ τὸν Ν. Δελζώφτς, εἰς τὸ δοκίμιον τοῦ Jean Roudaut, “Ἐνας τρόπος νὰ διαβάξῃς τὰ Δοκίμια”, Ἐποχές, 2 (1963), σελ. 85 κ.ε.

καθὼς εἶπαμε, ξεπερνᾷ τὰ γεγονότα. Θάπρεπε νὰ καταλαβαίνουμε πράγματα πού ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ δὲν τὰ καταλάβαινε.

Υ Σ Τ Ε Ρ Ο Γ Ρ Α Φ Ο (12)

Κάποτε μὲ κατακρίναν γιατί διατύπωσα τὴν γνώμη πὼς στὸν “Ἀμλετ” ὁ Σαίξπηρ εἶχε νὰ κάνει μὲ “ἀδιάλλακτο ὕλικόν”. Μάλιστα τὰ λόγια μου ἐρμηνεύθηκαν ὡς νὰ ὑποστήριζα πὼς ὁ Κοριολανδὸς εἶναι μεγαλύτερον ἔργον ἀπὸ τὸν “Ἀμλετ”. Δὲν μὲ ἐνδιαφέρει πολὺ νὰ ἀποφασίσω ποῦ δρᾶμα τοῦ Σαίξπηρ εἶναι μεγαλύτερον ἀπὸ ποῖον: γιατί ἐνδιαφέρομαι ὅλο καὶ περισσότερο, ὄχι γιὰ τοῦτο ἢ γιὰ ἐκεῖνο τὸ δρᾶμα, ἀλλὰ γιὰ τὸ σύνολον τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ. Δὲν θεωρῶ πὼς εἶναι διόλου μειωτικὸν νὰ πῶ ὅτι ὁ Σαίξπηρ δὲν πετύχαινε πάντοτε: μιὰ τέτια γνώμη θὰ συνεπαγόταν μιὰ πολὺ στενὴ ἀντίληψιν τῆς ἐπιτυχίας. Ἡ δικὴ του ἐπιτυχία πρέπει πάντα νὰ λογαριαζέται μὲ βάση τὴν κατανόησιν τοῦ τί ἐπιχειροῦσε: καὶ πιστεύω πὼς τὸ νὰ παραδεχτοῦμε τῆς ἐπιμέρους ἀποτυχίας του μᾶς πλησιάζει στὴν ἀναγνώρισιν τοῦ πραγματικοῦ του μεγαλείου, περισσότερο ἀπὸ ὅτι, τὸ νὰ ὑποστηρίζουμε πὼς τοῦ δινόταν πάντα ἡ χάρις τῆς ὀλοκληρωτικῆς ἐπιτυχίας. Δὲν ἰσχυρίζομαι ὅτι θεωρῶ τὸ Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο ἢ τὸ Τρωϊλὸς καὶ Χρυσήϊδα ἢ τὸ Στερνὰ καλὰ, ὅλα καλὰ, ὁλοτελεσθέντα ἐπιτυχημένα δρᾶματα: ὅμως, ἂν παραλείπονταν ὁποιοδήποτε ἀπὸ τὰ δρᾶματα τοῦ Σαίξπηρ, δὲν θὰ μπορούσαμε νὰ καταλάβουμε τὰ ὑπόλοιπα ὅσο καλὰ τὰ καταλαβαίνουμε. Σὲ τέτια δρᾶματα, πρέπει νὰ ἐξετάζουμε ὄχι μόνον τὸν βαθμὸ ἐνοποίησης ὅλων τῶν στοιχείων σὲ μιὰ “ἐνότητα αἰσθήματος”, ἀλλὰ καὶ τὴν ποιότητα καὶ τὸ εἶδος τῶν συναισθημάτων πού εἶχε νὰ ἐνοποιήσῃ, καὶ τὸν βαθμὸ συνθετικότητος τοῦ σχεδίου τῆς ἐνοποίησης⁽¹³⁾.

Ἀπόδοσις Γ. Π. ΣΑΒΒΙΑΔΗ

(12) Γραμμένον στὰ 1932, εἶναι περικοπὴ ἀπὸ τὸ *The Use of Poetry and the Use of Criticism*, σελ. 44. Ἡ πρωτοβουλία τῆς μεταφράσεως τοῦ τέλος τοῦ δοκίμιου γιὰ τὸν “Ἀμλετ”, ὀφείλεται στὸν φίλον τοῦ Ἐλιου, John Hayward — βλ. *Selected Prose*, σελ. 109.

(13) Δύο περικοπὲς ἀπὸ τὸ δοκίμιον τοῦ γιὰ τὸν John Ford (πού καὶ αὐτὸ γράφηκε στὰ 1932), διαλεγμέναι μὲ τὴν ἐγκρίσιν τοῦ ἴδιου τοῦ Ἐλιου γιὰ νὰ ἀντιπροσωπεύουν τῆς ἀποφάσεως του γιὰ τὸν Σαίξπηρ (βλ. *Points of View*, 1941, σελ. 62-65) συμπληρώνουν, νομίζω, τὸ “ὕστερόγραφο” παραθέτω ὀλόκληρον τὴν πρώτην:

“Τὸ μέτρο πού θέτει ὁ Σαίξπηρ εἶναι μιᾶς ἀδιάκοπης ἀνάπτυξης, ἀπὸ τὴν ἀρχὴν ὡς τὸ τέλος, μιᾶς ἀνάπτυξης ὅπου ἡ ἐκλογὴ τόσο τοῦ θέματος ὅσο καὶ τῆς θεατρικῆς καὶ σιχουρικῆς τεχνικῆς κάθε δρᾶματος, φαίνεται νὰ καθορίζεται ὅλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὴν κατάστασιν τῶν αἰσθημάτων τοῦ Σαίξπηρ, ἀπὸ τὸ ἐκείστοτε ἰδιαιτέρον στάδιον τῆς συναισθηματικῆς του ὀρίμανσης. “Ὁ ἄνθρωπος ἀκέραιος” δὲν εἶναι ἀπλῶς τὰ μεγαλύτερα ἢ ὀριμότερα ἐπιτεύγματά του, ἀλλὰ ὀλόκληρη ἡ σύνθεσις πού σχηματίζεται ἀπὸ τὴν σειρά τῶν ἔργων του: ἔτσι ὥστε μπορούμε νὰ πούμε νὰ πεποίθησιν ὅτι τὸ πλῆρες νόημα ὁποιοδήποτε ἀπὸ τὰ δρᾶματά του δὲν βραϊσκειται μόνον σὲ τοῦτο τὸ δρᾶμα αὐτὸ καθαντὸ, ἀλλὰ σὲ τοῦτο τὸ δρᾶμα βαλμένο στὴν σειρά πού ἐγράφηκε, στὴν σχέσιν του μὲ ὅλα τὰ ἄλλα δρᾶματα τοῦ Σαίξπηρ, προηγούμενα καὶ ἐπόμενα: πρέπει νὰ γνωρίζουμε τὸ σύνολον τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ γιὰ νὰ γνωρίσουμε ὁποιαδήποτε μονάδα του. Κανένας ἄλλος δραματούργος ἐκεῖνης τῆς ἐποχῆς δὲν πλησιάζει ἢ καὶ ὁμοίωσιν τὴν τέλεια σύνθεσιν, σύνθεσιν ἐπιφανειακὴν καὶ βαθιὰ: ἀλλὰ ὁ βαθμὸς στὸν ὁποῖον δραματοῦργοι καὶ ποιητὲς προσεγγίζουν αὐτὴν τὴν ἐνότητα μὲ τὰ ἔργα ὅλης τῆς ζωῆς τους, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ μέτρα γιὰ τὴν μείζονα ποίησιν καὶ δραματοποιίαν”.

Καὶ τοῦτο τὸ ἀπόσπασμα τῆς δευτέρας περικοπῆς: “...Τὸ σύνολον τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἓνα ποίημα καὶ ἡ ποίησιν του μὲ αὐτὴν τὴν ἔννοια — ὄχι ἡ ποίησιν μονομένων στίχων ἢ περικοπῶν, οὔτε ἡ ποίησιν τῶν ἐπιμέρους μορφῶν τῆς ὁποῖας ἔπλασε — εἶναι ἐκεῖνον πού βραβαίνει τὸ περισσότερο. Ἐνας ἄνθρωπος θὰ μπορούσε, ἰσοθετικῶς, νὰ συνθέσῃ ὁμοειδῶς τοὺς ὁμορφες περικοπῆς ἢ καὶ ὁμοειδῶς ὀλοκληρωμένα ποιήματα πού τὸ καθένα τους νὰ μᾶς ἱκανοποιεῖ: καὶ ὅμως ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς δὲν θάταν μεγάλως ποιητὴς, παρὰ μόνον ἂν νύθεπε πὼς ὅλες του οἱ συνθέσεις ἐνώνονται ἀπὸ μιὰ σημαίνουσα, συνεπῆ, καὶ ἀναπτυσσόμενη προσωπικότητα. Ἀπὸ ὁλοκλήρου συγχρόνους του, ὁ Σαίξπηρ εἶναι ἐκεῖνος πού ἐκπληρῶνει αὐτὲς τῆς προϋποθέσεις...”.

Λ Α Ι Δ Η Μ Α Κ Β Ε Θ

ΜΙΑ ΠΑΡΕΞΗΓΗΜΕΝΗ ΜΟΡΦΗ

Του ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

Ἡ Λαίδη Μάκβεθ εἶναι ἀπὸ τὶς λίγες, ἴσως ἡ μόνη, ἥρωίδα μέσα στὸ γυναικίειο πάνθεο τοῦ Σαίξπηρ, πού τόσο παρεξηγήθηκε ἀπὸ κριτικούς καὶ ἠθοποιοὺς. Ἔτσι διατυπώθηκαν κατὰ καιροὺς οἱ πιὸ ἀλληλοσυγκρουόμενες ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὴν πραγματικὴ τῆς φύσης καὶ τὴν ὅλη τῆς θέσης μέσα στὴν τραγωδία. Κ' εἶναι περιεργό τὸ γεγονός ὅταν λάβουμε ὑπ' ὄψη μας (1ον) μὲ πόσα ἀπλὰ μέσα καὶ θαυμαστά σ' εὐγλωττες νύξεις, μᾶς τὴν διέγραψε τὸ πλαστοουργὸ χέρι τοῦ μεγάλου δημιουργοῦ, καὶ 2ον) τὸν περιορισμένο ρόλο πού τῆς ἔταξε ὁ Σαίξπηρ μέσα σ' ὅλη τὴν τραγωδία, ἔτσι, πού νὰ τὴν ἐμφανίζει στὸ πρῶτο μέρος τοῦ ἔργου κ' ὕστερα νὰ τὴν ἐξαφανίζει ὀλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὴ δράση. Ἀλλὰ γιὰ τὴ δημιουργία τῶν παρεξηγήσεων δὲν εἶναι ἄμοιρος εὐθύνης — ὅπως σημειώνει ὁ A.C. Bradley — καὶ ὁ ἴδιος ὁ ποιητής. Στὸ πρῶτο μέρος τῆς τραγωδίας ἡ παρουσία τῆς Λαίδης Μάκβεθ εἶναι τόσο δυναμικὴ, τόσο διατακτικὴ καὶ ἡ διαγραφή τοῦ χαρακτήρα τῆς ἐμπνέει τέτοια ἐντύπωση — ἴσως ἡ ἰσχυρότερη γυναικεία φύση πού ἔπλασε ποτὲ ὁ Σαίξπηρ, — ὥστε γιὰ πολλοὺς ἡ Λαίδη νὰ παίρνει μιὰ πρωτεύουσα θέση καὶ νὰ ὑπερτιμᾶται ἢ συμβολῆ τῆς στὴν ὅλη σύνθεση τῆς τραγωδίας.

Ξεκινώντας ἀπὸ τὶς πλανερὲς αὐτὲς ἐντυπώσεις μορφώθηκε γιὰ πολλοὺς ἡ ἐσφαλμένη ἀντίληψη πὼς ὁ “Μάκβεθ”, σὰν ἔργο, εἰκονίζει τὴν τραγικὴ ἱστορία ἐνὸς ζεύγους, ὅπως παρόμοια γίνεται στὶς ἐρωτικὲς του τραγωδίαις: “Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα” καὶ “Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα”. Ἡ ἀντίληψη ὅμως αὐτὴ προδίδει τὶς προθέσεις τοῦ ποιητῆ. Στὴν τραγωδία τοῦ “Μάκβεθ” δὲν ἔχουμε δυὸ κεντρικοὺς χαρακτήρες τῆς ἴδιας βαρύτητας καὶ τῆς ἴδιας σημασίας⁽¹⁾. Ὁ συνεκτικός δεσμός, πού ἐνώνει πάντα τὸ συγγραφέα μὲ τὸ ἔργο του, δὲν ὀδηγεῖ στὴν περίπτωσή μας πρὸς τὴ Λαίδη Μάκβεθ, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἀντρεπωμένο σύζυγό τῆς. Ἡ τραγωδία τοῦ ἥρωα αὐτοῦ θὰ εἰκονισθεῖ καὶ ἡ ὅλη του δράση θὰ ἀποτελέσει τὸν κεντρικὸ ἄξονα τοῦ ἔργου. Στὴ τρομερὴ του μορφή θὰ ἐκτεθεῖ ἡ τραγικὴ ἱστορία ἐνὸς φλογισμένου ἀτομιστῆ, πού ἡ ὑπέρτατη συνείδηση τῆς δύναμης καὶ τῆς ὑπεροχῆς του θὰ τὸν παραπλανήσῃ τόσο, ὥστε, “ρίχνοντας στὸ βούρκο τὸ αἰώνιο πετράδι τῆς ψυχῆς του” νὰ νομιῖζει κίβλας ὅτι πράττει τὸ “καλὸ” καὶ βρίσκει τὸ δρόμο τοῦ μεγαλείου. Σὲ τούτη τὴ μεγαλειώδη διαστροφή — πού συνθέτει τὴν ὅλη τραγικὴ οὐσία τοῦ ἔργου — ἡ Λαίδη Μάκβεθ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ βοήθητικὴ, δευτερεύουσα δύναμη. Κορυφὸς εἶναι ὁ Μάκβεθ καὶ παρακλάδι ἡ σύνευνός του. Αὐτὴ δὲν ὑπάρχει παρὰ γι' αὐτὸν καὶ ἀπ' αὐτόν. “Ἄν διαταραθεῖ τούτῃ ἡ ἰσοροπία τῶν δυνάμεων καὶ ἡ ἀλληλεξάρτησή τους, τότε ἀπιστοῦμε ὅχι μόνο στὴ σύλληψη τοῦ ποιητῆ, ἀλλὰ μορφώνουμε πλανερὲς κρίσεις καὶ γιὰ τὴν γασακτῆρα τῶν ἡρώων. Ἔτσι ὑποστηρίχθηκε πὼς ἂν δὲν ὑπῆρχε ἡ Λαίδη Μάκβεθ, ὁ ἄνδρας τῆς δὲν θὰ ἔφτανε ποτὲ στὸ εἶός. Κι ἂν ὁ Μάκβεθ ὀδηγήθηκε στὸ ἐγκλημα, παρ' ὅλους τοὺς ἐνδοιασμοὺς πού αἰσθάνεται, εἶναι, γιὰ τὴ “ὄραία του δαιμόνισσα” τὸν ἐσπρωῖε σ' αὐτὸ μὲ τὴν καταστρωτικὴ, ἀδυσώπητη θεληματικότητά τῆς καὶ τὴν παραπειστικὴ τῆς γλώσσα

Σύμφωνα μὲ τοὺς συλλογισμοὺς αὐτοὺς παραστάθηκε ἡ Λαίδη Μάκβεθ σὰν ἓνα ἀποτρόπαιο θηλυκὸ πού μπρὸς στὸ πάθος τῆς φιλοδοξίας ἔχει ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ κάθε ἀνθρώπινο αἶσθημα. Κι ἀκόμα, σὰ μιὰ δαιμόνισσα, ὅμοια μὲ τὴ Γονερίλ καὶ τὴ Ρεγάνη, πού στὴν ἐγκληματικὴ τῆς πόρωση θὰ ταίριαζαν καὶ γι' αὐτὴ τὰ λόγια τοῦ Δούκα τῆς Ἀλμπάνης:

— ... Σὺ διαστραμμένο πρόμα, κάμπια, ἀπ' ἔξω κούκλα, στὸ ὄνομα τῆς ντροπῆς μὴν κάνεις τερατόμορφη τὴν ἀνθρωπιὰ σου — ὅσο κι ἂν εἶσαι σατανῆς σὲ ὑπερασπίζῃ μορφή γυναικεία —.

Μὰ εἶναι σατανὰς καὶ δαιμόνισσα ἡ Λαίδη Μάκβεθ; Κ' εἶναι δυνατὸν νὰ τὴν φαντασθοῦμε — ἔτσι ὅπως τὴ θέλησαν μερικὸι κριτικοὶ καὶ ἠθοποιοὶ — σὰν μιὰ ἀνδρογυναικία, σὰν “μιὰ ἐκπλαγῆ εἰκόνα τοῦ πονηροῦ” — ὅπως τὴν περιγράφει ὁ Κάμπελλ — μιὰ ὁμογάλακτη ἀδελφὴ τοῦ Ἐωσφόρου τοῦ Μίλτονα, μ' ὅλη τὴν ὁμορφιά καὶ τὴ μεγαλοπρέπεια τῆς ἐμφάνισής τοῦ δαίμονα αὐτοῦ;

Ἀλλὰ στὸ ἀπαίσιό αὐτὸ πορτραῖτο τῆς Λαίδης Μάκβεθ δὲν ἄργησε νὰ ἐκδηλωθεῖ, παράλληλα, μιὰ ἀντίρροπη ἐρμηνευτικὴ ἀπεικόνιση, πού ὀφείλεται, κυρίως, στὴν Ἀγγλίδα ἠθοποιὸ Siddons. Ἡ ἔξοχη ἠθοποιὸς καθὼς προσάρμοξε τὴν ἥρωίδα τοῦ ἔργου στὰ προσωπικὰ τῆς χαρακτηριστικὰ καὶ θέλγητρα, ἀναχτήρησε νὰ ἐξάρει τὴ γυναικεία φύση, τὴ θηλυκότητα, τὴν ἀβρότητα πού κατὰ τὴν κρίση τῆς διαθέτει ἡ Λαίδη Μάκβεθ.

Καὶ ἡ κριτικὴ ἤρθε ἀπόκοντα νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν παραστατικὴ εἰκόνη τῆς ἠθοποιοῦ μὲ μαρτυρίες τῶν κειμένων. Ἔτσι βρέθηκαν ἀντιμέτωπος οἱ δυὸ ἀπόψεις. Ἀπὸ τὴ μιὰ ἡ καταδικαστικὴ ἀποψη: τῆς ἄπονης, τῆς ἀποτρόπαιης δαιμόνισσας, πού πωρομένη ἀπὸ φιλοδοξία στραγγάλισε μέσα τῆς κάθε γυναικίειο καὶ κάθε ἀνθρώπινο αἶσθημα· καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἡ συναισθηματικὴ ἀποψη: τῆς ἀβρῆς βασιλίσσας μὲ τὴν πλήρη θηλυκότητα — λεπτὴ, λυγερὴ, μὲ δλόξανθα μαλλιά καὶ γαλάζια μάτια! — πού γίνεται συνερῆς σ' ἓνα φόνο γιὰ χάρι καὶ ἀπὸ ἀγάπη τοῦ ἀντρα τῆς, καὶ πού κατανικᾷ μέσα τῆς τὰ φυσικὰ γυναικεῖα τῆς αἰσθήματα.

Καὶ ἡ πρῶτη καὶ ἡ δευτέρη ἀποψη προβάλλουν ἐπιχειρήματα πειστικὰ καὶ κατοχυρώνουν τὶς ἀπόψεις τους μὲ ἀνάλογες μαρτυρίες, πού παρέχῃ τὸ ἔργο. Ἀλλὰ στὴν τάση τους νὰ ὑπερασπίσουν τὶς ἀντίμαχες θέσεις τους, ἔφθασαν σὲ ὑπερβολὲς πού ἀλλοιώνουν τὴ μορφή τῆς Λαίδης Μάκβεθ ἔτσι ὅπως τὴ θέλησε καὶ τὴ συνέλαβε ἡ δημιουργικὴ φαντασία τοῦ Σαίξπηρ. Μὲ ὀδηγὸ τὸ ἔργο — καὶ τὴ σοφὴ ἐρμηνευτικὴ ἐργασία μερικῶν μελετητῶν⁽²⁾ — θὰ ἐπιχειρήσουμε μιὰ ἀποκατάσταση τῆς Λαίδης Μάκβεθ συνθέτοντας μιὰ εἰκόνα, πού κατὰ τὴν κρίση μας, συμφωνεῖ μὲ τὴ σύλληψη τοῦ μεγάλου ποιητῆ.

Καὶ πρῶτα ἡ Λαίδη δὲν εἶναι ἡ σατανικὴ βασιλίσσα, πού τ' ὀνομά τῆς ταυτίζεται μὲ τὴ θηριωδία. Εἶναι μιὰ δυναμικὴ ἀπλῶς γυναίκα. Τυπικὴ ἐκπρόσωπος τοῦ φύλου τῆς, ὅπως γράφει ὁ Φῶτος Πολίτης. Μιὰ φλογερὴ φύση πού διεκδικεῖ γιὰ τὸν

(2) Wil. Hazlitt: “Characters of Shakespeare plays” καθὼς ἐπίσης καὶ A.C. Bradley: “Shakespearean Tragedy”.

(1) A Bradley: “Shakespearean tragedy”.

Ἡ Σάρα Μπεινὸν ἐμφάνισε (1882) τὴ Λαίδη Μάκβεθ σὰν γοητευτικὴ σειρήνα





άντρα της τὸν πιὸ σύντομο δρόμο τῆς δόξας, ἔσω κι ἂν αὐτὸς ὁ δρόμος ὀδηγεῖ στὸ ἔγκλημα. Τέτοιες δυναμικὲς γυναῖκες, πού σύγγυζαν μέσα στὸ ἀδάμαστο πάθος τους τις ἔννοιες τῆς ἠθικῆς, ἀφθονοῦσαν στὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ. Στὰ χρόνια ἐκεῖνα, δὲ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ καὶ δὲν ἦταν, μιὰ ἀνήκουστη θηριωδία ἡ δολοφονία ἐνὸς βασιλιᾶ ἀπὸ ἕναν ἰσχυρὸ τῆς ἡμέρας. Ἡ ζωὴ καὶ οἱ πράξεις τῆς Μεγάλης Ἐλισάβετ, τῆς Good Queen Bess, ἦταν μιὰ εὐγλωττὴ μαρτυρία. Ἡ λαμπρὴ αὐτὴ βασίλισσα ἀποκεφάλισε τὴ Μαίρη Στιούαρτ — σὰν κατέφυγε στὸ βασίλειό τῆς ζητώντας προστασία — χωρὶς νὰ ἀμαυρώσει στὰ μάτια τῶν ὑπηκόων τῆς τὴν ἀσπιλὴ δόξα τοῦ μεγαλείου τῆς. Ἄλλ' ἄς ἀφήσουμε τις ἱστορικὲς μαρτυρίες καὶ ἄς περιοριστοῦμε στὰ ἄμεσα δεδομένα τοῦ ἔργου.

Ἡ Σαίξπηρ ἐπλασε τὴν ἡρωίδα του ἔτσι πὺ ἀπ' ἀρχῆς νὰ ἴναι καθορισμένη ἢ στάση τῆς. Λατρεῖ τὸν ἄντρα τῆς, τὸν θαυμάζει ἀπεριόριστα καὶ πιστεύει πὺς μόνη ἀντιπληρωμὴ τῆς ἀξίας καὶ τῆς ἀντρίας του εἶναι ν' ἀποκτήσει στέμμα βασιλικό :

—“ὦ, ἔλα γρήγορα ἐδῶ, σὲ μένα, γιὰ νὰ σοῦ σταλάξω στ' ἄφτιά τὸ θάρος καὶ μὲ τὴ γενναία μου γλῶσσα κάθε τι νὰ νικήσω πὺς σὲ κρατεῖ μακριὰ ἀπὸ τὸ χρυσὸ στεφάνι πὺς ἡ μοῖρα καὶ μιὰ δύναμη ὑπερκόσμια σοῦ ἔχουν βάνει”.

Κι ὅπως γιὰ κεῖνον τὸ στέμμα τῆς Σκωτίας στάθηκε ἡ κορυφὴ τοῦ ἰδανικοῦ τῆς ζωῆς του, ἔτσι καὶ γι' αὐτὴν ἡ ἀπόκτηση τῆς χρυσῆς κορώνας εἶναι ἕνα ἀναπόδραστο χρέος. Κι ἂν ἐκεῖνος θὰ προχωρήσει στὸ ἔγκλημα, γεμάτος φόβους κ' ἐνδοιασμούς, τόσο πὺς νὰ θεωρεῖ τὴν ἀνόσια πράξη του σὰν ἕνα ἀ π ο τ ρ ὀ π α ι ο κ α θ ἦ κ ο ν, ἐκεῖνη, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε ἐνδοιασμό, θὰ συνεργήσει στὸ ἔγκλημα μὲ ἀπόλυτη πεποίθηση πὺς ἐνεργεῖ ὕ ψ η λ ὀ κ α θ ἦ κ ο ν.

Γι' αὐτὴ — σὰ γνήσια ἐκπρόσωπο τοῦ φύλου τῆς — δὲν θὰ ὑπάρξει κανένας ἠθικὸς ἐνδοιασμὸς ἀνάμεσα στὴ σκέψη καὶ στὴν πράξη. Πιστεύει ἀκράδαντα στὸ δίκιο τῆς διεκδίκησης τοῦ θρόνου ἀπὸ τὸν ἄντρα τῆς. Καὶ ἡ πίστη τῆς στεριώνεται μὲ τὴν παρεμβολὴ μιᾶς ὑπερφυσικῆς συνέργειας. Τὸ γράμμα τοῦ ἄντρα τῆς ἔρχεται νὰ τῆς ἐξάψει ὅλο τὸ φλογισμένο πάθος τῆς. Τῆς μιλά γιὰ θαυμαστὰ περιστατικά. Τρεῖς ἀδελφὲς μάγισσες τοῦ ἔφεραν τρία παράξενα μνημόματα, προφητικὸς χαιρετισμὸς, πὺς δὲν ἄργησαν νὰ ἐκπληρωθοῦν οἱ δυὸ, μὰ πὺς ἀπομένει γιὰ τὸ ἄμεσο μέλλον ὁ τρίτος καὶ μεγαλύτερος: — “Χαίρε ἐνὸς πὺς θὰ γίνεις βασιλιάς”. Ματὰ τὴν ἀνάγνωση τῆς ἐπιστολῆς, μὲ τὸν ἐκθαμβισμὸ πὺς τῆς ἐμπνέει τὸ μεγάλο προφητικὸ ἄγγελμα, ἡ Λαίδη, φιλώντας τὴ μινιατούρα τοῦ ἄντρα τῆς πὺς πάντα τὴν κρατᾶ στὸν κόρφο τῆς, τοῦ μιλά τρυφερὰ καὶ σὲ ἐρεθισμένο προφητικὸ τόνο, ὡσὰν τὸ μέλλον νὰ ἦταν κι ὅλας παρὸν μέσα στὴν ψυχὴ τῆς :

—“Εἶσαι Γκλάμις καὶ Κόουντορ·
κι ἀκόμα θὰ γίνεις ὄ,τι σοῦ τάξαν.

Στὴν ἰδέα τοῦ μεγαλείου του καὶ χωρὶς νὰ σκεφτεῖ οὔτε γιὰ μιὰ στιγμὴ τὸ μεράδι καὶ τῆς δικῆς τῆς δόξας — ὅλο τῆς τὸ εἶναι κραδαίνεται γιὰ νὰ ὑπηρετήσῃ τὸν πολυαγαπημένο τῆς σύντροφο. Γιὰ τοὺς σκοποὺς του θὰ ὑποτάξῃι κάθε δικὸ τῆς λογισμὸ γιὰ νὰ τοῦ σταθεῖ γνήσια συντροφίσσα κι ἄς ἔξερει τὸ ἀδύναμο φυσικὸ του. Ἡ καρδιά του τὴ φοβίζει, “εἶναι πάρα πολὺ γιομάτῃ ἀπὸ τῆς καλοσύνης τὸ γάλα”. Γι' αὐτὸ πρέπει τώρα αὐτὴ νὰ ἀναλάβῃ τὴν πρωτοβουλία. Νὰ μεταμορφωθεῖ νὰ ὀπισθεῖ μὲ ἀντρικεῖα δύναμη γιὰ νὰ τοῦ σταλάξῃι στὴν ψυχὴ τὸ θάρρος πὺς θὰ τὸν φέρει στὸν ὑψηλὸ σκοπὸ του ἀπὸ τὸν πιὸ σύντομο δρόμο.

Στὴν ὡς τὰ σήμερα ἀνιαρὴ ζωὴ τῆς — κλεισμένη σ' ἕνα κάστρο μῆνες καὶ ἴσως χρόνια ὀλόκληρα προσμένοντας τὸν πολέμαρχό τῆς — στὸ ἀδειανὸ τὸ σήμερα, προβάλλει τώρα ἕνα ὑψηλὸ χρέος, μιὰ ἀλλαγὴ πὺς θὰ κινητοποιήσῃ ὅλη τὴ φλογισμένη δύναμή τῆς, πὺς ἀδρανοῦσε. Κόσμος δράσης ξανοίγεται μπροστὰ τῆς. Καὶ μιὰ πὺς ἡ στιγμὴ ἔχει σημαίει, δὲν θὰ τὴν ἀναβάλλει. Θ' ἀποδυθεῖ στὸν ἀγώνα μ' ὅλη τὴ θέρμη τῆς ψυχῆς τῆς. Ἐμψυχώνοντας τὸν ἄντρα τῆς νὰ ἐκτελέσει τὸ ἀνόσιο κακούργημα — τὸ μικρὸ θρέμμα πὺς ἐνεργοῦσε μέσα του ἀπὸ καιρὸ — πιστεύει ὅτι ἐκτελεῖ τὸ πιὸ ἀξιοσέβαστο καθήκον ἀπέναντί του. Θὰ ἴταν ντροπὴ γι' αὐτὴ, τὴ συντροφίσσα τοῦ βίου ἐνὸς τέτοιου ἄντρα, νὰ δειχτεῖ ἀνεργὴ, ἀναβλητικὴ, τὴν κρίσιμη τούτῃ στιγμὴ πὺς θὰ καθορίσει τὸ μέλλον τῆς ζωῆς τους.

←

Ἡ Μιρόκα Κοτοπούλη, Λαίδη Μάκβεθ στὴ σκηνὴ τῆς ὑπνοβασιῆς. Σκηνοθεσία Σαραντίδη, θέατρο “Ρέξ”, Νοέμβριος 1937

Γιὰ τὴν ἐπιτέλεση τοῦ ἐμφυχωτικῆς ἔργου τῆς διαθέτει ὅλα τὰ πρόσφορα μέσα: αὐτοκυριαρχία, θέληση ἰσχυρὴ καὶ πρὸ παντὸς στέρεο μυαλό πρακτικό, πού δὲν πλανιέται σὲ λογισμοὺς ξένους ἀπὸ κείνους πού γεννοῦν αὐτὰ καθ' ἑαυτὰ τὰ πράγματα. Γι' αὐτὴν, κανένας κίνδυνος δὲν ὑπάρχει γιὰ νὰ ἰδεῖ μὲ τὰ μάτια τῆς φαντασίας τὴν ἄλλη ὄψη τῶν πραγμάτων — ὅπως συμβαίνει στὸν ἄντρα τῆς. Ἐξω ἀπὸ τὴ θέλησή τῆς, τὸν ἀδάμαστο πόθο τῆς, δὲ διαθέτει ἐνάργεια φαντασίας καὶ εὐρύτητα σκέψης. Ἀκριβῶς ἡ ἔλλειψη φαντασίας θὰ χαλκίψει τὸν ἄξονα τῆς τραγωδίας τῆς. Καὶ προχωρεῖ μὲ τρομερὴ παραφορὰ στὴν ἐπιτέλεση τοῦ ἀνήμερου πόθου τῆς, καταπνίγοντας κάθε γυναικεῖο ἀνθρώπινο αἶσθημα:

—“...Ἐλάτε, πνεύματα
σεῖς πού τοὺς φοινικούς βοηθᾶτε στοχασμούς μου,
ἀλλάξτε τὸ γυναικεῖο φυσικό μου,
κι ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια πλημμυρίστε με
μὲ τρομερὴ ἀσπλαχνία! Τὸ αἷμα μου πῆξτε!
φράξτε τὸν κάθε δρόμο
πρὸς τὴ συνείδησή μου, ὥστε ἡ συμπίονια
νὰ μὴν ταράξει τοὺς φριχτοὺς σκοπούς μου...”

Μιὰ ἀνδρόθυμη γυναίκα, μὲ κακούργα ἔνστικτα, ποτὲ δὲ θὰ ἔκανε μιὰ παρόμοια ἐπίκληση. Ἡ Γονερίλη ποτὲ δὲ θὰ ζητούσε νὰ δανειστεῖ ἀσπλαχνία.

Ἡ ἐπίκληση αὐτὴ τῆς Λαίδης καθὼς κ' οἱ ἄλλες χαρακτηριστικὲς ἐκδηλώσεις τῆς πρὸ τοῦ φόνου καὶ ἡ πτώση καὶ ὁ ἀφανισμὸς τῆς μετὰ τὸ φόνου, εἶναι εὐγλωττες μαρτυρίες ὅτι στὸ βάθος φέγγει μιὰ γυναικεῖα φύση, πού δὲν εἶναι στερημένη ἀπὸ ἀνθρώπινα φυσικὰ αἰσθήματα. Ἄν δὲν ἦταν ἔτσι, ἡ ὄλη τῆς ἀλλαγὴ, ἡ ἠθικὴ τῆς πτώση καὶ ἡ σκηνὴ τῆς ὑπνοβασίας τῆς, θὰ ἔταν ἀφύσικη. Μιὰ γυναίκα ἀπογυμνωμένη ἀπὸ ἀνθρώπινα αἰσθήματα: πῶς θὰ ἔταν δυνατὸ ν' ἀρθρώσει τὰ λόγια:

—“ Ἄν καθὼς κοιμόταν δὲν μοῦ φανότανε
πὼς μοιάζει τοῦ πατέρα μου, θὰ τὸ ἔχα κάμει ἐγώ”.

Ἡ ἀναφώνηση αὐτὴ — ὅσο κι ἂν ξεπήδησε πάνω στὴν παραφορὰ τῆς σὰν μιὰ ἐπιτίμηση τῆς ἀδυναμίας τῆς — εἶναι μιὰ μαρτυρία ἀλάθητη πὼς ἡ Λαίδη Μάκβεθ σὲ τοῦτες τὶς πρώτες σκηνὲς τοῦ ἔργου δὲν ἀγωνίζεται νὰ καταπνίξει μόνον τοὺς φόβους καὶ τὶς ἠθικὲς ἀντιστάσεις τοῦ ἄντρα τῆς, ἀλλὰ καὶ τοὺς δικούς τῆς ἐσωτερικοὺς ἐνδοιασμούς. Σὲ μιὰ στιγμή, μετὰ τὸ φόνου — σὲ μιὰ φυσικὴ χαλάρωση τῆς ταυσιμένης θέλησής τῆς — παρασυρμένη ἀπὸ τὶς φρικαλέες φαντασιώσεις τοῦ ἄντρα τῆς, προβαίνει στὴ σοβαρὴ τούτη ὁμολογία:

—“ Ἀὐτὰ τὰ πράγματα δὲν πρέπει νὰ τὰ συλλογισθῶστε
ἔτσι, γιατί ἄλλιῶς μπορεῖ νὰ τρελλαθοῦμε”.

Κι ὅταν ἐκεῖνος ξετρελλαχένος ἀπὸ τὴ φρίκη τοῦ φοινικοῦ τοῦ ἔργου, ἀφήνεται στὸ ἀπαίσιο ὄραμα τῶν φαντασιώσεών του:

—“ Νόμισα πὼς ἄκουγα μιὰ φωνὴ νὰ φωνάζει:
Μὴν κοιμᾶστε πιά· μὴν κοιμᾶστε, κι ὁ Μάκβεθ
σκοτώνει τὸν ὕπνο, τὸν ὕπνο τὸν ἀθῶ...”

Ἐκείνη τὸν σταματᾷ μ' ἓνα πνιγμένο ἐρώτημα:

—“ τί θεὸς νὰ πεῖς;”

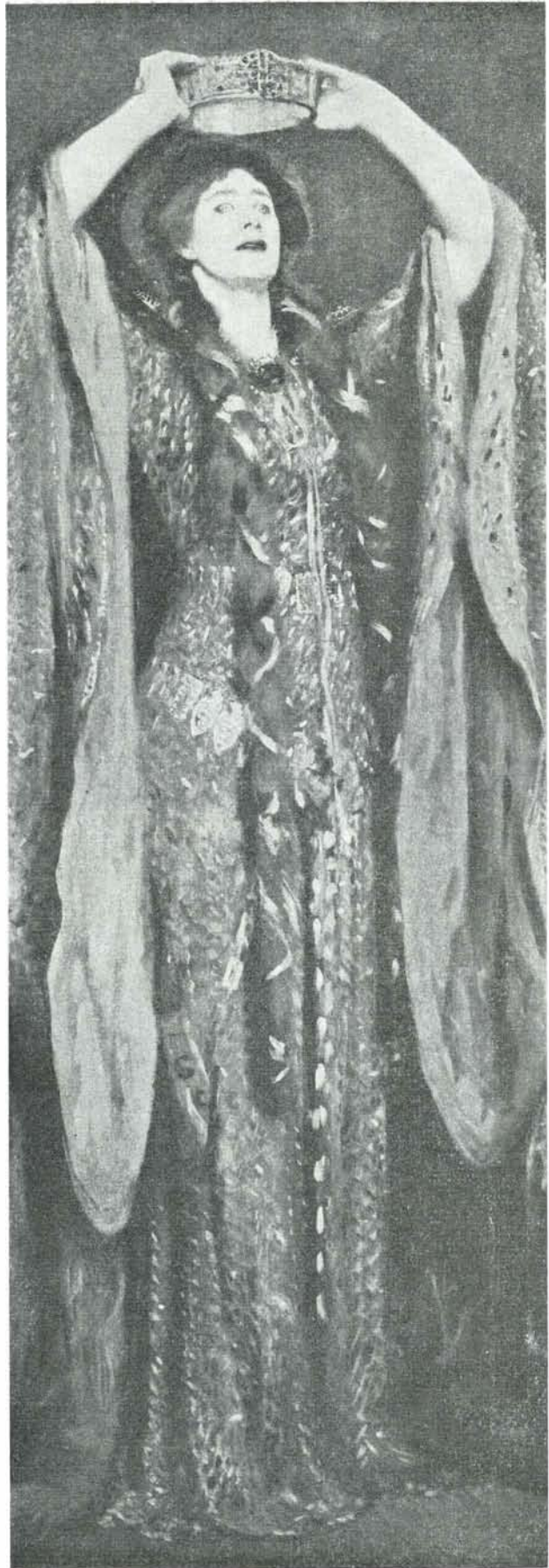
Λὲς κι ἀμφιβάλλει τώρα γιὰ τὸ στέρεο μυαλό τῆς πού δὲν πιστεύει σὲ τέτοια πράγματα. Μήπως ἦταν μιὰ πραγματικὴ φωνὴ τὰ ὅσα ἄκουγε ὁ ἄντρας τῆς; Ἡ στιγμιαία αὐτὴ ἀμφιβολία, πού τὴν ἀπογυμνώνει ἀπὸ τοὺς φραγμοὺς τῆς αὐτοκυριαρχίας τῆς, ἐξαφανίζεται ὅμως ἀμέσως καὶ ξαναβρίσκει τὸν ἑαυτό τῆς. Ντροπισμαμένη λὲς γιὰ τὴν ἀδυναμία τῆς, πού ἐνέδωσε κι αὐτὴ σὲ ἀνάξιους φόβους, δείχνεται τώρα ἀπάνθρωπη, ὠμὴ, χυδαία. Παίρνει τὰ ματωβαμμένα φοινικὰ μαχαίρια καὶ τὰ πάει μόνη τῆς στὸ νεκρικό θάλαμο. Κ' ἔχει τὴ δύναμη ὄχι μόνον νὰ βιάσει μὲ τὸ αἷμα τοῦ ἀθῶου βασιλιᾶ τοὺς παρακοιμώμενους αὐλικούς του, γιὰ νὰ ρίξει πάνω τους τὴν ἐνοχὴ, ἀλλὰ καὶ νὰ σαρκάσει μὲ λογοπύργιο τὴν ἀποτρόπαιη πράξί τῆς:

—“ Μόνο παιδιακίσια μάτια στὶς ζωγραφιὲς τὸ διάβολο φοβοῦνται”.

Κι ὅταν γυρίσει, ἡ παραφορὰ τῆς, καθὼς φτάνει στὰ ἄκρα θὰ στομώσει κάθε αἶσθημα, κάθε σκέψη καὶ θὰ χλευάσει τοὺς θρήνους τοῦ ἄντρα τῆς:

→

Ἡ μεγάλη ἀγγλίδα ἠθοποιὸς Ἑλέν Τέρον, ἐπῆρξε ἰδεώδης ἐρμηνεύτρια τῆς Λαίδης Μάκβεθ. Πίνακας τοῦ Σάοτςεντ.



—“Τὰ χέρια μου ἔχουνε τὸ χρώμα τῶν δικῶν σου.
Μὰ θὰ ντυετόν μου νὰ ᾿χα τέτοια ἀχνή
καρδιά ὅπως ἐσύ... Πάμε στὴν κάμαρά μας,
λίγο νερὸ θὰ μᾶς ξεπλύνει ἀπὸ τὴν πράξη
καὶ δὲ θὰ ᾿χουμε φόβο...”

ἀλλὰ τούτη ἡ στυγνὴ ὠμότητα της: “λίγο νερὸ θὰ μᾶς ξεπλύνει ἀπὸ τὴν πράξη”, θὰ πάρει στὸ σύντομο μέλλον — ὅταν θ’ ἀρχίσουν τὰ μαρτύρια της — τὴν ἀπάντηση ἀπὸ τὰ ἴδια της τὰ χεῖλη: — “Μὰ αὐτὰ τὰ χέρια ποτὲ δὲ θὰ καθαρίσουν”; Καὶ τότε, ὅταν τὸ πάθος της θὰ ἐξατμισθεῖ κ’ ἡ φαντασία θὰ μπορεῖ νὰ ἰδεῖ μέσα ἀπὸ τὸν ταραγμένο ὕπνο, ἡ κινιχὴ της φράση: — ὅ,τι ἔγινε, ἔγινε” θὰ κατασταλάξει στὴν ἀπελπιστικὴ διαπίστωση:

—“ὅ,τι ἔγινε δὲν μπορεῖ νὰ ξεγίνει”.

Τώρα ὅμως — στὴν ὥρα τῆς ἐπιτέλεσης τοῦ χρέους της — οὔτε τὴ σκληρότητα τῆς δολοφονίας μπορεῖ νὰ συλλάβει, οὔτε τοὺς φρικτοὺς ὀραματισμοὺς τοῦ ἀνδρα της σωστὰ νὰ ἐξηγήσει, οὔτε καὶ τὸν ἑαυτὸ της νὰ νιώσει στὶς φευγαλέες ἐκείνες ἐκδηλώσεις τῆς ἀγαθῆς της φύσης. Τώρα τὸ πνεῦμα της, ἡ φαντασία της, ἀδρανεῖ. Φυσικὸ λοιπὸν νὰ μὴ μπορεῖ νὰ συλλάβει τίς ἐσωτερικὲς συνέπειες καὶ τὰ ἐπακόλουθα ποὺ μποροῦν νὰ ᾿χουν πράξεις τέτοιες, ὅπως τὸ μικρὸ της ἔγκλημα. Καὶ γίνεται κακοήθης, ἀνίερη, βδελυρὴ μόνο γιὰ νὰ κερδίσει τὸ ἔργο τὸ τρανὸ αὐτῆς τῆς νύχτας ἢ ὅπως λέει: “τὸ μεγάλο φονικό της”.

Αὐτὴ εἶναι ἡ τραγικὴ της πλάνη. “Ὅλο τὸ ἔγκλημα πάνω στὴ διαστροφή αὐτὴ στηρίζεται. “Ἄν καλὰ συλλάβουμε τούτη τὴ διαστροφή καὶ τὴ συνδυάσουμε μετὰ τὸ ἠθικὸ μαρτύριο ποὺ ἐπακολουθεῖ καὶ γιὰ τοὺς δυὸ ἥρωες μετὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ φόνου, τότε ὁ Μάκβεθ καὶ ἡ Λαίδη προβάλλουν μπροστὰ μας στὴν ὅλη τους ἀνθρώπινη ὑπόσταση κ’ ὑψώνεται ὁ “φόβος” μας ἀνεύχοντας τὴν τραγικὴ ἱστορία ὅχι πιά δυὸ σκληροκάρδων καὶ ἀδιαφόρητων φονιάδων, ἀλλὰ δυὸ τραγικῶν θυμάτων μιᾶς ἀδυσώπητης, μοιραίας πλάνης. Καὶ τότε οἱ Μάκβεθ δὲν εἶναι πιά ἐξάρητοι. Δὲν εἶναι ἕνας ἢ δυὸ, ἀλλὰ χιλιάδες χιλιάδων. Εἶναι ὁ κάθε ἄνθρωπος, κάθε ἐποχῆς καὶ κάθε τόπου, ποὺ μπορεῖ εὐκόλα, σὲ μιὰ κρίσιμη στιγμή του, νὰ μπλεχτεῖ στὰ δίχτυα μιᾶς πλάνης, ὅποιασδήποτε — ἠθικῆς, κοινωνικῆς, πολιτικῆς — καὶ μετὰ τὴ συνέργεια μιᾶς δαιμονικῆς συντυχίας περιστατικῶν νὰ μπερδευτεῖ θεληματικὰ τόσο πολὺ ποὺ “χύνοντας τὸ φαρμάκι τῆς ὀργῆς μέσα στὴν κούπα τῆς εὐρήνης του” ν’ ἀδιαφορεῖ ἂν θὰ χάσει τὴν τιμὴ καὶ τὴν ἐλευθερία του. Κι ἀκριβῶς αὐτὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Μάκβεθ καὶ τῆς γυναίκας του. Γιὰ τὴν τελευταία μάλιστα, ἡ πλάνη εἶναι ἰσχυρότερη. Μιὰ καὶ ὁ πόθος φλογίζει ὅλη της τὴν ὑπαρξὴ δὲ μπορεῖ νὰ ἰδεῖ τίποτα ἐξὸν ἀπὸ τὴ λάμψη τοῦ ποθοῦμενου, ποὺ τὸ θεωρεῖ σὰν ἰδανικὸ ζωῆς. “Ὅταν ἡ γυναίκα ποθήσει μ’ ὅλο της τὸ εἶναι, τότε δίνεται στὸ ἔργο ἀνευδοκίαστα. Τότε ἀπαρνιέται τὸν ἑαυτὸ της, γίνεται ἄσπλαχνη, γίνεται μοιχαλίδα, γίνεται φόνισσα!

Ἡ ἀγάπη τῆς Λαίδης γιὰ τὸν ἄντρα της, ὅσο κι ἂν δὲν ἐκδηλώνεται σὲ τρυφερὰς ἐκφράσεις, εἶναι βαθιὰ ἀφιλόκερδη, ὀλοκληρωτικὴ. Γιὰ χάρι τῆς ἀγάπης αὐτῆς θὰ καταπνίξει μέσα της κάθε ἄλλο αἰσθημα καὶ θὰ μᾶς δειχτεῖ ἀπάνθρωπη. Στὶς στιγμὲς αὐτές, βέβαια, μᾶς προκαλεῖ ἀποτροπιασμὸ ἀλλὰ καὶ περισσότερο δέος. Στὴν τρομακτικὴ της προσπάθεια νὰ πετύχει τὸ ποθοῦμενο, μᾶς ἀποκαλύπτει μεγαλεῖο. Τὸ μεγαλεῖο τῆς προσπάθειάς της καὶ ἡ ἐξέλλη θεληματικότητά της, ἐπισκιαίνει τὸ μέγεθος τῆς συνεοχῆς της.

Αὐτὴ εἶναι ἡ μόνη — ἀπὸ τὴ δραματικὴ ἀποψη — δικαίωσή της. Καί, φυσικὰ, παραποιοῦμε καὶ καταστρέφουμε τὸ μεγαλεῖο της, ὅταν μετὰ τὴν αἰσθηματολογία μας προβάλλουμε, ὅσο δὲν παίρνει, καὶ ὑπερτονίζουμε, σὰν ἠθοποιοί, μερικὲς ἀνεπαίσθητες ἀβρὲς πλευρῆς της.

Κάθε ἀπόπειρα τῆς κριτικῆς καὶ τῆς ἠθοποιίας πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ὀδηγοῦν στὴν παρωδία. Δέος πρέπει νὰ μᾶς ἐμπνέουν οἱ πρῶτες σκηνές τῆς Λαίδης Μάκβεθ καὶ κανένα ἄλλο αἰσθημα. “Ἄν οἱ πρῶτες αὐτές σκηνές, ὅπου δρᾷ ἡ Λαίδη Μάκβεθ, δὲν ἀποδοθοῦν μετὰ τὴ φλογισμένη ἐκείνη ὑπεράνθρωπη φνάταση ποὺ ἀπαιτοῦν, τότε, ὅχι μόνον ἀδικαιολόγητα καὶ μετέωρα θὰ μείνουν τὰ φερσίματά της, τὰ λόγια της, ἀλλὰ καὶ ἀνεξήγητος θὰ σταθεῖ ὁ θαυμασμός τοῦ Μάκβεθ γιὰ τὴν γυναίκα του. Ἄλλοίμονο ἂν θέλοντας νὰ δικαιολογήσουμε τὴν ἐπιρροὴ ποὺ ἀσκει ἡ Λαίδη πάνω στὸν ἄντρα της, τὴν παραποιήσουμε πάνω στὴ Σκηνὴ σὰ μιὰ γοητευτικὴ σειρήνα, μετὰ τρυφλὰ θέλητρα κορμιού καὶ μαγανειῆς αἰθησιακῆς. Οἱ ἀνοησίες αὐτές — ποὺ δυστυχῶς διαπράχθηκαν ἀπὸ μιὰ μεγάλ-

η ἠθοποιό, τὴ Σάρρα Μπερνάρ καὶ κατ’ ἀπομίμηση ἐπιχειρήθηκαν καὶ σὲ μιὰ παλιότερη διδασκαλία τοῦ ἔργου ἀπὸ ἐλληνοικτὴ Σκηνῆς — ὅχι μόνον κατὰ κεραία δὲν εἶναι ἀπὸ τὴ δύναμη τῆς θέλης ἀπὸ τὸ ἔργο, ἀλλ’ οὔτε εἶναι δυνατὸ νὰ ᾿χουν τὴ θέση τους σὲ καμιά γνήσια τραγωδία. Οἱ σεξουαλικὸι παράγοντες δὲ δημιουργοῦν ποτὲ ὑψηλὰ τραγικὰ ἀποτελέσματα. Τὰ μάγια ποὺ ἀσκει ἡ Λαίδη Μάκβεθ δὲν εἶναι παρὰ ἡ δύναμη τῆς θέλης της, ὁ πωρωμένος πόθος της, ἡ ἐξαρσὴ της. Μ’ αὐτὰ κυριαρχεῖ πάνω στὸν ἄντρα της, ὅπως καὶ στὴν ἐντύπωσή μας. “Ἄν ὄλ’ αὐτὰ δὲ δοθοῦν ἀπὸ ἐκείνη ἔντονα καὶ ἀποκαλυπτικὰ, ὅχι μόνο ὄλο αὐτὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς δράσης της καταστρέφεται, ἀλλὰ μένει ἀνεξήγητο καὶ τὸ δεύτερο μέρος, ἐκεῖ ὅπου ἡ Λαίδη περνᾷ στὸ δεύτερο πλάνο.

Μετὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ φόνου, ἡ Λαίδη Μάκβεθ δὲν ἔχει πιά καμιά πρωτοβουλία. Ὑστερα ἀπὸ τὴ στερητὴ ἐπιστράτευση τῶν δυνάμεών της — στὴ σκηνὴ τοῦ δείπνου — γιὰ νὰ σώσει τὸν ἄντρα της ἀπὸ σίγουρη ὁμολογία τῆς ἐνοχῆς του, ἀηδιασμένη καὶ βαθύτατα πικραμένη γιὰ τὴν κατάντια του καὶ τὸν ξεπεσμό του, ἀποσύρεται στὴ σιὰ. Ὁ κορμὸς της — ὁ στητὸς κι ἀγέρωχος — λυγίζει τώρα, ὥσπου σπάει...

Καὶ ἡ Λαίδη ξεπέφτει ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο της, ὅχι ὅμως ἀπὸ τὴν περηφάνειά της. Μέσα στὸ ψυχικὸ της μαρτύριο δὲν θὰ τῆς ξεφύγει οὔτ’ ἕνας γογγυσμός, οὔτ’ ἕνα παρόνοιο, οὔτε ἡ παραμικρότερη μεταμέλεια. Ἦταν πολὺ περήφανη γιὰ νὰ παραπονεθεῖ. Πολὺ μεγάλη καὶ πολὺ βασανισμένη γιὰ νὰ μεταμεληθεῖ. Ἄθυμια καὶ φρικίαση ψυχῆς τὴν κυριεῖται μετὰ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ μάταιου ὅλης τῆς ὑπεράνθρωπης δυνάμεως ποὺ κατέβαλε:

—“Ὅλα πᾶνε χαμένα, ὅταν τὸ θέλημά σου γίνεαι καὶ μένει ἢ δυσωρεσκείαι στὴν καρδιά σου. Κάλιο νὰ ᾿σαι αὐτὸ πὸν ἀράνιες, παρὰ ὁ ἀφανισμός του νὰ σοῦ πῶγει τὴ χαρά”.

Τώρα, μετὰ τὴν ἀποκάλυψη πὸς τὸ στέμμα ποὺ ὀφείλει στὸ κεφάλι τοῦ ἄντρα της καὶ τὸ σκῆπτρο ποὺ τοῦ πρόσφερε, σὰν δείγμα τοῦ μεγαλείου του, δὲν ἦταν παρὰ στεῖρο στέμμα καὶ ἄκαρπο μεγαλεῖο. Σὲ τίποτα δὲν ὠφέλησαν παρὰ γιὰ νὰ τὸν ἀναδείξουν ἕναν ἀνελέητο φονιά καὶ βδελύξιμο τοῦ κόσμου. Κι αὐτὴ ποὺ πρόσφερε τὰ πάντα γιὰ μιὰ μελλομένη εὐτυχία, ποὺ θὰ τὴν χαίρονταν πλᾶν στὸ σύντροφο τῆς ζωῆς της, καταδικάζεται τώρα στὴν ἀπομόνωση, στὴ στέγνα τῆς ψυχικῆς ἐρημίας. Ὁ ἄντρας της ὄλο καὶ περισσότερο τὴν ἀποφεύγει.

—“Ἐ, λοιπὸν, βασιλιά μου! Γιατί μένεις μόνος μετὰ συντροφιά τις θλιβερῆς σου φαντασίες, καὶ βάζεις στὸ μυαλό σου στοχασμούς ποὺ τώρα ἐπηρεα νὰ ᾿χουνε κι αὐτοὶ μαζί πεθάνει μετὰ κείνους ποὺ στοχάζεσαι. Ὅ,τι δὲν ξεγίνεται πρᾶπει νὰ λησμονιέται”.

Καὶ τώρα ποὺ ὁ ἄντρας της ξεκινεῖ μετὰ μανία γιὰ νὰ ἐγκλιμακτα, σὲ χύνοντας κάθε ἔγχος συνείδησης, ἡ συνείδηση τῆς Λαίδης ζυπνέει καὶ βλέπει. Συνεργώντας στὸ φόνο τοῦ βασιλιά Ντόνκων ἐξβλεπε στὸ παρόν, τὸ εὐτυχισμένο μέλλον. Τώρα, στὸ ἄθλιο παρόν — τὸ στερημένο τελεσίδικα ἀπὸ κάθε πόθο κ’ ἐλπίδα ζωῆς — ἀναθυμιάται τὸ παρελθὸν μ’ ὅλα τὰ φρικτὰ του δράματα.

Νὰ ἡ ἀναπόδοση!... Κι αὐτὴ, ποὺ δὲ φοβήθηκε ν’ ἀπαρνηθεῖ τὸ φῶς “γιὰ νὰ μὴν τὴν κοιτάξει ὁ οὐρανὸς μέσα ἀπὸ τοῦ σκοταδιοῦ τὰ παρατετάματα” καὶ τὴ σταματήσει ἀπὸ τὸ φόνο, τώρα, στὸ ψυχικὸ της μαρτύριο θ’ ἀναζητήσει τὴν παρηγοριά στὴ συντροφιά ἐνὸς μικροῦ λυχνarioῦ⁽³⁾ γιὰ νὰ φωτίσει ὅλη τὴ σκοταδερὴ τῆς κόλαση. Αὐτὸ τὸ τρεμουλιαρικό φῶς εἶναι ἡ ψυχὴ της ποὺ ἀκροβατεῖ τώρα, σὰν θλιβερὴ ὑπνοβάτισσα, στὰ ἀκρόχειλα μιᾶς ἀβύσσου. Σὲ λίγο, καὶ τὸ μικρὸ αὐτὸ φῶς, μόνη της θὰ τὸ σβήσει γιὰ νὰ τὴ χωνέψει τὸ σκοτάδι ποὺ ἦταν τὸ στοιχεῖο της. Κανένας οἶκτος γιὰ τὸ χαμὸ της!... Δέος ὅμως πολὺ καὶ θαυμασμός. Οὔτε ὁ ἄντρας της δὲν εἶχε καιρὸ γιὰ νὰ τὴν κλάψει...

Σβῶσε, σβῶσε... .

λιγὼ φῶς! Μιὰ σκιὰ ποὺ περπατεῖ εἶναι μόνο ἡ ζωὴ: “Ἐνας στωχὸς θεατροῦ ποὺ θορυβεῖ καὶ σοβαρεῖται ἔνα - δνὸ ὄρος ἀπάνω στὴ σκηνή, καὶ δὲν ἀκούεται πιά... .
Εἶναι ἕνα παραμῦθι, λόγια ἐνὸς τρελλοῦ, γεμάτα θόρυβο καὶ λύσσα, δίχως νόημα... .⁽⁴⁾

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

(3) Edith Sitwell: “A notebook on William Shakespeare”.
(4) Λόγια τοῦ Μάκβεθ, Πράξη Ε’, Σκ. Ε’, Μετ. Κ. Καρθαίου.

Ο ΝΕΩΤΕΡΟΣ ΑΙΣΧΥΛΟΣ

Η ΑΚΤΙΝΟΒΟΛΙΑ ΤΗΣ ΜΕΓΑΛΟΦΥΪΑΣ

Ο Βικτόρ Ουγκώ, άδιαμφισβήτητος ήγέτης του ρομαντικού κινήματος στη Γαλλία, έχει γράψει έναν ύμνο στον Σαίξπηρ. Θέλοντας, να εισαγάγει τη γαλική μετάφραση των έργων του Σαίξπηρ, που θα κυκλοφορούσε ο γίγας του Φρανσουά - Βικτόρ Ουγκώ, άφιέρωσε μια όγκώδη μελέτη στον μεγάλο άγγλο Δραματοουργό. Τίτλος της "Ούιλιαμ Σαίξπηρ". Ο ίδιος, όμολογούσε πως τίτλος της μελέτης θα έπρεπε να 'ταν "Με άφορμή τον Σαίξπηρ" γιατί επεκτεινόταν σε χίλια - δυό θέματα. Το έργο κυκλοφόρησε στις 14 Απριλίου 1864, χρονιά που γιορτάζονταν τα 300 χρόνια από τη γέννηση του Ποιητή. Ακολούθησαν έννεα εκδόσεις, από τις όποιες η σημερινότερη περιλαμβάνεται στα "Άπαντα του Ουγκώ, που κυκλοφόρησαν στα 1337 οι εκδόσεις Άλμπέν Μισέλ. Η μελέτη, χωρισμένη σε τρία μέρη, καλύπτει 233 σελίδες με 150 επί πλέον σελίδες Παραλειπόμενα και Σημειώσεις του συγγραφέα. Το "Θέατρο" με τον τίτλο "Ο νεώτερος Αισχύλος" δημοσιεύει σήμερα ένα κεφάλαιο από το δεύτερο μέρος της μελέτης: "Γό έργο του Σαίξπηρ και τα δεσπόζοντα σημεία του". Πολύ σύντομα και με άλλη άφορμή, θλ δώσει κ' ένα κεφάλαιο από το πρώτο μέρος, που έχει τίτλο "Σαίξπηρ ό πρεσβύτερος" και αναφέρεται στον Αισχύλο.

Αυτό που ιδιαίτερα χαρακτηρίζει όσους διαθέτουν μεγαλοφυΐα πρώτης γραμμής είναι που καθέννας τους παράγει ένα αντίτυπο του ανθρώπου. Όλοι χαρίζουν στην ανθρωπότητα το πορτραίτο της, άλλοι γελώντας, άλλοι κλαίγοντας, άλλοι σκεπτικοί. Οι τελευταίοι είναι και οι πιο μεγάλοι. Ο Πλαυτός γελά και δίνει στον άνθρωπο τον Άμυτρώωνα' ό Ραμπενλάι γελά και δίνει στον άνθρωπο τον Γαργαντούα' ό Θερβάντες γελά και δίνει στον άνθρωπο τον Δόν Κιχώτη' ό Μπωμαρσαί γελά και δίνει στον άνθρωπο τον Φίγκαρο' ό Μολιέρους κλαίει και δίνει στον άνθρωπο τον Άλσέστ' ό Σαίξπηρ όνειρεύεται και δίνει στον άνθρωπο τον "Άμλετ' ό Αισχύλος σκέφτεται και δίνει στον άνθρωπο τον Προμηθέα. Οι άλλοι είναι μεγάλοι. Ο Αισχύλος ό Σαίξπηρ είναι πελώριοι.

Τά πορτραίτα αυτά της ανθρωπότητας, που οι ποιητές, αυτοί οι διαβατάρηδες, της αφήνουν σαν άποχαιρετισμό, σπάνια είναι ώραιοποιημένα' έχουν ακρίβεια και την πιο βαθειά ομοιότητα με το πρωτότυπο. Οι άτέλειες, ή παραφροσύνη, ή άρετη έχουν μεγεί μέσ' άπ' την ψυχή και μεταφερθεί στο πρόσωπο. Το παγωμένο δάκρυ γίνεται μαργαριτάρι' το πετρωμένο χαμόγελο καταλήγει να φαίνεται άπειλή' οι ρυτίδες είναι σημάδια σοφίας' κάποια συνοφρυώματα είναι τραγικά.

Αυτή ή σειρά αντίτυπων του ανθρώπου είναι το μόνιμο μάθημα των γενεών' κάθε αιώνας προσθέτει σ' αυτή κάποιες μορφές, τότε πρόσωπα όλοφώτιστα και ανάγλυφα όπως ή Μασέτ, ή Σελιμέν, ό Ταρτούφρος, ό Τυρκαρέ κι ό άννψιός του Ραμώ, τότε άπλά προφίλ, όπως ό Ζιλ Μπλάς, ή Μακόν Λεσκά, ή Κλαρίσα Χάρλου κι ό Καντίντ.

Ό θεός δημιουργεί με τη διαίσθηση' ό άνθρωπος δημιουργεί με την έμπνευση συναφασμένη με την παρατήρηση. Αυτή ή δευτερογενής δημιουργία, που δέν είναι τίποτ' άλλο από τη θεία δράση που ό άνθρωπος έπιτελεί, είν' αυτό που όνομάζουμε μεγαλοφυΐα. Ο ποιητής παίρνει τη θέση της μοίρας' μά έπινόηση ανθρώπων και γεγονότων τόσο παράξενη, με τόση ομοιότητα και τόσο κυρίαρχη, που κάνει μερικές θρησκευτικές ομάδες να νιώθουν φρίκη σαν να 'ταν κάποια μορφή σφετερισμού της θείας πρόνοιας και ν' άποκαλούν τον ποιητή "ό ψεύτης", ή συνείδηση που συλλαμβάνεται έπ' αυτόφωρο και βόσκειται τοποθετημένη σ' ένα περιβάλλον που καταπολεμά, κυβερνά ή μεταμορφώνει, αυτό είναι το δράμα. Υπάρχει έδω κάτι άνωτερο. Αυτός ό τρόπος χειρισμού της ανθρώπινης ψυχής μοιάζει ένα είδος ισότηας με το θεό, ισότηας που το μυστήριό της εξηγείται άν σκεφτούμε πως ό θεός είναι μέσα στον άνθρωπο. Η ισότητα αυτή είναι ταυτότητα. Ποιός είναι ή συνείδησή μας; Έκείνος. Κ'

εκείνος πάντα συμβουλεύει έργα καλά! Ποιός είναι ό νόός μας; Έκείνος. Κ' εκείνος έμπνέει το άριστούργημα.

Άς είναι όμως παρών ό Θεός' το γεγονός αυτό δέν άφαιρεί τίποτα, τό 'χουμε διαπιστώσει, από την όξέτητα των έπικρισσεων' τά μεγαλύτερα πνεύματα είναι και τά πιο άμφισβητούμενα. Συμβαίνει, μάλιστα, τότε - τότε και διάνοιες να έπιτίθενται έναντίον μιας μεγαλοφυΐας' οι έμπνευσμένοι, πράγμα παρήξανο, παραγνωρίζουν την έμπνευση. Ο Έρασμος, ό Μπαίλ, ό Βολταίρος, πολλοί πατέρες της Έκκλησίας, οικογένειες όλόκληρες φιλοσόφων, ή σχολή της Άλεξανδρείας στο σύνολό της, ό Κικέρων, ό Όράτιος, ό Λουκιανός, ό Πλούταρχος, ό Ίώσηπος, ό Δίων ό Χρυσόστομος, ό Διονύσιος ό Άλικαρνασσεύς, ό Φιλόστρατος, ό Μητροδώρος ό Λαμφακηνός, ό Πλάτων, ό Πυθαγόρας, έπικρίνανε φοβερά τον Όμηρο. Σ' αυτή την άπαριθμηση παραλείπουμε τον Ζωίλο. Οι άνηγές, δέν είν' έπικριτές. Το μίσος δέν είναι νόηση. Βρίζω δέν σημαίνει συζήτῶ. Ο Ζωίλος, ό Μέβιος, ό Τσέκι, ό Γκρήν, ό Άβελανέδα, ό Γουλιέλμος Λώντερ, ό Βιζέ, ό Φρερόν είν' όνόματα που τίποτα δέ μπορεί να τά ξεπλύνει. Οι άνθρωποι αυτοί πρόσβαλαν το ανθρώπινο γένος στο πρόσωπο των μεγαλοφυϊών που γέννησε' τ' άθλια χέρια τους θα 'χουν αιώνια το χρώμα της λάσπης που έρριξαν.

Κ' οι άνθρωποι αυτοί δέν έχουν ούτε καν τη θλιβερή φήμη που φαινόταν πως δικαιοματικά άπόκτησαν, ούτε όλη την ποσότητα ντροπής που έλλίπανε ν' άποκτήσουν. Λίγο είναι γνωστοί άν κάποτε ύπήρξαν.

Ο Βικτόρ Ουγκώ, σχέδιο του Ρουτέν



Φαβιανός Στράντα μάταια κατάκρινε λυσσαλέα τὸν Τάκιτο· λίγο τὸν ξεχωρίζουν οἱ ἄνθρωποι ἀπ' τὸν Φαβιανὸ Σπάντα, ἐπιλεγόμενον "Σπαθὶ τῶν Δασῶν", γελωτοποιὸ τοῦ Σιγισμούνδου Αὐγουστου. Μάταια ὁ Τσέκι κατασπάραξε τὸν Δάντη· κανεὶς δὲν εἶναι σίγουρος πὼς δὲ λεγόταν Τσέκο. Μάταια ὁ Γκρήν προσπάθησε νὰ πνίξει τὸν Σαίξπηρ· τὸν συγγέουν μὲ τὸν Γκρήν. Ὁ Ἄβελανέδα ὁ "ἐχθρὸς" τοῦ Φερβάντες εἶναι ἴσως Ἄβελανέδο. Ὁ Λῶντερ, ὁ συκοφάντης τοῦ Μίλτονα, εἶναι ἴσως Λάουντερ. Ὁ ντὲ Βιζέ, κάποιος πού "τσάκισε τὰ κόκκαλα" τοῦ Μολιέρου, εἶναι ταυτόχρονα κάποιος πού λεγόταν Ντουῶν· ὠνόμασε τὸν ἑαυτὸ του ντὲ Βιζέ ἐπειδὴ τοῦ ἄρεσε νὰ φαίνεται εὐπατρίδης. "Ὅλοι τοὺς βασιίστηκαν, γιὰ ν' ἀποκτήσουν λίγη αἰγλή, σὸ μεγαλεῖο αὐτῶν πού χλεύαζαν. Τελεῖα καὶ παῦλα· τὰ ὄντα αὐτὰ παρέμειναν ζοφερά. Οἱ κακόμοιροι αὐτοὶ ὕβριστὲς δὲν ἀνταμείφτηκαν. Οὔτε κἀν τὴν περιφρόνηση δὲν εἰσπράξαν. Ἄξίζει νὰ τοὺς λυπόμαστε.

II

Πρέπει νὰ προσθέσουμε πὼς ἡ συκοφαντία ματαιοπονεῖ. Τότε σὲ τί χρησιμεύει; Οὔτε κἀν σὸ κακό. Ξέρετε τίποτα πὺ ἀνώφελο ἀπὸ τὸ ἐπιζήμιο πὺ δὲ ζημιώνει; Καὶ κάτι καλύτερο ἀκόμα: Τὸ ἐπιζήμιο αὐτὸ εἶναι καλό. Σὲ δεδομένη στιγμή ἡ συκοφαντία, ἡ ζήλεια, τὸ μίσος, συμβαίνει, νομίζοντας πὼς δουλεύουν ἐναντίον, νὰ δουλεύουν ὑπέρ. Οἱ βρισιές τοὺς χαρίζουν ἐγκώμια, ἡ κακολογία τοὺς δόξα. Τὸ μόνο πὺ κατορθώνουν εἶναι ν' ἀναμιέξουν στὴ δόξα ἕνα θόρυβο πὺ τὴν ἐπιτείνει. Ἄς συνεχίσουμε.

Ἔτσι, καθεμιά ἀπὸ τίς μεγαλοφυεῖς δοκιμάζει μὲ τὴ σειρά τὸ τεράστιο ἀνθρώπινο προσωπεῖο, καὶ τότε εἶναι τότε ἡ ψυχικὴ δύναμη πὺ περνᾷ μέσα ἀπὸ τὸ μυστηριῶδες ἀνοιγμα τῶν ματιῶν, πὺ τὸ βλέμμα ἀλλάζει τὸ προσωπεῖο καὶ ἀπὸ τρομερὸ τὸ κάνει κωμικό, ὕστερα ὄνειροπόλο, ὕστερα θλιμμένο, ὕστερα νεανικό καὶ χαμογελαστό, ὕστερα γεροντικό, ὕστερα αἰσθησιακὸ καὶ ἀδρόφαγο, ὕστερα θρησκευτικό, ὕστερα ὕβριστικό· ἔτσι γίνετα Κάν, Ἰάβ, Ἀτρέας, Αἴαντας, Πρίαμος, Ἐκάβη, Νιόβη, Κλυταμνήστρα, Ναυσικᾶ, Πιστόκληρος, Γκροῦμιο, Δάβος, Πασικόμψη, Σιμένη, Δὸν Ἀρίας, Δὸν Διέγος, Μουδάρα, Ριχάρδος ὁ III, Λαίδη Μάκβεθ, Δυσδαιμόνα, Ἰουλιέττα, Ρω-

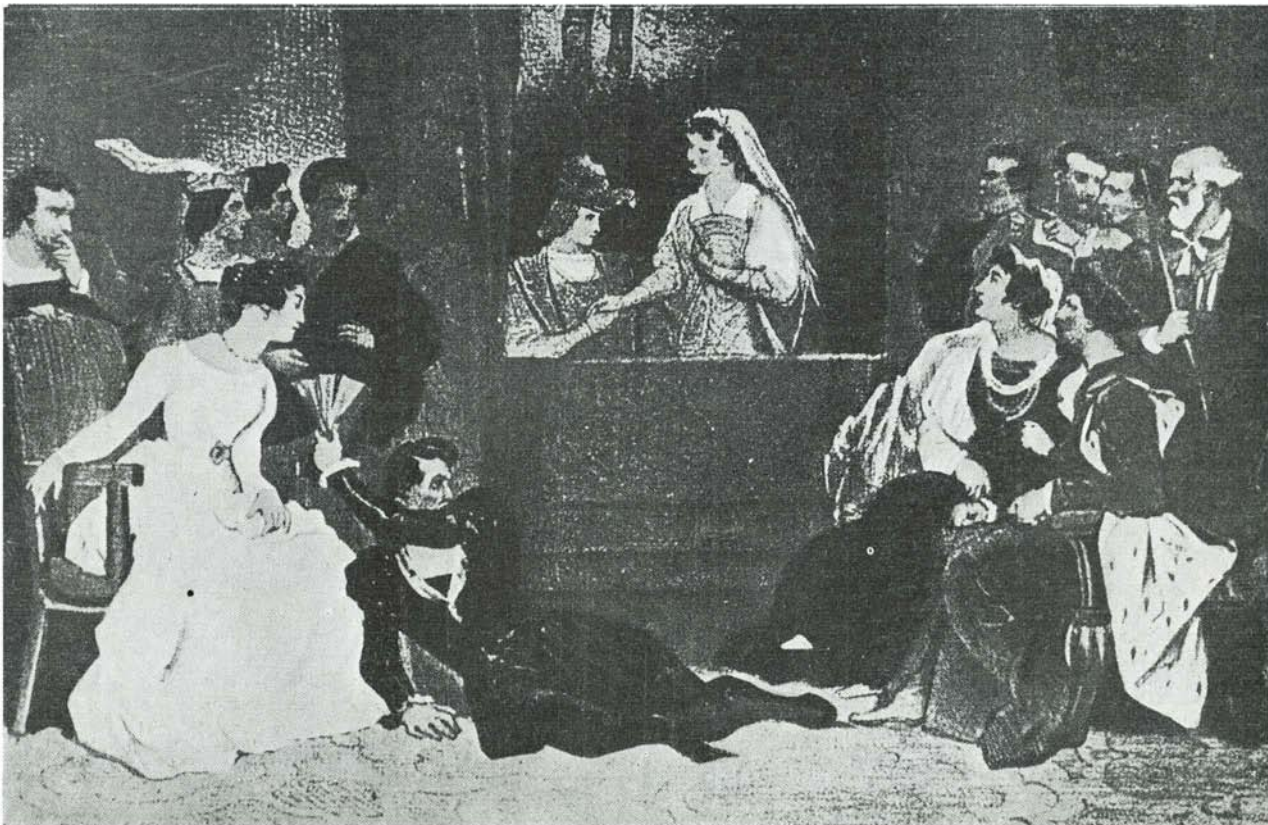
μαῖος, Λήρ, Σάντσο Πάντσα, Πανταγκρέλ, Πανοῦργος, Ἄρνολφ, Νταντέν, Σγκαναρέλ, Ἄγνη, Ροζίνα, Βικτορίν, Μπαζίλιο, Ἄλμαβίβα, Σερμπέν, Μάνφρεντ. Ἀπὸ τὴν ἄμεση θεία δημιουργία βγαίνει ὁ Ἄδάμ, τὸ ἀρχέτυπο. Ἀπὸ τὴν ἔμμεση θεία δημιουργία, δηλαδὴ τὴν ἀνθρώπινη δημιουργία, βγαίνουν ἄλλοι Ἄδάμ, οἱ τύποι.

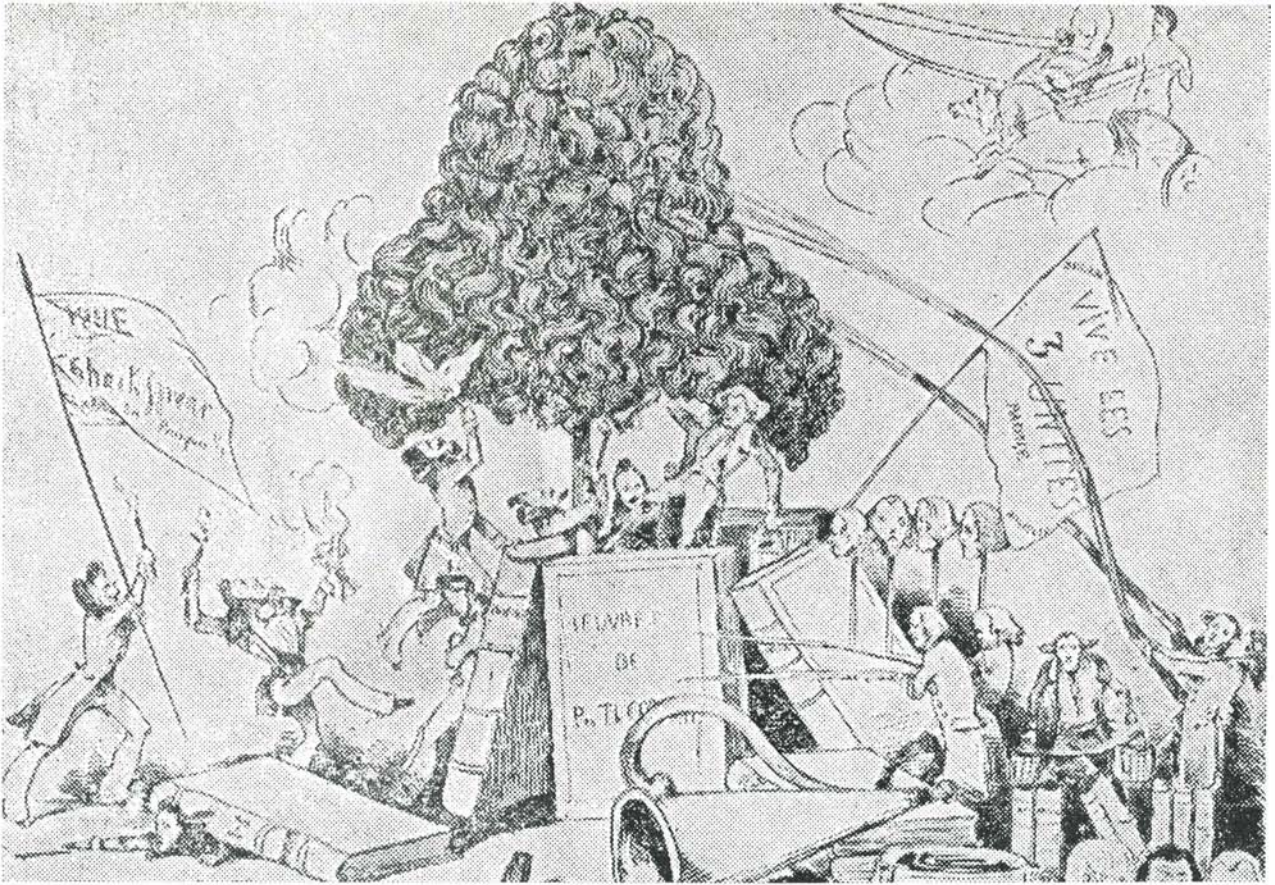
"Ἐνας τύπος δὲν ἀπεικονίζει ἕναν εἰδικὰ ἄνθρωπο. Δὲν ταιριάζει ἀκριβῶς σὲ κανένα άτομο· συνοψίζει καὶ συγκεντρώνει σὲ μιὰ ἀνθρώπινη μορφή μιὰ ὀλόκληρη οἰκογένεια χαρακτηρισμῶν καὶ πνευμάτων. Ἐνας τύπος δὲν εἶναι ἐπιτομή, εἶναι συμπύκνωση. Δὲν εἶναι ἕνας, εἶναι ὄλοι. Ὁ Ἄλκιβιάδης, δὲν εἶναι παρὰ ὁ Ἄλκιβιάδης ὁ Πετρόνιος μόνον Πετρόνιος· ὁ Μπασομπιέρ μόνον Μπασομπιέρ· ὁ Μπάκιγχαμ μόνον Μπάκιγχαμ· ὁ Φρονσάκ μόνον Φρονσάκ· ὁ Λωζὲν μόνον Λωζὲν· μὰ πιάστε τὸν Λωζὲν, τὸν Φρονσάκ, τὸν Μπάκιγχαμ, τὸν Μπασομπιέρ, τὸν Πετρόνιο, τὸν Ἄλκιβιάδη καὶ κοπανίστε τοὺς μέσα σὸ γουδι τοῦ ὄνειρου, ἀπὸ κεῖ μέσα θὰ βγεί μιὰ ὄπτασία πὺ ἀληθινὴ ἀπ' ὄλους αὐτοὺς, ὁ Δὸν Ζουάν. Πάρτε τοὺς τοκογλύφους ἕναν-ἕναν ξεχωριστά· κανένας δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ ἀγριο θηρίο, ὁ Ἐμπορος τῆς Βενετιᾶς, πὺ φωνάζει: "Τουβάλ, πλήρωσέ μου ἕνα δικηγόρο, καπάρωσέ τον δέκα πέντε μέρες πρὶν· ἂν δὲν πληρώσει θὰ πάρω τὴν καρδιά του". Πάρτε τοὺς τοκογλύφους ὄλους μαζί· ἀπὸ τὸ πλῆθος τοὺς ξεχωρίζει μιὰ συνολικὴ μορφή, ὁ Σάυλωκ. Προσθέστε τὴν τοκογλυφία, ἔχετε τὸν Σάυλωκ. Ἡ μεταφορικὴ ἔκφραση τοῦ λαοῦ πὺ δὲ γελιέται ποτέ, ἐπιβεβαιώνει χωρὶς νὰ τὸ ξέρει, τὴν ἐπινόηση τοῦ ποιητῆ καὶ ἐνῶ ὁ Σαίξπηρ πλάθει τὸν Σάυλωκ, ἐκεῖνη δημιουργεῖ τὸν *happe - chair* (!).

Ὁ Σάυλωκ, εἶναι τὸ ἔβραιολόι, μὰ εἶναι καὶ ὁ ἰουδαϊσμός, δηλαδὴ ἕνα ὀλόκληρο ἔθνος, μ' ὅ,τι καλὸ καὶ κακὸ ἔχει, ἡ πίστη καθὼς καὶ ἡ πανουργία καὶ ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἔτσι συνοψίζει μιὰ ὀλόκληρη φυλὴ, ὅπως τὴν ἔκανε ἡ καταπίεση νὰ γίνε, ὁ Σάυλωκ εἶναι μεγάλος. Οἱ ἔβραῖοι, ἐξάλλου, ἀκόμα καὶ αὐτοὶ τοῦ μεσαιῶνα, ἔχουν δίκιο νὰ λένε πὼς οὔτε ἕνας τοὺς δὲν εἶναι ὁ Σάυλωκ· οἱ ἄνθρωποι πὺ ἀγασποῦν τὴν ἡδο-

(1) Σημáνει: ὄργανο τοῦ νόμου πὺ συλλαμβάνει τοὺς ὀφειλέτες· μεταφορικὰ ἀπλητος. Ἀπὸ τὸ ρῆμα *happer*, ἀρπάξω μὲ τὸ στόμα καὶ *chaire* σάρκα.

Σκηρὴ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ "Ἄμλετ", πὺ δόθηκε τὸ 1827 στὸ Παρίσι, ἀπὸ τὸν ἀγγλικὸ θίατο τοῦ Μακραιντν καὶ τῆς Σμιθσον καὶ προκάλεσε τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν ρομαντικῶν. Σταθμὸς στὸν κατὰ τοῦ κλασικισμοῦ ἀγῶνα τοῦς





Γαλλική γελοιογραφία από την εποχή της μεγάλης φιλολογικής διαμάχης που ξέσπασε στο Παρίσι στις αρχές του 19ου αιώνα: Οί ρομαντικοί γενειοφόροι και μακρομάλληδες, με λάβαρο τον Σαίξπηρ, βάζουν φωτιά στη μισητή γι' αυτούς περσόνα του Ρακίνα, ενώ οι κλασικιστές, με λάβαρο τις 'Αριστοτελικές τρεές ένότητες, προσπαθούν να σβήσουν με αντλίες την πυρκαϊά

νή έχουν δίκιο να λένε πως ούτε ένας τους δεν είναι ο Δόν Ζουάν. Κανένα φύλλο πορτοκαλλιώς όταν τό μασήσεις δέ δίνει τη νόστιμη γεύση του πορτοκαλλιού. Ωστόσο, υπάρχει βαθειά συγγένεια ανάμεσά τους, οι ρίζες τους είναι στενά δεμένες, παίρνουν χυμό απ' την ίδια πηγή, μοιράστηκαν την ίδια υπόγεια σκιά πριν ξεθουν στη ζωή. Το φρούτο κλείνει μέσα του το μυστήριο του δέντρου κι ο τύπος κλείνει μέσα του το μυστήριο του ανθρώπου. 'Απ' αυτό πηγάζει αυτή η παράξενη ζωντανία του τύπου.

Γιατί, κι αυτό είναι το παράδοξο, ο τύπος ζει. "Αν δεν ήταν παρά μια άφαιρηση, οι άνθρωποι δε θα τόν αναγνώριζαν και θ' άφηναν τούτη τη σκιά να τραβήξει το δρόμο της. Η τραγωδία ή λεγόμενη κλασική πλάθει βρυκόλακες, τό δράμα πλάθει τύπους. "Ένα μάθημα που είν' ένας άνθρωπος, ένας μύθος μ' ανθρώπινο πρόσωπο που 'χει τόση πλαστικότητα ώστε να σ' κοιτάζει και τό βλέμμα του να 'ναι καθρέφτης, μια παραβολή που σ'ε σπρώχνει φιλικά με τόν άγκώνα, ένα σύμβολο που σου φωνάζει "πρόσεξε", μια ιδέα που 'ναι νεύρο, μύς και σάρκα και που 'χει μια καρδιά για ν' αγαπά, σπλάχνα για να υποφέρει, μάτια για να κλαίει και δόντια για να κατασπαράζει ή να γελά, μια ψυχική σύλληψη ανάγλυφη σά γεγονός και που άν ματώσει, χύνει αίμα άληθινό, να τί είναι ο τύπος. "Ω δύναμη της παμποίησης! οι τύποι είναι όντα πραγματικά. Αναπνέουν, πάλλονται, ακούγονται τά βήματά τους στο δάπεδο, υπάρχουν. Υπάρχουν με τρόπο πιο έντονο από όποιονδήποτε που θεωρεί τόν εαυτό του ζωντανό, εκεί δα ό το δρόμο. Αυτές οι σκιές είναι πιο μεστές από τόν άνθρωπο. Μέσα στην ουσία τους βρίσκεται αυτή ή ποσότητα αιωνιότητας που άνήκει στα άριστουργήματα και που πετυχαίνει ώστε ο Τριμαχιών να ζει, ενώ ο κ. Ρομιέ έχει πεθάνει.

Οί τύποι είναι περιπτώσεις που τις είχε προβλέψει ο Θεός: ή μεγαλοφυία τους μετατρέπει σε πραγματικότητα. Φαίνεται πως ο Θεός προτιμά να δίνει ο άνθρωπος τό μάθημα στον άνθρωπο, για να του εμπνέει περισσότερη εμπιστοσύνη. Ο ποιητής βρίσκεται μέσα στο πλήθος των ζωντανών και τους

μιλάει πιο κοντά σ' αυτί τους. 'Απ' αυτό πηγάζει ή δραστηκότητα των τύπων. Ο άνθρωπος είναι ένας όρος συλλογισμού, ο τύπος είν' ή εξαγωγή του συμπεράσματος: ο Θεός δημιουργεί τό φαινόμενο, ή μεγαλοφυία βάζει την έπιγραφή: ο Θεός πλάθει μόνο τόν φιλάργυρο, ή μεγαλοφυία πλάθει τόν 'Αρπακόν: ο Θεός πλάθει μόνο τόν προδότη, ή μεγαλοφυία πλάθει τόν 'Ιάγο: ο Θεός πλάθει τη φιλάρεσκη γυναίκα, ή μεγαλοφυία πλάθει τη Σελιμέν: ο Θεός δημιουργεί τόν αστό, ή μεγαλοφυία πλάθει τόν Χρυσάλ: ο Θεός πλάθει τόν βασιλέα, ή μεγαλοφυία τόν Γκρανγκουζιέ. Πότε - πότε, σε μια δεδομένη στιγμή, ο τύπος βγαίνει όλότελα έτοιμος από μια άπροσδιόριστη συνεργασία του λαού ολάκαιρου μ' ένα μεγάλο ήθοποιό ανεπιτήδευτο, εκτελεστή άκούσιου και ρωμαλέο: τό πλήθος είναι μαμμή: από μια εποχή που στο ένα άκρο της έχει τόν Ταλειυράνδο και σ' άλλο τόν Σοντρών - Ντυκλό, ξεπηδάει ξαφνικά, μέσα σε μια άστραπή, με τη μυστηριώδη έπώαση του θεάτρου, αυτό τό φάσμα, που λέγεται Ρομπέρ Μακαίρ.

Οί τύποι πηγαινοέρχονται μ' όλη τους την άνεση μέσα στην τέχνη όπως και μέσα στη φύση. Είναι ιδανικά πραγματικοί. Το καλό και τό κακό του ανθρώπου βρίσκεται μέσα σ' αυτές τις μορφές. 'Απ' τόν καθένα τους πηγάζει, στα μάτια του στοχαστή, μια ανθρωπότητα.

Τό είπαμε: όσοι τύποι, τόσοι 'Αδάμ. Ο άνθρωπος του 'Ομήρου, ο 'Αχιλλέας, είν' ένας 'Αδάμ: απ' αυτόν προέρχεται τό είδος των σφαγέων: ο άνθρωπος του Αίσχύλου, ο Προμηθέας, είν' ένας 'Αδάμ: απ' αυτόν προέρχεται τό γένος των αγωνιστών: ο άνθρωπος του Σαίξπηρ, ο 'Αμλετ είν' ένας 'Αδάμ: μ' αυτόν συγγενεύει ή οικογένεια των όνειροπόλων. Άλλοι 'Αδάμ, δημιουργήματα των ποιητών, ένσαρκώνουν ο ένας τό πάθος, ο άλλος τό καθήκον, ο άλλος τη λογική, ο άλλος τη συνείδηση, ο άλλος την πτώση, ο άλλος την άνοδο.

Η φρόνηση, όταν εκτρέπεται σε φοβία, φτάνει από τό γέροντα Νέστορα στον γέροντα Ζερώντ. Ο έρωτας, όταν εκτρέπεται σε πόθο, φτάνει από τόν Δάφνι στον Λόβλεις. Το κάλλος, όταν μπλεχτεί με τόν όφι, φτάνει από την Εύα στη Μελου-



ζίν. Οί τύποι πρωτοεμφανίζονται στη Γέννηση κ' ένας κρικός τής άλυσίδα τους περνά άπ' τόν Ρεστίν ντέ λα Μπρεττόν και τόν Βαντέ. Τό λυρικό τους ταιριάζει, τό άγοραίο δέν τους πάει άσχημα. Μιλούν χυδαία με τό στόμα του Γκρό - Ρενέ και στόν Όμηρο λένε στήν 'Αθηνά πού τους πιάνει άπό τά μαλλιά: "Θεά, τί θέλεις άπό μένα";

Μιά άπροσδόκητη εξαίρεση παραχωρήθηκε στόν Δάντη. 'Ο άνθρωπος του Δάντη είν' ό Δάντης. 'Ο Δάντης, θά λέγαμε, ξαναπλάστηκε γιά δεύτερη φορά μέσα στο ποίημά του· ό Δάντης είνai ό τύπος του έαυτού του· ό 'Αδάμ του είν' αυτός ό ίδιος. Γιά τή δράση του ποιήματός του δέν έψαξε νά βρεϊ κανέναν. Πήρε άπλώς τόν Βιργίλιο γιά κομπάρσο. Κατά τά άλλα, έγινε ό ίδιος, χωρίς περιστροφές έπικός, και χωρίς ούτε καν νά υποβληθεϊ στόν κόπο ν' αλλάξει όνομα. Αυτό πού 'χε νά κάνει ήταν πραγματικά άπλό· έπρεπε νά κατεβεί στήν κόλαση και ν' ανεβεί ξανά στόν ουρανό. Γιατί νά ένοχληθεϊ γιά τόσο μικρά πράγματα; Χτυπά σοβαρά τήν πόρτα του άπειρου και λέει: "Άνοιξε, εϊμ' ό Δάντης."

III

Δυό καταπληκτικοί 'Αδάμ, όπως πριν άπό λίγο είπαμε, είναι ό Προμηθέας, ό άνθρωπος του Αϊσχύλου και ό "Άμλετ, ό άνθρωπος του Σαίξπηρ. 'Ο Προμηθέας είναι ή δράση. 'Ο "Άμλετ είν' ό δισταγμός. Στόν Προμηθέα τό έμποδίο είν' έξωτερικό, στόν "Άμλετ είναι έσωτερικό. Στόν Προμηθέα ή θέληση είναι καρφομένη στα τέσσερα άκρα της με χάλκινα καρφιά κ' έχει ακόμα δίπλα της δυό φρουρούς, τό Κράτος και τή Βία. Στόν "Άμλετ, ή θέληση είν' ακόμα πιο υποδουλωμένη· είναι σφιχτά άλυσοδεμένη με τόν προκαταρκτικό στοχασμό, άτελεύτητη άλυσίδα τών άναποφάσιστων. Γιά δοκιμάστε ν' άποσπασθήτε άπ' τόν έαυτό σας! Τί γόρδιος δεσμός είν' ή όνειροπολήσεις μας! 'Η έσωτερική σιλαβιά, αυτή είναι σιλαβιά. Δοκιμάστε νά πηδήξετε αυτό τό μαντρότουχο: σκεφετείτε! βγήτε, άν μπορείτε, άπ' αυτή τή φυλακή πού λέγεται άγάπη: ή μόνη άπαίσια φυλακή είν' αυτή πού περιβάλλει με τά τείχη της τή συνείδηση. 'Ο Προμηθέας, γιά νά γίνει έλεύθερος, τό μόνο πού 'χει νά κάνει είναι νά συντρίψει ένα μπροντζίνο χάλκι και νά νικήσει ένα θεό· ό "Άμλετ πρέπει νά συντρίψει τόν έαυτό του και νά νικήσει τόν έαυτό του. 'Ο Προμηθέας μπορεί νά σηκωθεί όρθιος, ακόμα κι άν χρειαστεί ν' άνασηκώσει ένα βουνο· γιά νά σηκωθεί ό "Άμλετ πρέπει ν' άνασηκώσει τή σκέψη του. "Αν ό Προμηθέας ξεκολλήσει άπ' τά στήθια του τό γύπα, όλα τελειώνουν· ό "Άμλετ πρέπει νά ξεκολλήσει τόν "Άμλετ άπ' τά πλευρά του. 'Ο Προμηθέας και ό "Άμλετ είναι δυό ξεγυμνωμένα συκώτι· άπό τό 'να τρέχει αίμα κι άπ' τ' άλλο ή άμφιβολία.

Συνηθίζουν νά συγκρίνουν τόν Αϊσχύλο και τόν Σαίξπηρ με βάση τόν "Άμλετ και τόν 'Ορέστη, μια πού οι τραγωδίες αυτές είναι τό ίδιο δράμα. Πραγματικά, ποτέ θέμα δέν ήταν τόσο ταυτόσημο. Οί λόγιοι επισημαίνουν στο γεγονός αυτό μια άναλογία· οι άνήμποροι, πού τέτοιοι είναι οι άμαθείς, οι ζηλόφθονοι, πού τέτοιοι είναι και οι ήλίθιοι, νιώθουν μικρόχαρη έκανοποίηση πιστεύοντας πως διαπιστώνουν λογοκλοπή. 'Εξάλλου αυτό ανοίγει ένα πιθανό πεδίο γιά τή συγκριτική πολυμάθεια και τή σοβαρή κριτική. 'Ο "Άμλετ ακολουθεϊ τά βήματα του 'Ορέστη, μητροκτόνου άπό άγάπη στόν πατέρα. Αυτή ή εύκολη σύγκριση, πιότερο έπιφανειακή παρά ουσιαστική, μάς κάνει λιγότερη εντύπωση άπό τήν αντιπαροβολή τών δυό δεσμοτών, του Προμηθέα και του "Άμλετ.

"Ας μη ξεχνάμε πως τ' ανθρώπινο πνεύμα, με τήν κατά τό ήμισυ θεϊκή του ύπόσταση, δημιουργεί τότε - τότε έργα υπεράνθρωπα. Αυτά εξάλλου, τά υπεράνθρωπα έργα του ανθρώπου, είναι πολύ περισσότερα άπ' όσο νομίζουμε γιαντι γαμίζουν τήν τέχνη ολάκαιρη. Έκτός άπό τήν ποίηση, όπου αφθονούν τά θαυμαστά έργα, υπάρχει στή μουσική ό Μπετόβεν, στή γλυπτική ό Φειδίας, στήν αρχιτεκτονική ό Πιρανέζε, στή ζωγραφική ό Ρέμπραντ και στή ζωγραφική, στήν αρχιτεκτονική και στή γλυπτική, ό Μιχαήλ 'Άγγελος. Παραλείπουμε άλλους, κι όχι άπ' τους μικρότερους. 'Ο " Προμηθέας" και ό "Άμλετ" συγκαταλέγονται σ' αυτά, τά παραπάνω άπό ανθρώπινα, έργα.

"Ένα είδος γιγάντιας μεροληψίας, τό συνηθισμένο μέτρο ξεπερασμένο, παντού τό μεγάλο πού σαστίζει τά μέτρα μυαλά, ή αλήθεια πού άποδεικνύεται στήν άνάγκη μ' έ,τι δέ μοιάζει



Λιθογραφίες του Ντελακρουά γιά τόν "Άμλετ", 1843. ΑΝΩ, "Άμλετ: "Νά πιάς σέ Μοναστήρι". ΚΑΤΩ, ό θάνατος του "Άμλετ

ἀληθινό, ἢ ἀντιδικία μὲ τὴ μοίρα, τὴν κοινωνία, τὸ νόμο, τὴ θρησκεία, ἐν ὀνόματι τοῦ Ἄγνωστου, ἀβύσσου τῆς μυστηριώδους ἰσορροπίας· τὸ γεγονός πού ἀντιμετωπίζεται σὰ ρόλος πού παίζεται καὶ στὴν περίπτωση αὐτή, ἢ εὐθύνη ἀποδίδεται στὸ Πεπρωμένο ἢ στὴ Θεία Πρόνοια· τὸ πάθος πού σεργιανᾶ μέσα στὸν ἄνθρωπο, ἢ τὸ λημὴ καὶ κάποτε ἢ αὐθάδεια τῆς λογικῆς· μορφές ὑπερήφανες γιὰ ἓνα ὕφος πού νιώθει ἄνετα μέσα σ' ὅλες τίς ἀκρότητες καὶ συνάμα μιὰ βαθειὰ σοφία, μιὰ πραότητα γίγαντα, μιὰ καλωσύνη τρυφεροῦ τέρατος, μιὰ ἀνείπωτη χαρουργὴ πού δὲ μπορεῖς νὰ τὴν ἀντιληφθεῖς καὶ πού φωτίζει τὰ πάντα, εἶναι τὰ σημάδια αὐτῶν τῶν ὑπέρτατων ἔργων. Σ' ὀρισμένα ποιήματα ὑπάρχει κάτι ἀπὸ ἄστρο φωτεινό. Αὐτὴ ἡ λάμψη βρίσκεται στὸν Δισχύλο καὶ στὸν Σαίξπηρ.

IV

Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ ἄγριο ἀπὸ τὸν Προμηθεά ξαπλωμένο στὸν Καύκασο. Εἶναι τραγωδία γιγάντια. Αὐτὸ τὸ πανάρχαιο βασανιστήριο πού οἱ πάλιοι κανονισμοὶ σωματικῶν ποινῶν ὀνομάζουν διάταξη καὶ πού τὸ ἀπέφυγε ὁ Καρτὸς ἐξ αἰτίας μιᾶς κήλης, ὁ Προμηθεά τὸ ὑφίσταται, μόνο πού τὸ τρίποδο εἶναι ἓνα ὀλάκερο βουνό. Ποιὸ εἶναι τὸ ἔγκλημα του; τὸ δίκιο. Τὸ νὰ χαρακτηρίζεται τὸ δίκιο ἔγκλημα κ' ἡ κίνηση ἀνταρσία εἶναι πανάρχαια τέχνη τῶν τυράνων. Ὁ Προμηθεά ἔκανε στὸν Ὀλυμπο ὅ,τι κ' ἡ Εὐα στὸν Παράδεισο· πῆρε λίγη γνώση. Ὁ Δίας, ταυτόσημος μὲ τὸν Ἰεχωβά, τιμωρεῖ τὴν ἀποκοιτιὰ νὰ θέλει ἓνα πλάσμα νὰ ζήσει. Οἱ αἰγινητικὲς παραδόσεις πού ἐντοπίζουν τὸν Δία, τοῦ ἀφαιροῦν τὸ συνδεόμενο μὲ τὸ Σύμπαν ἀπρόσωπο χαρακτῆρα τοῦ Ἰεχωβά τῆς Γένεσης. Ὁ Ἐλληνας Δίας, ἀντάρτης ἐναντίον τοῦ Κρόνου, πού κι αὐτὸς ὑπῆρξε ἀντάρτης ἐναντίον τοῦ Οὐρανοῦ, ἀπὸ τὸ τίποτα ἔφτασε στὴν ἀνώτατη βαθμίδα. Οἱ τιτάνες εἶναι ἓνα εἶδος πρωτότοκου κλάδου πού 'χει τοὺς ὑπερασπιστὲς τῶν δικαιωμάτων του σὰν τὸν Δισχύλο, ἐκδικητὴ τοῦ Προμηθεά. Ὁ Προμηθεά εἶναι τὸ ἡττημένο δίκαιο. Ὁ Δίας, ὅπως πάντα, τιμώρησε τὸ σφετερισμὸ τῆς ἐξουσίας βασανίζοντας τὸ δίκαιο. Ὁ Ὀλυμπος ἀπατεῖ τὸν Καύκασο. Ὁ Προμηθεά δένεται ἐκεῖ στὸ χαλκᾶ. Ὁ τιτάνας εἶν' ἐκεῖ πεσμένοι, ξαπλωμένοι, καρφωμένοι. Ὁ Ἑρμῆς, φίλος ὅλου τοῦ κόσμου, ἔρχεται νὰ τοῦ δώσει συμβουλὲς τὴν ἐπομένη τοῦ πραξικοπήματος. Ὁ Ἑρμῆς εἶν' ἡ δειλία τῆς νόησης. Ὁ Ἑρμῆς, γεμάτος πνεῦμα, εἶναι ἡ διαστροφή σ' ὅλη τὴ δυνατὴ ἔκτασή της· ὁ Ἑρμῆς, ὁ θεὸς - διαστροφή, ὑπηρετεῖ τὸν Δία τὸ Θεὸ - ἔγκλημα. Αὐτὴ ἡ συντροφικότητα στὸ κακὸ σημειώνεται ἀκόμα καὶ σήμερα μὲ τὸ σεβασμὸ τοῦ λαοποδύτη γιὰ τὸ δολοφόνο. Κάτι ἀπ' αὐτὸν τὸ νόμο ὑπάρχει καὶ στὴν ἀφιξὴ τοῦ διπλωμάτη πίσω ἀπὸ τὸν κατακτητὴ. Τ' ἀριστουργήματα τοῦ πνεύματος ἔχουν τὸ τεράστιο προνόμιο νὰ εἶν' αἰώνια παρόντα στὶς πράξεις τῆς ἀνθρωπότητας.

Ὁ Προμηθεά στὸν Καύκασο, εἶν' ἡ Πολωνία μετὰ τὸ 1772, εἶν' ἡ Γαλλία μετὰ τὸ 1815, ἡ Ἐπανάσταση μετὰ τὸ μῆνα Μπρυμαίρ. Ὁ Ἑρμῆς μιλάει, ὁ Προμηθεά λίγο ἀκούει. Οἱ προσφορὲς ἀμνηστίας ἀποτυγχάνουν ὅταν μόνο ὁ ὑφιστάμενος τὰ βασανιστήρια ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ συγχωρήσει. Ὁ Προμηθεά πεσμένος χάμω, περιφρονεῖ τὸν Ἑρμῆ ὄρθιο ἀπὸ πάνω του καὶ τὸ Δία ὄρθιο πάνω ἀπὸ τὸν Ἑρμῆ καὶ τὴ Μοίρα ὄρθια πάνω ἀπὸ τὸ Δία. Ὁ Προμηθεά χλευάζει τὸ γύπα πού τὸν τρώει· ἀνασηκώνει τοὺς ὤμους ὅσο τοῦ ἐπιτρέπει ἡ ἄλυσίδα του· τί τὸν ἐνδιαφέρει ὁ Δίας καὶ πρὸς τί ὁ Ἑρμῆς; Καμιά ἐπίδραση πάνω σ' αὐτὸν τὸν ὑπερήφανο πάσχοντα. Τὸ κάψιμο τῶν κεραυνῶν προκαλεῖ πόνο διαπεραστικὸ πού ἐπαναφέρει ἀδιάκοπα στὴν ὑπερηφάνεια. Ὡστόσο, γύρω του θρηνοῦν, ἡ γῆ ἀπελπίζεται, οἱ γυναῖκες - σύνεφα, οἱ πενήντα ὠκεανίδες, ἔρχονται νὰ προσφέρουν στὸν τιτάνη τὴ λατρεία τους, ἀκούονται τὰ δάση νὰ φωνάζουν, τ' ἄγρια θηρία νὰ βογγᾶνε, οἱ ἄνεμοι νὰ οὐρλιάζουν, τὰ κύματα νὰ κλαίνε, τὰ στοιχεῖα νὰ θρηνολογοῦν, ὁ κόσμος ὀλόκληρος ὑποφέρει στὸ πρόσωπο τοῦ Προμηθεά, ἡ ζωὴ τοῦ σύμπαντος εἶναι δεμένη μὲ τὸ χαλκᾶ του· μιὰ τεράστια συμμετοχὴ στὸ μκρτύριο τοῦ ἡμίθεου μοιάζει νὰ 'ναι ἀπὸ 'δῶ καὶ πέρα ἡ τραγικὴ ἡδονὴ ὀλάκαιρης τῆς φύσης· ἡ ἀγωνία τοῦ μέλλοντος ἀνακατεύεται μ' αὐτὴν καὶ τί νὰ κάνουμε τώρα; καὶ πῶς νὰ κινηθοῦμε; καὶ τί θὰ γίνουμε; καὶ μέσα στὸ πλατὺ σύνολο τῶν ὄντων πού πλάστηκαν, στὰ πράγματα, στοὺς ἀνθρώπους, στὰ φυτὰ, στοὺς βράχους, πού 'ναι ὅλα στραμμένα πρὸς τὸν Καύκασο, νιώθεις τὴν ἀγωνία αὐτῆ πού 'ναι ἀδύνατο νὰ ἐκφραστεῖ: ὁ ἐλευθερωτὴς δεσμώτης.



* Ἄλλες δύο λιθογραφίες Ντελακρουά γιὰ τὸν "Ἀμλετ". ΑΝΩ, σκηρὴ στὸ Νεκροταφεῖο. ΚΑΤΩ, Ἀμλετ: "Λόγια, λόγια, λόγια"



‘Ο “Αμλετ, λιγότερο γίγαντας και περισσότερο άνθρωπος, δεν είναι λιγότερο μεγάλος. ‘Ο “Αμλετ. Είναι γνωστό τί φοβερό πλάσμα ολοκληρωμένο μέσα στην ατέλεια. Είναι τὸ πᾶν για νὰ μὴν εἶναι τίποτα. Είναι πρίγκιπας και δημαγωγός, ὀξυδερκής και παραδοξολόγος, βαθὺς κ’ ἐπιπόλαιος, ἄντρας και οὐδέτερος. Λίγο πιστεύει στὸ σκέπτρο, χλευάζει τὸ θρόνο, ἔχει σύντροφο ἕνα φοιτητὴ, συνδιαλέγεται μὲ τοὺς διαβάτες, ἀναπτύσσει τὴν ἐπιχειρηματολογία του στὸν πρῶτο τυχόντα, νιώθει τὸ λαό, περιφρονεῖ τὸ πλῆθος, μισεῖ τὴ δύναμη, ὑποπτεύεται τὴν ἐπιτυχία, βάζει ἐρωτήματα στὸ σκοτάδι, ἀντιμετωπίζει μὲ οἰκτιρότητα τὸ μυστήριο. Κολλᾷ στοὺς ἄλλους ἀρρώστιες πού αὐτὸς δὲν ἔχει· ἢ ψεύτικη τρέλλα του μπολιάζει στὴν ἀγαπημένη του, ἀληθινὴ τρέλλα. Κάνει παρέα μὲ τὰ φαντάσματα και τοὺς ἠθοποιούς. Κάνει τὸ γελωτοποιό, κρατώντας τὸν πελευκὸ τοῦ ‘Ορέστη. Μιλᾷ για λογοτεχνία, ἀπαγγέλλει στίχους, συνθέτει ἀρθρία για τὸ θέατρο, παίζει μὲ ὅσα μέσα σ’ ἕνα νεκροταφεῖο, κατακεραυνώνει τὴ μητέρα του, παίρνει ἐκδίκηση για τὸν πατέρα του, και τελειώνει τὸ φοβερό δράμα τῆς ζωῆς και τοῦ θανάτου μ’ ἕνα γιγάντιο ἐρωτηματικό. Ἐμπνέει φόβο, ὑστερα σύγχυση. Ποτὲ δὲ συνέλαβε ἢ φαντασία κάτι πὺ καταθλιπτικό. Εἶν’ ὁ μητροκτόνος πού λέει: “ τί ἔξρω ἄραγε; ” Μητροκτόνος; “ Ἄς σταματήσουμε σ’ αὐτὴ τὴ λέξη. ‘Ο “Αμλετ εἶναι μητροκτόνος; Και ναί και ὄχι. Περιορίζεται ν’ ἀπειλεῖ τὴ μητέρα του· ῥίμος ἢ ἀπειλὴ εἶναι τόσο ἄγρια πού ἢ μετέρα αἰσθάνεται ὀμοιος.

— “ Τὰ λόγια σου εἶναι μαχαίρι!... Τί ζητᾷς νὰ κάνεις; Θέλεις λοιπὸν νὰ μὲ δολοφονήσεις! Βοήθεια! Βοήθεια! ” Κι ὅταν πεθαίνει, ὁ “Αμλετ χωρὶς νὰ τὴ λυπηθεῖ χτυπᾷ τὸν Κλαύδιο μ’ αὐτὴ τὴν τραγικὴ κραυγὴ: “ Ἀκολούθησε τὴ μητέρα μου! ” ‘Ο “Αμλετ εἶν’ αὐτὸ τὸ ἀπαίσιο πράγμα πού λέγεται πιθανὴ μητροκτονία.

Ἄντι για τὸ βορρᾶ, πού ἔχει μέσα στὸ κεφάλι του, βάλτε του, ὅπως στὸν ‘Ορέστη, νότο μέσα στίς φλέβες του και θὰ σκοτώσει τὴ μητέρα του. Τὸ δράμα τοῦτο εἶν’ ἀνελέητο. Μέσα σ’ αὐτὸ ἢ ἀλήθεια ἀμφιβάλλει, ἢ εὐκρινεῖα ψεύδεται. Δὲν ὑπάρχει τίποτα πλατύτερο, τίποτα εὐφύεστερο. Μέσα σ’ αὐτὸ ὁ ἄνθρωπος εἶναι κόσμος, και ὁ κόσμος εἶναι μηδέν. ‘Ο “Αμλετ, ἀκόμα και ὀλοζώντανος, δὲν εἶναι βέβαιος πὸς ὑπάρχει. Μέσα σ’ αὐτὴ τὴν τραγωδία πού ἔναι συνάμα και φιλοσοφία, τὸ πᾶν παραπαίει, διστάζει, παρελκύεται, κλονίζεται, διαλύεται, σκορπίζεται κ’ ἐξατμίζεται· ὁ στοχασμὸς εἶναι κερφέλη, ἢ θέληση εἶν’ ἀχνός, ἢ ἀποφασιστικὴ εἶναι λυκόφως, ἢ δράση σὲ κάθε στιγμή πνέει σ’ ἀντίθετη κατεύθυνση, ὁ ἀνεμοδείκτης κυβερᾷ τὸν ἄνθρωπο. Ἐργο συγκλονιστικό και ἱλιγγιώδες ὅπου σὲ κάθε πράγμα βλέπεις τὸ βάθος του, ὅπου δὲν ὑπάρχει για τὸ στοχασμὸ ἕλλη διαδρομὴ ἀπ’ αὐτὴν πού ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ σκοτωμένο βασιλιά και φτάνει στὸν ἐνταφιασμένο Γιόρικ, και ὅπου δὲν ὑπάρχει τίποτα πὺ πραγματικό ἀπὸ τὴ βασιλεία πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἕνα φάντασμα και τὴν εὐθυμία πού ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ μιὰ νεκροκεφαλή. ‘Ο “Αμλετ” εἶναι τὸ ἀριστοῦργημα τῆς τραγωδίας - ὄνειρο.

Μιὰ ἀπὸ τίς πιθανές αἰτίες τῆς προσποιητῆς τρέλλας τοῦ “Αμλετ δὲν ἐπισημάνθηκε ὡς τώρα ἀπὸ τοὺς κριτικούς. Εἶπαν: ὁ “Αμλετ κάνει τὸν τρελλὸ για νὰ κρύψει τὴ σκέψη του, ὅπως ὁ Βρούτος. Πραγματικά, βρίσκει κανεὶς ἄνεση μέσα στὴ φαινομενικὴ βλακεία για νὰ προετοιμάσει ἕνα μεγάλο σχέδιο· ὁ ὑποτιθέμενος ἠλίθιος σκοπεύει ὅπου τοῦ ἀρέσει. Ὅμως ἢ περίπτωση τοῦ Βρούτου δὲν εἶναι ὅμοια μὲ τοῦ “Αμλετ. ‘Ο “Αμλετ κάνει τὸν τρελλὸ για τὴν ἀσφάλειά του. ‘Ο Βρούτος καλύπτει τὸ σχέδιό του, ὁ “Αμλετ τὸν ἑαυτὸ του. Μὲ βάση τὰ ἔθιμα ἐκείνων τῶν τραγικῶν βασιλικῶν Αὐλῶν, ὁ “Αμλετ, ἀπ’ τὴ στιγμή πού μὲ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ φαντάσματος, μαθαίνει τὸ τρομερὸ ἔγκλημα τοῦ Κλαύδιου, βρίσκειται σὲ κίνδυνο. ‘Ο ἀνώτερος ἱστορικός πού βρίσκειται μέσα στὸν ποιητὴ προβάλλει σ’ αὐτὸ τὸ σημείο, και ἀντιλαμβάνεται πὸς στὸν Σαίξπηρ ἔχουν εἰσχωρήσει τὰ παλιὰ μοναρχικὰ σκοτάδια.

Στὸ Μεσαίωνα και στὸ Βυζάντιο και ἀκόμα πὺ παλιὰ, ἀλλοίμονο σ’ ἐκεῖνον πού ἀντιλαμβάνονταν τὸ φόνο ἢ τὴ δηλητηρίαση πού ἔχε διαπράξει ἕνας βασιλιάς. ‘Ο ‘Οβίδιος, ὅπως συμπεραίνει ὁ Βολταίρος, ἐξορίστηκε ἀπ’ τὴ Ρώμη ἐπειδὴ εἶδε κάτι ἐπονεϊδίστο στὸ σπίτι τοῦ Αὐγουστου. Τὸ νὰ ξέρεις πὸς ὁ βασιλιάς ἦταν δολοφόνος ἀποτελοῦσε ἔγκλημα πολιτικό. Ὅταν ἄρεσε στὸν ἡγεμόνα νὰ μὴν ἔχει μάρτυρες ἢ τὸ κεφάλι σου θὰ ἔχανες ἢ θὰ ἔπρεπε νὰ ξεχάσεις ὅσα ἤξερες. “Ὅποιος εἶχε γερὴ

←

‘Ο μεγάλος τραγωδὸς Μοννὲ Σουλύ, ‘Οθέλλος (1899). Εἶχε ἐπιχειθεῖ για τὸ κοστούμι και τὸ “ὑπερβολικὰ μαῦρο πρόσωπό του”

δραση ήταν κακός πολιτικός. "Ένας άνθρωπος ύποπτος για ύποψια ήταν χαμένος. Δεν είχε πια παρά ένα και μόνο καταφύγιο: την τρέλλα να περνά για "άγαθός". Τόν περιφρονούσαν κι όλα τέλειωναν. Θυμηθείτε τη συμβουλή πού, στόν Αίσχυλο, δίνει ο Ώκεανός στόν Προμηθέα: "να κάνεις τόν τρελλό, αυτό είναι τού σοφοῦ τὸ μυστικό".

"Όταν ὁ αὐτάρχης Οὐγολίνος βρῆκε τὴ σιδερένια σούβλα πού ὁ Ἔντρικ ὁ Κτήτωρ χρησιμοποίησε γιὰ ν' ἀνασκοποῦν τὸν Ἐδμόνδο τὸ II, "ἔσπευσε νὰ γίνῃ ἠλίθιος", λέει τὸ σαξονικὸ χρονικὸ τοῦ 1016 καὶ γλύτωσε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Ὁ Ἡρακλειωνᾶς ὁ Νισσιβινός, ἀφοῦ ἀνακάλυψε τυχαῖα πῶς ὁ Ρινότιμητος ἦταν ἀδελφοκτόνος, φρόντισε νὰ χαρακτηριστεῖ τρελλός ἀπὸ τοὺς γιαντροὺς καὶ κατάφερε νὰ τὸν κλείσουν ἰσοβίως σὲ μοναστήρι. Ἐζῆσε ἔτσι ἡσυχος, γεροντώντας καὶ περιμένοντας τὸ θάνατο μὲ ὄψη παράφρονα. Ὁ Ἄμλετ διατρέχει τὸν ἴδιο κίνδυνο καὶ προστρέχει στὸ ἴδιο μέσο. Φροντίζει νὰ θεωρηθεῖ τρελλός ὅπως ὁ Ἡρακλειωνᾶς καὶ γίνετα ἠλίθιος ὅπως ὁ Οὐγολίνος. Αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει ὅμως τὸν ἀνήσυχο Κλαῦδιο νὰ προσπαθῆσει δυὸ φορές ν' ἀπαλλαγῆ ἀπ' αὐτόν, στὰ μισὰ τοῦ δράματος, μὲ τσεκούρι ἢ μὲ μαχαίρι στὴν Ἀγγλία, καὶ στὸ τέλος τοῦ ἔργου μὲ δηλητήριο.

Ἡ ἴδια ἐνδειξη ὑπάρχει καὶ στὸν "Βασιλιά Λήρ": ὁ γιὸς τοῦ κόμητα τοῦ Γιλόστερ καταφεύγει κι αὐτὸς σὲ μιὰ φαινομενικὴ παραφροσύνη: ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἓνα κλειδί γιὰ ν' ἀνοίξουμε καὶ νὰ καταλάβουμε τὴ σκέψη τοῦ Σαίξπηρ. Γιὰ τὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης ἢ προσποιητῆ τρέλλα τοῦ Ἔντρικαρ φωτίζει τὴν προσποιητῆ τρέλλα τοῦ Ἄμλετ.

Ὁ Ἄμλετ τοῦ Μπελορέ εἶναι μάγος, ὁ Ἄμλετ τοῦ Σαίξπηρ εἶναι φιλόσοφος. Πρὶν ἀπὸ λίγο λέγαμε πὸς ἔξοχα πραγματικὰ εἶναι τὰ δημιουργήματα τῶν ποιητῶν. Δεν ὑπάρχει πῶς χτυπητὸ παράδειγμα ἀπ' τὸν τύπο τοῦ Ἄμλετ. Ὁ Ἄμλετ δὲν ἔχει τίποτ' ἀπὸ τὴν ἀφαίρεση. Πῆγε στὸ Πανεπιστήμιο, ἔχει τὴ δανέζικη ἀγριότητα μετριασμένη ἀπὸ τὴν ἰταλικὴ ἀβρότητα: εἶναι μικρόσωμος, παχύς, λίγο λυμφατικός:

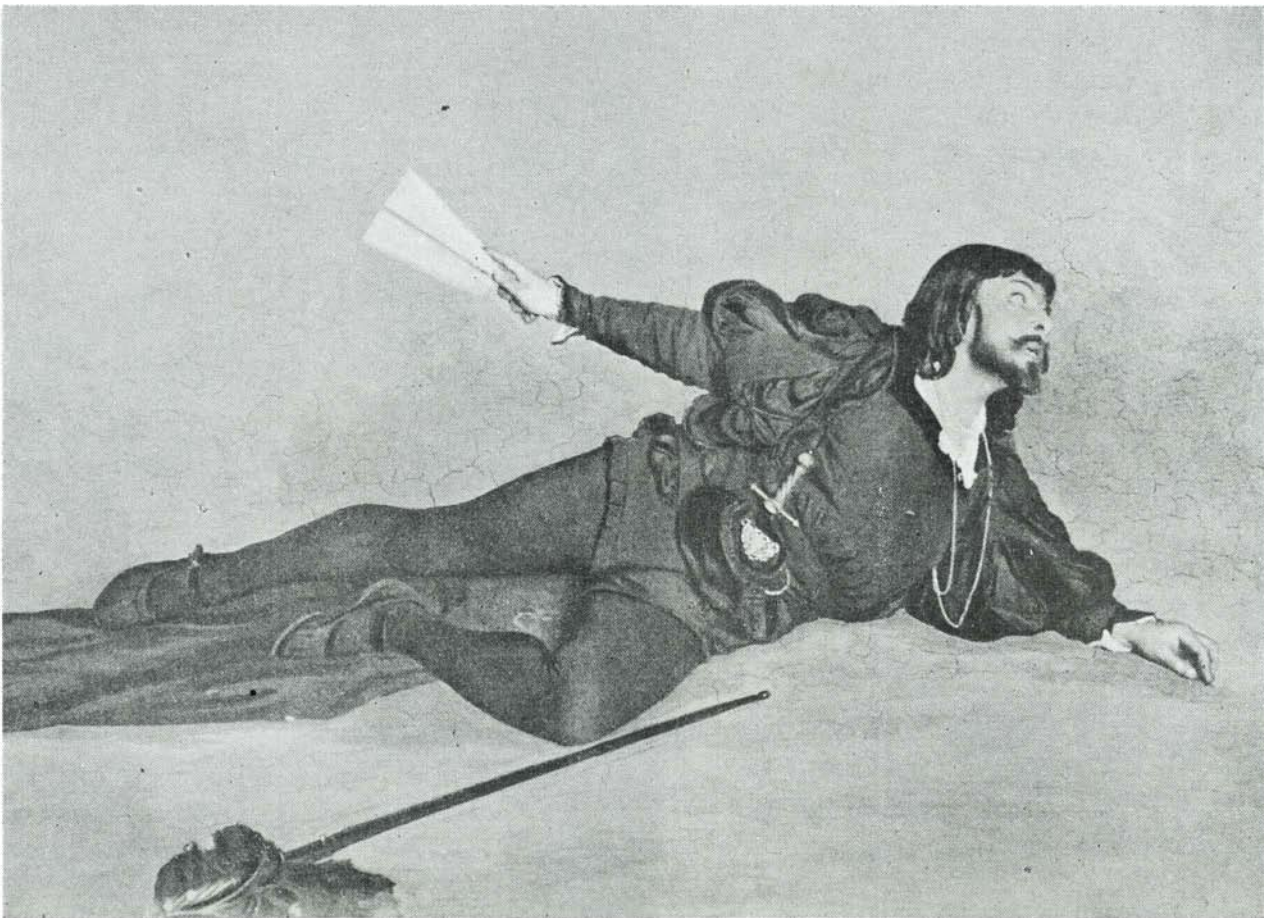
χειρίζεται καλὰ τὸ σπαθὶ μὰ εὐκόλα λαχανιάζει. Δὲ θέλει νὰ πιεῖ πολὺ νωρὶς στὴ μονομαχία του μὲ τὸν Λαέρτη, ἴσως ἀπὸ φόβο μήπως ἰδρώσει. Ἔτσι, ἀφοῦ ὁ ποιητῆς ἐφοδίασε τὸ θεατρικὸ τοῦ πρόσωπο μὲ πραγματικὴ ζωὴ, μπορεῖ νὰ τὸ ἐξαπολύσει καταμεσίς στὸ ἰδανικόν. Γι' αὐτὸ τὸ χῶρο τὸ ἔρμα του εἶν' ἀρκετό.

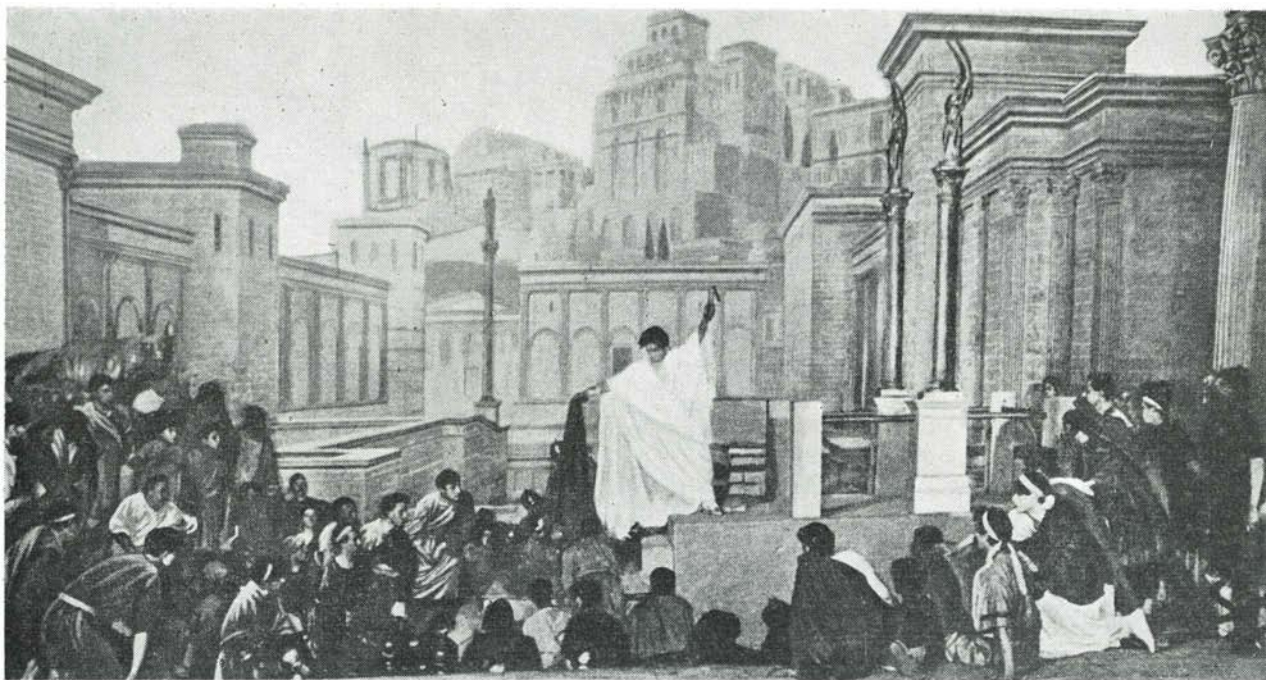
"Ἄλλα ἔργα τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος εἶν' ἐφάμιλλα μὲ τὸν "Ἄμλετ", κανένα δὲν τὸν ὑπερβαίνει. Ὁλη ἡ μεγαλοπρέπεια τοῦ ζοφεροῦ βρίσκεται μέσα στὸν "Ἄμλετ". Ἐν' ἀνοιγμὰ τάφου, ἀπ' ὅπου βγαίνει ἓνα δράμα, εἶναι κάτι κολοσσιαῖο. Ὁ "Ἄμλετ", κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι τὸ κεφαλαῖωδες ἔργο τοῦ Σαίξπηρ.

Καμιὰ μορφή ἀπ' ὅσες ἐπλασαν οἱ ποιητῆς δὲν εἶναι πῶς σπαρρακτικὴ καὶ πῶς ἀνησυχαστικὴ. Ἡ ἀμφιβολία πού ἔνα φάντασμα ὑποδεικνύει: νὰ ὁ Ἄμλετ. Ὁ Ἄμλετ εἶδε τὸ νεκρὸ πατέρα του καὶ τοῦ μίλησε: πείστηκε ἄραγε; ὄχι, κουνάει τὸ κεφάλι του. Τί θὰ κάνει; τίποτα δὲν ξέρεי. Τὰ χέρια του συσπᾶνται, ὕστερα ξαναπέφτουν ἄτονα. Μέσα του οἱ ὑποθέσεις, τὰ συστήματα, τὰ τερατώδη φαινομενικὰ στοιχεῖα, οἱ αἵματοβαμμένες ἀναμνήσεις, ὁ σεβασμὸς στὸ φάντασμα, τὸ μῖσος, ἡ τρυφερότητα, ἡ ἀγωνία νὰ δράσει καὶ νὰ μὴ δράσει, ὁ πατέρας του, ἡ μητέρα του, τὰ ἀντιφατικὰ καθήκοντά του, ἀπέραντη θύελλα. Ἡ κατάχλωμη ἀμφιβολία βρίσκεται μέσα στὸ πνεῦμα του.

Ὁ Σαίξπηρ, καταπληκτικὸς πλαστικὸς ποιητῆς, κάνει σχεδὸν ὁρατὴ τὴ μεγαλόπρεπη χλωμάδα τούτης τῆς ψυχῆς. Σὰν τὸν μεγάλο βρυκόλακα τοῦ Ἄλμπερτ Ντύρερ, ὁ Ἄμλετ θὰ μπορούσε νὰ ὀνομαστεῖ *Melancholia*. Ἐχει κι αὐτὸς πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του τὴ νυχτερίδα πού πετᾷ ξεκοιλιασμένη καὶ στὰ πόδια του τὴν ἐπιστήμη, τὴ σφαῖρα, τὸ διαβήτη, τὴν κλεψύδρα, τὸν ἔρωτα καὶ πίσω του, στὸν ὀρίζοντα, ἓνα τεράστιο φριχτὸ ἥλιο πού φαίνεται νὰ κάνει τὸν οὐρανὸ πῶς μαῦρο. Ὁ-στόσο, ὀλόκληρος ὁ μισὸς ἐαυτοῦ τοῦ Ἄμλετ εἶναι ὀργή, παραφορά, ὕβρις, ἀνεμοστρόβιλος, σαρκασμὸς γιὰ τὴν Ὀφηλία, κα-

Ὁ Μονιῆ Σουλὺ ἐρμήνευσε στὰ 1886 ἀπλῶς σὰν "υἷὸ" τὸν Ἄμλετ, "αὐτὸ τὸ τέρας ὑϊκῆς ἀγάτης" ὅπως ἔλεγε ὁ Σταντὰλ





Νατουραλιστικό ανέβασμα του "Ίουλιου Καίσαρα" από τον Άντουάν. Για την πιστότητα του σκηνοικού είχε πάει στη Ρώμη

τάρα στη μάνα του, προσβολή του ίδιου του έαυτού του. Κουβεντιάζει με τους ανθρώπους του νεκροταφείου, γελά σχεδόν, ύστερα αρπάζει το Λαέρτη από τα μαλλιά μέσα στον τάφο της Ώφηλιας και μαινόμενος ποδοπατά το φέρετρο. Χτυπά με το σπαθί του τον Πολώνιο, χτυπά με το σπαθί του τον Κλαύδιο. Στιγμές - στιγμές, στην αδράνειά του μισανούγει μια χαρμάδα κι απ' τή σχισμή ξεχύνονται κεραυνοί.

Βασανίζεται από μια πιθανή ζωή ανάμικτη με πραγματικότητα και χίμαιρα, που όλοι μας νιώθουμε άγνία γι' αυτήν. Υπάρχει σ' όλες τις πράξεις του μια διάχυτη ύπνοβασία. Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το μυαλό του σαν κάτι που σχηματίστηκε με τον καιρό· υπάρχει σ' αυτό ένα στρώμα πάνω, ένα στρώμα στοχασμού, ύστερα ένα στρώμα όνειρου. Κι ακριβώς μεσ' απ' αυτό το στρώμα όνειρου αισθάνεται, μαθαίνει, συλλαμβάνει, πίνει, τρώει, θυμώνει, κοροϊδώνει, κλαίει και σκέφτεται.

Υπάρχει ανάμεσα στη ζωή και σ' αυτόν μια διαφάνεια· είναι ο τοίχος του όνειρου· βλέπεις απ' την άλλη πλευρά του, όμως δεν τον διαβαίνεις. Ένα είδος εμπόδιο - νεφέλη περιβάλλει τον Άμλετ απ' όλες τις πλευρές. Έτυχε ποτέ να 'χετε στον ύπνο σας τον επιβάτη πώς τρέχετε ή φεύγετε, και δοκιμάσατε να βιασθήτε, και νιώσατε την αγρύλωση στα γόνατά σας, το βάρος που 'χαν τα μπράτσα σας, τη φρίκη που προκαλούσαν τα παραλυμένα χέρια σας, την αδυναμία να κάνετε μια κίνηση; Αυτό τον επιβάτη, ο Άμλετ τον υφίσταται ζυπηντός. Ο Άμλετ δέ βρίσκεται στον τόπο όπου βρίσκεται η ζωή του. Έχει πάντα το ύψος ανθρώπου που σάς μιλά από την άλλη όχθη του ποταμού. Σάς καλεί και συνάμα σάς υποβάλλει έρωτήσεις. Βρίσκεται σ' απόσταση απ' τον έλεθρο που μέσα του κινείται, απ' το διαβάτη που συμβουλευεται, απ' τή σκέψη που τον άπασχολεί, απ' τήν πράξη που κάνει. Φαίνεται πως ούτε καν άγγίζει αυτό που συνθλίβει. Πρόκειται για τήν άπομόνωση στη μεγαλύτερη της ένταση. Είναι ο φωναχτός μονόλογος ενός πνεύματος περισσότερο, παρά η άπροσπέλαστη άπομόνωση ενός πρίγκιπα. Η άναποφασιστικότητα είναι πραγματικά μια μοναξιά. Δεν έχεις μαζί σου ούτε καν τή θέλησή σου. Φαίνεται σαν ν' άπουσιάζει το έγώ σου και να σ' έχει παρατήσει εκεί. Το φορτίο του Άμλετ, είναι λιγότερο άκαμπτο απ' το Όρέστη, μα πιο κυματιστό· ο Όρέστης είναι φορέας του πεπρωμένου, ο Άμλετ τής μοίρας. Κ' έτσι άπόμερα απ' τους ανθρώπους, ο Άμλετ ώστόσο, έχει μέσα του, κ' έγώ δεν ξέρω τί που τους άντιπροσωπεύει όλους. Agnosco fratrem. Όρες - ώρες, άν πιάσουμε το σφυγμό μας, θα νιώσουμε τον πυρετό του. Η παράξενη πραγματικότητα του είναι δική μας προχματικότητα σε τελευταία άνάλυση.

Είναι ο πένθιμος άνθρωπος όπως είμαστε όλοι μας, μια που όρισμένες καταστάσεις είναι δεδομένες. Μ' όλη του τή νοσηρότητα ο Άμλετ εκφράζει μια μόνιμη κατάσταση του ανθρώπου. Άντιπροσωπεύει τή στενοχώρια τής ψυχής μέσα στη ζωή που δεν είναι φτιαγμένη έτσι ώστε να είναι άρκετά κατάλληλη γι' αυτήν. Το παπούτσι που πληγώνει και σ' έμποδίζει να περπατήσεις, αυτό άντιπροσωπεύει· το παπούτσι είναι το σώμα. Ο Σαίξπηρ τον άπολυτρώνει απ' αυτό και καλά κάνει· Ο Άμλετ, πρίγκιπας νάι, βασιλιάς, ποτέ. Ο Άμλετ είν' άνίκανος να κυβερνήσει ένα λαό, τόσο ή ύπαρξή του είν' έξω απ' όλα. Ήξ άλλου, κάνει κάτι παραπάνω απ' το να βασιλεύει· υπάρχει. Κι αν του άφαιρούσαμε τήν οικογένειά του, τή χώρα του, το φάντασμα του κι όλόκληρη τήν περιπέτεια του Έλισνορ, θα 'μενε, ακόμα και στην κατάσταση του άργόσχολου τύπου, παράξενα τρομερός. Αυτό όφείλεται στην ποσότητα ανθρωπιάς και στην ποσότητα μυστηρίου που υπάρχει μέσα του. Ο Άμλετ είναι φοβερός, πράγμα που δεν τον έμποδίζει να 'ναι έρω. Έχει τις δυο πλάγιες όψεις τής Μοίρας. Άς άναίρεσω όμως μια λέξη που είπα παραπάνω. Το κεφαλαιώδες έργο του Σαίξπηρ δεν είν' ο "Άμλετ". Το κεφαλαιώδες έργο του Σαίξπηρ είν' όλόκληρος ο Σαίξπηρ. Αυτό άλλωστε είν' άληθινό για όλα τα πνεύματα τής σειράς του. Είναι μάζα, όγκος, μεγαλοπρέπεια, βίβλος και ή έπισημότητα τους συνίσταται στο σύνολό τους.

Κοιτάξατε καιμιά φορά ένα άκρωτήριο που προχωρεί κάτω απ' τή σύννεφα και προεκτείνεται όσο βλέπει το μάτι μέσα στα βαθιά νερά; Καθένας απ' τους λόφους του το σχηματίζει. Κανένας όμως απ' αυτούς τους κυματισμούς δεν πάει χαμένος για τις διαστάσεις του άκρωτηρίου. Η έντονη σιλουέτα του διαγράφεται στον ούρανο κι ως το πιο προχωρημένο σημείο του μπορεί να φτάσει μέσα στα κύματα, δεν υπάρχει ούτ' ένας βράχος περιττός. Χάρη σ' αυτό το άκρωτήριο μπορείτε να φύγετε μέσα στην άπερίοριστη ύδάτινη επιφάνεια, να περπατήσετε μέσα στους άνεμους, να δήτε από κοντά τους άετους να πετούν και τή τέρατα να κολυμπούν, να σερμιανίστε την ανθρώπινη ύπόστασή σας μέσα στο αιώνιο βουητό, να διεισδύσετε στα άδυστα. Ο ποιητής προσφέρει στο πνεύμα σας αυτή τήν ύπηρεσία. Μια μεγαλοφυΐα είν' ένα άκρωτήριο μέσα στο άπειρο.

V

Δίπλα στον "Άμλετ" και στο ίδιο επίπεδο, πρέπει να βάλουμε τρία μεγαλειώδη δράματα· τον Μάκβεθ, τον Όθέλλο και τον Βασιλιά Λήρ. Ο Άμλετ, ο Μάκβεθ, ο Όθέλλος, ο Λήρ, οι τέσσερις αυτές μορφές κυριαρχούν στο ψηλό οικοδόμημα του Σαίξπηρ. Είπαμε τί είν' ο Άμλετ.

“Αν πούμε: ὁ Μάκβεθ εἶν’ ἡ φιλοδοξία, δὲ λέμε τίποτα. Ὁ Μάκβεθ εἶν’ ἡ πείνα. Ποιά πείνα; ἡ πείνα τοῦ τέρατος πού πάντα εἶναι δυνατὸ νὰ υπάρχει μέσα στὸν ἄνθρωπο. Ὅρισμένες ψυχὲς ἔχουν δόντια. Μὴ ζυπνᾶτε τὴν πείνα τους.

Εἶναι τρομερὸ νὰ δαγκώσεις τὸ μῆλο. Μῆλο ὀνομάζεται τὸ πᾶν, λέει ὁ Φιλεζάκ, ὁ δόκτορας τῆς Σορβόννης πού ἐξομολόγησε τὸν Ραβγαζιάκ. Ὁ Μάκβεθ ἔχει μιὰ γυναίκα πού στὰ χρονικά ὀνομάζεται Γκρυόχ. Τούτη ἡ Εὐα βάζει αὐτὸν τὸν Ἀδάμ σὲ πειρασμό. Μιὰ πού ὁ Μάκβεθ ὑποκύπτει, εἶναι χαμένος. Τὸ πρῶτο πράγμα πού κάνει ὁ Ἀδάμ μετὰ τὴν Εὐα εἶν’ ὁ Κάνν τὸ πρῶτο πράγμα πού ὁ Μάκβεθ κάνει μετὰ τὴν Γκρυόχ εἶν’ ὁ φόνος. Ὁ ἀπληστος πόθος εὐκολα γίνεται βιαιότητα, ἡ βιαιότητα εὐκολα γίνεται ἐγκλημα, τὸ ἐγκλημα εὐκολα γίνεται τρέλλα. Ὁ Μάκβεθ εἶν’ αὐτὴ ἡ βαθμιαία ἐξέλιξη. Ἀπληστος πόθος, Ἐγκλημα, Τρέλλα, οἱ τρεῖς Στρίγγλες τοῦ μίλησαν στὴ μοναξιά καὶ τὸν κάλεσαν στὸ θρόνο. Ἀφοῦ ὁ γάτος Γκρεῦμάκιν τὸν φώναξε, ὁ Μάκβεθ θὰ γίνῃ ὁ δόλος· ἀφοῦ ὁ φῦνος Πάντοκ τὸν κάλεσε, ὁ Μάκβεθ θὰ γίνῃ ἡ φρίκη. Ἡ Γκρυόχ, τὸ πλάσμα unsex⁽²⁾ τὸν ἀποτελειώνει. Τετέλεσται· ὁ Μάκβεθ δὲν εἶναι πιά ἄνθρωπος. Δὲν εἶναι παρὰ μιὰ ἀσύνειδη ἐνέργεια πού ὀρμᾷ ἀγριεμένη πρὸς τὸ κακό. Δὲν ἔχει πιά καμιὰ ἔννοια τοῦ δίκαιου· τὸ πᾶν σ’ αὐτὸν εἶν’ ἡ ὄρεξη. Τὸ ἐφήμερο δίκαιο, ἡ μοναρχία, τὸ αἰώνιο δίκαιο, ἡ φιλοξενία, ὅλα δολοφονοῦνται ἀπὸ τὸν Μάκβεθ. Μὰ κάνει καὶ κάτι παραπάνω ἀπ’ τὸ νὰ τὰ σκοτώσει, τὰ ἀγνοεῖ. Πρὶν νὰ πέσουν αἰμόφυρτα κάτω ἀπὸ τὰ χτυπήματά του, κείτονταν νεκρὰ μέσ’ στὴν ψυχὴ του. Ὁ Μάκβεθ ἀρχίζει μὲ μιὰ πατροκτονία· σκοτώνει τὸν Ντάνκαν, σκοτώνει τὸν φιλοζηνούμενό του, ἐγκλημα τόσο φοβερό πού ἔχει σὰν ἐπακόλουθο, νὰ ξαναγίνου ἀγρια τ’ ἄλογα τοῦ Ντάνκαν τὴν ἴδια νύχτα πού σφάζεται ὁ ἀφέντης τους. Μόλις γίνῃ τὸ πρῶτο βῆμα, ἡ κατάρρευση ἀρχίζει. Πρόκειται γιὰ πραγματικὴ πτώση χιονοστιβάδας. Ὁ Μάκβεθ κατρακυλάει. Γκρεμίζεται. Πέφτει καὶ ξαναορμαεῖ ἀπὸ τὸ νὰ ἐγκλημα στὸ ἄλλο, ὅλο καὶ πιὸ χαμηλά. Ὑφίσταται τὴ ζοφερὴ κεντρομόλο δύναμη τῆς ὕλης πού πλημ-

(2) Κατὰ τὸ συγγραφέα, πού θεωρεῖ τὴν λέξη ἀδύνατο νὰ μεταφραστεῖ στὰ γαλλικά, ἡ οὐδετερότητα τέρατος ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ τὸ κακό.

μυρίζει τὴν ψυχὴ του. Εἶναι ἓνα πράγμα πού καταστρέφει· Εἶναι λίθος καταστροφῆς, φλόγα πολεμικῆ, ὄρνεο ἀρπακτικῆ, θεομηγνία. Περιφέρει σ’ ὀλάκαιρη τὴ Σκωτία, σὰ βασιλιάς πού ναι, τοὺς ζυπόλητους Kernes⁽³⁾ του καὶ τοὺς βαριά ἀρματωμένους gallowglasses⁽⁴⁾ του, σφάζοντας, λεηλατώντας, δολοφονώντας. Ἀποδεκατίζει τοὺς θάνηδες, σκοτώνει τὸν Μπάνκο, σκοτώνει ὅλους τοὺς Μάνκνοφ, ἐκτὸς ἀπ’ ἐκεῖνον πού θὰ τὸν σκοτώσει· σκοτώνει τοὺς εὐγενεῖς, σκοτώνει τὸ λαό, σκοτώνει τὴν πατριδα, σκοτώνει τὸν ὕπνο”. Ἐπιτέλους, φτάνει ἡ καταστροφή· τὸ δάσος τοῦ Μπίρναμ ἀρχίζει νὰ περπατᾷ· ὁ Μάκβεθ παραβίασε τὸ πᾶν, ξεπέρασε κάθε ὄριο, βίασε τὸ πᾶν, σύντριψε τὸ πᾶν καὶ αὐτὴ ἡ ὑπέρβαση κάθε μέτρου καταλήγει νὰ ἐξαπλωθεῖ στὴν ἴδια τὴ φύση· ἡ φύση χάνει τὴν ὑπομονὴ της, ἡ φύση κινητοποιεῖται ἐναντίον τοῦ Μάκβεθ, ἡ φύση γίνεται ψυχὴ ἐναντίον τοῦ ἀνθρώπου πού εἶχε γίνῃ βία.

Τὸ δράμα τοῦτο ἔχει ἐπικὲς διαστάσεις. Ὁ Μάκβεθ ἀντιπροσωπεύει τὸν φοβερὸ πειρασμὸ πού περιφέρεται ἀκαδοκῶντας μέσα σ’ ὀλάκαιρη τὴν ἱστορία καὶ πού στὰ δάση τὸν λένε ληστή καὶ, ἀνεβασμένο στὸ θρόνο, κατακτητὴ. Ὁ πρόγονος τοῦ Μάκβεθ εἶν’ ὁ Νεμρώδ. Οἱ βίαιοι αὐτοὶ ἄνθρωποι εἶναι αἰώνια ἀνήμεροι; Ἄς εἴμαστε δίκαιοι ὄχι. Ἐχουν ἓνα σκοπὸ. Ὄταν τὸν φτάσουν, θὰ σταματήσουν. Δώστε στὸν Ἀλέξανδρο, στὸν Κύρο, στὸν Σέσωστρι, στὸν Καίσαρα, τί; τὸν κόσμος· θὰ ἡμερέψουν. Ὁ Ζοφρονά ντὲ Σαιντ - Γλαίρ μού ἔλεγε μιὰ μέρα. “Ὅταν φάει τὸ λιοντάρι, βρίσκεται σὲ εἰρήνη μετὰ τὴ φύση”. Γιὰ τὸν Καμβύσις, τὸν Σεναχερίμπ, τὸν Τζενγκις-Χάν, καὶ τοὺς ὁμοίους τους, ἔφαγαν, σημαίνει πὼς κατέχουν ὀλάκαιρη τὴ γῆ. Θὰ ἡμέρευαν μόνο χωνεύοντας τὸ ἀνθρώπινο γένος.

Ἄς δοῦμε τώρα τί εἶν’ ὁ Ὀθέλλος. Εἶναι ἡ νύχτα. Μιὰ πελώρια μοιραία μορφή. Ἡ νύχτα εἶν’ ἐρωτευμένη μετὰ τὴ μέρα. Ἡ μαυρίλα ἀγαπᾷ τὴν αὐγὴ. Ὁ ἀφρικανὸς λατρεύει τὴ λευκὴ. Φῶς καὶ τρέλλα τοῦ Ὀθέλλου εἶν’ ἡ Δυσδαίμονα. Πόσο εὐκολο εἶν’ ἔτσι νὰ νιώσει ζήλεια! Εἶναι μεγάλος, εἶναι σεπτός,

(3) Ἐλαφρὰ ὀπλισμένοι πεζοὶ στρατολογημένοι ἀπὸ τοὺς κελτικούς πληθυσμοὺς τῆς Ἰρλανδίας καὶ τῆς Σκωτίας κατὰ τὸν Μεσαίωνα.

(4) Ἀρχικά, μισθοφόρος ἀπὸ τὴ Σκωτία· μετὰ, βαριά ὀπλισμένος πεζός.

Ὁ Ἀντουάν, Βασιλιάς Ληθ μετὰ τὴν Κορδέλια στὴν ἀγκαλιά του. Διὸ ὀλόκληρα χρόνια προετοιμάζε τὴν παράσταση πού δόθηκε τὸ 1904. Ὁ Ζὰκ Κοπὼ ἐπήνεσε “τὴ λιτὴ ὁμορφιὰ τῶν σκηρικῶν” ἀλλὰ κατέκρινε τὸν ἴδιο γιὰ τὴ ρεαλιστικὴ ἐμφανεία του





είναι μεγαλοπρεπής, είναι πάνω απ' όλους, έχει για συνοδεία του την ανδρεία, τη μάχη, το σάλπισμα, το λάβαρο, τη φήμη, τη δόξα, έχει την ακτινοβολία είκοσι νικών, είναι γεμάτος αστέρια τούτος ο 'Οθέλλος, μα είναι μαύρος. Πόσο γρήγορα, έτσι, ο ήρωας ζηλευντάς γίνεται τέρας! ο μαύρος γίνεται νέγρος. Πόσο γρήγορα η ζωή έκανε νόημα στο θάνατο!

Δίπλα στον 'Οθέλλο, που 'ναι η νύχτα, υπάρχει ο 'Ιάγος που 'ναι το κακό. Το κακό, η άλλη μορφή του σκότους. Η νύχτα είναι άπλωσ ή νύχτα του κόσμου το κακό είν' η νύχτα της ψυχής. Τι βαθύ σκοτάδι είν' ο δόλος και το ψέμα! Έντε έχεις στις φλέβες σου μελάνι, είτε έχεις την προδοσία, είναι το ίδιο πράγμα. Όποιος πέρασε κοντά από την απάτη και την επιπορεία το ξέρει: καθένας βρίσκει μέσα του δείγματα πανουργίας. Χύσατε την ύποκρισία πάνω στη χαραυγή και θά σβήσετε τον ήλιο. Αυτό συμβαίνει και με το θεό, χάρη στις ψευτοθησκείες. Ο 'Ιάγος κοντά στον 'Οθέλλο είναι ο γρεμιάς κοντά στο γλύστρημα. Από δω έλα, λέει χαμηλόφωνα. Η παγίδα συμβουλεύει την τύφλωση. Ο σκοτεινός καθοδηγεί τον μαύρο. Ο δόλος ανάλαμβάνει να προσφέρει τη διαλευκάνση που χρειάζεται η νύχτα. Η ζήλεια έχει το ψέμα για οδηγό όπως τυφλός το σκύλο του. Αντιμέτωποι στη λευκότητα και στην αγαθότητα, ο 'Οθέλλος ο νέγρος, κι ο 'Ιάγος, ο προδότης: τί πιό τρομερό! Αυτές οι άγριες εκδηλώσεις του σκότους ταιριάζουν. Αυτές οι δυο ένσαρκώσεις της σκοτεινιάς συνωμοτούν, η μία μουγκρίζοντας κ' η άλλη σαρκάζοντας, για να πνίξουν τραγικά το φως.

Μετρήστε το βάθος του πράγματος: Ο 'Οθέλλος είν' η νύχτα και θέλοντας να σκοτώσει, ποιό όργανο παίρνει; Το δηλητήριο; το ρόπαλο; το τσεκούρι; το μαχαίρι; Όχι, το μαξιλάρι. Σκοτώνω, σημαίνει αποκοιμίζω.

Ο ίδιος ο Σαίξπηρ ίσως, δεν το πρόσεξε. Ο δημιουργός καμιά φορά, σχεδόν χωρίς να το ξέρει, ύποτάσσεται στον τύπο που δημιουργεί, τόσο ο τύπος αυτός είν' ένα είδος έξουσίας. Η Δυσδαίμονα, σύζυγος του ανθρώπου της Νύχτας, πεθαίνει πιγμένη από το μαξιλάρι, που πήρε το πρώτο φιλημα και που παίρνει και τη στερνή πνοή.

Ο Λήρ είν' η ευκαιρία που παρουσιάζεται στην Κορδέλια. Η μητρότητα της κόρης προς τον πατέρα: θέμα βαθύ: μητρότητα, ανάμεσα σ' όλες, σεβαστή, που εκφράζεται τόσο θαυμάσια από το μύθο της ρωμαίας, που στά βάθη της φυλακής έγινε σπυρίδι του γέροντα πατέρα της. Ο νεανικός ματρός κοντά στην άσπρη γενειάδα: δεν υπάρχει θέαμα ιερότερο. Αυτό το στήθος θυγατέρας, είν' η Κορδέλια.

Μόλις ο Σαίξπηρ όνειρεύτηκε και βρήκε τη μορφή του, δημιούργησε το δράμα του. Πού να τοποθετήσει όμως την ένθαρρυντική αυτή μορφή; Σε μιá εποχή σκοτεινή. Ο Σαίξπηρ διάλεξε το έτος 3105 από γενέσεως κόσμου, την εποχή που ο 'Ιωσίας ήταν βασιλιάς στη φυλή του 'Ιουδά, ο 'Αγάνιππος βασιλιάς της Γαλλίας και ο Λήρ βασιλιάς της 'Αγγλίας. Ολάκαιρη η γή ήταν τότε μυστηριώδης: φανταστίτε την εποχή εκείνη! ο ναός της 'Ιερουσαλήμ είν' ολοκαίνουριος, οι κήποι της Σεμίραμης, χτισμένοι εδώ κ' ένακόσια χρόνια, αρχίζουν να καταρρέουν, τα πρώτα χρυσά νομίσματα εμφανίζονται στην Αίγινα, ο πρώτος ζυγός κατασκευάζεται από τον Φειδωνα, τον τύρανο του 'Αργους, η πρώτη έκλειψη ήλιου ύπολογίζεται από τους Κινέζους, εδώ και τριακόσια δώδεκα χρόνια ο 'Ορέστης κατηγορούμενος από τις Εύμενίδες ενώπιον του 'Αρείου Πάγου, αθωώθηκε, ο 'Ησίοδος μόλις έχει πεθάνει, ο Όμηρος, αν ζούσε ακόμα τότε, θά 'ταν εκατό χρόνων, ο Λυκούργος, συλλογισμένος ταξιδιώτης, επιστρέφει στη Σπάρτη, και στο βάθος της σκοτεινής νεφέλης της ανατολής διακρίνεται το πύρινο άρμα που παίρνει τον 'Ηλία: αυτή ακριβώς τη στιγμή ο Λήρ ζει και βασιλεύει στα όμιγλώδη νησιά. Ο 'Ιωνάς, ο 'Ολοφέρνης, ο Δράκων, ο Σόλων, ο Θέσπις, ο Ναβουχοδονόσωρ, ο Αναξίμενης, που θά επινοούσε τα ζωδιακά σημεία, ο Κύρος, ο Ζοροβάβελ, ο Ταρκίνιος, ο Πυθαγόρας, ο Αισχύλος, έμεινε να γεννηθούν ο Κοριολάνος, ο Εζέξης, ο Κικυνιάτος, ο Περικλής, ο Σωκράτης, ο Βρέννος, ο 'Αριστοτέλης, ο Τιμολέων, ο Δημοσθένης, ο 'Αλέξανδρος, ο 'Επίκουρος, ο 'Ανίβας, είναι χρυσάλλιδες που περιμένουν να 'ρθει η ώρα τους για να μπουν ανάμεσα στους ανθρώπους: ο 'Ιούδας ο Μακκαβαίος, ο Βιριάτης, ο Ποπίλιος, ο 'Ιουγούρθας, ο Μιθριδάτης, ο Μάριος και ο Σύλλας, ο Καίσαρ και ο Πομπήιος, η Κλεοπάτρα και ο 'Αντώνιος είναι μέλλον άπώτερο κι από τη στιγμή που ο Λήρ είναι βασιλιάς της

←
'Αφίσα του θεάτρου Σάρρας Μπερνάρ, με "Αμλετ την ίδια

Βρετανίας και τῆς Ἰσλανδίας θά περάσουν ἑκατόκσια ἐνε-
νήντα πέντε χρόνια γιὰ νὰ πεῖ ὁ Βιργίλιος : Penitus toto
divisos orbe britannos, καὶ ἑκατόκσια πενήντα χρόνια γιὰ
νὰ πεῖ ὁ Σενέκας : Ultima Thule. Οἱ πίκτες καὶ οἱ κέλ-
τες — οἱ σκωτσέζοι καὶ οἱ ἄγγλοι — χαράζουν σχέδια στὸ
σῶμα τους. Ἐνας τωρινὸς ἐρυθρόδερμος δίνει μιὰ ἀόριστη
ιδέα γιὰ τὸν ἄγγλο τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ λυ-
κόφως διαλέγει ὁ Σαίξπηρ· νύχτα πλατεῖα καὶ βολικὴ γιὰ ὄνει-
ρα, ὅπου ἀνετα αὐτὸς ὁ ἐπινοητὴς τοποθετεῖ ὅ,τι ποὺ κατέβει,
τοῦτο τὸν βασιλιὰ Λήρ, κ' ὕστερα ἕνα βασιλιά τῆς Γαλλίας, ἕνα
δοῦκα τῆς Βουργουνδίας, ἕνα δοῦκα τῆς Κορνοῦάλλης, ἕνα δοῦκα
τοῦ Ἄλμπανου, ἕναν κόμητα τοῦ Κέντ κ' ἕναν κόμητα τοῦ
Γκλόστερ. Τὶ τὸν ἐνδιαφέρει ἡ Ἱστορία σας ἀφοῦ δικιὰ του
εἶν' ἡ ἀνθρωπότητα; Ἐξάλλου, ἔχει μὲ τὸ μέρος του τὸ μῦθο
πού 'ναι μιὰ ἐπιστήμη καὶ αὐτὸς, καί, ὅσο ἴσως καὶ ἡ ἱστορία,
μιὰ ἀλήθεια. Ὁ Σαίξπηρ συμφωνεῖ μὲ τὸν Γουόλτερ Μαίηψ
ἀρχιδιάκονο τῆς Ὁξφόρδης, καὶ αὐτὸ εἶναι κάτ'ι παραδέχεται,
ἀπὸ τὸ Βρούτο ὡς τὸν Καντβάλλα, τοὺς ἐνενήντα κέλτες
βασιλιάδες ποὺ προηγήθηκαν ἀπὸ τὸν σκανδιναυὸ Χένρικιοτ
καὶ τὸν σάξονα Χόρσα· καὶ ἀφοῦ πιστεῖει στὸν Μουλμούτιο,
στὸν Κινιγισίλο, στὸν Σεδούλφο, στὸν Κασιβελάνο, στὸν Κυμ-
βελίνο, στὸν Κυνόλφο, στὸν Ἀρβίραγο, στὸν Γουιδέριο, στὸν
Ἐσκουίνο, στὸν Κουδρέδο, στὸν Βορτιγέρην, στὸν Ἀρθούρο,
στὸν Πενδραγόνα, ἔχει, μὲ τὸ παραπάνω, τὸ δικαίωμα νὰ πι-
στεύει στὸν Λήρ καὶ νὰ δημιουργεῖ τὴν Κορδέλια. Ἀφοῦ υἱο-
θέτησε τὸ πεδίο αὐτό, ἀφοῦ ὑπέδειξε τὸν σκηρικὸ τόπο, ἀφοῦ
ἔσκαψε αὐτὰ τὰ θεμέλια, παίρνει τὰ πάντα καὶ χτίζει τὸ δρᾶ-
μα του. Οἰκοδομᾷ ἀνήκουστη. Παίρνει τὴν τυραννία, ποὺ ἀρ-
γότερα θά παρουσιάσει τὴν ἀδυναμία της, τὸν Λήρ· παίρνει
τὴν προδοσία, τὸν Ἐντιμοντ· παίρνει τὴν ἀφοσίωση, τὸν Κέντ
παίρνει τὴν ἀχαριστία ποὺ ἀρχίζει μ' ἕνα χᾶδι, καὶ δίνει σ'
αὐτὸ τὸ τέρας δύο κεφαλές: τὴ Γονερίλη, ποὺ ὁ μῦθος ὀνομά-
ζει Γονερίλη καὶ τὴ Ρεγάνη, ποὺ ὁ μῦθος ὀνομάζει Ραγᾶου·
παίρνει τὴν πατρότητα, παίρνει τὴ μοναρχία, παίρνει τὴ φρου-
δαρχία, παίρνει τὴ φιλοδοξία, παίρνει τὴν τρέλλα ποὺ τὴ μοι-
ράζει στὰ τρία καὶ παρουσιάζει τρεῖς τρελλοὺς: τὸ γελωτοποιὸ
τοῦ βασιλιά, ἐπαγγελματίαν τρελλό· τὸν Ἐντγκαρ τοῦ Γκλό-
στερ, τρελλὸ ἀπὸ φρόνηση· τὸ βασιλιά, τρελλὸ ἀπὸ δυστυχία.
Στὴν κορυφὴ τοῦ τραγικοῦ αὐτοῦ σωροῦ ὀρθώνει καὶ κάνει
νὰ σκύβει τὴν Κορδέλια. Ὑπάρχουν καταπληκτικοὶ Πύργοι
καθεδρικών ναῶν ὅπως, ἔξαφνα, στὴ Σεβίλλη, ποὺ μοιάζουν
νὰ 'ναι καμωμένοι ὀλόκληρη μὲ τὰ σπειροειδῆ κοσμημάτα τους,
μὲ τίς κλιμακίες, τὰ γλυπτά τους, τὰ ὑπόγεια, τοὺς ἀδιέξο-
δους διαδρόμους, τὰ ἐναέρια κελιά τους, τοὺς ἡχηροὺς θαλά-
μους τους, τίς καμπάνες τους, τὸ θρῆνο τους, τὸν ὄγκο τους
καὶ τὸ βέλος τους καὶ μ' ὅλες τίς πελώριες δια-
στάσεις τους, γιὰ νὰ σηκώσουν ἕναν ἄγγελο ποὺ
ἀνοίγει τὰ χρυσὰ του φτερά πάνω στὴν κορυφὴ
τους. Σὰν καὶ αὐτοὺς τοὺς πύργους εἶναι τὸ δρᾶ-
μα, "Ὁ Βασιλιάς Λήρ". Ὁ πατέρας εἶναι ἡ
πρόφαση γιὰ τὴν κόρη. Αὐτὴ ἡ θαυμαστὴ ἀνθρώ-
πινη δημιουργία, ὁ Λήρ, εἶναι τὸ ὑπόβαθρο στὴν
ἀφατὴ θεῖα δημιουργία, τὴν Κορδέλια. "Ὅλο αὐ-
τὸ τὸ χάος ποὺ συνθέτου ἐγκλήματα, κακίες,
παραφροσύνες καὶ ἀθλιότητες, ἔχει "ἀποχρῶν-
τα λόγο" τὴ μεγαλοπρεπῆ ἐμφάνιση τῆς ἀρετῆς.
Ὁ Σαίξπηρ, κυφορώντας τὴν Κορδέλια στὴ σκέ-
ψη του, δημιουργεῖ τὴν τραγωδία τὴν ὅση σὰ
θεὸς ποὺ, ἀναγκασμένος νὰ χρησιμοποιήσει κά-
που μιὰ χαραυγὴ, θά 'κανε ἐπίτηδες ἕναν κόσμο
γιὰ νὰ τὴν βάλει μέσα σ' αὐτόν.
Καὶ τί μορφή ὁ πατέρας! τί καρδιά! Εἶν' ὁ
λυγισμένος ἄνθρωπος. Δὲν κάνει ἄλλο ἀπὸ τὸ ν'
ἀλλάζει φορτία ὄλο καὶ πιὸ βαριά. "Ὅσο χάνει
τὴ δύναμή του ὁ γέροντας, τόσο τὸ βᾶρος μεγα-
λώνει. Ζῆ ὑπερφορτωμένος. Σηκώνει στίς πλά-
τες του πρῶτα τὸ βασίλειο, ὕστερα τὴν ἀχαρι-
στία, ὕστερα τὴν ἀπομόνωση, ὕστερα τὴν ἀπό-
γνωση, ὕστερα τὴν πείνα καὶ τὴ δίψα, ὕστερα τὴν
τρέλλα, ὕστερα ὀλόκληρη τὴ φύση. Τὰ σύννεφα
κατεβαίνουν στὸ κεφάλι του, τὰ δάση τὸν πιέζουν
μὲ τὴ σιὰ τους, ἡ θύελλα ἔσπᾳ στὸν τράχηλό
του, ἡ καταιγίδα κάνει ἀσῆκωτο τὸ μανδύα του,
ἡ βροχὴ ρίχνει τὸ βᾶρος της στοὺς ὤμους του,
περπατᾷ καμπουριαστὸς καὶ βλοσυρὸς, λὲς καὶ
τὰ δύο γόνατα τῆς νύχτας πιέζουσε τὴ ράχη του.

→
Ἡ Σάρρα Μπερνάρ, Ἀμιετ, στὸ Στράτφορντ, 1899

Ἐξω φρενῶν μὰ καὶ πελώριος πετᾷ στὴν καταιγίδα καὶ στὸ
χαλάζι τὴν ἐπικὴ κραυγὴ: Γιατὶ θέλετε μὲ μισεῖτε; γιατί μὲ
καταδιώκετε; δὲν εἶσα στε θυγατέρες μου. Καὶ
τότε, τετέλεσται ἡ λάμψη τοῦ φωτὸς σβῆνει, ἡ λογικὴ χάνει
τὸ θάρρος της καὶ φεύγει, ὁ Λήρ γίνεται παιδί. "Ἀχ! ὁ γέρον-
τας τοῦτος εἶναι παιδί: τοῦ χρειάζεται λοιπὸν μιὰ μητέρα. Τότε
ἐμφανίζεται ἡ κόρη του. Ἡ μοναδικὴ του κόρη, ἡ Κορδέλια.
Γιατὶ οἱ ἄλλες δύο, ἡ Ρεγάνη καὶ ἡ Γονερίλη δὲν εἶναι πιὰ
κόρες του παρὰ μόνον ὅσο χρειάζεται γιὰ νὰ δικαιῶνται,
νὰ φέρουν τὸν τίτλο τῶν πατρικῶν.

Ἡ Κορδέλια πλησιάζει. — Μ' ἀναγνωρίζεις κύριε; — Εἶσ' ἕνα
ξωτικό, τὸ ξέρω, ἀπαντᾷ ὁ γέρος μὲ τὴν ὑπέροχη δευδερκία
τῆς παραφροσύνης. Ἀπὸ τὴ στιγμή αὐτὴ ὁ ἀξιολάτρευτος
θλασιμὸς ἀρχίζει. Ἡ Κορδέλια ἀρχίζει νὰ τρέφει τὴν ἀπεπι-
σμένη αὐτὴ γριά ψυχὴ ποὺ πέθαινε, ἐξαντλημένη ἀπὸ τὴν ἀσι-
τιὰ μέσα στὸ μίσος.

Ἡ Κορδέλια ταίξει τὸν Λήρ ἀγάπη, καὶ τὸ θάρρος ξαναγυρίζει·
τὸν ταίξει σεβασμὸ, καὶ τὸ χαμόγελο ξαναγυρίζει· τὸν ταίξει
ἐλπίδα, κ' ἡ ἐμπιστοσύνη ξαναγυρίζει· τὸν ταίξει φρόνηση, καὶ
ἡ λογικὴ ξαναγυρίζει. Ὁ Λήρ ἀναρρωνώνοντας, συνέρχεται καί,
σκαλι-σκαλι, ξαναζωντανεύει. Τὸ παιδί γίνεται γέροντας καὶ
ὁ γέροντας ξαναγίνεται ἄντρας. Καὶ νὰ ποὺ αὐτὸς ὁ ἄμοιρος
γίνετ' εὐτυχισμένος. Μὴ, ἴσα-ἴσα πάνω σὲ τούτῃ τὴ μεγάλη
χαρὰ, ἐνσκήπτει ὁ ὄλεθρος. Ἀλλοίμονο! ὑπάρχουν προδότες,
ὑπάρχουν ἐπίορκοι, ὑπάρχουν φονιάδες. Ἡ Κορδέλια πεθαί-
νει. Εἶναι τὸ πιὸ σπαρακτικὸ ἀπ' ὅλα. Ὁ γέροντας ξαφνια-
ζεται, δὲν καταλαβαίνει πιὰ καὶ ἀγκαλιάζοντας τὸ πτώμα της,
ξεψυγὰ. Πεθαίνει πάνω στὴ νεκρὴ του κόρη. Γλυτώνει ἀπὸ
τὴν ἐσχατὴ ἀπόγνωση νὰ ζήσει μετὰ τὸ θάνατό της, ἀνάμεσα
στοὺς ζωντανούς, δύστυχη σικιά, ψάχνοντας ψηλαφητὰ τὴν ἄ-
δεια θέση τῆς καρδιάς του καὶ ἀναζητώντας τὴν ψυχὴ του ποὺ
τὸ γλυκὸ αὐτὸ πλάσμα τὴν πῆρε φεύγοντας μαζί του. Θεέ μου!
αὐτοὺς ποὺ ἀγαπᾷ δὲν τοὺς ἀφήνεις νὰ ἐπιζήσουν.

Μαῦρη εἶν' ἡ μοίρα γι' αὐτὸν ποὺ μένει ἀφοῦ πετᾷ ὁ ἄγγε-
λος μακρὰ του, γι' αὐτὸν ποὺ 'ναι ὄρανος πατέρας τοῦ παι-
διοῦ του, μάτι ποὺ πιὰ δὲν ἔχει φῶς, καρδιὰ ἀπαίσια χωρὶς
χαρὰ· γι' αὐτὸν ποὺ, στιγμὲς-στιγμὲς, ἀπλώνει τὰ χεῖρα του
μέσ' στὸ σκοτάδι κ' ἐπιχειρεῖ νὰ πιάσει πάλι κάποιον ποὺ
ἦταν ἐκεῖ κοντά του — ποὺ νὰ 'ναι τώρα ἀραγε ἐκείνη; — ποὺ
νιώθει ἀποξεχασμένος σ' αὐτὴ τὴν ἀναχώρηση, ποὺ δὲν ἔχει
πιὰ λόγο νὰ βρισκεται στὸν κόσμο τοῦτο, ποὺ εἶν' ἀπὸ δῶ καὶ
'μπρὸς ὁ ἄνθρωπος ποὺ πηγαίνονται μπροστὰ σ' ἕναν τάφο
χωρὶς κανέναν νὰ τὸν θέλει, χωρὶς κανέναν νὰ τὸν ὑποδέχεται.
Πολὺ καλὰ ἔκανες, ποιητῆ, καὶ σκότωσες αὐτὸ τὸ γέροντα.

Μετὰφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



ΚΑΤΗΓΟΡΩ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΕΝΑΣ ΛΙΒΕΛΛΟΣ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΚΗ ΑΚΑΔΗΜΙΑ

Ὁ σοφὸς Βυλταῖρος — πού δέσποζε τὸν 18ο αἰώνα ὄχι μόνο στὸ Γαλλικὸ θέατρο, ὅπου τιμῆθηκε μὲ τὴν περίφημη ἀποθέωση τῆς Κομεντί Φρανσαίς, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Γαλλικοῦ πνεύματος — ἔκανε πρῶτος γνωστὸ στὴ Γαλλία τὸν Σαίξπηρ, τὸν "Κορνέιγ τοῦ Λονδίνου, θεότρελλον, ἀλλὰ μὲ ὑπέροχα κομμάτια", ὅπως ἔγραφε. Παρ' ὅλ' αὐτὰ, κ' ἐνῶ δέχτηκε ἀναμφισβήτητη ἐπίδραση ἀπὸ τὸν μεγάλο ἀγγλο ποιητὴ, ὑπῆρξε ὁ λυσιπώτερος πολέμιός του. Ἰπέρμαχος τῆς κλασικῆς γαλλικῆς τραγωδίας θεώρησε χρέος τιμῆς καὶ ἐθνικὸ καθήκον νὰ προειδοποιήσῃ τὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία γιὰ τὶς ὀλέθριες συνέπειες πού θὰ 'γε ἡ "εἰσβολή" τοῦ ἀγγλο τραγικοῦ στὴ Γαλλία. Τὸ "Θέατρο" προσφέρει, γιὰ πρώτη φορά μεταφρασμένη στὴν Ἑλλάδα, τὴν διαβόητη ἐπιστολὴ του στὸ Ἀνώτατο πνευματικὸ ἴδρυμα τῆς Γαλλίας. Εἶναι ἕνας λίβελλος πρωτοφανοῦς τυφλότητος, πού διαβάστηκε στὴν πανηγυρικὴ συνεδρίαση, στὶς 25 Αὐγούστου 1776, γιορτῆ τοῦ Ἁγίου Λουδοβίκου, ἡμέρα ἀπονομῆς τῶν βραβείων τῆς Ἀκαδημίας.

Κύριοι,

Ὁ καρδινάλιος Ρισελιέ, ὁ μεγάλος Κορνέιγ καὶ ὁ Ζωρζ Σκυντερί, πού τολμοῦσε νὰ θεωρεῖ τὸν ἑαυτὸ του ἀντίπαλο τοῦ δευτέρου, ὑπέβαλαν στὴν κρίση σας τὸν "Σιντ" πού 'ναι παρμένος ἀπὸ τὸ Ἰσπανικὸ Θέατρο. Σήμερα προσφεύγουμε στὴν ἴδια ἀμερόληπτη κρίση, μὲ ἀφορμὴ μερικὲς ξένες τραγωδίες ἀφιερωμένες στὸ Βασιλιά προστάτη μας: ἐπικαλούμεθα τὴν κρίση του καθὼς καὶ τὴ δική σας.

Ἐνα μέρος τοῦ ἀγγλικοῦ ἔθνους, ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ, ὕψωσε τέμενος στὸν περίφημο ἠθοποιὸ - ποιητὴ Σαίξπηρ καὶ καθιέρωσε ἰωβηλαῖο πρὸς τιμὴν του. Μερικοὶ Γάλλοι προσπάθησαν νὰ νιώσουν τὸν ἴδιο ἐνθουσιασμό. Μεταφέρουν στὸν τόπο μας μιὰ εἰκόνα τῆς θεότητος τοῦ Σαίξπηρ, ὅπως μερικοὶ ἄλλοι μιμητὲς ἔχτισαν ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ στὸ Παρίσι ἕνα Βῶξ — Χῶλ καὶ ὅπως ἄλλοι κίνησαν τὴν προσοχὴ ὀνομάζοντας τὰ ψαρρονέφρια rost - beef καὶ καμαρώνοντας πὼς ἔχουν στὸ τραπέζι τους rost - beef προβάτου. Σεργιανοῦσαν τὸ πρωὶ μὲ φράκο, ξεχνώντας πὼς ἡ λέξη φράκο ἔχει γαλλικὴ προέλευση, ὅπως ὅλες σχεδὸν οἱ λέξεις τῆς ἀγγλικῆς γλώσσας. Ἡ Αὐλὴ τοῦ Λουδοβίκου 14ου εἶχε ἄλλοτε ἐξευγενίσει τὴν Αὐλὴ τοῦ Καρόλου τοῦ 2ου· σήμερα τὸ Λονδίνο μᾶς ἀποσπᾷ ἀπὸ τὴ βαρβαρότητα!

Ἐπὶ τέλους λοιπόν, Κύριοι, μᾶς ἀναγγέλλουν μετάφραση τοῦ Σαίξπηρ καὶ μᾶς πληροφοροῦν πὼς ὑπῆρξε ὁ θεῖος δημιουργὸς τῆς ὑψηλῆς τέχνης τοῦ Θεάτρου, πού ἀπ' τὰ χέρια του πῆρε τὴν ὑπόστασή καὶ τὴν τελειότητά της.

Ὁ μεταφραστὴς προσθέτει πὼς ὁ Σαίξπηρ εἶναι στ' ἀλήθεια ἄγνωστος στὴ Γαλλία ἢ μᾶλλον παρὰ κορυφὸν μένος. Τὰ πράγματα λοιπὸν ἄλλαξαν πολὺ στὴ Γαλλία ἀπ' τὴν κατάστασή πού βρισκόνταν ἐδῶ καὶ πενήντα χρόνια περίπου ὅταν ἕνας ἄνθρωπος τῶν γραμμάτων, πού 'χει τὴν τιμὴ νὰ 'ναι συναδέλφος σας, ἦταν ὁ πρῶτος ἀνάμεσά σας πού 'μαθε τὴν ἀγγλικὴ γλώσσα, ὁ πρῶτος πού ἔκανε γνωστὸ τὸν Σαίξπηρ, πού μετάφρασε ἐλεύθερα μερικὰ κομμάτια του σὲ στίχους (ἔτσι ὅπως πρέπει νὰ μεταφράζονται οἱ ποιητές), πού 'κανε γνωστούς τοὺς Πόουπ, Ντράιντεν καὶ Μίλτον· ὁ πρῶτος μάλιστα πού τόλμησε νὰ ἐξηγήσῃ τὰ στοιχεῖα τῆς φιλοσοφίας τοῦ μεγάλου Νεύτωνα καὶ πού τόλμησε ν' ἀποδώσει δικαιοσύνη στὴ βαθεῖα σοφία τοῦ Λώκ, τοῦ μόνου λογικοῦ μεταφυσικοῦ πού 'χε ὡς τότε παρουσιαστῆι στὸν κόσμον. Κι ἀκόμα, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὰ ἔμμετρα κομμάτια πού ἐκεῖνος ἔγραψε σὲ ἀπομίμηση τοῦ Μίλτον, παρέσυρε τὸν Κύριο Ντυπρὲ νὰ Σαιν - Μῶρ νὰ μάθει ἀγγλικά καὶ νὰ μεταφράσῃ τὸν Μίλτον, τουλάχιστο σὲ πεζὸ λόγο.

Μερικοὶ ἀπὸ σᾶς ξέρουν πού ἦταν τὸ τίμημα ὅλων αὐτῶν τῶν κόπων πού 'κανε γιὰ νὰ πλουτίσει τὴ λογοτεχνία μας μὲ τὴν ἀγγλικὴ λογοτεχνία, μὲ πόση λύσσα καταδιώχτηκε γιὰ τὸ τίμημα νὰ προτείνει στοὺς Γάλλους ν' αὐξήσουν τὰ φῶτα τους μὲ τὰ φῶτα ἐνὸς ἔθνους πού τότε τὸ γνώριζαν μονάχα ἀπ' τ' ὄνομα τοῦ δούκα τοῦ Μάλμποργ, καὶ πού ἡ θρησκεία του ἦταν σὲ πολλὰ σημεῖα διαφορετικὴ ἀπ' τὴ δική μας. Ἀντιμετώπισαν αὐτὴ τὴν προσπάθεια σὰν ἐγκλημα ἐσχάτης προδοσίας καὶ σὰν ἀσέβεια. Ἡ ἔξαλλη αὐτὴ ἐπίθεση συνεχίστηκε καὶ αὐτὸς πού ἔ-

γινε ἀντικείμενο τόσο μίσους, τελικὰ δὲν ἔκανε τίποτ' ἄλλο ἀπ' τὸ νὰ γελά μ' αὐτό.

Μ' ὅλη αὐτὴ τὴ λύσσα ἐναντίον τους, ἡ ἀγγλικὴ λογοτεχνία καὶ φιλοσοφία, ἐμπνεύσανε ἐμπιστοσύνη χωρὶς καλὰ - καλὰ νὰ γίνεαι αἰσθητὸ. Σύντομα, μεταφράζονταν ὅλα τὰ βιβλία πού τὸν πᾶνονταν στὸ Λονδίνο. Ἀπ' τὸ ἕνα ἄκρο περάσαμε στὸ ἄλλο. Δὲν ἄρεσε πιά παρὰ μόνον ὅ,τι ἐρχόταν ἀπ' αὐτὴ τὴ χώρα ἢ ὅ,τι νόμιζαν πὼς ἐρχόταν ἀπὸ κεῖ. Οἱ βιβλιοπώλες πού πουλᾶνε ὅ,τι εἶναι τῆς μόδας πουλοῦσαν ἀγγλικὰ μυθιστορήματα ὅπως πουλοῦνται οἱ κορδέλλες ἢ οἱ "δαντέλες Ἀγγλίας". Ὁ ἴδιος ἄνθρωπος πού 'χε γίνεαι ἡ αἰτία αὐτῆς τῆς ἐπανάστασης στὰ πνεύματα, ὑποχρεώθηκε, στὰ 1760, γιὰ λόγους ἀρεκτα γνωστούς, νὰ σχολιάσει τὶς τραγωδίες τοῦ μεγάλου Κορνέιγ καὶ συγχὰ ζήτησε τὴ γνώμη σας πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Ἀντιπαράθεσε στὴν ἑακουστὴ τραγωδία "Κίννας" μιὰ μετάφραση τοῦ "Ἰούλιου Καίσαρα" τοῦ Σαίξπηρ γιὰ νὰ χρησιμεύει στὴ σύγκριση τοῦ τρόπου πού τὸ ἀγγλικὸ πνεῦμα εἶχε χειρισθεῖ τὸ θέμα τῆς συνωμοσίας τοῦ Βρούτου καὶ τοῦ Κάσιου ἐναντίον τοῦ Καίσαρα, μὲ τὸν τόπο πού ὁ Κορνέιγ χειρισθεῖ, ἀρεκτὰ διαφορετικὰ, τὸ θέμα τῆς συνωμοσίας τοῦ Κίννα καὶ τῆς Αἰμιλίας ἐναντίον τοῦ Αὐγούστου.

Ποτὲ δὲν ἔγινε τόσο πιστὴ μετάφραση. Τὸ ἀγγλικὸ πρωτότυπο ἀποδίδεται πότε σὲ στίχους, πότε σὲ πεζὸ, πότε σὲ στίχο ὁμοιοκατάληκτο καὶ πότε ὄχι. Σ' ὀρισμένα σημεῖα τὸ ὕφος ἔχει μιὰ ἀπίστευτη ἔξαρση· ὁ Καίσαρας λέει πὼς μοιάζει μὲ τὸν πολικὸ ἀστέρα καὶ μὲ τὸν Ὀλυμπο. Σ' ἕνα ἄλλο σημεῖο ἀναφωνεῖ: "Ὁ κίνδυνος ξέρει καλὰ πὼς εἶμαι πιὸ ἐπικίνδυνος ἀπ' αὐτόν. Γεννηθήκαμε κ' οἱ δύο τὴν ἴδια μέρα ἀπὸ μιὰ γένη· ὅμως εἶμαι ὁ πρῶτος καὶ ὁ πιὸ τρομερός". Ἄλλοτε, τὸ ὕφος, ἔχει τὴν πιὸ μεγάλη ἀπλοϊκότητα· πρόκειται γιὰ κατακάθια τοῦ λαοῦ πού μιλοῦν τὴ γλώσσα τους· ἕνας μπαλωματὴς προτείνει σ' ἕνα συγγραφεὺ καὶ τὸν ἐπιδιορθώσει. Ὁ σχολιαστὴς τοῦ Κορνέιγ προσπάθησε ν' ἀνταποκριθεῖ σ' αὐτὴ τὴν τοικιλία καὶ ὄχι μόνο μετάφρασε τοὺς ἀνομοιοκατάληκτους στίχους μὲ ἀνομοιοκατάληκτους, τοὺς ὁμοιοκατάληκτους μ' ὁμοιοκατάληκτους, τὰ πεζὰ μέρη μὲ πεζὰ, μὰ ἀπόδοσε πιστὰ καὶ τὴν κάθε μορφή. Ἀντέταξε τὸ στόμφο στὴν ὑπερβολή, τὴν ἀπλοϊκότητα ἀκόμα καὶ τὴ χυδαιότητα, σ' ὅ,τι εἶναι ἀπλοϊκὸ καὶ χυδαῖο στὸ πρωτότυπο. Ἦταν ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ γίνεαι γνωστὸς ὁ Σαίξπηρ. Κι αὐτὸ ἦταν θέμα πού ἀνάγεται στὴ φιλολογία καὶ ὄχι στὸ ἐμπόριο τοῦ ἐντύπου· τὸ κοινὸ δὲν ἔπρεπε νὰ ξεγελαστεῖ. Ὅταν ὁ μεταφραστὴς τοῦ Σαίξπηρ κατηγορεῖ τὴ Γαλλία πὼς δὲν ἔχει καμιά ἀκριβὴ μετάφραση τοῦ Σαίξπηρ θὰ 'πρεπε συνάμα νὰ μεταφράζει μὲ ἀκριβεία. Δὲν θὰ 'πρεπε ἀπ' τὴν πρώτη κιόλας σκηνὴ τοῦ "Ἰούλιου Καίσαρα", ν' ἀκρωτηριάξει τὸ θεὸ τῆς τραγωδίας. Μιμεῖται πιστὰ τὸ πρότυπὸ του, ὁμολογῶ, μπάζοντας στὸ θέατρο ξυλουρογούς, χασάπηδες, τσαγκαράδες, μπαλωματῆδες μαζὶ μὲ ρωμαίους συγγραφεῖς, ὅμως ἐξοστρακίζει ὅλα τὰ χυδαῖα καλαμπούρια αὐτοῦ τοῦ μπαλωματῆ πού μιλά στους συγγραφεῖς. Δὲν μεταφράζει τὸ γοητευτικὸ διφορούμενο στὴ λέξη πού σημαίνει ψυχὴ καὶ στὴ λέξη πού σημαίνει σὸ ἅλα παπουτσιού(1). Μιὰ τέτοια παρασιώπηση δὲν εἶναι ἱεροσυλία ἀπέναντι στὸ θεό του;

(1) Σημείωση τοῦ μεταφραστῆ: sole = σόλα καὶ soul = ψυχὴ.

Ποιό ήταν τὸ σκεδιδί του ὅταν στὴν τραγωδία τοῦ “Ὁθέλου”, παρμένη ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Κίνθιου, ἀπὸ τὸ παλιὸ θέατρο τοῦ Μιλάνου, δὲ βάζει τὸν ποταπὸ καὶ ἀηδιαστικὸ Ἰάγο καὶ τὸ σύντροφό του Ροδρίγο νὰ λένε τίποτα ἀπ’ ὅσα βάζει στὸ στόμα τους ὁ Σαίξπηρ;

“Γιὰ τὸ Θεό! Σὰς κλέψανε, αὐτὸ εἶναι ντροπή, σὰς λέω ντυθεῖτε, σκίζου τὴν καρδιά σας, χάσατε τὴ μισὴ ψυχὴ σας. Τούτῃ τῇ στιγμή, ναί, τούτῃ τῇ στιγμή ἕνα μαῦρο γέρικο κριάρι βατεύει τὴν ἀσπρὴ ἀμνάδα σας... Γιὰ τὸ Θεό! Εἶσατε ἀπ’ αὐτοὺς ποὺ δὲ θὰ ὑπηρετοῦσαν οὔτε τὸ Θεὸ ἂν τοὺς τὸ πρόσταζε ὁ διάβολος. Κ’ ἐπειδὴ ἐρχόμαστε νὰ σὰς προσφέρουμε ὑπηρεσία, μὰς νομίζετε ρουφιάνους (2).” Ἐχετε μιὰ κόρη ποὺ τούτῃ τῇ στιγμή τὴν καβαλλάει ἐν’ ἄλογο τῆς Μπαρμπαριάς. Θ’ ἀκοῦτε τὰ ἐγγόνια σας νὰ χλιμντροῦνε; θὰ χετε συγγενεῖς στενοὺς σας ἄτια καὶ γαμπροὺς σας ἄλογα ἰππασίας.

— Ποιὸς εἶσαι σύ, ἄθλιε, ἀσεβέστατε:

— Εἶμαι, κύριε, κάποιος ποὺ ἐρχεται νὰ σὰς πει πὼς ὁ Μαῦρος κ’ ἡ κόρη σας τούτῃ τῇ στιγμή παίζουν τὸ ζῶο μὲ τις δυὸ ράχες (3).

Στὴν τραγωδία τοῦ “Μάκβεθ”, ἀφοῦ ὁ ἥρωας παίρνει ἐπὶ τέλους τὴν ἀπόφαση νὰ δολοφονήσει τὸ βασιλιά του στὸ κρεβάτι καὶ τῇ στιγμή ποὺ ἐκθέτει ὅλη τὴ φρίκη ποὺ τοῦ προκαλεῖ τὸ ἐγκλημα κ’ οἱ τύψεις ποὺ ὑπερνικᾷ, φτάνει ὁ πορτιέτης τοῦ σπιτιοῦ ποὺ ἀπαγγέλλει χωρατὰ: ὅταν στὴ φύλαξη τοῦ βασιλικοῦ κοιτώνα ἀντικαθιστοῦν τὸ Μάκβεθ δύο ἀξιοματικοί, ὁ ἕνας ρωτᾷ τὸν ἄλλον: ποιὰ εἶναι τὰ τρία πράγματα ποὺ φέρνει τὸ μεθύσι; Εἶναι, τοῦ ἀπαντᾷ ὁ σύντροφός του, τὸ κοκκίνισμα τῆς μύτης, ὁ ὕπνος καὶ τὸ κατῴρημα, καὶ χρησιμοποιοῦντας λόγια τῆς τέχνης ἀνάκατα μὲ τις πιὸ κινητικὲς ἐκφράσεις, προσθέτει σ’ αὐτά, κι ὅλα ὅσα φέρνει τὸ ζῦπνημα σ’ ἕναν παραλυμένο νέο.

“Ἄν τέτοιες ιδέες καὶ τέτοιες ἐκφράσεις συνθέτουν πραγματικά τὸν ὄμορφο αὐτὸν κόσμο ποὺ πρέπει νὰ λατρεύουμε στὸν Σαίξπηρ, ὁ μεταφραστής του δὲν πρέπει νὰ τὰ κρύβει ἀπὸ τὴ λατρεία μας. Ἄν πάλι εἶναι μικρὲς ἀβλεψίαις μιᾶς ἀληθινῆς μεγαλοφυΐας, ἡ εἰλικρίνεια ἀπαιτεῖ νὰ γίνουμε γνωστές, ἔστο καὶ μόνο γιὰ νὰ παρηγορήσουμε τὴ Γαλλία, δείχνοντάς της πὼς κι ἄλλοῦ ὑπάρχουν ἴσως τὰ ἴδια ἐλαττώματα.

Μπορεῖτε, Κύριοι, νὰ πληροφορηθεῖτε πὼς ὁ Σαίξπηρ ἐκφράζει τὰ τρυφερά καὶ γεμάτα σεβασμὸ αἰσθήματα τοῦ βασιλιᾶ Ἑρρίκου τοῦ 5ου γιὰ τὴν Αἰκατερίνη, κόρη τοῦ διστοχου βασιλιᾶ τῆς Γαλλίας Κάρολου τοῦ 6ου. Νά λοιπὸν ἡ ἐρωτικὴ ἐξομολόγηση αὐτοῦ τοῦ ἥρωα, στὴν Πέμπτη Πράξη τῆς ἐπώυμης του τραγωδίας:

“Ἄν θέλεις, Κατωῖκι μου, νὰ γράψω στίχους γιὰ χατήρι σου ἢ νὰ χορέψω, πάει, μ’ ἔχασες· γιατί δὲν ξέρω οὔτε λόγια οὔτε μέτρα γιὰ νὰ στιχογραφήσω καὶ δὲν εἶμαι τόσο γερός στὸ ρυθμὸ γιὰ νὰ χορέψω. Ἐχω ὡστόσο ἕνα λογικὸ μέτρο δύναμης. Ἄν ἦταν νὰ κερδίσω μιὰ κυρὰ πηδώντια στὴ σέλλα τοῦ ἀλόγου μου φορτωμένος μὲ τὴν πανοπλία, χωρὶς νὰ κανηγηθῶ, γρήγορα θὰ μποροῦσα νὰ τὴν πηδήξω καὶ σὰ σύζυγο κ.λ.π.”.

Μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, Κύριοι, ὁ θεὸς αὐτὸς τῆς τραγωδίας βάζει τὸ μεγαλύτερο βασιλιά τῆς Ἀγγλίας νὰ μιλά μὲ τὴ γυναίκα του σὲ τρεῖς ὀλόκαιρες σκηνές. Δὲ θὰ ἐπαναλάβω αὐτοῦσιες τις λέξεις ποὺ ξεστομίζουν οἱ χαμάληδες στὸν τόπο μας καὶ ποὺ ὁ Σαίξπηρ βάζει στὸ στόμα τῆς βασίλισσας σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο. Ἄν ὁ γραμματέας τῆς Ἐπιτροπῆς ἐλέγχου Γαλλικῶν ἐκδόσεων (4) μεταφράσει τὴν τραγωδία “Ἑρρίκος” πιστά, ὅπως ὑποσχέθηκε, θ’ ἀνοίξει γιὰ τὴν Αὐλὴ τοῦ βασιλιᾶ μας ἕνα σχολεῖο εὐπρέπειας καὶ λεπτῆς συμπεριφορᾶς!

Μερικοὶ ἀπὸ σᾶς, Κύριοι, ξέρουν πὼς ὑπάρχει μιὰ τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ, μὲ τὸν τίτλο “Ἀμλετ”, στὴν ὁποία κάποιον φάντασμα παρουσιάζεται πρῶτα σὲ δυὸ σκοποὺς κ’ ἕναν ἀξιοματικὸ, χωρὶς νὰ τοὺς πεῖ τίποτα. Ὑστερα ἀπ’ αὐτὸ ἐξαφανίζεται μὲ μὴν λαλήσει ὁ κόκορας. Κάποιος ἀπ’ αὐτοὺς ποὺ τὸ εἶδαν, λέει πὼς τὰ πνεύματα συνηθίζουν νὰ ἐξαφανίζονται ὅταν λαλήσει ὁ κόκορας, κατὰ τὸ τέλος Δεκεμβρίου, ἐξ αἰτίας τῆς γέννησης τοῦ Σωτῆρα μας. Τὸ φάντασμα αὐτὸ εἶν’ ὁ πατέρας τοῦ Ἀμλετ, ποὺ ὅσο ζοῦσε ἦταν βασιλιάς τῆς Δανίας. Ἡ χήρα του Γερτρούδη, μητέρα τοῦ Ἀμλετ, παντρεύτηκε τὸν ἀδελφὸ τοῦ πεθαμένου ἀντρά της λίγο μετὰ τὸ θάνατό του. Αὐτὸς



“Ἀμλετ” στὴ φοβερὴ διασκευὴ τοῦ Ντυσις. Ἡ μεγάλη σκηνὴ ποὺ ἐνθουσίαζε στὶς ἀρχές τοῦ περασμένου αἰῶνα τὸ κοινόν: Ὁ Ἀμλετ (Ταλιμὰ) ἀπειλεῖ τὴ μητέρα του (Ντυσενουὰ)

λοιπὸν ὁ Ἀμλετ σ’ ἕναν περίφημο μονόλογό του ἀναφωνεῖ:

“Ἄδυναμία, τ’ ὄνομά σου εἶναι γυναίκα. Νὰ μὴν κάνει ὑπομονὴ οὐτ’ ἕνα μῆνα τόσο δά! Πρὶν λυώσει ἀκόμα τὰ παπούτσιά σου πὺ φοροῦσε ὅταν ἀκολουθοῦσε τοῦ πατέρα μου τὸ λείψανο! Ὡ οὐρανέ! Ἐνα ζῶο ποὺ δὲν ἔχει καθόλου λογικὸ θὰ χε πενήσει πιὸ πολὺ”.

Δὲν χρειάζεται βέβαια νὰ παρατηρήσουμε πὼς ρίχνουν κανονικὲς στὶς χερές καὶ τὰ γλέντια τῆς βασίλισσας Γερτρούδης καὶ τοῦ νέου συζύγου της, καθὼς καὶ σ’ ἕνα ἀγώνα ξιφομαχίας στὴν Πέμπτη Πράξη, μ’ ὅλο ποὺ τὸ ἔργο διαδραματίζεται τὸν 9ο αἰῶνα ποὺ ἀκόμα δὲν εἶχε ἐφευρεθεῖ τὸ κανόνι. Ἡ μικρὴ αὐτὴ ἀπροσεξία δὲν εἶναι πιὸ ἀξιόλογη ἀπ’ τὸ νὰ βάζεις τὸν Ἀμλετ νὰ ὀρκίζεται στ’ ὄνομα τοῦ ἁγίου Πατρικίου, καὶ ν’ ἀποκαλεῖς τὸ Χριστὸ, Σωτῆρα μας τὴν ἐποχὴ ποὺ ἡ Δανία δὲ γνώριζε τὸ χριστιανισμὸ περισσότερο ἀπ’ τὸ μαπαροῦτι.

Αὐτὸ ποὺ χε σημασία, εἶναι πὼς τὸ φάντασμα πληροφορεῖ τὸ γιό του, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς ἀρκετὰ μεγάλης ἰδιαίτερης συνομιλίας τους, πὼς ἡ γυναίκα του κι ὁ ἀδελφός του τὸν δηλητηρίασαν ἀπὸ τ’ αὐτὴ. Ὁ Ἀμλετ ἔχει τὴν πρόθεση νὰ πάρει ἐκδίκηση γιὰ τὸν πατέρα του καὶ, γιὰ νὰ μὴν ὑποψιαστεῖ τίποτα ἢ μητέρα του Γερτρούδης, κάνει τὸν τρελλὸ σ’ ὅλο τὸ ἔργο. Μέσα σὲ μιὰ κρίση τῆς ὑποτιθέμενης τρέλλας του ἔχει μιὰ συζήτηση μαζὶ της. Ὁ Μέγας Αὐλάρχης κρύβεται πίσω ἀπὸ ἕνα παραπέτασμα. Ὁ ἥρωας φωνάζει πὼς ἀκούει ἕνα ποντίκι· κυνηγᾷ τὸ ποντίκι καὶ σκοτάνει τὸν Αὐλάρχη. Ἡ κόρη αὐτοῦ τοῦ ἀξιοματοῦχοῦ τοῦ Στέμματος, ποὺ ἐνωθε ἕνα αἰσθημα γιὰ τὸν Ἀμλετ, τρελλαίνεται στ’ ἀλήθεια· πέφτει ἐν θάλασσα καὶ πνίγεται. Τότε ἡ σκηνὴ, στὴν Πέμπτη Πράξη, μὰς παρουσιάζει μιὰ ἐκκλησιά κ’ ἕνα νεκροταφεῖο μ’ ὅλο ποὺ οἱ Δανοὶ εἰδωλολάτρες στὴν Πρώτη Πράξη δὲν ἔγιναν χριστιανοὶ φυσικὰ στὴν Πέμπτη. Οἱ νεκροθάφτες σκάβουν τὸν τάφο τῆς ἄμοιρης αὐτῆς κοπέλλας· ἀναρρωτιοῦνται ἂν μιὰ κόρη ποὺ πνίγηκε πρέπει νὰ ταφεῖ σ’ ἄγιασμένο χώμα. Τραγουδοῦν ἐλαφρὰ τραγου-

(2) Λέξη τῆς διαλέκτου τῆς Λομβαρδίας ποὺ ἀπὸ τότε υἱοθετήθηκε στὴν Ἀγγλία.

(3) Γαλιὰ ἰταλικὴ παροιμία.

(4) Ὁ μεταφραστής τοῦ Σαίξπηρ, Λ. τουρνέρ.

δάκια που ταιριαίζουν με το έπαγγελμα και τα ήθη τους ξεθάβουν και δείχνουν στο κοινό νεκροκεφαλές. 'Ο "Άμετ και ο αδελφός της αγαπημένης του πέφτουν σ' ένα τάφο και γρονθοκοπούνται. "Ένας απ' τους συναδέλφους σας, Κύριοι, τόλμησε να παρατηρήσει πώς αυτά τα χωρατά, που έστεκαν ίσως στα χρόνια του Σαίξπηρ δεν είχαν άρετα ύψηλο τραγικό χαρακτήρα την εποχή των λόρδων Κάρτερ, Τόστερριλντ, Λίτλτον, κ.λ.π. Τέλος, τ' είχαν περιοίσει στο σοβαρότερο θέατρο του Λονδίνου κι ο Κύριος Μαρμοντέλ, σ' ένα από τα έργα του, συγχαίρει γι' αυτό το άγγλικό έθνος:

"Καθημερινά περικόπτουν τον Σαίξπηρ, λέει, τον διορθώνουν' ο διάσημος Γκάρικ τώρα τελευταία έκοψε στο θέατρό του τη σκιγή με τους νεκροάφτες και σχεδόν όλη την Πέμπτη Πράξη. Το έργο κι ο συγγραφέας δεν χειροκροτήθηκαν λιγότερο ύστερα απ' αυτό".

'Ο μεταφραστής δέ συμφωνεί μ' αυτή την άλήθεια. Παίρνει το μέρος των νεκροθαφτών. Θέλει να διατηρηθούν σαν αξιοσέβαστο μνημείο μοναδικής μεγαλοφυΐας. Είν' άλήθεια πώς σ' αυτό το έργο υπάρχουν δεκάδες σημεία, όπως και σ' όλα τ' έργα του Σαίξπηρ, που 'χουν τον ίδιο ύψηλό τόνο ευγένειας, την ίδια ευπρέπεια, το ίδιο μεγαλείο, προστομασμένα με την ίδια τέχνη όμως ο μεταφραστής προτιμά τους νεκροθάφτες: βασίζεται στο ότι διατηρήθηκε αυτή η άπατρόπαιη σκιγή σ' ένα άλλο θέατρο του Λονδίνου: φαίνεται να 'χει την άπαιτησή να μιμηθούμε το ώραίο αυτό θέαμα.

Τό ίδιο συμβαίνει μ' αυτή τη βολική έλευθερία με την όποια όλοι οι ήθοσοι περνούν, μέσα σε μιá στιγμή, στη στεριά απ' ένα καράβι που ταξιδεύει σ' ανοιχτά, διανύοντας πεντακόσια μίλια, από μιá καλύβα σ' ένα παλάτι, απ' την Εύρώπη στην Άσία. Τό κατακόρυφο τής τέχνης, κατά τη γνώμη του, ή μάλλον ή φυσική όμορφιά, είναι να παρουσιάζει μιá πράξη ή πολλές πράξεις ταυτόχρονα, που διαρκούν μισό αιώνα. Μάταια ο σοφός Ντεπρέω(5), νομοθέτης του καλού γούστου σ' όλανκιερη την Εύρώπη, έλεπε στην "Ποιητική Τέχνη" του:

"Ένας στιχογράφος πέρα από τα Πηνραία, στο θέατρο, μέσα σε μιá μέρα κλείνει ολόκληρα χρόνια. Έκει συχνά ο ήρωας σ' ένα άτεχο θέαμα, ενώ είναι παιδί στην πρώτη πράξη, στην τελευταία είναι πιá άντρας, σε ήλικία προχωρημένη".

Μάταια θά του αναφέραμε τό παράδειγμα των Έλλήνων, που βρήκαν τις τρεις ενότητες μέσα στη φύση. Μάταια θά του μιλούσαμε για τους Ιταλούς που, πολύ πριν απ' τον Σαίξπηρ, έδωσαν ζωή στις καλές τέχνες στις αρχές του 16ου αιώνα και που έμειναν πιστοί σ' αυτούς τους τρεις νόμους τής κοινής λογικής: ενότητα τόπου, ενότητα χρόνου, ενότητα δράσης. Μάταια θά τον υποχρεώναμε να δει τή "Σοφονίσθη" του αρχιεπισκόπου Τρισίνου, τή "Ροζαμούνδη" και τον "Ορέστη" του Ρουτσελάι, τή "Διδώ" του Ντόλτσε και τόσα άλλα έργα που γράφτηκαν στην Ιταλία, εκατό σχεδόν χρόνια πριν ο Σαίξπηρ γράψει στο Λονδίνο, όλα υποταγμένα σ' αυτούς τους σοφούς κανόνες που καθιέρωσαν οι Έλληνες. Μάταια θά του δείχναμε γι' άλλη μιá φορά πώς ο "Αμίντε" του Τάσσο και ο "Pastor Fido" του Γκουαρίνι δεν άπομακρύνονται καθόλου απ' αυτούς τους ίδιους κανόνες και πώς όταν υπερνικηθεί ή δυσκολία που οι κανόνες αυτοί παρουσιάζουν, τό άποτέλεσμα είναι θαυμάσιο και γοητεύει όλους τους άνθρώπους με γούστο.

Μάταια θά φέρναμε σαν έπιχείρημα τό παράδειγμα όλων των ζωγράφων που άνάμεσα τους μόλις και μετά βίας άβρεθεί ένας που να ζωγράφισε δυό διαφορετικές σκηνές στον ίδιο πίνακα: σήμερα άποφαίνονται, Κύριοι, πώς οι τρεις ενότητες είν' ένας νόμος χιμαιρικός, γιατί ο Σαίξπηρ δεν τις σεβάστηκε ποτέ και γιατί θέλουν να μās ταπεινώσουν ως τό σημείο να κάνουν πιστευτό πώς τό μόνο μας προτέρημα είναι πώς έμεεις τις σεβαστήκαμε.

Τό θέμα δεν είναι να μάθουμε αν ο Σαίξπηρ υπήρξε ο δημιουργός του θεάτρου στην Άγγλία. Θά παραδεχτούμε εύκολα πώς ξεπερνούσε όλους τους σύγχρονούς του όμως είναι βέβαιο πώς ή Ιταλία είχε μερικά κανονικά θέατρα απ' τον 15ο αιώνα αιώνα. Είχαν άρχισι πολύ πιό πριν να παίζονται τ' Πάθη στην Καλάβρια μέσα σ' εκκλησιές, και μάλιστα παίζονται άκόμα: όμως μερικά άξια πνεύματα είχαν άρχισι να έξαφανίζουν τή σκουριά που 'χε σκεπάσει τήν όμορφη αυτή χώρα απ' τήν εποχή τής πλημύρας τόσων βαρβάρων. Παρίσταναν πραγματικές κωμωδίες απ' τον καιρό άκόμα του Δάντη και


γι' αυτό ο Δάντης τιτλοφορεί κωμωδία τήν "Κόλασή" του, τό "Καθαρήριο" του και τον "Παράδεισό" του. 'Ο Ρικμπόνι μās πληροφορεί πώς ή "Φλοριάννα" παίχτηκε τότε στη Φλωρεντία.

Οι Ισπανοί κ' οι Γάλλοι πάντα μιμήθηκαν τήν Ιταλία άρχισαν δυστυχώς παρασταίνοντας στο ύπαιθρο τ' Πάθη, τ' Μυστήρια τής Παλαιάς και τής Καινής Διαθήκης. Αυτές οι έπονειδιστες γελοιώτητες κράτησαν στην Ισπανία ως τήν εποχή μας. Έχουμε με τό παραπάνω άποδείξεις πώς τέτοια έργα παίζονταν, στον τόπο μας, τό 14ο και 15ο αιώνα: ιδού τί αναφέρει τό "Χρονικό του Μέτζ", που συνέθεσε ο εφημέριος του Σαιντ — Εϋσέρ:

"Τό έτος 1437 παίχτηκαν τ' Πάθη του Κυρίου ήμών, στον κάμπο του Βεξιμέλ, και Θεός ήταν ένας άρχοντας που λεγόταν άφέντης Νικολ ντόμ Νεφ — Σατέλ, εφημέριος του Σαιν-Βικτοϋρ του Μέτζ, που θά 'χε πεθάνει πάνω στο σταυρό, αν δεν του πρόσφεραν βοήθεια και συμφώνησε να βάλουν άλλον ιερέα ως τή νύκτα και άλλος ιερέας που λεγόταν πατήρ Ζαν ντε Νισέν και ήταν εφημέριος στο παρεκκλήσιο του Μετροάνζ, έκανε τον Ίουδα, που κόντευε να πεθάνει κρεμασμένος, γιατί δεν άντεξε ή καρδιά του και βιαστικά τον ξεκομίσανε και τον μεταφέρανε στο δρόμο: και τό στόμα τής Κολάσεως ήταν πολύ καλά φτιαγμένο με δυό χοιρούς μετεσέδες από άτσάλι και άνοιγε κ' έκλεινε όταν οι διάβολοι θέλαν να μπουν ή να βγουν". Τόν ίδιο καιρό πλανόδιοι θιασοί έπαιζαν τ' ίδια άνάρμοστα

'Ο Βολταίρος χλευάζει και τους προδρόμους του Σαίξπηρ: "Η "Τραγωδία του Γκόρμποντακ", τό πρώτο άγγλικό δράμα σε έλεύθερο στίχο (1565), όπου οι πάντες σκοτώνονται!

THE
TRAGEDIE OF GORBODVC;
 whereof thzee Actes were wrytten by
 Thomas Norton, and the two laste by
 Thomas Sackvyle.
 Sette forth as the same was shewed befoze the
 QVENS most excellent Maiestie, in her highnes
 Court of Whitehall, the xviii. day of January,
 Anno Domini, 1561. By the Gentlemen
 of Chynner Temple in London.



PRINTED AT LONDON
 in fletestrete, at the Signe of the
 Fancon by Willsom Griffith: And are
 to be sold at his Shop in Sainde
 Dunstons Churchyarde in
 the West of London.
 Anno, 1565. Septemb. 23

(5) Πρόκειται για τον ποιητή και κριτικό Μπουαλό.

πράγματα στην Προβηγγία, όμως τὰ μέλη τῆς Ἀδελφότητος τῶν Παθῶν ἐγκαταστάθηκαν στὸ Παρίσι σὲ κλειστὸ χῶρο. Κ' εἶναι σ' ὅλους γνωστὸ πὼς ἀγόρασαν τὸ μέγαρο τῶν δουκῶν τῆς Βουργουνδίας κ' ἐκεῖ ἐπαιζαν τοὺς εὐσεβεῖς παραλογισμούς τους. Οἱ Ἀγγλοὶ ἀντιγράψανε αὐτὴ τὴ χονδροειδῆ καὶ βάρβαρη ψυχαγωγία. Τὰ σκοτάδια τῆς ἀμάθειας σκέπαζαν τότε τὴν Εὐρώπη· ὅλος ὁ κόσμος ἀναζητοῦσε ἀναψυχή, μὰ δὲν μποροῦσε νὰ βρεῖ ἀξιοπρεπῆ μέσα ψυχαγωγίας. Βλέπουμε σὲ μιὰ ἐκδοσὴ τοῦ Σαίξπηρ, ὕστερα ἀπὸ τὸν "Ριχάρδο τὸν Γ'", πὼς ἐπαιζαν "Θαύματα" στοὺς ἀγρούς, σὲ σκηνὲς μὲ πενήντα πόδια διάμετρο, πάνω στὴ χλόη. Ὁ διάβολος ἐμφανιζόταν ἐκεῖ νὰ κουρέβει τίς τρίγες τῶν γουρουνιῶν του· κι ἀπὸ κεῖ βῆκε ἡ ἀγγλικὴ παροιμία "Πολλὲς φωνὲς γιὰ λίγο μαλλί". Ἀπ' τὸν καιρὸ τοῦ Ἐρρίκου τοῦ 7ου εἶχε ἐγκατασταθεῖ στὸ Λονδίνο ἓνα μόνιμο θέατρο πού σῶζεται ἀκόμα. Ἦταν πολὺ τῆς μόδας ὅταν ὁ Σαίξπηρ ἦταν νέος ἀφοῦ στὸ ἐγκώμιό του τὸν ἐπαινοῦν πὼς φύλαγε τ' ἄλογα τῶν θεατῶν στὴν πόρτα· δὲν ἐπινόησε λοιπὸν ὁ Σαίξπηρ τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου; τὴν καλλιέργησε μὲ πολὺ μεγάλη ἐπιτυχία. Σὲ σᾶς, Κύριοι, ποῦ γνωρίζετε τὸν "Πολύευκτο" καὶ τὴν "Ἀθαλία", ἐναπόκειται νὰ δεῖτε ἂν εἶν' ἐκεῖνος πού τὴν τελειοποίησε.

Ὁ μεταφραστὴς πασχίζει νὰ θυσιάσει τὴ Γαλλία στὴν Ἀγγλία, σ' ἓνα ἔργο πού ἀφιερώνει στὸ βασιλιά τῆς Γαλλίας καὶ γιὰ τὸ ὁποῖο πέτυχε νὰ πάρει συνδρομὲς ἀπὸ τὴ βασιλίτσα καὶ τίς πριγκιπισσὲς μας. Κανένας ἀπὸ τοὺς συμπατριῶτες μας πού τὰ ἔργα τους μεταφράζονται καὶ παίζονται σ' ὅλες τίς χῶρες τῆς Εὐρώπης, ἀκόμα καὶ στὴν Ἀγγλία, δὲν ἀναφέρονται στὶς ἑκατὸν τριάντα σελίδες τοῦ Προλόγου του. Τ' ὄνομα τοῦ μεγάλου Κορνέιγ δὲν τὸ βρίσκουμε οὔτε καὶ μιὰ μόνον φορά.

Ἄν ὁ μεταφραστὴς εἶναι Γραμματέας τῆς Ἐπιτροπῆς ἐλέγχου τῶν Γαλλικῶν ἐκδόσεων γιὰτὶ γράφει μόνον γιὰ ὀρισμένες ξένες ἐκδόσεις; Γιατὶ θέλει νὰ ταπεινώσει τὴν πατρίδα του; Γιατὶ λέει: "Στὸ Παρίσι ἐπιπόλοιοι Ἀρίσταρχοι ζύγισαν πιὰ στὴ στενοκαρδῆ ζυγαρὴ τους τὴν ἀξία τοῦ Σαίξπηρ καὶ μ' ὅλο πού ποτε δὲ μεταφράστηκε ἢ ἔγινε γνωστὸς στὴ Γαλλία ξέρον μ' ἀκριβεία τὸ βῆρος τῆς ὁμορφιάς καὶ τῶν σφαλμάτων του. Οἱ προφητεῖες πού κάνουν οἱ ἀσημαντοὶ κι ἀναιδέεις αὐτοὶ κριτὲς τῶν ἐθνῶν καὶ τῶν τεχνῶν γίνονται ἀποδεκτὲς ἀνεξέταστα καὶ καταφέρουν, μὲ τὴ συνεχῆ ἐπανάληψή τους, νὰ διαμορφώνουν τὴ γνώμη τοῦ κοινῶ".

Δὲν ἀξίζουμε, νομίζω, τὴν περιφρόνηση πού τόσο σπάταλα μᾶς χαρίζει ὁ κύριος μεταφραστὴς. Ἄν ἐπιμένει μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ν' ἀποθαρρύνει τοὺς προικισμένους νέους πού θὰ ἤθελαν νὰ δουλέψουν γιὰ τὸ Γαλλικὸ θέατρο, ἔργο δικό σας εἶναι νὰ τὰ ὑποστηρίξετε σ' αὐτὴ τὴν δύσκολη σταδιοδρομία. Εἶναι προπάντων ἔργο ἐκείνων πού, ἀνάμεσά σας, μελέτησαν μὲ τὸν βαθύτερο τρόπο αὐτὴ τὴν τέχνη, νὰ εὐαρεστηθοῦν νὰ τοὺς δεῖξουν τὸ δρόμο πού πρέπει ν' ἀκολουθήσουν καὶ τοὺς σκοπέλους πού πρέπει ν' ἀποφύγουν.

Ποιὸς θὰ 'ταν, ἄξαφνα, ὁ καλύτερος τρόπος νὰ παρουσιάσουμε τὰ πράγματα σὲ μιὰ τραγωδία; Θὰ 'ταν ἄραγε ὁ τρόπος πού παρουσιάζονται στὴν τραγωδία "Βαγιαζήτ" πού μερικὸς τῆς στίχους θὰ σᾶς θυμίσει ἐδῶ, στίχους πού βρίσκονται στὸ στόμα ὅλων τῶν ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων καὶ πού τοὺς τελευταίους ἀπ' αὐτοὺς εἶπε μὲ τόση ἔνταση ὁ στρατάρχης ντὲ Βιλλάρ, ὅταν πῆγε ν' ἀναλάβει τὴ διοίκησι τῶν στρατευμάτων στὴν Ἰταλία, σὲ ἡλικία εἰκοσι τεσσάρων χρόνων. (Πρ. Α', Σκ. Α'):

Τί κάνουν ὅλον τοῦτο τὸν καιρὸ οἱ γενναῖοι μας γενίτσαροι; Εἰλικρινὰ σέβονταν καὶ τιμῶσαν τὸ Σουλτάνο; Τίποτα δὲ διάβασες, Ὁσμὲν, στ' ἀπόκρυφα κάθε καρδιάς; Ἐχει ἀπόλυτη ἐξουσία ὁ Ἄμουρά;

ΟΣΜΕΝ: Ὁ Ἄμουρά εἶν' εὐχαριστημένος, ἂν πιστέψουμε ὅσα καὶ φανόταν νὰ 'ναι βέβαιος γιὰ τὴ μεγάλη νίκη [λέει: Μάταια ὅμως, μ' αὐτὴ τὴν ἡρεμία, θαρρεῖ θὰ μᾶς θαμπώσει, Μᾶς δεῖχνει ξεγνοιασιά, πού αὐτὸς δὲν καταφέρει νὰ χαρεῖ, Μάταια, καταπίνοντας συνηθισμένες ὑποψίες, Γίνεται προσιτὸς σ' ὅλους τοὺς γενιτσάρους.

Μὲ λύπη ἀναπολοῦνε τὸν ὄμορφο γιὰ τὴ μεγάλη τους καρδιά [καιρὸ

Σὰν πολεμοῦσαν, ὀδηγημένοι ἀπὸ σᾶς, σίγουροι γιὰ τὴ νίκη. ΑΚΟΜΑ: Λοιπὸν, καλέ μου Ὁσμὲν, νομίζεις ἢ παλιά μου δόξα Ἀκόμα κολακεῖ τὴν ἀντροιά τους καὶ ζεῖ μέσα στὴ σέφη τους;

Νομίζεις πὼς ἀκόμα θε' νὰ μ' ἀκολουθοῦσαν πρόθεμα, Καὶ πὼς θ' ἀναγνωρίζαν τοῦ ἀρχηγοῦ τους τὴ φωνή;

Αὐτὴ ἡ παρουσίαση θεωρεῖται ἀριστοῦργημα τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος. Τὸ πᾶν εἶναι ἀπλὸ χωρὶς προστυχία καὶ ὑψηλὸ χωρὶς στόμφο· καμιά ρητορεία, τίποτα περιττό. Ὁ Ἀκόμα φανερώνει ὅλο του τὸ χαρακτῆρα μὲ δυὸ λόγια χωρὶς νὰ ἐπιδιώκει νὰ δεῖξει ποιὸς εἶναι. Ὁ ἀναγνώστης μόλις κι ἀντιλαμβάνεται τὴν ὁμοιοκαταληξία, τόσο ἡ ἄρθρωση τῶν λέξεων εἶν' εὐκόλη καὶ καθαρὴ· μὲ μιὰ ματιὰ βλέπει τὴν κατάστασι πού ἐπικρατεῖ στὸ σαρὰ καὶ στὴν αὐτοκρατορία καὶ διακρίνει χωρὶς σύγχυση τὰ ὕψιστα συμφέροντα.

Θὰ σᾶς ἄρесе περισσότερο ἢ πρώτη σκηνὴ τοῦ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα", ἐνὸς ἀπὸ τ' ἀριστοῦργήματα τοῦ Σαίξπηρ, πού τούτῃ τὴ στιγμῇ ἔχουμε πρόχειρη; Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται σ' ἓνα δρόμο τῆς Βερόνας, μεταξύ Γρηγόρη καὶ Σαμφῶν, δυὸ ὑπηρετῶν τῶν Καπουλέτων.

ΣΑΜΨΩΝ: Γρηγόρη, στὸ λόγο μου, δὲ θὰ κουβαλήσουμε κάρβουνα.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ὁχι γιὰτὶ τότε θὰ ἴμασταν καρβουνιάρηδες. (πρόκειται γι' ἄβρες μεταφορικὲς ἐκφράσεις τοῦ χυδαίου ὄχλου)

ΣΑΜΨΩΝ: Θέλω νὰ πῶ πὼς ἂν θυμώσουμε, θὰ βγάλουμε τὰ σπαθιά μας.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Καὶ βέβαια· ὅσο εἶσαι ζωντανὸς γύμνωσε τοῦ σπαθιοῦ σου τὸ λαιμὸ ἀπ' τὸ κολλάρο του.

ΣΑΜΨΩΝ: Χτυπάω γρήγορα ἂν μ' ἀνάψουν.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Μόνο πού δὲν ἀνάβεις γρήγορα γιὰ νὰ χτυπήσεις.

ΣΑΜΨΩΝ: Ἐνα σκυλὶ ἀπὸ τὴν οἰκογένεια τῶν Μοντέγων, ἐχθρῶν τοῦ σπιτικοῦ τοῦ ἀφέντη μας τοῦ Καπουλέτου, φτάνει γιὰ νὰ μ' ἀνάψει,

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἀνάβω σημαίνει δὲ βρίσκω τόπο νὰ σταθῶ, καὶ εἶμαι γενναῖος σημαίνει στέκομαι στητός. (Ἐπάρχει ἐδῶ κάποιο διφορούμενο ἀηδιαστικὰ αἰσχρό). Ἐτσι, ἂν ἀνάβεις, θὰ τὸ βάλεις στὰ πόδια.

ΣΑΜΨΩΝ: Ἐνα σκυλὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ φάρα θὰ μὲ κάνει νὰ μείνω ὀλόστητος. Θὰ σταθῶ ψηλότερα ἀπ' ὅλους τοὺς ἄνδρες καὶ ἀπ' ὅλα τὰ κορίτσια τῶν Μοντέγων.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Αὐτὸ δεῖχνει πὼς εἶσαι ἓνας δειλὸς λακές. Γιατὶ ὁ δειλός, ὁ ἀδύναμος τραβιέται πάντοτε στὸν τοῖχο (*).

ΣΑΜΨΩΝ: Αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια γι' αὐτὸ καὶ τὰ κορίτσια πού 'ναι πιὸ ἀδύναμα, τὰ σπρώχνουν πάντοτε στὸν τοῖχο. Ἐτσι θὰ σπρώξω τοὺς ἄνδρες τῶν Μοντέγων ἔξω ἀπ' τὸν τοῖχο καὶ τὰ κορίτσια τῶν Μοντιμένους στὸν τοῖχο.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Ἀνάμεσα στ' ἀφεντικά μας, τοὺς Καπουλέτους καὶ τοὺς Μοντέγους, ὑπάρχει ἀμάχη· τὸ ἴδιο κι ἀνάμεσα σὲ μᾶς καὶ τοὺς ἀνθρώπους τους.

ΣΑΜΨΩΝ: Ἐτσι εἶναι· ἐμεῖς καὶ τ' ἀφεντικά μας εἴμαστε τὸ ἴδιο πράμα. Θὰ φανῶ τύραννος ὅπως κι αὐτοί· θὰ μ' αἰσληρὸς μὲ τὰ κορίτσια, θὰ τοὺς κόψω τὸ κεφάλι.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ: Τὰ κεφάλια τῶν κοριτσιῶν; (†)

ΣΑΜΨΩΝ: Ἐν τάξει! τὰ κεφάλια τῶν κοριτσιῶν ἢ τίς παρθενιές. Πάρ' το ὅπως θέλεις.

Ὁ σεβασμὸς κ' ἡ ἀξιοπρέπεια δὲ μοῦ ἐπιτρέπουν νὰ προχωρήσω πιὸ πολὺ. Αὐτό, Κύριοι, εἶναι ἡ ἀρχὴ μιᾶς τραγωδίας ὅπου δυὸ ἔρασταὶ πεθαίνουν μὲ τὸν πιὸ ὀλέθριο τρόπο. Εἶναι πολλὰ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ὅπου ὑπάρχουν σκηνὲς γραμμένες μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Σὲ σᾶς ἐναπόκειται ν' ἀποφασίσετε ποιὰ μέθοδο πρέπει ν' ἀκολουθήσουμε: τὴ μέθοδο τοῦ Σαίξπηρ, θεοῦ τῆς τραγωδίας ἢ τὴ μέθοδο τοῦ Ρακίνα.

Ζητῶ ἀπὸ σᾶς, Κύριοι, κι ἀπὸ τὴν Ἀκαδημία τῆς Κρούσκα κι ἀπ' ὅλες τίς Φιλολογικὲς Ἐταιρεῖες τῆς Εὐρώπης ποιὸ τρόπο παρουσίασης τῆς τραγωδίας πρέπει νὰ προτιμήσουμε: τὸν "Πομπήιο" τοῦ μεγάλου Κορνέιγ, μ' ὅλο πού τὸν κατηγοροῦσαν κάπως γιὰ στόμφο, ἢ τὸν "Βασιλιά Λήρ" τοῦ Σαίξπηρ πού 'χει τόση ἀπλοϊκότητα.

Διαβάξτε στὸν Κορνέιγ ("Πομπήιος" Πράξι Α', σκηνὴ Α'):

Ἡ μοῖρα μίλησε καὶ τώρα δὲ ἀκούσαμε τί ἀπόφασι ἐπῆρε
Γιὰ τὸ γαμπρὸ καὶ γιὰ τὸν πεθερὸ:

Τὴν ὥρα πού οἱ θεοὶ φανόταν πὼς μοιράστηκαν

(6) Σ. Μ. Οἱ δρόμοι τὸ μεσαίωνα εἶχαν μιὰ κλίσι κ' ἀπ' τίς δυὸ πλευρὲς πρὸς τὴ μέση. Ἐτσι τὰ σπῖτια θριασκόντα στὸ ψηλότερο σημεῖο.
(7) Σ. Σ. Πρέπει νὰ 'χουμε ὑπ' ὄψη μας πὼς head σημαίνει κεφάλι καὶ maid παρθένος. Maidenhead, κεφάλι κοριτσιοῦ, σημαίνει παρθενιά.

Τὰ Φάρσαλα κρίναι αὐτὸ πού ἐκεῖνοι δὲν τολμούσατε νὰ κρίνουν.

.....
Αὐτὸς εἶν' ὁ ἀπαίσιος τίτλος πού τὸν Πομπήιο καταδικάσατε

[νὰ φέρεται

Τὸ δίκιο τοῦ σταθιοῦ, στὸν Καίσαρα δίνοντας ἔτσι δίκιο.

Τούτος ὁ ἄθλιος ἀρχηγὸς τῆς πιὸ καλῆς μερίδας,

Ποῦ ἡ τύχη του ἀποκαμωμένη τὸν ἄφηνε μέσα στὴ συμφορὰ,

Παράδειγμα τρανὸ θὰ γίνοι, καὶ στὴν ἀνάμνηση χαρίζει

Λαμπρὴ μιὰ ἱστορία γιὰ τὰ γυρίσματα τῆς τύχης.

Διαβάζετε στὸ "Βασιλιὰ Λήρ":

ΚΟΜΗΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤ: Μυλόφθε μου, αὐτὸς δὲν εἶναι γιὸς
σας;

ΚΟΜΗΣ ΤΟΥ ΓΚΑΩΣΤΕΡ: Τὴν ἀνατροφή του ἐγὼ ἀνέ-
λαβα. Συχνὰ ντρεπτόμουν νὰ τὸν ἀναγνωρίσω μὰ τώρα εἶμαι
πιὸ τολμηρός.

ΚΟΜΗΣ ΤΟΥ ΚΕΝΤ: Δὲν καταφέρνω νὰ συλλάβω αὐτὸ πού
λέτε.

ΚΟΜΗΣ ΤΟΥ ΓΚΑΩΣΤΕΡ: "ὦ! Ἡ μητέρα τοῦ κατεργά-
ρη τούτου μπορούσε νὰ συλλάβει μιὰ χαρὰ γρήγορα ἀπόχτη-
σε ὀλοστρογγυλὴ κοιλιά (στὸ πρωτότυπο ὑπάρχει μιὰ λέξη πιὸ
κυνικὴ ἀπὸ τὴ λέξη κοιλιά). Κ' ἔτσι ἀπόχτησε παιδί στὴν
κούνια, πρὶν ἀποχτήσει ἄντρα στὸ κρεβάτι της. Βρίσκετε τί-
ποτα κακὸ σ' αὐτό; Μ' ὅλο πού αὐτὸς ὁ κατεργάσης ἤθελε
ξεδιάντροπα στὸν κόσμον τοῦτο ἀκάλεστος. Ἡ μάνα του δὲν
ἔπαψε νὰ εἶν' ὠραία. Σκαρώθηκε μὲ γλῶσσα. Τέλος, αὐτὸς ὁ
γιὸς π. πρέπει ν' ἀναγνωριστεῖ, κ.λ.π.

Κρίνετε τώρα, σεῖς Αὐλὲς τῆς Εὐρώπης, ἀκαδημαϊκοὶ ὅλων
τῶν χωρῶν, κάθε κατηγορίας ἄνθρωποι μ' ἀγωγή καὶ γούστο.
Κάνω καὶ κάτι παραπάνω, τολμῶ νὰ ζητήσω δικαιοσύνη ἀπὸ
τὴ βασίλισσα τῆς Γαλλίας, ἀπὸ τίς πριγκίπισσές μας, ἀπὸ
τίς κόρες τῶσων ἡρώων πού ξέρουν πῶς πρέπει νὰ μιλοῦν οἱ
ἥρωες.

"Ἐνας Σκῶτος ἀρχιδικαστῆς, πού τύπωσε σὲ τρεῖς τόμους
"Στοιχεῖα ἀγγλικῆς κριτικῆς", ὅπου βρίσκει κανεὶς κρίσεις
σοφές καὶ λεπτές, μὰ πού ὠστόσο ἀτύχησε συγκρίνοντας τὴν
πρώτη σκηνὴ τοῦ τέρατος πού λέγεται "Ἀμλετ" μὲ τὴν πρώ-
τη σκηνὴ τοῦ ἀριστοτεργήματός μας "Ἰφιγένεια", βεβαιώνει
πῶς οἱ ἀκόλουθοι στίχοι τοῦ Ἀρχιάς (Πράξη Α', Σκηνὴ Α')

"Μήπως ἀκούσατε θόρυβο κανένα στὸν ἀέρα:

Οἱ ἄνεμοι τάχα τίς παρακλίσεις μας εἰσάκουσαν;

"Ὅμως, ὅλα κοιμοῦνται καὶ ὁ στρατὸς, κ' οἱ ἄνεμοι καὶ ὁ Πο-
[σειδώνας".

δὲν ἀξίζουν ὅσο ἡ ταιριαστὴ καὶ φυσικὴ ἀπάντηση τοῦ σκοποῦ
στὸν "Ἀμλετ: "Δὲν ἀκουσα μὴδὲ ποντίκι νὰ σαλεύει" (Πρά-
ξη Α', Σκηνὴ Α').

Μάλιστα, Κύριε, ἕνας στρατιώτης μπορεῖ ν' ἀπαντᾷ ἔτσι σ'
ἕνα στρατιωτικὸ φυλάκιο, ἔχει ὅμως στὸ θέατρο, μπροστὰ στὰ
ἐλλεικτότερα πρόσωπα ἐνὸς ἔθνους, πού ἐκφράζονται μὲ τρό-
πο ὑψηλὸ καὶ πού μπροστὰ τους πρέπει κανένας νὰ ἐκφράζε-
ται τὸ ἴδιο.

"Ἀν ρωτᾶτε γιὰ τὸ στίχος:

"Ὅμως ὅλα κοιμοῦνται, καὶ ὁ στρατὸς, κ' οἱ ἄνεμοι καὶ ὁ Ποσει-
δώνας, ἔχει μιὰ θαναμαστὴ ὁμορφιά καὶ γιὰ τὸν οἱ στίχοι πού
ἀκολουθοῦν εἶν' ἀκόμα πιὸ ὁμορφιά, θὰ σὰς ἀπαντήσω: ἐπειδὴ
ἐκφράζουν μ' ἀρμονία μεγάλες ἀλήθειες πού 'ναὶ ἡ βᾶση ὅπου
στηρίζεται τὸ ἔργο' θὰ σὰς ἀπαντήσω πῶς δὲν ὑπάρχει οὔτε
ἀρμονία οὔτε ἀλήθεια ἐνδιαφέρουσα σ' αὐτὸ τὸ ἀστεῖο ἐνὸς
στρατιώτη: "Δὲν ἀκουσα μὴδὲ ποντίκι νὰ σαλεύει". Ἄν αὐτὸς
ὁ στρατιώτης εἶδε ἢ δὲν εἶδε νὰ περνοῦν ποντίκια εἶναι γεγονός
πολὺ ἀνώφελο στὴν τραγωδία τοῦ "Ἀμλετ". Εἶναι λόγια
πλανόδιου καμποτινοῦ, χυδαῖα ἐκφραση, πού δὲ μπορεῖ νὰ
προκαλέσει καμιὰ ἐντύπωση. Ὑπάρχει πάντα κάποιος λόγος
γιὰτὶ κάθε ὁμορφιά εἶν' ὁμορφιά καὶ κάθε κουταμάρα εἶναι
κουταμάρα.

Τὶς ὕδεις κρίσεις πού κάνω τώρα ἐδῶ μπροστὰ σας, Κύριοι,
τίς ἔκαναν καὶ στὴν Ἀγγλία πολλοὶ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων.
Ὁ ἴδιος ὁ Ράμμερ, ὁ σοφὸς Ράμμερ, σ' ἕνα βιβλίον του ἀπερω-
μένο στὸν ξακουστὸ κόμητα Ντόρσετ, στὰ 1693, ὅπου γράφει
γιὰ τὴν λάμψη καὶ γιὰ τὴ διαφθορὰ τῆς τραγωδίας, ὀδηγεῖ
τὴν αὐστηρότητα τῆς κριτικῆς του ὡς τὸ σημεῖο νὰ λέει πῶς:
"δὲν ὑπάρχει πῆθκος στὴν Ἀφρικὴ, δὲν ὑπάρχει κυνοκέφα-
λος πού νὰ μὴν ἔχει πιὸ πολὺ γούστο ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ".
Ἐπιτρέψτε μου, Κύριοι, νὰ σταθῶ στὸ μέσο, ἀνάμεσα στὸν
Ράμμερ καὶ τὸ μεταφραστὴ τοῦ Σαίξπηρ, καὶ νὰ μὴ βλέπω
αὐτὸν τὸν Σαίξπηρ οὔτε σὰν θ ε ὀ οὔτε σὰν π ἴ θ η κ ο.

Κύριοι,

Ἐθέθεσα πιστὰ στὸ δικαστήριό σας τὸ θέμα τῆς διαμάχης
ἀνάμεσα στὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἀγγλία. Κανένας, σίγουρα, δὲν
εἰσέβατο περισσότερο ἀπὸ μένα τοὺς ἐπιφανεῖς ἄνδρες πού γέ-
νησε τοῦτο τὸ νησί. Καὶ γι' αὐτό μου τὸ σεβασμὸ ἔδωσα ἀρ-
κετὰ ἀποδείξεις. Ἡ ἀλήθεια πού δὲ μπορεῖ κανένας νὰ κρύ-
ψει ἀπὸ σᾶς, μοῦ ἐπιβάλλει νὰ σὰς ὁμολογήσω πῶς αὐτὸς ὁ
Σαίξπηρ, ὁ τόσο ἄγριος καὶ χυδαῖος, τόσο ἀχαλίνωτος καὶ
τόσο παράλογος, εἶχε καὶ σπίθες μεγαλοφύας. Μάλιστα, Κύριοι,
μέσα σ' αὐτὸ τὸ σκοτεινὸ χάος, πού τὸ συνθέτουν φόνοι καὶ
χοντροκομμένα ἀστεῖα, ἥρωισμὸς καὶ φαυλότητα, λόγοι τῆς ἀ-
γορᾶς καὶ ὑψηλὰ ἐνδιαφέροντα, ὑπάρχουν στοιχεῖα ἐκπληκτικά,
παρμένα ἀπὸ τὴ φύση.

Μ' αὐτὸν περίπου τὸν τρόπο γραφόταν ἡ τραγωδία καὶ στὴν
Ἰσπανία, τὸν καιρὸ τοῦ Φιλίππου τοῦ 2ου, ὅσο ζοῦσε ὁ Σαίξ-
πηρ. Ἐξέρετε πῶς τότε τὸ ἰσπανικὸ πνεῦμα κυριαρχοῦσε στὴν
Εὐρώπη ἀκόμα καὶ στὴν Ἰταλία. Ὁ Λόπε ντὲ Βέγα εἶναι μεγάλο
παράδειγμα ἐκείνης τῆς κυριαρχίας. Γιὰ τὴν Ἰσπανία ἦταν
ὅ,τι καὶ ὁ Σαίξπηρ γιὰ τὴν Ἀγγλία: ἕνα κράμα μεγαλείου καὶ
παραλογισμοῦ. Κάποτε ἀντάξιο πρότυπο τοῦ Κορνέιγ, κά-
ποτε γράφοντας γιὰ φρενοβλαβεῖς καὶ ἀφήνοντας τὸν ἑαυτὸ
τοῦ ἔριμου τῆς πιὸ βίαιης τρέλλας, ὁμολογώντας το σὲ στίχους
πού μᾶς ἄφησε καὶ πού ἴσως ἔφτασαν ὡς ἐσᾶς.

Οἱ σύγχρονοί του, καὶ ἀκόμα περισσότερο οἱ προγενέστεροί του,
ἔκαναν τὸ ἰσπανικὸ θέατρο ἕνα τέρας πού ἄρρεσε στὸν ὄγλο.
Αὐτὸ τὸ τέρας διάβηκε ἀπὸ τὰ θεάτρα τῆς Νάπολης καὶ τοῦ
Μιλάνου. Ἦταν ἀδύνατο ἡ μεταδοτικὴ αὐτὴ ἀρρώστια νὰ μὴ
μολύνει καὶ τὴν Ἀγγλία: διέφθειρε τὸ πνεῦμα ὅλων ἐκείνων πού
δούλευαν γιὰ τὸ θέατρο πολὺν καιρὸ πρὶν ἀπ' τὸν Σαίξπηρ. Ὁ
λόρδος Μπάκχορστ, ἕνας ἀπ' τοὺς προγόνους τοῦ λόρδου Ντόρ-
σετ, εἶχε συνθέσει τὴν τραγωδία τοῦ "Γκόρμποντακ". Πρόκει-
ται γιὰ ἕναν καλὸ βασιλιά, σύζυγο μιᾶς καλῆς βασίλισσας:
μοιράζον ἀπ' τὴν Πρώτη κιόλας Πράξη, τὸ βασίλειό τους
ἀνάμεσα στὰ δύο παιδιά τους, πού μαλάνουν γιὰ τὴ μοιρα-
σιά· ὁ μικρότερος δίνει στὸ μεγαλύτερο ἕνα χαστούκι στὴ Δεύ-
τερη Πράξη· ὁ μεγαλύτερος, στὴν Τρίτη Πράξη, σκοτώνει τὸ
μικρότερο· ἡ μητέρα, στὴν Τέταρτη Πράξη, σκοτώνει τὸ με-
γαλύτερο· ὁ βασιλιάς, στὴν Πέμπτη, σκοτώνει τὴ βασίλισσα καὶ
ὁ λαὸς ξεσηκώνεται καὶ σκοτώνει τὸ βασιλιά· στὸ τέλος δὲν
ἔμεινε πιὰ κανένας.

Αὐτὲς οἱ γεμάτες ἀγριότητα ἀπόπειρες δὲν μπόρεσαν νὰ φθά-
σουν στὴ Γαλλία: τὸ βασίλειο αὐτὸ δὲν ἦταν τότε ἀρκετὰ εὐ-
τυχισμένο γιὰ νὰ 'ναὶ σὲ θέση νὰ μιμνεῖται τὰ ἐλαττώματα καὶ
τίς τρέλλες τῶν ἄλλων ἐθνῶν. Σαφῶς χρόνια ἐμφυλίων πο-
λέμων παραμέριζαν τίς τέχνες καὶ τίς ἀπολαύσεις. Ὁ φανατι-
σμός ἀλώνιζε σ' ὅλη τὴ Γαλλία μὲ τὸ σιλεῖο στὸ 'να χέρι
καὶ μὲ τὸ σταυρὸ σ' ἄλλο. Ἡ γῆ ἔμεινε ἀκαλλιέργητη καὶ
οἱ πολίτες εἶχαν γίνοι στάχτη. Ἡ Αὐλὴ τοῦ Φιλίππου τοῦ
2ου ἦταν γνωστὴ μόνον ἀπὸ τὴ φροντίδα τῆς νὰ ὑποδαυλίζει
τὴ φωτιὰ πού μᾶς κατάκαιε. Ἡ ἐποχὴ δὲν ἦταν κατάλληλη
γιὰ θεάτρα. Ἐπρεπε νὰ 'ρθουν οἱ μέρες τοῦ Καρδινάλιου Ρισε-
λιὲ γιὰ νὰ πλαστεῖ ἕνας Κορνέιγ κ' οἱ μέρες τοῦ Λουδοβίκου
14ου γιὰ νὰ μᾶς τιμήσουν μ' ἕνα Ρακίνα.

Τὰ πράγματα δὲν ἦταν ἔτσι στὸ Λονδίνο θαν ὁ Σαίξπηρ ἐγκα-
τάστησε τὸ θεατρὸ του. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς πιὸ μεγάλης ἀνθη-
σης στὴν Ἀγγλία, ὅμως δὲ μπορούσε νὰ 'ναὶ κ' ἡ ἐποχὴ τοῦ
καλοῦ γούστου. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀναγκασμένοι σ' ὅλα τὰ
εἶδη ν' ἀρχίζουν μὲ Θέσπιδες προτοῦ φθάσουν στοὺς Σοφο-
κλῆδες. Ὡστόσο, ἡ μεγαλοφύα τοῦ Σαίξπηρ ἦταν τέτοια πού
μερικὲς φορὲς αὐτὸς ὁ Θέσπις ἦταν Σοφοκλῆς. Ξεχώριζες μέσα
στὸ κάρρο του, ἀνάμεσα στὸ συρφετὸ τῶν μηκερῶδων, μὲ τὸ
πρόσωπο πασαλειμμένο τρυγιά, ἥρωες πού τὸ μέτωπό τους
εἶχε τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς μεγαλοπρέπειας.

Πρέπει νὰ πῶ πῶς ἀνάμεσα στὰ παράξενα τοῦτα ἔργα ὑπάρ-
χουν πολλὰ ὅπου βρίσκεις ὠραία στοιχεῖα πού 'ναὶ παρμένα
ἀπ' τὴ φύση καὶ πού 'χουν τὸ μεγαλεῖο τῆς τέχνης, μ' ὅλο
πού δὲν ὑπάρχει καμιὰ τέχνη στὸ συγγραφεῖα αὐτῶν τῶν ἔργων.
Ἔτσι, στὴν Ἰσπανία, ὁ Ντιαμάντε καὶ ὁ Γκιλλιὲν ντὲ Κάστρο
σκόρπισαν μέσα στίς δύο τους τερατώδεις τραγωδίες τοῦ "Σιντ"
ὁμορφεῖς ἄξιες ν' ἀποδοθοῦν μ' ἀκριβεία ἀπ' τὸν Πιερ Κορ-
νέιγ. Ἔτσι, μ' ὅλο πού ὁ Καλντερὸν ἀράδιασε στὸν "Ἡρά-
κλειό" του τὴν πιὸ χοντροκομμένη ἀμάθεια κ' ἕνα πλέγμα
ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀπίθανους παραλογισμούς, ἔβριζε, ὠστόσο, νὰ κα-
ταδεχτεῖ ὁ μέγας Κορνέιγ νὰ πάρει ἀπ' αὐτὸν τὴν πιὸ ἐνδια-
φέρουσα θέση τοῦ γαλλικοῦ τοῦ "Ἡράκλειου" καὶ προ-
πάντων τοὺς παρακίτω ἰθαμάσιους στίχους πού τόσο συντε-

λέσανε στην επιτυχία αὐτοῦ τοῦ ἔργου. (Πρ. Δ', Σκ. Δ'):
 ὦ! ἄμοιρε Φωκᾶ, ὦ! μὲ τὸ παραπάνω καλότυχε Μανουκιε!
 Βρίσκεις ὄνὸ γιουὺς γιὰ νὰ πεθάνουν ὕστερα ἀπὸ σένα!
 Κ' ἐγὼ δὲ θὰ μπορούσα οὐτ' ἔνανε νὰ βρῶ νὰ βασιλέψει ἀπὸ
 [πεθάνω.

Βλέπετε, Κύριοι, πὼς στις χῶρες καὶ στὶς ἐποχές πού οἱ καλὲς
 τῆνες τιμήθηκαν λιγότερο, βρέθηκαν ὡστόσο μεγαλοφυεῖς πού
 ἐλαμψαν μέσα στὰ σκοτάδια τοῦ καιροῦ τους. Ἀπὸ τὴν ἐπο-
 χή πού ζήσαν εἶχαν πάρει τὸ βόρβορο πού τοὺς σκέπαζε,
 ὅμως μονάχα στὸν ἑαυτὸ τους χρωστοῦσαν τὴ λάμψη πού
 σκόρπισαν πάνω σ' αὐτὸ τὸ βόρβορο. Μετὰ τὸ θάνατό τους,
 οἱ σύγχρονοί τους, πού δὲν εἶχαν δεῖ τίποτα παρόμοιο, τοὺς
 εἶδαν σὰ θεούς. "Ὅσοι ἀκολούθησαν τὸ ἴδιο στάδιο μόλις κι
 ἀξιώθηκαν μιὰ ματιὰ. "Ὁμως, τελικὰ, ὅταν τὸ γούστο τῶν ἐκλε-
 κτῶν ἐνὸς ἔθνους τελειοποιεῖται, ὅταν ἡ τέχνη γίνεται πιὸ γνω-
 στή, ἡ κρίση τοῦ λαοῦ διχομορφώνεται χωρὶς καλὰ - καλὰ νὰ
 γίνει ἀντιληπτό.

Οἱ ἄνθρωποι δὲν θαυμάζουν πιὰ στὴν Ἰσπανία ὅ,τι θαύμαζαν
 ἄλλοτε. Δὲ βλέπεις πιὰ ἓνα στρατιώτη νὰ βοηθᾷ στὴ λειτουργί-
 α καὶ ταυτόχρονα νὰ παίρνει μέρος σὲ μιὰ μάχη; δὲ βλέπεις
 τὸν Ἰησοῦ Χριστὸ νὰ παίξει γροθιᾶς μετὰ τὸ διάβολο καὶ νὰ
 χορεύουν ὕστερα μαζί.

Στὴ Γαλλία ὁ Κορνέιγ ἄρχισε ἀκολουθώντας τὰ βήματα τοῦ
 Ροτρού, ὁ Μπουαλό ἄρχισε μιμούμενος τὸν Ρενιέ· ὁ Ρακί-
 νας, νέος ἀκόμα, μιμήθηκε τὰ μειονεκτήματα τοῦ Κορνέιγ
 ὅμως σιγὰ - σιγὰ συλλαμβάνουμε τὴν ἀληθινὴ ὁμορφιὰ καὶ κα-
 ταλήγουμε προπάντων νὰ γράφουμε μετὰ γνώση καὶ ἀγνό-
 τητα: Sapere est principium et fons· κ' ἡ δόξα δὲ στεφανών-
 νει πιὰ σὲ μᾶς παρὰ μονάχα ὅ,τι καλὰ σκεφτήκαμε καὶ καλὰ
 ἐκφράσαμε.

"Ὅταν γειτονικά ἔθνη ἔχουν σχεδὸν τὰ ἴδια ἦθη, τὶς ἴδιες ἀρ-
 χές κ' ἔχουν καλλιερῆσει κάμποσο καιρὸ τὶς ἴδιες τῆνες,
 φαίνεται πὼς θὰ πρέπει νὰ ἔχουν τὸ ἴδιο γούστο. Ἔτσι ἡ "Ἀν-
 δρομάχη" καὶ ἡ "Φαίδρα" τοῦ Ρακίνας, καλὰ μεταφρασμέ-
 νες ἀγγλικά ἀπὸ καλοὺς συγγραφεῖς, εἶχαν μεγάλη ἐπιτυχία
 στὸ Λονδίνο. Εἶδαν νὰ παίζονται κάποτε καὶ τὶς χειροκροτοῦ-
 σαν ὅπως καὶ στὸ Παρίσι. Ἐχομε ἀκόμα μερικές συγχρονες
 τραγωδίες πού γίνονται δεκτὲς πολὺ καλὰ στὴ χώρα αὐτοῦ
 τοῦ συνετοῦ καὶ φωτισμένου ἔθνους. Εὐτυχῶς λοιπὸν δὲν εἶ-
 ναι ἀλήθεια πὼς ὁ Σαίξπηρ ἔκανε ν' ἀποκλειστῆί κάθε ἄλλη
 τεχνουργία ἐκτὸς ἀπ' τὴ δική του καὶ πὼς εἶναι ἐπὶ θεὸς
 τόσο ζηλότυπος, ὅσο ἰσχυρίζεται ὁ ποντίφηγκάς του πού θέλει
 νὰ μᾶς κάνει νὰ τὸν λατρεύουμε κ' ἐμεῖς.

"Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι τῶν γραμμάτων στὸν τόπο μας ρωτοῦν πὼς
 στὴν Ἀγγλία οἱ ἐκλεκτοὶ τῆς χώρας, καὶ μέλη τῆς Βασιλικῆς
 ἑταιρείας, τόσο ἄνθρωποι τόσο μορφωμένοι, τόσο συνετοί,
 μπορούν ἀκόμα ν' ἀνεχτοῦν τὴν ἔλλειψη σεβασμοῦ στοὺς κα-
 νόνες, τὸσες παραδοξολογίες, τόσο ἀντίθετες στὸ καλὸ γούστο
 πού ἡ Ἰταλία κ' ἡ Γαλλία ἔφεραν στὰ πολιτισμένα ἔθνη,
 ἐνῶ οἱ Ἰσπανοί, ἐπὶ τέλους, ἀπαρνήθηκαν τὰ αὐτὰ sacra-
 mentales τους.

Θὰ γελώμουν ἂν παρατηροῦσα πὼς, παντοῦ καὶ προπάντων
 στὶς χῶρες πού ἐπικρατεῖ ἐλευθερία, ὁ λαὸς κυβερνᾷ τὰ ἀνώ-
 τερα πνεύματα; Παντοῦ τὰ θεάματα, πού ν' αἰ φορτωμένα μετὰ
 γεγονότα ἀπίθανα, ἀρέσουν στὸ λαό· στὸ λαὸ ἀρέσει νὰ βλέ-
 πει ἀλλαγὲς σκηνηῶν, στέψεις βασιλέων, πομπές, ἀγῶνες, φόν-
 νους, μάλιστα, τελετές, γάμους, κηδεῖες· κοπαδιαστὰ τρέχει σὲ
 τέτοια θεάματα καὶ παρασύρει ἐκεῖ γιὰ πολὺν καιρὸ τοὺς ἐκ-
 λεκτοὺς κύκλους πού συγχωροῦν αὐτὰ τὰ τεράστια μειονε-
 κτήματα, ἀρκεῖ νὰ τὰ στολίζει κάποια ὁμορφιὰ καὶ μάλιστα
 ἀκόμα κι ὅταν δὲν ἔχουν ἴχνη ὁμορφιάς. Ἄς ἔχομε στὸ νοῦ
 μας πὼς ἡ ρωμαϊκὴ σκηνὴ εἰρήχηε στὴν ἴδια βαρβαρότητα
 τὸν καιρὸ τοῦ Αὐγούστου. Ὁ Ὀράτιος παραπονιέται γι' αὐτὸ
 στὸν αὐτοκράτορα, στὴν ὥραια Ἐπιστολὴ του Quum tot
 sustineas· καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Κουντιλιανὸς εἶπε ἀφ' ὅπου
 οἱ Ρωμαῖοι δὲν εἶχαν ἴχνος τραγωδίας: in tragedia maxime
 claudicamus.

"Ἄλλο τόσο κ' οἱ ἄγγλοι δὲν ἔχουν τραγωδία. Ἐξἄλλου σ'
 ἄλλους τομεῖς ἔχουν ἀρκετὰ μεγάλα πλεονεκτήματα. Εἶν' ἀ-
 λήθεια πὼς ἡ Ἀγγλία ἔχει ἐναντίον τῆς τῆν Εὐρώπῃ μόνο σ'
 αὐτὸ τὸ σημειῖ· ἀπόδειξη πὼς ποτὲ δὲν ἐπαίξαν, σὲ κανένα
 ξένο θέατρο, κανένα ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Διαβάστε, Κύριοι, τὰ
 ἔργα του κι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο δὲ μπορεί νὰ παιχτοῦν
 ἀλλοῦ, θ' ἀποκαλυφθεῖ γρήγορα στὴν κρίση σας· συμβαίνει μ'
 αὐτὸ τὸ εἶδος τραγωδίας, αὐτὸ πού πρὶν ὄχι πολὺν καιρὸ εἶχε
 συμβεῖ μετὰ τὴν ἐνδύργνη μουσικὴ μας, πού δὲν ἤρρεσε παρὰ μο-
 ναχὰ σὲ μᾶς.



Ὁ Βολταίρος τραγικὸς ἠθοποιός. Ἀγγλικὴ γελιογραφία (1772)

Ὁμολογῶ πὼς δὲν πρέπει νὰ καταδικάζουμε ἓναν καλλιτέ-
 χνη πού συνέλαβε τὶς προτιμήσεις τοῦ ἔθνους του· ὅμως μπο-
 ροῦμε νὰ τὸν οἰκτερίσουμε γιὰτὶ δὲν ἱκανοποίησε παρὰ μόνο
 τὸ ἔθνος του. Ὁ Ἀπελλῆς κι ὁ Φειδίας ὑποχρέωσαν τὶς διά-
 φορες ἑλληνικὲς πόλεις κι ὀλάκαιρη τὴ ρωμαϊκὴ αὐτοκρατο-
 ρία νὰ τοὺς θαυμάσουν. Βλέπουμε σήμερα τὸν Τρανσυλβανό,
 τὸν Οὐγγρο, τὸν Κουρλανδό, νὰ συναντιέται μετὰ τὸν Ἰσπανό,
 τὸ Γάλλο, τὸ Γερμανό, τὸν Ἰταλό γιὰ νὰ νιώσει κι αὐτὸς τὴν
 ὁμορφιὰ τοῦ Βιργίλιου καὶ τοῦ Ὀράτιου, μ' ὄλο πού καθέννας
 ἀπ' αὐτοὺς τοὺς λαοὺς προφέρει διαφορετικὰ τῆ γλώσσα τοῦ
 Ὀράτιου καὶ τοῦ Βιργίλιου. Δὲ βρισκεται ἄνθρωπος στὴν Εὐ-
 ρώπῃ πού νὰ σκέφτεται πὼς οἱ μεγάλοι συγγραφεῖς τοῦ αἰώ-
 να τοῦ Αὐγούστου βρίσκονται πιὸ κάτω ἀπ' τοὺς πιθήκους
 καὶ τοὺς κύνόκεφαλους. Βέβαια, ὁ Παντολάβος κι ὁ Κρίστι-
 ππος ἔγραψαν ἐναντίον τοῦ Ὀράτιου, ὅσο ζοῦσε, κι ὁ Βιργί-
 λιος δέχτηκε τὶς ἐπικρίσεις τοῦ Βάβιου· ὅμως μετὰ τὸ θάνα-
 τό τους οἱ μεγάλοι αὐτοὶ ἄνθρωποι ἀπόχτησαν τὴν ἐπιδοκιμα-
 σία ὅλων τῶν ἐθνῶν. Ποῦ ὀφείλεται αὐτὴ ἡ αἰώνια σύμπτωση
 ἀπόψεων; Ἰπάρχει λοιπὸν καλὸ καὶ κακὸ γούστο. Ἐκφρά-
 ζουμε τὴν εὐχὴ νὰ εὐαρεστηθοῦν νὰ μᾶς φωτίσουν πάνω στὰ
 θέματα πού θέσαμε, ὅσοι ἀπὸ τοὺς κυρίους ἀκαδημαϊκοὺς με-
 λέτησαν σοβαρὰ τὸ θέατρο.

Ἄς κρίνουν ἂν τὸ ἔθνος πού ἔδωσε τὴν "Ἰφιγένεια" καὶ τὴν
 "Ἀθαλία" πρέπει νὰ ἐγκαταλείψει αὐτὰ τὰ ἔργα γιὰ νὰ
 δεῖ πάνω στὴ σκηνὴ ἄντρες καὶ γυναῖκες νὰ στραγγαλίζον-
 ται, ἀγχοφόρους, μάγους, γελωτοποιούς καὶ μεθυσμένους πα-
 πάδες· ἂν ἡ Αὐλή μας, πού τόσο καιρὸ εἶν' ὀνομαστή γιὰ τὴν
 ἀβρότητα καὶ τὸ καλὸ τῆς γούστο, πρέπει νὰ μετατραπεῖ σὲ
 ταβερνεῖο ὅπου προσφέρεται μυῦρα κι ἀπόσταγμα κρασιοῦ κι
 ἂν τὸ παλάτι μᾶς ἐνάρετης βασιλισσας πρέπει νὰ γίνῃ τόπος
 πορνείας.

Φαντασθεῖτε, Κύριοι, τὸ Λουδοβίκο 14ο, περιβαλλόμενο ἀπὸ τὴ
 λαμπρὴ Αὐλή του· ἓνας πλανόδιος κομποτίνος μεσ' στὰ κου-
 ρέλλια προβάλλει ἀνάμεσα στὸ πλῆθος τῶν ἡρώων, τῶν μεγάλ-
 ων ἀνδρῶν καὶ τῶν καλλονῶν πού συνθέτουν τὴν Αὐλή αὐτὴ
 καὶ τοὺς προτείνει νὰ ἐγκαταλείψουν τὸν Κορνέιγ καὶ τὸ Ρα-
 κίνα καὶ τὸ Μολιέρο, γιὰ ἓνα σαλτιμπάγκο πού ξέρει νὰ λεί-
 νει πνευματώδη χωρατὰ καὶ νὰ κάνει μορφασμούς. Μετὰ τί τρό-
 πο νομίζετε πὼς θὰ γινόταν δεκτὴ ἡ προσφορά αὐτή;

Μὲ βαθύτατο σεβασμὸ μένω πάντα, Κύ-
 ριοι, ταπεινὸς καὶ ὑπάκουος ὑπηρετῆς σας

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Voltaire

ΜΑΘΗΤΕΙΑ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

ΤΡΙΑΝΤΑ ΕΤΩΝ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ

Τοῦ ΑΛΕΞΗ ΜΙΝΩΤΗ

Τέσσερις αἰῶνες πέρασαν ἀπὸ τὴν ἡμέρα πού γεννήθηκε ὁ Σαίξπηρ ὁ ἓνα χωριὸ τῆς Ἀγγλίας. Οὔτε ἡ γέννησή του, οὔτε ὁ βίος του, πού ἐκλείσει στὰ πενήντατέσσερά του χρόνια, οὔτε ὁ θάνατός του, εἶχαν τίποτα τὸ λαμπερό. Καμιὰ μεσαιωνικὴ ἐξαγγελία δὲν προηγήθηκε ἀπὸ τὴν ἔλευσή του, κανεὶς σάλος δὲν ἀκολούθησε ἀμέσως, μὲ μιὰ παγκόσμια ἀναγνώριση τῆς προσωπικότητάς του, παρὰ πολὺ μετὰ ἀπὸ τὸ πέρασμά του ἀπ' τὸν κόσμον. Ἐζῆσε ἀπλὰ καὶ τιμημένα κ' ὕστερα, ὥριμος πιά, μετὰ τὸ μεγάλο μόχτο, κατέβηκε ἀπὸ τὸ προσκήνιο ἀθόρυβα. πῆγε καὶ κάθησε κάτω ἀπὸ τὴ σκιὰ ἐνὸς γέρικου δέντρου, κοντὰ στὸ ποτάμι τοῦ χωριοῦ του, κ' ἐκεῖ σὲ μιὰ μαγικὴ ἔκσταση, "μὲ τὸ μάτι γαλήνιο ἀπ' τὴ δύναμη τῆς ἀρμονίας κι ἀπ' τὴ βαθεῖα δύναμη τῆς χαρᾶς κοίταζε μὲς" στὴ ζωὴ τῶν πραγμάτων" ὡς τὴν τελευταία του ὥρα:

*"While with an eye made quiet by the power
of harmony, and the deep power of joy,
we see into the life of things"*(1).

Ὅμως, ὁ ἀφελὴς βιογράφος μὲ τὸν πρακτικὸ νοῦ, πού προτιμᾷ τὰ χειροπιαστὰ πράγματα ἀπὸ τις ἀλληγορίες, μᾶς τὸν περιγράφει ἀλλιῶς: "Ἐνα χωριατόπαιδο, μᾶς λέει, πού τῶν γονέων του τὰ οικονομικὰ ξέπεφταν ὀλοένα στὸν καιρὸ τῆς ἐφηβίας του, παντροεῦτηκε παρόνομα, παιδιὸ ἀκόμα, μιὰ γυναίκα ὀχτὼ χρόνια μεγαλύτερή του."

Ἐπειτα ἄφησε τὴ φαιμελιά του στὸ χωριὸ καὶ πῆγε νὰ προκόψει στὸ Λονδίνο. Ἦταν συνεπαρμένος ἀπ' τὸ θέατρο καὶ λαχταροῦσε νὰ παίξει στὴ σκηνὴ καὶ νὰ γράφει ἔργα. Στὸ Λονδίνο, ὕστερα ἀπ' ἓνα διάστημα, οἱ ἐπιτυχίες του σὰν δραματικοῦ συγγραφέα τοῦ ἐξασφάλισαν μιὰ καλὴ θέση στοὺς θεατρικοὺς κύκλους. Ποτέ του ὅμως δὲν ἀπόχτησε ἀκετὴ φήμη σὰν ἡθοποιός. Ἀπὸ τὴν ἐπαγγελματικὴ του πρόοδο φαίνεται καθαρὰ πὼς ἦταν ἐξαιρετικὰ φιλόδοπος, ἐξαιρετικὰ ἰσορροπημένος κι ἄφθονα προικισμένος μὲ πρακτικὴ κοινὴ νοημοσύνη πού βοηθεῖ τὸν ἄνθρωπο ν' ἀποκτήσει καὶ νὰ διατηρήσει μιὰ μέτρια ἀρμοδιότητα. Τὰ οικονομικὰ του ὠφέλη ὑπῆρξαν οὐσιώδη. Ἀξιοποίησε τὰ κέρδη του — ἀγόρασε σπίτια καὶ οἰκόπεδα στὴ γενέτειρά του ὅπου ἐπέστρεψε, μεσήλικας πιά, γιὰ ν' ἀπολαύσει ἓνα ἡσυχίο ἀποτράβηγμα"(2).

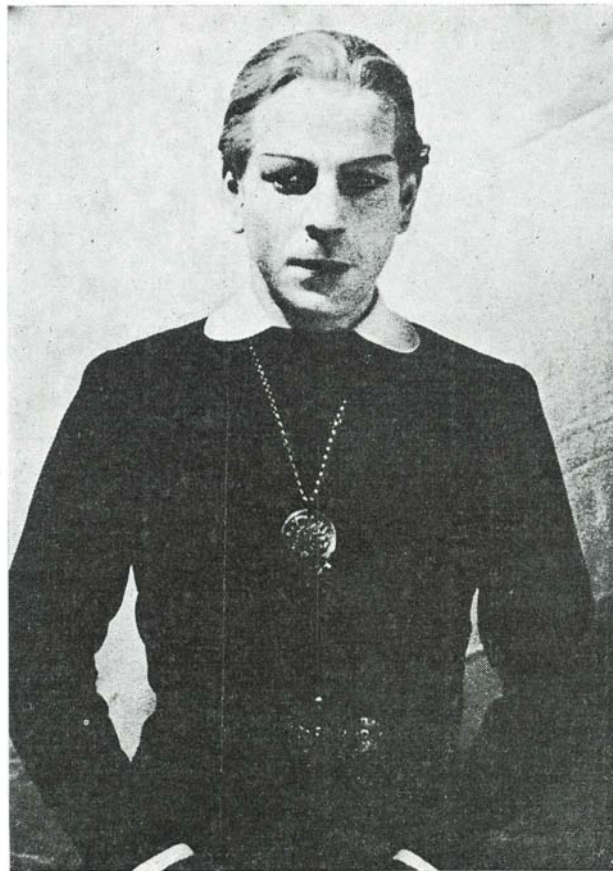
Κι ἀλήθεια, στὰ καθημερινὰ ὁ Σαίξπηρ ἦταν ἓνας τεχνίτης τοῦ θεάτρου, ἓνας μικρὸς ἡθοποιὸς κ' ἓνας σπουδαῖος θεατρικὸς συγγραφέας, κι ὁσὲν πέρα καὶ πάνω ἀπ' αὐτὰ, μόνον προφήτης μπορεῖ νὰ λογαριαστεῖ καὶ παντογνώ-

στης μὲς" στὶς πυκνὲς διαστάσεις τοῦ ἀέναου δραματικοῦ χρόνου καὶ τοῦ ἀπροσπέλαστου μεταφυσικοῦ χώρου. Γιατὶ στὴ φύση του, σίγουρα, θὰ ὑπῆρχε κάτι τὸ υπεράνθρωπο. Μὲ τί ἀγώνα, μὲ τί γιγάντια θέληση κατόρθωνε νὰ κυριαρχεῖ μὲ τὴν τέχνη του πάνω στὸ ἀσύλληπτα ποικίλο ὑλικὸ πού κατεργάζονταν! Εἶναι ἀφάνταστο γιὰ ἓναν κοινὸ θνητὸ νὰ περνᾷ ξανά καὶ ξανά κ' ἀπ' αὐτὴν τὴν ἀγωνιώδη περίοδο τῆς πλαστικῆς του προσπάθειας ἀπ' ὅπου γεννήθηκαν οἱ κόσμοι τῶν δραμάτων του, σὰν τὸν τρικυμισμένο ζοφερὸ ἀρχαίνωτο κόσμον τοῦ τρελλοῦ Λῆρ ἢ τὴν κόλαση τοῦ Μακμπέθ, ἢ τὸ τραυματισμένον φτερούγισμα τῆς χλωμῆς ψυχῆς τοῦ Ἄμλετ. Ἦταν πλάστης καὶ ποιητὴς μὲ θεϊκὴ δύναμη.

"Ἡ ποίηση τοῦ Σαίξπηρ, μᾶς λέει ὁ W. Hazlitt, εἶναι ἔνθετη καὶ ἐμπνευσμένη: γιὰ τὸ Σαίξπηρ δὲν ἦταν ἓνας μιμητὴς τῆς φύσης ἀλλὰ ἓνα ὄργανο τῆς φύσης. Δὲ μιλάει γιὰ λογαριασμὸ τῆς, ἀλλὰ ἡ φύση ἢ ἴδια μιλάει μ' αὐτόν. Οἱ χαραχτῆρες του εἶναι τόσο ἡ φύση ἢ ἴδια πού θὰ ἦταν ἀδικο νὰ τοὺς ὀνομάσουμε ἀντίγραφα τῆς. Εἶναι γνήσια ποιητικὰ δημιουργήματα. Αὐτὸς ὁ Προμηθεὺς (ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ) δὲν δημιουργεῖ μόνον ὅπως ἡ φύση ἀνθρώπους, ἀλλ' ἀνοίγει καὶ τις πύλες τοῦ μαγικοῦ κόσμου τῶν πνευμάτων: Καλεῖ τὰ φαντάσματα τοῦ μεσονυχτιοῦ, φέρνει μπρῶς στὰ μάτια μας τὴν ἀνιέρτα τους μυστήρια, πλημμυρίζει τὸν ἀέρα μὲ παιχνιδιάρικες νύμφες καὶ σιλφίδες. Καὶ ὅλα αὐτὰ τὰ ὄντα, ζώντας μονάχα στὴ φαντασία του, περιέχουν τέτοια ἀλήθεια καὶ συνέπεια πού ἀκόμα καὶ παραμορφωμένα τέρατα, σὰν τὸν Κάλιμπαν, μᾶς γεννοῦν τὴν πεποίθηση πὼς ἂν πῶγματι ὑπῆρχαν τέτοια πλάσματα, ἔτσι ἀκριβῶς θὰ φέρονταν. Μὲ μιὰ λέξη, ἔτσι καθὼς μεταφέρει μαζί του τις πλεονόνημες καὶ τολμηρὲς φαντασίες μὲς" στὸ βασίλειο τῆς φύσης, ἔτσι περνᾷ καὶ τὴν φύση μὲς" στὴν περιοχὴ τῆς φαντασίας πού κεῖται πέρα ἀπ' τὰ σύνορα τῆς πραγματικότητος. Συνεπαίρνει τὸ νοῦ νὰ βλέπομε μὲ κατάπληξη τὸ ἀπίθανον, τὸ θαυμάσιον, τὸ ἀνείπωτον ὅ ἓνα τέτοιο οἰκεῖο πλησίασμα. Αὐτὸς ὁ τραγικὸς τιτάνας ὅμως πού ἐφορμᾷ ἐναντίον τῶν οὐρανῶν καὶ ἀπειλεῖ νὰ ξεκολλήσῃ τὸν κόσμον ἀπὸ τὰ μάνταλά του, αὐτὸς πού πιὸ τρομερὸς ἀπ' τὸν Αἰσχύλον κάνει τις τοίχες τῆς κεφαλῆς μας νὰ ὀρθώνονται καὶ νὰ παγώνει τὸ αἷμα ἀπ' τὸν τρόμον, κατέχει ταυτόχρονα καὶ τὰ μυστικά τῆς πιὸ γοητευτικῆς ἐλκυστικότητος, τῆς πιὸ γλυκειᾶς καὶ τρυφερῆς ποίησης".

Σ' αὐτὸν τὸν Σαίξπηρ τῆς ὑψηλῆς ποίησης καὶ τοῦ μεγάλου θεάτρου, στὸν ἓναν καὶ ἀδιαιρέτο, στρέφεται τώρα ἑορταστικὰ ἡ μνήμη μας. Σὲ μένα ἄρρεσε ἀπὸ τὰ πρῶτα μου βή-

1937: Ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς ἐρμηνεύει, γιὰ πρώτη φορά, τὸν Ἄμλετ. Ἐθνικὸ Θέατρο, σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη



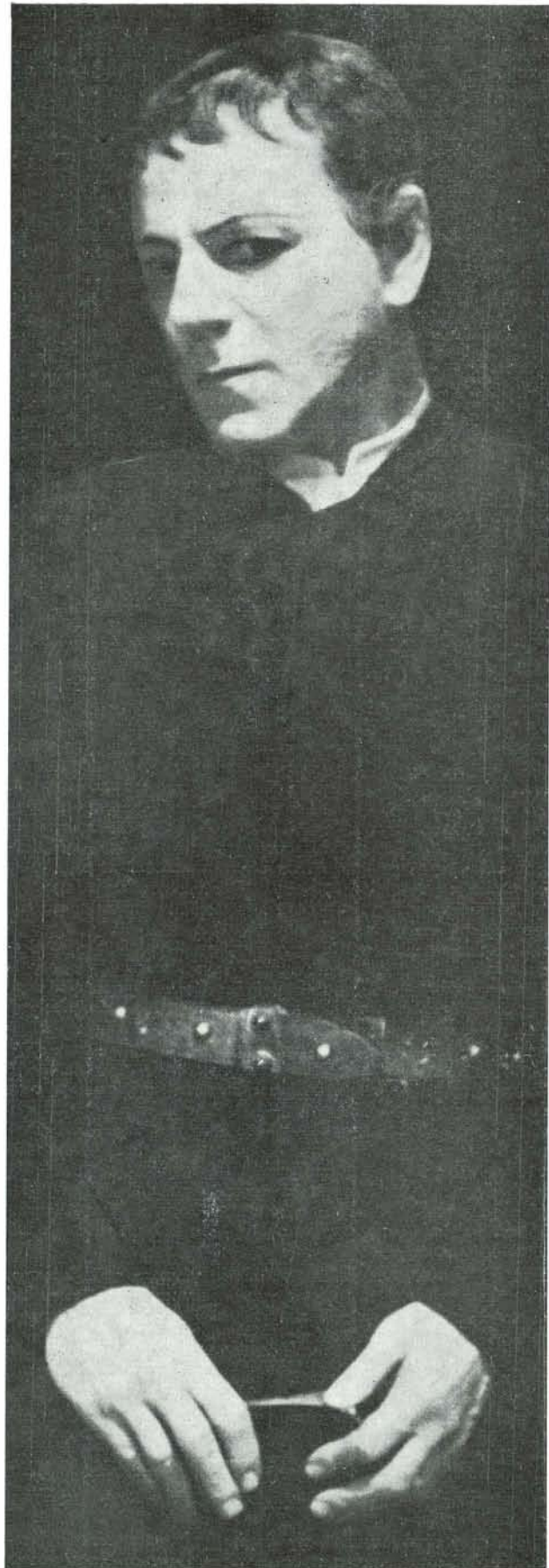
(1) W. S.: "The Tempest".
(2) "Life of William Shakespeare" by Sidney Lee 1898.

ματα πάνω στη σκηνή να βλέπω τον Σαίξπηρ έτσι όπως ο Hazlitt, και γι' αυτό και τώρα τον αναφέρω, που δεν τον ένιωσε μόνο διαβάζοντας τον και σπουδάζοντας τους σχολιαστές και τους έξυμνητές του, παρά ζώντας από κοντά την έρμηνευτική προσπάθεια των ηθοποιών της εποχής του και περισσότερο του μεγαλοφυή, όπως μ'ας τον φέρνει η ιστορία, Edmund Kean, που τον ζωντάνευσε από τη σκηνή του περίφημου Drury Lane του Λονδίνου γύρω στα 1820. Διαισθανόμουν μέσ' απ' το πάθος μου για το θέατρο πώς μόνο απ' τη ζωντανή παρουσίαση των έργων του μπορούσε κανείς να συλλάβει τον κραδασμό που παράγεται από την επαφή του ποιητικού λόγου με τον έμφυγό του ένσαρκατό, τον ηθοποιό. Από το διάβασμα και μόνο δεν γεννιέται ποτέ αυτή η αίσθηση. Βλέποντας έστω και άτελειες σαιξπηρικές παραστάσεις δώθε - κείθε στις αθηναϊκές σκηνές της εποχής εκείνης, επιβεβαίωνα την πίστη πώς μοναδικά στη σκηνική έκτέλεση ανταμώνεται κανείς με την άμεση συγκίνηση, ανεξάρτητα από την όμορφη των στίχων στην αναπεπταμένη του ποίηση ή τη φιλοσοφία, που ικανοποιούν ίσως και μόνο με το διάβασμα. "Αν και η μεμονωμένη από το διάβασμα γνωριμία με το έργο του μεγάλου "Αγγλου ποιητή έχει έτσι κι αλλιώς λειψά αποτελέσματα, γιατί είτε βασίζεται στην αὐταρέσκεια του αναγνώστη, που φαντάζεται τον εαυτό του πολύ πιο κατάλληλο έρμηνευτή από τον ηθοποιό, ή σε βαθεία παρεξήγηση, όπως συνέβηκε με τον μεγάλο Τολστόι, που τον έκρινε με τον προκρούστη της εμπειρικής ψυχολογίας και με τὰ λογικά μέτρα του κοινωνικού δράματος της εποχής του, και τον κακοποίησε : " Πολλές φορές — γράφει — στο διάστημα πενήντα χρόνων, μελέτησα τον Σαίξπηρ όχι μόνο στα ρωσικά αλλά και στα αγγλικά και στα γερμανικά στις μεταφράσεις του Σλέγκελ. Τώρα ξαναδιάβασα και πάλι όλες του τις τραγωδίες, κωμωδίες και ιστορικά δράματα κ' ένιωσα τὸ ἴδιο ἀκριβῶς συναίσθημα ἀποστροφῆς, ἀμηχανίας και πλήξης. Γέρος τώρα, στὰ ἑβδομητταπέντε μου, θέλοντας νὰ δοκιμάσω τὸν εαυτό μου, διάβασα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὀλόκληρον τὸν Σαίξπηρ, κ' ἡ ἐντύπωσή μου εἶναι ἴδια κι ἀπαράλλαχτη με τὴν ἀρχικὴ "

Ὁ διασυρμός του "Βασιλιᾶ Λήρ" και ἡ γελοιοποίησή του σὰν τραγωδίας ἀπ' τὸν Τολστόι μ'ας δίνει νὰ καταλάβουμε πὼς ἕνας ἀναγνώστης, ἀκόμα κι ὁ πιο ιδεώδης, μπορεῖ νὰ λαθέψει : " Πὼς μπορεῖ — λέει — ὁ Λήρ, γέρος ὀγδόντα χρονῶν νὰ σηκώσει τὴν Κορδέλια στὴν ἀγκαλιά του; Πὼς μπορεῖ ἕνας γέρος ἄνθρωπος ν' ἀγαπᾷ τὴν κόρη του σ' ὅλη του τὴ ζωὴ κι ἄξαφνα νὰ τὴ μισήσει μέσα σ' ἕνα λεπτό; Πὼς γίνεται νὰ μὴν ἀναγνωρίζει ὁ Λήρ τὸν πιστό του σύμβουλο Κέντ; Πὼς συμβαίνει ὁ γέρος - Γκλόστερ ἂν και τυφλὸς νὰ μὴν ἀναγνωρίζει τὸ γιό του Ἐντγκαρ; Πὼς μπορεῖ νὰ πέσει ἀπ' τὸν γκρεμὸ τοῦ Ντόβερ και νὰ μὴν πάθει τίποτα. "

Τέτοιες εἶναι οἱ ἀπορίες του πὺν προκάλεσαν τὶς φανατικὲς του ἐπικρίσεις. Ἀπορίες δηλαδὴ ὀρθολογιστικοῦ μυαλοῦ, θὰ ἔλεγε κανεὶς, πὺν δὲ μπορεῖ νὰ συλλάβει τὸ πὼς ἡ δραματικὴ ποίηση περνᾷ περισσότερο στὴ φαντασία μας και δὲν κρίνεται με τὴν καθημερινὴ μας ἐμπειρία. Τὸ κάζο Τολστόι με τὸν Σαίξπηρ εἶναι ἀπὸ τὰ πιο ἄξια ἀλήθεια θέματα μελέτης γιὰ τὴ φυσιογνωμική, θὰ ἔλεγε, ἀντίθεση τοῦ ὀρθολογισμοῦ πρὸς τὴν ποιητικὴ δημιουργία. Διερωτᾶται κανεὶς ἂν θὰ ἔγραφε ὁ Τολστόι τέτοια κούφια λόγια ἂν εἶχε δεῖ τοὺς μεγάλους ἡθοποιούς τῆς εποχῆς του, ἂν ὄχι στὴ χώρα του, πὺν τότε σπάνιζαν ἢ ἀπουσίαζαν ἐντελῶς, μὰ στὴ Γερμανία ἢ στὴν Ἀγγλία πὺν θὰ ἔχε σίγουρα ἐπισκεφτεῖ. Ἄν εἶχε πάει στὸ θέατρο, ἴσως νὰ βρισκε δίκαιωμένες αὐτὲς τὶς ξώπετες ψυχολογικὲς ἀσυνέπειες και τὶς ἀσημαντὲς ἀνισότητες στὰ καθέκαστα τῆς πλοκῆς τοῦ μύθου, και δὲν θ' ἀδικούσε τόσο ἀπίστευτα τὸν ἴδιο τὸν εαυτό του. Ἀνατριχιάζει κανεὶς νὰ σκέφτεται τί θὰ ἔγραφε ὁ Τολστόι γιὰ τὶς ἀπιθανότητες αὐτοῦ τοῦ εἶδους πὺν βρίθουν στὸν Αἰσχύλο — ὅπου στὸν "Ἀγαμέμνονα" λ.χ. πρὶν ἀκόμα ἀναγγελθεῖ τὸ πάσιμο τῆς Τροίας ἀπ' τὸν φρουρό, ὁ μέγας Ἀτρείδης ἔχει φτάσει κιόλας στὰ παράλια τῆς Ἀργολίδας κ' ὕστερα μάλιστα ἀπὸ μιὰ κατάρητη τρικυμία και νεροποντή!

Βέβαια, τὸ θέατρο τοῦ Σαίξπηρ ἔχει μεγάλες ἀπαιτήσεις σκηνακτικῆς πραγματοποιήσεως και μόνο ἡθοποιοὶ και σκηνοθέτες με γνήσιο τάλαντο και ὑψηλὸ πνευματικὸ παλμό μποροῦν νὰ τὸ ὑπηρετήσουν σωστὰ και ν' ἀνεβάσουν τὸν θεατὴ στὸ ἐπίπεδο, ὄχι μόνο μιᾶς ἀπλῆς συγκινησιακῆς ἀπόλαυσης, μὰ και



→
1955: "Ὑστερα ἀπὸ δέκα ὀκτὼ χρόνια ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς ἐρμηνεύει τὸν "Ἀμλετ, με σκηνοθεσία, αὐτὴ τὴ φορὰ, δική του

στό ύψος μιάς πνευματικής εξέαρσης. Ἀλλά και στis πιό χαμαλές ἀκόμα θεατρικές ἀπόπειρες σκηνηκῆς ἐρμηνεύας, κἀπὶ τὸ ζωντανὸ πλανᾶται στὴ σκηνή, πέρα ἀπ' τὴ δυσάρεστη ἐντύπωση τῆς ἀνεπάρκειας, ὅταν ὁ ἀγώνως τῶν ἠθοποιῶν γιὰ τὴ κατάρκτηση τῶν χαρακτήρων εἶναι γνήσιος. Τὸ ἐπίμονο διάβασμα τοῦ Σαίξπηρ, ἀν καὶ εἶναι βασικὰ χρήσιμο στὸν καλλιτέχνη τῆς σκηνῆς, πὸ ἀναβαπτίζει τὴν εὐαισθησία του καὶ ὀξύνει τὴν τεχνικὴ του περὶ πάντας ὁλοένα αὐτὸ τὸ ἀπαράμιλλο δραματικὸ ὕλικὸ ἀπὸ τὸ νευρικὸ του σύστημα ὡς τὴν ψυχὴ του, δὲν εἶναι πάντως καθόλου τὸ σίγουρο πλησίασμα στὴ προσωπικότητα τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὸν ἀπλὸ ἢ καὶ τὸν σοφὸ ἀκόμα μελετητῆ. Τὸ θέατρο — καὶ ὁ Σαίξπηρ εἶναι κατ' ἐξοχὴν θέατρο — εἶναι γιὰ τὸ τὸ βλέπει καὶ νὰ τ' ἀκούς. Εἶναι ὅπως ἡ μουσικὴ πὸ ζωντανεῖται μόνο ὅταν παίζεται.

Γιὰ τὸ διάβασμα εἶναι τὰ μυθιστορήματα καὶ ἀπόδειξη πὸς ὅταν τὰ μυθιστορήματα τὰ γυρνοῦν σὲ θέατρο, οἱ συγγραφεῖς τους ἀπομακρύνονται τόσο, πὸς δὲν τοὺς διακρίνεις πιά καθόλου. Τὸ βλέπουμε αὐτὸ καθαρὰ στὸν Ντοστογιέβου πὸς ἂν κ' ἡ ἀνεπανάληπτη ἀφηγηματικὴ του τέχνη εἶναι ψυχολογικὰ, περισσότερο ἀπ' ὅλη τὴ σύγχρονη λογοτεχνία, πλησιέστερη στὸ δραματοῦργον Σαίξπηρ, οἱ θεατρικὲς διασκευὲς τῶν μυθιστορημάτων του, κ' οἱ καλύτερες ἀκόμα, προδίδουν τὸ πνεῦμα του, χαμηλώνουν τὸ μεγαλεῖο τῆς φαντασίας του, καὶ πολλὰς φορὲς κυριολεκτικὰ τὸν ἐξουθενώνουν. Τὰ εἶδη τοῦ λόγου δὲν εἶναι μόνο πὸς τὰ χῶρισαν οἱ αἰῶνες μὰ παράγονται ἀπὸ τὶς ἀρχικὲς παρορμήσεις τῶν ποιητῶν πὸς συλλαμβάνουν ταυτόχρονα περιεχόμενο καὶ μορφή, κ' ἔτσι πρέπει νὰ μένουν ἀυθόρακτα καὶ ἐλεύθερα τὰ ἔργα των σὰν τοὺς φυσικοὺς ὄργανισμοὺς. Ἄν τέτοιο ἔργο τέχνης τὸ τραυματίσεις ἢ τ' ἀκρωτηριάσεις, τότε νοσεῖ καὶ πεθαίνει γιὰ σένα, γιὰτὶ αὐτὸ, σὰν αἰώνιο πὸς εἶναι, ζεῖ παντοτινὰ.

Τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, δὲ χωρεῖ συζήτηση, γράφτηκαν γιὰ νὰ παίζονται καὶ ὄχι μόνο γιὰ νὰ διαβάζονται. Κι ὅμως, καὶ ὁ πιὸ ἰδεώδης θὰ λέγαμε θεατῆς, δὲ μπορεῖ σὲ μιὰ καὶ μόνη παράσταση πὸς θὰ δεῖ νὰ συλλάβει παρὰ μιὰ γενικὴ αἴσθηση τοῦ μύθου καὶ τῆς δράσης. Γι' αὐτὸ καὶ δὲν φτάνει μιὰ μόνο παράσταση ἐνὸς μεγάλου ἔργου γιὰ τὴν κατάρκτηση τῆς μορφῆς καὶ τῆς οὐσίας του. Πρέπει, καθὼς τὸ βλέπουμε καὶ τὸ ξαναβλέπουμε, ν' αὐξάνουμε τὴν εὐαισθησία καὶ τὴ γνώση μας. Τὸ παραμῦθι, ἡ πλοκή, τὸ ἱστορήμα δὲν εἶναι βέβαια ὁ στόχος τοῦ ἐνδιαφέροντός μας. Ἄλλο ἔννοεῖ ὁ Ἀριστοτέλης ὅταν δίνει στὸ "μῦθος" τὸ προβάδισμα — ἔννοεῖ τὴν ἀπόλυτη ἀντικειμενικοποίηση τοῦ δραματικοῦ καὶ ποιητικοῦ περιεχομένου σὲ πλήρη καὶ ἀνεξάρτητη μορφή — ἀπόδειξη πὸς ὁ ἀρχαῖος Ἕλληνας τραγικοὶ προτιμοῦσαν γιὰ τὰ ἔργα τους μύθους ὄχι καινούριους στὸ κοινὸ τους, ὅπως κάνει καὶ ὁ Σαίξπηρ πὸς παίρνει τὰ θέματα τῶν ἔργων του ἀπὸ λογιῆς-λογιῆς γιστὲς πηγές. Κερδίζει σὲ δύναμη τὸ ἔργο ὅταν ὁ θεατῆς μισοξέρει κάπως τὴν ὑπόθεση καὶ δὲν ξοδεύει τὴν προσοχὴν του στὴν ἱκανοποίηση τῆς περιέργειάς του, ἀσχολούμενος μὲ τὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου, ἀλλ' ἀντίθετα παρακολουθεῖ τὴ δραματικὴ ἐρεύγεια πὸς νὰ ἡ κίνηση τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητῆ, καὶ τοῦ ἠθοποιῦ πὸς τὴν ὑποδέχεται, πίσω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ ἥρωα. Ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ὁ τραγικὸς ποιητῆς, καθὼς ἐμβαθύνει στὸν ἀνθρώπινο χαρακτήρα, πλησιάζει ὅλο καὶ περισσότερο στὸ πραγματικὸ ὄραμα καὶ νόημα τοῦ συνόλου τῆς ζωῆς, ἔτσι καὶ ὁ ἐρμηνευτῆς του, ἀλλὰ καὶ ὁ συχνὸς θεατῆς, μὲ τὸ συγκεντρωτικὸ ἀλλεπάλληλο πλησίασμα στὶς παραστάσεις, μοναδικὸ μῆσου μύησης, κατανοεῖ σιγὰ-σιγὰ τοὺς χαρακτήρες μὲ τὶς ἀντινομίες καὶ τὶς συγκρούσεις των, καὶ τελικὰ ἀνακαλύπτει μιὰ μέρα τὴ λυτρωτικὴ ἀλήθεια πὸς Τραγωδία καὶ Ζωὴ εἶναι ἓνα καὶ τὸ αὐτό.

Στὰ 400 χρόνια πὸς πέρασαν ἀπ' τὴ γέννηση τοῦ Σαίξπηρ, πὸς ἀκατομύρια ἀνθρώποι συγινῆθησαν καὶ φωτίστηκαν ἀπ' αὐτὸν στὶς σάλες μικρῶν καὶ μεγάλων θεάτρων, ἀπανταχοῦ τῆς πολιτισμένης γῆς, πὸς ἀκατομύρια χιλιάδες ἠθοποιοί, κἀπε χῶρας καὶ ἐθνότητες, ἔπαιζαν τὰ ἔργα του κ' ἔκαμαν τὸν κόσμον νὰ συλλάβει μὲ τὸ πνεῦμα του καὶ τὸ αἶσθημά του τὸ νόημα τῆς ὑπαρξῆς τοῦ ἀνθρώπου. Πόσοι ἔκλαψαν μὲ τὶς τραγωδίες του καὶ γέλασαν μὲ τὶς κωμωδίες, πόσοι σκηνοθέτες ἔκαναν σκοπὸ τῆς ζωῆς τους τὴν ἐρμηνεία του, πόσοι σοφοὶ ἀφιέρωσαν χρόνον καὶ γνώσεις γιὰ τὴ μελέτη του καὶ πόσοι ἀκόμα στὰ χρόνια πὸς θὰ ῥθουν θ' ἀσχολοῦνται στὸν αἰῶνα τὸν ἄπαντα μὲ τοὺς χαρακτήρες, τὴν ποίησή του καὶ τὴ μεγαλοφυΐα του.

Ἐδῶ, στὸν τόπον μας, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς δημιουργίας τῆς Νεοελληνικῆς Σκηνῆς, ἀκόμα πρὶν ἀπ' τὶς ἀρχές τοῦτου τοῦ αἰῶνα,

παίζονται τὰ ἔργα του ἀπὸ αὐτοσχέδιους θιάσους καὶ μεγάλων ἠθοποιῶν, σὰν τὸν Παντελῆ Σούτσα, στὶς ἐπαρχίες καὶ στὴν πρωτεύουσα, καὶ πάντα ὅμως, ὅπως μᾶς λένε οἱ ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου μας, ὁ κόσμος δέχονταν μ' ἐνθουσιασμὸ τὶς παραστάσεις — μὲ τὸν ἴδιο ἴσως ἐνθουσιασμὸ πὸς χειροκροτοῦσαν καὶ τὴ Γενοβέφα πὸς ἔκανε τὰ φυλλοκάρδια των νὰ τρέμουν ἀπὸ συγκίνηση — ἀλλὰ χαρακτηριστικὸ εἶναι πὸς ὁ "Ὀθέλλος" ἀπὸ νωρὶς τότε εἶχε ἀναλάβει τὴ σαιξπηρικὴ παιδαγωγίση τοῦ ἀρχαρίου ἑλληνικοῦ κοινού.

Ἀργότερα, πὸς ὀργανώθηκε τὸ ἐπάγγελμα καὶ τὰ θεάτρα τῆς Ἀθήνας φιλοδόξησαν νὰ "κάνουν τέχνη", ὅπως λέμε, διαθέτοντας ἠθοποιοὺς μὲ δυνατὸ τάλαντον καὶ κάποτε μὲ εὐρωπαϊκὴ σπουδὴ ὅπως τὸν Λεκατσά, ἔδωσαν ὅπως φαίνεται ἓνα ἐξαιρετὸ μέτρο ἀπὸ σημαντικὲς ἐρμηνευτικὲς ἐπιδόσεις στὸν Σαίξπηρ, σὰν τοῦ Πετρίδη καὶ τῶν Ταβουλάρηδων. Πιὸ ὕστερα, ὁ Μέγγουλας κ' ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ὁ Φύρστ, ὁ Περίδης καὶ ἄλλοι συνάδελφοί τους, στὸ πρῶτον Βασιλικὸ, διδάχτην ἀπ' τὸν Θωμᾶ Οἰκονόμου, προχώρησαν ἀκόμα πιὸ πολὺ κ' ἔβαλαν τὶς βᾶσεις μᾶς ὀρθότερης ἐρμηνευτικῆς τεχνικῆς πὸς συνεχίστηκε μὲ τὸν Βεᾶκη ὡς τὶς μέρες μας.

Οἱ ἠθοποιοὶ τῆς δικῆς μας γενεᾶς προλάβανε κ' εὐτυχίσαμε νὰ δῶμε τὴν πιὸ σημαντικὴ, ἀπὸ πλευρᾶς ταλέντων τουλάχιστον, σαιξπηρικὴ ἀπόπειρα μὲ τὸν πληθωρικὸ "Μακμπεθ" τοῦ Βεᾶκη καὶ τὴν ἄγρυπνη Λαίδη τῆς Μαρίκας, ἐγὼ μάλιστα προσωπικὰ ἔλαβα μέρος σὲ μιὰ - δυὸ ἀπ' αὐτὲς τὶς παραστάσεις, παίζοντας ἓνα τόσο δὲ μικρὸ ὄλο ὅπως ἔπαιζα τότε καὶ σὲ μερικὲς ἄλλες σαιξπηρικὲς μὲ τὸν ἀείμνη-

ΑΠΙΣΤΕΡΑ: Ὁ ἀξέχαστος *E. Μαμίας* στὴν καλύτερή του σαιξπηρικὴ δημιουργία: *Λοχαγὸς Φλουέλεν* στὸν "*Εὐροκὸν V*", Ἐθνικὸ Θέατρο 1940. **ΔΕΞΙΑ:** Ἡ Σαπφὸ Ἀλκαίου, *Δούκισσα* τοῦ *Γυόρκ*, στὸν "*Ριχάρδο III*", Ἐθνικὸ Θέατρο 1939



στο Μήτσο Μυράτ. Τò θεατρο γύρω στὰ 1925 ἦταν τέλεια ὑποταγμένο στὸ γαλλικὸ βουλεβάρτο καὶ τὸ κλασικὸ γενικὰ δραματολόγιο εἶχε σχεδὸν ἐξοστρακιστεῖ ἀπ' τὶς ἀθηναϊκὲς σκηνές. Μόνο μετὰ τὴν ἱδρυση τοῦ Ἐθνικοῦ, στὸ 1931, ἡ ἀνυπόμονη ποιητικὴ καρδιά τοῦ Φώτου Πολίτη, μετὰ τὶς πρῶτες ἐναρκτηρίες παραστάσεις μετὸν “Ἀγαμέμνονα” τοῦ Αἰσχύλου, μᾶς ἔδωσε τὴν εὐκαιρία καὶ μᾶς ἔβαλε στὴν εὐθύνη νὰ παίξουμε τὸν “Ἰούλιο Καίσαρα”.

Ἀρχικὰ οἱ δοκιμὲς τῆς πολιτικῆς αὐτῆς τραγωδίας παρυσίασαν τεράστιες δυσκολίες στὸ σκηνοθέτη, καὶ πρῶτα - πρῶτα ἡ ἀνομοιογένεια σὲ ἐμπειρία καὶ σὲ σκηνικὲς ἕξεις τῶν στελεχῶν τοῦ πρώτου Ἐθνικοῦ θιάσου. Οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ τὸν ἀπετέλεσαν ἦταν πρωταγωνιστές οἱ περισσότεροι, σπουδαῖοι τεχνίτες μερικοὶ ἀπ' αὐτούς, μετὰ αἴγλη καὶ ἐπιρροή στὸ κοινὸ, καὶ ἄλλοι λιγότερο γνωστοί, ἀλλὰ ὅλοι σχεδὸν ἀπὸ ἀντίθετες ἐπαγγελματικὲς προελεύσεις καὶ ἄλλες σχολὲς τεχνικῆς. Ὑστερα τὰ σκηνογραφικὰ καὶ φωτιστικὰ προβλήματα ἦσαν πάμπολλα καὶ τὸ τεχνικὸ προσωπικὸ ἀπροετοίμαστο γιὰ παραστάσεις μεγάλων ἔργων ποὺ χρειάζονται ἀλλεπάλληλες ἀλλαγές τῶν πολυάριθμων εἰκόνων πέντε σαιξπηρικῶν πράξεων, μετὰ πλῆθος δευτερευόντων ἠθοποιῶν καὶ κομπάρσων. Παρ' ὅλα αὐτὰ καὶ πολλὰ ἄλλα ἐμπόδια, ἡ παράσταση τοῦ Ἰουλίου Καίσαρα” ποὺ πραγματοποιήθηκε πρὸ 32 ἐτῶν στὴ σκηνὴ τῆς ὁδοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου, μένει ἀξέχαστη σ' ὅσους τὴν εἶδαν, γιὰ τὸ γνήσιο τραγικὸ παλμὸ ποὺ μετέδωσε στὸ κοινὸ, γιὰ τὴν ἐρμηνευτικὴ τῆς συνέπειας, γιὰ τὸ ὑψηλὸ στὸ σύνολό του ἐπίπεδο τῆς ἠθοποιίας, γιὰ τὸ ολοκληρωμένο καὶ πνευματικὰ ὑπεύθυνο ἐπίτευγμα τῆς σκηνοθεσίας. Τὸς βασικοὺς ρόλους ἐπαιζαν: ὁ Ροζάν, τὸν Καίσαρα· ὁ Βεάκης, τὸν Βρούτο· ὁ Μουσουρής, τὸν Κάσσιο· ὁ Γληνός, τὸν Κάσκα· ὁ Δενδραμῆς, τὸν Ὀκτάβιο κ' ἐγὼ τὸν Μάρκο Ἀντόνιο. Οἱ σκηνές τοῦ φόρουμ μετὰ τὸ ρωμαϊκὸ λαὸ καὶ τὸν Βρούτο ἦν ἡ μιά, καὶ μετὰ τὸν Μάρκο Ἀντόνιο ἡ ἀκόλουθη, συγκλονίσαν ἀληθινὰ τὸ ἀκροατήριον. Ὁ Φῶτος Πολίτης εἶχε ἐντατικὰ ἐργαστεῖ δοκιμάζοντάς τις ἀτέλειωτες φορὲς καὶ κατάφερε νὰ δημιουργήσει αὐτὴ τὴν *aura popularis* ποὺ χαρακτηρίζει τὸ εὐμετάβολο τοῦ λαοῦ ποὺ μὴ ἔχοντας σαφῆ κριτήρια τῶν ἰδίων του συμφερόντων, ἐκδηλώνεται τότε μετὰ τὴ μιά ἀποψη καὶ τότε μετὰ τὴν ἀντίθετη, στὴν ἴδια στιγμή πολλές φορὲς, καὶ μεταβάλλεται σὲ τυφλὴ ἀγέλη ἢ σὲ ἐπικίνδυνον ὄχλο.

Αὐτὸ σὲ συντομία ἦταν τὸ πρῶτο πνευματικὰ ὑπεύθυνο καλλιτεχνικὸ μάθημα πάνω στὸν Σαίξπηρ ποὺ δόθηκε ποτὲ στὴν Ἑλλάδα. Δόθηκε ἔμπρακτα ἀπ' τὸν Φῶτο Πολίτη σὲ ἠθοποιούς καὶ κοινὸν ταυτόχρονα. Ἐκτοτε, ἐκτὸς ἀπ' τὸν “Ὀθέλλο” καὶ τὸν “Ἐμπορὰ τῆς Βενετίας” ποὺ παρουσίασε ὁ ἴδιος στὴν ἐθνικὴ σκηνὴ στὰ δύομισο μόνον, ἀλλοίμονο, χρόνια ποὺ ζῆσε στὴν ὑπηρεσία τῆς καὶ πέθανε, ἀρκετὲς παραστάσεις ἀκολούθησαν σαιξπηρικῶν ἔργων μετὰ σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη στὴν ἀρχὴ καὶ ἄλλων σκηνοθετῶν μετέπειτα, ἄλλες μετὰ πολλή, ἄλλες μετὰ λίγη καὶ ἄλλες μετὰ καθόλου ἐπιτυχία.

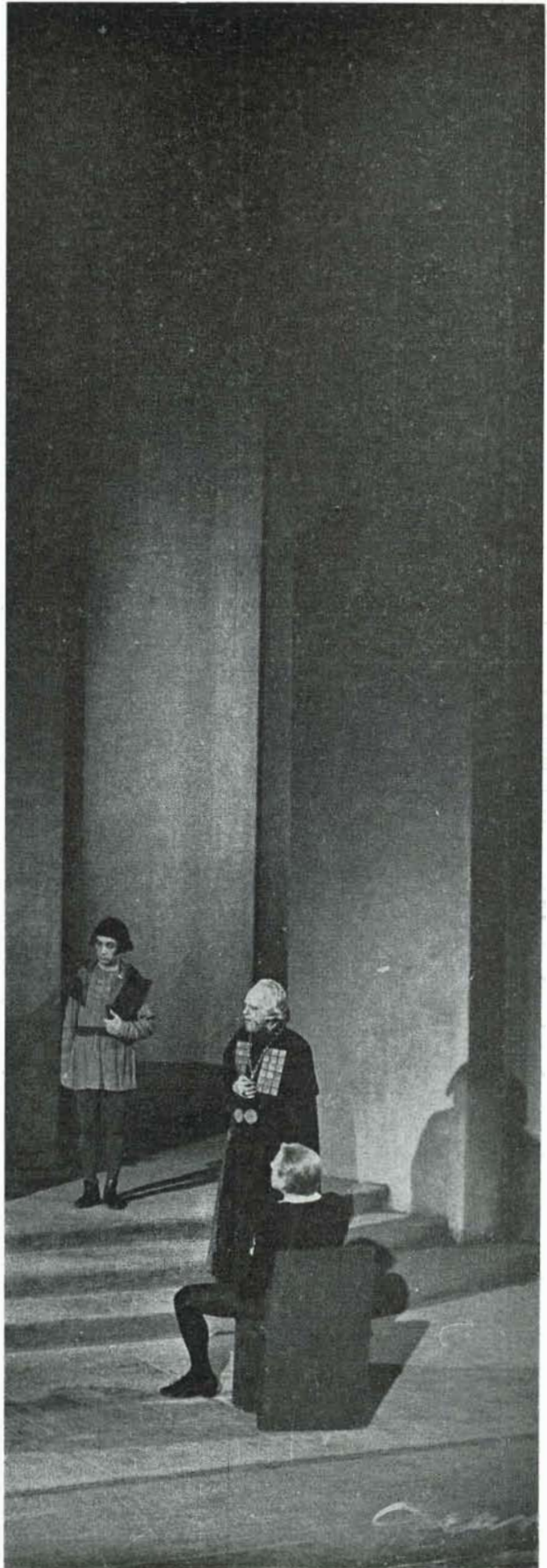
Ὅμως θὰ εὐχόταν κανεὶς σήμερα ὕστερα ἀπὸ τρεῖς ὀλόκληρες δεκαετίες νὰ βρισκόμαστε ἀκόμα στὸ ἴδιο ἐπίπεδο τῆς πώτης χρονιάς, καὶ νὰ μὴν εἶχαμε τόσο πολὺ προκόψει ὥστε οἱ περισσότερες σημερινὲς σαιξπηρικὲς ἐρμηνεῖες νὰ σβήνουν ἀστραπιαῖα ἀπ' τὴ μνήμη ὄχι μόνον τοῦ κοινοῦ, ἀλλὰ καὶ τῶν ἰδίων τῶν ἐργαζομένων στὸ κρατικὸ μὲς θεάτρο.

Ἡ πτώση αὐτὴ χρωσιέται σὲ πολλά, καὶ πρῶτο καὶ κύριο στὴν ὀρφάνια μας ἀπὸ τόσοσους καὶ τόσοσους ἠθοποιούς μετὰ ἀληθινὸ τάλαντο, εὐγενῆ φιλοδοξία καὶ πείρα, ποὺ δὲ ζοῦν πιά ὕστερα, σὲ μιὰ ἐπιπολαιότητα κ' ἓνα παιδιάστικο ὀπτιμισμὸ ὀρισμένων ὑπευθύνων ποὺ βλέπουν τὰ πάντα, καὶ τὰ δυσκολότερα ἀκόμα, τοῦ χεριοῦ των, καὶ σακαρώνουν ἐκ τῶν ἐνότων μέσα σὲ τρεῖς βδομάδες μεγαλεπήβολες παραστάσεις, ποὺ προσφέρουν ἀνία καὶ δυσφορία κάποτε, ἀντὶ νὰ προκαλοῦν συγκίνηση καὶ δέος. Τὸ κείμενο ποὺ εἶναι, φυσικὰ, τὸ πρωταρχικὸ στοιχεῖο μιᾶς σαιξπηρικῆς παράστασης, ἀπαγγέλεται πομπωδῶς λεξικρατικὰ ἀπὸ τοὺς μὲν, καὶ ἀπὸ ἄλλους ἀπλῶς μιλιέται ἄτονα καὶ πεζὰ τὴν ἴδιαν ὥρα· χῶρια ποὺ ἡ σκηνοθεσία τὸ καταπιέζει μετὰ τὰ ὑλικά τῆς στοιχείας καὶ τὸ ἐκμηδενίζει ἐπιχειρώντας νὰ δώσει τὴν προτεραιότητα στὸ θέαμα.

Ἄν μετὰ περισσότερη συλλογὴ καὶ σεμνὴ τόλμη μπορούσε νὰ ἐργάζεται ὁ ἐπιχορηγούμενος θίασος, θὰ ξανάβρισκε τὸν ὄρ-

→

Σκηνὴ ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ πρώτου “Ἀμλετ” (Ἐθνικὸ, 1937). Σκηνοθεσία Ροντήρη, σκηνικὰ Κλώνη, κοστῦμα Φωκᾶ



θό αρχικό δρόμο που μᾶς δὴγησε στὴ στοιχειώδη γνῶση πῶς δὲν ἀρκεῖ γιὰ νὰ παιχθεῖ ὁ Σαίξπηρ ἢ καλὴ ἢ κακὴ ἀπαγγελία τῶν στίχων, ἀφοῦ ὁ θεατρικὸς λόγος δὲν ἔγινε γιὰ ὀρθοφωνικὲς ἢ φιλολογικὲς ἀσκήσεις, ἀλλὰ μὲ τὸ παίξιμο τοῦ κειμένου καὶ τῶν προεκτάσεων πέραν τοῦ κειμένου — τοῦ στοιχείου δηλαδὴ ποὺ ἐνυπάρχει στὸ λόγο χωρὶς νὰ ᾿χει μπεῖ σὲ λέξεις. Στὴν ψυχογράφηση τῶν σαιξπηρικῶν εἰδικὰ χαρακτήρων καὶ τὴν ἀνάλογη τῶν πλαστικότητά, ὁ ἠθοποιὸς εἶναι συνεργάτης στὸ κείμενο καὶ ὄχι ἀπλὸς ἐκφωνητής. Ὁ Σαίξπηρ δὲν περιγράφει σὲ σημειώσεις οὔτε τοὺς χώρους τῆς δράσης, οὔτε τίς κινήσεις καὶ τίς στάσεις τῶν προσώπων του κι οὔτε τίς ψυχολογικὲς ἀντιδράσεις καὶ τίς φυσιολογικὲς ἐκφράσεις ποὺ διασταυρῶνουνται στίς συγκρούσεις των. Ὁ σκηνοθέτης πρέπει νὰ τίς ἐφεύρει καὶ νὰ τίς διδάξει στὴν ἀκρίβεια γιὰ ν' ἀνταποκρίνονται οὐσιαστικὰ κι ὄχι ἐπίπλαστα στὰ λεγόμενα. Ἡ δουλειὰ εἶναι καλλιτεχνικὴ καὶ παίρνει καιρὸ καὶ κόπο πολὺ — δὲν εἶναι φιλολογικὴ ἐξήγηση, οὔτε διάλεξη ὑπὸ τύπον παραστάσεως — εἶναι μαστορικὴ, δηλαδὴ Τέχνη. Τὸ ἴδιο περίπου ἰσχύει καὶ γιὰ τὸ χειρισμὸ τοῦ κειμένου τῶν ἀρχαίων μας δραμάτων, μὲ τὴ διαφορὰ πῶς ὁ τρόπος τοῦ "ἠθοποιεῖν" στὴν ἑλληνικὴ Τραγωδία, ἀποζητᾷ περισσότερη ἐγκράτεια στὴν κίνηση πῶς συμπυκνωμένη δραματικότητά στὸ συναίσθημα καὶ στὸ ὄφος καὶ στερεότερη ἄρθρωση στὴν ἐκφώνηση τοῦ λόγου. Ὁ δυναμισμὸς τοῦ Σαίξπηρ κ' ἡ ρομαντικὴ του διάχυση ὑπερπερῶν τοὺς φραγμοὺς τῆς κλασικῆς ἀυστηρότητας κ' ἐπιβάλλουν περισσότερη εὐλυγισία καὶ ρευστότητα καὶ στὴν κίνηση, καὶ στὸ λόγο, καὶ στὴν ἔκφραση, καὶ στὸ βλέμμα :

"Your face, my thane"

is a book, where men may read strange matters".

"Τὸ πρόσωπό σου θάνη μου

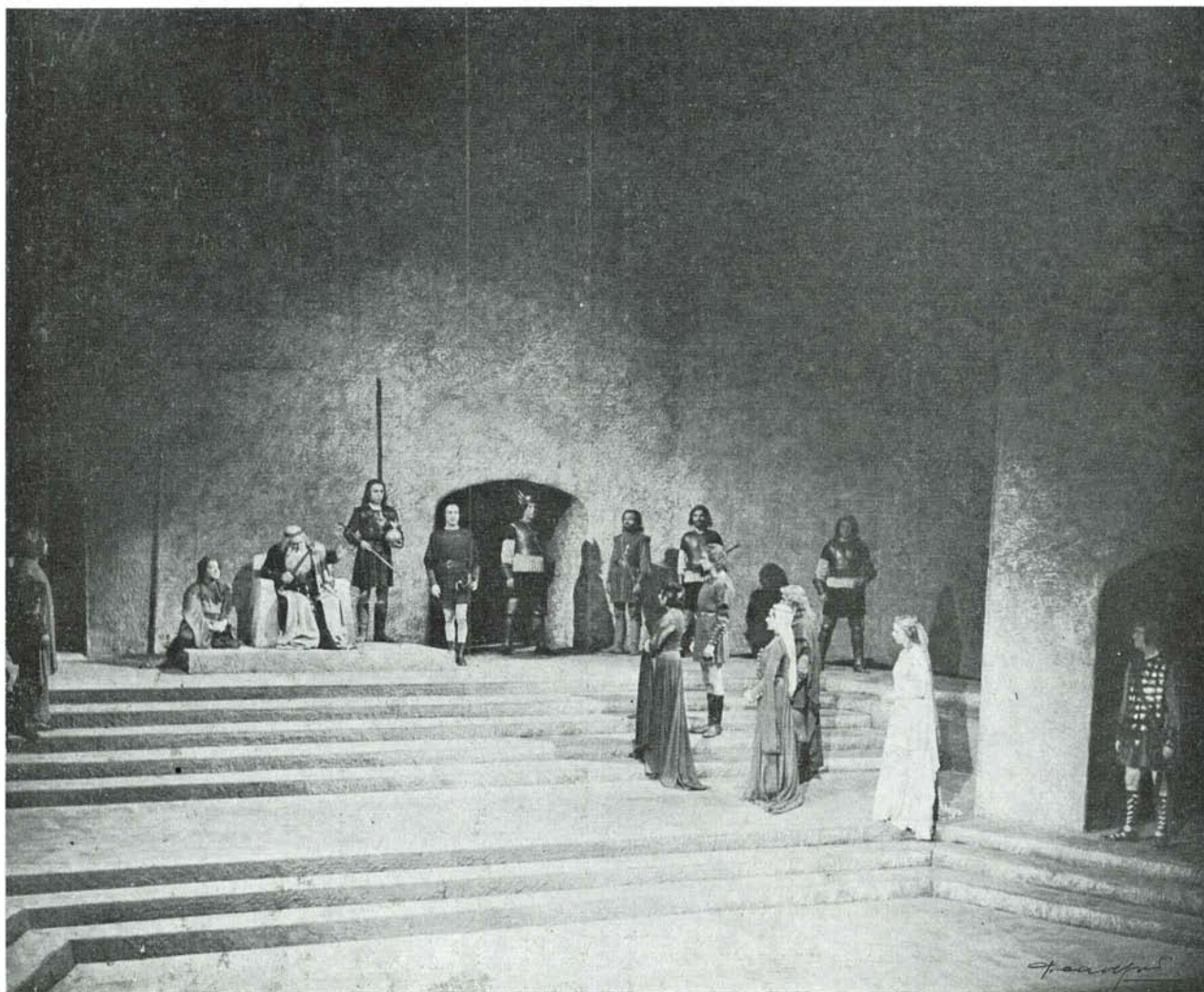
εἶναι βιβλίον ὅπου μπορεῖ κανένας μύριανὰ διαβάσει πράγματα"

λέει στὴν πρώτη τους συνάντησή στὸ ἔργο, ἡ Λαίδη στὸν Μακμπέθ. Δὲν εἶναι τρόπος τοῦ λέγειν ἢ ποιητικὴ ἄδεια. Τοῦ ἠθοποιοῦ τὸ πρόσωπο ποὺ παίζει τὸν θάνη τοῦ Κάουντορ πρέπει νὰ ᾿ναι εὐαίσθητο κ' εὐκίνητο γιὰ νὰ μαρτυρᾷ τὸ ἑσωτερικὸ του βάσανο. Στὰ ὅσα τοῦ λέγει ἡ γυναίκα του ποὺ διαβάσει πάνω σ' αὐτὸ τὴν ψυχὴ του, αὐτὸς δὲν ἀποκρίνεται παρὰ μ' ἓνα ξερὸ λόγο : "Τὰ ξαναλέμε ἀργότερα".

Χωρὶς τὴ φυσιολογικὴ ἐκφραστικότητά τοῦ ἄντρα ἠθοποιοῦ, ἐδῶ τὰ λόγια τῆς γυναίκας χάνονται στὸ κενό. Ἡ συμβολὴ τοῦ ἠθοποιοῦ στὴ σκηρικὴ ἐρμηνεία τῶν σαιξπηρικῶν χαρακτήρων ἂν δὲν εἶναι δημιουργικὴ, δηλαδὴ ζωντανή, εἶναι ἀνάξια· γιὰτὶ μόνον μὲ τὴν ἐκφώνηση τοῦ ποιητικοῦ λόγου δὲν ὑπηρετεῖται οὔτε ὁ συγγραφέας, οὔτε ὁ θεατῆς· κι ὁ ἠθοποιὸς τίποτ' ἄλλο δὲν πρέπει νὰ λογαριάζεται τότε, παρὰ ἓνα παράσιτο τοῦ κειμένου.

Ἡ σαιξπηρικὴ τραγωδία ὅπως κ' ἡ ἀρχαία ἑλληνικὴ, παρὰ τὴ διαφορὰ προελεύσεως (ποὺ ᾿ναι αὐτοσχευμένη δραματικὴ καὶ κοινωνικὴ τῆς πρώτης, καὶ ὀρθοσκευτικὴ τῆς δεύτερης), βασίζεται κι αὐτὴ στίς ἴδιες ἀρχές σπουδῆς τῆς ἀνθρώπινης φύσης, μόνον ποὺ ἀλλάζει στὸν τρόπο τῆς λειτουργίας καὶ στὴν ἔκφραση. Ἡ κλασικὴ ἑλληνικὴ δραματικὴ ποίηση στέκεται στυλοῦς ἴδιους κανόνες τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς, ἢ ρομαντικὴ τεχνικὴ τῶν ἐλισαβετιανῶν καὶ εἰδικὰ τοῦ Σαίξπηρ εἶναι κοντότερα στὴ ζωγραφικὴ — γι' αὐτὸ χρησιμοποιοεῖ μεγαλύτερη

Σκηνὴ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ πρώτου "Βασιλιᾶ Ἀθῆ" στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο (1938) μὲ τὸν ἀξέχαστο μεγάλο πρωταγωνιστὴ Αἰμίλιο Βεάκη. Ἡ σκηνοθεσία ἦταν, φυσικὰ, τοῦ Δημήτρη Ροντήρη, τὰ σκηρικὰ Κλ. Κλώνη καὶ τὰ κοστουμὰ τοῦ Ἀντώνη Φωκά

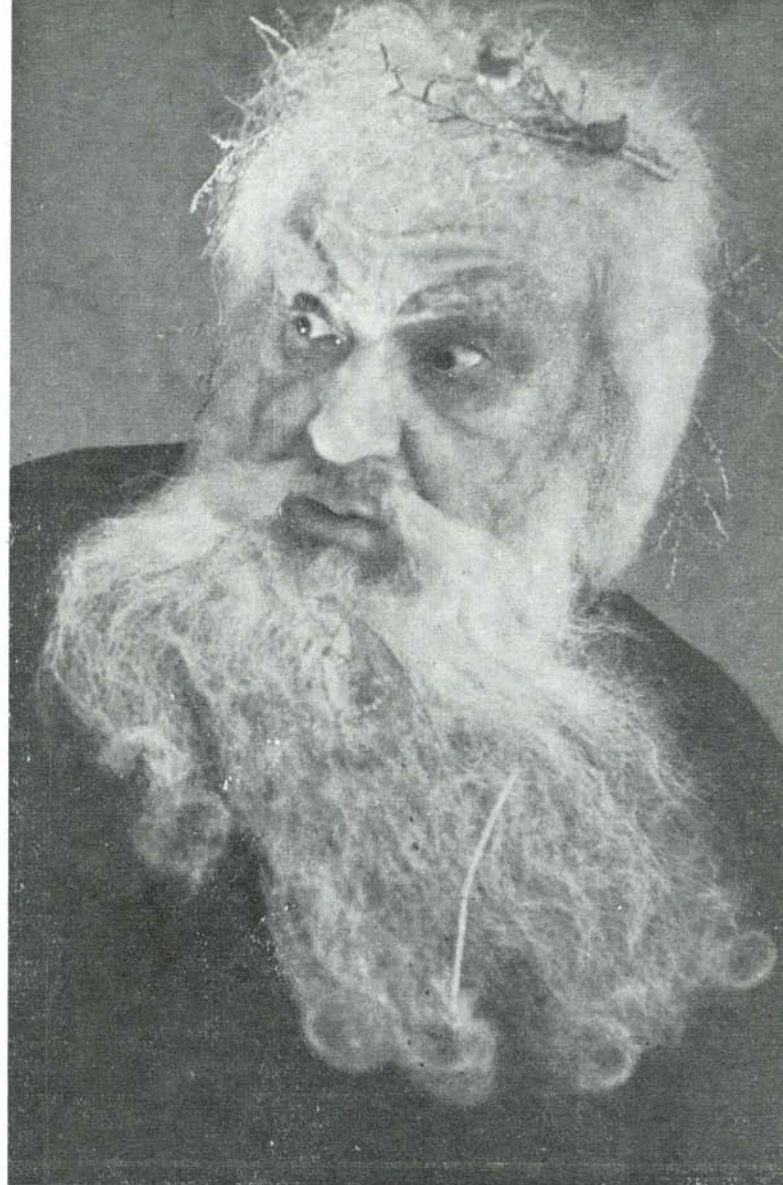


ποικιλία αντιθέσεων και χρωματισμών που παρακολουθούν τὰ ἀέναυ κίματα τῆς δράσης σὲ ρευστὸ χρόνο και σὲ ἀπεριόριστο χώρο — ἀντίθετα ἀπὸ τὴ τεχνικὴ τῶν Ἑλλήνων ὅπου ἡ ἐξέλιξη τοῦ μύθου ἐδράζεται στὸ νόμο τῆς ἐνότητος χρόνου και τόπου. Κατὰ συνέπεια, ὅπως διαφέρει στὰ ἐξωτερικά τῆς καθέκαστα ἡ μέθοδος τῆς σκηνοθεσίας γιὰ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς δύο, ἔτσι κ' ἡ ἐσωτερικὴ σκηνοθεσία, τὸ παίξιμο δηλαδὴ τοῦ ἠθοποιοῦ, διαφέρει και πρέπει νὰ διαπλάσσεται ἀνάλογα σὲ ὕφος, ρυθμὸ και κίνηση.

Ἡ διαφοροποίηση τῆς τεχνικῆς, βέβαια, δὲν μπορεῖ ἔτσι εὐκόλα νὰ κωδικοποιηθεῖ μ' ἀκριβεία, ἀφοῦ ὁ σημερινὸς ἠθοποιὸς εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ περνᾷ ταχύτατα ἀπὸ τὸ ἓνα εἶδος θεάτρου στὸ ἄλλο, και μάλιστα καθὼς εἶναι ἀσκημένος βασικά στὸ ψυχολογικὸ — ρεαλιστικὸ θεάτρο τῆς ἐποχῆς μας, ἀλλὰ σ' ἐμᾶς ἐδῶ που ὑποτίθεται πὼς καλλιεροῦμε εἰδικὰ και ὑπεύθυνα τὴν ἀναβίωση τοῦ ἀρχαίου δράματος, οἱ τρόποι τῆς ὑποκριτικῆς, ὅσο γιὰ τὸ ποιητικὸ δραματολόγιο, θὰ μπορούσαν νὰ διαχωριστοῦν ἀφοῦ πρῶτα γίνεῖ συνειδητὴ ὄχι μόνο θεωρητικὰ ἀλλὰ και πρακτικὰ ἡ διαφορὰ τοῦ κλασικοῦ ἀπὸ τὸ ρομαντικὸ. Δὲν πρέπει δὲ νὰ ξεχνοῦμε πὼς ὀλόκληρη ἡ Ἑλισαβετιανὴ δραματογραφία, και φυσικὰ και ἡ Σαίξπηρικὴ, ξεκινοῦν ἀπὸ τὴν ρητορικὴ ψευδοκλασικὴ Τραγωδία τοῦ Σενέκα και πὼς ἡ Ἀναγέννηση που υἰοθέτησε αὐτὴ τὴν τεχνικὴ ἦταν περισσότερο Λατινικὴ ἀπὸ Ἑλληνικὴ. Ὅποιος εἶδε τὸν διάσημο Ἄγγλο ἠθοποιοῦ Lawrence Olivier νὰ παίξει τὸν Ὀιδίποδα Τύρανο σὲ σκηνοθεσία τοῦ Michel Saint — Denis καταλαβαίνει πόσο ἡ ρομαντικὴ τεχνικὴ τοῦ πάθους και τῆς σαίξπηρικῆς παραφορᾶς μπορεῖ νὰ ἔναι ἐξάίσια ἀποδοτικὴ και ἐντυπωσιακὴ, ἀλλὰ και πόσο ἀταίριαστη γιὰ τὴν ἀπόλυτα ζυγιασμένη σοφὸκλεια κλασικότητα.

Ἡ σαίξπηρικὴ παιδεία εἶναι τὸ δίχως ἄλλο ἀνεπαρκὲς, ὅταν δὲν εἶναι ἐντέλως ἀποῦσα στὴν περιοχὴ τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς, μολοντοῦτο μπορούμε νὰ κωχηθοῦμε πὼς δὲν τὰ καταφέραμε ἀσχημα μερικὲς φορὲς ὅταν πασχίσαμε μὲ ἀγῶνα πολὺ κι ἀδιάκοπη προσήλωση κ' ἐνθουσιασμό, νὰ ὑπερνηκίσουμε τὶς τεράστιες δυσκολίες που παρουσιάζει τὸ δραματικὸ αὐτὸ ὕλικὸ κυρίως ἀπὸ τὴν καθαρὰ θεατρικὴ πλευρὰ, ὄχι τόσο τὴν ἐρμηνευτικὴ που ἔναι ζήτημα μελέτης και φυσικὰ καλλιτεχνικῆς διαίσθησης. Μὲ ἡθεατρικὴ, ἐννοῶ τὴν ἄμεση παρουσία τῶν χαρακτήρων, τὴν ἐλευθερωμένη ἀπὸ κάθε φιλολογικὸ και κριτικὸ φόρτο — τὴν κ α τ ἄ κ τ η σ η τ ῆ ς ζ ω ν τ α ν ῆ ς τ ω ν μ ο ρ φ ῆ ς.

Δυὸ φορὲς στὴ θεατρικὴ μου ἐμπειρία εἶδα στὴν ἑλληνικὴ σκηνὴ νὰ συντελεῖται αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἡ κατάκτηση στὸν Σαίξπηρο, τὴ μιὰ μὲ τὸν Βεάκη στὸ ρόλο τοῦ Sir Toby Belch, στὴ ἡΔωδέκατη Νύχτα, και τὴν ἄλλη μὲ τὸν Βαγγέλη Μαυρία στὸ ρόλο τοῦ Φλουέλεν στὸν ἡΕρρίκο V᾽. Ὁ Βεάκης, μεγάλος ἠθοποιὸς, εἶχε στὸ ἐνεργητικὸ του ἐξάαιρετες ἐπιτυχίες μὲ τὸν Βασιλιὰ Λήρ, τὸν Ὁθέλλο και τὸν Κλαῦδιο στὸν ἡἈμλετ, ὅμως ἡ πιὸ ὀλοκληρωμένη, ἡ πιὸ ζωντανὴ σαίξπηρικὴ δημιουργία του ἦταν τοῦ Σερ Τόμπυ, που μᾶς ἔκανε πάντα ἐμᾶς τοὺς νεότερους συνάδελφούς του νὰ πιστεύουμε, και δίκαια, πὼς ὅταν θὰ παίξει ποτὲ τὸν Φάλσταφ δὲν θὰ ὑπῆρχε καλύτερος του στὸν κόσμο — μὰ δὲν ἦταν τυχερὸ οὔτε γιὰ κείνον οὔτε γιὰ μᾶς νὰ δοῦμε ποτὲ αὐτὴ τὴ μέρα. Χάσαμε ἓνα πρότυπο μεγάλῃς δημιουργίας, μ' ὄλο που ὁ ρόλος τοῦ Φάλσταφ εἶναι τῆς Κωμωδίας: ἀλλὰ τί ρόλος! Ὁ πιὸ οὐσιώδης κωμικὸς χαρακτήρας που ἐγράφη ἴσως ποτὲ — ἓνας ρόλος που εἶναι πιότερο ἡ συνισταμένη πλήθους χαρακτήρων που συναποτελοῦν τὴν σφαιρικὴ χιουμοριστικὴ προσωπικότητα τοῦ Σερ Τζῶν που μὲ χιουρόμενο θόρυβο και γέλιο καλύπτει τὴν ἀπόκρυφη τὴν ἀνεπίγνωστὴ του μελαγχολία. Ὁ Βεάκης, μὲ τὸν ὄγκο τοῦ ταλέντου του και τοῦ σώματός του, ἀλλὰ και μὲ τὴν ἀμφίπλευρη ὑποκριτικὴ του ἰκανότητα στὸ δράμα και στὴν κωμωδία, θὰ γέμιζε τὴν ἐξάίσια αὐτὴ φόρμα μὲ σάρκα, ὅσῳ και αἶμα ἐνστικτικῆς μὰ και συνειδητῆς ἠθοποιίας. Ὁ Μαυρίας, ὁ πιὸ εὐαίσθητος και ψυχικὰ εὐφυῆς ἀπ' ὄλους τοὺς συναδέλφους που γνώρισα ποτὲ, στὸ ρόλο τοῦ λοχαγοῦ Φλουέλεν, που δυσκολεύει κι αὐτοὺς ἀκόμα τοὺς ἡἈγγλους ἠθοποιούς, ὄχι μόνο μὲ τὴν οὐαλλικὴ προφορά του μὰ και μὲ τὴ σύνθετη ψυχολογία του, τοῦ σχολαστικοῦ και γενναίου συνάμα στρατιώτη, ἦταν αὐτὸ που λένε οἱ κριτικοὶ ἡἄφθαστος. Εἶχε μιὰ τέτοια λεπτότητα, μιὰ τέτοια τέχνη νὰ κρατᾷ σὲ σταθερὴ ἰσορροπία τὸ κωμικὸ μὲ τὸ σοβαρὸ, μιὰ τόσο σπάνια καθεαυτότητα, που νόμιζες πὼς ἀνῆκε στὸ ἔργο ἀπὸ πρὶν ἀκόμα γραφετὴ ἀπὸ τὸν Σαίξπηρο. Εἶχε παίξει κι αὐτὸς μὲ ἐπιτυχία κι ἄλλους σαίξπηρικούς ρόλους ὅπως τὸν Τρελλὸ στὸν ἡΛήρ, τὸν Ροδρίγο στὸν ἡὉθέλλο, κὶ ἄλλους: ὅμως τὸ θαῦμα ἔγινε μὲ τὸν Φλουέλεν. Τὴν ἀγάπη και τὴν κλήση στὸν Σαίξπηρο μᾶς τὴν αὖξεσε ὁ Φῶτος Πολίτης ὄχι μόνο μὲ τὰ τρία σαίξπηρικά ἔργα που ἀνέβασε στὴν κρατικὴ σκηνὴ, μὰ και μὲ τὰ ἀμπολλα εἰσαγωγικὰ ἄρθρα που δημοσίευε κατὰ καιροὺς στὸν καθημερινὸ τύπο γιὰ τὸν μεγάλο δραματογράφο. Πολλοὶ κατηγοροῦν τὸν Πολίτη πὼς εἶχε ταμπουρωθεῖ πίσω ἀπὸ τὸν Λίσχλο, τὸν Γκαίτε και τὸν Σαίξπηρο, και σάν ἄλλος Προκοροῦσσης ἀφάνιζε κάθε τι φτιαγμένο ἀπὸ μετριότερη στόφα και σὲ χαμηλότερα μέτρα. Αὐτὸ φυσικὰ δὲν εἶναι ἀλήθεια, γιὰτὶ τὸ μέγεθος τοῦ ἡΐψεν και τὴ δραματικὴ γνησιότητα τοῦ Τσέχωφ, τὸ ἐμφοτο τραγικὸ αἶσθημα τοῦ ὉΝήλ, ὁ Πολίτης τὰ ἀνάπτυξε και τὰ ἐδραῖωσε στὴ συνείδησή μας ἀφαντάστως καλύτερα και ἀσυγκρίτως πιὸ δημιουργικὰ ἀπ' ὄλους τοὺς γράφοντας. Εἶναι ὅμως σίγουρο πὼς ἐπὶ χρόνια σφυροκοποῦσε μὲχρις ἐκμηδενισμοῦ τὴν μετριότητα και ἀνακαλοῦσε τὴ σκέψη και τὸν δημιουργικὸ πῶρο τῶν καλλιτεχνῶν πρὸς τὰ μεγάλα πρότυπα. Ἡ εὐεργετικὴ ἐπιροή του ὑπῆρξε σημαντικὴ και μάλιστα ἀκριβῶς τὴν ὥρα που ἡ Πολιτεία ἀποφάσισε τὴν ἰδρυση τοῦ ἡΕθνικοῦ μας Θεάτρου ἀπὸ πρωτοβουλία τοῦ σημερινοῦ Πρωθυπουργοῦ Γ. Παπανδρέου. Τὸ παιδευτικὸ και ποιητικὸ δραματολόγιο που ἐτέθη σάν βάση τῆς καλλιτεχνικῆς του λειτουργίας χρειάζονταν πιστοὺς και ἐμπνευσμένους ἐργάτες που ἐθελοντικὰ ἡ ἀποχωρίζονταν ἀπὸ τὶς εὐκόλες συνήθειες τοῦ βουλεβάρτου και τὶς πρόσφατες τότε ροπὲς μιμῆσεως τῆς γαλλικῆς θεατρικῆς πρωτοπορίας, οἱ ὅποιες κάθε ἄλλο βέβαια παρὰ ἐβλαψαν, ἀλλὰ που δὲ θὰ μπορούσαν, φυσικὰ, νὰ ὠφε-



Ὁ μεγάλος πρωταγωνιστῆς Αἰμίλιος Βεάκης σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐξοχες δημιουργίες του: Βασιλιὰς Λήρ στὰ 1938

τὸν Ροδρίγο στὸν ἡὉθέλλο, κὶ ἄλλους: ὅμως τὸ θαῦμα ἔγινε μὲ τὸν Φλουέλεν.

Τὴν ἀγάπη και τὴν κλήση στὸν Σαίξπηρο μᾶς τὴν αὖξεσε ὁ Φῶτος Πολίτης ὄχι μόνο μὲ τὰ τρία σαίξπηρικά ἔργα που ἀνέβασε στὴν κρατικὴ σκηνὴ, μὰ και μὲ τὰ ἀμπολλα εἰσαγωγικὰ ἄρθρα που δημοσίευε κατὰ καιροὺς στὸν καθημερινὸ τύπο γιὰ τὸν μεγάλο δραματογράφο. Πολλοὶ κατηγοροῦν τὸν Πολίτη πὼς εἶχε ταμπουρωθεῖ πίσω ἀπὸ τὸν Λίσχλο, τὸν Γκαίτε και τὸν Σαίξπηρο, και σάν ἄλλος Προκοροῦσσης ἀφάνιζε κάθε τι φτιαγμένο ἀπὸ μετριότερη στόφα και σὲ χαμηλότερα μέτρα. Αὐτὸ φυσικὰ δὲν εἶναι ἀλήθεια, γιὰτὶ τὸ μέγεθος τοῦ ἡΐψεν και τὴ δραματικὴ γνησιότητα τοῦ Τσέχωφ, τὸ ἐμφοτο τραγικὸ αἶσθημα τοῦ ὉΝήλ, ὁ Πολίτης τὰ ἀνάπτυξε και τὰ ἐδραῖωσε στὴ συνείδησή μας ἀφαντάστως καλύτερα και ἀσυγκρίτως πιὸ δημιουργικὰ ἀπ' ὄλους τοὺς γράφοντας. Εἶναι ὅμως σίγουρο πὼς ἐπὶ χρόνια σφυροκοποῦσε μὲχρις ἐκμηδενισμοῦ τὴν μετριότητα και ἀνακαλοῦσε τὴ σκέψη και τὸν δημιουργικὸ πῶρο τῶν καλλιτεχνῶν πρὸς τὰ μεγάλα πρότυπα. Ἡ εὐεργετικὴ ἐπιροή του ὑπῆρξε σημαντικὴ και μάλιστα ἀκριβῶς τὴν ὥρα που ἡ Πολιτεία ἀποφάσισε τὴν ἰδρυση τοῦ ἡΕθνικοῦ μας Θεάτρου ἀπὸ πρωτοβουλία τοῦ σημερινοῦ Πρωθυπουργοῦ Γ. Παπανδρέου. Τὸ παιδευτικὸ και ποιητικὸ δραματολόγιο που ἐτέθη σάν βάση τῆς καλλιτεχνικῆς του λειτουργίας χρειάζονταν πιστοὺς και ἐμπνευσμένους ἐργάτες που ἐθελοντικὰ ἡ ἀποχωρίζονταν ἀπὸ τὶς εὐκόλες συνήθειες τοῦ βουλεβάρτου και τὶς πρόσφατες τότε ροπὲς μιμῆσεως τῆς γαλλικῆς θεατρικῆς πρωτοπορίας, οἱ ὅποιες κάθε ἄλλο βέβαια παρὰ ἐβλαψαν, ἀλλὰ που δὲ θὰ μπορούσαν, φυσικὰ, νὰ ὠφε-

λήσουν σέ ό,τι άφορά τήν πνευματική άνάταση και τήν τεχνική κατάρτιση πού άπαιτεί τό ποιητικό θέατρο.

“Όσοι άπό μäs τούς νέους άκόμα τότε ήθοποιούς τής Έθνικής Σκηνης είχαν μιá έφεση γενικά για τό “κλασικό” και μιá σχετική προπαίδευση, άγκάλιασαν τις παραινέσεις και τά άκραία συνθήματα του Πολίτη, και μ’ ένθουσιασμό έργαστήκαμε για μιá άνάλογη κατάρτιση. “Όσοι προέρχονταν άπό θέατρα χωρίς αυτές τις ψυχολογικές και τεχνικές προϋποθέσεις, άπογοητεύτηκαν στην άρχή, αλλά πολύ γρήγορα άρχισαν νά προσαρμόζουν τό τάλαντό τους στις άπαιτήσεις του άύστηρου θεάτρου, κι άλλοι πάλι πού ένιωσαν τους κινδύνους του για τήν έπαγγελματική τους καριέρα, άπεχώρησαν άπό τό θίασο σχεδόν άμέσως.

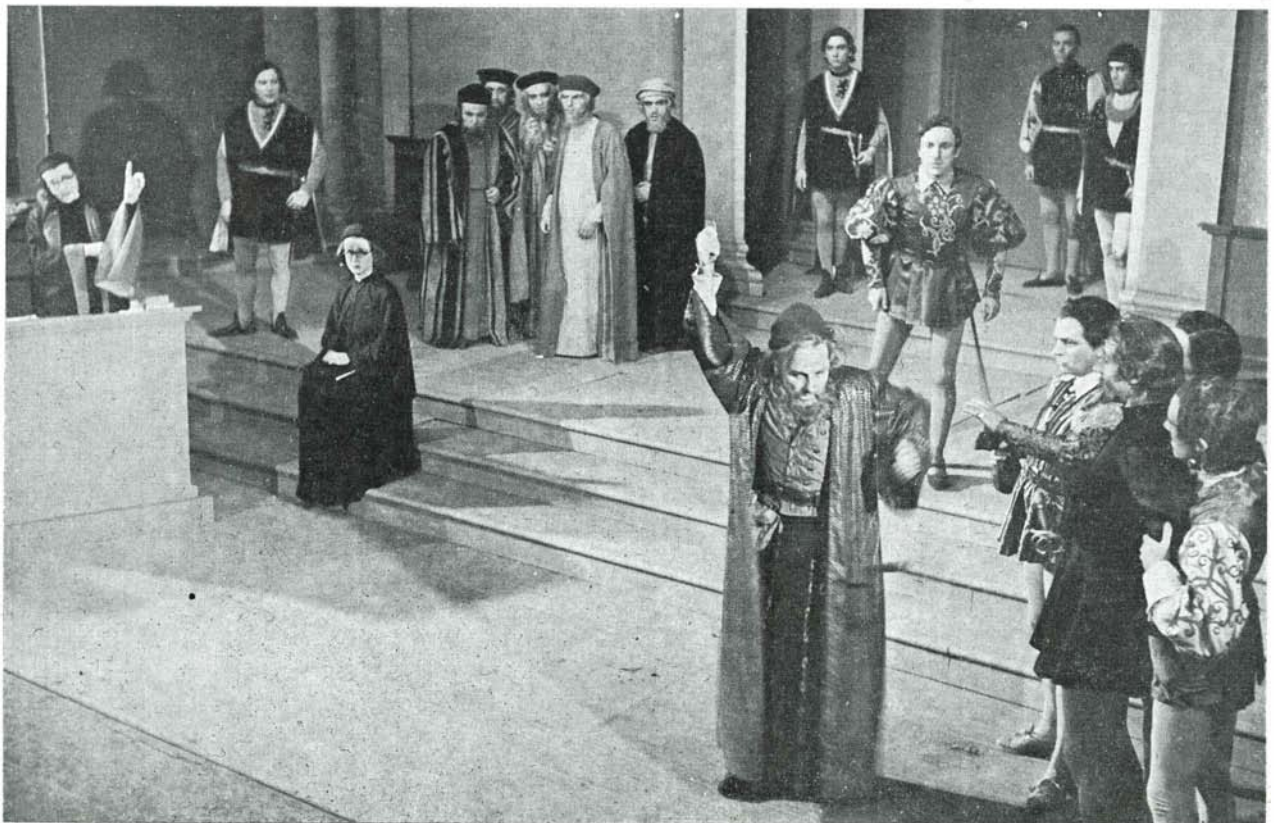
Οί παλαιότεροι πού είχαν παίξει μικρούς ή μεγάλους κλασικούς ρόλους στο παλαιό Βασιλικό κ’ είχαν μάλιστα εύτυχήσει νά δούν έξαιρετους ξένους ήθοποιούς πού ’χαν έπισκεφθεί τήν Έλλάδα όπως τόν Mounet Souilly, τόν Salvini, τόν Novelli, τόν Silvain κ.ά. νά παίζουν άθάνατους ρόλους, σάν νά άφωπνίστηκαν άπό μιá έφιαλτική νάρκη, τίνάζαν άπό πάνω τους τις μάταιες μαραμένες δάφνες τών βουλευβαδιέρικων θριάμβων, και με νεανικό διασκελισμό προχώρησαν στο προσκήνιο έτοιμοι νά πραγματοποιήσουν τά ξεχασμένα τους ιδανικά. ‘Ο Ροζάν στον “Όθέλλο” και με τόν Παρασκευά στον Σάυλωκ, ό Λεπενιώτης στον Πίστολ του “Έρρίκου V”, άκόμα ή Σαπφώ Άλκαίου στη Δούκισσα του Γιόρκ του “Ριχάρδου III”, και βασιικά ό Βεάκης με τόν Άήρ, τόν ‘Όθέλλο και τόν Κλαύδιο στον “Άμλετ”. ‘Ο Γληνός άρκετά νεώτερός του, όρμητικός, με έμφυτη άυτοπεποίθηση, με πολύ φιλοδοξία, πρόβαλε τόν Κάσκα στον “Ιούλιο Καίσαρα”, τόν ‘Ιάγο στον “Όθέλο” και τόν Μπάκιγχαμ στον “Ριχάρδο III”. ‘Ο Δενδραμής του περίφημου “Ρομάντσου”, άναντικατάστατος έκτοτε jeune-premier έφτασε με ύπομονή άπό έναν λαμπρό Βασάανιο του “Έμπορου τής Βενετίας” στον καλύτερο Ρωμαίο πού είδε ως τώρα τό έλληνικό θέατρο, κ’ έξω άπ’ τόν Σαίξπηρ στον συγκινητικό Δόν Κάρλο του Σίλλερ, με τή ζηλευτή προσπάθεια πού κατέβαλε και τήν παραδειγματική του άυτοθυσία νά έγκαταλείψει τή μοναδικά προνομιοϋχο θέση πού είχε πριν άκόμα άπ’ τήν ίδρυση του Έθνικού στο έλεύθερο θέατρο.

‘Η Παζινοϋ κ’ ή Παπαδάκη δέν είχαν σπουδαίες εύκαιρίες στον Σαίξπηρ, πού άλλωστε ύπήρξε φειδωλός στους γυναικείους ρόλους, (μιäs και στην εποχή του δέν ύπήρχαν γυναικες ήθοποιοι κι αυτό ίσως περιόριζε κάπως τήν εμπνευσή του προς αυτή τήν κατεύθυνση). ‘Επαιξαν στον “Όθέλλο” Δυσδαιμόνα και Αιμιλία με λάμψη και έσωτερικότητα και στον “Βασιλέα Άήρ” του Βεάκη, τήν Γονερίλη και Ρεγάνη, με δύναμη και μοναδική εύστροφία. ‘Η Βάσω Μανωλίδου ήταν πιό τυχερή με τήν Κορδέλια, τήν ‘Οφηλία, και τήν ‘Ιουλιέττα.

‘Ηταν ένας θίασος εμπνευσμένος, έμφυγμένος εύθής εξ άρχής. ‘Ενας άέρας καθάρος, μιá άτμόσφαιρα σεμνότητας, ένα αισθημα μετριοφροσύνης, ένας τόνος άσκητικής πλημμύριζε τό θέατρο άρχίζοντας άπ’ τό γραφείο τής διευθύνσεως με τήν σεπτή μορφή του Γρυπάρη, ως τή σκηνή με τήν παρήγορη κ’ έλπιδοφόρα πάντα παρουσία του Φώτου Πολίτη. ‘Απ’ αυτό τό ρωμαλέο κι άγνό ξεκίνημα έζησε τό Έθνικό με έντονη, αξιοπρέπεια κι άρετή γι’ άρκετά χρόνια, κι άκόμα τώρα ό,τι καλό παρουσιάζει άρακι και πού, θυμίζει έκεινες τάρχιμες ύποσχέσεις πού τήν εκπλήρωσή τους διέκοψε ό τελευταίος μεγάλος πόλεμος. Σέ κείνες τις ύποσχέσεις και τις πραγματοποιήσεις, χρωσιέται ή μύσή μας στο έργο του Σαίξπηρ και τό πάθος πού ’φερε τούς ήθοποιούς τής γενεάς μας νά έργαστούμε τόσο έντατικά και συνειδητά για τήν έρμηνεία τών μεγάλων του έργων στην έλληνική σκηνή.

Σ’ έμένα προσωπικά, αυτό τό πάθος εκδηλώθηκε και συνειδητοποιήθηκε άμέσως κιόλας τόν πρώτο χρόνο πού άνοιξε τό Έθνικό. ‘Ηξερν τα έργα, μά έβλεπα τήν άπέραντη άπόσταση πού μäs χώριζε άπ’ ένα τέτοιο γιγαντιαίο σκηνοθετικό και ήθοποικό ύλικό. Κάθε πού τέλειωνα τό διάβασμα μιäs σαιξπηρικής τραγωδίας έκλεινα τά μάτια σάν μπροστά σέ μιá άβυσσο. Πάθαινα ίλιγγιο σάν τερνώντας άπό πελώριο ύψος τεράστια κύματα φουρτουνασμένου ώκεανού. Δέ διάβαζα άπ’ τήν άπλή και σίγουρη σκοπιά του άναγνώστη πού δέν τρομάζει με τίποτα, αλλά του ήθοποιού πού άποτολμά νά δει τόν εαυτό του μπερδεμένο όλοζώντανο στο αίματηρό παιχνίδι τών άκατάσχετων συγκρούσεων στα βαθιά παλάτια τής ‘Ιστορίας. Μόνο μετά τήν ένθάρρυνση πού μου ’δωσε ή έργασία πού έκανα με τήν καθοδήγηση του Πολίτη στο ρόλο του Μάρκου Άντώ-

Μιά σκηνή άπό τό πρώτο άνέβασμα του “Έμπορου τής Βενετίας” στο Έθνικό Θέατρο (1940) με σκηνοθεσία του Δημήτρη Ροντήρη. ‘Υστερα άπό είκοσι δύο χρόνια, τόν ξαναέβασε ό ‘Αλέξης Μιωτής, κρατώντας πάλι τό ρόλο του Σάυλωκ



νιου στον "Ιούλιο Καίσαρα", άρχισα να ελπίζω — μα όχι πολύ — με διαταγμό και ψηλαφητά άναγνώρισα σιγά-σιγά μέσα μου τον ώφέλιμο χώρο όπου θα μπορούσα να καλλιεργήσω τη σαιξπηρική συγγένεια. Μου έλειπε το ήρωικό παράστημα και το ήξερα, μα ένιωθα συγχρόνως ν' άποικτώ με τον άγώνα έσωτερικό άνάστημα που θά κατάφερνε ίσως τελικά να άναδειξει τις ταιριαστές ιδιοσυγκρασιακές μου ιδιότητες προς το σαιξπηρικό κλίμα. Σπούδασα με θηριώδη έπιμονή θεωρητικά και πρακτικά αυτό το κλίμα — μάθαινα ρόλους που δέν υπήρχε ούτε μακρινή έλπίδα να παίξω ποτέ — άσκούμουν στη φωνή, στην κίνηση, στην ευαισθησία, — πήρα να κάνω μαθήματα ζιφομαχίας, και προπαντός συλλογίζόμουν το πώς και τί χρειάζεται για να συνθέσει κανείς μια δραματική μορφή πλούσια σε αίσθημα, πάθη, και έμμονους σκοπούς.

Ο ρόλος που έπαιξα μετά τον Άντόνιο ήταν ο Κάσσιος στον "Οθέλλο". Δέν μου πήγαινε. Τόν προσπάθησα όσο μπορούσα. Κι αυτό το ήξερα: πώς κανένας περίπου ρόλος δέν μου πήγαινε — ένοώ αυτό που λένε στα παρασκόνια "κοιμένος και ραμμένος" — κι ο Κάσσιος ιδιαίτερα άντιστεκόταν πολύ μ' όλο που δέν είναι κανένας ίσχυρός. Μ' άφησε τελικά μ' ένα αίσθημα άσάθειας μετά την πρεμιέρα και για όσον καιρό παίζονταν το έργο τό 'κανα δουλειά μου να έξακριβώσω από κάθε πλευρά τις άδυναμίες τις δικές μου κι όχι του ρόλου, όπως λανθασμένα συνηθίζουν οι ήθοποιοί. Έκείνο που έξιγνίασα ήταν μια καθαρώς τεχνική δυσχέρεια που με βασάνισε άρκετά και που άφορούσε άποκλειστικά εις το πρόβλημα τής πειστικής μίμησης του μεθυσιοϋ πριν άπ' την μονομαχία του με τον Μοντάνο, στο κάστρο τής Κύπρου. Η τεχνική μου άτέλεια δημιουργούσε μια ψυχολογική άντίσταση και κατά συνέπεια μια νευρωτική συστολή που άφαιρούσε από το παίξιμό μου την άπαραίτητη άνεση που ζητούσε ο ρόλος. Κόμπιαζα ώσπου να ξεπεράσω τη δυσκολία — έπρεπε να ύποτάξω τον αίσθηματισμό μου, στο σκηνικό σήμα του ρόλου — τον αυθορμητισμό στη θεατρική πειθαργία. Το να ξέρεις να παριστάνεις, είναι το πρώτο και κύριο στη δουλειά μας, το να έρμηνεύεις σωστά, όπως το ένοούν οι κριτικοί, έργεται με την ώοιότηα — είναι ζήτημα διαίσθησης και γνώσης — τη διαίσθηση είναι να την έχεις από φυσικού σου, τη γνώση την παίρνεις, μα το παίξιμο είναι στην άσκηση, στην τριβή, στην πείρα.

"Όσπου να φτάσω να παίξω τον "Άμλετ, για πρώτη φορά, πέρασα από λογις-λογις ρόλους δύσκολους και μεγάλους σαν τίν Πιέρ Γκίντ του "Ίβεν και άλλους. Ταξίδεψα για ένα ρόδο στην Βιόροπη και είδα άστια και γώρες και πολύ θέατρο: στη Γερμανία, στην Άγγλία, στη Γαλλία, την Αύστοία κι ακόμα στην Τσεχοσλοβακία, στην Πράγα, όπου στο Έθνικό τους θέατρο τότε κυριαρχούσε το περίφημο ζευγάρι του Στανισλάβσκι. ο Κατσάλωφ κ' η Γκεριμάνοβα. Είδα αρκετά έργα του Σαιξπηρ λίγο — πολύ παντού, αλλά ή σαιξπηρική παράσταση που μου 'κανε τη μεγαλύτερη εντύπωση, σαν σύνολο πωτά-πρώτα — σκηνοθεσία, σκηνογραφία, κοστούμια, παίξιμο — ήταν "Η Στοίγγλα που 'γινε άρνάκι" με πρωταγωνιστές την Edith Evans και τον Lesly Banks, στο θέατρο Saint-Martin του Λονδίνου. Ήταν ένα όνειρο — πώς να το περιγράψω; θά μπορούσα ίσως, μα θά μου 'παιρνε όλο το γόρο που άπομένει γι' αυτό το έρθρο και θά ξεφευγα από το κύριο μου θέμα που 'ναι το περσισότερο οι έλληνικές προσπάθειες στον Σαιξπηρ. Αυτό που θ' αναφέρω είναι μόνο πως έμεινα τόσο μαγεμένος, που βγήκα στο πρώτο μεγάλο διάλειμμα από την αίθουσα, πήγα στο ταμείο άγόρασα ένα εισιτήριο κ' έμεινα να δώ και τη βραδυνή παράσταση του ίδιου έργου.

Στη Γαλλία δέν παίζωμ γενικά πολύ Σαιξπηρ, άλλ' αξίζει ν' αναφέρω την παράσταση του "Ιούλιου Καίσαρα" που είδα τότε στο Παρίσι με τον Ντυλλέν στο Atelier — θέατρο μικρό μάλλον με σκηνικό χώρο περιορισμένο. Όλα ήταν διαφορετικά σε στυλ, όχι μόνο άπ' τη δική μας παράσταση τών Άθηνών, αλλά κι άπ' αυτές που 'γα δει στην Άγγλία και στη Γερμανία άλλων σαιξπηρικών έργων. Παρ' όλο που οι ήθοποιοί φέρνονταν στη σκηνή με άσυνήθιστη οικειότητα μεταξύ των, ο τρόπος τής ώμιλίας των ήταν πομπώδης στο ύφος του καθιερωμένου declamatoire τής γαλλικής κομωδίας — και οι στάσεις που έπαιρναν ήταν ποκάτες και μελοδραματικές — εν τούτοις οι σκηνογραφίες και τα κοστούμια ήταν λιγότερο ρητορικοί άν και ίστοοικονομικά, πολύχρωμα και γραφικά. Ο φίλος σκηνογράφος μας Γιώργος Βακαλό είχε συνεργαστεί γι' αυτές τις σκηνογραφίες.



Ο Βεάκης, σερ Τόμπν στη "Δωδέκατη νύχτα". Κατά το Μινοτή: Η μεγαλύτερη σαιξπηρική δημιουργία στο Θέατρό μας

Η πρωτοτυπία τής σκηνοθεσίας ήταν κ' εδώ ή σκηνή του forum όπου ο ρωμαϊκός λαός παρουσιάστηκε άξαφνα ντυμένος με ρούχα και με φρυγικούς σκούφους που θύμιζαν Γαλλική Έπανάσταση, και τραγουδούσαν τραγούδια τής ίδιας εποχής. Όμολογώ πώς μ' άρεσε ο συσχετισμός άν κ' ήταν έρεθιστικά έμφανής. Ο Ντυλλέν, στον συγγνώ Κάσσιο, νομίζω πώς ήταν καλύτερος κατά πολύ άπ' ό,τι ήταν άργότερα, σε κατοπινά χρόνια, που τον είδα στο σατανικό και βίαιο Ριχάρδο III.

Τόν "Άμλετ" τόν είδα πρώτα στο Βερολίνο στο Κρατικό Θέατρο με τόν πολύ Γκινούνγκενς. Τόν έβλεπα πρώτη φορά με κατάπληξε ή τεχνική του, ή εύκολία που 'χε ν' αλλάζει ύφος, να κινείται μ' άπόλυτη έλευθερία στη σκηνή, κι ώστόσο να δίνει την εντύπωση πως κρατούσε έναν άνοικτό διαβήτη και χάραζε στο πάτωμα σε μικρούς και μεγάλους κύκλους τις σκέψεις του, και σε γωνίες, ρόμβους κι άλλα γεωμετρικά σχήματα τα σκιρτήματα τής ψυχής. Ήταν φανερό πως δούλευε με την τεχνική του γερμανικού έξπρεσιονισμού που κυριάρχησε για μερικά χρόνια στις γερμανικές σκηνές. Τα έγκατα όμως του χαρακτήρα, την κοίτη του έσωτερικού του σπαραγμού, την πηγή τής ούσίας του δέν τά μάντευε καν. Τα λογικά κίνητρα τής ενέργειάς του ήταν φανερά σε μια πλήρη έξωτερικήυση και τής πιό ένδόμυχής του σκέψης. Τα πάντα ήταν μεταφρασμένα σε σκηνοδικές τύπους, σ' ένα λεξιλόγιο έκφραστικών κινήσεων και συμβολικών στάσεων μέσα σε μια έξαίσιση χορογράφηση του μύθου άπ' άρχης μέχρι τέλους — μια έχθαμβωτική. θά 'λεγα, προβολή τής φωτεινής διάνοιας του σπουδαστή τής Βυρτεμβέργης που κυριαρχούσε πάνω κι άπ' το πάθος κι άπ' τη μελαγχολία κι από τη συγκίνηση — από κάθε αίσθημα. Οι σκηνές με την Όφελία ήταν γεμάτες σαρκασμό και διανοητική άνωτερότητα, μα χωρίς ίχνος πόνου. Οι σκηνές με την μητέρα του, ένας ύπερ-ρικός λεκτικός καλπασμός ενός προσβεβλημένου νιλεταντή που άμύνεται σθεναρά για το γούστο του και για την όμορφιά,

κι όχι για την ψυχή του. "Ένας "Αμλετ ραφινάτος, υπερεγκραφικός, ένας Γερμανός εστέρ με θηλυκιά οξύνονα και παιδική ευαισθησία.

Και, βέβαια, τίποτα δέν είναι πιό σφαιερό παρά νά νομίζει κανείς τόν άγνον αυτόν ήρωα για ένα περιπαθή αισθηματολόγο, αλλά τή βαθεία του μελαγχολία ποιός μπορεί νά τήν άμφοβήσει; "Όχι τή μελαγχολία, βέβαια, μιάς ευχάριστης μάλλον άπογοήτευσης, αλλά τό μικρό μαρτύριο πού τού δαγκώνει σάν καρκίνος τήν ψυχή και δηλητηριάζει τήν καρδιά του έτσι πού νά εξομολογείται πώς: "Αυτό τό ωραιότατο συγκρότημα, ή γή, μου φαίνεται σάν ένα άγρονο ξερό άκρωτήρι, αυτός ό εξάισιος πέλος, ό αιθέρας, — κοιτάχτε — αυτό τό δυνατό στερεώμα πού κρέμεται από πάνω μας, αυτή ή μεγαλόπρεπη σκεπή ή κεντημένη με χρυσό φώς — έ, σε μένα φαίνονται μόνο σάν συμπυκνωμένοι άγροι βρωμεροί και μολυσμένοι" (3). Αυτό τό λυπημένο φιλοσόφημα μαρτυρά τό βάρος τής ψυχής του πού αισθητοποιεί τό όραμα τής ύλικής και ήθικής σαπρότητας τού κόσμου, πού τόν πιέζει άφάνταστα όπως και τόν Baudelaire, πού 'ρθε κι αυτός στόν κόσμο άργότερα με τήν ίδια βαρεία καρδιά:

En haut le ciel! Ce mur de caveau qui l'étouffe

*Le ciel! couvercle noir de la grande marmite
où bout l'imperceptible et vaste Humanité (4).*

Ό Γκρύντγκενς δέν αισθηματολογούσε, και πολύ σωστά, αλλά έβλεπε πώς τού ήταν άδύνατο ν' αγαπήσει. Τήν Όφελία βέβαια όχι, άφού τού φέρνουν άποστροφή τά καμώματα πού τής διδάσκει ό Πολώνιος, άν κ' ή Όφελία μολοντούτο τόν αγαπά τίμια και παρθενικά κι αυτό είναι τό σπαρτακιά συνταρακτικό για τόν "Αμλετ, αλλά ούτε και τόν "Οράτιο δένότανε ακόμα, μα τόν μεταχειρίζονταν μόνο λές για ν' άκούει κάποιος τούς άστραφτερούς του άφορισμούς και τά σχολιά του επί τών έγκοσμίων. Ό άσυναίσθητος ίσως ναρκισσισμός τού ήθοποιού μάχονταν λές έδω νά έμποδίσει τήν πηγαία συγκίνηση και τήν άπελπισία τού "Αμλετ νά φανερωθούν. Άρνιόταν νά αισθανθεί, ένω τά καταλάβαινε όλα πολύ όρθά. Η έξυπνάδα του ήταν προκλητική και μονότονη — φαίνονταν σαδιστικός και πολλάκις άπάνθρωπος. Του έλειπε παντελώς τό μεταφυσικό δέος στη σκηνή τού φρουρίου με τό φάντασμα. Ήταν όμως νά θαμάζει κανείς ώστόσο τήν τέχνη του — τή δεξιοτεχνία του περισσότερο, θά 'λεγα — τήν έρμηνευτική του δεινότητα σε ό,τι άφορούσε τή σύνθεση τών βασιικών συστατικών τής προσωπικότητας τού "Αμλετ — τήν πλευρά τής αδράνειας — τήν πλευρά τής δραστηριότητας και τήν πλευρά τής υποκρίσεως πού προτάσσονταν σκηνικά από τίς άλλες δυό και σε στιγμές πρόσθετε στό ψυχρό του πρόσωπο τό φρικτό μορφασμό τής τρέλλας.

Η παράσταση αυτή τού "Αμλετ" με τρώαζε αλλά δέν με συγκίνησε, μ' έκανε νά νιώσω ταπεινός σάν τεχνίτης, αλλά δέ μ' έκανε ν' άπελπιστώ άντίθετα, μπορώ νά πώ με βοήθησε νά έπιβεβαιώσω αυτό πού 'γε άρχισε νά χαράζει στη συνείδησή μου σάν καλλιτέχνη από νωρίς: πώς ό δρόμος τής καρδιάς δέν είναι βέβαια ό σωστός πάντα, γιατί ή καρδιά έχει πολλές παγίδες πού παρασέρνουν τόν τεχνίτη τού δράματος σε παράταιρες αισθηματικότητες και υπερβολικές διαχύσεις πού φτάνουν κάποτε στό γέλοιο, αλλά πώς άν δέν καταφέρνει κανείς νά βάζει σε κίνηση τήν ψυχή του, τό παίξιμό του όσο και δαιμόνιο νά 'ναι τεχνικά, παραμένει πάντα συμβατικό, και στην ουσία άχρηστο, άφού δέν ύπηρετεί παρά μόνο αυτό τού τού τό παίξιμο, δηλαδή τήν τεχνική και όχι τήν Τέχνη πού 'ναι ένα μυστήριο προσωπικής εξομολόγησης. "Αν δέν έχεις μέσα σου "Αμλετ δέν παίζεις "Αμλετ" μονολογούσα φεύγοντας άπ' τήν παράσταση — δέν γίνεται με τήν υποκριτική — μόνο μιά μελαγχολική φύση με έμφυτη άπαισιοδοξία μπορεί νά τόν αισθανθεί και νά τόν ζήσει μπροστά στό κοινό κ' έτσι νά μπορέσει νά λυτρωθεί άπ' τά δικά του έσωτερικά βάσανα και νά περάσει άπ' τή σκηνή στη πλατεία τού θεάτρου, τήν καυτερή αλήθεια.

Τέτοια σκεφτόμουν ώσπου έφτασα στό Stratford, στη γενέτειρα τού Σαίξπηρ στις 23 τού Άπρίλη 1937 άνήμερα στά γενέθλιά του. Εκεί είδα τόν "Αμλετ τού Donnat Woolfit — τόν άντίθετο άπό τού Γερμανού: φωνακλάς, αισθηματίας, άδικημένος, παραπονιάρης κι άπαγγελέας. Σάλπιζε τό κείμενο, δέν τό μιλούσε — υποκρίνονταν πώς ύπόφερε βαθιά,

(3) Μετάφραση Βασίλη Ρώτα.

(4) Charles Baudelaire "Les fleurs du mal".

μά τό είδος τής όδύνης του μπορούσε νά ταιριάζει και σ' ένα σωρό άλλους ρόλους όπως στόν Έρνάνη π.χ. Δέν ήταν καλός και δέν νομίζω πώς άντιπροσώπευε γνήσια τήν άγγλική σχολή, μ' όλο πού θεωρείται πάντα, και σήμερα ακόμα ό καλύτερος Λήρ τής Άγγλίας. Στο ρόλο τού Αυτόλυκου πού τόν είδα επίσης τότε στό "Χειμωνιάτικο παραμύθι" μου άρεσε πολύ — ήταν καθεαυτός — ζωηρός και έπιτήδειος, πολυπράγμων και συγκινητικός. Τόν Olivier τόν είδα τότε στό Λονδίνο μόνο σε μιά σκηνή, σ' ένα μονόλογο τού "Αμλετ, πού άπήγγειλε φορώντας φράκο, σε μιά φιλανθρωπική γιορτή. Τόν είδα όμως ως Έρρίκο V στην παράσταση τού Old Vic. Τόν Guieglud είδα μόνο στό Ριχάρδο τόν II πού νομίζω πώς είναι πάντα ό καλύτερός του σαίξπηρικός ρόλος, άπ' όλους πού τόν είδα νά παίζει μετέπειτα σε άλλες χρονιές πού έτυχα νά 'μαι στην Άγγλία. Στο Stratford έμεινα σχεδόν ένα μήνα μετά τίς γιορτές και μου δόθηκε ή ευκαιρία νά μελετήσω χίλια - δυό για τόν Σαίξπηρ. Ό θίασος όμως τού Memorial δέν ήταν τότε όσο καλός είναι σήμερα, και δέν μπορώ νά πώ πώς κέρδισα τίποτα σημαντικό βλέποντας τίς παοαστάσεις τού καθηγητή Iden Payne. Έκείνο πού μ' ώφέλησε άληθινά ήταν τό τοπείο και ή συγκίνηση πού 'χα όλο αυτό τό διάστημα περιδιαβάζοντας στις όχθες τού ποταμού Avon.

Όταν έπαιξα, ύστερα άπ' τόν γυρισμό μου άπ' έξω, τόν "Αμλετ έδω, στη σκηνή τού Βασιλικού, έγινε κάποιο σούσουρο από γερμανοσπουδασμένους συναδέλφους, πώς τάχατε μιμηθήκα τόν Γκρύντγκενς. Η κατηγορία δέν έπιασε στό κοινό κ' οι παραστάσεις τού έργου ξεπέρασαν τίς έκατό τήν πρώτη περίοδο, αλλά έμεινε ή πληροφορία στό άρχεϊα όρισμένων κριτικών πού τήν χρησιμοποιούσαν όταν τούς ήταν χρήσιμο ή ευχάριστο. Ένας φίλος κριτικός λ.γ. τέσσερα περίπου χρόνια μετά, άφού είχα παίζει τόν "Αμλετ και έδω αλλά και στην Άγγλία και στη Γερμανία, έγραψε με τήν ευκαιρία τής εμφάνισής μου τότε στό ρόλο τού Σάλωκ στό Βασιλικό, τά εξής:

Η Κατίνα Παξινού, Γουερίλη στόν "Βασιλιά Λήρ" (1938)



“Θὰ μπορούσαν νὰ ποῖν ὅτι στὸ σημεῖον αὐτὸ ὁ Μιωτὴς θύμιζε τὸν Κράους καθὼς εἶπαν πὼς καὶ στὸν “*Ἀμλετ* θύμιζε τὸν Γκρόντγκενς”.

Τότε ἀναγκάστηκα νὰ βγῶ στὴ δημοσιότητα καὶ νὰ ξεκαθαρίσω μιὰ γιὰ πάντα αὐτὸ τὸ ζήτημα, κι ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ νὰ παραθέσω τώρα ἐδῶ μιὰ ἀρκετὰ, νομίζω, διαφωτιστικὴ περικοπὴ ἀπ’ τὴ δημοσιευομένη στὴ “*Ἡρώια*” τῆς 26ης Ὀκτωβρίου 1940 ἐπιστολῆ μου:

“Καὶ ἄλλοτε ἐξ ἀφορμῆς πολλοστῆς κακοβούλου ἀποπειράς νὰ δυσφημιστεῖ ἢ προσπαθεῖά μου στὸν Σαῖξπηρ, ἀπὸ γνωστὸν μονολογοῦντα κριτικὸν πρωινῆς ἐφημερίδος, ἀναγκάστηκα νὰ δηλώσω δημοσίᾳ ὑπενθύνως ὅτι οὐδέποτε ἠτύχησα νὰ δῶ τὸν Κράους στὸν ρόλο τοῦ Ριχάρδου III.

Ἔτσι καὶ τώρα τοιζῶ πὼς τὸν Κράους ποτὲ ἐπίσης δὲν εἶδα στὸν ρόλο τοῦ Σάνλοκ, καὶ πολὺ λυποῦμαι γι’ αὐτὸ ἀφοῦ ἔχω χάσει μιὰ μοναδικὴ ἀσφαλῶς καλλιτεχνικὴ συγκίνησι καὶ ἕνα πολὺτιμο μάθημα. Δὲν θεωρῶ ἄσκοπο ν’ ἀναφέρω ὅτι ὁ “*Ἐμπορος τῆς Βενετίας*” δὲν παίζεται ἀπὸ οὐκαστεῖς καὶ πλέον στὴ Γερμανία γιὰ λόγους ὄχι βέβαια καλλιτεχνικούς. (ἐννοοῦσα τὴν Χιτλερικὴ Γερμανία).

Τὸν Γκρόντγκενς βέβαια εἶδα ὡς “*Ἀμλετ* ὅταν ἦμον στὸ Βερολίνο πρὸ τετραετίας, ἀλλὰ ἔχει ἀποδειχθεῖ ἤδη ἐπαρκῶς ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις τῶν θεατρικῶν κριτικῶν τῆς Φραγκφούρτης ὅπου ὡς γνωστὸν ἐπαίχθη ὁ δικός μας “*Ἀμλετ*, πόσον σημαντικὰ διαφορετικῆς εἶναι οἱ ἐρμηνεῖες μας.

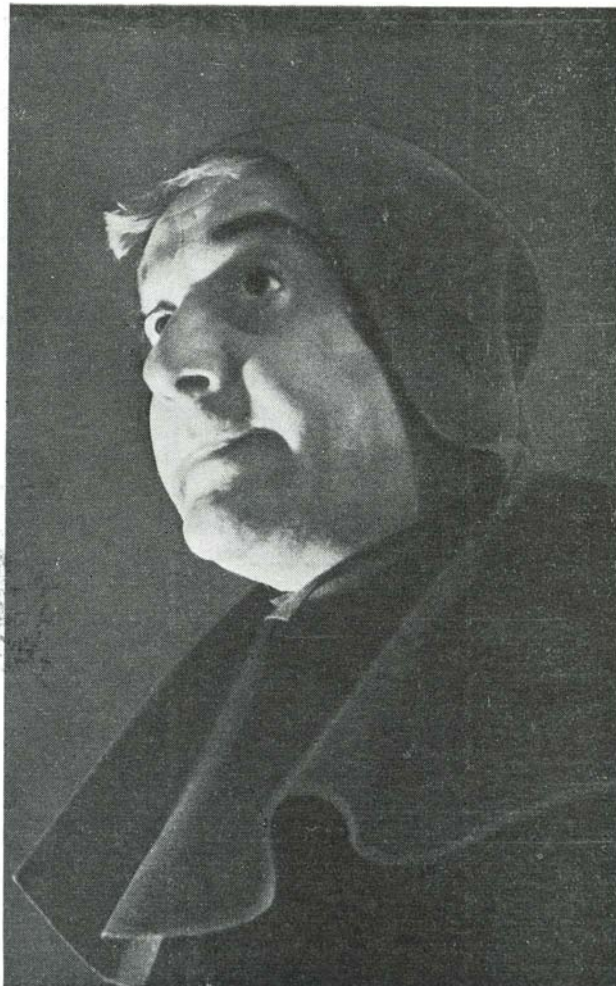
Ὁ Dr. Siegfried Melchinger ἔγραψε εἰς τὴν *Berliner Local-Anzeiger* τῆς 1ης Ἰουλίου 1939: “*Ἰσως ἔχομεν συνηθίσει ἀπ’ τὸν Γκρόντγκενς ἕναν ἄλλον Χάμλετ — πιὸ ἥρωικὸν καὶ μεγαλοπρεπῆ. Ὁ Χάμλετ τῶν Ἑλλήνων δὲν ἦτο πάντως ὀλιγώτερον συνεπῆς στηριζόμενος εἰς τὸ ὑψηλότερον πνεῦμα τοῦ συνόλου καὶ ὑποταγμένος ἀνεπιφύλακτα ὑπὸ τὸν νόμον τοῦ ποιητοῦ”.*

Ὁ δόκτωρ Ντῆτριχ Ντιμπέλιους εἰς τὴν “*Ἐφημερίδα τῆς Φραγκφούρτης*” τῆς 1ης Ἰουλίου 1939 ἔγραψε: “*Ἡ εὐγενεὶς καὶ ἀποπνευματωμένη ἐμφάνισις ἢ ὅποια τηρεῖ ἀυτονόητα τὴν ἀπόστασιν ἀπέναντι τῶν αὐλικῶν συνδύζεται εἰς αὐτόν, τὸν Μιωτὴν, μὲ ἐκδηλὸν ἀριστοκρατικὴν καὶ ἀνδρικήν δύναμιν. Τὰ μάτια σπιθίζου σκοτεινὰ καὶ σὰν ἀγροντισμένα εἰς τὸ σημειωμένον ἀπὸ τὴν σκῆψιν πρόσωπον. Ὅταν προστίθεται εἰς τὸ πρόσωπον αὐτὸ καὶ τὸ πάθος, παρατηρεῖται πᾶσι ἡ σοβαρὰ ἀπόκλισις ἀπὸ τὸν γνωστὸν μας τύπον τοῦ “*Ἀμλετ* ὅπως διεμορφώθη τηλετυαῖα εἰς τὸ ἔπακρον ἀπὸ τὸν Γουσταῦον Γκρόντγκενς, εἰς ἕνα σχεδὸν κομψευδόμενον πού παίζει μὲ τὸ πνεῦμα”.*

“*Ἀμλετ* ἔχω δεῖ πολλοὺς: τὸν Λώρενς Ὀλιβιὲ στὸ Λονδίνο, τὸν Ντόνατ Γούλφριτ στὸ Στράτφορντ, τὸν Χᾶνς Γιάραϊ ἀκόμα στὴ Βιέννη, καὶ ἐδῶ στὴν Ἀθήνα τὸν Μάκ Λάμορ καὶ τὸν Ἀλεξ Γκίνες — μὰ ἔχω τὸ θάρρος νὰ λέω πὼς ὁ “*Ἀμλετ* πού παίζω μπορεῖ νὰ μὴν εἶναι καλύτερός τους, μὰ πὼς εἶναι σχεδὸν τέλεια ἀλλοιώτικος”.

Δὲν ἤθελα οὔτε τότε κι οὔτε τώρα πού ἀναφέρομαι στὴν ἀθεράπευτη συκοφαντικὴ μανία τοῦ κριτικοῦ, νὰ πῶ πὼς σύμφωνα μὲ τὴν ιδέα μου οἱ ἤρωες ἢ γενικὰ οἱ θεατρικοὶ χαρακτήρες πρέπει νὰ παίζονται σὶναι καὶ καλὰ διαφορετικὰ ἀπ’ τὸν ἕνα ὡς τὸν ἄλλο ἠθοποιοί. Ὑπάρχει πάντα μιὰ ἀλληλεπίδρασι μοιραία στοὺς τρόπους τῆς σκηνηκῆς παρουσίας, ἀλλιῶς πὼς θὰ μπορούσε νὰ δημιουργεῖται παράδοσι στὴν τεχνικὴ πού κεφαλαιοποιεῖ ἀπὸ ἐποχὴ σὲ ἐποχὴ τὴν ἀνάπτυξη ἢ τὴ διάπλασι τῶν θεατρικῶν ἐκφραστικῶν μέσων, ἀλλὰ βασικὰ πιστεύω πὼς οἱ ἐρμηνεῖες τῶν μεγάλων ρόλων καὶ ἰδιαίτερα αὐτῶν πού περιέχου αὐτὴ τὴν ἐξομολογητικὴ οὐσία, πού ἀναφέραμε πρῖν, ὅπως εἶναι ὁ “*Ἀμλετ*, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴ μηχανικὴ σκηνηκὴ μέθοδο πού ἀκολουθεῖ ὁ ἠθοποιός, ἐκφράζονται ἀναπόφευκτα κατὰ τρόπο ὑποκειμενικό. Γι’ αὐτὸ πολλοὶ πιστεύουσι, ὅπως ὁ γνωστὸς καιζηπριολόγος Dover Wilson, πὼς: “*Ὑπάρχουσι τόσο “Ἀμλετ* ὅσοι καὶ οἱ ἱκανοὶ ἠθοποιοὶ πού μπορούσι νὰ τὸν ἐρμηνεύσουσι. Σ’ ἕνα ρόλο, λέει, τόσο ἀπροσδιόριστο, σχεδὸν κάθε ἐρμηνεῖα εἶναι δυνατὴ — μ’ ἕνα τέτοιο ροητευτικὸ χαρακτῆρα, μὲ τέτοια εὐρύχωρη διαγραφή, δύσκολα μπορεῖ ὅποιοσδήποτε ἐνσαρκωτῆς του νὰ σφάλει”.

Κι ὡμος ὁ ἴδιος ὁ Ὁξφορδιανὸς σοφὸς ἀπορρίπτει μὲ θυμὸ τὴν ιδέα τοῦ Γκαῖτε γιὰ ἕναν “*Ἀμλετ*” συμπνευματωμένης αἰσθηματικότητας”, χάνει τὴν ὑπομονή του μὲ τὴ θεωρία τοῦ Coleridge γιὰ ἕναν παραλυτικὰ ἀνήμπορον διανοούμενον “*Ἀμλετ*, καὶ διαμαρτύρεται γιὰ τὸν ἀνηλεῆ καὶ ἀσπλαχνο πρίγκιπα τῆς Ἀνγκλννῆς, ὅπου θέλει τὸν “*Ἀμλετ* ὁ ἰσπανὸς καθηγητῆς



Ὁ Ε. Μαμίας, ὑπέροχος τρελλὸς στὸν “*Βασιλιὰ Ἀῆρ*” (1938)

Matariaga. Αὐτὲς οἱ ἐξαίρεσεις ἔρχονται φυσικὰ σὲ ἀντίθεσι μὲ τὸν ἀφορισμὸ πὼς “*κάθε ἐρμηνεῖα “Ἀμλετ* εἶναι δυνατὴ” ἀφοῦ μάλιστα ἡ θεμελιώδης οὐσία του σὰν ἔργου εἶναι περισσότερο μεταφυσικὴ παρά τὴν ρομαντικὴ ἀπεικόνισι τῆς πλοκῆς του κι αὐτὸ φυσικὰ δημιουργεῖ μιὰ φυσικὴ πνευματικὴ δέσμευσι γιὰ ὅλους τοὺς ἐρμηνευτῆς του. Τὸ παίξιμο αὐτῶν τῶν ρόλων δὲ μπορεῖ νὰ βρασιεῖται σὲ σκηνηκὰ εfllets ἐνὸς ἢ ἄλλου εἴδους πού μόνο ἐξωτερικὰ μποροῦν νὰ προσφέρουσι — ἀλλὰ στὴν ψυχικότητα τοῦ ἐρμηνευτῆ πού πρέπει νὰ ζεῖ τὸ ρόλο του στὴν κάθε ἐλάχιστη στιγμὴ πού βρίσκειται στὴ σκηνὴ κι ὄχι ἀπλῶς νὰ ὑποκρίνεται. Τὸ μηχανικὸ παίξιμο δὲν καρποφορεῖ σὲ τέτοιες περιστάσεις — μόνο ἡ ἐσωτερικὴ μεταμόρφωσι καὶ ἡ ταύτισι τοῦ ἠθοποιοῦ μὲ τὸ δραματικὸ πρόσωπο μποροῦν νὰ δώσουσι διέξοδο καὶ ζωντανὴ ἐκφρασι, στὸ βαθύτερο αἰσθημα τοῦ ρόλου. Γι’ αὐτὸ οἱ δημιουργικῆς ἐρμηνεῖες διαφέρουσι μοιραῖα ἢ μιὰ ἀπ’ τὴν ἄλλη ὄχι ἐξ αἰτίας τοῦ εἴδους τῆς τεχνικῆς πού χρησιμοποιεῖται, μὰ ἀπὸ τὴ διαφορὰ ἰδιοσυγκρασίας καὶ ψυχικότητας. Ὁ ψυχικὸς χῶρος τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι ὁ χῶρος τοῦ δράματος. Μόνο μὲ τὴ μετάπλασι τῶν ὑποκειμενικῶν στοιχείων πού διαθέτει ὁ ἠθοποιός σὰν ἄνθρωπος, πετυχαίνει διὰ τῆς αὐθιγοβολῆς αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴν μεταμόρφωσι καὶ ἔτσι μόνο μπορεῖ νὰ ἀντικειμενικοποιεῖ τέτοιους χαρακτῆρες, πού τὸ σπέρμα τους θὰ πρέπει νὰ ὑπάρχει σίγουρα μέσα καὶ στὴ δικὴ του φύσι, ἀλλιῶς ὁ κόπος εἶναι μάταιος καὶ τὸ ἀποτέλεσμα ἀνοῦσιο, μ’ ὅλο πού ἡ ἐντύπωσι μπορεῖ νὰ ναι ἐπιβλητικὴ.

Ἡ προσωπικότητα ἐνὸς ἠθοποιοῦ ἄξιου τοῦ ὀνόματός του, ἔχει ἕνα κάποιον βάρος, σ’ ἕνα βαθμὸ δηλαδὴ περιέχει κάποια ποιότητα ἀνθρώπινη καὶ πνευματικῆς πείρας. Ἡ διαφορὰ μεταξὺ ἐνὸς ἠθοποιοῦ καὶ ἄλλου δὲν εἶναι μόνο στὴν τεχνικὴ καί, ὅπως τὸ λέμε, σὲ πόσον ταλέντου, ἀλλὰ στὴν οὐσία τῆς



Σκηνή από την πρώτη παρουσίαση του "Ριχάρδου III" στο Έθνικό (1939) με τον Άλέξη Μινωτή. Σκηνοθεσία Ροντήρη

έσωτερικῆς ζωῆς ἀπὸ τὴν ὁποία βγαίνει τὸ παίξιμό του. Τὸ ἔμφυτο θρησκευτικὸ συναίσθημα π.χ. εἶναι βασικὴ προϋπόθεση σωστῆς ἐρμηνεύσεως τῆςσαιξπηρικῆς τραγωδίας τοῦ Δανοῦ Πρίγκιπα. Ἡ μίμηση ἄρα στὶς περιπτώσεις σὰν τοῦ "Ἀμλετ" εἶναι ἄχρηστη ἀλλὰ καὶ ἀκατόρθωτη. Ἐκτὸς ἂν δεχτοῦμε τὴν περιεργὴ ἀποψη συμπατριώτη μας ζωγράφου ποῦ σπούδαζε στὸ Παρίσι καὶ δὲν ἤγγαινε νὰ δεῖ τὴν Πινακοθήκη τοῦ Λούβρου γιὰ νὰ μὴν ἐπηρεαστεῖ ἀπ' τὸν Delacroix ἢ τὸν Poussin καὶ ἀπὸ φόβο μὴν τοῦ ποῦν πὼς τοὺς μιμεῖται!

Τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ τοῦ σκηνοθέτη τὸ ἔργο, ὅπως καὶ κάθε συνειδητοῦ καλλιτέχνη, γίνεται μὲ τὴ γνώση, καὶ ὅποιος ἔχει τάλαντο καὶ δημιουργικὸ πῆθο δὲν φοβάται τὴ γνώση. "Ἰσαῖσα ποῦ πρέπει νὰ δεῖ, νὰ διαβάσει, καὶ νὰ γνωρίσει γιὰ νὰ μάθει τὸν ἑαυτό του — κ' ἕνας τρόπος μοναδικὸς γιὰ νὰ μάθει τί εἶναι κανεὶς ὁ ἴδιος, εἶναι νὰ καταλάβει τὸν διπλανό του. "Ἄν δὲν θαυμάσει κανεὶς πὼς θ' ἀγαπήσει; "Ἄν δὲν συγκινηθεῖ πὼς θὰ μετρήσει τὴν εὐαισθησία του; "Ἄν δὲν συλλογιστεῖ πὼς θὰ κατανοήσει; "Ἄν δὲν δεῖ πὼς πράττουν οἱ ἄλλοι πὼς θὰ πράξει αὐτὸς καλύτερα; "Ἄν δὲν ἀρνηθεῖ τέλος, πὼς θὰ δημιουργήσει; Πὼς θὰ ξεκινήσει γιὰ τὸν τραχὺ δρόμο τῆς τέχνης χωρὶς πνευματικὰ ἐφόδια καὶ χωρὶς ἀσκήση; Τὸ ἐνστικτο καὶ τὸ ταλέντο — μὰ βέβαια — ἀλλ' αὐτὰ τὰ δῶρα τοῦ θεοῦ χωρὶς καλλιέργεια στομώνουν καὶ δὲν μποροῦν μένοντας ἀγύμναστα καὶ τυφλὰ νὰ μᾶς ἀνεβάσουν ὡς τίς κορφές τοῦ Σαίξπηρ.

Οἱ κίνδυνοι στὸ θέατρο εἶναι πολλοί, γιὰ τοὺς νέους ιδιαίτερα ποῦ ἔχουν ταλέντο καὶ φιλοδοξία — κίνδυνοι ἀπ' ἔξω καὶ μέσα στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό τους. Σ' ὅλους γενικά, ἄλλωστε, ποῦ μάχονται σ' ἕνα ὁποιοδήποτε ἀγῶνα, ἔρχεται ὥρα ποῦ θὰ τοὺς κάνει νὰ λυγίσουν ἢ ἀπὸ ἐξωτερικὲς πιέσεις καὶ ὑποσχέσεις ἢ ἀπὸ δική τους λιποψυχία. Ἡ ζωὴ ἔχει πειρασμούς — σὲ τραβᾷ σὰν σειρήνα στὶς μικρὲς ἀπολαύσεις, στὶς γρήγορες ἐξαργυρώσεις, στὴ νωθρότητα, στὴ ξεγνοιασιά, στὴν ἐπανάπαυση, στὴν καλοπέραση. Τὸ "ἠτιᾶσθαι τῆς ἡδονῆς" τοῦ Πλάτωνα εἶναι πάντοτε ἐπὶ θύραις. Ἡ δυσκολία ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ἡ κούραση, ἡ ἀποκαρδίωση, τὸ βᾶρος τῆς εὐθύνης, ὁ φόβος τῆς κριτικῆς, δουλεύουν ὑποὺλα μέσα του κανενὸς καὶ τὸν ἐτοιμάζουν γιὰ ὑποχώρησι, γιὰ συμβιβασμὸ καὶ συνθηκολόγησι μὲ τὸ εὐκολο, τὸ βολικό καὶ

τὸ ἀπροσπάθιστο. "Ἄν ἡ πνευματικὴ λαχτάρα καὶ ὁ δημιουργικὸς οἴστρος χαλαρώσουν, τὸ γκρέμισμα πάνω στὴ φωτεινὴ μαρκίζα εἶναι σίγουρο. Ἡ ἐπιτυχία εἶναι ὁ κίνδυνος τῶν κινδύνων στὴ νεότητα. Πρέπει, ὅταν αὐτὴ ἔσθαι, νὰ στηλωθεῖ κανεὶς καὶ νὰ τὴν πολεμήσει μὲ σκληρὴ αὐτοκριτικὴ καὶ μὲ θηριώδη ἐργατικὴ ἀντοχή, ἀλλιῶς θὰ γίνῃ σκλάβος σ' ἄβυσσος τῆς ζωῆς στὴν αὐταρέσκεια καὶ σὲ κείνους ποῦ τοὺς ἀρέσει σήμερα καὶ δὲν τοὺς ἀρέσει αὔριο — σ' αὐτοὺς ποῦ τὸν διορίζουν καὶ τὸν παύουν κατὰ τὰ κέρφη τους, καὶ ποῦ ὑποχρεώνεται νὰ τοὺς κολακεύει ἔσασε. Ὁ ἠθοποιὸς δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τεχνάσματα καὶ προστασίες ὅταν ἀξίζει — πρέπει ὅμως νὰ ἔχει μιὰ σχεδὸν μεταφυσικὴ πίστη στὴ δουλειά του — μιὰν ἀπόλυτη δική του μυστικὴ ἀνάγκη νὰ ναι αὐτὸ ποῦ πρέπει νὰ ναι, δηλαδὴ ἀληθινὸς καλλιτέχνης, ἀνεξάρτητα ἂν τοῦ τὸ ἀναγνωρίζουν ἢ ὄχι, διαφορετικὰ θὰ βουλιάξει μὲς στὶς εὐκαιρίες τοῦ ἐπαγγέλματος καὶ θὰ χαθεῖ.

Ὁ μεγάλος συγγραφέας Νίκος Καζαντζάκης, στὰ χρόνια τῆς φιλίας μας, φοβήθηκε, ὅπως φαίνεται ἀπ' τὸ παρακάτω του γράμμα ποῦ μοῦ ἔστειλε ἀπὸ τὴν Αἴγινα ὅταν ἔπαιζα τὸν Ἀμλετ, πὼς δὲ θὰ βγαίνα ἴσως ψυχολογικὰ σῶος ἀπὸ τὴν περιπέτεια τοῦ μέγιστου ρόλου, καὶ μ' ἀγάπη θέλησε νὰ μὲ προειδοποιήσει γιὰ τὸν κίνδυνο. Κάτι ἤξερε βέβαια αὐτὸς ὁ "μονιάς" γιὰ τὴ χρησιμότητα τῆς ἀσκητικῆς. Εὐλογημένη νὰ ναι ἡ μνήμη του.

“ Αἴγινα, 28 τοῦ Νοέμβρη 1937

Ἀγαπητὴ φίλε καὶ σύντροφε,

Δὲν περνᾷ μέρα χωρὶς νὰ συγκεντρῶσω μὲ ἀγάπη θερμὴ τὴ σκέψη μου γύρω σας. Ποτὲ δὲ θὰ ξεχάσω τὴ συγκίνηση καὶ τὴν ταραχὴ ποῦ μοῦ δόξατε τὴ βραδιά ποῦ Σᾶς εἶδα "Ἀμλετ. Ντρέπομαι νὰ γράφω ἀοριστολογίες καὶ μονάχα ἂν κουβεντιάσαμε θὰ μπορούσα νὰ διατιπῶσω μὲ κάποια ἀκριβεία γιὰ τὸ μὴ φανήκατε τόσο θαυμαστὸς καὶ γιὰ τὴ ταραχὴ μου εἶταν μεγάλη. Καὶ γι' αὐτὸ Σᾶς γράφω σήμερα μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς ἴσως νὰ ἔχετε καιρὸ νὰ ξεκουραστεῖτε μετὰ τὸν "Ἀμλετ" ἐδῶ στὴν Αἴγινα καὶ νὰ μιλοῦσαμε. Ἐξᾶσια ἡ στιγμή ποῦ περνᾷτε, γιὰ εἶναι κρίσιμη καὶ θέλει ἀπάνθρωπη ἐνταση γιὰ νὰ σνεχηστε. Κι ἂν δὲ σνεχιστεῖ, πάει χαμένη. Ἀχ νὰ ἔχα τὰ χρόνια Σας καὶ τὸ σῶμα

Σας, πώς θα τὰ χρησιμοποιούσα! Μὲ τί ἀγριότητα, σκληρότητα, σοφία καὶ πείσμα! Μὰ ἐσεῖς διατρέχετε πολλοὺς κινδύνους καὶ περνατε τώρα τῆς Τρίχας τὸ γιοφύρι. Γι' αὐτὸ Σᾶς συλλογίζομαι μὲ τόση ἔνταση καθεμέρα, καὶ ἂν εἶχα δύναμη θὰ Σᾶς βοηθοῦσα μὰ τίποτα ἄλλο δὲν μπορῶ νὰ κάμω παρὰ νὰ Σᾶς συλλογίζομαι μὲ ἀνησυχία, ἀγάπη καὶ πίστη καθεμέρα. Δὲν ξέρω γιατί Σᾶς γράφω τὸ γράμμα τοῦτο μὴ ξαφνικῆ ἀνησυχία σήμερα μὲ κυρίεψε καὶ δὲν μπόρεσα νὰ κρατηθῶ. Ὁ Θεὸς μαζί Σας!

ΝΙΚΟΣ”.

Ἡ χρονολογικὴ σειρά καὶ τὰ λεπτομερῆ καθέκαστα τῆς σαιξπηρικῆς μύθης τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου θὰ γνωστοῦν κάποτε ἀπὸ τοὺς ἱστορικοὺς του. Τὸ δικό μας τοῦτο σημεῖωμα εἶναι γιὰ τὸν Σαίξπηρ καὶ τὰ αἰσθητικὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζουν τὰ μεγαλοφυῆ του ἔργα, σ' ὅσους ἀπὸ μᾶς ἔλαχε νὰ καταπιαστοῦμε υπεύθυνα μὲ τὴν ἐρμηνεία των.

Οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοὶ καὶ σκηνοθέτες, ἀπ' τοὺς παλαιότερους ὡς τοὺς ταρινούς, δὲν ἔπαψαν νὰ δοκιμάζουν, κατὰ καιροὺς, τὶς ἱκανότητες καὶ τὴν εὐαισθησία τους πάνω στὸ αἰώνιο αὐτὸ ὀλοζώντανο θεατρικὸ μνημεῖο. Τὰ ἐπιτεύγματά τους στὸ σύνολο, ὡς τὰ τώρα, εἶναι γενναῖα καὶ ἐνθαρρυντικά, ἢ δὲ συνέχιση τῆς προσπάθειας νὰ πλησιάσουμε ἀκόμα κοντύτερα στὴ μεγάλη του ποίηση μὲ τὴν ἑλληνικὴ γλώσσα καὶ νὰ πλουτίσουμε τὴ ψυχὴ μας καὶ τὴν τέχνη μας ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ του πνοή, ἐξαρτᾶται πιά μόνο ἀπὸ τὴ σοβαρότητά μας. Δὲν μᾶς ἐπιτρέπεται ν' ἀστενεύμαστε μὲ τὸν Σαίξπηρ. Οἱ παραστάσεις τῶν ἔργων του πρέπει πάλι νὰ ἐξυψωθοῦν. Μὲ προχειρότητες καὶ βιασύνῃ δὲν ἐπιχειροῦνται τέτοια κατορθώματα. Πρέπει νὰ ξαναβρεθῆ ὁ καιρός, πρέπει νὰ ξανάρθει ἡ ἐμπνευση, ἡ σμύνότητα, καὶ ὁ ἔρωτας γιὰ τὰ μεγάλα ἔργα, γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ πατήσουμε καὶ πάλι στὸ σωστὸ μονοπάτι.

Ὁ Σαίξπηρ εἶναι ὅλου τοῦ κόσμου — εἶναι διεθνῆς — ὅπως πολὺ ὀρθὰ διακήρυξε τὶς προάλλες ὁ ἐκπρόσωπος τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου ἠθοποιοὺς Olivier. Τὸ χρέος τῶν μεγάλων θεάτρων παντοῦ στὸν κόσμο εἶναι νὰ τὸν ἀνεβάζουν στὴ σκηνὴ καὶ νὰ προσφέρουν στὸ κοινὸ τους τὶς παραστάσεις τῶν ἔργων του. Δὲν εἶναι ἀποκλειστικὸ προνόμιο τῆς Ἀγγλίας νὰ ὑπερτερεῖ στὸν Σαίξπηρ ἀπὸ ἄλλα ἔθνη. Σ' ἐμᾶς ἐδῶ, μὲ τὴν Ἀρχαία Ἑλληνικὴ Τραγωδία, εἶναι διαφορετικὸ τὸ ζήτημα — ἐμεῖς κληρονομήσαμε τὸ προνόμιο καὶ τὴν ἠθικὴ εὐθύνη τῆς σκηνακτικῆς ἐκφρασεως τῶν ἔργων τῶν τραγικῶν τοῦ 5ου αἰώνα, ὅπως οἱ Ἕλληνες τὸν Σαίξπηρ, ἀλλὰ βρήκαμε καὶ τ' ἀρχαῖα τους θεάτρα ποὺ δὲν ὑπάρχουν τέτοια σ' ἄλλο τόπο — κ' ἔτσι μποροῦμε εὐγερέστερα ἀπ' τοὺς ξένους ν' ἀναπτύξουμε καὶ νὰ σταθεροποιήσουμε τὰ μέσα τῆς ἀναβίωσης τοῦ ἀρχαίου δράματος στοὺς χώρους τῆς ἀρχικῆς διδασχῆς των. Γιὰ τὸν Σαίξπηρ οὔτε οἱ Ἕλληνες, ὅπως εἶναι λογικὸ, δὲν χρησιμοποιοῦν σήμερα τὸν τύπο τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου — δὲν ἔχουν ἄρα ἐκτὸς ἀπὸ τὴ γλώσσα, ποὺ καὶ αὐτὴ τόσο ἀλλάζει ἀπὸ τὴ σημερινὴ ἀγγλική, κανένα ἄλλο πλεονέκτημα ποὺ δὲν τὸ ἔχουν ἄλλα ἔθνη — ἔχουν ὅμως βέβαια τὴν παράδοση. Ἀλλὰ, περὶ αὐτοῦ ἀκριβῶς πρόκειται, γιὰ τὴ δημιουργικὴ σαιξπηρικὴ παράδοση καὶ ἐδῶ — αὐτὸ κυρίως εἶναι τὸ σαιξπηρικὸ μας πρόβλημα — πῶς θὰ μπορέσουμε νὰ κρατήσομε τουλάχιστο στὸ ὕψος τῶν παλαιῶν μας παραστάσεων γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ προχωρήσομε πιὸ μπροστά. Ὅμως ἀλλοίμονο! Ἡ νέα γενεὰ τῶν ἠθοποιῶν μας ἔχει κλείσει τὰ μάτια μπροστὰ στὴν εὐθύνη τοῦ ὕψους δραματολογίου — ζαλιζέται καὶ ποὺ ἀτενίζει γιὰ μιὰ στιγμὴ τὸν ἀνήφορο —

→

Ὁ Ἀλέξης Μινωτής, Ριγάρδος III, στὸ δικό του ἀνάβασμα (1960) στὸ Ἑθνικὸ Θεάτρο. Τὰ σκηνακτικὰ καὶ τὰ κοστούμια ἦταν, καὶ αὐτὴ τὴ φορὰ, τοῦ Κλ. Κλώνη καὶ τοῦ Ἀντώνη Φωκᾶ

προτιμᾶ ν' ἀναπαύεται στὸ ταλέντο καὶ στὶς χαρῆς τοῦ βουλεβάρτου. Ἀλλὰ τὸ μέλλον τῆς, ἂν τραβήξει ἔτσι, εἶναι καταδικασμένο, γιὰτὶ μέλλον χωρίς σίγουρες ρίζες στὸ παραλθόν, δὲν ὑπόσχεται παρὰ ζωὴ σκορπισμένη κατ' ἀνέμου.

“Ἀπὸ τὸ τίποτα δὲν βγαίνει τίποτα” ὅπως λέει καὶ ὁ τρελλὸς στὸν Ἀἴρη. Γιὰ τὸν ἠθοποιὸ ποὺ ἀνατρέφεται καὶ αὐτὸς κ' ἡ τέχνη του ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ παίζει, ὁ Σαίξπηρ εἶναι ὁ μέγας τροφὸς τῆς φαντασίας καὶ τῆς ζωντανίας του. Τὰ ἔργα του εἶναι γραμμένα πάνω στὸ σανίδι τῆς σκηνῆς. Εἶναι τὰ ἔργα ἐνὸς ἠθοποιῶ μὲ πειρητικὴ μεγαλοφυῖα — γι' αὐτὸ εἶναι τόσο θεατρικὰ. Ὅταν καὶ μόνο τὰ διαβάζεις, καὶ γνωρίζεις τί εἶναι θεάτρο, ἔχεις τὴν αἰσθητικὴ τῆς ἀμεσης ἐνέργειας, τῆς ζωντανῆς παρουσίας — ὁ λόγος του εἶναι πράξη — εἶναι μίμηση πράξεων σπουδαίων καὶ μεγάλων, καὶ ἂν δὲν μποροῦμε νὰ συμπεράνομε πῶς αὐτὴ ἡ ζωντανὴ ιδιότητα τῆς τέχνης του ὀφείλεται στὸ ὅτι ἦταν ἠθοποιός, μποροῦμε ὅμως ἀδίστακτα νὰ ποῦμε πῶς ἔγινε ἠθοποιός γιὰτὶ εἶχε αὐτὴ τὴν ιδιότητα. Δὲν εἶναι τυχαῖο πῶς καὶ ὁ Μολιῆρος ἦταν ἠθοποιός, καὶ ὁ Αἰσχύλος δάσκαλος τοῦ χοροῦ καὶ σκηνοθέτης, καὶ ὁ Σοφοκλῆς χορευτὴς καὶ μουσικός. Ἡ μήτρα μόνο τοῦ Θεάτρου, ἡ Σκηνή, γεννοβολοῦσε τέτοιους γίγαντες.

Γιὰ τὴν τέχνη τῆς σημερινῆς σκηνῆς ὁ Σαίξπηρ εἶναι τὸ μεγάλο καὶ τὸ ἀνώτατο σχολεῖο, καὶ ἡ φοιτητὴ του σ' αὐτὸ εἶναι δῶρο κ' εὐλογία θεοῦ. Καλὸ θὰ ἦταν καὶ σωτήριο γιὰ τὸ θεάτρο μας νὰ ξανάρχιζε καὶ πάλι ἀπὸ τὸ πρῶτο τοῦ μᾶθημα πρὸς τοὺς ἠθοποιούς:

“Νὰ λέτε τὰ λόγια σας παρακαλῶ καθὼς σᾶς τὰ πρόφερα ἐγώ, νὰ γλιστρᾶνε στὴ γλώσσα μὰ ἂν τὰ παίζετε στὸ στόμα καθὼς κάνουν πολλοὶ ἀπὸ σᾶς τοὺς θεατρίονους, προτιμῶ νὰ εἰπεῖ τοὺς στίχους μου ὁ δημόσιος κήρυκας.

.....
νὰ συμφωνοῦν ἐκεῖνο ποὺ κάνετε μ' ἐκεῖνο ποὺ λέτε, ἐκεῖνο ποὺ λέτε μ' ἐκεῖνο ποὺ κάνετε — μὲ τὴν ξέχωρη αὐτὴ παρατήρηση: νὰ μὴ ξεπερνατε τὸ μέτρο τῆς φύσεως: γιὰτὶ κάθε τι ποὺ γίνεται ἔτσι ὑπερβολικὸ εἶν' ἔξω ἀπὸ τὸ σκοπὸ τῆς δραματικῆς τέχνης, ποὺ προορισμὸς τῆς πάντοτε καὶ πρῶτα καὶ τώρα, ἦταν καὶ εἶναι, νὰ κρατεῖ σὰν νὰ ποῦμε τὸν καθρέφτη μπροστὰ στὴ φύση”...

ΛΑΒΕΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ



ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Ἀπάνθισμα κειμένων 1895-1898

Ἄνταν ὁ Τζῶρτζ Μπέρναρ Σῶ πέθανε στὰ 1950, ἐκπρόσωποι τοῦ θεατρικοῦ κόσμου ἔβγαλαν ἐπικήδειους κ' ἤθοποιοι ἔρριξαν γαϊάν ἐλαφρά στὸν τάφο του, τιμώντας τὸν κυρίαρχο θεατρικὸ συγγραφέα τοῦ πρώτου μισοῦ τοῦ αἰώνα. Ἄν εἶχε πεθάνει στὰ 1900, πού 'χε περάσει τὰ σαρανταπέντε κ' ἦταν ἤδη διάσημος, οἱ τότε ἐκπρόσωποι τοῦ θεατρικοῦ κόσμου θὰ πετοῦσαν τὸ ἀπὸ μιὰ πέτρα στὸν τάφο τοῦ διαπρεποῦς ἀλλὰ καὶ διαβόητου κριτικοῦ, πού 'χε ἐπιτεθεῖ ἀκόμα καὶ στὸν Σαίξπηρ. Θεάτρο εἶχε ἀρχίσει νὰ γράφει στὰ 1892· κριτική, ὅμως, ἀπὸ τὸ 1880. Ἄρχισε μὲ κριτικὴ βιβλίον — ὁ ἴδιος ἔγραφε μυθιστορήματα μὲ περιορισμένη ἐπιτυχία — συνέχισε μὲ κριτικὴ εἰκαστικῶν τεχνῶν ἀπὸ τὸ 1884 στὸ "World" καὶ ἐπιβλήθηκε σὰν μουσικοκριτικὸς στὸ ἴδιο περιοδικὸ καὶ στὸ "Star", ὅπου ἀγωνίστηκε μ' ἐπιτυχία νὰ ἐπιβάλλει τὸν Βάγκνερ καὶ τὸ σοβαρὸ μουσικὸ δρᾶμα. Θεατρικὴ κριτικὴ ἔγραψε συστηματικὰ ἀπὸ τὸ Γενάρη τοῦ 1895 ὡς τὸ καλοκαίρι τοῦ 1898 στὸ ἐβδομαδιαῖο "Saturday Review". Ἦταν μιὰ ἐποχὴ βαθύτατης ἀλλαγῆς στὸ Ἀγγλικὸ θέατρο καὶ ὁ Σῶ ἔπαιξε ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν διαπαιδαγώγηση τῆς Κοινῆς Γνώμης. Τὸ νεώτερο ρεαλιστικὸ θέατρο, μὲ σημαία τὸν Ίψεν, εἶχε ἀρχίσει ν' ἀναγνωρίζεται, ἀλλὰ τὰ μεγαθήρια τῆς κλασικῆς παράδοσης, ὁ Ἴρβιγκ, ὁ Χέρμπερτ Τρῆ, ὁ Φόρμπερτ Ρόμπερτσον εἶχαν γι' ἀκόμα μιὰ φορὰ ἀποδείξει τὴν ἐμπορικότητα τοῦ Σαίξπηρ — ὁ "Ἀμλετ" ἐπανειλημμένα ξεπέρασε τὶς ἑκατὸ παραστάσεις. Ὁ Μπέρναρ Σῶ ἀποδύθηκε σὲ ἀγώνα ἀφανισμοῦ τῆς σαιξπηρολατρίας καὶ δὲν δίστασε νὰ ἐπιτεθεῖ στὸν Βάρδο. Λαμπρὰ προικισμένους καὶ μὲ δραματικὸ ἔνστικτο καὶ μὲ παιδεία — ἤξερε ὀλόκληρα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἀπ' ἔξω — στάθηκε ἀποκαλυπτικὸς ἀκόμα καὶ ὅταν ἦταν ἀπαράδεκτος. Τὸ "Θέατρο" προσφέρει ἓνα ἀπάνθισμα ἀπὸ τὶς μαχητικὲς σαιξπηρικὲς κριτικὲς τοῦ Ἴρλανδοῦ σαρκαστῆ.

ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΟΣ ΔΩΔΕΚΑΛΟΓΟΣ

Δημοσιεύοντας τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1905 τὸν Σαιξπηρικὸ αὐτὸ Δωδεκάλογο ὁ Τζ. Μπέρναρ Σῶ συνόμισε μιὰ προγενέστερη διάλεξή του γιὰ τὸν Σαίξπηρ, στὰ ἑξῆς σημεία:

1. Ἡ Σαιξπηρικὴ εἰδωλολατρία, πού ἐπικρατεῖ σήμερα, ὑπῆρχε καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ, γεγονός πού νευριάζε πολὺ τὸν Μπὲν Τζόνσον.

2. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἦταν ἓνας ἀμόρφωτος ἀγρότης πού κωνηγοῦσε στὰ ξένα κτήματα κ' ἦθε στὸ Λονδίνο νὰ ἐργαστεῖ βοηθὸς σὲ στάβλο, ἀλλ' ἓνας τζέντλεμαν μ' ὅλες τὶς κοσμικὲς ἀξιώσεις τῆς ἀνώτερης ἀστικῆς τάξης.

3. Ὁ Σαίξπηρ, ὅταν ἔγινε ἠθοποιός, δὲν ἦταν κανένας κατεργάρης καὶ ἀλήτης ἀλλὰ μέλος καὶ μέτοχος ἐνὸς κανονικοῦ θιάσου, πού μεταχειρίζονταν, μὲ τὴν ἀδεία του, τ' ὄνομα ἐνὸς εὐγενοῦς γιὰ προστάτη τους, καὶ στέκονταν τόσο πῖο ψηλά ἀπὸ τὰ τυχαία μπουλουκία ὅσο κ' ἓνας γιατρὸς τῆς ὁδοῦ Χάρλεϊ⁽¹⁾ στέκεται ψηλότερα ἀπὸ ἓναν πλανόδιο κομπογιαννίτη.

4. Σκοπὸς τοῦ Σαίξπηρ ἦταν νὰ κάνει μὲ τὴν ἐργασία του ἀρκετὰ χρήματα γιὰ ν' ἀποχτήσῃ κτήμα στὸ Στράτφορντ, καὶ ν' ἀποσυρθεῖ σὰν ἐπαρχιακὸς gentleman μ' ἓνα οἰκόσημο καὶ μιὰ καλὴ θέση στὴν κοινωνία τῆς ἐπαρχίας του· καὶ αὐτὸ δὲν ἦταν φιλοδοξία ἐνὸς νεόπλουτου, ἀλλὰ ἡ φυσικὴ κλίση γιὰ ἓνα μέλος τῆς ἀξιοσέβαστης, ἀν καὶ προσωρινὰ ἀδέκαρης, οἰκογενείας τῶν Σαίξπηρ.

5. Ὁ Σαίξπηρ κατάλαβε πὼς τὸ μόνον πράγμα πού περνάει στὸ θέατρο εἶναι οἱ ρομαντικὲς ἀνοησίες, καὶ ὅταν ἀναγκάστηκε γι' αὐτὸ νὰ κατασκευάσῃ ἓνα ἀπὸ τὰ πῖο ἀποτελεσματικὰ δείγματα ρομαντικῆς ἀνοησίας πού ὑπάρχουν — ἓνα κατόρθωμα πού παρουσίασε εὐκόλα καὶ καλὰ — ἀποποιήθηκε δημόσια κάθε εὐθύνη γιὰ τὴν εὐχάριστη καὶ

φτηνὴ τοῦ ψευτιά, δανειζόμενος τὴν ἱστορία καὶ πετώντας τὴν στὰ μούτρα τοῦ κοινού μὲ τὴ φράση "Ὅπως σὰς ἀρέσει".

6. Ὁταν ὁ Σαίξπηρ μεταχειρίστηκε αὐτὴ τὴ φράση ἐνοουσε ἀκριβῶς αὐτὸ πού εἶπε, ἐνῶ ἡ φράση "Ὅ, τι θέλετε", πού ἔδωσε στὴ "Δωδέκατη Νύχτα", ἐνοώντας "Ὁνομάστε το ὅπως θέλετε", δὲν εἶναι στὰ σαιξπηρικὰ ἢ ὅποιαδήποτε ἄλλα ἐγγλέζικα τὸ ἰσοδύναμο μὲ τὴν τέλεια ἀπροσχημάτιστη καὶ διαπεραστικὰ ἀπλὴ φράση "Ὅπως σὰς ἀρέσει".

7. Ὁ Σαίξπηρ προσπάθησε νὰ κάνει τὸ κοινὸ νὰ παραδεχτεῖ πραγματικὲς σπουδὲς ζωῆς καὶ χαρακτῆρα στὸ — γιὰ παράδειγμα — "Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο" καὶ "Ὅλα καλὰ σὰν τελειώνουν καλὰ"· τὸ κοινὸ δὲν τὰ δέχτηκε, καὶ παραμένει ἀκόμα μὲ τὸ ἴδιο πνεῦμα, προτιμώντας μιὰ φανταστικὴ ζαχαρένια κοῦκλα σὰν τὴ Ροζαλίτα, ἀντὶ τὶς τόσο σοβαρὲς καὶ ἀξιοπρεπεῖς σπουδὲς γυναικῶν σὰν τὴν Ἰσαβέλλα καὶ τὴν Ἐλένη.

8. Ὁ κόσμος πού χαλάει χαρτὶ καὶ ξοδεύει μελάνι γιὰ νὰ περιγράψῃ τὴ Ροζαλίτα σὰν τὸν τέλειο τύπο γυναικῆς, εἶναι ἀπόγονος τῶν ἰδίων χρονοκέφαλων πού ὁ Σαίξπηρ, ἔχοντας στὸ μυαλὸ τὸ οἰκόσημο καὶ τὰ κτήματα στὸ Γουαριστῆαρ, ἔπρεπε νὰ εὐχαριστήσῃ ὅταν ἔγραφε ἔργα ὅπως τοὺς ἄρεσε.

9. Λανθασμένα ἔχει εἰπωθεῖ, πὼς θὰ μπορούσα νὰ γράψω ἓνα ἔργο καλύτερο ἀπ' τὸ "Ὅπως σὰς ἀρέσει". Πραγματικὰ ἔχω γράψῃ πολὺ καλύτερα, καὶ ποτὲ δὲν ἔγραψα τίποτα, οὔτε ποτὲ σκοπεῖω νὰ γράψω τίποτα τόσο κακὸ σὰν ὑλικό, οὔτε κατὰ τὸ ἡμισυ. (Στὸν τρόπο καὶ τὴν τέχνη κανένας δὲν μπορεῖ νὰ γράψῃ καλύτερα ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, γιατί, ἐκτὸς ἀπ' ὅταν ἀδιαφοροῦσε, τὰ κατὰφρε τὸσο καλά ὅσο γίνετα μέσα στὰ ὅρια τῆς ἀνθρώπινης ἱκανότητος).

10. Γιὰ ὅποιαδήποτε μὲ στοιχειώδη ἀκοή καὶ ἱκανότητα στὴ χρῆση τῶν λέξεων, ὁ ἐλεύθερος στίχος, γραμμένος μὲ τὸν καταπληκτικὰ χαλαρὸ τρόπο πού ἀπαιτοῦσε ὁ Σαίξ-

Ἄν μεγάλος σαιξπηρικὸς πρωταγωνιστὴς Τζόνσον Φόρμπερτ Ρόμπερτσον ἐγκανίωσε τὴ θεατρικὴ του βασιλεία τὸ 1895 στὸ "Lyceum" μὲ τὸ "Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα". Ἡ ἐρωτικὴ ἔξαρση τοῦ Σκωτσέζου Ρωμαίου καὶ τῆς μισο-ἰταλιάνης Ἰουλιέττας, Πάτρικ Κάμπελ — τῆς κατοικίτης "Στέλλας" τοῦ Σῶ καὶ τοῦ "Ἀγαπημένου ψεύτη" — κατέκτησαν τὸ Λονδίνο



(1) Ὁ δρόμος πού 'χουν τὰ ἱατρεία τους οἱ ἀκριβοπληρώνομενοι γιατροὶ τοῦ Λονδίνου.

πῆρ, με πλήρη ἐλευθερία στὴ χρῆση κάθε λέξης, εἴτε καθομιλουμένης, εἴτε τεχνικῆς, ρητορικῆς, ἀκόμα κι ἀκατανόητα τεχνικῆς, με τὸ νὰ παραδίνεται στὶς πιὸ ἀκραίες ἐλλειπτικότητες καὶ με τὸ νὰ ἐντυπωσιάζει τοὺς ἀμαθεῖς με κάθε δυνατὴ ἀκρότητα φαντασίας καὶ προσποίησης, εἶναι ὁ εὐκολότερος ὅλων τῶν γνωστῶν τρόπων λογοτεχνικῆς ἔκφρασης. Αὐτὴ εἶναι ἡ αἰτία ποὺ ἄνθρωποι ἀνίκανοι νὰ γράψουν ἔστω καὶ φάρσες σὰν τὸ "Μπόξ καὶ Κόξ", μακάρι καὶ νὰ σώζαν τὴ ζωὴ τους, ἔχουν ἀδειάσει στὰ κεφάλια τῶν Ἑγγλέζων ὠκεανούς ἀπὸ πληρτικούς στόμφοις καὶ μαωρολογίες γραμμένες πάνω σ' αὐτὴ τὴ φόρμα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ. Ἀκόμα, (ἂν με προκαλέσουν), μπορῶ ὁ ἴδιος νὰ γράψω ἐλεύθερο στίχο πιὸ εὐκόλα παρὰ πεζοῦ, καὶ μάλιστα με ἀπόλυτη ἐλισαβετιανὴ ποιότητα, σὺν τῇ Σαίξπηρεια αἰσθησὴ τοῦ παραλογισμοῦ τῆς, ὅπως ἐκφράζεται στὶς γραμμὲς τοῦ Πίστολ⁽²⁾. Καὶ μάλιστα τὸ ἴδιον γράφει, ἐκδίδει, καὶ παραστήσει στὴ σκηνὴ με ἀφάνταστο χειροκρότημα.

11. Ἡ δύναμη τοῦ Σαίξπηρ ἔγκειται στὴν τεράστια ἰκανότητα ποὺ ἔχει στὴ μουσικὴ τοῦ λόγου, ποὺ δίνει μαγεία στὶς πιὸ ἀρχαίες εὐφυολογίες του καὶ μεγαλεῖο στὶς πιὸ κούφες του κοινοτοπίες.

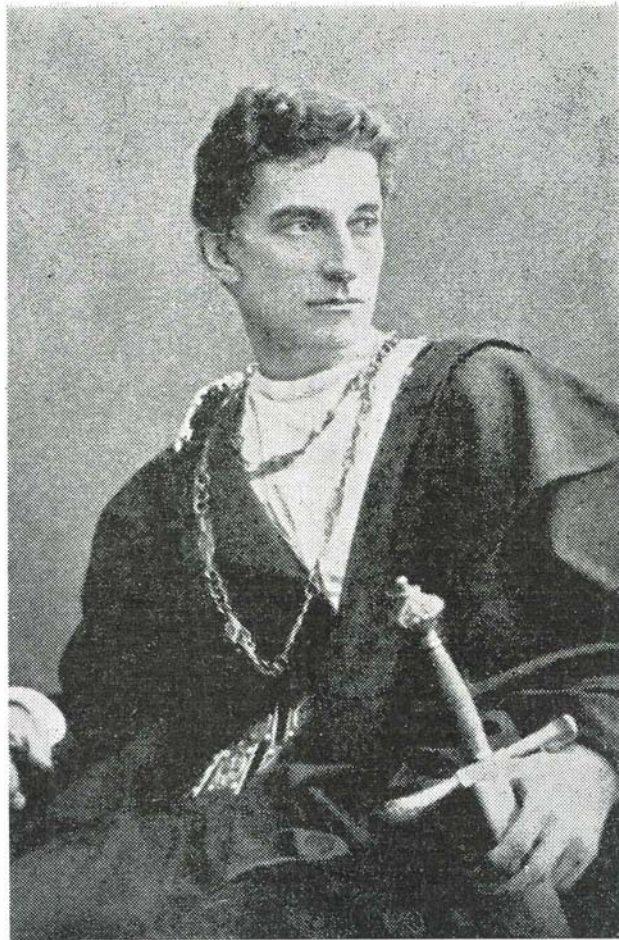
12. Ἡ ἀδυναμία τοῦ Σαίξπηρ ἔγκειται στὴν τέλεια ἀνεπάρκειά του σ' αὐτὴ τὴν ὑψηλὴ σφαῖρα τῆς σκέψης ὅπου ἡ ποίηση ἀγκαλιάζει τὴ θρησκεία, τὴ φιλοσοφία, τὴν ἠθικὴ, καὶ τὴν πραγμάτωση ὅλων αὐτῶν πάνω σὲ ἀνθρώπινα σύνολα ποὺ εἶναι ἡ κοινωνιολογία. Οἱ χαραχτῆρες του δὲν ἔχουν θρησκευτικὴ πίστη, πολιτικὴ, συνείδηση, ἐλπίδα, οὔτε πεποιθήσεις κανενὸς εἶδους. Ὅπως παρατήρησε ὁ Ράσκιν, δὲν ὑπάρχουν ἥρωες στὸν Σαίξπηρ. Τὸ κριτήριό του γιὰ τὴν ἀξία τῆς ζωῆς εἶναι τὸ πρόστυχο κριτήριό τῆς ἡδονῆς, καὶ ἐφόσον ἡ ζωὴ δὲν μπορεῖ νὰ δικαιωθεῖ ἀπ' αὐτὸ ἢ ὅποιοδήποτε ἄλλο ἐξωτερικὸ κριτήριον, ὁ Σαίξπηρ βγαίνει μες ἀπὸ τὰ στοιχαστικά του ἔργα ἕνας χυδαῖος πεσομιστής, καταπιεσμένος ἀπὸ μιὰ λογικὴ ἀπόδειξη πὼς ἡ ζωὴ δὲν ἀξίζει. Ξεπερνώντας δὲ τὸν Θάκερεϋ⁽³⁾ μόνο στὴν παραγωγικότητα, ἐπεξεργάζεται τὴν ἀντίληψη τῆς μετατότητος διαφορητικὰ καὶ καλύτερα σὲ χωρία ὅπως τὸ "Σβῦσε, σβῦσε λιγὸς καὶ φῶς"⁽⁴⁾, ἀντὶ νὰ ἐπαναλαμβάνει σὰν ἡχοῦ *vanitas vanitatum*.



ΚΑΥΜΕΝΕ ΣΑΙΞΠΗΡ

Ἡ ἀρχὴ τῆς κριτικῆς τοῦ Τζ. Μπ. Σῶ με τίτλο "Καυμένη Σαίξπηρ!", γιὰ μιὰ παράσταση τοῦ "Ὅλα καλὰ σὰν τελειώνουν καλὰ". Δημοσιεύθηκε στὶς 2 Φλεβάρη 1895.

Ἔϊ κρίμα οἱ ἄνθρωποι ποὺ ἀγαποῦν τὸν ἦχο τοῦ Σαίξπηρ νὰ βρίσκονται στὴ σκηνὴ τόσο σπάνια! Τὸ αὐτὸ εἶναι τὸ σίγουρο νῆμα γιὰ νὰ τὸν πλησιάσουμε: μόνο ἕνας μουσικός μπορεῖ νὰ νιώσει τὸ παιγνίδι τῶν αἰσθημάτων ποὺ ἀποτελεῖ τὸ ἀληθινὰ πολῦτιμο στοιχεῖο στὰ πρῶτα του ἔργα. Σ' ἕνα ἔθνος κουφὸ τὰ ἔργα αὐτὰ θὰ ἴχαν ἀπὸ καιρὸ πεθάνει. Ἡ ἠθικὴ τους πλευρὰ εἶναι συμβατικὴ καὶ ἀπὸ δεύτερο χέρι: Οἱ δανεισμένες ἰδέες, ὅσοδήποτε τέλεια ἐκφρασμένες, δὲν ἔχουν τὸ ἀκαταμάχητο ἀνθρώπινο ἐνδιαφέρον αὐτῶν τῶν πρωτότυπων ἀπόψεων τῆς ζωῆς ποὺ τροφοδοτοῦν τὸ ρητορικὸ στοιχεῖο στὰ κατοπινὰ ἔργα του. Ἀκόμα κ' ἡ ἐξατομίκευση ποὺ δημιουργεῖ αὐτὴ τὴν παμπάλαιη Βρετανικὴ εἰδικότητα, τὸ σαίξπηρικό "σχεδιαγράφημα τοῦ χαρακτήρα", ὀφείλει ὅλη του τὴ μαγεία στὸ γύρισμα τοῦ στίχου, ποὺ σὲ μπάζει στὸ μουσικὸ τῆς διάθεσης καὶ τοῦ χαρακτήρα τοῦ προσώπου, ὄχι με τὸ κοινότοπο νόημά του, ἀλλὰ με κάποια λεπτότατη ἔξαρση, ἢ ξεγέλασμα, ἢ πανουργία, ἢ ἀβρότητα, ἢ διστακτικότητα, ἢ ὀτιδήποτε βρίσκειται μέσα στὸν ἦχο του. Με λίγα λόγια, εἶναι ἡ παρτιτούρα καὶ ὄχι τὸ λιμπρέτο ποὺ διατηρεῖ τὸ ἔργο ζωντανὸ καὶ φρέσκο· καὶ γι' αὐτὸ δὲν θὰ ἔπρεπε παρὰ μόνο σὲ μουσικοκριτικούς νὰ ἐπιτρέπεται νὰ καταπιάνονται με τὸν Σαίξπηρ — εἰδικὰ τὸν πρῶτο Σαίξπηρ. Δυστυχῶς, παρ' ὅλο ποὺ τὸ ἔθνος μας διατηρεῖ ἀκόμα τ' αὐτιά του, οἱ ἠθοποιοὶ καὶ τὸ κοινὸ αὐτῆς τῆς γενιᾶς εἶναι τὸ περισσότερο κουφοὶ σὰν τίς ὀχίες. Ἡ κατανόηση ποὺ δείχνουν γιὰ τὸν Σαίξπηρ εἶναι καθαρὴ ὑποκρισία, κι ἡ ἀπόδειξη, πὼς ὅταν παρασταίνεται ἐν' ἀπ' τὰ πρῶτα ἔργα του, φροντίζουν μέχρι ἐσχάτων νὰ τὸ καταπνίξουν ὅσο μποροῦν περισσότερο, καὶ νὰ μεταμφιέσουν



Ὁ Φόρμπς - Ρόμπερτσον (1853 - 1937), Ἄμλετ, στὰ 1897. Τὸν ἐπαίξει ὡς τὰ 1813 κ' οἱ θεατῆς του ποὺ ἐπιζοῦν τὸν θεωροῦν καὶ τώρα ἀξεπέραστο. Ἐνα σύντομο φιλμ, γυρισμένο ὅταν πιά εἶχε ἀποσυρθεῖ στὰ 1920 κ' ἕνας δίσκος γύρω στὰ 1930, μαρτυροῦν τὴν ἐπαναστατικὴν ὀξύτητα καὶ λάμψη τῆς ἐρμηνεύας ποὺ γοήτηψε ἀκόμα καὶ τὸν Τζωρτζ Μπέτναρ Σῶ

τὸ ὑπόλοιπο σὲ σημεῖο ποὺ νὰ μὴν ἀναγνωρίζεται, ἐπαναπαύομενοι γιὰ τὴν ἐπιτυχία του σὲ ἐξαιρετικὲς σκηνικὲς ἀτραξιόν, σὲ δημοφιλεῖς ἠθοποιούς, ποὺ περιλαμβάνουν ἂν εἶναι δυνατόν καὶ μιὰ φημισμένη γιὰ τὴν ὁμορφιά τῆς θεατρίνα στὸν πρῶτο ρόλο, καὶ πάνω ἀπ' ὅλα στὴν φήμη τοῦ Σαίξπηρ, καὶ στὴν κατὰ συνέπειαν ὑποταγὴ τοῦ Βρετανικοῦ κοινοῦ νὰ πληῖξει ἀλύπητα γιὰ κάθε του ἔργο μιὰ φορὰ στὴ ζωὴ του, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ λέει ὅτι τὸ ἴδιον δεῖ. Κι οὔτε μιὰ ψυχὴ δὲν ἔχει τὸ σθένος νὰ χασμουρηθεῖ καταπρόσωπο στὴν ἀπάτη. Ὁ θεατρὸν ἐπαινεῖται· ὁ ποιητῆς ἐπαινεῖται· ἡ ὁμορφὴ θεατρίνα ἐπαινεῖται· κ' οἱ ἐπαινοὶ γιὰ τὸν καθένα παίρνουν καὶ δίνουν, ὄχι χωρὶς νὰ δημιουργεῖται ἡ ἐντύπωση ὅτι ἐπαινεῖται γενναϊόδωρα κι ὁ πρωταγωνιστῆς σκηνοθέτης. Καὶ βέβαια εἶναι σκληρὸ ν' ἀντιμετωπίζει κανεὶς μιὰ τέτοια ἀπογοήτευση χωρὶς νὰ πληρώνεται. Γιατὶ ὅσο πιὸ γοητευτικὸ εἶναι τὸ ἔργο σὰν τὸ διαβάσει κανεὶς σπῆτι του δίπλα στὸ τζάκι τὸ χειμῶνα, ἢ ἔξω ἀνάμεσα στὰ ρεῖνια μιᾶς καλοκαιριάτικης βραδυᾶς, ὅσο πιότερο ὁ σκηνοθέτης προσπαθεῖ ν' ἀποδόσει αὐτὴ τὴ γοητεία με ριψοκίνδυνες σπατάλες στὴ σκηνικὴ μουσικὴ, τοὺς ἐγχρωμοὺς φωτισμούς, τοὺς χορούς, τίς φορεσιές, καὶ τίς περίτεχνες μετατροπὲς κ' ἐξαθρῶσεις τοῦ ἔργου, ὅσο περισσότερο στὴν πραγματικότητα ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν παλιὰ σκηνὴ με τίς κουρτίνες τῆς καὶ τίς πινακίδες τῆς ποὺ γράφουν: "Ἐνας δρόμος στὴ Μάντονα κ.τ.λ.", τόσο ἀγοραῖα καὶ χωρὶς ἐλπίδα χάνει τὸ στόχο του. Τέτοια βασιλικὰ πετράδια δραματικῆς ποίησης ὅπως ἡ "Δωδέκατὴ νύχτα" καὶ τὸ "Ὀνειρο καλοκαιριάτικης βραδυᾶς", ξεθεωριάζουν σὰν εὐτελεῖ χρωματιστὰ γυαλάκια στὸ πορτοφύλι του· καὶ οἱ εἰλικρινεῖς ἄνθρωποι ποὺ δὲν καταλαβαίνουν τί συμβαίνει, ἀρχίζουν νὰ φλυαροῦν ἀνυπό-

(2) Χαρακτήρας ἀπὸ τὸν «Ἑρρίκο IV» β' μέρος, «Ἑρρίκο V», «Εὐθύμης Κυράτσης τοῦ Οὐίνδσορ».

(3) Ὑπανίσταται τὸ «Vanity Fair» τοῦ ἄγγλου ποιητῆ.

(4) Φράση τοῦ Μάκβεθ ὅταν μαθαίνει τὸ θάνατο τῆς γυναίκας του.

φορα για έργα προορισμένα για μελέτη κι όχι για τη σκηνή. Κι όμως, μια στις τόσες, κάποια εύτυχησμένη παρουσία φωτίζει τη σκηνή, και τὴ μάτια της είναι ἀστέρες πολυίοι, κι ὁ γλυκὸς ἀέρας τῆς φωνῆς της πιὸ τονισμένος κι ἀπὸ τὸ τραγούδι τοῦ κορυθαλλοῦ στ' αὐτὴ βοσκοῦ. Καὶ τῆ στιγμῆ πού ἀνακαλύπτει τὴν ἀληθινὴν σαιζήφρεια μουσικῆ, κ' αἰσθάνεται τὸ δρόμο πρὸς τὸ ρόλο της ἐντελῶς μέσα ἀπὸ τὴν αἴσθησιν πού ἔχει αὐτῆς τῆς μουσικῆς, τὸ ἔργο ξαναζωντανεῖται κι ὅλη ἡ μαγεία του ἐμφανίζεται. Μπορεῖ νὰ κάνει ἀνοησίες μὲ τοὺς στίχους, λέγοντας λαθασμένα τοὺς συνδέσμους καὶ βάζοντας στραβά κόμματα, πού δείχνει πὼς ποτὲ δὲν ἐπεξεργάστηκε τὴ λογικὴ σύνθεσιν μιᾶς μόνης φράσης μὲς στὸ ρόλο της· ἀν ὅμως ἡ καρδιά της εἶναι στὸ τραγούδι, ὁ σχολιαστής - κριτικὸς πού διαμαρτύρεται, καλύτερα νὰ φυλάξει τὴν ἀνάσα του γιὰ νὰ κρούσει τὴ σούπα του: ἡ ψυχὴ τοῦ ἔργου εἶν' ἐκεῖ, ἀδιάφορο ποῦ βρίσκεται τὸ νόημά του.



ΣΤΗΝ ΕΛΛΕΝ ΤΕΡΡΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΜΟΓΕΝΗ

Ἀπόσπασμα ἀπὸ γράμμα τοῦ Τζ. Μπ. Σῶ στὴν Ἑλλην Τέρρυ (28 Αὐγούστου 1896) ὅταν ετοίμαζε τὴν Ἰμογένη γιὰ τὸν "Κυμβελίνο" πὺ ἀνέβασε ὁ Χένου Ἰσβρικ.

...Μὲ πιάνει τρέλλα νὰ σὲ σκέφτομαι σιλαβωμένη μὲ τὴν Ἰμογένη. Φυσικὰ καὶ δὲν μπορεῖς νὰ τ' ἀποστηθίσεις. Ποιὸς θὰ μποροῦσε; Ὅταν δὲν θέλεις πραγματικὰ νὰ πεῖς ὅσα λέει ἓνα θεατρικὸ πρόσωπο, ἡ ψυχὴ σου μένει ἀμέτοχη, καὶ χωρὶς αὐτὴ τῆ συμμετοχῆ, ἡ ἀποστήθισιν εἶναι ἀδύνατη. Ὁ ρόλος τῆς Ἰμογένης ἀπαιτεῖ τὴ σύζυγο ἐνὸς Ἐπισκόπου, ὄχι ἐσένα. Θεέ μου, δὲ σὲ κάνει νὰ τρομάξεις πὼς φθίνουσι οἱ δυνάμεις σου κ' ἡ μνήμη σου σ' ἐγκαταλείπει, ὅταν νιώθεις πὼς οἱ λέξεις δὲν ἔρχονται σ' ἐσένα πρὸ θύμα, ἀλλὰ πρέπει νὰ τις στερεώσεις στὸ κεφάλι σου μὲ φουρκέτες, χωρὶς καμιὰ σιγουριά πὼς θὰ μείνουν; Νά λοιπόν, γιατί ἀπὸ δραματικὴ ἀποψη ὁ Σαίξπηρ εἶναι νεκρὸς σὰν τὰ κερνιά. Ὁ μόνος τρόπος νὰ τὸν μελετήσεις χωρὶς νὰ βασανιστεῖς εἶναι μὲ τ' αὐτὴ γιατί ἡ μουσικὴ του εἶναι ἀλάθητη. Ποτὲ μὴ διαβάσεις τὸ ρόλο σου· βρῆς κάποιον νὰ σοῦ τὸν διαβάσει ξανά καὶ ξανά, νὰ τὸν σπρώχνει σὲ σένα, νὰ τὸν ἐξακουτίζει, ὥστου ἡ ἀπλὴ ἰκνότητά σου ν' ἀπομιμῆσαι σὰν ἡχώ, σ' ἀνγκράσει νὰ τὸν ἐπαναλαμβάνεις μηχανικὰ, ὅπως καὶ μιὰ λατέρνα σ' ἀναγκάζει νὰ μουρμουρίζεις ἓνα σκοπὸ πού θετικὰ δὲ σ' ἀρέσει. Κι ὅταν θὰ ἔχεις ξενοιάσει μὲ τὴν Ἰμογένη, ξενόιασε μὲ τὸν Σαίξπηρ. "Ὅπως εἶπε ὁ Καρλάντ στὸ μετανάστη, "Ἐδῶ καὶ τώρα, ἢ ποθενὰ καὶ ποτέ, βρίσκεται ἡ Ἀμερικὴ σου", ἔτσι σοῦ λέω κ' ἐγὼ "Ἐδῶ (στὴν πλατεία Φίτσοῦ) καὶ τώρα, βρίσκεται ὁ Σαίξπηρ σου". Ὁ καιρὸς περνᾷ καὶ πρέπει νὰ παῖξεις κ' αὐτὴ προτοῦ πεθάνει.



ΜΟΜΦΗ ΣΤΟΝ ΒΑΡΔΟ

Ἡ παράσταση τοῦ "Κυμβελίνο" δόθηκε. Ἡ ἀντίδραση τοῦ Τζ. Μπ. Σῶ ἐκδηλώθηκε ἔντονη στὸ ἄρθρο τοῦ "Μομφὴ στὸ Βάρδο" ποὺ δημοσιεύθηκε λίγες μέρες ἀργότερα (26 Σεπτεμβρίου 1896). Παρακάτω, ἓνα κομμάτι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ του.

Ὁμολογῶ κάποια ἀδυναμία νὰ νιώθω πολιτισμένους αὐτὲς τις μέρες. Φεύγοντας βιαστικὰ ἀπὸ τὴν ἐξοχὴ, ὅπου οἱ Ἀγγλοτζέντλεμεν ἐκστασιάζονται μὲ τις κοκορομαχίες, ἐπέστρεψα στὴν πόλη γιὰ νὰ βρῶ τὴν πνευματικὴ μας ἀφρόκριμα συναθροισμένη σ' ἓνα ἔργο τριακοσίων ἐτῶν, στὸ ὁποῖο ἡ ἐντυπωσιακότερη σκηνὴ ἐπιδεικνύει μιὰ γυναῖκα πού ζυπνᾷ γιὰ νὰ βρεῖ τὸν ἄνδρα της ν' ἀναπαύεται μὲς στὴν ἀγκυλιά της καταματωμένος καὶ μὲ κομμένο τὸ κεφάλι.

Παρακαλῶ λοιπὸν ἀντιληφθεῖτε πὼς δὲν ὑπερασπίζομαι τὸν "Κυμβελίνο". Εἶναι, κατὰ τὸ πλεῖστον, σκηνικὴ μηδαμινότητα τοῦ κατώτατου μελοδραματικοῦ εἶδους, μὲ κομμάτια γραμμένα ἀηδιαστικά, διανοητικὰ ὠμὸ ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους, κ' οἱ σκέψεις του, κρινόμενες μὲ σύγχρονα πνευματικὰ κριτήρια, χυδαῖες, ἀνόητες, προσβλητικὲς, ἀνήθικες κ' ἐξοργιστικὲς, πέρα ἀπὸ κάθε ἀνεκτικότητά. Ἰσχύουν στιγμὲς πού διερωτᾶται κανένας ἀπεργασμένα, γιατί, πρὸς θεοῦ, θὰ πρεπε ἡ μοῖρα νὰ ἔχει καταραστεῖ τὴ σκηνὴ μας στέλνοντας αὐτὸν τὸν "ἀθάνατο" κλέφτη ξένων μύθων καὶ ἰδεῶν, μὲ τοὺς τερατώδεις ρητορικοὺς στόμφοις του, τις ἀφόρητες μωρολογίες του, τὴν προσπονημένην ὑποβίβασιν τῶν λεπτότερων προβλημάτων τῆς ζωῆς σὲ κοινοτοπίες γιὰ τις ὁποῖες καὶ μιὰ φιλολογικὴ φοιτητικὴ Δέσχη θὰ ἐπαναστατοῦσε, τὴν ἀπίθανη ἀοριστία του, τὸν

συνδυασμὸ του, σὲ ὕφος ἀποφθεγματικὸ, ἔτοιμον ἰδεῶν καὶ ἀπόλυτης πνευματικῆς στεριότητας, καὶ τὴν παρεπόμενη ἀνικανότητά του νὰ ἔχει κάποιο βάθος ἀκόμα καὶ γιὰ τοὺς πιὸ ἀνίδεους θεατῆς, ἐκτός ὅταν λέει μὲ σοβαρότητα κάτι τόσο ὑπερφυσικὰ κοινοτόπο, ὥστε κ' οἱ πιὸ πτωχοὶ τῶ πνεύματι ἀκραατῆς του νὰ μὴν μποροῦν νὰ διανοηθοῦν ὅτι ἓνας τόσο σπουδαῖος ἄντρας εἶχε πραγματικὰ σκοπὸ νὰ μιλήσει σὰν τις γιανιάδες τους. Μὲ μόνη ἐξαιρέση τὸν Ὅμηρο, δὲν ὑπάρχει κανένας διάσημος συγγραφέας, οὔτε ἀκόμα ὁ Σερ Οὐὼλτερ Σκῶτ, πού νὰ τὸν περιφρονῶ τόσο ἀπόλυτα, ὅσο περιφρονῶ τὸν Σαίξπηρ, συγκρίνοντας τὸ μυαλό μου μὲ τὸ δικό του. Μερικὲς φορές μού εἶναι τόσο ἀδύνατο νὰ τὸν ὑποφέρω, ὥστε θ' ἀποτελοῦσε πραγματικὴ ἀνακούφιση γιὰ μένα νὰ τὸν ἐθεάσω καὶ νὰ τὸν λιθοβολήσω, ἔξροντας πολὺ καλὰ πόσο ἀνίκανος εἶναι καὶ αὐτὸς κ' ὅσοι τὸν λατρεύουν νὰ καταλάβουν ὅποιοδῆποτε ἄλλο εἶδος προσβολῆς λιγότερο φανερό. Τὸ νὰ διαβάω τὸν "Κυμβελίνο" καὶ νὰ σκέφτομαι τὸν Γκαίτε, τὸν Βάγνερ, τὸν Ἴψεν, εἶναι γιὰ μένα σὰ νὰ ἐκθέτω σὲ κίνδυνο τὴ συνήθεια τῆς μελετημένης μετριοπάθειας τοῦ λόγου, πού χρόνια δημοσιογραφικῆς εὐθύνης ἔχουν μετατρέψει σὲ δευτέρη φύση μέσα μου.

Ἄλλὰ εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ προστέσω πὼς λυπᾶμαι τὸν ἄνθρωπο πού δὲν μπορεῖ νὰ χαρεῖ τὸν Σαίξπηρ. Ἡ μνήμη του ἔζησε πάνω ἀπὸ χιλιάδες ἰκανότερους διανοούμενους καὶ θὰ ξεπεράσει χιλιάδες ἀκόμα. Τὸ τάλαντό του ν' ἀφῆγεται μιὰ ἱστορία (ὑπὸ τὸν ὄρο νὰ τὴν ἀκούσει πρῶτα ἀπὸ κάποιον ἄλλο), ἡ καταπληκτικὴ δυνάμη του πάνω στὴ γλώσσα — τόσο καταφανῆς στὴν ἀνόητη καὶ χαζὴ κακομεταχειρισθῆ της ὅσο καὶ στὰ θαύματα τῆς ἔκφρασῆς του — τὸ χυῖμό του, τὸ χάρισμά του νὰ πλάθει χαρακτηριστὲς μὲ ἀσυνείθιστη ἰδιοσυγκρασία, καὶ ἡ τεράστια ἀποταμίευσιν αὐτῆς τῆς ζωτικῆς ἐνέργειας πού ναι φαίνεται ἡ πραγματικὴ διαφοροποιητικὴ ἰδιότητα πίσω ἀπὸ τὰ προσόντα — καλὰ, κακὰ ἢ ἀδιάφορα — τῆς μεγαλοφυΐας, τὸν κάνουν ἰκανὸ νὰ μᾶς ψυχαγωγῆ τόσο ἀποτελεσματικὰ, ὥστε οἱ φανταστικὲς ἱστορίες κ' οἱ ἄνθρωποι πού ἔχει δημιουργῆσει νὰ γίνουσι πιὸ πραγματικὰ σὲ μᾶς ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ μας — τουλάχιστον ὡς ὅπου ἡ γνώσιν μας κ' ἡ κυριαρχία μας πάνω στὴν πραγματικὴ ζωὴ ἀρχίσει νὰ βαθαίνει καὶ νὰ φεγγολοῦν πέρα ἀπὸ τὸ συνηθισμένο. Στὰ εἰκοσὶ μου χρόνια, τοὺς ἤξερα ὅλους μὲς στὸν Σαίξπηρ, ἀπ' τὸν Ἀμλέτο ὡς τὸν Ἀμπάρσον, πολὺ πιὸ στενὰ ἀπ' ὅ,τι τοὺς ζωντανούς συγχρόνους μου· κ' ὡς σήμερα, ἀν τύχει διαβάζοντας μιὰ ἐφημερίδα νὰ πέσει τὸ μάτι μου στ' ὄνομα Πίστολ ἢ Πολώνιος, ξαναγυρνῶ στὸ σημεῖο ἐκεῖνο μὲ πιότερη περιέργεια, ἀπ' ὅ,τι ἂν ἦταν τ' ὄνομα τοῦ — ἀλλ' ἴσως θὰ τ'αν καλύτερα νὰ μὴν ἀναφέρω εἰδικὰ κανέναν.

Πόσες καινούριες γνωριμιὲς κάνετε λοιπὸν διαβάζοντας τὸν "Κυμβελίνο", μὲ τὴν προϋπόθεσιν πὼς ἔχετε τὴν ὑπομονὴ ν' ἀνοίξετε τὸ δρόμο σας σπάζοντας ὄλο τὸ στόμφο, καὶ πὼς εἴσαστε ἀρκετὰ μεγάλοι γιὰ νὰ ἔχετε ξεπεράσει τὴ σύγχρονη ἀντίληψιν πὼς Κυμβελίνος πρέπει νὰ ναι τ' ὄνομα κάποιου καλλυντικοῦ, καὶ Ἰμογένη μιᾶς τελευταίας ἐπιστημονικῆς ἀνακάλυψης ὑπὸ μορφὴν ἐνὸς ἀγνωστοῦ ὡς τὰ σήμερα ἀερίου; Ὁ Κυμβελίνος εἶναι ἓνα τίποτα· ἡ βασιλίσσά του, τίποτα — μ' ὄλο πού γίνεται κάποια προσπάθεια γιὰ νὰ δικαιωθεῖ ἡ περιγραφή της σὰν "μιᾶς γυναίκας πού ὑποτάσσει τὰ πάντα στὸ μυαλό της". Ὁ Πόστουμος, τίποτα — εὐτυχῶς, γιατί ἄλλιῶς θὰ τ'αν ἓνας περιφρονημένος παλιάνθρωπος· ὁ Βελάριος, τίποτα — τουλάχιστον δίπλα στὸν Κέντ τοῦ "Βασιλιὰ Ἀῆρ" (ἀκριβῶς ὅπως κ' ἡ Βασιλίσσα εἶναι ἓνα τίποτα δίπλα στὴ Λαίδη Μάκβεθ). Ὁ Ἰάκιμος, τίποτα ἰδιαίτερο — ἀπλῶς ἓνας ἀπὸ μηχανῆς διάβολος φτιαγμένος μὲ ἀληθοφάνεια· καὶ ὁ Πισάνιο, πιὸ κάτω κ' ἀπὸ τὸν Ἰάκιμο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἔχουμε τὸν Κλόβεν, τὸν πρίγκιπα τῶν κουτορνηθιδῶν, τοῦ ὁποίου ὁ ρόλος — ἀσχημιές κ.τ.λ. — εἶναι ἓνα λογοτεχνικὸ ἀριστοῦργημα ἀπὸ τὴν πρώτη γραμμὴ ὡς τὴν τελευταία· τοὺς δύο πρίγκιπες — ὠραία δειγμάτια τοῦ "εὐγενούς πρωτόγονου", τὸ ἐντυπωσιακοῦ καὶ πλούσιου αὐτοῦ μύθου, τὸν Γάιο Λούκιο, Ρωμαῖο στρατηγὸ, εὐγενικό ἀνάμεσα στοὺς βαρβάρους· καὶ πάνω ἀπ' ὅλους τὴν Ἰμογένη.

Παρακαλῶ ὅμως θυμηθεῖτε πὼς ὑπάρχουν δυὸ Ἰμογένες. Ἡ μιὰ, ἓνα σοβαροφάνες καὶ παραφορτωμένο ὑπόδειγμα τοῦ τί θὰ πρεπε, κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Σαίξπηρ, νὰ ναι μιὰ πραγματικὴ Κυρία. Ἡ ἐνάρτη ἀγανάκτησιν αὐτοῦ τοῦ ἀκατανόμαστο προσώπου εἶναι χρόνια. Ὁ σκοπὸς τῆς ζωῆς της εἶναι νὰ ὑπερασπίζει τὴ δικαί της εὐπρέπεια καὶ νὰ ὑποπτεύεται τὴν εὐπρέπεια ὅλων τῶν ἄλλων, προπάντων τοῦ συζύγου της. Ὅπως ὁ Λάωθου στὸ χρυσοχοεῖο τὸν κομικῶ μυστοτορήματος τοῦ Μπρέτ Χάρτ, δὲν μπορεῖ νὰ μείνει μόνη μὲ ἀσήμωνα μικρο-

σημικά, χωρίς να βεβαιώσει επίσημα τους ιδιοκτήτες πώς δεν έχει κλέψει, ούτε θά 'κλεβε, μ' όλο που βρήκε στο πάτωμα χρυσάφι σκορπισμένο.

‘Ο αυθορμητισμός κ’ ή γονιμότητα με την οποία κατεβάζει βρώμικες ιδέες δεν περιγράφεται: σχεδόν δεν υπάρχουν λόγια μες στο ρόλο της που να μπορείς να τὰ διαβάσεις χωρίς να τυναχτείς. Αὐτή, όμως, ή ‘Ιμογένη έχει και μιαν άλλη δεμένη μαζί της με δεσμὰ ἐλευθέρων στίχων (που μπορούν εὐτυχῶς να κοποῦν), τὴν ‘Ιμογένη τῆς μεγαλοφυίας του Σαίξπηρ: μιὰ γοητευτική ὑπαρξή, με τὴν πὺλ λεπτεπίλεπτη εὐαισθησία, γεμάτη ξαφνικές μεταπτώσεις ἀπὸ ἐκστάσεις τρυφερότητας σὲ παραληρήματα παιδικῆς μακίας, χωρίς καμιά προσπάθεια λογικῆς συνέπειας καὶ στὰ δυὸ, ξαφνικὰ προσβλημένη καὶ ξαφνικὰ αυτευνασμένη, καὶ με ἐξαιρετὴ ἀνατροπὴ καὶ θάρρος. ‘Εξ αἰτίας ὅμως αὐτῆς τῆς ‘Ιμογένης, ὁ “Κυμβελίνος” θά ‘χε τόσες πιθανότητες νὰ ἐρμηνευτεῖ τώρα, ὅσες καὶ ὁ “Τίτος Ἀνδρόνικος”.

‘Η ἠδονοκωδῆς ‘Ιμογένη, ὅπως τὸ ἀληθινὰ ζωντανὸ μέρος τοῦ ὑπόλοιπου ἔργου, πρέπει νὰ ξεδιαλεχτεῖ ἀπὸ ἕνα σωρὸ ὑλικὸ πού ‘ναι ἐντελῶς ἀδύνατο νὰ παιχτεῖ καὶ νὰ εἰπωθεῖ στὸ σύγχρονο θέατρο, πού ἔχει σκοπὸ νὰ δημιουργήσει μιὰ ἄμεση ψευδαίσθηση τῆς πραγματικότητας, καὶ ὅπου ἡ ἀπέχθεια τῶν καλύτερων ἠθοποιῶν νὰ παίζουσι πλαστοὺς ρόλους εἶναι στὴν πραγματικότητα ἀξέπεραστη.

(Πενήντα σχεδὸν χρόνια ἀργότερα ὁ Σὼ εἶχε ἀναθεωρήσει ὀρισμένους ἀπὸ τοὺς ἀποχασμοὺς του γιὰ τὸ ἔργο. Παρομοίωσε καὶ μιὰ δική του τελευταία πράξη γιὰ τὸν “Κυμβελίνου” μετὶ τίτλου “Ὁ Κυμβελίνος ξανατελειωμένος”).

ANTΩΝΙΟΣ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ

Εἰσαγωγή σὲ κριτικὴ του γιὰ μιὰ παράσταση τοῦ “Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα”. Δημοσιεύτηκε στὶς 20/3/1897.

‘Ο Σαίξπηρ εἶναι κατ’ ἐξοχὴν μουσικὸς τοῦ λόγου· μετὰ ἀπλὴ πρακτικὴ ἀντίληψη, ὅσο καλὰ καὶ νὰ ὀδηγεῖται κανένας ἀπὸ τὸ δραματικὸ του ἔνστικτο, δὲν θὰ καταφέρει νὰ κατακτῆσει τὰ ἔργα του ἢ νὰ φτάσει σὲ μιὰ σωστὴ ἐκτέλεσή τους, δίχως τὴ βοήθεια μιᾶς λεπτῆς ἀκοῆς. Στους ὑψηλοὺς συναισθηματικούς ἀναβαθμοὺς βρίσκουμε κομμάτια πού ‘ναι Ροσσίνια στὴ θεμελιώσή τους πάνω στὴ μελωδικὴ συμμετρία καὶ τὴν ἐπιβλητικὴτητα τοῦ ρυθμοῦ, ὥστε νὰ ἐξαγοράζεται ἡ φτώχεια τοῦ νοήματος. Στὴν πραγματικότητα, ἔχουμε τόσο ὑποσκελιστεῖ ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ τῶν ιδεῶν, ὥστε σχεδὸν δὲν ὑπάρχει σήμερα ἕνα φημισμένο κομμάτι στὰ ἔργα του πού νὰ λογιάζεται τέλειο, ὄχι γιὰ κανέναν ἄλλο λόγο ἀλλὰ γιὰ τὸ ὅτι ἦχε ὠραία καὶ ζυπνὰ μέσα μας τὴ συγκίνηση πού ἀρχικὰ ἐκδήλωνε αὐτὸ καθαυτὸ μετὰ τὴν ὁμορφιά του. Γδύστε τὸ ἀπὸ τὴν ὁμορφιά αὐτὴ τοῦ ἤχου σὲ μιὰ πεζὴ παράφραση καὶ δὲ μένει ἄλλο τίποτ’ ἀπὸ μιὰ κοινοτοπία, πού κ’ ἕνας Ἀμερικανὸς καθηγητῆς τῆς ἠθικῆς θὰ κοκκίνιζε νὰ προσφέρει στους μαθητές του. Ἀφανίστε αὐτὴ τὴν ὁμορφιά μετὰ μιὰ τραχειά, κακόφωνη ἀπαγγελία καὶ θὰ κάνετε τοὺς θεατῆς ν’ ἀνατριχιάζουσι σὰ νὰ τραγουδοῦσατε Μότσαρτ παράφωνα. Ἀγνοεῖστε τὴν, ἀποφεύγοντας τὸ τραγούδιμα τοῦ στίχου — σπάζοντας δηλαδὴ ἔξυπνα τὸ στίχο καὶ καταφέροντας νὰ τὸν κάνετε ν’ ἀκούγεται σὰν πρόζα, ὅπως οἱ ἐπαγγελματίες ρήτορες ὑπερφηανεύονται νὰ κάνουν — καὶ καταλήγετε σὲ μιὰ ζιππασμένη, τερατώδη Βαβέλ, πού δὲν ἔχει κἀν τὴν ἀρετὴ τῆς πρόζας νὰ ‘ναι καταληπτὴ. Νὰ σὰς δώσω ἕνα παράδειγμα: Τὸ ξέσπασμα τῆς Κλεοπάτρας γιὰ τὸν θάνατο τοῦ Ἀντωνίου :

Τοῦ κόσμου τὸ στεφάνι λιώνει. — Κύριέ μου!
Μαράθηκε τὸ στέμμα τοῦ πολέμου,
τοῦ στρατιώτη ἔπεσε τ’ ἄστρο: ἀγορία τώρα καὶ κοπέλλες
ἔγιναν ἴσα μετ’ ἄντρες: ἔφυγε ἡ ἐξαιρέση
καὶ τίποτα σπουδαῖο δὲν ἔμεινε ἐδῶ κάτω
γιὰ νὰ τὸ ἰδεῖ ἡ σελήνη (Λιποθυμαί) (5)

Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστὸ νόημα· οὔτε κἀν καλὴ γραμματικὴ. Ἄν ρωτήσετε τί σημαίνει, ἡ μόνη ἀπάντησις εἶναι πὼς σημαίνει ἀπλῶς αὐτὸ πὺλ νιώθει ἡ Κλεοπάτρα: Τὸ χάος στὴ σκέψη. Εἶναι μιὰ ἀντανάγκισσις τοῦ μυαλοῦ της, μέσα ἀπ’ τὸ ὅποιο μπορεῖ κανένας ἀκαθόριστος νὰ διακρίνει μιὰ τρελλὴ ψευδαίσθησι, ὅτι κἀθε ἀνθρώπινη διακρίσις ἐξαφανίζεται μαζί μετὰ τὴν γιγαντιαία διακρίσις μετὰξὺ τοῦ Ἀντωνίου καὶ τοῦ ὑπόλοι-

που κόσμου. Τώρα, μόνο ἡ μουσικὴ, λεκτικὴ ἢ ἄλλη, μπορεῖ νὰ ἐκφράσει καλλιτεχνικὰ τὸ αἶσθημα πού βυθίζει τὴ σκέψη σὲ σύγχυση. Κάθε ἀπόπειρα νὰ ἐκφωνήσουμε αὐτὴ τὴ μουσικὴ σὰν πρόζα θὰ ‘ταν τόσο παράλογη ὅσο κ’ ἡ προσπάθεια νὰ μιλήσουμε τὰ λόγια ἑνὸς δρατῆριου τοῦ Χαίντελ μετὰ τις ἐπαναλήψεις του.

ΡΟΜΠΕΡΤΣΟΝ, ΕΝΑΣ ΙΔΑΝΙΚΟΣ ΑΜΛΕΤ

Κριτικὴ τοῦ Μπέρνερ Σὼ, δημοσιευμένη στὶς 2/10/1897 γιὰ τὸν Ἄμλετ πού ἀνέβασε ὁ Φόρμπς Ρόμπερτσον. Ἡ παράστασις αὐτὴ ἀποτελέσει σταθμὸ στὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου κ: ἀργότερα σετὶναι μετὰ τὸν ἴδιον.

‘Ο κ. Φόρμπς Ρόμπερτσον εἶναι οὐσιαστικὰ ἕνας κλασικὸς ἠθοποιός, ὁ μοναδικὸς μετὰ τὴν ἐξαιρέση τοῦ κ. Ἀλεξάντερ, πού ‘χει ἐδραιωθεῖ στὸ Λονδίνο σὰν θιασάρχης. Αὐτὸ πού ἐνωῶ μετὰ τὴ λέξη κλασικὸς εἶναι πὼς μπορεῖ νὰ παρουσιάσει ἕνα δραματικὸ ἦρωα σὰν ἄνθρωπο πού τὰ πάθη του εἶν’ αὐτὰ πού δημιούργησαν τὴ φιλοσοφία, τὴν ποίηση, τὴν τέχνη, καὶ τὴν πολιτικὴ ἀνάμεσα στους ἀνθρώπους, καὶ ὄχι ἀπλῶς αὐτὰ πού δημιούργησαν τοὺς γάμους τους, τις δικαστικὲς τους ἀνακρισεις καὶ τις ἐκτελέσεις. Κι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ εἶδος τοῦ ἠθοποιῦ χρειάζεται ὁ Ἄμλετ. Ἐνας Ἄμλετ πού μόνο αἰσθάνεται τὸν ἔρωτά του γιὰ τὴν Ὀφηλία, τὴ θλίψη του γιὰ τὸν πατέρα του, τὸ ἐκδικητικὸ μῖσος γιὰ τὸ θεῖό του, τὸ φόβος του γιὰ τὰ φαντάσματα, τὴν τάση του νὰ περιφρονεῖ τοὺς Ρόζενγκραντς καὶ Γκιλντενστερν, καὶ τὴ χαρὰ τοῦ κυνηγοῦ στήνοντας τὴν “πουντικοπαγίδα” γιὰ τὸν Κλαῦδιο, μπορεῖ μετὰ ἀρκετὴ δύναμη ἢ δεξιότηχία νὰ γίνε φημισμένος στὸ ρόλο, ἀκόμα καὶ ἂν αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ ἔντασις τῆς μακίας του πού δημιουργοῦν αὐτὰ τὰ αἰσθήματα (κοινὰ ὄχι μόνο σ’ ὄλους τοὺς ἀνθρώπους ἀλλὰ καὶ σὲ πολλὰ ζῶα) δείχνει πὼς ἡ χαρακτηριστικὴ πλευρὰ τοῦ Ἄμλετ, ἡ πλευρὰ πού τὸν διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὸν Φορτμυβρᾶ, εἶναι ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὴ συνείδησις τοῦ ἠθοποιῦ. Παρόμοια φήμη

Ἡ Πάτρις Κάμπελ, Ὀφηλία, 1897. Ἡ φωτογραφία ἐρχεται σ’ ἀντίρρηση μετὰ τὸν ἔπανο τοῦ Σὼ γιὰ τὸ “ρεαλισμὸ” τῆς ἐρμηνείας· τὸ πρόσωπό της, ὅμως, τὸν ἐπικυρώνει καὶ ἐπεκτείνει



(5) Ἀπὸ τὴ μετάφρασις τοῦ Β. Ρῶτα.

ἀφορᾷ τὸν ἠθοποιό, ὄχι τὸν Ἄμλετ. Ὁ Ἄμλετ δὲν εἶναι μιὰ ὑπαρξή μέσα στὴν ὁποία ὁ κοινὸς ἄνθρωπος ἀνυψώνεται, μετὰ τὴ βοήθεια μιᾶς μεγάλης ζωτικῆς ἐνέργειας, σὲ μιὰ ἥρωικὴ κορυφή, ὅπως ὁ Κοριολανὸς ἢ ὁ Ὁθέλλος. Ἀπεναντίας, εἶναι ἕνας ἄνθρωπος στὸν ὁποῖον τὰ κοινὰ προσωπικὰ πάθη εἶναι τόσο παραγκωνισμένα ἀπὸ πλατύτερα καὶ σπουδαιότερα ἐνδιαφέροντα, καὶ τόσο ἀποβαρυνμένα ἀπὸ ἕναν ὑψηλὸ βαρθεμὸ κριτικῆς αὐτοσυνειδήσεως (ποῦ καθιστᾷ τὴν πρακτικὴ ἐπιτηδεύματα ἐνὸς κατώτερα ἀυθόρητου ἀνθρώπου ἀνυπόφορη γι' αὐτόν), ὥστε οἱ εὐθύνες ποῦ τὸν ὑπαγορεύτηκαν ἀπὸ τὴ συμβατικὴ ἐκδίκηση καὶ τὴ φιλοδοξία γίνονται ἕνα φορτίο τόσο δυσάρεστο, ὅσο καὶ γιὰ ἕναν ποιητὴ τὸ ἐμπόριο. Ἀκόμα κ' οἱ ἐνοστιμότητες σεξουαλικῆς τοῦ ὁρμῆς προσβάλλουν τὸ πνεῦμα του ὥστε, ὅταν συναντᾷ τὴ γυναικὴ ποῦ τὴς διεγείρει; τὴν προσκαλεῖ νὰ τὸν συντροφέψει σὲ μιὰ πικρὴ καὶ περιφρονητικὴ κριτικὴ τοῦ ἐνωμένου τους παραλογισμοῦ, ρωτώντας: "Τί θέλουν τέτοιοι κακόμοιροι σὰν ἐμένα νὰ σέρονται ἀνάμεσα οὐρανὸ καὶ γῆ; τί θές νὰ γίνεις γεννήτρια ἀμαρτωλῶν;" (6) κ.λ.π., ποῦ νὰί τόσο ἐντελῶς πέρα ἀπὸ τὴ νοημοσύνη τοῦ καυμένου κοριτσιοῦ ὥστε, φυσικὰ, νὰ τὸν περνᾷ γιὰ τρελλό. Καὶ βέβαια, ἀπὸ κάποια πλευρὰ ὁ Ἄμλετ εἶναι τρελλός, γιατί σκοντάφτει στὸ λάθος ποῦ βρίσκεται στὸ κατώφλι τῆς διανοητικῆς αὐτοσυνειδήσεως: χρησιμοποιοῖ τὴ ζωὴ γιὰ τὴν πραγμάτωσιν ὑλιστικῶν ἢ ἡδονιστικῶν περαμάτων, κ' ἔτσι τὴ μεταχειρίζεται σὰ μέσο ἀντὶ τῆς σκοπῆς. Ἐπειδὴ ὁ Πολωνίος εἶναι "φλύαρος καὶ λωλός", ἐπειδὴ ὁ Ρόζενκραντς καὶ ὁ Γκιλντενστερν εἶναι σὸνιπ, τοὺς σκοτώνει, ὅσο ἀλύπητα θὰ σκότωνε μιὰ μύγα, δείχνοντας ἔτσι ὅτι δὲν πιστεύει πραγματικὰ στὴν πρόληψη ποῦ προβάλλει γιὰ νὰ μὴν ἀυτοκτονήσει καί, στὴν πραγματικότητά, προλαβαίνοντας ἀκριβῶς ὅλη τὴν πορεία τῆς πνευματικῆς ἱστορίας τῆς Δυτικῆς Εὐρώπης ὡς ὅτου ὁ Σοπενάουερ βόηκε τὸ νῆμα ποῦ ξέφυγε ἀπ' τὸν Σαίξπηρ. Ἀλλὰ τὸ νὰ ὀνομάζει τὸν Ἄμλετ τρελλό γιατί δὲν πρόλαβε τὸν Σοπενάουερ, εἶναι σὰ νὰ λὲς τρελλό τὸν Μάρκελλο ἐπειδὴ δὲν ἀνάφερε τὸ φάντασμα στὴν Ἐταιρεία Ψυχικῶν Ἐρευνῶν. Στὴν πραγματικότητά δὲν εἶναι δυνατὸν ἠθοποιεῖν νὰ παραστήσει τὸν Ἄμλετ τρελλό. Μπορεῖ (καὶ γενικὰ γίνεται) νὰ κάνει ἕνα δικό του συνδυασμό, μετὰ ἕναν ἄνθρωπο ποῦ νὰί δημιουργημάτων τραφερῶν αἰσθημάτων, καὶ τὸν ἄλλον ὅπως τὸν χάραξαν οἱ στίχοι τοῦ Σαίξπηρ. Τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως δὲν εἶναι ἕνας τρελλός, ἀλλ' ἀπλῶς ἕνα ἀπ' αὐτὰ τὰ τέρατα ποῦ δημιούργησε ἡ φανταστικὴ σύζευξη δυῶν πραγματικῶν εἰδῶν, σὰν τὴς σφιγγες, τὴς γοργόνες ἢ τοὺς κένταυρους. Κι αὐτὴ εἶναι ἡ ἀμετάβλητὴ διέξοδος τοῦ ἐνοστιμώδους, εὐφάνταστο, ρομαντικοῦ ἠθοποιοῦ. Θὰ τὸν δῆτε νὰ χύνει ποταμούς δάκρυα γιὰ τὴν Ὀφηλία, καὶ νὰ συμπεριφέρεται στοὺς θεατρίνους, στὸ νεκροθάφτη, στὸν Ὁράτιο, στὸν Ρόζενκραντς καὶ Γκιλντενστερν σὰ νὰ ἴτανε βουβοὶ ἀκόλουθοι στὴν κηδεῖα του. Πηγαίνετε ὅμως νὰ παρακολουθήσετε τὸν Ἄμλετ τοῦ κ. Φόρμπς Ρόμπερτσον, ν' ἀδράχνει μετὰ ἀγαλλίαση κάθε εὐκαιρία γιὰ μιὰ φιλοσοφικὴ κουβεντούλα ἢ καλλιτεχνικὴ ψυχαγωγία ὥστε νὰ ξεφύγει ἀπὸ "τὸ καταραμένο πείσμα" τῆς ἐκδίκησης καὶ τοῦ ἔρωτα καὶ ἄλλων συνειθισμένων μελαγχολῶν· δεῖτε πῶς ζωηρεύει ὅταν ἔρχονται οἱ θεατρίνοι: πῶς προσπαθεῖ νὰ φιλοσοφήσει μετὰ τὸν Ρόζενκραντς καὶ Γκιλντενστερν μὲ τὴν πατήσουν στὸ δωμάτιο: πῶς σταματᾷ τὸν περίπατό του στὴν ἐξοχὴ μετὰ τὸν Ὁράτιο γιὰ νὰ σκύψει πάνω ἀπὸ τὸν περιβόλο τοῦ κοιμητηρίου καὶ νὰ πιάσει κουβέντα μετὰ τὸν νεκροθάφτη, ποῦ τραγουδᾷ καθὼς σκάβει: πῶς ἀκόμα οἱ κρίσεις τῆς συγκίνησεως του βρίσκουν ἔκφραση σὲ ἀπαγγελίες στίχων: πῶς ἡ ταραχὴ του γιὰ τὸ θάνατο τῆς Ὀφηλίας ἀνακουφίζεται ἀπὸ τὴ σφοδρὴτερη πνευματικὴ περιφρόνησή του γιὰ τὴς φωνασικῆς τοῦ Λαέρτη ἐνῶ, μιὰ ὥρα ἀργότερα, ὅταν αὐτὸς τὸν πληγώνει, δὲν τὸν κρατᾷ γι' αὐτὸ καμιά κακία, ἀλλὰ τὸν ἀγκαλιάζει μεγαλόψυχα καὶ φιλικὰ, πεθαίνοντας μετὰ τὴ συνῶμνη μαζ σὰν τὸν Κάρολο τὸν II. Καὶ "τ' ἄλλα εἶναι σιωπῆ" γίνεται μιὰ συγκινητικὰ χιουμοριστικὴ ἀπολογία, ποῦ δὲ μπόρεσε νὰ τελειώσει τὸ ἔργο του. Δέστε ὅλ' αὐτὰ καὶ θὰ ἴχετε δεῖ ἕναν πραγματικὰ κλασικὸ Ἄμλετ. Τίποτα χαριτωμένο σὰν κι αὐτὸ δὲν ἔχει δεῖ ἡ γενιά μας. Ἀξίζει νὰ τὸ βλέπει κανεὶς ξανά καὶ ξανά!

Καὶ παρακαλῶ σημεῖωστε ὅτι αὐτὸς δὲν εἶναι ἕνας ψυχρὸς Ἄμλετ. Δὲν εἶναι κανένας ἀπὸ κείνους τοὺς ὀρθολογιστὲς ποῦ ἀναλύουν τὸ πέρασμά τους μέσ' ἀπ' τὴ ζωὴ, ἐπειδὴ δὲ μποροῦν νὰ βροῦν τὸ δρόμο τους μέσα σ' αὐτή: ἡ λογικὴ του εἶναι τὸ ὄργανο τοῦ πάθους του ἢ συνεχῆς αὐτοκριτικῆς του εἶναι ὅσο

(6) Ἀπὸ τὴ μετάφραση τοῦ Β. Ρῶτα.

γίνεται ποῦ ζωντανὴ καὶ συγκινητικὴ. Ὁ σπουδαῖος μονόλογος του — "Ὁ χι, δὲν ἐνοῶ τὸ "νὰ ζεῖ κανεὶς ἡ μὴν ζεῖ", ἐνοῶ τὸν δραματικὸ "Ἄ, τί κανάνας, τί κανένας σκλάβος εἶμαι!" (7) εἶναι τόσο παράφορος στὴν περιφρόνηση τοῦ κτηνώδους πάθους ὅσο θὰ μπορούσε νὰ νὰί καὶ ἡ πιὸ πρωτόγονη κατάφαση πάθους ἢ τὸ πιὸ αἰσθηματολογικὸ λίγωμα. Ἐτσι κυλᾷ τόσο ἀβίαστα: ὁ κ. Φόρμπς Ρόμπερτσον κάνει δικό του τὸ κομμάτι, ἐντελῶς ἀνετα καὶ αὐθόρητα. Δὲν ὑπάρχει καθόλου αὐτὴ ἡ περιέργη ἐνταση τοῦ "Λυσέουμ" (8) ποῦ προέρχεται ἀπὸ τὴ συνεχῆ πάλι μεταξὺ τοῦ Σέρ Χένρυ Ἰρβικ καὶ τοῦ Σαίξπηρ. Οἱ στίχοι βροῦν τὸν κ. Φόρμπς Ρόμπερτσον ἀντὶ νὰ τὸν μπερδεύουν σὲ κάθε τους στροφῆ, γιατί θέλει νὰ παίξει τὸν Ἄμλετ, καὶ ὄχι νὰ χῶσει κάτω ἀπὸ τὸν πένθιμο μανδύα του ἕνα νόθο ἄλλης ἐντελῶς ράτσας. Μπορεῖ νὰ χάνουμε τὴν ἐπιδειξιότητα, τὴν ἐπιτηδεύματα (διπλαποσταγμένη ἀπὸ τὸν συνεχῆ κίνδυνο), τὴν πλευροκόπηση, τὴ σκοτεινὴ ἀκτινοβολία θερμότητος ποῦ παράγει ἢ συνεχῆς προστρεβίη, τὴν ἀδυσπότη πατρικὴ ἐπιμονὴ καὶ πονηρία τοῦ Σέρ Χένρυ νὰ ταγίξει τὰ νεογὰ του μετὰ Σαίξπηρικὸ γάλα, ὅπως μιὰ ἀλεπού ἀνατρέφει τὰ μωρὰ της στὸ ἄντρο μιᾶς λέαινας, κερδίζουμε ὅμως φῶς, ἐλευθερία, φυσικότητα, πειστικότητα καὶ Σαίξπηρ. Εἶναι θαυμάσιο μετὰ πῶση εὐκολία βγαίνει σωστὰ τὸ κάθε τι, ὅταν ἔχεις τὸν κατάλληλο ἄνθρωπο μετὰ τὸ κατάλληλο πνεῦμα, πῶς ὁ μύθος κυλᾷ μόνος του, πῶς οἱ χαρακτῆρες ζωντανεύουν, πῶς ἀκόμα κ' οἱ ἀποτυχίες τῆς διανομῆς δὲν καταφέρνουν νὰ σὲ μπερδέψουν, μ' ὅλο ποῦ μπορεῖ νὰ σ' ἀπογοητέψουν. Κι ὁ κ. Φόρμπς Ρόμπερτσον δὲν ἀπόφυγε βέβαια τέτοιες ἀποτυχίες, ἀκόμα καὶ μετὰ τοὺς συγγενεῖς του. Τὸν συμβουλεύω θερμὰ νὰ ἐκμεταλλεῖται ἕνα ὑπαινιγμὸ τοῦ Κλαυδίου καὶ νὰ μεταμορφώσει ἀμέσως τὸν κ. Λιαν Ρόμπερτσον σ' ἕνα πραγματικὸ φάντασμα: γιατί δὲ βγαίνει τίποτα νὰ ἐπιαναλαμβάνει τὴ σκηνὴ αὐτὴ κάθε βράδυ μ' ἕνα φάντασμα τόσο σταθερὰ, ἀναπαυτικὰ καὶ δογματικὰ ζωντανό, ὅσο ὁ ἀδελφός του. Ἡ φωνὴ του δὲν εἶναι κακὴ: εἶναι ὅμως ἡ φωνὴ ἑνὸς ἀνθρώπου ποῦ δὲν πιστεῖ στὰ φαντάσματα: ἀκόμα περισσότερο, εἶναι μιὰ φωνὴ πεινασμένη, ὄχι φωνὴ ποῦ χεῖ ξεπεράσει τὴν ἀνάγκη γιὰ φαγητό. Ἐπὶ αὐτὴ μιὰ ἀπεριγρηπτὴ ἀγαλλίαση στὸν τρόπο ποῦ τελειώνει κάθε στίχο. Κ' ἔτσι, πρὶν προλάβουνε τὰ λόγια νὰ μᾶς παραστήσουν τὴν εἰκόνα τοῦ καθαρτήριου, ἢ αὐτάρεσκῃ ρητορεία του μᾶς πείθει ὅτι αὐτὸς εἰδικὰ ὁ ἀμαρτωλὸς ζεσταίνεται μετὰ νωχέλια τὰ πόδια του καὶ ψήνει φρυγανιὲς στὴς φλύγες, ἀντὶ νὰ ἐξιλεωνεταί γιὰ τὸ κακό του παίξιμο.

Κρίμα, γιατί ὁ ρόλος τοῦ φαντάσματος εἶν' ἐν' ἀπὸ τ' ἀριστοτεχνικὰ τοῦ ἔργου. Κι ὅμως, μέχρι ποῦ ὁ κ. Κῶρντνεϊ ἤθελε τὸ μάντεψε πρὸ ἡμερῶν, κανένας δὲν φαίνεται νὰ ὑποψιάστηκε γιατί ὁ Σαίξπηρ δὲν τὸν ἐμπιστευόταν σὲ κανέναν ἄλλον, καὶ τὸν ἔπαιζε ὁ ἴδιος. Ἡ ὑπερκόσμια μουσικὴ τῆς ἐκτεταμένης αὐτῆς ὀμιλίας, ποῦ θὰ ἴπρεπε νὰ νὰί ὁ ἀπόκοσμος θρῆνος μιᾶς πικραμένης ψυχῆς ποῦ κραυγάζει γιὰ τὸ ἄδικο ἀπὸ τὸν ἕναν κόσμο στὸν ἄλλον, στὴν ἐσχάτια μιᾶς ἀγωνίας του, δόθηκε στὸν πιὸ χοντροπόδαρο ἠθοποιὸ τοῦ θιάσου.

Ἀπ' τὴν ἄλλη μερὰ ἡ ἐρμηνεῖα πολλῶν ρόλων ἔχει καταφανῆ ἐπιτυχία. Ἡ Ὀφηλία τῆς κ. Πάτρις Κάμπελ ἀπέτελεσε μιὰ ἐκπληξῆ. Ὁ ρόλος αὐτὸς ἔδειχνε ὅς τῶρα ἀδυναμία νὰ ἐξελιχθεῖ. Ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ, ὅσες τὸν ἔπαιζαν, εἶχαν ἐξαντλήσει τὴ σκηνὴ τῆς τρέλλας τῆς μουσικότητά τους, τὴν εὐφροσύνη τους σὲ νὰ ἐπινοοῦν διακοσμῆσεις ἀπὸ γυρτάντες λουλουδιῶν, καὶ ὅλη τους τὴν ἐνταση γιὰ ν' ἀπεικονίσουν πάση θυσία ἐγχεφροσύνη καὶ εὐπρέπεια. Ἡ κ. Πάτρις Κάμπελ, μετὰ τὸ ἀνέμελο θράσος της, τόσο ἐξοργιστικὸ ὅταν κάνει τὸ στραβό, τὴ φορά τὸσητὴ κάνει τὸ σωστὸ παίζοντας τὴν Ὀφηλία πραγματικὰ τρελλή. Ἡ δυσφορία τοῦ κοινοῦ γι' αὐτὴ τὴν προσβολὴ δὲν περιγράφεται. Ἀναζητοῦν τὸν ἐντονο διανοητικὸ ἔλεγχο καὶ τὴν προσεκτικὴ συνοχὴ μετὰ τὴν ὁποία ἡ δεσποινὴς Λίλυ Χάμπερσον συνέλαβε τὴν παρθενικὴ τρέλλα: καὶ αὐτὴ ἡ περιφρομένη, ἀνόητη, ἀσυγκέντωτος Ὀφηλία, ποῦ μὲν καταφέρει νὰ πιάσει μιὰ συναισθηματικὴ παρόρμηση, ἀμέσως πάλι στροβιλιζέται μακριὰ της, ποῦ ἀδειάζει τὴ φωνὴ της ἀπ' τὸν τόνο της μ' ἕναν τρόπο ποῦ σοῦ φέρνει ρίγος, τοὺς κάνει νὰ νιώθουν τρομερὰ ἄβολα. Τὸ ἀποτέλεσμα ὅμως πάνω στὸ ἔργο εἶναι ἀποφασιστικὸ. Ἡ συνοφρυωμένη στενοχώρια τοῦ Βασι-

(7) Ἀπὸ τὴ μετάφραση τοῦ Β. Ρῶτα.

(8) Στὸ θέατρο «Λυσέουμ», ποῦ ἀνέθηκε ὁ κ. Ἄμλετ, ὁ διάσημος ἠθοποιὸς Ἰρβικ παρουσίαζε συχνὰ σαιξπηρικές παραστάσεις: εὐκαιρία γιὰ τὸν Σῶ νὰ ξεσπαθώσει.



Ἡ σκηνὴ τῆς τραῆλλας τῆς Ὀφηλίας στὸν Ἄμλετ τοῦ Ρόμπερτσον (1897). Τὸ γλυκερὸ περιγραφικὸ σκηνικὸ, σύμφωνα μὲ τὸ γουῆστο τῆς ἐποχῆς, δείχνει τί εἶχαν νὰ ξεπεράσουν ὁ Ρόμπερτσον καὶ ἡ Κάμπελ μὲ τίς “μοντέρνες” ἐρμηνεῖες τους

λιὰ καὶ τῆς Βασιλίσσας, ἡ ἐρεθισμένη θλίψη τοῦ Λαέρτη, δημιουργοῦνται ἀπ’ αὐτὴν ἀμέσως· κ’ ἡ σκηνή, ἀντὶ τῆς ἀποτελεῖ ἓνα χαριτωμένο ἐμβόλιμο, ἀκριβῶς τῆ στιγμῇ ποὺ θὰ καλοδεχόμεσταν λίγη ἀνακούφιση ἀπὸ τὸν πένθιμο μανδύα τοῦ Ἄμλετ, μᾶς παγώνει τὸ αἷμα, δίνοντας τῆ σωστὴ τραγικὴ τῆς δύναμη καὶ τῆ δραματικὴ τῆς σημασία. Οἱ θεατὲς φυσικὰ δυσανασχετοῦν ὅταν κάτι, ποὺ πάντα ἦταν χαριτωμένο, γίνεται ὀδυνηρό· ὁ πόνος ὅμως εἶναι χρήσιμος γι’ αὐτούς, χρήσιμος γιὰ τὸ θέατρο, χρήσιμος γιὰ τὸ ἔργο.

Ἡ ἐρμηνεῖα τοῦ ἴδιου τοῦ κ. Φόρμπε Ρόμπερτσον ἔχει μιὰ συνεχῆ γοητεία, ἐνδιαφέρον καὶ ποικιλία, ποὺ ἔναι ἀποτελεσματικὰ ὄχι μόνον τῆς γνωστῆς χάριτος του καὶ τελειότητας, ἀλλὰ μιᾶς γνήσιας ἀπόλαυσης — τὸ σπανιότερο πράγμα στὸ θέατρό μας — τῆς τέχνης τοῦ Σαίξπηρ, καὶ μιᾶς φυσικῆς ἐξοικείωσης μὲ τὸ ἐπίπεδο τῆς φαντασίας του. Δὲν τρέφει προληπτικὴ λατρεία γιὰ τὸν Οὐίλλιαμ: τὸν χαίρεται καὶ κατανοεῖ τοὺς τρόπους τῆς ἔκφρασης του. Ἀντὶ νὰ κόψει κάθε στίχο, ποὺ ἴσως μπορεῖ νὰ φύγει γιὰ νὰ ἐξοικονομήσει χρόνο, αὐτὸς διατηρεῖ κάθε πολύτιμο πετράδι, τόσο στὸ ρόλο τὸ δικό του ὅσο καὶ στὸν ἄλλον, σὲ μιὰ ζωηρὰ ἐξυπνὴ παράσταση, ποὺ διαρκεῖ τρεῖς ὥρες καὶ μισή, μὲ πολὺ μικρὰ διαλείμματα.

Δὲ συνηθίζει, ὅπως οἱ ἄλλοι, νὰ λέει μισὸ στίχο, ὕστερα νὰ σταματᾷ γιὰ νὰ “παίξει”, ὕστερα ἄλλο μισὸ στίχο, ὕστερα πάλι παύση γιὰ παίξιμο, ἐνῶ τὸ ρολοῖ κάνει τῆ δύναμη τοῦ Σαίξπηρ νὰ διαρρέει ἀνεπανόρθωτα. Παίζει τὸν Σαίξπηρ ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ παίζεται. Κάθε στίχος μέσα στὴ διάρκειά του. Βύφραδεια καὶ παίξιμο ταυτόχρονα, ἀξεχώριστα καὶ πραγματικὰ ἐνιαῖα.

Οὔτε γιὰ μιὰ στιγμῇ δὲν ἔχει σοβαρὰ τῆ συνείδηση τῆς φήμης τοῦ Σαίξπηρ ἢ τῆς ἀξίας τοῦ Ἄμλετ μέσα στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας· ἀπεναντίας, μᾶς ἀπελευθερώνει ἀπ’ ὅλα αὐτὰ τὰ πληκτικὰ ἀντὶ νὰ τὰ σωριάζει πάνω μας.

Ἄν μόνον ὁ Φορτιμβρόα μποροῦσε νὰ ἐμπνευστεῖ μ’ ἀρκετὴ δύναμη καὶ λαμπρότητα, ὥστε νὰ ἐξαρθεῖ στὸ ὕψος τοῦ πολεμοχαροῦς μεγαλείου τῆς περικεφαλαίας του, καὶ νὰ βαδίσει ἴσια πρὸς τὸ θρόνο σὰν ἓνας ἀντραξ ἀποφασισμένος νὰ τὸν κρατῆσει ἐναντία σ’ ὅλους ὅσους τὸν διεδικοῦν, θὰ

ἴτανε τέλειος. Ἀλήθεια, πόσες γενιές Ἄμλετ, ὅλοι διψασμένοι νὰ ξεπεράσουν τοὺς ἀνταγωνιστές τους σὲ ἐντύπωση καὶ πρωτοτυπία, θεωροῦσαν τὸν Φορτιμβρόα καὶ τὴν κατάληξη ποὺ δίνει ὁ Σαίξπηρ μὲ τὸν βασιλικὸ αὐτὸν θάνατο τοῦ Ἄμλετ, σὰ μιὰ βλακεία τοῦ καυμένου γεροξεκούτη Κύκνου, ποὺ μὲ κανένα τρόπο δὲ μπορεῖ νὰ παρασταθεῖ, νομίζοντας ὅλοι πὼς ξέρουν περισσότερο ἀπ’ αὐτόν! Πόσο ἤσυχα πεθάναν μ’ αὐτὴ τὴν πίστη, μὲ σιγανὴ μουσικὴ νὰ τοὺς συνοδεύει, σὰν τῆ μικρῇ Νάλλ στὸ “Παλαιοπωλεῖο”! Καὶ τώρα πόσο τέλεια τοὺς γκρέμισε ὅλους ὁ κ. Φόρμπε Ρόμπερτσον, ὄντας ἐξυπνος ἀρκετὰ γιὰ νὰ ἔναι ἀπλός.



“ΘΘΕΛΛΟΣ”, ΚΑΘΑΡΟ ΜΕΛΟΔΡΑΜΑ

Κριτικὴ γιὰ παράσταση τοῦ “Ὁθέλλου”. 29 τοῦ Μάη 1897.

Τὸ “Ἀντόνιος καὶ Κλεοπάτρα” εἶναι μιὰ προσπάθεια γιὰ σοβαρὸ δρᾶμα. Τὸ νὰ πεῖς πὼς ὑπάρχει ἀφθονία κίβδηλων χαρακτηριστῶν — ὁ Ἐνόβαρβος γιὰ παράδειγμα — εἶναι ἀπλῶς σὰ νὰ ὁμολογεῖς ὅτι τὸ ἔχει γράψει ὁ Σαίξπηρ. Ἡ ἀντίθεση ὅμως μεταξὺ Καίσαρα καὶ Ἀντωνίου εἶναι ἀληθινὸ ἀνθρώπινο δρᾶμα· κι ὁ ἴδιος ὁ Καίσαρας εἶναι βαθύτερος ἀπὸ τὸν συνηθισμένον σαίξπηρικό σκηνικὸ βασιλιά. Ὁ “Ὁθέλλος”, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά εἶναι καθαρὸ μελόδραμα. Δὲν ὑπάρχει οὔτε ἴχνος χαρακτηρισμοῦ ποὺ νὰ φτάνει βαθύτερα ἀπὸ τὴν ἐπιδερμίδα τῶν προσώπων· κ’ οἱ σπασμωδικὲς προσπάθειες νὰ φτιάξει τὸν ἴαγο κάτι καλύτερο ἀπὸ ἓνα μελοδραματικὸ κακοῦργο, θαλασσῶνον ἀπλῶς ἀπεγνωσμένα καὶ τὸν ἴδιον καὶ τίς προθέσεις του. Γιὰ ὅποιονσδήποτε ἔχει τὴν ικανότητα νὰ ἐξετάσει τίς ἀρετὲς τοῦ ἔργου μὲ καθαρὸ μυαλό, εἶναι φανερό πὼς ὁ Σαίξπηρ ἔπεσε μὲ τὰ μούτρα σ’ αὐτό, τόσο ὀρμητικὰ, ποὺ τὸ τέλειωγε πρὶν ἀποφασίσει γιὰ τὸ χαρακτῆρα καὶ τίς προθέσεις ἔστω καὶ ἐνὸς προσώπου μέσα στὸ ἔργο. Ἰσως μόνον τῆ στιγμῇ ποὺ σόνταψε στὸν συναίσθηματικὸ παροξυσμὸ, στὸν ὁποῖο εἰσήγαγε τὸ τραγοῦδι τῆς Ἰτιάς, τότε βρόγχε τρόπο χωρὶς νὰ μεταβάλλει τῆ Δυσδαμόνα σὲ “παμτόνηρη Βενετσιάνα”, κατὰ τὴν περιγραφὴ τοῦ Ἰάγου, νὰ δώσει κάποια βάση στὴ ζήλεια τοῦ Ὁθέλλου. Αὐτὴ ἡ ζήλεια, ἐδῶ ποὺ τὰ λέμε, εἶναι καθαρὰ μελοδραματικὴ. Ἡ ἀληθινὴ τῆς ὕψη βρίσκεται ἀρ-

γότερα στο "Χειμωνιάτικο παραμύθι", όπου ο Λεόντης άποτελει μιάν αλάθητη σπουδή ζηλιάρη άντρα εκ του φυσικού. Αφού όμως είπωθούν τὰ χειρότερα γιά τήν επιπολαιότητα και τήν πλαστότητα του Όθέλλου, τὸ έργο παραμένει μεγαλειώδες με τὸν όγκο του πάθους του και τή λαμπρότητα τής μουσικής του λόγου του, πού παρασύρουν τίς σκηνές σ' ένα επίπεδο όπου τὸ νόημα πνίγεται στὸν ήχο. Οί λέξεις δὲν μεταδίδουν ιδέες· είναι λάβαρα πού κυματίζουν και κλαδιά άνεμόδαρτα πού κάνουν όρατή τήν τρικυμία του πάθους. Σ' αυτή τήν περικοπή γιά παράδειγμα:

Όμως του Πόντου ή θάλασσα,
που τὸ κρῦο, άνυπόταχτό της ρέμα
σταματημὸ δὲν έχει,
παρὸ κυλάει κατὰ τήν Προποντιδα
και τὸν Έλλησποντο ἀδιάκοπα: τὸ ἴδιο
κ' έμένα αίματωμένοι οί στοχασμοί μου,
με άσυγκράτητο βήμα,
δὲ θὰ στρέφουν ποτὲ νὰ ἰδοῦν πίσω,
δὲ θὰ ξαναγυρίσουν πιά ποτὲ
πρὸς τήν ήμερη άγάπη,
ὡς νὰ τούς καταπιεῖ, βαθιά και άπέραντη
θάλασσα, ή εκδίκησή μου (9)

άν ο Όθελος δὲ μπορέσει νὰ μεταμορφώσει τή φωνή σ' έναν κερυνὸ και τρικυμία πάθους, δὲν θὰ πετύχει τίποτα περισσότερο άπό μιὰ γελοιωδῶς άκαιρη γεωγραφική περιγραφή. "Αν στὴν τελευταία σκηνή δὲν μπορεῖ νὰ ρίξει τή σκοτεινιά τής νύχτας και τή σκιά του θανάτου πάνω άπό γραμμές άν

που θὰ βρεθεῖ του Προμηθέα ή φλόγα
γιά νὰ σὲ ξανανάψει

άμέσως μεταβάλλεται σὲ άνθρωπο πού πηγαίνοντας νὰ διαπράξει έναν όργισμένο φόνο, σταματᾷ γιά ν' άμπελοφιλοσοφήσει γύρω στὴ φλόγα ενός κερυοῦ. Ό ήθοποιὸς δὲ μπορεῖ νὰ βοηθηθεῖ μελετώντας τὸ ρόλο του μ' άκρίβεια, γιὰτὶ δὲν υπάρχει τίποτα νὰ μελετήσει. "Αν τὸ εξετάσει με τὸ μυαλό, είναι γελοίο· αν τὸ εξετάσει με τὸ αὐτί, είναι θείο. Θα πρέπει νὰ έχει δυνατότητες όρχήστρας μέσα του· και εφόσον αὐτὸ εξαρτᾷται πιότερο άπό φυσικά προσόντα, θὰ πεί πὼς μόνον ένας ήθοποιὸς με εἰδικὰ φυσικά χαρίσματα μπορεῖ νὰ παίξει τὸν Όθέλλο. "Ας είναι ὅσο θέλει ἐπιδέξιος· χωρὶς αὐτὰ δὲν θὰ φτάσει σ' άποτέλεσμα περισσότερο άπ' ὅσο αν προσπαθήσει νὰ παίξει τὸ χαμηλότερο ντὸ σ' ένα βιολοντσέλλο. "Η νότα δὲν εἶν' εκεί, αὐτὸ εἶν' ὄλο· και καλύτερα νὰ μείνει ἱκανοποιημένος με τὸ ρόλο του 'Ιάγου, πού βρίσκεται μέσα στὴν περιοχή ενός όποιουδήποτε έξυπνου ήθοποιοῦ με χαρίσματα κανονικά.



ΑΣ ΤΟΝ ΑΦΗΣΟΥΜΕ ΑΝΑΛΛΟΙΩΤΟ

Η άρχή τής κριτικής του Μπένοα Σῶ γιά τήν παράσταση του "Ρωμαῖος και 'Ιουλιέττα" του Ρόμπερτσον. 28/9/1895

Πόσο σπαταλοῦμε τὰ λεφτά μας και τή λατρεία μας στὸν Σαίξπηρ χωρὶς καθόλου νὰ ξέρουμε γιὰτί. Αὐτὸ καιρὸ σὲ καιρὸ ώριμάζει ή άπόφαση γιά μιὰ καινούρια άπότιση τιμής. Μεγάλες έτοιμασίες γίνονται· ύψηλές έλπίδες τρέφονται· καθένας πού μετέχει, άπό τὸ ταπεινότερο βουβὸ πρόσωπο πάνω στὴ σκηνή ὡς τούς όρεισιμένους θαμῶνες κάθε πρεμιέρας, είναι γεμιστοί ειλικρινή πίστη ὅτι ή δόξα του θεάτρου του Κύνου θ' άποκαλυφθεῖ επιτέλους σάν τὸ 'Ιερὸ Δισκοπότηρο. Και όμως ὁ στόχος τής ὅλης ιστορίας δὲν επιτυγχάνεται κάθε φορὰ χάρη σὲ μιὰ γελοία άδεξιότητα· και συχνά ένας κατεστραμμένος θασάρχης ξοδεύει τὸ ὑπόλοιπο τής ζωής του σάν τὸν Θαλασσόλυκο⁽¹⁰⁾ με τὸ νὰ διηγείται τὸ παραμύθι του πόσο κόστισε, και πὼς τοῦτος ή κείνη βοήκε τήν πρώτη του ή πρώτη της εὐκαιρία, και πὼς τοῦτο ή κείνο τὸ διακεκριμένο πρόσωπο διεκήρυξε πὼς τίποτα σάν κι αὐτὸ δὲν εἶχε γίνει προηγούμενα, κ.τ.λ., κτ.λ. "Όμως ακόμα δὲ μένει ἄλλο άπ' τὸ νὰ προσπαθοῦμε και νὰ προσπαθοῦμε και ξανά νὰ προσπαθοῦμε. Κάθε άναβίωση βοηθεῖ σὲ νὰ εξαντλεῖται ὁ αριθμὸς τῶν πιθανῶν τρόπων νὰ παραμορφώνεται ὁ Σαίξπηρ άποτυχημένα, κ' έτσι φέρνει πὼς κοντὰ τή μέρα πού ή άπλή επιθυμία γιά πρωτοτυπία θὰ ὀδηγήσει σὲ πείραγμα νὰ τὸν αφήσομε ἀναλλοίωτο.

(9) Μετάφραση Κ. Κορβαίου.

(10) Αναφέρεται στὴ φημισμένη μπαλλάντα του Κόλεριτζ «The Rime of the Ancient Mariner».

ΟΙ ΠΝΕΥΜΑΤΩΔΕΙΣ ΚΥΡΙΟΙ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

"Οί πνευματώδεις κύριοι του Σαίξπηρ" τιλοφόρησε τήν κριτική του ὁ Τζ. Μπένοα Σῶ στίς 26 - 2 - 1898 γιά μιὰ παράσταση του "Πολὸ κακὸ γιά τὸ τίποτα".

Τὸ "Πολὸ κακὸ" είναι ἴσως ή πιὸ ἐπικίνδυνη σκηνοθετική παγίδα μέσα σ' ὄλο τὸ σαιξπηρικό ρεπερτόριο. Δὲν είναι ένα έργο σίγουρο σάν τὸν "Εμπορὸ τής Βενετίας" ή τὸ "Όπως σὰς αρέσει", οὔτε σοβαρὸ σάν τὸν "Αμιλετ". Η επιτυχία του εξαρτᾷται άπό τὸν τρόπο πού θὰ τὸ χειριστοῦν στὴν παράσταση· κι αὐτὸ πάλι εξαρτᾷται άπό τὸ σκηνοθέτη πού θὰ πρέπει νὰ έχει αρκετὰ κριτικὸ πνεῦμα γιά νὰ διακρίνει ἀνελέητα πού τὰ ἐπιτεύγματα του συγγραφέα ἀνταποκρίνονται στίς αξιώσεις του και πού μένουν άπλῶς αξιώσεις. Η κυριότερη προσποίηση στὸ "Πολὸ κακὸ" είναι τὸ πὼς ὁ Βενέδικτος κ' ή Βεατρίκη είναι έξαιρετικά πνευματώδη και διασκεδαστικά πρόσωπα. Και, φυσικά, δὲν είναι τίποτα τέτοιο. Οί άστεισοί του Βενέδικτου θὰ μπορούσαν νὰ ταιριάζουν στὰ γλεντάκια πού συνθίζονται στὰ "ἰδιαίτερα" τῶν καπηλειῶν σήμερα ὅμως, ακόμα κ' ένας ἐπαρχιώτης πού πιθηκίζει με 52 λίρες τὸ χρόνο εἰσόδημα τήν καλή κοινωνία, δὲν θὰ ξανακαλοῦσε σπιτι του έναν κύριο πού θὰ κανε τήν άπερικεψία νὰ διακινδυνέψει μ' αὐτούς· Αὐτὸ τὸ πρῶτο άστείο του: "Εἶχες άμφιβολίες κύριε και τή ρώταγες", ὡς τὸ τελευταῖο του: "Τὸ πιὸ σεβάσμιο ραβδὶ είναι εκείνο πού έχει σὲ κεφάλι κέρατο", δὲν είναι πνευματώδης ἀλλὰ βωμολόχος. Δὲν είναι ὁ μόνος ήρωας του Σαίξπηρ πού άπότυχε σ' αὐτὸ τὸ εἶδος. Χρειάστηκε ὁ Βάρδος πολὺν καιρὸ νὰ λυτρωθεῖ άπό τήν ἐπαρχιώτικη άποφθεγματολογία πού τὸν έκανε ν' αγαπᾷ τόσο τήν ἐπίδειξη τής μαστοριάς του στοὺς άριστοκρατικούς διαξιφι-

Ο μετέπειτα "Σῶ" Χένου 'Γοβινγκ (1838 - 1905), ὡς Μάκβεθ, στὰ 1875. Οί ἐρμηνείες του δὲν ἄρεσαν στὸν Μπένοα Σῶ. "Επαίξει με νευρωτική ένταση τήν ἐνοχή του ήρωα



σμούς. Ἡ ἀπλή ἀνάμνηση τοῦ Μπιρόου(11), τοῦ Μερκούτιου(12), τοῦ Γρατιανοῦ(13) καὶ τοῦ Βενέδικτου πρέπει, ἐλπίζω, νὰ τὸν γέμιζε ντροπὴ στὰ κατοπινὰ χρόνια του. Ἀκόμα καὶ τὰ ἀπερίσκηπτα κομπλιμέντα τοῦ Ἄμλετ στὴν Ὁφελία μπροστὰ σὲ αὐλικούς, θὰ ἴκαναν ἕναν ἀμαξᾶ νὰ κοκκινίσει. Ἀλλ' ἐκεῖ τοῦλάχιστον ὁ Σαίξπηρ δὲ ρίχνει τὸ βάρος τῆς ἀξίας του στοὺς ἀσεμνούς χαριεντισμούς τοῦ Ἄμλετ, ὅπως κάνει φανερὰ μὲ τοὺς τέσσερις κύριους τῶν προηγούμενων ἔργων του. Ὅταν ἐπιτέλους συνειδητοποίησε τὴ σημασία τῆς ἀμαρτίας, καὶ εἶδε αὐτὴ τὴν ἐλαφρότητα στὸ πραγματικό της φῶς, ἔκανε μιὰ ἀριστουργηματικὴ ἐπανόρθωση παρουσιάζοντας τὸν βωμολόχο σ' ἄν βωμολόχο μὲ τὸν Λούκιο τοῦ "Μὲ τὸ ἴδιο μέτρο". Ὁ Λούκιος, σὰ σπουδὴ χαρακτήρα, ἀξίζει ὅσο σαράντα Βενέδικτοι καὶ Μπιρόου. Ἡ αἰσχρολογία του ὄχι μόνον δὲν προσβάλλει, ἀλλὰ εἶναι ἀκαταμάχητα διασκεδαστικὴ, γιατί τὴν ἔχει σχεδιάσει μὲ τέλεια δεξιοτεχνία, τὴν ἔχει προσφέρει μὲ τὴν πραγματικὴ τῆς ἀξία, καὶ τῆς ἔχει δώσει τὸ ἐνδιαφέρον πού τῆς ἀξίζει, δίχως καμιά συναίνεση τοῦ συγγραφέα στὴν ἀσέλγεια πού τὴ χαρακτηρίζει. Ὁ Λούκιος εἶναι πολὺ πιὸ κύριος ἀπὸ τὸν Βενέδικτο, γιατί κρατᾶ τοὺς πρόστυχους χαριεντισμούς του γιὰ τοὺς πρόστυχους ἀνθρώπους. Συναντώντας μιὰ γυναίκα λέει σεμνά: "Καλὴ κι ὠραία, ὁ ἀδερφὸς σὲ γλυκοσπάζεται καὶ — μὴ πρὸς βάρος — εἶναι φυλακῆ". Συναντώντας μιὰν ἄλλη τὴν προσφωνεῖ σπινθηροβόλα: "Ἐ, ἔ, ποιὸς ἀπὸ τοὺς γοφούς σου σὲ σφάζει πιὸ πολὺ"; (14) Ἡ πρώτη εἶναι μιὰ δόκιμη μοναχὴ, ἡ δεύτερη μιὰ πόρνη. Ὁ Βενέδικτος ἢ ὁ Μερκούτιος θὰ ξέχυναν τὰ φτηνὰ ἀστεῖα τοὺς στὴ δόκιμη, καὶ θὰ λογιάζονταν γι' αὐτὸ σὰν κύριοι μὲ σπάνιο πνεῦμα κ' ἐξοχὴ ὀμιλία. Ὅποτεδήποτε πλησιάζουν μιὰ γυναίκα ἢ ἕνα γέρο, τρέμεις ἀπὸ τὴ σκέψη τί χοντροκοπιὰ θὰ ξεφορνίσουν.

Ἀκριβῶς τὸ ἴδιο πράγμα, μὲ τὸν ἀβρότερο τρόπο πού ταιριάζει στὸ φύλο τῆς, συμβαίνει καὶ μὲ τὴ Βεατρίκη. Τὸ δηλωμένο πνεῦμα τῆς ἀσχολεῖται μ' ἕνα θέμα μόνον, κι αὐτὸ εἶναι τὸ θέμα μὲ τὸ ὁποῖο μιὰ πραγματικὰ πνευματώδης γυναίκα ποτὲ δὲν ἀστειεύεται, γιατί εἶναι θέμα πολὺ σοβαρὸ γιὰ μιὰ γυναίκα νὰ τὸ μεταχειρίζεται ἐπιπόλαια χωρὶς νὰ φανεῖ ἀσεμνῆ. Ἡ Βεατρίκη ἀστειεύεται μ' αὐτὸ ἀπὸ κλίση στὴ ξεδιαντροπιὰ. Ἐνα μόνον ὑπάρχει χειρότερο ἀπὸ τὸν Ἑλισαβετιανὸ "πνευματώδη κύριο", κι αὐτὸ εἶναι ἡ Ἑλισαβετιανὴ "πνευματώδης κυρία".

Γιατί τότε λοιπὸν μᾶς ἀρέσει ἀκόμα νὰ βλέπουμε τὸ Βενέδικτο καὶ τὴ Βεατρίκη, καὶ οἱ πιὸ διακεκριμένοι ἠθοποιοί μας θέλουν ἀκόμα νὰ τοὺς παίξουν; Προτοῦ ἀπαντήσω στὴν πολλὴ ἀπλή αὐτὴ ἐρώτηση νὰ μοῦ ἐπιτρέψετε νὰ θέσω μιὰν ἄλλη: Γιατί τὸ "drama giocosa" τοῦ Ντὰ Πόντε μὲ τ' ὄνομα Ντὸν Τζιοβάννι, ἡ ἀπεχθὴς ἱστορία ἐνὸς χοντροκομμένου, χοντροκέφαλου, ἀνάξια ἀκόλαστου, πού σκοτώνει ἕνα γέρο σὲ μονομαχία καὶ τελικὰ τραβιέται ἀπὸ τὸ μαρόλογο φάντασμα τοῦ στὴν κόλαση μέσα ἀπὸ μιὰ καταπακτὴ, εἶναι ἀκόμα, πάνω ἀπὸ ἕναν αἰῶνα, τόσο "ἀθάνατο" σὰν καὶ τὸ "Πολὺ κακό"; Ἀπλῶς γιατί ὁ Μότσαρτ τὸ ἔντυσε μὲ θαυμάσια μουσικὴ, πού μεταμόρφωσε τὴς ἀνάξιες λέξεις καὶ σκέψεις τοῦ Ντὰ Πόντε σ' ἕνα μυθικὸ ἀνθρώπινο δράμα ἐνὸς διαθέσεως καὶ μεταλλαγῶν τοῦ αἰσθηματος. Αὐτὸ ἔγινε σὲ μικρότερη κλίμακα καὶ μὲ τὸ "Πολὺ κακό". Ὁ Σαίξπηρ ἐμφανίζεται σ' αὐτὸ σὰν κοινότοπος λιμπρετίστας πού δουλεύει ἕναν κλεμμένο μύθο, ἀλλὰ σὰν μεγάλος μουσικός. Δὲν ἔχει σημασία πόσο φτωγὴ, χοντροκομμένη, φτηνὴ καὶ ἀπλοικὴ εἶναι ἡ σκέψη ἢ διάθεση εἶναι γοητευτικὴ κ' ἡ μουσικὴ τῶν λέξεων ἐκφράζει τὴ διάθεση. Παραφράστε τοὺς διαξιφισμούς τοῦ Βενέδικτου καὶ τῆς Βεατρίκης στὸ ὄψος ἐνὸς bluebook (15) διατηρώντας προσεκτικὰ κάθε τους σκέψη καὶ θὰ γίνετε φανερό, ἀκόμα καὶ στὸν πιὸ προκατειλημμένο σαιξπηρολάτρη, πὼς κάτω ἀπὸ τὰ πιὸ εὐνοϊκὰ κριτήρια δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ ἰδιαίτερο στὴ σκέψη καὶ τὴν ἐξυπνάδα καί, κάτω ἀπὸ τὰ πιὸ ἀσθηρὰ, μιὰ μεγάλῃ ποσότητά χοντροκομμένης προστυχιᾶς. Παραφράστε τὸν Γκαϊτε, τὸν Βάγνερ, ἢ τὸν Ἴψεν μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, καὶ θὰ βρεῖτε σ' αὐτοὺς πρωτότυπη πιασθήρηση, ὀξύτητα σκέψης, εὐρύτητα ἀντίληψης, βάθος αὐτογνωσίας, καὶ σοβαρὴ ψυχολογικὴ



Ἡ μεγάλη Ἑλλην Τέρου (1847-1928), Βεατρίκη στὸ "Πολὺ κακό γιὰ τίποτα" στὰ 1882. Ὁ Μπ. Σῶ ἔγραψε ἐπιεικῆ μιὰ ἐργα γιὰ τὴν μεγάλῃ ἠθοποιό, μιῆρα τοῦ "Ἐντοναρτ Γκόρντον Κραϊνγκ, ἀλλ' ἐκεῖνη ἐξακολούθησε νὰ παίξει Σαίξπηρ...

σπουδὴ. Δῶστε στὸν Σαίξπηρ μιὰ εὐνοϊκότερη εὐκαιρία στὴ σύγκριση, παραφράζοντας ἀκόμα καὶ τὰ καλύτερα καὶ ὀριμότερα ἔργα του, καὶ πάλι δὲ θὰ βρεῖτε τίποτ' ἄλλο ἀπὸ κοινοτοπίες τῆς παροιμιακῆς φιλοσοφίας, μὲ μιὰ συμπτωματικὴ περιέργεια γιὰ τὸ σχῆμα ἐνὸς στοιχείου κάποιας σύγχρονης σκέψης, πού δὲν ἐξελισσεται. Μόνον τὴ στιγμή πού θὰ προστεθεῖ ἡ σαιξπήρεια μουσικὴ, ἐπαναφέροντας στὴν παράφραση τοὺς πρωτότυπους στίχους, ἀρχίζει ἡ μαγεία. Τότε ἀμέσως μεταφέρεται σ' ἕναν ἄλλον κόσμον. Ὅταν μιὰ ἀνθοπῶλις λέει σ' ἕναν ὑπαίθριον μονάβη νὰ βουλώσει τὸ στόμα του γιατί κανεὶς δὲν τὸν ἀκούει, κι αὐτὸς τῆς πετᾷ: "Μπα, πῶς, ἐδῶ ἔσαι ἀκόμα κοῦκλα μου"; ἀντιγράφουν τὸ πνεῦμα τοῦ Βενέδικτου καὶ τῆς Βεατρίκης ἀκριβῶς.

Δεῖτε το ὅμως ἔτσι: "Ἀπορῶ πὼς θέλεις ὅλο νὰ μιλάς, σινοῖο Βενέδικτε, κανεὶς δὲν σὲ προσέχει" — "Πῶς, ἀγαπητή μου κυρία περιφρόνηση, βροῖσκειαι ἀκόμα στὴ ζωὴ"; (16) Βρισκόμαστε μίλια μακριὰ ἀπὸ τὴ λαχαναγορὰ ἀμέσως. Ὅταν σὰς λέω πὼς ὁ Βενέδικτος κι ὁ μονάβης εἶναι τὸ ἴδιο φτωγοῖ στὴ σκέψη, ἡ Βεατρίκη κ' ἡ ἀνθοπῶλις τὸ ἴδιο φτηνὸς στὴν ἐτοιμολογία, θ' ἀπαντήσετε πὼς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο μπορεῖ νὰ σὰς πῶ ὅτι ὁ ἔρωτας ἐνὸς ἀηδονιοῦ δὲν εἶναι ὑψηλότερος ἀπὸ μιᾶς γάτας. Κι ἀκριβῶς αὐτὸ λέω, μ' ὅλο πού τ' ἀηδόνι εἶναι ὁ καλύτερος μουσικός. Θὰ παραδεχτεῖτε ἴσως πὼς ὁ ἔρωτας τοῦ χειρότερου τραγουδιστῆ στὸν κόσμον συνοδεύεται ἀπὸ ἕναν ὑψηλότερο βαθμὸ πνευματικῆς συνειδήσης, ἀπ' ὅ,τι τοῦ πιὸ μαγευτικὰ μελωδικοῦ ἀηδονιοῦ. Ἐ, λοιπὸν, ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο ὑπάρχουν πολλοὶ συγγραφεῖς κατώτερης ποιό-

(11) Ὁ Μπιρόου ἀπὸ τὸ ε' Ἀγάθης ἀγῶνας ἄγονος.

(12) Ἀπὸ τὸ «Ρωμαιοὶ καὶ Ἰουλιεῖται».

(13) Ἀπὸ τὸν «Ἐμπορὸς τῆς Βενετίας».

(14) Χωρὶς αὐτὸ νὰ διαφοροποιεῖ τὴν ἀποψη τοῦ Σῶ, ὡστόσο τοῦ 'χει ξεφύγει πὼς ἡ δευτέρη φράση προέρχεται ἀπὸ ἕναν φίλο τοῦ Λούκιου.

Ἡ μετὰφραση εἶναι τοῦ Ρῶτα.

(15) Ἐκδόσεις τῆς Βουλῆς γύρω ἀπὸ τὴς ὀμιλίες τῶν συνεδριάσεων τῆς. Ὁ χαρακτηρισμὸς τους σὰν Μ π λ ἔ 6 ἰ 6 λ ἰ α προέρχεται ἀπὸ τὸ πανομοιότυπο χρῶμα τῶν ἐξωφύλλων.

(16) Τὰ λόγια τοῦ Σαίξπηρ. Μετ. Β. Ρῶτα.

τητας πού 'ναι ικανότεροι στοχαστές και πνεύματα από τόν Ουίλλιαμ, παρ' όλο πού άδυνατούν νά ύφανουν τή μαγεία του με τήν έκφραση τών σκέψεών τους.

Δέν είν' εύκολο νά τó βάλλεις αυτό στο μυαλό του κοινού, γιατί σχετικά λίγιο θαυμαστές του Σαίξπηρ έχουν κάποια συνείδηση, καθώς ακούν τή φράση του ν' αστράφτει και τó στήλο του νά καταλήγει τόσο μαγευτικά κι αξιολάμιστα, πώς ακούνε μουσική: "ένώ όλοι μας, άδιάφορο πόσο βλάκες είμαστε, μπορούμε νά καταλάβουμε τ' άστεία και τις κοινοτοπίες του, και κολακευόμαστε όταν μάς λένε γιά τή σπιρτάδα του πνεύματος πού γευτήκαμε, και τó βάθος τής σκέψης πού έξερυνήσαμε. Οί "Άγγλοι είναι ιδιαίτερα επίδεικτικοί σ' αυτό τó είδος τής κολακείας, γιατί ή όξύνιοα δέν είναι τó στοιχείο τους. Στις σκέψεις σας μ' αυτούς πρέπει νά τούς κάνετε νά πιστεύουν ότι άπευθύνεσθε στο μυαλό τους, όταν πραγματικά άπευθύνεσθε στις αισθήσεις τους και τά συναισθήματα. Με τους Γάλλους ή περίπτωση αντίστροφεται: Πρέπει νά τούς κάνετε νά πιστεύουν ότι άπευθύνεσθε στις αισθήσεις τους και τά συναισθήματα, όταν πραγματικά άπευθύνεσθε στο μυαλό τους. 'Ο "Άγγλος, σκλάβος σέ κάθε συναισθηματικό ιδεάδες και θύμα κάθε τρυφλής τέχνης, θά πιστεύει πώς ό μεγάλος έθνικός ποιητής του είν' ένας διανοούμενος. 'Ο Γάλλος, σκλαβωμένος και θύμα μόνο τών συστημάτων και τών ύπολογισμών, επιμένει πώς ό ήρώας του είναι πάντα αισθηματίας και καλλιτέχνης. Νά γιατί εκτιμούν τόν Σαίξπηρ σαν τετράγωνο μυαλό στην 'Άγγλία, ενώ έντυπωσιάζει τούς Γάλλους σαν ένας άδέξιος βάρβαρος.

'Οσοδήποτε τυφλωμένο κι άν είναι τó κοινό στη λατρεία του γιά τόν Σαίξπηρ, οί δυό πρωταγωνιστές πού αναλαμβάνουν τήν εϋθύνη τής επιτυχίας του "Πολύ κακό" πρέπει νά καταλαβαίνουν κάτι περισσότερο. "Έτσι και τούς άφρες νά επαναλάβουν τó δημοφιλές λάθος, πώς ό,τι έχουν νά κάνουν είναι νά προβάλλουν τήν έξυπνάδα του Βενέδικτου και τής Βεατρίκης, είναι χαμένοι. 'Η δουλειά τους στα "πνευματώδη κομμάτια" είναι νά σκεπάσουν τή φτώχεια τής σκέψης και τήν προστυχία τών ύπανιγμών, εκμεταλλευόμενοι, όσο τó δυνατόν περισσότερο, τή χάρη και τήν ευγένεια τής όμιλίας τους. Τά ελικρινή και γνήσια δραματικά κομμάτια θά φροντίσουν τότε μόνα γιά τόν έαυτό τους.



ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΣΤΟΝ ΜΑΘΟΥΣΑΛΑ

'Απόσπασμα από τόν πρόλογο πού έγραψε ό Σω στα 1947 γιά τó έργο του "Έπιστροφή στον Μαθουάλα", τυπωμένο στη σειρά "Παγκόσμιοι Κλασικοί" τής 'Οξφόρδης.

...Σάν θεατρικός συγγραφέας δέν πρέπει ν' άγνοήσω τόν προκάτοχό μου Σαίξπηρ. "Άν ήταν δυνατό νά τόν ρωτήσουν ποίό από τά έργα του θά προτιμούσε νά εκδοθεί σ' αυτή τή σειρά, ίσως νά διάλεγε τόν "Άμλετ", γιατί γράφοντάς το έγκατέλειψε όριστικά τήν επικερδή συνήθεια νά γράφει έργάκια γιά νά κερδίσει τó ψωμί του, πού τά τιτλοφορούσε άπροσημάτιστα "Όπως σάς άρήσει", "Πολύ κακό γιά τó τίποτα", και "Ό,τι θέλετε". Μετά από μερικά, σχεδόν 'Ίψενικά, δοκίμια

του είδους "Όπως δέν σάς άρήσει", πήρε ένα παλιό έργο γιά τó φάντασμα κάποιου δολοφονημένου βασιλιά πού κυνηγούσε τó γιό του κραυγάζοντας γιά έκδίκηση, με κωμικές σκηνές πού τις προμήθευε ό γιος γιά νά χαλαρώσει ή δραματική ένταση, προσποιούμενος τó γνωστό θέαμα πού διασκεδάζει τόν κοσμάκη, τó χαζό του χωριού. 'Ο Σαίξπηρ μεταμορφώνοντάς τó σε μιá τραγωδία επιπέδου τής αρχαίας 'Αθήνας, δέ μπορεί νά μίγ είχε συνειδητοποιήσει έντελώς τó έξελικτικό άλμα πού έκανε. Δέν είδε όμως τó δρόμο του άριετá καθαρά γιά νά προλάβει τούς τόνους από χαρτι και μελάνι, και τά έτη εργάσιμες ώρες πού σπαταλήθηκαν κι ακόμα σπαταλούνται σ' άμέτρητους τόμους άνοησίας γιά τó νόημα του "Άμλετ, σάν ένας προϊστορικός Δανός, είναι ήθικά ταγμένος νά σκοτώσει τó θεό του' πολιτικά, σά διάδοχος του σφετερισμένου θρόνου, και οικογενειακά, σαν "ό γιος νεκρού πατέρα δολοφονημένου" και μάνας ξελογιασμένης από έναν αίμομίχτη μοιχό. Δέν έχει καμιά άμφιβολία γι' αυτό του τó καθήκον. "Άν μπορούσε νά πείσει τόν έαυτό του πώς τó φάντασμα πού του είπε όλ' αυτά είναι πραγματικά τó πνεύμα του πατέρα του κι όχι ένας ψεύτης διάβολος πού τόν τραβάει στον έλευρο, τότε θά 'λεγε, "ξέρω τó δρόμο μου".

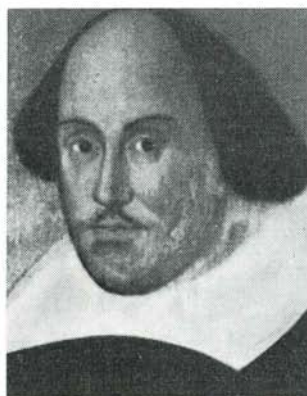
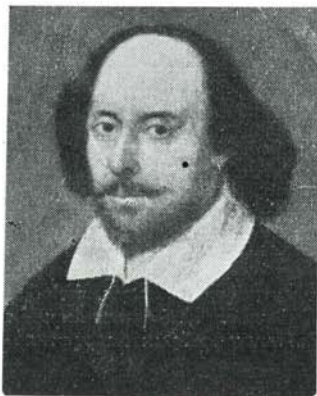
"Όταν όμως πείθεται έντελώς, καταλαβαίνει, πρós άμνησάν του, πώς δέ μπορεί νά σκοτώσει τó θεό του έκ προμελέτης. Σε μιá ξαφνική άναλαμπή όργης καταφέρνει νά τόν τρυπήσει μέσα από τó παραπέτασμα, μόνο γιά νά δει πώς σκότωσε τόν κακίμο τó γερο - Πολώνιο κατά λάθος. Πολύ άργότερα, όταν ό άτυχος θεός φαρμακώνει όχι μόνο τή Γερτρούδη, μά και τó συνεργό του, και τόν "Άμλετ τόν ίδιο, ό "Άμλετ επιτέλους σκοτώνει τόν έχθρό του πάνω στην έξαψη τής στιγμής. Αυτή όμως δέν είναι ή λύση στο πρόβλημά του: κόβει τó Γόρδιο δεσμό άντι νά τόν λύσει, και κάνει τ' αυγό νά σταθει όρθιο σπάζοντάς το. Στο μονόλογο "Α τί κανάμιας, τί χαμένος σκλάβος είμαι", ό Σαίξπηρ περιέγραψε αυτή τήν ήθικη άμνησάν σά γεγονός (θα πρέπει νά τή μελέτησε από τήν προσωπική του έξέλιξη), όμως δέν τήν εξήγησε, μ' όλο πού ή εξήγηση τόν κοίταζε κατά πρόσωπο όπως κοιτάζει έμένα. Αυτό πού συνέβηκε στον "Άμλετ ήταν τó ίδιο πού συνέβηκε χίλια πεντακόσια χρόνια πριν άπ' αυτόν στο Χριστό: Γεννημένος μέσα στην έδικητική ήθικη του Μωυσή έξελίχτηκε στη Χριστιανική αντίληψη τής ματαιότητας και άδυναμίας τής έκδίκησης και τιμωρίας, βασιζόμενης στο άπλό γεγονός πώς δυό μαύρα δέν κάνουν ένα άσπρο. Δέν είν' όμως ό "Άμλετ άριετá φιλόσοφος νά τó κατανοήσει τόσο καθαρά όσο τó διαισθάνεται. "Όταν καταλαβαίνει πώς δέν μπορεί νά σκοτώσει έν ψυχρώ, άπλως, ρωτά: "Είμαι δειλός"; "Όταν δέν μπορεί νά δώσει δύναμη στον έαυτό του γιά ν' άποκτήσει τó θρόνο του, δικαιολογείται λέγοντας άπλως: "μου λείπει ή φιλοδοξία". "Άν ό Σαίξπηρ είχε ανατάξει βαθιά τó έργο του, δέν θά έπέτρπε στον "Άμλετ νά στείλει τούς Ρόζενκραντς και Γκλίντενστερν στο θάνατο με μιá πλαστογραφημένη θανατική έξοισιοδότηση, χωρίς στιγμή νά διστάσει.

Μετάφραση ΚΑΝΕΛΛΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΟΡΤΡΑΙΤΑ ΤΟΥ ΟΥΙΛΛΙΑΜ ΣΑΙΞΠΗΡ

Πιθανότατα έργο του Μπερμπεήτς Γνωστό ως πορτραίτο του Jansen

Γνωστό ως πορτραίτο του Ely Καί μιá ρομαντική άπεικόνισή του



ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΑ ΑΠΑΝΤΑ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΑΡΘΡΩΝ 1917 - 1932

Ούτε φόρος τιμής στον Σαίξπηρ, ούτε αποτίμηση της επαφής με τον μεγάλο Ποιητή μπορεί ποτέ να είναι πλήρης, αν αγνοηθεί ή συμβολη το Φώτος Πολίτη. Έμπνευσμένος μελετητής και σκηνοθέτης θεμελίωσε τη σαιξπηρική παράδοση, όπως τη γνωρίζουμε τα τελευταία τριάντα χρόνια, διδάσκοντας στο Έθνικό Θέατρο τα τρία πρώτα χρόνια της λειτουργίας του και τα τελευταία της δικής του ζωής, τον "Ιούλιο Καίσαρα", τον "Έμπορο της Βενετίας" και τον "Οθέλλο". Με τρεις μόνο σκηνοθεσίες χάραξε και περιφραξε το χώρο που έκτοτε καλλιεργούμε. Μολονότι οι σκηνοθεσίες του έχουν χαθεί, μέσα στα κατά καιρούς άρθρα του σώζεται η σκέψη που οδήγησε σ' αυτές. Ο Φώτος Πολίτης ήταν ο πρώτος συστηματικός και συνειδητός μελετητής του Σαίξπηρ στον τόπο μας. Τέσσερα από τα σαιξπηρικά του άρθρα — τρία για τον Μάκβεθ κ' ένα για τον Ιάγο — έχουν αναδημοσιευθεί στην "Εκλογή από το έργο του". Αλλά, ο κύριος όγκος — δεκατρία άρθρα και μελετήματα — παραμένουν δυσεύρετα, σκορπισμένα από το 1917 ως το 1932 στις εφημερίδες όπου πρωτοείδαν το φως. Το "Θέατρο" θεώρησε χρέος του να τα προσφέρει συγκεντρωμένα.

ΤΟ "ΟΝΕΙΡΟΝ" ΕΙΣ ΤΟ ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ

Ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη — με διεύθυνση του Μήτσου Μυράτ — έπαιζε το τέλος του 1916 και αρχές του 1917 στο "Βασιλικό Θέατρο", που ήταν κλειστό και νοικιζόταν σέ θιάσους. Η πρώτη του "Ονειρον" δόθηκε στις 11 Ιανουαρίου 1917. Ο Φώτος Πολίτης στην παρακάτω κριτική του, που δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Πρόοδος" της 22ας Ιανουαρίου 1917, παραβάλλει την παράσταση με την παλαιά του "Βασιλικού", από τον θίασο του Γεωργίου Β' (Λες άρθρο Γ. Σιδέρη "Θέατρο" 14, σ. 61)

Η δεσποινίς Μαρίκα Κοτοπούλη έδοκίμασε να αναστήση μίαν καλήν, περασμένην εποχήν, παίζουσα το "Ονειρον Οφεινής Νυκτός" μέσα εις το ίδιον θέατρον που το έφανερώσε πρό δεκαετησάρων ετών πρώτην φοράν εις τους Αθηναίους με τα ίδια σκηνικά, με την ίδιαν σκηνοθεσίαν, με την ίδιαν μεταφοράν. Πρόπει να ύμολογήσω, ότι ο πειρασμός ητο αρκετά ισχυρός, αφού συνεχώς έτεινε να βυθισθί το πνεύμα μας εις τους κόλπους των άναμνήσεων μετατρέπων την παράστασιν εις όνειρώδη έκστασιν, εις γοητείαν τρυφερών συναίσθημάτων, ύποκειμενικών, και αφού μάς ηνάγκαζε να ξαναζήσωμεν εις τους εύτυχεις εκείνους χρόνους όταν η πρωτεύουσα είχε θέατρον και ήθοποιούς. Έν τούτοις ένας νέος, μεσανός διάδρομος, μαχαίρώνων τα σπλάγχνα της πλατείας του θεάτρου και καταστρέφων τελείως την οικογενειακήν διάθεσιν, που έγεννούσαν άλλοτε τα συγκεντρωμένα καθίσματα της, ένα πιάνο άπελπιστικώς ξεκουρδιστο, δύο βραχνά βιολιά τρισάθλια, οι καινούργιοι ήθοποιοί, και ίσως, άλλοίμονον! και τα δεκατέσσερα χρόνια, που προσετέθησαν από τότε εις την ήλικίαν μας ήσαν αίτια άρκετά δια ν' άφωπνίζουν την κρίσιν μας και να καταστρέψουν το όνειρον των άναμνήσεων και τας προσπαθείας του πειρασμού.

Έν τούτοις δέν θά κρίνω κυρίως την παράστασιν της δεσποινίδος Κοτοπούλη. Ο θίασός της προσεπάθησε να άντιγράψη όσον ήδύνατο πιστότερον την διδασκαλίαν του Βασιλικού θεάτρου μέχρι και των ελάχιστων λεπτομερειών της. Η πρωτοτυπία είνε τόσοσπον φαινόμενον εις τους πνευματικούς μας κύκλους ώστε την έξορρίζομεν ως σατανάν, όταν παρουσιασθή. Δέν ητο λοιπόν δυνατόν να μη έπαναλάβη και ο θίασος Κοτοπούλη τον έξορισμόν αυτόν, αφού άλλως τε ή σοφωτέρα πρωτοτυπία επί του προκειμένου θά ητο να μη παιχθή καθόλου ένα έργον τόσο λεπτόν και χαριτωμένον, άλλα και τόσο άκατάλληλον διά παράστασιν, με τα μέσα που διαθέτει σήμεραν το νηπιώδες Έλληνικόν θέατρον. Διότι το "Ονειρον" διαφέρει σπουδαίως άπ' όλα τα άλλα θεατρικά έργα και από καθαρώς σκηνηκής έμφανίσεως προσομοιάζον εις τούτο προς το "Γαλάζιο πουλί" του Μαίτεργκ. "Όπως όρθως τονίζει ένας Γερμανός βαθύς μελετητής του Σαίξπηρου, το "Ονειρον" προύποθέτει ιδιαιτέραν ύλικήν ανάπτυξιν της ύποκριτικής τέχνης των μικρών παιδιών, και τοιαύτη ύπήρχε εις την εποχήν του μεγάλου Άγγλου ποιητού, όταν παιδιά και έφηβοι ύπεκρίνοντο και αυτά άκόμη τα γυναικεία πρόσωπα των έργων του. Ο Όμπερον, ή Τιτάνια, ό Μώμος και αί

διάφοροι Συλφίδες, που πτερυγίζουν μέσα εις τους όνειρώδεις κόσμους του έργου αυτού, είνε ελάχιστα, διαφανή πλασματάκια, πτερωτά ψυχαί, που "ζαρώνουν μέσα στις φλούδες των βελανιδιών" και που στήνουν πολέμους με τις κάμπιες και τις νυχτερίδες, όπως έπανειλημμένως τονίζει εις τους στίχους του ό δαιμόνιος πλάστης των.

Ο Θησεύς λέγει καθαρά εις την αρχήν της πέμπτης πράξεως, ότι "το κοντύλι του ποιητού πλάθει τας μορφάς, που η μεστή φαντασία γεννά από άγνωστα πράγματα, χαρίζει όνομα εις το άερώδες Μηδέν, και όρίζει εις αυτό σταθερήν κατοικίαν. Αυτό έκαμεν ό Σαίξπηρ. Έξηργένισε, καθώρισε και ήμέρωσε τας ύπερφυσικάς μορφάς, που η λαϊκή φαντασία έχει πλάσει από το τίποτα, διατηρήσας ταύτοχρόνως και την παράδοσιν περι της μικροσκοπικής ύποστάσεώς των, διότι θά ητο άδύνατον άλλως να έχει το έργον του την λαϊκήν και έθνικήν χροίαν που έσκόπει να του δώση. Δέν είνε δέ μόνον ό Άγγλικός λαός, που έφαντάσθη τόσο ελάχιστα τα πνεύματα αυτά. Άν, επί παραδείγματι η νεωτέρα Έλλάς κατόρθωνε να άποκτήση ποτέ ένα Σαίξπηρον, και αν ό Έλλην αυτός Σαίξπηρ άπεφάσιζε να γράψη όμοιον με το "Ονειρον" έργον, και αν μέχρι της εύλογημένης εκείνης εποχής διετηρούτο ακόμη αί σημερινά δοξασία του λαού μας, ό Όμπερον, ή Τιτάνια, ό Μώμος κ.τ.λ. θά ήσαν πλάσματα όμοιάζοντα με τα δαιμόνια του ύπνου και των άγρων, με τον Βραχμάν, που, κατά την παράδοσιν, "είνε μικρό παιδί και φορεί χρυσή σκούφια με χρυσά πουλία", με την Περγάντα η με τα Γοργόνια "τα όμορφα άγόρια, που μένουν πάντα στα χωράφια, στ' άμπέλια και στα καλλιεργημένα γήχηματα". Και όπως — προύποπιθεμένου, ότι η λαϊκή παράδοσις διατηρείται ζωντανή εις την φαντασίαν των άκροατών, καθώς συνέβαινε εις την εποχήν του Σαίξπηρ — θά ητο καιμικόν να παριστάνη τον Βραχμάν εύσαρκος γυναικία, και τα Γοργόνια πλειάς καλοθρεμμένον νεοελληνικών χαριτών, έτσι είνε γελοϊόν, να παριστάνη και τον Όμπερον ή δεσποινίς Κόκκου, την Τιτάνιαν ή κυρία Μυράτ, και τας Συλφίδας αί δεσποινίδες Μπαρκουιλέρο, ή Ίππολύτη (της πρώτης πράξεως, μεταμορφωμένη) και άλλαι άβραϊ δεσποινίδες εκ του κόρου των "Παναθηναίων". Αλλά δια να κατανοηθί άκόμη καλλίτερον πόσον τερατωδώς παράλογος και άκοπος είνε η έκτέλεσις αυτή, θά αναφέρω και αυτό: "Όλη η πλοκή του "Ονειρου" άφορμήν λαμβάνει εκ της δυσαρρεσκείας του Όμπερον προς την Τιτάνιαν, που δέν στέργει να του δώση το ώραίο άγόρι των Ίνδιών. Η άγάπη της μικροσκοπικής θεάς προς το άγόρι αυτό, δέν έχει τίποτε από τας άνθρωπίνεσ άντιλήψεις περι του έρωτος, και τούτο λογικά, αφού η Τιτάνια δέν είνε νεράιδα, άλλ' ελάχιστον πνεύμα, άυλον σχεδόν. Η άγάπη της είνε συμπάθεια άπλή, προορισμένη να φέρη εύτυχίαν εις το νέον παιδί, όπως το μοίρωμα καλής μοίρας. Παρομοίας άντιλήψεις έχει και ό ίδιός μας λαός, και πολλαχού αναφέρεται, ότι το τάδε η το δεινά στοιχείο είχε έρωτευθί με μίαν κοπέλλαν, χωρίς η άγάπη αυτή να ητο τίποτε περισσότερο από καθαρώς πλατωνικόν θαυμασιόν, καιτοι ένώστε παρ' ήμιν αναφέρονται και έκδικήσεις του έρωτευμένου στοιχείου κατά του μνηστήρος η του συζύγου της άγαπωμένης

γυναϊκός. Ὁ Σαίξπηρ ἐν τούτοις ἀπήλλαξε τὸν ὑπερφυσικὸν τὸν κόσμον καὶ ἀπὸ τῶ ἀνθρώπινον πάθος τῆς ζηλοτυπίας, καὶ παρουσίαν εἰς τὸ "Ὀνειρον" τὰ δαιμόνια του ὡς ἀποκλειστικῶς ἀγαθὰ καὶ κακόβουλα πνεύματα. Ὅταν λοιπὸν ὁ Ὀμπερον καὶ ἡ Τιτάνια ἐμφανίζονται ἀπὸ σκηνῆς μετὰ διαστάσεις κοινῶν ἀνθρώπων, ὑπερβάντων τὴν ἐφηβικὴν ἡλικίαν, ἡ ἀντίληψις τοῦ ποιητοῦ διαστρέφεται τελείως, καὶ προσβάλλεται ἡ ἠθικὸς μας κόσμος. Ἡ πρὸς τὸ ἀγόρι ἀγάπη τοῦ Ὀμπερον καὶ τῆς Τιτάνιας, δὲν ἔχει πλέον τίποτε τὸ αἰθέριον, καὶ ἔτσι οἰκτρῶς παραμορφωμένη, καθιστᾷ τοὺς ἀνυπόπτους αὐτοὺς συζύγους ἐνόχους, καὶ τοὺς δύο, διαφόρων σοβαρωμάτων ἐγγλημάτων, προβλεπομένων καὶ ὑπὸ τοῦ ποιητοῦ νόμου ἀκόμη. Ὅταν δὲ ἡ εὐτραφὴς Τιτάνια τῆς ἑλληνικῆς σκηνοθεσίας ἐρωτεύεται ὑπὸ τῆν ἐπήρειαν τοῦ μαγικοῦ βοτάνου, τὸν γαϊδουροκέφαλον Σαίταν καὶ κρύπτεται ἀνὰ κοιμηθῆ μαζὺ του εἰς τὰ ἐνδότερα σπηλαίου, δὲν χρειάζεται φαντασία Βοσκαικίου διὰ νὰ μαντεύσῃ κανεὶς τὴν μοιραίαν συνέπειαν τοῦ διαβήματος αὐτοῦ. Χρειάζεται ὅμως μόνον Ρωμαϊκὴ ἀφέλιμη σκηνοθετικὴ διὰ νὰ πιστεύσῃ κανεὶς ὅτι ὁ Ὀμπερον εἶνε τόσοσ ἡλίθιος, ὥστε νὰ παίξῃ μετὰ τὴν γυναῖκα του ἕνα παιχνίδι ποῦ ἕτο ἀναπόφευκτον νὰ ζεσπάσει εἰς τὸ κεφάλι του.

Αὐτοὶ οἱ παραλογισμοί, μέσα εἰς τούτους ἄλλους χαρακτηρίζουν τὴν παλαιὰν σκηνοθεσίαν τοῦ "Ὀνειροῦ", ποῦ μᾶς ἐκληροδότησε τὸ Βασιλικὸν θεάτρον, παραλογισμοί, οἱ ὅποιοι θὰ ἀπεσοβούντο ἂν ἦτο δυνατόν νὰ ἐπαίξαν μικρὰ παιδιὰ τοὺς ρόλους τῶν πνευματικῶν. Ἡ δεσποινὴς Κοτοπούλη υιοθετήσασα τὴν σκηνοθεσίαν αὐτήν, δὲν ἦτο δυνατόν νὰ τοὺς ἀποφύγῃ. Δυστυχῶς ὅμως προσέθεσεν εἰς αὐτοὺς καὶ ἄλλους νεωτέρους, ἐντελῶς ἀσυναίσθητους, προκληθέντας ἐκ τῆς λαθνανοῦσης, ἀλλ' ὀλεθρίας ἐπιρροῆς τῶν "Παναθηναίων" ἐπὶ τοῦ ὅλου θιάσου. Διότι οἱ ἠθοποιοὶ ἐξέλαβον ἐπὶ παραδείγματι, τὴν μουσικὴν ὑπόκρουσιν τοῦ Μένδελσον ὡς καντσονέτταν, καὶ αἱ Συμφιδες εἰσῆρχοντο εἰς τὴν σκηνὴν μετὰ νυσταλέου ὕφους ποῦ χαρακτηρίζει τὰς ἱερείας τοῦ κόρου, παρετάσσοντο ἡμικυκλικῶς, καὶ ἤνοιγον τὸ στόμα των εἰς μελωδικὸν χασμούρημα, διὰ νὰ ναυοῦρῃσιν τὴν Τιτάνιαν. Ὁ δὲ Ὀμπερον καὶ ὁ Μῶμος, οἱ ὅποιοι, συμφῶνως πρὸς τὰς ἀπαυτίσεις τοῦ μύθου, ἔπρεπε νὰ ἦσαν τὴν στιγμὴν ἐκείνην ἄφαντοι εἰς τὰ βᾶθη τῶν παρασκηνίων, ἔκλειον τὴν ἀγαλακτώδη παράταξιν, κανονοβολουτες τὸ κοινὸν μετὰ ἡχηρὰ σεκόντα των, πρὸς ἀπελειπίαν τῆς λυμπατικῆς ὀρχήστρας καὶ πρὸς μεγάλην ἀπορίαν τῶν λογιουμένων ἀκροατῶν, οἱ ὅποιοι πρώτῃν φορᾶν εἰς τὴν ζωὴν των ἔμαθον, ὅτι ἕνας μελωδικὸς βομβαρδισμὸς δύναται νὰ ἐκληφθῇ καὶ ὡς ναυοῦρημα.

"Ἰστέρα ἀπ' ὅλα αὐτὰ εἶνε δυνατόν νὰ ὀμιλῇ κανεὶς πλέον περὶ ἐκτελέσεως ἢ περὶ διδασκαλίας τοῦ "Ὀνειροῦ", περὶ προσηθείας δηλαδὴ πρὸς σκηνοθετικὴν ἐμφάνισιν τοῦ ὑπερόχου ποιήματος τοῦ Σαίξπηρ, περὶ αἰσθητικῆς ἐρημνείας αὐτοῦ; Καὶ πρὸς τί νὰ ψεῖξῃ κανεὶς τὴν παλαιὰν ἀκαλαισθησίαν καὶ σχολαστικὴν ἀκαδημαϊκότητα τῶν σκηνογραφικῶν, τὴν Πομπηϊανὴν διακόσμῃσιν προϊστορικοῦ ἑλληνικοῦ ἀνακτόρου, ἐνῶ οἱ ἠθοποιοὶ φέρουσιν ἀρχαῖα ἑλληνικὰ ἐνδύματα, τὴν ἐμφάνισιν, εἰς τὴν τελευταίαν πράξιν, Ρωμαϊκῆς κλιμακῆς προὔποθετοῦσης δευτέρον ὄροφον, τὴν ὑπαρξίν Μακεδόνων σαματοφυλάκων, παρισταμένων ἀρειμανίους εἰς τὰς συζητήσεις τοῦ ἄρχοντος, ἐνῶ ἡ διάθεσις ποῦ προκαλεῖ τὸ ἔργον, εἶναι ἐντελῶς οἰκογενειακὴ, καὶ τὰ μύρια σφάλματα τῶν εἰσόδων καὶ ἐξόδων τῶν ἠθοποιῶν, ἀφοῦ ἀπὸ τὴν ἐκτέλεσιν λείπει πλέον ἡ κοινὴ λογικὴ; Ἐκεῖνο ὅμως, ποῦ ἰδιαιτέρως μοῦ ἐπροκάλεσε δυσφορίαν, ἦτο ἡ καταστροφὴ τῶν κωμικῶν μερῶν ἀπὸ τοὺς κωμικοὺς τοῦ θιάσου. Τὸ "Ὀνειρον" μαζὺ μετὰ τὸν "Bourgeois Gentilhomme" τοῦ Μολιέρου, εἶναι αἱ δύο ἀσπειότεραι κωμωδίαί τῆς παγκοσμίου λογοτεχνίας. Καὶ ὅμως ὁ οἰκτρὸς Σαίτας τοῦ θιάσου Κοτοπούλη καὶ οἱ οἰκτρότεροι συνάδελφοί του, κατάρθρωσαν νὰ μᾶς κάμουν μόνον νὰ μελαγχολήσωμεν βαθεῖα, ἐνθυμούμενοι τοὺς πρώτους διδάξαντας, τὸν Ζάννον, τὸν Χαλκιόπουλον, τὸν Σταματόπουλον καὶ τὸν Τασόγλου. Περὶ δὲ τῶν ἄλλων ἠθοποιῶν εἶνε ἄτοπον καὶ νὰ γίνῃ καν λόγος ἐξαιρουμένων μόνον τῆς κυρίας Φιλιππίδου, ἡ ὅποια ἔδειξεν, ὅτι κατὰ τὴν ἡμποροῦσε νὰ κάμῃ, ἂν κατάρθωνε νὰ μὴ εἶνε τόσοσ μονότονος. Ἀπὸ τὴν γενικὴν καταδικὴν δὲν ἡμπορῶ νὰ ἐξαιρέσω, δυστυχῶς, οὔτε τὴν δεσποινίδα Κοτοπούλη. Δὲν θέλω με αὐτὸ νὰ εἰπῶ, ὅτι τὴν θέτω εἰς ἴσην μοίραν μετὰ τοὺς ἄλλους. Ἄν εὐρίσκετο μία ἠθοποιὸς Ἑλληνίς, ποῦ νὰ ἔπαιξε τὸν Μῶμον, ὅπως τὸν ἔπαιξε ἡ δεσποινὴς Κοτοπούλη, θὰ ἔγραφα ὀλόκληρον ἐπιφυλλίδα πρὸς ἔπαινον τῆς. Ἀλλὰ ἡ δεσποινὴς Κοτοπούλη εἶναι ἡ μόνη δόξα τοῦ Ἑλληνικοῦ θεάτρον, καὶ ἔχω συνειθίσῃ νὰ τὴν κρίνω πολὺ ἀυστηρότερα ἀπ' ὅλους

τοὺς ἄλλους. Ἄν τὴν κατηγορῶ σήμερον, εἶνε διότι μοῦ ἐθύμισε τὸ παλαιὸν παίζεμον τῆς, ὅταν ἔπαιξε τὸν Μῶμον μετὰ περισσοτέραν ἀλήθειαν, περισσοτέραν ζωὴν καὶ κίνησιν. Ἄναγνωρίζω, ὅτι δὲν πταίει οὔτε διὰ τὴν σκηνοθεσίαν, οὔτε διὰ τὰς σκηνογραφίας τοῦ "Ὀνειροῦ", οὔτε διὰ τὸ κακὸν παίξιμον τῶν ἠθοποιῶν τῆς. Δι' ἕνα πρᾶγμα ὅμως πταίει ἀπολύτως. Ὅτι μετὰ τὸ νὰ ἐργάζεται εἰς τὰ "Παναθηναία" χάνει τὴν δροσιὰν τοῦ ταλάντου τῆς καὶ στερεῖ τὸ Ἑλληνικὸν θεάτρον ἀπὸ τὴν τέχνην τῆς, ἀπὸ τὸν ἑαυτὸν τῆς.



"ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΙΑΣ"

Μετὰ τὴν εὐκαιρίαν κυκλοφορίας τῆς μετάφρασης τοῦ ἔργου ἀπὸ τὸν Βασίλην Ρῶτα, ὁ Φῶτος Πολίτης δημοσίευσεν στὶς 6/12/1928 τὴν παρακάτω κριτικὴν στὸ "Ἐλευθερον Βῆμα".

Τὸ ὄνειρόδραμα τοῦ Σαίξπηρ, τὸ γραμμένον κατὰ πᾶσαν πιθανότητα ἐξ ἀφορμῆς τῶν γάμων κάποιου σημαντικοῦ ἀριστοκράτη, καὶ ὅπου ὁ ποιητὴς ἀφήνει λευτερὴ τὴν φαντασίαν του νὰ τρυγήσῃ τὸ χυμὸ τῶν λαϊκῶν παραδόσεων, βρῆκε τέλος καὶ στὰ ἑλληνικὰ τὴν ἔκφρασή του. Ὁ κ. Β. Ρῶτας ἀγάπησε τὸ ἔργο αὐτὸ τῆς νεότητος, τῆς χαρᾶς, τοῦ παιχνιδιοῦ, τοῦ λυρικοῦ ξεχειλίσματος, τὸ δράμα, ὅπου ἡ ἀγαθὴ φύσις ἀφήνει τὸ βλέμμα τοῦ ποιητοῦ νὰ εἰσχωρήσῃ στὸ μυστήριον τῆς δροσερῆς ζωῆς τῆς. Ἀγάπησε τίς μορφῆς τῆς δαιμονικῆς, ποῦ συνδέουν τὸν ἄνθρωπον μετὰ τὴν πλάσῃ, ἕναν Πούκ, ἕναν Ὀμπερον, μιὰ Τιτάνια, ἡ τὰ μικρὰ καὶ παιχιδιάρικα τελώνια, ποῦ εἶναι κατὰ πάρα πάνω ἀπὸ ἄνθρωπον καὶ κατὰ πέρα κάτω ἀπὸ θεοί, καὶ δίδουν σχῆμα καὶ ἔκφρασιν στὴ μυστικὴ συγκίνηση ποῦ μᾶς γεννᾷ τὸ καλωσυνημένο διάσος. Κι' ἀγάπησε ἀκόμα — ἴσως μάλιστα περισσοτέρον ἀπ' ὅλα τ' ἄλλα — τοὺς φτωχοὺς καὶ κωμικοὺς ἐκείνους μαστόρους, ποῦ θέλουνε καλὰ καὶ σώνει νὰ κατασκευάσουν καὶ νὰ παίξουν στὴ γιορτῇ τῶν γάμων τοῦ Θεσέως μετὰ τὴν Ἰπολύτη, τὴ "μεγάλῃ συντομῇ σκηνῇ γιὰ τὸ νεὸ Πύραμον καὶ γιὰ τὴ Θίσιβη", ποῦ εἶναι "τραγικώτατη διασκέδασσι". Κι' ἔτσι προσεπάθησε ὁ κ. Ρῶτας νὰ μᾶς καταστήσῃ κοινωνικοὺς τῆς ἀγάπης του μετὰ τὴν μετάφρασή του.

Μιὰ μετάφρασις, καὶ μάλιστα ἔργον κλασσικοῦ, εἶναι ἀσφαλῶς δυσκολώτατον ἐγχείρημα. Γιατὶ τότε μοναχὰ ἀποκτᾷ ἀξία δική τῆς, ὅταν τὸ ἔργο μαζὶ μετὰ τὴν νῆα γλώσσα, δεχθεὶ καὶ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποῦ δίδουν στὴν κάθε γλώσσα τὸ χρῶμα τῆς. Καμμιὰ λαλιὰ δὲν ὑπάρχει — καμμιὰ γλώσσα "ζωντανή" — ποῦ νὰ μὴ κλείνει μέσα τῆς τὴν ἀτμόσφαιρα μιᾶς ὀρισμένης ἐθνικῆς ζωῆς. Ἀλλὰ γιὰ τοῦτο ἴσα-ἴσα ἡ μετάφρασις ζυγώνει τότε μόνον τὴν τελειότητα, ὅταν ἡ λέξις ποῦ θ' ἀποδώσῃ τὴν ἀντιστοιχίαν ἔννοια τοῦ κειμένου γεννᾷ ἄμεσες παραστάσεις στὸ πνεῦμα τοῦ ἀκροατοῦ ἀπὸ τὴν ἐθνικὴν ζωὴ τῆ δική του. Ὑπάρχουν συνήθως ἀρκετὲς λέξεις γιὰ μιὰ εὐρύτερη κάτω ἔννοια. Λέξεις μετὰ πολλὴ γενικότητα, λέξεις "οὐδέτερες" ἢ ἄχρωμες, καὶ ἄλλες πάλι μετὰ πολὺ εἰδικὸν χρῶμα ποῦ γεννοῦνε στὸν ἀκροατὴ παραστάσεις ρητῆς ἀπὸ τίς συνθήκες τοῦ τόπου του. Αὐτὲς οἱ τελευταῖες λέξεις ζωντανεύουν κυρίως μιὰ μετάφρασις. Καὶ ἡ εὐρεσίη τους ἀπαρτίζει τὴν μεταφραστικὴν "δημιουργίαν".

Φυσικῶς, μιὰ τέτοια δημιουργία δὲν εἶναι ξεδιάλεγμα, ἡ λέξεων ἐπιλογή. Τοῦναντίον τίποτα μηχανικὸν δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὴν τὴν ἐργασίαν. Κάτι ἄλλο τὴν ὀρίζει: ἡ προσωπικότητα τοῦ μεταφραστοῦ. Μέσα ἀπ' αὐτὴν περνᾷ τὸ ἔργο ὀλόκληρον. Κι ὅσοι βαθύτεροι ὁ ἐθνικισμὸς τοῦ μεταφραστοῦ, ὅσο γερώτερον καὶ πλέον πολυπλόκαμον τὸ ριζώμα του στὴν ἐθνικὴν του γῆ, τόσο δημιουργικώτερον τὸ ἔργο του. Καθὼς προδίδουν τὰ πρόσωπα ἐνὸς δράματος τὸ χαρακτῆρα τοῦ ποιητοῦ των ὡς τίς ἀπόκρυφες πτυχῆς του, παρόμοια προδίδει καὶ ἡ γλώσσα τοῦ μεταφραστοῦ τὴν ἐμβάθυνσή του στὸ νόημα τοῦ πρωτοτύπου του, τὴν ἔκτασι τῆς κριτικῆς του σκέψεως, τὴν παραστατικὴ δύναμη τοῦ μυαλοῦ του. Ὅταν λ.χ. ὁ κ. Ρῶτας, μεταφράζει μετὰ ἀκόλουθον τρόπο τίς τελευταῖες ὀρμήσεις τοῦ Ὀμπερον στὰ ἀγαθὰ πνεύματα ποῦ θ' ἀγιάσουν τὸ σπῆτι τοῦ Θεσέως:

"Πάρτε τώρα ἀπ' τὴν δροσιὰ
τοῦτῃ ἐδῶ τὴν ἀγιασμένην
στὸ λιβάδι μαζεμένην,
καὶ ὁ καθέας σας ἄς φροντίσει
κάθε κώχη νὰ ραντίσει
πέτρα ἐδῶ καὶ μὴ ραΐσει
τοῦ σπιτιοῦ καὶ ὁ νοικοκύρης
μετὰ χαρὰ καὶ εἰρήνην ἄς ζήσει"

δίνει ἑλληνικὸν χρῶμα στὸ πρωτότυπον, τὸ βαπτίζει στὴ δική

μας τῆ ζωῆ, τὸ ζωντανεύει μὲ καθαρῶς ἐθνικὲς μας παραστάσεις. Κι' ἔτσι ὁ μεταφραστὴς "δημιουργεῖ". Παρόμοια, κι' ὅταν ὁ Πύραμος θρηνεῖ ἡρωϊκά:

"Αχ! Βάχ! "Ω γύση..."

ἡ γελιούτης τῆς ποιήσεώς του ζωντανεύει. Ἐξ ἄλλου ἔχει γίνεи ἐντελῶς ποίηση δική μας ἢ λαλιὰ τοῦ Πούκ, σ' ὅ,τι, κι' ἂν λέει. Καὶ ἰδοὺ παράδειγμα:

"Τώρα θὰ σὰς κνηγήσω, πέρα δῶθε, ἀπάνω, κάτω, μὲς σὲ βάτα, σὲ παλιούρια, σὲ βαλτώματα, σὲ δρόγγους, πότε σκύλο θὰ μὲ δῆτε, πότε ἀλόγατο βαρβάτο, πότε ἀκέφαλην ἀροκούδα, γιὰ γουρούνη, γιὰ φατιά: θὰ γανγίζω, θὰ μουγκρίζω καὶ θὰ οὐρλιάζω μὲς τοὺς λόγγους σκύλου, ἄλογο, γουρούνη, ἀροκούδα καὶ κωλοφωτιά.

Ὁ κ. Ρώτας ἔχει μαθητεύσει στὴ σχολὴ τοῦ ἀσύγχριτου μεταφραστοῦ Ἄλ. Πάλλη, στὸν ὁποῖον ἀφιερώνει ἄλλωστε καὶ τὸ "Ὀνειρό" του. Ἐξετίμησε τὴν περίφημη "Ἰλιάδα", τὸν ὑπέροχο "Κύκλωπα", τὸν "Ἐμπορο" τῆς Βενετίας. Ἐνοίωσε πόση σημασία ἔχει γιὰ τὴ ζωὴ ἐνὸς ἔργου τὸ βάφτισμά του στὸ ἐθνικὸ χρώμα, ὅ,τι δηλ. κατηγορήσανε ἢ κατηγοροῦνε τὸν κ. Πάλλη οἱ ἀνίδεοι, καὶ ποὺ ἴσια - ἴσια εἶναι ἡ ὁμορφιά κ' ἡ δύναμη τῶν μεταφράσεών του. Γιὰ τοῦτο, ἀκολούθησε κι' ὁ κ. Ρώτας τὸν ἴδιο δρόμο. Οἱ μαστόροι του, ὁ Σημόνης, ὁ Ὑφαντής, ὁ Φυσούνης, ὁ Γύφτος, ὁ Καζάνης, ὁ Γανωτής, ὁ Μαστροκυδώνης, ὁ Μαραγκός, ὁ Βελώνης κι' ὁ Ροκάνης, εἶναι θάρρεις, σύγχρονοί μας, συμπατριῶτες μας, ρωμαϊκὰ συνάφια, "ἄνθρωποι δικοί μας". Μιλοῦνε καὶ τοὺς νοιώθουμε, σκέφτονται καὶ τοὺς καταλαβαίνουμε, συνεδριάζουνε καὶ τοὺς ἀκούμε. Εἶναι κάπου ἐδῶ γύρω τὰ ἐργαστήριά τους, στὴ γειτονιά μας. Δὲν εἶναι σύγχρονοι τοῦ Θησέως ἀρχαῖοι Ἕλληνες, ὅπως τοὺς θέλει ἡ ὑπόθεσις τοῦ ἔργου, οὔτε Ἐγγλέζοι ἐλισαβετιανοί, ὅπως τοὺς πλάθει ὁ Σαίξπηρ, ἀλλὰ Ρωμηοί, ὅπως τοὺς ἀπατεῖ τὸ "Ὀνειρο" μεταφερόμενο στὴ γλώσσα μας.

Μόνον γιὰ μερικὰ λυρικά κομμάτια τοῦ ἔργου ἔχω κάποιες ἀντιρρήσεις. Ὀρισμένα χωρία δὲν ἔχουν ἀποδοθῆ χωρὶς μιὰν αἰσθητὴ στενοχώρια τοῦ μεταφραστοῦ, χωρὶς κάποιον στρυφνότητα στὴν ἔκφραση. Τοὺς λείπει τὸ λυρικό λύγισμα, ἢ μουσικὴ. Εἶναι λίγα, ὄχι πολλά. Μερικὲς ἀπ' τὶς κουβέντες τῶν ἔραστών, κάποιες συνδιαλέξεις τοῦ Ὀμπερον μὲ τὴν Τιάνια... Ὀθαρρεῖς, πὼς ὁ μεταφραστὴς βιαζότανε νὰ προχωρήσει στὶς ἀμέσως ἐπόμενες σκηνές, νὰ ξαναβρεῖ τὸν ἀγαπημένο του τὸν Πούκ καὶ τοὺς λατρεμένους του μαστόρους. Ἐχει, ἔξ ἄλλου, μιὰν ἰδιαιτέρη συμπάθεια πρὸς τοὺς στίχους ποὺ τελειώνουν τονισμένοι σὲ προπαραλήγουσα, καὶ ποὺ εἶναι δύσκολοι πολὺ ὅταν τοὺς λείπει σταθερὴ τομὴ, ἄμμουσι. Ἄς εἶναι! Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς δὲ θίγουν καθόλου τὸ ἔργο στὸ σύνολό του. Ὅλα αὐτὰ διορθώνονται, κι' εἶμαι βέβαιος, πὼς σὲ μιὰ καινούργια ἐκδόση θ' ἀλλάξουν. Ἐλπίζω μάλιστα, ἢ νέα αὐτὴ ἐκδόση νὰ μὴν ἀργήσῃ καὶ πολὺ. Γιατί τὸ "Ὀνειρο" εἶναι ἕνα ὠραῖο ἔργο, ἐνὸς συγγραφέως πολὺ μεγάλου, κι' ἔχει μεταφραστῆ ὀλοζώντανα ἀπὸ ἕναν Ἕλληνα ποὺ τὸ ἀγάπησε μ' ὅλη τὴ δύναμη τῆς καρδιάς του.



"ΟΘΕΛΛΟΣ"

"Ἀρθρο τοῦ Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο στὴν "Πολιτεία" τῆς 10ης Ἀγούστου 1922, μὲ τὴν εὐκαιρία ἀνεβάσματος τοῦ "Οθέλλου" ἀπὸ τὸν θίασο Αἰμίλιου Βεάκη, Πάνου Καλογερίου, Σωτηρίας Ἰατρίδη, στίς 8 Ἀγούστου 1922 στὸ "Ἀθήναιον". Ὁ Φῶτος Πολίτης διατυπώνει, γιὰ πρώτη φορὰ σ' αὐτό, τὴν ἀντίληψη πὼς ὁ Ἰάγος δὲν εἶναι ἕνας κοινὸς ραδιοῦργος, ἀλλὰ μιὰ πλατύτερη φυσιογνωμία.

Ὁ Θεὸς βρέχει ἐπὶ δικαίους καὶ ἀδίκους, εἶπεν ὁ Χριστός. Καὶ τὸ ὕψισμα αὐτὸ ρημάτιον τῆς σοφίας εἶναι ἡ ἀλήθεια ποὺ λάμπει εἰς τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ποιητῶν. Ἐνα "ναὶ" τοῦ Θεοῦ εἶναι κάθε ἄνθρωπος. Κι' πρὸς κατανόησιν τῆς καταφάσεως αὐτῆς ἔχει ἀνοίξει ὁ ποιητὴς τὸ πνεῦμά του καὶ τὰς αἰσθήσεις του εἰς ὅλα τὰ ψυθιρίσματα τῆς φύσεως. Ἐκείθεν πνέει ἢ αὖρα τῆς ἀπολυτρώσεως. Ὅταν ἐλέχθη τό: ἔχε τὸν πλησίον σου ὡς σεαυτὸν, ἢ ρῆσις αὐτὴ δὲν περιέκλεινε ἀπλῶς ἠθικὸν περιεγόμενον. Ἐδείκνυε τὴν μόνην ὁδόν, ἢ ὁποία φέρεται πρὸς τὸν Κύριον. Ἡ τάσις πρὸς τὸν πλησίον, εἶναι ἡ θεία ὁρμὴ πρὸς ἐπέκτασιν καὶ εὐρυσσιν τοῦ ἐγὼ μας. Ὅταν αἰσθανθῶμεν τὸν ἐαυτὸν μας νὰ κινῆται ἐλεύθερος μὲσα εἰς τὰς ψυχὰς τῶν ἄλλων, ζυγνόμενον πρὸς τὸ "ναὶ" τοῦ Θεοῦ. Πλησιάζομεν τὴν ὑψίστην σοφίαν, ἢ ὁποία κατέχει τὴν δικαιολογίαν πάσης ἐκ-



Φῶτος Πολίτης: Τὸ Νεοελληνικὸ Θέατρο τοῦ ὀφείλει πολλὰ

φάνσεως τῆς ζωῆς. Ἡ τάσις πρὸς τὸν πλησίον εἶναι, οὕτως εἰπεῖν, ἡ ἐκκίνησις. Ἐπειτα, ἐφ' ὅσον προχωροῦμεν, περνᾷ μὲσα μας τὸ ἐγὼ ὅλων τῶν πραγμάτων, ἕως ὅτου τέλος, πέραν τοῦ ἐγὼ αὐτοῦ, ἀπλοῦται, ὡς θριαμβευτικὴ ὑπερνίκησις καὶ τοῦ ἐαυτοῦ μας καὶ τῶν συναισθημάτων μας, ἢ θεϊκὴ συνείδησις τοῦ κόσμου, ἢ ἄρμονία.

Νὰ φθάσων ἕως ἐκεῖ, εἶναι ὁ κλῆρος μόνον τῶν μεγάλων ποιητῶν. Καὶ πάλιν, τὸ κατόρθωμα τοῦτο ἐμφανίζεται ὡς τὸ κορυφωμα τῆς ποιητικῆς τῶν δυνάμεως. Εἰς τὸν "Οθέλλου" βλέπομεν τὸν Σαίξπηρ νὰ κινεῖται ἐλεύθερα μὲσα εἰς τὰ ἐγὼ τῶν ἡρώων του. Ἄλλ' εἰς τὸν "Μάκβεθ", ἐπὶ παραδείγματι, καὶ τὰ "ἐγὼ" αὐτὰ ἔχουν ὑπερνικηθῆ. Ὀμιλεῖ ἐκεῖ, διὰ στόματος τοῦ ποιητοῦ, ὄχι ὁ Α ἢ ὁ Β ἄνθρωπος, ἀλλ' αὐτὴ ἡ συνείδησις τοῦ Θεοῦ ποὺ τοὺς ἔχει πλάσει. Πέραν ἀπὸ τύψαι καὶ καθάρσεις, πέραν ἀπὸ κάθε φωνὴν τῆς ἀνθρωπίνης συνειδήσεως, ποὺ κτυπᾷ μόνον ὡς ἐλαφρὸς τόνος ὑποκοούσεως, ὑπάρχει εἰς τὸν "Μάκβεθ" ἢ ἀπάντησις εἰς τὸ "διὰ τὴ βρέχει ἐπὶ δικαίους καὶ ἀδίκους". Καὶ αὐτὴ εἶναι ἡ κατακάθρα λαλιὰ τῆς ποιήσεως, ἢ ὁποία, κατὰ τὴν μεγάλην ῥῆσιν τοῦ Σολωμοῦ, "ἀπορρέει ἀπὸ τὸν Θεό, καὶ ἀφοῦ σωματοποιηθεῖ εἰς τὰ ὄργανα καιροῦ, τόπου, ἐθνικότητος, γλώσσας κλπ. τέλος ἐπιστρέφει εἰς τὸν Θεό". Ὁ "Μάκβεθ", πλουτίζει ἀφάνταστα τὸ θέαμα τῆς φύσεως. Ὅταν τὸν διαβάσωμεν, αἰσθανόμεθα νὰ μᾶς ἔχει κλείσει ὁ Θεὸς εἰς τὴν ἀγκαλιάν του, καὶ μὲσα ἀπὸ τὴν φοβερωτέραν δυσαρμονίαν τῶν φαινομένων πρὸς τὴν ἠθικὴν μας συνείδησιν, νὰ ἀντλεῖ Ἐκείνος τοὺς φαιδρὸς τόνους, ποὺ ἀπαλύνουν τὸν κόσμον καὶ δοξάζουν τὴν θείαν σοφίαν Του.

Εἰς τέτοιον ὕψος ποιητικῆς συλλήψεως δὲν στέκει, βέβαια, ὁ "Οθέλλος". Ἄλλ' ἀντ' αὐτοῦ, ποία συνείδησις τοῦ "ἐγὼ" τῶν ἡρώων! Ἐλεύθερη ἢ ψυχὴ τοῦ ποιητοῦ νομίζεις ὅτι δονεῖται μὲσα εἰς τὰ κορμιά των, μ' ὅλην τὴν φοβερὰν δυνάμειν της. Πολλοὺς ἔχει ξαφνίσει ἢ φοικωδῶς μαῦρη ψυχὴ τοῦ Ἰάγου, ἐπὶ παραδείγματι. Ἄδυνατοῦν νὰ συλλάβουν τὴν τερατῶδη μορφήν του. Τέτοια ὄντα, λέγουν, δὲν εὐρίσκονται εἰς τὴν πραγματικότητά! Ἄλλ' εἰς ποίαν πραγματικότητά, ὦ βέλτιστοι; Ἀσφαλῶς, ἂν ἕνας νεόελλην ρίξει μιὰ ματιά γύρω του σήμερον εἰς τὴν κοινωνίαν μας, θὰ εὕρῃ ἐκατομμύρια μικρομπαγαποντάκων παντὸς εἶδους, ἀλλὰ κανένα Ἰάγον. Περὶ αὐτοῦ ἀμφιβολία δὲν χωρεῖ. Ἰοιαῦται ὅμως πραγματικότητες, ὡς ἡ νεοελληνικὴ, εἶναι καλαὶ διὰ νὰ χρησιμεύσουν ὡς πηλὸς εἰς τὰ ἔργα "ρεαλιστῶν" καὶ "ναιτουραλιστῶν", ὅπου τὰ

πάντα υπάρχουν πλὴν τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητοῦ, εἶναι καλὰ διὰ νὰ δικαιολογοῦν τὴν ἀδυναμίαν μας, τὴν φτώχειαν μας καὶ τὴν λυμπατικότητά μας. Ἄν ἡ κοινωνία μας εἶχε μέσα τοὺς Ἰάγους, μὴ ἀμφιβόλλετε καθόλου, ὅτι θὰ εἶχε κυοφορήσῃ ἤδη καὶ τὸν Σαῖξπηρόν της. Ὁ ραδιοῦργος παρ' ἡμῖν εἶναι ὅμως τόσο γηγές, ὅσον καὶ ὁ προεστάτος μας. Καὶ δὲν ὑπάρχει ζήτημα, ὅτι, ἂν ὁ συνήθης τύπος τοῦ Ρωμηοῦ μπαγαπονητὴ ἀνελάμβανε νὰ παίξῃ ἀπέναντι τοῦ Ὁθέλλου ρόλον Ἰάγου, θὰ ἔτρωγεν ἀπὸ τὸν μαῦρον στρατηγὸν τέτοιαν κλωτσιάν εἰς τὰ νῦτα, ποῦ ἀπὸ τὴν Κύπρον θὰ ἐπετοῦσε ραγδαίως πάλιν ὅπως εἰς τὴν Ἑλλάδα, διὰ νὰ σκάσῃ ὡς ὀβούζιον ὑπὸ τὴν Ἀκρόπολιν. Τύποι, ὅπως τοῦ Ὁθέλλου, τοῦ Ἰάγου, τῆς Δυσδαίμονας, δὲν γεννῶνται μέσα εἰς κοινωνίας, αἱ ὁποῖαι ζοῦν ὑπὸ τὸν τρόμον κάθε ἰσχυρᾶς πνοῆς τῆς ζωῆς, οὔτε μεταξὺ ἀνθρώπων, οἵτινες εἰς κάθε ἀντίξοον ἄνεμον εἶναι ἔτοιμοι νὰ στρέψουν πρὸς ἄλλα σημεῖα τὸ πηδάλιον τοῦ καραβιοῦ των καὶ νὰ τὰ συμβιβάσουν", παραδέρνοντας οὕτως αἰώνως μεταξὺ βορρᾶ καὶ νότου, ἀνατολῆς καὶ δύσεως. Τύποι, ὅπως αἱ μορφαὶ τῶν ἡρώων τοῦ Σαῖξπηρ, ὑπάρχουν ὅπου οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀπὸλυτοι εἰς τὰς ἀρχὰς των, εἰς τὰ φρονήματα των τὰς πεποιθήσεις των, ὥστε καὶ ἡ φοβερωτέρα σκληρότης νὰ εἶναι δι' αὐτοὺς χρέος ἐπιτακτικόν, ἢ δὲ συγχρότους καὶ ἡ τραγικὴ ἔκβασις: ἀνάγκη! Θὰ τοὺς ἀνεύρετε, ἂν θέλετε, εἰς τὴν Ρώμην εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ἰταλικῆς ἀναγεννήσεως, παντοῦ ὅπου ὑπάρχει πληθωρικὴ ζωὴ. Καὶ, διὰ νὰ μὴ πηγαίνωμεν μακριά, τοιοῦτος τύπος ἀπολύτως, δὲ ἀνεύρετε ἀπείρους εἰς τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπανάστασιν. Ἀλλὰ πῶς; Ὅταν λέγω: "θὰ τοὺς ἀνεύρετε", μεταχειρίζομαι ἀπλῶς ἕνα σχῆμα λόγου. Δὲν ἀνεύρισται εὐκολα. Καὶ ἀπόδειξις τοῦτο, ὅτι τοὺς ἤγγισαν τόσο Ἑλληνας καὶ ξένοι ἱστορικοὶ, καὶ ὅμως ἐπέρασαν πλάι των μὲ τυφλὰ μάτια. Ἄλλοι δὲ πολλοὶ ἐπρόβαλλον ἐπ' ἐκείνων τὸν ἑαυτοῦλην των, καὶ εἴτε τοὺς ἐκίρυσαν μπαγαπονητάκους, εἴτε, ὡς τέλειοι ἀρχοντοχωριάτες, προέκριναν τῶν ἡρώων ἐκείνων τὸς εὐρωπαϊζόντας "πολιτισμένους" Καππαδόκας τῆς Ἐπανάστασεως, ἢ ἀκόμη καὶ τοὺς Βαυαροὺς, ὥστε λογικῶς σκεπτόμενοι, ἐφθασαν τέλος μέχρι τοῦ σημείου νὰ θαυμάζουν, ἀντὶ τοῦ ἔργου τῶν ἀνδρῶν τῆς Ἑθνικῆς Ἀνεξαρτησίας, τὸ ἔργον τῶν μετέπειτα ἐλθόντων καὶ πάντα τὰ ἔκτοτε ἐπιτελεσθέντα.

Ἄλλ' ὁ Σαῖξπηρ, ὡς ποιητῆς, βλέπει τὸ κάθε αἶσθημα ὅπως ἀναβρῦζει ὀρμητικὰ ἀπὸ τὴν πηγὴν του. Ἡ πραγματικότης τοῦ Σαῖξπηροῦ εἶναι ἡ φοβερὰ δύναμις τοῦ ποιητικοῦ ἐγὼ του. Εἰσέρχεται εἰς τὰ "ἐγὼ" τῶν ἄλλων, καὶ μὲ τὴν ἰδίαν θερμὴν ζωογονεὶ τὰς μεγαλύτερας δυνατὰς ἀντιθέσεις: τὸν Ἰάγον καὶ τὴν Δυσδαίμοναν. Δὲν εἶναι ὁ Ἰάγος ἕνας ραδιοῦργος οἰσοδῆποτε. Εἶναι τὸ "ἐγὼ" τῆς ραδιοῦργου φύσεως, εἶναι τὸ "ναὶ" τοῦ Θεοῦ, εἰς ὅλον τὸ βρόντημα τῆς φοβερᾶς φωνῆς Του. Καὶ ἡ ἀπλὴ σκέψις, καὶ ὁ μυστικώτερος πόθος, καὶ ἡ ἐλαφροτέρα ἐφεσις, γίνονται εἰς τὸν Ἰάγον πρᾶξις. Καὶ ἡ δικαιολογία τῶν πράξεων αὐτῶν εἶναι ἡ θαυμαστὴ εἰκὼν τοῦ χαρακτήρος του. Τέτοιο κεντρὶ ἐχρειάζεται διὰ νὰ ἐρεθισθεῖ τὸ πάθος τῆς ζηλοτυπίας καὶ νὰ σκοτίσῃ τὸν νοῦν. Καὶ τὸ "ἐγὼ" τοῦ ποιητοῦ μεταπηδᾷ εἰς τὸ κορμὶ τοῦ Ὁθέλλου, καὶ παρέχει τὴν φοβερὰν εἰκὼνα τῆς σαύρας ποῦ ἔχει διαγυθεῖ ἀπὸ τὴν ἔξιον καὶ ἀγωνιᾷ, παλαιούσα κατὰ τῆς ἐνεργείας τοῦ δηλητηρίου, ἕως ὅτου πίπτει τέλος ἀναίσθητη ἐμπρὸς εἰς τὸν καρδακοῦντα ἔχθρον, ποῦ τὴν καταβιβρώσκει ἀνέτως. Καὶ ἀνάμεσα εἰς τὰ δύο θηρία, τὸ ἄμωμον λευκὸν ἄνθος, ἡ Δυσδαίμονα, μία ἀπὸ τὰς ποιητικωτέρας μορφὰς τοῦ Σαῖξπηροῦ. Εἶναι καὶ αὕτη "ἀπόλυτη". Ἡ "μεγάλῃ ζωὴ", ὅταν ἐβγήκεν ἡ νέα ἀπὸ τὴν βενετικὴν φωλιάν της, δὲν τὴν ἐτραμπάλισεν, οὔτε καὶ ἔκαμε νὰ παραδέρνεται δῶθε κεῖθε, ἐπιζητοῦσα "συμβιβασμούς". Περνᾷ ὡς ὀπτασία ἀγνότητος μέσα ἀπὸ τὴν καταστροφὴν, ὡς ἀέρινον ὄραμα ἐπάνω ἀπὸ τὴν φλόγα, ποῦ εἶναι ἀνίκανη νὰ τὴν ἀκολουθήσει. Ὁ μόνος... "συμβιβασμός της" πρὸ τῆς φρικωδέστερας πραγματικότητος, πρὸ τοῦ ἀγρίου θανάτου, εἶναι νὰ μὴ δύναται νὰ πιστεῦσῃ, ὅτι ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀληθινὰ, καὶ τέλος, νὰ τὴν κάμνη ὁ φόβος της νὰ ἰκετεῦθῃ, ἀπὸ ψυχῆ παιδικῆ, ἀναβολὴν ὠρᾶν: "Σκότωσέ με αὐρὸ, ἀπόψε ἀφῆσέ με νὰ ζῆσω. Λίγη ὠρα μονάχα... Μιὰ στιγμὴ, νὰ κάνω κἄν τὴν προσευχὴ μου!". Ποῖαν δύναμιν ποιητικὴν προϋποθέτει ἡ ἀφάνταστος αὕτη ζωογόνησις τῆς ἀγνότητος, ποῖαν ἀγάπην τοῦ πλησίου, ὥστε τὸ εἶναι του νὰ περάσει ὀλόκληρον εἰς τὸ εἶναι τοῦ ποιητοῦ, καὶ νὰ ζωογονήσῃ καθε σκέψιν του, ἐπενδῶν αὐτὴν μὲ ἀνθρώπινα σχήματα!

Περὶ τῆς ἐκτελέσεως τοῦ "Ὁθέλλου" εἰς τὸ θέατρον "Ἀθήναιον" θὰ γράψω πιθανῶς αὔριον.

Η ΕΚΤΕΛΕΣΙΣ ΤΟΥ "ΘΘΕΛΛΟΥ"

Ἄρθρον τοῦ Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο στὴν "Πολιτεία" τῆς 11ης Αὐγούστου 1922, ἐπομένη τῆς παραστάσεως τοῦ "Ὁθέλλου" ποῦ δόθηκε ἀπὸ τὸν θίασον Αἰμ. Βεᾶκη, Π. Καλογερίου, Σωτ. Ἰατροῦ, στὸ "Ἀθήναιον". Φανερόν ἐστι τὴν ἰδεαλιστικὴν ἀγνότητα τοῦ Φώτου Πολίτη καὶ ὀλοκλήρῳ τὴν ἀντίληψιν του γιὰ τὴν φυσιογνωμίαν τοῦ Ἰάγου.

Ὁμίλησα χθὲς περὶ τοῦ "ἐγὼ" τοῦ ποιητοῦ, καὶ πῶς ἡ ψυχὴ τὸν δονεῖται μέσα εἰς τὰ κορμιά τῶν ἡρώων του καὶ τὰ ζωογονεῖ μὲ ὅλην τὴν φοβερὰν δύναμίν της. Ἄν ὁ τρόπος αὐτός, ὅπως ἔγραφα, εἶναι ὁ μόνος διὰ τοῦ ὁποίου ὁ ποιητῆς ζυγώνει τὸν Θεόν, καὶ διαισθάνεται τὴν ὑπερτάτην σοφίαν τῆς ῥήσεως τοῦ Χριστοῦ: "βρέγει ἐπὶ δικαίους καὶ ἀδίκους", παρόμοιος εἶναι καὶ ὁ τρόπος διὰ τοῦ ὁποίου πλησιάζομεν καὶ ἡμεῖς τὸ εἶναι τοῦ ποιητοῦ. Εἶναι ἀπολύτως ἀδύνατον νὰ ἐνοησώμεν ἕνα μέγανον ποιητὴν, ἂν δὲν ἔχει προηγηθῆ ἡ τάσις τοῦ ἐγὼ μας πρὸς τὸν πλησίον, τάσις, τῆς ὁποίας πρώτιστον καὶ κύριον χαρακτηριστικόν εἶναι ἡ ἀπαλλαγὴ μας ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ στενοῦ ἑαυτοῦ μας.

Ἄλλὰ, ρίψατε ἕνα βλέμμα γύρω σας! Διακρίνετε ποθενά, εἰς ὅλην τὴν ἐμφάνισιν τῆς κοινωνίας μας τοιαύτας τάσεις; Ἐπειράθη κανεὶς νὰ σπᾶσει τὰ δεσμὰ τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ νὰ πετάξῃ πρὸς τὸν πλησίον του; Ὅλη ἡ προσπάθειά μας συνίσταται, τούταντι, εἰς τὸ νὰ ὑψώσωμεν σινικὰ τεῖχη μεταξὺ ἡμῶν καὶ τῶν ἄλλων. Κάθε κίνημά μας ἀποβλέπει εἰς τὴν ἐγωιστικὴν μας ἐπίδειξιν. Σκοπὸς μας ἐπὶ παραδείγματι, ὅταν ἐπιζητῶμεν οἰκονομικὴν θέσιν εἰς τὴν πολιτείαν, δὲν εἶναι νὰ προαγάγωμεν τὸν κλάδον ἐκείνον τῆς διουκίσεως, πρὸς τὸν ὅποιον ἀποβλέπομεν, οὔτως ὥστε νὰ θεραπευθοῦν κακὰ καὶ νὰ προαχθῆ ἡ πολιτειακὴ συνείδησις, ἀλλὰ σκοπὸς μας εἶναι νὰ ἐπιδειχθῶμεν ἡμεῖς καὶ νὰ κάμωμεν τοὺς ἄλλους νὰ ζηλεύσουν, δηλαδὴ νὰ ὑψώσωμεν τεῖχος μεταξὺ ἡμῶν καὶ τοῦ πλησίον μας. Σκοπὸς μας ὅταν ἐμπορευώμεθα καὶ παράγωμεν γεωργικῶς ἢ βιομηχανικῶς δὲν εἶναι ἡ βελτίωσις τῶν ὄρων τῆς ζωῆς ἐκ τῆς ὁποίας θὰ ἐπήρξατο γενικὴ ἀνακούφισις, ἀλλὰ ὁ πλουτισμός μας, τὸ χόρτασμα τῆς χρηματικῆς βουλιμίας μας. Διὰ τοῦτο, ὅχι μόνον δὲν εἴμεθα πρόθυμοι νὰ ἀνακουφίσωμεν τὸν πλησίον, ἀλλὰ, τούταντι, εἴμεθα ἔτοιμοι νὰ τὸν βασανίσωμεν παντοιοτρόπως, καὶ νὰ αἰσχροκερδήσωμεν εἰς βάθος του. Ὅταν γράφομεν μελέτας ἢ ποιήματα, οὐδόλλως τεινόμεν εἰς τὴν κατανόησιν τῆς ὑπερτάτης σοφίας. Μιᾶς τοιαύτης τάσεως ἄμεσος συνέπεια θὰ ἦτο ὁ διακαθὴς πόθος πρὸς ἀνύψωσιν τοῦ πλησίου, ὑπερτάτη δὲ εὐχὴ ἡ ἀπόκτησις συντροφίαν ἀξίαν εἰς τὸ ἔργον μας, συντρόφου, οἱ ὁποῖοι ἂν μᾶς ἀποδεικνύουν πλανωμένους, εἶναι ἀκόμη ἀγαπητότεροι, διότι μᾶς βοηθοῦν οὕτως εἰς τὸ ἰδικόν μας ἀνάβασμα. Ἄλλ' ἡμεῖς, ἂν κάποιος θελήσῃ νὰ μᾶς δεῖξῃ πλανωμένους καὶ νὰ μᾶς ἀνοίξῃ περισσότερον τὰ μάτια μας, εἴμεθα πρόθυμοι νὰ τοῦ βγάλωμεν, εἰς ἀνταμιωθῆν τὰ ἰδικὰ του μάτια, νὰ τὸν ὑβρίσωμεν, νὰ τὸν συκοφαντήσωμεν νὰ τοῦ φυλάξωμεν καρπούλι, ὥστε ἂν τρικλήσῃ κάποτε καὶ αὐτός, καὶ τὸν ὠθήσωμεν εἰς τὸ βράθρον. Ὁ λόγος του, ὅσον ὀρθότερος εἶναι, τόσο, ἀντὶ νὰ μᾶς εὐφραίνῃ αἰσθανόμεθα νὰ μᾶς θίγῃ καὶ νὰ μᾶς πληγῶνῃ προσωπικῶς, καὶ αὐτὸ μᾶς κάμνη νὰ ἀφρίζωμεν ἀπὸ τὴν λύσαν. Καὶ τοῦτο, διότι οὐδέποτε ἐνδιεφέρθημεν διὰ τὴν σοφίαν, καθ' ἑαυτήν, ἀλλὰ διὰ τὸ ἄτομόν μας, διὰ τὸν ἑαυτοῦλην μας, οὐδέποτε εἶδομεν εἰς τοὺς στίχους καὶ εἰς τὰς μελέτας τὸ ποίημα καὶ τὴν σκέψιν, ἀλλὰ πάντοτε τὸ ἄτομον τοῦ γράφοντος, οὐδέποτε ὠρμήσαμεν χαρούμενοι πρὸς τὸν πλησίον, ἀλλὰ ἀνέκαθεν ἐκλείσθημεν καὶ ἐδιπλοσφραγίσθημεν ἐντὸς τοῦ ἀτόμου μας. Ἀκόμη καὶ ὁ σοσιαλισμός, ὁ ὁποῖος ἠδύνατο νὰ γίνῃ, ὡς ἰδεολογία θετικὴ, τάσις πρὸς εὐρυσυν τοῦ ἐγὼ μας, μὲ μίαν ζωογόνησιν τῆς συνειδήσεως τῆς ἐργασίας, ἔγινεν ἐδῶ τρόπος ἀκόπου ἐπιδειξέως μερικῶν ἀτόμων, τσοῦτου μᾶλλον ἀηδοῦς, καθ' ὅσον πρὸς πληρεστέραν ἐπιτυχίαν, καλλιεργεῖται τὸ μίσος καὶ ὑψώνονται οἱ φραγμοὶ μεταξὺ τῶν ἀτόμων. Πῶς ἔατοῦν ὅλων αὐτῶν, εἶναι δυνατόν ὁ ἥθοποιὸς νὰ σημειώσῃ ἐξαιρέσιν, αὐτός, ὁ ὁποῖος περισσότερον παντὸς ἄλλου ἔργεται εἰς ἄμεσον ἐπικοινωνίαν μὲ τὴν κοινωνίαν μας, πῶς θέλετε, λέγω ὁ ἥθοποιὸς νὰ περιφρονησῇ τὰ μέτρα, μὲ τὰ ὁποῖα κρίνει ὁ κόσμος μας τὴν ἐπιτυχίαν, καὶ, περιφρονῶν τὰ πάντα, νὰ ἐπιζητήσῃ νὰ φθάσῃ αὐτός εἰς τὸν Σαῖξπηρ ἀντὶ — πράγμα πολὺ εὐκολώτερον — νὰ ἀναδειχθῆ διὰ τοῦ Σαῖξπηρ ὁ ἴδιος; Ὅχι. Καὶ ἂν τὸ ἤθελε θὰ τοῦ ἦτο ἀδύνατον νὰ τὸ κατορθώσῃ. Θὰ ἐπάλαγε ἀγῶνα φοβερόν, ὁ ὁποῖος θὰ τὸν ἐτσάκιζε, καὶ θὰ τοῦ ὑψηλότερον ὡς πρώτιστον μέσον σωτηρίας, νὰ ἀφήσῃ ἄμεσως τὴν σκηνήν. Διότι ἡ πάλῃ του καὶ ἡ τάσις του νὰ φθά-

ση, εις τὸ ἐπίπεδον τῶν μεγάλων ποιητῶν, θὰ εἶχεν ὡς κύριον ἀποτελέσματά της, νὰ περιφρονήσῃ ὁ ἠθοποιὸς ὅλα τὰ πρόχειρα κόλπα τῆς εὐκόλου ἐπιτυχίας, καὶ ν' ἀδιαφορήσῃ τελείως πρὸς τὸ κοινὸν του καὶ τὴν ἐπιπολαίαν κρίσιν του. Ἄλλ' αὐτὴ θὰ ἦτο ἡ καταστροφή του.

Λυποῦμαι διότι ἀπογοητεύω ἴσως τοὺς καλοὺς ἠθοποιούς τοῦ "Ἀθηναίου". Ἄλλ' ἂν ἀληθινὰ ἀγαποῦν τὴν τέχνην των, πρέπει ἤρεμα ν' ἀκούσουν καὶ τὰς ἀντιρρήσεις ἢ τὰς περὶ αὐτῶν σκέψεις τῶν ἄλλων. Δὲν θέλω νὰ τοὺς ἀρνηθῶ οὔτε καλὴν προσπάθειαν, οὔτε κόπους, οὔτε σεβασμὸν πρὸς τὸν ποιητὴν καὶ τὸ ἔργον. Ἡ ἀντιρρησίς μου εἶναι ἄλλη: Βλέπουν τὰ πρόσωπα ἅπ' ἔξω, ὅχι μέσα ἀπὸ τὸ ἐγὼ των καὶ τὰς συνειδήσεις των. Βλέπουν εἰς τὸν Ὀθέλλου τὸν ζηλότυπον, εἰς τὸν Ἰάγον τὸν ραδιοῦργον, εἰς τὴν Δυσδαιμόναν τὴν ἀγνὴν γυναῖκα. Καὶ διὰ τοῦτο ὑποκρίνονται τὸν ρόλον των, παίζουσι θέατρον, δὲν δημιουργοῦν. Ἐκμεταλλεῦνται τὰ ἀτομικὰ των προσόντα, τὸ ὑποκριτικὸν ταλέντον των (καὶ ὁ κ. Βεάκης ἔχει ἄπειρα σκηνικὰ χαρίσματα ὅσα ἴσως οὐδεὶς ἄλλος Ἕλλην ἠθοποιὸς πρὸ αὐτοῦ), καὶ θέτουν αὐτὰ εἰς ἐνέργειαν κάπως ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν ρόλον των, χωρὶς νὰ τ' ἀφήσουν νὰ ἐκδηλωθῶν ἐλευθέρως μέσα ἀπὸ τοὺς χαρακτικὰς ὡστε νὰ πλασθεῖ τοιοῦτοτρόπως ἔντονος ἢ ποιητικὴ μορφή. Δὲν ἀντιλαμβάνομεθα ὅμως τὸ ἔργον, οὔτε εὐρισκόμεθα ἐντὸς τῆς ποιητικῆς συλλήψεως, ὅταν βλέπομε καὶ κρίνομε ἔτσι. Ὁ ζηλότυπος, ἢ ὁ ραδιοῦργος, ἔτσι ἀφηρημένα, εἶναι τύποι αἰχρώϊ, ἄθλιοι, καταδικαστέοι. Ὁ Ὀθέλλος ὅμως καὶ ὁ Ἰάγος ἔχουν πλήρη τὴν δικαιολογίαν τῆς ὑπάρξεώς των, εἶναι ὄντα ζωντανὰ, σκέψεις καὶ καταφάσεις τοῦ Θεοῦ, καὶ ὡς τοιαύτας σκέψεις μᾶς τοὺς ἐμφανίζει ὁ ποιητής. Ἄν ἐπιχειρήσωμεν, βεβαίως, νὰ κρίνομεν ἀπὸ γνωστικῆς, ἢ ἀπὸ στενῆς ἠθικῆς ἀπόψεως, δυνάμεθα νὰ χαρακτηρίσωμεν τοὺς τύπους αὐτοὺς ὡς ὑποδείγματα ζηλοτύπων καὶ ραδιοῦργων. Ἀλλὰ τοιαύτη κρίσις θὰ μᾶς ἔφερον ἔξω ἀπὸ τὸ ποίημα τοῦ Σαίξπηρ, καὶ ἂν ἐπιμείνωμεν εἰς αὐτήν, ὁ ἀποδείξωμεν ἀπλῶς, ὅτι ὀλόκληρος ἡ σύλληψις τοῦ ποιητοῦ καὶ ὅλη ἡ ἀξία τοῦ ἔργου του μᾶς ἔχουν διαφύγει. Μᾶς διαφεύγει δηλαδὴ αὐτὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον στέκει ὁ Σαίξπηρ εἰς τὴν ζωὴν, αὐτὴ ἡ θέσις του ὡς ἀνθρώπου καὶ ὡς ποιητοῦ.

Αἱ φωναί, αἱ κραυγαί, τὸ ἄφρισμα, ὅσον ὠραῖα καὶ ἂν ἐκτελῶνται δὲν φθάνουν νὰ μᾶς δώσουν ἄλλο τίποτε ἀπὸ τὴν γενικὴν περὶ ζηλοτυπίας ἰδέαν, ὅταν θεωρῶμεν τοὺς σαίξπηρικούς τύπους ἔξωθεν. Ὁ Ὀθέλλος, διὰ τὸν ἑαυτὸν του δὲν εἶναι ὅμως καθόλου ζηλότυπος. Συνεπῶς δὲν φωνάζει διὰ νὰ δείξῃ ὅτι τὸν κατέλαβε τὸ πάθος τῆς ζηλοτυπίας, ἀλλὰ διὰ νὰ ἐκφράσῃ τὸν πόνον του, τὴν ἀγανάκτησίν του, τὴν ἀηδίαν του. Ἡ διαφορά εἶναι τεραστία. Καὶ φαίνεται καθαρὰ εἰς τὸ παίξιμον τοῦ ρόλου. Ἐν τῇ πρώτῃ περιπτώσει ἀκούεται ἡ κραυγὴ τοῦ ἠθοποιοῦ, ἀγωνιζομένου νὰ καταπέσις τὸ κοι-

νὸν περὶ τῆς καταστάσεως τοῦ Ὀθέλλου ἀπὸ ἀντικειμενικῆς ἀπόψεως. Ἐν τῇ δευτέρῃ περιπτώσει ἡ φωνή, ὅσον καὶ ἂν εἶναι δυνατὴ ἢ βραχνή, μένει φωνὴ πόνου καὶ ἐσωτερικῆς ἀγανάκτησεως καὶ ἀηδίας. Καὶ τότε χρωματίζεται ἡ ἐκφρασίς καὶ ζωογονεῖται ἡ ποιητικὴ μορφή. Παρόμοια δύνανται νὰ λεχθῶν καὶ περὶ τοῦ Ἰάγου. Ὁ κ. Συριώτης (νέος ἠθοποιὸς μὲ ἀναμισθῆτητον τάλαντον) εἶδε καὶ αὐτὸς τὸν Ἰάγον ἔξωθεν. Καὶ τὸν εἶδεν ὡς συνήθη τύπον μικρομπαγαποντάκου Ρωμοῦ. Νομίζετε, ὅτι εἰς κάθε ἐκφρασίῃ του ὑπῆρχε καὶ τὸ ἐξῆς σχόλιον: "Ἐδῶ ὁ Σαίξπηρ τονίζει τὴν ραδιοῦργίαν τοῦ προσώπου του ὑποκρίνομαι". Ἐπειδὴ ὁ Ἰάγος εἶναι 28 ἐτῶν, ὁ κ. Συριώτης, ἀκολουθῶν πιστῶς τὰ διδάγματα τῶν Νεοελλήνων οἱ ὁποῖοι, διὰ τὸν τρόπον τοῦ ἀχρείου Χρόνου, κατήντησαν νὰ θεωρῶνται νεαροὶ καὶ ὅταν ἔχουν πατήσει τὰ σαράντα, μᾶς παρουσίασε τὸν σηματοφόρον τοῦ μαῦρου στρατηγοῦ ὡς συμπαθεῖ ἔφηβον. Ἀλλὰ ἄνθρωπος 28 ἐτῶν εἶναι, κατὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ Σαίξπηρ, τέλειος ἄνδρας, εὐρισκόμενος εἰς ὅλον τὸν ὄργασμὸν τῆς δυνάμεώς του, καὶ ἡ δύναμις αὐτῆς ἐπιβάλλεται εἰς τοὺς ἄλλους, καὶ μετατρέπεται εἰς συμπάθειαν, ὅχι ἢ ἀθῶα ἐκφρασίς τῆς μορφῆς! Ἡ κυρία Σωτηρία Ἰατρίδου ἔχει καὶ αὐτὴ, βεβαίως, τὸ ταλέντο της. Ἄλλ' ὅταν δὲν προεπάρχουν ὅσα ἀνέφερα ἀνωτέρω, τὸ ταλέντο, μόνω του, μᾶς κάμνει νὰ κινούμεθα πολὺ στενόχωρα μέσα εἰς ποιητικὰς μορφὰς ὅπως ἡ τῆς Δυσδαιμόνας. Μᾶς κάμνει νὰ φανταζώμεθα ὅτι ἡ καλύτερα ἀπόδοσις τῆς ἀγνότητος εἶναι ἡ ὑπόκρισις τῆς Φραγκοπαναγιᾶς. Ποῦ εἶναι τὸ ἀφελές ἐκεῖνο ἀσημένιο παιδικὸ γέλοιο, ποῦ θὰ ἐζωντάνευε τόσο πολὺ τὸν τύπον αὐτὸν εἰς τὴν πρώτῃν ἐκδήλωσιν τῶν ὑπονοιῶν τοῦ Ὀθέλλου; Καμμία ἐλευθερία εἰς τὴν ὑπόκρισίν της! Φοβερὴ σκλαβιά εἰς παντὸς εἴδους σκηνικὰ καλοῦπια.

Οἱ καλοὶ ἠθοποιοὶ ἄς προσέξουν. Ἡ διδασκαλία ἔργων τοῦ Σαίξπηρ ἀπαιτεῖ πάρα πολλὰ: Ἄπειρον ἰδικὴν των ἀτομικὴν ἐργασίαν, ἀλλὰ καὶ κοινωνικὰς προϋποθέσεις, ὅλας διαφόρους ἀπὸ τὰς ἰδικὰς μας, τὰς σημερινὰς.



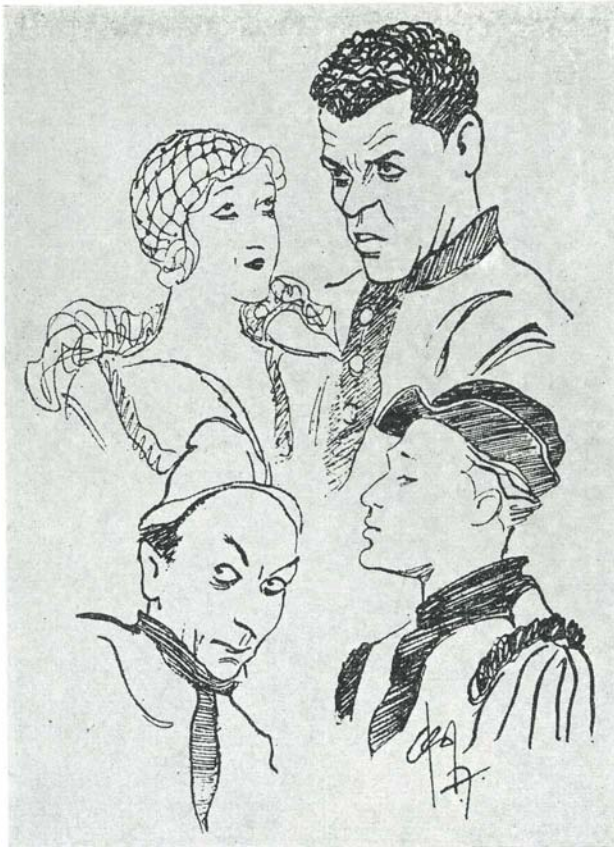
Ο ΜΟΝΤΕΡΝΟΣ "ΟΘΕΛΛΟΣ"

"Ἄρθρο τοῦ Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένον στὴν "Πολιτεία" τῆς 5ης Ἀπριλίου 1927 μετὰ τὴν εὐκαιρίαν ἐπιζέιμενης παράστασις ἢ καλύτερα παραωδίας, τοῦ "Ὀθέλλου" μετὰ σύγχρονα ρούχα. Θέατρο "Ἀπόλλων" 8 Ἀπριλίου 1927.

Ὁ ἐκλεκτὸς συνεργάτης τῆς "Πολιτείας" Βέρθερος διετύπωσε χθὲς ὀρισμένους ἀπορίες γιὰ τὴν ἀναγγελιομένην παράστασιν τοῦ Ὀθέλλου μετὰ κοστοῦμια σημερινὰ. Καὶ οἱ ἀπορίες του ἦσαν ἀπλῆς καὶ λογικῆς σὰν κάθε ἀλήθεια. Ὡς τόσο, ὁ νεωτερισμὸς αὐτὸς τῶν ἰδικῶν μας καλλιτεχνῶν δὲν εἶναι πρωτότυπος. Ὅπως σ' ὅλα, ἔτσι καὶ σ' αὐτὸ ἀντιγράψαμε ξένες

Ἡ παράστασις τοῦ "Μάκβεθ" 1926, ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη. Ἐδωσε τὴν εὐκαιρίαν στὸν Φ. Πολίτη νὰ γράφει τρία ἄρθρα στὴν "Πολιτεία". Ἀπ' ἀριστερὰ: Μαρίκα Κοτοπούλη (Λαίδη Μάκβεθ), Γ. Γληνός (Μπάγκος), Γ. Ἀποστολίδης (Μακντόφ), Γ. Μαμίας (Ντόγκαν), Ἀρ. Βλαχόπουλος, Ἀλ. Μινωτιῆς, Δ. Μυρὰ καὶ Γ. Γεωργόπουλος, Ν. Βολάνης (Σκῶτοι ἐπαυρίδες)





Σκίτσο Φ. Δημητριάδη που συνόδευε το άρθρο του Φ. Πολίτη στο "Ελευθ. Βήμα" για τον "Οθέλλο" της Επαγγελματικής Σχολής: "Αντα Βασιλείου (Δυσδαίμονα), Γ. Κουταλιανός-Ταλάνος (Οθέλλος), Πέλος Κατσέλης (Ιάγος), Γεωργιάς (Κάσιος)

μόδες. Η μανία του παραδόξου, της πάσης θυσία αναζητήσεως του καινοφανούς, ή οποία προέρχεται από την ανατροπήν πάσης πίστεως και από την αδυναμία της δημιουργίας νέων ιδανικών, κατέλαβεν εσχάτως την καλλιτεχνικήν Εύρωπην και εκδηλούται σ' όλους τους κλάδους της τέχνης. Συνεπώς και στο θέατρο. Ο "Οθέλλος" και ο "Αμλέτος" επαίχθησαν νεωτεριστικά μασκαρεμένοι, σέ άγγελικες σκηνές. Για μās λοιπόν, που καμιά καλλιτεχνική πίστη δεν μās έθερμανε ποτέ, και που ποτέ δεν έσκεφθήκαμε να πλάσουμε αισθητήρια δικά μας, ή μίμησης είναι πράγμα εύκολώτατο. Παίρνουμε, τον καινούργιο δρόμο, με την ίδια ξεγνοιασιά που πήραμε και τον παλιό.

Η αλήθεια είναι, πώς μόλις τώρα και καμιά έκασοτή χρόνια παίζουμε τα ευρωπαϊκά θέατρα ιστορικά έργα με κοστούμια ιστορικά. Ο Βασιλεύς "Ηλιος έβλεπε την Ίφιγένεια με κρινολίνο, κι ή Ελισάβετ τον Βρούτο και τον Καίσαρα με τραχηλιές. Έτσι, κι οι σημερινοί νεωτερισταί, — όχι, φυσικά οι δικοί μας αλλά οι ξένοι — φαντάστηκαν πώς δεν χαλά ο κόσμος, αν ο Όρφεύς εμφανισθεί με κοστούμι σπόρτ. Παρουοούν όμως κάτι, ή δεν είναι εις θέσιν να νοιώσουν μιάν αλήθεια: ότι δηλ. βγαίνοντας από την εποχή μας, μπαίνεις σ' εποχές γεμάτες ρυθμό και στυλ, και έν τοιαύτη περιπτώσει, φαιτσαάρις άπέναντι κάθε αισθητικής απαιτήσεως, αν φορτωθείς άπάνω σου την πεζότητα της σημερινής μας εμφάνισεως. Ο έξυπνότερος άνθρωπος της εποχής μας, ο Μπέρναρτ Σόου, πρώτος έκατάλαβε τη γελοιότητα των σημερινών μας ένδυμασιών. Στην "Αγία Ιωάννα" του στόν επίλογο, παρουσιάζει κι έναν άνθρωπο της εποχής μας ανάμεσα από τα ιστορικά πρόσωπα του έργου. Και όταν ο άνθρωπος αυτός ο σημερινός, προβάλλει στη σκηνή, ντυμένος με τό φράκο του, όλοι οι ιστορικοί ήρωες καταλαμβάνονται από ακράτητο γέλιο πρό της κωμικής του ένδυμασίας. Τό να θελήσης λοιπόν να παίξεις έργο γεμάτο ρυθμό και στυλ, — τον "Οθέλλο" —, με ρούχα σημερινά, σημαίνει πώς προσπαθείς να συμβιάσης τά ασυμβίβαστα, και συνεπώς ή σου λείπει ή αίσθησις του ρυθμού ένός

άριστουργήματος, ή ποτέ σου δεν απέφαισες να κρίνης την γύρω σου ζωήν. Και τότε τίνι δικαίωματι ζητείς καλλιτεχνικούς τίτλους;

Οί παρατηρήσεις αυτές είναι έξωτερικές μονάχα. Υπάρχουν όμως και λόγοι βαθύτεροι, έσωτερικώτεροι, που άπαγορεύουν τέτοια μασκαρέματα. Τό θέατρο είναι ποίηση. Κ' ή ποίηση είναι πέπλος χρυσοκέντητος που έξιδανικεύει την αλήθεια. Τό θέατρο είναι φαντασίωσις, "ίλλουζιόνα". Και τό θέατρο των μεγάλων ποιητών, ιδίως δέ του Σαίξπηρ, ύψώνει την φαντασίωσιν αυτήν σ' όλην την έντασιν της πτήσεώς της. Δημιουργεί με την ποιητικήν του δύναμιν άτιμόσφαιραν τέτοιαν, που μάταια θά την αναζητήσης τώρα γύρω σου. Δεν χάνεται ποτέ ένας τέτοιος ποιητής σέ μικρολεπτομέρειες και μικροπάθη, από τά όποια βρΐθουν τά θηρησιγενή κατασκευάσματα των σημερινών συγγραφέων. Αρπάζει τον άνθρωπο στη βαθύτερή του αλήθεια, κ' έτσι τον ανυψώνει σέ ήρωα. Η ίδια ή Δυσδαίμονα, μεταφερμένη στην εποχή μας και ξαναπασμένη από δραματοουργόν της σχολής του Ίψεν λ.γ., θά μαραζώση άμέσως και θά μεταβληθΐ εις "femme incomprise", — ό δέ Όθέλλος ύφιστάμενος τά ίδια βάσανα, θά γίνη ένας οίσοδήποτε κλασφιλόςοφος ζηλιάρης του τύπου των ήρώων του Άρτσιματάσφ. Και τόυτο γιατί ή ίδια ή πραγματικότης ή σημερινή, όλα δηλ. αυτά τά σπασμένα πλάσματα που γεμίζουν τους δρόμους των κοσμοπόλειων και θέλουν να λέγωνται "άνθρωποι", δεν βαστούν σέ ισχυρά πάθη, δεν άντέχουν στο άντίκρουσμα της μοίρας των. Έτσι, μιá τραγωδία σαν τον "Οθέλλο", μεταμορφωμένη σέ σύγχρονο κοινωνικό δράμα, ύποθέσεως οικογενειακής, θά μās φανΐ άμέσως έργο άπίθανο και ψεύτικο. Οί Ίάγοι σήμερα είναι άπλοΐ παλιανθρωπάκηδες, μικροκαπάτσοι του σωρού. Αλλ' ό περίφημος εκείνος άντρουκλας, ό γεμάτος δύναμη και άνδρισμό και τόλμη Ίάγος του Σαίξπηρου, αν ο άνθρωπος αυτός ένεφανίζετο στην εποχή μας, πώς θά ήταν δυνατόν να παραπονεΐται που δεν έγινε ύπασπιστής ένός στρατηγού, αφού τό δαχτυλάκι του μονάχα να κουνούσε θά έκανε έκαστον πένηπτα προνοντισιαμένα στη στιγμή, και θ' άνηγορεύετο όχι ύπασπιστής, αλλά τουλάχιστον δικάτωρ και αυτοκράτορας;

Άς μην ξεγνοΐμε, όταν κάνουμε τέτοιους άκριτους νεωτερισμούς, ότι ο Σαίξπηρ μιλούσε προς ένα κοινό που ήταν σέ θέση να τον άντιλαμβάνεται και να τον εκτιμΐ. Ο Σαίξπηρ πλούτισε με τό θέατρό του, ένΐ τώρα πλουτίζουν μόνο οι φαρσογράφοι. Γιατί ή εποχή του ήταν μεγάλη, και σ' αυτήν βρήκε τά πρότυπα των τύπων του. Έτσι, κι αν τά έργα του παίζόνταν με σύγχρονα τότε κοστούμια, είχε όμως τό άκρατήριο του τη δύναμη να ύψώνεται προς την ποίηση, είχε την άγνότητα της καρδιάς και την ελικρινεία του ήθους, που διευκολύνουν τη φαντασίωση. Τώρα που όλα αυτά λείπουν, και που, προς τους άλλους, πνιγήκαμε από τζάξ-μπάντ και από άραπάδες κάθε λογής, ό παλαιός Βενετός στρατηγός, ντυμένος στο χακί, χάνει όλη την έξωτική ποίηση που τον περιβάλλει. "Αν αρχίσω να μιλά για τά ταξίδια του και τις περιπέτειές του, για τά "άνθρωπόμορφα τέρατα που είδε ναχουν τό κεφάλι κάτω από τους ώμους", για τη μάγισσα που κέντησε τό μαντήλι, και για άλλα τέτοια και παρόμοια πράγματα, θά φανΐ, σ' ένα άκρατήριο, τό όποιον δεν έχει τη δύναμη να εισέρχεται στην άτιμόσφαιρα της φαντασίας που δημιουργεί ό ποιητής — σαν κοινός τυχοδιώκτης, κι άγύρτης. Και θ' άπορούμε τί του βρήκε και του ζήλεψε ή μάυρη ή Δυσδαίμονα. Ένωσεΐται, πώς μιλώ με την προϋπόθεση ότι και τό σημερινό άκρατήριο έχει κάποια λογική και κάποια κρίση. "Αν του λείπει όμως κι αυτή, τότε κι ό νεωτεριστικός "Οθέλλος" δεν έχει τίποτε τό παράξενο. Ή μάλλον είναι τόσο άλόκοτος, όσο κι ό ιστορικός.

ΜΕΤΑ ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ

"Άρθρο του Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο στην "Πολιτεία" της 10ης Απριλίου 1927, μετά την παράσταση του μοντέρον "Οθέλλου" που δόθηκε από τους Α. Λούη και Μ. Ίακωβΐδη στις 8 Απριλ. 1927 στο θέατρο "Απόλλων". Έπρόκειτο για μιá διασκευή του έπιθεωρησιογράφου Ί. Πρινά.

Είδαμε λοιπόν προχθές και τον "συγχρονισμένον" Όθέλλον. Και μαζί με την παράστασιν είδαμε και κάποιο μανιφέστο του αγαπητού κ. Μ. Γ. Ίακωβΐδου, ό όποιος γράφει περί "έπαναστάσεων θεατρικών" και περί πολλών και διαφόρων άλλων πραγμάτων "πρωτοφανών δια τά χρονικά της ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου". Η αλήθεια είναι ότι ό αγαπητός φίλος δεν γράφει συχνά, κ' έτσι δικαιολογείται ή εμφα-

σας του. "Άλλως τε, αί επανάστασεις εις αυτόν τόν τύπον έγιναν τόσον άπλό πράγμα, ώστε φθάνει ν' αλλάξεις μονάχα τά ρούχα σου διά νά θεωρείσαι Ροβεσπιέρος. Διότι ποιός έχει κέφι τό κάτω - κάτω νά προσέξει άν, παρ' όλην τήν καινούργιαν άλλαγήν, ό παλαιός Μανωλιός άπόμεινεν ό ίδιος ή έγινε και χειρότερος ;

"Η άλήθεια είναι, ότι και μέ φουφούλες άκόμη άν ενεφανίζετο ό προχθεσινός "Οθέλλος, τό κακό δέν θά ήταν μεγαλύτερο. "Εμίλησα εδώ, ο' αυτήν τή στήλη πρό τριών - τεσσάρων ήμερών, γιά τούς "συγχρονισμούς" αυτούς. Και είπα τίς αντιρρήσεις πού έχω. "Αλλά — ξεγγυόμαι. Είχα αντιρρήσεις, προκειμένου νά παιχθεί "μοντέρνα" τό έργον του Σαίξπηρ. "Αν έφανταζόμουν όμως, ότι αντί του "Οθέλλου", θά έβλεπαμεν μίαν όπερέτταν μέ φανταστικά κράτη, πού λέγονται Νιρβανίες και "Ιρβιλίες κι' ό,τι άλλο θέλετε, δέν θά έσκεπτόμουν, φυσικά, νά μιλήσω καθόλου. "Αρκετά μάς έμπούχτισαν οι κινηματογράφοι κι' οι μυθιστοριογράφοι του είδους του Πιέρ Μπενουά μέ τέτοιες άνοστιές. "Επιστεύαμε ότι τό θεάτρον τούλάχιστον θά γλύτωνε άπ' αυτήν τήν λοιμικήν. Μάταια όμως πιστεύει ή έλπίζει κανείς σήμερα — κι' εδώ και παντού. Είναι γραφτό νά πιεί ή σημερινή γενεά όλο τό ποτήρι τής άηδίας, τής άποβλακώσεως και τής έπιπολαιότητας, ως τά κατακάθια.

"Ο κ. Μ.Γ. "Ιακωβίδης γράφει: "Απώτερος σκοπός μας είναι ή διά παντός τρόπου άναζωογόνησις του σοβαρού θεάτρον εν "Ελλάδι". Μπράβο. Κανείς δέν έχει αντίρρησιν. Και δέν έχει αντίρρησιν κανείς, διότι δέν υπάρχει και κανείς πού νά μήν ήμπορεί νά γράψη ή νά ειπή τά λόγια αυτά μέ όσην και ό κ. "Ιακωβίδης εύκολίαν. Και ό φίλος καλλιτέχνης προσθέτει: "Θά είμεθα εύτυχείς εάν συντελέσωμεν διά τής τωιαύτης άναδημιουργικής εργασίας μας (του "συγχρονισμού" δηλ. παλαιών ιστορικών έργων) εις τήν έξυψώσιν του γόητρον τής "Ελληνικής Σκηνης... " Διάβολο! "Αν τόσο εύκολα άναγεννάται τό θεάτρο μας, μέ τό ν' αλλάζουν οι ήθοποιοί βάζοντας τά ρούχα τους άλλωδώς, τότε ή ζωή εις τόν πλανήτην μας γίνεται έλαφρά ως ή άνεμοδούρα. Και δέν έχει κανείς παρά νά "μεταφράζή" τά παλιά του τά κοστούμια διά νά χαιρετίζεται ως άναμορφω-

τής. Προς τί σκέψεις, μάχοι, αυτοκριτική, μελέτη; "Ο ρόφης μας είναι ό θεός μας.

Δυστυχώς όμως, και ή προχθεσινή άναγέννησις μας διά τής μεθόδου τών κοστούμιών, βγήκε τζίφος, όπως και τόσες άλλες. "Εκίνησε άπλώς τήν περιέργειαν μερικών θεατροφίλων, ή όποία έξεδηλούτο μέ χαμόγελα εις τήν φαρσοειδή εκδήλωσιν κάθε νεωτερισμού. Και τό δυστυχισμένο άριστούργημα του Σαίξπηρ, παραμορφωμένο, κωλοβωμένο οικτρώς, κυριολεκτικώς άκρωτηριασμένο, έσύρθη όπως - όπως μέχρι τέλους, χωρίς δυσαρέστους διά τούς έρμηνευτάς εκπλήξεις.

"Αγαπητοί μου φίλοι, έχετε κάθε δικαίωμα νά εξαγγέλλετε οιασδήποτε επαναστάσεις και άναμορφώσεις. "Αλλ' ό μόνος τρόπος, διά νά "έξυψώσετε τό γόητρον τής "Ελληνικής Σκηνης", είναι νά σέβεσθε τά άριστούργηματα, πού άποφασίσετε νά παιζετε. Και προς τόν "Οθέλλον" δέν έδειξατε σεβασμόν κανένα. "Αγνοήσατε τελείως τούς τύπους του ποιητού. Δέν έφάνη νά είχατε καταβάλει ουδέ τήν παραμικρότερην προσπάθειαν διά νά μπήτε στό νόημα του. Μέ καρδίαν έλαφράν ό κ. Μ. "Ιακωβίδης κουτσόλεγε τά λόγια του "Ιάγου όπως του εκραυγάζοντο από τό υποβολείον, φαντασθείς ίσως, ότι ό περιφημος αυτός ήρωας, γιά τόν όποιον έχουν συγγραφή βιβλία όλόκληρα, ήμπορεί νά ζωογονηθή μέ όσην εύκολίαν και κάθε παλιάτσος όπερέττας. Και ό κ. Λούης, ό όποιος είναι καλός ήθοποιός, παρημέλησεν ένα σωρό χαρακτηριστικάς λεπτομερείας του "Οθέλλου, μέχρι τοιούτου μάστιγα σημείου, ώστε μέ κάμη νά υποπεύωμαι μήπως έδιάβασε μόνον τήν παρωδίαν του κ. Πρινέα, και παρημέλησε τώρα εσχάτως νά ρίξη μιá ματιά και στό κείμενον του Σαίξπηρ. "Ομολογώ, ότι δέν ήλπιζα τίποτε από τήν παραστασιν αυτήν. "Εφανταζόμουν όμως, ότι θά γίνη έμφανής κάποια σχετική προσπάθεια. Του κάκου! "Η παράστασις είναι οικτρά άπ' αρχής μέχρι τέλους, τόσον οικτρά, ώστε νά σέ κάνη νά μελαγχολείς, άναλογιζόμενος, ότι ήθοποιοί τής αξίας ενός Λούη κι' ενός "Ιακωβίδη δείχνονται τόσον κατώτεροι έαυτών εις έργα, τά όποια θά έπρεπε νά τούς άνυψώσουν εις τήν εκτίμησιν του κοινού. Και, ξαναλάω : δέν είναι ό "μοντερνισμός" πού τούς έβλαψε, — αυτός ήταν τό μικρότερον κακόν — αλλά ή έλλειψις κάθε μελέτης, κάθε έμβαθύνσεως, εις τούς ρόλους των. "Η άπόφασις νά παιχθί ό "Οθέλλος" ως σύγχρονον κοινωνικόν δράμα, δέν έπρεπε νά είχεν ως φυσικήν συνέπειαν — διάβολο! — τό ν' άντικρυσθί τό άριστούργημα του Σαίξπηρ, μέ όσην έπιπολαιότητα και τά κατασκευάσματα τών παριζιάνων φαρσογράφων.

"Ο Γ. Γληνός. "Ιάγος του Φώτου Πολίτη στό "Εθνικό (1933)



Ο "ΟΘΕΛΛΟΣ"

"Αορο του Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο στό "Ελεύθερον Βήμα" τής 27ης "Απριλίου 1929 μέ τήν ευκαιρία τής παράστασις του "Οθέλλου", πού θά δινόταν στήν αίθουσα του "Βασιλικού" τό ίδιο βράδυ, από τήν "Επαγγελματική Σχολή Θεάτρον, μέ σκηνοθεσία του ίδιου του Φώτου Πολίτη.

"Η επαγγελματική σχολή θεάτρον παίξει άπόψε στό εθνικό θεάτρο τόν "Οθέλλο". Πολλοί θά πουν: μεγάλο τόλμημα. Κι' αυτή είναι, πραγματικά, ή πρώτη σκέψη πού έρχεται στό νού. Πρέπει κανείς νά "ώριμάση" γιά νά διερμηνεύσ η Σαίξπηρ. "Ετσι λέγεται συνήθως. Κι' οι μαθηται μιάς σχολής δέν μπορεί νά ναι ώριμοι.

"Αν κρίνουμε τήν ώριμότητα επί τῆ βάσει στοιχείων καθαρώς έξωτερικών, φύσεως άποκλειστικά τεχνικής, τέτοιες αντιρρήσεις είναι δίκαιες και λογικές. Νέα παιδιά, πού μόλις πάτησαν τήν τρίτη δεκάδα τής ζωής τους, πού δέν έχουν πάρη τόν άέρα του πάλλου σπερούνται κάθε πείρας σκηνικής. Αυτό είναι βέβαιο. "Αλλά είναι έξ ίσου βέβαιο πώς άν έσκεπτόμεθα μόνο μ' αυτόν τόν τρόπο, κι' άν μέ τέτοιες σκέψεις έδιδάσκαμε σέ μιá σχολή θεάτρον, θά ξεφουρνίζαμε από κεί μέσα καμποτί- νους κι' όχι ήθοποιούς.

Τό ξερούμε όλοι πώς ή τέχνη είναι έκφραση. Παλιά άλήθεια. Ξέρουμε όμως ταυτόχρονα πώς δέν ύφίσταται έκφραση χωρίς περιεχόμενο. "Αλλιώς, θά στέκαμε μέ θαυμασμό μπρός στους υπαίθριους δοντοϊατρούς και στους ρήτορες τών συλλαλητηρίων. "Η άδιάσπαστη όμως ένότης περιεχομένου και μορφής μάς επιβάλλει ν' άναζητούμε τήν ύλη τῆ διδακτική σέ έργα πού τό πέρασμα του χρόνου απέδειξε τήν αξία τους, ή πού κρίση στοχαστική τάχει άναγνωρίση. Μ' άλλα λόγια : σέ έργα ποιήσεως. Μερικοί κριτικοί μας, — και άναφέρω εδώ ιδιαίτερα τόν "Αλκη Θρούλο —, διείδαν εύθύς έξ αρχής και έπεκρότησαν τήν κατεύθυνση αυτή τής επαγγελματικής σχολής θεάτρον. Πρέπει ό μαθητής νά μή διδάσκαται "τρούκ" θεατρικά, γιατί τότε

θά γίνη καμποτίνος, αλλά ν' άνευρίσκη μόνος του, ύστερα από στοχαστική διείσδυση σέ κάθε φράση τού ρόλου του, τήν έκφραση πού μπορεί νά δώση με τά μέσα ήθοποιίας πού 'χει τώρα στη διάθεσή του. "Όταν, με τó πέρασμα του χρόνου, με τήν απόκτηση πείρας σκηνηκής, τά μέσα του αυτά πλουτισθούν, ή έκφραση τού ρόλου θά γίνη απόλυτως καλλίτερη.

Οι μαθηταί τής επαγγελματικής σχολής ξέροντ πώς έπαιζε τούτη ή τούτη τή σκηνή ό Κήν, ό Μπούθ, ό Σαλβίνι. Ξέροντ όμως ότι δέν μπορούν νά μιμηθούν τούς μεγάλους εκείνους ήθοποιούς, γιατί τά μέσα τους θά τούς προδώσουν. Καί συγκεντρώνουν όλη τήν προσπάθειά τους στην απόδοση των ρόλων των ανάλογα με τήν προσωπική τους άτομικότητα. Πασιχίζουν νά περάση μέσα τους ή προσωπικότητα τού Μαύρου, ή τού Φλαμπουριάρη του, τής Δυσδαιμόνας ή τής Αιμιλίας. Κι' ή προσπάθεια αυτή, πού κατά τήν αντίληψή μου είναι ή μόνη καρπερή διδασκαλία, μπορεί νά έπιτευχθί μονάχα σέ έργα ποιήσεως, μονάχα στά κλασσικά έργα, πού παρέχουν τή δικαίωση του κάθε ρόλου, μονάχα στά δράματα των μεγάλων ποιητών, πού δέν κοιτάζουν τούς ήρωάς του έξωτερικά, αλλά μέσα από τó δίκρο του είναι τούς, μέσα από τή ζωική χαρά τους.

Γιά τούτο διδάσκειτ ό "Όθέλλος". Καί διδάσκειτ όλόκληρος, χωρίς κανένα ψαλίδισμα. Μόνο μιá σκηνή παρελείφθη. Ή πρώτη τής τρίτης πράξεως. Μιά σκηνούλα μικρή, πού δυστυχώς, λόγω των λογοπαγιών της, είναι άμεταφράστ. Ούτε ό Θεοτόκης, ούτε ό Βλάχος, ούτε ό Βικέλας κατώρθωσαν νά τήν αποδώσουν. Ώρισμένη μάλιστα φράση τού Χωρατευτή πρòς τούς μουσικούς, στή σκηνή αυτή: "έκαναν στη Νεάπολη τά όργανα σας, και μιουόν έτσι με τή μύτη; ", έχει σπάσει τά κεφάλια των Άγγλων σχολιαστών. Μήτε ό Τζόνσον, μήτε ό Parr, ή ό Cowden Clarke καταφέρουν νά τής δώσουν πιθανοφανή εξήγηση. Κ' έτσι παρελείφθη από τó άποψινό παίξιμο μιá σκηνή πού τó περισσότερο μέρος της θάμενε άκατανόητο.

Παίξεται λοιπόν ό "Όθέλλος" όλόκληρος, όχι μόνο γιατί κάθε φράση τού έργου είναι καταστάλαγμα υπεράνθρωπης σοφίας, αλλά και γιατί ή θαυμασία αυτή τραγωδία, πού πρέπει νά καταταχθί στη σειρά των πρώτων πέντε ή δέκα δραματικών άριστουργημάτων των αιώνων, έχει πολύ κακοπάθη από τήν άνευλάβεια των ελληνικών θιάσων, κι' από τήν άκρισία των έρμηνευτών. Μέσα στά τελευταία είκοσι χρόνια τó ελληνικό κοινό είδε οίκοτρούς "Όθέλλους". Τó έξοχο αυτό ποίημα κατακομματιασθηκε για "σκηνηκούς λόγους", άκρωτηριάστηκε κατήγησε άμορφο κι' άγνωριστο. Κι' οί ήθοποιοί, πού έπαιξαν τούς κυριώτερους ρόλους, όσο κι' άν ήταν κατά τ' άλλα άξιοι καλλιτέχνες με προσόντα σπάνια, παρεξήγησαν όμως τούς ήρωες. Μερικοί μάλιστα έφτασαν σέ τέτοιο σημείο άνοησίας, ώστε νά εμφανίσουν τόν περίφημον κι' ήρωϊκόν Ίάγο ως τύπο δειλού ανθρωπίσκου! Ίσως ή κακή σ' ώρισμένα σημεία έρμηγνεία του Βέρνερ Κράους, στόν κινηματογράφο νά τούς ώθησε σέ δρόμους στραβούς. Άλλά και οί Γερμανοί ήθοποιοί ύφίστανται τήν επίδραση κακών κριτικών. Μόνον από τούς "Άγγλους μπορεί νά πάρη κανείς ιδέα τής όρθης έρμηγνείας των σαιξπηρικών ρόλων. Γιατί εκεί, ποιηται και κριτικοί τής άξίας ενός Κόλεριτζ, ενός Τζόνσον, ενός Άτζλιτ, ή ενός Σουίνμπορν έχουν από καιρό εισαγάγει τόν άγγλικό λαό στην πλήρη κατανόηση του μεγαλειότερου ποιητού του.

ΜΕΡΙΚΕΣ ΕΞΗΓΗΣΕΙΣ

"Αρθρο τού Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο στό "Έλευθερον Βήμα" τής 30ης Άπριλιόν 1929, σάν άπάντηση σέ δημοσιεύματα για τήν παράσταση τού "Όθέλλου", από τήν Έπαγγελματική Σχολή Θεάτρου. Άξίζει νά αναφερθούν από τήν διανομή: Βραβάντιος (Χρ. Τσαγανέας), γερονισστής (Θ. Καμινίφ-ό Καμινίδης), άλλος γερονισστής (Άθ. [Θ.] Κοτσόπουλος), Λουδοβίκος (Γ. Αήμος), Μοντάνος (Χρ. [Γ.] Φαρμάκης), χωρατατζής (Χ. Εδθμύιον), Αιμιλία (Νέλη Μαροσέλλου) και Μπιάνκα (Σαπφώ Χανδάνοι-ή Νοταρά).

Ήταν φυσικό, ή παράστασις τού "Όθέλλου" από τήν επαγγελματική σχολή θεάτρου νά προκαλέση πολλές αντιρρήσεις και επικρίσεις σκληρότατες. Δέν μπορούσε νά γίνει αλλιώς. Τó έργο είναι πολύ σπουδαίο, κι' έχει δίκρο τó κοινό — κι' οί κριτικοί μαζί του — νά ζητούνε μιá παράστασι εξαιρετικά έπιτυχημένη. Τούτο όμως, μ' όλες τις υπεράνθρωπες προσπάθειες των μαθητών, ήταν άδύνατο νά έπιτευχθί. Γιατί, προκειμένου περι μεγάλων ρόλων, έχουμε συνήθως αντιρρήσεις, κι' όταν ακόμα έρμηγνώνται από ήθοποιούς συμπαθείς, γνωστούς, έπιβεβλημένους στην κοινή συνείδησι από τή μακροχρονία στα-

διοδρομία τους. Βύχολο λοιπόν νά έννοηθί πόσο φουσκώνουν μονομιάς οί αντιρρήσεις, όταν παίξουν τούς ρόλους αυτούς ήθοποιοί άγνωστοί, έμφανιζόμενοι μάλιστα υπό ιδιότυπα μαθητηκή.

Και ειδικώς, στην παράστασι τού "Όθέλλου", οί μαθηταί, λόγω έλλείψεως κάθε σκηνοθεσίας, — τά σκηνηκά είχαν γίνη όσο τó δυνατόν άπλούστερα, ύποτυπώδη, για νά μη γίνεταί καμιά χρονοτριβή στις άλλαγές, — είχαν έπιφορισθί, νά πούμε, νά δεχθούν στους ώμους των άκέραιο τó βάρος τού κάθε ρόλου. Έπρεπε όμως έτσι νά γίνη, έπειδή σέ τέτοια ποιητικά έργα, ό άνθρωπος κυριαρχεί τού περιβάλλοντός του, και τά λόγια του μονάχα δημιουργούν άτμόσφαιρα. Σκοπός, λοιπόν, τής παραστάσεως ήταν νά φανή κατά πόσο οί μαθηταί κατώρθωσαν νά μπουνε μέσα στην έννοια τού ρόλου των, κατά πόσον ήμπόρεσαν νά πάρουνε μέσα τους τήν άτομικότητα των προσώπων πού ύπεδύοντο.

Μόνη απόδειξις τούτου είναι, φυσικά, ή "έκφρασις". Κι' ή έκφρασις είναι ουσιαστικώς τó περιφημο "νόημα τής τέχνης" τού Σολωμού. "Όταν λοιπόν ή έκφρασις θεωρηθί έλλιπής, ή απόλυτα άποτυχημένη, δέν χωρεί καμιά πλεονεκσιολογία. Στην αντίληψη τού άκροατού ή τού κριτικού, ή έρμηγνεία τού ρόλου είναι έσφαλμένη. Ένα μονάχα ζήτημα γεννιέται τότε. Μήπως ή έκφρασις δέν ήταν άποτυχημένη, ως τοιαύτη, αλλά ήταν άλλώτικη άπ' ό,τι περιμενε ό άκροατής ή ό κριτικός. Μήπως δέν απέδιδετο εκείνο, πού ό άκροατής έπερίμενε ν' αποδοθί.

Τούτο όμως, μόνο ή κριτική θά μπορούσε νά μās τó φανεράση. Μιά κριτική λεπτομερής, ανάλογη πρòς τή μελέτη τού έργου εκ μέρους των μαθητών. Άλλά από τέτοιες κριτικές δέν είχαμε σενεθισμένοι. Μόνο ό φίλος μου κ. Μ. Ροδάς ώλέγησε, άπ' αυτήν έδώ τή στήλη, νά καθορίση κάπως λεπτομερεστερά τις αντιρρήσεις του ως πρòς τó καίξιμο τού ρόλου τού Ίάγου. Κι' έτσι μπορούμε νά συζητήσουμε λιγάκι μαζί, άφου τυχαίνει νά έχω εγώ αντίληψεις εκ διαμέτρου αντίθετες. Κι' οί δικές μου αντίληψεις στηρίζονται, κατ' εύτυχίαν μου, στό κύρος μεγάλων κριτικών.

Ό Ίάγος, γράφει ό κ. Ροδάς "δέν είναι ό τύπος τού ραδιούργου, άλλ' ό άνθρωπος πού πονάει γιατί ύποπτεύεται τόν "Όθέλλο ότι "κοιμήθηκε στά σεντόνια του". Είνε ό φιλόδοξος πού δέν έπαναπαύεται μονάχα με τó βαθμό και τó αξίωμα τού φλαμπούραρη".

Λοιπόν — όχι! Ίτίποτε από αυτά δέν είναι ό Ίάγος. Είναι, με δυό λέξεις, ή "ώμορφιά τού κακού". Είναι ή χαρά, ή ζωική χαρά τής κακίας. Νά πονά ό Ίάγος; Κάθε άλλο! Πρώτος ό ίδιος δέν πιστεύει εις όσα λέει για τήν άπιστία τής γυναίκας του. Ό μεγάλος ποιητής και κριτικός Κόλεριτζ χαρακτηρίζει ειδικώς αυτές τις ιαγικές φλυαρίες, ως "μάταιο κυνήγημα δικαιολογιών εκ μέρους μιās κακίας "άδικαιολόγητης". "Άλλωστε, κι' άν φανταστούμε — έστω! — πώς ό Ίάγος τάχει με τόν "Όθέλλο ή με τόν Κάσσιο, τί τού φταίει όμως ή Δυσδαιμόνα κι' ό Ροδρίγος; "Όταν μιλούσα για τή "ζωική χαρά" των σαιξπηρικών ήρώων και για τó "δίκρο τού είναι τους" δέν έννοούσα — Θεός φυλάξει! — ότι θά μπουμε με λογικούς σωρείτες στην ψυχή τους. Άλλη δικαίωσι τού Ίάγου δέν ύπάρχει από τήν "ώμορφιά" του. Από τήν καθαρώς ανθρωπινή δηλαδή αξία μιās φύσεως εξαιρετικής.

Μιά έκφρασις τής κακίας, μιá εκδήλωσις της είναι κι' ή "ραδιουργία". "Όχι ή όλότης της, ή τó πλήρωμά της. Ό Ίάγος είναι και ραδιούργος, όπως είναι και γενναίος, ή βλάσφημος, ή άπατεών, ή λωποδύτης, ή σοφός. Μέσα του ύπάρχει δύναμι σιδερένια, άτσαλένια θέλησι, κρίσι εξαιρετική, χιούμορ, όπως και πίστι, αλλά πίστι μόνο στό πνεύμα κι' ειδικώς στό μυαλό του. Είναι ένας μεγάλος εγκληματίας από κέφι, από "σπόρτ" — όπως γράφει ειδικώς κάποιος Άγγλος κριτικός — από τήν ενδόμυχη πεποίθησι πώς είναι δυσκολότερο νά κάμης τó κακό παρά τó αγαθό. Καί σάν τέλειος άνθρωπος τής πράξεως και συνεπώς ήρωας, μόνος του κι' έρμημος έντροφά στη χαρά του και στην έπιτυχία του. Για τούτο και στό τέλος — όπως έξοχα παρατηρεί ό ποιητής Σουίνμπορν ξέροντες όλοι πώς με όσα βασανιστήρια κι' άν τόν άπειλούν, δέ θά πη λέξι πάρα πάνω άπ' ό,τι ό ίδιος έκαταδέχτηκε νά όμολογήση. Τρυγιά με γενναιότητα τήν καταστροφή του, όπως χάρηκε όλομόναχος τή νίκη του. Έπι τή βάση τέτοιων σκέψεων έδόθηκε ή λεπτομερής ανάλυσις κι' ή κατά τó δυνατόν σαφεστερά έκφρασις κάθε φράσεως τού τεραστίου αυτού ρόλου. Για τούτο πιστεύω, ότι ό ρόλος απέδοθη εξαιρετικά καλά εκ μέρους τού μαθητού πού τόν έπαιξε, και τόν έννοιασε πολύ βαθειά. Πιθανόν ό μαθητής αυτός νήταν σ' ώρισμένα σημεία άρρυθμος, και τó ξέρε πρώ-



“Οθέλλος” τοῦ Φ. Πολίτη στό Ἐθνικό : Κατ. Παξνοῦ (Αἰμιλία), Ἐλ. Παπαδάκη (Λυσδαιμόνα) καί Αἰμ. Βεάκης (Ὁθέλλος)

τος ὁ ἦδιος. Ἀλλά ἀρρυθμίες ἢ παραφωνίες καί μικροσφάλματα εἶναι πράγματα ἀναπόφευκτα σέ μιὰ πρώτη παράστασι, κατὰ τὴν ὁποίαν οἱ μαθηταὶ παίζουν μὲ ἀφάνταστο τράκ καὶ δὲν μποροῦν νὰ κυριαρχήσουν τῆς συγκινήσεώς των.

Ὁ φίλος μου κ. Ροδάς θυμᾶται εὐχαρίστως τὴν παράστασι τοῦ “Βασιλικοῦ” τοῦ Μάτση. Τὸν εὐγνωμονῶ γι’ αὐτό. Ἄς μοῦ ἐπιτρέψει ὅμως νὰ ἔχω τὴν ἰδέα ὅτι, ἀπὸ ἀπόψεως καθαρῶς καλλιτεχνικῆς, δὲν συγκρίνω τὴν ἐργασία τοῦ “Βασιλικοῦ” μὲ τοῦ “Ὁθέλλου”. Ἐκεῖ, μερικά σκηνοθετικά “κόλπα” — ὅπως ἡ παρέλασι τῶν διαφόρων γυρολόγων — ἔκαμαν ἀγαθὴ ἐντύπωσι. Κι’ αὐτὸ ἦταν ὄλο. Ἐδῶ, οἱ μαθηταὶ, πολὺ πλέον ὥριμοι, ἐπεζήτησαν ἐνσυνειδήτως νὰ μποῦν στὸ περὶ τοῦ ρόλου των. Μοῦ φαίνεται, πὼς μπορῶ νὰ τὸ κρίνω ἐγὼ αὐτὸ καλλίτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον, ἀφοῦ ἐγὼ ἐδίδαξα καὶ τὰ δύο τὰ ἔργα. Βέβαια, οἱ ρόλοι τούτοι ἦσαν πολὺ δύσκολοι, κι’ ἡ κριτικὴ κατ’ ἀνάγκην αὐστηρή. Ἀλλ’ ἂν ἡ σχολὴ παρουσίαζε μόνον εὐκόλα ἔργα, οἱ μαθηταὶ τῆς θάμεναν ἐντελῶς ἀνεξέλικτοι. Νὰ παίζουν “σκηνές” μόνον ἀπὸ τέτοια ἔργα; Ὁχι! Ἐγὼ ἐντελῶς διάφορη γνώμη. Ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι τὸ παίξιμό του. Κι’ ἂν δὲν παίξῃ ἕνα ρόλο ὀλόκληρο ἀπ’ ἀρχῆς μέχρι τέλους, μ’ ὅλες τὶς πλούσιες σὲ χρώμα μικρολεπτομέρειες, δὲν ἔχει τὴ συνειδήσι ὅτι δημιουργεῖ! Νὰ ξεδιαλεχτοῦν τυγνὸν τὰ ἐπιτυχημένα μόνον κομμάτια; Ἀλλὰ τότε ἡ σχολὴ θὰ ἔκανε ἀπὴλὴ ρεκαλάμα. Καὶ δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ σκοπὸς τῆς οὔτε ὁ προορισμὸς τῆς.



ΜΕ ΖΩΗ ΚΑΙ ΜΕ ΚΡΙΣΗ

Ἄρθρο τοῦ Φότου Πολίτη, δημοσιευμένο στὴν “Πρωτὰ” τῆς 21ης Ὀκτ. 1932, μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἐκδόσεως τῆς μελέτης τοῦ Πέλου Κατσέλη “Ὁθέλλος· νόημα καὶ χαρακτῆρας”.

Ἄλλος ἕνας νέος. Κι’ αὐτὸς δὲν ἔχει περάσει τὰ εικοσιπέντε χρόνια του. Καὶ ἰδοῦ, ἐμφανίζεται τώρα μ’ ἕνα βιβλιαράκι ἐκατὸ σελίδων, ποῦ εἶναι, νὰ πῆς, σὰν πρῶτο τεῦχος μιᾶς μελέτης εὐρύτερης, μελέτης γιὰ τὸν Σαίξπηρ καὶ τὸ ἔργο του. Κάποτε ὁ Χάινε, νεαρῶτατος, παρουσιάστηκε κι’ αὐτὸς στὸ ταχτικὸ προσκύνημα τῶν ἀνθρώπων τῆς ἐποχῆς του πρὸς τὸ σφῶ τῆς Βαϊμάρης. Ὁ Γκαίτε ρώτησε τὸ φεγγοβόλο παιδί σὲ τί καταγίνεται. Κι’ ὁ Χάινε: “Γράφω ἕνα δεῦτερο Φάουστ!” Ὁ Ὀλύμπιος σούφρωσε τὰ φρούδια. Κ’ εἶπε στοὺς τριγυρνοὺς του ἕνα λόγο βαρὺ, σαρκαστικόν, εἰς βάρος τῆς νεανικῆς θρασύτητος. Ὁμολογῶ, πὼς ἔχω ξεχάσει ὀλότελα τὸ γρονιάρικο ἀπόφθεγμα τοῦ σφουῦ. Ἐνῶ δύσκολα φεύγει ἀπὸ τὸ νοῦ κι’ ἀπὸ τὴν καρδιά ἡ εὐγενικὴ οἴηση τῶν ἄσμων

τότε ἐφήβου. Τὸ κάτω - κάτω, ἂν ὁ Χάινε ἦτανε παράτολμος στὰ λογοτεχνικά ὄνειρά του, τοῦτο δὲν ἀπέβη εἰς βάρος του. Τὰ ὄνειρα ἐκεῖνα καταστάλαξαν σ’ ἕνα λογοτεχνικὸ ἔργο, ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα ποῦ ἔχει νὰ δείξῃ ὁ περασμένος εὐρωπαϊκὸς αἰῶνας. Ὅποιος ἔχει ζωὴ πλούσια μέσα του, ξεκινᾷ πάντα γιὰ ταξίδια πολὺ ἀλαργινά. Ἄν δὲν φτάνῃ ἐκεῖ ποῦ πόθησε, βλέπει ὅμως καὶ γνωρίζει ἀρκετῶν ἀνθρώπων ἄσπετα καὶ νόον. Κι’ αὐτὸ τοῦ ἀνοίγει τὸ μυαλὸ περισσότερο ἀπὸ τοῦ στενοκαρδοῦ συνομηλικίου του, ποῦ ἢ λαχτᾶρα του δὲν τότε τράβηξε πάρα ὄξω ἀπ’ τὰ περίχωρα τῆς πολιτείας του.

Ἄλλωστε, ὅσο περισσότερο προχωροῦμε στὴ ζωὴ, τόσο βαθύτερα εἰσχωροῦμε στὴν οὐσία καὶ στὸ νόημα τῶν πραγμάτων, ποῦ ἀληθινὰ κι’ ἀγνὰ μᾶς συγκίνησαν ἅμα ἀνοίξαμε γιὰ πρώτη φορὰ τὰ μάτια τῆς ψυχῆς μας. Δὲν ὑπάρχει τεχνίτης ἀληθινός, ποῦ νὰ μὴν ἀναζητᾷ ὄλοένα καὶ πληρέστερα τὸ νόημα τῆς τέχνης του σὲ κάθε συγκίνησι ποῦ δέχεται ἀπὸ τὸν ἔξω κόσμο. Ἡ λαχτᾶρα γιὰ τὴ νόησι προάγει ἀδιάκοπα τὸ λεύτερο ἄτομο ὅπως προάγει καὶ τὴν κοινωνία ποῦ τὸ περιβάλλει. Ἄλλὰ δὲν ὑπάρχει καὶ ἄτομο λεύτερο, πραγματικὰ λεύτερο, ποῦ νὰ μὴν εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς ἀπόλυτα εὐγενικοὺς πόθους καὶ διαυγῆ συνειδήσι τοῦ σωστοῦ δρόμου ποῦ πρέπει νὰ πάρῃ στὴ ζωὴ. Σὰν ἕναν τέτοιον “σωστὸ δρόμο” θεωρῶ καὶ τὴν ἐνασχόλησι τοῦ κ. Πέλου Κατσέλη μὲ τὸν Σαίξπηρ. Εἶναι ἡ κατεθύνησι ἢ ὀρθή. Κάθε προχώρημα πρὸς τὸ δρόμο τοῦ ἀνοίγει ἀδιάκοπα νέους ὀρίζοντας.

Τὸ πρῶτο αὐτὸ βιβλίον τοῦ κ. Πέλου Κατσέλη εἶναι ἀφιερωμένο στὸν “Ὁθέλλο”. Ὁ συγγραφέας προσπαθεῖ νὰ συλλάβῃ τὸ νόημα καὶ ν’ ἀναλύσῃ τοὺς χαρακτῆρες τῆς περιφημῆς αὐτῆς σαιξπηρικῆς τραγωδίας. Καὶ τὸ βιβλίον του ἔχει κομμάτια στοχαστικώτατα καὶ μιὰν ἀξιόλογη κριτικὴ σκέψι, ποῦ ἀντλεῖ φρεσκάδα καὶ δύναμη ἀπὸ τὸ προσεχτικὸ ἀντικρουσμα τῆς ζωῆς. Πρὸ παντὸς ἡ ἐργασία τοῦ νέου αὐτοῦ σ’ ἐνθουσιάζει γιὰ τοῦτο: ὅτι εἶναι κάτοχος τοῦ θεματὸς του. Σκέφτηκε καὶ διάβασε πολλά. Κ’ ἔλαβε κυρίως ὑπ’ ὄψη του τοὺς μεγάλους Ἀγγλοὺς κριτικούς, ποῦ εἶναι οἱ καλύτερικὰ ἐρμηνευταὶ καὶ σχολιασταὶ τοῦ Σαίξπηρ, ἀσυγκρίτως βαθύτεροι ἀπ’ ὅλους τοὺς ξένους, ποῦ ἀσχολήθηκαν μὲ τὸν Ἀγγλο γίγαντα. Ἴσπετα, ὁ κ. Πέλος Κατσέλης, ποῦ γνωρίζει ἀπὸ κοντὰ τὸ θέατρο, δὲν παραμέλησε νὰ μελετήσῃ καὶ τὰ ὑποκριτικὰ ἐρμηνευταὶ καὶ διαφωτίζουν τὰ σαιξπηρικά δράματα, πρᾶγμα, ποῦ δὲ γίνεται συνήθως ἀπὸ τοὺς φιλολόγους κριτικούς. Κι’ ὅμως, ὅποιος γνωρίζει τὸ θέατρο, διακρίνει εὐκόλα μέσα ἀπὸ τὸν παιητικὸ λόγον τοῦ Σαίξπηρ τὴν ὑποκριτικὴ λύτρωσι. Χαρακτριριστικὸ τοῦ μεγάλου δραματοῦργου: τὰ πρόσωπά του, ὅπως κινῶνται μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ἐλευθερίας ἀπὸ τὴν

καθαρώς λογοτεχνικήν ἀποψη, ἔτσι ἔχουνε μέσα τους καὶ τὴ λύτρωση ποὺ παρέχει ἡ τέχνη τῆς μιμικῆς. Νοιώθει δηλαδή μονόπλευρα τὸν μεγάλο Ἀγγλο ποιητὴ, ὅποιος, μέσα ἀπὸ τὴ λυγίσματα τῆς φράσεώς του, δὲν βλέπει καὶ τὴν υποκριτικὴ τῆς ἔκφραση γιατί τότε ἀδυνατεῖ νὰ κατανοήσῃ τὴ θαυμαστὴ ποικιλία τοῦ ὕφους του καὶ τὴ ζωντανὴ δικαίωση τοῦ ὕφους αὐτοῦ. Ἀς φέρω, γιὰ νὰ γίνω ἀντιληπτός, ἕνα συγκεκριμένο παράδειγμα. Ἀπὸ τὸν Ἑμίπορο τῆς Βενετίας” πού παίζεται κατὰ τὸ Ἑθνικὸ Θεάτρο. Στὴ σκηνὴ τοῦ Δικαστηρίου, ὁ Σάυλοκ, κρατώντας στὰ χέρια του τὸ ὁμολόγο τοῦ Γενάρου, κυριαρχεῖ ὅλης τῆς δράσεως. Ἐρεῖ, πὼς βρίσκεται μέσα σὲ Δημοκρατία ἐμπόρων, ὅπου ἡ ἀξία μιᾶς συναλλαγματικῆς εἰ- ναι ἰσότημῃ πρὸς τὰ ἱερώτερα κείμενα. Μπορεῖ νὰ πετάξῃ τὸ Δόγη ἀπὸ τὸ ἀξίωμά του, ἀν ὁ ἀνάτατος Ἀρχοντας θε- λήσῃ νὰ περιφρονήσῃ τοὺς σκληροὺς κι’ αὐστηροὺς νόμους τῶν ἐμπορικῶν συναλλαγῶν. Γιὰ τοῦτο “ἀλωνίζει” μέσα στὸ Δικαστήριο, σὰ νικητῆ, θριαμβευτῆς καὶ τροπαιούχο. Κανείς δὲν τολμᾷ νὰ συζητήσῃ τὴν ἀνηθικότητα τοῦ ὁμολόγου. Ἡ σφραγίδα του εἶναι γιὰ ὅλους ἱερή. Σπλαχνιὰ προσμένει ἀπ’ αὐτὸν ὁ Δόγης, ἀγάπη ἀνθρώπινη καὶ καλωσύνη. Μὲ τίποτα ἄλλο δὲν μπορεῖ νὰ τὸν βιάσῃ. Ὁ Σάυλοκ τοῦ ἀποκρίνεται ἤρεμα : “Τὸ τί σκοπεῖς, τὸ φανέρωσα τῆς ἀφεντιάς σου ἐγώ. Καὶ σ’ ἄγιο μας ὠρίσθηκα τὸ Σάββατο νὰ τὸ πάρω ἐγὼ τὸ χρέος καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ συμφωνητικοῦ μου. Τὸ ἀρνίεσαι; Ἀς ὄψετε τὸ Σύνταγμα καὶ ἡ λευτεριά τῆς πολιτείας σας!” Ὅταν λεχθῶν αὐτὰ, ἐπακολουθεῖ ἀπόλυτη σιγὴ. Κανείς δὲν μπορεῖ ν’ ἀπαντήσῃ. Οὐτὸ ὁ Δόγης, δεμένος πισθᾶγκωνας, μιᾶς Δημοκρατίας ἐμπόρων. Ὁ Σάυλοκ, ἀφοῦ βλέπει πὼς δὲν ἐγεί- ρεται καμμιὰ διαμαρτυρία, ἀλλάζει ὕφος. Ἀποκτᾷ προπέτεια. Μ’ ἕνα κίνημα τοῦ ὤμου στρίβει τὶς πλάτες πρὸς τὸ Δόγη καὶ μιλά σ’ ὅλη τὴ συνέλευση : “Θὰ μὲ ρωτήστε, πὼς νὰ προ- τμήσω ψόφιο κρέας κι’ ὄχι τὶς τρεῖς χιλιάδες τάλλαρα. Σ’ αὐτὸ δὲ θ’ ἀπαντήσω, ἐξὸν πὼς ἔτσι εἶναι τὸ κέφι μου”. Στρέφεται τώρα, μὲ κάποια ὑπεροχὴ, πρὸς ὅλο τὸ κριτήριο. “Σὰς φτάνει αὐτὴ ἡ ἀπάντησις;” Ἀπόλυτῃ πάλι σιγῇ, ποὺ αὐξάνει τὸ νικηφόρο κέφι τοῦ Σάυλοκ. Δὲν ἔχει πιά τίποτα ἄλλο οὐσιαστικὸ νὰ πῇ, παρὰ νὰ κάμῃ πνεῦμα. Τὸ χιούμορ του ξεσπᾷ. Τώρα οἱ κινήσεις του εἶναι λευτερωμένες, ἀπλωτές, ἐλαφρὰ παλιόταικες, τὸ βῆμα του χορευτικὸ, μέσα ἀπὸ τὴ φωνὴ του ἡχεῖ ὁ σαρκασμός. “Τὶ τάχατες, ἀν μοῦ πειράξῃ πόντικας τὸ σπίτι μου κι’ ἐμένα μού καπνίσει δώδεκα χι- λιᾶδες νὰ πλερώσω καὶ νὰ τὸν φαρμακώσω; Καὶ μὲ ἐρωτικὴ ὑπεροψία : “Τὶ δὲ σὰς φτάνει μήπως αὐτὴ ἡ ἀπάντησις;”. Ἡ σιγὴ βαραινεῖ ἀκόμη πὺ πολὺ. Καὶ τώρα ὁ Σάυλοκ γί- νεται λάλος, πολύλογος, ἀπὸ μέσα του σὰ χεῖμαρρος ἀφρισμέ- νος ἔξορμουσιν οἱ εἰκόνες, ἡ μιὰ ἀπάνω στὴν ἄλλη, ὁ ἡλίθιος σαρκασμός, ἡ φιλοσοφικὴ διάθεση, τὸ γέλοιο τὸ λεύτερο, τὸ ἀπολυτρωτικὸ : “Ἀνθρώποι μερικὸι δὲν ἀγαποῦνε τὶς στριγ- γιλιές τῶν γοῦρων, ἀλλοὶ τρελλαινόνται ἅμα δοῦνε γάτα, κι’ ἄλλοι ἀν ἀκούουν μόνον γκᾶνίνα πού μυτολαλεῖ, τὸ κάτουρο τοὺς φεύγει γιατί τὸ αἰσθημα, τοῦ πάθους ὁ ἀφέντης, τὸ γυρνᾷει κατὰ τὴν ὕρεξί του ὅτι ἀγαπᾷ ἢ συαίνεται”. Καὶ μὲ ὕφος νικητοῦ πού σαρκάζει τὸν ἠττημένο : “Καὶ τώρα, νὰ ἡ ἀπάν- τήσῃ σας : ὅπως δὲν ἔχεις λόγο δυνατὸ νὰ δώκῃς πὼς τάχα αὐτὸς δὲν ὑποφέρει χόιρο σὰν στριγκιλίζει, γιατί ἐκεῖνος πάλι ἀπείραχο καὶ γρήσιμο γιατί, ὁ ἄλλος γκᾶνίνα φουσκωμένη, μόν’ στανικὴς ἐνδίδει σὲ ντροπὴ τέτοια ἀναπόφευγη καὶ πρέπει νὰ πειράξῃ ὅπως πειράχθηκε κι’ αὐτός, ἔτσι κι’ ἐγώ” — καὶ τώ- ρα ἡ φωνὴ του γίνεται τραχειά, τὸ πρόσωπό του σκληραίνει, οἱ κινήσεις του γίνονται κοφτερές καὶ λιτές — “κανένα λόγο δὲν μπορῶ νὰ δώσω, κι’ οὔτε δὲ θὰ δώσω παρὰ μόνάχα κά- ποιο μῖσος καρφωμένο, κάποια ἀποστροφή ποὺ τοῦζω τοῦ Γενάρου, κι’ ἔτσι μὲ ζημιὰ μου τοῦφερα τὴ δίκη αὐτῆ”. Καί, τρομερὸς σὲ δύναμη καὶ καταφρόνια καὶ προκλητικότητα : “Ἐχετε τώρα τὴν ἀπάντησῃ;” Ποιὸς θὰ μιλήσῃ, ὕστερα ἀπὸ τέτοια χειμαρρῶδη ρητορικὴ; Μόνον ὁ ἀσυγκράτητος ἀπὸ αἰσθη- μα φιλίας πρὸς τὸ Γενάρου Βασάνης : “Αὐτὴ δὲν εἶναι ἀπάν- τησῃ, ἀκαρδο κορμί...”. Ἀλλὰ τὰ λόγια αὐτὰ ἤχουσι κούφια... “Ὅπως διακρίνεις κάθε κίνηση, κάθε φυσιογνωμικὸ παίξιμο, κάθε λύγισμα τῆς φωνῆς μέσα σὰ λόγια τοῦ Σάυλοκ, ἔτσι βλέπεις καὶ τὴν υποκριτικὴ λύτρωση στοὺς ρόλους ὅλων τῶν σαιεπηρικῶν ἡρώων. Ὁ κ. Κατσέλης παρακολουθεῖ ἀπὸ κον- τὰ, στὴν ἀνάλυσή του, τὴ μιμικὴ τοῦ κάθε χαρακτήρος ἔκ- φραση. Λαβαίνει ὑπ’ ὄψιν τὸ παίξιμο μεγάλων ἠθοποιῶν, τοῦ Κῆν, τοῦ Μπούθ, τοῦ Σαλβίνι, πού ἄλλοι τους ἐρμήνευσαν τὸν Ὁθέλλο κι’ ἄλλοι τὸν Ἰάγιο. Κ’ ἔτσι, μέσα ἀπὸ τὴ λεπτο- μέρεια, ζωντανεῖ ἀκόμη περισσότερο τὴν ὅλη εἰκόνα τῶν χαρακτήρων. Κ’ ἡ εἰκόνα αὐτὴ ἔχει συλληφθῆ με ἀκριβεία

καὶ γνώση. Μ’ ἀρέσει, ποὺ ὁ κ. Κατσέλης ξεφεύγει κάποτε ἀπὸ τὸ κείμενο καὶ προσπαθεῖ νὰ ἰδῇ τοὺς σαιεπηρικούς αὐ- τοὺς ἥρωες σὲ ὄρες καὶ στιγμῆς, ὅπου ἡ ψυχικὴ δράση τους δὲν ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν ποιητῆ. Μὲ ἀτομικὴ πείρα, μὲ στο- χασμὸ σοβαρὸ, ποὺ βγαίνει μέσα ἀπὸ τὸ ἄμεσο θέαμα τῆς ζωῆς, προσπαθεῖ ὁ κριτικὸς ν’ ἀναπαράσῃ με τὴ φαντασία του τίς ἀγραφες σκηνές τῆς τραγωδίας. Φέρνω ἕνα παράδειγμα : “Ἦστερα ἀπὸ τὴν ἐγκρίση τοῦ γάμου τοῦ Ὁθέλλου καὶ τῆς Δυσδαίμονας, ὁ μαῦρος στρατηγὸς τῆς Βενετίας φεύγει ἀμέ- σως γιὰ τὴν Κύπρο, νὰ πολεμήσῃ τοὺς Τούρκους, ποὺ ὁ στό- λος τους ἀρμενίζει κατὰ κεῖ. Ἡ Δυσδαίμονα ζήτησε νὰ τὸν ἀκολουθήσῃ. Θὰ τὴν πάρῃ σ’ ἄλλο καράβι ὁ Ἰάγος, ὁ σημαιο- φόρος τοῦ Μαύρου. Στὸ πέλαιος σκάνεται τρομερὴ φουρ- τούνα, ποὺ σκορπίζει τὸν τούρκικο στόλο. Ὁ κ. Κατσέλης παρατηρεῖ : “Ἡ ἀγωνία τοῦ Ὁθέλλου πρέπει νὰ ἦταν μεγά- λη. Ἡ ὑποδοχὴ ποὺ τοῦσαναν τὰ στοιχεῖα — τοῦρανοῦ καὶ τοῦ πελάγου — δὲν ἦτανε γι’ αὐτὸν κάτι χωρὶς συνέπεια. Τὸ προληπτικὸ πνεῦμα του, ποὺ πίστευε σ’ ἀπόκρυφες δυνάμεις, “βαμμένον μανητιοῦ με γητιές στὴν ὕρασή του” κι’ ἀκόμα “πὼς τὸ φεγγάρι βγαίνει ἀπὸ τὸ δρόμο του κ’ ἔρχεται σιμῶ- τερα στὴ γῆς γιὰ νὰ τρελλαίη τοὺς ἀνθρώπους”, δὲν μποροῦ- σε νὰ μείνῃ ἀσυγκίνητο μπρὸς στὸ χαλασμὸ τῆς φύσης, ποὺ τὸν βρῆκε στὸ ἀνοιγμα τῆς νέας του ζωῆς. Κάτι κοκὸ ὅλα αὐτὰ προμάντευαν! Ἐφτὰ μέρες πάλευε ἔτσι ὁ Ὁθέλλος με τὴ θάλασσα καὶ τίς ἀγωνίες τῆς ψυχῆς του : — Ἀράγε ἡ Δυσδαίμονα ξεκίνησε ἀπ’ τὴ Βενετιά με τέ- τοιο καιρὸ; Ἄν ξεκίνησε ὅμως βρίσκεται τώρα σὲ μεγάλο κίνηνο; Ἀλλοίμονο! Γιατί νὰ γίνῃ αὐτὸς ἡ αἰτία νὰ βασανιστῇ κ’ ἴσως νὰ χαθῇ — ποῖα μαῦρη συμφορὰ! — τὸ πλάσμα τὸ πιὸ ἀκριβὸ; Τὶ ἤθελε νὰ βιαστῇ κλέβοντας τὴν ὠραία κόρη ἀπ’ τὸ γονικὸ της; Μήπως λοιπὸν ἡ κατὰ τῶν θεῶν ἔσπεδαί τώρα;... Στὶς τραγικῆς αὐτῆς στιγμῆς ποιὸς ἔξερει τί μαῦρες ἀκόμη σκέψεις νὰ πέρασαν ἀπὸ τὸ μυαλὸ τοῦ Ὁθέλλου! Κάτι μεγάλο πρέπει μέσα στὸ εἶνε του νὰ συντελέσθηκε. Στὴν Κύπρο, δὲ θ’ ἀνταμώσουμε τὸν ἴδιο Ὁθέλλο, πού ἀψήσασε τὴ Βενε- τιά. (Ἡ παρατήρησις αὐτὴ τοῦ κ. Κατσέλη εἶνε λεπτότατη καὶ δείχνει φινέτσα κριτικῆς σκέψεως). Ἡ ἰσορροπία καὶ ἡ αὐτοκυριαρχία του τὸν παρατᾶνε. Ἡ σκέψη του χάνει πιά τὴν ἐλευθερία της. Ἡ συναίσθησις τῆς ὑπεροχῆς του, ποὺ τοῦ ἔδινε γαλήνη καὶ μέτρο, λυώνεται τώρα στὴ λαχτάρα τῆς ψυ- χῆς του γιὰ τὸ πλάσμα, ποὺ ποιὸς ἔξερει ἀν τὸ ξαναθῇ πιά! Ἡ Δυσδαίμονα γίνεταί τώρα ὁ ἄξωνας τῆς ζωῆς τοῦ Ὁθέ- λλου. Στὴ σκέψη, πὼς μποροῦσε νὰ τὴ χάσῃ, τὸ χάος ἔβλεπε νὰ τὸν ἀδράχῃ. Κ’ ἔτσι, στὴν ξαναμμένη του φαντασία, ὡφινώτανε ἡ Δυσδαί- μονα φηλᾶ, ἐνῶ αὐτὸς χαμῆλωνε. Καὶ νοιώθοντας τὸν ἑαυτὸ του ταπεινὸ καὶ μικρὸ, ἄρχισε νὰ συγκρίνῃ καὶ ν’ ἀναμετρεῖ — γιὰ πρώτη φορὰ — τίς διαφορὰς καὶ τίς ἀποστάσεις, πῶς τὸν χωρίζανε ἀπ’ τὸ πλάσμα, “ποὺ μποροῦσε νὰ πλαγιαίξῃ στὸ πλεῖρο ἐνοῦ αὐτοκράτορα καὶ νὰ τὸν προστάξῃ”. Ἐταί μὴ- νος του ἀνάμεσα οὐρανοῦ καὶ γῆς, καταδίκασε ὁ ἄμοιρος Μαῦ- ρος τὸν ἑαυτὸ του. Ἦν κατέβασε σὲ χαμηλὰ ὑπόγεια” καὶ κεῖ στὰ ὑψᾶ τοὺς σὸσῃ — μιὰ πού ἔλειπε τὸ φῶς τῆς ἀυτοπε- ποίθησης — κάθησε κ’ ἔκανε συντροφικὰ με σαῦρες, φείδια καὶ σκουιλία — ἀμφιβολίες, ἐρωτήματα, σκοτεινὲς εἰκασίες — πού σὲ λίγο ἀπλῶς μόνον θὰ ξυπνήσῃ τὴν ἀνάμνησή τους ὁ ἐπιτή- δειος Ἰάγος”. Ἦπάρχει ἀλήθεια καὶ πραγματικότης σ’ ὅλην αὐτὴ τὴ “φαι- νασία” τοῦ ἐρμηνευτοῦ. Ἦπάρχει παλμός ζωῆς. Δὲν εἶναι μέσα ἀπὸ τὴν οὐσία τοῦ χαρακτήρος τοῦ Ὁθέλλου. Ἄλλως τε, ὁ κ. Κατσέλης — σωστότατα — σημειώνει ἔντονα τὸ πρῶτο ἀνα- τάρχημα τῆς ψυχῆς τοῦ Ὁθέλλου, τὸν πρῶτον ἐπίβουλο λό- γο τοῦ Ἰάγου, ὅταν διακρίνῃ τὸν τιμωρῆμένον Κάσιο με τὴ Δυσδαίμονα : “Αὐτὸ δὲ μ’ ἀρέσει!” Δὲν θὰ θόλωνε μονομιᾶς ἔτσι ἡ ψυχὴ τοῦ Μαύρου, ἀν δὲν ὑπῆρχε μέσα του τὸ σαοκὶ “ἐμφιβολιών, ἐρωτημάτων, σκοτεινῶν εἰκόνων”. Ἡ θου- μάσια, παλιὰ ἀντάρχημα του ἔχει χαθῇ. “Τὸ νὰ αἰσθανθῇ — λέει ὁ κ. Κατσέλης — τὴν ἀνάγκη νὰ λυθῇ ἀπὸ τὴ σεμνότητά του ὁ Ὁθέλλος καὶ νὰ μᾶς πῇ : “Κατεβαίνω ἀπὸ γενιὰ σειρὰς βασιλικῆς”, εἶνε τὸ ἀναμφισβήτητο δεῖγμα, πὼς μέσα του δὲν αἰσθάνεται τὸν ἑαυτὸ του ἰσάξω με τὸ πλάσμα ποὺ ζευ- γαρῶθηκε. Γι’ αὐτὸ καὶ κυττάζει ν’ ἀρπαχθῇ ἀπὸ ἔξωτερι- κά στολιδία ἀπὸ καταγωγῆς καὶ τιμῆς καὶ θέσεως...” Ἄν ὅ- μως ἡ πίστη πρὸς τὸ πλάσμα, ποὺ τοποθετήσαμε φηλᾶ στὴ ζωὴ μας, σαλευτῇ, ἔστω κ’ ἀπὸ σατανικὴν ἐπιβουλή; Τότε, δὲν ὑπάρχει λυτρωμός, γιατί ὁ ἄνθρωπος, ποὺ γάνει τὴν πί- στη του γιὰ τὸ πλάσμα ποὺ ἐνσάρκωσε τὸ ἰδανικὸ του καὶ ποὺ

ἀπ' τὴν ἀγάπη τῆς ἀπόχτησε συνείδηση καὶ τῆς δικῆς του δύναμης, χάνει ὄχι μόνο τὴν ἀγάπη του, μὰ καὶ τὴν πίστη του στὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του. Ἡ προσβολή, πού δοκιμάζουμε σὲ τέτοιες περιπτώσεις, εἶνε προσβολή στὰ μύχια τοῦ ἐγώ μας. Κι' ἀλλοίμονο ἂν τὴν προσβολή αὐτὴ τῆ δοκιμάσῃ ἄντρας τῆς φύσης τοῦ Ὁθέλλου!"

Παραθέτω τὰ κομμάτια αὐτὰ ἀπὸ τὴν κριτικὴν ἀνάλυση τοῦ κ. Κατσέλη, γιὰ νὰ φανῆ μὲ πόση ἀνθρώπινη ζεστασιά ἔχει γίνει ἀπὸ μέρους τοῦ ἐρμηνευτοῦ τὸ πλησίασμα πρὸς τὸ ποιητικὸ πλάσμα τοῦ Σαίξπηρ. Ὁ κ. Κατσέλης ἔχει ἰδῆ κ' ἔχει χαρῆ σὰ ζωντανὸς ἄνθρωπος, τὸ ζωντανὸ δημιούργημα τοῦ δραματούργου. Ἀποφεύγει — ἰδίως στὴν κριτικὴν ἀνάλυση τῶν χαρακτήρων — νὰ φιλολογῇ. Κι' αὐτὸ δείχνει σὲ πόσον ἴσιο δρόμο βρίσκεται, κι' ἀποκαλύπτει τὴ γενικώτερη τάση του νὰ σταθῇ γερά στὴ ζωῆ. Δὲ δίνω σημασία σὲ μερικὰ κεφάλαια τοῦ βιβλίου του. Τὸ καλὸ εἶνε, πὼς στὴ λεπτομερῆ κριτικὴν ἀνάλυση, ὅχι μόνο δὲ λαθεύει, ἀλλὰ εἶνε καὶ δημιουργικὸς. Ἡ γενικώτερη, φιλοσοφικώτερη ἐνατένιση τῆς τέχνης καὶ τῆς ζωῆς θὰ ρθῆ μὲ τὸν καιρὸ, καὶ θὰ ρθῆ ἀσφαλτα, ὅταν ὁ νέος κατορθῶν νὰ συλλαμβάνῃ τὸ "πραγματικὸ" σ' ὅ,τι τοῦ παρέχεται ἄμεσα, κι' ὅταν ἀπάνω του πασχίξῃ νὰ στηρίξῃ τὸ στοχασμὸ του.

ΡΙΧΑΡΔΟΣ Ο ΤΡΙΤΟΣ

"Ἄρθρο" τοῦ Φώτον Πολίτη, δημοσιευμένο στὴν "Πολιτεία" τῆς 15ης Νοεμβρίου 1925, μὲ ἀφορμὴ παραστάση τοῦ ἔργου πού δόθηκε στὶς 13 Νοεμβρίου 1925 στὸ Θέατρο "Κοτοπούλη" ἀπὸ τὸν θίασο τῆς Μαρίκας Ριχάρδος (Μῆτσος Μυράτ), Μαργαρίτα (Μαρίκα Κοτοπούλη), Ἐδουάρδος (Δ. Μυράτ). Τὸ ἄρθρο δείχνει πὼς ὁ Φ. Π. δὲν ἦταν ἀρνητῆς.

Εἰς τὸ ἔργον αὐτὸ τοῦ Σαίξπηρ, ὁ ἥρωας θερίζει ζωὰς καὶ κουτσουρεύει ρόλους. Ἔρχει συγκεντρῶσει ἐπάνω του ὅλον τοῦ

δράματος τὸ ἐνδιαφέρον. Ἄλλ' ὅταν ἡ τραγωδία περικόπτεται πρὸς τοῦτους, λόγῳ τῶν εἰδικῶν συνθηκῶν τοῦ σημερινοῦ θεάτρου, τότε — διάβολε! — δὲν ἀπομένει πλέον ἐπὶ τοῦ πάλκου παρὰ ἓνας πρωταγωνιστῆς καὶ περισσοὶ κομπάρσοι. Κ' ἔτσι ὁ κ. Μυράτ ἤρχε προχθὲς ἐπὶ σκηνῆς, ὅλο τὸ βράδου.

Τὸν ρόλον του τὸν εἶχε μελετήσει καὶ τὸν εἶχε προσέξει ἀρκετά. Τοιοῦτοτρόπως κατώρθωσε νὰ μὴ δώσῃ τὸν ἥρωα μονόπλευρον, ἐμφανίζων τὸν ραδιοῦργον ἀπλῶς, τὸν ἠθικῶς διεστραμμένον καὶ δηλητηριώδη φῦνον. Ὁ Ριχάρδος τοῦ Σαίξπηρ ἔχει ἀνδρισμὸν, ὅσον ὀλίγοι. Κατορθώνει νὰ φωνάζει κατὰ τὴν στιγμὴν τῆς τραγικῆς του καταπτώσεως: "Ἐπαιξα τὴ ζωῆ μου στοὺς κύβους καὶ θὰ ὑποστῶ τὴν τύχη τους!" Καὶ ὅταν ἀπὸ ἐξωτερικὰ περιστάτικα δοκιμάζεται τὸ θάρρος τοῦ ἀνθρώπου, ὁ Πλανταγενέτης αὐτὸς ἔχει τὴν δύναμιν νὰ κηρύξῃ: "ἀσπίδα μου εἶναι ἡ συμβουλὴ μου!" Εἶναι, χωρὶς οὐδεμίαν ἀμφιβολίαν, ἥρωας, τοῦ ὁποίου ἡ ἐνεργητικότης, ἡ ἐξύτης τῆς κρίσεως, ἡ ἀνωτέρα διάνοια, ἡ παλληκαριά, ἡ ἀποφασιστικότης, ἐμπνέουν εἰς τοὺς ἀδυνάτους τρόμον, εἰς τοὺς ἀδιαφόρους θαυμασμὸν καὶ προκαλοῦν εἰς τὰς ψυχὰς τῶν γενναίων ἠθικὴν ἀντίδρασιν ἰσχυράν, πού τοὺς ὠθεῖ εἰς ἡρωϊκὰς πράξεις.

Ὁ κ. Μυράτ κατενόησε τὴν ἄποψιν αὐτὴν τοῦ χαρακτήρος τοῦ Ριχάρδου. Δὲν κατώρθωσεν ὅμως καὶ νὰ τὴν ἀποδώσῃ. Ἡ κραυγὴ — καὶ μάλιστα ἡ μελοδραματικὴ κραυγὴ, ἡρωϊσμὸς δὲν εἶναι. Ἡ ἐσωτερικὴ ἰκανότης, ἡ προκαλοῦσα τὴν αὐτοπεποίθησιν κατὰ τὰς δεινότερας καὶ κρισιμωτέρας τοῦ βίου στιγμὰς, ἀλλοιώνει ὀλόκληρον τὴν φυσιογνωμίαν τοῦ ἀνθρώπου, τὴν περιβάλλει μὲ αἰγλιν λαμπρὰν ἢ ὅποια μόνον τοὺς πολὺ γνωστικούς καὶ τοὺς πολὺ πεπειραμένους ἀφήνει ἀσυγκινήτους. Τοὺς ἄλλους, τοὺς συγχλονίζει καὶ τοὺς παρασύρει. Ἐξ ἄλλου, ὁ ἄνθρωπος, ὁ κατεχόμενος ἀπὸ εἰλικρινῆ ἐνθουσιασμὸν διὰ μίαν ἰδέαν ὑψηλὴν — ἔστω καὶ ἂν προηγούμενα πράξεις ἰδιοτελεῖς ἐπαύτισαν τὸν περὶ ἰδίας του ὑπάρξεως ἀγῶνα μὲ τὸ ἰδεῶδες τῆς πατρίδος, — ὁ ἄνθρωπος αὐτός, κατὰ τὴν στι-

"Ἐμπορος τῆς Βενετίας", μεταγενέστερος τοῦ Φ. Πολίτη, στὸ Ἐθνικὸν: Πόρσια ἢ Ἐλ. Παπαδάκη καὶ Βασίλης ὁ Ν. Δερδραμῆς



γυμνῶ τοῦ εὐκρινεῖος ἐνθουσιασμοῦ του, δὲν εἶναι οὔτε ἀσχημὸς πλεόν, οὔτε βλοσυρός. “Χίλιες καρδιές φουντώνουν μὲς στὰ στήθη μου! Ἐμπρός οἱ σημαίες, κι’ ἀπάνω τους! Ἡ ἀρχαία πολεμικὴ κραυγὴ μὰς “Ὀμορφὴ Ἀη - Γιώργη!”, ἄς πυρῶσθαι τὰ σπλάχνα μὰς κινώντας μὰς ἀγρίους σὰν τοὺς δράκοντες. Ἀπάνω τους! Στεφανώνει ἡ νίκη τὰ κράνη μὰς!” Ἔτσι ὀμιλεῖ ὁ Ριχάρδος, ὑπερασπίζων τὴν Ἀγγλίαν καὶ τὸν ἀρχαῖον θρόνον τῆς ἀπὸ τὴν εἰσβολὴν τοῦ Ριτσαρόνδου. Κι’ ἔτσι ὀμιλεῖ μόνον ὁ ἥρωας. Τὰ χαρακτηριστικὰ του εἶναι χαλύβδινα τὴν στιγμὴν ἐκείνην. Ἡ ὄψις του προκαλεῖ τὸν θαυμασμόν, ἡ ὀρμὴ του γεννᾷ τὸν ὀρῶλον. Φέγγει ἀπὸ τὸ καλύτερον ἐγὼ του, ἀπὸ τὴν δύναμιν ἐκείνην τὴν τεραστίαν, ἡ ὁποία τὸν ὠήσεν ἀκατάσχετα πρὸς τὰ ἐμπρός μὲ πράξεις μεγάλαιόδους φρίκης. Καὶ θέλομεν ὁ ἠθοποιὸς νὰ μὰς δεῖξῃ, σὲ τέτοιες στιγμῆς, εἰκόνα ζωντανῆ ἡρωϊσμοῦ, ἡ ὁποία, δυστυχῶς, δὲν ἐπιτυγχάνεται μόνον κ’ ἔνα ψήλαμα εἰς τίς μῦτες τῶν ποδιῶν καὶ μὲ συρτῆς φωνῆς καὶ ὠραίους λαρυγγισμούς. “Ὅποιος παίζει Ριχάρδον πρέπει νὰ εἶναι εἰς θέσιν νὰ ὑποκριθῆ ἔξ ἴσου τέλεια καὶ τὸν Φράντς Μόρο τὸν “Ἀηστῶν” τοῦ Σίλλερ, ἀλλὰ καὶ τὸν Κοριολάνον τοῦ Σαίξπηρ. Πράγμα δύσκολον, τὸ πιστεῖται. Ἄλλ’ ἡ ἐλευθερία, ἡ ἀβίαστος ἐμφάνισις τῆς ἡρωϊκῆς τοῦ Ριχάρδου μορφῆς εἶναι ἀναγκαῖα, διότι μόνον αὐτὴ ἐρμηνεύει καὶ τὴν ἀντίθετον τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ ὄψιν, — τὴν πανουργίαν του, δηλ. τὸν φοβερόν τρόπον μὲ τὸν ὁποῖον ἡ πανουργία αὐτὴ ἐκδηλοῦται. Ἔπρεπε νὰ ἦταν ὁ Ριχάρδος ἄνθρωπος πού μάχεται εἰς τὸν πλεμονὴν παλληκαρίσια, πού ἐνθουσιάζει τὰ στρατευματὰ του καὶ δύνανται νὰ παίζῃ τὴν ζωὴν του στοὺς κάβους ὑφιστάμενος, τὴν τύχην των διὰ νὰ εἶναι καὶ εἰς θέσιν νὰ εἰπῆ ἄφοβα καὶ καταφάνερα εἰς τοὺς ἐν Αὐλῇ ἐχθρούς του, ὅτι “ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ νὰ κολακεύῃ, νὰ φλυαρῆ, νὰ χαμογελᾷ μὲ χάριν, νὰ ἀπατᾷ, νὰ κάνει ρεβερβάντες φραντσέζικες καὶ νὰ φέρεται σὰ μαϊμοῦ, γι’ αὐτὸ τὸν παίρνουν ὅλοι γιὰ ἐχθρὸ μοχθηρό”. Ὑπάρχει, μ’ ἄλλα λόγια, κ’ ἕνας παλληκαρισμὸς ἰδιότυπος εἰς τοῦ Ριχάρδου τὴν ὑπουλόγητα. Πραγματικὸς μόνον ἡ μύτρα του τὸν γυρίζει. Οἱ ἄλλοι τὸν μισοῦν, τὸν ἐχθρεύονται διὰ ρητὰς κακουργίας του, αἱ ὁποῖαι τοὺς ἐπληξάν τοὺς ἰδίους, ἀλλὰ δὲν τὸν ἐνοοῦν. Καὶ ἴσως ἀπατῶνται κάποτε, ὅπως ὁ Χάστινξ, ὅστις εὐκρινεῖος πιστεύει, ὅτι “δὲν ὑπάρχει εἰς τὸν κόσμον ἄλλος ἄνθρωπος, πού νὰ εἶναι τόσο ἀνίκανος νὰ κρύβῃ τὴν ἀγάπην ἢ τὸ μῖσος του, ὅσον ὁ Ριχάρδος”. Ἡ ὑπουλόγητα τοῦ Ριχάρδου προδίδει λοιπὸν ἄνθρωπον ἰσχυρόν, ἐξόχως προικισμένον, ὁ ὁποῖος θὰ ἠμποροῦσεν ἴσως νὰ γίνῃ μέγας καὶ λαμπρὸς βασιλεὺς, ἂν δὲν εἶχε τὴν δυστυχίαν νᾶναι “γυμνὸς ἀπὸ τὴν χάριν τῆς ἀγάπης”. Στέκει πολὺ ὑψηλότερα ἀπὸ τὸ κοινὸ ἐπίπεδον τῶν θνητῶν. Κι’ ἔτσι εἶναι τὸσον φρικώδης εἰς τὴν πανουργίαν του, ὅσον ἄγριος καὶ ἀποφασιστικὸς εἰς τὴν μάχην.

Ὁ κ. Μυράτ ἀπέδειξεν, ὅπως εἶπα, ὅτι τὸν ρόλον του τὸν ἐμελέτησε καὶ τὸν κατενόησεν. Ἄλλ’ ἂν δὲν κατώρθωσεν ἐν τῷ συνόλω νὰ τὸν ἀποδώσῃ θερμὰ, εἶχεν ὅμως πολλὰς στιγμὰς εὐτυχεῖς. Ἡ σκηνὴ τοῦ ἐκπεσοῦ τοῦ Βούκιγκιμ, εἰς τὴν τρίτην πρᾶξιν, ἐχρωματίσθη καλὰ, ἡ σκηνὴ τῆς αἰτήσεως εἰς γάμον τῆς μικρᾶς Ἐλισάβετ ἀπὸ τὴν μητέρα τῆς, ἐπίσης. Καὶ οἱ μονόλογοι θὰ ἐξετελοῦντο ἀκόμη καλύτερα, ἂν ὁ κ. Μυράτ τοὺς ἀπρῆθυσεν εἰς τὸν ἑαυτὸν του καὶ ὄχι εἰς τὸ κοινόν. Τὸν ρόλον τῆς βασιλίσσης Μαργαρίτας ἐπαίξε μὲ δύναμιν ἡ κυρία Μαρίκα Κοτοπούλη. Ἀλλὰ ἡ δεσποινὴς Κοτσάλη, ὑποδυθεῖσα τὸ πρόσωπον τῆς βασιλίσσης Ἐλισάβετ — ρόλον δύσκολον πολὺ, μὲ ἀπειρίαν ψυχολογικῶν μεταπτώσεων — κατώρθωσεν εἰς τὰς μεγάλας τῆς σκηνάς, νὰ συγκινήσῃ τὸ ἀκροατήριον. Ἄς σημειωθῆ ἔν τέλει, ὅτι ὁ νεαρὸς Μυράτ (Ἐδουάρδος, πρίγκιψ τῆς Οὐαλλίας) ἐξελισσεταὶ λαμπρὰ, ἡ δὲ συμπαινεσάτῃ ἐμφάνισις του συμπληροῖ τὴν καλὴν ἐκ τῆς ὑποκρισεῶς του ἐντύπωσιν.



ΡΩΜΑΙΟΣ ΚΑΙ ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ

Ἄρθρον τοῦ Φώτον Πολίτη, δημοσιευμένο στὴν “*Πολιτεία*” τῆς 19ης Μαρτίου 1927, γιὰ μιὰ ἐκτακτὴ ἐμφάνισιν τῆς πρωταγωνιστρίας τοῦ ἑρασιτεχνικοῦ “*Θεάτρου Ὀδείου*” Βενετίας Σισιλιάνου, στὴν αἴθουσα τοῦ “*Βασιλικοῦ*”.

Ἡ κυρία Βενετία Σισιλιάνου ἀπεφάσισε νὰ ξαναγυρίσῃ στὸ θέατρο, ὕστερα ἀπὸ ἐπτά — ἂν δὲν ἀπατώμαι — χρόνους ἀπουσίας. Ἄν κρίνωμε ὅμως ἀπὸ τὴν προχθεσινὴν ἐμφάνισιν τῆς, θὰ ἦταν κάπως δύσκολο νὰ βροῦμε ἐπαρκῆ δικαιολογίαν διὰ τὴν ἀπόφασίν τῆς αὐτῆν. Δὲν μὰς ἐπεισε καθόλου, ὅτι εἶχε ταλέντο. Αἱ διαθέσεις τῆς βεβαίως εἶναι καλαὶ — ποῦς μπορεῖ νὰ τῆς τὸ ἀρνηθῆ; Ἐἶχε μάθει λ.χ. ἀπ’ ἕξω ὀλόκληρον τὸν

ρόλον τῆς. Ἀλλὰ μιὰ τέτοια ἐπιμέλεια εἶναι ἀπλῆ προϋπόθεσις τῆς καλῆς ἠθοποιίας, τίποτε περισσώτερον. Καὶ μάλιστα, μιὰ ἀπὸ τὰς πολλὰς καὶ ἀπαραίτητους προϋποθέσεις. Διότι ὑπάρχουν κι’ ἄλλες, ὅπως ἐπὶ παραδείγματι τὸ ζήτημα τῆς φωνῆς. Καὶ ἡ φωνὴ τῆς κυρίας Σισιλιάνου εἶναι πολὺ ψυχρὴ καὶ καταπληκτικῶς ἀλύγιστη. Ρόλοι σὰν τῆς Ἰουλιέττας, δὲν τῆς πηγαίνουν καθόλου, κι’ ὅσοι τῆς εἶπαν τυχὸν τὸ ἐναντίον, ἡ δὲν ἔχουν κρίσιν ἢ δὲν ἠθέλησαν νὰ φανοῦν ἀπέναντί τῆς ἀπολύτως εὐκρινεῖς.

Διότι — διάβολε! — καταλαβαίνομε βέβαια ὅτι συνήθως κάποια ἀναρρέσκια ὑπαγορεύει πολλὰς σκηνακὰς ἐμφανίσεις, ἀλλὰ, παρ’ ὅλα ταῦτα, μιὰ σχετικὴ αὐτοκριτικὴ δὲν ἔπρεπε νὰ λείπῃ καὶ ἐντελῶς. Καὶ δὲν θὰ ἦταν, φανταζόμεαι, δύσκολο νὰ ἐννοήσῃ ἡ κυρία Σισιλιάνου, ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ παίξει ρόλον κοριτσοῦ δεκατεσσάρων χρονῶν, ὅπως ἐξ ἄλλου θὰ ἦσαν ἐξαιρετικῶς εὐκόλο νὰ καταλάβῃ καὶ ἡ δεσποινὴς Κοτσάλη, ὅτι ὁ Ρωμαῖος δὲν εἶναι μαϊμουδάκι. Βίξ τὴν σκηνὴν των, μέσα εἰς τὸ δωμάτιον τῆς Ἰουλιέττας, ὕστερα ἀπὸ τὸν γάμον, ὁ δῦσμοιρος αὐτὸς Ρωμαῖος ἐφαίνετο σὰ νὰ εἶχε καταποθῆ ἀπὸ τὸ ἔτερόν του ἥμισυ. Ἀπορεῖ κανεὶς καὶ ἐξίσταται πῶς τὰ ἐκατάφερε ὁ Ρωμαῖοῦλης τῆς δεσποινίδος Κοτσάλη, τὸ δυστυχῆς αὐτὸ σκουλικίκι, νὰ μονομαχήσῃ καὶ νὰ διαπεράσῃ μάλιστα πέρα ὡς πέρα μὲ τὸ ζῆφος του τὸν ὀρεσιβίον ἀγροικὴς Τυβάλτον τοῦ κ. Σακελαρίου. Πᾶς νὰ πιστέψῃς, πῶς κάποια ζαβολιὰ θὰ τοῦκαμε καθὼς χτυπιόντανε, κ’ ἔτσι καταντᾶς νὰ βγάξῃς ἀσχημα συμπεράσματα περὶ τοῦ χαρακτῆρος τοῦ δεινοπαθοῦς ἡρωϊσκοῦ. Ἡ μανία αὐτῆ, πού πέρασε καὶ σ’ ἐμᾶς ἀπὸ τὸ γαλλικὸν θέατρον, νὰ παίξουν γυναικῆς ρόλους ἀνδρικοῦς, γελοιοποιεῖ τὰ ἔργα ἀντὶ ν’ ἀναδεικνύῃ τὰς ἠθοποιούς. Κι’ ὅταν ἡ γελοιοποίησις αὐτὴ γίνεται εἰς βάρους δραματικῶν ἀριστουργημάτων μοναδικῶν εἰς τὴν παγκόσμιον λογοτεχνίαν, τότε καμμίαν συγγνώμην δὲν χωρεῖ. Ἡ ἀγανάκτησις εἶναι τὸ μόνον συναίσθημα πού κατέχει κάθε ὀπωσδῆποτε σοβαρὸν ἀκροατήν.

Ἄλλ’ ἂς γυρίσουμε στὴν Ἰουλιέττα. Ἡ ἡρωῖδα εἶναι, εἶπαμε, δεκατεσσάρων χρονῶν. Ἀλλὰ τὰ δεκατέσσερα χρόνια, στὴν ἀντίληψιν τοῦ Σαίξπηρ, δὲν ἔχουν τὴν σημασίαν πούχουν τώρα, στὴ σπασμένη καὶ λυμπατικὴ ἐποχὴ μας. Ὁ δεκακοταετῆς Ρωμαῖος εἶναι γιὰ τὸν Σαίξπηρ τέλειος νέος, σ’ ὅλη τὴ λάμψιν τοῦ πρώτου του ἀνδρισμοῦ ὅπως ἐξ’ ἄλλου κ’ ὁ εικοσιεπταετῆς Ἰάγος ἔχει τὴν ὀρμὴν τῆς σημερινοῦ σαραντάρη. Εἶναι λοιπὸν κ’ ἡ Ἰουλιέττα κορίτσι τῆς παντρεῖας. Ἀλλὰ τὰ μικρὰ τῆς χρόνια τῆς παρέχουν τὴν ὠραίαν ἀφέλειαν τῆς, στὴν ἀρχὴ, κ’ ἔπειτα τῆς χαρίζουν τὴν ἄχνα ἐκείνην τῆς ἀγνότητος πού τὴν περιβάλλει σ’ ὅλην τὴν σκηνὴν τοῦ μεταλλοκοιτοῦ.

Κ’ ἴσα - ἴσα ἐδῶ εἶναι τὸ μεγάλο ζήτημα. Ἐδῶ ἡ κυρία Σισιλιάνου ἀπέδειξεν ὅτι τῆς λείπει ἡ αὐτοκριτικὴ. Γιατί δὲν εἶναι σὲ θέσιν, μὲ τὸ παίξιμό τῆς καὶ μ’ ὅλην τῆς, τὴν ἐμφάνισιν, νὰ μὰς δώσῃ τὴν ἐντύπωσιν κοριτσοῦ, πού ἀβίαστα καὶ εὐκόλο βγαίνουν ἀπ’ τὰ χεῖλην του τὰ πρῶτα ἐρωτικὰ λόγια. Ὑπάρχουν φράσεις, στὴν σκηνὴν αὐτῆ, πού θέλουν θυμαρισμὸ ζύγιωμα γιὰ νὰ πέσουν ἀπαλὰ καὶ νὰ μὴν παρεξηγηθοῦν. Ὑπάρχουν πειράγματα ἐλαφρὰ ἐκ μέρους τῆς ἐρωτευμένης κόρης πρὸς τὸν καλὸν τῆς, ὑπάρχουν νόστιμες ἀποκρίσεις, — ὅπως τέτοιες βρισκοῦνται ἀκόμη καὶ στὴν πρώτη συνάντησί των, κατὰ τὸ χορὸ, στὸ πρῶτο φιλημά τους, ὅταν λ.χ. ἡ Ἰουλιέττα λέει στὸ Ρωμαῖο πῶς τὴν “*φιλά μὲ τέχνην καὶ μὲ μέθοδο*” —, ἀποκρίσεις, πού ἂν τοὺς ἀφαιρέσῃς τὴν παιδικὴν τους ἀπόχρωση, κινδυνεύουν νὰ παρεξηγηθοῦν ἐντελῶς, καὶ νὰ φανοῦν σὰν ἄθλιες προκλήσεις μοιγαλίδος κ’ ὄχι σὰν παιγνίδια μυρωμένα ἀπὸ ἀγνότητα καὶ ἀφέλειαν. Ἐν τούτοις, τὸ ζύγισμα αὐτὸ ἐλειψε ἀπὸ τὸ παίξιμο τῆς κυρίας Σισιλιάνου. Ἡ ἀφέλεια τῆς ἦταν ψεύτικη, ψεύτικη ἀπελπιστικὰ. Ὁ τόνος τῆς δὲν μποροῦσε νὰ μῆθ’ ἔμεινε στὴν ἀλήθεια κ’ ἀπέμεινε τὸ ἐξεζητημένον μόνον καὶ τὸ φάλτσο. Κ’ ἔπειτα, ὅταν ἡ Ἰουλιέττα ἔγινε πιά γυναικίκα, ἀργότερα, στὴ σκηνὴν πού παίρνει τὸ ναρκωτικὸ, ἡ κυρία Σισιλιάνου ἔδειξε πῶς ὄχι μόνον ἀφελῆ κορίτσια, ἀλλὰ μήτε καὶ τραγικῆς γυναικῆς δὲν κατορθώνει νὰ ἐμψυχώσῃ. Ἡ φωνὴ τῆς δὲν ἔχει δραματικὸν παλμό, δὲν ἔχει θερμότητα, κ’ ἔτσι δὲν μεταδίδει καμμίαν συγκίνησιν.

Λυποῦμαι πολὺ, πού ἀναγκάζομαι νὰ φανῶ ὡμὰ καὶ αὐστηρὰ εὐκρινεῖς. Ἀλλὰ μοῦ φαίνεται καὶ ἀστεῖο ἐντελῶς νὰ εἶναι ἀκόμα ἀνεκτῆς στὴν Ἀθῆνα τέτοιες παραστάσεις σὰν τὴ προχθεσινῆ. Μᾶς λείπει, φαίνεται, τελείως κάθε κρίση, ἡ δὲν ξέρουμε τὰ τρία κατὰ τῆς μοίρας μας. Ἄν ἀφαιρέσῃ κανεὶς τὸν κ. Παπαχρηῆστο, πού τὸ παίξιμό του ἦταν σὰν ἄσκη μὲσα στὴν καλλιτεχνικὴ ἐρμηδιά, κ’ ἀκόμα καὶ τὸν κ. Δεστούνη πού ἦταν

ζωντανός πολύ, οί άλλοι όλοι, έτσι όπως ένεφανίσθησαν, δεν άζειαν ούτε για παράγκα επαγγελματικής πολίχνης. Μπορεί να μὴν υπάρχουν ταλέντα δυνατά. Έστο! Τό παραδέχομαι! Άλλά κι' αυτά τὰ ταλεντάκια που ύφίστανται μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν καταλλήλως, σε τρόπο που να μὴ δείχνουν την γυμνότητά τους. Καί ή κυρία Σισιλιάου και ή δεσποινίς Κοτσάλη θά έκαναν ίσως διάφορον έντύπωσιν, αν ένεφανίζοντο σε ρόλους άλλους, πιο εύκολους, περισσότερο άρμουςμένους στα άτομικά τους προσόντα και προς παντός, σε έργα που να μὴν απαιτούν την τέχνη ήθοποιών μεγάλων. Τώρα, με παρόμοιες παραστάσεις, ζημώνουν, μου φαίνεται, τον έαυτόν τους. Έκτός αν δεν τὸ νομίζουν ούτε τοῦτο. Όποτε, ή στερούνται τελείως κάθε αυτοκριτικής, ή πιστεύουν, με τὸ δίκιο τους, ότι τὸ άθηνάϊκόν κοινόν έχει τέτοια μακαρίαν παθητικότητα, ώστε μπορεί κανείς να τοῦ προσφέρει, ὅτι δήποτε, κι' αυτό να τὸ καταβροχθίζει βλακωδῶς.



Ο "ΕΜΠΟΡΟΣ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ"

"Άρθρο τοῦ Φώτον Πολίτη, δημοσιευμένο στην " Πολιτεία " τῆς 14ης Ἀπριλίου 1927, με τὴν εὐκαιρία τῆς παράστασης τοῦ έργου που δόθηκε τὴν ἴδια βραδύα, στην αίθουσα τοῦ "Βασιλικού", ἀπὸ τοὺς μαθητῆς τῆς Ἐπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου. Ἡ σκηνοθεσία ἦταν τοῦ ἴδιου Φώτον Πολίτη. Τὴν Πόρσια έπαιξε ή Καίτη Γρατιανοῦ-ή κ. Κατερίνα.

Ό " Έμπορος τῆς " Βενετίας ", ή περίφημη κωμωδία τοῦ Σαίξπηρ, που άνεβάζει ἀπόψε ή Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου, έχει παιχθεῖ στην Ἀθήνα, σε παλαιότερους χρόνους, κι' ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ Βασιλικὸ Θεάτρο, κι' ἀπὸ θιάσους άλλους.

Ἡ γνωστότερη θεατρικὴ μετάφραση είναι τοῦ Βικέλα, που, για έποχές κάπως μακρινές είχε, βέβαια, τὴν αξία τῆς, μὰ που τώρα δεν μπορεί πιά να χρησιμοποιεῖται ούτε για διδασκαλία, ούτε για παράσταση. Ὁ μονότονος δεκαπεντασύλλαβος στίχος τῆς, με τίς αφάνταστες χασμωδίες, τὴν περισσή του πλαδαρότητα και τὴ γλώσσα τὴν ἀνάμικτη και τὴν κακόζηλη, δεν είναι πιά άνεκτός. Για τοῦτο κι' ή Σχολὴ προτίμησε ἀνεπιούραχα τὴ μετάφραση τοῦ κ. Ἀλεξ. Πάλλη, που είναι ἀληθινὸ ποιητικὸ δημιούργημα, με ρυθμὸ, με χάρη, με χρώμα και με δροσιά.

Ἄν ή Γερμανία ένοιωσε τὸ Σαίξπηρ σάν εθνικὸ ποιητὴ τῆς ὅταν τὸν μετέφρασε ὁ Σλέγκελ, δικαιούνται επίσης κι' οί Ἑλληγες να χαιρόνται σάν ἀπόκτημά τους εθνικὸ τὸν " Έμπορο τῆς Βενετίας " τοῦ κ. Πάλλη.

Θά ήθελα όμως να πῶ τώρα λίγα λόγια για τὸ ἴδιο τὸ ἔργο και τὴν ἀποψινὴ παράστασή του. Ὁ " Έμπορος " είναι γνωστός, κι' έχει ἀφήσει ἰδίως έντύπωσιν ἐδῶ τὸ ζωντανὸ τὸ παίξιμο ἐνὸς Λεκατσᾶ κι' ἐνὸς Ἀθανασίου Περίδη. Ἄς προσέξουμε ὡς τόσο, για να μὴ λαθψύουμε. Κ' οί δυὸ αὐτοὶ ἀξιόλογοι ήθοποιοὶ έχουνε συνυφάνει τὸ ὄνομά τους με τίς διδασκαλίες τοῦ " Έμπορου ", έτσι, που ἅμα γίνεται λόγος για κείνες, να θυμόμαστε μόνον αὐτούς. Τοῦτο, ὅσο κι' αν είναι τιμητικὸ για τοὺς ταλαντούχους ἐκείνους ἐρμηνευτάς, μειώνει ὅμως τὴ γενικὴ σημασία τῶν παραστάσεων, στις ὅποιες ἔλαβον μέρος. Γιατί ἀποδεικνύει, ὅτι αὐτοὶ μόνον ἐπέπλευσαν, κι' ἔσβυσαν ὅλους τοὺς άλλους συμπαίκτας των. Καί ἐπέπλευσαν πῶς;

Παίζοντας ἕνα ρόλο δευτερεύοντα, ή — αν θέλετε — ἕνα ρόλο ἰσότιμο πρὸς πολλοὺς άλλους τοῦ ἴδιου έργου. Γιατί ὁ Ἑβραῖος Σάυλοκ, τοῦ ὁποίου τὸ πρόσωπον ὑπεδύθησαν κι' ὁ Περίδης κι' ὁ Λεκατσᾶς, δεν είναι για κανένα λόγο ὁ πρωταγωνιστῆς τῆς κωμωδίας. Κι' ὅσοι τοῦ δίνουν τέτοια σημασία, παραγνωρίζουν τὸν " Έμπορο " και τὸν χαντακῶνον. Ἡ κωμωδία παραμορφώνεται έτσι τελείως, χάνει τὴ δροσιά τῆς, τὸν ἀέρα τῆς, τὸ λυρικὸ τῆς τόνο. Ἄν θέλετε μάλιστα, γίνεται βάνανυση και θλιβερή.

Βέβαια, τὸ πρόσωπο τοῦ Σάυλοκ εἶνε χαραγμένο περίφημα, ζωντανεμένο ἀπὸ μάγο σμιλευτή. Γι' αὐτὸ και πάντα τὸ ἔπαιζαν ήθοποιοὶ μεγάλοι. Μ' αὐτὸ ἀναδείχτηκε ἀκόμη κι' ὁ διάσημος Κήν. Ὡς τόσο, υπάρχει τάχα κι' ἕνα πρόσωπο, στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρου, που να μὴν είναι ὀλόθερμο ἀπὸ ποίηση κι' ἀπὸ ζωή; Στὸν " Έμπορο " τὸν ἴδιο, λ.χ. προβάλλει, έτσι παραστικά, ἕνας Ἀφέντης τοῦ Μαρόκου. Μὰ αν τέτοιος τύπος, τόσο πλαστικὰ φτιασμένος, ἐνεφανίζετο σε μιὰ σκηνὴ νεοελληνικῶ δρᾶματος, θά διεκηρύτταμε πῶς ἔχουμε τώρα ποίηση στην Ἑλλάδα. Με λόγια λιγοστά ὁ Σαίξπηρ ζωντανεύει τοὺς ανθρώπους του, έτσι που να τοὺς βλέπουμε και στὸ παρόν, ἀλλὰ και μες στὸ παρελθόν τους και στὸ μέλλον τους.

Τί τὸ παράξενο, λοιπόν, αν δείχνει κι' ὀλοζώντανο τὸν Βενεταῖο Ἑβραῖο τοκιστῆ; Ὁ Σάυλοκ, ὡς τύπος, έχει αξία και σημασία ἀπόλυτη. Ὅπως κι' ὁ Ἀφέντης τοῦ Μαρόκου. Μέσα στὸ πλαίσιο, ὅμως, ὅλης τῆς κωμωδίας τοῦ " Έμπορου ", ὁ Ἑβραῖος τσιγκούνης πραινεί θέση δευτερεύουσα. Εἶναι ἕνας τόνος, κάποτε γροτέσκος, κάποτε πάλιν σκοτεινός και θλιβερός, που ἀκούγεται συχνὰ και έντονα, ἀλλὰ και που ποτέ, ὅμως, δεν κυριαρχεῖ, ποτέ δεν πῆγει τὴ φαιδρὴ μελωδικὴ χροαί, που έχει τὸ ἔργο ὀλόκληρο.

" Έμπορο τῆς Βενετίας " ὠνόμασε τὴν κωμωδία του ὁ Σαίξπηρ. Καί ἔμπορος, " Βασιλέμπορος ", ἔμπορος δηλ. με δικαιώματα κατακτητικὰ για ξένους τόπους ἐκμεταλλεύσιμους, είναι ὁ Ἀντώνιος —, ὁ Γενάρος, ὅπως τὸν θέλει ὁ κ. Πάλλη. Ὁ Σάυλοκ είναι μᾶλλον τοκιστῆς, χρηματιστῆς. Τοῦ ἔμπορου, τοῦ Γενάρου, ή μελαγχολικὴ ψυχὴ κι' ή καλοκάγαθη καρδιά, καθὼς κι' ή ἀτυχία του ή παραστική, γεννοῦν τὸ ενδιαφέρον. Ὁ Σάυλοκ μπλέκεται μες στην ἱστορία του και παίρνει σημασία χάρις εἰς τὸν Γενάρο. Κι αὐτὸς πάλι ὁ ἔμπορος, προσφέρεται μ' ὅλο του τὸ εἶναι στὸ φίλο του, τὸν νεαρὸ Βασάνη, για να κερδηθεῖ ή λαμπρὴ νύφη, ή Πόρσια. Ὁ Γενάρος, ὁ Βασάνης, κι' ή Πόρσια, — ἰδοὺ τρεῖς τύποι, τρεῖς μορφές, που για κανένα λόγο δεν μπορούνε να τεθοῦν σε μοῖρα δευτερότερη, ν' ἀμυραθοῦν ἀπὸ τοῦ Σάυλοκ τὴ λάμπη. Τουναντίον, μάλιστα, δεν θά βρισκόταν σε ἄδικο ἐκείνους, που θάδινε, ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα τοῦ έργου αὐτοῦ, τὴν πρώτη θέση στὴ λαμπρὴ τὴ νύφη τοῦ Μπελμόντο. Κι ὡς τόσο, οὔτε ή Πόρσια πρωταγωνιστεῖ ὀριστικά κι' ἀπόλυτα. Ἡ κωμωδία είναι έτσι ζυγισμένη, ὥστε ὅλα τῆς σχεδὸν τὰ πρόσωπα να παίζουσι, κατὰ τίς περιστάσεις, ρόλους ἐξαιρετικὰ σημαντικούς. Γιατί ὅλη ή ὑπόθεση τοῦ " Έμπορου " κωλᾶ γοργὰ κι' έτσι ἀναδίδει κάποιαν ἄγχα μυρωμένη και μαγευτικὴ. Σκορπᾶ τριγύρω τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς νεότητος. Ὁ " Έμπορος " είναι τὰ νεῖατα, είναι ή χάρα και ή χάρη τῆς νεανικῆς ζωῆς, ὅπως νοσταλγικὰ τὴ νιώθει μιὰ ἀγαθὴ καρδιά, ή καρδιά μεγάλου ποιητοῦ που γέρνει πιά πρὸς τὰ γεράματα.

Κι' ὅμως έχει σε τέτοιο σημείο παρεξηγηθεῖ ή κωμωδία αὐτή, ὥστε πολλὰ ξένα θεάτρα τὴν παίζουν οἰκτρὰ κωλοβωμένη, κόβοντας τὴν τελευταία πράξη τῆς. Τὸ ἀρχικὸ τὸ λάθος, να θεωρηθεῖ δηλ. ὡς πρωταγωνιστῆς ὁ Σάυλοκ, φέρνει αὐτὲς τίς γελοῖες και παράλογες συνέπειες. Ἄλλὰ ή τελευταία πράξις, ή πέμπτη, είναι τὸ μαγευτικὸ " φινάλε " τοῦ ὅλου έργου, εἶναι ή κυριαρχία τῶν φαιδρῶν θεμάτων τῆς μουσικῆς αὐτῆς συμφωνίας, είναι τὸ ὀριστικὸ χτύπημα τοῦ δροσεροῦ τόνου τῆς χαρᾶς, τὸ ἐλεύθερο ξέσπασμα τοῦ λυρικοῦ ἀφ' ἐνὸς και τοῦ ἱλαροῦ ἀφ' ἑτέρου ὅφους, που βρισκότανε περιχωμένο ἐδῶ κι' ἐκεῖ σ' ὅλην τὴν κωμωδία. Στην πράξη αὐτὴ δεν υπάρχει πιά ὁ Σάυλοκ, οὔτε ὡς ἀνάμνησις. Τί θέλει τὸ γροτέσκο ή τὸ θλιβερὸ, ὅταν ἐνίκησαν για πάντα κι' αὐτὸν οί χαρωποὶ κι' ἐνώνονται σε συγχορδίες θριαμβευτικῆς;

Ἄς μὴ ζητήσουμε λοιπόν στὸν " Έμπορο " οί ἀποψινοὶ ἀκροαταὶ μιὰ κωμωδία τοῦ Σάυλοκ, τοῦ Ἑβραῖου τοκιστῆ. Αὐτὸς παίζει τὸ ρόλο του, κι' ὁ ρόλος του δεν είναι ὁ πρώτος, οὔτε ὁ κύριος. Καί κάτι ἄλλο ἀκόμα: ἄς μὴν προσμένουμε να τὸν ἀκούσουν να μιλᾷ ἑβραϊτικὰ, με προφορά συμφυρμένη, ἰσπανιόλικη. Ὅχι! Αὐτὸ εἶναι λάθος. Ξέρω πῶς οί Ἑλληγες ήθοποιοὶ έχουνε συνήθεια να τονίζουνε πολὺ, ἅμα παίζουσι τὸν Σάυλοκ, τὸν τρόπο που μιλοῦνε στην Ἀνατολὴ οί Ἑβραῖοι. Τὸ ἴδιο κάνουνε κι' οί Γερμανοὶ συνάδελφοί τους. Ἄλλὰ ἐκεῖ τὸ πρᾶγμα δικαιολογεῖται κάπως, ἐπειδὴ ὁ Σλέγκελ, ὁ μεταφραστῆς, ἔβαλε στὸ στόμα τοῦ ἥρωος μερικῆς διαλεκτικῆς φράσεις ἑβραϊκῆς.

Στὰ ἑλληνικὰ, ὁ Σάυλοκ μιλᾷ ὅπως ὅλοι μας. Ἄλλὰ και στὸ ἀγγλικὸ πρωτότυπο, ὁ Ἑβραῖος μιλᾷ τὴ γλώσσα τῆ σωστῆ τὴν ἀγγλικὴ, τὴ γλώσσα που μιλοῦν κι' ή Πόρσια κι' ὁ Βασάνης. Καμμιά διαλεκτικὴ λέξη δεν ἀκούγεται ἀπ' τὸ στόμα του. Ἡ μᾶλλον μόνον μιὰ: " monies ". Ἄλλ' αν αὐτὴ δίνη στὸ ρόλο χαρακτήρα γλωσσικὸν ἑβραϊτικόν, τότε ἑβραῖος θά ναι κι' ὁ Ἕλληγ γερουσιαστῆς που τὴν προσφέρει στὸν " Τίμωνα τὸν Ἀθηναῖο " τοῦ Σαίξπηρ! Κανείς ήθοποιὸς Ἄγγλος δεν ἄλλαξε τὴν προφορὰ του, παίζοντας τὸν Σάυλοκ. Οὔτε ὁ Μαϊκλιν, οὔτε ὁ Μπουθ, οὔτε ὁ μεγάλος Κήν. Ἐτσι, σωστὸ είναι κι' οί Ἑλληγες ήθοποιοὶ ν' ἀκολουθήσουν τὴν παράδοσιν αὐτῆν, που ἔρχεται ὀλόβια ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ, και να μὴ χάνονται σε ἀπομιμήσεις ἄνοστες. Ἡ Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου είχε ὑποχρέωση να δείξη και σ' αὐτὴν τὴν μικρολεπτομέρεια ἀκόμη τὸ δρόμο τὸ σωστὸ στὰ νέα παιδιὰ, που ήσαν με πῶθο για να μάθουν κάτι.

Ο "ΙΟΥΛΙΟΣ ΚΑΙΣΑΡ"

"*Άρθρο του Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο στην "Πρωΐα" της 29ης Ματίου 1932, με την εύκαρία του ανεβήσματος του έργου από τον ίδιο στο "Έθνικόν". Η παράσταση δόθηκε στις 30/3/1932, σε μετάφραση Κ. Καθαίου, με σκηνοικά Κλ. Κλώνη. Ίούλιος Καίσαρα: (Ν. Ροζάν), Βροῦτος (Αίμ. Βεάκης), Κάσσιος (Κ. Μουσοῦρης), Αντώνιος (Αλ. Μιωντής), Κάσκιος (Γ. Γληνός), Τιτίμιος (Μάνος Κατράκης).*

Τὸ Ἐθνικὸ Θεάτρο παίξει ἀπόψε τὸν "Ίούλιο Καίσαρα" τοῦ Σαίξπηρ. Πολὺ γνωστὸ δὲν εἶναι στὴν Ἑλλάδα τὸ ἐξοχο αὐτὸ ποίημα τοῦ μεγάλου Βρεταννοῦ, μολοντὶ παλιότερα, ἔχει παιχθῆ καὶ αὐτὸ ἀπὸ ἐλληνικοὺς θιάσους. Ἀλλὰ ἡ μετάφραση τοῦ Δαμιράλη εἶναι πεζὴ καὶ στὴν καθαρεύουσα, ὁ Βλάχος καὶ ὁ Βικέλας, δὲν τὸ μετέφρασαν, οὔτε ὁ Θεοτοκίης. Ἔτσι, τὸ ἔργο ἔμεινε μᾶλλον ἄγνωστο στὶς δυὸ τελευταῖες γενιές. Τώρα, ἔχουμε τὴν ποιητικὴν ἀπόδοση τοῦ κ. Καθαίου, καὶ οἱ παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου εὐχόμαι νὰ συντελέσῃν ὥστε νὰ γινῶσι τὸ θεατρόφιλο κοινὸν μας ἓνα ἀριστούργημα. Τὸ δράμα πλέεται γύρω ἀπὸ τὴν δολοφονία τοῦ μεγάλου Ρωμαίου καὶ τὰ ἐπακόλουθά της. "Ὅμως γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ὁ Καίσαρ εἶνε περισσότερο τὸ ἰσχυρὸ σύμβολο καὶ ὁ συνεκτικὸς τοῦ ἔργου τοῦ κρῖκος, παρὰ τὸ πρόσωπο ποὺ διαδραματίζει τὸν θεατρικὸς μεγαλύτερο ρόλο. Πολλοὶ ξένοι κριτικοὶ ἐθεώρησαν τοῦτο ἀδυναμία τοῦ μεγάλου ποιητοῦ. Τοὺς φαινόταν ἀλλόκοτο, πῶς μπορεῖ, σ' ἓνα δράμα, ποὺ τιτλοφορεῖται "Ίούλιος Καίσαρ", νὰ μὴν ἐμφανίζεται ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους συνεχῶς ὁ Ρωμαῖὸς ἦρωας. Ἦθελαν τὴν δολοφονία τοῦ στο τέλος, καὶ ὄχι στὴ μέση τοῦ δράματος. Ἐννοεῖται, πῶς ὁ ποιητὴς δὲ φταίει καθόλου, ἀν δὲν ἀκολούθησε τίς δικές του ἀντιλήψεις. Ἀπὸ ἀπόψεως πληρότητος χαρακτηρὸς ὁ Καίσαρ τοῦ Μπέριναρδ Σόου — στὸν "Καίσαρα καὶ Κλεοπάτρα" — εἶνε βέβαια ἀνώτερος τοῦ σαίξπηρικοῦ. Τοῦτο ὅμως δὲν σημαίνει, ὅτι δὲν θὰ μπορούσε νὰ χαράξῃ καὶ ὁ Σαίξπηρ ἀπειροῦς πλουσιώτερον τύπο, ἀν ἤθελε νὰ δώσῃ τὸ δράμα τοῦ Καίσαρος· οὔτε πῶς καὶ ὁ τύπος αὐτός, καθὼς τὸν παρουσίασε τώρα, εἶνε ἀχρωμῶς ἢ λιψός. Κάθε ἄλλο. Τὸν Σαίξπηρ ὅμως ἐνδιέφερε περισσότερο τὸ δράμα τοῦ Βροῦτου. Κι' ὁ Καίσαρ εἶναι τὸ σύμβολο, ποὺ γύρω του μπορεῖ νὰ πλεχθῆ τὸ δράμα τοῦτο.

Πῆρε καὶ ζωγράφισε τὸν Καίσαρα στὶς παραμονές τῆς δολοφονίας του. "Ὅχι τὸν κατακτητὴ καὶ τὸν κοσμοκράτορα, τὸν αὐθαίρετο καὶ ἄλλοπρόσαςλλον κάποτε ἀπὸ ζωτικὴν ὀρμὴν πολιτικὴν, τὸ θαυμαστὸ στρατηλάτη, τὸν ἥρωα, ποὺ ἐπανειλημμένως ἐσώζε τὴν Ρώμην καὶ ἀπὸ τοὺς ξένους ἐχθροὺς καὶ ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ της καὶ ἔφερεν δοξασμένους τοὺς ρωμαϊκοὺς ἀετοὺς στὰ πέρατα τοῦ κόσμου, ἀλλὰ τὸν ἄνθρωπο, ποὺ γίνεται τὸ σύμβολο μιᾶς πολιτείας ἐνῶ μέσα του δὲν ὑπάρχει ἡ ἀνάλογη πιά πρὸς τὴ φήμη του καὶ πρὸς τὸ ρόλο του δύναμη. Ὁ ἐκλεκτότερος μαθητὴς τοῦ Στέφαν Γκεόργκε, ὁ Φρ. Γκοῦντολφ — ποὺ πέθανε, στὴν ἀκμὴ τοῦ πνεύματός του, πρὶν ἀπὸ λίγους μῆνες — καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Χαϊδελβέργης, κριτικὸς καὶ μεταφραστὴς τοῦ Σαίξπηρ, φώτισε πρῶτος ἀπὸ τὴν ἀποψὴ αὐτὴ τὸ χαρακτῆρα τοῦ σαίξπηρικοῦ Καίσαρος. Ὁ περιεργὸς στόφος ποὺ χαρακτηρίζει τὸν ἥρωα εἶναι ἡ φυσικὴ συνέπεια αὐτῆς τῆς δυσαρμονίας μεταξὺ τῆς ἐξωτερικῆς, κοσμικῆς εἰκόνας τοῦ Καίσαρος καὶ τῆς ἐσωτερικῆς, ψυχικῆς κοπώσεώς του. Γιὰ τὸν ἴδιο τὸν Καίσαρα, ὁ κοσμικὸς ἑαυτός του ἔχει γίνῃ σύμβολο, ποὺ τὸ βλέπει καθαρὰ καὶ προσπαθεῖ ἀδιάκοπα νὰ ὑψώσῃ πρὸς αὐτὸ τὴν καχεκτικὴν πιά ψυχὴ του. Μιᾶ σὲ τρίτο πρόσωπο πάντα — ἢ τίς περισσότερες φορές — γιὰ τὸν ἑαυτὸ του· ἀκόμη καὶ στὶς πὺν τρυφερὲς οἰκογενειακὰς σκηνές. "Ὁ Καίσαρας θὰ βγεῖ καὶ σήμερον δέξω." — "Οἱ κίνδυνοι ἀπέλιψαν τὸν Καίσαρα πάντα πίσω ἀπ' τὶς πλάτες." — "Πῶς; Ψέματα θὰ πεῖ ὁ Καίσαρας;". Διακρίνει συνεχῶς τὸ ὄραμα τοῦ ἑαυτοῦ του, τελειωμένον, ἀσάλευτον σὰν πολικὸ ἄστρο ἢ σὰν τεράστιον εἶδωλο, τὸ εἶδωλο τῆς ρωμαϊκῆς πολιτείας καὶ ἡ ἐνσάρκωσίς της. Γιὰ τοῦτο καὶ οἱ ἀπότομος μεταπτώσεις του, ἀπὸ τὴν κομπρηρρησιόσῃν στὴν ἀπλότητα, ἀπὸ τὸν στόμφο, στὴ φυσικὴ κουβέντα. Ἡ ψυχὴ του δὲν τὸν ἀφήνει νὰ σταθῆ στὸ ὕψος ὅπου βλέπει σημημένη τὴν εἰκόνα του, καὶ ἔμμεσα εἶτε ἄμεσα, με ὄγκο ὀμίλιας ἢ με ἀπλότητα, δίδει τὴ βαθύτερη ἔψη τοῦ χαρακτῆρος του. Εἶναι πιά ὁ καρπός, ποὺ σάπισε ἀπὸ μέσα καὶ θὰ πέσει: ὁ Καίσαρ, στὴν ὥρα τῆς δολοφονίας του.

Κ' ἔτσι τὸ κοσμοϊστορικὸ αὐτὸ γεγονός, γίνεται ψυχολογικὴ

ἀναγκαιότης. Ὁ Κάσσιος, ποὺ "μουσικῆ δὲν ἀκούει", ποὺ "στοχάζεται πολὺ", ὁ Κάσσιος ὁ κοικαλιάρης, ποὺ "τὸ μάτι του περνᾷ πέρα ὡς πέρα τίς πράξεις τῶν ἀνθρώπων" — ὅπως μ' ἐνδύμυχο τρόμο ἀναγνωρίζει ὁ Καίσαρ ὁ ἴδιος — διακρίνει πάρα πολὺ καθαρὰ τὴν ἀντινομία ἐκείνη, τὴν ἀντίθεση μεταξὺ ἐξωτερικῆς ἐμφάνισεως τοῦ Καίσαρος καὶ ἐσωτερικῆς του δύναμεις. "Αὐτός — ὁ Θεὸς — τρέμει", λέγει στὸ Βροῦτο. Δὲν ἀξίζει περισσότερο ἀπὸ σένα ἢ ἀπὸ μένα. Κι' ὅμως πρέπει νὰ σκύβουμε ἅμα ἐκείνος κάνει μόνο πῶς γνέφει. Γιὰ τὸν Κάσσιο δὲν ὑπάρχουν εἶδωλα, ἀλλὰ ἄνθρωποι με σάρκα καὶ αἷμα καὶ λογικὸ. Δὲν τὸν ἐξαπατᾷ αὐτὸν καμμιὰ αἴγλη, κανένα σύμβολο, βλέπει ψυχρά, μ' ἀσταλένια λογικὴ τὴν πραγματικότητα. Κανένας συλλογισμὸς δὲν μπορεῖ νὰ τὸν πείσῃ, πῶς ὁ ἄνθρωπος ἐκείνος, ὁ Καίσαρ, ποὺ εἶναι, σὰν ἄνθρωπος, ὁμοιος, ἴσως καὶ κατώτερος ἀπὸ τοὺς ἄλλους, μπορεῖ νὰ πρωτεύῃ στὸ περήφανο στάδιο τοῦ κόσμου καὶ νὰ παίρῃ τὸ στέφανο τῆς νίκης, ὁ νευράδης Κάσσιος θὰ δώσει πρῶτος τὸ σῆμα τοῦ πολιτικοῦ κινδύνου καὶ τὸ σύνθημα τῆς ἐπαναστάσεως. Δίπλα του θὰ σταθοῦν πρόθυμα ὅλοι ἐκείνοι, ποὺ εἶτε ἀπὸ ἀπότομους δυσαρέσειεις — Μέτελλος, Κίμβρος, Λιγάρσιος κλπ., — εἶτε ἀπὸ πλάνη καὶ ταπεινότητα μισοῦν τὸν Καίσαρα. Ἀλλὰ δίπλα του θὰ σταθῇ καὶ ὁ Βροῦτος.

Ὁ Κάσσιος, με τὰ κασιτιέρινα μάτια, ξέρει πολὺ καλὰ πῶς θὰ κερδίσῃ τὴν ἀγνὴ αὐτὴ ψυχὴ. Τὸν Βροῦτο ἔχει ἀνάλυσει περιφραμὰ ὁ "κυνικὸς" κατὰ τὸν Τολστόη — Ρώσσο κριτικὸς Λέων Σέστωφ. Εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ πιστεύει στὴν "αὐτόνομη ἠθικὴ" καὶ στὴ θειότητά της. Δὲν ταράζουν καὶ δὲν ἀναστατώνουν τὸ Βροῦτο σκέψεις σὰν καὶ ἐκείνες ποὺ κάνει ὁ Κάσσιος. Ὁ Βροῦτος θέλει νὰ σκοτώσῃ τὸ πνεῦμα τοῦ καισαρισμοῦ. Κινημένους ἀπὸ μιὰν ἀνώτερη ἠθικὴν ἐπιταγὴ, μπηγὲι τὸ μαχαίρι στὰ πλευρά τοῦ Καίσαρος, τοῦ φίλου. Πιστεύει στὴ δημοκρατία, στοὺς θεσμούς, στὴ Ρώμη τῶν προγόνων του. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Κάσσιο, δὲν βλέπει αὐτὸς τὸν ἄνθρωπο Καίσαρα, ἀλλὰ τὸ εἶδωλο, τὸ πνεῦμα, τὴν κοσμικὴν εἰκόνα του. Εἶναι θύτης, ὄχι φοιᾶς. Θὰ ἤθελε νὰ σκοτώσῃ τὸ πνεῦμα τοῦ Καίσαρος, ἀν ἦταν δυνατόν νὰ μὴν ἔθιγε μαζί καὶ τὸ κορμί του. Ἀλλὰ τοῦτο εἶναι ἀδύνατο. Ἔτσι, θέλει νὰ τὸν προσφέρῃ σὰ θυσία στοὺς Θεοὺς. Σὲ ποιὸς Θεοὺς; Στὴν "ἠθικὴ", ποὺ ἐπιβάλλει σέβας πρὸς τοὺς ἀσάλευτους θεομούς. Ὁ Βροῦτος εἶναι ψυχὴ μοναχικὴ, τραγικὴ, μέσα στὸ κοσμοϊστορικὸ γύρισμα τῆς ρωμαϊκῆς ἱστορίας. Καμμιὰ ἀρμονία με τὸν ἐξῶ κόσμο. Ἀπόλυτη πίστη σ' ὀρισμένους ἀσάλευτους ἀρχές. Κάθε ἐξοδὸς του ἀπὸ τοὺς ἐσωτερικοὺς του κόσμους εἶναι γι' αὐτὸν μιὰ πράξη δραματικὴ. Ὑποφέρει ἀπ' αὐτὴ τὴν δυσαρμονία τῆς ἐσωτερικῆς του ἠθικῆς πληρότητος πρὸς τὴν ἐξωτερικὴ ὕψη τῆς πολιτικῆς Ρώμης, καὶ ὑποφέρει μοναχικὰ, ἐρημικὰ. Θὰ κάμῃ μιὰ βάρβαρη πράξη, τὴ βαρβαρῶτερη καὶ ἀμότερη πράξη ποὺ γίνεται — τὴ δολοφονία τοῦ πῶ καλοῦ τοῦ φίλου — ἀπὸ ἠθικὰ ἐλαττήρια, σὰ μάντης ἢ ἱερέως ποὺ προσφέρει θυσία. "Ὅλα τὰ λόγια του, ὅλα τὰ κινήματά του δείχνουν τὸν ἄνθρωπο τὸν ξένο πρὸς τὴν πραγματικότητα, ποὺ φέρεται σὰν ὑπνοβάτης, ἀκολουθώντας ἓνα ἐσωτερικὸ ὄραμα.

Ἀλλὰ ἡ τραγωδία ἐρχεται ὕστερα ἀπὸ τὸ φόνον. Κι' ἀν ἔπεσε ὁ Καίσαρ, τὸ πνεῦμα του ὅμως ζῆ, καὶ κυνηγᾷ τὸ Βροῦτο ὡς τοὺς Φιλίππους, γιὰ νὰ ἐμφανισθεῖ πάλι ἐμπρός του στὶς παραμονές τῆς μεγάλης, καταστρεπτικῆς μάχης. Ὁ Βροῦτος, ποὺ θέλησε νὰ σκοτώσῃ τὸ πνεῦμα τοῦ Καίσαρος, περισώζοντας, εἰ δυνατόν, τὸ κορμί του, ἀποδείχεται πῶς ἔκαμε τὸ ἀντίθετο ἀκριβῶς: ἐκτύπησε τοῦ Καίσαρος τὸ κορμί, ἐνῶ τὸ πνεῦμά του, τὸ πνεῦμα τοῦ καισαρισμοῦ, ζεῖ καὶ βασιλεύει καὶ ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ ἥρωος. Ὁ Ὀκτάβιος καὶ ὁ Ἀντώνιος κληρονόμησαν τὸ πνεῦμα ἐκεῖνο, ποὺ τὸ ζητοῦσε ἡ ἐποχὴ ἀδιαφορώντας γιὰ τὴν ἠθικὴ πίστη τῶν μοναχικῶν ἀνθρώπων. Αὐτοὶ νικοῦν στοὺς Φιλίππους, ἐνῶ ἡ ἀτυχία κυνηγᾷ τὸ ἀντίθετο στρατόπεδο, τοὺς γενναίους ἀρχηγούς Βροῦτο καὶ Κάσσιο. Ἔτσι, καὶ ὁ Βροῦτος θὰ πέσῃ μ' ὀρμὴ ἀπάνω στὸ ἴδιο τὸ σπαθί του, μπηγόντας το μες στὰ σπλάγχνα του με προθυμία πολὺ μεγαλύτερη, παρὰ ὅταν τὸ ἐμπηγε στὰ πλευρά τοῦ Καίσαρος, Βαρειά, ἀκατανίκητη κόουραχη γιὰ τὴ ζωὴ τὸν ἔχει καταλάβει. Σὲ τίποτα δὲν ἔφερε ἡ βαθεῖα πίστη ὅλης τῆς ζωῆς του, ἡ πίστη σ' αὐτόνομες ἠθικὰς ἀξίες. Ὁ κόσμος, ἔτσι πο' τὸν ἐνοιωσε, ἔτσι ποὺ τὸν πιστέψα, καταρρέει ὀλιγυρὰ του. Νέοι αἰῶνες ἀρχίζουν; Ἰσως! Κι' ὁ Βροῦτος εἶναι ἓνα παράταιρο τραγοῦδι...

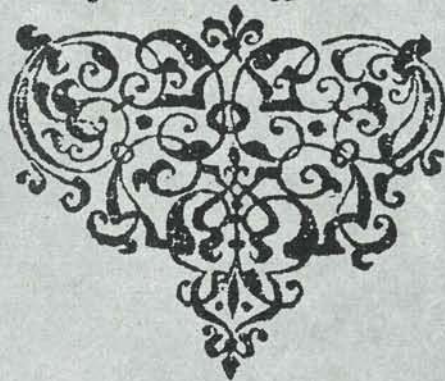
ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ



A
PLEASANT
Conceited Comedie
CALLED,
Loues labors lost.

As it vvas presented before her Highnes
this last Christmas.

Newly corrected and augmented
By W. Shakespere.



Imprinted at London by *W.W.*
for *Cutbert Burby.*
1598.

Μιά νεανική κωμωδία

Ο Β. ΡΩΤΑΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

Ο τίτλος τῆς κωμωδίας τούτης "Love's Labour Lost", ἔχει μέσα του τὸ συμβολικὸ τοῦ νόημα, τὸ διδαχτικὸ καὶ κατατοπιστικὸ γιὰ τὸ θέμα του· εἶναι ἐρωτικὸς ἀγώνας χαμένος, ἀποτυχημένος. Θέμα λοιπὸν ἐρωτικὸ. Ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ δὲν καταπιάνεται θέματα γιὰ νὰ παρουσιάσει στὸ φῶς τῆς σκηνῆς γοητευτικὲς ἐρωτικὲς σκηνές, παρὰ προβάλλει μ' αὐτὰ τὸ πνεῦμα ἢ τὸ πάθος τῆς ἐποχῆς του κ' ἔτσι, γενικότερα, τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ γιατί ὁ ἀγώνας ἀποτυχημένος; Ἐπειδὴ ρομαντικὸς, ψευτικός ἢ ἀγάπη χάνεται μέσα στὶς ἐξυπνάδες, στὴν ψευτοφιλοσοφία· τὸν ἐρωτᾶ τὸν τρώει ἡ φιλολογία, τὸν διώχνει ἡ λογοκρατία. Πίσω ὅμως ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐξωτερικὴ, φιλολογικὴ ἢ λογοκρατικὴ μάσκα, κρύβεται ἡ ψευτιά, ἡ — νεανικὴ ἔστω — πρεμούρα τοῦ πόθου, ποῦ θαρρεῖ πὼς θὰ φτάσει εὐκολότερα στὸ σκοπὸ τῆς· ἀλλὰ δὲν τὸ καταφέρνει. Κ' ἐδῶ μπαίνει τὸ ἠθικὸ ἢ διδαχτικὸ στοιχεῖο ποῦ πολὺ καλά χωνεμένο μέσα στὸ ἐξαίσιον σύνολο προσφέρει τὴν πολύτιμη οὐσία του γιὰ γενικὴ θρέψη καὶ ὑγεία.

Τέσσεροι νεαροὶ ἄρχοντες μὲ πρῶτον τους τὸν βασιλιά τῆς Ναβάρρας ἀποφασίζουν ν' ἀσκητέψουν τρία χρόνια στερημένοι τὶς "πρόστυχες" χαρὲς τοῦ κόσμου, γιὰ ν' ἀποχτήσουν μὲ τὴ μελέτῃ σοφία καὶ νὰ γίνουν ἔτσι "κληρονόμοι αἰωνιότη-τας". Ἀλλὰ μόλις παίρνουν τὴν ἀπόφασή τους παρουσιάζεται κιόλας ὁ πειρασμὸς μὲ τέσσερα ὠραία κορίτσια, πρῶ-τη τὴν πριγκίπισσα τῆς Γαλλίας καὶ παρέα τῆς τρεῖς ἀπὸ τὶς καλύτερες κληρονόμες τοῦ καιροῦ. Οἱ νεαροὶ τὶς ἐρωτεύ-ονται ἀμέσως, καθένας τὴ διαλεκτὴ του, καὶ, παραβιάζοντας τὸν ὄρο τῆς ἀσκήσεως μ' ἐπιχειρήματα ποῦ ὁ πόθος τους ἐπινοεῖ, πρὸχρορῶν σ' ἐρωτικὴ ἐπίθεση.

Καλοὶ μου νέοι, γλυκιοὶ ἐραστές, ἄς δώσουμε τὰ χεῖρα: πιστοὶ μᾶστε ὅσο τὸ αἷμα μας κ' ἡ σάρκα μορεῖ νὰ ναι.

Ἡ θάλασσα ἄς ταράζεται, ἄς γυρίζουνε τ' ἀστέρια, τὰ νύκτα ὄρκους καὶ παλιὰ διατάγματα τὰ σπάνε. Τὸν λόγο ποῦ εἴμαστε στὸν κόσμο δὲν τὸν συζητᾶμε, γι' αὐτὸ, ὅπως καὶ νὰ κάνουμε, τοὺς ὄρκους θὰ πατᾶμε.

Μὲ τέτοια λόγια, ὁ πιὸ θερμώτατος καὶ φιλελεύτερος νέος, ὁ Μπιρόν, περιφρονεῖ τὶς παλιὲς ἀξίες, ἐκφράζοντας τὸ πνεῦμα τῆς Ἀναγέννησης ποῦ ἐμπνέει ὅλα τὰ ἔργα τοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὸ πρῶτο του ὡς τὸ τελευταῖο.

Τὸ θέμα τὸ πῆραν ἀλαφριά, ὅπως καὶ τὴν ἀπόφασή τους ν' ἀσκητέψουν. Οἱ γυναῖκες ὅμως εἶναι τὸ σοβαρὸ πρόσωπο τῆς ἠθικῆς τοῦ καιροῦ καὶ τῆς ζωῆς βέβαια, ποῦ ναι σοβαρότερο καὶ καθολικότερο ἀπὸ τοὺς ἐφήμερους πόθους τοῦ ἀμολυτοῦ φιληδονισμοῦ. Στὴν ἐλαφρότητα τῶν ἐραστῶν ἀπαντοῦν μὲ κοροϊδευτικὸ πνεῦμα, τοὺς ρεζιλεύουν τοὺς νεαροὺς καὶ τοὺς ἀναγκάζουν νὰ ὁμολογήσουν ἀγάπη ἀληθινὴ καὶ νὰ δεχτοῦν στὸ τέλος τὸ κάνουν πραγματικὸς ἄθλος γιὰ νὰ κερδίσουν τὸ μεγάλο ἀγαθὸ, τὴν ἀγάπη. Ἔτσι αὐτὸ ποῦ ἀποτυχαίνει εἶναι ὁ ἀγώνας τοῦ πόθου· στὴν πραγματικότητα ἡ ἀγάπη στὸ τέλος νικεῖ κ' εἶναι αὐτὸ τὸ μάθημα ποῦ δίνει τὸ ἔργο.

Ὁ τίτλος μὲ τὴ λεχτικὴ του χάρη, ἀκόμα καὶ τὴν ὀπτικὴ, μὲ τὰ τρία λάμδα τ' ἀρχικὰ τῶν τριῶν λέξεων, εἶναι σὰν μικρο-γραφία σὲ δαχτυλιδόπετρα, ποῦ συμβολίζει ὅλον τὸν ἄνθρωπο ποῦ φορεῖ τὸ δαχτυλίδι καὶ δείχνει τὸ χαραχτῆρα του, τὶς ιδέες του, τὶς διαθέσεις του, τὰ γούστα του. Γι' αὐτὸ καὶ ὁ μεταφραστὴς προσπάθησε νὰ τὰ μεταφέρει καὶ αὐτὰ στὸν ἑλλη-νικὸ τίτλο μὲ τὸ "Ἀγάπης Ἀγώνας Ἀγόνος", ποῦ ναι φυσικὰ ἀποτυχημένος, ὅπως καὶ ὁ ἐρωτικὸς ἀγώνας στὸ ἔργο, δικαιολογημένος ὅμως ἂν ὅσους δὲν ξέρουν ἀγγλικά.

Ὁ τίτλος τοῦ ἔργου σημαίνει πράγματι καὶ τὸ θέμα του, πὼς εἶναι ἐρωτικὸ, καὶ τὴ μορφή του πὼς εἶναι περίτεχνη. Κανένα ἄλλο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ δὲν ἔχει τόσο λογοτεχνικὸ φόντο,

θὰ λέγαμε, τόσες ρίμες, τόσες στροφές, σὲ μορφή συνέττου εἶτε μπαλλάντας, τόσα λογοπαίγνια, σχήματα λόγου κ' ἐξυ-πνάδες. Εἶναι μέσα ἀπ' ὅλ' αὐτὰ ποῦ ἡ ζωὴ κ' ἡ ἀγάπη περ-νάει καὶ χάνεται.

Μολοντοῦτο, ἡ δραματικὴ πλοκὴ φαίνεται λιγότερο μαστορικὴ καὶ τὰ μέρη τῆς δυσανάλογα. Ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ μοιράζονται σὲ πέντε μέρη ἢ πράξεις, ἀνάλογα στὴ χρονικὴ διάρκειά κ' ἡ τρίτῃ πράξι συνήθως εἶναι τὸ συνταραχτικότε-ρο μέρος τῆς δέσης, τὸ κορύφωμα. Ἐδῶ οἱ πρῶτες τρεῖς πρά-ξεις εἶναι πολὺ μικρές, σκηνές σχεδόν, ἡ τέταρτη μεγαλώνει καὶ μεστώνει κ' ἡ πέμπτη, ἡ μεγαλύτερη ἀπ' ὅλες, τὸ τρίτο σχεδὸν τοῦ ὅλου ἔργου, ἀπλώνεται σὰν δέλτα ποταμοῦ. Καλὰ, ἀφοῦ ὁ ἀγώνας εἶναι ἄγανος, κάτι παρόμοιο παρατηροῦμε καὶ στὸν "Τρωῖλο καὶ Χρησηίδα".

Παρ' ὅλ' αὐτὰ, τὸ ἔργο τοῦτο, εἶναι τὸ πιὸ γνήσιο ἀπὸ τὴν πέν-να τοῦ Σαίξπηρ. Κάθε του γραμμὴ, σὰν σημειωμένη μὲ τὴ βούλα καὶ τὴν ὑπογραφή του, ἔχει τὸ πνεῦμα του, τὴ νοοτρο-πία του, τὴν κοσμοθεωρία του, τὴν ἰδέα του γιὰ τὴν τέχνη, τὴν τεχνικὴ του, τὸ κέφι του, τὸ εἰρωνικὸ συνάμα καὶ μελαγ-χολικὸ του χαμόγελο. Ὅχι μόνον, παρὰ τὸ ἔργο τοῦτο σὰν νὰ "χεῖ μέσα του" "ἐν σπέρματι" πολλὰ ἀπὸ τὰ κατοπιναῖα ἔργα τοῦ ποιητῆ, καὶ ἀπὸ τὰ διάφορα πρόσωπα τοῦ πανθέου του. Καὶ κάτι ὀλόγυρα ἰδιαίτερο, ποῦ δὲν τὸ "χεῖ κανένα ἄλλο ἔρ-γο του, τὴν αὐτοπροσωπογραφία του.

Σ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ συναντᾶμε ἐδῶ-ἐκεῖ πρόσωπα ποῦ μᾶς θυμίζουν κάπως τὸν ποιητὴ τους· τὰ λόγια τους σὰν νὰ βγαίνουν ἀπ' τὸ δικὸ του τὸ στόμα, σὰν δικές του πεποι-θήσεις καὶ ιδέες. Ποτὲ ὅμως δὲ μπορούμε νὰ βεβαιώσουμε: "νά, τοῦτος εἶναι ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ, τοῦτος ὁ λόγος εἶναι ὁ λόγος του, ἡ πεποίθησή του, ἡ πίστη του". Πάντα ἡ εἰκόνα του εἶναι λειψή, θαμπή.

Στὸ ἔργο τοῦτο ὅμως νομίζουμε πὼς βλέπουμε τὴν εἰκόνα του ὀλοκάθαρα, φτιαγμένη ἀπὸ τὸν ἴδιον μὲ προσωπικὲς γραμ-μὲς καλὰ χαραγμένες· εἶναι αὐτὸς ὁ ζωηρός, ὁ ἔξυπνος, ὁ σοφός, ὁ ἀντιρομαντικὸς - ρομαντικὸς, ὁ κυνικὸς - ἰδεα-λιστῆς, ὁ τίμιος - ὀρκοπάτης, ὁ εὐτρόπελος - εὐγενής, ὁ κα-λοδιάθετος - μελαγχολικὸς, ὁ αὐστηρὸς - συγκαταβατικὸς, ὁ Μπιρόν. Στὸ πρόσωπο αὐτὸ ἀναγνωρίζουμε τὴν προσωπο-γραφία τοῦ ποιητῆ καμωμένη πιστὰ ἀπ' τὸ ἴδιο του τὸ χέρι. Ἔτσι, τὸ ἔργο αὐτὸ, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ "προσωπικά" ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, ὅπου ἔχει βάλει περισσότερα ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα, τ' ἀτομικὰ του περιστατικά, ἀπ' τὸ στενότερο περιβάλλον του, τοὺς ἀνθρώπους τῶν γραμμάτων καὶ τῆς τέχνης καὶ τῆς πολ-ιτικῆς ζωῆς τοῦ καιροῦ του, τοὺς ἐρωτές του. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἔργο τοῦτο ἔχει στενὴ σχέση μὲ τὰ συνέττα του, λυρικὴ ἐρωτικὴ ἔξαρση, ἀπὸ τὰ πιὸ προσωπικὰ ἔργα του.

Ὅμως καὶ τὸ πρόσωπο αὐτὸ, ἔχει γίνετο πρόσωπο τέχνης, ὅπως καὶ ὅλα τ' ἄλλα, ποῦ, ἐνῶ σατιρίζουν πρόσωπα ἱστορικά, σύγχρονα τοῦ ποιητῆ, ἔχουν ντυθεῖ τὸ καλλιτεχνικὸ τους τὸ ντύμα γιὰ νὰ σατιρίσουν καταστάσεις, κακίες τοῦ καιροῦ, πά-θη, ἀδυναμίες, ἥθη, νοοτροπίες ποῦ μοιραῖα καὶ ἀναγκαῖα, ὅπως πιστεύει ὁ ποιητῆς, ταλαιπωροῦν καὶ γελοιοποιοῦν ἢ ἀλλιῶς καταστρέφουν καὶ ἄτομα καὶ καταστάσεις.

Ἐδῶ, στὸ νεανικὸ τοῦτο ἀριστοῦργημα, ὁ ποιητῆς παρουσιάζ-ει ζωηρὰ τὴν ἐποχὴ του, ποῦ τὴ σατιρίζει καὶ αὐτοσατιρί-ζεται, προβάλλοντας τὴν ἀνάμεσα στὰ γήινα καὶ οὐράνια, κάτω ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς θεᾶς Φύσης, ποῦ εἶναι καὶ θὰ μείνει ὡς τὸ τέλος, ὁ θεὸς του· χτυπάει τὸ ρομαντισμὸ, τὸν βερμπαλι-σμὸ, τὸν τυχοδιωχτισμὸ, ποῦ ἀρματωμένους μὲ "φιλολογία" καὶ ρητὰ, ἰδίως ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους καὶ τὴ Γραφή, προσπαθεῖ νὰ ἀρμενίσει στὴ ζωὴ.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Στὴ σελ. 99 : Τὸ ζῶφυλλο τῆς Α' ἐκδόσεως τοῦ "Ἀγάπης Ἀγώνας Ἀγόνος", ὅπου ἀναγράφεται γιὰ πρώτη φορὰ τ' ὄνομα τοῦ Σαίξ-πηρ σὰ συγγραφέα : "Μιά εὐχάριστη, πλουμισμένη κωμωδία, ὀνομαζομένη Ἀγάπης Ἀγώνας Ἀγόνος, ὅπως παραστάθηκε μπρο-στά στὴ Μεγαλειότητά της τὰ τελευταῖα Χριστούγεννα, νεοστὰ διορθωμένη καὶ ἐπιζητημένη ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ. Λονδίνο, 1598".

WILLIAM SHAKESPEARE

ΑΓΑΠΗΣ ΑΓΩΝΑΣ ΑΓΟΝΟΣ

ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΦΕΡΔΙΝΑΝΔΟΣ, βασιλιάς τῆς Ναβάρρας

ΜΠΙΡΟΝ

ΛΟΓΚΑΒΙΑ } ἄρχοντες, παρέα τοῦ βασιλιᾶ
ΝΤΙΟΥΜΕΝ }

ΜΠΟΥΑΓΕ } ἄρχοντες, ἀκόλουθοι τῆς πριγκίπισσας τῆς Γαλλίας
ΜΑΡΚΑΝΤ }

ΔΟΝ ΑΔΡΙΑΝΟ ΔΕ ΑΡΜΑΔΟ, Ἴσπανὸς παράξενος

ΚΥΡ - ΝΑΘΑΝΑΗΛ, παπᾶς

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ, δάσκαλος

ΜΠΟΥΦΟΣ, ἀστυνόμος

ΜΑΠΑΣ, ὁμορφονὸς κωμικός

ΣΚΝΙΠΑΣ, κοπέλι τοῦ ΑΡΜΑΔΟ

ΕΝΑΣ ΔΑΣΙΚΟΣ

Η ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ

ΡΟΖΑΛΙΝΑ

ΜΑΡΙΑ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ

} ἀκόλουθοι τῆς πριγκίπισσας

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ, χωριατοπούλα

Ἄξιωματοῦχοι κι ἄλλοι ἀκόλουθοι τοῦ βασιλιᾶ καὶ τῆς πριγκίπισσας

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Τὸ πάρκο τοῦ βασιλιᾶ τῆς Ναβάρρας. Μπαίνουν ὁ βασιλιάς, ὁ Μπιρόν, ὁ Λογκαβιλ κι ὁ Ντιουμέν.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Ἡ δόξα, ποὺ ὅλοι ἐνόσω ζοῦν τὴν κυνηγιᾶν, ἄς ζήσει μπρουντζοχάραχτη στὰ μνήματά μας, χαρὰ ὑστερνὴ στὰ χέρια τοῦ ἄχαρου θανάτου· ἐνῶ, στὸ πείσμα τοῦ ὄρνου, τοῦ παμφάγου χρόνου, μπορεῖ ὅσο ζεῖ ἡ πνοὴ μὲ ἀγῶνα ν' ἀγοράσει τὴν τιμὴ ποὺ στομώνει τ' ἀγριοδρέπανό του καὶ κληρονόμους αἰωνιότητας μᾶς κάνει.

Γ' αὐτό, γεναῖοι καταχτητῆς, — γιατί εἴσαστε, ὅταν πολεμάτε τίς ἴδιες τίς ἐπιθυμίες σας καὶ τὴ μεγάλη στρατιὰ ἀπὸ πόθους γήινους — ἡ νέα μας τάξη μπαίνει σοβαρὰ σ' ἐνέργεια: ναί, ἡ Ναβάρρα θάμα θὰ γενεῖ τοῦ κόσμου: ἡ Αὐλὴ μας θὰ ἔναι μὲ μικρὴ ἀκαδημία, ἡσυχὸ σπουδαστήριο βιογνώσιας.

Ἐσεῖς οἱ τρεῖς, Μπιρόν, Ντιουμέν καὶ Λογκαβιλ ταχτήκατε νὰ ζήσετε μαζί μου τρία χρόνια συσπουδαστές μου, μ' ὄρους καταχωρημένους σὲ τοῦτο τὸ ἔγγραφο· ἡ ὀρκωμοσία σας ἔχει γίνει κ' ὑπογράψτε το τώρα, ὥστε τὸ ἴδιο χέρι του νὰ τοῦ σκοτώνει τὴν τιμὴ του ἐκείνου ποὺ θὰ παραβεῖ ἀπὸ δῶ μέσα καὶ τὸ ἐλάχιστο.

Ἄν ἔχετε ὅπως ὄρκους γιὰ ἔργα κι ὄπλα γιὰ ἔργα, ὑπογράψτε τοὺς ὄρκους νὰ ριχτοῦμε στὰ ἔργα.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Τ' ἀποφασίζω : τρία χρόνια εἰν' ἀποχὴ θ' ἀνθεῖ τὸ πνεῦμα κι ἄς τζουφιάζει τὸ κορμί.

Κουλιὰ χοντρή, κορφὴ λειψή· ἡ καλοζωία

πλουτίζει τὰ πλευρά, μὰ ὁ νοῦς χροσοπία.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Καλέ μου κύριε, ὁ Ντιουμέν πεθαίνει, πάει.

Τίς πιὸ χοντρόπρεπες τοῦ κόσμου ἐτούτου γλύκες

τίς πετάει στοῦ χοντρόκοσμου τὸν πρόστυχο ὄχλο :

ἀγάπη, γλέντι, λούσο, ἀπόλυτη ἀτροφία,

γιὰ νὰ τὰ ζῶ ὅλ' αὐτὰ μὲ τὴ φιλοσοφία.

ΜΠΙΡΟΝ : Μόνον νὰ ἐπαναλάβω τὴν ὁμολογία μας:

τί πράμα, κύριέ μου, ὀρκίστηκα προλίγου ;
Νὰ ζήσω ἐδῶ μὲ τὴ μελέτη τρία χρόνια.

Μὰ ἐδῶ ἔναι κι ἄλλες ρήτρες αὐστηρές, καθὼς γυναῖκα νὰ μὴ δοῦμε ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα, ποὺ ἐλπίζω νὰ μὴ εἶναι μέσα καταχωρημένο. Μιὰ μέρα τὴ βδομάδα νὰ μὴ τρώμε τίποτα κ' ἔξω ἀπ' αὐτό, τὴν κάθε ἡμέρα μιὰ φορὰ ποὺ ἐλπίζω νὰ μὴ εἶναι μέσα καταχωρημένο. Κ' ἔπειτα μόνον τρίωρον ὕπνο, νύχτα, δίχως νὰ κλείνεις μάτι ὀλόήμερα, — ποὺ ἐγὼ ἔχω μάθει ξενύχτι ξένοιαστο ὀληνύχτα, καὶ νὰ κάνω καὶ τὴν μισὴν ἡμέρα νύχτα σκοτεινή, — ποὺ ἐλπίζω νὰ μὴ εἶναι μέσα καταχωρημένο· αὐτὰ ἔναι ἀθλήματα ἄσκοπα, πολὺ βαριά, μελέτη, ὄχι γυναῖκες, νήστεια κι ἀγρυπνιά.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Εἴστε δεμένοι μὲ ὄρκο: ἀπ' ὅλ' αὐτὰ ἀποχὴ.

ΜΠΙΡΟΝ : Ἄσε ὁ Μπιρόν, ὦ βασιλιά μου, ν' ἀρνηθεῖ.

Ἐγὼ πῆρα ὄρκο ἐδῶ νὰ μείνω τρία ἔτη

μαζί σου, στὴν Αὐλὴ σου, μόνο γιὰ μελέτη.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Ὀρκίστηκες κι αὐτὸ καὶ τ' ἄλλα παρηρησία.

ΜΠΙΡΟΝ : Μὰ τ' ὄχι καὶ τὸ Ναί, θὰ ὀρκίστηκα στ' ἀστεῖα.

Γιὰ ποιὸν σκοπὸ ἡ σπουδὴ; Γιὰ πέστε μου νὰ μάθω.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Μὰ γιὰ νὰ μάθεις ὅ,τι ἀλλιῶς δὲ θὰ τὸ μάθεις.

ΜΠΙΡΟΝ : Ὅσα κρυμμένα κι ἀπιαστα ἀπὸ τὸν κοινὸ τὸν νοῦ;

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Μάλιστα, αὐτὸ ἡ σπουδὴ στὸ δίνει, δῶρο Θεοῦ.

ΜΠΙΡΟΝ : Ἐ, νὰ ὀρκιστῶ σπουδὴ γιὰ νὰ μαθαίνω

κάτι ποὺ νὰ τὸ ξέρω εἰν' ἀπαγορευμένο

καθὼς: νὰ μελετᾶω ποὺ νὰ ἔβρω ὠραῖο φαί

ὅταν τὸ γλέντι ἔχει ρητὰ ἀπαγορευτεῖ

ἢ ποὺ ν' ἀντάμωνα μιὰ νέα χαριτωμένη

ὅταν τίς νιὲς ὁ κοινὸς νοῦς δὲν τίς καταλαβαίνει

ἢ, ἂν ἔχω κάνει ὄρκο βαρὺ νὰ μελετήσω,

πῶς νὰ τὸν παραβιάσω δίχως ν' ἀπιστήσω.

Ἄν τέτοια τῆς σπουδῆς ἡ ὠφέλεια κ' εἰν' αὐτὸ

νὰ μάθω ὅ,τι δὲν ξέρω, ἔ δά, μὲ τὸ καλὸ,

βάλτε μου τέτοιον ὄρκο κι ὄχι δὲ θὰ εἰπῶ.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Τέτοια μπερδέματα στομώνουν τίς σπουδὲς

κι άσκοϋν τὸ πνέμα μας σὲ μάταιες ἡδονές.
ΜΗΠΡΟΝ: Μά οἱ ἡδονές εἰν' ὅλες μάταιες· μάλιστα ἐκεῖνη που μὲ πόνο αγοράζεται καὶ πόνο κερδός δίνει· καυῶς γιὰ φῶς νὰ ψάχνεις στὰ βιβλία σκυφτός, ἔνω ἡ ἀληθεῖα μὲ τὸ φῶς τῆς σὲ στραβώνει· γιὰτὶ τὸ φῶς σου ξεγελεῖται ἀπὸ τὸ φῶς καὶ, ψάχνοντας γιὰ φῶς, τὸ ματι σου θαμπώνει. καὶ πρὶν νὰ βρεῖ τὸ μάτι φῶς στὰ σκοτεινὰ τὸ φῶς σου σκοτεινάζει, τί κοιτᾶς στραβά. Σπουασε πῶς τὰ μάτια σου νὰ εὐχαριστᾶς καρφωνοντάς τα σ' ἄλλα μάτια ὠραία, που ἀπ' τὸ πολὺ τους φῶς σὲ σενα δίνοντας τὸ φῶς τους, σὰν νὰ παίρουν φῶς καὶ χάρη νέα. Εἶν' ἡ σπουδὴ σὰν ἥλιος, δόξα οὐράνια, πού δὲ θέλει νὰ τον ψάχνουν μάτια ἀδιάντροπα. Τί διάφορο ἔχεις ἂν μοχτᾶς τοῦ σκοτωμοῦ; μόνο ὀρισμούς φτηνούς ἀπὸ ξενοδιαβάσματα. Κάθε θνητός νουνός γιὰ οὐράνιες φωτιές, πού βάζει ἐξέχωρο ὄνομα στὸ κάθε ἀστέρι, τί ξέρει αὐτός περισσότερο γι' ἀστροφεγγιές ἀπ' ὅσα γιὰ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτὸ του ξέρει; Πολυγνωσία δὲ δίνει γνώση, μόνο φήμη. Κάθε νουνός ὄνοματά ὅσα θεός σου δίνει.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Τί σπουδαγμένοι, γιὰ νὰ κατακρίνει τὴ σπουδὴ!
ΝΤΙΟΥΜΕΝ: Ἡ ρητορία του στομαίνει κάθε ρητορία.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Ξερωρίζωνε τὸ στᾶρι νὰ γινοῦν τ' ἀγριόχορτα.
ΜΗΠΡΟΝ: Τὸ καλοκαίρι ξεκλωσιάζει τὰ χηρόπουλα.
ΝΤΙΟΥΜΕΝ: Τζίφος.
ΜΗΠΡΟΝ: Καθόλου, θὰ φανεῖ μὲ τὸν καιρό.
ΝΤΙΟΥΜΕΝ: Ἡ ρίμα, λέω.
ΜΗΠΡΟΝ: Κ' ἡ ρίμα καὶ τὸ νόημα, λέω ἐγώ.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Εἶναι ὁ Μπρὸν ἡ ἀπότομη ζηλιάρα παγωνιά που τρώει τοὺς πρῶμους βλαστοὺς τῆς ἀνοιχτής.
ΜΗΠΡΟΝ: Μπορεῖ: πρὶν πάρουν νὰ καλήσουν τὰ πουλιὰ τί νὰ καυικεῖται ὁ θέρος ὁ θριαμβευτής; Γιατὶ νὰ χαίρομαι κάθε ἐκτρώμα; Ἄς μοῦ λείπουν τὰ ρόδα ἀπ' τὰ Χριστούγεννα, ὅπως καὶ ἀπ' τοῦ Μᾶη τῆ νύφαντη θωριὰ τὰ χιόνια. Κάθε τι μ' ἀρέσει στὸν καιρό του. Τώρα δὲ σᾶς πάει, γιὰ σᾶς πολὺ ἀργὰ ἡ σπουδὴ, νὰ καβαλλᾷς τὴ στέγη γιὰ ν' ἀνοίγεις τὸ πορτί.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Τότε ἔβγα: σπῖτι σου, Μπρὸν ὦρα καλή!
ΜΗΠΡΟΝ: Ὅχι, κύριέ μου! Ὁρκίστηκα νὰ μείνω ἐδῶ μαζί σας· καὶ ἀγκαλιὰ εἶπα πῶς πολλὰ γι' ἀμάθεια παρ' ὅση ἐσεῖς γι' αὐτὸν τὸν ἄγγελο σοφία, ὅμως κρατάω τὸν ὄρκο μου μὲ θάρρος καὶ προσπάθεια γιὰ κἀνονα ὅλες τῆς ἡμέρες, χρόνια τρία. Δῶσε μου τὸ χαρτί, τοὺς ὄρους του διαβάζω, καὶ ἄς εἶν' οἱ πῶς αὐστηροί, νὰ, τ' ὄνομά μου βάζω.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Παραδόθης καὶ γλύτωσες ἀπ' τὴ ντροπὴ.
ΜΗΠΡΟΝ (Διαβάζει): Ὁμοίως "Νὰ μὴν πλησιάζει γυναῖκα ἕνα μίλι τὴν αὐλὴ μου." Διαλαλήθηκε αὐτό;
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Ἀπὸ τέσσερες ἡμέρες.
ΜΗΠΡΟΝ: Γιὰ νὰ ἰδῶ τὴν ποιητὴ (Διαβάζει): "Ποιητὴ νὰ χᾶσει τὴ γλῶσσα τῆς". Ποίος εἶχε τὴν ἰδέα αὐτή;
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Αὐτὴ τὴν εἶχα ἐγώ.
ΜΗΠΡΟΝ: Χρυσέ μου, καὶ γιατί;
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Νὰ φοβηθοῦν καὶ νὰ σταθοῦν μακριὰ ἀπὸ δῶ.
ΜΗΠΡΟΝ: Νόμος σκληρὸς νὰ φοβερίζει τὴν εὐγένεια!
(Διαβάζει): Ὁμοίως: "Ἄν κανεὶς πιαστεῖ νὰ μιλάει μὲ γυναῖκα μέσα σ' αὐτὰ τὰ τρία χρόνια, νὰ πομπευτεῖ δημόσια μὲ ὅποιον τρόπο ἐπινοήσει ἡ ὑπόλοιπη Αὐλὴ". Τὸ ἄρθρο τοῦτο μεγαλειότατέ μου, πρέπει ὁ ἴδιος σὺ νὰ παραβεῖς, ἀφοῦ τὸ ξέρις πού ἐρχεται πρεσβεῖα τοῦ Γάλλου ρήγα ἡ κόρη, — μιὰ χαριτωμένη καὶ σ' ὅλα ἀνώτερη — γιὰ τὴν Ἀκουιτανία, νὰ παρὰχωρηθεῖ στὸν γέρο καὶ παράλυτο μπαμπά τῆς ὥστε τὸ ἄρθρο εἶν' ἄσκοπο, ἢ θὰ ἔναι ἄσκοπο πού θὰ ἴρθει ἡ λατρευτὴ πριγκίπισσα ὡς ἐδῶ.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Τί λέτε, Κύριοι; Μπᾶ τί ξεγασμένοι!
ΜΗΠΡΟΝ: Ἔτσι ἡ σπουδὴ σὰν πάντα τζίφος βγαίνει.
Ἐνῶ σπουδάζει ν' ἀποχτήσει ὅ,τι ποθεῖ, ξεχνάει νὰ κἀνει αὐτὸ πού πρέπει καὶ ὅταν βρεῖ κεῖνο πού πάνω ἀπ' ὅλα ζήταγε, εἶναι μιὰ πόλη που καίγεται: τί κέρδος τί ζημιὰ!
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ἀνάγκη ἀνώτερη, ἡ ἀπόφασή μας μένει. Αὐτὴ πρέπει νὰ μείνει ἐδῶ, ὑποχρεωμένη.
ΜΗΠΡΟΝ: Ἡ ἀνάγκη θὰ μᾶς κἀνει ὅλους ὀρκοπάτες,

τρεῖς χιλιάδες φορὲς μέσα στὴν τριετία. Καθένας ἔχει ἐπιθυμίες του γεννητάτες, δούλος σὲ κάποια χάρη, ὄχι στὴ βία.
"Ἄν ψευτορκίσω, τουτὴ ἡ λέξη θὰ τὸ εἶπετὶ πῶς τὸ ἄκαμα ἀπ' ἀνάγκη καθαρὴ. (Ἰσογράφει). Ἰ' αὐτὸ ὑπογράφω τ' ἄρθρα ἐδῶ φερδία πλατιά. Κι αὐτὸς πού ἔ' ἀβετήσει τὸ παραμικρὸ γιὰ πάντα καὶ τιμὴ νὰ χᾶσει καὶ ἀνθρωπιά. Σὰν ὅλους ἔχω πειρασμούς κ' ἐγώ· μὰ ἐγὼ πιστεύω, ὅσο καὶ ἂν φαίνομαι ἔτσι ὀκνός, πῶς θὰ ἔμαι στὸ ὕστερο ὀρκοκράτης ὁ στερνός.
"Ὅμως, δὲ θὰ ἔχει καμιὰ ὠραία ψυχαγωγία;
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ἰῶς, ἔχει. Στὴν Αὐλὴ μας, ξέρετε, συχνάει ἕνας μὲ πῆρα ταξιδιάρης Ἰσπανός· πάνω του μόδες ἀπ' τὸν κόσμον ὅλον βάζει καὶ ὁ νοῦς του ὅλο ρητὰ καὶ λόγια, θησαυρός· αὐτὸς τῆς ἴδιας γλώσσας του τὴ φλαορία τὴ φαριστιέται σὰ μαγευτικὴ ἄρμονία. Ἐνας σιδερωμένος πού ἡ ἴσα του κ' ἡ ἀνάποδη τὸν ἔχουν γιὰ τίς ἑλλειψές τους διατηρητὴ. Αὐτὴ ἡ ἀλλοκοτιὰ, πού Ἀρμάδο τ' ὄνομά τῆς, στὸ διάλειμμα ἀπὸ τίς σπουδές μας θὰ μᾶς λέει μὲ στόμφο γι' ἄθλους τῆς μαλιᾶς καὶ τοῦ θανάτου πού κάμα μελαψοὶ Ἰσπανοὶ γενναῖοι.
Πῶς διασκεδάζετε δὲν ξέρω, κύριοί μου· μὰ, ὁμολογῶ, ψευτιές του ἀκούω μ' ἀπόλαψή μου καὶ θὰ τὸν κάνω τρωαδοῦρο καὶ ποιητὴ μου.
ΜΗΠΡΟΝ: Ὁ Ἀρμάδο, νόμμερο ἔξοχο, μαέστρος βέρος μὲ λόγια νεόκοπα, τῆς μόδας καβαλλιέρος.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Ὁ Μάπας ὁ ὁμορφονιός, μαζί μ' αὐτὸν, κἀνονα παιχνίδι τὴ σπουδὴ τριῶν ἐτῶν.
(Μπαίνει ὁ Μπόυφος μὲ γράμμα καὶ ὁ Μάπας).

ΜΠΟΥΦΟΣ: Ποίος εἶναι ὁ δούκας ἑφταπρόσωπος;
ΜΗΠΡΟΝ: Ἐλόγου του, φίλε, τί τὸν ἤθελες;
ΜΠΟΥΦΟΣ: Ἐγὼ ἐλόγου μου, ἀντιπαρισταίνω τὸ πρόσωπό του τὸ ἑφταξοῦσιο, γιὰτὶ εἶμαι ὁ χωροφύλακας τῆς ὄρας του· ἀμὴ ἤθελα νὰ τὸν ἰδῶ ἑφταπρόσωπο μὲ σάρκα καὶ ὀστά.
ΜΗΠΡΟΝ: Τοῦτος εἶναι.
ΜΠΟΥΦΟΣ: Ὁ σινιὸρ Ἀρμ - Ἀρμ - σὲ προσκυνάει. Ἐδῶ ἔβγα ἐγκλημα: τούτῃ ἡ ἀναφορὰ θὰ σοῦ ξεγγήσει τὰ πολλὰ.
ΜΑΠΑΣ: Ἡ εὐγένεια σου συμπάθιο, αὐτὴ ἡ ἀναφορὰ σάμπως ἀναφορᾶει ἐμένα.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ἐπιστολὴ ἀπ' τὸν Ἀρμάδο τὸν μέγα.
ΜΗΠΡΟΝ: Ὅσο τιποτένιο καὶ ἂν εἶναι τὸ πράμα, ἐλπίζω στὸ θεὸ νὰ ἔχει μεγάλη λόγια.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Μεγάλῃ ἐλπίδα γιὰ τιποτένια ἀπόλαψη. Θεέ μου, δός μας ὑπομονή.
ΜΗΠΡΟΝ: Γιὰ ν' ἀκούσουμε ἢ γιὰ νὰ κρατηθοῦμε;
ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Νὰ τ' ἀκούσουμε μὲ τὸ μαλακὸ, κύριε, καὶ νὰ γελᾶσουμε σεμνὰ· εἶδὲ ἄς λείπουν καὶ τὰ δύο.
ΜΗΠΡΟΝ: Ὁραῖα, τότε κύριε, ἄς ἀφήσουμε τὸ ὕφος νὰ μᾶς γαργαλίσει τὸ κέφι.
ΜΑΠΑΣ: Τὸ πράμα εἶναι γιὰ μένα, ἀφέντη, μὲ τὴ Τζακ-νέττα. Τὸ πράμα πῶς πιάστηκα στὸ πράμα.
ΜΗΠΡΟΝ: Σὲ ποιὸ πράμα;
ΜΑΠΑΣ: Στὸ πράμα καὶ στὴν πράξη καὶ στὸ ἀπὸ πίσω, ἀφέντη καὶ στὰ τρία: μὲ πιάσανε μαζί τῆς στὴν ἀποθήκη, πού καθόμουνα μαζί τῆς στὸ παγκάκι καὶ μὲ πιάσανε πού τὴν πῆρα ἀπὸ πίσω στὸ περιβόλι· ὄλ' αὐτὰ ἄμα τὰ βάλεις μαζί εἶναι τὸ πράμα, ἡ πράξη καὶ τὸ ἀπὸ πίσω. Τώρα, ἀφέντη, γιὰ τὸ πράμα: εἶναι τὸ πράμα πού θέλει ἕνας ἄντρας ἀπὸ μιὰ γυναῖκα ὅσο γιὰ τὴν πράξη εἶναι — μιὰ πράξη.
ΜΗΠΡΟΝ: Καὶ τὸ ἀπὸ πίσω, κομπάρσε;
ΜΑΠΑΣ: Τὸ ἀπὸ πίσω εἶναι ἡ τιμωρία μου: καὶ ὁ θεός νὰ δώσει τὸ δικιο.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ὁ ἀκούστετε προσεχτικὰ τὸ γράμμα;
ΜΗΠΡΟΝ: Σὰν ν' ἀκούμε χρησμό!
ΜΑΠΑΣ: Αὐτὴ ἔναι ἡ ἀνοησία τοῦ ἀνθρώπου νὰ βάζει ἀφτί, ὅταν μιλάει ἢ σάρκα.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει): "Μεγάλῃ ἐπίτροπε, ἀρμοστὴ τοῦ στερεώματος καὶ μόνε δυνάστη τῆς Ναβάρρας, γίνε θεὸς τῆς ψυχῆς μου καὶ τοῦ σώματός μου κηδεμόνα καὶ τροφοδότῃ —
ΜΑΠΑΣ: Γιὰ τὸν Μάπα οὔτε λέξη ἀκόμα.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει): "Ἰδοῦ τί συνέβη —
ΜΑΠΑΣ: Μπορεῖ νὰ ἰδοῦμε τί συνέβη" μ' ἂν λέει νὰ ἰδοῦμε τί συνέβη, ἂν λέμε τὴν ἀλήθεια, δὲ θὰ ἰδοῦμε τί συνέβη.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Ἡσυχία! εἰρήνη ὑμῖν!

ΜΑΠΑΣ : Ὑμῖν, καὶ σὲ μένα καὶ καθέναν πού δὲν τοῦ ἀρέ-
σουν τὰ μαλώματα.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Ὅχι λόγια.

ΜΑΠΑΣ : Γιὰ ξένα μυστικά, παρακαλῶ.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Ἴδου τί συνέβη : πολιορκημένος ἀπὸ μελανόχρωμη μελαγχολία, σύστησα τὴν μαύρη μου κατα-
θλιπτικὴ διάθεση στὸ ἔξοχο θεραπευτικὸ φάρμακο, τὸν ὑγι-
εινότερον ἀέρα σου· καί, — μὰ τὴν ἵπποσύνη μου — εἶπα ἄς
κάνω ἕναν περίπατο. Τὸν χρόνον, πότε; Περὶ ὥραν ἔχτην:
“Ὅταν τὰ χτῖνη βόσκουν περισσότερο, τὰ πετεινὰ ραμφίζουν
ὠραιότερον κ’ οἱ θνητοὶ κάθονται γιὰ τὴν τροφοληψίαν ἐκεί-
νην πού ὀνομάζεται δεῖπνον· τόσα γιὰ τὸν χρόνον, τὸ πότε. Τώρα
διὰ τὸν χῶρον, τὸ πού: τὸν τόπον ἔνοῶ, ὅπου ἔκαμα τὸν
περίπατόν μου: ἀποκαλεῖται τὸ πάρκον σου. Ἐπειτα διὰ τὴν
θέσιν ὅπου, τὴν θέσιν ἔνοῶ ὅπου συναπαντήθην μ’ αὐτὸ τὸ
ἄσημον καὶ ὀλοσχερῶς ἀνάριστον συμβάν, τὸ ὅποιον ἀπερ-
ρόφησε ἀπὸ τὸν χιονόλευκον κάλαμόν μου τὴν ἐβενινόχρωμον
μελάνην, τὴν ὁποίαν ἐδῶ παρατηρεῖς, κοιτάξεις, ματιάξεις,
θωρεῖς ἢ βλέπεις. Ἄλλ’ εἰς τὴν θέσιν ὅπου τοῦτο ἔλαβε χώ-
ραν βορείως - βορειοανατολικῶς καὶ ἀνατολικῶς τῆς δυτικῆς
γωνίας τοῦ περιπλόκως διαρρυθμισμένου πάρκου σου, ἐκεῖ
εἶδον αὐτὸν τὸν πνευματικῶς νάνον ὀμορφονιὸν ἢ ἔρωτάκιαν,
αὐτὴν τὴν χυδαίαν μηδαμινότητα τῆς εὐθυμίας σου —

ΜΑΠΑΣ : Ἐμένα;

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Αὐτὸ τὸ ἀγράμματον, ἀμαθέστα-
τον ὄν—

ΜΑΠΑΣ : Ἐμένα;

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Αὐτὸ τὸ ρηχὸν ἀγγεῖον—

ΜΑΠΑΣ : Ἐμένα, ἔμένα;

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Τὸ ὅποιον, ἐὰν καλῶς ἐνθυμοῦμαι,
ὀνομάζεται Μάπας —

ΜΑΠΑΣ : Ἄ, ἔμένα!

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Μὲ συνοδεῖαν καὶ συνομιλίαν, παρὰ
τὸ προκηρυγμένον ἐκτελεστικὸν σου διάταγμα καὶ κανόνα ἐγ-
κρατεῖς, μαζί με ποῖον, — ὦ! μαζί — ἀλλὰ μαζί, παθαίνομαι
νὰ εἰπῶ μαζί με τί —

ΜΑΠΑΣ : Μ’ ἕνα κορίτσι.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Μ’ ἕνα τέκνο τῆς προμάμης μας
Εὔας, γένους θηλυκοῦ· ἢ, πρὸς περισσοτέραν σου γλυκεῖαν
κατανόησιν, γυναῖκα. Αὐτόν, ἐγώ, ὡς με κεντρίζει ἡ ἀδιάλειπτη
συναίσθησις τοῦ καθήκοντος, ἀποστέλλω πρὸς σὲ διὰ νὰ λά-
βει τὸν παραδειγματισμὸν τῆς τιμωρίας του, συνοδεῖα με τὸν
ἄξιωματικὸν τῆς γλυκειάς σου χάριος, τὸν Ἀντώνιο Μποῦ-
φον, ἄνθρωπον με καλὴν φήμην, θεωρίαν, συμπεριφορὰν κ’
ἐχτίμησιν.

ΜΠΟΥΦΟΣ : Ἐμένα, με τὸ συμπάθιο : ἐγὼ εἶμαι ὁ Ἀντώ-
νης ὁ Μποῦφος.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ (Διαβάζει) : “Ὡσαναφορὰ τὴν Τζακνέττα, — ἔτσι
ὀνομάζεται τὸ ἀσθενέστερον σκεῦος — τὴν ὁποίαν συνεῦρον συ-
νευρισκομένην με τὸν προρρηθέντα ὀμορφονιόν, τὴν κρατῶ ὡς
σκεῦος διὰ τὴν ὄργην τοῦ νόμου σου· καί, εἰς ἕν ἐλαχιστό-
τατον γλυκὺ σου νεῦμα, θὰ τὴν ὀδηγήσω διὰ νὰ δώσει δίκην.
Ἵμέτερος με ἅπαν τὸ σέβας τοῦ ἀφοσιωμένου καὶ καρδιοφλο-
γισμένου ζήλου τοῦ καθήκοντος, δὸν Ἀδριάνο δὲ Ἀρμάδο”.

ΜΠΟΥΦΟΝ : Δὲν εἶναι τόσο καλὸ ὅσο τὸ περίμενα, ἀλλὰ τὸ
καλύτερο πού ἔχω ποτέ μου ἀκούσει.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Ναί, ὅσο καλύτερο, τόσο χειρότερο. — Ὅμως
κουμπάρε, τί μολογᾷς ἐσύ γι’ αὐτό;

ΜΑΠΑΣ : Μολογᾶω γιὰ τὸ κορίτσι.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Τὴν προκήρυξη τὴν ἄκουσες;

ΜΑΠΑΣ : Μολογᾶω πὼς πολὺ τὴν ἄκουσα, ἀλλὰ λίγο τὴν
κατάλαβα.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Ἡ προκήρυξη ἔλεγε ἕνα χρόνον φυλακὴ γιὰ ὅ-
ποιον πιαστεῖ με κορίτσι.

*Μιά σκηνὴ μετὰ τὰ ἐρωτευμένα ζευγάρια ἀπὸ τὴν κωμωδία “Ἀγάπης ἀγῶνας ἄγονος”, ὅπως ἀνεβίστηκε τὸ 1934 στὸ σαιξπη-
ρικὸ Φεστιβάλ τοῦ Στράτφορντ ὄν Αἰθβον, μετὰ σκηνοθεσίαν τοῦ Μπρίτζες-Ἀνταμς καὶ σκηνοδιάρκον τοῦ Ὀμπρεῦ Χάμμοντ*



ΜΑΡΙΑΣ : Δὲν πιάστηκα μὲ κορίτσι ἐγώ· ἐγώ πιάστηκα μὲ ματμαζέλ.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Ὁραῖα. Ἡ προκήρυξη ἔλεγε καὶ γιὰ ματμαζέλ.

ΜΑΡΙΑΣ : Οὔτε ματμαζέλ δὲν ἦταν, ἀφέντη· ἦταν κοπέλλα.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Εἶναι ἡ φρασεολογία, πού 'λεγε καὶ γιὰ κοπέλλα.

ΜΑΡΙΑΣ : Οὔτε κοπέλλα δὲν ἦταν, ἀφέντη, ἦταν παρθένα.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Διαλαμβάνει καὶ τὴν παρθένα.

ΜΑΡΙΑΣ : Ἔμ τότε ἀρνιέμαι καὶ τὴν παρθενία της· ἐγώ πιάστηκα μ' ἓνα θηλυκό.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Αὐτὸ τὸ θηλυκό δὲ θὰ σὲ βγάλει ἀποπάνω, φίλε.

ΜΑΡΙΑΣ : Αὐτὸ τὸ θηλυκό θὰ μὲ βγάλει ἀποπάνω της, ἀφέντη.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Φίλε, θὰ βγάλω ἀπόφαση τὴν τιμωρία σου· θὰ μείνεις μιὰ βδομάδα νηστεία μὲ νερό καὶ πίτουρα.

ΜΑΡΙΑΣ : Θὰ προτιμοῦσα ἓνα μῆνα προσευχὴ μὲ ἀρνὶ καὶ τραχανά.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ : Κι ὁ δὸν Ἀρμάδο θὰ 'ναὶ ὁ δεσμοφύλακάς σου — Κύριε Μπιρόν, νὰ τοῦ τὸν παραδώσουν.

Κ' ἐμεῖς, κύριοί μου, ἐμπρός, τὴν ἄσκησή μας, σὺμφωνα μὲ τοὺς ὄρκους καὶ ἀνταλλάξαμε ὄλοι.

(Βγαίνουν Βασιλιάς, Λογκαβίλ καὶ Ντιουμέν).

ΜΠΙΡΟΝ : Βάζω τὴν κεφαλή μου μ' ἓνα κλωτσουκόφι

πὼς οἱ ὄρκοι αὐτοὶ κ' οἱ νόμοι θὰ 'βγουν ὄλοι τζίφος.

— Ἐμπρός, κουμπάρε!

ΜΑΡΙΑΣ : Ὑοφάω γιὰ τὴν ἀλήθεια, ἀφέντη· κ' ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς μὲ πιάσαν μὲ τὴ Τζακνέττα κ' ἡ Τζακνέττα εἶναι κορίτσι ἀληθινό· καὶ γι' αὐτὸ εἶναι καλόκαρδη καὶ χαίρει ἡ πικρὴ κοῦπα τῆς τύχης! ἡ λύπη κάποτε θὰ ξαναχαμογελάσει. Κι ὡς τότε, ἐσὺ καημέ, κάτσε κάτω. (Βγαίνουν)

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Μπαίνει ὁ Ἀρμάδο καὶ ὁ Σκνίπας.

ΑΡΜΑΔΟ : Παιδί, τί σημάδι εἶναι ὅταν ἓνας ἀντρειωμένος πέφτει σὲ μελαγχολία;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Εἶναι σημάδι ἀφέντη, πὼς θὰ φαίνεται κατσούφης, μὲ θλίψη.

ΑΡΜΑΔΟ : Μπά! ἡ θλίψη κ' ἡ μελαγχολία εἶν' ἓν καὶ τὸ αὐτό, ἀκριβὸς μου πειραχτήρι.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ὅχι, ὄχι, μὰ τὸν θεὸ ἀφέντη, ὄχι.

ΑΡΜΑΔΟ : Πὼς μπορεῖς νὰ διακρίνεις τὴ θλίψη ἀπ' τὴ μελαγχολία, τρυφερά μου νεότης;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Μὲ μιὰ κατάλληλη ἀποδειχτικὴ ἐνέργεια, ξερόκορμη μου πρεσβεία.

ΑΡΜΑΔΟ : Γιατί ξερόκορμη πρεσβεία; Γιατί ξερόκορμη πρεσβεία;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Γιατί τρυφερά νεότης; Γιατί τρυφερά νεότης;

ΑΡΜΑΔΟ : Τὸ τρυφερά νεότης τὸ εἶπα ὡς κατάλληλον ἐπιθετικὸν προσδιορισμὸν γιὰ τίς νεαρές σου ἡμέρες, πού μποροῦμε νὰ τίς ὀνομάσουμε τρυφερές.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Κ' ἐγὼ τὸ ξερόκορμη πρεσβεία τὸ εἶπα σὰν τίτλον ἀρμόδιο στὴν ἡλικία σου, πὼς μποροῦμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε ξερόκορμη.

ΑΡΜΑΔΟ : Χαριτωμένος κ' ἔξυπνος.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πὼς τὸ νογᾶς ἀφέντη; Ἐγὼ χαριτωμένος κι ὁ λόγος μου ἔξυπνος; Ἡ ἐγὼ ἔξυπνος κι ὁ λόγος μου χαριτωμένος;

ΑΡΜΑΔΟ : Ἐσὺ χαριτωμένος, ἀφοῦ εἶσαι μικρός.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Λοιπὸν λίγο χαριτωμένος, ἀφοῦ εἶμαι μικρός. Γιατί ἔξυπνος;

ΑΡΜΑΔΟ : Νά γιατί ἔξυπνος, ἐπειδὴ γλιστράς.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Τὸ λὲς αὐτὸ γιὰ παίμεμά μου, ἀφέντη;

ΑΡΜΑΔΟ : Γιὰ παίμεμα, πού τ' ἀξίζεις.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Θὰ παίμεσσο μὲ τὸ ἴδιο παίμεμα κ' ἓνα χέλι.

ΑΡΜΑΔΟ : Πὼς! τὸ χέλι εἶν' ἔξυπνο;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Τὸ χέλι γλιστράει.

ΑΡΜΑΔΟ : Σοῦ λέω πὼς ξεγλιστράς μὲ τὰ λόγια : μοῦ ἀνάβεις τὰ αἵματα.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ἐ, τὴν πῆρα τὴν ἀπάντηση, ἀφέντη.

ΑΡΜΑΔΟ : Δὲν ἀγαπάω νὰ παίξεις μὲ μένα μὲ τέτοια μονέδα.

ΣΚΝΙΠΑΣ (Ἰδία) : Ἀνάποδα τὸ λέει, ἡ μονέδα δὲν τὸν ἀγαπάει.

ΑΡΜΑΔΟ : Ἐδῶσα τὸν λόγο μου νὰ κάνω τρία χρόνια ἄσκησιν μὲ τὸν βασιλιά.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Αὐτὴ τὴν ἄσκησιν μπορεῖς νὰ τὴν κάνεις σὲ μιὰ ὥρα, ἀφέντη.

ΑΡΜΑΔΟ : Τῶν ἀδυνάτων ἀδύνατον.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πόσο κάνει τρεῖς φορές τὸ ἓνα;

ΑΡΜΑΔΟ : Εἶμαι ἀδύνατος στὸ λογαριασμό... τί, γκαρσόνι ταβέρνας εἶμαι;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Εἶσαι ἰππότης καὶ τζογαδόρος.

ΑΡΜΑΔΟ : Ὁμολογῶ ἀμφοτέρω : εἶναι καὶ τὰ δυὸ γυαλι-σάδα τοῦ τέλειου ἀνδρα.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Τότε εἶμαι σίγουρος πὼς ξέρεις πόσα πιάνει ὁ ἄσπος στὸ ζάρι.

ΑΡΜΑΔΟ : Δύο κ' ἓνα ἀκόμα.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Αὐτὸ πού ὁ χυδαῖος λαὸς τὸ λέει τρία.

ΑΡΜΑΔΟ : Ὁρθῶς.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ἐ, χρειάζεται αὐτὸ ἄσκησιν καὶ σπουδὴ; Νά, ἐδῶ μὲ τὴν ἄσκησιν ἔμαθες τὸ τρία πρὶν κλείσεις τὸ μάτι σου τρεῖς φορές. Καὶ πόσο εὐκολο εἶναι νὰ βάλεις τὴ λέξη χ ρ ὀ ν ι α σ τὴ λέξη τ ρ ι α καὶ νὰ σπουδάσεις τρία χρόνια σὲ δυὸ λέξεις, τὸ ἄλογο τοῦ τσίρκου μπορεῖ νὰ στὸ εἶπει μὲ τὸ πόδι του.

ΑΡΜΑΔΟ : Πολὺ ὠραία εἰκόνα.

ΣΚΝΙΠΑΣ (Ἰδία) : Πού σὲ ἀποδείχνει μηδενικόν.

ΑΡΜΑΔΟ : Τὸ 'φερε ὁ λόγος καὶ θὰ ἐξομολογηθῶ πὼς εἶμαι ἔρωτευμένος· Κ' ἐπειδὴ γιὰ ἓναν στρατιωτικὸν εἶναι ταπεινὸ ν' ἀγαπάει, γι' αὐτὸ ἀγαπᾶω μὲ ταπεινὴ κόρη. Ἄν μποροῦσα νὰ τραβήξω τὸ σπαθί μου καταπάνω στὴ διάθεση γιὰ τρυφερότητες καὶ νὰ γλυτώσω ἀπ' τὴν ὀλέθρια σκέψη τους, θὰ 'πιανα αἰγμάλωτον τὸν πόθο καὶ θὰ τὸν ποῦλαγα στὸν πρῶτο φραντζέζο αὐλικὸ γιὰ μιὰ νεοσφουρημένη ρεβερέντζα. Αἰσθάνομαι περιφρόνησιν οσοῦς ἀναστεναγμούς : νομίζω πρέπει νὰ κάμω κανένα ξόρκο, νὰ ξορκίσω τὸν Ἐρωτιδέα. Παρηγόρησέ με, παιδί. Ποιοὶ μεγάλοι ἄνδρες πέσανε σὲ ἔρωτα;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ὁ Ἡρακλῆς, ἀφέντη.

ΑΡΜΑΔΟ : Γλυκύτατε Ἡρακλῆ! πιὸ μεγάλες ἐπισημότητες, καλὸ μου, κι ἄλλα ὀνόματα· καὶ, γλυκὸ μου ἀγόρι, νὰ 'ναὶ ἄντρες μὲ φήμη καὶ μεγάλους ἄθλους.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ὁ Σαμφών, ἀφέντη : αὐτὸς ἦταν ἄντρας, καλὸς ἀθλητῆς, μεγάλος ἀθλητῆς· αὐτὸς σήκωνε στὴν πλάτη του τίς πύλες τῆς πολιτείας, σὰν βασιτάζος· κι αὐτὸς εἶχε πέσει στὸν ἔρωτα.

ΑΡΜΑΔΟ : Ὡ καλοδέματε Σαμφών! Σαμφών μὲ δυνατοὺς ἄρμους. Ἐγὼ σὲ περνᾶω στὸ ξίφος, ὅπως ἐσὺ μὲ πέρασες ἐμένα σὰν πυλοκουβαλητῆς. Κ' ἐγὼ εἶμ' ἔρωτευμένος. Ποιὰ ἦταν ἡ ἀγάπη τοῦ Σαμφών, ἀγαπητέ μου Σκνίπα;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Μιὰ γυναίκα ἀφέντη.

ΑΡΜΑΔΟ : Τί θωριά εἶχε;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Καὶ τὰ τέσσερα χρώματα, ἡ τὰ τρία, ἡ τὰ δύο, ἡ τὸ ἓνα ἀπ' τὰ τέσσερα.

ΑΡΜΑΔΟ : Πές μου τὴ θωριά της ἀκριβῶς.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πράσινο, σὰν τὸ νερὸ τῆς θάλασσας.

ΑΡΜΑΔΟ : Εἶν' αὐτὸ τὸ χροῶμα ἓνα ἀπ' τὰ τέσσερα;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ἐτσι ἔχω διαβάσει ἀφέντη· καὶ τὸ καλύτερο ἀπ' ὅλα.

ΑΡΜΑΔΟ : Πράγματι, τὸ πράσινο εἶναι τὸ χροῶμα τῶν ἔρωτευμένων νομίζω ὅμως πὼς ὁ Σαμφών δὲν εἶχε λόγὸ νὰ 'χει ἀγάπη μὲ τέτοια θωριά. Αὐτὸς, βεβαίως, τὴν συμπάθησε γιὰ τὸ πνεῦμα της.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πράγματι, ἀφέντη, γιατί εἶχε πράσινο πνεῦμα, τὸ πνεῦμα τοῦ πράσου.

ΑΡΜΑΔΟ : Ἡ ἀγάπη μου εἶναι ὀλότελα ἄσπιλη, ἄσπρη καὶ κόκκινη.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πολλοὶ σπιλωμένοι στοχασμοί, ἀφέντη, εἶναι φτιασιδωμένοι μὲ τέτοια χρώματα.

ΑΡΜΑΔΟ : Ἐξήγησε, ἐξήγησέ μου, καλοσπουδαγμένο νήπιο.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πνεῦμα τοῦ πατέρα μου καὶ γλώσσα τῆς μάνας μου βοηθάτε με.

ΑΡΜΑΔΟ : Τρυφερὴ παιδικὴ ἐπίκληση! χαριτωμένη καὶ συγγιητικὴ.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ἄν εἶν' ἄσπρη καὶ κόκκινη, χροῶμα στὸ φῶς δὲ βγάζει, ἂν κοκκινίζει ἀπὸ ντροπὴ κι ἂν φόβος τῆ χλωμιάζει. Καὶ ποῖος μπορεῖ νὰ εἶπει κακὸ γιὰ φόβον καὶ ντροπὴ της πού 'χει τὸ χροῶμα φυσικὸ ἀπὸ τὴ γέννησή της;

Ἐπικίνδυνον ρίμα, ἀφέντη, γὰ ὄσους ὑπερασπίζονται τ' ἄσπρο καὶ κόκκινο.

ΑΡΜΑΔΟ : Δὲν εἶναι μιὰ μπαλλάντα, παιδί, γιὰ τὸν βασιλιά καὶ τὴ ζητιάνη;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ὁ κόσμος εἶχε πολὺ κολαστεῖ ἀπὸ μιὰ τέτοια

μαπαλλάντα πριν από κάνα δυό - τρεις γενιές· μα νομίζω πώς τώρα δὲ βρίσκεται· κι ἂν βρίσκεται δὲν ἔχουν πέραση τώρα οὔτε τὰ λόγια οὔτε ὁ σκοπός.

ΑΡΜΑΔΟ : Θέλω νὰ τὸ 'χω τὸ θέμα ξαναγραμμένο, γιὰ νὰ 'χω γιὰ τὸ παραστράτημά μου προηγούμενο παράδειγμα ἀπὸ κάποιον τρανὸν πρὶν ἀπὸ μένα. Κοπέλι, εἰμ' ἐρωτευμένος μ' αὐτὴ τὴ χωριατοπούλα πού τὴν ἔπιασα στὸ πάρκο με τὸν ὁμορφινὸ, τὸν ψευτολόγιο τὸ Μάπα. Ἄξιζει.

ΣΚΝΗΠΑΣ (*Ἰδία*) : Τὸ ζῆλο· καὶ μολοντοῦτο, ἐραστή καλύτερον ἀπ' τὸν ἀφέντη μου.

ΑΡΜΑΔΟ : Τραγοῦδα, παιδί, ἡ ψυχὴ μου εἶναι βαρειά ἀπὸ ἔρωτα.

ΣΚΝΗΠΑΣ (*Ἰδία*) : Γιὰ ἐλαφριά κοπέλλα, πολὺ παράξειο.

ΑΡΜΑΔΟ : Τραγοῦδα, λέω.

ΣΚΝΗΠΑΣ : Ἄσε νὰ περάσῃ αὐτὴ ἡ παρέα. (*Μπαίνουν Μπούφος, Μάπας καὶ Τζακνέττα*).

ΜΠΟΥΦΟΣ : Κύριε, ἡ εὐχάριστηση τοῦ Δούκα εἶναι νὰ κρατήσῃς τὸ Μάπα φυλακὴ· καὶ θὰ τοῦ ἐπιτρέψῃς νὰ μὴ ἔχει καμιά διασκέδαση οὔτε κάνονα νὰ κάνει, παρὰ νὰ νηστεύει τρεῖς ἡμέρες στὴν ἐβδομάδα. Ἐτοῦτῃ τὴ ματμαζὲλ θὰ τὴν κρατήσω ἐγὼ στὸ περιβόλι· στὴν ὑπερσία, γιὰ γαλατοῦ. Ὡρα καλή.

ΑΡΜΑΔΟ : Κοκκινίζω καὶ προδίνομαι. — Κορίτσι...

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Ἄντρα...

ΑΡΜΑΔΟ : Θὰ 'ρῶ νὰ σὲ δῶ στὴν καλύβα.

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Πολὺ θὰ κοπιᾶσαι, μιὰ δρασκελιά εἶναι.

ΑΡΜΑΔΟ : Ἐξέρω τὴ θέση πού 'ναι.

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Παναγίτσα μου, ἐσύ 'σαι πολὺξερως!

ΑΡΜΑΔΟ : Θὰ σοῦ εἰπῶ πράματα καὶ θάματα, τέρατα καὶ σημεῖα.

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Μὴ μοῦ τὸ λές! με τέτοια μοῦτρα;

ΑΡΜΑΔΟ : Σ' ἀγαπάω.

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Μοῦ τὰ εἶπαν κι ἄλλοι.

ΑΡΜΑΔΟ : Ἔ, ὦρα καλή.

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Στὴν πρόμη σου κι ἀέρας στὰ πανιά σου.

ΜΠΟΥΦΟΣ : Ἐμπρός, δρόμο Τζακνέττα! (*Βγαίνουν ὁ Μπούφος κ' ἡ Τζακνέττα*).

ΑΡΜΑΔΟ : Ἄχρειε, θὰ νηστεύεις γι' αὐτὸ πού 'κανες ὥσπου νὰ σοῦ δοθεῖ ἄφεσις.

ΜΑΠΑΣ : Μάλιστα, ἀφέντη, ἐλπίζω ὅταν θὰ πάθω ὅ,τι πάθω, νὰ τὸ πάθω με γιομάτο στομάχι καὶ καλὴ καρδιά.

ΑΡΜΑΔΟ : Θὰ 'χεις βαρειά τιμωρία.

ΜΑΠΑΣ : Σοῦ 'μαι ὑπόχρεως περισσότερο ἀπ' τοὺς ὑποταχτικούς σου πού 'ναι ἀλαφριά ἢ πλερωμὴ τους.

ΑΡΜΑΔΟ : Πάρτε τον ἀπὸ δῶ τὸν ἀχρεῖο! κλείστε τον μέσα!

ΣΚΝΗΠΑΣ : Ἔλα ἐμπρός, κατεργάρη.

ΜΑΠΑΣ : Νὰ μὴ με κλείσετε ἀφέντη; νὰ νηστεύω ἀμολυτός.

ΣΚΝΗΠΑΣ : Ὅχι, κύριε. Τί, θὰ παίξουμε τὸ λουρί τῆς μάνας; Θὰ πᾶς φυλακὴ.

ΜΑΠΑΣ : Καλά, ἂν ποτὲ φτάσω νὰ ἰδῶ τις εὐθήμες ἡμέρες τῆς συφορᾶς πού 'χω ἰδεῖ, θὰ ἰδεῖ κάποιος...

ΣΚΝΗΠΑΣ : Τί θὰ ἰδεῖ αὐτός ὁ κάποιος;

ΜΑΠΑΣ : Μπά, τίποτα, κουμπάρε Σκνίπα, μόνον ἐκεῖνο πού κοιτᾶζει θὰ ἰδεῖ. Οἱ φυλακισμένοι δὲν πολυμαθᾶνε τὰ λόγια τους, γι' αὐτὸ κ' ἐγὼ δὲ λέω τίποτα. Εὐχαριστῶ τὸ θεὸ πού 'χω τόσο λίγη ὑπομονὴ ὅσο ἔχουν ὄλοι, καὶ γι' αὐτὸ μπορῶ καὶ κάθουμαι ἤσυχα. (*Βγαίνουν Σκνίπας καὶ Μάπας*).

ΑΡΜΑΔΟ : Λατρεῦν τὸ ἴδιο τὸ χῶμα, πού 'ναι πρόστυχο, ὅπου τὸ παπούτσι τῆς, πού 'ναι προστυχότερο, ὀδηγημένο ἀπ' τὸ πῶδι τῆς, πού ναι προστυχότατο, πατάει. Θὰ πατήσω τὸν ὄρκο μου, πράμα πού 'ναι μεγάλη ἀπόδειξη ἀπιστίας, ἂν πέσω στὸν ἔρωτα. Καὶ πῶς μπορεῖ νὰ 'ναι ἔρωτας πιστός, ἀφοῦ πιάνεται μ' ἀπιστία; Ὁ ἔρωτας εἶναι δαιμόνιο· ὁ ἔρωτας εἶναι διάβολος· δὲν ὑπάρχει ἄγγελος κακὸς ἄλλος ἀπ' τὸν ἔρωτα. Κι ὅμως ἔτσι σκανταλιστήκε ὁ Σαμψὼν κ' ἦταν ὑπεραντρειωμένος· ἔτσι ξεμαυλίστηκε ὁ Σολομὼν πού 'χε μεγάλη σοφία στὴν κεφαλὴ του. Τὸ βέλος τοῦ Ἐρωτιδέως εἶναι σκληρότερον ἀπ' τὸ ρόπαλο τοῦ Ἡρακλέους καὶ γι' αὐτὸ φτάνει καὶ περισεύει γιὰ τὴ λεπίδα Ἰσπανοῦ. Ἡ πρώτη καὶ δευτέρα αἰτία μονομαχίας δὲ μοῦ κάνονον καθόλου· τὸ πασάντο αὐτὸς δὲν τὸ λογαριάζει· κανόνες μονομαχίας, οὔτε τοὺς δίνει σημασία· τοῦ κακοφαίνεται νὰ τὸν πεῖς παιδί, μὰ ὁ θρίαμβός του εἶναι νὰ ρίχνει κάτω ἄντρες. Στὸ καλὸ, ἄντρεία! σκουρίασε, ξίφος! βουβάσου, τύμπανο! γιὰτὶ ὁ δάσκαλός σας ἔχει πέσει σ' ἔρωτα. Ναί, ἀγαπάει. Βόηθα με κάποιος αὐτοσχέδιος θεὸς τοῦ στίχου, γιὰτὶ σίγουρα θὰ γίνω σονέτο. Ἐμπνεύσου πνεῦμα! γράφε πέννα! γιὰτὶ θὰ βγάλω ὀλάκερους τόμους μεγάλου σχήματος. (*Βγαίνει*).

Π Ρ Α Ξ Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Μπαίνουν ἡ πριγκίπισσα τῆς Γαλλίας, ἡ Μαρία, ἡ Κατερίνα, ἡ Ροζαλίνα, ὁ Μπουαγέ, κύριοι κι ἄλλοι ἀκόλουθοι.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Τώρα, κυρία, νὰ βάλετε τὰ δυνατὰ σας :

λογιάσετε ποιὸν στέλνει ὁ βασιλιάς πατέρας σας,

σὲ ποιὸν τὸν στέλνει καὶ με ποιὸν ἀποστολὴ :

τὴ χάρη σου, ἀκριβὴ στοῦ κόσμου τὴν ἐχτίμηση,

νὰ συζητήσῃ μ' ἕναν πού 'χει ὅλες τὴς χάρες

πού μπορεῖ ἕνας ἄντρας νὰ 'χει, τὸν ἀσύγχριτον

Ναβάρρα. Θέμα οὔτε λίγο οὔτε πολὺ 'ναι

ἡ Ἀκουιτανία, πού 'ναι πρόικα γιὰ βασιλίσα.

Τώρα νὰ 'σαι ἄσπρη στὴς χάρες τὶς πολυακριβές,

καθὼς ἡ φύση, πού 'κανε ἀκριβές τὶς χάρες

τότε πού μάδησε τὸν κόσμον ὅλον

καὶ σπάταλα τὶς ἔδωσε στὴ χάρη σου ὅλες.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Καλὲ Μπουαγέ, τὰ κάλη μου τὰ μέτρια

δὲ χρειάζονται τὸ χτυπητὸ πολὺχρωμὸ σου ἐγκώμιο :

τ' ὠραῖο πουλιέται με τὴν κρίση τοῦ ματιοῦ,

δὲ διαλαλιέται με χυδαῖες φωνές ἐμπόρων.

Πιὺ λίγο καμαρώνω ἐγὼ ν' ἀκούω νὰ με παινεύεις

παρ' ὅσο ἐσύ 'σαι πρόθυμος νὰ δείχνεις τὴ σοφία σου

ξοδεύοντας τὸ πνεῦμα σου νὰ λές γιὰ μένα.

Τώρα μιὰ διδαχὴ στὸν δάσκαλο : καλὲ Μπουαγέ,

δὲν ἀγνοεῖς τί διαδίδει ἡ φλύαρη φήμη,

πῶς ὁ Ναβάρρας ἔχει κῆνει τάμα, πρὶν

περάσει τριετία με βαρειά μελέτη,

γυναίκα μὴ σιμῶσει στὴν γαλήνια Αὐλὴ του.

Γι' αὐτὸ μᾶς φάνηκε ἀναγκαῖο μέτρο, πρὶν

περάσουμε τὶς ἀπαγορευμένες πύλες του,

νὰ μάθουμε τί ἀγαπᾶει· καὶ πρὸς τοῦτο

μ' ἐμπιστοσύνη στὴν ἀξία σου, σὲ διαλέξαμε

γιὰ πιὸ κατάλληλον, καλὸν συνήγορό μας.

Πές του, ἡ βασιλοκόρη τῆς Γαλλίας, γιὰ ζήτημα

σπουδαῖο, πού βιάζει ἡ λύση του, ἐνοχλεῖ τὴ χάρη του

γιὰ μιὰ συνάντηση προσωπική. Βιάσου νὰ πᾶς

αὐτὸ τὸ μήνυμα· κ' ἐμεῖς θὰ καρτεροῦμε

σὸν ταπεινὸ του ἱκέτες τὸ ὑψηλὸ του θελήμα.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Πρόθυμα πάω, περὶφανος γιὰ τὴν ἀποστολή.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Περφάνεια πρόθυμη· ἡ δικιά σου πιὸ πολὺ.
(*Βγαίνει ὁ Μπουαγέ*).

Ποιοὶ 'ναι, κύριοί μου, οἱ θιασῶτες οἱ συνασκητῆς

μ' αὐτὸν τὸν ἡγεμόνα τὸν ἐνάρτερον ;

Α' ΚΥΡΙΟΣ : Ὁ κύριος Λογαβίλ εἶν' ἕνας τους.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τὸν ξέρετε ;

ΜΑΡΙΑ : Τὸν ξέρω ἐγὼ, κυρά· τὸν εἶχα ἰδεῖ στὸν γάμο

τοῦ ἀργοντα Πέριγκορτ με τὴν ὠραία διάδοχο

τοῦ Τζάκου Φάλκιονμπριτζ, στὴ Νορμανδία· ἐκεῖ

γνώρισα αὐτὸν τὸν Λογαβίλ : τὸν λένε προικισμένον

μ' ἔξοχος χάρες, μορφωμένον, δοξασμένον στὰ ὄπλα·

τίποτα δὲν τοῦ πάει στραβά, ἂν δὲ θέλει ὁ ἴδιος.

Μόνος λεκὲς στὴ λάμψη τῆς ὠραίας ἀξίας του,

ἂν ποτὲ ἡ λάμψη τῆς ἀξίας λεικιάζεται, εἶναι

πνεῦμα ὀξὺ με παραστομωμένη θέληση·

πού ἡ κόψη του ὅταν κᾶβει, ἡ θέλησή του θέλει,

κανεὶς δὲν τοῦ γλυτώνει ἂν εἶναι τοῦ χεριοῦ του.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Κᾶνας ἀστείος κύριος, περαχτήριό· ἔ ;

ΜΑΡΙΑ : Ὅσοι δοξίμασαν τ' ἀστεία του, λένε ναί.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τέτοια ἐξυπνάδα γλήγορη μαραινέται νωρίς.

Οἱ ἄλλοι ποιοὶ 'ναι ;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ὁ νέος Ντιουμέν, καλοφτιαγμένους, πού ὄλοι

πού ἀξιά ἀγαποῦν, τὸν ἀγαποῦν γιὰ τὴν ἀξιά του.

Μπορεῖ νὰ κάνει τὸ κακὸ, μὰ τὸ κακὸ δὲν ξέρει,

γιὰτὶ ἔχει νοῦ που σ' ἀσκημη ὄψη δίνει χάρη

κι ὄψη πού δίνει χάρη καὶ σ' ἀνόητο κάτι.

Τὸν εἶδα μιὰ φορὰ στοῦ δούκα τοῦ Ἀλανσόν·

ἀπ' τα καλὰ του πού εἶδα, εἶν' ἀπειροελάχιστη

ἢ ἀναφορά μου ἐμπρός στὸν ὄγκο τῆς ἀξίας του.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τότε ἦταν κι ἄλλος ἕνας ἀπ' αὐτοὺς τους ἀσκητῆς

μαζὶ του ἐκεῖ, ἂν ἀλήθεια μοῦ εἶπαν, πού τὸν λένε

Μπιρόν· μὰ μ' ἄνθρωπον πιὸ εὐθυμον ποτὲ

δὲν ξόδεψα, μὲς στοῦ κεφιοῦ τὰ ἐπιτρεπόμενα ὄρια, γιὰ νὰ μιλάω μὴν ὥρα. Ἡ ματιὰ του δίνει λόγια τόσο πετυχημένα και χαριτωμένα πού ἠλικιωμένα ἀφτιά ξεγινῶνται ἀκούγοντάς τον και νιότερες ἀκοές γοητεύονται ὀλισθιδίου· τόσο γλυκειὰ σὰ μέλι ρέει ἡ ὀμίλια του.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Κύριε σῶσον! Οἱ κυρίες μου ὄλες εἶν' ἐρωτημένες πού ἡ καθεμιὰ τὸν διαλεγτόν της καπλαντίζει μὲ τόσα διακοσμῆτικά παϊνέματα:

Α' ΚΥΡΙΟΣ: Νά, ἔρχεται ὁ Μπουαγέ. (*Ξαναπαίνει ὁ Μπουαγέ*).

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: "Ἐ λοιπόν, κύριε, πῶς σὲ δέχτηκαν;

ΜΠΟΥΑΓΕ: Εἶχε μάθει ὁ Ναβάρρας γιὰ τὸν ὄμορφον τὸν ἐρχομὸ σου κ' ἦταν κι αὐτὸς κ' οἱ ὀρκωτοὶ συναθλητές του ἔτοιμοι νὰ σὲ προαπαντήσουν, δέσποινα μου, πρὶν πάω ἐγώ. Μὰ τόσο μόνον ἔμαθα, ὅτι σκοπεύει νὰ σ' ἐγκαταστήσει μᾶλλον στ' ἀνοιχτά, σὰν νὰ ῥθεις γιὰ νὰ πολιορκήσεις τὴν Αὐλή του, κ' ὄχι νὰ βρεῖ ἀφορμὴ ν' ἀπαλαχτεῖ ἀπ' τὸν ὄρκο του, νὰ σὲ δεχτεῖ στοῦ σπιτί του, πού 'ναι χωρὶς προσωπικό. Νά, ἔρχεται ὁ Ναβάρρας. (*Μπαίνουν Ρήγας, Λογκαβίλ, Ντιουμέν, Μπιρὸν κι ἀκόλουθοι*).

ΡΗΓΑΣ: "Ὠραία πριγκιπέσσα, καλωσόρισες στὴν Αὐλὴ τῆς Ναβάρρας.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Τὸ ὠραία σου τὸ ἐπιστρέφω· τὸ καλωσόρισμα δὲν τὸ εἶδα ἀκόμα· ἡ στέγη σ' αὐτὸ τὸ παλάτι εἶναι πάρα πολὺ ψηλὴ γιὰ σένα και τὸ δέξιμο σ' ἀνοιχτὸ πεδίο πολὺ χαμηλὸ γιὰ μένα.

ΡΗΓΑΣ: Θὰ σὲ καλωσορίσει, κυρά, ἡ Αὐλὴ μου.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: "Ὠραία, λοιπὸν νὰ μὲ καλωσορίσει· ὀδηγή-

ΡΗΓΑΣ: "Ἀκουσε, ἀγαπητὴ κυρία: ἐπῆρα ὄρκο. [σέ με.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Βόηθα, κυρία τ' οὐρανοῦ, τὸν κύριο μὴν ψευτορκίσει!

ΡΗΓΑΣ: Γιὰ ὅλο τὸν κόσμον, ὠραία κυρία, ποτὲ μὲ θέλησῆ μου.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Μπᾶ, ἡ θέληση, θὰ εἰπεῖ δὲ θέλω, κ' ἔληξε.

ΡΗΓΑΣ: Ἡ χάρη σου ἀγνοεῖ τὸ ζήτημα.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: "Ἄν τ' ἀγνοοῦσε κ' ἡ ἀφεντιά σου ἡ ἄγνοια θὰ 'ταν γνώση, ἐνῶ ἡ γνώση τώρα πρέπει νὰ φανεῖ ἄγνοια. Ἀκούω ἡ ἀφεντιά σου εἶν' ὀρκισμένη νὰ μὴ μᾶς μπᾶσει μέσα. Εἶν' ἄμαρτια θανάσιμη νὰ τὸν κρατήσεις, κύριέ μου, αὐτὸν τὸν ὄρκο κ' εἶν' ἄμαρτια νὰ τὸν πατήσεις. Μὰ συγγνώμη, ἀμέσως κιάλα, πάρα αὐθαδιάζω· νὰ δασκαλεύω δάσκαλο, δὲ μοῦ ταιριάζει. Θέλησε νὰ διαβάσεις τὸν σκοπὸ μου πού ἦρθα κι ἀμέσως πάρε ἀπόφαση γιὰ τὸ αἵτημά μου.

ΡΗΓΑΣ: Θέλω, κυρά μου, φτάνει ἀμέσως νὰ μπορῶ.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Θελήστε νὰ μὲ διώξετε τὸ γληγορότερο, γιὰτι θὰ ὀρκοπατήσετε ἂν μείνω ἐδῶ. (*Ὁ Ρήγας διαβάζει τὸ χαρτί πού τοῦ 'δωσε*).

ΜΠΙΡΟΝ: Μαζί σου δὲν ἐχόρεψα κάποτε στὴ Βραβάντη;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Μαζί σου δὲν ἐχόρεψα κάποτε στὴ Βραβάντη;

ΜΠΙΡΟΝ: Ξέρω πὼς ναι.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Τότε ἡ ἐρώτηση ἦταν ἄχρηστη.

ΜΠΙΡΟΝ: Τόσο μυγιάγγιχτη, δὲν κάνει νὰ 'σαι.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Μὲ κάνεις σὺ πού μὲ κεντᾶς μὲ τὰ ἐρωτήματα.

ΜΠΙΡΟΝ: Τὸ πνεῦμα σου εἶν' ἀψύ, θὰ τὸ κουράσει ἡ βιάση.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: "Ὅχι πρὶν τὸν ἱππέα στὴ λάσπη τὸν ἀδειάσει.

ΜΠΙΡΟΝ: Ποιὰ τῆς ἡμέρας ὥρα ὀρίζει ἡ ἀπειλὴ;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Τὴν ὥρα πού ρωτᾶνε οἱ τρελλοί.

ΜΠΙΡΟΝ: Καλὴ σου τύχη, μάσκα μου, κι ὥρα καλὴ!

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Τὸ πρόσωπο πού κρύβει αὐτὴ καλὸ νὰ ἰδεῖ.

ΜΠΙΡΟΝ: Καὶ νὰ σοῦ στείλει πλῆθος ἐραστές.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Ἀμήν, ἔξω ἀπὸ μένα, πές.

ΜΠΙΡΟΝ: Τὸ λέω και φεύγω.

ΡΗΓΑΣ: Κυρά μου, ἐδῶ ὁ πατέρας σου μοῦ κάνει λόγο γιὰ πληρωμὴ ἑκατὸ χιλιάδες, λέει, κορώνες· πού αὐτὸ 'ναι τὸ μισὸ ἀπ' ὅλο τὸ ποσόν, δαπάνη τοῦ πατέρα μου γιὰ τοὺς πολέμους του. Κι ἂν ποῦμε πὼς αὐτὸς ἡ ἐμεῖς (ποτὲ δὲν ἔγινε) πήραμε τὸ ποσόν, ἀκόμα μένει ἀπλήρωτο τ' ἄλλο μισό, ἑκατὸ χιλιάδες· πού γι' ἀσφάλειά του μᾶς ἐκχωρήθηκε ἓνα μέρος Ἀκουιτάνια, πού αὐτὴ δὲν πιάνει τὴν ἀξία τῶν χρημάτων. Μ' ἂν θέλει ὁ βασιλιάς πατέρας σου νὰ μᾶς ξοφλήσει,

ἔστω αὐτὸ τ' ἀπαιτητὸ μισό, θ' ἀφήσουμε τὸ δίκιο μας στὴν Ἀκουιτάνια, γιὰ νὰ ἔχουμε καλὴ φιλία μὲ τὴ μεγαλειότητά του. Μὰ σὰν νὰ μὴν τὸν πολυνοιάζει αὐτό, τι ἐδῶ ζητάει νὰ τοῦ ἀποδώσουμε ἑκατὸ χιλιάδες κι ὄχι νὰ δώσει ἑκατὸ χιλιάδες γιὰ νὰ λευτερώσει τὴν Ἀκουιτάνια· πού ἐμεῖς θὰ προτιμούσαμε νὰ χάμε τὰ λεφτὰ πού δάνεισε ὁ πατέρας μας, παρὰ μὴν Ἀκουιτάνια κουτσοσυρεμένη.

"Ὠραία πριγκιπίσσα, ἂν δὲν ἄπεχε ἡ ἀπαίτησή του πολὺ ἀπ' τὴ λογικὴ ὑποχώρηση, ἡ ὠραία σου ὑπαρξὴ θὰ 'κανε μέσα μου τὴ λογικὴ νὰ ὑποχωρήσει κ' ἔτσι θὰ γύριζες φχαριστημένη στὴ Γαλλία.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Πολὺ ἀδικεῖς τὸ βασιλιά πατέρα μου, ἀδικεῖς και τὴ φήμη σου, τ' ὄνομά σου, νὰ μὴ δέχεται νὰ ὁμολογήσεις πὼς ἐπῆρες χρέη πού ἔχει καταβληθεῖ μὲ τόση ἐμπιστοσύνη.

ΡΗΓΑΣ: Σὲ βεβαιῶνω, ἐγὼ ποτὲ δὲν ἄκουσα γι' αὐτό. κι ἂν ἔχετε ἀποδείξεις, νὰ ξαναπληρώσω, ἢ νὰ σᾶς ξαναδώσω, τὴν Ἀκουιτάνια.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: "Ἐχω τὸν λόγο σου. Μπουαγέ, νὰ δείξεις γιὰ τὸ ποσόν αὐτὸ τίς ἀποδείξεις πού ἔχουμε ἀπ' τοὺς διαχειριστές τοῦ Κάρουλου, πατέρα του.

ΡΗΓΑΣ: Ναι, κάνε μου τὴ χάρη.

ΜΠΟΥΑΓΕ: Παρακαλῶ τὴ χάρη σου, δὲν ἦρθε ἀκόμα τὸ δέμα πού 'χει αὐτὰ μαζὶ μ' ἄλλα χαρτιά· μ' ἀῖριο θὰ μπορεῖς νὰ ρίξεις μιὰ ματιὰ.

ΡΗΓΑΣ: Θὰ 'ναι ἀρκετό. — Μετὰ ἀπὸ τὴ συνάντησή μας θὰ κάνω κάθε λογικὴ γαλαντομία.

"Ὡστόσο, δέξου τὴ φιλοξενία μου, ὅπως μπορεῖ ἡ τιμὴ χωρὶς νὰ βλάψει τὴν τιμὴ νὰ κάνεις προσφορά στὴν ἀκριβὴ σου ἀξία. Δὲ θὰ διαβεῖς, ὠραία πριγκιπίσσα, τὴν πύλη μου· μὰ ἔξω ἐδῶ θὰ σὲ φιλοξενήσουμε ἔτσι πού θὰ θαρρεῖς πὼς μένεις μέσα στὴν καρδιά μου κι ἂς σοῦ ἀρνηθῆκαμε λιμάνι ὠραῖο στοῦ σπιτί. Ἡ ἰδέα σου ἡ καλὴ ἂς με συμπαθᾶει και χαῖρε: αῖριο θὰ σὲ ξαναεπισκεφτοῦμε.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Γλυκειὰ ὑγεία στὴ χάρη σου και πόθοι [ὠραῖοι.

ΡΗΓΑΣ: Τὴν ἴδια εὐχὴ γιὰ σέναν ἡ καρδιά μου λέει! (*Βγαίνει*).

ΜΠΙΡΟΝ: Κυρά, θὰ χαιρετήσω ἀπὸ μέρος σου τὴν καρδιά μου.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Παρακαλῶ· θὰ μοῦ 'κανε εὐχαρίστηση νὰ τὴν ἔβλεπα.

ΜΠΙΡΟΝ: Καλύτερα νὰ τὴν ἀκουγες πὼς βογγάει.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Εἶν' ἄρρωστη ἡ κακὴ μὲν;

ΜΠΙΡΟΝ: Καρδιακὴ.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Κρίμα! Πάρτε της αἷμα.

ΜΠΙΡΟΝ: Καὶ θὰ τῆς κάνει καλὸ;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Βέβαια, κατὰ τὸ γιατρό.

ΜΠΙΡΟΝ: Θὰ 'ναι ἡ ματιὰ σου τὸ νοστέρι;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Δὲν κίβει, μὰ ἔχω και μαχαίρι.

ΜΠΙΡΟΝ: "Ἐ, ὁ θεὸς νὰ σὲ φυλάει, κυρία!

ΡΟΖΑΛΙΝΑ: Καὶ σένα, ἀπὸ μακροζωία!

ΜΠΙΡΟΝ: Πάω, χωρὶς εὐχαριστία. (*Ἀπομακρύνεται*).

ΝΤΙΟΥΜΕΝ: Κύριε, πὲς παρακαλῶ, ποιὰ 'ναι ἡ κυρία ἐκεῖνη;

ΜΠΟΥΑΓΕ: Ἡ κληρονόμος τοῦ Ἀλανσόν· τὴ λένε Κατερίνη.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ: Σπουδαία καλλονὴ. Χαῖρε μοσιού! (*Βγαίνει*).

ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Μιὰ χάρη; ποιὰ 'ναι αὐτὴ ἡ ἀσπροντυμένη;

ΜΠΟΥΑΓΕ: Γυναίκα πότε-πότε, ἰδίως μὲ φῶς ντυμένη.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Κι ἄντυτη μὲ σκοτάδι· πὼς τὴ λέν, ποθῶ νὰ [πεῖς.

ΜΠΟΥΑΓΕ: "Ὅπως θέλει τὴ λέν. Ὁ πόθος εἶναι τῆς ντροπῆς.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Παρακαλῶ, ποιανού 'ναι κύριε, θυγατέρα;

ΜΠΟΥΑΓΕ: Ὁ κόσμος λέει τῆς μάνας της και τοῦ πατέρα.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Ὁ θεὸς τὰ γένια σου νὰ σκέπει.

ΜΠΟΥΑΓΕ: Σοῦ κακοφάνηκε; Δὲν πρέπει. Τοῦ Φόλκονμπριτζ ἡ κληρονόμος.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ: Μοῦ πέρασε εἶν' ὠραία, ὠραῖο σῶμα.

ΜΠΟΥΑΓΕ: Μπορεῖ, μπορεῖ, ὅλα γίνονται, κύριέ μου. (*Ὁ Λογκαβίλ βγαίνει*).

ΜΠΙΡΟΝ: Πὼς τῆνε λέν αὐτὴ μὲ τὸ καπέλο;

ΜΠΟΥΑΓΕ: Ροζαλίνα, εἶτε θέλω εἶτε δὲ θέλω.

ΜΠΙΡΟΝ: Παντρεμένη εἶναι, ἢ ἔχι;

ΜΠΟΥΑΓΕ: "Ὅπως θέλει αὐτὴ τὸ 'χει.

ΜΠΙΡΟΝ: Καλωσορίστε, κύριε, και χαιρετῶ.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Για σένα καλωσόρισμα, για μένα στο καλό.
(Βγαίνει ο Μπιρόν).

ΜΑΡΙΑ : Τουτός είν' ο Μπιρόν, ο κύρ άστειος τρελλός ;
κάθε του λέξη άστειο, τ' άστειά του θησαυρός.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : 'Ωραία τὰ κατάρφες, τὸν έπιασες στὸν
[λόγο].

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Πῆγε νὰ μοῦ ξεφύγει, μὰ χόρτα ἐγὼ τρώγω ;
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μὲ μιὰ ριζιὰ δυὸ πέρδικες.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Δὲ λὲς δυὸ προβατάρια ;
Νά 'μουν ἀρνὶ γιὰ νὰ 'βοσκα στὰ δυὸ σου τὰ χειλάκια.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Σὺ πρόβατο κ' ἐγὼ ἡ βοσκὴ ; Σ' ἀρέσει τὸ
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : "Άσε με νὰ βοσκίσω. [παχνίδι ;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : 'Έμ ὄχι, πρόθυμό μου γίδι :
Τὰ χείλια μου δὲν εἶναι ἀμπέλι ξεφραγο.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Ποιὸς τὰ 'χει χτηματίας ;
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : 'Η τύχη μου κ' ἐγὼ.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τ' άστειά γεννᾶν καβγάδες· μὰ δεχτεῖτε
πὼς στὸν πολιτισμένον πῶλεμο μὲ άστειά
δείχνει ὁ Ναβάρρας κ' οἱ φυλλάδες του δεξιotechνία,
ἐνὼ ἐμεῖς τὸ παρακάνουμε.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : "Άν ἡ ἀντίληψη, ποῦ σπάνια μ' ἀπατάει,
μὲ τῆς καρδιάς τὸν λόγο ποῦ ἀπ' τὰ μάτια ξεκινάει
τώρα δὲ μὲ γελᾶει, ὁ Ναβάρρας ἐμπολιάστη.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μὲ τί ;
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Μ' αὐτὸ ποῦ οἱ ἐραστὲς ἐμεῖς τὸ λέμε ἐρωτο-

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τὰ ἐπιχειρήματά σου. [βλάστι.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Εἶχαν στὸ μάτι ὅλες οἱ ὀρμὲς συσπειρωθεῖ
καὶ ποθοπλάνταχτες ματιάσαν ἀπὸ κεῖ
καὶ σὰν δαχτυλιδόπετρα ἡ καρδιά του χαραχτή

μὲ τὴν εἰκόνα σου καμαρωτή,
περήφανη ἀπ' τὴν ὁμορφία σου στολιζόταν
περήφανα στὸ μάτι του καθρεφτιζόταν
ἡ γλώσσα του, ἀνυπόμονη νὰ λείει χωρὶς νὰ βλέπει,
κίμπιαζε, πάσκιζε νὰ πᾶει στὸ μάτι, γιὰ νὰ βλέπει·
οἱ ἀλσθησες ὅλες ἤθελαν νὰ γίνουν μόνον μιὰ
μόν' γιὰ νὰ ἰδοῦν τῆς ὁμορφιάς τὴν ὁμορφία.

Μοῦ φάνη ὁ πέντε του ἀλσθησες μαζεύτηκαν στὸ μάτι
πετράδια μὲς' στὸ κρύσταλλο, πραγματεία γιὰ παλάτι,
ποῦ τέτοια ἀξία προσφερτὴ μὲς' στὸ γυαλένο τάσι
διαβάτης πιά δὲν ξεκολλάει ἀν δὲν τὴν ἀγοράσει.

Τὸ περιθώριο τῆς μορφῆς του πυκνοσημειωμένο
ἔδειχνε σ' ὅλες τίς ματιὲς βλέμμα ξετρελλαμένο.

Σοῦ δῖνω κι 'Ακουιτάνια κι ὅλα μ' αὐτὸν μαζὶ
γιὰ ἕνα σου μόνον, μάτια μου, ἐρωτικὸ φιλί.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Πᾶμε στὴν τέντα μας. 'Ο Μπουαγὲ ἔχει κέφι.
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Μὲ λόγια λέω ὅτι τὸ μάτι του μοῦ γνέφει.

'Εγὼ τὸ μάτι του ἔβαλα στὴ γλώσσα μου κι αὐτὴ
λέει τὸ πράγμα μὲ τὸ νὶ καὶ μὲ τὸ σί.

ΜΑΡΙΑ : Εἶς' ἕνας γέρο μάγκας ἐρωτομεσίτης.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Εἶν' ὁ παππούς τοῦ 'Ερωτιδέα

ποῦ αὐτὸς τοῦ λείει τὰ ἐρωτικὰ τὰ νέα.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τότε ἔμοιαζε τῆς μάνας τῆς ἡ 'Αφροδίτη,

ἀφοῦ ὁ πατέρας τῆς χώνει παντοῦ τὴ μύτη.
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : "Έ, δὲν ἀκούτε τρελλοκίρτσιτα ;

ΜΑΡΙΑ : "Όχι.
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : "Έ, οὔτε βλέπετε ;

ΜΑΡΙΑ : Πῶς ! Μὰ τὸν δρόμο γιὰ φευγιό.
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Πολὺ μπελάδες μοῦ εἴσαστε λέω 'γώ. (Βγαίνουν).

Π Ρ Α Ξ Η Τ Ρ Ι Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Στὸ Πάρκο. Μπαίνουν ὁ 'Αρμάδο κι ὁ Σκνίπας.

ΑΡΜΑΔΟ : Γκρτζάνιζε, κοπέλι· κάνε παθητικὴ τὴν ἀκοή μου
ΣΚΝΙΠΑΣ (Τραγουδάει) : Κοκκοιλινέλ, τριαλά, τριαλά λαρό.

ΑΡΜΑΔΟ : Γλυκὸς σκοπὸς ! πῆγαινε, τρυφερὴ ἡλικία· λάβε
τὸ κλειδί τοῦτο ἐδῶ· δώσε ἀπλοχωριά στὸν ὁμορφονιό, φέρτον
ἐδῶ ραγδαῖα· τὸν θέλω γιὰ νὰ στείλω ἕνα γράμμα στὴν ἀγα-
πημένη μου.

ΣΚΝΙΠΑΣ : 'Αφέντη, θὲς νὰ καταφέρεις τὴν ἀγάπη σου μὲ
φρατζέζικη φασονερία ;

ΑΡΜΑΔΟ : Τί, μὲ φρατζέζικη φασαρία ;

ΣΚΝΙΠΑΣ : "Όχι καὶ φασαρία, τέλειε ἀρχιαφέντη μου, παρὰ
νὰ : τερερεμίζεις ἕναν σκοπὸ στὴν ἄκρη τῆς γλώσσας, τοῦ κε-
λαϊδεῖς τὴ συνοδεία μὲ τίς πατοῦσες σου, τοῦ δίνεις ἐκφραστι-
κὸ πάθος γυρίζοντας κατὰ πάνω τὰ βλέφαρά σου, ἀναστενά-
ζεις μιὰ νότα, τραγουδᾷς μιὰ νότα, πότε - πότε μὲ τὸν καρύτσα-
φλα σὰν νὰ καταπίνεις ἀγάπη τραγουδώντας ἀγάπη, πότε - πότε
μὲ τὴ μύτη, σὰν νὰ ρουθουνίζεις ἀγάπη, μυρίζοντας ἀγάπη· μὲ
τὸ καπέλο σου σὰν ὑπόστεγο πάνω ἀπ' τὸ μαγαζί, τὰ ματό-
φρυδά σου· μὲ τὰ μπράτσα σου σταυρωμένα πάνω στὸ χωρὶς
κουλιὰ γιλέκι σου, σὰν κουνέλι σουβλισμένο· ἢ μὲ τὰ χέρια σου
στὶς τσέπες, σὰν προσωπογραφία τῆς παλιάς μόδας· καὶ νὰ
μὴν κρατᾷς πολὺ τὸν ἴδιον σκοπὸ, παρὰ γουλιὰ καὶ δρόμο.
Αὐτὰ 'ναι προσόντα, αὐτὰ 'ναι χάρες, αὐτὰ πλανεύουν τίς
ἄμορφες κοπέλες, ποῦ θά 'θελαν νὰ πλανευτοῦν καὶ χωρὶς αὐτὰ·
καὶ κάνουν σπουδαίους τοὺς ἄντρες, — τ' ἀκούτε ἄντρες ; — ποῦ
'χουνε κλίση σ' αὐτὰ.

ΑΡΜΑΔΟ : Πῶς τὴν ἀπόχτησες αὐτὴ τὴν πείρα ;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Μὲ τὸν παρὰ μου, πενταροδεκαροπαρτήρηση.

ΑΡΜΑΔΟ : "Ό γιὰ, ὦ γιὰ !

ΣΚΝΙΠΑΣ : Τὸ μασκαράλογο ξεγᾶστη πιά.

ΑΡΜΑΔΟ : Τὴν ἀγάπη μου τὴ λὲς μασκαράλογο ;

ΣΚΝΙΠΑΣ : "Όχι, ἀφέντη, τὸ μασκαράλογο εἶναι πουλάρι
κ' ἡ ἀγάπη σου πουλάδα καὶ πουλάει. 'Αλλὰ ἐσὺ τὴν ξέχασες
μέσα σου τὴν ἀγάπη σου.

ΑΡΜΑΔΟ : Σχεδόν.

ΣΚΝΙΠΑΣ : 'Αμελῆς μαθητὴς ! νὰ τὴ μάθεις ἐξώστηθη.

ΑΡΜΑΔΟ : 'Έκ στήθους, παιδί μου. 'Έκ στήθους καὶ ἐκ καρ-
διάς.

ΣΚΝΙΠΑΣ : 'Έκ στήθους καὶ ἐκ καρδιάς καὶ ἐξωφρενῶν. Καὶ
τὰ τρία νὰ στ' ἀποδείξω.

ΑΡΜΑΔΟ : Τί θὰ μοῦ ἀποδείξεις παιδί ;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Τὸν τετραγωνισμό τοῦ κύκλου κι αὐτὸ ἐξώστηθα,
ἐξώκαρδα καὶ ἐξώφρενα στὴ στιγμὴ. 'Εξώστηθα τὴν ἀγαπᾷς,
ἐπειδὴ θὲς νὰ 'ρθεῖς στήθος μὲ στήθος μ' αὐτὴ καὶ δὲ μπορεῖς·

ἐξώκαρδα τὴν ἀγαπᾷς, ἐπειδὴ ἡ καρδιά σου πᾶει νὰ πεταχτεῖ
ἔξω ἀπ' τὴ λαχτάρα κ' ἐξώφρενα τὴν ἀγαπᾷς ἐπειδὴ γίνεσαι
ἔξω φρενῶν ποῦ δὲ μπορεῖς νὰ τὴν ἀπολαύσεις.

ΑΡΜΑΔΟ : Καὶ τὰ τρία τὰ 'χω.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Καὶ τρεῖς φορές ἄλλα τόσα καὶ μολοντοῦτο μηδέν.

ΑΡΜΑΔΟ : Φέρε μου ἐδῶ τὸν ὁμορφονιό· νὰ μοῦ πᾶει ἕνα
γράμμα.

ΣΚΝΙΠΑΣ : 'Αγγελιαφόρος πολὺ ταιριαχτός : ἄλογο, πρε-
σβευτὴς γαιδάρου.

ΑΡΜΑΔΟ : Χά, χά ! τί λὲς ;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Μὰ τὴν κυρά σου, ἀφέντη, πρέπει νὰ στείλεις
τὸν γάιδαρο καβάλλα σὲ ἄλογο, γιατί 'ναι πολὺ ἀργοκίνητος.

"Έ, πάω !

ΑΡΜΑΔΟ : Μιὰ δρασκελιά εἶναι, ἄντε !

ΣΚΝΙΠΑΣ : Πάω γοργὰ σὰ μολύβι.

ΑΡΜΑΔΟ : Τὸ νόημά σου, ὠραῖο δαιμόνιο ; Τὸ μολύβι

δὲν εἶναι μέταλλο βαρὺ, θαμπὸ κι ἀργό ;

ΣΚΝΙΠΑΣ : Ποσῶς, ἀφέντη τίμιε· ἡ μάλλον ὄχι, ἀφέντη.

ΑΡΜΑΔΟ : Σοῦ λέω τὸ μολύβι εἶναι ἀργό.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Κ' ἐσὺ γοργὸς ἀφέντης ποῦ τὸ λὲς·
ἀργό 'ναι τὸ μολύβι ποῦ ξεπετάγεται ἀπὸ ντουφεκί ;

ΑΡΜΑΔΟ : Καλὴ μου ἐσὺ ριζιὰ ρητορικὴ !

ἀφοῦ μὲ κάνεις κᾶνα, εἶσαι τὸ βόλι ἐσὺ :

σὲ ντουφεκιά, στὸν ὁμορφονιό.

ΣΚΝΙΠΑΣ : Τράβα λοιπὸν σκαντάλη, μπᾶμ

καὶ γίνομαι ἀστραπή. (Βγαίνει).

ΑΡΜΑΔΟ : Ξουράφι νιότη ! λεύτερο, εὔστροφο φτερό !

σχώρα οὐρανέ, ποῦ σοῦ στενάζω κατὰ πρόσωπο.

Σκληρὲ καχημέ, ἡ ἀντρέια σοῦ κάνει τόπο.

'Ο κηρυκᾶς μου γύρισε. (Ξαναπαίνει ὁ Σκνίπας μὲ τὸ Μᾶπα).

ΣΚΝΙΠΑΣ : 'Αφέντη, θάμα : ἡ μάπα μου ἔσπασε τὸ πόδι τῆς.

ΑΡΜΑΔΟ : Αἶνιγμα, γρίφος : ἔλα, ἐσὺ τὴ λύση, τὸ ἐπιμύθιο !

ΜΑΠΑΣ : Οὔτε ἀνοιγμα. οὔτε κρύφος, οὔτε λύσσα, οὔτε παρα-
μύθι. "Όχι ἀπὸ τὴν πόλην ἔρχομαι καὶ στὴν κορφὴν κανέλλα,

ἀφέντη. "Όχι ἀφέντη, πόνος, σκέτος πόνος ! ὄχι λύσα, ὄχι λύσσα,
ὄχι παραμύθι, παρὰ πόνος !

ΑΡΜΑΔΟ : Μὰ τὴν ἀνδρειωσύνη, μὲ ζουλάς νὰ γελᾶσω, ἡ

ἀπλοικία σου στόχαση μοῦ ξεστίβει γέλιο ἀπ' τὴ σπλήνα μου·

μοῦ φέρνει χαμόγελο κοροῦδευτικό ἀπ' τὴ φουσκωσὴ στὰ πλε-
μόνια μου ! ὦ ἄστρα μου, συχωρέστε με ! ὁ ἀστουχείωτος τὴ

λύση νὰ τὴ λείει λύσσα καὶ τὸ ἐπιμύθιο παραμύθι !

ΣΚΝΙΠΑΣ : Μὴν ὁ σοφὸς τὸ λείει ἀλλιῶτικα ; Τὸ ἐπιμύθιο

δὲν εἶναι μῦθος κι ὁ μῦθος παραμύθι ;

ΑΡΜΑΔΟ : "Όχι, κοπέλι· τὸ ἐπιμύθιον εἶν' ὁ ἐπιλόγος,

τὸ τέλος τῆς κουβέντας, ὁ λογαριασμός,

πού λαγαρίζει κάποιον σκοτεινό προηγούμενο πού 'χει από πριν λεχθεί. Και νά στο παραδειγματίσω: " 'Η ἀλπού, ἡ μαίμου κ' ἡ μέλισσα δὲν εἶχαν ἀρμονία, δὲ μόνιαζαν ὄντας μονά, γιατί ἦταν ὅλα τρία". Αὐτό 'ναι ὁ μύθος: τώρα τὸ ἐπιμύθιο. ΣΚΝΗΠΑΣ: 'Εγὼ νά εἰπῶ τὸ ἐπιμύθιο. Πές τον πάλι τὸν μύθο.

ΑΡΜΑΔΟ: "'Η ἀλπού, ἡ μαίμου κ' ἡ μέλισσα δὲν εἶχαν ἀρ- δὲ μόνιαζαν ὄντας μονά, γιατί ἦταν ὅλα τρία". [μονία, ΣΚΝΗΠΑΣ: "'Ὀσπού 'ρθε ἡ χίνα τέταρτη καὶ παύει τὸν καβγά τὰ τρία ἔγιναν τέσσερα καὶ τὰ μονά ζυγά".

Τώρα ἐγὼ θὰ εἰπῶ τὸν μύθο κ' ἐσὺ νά βάλεις τὸ ἐπιμύθιο. "'Η ἀλπού, ἡ μαίμου κ' ἡ μέλισσα δὲν εἶχαν ἀρμονία, ὄντας μονά δὲ μόνιαζαν, γιατί 'ταν μόνο τρία".

ΑΡΜΑΔΟ: "'Ὀσπού 'ρθε ἡ χίνα τέταρτη καὶ παύει τὸν καβγά, κάνει τὰ τρία τέσσερα καὶ τὰ μονά ζυγά".

ΣΚΝΗΠΑΣ: Καλὸ 'ναι τὸ ἐπιμύθιο ἀφοῦ τελειώνει με χίνα' τί ἄλλο καλύτερο;

ΜΑΠΑΣ: Τὸ ἀγόρι τὸν ἐπλήρωσε τοῖς μετρητοῖς: με χίνα. "Ἄν εἶναι ἀφέντη μου παχειά, τὰ κατάφερες φίνα: γιατί ἐπαίξεις μονά ζυγά καὶ βγγήεις παλληκάρι μ' ἓνα παχιὸ ἐπιμύθιο καὶ χίνα. . . στο παζάρι.

ΑΡΜΑΔΟ: Γιά στάσου, γιά στάσου. Πῶς ἄρχισε αὐτὴ ἡ συ- ζήτηση;

ΣΚΝΗΠΑΣ: 'Εγὼ εἶπα πῶς ἡ μάπα σου ἔσπασε τὸ πόδι της. Κ' ἐσὺ ἤθελες τὸ ἐπιμύθιο.

ΜΑΠΑΣ: 'Εγὼ εἶπα τὸν πόνο μου κ' ἔτσι ἦρθε ἡ κουβέντα. Τὸ παιδί σου πούλησε ἐπιμύθιο, ἐσὺ ἀγόρασες χίνα κα' σκό- λασε τὸ παζάρι.

ΑΡΜΑΔΟ: Μά γιὰ πές μου: τί ἦταν αὐτὸ με τὴ μάπα πού 'σπασε τὸ πόδι της;

ΣΚΝΗΠΑΣ: 'Εγὼ νά σοῦ ἐξηγήσω νά τὸ νιώσεις.

ΜΑΠΑΣ: 'Εσὺ Σινίπα δὲ νιώθεις, γιατί ἐγὼ νιώθω τὸν πόνο κ' ἐγὼ πρέπει νά εἰπῶ τὸ ἐπιμύθιο:

'Εγὼ 'μαι ὁ Μάπας πού 'καμα νά βγῶ ἀπὸ τὸ κελλάρι κ' ἔπεσα καὶ τσακίστηκα κ' ἔσπασα τὸ ποδάρι.

ΑΡΜΑΔΟ: 'Αρκετά: νά μὴ μιλήσουμε πιά γι' αὐτὸ τὸ θέμα. ΣΚΝΗΠΑΣ: "Ἐξω ἂν ἔχει καὶ τὸ θέμα πόδι.

ΑΡΜΑΔΟ: Κουμπάρε Μάπα, θὰ σὲ ἀποκαταστήσω. ΜΑΠΑΣ: 'Ὀχό! νά με παντρέψεις! μυρίζομαι ἐπιμύθιο, μυρίζομαι χίνα.

ΑΡΜΑΔΟ: Μά τὴν ψυχούλα μου, ἐνοῶ νά σὲ ἀπολυτρώσω, νά σοῦ ἀποδώσω τὴν προσωπική σου ἐλευθερία: ἦσουν ἐντοι- χισμένους, δέσμιους, αἰχμαλωτισμένους, σφιγμένους.

ΜΑΠΑΣ: Σωστά, σωστά καὶ τώρα ἐσὺ θὰ γίνεις τὸ καθαρι- κὸ μου καὶ θὰ με κάνεις νά βγῶ.

ΑΡΜΑΔΟ: Σοῦ δίνω τὴν ἐλευθερία σου, σὲ βγάζω ἀπὸ τὴν ταλαιπωρία: καὶ εἰς ἀντάλλαγμα ἐπιτούτου, σοῦ ἐπιβάλλω μόνο τοῦτο: νά πᾶς τοῦτο τὸ ἀγγελτήριον μήνυμα στὴν χω- ριατοπούλα τὴν Τζαινέττα. 'Ἴδου ρεμουνεράτσιο, ἀνταμοιβή, γιατί ἡ καλύτερη ἐγγύηση τῆς τιμῆς μου εἶναι ν' ἀνταμειβῶ τὰ ἐξαρτήματά μου. — Σινίπα, ἀκολούθει με. (Βγαίνει).

ΣΚΝΗΠΑΣ: 'Ακολουθεῖ ἡ συνέχεια. — Σινίπα Μάπα ἀντίο. ΜΑΠΑΣ: Κοφίδι μου ἐσὺ ἀπ' τὸ κρέας τοῦ 'Αδάμ! ἐσὺ ἄγορό μου βροσιόπουλο! (Βγαίνει ὁ Σινίπας).

Τώρα γιὰ νά ἰδῶ τί ρεμουνεράτσιο μοῦ 'δωσε. Ρεμουνεράτσιο! "Ἄ, αὐτὴ 'ναι ἡ ἀρχαιολατρινική λέξη γιὰ τρεῖς πεντάρες. τρεῖς πεντάρες ἓνα ρεμουνεράτσιο. — "Πόσο κάνει τὸ κορδελλάκι"; — "Μιὰ δεκάρα!" — "Ὀχι, θὰ σοῦ δώσω ἓνα ρεμουνερά- τσιο", μπά, τὸ παίρνεις. Ρεμουνεράτσιο! πῶς, εἶναι λέξη ὠραιότερη ἀπὸ κορώνα φραντσέζικη, ἢ μαλαφράτζα. Ποτὲ δὲ θ' ἀγοράσω ἢ πούλησω πράμα χωρὶς αὐτὴ τὴ λέξη.

(Μπαίνει ὁ Μπιρόν).

ΜΠΙΡΟΝ: *Ὁ καλὸ μου παλληκάρι, Μάπα! τί ἔξοχα καλὰ πού σὲ βρίσκω!

ΜΑΠΑΣ: Σὲ παρακαλῶ, κύριε, πόση κορδέλλα χρῶμα κρεα- τὶ μπορεῖς ν' ἀγοράσεις με ἓνα ρεμουνεράτσιο;

ΜΠΙΡΟΝ: Μπά! τί 'ναι τὸ ρεμουνεράτσιο;

ΜΑΠΑΣ: Μὰ τὴ δέσπω, ἀφέντη, μιάμιση δεκάρα. ΜΠΙΡΟΝ: "Ἄ, ἔ τοτε μιάμιση δεκάρα κορδέλλα.

ΜΑΠΑΣ: Εὐχαριστῶ τὴν εὐγενία σου. 'Ὁ θεὸς μαζὶ σου! ΜΠΙΡΟΝ: "Ἄ, στάσου δούλε! θέλω μιὰ δουλειὰ ἀπὸ σένα: ἂν θὲς τὴν εὐνοιά μου κατεργάρι μου, κάνε μου κάτι πού θὰ σὲ παρακαλέσω.

ΜΑΠΑΣ: Γιά πότε θὲς νά γίνεις ἀφέντη;

ΜΠΙΡΟΝ: "Ἄ, τὸ ἀπόγεμα. ΜΑΠΑΣ: Καλὰ, θὰ γίνεις ἀφέντη. "Ὁρα καλή.

ΜΠΙΡΟΝ: "Ὁ, μὰ δὲν ξέρεις τί 'ναι. ΜΑΠΑΣ: 'Αφοῦ θὰ γίνεις, ἀφέντη, θὰ τὸ μάθω.

ΜΠΙΡΟΝ: Μωρὲ ἀχρεῖτε, πρέπει ἀπὸ πρὶν νά ξέρεις. ΜΑΠΑΣ: Θὰ 'ρθω στὴν εὐγενεία σου αὔριο τὸ πρωί.

ΜΠΙΡΟΝ: Πρέπει τὸ ἀπόγεμα νά γίνεις. 'Λκουσε δούλε, θέλω μόνο τοῦτο:

'Ἡ πριγκιπέσσα θὰ 'ρθε γιὰ κυνήγι ἐδῶ στὸ πάρκο κ' εἶναι στὴ συνοδεία της μιὰ ἔξοχη κυρία:

ὅταν γλυκολαοῦν οἱ γλῶσσες λένε τ' ὄνομά της καὶ λένε Ροζαλίνα: ρῶτα νά τὴ μάθεις καὶ στὸ ἄσπρο της χερσὶ πρόσφερε της τοῦτο

τὸ βουλωμένο μουστικὸ. Νά, πουρμπουάρ καὶ δρόμο. ΜΑΠΑΣ: Πουρμπουάρ γλυκὸ πουρμπουάρ! καλύτερο ἀπ'

τὸ ρεμουνεράτσιο! ἔντεκα δεκάρες καὶ μιὰ πεντάρα καλύτερο. Γλυκότερο πουρμπουάρ! θὰ γίνεις κύριε, στὸ δίνω τυπωμένο.

Πουρμπουάρ! ρεμουνεράτσιο! (Βγαίνει).

ΜΠΙΡΟΝ: "Ὁ! νά κ' ἐγὼ στ' ἀλήθεια ἐρωτοχτυπημένος! ἐγὼ ἢ ἐρωτομάστιγα: ἐγὼ ὁ δραγάτης

σ' ἀναστανάγματα αἰσθηματικά: ὁ ἐλεγκτής, τί λέω, ὁ ἄγρυπνος φρουρός, ὁ νυχοφύλακας,

ὁ παιδονόμος ὁ αὐστηρὸς γιὰ τὸ παλιόπαιδο, πού δὲν ἔχει ἄνθρωπος τὴν πολυπραγμοσύνη του.

Αὐτὸ τὸ ἀόμματο, κλαψιάρικο χαμί, αὐτὸς ὁ γερωντονήπιος, ὁ δρακονάνος, ὁ κύρ 'Ερωτας:

ἄρχος σὲ ρίμες, κύριος σὲ σταυροχειράσματα, κυρίαρχος σὲ στεναγμούς καὶ βόγγους, ἡγεμόνας

σ' ὄλους τοὺς χασομέρηδες καὶ στενοχωρημένους, τύραννος σὲ ποδόγυρους, ρήγας σὲ στενοβορῆα, παναυτοκράτωρ καὶ ἀρχιστράτηγος σὲ ἀλήτες

καὶ σ' ἀγιογδύτες: ὠ καρδούλα μου! κ' ἐγὼ νά 'μαι δεκανέας στὸ στρατόπεδό του

καὶ νά φορῶ τις σημαῖες του σὰν τὸ στεφάνι ταχυδαχτυλογουῦ! μὰ τί, ἀγαπάω! ποθῶ, ζητάω

γυναίκα! μιὰ γυναίκα πού 'ναι σὰν ρολὶ τοῦ τοίχου γερμανικὸ, πού ὅλο διορθώνεται, ὅλο φτιάνεται,

ποτὲ δὲν πάει σωστά, ρολὶ, πού ἀντὶ νά πάει αὐτό, τρέχεις ἐσὺ. Καὶ τί, πατὰς τὸν ὄρκο σου, πού αὐτὸ 'ναι

ἀπ' ὅλα τὸ χειρότερο: ἓνα γλωμοθῆλυκο με βελουδένιο μέτωπο, με δύο βώλους πίσσα

κολλημένους στὸ μούτρο της γιὰ μάτινα καὶ μιὰ, πού, με τὸν οὐρανὸ, τὸ κάνει νά

ὁ "Ἄργος εἶν' εὐνοῦχος της καὶ φύλακας της. Κ' ἐγὼ γι αὐτὴν ν' ἀναστανάζω! ν' ἀγρυπνάω!

νά κάνω προσευχὲς γι αὐτὴν! ἄς εἶναι ὀργή 'ναι, πού θέλει ὁ 'Ερωτιδέας νά τὴν ρίξει ἐπάνω μου,

πού 'δειξα ἀδιαφορία γιὰ τὴν παντοδύναμη, τὴν τρομερὴ μικρὴ ἔξουσία του. Καλὰ κ' ἐγὼ ἀγαπῶ, ἀγαπῶ, γράφω, ἀναστανάζω, δέομαι, λαχταρῶ:

κάποιος θὰ θέλει τὴν κυρά καὶ κάποιος τὴ Μαριώ. (Βγαίνει).

Π Ρ Α Ξ Η Τ Ε Τ Α Ρ Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

"Ἄλλο μέρος στὸ πάρκο. Μπαίνουν ἡ πριγκίπισσα, ἡ Μαρία, ἡ Κατερίνα, ἡ Ροζαλίνα, ὁ Μπουαγέ, κύριοι, ἀκόλουθοι κ' ἓνας δασικός.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: 'Ὁ ρήγας ἦταν πού σπηροῦνιζε τόσο σκληρὰ τ' ἄλογό του σοῦ λόφου τὴν ὀρθὴ ἀνηφόρα;

ΔΑΣΙΚΟΣ: Δὲν ξέρω, δὲ λέω νά 'ταν αὐτός.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: "Ὅποιος κ' ἂν ἦταν εἰδειχνε ἄξιος ἵππεας. Λοιπόν, κύριοι μου, σήμερα εἶν' ἡ ἀπόλυση μας:

θὰ 'μαστε τὸ Σαββάτο πάλι στὴ Γαλλία. Λοιπόν, φίλε δασάρχη, πού 'ναι ὁ θάμνος, ὅπου

θὰ σταθοῦμε νά γίνουμε φοινάδες;

ΔΑΣΙΚΟΣ: 'Εδῶ σιμά, στὴν ἀκρὴ ἐκεῖ, στὸ σύδεντρο: ἐκεῖ θὰ κάνεις τὴν ὠραιότερη ριζιά.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: 'Αφοῦ εἴμ' ὠραία κ' ἡ ριζιά μου θὰ 'ν ὠραία, γι' αὐτὸ μοῦ εἶπες πῶς θὰ κάνω ὠραία ριζιά.

ΔΑΣΙΚΟΣ: Μὲ συγχωρεῖς, κυρά, δὲν εἶχα αὐτὸ στὸν νοῦ μου.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: Τί; Τί; Πρῶτα με παίνεψε, μετὰ τὰ γύρισε. Λιγὴζωγὴ ἡ χαρά. Δὲν εἴμ' ὠραία, ὠμίε!

ΔΑΣΙΚΟΣ: 'Ὁραία εἶσαι. ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ: "Ὀχι, ὄχι, τώρα μὴ με φιασιδώνεις! με παίνεμα τὴν ἄσχημη δὲν τὴν διορθώνεις.

Νά, καθρέφτη μου, πάρε για την παρηρησία,
ώραία πληρωμή για μιὰ κακολογία,
καί με τὸ παραπάνω.

ΔΑΣΙΚΟΣ : Τὸ ὄλον σου εἶν' ὠραῖο, ὠραία κυρία.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Νά, νά: τὴν ὁμορφιά μου θὰ τὴ σώσει ἢ ἀξία.

Ἔω αἴρεση τοῦ ὠραίου, μόδα στὸν καιρὸ μας!
χέρι πού δίνει, ἄς εἶν' αἰσχρὸ, ἔχει τὸν ἔπαινό μας.

—Ἐλα, τὸ τόξο· τώρα τὸ ἔλεος θὰ σκοτώσει
αὐτὸ καλὴ ἢ ριζιά, τόσο κακὸ θὰ δώσει.

Ἡ ὑπόληψή μου κρέμεται ἀπὸ τὴ ριζιά:
ἂν δὲν πετύχω, δὲ θὰ μ' ἄφησε ἡ σπλαχνιά·

ἂν πετύχω, τὴν τέχνη μου ἔτσι φανερώνω·
δὲν τὸ κάνω γι' αὐτὸ, γιὰ νὰ φανῶ σκοτώνω.

Χωρὶς συζήτηση ἔτσι γίνεται συχνά,

νὰ φταίει ἡ δόξα γι' ἀνομήματα φριχτά,
ὅταν γιὰ φήμη, γιὰ ἔπαινο, γιὰ νὰ φανῶ

βάζω ὅλη τῆς καρδιάς μου τὴν ὀρμὴ σ' αὐτὸ·
κ' ἐγὼ μόνον γιὰ ἐγκώμιον χύνω τὸ αἷμα τοῦ ἀλαφιού,

ἐνὼ κακὸ οὔτε θέλω, οὔτε τὸ βάζω με τὸν νοῦ.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κι ἀνάποδες γυναικίκες, τόσο αὐταρχικέ,
μόνον γιὰ ἔπαινο, δὲν προσπαθοῦν νὰ γίνουν

ἀφέντες στους ἀφέντες τους;

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μόνον γιὰ ἔπαινο· κι ὁ ἔπαινος δοξάζει
κάθε κυρία πού ἔναν κύριο ὑποτάζει. (Μπαίνει ὁ Μάσις).

ΜΠΟΥΑΓΕ : Νά, ἔρχεται ἕνα μέλος τῆς Κοινοπολιτείας.

ΜΑΠΑΣ : Ὁ Θεὸς με θυμὸ, εἰρήνη νὰ μείνει σ' ὅλους σας!

Παρακαλῶ ποιά 'ναι ἡ κυρά; τὸ κεφάλι;

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Βγάλε φίλε, ὅσους δὲν ἔχουν κεφάλι καί

θὰ τὴ βρεῖς.

ΜΑΠΑΣ : Ποιά 'ναι ἡ τρανότερη κυρά, ἡ ἀψηλότατη;

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ἡ χοντρήτερη καὶ κοντήτερη.

ΜΑΠΑΣ : Ἡ χοντρήτερη καὶ κοντήτερη! σωστά: ἡ ἀλή-

θεια ἀλήθεια.

"Ἄν ἀπ' τὸν νοῦ μου πιὸ χοντρή εἶναι ἡ μέση σου, κυρά,

μιὰ ζώνη ἀπ' τίς κοπέλλες θὰ σοῦ ῥοχόταν μιὰ χαρά.

Δὲν εἶσαι ἡ ἀρχηγίνα; Ἐσοῦ 'σαι ἡ πιὸ χοντρή.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τί θέλεις κύριε; Τί θέλεις;

ΜΑΠΑΣ : Ἐχω ἕνα γράμμα ἀπ' τὸν μοσιού Μπιρὸν γιὰ μιὰ

κυρία Ροζαλίνα, ἐδῶ ἀπὸ σὰς.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Ἄ! φέρ' τὸ γράμμα, φέρ' τὸ γράμμα! εἶ-

ναι γιὰ μᾶς.

—Στάσου πιὸ πέρα, ταχυδρόμε. Μπουαγέ, μπορεῖς

νὰ κόψεις; λιάνισέ το τὸ κατόνι εὐθύς.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Ἐτοιμο· νὰ σερβίρω; Μὰ 'ναι παραστρατημένο

τὸ γράμμα: ὄχι γιὰ μᾶς, μὰ στὴ Τζικνέττα συστημένο.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Θὰ τὸ διαβάσουμε, ἀμὰ τί,

διαμέλισε τὴ βούλα κι ὅλο βάλτε ἀφτί.

ΜΠΟΥΑΓΕ (Διαβάζει) : "Μὰ τὸν οὐρανόν, τὸ ὅτι εἶσαι ὠ-

ραία εἶν' ἀλαθιότατον. Ἀληθέστατον ὅτι εἶσαι ὑπέροχον

κάλλος· αὐτὴ καθ' αὐτὴ ἡ ἀλήθεια ὅτι εἶσαι ἐρασιμία. Ὁραία

ὠραίων, καλλονὴ καλλονῶν, ἀληθεστέρα αὐτῆς ταύτης τῆς

ἀληθείας, λάβε φιλευσπλαχνίαν διὰ τὸν ἡρωικόν σου βασά-

λον! Ὁ μεγαλοπρεπὴς καὶ πολυένδοξος βασιλεὺς Κοφετούας

ἔρριξε τὸ μάτι του ἐπάνω στὴν ὄλεθριαν καὶ ἀδίστακτον ἐπαίτι-

δα τὴν Ζενελοφόνην κ' εἶν' αὐτὸς πού δικαίως εἶπε βένι, βίντι,

βίτσι. Τὸ ὅποιον διὰ νὰ τὸ μεταβιβάσω εἰς τὴν χυδαίαν διά-

λεκτον, (ὡ ταπεινὴ καὶ ἐρεβώδης χυδαία!) σημαίνει ὅτι ἦλθε,

εἶδε, ἐνίκησε: ἦλθε, ἔν εἶδε, δύο· ἐνίκησε, τρία. Ποῖος ἦλθε;

ὁ βασιλεὺς; διατὶ ἦλθε; διὰ νὰ ἴδει; διατὶ νὰ ἴδει; διὰ νὰ νι-

κῆσει. Πρὸς ποῖον ἦλθε; πρὸς τὴν ἐπαίτιδα· τί εἶδε; τὴν ἐπαί-

τιδα· ποῖον ἐνίκησε; τὴν ἐπαίτιδα! Τὸ συμπέρασμα εἶναι

νίκη· ὑπὲρ ποίου; Τοῦ βασιλέως. Τοῦ αἰχμαλωτοῦ ἢ τῆς

ἐπλοῦτισε· ὑπὲρ ποίου; Τῆς ἐπαίτιδος; ἢ λύσις εἶναι ὑμῆναιος

ὑπὲρ ποίου; τοῦ βασιλέως· ὄχι, τῶν δύο εἰς μίαν, ἢ μίαν εἰς

δύο. Ἐγὼ εἶμαι ὁ βασιλεὺς, διότι οὕτως εἶναι ἡ παρομοι-

ωσις: ἐσοῦ ἢ ἐπαίτις, διότι αὐτὸ βεβαιώνει ἡ ταπεινότης σου.

Νὰ διατάξω τὴν ἀγάπη σου; Δύναμαι. Νὰ ἐκβιάσω τὴν ἀ-

γάπη σου; Θὰ ἡδυνάμην. Νὰ ζητήσω τὴν ἀγάπη σου; Τὸ ἐπι-

θυμῶ. Τί θ' ἀνταλλάξεις με κουρέλλες; νταντέλλες· τί με ξε-

σκιδιά; στολιά; τί με χαμαλαρία; μεγαλεία· τί με σένα;

ἔμένα. Λοιπόν, ἀναμένων τὴν ἀπάντησίν σου, μολύνω τὰ χεί-

λη μου εἰς τὸ πόδι σου, τὰ μάτια μου εἰς τὴν εἰκόνα σου καί

τὴν καρδία μου σὲ κάθε μέρος τοῦ σώματός σου. Ἰμέτερος

ἔν τῆ ἀκριβεστέρᾳ ἰδέᾳ τῆς ἐργολαβίας,

Δὸν Ἀδριάνο δὲ Ἀρμάδο".

"Ἄκου, μουγκρίζει ὁ λέων ὁ Νεμεάτης

γιὰ σένα, ἀρνί, πού λεία του σ' ὀρίζει·

στά βασιλοπόδα του πέσε ἰκέτης

κι ἀντὶ νὰ σὲ σπαράξει, παιγνιδίζει.

Μ' ἂν, δόλιο, ἀγωνιστεῖς, ἔ τότε, πάει,

θύμα τῆς λύσσας του στὸ ἄντρο του θὰ σὲ φάει.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ποιὸς φτερωμένος κάλαμος σύνταξε αὐτὸ

[τὸ γράμμα;

Ποιά ἀνεμοδούρα; Ἀκούσατε ποτὲ πιὸ ὠραῖο πράμα;

ΜΠΟΥΑΓΕ : Μὲ γέλασε ἀρκετά, μὰ γνώρισα τὸ ὄφρος.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ἄς εἶναι πιὸ ἀπλὸ τὸ ἀστεῖο κι ὄχι γρίφος.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Αὐτὸς ὁ Ἀρμάδο εἶναι Ἴσπανός, πού μένει

φαντασιολόγος, Μόναρχος, πού διασκεδάζει [στὴν αὐλή;

τὸν ρίγα καὶ τοὺς συγγραμματιζομένους του.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Γιὰ πές μου, φίλε ἐσύ, ποιὸς στὸ ἔδωσε

ΜΑΠΑΣ : Στὸ 'πα: ὁ κύριος. [τὸ γράμμα;

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Νὰ τὸ ἔδινες σὲ ποιόν;

ΜΑΠΑΣ : Ὁ κύριος μοῦ τὸ ἔδωσε γιὰ τὴν κυρία.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ποιὸς κύριος, γιὰ ποιά κυρία;

ΜΑΠΑΣ : Ὁ κύριος Μπιρὸν, κύριός μου καὶ προστάτης,

γιὰ μιὰ κυρία φραντσέζα, Ροζαλίνα τ' ὄνομά της.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τὸ ἔφερε λάθος, φίλε.— Κύριοι πᾶμε πέρα!

—νά, φίλε, πᾶρ' το, κράτα το, θὰ τὸ χρειαστεῖς μιὰ μέρα.

(Βγαίνει ἡ πριγκίπισσα κ' ἡ ἀκολουθία της).

ΜΠΟΥΑΓΕ : Ποιὸς εἶν' ὁ δοξαράς; Ποιὸς εἶν' ὁ δοξαράς;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Πρέπει ἐγὼ νὰ στὸ μάθω;

ΜΠΟΥΑΓΕ : Ναι, κοῦπα μου γεμάτη κἀλλη.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μὰ, ὅποιος κρατᾶει δοξάρι.

Τζίφος!

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κέρατα κυνηγᾶς· μ' ἂν παντρευτεῖς, νὰ κρε-

ἂν ἴσως κείνη τῆ χρονιά δὲ γίνουν κέρατα σωρὸ. [μαστῶ,

Διάννα!

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Καλὰ, ἐγὼ 'μαι ὁ δοξαράς.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Καὶ ποιὸς σοῦ 'ναι τὸ ἐλάφι;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Ἄν κρίνουμε ἀπ' τὰ κέρατα σὲ σένα πᾶνε στράφι.

Διάννα, πράγματι!

ΜΑΡΙΑ : Ὅλο μαζὶ της πιάνεσαι, μ' αὐτὴ βαράει στὸν στωρὸ.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Μὰ ἡ ἴδια ἔχει τὸν πόνο ἀλλοῦ. Δὲ βρήκα

[τώρα ἐγὼ;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Θὰ σοῦ ριχτῶ μ' ἕναν παλιὸ λόγο, πὼς ἦταν

κάποιος ἄντρας, ὅταν ὁ βασιλεὺς τῆς Γαλλίας ὁ Πεπίνος ἦταν

μικρὸ παιδί... αὐτὸ γιὰ τὴ ριζιά.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κ' ἐγὼ μπορῶ νὰ σοῦ ἀπαντήσω μ' ἄλλον,

ἄλλο τόσο παλιὸν λόγο, πὼς ἦταν κάποια γυναίκα ὅταν ἡ βα-

σιλισσα τῆς Βρετανίας, ἡ Ζινέβρα, ἦταν μικρὴ στριγγιλίτσα·

αὐτὸ γιὰ τὴ ριζιά.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μὰ δὲ μπορεῖς, μπορεῖς, μπορεῖς,

μὰ δὲ μπορεῖς, κύρ' Ἀντρούλη.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κι ἂν δὲ μπορῶ, μπορῶ, μπορῶ

κι ἂν δὲ μπορῶ, ἄλλος μπορεῖ.

(Βγαίνουν Ροζαλίνα καὶ Κατερίνα).

ΜΑΠΑΣ : Μὰ τὴν ἀλήθεια νόστιμο· κ' οἱ δύο τους πετυχία.

ΜΑΡΙΑ : Βρήκανε διάννα μέσ' στὸν στόχο; μιὰ καὶ μιὰ.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Στόχο τὸ λέει τὸ κέντρο τῆς· μὰ θέλει καὶ καρφί

νὰ βρεῖ στὸ κέντρο, αὐτὸ θὰ πεῖ σκοποβολή.

ΜΑΡΙΑ : Τὸν στόχο πὼς χτυπᾶς ἄμα τὸ χέρι δὲ βαστᾶ;

ΜΑΠΑΣ : Ἡ ἀλήθεια θέλει ἀπὸ σιμά κι ἀκουμπητά.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Ἄν δὲ μπορεῖ τὸ χέρι μου, βάζεις τὸ χέρι ἐσοῦ.

ΜΑΠΑΣ : Τότε μπορεῖ ἡ ριζιά νὰ βρεῖ καὶ τὸ καρφί καρφί.

ΜΑΡΙΑ : Ἐε τὰ χοντρήνατε: στά χεῖλιά σας πιπέρι.

ΜΑΠΑΣ : Σ' ἔβαλε κάτω στὰ καρφία. Νὰ τῆς ριχτεῖς με

[κατάγια.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Παρατσουγκρίσαμε. Καλὴ σου νύχτα κουκου-

(Βγαίνουν Μπουαγέ καὶ Μαρία). [βράγια!

ΜΑΠΑΣ : Μωρ' τοῦτος εἶναι κωμικός με χωρατάδες.

Καλὰ τὸν διορθώσαμε κ' ἐγὼ με τίς κυράδες!

Θέ μου τί λόγια νόστιμα! τί προστυχία με τσίπα.

ἄμα κολλάει ἄμα ταιριάζει τὸ καρφί στὴν τρύπα!

Ὁ Ἀρμάδος ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, ὦ νοστιμιές καὶ χάλια

νὰ πάει μπροστὰ ἀπὸ τὴν κυρά κρατῶντας τὴ βεντάλια

νὰ τῆς φιλεῖ τὸ χέρι τῆς! νὰ ὀρκίζεται με μέλι!

κι ἀπόκοντα ὁ ἀτσίδας του, τὸ ἔξυπνο κοπέλι!

Θεοῦλη μου διασκέδαση καὶ ποιὸς πού δὲν τὴ θέλει!

χοῦ χοῦ χοῦ! (Φωνὲς ἀπὸ μέσα. Βγαίνει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

"Ἄλλο μέρος τοῦ πάρκου. Μπαίνει ὁ Ὀλοφέρνης, ὁ κύρ-Να-
θανάηλ κι ὁ Μπούφος.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Πολὺ θεοσέβαστον ἀγωνίσμα, ἀληθινά· καὶ
γίνεται με συμμαρτυρίαν τῆς καλῆς συνειδήσεως.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : 'Ο έλαφος ήτο ως γνωρίζετε, σάνγκους, εις τὸ αίμα του, ἐν ζωῇ ὠριμος ὡσάν πρασινόμηλον, πού ἤδη κρέμεται ὡς ἐνώτιον εἰς τὸ ἄφτι τοῦ κοῦλο, τοῦ θόλου, τοῦ στερεώματος, τ' οὐρανοῦ· κ' αἴφνης πέφτει ὡς ζυνόμηλον εἰς τὸ πρόσωπον τῆς τέρρα, τοῦ ἐδάφους, τῆς χώρας, τῆς γῆς.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Βεβαίως, διδάσκαλε 'Ολοφέρνη, ἡ ποικιλία τῶν ἐπιθέτων εἶναι εὐχάριστη ὅσο κ' ἕνας διανοούμενος τουλάχιστον ἀλλ' ὅμως, κύριε, σοῦ τὸ βεβαιώσω, ἦταν έλαφος ἀρσενικός, μπουγάς, πέντε ἐτῶν.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Κύρ Ναθαναήλ, χάουντ κρέντο.

ΜΠΟΥΨΟΣ : Δὲν εἶταν χάουντ κρέντο, ἦταν ζυγοῦρι.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Βαχβαροτάτη ἐπανόρθωσις! ἐπιπλέον ποιὰ τις παρεξήγησις, στρεφομένη ἰν βία, πρὸς τὴν ὁδόν, τῆς ἐρμηνείας· φάκερε, διὰ νὰ κίμει, οὕτως εἰπεῖν ἀπόκρισιν, ἡ, μᾶλλον, ὀστανάρε, νὰ δείξει, οὕτως εἰπεῖν, τὴν τάσιν του. — συμφῶνως πρὸς τὴν ἀμελέτητον, ἀπελέκητον, ἀπαίδευτον, ἀπαυδαγώγητον, ἀνάσιχτον, ἀδίδαχτον, ἡ μᾶλλον ἀγράμματον, ἡ μάλιστα ἀμόρφωτον συνήθειάν του. — νὰ ἀντιλαμβάνεται τὸ χάουντ κρέντο μου ὡς έλαφος.

ΜΠΟΥΨΟΣ : 'Εγὼ εἶπα πὼς τὸ ἐλάφι δὲν ἦταν χάουντ κρέντο· ἦταν ζυγοῦρι.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Ἐκβαρσαμένη σιμπλιτίτας, ἀπλοϊκότης, μπις κόκτυς! δις βεβρασμένη! ὦ τέρας ἄγνωι! πόσον δειχρεῖς παραμορφωμένη!

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Κύριε, αὐτὸν δὲν τὸν ἔχουν μεγάλην κάνει λειχουδιές πού φωλιάζουν μέσα στὸ βιβλίο :

δὲν ἔφαγε οὕτως εἰπεῖν χαρτί, δὲν ἦπιε μελάνη, τὸ πνεῦμα του δὲν ἐξημερώθη· ἀπόμεινε θηρίο, ζῶν, μ' αἰσθησιμὸν μόνον εἰς τὰ πιὸ χυδαῖα του μέρη· κ' βγαίνουν μπρός μας καὶ ἀκαορπα φυτά, πού εὐγνωμοσύνη θά πρεπε σὲ μᾶς νὰ φέρει τὸ ὅτι ἔχουμεν αἰσθησιν εἰς τὰ μέλη μας αὐτά, τὰ ὅποια σπερμίζουν ἐντὸς μας· ὅχι ὅπως αὐτός, — διότι ὅσον θὰ μ' ἔσταντοχῶρει ἀν εἴμουν κοῦφος, ἀδιακριτός ἡ πελελός,

τόσον θὰ ἦταν τρέλλα ἀν ἀπὸ δῶ ὁ κύρ Μπούφος ἐξεπαιδεύετο εἰς τὸ σχολεῖον καὶ γινόταν σοφός.

'Αλλὰ ὅμνε μπένε, λέγω, μὲ τὴ γνώμη ἐνός πατρός : πολλὰ δὲν στέργει ὁ ἄνεμος, μὰ τὰ βλογᾶ ὁ καιρός .

ΜΠΟΥΨΟΣ : 'Ἐσεῖς οἱ δύο εἴσατε χαρτόμουτρα : μπορεῖτε νὰ μοῦ πείτε μὲ τὸν νοῦ

ποιὸ πράμα ὅταν ἐγενήθη ὁ Κάιν ἦταν ἐνοῦ μηνοῦ ; κα ἀκόμα ὡς τώρα δὲ μεγάλωσε νὰ γίνεῖ πέντε βδομάδων ;

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : 'Ἡ Δίκτυνα, ἀγαθὲ Μπούφο· ἡ Δίκτυνα, ἀγαθὲ Μπούφο.

ΜΠΟΥΨΟΣ : Ποιὰ ν'αὶ αὐτὴ ἡ Δίκτυνα ;

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : 'Ἐπίθετο τῆς Φοίβης, τῆς Σελήνης, τοῦ φεγγαριοῦ.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : 'Ἡτο ἡ σελήνη ἐνός μηνός καὶ ὁ 'Αδάμ δὲν [εἶχε γίνεῖ.

ὁ 'Αδάμ ἐπῆγε κ' ἕκατὸ χρονῶ,

πέμπτη βδομάδα ὅμως ποτὲ δὲν ἔφτασε ἡ Σελήνη.

'Ἡ σημασία ἡ ἡ παρομοίωσις ἀντέχει στὴν ἀλλαγὴ ἐδῶ.

ΜΠΟΥΨΟΣ : Βέβαια, σωστά, ἡ συνοουσία τῆς παρομοίας ἀπαντέχει στὴν ἀλλαγὴ.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : 'Ο Θεός νὰ στείλει ἐνίσχυση στὸ μυαλό σου ! λέγω ἡ σημασία, ἡ εἰκὼν, ἡ παρομοίωσις, ἀντέχει στὴν ἀλλαγὴ.

ΜΠΟΥΨΟΣ : Κ' ἐγὼ σοῦ λέω ἡ συνοουσία κ' ἡ παρομοία ἀπαντέχει τὴν ἀλλαγὴ, γιατί τὸ φεγγάρι ποτὲ δὲ γίνεταί πάνω ἀπὸ ἐνοῦ μηνοῦ· καὶ λέω, ἐξὸν αὐτό, πὼς ἦταν ζυγοῦρι αὐτὸ πού σκότωσε ἡ πριγκιπέσσα.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Κύρ Ναθαναήλ, θέλεις ν' ἀκούσεις ἕνα αὐτοσχέδιον ἐπιτάφιον ἐπιγραμμά εἰς τὸν θάνατον τοῦ ἐλάφου; Καί, διὰ νὰ καλοκαρδίωσιν τὸν ἀμαθῆ, ὀνόμασα τὸν ἔλαφον πού σκότωσε ἡ πριγκιπέσσα ζυγοῦρι.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Πέργου, καλὲ μου διδάσκαλε, 'Ολοφέρνη, πέργου· αὐτὸ θὰ 'χει καὶ τὸ καλὸν τοῦ ἀποτελέσματος πού θὰ σταματήσει τὸν χυδαῖσμόν,

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : 'Ἐδῶ ἐκεῖ προστρέχω εἰς παρηγήσεις· διότι αὐτὸ δείχνει τὴν εὐχέρειαν.

'Ἡ πρῶος πριντσέσσα παίζει, κτυπάει ὑπέροχον πρωιμάρι· λέγουν ζυγοῦρι· ἴσως ζυγοῦρι, ζῶν τραυματισμένον, ζωσμένον ἀπὸ ζόρικον, γυαγίζον, ζέον ζαγάρι, σφύριγμα, πρόγκαν, χούγιασμα παγῆνας, ἐξημμένον. Πρωιμάρι, ἡ ζυγοῦρτραγοῦ ἡ τραγέλαφος, ἀλλὰζω λέξεις, προσθέτω γράμματα καὶ εἶδη πλήθος βγάζω.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Δαιμόνιον τάλαντο.

ΜΠΟΥΨΟΣ : Δαιμονισμένον τάλληρον, σὲ δαιμονίζει.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Εἶναι δῶρον πού τὸ ἔχω, ἀπλοῦν πνεῦμα, ἀπλοῦν πνεῦμα, πνεῦμα μαυκακόν, ἐξωφρενικόν, πλήρες μορφῶν, εἰκόνων, σχημάτων, ἀντικειμένων, ἰδεῶν, συλλήψεων, κινήσεων, στροφῶν· αὐτὰ συλλαμβάνονται εἰς τὴν δίνην τῶν γοργορισμῶν τῆς μνήμης, τρέφονται εἰς τοὺς κόλπους τῆς πίᾶ μ ἄ τ ε ρ καὶ γεννῶνται ὅταν μὲ τὸν καιρὸν ὠριμάσουν. 'Αλλὰ τὸ δῶρον εἶναι καλὸν εἰς ὅσους εἶναι ἐξυπνοὶ κ' εἶμαι εὐγνώμων δι' αὐτό.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Κύριε, δοξάζω τὸν Θεὸν γιὰ σένα, τὸ ἴδιο κάνουν κ' οἱ ἐνορίζαι μου· διότι οἱ υἱοὶ τῶν κηδεμονεῶνται καλὰ ἀπὸ σένα καὶ οἱ θυγατέρες τῶν λαμβάνουν μεγάλην ὠφέλειαν κἄτω ἀπὸ σένα· εἶσαι ἐν καλὸν μέλος τῆς κοινοπολιτείας.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Μεγερκούλε, μὰ τὸν 'Ηρακλέα! ἀν οἱ υἱοὶ τῶν εἶναι εὐφρεῖς, δὲν χρειάζονται διδασκαλίαν· ἀν αἱ θυγατέρες τῶν συλλαμβάνουν, θὰ τὰς κάμω νὰ συλλάβουν. 'Αλλὰ βιζ σάπιτ κβι πάουκα λοχβιτουρ, σοφός ὁ λαλὼν ἔλιγα. Ψυχή θήλεις μᾶς χαυρετίζε. (Μπαίνουν ἡ Ἰζανέττα καὶ ὁ Μάπας). **ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ** : Τοῦ Θεοῦ τὴν καλημέρα, δεσιμότητα.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Τὸ δεσιμότητα, διὰ τὸν πλέον κατᾶλληλον διὰ δέσιμον. 'Αν κάποιος εἶναι διὰ δέσιμον, ποιός εἶναι ;

ΜΑΠΑΣ : Μά, μαστροδάσκαλε, ὅποιος μοιάζει περισσότερο μὲ γουρνοκέφαλο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Νὰ δεθεῖ ὁ γουρνοκέφαλος! ὠραῖα λάμπεις πνεύματος εἰς ἕνα σβῶλον χῶμα· φωτιά ἀρκετὴ διὰ πυρόλιθον, χυδαῖα τσακμακόπετραν, μαργαρίτης ἀρκετὸς διὰ χοῖρον· νόστιμον ὠραῖον !

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Κύρ δεσιμότητα, κάνε μου τὴ χάρη νὰ μοῦ διαβάσεις τοῦτο τὸ γράμμα, μοῦ τὸ 'δωσε ὁ Μάπας, πού μοῦ τὸ στέλνει ὁ δὸν 'Αρμάδος· σὲ παρακαλῶ διάβασ' το.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Φάσιλε πρέκορ γκελίττα κβάντο πέκους ὅμνε σοῦμ οὔμπρα ρούμινατ. . . καὶ οὕτω καθεξῆς. 'Α, καλὲ παλιέ Μαντουάνε! μπορῶ νὰ μιλάω γιὰ σένα, ὅπως τὸ κάνει ὁ ταξιδιώτης γιὰ τὴ Βενετία :

Βενέτια Βενέτια,

καὶ νὸν τί βέντε, νὸν τί πρέτια.

Παλιέ Μαντουάνε! παλιέ Μαντουάνε! ὅποιος δὲν σὲ ἐνόησε δὲν σ' ἀγαπάει. Οὐτ, ρέ, σόλ, λά, μί, φά. — Συγνώμης αἰτηθείσης, κύριε, τί ν'αὶ τὸ περιεχόμενον ; 'Ἡ μᾶλλον, ὡς λέγει ὁ 'Οράτιος εἰς — . . Πῶς, ψυχὴ μου ; Στίχοι ;

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Μάλιστα, κύριε, καὶ περισπούδαστοι πολὺ.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Διβάσατέ μου μίαν στροφήν, στάντσαν, γύρισμα, στίχον : λέγω ντόμινε.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ (Διαβάζει) :

Ψεύτορκος ἀπὸ ἀγάπη, πὼς ἀγάπη νὰ ὀρμιστῶ ;

Μὰ πίστη μόνον μὴ κρατάει, πίστη στὸν ὁμορφιά.

Τὸν ψεύτορκον σὲ σένα θὰ μὲ ἰδεῖς πιστὸ :

ὁ στοχασμός μου, ὁ δρῦς, σκυφτὴ σὲ σένα λυγαριά.

'Ἐσὺ εἶσαι ὁ λόγος γιὰ σπουδῆ, τὰ μάτια σου βιβλίο.

πὸν ἐκεῖ ζοῦν ὅλες οἱ χαρὲς πού ἡ γνώση λαχαρᾶει·

ἀν μάθω ἐσένα, ὅλης τῆς γνώσης βγάζω τὸ σχολεῖο·

σοφὴ εἶναι ἡ γλώσσα πού μπορεῖ γιὰ σένα νὰ μιλάει.

Εἶναι ἀμαθέστατη ἡ ψυχὴ πού δὲ σὲ βλέπει θάμα·

δόξα μου τὸ 'χω πού ἀγαπῶ σὲ σένα κάθε τι·

στραψιὰ τοῦ Δία τὸ μάτι σου, βροντὴ ἡ φωνὴ σου, κράμα

καλόβολο, γλυκεῖα φωτιά καὶ θεῖα μουσικὴ

οὐράνια, τῆς ἀγάπης, ὦ, συχώρεσε τὸ λάθος,

πού λέει τὴ χάρη τ' οὐρανοῦ μὲ γλώσσας γήινο πάθος.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Δὲν ἐκτελεῖς τὰς ἀποστροφὰς κ' ἔτσι χαλᾶς τὸν τόνο. Νὰ ρίξω μὴ ματιὰ στὸ τραγοῦδιόν. 'Ἐδῶ εἶναι μόνον νοῦμερα, μέτρα· μὰ ὅ,τι εἶναι ὕψος, εὐχέρεια, καὶ χρυσὴ ἀρμονία τῆς ποιήσεως, κίρετ, μηδέν. 'Ο 'Οβίδιος Νάσων, αὐτὸς ἦταν· καὶ διατὶ βεβαίως ὁ Νάσων, ἀν ὅχι διὰ τὴν ὑσφρησιν πού εἶχε τῶν ἀρωματικῶν ἀνθῶν τῆς φαντασίας, τῶν ἐκφοσησῶν τῆς ἐμπνεύσεως ; 'Ιμιτάρι, ἡ μίμησις μηδέν· αὐτὸ κάνει καὶ ὁ σκύλος, τὸν ἀφέντη του. 'Ο πῆνηκος, αὐτὸν πού τὸν ἔχει, τὸ ζόρικον ἄλογο, τὸν ἱπέα του. — 'Αλλὰ, παρθένος

ματμακέλα, τοῦτο ἔχει ἀποσταλεῖ σὲ σένα ;

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Μάλιστα, κύρ δάσκαλε, ἀπὸ ἕναν μοσιού Μπιρόν, ἕναν ἀπ' τοὺς ἀρχόντους τῆς ξένης βασιλείσσης.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Θὰ ρίψω ἐν βλέμμα εἰς τὴν ἐπιγραφὴν. "Στὸ χιονιτὸ ἄσπρο χέρι τῆς πεντάμορφης κυρίας Ροζάνας". Νὰ ἰδῶ πάλι τὸ πνεῦμα τῆς ἐπιστολῆς, τὴν ὀνομασίαν, ἐκ μέρους τοῦ γράφοντος, τοῦ προσώπου εἰς τὸ ὅποιον γράφεται. "Εἰς τὴν εὐγενεῖαν τῆς, προθυμότητος θεράπων τῆς, Μπιρόν".

Κύρ - Ναθαναήλ, τούτος ὁ Μπιρὸν εἶν' ἕνας ἀπ' τοὺς ἀσκητὰς μαζὶ μὲ τὸν ρήγα· κ' ἐδῶ εἰς συντάξει, πρὸς τὴν ἀκόλουθον τῆς ξένης πρὶν ἀποστολῆς, ἐπιστολῆν, ἣ ὅποια συμπτωματικῶς ἢ προοδευτικῶς ἐπλανήθη. Χόρευε Σιών! χρυσή μου, παράδωσε αὐτὴν τὴν ἐπιστολὴν στὸ βασιλικὸ χέρι τοῦ ἀνακτος· δυνατὸν νὰ ἴσῃ μεγάλον ἐνδιαφέρον· μὴ χασομερᾶς μὲ βεβερντζές· χάρισμά σου τὸ χρέος σου αὐτὸ ἀντίο!

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Μάπα καλέ, ἔλα μαζί μου. Ὁ Θεὸς κύριε, νὰ σέ ἔχει καλὰ.

ΜΑΠΑΣ : Κοντὰ σου, κοντὰ σου ἔρχομαι, κορίτσι μου.
(Βγαίνουν Μάπας καὶ Τζακνέττα).

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Κύριε, αὐτὸ τὸ ἔκαμες μετὰ φόβου Θεοῦ πολὺ εὐσεβάστως· καί, ὅπως κάποιος ἀπὸ τοὺς πατέρας λέγει. . .

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Μὴ μοῦ ἀναφέρεις πατέρα, κύρ Ναθαναήλ· δὲν μοῦ ἀρέσουν τὰ πολυχρώμα λάβαρα. Ἄλλ' ἄς ἐπανέλθωμεν εἰς τοὺς στίχους : σὰς ἤρεσαν, κύρ Ναθαναήλ ;

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Θαυμασιῶς. . . Ὅσον ἀφορᾷ τὸν κάλαμον. . .

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Θὰ φάγω σήμερον εἰς τοῦ πατρὸς κάποιου μαθητοῦ μου ὅπου, ἐὰν — πρὸ τῆς ἐστίασεως — θὰ ἦθελες νὰ εὐλογῆσεις τὸ τραπέζι μὲ μίαν εὐχὴν, ἔγωγ, μὲ τὸ προνόμιον ἢ τὸ θάρρος ποὺ ἔχω μὲ τοὺς γονεῖς τοῦ προρρηθέντος παιδὸς ἢ μαθητοῦ, θὰ ἀναλάβω ἐπάνω μου τὸ μπενβενούτο ἢ ὡς εὐ παρεστής ὅπου θὰ ἀποδείξω ὅτι αὐτοὶ οἱ στίχοι εἶναι πολὺ ἀστοιχεῖστοι, σαχλοὶ, στερομμενοὶ τῆς νοστιμίας τῆς ποιήσεως, τοῦ πνεύματος ἢ τῆς ἐμπνεύσεως. Παρακαλῶ νὰ ἔχω τὴν παρέα σας.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Κ' ἐγὼ σ' εὐχαριστῶ· διότι "εἰσαγάγετέ με εἰς οἶκον τοῦ οἴνου" λέγει τὸ Κεῖμενον, "ἢ συναστροφὴ εἶναι ἡ εὐτυχία τῆς ζωῆς".

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Καί, βεβαίως, τὸ πόρισμα τοῦ κειμένου εἶναι ἀλαθητότατον. (Στὸν Μπούφο). Κύριε, προσκαλῶ καὶ σένα : δὲν πρέπει νὰ μοῦ πεῖς ὅχι : πάουκα βέρμπα. Ἄγομεν! οἱ ἄρχοντες εἶναι εἰς τὸ ἀγωνισμὰ τους κ' ἐμεῖς θὰ πᾶμε στὴν διασκέδασιν ἢ ἀναψυχὴν μας. (Βγαίνουν).

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Σὲ ἄλλο μέρος τοῦ πάρκου. Μπαίνει ὁ Μπιρὸν κρατώντας χαρτί.

ΜΠΙΡΟΝ : Ὁ ρήγας, αὐτὸς κυνηγᾷ τὸ ἐλάφι· ἐγὼ βλαστημῶ τὸν ἑαυτὸ μου· αὐτοὶ ἔστησαν παγίδα· ἐγὼ εἶμαι ὁ παγιδεμένος, πιασμένος στὴν τσάκα, — τσακωμένος στὴν ξώβεργα, στὴν ὀβέρβερτα τὴν πισσαλειμμένη, ποὺ κολλάει : κολλάει! ἄσκημη λέξι. Ὁραῖα, κάτσε κάτω κλημέ! γιατί ἔτσι ὁ τρελλὸς κ' ἔτσι λέω κι ἐγὼ, κ' ἐγὼ ὁ τρελλός· Ὁραῖα τ' ἀπόδειξες λογικὴ! μὰ τὸν θεὸ αὐτὴ ἡ ἀγάπη εἶναι τρελλή, καθὼς ὁ Αἴας : σκοτάνει πρόβατα, ἐμένα ποὺ εἶμαι πρόβατο. Πάλι Ὁραῖα τ' ἀπόδειξες ἀπὸ μέρος μου! δὲ θέλω ν' ἀγαπάω ἂν τὸ πάθω κρεμάστε με· μὰ τὴν πίστη μου, σοβαρά, δὲ θέλω. Ὁ! ὁμως τὸ μάτι της. — μὰ τοῦτο τὸ φῶς, ἔξω ἀπ' τὸ μάτι της, δὲ θέλω νὰ τὴν ἀγαπάω· ναί, τὰ δύο της μάτια. Ὁραῖα, δὲν κάνω τίποτ' ἄλλο στὸν κόσμῳ ἀπ' τὸ νὰ λέω φέματα, νὰ λέω φέματα μέσα καὶ μέσα ἀπ' τὴν ψυχὴ μου. Μὰ τὸν οὐρανὸν, ἀγαπάω κ' ἡ ἀγάπη μ' ἔμαθε νὰ φτιάνω ρίμες καὶ νὰ ἔχω μελαγχολία· κ' ἐδῶ ἔναι μέρος ἀπὸ τοὺς στίχους μου, ἐδῶ ἔναι κ' ἡ μελαγχολία μου. Ὁραῖα, ἔχει λάβει ἕνα μου σονέτο· ὁ ὁμορφονιὸς τὸ πῆγε, ὁ τρελλὸς τὸ ἔστειλε κ' ἡ κυρὰ τὸ ἔχει· γλυκὸς ὁμορφονιός, γλυκὴ-τερος τρελλός, γλυκυτάτη κυρὰ! μὰ τὸν κόσμῳ, δὲ μὲ μέλλει δόλο, ἂν οἱ ἄλλοι τρεῖς εἶναι ἢ δὲν εἶναι μέσα. Νά, ἔρχεται ὁ ἕνας κρατώντας χαρτί· ὁ θεὸς ἄς τὸν φωτίσει ν' ἀναστανεῖ! (Παραμερίζει. Μπαίνει ὁ Ρήγας κρατώντας χαρτί).

ΡΗΓΑΣ : Ὁχου μου !

ΜΠΙΡΟΝ : Βαρεμένος, μὰ τὸν Θεό! τὴ δουλειά σου Ἐρωτό-πουλο· τοῦ τὴν ἔδωσες μὲ τὴν πηλοσοφία σου στὸ πλευρὸ κάτω ἀπ' τὴν ἀριστερὴν μασάλη. Μὰ τὴν πίστη μου μυστικὰ !

ΡΗΓΑΣ (Διαβάζει) :

"Ὅσο γλυκὸ φιλὶ δὲ δίνει ὁ ἥλιος ὁ χρυσὸς στίς δροσοστάλες καθιστῆς στὸ ρόδο, αὐγὴ τοῦ Μάη, ὅσο ἡ ματιά σου ποὺ χτυπάει μ' ἀχτινοβόλο φῶς τὴν ὑγρὴ νύχτα ποὺ στὰ ὠχρά μου μάγουλα κυλάει. Οὐδὲ ἡ σελήνη ἢ ἀσημένια φέγγει τὸ μισὸ μεσ' ἀπ' τὴν διάφανη ἀπλωσιά στὴν ἀπεραντοσύνη ἀπ' ὅσο φέγγει ἡ ὕψη σου μέσα ἀπὸ δάκρυ ἀχνὸ ποὺ ἀπὸ τὰ μάτια μου ὁ καημὸς στὰ μάγουλά μου χύνει. Τὸ κάθε δάκρυ εἶν' ἄμαξα ποὺ φέρνει μέσα ἐσένα· κ' ἔτσι περνᾷς σὰν θρίαμβος ἐπάνω στὸν καημὸ μου· μὰ δὲς αὐτὰ τὰ δάκρυα ποὺ τρέχουν πυρωμένα καὶ δείχνουν τὴ δόξα σου πάνω στὸ βάσανό μου.

Μὰ μὴν αὐτοερωτεύεσαι· γιατί γιὰ σένα θὰ ἔναι καθρέφτης σου τὸ δάκρυ μου κι ὀλοένα θὰ κυλᾷνε. Ρήγισσα ἀσύγκριτη, στὸν κόσμῳ ἢ χάρη σου ἐπιπέλει· σκέψη δὲ σὲ στοχάζεται, γλώσσα θνητοῦ δὲ λέει". Μὰ πῶς νὰ μάθει ; θὰ τῆς ρίξω τὸ χαρτί. Φύλλα γλυκά, τὴν τρέλλα ἰσκιώστε.—Ποιός ἔκει ; Ὁ Λογκαβίλ! διαβάζοντας! ἄς βάλω ἀφτί.

(Παραμερίζει, μπαίνει ὁ Λογκαβίλ κρατώντας φύλλα χαρτί).

ΜΠΙΡΟΝ : Τώρα ἄλλος ἕνας πρόβαλε τρελλός—ὁμοιος μὲ σένα.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Ὁχου μου, πάτησα τὸν ὄρκο μου !

ΜΠΙΡΟΝ : Σὰν ψεύτορκος προβαίει μὲ χαρτὶ στὸ κούτελο.

ΡΗΓΑΣ : Ἐλπίζω ν' ἀγαπάει : συνάδερφός μου στὴ ντροπὴ!

ΜΠΙΡΟΝ : Κάθε μπεκρὴς πιάνει φιλία ἀμέσως μὲ μπεκρὴ.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Νὰ εἶμ' ὁ πρῶτος ποὺ τὸν ὄρκο μου πατῶ ;

ΜΠΙΡΟΝ : Παρηγορήσου : ἐγὼ γνωρίζω κι ἄλλους δύο σὺ κάνεις τριανδρία, τρίκωχο ἀκαδημαϊκοῦ, σκῆμα ἐρωτικὸ κρεμάλας, γιὰ τὸ κρέμασμα τρελλοῦ.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Φοβᾶμαι οἱ στίχοι εἶναι στεγνοὶ, δὲ συγκινοῦν.

"Μαρία, αὐτοκρατορίσσα καρδιάς μου, ἀγάπης, νοῦ"

θὰ σίτισα αὐτὰ τὰ νοῦμερα, νὰ γράψω χύμα.

ΜΠΙΡΟΝ : Τοῦ Ἐρωτιδέα τὰ σκαλτσούνια τὰ πλουμίζει ἡ ρίμα.

μὴ τοῦ χαλᾷς τὸ μαγαζί!

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Τοῦτο θὰ κάνει. (Διαβάζει τὸ σονέτο).

"Δὲν εἶναι τὸν ματιῶν σου ἡ θεία ρητωρικὴ—

ποὺ δὲν ἔχει στὸν κόσμῳ ἀντιλογία—

ποὺ μ' ἔπεισε καὶ μ' ἔκαμε ὀρκοπατητὴ ;

"Ὀρκος ποὺ πάει γιὰ χάρη σου, δὲν ἔχει τιμωρία.

Πρόδωσα γιὰ γυναίκα· μὰ ἔχω ἀπολογία μου σπάνια

πῶς ὄντας σὺ θεὰ δὲν πρόδωσα γιὰ σένα·

ὁ ὄρκος μου ἦταν γήινος κ' ἐσὺ μὲ ἀγάπη οὐράνια·

ἂν σὲ κερδίσω, ἡ χάρη σου μὲ βιάζει ἀθῶον ἐμένα.

Οἱ ὄρκοι εἶναι πνοὲς κ' εἶναι οἱ πνοὲς ἀχνοὶ.

Μὰ σὺ, ὦραϊε ἦλιε, ποὺ φωτοβολεῖς στὴ γῆ μου

διαλύεις αὐτὸν τὸν ὄρκο—ἀχνό· ἡ χάρη σου εἶν' αὐτὴ.

"Ἄν λοιπὸν ὀρκοπάτησα, δὲν εἶναι αὐτὸ ἐνοχὴ μου·

κι ἂν εἶμαι φταιχτής, ποιὸς τρελλὸς δὲν ἔχει τόσον νοῦ

γιὰ ἕνα ὄρκο νὰ χαρεῖ τὴ χάρη τ' οὐρανοῦ ;

ΜΠΙΡΟΝ : Αὐτὴ ἢ ἡ φλέβα ἢ σπληνική, κάνει τὴ σάρκα θεία,

κρηγόπουλο θεό : σωστή, σωστὴ εἰδωλοατρία!

Θεέ μου δός μας φώτιση! ἐβγήκαμε ἀπ' τὴ στράτα.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Μὲ ποιὸν νὰ τῆς τὸ στείλω ; Κάποιος ἔρχεται.

Σταμάτα! (Πάει παράμερα).

ΜΠΙΡΟΝ : Παίζουμε τὸ παιδιάτικο κρυφτοῦλι τὸ παλιό·

κ' ἐγὼ μισόθεος κάθομαι ψηλὰ κ' ἐπισκοπῶ

δόλιους τρελλοὺς ποὺ κρύβονται. Κι ἄλλα σακκιά στὸν μύλο!

Ὡ Θεέ μου, τὸ εἶπα κ' ἔγινε, νὰ κ' ὀντιομέν. Τὸν φίλο!

(Μπαίνει ὁ Ντιομέν κρατώντας χαρτί).

Κι εἶν' ἀλλαγμένος· τέσσερις μπεκατῆς σ' ἕνα πιάτο!

ΝΤΙΟΜΕΝ : Ὁ θεοῦτατη Καίτη !

ΜΠΙΡΟΝ : Ὁ μαροτότατο μαραφέτι !

ΝΤΙΟΜΕΝ : Μὰ τὰ οὐράνια, θάμα σὲ ματιὰ θνητὴ!

ΜΠΙΡΟΝ : φέμα, κύρ δεκανέα, φέμα, μὰ τὴ γῆ!

ΝΤΙΟΜΕΝ : Κόμη κεχριμαπαρένια λέει σαχλὸ τὸ κεχριμαπάρι.

ΜΠΙΡΟΝ : Κεχριμαπαρένια κόρακας τὸ κριτικαρεῖ.

ΝΤΙΟΜΕΝ : Ψηλόλιγνη σὰν κέδρος.

ΜΠΙΡΟΝ : Μπά, ἐγὼ λέω καμπούρα, μὲ ράχη γαστρομμένη.

ΝΤΙΟΜΕΝ : Ὁραῖα σὰν ἡμέρα.

ΜΠΙΡΟΝ : Πολλὲς ἡμέρες καὶ πολὺ συννεφιασμένες.

ΝΤΙΟΜΕΝ : Ἄχ νὰ ἔχα τὸ ὄνειρό μου!

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Καὶ τὸ δικό μου ἐγὼ!

ΡΗΓΑΣ : Κ' ἐγὼ μὰ τὸν θεό!

ΜΠΙΡΟΝ : Ἄμην, τὸ λέω κ' ἐγὼ. Τὸ ἀμην ὠραῖα λέξι.

ΝΤΙΟΜΕΝ : Θέλω νὰ ξεχάσω, μὰ σὰν θέρμη κυβερνάει

τὸ αἶμα μου κι ὁ νοῦς μου δὲν τὴν λησιμονάει.

ΜΠΙΡΟΝ : Θέρμη στὸ αἶμα σου ; Ἐ, νυστέρι καὶ λεκάνη,

νὰ φύγει ἡ θέρμη, τὸ κακὸ γλυκὰ νὰ ξεθυμάνει!

ΝΤΙΟΜΕΝ : Ἄς τὸ διαβάσω πάλι τὸ ἄσμα ποὺ ἔχω γράψει.

ΜΠΙΡΟΝ : Ἄς γράψω κι ἄλλο νοῦ ποὺ ὁ ἔρωσ ἔχει κάψει.

ΝΤΙΟΜΕΝ (Διαβάζει) : Μιὰν ἡμέρα, μαυρὴ ἡμέρα,

ὁ Ἐρωσ, ποὺ ἔχει πάντα Μάη,

βλέπει τὸν αἰσχροὺν ἀέρα

ρόδο ὠραῖο νὰ γαργαλάει,

κι ἀφαντος στ' ἀβρά του φύλλα

πνέει γλυκιὰν ἀνατριχίλα.

Ὁ Ἐρωσ πονάει νὰ σβῆσει :

νὰ ἔταν ἀῦρα νὰ φυσήσει.

νά 'χε τὴν οὐράνια χάρη
πνοή νά δώσει, πνοή νά πάρει.
Μ' ἄχ, τὸ χέρι ἔχει ὄρκος δέσει
μὴ σὲ κόψει, σὲ πονέσει.
"Ὁρκος, ἄχ, κακὸς γιὰ νέον
ποῦ τὸ χαίρεται τὸ ὠραῖον.
Κρίμα μὴν τὸ πείς γιὰ μένα
ποῦ ὀρκοπάτησα γιὰ σένα.
Τὶ γιὰ χάρη σου κι ὁ Δίας
θελ' ἀρνιόταν νά 'ναι ὁ Δίας
κι οὐρανὸ καὶ γῆ θά ἐκίνα
πῶς ἢ "Ἡρα εἶν' ἀραπίνα.
Καὶ γι' ἀγάπη σου κι αὐτὸς
θὰ γινότανε θνητός.

Τοῦτο θὰ στείλω καὶ κάποια ἄλλη μαρτυρία
πὼς καίγεται ἡ πιστὴ μου ἀγάπη ἀπ' τὴ νηστεία.
Νά 'ταν κι ὁ ρήγας κι ὁ Μπιρόν κι ὁ Λογκαβίλ
—κακὸ παράδειγμα καλὸ τὸ βγάξουν οἱ πολλοὶ—
θὰ μοῦ 'βγάξῃ ἀπ' τὸ κούτελό μου τὴ ντροπὴ,
γιατὶ δὲν εἶναι τρέλλα ἂν ὅλοι εἶναι τρελλοί.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ (Προβαίνοντας) :

Ντιουμέν, αὐτό 'ναι ἀντιχριστιανικὸ
νά θέλει ἡ ἀγάπη σου παρέα στὸν καημό.
Χλωμιάξεις, μὰ ἐγὼ στὸ λέω θὰ κοκκίνιζα
νά μ' ἄκουαν καὶ με πιάνανε ἔτσι δά.

ΡΗΓΑΣ (Προβαίνοντας) :

"Ε, κύριε, κοκκίνισε! ὅτι εἶναι αὐτὸς κ' ἐσύ :
τὸν λούζεις κ' ἡ βρωμιὰ ἢ δική σου εἶναι διπλή.
Ποιὸς ἀγαπάει τὴν Μαρία ; Ὁ Λογκαβίλ ποτὲ
γιὰ χάρη τῆς σουτέο δὲν ἐσύνταξε,
στὸ ἐρωτευμένο στῆθος τοῦ τὰ χέρια δὲ σταυρώνει
δὲ σφίξει τὴν καρδιά του ποῦ φουσκώνει.
Εἴμουν κοντὰ χαμῆνος μέσ' σ' αὐτὸν τὸν θάμνο ἐδῶ
κ' εἶδα τοὺς δυὸ σας καὶ κοκκίνισα καὶ γιὰ τοὺς δυὸ
τ' ἄκουσα τὰ ἔνοχα στιχάκια σας, ἐμάτιασα
τὸ ὕφος σας, τ' ἀγχοαναστενάγματα, ἔνωσα
τὸ πάθος σας : ὦχ! λέει ὁ ἕνας, ὁ ἄλλος κράζει ὦ Δία!
ἢ μιὰ, τοῦ ἐνοῦ, χρυσὰ μαλλιά, ἢ ἄλλη μάτια θεῖα
καὶ πίστη κι ὄρκο ἀρνιόσαστε γιὰ τὸν παράδεισό σας,
κι ὁ Δίας πατάει τὸν ὄρκο του νά σβῆσει τὸν καημὸ σας.
Καὶ τώρα τί θὰ εἰπεῖ ὁ Μπιρόν, ὅταν θ' ἀκούσει αὐτὴ
τὴν ἀπιστία, ποῦ αὐτὸς με ζῆλο ἔχει ὀρκιστεῖ ;
Πῶς θὰ χλευάζει! τί ἐξυπνάδες θὰ σκορπάει!
πῶς θὰ θριαμβεύει, θὰ πηδάει καὶ θὰ γελάει!
γιὰ ὅλα τὰ καλὰ ποῦ 'χω ποτέ μου ἰδεῖ
ἐδῶ δὲ θὰ τὸν ἤθελα ἐτούτῃ τῇ στιγμῇ.

ΜΠΙΡΟΝ : Θὰ βγῶ γιὰ νά χτυπήσω τὴν ὑποκρισία. (Προ-
βαίνοντας) :

"Α, ρήγα μου, συγνώμη νά μιλήσω παρρησία :
καλὴ καρδιά! ποῦ βρίσκεις θάρρος νά μαλώνεις
τοῦτες τίς κάμπιες γιὰ καημό, ποῦ ἐσύ παρακαψώνεις ;
Τὰ δάκρυα σου δὲ γίνονται ἄμαξες γιὰ μιὰ
βασιλοπούλα ποῦ θαμπώνει τὴ ματιά!
ἐσύ ὄρκο δὲν πατᾶς κακὸ πολὺ, δὲν κάνει!
μπά! πρόστυχος ποιητὴς ὅποιος σονέτα φτιάχνει!
κ' οἱ τρεῖς σας στὸ ὀρκοπάτημα νά 'στε ἀδερφοποιοί ;
Καθένας σας στὸ μάτι τοῦ ἄλλου τὸ εἶδε τὸ καρφί,
μὰ ἐγὼ δοκάρει βλέπω καὶ στῶν τριῶν. "ὦ τί ἔχω ἰδεῖ!
Τὶ παλαβὴ τρελλὴ σκηνὴ καὶ τί καημούς,
τί μουγκρητά, τί πόνους κι ἀναστεναγμούς!
ὦ πόσο ἐχειράστηκε νά ὑπομονέψω
νά ἰδῶ ἕναν ρήγα μύγα, καὶ νά τὸ πιστέψω!
νά ἰδῶ τὸν μέγαν "Ηρακλῆ νά καλαμίζει,
τὸν Σολομῶντα τὸν σοφὸ καντάδες νά σφυρίζει,
τὸν Νέστορα νά παίζει με παιδιὰ τσικάνι
καὶ τὸν γκρινιάρη Τίμωνα νά γαζεύει στὸ σκιονάκι.
Ποῦ σὲ πονάει ; Πῆς, καλὲ Ντιουμέν, μπά, μπά,
καὶ Λογκαβίλ μου ἐσύ, ποῦ τὸ 'χεις τὸ βαβά ;
Κι ὁ ρήγας μας ; Κ' οἱ τρεῖς σας στήν καρδιά ;
"Ε ! τρία χαμομήλια, εἴ!

ΡΗΓΑΣ : Πολὺ μικρὸ τὸ χωρατό. Παραφυλάξ
κ' ἔτσι με ἀπάτη ἐσύ μᾶς τσάκωσες ἐμᾶς ;

ΜΠΙΡΟΝ : Σεῖς μ' ἀπατήσατε, ὄχι ἐγὼ. Ἐγὼ ἔχω λόγους
καὶ τὸ 'χω κρίμα σὲ νηστεία νά κρυφοτρώω.
Ἐγὼ 'μαι ἀπατημένος, ποῦ 'κανα παρέα

με ἄντρες φεγγάρια, με ἄντρες με ἄστατην ἰδέα.
Μπορεῖ ποτὲ νά ἰδεῖτε ἐμένα εἰμες νά ταιριάζω ;
Νά βογγᾶω γιὰ Γιαννοῦλες ; Νά χασοχροσιάζω
γιὰ νά φειρίζομαι ; Ἡ φωνὴ μου νά παίνεσει
χέρι, ποδᾶρι, βᾶδισμα, ὄψη, μάτι, μέση,
στῆθος, ἀνάστημα, γοφὸ, ἕνα κάποιον μέλος ;
ΡΗΓΑΣ : Σιγά ! γιὰ ποῦ ἢ βιασύνη ἢ τόση, γιὰ ποῦ τέλος ;
Τίμιος ἢ κλέφτης πάει με τέτοιον καλπασμό ;
ΜΠΙΡΟΝ : Φεύγω μακριά. Ἐρωτόληπτοι, ἄστε νά φύγω ἐγὼ.
(Μπαίνουν ἢ Τζακνέττα καὶ ὁ Μάπας).

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Ὁ Θεὸς τὸν ρήγα νά φυλάει.

ΡΗΓΑΣ : Τί δῶρο ἐκεῖ κρατᾶς ;

ΜΑΠΑΣ : Ὁραῖο δῶρο, προδοσιά.

ΡΗΓΑΣ : Τί, προδοσιά ; Σὲ μᾶς ;

ΜΑΠΑΣ : Δὲν ἔγινε ἡ ζημιὰ.

ΡΗΓΑΣ : "Αν ἡ ζημιὰ δὲν ἔγινε, οὔτε θὰ γίνεи,
παρ' τὴν μαζί καὶ πῆγανε ἐν εἰρήνῃ.

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : "Αν ἀγαπᾶς νά διαβαστεῖ τὸ γράμμα
ὁ δεσιμότης λέει πῶς εἶναι προδοσιὰ τὸ πράμα.

ΡΗΓΑΣ : Μπιρόν γιὰ διάβασ' το.

(Ὁ Μπιρόν διαβάζει τὴν ἐπιστολή).

ΡΗΓΑΣ : Ἀπὸ ποιὸν τὸ 'λαβες ;

ΤΖΑΚΝΕΤΤΑ : Ἀπὸ τὸν Μάπα.

ΡΗΓΑΣ : Κ' ἐσὺ ἀπὸ ποιὸν ;

ΜΑΠΑΣ : Ἀπ' τὸν δὸν Ἀρδαμάντο, δὸν Ἀρδαμάντο.

ΡΗΓΑΣ (Στὸν Μπιρόν) : Τί 'ναι, τί σ' ἔπιασε ; Γιατὶ τὸ σκί-
ζεις, εἴ ;

ΜΠΙΡΟΝ : Παιχνίδι, μεγαλειότητα, δὲν εἶναι τίποτε.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Τὸν τάραξε, γι' αὐτὸ πρέπει νά διαβαστεῖ.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ (Μαζεύει τὰ κομμάτια) : Τὸ γράψιμο εἶναι τοῦ
Μπιρόν. . . καὶ νά κ' ἡ ὑπογραφή.

ΜΠΙΡΟΝ (Στὸ Μάπα) : "Α μούργου, κούτσουρο,

γεννήθηκες γιὰ νά με ντροπιάζεις!

—φταίω, κύριέ μου, φταίω! τὸ ξεομολογιέμαι.

ΡΗΓΑΣ : Τί ;

ΜΠΙΡΟΝ : Νά, τὸ τρελλὸ τριάρι ἐσεῖς ἐγίναμε τεσσάρι,
αὐτὸς κι αὐτὸς κ' ἡ χάρη σου κ' ἐγὼ τὸ παλληκάρι,
πορτοφολάδες τοῦ ἔρωτα καὶ θάνατος μᾶς πρέπει.
Διῶξε τ' ἀκροατήριον ν' ἀκούσεις ὅ,τι λείπει.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Τὰ 'καμες τὰ μονὰ ζυγά.

ΜΠΙΡΟΝ : Σωστά, σωστά, ἡ τετραδά μας μπῆκε στὸ ζύγι
Ἐτοῦτα τὰ ζαγάρια τὸ ζευγάρι δὲ θὰ φύγει ;

ΡΗΓΑΣ : Ἐμπρός ἐσεῖς, τὸν δρόμο σας, πατριώτες!

ΜΑΠΑΣ : Νά φύγουν ὁ πιστὸς λαὸς, νά μείνουν οἱ προδότες!
(Βγαίνουν Μάπας καὶ Τζακνέττα).

ΜΠΙΡΟΝ : Καλοὶ μου νέοι, γλυκοὶ ἐραστές, ἄς δώσουμε τὰ χέρια :
πιστοὶ 'μαστε ὅσο τὸ αἷμα μας κ' ἡ σάρκα μπορεῖ νά 'ναι.

"Ἡ θάλασσα ἄς ταραζεῖται, ἄς γυρίζουνε τ' ἀστέρια,
τὰ νιάτα ὄρκους καὶ παλιὰ διατάγματα τὰ σπάνε.
Τὸν λόγο ποῦ εἴμαστε στὸν κόσμον δὲν τὸν συζητᾶμε,
γι αὐτὸ ὅπως καὶ νά κάνουμε, τοὺς ὄρκους θὰ πατάμε.

ΡΗΓΑΣ : Τὸ κουρελλόγραμμα εἶναι ἀπ' τὴν ἐρωτικὴ σου πέννα ;

ΜΠΙΡΟΝ : "Αν εἶναι λές ; Ποιὸς βλέπει τὴν οὐράνια Ροζαλίνα
καὶ σὰν τραχὺς ἄγκυρος Ἰνδός, στὴν πρώτη αὐγή,
ποῦ ἀνοίγει ἡ πλοῦσια ἀνατολή, δὲ σιύβει τὸ κεφάλι
λατρευτικὸ καὶ θαμπωμένους δὲ φιλεῖ
τὸ ταπεινὸ τὸ χῶμα με κατάνυξη μεγάλῃ ;
Ποῖο διαπεραστικὸ τολμαεῖ ἀετήσιο μάτι,
νά ἰδεῖ στὸ μέτωπό της τὴν οὐράνια χάρη
καὶ δὲν τυφλώνεται ἀπ' τὸ θεῖο μεγαλεῖο ;

ΡΗΓΑΣ : Ποιὰ ζήλεια, ποιὰ μανία, σ' ἔχει συνεπάρει ;

"Ἡ ἀγάπη μου, ἡ κυρὰ της, εἶν' ὀλόκαμπρη σελήνη
κι αὐτὴ μιὰ δορυφόρος, ποῦ μπροστὰ της οβῆνει.

ΜΠΙΡΟΝ : Τότε οὔτε μάτια εἶναι τὰ μάτια μου,
οὔτ' ἐγὼ ὁ Μπιρόν.

"ὦ, μὰ χωρὶς αὐτὴν ἡ ἡμέρα νύχτα θὰ γενεῖ.
Οἱ πιὸ ὁμορφες θεωρίες ἀπ' ὅλες, ἂν ξεδιαλεχτοῦν,
σιμῖουν στ' ὠραῖο της μάγουλο σὰν σὲ γιορτὴ
ὅπου πολλὰς ἀξίες συσταίνουν μιὰν ἐπίσημη χαρὰ
ποῦ δὲν τῆς λείπει οὐδ' ὅ,τι ἡ ἰδία ἢ ἑλλειψὴ ζητᾶ.
Δανεῖστε μου ὕμνον ἀπ' ὅλες τίς ἀβρὲς λαλιές—
φτοῦ βάψιμο ρητορικὸ!—ὦ, μὰ δὲν τὸν χρειάζεται :
πραμάτειες θέλουν παίνεμα ἀπ' τοὺς πουλητές

αὐτὴ ἔναι πάνω ἀπὸ ὕμνο· με τὸν ὕμνο κατεβάζεται.
ἐρμωσκητῆς φθαρμένους ἐκάτο χειμῶνες
μόνον νὰ ἴδῃ τὰ μάτια τῆς πετάει πενήντα χρόνους.
Γὰ κάλλη βάρβου τὸ παλιὸ σὰν ξαναγεννημένο,
δίνουν στὸ δεκανίκι νῆατο φασιματωμένο.
Ἦν εἶναι ἥλιος πού ἔλα τὸ φωτισεῖ καὶ θερμαίνει.

ΡΗΓΑΣ : Μαῦρο εἶναι σὰν τὸν ἔβροτο τὸ πρόσωπό τῆς.

ΜΠΡΟΝ : Τῆς μοιάζει ὁ ἔβροτος ; Ἦν ξύλο, ὕλη εὐλογημένη !
Γυναίκα ἀπὸ τὸ ξύλο αὐτὸ θὰ ἔναι ἡ μακαριότης !

Ἦν, πού ναι νὰ ὀρκιστῶ ; Φέρτε μου ὅ,τι πρέπει
γιὰ νὰ ὀρκιστῶ πὼς εἶν' τὸ κάλλος κάλλος βάρβαρο,
πού ἀπὸ τὰ μάτια τῆς δὲν ἔμαθε νὰ βλέπει.
Δὲν εἶναι μούτρο ὠραῖο, ἂν δὲν εἶν' ἔτσι ὀλόμαυρο.

ΡΗΓΑΣ : Παράδοξο ! τὸ μαῦρο εἶναι τὸ σῆμα τοῦ Ἄδῃ,
τὸ χρώμα ὑπόγειο, τῆς νύχτας τὸ πηχτὸ σκοτάδι·
στῆς ὁμορφιάς τὸ στέμμα ὁ οὐρανὸς ταιριάζει.

ΜΠΡΟΝ : Οἱ πιὸ καλοὶ διαβόλοι ντύνονται ἄσπροι ἀγγέλοι
Ἦν τῆς καλῆς μου τῆς θωριά ἂν τὸ μαῦρο ντύνει,
πενθεῖ, πού τὰ βαμμένα ἀπατηλὰ μαλλιά
πλανεύουν πελελοὺς με ψευτικὴ θωριά·

γι αὐτὸ ἔναι γεννημένη αὐτή, τὸ μαῦρο νὰ λαμπρύνει.
Τῆς μόδα φτιάχνει ἡ ὕψη τῆς τῆς σημερινῆς,
γι αὐτὸ, τὸ κόκκινο, νὰ μὴν κατακριθεῖ,
βάφεται μελαψὸ ἀπ' τῆς ὕψης τῆς τὸ χρώμα.

ΝΤΟΥΜΕΝ : Γι' αὐτὸ τῆς μοιάζουνε
κ' οἱ καπνοδοχοσκοπιδιαρῆδες.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Κι ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς
λέγονται ἄσπροι ὁ καπνοδοχοσκοπιδιαρῆδες.

ΡΗΓΑΣ : Κ' οἱ γύφτοι κ' οἱ ἀραπάδες, λέν' ἀξία τὸ μαυράδι.
ΝΤΟΥΜΕΝ : Τῆς νύχτα πιά ὄχι λύχνους, φέγγει τὸ σκοτάδι.

ΜΠΡΟΝ : Οἱ καλλονές σας νὰ μὴ βγοῦν ποτέ τους στὴ βροχή,
μὴν τοὺς βραχοῦν τὰ χρώματα καὶ ξεπλυθεῖ ἡ βαφή.
ΡΗΓΑΣ : Αὐτὸ ἡ καλὴ σου νὰ τὸ κάνει, κχθαρὰ στὸ λέω
ἄμα τὸ μαῦρο τὸ ξεπλύνεις, φαίνεται πιὸ ὠραῖο.

ΜΠΡΟΝ : Πὼς εἶν' ὠραῖα θὰ λέω ὡς τῆς Δευτέρᾳ Παρουσία.
ΡΗΓΑΣ : Καὶ τότε θὰ ἔβγει σατανὰς μπροστὰ σου ἡ κυρία.

ΝΤΟΥΜΕΝ : Ποτὲ φτηνόπραμα ἔτσι δὲν τ' ἀκριβήγνε κανεῖς.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Νά, κοίτα τὸ παπούτσι μου,
τὸ μούτρο τῆς θὰ ἴδεις.

ΜΠΡΟΝ : Ἦν, οἱ δρόμοι ἂν ἦταν με τὰ μάτια σου στρωμμένοι
μπρὸς στὴν αἰθέρα τῆς πατούσα θὰ ἔταν λασπωμένοι.
ΝΤΟΥΜΕΝ : Ἦν, τὸν ἀχρεῖο ! ὁ δρόμος τότε θὰ ἔβλεπε πολλὰ,
καθὼς θὰ περπατοῦσε αὐτὴ ἀπὸ πάνω ἀνάποδα.

ΡΗΓΑΣ : Ἦν, τί τὰ θέλετε ; Ὅλοι ἐμεῖς δὲν εἴμαστε ἐραστές ;
ΜΠΡΟΝ : Αὐτὸ παλιὰ δουλειά· συνάμα κ' ὀρκοπατητές.

ΡΗΓΑΣ : Ἦν, ἄστε λοιπὸν τὶς πάρες κ' ὁ Μπρόν μας ν' ἀποδείξει,
μ' ἐπιχειρήματα πετυχημένα
τὸν ἔρωτά μας νόμιμον, τὴν πίστι μὴν παρθένα

ΝΤΟΥΜΕΝ : Ναι, θέ μου, κάτι γιὰ νὰ κολακέψῃ τὸ κακὸ.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Ναι, κάποια πράξη ἐπίσημη, κάποιο παραθυράκι
νὰ ριξοῦμε τὸν διάολο με πονηριά ἢ κολπάκι.

ΝΤΟΥΜΕΝ : Κάποιο καθαρτικὸ γιὰ προδοσία δραστηκὸ,
αὐτὸ μᾶς χρειάζεται προπάντων.

ΜΠΡΟΝ : Ἦν, προσοχὴ λοιπὸν, συμμαχητές στὸν ἔρωτα :
λογιάστε τί πρωτοορκιστήκατε : νηστεία, μελέτη,
γυναίκα νὰ μὴ δεῖτε· αὐτὴ ἔναι προδοσία βαρύτατη
στὸ κράτος τὸ κυρίαρχο τῆς νιότης. Ἦν, ἔστε μου,
μπορεῖτε νὰ νηστεύετε ; Εἶναι τὰ στομάχια σας
νέα πολλὰ κ' ἡ ἀποχὴ ἐγκυμονεῖ ἀρρώστιες.

Κι ἂν ἐταχτήκατε, κύριοί μου, στὴ μελέτη,
νὰ πού ὁ καθέννας σας ψευτόρκισε στὴ βίβλα του,
κ' ἀρνήθη τὴν ὑπογραφή του.

Μπορεῖτε πιά νὰ ψάχνετε ὄνειρα, βιβλία, μελέτες.
Μὰ πότε σύ, κύριέ μου, ἢ σὺ ἢ ἐσύ, θὰ βρεῖτε
πὼς εἶν' ἀνόητη ἡ σπουδὴ, χωρὶς τὸ κάλλος :

τοῦ γυναικείου προσώπου ; Ἦν, ἀπὸ γυναικεῖα μάτια
ἔβγαλα αὐτὸ τὸ ἀξίωμα : εἶναι ἡ βάση τὰ βιβλία,
οἱ ἀκαδημίες, ἀπ' ὅπου ξεπηδαῖ τὸ ἀληθινὸ
τὸ προμηθεῖο φῶς. Μὰ πλεῖρα ἀδράνεια φαρμακῶνες
τὰ σβέλτα πνεύματα, τὰ ἄρτηρίες, καθὼς
κίνηση καὶ πολύχρονη ἀσκηση κουράζει
τὰ νεῦρα καὶ τὴ ρώμη τοῦ ὀδοιπύρου.

Λοιπὸν, μὴ βλέποντας γυναίκα θεά, προδίνετε
τὴ χρῆση τῶν ματιῶν καθὼς καὶ τὴ σπουδὴ
τὸν στόχο τοῦ ὄρκου σας· γιὰτὶ στὸν κόσμον ὅλο
ποιὸς ποιητῆς διδάσκει τ' ὁμορφο καθὼς
τὸ μάτι τῆς γυναίκας ; Ὅμως εἶναι ἡ γνώση
ἐξάρτημά μας κ' ὅπου ἐμεῖς ἐκεῖ κ' ἡ γνώση μας.

Λοιπὸν, ὅταν κοιτᾶμε μέσ' τῶν γυναικῶν τὰ μάτια,
τοὺς ἑαυτοὺς μας δὲ θεωροῦμε ἐκεῖ καὶ τὶς σπουδές μας ;

Ἦν κύριοι ὀρκιστήκαμε σπουδὴ μ' αὐτὸν τὸν ὄρκο
ἔχουμε ἐπιφορῆσει στὰ βιβλία μας· γιὰτὶ
πότε κύριέ μου ἐσύ, ἢ ἐσύ, με μολυβένια
μελέτη εὐρήκατε τὰ φλογερά τὰ μέτρα

τὸν πλοῦτο πού σὰς χάρισαν με τὰ γοργὰ τοὺς μάτια
οἱ δασκάλους τοῦ ὠραίου ; Εἶναι ἄλλες τέχνες βαρετές
πού πιάνουν ὅλο τὸ μυαλὸ κ' ἔτσι ὅταν στεῖροι ἀνθρώποι
τὶς βάζουνε σὲ πράξη, εἰσὸδημα ὁ βαρὺς
ὁ ἀγῶνας τοὺς δὲ φέρνει· μὰ ἡ πρωτάρη ἀγάπη

στὰ μάτια τῆς καλῆς, δὲ ζεῖ ἡ μόνη στὸν νοῦ καὶ στεῖρα,
παρὰ μπαίνει στὴν κίνηση ὄλων τῶν στοιχείων,
καὶ πάει γοργὴ σὰν σκῆψη σ' ὅλα τὰ ὄργανα
καὶ δίνει δύναμη διπλὴ σὲ κάθε δύναμη,

πέρα ἀπ' τὶς ἱκανότητες κ' ἐνεργείες τοὺς :
προσθέτει ὄραση πολὺτιμη στὸ μάτι·
μάτια ἐραστή ὁ ἀητὸς δὲ βλέπει καὶ στραβώνεται·
ἀπὶ ἐραστή ἀκούει τὸν σιγανότερο ἤχο,

ὅταν κ' ὁ πιὸ γνοιασμένος νοῦς τοῦ κλέφτη ἔχει στομῶσει·
ἢ εὐαισθησία τοῦ ἔρωτα εἶναι πιὸ ἀπαλή,
πιὸ αἰσθητικὴ ἀπὸ ἀβρὰ σαλιάγκου κέρατα·
στὴ γέψη, ἢ γλώσσα τοῦ ἔρωτα δείχνει χοντρὸν τὸν ἔμπειρο
τὸν Βάχχο. Στὴν ἀντρεία ὁ ἔρωτος δὲν εἶναι Ἡρακλῆς
πού ἀκόμα σκαρφαλώνει στὶς μηλιές τῶν Ἑσπερίδων ;
Δὲν εἶναι πονηρὸς σὰν Σφίγγα ; Μουσικὸς, γλυκὸς σὰν
λαγοῦτο τοῦ Ἥλιου Ἀπόλλωνα με κόρδες τὰ μαλλιά του ;
Κι ὅταν μιλάει ὁ ἔρωτος, συμφωνία ἀπ' ὅλους τοὺς θεοὺς
γεμίζει ἀρμονικὸν ἀντίλαλο τὸν οὐρανὸ.

Ποτὲ δὲν ἀπλῶσε ποιητῆς στὴν πένα γιὰ νὰ γράψῃ
πρὶν τὸ μελάνι ὁ ἔρωτος σὲ στεναγμούς τὸ βάλει·
τότε οἱ στίχοι τοῦ γοητεύου ἀπὶτὰ βάρβαρα
καὶ βάζουν σὲ τυράννους ταπεινοφροσύνη.

Ἀπὸ γυναικεῖα μάτια βγαίνει ἀξίωμα τοῦτο ἐδῶ :
φλογίζον με τὴ γνήσια φωτιά τοῦ Προμηθέα.
Αὐτὰ ἔναι τὰ βιβλία, οἱ τέχνες, οἱ ἀκαδημίες
πού δειγνοῦν κ' ἔχουν καὶ τροφοδοτοῦν ὅλον τὸν κόσμον
καὶ δὲν εἶν' ἄλλο τίποτα σὲ τίποτα ὑπέροχο.

Γι' αὐτὸ τρελλοὶ ὅστε ἂν ἀρνηθεῖτε τοῦτες τὶς γυναῖκες,
ἢ—ἂν σταθεῖτε σὲ ὄρκο—εἴσαστε τρελλοὶ.

Ἦν, γιὰ τὴ γνώση, πού ὅλοι οἱ ἀνθρώποι τὴ θέλουν,
γιὰ τὴν ἀγάπη, πού ἀγαπάει ὅλον τὸν κόσμον,
γιὰ τοὺς ἀνθρώπους, πού ἔχουν κάνει τὶς γυναῖκες,
γιὰ τὶς γυναῖκες, πού ἀπ' αὐτὲς γεννιῶνται οἱ ἀνθρώποι,
ἂς μὴ σταθοῦμε σὲ ὄρκους γιὰ νὰ βροῦμε τοὺς ἑαυτοὺς μας,
ἀλλ' ὡς ἐμεῖς χανόμεστε γιὰ νὰ σταθοῦμε σὲ ὄρκους :

εὐσέβεια εἶναι ν' ἀρνηθεῖς τὸν ὄρκο αὐτὸν,
γιὰτὶ τὸ ἔλεος τὸν νόμο συμπληρώνει καὶ
ποιὸς μπορεῖ νὰ χωρίσει τὴν ἀγάπη ἀπὸ τὸ ἔλεος ;

ΡΗΓΑΣ : Ὁ Ἅγιος Ἐρωτὸς λοιπὸν ! στρατιῶτες, στὸν ἀγῶνα !
ΜΠΡΟΝ : Ἦν, ἡλὰ οἱ σημαῖες σας κ' ἀπάνω τους, κύριοί μου !
ριχτεῖτε στὰ στραβά ! μὰ πρῶτα νὰ προσέξετε
στὴ μάχη νὰ τοὺς πάρετε τὸν ἥλιο.

ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Τώρα ἀνοιχτὲς κουβέντες· πέρα οἱ ἐξυπνάδες·
θὰ πᾶμε γιὰ γαμπροὶ στὶς κόρες τῆς Γαλλίας ;

ΡΗΓΑΣ : Ναι, νὰ τὶς πάρομε· γι' αὐτὸ νὰ ἐπινοήσουμε
κάποια δικασκῆδαση γι' αὐτὲς μέσ' στὶς σκηνές τους.

ΜΠΡΟΝ : Πρῶτα ἀπ' τὸ πάρομο νὰ τὶς πᾶμε πρὸς τὰ ἐκεῖ
μετὰ ὁ καθέννας τῆς ὠραίας του ἂς ζητήσει
τὸ χέρι νὰ τὴν πάει μέσα τὸ ἀπόνευμα
ἂς τὶς παρηγορήσουμε με κάποιο ἐξωτικὸ
ξεφάντωμα, ὅσο ὁ λίγοις χρόνος θὰ προσφάσει·
τί κέφι, γλέντια, μπάλλοι, μάσκες, καὶ τραγοῦδια
στρώνουν μπροστὰ ἀπ' τὸν ἔρωτα τὸν δρόμο με λουλοῦδια.

ΡΗΓΑΣ : Ἦν, ἐμπρός, ἐμπρός, μὴ χάνουμε καιρὸ, ἂν μποροῦμε
γι αὐτὸ πού θέμε τὸν καιρὸ νὰ μεταχειριστοῦμε.

ΜΠΡΟΝ : Ἦν, ἀλὸν, ἀλὸν ! ἀλάτι ἂν σπείρεις, στάρει δὲ φυτρώνει·
κ' ἡ Δίκη με ὅμοιο μέτρο πάντοτε σβουρίζει·
εὐκόλως νιές γιὰ ψευτορκους μπορεῖ νὰ γίνουσι πόνου.

Ἦν ἔτσι, ἰσάξιον ἠθισαυρὸ ἢ μπακίρα μας ψωνίζει.

Π Ρ Α Ξ Η Π Ε Μ Π Τ Η

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

"Άλλο μέρος στο πάγκο. Μπαίνει ο Όλοφέρνης, ο κήρ Ναθαναήλ και ο Μπούφος.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Σάτις κβίντ σουφίτσιτ. Ός γεύμα χορταστικόν.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ: Προσεύχομαι εις τόν Θεόν για σένα κύριε: τὰ ἐπιχειρήματά σου στο γεύμα ἦταν κοφτὰ κ' ἠχητικά: εὐχάριστα, χωρίς χυδαϊότητα πνευματώδη, χωρίς ἐπιτήδευση, τολμηρά, χωρίς αὐθάδειαν γνωστικά, χωρίς φανατισμόν και πρωτότυπα, χωρίς αἵρεσιν. Συνεζήτησα μίαν τῶν ἡμερῶν με ἕναν τῆς παρέας τοῦ ρηγός, ὁ ὁποῖος φέρει τόν τίτλον, τὴν ὀνομασίαν, ἢ τὴν ἐπωνυμίαν δὸν Ἀδριάνο δὲ Ἀρμάδο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Νόβι χόμινεμ τάνκβαμ τέ, γιγνώσκω τὸν ἄνθρωπον ὡς σέ: ἢ διάθεσίς του εἶναι ὑψηλόφρων, ἢ ὀμιλία του ἀπερίφραστος, ἢ γλώσσα του ἠκονισμένη, ὁ ὀφθαλμὸς του φιλόδοξος, ἢ βίδισίς του μεγαλοπρεπής, κ' ἡ γενική του διαγωγὴ ματαιόδοξος, γελία και θρασυνοική ἢ λεονταρική. Εἶναι ὑπερκαμωματάς, ὑπερστομφώδης, ὑπερεπιτηδευμένος, ὑπεριδιόρρυθμος, οὕτως εἰπεῖν, ὑπερξενότροπος, θὰ ἔλεγα.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ: Ἀραμίλλων, ἔξογον ἐπίθετον. (Βράζει τὸ σημειωματάριό του).

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Σύρει ἔξω τὸν μίτον τῆς λεξομανίας του, πού ναι πιὸ λεπτός και ἀπὸ τὸ νῆμα τῆς λογικῆς του. Ἀπεχθάνομαι τοιαῦτα φανατικά φαντασιοκοπήματα, τοιαῦτα ἀλλοούταιρα και με τὸ νῆ και με τὸ σῆγμα ἐξακρισμένα συμπαρομαρτοῦντα: τοιαῦτα ἐξαντλητικά βασανιστήρια τῆς ὀρθογραφίας, ὅπως πολλοὶ λέγουν Πέμπτη, ἢ μάλιστα Πέφτη, ἐνῶ ἔπρεπε νὰ λέγουν Πέμπτη: λέγει ἄξιμα, ἐνῶ ἔπρεπε νὰ προφέρει ἄσθμα, — σῆγμα, θήτα, μί, ὄχι ζήτα μί: ἀποκαλεῖ μόσκον τὸν μόσχον: λέγει ἔσκατος και ὄχι ἔσχατος: τὸν λύχων βοκάτορ λύχων τὸ πτηνὸν τὸ συντομεύει και διαστρέφει και τὸ λέει π'λί. Αὐτὸ εἶναι ἀπεχθέστατον, πού αὐτὸς τὸ λέγει ἀπεχτέστατον. Αὐτὸ μοῦ ἐνσταλάζει παραφροσύνην: νὲ ἰντέλιγγις, ντόμινε; Μὲ φέρει εἰς παραλογισμόν, σεληνιασμόν.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ: Λάους ντέο, μπόνε ἰντέλιγγο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Μπόνε; Μπόν, καλῶς, κάλλιστα: ὁ Πρισιανὸς ἐθίγη ἑλαφρῶς. Ἀρκετά.

(Μπαίνουν ὁ Ἀρμάδο, ὁ Σκνίπας και ὁ Μάπας).

ΝΑΘΑΝΑΗΛ: Βιντένε κβίς βέντι; Όρᾶς ποῖος ἔρχεται;

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Βίντεο ἔτ γκαούντεο: βλέπω και χαίρω.

ΑΡΜΑΔΟ: Παιδί!

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Διατί παιδί και ὄχι παῖ;

ΑΡΜΑΔΟ: Εἰρηνοὶ ἄνθρωποι, χαίρετε.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Πολεμικότερα κύριε, σαλουτάτιο.

ΣΚΝΙΠΑΣ: Εἵντουσαν σὲ μεγάλο γλωσσισμύποσιο και κλέψανε τ' ἀποφάγια.

ΜΑΠΑΣ: "Ε, αὐτοὶ ἀπὸ καιρὸ ζοῦν ἀπ' τὸ καλάθι με τ' ἀποκόμματα ἀπὸ λέξεις. Ἀπορῶ πῶς ὁ ἀφέντης σου πού τρώει τὰ λέξεις δὲ σ' ἔχει φάει και σένα σάν λέξη: γιατί οὕτ' ἕνα κεφάλι δὲν εἶσαι ψηλότερος ἀπ' τὸ χοροφικαμπιλιτουντινιτάτιμπους: σὲ χάρτει κανεὶς εὐκολότερα και ἀπὸ πουτίγκα ἀναμμένη.

ΣΚΝΙΠΑΣ: Σῶπα! Ὁ ἀρχίσουν νὰ βαρᾶν οἱ καμπάνες.

ΑΡΜΑΔΟ (Στὸν Όλοφέρνη): Μοσιού, δὲν εἶσαι γραμματιζούμενος;

ΣΚΝΙΠΑΣ: Πῶς, πῶς! δασκαλεὺς τὰ παιδιά, τὰ μαθαίνει στὴν πλάκα τὴν ἀλφαβήτα: τὸ ἄλφα με τὴν ἀγκλίτσα και τὸ μπὶ με τὸ κέρατο. Πῶς εἶναι τὸ α με τὸ μπὶ ἀπὸ πίσω, με τὸ κέρατο στο κεφάλι του:

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: "Μπά", νήπιον μ' ἕνα κέρατο ἀπὸ πάνω.

ΣΚΝΙΠΑΣ: Μπά! μπε κάνει τὸ πρόβατο, ἀλλὰ πρόβατο μονοκέρατο, πολὺ παλαβό. Νά, βλέπετε πόσο γραμματιζούμενος εἶναι.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Κβίς, κβίς, ποῖος, ἐσὺ σύμφωνον;

ΣΚΝΙΠΑΣ: Ὑμεῖς, με ἀρχικόν τὸ τρίτον φωνῆεν ἐὰν τὸ εἰπέις ἐσὺ και τὸ πρῶτελευταῖο ἀν τὸ εἰπῶ ἐγώ.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Ὅθ τὸ εἰπῶ ἐγώ. Ὑμεῖς, ἦτα, ἔφιλον γιώτα—

ΣΚΝΙΠΑΣ: Ὑμεῖς, δηλαδή ἐσὺ τὸ πρόβατο: ἀν τὸ εἰπῶ ἐγὼ γράφεται με ὕφιλον.

ΑΡΜΑΔΟ: "Ε, μὰ τὸ ἀρμυρὸ κύμα τῆς Μεσογείου νόστιμο κόλπο, σβέλτη ἔξυπνη κασκαρική! χαψιά, γουλιὰ και δρόμο. μοῦ χαροποίησε τὸ τσερβέλο μου, μοῦ ἀγαλλίασε τὰ φρένα μου: γνήσια εὐφύια.

ΣΚΝΙΠΑΣ: Προσφορά ἀπ' ἕνα παιδί πού συζητάει μ' ἕνα κέρατο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Ποία ἢ εἰκόν; Ποία ἢ εἰκόν;

ΣΚΝΙΠΑΣ: Κερατένια.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Συζητεῖς ὡς νήπιον: ἄντε νὰ μαστιγώσεις τὴ σβούρα σου.

ΣΚΝΙΠΑΣ: Δός μου τὸ κέρατό σου νὰ φτιάξω μὰ και θὰ μαστιγώσω τὴν κερατοσύνη σου μάνου κίτα, με χέρι σβέλτο. Σβούρα κερατένια ἀπὸ κέρατο κερατῶ.

ΜΑΠΑΣ: "Ἄν εἶχα μιά πεντάρα θὰ στὴν ἔδινα ν' ἀγοράζεις κουλούρι. Νά πάρε, αὐτὴ εἶναι ὅλη και ὅλη ἢ πλεραμὴ πού μοῦ ἔδωσε ὁ ἀφέντης σου, ἐσὺ μικροσακκούλα τῆς ἐξυπνάδας, ἐσὺ περιστερίσιο ἀγὸ νοημοσύνης. "Ε, φτάνει ὁ οὐρανὸς νὰ ἔχε τὴν εὐχαρίστηση νὰ ἔσυνα παιδί μου μπάσταρδο, τί χαρούμενο πατέρα πού θὰ μ' ἔκανε. Ἄντε ἄντε, τὸ χεῖς ὅπως ἡ κορπία στὰ λάχανα, ἐξ ὄνυχος, ὅπως λένε, στὰ νύχια ἀντούργα.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: "ὦ, ὀσφραῖνομαι κοπανιστὴ στὰ λατινικά: ἄντ οὕγωμεμ, θέλει να εἰπέι και λέει ἄραθα μάρθα.

ΑΡΜΑΔΟ: "Ἄνθρωπε λογιώτατε, πρέμιπουλάτε: ἄς χωρίσουμε ἀπὸ τοὺς βαρβάρους. Ἐσὺ δὲν διδασκαλεύεις τὴν νεολαίαν στο ἑνοριακὸ σπῆτι, στὴν κορυφὴ τοῦ βουνου;

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: "Ἡ λόφου. Μόνε.

ΑΡΜΑΔΟ: Κατὰ τὴν καλή σου προαίρεση γιὰ τὸ λόφος, ἄς εἶναι και λόφος.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Βεβαίως και ἀναντηρήτως.

ΑΡΜΑΔΟ: Κύριε, εἶναι τοῦ βασιλέως ἢ γλυκυτάτη εὐαρέσκεια και ἐπιθυμία νὰ χαίρεται τὴν πριγκίπισσα εἰς τὴν σκηνὴν τῆς κατὰ τῆς ἡμέρας ταύτης τὸ ὀπίσθιον, πράγμα τὸ ὁποῖον τὸ βάνουσον πλῆθος ὀνομάζει ἀπομεσήμερο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Τὸ ὀπίσθιον τῆς ἡμέρας, γεναιοδωρότατε κύριε, εἶναι κατάλληλον, ἀρμόδιον, και ἀνάλογον διὰ τὸ ἀπομεσήμερον: ἢ λέξις εἶναι καλῶς ἐκλελεγμένη, διαλεγμένη: ὠραία και κατάλληλος, σᾶς διαβεβαίω κύριε, σᾶς διαβεβαίω.

ΑΡΜΑΔΟ: Κύριε, ὁ βασιλεὺς εἶναι εὐγενής ἄρχων και δείχνει πρὸς ἐμὲ οἰκειότητα, σὲ διαβεβαίω, εἶναι πολὺ καλὸς μου φίλος. "Ὅ, τι δικὰ μας ἔχουμε μεταξὺ μας, ἄς μὴν τὰ λέμε — σὲ παρακαλῶ, θυμίσου τὴν ρεβερέτζα, — σὲ παρακαλῶ στόλισε τὸ κεφάλι σου — και ὅ, τι ἄλλα ἐπείγοντα και πολὺ σοβαρὰ σχέδια και μεγάλης πράγματι σπουδαιότητος, ἀλλ' ἄς μὴν τὰ λέμε: γιατί πρέπει νὰ σοῦ εἰπῶ πῶς ἡ χάρις του ἔχει τὴν εὐχαρίστηση, μὰ τὸ σῆμα, πότε πότε νὰ ἀκουμπᾶς στο φτωχὸ μου τὸν ὄμο και με τὸ βασιλικὸ του δάχτυλο, ἔτσι, παίζει με τὴν παραφουάδα μου, τὸ μουστάκι μου, μὰ, καρδούλα μου, ἄς μὴν τὰ λέμε. Μὰ τὸ σῆμα, δὲ διηγίεμα μύθους: κάποιες εἰδικὲς τιμὲς εὐδοκεῖ νὰ παραχωρεῖ ἢ μεγαλειότης του στον Ἀρμάδο, τὸν στρατιώτη, τὸν ταξιδευτὴ, πού εἶδε τὸν κόσμῳ:

μὰ ἄς μὴν τὰ λέμε. Τὸ ἅπαντον τῶν ἀπάντων εἶναι, — μόνον γλυκεῖα καρδούλα μου, παρακαλῶ ἐχρημύθειαν, — ὁ βασιλεὺς θὰ ἔθελε ἀπὸ μένα νὰ παρουσιάσω στὴν πριγκίπισσα, τὸ γλυκὶ πουλάκι, καμιάν γοητευτικὴν ἐπίδειξη, ἢ θέαμα, ἢ ξεφάντωμα, ἢ πανηγύρι, ἢ πυροτέχνημα. Λοιπὸν ἔχων κατανοήσει ὅτι ἡ ἐφημέριος και ἡ γλυκεῖα σου ἐλογιμότης εἴσαυτε καλῶς γιὰ τέτοιες ἐκρήξεις και ξαφνικὰ ξεσπάσματα τῆς φαιδρότητος, νὰ ποῦμε, σᾶς φέρνω εἰς γνώσιν με ὅλ' αὐτὰ, πρὸς τὸν σκοπὸν νὰ ζητήσω τὴν συμπαράστασίν σας.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Κύριε, νὰ παραστήσετε ἐνώπιόν τῆς τὰς ἐννέα ἀξίας. — Κύρ Ναθαναήλ, εἰς ὅ, τι ἀφορὰ τὴν ἀπασχόλησιν τοῦ χρόνου με θέαμά τι εἰς τὸ ὀπίσθιον τῆς ἡμέρας ταύτης, τὸ ὅπολον θέλει προσαρμοσθεῖ με τὴν ἡμετέραν, τὸ η με ἦτα, συμπαράστασιν, τὴν βασιλικὴν διαταγὴν και τὴν ἐντολὴν τοῦ του τοῦ γεναιοδωροτάτου, ἰλοῦστρου και μειορφομένου εὐγενοῦς, ἐνώπιον τῆς πριγκίπισσης, λέγα, δὲν ὑπάρχει τίποτε καταλληλότερον ἀπὸ τὴν παρουσίαν τῶν ἐννέα ἀξίων.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ: Ποῦ θὰ εὐρωμεν ἀνθρώπους ἀρκετὰ ἀξίους γιὰ νὰ τίς παραστήσουν;

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Ἑσούς τοῦ Ναυῆ, ὑμεῖς, τὸ ὅ με ὕφιλον: ἐγὼ ἢ ὁ γεναιὸς οὗτος εὐγενής, Ἰουδας ὁ Μακκαβαῖος: οὗτος ὁ ὁμοφρονιός, διὰ τὸ μέγεθος ὅπερ ἔχει ἢ φύσις του ἢ κατασκευὴ του, θὰ κάνει τὸν Προμήθειον τὸν μέγα: ὁ παῖς, τὸ παιδί, τὸ κοπέλι, τὸν Ἑρακλέα. —

ΑΡΜΑΔΟ: Παρντόν, σέρ: πλάνη: δὲν εἶναι ποσότης ἀρκετὴ οὔτε γιὰ τὸ μεγάλο δάχτυλο αὐτῆς τῆς ἀξίας: τὸ κορμί του δὲ φτάνει οὔτε γιὰ τὴν ἄκρη ἀπ' τὸ ρόπαλο τοῦ Ἑρακλέα.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ: Ὅθ ἀκουσθῶ καμιά φορά; Ὅθ παραστήσει τὸν Ἑρακλέα μικρόν, εἰς νηπιακὴν ἡλικίαν: ἢ ἐντράτα του, εἰσοδός του, κ' ἢ σορτίτα του, ἔξοδός του, θὰ ναι ἡ στραγγαλισμὸς

τοῦ ὄψεως· καὶ θὰ συνθέσω ἕνα ἀπόλογον διὰ τὸ ζήτημα αὐτό.
ΣΚΗΝΙΑΣ : "Ἐξοχὴ ἰδέα! ἔτσι ἂν κανεὶς ἀκορατῆς σφυρίζει, θὰ μπορεῖς νὰ φωνάξεις: "μπράβο Ἡρακλέα! τώρα τὸν ζού-
λησες τὸν ὄφι!" αὐτὸς εἶναι ὁ τρόπος μιᾶ προσβολῆς νὰ τὴν
κάνεις χάρη, μόνον πού λίγοι ἔχουν τὴ χάρη νὰ τὸ κάνουν.
ΑΡΜΑΔΟ : Τίς ἄλλες ἀξίες;
ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Τρεῖς θὰ παραστήσω ὁ ἴδιος.
ΣΚΗΝΙΑΣ : Τρισάξιος ἄρχοντας.
ΑΡΜΑΔΟ : Νὰ σὰς εἶπω κάτω;
ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Σὰς ἀκούω.
ΑΡΜΑΔΟ : Θὰ ἔχουμε, ἂν αὐτὸ δὲν πετύχει, κ' ἕναν μπάλ-
λο ἢ λαϊκὸν χορὸ. Παρακαλῶ, ἀκολουθεῖστε με.
ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Ἐμπρός, ἀγαθὲ Μπούφο! Δὲν εἶπες λέξη
σ' ὄλο αὐτὸ τὸ διάστημα.
ΜΠΟΥΦΟΣ : Οὔτε κατάλαβα λέξη, κύριε.
ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Ἀλόν! θὰ σὲ βάλουμε καὶ σένα νὰ κάνεις
κάτι.
ΜΠΟΥΦΟΣ : Μπορῶ νὰ μπῶ κ' ἐγὼ στὸν μπάλο ἢ ἀναλό-
γως! ἢ μπορῶ νὰ παίζω τὸ ντέφι ὅταν θὰ βγαίνουν οἱ ἀξίες,
γιὰ νὰ χορέψουν τὸν πηδηχτό.
ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Πολὺ μπουῖφος, εἶσαι, κύριε Μπούφο. Στὴ
δουλειὰ μας, ἔμπρός! (Βγαίνουν).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἐμπρός ἀπ' τὴ σκηνὴ τῆς πριγκίπισσας. Μπαίνουν ἡ πριγ-
κίπισσα, ἡ Μαρία, ἡ Κατερίνα κ' ἡ Ροζαλίνα.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Καρδιές μου, θὰ πλουτίσουμε πρὶν φύ-
[γουμε, ἂν τὰ δῶρα
μᾶς ἔρχονται ἔτσι πλούσια καὶ πολλὰ: μιὰ ντάμα,
καπλαντισμένη γύρω με διαμάντια· δεῖτε
τί μοῦ ἔχει στείλει ὁ ἐρωτευμένος ρήγας.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Κυρά, μαζὶ μ' αὐτὸ δὲν ἦρθε τίποτ' ἄλλο;
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ἄλλο ἀπὸ τοῦτο! μάλιστα· ἔρωτας σὲ
ὅσος χωράει στριμωστὰ σὲ μιὰ κόλλα χαρτί, [στίχους,
γραμμένη οἱ δυνὲ τῆς ὄψης διχῶς οὐγία διόλου,
τόσο πού ἡ βούλα μπῆκε πάνω στὸ ἐρωτόπουλο.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τοῦ ἔπρεπε νὰ γενεῖ κερί τὸ θεῖο κεφάλι του
πού ἔναι μωρὸ πέντε χιλιάδες χρόνια.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ναι καὶ μαζὶ καταραμένους μπόγιας.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Ποτὲ δὲ θὰ τὸν πιάσεις φίλο ἀφοῦ σοῦ σκό-
τῆ ἀδερφή σου. [τῶσε
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Τὴν ἔκανε θλιμένη, μελαγχολικὴ
βαρυνκαρδῆ καὶ πέθανε· μ' ἂν εἶχε σὰν ἐσένα
πνεύμα ἀλαφρὸ, φαιδρὸ καὶ εὐτράπελο καὶ ξένοιαστο
θὰ ἔχε γίνει γιαγιά προτοῦ πεθάνει· τὸ ἴδιο
κ' ἐσύ, γιατί τρελλὸ κεφάλι δὲ γερνάει.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Ποντίκα, ὁ λόγος σου ἀλαφρὺς, τὸ σφῶλι σκο-
[τεῖν.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μὲ τὰ μελαγχρινὰ σου κάλλη ταιριαστό.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Ἡ μαύρη μου ὁμορφιά θὰ θελε λίγο φῶς.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ποῦ νὰ ἔβρουμε λαμπάδα, νὰ σοῦ βγεῖ ὁ καημός;
Γι' αὐτὸ ἡ συζήτησή μας σκοτεινὴ θὰ μείνει.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Στὰ σκοτεινὰ ἀπὸ σένη γίνεται, ὅτι γίνεται.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Σὺ ἔσαι πάντα τὸ φῶς, γι' αὐτὸ ἔσαι ἥλιο-
[καημένη.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Ὅμως μόνον ἀπόξω εἶμαι μουτζουρωμένη.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ἐ, νὰ δᾶ ἡ ὥρα, ἀλλιῶς θὰ ἔταν βαρὺ τὸ κάζο.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Καλὴ ἡ στιχομυθία κ' ἔξυπνος ὁ ἀγώνας.
Μὰ, Ροζαλίνα μου, ἔλαβες κ' ἐσύ ἕνα ραβασάκι.
Ποιὸς στὸ ἔστειλε; Καὶ τί περιέχει τὸ χαρτάκι;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Θέλω νὰ μάθετε: ἂν κ' ἐγὼ εἶχα σὰν ἐσὰς
ὠραίαν ὄψη, θὰ ἔχα καὶ μεγάλο ραβασάκι.
Καὶ νὰ ἡ ἀπόδειξη: ὄχι, χάρη στὸν Μπιρόν
στίχους πῆρα κ' ἐγὼ: τὰ μέτρα τους σωστά, καὶ ἂν ἦταν
σωστὸ καὶ ὅ,τι μετρήσαν, θὰ ἔμουν ἡ ὠραιότερη
θεὰ τῆς γῆς: συγκρίνομαι μὲ εἴκοσι χιλιάδες
καλλονές. Ὡ, ἔχει ζωγραφίσει τὴν εἰκόνα μου.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Σοῦ μοιάζει κάπως;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τὰ γράμματα πολὺ, τὸ παίνεμα καθόλου.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ὁραία σὰν μελάνι: εἶναι καλὴ διαπίστωση.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ὁραία σὰν μεγάλο βῆτα στὸ τετράδιο τῆς
καλλιγραφίας.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Φυλάξου ἀπ' τὰ μολύβια: χῶ, δὲ θὰ πεθάνω
χρεώστης σου, σὺ κοκκινώγραμμα στὴ Σύνοψη,
χρυσόγραμμο, ὡ καὶ ἡ φάτσα σου ὅλη εἶναι γραμμένη.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Βλογοκομμένο ἀστεῖο! ὄχι στριγγλιές!
Σὺ Κατερίνα, τί ἔλαβες ἀπ' τὸν ὠραῖον Ντιουμέν;

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Κυρά, τούτο τὸ γάντι.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Δὲ σοῦ ἔστειλε ζευγάρι;
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ὡ, ναι, κυρά μου, καὶ μαζὶ
στίχους πολλοὺς πιστοῦ ἔραστοῦ,
σωρὸ πανούργα ὑποκρισία
μὲ προστυχιὰ ἀψηλὴ, βαθεῖα βλακεία.
ΜΑΡΙΑ : Αὐτὸ μὲ τὰ μαργαριτάρια ἐδῶ
μοῦ ἔστειλε μὲνα ὁ Λογκαβίλ.
Τὸ γοάμιμα εἶναι μακρὸ, ἕνα μίλλι.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τὸ βλέπω. Μέσα σου δὲ λὲς νὰ ἔταν μα-
τὸ κολλιέ, καὶ κοντῆτερο τὸ γράμμα; [κρύτερο
ΜΑΡΙΑ : Βέβαια, ἀλλιῶς τὰ χέρια μου ποτὲ μὴ χωριστοῦνε.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Φρόνιμες, κύρες, μὲ ἔραστες παιζογελοῦνε.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τρελλοὶ εἶν' αὐτοί: τὴ θέν' τὴν κοροϊδία. Αὐτὸν
ὅσπου νὰ φύγω θὰ τὸν ψήσω τὸν Μπιρόν.
Ὡ νὰ ἔταν νὰ τὸν εὔρισκε ἡ τυφλοβομάδα,
πῶς θὰ τὸν ἔκανα νὰ προσκυνάει ἀράδα,
νὰ σούρνεται, νὰ περιμένει, νὰ κοιτάζει
τὸν καιρὸ, νὰ ζητάει τίς ὥρες, νὰ ἔσδιάζει
τὴν ἄσωτη ἐξυπνάδα του σὲ ἀνώφελα στιχάκια,
νὰ κάνει ὑπέκτους τὰ δικὰ μου τὰ κεφάλια,
νὰ τὸ ἔχει καύχημά του πού τὸν κοροϊδεῖ!
νὰ ἔχω τὸ κόζι, ἐγὼ νὰ τὸν κερδίζω μὲ τὸ ἀτού,
νὰ ἔναι ὁ τρελλὸς μου αὐτὸς καὶ νὰ ἔμαι ἡ μοῖρα του.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Πιὸ καλὰ πιάνεται ἔξυπνος ἂν μαραθεῖ·
ὅταν ἡ τρέλλα ἀπὸ τὴ γνώση γεννηθεῖ
ἔχει τὴ γνώση ἐγγύθη, τὴν τέχνη στόλισμά της,
χάρη τοῦ νοῦ τὴ χαιρετὰ τρελλὸς ἀνοιχτομάτης.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τῆς νιότης τὸ αἶμα δὲν ἀνάβει τόσο ἀψὺ
καθὼς ἡ σοβαρότη ὅταν σαιμπηθεῖ ἔσπαζει.
ΜΑΡΙΑ : Ἡ τρέλλα δὲν τρελλῶν δὲν τόσο καλοφαινεταί
ὅσο οἱ τρελλάρες τοῦ σοφοῦ ὅταν λωλινεταί,
ἐφόσον ὅλη ὄση ἔχει δύναμη τὴ χαρμαίζει
γιὰ ν' ἀποδείξει, μὲ τὸ νοῦ, πῶς ἡ βλακεία ἀξίζει.
(Μπαίνει ὁ Μπουαγέ).
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ἐρχεται ὁ Μπουαγέ, μὲ πρόσωπο φαιδρὸ.
ΜΠΟΥΑΓΕ : Ὡ πνίγομαι ἀπ' τὰ γέλια! ποῦ ἔναι ἡ ὑψηλοτάτη;
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τὰ νέα σου, Μπουαγέ.
ΜΠΟΥΑΓΕ : Κυρά μου, ἔτοιμασεῖτε, ἔτοιμασεῖτε!
στὰ ὄπλα κοπελλιές, στὰ ὄπλα! ἔχτρος ἐν ὄψει.
Ὁ ἔρωτος ἔρχεται ἀλλαγμένους νὰ σὰς κόψει
...τὴν ἡσυχία σας· φτάνει πάνοπλος μὲ φοῦρια
νὰ σὰς ξαφνιασεῖ· σφίχτε τὰ μυαλά σας· γιούρια
στὴν ἀμυνὰ σας· ἀλλιῶς σκίψτε τὰ κεφάλια
καὶ σκάστε το ὅπως φεύγουν τὰ τσακάλια.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ἄη-Διονύσης μὲ ἄγιοι ἔρωτα! καὶ
[ποιοὶ ἔναι αὐτοὶ
πού μᾶς χτυπᾶν μὲ τίς πνοές τους; Λέγε ἀνιχνευτὴ!
ΜΠΟΥΑΓΕ : Κάτω ἀπὸ μιὰς μοιριάς τὴν ἡσικερὴ δροσιά
εἶπα τὰ μάτια νὰ ἔκλεινα μισητὴ ὠρίτσα ἢ μιὰ.
Καὶ νὰ, τὴν ποθητὴ ἡσυχία μου μοῦ χαλάει
ὁ ρήγας μὲ τοὺς ἄλλους, πού σὲ σκιάν ἐκεῖ τραβᾶει.
Σὲ φυλλοσιναὶ παρέκει μουλαχτὰ τρυπῶν
καὶ βάζω ἀφτὶ καὶ ἀκούω αὐτὰ πού ἀνακοινῶνω:
πῶς θὰ ἔρθουν ὅπου νὰ ἔναι. ἐδῶ μεταμφιεσμένοι.
Ἐχουνε κήρυκα τους ἕναν μάγκα, ὠραῖο κοπέλι,
πού ξέρε ἀπόξω αὐτὸ πού ἡ ὄρεξή τους θέλει.
Τὴ δράση καὶ τὸν τόνο τοῦ ἔμαθαν ἐκεῖ.
"ἔτσι θὰ τοὺς μιλήσεις κ' ἔτσι θὰ σταθεῖς"
καὶ πάλι καὶ ξανά κ' εἶχαν ἀνησυχία
νὰ μὴν τὰ χάσει ἀπ' τὴ βασιλικὴ σου παρουσία·
"γιατί", τοῦ εἶπε ὁ ρήγας, "ἄγγελο θὰ ἰδεῖς·
μὰ μίλα λεύτερα χωρὶς νὰ φοβηθεῖς".
Τοῦ ἔπε ὁ μικρὸς "κακὸ δὲν εἶναι ὁ ἄγγελος·
θὰ ἔπρεπε νὰ φοβᾶμαι ἂν ἦταν διάβολος".
Σ' αὐτὸ ὅλοι γέλασαν. τὸν χάιδεψαν στὴν πλάτη
κ' ἔκαναν τὸν μεπερμπάτη ἀστεῖον πῶ μεπερμπάτη.
Ὁ ἕνας τρίβει τὸν ἀγκῶνα του ἔτσι, χασκαρίζει,
παίρνει ὄρκο πῶς τέτοια ἐξυπνάδα ὡς τώρα δὲ γνωρίζει.
Ἄλλος τρίβει τὰ δάχτυλά του, σκούζει "ἐμπρός παιδιὰ,
καὶ ἂς γίνε ὅ,τι γίνε"! "ὁ τρίτος κάνει μιὰ πηδιά
καὶ λέει "ὠραία πᾶν ὅλα"! ὁ τέταρτος μιὰ φοῦρια
καὶ πέφτει χάμω. Τότε κ' οἱ ἄλλοι πέφτουν τούρλα,
κυλιῶνται χάμω καὶ γελᾶνε καὶ μουγκρίζουν,
ὅσπου ἀπ' τὰ γέλια τὰ πολλὰ τὰ μάτια τους δακρῶζουν.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μὰ τί μὰ τί, θὰ ρθοῦν γιὰ βίζιτα ἀποφα-
[σισμένοι;

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Θά ρθούν, θά ρθούν. Καί θά 'ρθουν μεταμφιε-
[σμένοι:

Θά 'ναι ντυμένοι Ρῶσοι, Μόσκοβοι Οαρῶδ,
μ' ἕναν σκοπό: γλυκοκουβέντα καί χορό.
Θέλει ὁ καθέννας τους τήν ἐρωτοδουλειά του
νά τήν προκόψει στήν κυρία τή δικιά του,
πού μέ τά δῶρα ἀγάπης πού θά τοὺς προσφέρουν,
διαφορετικὸ ὁ καθέννας, θά τις ξέρουν.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Α, τέτοια θέν; Οἱ ἱππότες χρειάζονται
[δοκιμασία:

γι' αὐτὸ καλές μου, μέ τις μάσκες μας ἡ καθεμία
καί κανενοῦ ἀπ' αὐτοὺς δὲ θά τοῦ γίνει ἡ χάρη
νά ιδεῖ κυρίας μούτρο μέ ὅσα καί ἂν παρλάρει.
Νά, Ροζαλίνα, φόρα αὐτό μου τὸ διακριτικὸ
κι ὁ ρήγας θά σοῦ ὀρκίζεται ἔρωτα πιστό
πάρ' το καί βάλ' το, δός μου τὸ δικό σου ἐσύ,
καί, Ροζαλίνα, ἐμένανε ὁ Μπιρὸν θά ιδεῖ.
Κ' ἐσεῖς ἀλλάχτε φιλίους: ἔτσι ἀπατημένοι
θά προξενήσουν ἄλλη ἀντ' ἄλλη αἰ ἐρωμένοι.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : 'Ελάτε, βάλτε τα ὅλες ἔτσι νά χτυπᾶν στὸ μάτι.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Καί τί σκοπὸν ἔχει, κυρά μου, αὐτὴ ἡ ἀπάτη;
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Σκοπός μου ν' ἀντιμετωπίσω αὐτὰ τ' ἀστεῖα
πού αὐτοὶ τὰ κάνουν γιὰ κεφατὴ κοροϊδία.

Κ' εἶν' ὁ σκοπός μου κοροϊδία στήν κοροϊδία.
Θ' ἀνοιξουν τις καρδιές τους σ' ἄλλη ἀγάπη ἀντ' ἄλλη
κ' ἔτσι θά 'ναι γι' αὐτοὺς ἡ κοροϊδία μεγάλη,
μόλις μέ πρόσωπ' ἀνοιχτὰ ξανασυναντηθοῦμε
γιὰ νά τὰ εἰπούμε καί ν' ἀποχαιρετηθοῦμε.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μ' ἂν μᾶς καλέσουν γιὰ χορό, δὲ θά χορέψουμε;
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ποτέ πεθαίνουμε, ἔχι πόδι νά σαλέψουμε.
Οὔτε στὰ ποιητικὰ τους λόγια ἀφτὶ νά βάζουμε
ἐνόσο μᾶς μιλάνε, ἀλλοῦθε νά κοιτάζουμε.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Μέ τόση καταφρόνια ὁ κήρυκας τους θά καρ-
[διοσφαχτεῖ

κ' ἡ μνήμη του ἀπ' τὸν ρόλο του θά διαζευχτεῖ.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Γι' αὐτὸ τὸ κάνω καί δὲν ἀμφιβάλω πὼς
δὲ θά 'μπουν οὔτε οἱ ἄλλοι, ἂν μείνει ἀπέξω αὐτός.

Νά τοὺς νικᾶς μέ τὸ ἴδιο τους παιχιδί, πετυχιὰ!
νά τοὺς τὰ πάρουμε ὅλα, ἐμεῖς χωρίς ζημιὰ.
Νά γίνει φιάσκο ἡ κοροϊδία τους ἡ ἐτοιμασμένη
κ' ἔτσι νά φύγουν ντροπιασμένοι καί ρεζίλεμένοι (Σάλπισμα).
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Σαλπίσματα! τις μάσκες σας ἔρχονται οἱ μα-
[σαράδες.

(Μπαίνουν μαῦροι ἀραπάδες μέ μουσική, ὁ Σκνίπας, μέ τὸν
λόγο, ὁ Ρήγας, ὁ Μπαρόν, ὁ Λογκαβίλ, κι ὁ Ντιομέν μεταμ-
φιεσμένοι Ρῶσοι καί φορώντας μισὲς μάσκες).

ΣΚΝΙΠΑΣ : Χαίρετε κάλλη, ὅλης τῆς γῆς τὰ πιδ ἀκριβὰ!
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Τὰ μούτρα τους εἶν' ἀκριβὰ, ἀπὸ ἀκριβὸν ταφτὰ.
ΣΚΝΙΠΑΣ : Θεῖα παρέα ἀπὸ τις πιδ ὠραίες καλλονές
(Οἱ κυρίες τοῦ γυρίζουν τις πλάτες).

πού γύρισαν ποτέ τις πλάτες τους σὲ ὕψες ὀνητές!
ΜΠΙΡΟΝ : Τὰ μάτια τους, ἀγρεῖς, τὰ μάτια τους!
ΣΚΝΙΠΑΣ : Πιὸ γύρισαν ποτέ τὰ μάτια τους σὲ ὕψες ὀνητές!
ἔξω —

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Σωστά: ἔξω, σωστά!
ΣΚΝΙΠΑΣ : "Ἐξω τις θεῖες ματιές σας, ὦ οὐράνιες χάρες,
νά μὴν ιδεῖτε —

ΜΠΙΡΟΝ : Νά μᾶς ιδεῖτε, μούργο!
ΣΚΝΙΠΑΣ : Νά μᾶς ιδεῖτε μέ τ' ἀστραποβόλα μάτια σας,
...μέ τ' ἀστραποβόλα μάτια σας...

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Τ' ἀστραποβόλα μάτια τους ἂν τὰ 'βλεπες,
θά τὰ 'λεγες κεραυνοβόλα.
ΣΚΝΙΠΑΣ : Δὲ μέ προσέχουν καί τὰ χάνω.
ΜΠΙΡΟΝ : "Ἐτσι μᾶς πρόκοψες! ἄει χάσου μούργο!
(Βγαίνει ὁ Σκνίπας).

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τί θέν' οἱ ξένοι αὐτοί; Γιὰ ράττα τους, Μπουαγέ.
"Ἄν ξέρουν γλώσσα μας, ἐπιθυμοῦμε κάποιος
ἄνθρωπος λογικός, νά μᾶς ἀνακοινώσῃ
τὰ αἰτήματά τους. Ρώτησε τί θέλουν.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Τί θέλετε ἀπὸ τήν πριγκίπισσα;
ΜΠΙΡΟΝ : Εἰρήνη μόνον καί καλὴν ἐπίσκεψη.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τί θέλουν λέει;
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Εἰρήνη μόνον καί καλὴν ἐπίσκεψη.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μά αὐτὴ τήν ἔχουν κ' ἔτσι ἄς πᾶνε στὸ καλό.
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Λέει τήν ἔχετε καί πάτε στὸ καλό.
ΡΗΓΑΣ : Πῆς τῆς πὼς κάμποσα ἔχουμε μετρήσει μίλια
γιὰ νά μετρήσουμε καί βήματα μαζί τῆς
πάνω σ' αὐτὴν ἐδῶ τῆ γλῶσῃ.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Λένε πὼς ἔχουν κάμποσα μετρήσει μίλια
γιὰ νά μετρήσουν λίγα βήματα μαζί σας
πάνω σ' αὐτὴν ἐδῶ τῆ γλῶσῃ.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Δὲ μᾶς τὰ λέν' σωστά. Νά ποῦνε πόσους πόν-
τὸ κάθε μίλι ἂν μετρήσαν πολλά, τὸ μέτρο [τους ἔχει
τοῦ ἐνὸς εὐκόλα λέγεται.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : "Ἄν, γιὰ νά ρθεῖτε δῶ, μετρήσατε τὰ μίλια,
μίλια πολλά, ἡ πριγκίπισσα σᾶς λέει νά εἰπεῖτε
τὸ κάθε μίλι πόσους πόντους ἔχει.
ΜΠΙΡΟΝ : Πῆς τῆς πὼς τὰ μετρήσαμε μέ βήματα βαριά.

ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Τ' ἀκούει ἡ ἴδια.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : καί πόσα βήματα βαριά,
ἀπ' τὰ πολλά τὰ μίλια τὰ βαριά πού κάνατε,
μετρᾶν ὥσπου νά κάνεις ἕνα μίλι;

ΜΠΙΡΟΝ : Δὲν τὰ μετράμε ὅ,τι κάνουμε γιὰ σᾶς:
ἡ ἀφροσύνη μας εἶναι τόσο πλούσια, ἀπειρη
πού ὅλα ἀλογάριαστα τὰ δίνουμε γιὰ σᾶς.
Δεχτεῖτε νά μᾶς δεῖξετε τὸν ἥλιο τῆς θωριάς σας
κ' ἐμεῖς σὰν ἀγριοὶ θά τὸν λατρέψουμε.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Σελήνη εἶν' ἡ θωριά μας καί συννεφιασμένη.
ΡΗΓΑΣ : Γι' αὐτὸ πού κρύβει ἡ συννεφιά τῆς νά ν' εὐλογη-
[μένη.

Λαμπρή, κυρά, μέ τ' ἄστρα σου, διῶξε τὰ νέφη αὐτὰ
γιὰ νά λάμψεις στὰ μάτια μας πού 'ναι ἀπὸ τὰ δάκρυα ὕγρα.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Παράξενος προσκυνητής: ζήτησε κάτι πιὸ καλὸ
τώρα ζητᾶς τῆ φεγγαράδα μέσα στὸ νερό.

ΡΗΓΑΣ : Τότε ἀλλάξε μαζί μου βῆμα στὸ χορὸ
παράξενον δὲν εἶν' αὐτὸ πού τώρα σοῦ ζητῶ.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : "Ἐ, παῖξε μουσική, νά γίνῃ ἀμέσως ὅ,τι γίνῃ!
μά στάσου — ὅχι χορὸ — κ' ἐγὼ ἀλλάζω σὰν σελήνη.

ΡΗΓΑΣ : Δὲ θά χορέψεις; Πῶς τὸ κέφι σου ἔχεις χάσει;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : "Ἦταν στῆ γιόμιση ἡ σελήνη: τώρα νέα φάση.
ΡΗΓΑΣ : Μά 'γὼ μαι ὁ ἄνθρωπος πού εἶναι στὸ φεγγάρι.
"Ἦ μουσική μᾶς παίζει: ἄς μᾶς συνεπάροι.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τ' ἀφτιά μου συγκινεῖ.
ΡΗΓΑΣ : "Ἄς συγκινήσει καί τὰ πόδια.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : "Ἀφοῦ εἶστε ξένοι κ' ἔτυχε νά 'ρθετε ἐδῶ,
μακρὰ τὰ νάξια δὲς τὸ χέρι: ἔχι γιὰ χορὸ.

ΡΗΓΑΣ : Τότε πὸς τί νά δώσουμε τὰ χέρια;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Γιὰ φιλικὸν ἀποχαιρετισμό.
Καρδιές μου, ὑπόκληση καί — τέλος ὁ χορός.

ΡΗΓΑΣ : Οὔτε τὸ νάξι ἀξίζει οὔτε ὁ ὀρυσμός.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μέ τὴν τιμὴν αὐτὴν περσότερα δὲν ἀγοράζετε.
ΡΗΓΑΣ : "Ορίστε σεῖς τιμὴ γιὰ σᾶς: πόσο τῆ βάζετε
τὴν προυσία σας;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Φτηνά, τὴν ἀγοράζει ἡ ἀπουσία σας.
ΡΗΓΑΣ : Αὐτὸ δὲ γίνεταί.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Οὔτε καί ἡ ἀγορά μας κ' ἔτσι ἀντίο καί γειά
διπλὸ γιὰ τῆ μουτσούνα σου, μισὸ στῆν ἀφεντιά σου! [σου·
ΡΗΓΑΣ : "Ἀφοῦ μοῦ ἀρνιέστε τὸν χορὸ, ὁ χορός ἄς κάνει
στὴν κωνβεντούλα. [Θέση

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Νάι, μὰ ἰδιαίτερα.
ΡΗΓΑΣ : Αὐτὸ ἰδιαίτερα μ' ἀρέσει.
(Συνομιλοῦν παράμερα).

ΜΠΙΡΟΝ : Κυρά λευκόχερη, ἕναν γλυκὸ λόγο νά μοῦ πεῖς.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μέλι, γάλα καί ζάχαρη: ὀρίστε τρεῖς.
ΜΠΙΡΟΝ : "Ἐμ τότε δυὸ τριάρια ἀφοῦ ἔτσι σοῦ γουστάρει,
ροσόλι, γιάμπουλη, πετμέζι, ἔγινε ἐξάρι.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Νά κ' ἔβδομο γλυκό: ἀντίο καί στὸ καλό.
Μὲ ζαβολιάρηδες δὲν παίζω ἐγὼ.
ΜΠΙΡΟΝ : Μιὰ λέξη μουσικιά.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Νά μὴν εἶναι γλυκεῖα.
ΜΠΙΡΟΝ : Μοῦ σπάξεις τῆ χολή.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Χολή! μικρὴ εἶν' αὐτὴ.
ΜΠΙΡΟΝ : Γι' αὐτὸ καλή.
(Συνομιλοῦν παράμερα).

ΝΤΙΟΤΜΕΝ : Θά 'θελες ἕναν λόγο ν' ἀλλάξες μέ μένα;
ΜΑΡΙΑ : Πῆς τον.
ΝΤΙΟΤΜΕΝ : "Ωραία κυρά, —
ΜΑΡΙΑ : Δυὸ μοῦ 'πες, ὠραῖε κύριε...

ΝΤΙΟΤΜΕΝ : "Ἄν ἀγαπᾶς, ἰδιαίτερα ἄλλον ἕνα
καί θά σοῦ πῶ ἀντίο μετὰ.
(Κωνβεντιάζουν παράμερα).

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : "Ἦ μάσκα σου δὲν ἔχει γλώσσα;
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Ξέρω τὸν λόγο πού ρωτᾷς ἡ δική σου ἡ γλώσσα.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Πῆς μου γοργὰ τὸν λόγο αὐτὸν μὴν ξεφυγῆσω.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : "Ἦ μάσκα σου ἔχει δυὸ γλώσσες μπρός καί
καί ὀες νά δώσει στῆ βουβὴ δικιά μου μία. [πίσω

ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μιά μουσκαρίσια, βέβαια.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Μουσκάρι, ώραία κυρία...
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μουσκάρι, ώραϊε κύριε...
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Μουσκάρια τὸ λοιπὸν ζευγάρι.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Τάϊρι σου ἐγὼ δὲν εἶμαι καί, μόνος ἂν μείνεις, κερδίζεις τὸ ὅλον, βίδι γιὰ νὰ γίνεις.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Πολὺ γοργὴν ἐξέλιξη, σεμνὴ κυρά μου: φροντίζεις ἀπὸ τώρα γιὰ τὰ κέρατά μου;
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : "Ἐ, πέθανε μουσκάρι, πρὶν νὰ βγάλεις κέρατα.
ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Προτοῦ πεθάνω νὰ σοῦ εἰπῶ κάτι κρυφά' δυὸ λόγια τῆς ἀγάπης.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μουκάνιζε σιγὰ λοιπὸν, σ' ἀκούει ὁ χασάπης!

(Συνομιλοῦν ἰδιαιτέρα).
ΜΠΟΥΑΓΕ : Οἱ κοροῖδεύτερες γλώσσες τῶν κυράδων κόβουν σὰν κόψες ξουραφιῶ ἀόρατες τὴν τρίχα πού δὲν τὴ βλέπει μάτι· εἶναι υπερφυσικὴ στὴν αἰσθησὴ ἢ κουβέντα τους· οἱ ἰδέες τους ἔχουν φτερά, πὺ γλήγορες ἀπὸ σαίτες, βάλια, ἀέρα τὴ σκέψη, τὴν ἀγάπη κι ὅλα τὰ γοργά.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τέλος κορίτσια μου· οὔτε λέξη πιά, οὔτε λέξη!
ΜΠΡΟΝ : Θανατερὰ μᾶς ἔχουν ὅλους περιπαίζει.
ΡΗΓΑΣ : Χαίρετε παλαβές· οἱ ξιπασμένες μύτες.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Χίλια ἀντιχαίρετε, κρυεροὶ μου Μοσκοβίτες.
(Βγαίνουν οἱ κύριοι κ' οἱ ἀραπάδες).

Αὐτοὶ ἔναι οἱ διανοούμενοι οἱ θαναμιστοί;
ΜΠΟΥΑΓΕ : Κεριά πού τὰ ὄβησε ἡ γλυκειὰ σας ἡ πνοή.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Καλοφρεμμένο πνεῦμα αὐτό· γοντρό-γοντρό, πα-
[χιδό-παχιδό.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τί φτωχοεζυπνάδα, τί βασιλικὸ νιονί!
Τί λέτε, ἀπόψε δὲ θὰ κρεμαστοῦν;
"Ἡ μόνο πιά μὲ μάσκες θὰ κυκλοφοροῦν;
Κι αὐτὸς ὁ αὐθάδης ὁ Μπιρὸν δὲν εἶχε τί νὰ εἰπεῖ.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : "Ὡ ἦταν ὄλοι τους γιὰ λύπησῃ
ὁ ρήγας ἔτοιμος νὰ κλάψει κάτω ἀπὸ τὴ μάσκα.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Βεβαίως ὁ Μπιρὸν τὸν ἑαυτὸ του χάσκα.
ΜΑΡΙΑ : Μοῦ ὀρκίστηε δοῦλος μου ὁ Ντιουμέν, ψυχὴ του καὶ
[σπαθί.

Δὲν κόβει, τοῦ εἶπα· ὁ δοῦλος μου βουβάθη στὴ στιγμή.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Τοῦ Λογκαβίλ τοῦ κάναμε ἄνω κάτω τὴν καρ-
Καὶ πὺς θαρρεῖτε μὲ εἶπε; [δούλα.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μήπως ἀναγούλα;
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Ναι, ναὶ σᾶς βεβαιῶνα.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Ἐ, πέρα σιχαμένη!
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Στὸ πνεῦμα τους ἡ σκουφία τοῦ τρελλοῦ πη-
[γαίνει.

Μὰ δὲν ἀκοῦτε; Ὁ ρήγας τὴν ἀγάπη του μοῦ ὀρκίστηε.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Κι ὁ ταίφτης ὁ Μπιρὸν σὲ μένα αἰώνια
[πίστη.
ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Κι ὁ Λογκαβίλ γιὰ δοῦλος μου ἔχει ἐρθεῖ στὸν
[κόσμο αὐτό.

ΜΑΡΙΑ : Σὰν δέντρο μὲ τὴ φλούδα του εἶμαστε ὁ Ντιουμέν
[κ' ἐγώ.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κυρά κι ώραϊες μου, βάλτε ἀφτί ν' ἀκούσετε
αὐτοὶ θὰ ξαναρθοῦν σὲ λίγο, ὦρα τὴν ὦρα, [τώρα:
ἀμεταμφέιστοι· γιὰτὶ δὲ γίνεται ποτὲ
αὐτὴ τὴν προσβολὴν νὰ τὴν χωνέψουνε.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Θὰ ξαναρθοῦν;
ΜΠΟΥΑΓΕ : Θὰ ξαναρθοῦν, θὰ ξαναρθοῦν, γιὰ νὰ θριαμ-
κι ἄς εἶναι ἀπ' τίς χτυπιές ἀνάπτηροι· γι' αὐτὸ [βέψουν,
ἀλλάχτε τὰ σημάδια· κι ὅταν θὰ ἔναι πάλι ἐδῶ,
γλύκα ἀπὸ σᾶς νὰ πνέει καθὼς ἀπ' τὰ τριαντάφυλλα.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Γλύκα νὰ πνέει; Γλύκα νὰ πνέει; Γιὰ ἐξήγα
[μας καλά.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Οἱ ώραϊες μὲ μάσκα εἶναι τριαντάφυλλα μουμ-
[πύουια ἀκόμα·

χωρὶς τὴ μάσκα, ὅταν φωτάει τὸ ρόδινο τους χρῶμα·
εἶν' ἄγγελιοι ἀπ' τὰ σύννεφα ἢ τριαντάφυλλα ἀνοιχτά.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Ἄσε τίς σαχλαμάρες! τί νὰ κάνουμε, ἂν
ξαναρθοῦν κι ἀνοιχτὰ γι' ἀγάπη μᾶς μιλᾶν;

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Κυρούλα μου, ἄκου τὴ δικιά μου συμβουλὴ:
νὰ συνεχίσουμε τὴν κοροϊδία ὅπως καὶ πρὶν·
νὰ παραπονεθοῦμε πὺς ἐδῶ ὄθανε τρελλοὶ
ντιυμένοι μοσκοβίτες, βάρβαροι πολὺ·
κ' εἴμαστε σ' ἀπορία γι' αὐτούς, γιὰ τὸν σκοπὸ τους,
τὰ σαχλά τους καμώματα, τὸν πρόλογο τους,
πού δὲν ἤξερε τί ἔλεγε, τὴν πρόστυχην ἰδέα
νὰ ρθοῦν σὲ μᾶς, στὴν τέντα μας, γιὰ νὰ φερθοῦν χυδαῖα.
ΜΠΟΥΑΓΕ : Κυρίες φευγάτε· φτάσανε οἱ ἱππότες, νά!

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τρέχτε στὶς τέντες μας, καθὼς ζαρκάδια
[στὰ βουνά!

(Βγαίνουν, ἔξω ἀπὸ τὸν Μπουαγέ. Ξαναπαινοῦν Ρήγας,
Μπιρὸν, Λογκαβίλ, Ντιουμέν, μὲ τὸ ταχτικὸ τους τὸ ντύσιμο).

ΡΗΓΑΣ : Ὁ Θεὸς μαζί σου, ώραϊε κύριε! πὺ εἶναι ἡ περι-
κίπυσσα;

ΜΠΟΥΑΓΕ : Πάει στὴ σκηνὴ τῆς. "Ὅ,τι θέλει ἡ μεγαλειού-
της σου

δὲ μὲ διατάζει εὐθὺς νὰ πάω νὰ τῆς τὸ πῶ;
ΡΗΓΑΣ : Ἐνοῦ λεφτοῦ ἀκρόαση νὰ μοῦ χαρίσει.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Πάω, κύριέ μου, κ' εἶμαι βέβαιος πὺς θὰ
(Βγαίνει). [θελήσει.

ΜΠΡΟΝ : Τοῦτοςτσιμπάει τίς εὐφυολογίες
καθὼς τὰ περιστέρεα τὰ μιτζέλια
καὶ τίς σερβίρει μὲ τίς εὐκαιρίες
καθὼς παπᾶς ρητὰ ἀπὸ τὰ βαγγέλια.

Πραματευτῆς τοῦ πνεύματος στὶς συνοικίες
μοσκοπουλάει τὸ ἐμπόρεμά του
σὲ πανηγύρια, σῦναξες, παζάρια, ἀρτοκλασίες
καὶ γλέντια τοῦ Σαββάτου·

κ' ἐμεῖς οἱ μεγαλέμποροι δὲν ἔχουμε τὴ χάρη
νὰ ξεπουλήσουμε ἐξυπνάδες σὲ καλὸ παζάρι.
Δὲς τοῦτον τὸν ἀσίκη,

τὰ θηλικὰ τὰ καρφιστῶναι στὸ μανίκι·
αὐτὸς ὁ Ἀδάμ, αὐτὸς τὴν Εὐὰ ξεμυλίζει,
κόβει καὶ ράβει, γλυκοψιθυρίζει

αὐτὸς εἶναι πού φίλησε τὸ χέρι του
γιὰ ρεβερέτζα, ὑπόκλιση χαριετισμοῦ·
εἶναι ἡ μαϊμού τῶν τύπων, ὁ κύριος τζιτζιφιόγκος ἢ,
παίζοντας τάβλι, βλαστημάει τὰ ζάρια μὲ τιμῆ.

"Ἄν τραγουδᾶν, κρατάει τὸ μέτρο, στὸν χορὸ διευθύνει·
κι ἄς τὸν διορθῶσει ὅποιος μπορεῖ· οἱ κυρίες τὸν λὲν χρυσόν·
τὰ σκαλοπάτια, πού ἀνεβαίνει, τοῦ φιλοῦν τὰ πόδια·
εἶναι ἄνθος πού χαμογελάει τοῦ καθενοῦ

γιὰ νὰ δείχνει τὰ δόντια του, ἄσπρα σὰν τοῦ δελφινιοῦ·
κι ὅσο, εὐσυνείδητοι, δὲ θὲν χρεωμένοι νὰ πεθάνουν
τὸν λὲν μελιγλωσσο Μπουαγέ καὶ τεμενά τοῦ κάνοου.

ΡΗΓΑΣ : Νὰ φουσκαλιάσει ἡ γλώσσα του πού βγάζει τέτοιο
[μῆλι

πού ἔκαμε καὶ τὰ σάστισε τοῦ Ἀρμάδου τὸ κοπέλι.
(Ξαναπαινοῦν· πρόδρομος ὁ Μπουαγέ καὶ πίσω του ἡ Πρι-
κίπυσσα, ἡ Ροζαλίνα, ἡ Μαρία, ἡ Κατερίνα κι ἀκόλουθοι).

ΜΠΡΟΝ : Καὶ νὰ ἔτον πάλι! Ἀξιοπρέπεια, τί ἦσουν ὡς
πού αὐτὸς σ' ἔκανε θεάτρο καὶ τί ἔσαι τώρα; [τὴν ὦρα
ΡΗΓΑΣ : Χαρά, γλυκειὰ κυρά, κι ὥραϊον καιρὸ κ' ὑγεία!

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Λόγια οἱ εὐκές, γιὰ πράξη λείπει ἡ εὐ-
[καίρια.

ΡΗΓΑΣ : Πάρτε τὰ λόγια μου μὲ τὸ καλὸ τους νόημα.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Εἶν' ὄψιμες οἱ εὐκές, τὰ αἰτήματά τους
[πρώμα.

ΡΗΓΑΣ : Ἦρθαμε νὰ σᾶς δοῦμε μὲ παράκλησῃ μας
νὰ σᾶς πᾶμε στὸν πύργο μας καὶ στὴν αὐλὴ μας.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μὲ δένει τὸ ἔξω ὡς πρέπει ἔσᾶς οἱ ὄρκοι
[νὰ σᾶς δέσουν:

οἱ ἐπίορκοι οὔτε στὸν Θεὸ οὔτε σὲ μένα ἀρέσουν.
ΡΗΓΑΣ : Μὴ μὲ μαλώνεις γιὰ ὅ,τι ἡ χάρη σου τὸ προκαλεῖ·
ἡ χάρη τῶν ματιῶν σου ἀπὸ τὸν ὄρκο μου μὲ λεί.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Κακολογᾶς τὴ χάρη, ἀντὶ νὰ εἰπεῖς κακία·
ἡ χάρη δὲ χαλαίει τὴν πίστη τῶν ἀνθρώπων· καί, [ποτὲ
μὰ τὴν παρθετικὴ τιμῆ μου, ἄσπιλη σὰν κρίνο,
διαμαρτύρομαι κι ὅλα τοῦ κόσμου τὰ μαρτύρια
τὰ προτιμῶ, παρὰ νὰ ῥθῶ στὸ σπῆτι σου νὰ μείνω·
καὶ μοῦ εἶναι μισητὸ πολὺ, ἀφορμὴ νὰ γίνω
νὰ σπάσουν ὄρκοι πού ἔγιναν ἐλεύθερα στὰ θεῖα.

ΡΗΓΑΣ : "Ὡ! ζεῖς ἐδῶ ἀπομονωμένη, σ' ἔρημη ἐξοχή,
χωρὶς παρέα κ' εἶναι μεγάλῃ μας ντροπῆ.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Διόλου, κύριέ μου, διόλου, σὲ βεβαιῶνα· ἐδῶ
περνᾶμ' εὐχάριστα, ἔχουμε παιγνίδια ὥραϊα·
μόλις πρὶν ἦταν Ρῶσοι ἐδῶ, μὰ ἄστεία παρέα.

ΡΗΓΑΣ : Τί λές, κυρά μου; Ρῶσοι!
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ρῶσοι, μὰ τὸν Θεό,
κομφοὶ καὶ ἱππότες, ὅλο εὐγένεια, πολυτέλεια...

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Κυρά, πὺς τὴν ἀλήθεια· μὰ ἦτανε γιὰ γέλια!
Κύριέ μου, ὄχι δά, ἡ κυρά μου, γιὰ νὰ πάει
μὲ τοὺς τρόπους τῆς μόδας, δὲν κατηγορεῖ,
παινεῖ παρ' ἄξια. Πράγματι ἦρθαν συστημένοι
στὶς τέσσερες μας τέσσεροι ρωσωνταμένοι·
μείναν μιὰν ὦρα ἐδῶ, φλυαρώντας σὰν τρελλοί·

μᾶν ὥρα δὲ μᾶς χάρισαν μιὰ λέξη λογική.
Δὲν τοιμάω νὰ τοὺς πῶ τρελλούς· μὰ δὲ σ' ἀφῆνον,
γιατὶ ἂν διψάσουν, οἱ τρελλοί, κύριέ μου, πίνουν.
ΜΠΙΡΟΝ : Τ' ἄστεϊο κρύο. Τὸ πνεῦμα σου, πανῶρια καλ-
σοφίες τίς κάνει τρέλλες. Ἡ ὄραση κ' ἡ πιὸ καλὴ [λόνη,
κοιτάζοντας τὸ πυραμένω μάτι τ' οὐρανοῦ
χάνει ἀπ' τὸ φῶς τὸ φῶς τῆς. Τόσον ἔχεις νοῦ
πού 'ναι πελώριος καὶ σ' αὐτόν πολλα
σοφὰ φαίνονται ἀνόητα καὶ πλούσια φτωχὰ.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τότε σὺ 'σαι σοφὸς καὶ πλούσιος, γιατί ἐγώ...
ΜΠΙΡΟΝ : Τρελλὸν μὲ βλέπεις καὶ φτωχό.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μόνος σου παίρνεις τὸ δικό σου, μὰ καλὰ δὲν
νὰ παίρνεις λόγια ἀπὸ τῆ γλώσσα μου. [κάνεις
ΜΠΙΡΟΝ : "Ὡ, εἴμ' ὅλος δικός σου κι ὅλο μου τὸ βιός.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Δικός μου ὅλος ὁ τρελλός;
ΜΠΙΡΟΝ : "Ὅ, τι ἔγω δίνω κι ὅλη τῆ ζωὴ μου.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Ποιὰ μάσκα ἀπὸ τίς τέσσερες φοροῦσες σὺ;
ΜΠΙΡΟΝ : Ποῦ; Πότε; Ποιὰ μάσκα; Τί ἐρώτηση εἶν' αὐτή;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Κεῖ, τότε, αὐτὴ τῆ μάσκα, πὺ χωρὶς νὰ
ἐκρυφε μιὰ ἀσκητὴ ὄψη μὲ μιὰ ὠραία σκέπη. [πρέπει
ΡΗΓΑΣ : Μᾶς γνῶρισαν' καὶ τώρα θὰ μᾶς κοροϊδεύουν.
ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Νὰ ὁμολογήσουμε, νὰ τὸ γυρίσουμε στ' ἄστεϊο.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Ακεφός, κύριέ μου; Δείχνεις στενοχωρη-
[μένος.

ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Βοηθᾶτε! Πιάστε του τὸ κούτελο! Λιποθυμᾶει;
Χλωμιάζει; Θὰ ζαλιστῆκε ἀπὸ τὴν πορεία
πού 'κανε νὰ 'ρθεὶ ἀπὸ τῆ Μοσκοβία.
ΜΠΙΡΟΝ : "Ἔτσι χτυπάει ἡ Δίκη τὴν ἐπιπορία.
Μποροῦν καὶ μοῦτρα μπρούτζινα νὰ τὸ βασιτάζουν πιά;
Νὰ 'μαι κυρά· σαίτεψέ με μὲ τὴν πονηριά·
σύντριφέ με μὲ χλεύη, σπάραξέ με μὲ εἰρωνεία.
Σφάζ' τὴν ἀθώωτῆτά μου μὲ τὸν νοῦ σου τὸν σκληρό,
κομμάτιασέ με μὲ τὴν ἄστοργῆ σου τὴν ἰδέα·
ποτέ πιά δὲ θὰ σοῦ ζητήσω ἕναν χορό,
οὔτε ποτέ ντυμένους Ρῶσος θὰ 'ρθω γιὰ παρέα.
"Ὡ πιά ποτέ τῆς πέννας λόγους δὲ θὰ ἐμπιστευτώ,
οὔτε γλωσσογυμνάσματα ἀπὸ μαθητοῦδια,
οὔτε στὴ φίλη μου θὰ πάω μὲ μάσκα νὰ τῆς πῶ
σὰν τοῦ στραβοῦ κιθαρωδοῦ ἐρωτικά τραγοῦδια,
φράσεις ἀπὸ ταρτὰ, ἀκριβολογίες μεταξωτές,
τρίκλωνες περιφράσεις, κομψοφτιασιδώματα
σχολαστικὲς φιγούρες· τέτοιες μύγες θερινὲς
μὲ γιόμισαν σκουλήκια, ξιπασιάς καμώματα.
Ξορισμένα! μὰ τοῦτο λέω, τὸ γάντι τὸ λευκὸ
(πόσο λευκὸ τὸ χέρι ὁ Θεὸς τὸ ξέρει) ἐδῶ κ' ἐμπρὸς
θὰ ἐκφράζω τὴν ἀγάπη μου μὲ πνεῦμα λαϊκό,
μὲ ναὶ καὶ ὄχι, τὰ ὕφαντά τὰ τίμια τῆς χειρός·
καὶ κάνω ἀρχή· κοπέλλα μὲ τοῦ θεοῦ τὴν εὐλογία,
γιὰ σὲ ἡ ἀγάπη μου γερῆ, χωρὶς φιλολογία.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Χωρὶς "χωρὶς" παρακαλῶ.
ΜΠΙΡΟΝ : Μοῦ 'χει μείνει συνήθεια ἀπ' τὸν παλιὸ καιρό·
παράβλεψε, εἶν' ἀρρώστια· βαθμιαῖα θὰ 'ρθεὶ ἡ ὕγεια.
Τώρα σιγά! νὰ ἰδοῦμε· γράψε "ὁ Θεὸς νὰ μᾶς ἐλεήσει"
πάνω στοὺς τρεῖς ἐδῶ· γιατί ἔχουν λοιμικὴ κολλησει.
Τὴν πιάσαν ἀπ' τὰ μάτια σας, τὴν ἔχουν στὴν καρδιά·
φαίνεται ἀπ' τὰ σημάδια πὺ σφραγίζου καθεμιά.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τότε ἄρρωστοί εἶναι οἱ κύριοι πὺ μᾶς
[τὰ 'χουν δώσει.

ΜΠΙΡΟΝ : Χαμένοι πᾶμε, ποιὸς θεὸς θὰ μᾶς γλυτώσει;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : "Ἀπὸ ποιὸν κίνδυνον; Γιατὶ καλὰ καθοῦμενα
γινώσαστε ὑποκείμενα ἀπὸ κατηγορούμενα;
ΜΠΙΡΟΝ : Εἰρήνη! ἐγὼ δὲ θὰ 'θελα μὲ σένα νὰ μαλώσω.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Οὔτε κ' ἐγώ· κι οὔτε ἀφορμὴ ποτέ μου θὰ
[σοῦ δώσω.

ΜΠΙΡΟΝ : Κάμε ὅπως θές· τὸ πνεῦμα μου ἔχει σταματήσει.
ΡΗΓΑΣ : "Ὁραία κυρά μου, μάθε μας γιὰ τὸ παράπτωμά μας
κάποια καλὴ δικαιολογία.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Ἡ πιὸ καλὴ εἶν' ἡ ὁμολογία.
Δὲν εἴσατε μακαρεμένοι λίγο πρὶν κοντὰ μας;
ΡΗΓΑΣ : Εἴμαστε, κυρά.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Εἴσατε στὰ καλὰ σας;
ΡΗΓΑΣ : Εἴμαστε, κυρά.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τότε λοιπὸν πὺ μίλησες μὲ μιὰ κυρία,
τί τῆς ψιθύρισες στ' ἀφτί μὲ πρώτην εὐκαιρία;
ΡΗΓΑΣ : Πὺς θὰ 'ταν ἡ λατρεία μου ὅλης τῆς ζωῆς.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : "Ὅταν σὲ προκαλέσει θὰ τὴν ἀρνηθεῖς.
ΡΗΓΑΣ : Μὰ τὴν τιμὴ μου, ὄχι.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μὴ βιάζεσαι ἔτσι, συγκρατήσου·

μιὰ φορὰ ψεύτοκος πατᾶς καὶ τὴν τιμὴ σου.
ΡΗΓΑΣ : "Ἐ, καταφρόνέσε με, ἂν τοῦτο τ' ἀονηθῶ.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Καὶ θὰ τὸ κάνω, ἂν δὲν κρατήσεις λόγου —
[Ροζαλίνα,

τί σοῦ μουρμούριζε στ' ἀφτί σου ὁ Μοσκοβίτης;
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Κυρά μου ὀρκίστη πὺς θὰ μ' ἔχει πιὸ ἀκριβὴ
κι ἀπὸ τὸ φῶς του· πὺς γι' αὐτόν ἐγὼ 'μαι καλλονὴ
πάνω ἀπ' τὸν κόσμο τοῦτον καὶ σ' αὐτὰ καὶ ἀκόμα βάνει
πὺς, ἢ μὲ παίρνει, ἢ ἐραστής μου θὰ πεθάνει.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Νὰ δώσει ὁ Θεὸς νὰ ἴδω χαρεῖς. Ἡ εὐ-
[γενικιὰ ἀφεντιά του
κρατᾶει λόγο μ' ὅλη τὴν τιμὴ καὶ τὴν καρδιά του.
ΡΗΓΑΣ : Τί λές, κυρά; Μὰ τῆ ζωὴ μου καὶ τὴν πίστη, ἐγὼ
ποτέ δὲν ἔκανα ὄρο τέτοιον στὴν κυρά ἀπὸ δῶ.
ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Τὸν ἐπικύρωσες, ἀλλιώδως νὰ ξεψυχήσω,
μὲ τοῦτο ἐδῶ πὺ μοῦ 'δωσες· μὰ πᾶρ' το, κύριε, πίσω.
ΡΗΓΑΣ : Στὴν πριγκιπέσσα τὰ 'δωσα καὶ πίστη μου κι
[αὐτό:
τὴ γνῶρισα ἀπ' τὸ κόσμημα πὺ φόραε, τοῦτο ἐδῶ.
ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Συγνώμη, κύριε, τούτη φόραε τὸ στολίδι
[αὐτό.

Καλὸς μου ἐμένα, εἶν' ὁ Μπιρόν καὶ τὸν εὐχαριστῶ.
Μὲ θέλεις ἢ νὰ σοῦ ἐπιστρέψω τὸ μαργαριτάρι;
ΜΠΙΡΟΝ : Οὔτε τὸ 'να οὔτε τ' ἄλλο: ἄς μείνουνε ζευγάρι.
Τὴ μηχανὴ τὴ βλέπω· ἐδῶ 'ταν συμπαγνία·
γνῶρισαν τῆς διασκέδαστῆς μας τὴν προετοιμασία
καὶ τὴ χάλασαν σὰν ἀδέξια κωμωδία
τῶν Χριστουγέννων. Κάποιος σπιουῶνος κουτσομπόλης,
κάποιος σπανακογλύφτης, κάποιος σεισοκώλης,
κάποιος παλιάτσος, κάποιος πὺ πουλᾶει αἰσθήματα,
πὺ χρόνια ἔχει χαμόγελο στὰ μάγουλά του
καὶ ξέρει πὺς νὰ βγάλει γέλια ἀπ' τὴν κυρά του,
σὰν ἔχει γι' αὐτὸ κέφι, αὐτὸς τὸ μαρτυράει
τὸ σκεδίδι μας· τότε, ἀφοῦ τὸ μάθαν μιὰ φορὰ,
ἀλλάξανε οἱ κυρίες στολίδια τους κ' ἐμεῖς μετὰ
πέσαμε στὰ σημάδια κ' ἐρωτοτροπήσαμε
καθένας στὸ σημάδι ἐκεῖνης. Τώρα ἔχουμε κάνει
ἐπιπορία χειρότερη, μὲ πρόθεση καὶ πλάνη.
—"Ἔτσι εἶναι δά· κ' ἐπίτῃδες δὲν πρόδωσες ἐσὶ
τὸ σκεδίδι μας γιὰ νὰ γίνουμε ὅλοι ἐπίορκοι;
Δὲν ξέρεις μὲ τοὺς πόντους τῆς κυρᾶς τὸ πόδι
καὶ δὲ γελᾶς μπρὸς στῶν ματιῶνε τῆς τὸ ἀσπράδι;
'Ανάμεσα ἀπ' τὴν πλάτη τῆς δὲ στέκει καὶ τὸ τζάνι,
κρατώντας δίσκο ἢ κάνοντας ἄστεϊο τσαλιμάκι;
Μπέρδεψες τὸ κοπέλι μας· σοῦ ἐπιτρέπονται ὅλα·
ζῆσε ὅσο θές, γιὰ σάβανο θὰ βάλεις καμιζόλα.
Μ' ἀγριοκοιτᾶς; "Ἐ τί, τὸ μάτι σου τρυπάει
σὰν σπαθὶ μολυβένιο.
ΜΠΟΥΓΑΓΕ : Πολὺ χαρούμενος αὐτὸς ὁ τροχαμὸς
ἔκανε τὴν πορεία του καμαριότης.
ΜΠΙΡΟΝ : Νά! ἔτοιμος νὰ ἔαναογίσει. Εἰρήνη! τέλειωσα.
(Μπαίνει ὁ Μάπας).

Καλῶς τὸ γνήσιο πνεῦμα! ὠραῖον καθγὰ γωρίζεις.
ΜΑΠΑΣ : "Ὡ Θεέ μου, κύριε, θὲν νὰ πληροφορηθοῦν
οἱ τρεῖς ἀξίες νὰ ρθοῦνε μέσα ἢ νὰ μὴ 'ρθοῦν;
ΜΠΙΡΟΝ : Μὰ τί, εἶναι μόνον τοεῖς;
ΜΑΠΑΣ : "Ὁχι, κύριε, ἀλλὰ 'ναι παραπλέον, καὶ πολὺ φίνα,
γιατὶ ὁ καθένας παριστᾶναι τρεῖς.
ΜΠΙΡΟΝ : Καὶ τρεῖς οἱ τρεῖς, ἐνιά.
ΜΑΠΑΣ : "Ἐ ὄχι κ' ἔτσι, κύριε! μὲ τὸ συμπάθιο, κύριε, δὲν
τὸ δέχομαι κ' ἔτσι. Δὲ μᾶς τῆ φέρνεις, κύριε, νὰ 'σαι βέβαιος
κύριε· ξέροουμε τί μετᾶμε· πιστεύω, κύριε, τρεῖς οἱ τρεῖς,
κύριε —
ΜΠΙΡΟΝ : Δὲν κάνει ἐνιά.
ΜΑΠΑΣ : Μὲ τὸ συμπάθιο, κύριε, ξέροουμε τὸ ἐπὶ πόσον κάνει.
ΜΠΙΡΟΝ : "Ἐ, μὰ τὸν Δία, πάντα τὸ 'γα· τρεῖς οἱ τρεῖς, ἐνιά.
ΜΑΠΑΣ : "Ὡ, θεέ μου, ἀφέντη! ἀλλοίμονό σου ἂν ἦταν νὰ
κέρδιζες τὸ ψωμί σου μὲ τὸν λογαριασμό, κύριε.
ΜΠΙΡΟΝ : "Ἐμ πόσο κάνει;
ΜΑΠΑΣ : "Ὡ θεέ μου, ἀφέντη! τὰ μέρη τὰ ἴδια, οἱ ὑποκρι-
τές, ἀφέντη, θὰ τὸ δεῖξουν πόσο κάνει. Ἐγὼ ἀπὸ μέρος μου
ἔχω τὸ μέρος, μοῦ εἶπαν, νὰ ἐντελέσω μόνον ἕνα πρόσωπο μὲ
τὸ δόλιο μου πρόσωπο, τὸν Πομπέα τὸν Μέγαν, κύριε.
ΜΠΙΡΟΝ : Εἴσαι κ' ἐσὶ μιὰ ἀπὸ τίς ἀξίες;
ΜΑΠΑΣ : "Ἔτσι τοὺς ἔρωσε νὰ μὲ βγῶνουν ἔξω νὰ κάνω τὸν
Πομπέα τὸν Μέγα. Ἀπὸ ἐλόγου μου δὲ γνωρίζω τί ἀξίωμα
ἔχει αὐτὴ ἡ ἀξία, ἀλλὰ θὰ τὸν κρατήσω.
ΜΠΙΡΟΝ : Πήγαινε πὲς τους νὰ ἔτοιμαστοῦν.

ΜΑΡΙΑΣ : Θὰ τὰ καταφέρουμε, κύριε· θὰ βάλουμε λίγη προσοχή. (Βγαίνει).

ΡΗΓΑΣ : Μπρόν, θὰ μὰς ντροπιάσουν· πὲς τους νὰ μὴν ἔρθουν.

ΜΠΡΟΝ : Ἄπὸ ντροπὴ βαστάμε, κύριέ μου· Κ' εἶναι καὶ λίγο πολιτικὴ νὰ ἔχουμε κ' ἕνα θέαμα χειρότερο ἀπ' τὸν ρήγγα καὶ τὸν θιασό του.

ΡΗΓΑΣ : Σοῦ λέω νὰ μὴν ἔρθουν.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Κύριέ μου, ὄχι, ἄσε τώρα νὰ ἔμαι ἐγὼ ὁ πὸ πολὺ ἀρέσει ἡ τέχνη πὺ ἀνοεῖ τὸ πῶς. [ὁδηγός·

Ποῦ ὁ ζῆλος ἔχει θέμα του νὰ εὐχαριστήσῃ καὶ σβεῖ τὸ θέμα ὁ ζῆλος του νὰ παραστήσῃ·

ἀπ' τῆς μορφῆς τῆ σύγγυση φαιδρῆ ὁμορφιά γεννιέται, ὅταν κάτι μεγάλο ἀρχὴ τοῦ ἀγῶνα του χαλιέται.

ΜΠΡΟΝ : Σωστὴ περιγραφή τοῦ ἀγῶνα μας, κύριέ μου.

(Μπαίνει ὁ Ἀρμάδο).

ΑΡΜΑΔΟ : Κεχρισμένε, ἐλιπαρῶ τόσην δαπάνην τῆς γλυκειᾶς σου βασιλικῆς πνοῆς, ὅση διὰ νὰ προσφέρεις ἕνα ζευγὸς λέξεις. (Μιλᾷ με τὸν ῥήγγα καὶ τοῦ δίνει ἕνα χαρτί).

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Αὐτὸς ὁ ἄνθρωπος πιστεύει θεῶ;

ΜΠΡΟΝ : Γιατί ρωτᾷς, κυρά;

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μιλᾷε σὰν ἄνθρωπος πὺ δὲν τὸν ἔφτιασε ὁ θεός.

ΑΡΜΑΔΟ : Δὲν εἶναι τίποτε, ὠραῖε, γλυκέ, μελένιε μου ἀφέντη· διότι, σὲ βεβαιώνω, ὁ διδάσκαλος εἶναι ἐξαιρετικὸς φαντασιολόγος· ὑπὲρ - ὑπὲρ - ἀεροβάμων· ὑπὲρ - ὑπὲρ - ἀεροβάμων· ἀλλὰ θὰ τὸ βάλουμε ὅπως λέγουν, στὴ φορτόνα ντὲ λά γκουέρα. Σᾶς εὐχομαι ψυχικὴν γαλήνη, βασιλικότατον ζευγὸς! (Βγαίνει).

ΡΗΓΑΣ : Φαίνεται πὺς θὰ ἔχουμε μὴ καλὴ παρουσίαση ἀξιῶν. Τοῦτος, παρασαίνει τὸν Ἐκτωρ τῆς Τροίας· ὁ ὁμορφονιός, τὸν Πομπήιον τὸν Μέγα· ὁ παπὰς τῆς ἐνορίας, τὸν Ἀλέξανδρο· τὸ κοπέλι τοῦ Ἀρμάδο, τὸν Ἡρακλῆ· ὁ δάσκαλος, τὸν Ἰούδα τὸν Μακκαβαῖο. Κι ἂν αὐτὲς οἱ τέσσερις ἀξίες πετύχουν στὴν πρώτη τους παρουσίαση, οἱ τέσσερις θ' ἀλλάξουν κοστοῦμα καὶ θὰ παραστήσουν τίς ἄλλες πέντε.

ΜΠΡΟΝ : Πέντε εἶναι στὴν πρώτη παρουσίαση.

ΡΗΓΑΣ : Κάνεις λάθος δὲν εἶναι τόσου.

ΜΠΡΟΝ : Ὁ δάσκαλος, ὁ παλληκαράς, ὁ Παπατρέχας, ὁ ὁμορφονιός καὶ τὸ κοπέλι.

Ἔξω ἀπ' τὸ νὸ ζάρι, πέντε τέσσερα τὸ ἐννιάρι, ὁ κόσμος ὅλος δὲ θὰ ξαναφέρει πέντε ἄσους τέτοιους τὸν καθένα τους κὶ ἄλλο τροπάρι.

ΡΗΓΑΣ : Τὸ πλοῖο ἐσῆκωσε πανὰ κ' ἔρχεται ἐδῶθε πρίμα. (Μπαίνει ὁ Μάπας - Πομπήιος).

ΜΑΡΙΑΣ : Εἶμαι ὁ Πομπήιος ἐγὼ —

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κατάχαμα πεσμένος...

ΜΑΡΙΑΣ : Εἶμαι ὁ Πομπήιος ἐγὼ —

ΜΠΟΥΑΓΕ : Μὲ πομπὴ σηκωμένος.

ΜΠΡΟΝ : Καλὸ, γέρο χωρατατζή, δὲν τὰ χαλάω με σένα.

ΜΑΡΙΑΣ : Εἶμαι ὁ Πομπήιος ἐγὼ με παρανόμι Μύγας —

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Μέγας.

ΜΑΡΙΑΣ : “Μέγας” εἶναι, ἀφέντη. Μὲ παρανόμι Μέγας καὶ πὺ μ' ἀσπίδα καὶ σκουτάρι συχὰ ἔχει κάμει τοὺς ἔχτροὺς στὸν ὕμαλὸ καὶ κλαίγαν. Κι ὁδοιπορώντας ἔτυχα σὲ τοῦτα δῶ τὰ μέρη καὶ καταθέτω τὰ ἔπλα μου με μίλας ἐμπρὸς στὰ πόδια τῆς γλυκειᾶς κοπέλλας τῆς Γαλλίας.

Ἄν ἡ ἀφέντη σὰς πεῖ: “σ' εὐχαριστοῦμε Πομπήιε”, τὸ μέρος μου τέλειωσε.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : “Ἐνα μεγάλο εὐχαριστῶ, Πομπήιε Μεγάλε. ΜΑΡΙΑΣ : Τόσο μεγάλο δὲν ἀξίζει· ὅμως ἐλπίζω νὰ τὸ παίξω τέλεια. Λίγο τὸ στραπατσάρισα στὸ “Μέγας”.

ΜΠΡΟΝ : Τὴ σκούφια μου με μὴ πεντάρια πὺς ὁ Πομπήιος θὰ ἔναι ἡ καλύτερη ἀξία.

(Μπαίνει ὁ κύριος - Ναθαναὴλ ὡς Ἀλέξανδρος).

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Ὅταν στὸν κόσμὸ ζοῦσα ἐγὼ, τοῦ κόσμου

[ἐξουσιαστῆς,

ἦταν ἡ ἰσχὺς μου, δύση πούγῃ, βοριά, νοτιὰ ἀπλωμένη, πὺς εἶμ' ὁ Ἀλέξανδρος τὸ λέει ἐτούτη μου ἡ ἀσπίς —

ΜΠΟΥΑΓΕ : Ἦ μὴτ' σου ὄχι λέει: εἶν' ὄρθια καὶ ὄχι πλα-

[γιασμένη.

ΜΠΡΟΝ : Ἦ μὴτ' σου μυρίζε “ὄχι”, ἱππότη μυρουδάτε. ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ὁ ἦρωας τὰ ἔχασε. Προχώρει Ἀλέξανδρε.

[γενάτε.

ΝΑΘΑΝΑΗΛ : Ὅταν στὸν κόσμὸ ζοῦσα ἐγὼ, τοῦ κόσμου ἦμουν —

[ἐξουσιαστῆς,

ΜΠΟΥΑΓΕ : Πολὺ σωστά, ἡ ἀλήθεια αὐτῆ: ἦσσαν Ἀλέξανδρε. ΜΠΡΟΝ : Μεγάλε Πομπήιε...

ΜΑΡΙΑΣ : Δούλος σου καὶ Μάπας.

ΜΠΡΟΝ : Πάρ' τον ἔξω τὸν καταχτητῆ, πὰρ τὸν ἔξω τὸν Ἀλέξανδρο.

ΜΑΡΙΑΣ (Στὸν Ναθαναὴλ) : “Ἐ, κύριε, τὸν παράκκανες τὸν Ἀλέξανδρο τὸν καταχτητῆ. Θὰ σὲ ξύσουν ἀπ' τὴ ζωγραφιστὴ κουρτίνα γι' αὐτό· τὸ λιοντάρι σου, πὺ κρατᾷ τὸ διπλοπέλεκτο του καθισμένο στὸ σκαμνί, θὰ τὸ δώσουν στὸν Αἴγαντα.

ΜΠΡΟΝ : Τὸν Αἴγαντα.

ΜΑΡΙΑΣ : Τὸν Αἴγαντα: αὐτὸς θὰ ἔναι ἡ ἔνατη ἀξία. Ἡρώας ἐστὶ καὶ νὰ φοβᾷσαι νὰ μιλήσεις!

Ἄντε φεύγα, ντροπὴ Ἀλέξανδρε!

(Ὁ Ναθαναὴλ ἀποτραβιέται).

Ὅριστε, με τὴν ἀδεία σας: καλὸς, γουστόζικος ἄνθρωπάκος· τίμιος ἄνθρωπος βλέπετε, καὶ τὰ χάνει εὐκολά. Εἶναι περίφημος, καλὸς γείτονας, τὴν ἀλήθεια καὶ καλὸς στὴ μπάλα· ἀλλὰ γιὰ Ἀλέξανδρος — κρίμα, τὸ εἶδατε, — τοῦ ῥθε λίγο βαρὺ τὸ μέρος. Ἐρχονται ὅμως ἀξίες πὺ θὰ σᾶς τὰ εἰποῦν ἀλιώτικα.

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Κάνε στὴν πάντα, καλὲ Πομπήιε. (Μπαίνει ὁ Ὀλοφέρνης - Ἰούδας κὶ ὁ Σκνίπας - Ἡρακλῆς).

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Τὸν τρανὸν Ἡρακλέα κάνει ἐτούτο τὸ τσουδι πὺ φόνεψε τὸν Κέρβερο, τὸν τρικέφαλον κύνου;

κὶ ὅταν ἦταν βρέφος, νήπιο, παιδί, ἔτσι ἔπνιξε δύο ὄφεις με τὸ στιβαρό του μάνου.

Ἐφόσον παρουσιάζεται ἐν μικρογραφία ἔργου κ' ἐγὼ προσέρχομαι με τέτοια ἀπολογία.

— Καμαρωτὰ νὰ βγεῖς καὶ χάσου!

(Ὁ Σκνίπας ἀποτραβιέται).

Εἶμαι ὁ Ἰούδας —

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : “Α, ὁ Ἰούδας!

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Ὅχι ὁ Ἰσκαριώτης, κύριε. Εἶμαι ὁ Ἰούδας καὶ προσθέτω ὁ Μακκαβαῖος.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Κ' ἐγὼ ἀφαιρῶ καὶ μένει σκέτο Ἰούδας.

ΜΠΡΟΝ : Ἰούδας πὺ φιλεῖ ὁ προδότης. “Ἐ, δὲν εἶσ' ὁ ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Εἶμαι ὁ Ἰούδας. — [Ἰούδας;

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Τὸ λὲς κιάλας; Ντράπου, Ἰούδα.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Τί ἐννοεῖς, κύριε;

ΜΠΟΥΑΓΕ : Νὰ κάνεις τὸν Ἰούδα νὰ κρεμαστοῖ.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Κάμε ἀρχή, κύριε, εἶσαι ὁ γέρος, ὁ ἀζόγερος.

ΜΠΡΟΝ : Καλὰ λέει: ὁ Ἰούδας ἐκρεμάστη σὲ κουφοζυλιὰ. τὸ δέντρο πὺ τὸ λέν' ἀζόγερο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Μὴ με κάνετε ἐξαλλον, μὴ μοῦ ἀλλάξετε πρόσωπο.

ΜΠΡΟΝ : Μὰ δὲν ἔχεις πρόσωπο.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Τί εἶναι τοῦτο;

ΜΠΟΥΑΓΕ : Λαγοῦτο.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Κολοκύθα κρεμασμένη.

ΜΠΡΟΝ : Νεκροκεφαλὴ στεφανωμένη.

ΔΟΓΚΑΒΙΑ : Σὲ παλιὸ νόμισμα, ρωμαϊκὸ, μισοφθαρμένη.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Ἦ λαβὴ στοῦ Καίσαρα τὴ σπάθα.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ἄνάγλυφο σὲ κοικαλένια γαβάθα.

ΜΠΡΟΝ : Τοῦ Ἀηγιώργη πλάγια ὕψη σ' ἐγκόλπιον φιλιτι-

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ναι, μενταγιὸν τενεκεδένιο. [σένιο.

ΜΠΡΟΝ : Ποῦ τὸ φοράει στὴ σκούφια του

πλανόδιος ὁδοντογιατρός.

Καὶ τώρα ἐσιάχτης ὅπως πρέπει, ἐμπρός!

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Τώρα μ' ἐκάνετε ὀλοσδιόλου ἀπρόσωπον.

ΜΠΡΟΝ : Λάθος, σ' ἐκάνανε ἐφαπρόσωπον.

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Μοῦ ἀφαιρέσατε ὅλην τὴν ὀρμή.

ΜΠΡΟΝ : Καθόλου, μόνον τὴ λεοντῆ.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Κι ἀπόμεινε ἔτσι ὁ ὄνος. Τώρα πὰ μπόρεῖς νὰ

ἔ, γαῖρε, ὠραῖε Ἰούδα. Γιατί στένεις καὶ κοιτᾷς; [πᾶς.

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ἐχάσε τὸν ἑαυτὸ του καὶ δὲν ἔξερει τί ἔναι.

ΜΠΡΟΝ : Γάιδαρὸς εἶναι. Γάιδαρ, ἔξω! Ἄνθρωπος ξανα-

ΟΛΟΦΕΡΝΗΣ : Αὐτὸ δὲν εἶναι γενναλιότης. [γίνε!

δὲν εἶναι εὐγένεια, δὲν εἶναι σεμνότης.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Φῶς στὸν μοσιὸν Ἰούδα! Σκοτεινιάζει, μὴ σκον-

[τάψει!

ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τὸν φουκαρὰ τὸν Μακκαβαῖο: τὸν ἔχουν

[παρανάψει!

(Μπαίνει ὁ Ἀρμάδο - Ἐκτωρ).

ΜΠΡΟΝ : Κρύψου, Ἀχιλλέα, κ' ἔρχεται ὁ Ἐκτωρ πᾶνο-

[πλος!

ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ὅποιοι κοροϊδεῖτε, κοροϊδεῖτε τὰ μούτρα του,

ἀλλὰ τώρα θέλω νὰ ξεσκάσω.

ΡΗΓΑΣ : Μπροστὰ σὲ τοῦτο ὁ Ἐκτωρ ἦταν σκέτος Ἐκτωρ.

ΜΠΟΥΑΓΕ : Μὰ εἶναι ὁ Ἐκτωρ;

ΡΗΓΑΣ : Θαρρῶ ὁ Ἐκτωρ δὲν ἦταν τόσο καλοθερμμένος.
 ΔΟΓΚΑΒΙΑ : Τὸ κωλομέρι του πολὺ χοντρὸ γιὰ Ἐκτορα.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Τὸ χουρομέρι του σίγουρα.
 ΜΠΟΥΑΓΕ : Ὅχι, ἡ γάμπα του εἶναι πιὸ στρουμπουλῆ.
 ΜΠΙΡΟΝ : Δὲ μπορεῖ νὰ ἔχε τέτοια ὁ Ἐκτωρ.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Εἶναι ἡ θεὸς ἡ ζωγράφος φτιάνει ἀπ' τὸ τίποτα!
 ΑΡΜΑΔΟ : Ὁ ρωμαλέος ὁ Ἄρης, στὰ ὄπλα παντοκράτωρ ἐδώρησε στὸν Ἐκτορα...
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ἐνα μομπούνι.
 ΜΠΙΡΟΝ : Ἐνα λεμόνι.
 ΔΟΓΚΑΒΙΑ : Μὲ μοσκοκάρφια καρφωμένο.
 ΜΠΙΡΟΝ : Στὰ τέσσερα κομμένο.
 ΑΡΜΑΔΟ : Σιωπὴ!
 Ὁ ρωμαλέος ὁ Ἄρης στὰ ὄπλα παντοκράτωρ ἐδώρησε στὸν Ἐκτορα τὴν Ἰλιουδιαδὴ του, ἄνδρα πνοῆς, θὰ ἐμάχετο, νὰ λέγω ἐγώ, ὁ Ἐκτωρ ἀπὸ πρῶιας μέχρι νυκτὸς ἐμπρὸς ἀπ' τὴν σκηνὴ του. Εἶμαι τὸ ἄνθος. —
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Μαντζουράνα.
 ΔΟΓΚΑΒΙΑ : Λεβάντα!
 ΑΡΜΑΔΟ : Καλὲ μου κύριε, Λογκαβίλ, χαλίνωσε τὴ γλώσσ-
 ΔΟΓΚΑΒΙΑ : Μῆλλον ν' ἀπολύσω γκέμι πρέπει [σα σου. γιὰ τὴν ὄρμει καταπαύω στὸν Ἐκτορα.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ναι, στὸν Ἐκτορα, πού ναι τὸ ζαγάρι λαγωνικό.
 ΑΡΜΑΔΟ : Ὁ καλὸς πολεμιστὴς ἀπέθανε κ' ἔλυσε. Που-
 λάκια μου, μὴ χτυπάτε τὰ κόκαλα τοῦ πεθαμένου. Ὅταν εἶχε πνοή, ἦταν ἄντρας. Ἀλλὰ θὰ προχωρήσω τὸ ἔργο μου. Καλὴ μεγαλειότης, ἐπιδαφίλειέ μου τὴν αἰσθησὶν τῆς ἀκοῆς σου.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μίλησε, γενναῖε Ἐκτωρ, ἤμαστε κατα-
 γοητευμένοι.
 ΑΡΜΑΔΟ : Λατρεύω τῆς γλυκειᾶς σου χάριος τὴν παντόφλα.
 ΜΠΟΥΑΓΕ : Τὴν ἀγαπάει μὲ τὸ πόδι.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Δὲν μπορεῖ μὲ τὴν πῆχη.
 ΑΡΜΑΔΟ : Ὁ Ἐκτωρ πού ξεπέρασε πολὺ καὶ τὸν Ἄνιβα —
 Ἡ δουλιὰ νὰ χαλασμένη.
 ΜΑΠΑΣ : Φίλε Ἐκτορα, εἶναι χαλασμένη, εἶναι διὸ μινῶν.
 ΑΡΜΑΔΟ : Τί ἐνοεῖς;
 ΜΑΠΑΣ : Λέω, ἀγκαλὰ παρασταίνεις τὸν τίμιον Ἐκτορα, ἡ δόλια ἡ κοπέλλα βγήκε στὸν δρόμο: γιὰ τὴν εἶναι πάρει δρόμο: τὸ παιδί κλωτσάει κιόλας μὲς στὴν κοιλία τῆς: εἶναι δικό σου.
 ΑΡΜΑΔΟ : Μὲ δυσφημολογίσεις στοὺς ἰσχυροὺς: θὰ πελάνεις!
 ΜΑΠΑΣ : Τότε ὁ Ἐκτορας θὰ κατασκευασθῆ γιὰ τὴ Τζακνέττα, πού ἐγκαστρώθη ἀπὸ λόγου του καὶ ὀφρεμαστῆ γιὰ τὸν Πομπήιο, πού σκοτώθη ἀπὸ λόγου του.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Σπάνιος Πομπήιος!
 ΜΠΟΥΑΓΕ : Περλίφιος Πομπήιος!
 ΜΠΙΡΟΝ : Μεγαλύτερος ἀπὸ μέγας, μέγας, μέγας Πομπή-
 ιος! Πομπήιος ὁ τεραστίος!
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ὁ Ἐκτορας τρέμει.
 ΜΠΙΡΟΝ : Ὁ Πομπήιος ἀνάβει. Ἐριννύες, ἐριννύες, ἐρεθίστε τους, ἐρεθίστε τους!
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ὁ Ἐκτορας θὰ τὸν καλέσει σὲ μονομαχία.
 ΜΠΙΡΟΝ : Ναι, ἂν ἔχει στὴν κοιλία του αἷμα νὰ χορτάσει ἕναν ψύλλο.
 ΑΡΜΑΔΟ : Μὰ τὸν βόρειο πόλο σὲ προκαλῶ, μὲ ἀσπίδα καὶ κοντάρι!
 ΜΑΠΑΣ : Δὲ θὰ παλέψω μὲ κοντάρι, σὰν τοὺς βόρειους: θὰ λιανίσω: θὰ σπαθοκόψω. Δόστε μου πάλι τὰ ὄπλα μου, παρα-
 καλῶ.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Ἀνοίχτε τόπο γιὰ τίς ἀξίες, πού ἀγρίεψαν!
 ΜΑΠΑΣ : Θ' ἀνακουμπωθῶ, νὰ παλαίψω μὲ τίς γροθιές.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Μπράβο, ἀποφασιστικὴ Πομπήιε!
 ΣΚΝΙΠΑΣ : Ἀφέντη, νὰ σὲ ξεκουμπώσω κἀνα κομπι. Δὲ βλέπεις πού ὁ Πομπήιος ἀνασκουμπώνεται νὰ παλαίψει; Τί τὸ συλλογίζεσαι; Ὅχι χάσεις τὴν καλὴ σου τὴ φῆμη.
 ΑΡΜΑΔΟ : Ἄρχοντες καὶ στρατιωτικοί, συνῶμη: δὲ μπο-
 ρῶ νὰ παλαίψω μὲ τὸ πουκάμισο.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Δὲ μπορεῖς ν' ἀρνηθεῖς: ὁ Πομπήιος ἔκανε τὴν πρόκληση.
 ΑΡΜΑΔΟ : Καὶ τὰ δυὸ, καρδούλες μου, καὶ τὸ μπορῶ καὶ τὸ θέλω.
 ΜΠΙΡΟΝ : Μὲ ποιὰ δικαιολογία;
 ΑΡΜΑΔΟ : Ἡ ἀλήθεια ἡ γυμνὴ, δὲ φορᾶω πουκάμισο. Φο-
 ρᾶω μαλλὶ κατάσαρκα, κάνω κἀνονα.
 ΜΠΟΥΑΓΕ : Πράγματι, τοῦ Ἰβαν κἀνονα στὴ Ρώμη, ἐ-
 πειδὴ ἦταν ἔλληψη ἀπὸ λινο. Ὡς τώρα, ὀρκίζομαι, δὲ φόρεσε ἄλλο ἐσώρουχο ἀπὸ νὰ πιατόπανο τῆς Τζακνέττας, πού τὸ

φορᾶει ἐγκύλιπο, σιμὰ στὴν καρδιά του.
 (Μπαίνει ὁ κύριος Μαρκάντ, ἀγγελιαφόρος).
 ΜΑΡΚΑΝΤ : Ὁ Θεὸς νὰ σὲ φυλάει, κυρά.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Καλῶς τὸν Μαρκάντ. Μόνον μᾶς ἔκοψες τὸ γλέντι μας στὴ μέση.
 ΜΑΡΚΑΝΤ : Κυρά, λυπᾶμαι: φέρνω νέα βαριά στὴ γλώσσα μου: ὁ ρήγας ὁ πατέρας σου —
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μὰ τὴ ζωὴ μου, πέθανε!
 ΜΑΡΚΑΝΤ : Αὐτὸ ἀκριβῶς: εἰπώθη ὁ λόγος μου.
 ΜΠΙΡΟΝ : Ἀξίες, νὰ φύγετε. Ἡ σκηνὴ μας συννεφιάζει.
 ΑΡΜΑΔΟ : Ὅσο γιὰ μένα, ἀνασαινω λύτερα. Εἶδα πού φέξε τὸ ἄδικο μέσα ἀπ' τὴ γραμαμάδα τῆς κοινῆς γνώμης καὶ θὰ ἐπανορθώσω σὰν στρατιώτης.
 (Βγαίνουν οἱ ἀξίες).
 ΡΗΓΑΣ : Πῶς εἶν' ἡ μεγαλειότης σου;
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Μποραγέ, ἐτοιμάστε φεύγω ἀπόψε.
 ΡΗΓΑΣ : Κυρά μου, ὄχι κ' ἔτσι μείνε, σὲ παρακαλῶ.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ἐτοιμάσε, εἶπα. Εὐχαριστῶ, χαριτωμέ-
 νοι κύριοι,
 γιὰ τοὺς ὥραιους σας κόπους: καὶ παρακαλῶ,
 μὲ θλίψη νέα στὴν ψυχὴ μου, νὰ θελήσετε
 μὲ τὴν πλούσια σοφία σας νὰ δικαιολογήσετε
 ἢ νὰ σκεπάσετε τὰ δῦστροπά μας πνεύματα,
 τ' ἀδάμαστα, ἂν φερθήκαμε πολὺ ἀκατάδεχτα
 στὴ συναναστροφή μας: ἐφταιξὲ ἡ ἐυγένεια σας
 σ' αὐτό. Χαῖρε, ἀξίε κύριε. Βαρεῖα καρδιά
 δὲ φορᾶει γλώσσα ἀβρή. Γι' αὐτὸ συχώρεσέ μου
 τὰ λόγια, εὐχαριστῶ γιὰ τὸ μεγάλο μου αἴτημα,
 πού ἡ χάρις μου γίνε με τόνον ἐυκολία.
 ΡΗΓΑΣ : Ἡ ἔχταχτη βία τοῦ χρόνου, ἔχταχτα ὄλα τὰ συγγλίνει
 τὰ θέματα σῆς βίας του τὸν στόχο καὶ συγχά
 τὴν ἴδια τὴ στιγμή πού εἰχνει, ἀποφασίζει ὅ,τι
 πολὺχρονη ἀσυχλία δὲ θὰ τὸ ἔχει ὀρίσει!
 ἂν καὶ τοῦ τέκνου ἡ πένυιμη ὕψη ἀπαγορεύει
 στὴν χαμογελαστὴν ἐρωτικὴν ἀβρότητα
 τὴν ἄγια πρόταση πού ὄξ ἔλε νὰ κάμει,
 ὡστόσο, ἀφοῦ τὸ θέμα τῆς ἀγάπης προηγήθηκε,
 ἄς μὴν τὸ κάνει πέρα ἢ συννεφιά τῆς λύτης
 ἀπ' τὸν σκοπὸ του: ἀφοῦ, νὰ κλαῖς φίλους χαμένους
 δὲν εἶναι — κάθε ἄλλο — τόσο ἔραιο ὡφέλιμο,
 ὅσο νὰ χαιρέσαι γιὰ φίλους νεοαποχτημένους.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Δὲν σὲ καταλαβαίνω: ὁ πόνος μου διπλός.
 ΜΠΙΡΟΝ : Τίμια λόγια, ἄπλα, τρυπᾶν τὸ ἀφτί τοῦ πόνου:
 καὶ μὲ σημάδια τέτοια νιώστε τὸν ρήγα.
 Γιὰ σᾶς, ὥραιες, παραμελήσαμε τὴν ὥρα
 καὶ παίξαμε ἄθλια μὲ τοὺς ὄρκους μας. Κυράδες,
 τὰ κἀλλη σας μᾶς μεταμόρφωσαν πολὺ,
 φτιάσαν τὴ διάθεσή μας γιὰ σκοποὺν ἀντίθετον
 ἀπ' ὅ,τι ὁ νοῦς μας ἔλεγε: καὶ αὐτὸ σὲ μᾶς ἐφάνη
 γελοῖο, — ἀφοῦ ἡ ἀγάπη εἶναι ὄλο ἀναποδιές,
 δῦστροπη σὰν παιδί καὶ ἀσκοπα παιχνιδιάρα:
 φτιαγμένη ἀπὸ τὸ μάτι κ' ἔτσι, σὰν τὸ μάτι,
 ὄλη ποικίλες ὕψες, ντύματα, μορφές,
 μ' ἄλλο ὑποκείμενο ἄλλη, ὅπως κυλάει τὸ μάτι
 καὶ κάθε ἀλλιώτικο ἀντικείμενο ματιάζει:
 αὐτὸ τὸ παρδαλὸ κωστουμὶ ἀκράτητης ἀγάπης
 βάλουμε καὶ ἂν οἱ ὄρκου καὶ ὅσο βεβαιώναμε
 κἀμαν ἄσκημη ἐντύπωση στὰ οὐράνια μάτια σας,
 αὐτὰ τὰ οὐράνια μάτια πού κοιτᾶν αὐτὰ τὰ λάθια,
 αὐτὰ μᾶς σπρώξαν νὰ τὰ κάνουμε. Γι' αὐτό, κυράδες,
 ὄντας ἡ ἀγάπη μας δικὴ σας, ὅ,τι λάθος ἔκανε
 καὶ αὐτὸ δικό σας: οἱ ἴδιοι ἐμεῖς ἐβγήκαμε ἀπιστοι,
 πού ἀπιστήσαμε μιά, γιὰ νὰ μᾶς πιστοὶ γιὰ πάντα
 σ' αὐτὲς πού μᾶς ἐκάναν καὶ τὰ δυὸ — σὲ σᾶς κυράδες.
 Καὶ ἡ ἀπιστία αὐτὴ, πού καθυπὴτ εἶναι κριμα,
 ἔτσι αὐτοκαθαρίζεται καὶ χάρις γίνεταί.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Λάβαμε τίς ἐπιστολές σας τῆς ἀγάπης:
 τὰ δῶσα σας, τοὺς πρέσβεις τοῦ ἔρωτα: καὶ κάναμε
 συμβούλιο τὰ κορίτσια καὶ ὄλ' αὐτὰ τὰ πῆραμε
 σὰν ἐρωτοτροπία, ἀστεῖο εὐχάριστο καὶ ἀβρότητα,
 σὰν φουσκωτὰ παραγεμισμάτα τῆς μόδας:
 μὰ πιὸ εὐλαβητικὴ ἀπ' αὐτὸ ἡ ἐχτίμησή μας
 δὲν ἔγινε: γι' αὐτὸ νὰ ἰδεῖτε τίς ἀγάπες σας
 τέτοιες πού ναι, μὰ διασκέδαση.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Κυρά, τὰ γράμματά μας δειγχαν πύτερο
 ἀπ' ἀστεῖο.
 ΔΟΓΚΑΒΙΑ : Τὸ ἴδιο καὶ τὰ βλέμματά μας.
 ΡΟΖΑΛΙΝΑ : Μὰ δὲν τὸ πῆραμ' ἔτσι ἐμεῖς.

ΡΗΓΑΣ : Τώρα, στην τελευταία στιγμή της ώρας, δόστε μας την αγάπη σας.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Πολύ θαρρώ βραχύς ο χρόνος για να κλεί-
 μια τέτοια δίχως άκρη συμφωνία ζωής. [σουμε
 "Όχι, όχι, κύριε" έχει ψευτοκρίσει ή χάρη σου
 κ' είσαι βαριά κριματισμένος; γι' αυτό, νά:
 αν για αγάπη μου, κι όχι γι' άλλον λόγον, θέλεις
 να κάνεις κάτι, κάνε αυτό που θά σου πώ.
 Όρο σου δεν πιστεύω· όμως να πᾶς ἀμέσως
 σ' ένα ξεμόνι, ένα γυμνὸ ἐρημητήριο, μακριὰ
 ἀπ' ὅλες τίς χαρὰς τοῦ κόσμου· ἐκεῖ νὰ μείνεις
 ὥσπου τὰ οὐράνια δώδεκα σημάδια φέρουν
 τὸ μέτρο τῆς χρονίᾳς ὀλόγυρα· ἀν αὐτῇ
 ἡ αὐστηρὴ ἀκοινωνητὴ ζωὴ σου δὲν ἀλλάξει
 τὴν πρότασή τὴν κατωμένη στὸν βρασιμὸ τοῦ αἵματός,
 ἀν παγωνιᾶς, νηστείης καὶ σκληραγωγία δὲν κάψουν
 τὰ προφαντὰ λουλούδια τοῦ ἔρωτα, παρὰ
 περάσσουν τὴ δοκιμασία καὶ βασιτάει ἡ ἀγάπη,
 στὴ διορία ἔλα ζήτα με, ἔλα ζήτα με
 μ' αὐτοὺς τοὺς ἄθλους· καὶ μὰ τὴν παρθενικὴ
 παλάμη τούτη πὺ φιλεῖ τὴν ἐδικιά σου, τώρα,
 θά 'μαι δικιά σου· ὡς τότε ἐγὼ τὴ λύπη μου θά κλείσω
 μέσα σὲ σπίτι πένθιμο, νὰ βρέχω δάκρυα
 μοιρολογώντας τὸν πατέρα μου πού πέθανε.
 Τ' ἀρνιέσαι; Ἄς χωριστοῦν τὰ χέρια μας χωρὶς καμιάν
 ἀπαίτησή στοῦ ἄλλου τὴν καρδιά.
 ΡΗΓΑΣ : "Ἄν τοῦτο, ἡ πιὸ πολὺ ἀπὸ τοῦτο, τ' ἀρνηθῶ
 γιὰ καλοπέρασή μου ἢ ξένιαστὴ ζωῇ,
 χέρι θανάτου ξραφικὸ τὰ μάτια νὰ μοῦ κλείσει.
 Εἶμαι ἀσκητὴς καὶ μέσ' στὸ στήθος σου ἢ καρδιά μου.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Καὶ τί νὰ κάνω ἐγώ, καλὴ μου, τί νὰ κάνω ἐγώ;
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Νὰ βγάλεις γένια καὶ νὰ ζεῖς με ὑγεία καὶ
 τὰ τρία αὐτὰ σοῦ εὐχεταὶ ἢ ἀγάπη μου ἢ τριπλή. [τιμῆ:
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : "Ὡ, νὰ σοῦ εἰπῶ σ' εὐχαριστῶ γυναικί μου καλὴ;
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : "Ἐ, ὄχι, κύριε. Μῆνες δώδεκα καὶ ἡμέρα μιὰ
 γιὰ λόγια ξελογιαστὴ ἔραστῇ δὲν ἔχω ἀφτιά.
 "Ὅταν ὁ ρήγας θά 'ρθεὶ στὴν κυρά μου, ἔλα κ' ἐσύ·
 ἀν τότε ἀγάπη ἔχω πολλή, σοῦ δίνω μερικὴ.
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : Θά ὑπηρετήσω ὡς τότε ἐγὼ μὲ πίστη ἀληθινή.
 ΚΑΤΕΡΙΝΑ : Μὴν ὀρισστεῖς καὶ γίνεις ψεύτορκος ξανά.
 ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Τί λέει ἡ Μαρία;
 ΜΑΡΙΑ : Σὲ τέρεμα δωδεκάμηνο γυρίζω φύλλο·
 βγάζω τὰ μαῦρα καὶ τ' ἀλλάζω μ' ἕνα φίλο.
 ΛΟΓΚΑΒΙΑ : Θὰ κάνω ὑπομονή· μὰ 'ναὶ ὁ καιρὸς μακρὺς.
 ΜΑΡΙΑ : Σοῦ μοιάζει· οἱ πιὸ κοντοὶ εἶναι καὶ πιὸ νέοι.
 ΜΠΙΡΟΝ : Στὴ συλλογὴ κυρά; Κυρά μου, κοίταξέ με,
 στὰ μάτια, στῆς καρδιάς μου τὰ παράθυρα, νὰ ἰδεῖς,
 ἢ ἄτολμη αἵτησή μου περιμένει ἀπάντησή·
 βάλε μου κάποια ἀθλήματα γιὰ τὴν ἀγάπη σου.
 ΡΟΖΑΙΝΑ : Συχνὰ ἄκουσα γιὰ σένα, κύριε Μπιρόν,
 προτοῦ σὲ ἰδῶ, κ' ἡ γλώσσα ἢ ἀπλωτὴ τοῦ κόσμου
 σὲ διαλαλοῦσε γιὰ ἄνθρωπο ὄλο κοροϊδίες
 σφόδρα πειραχτικά, εἰρωνειές, πὺ πετᾶς
 σ' ὄλους, ἀνθρώπους κάθε τάξης καὶ κατάστασης
 πὺ πέσουν στοῦ μυαλοῦ σου τὸ ἔλεος· γιὰ νὰ βγάλεις
 τὰ ζιζάνια αὐτὰ ἀπ' τὸ γόνιμο μυαλὸ σου
 καὶ κεῖ νὰ βάλεις μόνο ἐμένα, ἀν προτιμᾶς,
 πὺ ἀλλιῶς δὲ γίνεται κανεὶς νὰ μὲ κερδίσει,
 δώδεκα μῆνες κάθε ἡμέρα θὰ ἐπισκέφτεσαι
 ἀμίλητους ἀρρώστους καὶ παρέα θὰ κάνεις
 μὲ ἄθλους πὺ βογγᾶνε· καὶ θὰ προσπαθεῖς
 μὲ ὄλη σου τὴ σφοδρὴ ἐξυπνάδα νὰ τοὺς κάνεις
 τοὺς δόλιους πονεμένους νὰ χαμογελάσουν.
 ΜΠΙΡΟΝ : Νὰ βγάλω γέλια ἀπὸ τὸ στήθος τοῦ θανάτου;
 Δὲ γίνεται· εἶν' ἀδύνατο· εὐθυμία
 δὲ συγκινεῖ ψυχὴ πεσμένη σὲ ἀγωνία.
 ΡΟΖΑΙΝΑ : Μὰ μόνο μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ στομῶνει πνεῦμα
 εἰρωνικό, πὺ πετυχαίνει χάρη στὴν ἀμόλα
 πὺ δίνουν ἀκροατὲς χαζοὶ στοὺς γελωτοποιούς.
 Ἢ πετυχιὰ τοῦ ἀστείου κρέμεται ἀπ' τοῦ ἀκροατῆ
 τ' ἀφτί, ποτὲ ἀπ' τὴ γλώσσα ἐκείνου πὺ τὸ κάνει.
 "Ὡστε ἀν ἀφτιά ἀσθενῶν πὺ τὰ 'χουνε κουφάνει
 μὲ τίς κραυγὲς τους οἱ ἴδιοι οἱ ἀκριβοὶ τους βόγγοι,
 θέλουν ν' ἀκούνε τὰ σαχλά σου ἀστεῖα, συνέμισέ τα,
 καὶ θὰ σὲ πάρω μὲ τὸ ἐλάττωμά σου, ὀλάκερο.
 Μ' ἀν δὲ θελήσουν, διῶχ' το αὐτὸ τὸ πνεῦμα καὶ

ὄλ σ' εὔρω καθαρὸν ἀπὸ τὸ ἐλάττωμά σου,
 καταχαρούμενον καὶ ξαναγεννημένον.
 ΜΠΙΡΟΝ : Δώδεκα μῆνες! ἔ λοιπόν, ἄς γίνεῖ ὅ,τι γίνεῖ
 θὰ κάνω ἀστεῖα δώδεκα μῆνες σὲ νοσοκομεῖο.
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Ναι, κύριέ μου κ' ἔτσι πιὰ ἀποχαιρετῶ.
 ΡΗΓΑΣ : "Ὅχι κυρά· θὰ σὲ κατευοδώσωμε.
 ΜΠΙΡΟΝ : Τὰ προξενιά δὲν τέλειωσαν ὅπως σ' ἔργα παλιὰ
 νὰ πάρει ὁ Αἰᾶς τὴ Λιῶ· οἱ κυρίες μὲ μαριολιά
 τὴν πρότασή μας τὴν ἐκάμαν κωμωδία.
 ΡΗΓΑΣ : "Ἐλα, κύριε,
 δώδεκα μῆνες καὶ μιὰ ἡμέρα εἶν' αὐτοὶ
 καὶ τέλειωσε.
 ΜΠΙΡΟΝ : Γιὰ ἔργο θεατρικὸ τραβάει πολὺ.
 (Ξαναμπαινεὶ ὁ Ἀρμάδο).
 ΑΡΜΑΔΟ : Γλυκεῖα μεγαλειότης, εὐδόκησε —
 ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ : Τοῦτος δὲν ἦταν ὁ "Βικτωρ;
 ΝΤΙΟΥΜΕΝ : "Ὁ ἄξιος ἥρωας τῆς Τροίας.
 ΑΡΜΑΔΟ : Θέλω νὰ φιλήσω τὸ βασιλικὸ σου δάχτυλο καὶ
 ν' ἀποχαιρετήσω. Εἶμαι ταμῆνος· ὀκρίστηκα στὴν Τζακνέττα
 νὰ πιάσω τὸ ἀλέτρι γιὰ τὴ γλυκεῖα τῆς ἀγάπῃ τρία χρόνια.
 Ἀλλά, τιμιότατη μεγαλοσύνη, ὄ' ἀκούσετε τὸν διάλογο πὺ
 δυὸ σπουδαγμένοι σύνθεσαν γιὰ νὰ ὑμνήσουν τὴν κουκουβάγια
 καὶ τὸν κοῦκο; Αὐτὸ ἦταν ν' ἀκολουθήσει στὸ τέλος τῆς παρά-
 στασῆς μας.
 ΡΗΓΑΣ : Φέρ' τους γλήγορα, θὰ τ' ἀκούσομε.
 ΑΡΜΑΔΟ : "Ἐ, ἐλάτε!
 Ἀπὸ δῶ ὁ Χίεμς, ὁ χειμῶνας, ἀπὸ δῶ ὁ Βέρ, τὸ ἔαρ, ἢ ἀνοιξιές·
 τὸν ἕναν τὸν κάνει ἢ κουκουβάγια, τὸν ἄλλον ὁ κοῦκος.
 Τὸ Τραγοῦδι
 ΑΝΟΙΞΗ : "Ὅταν λευκάνθη, γιούλια μπλοῦ
 καὶ μαργαρίτες ἀσημῆς
 καὶ ἀστράκια κίτρινα παντοῦ
 βάφουν λειβάδια καὶ πλαγιές,
 τότε ἀπὸ κάθε ἀκούς δεντρὸ
 τὸν κοῦκο κοροῖδευτικό.
 Κούκου!
 Κούκου, κούκου, λαλιὰ φριχτὴ
 γιὰ κάθε παντρεμένον ἀφτί.
 "Ὅταν πετάει τὴν κάπα του
 καὶ φτιάνει πίπιζα ὁ βοσκὸς
 κ' ἔχει λαλιὰ τοῦ κορδαλλοῦ
 γιὰ ξυπνητήρι του ὁ γεωργός,
 ὅταν τρυγῶνια τουρτουρᾶν
 κ' οἱ πέρδικες τὸ λὲν πρῶν
 κ' οἱ τσοῦπες στὸ ποτάμι πᾶν
 νὰ πλύνουνε γιὰ τὴ Λαμπρή,
 τότε ἀπὸ κάθε ἀκούς δεντρὸ
 τὸν κοῦκο κοροῖδευτικό·
 Κούκου!
 Κούκου, κούκου, λαλιὰ φριχτὴ
 γιὰ κάθε παντρεμένον ἀφτί.
 ΧΕΙΜΩΝΑΣ : "Ὅταν κρουστάλλια 'χει ἡ σκεπὴ
 καὶ ὁ Αἰᾶς τὰ νύχια του φυσάει,
 καὶ ὁ γέρος ἀπ' τὴν ἐμπατὴ
 στὸ τζάκι ξύλα κουβαλάει,
 τὸ γάλα πῆζει ὡς νὰ 'ρθεὶ σπίτι,
 παγώνουν δάχτυλα καὶ μύτη·
 τότε τὸ λέει ἀργὰ τὸ βράδυ
 ἢ κουκουβάγια στὸ σκοτάδι:
 Τουχοῦι :
 Τουχοῦι, τουχοῦι φαιδρὴ λαλιὰ
 φουσκάνει ἢ σοῦπα στὴ φωτιά.
 "Ὅταν φυσάει ξεροβοριάς,
 τρέμουν στὸ γιόνι τὰ πουλιά,
 βήχει στὸν λόγο του ὁ παπὰς
 κ' ἡ μύτη του εἶναι μελτζανιά,
 ὅταν καβούρια ἢ κάστανα
 τσιρίζουνε στὰ κάρβουνα,
 τότε τὸ λέει ἀργὰ τὸ βράδυ
 ἢ κουκουβάγια στὸ σκοτάδι :
 Τουχοῦι :
 Τουχοῦι, τουχοῦι! φαιδρὴ λαλιὰ
 φουσκάνει ἢ σοῦπα στὴ φωτιά.
 Τὰ λόγια τοῦ Ἑρμῆ εἶναι σκληρὰ μετὰ τὰ τραγούδια τοῦ Ἀπόλ-
 λωνα. (Βγαίνουν).

Ἀντίθετος μετὰ τὴν αἰσθητικὴν μας

ΜΟΝΟΝ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΜΠΟΡΕΙ ΝΑ ΠΑΙΖΕΤΑΙ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ

Τοῦ ΜΠΕΡΤΟΛ ΜΠΡΕΧΤ

Τὸ τεῦχος Σαίξπηρ ἐπεδίωξε νὰ δώσει βάσεις σαιξπηρικήσ προπαιδείας γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ προχωρήσουμε ἀρ-
γότερα καὶ στὴ σύγκρονη ἀντιμετώπιση τοῦ μεγάλου Ποιητῆ. Ὡστόσο, δημοσιεύουμε ἐνδεικτικὰ τὶς ἀπόψεις ἐνὸς
σύγχρονου ἀναγνωστῆ ποῦ κινδυνεύει καὶ αὐτὸς νὰ γίνῃ καθεστῶς. Ὁ Μπερτολ Μπρέχτ — ποῦ ἔχει κάνει καὶ μιὰ
διασκευὴ τοῦ “Κοριολανοῦ” — τοποθετεῖ τὸν Σαίξπηρ τελειῶς ἔξω ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴν τοῦ καιροῦ ὅ καὶ τὶς διαστά-
σεις τοῦ θεάτρου μας καὶ γι’ αὐτὸ τὸν βλέπει νὰ παίζεται μόνον ἱστορικά. Ἡ εἰσαγωγὴ στὸν “Μάκβεθ”, τὸ
πρῶτο ἀπὸ τὰ δημοσιευόμενα τρία κομμάτια, μεταδόθηκε ἀπ’ τὸ Ραδιόφωνο στὶς 14 Ὀκτωβρίου 1927. Τὰ ἄλλα
δύο κομμάτια, γιὰ τὸν “Ἀμλετ” καὶ τὸν “Λήρ”, εἶναι ἀπὸ τοὺς θεατρικούς τοῦ διαλόγου *Der Messingkauf* (1939).

Μ Α Κ Β Ε Θ

Φίλοι μου εἶπαν ἐντελῶς ἀνοιχτὰ καὶ χωρὶς κανένα δισταγμὸ
πὼς τίποτα δὲν θὰ τοὺς ἐσπρωχνε νὰ ἐνδιαφεροῦν στὸ ἐλάχι-
στο γιὰ ἓνα ἔργο σὰν τὸν “Μάκβεθ”. Κατὰ τὴ γνώμη τους,
τὸ κουβεντολῶν τῶν μαγισσῶν δὲν ἔχει κανένα νόημα. Οἱ ποι-
ητικὲς διαθέσεις κάνουνε ζημιὰ, γιὰτὶ ἐμποδίζουν τοὺς ἀν-
θρώπους ν’ ἀσχοληθοῦν μετὰ τὴ διάρθρωση τοῦ κόσμου μας. Κι
ὅσο γιὰ τὴν ἀόριστη ρομαντικὴ θεώρηση τῶν ἀκαλλιέργη-
των περιοχῶν, ὅπως τὰ ρουμάνια στὸν “Μάκβεθ”, εἶναι ἐκτὸς
τόπου καὶ χρόνου στὴν ἐποχὴ μας, ὅταν ὅλες οἱ ἐνέργειες
τῆς ἀνθρωπότητος θὰ πρεπε ν’ ἀφιερωθοῦν στὴ μετατροπὴ
αὐτῶν τῶν ρουμανιῶν σὲ χωράφια μετὰ δημητριακὰ. Ἄλλωστε,
μιὰ τέτοια προσπάθεια νὰ κάνει κανεὶς τὰ ρουμάνια, χωρά-
φια καὶ τοὺς βασιλοκτόνους, σοσιαλιστὲς καὶ πῦρ χρήσιμη εἶναι
καὶ πῦρ ποιητικὴ. Οἱ ἀντιρρήσεις αὐτὲς εἶν’ ἄξιες πολὺ σο-
βραρῆς προσοχῆς, καθὼς προσέρχονται μάλιστα ἀπὸ ἐξαιρετικὰ
ζωντανούς ἀνθρώπους, ποῦ, κατὰ τὴ γνώμη μου, θὰ πρεπε
νὰ προσελκισθοῦν στὸ θεάτρο. Δὲ μπορεῖ νὰ τὶς ἀντικρούσει
κανεὶς μετὰ κανόνες τῆς αἰσθητικῆς, ἀν κ’ ἔχουμε ἓνα σωρὸ ἀπὸ
δαύτους παρακαταθήκη. Ὅθὰ πρεπε νὰ ἔχουμε ἀλλάξει τουλάχισ-
το μιὰ ντουζίνα αἰσθητικὲς ὡς τῶρα.

“Ὅποιος ρίχνει μιὰ ματιὰ στὴν τραγωδίαν “Μάκβεθ”, πρεπε νὰ
ἐκπλήσσει ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι, μετὰ καὶ μισὴ ἐξαιρέσεις, δὲν ἀν-
τέχει σὲ μιὰ σύγκρονη δραματικὴ
κριτικὴ ἀνάλυση. Εἶναι περὶ τοῦ ἀνά-
ξιου λόγου νὰ σημειώσουμε πὼς ἡ
ἀντίληψίς μας σχετικὰ μετὰ τὴν ψυχο-
λογία ἐνὸς φονιά, γιὰ παράδειγμα, βα-
σιλεύει τῶρα στὴ χρῆση πολὺ λεπτό-
τερου, πολὺ πῦρ ἐξευγενισμένου δολο-
φονικοῦ ἐξοπλισμοῦ. Ἀπ’ αὐτὴ τὴν
ἀποψη, τὸ ἔργο δὲν ἔχει τίποτα νὰ
μας διδάξει σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ἔχου-
με τὸ προνόμιον νὰ διαθέτουμε τὸ να-
τουραλιστικὸν ρεπερτόριον τοῦ 19ου αἰ-
ῶνα καὶ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἐπιστήμης.
Ἄλλὰ καὶ καθαρὰ “καθ’ ἑαυτό”,
τὸ ἔργο παρουσιάζει πάρα πολλὰς ἀ-
τέλειαι. Ὅθὰ σὰς τὸ ἀποδείξω στὰ
γρήγορα, μέσα στὰ δέκα λεπτὰ
προτοῦ ν’ ἀρχίσει ἡ παράστασις.
Ἐπιτρέψτε μου ν’ ἀρχίσω, ζητώντας
νὰ προσέξετε τὴν τρομερὴ ἔλλειψιν
λογικῆς, ποῦ φαίνεται νὰ χαρακτηρί-
ζει τὸ πρῶτο - πρῶτο σχεδιάσμα τοῦ
ἔργου. “Ἐνα παράδειγμα : στὴν ἀρχή,
ὁ στρατηγὸς Μπάνκο πληροφορεῖται
πὼς οἱ ἀπόγονοί του θὰ γίνουν βα-
σιλιάδες. Δὲν ἔχει σημασία ἀν πρα-
γματικὰ ἔγιναν, ἀπ’ τὴν ἀποψη τοῦ
ἱστορικοῦ γεγονότος. Σημασία ἔχει
πὼς στὸ ἔργο δὲν γίνονται. Κι αὐ-
τό, βέβαια, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ
τὸ προσπεράσει, ἀν ὀλόκληρο τὸ ἔρ-
γο δὲν ἦταν ἐξαρτημένο ἀπ’ τὴν ἐκ-
πλήρωσιν τοῦ ἄλλου μισοῦ τῆς προφη-

τείας, πὼς δηλαδὴ ὁ Μάκβεθ θὰ γίνῃ βασιλιάς. Ἄν οἱ αἰσθητικοὶ
κανόνες ἐπαιζάν ἓνα κάποιο ρόλο στὸ θεατρικὸν γράψιμον, τὸ κοινὸ
θὰ ἔχε κάθε δικαίωμα νὰ ἐπιμείνει πὼς, ἀφοῦ προπαρσκευά-
στηκε πνευματικὰ γύρω ἀπ’ τὴν ἐκπλήρωσιν τῶν προφητειῶν
ποῦ ἀκούγονται σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο (ὅπως στὴν περίπτωσιν τοῦ
Μάκβεθ), ποῦ πράγματι γίνετα βασιλιάς), δικαιούταν πέρα ὡς
πέρα νὰ περιμένει πὼς καὶ ὁ γιὸς τοῦ Μπάνκο θὰ γίνῃ βα-
σιλιάς προτοῦ νὰ πέσει ἡ αὐλαία. Ἀντίθετα, ὅμως, βασιλιάς
γίνετα ὁ Μάλκομ, ὁ γιὸς τοῦ σκοτωμένου βασιλιᾶ Ντάνκαν,
καὶ τὸ Κοινό, ποῦ περιμένε μετὰ τὸ δικαίον τοῦ νὰ δεῖ τὸν γιὸν
τοῦ Μπάνκο ν’ ἀνεβαίνει στὸν θρόνον, μένει ὀλόκληρον “στὰ κρῦα
τοῦ λουτροῦ”. Ὁ γιὸς τοῦ Μπάνκο λέγετα Φλῆνς. “Ὅταν δο-
λοφονεῖται ὁ πατέρας του, αὐτὸς τὸ βάζει στὰ πόδια καὶ ὁ
Μάκβεθ παραπονιέτα πικρὰ πὼς αὐτὸς ὁ Φλῆνς τὸν ἔρριξε
στ’ ἀλήθεια σὲ μεγάλας σκοτούρες. Μοιάζει νὰ ἔχει πεισθεῖ καὶ
αὐτὸς, ὅσο ἀκριβῶς καὶ τὸ Κοινό, πὼς ἡ προφητεία θὰ ἐκ-
πληρωθεῖ. Ὡστόσο, παρ’ ὅλο ποῦ γίνετα τόσος σαματὰς γύρω
ἀπ’ τὴν δραπέτευσιν τοῦ Φλῆνς, ὁ τελευταῖος δὲν ἐναεμφανίζε-
τα καθόλου. Τὸ μόνον συμπέρασμα ποῦ μπορεῖ νὰ βγάλει καν-
εὶς εἶναι πὼς ἡ ὁ συγγραφεὺς ἀπὸ μιὰ στιγμὴ καὶ πέρα τὸν
ξέχασε ἢ ὁ ἠθοποιὸς ποῦ παίζε τὸ ρόλο δὲν ἦταν ἀρκετὰ
καλὸς, ὥστε νὰ περιληφθεῖ στὴν τελικὴ αὐλαία, ὅταν πέφτει

τὸ χειροκρότημα. Τί θὰ γίνῃ, λοιπόν;
Θὰ κρύψουμε ἀναγκαστικὰ ἀπ’ τοὺς
φίλους μας ἐπὶ 300 χρόνια τ’ ἀποτε-
λέσματα μιᾶς τέτοιας ἀδεξιότητος;
“Ὅπως καταλαβαίνετε, συμφωνῶ μετὰ
τοὺς φίλους μου. Δὲν θὰ τὰ κρύψουμε.
Βέβαια, τὸ ἔργο “Μάκβεθ” (μετὰ μιὰ
καὶ μισὴ ἐξαιρέσεις) δὲν ἀντέχει στὶς
συνηθισμένες ἀπαιτήσεις τῆς σύγκρο-
νης θεατρικῆς κριτικῆς. Μπορεῖ νὰ
μὴν ὑπερβάλλω λέγοντας πὼς δὲν
ἀντέχει νὰ σταθεῖ ὄρθιον σὲ μιὰ σύγ-
κρονη σκηνή. Δὲν ἔχω στὰ χέρια μου
ὅλα τὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ πολὺ ἀμφι-
βάλλω ἀν αὐτὸ τὸ ἔργο γίνῃκε ποτὲ
ἐπιτυχία σ’ ὅποιον ἀπ’ τὰ θεάτρα
μας, σ’ ὅποιαν μετὰφρασιν καὶ σ’ ὅ-
ποιον ἀνέβασμα, τουλάχιστο τὰ τελευ-
ταῖα πενήντα χρόνια. Ἰδιαίτερα, τὰ
κεντρικὰ μέρη τοῦ ἔργου, αὐτὴ ἡ δια-
δοχὴ σκηνῶν ποῦ μπλέκουν τὸν Μάκ-
βεθ σ’ αἰματηρὲς ἀλλ’ ἀπελπισμένες
ἐπιχειρήσεις, εἶναι ἀδύνατον νὰ παρα-
σταθοῦν ἐτὰ θεάτρα μας, ὅπως ἔχουν
γίνῃ τῶρα. Κι αὐτὰ εἶναι, ἀναμφι-
σβήτητα, τὰ πῦρ σημαντικὰ μέρη[...]
Παρατηρώντας τὰ ἔργα τοῦ Σαίξ-
πηρ, στὸν ὅποιον μπορούμε μετὰ σιγου-
ριά ν’ ἀναγνωρίσουμε μιὰ κάποια ἀ-
ξία, εἰμαστε ὑπογρομωμένοι νὰ συμ-
περάνουμε πὼς κάποτε ὑπῆρχε ἓνα
θεάτρο ποῦ ἔχε ἐντελῶς διαφορετικὴ
σχέσιν μετὰ τὴ ζωὴ. Ὁ μεγάλος ἐπι-
κόσ συγγραφεὺς Ἀλφρεντ Ντέμπλιν,
σὲ μιὰ συζήτησιν, ἔκανε τὴν ἐξῆς κα-

Προσπάθεια ἐκμηδενισμοῦ κάθε ἀπόστασης ἀ-
νάμεσα στὸν Σαίξπηρ καὶ τὸ σύγχρονον κοι-
νὸν — αὐτὸ ἀκριβῶς ποῦ ἀποροῦται ὁ Μπρέχτ.
“Ὁ Ἀλεξ Γκίνες, “Ἀμλετ, στὸ “Ὀλντ Βικ”



ταστροφική παρατήρηση, κόντρα στο θέατρο : είναι μια μορφή τέχνης που απλούστατα δεν μπορεί ν' αναπαραστήσει σωστά τη ζωή. Το θέατρο, έλεγε, είναι περισσότερο επιφανειακό, τεχνικό, παρά καλλιτεχνικό. Δεν υπάρχει σ' αυτό καμιά άμεση αλήθεια, κι ούτε μπορεί κανείς ν' αποκομίσει καμιά εμπειρία σχετικά με τη ζωή από ένα θεατρικό έργο. Το μόνο που καταλαβαίνει, είναι ή διανοητική κατάσταση του θεατρικού συγγραφέα. Αυτό είναι απόλυτα αληθινό αν το εφαρμόσει κανένας σε μια θεατρική παράσταση, ιδιαίτερα αν το έργο έχει λογοτεχνικές προθέσεις. Κ' είναι ίσως επίσης αληθινό γι' αυτό το τμήμα της γερμανικής θεατρικής κληρονομιάς, απ' το οποίο προέκυψε το γερμανικό θεατρικό ύφος. Το σαιξπηρικό θέατρο, όμως, έφτασε τουλάχιστον πολύ κοντά σ' αυτή τη μορφή, που μπορεί νά διατηρήσει στο έργο την ίδια την αλήθεια της ζωής. Το έπικό στοιχείο που βρίσκεται στα έργα του Σαίξπηρ και που κάνει τόσο δύσκολη την παράστασή τους στο θέατρο, επέτρεψε στον Σαίξπηρ νά συλλάβει αυτή την αλήθεια. Για το σύγχρονο θέατρο ένα ύφος υπάρχει μόνο που ν' αναδείχτει αποτελεσματικά το αληθινό περιεχόμενο των έργων του Σαίξπηρ, δηλαδή το φιλοσοφικό. Κι αυτό είναι το έπικό ύφος.

Το θέατρο του Σαίξπηρ, καθώς είναι κατά γενικήν ομολογία ανεπίδεκτο επιθέσεων κ' έτσι αδιατάρακτο στην αφελεία του, θα μπορούσε κάλλιστα νά υπολογίζει σ' ένα Κοινό που δε θα είχε απόψεις πάνω στο έργο, μα χιλιάδες απόψεις πάνω στη ζωή. "Όσο γιά το (πιο πρόσφατο) θέατρο, ενός περίπου αιώνα σχεδόν ολοκληρωτικής παρακμής, καλύτερα νά μη μιλάμε. Το φιλοσοφικό του περιεχόμενο είναι μηδέν. 'Ακόμα, όμως, και το τελευταίο προοδευτικό κύμα δραματουργών, οι κλασικιστές, έχουν περισσότερο το δικαίωμα νά περηφανεύονται γιά τις φιλοσοφικές τους έρευνες, παρά γιά το φιλοσοφικό περιεχόμενο των έργων τους. 'Η κατάρα που βαραίνει τη δραματική μας λογοτεχνία (κι όχι μόνον αυτή) έγκριται στην πλατεία διαφορά ανάμεσα στην έξυπνάδα και τη σοφία. "Όταν οι Γερμανοί δραματουργοί άρχισαν νά στοχάζονται, όπως ο Χέμπελ κι ακόμα ωρύτερα ο Σίλλερ, άμέσως βάλθηκαν νά κατασκευάζουν. "Ένας άνθρωπος σαν τον Σαίξπηρ δεν χρειάζεται νά στοχαστεί. Κι ούτ' έχει ανάγκη από καμιά κατασκευή. Την κατασκευή γι' αυτόν την κάνει το Κοινό. Ούτε που θα πενούσε απ' το μυαλό του Σαίξπηρ νά δώσει την κατάλληλη τροπή σέ μιάν ανθρώπινη ζωή στη δεύτερη πράξη, γιά νά προετοιμάσει το έδαφος γιά την πέμπτη πράξη. Σ' αυτόν, όλα εξελίσσονται με τόν πιο φυσικό τρόπο. Στην άσυνείπεια των πράξεών του μπορούμε ν' αναγνωρίσουμε την άσυνείπεια μιās ανθρώπινης ζωής, όπως καταγράφεται από κάποιον που δεν ενδιαφέρεται νά την προβάλλει σαν πρότυπο, γιά νά προσφέρει επιχειρήματα μη παρμένα απ' τη ζωή γιά χάρη μιās άρχής, που μόνο στραβή μπορεί νά είναι. Δεν υπάρχει πιά άνόητο πράγμα απ' τόν ν' ανεβάζει κανείς Σαίξπηρ θέλοντας σώνει και καλά νά τόν κάνει σαφή. Είναι από φυσικού του άσαφής. Είναι αυτό που είναι : μια απόλυτη ούσια.

Προσπάθησα νά εξηγήσω πώς ό,τι ακριβώς υπάρχει το καλύτερο στον Σαίξπηρ — αυτό που 'ρχεται σ' αντίθεση με την καθιερωμένη αισθητική μας συμβατικότητα και βρίσκεται έξω απ' τις διαστάσεις του θεάτρου μας — αυτό, είν' αδύνατο νά παρασταθεί στη σκηνή σήμερα. Κ' είναι κρίμα, γιαι ή ίδια γενιά που, πολύ σωστά, ξεριζώσε απ' τη μνήμη της όλο το κλασικό κίνημα, με το αιτιολογικό πώς δε μπορεί νά εξακολουθήσει νά υπάρχει χωρίς μια επαναξιολόγηση των κυριότερων ιδεών του, ή ίδια αυτή γενιά θα μπορούσε νά βρεί στο θέατρο του Σαίξπηρ μια τρανή απόδειξη πώς ή απόλυτη ούσια, το άυθεντικό υλικό, είναι ακόμα πάντα ολοζώντανα.

Α Μ Λ Ε Τ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΛΟΣ : Τα έργα του Σαίξπηρ είναι εκπληκτικά γεμάτα από ζωή. Προφανώς, τυπώθηκαν με βάση τα πρώτα θεατρικά αντίγραφα κ' έτσι συμπεριέλαβαν όλες τις αλλαγές που γίνονταν όλες δοκιμές, καθώς και τους αυτοσχεδιασμούς των ηθοποιών. 'Ο τρόπος συγκρότησης του ελεύθερου στίχου μάς υποβάλλει την ιδέα πώς σε πολλές περιπτώσεις, τó "στρώσιμό" του θα πρέπει νά 'γινε με τ' αυτή. 'Ο "Αμλετ" μ' ενδιέφερε πάντα ιδιαίτερα. Εξέρωμε πώς είναι προσκρμογή από ένα προηγούμενο έργο, κάποιου



Λιθογραφίες του μεγάλου εξπρεσιονιστή ζωγράφου Όσκαρ Κοκόσκα γιά τόν "Βασιλιά Αήρ". ΑΝΩ, σκηνή της καταγίδας : "Ερμμοί, γυμνοί, κακομοίρηδες" ΚΑΤΩ, ό Αήρ με τó πτώμα της Κορδέλιας : "Οδολιάζτε, οδολιάζτε, οδολιάζτε"

Τόμας Κόντ, πού 'χε σημειώσει μεγάλην επιτυχία μερικά χρόνια πριν. Θέμα του ήταν το καθήκισμα ενός σταύλου του Λούγιου. Ο ήρωας, ο Άμλετ, περνούσε την οικογένειά του δια πυρός και σιδήρου. Φαίνεται πως τό 'κανε αυτό χωρίς καμιάν ενδοσκόπηση, κανέναν ενδοασμό και, φυσικά, ή τελευταία πράξη πρέπει να 'ταν τὸ ἀποκορύφωμα. Ὡστόσο, ὁ πρωταγωνιστής τοῦ "Γκλόμπ Θήατερ" τοῦ Σαίξπηρ ἦταν ἕνα κοντὸ ἀνθρωπάκι, πού εύκολα τοῦ κοβόταν ἡ ἀνάσα καὶ κατὰ συνέπεια, γιὰ ἕνα διάστημα, ὅλοι οἱ ἥρωες ἔπρεπε νὰ 'ναι κοντακιανοὶ καὶ νὰ μὴν ἀπαιτοῦν ἰδιαίτερη πνευματικὴ προσπάθεια· αὐτὸ συνέβη μὲ τὸν Μάκβεθ καὶ μὲ τὸν Λήρ. Ἀποτέλεσμα τῆς παραπάνω φυσικῆς κατασκευῆς τοῦ πρωταγωνιστῆ: ἡ πλοκὴ βαθαίνονταν γι' αὐτὸν — καὶ πιθανότατα κι ἀπ' αὐτὸν τὸν ἴδιο — μὲ διάφορα εύρήματα. Ἔτσι, τὸ ἔργο γινόταν περισσότερο ἐνδιαφέρον. Φαίνεται πως ξανάγκασαν σὲ νέα καλούπια τὸ παλιὸ ἔργο, τὸ ἀναπροσάρμοσαν πάνω στὴ σκηνὴ ὡς τὴν ἴεταρτη Πράξη κ' ὕστερα βρέθηκαν ἀντιμέτωποι μὲ τὸ πρόβλημα: πῶς νὰ βολέψουν αὐτὸν τὸν διστακτικὸ Ἄμλετ καὶ νὰ τὸν ρίξουν στὸ τελικὸ λουτρὸ αἵματος πού ὑποτίθεται πὸς ἦταν τὸ ἀποκορύφωμα τοῦ ἀρχικοῦ ἔργου. Ἡ ἴεταρτη Πράξη περιλαμβάνει μιὰ σειρά ἀπὸ σκηνές, πού ἡ καθεμιὰ τους ἀντιπροσωπεύει μιὰ δυνατὴ λύση. Ὁ ἠθοποιὸς μπορεῖ νὰ χρειάστηκε νὰ τις χρησιμοποιήσει ὅλες ἡ ἴσως πάλι ν' ἀρκεσθεκε σὲ μιὰ κ' οἱ ὑπόλοιπες νὰ περιλήφθηκαν ἔτσι κι ἀλλιῶς σὲ βιβλίον. Φαίνονται σὰν τόσο πολλὰς λαμπρὲς ιδέες.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ὑποθέτω πὸς τὰ ἔργα μπορεῖ νὰ γίνονταν ὅπως γίνονται σήμερα οἱ ταινίες.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ἰσως. Ὡστόσο, θὰ πρέπει νὰ ὑπῆρξε ἕνας ἀληθινὰ προικισμένος συγγραφέας, πού τοὺς ἔδωσε τὴν τελικὴ μορφή, αὐτὴν πού τυπώθηκε.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ἀπ' αὐτὰ πού εἶπατε ἀπεκόμισα μιὰ εικόνα τοῦ Σαίξπηρ νὰ 'ρχεται νάθε μέρα στὸ θέατρο μὲ μιὰ κινούρια σκηνή.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ἀκριβῶς. Νομίζω πὸς πειραματιζόντουσαν. Ἐβίαναν πειράματα στὸ θέατρο, ὅπως ἕκαναν σ' ἄλλους τομεῖς, τὴν ἴδια ἐποχὴ, ὁ Γαλιλαῖος στὴ Φλωρεντία κι ὁ Μπέηρον στὸ Λονδίνο. Ἔτσι εἶναι σωστὸ ν' ἀνεβάζει κανεὶς τὰ ἔργα, μ' ἕνα πνεῦμα πειραματισμοῦ.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού αὐτὸ τὸ θεωροῦν ἱεροσουλία.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ἄν δὲν ἦτανε γιὰ ἱεροσουλία, τὰ ἔργα δὲν θὰ ὑπῆρχαν.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Μόλις, ὅμως, τὰ ἀλλοιώνει κανένας μὲ τὸν ὁποιοδήποτε τρόπο, τὸν κατηγοροῦν πὸς τὰ χειρίζεται σὰ νὰ μὴν ἦταν τέλεια.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Εἶναι ἀπλούστατα μιὰ ἐσφαλμένη ιδέα γιὰ τὴν τελειότητα.

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Οἱ πειραματισμοὶ τοῦ "Θεάτρου τῆς Ὑδρογείου" (Globe Theatre) κ' οἱ πειραματισμοὶ τοῦ Γαλιλαίου — πού καταπιάστηκε μὲ τὴν ἴδια τὴν Ὑδρογείου μ' ἕνα νέο τρόπο — κ' οἱ δυὸ ἀντικατόπτριζαν ὀρισμένους κοσμογονικὲς ἀλλαγές. Ἡ ἀστικὴ τάξη ἔκανε τὰ πρῶτα διστακτικὰ βήματά της. Ὁ Σαίξπηρ δὲν θὰ ἔκοβε ποτὲ τὸ ρόλο στὰ μέτρα τοῦ κοντακιανοῦ ἠθοποιοῦ του, ἀν ἡ φεουδαρχικὴ οἰκογένεια δὲν εἶχε ἀρχίσει νὰ ξεκιλερῖξει. Ὁ νέος ἀστικὸς τρόπος σκέψης τοῦ Ἄμλετ εἶναι μέρος τῆς ἀρρώστιας του. Ἐὰ ἐγχειρήματά του ὀδηγοῦν κατευθεῖαν στὴν καταστροφή.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ὁχι κατευθεῖαν. Μὲ δολιχοδρομήσεις.

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Σύμφωνα, μὲ δολιχοδρομήσεις. Ἀπὸ μιὰ ἀποψη, τὸ ἔργο δίνει τὴν αἴσθησιν τοῦ βεβιασμένου, πού στρογγυλεῦτηκε ὅπως — ὅπως καὶ συμφωνῶ πὸς αὐτὸ πρέπει πιθανότατα νὰ " τὸ φέρουμε οὐ λογαριασμό", ἀν θέλουμε νὰ τὸ διατηρήσουμε ζωντανό.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Πρέπει τάχα ὄλ' αὐτὰ τὰ ὑπέροχα παλιὰ ἔργα νὰ τὰ πετάξουμε στὸ καλῶθι τῶν ἀρχηστῶν;

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Δὲ νομίζω.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Τί λέτε γιὰ τὸν "Βασιλιὰ Λήρ";

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Εἶναι, ἐν μέρει, μιὰ ἀφήγηση πάνω στὸ πῶς συμβιοῦσαν οἱ ἄνθρωποι σὲ μιὰ παλιότερη ἐποχὴ. Τὸ μόνο πού πρέπει νὰ κάνουμε, εἶναι νὰ μετατρέψουμε τὴν ἀφήγηση σὲ πράξη.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Πολλοὶ ἄνθρωποι πιστεύουν πὸς παρόμοια ἔργα θὰ 'πρεπε νὰ παρασταίνονται ὅπως

εἶναι καὶ ἰσχυρίζονται πὸς κ' ἡ παραμικρὴ ἀλλαγὴ θὰ 'ταν βαρβαρισμός.

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Μὰ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο εἶναι βαρβαρικό. Βέβαια, χρειάζεται προσεχτικὸ χειρισμὸ, γιὰ νὰ μὴ τοῦ χαλάσει κανεὶς τὴν ὁμορφιά του. Ἄν πρόκειται νὰ τ' ἀνεβάσεις μὲ βάση τὴ νέα ἀρχή, ἔτσι πού τὸ Κοινὸ νὰ μὴ ταυτίζεται ὁλοτέλεια μ' αὐτὸν τὸ βασιλιά, τότε μπορεῖς νὰ παρουσιάσεις στὴ σκηνὴ ὀλόκληρο σχεδὸν τὸ ἔργο, μὲ δευτερεύουσες προσθήκες, γιὰ νὰ ἐνθαρρύνεις τὸ Κοινὸ ν' ἀντέξει καὶ νὰ καταλάβει. Αὐτὸ πού δὲν πρέπει νὰ ἐπιχειρήσεις εἶναι νὰ κάνεις τὸ Κοινὸ, πού ἀσφαλῶς περιλαμβάνει κ' ὑπηρετές, νὰ πάρει τόσο τὸ μέρος τοῦ Λήρ, ὅστε νὰ χειροκροτεῖ ὅταν ἕνας ὑπηρετὴς μαστιγῶνεται, ἐπειδὴ ἐπέλεσε τίς ἐντολές τῆς κυρῆς του, ὅπως συμβαίνει στὴν Ἀ' Σκηνὴ τῆς Ἀ' Πράξης.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Καὶ τί πρέπει νὰ γίνει;

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Νὰ πείς ὅτι χτυπήθηκε καὶ τραυματίστηκε κ' ὕστερα νὰ τὸν δειξτε νὰ παραπαίει μὲ ὅλα τὰ σημάδια τοῦ τραυματισμοῦ του. Αὐτὸ θ' ἄλλαξε τὴ στάση τοῦ Κοινοῦ.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Τότε βάζεις τὸν κόσμο νὰ στραφεῖ ἐναντίον τοῦ Λήρ, γιὰ λόγους πού καθαρά ἔχουν νὰ κάνουν μὲ τὴ σύγχρονη ἐποχὴ.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ὁχι, ἀν μείνεις συντηρῆς σ' αὐτὸ πού κάνεις. Οἱ ὑπηρετές αὐτοῦ τοῦ, γενικά ἀνεπιθύμητου, βασιλιᾶ, θὰ πρέπει νὰ παρουσιαστοῦν σὰν μιὰ μικρὴ ὁμάδα πού δὲ βρίσκει πούθενά πια τί νὰ φάει καὶ πού τὸν καταδιώκει μὲ βουβὲς διαμαρτυρίες. Ὁ Λήρ θὰ πρέπει νὰ σουφρώνει τὰ φρόνδια τοῦ μόλις τοὺς βλέπει καὶ αὐτὸ εἶν' ἕνας ἀρκετὰ ἱκανὸς λόγος γιὰ νὰ χάνει τὴν ψυχραιμία του καὶ νὰ μὴν ξέρει τί κάνει. Πρέπει, δηλαδὴ, νὰ δείξεις τίς φεουδαρχικὲς συνθήκες ζωῆς.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: Κατὰ τὴν ἴδια λογικὴ, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πείσει τὴ διαίρεση τοῦ βασιλείου του στὰ σοβαρὰ καὶ νὰ τὸν βάλει νὰ κόβει ἕναν πραγματικὸ χάρτη στὴν Ἀ' Σκηνή. Ὁ Λήρ θὰ μπορούσε νὰ δίνει τὰ κομμάτια στὶς κῆρες του μὲ τὴν ἐλπιδὰ νὰ κερδίσει ἔτσι τὴν ἀγάπη τους. Θὰ μπορούσε νὰ πάρει τὸ τρίτο κομμάτι, πού προόριζε γιὰ τὴν Κορδέλια, καὶ νὰ τὸ ξανακόψει γιὰ νὰ τὸ μοιράσει στὶς ἄλλες. Αὐτὸς θὰ 'ταν ἕνας ἰδιαίτερα καλὸς τρόπος νὰ κάνει ὁ σκηνοθέτης τὸ Κοινὸ νὰ σταματήσει καὶ νὰ στοχαστεῖ.

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟΣ ΣΥΜΒΟΥΛΟΣ: Ἔτσι, ὅμως, θὰ κατάστρεφε τὸ ἔργο, γιὰτί θ' ἀρχίζεις κάτι πού δὲν ὀδηγεῖ πούθενά.

ΦΙΛΟΣΟΦΟΣ: Ἰσως ὀδηγεῖ κάπου. Θὰ πρέπει νὰ δοῦμε προσεχτικὰ τὸ ἔργο. Πάντως, ὅπως καὶ νὰ 'ναι, δὲν θὰ πείραζε σὲ τίποτα, ἀν ὑπῆρχαν καὶ μερικὰ μὴ κανονικὰ ἐπεισόδια αὐτοῦ τοῦ εἴδους, ἐστὶς ἀσυνέπειες, πού θὰ 'πεφτε ἔξωφρα κανεὶς ἀπάνω τους. Οἱ παλιὲς ἀφήγησης βρῖθουν ἀπὸ τέτοια πράγματα. Εἶναι κιάλας ἀδύνατο νὰ παρουσιάσεις αὐτὰ τὰ μεσαιωνικὰ ἔργα σ' ἕνα Κοινὸ πού δὲν ἔχει καμιά ἱστορικὴ αἴσθησιν. Εἶναι καθαρὴ τρέλλα. Ὁ Σαίξπηρ, ὅμως, εἶναι μεγάλος ρεαλιστὴς καὶ νομίζω πὸς θ' ἄντεχε τὴ δοκιμασία (τῶν προσθαφαιρέσεων). Ἄδειάζει πάντα πάνω στὴ σκηνὴ ἕνα σωρὸ πρώτης ὕλης, ἀτιμέλητες καὶ ἀμπογιάντιστες ἀναπαραστάσεις αὐτῶν πού 'χει δεῖ. Κ' ὑπάρχουν στὰ ἔργα του αὐτοὶ οἱ συνδετικοὶ κρίκοι πού ἐνώνουν τὸ καινούριο μὲ τὸ παλιό. Κ' ἐμεῖς τὸ ἴδιο εἰμάστε: ταυτόχρονα πατέρες μῆς νέας περιόδου καὶ γιοὶ μῆς παλιῆς καταλαβαίνουμε πολλὰ ἀπ' τὸ ἀπομαρυσμένο παρελθὸν καὶ μπορούμε ἀκόμα νὰ μελετήσουμε στὰ πρωταρχικὰ συναίσθημα πού κέντρισαν τοὺς παλιούς σὲ μεγάλη κλίμακα. Κ' ἡ κοινωνία μας εἶναι κι αὐτὴ πολὺ περίπλοκη. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἡ σύνωση ὅλων τῶν κοινωνικῶν συνθηκῶν πού ἴσχυσαν κάθε ἐποχὴ, καθὼς οἱ (Μαρξιστὲς) κλασικοὶ μᾶς λένε. Τὸ ἴδιο ἀκριβῶς, στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ὑπάρχουν πολλὰ στοιχεῖα νεκρά, παραμορφωμένα, κενά. Μποροῦν νὰ ἐξακολουθήσουν νὰ τυπώνονται γιὰτί ὅλοι ξέρομε πὸς καὶ τὰ ἐντελῶς νεκρὰ στοιχεῖα μποροῦν κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἐξηγήσουν ἄλλες πλευρὲς τῆς παλιῆς ἐποχῆς. Θὰ 'θελα ἀπὸ πρὶν νὰ ἐπισύρω τὴν προσοχὴ σας πάνω στὸν πλοῦτο ζωντανῶν στοιχείων πού ἀκόμα ἀπαντιῶνται σ' αὐτὰ τὰ ἔργα, σ' ἐπιφανειακὰ νεκρὰ σημεῖα τους. Ἀρκεῖ μιὰ ἀπειροελάχιστη προσθήκη καὶ τὰ στοιχεῖα αὐτὰ ξεπηδοῦν δολιζώντανα, εἰδικὰ τώρα, ἰδιαιτάτα ὄχι ὡς τώρα. Αὐτὸ πού 'χει στ' ἀλήθεια σημασία εἶναι νὰ παίζονται τὰ παλιὰ αὐτὰ ἔργα, ἱστορικὰ, δηλαδὴ ν' ἀνεβάζονται σὲ ζωερὴ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐποχὴ. Γιατί μόνο κόντρα στὸ φόντο τοῦ καιροῦ μας τὸ σχῆμα τους προβάλλει σὰν ἕνα παλιὸ σχῆμα· χωρὶς αὐτὸ τὸ φόντο, ἀμφιβάλω ἀν θὰ μπορούσαν ν' ἀποκτήσουν κἂν ἕνα ὁποιοδήποτε σχῆμα.

Μετὰφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ



ΔΙΑ ΤΗΣ ΖΩΗΣ ΣΤΟ ΣΥΜΒΟΛΟ

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΑΝΤΙΣΤΡΟΦΑ ΑΠ' ΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Του ΣΩΚΡΑΤΗ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΥ

Ο Σαίξπηρ είναι στην αίσθηση του νεώτερου κόσμου ταυτισμένος απόλυτα με την έννοια: Θέατρο.

Το θέατρο είναι ζωή και η ζωή γίνεται με απόλυτη παραστατικότητα θέατρο στα έργα του Σαίξπηρ. Το ζύμωμα παθών, καταστάσεων και ιδεών είναι σ' αυτά έντελως άμεσο και η ανάγωγή σε καθολικότητες, πού 'ναι απαραίτητη προϋπόθεση της αληθινής τέχνης, δεν άπιστερεί το δράμα από σφύζοντα παλμό, από χόχλασμα ζωντανό και καυτερό των καταστάσεων πού άναμοχλεύονται, διογκώνονται, συγκρούονται και οδηγούν σε λύσεις πού κλείνουν κύκλους και πού αφήνουν τη ζωή νά ξαναρχίσει.

Ο όργασμός αυτός είναι ποίηση γιατί είναι αληθινός, έσωτερικός, προσεγγόμενος από οργανική παρόρμηση και είναι ποίηση γιατί η συγκροτημένη μορφή συμπυκνώνει νόημα και αίσθημα και τó αφήνει νά προεκτείνεται, κατά την λειτουργία της παράστασης, σε πλάτος πού δεν περιορίζεται στα όρια της κοινής καθημερινής αντίληψης. Δείγμα της ποίησης και της μορφικής αλήθειας είναι η έναλλαγή των σχημάτων πού χρησιμοποιεί ό ποιητής, ανάλογα με τά συναισθήματα, τις καταστάσεις, τó ύφος και τó είδος της κάθε δραματικής στιγμής. Η ζωή χρησιμοποιεί άτέλειωτη ποικιλία σχημάτων για νά εκφράσει, με ταυτότητα σχήματος και έσωτερικής παρόρμησης, κάθε της συναισθηματική απόχρωση, τόν άένα κινούμενο παλμό της.

Η Τέχνη, τά σχήματα αυτά τά τυχτοποιεί και τά χρησιμοποιεί με τή λογισμένη σειρά και με τή έναλλαγή πού, στη δραματική σύνθεση, συνταιριάζεται με τις πραγματικές καταστάσεις, καθώς διαδέχονται ή μιá τήν άλλη.

Η φόρμα των αρχαίων τραγικών είναι απόλυτη. Η γεωμετρία της άσπληρ άπολογισμένη. Οι αναλογίες των μερών ζυγισμένες κ' έπανερχόμενες κατά τή σχέση του αριθμού και της άπλυτης τάξης με άνταπόκριση άναμεταξύ τους και με θελημένη

επανάληψη πού άποτελεί έπίταση και έκφραστική δύναμη μεγάλης έντάσεως.

Η ίσοροπία αυτή άνταποκρίνεται στο τελειωμένο, πού παρουσιάζουν ολοκληρωμένες οι ένότητες πού συνθέτουν τó αρχαίο δράμα, ως και η σύνθεσή τους.

Στό αρχαίο δράμα, τελειωμένη ή μορφή σε οδηγεί δια του συμβόλου στη ζωή, σου επιβάλλει τήν καθολικότητά της: κυριαρχεί άπάνω σου, σαν πλήρες, άναπόφευχτο, άδιαφιλονίκητο, τετελεσμένο, άπόλυτο. Ζεις μέσα σ' αυτό και πάνω άπ' αυτό, με τήν πλατειά, τήν υπερκόσμου θεώρηση.

Στόν Σαίξπηρ δια της ζωής οδηγείσαι στο σύμβολο, στην καθολικότητα, στην τελείωση. Αναζητάς τήν πλήρωση, τήν πληρότητα, τή σύνθεση και φτάνεις σ' αυτά διατηρώντας τó άνάστημά σου σε όλη του τήν ένέργεια και τή δημιουργική πνοή. Ζεις μέσα σ' αυτό, τείνεις και προσεγγίζεις τήν καθολική θεώρηση, και τήν επιβάλλεις στόν έαυτό σου.

ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ

Δ. Βεάκης, Ίάγος και Τίτος Βανδής, 'Θέλλος στο Κρατικό Θέατρο Βορ. Ελλάδος (1964)



ΑΥΤΟΚΡΙΤΙΚΗ ΕΝΟΣ ΘΘΕΛΛΟΥ

Η ΦΑΝΤΑΣΙΑ Κ' Η ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΔΙΑΘΕΣΗ ΤΟΥ ΗΡΩΑ

Τοῦ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1951 ὁ θιάσος τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, πού 'χα τὴν τιμὴ νὰ διευθύνω, ἀποφάσισε νὰ κάνει μιὰ μεγάλη περιοδεία στὴν Αἴγυπτο καὶ τὴν Κύπρο. Πρωταγωνίστρια τοῦ θιάσου ἦταν ἡ Μελίνα Μερκούρη. Ἡ Μαρίκα θ' ἀκολουθοῦσε τὸ θιάσο γιὰ νὰ παίξει τὴν "Μίς Μίμπελ" τοῦ Σέριφ. Σκέφθηκαμε, λοιπόν, νὰ περιλάβουμε στὸ δραματολόγιο καὶ τὴν "Ορέστεια" τοῦ Ἀισχύλου, μιᾶς καὶ τὸν περὶ μῆνο χρόνον εἶχε παίξει μὲ τὸ Ἐθνικὸ θέατρο στὸ Ἡρώδειο τὴν Κλυτιμήστρα μὲ ξεχωριστὴ ἐπιτυχία κ' ἡ ἐκμύθηση τοῦ ρόλου δὲν θὰ τὴν δυσκόλευε. Ὁ σκηνοθέτης Τάκης Μουζενίδης ἐκλήθη νὰ ὀργανώσει τὴν παράσταση καὶ ὁ, νεώτατος τότε, Μάνος Χατζιδάκις νὰ γράψῃ τὴ μουσικὴ καὶ νὰ διευθύνῃ τὴν ὀρχήστρα πού θὰ σχηματίζονταν ἐπὶ τόπου στὶς πόλεις πού θὰ ἐπισκεπτόμαστε. Τὸ τελευταῖο δὲν στάθηκε καὶ τόσο εὐκόλο· μουσικοὶ μὲ πείρα σοβαρῆς μουσικῆς δὲν ὑπῆρχαν στὸς τόπους ἐκεῖνους, προπάντων στὴν Αἴγυπτο, ἀλλὰ τελικὴ ὑπερπληθήθηκαν ὅλες οἱ δυσκολίες καὶ ἡ ἐμφάνιση τῆς αἰσχυρικῆς τραγωδίας ἦταν ἀρκετὰ ἀξιοπρεπῆς. Στὴν Κύπρο ὁ σχηματισμὸς τῆς ὀρχήστρας εὐκολύνθηκε ἀπ' τὴν ὑπαρξὴ πολλῶν καὶ σοβαρῶν Ὀδελῶν, πού προμύθησαν ἀξιους καὶ σοβαροὺς καλλιτέχνες.

Ὅταν φτάσαμε στὴ Λευκωσία ἡ μεγαλύτερη ἐφημερίδα τοῦ τόπου, ἡ "Ἐλευθερία", μᾶς εἰδοποίησε πὼς ὁ κριτικὸς τῆς ἔλειπε μὲ ἀδεια στὸ ἐξωτερικόν, καὶ ἐπειδὴ δὲν διέθετε ἄλλον πεπειραμένον στὰ θεατρικὰ συντάκτη, μᾶς πρότεινε νὰ στέλνουμε ἐμεῖς τὴν κριτικὴ, τὴν ἐπόμενη κάθε πρεμιέρας, μὲ τὸν ὄρο νὰ μὴν προδώσουμε τὸ μυστικὸν καὶ τραυματίσουμε τὸ κύρος τῆς ἐφημερίδας. Σὲ μιὰ πρόχειρη σύσκεψη πού κάναμε ὁ Μουζενίδης, ὁ Χατζιδάκις καὶ ἡ ταπεινότης μου — καθὼς ἔλεγε πάντα ὁ δάσκαλός μου ὁ Βέης, ὅταν μιλοῦσε γιὰ τὸν ἑαυτό του — ἀποφασίσαμε νὰ μοιραστοῦμε τὴν ἀγγαραία ἐναλλάξ, δίνοντας ταυτόχρονα ὄρκον ἐχεμυθίας πού κρατήσαμε, πράγμα παράδοξο γιὰ Ἑλληνας, ὡς αὐτὴ τὴ στιγμή πού τὸν σπᾶω ἐγώ, μετὰ 13 χρόνια. Ὁ φόρτος ἐργασίας τῆς τριπλῆς μου ιδιότητος δὲν μού ἐπέτρεψε νὰ ἐκπληρώσω τὸ ρόλο μου στὴν κριτικὴ τριάδα, πού, παραδόξως καὶ ἀνεξηγήτως, ἐπέλεξε σὰν ψευδώνυμο τοῦ φανταστικοῦ κριτικοῦ τὰ ἀρχικὰ Π.Π. Ἀλλὰ καὶ ὁ Μάνος Χατζιδάκις, φανατικὸς λάτρης τοῦ ξενυχτιοῦ ἀλλὰ καὶ τοῦ Μορφώος, σπάνια ἐπιτέλεσε τὸ δημοσιογραφικὸ καθήκον του, κ' ἔτσι ἀπέμεινε ὁ χαλκέντερος Μουζενίδης νὰ μᾶς ἀναπληρῶνει εὐσυνειδήτητα, γκρινιάζοντας καλοκάγαθα. Ὅταν φτάσαμε στὴν πρεμιέρα τοῦ "Θοῦ", σκέφτηκα πὼς μού δίνονταν μιὰ λαμπρὴ εὐκαιρία αὐτοκρι-

τικῆς ὅλα ὅσα μὲ βασάνιζαν ὕστερ' ἀπὸ κάθε παράσταση θά 'μπαίναν ἐπιτέλους στὸ χαρτί, θὰ μπορούσα μετὰ νὰ τὰ διαβάσω σίμπως νὰ μὴν τὰ 'χα γράψῃ ἐγὼ ἢ κὰν συλλογιστεῖ, κ' ἴσως νὰ μὲ βοηθούσανε περισσότερο ἀπ' τὶς φευγαλέες, ἀπαισιόδοξες κρίσεις, πού ὁ ἄνθρωπος, κὶ ὁ πιὸ στοχαστικὸς, ἀπὸ κάποια διάθεση ὀρμέμφυτης ἄμυνας, προσπαθεῖ ἀσύνειδα νὰ ἀποδιώξῃ. Καὶ ἀνακοίνωσα στοὺς δύο ἄλλους συνωμότες πὼς τὴν κριτικὴ γιὰ τὸ γλυκύτερο μὲς' τὴν πίκρα τοῦ ἀπ' τ' ἀριστουργήματα τοῦ Σαίξπηρ θὰ τὴν ἔγραφα ἐγώ. Σίγουρα θὰ φαντάστηκαν πὼς ἐπιθυμοῦσα νὰ ἐπαινώσω, σὰν τὸν Ἀστυδάμαντα, τὸν ἑαυτό μου, γιὰτὶ δὲν τοὺς φανέρωσα τὶς μύχιες σκέψεις μου. Ἀλλ' ἐγὼ χαιρόμουν τὴ μοναδικὴ αὐτὴ εὐκαιρία τῆς ζωῆς μου, σπάνια φαντάζομαι στὴ ζωὴ ὅλων τῶν ὁμοτέχνων μου ὅλων τῶν ἐποχῶν, καὶ δὲν ἐνοοῦσα νὰ τὴν χαρᾶμισω σὲ ἐμετικούς αὐτοθαυμασμούς πού, ἀντὶ νὰ μὲ καθήσυχάσουν, θὰ δυνάμωναν τὶς ἔντονες ἀνησυχίες μου γιὰ τὴ σύνθεση καὶ τὴν ἀπόδοση τοῦ ρόλου.

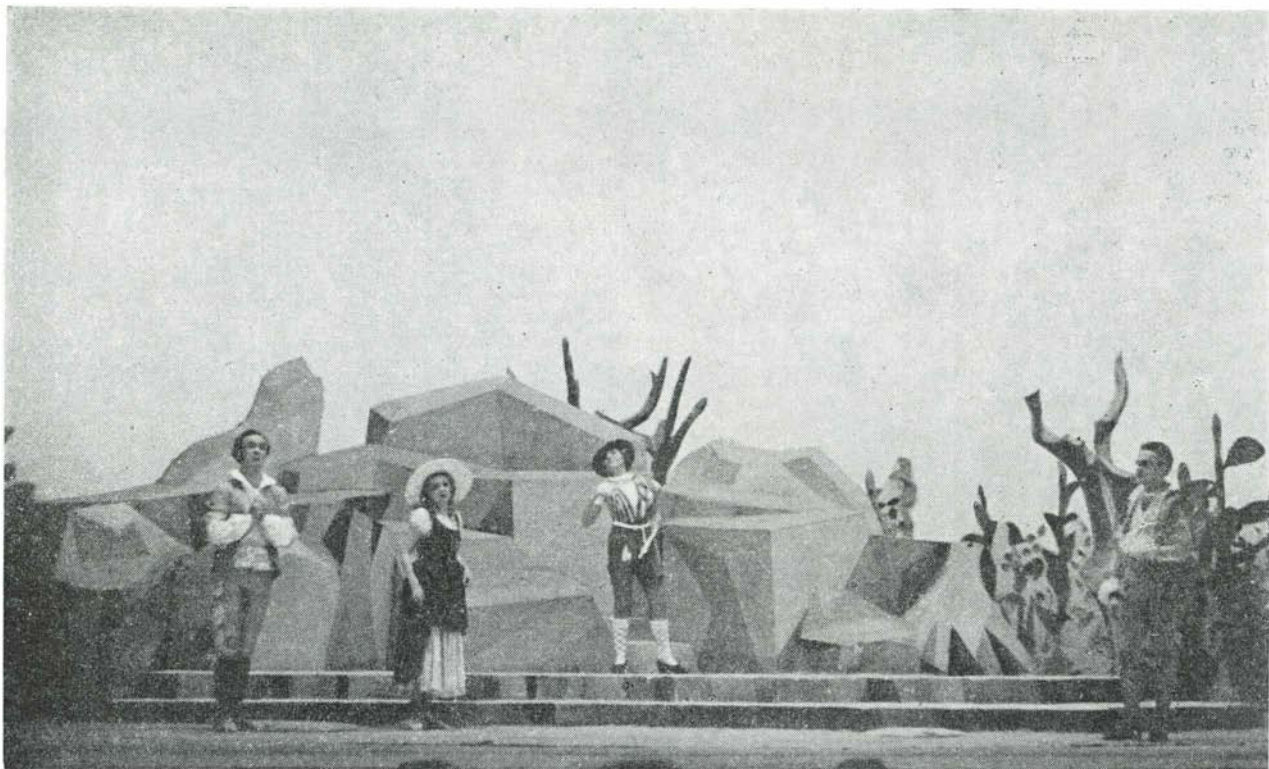
Στράφηκα στὸ γράψιμο, ἀλλὰ σὰν τέλειωσα τὴν κριτικὴ καὶ τὴν διάβασα στὸν ἐπιχειρηματία τοῦ θιάσου Γ. Χέλημη, πού ἦταν κὶ αὐτὸς στὸ κόλπο, κατ'ἀλάβη πὼς εἶχα προχωρήσει περισσότερο ἀπὸ τὸ περσιμένο σὲ αὐστηρότητα, ὅταν τὸν ἀκουσὰ νὰ μού λέει, σὲ ὕφος συγκρατημένα ἐνοχλημένο, πὼς καλὲς εἶναι οἱ "φιλολογίες", ἀλλ' ἔχουμε καὶ δουλειά, τὸ ἔργο θὰ ξαναπαυχεῖ τὴν Κυριακὴ τὸ ἀπόγευμα, καὶ μὲ τέτοιο καταπέλτη δὲν θὰ πατήσῃ ἄνθρωπος. Ἀναγκαστήκα νὰ μετριᾶσω τὸν τόνο, νὰ ἀπαλείψω πολλὰς φράσεις, καὶ νὰ κλείσω τὴν κριτικὴ μὲ μιὰν ἐνθαρρυντικὴ σύσταση. Βέβαια, μὲσα στὴ δικὴ μου αὐτοκριτικὴ, οὔτε κὰν πέρασε ἀπ' τὸ νοῦ μου νὰ ἐκφράσω τὴ γνώμη πού 'χα γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ Ἰάγου καὶ τῆς Δυσδαμόνας, γιὰτὶ θὰ 'ταν ἀπρεπὲς ἀπέναντι τῶν συναδέλφων μου, ἀκόμα κὶ ἂν δὲν μαθεύονταν ποτὲ ὁ δρᾶστης.

Θ Θ Ε Λ Δ Ο Σ

Ὁ "Θοῦ" εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς τραγωδίες τῆς ὀριμότητος τοῦ Σαίξπηρ, κ' ὅσο κ' ἂν περιέχει ἀρκετὲς ἀντιφάσεις καὶ τεχνικὲς ἀδυναμίες — ἀπ' τὴ στιγμή πού ὁ ἦθος φθάνει στὴν Κύπρο ὡς τὴν ὥρα τοῦ φόνου μεσολαβοῦν μόνο δύο μέρες — ἐν τούτοις εἶναι ἓνα ἀπ' τὰ δυνατώτερα δράματα τοῦ μεγάλου Ἀγγλοῦ ποιητῆ, ἀλλὰ καὶ τὰ πιὸ δύσκολα. Παρουσιάζει, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, δύο πρωταγωνιστοῦντας ὁλοῦς ἰσοβαρεῖς, γιὰ τὸ ποῦ καὶ πολλοὶ μεγάλοι ἠθοποιοὶ ἀρέσκονται νὰ παίζον ποτε τὸν Ὀθέλλο καὶ ποτε τὸν Ἰάγο. Καὶ δεύτερο, γιὰτὶ εἶναι τὸ κατ' ἐξοχὴν παρεξηγημένο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ, τό-

Ὁ Δημ. Μυράτ, Ὀθέλλος στὴν περιοδεία Κύπρου - Αἴγυπτον (1951). Ἡ παράσταση πού ἔκρινε ὁ ἴδιος. Ἰάγος, ὁ Θ. Μερκούρης





Ἡ Κοτοπούλη, Ροζαλίνα (στη μέση) στὸ “Ὅπως σὰς ἀρέσει” πὸν ἀνέβασε, σὲ μετάφραση Μ. Σκουλούδη, μὲ σκηρικὰ καὶ κοστῦμα Ν. Χατζηκηνριάκου-Γκίκα καὶ σκηνοθεσία Γιαννοῦλη Σαραντίδη, τὸ 1937 στὸ Ρέξ. Στὴν ἄκρη δεξιὰ, ὁ Δημ. Μυράτ, Ὁρλάντος

σο πὸν νὰ χαρακτηρίζεται σὰν δράμα τῆς ζήλειας, καὶ κάθε ζηλιάρας ἀπατημένος σύζυγος ν’ ἀποκαλεῖται Ὁθέλλος.

Τὸ μῦθο τοῦ Ὁθέλλου τὸν δανείστηκε ὁ Σαίξπηρ ἀπ’ τὸ διήγημα τοῦ Τζεράλντι Τσίνθιο “Ἴλ Μόρο ντὶ Βενέτσια” πλὴν περιλαμβάνεται στοὺς Ἐκατόμυθους του. Ὑπῆρχε στὰ χρόνια τῆς βενετσιάνικης κατοχῆς στὴν Κύπρο κάποιος στρατηγὸς Μόρο, πὸν ἦταν διωρισμένος διοικητὴς στὴν Ἀμμόχωστο κ’ εἶχε σκοτώσει τὴ γυναῖκα του μὲ πολὺ παράξενες συνθήκες. Αὐτὸν τὸν Μόρο ὁ Τσίνθιο τὸν μετέτρεψε σὲ μαῦρο καὶ τὸν βάφτισε Ὁθέλλο στὸ διήγημά του. Φανταστικά εἶναι ἀκόμα τὰ ὄνόματα τῆς Δυσδαίμονας, τοῦ Ἰάγου, κ’ ὄλων τῶν ἄλλων. Ὁμως ἡ πλοκὴ εἶναι τέλεια διάφορη ἀπ’ τὸ διήγημα. Καὶ οἱ χαρακτήρες, πὸν ἀρῶν σκιαγραφημένοι δὲν ἔχουν ζωμιὰν ὑπόστασι, στὸ δράμα παίρνουν τραγικὲς διαστάσεις καὶ γίνονται ἄνθρωποι τόσο ζωντανοί, ὥστε νὰ ζοῦν ἀκόμα 349 χρόνια μετὰ τὴ γέννησί τους, καὶ νὰ ζήσουν αἰώνια, ὅσο θὰ ὑπάρχουν ἄνθρωποι πὸν θὰ συγκοινοῦνται καὶ θὰ σκέπτονται. Γιατὶ ὁ Ὁθέλλος γράφτηκε, τὸ ἀργότερο, στὰ 1602. Ὁ Πιέρ Κόλλιερ στὴν “Ἱστορία τῆς Ἀγγλικῆς Σκηνῆς” παρουσιάζει τὸ λογαριασμὸ τῶν ἐξόδων τῆς πρώτης παραστάσεώς του, ὅταν ἡ Λαίδη Ντόρμπυ καὶ ὁ Σέρ Τόμας Ἐγκερτον ὑποδέχτηκαν τὴ βασίλισσα Ἐλισάβετ στὸν πύργο τους. Ὁ λογαριασμὸς λέει: 6 Ἀργύριον 1602, δέκα λίρες στοὺς ἠθοποιούς τοῦ Μπερμπέτηζ πὸν ἔπαιζαν τὸν Ὁθέλλο.

Τὸ ἔργο διαδραματίζεται, στὴν πρώτη πράξη, στὴ Βενετία καὶ τὸ ὑπόλοιπο στὴν Κύπρο. Ἡ βενετσιάνικη κυριαρχία ἐγκαθιδρύθηκε στὸ νησι στὰ 1471. Ἐκατὸ χρόνια μετὰ, στὰ 1570, ὁ Σελίμ ὁ 3ος ἐπετέθη μὲ ἰσχυρὲς δυνάμεις ἐναντίον τοῦ νησιοῦ καὶ στὰ 1571 τὸ κατέλαβε. Ἡ Ἀμμόχωστος, ὅπου προφανῶς τοποθετεῖται τὸ ἔργο, ἔπεσε ὅσπερ ἀπὸ μακρὰ καὶ ἡρωϊκὴ ἀμυνα, γιατί ἦταν τὸ καλύτερο καὶ πιὸ γερὰ ὀχυρωμένο λιμάνι, πράμα πὸν θὰ γνώριζε ὁ Σαίξπηρ, ἂν κοίνομε ἀπ’ ὅσα λέει ὁ μαῦρος στρατηγὸς στὴ Β’ σκηνὴ τῆς 3ης πράξεως “I will be walking on the works”. Τὸ στίχο αὐτὸ, ὅπως καὶ πολλοὺς ἄλλους, καθὼς καὶ σκηνὲς ὀλόκληρες, δὲν τὴν ἄκουσα στὴν παράστασι τοῦ θιάσου Κοτοπούλη, ἀλλὰ καταλαβαῖναι πολὺ καλὰ τὶς τεχνικὲς δυσκολίες πὸν παρουσιάζονται σὲ μιὰ περιοδεία, κ’ οὔτε πιστεύω πὸς ὁ Σαίξπηρ, εἶναι τόσο ταμποῦ, ὥστε νὰ μὴ σκηνῶνι περικοπές, ἀπόλυτα ἀναγκαῖες, πολλὰς φορὲς, στὴ νοσοτροπία τοῦ σημερινοῦ θεατῆ.

Ὁ Ὁθέλλος πὸν παρουσίασε ὁ κ. Μυράτ, τελείως διάφορος ἀπ’ ὅσους ἔχουμε δῆ ὡς τώρα, ἔχει καὶ τὶς καλές, μὰ καὶ τὶς ἀδύνατες πλευρὲς του. Εἶπαμε πάρα πάνω πὸς τὸ ἔργο χαρακτηρίζεται ἐσφαλμένα σὰν τραγωδία τῆς ζήλειας, ἐνῶ δὲν εἶναι. Ἀμέτρητες φορὲς τονίζεται μέσα στὸ ἔργο πὸς δὲν ὑπάρχει ἴχνος ζήλειας στὴν ψυχὴ τοῦ μαῦρου, οἱ ἴδιες του πράξεις τὸ φανεροῦν, μὰ καὶ τὸ ἐξομολογεῖται μόνος λίγες στιγμὲς πρὶν ἀπ’ τὸ θάνατό του.

Εἶναι γόνος γενηῆς βασιλικῆς, συνναστρέφεται τὴν τόσο κλειστὴ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἀριστοκρατικὴ κοινωνία τῆς Βενετίας (βλ. Κ. Ντὴλ Ἱστορία τῆς Βενετίας) κ’ ἔχει ἀνεβῆ στὰ ὑψηλότερα ἀξιώματα τῆς Γαληνοτάτης Δημοκρατίας, πὸν τοῦ ἀναθετεῖ λεπτὲς ἀποστολὲς πὸν ἀπαιτοῦν σύνεσι, κρίσι καὶ αὐτοκυριαρχία, πρέπει συνεπῶς νὰ μὴ συγκρατημένος κ’ εὐγενικός κ’ ὄχι ἐξαλλο θηρίο. Τὸ ξέσπασμά του στὴν 1η πράξη, πὸν κτυπᾷ τὴ γυναῖκα του μὲ τὸ γράμμα, κάνει τεράστια ἐντύπωσι στὸ Λονδοβίκο, πὸν ἀμφιβάλλει, ἂν θὰ τὸ πίστευαν στὴ Βενετία, τόσο θαυμάζουν ἐκεῖ τὴν εὐγένειά του.

Κάτω ὅμως ἀπ’ αὐτὸ τὸ περίβλημα τοῦ ἀπλοικοῦ καὶ ἀφελοῦς πολεμιστῆ ὑπάρχει κρυμμένο μεγάλο ἀπόθεμα πρωτογονισμοῦ. Ὁ κ. Μυράτ τόνισε ὑπέρομετρα τὴν εὐγένεια καὶ τὴν πραότητα, παρέλειψε ὅμως νὰ ὑπογραμμίσει τὴν ἀφέλεια καὶ τὸν πρωτογονισμό τοῦ ἀνθρώπου, κ’ ἔτσι τὰ ξεσπάσματα τοῦ πάθους στὴν 3η πράξη ἔρχονται ἀτόποτα. Ἀπ’ τὴ στιγμὴ τῆς ἐνσταλάξεως τοῦ δηλητηρίου τοῦ Ἰάγου, ὡς τὴν ὥρα πὸν ἀντιλαμβάνεται τὴν τραγικὴ πλάνη του, ὁ κ. Μυράτ δὲν μᾶς ἔδωσε τὴν ἐντύπωσι τοῦ ἀτυχοῦς ἀνθρώπου πὸν ἔχασε τὰ χαλινάρια τοῦ ἐγῶ του. Ὁρθῶς τονίστηκε στὴν προχθεσινὴ ἀπόδοσι τὸ φυλετικὸ πρόβλημα, πὸν ἐξαφανίζεται μὲ τὸν ἔρωτα τῆς Δυσδαίμονας: τὸν ἔρωτα πὸν τὸν συμφιλοῦνι μ’ ἓνα περιβάλλον πὸν εἶναι ἢ τὸ φαντάζεται ἐχθρικό. Γι’ αὐτὸ καὶ ἡ ἀπόλεια τῆς ψυχικῆς ἰσορροπίας πρέπει νὰ εἶναι πιὸ ἐντονὴ, ὅταν αὐτὸς ὁ ἔρωτας μεταβάλλεται στὴ φαντασία του στὴν πιὸ χαμερπῆ ἀπάτη. Ἐπρεπε νὰ ξανάρθει τὸ χάος, πὸν λέει ὁ ἴδιος ὁ Ὁθέλλος τόσο χαρακτηριστικὰ στὴν ἀρχὴ τῆς 3ης πράξεως. Καὶ δὲν ἦρθε.

Ὁ ἱεροτελεστικὸς χαρακτήρας τῆς σκηνῆς τοῦ φόνου στὴν 3η πράξη σύμφωνος βέβαια μὲ τὸ κείμενο, δὲν διατηρεῖται ὡς τὸ τέλος. Ἀπ’ τὴ στιγμὴ πὸν ἡ Δυσδαίμονα κλαίει τὸ χαμὸ τοῦ Κάσιου, ὁ Ὁθέλλος χάνει πάλι τὸν ἐλεγχὸ τοῦ ἑαυτοῦ

του. Η πρωτοτυπία του μαχιωμόματος της Ανσδαμόνας μετά τον πνιγμό είναι σύμφωνη με την in φόλο εκδοσι του 1623 αλλά και με τη λογική. "Ένας πνιγμένος δεν μπορεί να μιλήσει και μετά να πεθάνει.

Νά ποῦμε πὸς ἡ φωνή, οἱ τονισμοὶ τοῦ κ. Μυράτ ἦσαν ἐξείρετοι, θὰ ἦσαν κοινοτυπία. Σὲ ἠθοποιοὺς ποὺ καταπιάνονται μὲ τέτοιους ρόλους αὐτὰ τὰ προσόντα εἶναι προϋποθέσεις, καὶ μετράει μόνον τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐρμηνείας. Ἡ δημιουργία τοῦ κ. Μοριδῆ πρέπει νὰ θεωρηθῆ εὐτυχισμένη σ' ἕναν ἀπ' τοὺς πιὸ δύσκολους ρόλους τοῦ διεθνοῦς δραματολογίου. Εἶχε πολλὰς στιγμὲς ποὺ μοῦ θύμιζε τὴ Θανμάσια ἀνάλοσι τοῦ Κόλεριτζ.

Ἡ Ἀνσδαμόνα τῆς δεσποινίδος Παναγιώτου θύμιζε πολὺ Ὀφηλία ἢ Μαργαρίτα. Μία κόρη ποὺ ἀποφασίζει ν' ἀψηφίσει τὸν πατέρα της καὶ νὰ κλεφτεῖ μὲ ἕνα μαῦρο, ἔχει ἀρρονωπὴ χαρακτηριστὰ ποὺ δὲν μειώνει διόλου τὴν πάλλευκὴ ἀγνότητά της. Γενικὰ ὅμως ἰκανοποίησε ἀπόλυτα. Οἱ ὑπόλοιποι ἠθοποιοὶ συνέτειναν στὴν ἐπιτυχία μιᾶς γεμάτης ἐνδιαφέρον πᾶραστάσεως, ποὺ ἂν δὲν εἶχε ρυθμὸ, εἶχε πάντως γοργότητα. Ξεχώρισα τὴ Τζόλλυ Γαρμπή.

Τὰ θερινὰ χειροροτήματα καὶ ἡ συγκίνησις τοῦ κοινοῦ ἦταν ἢ καλύτερη ἐπιβράβευσι γὰρ τὴν αἰσθητικὴ ἀπόλαυσι ποὺ μᾶς χάρισε ὁ θιάσος Κοτοπούλη. Ὁ Ὀθέλλος εἶναι ἕνα ἀπ' τὰ ἠραιότερα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, κ' ὅταν παίζεται ἀπὸ θιάσους τέτοιαι ὀλκή, εἶναι πραγματικὰ μιὰ σπάνια καλλιτεχνικὴ χαρά. Βγαίνοντας κανεὶς ἀπ' τὸ θέατρο αἰσθάνεται πὸς κατὰ κέρδιση.

II. II.

Αὐτὴ εἶναι ἡ αὐτοκριτικὴ μου γιὰ τὴν παράστασι τοῦ Ὀθέλλου στὴ Λευκωσία τὸν Αὐγούστου τοῦ 1951, ὅπως δημοσιεύτηκε, εὐνοησμένη κ' ἐπιδιορθωμένη, στὴν ἐφημερίδα "Ἐλευθερία". Ὁμως ἐγὼ κράτησα τὸ ἀντίγραφο τοῦ χειρογράφου — κρατᾶω πάντα τὰ scripta, δικὰ μου καὶ ξένα — καὶ μπορῶ σήμερα νὰ συμπληρώσω τὰ ὅσα λείπουν καὶ νὰ ἐπισημάνω τὰ ἐμβόλιμα.

Στὸ πρωτότυπο, ἀντὶ τῆς φράσεως: "Ἡ δημιουργία τοῦ κ. Μυράτ πρέπει νὰ θεωρηθῆ εὐτυχισμένη..." ὑπῆρχε ἡ φράσι:

"Ὁ ρόλος τοῦ Ὀθέλλου, ποὺ δὲν ἔχει σὰν τις ἄλλες τραγωδίαι τοῦ Σαίξπηρ, "Μακβέθ", "Αἴη", "Ἀμλετ", τὴ δύναμι νὰ εὐρύνει τὴ φαντασία μὲ ἀόριστη ὑποβολὴ τεράστιων ὑπερχόσμων δυνάμεων, μέσα στὸν κόσμον τῆς ἀτομικῆς μοίρας καὶ τοῦ πάθους, καὶ εἶναι τὸ λιγότερον συμβολικὸ ἀπ' τὰ μεγάλα του ἔργα, δὲν εἶναι ἀπ' τοὺς δύσκολους σαιξπηρικοὺς ρόλους. "Ένας ὄριμος ἠθοποιός, μὲ ταλέντο καὶ γνώσι πρέπει νὰ μὴ δυσκολεντεῖ καὶ πολὺ στὴν ἀπόδοσή του. Κι' ἀπὸ πάνω, καθὼς εἶναι ἢ πιὸ ρομαντικὴ ἀπ' ὅλες τις ἀνδρικοὺς μορφὰς τοῦ κῆνον τοῦ Αἴθρον, παρουσιάζει τὸ πλεονέκτημα τῆς ἐνκόλης κατάκτησης τοῦ κοινοῦ. Δὲν πρέπει ὁ κ. Μυράτ νὰ παρασθεθῆ ἀπὸ τὰ χειροκροτήματα ἐνὸς κοινοῦ, ποὺ δὲν εἶναι δυνατόν νὰ ἔχει ἐγκύψει καὶ πολὺ στὰ σαιξπηρικά προβλήματα, καὶ νὰ πιστέψῃ ὅτι κατάφερε νὰ ἐρμηνεύσει τὸν Μαῦρο τῆς Βενετίας, γιὰτὶ αὐτὸ μπορεῖ νὰ τοῦ κάνει ἀνυπολόγιστο κακὸ

στὴ μελλοντικὴ του σταδιοδρομίᾳ. Καὶ κατὰ ἄλλο ἔλειψε ἀπ' τὸ ρόλο, βασικὸ γιὰ τὴν ἀπόλυτη κατανόησή του. Δὲν ὑπογραμμίστηκε πονηρὰ στὸ παίξιμο ἕνα ἀπ' τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ του: ἡ φαντασία, ἡ ποιητικὴ διάθεσι. Κι' ὅμως ὁ Ὀθέλλος εἶναι ὁ πιὸ ποιητῆς ἀπ' ὅλους τοὺς σαιξπηρικοὺς ἥρωες. Ἡ φαντασία τὸν ἀκολουθεῖ σ' ὅλη του τὴ ζωή".

Μετά τὴ φράσι "... ἂν θὰ τὸ πίστευαν στὴ Βενετία, τόσον θαυμάζουν τὴν εὐγένειά του", ἀκολουθοῦσαν τὰ ἐξῆς:

"Δὲν εἶναι πιὰ νέος, ἔχει ἀποχτήσει μιὰν ἀπόλυτη αὐτοκνωριαρχία, χαλυβδωμένη ἀπ' τὴ σκληρὴ πολεμικὴ ζωὴ καὶ τὰ χτυπήματα τῆς μοίρας, γιὰ τοῦτο εἶναι ἀπλὸς καὶ σαφῆς στὶς κοινῆτες του, ἀκόμα κι ὅταν μιλάει γιὰ τοὺς φανταστικοὺς ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν κάτω ἀπ' τὴν πλάτη τὸ κεφάλι, ποὺ προσέρχονται ἀπ' τὶς ἀφηγήσεις τοῦ Sir Waller Raleigh. Εἶναι μετριόφρων καὶ πράσις, ἀλλὰ μᾶς καὶ τὸν ἀνάφρον φτάνει στ' ἄκρα. Ἡ φύσι του τείνει πρὸς τὰ ἔξω, καὶ εἶναι ἀπόλυτα ξένη πρὸς τὴν ἐνδοσκοπήσι. Σ' αὐτὸ εἶναι ὁ ἀντίποδος τοῦ "Ἀμλετ, κ' ὅμως ὁ κ. Μυράτ μιλοῦσε συχνὰ μὲ τόση στοχαστικότητα, ποὺ ὁ νοῦς πύργαινε ἄθελά του στὸν μελαγχολικὸ περιγὰ τῆς Δανίας".

Γιὰ λόγους οἰκονομίας χώρου περικόπηκε καὶ ἡ φράσι:

"Ὁρθὰ παρουσιάστηκε ὁ Ὀθέλλος μὲ χῶμα νέγρικο καὶ ὄχι μελαφρὸ. Ὡς τὸν καιρὸ τοῦ "Ἐντιμοντ Κῆν οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ δίδαξαν τὸ ρόλο τὸν παρουσίαζαν κατὰ μανερὸ νέγρο. Αὐτὸ ἦταν παράδοσι ἀπ' τὰ χρόνια τῆς Παλινορθώσεως, καὶ εἶναι μάλλον ἀπίθανο τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη νὰ εἶχε λησμονηθεῖ ὁ τρόπος ποὺ παρουσιάζονταν οἱ πρῶτοι Ὀθέλλοι. "Ἐπειτα, ἀμέτρητες φορές μὲς στὸ ἔργο, τοιζίεται τὸ κατὰ μανερὸ σὰν τὴν κόλασι πρόσωπο. "Ἄν ὁ Ὀθέλλος εἶναι μελαφρὸς, τότε δὲν ὑπάρχει δρᾶμα".

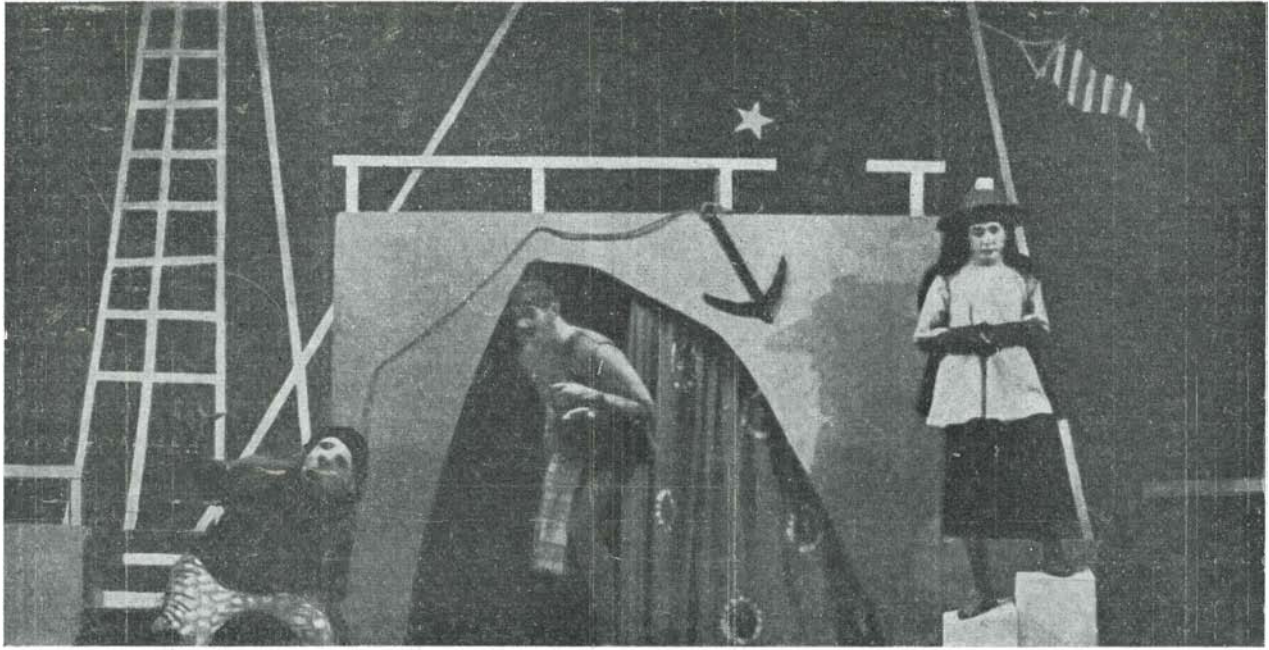
Ὁ Δημήτριος Μυράτ, Πετρούκιος στὴν "Στρίγγλα ποὺ ἔγνε ἀνάκι", μὲ Κατερίνα τὴν Μαίρη Ἀρώνη. Ἐθνικὸ Θέατρο (1948), σκηνοθεσία Δημ. Ροιτήρη, κοστούμια Ἀντ. Φωκᾶ.



Στὴν παρατήρησι γιὰ τὴν ἀνάλυσι τοῦ Κόλεριτζ στὸ ρόλο τοῦ Ἰάγου ὀφείλω σήμερα νὰ ἀποσαφηνίσω τὸν ὑπαινιγμὸ ἤμουν καὶ εἶμαι, μαζὶ μὲ τοὺς πιὸ σοβαροὺς μελετητὰς τοῦ Σαίξπηρ, ἀπόλυτα ἀντίθετος πρὸς τὴν περιώνυμη φράσι τοῦ ἔξοχου λυρικοῦ ποιητῆ τῆς Ἀγγλίας, ποὺ στάθηκε ἀφορμὴ τόσων παρεξηγήσεων στὴν ἐρμηνεία τοῦ Ἰάγου: "ἡ ἄσχοπι κακία", ἢ περίφημη motiveless malignity, ποὺ θυμίζει τὴν ἀκριβῶς ἀντίθετη τοῦ Μπρέχτ "ἄσχοπι καλωσύνη". Ὁ Ἰάγος δὲν εἶναι πρόβλημα γιὰ ὅποιον ἔχει καὶ ἀμυδρὴ ἰδέα ἱστορίας τῆς Ἀναγέννησεως. Ἡ ἄσχοπι κακία τὸν υποβιβάζει σὲ ραδιοῦργο ἔργων τοῦ boulevard du crime, καὶ τότε μᾶς εἶναι τοὐλάχιστον ἀδιάφορος.

Ἦλος ἡ φράσι "Ἦ θερινὰ χειροροτήματα κλπ." εἶχε ἀρχικὰ ἔτσι: "Καλὰ θὰ κάνει ὁ κ. Μυράτ νὰ πάψει νὰ παρουσιάζει τὸν Ὀθέλλο, νὰ τὸν ξανασκεφεῖ καὶ νὰ τὸν δεῖ μὲ ὄση παρατηρητικότητι λείπει, καὶ πρέπει νὰ φαίνεται ὅτι λείπει ἀπ' τὸν ἥρωά του, ποὺ πιστεύουμε πὸς πρέπει νὰχε ἀγαπήσει, καὶ νὰ μᾶς ἀναγκάσει κάποια μέρα, στὴν Κύπρον ἢ ἄλλου, νὰ ἀρρομη τις ἐπιφυλάξεις μας καὶ νὰ τὸν χειροκροτήσουμε σὰν πραγματικὸν δημοῦργον σαιξπηρικοῦ ἥρωα".

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΥΡΑΤ



Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΠΡΟΝΟΜΙΟ ΤΗΣ ΑΓΓΛΙΑΣ

ΑΝΑΠΟΣΠΑΣΤΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΓΗ ΚΑΙ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ

Το ὄ ΚΑΡΟΛΟΥ ΚΟΥΝ

“Αν κάτι με θλίβει είναι πού τὸ “Θέατρο Τέχνης” δὲν ἀσχολήθηκε ἐκτενέστερα μὲ τὸν μεγάλο Ἀγγλο ποιητὴ. Ἡ “Δωδέκατη Νύχτα” (1959) στάθηκε τὸ μοναδικὸ ἔργο πού παρουσίασε — μιὰ παράσταση ἴσως μὲ κάποια ἐφευρετικότητα παρὰ τὶς ἀτέλειές της. Οὔτε ὁ χρόνος, οὔτε οἱ συνθήκες καὶ οἱ δυνατότητες τοῦ θεάτρου μᾶς δώσανε τὴν εὐκαιρία, ὅσο κι ἂν τὸ θέλαμε, νὰ κάνουμε μιὰ λεπτομερειακὴ καὶ ὀλοκληρωμένη δουλειὰ σὲ περισσότερα ἔργα του. Καὶ δὲν εἴμαστε, βέβαια,

Ἑλισαβετιανός. Αὐτό, βέβαια, ἐκτὸς πού δυσκολεύει τὴ μεταφορά τῶν ἔργων του σὲ ξένες χώρες καὶ ὀδηγεῖ σὲ παραλλαγές ἐρμηνείας καὶ ὕφους συχνὰ βεβιασμένες καὶ ἀνεπιτυχεῖς, δίκαια κάνει νὰ προβάλει ἡ ἀπορία πῶς ἕνας τόσο γνήσιος Ἀγγλος ποιητὴς τοῦ 17ου αἰώνα μπορεῖ νὰ ὀρθώνεται πάνω ἀπ’ τὴ χώρα καὶ τὴν ἐποχὴ του καὶ φτάνει νὰ ἐπιβληθεῖ σὰν παγκόσμιο πνευματικὸ σύμβολο. Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ὅπως καὶ γιὰ τοὺς δικούς μας Τραγικούς καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, ὅ-

πὺς καὶ γιὰ τὸν Μολιέρο, τὸν Τσέχωφ, τὸν Πυραντέλλο καὶ σ’ ἀναλογία τὸν Λόρκα, τὸν Μπρέχτ καὶ τόσους ἄλλους, ἰσχύει αὐτὸ πού φαινομενικὰ ἤχει σὰν παραδοξολογία, ἀλλὰ πού, κατὰ βάθος, εἶναι μιὰ μεγάλη ἀλήθεια: Πῶς ἕνας ποιητὴς ὅσο πὺ ἐυαίσθητος δέκτης εἶναι τῆς γύρω του πραγματικότητας, ὅσο πὺ πολὺ δένεται κι ἀντλεῖ ἀπ’ αὐτὰ πού βλέπει, ἀκούει, ἀγγίζει, ὅσο πὺ οὐσιαστικά μαθαίνει νὰ ξεδιαλύνει τὰ νήματα τῆς ζωῆς καὶ τὶς ἐκδηλώσεις τῆς φύσης πού τὸν περιβάλλει, ὅσο πὺ ἔντονα δονεῖται ἀπὸ τὶς συγκινήσεις, τὰ πάθη, τὰ αἰσθήματα πού καθρεφτίζονται μέσα του, τόσο πὺ πολὺ τοῦ ἀποκαλύπτονται οἱ μεγάλες κοινές ἀλήθειες πού ἰσχύουν σ’ ὅλες τὶς ἐποχές, γιὰ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Ἰσως λίγοι μεγάλοι δημιουργοὶ χρησιμοποίησαν στὰ ἔργα τους τόσους ξένους μύθους καὶ πρόσωπα ἀπὸ ξένες χώρες, ὅσο ὁ Σαίξπηρ. Παρ’ ὅλα αὐτά, τὸ πρῶμα τῆς σύλληψής τους, τὰ σύμβολα, οἱ ρυθμοί, οἱ μορφές, οἱ ψυχασυνθέσεις προβάλλουν ἔντονα Ἑλισαβετιανές. Ὅσο Ἀφρικανὸς κι ἂν εἶναι ὁ Ὀθέλλος — κι Ἀφρικανὸς σὲ ἐμφάνιση καὶ σὲ κίνηση τὸν παρουσίασε στὴν τελευταία ἔξοχη παράστασή του

1956, “Δωδέκατη νύχτα”: Ἡ μόνη σαιξπηρική παράσταση τοῦ “Θεάτρου Τέχνης”. Μην. Χρησιτίδης (Μαλβόλιο), Γ. Λαζάνης (Φέστας)



ὁ Lawrence Olivier — παραμένει στὸ βῆθος ἑνὸς Ἀφρικανός, πού γιὰ τὴν ἀνατομία τῆς ζήλειας του χρησιμοποιήθηκε τὸ νυστερί ἐνὸς γνήσιου Ἑλισαβετιανού. Κοινὰ Ἑβραϊκὰ γνωρίσματα προσθέτει στὴ μορφή κάποιου γνωστοῦ τοκογλύφου τοῦ Τάμεση γιὰ νὰ πλάσει τὸν Σάουλκ. Ὁ κυρ-Τόμπης κ' ἡ παρέα του μὲ τὰ χοντροκομμένα χωρατὰ εἶν' ἀπλοὶ μετανάστες μιᾶς Ἑλισαβετιανῆς ταβέρνας στὴν Ἰλλυρία. Τὸ μαγεμένο νησί τῆς "Τρικυμίας" μὲ τὸν Κάλιμπαν, τὸν Ἀριελ καὶ τὰ πνευματίδια, ἀναδύεται ὑγρό, μὲ τὰ στολίδια καὶ τ' ἀρώματά του ἔξω ἀπὸ τὶς ἀγγλικὲς ἀκτές, ξεροκισμένο ἀπὸ τὶς ἀφηγήσεις ναυτικῶν καὶ ἐξερευνητῶν στὴν ὑπηρεσία τῆς Βασιλισσας. Καὶ ἐνῶ διαγράφεται μέσα στὴν ψυχρὴ νησιώτικη ομίχλη ἡ πορεία τοῦ Ἀντώνιου στὴν καυτὴ ἄμμο τῆς ἐρήμου πρὸς τὸ πεπρωμένο του, ὁ Ρωμαῖος Βροῦτος ὑπερασπίζει στὴ Σύγκλητο τὶς πράξεις του μὲ συνείδηση πού φωτίζεται ἀπ' τ' ἀσπιδωτὰ παράθυρα κάποιου Ἀγγλικοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ. Ὅσο γιὰ τοὺς Βασιλιάδες, τοὺς Ριχάρδους, τοὺς Ἑρρίκους, τὸν Μάκβεθ καὶ τὸν Λήρ, εἶναι ὅλοι τους τόσο ἀναπόσπαστα συνδεδεμένοι μὲ τὸ ἀγγλικὸ τοπίο, μὲ τὸν οὐρανὸ μὲ τὰ λειβάδια καὶ τὰ δάση, μὲ τὰ σπαθιά, τοὺς θώρακες καὶ τὶς σάλπιγγες καὶ μὲ τὴν

ταραχώδη κίνηση τοῦ 1600, πού δύσκολα μεταφυτεύονται χωρὶς τὶς βαρεῖες πανοπλίες πού τοὺς χάρισε ἡ ἐποχὴ κ' ἡ φύση σὲ ξένη γῆ.

Δὲν θέλω, βέβαια, οὔτε ν' ἀποθαρρύνω οὔτε νὰ μειώσω τὴ δημιουργικὴ προσφορὰ ἐνὸς ξένου καλλιτέχνη στὴν ἐρμηνεύει τῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ. Ἐνὰς ποιητῆς πού ἀγγίζει τόσο ἄμεσα δὲν μπορεῖ παρά νὰ ζυπνᾷ σ' ὅλα τὰ γεωγραφικὰ πλάτη εὐαισθησίας πού φωτίζουν ἰδιόμορφα ξεχωριστὲς πλευρὲς τοῦ ἔργου του. Δὲν πρέπει, ὡστόσο, νὰ μᾶς φαίνεται περιεργό — μὲ αὐστηρὰ κριτήρια καὶ μὲ στόχο τὴν ἄρτια καὶ ολοκληρωμένη ἀπόδοση — ἂν ἀπαιτεῖται περισσότερο μελετημένη ἐργασία, μεγαλύτερη ἰσορροπία στὰ ἐκφραστικὰ μέσα, γνώση καὶ διεισδυτικότητά ἀπὸ ἕνα Βρετανὸ πού κρατᾷ τὸ πρόνομο νὰ δέχεται τὶς κλιματολογικὲς, φυσικὲς, βιολογικὲς καὶ ψυχολογικὲς ἐπιδράσεις ἀπὸ ἄμεση ἐπαφή, κάτοχος μιᾶς πλούσιας πνευματικῆς ἐμπειρίας κληρονομημένης ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ στὴν ἴδια γῆ πού ἔθρεψε τὸν Ποιητὴ πρὶν ἀπὸ 400 χρόνια γιὰ χαρὰ, περηφάνεια καὶ ἐξύψωση ὅλων τῶν ἀνθρώπων.

ΚΑΡΟΛΟΣ ΚΟΥΝ

Κ Α Ι Ε Γ Ε Ν Ε Τ Ο Δ Α Σ Ο Σ

Θὰ διηγηθῶ μιὰ ἱστορία: Ἐτοιμάζαμε μὲ τὸν Κάρολο Κούν, στὸ Ἔθνικό, τὸ "Ὀνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας" τοῦ Σαίξπηρ. Νύχτες καὶ νύχτες ἀγωνίας νὰ βρεθεῖ μιὰ λύση. Ἦθελε ὁ Κούν ἕνα δάσος ὄνειρικό. Καὶ στὴ μακέτα μποροῦσε νὰ ζωγραφιστεῖ κάπως ἕνα τοπίο λίγο φανταστικό. Ἀλλὰ κανένα ἀπὸ τὰ γνωστὰ τεχνικὰ μέσα τοῦ θεάτρου δὲν ἦταν σίγουρο πὼς θὰ ἔδινε τὴ μετουσίωση πού ἀπαιτοῦσε ὁ σκηνοθέτης. Ὡσπου ἕνα πρωί, μοῦ ῥθε ξαφνικὰ μιὰ ἰδέα: Νὰ κρεμάσουμε στὴ σκηνὴ λογιῶ - λογιῶ ὑφάσματα, δίχτυα, σκοινιά, νὰ συνθέσουμε τὴν εἰκόνα μας.

Ὅποιος ἔχει δουλέψει στὴ σκηνὴ ξαίρει πόσο μεγάλες ποσότητες ὑλικοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ κλείσει τὸ χάος τοῦ σκηνοῦ χώρου. Ἔτσι, στὰ ἐργαστήρια τοῦ θεάτρου ἄρχισαν ν' ἀπλώνονται καὶ νὰ κρεμιούνται δίχτυα, σκοινιά, ὑφάσματα, ἀλατζάδες καὶ νὰ γίνονται διάφοροι συνδυασμοί. Τὸ τεχνικὸ προσωπικὸ ἄρχισε νὰ μπλέκει καὶ νὰ μπερδεύεται μέσα στὰ δίχτυα καὶ μ' ὅλη τὴ συμπάθεια πού δείχνει πάντα σ' ὅλες τὶς παρα-

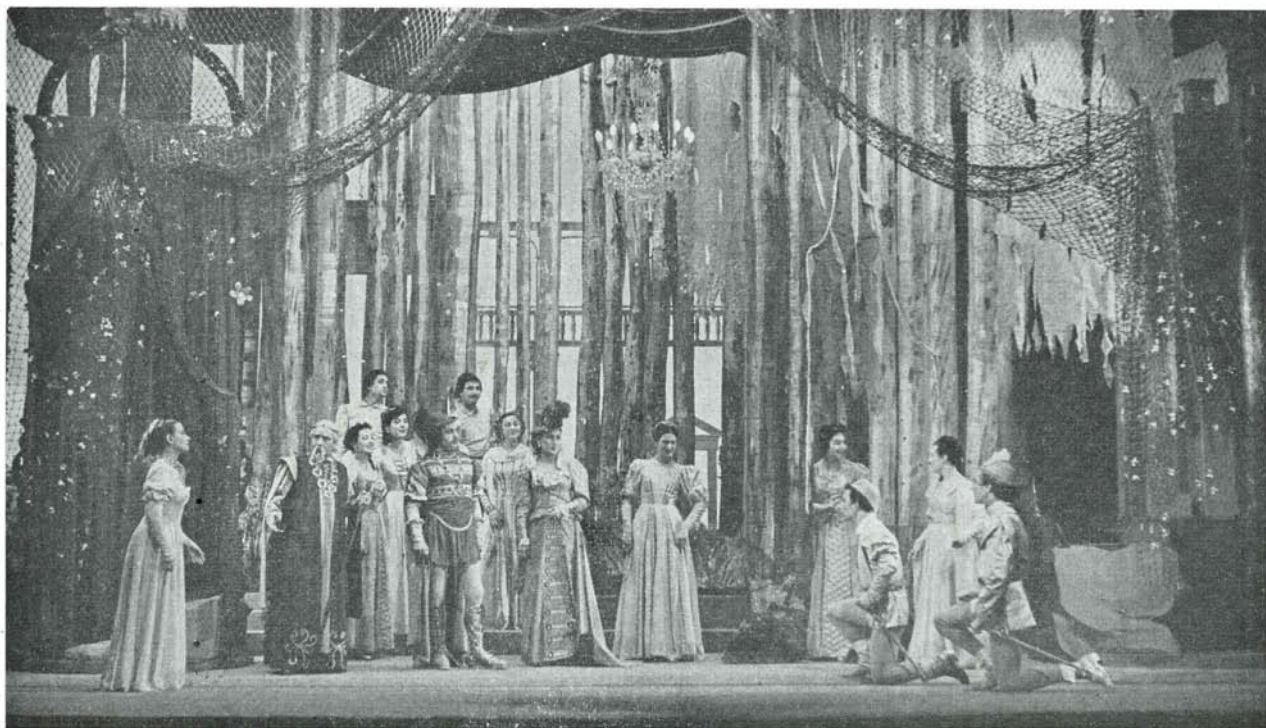
ξενιὲς σκηνοθετῶν καὶ σκηνογράφων ἔφτασε καὶ σὲ διάβημα στὴ διεύθυνση:

"Ὁ Β. τρελλάθηκε καὶ ἔμπλεξε ὅλο τὸ θέατρο σὲ δίχτυα". Ἐφτασε ἡ ὥρα τῆς πρώτης δοκιμῆς σκηνοῦν καὶ φωτισμοῦ. Εἶχανε κρεμαστεῖ τὰ ὑλικά γιὰ μιὰ εἰκόνα καὶ στὶς πέντε θ' ἄρχιζε ἡ πρόβα. Στὶς πέντε παρά δέκα μπαίνω στὴ σκοτεινὴ πλατεία. Οἱ ἠλεκτρολόγοι εἶχανε πιάσει μόνου τους δουλειά: "Ρίξε μου μὲ τὸ Ἐφτὰ λίγο φραουλὶ. Ἄναψε καὶ τὸ 18. Τσίμπα λίγο καὶ τὸ 15".

Σὲ λίγο φτάνει ὁ Κούν. Πετύχαμε τοῦ λέω. Οἱ ἠλεκτρολόγοι φωτίζουν μόνου τους. Στὸ τέλος τῆς πρόβας παραδεχτήκαμε ὅλοι καὶ τὸν κρυστάλλινου πολυέλαιου πού θέλαμε νὰ κρατήσουμε σ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὸ παλάτι ὡς τὴν καλύβα τῶν ἐργατῶν καὶ στὶς διάφορες γωνιὲς τοῦ δάσους. Εἶναι μιὰ ὡραία ἀνάμνηση ἀπὸ τὶς ἀγωνίες τῆς προετοιμασίας τῆς σαίξπηρικής ἐκείνης παραστάσεως.

ΣΠΥΡΟΣ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

1952. "Ὀνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας" ἀπὸ τὸν Κάρολο Κούν στὸ Ἔθνικό Θέατρο. Τὸ σκηνοῦν δάσος τοῦ Σπύρου Βασιλείου





Η ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Οι πραγματοποιήσεις του Έθνικου Θεάτρου

Του Κ.Α. ΚΛΩΝΗ

Τὰ περισσότερα έργα Σαίξπηρ τὰ παρουσίασε στὴν Ἑλλάδα τὸ Ἐθνικὸ Θεάτρο. Καὶ τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ — δέκα πέντε στὰ δέκα ὀκτώ — ἀνεβάστηκαν μὲ σκηνικὰ τοῦ Κλῶνη. Συγκεκριμένα σκηνογράφησε, κατὰ σειρᾶν, Ἰούλιο Καίσαρα, τρεῖς φορές Ἐμπορο Βενετίας, δύο φορές Ὀθέλλο, Ρωμαιοὶ καὶ Ἰουλιέττα, δύο φορές Ἀμλετ, δύο φορές Βασιλιὰ Λήρ, δύο φορές Ριχάρδο III, Ἐρρίκο V, Πολὸ κακὸ γιὰ τίποτα, Ριχάρδο II, δύο φορές Ἡμέρωμα τῆς στρίγγλας, Τρικυμία, Ὅπως σὰς ἀρέσει καὶ Εὐθύμες κινάδες τοῦ Ὀδίνδσορ. Ἀρμόδιος, ἐπομένως, γιὰ τὶς πραγματοποιήσεις τοῦ Ἐθνικοῦ:

Ἡ διδασκαλία Σαίξπηρικῶν ἔργων — πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανίδρυση τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὰ 1931 — κυρίως ἀπὸ τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη καὶ τὸν Αἰμίλιο Βεάκη, δὲν εἶχε θέσει ἀκόμα σοβαρὰ προβλήματα γιὰ τὴν σκηνογράφησή τους — καὶ τὸ ζήτημα εἶχε ἀντιμετωπισθεῖ ἤ μὲ ζωγραφικὰ σκηνικὰ ἤ, τελευταία, μὲ κρεμαστά παραπετάσματα.

Ἀπὸ τὸ 1932, ὅταν ὁ Φῶτος Πολίτης πρωτοδίδαξε τὸν "Ἐμπορο τῆς Βενετίας", μέχρι τὸ 64, τὸ Ἐθνικὸ Θεάτρο περιέλαβε στὸ ρεπερτόριό του δέκα ὀκτὼ ἔργα Σαίξπηρ, τραγωδίες καὶ κωμωδίες. Στὰ τριάντα δυὸ αὐτὰ χρόνια μού δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ σκηνογραφήσω τὰ δέκα πέντε, ἀντιμετωπίζοντας μέσα στὸ φυσικὸ χρόνο τὰ μεγάλα αἰσθητικὰ καὶ ἠθικὰ προβλήματα — ὅπως αὐτὰ ἀνακύπτουν γιὰ ὅσους μὲ συναίσθησι προχωροῦν στὶς ἀναζητήσεις τους.

Σκηνογραφία εἶναι ἡ τέχνη ποὺ δημιουργεῖ τὸν σκηνικὸ χῶρο. Παίρνοντας, ὅμως, δανεικὰ στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ καὶ ἀπὸ τὴν Ἀρχιτεκτονικὴ, μένει στὴν τέλεια ἔκφρασή της αὐτόνομη, δημιουργὸς τῆς μαγείας τῆς εἰκόνας σὲ προέκταση ἐκείνης τοῦ Λόγου. Καὶ ὅπως γιὰ τοὺς Ἑλληνας τραγικούς ἡ σκηνογραφικὴ ἐπένδυση εἶναι ἄμεσα συνδεμένη μὲ τὴν πλαστικὴ ἔκφραση τῆς θεατρικῆς ποίησης, τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν Σαίξπηρ, καθὼς καὶ γιὰ κάθε μεγάλο συγγραφέα, ἡ σκηνογραφία ἀποτελεῖ προέκταση τῆς ἐννοίας τῆς διδασκαλίας — δίχως νὰ πρέπει νὰ ἐπιζητεῖ τὴν ἐπιβολὴ τῆς ὀπτικῆς κυριαρχίας της, δημιουργώντας ἔτσι καλλιτεχνικὴ ἀνισορροπία.

Ὁ σκηνογράφος ποὺ θὰ μπορέσει ν' ἀντιληφθεῖ τὸ πρόβλημα ἀπὸ μὴ τέτοια σκοπιά, καὶ θὰ κατανοήσῃ τὴν ἔκταση καὶ τὴ σημασία τῆς συμβολῆς του, θὰ φωτίσει καὶ θὰ φωτιστεῖ δημιουργώντας μὲ διακριτικότητα καὶ αἴσθημα εὐθύνης.

Στὸ Ἐθνικὸ Θεάτρο συνεχίστηκε, ὀριστικὰ καὶ συστηματικὰ, ἡ χρησιμοποίηση τοῦ πλαστικοῦ σκηνικοῦ, ποὺ πρωτοεμφανίσθηκε λίγα χρόνια πρὶν στὴν "Ἐλευθερά Σκηνή", ὅπου εἶχα συνεργασθεῖ μὲ τὸν Σπύρο Μελά καὶ τὴν Μαρίκα Κοτοπούλη. Ἀπὸ τότε ἡ νέα ἀντίληψη ἔπαιρνε τὸ χαρακτῆρα ὀριστικῆς κατ'ἀρχῆς μὲ ἀργὴ ἀλλὰ οὐσιαστικὴ εξέλιξη μέσα σὲ τρία στάδια.

Στὸ πρῶτο, ἐνῶ ἡ μορφή τῶν πλαστικῶν στοιχείων τοῦ σκηνικοῦ χῶρου ἦταν καὶ αὐστηρὴ καὶ ἀπλοποιημένη, δὲν εἶχε ἀκό-

μα ελευθερωθεί από την τυραννία του γραφικού στοιχείου. Έτσι αρχίζει και η κάθε Τέχνη. Ο καλλιτέχνης στην αρχή, όσο κι αν μέσα του πρωτοφέρει το ιδανικό των ιδεών του, υποχρεώνεται να προσπορίζεται πολλά από τον φυσικό κόσμο και τη γραφικότητά του, πράγμα που με το χρόνο θα τείνει να απονείμει και να δώσει τη θέση του στην αντίληψη της στυλιζαρισμένης μορφής. Αφετηρία του θα είναι πάντοτε το φυσικό σχήμα των πραγμάτων, άλλ' εμπνεόμενος από την ουσία τους, ή απλοποιήσει την κάθε λεπτομέρεια και θα κινηθεί μέσα σε περιγράμματα που θα εκφράζουν την συνισταμένη τους, ενώ συγχρόνως θα αποτελούν μέρος μιας γενικότερης σύνθεσης μέσα στις τρεις διαστάσεις της σκηνής. Έπακλουσημα είναι η γέννηση της στυλιζαρισμένης και συνθετικής σκηνογραφίας. Τα έργα αυτής της περιόδου συνδέονται με τη διδασκαλία του Δημήτρη Ροντήρη, που έρχοταν να φέρει μια νέα φωτεινή εποχή στο Έλληνικό Θέατρο — γνωρίζοντας τί ζητούσε και πώς θα το πραγματοποιούσε στον τεχνικό τομέα.

Εκινώντας από τα ιστορικά και αισθητικά δεδομένα των σαιξπηρικών έργων θα δημιουργούσαμε το νέο χώρο: πρώτα ένα μόνιμο πλαίσιο και ύστερα, μέσα σ' αυτό, όλες οι εναλλαγές. Αυτό ήταν το συνθετικό σκηνικό. Η δεύτερη αυτή κατάκτηση έδινε ενότητα χώρου και διευκόλυνε τη γρήγορη εναλλαγή των εικόνων του Σαίξπηρ, ενώ συγχρόνως δημιουργούσε ένα ωραίο αισθητικό παιχνίδι, με τη σοβαρή φυσιογνωμία που απαιτούσε το έργο.

Η τρίτη και τελευταία περίοδος είναι συνυφασμένη με την ανάπτυξη της λειτουργικής σκηνογραφίας και περιλαμβάνει την εργασία της τελευταίας δεκαετίας. Ένας άνθρωπος του θεάτρου, και ήθοποιός και σκηνοθέτης, ο Άλέξης Μινωτής συνδέει τ' όνομά του με αυτή την πραγματώση.

Η θεατρική ποίηση είναι γραμμένη για να διδάσκεται από σκηνής κι όσο μεγάλος είναι ένας θεατρικός συγγραφέας τόσο

περισσότερο τα έργα του αποκοτούν οντότητα και την δέουσα σημασία, παιζόμενα. Τέτοιος είναι, χωρίς αμφιβολία, ο Σαίξπηρ. Είναι φυσικό, αυτή η άμεση αισθητική αναγκαιότητα να εκτείνεται και στη σκηνογραφία, που αναπότρεπτα συνδέεται με τη σκηνική δράση. Γιατί, όπως η κίνηση επέρχεται σαν φυσική συνέπεια της πράξης κι ο λόγος έχει έσωτερική συνοχή και δικαίωση, έτσι και η σκηνογραφία, άσχετα με τη μορφή της, οφείλει να λειτουργεί οργανικά σαν έκφραση της θεατρικής πραγματικότητας. Τότε αποτελεί μια κοίτη μέσα στην οποία θα κυλήσει το θεατρικό έργο, με τον φυσικό τρόπο μιας αισθητικής και ήθικης ροής. Τα διάφορα επίπεδα, οι κλίμακες, οι είσοδοι και οι έξοδοι, δεν αποτελούν εφευρέσεις αλλά μένουν εύρεσεις, που τις επέβαλε η διδασκαλία και τις αξίωσε ο γεννημένος με τάλαντο σκηνοθέτης. Αυτό δε γίνεται άομα πύο σαφές στην πολλαπλή σκηνογράφηση ενός και του αυτού έργου (στο Έθνικό, πολλές φορές, στον Σαίξπηρ), όταν ο σκηνογράφος μπορεί, κρίνοντας το ίδιο το δημιούργημά του, να επιλέξει τα καλά και τα χρήσιμα σχήματα, τις πιο εύτυχεις ιδέες και τις αισθητικότερες κατακτήσεις συνθέσεων, που θα υπηρετήσουν αληθινά και την Ποίηση και τον ήθοποιό.

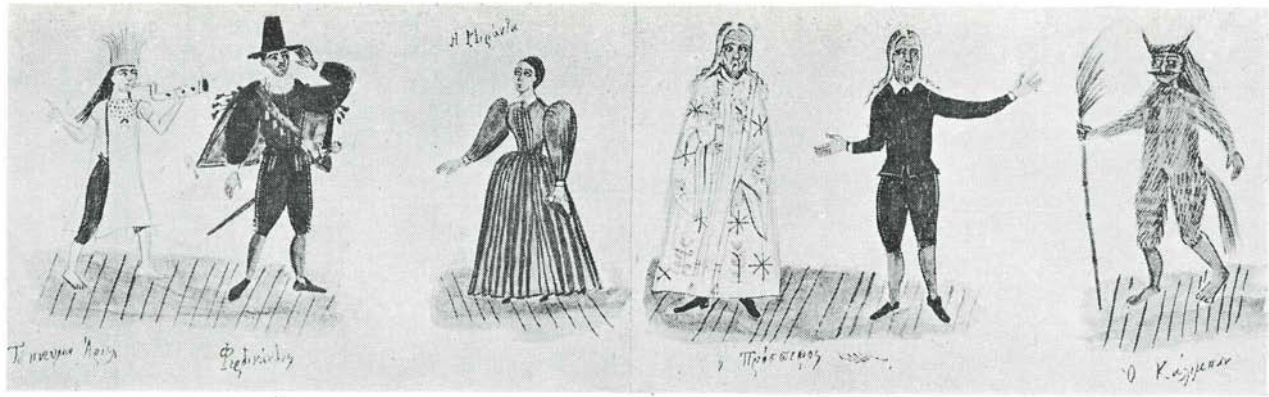
Η έλλειψη του περιττού, που δίνει δύναμη στο νόημα της ουσίας, ή σύνθεση που ανακύπτει από την λειτουργικότητα του έργου και αναδεικνύει τη δράση του ήθοποιού, το απλό και όμοιογενές χρώμα που λές κι ακολουθεί στους τόνους του τις εναλλαγές του σκηνικού φωτός, ιδού ένα Πιστεύω που υπήρξε το καταστάλαγμα μακρόχρονης εμπειρίας, αποκτημένης σε παράλληλη πορεία του στοχασμού και της καρδιάς.

Όταν θα κατορθώνεται να πραγματώνονται τέτοιες επιδιώξεις, ή σκηνογραφία θα ενσωματώνεται με φυσικό τρόπο στο έργο. Τότε ή σκηνογραφία γίνεται Τέχνη αυτόνομη και δικαιώνεται.

ΚΛ. ΚΛΩΝΗΣ

Μακέτα σκηνικού του Κλ. Κλώνη για τη μεγάλη σκηνή της τρέλλας στο "Βασιλιά Λήρ". Πραγματοποιήθηκε στο δεύτερο ανέβασμα του έργου από το Έθνικό Θέατρο, με πρωταγωνιστή και σκηνοθέτη τον Άλέξη Μινωτή, Μάρτης 1956





ΑΡΚΕΙ Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΔΕΝ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΕΣ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΤΣΑΡΟΥΧΗ

Τὸ κείμενο αὐτὸ πού συνοδεύει εἰκόνες ἀπὸ παλιά μου σκη-
νικά Σαίξπηρ — τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ δὲν πραγματοποιή-
θηκαν ποτὲ — δὲν ἐπεξηγεῖ τις εἰκόνες. Οὔτε καὶ οἱ εἰκόνες
ἐπεξηγοῦν τὸ κείμενο. Δὲν εἶναι, βέβαια, ἀσχετες μετὰ τις θεω-
ρίες μου ἀλλ' οὔτε πάντοτε καὶ χωρὶς τὰ λάθη πού θεωρῶ
μεγάλα, ὅταν θέλουμε ν' ἀνεβιάσουμε Σαίξπηρ στὰ σοβαρά.
Ἄν ὁ Σαίξπηρ ἦταν ἕνας ὁραματιστὴς ἐμφύχων εἰκόνων, ὅ-
πως θέλησε νὰ τὸν παρουσιάσει ὁ ρομαντικὸς 19^{ος} αἰώνας, οἱ
ιδεώδεις σκηνογράφοι γι' αὐτὸν ὑπάρχουν. Καὶ εἶναι ἀφθαστοι.
Πρῶτα ἀπ' ὅλα οἱ ἀρχιτέκτονες τῆς ἐποχῆς του καὶ οἱ ράφτες.
Ποῖς μπορεῖ νὰ τοὺς ξεπεράσει στὴν πλαισίωση ἐνὸς ἔργου
Σαίξπηρ; Ἄν κι αὐτοὶ μᾶς φαίνονται δεσμευτικοὶ καὶ περιο-
ριστικοὶ γιὰ ἕνα πνεῦμα πού κανένα ἔνδυμα καὶ καμιά μορφή
δὲ φτάνει στὸ ὕψος του, ὑπάρχει ὁ μέγας Τιτσιάνο, ὁ Τιν-
τορέττο καί, ὁ πῦρ δραματικῶς ἀπ' ὅλους — ὁ Ρέμπραντ. Ὡ-
στόσο, ὅλοι αὐτοὶ οἱ μεγάλοι, κι ὅλοι οἱ ἐπιδέξιοι τεχνίτες
πού θὰ μπορούσαν νὰ κάνουν πλαστικὲς εἰκόνες κατὰ τὴν
τεχνοτροπία ἐκείνων, εἶναι ἀχρηστοὶ ὅταν σκεφτοῦμε πῶς ὁ
Σαίξπηρ ἔχει πολὺ περισσότερο ἀνάγκη ἀπὸ ἡθοποιούς καὶ
πολὺ λιγότερο ἀπὸ ζωγράφους. Ζωγραφίζει
μὲ τὰ λόγια καὶ κάθε ζωγραφικὴ σκέψη
εἶναι ἀταίριαστη σὲ μιὰ ἱεροτελεστία ὅπου
πρέπει νὰ ἔχει γίνῃ παραδεκτὸ πῶς οἱ εἰ-
κόνες θὰ ξεπηδήσουν ἀπὸ τὴν ποίηση καὶ
τὸν τόνο τῆς φωνῆς τοῦ ἡθοποιοῦ. Ὁ Σαίξ-
πηρ δὲν εἶναι λογοτέχνης σὰν ἐκείνους τοὺς
παλιούς Ἰταλοὺς πού προσπαθοῦσαν νὰ ξα-
νακάνουν σὰν ξόμπλι κείμενα ἀνάλογα μὲ τὰ
ἀρχαῖα. Εἶναι ἄνθρωπος τοῦ θεάτρου καὶ τὸ
κλασικὸ τοῦ ὕψος εἶναι κάτι πού τὸ ζητοῦσε
ἡ ἐποχὴ μὰ δὲν τὸ ἔχει ἀνάγκη ἡ ἰδιοφυΐα του.
Τὰ ἔργα του δὲν πρέπει νὰ διαβάζονται σὰν
λογοτεχνικὸ πόνημα. Οὔτε εἶναι μεγάλα θεά-
ματα παντομίμας. Ὅπως στὴ ζωγραφικὴ ὅλα
πρέπει νὰ γίνουν μὲ τὰ χρώματα καὶ τις
πινελιές, μιὰ παράσταση Σαίξπηρ πρέπει νὰ
γίνει ὀλόκληρη μὲ τὴν παλλόμενη φωνὴ τῶν
ἡθοποιῶν. Ἐκεῖ βρισκεταί ἡ θεατρικὴ
ἐνὸς ποιητῆ γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ δράση κ' οἱ εἰ-
κόνες εἶναι πράγματα περιττὰ καὶ καμιά φο-
ρὰ πρόστυχα. Μποροῦμε, ὥστόσο, νὰ πα-
ραδεχτοῦμε πῶς ὅλα ἐπιτρέπονται ἂν βοη-
θοῦν τὸν ἡθοποιὸ νὰ ὀλοκληρώσει τὸ ρόλο
του, ἀλλὰ νὰ τὸν ὀλοκληρώσει πραγματικά.
Τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ δὲν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ
εἰκόνες, δὲν ἐπιζητοῦν εἰκόνες· οὔτε κἀν ὅσο
τὸ ἰταλικὸ μελόδραμα πού ἐκείνη τὴν ἐποχὴ

θεμελιώνει τὸ θέατρο πού ὀλοκληρώνεται σὲ εἰκόνες· καὶ λέω
οὔτε κἀν ὅσο τὸ σύγχρονο μὲ τὸν Σαίξπηρ μελόδραμα, γιὰτὶ
ἡ ἀληθινὴ εἰκόνα, τὸ ἀληθινὸ ταμπλὸ βιβάν, ὅσο κι ἂν θε-
μελιώνεται τότε, φουντώνει πολὺ ἀργότερα. Τὰ ἔργα τοῦ Σαίξ-
πηρ, ὅπως κ' ἡ Ἀρχαία Τραγωδία, ἂν ἔχουν ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ
ὄψη, αὐτὴ ἡ ὄψη εἶναι εἰδική, σὲ ἀνταπόκριση μὲ τὴν ἰδιότη-
τά τους νὰ τὰ ἐκφράζουν ὅλα μὲ λόγια.
Ὁ 19^{ος} αἰώνας, μὲ τὴ μαγία του γιὰ εἰκονογράφηση καὶ ἀκρι-
βεια ἱστορικὴ, μὲ τὴν ἱστορικο-εἰκονογραφικὴ του φλυαρία
θὰ ἴλεγα, προσπάθησε νὰ δώσει ἀκριβῆ, ἀπὴ μορφή σ' ὅ,τι
δημιουργοῦσαν οἱ λέξεις καὶ τὰ λόγια. Ὅλα ἀνασταίνονται
καὶ παρουσιάζονται ὀλοζώντανα μὲ τὰ λόγια. Τὸ νὰ θελήσεις
νὰ παραστήσεις ὀπτικά ὅ,τι τὰ λόγια ὑποβάλλουν τέλεια, εἶναι
μιὰ ἀσέβεια στὴν αὐτοτέλεια τοῦ Λόγου, μιὰ μοιραία ἐπίδραση
ἐνὸς νέου πνεύματος φανατικῶ γιὰ εἰκόνες. Εἶν' ἀλήθεια πῶς
ἡ μαγία γιὰ εἰκόνες εἶναι ἕνας πανάρχαιος ἀνθρώπινος τρόπος
ἐκφρασης πού τὸν καλλιέργησε παλαιότερον ὁ δυτικὸς κόσμος,
σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀκριβολόγα λεπτομέρεια. Ὁ παμπάλαιος
αὐτὸς δυτικὸς τρόπος ξαναγυρίζει πῶς ἀγριεμένος μὲ τὸν 19^ο
αἰώνα γιὰ νὰ καταλήξει ἀργότερα στὴν
παντομίμα, στὸ εἰκονογραφημένον περιοδι-
κόν, στὸν κινηματογράφον, στὸ κλασικὸν εἰ-
κονογραφημένον καὶ τέλος στὴν τηλεόραση.
Ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ ἔχει τὴν ἴδια ψυχὴ μὲ
τοὺς μεγάλους δυτικούς εἰκονογράφους ἀ-
φηγητῆς καὶ κινηματογραφιστῆς. Μὰ δὲν
εἶναι μόνον αὐτὸ. Ἡ ἰδιοτυπία του ἐγκρι-
ται στὸ ὅτι, ὄντας ἡθοποιὸς καὶ
ποιητῆς, κ' ἐπιθυμώντας νὰ γράφει ἕνα
λογοτεχνικὸν κείμενον ὅπως οἱ Ἰταλοὶ, περιο-
ρίζει ὅλη τὴ φαντασία του, πού ξεχειλίζει
σὰν πλοῦσια πηγὴ, στὸν ποιητικὸν λόγον πού
δίνει τὴν εὐκαιρία στὸν ἡθοποιὸ νὰ ὀλο-
κληρωθεῖ καὶ νὰ θριαμβεύσει σὰν ἄνθρωπος.
Σὲ δὺο ἐσφαλε ὁ 19^{ος} αἰώνας καὶ οἱ χρόνοι
πού τὸν ἀκολούθησαν στὴν εἰκονογραφικὴ
μαγία: Πρῶτον, ἔθεσε σ' ἀμφιβολία τὴν ὀλυ-
μπουργικὴν δυνάμη ἐνὸς ποιητῆ πού δη-
μιουργεῖ τὰ πάντα μὲ τὸ Λόγον πού κατα-
λήγει στὸ παίξιμον τοῦ ἡθοποιοῦ καί, δεύ-
τερον, ἀνακάτεψε σὲ μιὰ ὑπόθεσιν καυτερῆς
φαντασίας τὴν ἱστορικὴ περιέργεια καὶ ἀ-
κριβολογία. Τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἔχουν μιὰ
δράση, εἰσόδους, ἐξόδους, συνάξεις προσώ-
πων· ἔχουν κρατήσῃ πολλά ἀπὸ τὴν ἀφη-
γηματικὴ τῶν Μυστηρίων μὲ τὴν διά-
σπαση τοῦ χρόνου καὶ τοῦ χώρου ὅσο κι ἂν

Κοστούμια γιὰ τὸ ἀφηρημένον σκη-
νικὸ τῆς "Τουκμίας". Ρεαλιστικά,
ἀλλὰ μὲ τις ἐποχῆς κάπως ἀνακα-
τωμένες. Συνειδητῆ προσπάθεια
ν' ἀποφευχθεῖ ἡ ἠδυπάθεια καὶ
ἡ νεοβαλκανικὴ ὑποβλητικότητα



παίζονται σε σταθερή σκηνή. Ἡ αὐλικὴ ἱεροτελεστία τῶν Μάσκς καὶ ἀντιμάσκς τῆς ἐποχῆς τῶν Στιούαρτ παρουσιάζεται καὶ κάθε τόσο σὲ πολλὰ ἔργα του, σὲ στιγμὲς σκηνοκτικῆς μεγαλοπρεπείας. Μὰ τὸ μεγάλο του πάθος καὶ τὸ μεγάλο του μέσον εἶναι ὁ ποιητικὸς λόγος κ' ἡ φωνὴ τοῦ ἠθοποιοῦ.

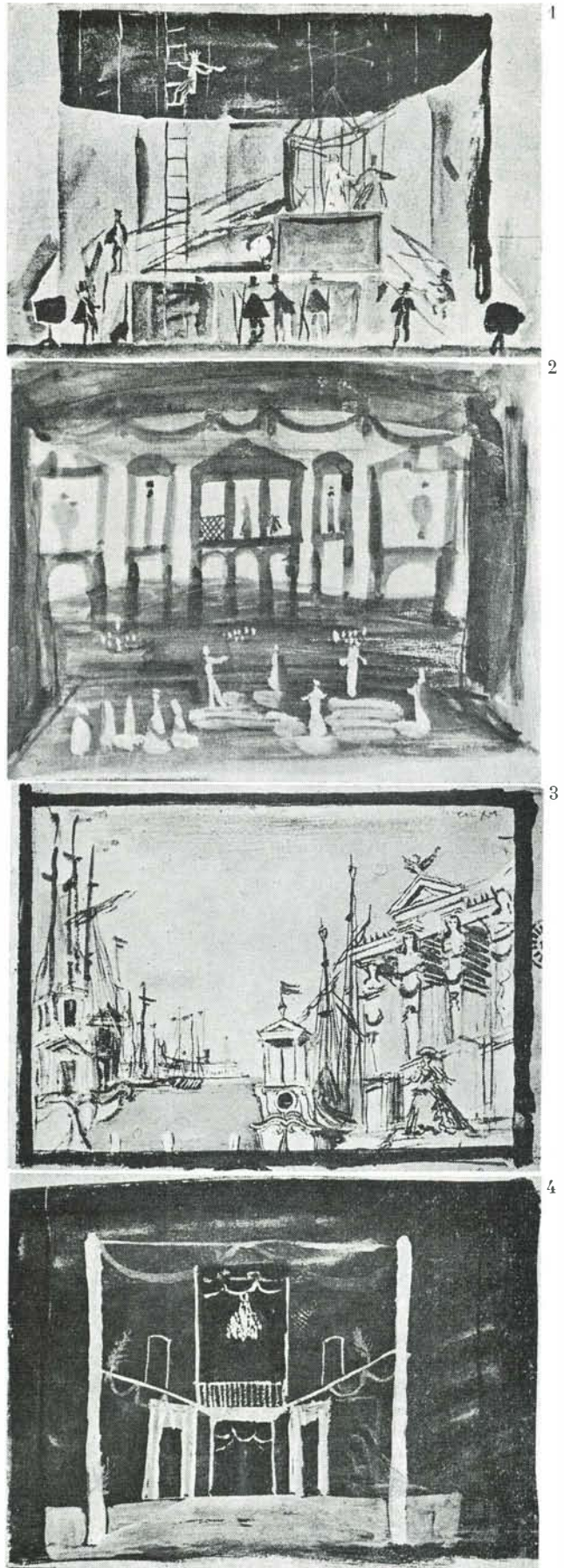
Ἡ ἀντίδραση στὴν εἰκονογραφικὴ φλυαρία, τὴν τόσο γεμάτη μὲ κενὰ ὑπονοούμενα, ἡ ἀντίδραση αὐτῆ, ποὺ ὑπόδειγμά της εἶναι ὁ Γκόρντον Κραϊήκ, εἶναι ἕνα προχώρημα πολὺ πρὸ πέρα ἀπ' τὴ μαγιά γιὰ ὀπτικὰ ἐντυπώσεις τέλειες καὶ ἐπιγραμματικές, σ' ἀντίθεση μὲ τὴν φλυαρία, βοηθοῦν ὁμῶς ἐλάχιστα τὴν πραγματοποίησιν τοῦ θαύματος τῆς ποιήσεως ποὺ χεὶ σὰν ὄργανό της τὴ ζωντανὴ λαλιά. Ἡ ἐπιδεικτικὴ ἀπλότητα τοῦ σκηνοποιῦ βοηθεῖ τὴν ἀνάδειξιν τῆς ἀνθρώπινης φιγούρας μὰ δὲν εἶναι ἡ κατάλληλη ἀτμόσφαιρα γιὰ νὰ προσέξουν ἕναν ἄνθρωπο ποὺ μιλάει, ἰδίως οἱ εὐαίσθητοι ἐκεῖνοι ἀπὸ τοὺς θεατὲς στοὺς ὁποίους κυρίως ἀπευθύνονται οἱ ὀπτικοὶ αὐτοὶ νεωτερισμοί. Ἡ ἱκανότητα νὰ προσέξεις τί λέει ἕνας Σαίξπηρικός ἥρωας, μέσα σ' ἕνα σκηνοκτικὸ συναρπαστικὸ τύπου Κραϊήκ, εἶναι ἀποκλειστικὸ προνόμιον ὄχι μόνον ἐκείνων ποὺ ξέρουν νὰ φανατίζονται μὲ τὸ Λόγο, ἀλλὰ ὅπωςδήποτε καὶ κείνων ποὺ, χάριτι σὲ μιὰ φυσικὴ ἀναισθησία, κατορθώνουν νὰ μὴν παρασύρονται καὶ νὰ κρατᾶνε τὴν ψυχραιμίαν τους μπροστὰ σ' ἕνα θέαμα ποὺ παρασύρει. Κάθε φόντο, ποὺ μαζὶ μ' ἕνα κοστούμι ἀποτελεῖ μιὰ ζωγραφικὴ εἰκόνα, ὅποιασδήποτε τεχντροπίας, μπορεῖ νὰ ἔναι προτιμότερο ἀπ' ἕνα φόντο ποὺ μαζὶ μὲ τὸ κοστούμι δὲν σοῦ λέει τίποτα. "Ἄν, ὅμως, θέλουμε ν' ἀποδώσουμε τὸ πνεῦμα τοῦ Σαίξπηρ, οὔτε ἡ καλὴ ζωγραφιά, οὔτε φυσικὰ ἡ κακὴ, μπορεῖ νὰ μᾶς βοηθήσουν. Μιὰ τέλεια παράσταση Σαίξπηρ πρέπει νὰ ἔναι πέρα ἀπὸ τὴν εἰκόνα, ἐνῶ σ' ἕνα ἔργο Τσέχωφ ἡ εἰκόνα εἶναι ἕνα μέρος ἀγνῆς ἠθοποιίας.

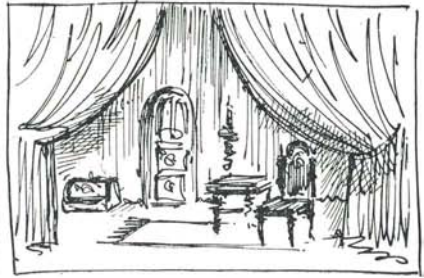
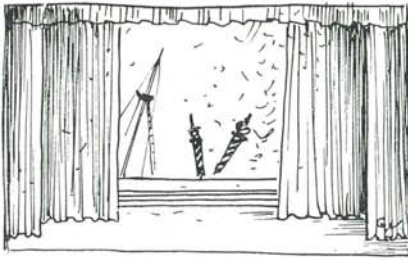
Τὸ ἀπλοποιημένο σκηνοκτικὸ εἶναι πάλι μιὰ εἰκόνα, ἀλλὰ ἀπλοποιημένη. Χρειάζεται ἕνα φόντο ἢ μᾶλλον ἕνας χώρος συνηθισμένος, χωρὶς ἀξιώσεις. Ἀλλὰ καὶ ἂν ἔχει ἀξιώσεις, ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ τὶς ἀγνοήσουν. Τὸ φόντο ἢ ὁ χώρος πρέπει νὰ ἔχουν γιὰ μᾶς τόσο λίγη σημασία ὅση ἔχει καὶ τὸ ωραιότερο τοπίο ἢ κτήριον ὅταν εἶναι φόντο ἐνὸς ἀνατριχιαστικοῦ ἐγκλήματος μιᾶς μεγάλης καὶ ἀπροσδόκητης εὐτυχίας. Ἡ ἐσωτερικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ ποὺ δὲ σημαίνει βέβαια φυσικότητα, πρέπει νὰ ἐξαφανίζει ὅποιοδήποτε ἀκατάλληλο φόντο. Μπορεῖ τὸ φόντο νὰ ἔναι τόσο πρὸς ἔντεχνα ἀκατάλληλο, ὅσο πρὸς μικρὴ εἶναι ἡ ἐσωτερικότητα, ἡ εὐαίσθησις τοῦ ἠθοποιοῦ. Βέβαια, ὅταν ἡ ἐρμηνεία εἶναι τελείως ἀναισθητὴ καὶ ἐσωτερικὴ, ἡ εἰκόνα πρέπει νὰ ἔναι τέλεια, ὅπως στὴν τέλεια παντομίμα, γιὰτὶ τὰ λόγια εἶναι σὰ νὰ μὴν ὑπάρχουν. Τὸ σύγχρονο κοστούμι, σύγχρονο τοῦ θεατῆ τῆς παράστασης, εἶναι κάτι χαρακτηριστικὸ τῆς καλῆς ἀγγλικῆς παράδοσης ὡς τις ἀρχὲς τοῦ 19' αἰῶνα. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ ποιητῆ ὡς τὴν ἐποχὴ ποὺ δὲν εἶχε ἀρχίσει ἀκόμα τὸ "ἱστορικὸ ἀνέβασμα" ὅλοι οἱ μεγάλοι ἀγγλοὶ ἠθοποιοί, τόσο οἱ σύγχρονοὶ τοῦ ὅσο κ' οἱ μεταγενέστεροι ποὺ μὲ τὸ δυνατό ἔντεχνο ἢ ἀληθινὸ παίξιμό τους ξαναζωντάνεψαν τὸν Σαίξπηρ, ἦταν πάντα ντυμένοι μὲ τὰ ρούχα τῆς μόδας ποὺ ἐπικρατοῦσε στὴν ἐποχὴ τους. Ἐχομε "Ἀμλετ καὶ Μάκβεθ ντυμένους ἐλισαβετιανὰ ἢ μὲ εἰδωλοατρικὰ κοστούμια ὄπερας ἰταλικῆς, ποὺ ἔναι καὶ αὐτὰ μιὰ μόδα, ἔχομε τὰ ἴδια πρόσωπα μὲ κοστούμια 19', 18' αἰῶνα, καὶ, τέλος, Ναπολεοντείου ἐποχῆς, ρεαλιστικὰ ἢ φανταστικὰ, πάντα ποτισμένα ἀπὸ τὴ μόδα. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ ἐπαψαν οἱ ἄνθρωποι νὰ μονομαχοῦν μὲ ξίφος, ἡ ὠραία αὐτὴ παράδοση εἶναι κάπως δύσκολο νὰ συνεχιστεῖ. Καὶ πέφτουμε στὸ χάος τῆς ἱστορίας, στὴν παραποίηση τοῦ κειμένου καὶ τῶν ἡρώων ἀπὸ κείνους ποὺ, χωρὶς σοβαρὸ λόγο, ψάχνουν νὰ βροῦν τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια ἢ νὰ τὴν ἀποφύγουν φανταστικὰ, πράγμα ποὺ δὲν διαφέρει. Ἡ καλὴ παράδοση τοῦ διακριτικοῦ κοστούμιου, ποὺ ἔναι σύγχρονο ἢ καμωμένο ἱστορικὸ ἢ μυθολογικὸ ἐκ τῶν ἐνόντων, χάνεται τὴν ἴδια ἐποχὴ ποὺ ὁ Οὐάιλντ κηρύσσει τὴν χρεωκοπία τῆς ψευδολογίας.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ



1 : Σκηνοκτικὸ γιὰ τὴν «Τρικυμία», 1934. Ὁ Κούν, γιὰ τὸν ὁποῖον προορίζεται, τὸ ἀπέριψε σὰν ψυχρὸ καὶ ἐγκεφαλικό. Ἐπίδραση ἀπὸ τὸ τότε πρωτοποριακὸ θέατρο τῆς Ρωσίας (Μέγιερχολντ). — 2 : Τὸ παλάτι τοῦ Θεσεία στὸ «Ὀνειρο καλοκαιριᾶτικης νύχτας». Ἐρειπωμένα κτήρια, βικτωριανὰ κοστούμια 1890, κομμάτια μυθολογικά, πολυτελῆ κानηλιέρια παράταιρα μέσα στὰ ἐρείπια. Ἀρνήθηκε νὰ τὸ δάσω στὸν Κούν, κινημένος ἀπὸ διάφορους δισταγμούς καὶ φόβους. — 3 : Σκηνοκτικὸ μπαρόκ γιὰ τὸ «Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα». Σπουδὴ παραδοχῆς τῆς πλήρους εἰκόνας· φυσικὰ, πλήρης ἀρνησις τοῦ στυλ Ἀίντα (1949, θίσαςς Κατερίνας «Ἰντεάλ»). — 4 : Σκηνοκτικὸ γιὰ τὸ «Χεμινιάτικο παραμῦθον». Σπουδὴ γιὰ χρησιμοποίησιν παράταιρων στοιχείων, χωρὶς νὰ παρασταίνων ὅλα μαζὶ κάτι γνωστὸ καὶ συγκεκριμένο, ἐνισχύουν τὸ πάθος τῆς παράστασης





ΟΙ ΚΟΥΡΤΙΝΕΣ ΑΡΚΟΥΝ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ

Ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ ὡς ἐμᾶς, δὲν ἔχει μεσολαβήσει ἀλλαγὴ νοοτροπίας ὅσο ἀλλαγὴ θεάτρου. Δηλαδή, τὰ βασικά θέματά του μποροῦν νὰ φωτιστοῦν ἀπὸ κάθε ἐποχὴ μὲ τὸ δικό της τρόπο, χωρὶς νὰ προδίνεται ὁ Σαίξπηρ. Ἡ κι ἀλλιῶς, τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ μπορεῖ νὰ ἐξελίσσεται μαζὶ μὲ τὶς ἐποχές. Ἔτσι ὁ σκηνοθέτης μοιάζει νὰ ἔναι ἐλεύθερος ἀπέναντι στὸν Σαίξπηρ. Εἶναι κι ὁ σκηνογράφος ὅμοια ἐλεύθερος στὴ σκηνογραφικὴ του ἀντίληψη; Εἶδα Σαίξπηρ μὲ σύγχρονα κοστούμια. Δὲν μὲ πειράζει καθόλου. Μὲ πειράζει περισσότερο πού κόβουμε τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ μὲ συνεχεῖς ἀλλαγές σκηنيκῶν. Ὅχι γιατί διακόπτονται, πράγμα πού μπορεῖ ν' ἀποφευχθεῖ μὲ τὰ σύγχρονα τεχνικά μέσα. Ἄλλη εἶναι ἡ αἰτία καὶ θὰ τὴν ἐξηγήσω. Δηλώνω ἀπὸ τὴν ἀρχὴ πὼς δὲν ἀντιμετωπίζω ποτὲ ἓνα θεατρικὸ ἀνέβασμα σὰν ἱστορικὴ ἀποκατάσταση. Αὐτὴ εἶναι δουλειὰ μουσειακὴ κι ὄχι ζωντανὰ θεατρικὴ. Δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ λόγος πού θὰ γυρίσω στὸ Ἐλισαβετιανὸ θέατρο γιὰ νὰ ἐξηγήσω τὴν ἀπόφασί μου. Πιστεύω, ὅμως, πὼς ἡ σύλληψη τῆς μορφῆς εἶναι βασικὸ ποιητικὸ στοιχεῖο, συγκεκριμένο καὶ διαφοροποιημένο, στὸν κάθε συγγραφέα. Ἄλλο στὸν Σαίξπηρ, ἄλλο στὸν Κορνέιγ, ἄλλο στὸν Ρασίν. Δὲν εἶναι ἀνυπόγραφα ἄρθρα τὰ μηνύματα τῶν ἔργων. Δέω τ' ἀντίθετα ἀπ' ὅσα ἔλεγα πρὶν; Τότε πὼς μποροῦμε νὰ βλέπουμε ἔργα Σαίξπηρ μὲ σύγχρονα κοστούμια; Τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, ὅσα ἀνήκουν σ' αὐτὴ τὴν κατηγορία, γράφτηκαν γιὰ νὰ παίζονται μὲ κοστούμια σύγχρονα τῶν θεατῶν τῆς ἐποχῆς του. Ἐπομένως, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, εἶναι ἐλεύθερος ὁ σκηνοθέτης — πού θὰ δώσει τὸ βάρος στὴν ἀναπαρίσθη τῶν θεατῶν, κι ὄχι στὴν εἰδικὴ κίνηση πού ἐπιβάλλει ὁ κάθε τύπος κοστούμιου — νὰ δεῖ ἀπ' αὐτὴν τὴν πλευρὰ τὴ λύση του.

Δὲν συμβαίνει ὅμως τὸ ἴδιο μὲ τὴ σκηνογραφία. Ἡ ἀνυπαρξία σκηنيκῶν στὸ Ἐλισαβετιανὸ θέατρο, κ' ἡ ὑποτυπώδης δῆλωση τῶν ἀλλαγῶν ὅπως γινόταν τότε, εἶναι αἰτία πού τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ μποροῦν ν' ἀλλάξουν ἀπὸ σκηνὴ σὲ σκηνὴ τὸποδράσης — ἔτσι πού ἐμεῖς χρειάζομαστε 15 σκηنيκὰ γιὰ νὰ τὰ παρακολουθήσουμε — ἐνῶ τότε παίζονταν χωρὶς κανενὸς εἶδους διακοπῆ, χρονικὴ ἢ ὀπτικὴ.

Τὸ καταλαβαίνουμε καλύτερα στὸ διάβασμα. Δὲν θὰ συναντήσουμε προσαρμογὴ τῆς μορφῆς στὸ διαφορετικὸ περιβάλλον. Τὸ περιβάλλον ἐδῶ, ὅπως στὴ σύγχρονη ζωγραφικὴ ὁ χῶρος, γίνεται ἐνεργεῖα τῆς κι ὄχι φόντο τῆς. Κι ὅπου χρειάζεται νὰ τοποθετηθεῖ ἡ δράση τῆς ὑπόθεσης, νύξεις μονάχα βρισκόμε πού δηλώνουν τὴν ἀλλαγὴ. Ἡ ποιητικὴ δράση συνεχίζεται ἀδιάσπαστη, ἐποικοδομητικὴ στὴν ἀνέλιξή της, τὴ σύνθεσή της, τὴν ἐνότητά της ἄς ποῦμε κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη, μόνο πού

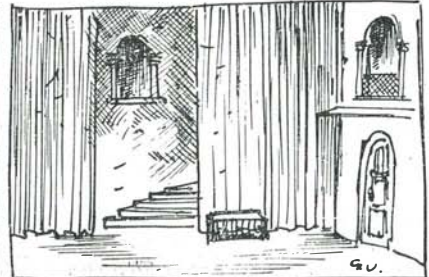
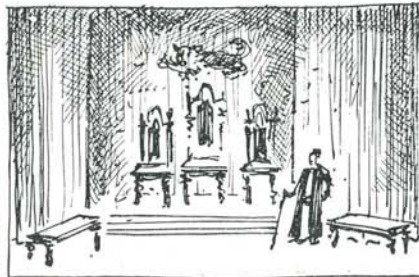
ἐδῶ πρόκειται γιὰ ἐνότητα πολλαπλότητας, ἀντὶ γιὰ τὴν ἐνότητα πού ἔχουμε στὴν Ἀρχαία Τραγωδία.

Πῶς νὰ τὸ πῶ; Παρ' ὅλο πού δὲν ὑπάρχει «ἐνότητα τόπου καὶ χρόνου», δὲν τὸ νιώθω κομματιαστὸ τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Δὲ φαντάζομαι ὅτι μεταφερόταν γράφοντας το. Κινοῦταν στὸν ἴδιο πάντα πλατὺ ἐλεύθερο χῶρο, πού ἔχε μέσα του καὶ τὴν Ἄνατολὴ καὶ τὴ Δύση, καὶ τὴ νύχτα καὶ τὴ μέρα, καὶ τὶς πολιτεῖες καὶ τὰ δάση. Δὲν μεταφερόταν οὔτε κι ὁ θεατῆς του, γιατί τέτοιους ἦταν ὁ χῶρος τῆς σκηνῆς τότε. Μποροῦσαν νὰ συμβοῦν τὰ πάντα χωρὶς νὰ χρειάζεται τίποτα. Κ' ἔτσι ὁ θεατῆς μπορούσε νὰ παρακολουθεῖ τὴν ποιητικὴ δράση, χωρὶς νὰ ἀπασχολεῖται, παρὰ ὅσο ἔπρεπε, μὲ τὴν ἄλλη δράση, γ ν ω ρ ί ζ ο ν τ α ς δηλαδή μόνο, καὶ ὄχι β λ έ π ο ν τ α ς, πού διαδραματιζόταν ἡ κάθε σκηνή. Ἡ αἴσθησι δὲν εἶχε διακοπῆ. Κ' ἡ πραγματικότητά ἦταν αὐτὰ πού γίνονταν στὴ σκηνή, ὄχι αὐτὰ πού γίνονταν στὴ Ρώμη ἢ στὴ Δανία. Σὲ μᾶς, πέφτει τὸ βάρος στὴν ὀπτικὴ ἀλλαγὴ καὶ παρακολουθεῖται, ἄτονα πιά ἡ καθόλου, ἡ ποιητικὴ ἀλλαγὴ. Σὰ νὰ ποῦμε γίνεται ἡ κατάληψη μεγάλου μέρους τοῦ κυριότερου δέκτη τῆς θεατρικῆς αἴσθησης, τῆς ἄρασης, μ' ἓνα ρυθμὸ πού δὲν εἶχε προϋπολογισθεῖ στὴ μορφὴ τοῦ ἔργου. Αὐτὸ μ' ἐνοχλεῖ. Νὰ ξαναγυρίσουμε γιὰ νὰ παίξουμε Σαίξπηρ στὸν τύπο τοῦ Ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου; Εἶπα πὼς δὲν πιστεύω τὴν ἱστορικὴ ἀναβίωση στὸ θέατρο. Ἐδῶ ὅμως πρόκειται γιὰ ὄρους πού καθόρισαν τὴ μορφὴ τοῦ σαίξπηρικοῦ ἔργου. Δὲν πρόκειται γιὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, ἀν ἦταν ἔτσι ἡ ἀλλιῶς ἡ σκηνή, ἀλλ' ἀπλουστάτα τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ δὲν προϋπέθετε σκηنيκὰ λ ό γ φ α ύ τ ῆ ς τ ῆ ς σ κ η ν ῆ ς. Δὲν μποροῦμε νὰ καταργήσουμε αὐτὸν τὸν ὄρο. Μποροῦμε νὰ τὸν τηρήσουμε μὲ μιὰ ἀναλογία στὸ δικό μας θέατρο.

Δὲν τὸν βλέπω τὸν Σαίξπηρ μὲ σκηنيκὰ, οὔτε, κυρίως, μὲ ἀλλαγές, οὔτε καλὰ καλὰ μὲ μόνιμο σύνθετο σκηنيκὸ, παρὰ μὲ ὅ,τι στοιχεῖο χρειάζεται μόνο γιὰ τὸ παίξιμο καὶ γιὰ ἐνδειξὴ τῆς τοποθεσίας. Εἶναι ἀρκετὲς στὴ δική μας σκηνὴ οἱ κουρτίνες μὲ πολὺ ἀπλές φανερές διευθετήσεις καὶ φωτισμοὺς χωρὶς ἐπιβλητικὰ ἐφέ. Μ' αὐτὴ τὴ γραμμικὴ ἀνάβαση τὴν «Τρικυμιά» στὸ θέατρο «Κοτοπούλη» μὲ τὴν «Αὐλαία» στὰ 1946, καὶ δὲν ἀκολούθησα βέβαια, ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, τὸν Βιλάρ. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο δούλεψα καὶ τὸν «Ἐμπορο τῆς Βενετίας» γιὰ τὴν περιοδεία τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. Χρειάζεται νὰ μένει ἐλεύθερη γιὰ τὸν θεατῆ ἡ κίνηση τῆς φαντασίας, τοῦ αἰσθήματος, τοῦ πνεύματος, γιὰ τὸ αὐτὴ τὴν ἐλευθερία ἀπειθύνεται τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΑΛΟ

Σκηنيκὰ Βακαλό μὲ βασικὸ στοιχεῖο τὶς κουρτίνες. Ἄνω: Προκουαῖα, δρόμος, δωμάτιο Πόρσιας. Κάτω: Δρόμος, δικαστήριον, τὸ σπίτι τοῦ Σάυλακ.



ΠΡΩΤΟΔΟΥΛΕΨΑ ΣΑΙΞΠΗΡ ΚΑΝΟΝΤΑΣ ΚΟΣΤΟΥΜΙΑ

Για τον "Μάκβεθ" του θιάσου
Μαρίκας Κοτοπούλη στα 1937

ΤΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΗ ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Δούλεψα σχεδιαστής στον "Κεραμεικό" — έχω ακόμα δυο πιάτα φτιαγμένα "διά χειρός" μου, το ένα με την Παναγία και το Χριστό, το άλλο με μια γυμνή χορεύτρια — όταν γνώρισα τον Τσαρούχη. Τον γνώρισα ένα απόγευμα που 'χα πάει επίσκεψη στον Κούν, δάσκαλό μου πριν ένα χρόνο στο Κολλέγιο. Ο Κάρολος χάιδευε, θυμάμαι, ένα γκρίζο γατάκι. Ο Τσαρούχης μπήκε απ' το παράθυρο, κ' ύστερ' από μερικές κουβέντες για τις σχεδιαστικές μου ικανότητες, με ρώτησε αν ήθελα να κάνω τ'α κοστούμια του "Μάκβεθ" που θ' ανέβαζε η Μαρίκα στο "Ρέξ". Δεν ήξερα τον Τσαρούχη για παραδοξολόγο, μα σχημάτισα την εντύπωση πως έπρόκειτο για μια σκληρή — πολύ σκληρή — παραδοξολογία. Προσπάθησα να την ξεχάσω, για να μη χάσω τον ύπνο μου.

Όσοσο ένα πρωί, που βρισκόμουνα στο μοναστήρι της Καισαριανής — μαζί με άλλους σχεδιαστές του "Κεραμεικού" — και προσπαθούσα να ισορροπήσω στο χαρτί μου τον τρούλλο, μου 'φερε κάποιος ένα μήνυμα απ' το σπίτι μου πως με γύρευε στο τηλέφωνο... η Μαρίκα. Άπίστευτο — κι όμως άξιζε τον κόπο να κατακυληήσω τρέχοντας την πλαγιά του Ύμηττου 'σαμε το πιό κοντινό καφενείο, για να εξακριβώσω την είδηση.

"Έδω Χέλμης — μου 'πε μια επιταχτική φωνή απ' το τηλέφωνο. 'Η Κυρία Μαρίκα σ'ας περιμένει". Πήγα κατευθείαν στο "Ρέξ" — ανέβηκα τις σκάλες του νεόχτιστου μεγαθήριου — και λαχανιασμένος έφτασα στην ταράτσα. Εκεί βρισκόταν η Μαρίκα Κοτοπούλη και λιαζόταν. Μου μένει άξεχαστη αυτή η πρώτη εικόνα της — αυτή μου τ'η χάραξε για πάντα στη θύμηση: η μυθική Μαρίκα στην κορυφή του πανύψηλου θεατρικού κτήριου, με φωτιστέφανο το γαλανό ουράνιο!

Πληροφορήθηκα τί είχε συμβεί. Ο Τσαρούχης βαριόταν να κάνει τ'α σκηνικά και τ'α κοστούμια του "Μάκβεθ", κ' είχε συστήσει το ζωγράφο Πλακωτάρη για τ'α πρώτα, έμένα για τ'α δεύτερα. Η Μαρίκα βιαζότανε για την πρεμιέρα. Ρίχτηκα εύθης στη δουλειά. "Ανοιξα έγκυκλοπαίδειες, θεατρικά βιβλία, περιοδικά. Το πρωί έφτιανα μακέτες, τ' απόγεμα η Μαρίκα μου τις πέταγε στα μούτρα. Δυο ήταν οι κυριότερες επιφυλάξεις της, αν δεν κάνω λάθος. 'Η μια, πως είχε ξαναπαίξει "Μάκβεθ" με τον Βεάκη, και δεν ήθελε τ'α τωρινά κοστούμια να θυμίζουν τ'α παλιά. 'Η άλλη, πως για πρώτη φορά θ'α έμφάνιζε τον Γιώργο Παππά, το γόητα του βουλευβάρτου, σ'ε τραγικό κλασικό ρόλο, κ' ήθελε να τον περιβάλει με κάθε ένδυματολογική ασφάλεια. Λυπάμαι που δ'ε μπορώ να άπαθανάτισω, κατά λέξη, τ'α όσα τσουχτερά κ' ευτράπελα άκουσα μέσα στο καμαρίνι της Μαρίκας γι' ανθρώπους, για πράγματα — και, φεύ! για τις μακέτες μου. Ήταν όμως, τέ-

→

Μακέτες για δυο κοστούμια της Μαρίκας Κοτοπούλη στη Λαϊθή Μάκβεθ, καμωμένα από τον Άλέξη Σολομό. (Θέατρο "Κοτοπούλη" — Ρέξ, 1937, σκηνοθεσία Γιαννούλη Σαραντίδη)



τοια ή γοητεία που σκόρπιζε το μαγικό αυτό άντρο κ' ή ρή-
γισσα των μαγισσών, που το κατοικούσε, ώστε οι καμουτσι-
κές που έτρωγε το ένδυματολογικό μου φιλότιμο σχεδόν διό-
λου δεν πονούσαν.

Στο καμαρίνι της Μαρίκας γνώρισα τον Ξερόπουλο, τον Δη-
μήτρη Φωτιάδη, τον Σκουλούδη, τον Χατζηκυριάκο - Γρί-
κα (ή Κα Τίγκη με κοίταζε με περιφρόνηση) και φυσικά όλους
τους ήθοποιούς που θαύμαζα σά θεατής, και που τώρα είχα
κληθεί για να "τους ντύσω": τον Παππά, τον Γιαννίδη, τη
Ρίτα Μυράτ, κ.ά. Έκει πέρασα άξέχαστες στιγμές, ακούγον-
τας τον νεοφερμένο άπ' το Παρίσι σκηνοθέτη, τον άλχημονήτο
Γιαννούλη Σαραντίδη, να κουβεντιάζει με τη Μαρίκα για τον
Ντυλέν και τον Ζουβέ και γι' άλλα πασάξενα όντα ενός μα-
κρινού κι άγνωστου νεραϊδόκοσμου. Έκει άκουσα και μια
σπαραχτική φράση της Μαρίκας, που με συγκινεί ακόμα και
σήμερα — ίσως περισσότερο σήμερα — όταν τη θυμάμαι, μαζί
με την έκφραση των ματιών της και τον τόνο της φωνής της :

- Πόσο χρονών είσαι;
- Δεκαενιά.
- Υπάρχει τέτοια ηλικία;...

Οι μακέτες εγκρίθηκαν κάποια φορά — και μάλιστα μετ' επαί-
νων. "Όσο κι αν οι έπαινοι της Μαρίκας ήταν δίκοπα μαχαί-
ρια, ήξερα πώς...ένα τουλάχιστον άπ' τα δικά της κοστούμια
— συνδυασμός άπό σκούρο βυσινι και μπλε τουρκουάζ — της
είχε άρέσει πραγματικά. Κι άρχισαν τότε τα βασανιστήρια της
εκτέλεσης.

Οι μοδίστρες με ρωτούσαν λεπτομέρειες κοπτικής και ραπτικής
κ' έγώ δεν είχα κόψει ποτέ μου ούτε κορδέλλα. 'Ο Γιαννίδης
ήθελε τα παπούτσια του με χοντρές σόλες, για να φαίνεται
πιό ψηλός. 'Ο Μυράτ ήθελε το χιτώνα του πιό κοντό για να
τον κολακεύει. 'Ο Γεωργόπουλος δεν έρχόταν να κάνει πρόβες
στο κοστούμι του, γιατί ήταν "έξάδερφος της Μαρίκας κ'
είχε τα μέσα". 'Η Χαλκούση με προσκαλούσε ευγενέστατα
σε ιδιαίτερες συσκέψεις για το φουστάνι της 'Εκάτης, που θα
ένσάρκωνε — μεχριστότου ή σκηνη της 'Εκάτης κόπηκε άπ'
την παράσταση και ήσυχάσαμε κ' οι δύο.

Είχα κι άλλο βραχνά. 'Επειδή ζωγράφισα τις μακέτες — άπό
φουτουριστική, φαντάζομαι, ιδιοτροπία — λοξά στο χαρτί, είχε
κυκλοφορήσει στο θίασο ή φήμη πώς έγώ καθόμουνα στο τρα-
πέζι, μ' ένα άδειο χαρτί μπροστά μου, ενώ άπό δίπλα ο Τσα-
ρούλης ζωγράφιζε λοξά τα κοστούμια! Κακοήθης διάδοσι,
όχι τόσο για τη γνησιότητά τους, όσο για τον έκλεκτό ένδυματο-
λόγο, που ποτέ του δεν είχε κάνει τόσο άπαίσιες μακέτες!...
Μοναδικό φώς παρηγοριάς, στο σκοτάδι της ένδυματολογι-
κής αυτής προετοιμασίας, ήταν ο Παππάς. Πάντα λογικός,
εύγενικός, γλυκομίλητος — έτοιμος να βοηθήσει τον άλλον να
κάνει κέφι και κουράγιο. 'Από τότε άρχισα να τον λογαριάζω
σαν τον πιό έκλεκτό μου φίλο μες στον θεατρικό κόσμο.

'Αλλοίμονο, ούτε αυτός ζει πιά, ούτε ο Σαραντίδης, ούτε ο
'Αρώνης, ούτε ο Γαλανός, ούτε ο Κάννας, ο άριστος διευθυ-
τής σκηνης — και ούτε ή Μαρίκα σεργιανίζει πιά στην ήλιό-
λουστη ταράτσα, πυργοδέσποινα δυναμική και μεγάλοκαρδη
της τέχνης!

"Όπως θυμούνται οι παλιότεροι θεατές, κι όπως μπορεί να
πληροφορήσει τους νεώτερους ο Σιδέρης, ο "Μάκβεθ" δέ
στάθηκε μεγάλη έπιτυχία. Δεν ξέρω ποιανού ήταν άκριβώς
το λάθος — του σκηνοθέτη, των πρωταγωνιστών, του Σαίξπηρ;
'Ισως των κοστούμιών.

Συνέχισα την ένδυματολογική μου σταδιοδρομία στους δυο
θιάσους, που έκανε στην κατοχή ο Μπαστιάς — όπερα και
πρόζα. Μά δεν ξαναπαρουσίασα Σαίξπηρ. "Βικινα δοκιμαστι-
κά μακέτες για το "Πολύ κακό για το τίποτα", που θ' άνέ-
βαζε ή Κατερίνα στο θερινό της θέατρο — μα όταν τις υπέ-
βαλα, ήταν κιόλας άργά, τα κοστούμια είχαν γίνει. Το ίδιο
άχρηστες πήγαν κ' οι μακέτες μου για τον "Έμπορο της
Βενετίας", που σκόπευε να δώσει ο Μπαστιάς. Τσακώθηκε
με το σκηνοθέτη του κ' ή παράσταση δεν έγινε. Δυστυχώς
για μένα; Δεν ξέρω. Μάλλον εύτυχώς.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ



"Άλλες δυο μακέτες κοστούμιών του 'Αλέξη Σολομού για την
παράσταση του "Μάκβεθ" στο θέατρο Κοτοπούλη (1937).
ΑΝΩ, σπουδή για το κοστούμι του Μάκβεθ (Γιώργος
Παππάς). ΚΑΤΩ, κοστούμι του Λένοξ (Τζ. Καρούσος)



Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟ ΥΠΑΙΘΡΟ

ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΑΝΑΠΝΕΟΥΝ ΣΤΟ ΠΡΑΣΙΝΟ

Του ΜΗΤΣΟΥ ΛΥΓΙΖΟΥ

“Αν υπάρχει ένας ποιητής του θεάτρου που τὰ έργα του εννοούνται όταν παίζονται στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου, αυτός είναι ο Σαίξπηρ. ‘Η δομή κ’ η ουσία των έργων του είναι τέτοια που δεν εξαρτίζεται από το ύπαιθρο. Το πρόβλημα είναι να μπορεί κανείς να συνθέσει μια παράσταση, μέσα στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου, που όχι μόνο ν’ ανταποκρίνεται στο ροϊκό στοιχείο των έργων του Σαίξπηρ, αλλά τὸ ἰσχυρὸ αὐτὸ στοιχείο νὰ τὸ ἀνάδεικνυει καὶ νὰ τὸ προβάλλει ἀνάγλυφο.

Τίποτα πὺ γάρφαρο, πὺ εὐγλωττο, πὺ ἐρεθιστικά ὠραῖο γιὰ μιὰ παράσταση, ἀπὸ τὴν αὐθόρμητη, θὰ ἴλεγε, ροϊκότητα των έργων του Σαίξπηρ. Αὐτὴ ἡ γρήγορη διαδοχὴ τῶν σκηνῶν στὰ ἔργα του συναρπάζει καὶ βοηθεῖ νὰ οικοδομῆται μιὰ παράσταση μὲ ὑλικά μαγείας. Τὸ πρόβλημα εἶναι τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεία — δηλαδή τὶς ἀπάνωτὲς σκηνὲς πού εἰσχωρεῖ ἡ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη — νὰ τὰ συνθέσεις στὴν παράστασι σ’ ἓνα ὁμοιογενὲς ἢ ἀδιάσπαστο σύνολο. Δὲν ἔχει σημασία ὡς πὺ βαθμὸ εἶναι δύσκολο ἀλλὰ ὡς πὺ εἶναι κατορθωτὸ νὰ τὸ πετύχεις. ‘Ὅπως δὴποτε, αὐτὴ ἡ γοργὴ καὶ ἀδιάκοπη διαδοχὴ τῶν σκηνῶν εἶναι ἡ λυδία λίθος γιὰ μιὰ παράστασι μέσα στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου. ‘Αν ζητᾶς νὰ παραμείνεις μέσα στο σκηνικὸ ὕψος των έργων του μεγαλοφυοῦς δραματοουργοῦ αὐτοῦ δὲν πρέπει νὰ τὸ παραβλέψεις. Γιατὴ ἡ ροϊκὴ χάρη στὰ ἔργα του Σαίξπηρ εἶναι ὁ μεγαλύτερος ἐχθρὸς τῆς βραδύτητας, τῆς δυσκινησίας, τῆς ἀρρυθμίας καὶ τῆς χαλαρότητας. Αὐτὴ ἡ ἀφέλεια, πὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴ διάρθρωσι τῆς διαδοχῆς των σκηνῶν στὰ ἔργα του, εἶναι γιὰ τὸν σημερινὸ θεατὴ κάτι πολὺ οἰκτεῖο καὶ πολὺ γοητευτικὸ. ‘Ὁ σύγχρονος θεατῆς ἔχει ἐθισθεῖ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ του Κινηματογράφου, στὴν ἀφαίρεσι. Τοῦ ἀρκοῦν μερικὲς νύξεις, πὺ νὰ ὑποδηλώνουν τὰ ἀντικείμενα, καὶ κατανοεῖ ἀμέσως τὴ μορφή καὶ τὸ περιεχόμενό τους. ‘Η τέχνη κ’ ἡ τεχνικὴ μᾶς ἔχουν συνηθεῖσι σήμερα νὰ βλέπουμε τὰ “ἐπὶ μέρους”, καὶ νὰ κατανοοῦμε τὸ σύνολο. ‘Αλλοτε, “τὸ μέρος ἀντὶ τοῦ ὅλου” ἦταν ἔννοια τοῦ συντακτικοῦ. Σήμερα σημαίνει πολλά. Νὰ γιατί ὁ Σαίξπηρ, καὶ στο σημεῖο αὐτό, παραμένει ἀμετακίνητα ἐκσυγχρονισμένος.

‘Η ἀφαίρεσι πὺ τοῦ ἐπέβαλε ἡ ἀνάγκη, ἀπὸ τὴν ἔλλειψι σκηνογραφικῶν μέσων στὴν ἐποχὴ του, γιὰ τὸν σημερινὸ θεατὴ εἶναι ἀπόλυτα κατανοητὴ ἀλλὰ καὶ παραδεχτὴ. ‘Ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος ζητάει, μὲ κάθε τρόπο καὶ σ’ ὅλους τοὺς τομείς τῆς ζωῆς του, ν’ ἀποβλέπει τὰ περιττά. Προτιμᾶει τὶς ἀπλουστεύσεις καὶ τὴ σύντομη ὁδὸ. ‘Αποστρέφεται τοὺς ὄγκους, τὴ βραδύτητα, τὴ χαλαρότητα. Συνήθεσε στοὺς ταχέεις ρυθμούς, στὶς συναρπαστικὲς ἐναλλαγὲς καὶ στὴν ἔντονη παρουσία τῆς ζωῆς. ‘Αποφεύγει τὴν ἐξεικόνισι μὲ τὶς πολλαπλὲς λεπτομέρειες καὶ προτιμᾶει τὶς ἀδρές γραμμὲς καὶ τὴν πλήρη ἀφαίρεσι των ὄγκων. ‘Η ζωγραφικὴ, ἡ γλυπτικὴ ἀλλὰ κ’ ἡ σκηνογραφία στο σύγχρονο θεάτρο, αὐτὸ ἀκριβῶς μαρτυράει. ‘Ὅπως δὴποτε ἡ τοποθέτησι των έργων του Σαίξπηρ στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου εἶναι ἓνα γεγονός πὺ ἐγγίζει πολλὰς ἀπ’ τὶς ἀπόψεις πὺ θίγουμε.

‘Ὅταν στὰ 1954 πρωτοπαρουσιάσα στὴ χώρα μας, μέσα στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου, στὸν Ἐθνικὸ Κήπο τῆς Ἀθήνας, ἔργο του Σαίξπηρ, δὲν ἦταν γιὰ μένα ἓνας νεωτερισμὸς ἀλλὰ ἓνα μέσον ἔκφρασις. Διαφωνοῦσα μὲ πολλὰ πράγματα πὺ ἔβλεπα στο θεάτρο, ὅπως καὶ τώρα διαφωνῶ μὲ πολλά. Γιὰ νὰ περιοριστοῦμε στο σκηνικὸ μέρος τοῦ θεάτρου, ἐκεῖνο πὺ μ’ ἐκανε νὰ χάνω τὴν ὑπομονὴ μου καὶ νὰ εὐχομαι νὰ τελειώσαι μιὰ ὥρα ἀρχύτερα ἡ παράστασι πὺ ἔβλεπα, ἦτανε, πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα, οἱ ὀγκώδεις σκηνογραφίες. Δὲν προκαλοῦσαν μονάχα κατάθλιψι στο θεατὴ ἀλλὰ ζήμιωναν καὶ τὴν παράστασι. Οἱ ὄγκοι των σκηνογραφικῶν ἐξάφάνιζαν τὸ ἀνάστημα καὶ τὴν προσωπικότητα του ἠθοποιοῦ, ἔδιναν στὴν παράστασι ἓνα ρυθμὸ δυσκίνητο — χωρὶς σὲ τοῦτο νὰ εὐθύνονται οἱ ἠθοποιοὶ — μάκραιναν ἀπελπιστικὰ τὸ χρόνο τῆς διάρκειας,

καὶ τὸ κυριότερο, ἐρχόντουσαν σὲ πλήρη ἀντίθεσι μὲ τὴν ὕψι καὶ τὴ ροϊκὴ χάρη τῆς σκηνηκῆς οἰκονομίας των έργων του Σαίξπηρ.

‘Ἦταν σκηνογραφίες μελετημένες, βέβαια, ἀπὸ ἀξιόλογους τεχνίτες, ἀλλ’ ἀντίθετες στο πνεῦμα τοῦ καιροῦ μας καὶ στὴ δομὴ των έργων του Ἐλισαβετιανοῦ ποιητῆ. ‘Ἦταν σκηνογραφίες ἐμπνευσμένες ἀπ’ τὶς ἐποχὲς πὺ θαυματοῦργησε τὸ μαρρόκι. ‘Ὅγκοι καταθλιπτικοὶ πὺ ἦταν σχεδιασμένοι μ’ ἐπινοητικότητα γιὰ νὰ δεσπόζουν κυριαρχικὰ στὴν παράστασι. Τ’ ἀπάνωτὰ σκιοτάδια καὶ τὰ διαδοχικὰ ἀνοιγοκλεισίματα τῆς αὐλαίας γιὰ τὶς ἀλλαγὲς — πὺ συχνὰ ἀργοποροῦσαν πολὺ περισσότερο ἀπ’ τὴν ἀντοχὴ τῆς ὑπομονῆς σου κ’ ἔδιναν ἓνα ρυθμὸ καραβανιοῦ ἀπὸ γκαμήλες στὴν παράστασι — προκαλοῦσαν τὴ νύστα ἀντὶ νὰ ἐρεθίζουν τὸ πνεῦμα καὶ τὴ φαντασία. ‘Ὅλα ἦταν μὲ τὸ μέρος τοῦ σκηνογράφου πὺ καὶ αὐτὸς φαίνεται νὰ μὴ εἶχε ἐπίγνωσι γιὰ τὸ ἀρνητικὸ ἀποτέλεσμα πὺ ἔχε ἡ συμβολὴ του στὴν παράστασι. ‘Ἦνα δὲν μπορούσες νὰ τοῦ ἀμφισβητήσεις : πὺς ἦταν ὁ μονάρχης τῆς παράστασις, ὅπως καὶ στοὺς καιροὺς πὺ κυριαρχοῦσε τὸ πολυθρόμβο μαρρόκι. Τί ἦταν τὸ μαρρόκι γιὰ τὴ σκηνογραφία στο θεάτρο, τὰ παλιὰ ἐκεῖνα χρόνια, πὺ ἡ βασιλεία του ἄρχισε ἀπ’ τὸν 17ον αἰῶνα καὶ ἀπλόθηκε ὡς τὶς μέρες μας, εἶναι μιὰ ἄλλη ἱστορία. Σημασία ἔχει πὺς κἄθισε σὰν ὁδοστρωτήρας στο θεάτρο κ’ ἔνοοῦσε νὰ ἰσοπεδῶναι τὰ πάντα.

Σ’ ἄλλες χώρες τῆς Εὐρώπης, στο Παρίσι, στὴ Μόσχα, στὴ Βιέννη καὶ στο Βερολίνο, οἱ ἄνθρωποι τοῦ θεάτρου κήρυξαν τὴν ἐπανάστασι ἐναντίον τοῦ μαρρόκι ἀπ’ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας. Στὰ χώρα μας ἄρχισε ἀρκετὰ, γιὰτὶ εἶχαμε τὴ συμβασιλεία δυὸ μοναρχῶν : τοῦ μαρρόκι καὶ τοῦ εἰκονολάτρη νατουραλισμοῦ. Γιὰ μένα κ’ οἱ δυὸ αὐτοὶ ρυθμοὶ εἶχαν τὴν ἴδια διαλυτικὴ ἐπιρροὴ στὶς παραστάσεις τοῦ θεάτρου μας. ‘Ἦθελαν νὰ κυριαρχοῦν καὶ ὄχι νὰ ἐξυπηρετοῦν. Νὰ ἐντυπωσιάζουν καὶ ὄχι νὰ ὑποδηλώνουν. Νὰ κοινοροποιοῦν τὸν ἠθοποιοὶ καὶ ὄχι νὰ τὸν προβάλλουν.

Στὰ 1954, τὴν ἀνοιξή, λίγους μῆνες πρὶν ἀπ’ τὴν πρώτη σκηνοθεσία ἔργου Σαίξπηρ στὴ χώρα μας μέσα στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου, πειραματίστηκα σὲ κάτι πὺ ὀρθόδοξο. Παρουσίασα τὴν κυκλικὴ μορφή τοῦ θεάτρου πὺ εἶναι πολὺ πὺ αὐστηρὴ, πὺ ἀληθινὴ, πὺ ἀσκητικὴ καὶ πὺ δύσκολη. Εἶναι μιὰ μάχη πὺ ἔχε δοθεῖ σ’ ἄλλες χώρες κ’ εἶχε κερδηθεῖ. ‘Ὁ ἐχθρὸς ὅμως ἦταν ὁ ἴδιος κ’ ἐγὼ δὲν αἰσθανόμουν σὲ μιὰ κρῦβει τὴν ὄρασι ἀπ’ τὸ ἀληθινὸ θεάτρο. Δὲν ἔχει σημασία ἀν γεννήθηκα ἀργότερα ἀπὸ κείνους πὺ ἔχαν προηγηθεῖ σ’ ἄλλες χώρες. Σημασία ἔχει πὺς τὴν ἴδια ἀνάγκη εἶχα αἰσθανθεῖ κ’ ἐγὼ. Πίστευα καὶ πιστεύω σ’ αὐτὴ τὴ “νηστεία τοῦ περικτοῦ”, στὴν ἀσκητικότητα τοῦ θεάτρου γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ προβληθεῖ τὸ πνεῦμα τοῦ συγγραφέα καὶ ὁ λαμπαδηφόρος του ἠθοποιοῦ. Τὸ πείραμα εἶχε πετύχει κ’ ἐδῶ καὶ αὐτὸ ἐδραῖωνε τὶς πεποιθήσεις μου γιὰ τὴν καθαρὴ, τὴν κρυστάλλινη οὐσία τοῦ θεάτρου.

‘Απὸ παρόμοιες ἀφορμὲς καὶ ἄλλες σχετικὲς πεποιθήσεις μου ἐξεκίνησα νὰ σκηνοθετήσω ἔργο του Σαίξπηρ στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου. Πίστευα καὶ πιστεύω στὴ στενὴ ἐπαφή — τὴν ὥρα τῆς παράστασις — ἠθοποιοῦ καὶ κοινοῦ, θεατῆ καὶ συγγραφέα. ‘Αν εἶναι δυνατὸ ἡ ἐπαφή αὐτὴ νὰ γίνι ἐπικοινωνοῦσα αἴθησι, νὰ γίνι κυκλοφοροῦν αἶμα καὶ πνεῦμα μεταξὺ κοινοῦ καὶ Σκηνηκῆς. ‘Αλλὰ ποιᾶς Σκηνηκῆς; ‘Απ’ ἐδῶ ἄρχιζαν οἱ διαφωνίες μου μὲ τὶς παραστάσεις πὺ ἔβλεπα ἀπ’ τὰ ἐφηβικά μου χρόνια. Ποιᾶς Σκηνηκῆς; ‘Εκεῖνης πὺ χωρίζοταν κ’ ἓνα πηγάδι ἀπ’ τὸ κοινοῦ τῆς πλατείας; Δὲν ἔτρεφα καμιὰ συμπάθεια σ’ αὐτὸ τὸν διαχωρισμὸ. Μοῦ θύμιζε πανῦψηλο λευκὸ κολᾶρο ἀπὸ καουτσούκ σὲ ποικῆμοιο τοῦ 1914. Μοῦ θύμιζε μαντέκα στο σιδερωμένο μυστάκι “ἀλὰ Κάλιερ” μακροῦς ποδόγυρους καὶ φαρμακᾶδες. Μοῦ θύμιζε καὶ ἄλλα πολλὰ “ἀξιοπρεπῆ” φαινόμενα ἐνὸς κόσμου πὺ ἔχε γράσει σὲ ἀσωτείες καὶ κατοχυρωμένα ψεύδη. Μοῦ

θύμιζε την έπαρση τών Λουδοβίκων, τις προστατευτικές τάφρους τών δουκικών πύργων, τὰ πανύψηλα κιγκλιδώματα τών ανακτόρων και την απόσταση τών ευγενών απ' τούς ύποτακτικούς τους. Μού θύμιζε ακόμα τόν κομπασμό και τὸ στόμφο τών κενοκέφαλων πρωταγωνιστῶν τοῦ περασμένου αἰώνα που πίστευαν πὸς προορισμὸς τοῦ θεάτρου εἶναι οἱ μελοδραματικές κορώνες. Εἶχα τὴν ἐντύπωση πὸς τὸ "πηγάδι" αὐτὸ που χώριζε τὴ σκηνὴ απ' τὴν πλατεία ἦταν ἕνα εἶδος καραντίνας γιὰ νὰ προφυλάει τὴν πλατεία απ' τούς ἴθσοποιούς. Ἄλλ' ὅ,τι κι ἂν ἦταν ἢ δὲν ἦταν απ' ὅλ' αὐτά, ἕνα εἶναι τὸ γεγονός: ἔνωθες χτυπητὰ τὸν διαχωρισμὸ και τὴν ἀπομόνωση τῆς σκηνῆς απ' τὴν πλατεία. Αὐτὲς ἦταν οἱ ἐφηβικές ἐντυπώσεις μου απ' τὴν ἐπαφὴ κοινοῦ και πλατείας στὸ θέατρο.

Ὅταν ἦρθε ἡ ὥρα γιὰ τὸ ἐγγεῖρημα παράστασης ἔργου τοῦ Σαίξπηρ μέσα στὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ πράσινου, εἶχα ὀπλιστεῖ μ' ἕνα σωρὸ ἐμπειρίες ἀπὸ διαβάσματα, προσωπικές ἐντυπώσεις κ' ἐπαφές μετὰ θεάτρα ξένων χωρῶν. Ὑπῆρχε μιὰ ἱστορικὴ ἀφετηρία γιὰ τὸ θέατρο μέσα στὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ πράσινου: Ἦταν τὸ théâtre de verdure, γνωστὸ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν κήπων απ' τὸν 15ο αἰώνα στὴν Ἰταλικὴ Ἀναγέννηση, κι απ' τὴ Γαλλικὴ Ἀναγέννηση στὸν 16ο αἰώνα. Τὸ théâtre de verdure ἦταν ἕνα κομφοτέγημα καμωμένο ἀπὸ φυσικὸ πράσινο που ἔχε ἐπινοηθεῖ απ' τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν κήπων. Οἱ κήποι αὐτοὶ ἀνῆκαν στοὺς Εὐγενεῖς καθὼς και τὰ θεατρῶνια που ἦταν σχεδιασμένα σὲ κάποια προστατευτικὴ γωνιά τῶν θαυμαστῶν πάρκων τοῦ Μεσαίωνα. Ἡ σκηνὴ τους ἦταν ἀνυψωμένη απ' τὴν πλατεία ἕνα περίπου μέτρο. Ἦταν ἀπὸ χῶμα και δὲν ὑπῆρχε πουθενὰ σανίδωμα ἢ ἄλλο ὕλικό. Τὸ δάπεδο τῆς σκηνῆς καθὼς και τῆς πλατείας ἦταν ἀπὸ φρέσκια γλόη. Ὀλόκληρη ἡ σκηνὴ ἦταν καμωμένη ἀπὸ δενδρύλλια και θάμνους. Ἡ "μποῦκα" κ' οἱ "κουίντες" ἦταν ἀπὸ διάφορα θαμνοειδῆ κλαδεμένα στὸ ἴδιο ὕψος κι ἀπὸ ἄλλα ἀναρριχόμενα φυτὰ. Ἡ πλατεία ἦταν ἐπικλινή. Στὰ πλευρὰ τῆς πλατείας ὑπῆρχαν ἀναβαθμοί, εἶδος θεωρείων. Τὸ στηθαῖο τῆς σκηνῆς — που ἔχε σχηματισθεῖ απ' τὸ σχετικὸ σκάψιμο τῆς πλατείας — ἦταν σκεπασμένο ἀπὸ ἀναρριχόμενα φυτὰ. Ἦταν θεατρῶνια κομψὰ κι ἀπέριττα κ' ἦταν ἕνα κατόρθωμα ἀπλότητας.

Τὰ χρησιμοποιοῦσαν οἱ Εὐγενεῖς γιὰ προσωπικὴ τους τέρψη μετὰ διάφορες παραστάσεις. Παραστάσεις, φυσικά, χωρὶς σκηνικά, γιατί εἶχαν γιὰ σκηνογραφία τὸ φρέσκο πράσινο. Δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν καλοῦσαν ἐπαγγελματικὰ συγκροτήματα στὰ θεατρῶνια ἐκεῖνα. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τῆς κομμένης ντελλ' Ἀρτε και τὸ θέατρο αὐτὸ — σὰν καθαρὰ λαϊκὴ διασκέδαση — δὲν

εἶχε θέση στοὺς χώρους τῶν Εὐγενῶν. Γεγονὸς εἶναι πὸς τὰ θεατρῶνια ἐκεῖνα δὲν εἶχαν ἄλλη ἐξέλιξη κι ἀναφέρονται μόνο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν κήπων.

Αὐτὰ κι ἄλλα πολλὰ εἶχα στὸ μυαλό μου ὅταν ζητοῦσα νὰ παραστήσω ἔργο τοῦ Σαίξπηρ μέσα στὸ πράσινο τῆς φύσης. Δὲν ἦταν μονάχα ὁ μαγευτικὸς χώρος τοῦ πράσινου που με καλοῦσε, ἦταν, κυρίως, ὁ τρόπος που ἐπιθυμοῦσα νὰ παραστήσω τὸν Σαίξπηρ μπροστὰ στὸ κοινὸ. Ἦθελα νὰ κυριαρχοῦν στὴν παράσταση ἡ γοργάδα, ἡ δροσιά, ἡ ἀπλότητα κ' ἡ ροικὴ ἀφέλεια τοῦ Σαίξπηρικοῦ ἔργου. Χωρὶς διαλείμματα, χωρὶς ἀνοιγοκλεισίματα αὐλαίας στὶς ἀπανωτὲς εἰκόνες, χωρὶς χαλάρωση ρυθμοῦ και καθυστερήσεις στὶς ἀλλαγές. Ὅλα ῥεόντα σὰν πεντακάθαρο νερὸ που κυλάει σὲ καταλευκα βότσαλα. Τίποτα τὸ δύσκολο, τίποτα τὸ σχολαστικὸ διανοητικὸ. Ἡ οὐσία μέσα στὴν ἀπλότητα. Αὐτὸς ἦταν ὁ στόχος μου. Νὰ παρουσιαστῇ ὁ Σαίξπηρ λιτός, ἀπέριττος, οὐσιαστικὸς κι ἀφελής, σύμφωνα μετὰ τὴ δομὴ τῶν ἔργων του — ἀπαλλαγμένος απ' τὴν ἐξωτερικὴ λαμπρότητα και μεγαλοπρέπεια που τοῦ φόρτωσε ἡ ὀγκώδης σκηνογραφία.

Ἡ συμβολὴ τοῦ σκηνογράφου, ὅπως εἶναι εὐνόητο, στὴν παράσταση που λογάριζα θὰ ἦταν κεφαλαιώδης κι ἀντίστροφα ἀνάλογη απ' τὴν μέχρι τότε παράδοση — Σαίξπηρική σκηνογραφία — στὴ χώρα μας. Θὰ ἔπρεπε ὁ σκηνογράφος νὰ ὑποδηλῶνε χωρὶς νὰ θορυβεῖ μετὰ σκηνικά του. Θὰ ἔπρεπε νὰ χαρακτηρίζε τὸ μέγεθος μετὰ τὸ ἐλάχιστο που θὰ παρουσίαζε στὴ σκηνή. Ἄλλὰ ποιά σκηνή; Σκηνὴ δὲν ὑπῆρχε, μονάχα κάποιοι νοητὸς χώρος ἀνάμεσα στὶς δεντροστοιχίες. Σκηνογράφοι περιωπῆς ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα. Πολλὰ ὑπάρχουν ἄμα ξέρεις τί ζητᾶς. Εἶπα στὸ Γιάννη Τσαρούχη τις σκέψεις μου κι ὁ φίλος αὐτὸς καλλιτέχνης ἔκανε περισσότερα κι ὠραιότερα απ' ὅ,τι τοῦ ζήτησα. Ἐγὼ μόνο τις σκέψεις μου τοῦ ἄπλωσα γιὰ ἕνα ἔργο τοῦ Σαίξπηρ παιγμένο στὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ πράσινου. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι γνωστὸ σ' ἐκείνους που εἶδαν τὰ σκηνικά του τὸ 1954, στὸν Ἐθνικὸ Κήπο.

Ἡ σκηνογραφία του ἐκεῖνῆ ἦταν σταθμὸς, δημιούργησε μιὰ νέα ἀντίληψη. Ἦταν μιὰ σύλληψη θαυμαστῶν λύσεων, στὰ προβλήματα που ἔθετε ἡ παρουσίαση στὸ ὑπαιθρο τῆς λυρικῆς τραγωδίας τοῦ Σαίξπηρ "Ρωμαῖος και Ἰουλιέττα". Ἦταν μιὰ σκηνογραφικὴ ἀπλοποίηση καμωμένη μετὰ σοφία, κομψότητα, γούστο κι ἀλαφράδα. Οἱ διάφορες ἀλλαγές γινόντουσαν στὸ φτερό, μετὰ τὸ τίποτα, και τ' ἀποτέλεσμα ἦταν ἐκφραστικὸτατο και πειστικὸ. Ὑπῆρχαν ἕνα δυὸ μόνιμες ὑποδηλώσεις τοῦ χώρου και τοῦ τόπου ὅπου διαδραματίζεται τὸ ἔργο, και τίποτ' ἄλλο. Μετὰ τις ὑποδηλώσεις αὐτὲς — που ἦταν μιὰ ὑπόψια, πύ-

Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ παράσταση Σαίξπηρ στὸ φυσικὸ περιβάλλον: "Ρωμαῖος και Ἰουλιέττα" μετὰ σκηνοθεσίαν Μήτσου Λυγίζου στὸ θέατρο τοῦ Ἐθνικοῦ Κήπου. Θίασος Νίκου Χατζίσκου, σκηνικὸς διάκοσμος και κοστουμια Γιάννη Τσαρούχη (1954)



λης μεσαιωνικής πολιτείας, στο βάθος - βάθος μιάς υποβλή-
τικής άλλας, καθώς και δυο μικρές χαριτωμένες ανάλαφρες
θύρες στην άρχη της άλλας - δεξιά και αριστερά - προς το
κοινό, για να δημιουργούν την υπόνοια κούντας - ο σκηνο-
γράφος είχε "δέσει" τόν γύρω χώρο με θεατρικότητα μα-
στοριά. Τα υπόλοιπα ήταν στη φαντασία του θεατή και στην
ποίηση του κειμένου. Ήταν σημείωμα που 'χε δημοσιευτεί
λίγες μέρες πριν απ' την παράσταση έγραφα τὰ έξής :

"... Τò έργο αποτελείται από πέντε πράξεις και σκηνοθετείται
να παίζεται με τέσσερα διαλείμματα. Έρμεις τὸ χωρίσσει σὲ
δύο μέρη μ' ένα μόνο διάλειμμα. Ἡ πεποίθησή μας είναι, ὅτι
στὸν ἀνοιχτὸν ἀέρα και μέσα στη δροσερή ἀτμόσφαιρα τοῦ
Κήπου τὸ έργο δὲν θὰ κοιράσει μ' ένα μόνο διάλειμμα... Οἱ
ἠθοποιοὶ κινῶνται ἀδέσμευτα πάνω στη γλῶσση... Ὁ τέταρτος
τοίχος τῆς Ἰταλικῆς σκηνῆς ἔχει σχεδὸν κατασπασθῆ ὑπὸ
παράστασή μας. Πρόθεσή μας είναι νὰ ἐκφράσουμε τὴ μαγεία
τοῦ ἔργου μέσα στὴ φυσική μαγεία τοῦ περιβάλλοντος... Οἱ
περιορισμοὶ τῆς σκηνοθετικῆς σκηνῆς - Ἰταλικῆς - ἔχουν ἐλατ-
τωθεῖ ἀπ' τὴν ἐλευθερία τοῦ χώρου ποὺ μᾶς προσφέρουν οἱ
ἀλλεῖς τοῦ Κήπου. Τὰ δέντρα κ' οἱ θάμνοι εἶναι στοιχεῖα ποὺ
δὲν τ' ἀφήσαμε ἀνεκμετάλλεπτα. Οἱ ἠθοποιοὶ βοήθων τὴν εὐ-
καιρία νὰ κινήθων ὅπως περίπου θὰ ἐκινῶντο οἱ πολῖτες τῆς
Βερόνας στὶς ἡλιοφάνειες πλατεῖες τῆς και στοὺς νυχτερι-
νοὺς κήπους τῆς Ἰουλιέτας..."

Ἡ αὐλαία εἶχε ἀντικατασταθεῖ με ἰσχυρότατους κρουνοὺς νε-
ροῦ ποὺ ἐκτοξευόντουσαν σὰν πανύψηλα συντριβάνια.

Ἰπῆρχαν και δυο ἄλλα πράγματα σ' ἐκείνη τὴν παράσταση :
Οἱ ἐλάχιστες περιπέτες τοῦ κειμένου, σ' ἀναλογία μ' ἐκείνες
ποὺ σκηνοθείζονται σ' ἄλλες παραστάσεις Σαίξπηρ, στὸν κλει-
στὸ χώρο, κ' ἡ σύντομη χρονική τῆς διάρκεια. Διαρκούσε
δυο ὥρες και εἴκοσι λεπτά, ἀπέναντι στὶς τρεῖς με τρισημίση
ὥρες ποὺ διαρκῶν οἱ συνηθισμένες παραστάσεις Σαίξπηρ.

Ἡ πρώτη ἐκείνη παράσταση στὸ πράσινο, μ' έργο τοῦ Σαίξ-
πηρ στὴ χώρα μας, εἶχε γίνε με συνειδητὸς κατευθύνσεις.
Ὅμως πολὺ λίγα πράγματα μπόρεσαν ν' ἀντιληφθῶν ὅσοι
προσπάθησαν νὰ τὴν ἐπαναλάβουν ἢ νὰ τὴ μιμηθῶν. Ἡ ἐγκα-
τάσταση και μόνο στὸ χώρο τοῦ πράσινου ἐνὸς θιάσου νόμι-
ζαν πὼς λύνει τὸ πρόβλημα ἢ πὼς αὐτὸ και μόνο εἶναι τὸ
θέμα. Ὅπως δὲν ποτε, ἢ ἀντίληψη ποὺ δημιουργήθηκε γύρω ἀπ'
τὴ σκηνοθετική αὐτὴ μορφή - ἀμέσως μετὰ τὴν παράσταση τοῦ
"Ρωμαῖος και Ἰουλιέτα" στὸν Ἐθνικὸ Κήπο - εἶναι τε-
λειώως ἀντίθετη ἀπ' τὴν ἀφετηρία και τίς οὐσιαστικὲς ἐπιδιώ-
ξεις τοῦ θεάτρου στὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ πράσινου.

Ἡ σκηνοθετική αὐτὴ μορφή ξεπήδησε ἀπὸ μιὰ βαθεῖα ἀνάγκη
και θεσπίθηκε με σειρὰ ὀλόκληρη ἐπαναστατικῶν πειραματι-
σμῶν ἀπὸ σπουδαίους σκηνοθέτες τοῦ κόσμου. Ἡ ἐγκατάστα-
ση τοῦ φυσικοῦ περιβάλλον τοῦ πράσινου ἦταν ἢ κατάληξη,
τὰ πειράματα ὅμως ποὺ ἔχαν προηγηθεῖ εἶχαν ἀρχίσει ἀπ'
ἄλλου. Κύριοι στόχοι τῶν πειραματισμῶν ἐκείνων ἦταν ἢ τέ-
λεια κατάρρευση τῆς πολυθρόνης σκηνογραφίας κ' ἢ ἐπαγγελ-
κατάσταση τοῦ ποιητῆ στὸ θέατρο. Τὸ θέατρο στὸ πράσινο
δὲν γίνε με τὸ σκοπὸ ν' ἀναδειξε τὸν ἰσχνὸ μῦθο ἐνὸς κά-
ποιου θεατρογραφῆματος, ἀλλὰ νὰ σαλπῖσει τὸ μήνυμα και τὴ
μαγεία ἐνὸς ποιητῆ τοῦ θεάτρου. Ἐπιζητοῦσε - με τὴν κατάρ-
γηση τῆς Ἰταλικῆς σκηνῆς και τῆς ὀγκώδους σκηνογραφίας -
νὰ ξαναδώσει στὸ έργο και στὴν παράσταση τὴν παρθενική
τοῦ εὐελεξία. Ἐδῶ στὴ χώρα μας - ὕστερα ἀπ' τὴν παρά-
σταση ἐκείνη τοῦ "Ρωμαῖου" στὸν Κήπο - ἀντὶ τῆς λιτότη-
τας μεταφέρθηκε στὸ περιβάλλον τοῦ πράσινου ἢ πιὸ φορ-
τωμένη και ἄγουστη νατουραλιστική σκηνογραφία. Ὅτι δὲν
μποροῦσε νὰ χωρέσει ἢ Ἰταλικὴ σκηνὴ τοῦ κλειστοῦ θεάτρου,
μεταφέρθηκε και στήθηκε σ' ένα χώρο και σ' ένα εἶδος σκηνο-
κοῦ περιβάλλοντος ποὺ γίνε με ἐπιδιώξεις, ἀναζητήσεις και
πειραματισμοὺς γιὰ τὸ ἐντελὸς ἀντίθετο. Ὅλόκληρα χωριά,
οικοδομὲς ὀλόκληρες, φρούρια, πολιτεῖες, ἀνάκτορα και φω-
γοσυνουκίες χτίστηκαν γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσουν. Τί παραποίηση
και τί κακὸ γούστο! Ἐκτός αὐτοῦ, τὰ περισσότερα ἀπ' τὰ έρ-
γα ποὺ παίχτηκαν ἢ ποὺ παίζονται εἶναι φτηνά και ἀνούσια.

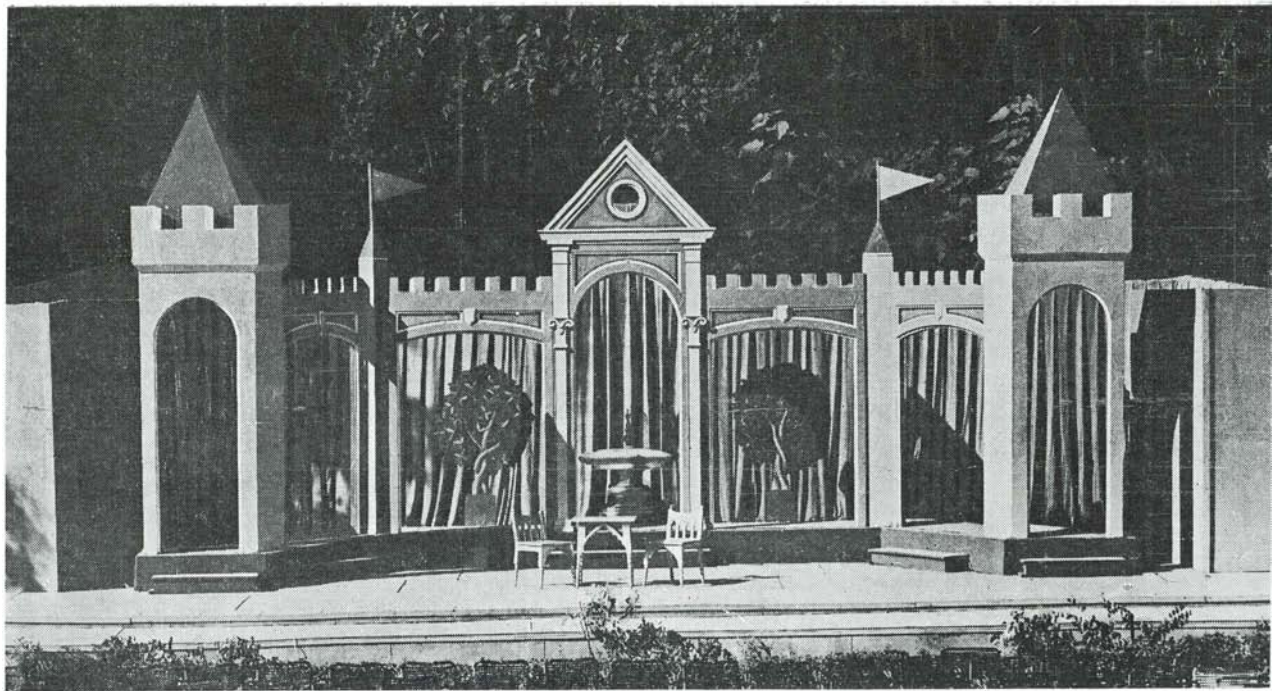
Ἀλλὰ κ' οἱ παραστάσεις ἀντὶ τῆς ἀνάγκης χάρις ἀκολούθησαν
τὸ θορυβῶδες ὕφος τοῦ παραποιημένου μπαρόκ. Παραστά-
σεις χωρὶς κανένα περιεχόμενο, κατάλληλες μόνο νὰ ἰκανο-
ποιῶν μερικὸς χαζοὺς. Ἀποτέλεσμα τοῦ ἐκφυλισμοῦ τῆς ὠ-
ραίας αὐτῆς σκηνοθετικῆς μορφῆς, στὸν τόπο μας, ἦταν κ' ἢ ἐγκα-
τάσταση ἐπιθεωρησιακοῦ συγκροτήματος μέσα στὸ θαυμαστὸ
περιβάλλον τοῦ Ἐθνικοῦ Κήπου. Ὁ ἐπιχειρηματίας μάλιστα τοῦ
ἐπιθεωρησιακοῦ συγκροτήματος ἔκοψε ἀκοκτὰ ἀπ' τὰ πελώρια
δέντρα ποὺ σκέπαζαν τὸν ὠραῖο χώρο, ἔριξε πλάκες μεπετὸν
ἀρμε ἐκεῖ ποὺ φύτρωνε ἄλλοτε ἢ γλῶσση κ' εἶχαν παίζει οἱ ἠθο-

ποιοὶ τοῦ "Ρωμαῖου", ὕψωσε ένα σκελετὸ σιδερένιας σκι-
νῆς δεκαπέντε μέτρων σὰν καρμανιόλα τοῦ Ροβεσπιέρου κ'
ἔκανε ὅ,τι ἄλλο μποροῦσε γιὰ νὰ ἐξαφανίσει τὴ μαγεία τοῦ
τοπειοῦ. Ἀνοιξε μάλιστα κ' ένα "πηγάδι" - τάφρο, γιὰ τὴν
ὀρχήστρα του κ' ἔτσι ξανάφερε, με ἐντονότερη κακογουστία,
ὅλα ἐκείνα ποὺ ζητοῦσε νὰ καταργήσει ἢ σκηνοθετική μορφή τοῦ
θεάτρου στὸ πράσινο. Αὐτὴ ἦταν ἢ κατάληξη.
Ἐργα τοῦ Σαίξπηρ ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ περιβάλλον τοῦ
πράσινου ὕστερα ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ "Ρωμαῖος και Ἰου-
λιέτα", εἶναι τὰ ἔξής : "Ὀνειρο θερινῆς νυχτῆς", "Τὸ
ἡμέρωμα τῆς Στρίγγλας", "Ἀμλέτος", και "Ἰούλιος Καί-
σαρας" τὸ φετεινὸ καλοκαίρι ἀπ' τὸ συγκρότημα τοῦ "Ἐλλη-
νικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου". Τὰ ἄλλα εἶχαν παρουσιαστεῖ ἀπ' τὸ
θίασο Νίκου Χατζίσκου στὸν Ἐθνικὸ Κήπο.

Τὸ φετεινὸ καλοκαίρι μοῦ δόθηκε πάλι μιὰ ὥρα εὐκαιρία
νὰ παρουσιάσω έργο τοῦ Σαίξπηρ σὲ ὑπαίθριους χώρους. Τὸ
Κρατικὸ Θεάτρο Βορείου Ἑλλάδος με κάλεσε νὰ σκηνοθετήσω
τὴ "Δωδέκατη νύχτα". Ἡ παράσταση θὰ παρουσιαζόταν
στὶς διάφορες πόλεις τῆς Μακεδονίας και Θράκης. Τὸ ἀρχικὸ
σχέδιο ἦταν νὰ παρουσιαστεῖ στὶς σκηνὲς τῶν θερινῶν κηνη-
μοθεάτρων. Ἦταν ὅμως μιὰ εὐκαιρία ποὺ ἀξίζει ν' ἀσχοληθεῖ
κανεὶς και νὰ κοιτάσει. Τὰ θεμέλια ποὺ εἶχαν μπεῖ στὴν προ-
τεύουσα γιὰ τὴ σκηνοθετική μορφή τοῦ θεάτρου στὸ πράσινο,
κ' εἶχε τόπο θλιβερὰ παρανοθεῖ ὁ προορισμὸς του, μποροῦσαν
νὰ ξαναδοκιμαστοῦν στὴν ἐνδοχώρα τῆς πατρίδας μας ἀπὸ
ἕναν θεατρικὸ ὄργανισμὸ πιὸ ὑπεύθυνο. Ἀπὸ μιὰ ἐπιτόπια
ἔρευνα ποὺ γίνε με στὶς πολιτεῖες τῆς Μακεδονίας και Θρά-
κης διαπιστώθηκε πὼς ὑπῆρχαν χώροι μὲ παραστάσεις μέσα
στὸ φυσικὸ περιβάλλον τοῦ πράσινου ἀσύγκριτα πιὸ εὐνοϊ-
κοῖ ἀπ' τὸν ἀρχικὸ ποὺ ἔχε διαλέξει στὸν Ἐθνικὸ Κήπο.
Ἄξιζε λοιπὸν τὸν κόπο νὰ θεμελιωθεῖ διαφορετικὰ ὁ σκοπὸς.
(ἢ ἔπρεπε νὰ σχεδιαστεῖ ἢ παρατάσει σ' ἄλλες βάσεις. Νὰ
μπορεῖ νὰ μετακινεῖται ἀπὸ χώρο σὲ χώρο χωρὶς νὰ χάνει
τίποτα ἀπ' τὴ φρεσκάδα τῆς. Νὰ τοποθετεῖται σὲ τοπεῖα και
χώρους ἀδιαμόρφωτους θεατρικὰ και νὰ προσαρμόζεται χωρὶς
νὰ ξεφτάει. Ἰπῆρχαν θέματα ἀκουστικῆς - χωρὶς ἠλεκτρονικά
ὄργανα - και θέματα ταχύτατης προσαρμογῆς τῆς παράστα-
σης στοὺς ἄγνωστους και ἀδιαμόρφωτους - θεατρικὰ - χώρους
ποὺ ἔχουμε ἐπιλέξει. Ἦπρεπε μέσα σὲ μιὰ νύχτα νὰ μεταμορ-
φῶνται ένα ἕσυχνο τοπεῖο, λησμονημένο στὴν εἰδυλλιακή μονα-
ξιά του, σὲ θέατρο. Πράγμα ὄχι και τόσο εὐκόλα κατορθωτὸ
ἀν λογαριασμοὺς κανεὶς πὼς προβλήματα πρέπει νὰ λυθῶν γιὰ
νὰ στηθεῖ ένα θέατρο σὲ μιὰ νύχτα σὲ χώρους ἀτόμους ὅπου
καλὰ - καλὰ δὲν φτάνει ὅτε ἠλεκτρικὸ ρεῖμα. Τὸ θέμα ὅμως
δὲν ἦταν αὐτὸ και μόνο. Ἦταν, κυρίως, ἢ σύνθεση τῆς παρά-
στασης σὲ συσχετισμὸ με τὰ δεδομένα ποὺ ἀναφέραμε.

Σημασία εἶχε νὰ μὴ θυσιάσει τὸ πνεῦμα και τὸ ὕφος τοῦ
Σαίξπηρικοῦ κειμένου γιὰ χάρι τῶν ἀναγκῶν και τοῦ περι-
βάλλοντος, ἀλλ' ἀντίθετα, τὸ περιβάλλον κ' ἢ ἰδιομορφία τῶν
ἀναγκῶν νὰ βοηθήσουν νὰ διοχετευθεῖ στὸ πλατὺ και ἀπληρο-
φόρητο - στὴν πιὸ μεγάλη μερίδα του κοινὸ - ἢ ποίηση κ' ἢ
ἀναβρῦζουσα χάρι τῆς Σαίξπηρικής κωμωδίας με τὰ πιὸ
ἀπλά και πειστικὰ μέσα. Ἐτσι ἀκριβῶς εἶχε θεθεῖ τὸ θέμα
στὸ σκηνοθετὴ και στὸ σκηνογράφο τῆς παράστασης.

Στὸ "Ρωμαῖος και Ἰουλιέτα" σκηνὴ ἦταν ἢ φρέσκια γλῶσση
γιατὶ τὸ κοινὸ μποροῦσε νὰ κάθεται ἀφιθεατρικὰ στὶς κερ-
κίδες μὲς ἐξέδρας και νὰ βλέπει ἄνετα. Ἐδῶ ἦταν ἀδύνατο
νὰ συμβεῖ κάτι τέτοιο. Ὅλη ἢ παράσταση, λοιπὸν σχεδιά-
στηκε νὰ παίζεται σ' ένα μεσαιωνικὸ προσκήνιο. Ἡ "Δωδέκα-
τη νύχτα" ὅμως ἀπαιτεῖ ἔπτα διαφορετικὰ σκηνοθετικά. Πὼς
μπορεῖ νὰ συμβεῖ αὐτὸ σ' ένα γυμνὸ πατάρι ὅπου δὲν ὑπάρχουν
οὔτε κούντες, οὔτε αὐλαία, οὔτε μποῦκα και ὅλα τ' ἄλλα συ-
ναφή ποὺ σχηματικοῦν τὸ κόντρο τῆς Ἰταλικῆς σκηνῆς; Ἀντι-
μετωπιζόμε ἐπτά διαφορετικὰ σκηνοθετικά και τριπλάσιες ἄλλα-
γές. Ὑστερα ἀπὸ πολλὰ σχέδια καταλήξαμε σ' ένα φτερωτὸ
μόνιμο σκηνικὸ ὅπου με μερικὲς προσθαφαίρειες ἀντικειμέ-
νων, ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς ἠθοποιοὺς μπροστὰ στὸ κοινὸ, και
με τὴ βοήθεια τοῦ φωτισμοῦ, τὸ πρόβλημα εἶχε λυθεῖ με τρόπο
γοητευτικὰ ἀπλό και πειστικὸ. Ὁ ἔξοχος σκηνογράφος Γιάννης
Στεφανέλλης εἶχε θαυματουργήσει με τὸ γούστο και τὴν ἐπι-
νοητικότητά του. Ἀκόμα κ' οἱ πιὸ ἀδαεῖς θεατὲς μποροῦσαν
νὰ μεταφέρονται - με τιποτένιες σκηνογραφικὲς νύξεις - στοὺς
χώρους ποὺ ὄριζαν οἱ σκηνὲς τῆς Σαίξπηρικής κωμωδίας.
Ἰπῆρχαν και δυο σημασιούλες - κωμωμένες ἀπὸ στέρεο ὕλιο -
στὴν κορφὴ τοῦ ἀνάλαφρου σκηνικοῦ (ὅπως στὸ παλιὸ θέατρο
τοῦ Σαίξπηρ, τὸ "Globe Theatre"), κ' ἔτσι ὅλη μαζί ἢ παρά-
σταση πήγαινε νὰ θυμίσει - με τὸν ἀπλό τρόπο ποὺ συνδέον-



Το σκηνικό του Γιάννη Στεφανέλλη για τη "Δωδέκατη νύχτα" στο φυσικό περιβάλλον του πράσινου. (Κ.Θ.Β.Ε. 1964)

ταν ή μιὰ σκηνή με τήν ἄλλη - τήν ἀφελή χάρη τῶν παραστάσεων τῆς Σαίξπηρικής ἐποχῆς. Περικόψαμε ἀπ' τὸ κείμενο τὸ ἕνα δέκατο περίπου ἀπ' ὅ,τι συνηθίζεται, κι ὅλη ἡ παράσταση με τὸ μοναδικὸ διάλειμμά της, ἐνὸς τετάρτου, διαρκοῦσε μονάχα δυὸ ὥρες παρά πέντε λεπτά. Εἶναι μιὰ κανονικὴ πεντάπρακτὴ κλασικὴ στὶς διαστάσεις τῆς κωμωδίας, ἡ "Δωδέκατὴ νύχτα" καὶ διαρκεῖ συνήθως, σ' ἄλλες παραστάσεις, τοῦλάχιστον τρεῖς ὥρες. Τὸ κέρδος ἐδῶ ἦταν μοναδικὸ γιὰ τὸν θεατῆ πού γεύεται σὰν ἕνα ποτῆρι δροσερὸ νερὸ τὸ ἀδιάκοπο κέρι τῆς δυνατῆς αὐτῆς κωμωδίας σ' ἕνα τόσο σύντομο διάστημα. Ἡ πυκνότητά τοῦ ρυθμοῦ στὴν παράσταση πού προσπαθοῦσε ν' ἀκολουθεῖ τὸ Σαίξπηρικό ὕφος, κι ὁ τρόπος τῶν ἀλλαγῶν εἶχαν συντελέσει σ' αὐτὴν τὴν γοητευτικὴ συντομία.

Δύσκολα μπορεῖ κανεὶς νὰ ξεχάσει τοὺς ἐξαισιους, σὲ φυσικὴ ὀμορφιά, γῶρους πού παίχτηκε ἡ κωμωδία αὐτὴ στὶς πολιτείες τῆς Μακεδονίας καὶ Θράκης. Ἄξιζε ν' ἀναφέρουμε μερικoύς. Στὴν Κ α β ἄ λ α παίχτηκε σ' ἕνα ἀνοιχτὸ συγκροτήμα ἀπὸ θεατρικότητα διαρρυθμισμένες μαρμάρινες σκάλες με πλαστικὰ ἐπίπεδα καὶ προβαλλόμενα πλατώματα γιὰ τὶς μεταθέσεις τῶν σκηνῶν τοῦ ἔργου. Εἶναι μιὰ τοποθεσία κάτω ἀπ' τὸ μνημεῖο τοῦ Μωχάμετ Ἄλυ, πάνω σ' ἕνα λόφο, πού τὸν γυπάζει ἡ ἀπέραντὴ θάλασσα. Ἡ μελωδία τοῦ ῥόγθου τῶν κυμάτων συνόδεσε τὴν παράσταση. Ἡ ἀκουστικὴ τοῦ γῶρου ἦταν κάτι μοναδικό. Σπάνια τὴ συναντᾶς καὶ στὸ κοῖλο ἀρχαίου θεάτρου. Στὴν Κομοτηνὴ παίχτηκε στὸ πυκνόφυτο Δημοτικὸ τῆς πάρκου κάτω ἀπὸ ἕνα πανύψηλο παλιὸ πευκῶνα ὅπου οἱ συστάδες τῶν πυκνοφυτεμένων πευκῶν δημιουργοῦσαν ἕνα φυσικὸ ἀντηχεῖο γιὰ τὴν ἀκουστικὴ τῆς παράστασης. Στὴν Ἐά ν θ η παίχτηκε σ' ἕνα γῶρο μες στὰ περβόλια κάτω ἀπὸ βαθύσκωτα θεώρατα πλατάνια. Σ' ἕνα ἔδαφος ὀλοπράνο με μιὰ πύρινα στὸ πλάι τῆς πλατείας καὶ τὸ μούρουρο ἐνὸς μικροῦ πεντακάθαρου ποταμοῦ πού κυλοῦσε πίσω ἀπ' τὴ σκηνή. Πιχίχτηκε καὶ στὸ ἀρχαῖο θεατράκι τῆς Θ ἄ σ ο υ με τὴν ἀπερίγραπτὴ εἰδυλιακὴ του χάρη ὅπου πανύψηλα δέντρα ὑψώνονται μέσα ἀπ' τὰ ερειπωμένα μάρμαρα τῶν κερκίδων κι ὅπου ἀπ' τὴ μιὰ κι ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρὰ τοῦ λόφου, πού ἔναι χτισμένο τὸ θέατρο, βλέπεις τ' ἀπέραντο φρέσκο Αἰγιῶ. Στὴ Δ ρ ἄ μ α τὸ ἔργο παίχτηκε σὲ μιὰ ἀπ' τὶς τρεῖς νησίδες τῶν φημισμένων νερῶν τῆς ιδιόμορφης αὐτῆς πολιτείας. Τὰ νερά αὐτὰ πού παφλάζουν κρυστάλλινα σχηματίζουν μιὰ πολυθόρου μουσικὴ σ' αὐτὰ σου. Στῆσαμε τὸ πατάρι μας πλάι στὰ νερά καὶ πᾶν ἀπ' τὶς πηγές πού ἀφοροῦσαν. "Ὅλο τὸ σκηνικό ἦταν ἀρχαλισμένο ἀπὸ πλατάνια καὶ καρποφόρα δέντρα βαρύφορτα πού τύλιγαν τὴ σκηνή

νὴ με τοὺς ζωηρόχρωμους καρπούς τους. Στὶς Σ ἔ ρ ρ ε ς παίχτηκε πάνω στὴ μεσαιωνικὴ ἀκρόπολη τῆς πολιτείας ὅπου τὰ ερειπωμένα κτίσματα ἀποτελοῦσαν τὸ φόντο τῆς σκηνῆς. Στὴ Φ ῶ ρ ι ν α παίχτηκε στοὺς κήπους με τὶς μηλιές, τὰ φουντούκια καὶ τὶς ἀγλαδιές τῆς Γεωργικῆς Σχολῆς. "Αφθονο κ' ἐκεῖ τὸ πράσινο με τοὺς κελαρυσμούς τῶν νερῶν ἀπ' τὸν ποταμὸ καὶ τὶς βρύσες, συνταιριαζόταν με τὴν εὐδαιμονικὴ χάρὰ πού δημιουργοῦσε ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς Σαίξπηρικής κωμωδίας. Ἦταν ἕνα τοπεῖο ἀνάμεσα σὲ πλαγιές ἀπὸ ἀγριοφουντουκιές κ' ἡ ἀκουστικὴ ἦταν τέτοια πού ξεπερνοῦσε κάθε πρόβλεψη κ' ὑπολογισμό τῆς ἡχητικῆς. Στὴν Κ α σ τ ο ρ ι ἄ τὸ μεσαιωνικὸ γαρούμενο προσκήνιο τῆς "Δωδέκατης νύχτας" στήθηκε σ' ἕνα ὑποβλητικὸτατο τοπίο πού τὶς νύχτες σοῦ ἄγγιζε τὸ μεταφυσικὸ ρῖγος: Στὴν πιὸ ἀπομονωμένη γωνιά ἐνὸς γῶρου πού τὸν ἔζωναν - σὲ σχῆμα τραπέζιου - τρεῖς συστοιχίες ἀπὸ πεντακόσιες περίπου πανύψηλες λεύκες. "Ὅλο τὸ τοπίο ἦταν γλοιῦμένο καὶ ζωσμένο ἀπὸ περβόλια καὶ μαλακοὺς λόφους πού σχηματίζαν φυσικὸ ἀντηχεῖο γιὰ τὴν ἀκουστικὴ πλευρὰ τοῦ γῶρου πού ἦταν κ' ἐδῶ ἐκπληκτικὰ διαυγῆς. Ἀκουγες καὶ τὴν ἀναπνοὴ τῶν ἡθοποιῶν, τὴν ὥρα τῆς παράστασης, ἀπὸ ἀπόσταση τριακοσίων περίπου μέτρων. Στὴ Ν ἄ ο υ σ α παίχτηκε μέσα στὸ Δημοτικὸ τῆς πάρκου πού ἔναι ἀληθινὸ κόσμημα τῆς πολιτείας αὐτῆς. Δὲν εἶναι πολὺ μεγάλο, ἀλλὰ με πολὺ γούστο διαρρυθμισμένο καὶ φωτισμένο τὶς νύχτες. Ἐχει τεχνητὲς λίμνες με δεκάδες ὑδρόβια πουλιὰ κι ὀλομαυροὺς κύκνους. Σ' ὅλες τὶς γωνιές του ἀντηχεῖ τὸ βουητὸ τῶν τρεχοῦμενων νερῶν του. Εἶναι ἀκριβῶς στὸ γεῖλος τοῦ περιφρημοῦ μπαλκονιοῦ τῆς Νάουσας πού ὑψώνεται ἀπότομα πάνω ἀπ' τὸν μέγα κάμπο με τὰ δάση ἀπ' τὶς ροδακινιές. Ἐκεῖ, κάτω ἀπὸ αἰωνόβια πλατάνια, σ' ἕνα γῶρο πλακοστρωμένο μ' ὠραῖες πλάκες χάρηκε τὸ κοινὸ τῆς Νάουσας τὴ "Δωδέκατὴ νύχτα". Τέλος στὴν "Ἐ δ ε σ α β ῆ ρ ῖ καμε μιὰ τοποθεσία μοναδικὴ γιὰ τὴ φυσικὴ ὀμορφιά, τὴν ἀκουστικὴ τῆς καὶ τὴν ἀμφιθεατρικὴ διάταξί τοῦ γῶρου. Εἶναι ἕνα φυσικότατο κοῖλο μικροῦ ἀρχαίου θεάτρου πού τὸ καλύπτουν, σὰν ἡμπρέλλα βαρεῖα, μεγάλα πλατάνια κι ἀναβροῦζον διακριτικὰ δροσερὲς πηγές. Πιὸ ὠραῖες, πιὸ συγγενικές τοποθεσίες πού νὰ ταιριάζουν με τὴν ποίηση, τὸν ἔρωτικό οἶστρο, καὶ τὴν εἰδικὰ χαρὰ τῆς "Δωδέκατης νύχτας" δύσκολα νὰ βρεθοῦν. Ἡ ὑπόδοχὴ τοῦ πολυάνθρωπου κοινοῦ τῆς "Δωδέκατης νύχτας" πού τὸ ἀποτελοῦσαν, κυρίως, ἀπλοὶ κι ἀνεξιδιοποίητοι ἄνθρωποι ἦταν συγκινητικὴ. Χαιρόντουσαν τὸν Σαίξπηρ καὶ τὴν εἰδικὰ σχεδιασμένη αὐτὴ παράσταση, πιὸ εἰλικρινὰ καὶ πιὸ οὐσιαστικὰ ἀπ' τοὺς καλλιεργημένους.

ΜΗΤΣΟΣ ΛΥΓΙΖΟΣ

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Ο ΓΚΑΙΤΕ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

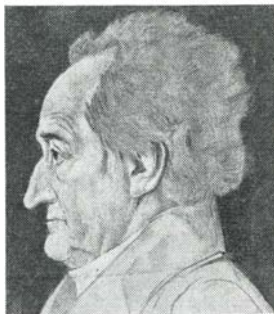
Ένα τεύχος Σαίξπηρ είναι αδύνατο να καλύψει την παγκόσμια σαιξπηρολογία. Η Γερμανική βιβλιογραφία είναι εκτεταμένη και βασική. Ξεκινάει από τις κλασικές μεταφράσεις του Σλέγκελ που μεταφύτευαν τον Σαίξπηρ στη Γερμανία και φτάνει στον τρόπο έρμηνείας. Σ' ένα από τα προσεχθή τεύχη θα καλυφθεί και η Γερμανική σαιξπηρολογία. Ένδεικτικά, δημοσιεύονται παρακάτω μερικές απόψεις του Γκαίτε άνωλογημένες από τις "Συνομιλίες με τον Έκερμαν"

Κυριακή, 25 Δεκεμβρίου 1825

Δέν υπάρχει κανένα μοτίβο στην ανθρώπινη ζωή, πού νά μήν τού συνέλαβε ο Σαίξπηρ και πού νά μήν μάς τού παρουσίασε με λόγια και με εικόνες. Και όλα με τόσο εύκολία και με τόσο έλευθερία. Δέν μπορεί νά πεί κανείς τίποτα για τόν Σαίξπηρ, γιατί δέν υπάρχουν λόγια για νά εκφράσουν τού μεγαλείου του. Δέν είναι δραματικός ποιητής, γιατί δέν σκέφθηκε ποτέ τή σκηνή. Για τού μεγάλο πνεύμα του ή σκηνή ήταν πολύ περιορισμένη. Ακόμα και όλόκληρος ο όρατός κόσμος είναι πολύ στενός γι' αυτόν.

Τετάρτη, 26 'Ιουλίου 1826

Ο Σαίξπηρ έγραφε τά έργα του άντλώντας τα μέσα από τήν ίδια του τή φύση. Αλλά και ή έποχή του και οί τοτινές συνθήκες τής σκηνής δέν είχαν καμιά άπαίτηση. Τό κοινό άφηνόταν στον Σαίξπηρ και τού άρεσε ό,τι και όπως τού τού παρουσίαζε. Αν όμως ο Σαίξπηρ έγραφε για τήν Αύλή τής Μαδρίτης, ή για τού θέατρο τού Λουδοβίκου τού ΙΔ' πιθανόν νά προσαρμοζόταν σέ μιá πιό αυστηρή μορφή. Αλλά γι' αυτήν τήν έλευθερία πού έπαιρνε στό γράψιμό του, δέν υπάρχει κανένας λόγος νά τόν ψέξει κανείς. Γιατί ό,τι έχασε ο Σαίξπηρ σά δραματουργός τού κέρδισε γενικότερα σάν ποιητής. Ο Σαίξπηρ είναι μεγάλος ψυχολόγος. Από τά έργα του μαθαίνουμε ό,τι μπορεί νά νιώσει ή ψυχή τού ανθρώπου.



Τετάρτη, 31 'Ιανουαρίου 1827

Και ποιά άξία θά 'χαν οί ποιητές αν μάς έπαναλάμβαναν άπλώς τήν ιστορία; Ο ποιητής πρέπει νά προχωρεί περισσότερο από τόν ιστορικό και νά μάς δίνει, όπου μπορεί, κάτι καλύτερο και ύψηλότερο. Οί χαρακτήρες στον Σοφοκλή έχουν κάτι από τού μεγαλείου τής ψυχής τού μεγάλου ποιητή κ' οί χαρακτήρες στον Σαίξπηρ κάτι από τή δική του. Όμως ο Σαίξπηρ προχωρεί ακόμα περισσότερο. Κάνει όλους τούς Ρωμαίους του Έγγλέζους. Και κάνει καλά, γιατί άλλιώς δέν θά τόν καταλάβαναν οί συμπατριώτες του...

Παρασκευή, 2 'Ιανουαρίου 1824

Ένα σημαντικό δραματικό ταλέντο δέν είναι δυνατόν νά μήν προσέξει τόν Σαίξπηρ, δέν μπορεί νά μήν τόν μελετήσει. Αν τόν μελετήσει όμως, πρέπει νά συνειδητοποιήσει ότι ο Σαίξπηρ έχει κιόλας έξαντλήσει όλη τήν ανθρώπινη φύση πρós όλες τες κατευθύνσεις, σέ όλα τες τά βάθη και τά ύψη και ότι, ουσιαστικά, σ' αυτόν, τόν έπερχόμενο, δέν άπομένει τίποτα πιά νά κάνει. Κι αυτός πού θ' αναγνώριζε τού άσύλληπτο κι άπέραντο μεγαλείου τού Σαίξπηρ, από πού θ' άντλούσε τού θάρρος έστω και μόνο για νά πιάσει στά χέρια του τήν πένα... [Άποσπάσματα άπ' τού έργο "Συνομιλίες με τόν Έκερμαν"] Μετάφραση ΠΕΝΑΣ ΚΑΡΘΑΙΟΥ

ΣΛΕΓΚΕΛ: ΜΑΣ ΔΙΝΕΙ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΨΥΧΗΣ

Ο Αϊγούστος Γουλιέλμος Σλέγκελ, πού γεννήθηκε στό Άνόβερο τού 1767 και πέθανε στή Μπόν τού 1845, είναι ο κλασικός μεταφραστής τού Σαίξπηρ στά γερμανικά. Τό 1801 δημοσίευσε τή μετάφραση δεκαέξη σαιξπηρικών έργων κι άργότερα όλόκληρωσε τά "Άπαντα" τού Βάρδου. Οί μεταφράσεις του ένωματώσαν τόν Σαίξπηρ στή γερμανική γλώσσα με τρόπο πού μόνο πρωτότυπα έργα τού πετυχαίνουν κι ο Σαίξπηρ υιοθετήθηκε στή Γερμανία σάν γενεαμάνος δημοφιλής ποιητής. Τά παρακάτω άποσπάσματα είναι από τού έργο του "Δραματική τέχνη και Λογοτεχνία".

Πολύ σοφά παρέβαλλε ο Γκαίτε τούς ανθρώπους τού Σαίξπηρ με ρολόγια, πού 'χουν κρυστάλλινη πλάκα και κρυστάλλινο καπάκι. Κ' έτσι ενώ δείχνουν σάν τ' άλλα ρολόγια τήν ώρα σωστά, μπορεί κανείς συγχρόνως νά παρακολουθεί τόν τρόπο πού εργάζεται ή μηχανή τους.

Ο Σαίξπηρ είναι ένας Προμηθέας, πού δέν πλάθει μόνον ανθρώπους, αλλά μάς άνοίγει και τες πύλες, πού μάς πάνε στό μαγικό κόσμο τού πνεύματος. Βγάζει τά φαντάσματα από τούς τάφους των, άφήνει τες μάγισσες νά κρυφομαγειρεύουν τά παράνομα έργα τους και γεμίζει τόν άέρα με δαιμόνια και συλφιδες. Και σ' όλα αυτά τά όντα, πού υπάρχουν μόνο στήν φαντασία μας, δίνει μιá τέτοια άληθοφάνεια, πού, κι αν είναι κακογεννημένα τέρατα σάν τόν Κάλιμπαν, μάς πειθναγκάζουν νά τά παραδεχτούμε σάν πραγματικά. Με λίγα λόγια, όπως βιάζει τόν κόσμο τής φαντασίας νά μπει στόν κόσμο τής πραγματικότητας, μεταφέρει τόν κόσμο τής πραγματικότητας μακριά, στό βασίλειο τής φαντασίας. Μάς ξαφνιάζει τού έμπιστευτικό πλησίασμα τού έξωφρενικού, τού θαυμαστού και τού άνήκουστου μέσα στό έργο του.

Οί άγγελιαφόροι στον Σαίξπηρ δέν είναι άπλοι μαντατοφόροι,

είναι ποιητικά πρόσωπα. Οί είδησεις πού μεταφέρουν είναι λόγια πού βάζει στό στόμα τους ή παγκόσμια ψυχή. Υπάρχουν κι άλλες φωνές μέσα στά έργα του, πού ύψώνονται σά θρήνοι, ή σάν άλλαλαγμοί χαράς, ή σάν στοχαστικό άπόηχο για όσα έχουν συμβεί. Αυτό, στό σοβαρό δράμα, πού δέν έχει τού χορό, πρέπει νά γίνεται άλλοτε πυκνότερα κι άλλοτε άραιότερα για νά μήν άφήνει τού έργο νά γίνεται ζεσό.

Είναι άξιοθαύμαστος ο τρόπος πού μάς παρουσιάζει ο Σαίξπηρ τ' ανθρώπινα πάθη. Τά πάθη με τήν πλατειά σημασία τής λέξης. Δηλαδή κάθε ψυχική διάθεση: από τήν άδιαφορία, ή τού διακριτικό χωρατό, ως τήν άγρια μανία και τήν άπελπισία. Μάς δίνει τήν ιστορία τής ψυχής. Με μιá μόνο λέξη του μάς ξεσκεπάσει μιá όλόκληρη σειρά από καταστάσεις, πού 'χουν προηγηθεί. Δέν παρουσιάζει τά πάθη από τήν άρχή τού έργου σέ ύψηλό σημείο. Προχωρεί άργά και μάς άπεικονίζει περίτεχνα τού ξεκίνημα τού πάθους και τού βαθμιαίο άνέβασμα του. "Μάς δίνει", καθώς λέει ο Λέσσιγ, "μιá ζωντανή εικόνα από τες πιό μικρές, τες πιό στενές στροφές πού περνάει ένα συναίσθημα για νά τρυπώσει στήν ψυχή μας και τά άνεπαίσθητα προνόμια πού, σιγά-σιγά, άποικτάει άκονοντας τεχνικές έφόδους γύρω του, ώσπου στό τέλος, τού συναίσθημα αυτό κατανικάει όλα τ' άλλα και θροιάζεται μέσα στήν ψυχή μας σά μοναδικός δεσπότης και τύραννος τών πόθων μας".

Άνάμεσα στους ποιητές είναι ίσως ο μόνος πού παρουσίασε διάφορες ψυχοπάθειες, όπως τή μελαγχολία, τήν τρέλλα και τήν ύπνοβασία, με τέτοιες καινούριες, πολύπλευρες, άναντιρρητες άλήθειες, πού οί γιατροί μπορούν, μελετώντας τες περιπτώσεις τών άρρώστων τής σκηνής, νά πλουτίσουν με καινούριες παρατηρήσεις τήν πείρα τους.

Ο Σαίξπηρ είναι ένας τραγικός Τιτάνας, πού άνταρχάζει

τά ούρανια, και πού φοβερίζει να γκρεμίσει τη γη από τα ση-
ρίγματά της. Είναι πιο τρομερός κι απ' τον Αισχύλο ακόμα.
Κ' ενώ καταφέρνει να κάνει τις τρίχες τών μαλλιών μας να
φρθώνονται και να πήξει το αίμα μας από φρίκη, έχει ταυτό-
χρονα το χάρισμα να μάς θαπεύει με την ποίησή του. Ἀγγί-
ζει παιγνιδιάρικα τὴν ἀγάπη και τὰ τραγούδια του ἀντιλαλοῦν
σάν οστραλγικοί ἀναστεναγμοί. Ἡ ψυχὴ του συνταιριάζει ὅτι
ὑψηλότερο κι ὅτι βαθύτερο ὑπάρχει στὴ ζωὴ. Τὰ πιὸ ἀντί-
θετα, τὰ πιὸ ἀταίριαστα συναισθήματα, ζοῦνε μέσα του εἰρη-
νικά τὸ ἓνα δίπλα στὸ ἄλλο. Στὸν Σαίξπηρ ἀπόθετε ἡ φύση και
ὁ κόσμος τοῦ πνεύματος ὅλους τοὺς θησαυροὺς των. Εἶναι
ἓνας ἡμίθεος στὴ δύναμη, και στὴ διορατικότητα ἓνας προ-
φήτης· ἔχει τὴν ἐποπτικὴ σοφία ἐνὸς ἄγγελου προστάτη, πού
κατεβαίνει πρὸς τοὺς ἀνθρώπους σὰ νὰ μὴν ξέρει τὴν ὑπεροχὴ
του και εἶναι ταπεινὸς και ἀπλὸς σάν παιδί.

Μετάφραση ΠΕΝΑΣ ΚΑΡΘΑΙΟΥ

Ο ΠΟΥΣΚΙΝ ΓΙΑ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Τὸ "Θέατρο" θὰ παρουσιάσει πλατύτερα τὴν Ρωσικὴ σαιξ-
πηρολογία. Σήμερα δημοσιεύει τις σκέψεις τοῦ μεγάλου Ρώ-
σου ποιητῆ Πούσκιν, πὸν περιλαμβάνονται στὴ σοβιετικὴ
ἐκδοση τῶν "Ἀπάντων του (1954), γιὰ "τὰ πρόσωπα πὸν
δημιούργησε ὁ Σαίξπηρ". Τόμ. Ε', σελ. 57 και 290 - 1.

Ἴα πρόσωπα, τὰ δημιουργημένα ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, δὲν εἶναι
στὴν οὐσία, ὅπως στὸ Μολιέρο, τύποι πὸν κατχοῦνται ἀπὸ
κάποιο πάθος, ἀπὸ κάποιο βίτσιο. Εἶναι ζωντανὰ ὄντα, πλημ-
μυρισμένα ἀπὸ πολλὰ πάθη, ἀπὸ πολλὰ βίτσια. Τὰ περιστατι-
κά παρουσιάζουν μπροστὰ στὸ θεατὴ τοὺς πολὺμορφους και
πολύπλευρους χαρακτήρες τους.

Στὸν Μολιέρο, ὁ Φιλάργυρος εἶναι μόνο φιλάργυρος. Στὸν
Σαίξπηρ, ὁ Σάλωκ εἶναι φιλάργυρος, ἔξυπνος, ἐκδικητικός,
φιλόστοργος, πνευματώδης. Στὸν Μολιέρο, ὁ ὑποκριτὴς⁽¹⁾ ἔχει
σχέσεις με τὴ γυναίκα τοῦ εὐεργέτη του, ὑποκρινόμενος. Παίρ-
νει γιὰ φύλαξη τὴν περιουσία, ὑποκρινόμενος. Ζητᾷ ἓνα ποτή-
ρι νερό, ὑποκρινόμενος. Στὸν Σαίξπηρ, ὁ ὑποκριτὴς ἀπαγγέ-
λει τὴν καταδικαστικὴ ἀπόφαση με κενόδοξη αὐστηρότητα,
ἀλλὰ δίκαια. Δικαιολογεῖ τὴν σκληρότητά του με τὴ βοήθεια
κρίση τοῦ πολιτικοῦ ἄνδρα. Προσποιεῖται τὸν ἀγνὸ με γερά,
παραπλανητικὰ σοφίσματα, χωρὶς τὴ γελοία ἀνάμιξη τῆς εὐ-
λάβειας με τὴ λαγνεία. Ὁ "Ἀντζελο"⁽²⁾ εἶναι ὑποκριτὴς, γιὰ τὴ
οἱ δημόσιες πράξεις του ἔρχονται σ' ἀντίθεση με τὰ κρυφὰ
πάθη! Μὰ τί βάθος ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸν χαρακτήρα!

Ἴσως, ὅμως, πουθενὰ δὲν ἐκφράζεται με τέτοια ποικιλομορ-
φία ἢ πολὺπλευρεια μεγαλοφυΐα τοῦ Σαίξπηρ, ὅσο στὸν Φάλ-
σταφ⁽³⁾, πὸν τὰ βίτσια του, δεμένα τὸ ἓνα με τ' ἄλλο, συνθέτουν
τὴ διασκεδαστικὴ, τὴν παραμορφωμένη ἀλυσίδα, πὸν μοιάζει
με ἀρχαῖο βακχικὸ ὄργανο. Διευκρινίζοντας τὸν χαρακτήρα τοῦ
Φάλσταφ, βλέπουμε, πὸς τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ του εἶναι
ἡ ἡδυσπάθεια. Ἀπὸ τὰ νιάτα του, ὅπως φαίνεται, ἡ πρόστυχη,
ἡ φθὴνὴ γυναικομανία του ἦταν ἡ πρώτη γι' αὐτὸν φροντίδα.
Ἄλλὰ ἀπὸ τὰ πηνήγνα του πιά, πάρχουν, ἔγινε πλαδαρός. Ἡ
πολυπαγνία και τὸ κρασί παραμέρισαν αἰσθητὰ τὴν Ἀφροδι-
τη. Ἐπειτα, εἶναι και δειλός. Ἄλλὰ, περνώντας τὴ ζωὴ του
με νεαροὺς χασομέρηδες γλεντζέδες, ἔχοντας τὴν προδιάθεση
στὶς κοροϊδίες και τίς φασαρίες τους, κρύβει τὴ δειλία του με
τὴ θρασυότητα τῶν ἐλιγμῶν και τῆς εἰρωνίας. Εἶναι καυχη-
σιάρης ἀπὸ συνήθεια και ἀπὸ ὑπολογισμό. Ὁ Φάλσταφ δὲν εἶναι
καθόλου κούτος. Κάθε ἄλλο. Ἐχει και μερικὲς συνήθειες ἀν-
θρώπου, πὸν συχνὰ προσφέρει ἡ καλὴ κοινωνία. Ἀρχὲς δὲν
ὑπάρχουν σ' αὐτὸν καθόλου. Εἶναι ἀδύναμος, σὰ γυναικοῦλα.
Τοῦ χρειάζεται δυνατὸ ἰσπανικὸ κρασί (the sack), λιπαρὴ
τροφὴ και χρῆμα γιὰ τίς ἐρωμένες του. Γιὰ νὰ τὰ βρεῖ αὐτὰ
εἶναι ἔτοιμος γιὰ ὅλα, φτάνει μόνο, νὰ μὴν ὑπάρχει φανερός
κίνδυνος.

Στὰ νιάτα μου, ἡ τύχη με πλησίασε μ' ἓναν ἄνθρωπο, πὸν ἡ
φύση του, ὅπως φαίνονταν, θέλοντας νὰ μιμηθεῖ τὸν Σαίξπηρ,
ἐπανάλαβε τὴ μεγαλοφυΐα δημιουργία του. Ὁ...⁽⁴⁾ ἦταν ὁ δευ-
τερος Φάλσταφ: ἡδυσπάθης, δειλός, καυχησιάρης, ὄχι κούτος,
γλεντζές, χωρὶς ἀρχές, κλαψιάρης και χοντρός. Ἐνα περιστά-

τικὸ τοῦ προσέδινε τὴν ὁμορφιά τοῦ πρωτότυπου. Ἦταν παν-
τρεμένος. Ὁ Σαίξπηρ δὲν πρόλαβε νὰ παντρεύει τὸν ἐργένη
του. Ὁ Φάλσταφ πῆθανε ἀνάμεσα στὶς φιλενάδες του, πρὶν
προλάβει νὰ γίνε οὔτε κερασφόρος σύζυγος, οὔτε πάτερ - φα-
μίλλιας. Πόσες σκηνὲς γάθησαν γιὰ τὸν χρωστήρα τοῦ Σαίξπηρ!
Νά, ἓνα χαρακτηριστικὸ ἀπὸ τὴν οικογενειακὴ ζωὴ τοῦ σε-
βάσιμου φίλου μου. Ὁ τετράχρονος γιός του, φτυστὸς ὁ πα-
τέρας, ὁ μικρὸς Φάλσταφ III, ἔλεγε και ξανάλεγε μιὰ μέρα,
χωρὶς νὰ ναι μπροστὰ ὁ πατέρας του: "Τὶ γενναῖος πὸν εἶναι
ὁ μπαμπάκας! Πόσο τὸν ἀγαπᾷ ὁ Τσάρος!". Τὸν πιτσιρίκι
τὸν ἄκουσαν και τὸν ρώτησαν: "Ποῖός σου τὸ π'ε αὐτό, Βο-
λόντια;". Ὁ πατεροῦλης, ἀπάντησε ὁ Βολόντια.

Πολλὲς ἀπὸ τίς τραγωδίες πὸν ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ, δὲν εἶναι
δικές του, ἀλλὰ μονάχα βελτιώθηκαν ἀπ' αὐτόν. Ἡ τραγωδία
"Ρωμαῖος και Ἰουλιέττα", ἂν και στὸ στυλ ξεχωρίζει ἐντελῶς
ἀπὸ τὴ γνωστὴ τεχνοτροπία του, μπαίνει, ὅμως τόσο γτυπιγτά,
στὸ δραματικὸ σύστημά του και περιέχει τόσα πολλὰ ἔχρη
ἀπὸ τὸν ἐλεύθερο και πλατὺ χρωστήρα του, πὸν πρέπει νὰ ὑπο-
λογίζεται ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Σ' αὐτὸ ἀπεικονίσθηκε ἡ Ἰταλία,
ἡ σύγχρονη τοῦ ποιητῆ, με τὸ κλίμα της, τὰ πάθη, τίς γιορ-
τές, τὰ γλέντια, τὰ σονέτα, τὴν πλοῦσια γλώσσα της, τὴν πλημ-
μυρισμένη ἀπὸ λάμψη και λαμπρὲς ἔνοιες. Ἐτσι κατάλαβε ὁ
Σαίξπηρ τὴ δραματικὴ χώρα. Ἐπειτα ἀπὸ τὴν Ἰουλιέττα,
ἔπειτα ἀπὸ τὸν Ρωμαῖο, αὐτὰ τὰ δυὸ γοητευτικὰ δημιουργήμα-
τα τῆς Σαίξπηρικῆς ὁμορφιάς, ὁ Μερκούτιος, τὸ ὑπόδειγμα τοῦ
νεαροῦ ἱππότη κείνης τῆς ἐποχῆς, ὁ ἐξαιρετός, ὁ ἀφοσιωμένος,
ὁ εὐγενικός Μερκούτιος, εἶναι τὸ πιὸ σημαντικὸ πρόσωπο ἀπ'
ὅλη τὴν τραγωδία. Ὁ ποιητὴς τὸν διάλεξε σάν τὸν ἐκπρόσωπο
τῶν Ἰταλῶν, πὸν ἦταν ὁ μοντέρνος λαὸς στὴν Εὐρώπη, γιὰ
τοὺς Γάλλους τοῦ 16ου αἰῶνα.

Ὁ Ὁθέλλος, ἀπὸ φύση, δὲν εἶναι ζηλιάρης. Ἀντίθετα, εἶναι
εὐκολόπιστος. Ὁ Βολταῖρος αὐτὸ τὸ ἐνίωσε και, θέλοντας
νὰ μιμηθεῖ τὸ δημιουργήμα τοῦ Σαίξπηρ, ἔβαλε στὸ στόμα τοῦ
δικοῦ του Ὁροζιμάν⁽⁵⁾ τὸν παρακάτω στίχο:

Je ne suis point jaloux. . . Si je l'etais jamais! . . .⁽⁶⁾

(Μετ. Ὁρφ. Οἰκ.)

Ο ΒΟΛΤΑΙΡΟΣ ΚΑΙ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ

Ὁ μεταφραστὴς τοῦ Βολταίρου λιβέλλου κατὰ Σαίξπηρ,
Τάκης Δραγῶνας τοποθετεῖ παρακάτω τὴν ἀντισαιξπηρικὴ
στάση τοῦ Βολταίρου σὲ συνδυασμὸ και με τίς πρώτες
προσπάθειες γνωριμίας τοῦ γαλλικοῦ κοινῷ με τὸν Ποιητῆ.

Ὁ Φρανσουά Μαρι - Ἀρουέ, γνωστὸς με τὸ ψευδώνυμο Βολ-
ταῖρος, "τὸ μεγαλύτερο πνεῦμα τῆς παλιῆς Γαλλίας" ὅπως
τὸν ὀνόμασαν οἱ ἀδελφοὶ Γκονκούρ, ἔζησε κ' ἔγραψε σὲ μιὰ
κρίσιμη γιὰ τὴν Εὐρώπη, ἱστορικὴ καμπή. Μιὰ ἐποχὴ πὸν
ἄρχισε με τὴν ἐπιβολὴ τοῦ φεουδαρχισμοῦ και τοῦ χριστιαν-
ισμοῦ πάνω στὸ χάος πὸν δημιούργησε ἡ κατάρρευση τῆς
Ρώμης κ' οἱ ἀλλεπάλληλες βαρβαρικὲς ἐπιδρομὲς και πού,
ἀφοῦ πέρασε ἀπ' τὴν Ἀναγέννηση και τὸ γαλλικὸ κλασικι-
σμὸ, ἔφθανε στὸ τέλος της και θὰ κλεινε σὲ λίγο μέσα στὶς
φλόγες τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης. Μιὰ καινούρια ἐποχὴ πὸν
θὰ τὴ χαρακτήριζε ὁ θριαμβὸς τοῦ ὀρθολογισμοῦ, ἡ ἐπιβολὴ
τῆς ἐπιστήμης και τὸ πάθος τῆς ἀτομικῆς ἐλευθερίας ἀρχι-
ζε. Ἡ αὐγὴ αὐτῆς τῆς καινούριας ἐποχῆς εἶχε χαράξει πολὺ
πρὶν στὴν Ἀγγλία. Ἐτσι τ' ἀνήσχυα πνεῦμα τῆς Γαλλίας
ἀναζητώντας ὄπλα στὴν πάλη τους γιὰ τὴν ἐπιβολὴ νέων
μορφῶν στὴν κοινωνικὴ και πνευματικὴ ζωὴ, στρέφονταν πρὸς
τὸ γειτονικὸ νησί.

Ὁ φιλόσοφος Μοντεσκιέ, πὸν εἰσηγήθηκε και καθόρισε μερι-
κὲς ἀπ' τίς σύγχρονες ἀρχές τῆς Δημοκρατικῆς Πολιτείας,
ἀφοῦ ταξιδεύει σὲ πολλὲς χώρες στὴν Εὐρώπη ἐγκαθίσταται
γιὰ τρία χρόνια στὴν Ἀγγλία ὅπου ἀποκρυσταλλώνει τίς πολι-
τικὲς του ἰδέες πὸν ἀργότερα με τόση ὀξυδέρκεια διατυπώ-
νει στὴν περίφημη πραγματεία "Τὸ πνεῦμα τῶν Νόμων".
Ἡ μνημειώδης "Ἐγκυκλοπαίδεια" πὸν ἀποτελέσει σταθμὸ
στὴ φιλοσοφικὴ σκέψη τοῦ 18ου αἰῶνα στὴ Γαλλία, ἐξέλι-
νγη ἀπὸ τὴν ἰδέα νὰ μεταφραστεῖ στὰ γαλλικὰ ἢ ἀγγλικὰ
"Cyclopedia or Universal Dictionary of the Arts and

(1) Στὸν «Ταρτούφο» τοῦ Μολιέρου.

(2) Στὸ «Μέτρο γιὰ μέτρο» τοῦ Σαίξπηρ.

(3) Στὶς «Εὐθῦμες κυράδες τοῦ Οὐίνδσορ» τοῦ Σαίξπηρ.

(4) Φάλσταφ II, ὁ Α.Α. Νταβίντωφ και III, ὁ γιός του.

(5) «Ζαΐρα» τοῦ Βολταίρου Πρ. Α', Σκ. Ε'

(6) Δέν εἶμαι καθόλου ζηλιάρης... πὸν ἄλλωστε ποτὲ δέν ἦμουνα!

Sciences". Κι ο Βολταίρος φεύγει για την Αγγλία ύστερα από ένα θλιβερό επεισόδιο με τον ιππότη ντε Ροάν Σαμπό, που κατέληξε στη φυλάκιση του μεγάλου φιλόσοφου στη Βαστίλλη και τον ανάγκασε να εξοριστεί. Από κει γράφει τις περίφημες "Φιλοσοφικές Έπιστολές" ή "Αγγλικές Έπιστολές" του όπου σατιρίζει έμμεσα τη Γαλλία ύμνωντας το αντίπαλο έθνος, την Αγγλία.

Ένώ, όμως, ο Βολταίρος αισθάνεται άμεριστο θαυμασμό και σεβασμό για τους άγγλους φιλόσοφους, που το έργο τους προσπάθησε να κάνει πλατιά γνωστό στη Γαλλία, για τον Σαίξπηρ διατυπώνει σοβαρές επιφυλάξεις και αυστηρότατες κρίσεις κάνοντας και τις πιο άπαισιόδοξες προφητείες για την επιβίωση του έργου του, που, δυστυχώς για τη μεγαλοφύα του, διαψεύστηκαν. Για δύο κυρίως πράγματα ο Βολταίρος μεμφεται τον Σαίξπηρ: για την έλλειψη σεβασμού στον περίφημο νόμο των τριών ενότητων και για τη χρησιμοποίηση ύφους και γλώσσας χυδαίας από τους ήρωες των έργων του, αντί του ύψηλου λόγου που άρμόζει στην τραγωδία. Γι' αυτό θεωρεί το θέατρό του ανάξιο να παιχτεί μπροστά σ' ανθρώπους με καλό γούστο και άκόμα περισσότερο μπροστά στα μέλη μιās βασιλικής Αύλης. Σ' έπιστολή του στη Γαλλική Ακαδημία (1778) γράφει: "Τά άριστοουργήματα του γαλλικού θεάτρου παίχτηκαν σ' όλες τις βασιλικές Αύλές και σ' όλες τις ακαδημίες της Ιταλίας. Παίζονται άπ' την Παγωμένη θάλασσα ως τη θάλασσα που χωρίζει την Εύρώπη από την Αφρική. Άς γίνει ή ίδια τιμή σ' ένα έργο του Σαίξπηρ και τότε μπορούμε να συζητήσουμε". Στην ίδια έπιστολή του προβάλλει σαν άτράνταχτο έπιχείρημα για τη θύα αξία του γαλλικού κλασικού θεάτρου, τά δάκρυα που ο ίδιος είδε να τρέχουν άπ' τά μάτια του βασιλιά της Πρωσίας στο άκουσμα της Βερενίκης "που τη διάβαζαν μπροστά του με σωστή άρθρωση των στίχων, πράγμα που είναι πολύ σπάνιο". Αντίθετα, οι τραγωδίες του Σαίξπηρ δέν θά μπορούσαν ν' άρέσουν παρά μόνο στον άμόρφωτο λαό άφοι γι' αυτόν γράφτηκαν. Στις σημειώσεις του στη μετάφραση του 'Ιουλίου Καίσαρα πληροφορεί τους άναγνώστες του πως "ο Σαίξπηρ είχε πολύ λίγη άνατροφή και μόρφωση, πως είχε την άτυχία ν' άναγκαστεί να γίνει ήθοποιός, πως έπρεπε ν' άρέσει στο λαό και πως ο λαός πιο πλούσιος στην Αγγλία από τις άλλες χώρες παρακολουθεί τις παραστάσεις και πως ο Σαίξπηρ τόν ύπηρετούσε σύμφωνα με τις προτιμήσεις του".

Άξίζει να σημειωθεί πός ο Βολταίρος έπαιρνε την ίδια άρνητική θέση και για τόν Ισπανικό θέατρο του χρυσού αιώνα. Στο "Φιλοσοφικό Λεξικό" του μιλώντας για τόν Λόπε ντε Βέγα λέει: "Σκοπός του ήταν ν' άρέσει στον άμόρφωτο λαό που άγαπούσε τά ψεύτικα μεγαλεία κ' ήθελε να μιλιάνε πιο πολύ στα μάτια του παρά στην ψυχή του". Γι' αυτό άκριβώς τόν λόγο άποφασίζει να μεταφράσει τόν "Ιούλιο Καίσαρα" του Σαίξπηρ και τόν "Ηράκλειο" του Καλντερόν. "Ετσι θά μπορούσε ο γάλλος άναγνώστης να τή συγκρίνει αντίστοιχώς με τόν "Κίννα" και τόν "Ηράκλειο" του Κορνέιγ. Κ' ή μετάφρασή του ήταν όσο μπορούσε πιο πιστή, γιατί όπως γράφει στον πρόλογο της μετάφρασης του "Ιουλίου Καίσαρα": "Αν ο ποιητής χρησιμοποίησε μιá μεταφορά δέν πρέπει να βάλουμε στη θέση της μιá άλλη, αν χρησιμοποίησε μιá λέξη χυδαία στη γλώσσα του, πρέπει να τήν άποδόσουμε με λέξη που να ναι τόν ίδιο χυδαία και στη δική μας. Πρόκειται για πίνακα που πρέπει ν' άντιγράψουμε μ' άκρίβεια τή διάταξή του, τή στάση των προσώπων, τά χρώματα, τά έλαττώματα και τις όμορφιές του, άλλιώς τήν προσφέρουμε τόν δικό μας έργο στη θέση του δικού του".

Όστόσο, ο Βολταίρος δέν άρνείται τήν αξία του Σαίξπηρ: "Όλος ο κόσμος αισθάνεται πως ο Σαίξπηρ είναι ένας άγριος με σπιθές μεγαλοφυίας που λαμποκοπούν μέσα σέ μιá φοιχτή νύχτα" γράφει σ' έπιστολή του στη Γαλλική Ακαδημία. Και στο "Φιλοσοφικό Λεξικό" του άφιερώνει ειδικό κεφάλαιο στην "άξία του Σαίξπηρ" όπου λέει πως ο Σαίξπηρ "είναι ή άλήθεια, είναι ή ίδια ή Φύση που μιλά τή δικιά της γλώσσα χωρίς καμιά επέμβαση της Τέχνης. Είναι κάτι τόν μεγαλειώδες που ο συγγραφέας διόλου δέν τόν έπεδίωξε". Καταλήγει όμως πως "άπ' αυτό τόν κράμα μεγαλοπρέπειας και χυδαιότητας, μεγαλόηθου στοχασμού και χοντροκομμένων παραλογισμών που είδαμε στον Σαίξπηρ" πρέπει να συμπεράνουμε πως "θά ταν ένας τέλειος ποιητής αν είχε ζήσει τόν καιρό του "Αντισον, γιατί αυτός είναι ο μόνος από τους άγγλους συγγραφείς που κατάφερε να κατευθύνει με τόν καλό γούστο του τή μεγαλοφύα". Και να πως περιγράφει τις έντυπώσεις του από μιá παράσταση του "Ιουλίου Καίσαρα" που παρακολούθησε στο Λονδίνο: "... όμολογώ πως άπ' τήν πρώτη σκηνή, όταν

άκουσα τόν τριβούνιο να κατηγορεί τόν όγλο της Ρώμης για τήν άχαριστία στον Πομπήιο και για τήν άφοσίωσή του στον Καίσαρα, νικητή του Πομπήιου, άρχισα να νιώθω ένδιαφέρον, συγκίνηση. Δέν είδα ύστερα ούτ' ένα συνωμότη να μπαινεί στη σκηνή χωρίς να μου κινήσει τήν περιέργεια και μ' όλο που ύπρχαν τόσες γελοίες δυσαναλογίες ένιωθα πως τόν έργο με συγκινούσε... όμολογώ πως γενικά μ' άρεσε πολύ περισσότερο αυτό τόν μεγαλειώδες θέαμα άπ' τις μακροσκελείς έξομολογήσεις ενός ψυχρού έρωτα ή από άκόμα πιο ψυχρές συζητήσεις και συλλογισμούς γύρω στην πολιτική". Τέλος, στη δέκατη όγδοη άπ' τις φιλοσοφικές του Έπιστολές, μιλώντας για τήν τραγωδία, χαρακτηρίζει τόν Σαίξπηρ δημιουργό τού θεάτρου στην Αγγλία και άναγνωρίζει πως "είχε μεγαλοφύα γεμάτη ρώμη και γουμύτητα, μεγαλειώδη και άλήθεια, χωρίς τήν ελάχιστη σπίθα καλού γούστου και χωρίς τήν ελάχιστη γνώση των κανόνων" και προσθέτει πως πολλοί σύγχρονοι του συγγραφείς τόν μιμήθηκαν χωρίς έπιτυχία.

"Όμως, ή τελευταία τούτη διαπίστωση ίσχύει και για τόν ίδιο τόν Βολταίρο. Σε πολλές από τις τραγωδίες του μιμείται τόν Σαίξπηρ χωρίς όμως να κάνει καμιά παραχώρηση στην αυστηρή τήρηση των κανόνων και στην ευπρέπεια τού λόγου και της συμπεριφοράς των προσώπων που τόν ύπαγορεύει ή φανταστική του προσήλωση σ' αυτό που όνόμαζε "καλό γούστο". Η τραγωδία του μάλιστα "Ζαίρα", με θέμα όλοφάνερα έπηρεασμένο άπ' τόν "Οθέλλο", είναι κ' ή μόνη από τά έργα του που έξακολουθεί να παίζεται πότε - πότε. Θα πρέπει να σημειωθεί πως ή άγγλική έπίδραση ήταν γενικότερη στα γαλλικά γράμματα άπ' τήν αρχή τού 18ου αιώνα. Φορέας της ήταν πριν άπ' όλα οι γάλλοι διανοούμενοι που καταφεύγανε στη γειτονική χώρα για ν' άποφύγουν τις διώξεις τού άπολυταρχικού καθεστώτος της πατρίδας τους. Πολιτικοί φυγάδες μεταφράσανε για πρώτη φορά τόν "Αντισον, τόν Σουίφτ, τόν Ντανιέλ ντε Φό, τόν Πόουπ κ' οι γάλλοι κριτικοί συνέχισαν τόν έργο τους, ύμνώντας και προβάλλοντας τις άρετές τού άγγλικού πνεύματος.

Ο Σαίξπηρ για πρώτη φορά μεταφράζεται στα Γαλλικά άπ' τόν Πιέρ Άντουάν ντε λα Πλάς στα 1745. "Όμως οι κακότεχνες μεταφράσεις του μόνο σαν άπόπειρες μεταφοράς των έργων τού Σαίξπηρ στα γαλλικά μπορεί να χαρακτηριστούν". Εξ άλλου, στους δύο τόμους που έξέδωσε περιλαμβάνονται μεταφρασμένα δέκα έργα άπ' τά όποια μόνο ο Ριχάρδος ο ΙΙΙ όλόκληρος και άνάλυση των ύπολοίπων 26 έργων. Γι' αυτές ο Βολταίρος έγραφε στα 1762 στον κόμητα ντ' Αρζαντάλ: "... σύντομα θά έχετε τόν "Ιούλιο Καίσαρα" του Σαίξπηρ (μεταφρασμένο άπ' τόν ίδιο) τυπωμένο σε συνέχεια τού "Κίννα": θά δείτε αν υπερβάλλω έπιανώντας τόν Κορνέιγ και ο Σαίξπηρ θά σας κάνει να γελάσετε. Ο Λα Πλάς δέν μεταφρασε ούτε λέξη άπ' τόν Σαίξπηρ". Κι άργότερα γράφει πάλι στον κόμητα ντ' Αρζαντάλ: "Πιστεύω πως θά πεισθείτε ότι ο Λα Πλάς άπέχει πολύ άπ' τόν να θεωρηθεί πως έκανε γνωστό στη Γαλλία τόν "Αγγλικό θέατρο".

Πιο σημαντική ήταν ή προσπάθεια τού Ζαν Φρανσουά Ντυσις που στα 1769 έκανε μιá διασκευή τού "Άμλετ στα γαλλικά. Τό έργο γνώρισε καταπληκτική έπιτυχία και άκολούθησε τόν "Ρωμαίος και Ιουλιέττα" (1772), "Ο Βασιλιάς Αήρ" (1783), ο "Μάκβεθ" (1784) και ο "Οθέλλος" (1792). Σήμερα οι διασκευές αυτές φαίνονται άνούσιες και ξένες προς τόν πρωτότυπο γιατί τούς λείπει σχεδόν ή δραματική ατμόσφαιρα. Κι αυτό είναι φυσικό άφοι ο Ντυσις άγνοούσε τήν Αγγλική γλώσσα. Για τις διασκευές του χρησιμοποίησε τις αναλύσεις τού Λα Πλάς και κύρια φροντίδα του ήταν, όπως έλεγε, "ν' άπαλείψει τή φρίκη" από τά έργα τού άγγλου τραγικού. "Ετσι άλλάζει άκόμα και τά όνόματα των προσώπων" στον "Οθέλλο" ή Δυσδαίμονα γίνεται Έδελμόνη, ο Κάσιος, Λορεντάν' ο Βραβάντιος, Οντάλμπερ' ο Ιάγος που όστόσο τόν άγγλικό έργο είν' ένας από τους βασικούς παράγοντες της δράσης, έξαφανίζεται και ο Οθέλλος μόλις και είναι μελαψός. Τό μαντήρι της Δυσδαίμονας μεταμορφώνεται σε σημείωμα και τόν κονιότα μαξιλλάρι σ' εύγενικό στίλετο. Η Αλήθη Μάκβεθ γίνεται Φρεδεγονδή και ή Όφελία κόρη τού Κλαύδιου. "Όμως παρ' όλα αυτά οι διασκευές τού Ντυσις άποτελούν σταθμό γιατί έκαμαν πλατιά γνωστό τόν έργο τού Σαίξπηρ στη Γαλλία. Ο Ταλμας στις μεγάλες του δημιουργίες έπαιξε αυτές τις διασκευές και άργότερα άκόμα στην Κομεντί Φρανσαιζ παίζόταν ο Οθέλλος τού Ντυσις (1849) και ο "Άμλετ τού ίδιου (1851). Άξίζει να σημειωθεί πως ο Ντυσις διαδέχτηκε τόν Βολταίρο στην έδρα που κατείχε στη Γαλλική Ακαδημία. Η σοβαρότερη όμως προσπάθεια παρουσίασης στο γαλλικό κοι-

THAT IS THE QUESTION

Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΗΤΑΝ Ο ΣΑΙΞΠΗΡ;



Και μιὰ "Αποψη αμερικανού εθνομορφού για τὸ θέμα πὸν παιδεύει τοὺς σαιξπηριστὲς ὅλου τοῦ κόσμου: Ἀπὸ Ἐλισαβετιανὸν συγγραφεὺς μονομαχοῦν γιὰ τὴν πατρότητα τῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ, ἐνῶ ἐκεῖνος κλείνει πονηρὰ τὸ μάτι στοὺς θεατῆς...

ἀμέσως, μὴ ἔχοντας καμιά ἀμφιβολία πὸς θὰ 'παιρνε τὴν ἔγκριση γιὰ τὴν κυκλοφορία τῆς. Ὁ Ἰπουργὸς τῆς Δικαιοσύνης ὅμως ἀρνῆθηκε νὰ δώσει τὴν ἄδεια. Ζήτησαμε ἀπὸ τὸ βασιλιά προστάτη μας 1500 λίρες τὸ χρόνο γιὰ ν' αὐξήσουμε τὰ βραβεῖα μας καὶ νὰ προκαλέσουμε ἄμιλλα ἀνάμεσα στοὺς νέους. Ὁ βασιλιάς μᾶς ἀρνῆθηκε αὐτὸ τὸ ποσό. Λέγεται πὸς οἱ θρησκόληπτοι τῶν Βερσαλλιών τὸν ἔπεισαν ὅτι τὸ καμμάτι σας γιὰ τὸν Σαίξπηρ προσβάλλει τὴ θρησκεία μ' ὅλο πὸν περικόψαμε, ὅταν διαβάστηκε, ὅλα τ' ἀπρεπῆ σημεῖα τοῦ ἀγγλο-τραγικοῦ".

Παρ' ὅλη ὅμως τὴν ὀργισμένη καὶ φανατικὴ πολεμικὴ τοῦ Βολταίρου, τὸ θέατρο τοῦ Σαίξπηρ κέρδιζε συνεχῶς ἔδαφος στὴ Γαλλία. Πενήντα χρόνια μετὰ τὸ θάνατό του οἱ παραστάσεις ἔργων Σαίξπηρ ἀπὸ ἀγγλοὺς ἠθοποιούς στοὺς Παρίσι προκάλεσαν τὸ παραλήρημα τῶν ρομαντικῶν πὸν ἀναγνώριζαν πιὰ ἀνεπιφύλακτα τὸν Σαίξπηρ γιὰ δάσκαλό τους καὶ πολεμοῦσαν μὲ πάθος τοὺς περίφημους κανόνες πάνω στοὺς ὁποῖους χτίστηκε τὸ περικομψο κ' εὐθραυστο οἰκοδόμημα τῆς γαλλικῆς κλασικῆς τραγωδίας. "Ἄλλωστε καὶ σὰ χρόνια ἀκόμα τῆς ἡγεμονίας τοῦ κλασικοῦ πνεύματος ἡ πεποίθηση γιὰ τὴν ἀδιεμφισβήτητη ὑπεροχὴ τῆς τραγωδίας τοῦ Κορνήιου καὶ τοῦ Ρακίνα δὲν ἦταν γενικὴ. Ἡ κυρία Ντὲ Σεβινιέ, πού ὁ Βολταίρος τὴν κατηγόρησε γιὰ "τυφλὴ προκατάληψη" καὶ "πνεῦμα μεροληψίας", ἔλεγε πὸς "ἡ μόδα ν' ἀρέσει ὁ Ρακίνας θὰ περάσει ὅπως ἡ μόδα τοῦ καφέ". Ὅμως ὁ ἴδιος, παρ' ὅλη τὴ μεγαλοφονία του, οὔτε κἀν ὑποπευθῆκε πὸς θεωρώντας τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἀνίκανα νὰ ἐξασφαλίσουν τὰ δάκρυα τῶν αὐλικῶν καὶ τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς ἐπαίνους καὶ κατηγορώντας τὸν σὲ κάθε εὐκαιρία πὸς ἔγραφε γιὰ τὸν "ἀμόρφωτο λαό", καθόρισε μ' ἀκριβεία τὸ λόγο γιὰ τὸν ὁποῖο τὸ θέατρο τοῦ Σαίξπηρ νίκησε τὸ χρόνο.

ΓΙΑΚΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ

νὸ τοῦ μεγάλου ἀγγλοῦ δραματοῦργοῦ σημειώνεται στὰ 1776 ὅταν ὁ Πιερ Λετουρνέρ, γνώστης τῆς ἀγγλικῆς φιλολογίας, βασιλικὸς λογοκριτὴς καὶ ἀργότερα γραμματέας τῆς ἐπιτροπῆς ἐλέγχου τῶν γαλλικῶν ἐκδόσεων, ἐκδίδει σὲ 20 τόμους τὸ θέατρο τοῦ Σαίξπηρ. Ἡ μετάφραση δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τέλεια καὶ συχνὰ τὸ ὕφος τοῦ Λετουρνέρ εἶναι γεμάτο στόμφο, ὅμως οἱ εἰσαγωγὲς καὶ τὰ σχόλια πὸν συνοδεύουν τὰ ἔργα δείχνουν πὸς ὁ Λετουρνέρ ἐνίωθε ὅλη τὴν ὁμορφιά πὸν ἔχουν οἱ τραγωδίες τοῦ Σαίξπηρ. Ἡ προσπάθεια αὐτὴ τοῦ Λετουρνέρ ἔγινε ἀφορμὴ μεγάλης διαμάχης στὰ γαλλικὰ γράμματα. Ὁ Βολταίρος ἐξοργίστηκε βλέποντας πὸς γὰρ σ' αὐτὴ τὴ μετάφραση τὸ ἔργο τοῦ Σαίξπηρ θὰ βρισκε στὴ Γαλλία μιὰ ἀπήχηση πὸν τὴ θεωροῦσε τερατώδη. Ἐξαιρουμένου ὅμως νὰ θεωρεῖ τὸν Σαίξπηρ "βάρβαρο καμποτίνο" πὸν γράφει μερικὲς ὀραίες σκιρτῆς "σκόρπιες μέσα στὶς φρικτὲς φάρσες του πὸν ἀποκαλοῦνται τραγωδίες" (δεκάτη ὄγδοη ἀπὸ τὶς φιλοσοφικὲς ἐπιστολὲς του). Ἀποφασίζει τότε νὰ γράψει ἐπιστολὴ πρὸς τὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία γιὰ νὰ ἐπισημάνει τὸν κίνδυνο γιὰ τὰ γαλλικὰ γράμματα. "Ὁρισμένοι θέλουν νὰ μᾶς παρακάνουν Ἀγγλοὺς κ' ἐγὼ ὑπερασπίζομαι τὴ Γαλλία" γράφει στὶς 26 Ἰουλίου 1776 στὸ φίλο του φιλόσοφο Ντ' Ἀλαμπέρ, γραμματέα τῆς Ἀκαδημίας. Κι ἀργότερα, στὶς 13 Αὐγούστου τῆς ἴδιας χρονιάς, γράφει πάλι στὸν Ντ' Ἀλαμπέρ: "Τὸ σημαντικό εἶναι, ἀγαπητέ μου φιλόσοφε, νὰ ἐμπνεύσουμε στ' ἔθνος τὴν ἀηδία καὶ τὴ φρίκη πὸν πρέπει νὰ νιώθει γιὰ τὸν Ζιλ Λετουρνέρ, ὁμητὴ τοῦ Ζιλ Σαίξπηρ (ὁ Ζιλ ἦταν πρόσωπο στὰ ἔργα πὸν ἔπαιζαν πλανόδιοι ἠθοποιοὶ στὰ πανηγύρια), ν' ἀποπᾶσουμε τοὺς νέους μας ἀπ' τὸ βδελυρὸ βόρβορο ὅπου τρέχουν νὰ πέσουν, νὰ διατηρήσουμε κάπως τὴν ἀξιοπρέπεια μᾶς ἀν μᾶς ἔχει ἀκόμα ἀπομ...". Λίγες μέρες ἀφοῦ ἔφτασε ἡ ἐπιστολὴ στὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία, ὁ Ντ' Ἀλαμπέρ γράφει στὸ Βολταίρο γιὰ τὴν ἐντύπωση πὸν προκάλεσε. "Οἱ ἀπόψεις σας γιὰ τὸν Σαίξπηρ ἔχουν ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον, τόσο γιὰ τὴ φιλολογογία γενικὰ ὅσο καὶ γιὰ τὴ γαλλικὴ φιλολογογία εἰδικότερα κ' εἶναι τόσο χρήσιμες, προπάντων γιὰ τὴ διατήρηση τοῦ καλοῦ γούστου, ὥστε ἐμάστε πεπεισμένοι πὸς τὸ κοινὸ θὰ τὶς ἄκουγε μὲ τὴ μεγαλύτερη ἱκανοποίηση στὴ συνεδρίαση τῆς 25ης Αὐγούστου πὸν ὁ ἀπονεμηθοῦν τὰ βραβεῖα τῆς Ἀκαδημίας". Παρ' ὅλα αὐτά, τοῦ ζητάει ν' ἀποσιωπήσει τ' ὄνομα τοῦ μεταφραστῆ, προφανῶς ἐξ αἰτίας τῆς ιδιότητάς του, καὶ ν' ἀπαρξέσει κάθε τι πὸν θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ σὰν προσωπικὴ προσβολή. Θεωρεῖ σύγχρονα ἀπαραίτητο νὰ περικόψει στ' ἀποστάσιμα τοῦ Σαίξπηρ "τις ὑπερβολικὰ τολμηρὰς ἐκφράσεις". Ὁ Βολταίρος ὅμως ἐπέμενε νὰ βρεθεῖ τρόπος ν' ἀκούσει τὸ κοινὸ αὐτοῦσια τὰ λόγια τοῦ Σαίξπηρ. Στὴν ἀπάντησή του λοιπὸν γράφει: "Ὅσο γιὰ τὰ ἀσχη πὸν ν' αἰ ἀνάγκη νὰ μάθει τὸ κοινὸ καὶ γιὰ τὴ τὶς χοντρές λέξεις τοῦ ἀγγλικοῦ γυδαίου ὄγλου πὸν δὲν πρέπει ν' ἀκουστοῦν στὸ Λούβρο, θὰ 'ταν ἀραγε κακὸ νὰ σταματήσετε στὰ σημεῖα πὸν ἀναφέρονται, νὰ παραλείψετε τὶς λέξεις διαβάζοντας καὶ νὰ κάμετε τὸ κοινὸ νὰ ζητήσει νὰ εἰπωθοῦν γιὰ ν' ἀφήσετε νὰ φανεῖ ὁ Σαίξπηρ σ' ὅλη του τὴ φρίκη, καὶ σ' ὅλη τὴ γυδαίωσή του".

Τελικὰ ἡ ἐπιστολὴ διαβάστηκε μ' ἀρκετὲς τροποποιήσεις στὴν πανηγυρικὴ δημόσια συνεδρίαση τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας στὶς 25 Αὐγούστου 1776. Καὶ νὰ πὸς περιγράφει ὁ Ντ' Ἀλαμπέρ στὸν Βολταίρο τὴν ἐντύπωση πὸν προκάλεσε. "Ὁ μαρτυρῆσιος ντὲ Βιλβιέγι χρειάστηκε, ἀγαπητέ καὶ διακεκριμένε μου Δάσκαλε, νὰ φύγει ξημερώματα γιὰ τὸ Φερνέ. Σκοπεῖ νὰ κάνει νὰ σκάσουν μερικὰ ἄλογα γιὰ νὰ 'χει τὴν εὐχαρίστηση νὰ σᾶς περιγράψει πρῶτος τὴ μεγάλη σας ἐπιτυχία, πὸν ἦταν αὐτὴ πὸν θὰ μπορούσατε νὰ εὐχηθεῖτε. Οἱ κρίσεις σας προκάλεσαν μεγάλη ἱκανοποίηση καὶ χειροκροτήθηκαν πολὺ. Τ' ἀποστάσιμα ἀπ' τὸν Σαίξπηρ, τὸ Χρονικὸ τοῦ Μέτζ, ὁ βασιλιάς Γκόρμποντακ κ.λ.π. διασκέδασαν πολὺ τὸ ἀκροατήριον. Μὲ ὑποχρέωσαν νὰ ἐπαναλάβω πολλὰ σημεῖα καὶ οἱ καλλιεργημένοι ἄνθρωποι ἄκουσαν προπάντων τὸ τέλος μὲ πολὺ ἐνδιαφέρον. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ σᾶς πῶ πὸς οἱ Ἀγγλοὶ πὸν ἦταν ἐκεῖ ἔφυγαν δυσχεροσθημένοι καθὼς καὶ μερικὸι Γάλλοι πὸν ἱκανοποιοῦνται πὸν οἱ Ἀγγλοὶ μᾶς νικοῦν καὶ στὴν ξηρὰ καὶ στὴ θάλασσα καὶ θὰ 'θελαν νὰ ἠττηθοῦμε καὶ στὸ Θέατρο. Μοιάζω νὰ τὴ γυναικία τοῦ Γιάτροῦ μὲ τὸ στανιό: "Ἐγὼ θέλω νὰ μὲ δέρνει".

"Ὅμως, ἀντίθετα μὲ τὴν εὐνοϊκὴ ἀπήχηση τῆς Ἐπιστολῆς στὴν Ἀκαδημία καὶ στὸ κοινὸ, ἀπὸ ἐπίσημη πλευρὰ ἐκδηλώθηκε δυσασκευα. "Ὁ Μορά, στὸν ὁποῖο ἔδωσα τὴν Ἐπιστολή σας στὴν Ἀκαδημία — γράφει ὁ Ντ' Ἀλαμπέρ στὸ Βολταίρο τὴν 1η Ὀκτωβρίου 1776 — ὅπως μοῦ ἀνᾶθεσάτε, τὴν τύπωσε

ΜΙΑ ΑΠΑΝΤΗΣΗ ΣΤΟ ΒΟΛΤΑΙΡΟ

‘Ο Δρ Σάμουελ Τζόνσον, πρόταγμα των αισθητικών της εποχής του, προλογίζοντας τα “Απαντα” του Σαίξπηρ στα 1765 γράφει, για τις αιτίσεις του Βολταίρου τα εξής:

‘Ο Βολταίρος εκφράζει την κατάπληξή του πώς οι εξωφρενισμοί του συγγραφέα μας είναι άνευτοι από ένα έθνος που ‘χει δεξί την τραγωδία του Κάτωνα. “Λε δεχτεί σαν απάντησή ότι ο “Αντίστον μιλάει τη γλώσσα των ποιητών κι ο Σαίξπηρ των ανθρώπων. Βρίσκουμε στον “Κάτωνα” αναρίθμητες όμορφιες που καθιστούν το συγγραφέα του έρασμιο, αλλά δε βλέπουμε τίποτα που να μας αποκαλύψει ανθρώπινα αισθήματα ή ανθρώπινες πράξεις: το συγκαταλέγουμε ανάμεσα στα ωραιότερα κ’ ευγενέστερα γεννήματα που γεννά ή εύθυκισία συζευγμένη με την σοφία, άλλ’ ο “Οθέλλος” είναι το ρωμαλέο κι όρμητικό γέννημα της παρατήρησης γονιμοποιημένης από τη μεγαλοφύα. ‘Ο “Κάτων” προσφέρει μιὰ λαμπρή έκφραση περίτεχνων και φανταστικών τρόπων ζωής, και προσφέρει όρθα κ’ ευγενή αποφθέγματα, απλά στη διατύπωση, ύψηλα στο ήθος κι άρμονικά, οι έλλιπδες όμως κ’ οι φόβοι του δεν μεταδίδουν κανένα κραδασμό στην ανθρώπινη καρδιά. ‘Η σύνθεση μας μιλά μόνο για τον συγγραφέα της: αναφέρουμε τ’ όνομα του “Κάτωνα” αλλά ό νούς μας πηγαίνει στον “Αντίστον.

Τό έργο του συγγραφέα που γράφει όρθα και σύμφωνα με τους κανόνες μοιάζει μ’ έναν κήπο γεωμετρημένο με ακρίβεια και φυτεμένο μ’ έπιμέλεια, ποικιλμένο με σκιερά δένδρα κι άρωματισμένο με άνθη: ή σύνθεση του Σαίξπηρ είναι δάσος όπου όρυς άπλώνουν κλαδιά σαν πτέρυγες και έλατοι πυρογώνουν προς τον ουρανό, διάσπαρτοι με βάτους και τσουνιδες, που όμως κάποτε προστατεύουν ρόδα και μυρτιές που γεμίζουν τό μάτι με δέος και μεγαλείο, κι ικκνοποιούν τό πνεύμα με άπειρη ποικιλία.

(Μετ. Μ.Β.)

ΜΝΗΜΕΣ ΣΑΙΞΠΗΡΟΜΑΝΟΥΣ

Σαιξπηρικός έρμηνευτής, ό πρωταγωνιστής του ‘Εθνικού Γιώργος Γληνός, απ’ τους πρώτους δίπλα στο Φώτο Πολίτη, μας γράφει με την εκδοχία του τέχνης Σαίξπηρ :

Σ’ όλο τον κόσμο οι ήθοποιοί που καταπιάνονται με ρόλους του σαιξπηρικού δραματολογίου, έχουν την εύτυχία να κατανοούν... σαιξπηρομανείς! “Ένας ισχυρός πνευματικός και ψυχικός δεσμός με τον ποιητή και τό κοινό του, γίνεται άκατάλυτος δεσμός και με τον έρμηνευτή που πάσχει κάθε στιγμή για να συλλάβει τό νόημα και την ποιητική και δραματική έξαρση των ήρώων που υποδύεται. ‘Η δημιουργική σύλληψη και κατανόηση γίνεται σε κάθε δημιουργό ήθοποιό και σκηνο-

θέτη διαφορετικά, κατά χίλιους έρμηνευτικούς παραδεικτούς και χαρακτηριστικούς τρόπους. Σέ μας τους “Έλληνες ήθοποιοίς, που προσπαθούμε να εισχωρούμε άδιάλειπτα στο πνεύμα και τον ποιητικό τρόπο έρμηνείας της ‘Αρχαίας Τραγωδίας, είναι φυσικό ή έφεσή μας κ’ ή καλλιέργειά μας να στρέφεται ιδιαίτερα στις σαιξπηρικές δημιουργίες εύρύτερα, πλατύτερα και ξεχώρα κοντά στην ψυχή μας και στη φιλοδοξία μας. “Έτσι, από παλαιότερα, οι ήθοποιοί μας μέσα στις μάντρες της παλιάς ‘Αθήνας, με πρωτόγονα σκηνικά και χωρίς σκηνοθέτες, κατόρθωναν να συγκινούν και να ένθουσιάζουν τό κοινό τότε με τον ‘Οθέλλο, τον Μάκβεθ, τη Στρίγγλα ή τον “Άμλετ. Στο παλαιό Βασιλικό Θέατρο, με τον Θωμά Οικονόμου, έγινε συστηματικότερη παρουσίαση σαιξπηρικών έργων, αλλά κυρίως από τό 1932 στο ‘Εθνικό με τον Φώτο Πολίτη πρώτα, τον Ροντήρη έπειτα και τό Σολομό. “Υστερα από τον Πολίτη, που έκανε την αρχή παίχτηκαν πάρα πολλά Σαιξπηρικά έργα με θριαμβευτική επιτυχία πολλές φορές και με ανάδειξη νέων ήθοποιών.

‘Ο πρώτος ρόλος που έπαιξα με τον Φώτο Πολίτη ήταν ό ‘Ιάγος. “Έπειτα έπαιξα τον Λεόντιο στο “Χειμωνιάτικο Παραμύθι”, τον τρελλό Φέστα στη “Δωδέκατη Νύχτα”, τον Μερκούτιο στο “Ρωμαίος και ‘Ιουλιέττα”, τον ‘Ιάκωβο τον Μελαγχολικό στο “Όπως σάς άρέσει”, τον ‘Εδμόνδο στο “Βασιλιά Λήρ”, τον Μπάκιγγαμ στον “Ριγάρδο τον ΙΙΙ”, τον Μάριο ‘Αντώνιο και τον Κάσκα στον “‘Ιούλιο Καίσαρα”, τον Βελάριο στον “Κυμβελίνο”, και άλλους.

‘Αξέχαστες βραδύες για μας και για τό κοινό, ακόμα και για τους κριτικούς. Με μοναδική ίσως έξαίρεση τα “‘Ιαγικά” : ‘Η δημιουργία του ‘Ιάγου, όσο άρεσε στο κοινό που χειροκροτούσε δαιμονικά και διέκοπτε μ’ επιφωνήματα θαυμασμού την παράσταση, τόσο δεν άρεσε σε πολλούς κριτικούς που ‘χαν συνηθίσει να βλέπουν τον ‘Ιάγο σαν άνθρωπάκο και φτηνό ραδιούργο επιφυλλίδα. Χτύπησαν λοιπόν: αλλά έπεσαν στο κενό από τον θρίαμβο της παράστασης κι από την απάντηση του Φώτου Πολίτη που, αφού άνέλυσε σ’ ένα φωτεινό του χρονο της ψυχοσύνθεσης του ‘Ιάγου, που τον χαρακτήριζε σαν όμορφιά της κακίας, σαν ήθικη του κακού, σαν όραματισμό και μήνυμα της ποιητικής φαντασίας, σαν τον έλλιγγιώδη πλούτο μιὰς ζωής αντίθετης με τις τρεχούμενες αντιλήψεις περί άγαθού και κακού, τέλειωσε τό άρθρο του έτσι : “Αλλά για να χρεϊ κανείς τέτοιες όμορφιες πρέπει να στέκεται πάνω από τό άγαθό κι απ’ τό κακό και να ‘χει τη δύναμη ν’ απολευρώνεται από μικροπρεπείς ήθικολογίες που τις άρνείται τό έλεύθερο άτομο πλάθοντας μόνο του την ήθικη και βρίσκοντας μόνο του την αλήθεια”.

Στά επιχειρήματα του Φώτου Πολίτη δε βροθήκε κανένας από τους έπικριτές του ν’ απαντήσει. “Αλλά πολλοί “Άγγλοι παραγωγοί και ήθοποιοί που είδαν τότε την παράσταση ένθουσιάζτηκαν με την έρμηνεία και ζήτησαν από τον Πολίτη να παίχθει στο Λονδίνο, μα έπεσαν στη σεμνή άρνηση του Φώτου που δεν έζησε να χρεϊ τις σημερινές καλλιτεχνικές ανταλλαγές με τις προσκλήσεις του ‘Εθνικού Θεάτρου, του Κούλ και του Πειραιϊκού σ’ όλο τον κόσμο.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΓΛΗΝΟΣ

Ο ΜΑΚΒΕΘ: ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΥΣΤΗΡΙΟΥ ΚΑΙ ΤΡΟΜΟΥ

‘Ο “Μάκβεθ” comic’s! ‘Αμερικάνικος, βέβαια, έξωφρενισμός. ‘Αλλά και απόδειξη ανεξάντλητης δημοτικότητας του Βάρδου



ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Ο ΠΟΙΗΤΗΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ 7ΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Του ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Η συνάντηση του Σαίξπηρ με τον Κινηματογράφο οφείλεται στην ανάγκη της «Εβδομης Τέχνης για αξιόπρεπεια». Είναι γνωστό πως η έρευνή των αδελφών Λυμιέρ δ.ν ήταν στην αρχή (1895), παρά ένα απ' τα πολλά «επιστημονικά αξιοπερίεργα», πού πλανόδιοι επέδειξαν στα πανηγύρια: σε κάθε πόλη που πήγαιναν, οι «χειριστές» των Λυμιέρ έστηναν τη μηχανή τους στο πιο κεντρικό σταυροδρόμι κ' έκαναν πώς κινηματογραφίζονταν τους περαστικούς. Τους καλούσαν να δούν τον εαυτό τους τ'ό ίδιο θράβυ στην οθόνη — έλιθια πού σπάνια έκπληρωνόταν, αφού οι λήψεις γίνονταν χωρίς ταινία, σ' κενό.

Παραδόξως, εκτός απ' το πολύ λαϊκό Κοινό, ενδιαφέρθηκαν για το νέο θέαμα οι έσθεμμένες κεφαλές της εποχής: ο αυτοκράτορας της Αυστροουγγαρίας Φράντς - Γιόζεφ, ο τσάρος της Ρωσίας, ο Βικτόριο - Εμμανουέλε της Ιταλίας κι όλοι οι πολυάριθμοι βασιλιάδες της εποχής έγιναν αυτόκλητοι διαφημιστές των μονολεπτων σκηνηών του καθ' ήμραν βίου των αδελφών Λυμιέρ. Όπως πάντα, οι άστροι τούς μμήθηκαν κι ο Κινηματογράφος για δύο περ του χρόνια γνώρισε παγκόσμια έπιτυχία. Όσοπου, μάς λέει ο ιστορικός Ζωρζ Σαντούλ, «το Μάη του 1897, μιά λάμπα με αιώθερα, απ' αυτές πού χρησιμοποιούσαν για την προβολή των ταινιών, έβαλε φωτιά σε μιά τεράστια ζυλίνη παράγκα, όπου γινόταν μιά «Φλάνδρική Αγορά». Έκατό άτομα κάηκαν ζωντανά. Άνηκαν στην υψηλότερη κοινωνία. Η φρικτή καταστροφή κατέπληξε την κοινή γνώμη. Οι άνθρωποι του κόσμου άρχισαν να εγκαταλείπουν τον Κινηματογράφο, πού τον θεωρούσαν πιά επικίνδυνο». (1)

Γιά να επιζήσει, η νέα έφεύρεση έπρεπε να πάρει στοιχεία από τ' άλλα θεάματα. Αυτό έκανε πρώτος ο μεγαλοφυής Ζωρζ Μελιές, ο ιδρυτής των πρώτων στούντιο, ο άνθρωπος πού πρώτος χρησιμοποίησε σκηνηκά, ήθοποιούς, θέματα δανεισμένα απ' τις έπιφυλλίδες, τη λογοτεχνία, το θέατρο. Ο Μελιές γύρισε και δύο ταινίες από έργα του Σαίξπηρ, πού κ' οι δύο έχουν χαθεί. Δέν ήταν ο πρώτος «σαιξπηριστής της οθόνης», άλλ' αυτός οι ταινίες είχαν, στην εποχή του, την εύρύτερη άπήχηση.

Δέκα μόλις χρόνια, ώστόσο, από τη γέννησή του, ο Κινηματογράφος, παρά τις πραγματοποιήσεις του μεγαλοφυούς πρωτόγονου Μελιές, ήταν έτοιμοθάνατος. Τα οικονομικά συμφέροντα είχαν όδηγήσει στον άμείλικτο πόλεμο — ανάμεσα σ' Εύρωπη κι Αμερική — για τα «πλώματα έρευστεχνίας» κ' η αϊώνια «κρίση θέματος» τον άπειλούσε από τότε με παρασημό.

«Ο Κινηματογράφος — μάς λέει και πάλι ο Σαντούλ — είχε μόλις μάθει να άφηγείται μιάν Ιστορία κι άμέσως ρίχτηκε στην ψυχολογία, τις περίπλοκες πλοκές, τα ιστορικά θέματα και το θεατρικό ρεπερτόριο. Όλα τα συσάρρευε μέσα σε δέκα λεπτά θεάματος, με φτωχά μέσα και πρωτόγονη κινηματογραφική γλώσσα. Η μμητική μανία έκανε πιο έντονη την κόπωση του κοινού — έγραφε κάποιος τότε για τις «τραβηγμένες» απ' τα μαλλιά καταδιώξεις με παραμάνες, άλητες και χροαφλοκίες» και για τα «μελό-έξπρες, όπου η κόμηση παντρεύεται, χάνει το παιδί της, ρίχνεται στο ποτάμι, σώζεται την τελευταία στιγμή από γενειοφόρο κάτοικο της Σαβοΐας και ξαναβρίσκει ύστερα από δεκαοχτώ χρόνια την κόρη της, πού άναγνωρίζει από τ' αρχικά πουχε κεντήσε ότι έσώσωχά της όταν ήτανε μαρόφι!»

«Ο Κινηματογράφος — συνεχίζει ο Σαντούλ — έστερείτο φαντασίας. Ένα σενάριο πληρωνόταν μερικές δεκάρες σε συγγραφείς χωρίς δόξα, δημοσιογράφους χωρίς δουλειά, πρώην ήθοποιους ή σ' άόριστα λογογράφοντες. Κοθώς όλοι αυτοί πλαττογραφούσαν τα διάσημα θέματα, ήταν πολύ φυσικό (οι παραγωγοί) να καταφεύγουν στο ρε-

πεοτάριο. Ο Κινηματογράφος ζητούσε απ' το θέατρο και τη λογοτεχνία ευγενή θέματα, για να βγει απ' το φαύλο κύκλο και να προσελκύσει σε αϊθούσες του ένα κοινό πιο εύπαρο από κεινο πού σύχναζε στις παραγωγές των πανηγυριών.

«Η κίνηση αυτή, πού άρχίζει να διαγράφεται μετά το 1906, κεντρίζεται απ' το θρίσμβο των «Παθών του Χριστού» του οίκου «Πατ». Γυρίζουν στην Ιταλία τις «Τελυταίες Ημέρες της Πομηνας», στις Ήνωμένες Πολιτείες έργα του Σαίξπηρ και τον «Νέερανα πυρπολούντα την Ρώμη», στη Δανιμαρκία την «Κυρία με τας Κομελές»...

«Η πιο σημαντική προσπόθεσά για τον «έ-συγενισμό» του Κινηματογράφου γίνεται από



«Ο Λώρενς Όλιβιέ, Άμλετ (1948)

δύο Γάλλους κεφαλοιούχους, τούς αδελφούς Λαφίτ. Ίδρύουν την εταιρία «Film d' Art» (Ταινίες Τέχνης) και παραγγέλλουν πρωτότυπα σενάρια στους μεγαλυτέρους συγγραφείς της εποχής: Άνατόλ Φράνς, Ζυλ Λεματρ, Σαρντελύ, Ροσάν, Ριοπέν κ.ά. Χρησιμοποιοούν σάν έρμηνευτές τις μεγαλυτέρες δ-ξες της «Κομεντί Φρανσαίς»: τόν Μουν-Συλλύ, τον Λέ Μπαρζύ, τον Άλμπέρ Λαμπέρ, τη Σάρα Μπενράν. Τέλος, έξασφαλίζουν τη συνεργασία των πιο έξαιστωτών σκηνογράφων και μουσικοσυνθετών.

«Η άνομιμία — λέει ο Σαντούλ — υπήρξε ο κανόνας του πρωτόγονου Κινηματογράφου με τις «Ταινίες Τέχνης» άρχξε η βασιλεία των βενετών, άπαραίτητων για την κατάρκτηση του κοινού των κομψών θεάτρων». (2)

«Λοιπόν, στη Γαλλία δέθηκε το σύμφμα για τη στροφή προς τα μεγάλα θέματα, οι σαιξπηρικές ταινίες πού γυρίστηκαν εκεί ήταν έλάχιστες. Κι' αυτό, γιατί η (θεατρική) σαιξπηρική παράδοση στη χώρα του Ρακίνα ήταν ανέκαθεν άναμνη. Ακόμη σήμερα — είναι γνωστό — δέν υπάρχουν στα γαλλικά ίκασοποιητικές και — το κυριότερο — σκηνηκά άποτελεσματικές μεταφράσεις των έργων του μεγαλού βάρδου. Άντιθέτα, γύρω στα 1910, δύο χώρες πού δ'ιχνηαν την έπίδραση του γαλλικού κινήματος των «Ταινιών Τέχνης», ή Ιταλία κ' οι Ήνωμένες Πολιτείες (λιγότερο), γυρίζουν πληθώρα σαιξπηρικών ταινιών. Έκμεταλλυόμενοι την παρυσία στη Νέα Υόρκη δ'άσημων πρωταγωνιστών του βρετανικού σαιξπηρικού θεάτρου (οι «περιοδεις» στο Νέο Κόσμο είχαν άπο μακρού καταθωρωθεί), οι ίδιοντες την εταιρία «Βιταγκράφ» γυρίζουν όλα σχεδόν τ' άριστουργήματα του Σαίξπηρ σε «συνοπτικές» έκδοσεις διασείας 10—15 λεπτών.

Στην Ιταλία, πάλι, μεσουρανούν «βεντέτες» με παρόμοια άπήχηση. Τί καλύτερους

ρόλους θά μπορούσαν να όνειρευτούν απ' αυτούς πού προσφέρει το σαιξπηρικό ρεπερτόριο; Έτσι, μέσα σε πέντε χρόνια (1909—1914) γυρίζονται στην Ιταλία τουλάχιστον είκοσι σαιξπηρικές ταινίες, δεκάλεπτες ή δεκαπεντάλεπτες — κ' ίσως πελώ περισσότερες, πού η άνάμνησή τους να χόθηκε μαζί με τις κόπιες τους...

Το Χόλλυγουντ, άντιθέτα, καθιερώνοντας τά «έιθρ», έλάχιστα άσχολεΐται με τον Σαίξπηρ. Την εποχή του βωθού, το κλασικό ή ατρο έλάχιστα ενδιαφέρει τους άξιστους παραγωγούς της άκτης του Ειρηνικού. Την εποχή του όμυλυντος, πάλι, το πρόβλημα μετατρέπεται σε καλλιτεχνικό: έπιτρέπεται να σφαγιασθεί ο λόγος του Σαίξπηρ, ή πλοκή των έργων του, για να χωρέσουν στην καθιερωμένη 90λεπτη δ'αρκεια προβολής; Ο Σαίξπηρ δέν θάπρεπε ποτέ να μεταφερθεί στην Κινηματογράφο, άπανταΐε το 1935 ο Λώρενς Όλιβέρ, όταν ή «Μέτρο - Γκιόλντουίν - Μάγερ» πού προτείνει να υποδυθεί τον Ρωμαιο στην ταινία πού έτοιμάζει ο Τζωρτζ Κιούκορ (όν έρμηνεύει ο Λέλι Χόσγουορντ, πλάι στη Νόρμα Σήρερ — Ίουλιέττα).

Όστόσο, λ για χρόνια άργότερα, ο ίδιος Λώρενς Όλιβιέο θ' άρχισει τη σαιξπηρική του σειρά: «Ερρίκος 5ος», «Άμλετ», «Ριχάρδος 3ος», πού είναι οι καλύτερο και πιστότερο έχει ως τώρα μεταφερθεί απ' τον Σαίξπηρ στον Κινηματογράφο. Την ίδια περίοδο εποχή, μιά άλλη ιδιοφυία της εποχής μας, ο Όρσον Γουέλλες, χρησιμοποΐει δύο ήθρα του μεγαλού ποιητή («Μάνδριθ» — «Οθέλλες»), σάν απλά σχεδόν προσημια για την προβολή των δ'κών του, καθαρά κινηματογραφικών συλλήψων, πού τείνουν σ' ένα περιεργο προσωπολατρικό «μπαρόκ», χωρίς αυτό ν' άφαιρεί τίποτε απ' το ενδιαφέρον του έγχερήματος.

Τέλος, ενώ το Χόλλυγουντ κ' η Τηλεόραση χρησιμοποιοούν διασκεύες σα ξπηρικών θεμάτων («Γουέστ Σάιντ Στόρυ» κ.ά.), στα χρόνια μας, κι άλλες χώρες παίρνουν τη σαξπηρική κινηματογραφική σκυτάλη: Σοβιετική Ένωση, Ιαπωνία. Γενικά, 400 χρόνια μετά τη γέννησή του, ο «κίρκος του Στράφορντ» έξασκοιυθεί να τροφοδοτεί όχι μόνο την παγκόσμια σκηνη, μα και μιά Τέχνη πού δέν γνώρισε: αυτήν πού θέλει να λέγεται «Εβδομη».

Πόσες σαιξπηρικές ταινίες έχουν συνολικά γυριστεί; Ο Μέρεντθ Λιλίεθ ίσχυρίζεται (3) πώς ως το 1955 είχαν γυριστεί «66 ταινίες, με βωθη 22 απ' τα 33 έργα του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ». Όπως, όμως, έξυπνα παρατηρεί ο τελευταίος σαξπηρικός φιλομογράφος Άιαν Τζόνσον (4) έκτός από τόν τελευταίον άρθμό (πύ κι αυτός είναι συζητησμός), σύγυρα ή έκτίμηση του Λιλίεθ βρίσκεται πολύ κάτω απ' την πραγματικότητα. Ο ίδιος φιλομογράφος, ο Τζόνσον, παρατηρεί δρθότατα πώς είναι άπλούστατα άδύνατο να βρει κανείς τόν άκριβή άριθμό των σαιξπηρικών ταινιών πύ γυρίστηκαν σ' όλο τον κόσμο. Όσο κι άν ή κινηματογραφική ιστοριογραφία έχει προχωρήσει, όσο κι άν οι ταινιοθήκες έχουν περισσότερη πληθος παλαιών ταινιών, τό γεγονός ότι έξασκοιυθούν να πλουτίζονται συνεχώς με νέα εύσηματα, άπιδείχνει πώς μια «πλήρης» σαιξπηρική φιλομογραφία είναι άνεφικη».

Θά έπιχειρήσουμε, συνδυάζοντας τις ύπάρχουσες πηγές, να συνθέσουμε μιά, κατά τό δυνατό πληρέστερη, είκόνα των σχέσεων Σαίξπηρ και Κινηματογράφου. Κοτά πάσα πιθανότητα — άς μάς συγχωρωθεί ή διατύπωση — πρόκειται για την πιο δολοκληρωμένη σαιξπηρική φιλομογραφία πού έχει γίνει ως τώρα. (Για λόγους πρακτικής, προτιμήθηκε ή παράθεση των ταινιών κατά χρονολογική σειρά. Για τις παλιότερες, ή άκριβεία των

(2) Georges Sadoul: «Histoire d'un Art-le Cinéma», έκδ. Flammarion, 1949, σελ. 71.

(3) Meredith Lillith, στο «Films in Review», Λονδίνο, 1956.

(4) Ian Johnson, στο «Films and Filming», Λονδίνο, Άπριλ 1964.

(1) Georges Sadoul «Conquête du Cinéma», έκδ. Gedalge, 1960, σελ. 51.



Ο Λώρενς Όλιβιερ, Έρρίκος V (1944)

ἀριθμῶν εἶναι ἀναγκαστικά σχετική ἢ ἀναφερόμενη, ὁπλοῦθι, στὶς ὑπάρχουσες πηγές, πού ἀναφέρονται στὴ σύνταξη βιβλιογραφία τοῦ τέλους.

1899: «Βασιλιάς Ἰωάννης» — κατὰ σύμπτωση, τὸ πρῶτο στὴ σειρά ἀπ' τὰ ἱστορικά δράματα τοῦ Σαίξπηρ, στὴν κλασικὴ ἐκδοχὴ τῶν «Ἀπάντων» του, ὑπῆρξε κ' ἡ πρώτη γνωστὴ σαξσηπρική ταινία. Γυρίστηκε ἀπὸ ἀγνωστο χειριστὴ μηχανῆς, λίγο μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ «Βασιλῆα Ἰωάννη», πού δόθηκε στὶς 20 τοῦ Σεπτεμβρίου 1899, στὸ «Her Majesty's Theatre» τῶν Λονδίνου, μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Max Beerbohm Tree. Κατὰ τὸν σαξσηπρικό φιλομορφό Ρόμπερτ Χάιμπερτ Μπῶλλ (5), ἡ ταινία γυρίστηκε γιὰ τὴ καταγραφή ἢ παράσταση ἢ «ἴσως γιὰ τὴ διασκέδαση κατ' οἶκον τοῦ ἴδιου τοῦ Μπέρμπομ». Χρόνια ἀργότερα, ὁ τελευταῖος παρατήρησε πῶς ἡ ταινία «ἦταν ὀλότελα χωρὶς νόημα, παρεκτός γι' αὐτοὺς πού ἦταν ἀπόλυτα οἰκτεῖοι τοῦ ἔργου καὶ πού θὰ μπορούσαν νὰ θυμηθοῦν τοὺς στίχους πού ταίριαζαν στὴ δράση».

1900: «Ἡ Σκηνὴ τῆς Μονομαχίας ἀπ' τὸν Ἄμλετ» — γυρίστηκε ἀπ' τὸν Κλεμάν Μωρίς, εἰδικά γιὰ νὰ προβληθῆι στὸ «Riano - Cinema Théâtre» τῆς Μοργκερίτ Σενύ, στὴ μεγάλη Διεθνὴ Ἐκθέση τοῦ Παρισιοῦ τοῦ 1900. Τὸ ρόλο τοῦ βασιῶν πρίγκιπα ἐρμηνεύει ἡ Σάρρα Μπενράν, πού εἶχε παίξει τὸ ἔργο τὸν προηγούμενο χρόνο στὴ σκηνή, κι ἀπέθανε τῆς, Λαέρτης ἦταν ὁ Πιέρ Μακιέ. Ἐχεῖ γραφτεῖ πῶς ὅταν ἡ μεγάλη Σάρρα εἶδε τὸν ἑαυτὸ τῆς στὴν ὄθνη, τὸ «ὄχι» πού ὑπέσθη ἦταν τέτοιο, ὥστε λιποθύμησε. Ἡ ταινία παιζόταν πέντε ἢ ἕξι φορὲς κάθε μέρα, μὲ πρόσθετα ἠχητικά «ἔμφρε»: ἀκόνισμα τραπεζομαχίαν καὶ χτύπημα ποδῶν πίσω ἀπ' τὴν ὄθνη.

1900—1905: ἐποχὴ πληθωρισμοῦ, ἂν ὄχι σαξσηπρικών ταινιῶν, τουλάχιστο σαξσηπρικών τίτλων: «Στερνὰ Καλὰ κι ὄλα Καλὰ», «Ἡ Κωμωδία τῶν Λαθῶν», «Ἄγάπης Ἄγῶνας Ἄγῶνος», «Χειμῶνι ἀτικὸ Παράμυθιο», «Πολὺ Κακὸ γιὰ τὸ Τίποτα». Κατὰ τὸν φιλομορφό «Αἰαν Τζόνσον, «ἡ σχέση τους μὲ τὸν Σαίξπηρ ἦταν, στὴ καλύτερη περίπτωση, πλὴν μακρινή». Οἱ περισσότερες ἀπ' αὐτὲς τρεῖς ταινίες ἦταν χονδρεῖς φάρσες, μὲ φτηνά κωμικὰ εὐρύσματα.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ: πληθὸς ἄλλων τίτλων, πού ἦταν ὁλοφάνερες παραλλαγές ἐκείνων τοῦ δάρδου: «Ὁ νεῖρο Χειμῶνι ἀτικῆς Νύχτας», «Τὸ ἥμῃρωμα τῆς κυρῆς Στρίγγλας», «Ἐνας Χωρὶκὸς Βασιλιάς Λήρ», «Ἐνας Ἑβραῖος Βασιλιάς Λήρ», «Ὁ Ἰ Κόρες τοῦ Σάβυλων», «Ἐνας Σύγχρονος Σάβυλων», «Ἡ Ἐκδίκηση τοῦ Ἰάγουν», «Ὅταν ὁ

Μάκβεθ ἦρθε στὸ Σνέηκσβιλ», «Ὁ Ὁθέλλος στὸ Τζόουινσβιλ». Ἀκόμα, πῶ παραλλαγμένοι τίτλοι, ὅλα πᾶντα μὲ σαξσηπρική δόση: «Ἄλωϊμο-νο, πτωχὲ Γυόρικ» καὶ τὸ γαλλικὸ «Ἐνα Δικαστικὸ Δράμα στὴ Βενετία» (Un Drame Judiciaire de Venise).

1905: «Ἡ Σκηνὴ τῆς Μονομαχίας ἀπ' τὸν Ἄμλετ» — «σημαντικὴ παραγωγή» τοῦ ἀμερικανοῦ Μπίλλυ Μπλίτσερ, γιὰ λεγαρισμὸ τῆς American Mutoscope and Biograph Company. Ὁ Μπλίτσερ, πού ἀργότερα συνεταιρίστηκε μὲ τὸν μεγάλο D. W. Griffith («Ἡ Γέννησις ἑνὸς Ἑθνους» καὶ «Μεσαλλοθεσία»), ἐνταμιώθηκε τὸ 1907 τὸ μικρὴ ταινία του, πού ἐλάχιστη σχέση μὲ τὸν Σαίξπηρ εἶχε, σ' ἕνα ἀπ' τὰ πρῶτα «ἐπεισοδιακῶν» (serials) τῆς ἱστορίας τοῦ Κινηματογράφου, τὸ «Μάχες ὄλων τῶν Ἑθῶν».

Τὴν ἴδια ἐποχὴ: πληθὸς τίτλων μικρῶν ἐμπορικῶν ταινιῶν, παραφθορά τοῦ «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα»: «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα στὴν παραλία» (!), «Ἐνας Ἀγροτικὸς Ρωμαῖος», «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα στὴν Πολιτεία», «Ἐνας παρὰ λίγο Ρωμαῖος» (φάρσα), «Ὁ Καλπάζων Ρωμαῖος», «Ἐνας Σωματώδης Ρωμαῖος», «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» (sic). Ἀκόμα, αἱ ἐξῆς ἀπῆθανοι: «Ὁ Ρωμαῖος στὸ Βαγόνι μὲ τὰ Κάρβουνα» καὶ «Ρωμαῖος μὲ Πυζάμερ»!

Κάποτε, μετὰ 1904—1910: «Ἡ Τρικυμία» — πάλι ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ «His Majesty's Theatre», μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Sir Herbert Beerbohm Tree, ἀδελφὸ τοῦ προηγούμενου. «Ταινία - σταθμὸς» κατὰ τοὺς βρεταννοὺς φιλομορφούς, ἰδιαίτερα γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς τρικυμίας, τὰ φωτιστικά «ἔμφρε» τῶν κεραυνῶν, τὴν πτώση τοῦ καταρτιοῦ πάνω στὴ σκηνὴ κλπ. Ἡ ταινία γυρίστηκε σέ... τρεῖς ἐκδόσεις: ἀπὸ τρεῖς διαφορετικὲς θέσεις τῆς πλατείας τοῦ θεάτρου, ἐστὶ πού ἡ ὀπτική διέφερε ἀπ' τὸ κοντινὸ κι ὡς τὸ πολὺ ξεμακρο. Ἐκ τῶν ὑστέρων, ἡ «Τρικυμία» αὐτὴ... χρωματίστηκε μὲ τὸ χεῖρ ἀπ' τὸν γεροῦν Γκέοργκ Κλάινε, πού πούλησε, τὸ 1910, κόπιες στὴν Ἀμερική πρὸς 13 δολλάρια τὴ μία.

1905—1906 (περίπου): «Ὁ Σαξσηπρὸ συγγραφέων τὸν Ἰουλιὸ Καίσαρα» — ἡ πρώτη ἀπ' τρεῖς σαξσηπρικές ταινίες τοῦ γένους τῆς πρωτόγονης σαξσηπρικής Ζῶρς Μελιές. Ἡ ταινία, μῆκους 374 ποδῶν (κάπου 140 μέτρα), ἔχει δυστυχῶς καταστραφῆι, ἀλλ' ὁ ἀδελφὸς τοῦ Μελιές, Γκαστόν, μᾶς διαβούλεξε τὴ μνήμη τῆς. Ἀρχίσε μὲ κοντινὸ πλάνο τοῦ Σαίξπηρ, στὸ σπουδαστήριό του, τὴ στιγμή πού ονειρεύεται τὴ σκηνὴ τῆς δολοφονίας τοῦ Καίσαρα. Συνέχισε μὲ εἰκονογράφηση τῆς συναγωγῆς: σὶ μελλοντικὲς δολοφονίαι τοῦ Καίσαρα κινεῖται στὸ κέντρο, ἐνῶ ὁ Σαίξπηρ τοὺς παρατηρεῖ μ' ἐνδιαφέρον ἀπ' τὴν ἀκρὴ τῆς εἰκόνας. Ἐχεῖ διασωθῆι ἕνα «καρρὲ», ὅπου ὁ Ἰδὸς ὁ Καίσαρας σπᾶνε μὲ δυσηστία τὸ χεῖρ γιὰ νὰ προσφωλῆι ἀπ' τὸν στασιαστικὸν, μὲ φόντο μιὰ Ρώμη πού ἔχει ἤδη ἀρχίσει νὰ καταρρεῖ καὶ, σὰ δ-τία τοῦ πλαισίου, πάντα τὴ μορφή τοῦ Σαίξπηρ. Σάφου, τὸ σκηνικὸ ἀλλάξει: ὁ ποιητὴς, στὸ σπουδαστήριό του, γράφει πυρετιασμένω μαινεῖ ἢ ὑπὲρτρεπτα καὶ πού φέρονε μιὰ φρατζόλα ψωμιῦ ὁ ποιητὴς, ὅμως, συναπαρμένος ἀπ' τὴν ἐμπνευση καὶ μὲ τὸ ὄραμα τῆς δολοφονίας τοῦ Καίσαρα πάντα μπροστά σὰ μάτια, ἀρπάζει ἀπ' τὸ γραφεῖο τὸν ἕνα ἐγχειρίδιον καὶ τὸ μπηγνὶ στὴν καρδιά τοῦ ψωμιοῦ! Κατὰ τὸν Γκαστόν Μελιές, τὸ (ἀφελές) τέλος τῆς ταινίας ἦταν τὸ ἐξῆς: ἡ εἰκόνα σθᾶνει σιγα-σιγα, ἐνῶ γύρω ἀπὸ μιὰ προτομὴ τοῦ Σαίξπηρ ὄλα τὰ ἔθνη κινεῖται σημεῖες καὶ λάβαρα!

1907: «Ἄμλετ» — ἡ δεύτερη, χρομένη κι αὐτὴ, σαξσηπρική ταινία τοῦ Μελιές. Ἐναρξῆ μὲ τὴ σκηνὴ τοῦ νεκροφάγου. Κατὰ τὸν Γκαστόν, «ἡ στάση τοῦ Ἄμλετ ὑποδύλων ἰσχυρὰ τὸ «Ἀλλοίμο, φτωχὲ μου... Γυόρικ». Μετὰ, ἡ σκηνὴ στὸ δωμάτιο τοῦ Ἄμλετ: ἐμφανίζονται διαδοχικά... δυὶ εἰκονοτάγματα: τοῦ πατέρα του καὶ τῆς «ἀδικοχωρισμένης ἀγαπημένης του». Ἡ Ὀφελία τὸν σπᾶνει μ' ἄνθη, αὐτὸς πασχίζει νὰ τὴν ἀγκαλιάσει, δὲν μπορεί, τρελλαινεται, τὸν περιμορφεύουν οἱ αὐλικοί. Ἡ ταινία τελειῶει μὲ τὴν πολυγυρισμένη σκηνὴ τῆς μονομαχίας: πρῶτα πέφτει ὁ Λαέρτης, ὑστερὰ ἡ Βασιλισσα πίνει τὸ δηλητήριο καὶ πεθαίνει κι ὁ Ἄμλετ μαχαιρώνει πρῶτα τὸν Βασιλιά κα', τέλος, τὸν ἑαυτὸ του.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ: «Ἄμλετ» — στὴν

Ἀγγλία, ἀπ' τὸν Γουίλλ Μπάρκερ, μὲ τὸν Τσάρλς Ρέιμοντ στὸν ἐπώνυμο ρόλο. Ἡ ταινία γυρίστηκε μέσα σ' ἐμὰ καὶ μὴν μέρ: (!), μὲ τοὺς ὑπόλοιπους ἠθοποιούς συναγμένους ἐδῶ κ' ἐκεῖ «περισσότερο γιὰ τίς ἀθλητικὲς τοὺς ἱκανότητες»: τὸ Φόντασμα ἦταν ἕνας πανύψηλος τύπος, ἡ Ὀφελία... κολληθήτρια κ.ο.κ. Πληρώθηκαν 10 ἐλλείνια ὁ καθένας (σημερινές 42 δραχμὲς)!

1908 (πρὶν καὶ μετὰ): σαξσηπρική μόδα στὴν Ἀμερική: μόνω ἡ ἐταιρεία Vitagraph γυρίζει, τὸ 1908, ἑπτὰ (ἐξακριβωμένα) ταινίες ἀπὸ ἔργα τοῦ δάρδου. Ταινίες καὶ τίτλοι ἔχουν χαθεῖ καὶ ξεχασθεῖ. Μιά λεπτομέρεια, ἀστυνομικῆς ὕφης, μᾶς δεδαίονε γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ἀνόμισα τους ἐνὸς ὑπερβολικὰ «καίροδου» καὶ ἀνατριχαστικοῦ Μάκβεθ: ἀπαγορεύει τὴν πρόβωλὴ του (πάντα στὰ 1908) ὁ Ἀστυνομικὸς Διευθυντὴς τοῦ Σικάγου.

1908: «Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα» — ἴσως ἡ πρώτη ἀπὸ μιὰ σειρά σαξσηπρικών ταινιῶν, πού γυρίζουν στὴν Ἰταλία οἱ ἐταιρεῖες «Cines» καὶ «Film d' Art Italiano» (ὑποκατάστημα τῆς «Laté»), ὅμως ἐπιρροασμένη (ἢ τελευταία) ἀπ' τὸ σύγχρονο γαλλικὸ κίνημα τῶν «Ταινιῶν Τέχνης». Σκηνοθεσία: Μάριο Καζερίνι.

1909: «Ὁθέλλος» — μὲ τίς «θεντέτες» τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς, τὸν Φερρὺστο Καρβόλλο (Ὁθέλλο) καὶ τὸν Τσέζαρε Νταντίν (Ἰάγιο). Τὴν ἴδια χρόνο: ἕνας «Καίσαρα» κ' ἕνας «Βρούτο», «ἀγνώστων λογιῶν στοιχείων».

1910, ἡ μεγάλη ἰταλικὴ σαξσηπρική χρονιά: «Ἄμλετ», ὑπὸ τὸν τορινεῶν Ἀρτῦρο Ἀμπρόζιο (ἐκ τῶν ἰδρυτῶν τῆς «Cines»), «Ἄμλετ», ὑπὸ Λούκα Κομέριο καὶ πάλι «Ἄμλετ», ἀπ' τὸν γνωστὸ μᾶς Μάριο Καζερίνι. Ὁ τελευταῖος γυρίζει ἀκόμα κ' ἕνα «Μάκβεθ», ἐνῶ ὁ Ἐρμίε Νοβέλλι παρουσιάζει τὸν πρῶτο «Ἐμπερο τῆς Βενετίας» τῆς ἱστορίας τοῦ Κινηματογράφου. Ὅλες αὐτὲς οἱ ταινίες εἶχαν μῆκος ἀνάμεσα στὰ 225 καὶ τὰ 335 μέτρα. Διηλαθὴ διάρκεια προβολῆς 10—15 λεπτά.

1910: «Ἄμλετ» — καὶ στὴ Γαλλία. Σκηνοθεσία: Ἀνρί Ντεφαντίν. Στὸν ἐπώνυμο ρόλο ὁ Ζάκ Γκρετιγιὰ. Παραγωγή: Lux Company.

1911: «Ἐρρίκος ὁ 8ος» — πάλι ἀπ' τὴν παράσταση στὸ θεάτρο τοῦ Σέρ Χέρμπερτ Μπέρμπομ Τρή. Τὸν ἴδιο χρόνο, ἕνας «Φάλσταφ» ἀπὸ ἀγνωστο ἑρμηνευτὴ.

1913, στὴν Ἰταλία: «Τὸ Ἡμῆρωμα τῆς Στρίγγλας», σέ σκηνοθεσία τοῦ Ἀρρίγκο Φρουστα καὶ μὲ πρωταγωνιστὴς τὴν περιλάλητη Τζιτζέτα Μοράνο (Κατερίνα) καὶ τὸν Ροντόλιο (Βικέντιο). Ἀκόμα: «Μάρκ Ἀντωνίου καὶ Κλέοπάτρα», ὑπερπαραγωγή τοῦ Ἐρρίκο Γκουατσίνι, μὲ τοὺς «κοσμαγαπᾶντους» Ἀμλέτο Νοβέλλι καὶ Τζιάννα Τερριμπλι Γκουατῶλες.

1913, στὴν Ἀγγλία: «Ἄμλετ» — ἡ πρώτη «μεγάλου μῆκους» ταινία μὲ θέμα τὴν τραγωδία τοῦ δαυοῦ πρίγκιπα. Ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε «μπετιμέντες» (δάρχεια προβολῆς περισσότερο ἀπὸ μιὰ ὥρα), ἦταν καταγραφὴ τῆς παράστασης τοῦ θεάτρου «Ντρίουρμ Λέρ», σέ σκηνοθεσία Σέσιλ Χέγγουορθ καὶ

Ἡ Ἄστα Νίλσεν, Ἄμλετ, Γερμανία 1920



(5) Robert Hamilton Ball, στὸ The Quarterly of Film, Radio and Television, Λονδίνου, 1953.



«Ο Τούσσο Μιφούνε στο φιλμ του Άλχιζα Κοουτσάβα "Ματωμένος Θρόνος" που είναι ένας Γλαυκωπίσιος "Μάκβεθ"»

μέ ερμηνευτή τον Σιέρ Τζόνσον Φόρμπερ-Ρόμπερτσον. "Όλο το γύρισμα έγινε στο εξωτερικό του θεάτρου, εκτός απ' τη σκηνή του φονιάσματος, που γυρίστηκε σε μιάν άκροθαλάσσιο... Τόν ίδιο χρόνο: «Σάου-λακ — διασκευή απ' τόν Σαίξπηρ, «άγνω-σταν λοιπών στοιχείων».

1914: «Gaius Julius Caesar» — υπερκαλοσσός της «Cines», μέ 15 σκη-νικά και 20.000 κομπάρσους. Σκηνοθεσία: Ένρικό Γκουασιόνι. Πρωταγωνιστές ο Άμ-λέτο Νεβέλλι και η Τζιάννα Τερρίμπλι Γκοντσάλες.

1916: «Έρωτας σ' ένα Δάσος», κινηματογραφική διασκευή, στήν Άγγλία, της κωμωδίας «Όπως σ' άρέσει».

1921: «Άμλετ» — ο πιο περίεργος της ιστορίας του Κινηματογράφου. Γυρίστη-κε στή Γερμανία από δανούς (μεσουρανούσε τότε η σκανδιναβική παραγωγή), μέ βάση ένα σενάριο τόν Έρβιν Γκεκάρντ, που δα-νεζόταν στοιχεία απ' τόν δανό Ιστορικό του 12ου αιώνα Sævo Grammatikus κι από ένα γερμανικό δράμα, μέ τίτλο «Αδελφοκτονία Τιμωρομένη», βασισμένο ίσως σέ κωμική χαϊνική έκδοση του Σαίξπηρ στά γερμανικά. Η ταινία αυτή έχει μείνει στήν ιστορία του Κινηματογράφου σάν «ό Άμλετ της Άστα Νίλσεν», γιατί, κατά τό πρότυπο της Σάρ-ρας Μπερνάρ, τόν επώνυμο ρόλο ερμήνευσε η κορυφαία τότε δραματική ήθοποιός της Δανίας, Άστα Νίλσεν. «Σπάνια είν' η ικα-νότητά της — έγραψαν — νά καθρεφτί-ζε: τά πιο λεπτά οίσθημα... χωρίς καμιά χρησιμοποίηση χειρονομιών». Τήν ταινία σκηνοθέτησε ο επίσης δανός Σβέντ Γκιάντε και υπέβησαν της εκπληκτικής φωτογραφίας της (γυρίστηκε στό ύψιστο) ήταν ο Κούρτ Κούρεντ και ο Άξελ Γκράατκιερ. Εκπαλ-κτικό ήταν τό τέλος της: ξάβνου, άπεκα-λύπτετο ότι ο Άμλετ ήταν πράγματι... γυ-νοίκα!

1922: «Όθέλλος» — απ' τόν ρώσο έμικρέ σκηνοθέτη Ντιμίτρι Μπουτσεβέτσκι. Γυρίστηκε στό Βερολίνο, μέ τόν περίφημο Έμιλ Γιάννινγκς που, σύμφωνα μέ τά γρα-φόμενα: τού Ρενέ Κλαίρ, «ήταν ένας Όθελ-λος μύθος, μέ χοντρά χείλια, βαριά οίσθη-σιακός, σάν ένα μεγάλο άδοήθητο παιδί ά-δηγούμενο απ' τόν Ίάγο. Τά άγχώδη μάτια του... τά τρεμάμενα χέρια του, όλα σ' ού-τόν εκφράζανε τή ζήλεια». Ίάγος ήταν ένας άλλος μεγάλος καλλιτέχνης της ακμάζουσας τότε γερμανικής σκηνής: ο Βέστερ Κράους. Τό «κινάλε» είχε υποστεί μερικές αλλαγές: ο Όθέλλος στραγγαλίζει τή Δυσδαίμονε, μαχαίρωνει τόν Ίάγο και τελικά αυτοκτονεί, πέφτοντας στήν κορφή τού όμίλου. Πάλι κα-τά τή μαρτυρία τού Ρενέ Κλαίρ, ο «Όθελ-λος» τού Μπουτσεβέτσκι ήταν η καλύτερη βαθύ σαξπηρική ταινία, ήταν «μιά φωτο-γραφική συμφωνία πάνω σ' ένα σαξπηρικό θέμα... κι όχι ένα παράσιτο που τρεφόταν από ένα μεγάλο έργο τέχνης».

1923: «Άμλετ» — πάλι στήν Ίτα-λία. Σκηνοθεσία: Έμιλίο Γκόνε. Στόν έ-πάνυμο ρόλο ο Ρουτζέρο Ρουτζέρι.

1927—28: ο Κινηματογράφος άπόχτησε όμιλία κι ο Σαίξπηρ σκένταψε στό πρόβλη-μα

μα τού στίχου. Πώς θά μπορούσε πιά νά συμφιλωθεί τό «έρω» κείμενο τού ποιητή με τούς χρονικούς και άλλους καταναγκασμούς της διομηχανίας. Μήν ξεχνάμε πώς, για άρ-κετά χρόνια, οι έθνικοί Κινηματογράφοι (πλήν τού, άπορροφημένου στα έσωτερικά του προβλήματα, σοβιετικού) παρακμάζουν και πώς έχει ήδη άρχισι η βασιλεία τού Χόλλυγουντ. Τό τελευταίο θυμάται τόν Σαίξ-πηρ σά «νούμερο», σέ δύο απ' τίς πρώτες όμιλοσες επιθεωρήσεις: η σκηνή τού μπαλ-κονιού απ' τό «Ρωμαίος και Ίου-λιέττα» περιλαμβάνεται απ' τόν Σέσιλ ντέ Μίλλ στήν ταινία του «Θρίαμβος», ενώ οι άδελφοί Γουάρνε, στήν υπερπαραγω-γή τους «Θάμα Θεάματα», πα-ρουσιάζουν τόν Τζών Μπάρρυμπερ σέ μιά σκη-νή απ' τόν «Ριχάρδο τόν 3ο».

1935: «Όνειρα Καλοκαιριά-τικης Νύχτας» — απ' τόν Μάξ Ράιν-χαρτ και τόν Ουίλλιαμ Ντίτερλε (για τό καθαρά κινηματογραφικό — τεχνικό μέρος). Διάρκεια 2 ώρες και τρία τέταρτα, κόστος 1.500.000 δολάρια, στόχος η «ταυτόχρονη καλλιτεχνική και έμπορική έπιτυχία», άπο-τέλεσμα καλλιτεχνικά άμφίβολο και οικονο-μικά καταστρεπτικό. Τη χορηγία έπιμε-λήθηκε η Μπρονισλόβα Νιζίνσκα πάνω σέ μουσική τού Μέντελσον: οι κύριοι ρόλοι δό-θηκαν σέ «δεντέτες» της εποχής, όπως οι Ντίκ Πάουελ, Άντα Λουίς, Τζέιμς Κάγκ-νεϊ: τόν «Παύκ» έπαιξε ο μόλις 11ετής τότε Μίκυ Ρουνέι. Τή γενική έντύπωση συνόψισε ο διαφημιστής της «Γιαυάντεν Άουτιστε» Τόμ Ουάλλερ, πολύ άργότερα: «Υπήρξε διαφορά ανάμεσα στίς γνώμες των κριτικών, σχετικά μέ τό άν η ταινία ήταν καλή ή όχι. Όλοι, ωστόσο, οι κριτικοί συμφώνησαν πώς δέν έπρόκειτο για καλόν Σαίξπηρ».

1935—36: «Ρωμαίος και Ίου-λιέττα» — πάλι απ' τόν Χόλλυγουντ. Πα-ρά τήν οικονομική άποτυχία τού «Όνειρου», ο παραγωγός Έρβινγκ Θάλμπεργκ (ο φιλό-δοξος, σκληρός Θάλμπεργκ, που ενσάρκωσε άργότερα ο Τζέιμς Μέψον στήν ταινία «Έν-άστρι γεννιέται») έτοιμάζει, για λογαρια-σμό της «Μέτρο», έναν πολυέβδο «Ρωμαίο». Δυό ακριβώς χρόνια πριν απ' τήν έναρξη τού γυρισματος στό Χόλλυγουντ, μιά «μά-δα παραγωγή» είχε έγκατασταθεί για μήνες στήν Ίταλία, όπου γυρίζε κομμάτια για «φόντε» και σκιτσάριζε η φωτογράφος στοι-χεία ζωγραφικής, αρχιτεκτονικής ή ένδυματ-ολογίας, που θά χρησημευαν σάν «πηγή έμ-πνευστης» για τά σκηνικά και τά κοστούμια της ταινίας. Λένε ότι: τό χτένισμα της Νόρμα Σήρρεν — Ίουλιέττας ήταν παρμένο απ' τήν τοιχογραφία τού Φρά Άντζέλιο «Ευάγγελισμός», που βρίσκεται στή Φλωρεν-

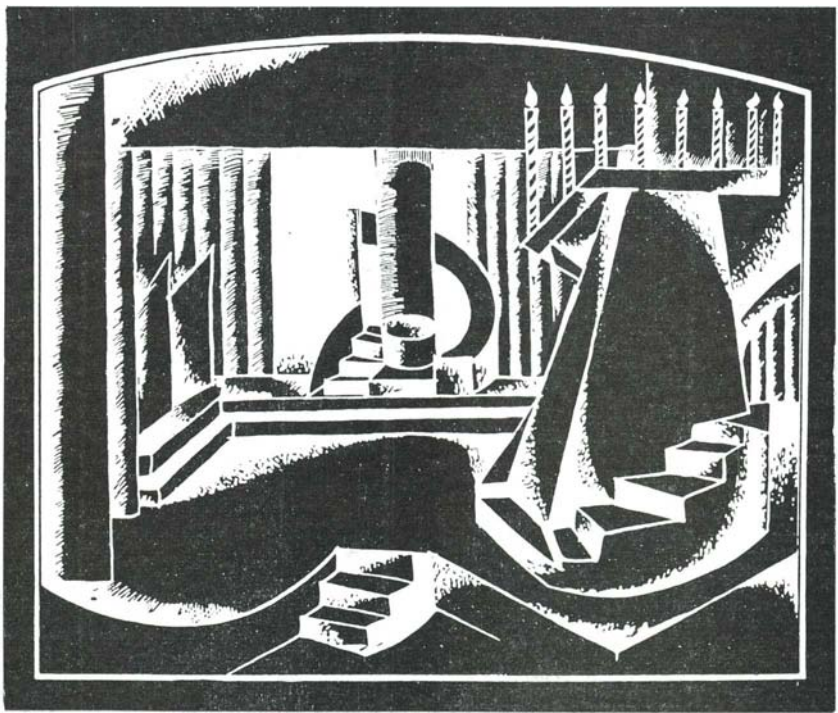
τία: τό λευκό της φόρεμα, πάλι, είχε ξεση-καθεί από πίνακα τού Μικαέλε ντά Βερόνα: μιά σκηνή σενάριο ήταν άντιγραφή απ' τό «Προσκύνημα τών Μάγων» τού Γκοττόλφ και, τέλος, ειδικά μαθήματα δόθηκαν στεύς πρω-ταγωνιστές και τούς 400 κομπάρσους γύρω απ' τίς μεβέδους ξεφραχίας τήν εποχή της Άναγέννησης! Τό κείμενο τού Σαίξπηρ, που είχε διατηρηθεί σχεδόν άτόφιο, επώπηκε απ' τόν Λόλο Χάουαρντ και τή Νόρμα Σήρρε, που θρέθηκαν κ' οι δυό περίπου άναρκαίεσ απ' τήν κριτική. Προηγουμένα, ο ρώσος τού Ρωμαιοί είχε προσφερθεί στόν Κλάρκ Γκέ-νιπλ (!) και στόν Λάρνεσ Όλίβιερ. Ό τε-λευταίος απάντησε στόν σκηνοθέτη Τζώτζ Κιοόκερ (περίπου άγνοοκτημένος): «Ό Σαίξπηρ δέν θά πρέπει ποτέ νά μεταφέρεται στόν Κινηματογράφο». Τόν επόμενο χρόνο, ωστόσο, έπαιξε σάς άρέσει» και όκτώ χρόνια άργότερα άρχισε νά σκηνο-θετεί ο ίδιος τήν πρώτη του σαξπηρική ται-νία... Τελικά, στό «Ρωμαίος και Ίουλιέ-ττα», τήν παράσταση έκτέλεσε ο Τζών Μπά-ρρυμπερ, που έπαιξε τόν Μερκούτιο μέ τή συνη-θισμένη υπερβολική έκμετάλλευση των φυ-σιολογικών του «έφφ». "Όλα υπήρχαν στήν ταινία τού Κιοόκερ — παρατήρησε η κριτι-κή — πλην τής φαντασίας.

1936: «Όπως σ' άρέσει» — άγγλική ταινία τού Πάλ Τάινερ, μέ Όρ-λανδο τόν Λάρνεσ Όλίβιερ και Ρόζαλιντ τήν Έλιζαμπεθ Μπέργκεν. Έκόςτισε 1.000.000 δολάρια κι είχε έπιτυχία στήν Άγγλία, άλλ' όχι στίς Ηνωμένες Πολι-τείες... Τόν ίδιο χρόνο: «Οί Άνθρω-ποι δέν είναν Θεοί» — διασκευή απ' τόν Γουόλτερ Ρέις, για λογαριασμό τού Άλεξάντερ Κόρντα, τού «Όθέλλος». Η τραγωδία της ζήλειας γίνεται ένα σύγχρονο «μελό».

1940: «Τά Παιδιά απ' τίς Συ-ρακούσες» — διασκευή (θεάτρου) της σαξπηρικής «Κωμωδίας τών Λα-θών», μέ τζάζ κι άρχαίους Έλληνες που μπεινόθαναν σέ... τζάζ. Η ίδια διασκευή παίζεται άκόμη τώρα, σά «μιούσκαλα», σέ θέατρα τού Μπροντγουάιη στήν Λονδίνο.

1944: «Έρρίκος ο 5ος» — η πρώ-τη ταινία τού Λάρνεσ Όλίβιερ και σίγουρα τό καλύτερο σαξπηρικό έπίτευγμα στόν Κι-νηματογράφο. Σενάριο Όλίβιερ και Άλαν Ντέντ (διατήρησε τά δυό τρίτα τού κειμέ-νου), Έρρίκος ο μετέπειτα Σέρ Λάρνεσ, που έπαιξε κ' ένένα άλλους στιγμιαίους ρόλους! Τά εξωτερικά γυρίστηκαν στήν Ίρλανδία, γιατί στήν Άγγλία συνεχίζονταν οι βομβαρ-δισμοί της Λουφτβάφε κ' έλειπαν οι κομ-παρσοί. Τελικά, οι 900 άνδρες που υποδύ-θηκαν άγγλους και γάλλους ίππότες στή μά-

Σκηνικό τού Άϊζενστάιν και τού Γιούτκεβιτς για τήν ταινία "Μάκβεθ" 1922





Ο Σμοκτονόβσκι, "Αμλετ στην ταινία του Κοζίντσεφ (Ε.Σ.Σ.Α.) 1964

χη, παραχωρήθηκαν απ' την Ίρλανδική Έθνοφφουρά. Το «τεχνικό» βοήθησε πολύ στη δημιουργία μεσαιωνικής ατμόσφαιρας. Η πρώτη σαξονική ταινία με παγκόσμια απήχηση.

1946 : «Ο Θέλλος» — μία περίεργη αγγλική παραγωγή διάρκειας 45 λεπτών, με τον Τζών Σλίτερ στον επώνυμο ρόλο και Ίαγο τον Σεμπάστιαν Κόμπιτ. Μάλλον ερασιτεχνική προσπάθεια του άγνωστου και χωρίς μέλλον, όπως αποδείχτηκε, σκηνοθέτη Ντέιβιντ Μάκ Κέην. Το ίδιο χρόνο : «Μάκβεθ» — επίσης ερασιτεχνική παραγωγή σε φιλμ 16 χιλιοστων, γυρισμένη στα περίχωρα του Σικάγου, με «προϋπολογισμό»... 5.000 δολάρια! Τα κοστύμια, σχεδιασμένα από κάποιον άγνωστο νεαρό Τσάρλτον Ήστον, είχαν ζώνες και τασέτες από... χαρτί! Για οικονομία. Παραγωγή — ηρωικός — κάποιος Ντέιβιντ Μπράντλεϋ και σκηνοθέτης κάποιος πολύ νεαρός ονόματι Τόμας Μπλάιρ...

1948 : «Αμλετ» — απ' τον Λώρενς Όλιβ'ερ. Για την ιστορία : το 1940, ο Λέσλυ Χάουαρντ είχε επιχειρήσει να γυρίσει μία ταινία με θέμα την τραγωδία του δανού πρίγκιπα. Χωρίς συνέγεια. Την ίδια περίπου εποχή : ο Χίτσκοκ μελέτησε το ενδεχόμενο γυρίσματος ενός σύγχρονου "Αμλετ, με κοστύμια της εποχής μας και τον Κάου Γκράντ στον κύριο ρόλο. Χρηστικός, η πρόθεση δεν πραγματοποιήθηκε... Κανονικά, ο «Αμλετ» διαρκεί 4 περίπου ώρες: άνογκαστικά, ο Λώρενς Όλιβ'ερ και ο (πάλι συσσευοιογράφος του) Άλλαν Ντέντ περιέκοψαν πολλές σκηνές κι αρκετά δευτερεύοντα πρόσωπα. Κατηγορήθηκαν ότι κάλλιστησαν την τραγωδία». Η απάντησή τους με το «Δοκίμιο περί "Αμλετ"» δεν κρίθηκε πειστική. Πάντως, κανείς δεν αμφισβήτησε το γεγονός ότι «κανένας ζωντανός ήθοποιός δεν μπορεί να παί τους στίχους του Σαξέπτερ όπως ο Λώρενς Όλιβ'ερ». Οφηλία, η Τζην Σίμμονς.

1948—50 : «Μάκβεθ» — υπό Όρσον Ουέλλες. Υπόδειγμα «οικονομικής ταινίας» (γυρίστηκε σε 21 ημέρες και μ' έντελως άγνωστους ήθοποιούς), σκόνταψε στην τρέλλα του σκηνοθέτη να χρησιμοποιήσει γι' άλληθροφάνεια τη... σκωτσέζικη διάλεκτο, που κανένας αγγλοσάξωνας δεν καταλάβαινε! Αμέσως μετά την πρώτη προβολή, η ταινία άποσύρθηκε κ' έγινε δεύτερη ήχοληψία, που κράτησε 9 δόκληρους μήνες! Η τελική έκδοση — μισοαγγέλικη, μισοσκωτσέζικη — κυκλοφόρησε το 1950. Κινηματογραφικά, η ταινία είχε υπέροχες στιγμές βαρβαρότητας,

ταίριαζε με τη διδασκαλία του Ήτουαρντ Γκόντον Κράιγκ περ. «παρουσίας του χάσας και της μεγαίας» στον Σαξέπτερ, αλλά μετακινούσε το βάρος της τραγωδίας, περιορίζοντας το θέμα στην «αρχομανία» του Μάκβεθ.

1950 : «Ίούλιος Καίσαρας» — ακόμη μία «πτηνή» ερασιτεχνική παραγωγή του άμερικανού Ντέιβιντ Μπράντλεϋ. Ένας περίεργος «Ίούλιος Καίσαρας», γυρισμένος στις όχθες της λίμνης Μίτσιγκαν. Μονοάξελλογο στο χείλι : Ένας λαμπρός Μάρκος Άντώνιος απ' τον ακόμη ερασιτεχνικό Τσάρλτον Ήστον...

1953 : «Ίούλιος Καίσαρας» — επαγγελματικός αυτή τη φορά, γυρισμένος στο Χόλλυγουντ απ' τον Τζόζεφ Λ. Μάνκιεβιτς (παραγωγή Τζών Χάουζμαν, γιά τη «Μέτρον»). Έκυστα άσπρόμαυρη, η πρώτη αυτή σαξονική ταινία σε «εινεμασκόπ» ήταν έντελως πιστή στο κείμενο κ' έρμηνευτική άποδοτικά απ' τους Λιούζ Κάλχερν, Σέρ Τζών Γκίλγκουντ, Τζέημς Μέησον και Μάρλον Μπράντο. Έντυπωσιακά ταριστή μουσική του Μίκλος Ρόσσα. Τόν ίδιο χρόνο : «Φίλησέ με, Κέητ» — διασκεδαστική διασκευή της σαξονικής κωμωδίας «Τό Ήμέρωμα τής Στρίγγλας», σε στυλ «μιούζικαλ», με σκηνοθέτη τον Τζώρτζ Σίντνεϋ.

1954 : «Ρωμαίος και Ίουλιέττα» — εύφάνταστη δημιουργία του Ρενάτο Καστελλάνι, γυρισμένη σ' αθεντικά παλάτια της Ίταλίας, με τη Σούζαν Σνταλ συγκινητική Ίουλιέττα και τον Λώρενς Χάρβεϋ άνιπόφορο Ρωμαιο. Η ταινία άρεσε στους ευρωπαίους, άλλ' όχι στους βρετανούς, που ενοχλήθηκαν γιατί μισοαγγέλικες τες τόλημπε ν' αγγίξει «την εθνική τους κληρονομία».

1955 : «Τζόε Μακμπέθ» — μεταφορά του σαξονικού θέματος στον σύγχρονο άμερικανικό ύποκοσμο. Μά φιλόδοξη σύζυγος σπράχνει τόν γκάγκστερ άντρα της σ' άλλεπάλληλα εγκλήματα, γιά νά τόν καταστήσει «βασιλιά του ύποκόσμου». Εσκάθαρη κι άπλοική μεταγραφή του «Μάκβεθ», σε σεναριο Φίλιπ Γκρίντον και σκηνοθεσία του Κέν Χιούζ. Τόν ίδιο χρόνο : «Τζούμπαλ» («Juba») — κομψόκομο του Ντέημερ Ντέβις, μεταφορά του «Ο Θέλλος» στην άμερικανική Δύση, με τούς Γκρόντ Φόρντ, Ρόντ Στάγκερ, Έρνεστ Μπιοργκβίν. Ένα απ' τά καλύτερα «γουέστερν».

Τόν ίδιο χρόνο : «Ο Θέλλος» — απ' τον Όρσον Ουέλλες. Θαυμάσια ταινία, γυρισμένη στη Βενετία και τό άραβικό κάστρο του Μαγκαντόρ (Μαρόκο), μ' έλάχιστο δάλλεγο και ύπέροχη χρησιμοποίηση τών ήχητικών «εφέ». Μία κορυφή στη σαξονική φιλολογοία.

Τόν ίδιο χρόνο : «Ριχάρδος ο 3ος» εκπληκτική μεταφορά του ιστορικού δράματος στην όδον απ' τον Σέρ Λώρενς Όλιβ'ιερ : δάρκια προβολή 2 ώρες και τρία τέταρτα : έγχρωμο «βισταβίζον». Η έρμηνεία του Ριχάρδου άνιπερβλήθη. Μόνη κριτική : γιά νά «κλειψει» την παράσταση, ο Σέρ Λώρενς έκανε τόν ήρωά του «στατικό ανάμοσα σ' αώδους, ενώ ο Σαξέπτερ τόν είχε διαγράψει παλιάνθρωπο άναμεσα σε παλιάνθρώπους».

Ο Όρσον Ουέλλες, Μάκβεθ, με την Ζανέτ Νολάν (Λαίδη Μάκβεθ) 1947



Τόν ίδιο, σαξονικά πλούσιο, χρόνο 1955 : «Ο Θέλλος» — κάπως θοραία, ρωσική εικονογράφηση της «τραγωδίας απ' τόν Σεργκέι Γιούτκεβιτς. Ήρωότερες εικόνες, ένας θαυμάσιος Ίαγος (Α. Ποπάφ), λιγότερο καλοί ο Σεργκέι Μπονταρτσούκ — «Ο Θέλλος κ' η Ίρίνα Σκόμπτσεβα — Δυσδαίμονα».

1956 : «Ο Άπαγορευμένος Πλάνητης» — έγχρωμο «εινεμασκόπ» του Φρέντ Μάκ Λέοντ, χολλυγουντιανή μεταφορά της «Τρικυμίας» στον πλανήτη Άλταϊρ - 4, στό Διάστημα. Νοσηρή φαντασία...

1957 : «Ματωμένος Θρόνος» («Κυτοπονο - Jock») — άρστούργημα του Άκίρα Κουρσάβα («Ρασομόν»). «Οί 7 Σαμουράι», μεταφορά στό ιαπωνέζικο Μεσαιώνα τού σαξονικού «Μάκβεθ», με τόν Τσσίρο Μφόνε και τήν Ίσοζο Γιαμάινα. Η τελευταία χαρακτηρίστηκε από κορυφαίους κριτικούς σαν «η καλύτερη Λαίδη Μάκβεθ της ιστορίας». Υπέροχες εικόνες, ιδάίτερα : ο τρόμος απ' τό κινούμενο δάσος, τό πλύσιμο τών χεριών, ο θάνατος τού άρχοντα Βασίτζου (του γαπανέζου Μάκβεθ), που σαν άλλος Άγιος Σεβαστιανός πεθαίνει κατατριπμένος απ' τά βίλη τών ίδιων τών στρατιωτών του... Τόν ίδιο χρόνο : «Μάκβεθ» — στην άμερικανική τηλεόραση, με τόν Μάρις Ήθανς κιά τή γνωστή τραγωδο Τζούντιθ Άντερσον. Ταινία διάρκειας 2 ώρων, έγχρωμη διατηρητική παραγωγή της εταιρίας Hallmark Cards Inc. τού Κάνσας Σίτυ, της «μεγαλύτερης επηχειρήσεως εύεκτηριών θεατρικών τού κόσμου», περιορισμένα άόγτερα στό 99 λιπτά προβλήση και δόθηκε γιά κινήματογραφική εκμετάλλευση... Τόν ίδιο χρόνο : «Τό Ήμέρωμα τής Στρίγγλας» — έγχρωμη (άσημαντη) ίσπανική παραγωγή, μ' τήν Κάρμεν Σεβίγια στο ρόλο της Κατερίνας.

1959 : «Ρωμαίος και Ίουλιέττα» — ρωσικό χορόδραμα, μουσική Προκόφιεφ, με τη Γκαλίνα Ουάνοβα... Τόν ίδιο χρόνο : «Τά άπόλοιπα είναι Σίωπη» — φαδρή γερμανική άπόπειρα μεταφοράς τού μύθου τού «Αμλετ» στην εποχή μας. Σκηνοθεσία Χέλμουτ Κάυτεν... Τόν ίδιο χρόνο : «Ο νεϊρο Κάλοκίρις» — κριτική Νύχτας — η μόνη, κ' έξοχη, σαξονική ταινία με κούκλες. Γυρισμένη απ' τόν Τσεχσλοβακό «μείτο» Γίρι Τρκά, δραβούθηκε σε διάφορα δέσνη Φεστιβάλ...

1960 : «Ο Θέλλος» — ρωσικό χορόδραμα, βασισμένο μάλλον στον Βέρντι παρά στον Σαξέπτερ... Τόν ίδιο χρόνο : «Ποιήσε τόν Σάιντ Στόρυ» — άπόμακρη μεταφορά τού μύθου τού «Ρωμαίος και Ίουλιέττα» στους δρόμους της Νέας Υόρκης, όπου άντιμαχόμενες συμμορίες έχουν άντικαταστήσει τούς Μοντέγους και τούς Καπουέτους. Μουσική Λέοναρντ Μπέρνσταϊν, χορογράφος Τζέρομ Ρόμπινς, σκηνοθεσία Ρόμπερτ Γουάις... Τόν ίδιο χρόνο : «Ο φηλία» — περίεργη ταινία τού Κλώντ Σιμπέρλ, όπτικά ύπεροχη, αλλά θεματικά και ύποκριτικά έπαισιώδης. Στο στυλ τού «Νέου Κόσμου»...

1961 : «Ολητή Νύχτα» — στατική, υπερθραπική παραλλαγή τού θέματος τού «Ο Θέλλος» — ζήλιας σύζυγου σ' όλονύχτιο πάρτυ με μουσική τζάζ.

1962: «Μιά Σιθριανή Λαίδη Μάκβεθ» — ενδιαφέρουσα μεταφορά από τον πολωνό Αντρέι Βάιντα της σαξωνικής τραγωδίας στη ρωσική ένδοξα. Σενάριο, από αλληθινή ιστορία (λένε), που ένεπνευσε προηγουμένα στον Ντιμίτρι Σοστακόβιτς την όπερα «Η Λαίδη Μάκβεθ του Κυβερναίου του Μένσκ». Τόν ίδιο χρόνο: σαξωνικές καταβολές αναγνωρίζεις κανείς και στην απαιτημένη «Κλεοπάτρα», με την 'Ελιζαμπεθ Ταίλορ.

1964: «Άμλετ» — πάλι σοβιετικού, του Γκοϊγκόρι Κοζίντσεφ. Στόν επώνυμο ρόλο ο Ίννοκέντι Σμοκτουόβσκι. Προβλήθηκε φέτος στο Φεστιβάλ της Βενετίας.

Χαρακτηριστικό της σαξωνικής φιλομορφίας: τρία ή τέσσερα από τὰ 33 έργα του βάρδου αποτέλεσαν τη βάση των περισσότερων από τις ταινίες, που έχουν ως τώρα γυριστεί. Αντίθετα, για ενοήτους λόγους, τα περισσότερα από τὰ ιστορικά δράματα και πολλές κωμωδίες άγνωσθηκαν έντελώς. Τό κύριο πρόβλημα: ο σαξωνικός λόγος, ή διάσταση ανάμεσα στη θεατρική σύσταση

του στίχου και την απαίτηση για άμεσότητα της δράσης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κύριο δοήθημα: Ian Johnson: «Merely Players» — The Impact of Shakespeare on International Cinema, in «Films and Filming», London, April 1964.

- *Άλλες πηγές:
- Georges Sadoul: «Histoire d'un Art — Le Cinéma», έκδ. Flammarion, 1949 και μετά.
- Georges Sadoul: «Conquête du Cinéma. Συλλογή Grand Pavois, έκδ. Gedalge, 1960.
- Vinicio Marinucci: «Tendances du Cinéma Italien», έκδ. Unitalia Film, 1958.
- Alessandro Blasetti e Gian Luigi Rondi: «Cinéma Italiano», έκδ. Carlo Bestetti — Edizioni d'Arte — Roma, 1952.
- Roger Marnell: «Film», έκδ. Pelican Books, 1944 και μετά.
- «La Marionette en Tchécoslovaquie», έκδ. Orbis — Prague.
- John Masefield: «William Shakespeare», έκδ. W. Heiremann Ltd., London.

ΚΩΣΤΑΣ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Με την ευκαιρία του τεύχους Σαίξπηρ και ή θεατρική βιβλιογραφία είναι αυτή τη φορά Σαξωνική. Άλλωστε τὰ περισσότερα νέα βιβλία είναι γύρω από τον Σαίξπηρ.

ΑΓΓΛΙΑ

QUENNEL, Peter: «Σαίξπηρ: ο Ποιητής και τό περιβάλλον του». Έκδ. Weidenfeld and Nicolson, σελ. 352, 36 σελλίνα.

Άκόμη μιά έκδοση με την ευκαιρία της 400ής επέτειου από τη γέννηση του Σαίξπηρ. Ο κ. Κουέννελ ξετάζει τό οικογενειακό και κοινωνικό περιβάλλον του μεγάλου δραματουργού, τὰ υπάρχοντα ντοκουμέντα γύρω από τη συμμετοχή του σε κοινωνικές εκδηλώσεις (τους γάμους της κόρης του Σουζάννας π.χ.), τις περιπτώσεις προσώπων της εποχής του, που τον ένεπνευσαν στη δημιουργία ήρώων των έργων του κλπ. Οί ειδικοί σαξωνολόγοι, ώστόσο, βρήκαν πώς τό βιβλίο του κ. Κουέννελ περιέχει χρονολογικά σφάλματα καθώς και εύθαιρετα συμπεράσματα.

PURDOM, C. B.: «Τί συμβαίνει στόν Σαίξπηρ — Μιά Νέα Έρμηνεία». Έκδ. John Baker, σελ. 192, 21 σελλίνα.

Ο συγγραφέας ισχυρίζεται πώς προσφέρει μιά έντελώς πρωτότυπη έρμηνεία της «περίπτωσης Σαίξπηρ» και χαρακτηρίζει τη θεωρία του «θιμελιώδη νόμο του Θεάτρου». Κατά τον κ. Πέρντομ, σε κάθε έργο του Σαίξπηρ υπάρχει ένας «κρυμμένος άνθρωπος», που είναι και τό κλειδί του έργου. Παρά τό ρηθικέλευθο των απόψεων του συγγραφέα, οί ειδικοί βρίσκουν πώς τὰ ίδια πράγματα έχουν ξαναεπωθεί στό παρελθόν.

DEVLIN, Christopher: «Η θεότητα του Άμλετ και άλλα δοκίμια. Εισαγωγή του C. V. Wedgwood. Έκδ. Rupert Hart - Davis, σελ. 157, 15 σελλίνα.

Έξέταση από έναν ιερωμένο της στάσης του Άμλετ απέναντι στό θεό. Κατά τον συγγραφέα, οί θρησκευτικές απόψεις του Άμλετ ήταν τυπικά έλασθετιανές: ήταν ένας σωστός διαμαρτυρούμενος, με καθολικές απόκλισεις, που ίσορροπούσε μιά σύζουσα τάση προς τό σκεπτικισμό.

BROWNING, D. C.: «Λεξικό των Σαξωνικών Άποφθεγμάτων». Έκδ. Dent, σελ. 576, 25 σελλίνα.

Άνθολογία 4.000 χαρακτηριστικών αποφθεγμάτων από τὰ έργα του Σαίξπηρ και στό τέλος ένας δείκτης των λέξεων - κλειδιών, για τις όποιες τὰ αποφθεγμάτα έχουν καταχωρηθεί. Η έκδοση φτολίζεται με 32 σελίδες εικονογράφηση.

ΓΑΛΛΙΑ

«ΣΑΙΞΠΗΡ», κείμενα των Marcel Pagnol, Jacques Chastenet, J. - L. Barrault, J. - L. Curtis, Lawrence Durrell, Gabriel Marcel, Pierre - Aimé Touchard, Jean Paris. Έκδ. Hachette, στη σειρά «Génie et réalités», σελ. 296, 36 φράγκα.

Πλούσια εικονογραφημένη έκδοση, που φιλοδοξεί να συμβάλει στη διαλεύκανση της περίπτωσης Σαίξπηρ. Ο Jean Paris στόν

επίλογο, που τιτλοφορείται «Η λύση του αίνιγματος», προτείνει να αντιμετωπίζεται τό έργο του Σαίξπηρ πριν από όλα σά θέατρο, δηλαδή σά δημιουργία ενός συγγραφέα-ηθοποιού, που προσφέρεται για όλους τους ρόλους της ανθρώπινης κωμωδίας, αλλά που δεν ταυτίζεται με κανένα. «Τό μόνο που μπορούμε να κάνουμε, καταλήγει, είναι να ξεχωρίσουμε τὰ γενικά χαρακτηριστικά του έργου του. Ο κριτικός Robert Kanters, παρυσιάζοντας την παραπάνω έκδοση, σημειώνει πώς μιά τέτοια τοποθέτηση του θέματος, χωρίς να 'ναι πλήρης, αφήνει τουλάχιστον άπόλυτα ελεύθερο τό δρόμο για όποιαδήποτε έρμηνεία του έργου, μ' όλη τη σημασία του όρου, πράγμα που για τους γάλλους ειδικούς αρχίζει με την έρμηνεία στην κυριολεξία της, αφού ή Γαλλία, όπως, ως ένα βαθμό σωστά, λέει ο Peter Brook, έμεινε προσηλωμένη σε μεταφράσεις «παράλογα άνεπαρκείς».

ΣΑΙΞΠΗΡ, Ούίλλιαμ: «Άμλετ». Μετάφραση Yves Bonnefoy. Έκδ. Mercure de France, σελ. 260, 12 φράγκα.

Ο μεταφραστής στον πρόλογο του υποστηρίζει πώς «στους γάλλους διηγήθηκαν τον Σαίξπηρ, δεν τον μεταφράσανε ακόμα αρκετά, άν μεταφράζω σημαίνει μένω προσηλωμένος στόν τόνο ενός έργου, στη συμφωνία ανάμεσα σε μιά εμπειρία και στό λόγο που συνιστά τό ποιητικό βάθος». Και προσθέτει πώς «υπάρχουν μεταφράσεις μεμονωμένων έργων που φέρουν την υπογραφή διασημων ονομάτων, όπως του Αντρέ Ζιντ, που εξ άλλου είναι πολύ κακές, όμως ένας και μόνο ποιητής δ'ν επιχειρήσει μέχρι σήμερα άποφασιστικά κ' υπεύθυνα να δώσει μιά μετάφραση, όπου όλες οί προοπτικές της σαξωνικής σκηνής θά συγκεντρώνονταν πάλι σε μιά και μόνη διαίσθηση».

Τόσο ή μετάφραση αυτή του «Άμλετ», όσο και άλλες του Yves Bonnefoy πρόκειται να περιληφθούν στην επανέκδοση των Άπάντων του Σαίξπηρ, που άνέλυθε τό «Club Français du Livre», με τη διεύθυνση των Pierre Leyris και Henri Evans.

KOTT, Jan: «Σαίξπηρ, ένας σύγχρονος μας». Μετάφραση Anna Posner. Έκδ. Juliard, στη σειρά «Les Temps modernes», σελ. 278.

Στη μελέτη αυτή ο συγγραφέας, πολωνός κριτικός και καθηγητής, υποστηρίζει πώς ο Σαίξπηρ άνήκει σ' όλες τις εποχές και πίο πολύ στη δική μας. «Ο Σαίξπηρ έγραψε ένα σενάριο, λέει, έγραψε τους ρόλους, όμως δεν έκανε τη διανομή, γιατί ή κάθε εποχή, με τη σειρά της, μοιράζει τους ρόλους». Άξίζει να προσεχτεί ή κριτική του συγγραφέα για την παράσταση του «Άμλετ» στην Κρακόβια μετά τό 20ό Συνέδριο του ρωσικού κομμουνιστικού κόμματος, καθώς και ή άποψη του πώς ο «Βασιλιάς Άηρ» είναι μιά πρόωση έκδοσης του Άπεριμμένου τον Γκοττό και τό «Τέλος του παιχνιδιού» του Σίμομελ Μπέκετ.

ΣΑΙΞΠΗΡ Έτρήω - τήζ!

Φόρος τιμής στόν Βάρδο! Έτσι είχε τό θράσος να παρουσιάσει τό «Καζινό ντε Παρί», με την ευκαιρία των 400 χρόνων από τη γέννηση του Σαίξπηρ, μιά σειρά έργων του ποιητή σε διασκευή στρήπ-τήζ! Ίδου μερικές σκηνές:



“Όπως σάς άρέσει”



“Άμλετ: Φτωχέ μου Γιώρις”



“Δωδέκατη νύχτα”

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

«Τά πλήρη έργα του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ». Έκδ. Literary Guild of America Inc., δύο τόμοι, 6,95 δολάρια.

Ειδικές εκδόσεις των «Απάντων» του Σαίξπηρ, με την ευκαιρία της 400ής επετείου από τη γέννησή του. Περιλαμβάνουν και τα 37 θεατρικά έργα του, καθώς και όλα τα ποιήματά του. Για να προσελκύσουν αναγνώστες στις άλλες τους εκδόσεις, οι Οίκοι στέλλουν τα βιβλία αυτά στους ενδιαφερόμενους μόνο με 1 δολλάριο — ο πρώτος μάλιστα μαζί με τα «Απαντα» του Κίπλινγκ! Ξεαιρετικά φροντισμένες, δερματόδστες εκδόσεις.

ROWSE, A. L.: «Ουίλλιαμ Σαίξπηρ — Μία Βιογραφία». Έκδ. Harper & Row, εικονογραφημένο, 6,95 δολάρια.

«Μπρότ - σέλλερ» στην Αμερική, η βιογραφία αυτή του Σαίξπηρ έχει χαρακτηριστεί από τον κριτικό των «Τάιμς» του Λόρ Άντζελος σαν «τό πιο σημαντικό βιβλίο πάνω στον μεγάλο αγγλο ποιητή και θεατρικό συγγραφέα που δημοσιεύθηκε τον 20όν αιώνα».

ΙΤΑΛΙΑ

«Ο Σαίξπηρ των Ιταλών». Έκδ. Industria Libraria Tipografica Editrice, Τουρίνο, 4.000 λιρέτες.

Περιλαμβάνονται τα σαιξπηρικά έργα που είναι εμπνευσμένα από την ιστορία και τους θρύλους της Ιταλίας, καθώς και δοκίμια σαίξπηρικά, εισαγωγές και σχόλια. Έργα: «Οι δύο ευγενείς της Βερόνας», «Ρωμύος και Ιουλιέττα», «Ο έμπορος της Βενετίας», «Η στρίγγλα που έγινε άρσενικ», «Πλού κοκό για το τίποτα», «Ιούλιος Καίσαρ», «Οθέλλος», «Αντώνιος και Κλεοπάτρα», «Κοριοιανός», «Η τρικυμία». Δοκίμια: «Ουίλλιαμ Σαίξπηρ» του Annibale Pastore, «Ερμηνευτές του Σαίξπηρ στην Ιταλία» του Bruno Brunelli, «Η ρωμαϊκή ιστορία του θεάτρου του Σαίξπηρ» του Lorenzo Gigli, «Σαίξπηρ ή η απόδοση της ανθρώπινης συγκίνησης» του Jacques Coressu.

«Ολόκληρος ο Σαίξπηρ». Σαιξπηρικά Απαντα σε μετάφραση Gabriele Baldini και Natalia Ginzbourg. Έκδ. Rizzoli. Τόμοι τρεις.

Η έκδοση αυτή των «Απάντων» συνοδεύεται από εισαγωγές στα έργα και φιλολογικές κ' ιστορικές σημειώσεις. Η μετάφραση έχει γίνει σε πεζό, εκτός από τα τραγούδια και τα σονέτα, που αποδίδονται σε στίχους από τη Ν. Ginzbourg.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Με την ευκαιρία του τεύχους Σαίξπηρ και η Δισκογραφία δέν μπορούσε παρά να αναφέρεται σε δίσκους με σαιξπηρικά έργα

Η Έταιρία ARGO έχει θγάλει σε δίσκους μία σειρά έργων του Σαίξπηρ και συνεχώς την πλουτίζει, με τη βοήθεια της Έταιρίας Μάρλου του Πανεπιστημίου του Καίμπριτζ. Διδασκαλίες και ηχογραφήσεις πολύ φροντισμένες. Ήθοποιόι, συνήθως, όχι και τόσο γνωστοί. Όλα σε 33 στράφες:

	Stereo	Mono
Όπως σās Άρέσει	RG 125-7	RG 135-8
Κοριοιανός	RG 135-8	RG 265-8
Κυμβελίνος ZRG 5265-8		RG 256-60
Άμλετ	ZRG 5256-60	
Έρρίκος IV, 1ο μέρος	ZRG 5208-11	RG 208-11
Έρρίκος IV, 2ο μέρος	ZRG 2112-5	RG 212-5
Έρρίκος V	ZRG 5261-4	RG 261-4
Ιούλιος Καίσαρας		RG 132-4
Βασιλιάς Ιωάννης ZRG 5168-71		RG 168-71
Βασίλισ Λήρ ..	ZRG 5280-3	RG 280-3
Μάκβεθ	ZRG 5175-7	RG 175-7
Με τό ίδιο μέτρο ZRG 5164-7		RG 164-7
Έμπορος Βενετίας ZRG 5160-3		RG 160-3
Όνειρο Καλοκαιρι-άτικης Βροχιάς ZRG 5250-2		RG 250-2
Όθέλλος		RG 121-4
Ριχάρδος II		RG 139-41
Ρωμύος και Ιουλιέττα	ZRG 5200-3	RG 200-3
Τρικυμία	ZRG 5216-8	RG 216-8
Τίμων ο Άθηναίος ZRG 5253-5		RG 253-5
Τρωίλος και Χρυσηίδα		RG 128-31
Δωδέκατη Νύχτα ZRG 5284-6		RG 284-6
Οι δύο Εύποτρίδες της Βερόνας ZRG 5172-4		RG 172-4
Χειμωνάτικο Παρομύθι	ZRG 5204-7	RG 204-7

Όπως σās Άρέσει (άποσπάσματα) και Σονινέτα με την Ήντιθ Ήθανς, τόν Ρεντγκρίβ με τόν Ούρσουλα Τζήνς. 33 στρ., Columbia, 33 CX1375

Άμλετ με τούς Γκίλγουντ και τόν θίασο τού Όλντ Βίκ. 33 στρ., His Master's Voice, ALP 1482-4

Άμλετ και Έρρίκος V: Άποσπάσματα από τά γνωστά φίλμ τού Όλντ. 33 στρ., R.C.A., R.B. 16144

Μάκβεθ: με τόν Κουαίλς. 33 στρ., Caedmon, SRS—M231 (2 δίσκοι)

Με τό ίδιο Μέτρο: Ρίτσαρσον, Γκίλγουντ. 33 στρ., Caedmon, SRS—M204 (3 δίσκοι)

Όθέλλος: F. Siluera, C. Cusack, A. Sofaer, E. Thesiger, A. Massey, C. Johnson. 33 στρ., Caedmon, SRS—M225 (3 δίσκοι)

Ριχάρδος III: τά ήχητικά τού φίλμ τού Όλντ, με τόν ίδιο στό ρόλο τού Ριχάρδου, τήν Κλ. Μπλουμ, και τούς Ρίτσαρσον και Γκίλγουντ. 33 στρ., His Master's Voice, ALP 1341—3

Ρωμύος και Ιουλιέττα: με τόν Α. Φινέυ και τήν Μπλουμ τούς δύο ρόλους, και τήν Ήντιθ Ήθανς στό ρόλο της παραμύνας. 33 στρ., Caedmon, SRS—M22 (3 δίσκοι)

Άποσπάσματα από τό Ρωμύο και Ιουλιέττα και τό Άμλετ, μαζί με Σονινέτα. Με τόν Γκίλγουντ και τήν Pamela Brown. 33 στρ., Brunswick, LAT 8015

Οι ήλικίες τού ανθρώπου: Τό φημισμένο ρεσιτάλ τού Γκίλγουντ, βασισμένο στη Σαιξπηρική Άνθολογία τού G. R. Ryland. Άρχίζει από τη γέννηση ενός ανθρώπου μ' ένα κομμάτι από τό «Όπως σās άρέσει» και καταλήγει μες από άλλα άποσπάσματα και σονέτα στο θεάτρο (Λήρ) και τη γνώση (Τρικυμία). 33 στρ., PHILIPS, ABL 3269

Ποιήματα: με τόν Τζών Νέβυλ και τήν Κλοίρ Μπλουμ. 33 στρ., PHILIPS, ABL 3331

Ριχάρδος II: ηχογραφημένος στο Έθνικό Λαϊκό Θεάτρο. Διδασκαλία τού Ζάν Βιλάρ με τόν Ζεράρ Φιλίπ στον ρόλο τού Ριχάρδου. 33 στρ., Ducrétet - Thomson, 320 E 039-40

270 E 040

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

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

Ό άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας εφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 υποπρακτορεία εις όλην τήν Ελλάδα και τας κυριωτέρας πρωτευούσας τού έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟ ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

‘Η συμβολή του Ε.Ι.Ρ. στη Θεατρική μας Παιδεία

‘Η πρόοδος είναι ιστορικός νόμος. ‘Αλλά και μεγάλο αγαθό. Διότι επιτρέπει στα άτομα, στις ομάδες και στους λαούς, ν’ αναπτύσσουν τις δικές τους δημιουργικές ἀρετές και ν’ ανταποκρίνονται δημιουργικά στις μεγάλες απαιτήσεις του πολιτισμού της εποχής μας. Κάθε αντίδραση στην πρόοδο αποτελεί ἄρνηση νά βοηθήσωμε τὴν ἀνάπτυξη τῆς πνευματικῆς καὶ ὕλικῆς στάθμης τῆς ζωῆς τοῦ ἀνθρώπου καί, ἀκόμη περισσότερο, ἄρνηση νά βοηθήσωμε τὸν πολιτισμό. Εἶναι βέβαιο ὅτι, τελικά, ἡ πρόοδος ἔχει σκοπὸ τὴν τελειοποίησιν τοῦ ἀνθρώπου σάν πνευματικὸ καὶ ὕλικον ὄντος, τὴν ἀπόλυτη δικαιοσύνη τῆς ὑπάρξεώς του πάνω στὴ Γῆ. Τὴν ὑπερνίκησιν τῶν ἐμποδίων πού τοῦ κάνουν τὴ ζωὴ δύσκολη, καὶ τὴ λύσιν τῶν προβλημάτων του, τὴ λύσιν πού συμφιλιώνει τὸν ἄνθρωπον μὲ τὴν ψυχὴ του.

‘Ενας ἀπὸ τοὺς μέγιστους σταθμούς τῆς προόδου κατὰ τοὺς νεώτερους χρόνους, στάθηκε, ἀναμφίβολα, καὶ εἶναι ἡ Ραδιοφωνία. ‘Η ἱστορία τῆς δὲν ξεπερνᾷ τὶς τέσσαρες δεκάδες χρόνια, ἀλλὰ ἡ ἐπίδρασίς της στὴ διάδοσιν τῶν ἀξιών τοῦ πολιτισμοῦ εἶναι κολοσσιαία. Τὸ καινούργιο αὐτὸ μέσο ἐπικοινωνίας καὶ μεταδόσεως προώθησε ἀπίστευτα τὴ διάδοσιν καὶ τὴν ἐκλαίκευσιν τῶν ἀξιών πού δημιούργησε ὁ ἄνθρωπος καὶ συνετέλεσε ὅσον τίποτε ἄλλο, στὴν καλλιτεχνικὴ ψυχαγωγία, στὴ μετάδοσιν πλήθους γνώσεων, στὴν πολυμορφὴ ἐνημέρωσιν, στὴ διαφώτισιν καὶ στὸ ζύπνισμα τῶν μεγάλων μαζῶν. ‘Ετσι τὸ πνεῦμα καὶ ἡ τέχνη, σάν ἐντελῶς νέοι παράγοντες, κυκλοφόρησαν σὲ παγκόσμια κλίμακα. Καταργήθηκαν οἱ ἀποστάσεις, οἱ λαοὶ γνώρισαν καλύτερα τὸν ἑαυτὸ τους καὶ τὶς ἐπιτεύξεις τους, οἱ πῖο μακρυνοὶ πολιτισμοὶ ἤρθαν σ’ ἐπαφὴ μετὰ τῶν, οἱ μουσικῆ προωθήθηκε σημαντικώτατα καὶ ὁ μοναχικὸς ἄνθρωπος ἔρρηκε, μὲ τὸ ραδιόφωνο, ἕνα φίλον καὶ ἕνα δάσκαλον πού τὸν φέρνει σ’ ἐπαφὴ μ’ ὅλοκληρον τὸν κόσμον.

‘Η Ἑλληνικὴ Ραδιοφωνία πάλαιψε σκληρὰ γιὰ ν’ ἀποκτήσῃ τὴν ἑλληνικὴν τῆς ἰδιωτικῆς καὶ νὰ φτάσῃ σὲ μιὰ ὀριμότητα πού νὰ τῆς εξασφαλίξῃ τὴν ἀγάπην καὶ τὴν ἐκτίμησιν τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου. Σίγουρα, τὸ Ἑθνικὸ Ἴδρυμα Ραδιοφωνίας γνωρίζει ὅτι ἀπευθύνεται σ’ ἕναν λαὸ μὲ πνευματικὴ παράδοση χιλιετηρίδων. Ὑπάρχει ἕνα ἀπόθεμα πνευματικῶν, καλλιτεχνικῶν, ἐπιστημονικῶν καὶ ἠθικῶν ἀξιών, πρὸς ραδιοφωνικὴ ἀξιοποίησιν. ‘Ενα ὕλικον πού ἀνάγεται στὴν ἔνδοξον ἑλληνικὴν ἀρχαιότητα, στὸ Βυζάντιον, στὴ χριστιανικὴ ὀρθοδοξία καὶ στοὺς ἀγίονες καὶ τὶς ἐπιτεύξεις τῆς νεώτερης Ἑλλάδος. ‘Ενα ἀπὸ τὰ καθήκοντα τοῦ ἑλληνικοῦ ραδιοφώνου εἶναι νὰ παρουσιάξῃ μὲ τὰ διάφορα προγράμματά του, τὶς πῖο χαρακτηριστικὰς πολιτιστικὰς καὶ καλλιτεχνικὰς ἐπιτεύξεις τῶν σύγχρονων λαῶν, πού δίνουν τὸ προβάδισμα στὸν παγκόσμιον πολιτισμό. Μ’ αὐτὸ τὸν τρόπο, ὁ συνδυασμὸς τοῦ ἐθνικοῦ - ἑλληνικοῦ ὕλικου μὲ τὸ παγκόσμιον, γίνεται ὁ ἀξίων τῶν προγραμμάτων του, πού πάντα καταβάλλεται ἰδιαίτερη προσπάθεια νὰ παρουσιάζωνται πῖο ἔρτια καὶ πῖο θελημαμένα. ‘Η πολυμορφὴ δράσιν τοῦ Ἑθνικοῦ Ἰδρυματος Ραδιοφωνίας καὶ ἡ ἀναγκαία σὲ κάθε στιγμὴ τῆς καθημερινῆς μας ζωῆς παρουσία του, τοῦ δίνουν τὸ δικαίωμα νὰ ἔχῃ τὴ συνείδησιν ὅτι εἶναι ἕνα μεγάλον «πνευματικὸ κέντρο» μιὰ «ἐστία πολιτισμοῦ», μὲ δυνατότητες πού ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ τὰ τεχνικὰ μέσα του, τὰ μέσα δηλαδὴ ἐκεῖνα πού εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ τὴ σύλληψιν, τὴν ὀργάνωσιν καὶ τὴν ἐκτέλεσιν ἑνὸς ραδιοφωνικοῦ προγράμματος. Μὲ διάφορες δημιουργικὰς πρωτοβουλίας, πρωτότυπα προγράμματα, ἑορτασμοὺς ἱστορικῶν ἐπετειῶν κατὰ τοὺς ὁποίους παρουσιάζονται ση-

μαντικὸι σταθμοὶ στὴν ἱστορία τοῦ ἔθνους κλπ., τὸ Ἑθνικὸ Ἴδρυμα Ραδιοφωνίας ἐπαιξάνει τὴν δράσιν του καὶ ἔρχεται σὲ πῖο ἄμεση καὶ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν ἑλληνικὸν κόσμον. Πλαταίνει τοὺς ὀρίζοντες του καὶ χρησιμοποιοῖ τὶς δυνατότητες του καὶ τὶς δυνατότητες του, γιὰ νὰ ἐνισχύσῃ ἀκόμη περισσότερο τὴν πνευματικὴν καὶ καλλιτεχνικὴν ζωὴν τῆς ἐποχῆς μας. Προσπαθεῖ νὰ προσφέρῃ ὅλο καὶ πῖο πολλὰ στοιχεῖα πολιτισμοῦ στὴ μεγάλη μάζα τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. ‘Η Μουσικὴ καὶ ὁ Λόγος εἶναι τὸ κύριον ἔργον τοῦ ραδιοφώνου πού μεταδίδεται μὲ τὰ διάφορα προγράμματά του. ‘Η πνευματικὴ ἀποστολὴ τῆς Ραδιοφωνίας εἶναι, λοιπόν, μεγάλη καὶ οἱ δυνατότητες της σχεδὸν ἀπερίοριστες. ‘Η πνευματικὴ προσφορὰ τῆς Ραδιοφωνίας καλύπτει ὅλους σχεδὸν τοὺς τομείς τοῦ λόγου.

Τὸ Ραδιοφωνικὸ Ἴδρυμα, ἀγκάλιασε, ὅπως ξέρομε, μέσα σ’ ἄλλα, καὶ τὸ Θέατρο. Καὶ μπορούμε νὰ πούμε ὅτι μὲ τὶς σχετικὰς ἐκπομπὰς του μετέδωσε ὡς τώρα ὅλες τὶς μορφὰς τῆς θεατρικῆς τέχνης σ’ ὅλην τὴν Ἑλλάδα. ‘Η θεατρικὴ δραστηριότητα τοῦ Ε.Ι.Ρ. ἄρχισε μὲ τὴν παρουσίασιν σὲ εἰδικὴ ραδιοφωνικὴ διασκευὴ τῶν καλύτερων ἔργων τοῦ παγκόσμιου ρεπερτορίου. Ἔργα κλασσικὰ, μοντέρνα ἢ πρωτοποριακὰ προσφέρθηκαν στοὺς ἀκροατὰς μὲ μορφὴ ραδιοφωνικὴ καὶ ἔγιναν γνωστὰ σὲ εὐρύτατη κλίμακα σχεδὸν παντοῦ σ’ ὅλην τὴν Ἑλλάδα. Στὴν ἀρχὴ οἱ θεατρικὰς ἐκπομπὰς ἦταν πολὺ σύντομες, εἶχαν πεντηκοντάλεπτη ἢ ὥριαία διάρκεια καὶ παρουσίαζαν πατριωτικὰς ραδιοφωνικὰς σκηνὰς πρωτότυπες, ἐμπνευσμένες ἀπὸ τὰ σημαντικώτερα γεγονότα τῆς Νεοελληνικῆς ἱστορίας. Ἀλλὰ τὸ θέατρο εἶναι μιὰ ὕψηλὴ τέχνη καὶ ἀποκαλυπτικὴ διδασκαλία. Ψυχαγωγεῖ καὶ διαφωτίζει, ἐρμηνεύει καὶ προβάλλει ψυχολογικὰ καὶ δραματικὰ, ἱστορικὰ καὶ ἠθρογραφικὰ, κοινωνικὰ καὶ ἰδεολογικὰ τὸν ἄνθρωπον. Κρίθηκε λοιπόν σκόπιμον ὁ Ἕλληνας ἀκροατὴς νὰ γνωρίσῃ τὰ ἐκλεκτότερα ἔργα τοῦ παγκόσμιου Δραματολογίου, ὅλες τὶς πρόσφατες ἀλλὰ καὶ τὶς παλαιότερες ἀντιπροσωπευτικὰς ἐπιτυχίας τοῦ Σκηνοῦ Θεάτρου, ραδιοφωνικὰ προσαρμοσμένες. Κ’ ἤρθε τὸ δεύτερον στάδιον τοῦ Ραδιοφωνικοῦ Θεάτρου, τὰ γνωστὰ ἀλλὰ καὶ ἀγνωστὰ θεατρικὰ ἔργα πού διασκευάζονται εἰδικὰ γιὰ τὸ Ραδιόφωνο. Οἱ ἀκροατὰι γνώρισαν σ’ αὐτὸ τὸ στάδιον ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, ὅπως ὁ «Ὁθέλλος», «Ρωμῆος καὶ Ἰουλιέττα», «Ριχάρδος ὁ τρίτος», ἀρχαίαις Ἑλληνικὰς Τραγωδίαις, ὅπως «Οἱ Πέρσες» τοῦ Αἰσχύλου, καθώς καὶ ἔργα μοντέρνα, ἔργα ἐλαφρά καὶ ψυχαγωγικὰ, ἑλληνικὰ καὶ ξένα. Τὴν μίαν Τετάρτη ἄκουγαν τὸ «Παράξενο Ἰντερμέτζο» τοῦ Ο’ Νήλ ἢ τὶς «Τρεῖς Ἀδελφές» τοῦ Τσέχοφ καὶ τὴν ἄλλη τὴν «Σαμπρίνα» τοῦ Σ. Τσίλλερ ἢ τὸ «Ἄγουρο φρούτο» τοῦ Βερνέιγ. Τὴν μίαν Κυριακὴν μεταδίδον τὸ «Βασιλιάς Ἀνήλιος» τοῦ Πολέμη ἢ ὁ «Βρυκόλακας» τὸ «Ἐφταλιότη καὶ τὴν ἄλλη τὸ «Μελτεμάκι» τοῦ Παντελῆ Χόρν ἢ ὁ «Ποπολόρος» τοῦ Ξενοπούλου. Ἀμέτρητα τὰ θεατρικὰ ἔργα πού μετέδωσε τὸ Ραδιόφωνο δοκιμάζοντας πολλές ραδιοφωνικὰς μορφὰς. Τόσα πολλὰ πού κανένας ἀκροατὴς δὲν θὰ μπορούσε νὰ τὰ παρακολουθῆσθαι ποτὲ στὸ Θέατρο σ’ ὅλην τὴν ζωὴν. Φτάνει νὰ σκεφθῆι κανεὶς ὅτι τὸ «Θέατρο Τετάρτης» καὶ τὸ «Θέατρο Κυριακῆς» μεταδίδουν περίπου 104 ἔργα τὸ χρόνο. Τὰ ἔργα αὐτὰ βέβαια σὲ δεύτερον στάδιον παρουσιάζονται ἀκόμη πολὺ συντομωμένα. Ἐπικρατοῦσε ἡ γνώμη ὅτι ραδιοφωνικὴ διασκευὴ ἑνὸς θεατρικοῦ ἔργου, σημαίνει προπαντὸς περικοπὴ αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Ὁ ἀκροατὴς, ἔλεγαν οἱ εἰδικοί, κουράζεται καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παρακολουθῆσθαι ἀπ’ τὸ ραδιόφωνο ἕνα ἔργον

πού κρατά περισσότερο από μία ώρα. Γι' αυτό κλασικά έργα όπως το «Ημέρωμα της Στριγγλας» του Σαίξπηρ ή ο «Πρίγκιπας του Χάμπουργκ» του Κλάιστ παρουσιάζονται στο ραδιοφωνικό κοινό πετασκομένα και έν πολλοίς αγνώριστα. Σίγουρα, έργα συγγραφέων του ένδοξου Γαλλικού Βουλευάρτου κέρδιζαν απ' τό συμάζεμα και τήν περικοπή γιατί απαλλάσσονταν απ' τήν ακατάσχετη φλυαρία τους, αλλά ο Σαίξπηρ κι' ο Τσέχωφ δεινοπαθούσαν, γίνονταν ακατανόητοι! Και ακολουθήσαν τό τρίτο στάδιο. Τά θεατρικά έργα άρχισαν να μεταδίδονται ατύοτσια, ή διαρκεια τών θεατρικών έκπομπών έγινε δίωρη και ή ραδιοφωνική προσαρμογή περιορίσθηκε στή μετατροπή μόνον τών όπτικων σημείων σε άκουστικά. Θεωρήθηκε ιερσουλία να πετσοκόδεσαι ο Κλάιστ κι' ο Τσέχωφ και ήπεκράτησε ή όρθή αντίληψη να άποφύγεται οι Προκρούσαι - Διασκευαστάι όσο κι' άν ήταν ειδικοί και άξιόι. Και τό πείοαμα πέτυχε πέρα για πέρα. Όπως άποδείχθηκε από ειδικές σφυγμομετρήσεις τής κοινής γνώμης πού πραγματοποιήσαν κατά καιρούς ή Διευθυνσις Μελετών του Ε.Ι.Ρ., οι άκροαστάι δέν κουράζονται από τή δίωρη διάρκεια τών μεταδιδόμενων έργων, αλλά αντίθετα οι θεατρικές έκπομπές συγκεντρώνουν τήν πλειοψηφία τών προτιμησέων τους. Παράδειγμα, σε 1.200 άκροαστές τών καλλιτεχνικών προγραμμάτων του Ε.Ι.Ρ., τό 96% άκούει θέατρο πρόζας. Η σφυγμομετρήση όπέδειξο ακόμη ότι ή πραιτέρω αύξηση τών θεατρικών προγραμμάτων άποτελεί βασικό αίτημα τών άκροαστών κι' ότι ή ραδιοφωνική μορφή πού συγκεντρώνει τις προτιμήσεις τους είναι ο διάλογος και όχι ή μονότονη ραδιοφωνική όμιλία. Τό παύγμα φθάνει τά όρια τής υπερβολής, άν σκεφθί κανείς ότι πολλοί άκροαστάι βιά προτιμούνταν και τό Δελτίο Ειδήσεων ακόμη να μεταδίδεται διαλογικά! Ο κόσμος διψάει για θέατρο με όποιαδήποτε μορφή δοσμένο. Στο τρίτο στάδιο τού Ραδιοφωνικού Θεάτρου μετεδόθησαν σχεδόν χωρίς περιεκπές ο «Άμλετ» και ο «Μόικβεθ» του Σαίξπηρ, οι «Δαιμονισμένοι» του Ντστογιέφσκι στή θεατρική διασκευή του Κομού, τό «Μακρού ταξίδι τής Μέσας μέσ' στή Νύχτα» του Ο'Νήλ, ο «Δόν Ζουάν» του Τσέχωφ, καθώς και έργα πού τό Ε.Ι.Ρ. παρουσίασε για πρώτη φορά στήν Έλλάδα όπως ο «Ρινόκερος» του Ιονέσκο, τό «Ένα σταφύλι στόν ήλιο», τής Χάνσπερρυ, ή «Φυγάς» τού Τεννισσέ Ουίλλιαμς, τό «Άγαπημένο μου Ψεύτη» του Κίλτυ, και άλλα πού τά παρουσίασαν άργότερα και διάφοροι Άθηνάικοι θιασίοι.

ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ΑΠ' ΤΟ ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ

Και σ' αυτό τόν τομέα έγινε αξιόλογη προσπάθεια. Τά ελληνικά έργα παρουσιάσθηκαν με ιδιαίτερη φροντίδα απ' τό Έλληνικό Ραδιόφωνο. Καθιέρωθηκε ή «Όρα τής Έλληνικής Σκηνης» πού μοναδικός σκοπός τής ήταν ή προβολή τών ελληνικών έργων. Από τήν «Όρα τής Έλληνικής Σκηνης» μετεδόθησαν άπαικτα έργα γνωστών αλλά και νέων Έλλήνων συγγραφέων πού δοκίμαζαν τις συγγραφικές τους δυνάμεις σε έργα ραδιοφωνικά. Μετεδόθησαν ο «Κούρος», ή «Μέλισσα» (πρίν απ' τό «Έθνικό Θέατρο») ο «Κωνσταντίνος Παλαιόλογος» του Κοζαντζάκη, ή «Σίβυλλα» (πρίν απ' τό «Κρατικό Θέατρο Βορείου Έλλάδος») και ο «Διγενής» του Σικελιανού, ή «Θοφανών» του Άγγελου Τερζάκη πούν παιχρή απ' τό «Έθνικό» μας Θέατρο και άλλα, καθώς και πρωτότυπα ραδιοφωνικά έργα όπως ο «Κάιν», «Άχω και Άρχισσο» και «Γυάλινο άλογο» του Νότη Περγιάλη και ή «Καιμένα και τό Χελιδόνι» του Ιάκωβου Καμπανέλλη. Έργα πωτότυπα έγραψαν επίσης ειδικά για τό Ραδιόφωνο ο Άλέξης Δαμάνος, ο Βασίλης Ανδρεόπουλος, ο Άγγελος Τερζάκης, ο Βασίλης Βασιλικός, ο Βαγγέλης Γκούφας. Παράλληλα μετεδόθησαν και τά πιό αντιπροσωπευτικά έργα πού έδημιούργησαν τή Νεοελληνική θεατρική παράδοση — «Βασιλικός» του Μάτεσι, «Χάσης» του Γουζέλη, «Έσφιλη» του Χορτάτζη, «Γύταρι» και «Ζήνων» από τό Κρητικό Θέατρο, «Βατραχομομαχία», «Έξηταβελόνης» κλπ., Κομειδύλλα όπως «Η Τύχη τής Μαρούλας», ο «Ο Γενικός Γραμματεύς», «Η ύψη τής Κοίλουρης» και έργα τών συγγραφέων Γοηριού Ξενοπούλου, Παύλου Νιρβάνη, Σπύρου Μελά, Γιάννου Θεοτοκά, Άλέκου Λιδωρίκη, Δημήτρη Γιαννουκάκη, Νίκου Τσιφόρου, Δημήτρη Ψαθά και άλλων. Άκόμη παρουσιάσθηκαν οι τραγωδίες «Ίκέτιδες» του Αισχύλου, «Αίσας» του Σοφοκλή, «Βόσκηες» και «Έλένη» του Εύριπίδη και δόθηκαν έγκαινιάζοντας τή μετάδοση κλασικών κειμένων

απ' τό Ραδιόφωνο οι «Νεκρικοί Διάλογοι» του Λουκιανού, τό «Συμπόσιον» και ο «Φαίδρος» του Πλάτωνος.

ΣΚΟΠΟΙ ΚΑΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Είναι γνωστό ότι τό Θέατρο δέν τό άπολαμβάνει από σκηνης ολόκληρος ο λαός, παρά μόνο οι κάτοικοι τών μεγάλων πόλεων. Αυτό τό κενό ήρθε να τό πληρώσει ή Ραδιοφωνία μεταδίδοντας παντού τό «Θεατρικό μήνυμα». Καλιάδες άνθρωποι στήν Έλλάδα ήξεραν ότι υπάρχουν θεατρικοί συγγραφείς, ήθοποιοί και σκηνοθέτες, αλλά δέν μπορούσαν να έχουν καμμία εύσιαστική έπαφή με τό Θέατρο. Αυτή τήν έπαφή τήν απέκτησε δια μέσου τών θεατρικών προγραμμάτων του Ε.Ι.Ρ. Άκούσθηκαν έργα πού δέν θα μπορούσαν ποτέ να διδαχθούν από σκηνης και πού ίσως να μην έρμηνευθούν ποτέ. Τά έργα αυτά έρμηνεύθηκαν από τους καλύτερους Έλληνες ήθοποιούς, γιατί τό Ραδιόφωνο μπορεί να συγκεντρώει τις έκπομπές του ό,τι καλύτερο έχει τό Έλληνικό Θέατρο, και είχαν έτσι τήν εύκαιρία οι άκροαστάι να άκούσουν να παίξουν μαζί ή Κατίνα Παξινού, ή Μελίνα, ο Άλέξης Μινωτής, ο Καρούσος, ή Άννα Συνοδινού, ο Βασίλης Διαμαντόπουλος, ή Άντιγόνη Βαλάκου και πολλοί άλλοι, πού συνέθεσαν, για τις συγκεκριμένες περιπτώσεις, τό δυναμικότερο θιασο πού θα μπορούσε να όνειρευτή ποτέ κανείς. Αυτές είναι οι δυνατότητες τής Ραδιοφωνίας στο θεατρικό τομέα. Ένημερώνει τό Έλληνικό κοινό για όσα επιχειρούνται και πραγματοποιούνται στο σύγχρονο πρωτοποριακό θέατρο, παρουσιάζει εκ νέου έργα παλαιών καιρών, λησμονημένα αλλά αξιόλογα, μεταδίδει τις καλύτερες θεατρικές επιτυχίες τής χρονιάς («Άνθρωπος για όλες τις εποχές» με τόν θιασο Κώστα Μουσουρή—«Μιά Κυριακή στή Νέα Υόρκη» με τόν θιασο Άλίκης Βουγιουκλάκη κλπ.) και γενικά συμβάλλει στή θεατρική καλλιέργεια του ελληνικού κόσμου. Πέρα όμως απ' τόν καλλιτεχνικό και τόν αισθητικό σκοπό, με τή μετάδοση τών θεατρικών έργων εξυπηρετείται βασικά ή κοινωνική σκοπιμότης. Τά θέματα δίνονται επαγωγικά και συχνά με τρόπο ψυχαγωγικό, κατά τήν αρχή τέρπειν άμα και διδάσκειν. Ο άκροαστής έρχεται έτσι σε έπαφή, έκούσια ή άκούσια με τά φλέγοντα προβλήματα τής ανθρωπότητας και συνειδητοποιεί τήν ανάγκη προσαρμογής του με τό κοινωνικό του περιβάλλον, ένώ τελικά ποσομαόζεται και με τό θέατρο, με τήν ιδέα του θεάτρου. Αναπτύσσει προσωπική αντίληψη για τή παγίωση ύψηλών έννοιών, όπως ή έλευθερία, ο σεβασμός και ή αγάπη προς τή δικαιοσύνη κλπ. και σιγά - σιγά μαθαίνει να αξιολογή τα σύγχρονα θεατρικά επιτεύγματα μέσω τής παραδόσεως του θεατρικού όρθου και ώσίοι, ένώ γενικά γνωρίζει τά θεατρικά εκείνα έργα πού διεμόρφωσαν τήν κοινωνική συνείδηση του άνθρώπου. Τό Δραματολόγο ο τού ΕΙΡ περιλαμβάνει κλασικά έργα, έργα αντιπροσωπευτικά έθνικών νοστροπιών, ιστορικών εποχών, πνευματικών ή κοινωνικών τάσεων, έργα καθαρώς κοινωνιολογικού σκοπού και κοινωνικού πολιτικού περιεχομένου, έργα σύγχρονα, έργα καθαρώς ψυχαγωγικά και έργα πρωτοποριακά. Μεταδίδονται επίσης έπιθεωρήσεις, μουσικές κομωδιές και όπερέττες.

Η νέα Γενική Διεύθυνση του ΕΙΡ σκοπεύει να πυκνώσει τή μετάδοση τών ελληνικών έργων, με προοπτική τήν άνάδειξη επίσης νέων συγγραφικών ταλέντων και τήν καθιέρωση πρωτοτύπων ραδιοφωνικών έργων έλευθερης έμπνεύσεως, γραμμένων από Έλληνες συγγραφείς. Μετά τήν αναδιάρθρωση τών προγραμμάτων και χρησιμοποίηση καταλληλοτέρων κριτηρίων στήν εκλογή και τή σειρά παρουσιάσεως τών έργων. Καθώς επίσης και τήν καλύτερη δυνατή χρησιμοποίηση και άξιοποίηση στο μέλλον τών στελεχών του θεατρικού μας κόσμου (ήθοποιοι, σκηνοθετών κλπ.). Είναι σκόπιμο, εκτός από τό σ κ η ν ι κ ό θέατρο, πού δίδεται από Ραδιόφωνο, να ύπάρξη και τό γησιώσ ρ α δ ι ο φ ω ν ι κ ό θέατρο πού περιλαμβάνει έργα ειδικά γραμμένα από τό Ραδιόφωνο. Τά ραδιοφωνικά έργα δημιουργούνται με τήν παράδοση, όπως άπέδειξε ή πείρα πολλών ξένων Ραδιοφωνικών Σταθμών, και τά θέματα αυτών τών έργων έπιλέγονται έλεύθερα. Αντικειμενικός σκοπός τής Γενικής Διευθύνσεως είναι ή όσον τό δυνατόν μεγαλύτερη προσβολή νέων καλλιτεχνικών δυνάμεων, νέου συγγραφής, νέου σκηνοθέτα κλπ. Η Διεύθυνσις Προγράμματος θα πλαισιωθεί μελλοντιν από διακεκριμένους θεατρικούς συμβούλους και γενικά θα καταλάβη προσπάθεια ή πνευματική προσφορά τής Ραδιοφωνίας στόν θεατρικό τομέα, όπως και εις τους ύπολοίπους τομείς, να είναι ακόμη μεγαλύτερη και πιό σημαντική.

ΑΥΞΑΝΕΤΑΙ ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ ΤΟ ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΟ ΤΗΣ Δ.Ε.Η.

Τό τρίτο ενεργειακό πρόγραμμα

Ἡ Δημοσία Ἐπιχειρήσις Ἠλεκτρισμοῦ, πού ἀποτελεῖ γιά τήν χώρα τό βασικώτερο ἔργο ὑποδομῆς, δέν ἀφήνει ἀδιάφορους τούς ξένους, ἀπόδειξις ὅτι στό ἐξωτερικό διαθέτει συνεχῶς αὐξουσαν πίστιν. Αὐτό ἀποδεικνύεται ἀπό τό γεγονός ὅτι μεγάλοι ξένοι δανειοδοτικοί οἰκοί καί ὀργανισμοί, παρέχουν σημαντικά κεφάλαια γιά τά ἔργα ἐξηλεκτρισμοῦ στήν Ἑλλάδα, βασιζόμενοι στήν τεχνικό-οικονομική ἐπιφάνεια τῆς Δ.Ε.Η., πού ἡ ἀξία τῶν ἐγκαταστάσεων τῆς ὑπερβαίνει τό 50% τοῦ συνόλου τῆς ἀξίας τῶν ἐγκαταστάσεων ὁλοκλήρου τῆς Ἑλληνικῆς Βιομηχανίας!

Εἶναι ἀνάγκη νά σημειωθῇ ὅτι τόσο τό συνολικό δάνειο τῶν 60,3 ἑκατομμυρίων πού χορηγεῖ ὁ Ὄργανισμός Διεθνούς Ἀναπτύξεως τῶν Η.Π.Α. γιά τό ὅλο ἔργο τοῦ Ἀχελώου, ὅσο καί τό δάνειο τῶν 3,5 ἑκατομμυρίων δολλαρίων πού χορηγεῖ ἡ Τράπεζα τῆς Νέας Ὑόρκης «FIRST NATIONAL BANK», γιά τήν πομπήθεια γεννητοῖας πού θά ἐγκατασταθῇ στό ἠλεκτροπαραγωγικό ἐργοστάσιο Ἀγίου Γεωργίου Κερατσινίου, καθῶς καί τό γερμανικό δάνειο τῶν 200 ἑκατομμυρίων μάρκων, γιά τά ἔργα τῆς Μεγαλοπόλεως, εἶναι ὅλα ἀνεξαιρέτως χαμηλότοκα καί μακροπρόθεσμα, ὥστε νά ἐξασφαλίξεται ἡ ὑπό συμφέροντες οικονομικούς ὅρους χορηγοδοτήσις τῶν ἔργων, ὁμοῦ μέ τά διαθέσιμα τῆς Δ.Ε.Η., τά ὁποῖα ἐμφανίζουν συνεχῆ αὐξηση. Οὕτω, τό σύνολον τοῦ ενεργητικοῦ τῆς Δ.Ε.Η. ἐμφανίζει τήν ἀκόλουθη ἐξέλιξι, κατά τά τελευταῖα ἔτη, εἰς δραχμές:

1955 :	2.929.563.463
1962 :	12.789.471.481
1963 :	14.775.000.000

Ἡ πρόβλεψις γιά τό τρέχον ἔτος εἶναι, ὅτι τό σύνολον τοῦ ενεργητικοῦ τῆς Δημοσίας Ἐπιχειρήσεως Ἠλεκτρισμοῦ θά ξεπεράσῃ τά 16.792.000.000 δραχμές.

Μέ τήν εὐκαιρία ἀξίζει νά ἀναφερθῇ ὅτι ἡ ἀξία τῶν ἐν λειτουργίᾳ ἐγκαταστάσεων τῆς Δ.Ε.Η., ἐνῶ τό 1962 ἀνῆλθε σέ 8.958.000.000 δραχμές, ἔφθασε τό 1963 στά 10.238.000.000 δραχμές καί γιά τό τρέχον ἔτος προβλέπεται ὅτι θά ἐγγίσῃ τά 11.142.000.000 δραχμές.

Πρέπει, ἐπίσης, νά σημειωθῇ ὅτι γιά τό τρέχον ἔτος ἡ Δ.Ε.Η. θά πραγματοποιήσῃ ἐπενδύσεις 2.500 ἑκατομμυρίων δραχμῶν, ἐνῶ γιά τό 1955 προβλέπονται ἐπενδύσεις 2.900 ἑκατομμυρίων δραχμῶν. Κατόπιν τῆς ἔτσι παρουσιαζομένης σήμερον οικονομικῆς δυναμικότητος τῆς Ἐπιχειρήσεως, μπορεῖ νά προβλεφθῇ ὅτι ἡ Δ.Ε.Η. θά εἶναι σέ θέση ἀπό τοῦ ἔτους 1970 νά αὐτοχορηγοδοτήσῃ τίς παραγωγικές τῆς ἐπενδύσεις μέχρι 80%, ἐξυπηρετοῦσα καί τά ληφθέντα δάνεια.

ΤΟ ΤΡΙΤΟ ΕΝΕΡΓΕΙΑΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ

Ὑστερα ἀπ' ὅσα πῖο πάνω ἐξετέθησαν, προκύπτει ὅτι ἡ σημερινή τεχνική καί οικονομική ἐπιφάνεια τῆς Δημοσίας Ἐπιχειρήσεως Ἠλεκτρισμοῦ ἐξασφαλίζει τήν ταχεία καί ἐπιτυχή ἐκτέλεσι τοῦ τρίτου ενεργειακοῦ προγράμματος, τό ὁποῖον ἀφορᾷ, κυρίως, στήν ἐκμετάλλευσιν τῶν σημαντικωτάτων ὑδραυλικῶν δυνατοτήτων τοῦ Ἀχελώου καί τῶν λιγνιτικῶν στρωμάτων τῆς Μεγαλοπόλεως.

Πρέπει, βεβαίως, νά σημειωθῇ ὅτι μέ τά ἔργα αὐτά τοῦ τρίτου προγράμματος, δέν κλείνει τό περιθώριο τῶν δυνατοτήτων γιά περαιτέρω ἐκμετάλλευσιν τῶν ενεργειακῶν πηγῶν τῆς χώρας, δεδομένου ὅτι τά κοιτάσματα λιγνιτῶν τῶν περιοχῶν Πτολεμαΐδος καί Μεγαλοπόλεως — χωρίς νά συμπεριλαμβάνωνται τά πιθανά ἀποθέματα τῶν περιοχῶν Κοζάνης, Φλωρίνης, Βεύης, Κύμης, Μακεδονίας καί Θεάκης — ὑπολογίζονται σέ 700.000.000 τόννους, πού μεταφράζονται σέ ἐκ λιγνίτου ἠλεκτρική ἐνέργεια ἐτησίως 7,5 δισεκατομμυρίων κιλοβατῶν. Ἐξ ἄλλου, τό οικονομικῶς ἐκμεταλλεύσιμο ὑδροδυναμικόν ὑπολογίζεται σέ 16 περίπου δισεκατομμύρια κιλοβατῶρες ἐτησίως.

Πέρα, ὅμως, ἀπ' ὅλ' αὐτά, τά μέχρι τώρα ἐπιτεύγματα στόν τομέα τοῦ ἐξηλεκτρισμοῦ, ὅπως ἐμφανίζονται διά τῶν ἀριθμῶν, μιλάνε εὐγλωττα γιά τήν σημειωθείσα πρόοδο. Οὕτω, ἡ παραγωγή ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας ἀκολούθησε τήν παρακάτω πορεία (σέ κιλοβατῶρες):

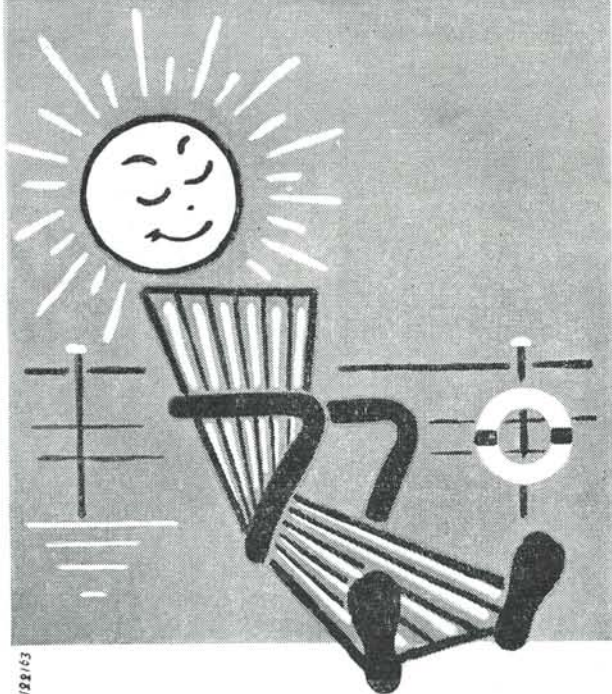
1954 :	436.766.000
1956 :	877.606.000
1960 :	1.537.000.000
1961 :	2.452.858.000
1962 :	2.712.192.000
1963 :	3.100.000.000

Ἡ πρόβλεψις γιά τό 1964 εἶναι ὅτι ἡ παραινωγῆ ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας θά ἀνέλθῃ σέ 3.743.400.000 κιλοβατῶρες, μέχρι δέ τό 1970 σέ 10.000.000.000 κιλοβατῶρες. Ἡ αὐξηση αὕτη, ἐπέτρεψε ὥστε ἡ ἀνά κατόχον κατανάλωσις ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας, ἀπό 128 κιλοβατῶρες τοῦ 1955, νά φθάσῃ τό 1962 σέ 282 καί μέ προοπτική νά αὐξηθῇ τό 1965 σέ 474 καί τό 1970 σέ 750.

Ταυτόχρονα προβλέπεται αὐξησης τῆς καταναλώσεως ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας γιά βιομηχανικές χρήσεις κατά 410% ἐναντι τοῦ 1960, γιά δέ τίς γεωργικές χρήσεις κατά 220%.

Συμπερασματικά: Ὁ ἐξηλεκτρισμός στήν Ἑλλάδα ἀποτελεῖ ἀναμφισβήτητα, ἕνα ἀπό τούς πῖο ἀξιόλογους — τόν ἀξιολογώτερο — τομεῖς τῶν ἔργων ὑποδομῆς, πάνω στούς ὁποίους βασίζεται ἡ νῦν καί ἡ περαιτέρω οικονομική ἀνάπτυξις τῆς χώρας.

ΔΙ' ΑΜΕΡΙΚΗ - ΚΑΝΑΔΑ
ΕΥΡΩΠΗ - ΚΥΠΡΟ - ΙΣΡΑΗΛ



ΜΙΝΟΣ, ΟΙΒΙΕΣ

Ύπερωκεάνιον "Όλυμπία"

23.000 τόννων — 21 μιλίων

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

Ύπό Φεβρουάριο μέχρι Ύκτώβριο κά-
θε μήνα ένα ζήμερο "RELAX", με τό
ύπερωκεάνιον "ΌΛΥΜΠΙΑ", θά σās ξε-
κουράση και θά σās αφήση άξέχαστες
έντυπώσεις... Διαλέξτε τό μήνα που
σās ταιριάζει, για να ζήσετε τή ζωή
ένός πολυτελους ύπερωκεανίου.

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΔΙΟΝΥΣΙΟΥ ΣΟΛΩΜΟΥ

ΑΥΤΟΓΡΑΦΑ ΕΡΓΑ

Ύπιμέλεια

ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

Τόμος Α΄ Φωτοτυπίες

Τόμος Β΄ Τυπογραφική μεταγραφή

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 1964

Δύο τόμοι, εις μέγα σχήμα 4ον, επί χάρ-
του πολυτελείας.

Ύκαστος τόμος σελίδες 600.

Αί φωτοτυπίαί, φιλοτεχνηθείσαι εις τόν Οί-
κον Γραφικών Τεχνών E. Schreiber τής Στουτ-
γάρδης, άποδίδουν πιστότατα και εις τό μέ-
γεθος του πρωτοτύπου, όλα τά γνωστά χειρο-
γραφα του Σολωμού.

Ύ Β΄ τόμος περιλαμβάνει και έκτενείς ση-
μειώσεις και εύρητήρια.

ΤΙΜΗ ΤΩΝ ΔΥΟ ΤΟΜΩΝ :

ΑΔΕΤΟΙ ΔΡΧ. 1.000

ΔΕΜΕΝΟΙ ΔΡΧ. 1.150

Ύ Β΄ τόμος κυκλοφορεί και εις ιδιαίτεραν
έκδοσιν (Τυπογραφική Μεταγραφή), επί χάρ-
του λευκού γραφής. Τιμή : Δρχ. 250.

ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΠΩΛΗΣΙΣ :

Βιβλιοπωλείον τής Ύστίας

Ι. Δ. Κολλάρος & Σία — Σταδίου 58, Ύθηναι
και ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ :

Βιβλιοπωλείον Π. Ζαχαροπούλου

Μεγ. Ύλεξάνδρου 23



Η ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΔΕΧΕΤΑΙ Καταθέσεις Ταμιευτηρίου 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.

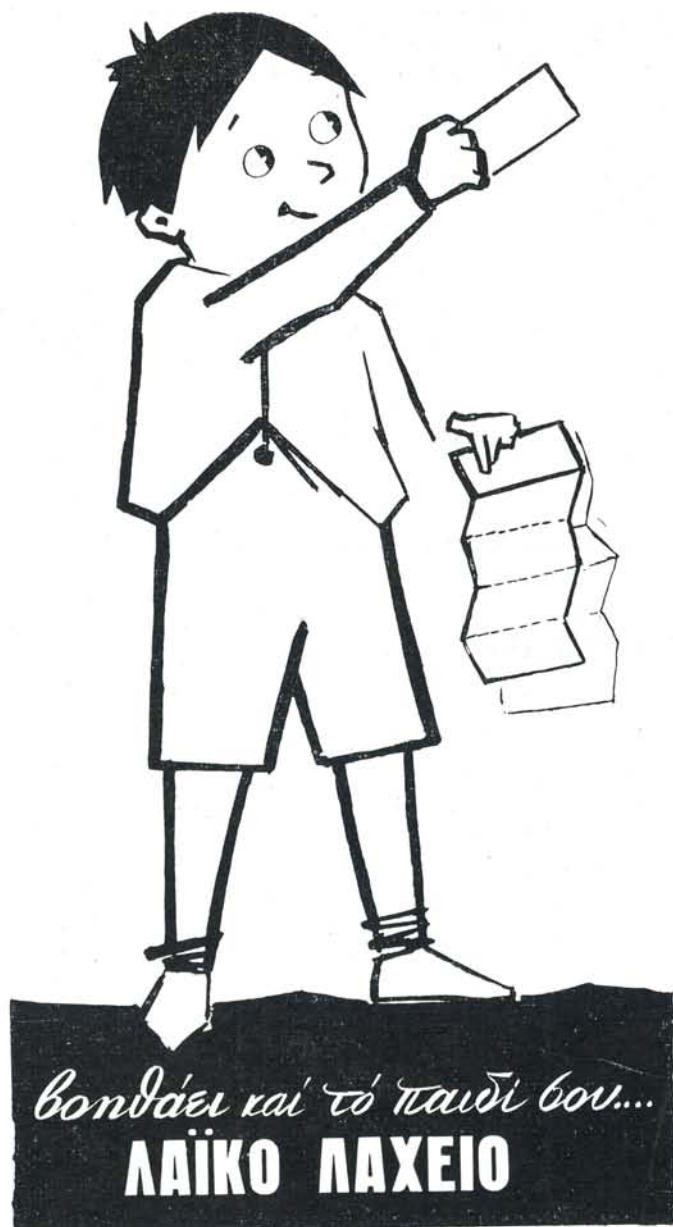
ΔΙΑΘΕΤΕΙ ήλεγμένης ποιότητος γεωργικά έφόδια (λιπάσματα, φυτοφάρμακα, σπόρους κ.λ.π).

ΔΗΜΙΟΥΡΓΕΙ λογαριασμώ τών άγροτών συγχρόνους Γεωργικάς 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.



Βοηθάει και το παιδί σου...

ΛΑΪΚΟ ΛΑΧΕΙΟ

atom

ORIGINAL
WOLFEN

OR WO

55 ΧΡΟΝΙΑ

FILM

ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΚΟ - ΑΚΤΙΝΟΛΟΓΙΚΟ - ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟ

ΜΙΑ ΑΠΟΔΕΙΞΙΣ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΩΣ

ΓΕΝ. ΑΓΗ/ΠΟΙ: "ΕΜΤΕΧ", Α. Ε.
ΑΘΗΝΑΙ • ΖΑΪΜΗ 9 • ΤΗΛ. 629.181

VEB FILMFABRIK WOLFEN
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ



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 απάραμιλλη τεχνική της κατορθώσε να διεισδύση εις τον χώρον της διεθνούς λαϊκής μουσικής. Οί τεχνικοί της διέσχισαν ήπειρους διά να ανακαλύψουν και συλλέξουν ό,τι καλύτερο υπάρχει εις την μουσικήν και τους έκτελεστάς της

Ήδη κυκλοφορεί μια πλήρης σειρά των έργων του Μοζαρί.

Επίσης σειρές μοντέρνας μουσικής έκτός συναγωνισμού.

Ο Βεεθόβεν και ο Βερίοζ, ή μοντέρνα jazz και ή Γρηγοριανή Βυζαντινή Μουσική εύρισκονται μεταξύ των απαραμίλλων έκτελεσεων των δίσκων ΦΙΛΙΠΣ

Η ΦΙΛΙΠΣ κατασκευάζοντας δίσκους καθώς και μίαν απάραμιλλον σειράν pick-up και ήλεκτροφωνων διά την αναμετάδοσιν των προσφέρει εις τό διεθνές μουσικόφιλον κοινόν ό,τι τελειότερον έχει να επιδείξη ή διεθνής βιομηχανία



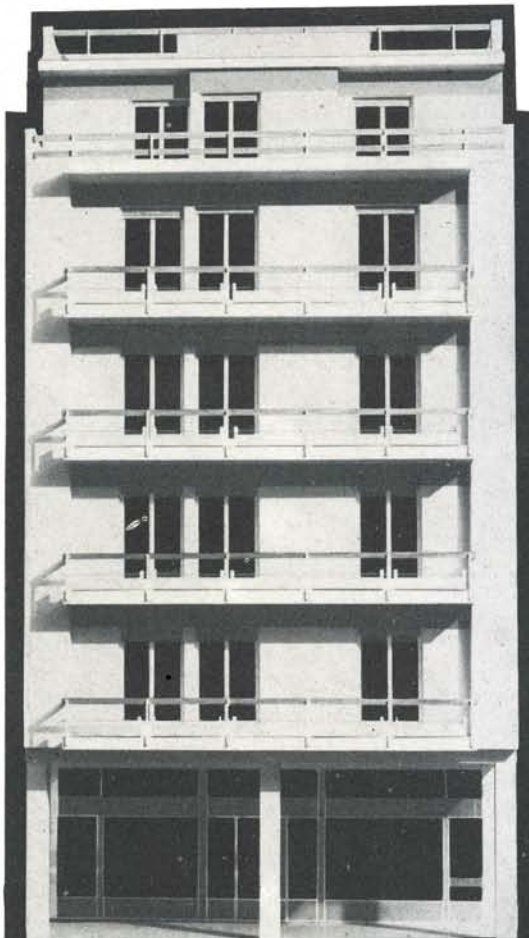
Εμπιστευθήτε την **ΦΙΛΙΠΣ**



Το ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ 'Εκυκλοφόρησε!



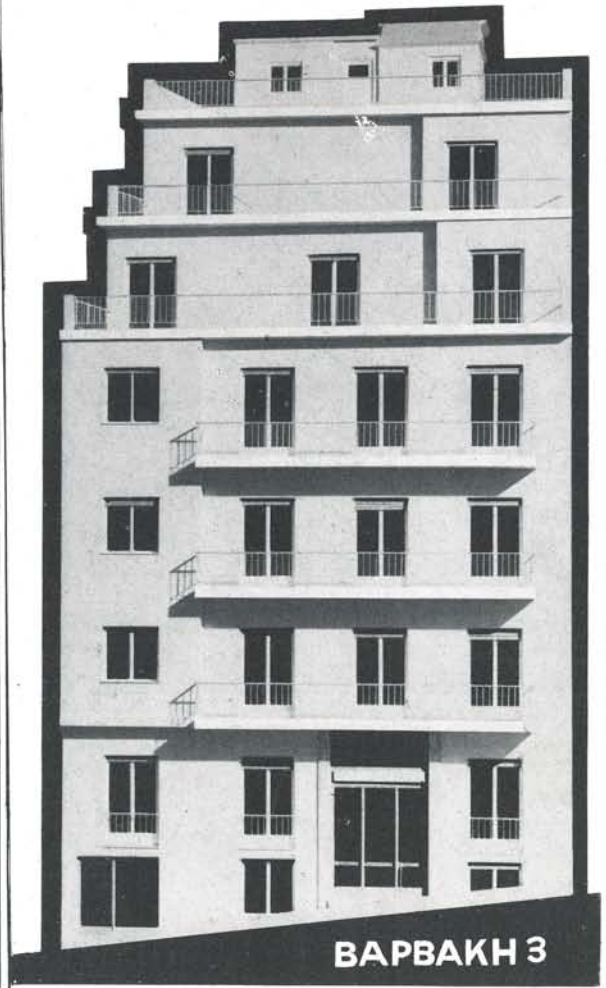
και ΠΟΛΛΕΣ
ΔΕΚΑΔΕΣ ΣΠΙΤΙΑ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ
ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ
ΜΕΤΡΗΤΑ



ΠΑΤΗΣΙΩΝ 256

2

ΕΦΕΤΟΣ
ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ



ΒΑΡΒΑΚΗ 3

ΑΙ 12 ΠΡΩΤΑΙ
ΠΡΟΝΟΜΙΟΥΧΟΙ ΣΕΙΡΑΙ
ΕΧΟΥΝ ΜΕΓΑΛΑ ΞΕΧΩΡΙΣΤΑ
ΚΕΡΔΗ



**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