

ΘΕΑΤΡΟ



17

# ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

1955 – 1964

Δέκα χρόνια ύψηλης καλλιτεχνικής προσφορᾶς



ᾠδεῖον Ἡρώδου τοῦ Ἀττικοῦ

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ : ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

ΥΧΡΕΚΑ



№ 4711

*Η αγαπημένη μας*

**TOSCA**

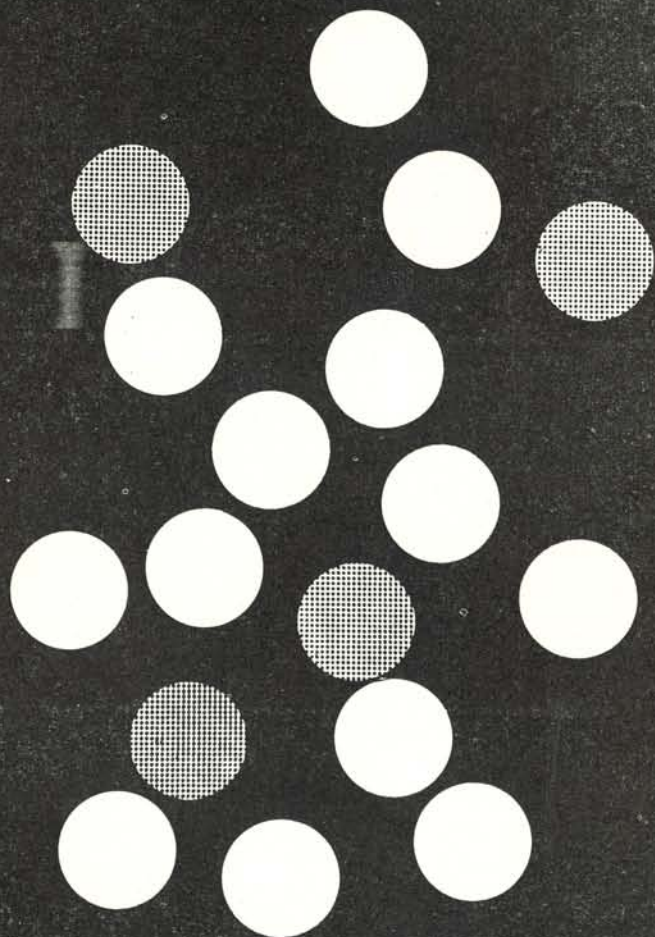
EAU DE COLOGNE

.....ή Κολώνια με το  
πιο λεπτό άρωμα.



ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ





ΠΑΝΤΟΤΕ ΠΡΩΤΑ



ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ

Χρόνος Γ', Τεύχος 17  
Σεπτέμβρης - Οκτώβρης 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 έτησια δρχ. 150  
Φοιτητική έτησια δρχ. 120  
Έξωτερικού: Δολάρια 10  
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

\*

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

Μονοτυπία: Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ  
Σωκράτους 39, τηλεφ. 530.969

Όψεται: Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ  
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Κλισέ: Άδελφοί ΛΑ Γ' Ο Υ,  
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

\*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ  
Υπεύθυνος ὕλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου  
Νικ. Κοντορός, Μ. Ἀσίας 1

\*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



Μακέτα του Γιώργου Ζανιά  
Έπιτιμος Διαγωνισμού εξωφύλλου  
"Θεάτρου" μεταξύ σπουδαστών ΑΤΙ

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Ένα θέατρο έκλεισε... — Η ωραιότερη Κρητική κωμωδία. — Άνάστροφα στον κατήφορο. — Άκόμα ένα ελληνικό έργο σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** Γ. ΧΟΡΤΑΤΗΣ : " Κατζούρμος ". Άνέκδοτη κωμωδία. Η Δεύτερη Πράξη σε κριτική έκδοση Λίνου Πολίτη σελ. 11  
HIPPOLYTE TAINE : Σαιξπηρικό ύφος και ήθος. Φλογισμένα δράματα στο φῶς άστραπής. Μετ. Τ. Δραγώνα σελ. 24  
KONSTANTIN STANISLAVSKI : Ό πρώτος μου Σαιξπηρ. Δυσκολίες και παγίδες στον " Όθέλλο". Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 29
- ΠΑΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ : " Άγγελα ". Δράμα σε τρεις πράξεις και πρόλογο σελ. 51
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ : Οί τύποι και τὰ πρόσωπα της ανέκδοτης κωμωδίας του Χορτάτη " Κατζούρμος " σελ. 7  
JEAN - PAUL SARTRE : Τὸ άστικό θέατρο και ἡ διαδοχή του. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 18  
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Ό Σαιξπηρ στην Έλλάδα. V. Σκηνοθέτες κ' έρμηνευτές στον Κ' αιώνα σελ. 35
- ΕΡΕΥΝΑ :** Συγκινείται ὁ ἠθοποιός ; Άπαντούν οί Δημήτρης Μυράτ, Λυκούργος Καλλέργης και Μήτσος Λυγίζος σελ. 47
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΦΩΤΟΥ ΠΟΛΙΤΗ : Μνημείο στον Θ. Οικονόμου σελ. 70  
ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ : Σεβασμός στον Τουρκένιεφ. " Άλλαξαν τὸ φινάλε του έργου " " Ένας μήνας στην έξοχή " σελ. 70  
Θ. : Άνακριβειῶν τὸ άνάγνωσμα. Άιταλικό θεατρικό περιοδικό για τὸ σύγχρονο θεάτρο μας σελ. 71  
Π. ΚΑΡΜΑΤΖΟΥ : Ό " Ίψεν στην Άλεξάνδρεια σελ. 72
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ : Τὰ έργα της βανασότητας σελ. 73  
N. S. : Έλληνικές τραγωδίες, ιταλικά, στη Σικελία σελ. 75  
M. N. : Ύστερα από 18 αιώνες σιωπής ξαναλειτούργησε φέτος τὸ άρχαίο θέατρο της Τεργέστης σελ. 76  
N. ΤΟΜΟΝ : Όκτώ έργα Σαιξπηρ στη Βουλγαρία σελ. 77  
ΛΑΖΛΟ ΡΑΠΚΣΑΝΥΙ : Με τὸν Σαιξπηρ στο χέρι άγωνίστηκαν οί Ούγγαρέζοι για τὴν εθνική τους γλώσσα σελ. 78
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Άνασκόπηση του Διμήνου. — Η " Ημέρα του ἠθοποιου στον Θ. Οικονόμου. Βασίλη ΡΩΤΑ : Ό Δάσκαλος κ' ἡ εποχή του. — Καλό θέατρο στο χωριό με προσπάθεια της Άγροτικής. Έντυπώσεις Ἰάκωβου ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ. — Άπέτυχε οικονομικά τὸ θέατρο Βαχτάνγκωφ. Η ὁμιλία του Ρουμπέν Σίμονωφ. — Τζῶρτζ ΤΟΜΣΟΝ : Τὸ άληθινό νόημα της " Προμηθείας " σελ. 79
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Βιβλία για Θέατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 89
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με θεατρικά έργα σε διάφορες γλώσσες σελ. 89
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σελ. 89

Άφήσαμε κενό τον χώρο... γιατί δεν χρειάζεται  
νά προσθέσουμε τίποτε άλλο, εκτός από το γνω-  
στό πιά, ότι το σιγαρέττο

*Έρωμα*

έπι 35 χρόνια διακρίνεται για το σταθερό του  
χαρμάνι από καπνά πάντοτε ανωτέρας ποιότητας  
και για το έλαφρό του κάπνισμα.



Γ. Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.

" ΑΛΕΚΤΟΡ ..

# Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

## ★ "Ένα θέατρο έκλεισε..."

Είναι άπογοητευτικό: Μιλάμε για θέατρο στο χωριό, για έπαρχιακά θέατρα, μεταβάλλουμε τα πιά άνθυγιεινά ύπόγεια τών ύπογειών σέ θέατρα, χωρίς καμαρίνια καί χωρίς σκηνές, κι άφήνουμε νά κλείσει τό μεγαλύτερο θέατρο τής 'Αθήνας! Πραγματικά, τό θέατρο Κοτοπούλη στό Μέγαρο τού "Ρέξ", πού στοίχισε όγδόντα προπολεμικά έκατομμύρια, είναι ή μεγαλύτερη, ή πολυτελέστερη, ή άξιοπρεπέστερη θεατρική αίθουσα τής 'Ελλάδος. "Έχει, πρώτ' άπ' όλα, τή μεγαλύτερη καί τελειότερα έξοπλισμένη σκηνή: Δεκατέσσερα μέτρα άνοιγμα — έναντι μόνον όκτώ τού 'Εθνικού Θεάτρου! — δεκατέσσερα μέτρα βάθος, έπτά μέτρα ύψος. Διαθέτει τήν τελειότερη περιστροφική σκηνή γι' αυτόματες άλλαγές σκηνικών, τόν πιά όρτιο ήλεκτρολογικό έξοπλισμό, τά περισσότερα — είκοσιπέντε! — καί πιά άνετα καμαρίνια, τήν πολυτελέστερη αίθουσα γιά 1.250 θεατές, τούς πλουσιότερους άλλους χώρους. 'Υπεράνω όλων, όμως, έχει τ' όνομα τής Μαρίκας — τής μάνας τού σύγχρονου Θεάτρου μας. Χάλασε ή 'Αθήνα όταν έγκαινιάστηκε πανηγυρικά, στις 3 Φεβρουαρίου 1937, μέ τήν Κοτοπούλη "Βασίλισσα 'Ελισάβετ". Τώρα, νεώτατο — 27 μόλις χρονώ — άπαρνιέται τ' όνομα τής Μαρίκας κ' ή αίθουσά του παραδίδεται στό σκοτάδι ενός άκόμα κινηματογράφου — τού τρίτου στό ίδιο μόνο μέγαρο! Λένε: "Όπου κλείνει ένα σχολείο, άνοίγει μιá φυλακή. "Όπου κλείνει ένα θέατρο — σχολείο τών σχολείων — τί γίνεται; 'Η Κυβέρνηση, πού έμφανίζεται προστάτιδα Γραμμάτων καί Τεχνών, έχει πλήρη τήν ευθύνη γιά τήν άπώλεια τού μεγαλύτερου άθηναϊκού θεάτρου. Φτάνει τούτο καί μόνο: 'Η Δικτατορία τού Μεταξά επιχορηγούσε τό Θέατρο Κοτοπούλη. Πλήρωνε τό ένοίκιο τού θεάτρου στους ιδιοκτήτες τού μεγάρου: ένα έκατομμύριο τριακόσιες πενήντα προπολεμικές χιλιάδες - γερές! 'Εξασφάλιζε, έτσι, τή λειτουργία τής πιά πολυέξοδης θεατρικής στέγης. 'Η Κυβέρνηση τής Δημοκρατίας — άδιάφορη κι άνάληπτη, όπως άποδεικνύουν τά γεγονότα, στα πνευματικά θέματα — δέν έπωφελήθηκε άπ' τήν ευκαιρία καί μ' ένα κονδύλι, άπό τά τόσα πού κατασπαταλιώνται, νά σώσει τήν ώραιότερη θεατρική αίθουσα τής 'Αθήνας. Μ' ένα ένοίκιο, θ' άποκτούσαμε τήν ιδεωδέστερη Δεύτερη Σκηνή τού 'Εθνικού Θεάτρου καί θά δίναμε στέγη στήν περιπλανώμενη Κρατική 'Ορχήστρα 'Αθηνών. 'Ακόμα πιά άπογοητευτικό: 'Υπάρχει ένα 'Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου, υπάρχει Πανελλήνια 'Ενωσις 'Ελευθέρου Θεάτρου, υπάρχει Σωματείο 'Ελλήνων 'Ηθοποιών, υπάρχει Σωματείο σκηνοθετών, υπάρχει 'Εταιρία 'Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, υπάρχει 'Ενωσις Κριτικών, υπάρχει Πανελλήνιος Μουσικός Σύλλογος, υπάρχουν τρία Λογοτεχνικά Σωματεία, πολυάριθμα άλλα πνευματικά καί καλλιτεχνικά

'Ιδρύματα. Κλείνει τό μεγαλύτερο θέατρο τής χώρας, ένας κολοσσός στήν καρδιά τής 'Αθήνας. Καί δέν βρίσκεται κανένας, ούτε καν ένας, νά διαμαρτυρηθεί! Τί πνευματική έρημία ... Ντροπή!

## ★ 'Η ώραιότερη Κρητική κωμωδία

Τό "Θέατρο" επεδίωξε, άπ' τήν πρώτη στιγμή πού έμφανίστηκε, τήν άμεση δημοσίευση τών μνημείων τού Νεοελληνικού Θεάτρου. 'Επιμονή άξίωσή μας: Τά κείμενα πού συνθέτουν τήν πνευματική μας κληρονομιά νά γίνουν κτήμα τού Λαού. "Όσο πιά γρήγορα μπορούσε. Για μās είν' άπαράδεκτο τά έργα τού Κρητικού Θεάτρου νά μήν έχουν άκόμα άποκατασταθεί φιλολογικά, νά μήν έχουν βρει τήν όριστική τους μορφή, ένα - δυό μάλιστα νά μήν έχουν καν έκδοθεί! Είχαμε τήν ευτυχία, μέσα σέ τρία χρόνια, νά 'χουμε παρακινήσει άποφασιστικά τήν έκδοση καί νά 'χουμε τιμήσει τις σελίδες μας μέ τή δημοσίευση τριών άνέκδοτων έργων: Τού "Βασίλεια Ροδολίνου" άπ' τόν καθηγητή Μανούσο Μανούσκα, όλόκληρης τής "Ευγένας" άπ' τόν καθηγητή Μαρίο Βίτιτ καί, τώρα, τού "Κατζούρμπου" άπ' τόν καθηγητή Λίνο Πολίτη, σέ πρώτη — καί τά τρία — παγκόσμια δημοσίευση! Κείμενα πού έμεναν θαμμένα κι άγνωστα περισσότερο άπό τρισήμισυ αιώνες! 'Ο "Κατζούρμπος" είναι ή αρχαιότερη κι άσφαλώς ή ώραιότερη Κρητική κωμωδία. Περιέχεται σ' ένα καί μοναδικό χειρόγραφο, πού έκδίδεται μόλις τώρα — όγδοντατέσσερα χρόνια μετά τήν άποκάλυψη πώς διασωζόταν ένα "παλιόν πολύτιμον χειρόγραφον δύο καί έπέκεινα αιώνων" καί τριαντατέσσερα χρόνια μετά τήν άπόκτησή του άπό τήν 'Εθνική Βιβλιοθήκη. "Έχει κι αυτό τή μικρή του ιστορία: Στά 1880, ένα χρόνο μετά τήν έκδοση τού "Κρητικού Θεάτρου" άπό τόν Κ. Σάθα, ό Κεφαλονίτης λόγιος Παναγιώτης Βεργωτής άνήγγειλε τήν έκδοση ενός παλιού χειρογράφου πού κατείχε. Δέν τήν πραγματοποίησε. Δάδεκα, όμως, χρόνια άργότερα, στα 1892, έστειλε σ' ένα διαγωνισμό γλωσσάρων καί γλωσσικών μνημείων — μαζί μ' ένα έκτενέστατο γλωσσάρι τής Κεφαλονιάς — αντίγραφο μερικών άποσπασμάτων άπ' τό χειρόγραφο πού κατείχε. Τό αντίγραφο αυτό κατέληξε άργότερα στό 'Αρχείο τού 'Ιστορικού Λεξικού τής 'Ακαδημίας 'Αθηνών καί στα 1917 μελετήθηκε άπ' τόν φιλόλογο Στ. Δεινάκι κι άργότερα άπ' τόν Στέφανο Ξανθουδίδη. Στά 1930, άφού ό 'Ανδριώτης διεπίστωσε τήν ύπαρξη τού χειρογράφου, πήγε στό 'Αργοστόλι ό Λίνος Πολίτης καί πέτυχε τήν άπόκτησή του άπό τήν 'Εθνική Βιβλιοθήκη. 'Από τότε έπεχείρησαν άλληλοδιαδόχως νά τό έκδόσουν οί καθηγητές Λίνος Πολίτης, 'Ανδριώτης καί Κριαράς. Τό πραγματο-

ποιεί τελικά, μέσα στο 1964, ο Λίνος Πολίτης, σαν πρώτο τόμο στη σειρά "Κρητικό Θέατρο", που θα εκδόσει η δραστήρια "Εταιρία Κρητικών Ιστορικών Μελετών". Και λίγη ουσία: ο Λίνος Πολίτης βεβαιώνει πως ο "Κατζούρμπος" δεν είναι απλώς ένα έργο καλό, που ξεχωρίζει απ' τ' άλλα της εποχής του. Είναι έντελως πρώτης σειράς και στέκεται, δικαιωματικά, δίπλα στα κορυφαία της Μεσαιωνικής Κρητικής Λογοτεχνίας, την "Ερωφίλη", τη "Θυσία του Αβραάμ", τον "Ερωτόκριτο". Είναι η ωραιότερη Κρητική κωμωδία κ' ένα απ' τα πιο αξιόλογα έργα της Νεοελληνικής Φιλολογίας. Από εσωτερικές ενδείξεις χρονολογείται με βεβαιότητα στην πενταετία 1595 - 1600. Έχει εξοχες αρετές: Γοργή δράση, κωμικά εύρηματα, εύστοχες αντιθέσεις χαρακτήρων, αίσθηση του κωμικού, σκηνική ατμόσφαιρα. "Επιπλέον, λαμπρό, γεμάτο νεύρο στίχο — δεκαπεντασύλλαβα κρητικά δίστιχα που ρέουν — γλώσσα καλλιεργημένη ποιητική, που δεν πέφτει ποτέ σε πλαδαρότητα. Με δυο λόγια, σημαντικά λογοτεχνικά και σκηνικά προσόντα. Με την περυσινή ανακάλυψη ενός αγνώστου, νέου χειρογράφου του "Γύπαρη", αποδείχτηκε κατά τον πιο πανηγυρικό τρόπο πως γράφτηκε από τον Γεώργιο Χορτάση, τον ποιητή των πιο αξιόλογων έργων του Κρητικού Θεάτρου. "Υστερα απ' αυτό, ο Χορτάσης είναι πια άδιαμφισβήτητα ο εισηγητής του Θεάτρου στην Κρήτη, ο λόγιος που, ύστερα από τόσους αιώνες, ξανάφερε στην ελληνική γη το Δράμα. Δεν είναι βέβαια τυχαίο πως τα τρία έργα του που έχουμε ανταποκρίνονται στα τρία θεατρικά είδη που καλλιέργησε η ιταλική Αναγέννηση — την τραγωδία (Ερωφίλη), την κωμωδία (Κατζούρμπος) και το ποιμενικό δράμα (Γύπαρις που, όπως αποκαλύφθηκε περυσί ο πραγματικός του τίτλος είναι Πανώρια). Μετά τη δημοσίευση του "Κατζούρμπου", στο "Θέατρο" δεν απομένει παρά να ευχηθεί γρήγορη την κριτική έκδοση και των υπόλοιπων θεατρικών μας μνημείων από τους καθηγητές Ε. Κριαρά και Μανούσο Μανούσακα.

### ★ Ανάστροφα στον κατήφορο

Η χειμωνιάτικη περίοδος άνοιξε μ' ελπίδες. "Υστερα απ' τον κατήφορο που 'χαν πάρει οί θίασοι και το δραματολόγιό τους, εκδηλώθηκε αποφασιστική στροφή στην ποιότητα. "Ακόμα κι απ' τους αδιάστατους άλλοτε επιχειρηματίες. "Η επίσημη στατιστική, με την αδιάψευστη γλώσσα των αριθμών, προειδοποιούσε: Σταθερή μείωση του αριθμού εισιτηρίων των θεάτρων" όλο και πιο σταθερή αύξηση του αριθμού των εισιτηρίων του Κινηματογράφου. Μπροστά στον κίνδυνο, το "Ελεύθερο Θέατρο" τόλμησε. Κι ανέβασε φέτος Μολιέρο, Τσέχοφ, Ίβεν, Τουργκένιεφ, Άνουιτς, Κάφκα: αναγγέλει Πιραντέλλο, Καρατζιάλε, "Όσκαρ Ουάιλντ. Κ' οί παραστάσεις, στο σύνολό τους, είναι πιο περιποιημένες και πιο υπεύθυνες. Οί θίασοι, βέβαια, βρέθηκαν απάρασκευοι για έργα ποιότητας. Και τό κοινό, τουλάχιστο τό μεγάλο κοινό, που τό 'χαν οί ίδιοι συνηθίσει στα χωνευτικά έργακια, φυσικό είναι νά μίν μπορεί νά χωνέψει και τόσο εύκολα Ίβεν και Τσέχοφ και Κάφκα. Τό κακό είναι που ή Κριτική βρέθηκε άκόμα πιο απάρασκευη. Συνηθισμένη νά μάς ανακοινώνει άπλως τίς έντυπώσεις της από τίς παραστάσεις, δέ μόρεσε

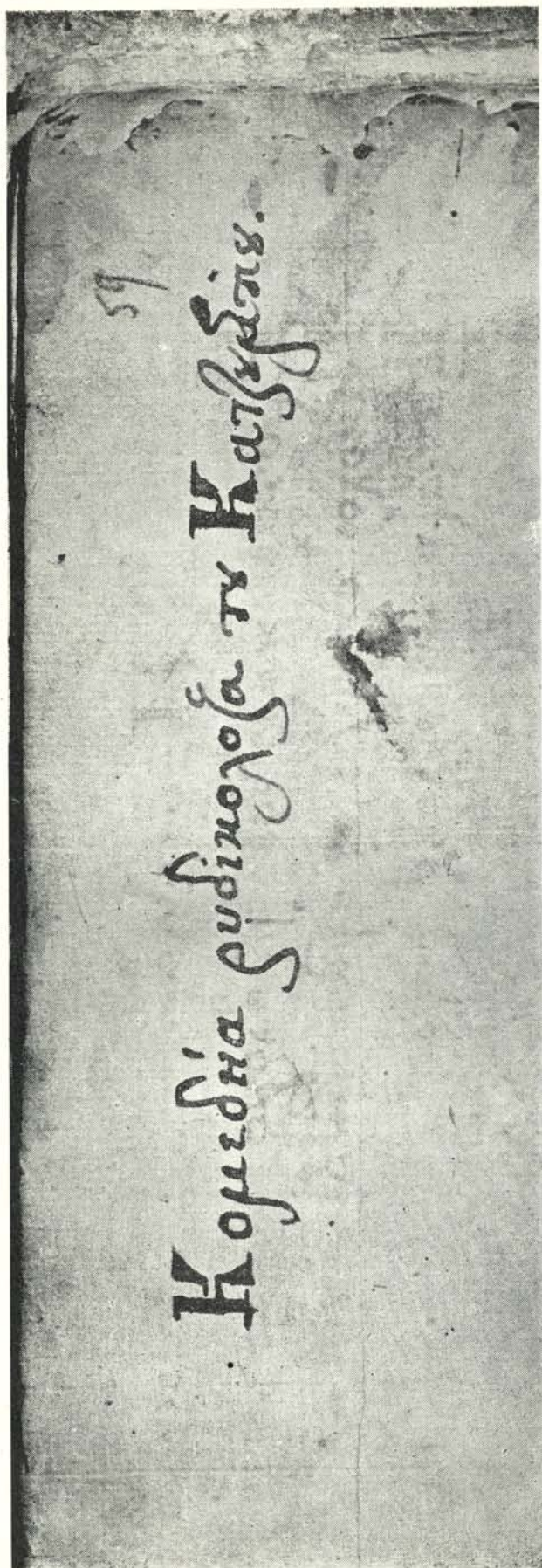
νά παίξει τό ρόλο που όφειλε. Χτύπησε παραστάσεις που άναμφισβήτητα είχαν έλλείψεις, άλλ' έδειχναν προσπάθεια για κάτι καλύτερο. Άντί νά έμψυχώσει τό κοινό νά βλέπει Τσέχοφ, Ίβεν, Τουργκένιεφ, κι άς μίν τό "διασκεδάσουν" — τό άπέτρεψε. Χωρίς νά τό καταλαβαίνει, μειώνει τήν κίνηση των θεάτρων και οδηγεί τούς θίασους στην πιο εύκολη λύση: έργακια του χεριού τους, ταιριαστά στην πνευματική νοχέλεια του κοινού. Πρέπει όλοι νά τό καταλάβουμε. Ίδιως τό κοινό κ' ή Κριτική. Τό Θέατρο περνάει μεταβατική εποχή. Είναι πρός τό καλύτερο. Χρειάζεται κατανόηση.

### ★ Άκόμα ένα ελληνικό έργο

Τό "Θέατρο" φροντίζει νά καλύπτει τίς επαγγελίες του. Κυριότερη απ' αυτές: "Η ανάδειξη νεοελληνικής δραματολογίας. Στα πέντε, μέχρι στιγμής, τεύχη του 64 προβάλαμε πέντε ελληνικά έργα: "Εκτός από τή μεσαιωνική "Ευγένια", ό "Άλλος Άλέξανδρος", ό "Άγιος Πρίγκις", τό "Όταν οί Άτρείδες" και τώρα ή "Άγγέλα". Γράφτηκε στη Μόσχα, παίχτηκε στο "Βαχτάνγκωφ" και μεταβλήθηκε σέ έργο — φάντασμα για τό θεατρικό μας χώρο: "Υπήρχε, χωρίς νά παίζεται. Ζούσε, χωρίς νά τή βλέπουμε στη σκηνή. Κουβεντιάζοταν, αναγγελλόταν τό άνέβασμά της που, τελικά, τό απαγόρευε ό Ρακιντζής. Οί νέοι συγγραφείς τή βρίσκανε εμπόδιο. Άκόμα δέν άνέβασα τήν "Άγγέλα" — έλεγε συχνά ό Κούν που, συνεχώς τήν άνήγγελλε και συνεχώς τήν άνέβαλλε. Τό "Θέατρο" αποφάσισε νά τήν δημοσιεύσει για νά πάψει νά "ναι φάντασμα. Ίδου τήν, λοιπόν, για νά πάμε παρακάτω: Μιά γλώσσα ελληνική, άπίθανα τρεχούμενη, δομη γερή — μολοντί άποσπασματική, κόσμος κατατρεγμένος, ζωή ρομείκη, άνθρωποι κοντινοί μας. Και τό μεγάλο μυστικό της: Μολοντί ό στενός της μύθος ξεπερασμένος, ζει άκόμα με κάποιες διαστάσεις συμβόλου. Πενήντα χρονά σήμερα, ό Γιώργος Σαβαστίκογλου προσηλυτίστηκε στο θέατρο από τον Κάρολο Κούν τον καιρό που φοιτούσε άκόμα στο Άμερικανικό Κολλέγιο του Ψυχικού. Τό 49 βρέθηκε στην Τασκένδη κι απ' τό 56 μένει στη Μόσχα. Στο θέατρο πρωτοεμφανίστηκε: σά μεταφραστής τό 41 από τήν Κατερίνα, σά συγγραφέας τό 43 απ' τό "Θέατρο Τέχνης" με τό πρωτόλειό του "Κωνσταντίνου και Ελένης", σά σκηνοθέτης τό 44 στο "Θέατρο Λαού". Τρία χρονία έγραφε θεατρική κριτική στο "ΡΙζοσπάστη" και τά "Ελεύθερα Γράμματα" (1944 - 47) και σκηνοθετούσε έργα στο δεύτερο τμήμα των "Ενωμένων Καλλιτεχνών" και στο θίασο "Βεάκη - Παππά". Συνεργάτης του "Θεάτρου Τέχνης" απ' τήν ίδρυσή του ως τά 44, έχει κυρίως μεταφράσει πενήντα θεατρικά έργα: Στρίντμπεργκ, Μπέρναρ Σω, Τζέιμς Μπάρρυ, Κώλντγουελ, Ίρβιν Σω, Άντρέ Πιζέ, Γκόγκολ. "Έχει άκόμα γράψει δικό του θέατρο: "Νά λευτερώσουμε τούς άλυσωμένους" 1949, "Σέ μαρμαρένια άλώνια" 1953, "Μαρουσά Βαγγέλαινα" 1954 και τήν "Άγγέλα" 1957. Παίχτηκε, τήν ίδια χρονιά, στη Μόσχα και μετά στην Τσεχοσλοβακία, Βουλγαρία και άλλου. Τό τελευταίο έργο του "Θάνατος Βασιλικού Έπιτρόπου" θά παιχτεί φέτος από τό "Βαχτάνγκωφ" στη Μόσχα. Με τό γυρισμό στη χώρα του, ό Σεβαστίκογλου θά μάς δώσει άσφαλώς και μεσσότερα έργα.







Ἐνακοίνωση Λίνου Πολίτη

# Ἡ ΑΝΕΚΔΟΤΗ ΚΡΗΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Οἱ τύποι καὶ τὰ πρόσωπα

Ὁ Γεώργιος Χορτάτσης εἶναι ὁ θεμελιωτὴς τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου μὲ τὰ τρία ἔργα ποῦ μᾶς ἔφησε: Τὴν τραγωδία "Ἐρωφίλη", τὴν κωμωδία "Κατζούρμπος" καὶ τὸ ποιημένο δράμα "Γύπαρης". Ὁ "Κατζούρμπος", ἀνέκδοτος μέχρι σήμερα, θὰ κυκλοφορήσει συντομώτατα σὲ κριτικὴ ἔκδοση τοῦ ἔξοχου φιλόλογου καὶ καθηγητῆ στοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Θεσσαλονίκης Λίνου Πολίτη. Θά 'ναι τὸ πρῶτο ἔργο μᾶς νέας σειρᾶς ποῦ, μὲ τὸν τίτλο "Κρητικὸ Θεάτρο", θὰ παρουσιάσει ἡ Ἐταιρεία Κρητικῶν Ἱστορικῶν Μελετῶν, στοῦ Ἡράκλειου τῆς Κρήτης. Τὸ ἔργο θὰ 'χει τριακόσιες περίπου σελίδες, τὶς ἑκατὸ ἀπ' τὶς ὁποῖες καλύτερι ἐκτεταμένη εἰσαγωγή, σημειώσεις καὶ γλωσσάριο τοῦ Λίνου Πολίτη. Ἐνα ἐνδιαφέρον κεφάλαιο ἀπὸ τὴν εἰσαγωγή του, ποῦ ἀναφέρεται στοὺς τύπους καὶ τὰ πρόσωπα τοῦ "Κατζούρμπου", ὁ Λίνος Πολίτης ἀνακοινώνει ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ "Θεάτρου", μαζὶ μὲ τὴν ἀποκαταστημένη φιλολογικὰ Δεύτερη Πράξι τῆς ἀνέκδοτης κωμωδίας.

Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο πηγάζει στὴν κωμωδία μας λιγότερο ἀπὸ τὴν ὑπόθεση, τὴν πλοκὴ, ποῦ εἶναι ὑποτυπώδης, καὶ πολὺ περισσότερο ἀπὸ τοὺς κωμικοὺς "τύπους" ἢ τυποποιημένους χαρακτῆρες — ἓνα ἀπὸ τὰ συστατικὰ ποῦ δανεῖζεται ἡ κρητικὴ κωμωδία ἀπὸ τὴ σύγχρονή της λόγια ἰταλική. Καὶ αὐτὴ βέβαια τοὺς πήρε κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὴ λατινικὴ κωμωδία τοῦ Πλάτου καὶ τοῦ Τερέντιου, κι' ἐκεῖνη πάλι μὲ τὴν σειρὰ της ἀπὸ τὴν νέα ἀττικὴ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ πάλι, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς τύπους τῆς λόγιας ἰταλικῆς κωμωδίας ἐξέλχτηκαν σὲ τυποποιημένες "μάσκες" τῆς commedia dell'arte. Γι' αὐτὸ εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ ἰδοῦμε ἀπὸ κάπως πιὸ κοντὰ ἔναν - ἔναν τοὺς τύπους ποῦ παρουσιάζονται στὸν Κατζούρμπο.

## Τὸ ζευγάρι τῶν ἐρωτευμένων νέων

Αὐτὸ δὲν ἀνήκει βέβαια στοὺς κωμικοὺς τύπους, εἶναι ὅμως καθιερωμένο καὶ ἀπαραίτητο γιὰ τὴν πλοκὴ καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς κωμωδίας. Ἐδῶ ὁ Νικολὸς ἢ Νικολέτος παρουσιάζεται πολὺ νέος, μαθητῆς ἀκόμα ("σκολίτης καὶ ἀγαπητικός" στὸν κατάλογο τῶν προσώπων), 16 χρονῶν ἢ λίγο παραπάνω. Τὴν ἴδια ἡλικία πρέπει νὰ ἔχει καὶ ἡ Κασσάντρα, ψυχοπαίδα τῆς Πουλισένας. Ὁ Νικολὸς στοὺς διαλόγους του μὲ τὴν Κασσάντρα (B 4) ἢ τὸ δοῦλο του (A 1), ἀλλὰ κυρίως στοὺς μονόλογους του (Γ 2, Δ 7 ἀρχή), παρουσιάζεται ὁ τύπος τοῦ ἐρωτευμένου νέου, καὶ μάλιστα ὁ ἄνθρωπος ποῦ βασανίζεται ἀνάμεσα σὲ δύο διαφορετικὰ συναισθήματα, ὅπως καὶ οἱ ἥρωες τῶν τραγωδιῶν γι' αὐτὸ καὶ οἱ μονόλογοί του ἔχουν πολλὲς ἀντιστοιχίες μὲ τοὺς μονόλογους τοῦ Πανάρητου στὴν Ἐρωφίλη: τὸ μοτίβο αὐτὸ τοῦ ἀνθρώπου ποῦ βρίσκεται ἀνάμεσα σὲ δύο ὁλότελα διαφορετικὲς καταστάσεις εἶναι μοτίβο πολὺ χαρακτηριστικὸ τῆς Ἀναγέννησης, καθορίζει τὸν ἀνθρώπινο τύπο τῆς ἐποχῆς.

Ἡ Κασσάντρα ἔχει πολὺ λίγο μέρος στοῦ ἔργο. Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς δύο σκηνές ὅπου μιλεῖ μὲ τὸν Νικολὸ (B 4,5), ἐμφανίζεται

←

"Μαζὶ μὲ τὸν Κατζόραπο" λέει ὁ στίχος τοῦ Μπουνιαλῆ. Ἀλλὰ τὸ χειρόγραφο τὴ θέλει Κωμωδία τοῦ Κατζούρμπου

**Πρόσωπα.**  
**Ερωτας** κείν' τον πρόλογο.  
**Νικόλαος** σοφίτης ή αγαπίλικός  
**Κατάρραπος** δόξου μάγας  
**Γιάκιμος Τριτάκινος** παύρας τή Νικορο  
**Δασκάλος** τω  
**Πηνισίνα** ραφιάνη  
**Ανισα** φαιριανής  
**Κασάντρα** μίχοπεδάτι ή αγαπίλική τή Νικορο  
*ιζατα* εξαπερονετε *δυνατρία* τή *Αρμένια*  
**Αρμένιος** γίρος ή αγαπίλικός ή Κασάντρας  
**Μέγροχος** δόξου.  
**Αρμένισσα**  
**Ανίθα** φαιριανής  
**Αρκοχία** γρία ραφιάνη ή δασκάλα  
**Ανίθα** τή ζηνή γρία ραφιάνη  
**Κατάρραπος** μπράδος κούδαρος ή αμοροξός  
*τις* περσίνας ή  
**Κατάρραπος** δόξου γιδίκορος  
*ραφιανραστε* χόσα με πόρτες  
*ή ζίνα* παρσίνας τή περσίνας

4. 50  
**Πρόλογος τόν κείνι ο**  
**Ερωτας** Βρεπυτε κείνα το μακρό ή πιασίνα ντίμω  
 πλο το δασκάλιμω ο παγο αμαλοκίμω.  
 ποσε καρδίη δόξου γρο ή σκάς δε με δόρανε  
 μονο τον πορο εγο ζιρο να σοδικά γρήμενι.  
 κεινι τιν δρόλι μοναχας, με σκαδε απο τον λωπον  
 ή διη η παύταιμ ταμάλια τον ανδρπον.  
 ή μοναχας με δε δοριτε σόντι ή πικανιθε  
 κιαδρατια κια χι ειλικίς ελόλις απαρνίθε.  
 ή βαντη τή πεινία οχι οτι μια ζην  
 τλονε το σιπλο σοπογο καμομα  
 εγο οδερο πανηριτες ασιμε ή ζιγαδε  
 ή αμοροξος, αροχία ή ζασιτες παίπαδης.  
 σκαλια καλ ή γονιόσι τος ερω η γακισιν  
 ή ταυρολι δε κείμω πικαι η ζιζιγιεν  
 Ταοματια φλαντε ήθα κίστε λα οξο σον  
 τον κερασιον ή καρδία εγο γεμαλις ποτες  
 αν η αγος προδινίς τον κειμο σου ζιμερο.  
 οχι ή ποση ανήρωια σπογο γο ημικω  
 ή ποση πεινιμωινο σαρην τον σιφροματεν  
 ή ποχος βούλια με η δαρμαλακιμω.  
 ήθα δόξου ποβία ή το καστα σικαδε  
 ή ποση κελήβοντη για ζινακ τον αδι  
 ήθα δει τον κειμο το τήν ζιζιγιεν καρισο  
 ήθα τα ελντο σκαλια με κειομε σκαλιο  
 ποσε με κεινι αδιες με διχο δικαισου  
 ήθα κεινι απο ζιζιγιεν τον ερω χιμοσι

δυό άλλες φορές όλες - όλες, μιά με τόν Κουστουλιέρη (B 2) και άλλη μιά με τήν Πουλισένα (E 7), καθώς και στο τέλος. Στις λατινικές κωμωδίες του Πλάτου και του Τερέντιου ή νέα που τήν αγαπούν είναι πάντοτε έταίρα· τὸ πρόσωπο αλλόζει έντελῶς στήν Ιταλική κωμωδία, σύμφωνα με τήν καινούρια κοινωνική διάρθρωση, και οι αγαπώμενες γυναίκες, είτε κορίτσια, είτε παντρεμένες, έχουν ύπόσταση κοινωνική. Ἡ Κασάντρα, αν και κόρη (ψυχούρη) έταίρας, είναι κοπέλα του σπιτιού ("τιμημένη και καλά περισσια αναπαμένη", E 98).

**Ὁ έρωτευμένος γέρος**

Εἶναι ὁ senex τῆς λατινικῆς κωμωδίας, πού πολλές φορές εἶναι ὁ έρωτικός αντίζηλος του γιου του (ὅπως ὁ Δημάϊντος στήν Asinaria του Πλάτου). Ὁ τύπος εἶναι συνηθέστατος στίς Ιταλικές κωμωδίες ὅπως π.χ. ὁ Cleandro στους "Suppositi" του Ἀρίστο ή ὁ Pomponino στήν "Fabrizia" του Lodovico Dolce. Τόν τύπο διέπλασε περισσότερο ὁ Andrea Calmo, πού έπαιζε, καθώς φαίνεται, και ὡς ήθοποιός αὐτὸν τὸ ρόλο, και ἀπό αὐτὸν δημιουργεῖται ὕστερα, στήν commedia dell'arte, ὁ γνωστός τύπος τὸν Pantalone (ή Magnifico). Στήν κωμωδία μας, τόν τύπο ἀντιπροσωπεύει ὁ Ἀρμένιος, ὄνομα, καθώς φαίνεται ἔθνικὸ, πού δηλώνει τὸν ξένο — ὅπως ξένος εἶναι και ὁ γιατρός Λούρας, τὸ ἀντίστοιχο πρόσωπο στόν Φορτουάτο. Μας παρουσιάζεται κυρίως στήν πρώτη σκηνή, ὅπου ἐμφανίζεται με τὸ δούλο του (A 3) και ὅπου ἐξιστορεῖ τὸ τί εἶχε πάθει με τὸν έρωτά του. Ὁ ποιητής θά μας τὸν παρουσιάσει ἄλλες τρεῖς φορές· εἶναι εὐχαριστημένως πού κανόνισε τίς δουλιές του, ἀλλά και τίς τρεῖς κάτι του παρουσιάζεται ἑαφικὰ και τὸν ἐμποδίζει, πότε ὁ Δάσκαλος (B 6), πότε ὁ Κατάρραπος μεθύσιμος (Γ 10) και πότε, τὸ χειρότερο, ή Ἀρμένισσα (E 1), πού θά τὸν κλείσει και με τή βία στο σπιτί.

**Ὁ δάσκαλος**

Ὁ τύπος τοῦ σχολαστικοῦ δασκάλου δέν ἀπαντᾷ στή λατινική και εἶναι καθαρὸ ἐφεύρημα τῆς λόγιας Ιταλικῆς κωμωδίας. Τὰ λατινικά του και οἱ παρεξηγήσεις πού δημιουργήσαν, ἔρσαν στο μορφωμένο κοινὸ τοῦ εἴδους αὐτοῦ τῆς κωμωδίας, και ἔτσι ὁ τύπος δέν λείπει ἀπὸ τίς περισσότερες. Ἐχει τίς πιὸ πολλές φορές τὸ ὄνομα Pedante (σχολαστικός) — ὅπως και στόν Φορτουάτο —, εἶναι ἀνύπαντρος και ἔρχεται σὲ διαπληκτισμοὺς με τοὺς δούλους, πού τὸν πειράζουν. Ἀπὸ τίς παλιότερες κωμωδίες πού διαμορφώνουν τὸν τύπο εἶναι "Il Pedante" τοῦ Francesco Belo (1529): σύγχρονα περίπου δημιουργήσε ὁ Pietro Aretino (1492 - 1556) τὸν κατ' ἐξοχὴν τύπο τοῦ Pedante στήν κωμωδία του "Il Marescalco", "ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν Belo, στηριγμένος στήν παρατήρηση τῆς πραγματικότητος, ὑπερβάλλοντας μόνον στο κωμικὸ τὰ πραγματικά χαρακτηριστικά μερικῶν δασκάλων τοῦ 16ου αἰώνα, για τοὺς ὁποίους ἔχομε ἀρκετὲς μαρτυρίες"(1). Ὁ τύπος, ὅπως εἴπαμε, ἐπαναλαμβάνεται ἀπειρες φορές στίς λόγιες κωμωδίες. Στήν commedia dell'arte διατρεῖται ἀκόμα, περισσότερο ὅμως διαμορφώνεται ἕνας ἄλλος τύπος συγγενικός, τοῦ dottore (ή Graziano), τοῦ νομικοῦ, ἀπὸ τήν Μπολόνια (πού τὸ κυριότερο κωμικὸ στοιχείο του εἶναι ὅτι λεία λαθεμένα τὰ ὀνόματα). Καμιά φορὰ οἱ δυὸ τύποι συγγέονται.

Ὁ δικός μας ὁ Δάσκαλος εἶναι ὁ τυπικός τῆς λόγιας κωμωδίας, με τὸ πρόσθετο κωμικὸ στοιχείο πὸς κοντὰ στὰ λατινικά και τὰ Ιταλικά ἀνακατόνει στήν ὀμίλια του και τὰ ἑλληνικά (τὰ νέα, τὰ κρητικά). Ἴσως σωστότερα νὰ λέγαμε πὸς κοντὰ στήν ὀμιλουμένη γλώσσα ἀνακατόνει τὰ Ιταλικά και τὰ λατινικά, ἀξάνοντας ἔτσι τὸ κωμικὸ στοιχείο. Ἐκμετάλλευση ἀνακατόματος και ἀρχαίων ἑλληνικῶν δέν σκέφτηκε καθόλου νὰ ἐπιχειρήσει ὁ ποιητής. Ἡ ἐμφάνισή του εἶναι κωμική, τὰ ρούχα του φτωχικά και μπαλωμένα (ὁ Κατζούρμπος, τὸν παίρνει για διακονιάρη, ή Πουλισένα, τὸν στέλνει νὰ τοῦ μπαλώσουν τὰ ρούχα). Ἰστέρ ἀπὸ τὸν εἰσαγωγικὸν τὸ μονόλογο (B 5), θά ἔρθει στὰ λόγια και θά δημιουργήσει παρε-

(1) Ireneo Sanesi, La Commedia. Seconda edizione riveduta e accresciuta, Milano 1954 (Storia di generi letterari italiani), σελ. 228.

←  
 Ἡ πρώτη και ή δεύτερη σελίδα τοῦ χειρογράφου: Τὰ Πρόσωπα και Ὁ Πρόλογος. Ὁ δεύτερος μάλλον δέν εἶναι τοῦ Χορτάστη

εξηγήσεις με τὸν Ἀρμένη (B 6), με τὸν μισερ Γιάκουμο καὶ τὸν Νικολό (Δ 6, 7), καθὼς καὶ με τὸ ἄλλο κατ' ἐξοχὴν γελοῖο πρόσωπο, τὸν μπράβο (Δ 8). Ἀλλὰ καὶ στὸ τέλος θὰ δημιουργήσει σκηνές με τὸν Κατζάραπο (E 10) καὶ με τὴν Πουλισένα (E 12).

Ὅπως καὶ ὁ Pedante τῆς λόγιας κωμωδίας, ἀσκέϊ τὸ διδασκαλικὸ ἐπάγγελμα, εἶναι "δάσκαλος τῶν γραμμάτων" (Δ 317). Ἔχει σκολειό, μαθητὲς (ὀνομάζει τὸν Νικολό τὸν "κάλιο του σκολάρο" B 245) καὶ διδάσκει, φυσικά, λατινικά ("latin di stretta regola" B 222), Λατίνους ποιητὲς καὶ πεζογράφους, καὶ μνημονεύει κατὰ λέξη χωρία ἀπὸ τὸν ψευδο-Κάτωνα (B 299, E 347) καὶ τὸν Τερέντιο (Δ 116). Ὁ ἴδιος καυχίεται πὸς ξέρει ὅλες τῆς ἐπιστήμας, λογική, ρητορική, μαθηματικά κτλ. (Δ 323 κ.ε.). Ὡστόσο, χωρὶς νὰ ξεχωρίσει καθαρά, ὑπάρχει ἓνα στοιχεῖο πού τὸν πλησιάζει στὸν ἄλλο τύπο, τοῦ "dottore" τῆς commedia dell'arte: μιλά ἐπιμονα γιὰ argomento, περριφρανεύεται πὸς στὶς "δίσπουτες" (τῆς δικανικῆς ἀγορεύσεως) ξεπέρασε ἔναν φημισμένο ρήτορα (Δ 345), δίπλα στὸν Μαρτιάλιο κρατεῖ στὰ χέρια τὸν Κοϊντιλιανό (B 275), καὶ μιμεῖται φράσεις ἀπὸ τὸ Corpus Juris Civilis (τὰ "Ἰνστιτούτα" Δ 336)· στὸ τέλος θὰ κάμει καὶ τὸν νοδάρο στὸ γάμο. Τὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἀρκετὰ σημαντικὸ γιὰ τὴ θέση τῆς κωμωδίας μας ἀνάμεσα στὴ λόγια κωμωδία καὶ στὴν commedia dell'arte<sup>(2)</sup>.

### Ὁ μπράβος

Ἔχει κ' αὐτὸς παλιὰ ἱστορία, ἀπὸ τὴ νέα κιόλας ἀττική κωμωδία, ἀπ' ὅπου πέρασε στὴ λατινική (τυπικὸ παράδειγμα ὁ Πυργοπολυνίκης, ὁ ἥρωας τῆς κωμωδίας "Miles gloriosus" — "Τὸ παλληκάρι τῆς φακῆς" — τοῦ Πλαύτου).

Ἀπὸ τοὺς πιδὸ συνηθισμένους καὶ ἀγαπητοὺς τύπους τῆς λόγιας κωμωδίας καὶ τῆς βενετσιάνικης, συνεχίστηκε στὴν commedia dell'arte με τὸν Capitanò, πού εἶναι πότε Ἰταλὸς καὶ πότε Ἰσπανός (σάτιρα τῶν Ἰσπανῶν κατακτητῶν) καὶ παίρνει διάφορα ὀνόματα (Capitan Spavento, Capitan Matamoros, Scaramuccia). Ἔναι πρόσωπο ἐξαιρετικὰ κωμικὸ καὶ στὶς δυὸ του μορφῆς πού μᾶς παρουσιάζεται, τὸν πολεμιστὴ καὶ τοῦ ἐρωτύλου. Κατὰ τὰ λεγόμενά του ἔχει κάμει ἀντραγαθίες καταπληκτικῆς καὶ τὸν ἔχουν ἐρωτευθεῖ ἓνα σωρὸ γυναικῆς· με τῆς καυχησιολογίης του αὐτῆς ἐρχονται ὅμως σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση στὴν πραγματικότητά ἢ δειλία του καὶ ἡ παντοτινὴ ἀτυχία του στὸν ἐρωτὰ<sup>(3)</sup>.

Πιστὸς σ' αὐτὸ τὸ σχῆμα εἶναι ὁ Κουστολιέρης τῆς κωμωδίας μας, πού τὸν ἀκολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ ὁ δούλος του ὁ Κατζοῦρμπος (σὲ καμιά σκηνὴ τῆς κωμωδίας δὲν ἐμφανίζονται χωρία, πράγμα πού τὸ κάνουν συχνὰ οἱ δυὸ ἄλλοι δούλοι). Εἶτε μονολογώντας (B 1), εἶτε μιλώνοντας με ἄλλους (με τὴν Πουλισένα Γ 8, τὸν Δάσκαλο Δ 8), καυχίεται γιὰ τὰ πολεμικά του καὶ τ' ἄλλα κατορθώματα, ἐνῶ ὁ Κατζοῦρμπος, μιλώνοντας, φυσικά, μέσα του, παρουσιάζει τὴν ὀλότελα διαφορετικὴ πραγματικότητα: ἀλλὰ καὶ ἀπάνω στὴ σκηνὴ τὴν παθαίνει, πότε με τὸν Κατζοῦρμπο πού τὸν χτυπᾷ με τὸ σπαθί (B 1) ἢ με τὸν Δάσκαλο πού τοῦ παίρνει τὸ σπαθί του (Δ 8).

Παράλληλα ὅμως ὁ Κουστολιέρης ἔχει καὶ τὸ ἄλλο στοιχεῖο, τῆς ἀτυχίας στὶς ἐρωτικῆς ὑποθέσεις. Εἶναι "ἀμορφὸς τῆς Πουλισένας", κ' ὅμως αὐτὴ εἶτε διατάζει νὰ τοῦ κλείσουν τὴν πόρτα, εἶτε χρησιμοποιεῖ πιδὸ δραστικά μέσα, κἀνοντάς του καταγέλαστο (Γ 8).

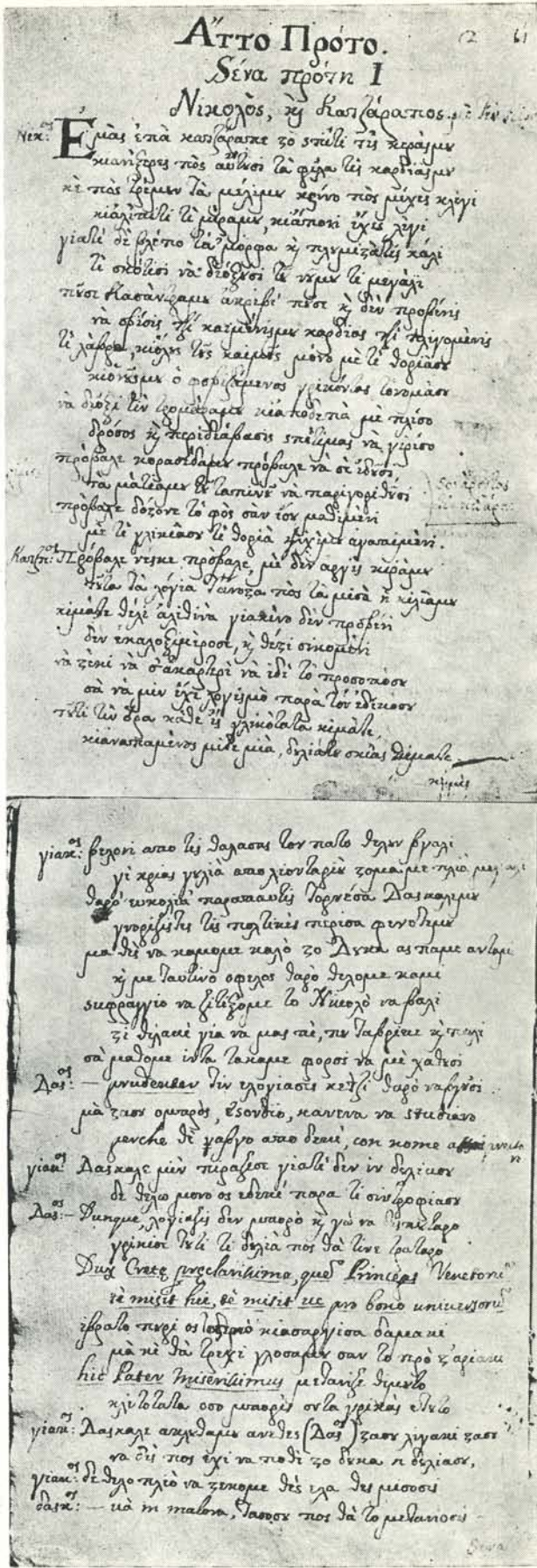
### Ἐταῖρες καὶ μαστροποὶ

Οἱ τύποι τοῦ ὑποκόσμου ἔλκουν κ' αὐτοὶ τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὴ νέα ἀττική καὶ τὴ λατινική κωμωδία, ὅπου ἡ ἐταῖρα (meretrix) καὶ ὁ μαστροπὸς (leno) εἶναι πρόσωπα πάρα πολλὰ συνηθισμένα. Καὶ οἱ δυὸ τύποι, ἡ "cortigiana" καὶ ἡ "ruffiana", ἀντιπροσωπεύονται με πολλὰ παραδείγματα στὴν ἰτα-

(2) Καὶ στὸν Δάσκαλο τοῦ Στάθη ἀνακατεῦνται στοιχεῖα τοῦ dottore καὶ κάνει κ' αὐτὸς στὸ τέλος τὸν νοδάρο (Γ 456 - 58), ὅσο κ' ἂν ὑπάρχει καὶ ὁ καθαυτὸ Λοτόβρης, πού συμφύεται με τὸν τύπο τοῦ γερο-ξεκοντιάρη.

(3) Sanesi, La Commedia, 599.

Γραμμένο με ἐπιμέλεια στὴ φωνητικὴ ὀρθογραφία τῆς ἐποχῆς, τὸ χειρόγραφο γράφηκε πιθανὸν στὰ μέσα τοῦ 17ου αἰῶνα



λική λόγια κωμωδία. Στόν Κατζούρμπο ή Πουλισένα, μολονότι στόν κατάλογο τών προσώπων χαρακτηρίζεται "ρουφιάνο", αντιπροσωπεύει περισσότερο τόν τύπο τής cortigiana, τής έταίρας. "Πολιτική" χαρακτηρίζεται διακριτικότερα, αλλά και καθαρά "πουτάνα", είτε από τόν Δάσκαλο, είτε από τόν Κουστουλιέρη όταν θυμώσει. "Non sai che Pulissena tien la bottega pubblica στη χώρα για πιάσ' ένα", λέει ο Δάσκαλος, πού τήν παρομοιάζει μάλιστα με τή φημισμένη έταίρα, τή Λαίδα (B 260, 267 - 8). "Όλες τής οί πράξεις δικαιολογούν άλλωστε αυτόν τόν χαρακτηρισμό, όσο κι' άν ή συμπεριφορά άπέναντι στην ψυχολογή τής τής δίνει και πολλά από τά τυπικά στοιχεία τής μαστροπού. Πρέπει να τή φανταστούμε μιá γυναικία ώριμη, γύρω στα σαράντα.

Οί κατ' έξοχόν μαστροποι είναι δυό άλλες στην κωμωδία μας χαρακτηριστικά οί δυό, ή "Αρκολιά ("γριά ρουφιάνα και δασκάλα") και ή "Ανέζα ("γριά ρουφιάνα"), αντίζηλες άλλωστε, μεταξύ τους. Και οί δυό έντελώς μέσα στόν διαμορφωμένο από τήν παλιά και τή νεώτερη κωμωδία τύπο. "Η 'Αρκολιά είναι εκείνη πού καθοδηγεί τήν Πουλισένα, ίσως γι' αυτό να χαρακτηρίζεται και "δασκάλα". "Η έλευθεριότητα όμως τών ήθών τής εποχής εκείνης — και μάλιστα στην υπερβολή με τήν όποία παρουσιάζονται στην κωμωδία — δέν αποκλείει να ήταν και πραγματική δασκάλα" ή μνεία τού "σκολειού" στόν στ. Α 228 κάνει πιθανότερη τή δεύτερη υπόθεση.

### Οί δούλοι

Οί δούλοι, τυπικό φαινόμενο τής αρχαίας έλληνικής και τής ρωμαϊκής κοινωνίας, φυσικό είναι να έπαιζαν σημαντικότατο ρόλο στην άττική και στη λατινική κωμωδία. Τόν κράτησαν και στη λόγια Ιταλική και τόν έφτασαν στην πύο μεγάλη άκμή στην commedia dell'arte, όπου τó πολύχρωμο και πολύβουο πλήθος τους παίρνει θέση κεντρική. Είναι οί περίφημοι Zanni (Γιάκουηδες) τής βενετσιάνικης κωμωδίας, πού γίνονται ύστερα μερικοί από τούς πύο αντιπροσωπευτικούς τύπους τής commedia dell'arte: Arlecchino, Scapino (ó Scapin τού Μολιέρου!), Pulcinella. . .

"Η κωμωδία μας παρουσιάζει τρεις δούλους, με διαφορητικά χαρακτηριστικά τόν καθένα, και με παράλληλα περισσότερο στη λόγια κωμωδία. "Ο Κατζάραπος, "δούλος φαγάς", ó Κατζούρμπος, "δούλος ριδικολόζος", και ó Μούστρουχος, "φαγάς ειδικό προσδιορισμό στόν κατάλογο τών προσώπων. "Ο "φαγάς" είναι ó παράσιτος τής αρχαίας κωμωδίας (έτσι τόν ονομάζει και ó Δάσκαλος (E 313), πού ξέρει καλά τόν Τερέντιο), πρόσωπο συνηθέστατο και στη λόγια κωμωδία. "Ο δικός μας "φαγάς", ó Κατζάραπος, είναι τύπος μάλλον συμπαθητικός: έχει τó νού του όλοένα στό φαγητό και ξεγνάει γι' αυτό ακόμα και τις παραγγελιές τού άφέντη του (Γ 4)· μεθάει πού δέ μπορεί να σταθεί στα πόδια του (Γ 10), όλα όμως γίνονται χωρίς πονηριά και ιδιοτέλεια (άκόμα κι' όταν παίρνει δυό "τεσσαρογάζετα" από τó άφεντικό του, Γ 157, πού άλλωστε πύο μικρό πλάι στα χρυσά τσεκίνια πού παίρνει από τόν άφέντη του ó Μούστρουχος). Υπάρχει ακόμα κι' ένα αίσθημα έλευθερίας (όπως και σούς τυπικούς "μεθυσμένους" τού νεώτερου λαϊκού θεάτρου και τής "Επιθεώρησης), και τήν έλευθερία του αυτή θέλει να κρατήσει όταν άρνιέται στο τέλος να τόν παντρέψουν (E 467).

"Αντίθετα, ó Μούστρουχος αντιπροσωπεύει τόν τύπο τού πονηρού και κλέφτη δούλου. Κλέβει (διαταγμένος βέβαια από τόν "Αρμένη) τά ρούχα από τήν κυρά του, όχι όμως χωρίς να καταφέρει να τού πάρει δυό χρυσά τσεκίνια, και λογαριάζει να τού πάρει κι' άλλα, καθώς κι' από τήν Πουλισένα. "Αλλά και στα ψώνια πού κάνει για τó δείπνο είναι φανερό πώς έχει κλέψει τόν άφέντη του (E 519). Για όλ' αυτά ó Κατζάραπος, πού δέν κρύβει τά λόγια του και τόν ξέρει καλά, τόν βρίζει "ρουφιάνε, κλέφτη φανερό!" (Γ 537). "Η άλλη είναι πώς στο τέλος — από τήν ανάγκη περισσότερο τής πλοκής — αυτός θά φέρει

στόν "Αρμένη και στην "Αρμένισσα τήν καλή είδηση για τή χαμένη τους κόρη" τά καταφέρει όμως και πάλι να πάρει χρέμα για να ψωνίσει (E 249) — άσφαλώς με τó άζημίωτο.

"Ο τρίτος δούλος, ó Κατζούρμπος (πού δίνει και τ' όνομα στην κωμωδία — τουλάχιστο στο χειρόγραφο), χαρακτηρίζεται "ριδικολόζος". Είναι, είπαμε, ó μόνιμος σύντροφος τού μπράβου Κουστουλιέρη. Και οί δυό δέν έμφανίζονται πολλές φορές (B 1-2, Γ 8, Δ 8, E 13). Τί είναι πού κάνει τόν Κατζούρμπο "ριδικολόζο" δέν γίνεται πύο φανερό. Βέβαια, τά λόγια του είναι πάντα κοροϊδευτικά για τόν άφέντη του και άρκετά έξυπνα και ή έμφάνισή του, ιδίως στη σκηνή όπου παρουσιάζεται βαστώντας μιá "σούβλα με κριάς καμπόσο κι' ένα φλασάκι με κρασί" (Δ 283) δίπλα στόν βαριά άρματωμένο άφέντη του, ή στο τέλος όπου βαστά "μιá παλιόκασα άρκουμπουζιού", είναι άρκετά κωμική. "Αρκοόν όμως αυτά για να τόν χαρακτηρίσουν ειδικά "ριδικολόζο"; Πάντως στη βενετσιάνικη κωμωδία τών Zanni, ó ένας συνήθως ήταν έξυπνος και ó άλλος βλάκας (μουφόνος), και τó ζευγάρι αυτό τυποποιείται ύστερότερα στην commedia dell'arte στο ζευγάρι Arlecchino - Pulcinella (4).

### "Αλλά πρόσωπα

Δίπλα σούς δούλους, πού συνοδεύουν τούς άντρες (τόν Νικολό, τόν "Αρμένη, τόν Κουστουλιέρη), υπάρχουν και οί δούλες ή μάλλον υπηρέτριες, "φαμέγιες". Είναι δυό: ή "Ανούσα στο σπίτι τής Πουλισένας και ή "Αντίσα στο σπίτι τής "Αρμένισσας. Τύποι γνωστοί κι' αυτοί από τή λόγια και από τήν commedia dell'arte. Είναι άμεσα δεμένες με τις κυράδες τους, τις όποιες και έξυπηρετούν όσο μπορούν στις έρωτικές τους δουλειές: είναι πάντα έξυπνες, πονηρές, σκανταλιάρες, κι' έχουν κι' αυτές, δίπλα στις κυράδες τους, τις έρωτικές τους υποθέσεις. "Ζωηρές, όμιλητικές, έξυπνες, πονηρές, τσαχπίνες, γεμάτες χαμόγελα, τσακίσματα και γκριμάτσες, τούτα τά χαριτωμένα πλάσματα περνούν άπάνω στη σκηνή σαν ένα σμάρι μέλισσες, με τά ξεφρονητά και τó βουητό τους, και τή γεμίζουν με θόρυβο και φωνές ή με άνάλαφρους ψιθυρισμούς" (5). Σαναβρίσκουμε τόν τύπο στις χαριτωμένες καμαριέρες τού Μολιέρου και στις σουμπρέτες τής νεώτερης όπερέτας.

"Η "Ανούσα δέν άνήκει πέρα για πέρα στόν τύπο, όσο κι' άν έχει πολλά από τά χαρακτηριστικά του. Συμπαθεί τούς νέους έρωτευμένους και τούς βοηθά όσο μπορεί, κι' έχει κι' αυτή τούς φίλους τής. Κάποια περισσότερο χαρακτηριστικά τού τύπου παρουσιάζονται μεμονωμένα στο μονόλογό τής στην αρχή τής Δ' πράξης. Δέν είναι όμως καθαυτό ó τύπος τής σκανταλιάρας δούλας: αυτόν θά τόν βρούμε περισσότερο ξεκαθαρισμένο στην "Αγουστίνα τού Φορτουνάτου. "Η "Αντίσα, ή δεύτερη φαμέγια, έχει μέσα στην κωμωδία πύο υποτυπώδη παρουσία. "Ο μονόλογός τής (Δ 4) δέν μάς τήν παρουσιάζει σαν όρισμένο τύπο, και είναι μάλλον συμβατικός, σαν αναδιπλώση και επέκταση τής αρχής τού μονόλογου τής "Ανούσας, καθώς συμβατική είναι και ή υπόλοιπη παρουσία τής στο έργο (Δ 10, E 1 και 13). Από τά υπόλοιπα πρόσωπα, ó Γιάκουμος, ó πατέρας τού Νικολέτου, ονομάζεται "ταιπαδίνος", άστός, και τόν προσφωνούν με τόν τίτλο "μισέο" (κύριος). Εύκατάστατος άστός, πού λογαριάζει τά χρήματά του, θέλει να βάλει φυλακή τó γιό του για να μαρτυρήσει πού βρήκε τά χρήματα πού νομίζει πώς τού έκλεψε, χωρίς όμως και να είναι ó συνηθισμένος κωμικός τύπος τού γέρου φιλάργυρου. Τέλος ή "Αρμένισσα δέν παρουσιάζει κανένα ιδιαίτερο ένδιαφέρον, συμβάλλει όμως κι' αυτή στην υπόθεση, και ή σκηνή όπου πιάνει στα πράσα τόν άντρα τής (E 1) είναι γνήσια κωμική.

### ΛΙΝΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

(4) K. M. Lea, *Italian Popular Comedy, Vol. 1-2, Oxford 1934, Chapt. II, the Servants.*

(5) Sanesi, *La Commedia 582 ("le servette").*



# ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΧΟΡΤΑΤΣΗ ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

## ΑΝΕΚΔΟΤΗ ΚΡΗΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ ΣΕ ΚΡΙΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ ΤΟΥ ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

### Τ Α Π Ρ Ο Σ Ω Π Α

ΕΡΩΤΑΣ, κάνει τὸν πρόλογο  
ΝΙΚΟΛΟΣ, σχολίτης καὶ ἀγαπητικός  
ΚΑΤΖΑΡΑΠΟΣ, δούλος του φαγὰς  
ΓΙΑΚΟΥΜΟΣ, τσιταδίνος, πατέρας τοῦ Νικολό  
ΔΑΣΚΑΛΟΣ  
ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ, ρουφιάννα  
ΑΝΝΟΥΣΑ, φαμέγια της  
ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ, ψυχοπαίδα της καὶ ἀγαπητικὴ τοῦ  
Νικολό· ὕστερα ξεφανερώνεται θυγατέρα τοῦ Ἀρμένη

ΑΡΜΕΝΗΣ, γέρος, καὶ ἀγαπητικός τῆς Κασσάντρας  
ΜΟΥΣΤΡΟΥΧΟΣ, δούλος του  
ΑΡΜΕΝΙΣΣΑ  
ΑΝΝΙΤΣΑ, φαμέγια της  
ΑΡΚΟΛΙΑ, γριά ρουφιάννα καὶ δασκάλα  
ΑΝΕΖΑ τοῦ στενοῦ, γριά ρουφιάννα  
ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ, μπράβος κοδάρδος καὶ ἀμορό-  
ζος τῆς Πουλισένας, καὶ  
ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ, δούλος του ριδικολόζος

Ραφιγουράρεται χώρα με πόρτες καὶ στενά, παραθύρι τῆς Πουλισένας.

### Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Ἡ ὑπόθεση τῆς κωμωδίας, ὅπως καὶ τῶν ἄλλων δυὸ κρητικῶν ποὺ γνωρίζουμε, εἶναι ἀπλή καὶ ὑποτυ-  
πώδης. Ὁ νέος Νικολὸς ἀγαπᾷ τὴν Κασσάντρα, ψυ-  
χοκόρη τῆς “ρουφιάννας” Πουλισένας· με τὴν κόρη  
ὅμως εἶναι “ἔρωτευμένος” καὶ ὁ γέρος Ἀρμένης, καὶ  
ἡ Πουλισένα, ποὺ τοῦ παίρνει χρήματα καὶ φορέματα,  
συγκατατίθεται νὰ τοῦ τῆ δώσει. Ἀλλὰ καὶ ὁ Νικο-  
λὸς βρίσκει χρήματα καὶ τῆς στέλνει, καὶ τότε αὐτὴ,  
μαζί με τὴ γριά “ρουφιάννα” Ἀρκολιά, καταστρώ-  
νουν ἓνα σχέδιο πῶς θὰ ξεγελάσουν τὸν γέρο καὶ θὰ  
δώσουν τὴν κόρη στὸ Νικολό. Ἡ ἄλλη γριά “ρου-  
φιάννα” ὅμως, ἡ Ἀνέζα, γιὰ νὰ τοὺς χαλάσει τὴ  
δουλειά, τὰ μαρτυράει ὅλα καὶ στὸν πατέρα τοῦ Νικο-  
λὸ καὶ στὴ γυναίκα τοῦ Ἀρμένη. Στὸ τέλος ὅλα  
τελειώνουν καλά, γιατί φανερώνεται πῶς ἡ Κασ-  
σάντρα εἶναι ἡ χαμένη κόρη τοῦ Ἀρμένη καὶ τῆς  
Ἀρμενίσσας, ποὺ μικρὴ τὴν εἶχαν ἀρπάξει Τοῦρκοι.  
Στὴ δράση ἀνακατεύονται ὁ Δάσκαλος καὶ ὁ μπρά-  
βος Κουστουλιέρης, ἀγαπητικός τῆς Πουλισένας.

Τὸ σκηνικό, ὁμοιο καὶ στίς πέντε πράξεις, παριστάνει,  
ὅπως σημειώνεται στὴν ἀρχή, “χώρα με πόρτες καὶ  
στενά, παραθύρι τῆς Πουλισένας”. Θὰ εἶναι δη-  
λαδὴ ἓνας ἀνοιχτὸς χώρος, δρόμος ἢ πλατεία, με τὶς  
προσώψεις δυὸ σπιτιῶν· τὸ ἓνα εἶναι τῆς Πουλισένας,  
δίπατο, με τὸ παράθυρο ψηλά (ὅπως τὸ προϋποθέ-  
τουν καὶ οἱ σκηνές Β5, Γ8 κ.ἄ.), τὸ ἄλλο τοῦ Ἀρ-  
μένη, δίπατο κι' αὐτό, ἐπίσης με κάποιο παράθυρο  
ψηλά (βλ. π.χ. Ε 67 - 70). Ἴσως νὰ παρασταίνον-

ταν κι' ἄλλες προσώψεις σπιτιῶν, καὶ σίγουρα, σὲ  
προοπτικὴ, τὰ “στενά” ποὺ σημειώνονται στὸ κεί-  
μενο. Εἶναι ἡ τυπικὴ σκηνογραφία τῶν κωμωδιῶν  
τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ κρατοῦσαν, ὅπως καὶ τ' ἄλλα  
θεατρικὰ εἶδη, τὴν ἐνότητα τόπου, καθὼς καὶ τὶς ἄλ-  
λες δυὸ ψευτοαριστοτελικές, τοῦ χρόνου καὶ τῆς δράσης.  
Εἰδικότερα στὴ Δεύτερη Πράξη, ποὺ δημοσιεύεται ἐδῶ  
ὀλόκληρη, ἐμφανίζονται ὁ μπράβος Κουστουλιέρης με  
τὸ δούλο του Κατζούρμπο. Ὑστερ' ἀπὸ μιὰ κωμικὴ  
σκηνή (ποὺ εἶναι συνάμα καὶ παρουσίαση), ὁ Κου-  
στουλιέρης χτυπᾷ τὴν πόρτα τῆς Πουλισένας (εἶναι  
ὁ ἀγαπητικός της), ἀλλὰ ἡ Κασσάντρα, ὀδηγημένη  
ἀπὸ τὴν ψυχομάνα της, τὸν διώχνει, κι' αὐτὸς φεύ-  
γει ἔξω φρενῶν γι' αὐτό. Ἐρχεται ὁ Μούστρουχος·  
ἐκλεψε τὶς “βέστες” (ὅπως τοῦ ἴχε πεῖ ὁ ἀφέν-  
της του ὁ Ἀρμένης) καὶ τὶς πάει τώρα στῆς Ἀρκο-  
λιάς. Ὁ Νικολὸς καὶ ἡ Κασσάντρα, στὸ παραθύρι,  
ὀρκίζονται ἀμοιβαῖο ἔρωτα. Θὰ τοῦ δώσει δυὸ χρυσὰ  
βραχιόλια της, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ βρεῖ χρήματα.  
Ἀλλὰ τὴν ὥρα ποὺ τοῦ τὰ πετᾷ, τοὺς βλέπει ὁ Δά-  
σκαλος. Αὐτὸς χτυπᾷ τὴν πόρτα τῆς Πουλισένας καὶ  
τὴ βρίζει ποὺ ξεμάλισε τὸν μαθητὴ του, ὅταν μπαί-  
νει στὴ σκηνή ὁ Ἀρμένης, εὐχαριστημένος ποὺ τὰ  
ταχτοποίησε ὅλα. Φιλονικιοὺν με τὸν Δάσκαλο. Ἡ  
Πουλισένα, με τὴν Ἀννούσα καὶ τὴν Ἀρκολιά, γυ-  
ρίζουν στὸ σπίτι. Ἡ Ἀρκολιά δίνει συμβουλές γιὰ  
τὴν Κασσάντρα καὶ τὸν Ἀρμένη, ἐνῶ ἡ Ἀννούσα  
δείχνει τὴ συμπάθεια της γιὰ τοὺς δυὸ νέους.

# Α Τ Τ Ο Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

## ΣΕΝΑ ΠΡΩΤΗ

*Κοκστουλιέρης και Κατζοῦρμπος*

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Σά δὲ μοῦ λάχου δυὸ καὶ τρεῖς, νὰ τσὶ παραστελιάση<sup>(1)</sup>,  
σὰ δὲ ζουγλάνη ἐφτά κι' ὀχτώ, σὰ δὲν ὀλοδιαβάση  
πέντ' ἔξε ἢ χέρα μου κορμιά, ἐτοῦτο τ' ἀντρεϊωμένο  
σπαθὶ πομένει τὸ ζιμιὸ σὰν παραπονεμένο.  
Μὰ μετὰ ποιόν, στὴν πίστη σας, θεὸ νὰ μαλώσω πλιὸ μου,  
ἀνὲν καὶ ζωντανὸ ποθὲς δὲν ἄφησα ὀχτρώ μου,  
ἀνὲν κι' ὄλοι με τρέμουσι κι' ἀναμερίζουσι με,  
κι' ὄλοι με προσκυνούσινε καὶ κανισκεύουσί με;  
Τρομάσσει με ἢ μιλίτσια, κι' οἱ τζάφοι<sup>(2)</sup> ὄντα με δοῦσι  
ἀπὸ τὸ φόβο τὸν πολὺ τσὶ βράκες τως τσιρλοῦσι.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Τοῦτο τὸ λέγει ἀπαρθινά, προχτὲς ἀργὰ τὸν πιάσα  
δυὸ σὰν κατσίκι μοναχάς, κι' ἂν δὲν τὸν ἐφλακιάσα,  
σκιάς τ' ἄρματα τοῦ πῆρασι κι' ἀπόκεις τὸν ἀφήκα  
κι' ἐδὰ τὰ τόσα ψόματα καὶ καυχησές του γρίκα!

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Μ' ἀπείς δὲ βρῖσκω πλιὸ 'δεπὰ νὰ δείξω τὴν ἀντρεϊά μου,  
νὰ πάγω ἀψὰ στὴν Μπουγδανιὰ βλέπω πὼς εἶναι χρεϊά μου,  
γιὰ ν' ἀπομείνω σύντροφος τοῦ παινετοῦ Μιχάλη,  
σκότωση τὼν Τουρκῶν κι' οἱ δυὸ νὰ δώσωμε μεγάλη<sup>(3)</sup>.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Μὴν ἔχετ' ἔγνοια, ὄγατι κόβγει ἔτσι τὸ σπαθὶ του —  
τὸ Μεγαφέντη<sup>(4)</sup> ὄγληγορα βγάνει ἀπὸ τὸ θρονί του.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Κατζοῦρμπο, θεὸς νὰ ρθῆς κι' ἐσὺ στὴ μάχη μετὰ μένα;  
Καὶ τίσσω σου μ' ὄνόματα νὰ βγοῦμε παινεμένα.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Σ ποιὰ μάχη;

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

'Ἐκεὶ ὅπου πολεμοῦ, τ' αὐτιά σου νὰ γρικοῦσι  
χίλια ταμποῦρλα ἔς μιὰ μερὰ κι' εἰς ἄλλη νὰ χτυποῦσι,  
χιλίεις λουμπάρδες νὰ βροντοῦ, καὶ χιλίεις στὸν ἀέρα  
παντιέρες ὄμορφότερες νὰ βλέπης πᾶσα μέρα:  
χέρια καὶ πόδια νὰ θορῆς ἔς τσὶ κάμπους νὰ κυλοῦνται,  
κι' ἀρίφνητες ἀρκουμπουζιές τριγύρω νὰ γρικοῦνται,  
νὰ σκοτεινιάσου οἱ οὐρανοὶ κι' ὁ κόσμος νὰ τρομάσση,  
κι' ὅσο μπορεῖ πᾶσα κιανείς στὸν πόλεμο νὰ ῥάσση.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Συμπάθησ' μου, δὲν ἔρχομαι ἔς τέχνη πού δὲ μ' ἀρέσει  
ἔφευγα, ἂν ἦμου ἐδεκεῖ, στῶ λουμπαρδιῶν τὴ μέση.  
Νὰ πάγω; μὴ, γιὰ τὸ Θεό! καὶ πάντεςμη<sup>(5)</sup> θωροῦσι  
τὰ βόλια τους μετὰ τὸ θυμὸ σὲ ποιὰ μερὰ χτυποῦσι;  
γὴ πάντες<sup>(6)</sup> θέλω ἐγὼ πολλά; ἔνα μιτσό<sup>(7)</sup> με φτάνει,  
ὄπου κι' ἂ μ' εὖρη, πάραντα ζιμιὸ νὰ μ' ἀποθάνη.  
'Αμε στὴ μάχη πούρι ἐσύ, ὀπού 'σαι παλληκάρη,  
κι' ὄλες τοῦ κόσμου τίς τιμὲς ἔπαρ' ἐσὺ μαγάρη,  
κι' ἐγὼ στὴ χώρα κάθουμαι, σὰν εἶμαι μαθημένος.  
Δὲν ἔχω χρεϊά ἀπὸ μαλιές νὰ βγαίνω παινεμένος.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Κακόμοιρε κι' ἀτύχουλα, σὰ μ'ποθρακὸς δὲ βγαίνεις  
ποτέ σου μέσα ὄχ τὰ πηλά, μὰ μέσα κεῖ ἀπομένεις!  
'Οιμέ, κι' ἂς ἦμου ἐδεκεῖ, νὰ μῶ νὰ πολεμήσω  
σ' ἔνα φουσάτο μοναχός, τρακόσους νὰ ξεσκίσω  
σολδάδους καὶ τσαούσηδες, καὶ χιλίους γιαντισάρους  
μετὰ μιὰ θωριὰ ἀγριότητα νὰ διώξω σὰ γαϊδάρους,  
καὶ τὸ σπαθὶ μου σὲ καρδιές πασάδων νὰ χορτάσω,  
καὶ τοῦ Σουλτάνου τοῦ Μεμετ τὰ γένια ν' ἀνασπάσω!

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πῶς, τρώσινε καὶ τὰ σπαθιά;

(1) Παραστελιάζω: κάνω κάποιον σημαδιακόν, ἀρωτητριάζω.  
(2) τζάφος: ἀστυνόμος. (3) Παινετός Μιχάλης εἶναι ὁ ἠγεμόνας τῆς Βλαχίας Μιχαὴλ ὁ γενναῖος, ποὺ φημίστηκε γιὰ τοὺς ἀγῶνες τὸν ἐναντίον τῶν Τούρκων (1593 - 1601). 'Ἡ μνεῖα του ἐδῶ, καθὼς καὶ τοῦ "σουλτάνου Μεμετ", δηλ. τοῦ Μεζμέτ Γ' (1595 - 1603) λίγο παρακάτω (στ. 48), χρονολογοῦν ἀσφαλέςτατα τὸ ἔργο μετὰ στὴν πενταετία 1595-1600.  
(4) Μεγαφέντης: ὁ Σουλτάνος. (5), (6) πάντεςμη, πάντες; μήπως. (7) μιτσό: μικρό.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Τρῶσι μαθὲς κι' ἐκεῖνα.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ετοῦτο δὲν τὸ κάτεχα. Γιατὸς ἀπὸ τὴν πείνα  
ἔφαγε τὸ φηκάρη του καὶ τοῦτο τὸ δικό μου  
τρώει καὶ τὰ παπούτσα μου μιὰν ὥρα, στὸ Θεό μου.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Λοιπό, ἀνὲ λάχης ἔς μιὰ μαλιά, δὲ σὲ βαστάρ' ἢ ψῆ σου  
νὰ κάμης πράματα φριχτά κι' ἐσὺ μετὰ τὸ σπαθὶ σου;

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Εἶπα τὸ ἴγὼ ἀπὸ μιὰς ἀρχῆς, δὲν ἔμαθα σκριμίδα<sup>(8)</sup>  
λοιπό, ἀνὲ λάχη τίβοτις, ἔχε σὲ μένα ὄλιδα!

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

'Αμ' ἴντα θεὸς μετὰ τὸ σπαθὶ κι' ἔρχεσαι μετὰ μένα;

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ἄμα σὲ ρεσαλτάρουσι<sup>(9)</sup>, νὰ σοῦ τὸ δώσω ἔσένα,  
γιατὶ καλλιά μορεῖς ἐσὺ δυὸ νὰ βαστᾶς, ὄχι ἔνα  
ἐγὼ πὼς εἶσαι δυνατός καλὰ ἔχω γνωρισμένα.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Κατζοῦρμπο, γύρισ' ἐδεπά, ξεσπάθωσε.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Νὰ ζήσης,

μὴ με πειράξης, κι' ἄσι με.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Μὴ θεὸς νὰ με μανίσσης!

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πῶς; μετὰ σένα ἐστοίχισα γιὰ νὰ με ξεκοιλιάσης;  
Δὲ θὰ μαλώσω, δὲ φελῶ, κι' ἄσι με, μὴ με σκάσης!

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Δὲ θέλω νὰ μαλώσω ἐγὼ, γάιδاره' μετὰ σένα  
τὰ βάνω ἐγὼ, π' ἀνὲ στραφῶ με μᾶτια θυμωμένα,  
μονάχα νὰ σὲ στοχαστῶ, χέζεσαι;

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Τρῶς με, ἂν ἦμου  
σὰν ἕναν πύργο δυνατός. Μὰ γιάντα τὸ σπαθὶ μου  
θέλεις νὰ βγάλω τὸ λοιπόν;

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Δυὸ πόντους τῆς σκριμίδας  
θὰ σ' ἀρμηνέσω.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ἐπ' ἄσ' ἐδὰ!<sup>(10)</sup>

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Ξεσπάθωσε! Ἄν ἐπήδασ  
σὰν τράγος, θέλω σήμερο νὰ μάθης νὰ μαλώνης.  
Ξεσπάθωσε!

(*Τόνε χτυπᾶ μετὰ τὸ σπαθὶ*).

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ἀσι με, καλέ, γιὰ ἴντα με σκοτώνεις;

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Νὰ μάθης θέλω, ἂ λάχουμε ποθὲς, ἂ μ' ἀσαλτάρη<sup>(11)</sup>  
μιὰ κομπανία σολδαδῶν, νὰ κάμης σὰ λιοντάρη.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πλιά ντάνο<sup>(12)</sup>, εἰς τὴν πίστη μου, σοῦ θέλω δώσει μόνο.  
Βλέπε μὴν ἀφιδουριστῆς σὲ μένα. — Ξεσπαθώνω!

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Στάσου σὰ με θωρεῖς ἐμε, ἔχ' ἔτσι τὸ σπαθὶ σου,  
κράτει ψηλά τὴν πόντα σου, σὺγκλινε τὸ κορμὶ σου,  
στάσου στὴ βάρδια τουτηνέ, κι' ἂ λάχη κι' ἔρθη ὀχθρός σου  
μ' ἔνα μαντρέτο<sup>(13)</sup>, τὸ λοιπὸ κι' ὁ πόδας ὁ δικός σου  
κάμε λιγάκι νὰ συρθῆ, κι' ἢ χέρα σου ἂς καλάρη  
μ' ἔνα ροβέρσο ἀδυνατὸ τὸν πόδα νὰ τοῦ πάρη.

### ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πῶς, ἔτσι; ἔ;

(*Τοῦ βαρεῖ τὸν πόδα μετὰ τὸ σπαθὶ*).

(8) Σκριμίδα: ξιφασκία. (9) Ρεσαλτάρω: ἐπιτίθειμαι. (10) 'Ἐπ' ἄσ' ἐδὰ: ἄφησέ με τώρα! 'Ἴσως ὁ Κατζοῦρμπος μ' ἔνα πῆδμα ν' ἀπομακρύνεται ἀπὸ κοντά του, καὶ ὁ Κοκστουλιέρης τοῦ λέει: Ἀκόμα καὶ σὰν τράγος νὰ πηδοῦσες, ἐγὼ θέλω σήμερον νὰ σὲ μάθω νὰ ξιφομαχῆς. (11) Ἀσαλτάρω: ἐπιτίθειμαι. (12) ντάνο: ζῆμα. (13) Μαντρέτο, ροβέρσο ὄροι τῆς ξιφασκίας.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Όμιένα, όιμέ! σκύλε, στόν πόδα κάτω  
μου βάρηκες!

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πούρι πλιά όμπρός σου 'δωκα τό μαντάτο,  
πώς πλιά κακό παρά καλό θές 'χεις από μένα.  
Δέ σ' έκοψα, και τό σπαθί δέν είχ' άκονισμένα.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Δέ μ' έκοψες, μά έπόνεσα. Πρέπει μου τούτη κι' άλλη,  
γιατί σκριμίδα έβάλθηκα νά μάθω ένα βουβάλι.  
Μ' άς πάμε στην κοπέλα μου, κι' είν' ώρα νά γευτούμε,  
κι' ύστερα θέλωμε εύρει κιαιιά μαλιά νά μπούμε.  
Ω, πόσο μ' άγαπά πολλά, για μέναν άποθαίνει,  
μά 'ναί περίσσια ζηλιάρά κι' έχω ζωή κριμένη.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Σιμά είμαστε, και χτύπησε, καλά και γρινιασμένη  
τήν είδα όψές κι' έθώρειε σε, κι' ό νούς μου σ' έγνοια μπαίνει,  
μήν είν' κιανείς στό σπίτι της και βρίσκειται κρυμμένος  
και νά 'χη και στό χέρι του σπαθί, κι' όρδνιασμένος  
μή σέ ζυώξη, κάτεχε, και τρέμω μ' όλα κείνα  
νά μήν ψοφήσωμε κι' οί δυό σήμερα από την πείνα.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Σώπασε, ζό, τά σάλια σου, τά δόντια σου μή σπάσω,  
κι' δέξω από τά θεμέλια του τό σπίτι νά χαλάσω!  
(Είς τούτο ό Κουστουλιέρης χτυπά την πόρτα της Πουλισένας,  
και ή Κασάντρα προβαίνει στό παραθύρι).

ΣΕΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Κουστουλιέρης, Κατζούρμπος, και Κασάντρα από τό παραθύρι.

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ποιός είναι άτού; άμε 'ς καλό, δέν είν' έπά κερά μου.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Γλάκ' άνοιξε (14).

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ποιός είς' έσύ;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Σκιας όχ την έμιλιά μου.  
Ποιός είμαι, την άδυνατή, μπορείς νά μέ γνωρίσης,  
ν' άνοιξης τό γοργότερο δίχως νά μέ ρωτήσης.

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Άγωμε (15), άφέντη, στό καλό, γιατί έχει κλειδωμένα  
τήν πόρτα ή κεράτσα μου.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Πώς; παίζεις μετά μένα;  
Έγώ 'μαι άπ' δέξω του σπιτιού, κι' εκείνη άποκοτιζει,  
σά νά μήν όριζα έδεπά, την πόρτα και σφαλίζει;  
(Χτυπά. Τίς. Τόκ).

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Κάτσε, την πόρτα μή χτυπάς, πήγαινε στη δουλειά σου,  
γιατί δέ θέλει, λέγει, πλιά νά 'χη τη συντροφιά σου,  
κι' είπε μου, άν έρθης, νά σου πώ νά μή διαχειρης πλιά σου,  
μή βάλη και τσακίση σου κιανείς τό καύκαλό σου.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Έμέννα;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Έσένα, λέγω σου.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Έμέννα;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ναίσκ', έσένα.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Πώς είναι μπορεζάμενο νά τό 'πεν όγια μένα;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

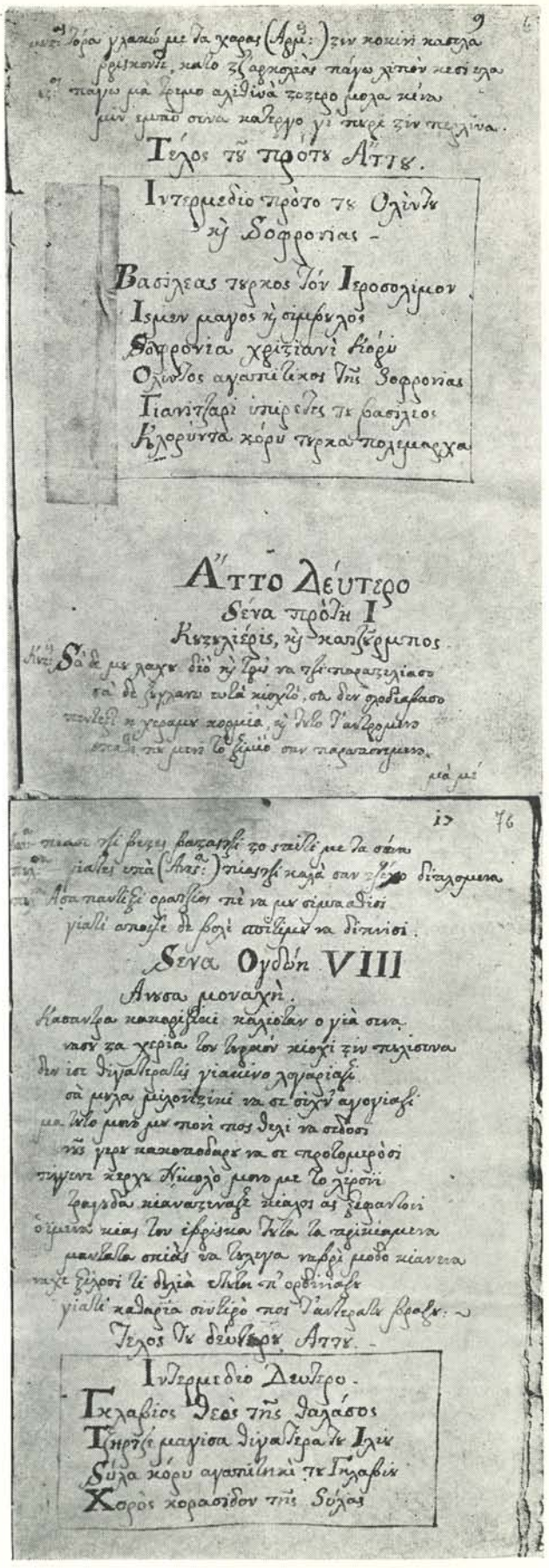
Δέν είσαι ό Κουστουλιέρης;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Ναί.

(14) Γλάκ' άνοιξε: άνοιξε γρήγορα. (15) άγωμε (προσταχτ.  
β' προσ.): πήγαινε.

→  
'Η άρχή και τό τέλος της Β' Πράξης. Τό χειρόγραφο άνήκει  
στόν Π. Βεργωτή τό 1930 περιήλθε στην Έθνική Βιβλιοθήκη



## ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Γιά σένα, κάτεχε το,  
τό 'πε λοιπόν τό σπίτι μας τώρα ἀναμέριζέ το.

### ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Ω, τήν πουτάνα! πώς βολεί! πούρι καλά κατέχει  
πώς παλληκάρι σάν κι' ἐμέ ή χώρα μας δέν έχει.  
Οιμέ, κι' ἄς ἦσαν ἑδεπά χίλιοι, ἑδεπά σιμά μου,  
νά κατακόψω ὄλους τους 'ς τούτη τή μάνιτά μου!  
Ἄς ἔν, κερά πολιτική! (16) σάν τήν ιδῶ, θά πιάσω.  
Μέ δίχως λύπηση κιαιμά, νά τήνε τεταρτιάσω (17).  
Κατζούρμπο, γλάκα ἀκλούθα μου, κι' ὅποιο κι' ἄν ἄπαντήξω,  
γῆ ὄχθρῶ γῆ φίλο, τό θυμόν ὀπόχω θά τοῦ δείξω!

### ΚΑΤΣΟΥΡΜΠΟΣ

Γρικάτε μου, σάν τήν ιδῆ, θά τόνε βρῆ μεγάλη  
τρομάρα. Ἐκάτεχά το ἐγῶ πῶς θά τόν ἀποβγάλη.

## ΣΕΝΑ ΤΡΙΤΗ

*Μούστρουχος (18), βασιτῆς βέστες.*

### ΜΟΥΣΤΡΟΥΧΟΣ

Τοί βέστες εἶχα ριζικό κι' ἔκλεψα ὄχ τήν κασέλα  
δίχως νά μέ γρικῆσουσι' ἀπάνω ὄχ τήν κουρτέλα  
τς ἔβγαλα, μά λίγο 'λειψε νά γκρεμιστῶ, νά ζήσω,  
καί σ' ἕνα ξεροτρόχαλο νά δώσω νά σκορπίσω.  
Τώρα τοί πάγω 'ς τς Ἀρκολιᾶς, σά μοῦ 'χεν ὀρδιναίσει  
τούτος ὁ γέρος ὁ λωλός, ὀπόχου νά τοῦ φᾶσι  
καί στό στερνῶ τᾶ ρούχα του' ξαύτου 'πό δῶ δέ βγαίνω  
κι' ἐγῶ μέ δίχως πλερωμή, σά μ' ἔχει ἀρχινημένο.  
Δυῶ τοῦ 'φαγα ὡς ἐδά χρυσά, κι' ἀπό τήν Πουλισένα  
δέ θέλω λείπει ὡς τό στερνῶ νά φάγω κι' ἄλλον ἕνα.  
Μ' ἄς πᾶ τόν εὖρω γλήγορα νά τόν καλοκαρδίσω,  
κι' ὄξ' ἀπό τοῦτο, χάρισμα κι' ἄλλο νά τοῦ ζητήσω.

## ΣΕΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

*Νικολέτος καί Κασσάντρα στό παραθύρι.*

### ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Στό σπίτι ἐπῆγα τς Ἀρκολιᾶς κι' ἠύρα τήν Πουλισένα (19)  
μέ τόν Ἀρμένη ἑδεκεῖ, καί κρίνω καμωμένα  
νά 'χουσι πασατίβοις. Ὡ μοῖρα πρικιαμένη,  
γεις γέρος κακορίζικος, λωλός, σάν τόν Ἀρμένη,  
γιατί ἔχει στή σακκούλα του τορνέσα (20) μουχλιασμένα,  
'ς τς ἀγάπης τᾶ καμώματα πούρι (21) περνάει ἐμένα!  
Στά κόκαλά του ἀνάθεμα καί στήν ψυχῆ του ὀμάδι,  
κι' ὡς δαίμονας νά κρίνεται παντοτινά στόν Ἄδη,  
ὄπ' ἄρχισεν ὀλονομπρός τόν πόθο ν' ἀγοράζῃ  
κι' ἕνα συνήθιο ἔβαλε τς ἀθράπους νά πειράζῃ.  
Οιμέ, Κασσάντρα μου ἀκριβή, κι' ἄς μοῦ 'το μπορεμένο (22)  
τό στήθος μου νά ξεσκίζα τό καταπληγωμένο,  
νά 'βγανα τήν καμμένη μου καρδιά νά τήν πουλήσω,  
τορνέσα τόσα νά 'πιανα, ὅστε νά μήν ἀφήσω  
νά σέ κερδέση ἄλλος κιανεις, νεράιδα μου, ψυχῆ μου,  
καί τότες νά νεκρώνουντο πάραυτας τό κορμί μου!  
Μά χτύπο λίγο ἄγκρησα στήν πόρταν ἀποπάνω,  
θαρρῶ καί νά 'ν ἡ κόρη μου—τόρα τό νοῦ μου χάνω.  
Πρόβαλε, κορασίδα μου, πρόβαλε, πεθυμιά μου,  
νά δώσης φῶς στά μάτια μου καί δρόσος στήν καρδιά μου.  
Δέν εἶν' κιανεις εἰς τό στενῶ, κι' ἔγνοια κιαιμά μὴν ἔχης  
φτωχή, τῆ σημερινῆ δουλειά τάχα νά τήν κατέχης;

### ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Μηδέ θαρρῆς πῶς τήν αὐγή, ψυχῆ μου ἀγαπημένη,  
ὅταν ἐδῶ ἔσονάριζες, κι' ἤμουνα (23) κοιμισμένη,

(16) Πολιτική: κωνή γυναίκα, πόρνη. (17) Τεταρτιάσω: κάνω τέσσερα κομμάτια, σφάζω. (18) Ὁ Μούστρουχος εἶναι ὁ δούλος τοῦ γερο-Ἀρμένη: αὐτός τοῦ εἶχε δώσει στήν Ἀ' πράξη τήν ἐντολή νά κλέψῃ τὰ φορέματα (τῆς "βέστες") ἀπό τήν κασέλα τῆς γυναίκας του. (19) Ὁ Νικολέτος εἶχε πάει στής Ἀρκολιᾶς νά τῆς ζητήσῃ βοήθεια, συνάντησε ὁμως ἐκεῖ τήν Πουλισένα μέ τόν Ἀρμένη. (20) Τορνέσι εἶναι τό συνηθισμένο γάλλικο νόμισμα τῆς Βενετοκρατίας: ἐδῶ γενικά: χροῖματα. (21) Πούρι: ὀμως, λοιπόν, βέβαια. (22) Ἡ σκηνή αὐτή ἀνάμεσα στοὺς δυῶ ἔρωτευμένους θυμίζει σέ πολλὰ τῆ 2ῃ σκηνῆ τῆς Γ' πράξης τῆς Ἐρωφίλης. (23) Μηδὲ θαρρῆς... κι' ἤμουνα: μὴ νομίζης... πῶς ἤμουνα.

γιατί δέν ἔτρεξα ζιμιό, σάν ἔπρεπε, ν' ἀνοιξῶ  
τό παραθύρι, νά σέ ιδῶ καί νά σέ χαιρετήσω.  
Κάτεχε, κι' ἔξυπν' ἤμουνε, μουδὲ ποτὲ κοιμοῦμαι,  
μά μόνια τήν ἀγάπη σου, καρδούλα μου, θυμοῦμαι!  
μά 'το ἡ κερά μου ξυπνητή, καί νά 'βγῶ δέν ἐμπόρου,  
μά μέ τὰ μάτια, ἀγάπη μου, τοῦ λογισμοῦ (24) σ' ἐθῶρου.  
Μ' ἀπείτις ἐξημέρωσε κι' ἄργησα νά σέ ιδοῦσι  
τὰ μάτια τοῦ προσώπου μου, ἦθελα νά χυθοῦσι,  
γιατί ἔλεγα ἀλησμόνητες τῆς δούλης σου τῆς τόσης  
μέ τῆ γλυκιά σου τῆ θωριά παρηγοριά νά δώσης.

### ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Τό νοῦ μου γληγορότερα, κερά μου, θέλω ἀφήσει  
τόν ἑμαυτό μου, κάτεχε, νά τόν ξαλησημονήση,  
παρά νά μὴ θυμοῦμ' ἐσέ.

### ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Κατέχω το, καρδιά μου,  
πῶς μ' ἀγαπᾶς, καί νά 'τονε σκιάς τόση ἡ ὀμορφιά μου,  
σάν εἶν' ὁ πόθος σου πολὺς—γιατί σ' ἐμέ κιανένα  
πρᾶμα δέν εἶναι ποῦ νά πῶ νά 'ν' ἄξιο γιὰ τ' ἐσένα.

### ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Τό χιόνι ν' ἄψη δύνεται σάν ἴσκα ἡ ὀμορφιά σου,  
καί νά μερώσης τὰ θεριά μπορεῖς μέ τῆ θωριά σου  
γιαῦτος μὴν τό 'χης θάμασμα ἄν εἶναι καί καῖχα  
τὰ σωθικά μου, ἀφέντρα μου, ὄντα σ' ἔστοχαστήκα,  
θάμασμα τό 'χε μοναχᾶς πῶς καίγομαι ὁ καμμένος  
καί νά μὴν εἶμαι κάρβουνο ὄλος καταστεμένος.  
Μά πέ μου, κορασίδα μου, τάχα νά τό κατέχη  
τ' ἀγγελικό σου τό κορμί ἴντα τό περιτρέχει;

### ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ξέρω καλά τοὺς λογισμοὺς κι' ἐκεῖνο ποῦ λογιᾶζει  
γιὰ μένα ἡ κεράτσα μου, μά εὐκαιρα κοπιᾶζει,  
γιατί δέν ἐγεννήθηκα γι' ἄλλον παρά γιὰ σένα,  
κι' ἄς πάψουν τὰ καμώματα τοῦτα τὰ ντροπιασμένα.  
Μ' ἀπείτις ἡ κεράτσα μου θέλει νά μέ πουλήση,  
δέ θέλω νά βρεθῆ κιανεις ἄλλος νά μέ φωνίση,  
μόνον ἐσύ, καρδούλα μου.

### ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Καί τοῦτο πῶς, κερά μου,  
ὄποῦ δέν ἔχω μηδεμιὰ γαζέτα στήν ἐξιά μου; (25)

### ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ἐνα ζευγάρι βρίσκομαι κι' ἔχω χρυσά μανίνα (26),  
—θαρρῶ ν' ἀξίζουσι πλιότερο παρά 'κατό τσεκίνα (27)—  
κι' ἔπαρ'τα, κι' ἄμε βάλε τα ποθῆς (28) νά βρῆς τορνέσα,  
γιατί σάν τᾶ 'βρῆς, τάσσω σου σπίτι μας νά 'μπῆς μέσα,  
κι' ὕστερα τὰ ξαγόρασε μέ τήν ἀπομονή σου—  
μέ κάθε μῶδο, ἀγάπη μου, κάμε νά 'μαι δική σου.

### ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Κι' ἄν τὰ ζητήξῃ ἡ μάνα σου, τί νά τῆς πῆς, κερά μου;

### ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ποτὲ τῆς δέν τ' ἀναζητᾶ, γιατί' εἶν' πολλὰ πλατιά μου,  
καί δέν τὰ βάνω. Ἀνίμενε νά πᾶ νά σοῦ τὰ φέρω,  
νά βρῆς τορνέσια, ἀγάπη μου, πεισματικῶς τῶ γέρω.

*(Εἰς τοῦτο μισεῖ ἡ Κασσάντρα).*

### ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Τώρα γνωρίζω ἀληθινά, τώρα καλά κατέχω  
πῶς μ' ἔχει μέσα στήν καρδιά, 'ς καθῶς κι' ἐγῶ τήν ἔχω.  
Θέ νά συρθῶ σέ μιὰ μεριά ὅστε νά μοῦ τὰ φέρῃ.  
νά μοῦ τὰ ρίξῃ τ' ὀμορφο καί τ' ἀκριβῶ τῆς χερί.

## ΣΕΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

*Δάσκαλος, Κασσάντρα καί Νικολέτος.*

### ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Cum, conciossiacosaché tutte le discipline (29)  
νά χάθησαν, γιατί κιανεις στήν Κρήτη πλιό δέν εἶναι

(24) Γιὰ τὰ "μάτια τοῦ λογισμοῦ" πρβ. Ἐρωφ. Γ' 130 - 132 καί Ἐρωτόκω. Α 1081 - 82. (25) Γαζέτα: νόμισμα μικρῆς ἀξίας: στήν ἐξιά μου: στήν ἐξουσία μου. (26) Μανίνα: βραχιόλια. (27) Τσεκίνα: χρυσὸ νόμισμα βενετσιάνικο. (28) Ποθῆς: κάπου. (29) Ὁ Δάσκαλος χρησιμοποιεῖ ἕνα κράμα γλωσσικῶ ἀπὸ ἑλληνικά, λατινικά καί ἰταλικά. Τὰ λατινικά ἀποδίδονται στό κείμενο μέ στοιχεῖα κρητᾶ.



νά 'χη τὸ νοῦ μέ τς ἀρετές, τὴν φρόνησιν ornato,  
 m'a tutti varii vizii lo tengon' applicato<sup>(30)</sup>,  
 proprietea nudī porpatouñ τὴν σήμερο οἱ δασκάλου  
 οἱ *adulatores*<sup>(31)</sup> μοναχάς ἔχουν τιμὴ μεγάλη!  
 Μολονεοῦτο *durum est*<sup>(32)</sup> ποτὲ κιανεὶς ν' ἀφήση  
 l'instinto ὁποῦ τοῦ χάρισε ἀπὸ τς ἀρχῆς ἢ φύση.  
 Κι' ἐγὼ πού βλέπω πὼς βυστῶ μεγάλο naturale,  
 κι' ὅλοι μέ μαρτυροῦσινε τὴν σήμερο γιὰ tale,  
 non lasciandò παρά καλά νά τὸ ἐξερτσιτάρω  
 μέ τὰ κοπέλια πού κρατῶ, κι' ὄντε τὰ ζαμινάρω  
 θὰ τοῦσε δίδω πάντα μου τὴ ζάμινα ἀπὸ πίσω,  
 latin di stretta regola, γιὰ νά τὰ ξεσκολίσω.  
 Μά 'δῶ θωρῶ τὸ Νικολό μόνο καὶ σουλατσάρει,  
 καὶ φαίνεται σου τίβοτας στὸ λογισμό τρατάρει.  
 Vere<sup>(33)</sup> τὸν ἀκουζάρασι πὼς εἶν' ξετρομισμένος  
 μέ μιὰ κοπέλα ἐδεπά, κι' ὅλος ξελωλαμένος.

**ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ**

Ποῦ 'σαι, ψυχὴ μου Νικολό, νά τὴ δουλειά σου κι' ἄμε.

**ΔΑΣΚΑΛΟΣ**

O diamberne, che voglion dir tra loro queste trame?<sup>(34)</sup>

**ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ**

Ρίξε τ', ἀφέντρα μου, λοιπόν.

**ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ**

Σύρσου λιγάκι, σύρσου  
 παρέκει τὸ γοργότερο, νά ἔξηση τὸ κορμί σου,  
 γιὰτι κιανεὶς μᾶς συντηρᾷ.

**ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ**

Κακὸ στὸ ριζικό μου!  
 κι' ἴντα δουλειὰ τὸν ἤφερν ἐδῶ τὸ δάσκαλό μου;

**ΔΑΣΚΑΛΟΣ**

Στάσου λιγάκι νά σοῦ πῶ, στάσου καὶ μὴ μοῦ φεύγης,  
 γιὰ νά γρικήσω ποιὲς δουλειές στὸ σπίτι αὐτὸ γυρεύεις,  
 κι' ἴντα τ' ἀποῦ σοῦ πέταξε. Πηθαίνεις; πὼς σ' εἶδα μόνο  
 φτάνει με. Or vedi l'amino d'un giovine non bono!<sup>(35)</sup>

**ΣΕΝΑ ΕΧΤΗ**

Δάσκαλος καὶ Ἀρμένης.

**ΔΑΣΚΑΛΟΣ**

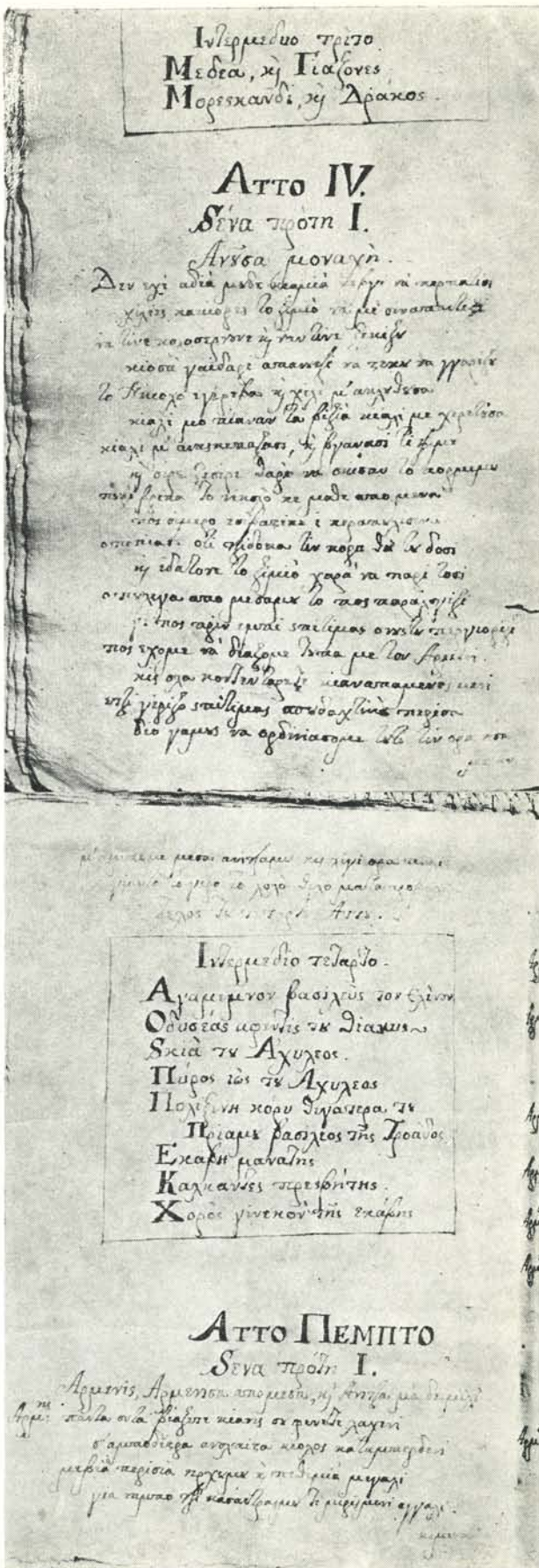
O giovine *malae indolis*, fin quando δὲ σκολάζεις  
 τοῦτες τὶς στράτες πού κρατεῖς; Non pensi, δὲ λογιμάεις,  
 πὼς *tandem* μεταγώνεις το; Ma poichè questo matto  
 mi fuggè vergognandosi di tanto suo misfatto,  
 voglio disacerbarlo almen con una romanzina  
 il cor ch'è pieno di dolor con questa concubina<sup>(36)</sup>.  
 Ποῦ 'σαι, πουτάνα, πρόβαλε, pubblica meretrice,  
 τὼν κοπελιάρων perdita, τὼν νέων desviatrice<sup>(37)</sup>,  
 πουτάνα, πού μόχάλασε τὸν κάλλιο μου σκολάρο—  
 γιὰτοῦς στὸ Δούκα σήμερο θὲ νά σὲ καρελάρω<sup>(38)</sup>.  
 Ἄ δὲ σὲ κάμω ν' ἀνεβῆς σήμερο στὴ μπερλίνα,  
 πὲ πὼς δὲν εἶμαι δάσκαλος οὐτ' ἔχω disciplina.  
 Non basta la milizia<sup>(39)</sup>, μὰ θὲς καὶ τὰ κοπέλια,  
 κι' ἐντεσβιρίσεις<sup>(40)</sup> μου τα κι' ἐχάλασές τα τέλεια!

**ΑΡΜΕΝΗΣ**

"Όλα τὰ πράματα θωρῶ καὶ σάζουσι μου πλήσα,  
 καλά κι' εἰς τὸ σακούλι μου τορνέσι δὲν ἀφήσα.  
 Μ' ἄς πᾶν καὶ τὰ τορνέσα μου, κι' ἂν ἔχω πράμα κι' ἄλλο,  
 καὶ μόνο τὴν Κασσάντρα μου στὴν ἀγκαλιά νά βάλω!

(30) Ἐπειδὴ χάθηκε κάθε εἶδος παιδείας... μὰ κοιτοῦν τὸ  
 νοῦ τους κολλημένον σὲ ὅλων τῶν εἰδῶν τὰ ἐλαττώματα, γιὰ  
 τοῦτο οἱ δασκάλου πορπατοῦν γυμνοί... (31) Οἱ κόλακες.  
 (32) Εἶναι σκληρό. (33) Ἀλήθεια τὸν κατηγορήσαν πὼς εἶ-  
 ναι ξετρολαμένος... (34) Ὁ διάτανε, τί θέλουν νά ποῦν τοῦ-  
 τες οἱ δουλειές ἀνάμεσά τους; (35) Τώρα βλέπεις τὸ χαρακτί-  
 ρα ἐνός κακοῦ παιδιοῦ! (36) Ἀλλὰ ἀφοῦ τοῦτος ὁ παλαβὸς  
 μοῦ φεύγει, ντροπιασμένος γιὰ τὶς τόσες του βρωμοδουλειές,  
 θέλω μέ μιὰ κατσάδα νά γλυκάνω τουλάχιστο τὴν καρδιά μου,  
 πού εἶναι γεμάτη θλίψη ἀπὸ τοῦτὴ τὴν παλιογυναῖκα. (37) Δη-  
 μόσια πόρνη, χαμὸς τῶν ἀγοριῶν, ξεμωλιστρά τῶν νέων.  
 (38) Θὰ σὲ κατηγορήσω (θὰ σὲ μπηρῶ) στὸν Δούκα (ὁ  
 Δούκας τῆς Κοήτης εἶναι ἡ ἀνώτατη βενετικὴ ἀρχή). (39) Δὲ  
 φτάνουν οἱ φαντάροι. (40) Ἐντεσβιρίσεις (ἐλληνοϊταλικὰ τοῦ  
 Δασκάλου); ξεμωλίσεις, τᾶκανες νά παραστρατίσουν.

Ἐπάροχον καὶ Ἰντερομέδια, γραμμένα στὸ τέλος τοῦ χειρογρά-  
 φου. Ἀνάμεσα στὶς πράξεις σημειώνονται μόνον τὰ πρόσωπα



ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Finze<sup>(41)</sup> τὸ πὼς δὲν ἀγρικᾶ, γιὰ κείνο δὲν προβαίνει.  
Non odi? Olà! (Tíz, Tók). Τίνος μιῶ, πούτ' ἀναμερισμένη;

ARMENHS

Μὰ ποιὸς χτυπᾶ τὴν πόρτα της; Τί θέλεις, Δάσκαλέ μου,  
καὶ δίχως ντήρησης<sup>(42)</sup> χτυπᾶς τούτη τὴν πόρτα, πέ μου;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

*Hic stat, onver qui stanzia la vera desviatrice  
di gioventù, di Laide tutta imitatrice*<sup>(43)</sup>.

Πούτ' ἀνα, θὰ σὲ κάμω ἐγὼ τὴν σήμερον ν' ἀφήσης  
τὸ Νικολό, ὄχ τὸ σπίτι σου νὰ τὸν ἀναμερίσης. (Tíz, Tók).

ARMENHS

Δάσκαλε, σφάλλεις, κάτεχε, γιὰτὶ στὸ σπίτι αὐτὴνο  
δὲν εἶν' κιαμιὰ πολιτικῆ, κ' ἄδικον ἔχεις, κρίνω-

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἐδᾶ δὲν εἶσαι ἀπὸ ἔδεπα, γῆ φόρσι δὲν κατέχεις  
ποιὰ στέκει ἐδῶ, γῆ τίβοτις κ' ἐσύ ἰντερέσε ἔχεις,  
γιαυτὸς μιλεῖς τέτοιαις λογιῆς; Non sai che Pulissena  
tien la bottega pubblica<sup>(44)</sup> στὴ χῶρα γιὰ πᾶσ' ἔνα;

ARMENHS

Ψεύγεσαι ὅσες φορὲς τὸ πῆς! Πεδάντε, στὴ δουλειά σου  
πήγαινε, γῆ, στὴν πίστη μου, σπῶ τα τὰ καυκάλα σου.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

*Quid tibi est* κ' ἐμάνισες; θαρρῶ, στὴν ψῆ μου ἄπάνω,  
ᾗς τοῦτα της τὰ καμῶματα θὰ σὲ κρατῆ ρουφιάνο!

ARMENHS

Ρουφιάνος εἶσαι μόνο ἐσύ, γάιδαρ! Ποιὸς μὲ πιάνει  
καὶ τούτ' ἢ χέρα σήμερο τὰ γένια σου δὲ βγάνει;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἄ μοῦ σιμῶσης, guai a te! Τούτου τοῦ Κουϊντιλιάνο  
σπῶ τσι τολέλες, κάτεχε, στὴν κεφαλὴ σου ἄπάνω<sup>(45)</sup>.

ARMENHS

Θωρεῖς τηνε;—τινάσσω σου τὴ ρούμπα σου, καημένε!<sup>(46)</sup>

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Σκαρτσίνα e libro, σάν θωρῶ, dispar duet δὲν ἔνα<sup>(47)</sup>.  
Μ' ἄς τονέ πιάσω μὲ καλὰ λόγια.—Σινιὸρ Ἀρμένη,  
μὴ θέλης νὰ μαλώσωμε γι' αὐτὴ τὴ ντροπιασμένη.

ARMENHS

Κι' ἐδᾶ ἄ δὲ θέλης, γάιδαρ, πήγαινε στὴ δουλειά σου.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἄς πάψη ἢ contumelia, νὰ ζήση ἢ ἀφεντιά σου,  
κ' ἄ θὲς νὰ κοντραστάρωμε μὲ sillogismus, ἔλα,  
κ' ἄ δὲ σοῦ δεῖξω φανερά τὸ πὼς αὐτὴ ἢ κοπέλα  
δὲν ἔν ποσῶς τιμητικῆ, πὲς μου πὼς δὲν κατέχω  
νὰ δισπουτάρω μετὰ σέ, οὔτ' ἔνα γράμμα ἔχω.

ARMENHS

Τὰ σάλια σου νὰ στέκωμαι δὲ θέλω ν' ἀφουκροῦμαι,  
κ' ἔβγ' ἀπὸ δῶ, στὴν πίστη σου, ᾗς πλιότερα μὴν ἐμποῦμε.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Γρίκησε τ' ἀργομένο μου.

ARMENHS

Καλ' ἔμε στὸ σκολεῖο σου,  
γιὰτὶ ἔχω βιαστικῆ δουλειά.

(41) *Finze* (βενετσιάνικα): καμῶνεται (Ἄ Δάσκαλος δὲν ἔχει  
δεῖ ἀκόμα τὸν Ἀρμένη κ' ἐξακολουθεῖ νὰ μιλᾷ πρὸς τὸ σπίτι  
τῆς Πουλισένας). Δὲν ἀκοῦς; (42) *Ντήρηση*: φόβος, συστολή.  
(43) Ἐδῶ μέσα ἢ ἐδῶ κατοικεῖ ἢ πραγματικῆ ξεμωλιστρία τῶν  
νέων, ὅμοια σ' ὅλα της μὲ τὴ Λαῖδα. (44) Δὲν τὸ ξέρεις πὼς  
ἢ Πουλισένα κρατεῖ μαγαζὶ ἀνοιχτὸ (δημόσιο)... (45) Ἄν  
μοῦ σιμῶσης, ἀλίμονό σου! Θὰ σπάσω στὸ κεφάλι σου τίς  
σανίδες (τὰ σανιδένα ἐξόφυλλα τοῦ δεσμάτος), τούτον τοῦ  
Κουϊντιλιάνου. Ὁ Δάσκαλος κρατᾷ ἔνα βιβλίον, ποῦ εἶναι τὸ  
ἐγχειρίδιο ρητορικῆς τοῦ Κουϊντιλιάνου (Quintilianus), σύγ-  
γραμμα κλασσικὸ ὅλον τὸν μεσαιῶνα. (46) Ὁ Ἀρμένης ἀντι-  
τάσσει τὴν ἀπειλή: Τὴ βλέπεις; (καμὰ μαγκούρα ποῦ βαστᾷ  
ἢ τὴ σκαρτσίνα—τὸ μαχαίρι—ποῦ φορεῖ ἴσως στὴ ζώνη του)  
σοῦ τινᾶς τὴ ρούμπα σου (φράση παροιματικῆ: θὰ σὲ κατα-  
χερίσω, θὰ σοῦ δώσω νὰ καταλάβης). (47) Ὁ Δάσκαλος: Ἡ  
σκαρτσίνα (τὸ μαχαίρι) ποῦ κρατεῖ αὐτὸς καὶ τὸ βιβλίον  
(ποῦ κρατᾷ ἐγὼ), καθὼς βλέπω, δὲν εἶναι ἀταίριαστο ζευγάρι  
(ντροπέτο), δηλ. θὰ τὰ καταφέρω ἂν πιαστοῦμε στὰ χέρια.  
Ἀλλᾶ...

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Γρίκησε, στὸ Θεό σου:

S'ognuno, *verbi gratia*<sup>(48)</sup>—

ARMENHS

Γράμματα δὲν κατέχω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Δὲ θὲς λατινὰ νὰ τὸ πῶ;

ARMENHS

—Στὴν τὸση βιά τὴν ἔχω

τὸν ἤφερον ὁ δαίμονας γιὰ νὰ μὲ τρατενίρη.—

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Στάσου λιγάκι, γρίκησε πὼς θέλω τὸ φινίρει.

ARMENHS

Τσεδέρω σου, τσεδέρω σου<sup>(49)</sup>, κ' ἄγωμε στὴ δουλειά σου!

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Κι' ἄ μοῦ τσεδέρης, poco fa' τί 'ταν ἢ μάνιτά σου;  
*Noli* ποτὲ *irasci ab re*<sup>(50)</sup>, μὰ πρῶτα θὰ λογιάζης.

ARMENHS

Τουρκος δὲν εἶμαι, Δάσκαλε, καὶ μπρὲ γιὰτὶ μὲ κράξεις;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

*Per lettera* εἶν' αὐτὸ τὸ μπρὲ usato dal Catone,  
e se tu voi intendere, se ho lettere pur bone,  
γρίκησε τὴν ἐξήγησι: *Noli* vuol dir: Non voi<sup>(51)</sup>—

ARMENHS

—Ὁ δαίμονας τὸν ἤφερε καὶ τ' ἀντερὰ μου τρώει!  
Μὰ ἄς εὔρω σκιάς ἄλλη ἀφορμὴ ἂν τύχη νὰ μ' ἀφήσης.—  
Ὅμιέ, ὀμιένα, τ' ἀντερα, συμπάθησ' μου, νὰ ζήσης,  
ὄφου καὶ πὼς χτυποῦσινε! σποῦσι ἄ δὲ γλακήσω  
στὴ σέκια<sup>(52)</sup> τὸ γοργότερο.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Στάσου νὰ σοῦ μιλήσω,  
κ' ἀπόκεις ἄμε ὄπου κ' ἄ θὲς.

ARMENHS

Γι' ἄσι με γῆ γεμιζῶ  
τσι βράκες μου' δὲ μὲ γρικᾶς πὼς συχοπορδαλιζῶ;  
(*Μισεῖναι ὁ Ἀρμένης στὸ σπίτι του*).

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἄν ἤθελε μ' ἀφοκρασθῆ, πὼς ἤθελα τὸν κάμει  
μ' ἔνα ἀργομένο μοναχᾶς νὰ τρέμη ὡσάν καλάμι!  
Μ' ἄς πάγω στὸ σκολεῖο κ' ἐγὼ, κ' ὕστερα νὰ γυρέψω  
τὸν κύρη του τοῦ Νικολό νὰ τόνε μαντατέψω.

ΣΕΝΑ ΕΒΑΘΜΗ

Ἀρχολιά, Πουλισένα καὶ Ἀννούσα<sup>(53)</sup>.

ΑΡΚΟΛΙΑ

Πάντα μου σ' εἶχα γνωστικῆ, μὲ φρόνηση μεγάλη,  
μὰ τώρα φρονιμότερη παρά γυναίκαν ἄλλη,  
γιὰτὶ σὲ στράτα, σὰ θωρῶ, θὰ βάλης τὸ παιδί σου,  
κέρδος νὰ κάμη, καταπὼς τὸ 'καμες κ' ἀπατῆ σου.  
Κεράτσα Πουλισένα μου, μὴ στέκης ν' ἀνιμένης,  
φεύγει ὁ καιρὸς καὶ ὕστερα τίβοτας δὲν ξεστένει;  
μαγαρί καὶ πρωτύτερας νὰ 'θελες μοῦ γρικῆσει,  
ὄντε τὴ ζήτα ὁ Μπρετζαλδῆς νὰ σοῦ τινὲ προικίση.  
Μὰ τοῦτο θέλω μοναχᾶς πάντα σου νὰ θυμᾶσαι  
μ' ὄσους σοῦ λάχου, σπλαχνικιά, σὰ θέλει ἢ τέχνη, νὰ 'σαι.

(48) Ἄν ὁ καθένας, παραδείγματος χάριν - (ὁ Ἀρμένης δὲν  
τὸν ἀφήνει νὰ τελειώσῃ). (49) *Τσεδέρω*: ὑποχωρῶ, τὸ παρα-  
δέχομαι. (50) *Noli irasci ab re* (ἀπὸ τὰ διόστιχα τοῦ ψευδο-  
Κάτωνος, ἔργο ποῦ διαβαζόταν πολὺ τὸ Μεσαιῶνα καὶ τὴν  
Ἀναγέννησι): Μὴ θυμῶνῃς χωρὶς αἰτία - ab re - μπρὲ τέτοιαις  
παραξηγήσεις - λογοπαίγνια συμβαίνουν συχνότατα μὲ τὸ Δά-  
σκαλο. (51) Ὁ Δάσκαλος ἐξηγεῖ: κατὰ λέξην τὸ μ π ο ἔ αὐτὸ  
τὸ ἔχει χρησιμοποιοῦσινε ὁ Κάτων, κ' ἂν θέλεις νὰ δῆς ἂν ξέρω  
γράμματα ἢ ὄχι, ἀκουσε τὴν ἐξήγησι: *Noli* θὰ πῆ: δὲν θέλεις...  
(52) *Σέκια*: δοχεῖο. (53) Ἡ Ἀρχολιά μένει ἄλλοῦ, στὸ λιμα-  
νάκι τοῦ Δεσματᾶ. Ἡ Πουλισένα καὶ ἡ Ἀννούσα ἔχουν ἔρθει  
νὰ τὴ βοῦν καὶ τώρα γροῖζον ὅλοι μαζὶ καὶ φτάνουν σιγά-  
σιγά στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας. Σκηρικῆ σύμβαση. Ἡ Ἀρχο-  
λιά ἀναφέρεται στὸν κατάλογο τῶν προσώπων ὡς "γιὰ ρου-  
φιὰνα καὶ δασκάλα", καὶ ἐδῶ, στὸν εἰσαγωγικὸ τῆς μονόλο-  
γο, δίνει πραγματικὰ "δασκαλέματα" γιὰ τὴν "τέχνη" τους.

Βλέπεσε μὴ μοῦ τὴν κρατῆς, εἰς τὴν τιμὴ, τ' Ἀρμένη,  
 γιατί θὰ δῆς στὸ ὕστερο πὼς μένεις κομπωμένη<sup>(54)</sup>  
 οὐδέ 'ς τς ἀρχές σου μὴ ζητᾶς τσί πληρωμές μεγάλες,  
 νὰ μὴ σοῦ φεύγουν σάν πουλιά νὰ πηγαίνουν στὶς ἄλλες.  
 Κάλλιό τὸ λίγο καὶ συχνὸ γεμίζει τὸ σακούλι,  
 καὶ στὴ φθηνεὶα κατέχεις τὸ πὼς γλακοῦσιν<sup>(55)</sup> οἱ ὄλοι.  
 Κάνε καλὴ θωριά ὀλωνῶν, κί' ὅσο μπορεῖς τοὺς γέλα,  
 μὲ γρίνια μὴν ἰδῆ κιανεῖς ποτέ σου τὴν κοπέλα,  
 κί' ὅσο μπορεῖς ἀγαφτικούς τὴν κάμε πάντα νὰ 'χη,  
 γιατί κακὸ μὲ τοὺς πολλοὺς δὲν ἔμπορεῖ νὰ λάχη'  
 τὸ πρᾶμα ἀπόντας μοναχὸς δὲν ἔμπορεῖ νὰ κάμη  
 ξεῦρε πὼς κάνουνσι οἱ πολλοὶ γῆ χῶρια τους γῆ ἀντάμι.  
 Ποιὸς εἶν' καλὸς γιὰ δούλεψη, ποιὸς ὀγιά νὰ χαρίζη,  
 καὶ ποιὸς μὲ τὴν παλληκαριά τς ἔχθρους νὰ φοβερίζη'  
 γιὰ τοῦτος λωάγρα τὴν κρατῶ καὶ γι' ἀγνωσιὰ μεγάλη  
 ὄντες ἀκούσω πὼς κιὰμὶ κιανέναν ἀποβγάλη.

#### ANNOYSA

Δασκάλισσά 'σαι ἀληθινὰ μὲ δίκιο μοναχὴ σου,  
 κορόνα εἰς τὴν τέχνη μας πρέπει τσὴ κεφαλῆς σου'  
 τοῦτα τὰ δασκαλέματα κιὰμὶ' ἄλλη δὲν κατέχει'  
 φίλαινα καὶ μαστόρισσα χαράν στην ὅποια σ' ἔχει.

#### APKOΛIA

Στὴν κάμαρα ἄς εἶν' ὁ εἰς κί' ἄλλος εἰς τὴν αὐλὴ σου,  
 κί' ἄλλος ἀπ' ὄξω τοῦ στενοῦ, κί' ὄλη τὴ δύναμή σου  
 βάνε τσι νὰ ζηλευοῦσι ὁ ἕνας μὲ τὸν ἄλλο,  
 γιατί σοῦ τάσσω διάφορο νὰ 'χης πολλὰ μεγάλο.  
 Μὰ πάνω σ' ὄλα βλέπεσε<sup>(56)</sup>, κεράτσα Πουλισένα,  
 νὰ σᾶζε βαρεθῆ ποτέ μὴν κάμετε κιανένα'  
 πάντα ἄς μισεῖγουν ἀπ' αὐτὴ κί' ἄς μὴν πολυχορταίνου,  
 γιατί ἀνοστίζει τὸ πολὺ φιλι καὶ δὲ γιαγέρνου.  
 "Ὡ, ἡ καμὲν' ἡ μάνα μου, ἄγια τὰ κόκαλά της,  
 κί' ἴντα πολλὰ καλὰ 'τανε τὰ δασκαλέματά της!  
 Θυμοῦμαι τινε μιὰ φορὰ νὰ θὰ διαβῆ στὸν Ἀδῆ,  
 μόνο γιατί ὀλονόχτισα μ' ἕνα μου φίλο ὀμάδι.

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

Κατέχεις τὸ πολλὰ καλὰ, θαρρῶ, κερά Ἀρκολιά μου,  
 τὸ πὼς σ' ἐκράτου πάντα μου ὡς γιὰ δασκάλισσά μου,  
 κί' οὐδένα πρᾶμα ἔκαμα λείποντας ἢ βουλὴ σου  
 ἀφόντις σὲ ἐγνώρισα, κατέχεις τὸ ἀπατή σου.  
 Τὰ μάδρα ἐσύ 'σοῦν ἀφορμὴ κί' ἐρίξα, σὰ θυμάσαι,  
 καὶ πάντα μου εὐχαρίστου σου κί' ἐπολυχρόνιζά σε,  
 γιατί τὰ μάτια μ' ἀνοιξες, κί' ἀπὸ φτωχὴ καὶ χήρα  
 διάφορα καὶ ξεφάντωσες χίλιες τοῦ κόσμου ἐπήρα.  
 Γιὰ τοῦτο τὰ μοῦ λές ἐδὰ, κάτεχε, θέλω κάμει'  
 τάσσω σου τὴν Κασσάντρα μου νὰ τῆνε σμιζῶ ἀντάμι  
 μ' ὄσους κί' ἂν εἶναι βολετό' καλὰ 'μαι βοδωμένη  
 νὰ κάθεται νὰ χαιρέται μόνο μὲ τὸν Ἀρμένη!<sup>(57)</sup>  
 Σὰ βάλῃ χέρα στὸ πουργί, κί' ὅποιος τὸρνέσια φέρνει  
 κρᾶσι μὲ δίχως διαφορὰ τάσσω σου πὼς νὰ παίρνη.  
 Ἡ κερ' - Ἀνέξα τοῦ στενοῦ θυμοῦμαι μιὰν ἡμέρα  
 νὰ μὲ διατάσση σπλαχνικά, νὰ λέγη: Θυγατέρα,  
 τὰ ροῦχα σου κί' ἀγαφτικούς πάντα νὰ συχναλλάζης,  
 ὅσο μπορεῖς στὰ βρόχια σου πλιότερους γιὰ νὰ μπάζης'  
 μὰ βλέπε μόνο, μῶλεγε, μὴν ἀγαπᾶς κιανένα,  
 κί' ὀλίγο θάρρος ὄλοι τους ἄς ἔχουν ἀπὸ σένα.  
 Κάμε συχνὰ νὰ τσί κρατῆς σὲ φόβο καὶ σ' ὀλπίδα—  
 κακὸ σ' ἐκείνη πού καλὰ δὲν ξεύρει τὴ σκριμίδα!<sup>(58)</sup>

(54) Κομπωμένη: ἀπατημένη. (55) Γλακῶ: τρέχω. (56) Βλέπεσε: πρόσεχε. (57) (εἰρωνικά) ὠραία πού θὰ ταχτοποιοῦσα τὰ πράγματα νὰ τὴν ἀφήνα νὰ χαιρέται μὲ τὸν Ἀρμένη μονάχα! (58) Σκριμίδα (μεταφορικά καὶ εἰρωνικά): ξιφασκία (βλ. καὶ παραπάνω, Σένα πρώτη).

#### APKOΛIA

Καλότατο δασκάλεμα σοῦ 'δοκε, καὶ θυμοῦ το,  
 καὶ μὲ τὴ θυγατέρα σου σὲ τάξη βάλε μού το.  
 Θυμάσαι το, πόσες φορές σοῦ τὰ 'πα στὴν ἀρχὴ σου  
 κί' ἐσένα ἄλλότες ταῦτα δά, γιατί πολλὰ 'λαφρὴ 'σου,  
 κί' ὅποιος στὸ σπίτι σου ἔμπαινε δὺ ὀ μῆνες ἔτρωγέ σε,  
 κί' ὡσὰ ζουρλῆ ὀπού 'σοῦνα ἐκωλογύριζέ σε.

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

Πᾶσα κιὰμὶ δὲν ἔμπορεῖ παρά 'ς τς ἀρχές νὰ σφάλῃ.

#### APKOΛIA

'Αλλά θωρῶ σε πὼς συχνὰ σφάλματα κάνεις πάλι.  
 ἴντὰ 'θελες στὸ σπίτι σου νὰ πάρης τὸ μαριόλο  
 τὸν Κουστουλιέρη;

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

'Αληθινὰ, τοῦτο 'καμα ὄλο ὄλο  
 τὸ σφάλμα ἀπὸ καιροὺς πολλοὺς.

#### APKOΛIA

'Αμή, ὦ ἡ καμὲν  
 ἡ κερά ἡ γυναίκα του ἡ κακοπαντρεμένη  
 γιὰ τὰ πολλὰ του βάσανα ἐπήγε στὸ καρτέρι.

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

Τὸν πόδα του στὸ σπίτι μου πλιό του δὲ θέλει φέρει.  
 Μ' ἄς πηγαῖωμε, κερ' - Ἀρκολιά, σπίτι μου, κί' ἀπατή σου  
 διατάξε τὴν Κασσάντρα μου σὰ νὰ 'τονε παιδί σου.

#### APKOΛIA

'Ας πηγαῖωμε, κί' ἄς τὴν, κερά, κί' ἐγὼ τῆνε διατάσσω,  
 γιατί καὶ μὲ τὸ Νικολὸ πὼς νὰ χαρῆ τσὴ τάσσω.  
 Σὰ δῆ τσί βέστες τς ὀμορφες, τότες θαρρῶ κί' ἐκείνη  
 τὴν ὀρεξὴ της τὴ σκληρὴ λιγάκι ν' ἀπαλύνη.

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

'Ανοῦσα, γλήγορ' ἄμ' ἐσύ, καμπόσο ἀγόρασέ μου  
 κάπνισμα νὰ θυμιάσωμε' ἀργά 'ναι, φαίνεται μου.

#### ANNOYSA

Πιάσε τσί βέστες, βάστα τσι στὸ σπίτι μετὰ σένα.

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

Γιὰ τες ἐπά.

#### ANNOYSA

Πιάσ' τσι καλὰ, σάν τς ἔχω διπλωμένα.

#### ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

'Α σ' ἀπαντήξη Ὀράτσιος<sup>(59)</sup>, πὲ νὰ μοῦ συμπαθήση,  
 γιατί ἀπόψε δὲ βολεῖ σπίτι μου νὰ δειπνήση.

#### ΣΕΝΑ ΟΓΔΟΗ

'Ανοῦσα μοναχῆ.

Κασσάντρα κακορίζικη, κάλλιό 'ταν ὀγιά σένα  
 νὰ 'σου στὰ χέρια τῶν Τουρκῶν, κί' ὄχι στὴν Πουλισένα.  
 Δὲν εἶσαι θυγατέρα της, γιὰ κείνο λογαριάζει  
 σὰ μούλα μυλωνιστικὴ νὰ σὲ συχναγωγιάζει.  
 Μὰ τοῦτο μόνο μοῦ πονεῖ, πὼς θέλει νὰ σὲ δόση  
 'νοὺς γέρου κακοπόδαρου νὰ σὲ πρωτομερώση.  
 Πῆγαινε κί' ἔρχου, Νικολὸ, μόνο μὲ τὸ λυρόνι'  
 τραγοῦδα κί' ἀναστέναζε, κί' ἄλλος ἄς ξεφαντώνη!  
 Ὀιμένα, κί' ἄς τὸν ἠῤῥισκα, τοῦτα τὰ πρικιαμένα  
 μαντάτα σκιάς νὰ τοῦ λεγα, νὰ βρῆ μὸδο κιανένα  
 νὰ 'χε ξηλώσει τὴ δουλειὰ ἐτούτη π' ὀρδινιάζου,  
 γιατί καθάρια συντηρῶ πὼς τ' ἀντερὰ του βράζου.

(59) Ὁ Ὀράτσιος ἔχει ἀναφερθῆ καὶ πιὸ πρὶν ὡς ἀγαπητικὸς τῆς Πουλισένας (δὲν παρουσιάζεται στὸ ἔργο).

Τέλος τοῦ δευτέρου ἄττου.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

παραμαχαίλασαι ποχὰ νὰ κομμε τοχι ομαδι  
 ανινε κ' σαι αρεσε κατὰ μίαν ο σιμαδι:  
 Τελος τῆς κομμεδίας τῆς Κασσάντρας



# ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΔΙΑΔΟΧΗ ΤΟΥ

ΤΟΥ JEAN-PAUL SARTRE

Ο Ζαν - Πολ Σάρτρ — τὸ φετιμὸ βραβεῖο Νόμπελ Λογοτεχνίας — φιλόσοφος μετὰ τὴν εὐρύτερη δυνατὴ ἔννοια, ἔχει θητεύσει, μετὰ τὴν ἀγκώδη ἐργασία του, σ' ὅλα τὰ εἶδη τοῦ ἐντεχνου λόγου. Κύριον μέλημά του: ἡ διοχέτευση τῆς ἐν ἐξελίξει Φιλοσοφίας του καὶ τῆς ἐν τῷ γήγενσθαι Ἠθικῆς του σ' ὅσο γίνεται πλατύτερα στρώματα λαοῦ. Ἔτσι, παράλληλα μετὰ τὴν συγγραφὴ ἔργων καθαρῶς στοχασμοῦ — "Τὸ Ὄν καὶ τὸ Μηδέν", 1943 — ἐπιχειρεῖ μιὰν ἐκλαϊκεύσασιν τῆς φιλοσοφίας του μετὰ γενικὰ δοκίμια — "Ὁ Ὑπαρξισμὸς εἶν' ἓνας Ἀνθρωπισμὸς", 1946 — ἢ εἰδικότερες μελέτες — "Μπωντλαῖο" 1947, "Ζάν Ζενέ, θεατρίνος καὶ μάγιστρος" 1952 κ.ἀ. — ὅπου, ἀναλύοντας ἰδέες καὶ διαγράφωντας μορφές, ἐξηγεῖ τὴν ἀρχὴν του, ἐφαρμόζει στὸ συγκεκριμένον τὴ θεωρίαν του. Ἄλλ' ὁ στοχασμὸς — ἔστω καὶ ἐκλαϊκευμένος — παραμένει πάντα ἀπόρσιτος γιὰ τὸ πλατὺ Κοινόν. Γι' αὐτὸ καταφεύγει ἀρχικὰ στὴν πεζογραφία, (μυθιστορηματικὴ) σειρά "Οἱ Δρόμοι τῆς Ἐλευθερίας" 1945-49, ἀτέλειωτη ἀκριβῶς ἐπειδὴ δὲν τὸν ἱκανοποιεῖ ἡ δεδομένη εὐρύτητα κυκλοφορίας τοῦ βιβλίου) καὶ περισσότερον στὸ Θέατρο ἢ τὸν Κινηματογράφον, τέχνες πλατύτερες καὶ λαϊκότερες. Ἡ σαυτορικὴ θεατρικὴ δημιουργία περιλαμβάνει ἐννέα ἔργα: "Μύγες" 1943, "Κεκλεισμένων τῶν θυρῶν" 1945, "Νεκροὶ χωρὶς τάφο" καὶ "Ἐδλαβικὸ γύναιον" 1946, "Βρώμικα χέρια" 1948, "Ὁ διάβολος καὶ ὁ θεοὺς" 1951, "Ἡθοποιοὺς Κῆν" 1954 (διασκευή), "Νεκρῶσφ" 1956 καὶ "Οἱ ἐγκλειστοὶ τῆς Ἀλτόνα" 1960. Ἡ θεωρητικὴ τὸν ἐνασχόληση μετὰ τὸ Θέατρο εἶναι περιορισμένη. Ἐμπειρικός, προτίμησε νὰ ἐκφραστῆ μετὰ τὴν πράξιν, τὰ ἔργα του. Μοναδικὸ ἀξιόλογο κείμενον, ἢ διάλεξι πού ὄδωσε στὴ Σορβὼννη τὸ Μάρτη τοῦ 1960. Τὰ παρακάτω κύρια σημεῖα τῆς δημοσιεύθησαν ὑπεύθυνα στὸ περιοδικὸ τοῦ Διεθνοῦς Ἰνστιτούτου θεάτρου.

Ἐδῶ καὶ 150 χρόνια πάνω - κάτω, ἡ ἀστικὴ τάξι ἐλέγχει τὸ θέατρο. Τὸ ἐλέγχει πρῶτα μετὰ τὴν τιμὴ τῶν οἰκοπέδων, πού ἀυξήθησαν τόσο στὸ 19ο αἰῶνα, ὥστε, καθὼς ὅλοι ξέρουμε, οἱ ἐργάτες ἀναγκάστηκαν νὰ φύγουν ἀπ' τὴν πόλιν καὶ ὑπάρχουν ἀστικές γειτονιές καὶ πολυκατοικίες, ἐνῶ τὰ θέατρα βρίσκονται ὅλα στὸ κέντρο τῆς πόλης, ἢ περὶ τοῦ ἐκεῖ. Τὸ ἐλέγχει μετὰ τὴν τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων, πού, γιὰ νὰ μπορεῖ ἓνα θέατρο νὰ ἔναι βιώσιμη ἐπιχείρησις, ἀνεβαίνει συνεχῶς ὅλο καὶ περισσότερον. Τὸ ἐλέγχει ἀκόμα, στὴ Γαλλία, μετὰ τὸν συγκεντρωτισμὸ, ἔτσι πού σὲ πόλεις ὅπου θὰ μπορούσαν νὰ ὑπάρχουν ἐπαφές μετὰ διαφορετικὰς ομάδας θεατῶν, τὰ θεάματα δὲν ἐρχονται ἢ ἐρχονται πολὺ ἀργά, μετὰ τὴ μορφή περιοδείας. Τὸ ἐλέγχει, τέλος, μετὰ τὸν κριτικόν. Εἶναι σοβαρὸ λάθος ν' ἀντιτάσσει κανεὶς ἓναν κριτικόν στὸ Κοινόν. Ὁ κριτικὸς μιᾶς ἐφημερίδας ἀντικατοπτρίζει τὸ Κοινόν τῆς. Ἄν λέει ἀνοήσιος, αὐτὸ σημαίνει πὺς τὸ ἴδιον λέει καὶ τὸ Κοινόν πού διαβάσει αὐτὴ τὴν ἐφημερίδα κατὰ συνέπειαν, θὰ ἔαν μάταιον ν' ἀντιτάξουμε τὸν ἓνα στὸ ἄλλο...

... Πρὸκειται, λοιπόν, γι' ἀπόλυτον ἔλεγχον πάνω στὸ θέατρο, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ ἴδια ἀστικὴ τάξι, ἂν θέλει νὰ βουλιάξει ἓνα ἔργο, δὲν ἔχει παρὰ νὰ κάνει ἓνα πράγμα: νὰ μὴ πάει νὰ τὸ δεῖ. Εἶναι ὀλοφάνερο πὺς αὐτὴ ἡ ἀστικὴ δικτατορία πάνω στὸ θέατρο δημιουργεῖ ἓνα θέατρο καθαρὰ ἀστικόν. Εἶναι τάχα αὐτὸ ἀπλὰ ἐπικίνδυνον, μήπως ἀποτελεῖ τὴν εἰσαγωγὴ ἓνός κάπως ἰδιάζοντος περιεχομένου ἢ μήπως αὐτὴ ἡ δικτατορία τσάκισε ὡς καὶ αὐτὴν ἀκόμα τὴ δομὴ τοῦ θεάτρου ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ ἔναι; Αὐτὸ ἀκριβῶς θὰ προσπαθήσουμε νὰ δοῦμε...

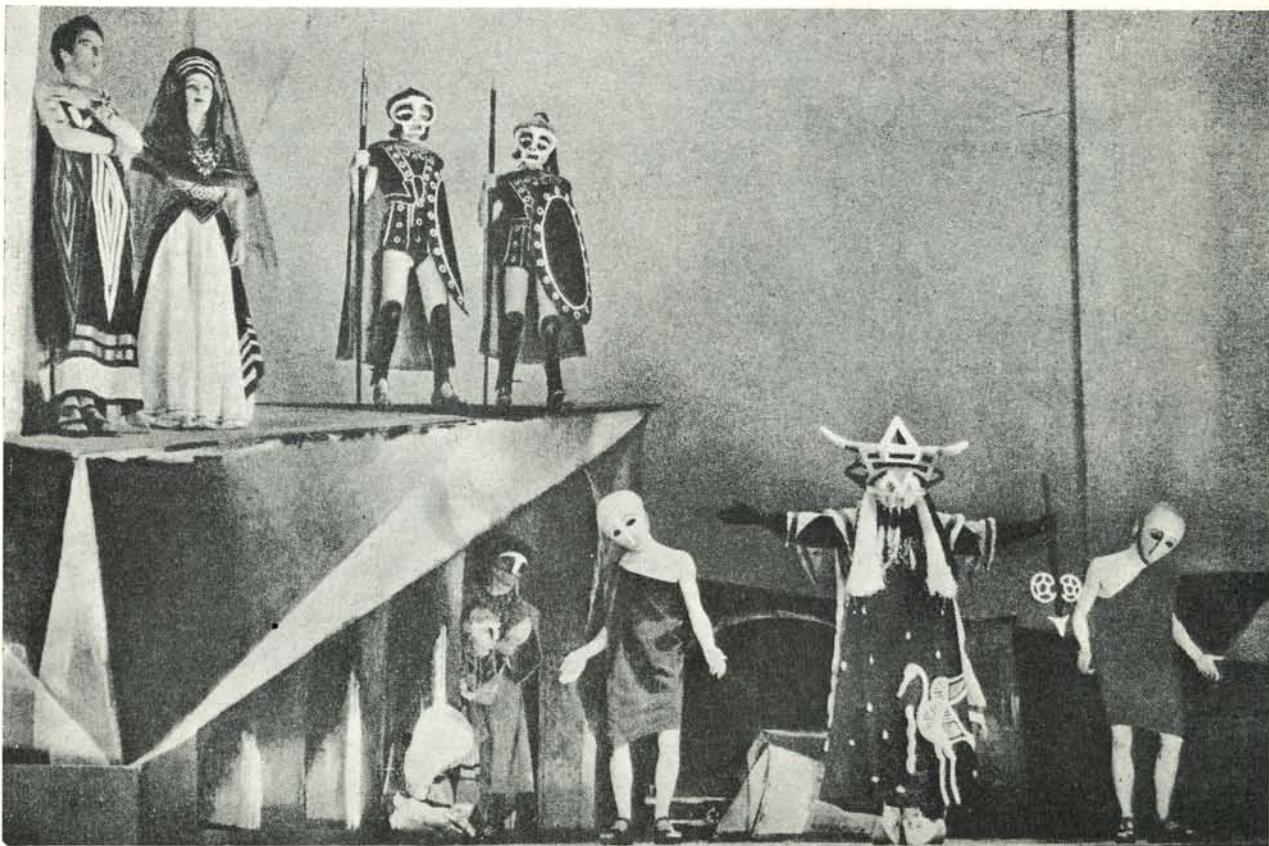
... Ὑπάρχει ἓνα ζήτημα πού πρέπει νὰ θέσουμε εὐθὺς ἀμέσως: Γιατί οἱ ἄνθρωποι ζοῦν περιστοιχισμένοι ἀπ' τις εἰκόνας τους; Γιατί, στὸ κάτω - κάτω, θὰ μπορούσαμε κάλλιστα νὰ μὴ ἔχομε εἰκόνας. Ξέρετε πὺς ὁ Μπωντλαῖο μιλοῦσε γιὰ τὴν "τυραννία τοῦ ἀνθρώπινου πάθους". Εἶναι καμιά φορὰ τόσο κουραστικὸ νὰ ὑποκύπτει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν τυραννία ὀλάκερη τὴ μέρα πού, στὸ θεὸ μας, γιὰτὶ πρέπει νὰ ἔχομε καὶ ἀπὸ πάνω προσωπογραφίες στὸ δωμάτιόν μας, γιὰτὶ νὰ βλέπουμε ἀναπαραστάσεις τοῦ ἑαυτοῦ μας στὸ θέατρο, γιὰτὶ νὰ περπατᾶμε ἀνάμεσα σ' ἀγάλματα πού μᾶς ἀπεικονίζουν, γιὰτὶ νὰ πρέπει νὰ πηγαίνουμε στὸν κινηματογράφον καὶ νὰ ξαναβλέπουμε πάντα τοὺς ἑαυτοὺς μας; Ὑπάρχει ἓνα εἶδος ἐπανάληψης τοῦ ἑαυτοῦ μας ἀπ' τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, δηλαδὴ ἀπ' ὅλους ἐσᾶς καὶ ἀπὸ μένα, πού ἔχει κάτι τὸ ἐκπληκτικόν. Ὡστόσο, ἂν τὸ καλοσκεφτεῖ κανεὶς, δὲν εἶναι καὶ τόσο δύσκολον γιὰ τοὺς ἑαυτοὺς τους. Πιστεύω πὺς οἱ ἄνθρωποι ζοῦνε ἀνάμεσα στὶς εἰκόνας τους, γιὰτὶ δὲν καταφέρνουν νὰ ἔναι πραγματικὰ ἀντικείμενα γιὰ τοὺς ἑαυτοὺς τους. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀντικείμενα γιὰ τοὺς ἄλλους, μὰ δὲν εἶναι ὀλότελα ἀντικείμενα γιὰ τοὺς ἑαυτοὺς τους. Πάρτε ἓνα ἀτομικὸ παράδειγμα. Μπορεῖτε νὰ τὸ πάρετε εἴτε μετὰ τὴ μορφή τῆς μαθητείας μπροστὰ στὸν καθρέφτη, πού ἔναι τόσο σημαντικὴ στὴν πολὺ μικρὴ παιδικὴ ἡλικία, εἴτε στὰ λάθη πού κάνει ἓνα ζῶον κοιτάζοντας σ' ἓναν καθρέφτη, εἴτε ἀκόμα στὰ λάθη ἓνός ἐνήλικου, πού βλέπει ξάφνου, σ' ἓνα σκοτεινὸν δωμάτιον, κάποιον μέσα στὸν καθρέφτη καὶ δὲν καταλαβαίνει ἀμέσως πὺς εἶναι ὁ ἴδιος. Ἐρχεται κανεὶς πρὸς τὸν ἑαυτό του σὰν ἓνα ἀντικείμενον, ἀφοῦ

έρχεται πρὸς τὸν ἑαυτό του, ὅπως πηγαίνει καὶ πρὸς ἕναν ἄλλον. Αὐτὸ θὰ πεῖ ἀντικειμενικότητα. Μόλις ἀναγνωρίσετε τὸν ἑαυτό σας, παύετε νὰ ἴσατε ἀντικείμενο. Πραγματικά, δὲν βλέπει κανεὶς τὸ ἴδιο του τὸ πρόσωπο, ὅπως βλέπει τὸ πρόσωπο τῶν ἄλλων. Τὸ βλέπει μὲ προνομιοῦχα στοιχεῖα, γιατί ἐνδιαφέρεται γι' αὐτὸν ποὺ βρίσκεται μπροστά του, δὲν μπορεῖ νὰ τὸν "συλλάβει" μ' αὐτὸν τὸν ἀπόλυτα ψυχρὸ καὶ τυπικὸ δεσμὸ ποὺ λέγεται ἀπλή ὄραση· τὸν συλλαμβάνει μ' ἕνα εἶδος συμμετοχῆς.

...Κι αὐτὸ ποὺ λέω γιὰ τὸ ἄτομο, ἰσχύει καὶ γιὰ ὁποιαδήποτε κοινωνικὴ ὁμάδα. Οἱ ἄνθρωποι δὲν μποροῦν νὰ δοῦν τοὺς ἑαυτοὺς τοὺς ἀπ' ἔξω κι ὁ ἀληθινὸς λόγος ἔγκειται στὸ ὅτι, γιὰ νὰ συλλάβει κανεὶς ἕναν ἄνθρωπο σὰν ἀντικείμενο, θὰ πρεπε ταυτόχρονα, ἀντιπαθικά, νὰ καταλαβαίνει καὶ νὰ μὴν καταλαβαίνει τίς πράξεις του. Γιατί, φυσικά, δὲν μπορεῖτε νὰ θεωρήσετε πὸς ἔχετε μπροστά σας ἕναν ἄνθρωπο πραγματικά ἀντικειμενικοποιημένο, κάποιον γιὰ τὸν ὁποῖο νὰ μπορεῖτε νὰ πεῖτε "αὐτὸν τὸν ξέρω γιὰ καλὰ", ἂν δὲν τὸν γνωρίζετε κατανοώντας αὐτὸ ποὺ ἀναζητεῖ, αὐτὸ ποὺ θέλει, δηλαδή ἀπ' τὸ μέλλον του, ἀπ' τίς πρὸ προσωπικῆς του προσπάθειες νὰ πετύχει τοὺς σκοποὺς του. "Ἄν, ὅμως, δὲν τὸν γνωρίζετε καταλαβαίνοντάς του, αὐτὸ σημαίνει ἐπίσης πὸς, ὅσο κι ἂν ἀποδοκιμάζετε τὴ διαγωγή του σ' ἄλλους τομεῖς, συμμερίζετε τοὺς σκοποὺς του, βρισκόσαστε σ' ἕναν κόσμον ὀλότελα κλεισμένο ἢ μᾶλλον, ἂν προτιμάτε, ὄχι κλειστὸ μὰ περιορισμένο, περιορισμένον ἀπὸ μόνο του κι ἀπ' ὅπου δὲ θὰ μπορέσετε ποτὲ νὰ βγεῖτε..." Ἄν ἄλλωστε πάψετε νὰ καταλαβαίνετε τοὺς σκοποὺς του, κι ἂν τότε γίνει ἕνα ὄν κατανοητό, ἢ τουλάχιστον ἐξηγήσιμο, μόνον ἀπ' τὴν τάξη τῶν πραγμάτων, τὴ στιγμή ἐκείνη ἔχετε χάσει τὸν ἄνθρωπο, σὰς ἔχει μείνει τὸ ἔντομο, ἔτσι ποὺ ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴν κατανόηση τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ ἔχει σὰν ἀποτέλεσμα ὁ ἄνθρωπος νὰ μὴν εἶναι ποτὲ ὀλοκληρωτικά ἀντικείμενο μὰ ἕνα οἰωνεῖ - ἀντικείμενο γιὰ τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, καὶ τὴν ἄρνηση τῆς κατανόησης, δὲν ὑπάρχει χωρὸς γιὰ νὰ γνωριστοῦν οἱ ἄνθρωποι μεταξύ τους, ὀλοκληρωτικά, σὰν ἀντικείμενα. Θὰ μπορούσαμε νὰ ἴμαστε ἀπόλυτο ἀντικείμενο γιὰ τὰ μερμύγκια ἢ γιὰ τοὺς ἀγγέλους, μὰ δὲν μπορούμε νὰ ἴμαστε σὰν ἄνθρωποι γιὰ τοὺς ἀνθρώπους.

...Καθὼς τὸ θέατρο εἶναι μιὰ εἰκόνα, οἱ χειρονομίες εἶν' ἢ εἰκόνα τῆς δράσης κι αὐτὸ ποὺ δὲν λένε ποτὲ ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς ἐπικράτησης τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου καὶ ποὺ θὰ πρεπε ὡστόσο νὰ εἰπωθεῖ, εἶναι πὸς ἢ θεατρικὴ δράση δὲν εἶν' ἄλλο ἀπ' τὴ δράση τῶν προσώπων. Πιστεύεται γενικά πὸς θεατρικὴ δράση σημαίνει μεγάλες κινήσεις, ἀνακατωσοῦρα· ὄχι, αὐτὰ δὲν εἶναι δράση, εἶναι θόρυβος, ὄχλαγωγία ἢ καθαυτὴ δράση εἶναι κείνη τοῦ προσώπου· δὲν ὑπάρχουν ἄλλες εἰκόνας στὸ θέατρο ἐκτὸς ἀπ' τὴν εἰκόνα τῆς πράξης κι ἂν θέλουμε νὰ ξέρουμε τί εἶναι τὸ θέατρο, θὰ πρεπε ν' ἀναρωτηθοῦμε τί εἶναι μιὰ πράξη, γιατί τὸ θέατρο πράξεις ἀναπαριστᾷ καὶ δὲ μπορεῖ ν' ἀναπαραστήσει τίποτ' ἄλλο. Ἡ γλυπτικὴ ἀναπαριστᾷ τὴ μορφή τοῦ κορμιοῦ, τὸ θέατρο ἀναπαριστᾷ τὴν πράξη αὐτοῦ τοῦ κορμιοῦ. Κατὰ συνέπεια, αὐτὸ ποὺ θέλουμε ν' ἀνακτῆσουμε ὅταν πηγαίνουμε στὸ θέατρο, εἶν' ὀλοφάνερα ὁ ἑαυτὸς μας, οἱ ἑαυτοὶ μας, ἀλλ' ὄχι οἱ ἑαυτοὶ μας τέτοιοι ποὺ εἴμαστε, λίγο ἢ περισσότερο φτωχοί, λίγο ἢ περισσότερο περήφανοι γιὰ τὰ νιάτα μας καὶ τὴν ὀμορφιά μας, θέλουμε ν' ἀνακτῆσουμε τοὺς ἑαυτοὺς μας σὰν ἄτομα ποὺ ἐνεργοῦμε, δουλεύουμε, συναντᾶμε δυσκολίες, σὰν ἄτομα ποὺ ἔχουμε κανόνες καὶ ποὺ θεσιζοῦμε κανόνες γι' αὐτὲς τίς πράξεις μας. Δυστυχῶς, ὅπως βλέπετε, αὐτὰ ποὺ λέμε βρίσκονται πολὺ μακριὰ ἀπ' τὸ ἀστικὸ θέατρο· ἂν τώρα δὲν μοιάζουν κατὰ τίποτα μ' αὐτὰ ποὺ παίζονται στὴ σκηνὴ ἐδῶ κ' 150 χρόνια - ἐκτός, φυσικά, ἀπὸ μερικὲς ἐξαιρέσεις - αὐτὸ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι τὸ ἀστικὸ θέατρο δὲν ἐπιθυμεῖ τὴ θεατρικὴ δράση. Αὐτὸ ποὺ θέλει, ἀκριβέστερα, εἶναι μιὰ νεο-δραματικὴ δράση, δηλαδή νὰ μὴν ἀναπαριστᾶται στὴ σκηνὴ ἢ δράση τοῦ ἀνθρώπου, μὰ, ἀντίθετα, νὰ ἐπικρατεῖ ἢ δράση τοῦ συγγραφέα ποὺ χτίζει τὰ γεγονότα. Πραγματικά, ἢ ἀστικὴ τάξη θέλει νὰ βλέπει ν' ἀναπαριστᾶται ἢ δικὴ τῆς εἰκόνα, ἀλλὰ - κ' ἐδῶ καταλαβαίνουμε γιατί ὁ Μπρέχτ δημιούργησε τὸ ἐπικὸ τοῦ θεάτρου, δηλαδή τράβηξε ἐντελῶς πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση - μιὰ εἰκόνα ποὺ νὰ ἴναι καθαρὴ συμμετοχὴ, δὲ θέλει μὲ κανένα τρόπο νὰ τὴν ἀναπαριστοῦν σὰν οἰωνεῖ - ἀντικείμενο. Γιατί ὅταν γίνεται ἐντελῶς ἀντικείμενο, δὲν τῆς εἶναι καὶ πολὺ εὐχάριστο... Τὸ ἀστικὸ θέατρο, λοιπόν, εἶναι ὑποκειμενικὸ, ὄχι γιατί τάχα βλέπει σ' αὐτὸ κανεὶς τί συμβαίνει μέσα στὸ κεφάλι τοῦ προ-

Σάργκ: "Μύγες", τὸ πρῶτο ἔργο του. Théâtre de la Cité, 1943, σκηνοθεσία Ντυλλέν. Σκηνικὸ - κοστούμια τοῦ γλύπτη Ἀντάμ





Σάβρο: "Διάβολος και θεούλης". Μαρία Καζαρέσ - Π. Μπρασεέρ

σώπου (συγγά δεν τὸ βλέπουμε αὐτὸ καθόλου), ἀλλὰ γιατί ἡ ἀστική τάξη θέλει μιὰν ἀναπαράσταση τοῦ ἑαυτοῦ της πού νά 'ναι ὑποκειμενική, θέλει δηλαδή νά δείχεται μιὰ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου στό θέατρο σύμφωνη μέ τήν ἰδεολογία της κι ὄχι νά δείχεται ἡ ἀναζήτηση μέσ' ἀπ' αὐτὸ τὸν κόσμο ἀτόμων πού βλέπουν τὸ ἕνα τ' ἄλλο, ὁμάδων πού διατυπώνουν κοίσεις ἢ μιὰ γιὰ τὴν ἄλλη, γιατί τότε, ἡ ἴδια ἡ ἀστική τάξη τίθεται ὑπὸ ἀμφισβήτηση.

Τὸ ἀνθρώπινο στὴν ἀστική τάξη τ' ἀναγνωρίζει κανεὶς σ' ὅ,τι εἶναι κακό, ἀφοῦ πάντα λένε: "Εἶναι ἀνθρώπινο", ὅποτε κάνει κανένας καμιὰ κατεργαριά, καμιὰ βρωμιὰ, ἄρα πρέπει ἡ φύση μας νά 'ναι κακή καὶ πρέπει νά παραμένει ἀμετάβλητη" δὲν ἐπιμένουν καὶ πολὺ πάνω σ' αὐτὸ τὸ γιατί, εὐκόλου τὸ καταλαβαίνετε: ἂν ὁ ἀνθρώπος εἶναι κακός, αὐτὸ πού χρειάζεται εἶναι ἡ τάξη, ἡ ὁποιαδήποτε τάξη... ἄλλωστε, μέ τὴν ἴδια (ἀστική) λογική, ἂν ἡ ἀνθρώπινη φύση εἶναι κακή κ' αἰώνια, εἶν' ὀλοφάνερο πὼς δὲν χρειάζεται νά καταβάλουμε καμιὰ προσπάθεια γιὰ τὴν πραγματοποίηση τῆς ὅποιας προόδου... Ἡ δράση, ὅμως, δηλαδή ἀκριβῶς αὐτὸ τοῦτο τὸ ἀντικείμενο τοῦ θεάτρου, σημαίνει ν' ἀλλάξεις τὸν κόσμο, κι ἀλλάζοντάς τον, ἀναγκαστικά, ν' ἀλλάξεις κ' ἐσὺ. Ἡ ἀστική τάξη ἄλλαξε βαθιὰ τὸν κόσμο καὶ τώρα δὲν ἔχει πιά καμιὰ ὄρεξη νά δεῖ νά τὸν ξαναλλάξουν - καὶ μάλιστα ἔξω ἀπ' αὐτὴν ἂν τώρα ἡ ἴδια ἀλλάξει, τὸ κάνει μᾶλλον γιὰ νά προσαρμοστεῖ, γιὰ νά διαφυλάξει ὅ,τι κατέχει, καὶ, ἔχοντας πάρει αὐτὴ τὴ στάση, τὸ μόνο πού ζητάει ἀπ' τὸ θέατρο εἶναι νά μὴ τὴν ἀνησυχεῖ μέ τὴν ἰδέα τῆς πράξης... (Ἀληθινὴ πράξη) δὲ μπορεῖ νά ὑπάρξει, γιατί πρέπει στὰ ἔργα αὐτὰ (τοῦ ἀστικοῦ θεάτρου), τὸ κινούμενο στοιχεῖο, ὅπως ἄλλωστε καὶ στὴ φιλοσοφία τοῦ Ἀριστοτέλη, νά 'ναι μιὰ ταχεῖα ἀναταραχὴ ἀνάμεσα σὲ δύο στιγμὲς γαλήνης... πραγματικά, τὸ ἀστικὸ θέατρο ἀντικατάστησε στὰ ἔργα του τὴ δράση μέ τὸ πάθος κ' ἡ δράση, ὅπως τὴν ἐνοοῦν σήμερα στὸ θέατρο, σημαίνει ἀπλούστατα σκηναϊκὴ κατασκευή.

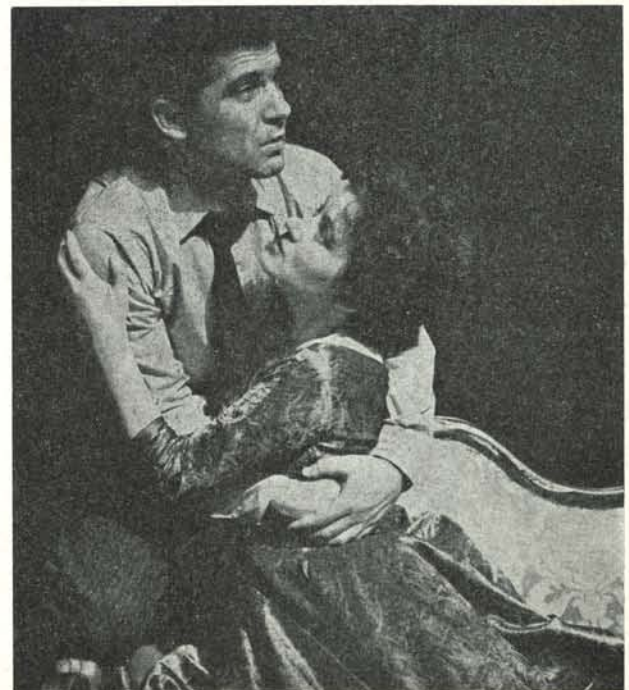
... Ὁ Μπρέχτ πίστευε πὼς ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σ' ἠθοποιούς καὶ θεατὲς δὲν ἦταν ἀρκετὰ μεγάλη καὶ πὼς ἐπιχειροῦσαν νά συγκινήσουν ὑπερβολικὰ τοὺς τελευταίους, νά τοὺς ἀγγίξουν κι ὄχι ἀρκετὰ νά τοὺς δείξουν" μ' ἄλλα λόγια, ὑπερβολικὰ ἔντονος σχέσεις συμμετοχῆς, ὑπερβολικὰ πολλὲς εἰκόνας, ὄχι ἀρκετὴ ἀντικειμενικότητα. Κατὰ τὴ γνώμη μου, τὸ ἀστικὸ Κοινὸν εἶναι τρελλό, ἀλλ' ὄχι ἐπειδὴ συμμετέχει, μὰ γιατί συμμετέχει σὲ μιὰν εἰκόνα πού 'ναι εἰκόνα τρελλοῦ.

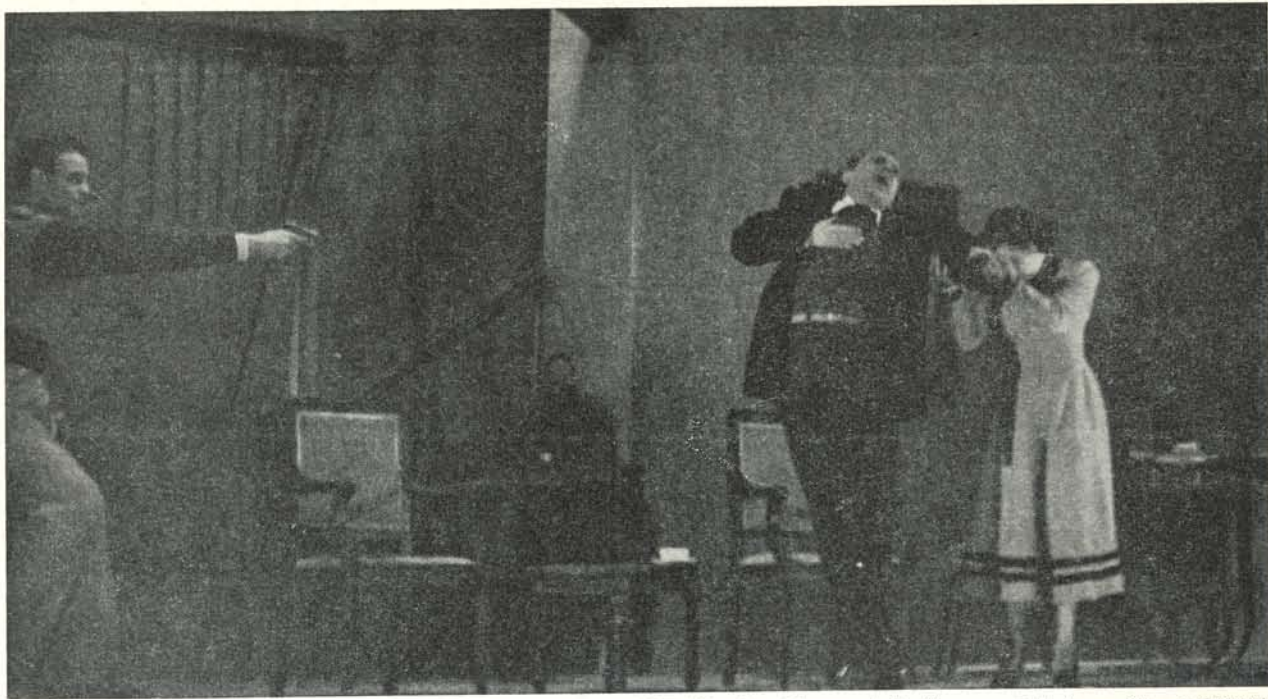
... Ἐχομε ἕνα πλῆθος ἀπὸ σύγχρονα ἔργα πού ἐπαναλαμβάνουν τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ θέματα χωρὶς νά τὸ καταλαβαίνουν, καλῆ τῆ πίστει. Γιὰ παράδειγμα, τὸ θέμα τοῦ Μπέκετ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" εἶναι κάτι τὸ πολὺ ἀξιοσημείωτο, εἶ-

ναι τὸ καλύτερο ἔργο κατὰ τὴ γνώμη μου μετὰ τὸ 1945, πρέπει ὅμως νά ὁμολογήσουμε πὼς εἶναι ἐξπρεσιονιστικὸ καὶ πού, στὸ βῆθος, ἀρέσει σὰν περιεχόμενο στους ἀστούς" ὅπως ἄλλωστε κ' ἕνα ἄλλο πρόσφατο ἔργο, "Ὁ Ρινόκερος", εἶναι κι αὐτὸ ἐξπρεσιονιστικὸ, ἀφοῦ παρουσιάζει ἕναν ἄνθρωπο πού γίνεται "ρινόκερος"... Τί, ὅμως, σημαίνει "γίνομαι ρινόκερος"; Γίνομαι φασίστας, ἢ μήπως γίνομαι κομμουνιστῆς, ἢ μήπως καὶ τὰ δύο μαζί; Εἶν' ὀλοφάνερο πὼς ἂν τὸ ἀστικὸ Κοινὸν εὐχαριστιέται τόσο, θὰ πεῖ πὼς συμβαίνει μᾶλλον τὸ τελευταῖο. Καταλαβαίνετε; Εἶναι ἐντελῶς ἀδύνατο νά βγάλει κανεὶς ἔστω καὶ μιὰ λέξη ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Ἰονέσκο, παρεκτός γιὰ ν' ἀκούσει πὼς μιὰ μεγάλη δυστυχία, ἕνας μεγάλος κίνδυνος ἐκμηδένισης ἀπειλεῖ τὸν κόσμο καὶ πὼς, μὰ τὴν πίστη μου, ὁ κίνδυνος μόνυσης εἶναι σοβαρός... Καὶ γιατί τάχα ὑπάρχει ἕνας πού ἀντιστέκεται; Θὰ μπορούσαμε τουλάχιστο νά τὸ μάθουμε" ὄχι, ὅμως, δὲν μαθαίνουμε τίποτα ἀπολύτως. Ἀντιστέκεται γιατί βρόθηκε ἐκεῖ. Ἀντιστέκεται γιατί εἶναι ὁ Ἰονέσκο" ἀντιπροσωπεύει τὸν Ἰονέσκο, καὶ λέει στὰ καλά καθούμενα "ἀντιστέκομαι", καὶ μένει στὴ μέση τῶν ρινόκερων, κ' ὑπερασπίζεται ὀλομόναχος τὸν ἄνθρωπο, χωρὶς νά ξέρουμε, στὸ κάτω - κάτω, ἂν δὲν εἶναι καλύτερα νά γίνει κανεὶς ρινόκερος. Δὲν ἀποδείχεται στὸ ἔργο...

... Θέλω νά πῶ μονάχα πὼς ἔχετε πάντα τὸ δικαίωμα νά κωλογοεῖτε τὸν ἀστὸ σὰν ἄνθρωπο, ἀλλ' ὄχι σὰν ἀστὸ. "Ὅλο τὸ ζήτημα ἐκεῖ βρίσκεται. Χρειάζεται νά 'ναι ἡ ἀπαισιοδοξία ὀλοκληρωτική, νά 'ναι μιὰ ἀπαισιοδοξία τῆς ἀπραξίας, μιὰ ἀπαισιοδοξία πού νά καταδικάζει ὅλες τὶς δυνατότητες, ὅλες τὶς ἐλπίδες τῶν ἀτόμων" ἂν, ὅμως, πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπαισιοδοξία μετριοπαθῆ, πού νά λέει ἀπλά: ἡ κατάσταση δὲν εἶναι καλὴ, οἱ ἰθύνουσες τάξεις μας θὰ μπορούσαν νά πράξουν καλύτερα ἀπ' ὅ,τι πράττουν κλπ... Τότε, θὰ βγοῦν ἀμέσως νά φωνάξουν πὼς αὐτὸ δὲν εἶναι θέατρο, πὼς εἶναι ἀνατροπὴ, ἐπανάσταση, ἢ κάνω λάθος; Κοντολογίς, αὐτὸ πού θέλω νά ἐκφράσω εἶναι πὼς δὲν πρέπει νά φωντάξετε πὼς ἐν' ἀπαισιοδοξία θέατρο εἶναι ἀναγκαστικὰ μὴ ἀστικὸ. "Ὅλο τὸ θέατρο πού σᾶς ἀνάφερα, τὸ θέατρο τῆς παραίτησης, τῆς ἀποτυχίας καὶ τοῦ κακοῦ, ὄλ' αὐτὰ εἶναι ἀστικὸ θέατρο..." Ἄν, ἀντίθετα, θέλωμε νά μάθουμε τί εἶναι τ' ἀληθινὸ θέατρο, πρέπει νά πάρουμε τὰ πράγματα ἀπ' τὴν ἀνάποδη. Θέλω νά πῶ πὼς ἡ θεατρικὴ δράση πρέπει νά 'ναι ἡ ἀφήγηση μιᾶς (ἀληθινῆς) δράσης, ἡ δραματοποίησι μιᾶς δράσης, μιᾶς ἢ περισσότερων, μερικῶν ἀτόμων ἢ μιᾶς ὀλοκληρῆς ὁμάδας, κ' οἱ ἄνθρωποι

Σάβρο: "Κεκλεισμένον τῶν θυρῶν", ἀπὸ τὸν Κουν στὸ Κυκλικὸ "Θέατρο Τέχνης". Γ. Λαζάνης - Β. Ζαβιτσιάνου (1955)





Σάοτ: "Βρώμικα χέρια" απ' τὸ θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη στὸ "Ρέξ", με καλλιτεχνικὴ διεύθυνση τοῦ Γιώργου Γληνοῦ (1948).  
Στὴ σκηνὴ ὁ Γιώργος Γληνὸς (Χέντερερ), ἡ Βίλμα Κύρον (Γέσικα) καὶ μετὸ πιστόλι, ὁ Λάμπρος Κωνσταντῆρας (Οἶκος)

νὰ δείχνονται κάτι νὰ θέλουν καὶ νὰ πασχίζουν νὰ τὸ πραγματώσουν. Λίγο μᾶς νιάζει ἂν θὰ πετύχουν ἢ θ' ἀποτύχουν, αὐτὸ πού 'ναι σίγουρο εἶναι πὼς πρέπει νὰ κάνουν πάνω στὴ σκηνὴ μιὰν ἀπόπειρα· καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς ζητάμε νὰ δοῦμε.

... Ὑπάρχει, λοιπόν, ἓνα βασικὸ πρόβλημα (περιεχομένου), πού κάνει τὰ βοηθητικὰ στοιχεῖα νὰ μὴ χρησιμεύουν σὲ τίποτα. Τὰ σκηνικὰ δὲν χρησιμεύουν σὲ τίποτα, σὲ τίποτα, ποτέ. Ποτέ δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ φωτίσει ἓνα ἔργο μετὰ κάτι. Ὁ ρόλος τοῦ σκηνοθέτη δὲ βρίσκεται στὰ σκηνικὰ καὶ τοὺς φωτισμοὺς, ἀλλοῦς, αὐτὰ πού καταφέρνει δὲν εἶναι παρὰ ἀποσπασματικὰ κομμάτια δεξιότητάς. Ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ ζωντανέψουν τ' ἀντικείμενα, εἶν' οἱ χειρονομίες· ἡ κίνηση τοῦ δολοφονικοῦ χεριοῦ κάνει νὰ γεννηθεῖ τὸ ἐγχειρίδιο.

... Τὸ ἀληθινὸ πρόβλημα εἶναι νὰ μάθουμε πὼς θὰ μπορέσουμε νὰ δημιουργήσουμε πραγματικὲς ἀντιφάσεις καὶ μιὰ πραγματικὴ διαλεκτικὴ ἀντικείμενου, πράξης καὶ ἀνθρώπου στὸ θέατρο: εἶν' ἓνα ἀπ' τὰ πιὸ δύσκολα πράγματα, ἀκριβῶς γιατί τὸ ἀντικείμενο ἀκολουθεῖ τὴ δράση. Στὸν κινηματογράφο (τὸ ἀντικείμενο) γεννᾶται τὴ δράση, στὸ θέατρο τὴν ἀκολουθεῖ, γεννιέται ἀπ' αὐτήν. Ἔτσι, ὅλο τὸ πρόβλημα τῆς διαλεκτικῆς τῆς ἐργασίας εἶν' ἓνα πρόβλημα πραγματικὸ. Μπορεῖτε θαυμάσια ν' ἀφηγηθεῖτε στὸν κινηματογράφο τὴ ζωὴ ἑνὸς μηχανικοῦ, μ' ἓνα ντοκυμανταίρ, δίχως νὰ βαρεθεῖ κανένας· μπορεῖτε νὰ φανταστεῖτε τὸ ἴδιο πράγμα στὸ θέατρο; Μὲ μιὰ ἀτμομηχανὴ ἀπὸ χαρτόνι! Μὲ βεγγαλικά πού θ' ἀνάβουν ὅταν θὰ φεύγει! Εἶν' ὀλοφάνερα ἀδύνατο καὶ ὡστόσο γιὰ τί θὰ μιλοῦσε τὸ θέατρο ἂν ὄχι γιὰ τὴν ἐργασία, γιατί — πὼς νὰ τὸ κάνουμε; — δράση καὶ ἐργασία εἶν' ἓνα καὶ τὸ αὐτό. Νά, λοιπόν, ποιὰ εἶναι ἡ ἀληθινὴ ἐσώτερη ἀντίφαση τοῦ θεάτρου καὶ νὰ γιατί τὸ πρόβλημα δὲν ἔχει ἀκόμα λυθεῖ· γιατί δὲν ἀρκεῖ, ὅπως ἀπόδειξε τὸ ἐπικὸ θέατρο, νὰ δείχνει κανεὶς τίς ἀντιφάσεις πού γεννᾶνε τὴ δράση, πού, στὸ βάθος, δὲν εἶναι κἀν δράση, ἐνέργεια, ἀφοῦ εἶναι ὑπερβολικὰ σημαδεμένη ἀπὸ παλιότερες κατάρτες. Αὐτὸ, ὅμως, πού θὰ ἔπρεπε νὰ μάθουμε εἶναι πὼς θὰ μπορέσουμε νὰ ἐκφράσουμε (τὴν ἐργασία) στὸ θέατρο μ' ἄλλον τρόπο καὶ ὄχι βάζοντας κάποιον νὰ λέει: "Α! Ἐκανες πολὺ καλὰ τὴ δουλειά σου, φίλε" — αὐτὸ τὸ πρόβλημα τῆς ἐκφράσεως τῆς ἐργασίας δὲ λύθηκε ποτέ... Τὸ θέατρο ἔχει μιὰν ἐντελῶς δική του γλώσσα, πού πρέπει νὰ 'ναι τόσο ἀναπότρεπτη ὅσο καὶ ἡ δράση· αὐτὸ σημαίνει πὼς ἔστω καὶ μιὰ μόνον φράση, ἔστω καὶ ἓνα μόνον κομμάτι ἀπ' τὴ δραματικὴ πρόζα πού λέει ὁ ἠθοποιὸς δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ ἐπιδέχεται τὴν ὅποια ἀλλαγὴ τῆς θέσης του, ἀνάλογα μετὸ

κέφι τοῦ ἐρμηνευτῆ... τὸ νόημα τῆς δράσεως εἶναι πὼς εἶναι πάντα ριζοσπαστικὴ, συνεχοῦς ροῆς, ἐκτὸς ἂν τὸ πρόσωπο πού ἐνεργεῖ πεθάνει ἢ ἂν ξαφνικὰ μεσολαβήσει κάποι ἀλλοῦ ἢ δράση ἀπὸ μόνη τῆς τραβᾶει ὡς τὸ τέρμα, εἶναι ἀναπότρεπτη, καὶ ἂν εἶν' αὐτὴ ἀναπότρεπτη, πρέπει καὶ ἡ ἱστορία νὰ 'ναι ἀναπότρεπτη. Θὰ με ρωτήσετε, ὅμως: "Μὰ μόνον ἡ δράση ὑπάρχει στὸ θέατρο; Δὲν ὑπάρχουν τὰ πάθη; Οἱ ἄνθρωποι δὲ θ' ἀγαπηθοῦν; Οἱ ἄνθρωποι δὲ θὰ μισηθοῦν; Κυρῶσατε, λοιπόν, ἓνα τόσο σκληρὸ καὶ ψυχρὸ θέατρο;" Καὶ ἐγὼ σᾶς ἀπαντᾶω πὼς, τὸ ἀντίθετο, ἔτσι πού λέω θὰ 'χουμε ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον παθιασμένους ἥρωες, ἀλλὰ μετὰ τὴν καλὴ ἔννοια τῆς λέξεως "παθιασμένος" καὶ ὄχι μετὰ τὴν κακὴ. Ἡ κακὴ ἔννοια τῆς λέξεως πάθος σημαίνει: δλοκληρωτικὴ τύφλωση γιὰ τὸν ἑαυτὸ μας καὶ τοὺς ἄλλους, μ' ἀποτέλεσμα νὰ μὴν κάνουμε παρὰ ἀνοησίες· τελικὰ, ἀπομακρύνεστε ἀπ' τὸ συμφέρον σας σφαιγιάζοντας ὅλους τοὺς ἀνθρώπους γύρω σας, δίχως κἀν νὰ μπορεῖτε νὰ καταλάβετε τί σᾶς συμβαίνει: λένε "τοῦ 'ρθε τὸ πάθος κατακούτελα", δηλαδὴ "ἀποβλακώθηκε ἐντελῶς". Ποτέ, ὅμως, δὲν συνάντησα ἀνθρώπους πού νὰ 'ναι ἔτσι. Συνάντησα ἀνθρώπους πού ἦταν ἀνόητοι, ἀλλ' ἡ ἀνοησία καὶ τὸ πάθος δὲν συμβάδιζαν ἀναγκαστικὰ καὶ, γενικὰ, ὅταν ἦταν παθιασμένοι ἦταν λιγότερο ἀνόητοι.

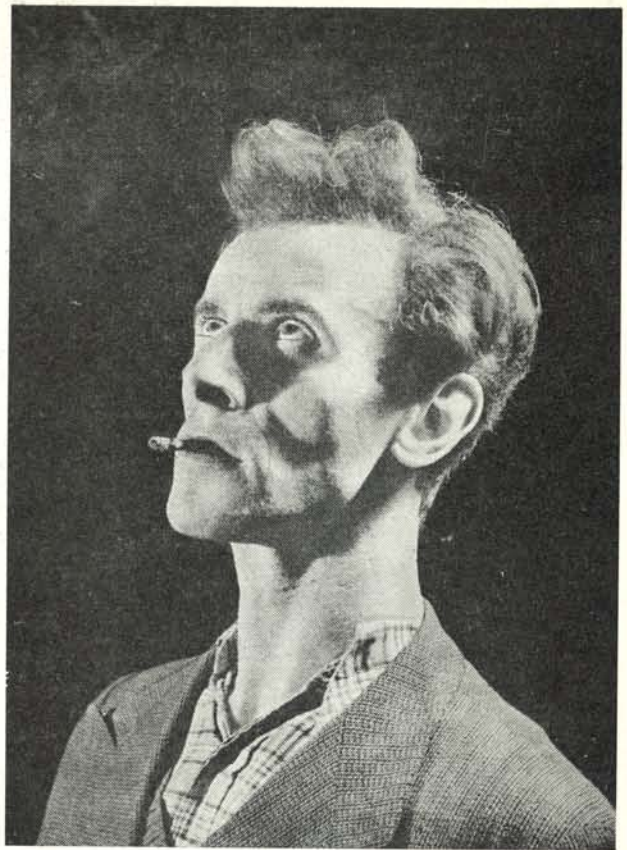
... Κατὰ γενικὸ κανόνα, εἶναι ἀδύνατο νὰ διακρίνει κανεὶς στὸν ὅποιοδήποτε ἀπὸ μᾶς τὸν ἀτομικὸ ἄνθρωπο ἀπ' τὸν κοινωνικὸ ἄνθρωπο, καὶ ὁ τελευταῖος βρίσκεται στὸ βάθος τοῦ ὅποιου πάθους μας, σὰν μιὰ ἀπαιτήση. Ὁ φθόνος εἶναι μιὰ ἀπαιτήση, ἓνα πολὺ δυστυχισμένο πάθος, μὰ ταυτόχρονα καὶ ἓνα αἶσθημα δικαίου... Τὸ πάθος ἀκριβῶς, εἶν' ἓνας τρόπος γιὰ νὰ δίνουμε δικίον στὸν ἑαυτὸ μας, ν' ἀναφερόμαστε σ' ἓναν ὀλόκληρο κοινωνικὸ κόσμον ἀπαιτήσεων καὶ ἀξιών. Γιὰ νὰ δικαιολογήσουν τὸ γιατί θέλουν νὰ κρατήσουν κάτι, νὰ πάρουν, νὰ καταστρέψουν ἢ νὰ χτίσουν κάτι, οἱ παθιασμένοι δὲν κάνουν ἄλλο ἀπ' τὸ ν' ἀραδιάζουν συλλογισμοὺς· συχνά, μάλιστα, γίνονται πολὺ ἐνοχλητικοὶ καὶ ὁ Πιραντέλλο τὸ 'χε δεῖ αὐτό: κάθε φορὰ πού ἓνας ἥρωάς του κατέγχετο ἀπὸ 'να πάθος, μιλάει ἀκατάπαυστα, γιατί τὸ πάθος ἐκφράζεται με λόγια, με ὑπολογισμοὺς, μ' ἀναζητήσεις... Ὁ (Ροζέ) Βαγιάν εἶπε κάποτε "Οἱ Ἴταλοὶ εἶναι ὅλοι νομικοὶ". ἔ, λοιπόν, νομίζω πὼς καὶ οἱ παθιασμένοι εἶναι νομικοὶ καὶ πὼς τὸ πάθος ἐμφανίζεται πραγματικὰ ὅταν καταπατιέται ἓνα δικαίωμα· κατὰ συνέπεια, τὸ πάθος εἶν' ἓνα ἀμοιβαῖο φαινόμενο, μετὰ τὴν ἔννοια πὼς εἶναι μιὰ κοινωνικὴ διεκδίκηση πού ἐκδηλώνει τὸ ἄτομο, μετὰ τὴν ἀπόφαση νὰ φτάσει ὡς τὰ ἄκρα γιὰ νὰ τὴν πραγματώσει. Ἀπ' αὐτὴ τὴ στιγμὴ καὶ πέρα, τὸ ἄτομο νιώ-

Θει ν' αδικιέται από 'να άλλο και τ' άλλο άτομο νιώθει κι αυτό ν' αδικιέται απ' τ' δικαίωμα που προβάλλει τ' πρώτο. Στην πράξη, δηλαδή, τ' πάθος δέν υπάρχει παρά με τή μορφή αντιφατικών απαιτήσεων.

... Τό θέατρο δέν έχει ανάγκη από ψυχολογία. 'Η ψυχολογία είναι χαμένος καιρός, γιατί τά έργα διαρκούν πολύ, τ' Κοινόν διαθέτει μιὰ προσοχή που αναγκαστικά διαρκεί λίγο κ' οί αποχρώσεις δέν παρουσιάζουν τ' παραμικρό ενδιαφέρον. Θεατρικό έργο σημαίνει έμπλοκή τών ανθρώπων σ' ένα έγχειρημα. Δέ χρειάζεται ψυχολογία: αντίθετα, χρειάζεται νά όροσσηθεί με μεγάλη ακρίβεια ή θέση, ή κατάσταση που θά μπορεί νά πάρει κάθε πρόσωπο, σέ σχέση με τίς παλιότερες αιτίες κ' αντιφάσεις που τ' δημιούργησαν, τό 'καναν νά ξεπηδήσει απ' τήν κύρια δράση: έτσι, θά 'χουμε μιὰ σειρά από δευτερεύοντα ή πρωτεύοντα πρόσωπα, που θά καθορίσουν όλα τά χαρακτηριστικά μέσα απ' τήν ίδια τή δράση, που πρέπει ν' αποτελεεί κοινό έγχειρημα, με τίς αντιφάσεις του καθενός κ' όλων μαζί. Για παράδειγμα: οί αντιφάσεις του πολέμου σημαδεύονται απ' τόν Μπρέχτ μέσα απ' τίς αντιφάσεις τής "Μάννας Κουράγιο", γιατί είναι μιὰ γυναίκα που και ζει και πεθαίνει απ' τόν πόλεμο. 'Ο πόλεμος τής κάνει τ' μεγαλύτερο κακό που μπορεί νά φανταστεί κανείς, μα αυτή δέ μπορεί νά ζήσει χωρίς τόν πόλεμο, είν' εύτυχημένη όταν ο πόλεμος ξαναρχίζει κ' είναι άξιοθρήνητη όταν ο πόλεμος συνεχίζεται! Πρόκειται για μιάν άξιοθαύμαστη έκλογή (του Μπρέχτ) για νά δούμε τόν πόλεμο, τίς αντιφάσεις του πολέμου... "Ός εδώ, λοιπόν, όλα πάνε καλά. Είμαστε όλοι σύμφωνοι και τ' άληθινό πρόβλημα τίθεται άλλιώς: τίθεται απ' τή στιγμή που αναρωτιόμαστε: "Πρέπει τ' αντικείμενο που έτσι δημιουργήθηκε, τ' θεατρικό έργο, νά παρουσιάζεται σαν αντικείμενο ή σαν εικόνα μυστικά στους θεατές"; Θέλω νά πώ: πρέπει τάχα, με τ' πρόσχημα πώς ή άστική τάξη τή χρησιμοποιούσε σαν όπλο, ν' άπορρίψουμε τή συμμετοχή, τή μέθεξη του θεατή, που 'ναι αντίθετα ή βαθειά ουσία του θεάτρου; Κι αν δέν τήν καταργήσουμε έντελώς πρέπει τουλάχιστο νά τήν μειώσουμε, δίνοντας έτσι μεγαλύτερο μέρος στην έφαρμογή και στη γνώση ή μήπως πρέπει νά δούμε τά πράγματα διαφορετικά, δηλαδή ν' άρνηθούμε νά καταργήσουμε τή συμμετοχή; Τ' έπικό θέατρο θέλει νά μās δείξει τήν άτομική περιπέτεια σαν έκφραση και έκφανση τής κοινωνικής περιπέτειας και θέλει, ταυτόχρονα, μ' έναν τρόπο όχι διδακτικό, μα βασισμένο σέ διδακτικά έργα, νά μās δείξει τήν άλληλουχία και τίς άμοιβαίες προσαρμογές, ξεκινώντας από 'να ευρύτερο σύστημα, για παράδειγμα τή σύγχρονη κεφαλαιοκρατική κοινωνία.

... 'Υπάρχει στον Μπρέχτ μιὰ έκλογή: άπόδειξη τ' γεγονός πώς στον "Κύκλο με τήν κιμωλία" ξεχωρίζει επίπεδα πραγματικότητας, ταξινομεί τούς ήρωές του: τ' ότι έκφέρει πολιτικές ή ήθικές κρίσεις ή ό,τι άλλο θέλετε πάνω στα πρόσωπα του έργου του, μπορούμε νά τ' συζητήσουμε, γιατί όμως νά δηλώνει εύθες έξαρχής πώς όρισμένα, δηλαδή "οί κακοί", για

Σάστρο: "Εδλαβικό γύναιο". Λιζ ή κ. Κατερίνα, στο θεατρικό της θέατρο, με σκηνοθεσία του Κάρολου Κούν (1948)



Σάστρο: "Νεκροί χωρίς τάφο", Θέατρο 'Αντονιά, 1946. 'Ο Μιέλ Βιτόλντ στη σκηνή τών βασανιστηρίων. Σκηνοθεσία του ίδιου

παράδειγμα τά κτήνη που κάνουν τούς φύλακες του παλατιού και που παίζουν όλημερίς χαρτιά και σφάζουν ανθρώπους για τ' όποια, γιατί νά δηλώνει πώς αυτοί θά πρέπει νά φορτάνε μάσκες, ενώ, αντίθετα, τά δυο - τρία πρόσωπα του άπλου λαού δέν θά φορτάνε; Μ' αυτό τόν τρόπο, και σ' όνομα τών κοινωνικών αντιφάσεων, δημιουργούμε ανθρώπους που 'ναι άδεια κορμιά, που 'ναι φαγωμένοι στο έσωτερικό τους και που δέ μπορούμε πιά νά παρουσιάσουμε παρά με μάσκες. 'Υστερα, υπάρχει μιὰ δεύτερη κατηγορία που άπέχει από κείνη τής μάσκας δίχως νά 'ναι έντελώς ανθρώπινη και, τέλος, ή ύπηρετρια κι ή άρραβωνιαστικός τής, που 'ναι μιὰ άληθινή γυναίκα κ' ένας άληθινός άντρας σχεδόν άμφιβύθιοι και παίζουν φυσικά, γιατί έχουν ένα είδος πληρότητας: γιατί, όμως, νά 'ναι πληρέστεροι απ' τούς φρουρούς, με τ' πρόσχημα πώς αυτά που κάνουν συμβαδίζουν με τήν κοινωνική ώφελημότητα, με τή φύση τους και τήν πραγματικότητά τους; Είναι άτομα, όυτε λιγότερο όυτε περισσότερο γεμάτα απ' άλλα, είναι άνθρωποι. Κι αυτός ό τρόπος σύλληψης τών πραγμάτων είναι υπερβολικά άπλός, μοιάζει νά λέει πώς ό άνθρωπος μεταμορφώνεται σέ κάτι άφηρημένο, είν' ένας κάποιος τρόπος κατανόησης του Μαρξισμού, που δέν είναι ό καλός: τ' ό νά βάζουμε σέ δικές μας προοπτικές τήν πραγματικότητα είναι μιὰ θέση ιδεολογικά άκρως άμφίβολη. Είναι κάτι που δέν πρέπει νά δεχόμαστε. 'Η πραγματικότητα δέν πρέπει νά κλείνεται σέ προοπτικές γιατί δέν είναι έτσι, είναι σ' άλλα επίπεδα, αλλά ό άνθρωπος είναι άνθρωπος, όποιος και νά 'ναι και κανένας δέν πρέπει νά παρουσιάζεται περισσότερο ή λιγότερο καλός ή κακός απ' ό,τι είναι. "Αν πρόκειται για αισθητική άποψη, πρέπει κάπου νά στηρίζεται, κι αυτή δέν θεμελιώνεται πουθενά. "Όπως βλέπετε, λοιπόν, κατά τή γνώμη μου, οικοδομούνται ιεραρχίες και προοπτικές που δέν ταυριάζουν: άλλωστε, ποιός μās άποδείχνει πώς αυτός ό τρόπος κατάργησης τής συμμετοχής έχει αντίκρουσμα σέ μιάν άληθινή φιλοσοφία; Δέν υπάρχει άμφιβολία πώς ό Μάρξ υπήρξε ό μεγάλος φιλόσοφος του 19ου αιώνα, κι όυτε υπάρχει άμφιβολία πώς ό Μπρέχτ διάβασε τόν Μάρξ και τόν ήξερε πολύ καλά. 'Αλλά δέν υπάρχει, επίσης, άμφιβολία πώς υπάρχουν πεν-



ταχόσιες έρμηνείες του Μάρξ, διαφορετικές ή μιá άπ' την άλλη. Κατά συνέπεια, γιατί να δηλώνουμε πώς τó θέατρο θά 'ναι άποδεικτικό, όταν δέν είμαστε σίγουροι γι' αυτό που άποδειχνομε; Μ' άλλα λόγια, άν τó θέατρο πρέπει να περιοριστεί σ' όρισμένους συλλογισμούς, να κάνει πράξη όρισμένες πολύ στοιχειώδεις σκέψεις που βρίσκουμε στón Μάρξ, τίς πιό άπλές, δέ βλέπω για ποιό λόγο χρειάζεται να καταφύγουμε στην άποστασιοποίηση. "Αν πρόκειται να προχωρήσουμε ακόμα παραπέρα, τότε άς μάς πούν κατά που άκριβώς πάμε και τί πρέπει να μάς δείξουν. . . Ποιός μάς άποδείχνει πώς δέν θά υπάρξουν πλήθος έπικά θέατρα που θά 'χουν διαφορετικά νοήματα και κατευθύνσεις, γιατί ή διαφορά ανάμεσα στο δραματικό θέατρο και τó έπικό, είναι τó πώς ó συγγραφέας του δραματικού θεάτρου μιλάει για λογαριασμό του, δηλαδή άφηγείται μιá ιστορία με βάση τίς δικές του έρμηνείες, ενώ ó άλλος, ó έπικός, είναι άποδεικτικός και δέ μιλάει με δικά του λόγια, έξαφανίζεται αυτός, ó συγγραφέας, και ταυτόχρονα έξαφανίζει τó θεατή του μπρός στο θέαμα που δείχνει. Και σ' αυτό τó επίπεδο όλα πάνε καλά, όταν πρόκειται για μιá κοινωνία που χάνεται σιγά - σιγά κι όταν μιλάει κανείς άπ' την άποψη μιás τάξης, για παράδειγμα αυτής που άνεβαίνει ή έκεινής που θέλει ν' άνεβεί, και που θ' άνεβεί πάνω στις άλλες, όλα πάνε καλά σε μιá περίοδο όπου για παράδειγμα ó Μπρέχτ μπορεί να θεωρήσει τόν έαυτό του εκπρόσωπο τών άδικημένων τάξεων και "κριτή - έξηγητή" σ' αυτές τίς τάξεις του τί είναι ή άστική τάξη. "Ας υποθέσουμε, όμως, πώς τώρα, στην Ανατολική Γερμανία, ó Μπρέχτ θά 'χε τή δυνατότητα να μιλήσει και για την Ανατολική Γερμανία. . . "Ας υποθέσουμε πώς ó Μπρέχτ ήθελε για τόν έαυτό του ή για τó Κοινό του, να έξηγήσει σε τί συνίστανται οι αντίφάσεις που υπάρχουν και στη σοσιαλιστική κοινωνία. Θά χρησιμοποιούσε την ίδια μέθοδο; Θά βλέπαμε, δηλαδή, δημόσιους υπαλλήλους ένοχους μιás κάποιας μικροαμέλειας ή πλήρους έλλειψής φαντασίας, θά τούς βλέπαμε με μάσκες; Θά τούς βλέπαμε άπ' έξω και μέσ' στón παραλογισμό τών αντίφάσεών τους ή θά τούς βλέπαμε αντίθετα με τίς αντίφάσεις τους, γιατί ó Μπρέχτ ήταν τίμιος, άλλ' άπό μέσα, δηλαδή με συμπάθεια; Μ' άλλα λόγια: άν φανταστούμε την ιστορία ένός υπάλληλου που διέπραξε σφάλματα, λάθη που δείχνουν τίς αντίφάσεις του σοσιαλισμού, έξω την πεποίθηση πώς ó Μπρέχτ θά χειριζόταν αυτό τó πρόσωπο παίρνοντας υπ' όψη τούς σκοπούς του, υπολογίζοντας πώς πρόκειται για έναν άνθρωπο που καθορίζεται πρϊτ' άπ' όλα άπό κατανοητούς σκοπούς, όμοιους με κείνους του Μπρέχτ, δηλαδή την Έπανάσταση που περιμένει να ολοκληρωθεί. Πραγματικά, όταν δέν συμμερίζεται κανείς τούς σκοπούς μιás κοινωνικής ομάδας που διαγράφει, τότε μπορεί να δημιουργήσει ένα είδος άποστασιοποίησης και κατά συνέπεια να δείξει τούς ανθρώπους άπ' τά έξω, άλλ' όταν ζει σε μιá κοινωνία που συμμερίζεται τίς άρχές της, αυτό γίνεται πολύ πιό δύσκολο και, κατά συνέπεια, πρέπει τότε να πεί: "Ναι, είναι ένοχος, αλλά τó κακόμιογο τó παιδί, τί να σου κάνει με τόσες

Σάοτο : " Έδλαβικό γύναιο", Θέατρο Άντονάν, 1946. Η Έλενα Μπισίς στο ρόλο τής Λίζ. Σκηνοθεσία του ίδιου του Σάοτο



δυσκολίες που συνάντησε. . . Ιδοί οι αντίφάσεις. . ." κλπ. "Έχουμε, δηλαδή, να κάνουμε πιό μ' ένα άλλο θέατρο. "Ένα θέατρο που πασχίζει να κατανοήσει κι αυτή άκριβώς εν' ή διαφορά ανάμεσα στο έπικό και τó δραματικό θέατρο: στο δραματικό μπορεί να προσπαθήσει κανείς να καταλάβει, ενώ στο έπικό, όπως μάς τó παρουσιάζουν σήμερα, τού έξηγούν αυτό που δέν καταλαβαίνει. Δέν μιλάω για τόν ίδιο τόν Μπρέχτ, αλλά γενικότερα. Για να καταλήξουμε, λοιπόν, άν θέλετε, θά πούμε πώς άν τó έπικό θέατρο είναι ξεκάθαρα άνεπαρκές αυτό όφείλεται στο γεγονός ότι ó Μπρέχτ ποτέ δέν έλυσε - δέν είχε άλλωστε και λόγο να τó κάνει - μέσα στα πλαίσια του Μαρξισμού, τó πρόβλημα τής υποκειμενικότητας και τής αντικειμενικότητας. Κατά συνέπεια, δέν μπόρεσε ποτέ στο έργο του να δώσει στην υποκειμενικότητα μιá πραγματική θέση, όπως τής ταιριάζει.

. . . Τó σοβαρό μειονέκτημα του δραματικού θεάτρου είναι πώς βγήκε άπ' τó άστικό θέατρο, άπό μέσα έκφρασης που δημιούργησε ó άτομικισμός του, είναι ακόμα άπροσαρμοστο για να μιλήσει για την εργασία - και τó έπικό τó ίδιο άλλωστε - άλλ' είναι προφανές πώς θά 'ταν κρίμα να παραιτηθούμε άπ' τόν ένα ή τόν άλλο κλάδο ή κάθε συγγραφέας να μη μπορεί ν' αναζητήσει ελεύθερα άν τού κάνει έπιθυμία να γράψει ένα έπικό δράμα ή κ' ένα έργο άληθινά δραματικό. Κάτω άπ' αυτές τίς συνθήκες, φαίνεται πώς όλες οι δυνάμεις που τó νέο θέατρο μπορεί ν' αντιτάξει στα άστικά θεατρικά έργα που 'χουμε τώρα, θά πρέπει να ένωθούν και πώς, έδω που τά λέμε, δέν υπάρχει άληθινός άνταγωνισμός ανάμεσα στη δραματική και την έπική μορφή, άν έξαιρέσουμε τó ότι ή μιá τραβάει κατά την οίονει - αντικειμενικότητα του αντικειμένου, δηλαδή του ανθρώπου, και τó λάθος τής είναι πώς πιστεύει ότι μπορεί να προσφέρει στο θεατή μιá κοινωνία - αντικείμενο, ενώ ή άλλη, άν δέν διορθωθεί προς την κατεύθυνση τής αντικειμενικότητας, θά κλίνει πολύ προς τή συμπάθεια, μ' άποτέλεσμα να κινδυνεύει να πέσει στόν άστισμό. Συμπερασματικά, πιστεύω πώς ανάμεσα στις δυό αυτές μορφές θεάτρου μπορεί σήμερα να τεθεί τó πρόβλημα.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

# ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΟ ΥΦΟΣ ΚΑΙ ΗΘΟΣ

## ΦΛΟΓΙΣΜΕΝΑ ΟΡΑΜΑΤΑ ΣΤΟ ΦΩΣ ΑΣΤΡΑΠΗΣ

Μετά τη θύελλα του ρομαντισμού, τα Γαλλικά Γράμματα, γύρω στα 1850, πέφτουν στο ρεαλισμό. Στο θέατρο κυριαρχεί ένα ενδιάμεσο είδος τραγωδίας και κωμωδίας, που θέλει να δώσει πιστή εικόνα των ήθων της εποχής και να φρονηματίσει καταγγέλλοντας τις κοινωνικές παρεκτροπές. Ο γιος Δουμάς, ο Λαμπίς, ο Ωζιέ, ο Μπέκ κι ο Σαρντόν κυριαρχούν, με φορέα της σκημικής πραγμάτωσης των Αντουάν και την "Ελευθέρα Σκηνή" του. Ο Ίππολύτος Ταιν (1828-1893) στάθηκε ο μεγάλος θεωρητικός του νατουραλισμού. Πνεύμα φιλοσοφικό, διακρίθηκε και στην ιστορία, με τις "Ρίζες της Γαλλίας". Βασική του αντίληψη: τα μεγάλα έργα είναι παράγωγα τριών στοιχείων: γάσας, περιβάλλοντος και ιστορικής στιγμής κ' η αξία τους προσδιορίζεται από την κυρίαρχη ιδιότητα του συγγραφέα. Οι απόψεις του για την τέχνη εκτίθενται σε πέντε δοκίμια με το γενικό τίτλο "Φιλοσοφία της Τέχνης" — βάση της διδασκαλίας του στην *Ecole des Arts* όπου είχε την έδρα της Ιστορίας της Τέχνης — και στον πρόλογο της πεντάτομης "Ιστορίας της Αγγλικής Λογοτεχνίας" (1863). Στον Σαίξπηρ αφιερώνει το τέταρτο κεφάλαιο στο Β' τόμο. Σε 120 σελίδες αναλύει τη ζωή και τα χαρακτηριστικά του Σαίξπηρ, τα πρόσωπα των έργων του, το ύφος και το ήθος του. Τα τελευταία δύο μέρη δημοσιεύονται παρακάτω. Χωρίς να 'ναι καιρία στη διεθνή σαιξπηρολογία, παραμένουν, ωστόσο, άρκετά ενδιαφέροντα.



"Αν θέλουμε να γνωρίσουμε τον άνθρωπο - Σαίξπηρ από πύθ κοντά, στα έργα του, πρέπει να τον αναζητήσουμε. "Ας τον αναζητήσουμε λοιπόν, και μάλιστα μέσ' απ' το ύφος του. Το ύφος εξηγεί το έργο" δείχνοντας τα κύρια χαρακτηριστικά της μεγαλοφυίας, αναγγέλλει και τα υπόλοιπα. Μόλις συλλάβουμε την κυρίαρχη ιδιότητα, βλέπουμε όλα κερνο τον καλλιτέχνη να ξεδιπλώνεται, όπως το λουλούδι ανοίγει τα πέταλά του.

Ο Σαίξπηρ φαντάζεται με πληθωρισμό και υπερβολή σκορπίζει σπάταλα μεταφορές σε κάθε τι που γράφει: κάθε στιγμή, οι αφηγημένες ιδέες μετατρέπονται στον Σαίξπηρ σε εικόνες: μια σειρά ζωγραφικά έργα ξετυλίγεται μέσα στο πνεύμα του. Δεν τ' αναζητά, έρχονται μόνα τους: στριμώχνονται μέσα του, καλύπτουν τους συλλογισμούς, επισκιάζουν με τη λάμψη τους το καθαρό φως της λογικής. Δεν πασχίζει καθόλου ούτε να εξηγήσει ούτε ν' αποδείξει: ο ένας πίνακας μετά τον άλλον, ή μια εικόνα μετά την άλλη, αντιγράφει ασταμάτητα τα παράξενα κ' ύπεροχα δράματα, που τό 'να γεννάει τ' άλλο και που συσσωρεύονται μέσα του. Συγκρίνεται με τους λιτούς συγγραφείς μας τούτη τη φράση που μεταφράζω στην τύχη από ένα ήρεμο διάλογο.

"Κάθε άτομο πρέπει να φυλάγει τη ζωή του απ' το κακό, μ' όλη τη δύναμη κι όλα τα όπλα της σκέψης, μα πύθ πολύ ακόμα την ψυχή του εκείνος που άπάνω του άκουμπάνε κι άπ' αυτόν κρέμονται τόσες ζωές. Ο θάνατος του βασιλιά δέ μένει ποτέ χωρίς συνέπειες. Σά μια ρουφήχτρα σέρνει πίσω του ό,τι κοντά του βρίσκεται. Είν' ένας τεράστιος τροχός πάνω στην κορυφή του πύθ γυροβουού: στις πελώριες άκτίνες του είναι δεμένα και σφηνωμένα μύρια μικροπράματα. "Όταν ή ρόδα πέσει, κάθε μικρό εξάρτημα, κάθε μηδαμινή προσθήκη άκολουθεί τη βουερή καταστροφή της. "Όταν άναστενάξει βασιλιάς, ένας κόσμος όλόκληρος βογγάει" (1).

Νά τρεις εικόνες άπανωτά για να έκφραστεί ή ίδια σκέψη. Πρόκειται για πραγματικό άνθισμα: ένα κλαρί ξεπετιέται άπ' τον κορμό, κι άπ' αυτό ένα άλλο: κι αυτό με τη σειρά του πολλαπλασιάζεται με κανούρια κλαράκια. Άντί να συναντήσετε ένα δρόμο έναίιο, χαραγμένο άπό μια κανονική σειρά πασσάλους ξερούς και σοφά μπηγμένους, μπαίνετε σ' ένα πυκνό δάσος άπό δέντρα, μπλεγμένα τό, να με τ' άλλο, κι άπό πλούσιους θάμνους, που γοητεύουν και θαμπώνουν τα μάτια σας με τη μεγαλοπρέπεια της πρασινάδας τους και τη χλιδή των λουλουδιών τους.

Εαφινιάζεστε για μια στιγμή στην άρχή, σαν πνεύμα σύγχρονο, πολυάσχολο, συνηθισμένο στις διανυγείς διατριβές της κλασικής μας ποίησης: νιώθετε κάποια κακοκεφιά: σκέφτεστε πως ό συγγραφέας διασκεδάει και πως άπό έγωισμό και κακό γούστο χάνεται και σάς κάνει και σάς να χάνεστε μέσα στις πυκνοφυ-

τεμένες γωνίες του κήπου του. Καθόλου, όμως, αν μιλάει έτσι, δέν τό κάνει γιατί τό διάλεξε, μα γιατί του επιβάλλεται ή μεταφορά δέν είναι μια παραξενιά που πηγάζει άπό τη θέλησή του, μα ή μορφή του στοχασμού του. Στη μεγαλύτερη ένταση του πάθους του έχει ακόμα περιώρια να βλέπει τα πράγματα με τη φαντασία. "Όταν ό Άμλετ, άπελπισμένος, θυμάται την ευγενικά μορφή του πατέρα του, βλέπει μυθολογικούς πίνακες που τό γούστο της εποχής σκόρπιζε παντού. Συγκρίνει τον πατέρα του με τον κήρυκα Έρμιζ, "που μόλις άκουπατεί σε κορυφή οδρανοφιλοῦσα" (2).

Αυτό τό γοητευτικό δράμα, μέσα σ' ένα σκληρό κατηγορητήριο, άποδεικνύει πως ό ζωγράφος ζει και ύπάρχει κάτω άπ' τον ποιητή. Άκούσια κι άταίριαστα, για την περίσταση, άπομάκρυνε τό τραγικό προσωπίο που σκέπαζε τό πρόσωπό του κι ό αναγνώστης, πίσω άπό τη σύσπαση των χαρακτηριστικών του τρομερού αυτού προσωπίου, άνακαλύπτει ένα χαριτωμένο και γεμάτο έμπνευση χαμόγελο που δέν τό περιέμει.

Μια παρόμοια φαντασία πρέπει όπωσδήποτε να 'ναι βίαιη. Κάθε μεταφορά είν' ένα τράνταγμα. "Όποιος άβλεπα κι αύθόρημα μεταμορφώνει μια στεγνή ιδέα σε εικόνα, έχει μέσ' στο μυαλό του πυρκαϊά: οι γνήσιες μεταφορές είναι φλογισμένα όράματα που μοιάζουν μ' όλόκληρο πίνακα μέσα στο φως μιας άστραπής. Ποτέ, θαρρώ, σε κανένα έθνος της Εύρώπης και σε καμιά εποχή της ιστορίας, δέν είδαν οι άνθρωποι πάθος τόσο μεγάλο. Το ύφος του Σαίξπηρ είναι μια σύνθεση άπό παράφρονες έκφράσεις. Κανένας άνθρωπος δέν έχει επιβάλει στις λέξεις παρόμοια βασιανιστική χρησιμοποίηση: τραχείες αντίθεσεις, ξέφρενες υπερβολές, άποστροφές, έπιφωνήματα, όλο τό παραλήρημα της ώδης, άνατροπή ιδεών, συσφύρευση εικόνων, τό άποτρόπαιο και τό θείο χειροπιαστά, στην ίδια γραμμή, μοιάζει σά να μη γράφει ούτε λέξη χωρίς να βγάλλει μια κραυγή. Τί έχω κάνει; ρωτά ή βασίλισσα τό γιό της Άμλετ...

ΑΜΛΕΤ: Πράξη τέτοια, που σβεί τη χάρη και τό χρώμα της ντροπής, την άρετή τη λέει υποκρίτρα βγάζει τό τριαντάφυλλο άπό τό μέτωπο τ' ώραίο άγνης άγάπης και βάζει εκεί ένα άπόστημα: τα λόγια του άρραβόνα τα κάνει ψεύτικα σαν όρκους τζογαδόρων: ώ, τέτοια πράξη, που άπ' τό σώμα τό ιερό του γάμον ξεριζώνει την ψυχή την ίδια και τη γλυνκεία του τελετή την κάνει ψαλμωδία φλόαρη: κοκκινίζει ή όψη τ' οδρανοῦ κι' αυτός ό άτόπιος στέρεος όγκος, με θλιμμένο πρόσωπο, όσαν την κρίση ν' άντικρύζει, λιώνει που συλλογιέται αυτή την πράξη (3).

Αυτό είναι τό ύφος της φρενιτιδας. Και πάλι δέν τ' άνάφερα όλα. "Όλες αυτές οι μεταφορές είναι ξέφρενες, όλες αυτές οι ιδέες άγγίζουν τα όρια του παράλογου. Τα πάντα έχουν μεταμορ-

(1) «Άμλετ», Πράξη Γ', Σκ. 4. Δέν ύπάρχει στις γνωστές μεταφράσεις.

(2) «Άμλετ», μετάφραση του Βασίλη Ράτα, Πράξη Γ', Σκηνή 4.  
(3) «Άμλετ», μετάφραση του Βασίλη Ράτα, Πράξη Γ', Σκηνή 4.

φωθεί και παραμορφωθεί μέσα στην καταιγίδα του πάθους. Το μίσημα του ἐγκλήματος που καταγγέλει ο "Αμλετ, σπίλωσε δλάκερη τή φύση. Δέ βλέπει στον κόσμο παρά μόνο διαφθορά και ψέμα. Λίγο του φαίνεται ο ἐξευτελισμός των ἐνάρετων ἀνθρώπων κ' ἐξευτελίζει την ίδια την ἀρετή. Τ' ἀψυχα πράγματα παρασύρονται σ' αὐτόν τόν ἀνεμοστρόβιλο τοῦ πόνου. Τό κόκκινο χρώμα τ' οὐρανοῦ, τήν ὥρα που ὁ ἥλιος βασιλεύει, τό χλωμό σκοτάδι που ἡ νύχτα ἀπλώνει πάνω στή φύση, μετατρέπονται σέ κοκκίνισμα και χλωμιασμα ντροπῆς κι ὁ δύστυχος ἀνθρώπος που μιλάει και κλαίει βλέπει δλάκερο τόν κόσμο νά παραπαίει μαζί του μέσα στή ζάλη τῆς ἀπόγνωσης.

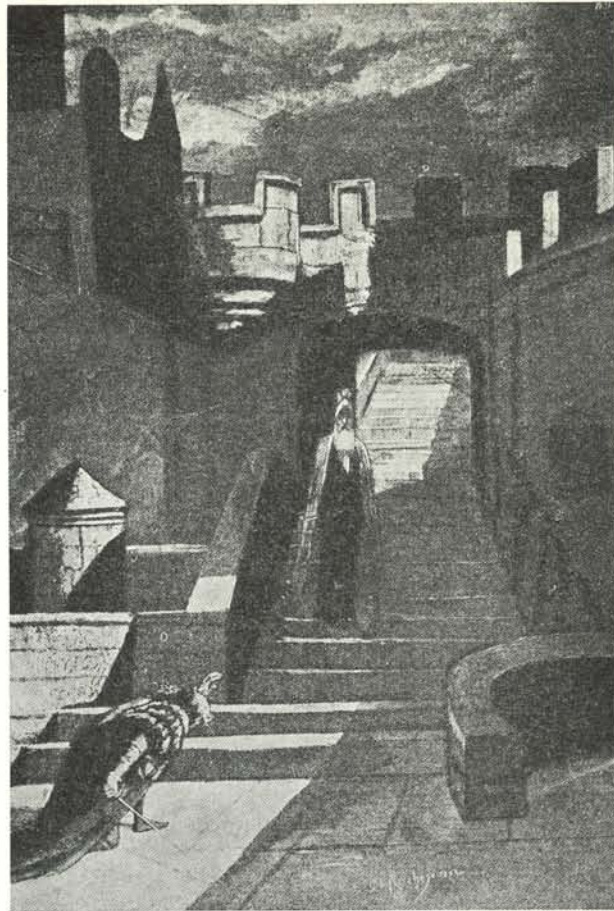
Ὁ "Αμλετ εἶναι μισότρελλος, θά πουν' αὐτό ἐξηγεῖ τή βιαιότητα στήν ἐκφραση. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ὁ "Αμλετ, εἶν' ὁ Σαίξπηρ. Τό ὕφος του εἶναι πάντα γεμάτο ἀκρότητες, εἴτε πρόκειται γιά φρικτή ἢ ἡρεμὴ κατάσταση, εἴτε πρόκειται γιά ἐκτόξευση ὕβρεων ἢ συζήτηση. Ὁ Σαίξπηρ δέ βλέπει ποτέ τὰ πράγματα με ἡρεμία. Ὅλες οἱ δυνάμεις τοῦ μυαλοῦ του συγκλίνουν και συγκεντρώνονται στήν εἰκόνα ἢ τήν ιδέα που 'χει μπροστά του. Βυθίζεται μέσα της κ' ἐκεῖ ἀπορροφάται. Κοντά σ' αὐτὴ τή μεγαλοφυία νιώθει κανεὶς σὰ νά βρίσκεται στό χέλιος τῆς ἀβύσσου· τό νερό με μιὰ τρομερὴ περιδίνηση ὁρμαίνει και χύνεται 'κει ἀσυγκράτητο, συμπαρὰσύροντας τ' ἀντικείμενα που βρίσκαι μπροστά του και δέν τὰ ἐγκαταλείπει παρά μόνο ἀφοῦ τὰ μεταμορφώσει και τὰ στραμπουλήξει. Σταματᾷ κανεὶς ξαφνιασμένος μπρὸς σ' αὐτές τίς γεμάτες σπασμούς μεταφορές που μοιάζουν νά 'χουν γραφτεῖ, με χέρι φλογισμένο ἀπ' τόν πυρετό, μιὰ νύχτα παραμιλητοῦ, που μαζεύουν μέσα σέ μιὰ φράση μιὰ σελίδα ιδέες και ζωγραφιές, που καινε τὰ μάτια που θέλουν νά φωτίσουν. Οἱ λέξεις χάνουν τήν ἔννοια τους· ἡ σύνταξη θρυμματίζεται· τὰ παράδοξα τοῦ ὕφους, οἱ φαινομενικὲς παραφωνίες που, ἀραιὰ και που, τολμοῦν ἄλλοι τρέμοντας μέσ' στήν παραφορὰ τοῦ οἴστρου, γίνονται ἢ συνηθισμένη γλώσσα του· θαμπάνει, ἐξεγείρει, τρομάζει, ἀποδιώχνει, καταθλίβει· οἱ στίχοι του εἶναι τραγοῦδι διαπεραστικό κ' ὑπέροχο, γραμμένο σέ κλειδί ὑπερβολικὰ ὑψηλό, πάνω ἀπὸ τίς δυνατότητες τῶν ἀκουστικῶν ὀργάνων μας, που πληγώνει τ' αὐτιά μας και που τήν ἀκριβεία και τήν ὁμορφιά του μόνο τό πνεῦμα μας μαντεύει.

Αὐτό, ὡστόσο, εἶναι τό λιγότερο, γιατί αὐτὴ ἡ μοναδικὴ δύναμη συγκέντρωσης, ἐπαυξάνεται ἀπὸ τήν ὀρηκτικότητα τῆς ἐξαρσης που τήν ἀναπτύσσει. Στόν Σαίξπηρ δέν ὑπάρχει καμιὰ προετοιμασία, καμιὰ ἰδιαιτέρη προσοχή, καμιὰ ἀνάλυση, καμιὰ φροντίδα γιά νά γίνει ἀντιληπτός.

Σάν ἕνα ἄλλο ὑπερβολικὰ ἀτίθασο και δυνατό, ὁρμά μ' ἕνα πῆδημα, δέν ξερεῖ νά τρέξει. Διασχίζει, ἀνάμεσα σέ δύο λέξεις, τεράστιες ἀποστάσεις, και βρίσκεται, μέσα σέ μιὰ στιγμή, στις δύο ἄκρες τοῦ κόσμου. Μάταια ὁ ἀναγνώστης ψάχνει νά βρεῖ τὸν ἐνδιάμεσο δρόμο, παραζαλισμένος ἀπ' αὐτὰ τὰ καταπληκτικὰ ἄλλατα, ἐνῶ ἀναρωτιέται, τί θαῦμα ἔγινε κ' ὁ ποιητῆς μόλις βγήκε ἀπὸ τή μιὰ ιδέα μπῆκε στήν ἄλλη και ξεχωρίζει πότε - πότε ἀνάμεσα σέ δύο εἰκόνας, μιὰ ὑψηλὴ κλίμακα ἀπὸ μεταβατικὰ στάδια που ἐμεῖς τήν ἀνεβαίνουμε σκαλι - σκαλι και που ὁ ποιητῆς τῆν ἔχει ἀνεβεί με τό πρώτο. Ὁ Σαίξπηρ πετᾷ κ' ἐμεῖς ἔρπουμε. Ἀπ' αὐτό πηγάζει ἕνα ὕφος που συνθέτουν παράδοξα κ' ἀλλόκοτα στοιχεῖα, εἰκόνας παράτολμες, που διαλύονται στή στιγμή ἀπὸ ἄλλες ἀκόμα πιὸ παράτολμες ἀπὸ ιδέες που μόλις και προσδιρίζονται και που ὀλοκληρώνονται ἀπὸ ἄλλες που ἀπέχουν παρασάγγες· καμιὰ ὀφθαλμοφανῆς συνέχεια, ἕνας ἀέρας ἀνακολουθίας· σέ κάθε βῆμα σταματᾷς, δέ βρίσκεις δρόμο· ξεχωρίζει ἐκεῖ ψηλά, πολὺ μακριὰ σου, τόν ποιητῆ και ἀνακαλύπτεις ἀκολουθώντας τὰ ἔγνη του πὼς μπῆκες σέ μιὰ ἀπόκρημνη περιοχή, γεμάτη βάραιθρα, που ἐκεῖνος τῆ διέσχισε σὰ νά 'κανε ὁμαλό περίπατο κ' ὅπου οἱ μεγαλύτερες προσπάθειές μας μόλις και καταφέρουν νά μᾶς σύρουν.

Τί θά προσθέταμε λοιπὸν ἂν τώρα παρατηρήσουμε πὼς αὐτὲς οἱ τόσο βίαιες και τόσο λίγο προετοιμασμένες ἐκφράσεις, ἀντὶ ν' ἀκολουθοῦν ἡ μιὰ τήν ἄλλη, ἀργὰ και με προσπάθεια, ξεχύνονται σωρὸς με μιὰ εὐκολία και μιὰ ἀφθονία που σέ παρασύρει, σάν τὰ κίμακα που βγαίνουν ἀφρίζοντας ἀπὸ μιὰ ξέχειλη πηγὴ, που συσσωρεύονται, που τό ἕνα ἀνεβαίνει πάνω σ' ἄλλο και που δέ βρίσκουν πουθενά ἀρκετό μέρος γιά ν' ἀπλωθοῦν και νά σβήσουν; Κοιτάξτε στό "Ρωμαίος και Ἰουλιέττα" πλήθος παραδείγματα αὐτοῦ τοῦ ἀνεξάντλητου οἴστρου.

Εἶν' ἀτέλειωτες οἱ μεταφορές, οἱ γεμάτες πάθος ὑπερβολές, οἱ αἰχμές, οἱ ἐξεζητημένες φράσεις, οἱ ἐρωτικοὶ παραλογισμοί. Ἡ γλώσσα που μιλοῦν τὰ πρόσωπα μοιάζει με λαρυγγισμούς ἀηδονιών. Τὰ πνευματώδη πρόσωπα τοῦ Σαίξπηρ, ὁ Μερκούτιος, ἡ Βεατρίκη, ἡ Ροζαλίνα, οἱ κλόουν, οἱ γελωτοποιοὶ πετᾶνε σπι-



1886: "Ἄμλετ" στήν "Κομεντί Φρανσαίς". Πίνακας Ροσζκόδς

θες ἀπὸ τ' ἀπίθανα βέλη που ἐκτοξεύονται ἀπανωτὰ σάν ὁμοβροντίες. Δέν ὑπάρχει οὔτε ἕνα πρόσωπο που νά μὴ καταφέρει νά βρεῖ τόσα λογοπαίγνια, ὥστε νά ἱκανοποιήσει ἕνα γεμάτο θέατρο. Οἱ κατάρες τοῦ βασιλιᾶ Ἄρη και τῆς βασιλισσᾶς Μαργαρίτας θ' ἀρκοῦσαν σ' ὅλους τοὺς τρελλοὺς μιᾶς κλινικῆς ἢ σ' ὅλους τοὺς καταπιεζόμενους τῆς γῆς. Τὰ συνέτα εἶν' ἕνα παραλήρημα ἀπὸ ιδέες και εἰκόνας χαραγμένες με τόση μανία που προκαλεῖ ἔλγγο. Τό πρώτο του ποιήμα, "Ἀφροδίτη και Ἄδωνις", εἶναι ἡ αἰσθησιακὴ ἐκσταση ἐνὸς Κορέτζιο ἀχόρταγο και φλογισμένο. Αὐτὴ ἡ πληθωρικὴ γονιμότητα ὁδηγεῖ στήν ὑπερβολὴ ἰδιότητες που 'ναι κ' ἕως ὑπερβολικὲς κ' ἑκατονταπλασιάζει τή γλιδὴ τῶν μεταφορῶν, τήν ἔλλειψη συνοχῆς στό ὕφος, και τήν ξέφρενη βιαιότητα τῶν ἐκφράσεων<sup>(4)</sup>.

"Ὅλα τοῦτα ἀνάγονται σέ μιὰ μόνη λέξη· τ' ἀντικείμενα μπαίνουν ὀργανωμένα κ' ἀκέραια στό πνεῦμα του· στό δικό μας περνοῦν μόνον ἐξαρθρωμένα, ἀποσυνθετιμένα, κομμάτι - κομμάτι. Ἐκεῖνος στοχαζόταν με τό σωρό, ἐμεῖς στοχαζόμαστε με τό κομμάτι· ἀπ' αὐτό πηγάζει τό ὕφος του και τό δικό μας ὕφος, που εἶναι δύο γλωσσες ἀσυμβίβαστες. Ἐμεῖς, οἱ συγγραφεῖς και οἱ ἄνθρωποι που ὅλα τ' ἀντιμετωπίζουμε με τή λογική, μπορούμε νά σημειώσουμε συγκεκριμένα με μιὰ λέξη κάθε μεμονωμένο μέλος και ν' ἀναπαραστήσουμε τήν ἀκριβῆ σειρά τῶν μερῶν με τήν ἀκριβῆ σειρά τῶν ἐκφράσεών μας· προχωροῦμε βαθμηδόν, ἀκολουθοῦμε τή γενεαλογικὴ σειρά, ἀνατρέχουμε ἀδιάκοπα στις ρίζες, ἐπιχειροῦμε νά μεταχειριζόμεστε τίς λέξεις μας σάν ἀριθμούς και τίς φράσεις μας σάν ἐξισώσεις· χρησιμοποιοῦμε μόνο τοὺς γενικούς ὅρους που τό κάθε πνεῦμα μπορεῖ νά κατανοήσει και τίς σύμφωνες με τοὺς κανόνες κατασκευῆς ὅπου κάθε πνεῦμα πρέπει νά μπορεῖ νά μπαίνει· κατορθώνουμε νά φτάσουμε στήν ἀκριβεία και τή σαφήνεια, ὄχι ὁμως στή

(4) Σημείωση τοῦ συγγραφέα: Αὐτὸς εἶν' ὁ λόγος που στὰ μάτια ἐνὸς συγγραφέα τοῦ 17ου αἰῶνα τό ὕφος τοῦ Σαίξπηρ εἶναι τό πιὸ σκοτεινὸ, τό πιὸ φαντασμένο, τό πιὸ κουραστικό τό πιὸ βάρβαρο και τό πιὸ παράλογο που ὕπηρεξε ποτέ.

ζωή. Ο Σαίξπηρ παρατάει την ακρίβεια και τη σαφήνεια και φτάνει στη ζωή. Μέσα από την περίπλοκη σύλληψη και το εγχερωμο δράμα που μισοβλέπει, ξεσπάζει ένα κομμάτι κάποιου ίνα που σπαρταρά και σās τη δείχνει· σέ σās έναπόκειται, με βάση αυτό το συντίμμι, να μαντέψετε τὰ υπόλοιπα πίσω από τη λέξη υπάρχει ένας όλόκληρος πίνακας, μιὰ στάση, ένας μακρὺς συλλογισμὸς δοσμένος συνοπτικὰ, ένα σωρὸς ἰδέες που συνωστιζονται· τις ξέρετε αὐτὲς τις κατηγορίες λέξεων που ἔναι συντομευτικὲς και γεμάτες νόημα. Ἐἴν' αὐτὲς που κραυγάζουμε μέσα στὴν παραφορά τῆς ἐπιπόνησης ἢ μέσα στὸν παροξυσμὸ τοῦ πάθους, ὅροι τῆς ἀγοραίας γλώσσας καθὼς και τῆς γλώσσας τοῦ συρμοῦ, που ἐπικαλοῦνται τις ἰδιότυπες μας ἀναμνήσεις και τὴν προσωπικὴ μας ἐμπειρία, μικρὲς φράσεις κατακεραμιτισμένες και σφαλερὲς που ἐκφράζουν με τὴν ἀκαταστασία τους τὸν ἀπότομο χαρακτήρα τῶν πράξεών μας και τις ρωγμὲς τοῦ ἐσωτερικοῦ αἰσθηματος, λέξεις χυδαῖες, μορφὲς τῶν ἄκρων. Κάτω ἀπὸ τὴν καθεμιὰ τους ὑπάρχει μιὰ κίνηση, ἕνα σούφρωμα τῶν φρυδιῶν, ἕνας κυματισμὸς γελαστῶν χειλιῶν, μιὰ κατεργαρία ἢ ἕνα ξεχαρβάλωμα ὀλάκερης τῆς μηχανῆς. Καμιὰ ἀπὸ τις φράσεις αὐτὲς δὲν καταγράφει ἰδέες, ὅλες ὑποβάλλουν εἰκόνας· καθεμιὰ εἶναι τὸ ἔσχατο σημεῖο και ἡ κατάληξη μιᾶς ὀλοκληρωμένης μιμικῆς πράξης· καμιὰ δὲν εἶναι ἔκφραση ἢ προσδιορισμὸς μιᾶς ἐπὶ μέρους ἰδέας που ἀπομυμείται κάτι. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ὁ Σαίξπηρ εἶναι παράξενος και ρωμαλέος, σκοτεινὸς και δημιουργικὸς πάνω ἀπ' ὅλους τοὺς ποιητὲς τῆς ἐποχῆς του και ὅλων τῶν ἐποχῶν, ὁ πιὸ ἀσυγκράτητος ἀπ' ὅλους ὅσους παραβίασαν τοὺς γλωσσικοὺς κανόνες, ὁ πιὸ καταπληκτικὸς ἀπ' ὅλους τοὺς κατασκευαστὲς ψυχῶν, αὐτὸς που βρίσκει ἀπ' ὅλους πιὸ μακρυνὰ ἀπ' τὴν κανονικὴ λογικὴ και τὸν κλασικὸ λογισμό, ὁ πιὸ ἱκανὸς νὰ ζυπνᾷ μέσα μας ἕνα κόσμο ἀπὸ μορφὲς και νὰ ὀρθώνει ὀλόσωμα πρόσωπα ζωντανὰ μπροστὰ μας.

Ἄς ἀνασυνθέσουμε, λοιπόν, τὸν κόσμο που συγκροτοῦν αὐτὰ τὰ πρόσωπα ψάχνοντας νὰ βροῦμε μέσα σ' αὐτὸν τὴ σφραγιδα τοῦ δημιουργοῦ του. Ἐνάς ποιητὴς δὲν ἀντιγράφει στὴν τύχη τὰ ἦθη ἀπ' τὰ ὀποῖα περιβάλλεται· διαλέγει μέσα στὸ πλατὺ αὐτὸ ὕλικο καὶ ἀθελά του μεταφέρει στὴ σκηνὴ τις συνήθειες τῆς καρδιάς και τῆς συμπεριφορᾶς που ταιριάζουν καλύτερα στὸ ταλάντο του. Ἐποθέσει πὼς ὁ συγγραφέας εἶναι λογικιστὴς, μοραλιστὰς, ρήτορας, σάν κάποιον ἀπὸ τοὺς μεγάλους μας τραγικοὺς τοῦ δέκατου ἔβδομου αἰῶνα· δὲ θ' ἀναπαρστήσει παρὰ ἦθη εὐγενῆ, θ' ἀποφύγει τὰ ποταπὰ πρόσωπα, θ' ἀπεχθάνεται τοὺς ὑπέρτερες και τοὺς κατεργαρέους, θὰ διατηρήσει τὴν πιὸ σωστὴ εὐπρέπεια στὸ κατακόρυφο τοῦ ξεσπάσματος τῶν παθῶν, θ' ἀποφύγει σὰ νὰ ἔταν σκάνδαλο, κάθε λέξη πρόστυχη καὶ ὠμῆ, θὰ βάλει παντοῦ ὀρθὸ λόγο, τὸ μεγαλεῖο και τὸ καλὸ γούστο, θὰ καταργήσει τὴν οἰκειότητα, τὰ παιδιάρισματα, τις ἀφέλειες, τὸ χαρούμενο παιγνίδι τῆς οικογενειακῆς ζωῆς, θὰ σβήσει τις ἀκριβεῖς λεπτομέρειες, τὰ συγκεκριμένα χαρακτηριστικὰ και θὰ μεταφέρει τὴν τραγωδία σ' ἕνα χῶρο γαλήνιο και γεμάτο ἀνώτερο μεγαλεῖο ὅπου τὰ ἀφηρημένα πρόσωπά του, ἀπαγκιστρωμένα ἀπὸ τὸ χρόνο και τὸ χῶρο, ἀφοῦ ἀνταλλάξουν εὐγλωττες ἀγορεύσεις κ' ἐπιδέξεις πραγματεῖες, θὰ σκοτωθοῦν μ' εὐπρέπεια σάν νὰ τεματίζαν μιὰ τελετὴ. Ὁ Σαίξπηρ κάνει πέρα για πέρα τὸ ἀντίθετο, γιατί ἡ μεγαλοφυῖα του εἶναι πέρα για πέρα τὸ ἀντίθετο. Μοναδικὴ ἰδιότητά του εἶναι ἡ φαντασία, γεμάτη πάθος καὶ ἀπελευθερωμένη ἀπὸ τὴν τροχοπέδη τοῦ ὀρθοῦ λόγου και τῆς ἠθικῆς· ἀφήνεται σ' αὐτὴν και δὲ βρίσκει στὸν ἄνθρωπο τίποτα που νὰ θέλει νὰ τοῦ ἀφαιρέσει. Δέχεται τὴ φύση και τὴ βρίσκει στὸ σύνολό της ὁμορφὴ· τὴ ζωγραφίζει με τις μικρότητές της, τις δυσμορφίες της, τις ἀδυναμίες της, τις ἐκτροπές της και τὰ ἀκατάσχετα πάθη της· παρουσιάζει τὸν ἄνθρωπο στὸ τραπέζι, στὸ κρεβάτι, στὸ παιγνίδι, μεθυσμένο, τρελλὸ, ἄρρωστο· προσθέτει στὴ σκηνὴ τὰ παρασκήνια. Δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νὰ ἐξευγενίσει, μὰ ν' ἀντιγράφει τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ και δὲ φιλοδοξεῖ παρὰ νὰ κάνει τὸ ἀντίγραφο του πιὸ ἔντονο και πιὸ χυπτητὸ ἀπ' τὸ πρωτότυπο.

Ἄπ' αὐτὸ πηγάζουν τὰ ἦθη τοῦ θεάτρου του και πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ ἔλλειψη ἀξιοπρέπειας. Ἡ ἀξιοπρέπεια γεννιέται ἀπ' τὴν ἐπιβολὴ που ἀσκούμε στὸν ἑαυτὸ μας· ὁ ἄνθρωπος διαλέγει ἀπὸ τις πράξεις και τις ἐνέργειές του τις πιὸ εὐγενεῖς, και δὲν ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτὸ του ἄλλες ἀπ' αὐτὲς. Τὰ πρόσωπα τοῦ Σαίξπηρ, δὲν διαλέγουν τίποτα κ' ἐπιτρέπουν στὸν ἑαυτὸ τους τὰ πάντα. Οἱ βασιλιάδες του εἶναι ἄνθρωποι και οικογενειαρχεῖ· ὁ φοβερὸς ζηλιάρης Λεόντιος, που δίνει διαταγὴ νὰ θανατώσουν τὴ γυναῖκα του και τὸν ἀδελφὸ του, παίξει σάν παιδί με τὸ γιό του· τὸν χαιδεύει, τὸν φωνάζει μ' ὅλα τὰ ὑποκοριστικὰ ἀγάπης που ἔλενε οἱ μητέρες, τολμᾷ νὰ ἔναι ἀνθρωπάκι, εἶναι φλύα-

ρος σάν παραμύνα, χρησιμοποιεῖ τὴ γλώσσα της και κάνει τὴ δουλειὰ της.

...Τί, λέρωσες τὴ μήτη;

Ἐν εἶν' ἀντίτυπο ἢ δικιά μου. Ἐλα μανὰρι μου, δὲν πρέπει νὰ ἔχομε μουντζούρες, καπετάνιο μου

Θωρώντας τις γραμμὲς

στὴν ὄψη τοῦ ἀγοριοῦ μου, σάν νὰ πισωστράτησα εἰκοσιτρία χρόνια πίσω, κ' εἶδα τὸν ἑαυτὸ μου με τὰ κοντὰ, με βελονδένια μπλοῦζα πράσινη και τὸ σπαθάκι με μάσκα για νὰ μὴ δαγκώνει τὸν κύριο του, κ' εἰδειχε ἔτσι, ὅπως πολλὰ στολῖδια, πολὺ ἐπικίνδυνο: πόσο ἔμοιαζα, σκεφτόμουν με τοῦτο τὸ κονκοῦται, τοῦτο τὸ ρεβίθι, τοῦτον τὸν ἄρχοντα.

Λατρεύεις ἀδελφέ μου, τὸ ορηγόπουλό σου, καθὼς ἔμεῖς, ὡς βλέπεις, τὸ δικό μας;

ΠΟΛΥΞΕΝΟΣ: Στὸ σπίτι μου, κύριέ μου, ἐκεῖνο εἶν' ἡ ἀπασχόληση, ἡ ψυχαγωγία, ἡ ἔγνοια μου: [ὄλη μου τώρα εἶναι φίλος μου πιστός, μετὰ εἶν' ὀχτρός μου, παράσιτός μου, στρατιώτης μου, ἔπουρογός μου, ὄλα. Κάνει τὴ μέρα τοῦ Ἰουλίου μικρὴ σάν τοῦ Δεκεμβροῦ και με τὸ εὐτόπτελο παιδιάτικο τὸν πνεῦμα μου διώχνει σκέψεις που θὰ μοῦ ἔπῃζαν τὸ αἶμα (5).

Ἐπάρχουν στὸν Σαίξπηρ πλῆθος τέτοια κομμάτια. Σ' αὐτὸν, ὅπως και στὴ φύση, πρὶν ἢ μετὰ τὰ μεγάλα πάθη, ὑπάρχουν πράξεις κούφιας, μικροκουβεντολῶν, αἰσθημάτων κοινὰ. Οἱ ἔντονες συγκινήσεις εἶναι ἐπεισόδια στὴ ζωὴ μας· πίνουμε, τρώμε, κουβεντιάζουμε για πράγματα ἀδιάφορα, ἀναλογιζόμεστε κάποια τέρψη ἀνοῦσια ἢ κάποια θλίψη κοινότητα· νὰ πὼς κυλοῦν ὄλες οἱ ὄρες μας. Ὁ Σαίξπηρ μᾶς ἀπεικονίζει ὅπως εἴμαστε· οἱ ἥρωες του χαιρετοῦν, ρωτοῦν τοὺς ἀνθρώπους για τὰ νέα τους, μιλοῦν για τὴ βροχὴ και τὸν καλὸ καιρὸ, τόσο συχνὰ και

(5) «Χειμωνιάτικο παροῦμθι», μετάφραση Β. Ρώτα, Πράξη Α', Σκ. 2.

“ΜΑΚΒΕΘ”. Τρεῖς φοβερὲς μάγισσες χαιρετίζουν τὸν Μάκβεθ, προλέγοντάς του τὸ μέλλον. Λιθογραφία τοῦ Ντελακρουά



τόσο πεζά, όσο κ' εμείς, ακριβώς τη στιγμή που θα βυθιστούν στην εσχάτη δυστυχία ή θα ριχτούν σε αποφάσεις των άκρων. Ο "Αμλετ" ρωτά την ώρα, βρίσκει τον άνεμο τσουχτερό, κουβεντιά-ζει για συμπόσια και για μουσικές που ακούγονται από μακριά, κι αυτή η ήρεμη συζήτηση, τόσο λίγο δεμένη με τη δράση, τόσο παραγεμισμένη μ' άσημαντα συμβάντα, που μόνο η σύμπτωση τη φέρνει και την οδηγεί, διαρκεί ίσαμε τη στιγμή που το φάντασμα του πατέρα του, βγαίνοντας από τα σκοτάδια, του αποκαλύπτει τη δολοφονία για την οποία πρέπει να πάρει εκδίκηση. Ο όρθος λόγος επιβάλλει στα ήθη να σέβονται το μέτρο κι αυτό εξηγεί γιατί τα ήθη που ο Σαίξπηρ εικονίζει δεν τ' σέβονται. Η γυμνή φύση του ανθρώπου είναι βίαιη, όρμητική. Δεν δέχεται δικαιολογίες, δεν ανέχεται μετριάσεις, δεν λογαριάζει τις περιστάσεις, ποθεί τυφλά, ξεσπά σε βρισιές, έχει τον παραλογισμό, τη ζέση και την όργη των παιδιών. Τα πρόσωπα του Σαίξπηρ έχουν αίμα που βράζει και χέρι που δουλεύει. Δεν μπορούν να συγκρατούνται, αφήνονται πρώτα στον πόνο, στην αγανάκτηση, τον έρωτα τους κι όρμουν έξαλλα στον άποκρημο κατήφορο όπου τους ρίχνει το πάθος τους. Πόσες τέτοιες περιπτώσεις ν' αναφέρω; Τον Τιμωνα, τον Λεόντιο, τη Χρυσήδα, όλες τις νέες κοπέλλες, όλα τα κύρια πρόσωπα των μεγάλων δραμάτων; ο Σαίξπηρ ζωγραφίζει παντού την αστόχαστη σφοδρότητα της πρώτης ψυχικής αντίδρασης. Ο Καπουλέτος αναγγέλει στην κόρη του Ιουλιέττα πώς σε τρεις μέρες θα παντρευτεί τον κόμητα Πάρη και της λέει πώς θα πρέπει να 'ναι περήφανη γι' αυτό· εκείνη απαντά πώς δεν είναι καθόλου περήφανη γι' αυτό μ' ας πώς, ωστόσο, ευχαριστεί τον κόμητα γι' αυτή την απόδειξη αγάπης. Συγκρίνετε την έξαλη μα-νία του Καπουλέτου με την όργη του Όργκον και θα μπορέσετε ν' αναμετρήσετε τη διαφορά που υπάρχει ανάμεσα στους δυο ποιητές και στους δυο πολιτισμούς:

"Μπα, μπα, μικρολογίες! τ' είν' αυτά "περήφανη"  
"γι' αυτό σ'ας τό 'χω χάρη", "δὲ σ'ας τό 'χω χάρη"  
και πάλι "ὄχι περήφανη": κοκόνα νά'ζι κάνεις;  
Μὴ μὴ χωριστὰς και ξεχωριστὰς, περήφανη μὴ μοῦ 'σαι  
και ξεπερήφανη, παρὰ νὰ βάλλεις μπρὸς τὰ κότσια σου  
νὰ πᾶς στὴν ἐκκλησιὰ τὴν Πέμπτη μὲ τὸν Πάρη,  
νὰ μὴ σὲ πάρω με φορεῖο ἐκεῖ τραβώντας.  
Χάσου ἀπὸ δῶ, χολερικό ψοφήμι! Χάσου, λέω,  
παλιόπραμα, κερένιο μούτρο!

ΙΟΥΛΙΕΤΤΑ: Πατέρα μου τὴ χάρη σου ζητῶ γονατιστή,  
ἀκουσε ὑπόμονα μόνο ἓνα λόγο νὰ σοῦ εἰπῶ.

ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΣ: Γκρεμίσου παληοθήλυκο! ἀνυπόκοχη κόρη!  
Τοῦτο σοῦ λέω: νὰ πᾶς στὴν ἐκκλησιὰ τὴν Πέμπτη  
ἢ νὰ μὴ μὲ ξαναϊδεῖς στὰ μάτια: μὴ μιλήσεις,  
δὲ θέλω ἀπάντησι: μὲ τῶν τὰ δάχτυλά μου.

Κα ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΥ: Εἶσαι πολὺ ἀναμμένος.

ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΣ: Μὰ τὸ ψωμί τοῦ Θεοῦ, μὲ κάνει ἐξωφρενῶν.  
"Ἡμέρα, νύχτα, ὥρα, ἐποχή, καιρὸς, ἐργασία, σκόλη,  
μόνος, παρῆα, πάντα ἢ ἐγνοια μόνη μου ἦταν  
νὰ βρῶ τὸ ταῖρι της: και τώρα πού τὸν πέτυχα  
κόριο ἀπὸ σοὶ μεγάλο με λαμπρὴ κατάστασι,  
νέον, ἀρχοντομορφωμένον, παραγεμισμένον,  
ὅπως λέν, μ' ἔξοχα χαρίσματα, φτιαγμένον ὅλον  
ὅπως ὁ νοῦς τοῦ ἀνθρώπου θὰ 'θελε ἓναν ἄντρα,  
νὰ 'χεις μιὰ παλιοπαλαβὴ νὰ μωξοκλαίει  
μιὰ γκρινιαιορρομπεμπέκα νὰ κλωτσάει τὴν τύχη της  
λέγοντας "δὲν παντρευομαί", "δὲ βιάζω τὴν καρδιά μου",  
"εἶμαι νέα πολὺ", "παρακαλῶ χωρῶτε με"  
"Ἄμ ἂν δὲ θὲς νὰ παντρευτεῖς, θὰ σὲ χωρῶσω!  
"Ἄει, βόσκησε ὅπου θὲς, μαζί μου δὲ θὰ μείνεις.  
Δὲ τὸ, στοχάζου τὸ, κ' ἐγὼ δὲν ἀστειοῦμαι.  
Κοντὰ 'ναι ἡ Πέμπτη σκέφρον με τὸ χέρι τὴν καρδιά σου.  
Δικιά μου ἂν εἶσαι, θὰ σὲ δώσω σὲ ἄνθρωπο δικό μου  
ἂν ὄχι, χάσου, ζήτα, ψόφα, πέθανε στοὺς δρόμους,  
ἐγὼ μὰ τὴν ψυχὴ μου πιά δὲ θὰ σ' ἀναγνωρίσω(6).

Αὐτὸς ὁ τρόπος νὰ προτρέπει κανεὶς τὴν κόρη του νὰ παντρευτεῖ εἶν' ὁ τρόπος τοῦ Σαίξπηρ και τοῦ 16ου αἰῶνα. Ἡ ἀντιλογία στοὺς ἀνθρώπους ἐκείνους εἶναι ὅ,τι και τὸ κόκκινο πανί για τὸν ταῦρο: τοὺς κάνει νὰ τρελλαίνονται.

Εὐκόλα μαντεύουμε πὸς ἐκεῖνο τὸν καιρὸ και στὸ θέατρο ἢ εὐ-πρέπεια εἶναι πράγμα ἄγνωστο. Ἐνοχλεῖ γιατί εἶναι χαλινός,



"ΑΜΛΕΤ". Τὸ φάντασμα τοῦ πατέρα του ἐμφανίζεται  
στὸν "Αμλετ". Μιὰ ἀκόμα λιθογραφία τοῦ Ντελακρουά, 1843

και τὴν ξεφορτώνονται γιατί ἐνοχλεῖ. Εἶναι δῶρο τοῦ ὀρθοῦ λό-γου και τῆς ἠθικῆς, ὅπως ἡ ὀμότητα εἶν' ἐνέργεια τῆς φύσης και τοῦ πάθους. Τὰ λόγια στὸν Σαίξπηρ εἶναι ὅσο γίνεται ὀμᾶ. Τὰ πρόσωπά του λένε τὰ πράγματα με τὰ βρωμερά τους ὀνό-ματα και σέρνουν τὸ στοχασμὸ πὸς συγκεκριμένες εἰκόνες τοῦ φυσικοῦ ἔρωτα. Οἱ συζητήσεις τὸν ἀρχόντων και τῶν κυριῶν εἶναι γεμάτες ἀπὸ ὑπαινιγμούς σκαμπρόζικους, και θὰ 'πρεπε νὰ ζητήσει νὰ βρεῖ κανεὶς ταβέρνα κατωτάτης ὑποστάθμης για ν' ἀκούσει σήμερα τέτοια πράγματα. Σὲ ταβέρνα πάλι θὰ 'πρε-πε ν' ἀναζητήσουμε τὰ χοντρά χωρατὰ και τὸ χυδαῖο εἶδος πνεύματος που ἀποτελεῖ τὴ βάση για τέτοιες συζητήσεις.

Ἡ καλόβολη εὐγένεια τῶν τρόπων εἶναι ὁ ὕψιμος καρπὸς προ-χωρημένου στοχασμοῦ, εἶν' ἓνα εἶδος ἀνθρωπιᾶς και καλοσύνης που ἐφαρμόζεται στὶς ἀσημαντες πράξεις και στὶς κουβεντες τῆς καθημερινῆς ζωῆς· ἐπιβάλλει στὸν ἄνθρωπο νὰ εἶναι ἥπιος ἀ-πέναντι στοὺς ἄλλους και νὰ ξεχνᾶει τὸν ἑαυτὸ του για χάρη τῶν ἄλλων. Περιορίζει τὴ γυμνὴ ἀνθρώπινη φύση, που 'ναι ἐγωιστική και ἄξεστη. Αὐτὸς εἶν' ὁ λόγος που ἡ εὐγένεια αὐτὴ λείπει ἀπὸ τὰ ήθη τοῦ σαίξπηρικοῦ θεάτρου. Βλέπετε τοὺς ἀ-μαξάδες ἀπὸ εὐθυμία και ζωηρότητα νὰ παίζουν καρπαζιές· κάτι τέτιο εἶναι σχεδὸν και οἱ συζητήσεις που κάνουν οἱ ἀφεν-τάδες κ' οἱ κυράδες που θέλουν ν' ἀστειοτυοῦν, ὅπως ἔξαφνα, ἡ Βεατρίκη και ὁ Βενέδικτος, Πρόσωπα με πολὺ καλὴ για τὴν ἐ-ποχὴ τους ἀνατροφή, φημισμένα για τὸ πνεῦμα και τοὺς καλοὺς τους τρόπους, που με τὴν ὁμορφη στιχομυθία τους σκορπίζουν χαρὰ στοὺς παρισταμένους. Τέτοιες "πνευματικὲς ἀψιμαχίες" εἶναι τὸ νὰ λέει ὁ ἓνας στὸν ἄλλο καθαρά και ἔαστερα: "Εἶσ' ἓνας φοβιτάσης, φαγάς, ἠλίθιος, ἀκόλατος, ἓνα κτήνος!— Εἶ-σαι χαζὴ· μιλάς σὰν παταγάδος, τρελλή, μιὰ... (ἐδῶ ἐστομί-ζεται ἡ λέξη).— Μποροῦμε νὰ κρίνουμε τώρα τί τόνο παίρνει ἡ κουβέντα τους σταν θυμώσουν. "Ἐνας ζητιάνος μεθαμέρος, λέει ἡ Αἰμιλία στὸν "Οθέλλο", δὲ θὰ ξεστομίξει χειρότερες βρισιές στὴν παλλακίδα του". Τὰ πρόσωπα γενικά διαθέτουν ἓνα λεξιλόγιο γεμάτο τόσες χοντρές λέξεις ὅσες ἔχει ἡ Ὁ Ραμπε-λαί, και τὸ ἐξαντλοῦν ὀλάκαίρω. Παίρνουν τὴ λάσπη με τὴ χού-φτα και τὴν πετᾶνε στὸν ἀντίπαλό τους χωρὶς νὰ πιστεύουν πὸς λερώνονται.

Οἱ πράξεις ἀνταποκρίνονται στὰ λόγια. "Ὅλα τὰ πρόσωπα τρα-βᾶνε ἀνθρώπιαστα κι ἀνελέητα ἴσαμε τ' ἀκρότατα σημεῖα τοῦ

(6) «Ρωμαῖος και Ἰουλιέττα», μετάφραση Β. Ρῶτα, Πρ. Γ', Σκ. 5.

πάθους τους. Δολοφονούν, φαρμακώνουν, βιάζονται, πυρπολούν. Κ' ή σκηνή γεμίζει αποτροπιασμό. 'Ο Σαίξπηρ ανεβάζει στη σκηνή όλες τις φρικαλεότητες των έμφυλλίων πολέμων. Πρόκειται για ήθη λύκων και τσακαλιών. Πρέπει να διαβάσετε την ανταρσία του Τζάκ Καίηντ (?) για να πάρετε μια ιδέα γι' αυτές τις τρέλλες και τους παροξυσμούς.

Νομίζεις πώς βλέπεις ζώα επαναστατημένα, τη φοινική βλακεία λύκου ξαμολυμένου σε μαντρί, την κτηνωδία γουρουνιού που μεθά και κυλιέται μέσο στις άκαθαρσίες και στο αίμα. Καταστρέφουν, σκοτώνουν κι άλληλοσκοτώνονται βουτηγμένοι στο φόνο, ζητάνε να φάνε και να πιούν, καρφώνουν τα κεφάλια σε λόγχες, τα κάνουν να φιλιούνται και γελούν.

"'Εμπρός, λέει ο Τζάκ, βάλτε φωτιά σ' όλα τ' άρχεια του κράτους: το στόμα μου τώρα θά 'ναι το κοινοβούλιο της 'Αγγλίας... 'Ο πύδ άλαζονικός άρχοντας δέ θά 'χει το κεφάλι του στη θέση του παρά μονάχα αφού μου πληρώσει φόρο ύποτέλειας. Δέ θά βρεθεί καμιά κοπέλα νύπαντη που να μη μου 'χει δώσει για πληρωμή την παρθενιά της..."

Τώρα, στην 'Αγγλία, θά πουλιούνται δυο πεντάρες έφτά ψωμιά της μιάς πεντάρας. Χοήμα δέ θά ύπάρχει πιά. "Όλοι θά πίνουν και θά τρώνε μ' έξοδα δικά μου, και θά τους ντύνω όλους με τα ίδια ρούχα... Μιά που με βλέπετε 'δώ πέρα, καθισμένο στο θρόνο του Λονδίνου, διατάζω και παραγγέλνω εκεί που κατονοάτε να τρέχει μόνο κόκκινο κρασί, την πρώτη αυτή χρονιά της βασιλείας μου και μ' έξοδα της πόλης... Και τώρα όλα τα πράγματα θά 'ναι κοινά... Πώς μπορείς ν' άπολογηθείς στην Μεγαλειότητά μου για την παράδοση της Νορμανδίας στον κύρ - Μπαζιμενύ, διάδοχο του Γάλλου βασιλιά; (Φέρνουν τα κεφάλια του Λόρδου Σάιν και του γαμπρού του). Αυτό είναι το καλύτερο. "Άς φιληθούνε μεταξύ τους γιατί όσο ζούσαν αγαπιόνταν".

Δέν πρέπει ν' αφήνεις λυτό τον άνθρωπο, δέν ξέρεις ποιές όρέξεις και ποιούς παροξυσμούς έγκυμονεί μια όμαλη έξωτερική όψη! Ποτέ ή φύση δέν ήταν τόσο άσχημη, κι αυτή ή άσχημία είναι ή αλήθεια.

Μήπως αυτά τα κανιβαλικά ήθη τά συναντάμε μόνο στον όγλο; Οί άρχοντες κάνουν χειρότερα. 'Ο δούκας της Κορνουάλης διατάζει να δέσουν σε μια καρέκλα το γέρο δούκα του Γκλόστερ γιατί χάρη σ' αυτόν δραπέτεψε ο Βασιλιάς Λήρ.

**ΚΟΡΝΟΥΑΛΗΣ:** Δέ θά το δείς ποτέ - Κρατήστε την καπαδιά - τα μάτια αυτά θά στά τσαλαπατήσω, [βρέζλα, (Κρατούν τον Γκλόστερ ενώ ο Κορνουάλης του βγάζει τό να μάτι και το πατά).

**ΓΚΛΟΣΤΕΡ:** "Όποιος ελπίζει ώς τα γεράματα να ζήσει, άς με βοηθήσει.—'Ω, τρομερό! —Θεοί, θεοί!

**ΡΕΓΑΝΗ:** 'Η μιá μεριά θά χοροιδεύει και την άλλη.  
**ΚΟΡΝΟΥΑΛΗΣ (γελώντας):** Σάν δείς ξεδικωμό—  
**ΥΠΗΡΕΤΗΣ:** Κρατήσου, άρέντη! Σέ δουλεύω από παιδί, μ' άλλη δέ σου 'χω κάνει δουλειη ποτέ καλύτερη από τώρα, που σου λέω κρατήσου.

**ΡΕΓΑΝΗ:** Τί λές, βρε σκύλε!  
**ΥΠΗΡΕΤΗΣ:** "Αν είχες γένια στο σαγόνι, θά σε τάραζα την ώρα τούτη. Τί θαρρείς;

**ΚΟΡΝΟΥΑΛΗΣ:** Κάθαμμα, έσύ! (Ξεσπαθώνει).  
**ΥΠΗΡΕΤΗΣ:** 'Εμπρός λοιπόν κι άς σ' εθρει ό,τι θά φέ-

[ρει ή όργη.  
(Ξεσπαθώνει. Χτυπιούνται ο Κορνουάλης πληγώνεται).

**ΡΕΓΑΝΗ:** Δός το σπαθί σου, "Ένας χωριάτης θά μου [άντισταθεί!

(Παίρνει ένα σπαθί από έναν άλλον υπηρέτη και τρέχει στον πρώτο και τον χτυπά από πίσω).

**ΥΠΗΡΕΤΗΣ:** "Όχι! Χάθηγα! Σου μένει άρέντη μου, ένα να ιδεις λίγο, κακό που πάθανε —"Όχι. [μάτι,

**ΚΟΡΝΟΥΑΛΗΣ:** Δέ θά προλάβει για να ιδεί. "Έξω μπελντέ σιχαμερό! Που 'ναι ή γυαλάδα που 'χες τώρα;

**ΓΚΛΟΣΤΕΡ:** "Όλα σκοτάδι και χαμός. Που 'ναι ο 'Εδμόν-

..... [δος;  
**ΡΕΓΑΝΗ:** Βγάλτε τον έξω από τις πύλες κι άς μωρ- ζεται να βρεί τον δρόμο για το Ντόβερ(\*)).

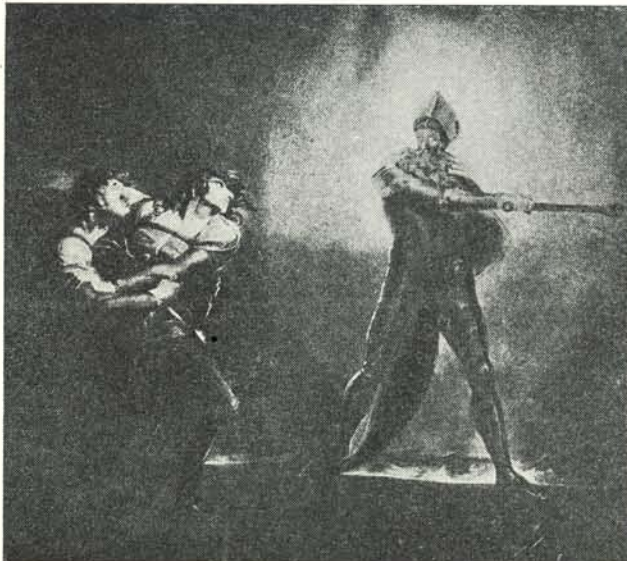
Τέτοια είναι τα ήθη του θεάτρου αυτού. Είν' άγαλνίωτα όπως τά ήθη της εποχής κι όπως ή φαντασία του ποιητή. Ν' αντιγράψει κάθε ανάξια πράξη της καθημερινής ζωής, τις έπιπολαιότητες και τις αδυναμίες με τις όποιες ταπεινώνονται αδιάκοπα τά ύψηλότερα πρόσωπα, τους παροξυσμούς που τά έξευτελίζουν, τά όμά, σκληρά ή βρωμερά λόγια ή τις άπάνθρωπες πράξεις όπου ξεδιπλώνεται ή ξεδιαντροπιά, ή βαναυσότητα, ή άγριότητα της πρωτόγονης φύσης, να ποιό είναι το έργο της ελευθερίας και γυμνής φαντασίας. Ν' αντιγράψει αυτές τις άσχημίες κι αυτές τις ακρότητες μ' επιλογή λεπτομερειών που 'ναι τόσο γνώριμες, τόσο έκφραστικές, τόσο άκριβεις, που σε κάνουν να αισθάνεσαι κάτω από κάθε λέξη καθενός προσώπου έναν όλάκερο πολιτισμό, να ποιό είναι το έργο της μεστής και παντοδύναμης, φαντασίας. 'Η φύση των ήθών κ' ή ένταση της άπεικόνισης υποδηλώνουν την ύπαρξη μιás Ικανότητας μοναδικής και πληθωρικής, που μās την είχε κιόλας φανερώσει το ύφος.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

(7) «'Ερρίκος VI», Β' Μέρος, Πράξη Δ', Σκ. 3. Δική μας μετάφραση.

(8) «Βασιλιάς Λήρ», μετάφραση Βασίλη Ρώτα, Πράξη Γ', Σκηνή 7.

Δυο σαιξπηρικοί πίνακες, του ιταλικής καταγωγής, άγγλου ζωγράφου Φουζέλι. 'Αριστερά, "Άμλετ": προμαχώνας στο κάστρο της 'Ελσνόρης. Οί φρουροί βλέπουν το φάντασμα. Δεξιά, "Μάβελ": ή σκηνή που παρουσιάζονται οί μάγισσες



# Ο ΠΡΩΤΟΣ ΜΟΥ ΣΑΙΕΠΗΡ

## ΜΥΣΤΙΚΑ ΚΑΙ ΠΑΓΙΔΕΣ ΣΤΟΝ "ΟΘΕΛΛΟ"



Τὸ ἐπόμενο ἀνέβασμά μας ἦταν ὁ "Ὁθέλλος". Πρὶν, ὅμως, μιλήσω γι' αὐτό, θὰ ἴθελα νὰ θυμῶσω τίς ἐντυπώσεις ποὺ ἐπηρεάσαν τὴν ἀπόφασή μου νὰ παίξω αὐτὸ τὸ ρόλο. Οἱ ἐντυπώσεις ἦταν βαθεῖες καὶ σημαντικὲς γιὰ μένα, καὶ μ' ὄδηγοῦσαν ὄχι μόνο ὅταν ἐπαίξα τὸν Μαῦρο, ἀλλὰ καὶ σ' ὅλη τὴ μελλοντικὴ καλλιτεχνικὴ μου δραστηριότητα. Ἡ Μόσχα εἶχε τιμηθεῖ μὲ τὴν ἀφιξὴ τοῦ βασιλιά τῶν τραγωδῶν — τοῦ φημισμένου Τομάζο Σαλβίνι (πατέρα). Σχεδὸν ὀλόκληρη τὴ Σαρχκοστή, αὐτὸς καὶ ὁ θιάσός του, παίζανε τὸν "Ὁθέλλο" στὸ Μοσκοβίτικο θέατρο "Μπολσόι". Στὴν ἀρχή, ὁ Σαλβίνι μ' ἄφησε ἐντελῶς ψυχρὸ. Ἐμοιάζε πὼς δὲν ἤθελε νὰ τροβήξει ὅλη τὴν προσοχὴ τοῦ κοινοῦ πάνω του ἀπ' τὴν ἀρχή — ἀρχὴ τοῦ ἔργου. "Ἄν ἤθελε, θὰ τὸ 'χε κάνει μὲ μιὰ μεγαλοφυῶς χειρονομία, ὅπως τὸ 'κανε ἀμέσως μετὰ στὴ σκηνὴ τῆς Συγκλήτου. Ἡ ἀρχὴ αὐτῆς τῆς σκηνῆς δὲν ἐκόμιζε τίποτα καινούριο, παρεκτός ὅτι μοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἐξετάσω τὴ φυσιογνωμία, τὸ κοστούμι καὶ τὸ μακιγιάζ τοῦ Σαλβίνι. Δὲν μπορῶ νὰ πῶ πὼς εἶχαν κάτι τὸ ἀξιοσημείωτο. Δὲν μοῦ ἄρεσε τότε τὸ κοστούμι του, οὔτε καὶ ἀργότερα. Μακιγιάζ; Νομίζω πὼς δὲν χρησιμοποιοῦσε καθόλου. Ὑπῆρχε τὸ πρόσωπο τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου κ' ἴσως δὲν χρειαζόταν νὰ τὸ μακιγιάρει καθόλου. Εἶχε φαρυδιὰ καὶ μυτερά μoustάκια, ἡ περρούκα του φώναζε ἀπὸ μακριὰ πὼς ἦταν περρούκα, ἡ σιλουέττα του ἦταν ὑπερβολικὰ φαρυδιὰ, πολλὴ βαρεία, σχεδὸν χοντρή, τὰ μεγάλα ἀνατολίτικα γιαταγάνια ποὺ κρέμονταν ἀπ' τὴ μέση του τὸν κάνανε νὰ μοιάζει ἀκόμα πιὸ θηρίο ἀπ' ὅ,τι ἦταν, ἰδιαιτέρως ὅταν φοροῦσε καὶ τὸ μαυριτάνικο κεφαλομάντιλο μὲ τὰ κρόσια ποὺ κατέβαινε ὡς τὸν σβέρκο. "Ὅλ' αὐτὰ, ὡστόσο, δὲν ἦταν καὶ πολλὰ τυπικὰ τοῦ στρατιωτῆ Ὁθέλλου. Ἀλλὰ — ὁ Σαλβίνι πλησίασε τὴν ἐξέδρα ὅπου ἦταν οἱ δόγηδες, στοχάστηκε γιὰ λίγο, αὐτοσυγκεντρώθηκε καὶ, χωρὶς νὰ τὸν πάρουμε εἰδήσει, αἰχμαλώτισε ὅλο τὸ κοινὸν τοῦ θεάτρου "Μπολσόι". Φαίνεται πὼς τὸ κατάφερε αὐτὸ μὲ μιὰ ἀπλὴ χειρονομία: τέντωσε τὸ χέρι του δίχως νὰ κοιτάζει τὸ κοινὸ, μᾶς ἄρπαξε ὄλους μέσα στὴ χούφτα του καὶ μᾶς κράτησε ἐκεῖ ὡς νὰ μᾶστε μέλισσες ἢ μύγες. Ἐκλείσε τὴ γροθιά του καὶ νιώσαμε τὴν ἀνάσα τοῦ χάρον· τὴν ἄνοιξε καὶ ἀμέσως αἰσθανθήκαμε τὴ ζεστασιά τῆς εὐτυχίας. Εἶμασταν ὑποταγμένοι στὴ δύναμή του καὶ θὰ μείνουμε σ' ὅλη μας τὴ ζωὴ, γιὰ πάντα. Τώρα καταλαβαίναμε ποῖος ἦταν ὁ μεγαλοφυῆς αὐτὸς καλλιτέχνης, τί ἦταν, καὶ τί ἐπρεπε νὰ περιμένουμε ἀπ' αὐτόν. Δὲν θὰ περιγράψω τὴν ἐρμηγεία τοῦ Σαλβίνι στὸν "Ὁθέλλο", πὼς μᾶς ἀποκάλυψε ὅλο τὸν πλοῦτο τοῦ ἐσωτέρου περιεχομένου τοῦ ρόλου του καὶ βαθμιαῖα μᾶς ὀδήγησε στὰ σκαλοπάτια ἀπ' ὅπου ὁ Μαῦρος κατηφορίζει πρὸς τὴν κό-

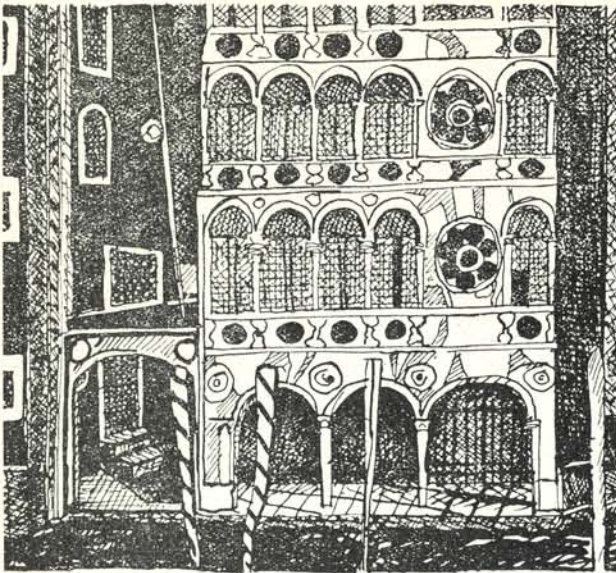
λαση τῆς ζήλειας. Ἡ θεατρικὴ φιλολογία ἔχει διαφυλάξει πολλὰ ἔργα, ποὺ ἐπιτρέπουν σ' ὅποιον ἐπιθυμῆ ν' ἀναπαραστήσει τὴν ἀσυνήθιστα ἀπλὴ καὶ καθάρια, θαυμασία καὶ γιγάντια εἰκόνα τοῦ Σαλβίνι - Ὁθέλλου. Μπορῶ μόνο νὰ πῶ ὅτι γιὰ μένα δὲν ὑπῆρχε ἀμφιβολία: ὁ Ὁθέλλος, ὅπως τὸν ἐρμήνευσε ὁ Σαλβίνι, ἦταν ἓνα μνημεῖο ποὺ ἐνσάρκωνε κάποιον αἰώνιο νόμο. Ὁ ποιητὴς εἶπε κάποτε πὼς "πρέπει κανένας νὰ δημιουργεῖ γιὰ ὄλους τοὺς καιροὺς, μὰ γιὰ πάντα". Δὲν ξέρω γιατί, ἀλλ' ὅταν εἶδα τὸν Σαλβίνι, θυμήθηκα τὸν Ρόσσι καὶ τοὺς μεγάλους Ρώσους ἠθοποιούς ποὺ 'χα δεῖ. Ἐνιωσα πὼς ὄλοι τους εἶχαν κάτι τὸ κοινὸ, κάτι ποὺ μοῦ φαινόταν πὼς γνώριζα πολὺ καλά, κάτι ποὺ μόνον οἱ ἠθοποιοὶ μὲ μεγάλο ταλέντο κατέχουν. Τί ἦταν αὐτό; Ἔσπασα τὸ κεφάλι μου, ἀλλὰ δὲ μπόρεσα νὰ βρῶ τὴν ἀπάντησι. Κι ὅπως ἀκριβῶς παρατηροῦσα τὸν Λούντβιχ Κρόνκε καὶ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ θιάσου Μάινινγκεν στὸ παρελθόν, διψώντας νὰ μάθω πὼς συμπεριφέρονταν ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή, ἔτσι ἀνυπομονοῦσα νὰ μάθω τί ἔκανε καὶ ὁ Σαλβίνι ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή καὶ γι' αὐτὸ ζάλιζα ὅλο τὸν κόσμο μ' ἀδιάκοπες ἐρωτήσεις.

Ἡ στάσις τοῦ Σαλβίνι ἀπέναντι στὰ καλλιτεχνικά του καθήκοντα ἦταν συγκινητικὴ. Τὴν ἡμέρα μιᾶς παραστάσεως ἦταν ἀνασταταμένος ἀπὸ πολὺ πρῶι, ἔτρωγε ἐλάχιστα καὶ, μετὰ τὸ γεῦμα, ἀποσυρόταν καὶ δὲ δεχόταν ἐπισκέπτες. Ἡ παράσταση ἄρχιζε στὶς 8 μ.μ., ἀλλ' ὁ Σαλβίνι ἦταν συνήθως στὸ θέατρο ἀπ' τὶς πέντε, δηλαδὴ τρεῖς ὀλόκληρες ὥρες πρὶν ν' ἀνοίξει ἡ αὐλαία. Πήγαινε στὸ καμαρίνι του, ἔβγαζε τὸ παλτό του, καὶ ἄρχιζε νὰ πηγαίνεσθεταί στὴ σκηνή. "Ἄν κανένας τὸν πλησίαζε, κουβέντιαζε γιὰ λίγο μαζί του, ὕστερα ἄφηνε τὸ συνομιλητὴ του, βυθιζόταν σὲ μιὰ σκέψι, ἔμεινε σιωπηλὸς κ' ὕστερα κλειδωνόταν στὸ καμαρίνι του. Μετὰ ἀπὸ λίγο ξανάβγαινε ντυμένος μὲ τὸ μπουρνούζι του ἢ μὲ μιὰ ποδιά γιὰ τὸ μακιγιάζ καὶ ἀφοῦ περιπλανιόταν στὴ σκηνή, δοκιμάζοντας τὴ φωνή του σὲ μιὰ φράση ἢ ἐπαναλαμβάνοντας μιὰ χειρονομία ἢ μιὰ σειρά κινήσεων ἀναγκαίων γιὰ τὸ ρόλο του, ἀποσυρόταν καὶ πάλι στὸ καμαρίνι του, ἔφτιαχνε τὸ μαυριτάνικο μακιγιάζ του καὶ κολλοῦσε τὰ γένεια του. Ἐρχοντας ἔτσι ἀλλάζει τὸν ἑαυτό του ὄχι μόνον ἔξωτερικὰ μὰ κ' ἐσωτερικὰ, περπατοῦσε καὶ πάλι πάνω στὴ σκηνή μ' ἐλαφρότερο τὸ βῆμα καὶ πολὺ ζωηρότερα ἀπὸ πρὶν. Οἱ τεχνικοὶ ἄρχιζαν κατὰ κανόνα ἐκείνη τὴν ὥρα νὰ στήνουν τὰ σκηνικά καὶ ὁ Σαλβίνι ἐπιανε κουβέντα μαζί τους.

Ποῖος ξέρει, ἴσως τότε ὁ Σαλβίνι νὰ φανταζόταν πὼς βρισκόταν ἀνάμεσα στὸς στρατιῶτες του, ποὺ ὕψωναν ὀδοφράγματα κ' ἐχτιζαν ὄχρωσες ἐναντία στὸν ἐχθρό. Ἡ δυνατὴ φυσιογνωμία του, ἡ στρατιωτικὴ γενειάδα του, τὰ κοφτερά μάτια του ἐμοιάζαν νὰ ἐπιβεβαιώνουν αὐτὴ τὴν ὑπόθεσι. Καὶ πάλι ὁ Σαλβίνι ἀποσυρόταν στὸ καμαρίνι του καὶ ξανάβγαινε μ' ἓνα

1896: Ὁ Στανισλάβσκι, Ὁθέλλος, ἐμφανίστηκε τέλειος ἄραβας





Σχέδιο Στανισλάβσκι για το σπλίτ του Βραβάντιου. Καμωμένο στο ταξίδι του στη Βενετία θύμιζε το Παλάτι των Δόγηδων

κεφαλομάντηλο και την εσωτερική πουκαμισά του 'Οθέλλου, ύστερα με το ζωνάρι και το γιαταγάνι, ύστερα μ' ένα τουρμπάνι στο κεφάλι και τελικά μ' ολόκληρο το κοστούμι του 'Οθέλλου. Και με καθεμιά είσοδο, φαινόταν πώς ο Σαλβίνι όχι μόνο μακιγιάριζε το πρόσωπό του και γύμναζε το κορμί του, αλλά ταυτόχρονα προετοίμαζε με παρόμοιο τρόπο την ψυχή του, δημιουργώντας βαθμιαία μια άριστη ισορροπία χαρακτήρα. Έμπαινε στο πετσι και το κορμί του 'Οθέλλου με τη βοήθεια μιας σημαντικής προπαρασκευαστικής "τουαλέτας" της ίδιας της καλλιτεχνικής του ψυχής.

Αυτή η προπαρασκευαστική εργασία, πριν από κάθε παράσταση, ήταν αναγκαία για τον μεγαλοφυή καλλιτέχνη, μολοντί είχε παίξει το ρόλο του 'Οθέλλου πολλές εκατοντάδες φορές, μολοντί είχε ανάλωσει δέκα ολόκληρα χρόνια στην προετοιμασία αυτού του ρόλου και μόνον. Έξομολογήθηκε πώς μόνο μετά την εκατοστή ή τη διακοσιοστή παράσταση κατάλαβε τί ήταν ο 'Οθέλλος και πώς έπρεπε ο ρόλος να παίζεται καλά. Αυτές οι λεπτομέρειες γύρω απ' τον Σαλβίνι με έντυπωσιάζαν τρμερὰ κ' οι έντυπώσεις αυτές άφησαν τὰ ίχνη τους σ' όλο μου τὸ έργο. Από τότε που είδα τον Σαλβίνι, ποτέ δεν έπαψα να όνειρεύομαι να παίξω τον 'Οθέλλο. Η επιθυμία να παίξω τον Μαύρο έγινε σχεδόν άβάσταχτη όταν επισκέφθηκα τη Βενετία. Κι αποφάσισα να παίξω τον 'Οθέλλο όσο γινόταν πιο γρήγορα. Στὴ Βενετία, ἡ γυναίκα μου κ' ἐγώ, περάσαμε όλες μας τις μέρες μ' επισκέψεις σε μουσειά, μ' αναζητήσεις παλιών αντικειμένων, σχεδιάζοντας κοστούμια απ' τις τοιχογραφίες, αγοράζοντας δαντέλλες, χρυσοποίκιλτα και βελούδινα υφάσματα, ακόμα κ' επιπλα.

Κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ταξιδιού μας στὸ εξωτερικό επισκεφθήκαμε τὸ Παρίσι κ' ἐκεῖ εἶχα μιὰ τυχαία συνάντηση ποὺ ἐπιθυμῶ ν' ἀφηγηθῶ. Σ' ἓνα ἀπ' τὰ καλοκαιριατικά ἐστιατόρια τοῦ Παρισίου συνάντησα ἕναν ὄμορφο "Αραβὰ με τὸ ἔθνικό κοστούμι και με σύστησαν σ' αὐτόν. Μέσα σὲ μισὴ ὥρα, δειπνοῦσα κιόλας με τὸ νέο φίλο μου σὲ μιὰ ἰδιαίτερη τραπεζαρία. Μαθαίνοντας πὼς ἐνδιαφερόμουν γιὰ τὸ κοστούμι του, ὁ "Αραβὰς ἔβγαλε τὴν κελεμπία του και τὰ στολίδια τοῦ κοστούμιού. Μελέτησα πρῶτα ἀρκετὲς στάσεις τοῦ κορμιού του, ποὺ μοῦ φαίνονταν χαρακτηριστικές. Ὑστερα μελέτησα τις κινήσεις τοῦ "Αραβὰ. Ἐπιστρέφοντας στὸ ξενοδοχείο μου, πέρασα τὴ μισὴ νύχτα μπροστὰ σ' ἕναν καθρέφτη, τυλιγμένος σὲ σεντόνια και προσόψια, γιὰ νὰ μεταβληθῶ σὲ κομψὸ Μαυριτανό, μαθαίνοντας νὰ στρέφω τὸ κεφάλι μου γοργά, νὰ χειρονομῶ και νὰ κάνω τὸ κορμί μου νὰ ἔχει τὴ χάρη τοῦ ζαρκαδιού, δοκιμάζοντας μιὰ ἀπαλή, βασιλικὴ μέθοδο βηματισμοῦ και στρέφοντας τις παλάμες μου πρὸς αὐτοὺς ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ μοῦ ἔχουν μιλήσει. Ὑστερα ἀπ' αὐτὴ τὴ συνάντηση ζωγράφισα τὸν 'Οθέλλο σὰ μιὰ διασταύρωση ἀνάμεσα στὸν Σαλβίνι και τὸ νέο φίλο μου, τὸ ὄμορφο "Αραβὰ.

Μόλις ἐπέστρεψα στὴ Μόσχα ἄρχισα νὰ προετοιμάζω ἕνα ἀνέ-

βασμα τοῦ " 'Οθέλλου". "Ἡμουν, ὅμως, ἄτυχος. Τὰ ἐμπόδια διαδέχονταν τὸ ἓνα τ' ἄλλο. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἀρρώστησε ἡ γυναίκα μου κ' ὑποχρεώθηκα νὰ δώσω τὸ ρόλο τῆς Δυσδαίμονας σὲ μιὰν ἄλλη ἐρασιτέχνηδα ἠθοποιό, ποὺ ἦταν τόσο κακὴ, τόσο ἐπιτηδευμένη, ὥστε ὑποχρεώθηκα νὰ τῆς πάρω τὸ ρόλο πίσω. "Καλύτερα νὰ ματαιώσω τὸ ἀνέβασμα παρὰ νὰ ἐπιτρέψω κατρίτσια ἠθοποιῶν στὴν καλὴ μας δουλειά", εἶπα στὸν ἑαυτό μου. Ἀναγκάστηκα τελικά νὰ ἐμπιστευθῶ τὸ ρόλο σὲ μιὰ πολὺ ὄμορφη νεαρὴ κυρία ποὺ τοῦ ταίριαζε, μὰ δὲν εἶχε ποτὲ ξαναβεί στὴ σκηνή. "Αὐτὴ τουλάχιστο θὰ δουλέψει και θὰ ὑπακούει", συλλογίστηκα με τὸν δεσποτισμὸ ποὺ τότε με διέκρινε τόσο έντονα.

"Ἄν κ' εἴχαμε ἐπιτυχία στὸ Κοινόν, ἡ Ἐταιρεία μας ἦταν πολὺ φτωχὴ, γιὰτὶ ὁ νέος ἐθνουσιασμὸς μας, ἡ πολυτέλεια τῶν παραστάσεών μας, "ἔτρωγαν" ὅλα τὰ κέρδη μας. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ δὲν εἴχαμε κἀν ἀρκετὰ χρήματα γιὰ νὰ νοικιάσουμε μιὰ αἴθουσα. Οἱ δοκιμὲς μας γίνονταν στὸ διαμέρισμά μου, στὸ μοναδικὸ δωμάτιο ποὺ μπορούσαμε νὰ διαθέσουμε. Εἶμασταν στριμωγμένοι ἀλλ' αὐτὸ δὲ μᾶς ἐνοχλοῦσε. "Τόσο τὸ καλύτερο", σκέφτόμουν. "Ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ μικροῦ κύκλου μας νὰ ναι ἀκόμα πιὸ καθάρια". Οἱ δοκιμὲς γίνονταν κάθε μέρα και διαρκοῦσαν ὡς τις τρεῖς ἢ τις τέσσερις τὸ πρωί. Τὰ δωμάτια τοῦ μικροῦ μου διαμερίσματος ἦταν γεμάτα με καπνὸ ταμπάκου. Ἦταν ἀνάγκη νὰ προσφέρεται τσάι κάθε μέρα. Αὐτὸ κούραζε τὴν ὑπρέτρια. Γκρίνιαζε. Ἡ ἀρρώστη γυναίκα μου κ' ἐγὼ ὑποφέραμε χωρὶς τὸν παραμικρὸ ψίθυρο ὅλες αὐτὲς τις φασαρὲς και τις φροντίδες, γιὰ νὰ γλυτώσουμε τὴν Ἐταιρεία μας ἀπ' τὸ νὰ πέσει ἔξω. Γιὰ νὰ ποῦμε τὴν ἀλήθεια, ὁ κύκλος μας δὲν ἦταν ἀρκετὰ ἰσχυρὸς, ὥστε νὰ μᾶς προμηθεύσει ἠθοποιούς γιὰ ὅλους τοὺς ρόλους τοῦ ἔργου. Δὲν ὑπῆρχε κανεὶς γιὰ νὰ παίξει τὸν Ἰάγιο, ἂν οι ὅλοι οἱ ἄντρες τῆς Ἐταιρείας μας εἶχαν δοκιμασθεῖ. Ἀναγκαστήκαμε νὰ προσκαλέσουμε ἕναν ἠθοποιὸ με πείρα ἀπ' ἔξω. "Ὅπως ἡ Δυσδαίμονα, ταίριαζε κι αὐτὸς στὸ ρόλο ἐξωτερικά" εἶχε καλὸ πρόσωπο, μιὰ διαβολικὴ φωνὴ και πονηρὰ μάτια. Ἦταν, ὅμως, ἀκαμπτος μέχρις ἀπελπισίας και δὲν εἶχε τὴν παραμικρὴ μιμικὴ, μ' ἀποτέλεσμα τὸ πρόσωπό του νὰ μοιάζει σὰ σύνολο νεκρὸ. "Κάπως θὰ τὰ καταφέρουμε", εἶπα ὄχι χωρὶς τὴν ὑπεραυτοπεποίθηση ἐνὸς σκηνοθέτη.

Τὸ ἱνδαλμα τοῦ Στανισλάβσκι στὸν 'Οθέλλο, ὁ ἰταλὸς τραγῳδὸς Τομάζο Σαλβίνι, 'Οθέλλος στὸ Λονδίνο στὰ 1875





Τὸ ἔργο ἄρχιζε μὲ τὸν ἀπόμακρο ἤχο τῶν χτύπων ἑνὸς ρολογιοῦ. Οἱ ἤχοι αὐτοί, τόσο κοινότοποι τώρα, ἔκαναν ἐντύπωση στὸν καιρὸ τους. Ἀκολουθοῦσαν οἱ μακρινοὶ ἤχοι κουπιῶν στὴ θάλασσα (κι αὐτοὺς εἰχαμε εἰχαμε ἐφεύρει): ὕστερα μιὰ ἐπιπλέουσα γόνδολα ἔμπαινε καὶ σταματοῦσε στὴ σκηνή, ἀκούγονταν οἱ ἀλυσίδες ποὺ ἔδεναν τὴ γόνδολα σ' ἕνα ζωγραφισμένο βενετσιάνικο στυλο καὶ τὸ πλεούμενο ἄρχιζε ν' ἀργοκινεῖται ἀπ' τὴ μιὰ πλευρὰ στὴν ἄλλη, πάνω στὸ νερό. Ὁ Ὀθέλλος κι ὁ Ἴαγος ἄρχιζαν τὴ σκηνή τους καθισμένοι στὴ γόνδολα, ὕστερα ἐβγαίνουν κάτω ἀπ' τὶς κολώνες τοῦ σπιτιοῦ ποὺ μοιαζε μὲ τὸ Παλάτι τῶν Δόγηδων στὴ Βενετία.

Στὴ σκηνὴ τοῦ Βραβάντιου ὅλο τὸ σπῆτι ζωντάνευε, τὰ παράθυρα ἀνοίγαν, νυσταγμένες φυγοῦρες ξεπρόβαλλαν, ὑπηρετές φοροῦσαν τὶς πανοπλίες τους καθὼς ἐβγαίνουν, ἄρπαζαν τὰ ὅπλα τους κ' ἔτρεχαν νὰ φρουρήσουν τὸν ἀπαγωγέα τῆς Δυσδαμόνας. Μερικοὶ πηδοῦσαν στὴ γόνδολα, ποὺ γέμιζε τόσο ὥστε κόντευε νὰ βουλιάξει, κ' ὕστερα γλιστροῦσε κάτω ἀπ' τὴ γέφυρα, ἄλλοι διέσχισαν τὴ γέφυρα μὲ τὰ πόδια, ξαναγύριζαν γιὰ κάτι ποὺ ἔχαν ξεχάσει καὶ ξανάτρεχαν πάλι. Ἡ ἀπαγωγή τῆς λευκῆς ἀριστοκρατίσας ἀπ' τὸν Μαυριτανὸ ἀράπη ἐπαίρνε τρομαχτικὸ νόημα στὴν παράστασή μας. "Φαντάσον ἕναν Τάταρο ἢ ἕναν Πέρση νὰ κλέβει μιὰ νεαρή μεγάλη δούκισσα ἀπ' τὸ παλάτι τοῦ μεγάλου δούκα. Τί θὰ συνέβαινε στὴ Μόσχα"; μοῦ εἶπε ἕνας ἀπλὸς φίλος μου ἀφοῦ εἶδε τὸ ἔργο.

Στὴ Σύγκλητο, ὁ Δόγης καθόταν στὴν παραδοσιακὴ θέση του, μὲ τὴ σκούφια καὶ τὸ χρυσὸ καπέλλο του. Ὅλοι οἱ Σύγκλητικοὶ φοροῦσαν μαῦρα καπέλλα, μὲ πλατεῖες κορδέλλες ἀπὸ βαρὺ μετᾶξι ποὺ πεφταν στοὺς ὤμους τους κ' εἶχαν τρομερὰ κουμπιὰ καμωμένα ἀπὸ πολύτιμους λίθους ποὺ ἔχαν τὸ μέγεθος αὐγοῦ. Ὅλοι οἱ παρόντες στὴ συγκέντρωση φοροῦσαν μαῦρες μάσκες. Αὐτὸ ἦταν ἕνα ἀπ' τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς παράστασης. Παρ' ὅλη τὴν ἀνοησία, ποὺ ἔβαζε ξένους νὰ περισταναίει σ' ἕνα νυχτερινὸ κογκλάβιο, δὲ μπορούσα ν' ἀντισταθῶ σ' αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια, ποὺ ἔχα σημειώσει κατὰ τὸ ταξίδι μου στὴ Βενετία: δὲν εἶχε σημασία ποὺ δὲν ἦταν ἀναγκαῖα στὸ ἔργο.

Πῶς παρουσίασα τὸν περίφημο λόγο τοῦ Ὀθέλλου στὴ Σύγκλητο; Ἀσχημα. Εἶπα ἀπλὰ τὴν ἱστορία. Ἐκεῖνο τὸν καιρὸ δὲν ἀναγνώριζα τὴν καλλιτεχνικὴ σημασία τῶν λέξεων ἢ τῆς ὁμιλίας. Ἡ ἐξωτερικὴ εἰκόνα ἦταν γιὰ μένα πιὸ σημαντικὴ. Τὸ μακιγιάζ μου δὲν ἦταν καλὸ, μὰ τὸ πρόσωπό μου φαινόταν ἐντάξει. Δηλητηριασμένος σὸ Παρίσι ἀπ' τὸν Ἀνατολίτη φίλο μου, τὸν εἶχα ἀντιγράψει. Τὸ ἀξιοσημείωτο εἶναι πῶς παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἐπαίξα σ' ἕνα ἔργο μὲ κοστοῦμια, δὲν εἶχα πέσει θύμα τῆς μαγείας ποὺ νιώθει ἕνας βαρύτενος τοῦ μελοδράματος. Γι' αὐτὸ, χρωστοῦσα εὐγνωμοσύνη στὸ ζωγράφιμα τοῦ ρόλου ἀπ' τὸν Σαλβίνι. Τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Ἀνατολῆς ἔχτισαν ἕναν τοῖχο ἀνάμεσα σὲ μένα καὶ τὶς παλιές μου κακές συνήθειες. Εἶχα κάνει χτήμα μου τὸ ἀπότομο τῶν κινήσεων τοῦ Ἀραβία, τὸ κυματιστὸ του περπάτημα, τὴν κλίση τῆς παλάμης, σὲ τέτοιο βαθμὸ, ποὺ συχνὰ δὲ μπορούσα νὰ ἐλέγξω αὐτὲς τὶς κινήσεις ἀκόμα κ' ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή. Μοῦ ἐρχόντουσαν ἀπὸ μόνες τους, φυσικά. Ὁ ἀναφέρω καὶ ἄλλη μιὰ σκηνικὴ λεπτομέρεια, ποὺ ἦταν πολὺ τυπικὴ τῆς ἐποχῆς καὶ ποὺ βοηθοῦσε νὰ καλύπτουμε τὶς ἐλλείψεις τῶν ἠθοποιῶν. Γιὰ παράδειγμα, στὸ τέλος τῆς σκηνῆς τῆς Συγκλήτου, φεύγουν οἱ Σύγκλητικοί, ὁ Ὀθέλλος, ἡ Δυσδαμόνα κι ὁ Βραβάντιος. Ἐμειναν οἱ ὑπηρετές ποὺ ἔσβηναν τοὺς πυρσούς κι ὁ Ἴαγος, ποὺ κρυβόταν σὲ μιὰ γωνιά σὰν μαῦρος ποντικός. Μὲ μόνον δύο φανάρια στὰ χέρια τῶν ὑπηρετῶν γινόταν σχεδὸν πλήρης σκοτάδι, ποὺ ἔδινε στὸν Ἴαγο τὴν εὐκαιρία νὰ κρύβει τὸ ἀνέκφραστο πρόσωπό του. Ταυτόχρονα, ἡ θαυμάσια φωνή του ἤχουσε σὸ σκοτάδι καλύτερα ἀπὸ ποτὲ κ' ἔμοιαζε πιὸ ἀπειλητικὴ ἀπ' ὅ,τι ἦταν στ' ἀλήθεια. Ἐκρυβα τὸ ἐλάττωμα κ' ἔδειχνα τὸ καλύτερο χάρισμα τοῦ ἠθοποιῦ. Ὁ σκηνοθέτης βοηθοῦσε τὸν ἠθοποῦ κρυβόντάς τον.

Στὶς σκηνὲς τῆς Κύπρου ἐπίσης ὑπῆρχε ἕνας νεωτερισμὸς γιὰ τὴν ἐποχὴ. Ἀς ἀρχίσουμε λέγοντας πῶς ἡ Κύπρος εἶν' ἐντελῶς διαφορετικὴ ἀπ' τὴ Βενετία, ἂν καὶ στὸ θέατρο μοιάζουν ἢ μιὰ στὴν ἄλλη. Ἡ Κύπρος εἶναι Τουρκία. Κατοικεῖται ὄχι ἀπὸ Ἑυρωπαίους, ἀλλ' ἀπὸ Τούρκους(\*). Οἱ κομπάρσοι στὶς σκηνὲς πλήθους στὴν Κύπρου ἦταν ντυμένοι σὰν Τούρκους. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε κανέναν πῶς ὁ Ὀθέλλος εἶχε φτάσει σ' ἕνα νησί, ὅπου μόλις εἶχε καταπινηεῖ ἕνα ξεσάκιωμα. Μιὰ σπιθα, κ' οἱ φλόγες θὰ ξανάναβαν. Οἱ Τούρκοι κοίταζαν μὲ μισὸ μάτι τοὺς

(\*) Ὁ Στατισλάβσκι εἶχε βαθιὰ μεσάνυχτα ἀπὸ Ἱστορία.



Ὁ Στατισλάβσκι Ὀθέλλος, στὰ 1896, μὲ Ἴαγο τὸν Κρίστοφερ Πετρόσιαν. Ἡ αὐτοκριτικὴ του εἶναι μᾶθημα γιὰ τοὺς ἠθοποιούς

καταχτητές. Οἱ Βενετσιάνοι δὲν ἦταν συνηθισμένοι στὴν ἐτικέτα: δὲν συγκρατοῦσαν τοὺς ἑαυτούς τους καὶ φέρνονταν σὰ νὰ βρίσκονταν στὴν πατρίδα τους. Γλεντοκοποῦσαν καὶ πίνανε σ' ἕναν τούρκικο καφενέ, ποὺ ἦταν στημένος σὲ προσκήνιο, στὸ κέντρο, στὴ γωνιά δυὸ στενῶν ἀνατολιτικῶν δρόμων, ποὺ ἐξαφανίζονταν σ' ἕνα φόντο ἀπὸ λόφους. Ἀπ' τὸν καφενὲ βγαίνανε οἱ λυπητεροὶ ἤχοι ἑνὸς ζουρνὰ κι ἄλλων ἀνατολιτικῶν ὀργάνων, κόσμος τραγουδοῦσε καὶ γόρευε ἐκεῖ μέσα: ἀκούγε κανέναν φωνὲς μεθυσμένων. Κ' οἱ Τούρκοι περπατοῦσαν κατ' ὁμάδες στὸς δρόμους, παραμονεύοντας τοὺς μεθυσμένους Ἑυρωπαίους, κρατώντας ἔτοιμα τὰ μαχαίρια στὸν κόρφο τους. Μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα, ὁ Ἴαγος ἐξέφανε τὸ σχέδιο τῆς ραδιουργίας του σ' εὐρύτερο πλαίσιο ἀπ' ὅ,τι συνηθίζεται νὰ δείχνεται στὴ σκηνή. Ὁ σκοπὸς του ἦταν παραπάνω ἀπ' τὴν ἀπλὴ ἐναρξὴ ἑνὸς διαπληκτισμοῦ ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀξιωματικούς ποὺ βρίσκονταν σὲ δρόμο του. Τὸ πρόβλημα ἦταν πολὺ μεγαλύτερο: ἤθελε νὰ τοὺς καταστήσει ὑπεύθυνους γιὰ μιὰ νέα στάση στὸ νησί. Φούσκωσε τὸν καυγὰ ἀνάμεσα σὲ δυὸ μεθυσμένους καὶ τὸν ἔκανε ὀλόκληρο γεγονός, ἔστειλε τὸν Ροδρίγο κ' ἔτρεξε κι ὁ ἴδιος νὰ εἰδοποιήσει ὅλους στοὺς δρόμους γιὰ τὸ τί συνέβη. Καὶ πέτυχε τὸ σκοπὸ του. Πλήθη μόλις ξεσηκωμένων Κυπριωτῶν πλημμύριζαν τοὺς δυὸ δρόμους ποὺ ὀδηγοῦσαν σὲ καφενεῖο γιὰ νὰ χτυπήσουν τοὺς καταχτητές καὶ νὰ τοὺς καταστρέψουν. Γιαταγάνια, σπαθιά, μαγκιούρες ἄστραφταν πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους. Οἱ Βενετσιάνοι ἐπαίρναν τὶς καθορισμένες τους θέσεις μάχης σὲ προσκήνιο, μὲ τὴν πλάτη πρὸς τὸ Κοινὸν κ' ἐτοιμαζόνταν γιὰ τὴν ἐπίθεση. Στὸ τέλος, τὰ δυὸ πλήθη ρίχνονταν στοὺς Βενετσιάνους καὶ ἀπ' τὶς δυὸ πλευρὲς κ' ἡ μάχη ἄρχιζε. Ὁ Ὀθέλλος ὀρμοῦσε σὲ πιὸ πυκνὸ σημεῖο τῆς, μ' ἕνα μεγάλο σπαθὶ σὲ χέρι του, μὲ τὸ ὅποιο ἔμοιαζε νὰ κόβει τὸ πλῆθος στὰ δυὸ. Ἐδῶ, σὲ χεῖλος τοῦ θανάτου μπορούσε κανέναν νὰ ἐκτιμῆσει τῆς πολεμικῆς του ικανότητος καὶ τὸ θάρρος του. Κ' ἐδῶ ἀκριβῶς καταλάβαινε κανέναν στ' ἀλήθεια τὴ σατανικὴ ραδιουργία τοῦ Ἴαγου. Ἐτσι δὲν μπορεῖ ν' ἀπορεῖ κανέναν ποὺ ἡ πράξη τοῦ Κάσιου, ποὺ προκαλεσε τὴν καταστροφή, παίρνει τόσο τεράστιες διαστά-



σεις στά μάτια του 'Οθέλλου. Είναι ξεκάθαροι οι λόγοι που κάνουν αύστηρή την κρίση του και βαρειά την τιμωρία. 'Η πλοκή του έργου είχε ξετυλιχτεί πάνω στη σκηνή απ' το σκηνοθέτη σε εύρεια κλίμακα. Με τη διδασκαλία του, βοηθοῦσε τὸν ἠθοποιὸ ὅσο μπορούσε.

Καθὼς ἄρχιζε ἡ τρίτη πράξη, κανένα σκηνοθετικὸ τέχνασμα δὲν ἦταν πιά δυνατό. 'Όλη ἡ εὐθύνη ἔπεφτε στὸν ἠθοποιό. 'Ενῶ, ὅμως, δὲν εἶχα κἀν ἄρκετὸν αὐτοέλεγχο κ' ἐσωτερικὴ δημιουργικὴ φαντασία γιὰ νὰ παίξω τὴν τραγικὴ σκηνὴ στὴν τρίτη πράξη τοῦ "Ὁθριελ 'Ακόστα", ὅπου ἔπρεπε νὰ δείξω τὴν ἐσωτερικὴ πάλη ἀνάμεσα στὴν αὐτοπεποίθησή καὶ τὴ συγκίνηση, ἀνάμεσα στὸν φιλόσοφο καὶ τὸν ἐραστή—ποῦ διάβολο θὰ βρῖσκα τὴν πολὺ περισσότερο δύσκολη τεχνικὴ καὶ δεξιότητά γιὰ τὸ ρόλο τοῦ 'Οθέλλου, ὅπου ὅλα ἐξαρτιῶνται ἀπ' τὴ μαθηματικὴ διαβάθμιση τῆς ἐξέλιξης τοῦ συναισθηματοῦ τῆς ζήλειας, ἀπ' τὴ νηφαλιότητα καὶ μέσα ἀπ' τὴν, σχεδὸν ἀπαρτήρητη, γέννηση τοῦ πάθους, ὡς τὸ ἀποκορύφωμα τῆς ζηλοτυπίας; Δὲν ἦταν καθόλου εὐκόλο νὰ χαραχθεῖ ἡ γραμμή, ποῦ νὰ δείχνει τὴν ἀνάπτυξη τῆς ζήλειας—ἀπ' τὴν παιδιάστικη εὐπιστία τοῦ 'Οθέλλου στὴν πρώτη πράξη καὶ ὡς τὴ στιγμή ποῦ ἀναπηδᾷ ἡ ἀμφιβολία καὶ γεννιέται τὸ πάθος, κ' ὕστερα, μέσα ἀπ' ὅλες τὶς φάσεις τῆς πορείας του πρὸς τὸ ἀπογέιο του, δηλαδὴ τὴν κτηνώδη παραφροσύνη. Καὶ τότε, ὅταν ἡ ἀθωότητα τοῦ θύματος αὐτοῦ τοῦ πάθους ἀποδειχθεῖ πέρ' ἀπὸ κάθε ἀμφισβήτηση, νὰ καταποντίζεις τὴ συγκίνηση ἀπ' τὰ ὕψη στά βάθη, μέσα στὴν ἄβυσσο τῆς ἀπελπισίας, μέσα στὸ ἀπύθμενο φρέαρ τῶν τύψεων. 'Όλ' αὐτά, ἀνόητος καθὼς ἦμουν, ἔλπιζα νὰ τὰ καταφέρω μὲ μόνη τὴ βοήθεια τῆς διαίσθησης. Φυσικά, τίποτα παραπάνω δὲ μπορούσα νὰ πετύχω ἀπ' τὴν τρομακτικὴ ὑπερένταση τῶν πνευματικῶν καὶ σωματικῶν μου δυνάμεων, πασχίζοντας ν' ἀντλήσω ἀπ' τὰ βάθη τοῦ ἑαυτοῦ μου τραγικὴ συγκίνηση. Στὸ μάταιο αὐτὸν ἀγώνα μου ἔχασα ἀκόμα καὶ κείνα τὰ λίγα ποῦ 'χα κερδίσει σ' ἄλλους ρόλους—αὐτὰ ποῦ φαινόμουν νὰ κατέχω ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς "Πικρῆς Μοίρας" κιόλας. Δὲν εἶχα συγκρατημῶ, κανέναν ἔλεγχο τῆς ιδιοσυγκρασίας μου, κανένα χρωματισμὸ στὴν ἐρμηνεία μου· τὸ μόνο ποῦ ὑπῆρχε ἦταν τὸ τέντωμα τῶν μυῶνων, ἡ ὑπερένταση τῆς φωνῆς καὶ ὅλου τοῦ ὀργανισμοῦ καὶ πνευματικοῦ προφυλακτῆρες ποῦ ξεφύτρωναν ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς γιὰ αὐτοάμυνά μου ἀπ' τὰ προβλήματα ποῦ 'χα βάλει μπρὸς στὸν ἑαυτὸ μου κάτω ἀπ' τὴν ἐπίδραση τῆς ἐρμηνείας τοῦ Σαλβίνι καὶ τῶν ἀπαιτήσεων ποῦ εἶχ' ὁ κόσμος ἀπὸ μένα.

Γιὰ νὰ 'μαι δίκαιος, ὑπῆρχαν στιγμὲς ποῦ δὲν ἦταν καθόλου κακὲς στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ έργου. Γιὰ παράδειγμα, ἡ πρώτη σκηνὴ τῆς τρίτης πράξης μὲ τὸν 'Ιάγο, ὅπου ὁ τελευταῖος ἐνσταλάζει τὸν πρῶτο σπῆρο ἀμφιβολίας στὴν ψυχὴ τοῦ 'Οθέλλου· ἡ σκηνὴ μὲ τὸ μακτῆλι ἀνάμεσα στὴ Δυσδαίμονα καὶ τὸν 'Οθέλλο, καὶ ἄλλες. Εἶχα ἄρκετὴ τεχνικὴ, φωνὴ κ' ἐπιδεικτικότητα γι' αὐτὲς τὶς σκηνές, ἀλλὰ πῶς πέρα, νιώθοντας τὴν ἀδυναμία μου, τὸ μόνο ποῦ σκέφτηκα ἦταν βίαια προσπάθεια καὶ τὸ μόνο ποῦ ἔκανα μισκὴ ἔνταση. Εἶχα τὴν ἴδια αἰσθησιμότητα, συγκινήσεων καὶ στοχασμοῦ, ποῦ 'χα πολὺ καλὰ δοκιμάσει στὸ ρόλο τοῦ Πιότρ, στὸ ἔργο "Μὴ ζεῖς γιὰ νὰ εὐχαριστεῖς τὸν ἑαυτὸ σου".

Δὲ μπορούσε νὰ γίνει λόγος γιὰ συστηματικὴ καὶ βαθμιαία συγκινησιακὴ ἀνοδο. Τὸ χειρότερο ἀπ' ὅλα ἦταν ἡ φωνή, ὑπερβολικὰ εὐαίσθητο ὄργανο ποῦ δὲν ἀντέχει στὴν ἔνταση. 'Ακόμα καὶ στὶς δοκιμὲς μ' εἶχε προειδοποιήσει ἐπανειλημμένα. 'Ηταν ἄρκετὴ γιὰ τὶς δυὸ πρῶτες πράξεις, ἀλλὰ μετὰ γινόταν τόσο τραχειὰ ποῦ ἀναγκάζομουν νὰ σταματήσω τὶς δοκιμὲς γι' ἄρκετες μέρες, ἐνῶ ὁ γυατρός προσπαθοῦσε νὰ κάνει ὅ,τι καλύτερο μπορούσε. 'Όταν ἔφτασα σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο κ' ἦρθα πρόσωπο μὲ πρόσωπο μὲ τὴν πραγματικότητα, τότε ἄρχισα νὰ καταλαβαίνω πὼς γιὰ τὴν τραγωδία ἦταν ἀνάγκη νὰ ζέρει κανένας ἀκτί, νὰ μπορεῖ νὰ κάνει κάτι, γιὰτὶ ἄλλιως ἦταν ἀδύνατο νὰ δώσει ἔστω καὶ μιὰ παράσταση. Τὸ μυστικὸ τῆς ὄλης ὑπόθεσης βρισκόταν στὴ φωνή, ἀποφάσισα· στὴ δική μου περίπτωση, ἡ φωνὴ ἦταν "τοποθετημένη" στὸ τραγούδι κ' ἐγὼ τὴ γύριζα στὴν πρόζα. Κάποια ἀλήθεια πρέπει νὰ ὑπῆρχε σ' αὐτὸ γιὰτὶ δὲ μπορούσα νὰ κάνω τὴ φωνή μου ν' ἀποδώσει μὲ τὸ ζόρι καὶ τσάκισα τὸ διάφραγμα καὶ τὸ στέρνο μου τόσο, ποῦ ἡ φωνή μου δὲν ἔβγαине πιά καθόλου. Διακόψαμε, λοιπὸν, γιὰ λίγους τὶς δοκιμὲς. Μετὰ τὸ πείσιμα ποῦ μὲ διέκρινε τότε, ξα-

←

'Ο μεγάλος ἰταλὸς τραγωδὸς Σαλβίνι, ἰδανικὸς 'Οθέλλος γιὰ τὸν Στανισλάβσκι, ὅπως ἐμφανίζοταν στὴ "Ζαΐρα" τοῦ Βολταίρου, ποῦ ἀποτελεῖ μίμηση τοῦ σαιξπηρικοῦ "'Οθέλλου"

ναρχισα να τραγουδάω και, καθώς είχα αρκετή πείρα σαν τραγουδιστής, επεξεργάστηκα ένα δικό μου σύστημα "τοποθέτησης" τής φωνής για την πρόζα, και πρέπει να εξομολογηθώ πως κατάφερα μερικά καλά αποτελέσματα. "Όχι πώς ή φωνή μου γίνθηκε πιο δυνατή, αλλά μπόρεσα να την χρησιμοποιώ με μεγαλύτερη ευχέρεια κ' έτσι άντεχε πια όχι μόνο σε μια ή δυο πράξεις, αλλά σ' ολόκληρο έργο. Αυτό ήταν ένα βήμα προς τα μπρός, όχι μόνο για το συγκεκριμένο ρόλο, αλλά επίσης και για την τεχνική μου στο μέλλον.

"Η δουλειά που έκανα εκείνο τον καιρό ξεπερνούσε πολύ τις δυνάμεις μου. "Υστερα από μια μακρής διαρκείας δοκιμή, αναγκαζόμουνα να πέφτω ξερός με ταχυπαλμία και κοντανάσινα σά να είχα άσθμα. Το ανέβασμα κατόντησε μαρτύριο, μα δε μπορούσα να σταματήσω γιατί τα έξοδα είχαν αυξηθεί πάρα πολύ κ' έπρεπε να τα καλύψουμε αν δεν θέλαμε να καταστρέψουμε την "Εταιρεία μας, γιατί χρηματική βοήθεια δε μπορούσαμε να πάρουμε από πουθενά. "Αλλωστε, πληγωνόταν κ' η ματαιοδοξία μου σαν ήθοποιού και σκηνοθέτη. "Ετσι, εγώ επέμεινα για τ' ανέβασμα κ' εξακολούθησα να επιμένω, όταν πιο έμπειροι άνθρωποι προσπάθησαν να με πείσουν να εγκαταλείψω. "Η Τέχνη επαιρνε μόνη της την εκδίκησή της: το θέατρο δίδασε τον πεισματάρη και τον τιμωρούσε για την υπερβολική του αυτοπεποίθηση. "Ήταν ένα χρήσιμο μάθημα.

" "Όχι", σκέφτηκα, ξαπλωμένος στο κρεβάτι ύστερ' από μια δοκιμή, με την καρδιά μου κοντεύοντας να σπάσει κ' ένα τρομερό λαχάνιασμα στο στέρνο, " αυτό δεν είναι τέχνη. "Ο Σαλβίνι είναι τόσο ηλικιωμένος που θα μπορούσε να 'τανε πατέρας μου κι οσόσο δεν αρρωσταίνει ύστερα από μια παράσταση, μ' όλο που παίζει στο τεράστιο "Μπολσόι", ενώ εγώ δε μπορώ ούτε καν μια δοκιμή να τελειώσω σ' ένα τόσο δά δωματιάκι. "Ότε γι' αυτό το δωματιάκι δεν επαρκεί ή φωνή και το ταμπουράκι μου. Χάνω βάρος, αδυνατίζω, σά να 'μουν σα βαριά άρρωστος. Πώς θα μπορέσω να παίξω το ρόλο; Τι διάβολο ήθελα κι άρχιζα; "Όχι, δεν είναι και τόσο ευχάριστο να παίζει κανένας τραγωδία, όπως μου φαινότανε πριν".

"Άλλη αποτυχία! Στη δοκιμή με κοστούμια, στο πιο δυνατό μέρος τής σκηνής με τον 'Ιάγο, του 'κοψα το χέρι με το έγγειριδί μου, αίμα έτρεξε απ' την πληγή του κ' η δοκιμή σταμάτησε. Αυτό που με πλήγωσε περισσότερο ήταν το γεγονός ότι παρά το θανάσιμο παξιμό μου, το ακροατήριο είχε μείνει εντελώς ψυχρό. "Αν ή έρμηνεία μου είχε κάνει μεγάλη εντύπωση κ' αν είχα πληγώσει κι άλλον ένα πάνω στη θέρημη του παιζιματος, ο κόσμος θα 'λεγε πως είχα παίξει τόσο φυσικά, που δε μπορούσα να συγκρατήσω την ιδιοσυγκρασία μου. Αυτό βέβαια, δεν είναι καλό, μα είναι πάντα κολακευτικό για έναν ήθοποιό να 'χει ανεξέλεγκτη ιδιοσυγκρασία. "Εγώ, όμως, είχα πληγώσει ψυχραίμα έναν άνθρωπο: δεν ήταν ή ήθοποιά μου, αλλά το ανθρώπινο αίμα που 'χε κάνει εντύπωση. Αυτό με πλήγωνε. "Αλλωστε, το άπρόοπτο γεγονός έδειχνε ξεκάθαρα την απουσία του αναγκαίου αυτοέλεγχου. "Όπως και να 'ναι, το γεγονός διαδόθηκε από στόμα σε στόμα σ' όλη την πολιτεία κ' ή είδηση δημοσιεύτηκε στις εφημερίδες. Αυτό κίνησε το ενδιαφέρον του Κοινού κ' ίσως τό 'κανε να περιμένει από μένα περισσότερα απ' όσα μπορούσα να του δώσω.

"Η παράσταση δεν είχε επιτυχία(\*) κι ακόμα και τα όμορφα και πολυτελή αντικείμενα που 'χαμε συσσωρεύσει στη σκηνή διόλου δεν βοήθησαν. "Ελάχιστα προσέχτηκαν, ίσως γιατί το Κοινό είχε κορεστεί ύστερα απ' τή σκηνική γλιδή του "Ούριελ 'Ακόστα", ίσως πάλι γιατί τα πολυτελή παρακολουθήματα είναι καλά κι αναγκαία μονάχα όταν τα πιο σημαντικά στοιχεία συνυπάρχουν—οί έρμηνευτές του 'Οθέλλου, του 'Ιάγου και τής Δυσδαιμόνας. Αυτοί απουσίαζαν εντελώς κ' ή παράσταση φάνηκε τελικά να 'χει ένα και μόνο καλό αποτέλεσμα: μου 'δωσε ένα γερό μάθημα για το πείσμα, τή ματαιοδοξία μου, και την άγνοια των βασικών κανόνων τής τέχνης και τής τεχνικής που μ' έδερνε. " Μην είσαι τόσο βιαστικός να παίζεις ρόλους,

(\*) "Αν κι ο ίδιος ο Στανισλάβσκι έκρινε αυστηρά τήν έρμηνεία του στον "Οθέλλο", τό έργο είχε ευνοϊκά σημειώματα στον Τύπο. "Ένας κριτικός έγραψε ότι «ή Μόσχα δεν είχε ξαναδει τέτοιο ανέβασμα τραγωδίας του Σαίξπηρ». Παίζοντας τον 'Οθέλλο, ο Στανισλάβσκι έμπνευσθηκε απ' τις ρεαλιστικές παραδόσεις του ρωσικού θεάτρου κι απ' τήν άποψη του Πούσκιν πως ο 'Οθέλλος δεν ήταν «άπο φυσικού του» ζηλιάρης. "Αντίθετα, ήταν άπλως «επίστος».



→  
"Ο 'Ερνέστο Ρότσι, άλλος διάσημος 'Οθέλλος τής εποχής, σαν "Αμλετ. Είχε παρακολουθήσει τήν παράσταση Στανισλάβσκι, του άναγνώριζε ταλέντο αλλά κ' έλλειψη επιδεξιότητας και τεχνικής

πού δεν θα σου ταιριάζουν παρά στο τέλος της σκημικής σου σταδιοδρομίας". Ορκίστηκα να μην ξαναπαίξω τραγωδία. Άλλά — Ένας διάσημος ήθοποιός επισκέφθηκε τη Μόσχα. Έπαιξε τον Οθέλλο και στις παραστάσεις του, τόσο το Κοινόν όσο και ο Τύπος, βρήκαν να πούν μια καλή λέξη για την αφεντιά μου στον ίδιο ρόλο. Αυτό ήταν αρκετό για ν' αρχίσω πάλι να όνειρευόμαι για "Άμλετ, Μάκβεθ, Βασιλιά Άηρ και όλους τους άλλους ρόλους που ξεπερνούσαν κατά πολύ τις δυνάμεις μου κείνη την εποχή.

Υπήρχε κ' ένας άλλος λόγος, πού μ' έκανε να ξαναγυρίσω στα παλιά μου όνειρα. Ο Έρνέστο Ρότσι ήρθε αυτοπροσώπως σέ μια άπ' τις παραστάσεις του "Οθέλλου". Ο φημισμένος ήθοποιός κάθισε άπ' την αρχή ως τó τέλος τής παράστασης, χειροκρότησε καθώς τά θέσμιμα τών ήθοποιών επιβállουν, μά δέν άνέβηκε στά παρασκίηνια και ζήτησε, σάν γεροντότερος άπό νεότερο, νά πάω νά τόν δω. Ημιονα πολύ άναστατωμένος όταν επισκέφτηκα τó μεγάλο ήθοποιό. Ήταν ένας γοητευτικός άνδρας, άξιοπρόσχετα καλοκαθηρεμμένος, πολύ διαβασμένος κι άριστα μορφωμένος. Βέβαια, τά 'χε καταλάβει όλα μεμιάς, την ιδέα τού άνεβάσματος, την Τουρκική Κύπρο, τó τέγνασμα με τó σκοτάδι για τόν Ίάγο, μά όλ' αυτά ούτε τόν έξέπληξαν ούτε τόν ένθουσίασαν. Ήταν ένάντιος στόν πολύχρωμο σκημικό διάκοσμο, τά κοστούμια και την ίδια τή σκηνοθεσία, γιατί άποσπούσαν ύπερβολικά την προσοχή τού θεατή άπ' τούς ήθοποιούς.

"Όλ' αυτά τά τερίτλια είναι άναγκαία όταν δέν ύπάρχουν ήθοποιοί. Ένα όμορφο, εφύχρωο κοστούμι μπορεί νά σκεπάσει ένα θλιβερό κορμί, πού μέσα του δέν χτυπάει ή καρδιά ενός καλλιτέχνη. Είναι άναγκαίο για τούς άτάλαντους, άλλ' εσάς δέν σάς χρειάζεται", ειπ' ό Ρότσι, γλυκαίνοντας τó χάπι πού μου προετοίμαζε, με ώραίο τρόπο, με θαυμαστή άρθρωση και κινήσεις τών χειριών. "Ο Ίάγος δέν είναι ήθοποιός τού θεάτρου σας", συνέχισε. "Η Δυσδαιμόνα e bella άλλ' είναι πολύ νωρίς για νά την κρίνει κανείς, γιατί πιθανότατα μόλις άρχισε τή σκημική τής σταδιοδρομίας". Ο μεγάλος ήθοποιός έπεσε σέ περίσκεψη. "Ο Θεός σάς τά 'χει δώσει όλα για τή σκημή, για τόν Οθέλλο, για όλο τó σαιξπηρικό ρεπερτόριο. (Σ' αυτές τις λέξεις ή καρδιά μου πήγε νά σπάσει). Η ύπόθεση βρίσκεται στά χέρια σας. Τό μόνο πού σάς χρειάζεται είναι ή τέχνη. Θά 'ρθει με τόν καιρό...". Άφού ειπε την πρα-

γματική άλήθεια, άρχισε νά την κεντάει με φιλοφρονήσεις. "Πού, όμως, πώς κι άπό ποιόν θά μπορέσω νά μάθω αυτή τήν τέχνη"; ρώτησα.

"Χμ! Άν δέν ύπάρχει κανένας μεγάλος "μαέστρος" κοντά σας πού νά μπορέτε νά τόν εμπιστευθείτε, τότε θά σάς συστήσω έναν και μόνο δάσκαλο", άπάντησε ό μεγάλος καλλιτέχνης.

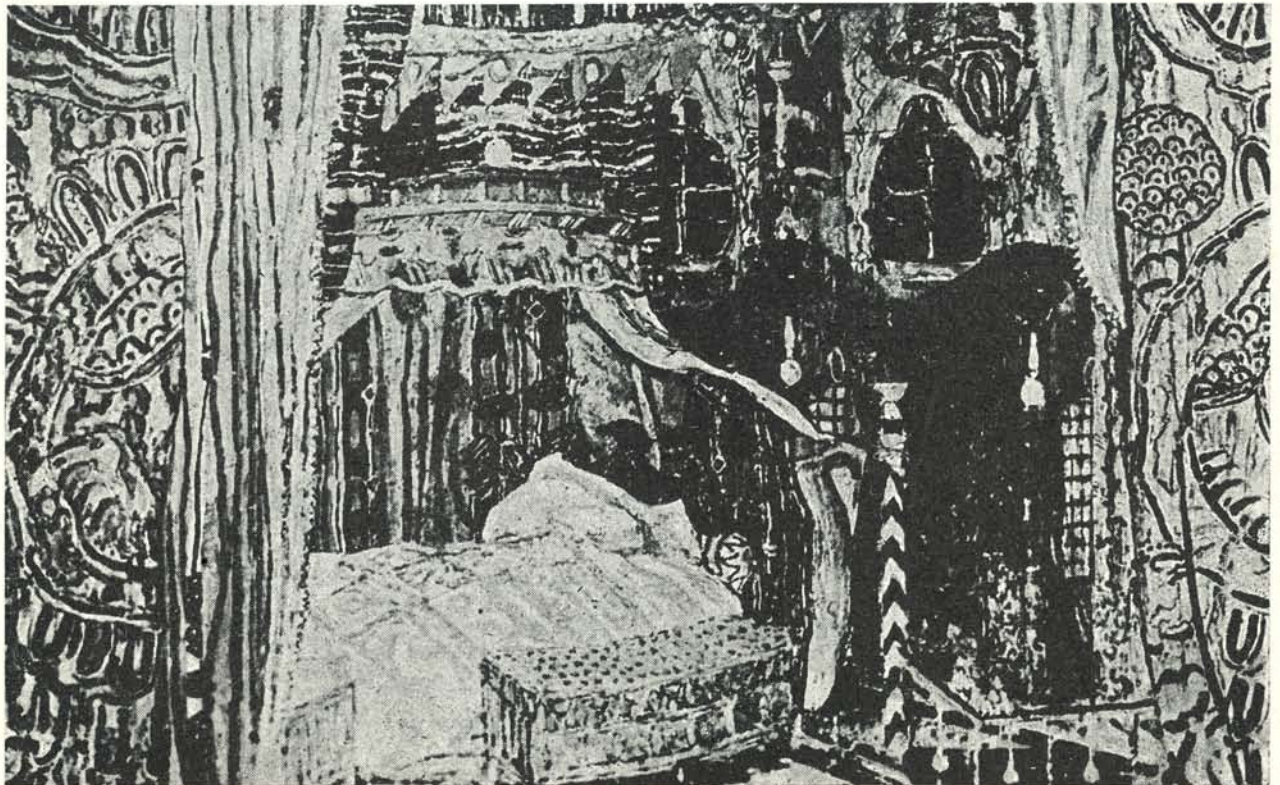
"Ποιός είναι αυτός"; ρώτησα.

"Ο έαυτός σας", κατέληξε με μια χειρονομία πού 'χε κάνει διάσημη στο ρόλο τού (ήθοποιού) Κήν.

Άπογοιτεύτηκα γιατί παρ' όλες τις ευκαιρίες πού τού 'χα δώσει, δέν είχε πεί λέξη για τήν έρμηνεία μου στόν Οθέλλο. Άργότερα, όμως, όταν άρχισα νά κρίνω τόν έαυτό μου με λιγότερη προκατάληψη, κατάλαβα πώς ό Ρότσι δέ μπορούσε νά μου πεί τίποτ' άλλο. "Όχι μόνον αυτός, άλλ' ούτε κ' έγώ ό ίδιος δέν καταλάβαινα τήν έρμηνεία μου—τί ήταν δικό μου και τί άνήκε στο μεγάλο Σαλβίνι. "Όλα είχαν καταλήξει στο νά τελειώσω τήν παράσταση χωρίς νά "σπάσω", νά βγάξω με τó ζόρι τραγικότητα άπ' τόν έαυτό μου, νά δημιουργή μιά κάπνια έντύπωση στους θεατές, νά 'χω έπιτυχία, νά μη χρεωκοπήσω σκανδαλωδώς. Μπορεί κανένας νά περιμένει άπό έναν τραγουδιστή, πού βασίζεται στις πιό ψηλές νότες τής φωνής του, νά δώσει τις πιό λεπτές άποχρώσεις και νά έρμηνεύσει καλλιτεχνικά τά τραγούδια και τις άριες πού εκτελεί; "Όλα γίνονται όμοιομορφα, όλα παίρνουν έναν και τόν αυτό τόνο. "Όπως άκριβώς συμβαίνει με τούς ζωγράφους πού λεκιάζουν μιά σανίδα μ' ένα δεδομένο χρώμα. Πόσο μακριά βρίσκονται άπ' τόν καλλιτέχνη πού μπορεί ν' άναμίξει τά χρώματά του και νά τραβήξει έξαισιες γραμμές για νά εκφράσει τήν πεμπουσία τών συναισθημάτων του! "Ήμουν κ' έγώ τó ίδιο μακριά άπ' τόν καλλιτέχνη πού μπορεί νά δείξει σ' ένα πλήθος τήν έρμηνεία ενός ρόλου μ' αυτοπεποίθηση και ήρεμία. Γιατί δέν άρκει νά 'χει κανένας άπλά ταλέντο και φυσικά χαρίσματα; χρειάζεται κ' επιδεξιότητα, τεχνική και τέχνη. Αυτό άκριβώς μου 'χε πεί ό Ρότσι και δέ μπορούσε νά μου πεί τίποτ' άλλο. Με τόν καιρό, τó ίδιο μου 'πε κ' ή πείρα μου. "Όστόσο, τó κυριότερο ήταν πώς άρχισα νά συνειδητοποιώ τήν άπόσταση πού με χώριζε άπ' τόν (ιδανικό) τραγωδία, και ειδικότερα άπ' τόν Σαλβίνι.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Σχέδιο τού ίδιου τού Στανισλάβσκι για έναν άνατολίτικο κοιτώνα. Στη μέση τó κρεβάτι όπου ό Οθέλλος πνίγει τή Δυσδαιμόνα



# Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

## V. ΣΚΗΝΟΘΕΤΕΣ Κ' ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΣΤΟΝ Κ' ΑΙΩΝΑ

Τοῦ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ



Ἡ προτίμησή μας νὰ δοῦμε κατὰ αἰῶνες τὸ θέμα μας δὲν εἶναι μιὰ μεθοδολογικὴ εὐκολία ἀλλὰ μιὰ ἐπιταγὴ τῆς πραγματικότητος τοῦ Θεάτρου μας, μέσα στὴ γενικὴ πορεία τοῦ πνευματικοῦ μας πολιτισμοῦ. Μόλις μπῆκε ὁ 20ὸς αἰώνας παρατηροῦμε πολὺ καθαρὰ μιὰ τομὴ ξαφνικὴ πού λές καὶ περιμένε τὴν εἰσοδὸ του γιὰ νὰ φανερωθεῖ. Ἡ κύρια γραμμὴ στὸν 19ο αἰώνα εἶναι ὅ,τι μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ περιληπτικὰ: καθαρευοσιανισμός· στὸν 20ὸ κυριαρχεῖ ὁ δημοτικισμός. Εἰδικὰ, ὡστόσο, γιὰ τὸ θέατρο, προηγήθηκε μιὰ προετοιμασία τῆς τελευταίας περίπου δεκαετίας (1890 - 1900): ποτὲ ἡ Σκηνὴ μας δὲν τὸ σήκωσε τὸ σκοτάδι· πλέκανε, βέβαια, τραγωδίες λαμβικές ὡς "σοβαροί" ἀλλὰ, ταυτόχρονα, οἱ μονόπρακτοι κωμωδίες, μέσα στὴν ἴδια βραδυά, τοὺς κόβανε τὴ βλαβερὴ ἐπίδρασή τους. Ὁ πολὺς κόσμος ἀντιδρούσε στὴν καθαρολογία, στρέφοντάς της τὰ νῦτα κι ἀγαπώντας τὴν Παντομίμα, πού ἡ ἑλληνικὴ της μορφή πήρε αὐτὸ τὸν ἀναγεννητικὸ μικρὸ ἀγωνιστικὸ τόνο. Τὰ λαϊκότερα στοιχεῖα τὰ προσέζανε συνειδητὰ οἱ λόγιοι, θετικὰ μετὰ τὸ '97, πού ἀπόδειξε πόσο ἐπιζήμια ἦταν ὅσα ἰδανικὰ εἶχανε κατευθύνει τὸ κρατίδιο. Τὸ '97 τὸ πήρανε πολὺ βαρῖα οἱ πιὸ φιλότιμοι Ἕλληνες.

Στὶς 18 τοῦ Ὀκτώβρη τῆς μοιραίας χρονιάς, τοῦ '97, ὁ Λεκατσᾶς ἐμφανίσθηκε στὸν "Ἀμλετ", ἀγγλικὰ, στὸ Λονδίνο μ' ἓνα θέατρο ἀγνώστον "Ἀγγλων" ἐπαιξε "ἐν τῷ ἐπὶ τῆς Λάγαμ Πλέις Ματινὲ" θέατρο. (Νὰ φανερώνει τὴν ἀληθινὴ ὀνομασία ἔτσι καθὼς τὸ "χει ἀντιγράφει ἡ πηγὴ μου). Πλούσιοι ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες τοῦ ἐπιστρέψανε τὰ εἰσιτήρια· ὅμως, μέσα στοὺς λίγους θεατῆς του ἦταν ὁ Δούκας τοῦ Οὐεστμίνστερ καὶ μερικοὶ Ἀγγλοὶ. Τὰ "Ἡμερήσια Νέα" καὶ ὁ "Ἡμερήσιος Χρονογράφος" ἐπαινέσανε τὸ παίξιμό του καὶ τὴ συνολικὴ του ἀντίληψη. Τὸ "Ἄστυ", τῆς 26ης, σὲ ἀνταπόκριση τοῦ Κλ. Νικολαΐδου - γραμμμένη, δηλαδὴ ἀμέσως, μετὰ τὴν παράσταση - δημοσιεύει καὶ μέρη ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν κριτικῶν. Ὁ Λεκατσᾶς εἶχε παίξει τὸ ρόλο πρὶν ἀπὸ εἴκοσι χρόνια στὸ Λίβερπουλ, ἀλλὰ στὴν Ἀγγλία τὸ εἶχαν ξεχάσει, καθὼς τ' ὁμολογοῦν οἱ κριτικοί. Ὁ ἀνταποκριτὴς γράφει: "... ὅταν ἔβλεπα τὸν Χάμλετ νὰ συσπάται ὀδυνηρῶς ἐντὸς τῆς θυέλλης, ἥτις κατέκλυζε τὴν μεγάλην του ψυχὴν... δὲν ἠξέυρω πὼς μοι παρίστατο ζωντανὴ ἡ εἰκὼν τῆς τλήμονος Ἑλλάδος σπαρασσομένης ὑπὸ βαθυτάτου ἄλγους..." κι ἀκόμα ὅταν ξεψυγοῦσε ὁ Ἀμλετ ἐπὶ Σκηνῆς, δὲν παρακολούθησε μονάχα τὸ ἔργο, "ἀλλὰ καὶ τὴν θανάσιμον ἀγωνίαν τῆς εἰς πάσας τὰς ἐλπίδας καὶ τὰ εὐγενῆ αὐτῆς ὄνειρα τραυματισθείσης Χάμλετ - Ἑλλάδος". Τὴν ἄλλη μέρα, ὁ διευθυντὴς, προφανῶς, τῆς ἴδιας ἐφημερίδας,

θιασότης καὶ μεταφραστὴς τοῦ Σαίξπηρ σὲ λίγο, διηγεῖται τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ μιὰν ἄλλη παράσταση τοῦ ἔργου στὸ Δημ. Θ. Ἀθηνῶν. Πολλὲς στήλες εἶναι γεμάτες περιγραφές γιὰ φριχτὲς λεηλασίες τῶν Τούρκων στὸ Βόλο κι ἄλλου καὶ γι' ἄλλες ἐθνικὲς πικρότατες προσβολές, ἐπακόλουθα τοῦ χαμένου πολέμου. Στὴ διήγηση αὐτῆ τοῦ διευθυντῆ - θεατῆ χαϊρόμαστε τὴν ἄλλη τάση, τῶν ἀξίων Ἑλλήνων, πού ὀνειρεύονται τὴν ἀνοικοδόμησι καὶ πού τὴν πιστεύουν μ' αἰσιοδοξία· διακρίνει λοιπὸν μιὰ ἐλπίδα πνευματικὴ, ἐγγύηση γιὰ τὸ ἄμεσο μέλλον, καὶ τὴν ἐκφράζει θερμὰ, ὅτι τὸ κοινὸ ἔχει πιά ὑψωθεῖ, δὲν εἶναι ὅπως ἄλλοτε τοῦ βαριότανε στὸν "Ἀμλετ" (δὲς ἄρθρο μας στὸ προηγούμενο τεῦχος "Θεάτρου" 16ο, σελ. 34)· τώρα ἐπικοινωνεῖ ἄνετα μὲ τὸ ἀριστούργημα. Ἐκεῖνος, προσθέτει, πού βρισκότανε σὲ κατώτερη μοῖρα ἦταν ὁ πρωταγωνιστὴς, ὁ Διον. Ταβουλάρης· δὲν ἀνταποκρινότανε πιά στὴν πραγματικὴ δεχτικότητα τοῦ κοινοῦ του· τοῦτο δὲν εἶναι καθόλου ἀσκημὸ· προμηγνεί πὼς οἱ σαιξπηρικές, τουλάχιστον, ἐρμηνεῖες θὰ βροῦν καλύτερους ἐργάτες· ἀπὸ κάθε, ἄλλωστε, μορφή τῆς Τέχνης, ἡ ἴθοποιία γερνάει πιὸ γρήγορα· προσεγγίζει τὸ γελοῖο, θὰ "λεγε κανένας, χωρὶς νὰ πέσει σὲ λάθος. Οἱ σεβαστοὶ καλλιτέχνες τοῦ 19ου αἰώνα θὰ περάσουν στὸ περιθώριον· θὰ παρουσιάζονται σὲ ρόλους τοῦ Σαίξπηρ, ὅχι γιὰ τὸ ζητοῦν ὁ νέος καιρὸς, ἀλλὰ γιὰ τὸ ζοῦν τὴ φυσιολογικὴ ζωὴ τους, μετὰ δημιουργικὲς τους δυνάμεις ἐξατμισμένες, ἀναμνήσεις ὀλόκληρες ἐνὸς καιροῦ πού εἶχε σβηστεῖ γιὰ πάντα. Εἶχανε, ὅμως, πλάσει καὶ στερεώσει ἓνα θέατρο ἔτοιμο νὰ δεχτεῖ, σὲ βάρος τους, τὸ καινούριο. Δὲ μπορεῖ νὰ γίνε διαφορετικὰ! Μακάριοι εἶναι ἐκεῖνοι πού θαμπώνει μὲ τέτοιον τρόπο ἡ φήμη τους, ἀπὸ

Θ. Οικονόμου, ὁ ἐξοχος πρῶτος σκηνοθέτης τοῦ "Βασιλικοῦ", "Ἀμλετ, σὲ μιὰ ἐκτακτὴ ἐμφάνισή του (1913)



δηλαδὴ φέρανε σὲ πέρας ἓναν προορισμό. Ἀργότερα, στὸ "Περιοδικόν μας" — τὸ ἐβγαζε στὸν Πειραιᾶ ὁ Γ. Βώκος ἀπὸ τὴν 1η τοῦ Μάρτη τοῦ 1900 — ξεσπᾷ πιὸ πλατιά σ' αἰσιοδοξία τὸ "Βασιλικὸ θέατρο", πού ἐτοιμαζότανε, θὰ φερε τὸ καλὸ. "Βάλτε φωτιὰ στὰ τόπια" ἀνακράζει ὁ Παλαμᾶς (Α' σ. 371-3), προχωρεῖτε, τολμεῖστε, νὰ πάει καλὰ ἡ καινούρια πιθανὴ προσδοκία! Καί, πραγματικὰ, τὴ "φωτιὰ στὰ τόπια" καὶ γιὰ τὶς ἐρμηνεῖες τοῦ Σαίξπηρ, τὴν ἔβαλε αὐτὸ τὸ θέατρο· ἀναδείχθηκε ναὸς γιὰ τὴν λατρεία τοῦ Βάρδου στὸν τόπο μας μὲ τὸν Θεωμ. Οικονόμου (καὶ μὲ τὴ συμμετοχὴ — λίγη γιὰ τὸ Σαίξπηρ, ἄφθονη καὶ σπουδαία στὰ γενικότερα — τῆς "Νέας Σκηνῆς"). Ὅα χρειαστεῖ νὰ παρακαλέσουμε τὸν ἀναγνώστη νὰ μᾶς χαρίσει πιὸ ἐνεργητικὰ τὴ συνεργασία του, πού ναι τώρα πιὸ ἀπαραίτητη, καὶ ν' ἀνατρέξει στὸν Α' τόμο τοῦ "Θεάτρου" (τεῦχος 2 καὶ 3), ὅπου ὑπάρχουν ἐργασίες μας γιὰ τοὺς δυὸ μεγάλους καὶ προσευτικὸς θεατρικούς μας ὀργανισμούς· στὸ τεῦχος 3, θὰ θυμηθεῖ τοὺς ἀγῶνες τοῦ Οικονόμου γιὰ νὰ ἐπιβάλλει τοὺς δημοτικιστὲς μεταφραστὲς· καθαρνοσιανικὴ μετάφραση δὲν καταδέχθηκε, γενικότητα, νὰ ἐπιδείξει,



ντυθήκανε ὁ τοῦχος, ὁ γάιδαρος, οἱ ἐρασιτέχνες — χωρικοί. ("Ἀκρόπολις", 24 Ὀκτώβρη 1902).

Καὶ τὸ Κοινὸν ἔμεινε κατὰ πλῆχτο: "Ὀνειρον πράγματι καὶ ἐν τῇ σκηνῇ καὶ ἐν τῇ πλατείᾳ. Πλοῦτος ἀμυψέσεων καὶ καλῶν, μετάξης καὶ φώτων, πολυτελείας ἐξιδανικευμένης ἐκ τῶν ἤχων τῆς μουσικῆς. Δάση, νύμφαι, πνεύματα, ἔρωτες, ἀκολουθία Βασιλισσῶν, κνηγῶν, ἀμαζόνων. Μία πλουσιωτάτη πανδασία ἐκ τῆς θείας φαντασίας τοῦ Σαίξπηρ. Ὀνειρον ἀληθές, ἀλλ' ὄνειρον ἐκτεινόμενον μέχρι τοῦ ἄκρου τῶν καθισμάτων, περιλαμβάνον τὸ κομψὸν καὶ ὠραῖον ἀκροατήριον...". Οἱ ἠθοποιοὶ ἀναφέρονται ἀπλῶς, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἐξῆς: "Ὁ Μῶμος, ἡ μικρὰ Μαρίκα Κοτοπούλη, ἐθανματούργησε" εἰς τὸ αἰκίνητρον ἐκεῖνο πρόσωπον (= στὸ ρόλο) ἐχειροκροτήθη πολλάκις... Ὁ Χορὸς τῶν... νυμφῶν φαίνεται ὅτι ἀπήτησε πολλὰς προσπάθειάς καὶ κόπους πρὸς ἐκτίμησιν. Ἀλλ' ἦτο κατόρθωμα ὅτι δὲν προεκάλεσε γέλωτες. Ὅσοι γνωρίζουν ἀπὸ θεάτρον θὰ ἐνοήσουν ποῖον μέγα εἶναι τὸ κατόρθωμα τοῦτο ἐν Ἑλλάδι". Ὁ κριτικὸς θέλει νὰ ἐπαινέσει καὶ πέφτει σὲ ἀπρέπεια μιλᾷ ἀπὸ τὸ ὕψος τῶν ταξιδιῶν του στὴν Εὐρώπῃ· βλέπει τὴν Ἀθήνα σὰν ἐπαρχία καὶ δὲν χαιρετᾷ τὴν ἐπιτυχία πού ἀντικρύζει· ἀντὶ νὰ εὐχαριστηθεῖ γιὰ τὸ καλὸ, αἰσθάνεται ἱκανοποίηση πού δὲν ἔγινε τὸ κακὸ μὲ τὰ ντόπια στοιχεῖα. Κι ἀμέσως γίνεται ἄγριος πού ἔδωσε ἀξία στοὺς βαλκανικοὺς "ἐπαρχιώτες"· γιὰ τὴν ἀπαγγελίαν τῶν ἠθοποιῶν γνωματεύει: "εἰς τινὰ μέρη διὰ τοὺς πρωτοπόρους τῶν ἠθοποιῶν στερεῖται ζωῆς καὶ ἐμφράσεως, ἡ δὲ μιμικὴ δὲν παρακολουθεῖ πιστῶς τὴν ἐπιτυχίαν". Ὑστερα συνέχεται καὶ μέσα του ἐπικρατεῖ ὁ "καλὸς" ἄνθρωπος: "ἀλλὰ τοῦτα εἰσὶν ἀσήμαντοι παρατηρήσεις ἀπέναντι συνόλου ἐξόχως ἐπιτυχοῦς" ("Σκρίπ", 3 Νοέμβρη).

Τὸ "Νέον Ἀστὺ", ἀφοῦ θαυμάσει τὴν πολυτέλεια, παρατηρεῖ: "Οἱ ἠθοποιοὶ χωρὶς νὰ παίξουν μὲ μεγαλοφυΐαν, ἔπαξαν μὲ ἀσφάλειαν καὶ βεβαιότητα. Μεταξὺ αὐτῶν ἠμπορεῖ κανεὶς νὰ ἐξάγει τὴν δεσποινίδα Κοτοπούλη, ἡ ὅποια εἰς τὸν ρόλον τοῦ Μῶμου ἔδωκε μίαν ὠραίαν ἐντύπωσιν" (3 Νοέμβρη).

Ἡ "Ἐστία": "...Ἡ προσοχὴ τῶν ἀκροατῶν εἶναι συγκροτημένη εἰς τὸν παρελαίνοντα πρὸ αὐτῶν πλοῦτον καὶ τὰ πρωτοφανῆ καὶ θαυμάσια δι' ἑλληνικὸν θεάτρον σκηνικά, τὰ ὅποια ὡς διὰ μαγικῆς ράβδου, χάρις εἰς τὴν ἐπιδειξιότητα τοῦ κ. Μπίντερ (ξένου τεχνικοῦ) παρουσιάζοντο καὶ ἐξηφανίζοντο ἐπὶ σκηνῆς... Ἡ... παραστάσις προσέδωκεν εἰς τὰς Ἀθήνας αἰγλήν εὐρωπαϊκῆς Μητροπόλεως... Τὸ ἀνάκτορον τοῦ Θεσέως... μὲ τὰ ὑπερμεγέθη ἐκ παλλένων μαμαρόν ἐδώλια, μὲ τὴν ἀπειροπληθῆ καὶ τὴν ἐξαστραπύουσαν ἀπὸ τοὺς χρυσοὺς θώρακας καὶ τὰς χρυσὰς περικεφαλαίας συνοδείαν, μὲ τὴν ἑτέραν τῆς Ἰσπολότης σελαγιζουσαν καὶ αὐτὴν ἀπὸ τὰς χρυσαυλοῦσας φανταστικὰς ἐνδυμασίας τῆς, παρῆστα θέαμα ἀντάξιον τῶν μεγάλων ἐπιτυχιῶν a grand spectacle τοῦ Σατελέ καὶ τῆς Πόρτ - Σαιν Μαρτέν..." ("Λεβιάθαν", 3 Νοέμβρη).

"Φαντασμαγορία" χαρακτηρίσθηκε στὸ πρόγραμμα καὶ τὸ "Χειμωνιάτικο παραμῦθι", ἡ Κριτικὴ δὲν ἀσχολήθηκε μαζί του καὶ τόσο. Οἱ πέντε πράξεις του παιγθήκανε μὲ δύο διαλείμματα μετὰ τὴν Γ' καὶ μετὰ τὴν Δ'. (Ἡ Β' πράξις εἶχε τρεῖς ἐκδόσεις, ἡ Γ' καὶ Δ' ἀπὸ δύο, καὶ ἡ Ε' τρεῖς).

Ἡ τᾶση πρὸς τὴν μεγαλοπρέπεια τοῦ θεάματος, καὶ μάλιστα σχετικὰ μὲ τὴ φτώχεια τῆ σκηνογραφικῆ στὸν περασμένον αἰῶνα, συνεζήτησαν, γενικὰ, στὸν Εἰκοστό. Ὁ Ξενοπούλος ("Παναθήναια", 15 Δεκεμβρῆ 1903) κρίνει τὴν παράστασιν τοῦ "Οἰδίποδος Τυράννου" πού 'χε ἀνεβῆ τότε κοντὰ καὶ σημειώνει: "Αἱ μεγαλοπρεπεῖς παραστάσεις διαδέχονται εἰς τὸ "Βασιλικὸν Θεάτρον" ἢ μίαν τὴν ἄλλην. Μετὰ τὴν πολὺκροτον "Ὀρέστειαν", τὸ "Χειμωνιάτικο παραμῦθι" ἐπιφυλάσσεται νὰ γράφει γι' αὐτό, πού δὲ μπόρεσε νὰ τὸ δεῖ, γιὰτὶ 'ταν ἄρρωστος· ἐδῶ τουλάχιστον ὑπάρχει μιά ἐξήγησις γιὰ τὴν ἑλλειψὴ κριτικῆς· δὲν τὴν ἔγραψε, ὡστόσο. Ἀδιαφοροῦν γιὰ τὸ "Βασιλικόν", τὸ μισοῦν, πεισματῶνουν ἴσως· τί νὰ πεῖ κανεὶς; Μέσα στὰ ἴδια τὰ γεγονότα, οἱ ἄνθρωποι θυμῶνουν, στενοχωροῦνται ἐκεῖ, πού ἐμεῖς τώρα, θὰ περιμέναμε νὰ πανηγυρίζουν. Ἄν ἔξερανε ὅσοι ὄνειροπολοῦν τὴ θεατρικὴ ζωὴ γιὰ δική τους, τὰ φοβερά τῆς παρασκηνία, θὰ προτιμοῦσαν καμιά καλογενικὴ σκῆτῃ· καλὰ πού δὲν τὰ ξέρουν, κ' ἔτσι μπορεῖ καὶ ὑπάρχει ἡ θεατρικὴ Τέχνη, πού δὲν ἔχει πολλὰς ὠραίας στιγμὰς γιὰ κανέναν.

Ἡ "Δωδέκατη νύχτα" τιτλοφορήθη "κωμωδία", ὅπως καὶ ἀργότερα, καὶ θεωρήθηκε ἀπὸ τὸν "Ἀριεὺ", κριτικὸ τῶν "Καιρῶν", σὰν "πρωτοχρονιάτικον δῶρον" (3 Γενάρη 1904) ἐπειδὴ εἶχε τὴν "πρώτην" του, τὴν πρωτοχρονιά· τὸ ἔργο ἔδωσε τὴν ἐντύπωσιν μιᾶς ἀοριστίας, γιὰτὶ τὸ 'χαν κόψει καὶ μάλιστα στὴν πρώτη πράξι, βασικὴ γιὰ τὴν ἐξέλιξιν του" ἡ



Ὁ Ἐδμόνδος Φύρστ, "ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀδιάφορους καὶ ἀγνοὺς ἑλλήνες ἠθοποιοὺς" κατὰ τὸν Γρηγ. Ξενοπούλου, στοὺς δυὸ σαιξπηρικοὺς τὸν ρόλους στὸ "Βασιλικό". Ἀριστερὰ: Λεόντιος στὸ "Χειμωνιάτικο παραμῦθι" 1903-4 καὶ Δεξιὰ: Ὁθέλλιος (1904-5) μὲ δάσκαλο πάντα τὸν Θωμᾶ Οἰκονόμου

ἐκτέλεση ὅμως ἦταν γοητευτικὴ, γιὰτὶ τὸ ἔργο εἶχε μελετηθεῖ "καλῶς" ἀπὸ τοὺς ἠθοποιοὺς.

Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη ἔπαιξε τὴ Βιόλα καὶ τὸ Σεβαστιανό, τὸν δίδυμο ἀδελφὸ τῆς· θὰ 'χε ἴσως γίνῃ μιά διασκευὴ καὶ τὸ τέλος θὰ 'τανε νὰ μὴν ἐμφανίζονται συγχρόνως ἐπὶ Σκηνῆς οἱ δυὸ δίδυμοι, ὅπως βλέπουμε τώρα τὴν κωμωδία. Ὁ "Ἀριεὺ" ἐξίσταται πῶς πέτυχε ἡ Μαρίκα σὲ τέτοιον ρόλο, ἐμεῖς ὅμως ὄχι, γιὰτὶ ξέρουμε τί σπουδαῖο κωμικὸ, συμπρέτικο, τάλαντο εἶχε πάντα ἐκεῖνη πού στὰ 1907 ἔπαιξε μὲ τόση ἐπιτυχία τὴν "Κυρία τοῦ Μαξίμ". ἡ Βιόλα τοῦ "Ἀριεὺ" τοῦ φάνηκε ρόλος πού σ' αὐτὸν "δύσκολον εἶναι νὰ καταδειχθῇ ἡ τέχνη μιᾶς ἐνέλπιδος ἠθοποιῆς"· ἀλλὰ πάντοτε νέες "εὐέλπιδες" παίζοντες τὴ Βιόλα καὶ δὲν εἶναι δυνατό νὰ γίνῃ ἀλλιῶς· μὲ χάρα τὸς, φυσικὰ, τὴν δέγονται "εὐέλπιδες" — πού παρέχουν δηλαδὴ ἐγγύθησιν ἐπιτυχίας, γενικὰ "εὐελπίς" ἦταν ὅταν τὴν πρωτοπαίξε ἡ Μανωλίδου, "εὐελπίς" εἶναι κ' ἡ Κατερίνα Βασιλάκου, ἡ φετινὴ Βιόλα τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος· πάντως ἡ Μαρίκα "προὐκάλεσεν ἐπιανελημμένως ζωηρὰ χειροκροτήματα [μέσα στὴν παράστασιν] καὶ... ὑπῆρξεν ἀμίμητος στὴν πρώτη συνάντησίν της μὲ τὴν Ὀλίβια καὶ στὴν ἐξομολόγησιν τοῦ ἔρωτός της πρὸς τὸν Ὅρσίνου"· ὁ κριτικὸς ἀναγκάζεται — καὶ δικαίως — νὰ προμαντῆψῃ τὸ δοξασμένον μέλλον τῆς πρωταγωνίστριας. Ἡ Ροζαλία Νίκα (Ὀλίβια) "μὲ τὸ ὠραῖον τῆς παράστασιν, τὰς τεχνικὰς κινήσεις, τὴν ἐκφραστικωτάτην μορφὴν τῆς, τὴν ὅποian ἐπιτυχῶς περιχίνοι μὲ περιπάθειαν, εἰς τὴν ὅποian κατορθώνει νὰ μεταδίδει ἀκριβῶς τοὺς παλμούς τοῦ πάθους ὅπερ ὑποκρίνεται...", πού ἐρμηνεύει δηλ. καὶ τὴν ιδιοσυγκρασία τῆς Ροζ. Νίκα τὴν πιάνει σωστὰ ὁ κριτικὸς, γιὰτὶ, πραγματικὰ, ἐκεῖνη ὑπῆρξε πρῶτης γραμμῆς ἀστέρης, γιὰ πολὺν καιρὸ, στὴν ἀρχή, μαζὶ μὲ τὴ Μαρίκα καὶ μὲ τὴν Κυβέλην καί, μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς, ἐν' ἀπὸ τὰ φλογερότερα θηλυκὰ πού γνώρισε ἡ Σκηνὴ μὲς — καλὰ λοιπὸν πῆρε τὸ ρόλο! Γιὰ τὴν μετάφρασιν τοῦ Κ. Χατζόπουλου οὔτε λέξη!

Τὸ "Ἡμέρωμα τῆς Στριγγλας" εἶχε "ἐνδύματα καινούργη, σχεδὸν τῆς Ἀναγεννήσεως, κατασκευασθέντα ἐκτάκτως διὰ τὸ ἔργον, πολυτελέστατα" ("Ἀκρόπολις": 12 Μάρτη 1905). Στὸ "Ἐμπρὸς" ὁ Ἄγγελος Τανάγρας "...εἶναι τόσοσιν ἐδαφίστον... νὰ βλέπει κανεὶς τὴν ποικίλλαν καὶ τὸν πλοῦτον τῶν ὠραιωτάτων ἐνδυμασιῶν, αἵτινες ἀναπαριστῶσιν ἀκριβῶς ὑποδείγματα τοῦ 1400 καὶ 1500 μ.Χ. ... [πού] ἀπεστάλησαν ὄψ' ἐνὸς τῶν πρωτενότων Βιενναίων καταστημάτων..." (13 Γενάρη). Ἡ μετάφρασις ὅμως τὸν ἐνόχλησε!

σημειώνει ένδεικτικά μερικές λέξεις που δεν τις απαντούμε στο τυπωμένο κείμενο: τ' όνομα "Κατερίνα" — της Στρίγγλας — μάς είναι σήμερα, στο θέατρο, πολύ αγαπητό και συνηθισμένο — τον φέρνει σε αγανάχτηση και ρωτάει: "Είς ποιόν κριτικόν... ήκουσε [ό μεταφραστής] να καλούν δεσποινίδας με αυτό το κουζινίστικον ύποκοριστικόν; Κατερίναν μόνον μίαν μαγειρίσσαν ή μίαν ύπηρέτριαν ήμπορεί να ονομάση κανείς". Ξαναγυρίζει στο έργο και θαυμάζει τον έξαισιον ήθοποιό Ν. Μέγγουλα "εις τόν χαρακτήρα του δαμαστόυ". Το έργο πρόσφερε γέλιο, κέφι και φαιδρότητα στους θεατές και συγκίνηση στους κριτικούς: ένας μάλιστα σαιξπηρωγνώστης με τó ψευδώνυμο "Κίσσα" — νά ταν ό Γαβριηλίδης; — γράφει στην "Ακρόπολιν" με τόν θερμότερο τρόπο: κρίνει τή μετάφραση, αλλά σοβαρά και χωρίς καμιά σχληή "σεμνότητα", όπως ό Τανάγρας. Για τή Μαρίκα Κοτοπούλη γράφει πώς: "ένεκολώθη τóσον τελείως τόν ρόλον ώστε άμφιβάλλομεν έάν ό μέγας ποιητής έφαντάσθη τήν Στρίγγλαν άτιθασοτέραν, άγριοτέραν, ύταμιωτέραν, θελκτικωτέραν και μάλλον λατρευτήν. Η δισ Κοτοπούλη βρανει γοργώ τώ βήματι πρòς τήν ύψιστην κορυφήν τής Τέχνης, δέν ύπάρχει δ' άμφιβολία ότι έντός άλλων έτών ή έλληνική σκηνή θά εβη τήν μεγάλην τραγωδόν της".

"Όμως για τόν "Όθέλλο" δέ θά 'χε να μάθει κανείς τίποτα, σχεδόν είναι, ώστόσο άξιοσημείωτο, πώς τόν 'Ιάγο τόν έδωσε ό Οικονόμου στον Μέγγουλα, "ήρωικò έραστή", άς πούμε: ό σκηνοθέτης δέν άκολουθεί τόν 19ο αιώνα, που όριζε για τόν ήρωα χαρακτηριστά — "ραδιούργο", αλλά προτίμησε νέο και μάλιστα μαρκαρισμένο σκηνικό γόη.

Και για τόν "Έμπορο τής Βενετίας" δέν είδαμε να γίνεται λόγος ικανοποιητικός παρά τις επίμονες, άλλ' άδικες περιπλοκήσεις μας σε διάφορα έντυπα. Τί να πεί κανείς πάλι; Σαμποτάζ στο "Βασιλικόν" ή πώς ή Κριτική δέν ήταν ακόμα θεσμός τού τύπου όσο σήμερα άπαραίτητος.

Έρευνώντας τó θέμα μας, βρισκόμαστε σε φτώχεια όχι μόνο για τις κριτικές, αλλά και για τις φωτογραφίες. Θά 'ταν μιá θεατρική εύτυχία και σεβασμός πρòς τόν πολιτισμό μας να 'χαμε φωτογραφημένη τή Μαρίκα Κοτοπούλη σαν Φλοριζέρ, Πούκ, Βιόλα, Κατερίνα, Πόρσια, στους πέντε τής ρόλους τού Σαίξπηρ, που τήν εκπαίδευσαν και που εκείνοι τής δώσανε τήν εύδαιμονία να στηριχθούν πάνω της έλπίδες και ν' αποδειχθούν βάσιμες. Θά 'ταν επίσης πάρα πολύ ώραίο να 'χαμε μιá φωτογραφία τού Μέγγουλα στον 'Ιάγο, στο "δαμαστή" ή τού Λούη στον 'Όρσινό — θαυμαστό, βέβαια, 'Όρσινό — με τήν ευγενική του χάρη και με τή φίνα του ναχέλια: ώραίο θά 'ταν επίσης να 'χαμε και φωτογραφίες τών σαιξπηρικών σκηνογραφιών: μιá εποχή τού θεάτρου μας χαμένη καλά που μάς έχει διασωθεί μιá τού Φύρστ στον 'Όθέλλο: μιá άπεικόνιση τού "Όνειρου..." από τó φακό θά μάς έδειχνε τά κοστούμια θά 'πρεπε ίσως ν' άναζητήσουμε τó σύγχρονο άνέβασμα τού έργου στη Βιέννη, αλλά, βέβαια, είναι άλλο να τά χαϊρόμαστε φορεμένα άπ' τούς δικούς μας, μέσα στην 'Αθήνα! Από τά έξη σαιξπηρικά τού "Βασιλικού", τά τέσσερα ήταν άπαιχτα: οι κριτικοί βεβαιώνουν πώς στη "Στρίγγλα..." — κωμωδία — οι θεατές γελούσαν, βλέπανε δηλαδή τó έργο καθώς τό 'θελε ό Ποιητής κι ό σκηνοθέτης: ή παράσταση έρα θά 'ταν άνάλαφρη, όπως και ή "Δωδεκάτη νύκτα" με τή χάρη τής Βιόλας και με τó γυναικισμό τής 'Ολίβιας και με τήν όμορφιά της: ήζαιρε ό Οικονόμου τί έκανε κ' έδωσε τó ρόλο τόσο ταιριαστά στην έρωτιάρικη κορμοστασιά τής Νίκα.

Η σκηνοθεσία τού Οικονόμου, παρά τις έξαντλητικές δοκιμές, διατηρούσε μιάν άπαλή γοργότητα στις κωμωδίες αυτές, γιατί ό ίδιος πρόσθετε στην επαγγελματική του δεξιάτητα μιá καρδιά ευγενική: άπαιτούσε τις γερές δοκιμές, γιατί αυτό ήταν τó σωστό, όχι για να δημιουργεί μιá "ύπεροχή" άπέναντι τών ήθοποιών ("δούλων", κατά μερικούς): δέν ήτανε βασανιστήριο ή δοκιμή του, δέν τήν σκότανε με τόν κακό του χαρακτήρα: στην παράσταση έρα ξεγνοούσαν τó μόγθο κ' ή ποίηση δέ σκλήραινε και δέ χανόταν. Μιá κριτική, ώστόσο, τής "Έστίας" για τó "Όνειρον..." μάς προκαλεί να δούμε πώς κ' εκείνος είχε τις προτιμήσεις του: τούς ήθοποιούς τούς βλέπει πελαγωμένους, μέσα στο σκηνογραφικό πλούτο: άπαγγέλανε άσχημα τούς 15σύλλαβους τής άμουσης μετάφρασης, ή ουσία τών φανταστικών προσώπων τούς έέφευγε παρά, λέει, τή φανερή φροντίδα να παίξουν καλά: σημειώνει όμως γι' αυτούς τούς ρόλους ότι μοιάζουν "πρòς πεταλούδαν ής καταστρέφεται ή επί τών πτερύγων της χουσίζουσα κόνις, έμα θελήσει τις να τήν έγγίση. Έχρειάζετο λοιπόν ιδιαίτερα ύπόκρισι δι' αυτά, φαντασία και ποιησις, μιá

ύπόκρισις de fantaisie. Συνεργασία άτομική με τόν ποιητή ή μάλλον συμπλήρωσις τής φαντασίας τού ποιητού... Και τούτο τó κατώρθωσε μόνον ή δεσποινίς Κοτοπούλη... Έπαιξε με τóσην χάρην... κατέπληξε τούς πάντας... Ητο ή βασιλίς τής έσπέρας. Χαριτωμένη καθ' όλα, με διαγνή άπαγγελίαν, με άφέλειαν, μ' ένα κάτι τó φανταστικόν, τó όνειρωδες, τó φαντασιώδες...". Το έζοχο τάλαντο τής Μαρίκας Κοτοπούλη — ούτε είκοσι χρονών! — είναι γνωστό, καθώς κ' ή θυρλική έπιτυχία της στον Μώμο (Πούκ). Άλλά μαζί παίζαν ό Μέγγουλας, ή Σαπφώ ή γυναίκα του (ή 'Αλκαίου), ή Ροζαλία 'Αρνιωτάκη (Νίκα), ό 'Αθ. Περίδης, ό σπουδαίος, σε λίγο, Σάλωκ: δέ μπορούσαν αυτοί, αν όχι έστω να λάμψουν όπως ή Μαρίκα, τουλάχιστον να τήν προσεγγίσουν στο άστραποβόλημά της — αν πιστέψουμε τόν κριτικό που δέ φαίνεται κακολόγος. 'Ο Οικονόμου έρα δούλεψε μονάχα τόν Πούκ: για τούς άλλους ρόλους τó έπρασε να πούν τά λόγια τους. Αυτό μπορεί να 'χει εξήγησή του, τήν άφοσίωση τού σκηνοθέτη στο τάλαντο της και στο πρόσωπό της: δέν πρέπει να μένει άπληροφόρητος ό αναγνώστης μας έστω και με τόν ώρχο αυτόν ύπαινιγμό: όμως πρόκειται για σιιά. Έγrouνε δει — φεύ! — πολλά τέτοια τά μάτια μας και μέσα στο ίδιο χτίριο: δέν θά τó άποκρύψουμε, αν τó ξεαναβρούμε στο δρόμο τής έρευνάς μας: αλλά, από άλλη άποψη, δέν ντρεπότανε να δίνει τις κωμωδίες τού Σαίξπηρ, ώστε να γελούν οι θεατές: εύτυχώς, ή μεγαλαυχία τού έλειπε και ή "Στρίγγλα..." του είχε τόν προεπόμενον εύθυμο και γελαστικό τόνο. 'Ο Τανάγρας κάνει λόγο

Καλοκαίρι 1922 στο "Αθήναιον": Σε μιá εποχή θεατρικής κάμψης, ό θασος Αίμίλιον Βεάκη - Χριστόφορον Νέζερ κρατάει ψηλά τó γόητρο τού 'Ελληνικού Θεάτρου με διαλεγμένο δραματολόγιο και πετυχημένες έρμηνείες. Κάτω, ό Βεάκης, λαμπρòς 'Όθέλλος. (Φωτ. Χουτζιάου, σε περιοδεία στη Μυτιλήνη)





για το "ἀφειδές πνεῦμα" καὶ γιὰ τὴν "ἐθθυμία" τοῦ ἔργου. Ἡ ἄμεση, ἡ καθημερινὴ Κριτικὴ ἔχει τὸ ἐλάττωμα ποὺ θὰ ἔχε ἕνας θεατῆς, ἂν, ἀντὶ γιὰ τὴν θέση του στὴν αἴθουσα, τοῦ βάζανε μιὰ πολυθρόνα στὴ μέση τῆς Σκηνῆς, ὁπότε θὰ γινόταν γύρω του ἡ παράσταση· θὰ ἦταν μέσα στὰ γεγονότα, δὲ θὰ ἔβλεπε παρὰ ἡθοποιούς, τοὺς φίλους καὶ γνωστούς του, νὰ ἔναι περίεργα καὶ ἀδικαιολόγητα μασκαρεμένοι· μέσα στὰ πράγματα, κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὰ διακρίνει· γι' αὐτό, ἂν παρατηρήσει κανένας ὅσες κριτικὲς τοὺς ἔβλεπε νὰ σᾶς θυμίσουμε ἔχοντε τὴ σημασία τους, ἀλλὰ δὲν μᾶς μιλοῦν κατευθεῖαν γιὰ τὴ βασικὴ ἄποψη, γιὰ τὸ ρυθμὸ, γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ἀκτινοβολία τῶν σαιζπηρικῶν ἐκείνων παραστάσεων, δὲν τὶς παραβάλλουν μὲ τοῦ 19ου αἰῶνα, ἴσως καὶ νὰ μὴν τὸ καταδέχονται· δὲ φταῖνε καθόλου οἱ κριτικοὶ· ἡ δουλειὰ τους ἔχει αὐτὴ τὴν ἐπιζήμια, γιὰ μᾶς, ἰδιομορφία.

Ἄν ὅμως, μοιραῖα, μᾶς μένουν ὑπαινιγμοὶ ἀπλῶς τῆς Κριτικῆς, ὁ Φ. Πολίτης βλέποντας ἀπὸ μακρὰ τὶς ἀναμνήσεις του, γράφει στὰ 1924 τὸ ἄρθρο του "Μνημεῖο στὸν Οἰκονόμου" ("Ἐκλογή... Β", σ. 79-82) καὶ τὸ ἐξῆς: "... Τοῦ χροιστῶ τις ὥραιότερες ὥρες τῆς ἐφηβικῆς ζωῆς μου". Ἡ νεότης, γενικὰ, οἱ φοιτητές, σύγγαζαν πυκνὰ στὸ "Βασιλικὸν". "Κι' ὅσοι μαράζωσαν, συνεχίζει, ἀργότερα στὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, κι' ὅσοι ἔχασαν καὶ τὴν τέχνη καὶ τὰ γράμματα, ἀδύνατον εἶναι νὰ μὴ ἀναγνωρίζουν σήμερον πόσο παιδαγωγικὰ ἐπέδρασαν ἀπάνω τους... οἱ παρστάσεις τοῦ Βασιλικῶν". Γενικότητα εἶναι καὶ τοῦτο, ἀλλὰ μᾶς βοηθεῖ νὰ ὑποπτευθοῦμε πῶς ἀπὸ τὸν Οἰκονόμου ξεκινάει κ' ἐκεῖνος· θὰ ἔναι, σὲ λίγο, πολὺ σημαντικὸς γιὰ τὴν πορεία τοῦ Σαίξπηρ σ' ἐμᾶς· γι' αὐτὸ κ' ἡ ἀνάμνησή του εἶχε τὸ λόγο τῆς ποῦ τὴν ἀναφέραμε. θὰ τοῦ εἶναι ὁδηγητὴς γιὰ τὴ δική του ἐμβάθυνση καὶ τὸ κέρδος τῆς δὲν περιορίζεται σὲ κείνον φώτισε τὸ σύνολο τοῦ θεάτρου μᾶς· δὺο φορὲς τὴν ἐβδομάδα ἔβλεπε τὶς παραστάσεις τοῦ ἔξοχου ἐκείνου σκηνοθέτη· ἔκανε τὶς σπουδὲς του ἐκεῖ.

Ὁ 19ος αἰῶνας, μὲ τοὺς καλύτερους πρωταγωνιστὲς του, πλησίασε τὸν "Ἀμλετ", τὸν "Οθέλλο", καὶ τὸν "Ἄηρ" μ' ἐπιτυχία· πλὴν εὐκόλα πετυχαίνει ἕνας δραματικὸς ἡθοποιὸς μὲ τὸ τάλαντό του καὶ μόνο· γιὰ τὶς σαιζπηρικὲς κωμωδίες ὅμως θὰ χρειαζόταν μιὰ εἰδικότερη παιδεία, τὸ τάλαντο δὲ φτάνει· ἔτσι ναύαρχος τὸ μέγα τάλαντο τῆς Κωμωδίας, ὁ Ἐδάγγ. Παντόπουλος (Φάλσταφ), ὅσο κι ἂν ἦταν φιλομαθὴς καὶ φιλαναγκώστης κι ὅσο κι ἂν λαχταροῦσε τὴν πρόοδο — εἶχε δεῖξει μεγάλο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν "Ψυχοπατέρα" —, καταννοῦσε τὸ καλὸ τοῦ καινούριου κ' εἶχε καὶ τὸν ἔπαινο τοῦ Ψυχάρη! Ἦτανε πρόωρο γιὰ τὸ θεάτρο μᾶς νὰ παιχθεῖ κωμικὸς ρόλος τοῦ Σαίξπηρ χωρὶς τὴν εὐθύνη ἑνὸς πραγματικοῦ σκηνοθέτη. Ὁ "Νουμάς": "... Περιστὸ νὰ ποῦμε ὅτι ἀπὸ τὸν ἄλλο ἴαστο δὲν περιμέναμε τίποτε, περιμέναμε ὅμως πολλὰ ἀπὸ τὸν Παντόπουλο. Καὶ τὸ χορμὶ του καὶ ἡ φωνὴ του, κ' οἱ τρόποι του, ὅλα τὸν εἰδειγναι ἀξιώτατο γιὰ νὰ ζωντανέψει τὸν ἥρωα... Γελαστήσαμε! Ὁ κ. Παντόπουλος ἦ δὲ θέλησε ἢ δὲ μπόρεσε... ἐσημείωσε μιὰ κλασικὴ ἀποτυχία. Κ' εἶναι κρίμα, πολὺ κρίμα, γιὰτὶ ἀφοῦ δὲν μπόρεσε ὁ Παντόπουλος, ποῖός ἄλλος θὰ μπορέσει;..." (23 Ἀλωνάρη 1906).

Στὸ προηγούμενο τεῦχος σταθήκαμε στὶς ἐπιτυχίες μόνο τοῦ 19ου αἰῶνα. Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ γίνει τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν 20ό. Κατὰ τὴ διάρκειά του, τὰ γεγονότα εἶναι πολὺ περισσότερα καὶ μερικὲς ἀποτυχίες γίνονται σὰν προσπάθειες γιὰ νὰ προωθήσουν τὸ ζήτημα· γι' αὐτὸ δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τὶς παραβλέψουμε· πρόκειται γιὰ καινούρια βήματα τοῦ σαιζπηρισμοῦ στὴν Ἑλλάδα, ἐνῶ στὸν καιρὸ τοῦ Ταβουλάρη καὶ τοῦ Λεκατσᾶ, ἡ γραμμὴ ἦτανε χωρὶς πολλές ποικιλίες καὶ μὲ λιγότερες ἐξάρσεις· ἡ αὐστηρὴ πειθαρχία τῶν θιάσων, ἡ δυναστεία τῶν θιασάρχων κ' ἡ πνευματικὴ φτώχεια τοῦ ἐλλαδικοῦ κράτους ἐμποδίζανε τὶς ἀτομικὲς πρωτοβουλίες· τώρα ὅμως ὑπάρχει μιὰ πλατύτερη ὁρμή· τὸ ἀνήσυχο πνεῦμα τοῦ νεαροῦ ἀθηναϊκοῦ δημοτικισμοῦ γονιμοποιεῖ. Λάμπει κιόλας ὁ Οἰκονόμου μέσα στὸ "Βασιλικὸν"· αὐτὰ κέντρισαν τὴ φιλοτιμία τοῦ Παντόπουλου κι ὁ ἀνήσυχος νοῦς του ἔκλινε πρὸς τὸν μεταφραστὴ τὸν Ποριώτη· τὰ καλὰ ἔργα, τὰ φροντισμένα ἦταν μιὰ ἐπιταγὴ διὸ σπουδαίων ὀργανισμῶν — καὶ τῆς "Νέας Σκηνῆς". Καλύτερο, φυσικὰ, θὰ ἔτανε, ἂν εἶχε πετύχει ὁ κοσμηγιάπτης κωμικός, ἀλλὰ, καὶ ποῦ δὲν πέτυχε, μπορούμε μὰ διαπιστώσουμε μιὰ οἰκειότητα πρὸς τὸν Σαίξπηρ ποῦ χωρεῖ μετὰ τὴν ἄμεση παράδοση τοῦ "Βασιλικῶν", τὴν ὅχι ἀκόμα τόσο πλοῦσια, ὅμως τόσο γερὰ ὥστε νὰ ἐπιβληθεῖ γρηγόρα.



Ἡ ὥραία ἀνάταση στὸ "Ἀθήναιον", τὸ καλοκαίρι τοῦ 1922: Ὁ Αἰμίλιος Βεάκης, Μάκβεθ, μ' ἕνα ἐντυπωσιακὸ κοστῦμ. Ἡ φωτογραφία εἶναι τῶν ἀδελφῶν Χουτζαίου ἀπὸ κατοpinή περιόδιε τοῦ θιάσου Βεάκη - Νέζερ στὴ Μυτιλήνη

Τὴν παράδοση, ὥστόσο, τῆς ὁδοῦ Ἀγίου Κωνσταντίνου θὰ τὴ διατηρήσουν οἱ πρωταγωνιστὲς του στὸ Ἐλευθερο Θεάτρο ὅταν, μετὰ τὴν Ἀνοιξὴ τῆς θανῆς τοῦ "Βασιλικῶν", 1908, ἔσχυρθήκανε νὰ καταχτήσουν μόνοι τους τὴ ζωὴ καὶ τὴν Τέχνη: Μαρίκα Κοτοπούλη, Ἐδμ. Φύρστ, Ροζ. Νίκα, Βασ. Στεφάνου. Βέβαια, τὸ κύριο, γιὰ τὸν πολὺ κόσμο, γνώρισμα τοῦ ἀνακτορικοῦ θεάτρου τοὺς ἔλειπε, ὁ σκηνογραφικὸς δηλ. πλοῦτος. Εἶχαν ὅμως ἀντικρύσει τὴ γοητεία του, οἱ Σκηνῆς τους διατηροῦσαν τὴν ἀνάμνηση· δὲ θυμίζανε πιά τὴν ἀρχαῖα ἀτμόσφαιρα τῶν παλαιότερων θιάσων παρὰ ὅσο τοὺς πιεζε ἡ ἄλλη ἀνάμνηση τῆς πρώτης νεότητάς τους, καὶ τῶν τεσσάρων ποῦ ἀναφέραμε, ποῦ ἀναστηθήκανε στὸν 19ο αἰῶνα καὶ ποῦ οἱ γονεῖς τους — τῆς Κοτοπούλη καὶ τῆς Νίκα — ἦταν τόσο πιστοὶ του. Μαζὶ ὅμως αἰσθανόντουσαν σὰν ἡ καινούρια γενιά ποῦ ἀνατέλλει μὲ τὴ θέληση νὰ ζήσει· ἡ θητεία τους μέσα στὴν "ἐπιστημονικὴ" ὀργάνωση τοῦ "Βασιλικῶν" τοὺς εἶχε ἀλλάξει. Τὴν ἐπιβολὴ τῶν περασμένων τὴ δειχνε, εὐγενικὰ, ὁ Μ. Μυράτ, ὅταν, πολὺ ἀργότερα, ἔπαιξε "Ἀμλετ, καθὼς θὰ δοῦμε" ὁ Διον. Ταβουλάρης τὸν ρώτησε: "Ποῖός σου εἶπε αὐτὸ τὸ σκηνικὸ, νὰ ξαπλώνεσαι κάτω στὸ ἔδαφος, βλέποντας τὸ φάσμα τοῦ πατέρα σου;". "Σεῖς...". ἀπάντησε· τὸν εἶχε δεῖ — 15 χρονῶν. ("Ἐκτακτον πανηγυρικὸν φύλλον τοῦ "Ἑλληνικοῦ Θεάτρου", 17 Ἀπρίλη 1928). Ὡστε κυλιόταν χάμω ὁ καλύτερος Ἀμλετ τοῦ 19ου αἰῶνα; Ἴδου, μιὰ χρήσιμη πληροφορία καὶ γιὰ τοὺς διὸ σαιζπηρικούς μᾶς αἰῶνες κ' ἕνας ὑπαινιγμὸς γιὰ τὸ πόσο δύσκολο εἶναι νὰ συλλέγει κανεὶς τὰ στοιχεῖα του γιὰ ἕνα τέτοιο θέμα, πόσο κρυμμένα εἶναι καὶ πόσο σκόρπια μέσα σὲ ἀπρόβλεπτους χώρους.

Ὁ θάνατος ἔκοψε νωρὶς τὴ ζωὴ διὸ ἡθοποιῶν, α') τῆς Εὐαγγ-



των χρονογραφημάτων, που συχνά μιλούσαν για θέατρο, σπατάσανε. Κι όμως, για μιὰ κοσμική δεσποινίδα, τὸ "Εμπρός" ἔχει μιὰ στήλη (7 Φλεβάρη), για νὰ θαυμάσει τὴν τόλμη της ν' ἀνέβει στὴ Σκηνή. "Ἀς τὰ βλέπουν αὐτὰ οἱ τωρινοὶ ἡθοποιοὶ πὺ τόσοι καὶ τόσοι ἀσχολοῦνται τώρα μὴν τύχει καὶ καθεὶ καμιά λεπτομέρεια τῆς πολυτιμῆς ὑπαρξῆς τους. Τί καθήκοντα πρέπει νὰ αισθάνονται πὺς ἔχουν!

Ἀλλὰ στὰ 1922 ὁ Βεάκης βρισκόταν σὲ μιὰν ἀνθισμένη ὠριμότητα καὶ θὰ τὸν προσέξουν πλησίαζε τὰ 40 του χρόνια καὶ εἶχε πάντα τὴ φυσική του ὀρμη πρὸς τὸ καινούριο· θὰ τὸν ἀναγνωρίσουν σὰν πρωτοπόρο· ἕνας ἐκλεχτὸς δημοσιογράφος λόγιος τοῦ παραστάθηκε μὲ τὴ στήλη τοῦ χρονογραφήματος στὸ "Ἐλεύθερον Βῆμα", ὁ Κώστας Ἀθάνατος· τοῦ γράφει ἐνθουσιασμένα: "Ἡ Σχολή του [= ἡ τεχντροπία του] εἶναι σχολὴ καταπολεμησέως τοῦ στόμφου. Αὐτὸ τὸ παλαιὸ βάσανο κατέπεσεν ἐπὶ τέλους, ἐβλέπαμε τὸν Διονύσιο Ταβουλάρη μὲ στολὴν ἱππότην τῆς Ἀποκριᾶς· χωρὶς γενειάδας, χωρὶς ξεφωνήματα, χωρὶς ἀπαγγελίαν καὶ ρητορική, ὁ Βεάκης—πρόκειται για τὸν Ὁθέλλο—μετεμορφώθη εἰς ἕνα εἰδεχθῆ ἀράτην, εἰς κάθε κίνησιν τοῦ ὁποίου ἐξωντάνευσαν τ' ἀλληλοσυγκρουόμενα αἰσθήματα τῆς διπλῆς ψυχῆς του..." (10 Αὐγ.). "Ἐνα μέρος τῆς "στολῆς" τοῦ Δ. Ταβουλάρη στὸν Ὁθέλλο—σπαθί, παπούτσια, τὸ ἀπάνω μέρος τῆς "ζακέτας"—διασώζονται στὸ Θεατρικὸ Μουσεῖο· δὲν φαντάζομαι νὰ τοὺς ταιριάζει ὁ πὺ πάνω χαρακτήρισμός· τὸ γράψαμε καὶ στὴν ἀρχὴ αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου τῆς μελέτης μας: οἱ μεταγενέστεροι εἶναι ἀδυσώπητοι για τὴν ἡθοποιία τῶν περασμένων.

"Ὅμως, ὅσο για τὸν "εἰδεχθῆ ἀράτην"—τὸν δείχνει κ' ἡ φωτογραφία—ἡ ἐποχὴ μας δὲν θὰ τ'αν ἔτοιμη—ἴδιως τὸ "εἰδεχθῆ"—νὰ παραδεχθῆ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη. Ὁ Κ. Ἀθάνατος ἀπαριθμεῖ, ὡστόσο, τίς ἐπὶ μέρος λεπτομέρειες καὶ ἀποδείχνει τὴ σημασία τοῦ σαιξπηρισμοῦ στὸ "Ἀθήναϊον":

"...Ὁ Βεάκης καὶ τὸ σχολεῖον του [= ὁ θιάσος του ὡς πηγὴ καινούριου θεατρικοῦ φωτός] ἀνέλαβε τὸ τόλμημα [νὰ παίξει δηλ. Σαίξπηρ] καὶ ἤμπορεῖ, δικαίως, νὰ ὑπερηφανεῖται ὅτι κατώρθωσε νὰ μὴ πνιγῆ εἰς τὸ ἀχανές... Μᾶς ἔδωσε τὸν ἄριον τύπον τοῦ Ὁθέλλου (τὸ "ἄριον" εἰπωμένο ἀπὸ νέο τοῦ καιροῦ τοῦ σημαίνει, πόσο εὐπρόσδεκτος καὶ πόσο "μοντέρνος", για τὴ στιγμὴ αὐτῆ, φάνηκε ὁ Βεάκης)..., ἐνεσαρκώθη εἰς τὴν κυριολεξίαν τὸν ὄλον του, σύμφωνα μὲ ὅλας τὰς ἀξιώσεις τῆς γκρομιάρας καὶ ἀπαιτητικῆς νέας σχολῆς. Μᾶς ἐπῆρε μαζί του εἰς τὸ πάθος του, μᾶς ἀνέβασε εἰς τοὺς οὐρανοὺς τῶν στοχασμῶν του..."

Ἴδου κ' ἕνας κριτικὸς πὺ ἐρευνᾷ κάτι οὐσιαστικότερο καὶ δὲν ἔχει τὴ φροντίδα νὰ ἐκφράζει τίς προσωπικῆς του ἀντιλήψεις σὰ νὰ ἔχε κανεὶς τὴν ὄρεξιν νὰ διαβάσει πεζοτράγουδα, καὶ νὰ μαθαίνει τίς ἀτομικῆς ἀντιλήψεις τοῦ καθενός. "Ὅσοι, ὡστόσο, θυμοῦνται τὸ παίξιμο τοῦ Βεάκη στίς παραπάνω πολυτιμες διαπιστώσεις τοῦ Κ. Ἀθάνατος, θὰ αισθανθοῦν, φοβᾶμαι, τὴν ἐπιθυμία νὰ παραστήσουν τὸν ἔξυπνο σχετικὰ μὲ τὸν "στόμφο"· ναι, εἶχε ὁ Βεάκης τὴν ἐπίδραση τοῦ 19ου αἰῶνα ἀφοῦ ἐπαίξε, ὄχι λίγον καιρό, μὲ πολὺ μικροὺς θιάσους γηραιῶν θιασαρχῶν σὲ μικρῆς περιόδους· ἄς θυμηθοῦμε ὅμως ὅτι τὸ ἰδανικὸ τῆς ἐφηβικῆς του ἡλικίας—ὅπως καὶ τοῦ διδύμου πνευματικοῦ ἀδελφοῦ καὶ φίλου του, τοῦ Παπαϊωάννου—ἦταν ὁ Παντόπουλος, τὸ πὺ προοδευμένο τάλαντο τοῦ αἰῶνα του—καὶ πὺς καὶ ὁ ἴδιος ὁ Βεάκης δὲν ἦταν μόνο ἕνα θαυμαστὸ τάλαντο—ὅπως ἡ Σαπφὸ Ἀλκαίου π.χ.,—ἀλλὰ καὶ μιὰ ψυχὴ ἐρευνητικῆ, καθημερινὰ ἐξελίξιμη, δὲν ἦταν, πρὸ παντός, "ἀσπούδαχτος" καὶ ἐνστικτώδης ἀπλῶς· τὰ γυμνὰ τάλαντα δὲν δημιουργοῦν θεατρικὸ πολιτισμὸ, εἶναι μετέωρα πὺ λάμπουν καὶ σβῆνουν χωρὶς νὰ ὠφελήσουν πλατύτερα. Ὁ "μοντερνισμὸς" ἄρα πὺ τοῦ ἀποδίδει ὁ Κ. Ἀθάνατος εἶναι πολὺ πιθανός· οἱ "ἀσπούδαχοι" εἶναι συνήθως πάρα πολὺ καλοὶ τὴν ὥρα πὺ τοὺς βλέπουμε· δὲν εἶναι ἀγωνιστές· γι' αὐτοὺς δουλεῦει ἡ φύση, σ' αὐτὴν ἀξίζουσι τὰ χειροκροτήματα, εἶναι ἀφόρητα ἀνεξέλιχτοι καὶ ἀφόρητα εὐχάριστοι, μὲχι μονοτονίας. Ὁ Βεάκης, μέσα στὰ ἔξη χρόνια πὺ περάσανε ἀπὸ τὴν τιμητικὴ του μὲ τὸν "Μάκβεθ", τίς δυνατότητές του τίς



Δυὸ σκίτσα τοῦ ἀξέχαστου Α. Πρωτοπάτη. Ἄνω, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, Ὁφηλία, στὴ σκηνὴ τῆς τρέλλας. Ἡ ὑπόκρισή της ἀπέτελεσε εὐχάριστη ἐκπληξη για τὴν κριτικὴ καὶ τὸ κοινόν. Κάτω, ὁ διευθυντῆς τοῦ θιάσου Μῆτσος Μυράτ, Ἄμλετ—ἀρχικὸ του ὄλο στὴν εὐγενική τους προσπάθεια νὰ πλησιάσουν τὸν Σαίξπηρ (ἀργότερα ἐπαίξε "Ριχάρδο Γ'" καὶ ἀνέβασε "Μάκβεθ"). Θιάσος, θέατρο Μαρ. Κοτοπούλη, 1924



θέμα. Ἡ ἐπιθυμία γιὰ μεταφράσεις καλύτερες καὶ στὴ δημοτικὴ ὁδήγησε τοὺς δύο πρωταγωνιστὲς πρὸς τὸν Πολυλά καὶ πέρα ἀπὸ τὸ Βικέλα πού, ἀριστοκρατικά, τὸν ἀφήσανε γιὰ τοὺς ἄλλους. Ὁ σαϊξπηρικὸς δημοτικισμὸς προβαίνει ἀπαιτητικὸς ἔστω καὶ μὲ θυσία τῆς ἀκουστικῆς ἁρμονίας.

Ἡ "Ἐθνικὴ Φωνὴ" ρώτησε τὸ Μ. Μυράτ γιὰ τὸ πῶς ἀντίκρουζε τὸ Δανὸ πρίγκιπα· μπορούμε, νομίζω, νὰ βροῦμε τὸ κλειδί, γιὰ ν' ἀναπλάσουμε τὸν τρόπο τῆς ἐρμηνείας του : τὸν Ἄμλετ δὲν τὸν θεωρεῖ τρελλό· προσποιεῖται τὸν τρελλό καὶ τοῦτο, λέει, φαίνεται καθαρά στὴν Α' πράξη· ἀνάλογα μὲ τὰ πρόσωπα πού 'χει μπροστά του, δείχνει ὁ ἥρωας λιγότερο ἢ περισσότερο τὴν τρέλλα του· στὴν οὐσία, ἔχει μεγάλη παραχρῆ, γιατί αἰσθάνεται τὴν ὑποχρέωση νὰ διορθώσει τὸν κόσμο τὸ χαλασμένο, καθὼς τὸ φανέρωσε ὁ φόνος τοῦ πατέρα του. Ὁ δημοσιογράφος καὶ λόγιος πού τοῦ παίρνει τὴ συνέντευξη, ὁ Φ. (ὠτος) Γ. (ιοφύλλης) τοῦ ἀπευθίνει μιὰ ἐρώτηση, πού ἡ ἀπάντησή της μᾶς εἶναι χρήσιμη, τὴν ἐξῆς: — "Τὸν Ἄμλετ τὸν θεωρεῖτε ὡς μεγαλοφυῆ καὶ παράφρονα, ὅπως τὸν παρουσιάζει ὁ κ. Ταβουλάρης ἢ ὡς νευρικὸν καὶ λεπτὸν τύπον, ὅπως τὸν ἔδωσαν ὁ κ. Οἰκονόμου"; Τὸν Ταβουλάρη τὸν εἶχε δεῖ ὁ Μ. Μυράτ πολὺ μικρὸς [κάτι ἀντίθετο εἶχε πεῖ, καθὼς τὸ σημειώσαμε· γιὰ νὰ θυμᾶται τὸ "σκηνικὸ" του θὰ τὸν εἶχε δεῖ μεγαλύτερος] — τὸν Οἰκονόμου δὲν τὸν εἶχε δεῖ ἄλλ' ἢ δική του ἐρμηνεία θὰ 'χε παρόμοια κατεύθυνση: τὸν Ἄμλετ τὸν ἐνοῦσε "ὡς λεπτὸν καὶ νευροπαθῆ καὶ ὄχι θορυβώδη καὶ μεγαλοπρεπῆ" — θὰ ἐπιθυμοῦσε νὰ 'χε σκηνοθετῆ τὸν Οἰκονόμου καὶ ν' ἀκολουθοῦσε τὰ διδάγματά του [κύριος ὁ Οἰκονόμου!], τότε, λέει, θὰ 'χε καλύτερη ἐπιτυχία. [Τώρα εἶναι σκηνοθετῆς τοῦ ἑαυτοῦ του καὶ βέβαια καὶ τοῦ θιάσου, ἀλλὰ ποθεῖ τὴν καθοδήγησή· αὐτὸ εἶναι πρόοδος]. Καὶ τελειώνει μὲ τὰ ἐξῆς πού ἀποδείχνουν πῶς ὑπῆρχαν ἀμφιβολίες γιὰ τὴν ἰκανότητά του νὰ παίξει τὸ ρόλο: "Μοῦ λέτε ὅτι δὲν ἐπρεπε νὰ τολμήσω νὰ δώσω τὸ ἀριστούργημα... τοῦ Σαίξπηρ. Εἴρω ὅτι εἶνε μεγάλο τὸ τόλμημα. Ἀλλ' ὁ καλλιτέχνης κάνει ὅ,τι μπορεί. Θὰ κάμω κ' ἐγὼ ἐκεῖνο πού μπορῶ καὶ θὰ τὸ τελειοποιήσω ἀργότερα, ἂν ἰδῶ ὅτι πρέπει νὰ τελειοποιηθῆ".

Ἡ ἐρώτηση τοῦ Φ. Γιοφύλλη μᾶς ἀποκάλυψε βασικὰ τί εἶχε μείνει ἀπὸ τὸ παίξιμο τοῦ Ταβουλάρη καὶ πῶς βλέπανε τὸν Οἰκονόμου σὰν Ἄμλετ, ὄχι γιὰτ' ἦταν ἡ δημιουργία του σπουδαία παρὰ γιὰτ' ἦταν αὐτός. Βῆμα μὲ βῆμα καὶ ἀπὸ πολλοὺς δρόμους μπορούμε νὰ συγκροτήσουμε τὸ τί ἦταν τὸ παίξιμο ἐνὸς ἡθοποιοῦ μας· χρειάζεται καιρὸς, κόπος καὶ ὑπομονή, βασικά.

Ἡ "Ἔστια", τὴν ἐπομένη τῆς παράστασης, γράφει πῶς τελείωσε στὶς 2½ μετὰ τὰ μεσάνυχτα. Ἡ "Ἐθνικὴ Φωνὴ" τὴν ἄλλη μέρα, μὲ τὸν κριτικὸ τῆς "Βίλχελμ Μάιστερ" (Γ. Λαμπριδῆ) γυρίζει τὴν προσοχή της ἐντονα πρὸς τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη· ἔτσι ἔχουμε μιὰ μαρτυρία γιὰ κείνην, πού δὲ λύγιζε τὸ τάλαντό της μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου οὔτε ἀπὸ τὸν πνευματικὸ μαρασμὸ πού 'δερνε τότε τὸ Θέατρό μας καὶ πού αὐτὴ τὴ στιγμή ἔχει φουντώσει μὲ τὸ παραπάνω : "Ἰδανικὴ, ἀπερὴραπτος. Μετὰ δέκα χρόνια τὴν ξαναβλέπομεν ὡς Ὁφελίαν. Δὲν ἔχασε τίποτε εἰς τὴν σπαρακτικὴν τὴν κερανοβολημένην ἀπὸ τὴν μοῖραν δροσιὰν τῆς ἀπειρης παρθενικότητός της! Διαστάσεις σώματος, ἐλαφρότης κινήσεων, ἐξαισία ἀρότης βλεμμάτων, ὅλα ὄνειρωδῶς, ἀπιστεῦτος ἀκριβῆ καὶ γοητευτικῶς ὑποβλητικὰ. Ἐνῶ ἡ δραματικὴ δύναμις της ἦτο κορφομμένη. Βεβαίως τέτοια θαῦμα, τέτοια θεῖαν δημιουργίαν, πράγμα τόσον αἰθέρια ποιητικόν, ἀλλὰ ταυτόχρονα τόσον πλούσιον ἀπὸ τὸ σάρκωμα τοῦ ζωντανοῦ, δὲν ἵσχύει εἰς τὸ γαλλικὸν Θέατρον — ἐξαίρεσει βέβαια τῆς Σνζ'ὰν Ντεπρέ, καὶ αὐτὴν ὅμως δὲν θὰ τὴν βοηθοῦσαν αἱ διαστάσεις τοῦ σώματος — ἡθοποιὸς πού θὰ ἠμποροῦσε νὰ τὸ ἀποδώσῃ. Ἡ ἀλήθεια της εἶναι σπαρακτικὴ, ἢ φαντασία της μὲ γ ἄ λ ο υ π ο ι η τ ο ῦ (sic). Οὔτε ἡ Μπαρτε οὔτε ἡ Βεμπέρ οὔτε ἡ Μαντλὲν Ρὸκ θὰ ἠμποροῦσε βεβαίως νὰ συγκριθοῦν μὲ τὸ ἑλληνικὸ μας θαῦμα". Δὲν θὰ παίρναμε τὸ θάρρος ν' ἀπαγολῆσουμε τὸν ἀναγνώστη μὲ κριτικὲς πού δὲ θ' ἄξιζαν αὐτὴ τὴν τιμὴ. Ὁ "Βίλχελμ Μάιστερ", γενικά, εἶναι θεατρικὸς κριτικὸς καὶ ξέρει τὸ Γαλλικὸ Θέατρο ἀπὸ πρῶτο χέρι· ἡ θέση πού δίνει στὴ Μαρίκα Κοτοπούλη μέσα στὶς πρῶτες μορφές τῆς Γαλλίας εἶναι, πραγματικά, γοητευ-



1926: Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, Λαίδη Μάκβεθ. Μιὰ ἀποφασιστικὴ παράσταση γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ Σαίξπηρ στὴν Ἑλλάδα. Κάτω, ὁ Αἰμίλιος Βεάκης, στὴν τρίτη καὶ καλύτερή του ἐρμηνεία τοῦ Μάκβεθ. Θίασος, Θέατρο Κοτοπούλη. Σκίτσα τοῦ Φωκ. Δημητριάδη ἀπὸ τὸ "Ἐλεύθερον Βῆμα"

τική για μᾶς και δείχνει πῶς και για ιδιαίτερη πνευματική λειτουργία κι ἂν πρόκειται, ὑπάρχει μεγάλη ἀλήθεια στὸν ἐθνικισμὸ του.

Ὅταν ὁ “Ἀμλετ” ξαναπαίχτηκε στὰ 1925, ἕνας ἔγραψε πῶς ἀνέβηκε στὴν ἴδια μετάφραση και πῶς αὐτὴ μύριζε λίγο παλιοντολογία (“Νέα Ἡμέρα” 12 Ὀκτώβρη). Σίγουρα “παλιοντολογία” θὰ χαρακτήριζε τὰ τμήματα τοῦ Πολυλά! Ἐτσι θὰ δέχθηκε τίς πιὸ “καθαρευουσιάνικες” λίγες λέξεις της!

Ἡ κατοπινὴ δράση τοῦ Δημ. Μυράτ κ’ ἡ τωρινὴ του σημασία, ἀνάμεσα στοὺς ἡγέτες τοῦ Θεάτρου μας μᾶς ὑποχρεώνει νὰ σταθοῦμε σὲ μιὰ φράση τῆς κριτικῆς τοῦ Πρωτοπάτηρ πού εἶπαμε: “Γιὰ τὸ ντεμποῦτο τοῦ κ. Μυράτ νισὸ ἀξίζει νὰ σημειωθῇ πῶς περατῆσε μὲ πολλὴν ἀφέλεια ἀπάνω στὴ σκηνὴ τὰ χαριτωμένα του νειάτα, πράγμα πού μᾶς ἀπέσπασε μερικὰ ἐθνώμονα χειροκροτήματα, γιατί χάρις και νεότης ἔλειπαν... ἀπὸ τὴν παράσταση...”. Τὸ ἴδιο εἰμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ σταθοῦμε μὲ συγκίνηση και μὲ σεβασμὸ μπροστὰ στὶς βραδιὲς τοῦ “Ἀμλετ” στὰ 1924 και στὶς ἐπαναλήψεις, γιατί σ’ αὐτὲς ἐμφανίζονται νεοὶ ἢ πολὺ νεοὶ ἡθοποιοὶ περιωπῆς πού ἀργότερα θὰ κυριαρχήσουν και στὴν ἐρμηνεία τοῦ Σαίξπηρ και στὴ σκηνοθεσία ἢ και στὰ δύο: Ὁ Γ. Γληνός, ὁ Μιναωτῆς (ὁ ἔξοχος Ἰάγος και Μπούκιγχαμ) παίζει Πολώνιο, ὁ Μιναωτῆς Ὁράτιο, Ἀ’ ἡθοποιό, Λαέρτη και Μάρκελλο, ὁ Ροντήρης Λαέρτη.

Ὁ Μ. Μυράτ δὲ σταμάτησε τὸ σαιξπηρισμὸ του μὲ τὸν “Ἀμλετ”. Καί, τὸν ἴδιο χρόνο μὲ τὴ ἀμλετική του τιμητικὴ, ὀνειρευότανε νὰ παρουσιάσει “Μάκβεθ”, μὲ Λαίδη τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη (“Χρόνος”, 19 Ὀκτώβρη): ἔχω δεῖ ἐπίσης κάπου πῶς λογάριζε ν’ ἀνεβάσει και τὸ “Μέτρο για μέτρο”, πού ἔχει μείνει ὡς τώρα ἀπαιχτο σὲ μᾶς. Στὰ 1925 ὅμως τὴν τιμητικὴ του θὰ τὴ δώσει πάλι μὲ Σαίξπηρ: “Ριχάρδο Γ’”, αὐτὴ τὴ φορὰ μὲ πράξεις πέντε, εἰκόνας δέκα, και σὲ μετάφραση Καρθαίου: ὁ δημοτικισμὸς μὲ ἀναγκαιότητα κυριεύει τὸ Θεάτρο τῶν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοῦ αἰῶνα δημοτικιστῶν μαθητῶν τοῦ Οἰκονόμου και τοῦ Χρηστομάνου. Και πάλι τριγύρω στὸ Μ. Μυράτ, ὁ Γληνός, ὁ Ροντήρης, ὁ Μιναωτῆς, ὁ Δ. Μυράτ, παίρνουν μέρος τώρα πού ἀκούγεται ὁ Σαίξπηρ τῆς νέας περιόδου: θ’ ἀξίζει νὰ μάθει κανένας, πῶς ἀντικρύσανε αὐτὴ τὴν περίοδο οἱ ἀληθινὰ “εὐέλπιδες” ἐκείνοι νεοὶ πού τὴν ἐγκαινιάζουν; Συλλάβανε ἄραγε τί ἄρχιζε νὰ ἐπιτελεῖται ἢ τοὺς ξέφυγε; Τὸ πρῶτο βέβαια μὲ αὐτοὺς ἄλλωστε, ἀκριβῶς, διαμορφώνεται ὁ νέος τύπος τοῦ Ἑλλήνα ἡθοποιού: “Ὅχι πιά γεμάτος γραμματικὲς γνώσεις και σχολαστικισμὸ, μὲ ἀρχαϊσμοὺς ἢ ρομαντικὴ ἐκσταση μπροστὰ στὴν ἀποκαλυπτόμενη δύναμη τοῦ δημοτικισμοῦ, παρὰ κατασταλαγμένη γνώση και βαθὺ στοχασμὸ.

Σχετικὰ μὲ τὸν “Ριχάρδο τὸν Γ’” γιὰ σκηνοθεσία δὲ γίνεται λόγος: ὁ Μ. Μυράτ θὰ ἔχε ὀδηγήσει τὴν παράσταση στὴν “πρῶτη” της, κ’ ἐκεῖνος θὰ ἔγραψε στὸ πρόγραμμα γιὰ τὸ ρόλο τῆς Μαργαρίτας πού τὸν ἔπαιξε ἡ πρωταγωνίστρια, πῶς “... εἶνε ἡ προσωποποίηση τῆς ἐκδικητικῆς Νεμέσεως ἧς ὁ χαρακτήρ ὁμοιάζει ὑπὸ τινος ἀτόμους πρὸς τὸν χορὸν τοῦ ἀρχαίου δράματος, διότι οὐδαμῶς ἐπηρεάζει τὴν πορείαν τοῦ δράματος, ἀλλ’ ἐνεργεῖ ὡς διεγερτικὸς μεταξὺ ποιητοῦ και θεατῶν”. ὅμως ἡ ἀνίχνευση τέτοιων “ὁμοιοτήτων” δὲ δίνει ἐγγύηση γιὰ μιὰ σπουδαία ἐρμηνεία τοῦ ἔργου, εἰν’ ἔξω ἀπ’ τὴ διάθεση τοῦ Σαίξπηρ σχετικὰ μὲ τὸν τρόπο πού ἔγραφε τοὺς ρόλους του: στὸ πρόγραμμα δημοσιεύεται κ’ ἡ φωτογραφία τοῦ Μ. Μυράτ στὸ ρόλο: πίσω του φαίνεται τὸ πασίγνωστο—τότε—φόντο, τὸ δάσος, πού μπροστὰ του ἔχουν παχτεῖ ἄπειρα, ἀπ’ τὴν “Ἰφιγένεια” τοῦ Γκαίτε ὡς τὸν “Ἀγαπητικὸ τῆς βοσκοπούλας” ἢ σκηνογραφικὴ λοιπὸν ἀνανέωση, κάτι ἀπαραίτητο γιὰ τὰ δικὰ μας θεάτρα—τώρα—δὲν ὑπῆρχε, οὔτε μνημονεύεται σκηνογράφος. Ὁ Φῶτος Πολίτης, καθὼς εἶδαμε, στὸ προηγούμενο τεῦχος σ. 95-6, ἀναγνωρίζει ἀξία στὸ Μυράτ, ἀλλὰ, τὸ περισσότερο, μιλάει γιὰ τὸ ἄτομο τοῦ ἥρωα ὡς ἰδανικοῦ τύπου: μᾶς διαφωτίζει μόνο γιὰ τὸ κῶψιμο τοῦ ἔργου και γιὰ τίς ἐρμηνευτικὲς του συνέπειες: δὲ μιλάει γιὰ τὸ ἀνεβάσμα, ἴσως γιατί ἀκόμα τέτοια φροντίδα δὲν εἶχε καταβληθεῖ. “Ἄλλο κριτικὸ, ὁ Α. Καρζῆς στὴν “Ἐσπέρα” και ὁ “Ἄλκ” “Ἐστία” (14 Νοέμβρη) καταδικάσανε τὸ Μυράτ: κάπως ἐπαινέσανε τοὺς μαθητὲς πού θὰ δοῦμε. Ἡ “Νέα Ἡμέρα” τῆς ἐπομένης εἶναι περισσότερο ἐνδοτικὴ στὸν ἔπαινο. Ἡ μετάφραση ὅμως δὲν ἐξαιρεται κ’ ἦταν, ὡστόσο, τὸ σπουδαῖο γεγονός τῆς παράστασης. Εἶδα 12 ἔφημερίδες: δὲν ἀναφέρουν διόλου τὴ μετάφραση. Μοῦ ἔτυχε μόνο ἓν’ ἀπόσπασμα—ἀγγε-

λια—χωρὶς τίς ἐνδείξεις τοῦ πού ἔλεγε “κάτ’ ἀριστοτεχνικὴ μετάφραση τοῦ κ. Καρθαίου” στὴ λεζάντα τῆς φωτογραφίας τοῦ Μ. Μυράτ. Πρόσδος ἐπίσης ἦταν πῶς τὰ δευτερεύοντα πρόσωπα δὲν τὰ παίζανε ὑπάλληλοι, τυχόν, τοῦ θιάσου, ἀλλὰ παιδιὰ τῆς “Ἐπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεάτρου”, μαθητὲς τῆς ὁ Χρ. Φαρμάκης και ὁ Μιχ. Παπαδάκης εἶναι οἱ δύο πού μείνανε στὸ Θεάτρο.

Ἡ “ἐπίσημη πρῶτη”—ἄς ποῦμε ἔτσι—ἡ σαιξπηρικὴ θὰ δοθεῖ, τὴν ἄλλη χρονιά, 1926, μὲ τὸ “Μάκβεθ”. Ἦταν παλιὰ ἐπιθυμία τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη νὰ παίξει τὸ ρόλο τῆς Λαίδης: θὰ τῆς εἶχε ἴσως ἐντυπωθεῖ, ὅταν ἔπαιξε πολὺ μικρὴ (1893) τὸ μικρὸ γιὸ τοῦ Μακδόφ. Τὸ ἀποφάσισε ὅμως στὰ 1906, ὅταν ἔφυγε ἀπὸ τὸ “Βασιλεῖο” κι ἀκολούθησε τὸ Θ. Οἰκονόμου πού ἔχε παραιτηθεῖ ἀπὸ σκηνοθέτης του. Ἐκεῖνος τότε τῆς εἶπε πῶς ἦταν ἱκανὴ πιά νὰ δοκιμάσει τὴ δύναμή της σ’ αὐτὴ τὴν ἥρωίδα: ἦταν πρωταγωνίστρια τοῦ προσωποποιῶ τοῦ θιάσου κ’ εἶχε παίξει τὴν “Κυρὰ τῆς θάλασσας”. Σὲ τρία χρόνια (1909) πῆγε στὸ Λονδίνο και συνάντησε τὸ γηραδὸ κριτικὸ τῶν “Τάιμς”, πού ἦταν διακεκριμένος σαιξπηρολόγος κ’ εἶχε παρακολουθήσει τὴ ζωὴ τῆς “Ἐλέν Τέρρυ, γνωστῆς Ἀγγλίδας Λαίδης Μάκβεθ πού τὸ ἀγαλμὰ τῆς στὸ ρόλο βρίσκεται στὸ ἐκεῖ “Ἐθνικὸ Μουσεῖο”. Στὰ 1912, μὴ θέλοντας νὰ παίξει Βικέλα (πόσο πρόωμο εἶχε κυριαρχηθεῖ ἀπ’ τὸ δημοτικισμὸ μεταφραστῆς τοῦ θιάσου της—“Ἡλέκτρα”—ἦταν ὁ Κ. Χατζόπουλος) παρακάλεσε τὸν Κ. Θεοτόκη νὰ τῆς μεταφράσει τὸ ἔργο: στὰ 1915 τῆς ἔστειλε νὰ δεῖ ἕνα μέρος, ἀλλ’ ἡ ἐργασία του δὲ θεωρήθηκε κατάλληλη γιὰ τὴ Σκηνή. Στὰ 1917 θέλει και πάλι νὰ παρουσιάσει “Μάκβεθ”, ἔστω και στοῦ Βικέλα τὴ μετάφραση και μὲ τὸν Εὐτ. Βονασέρα: ὅμως, ὅστερ’ ἀπὸ τέσσερις δοκιμὲς, τὸ ἔργο ἔμεινε πίσω. Στὰ 1922 παρακάλεσε τὸν Καρθαῖο—νὰ λοιπὸν ἀπὸ τότε μπορεῖ νὰ τὸν θεωροῦμε, θετικότερα, σαιξπηρικὸ μεταφραστὴ—νὰ τῆς ἐτοιμάσει τὴν τραγωδία και νὰ τῆς τὴν παραδώσει σ’ ἕνα χρόνο: στὸ κύριο πρόσωπο θὰ ἔταν ὁ Ν. Ροζάν: τότε παραγγείλε και τὰ ρούχα στὸν οἶκο Καράμπα τῆς Νάπολης πού κοστίσανε 300.000 δραχμὲς [; 1]. Στὰ 1925, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη πῆγε στὸ Παρίσι και εἶδε τὸν Gresset, πρωταγωνιστὴ τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου νὰ παίξει τὸ ἔργο: τῆς ἔρεσε ἡ τεχνολογία του στὸ ἀνεβάσμα και τὸν πῆρε γιὰ πρότυπό της, ὥστε νὰ προσαρμόσει τὴν ἀθηναϊκὴ σκηνοθεσία μὲ τὴν ἀγγλική. Πέτυχε και τὸ Βεάκη ἐλευθερο τὸ καλοκαίρι. Ἡ βασικὴ της ἀντί-

Ἡ Μαρίκα κι ὁ Βεάκης στὸν ἱστορικὸ “Μάκβεθ” τοῦ 1926



ληψη είναι πώς τον "Μάκβεθ" έπρεπε να τον δει σαν έργο "συνειδήσεως". στη δεύτερη πράξη έχει άρχισει ή άγωνία και τή σκηνή αυτή την έπαιζε πάνω σε τέτοια προϋπόθεση. Οί πολύτεμες, αν και χρονογραφικές, αυτές πληροφορίες είναι τής ίδιας τής άλησμόνητης πρωταγωνίστριας, καταγραμμένες από τον Μ. Ροδά στο "Ελεύθερον Βήμα" στις 28 Νοέμβρη, κάτω άπ' τον τίτλο "Η γνώμη τής Μαρίκας Κοτοπούλη διά τον Μάκβεθ". Η σημαντική αυτή παράσταση πραγματοποιήθηκε με τέσσερις πράξεις: "Ιματισμός και σκηνικά έξαρτήματα" του Οίκου που είπαμε "σκηνογραφική εκτέλεση Ι. Αμπελά". Μουσική υπόκρουση Μανώλη Καλομοίρη. 12 παραστάσεις! Και πάλι στο θέατρο ο Γληνός, ο Μινωτής, ο Δ. Μυράτ. Φροντιστήριο σαιξπηρισμού τρία χρόνια γραμμή το θέατρο τής Ομονοίας. Κι αυτή τή φορά, ήτανε ή τιμητική τής Μαρίκας (19 Νοέμβρη).

Ριντώ άντι σκηνογραφίες, ή καινοτομία—τά κοινότατα σήμερα ριντώ —, κατάχτηση του ευρωπαϊκού πρωτοποριακού θεάτρου από το 1914, καθώς έχω άκούσει, χρησιμοποιηθήκανε για πρώτη φορά στην "Τρίμορφη γυναίκα" του Ξενόπουλου (θέατρο Κυβέλης 1924). Στόν "Μάκβεθ" τά ριντώ είναι παρουσιασμένα πιδ έντυπωσιακά (φαίνονται καλά στη φωτογραφία τής σ. 39 του προηγούμενου τεύχους). Ο Κ. Βελμύρας ("Σκρίπ", 21 Νοέμβρη) σημειώνει πώς ή σκηνοθεσία ήταν "βασισμένη στη "Σαιξπηρική Σκηνή" του Perfalle, κοάμα τής του Gémier και του Zieck". Το ριντώ άνοιγε στην πλατύτερη πλευρά του κι άφηνε να φαίνονται τά ζωγραφιστά φόντα του Ι. Αμπελά, τις περισσότερες φορές· ο ίδιος νομίζει πώς αυτά τά φόντα θά 'ταν επιβλητικότερα, αν ήταν "ολιγότερον λεπτομερώς ζωγραφισμένα". Μαντεύει κανέναν: νεωτεριστικά τά ριντώ, "νατουραλιστικά" τά φόντα, με τή γνωστή βαναυσότητα του σκηνογράφου στο σχέδιο και στο χρώμα· στά χρόνια που βρισκόμαστε, ή Σκηνογραφία μας δεν είχε ακόμα έξελιχθεί και, πρό παντός, δεν ήταν άξια ν' άντικρύσει πνευματικά έργα, άλλ' ούτε και ν' άντιγράψει καλά μιá ξένη μέθοδο. Ο Βελμύρας—πριν από λίγα χρόνια είχε μείνει πολύ στο Παρίσι—προσέχει το θέμα του φωτισμού και τις έλλείψεις του τις άποδίδει—καθώς είχε πολύ καλή άνατροφή άπ' το σπίτι του—στο τρακ τής "πρώτης". Στο προηγούμενο καλοκαίρι είχε διευθύνει το θέατρο των Νέων στο Στάδιο κ' ήταν ένημερωμένος παριζιάνικα σε τέτοιες λεπτομέρειες του μεσοπολεμικού γαλλικού Θεάτρου· ο Φ. Πολίτης κι άλλοι κριτικοί δεν κάνουν κανένα λόγο για φωτισμό· ο Βελμύρας, ώστόσο, δίνει και συμβουλές φωτιστικές: "Αν προσεχθή κυρίως ο φωτισμός του φόντου με το βουνόν εις τήν πρώτην πράξιν ο όποιος... ήτο τόσοσ άνάστατος, ώστε να πέφτουν αί σκιάι των ήθοποιών επί του οδρανού". εκείνο που μάς ενδιαφέρει, για τήν άνερεύνηση όλων των θεμάτων που θά φέρει στην επιφάνεια ή πολύ σημαντική, για το θέατρο μας, αυτή σαιξπηρική παράσταση, είναι πώς το καινούριο αυτό στοιχείο, με τή βασική σημασία του, παρατηρείται, όσο ξέρω, σ' έμάς, για πρώτη φορά κι από κριτικούς και για πρώτη φορά πάλι, έμεις τουλάχιστον, το άντικρύζουμε να το επιδιώκει ένας έλληνας κριτικός· το φωτιστικό θέμα θά 'πρεπε, θεωρητικά, να 'χε τεθεί τήν προηγούμενη χρονιά στο "Θέατρο Τέχνης" του Μελά ("Αθήναϊον") που μεταφύττει στον τόπο μας πιδ άπλόχερα τήν άσθηση των συγχρόνων του ευρωπαϊκών νεωτερισμών· έμεις δεν τυγχε να 'χουμε μελετήσει τήν άποψη αυτή, για τήν ώρα. Πιδ λεπτομερειακά και πιδ έπίμονα δίνεται στη μελέτη τής σκηνογραφίας και του φωτισμού ο "Αλκίης Θρύλος" ("Ελεύθ. Λόγος" 28, 29 Νοέμβρη) σε δυό άρθρα που 'ναι άπ' τά καλύτερα που 'χει γράψει, μ' ευαίσθητη συγκίνηση, που τον οδηγεί να βλέπει ευγενικότερα. Τήν εϋθύνη του "Μάκβεθ" σχετικά με τήν όπτική του εμφάνιση τή σκηνική, που πήρε με τά ριντώ σημασία σκηνοθετική, τήν άποδίδει στη Μαρίκα Κοτοπούλη, αν και πουθενά δεν άναγράφεται τουτο· τή θεωρεί σαν τή σκηνοθέτισσα. Τήν προσπάθεια τή θεωρεί πετυχημένη και παραδέχεται πώς το θέατρο τής τή ζεπεσιμένο με τ' άνοσια μικρόεργα του βουλεβάρτου, άνέβηκε σε πολύ ψηλό σημείο· επίσης παραδέχεται τον άγώνα τής γι' αυτή τήν εμφάνιση και σημειώνει το έξής που άποτελεί ό,τι θά έπιθυμούσαν να υπογραμμίσουν οι στήλες αυτές: "Η παράσταση του Μάκβεθ άνοίγει δρόμους και σημειώνει ένα σταθμό στην εξέλιξη του Νεοελληνικού Θεάτρου. Είναι κάτι, είναι πολύ μάλιστα...". Στην αρχή του άρθρου τον είχε κυριέψει μούρη άπελπισία· πιστεύει πώς καμιά έλπίδα δεν έχει το έλληνικό θέατρο για να δει καλύτερες μέρες· είναι το λάθος που λέγαμε, πιδ πάνω, των κριτικών· βλέπουν στενά τήν πολύ κοντινή στιγμή κι αυτή, πραγματικά, δεν ήτανε



Διαφημιστικό μονόφυλλο του 1922, για τήν προσπάθεια του Αιμίλιου Βεάκη στο "Αθήναϊον". Υπογραφή: Νικηφόρος Λύτρας! Ξεχασμένο έργο του μεγάλου ζωγράφου, άνηκει στο Θεατρικό Μουσείο και δημοσιεύεται εδώ για πρώτη φορά

καθόλου ώραία· ή νεότητα όμως προβάλλει τά δικαιώματά της και φέρνει στον κριτικό μιá αισιοδοξία· μελετάει το φαινόμενο μ' αυστηρότητα, με διάθεση δυσαρεστημένη—οί τέτοιοι κριτικοί πρέπει να το καταλαβαίνουν πώς μιá παράσταση δε γίνεται με το σκοπό ούτε να τους φτιάξει ούτε να τους χαλάσει το κέφι τους· τους άγνοεί έντελώς. Για το έργο δεν μιλάει προτιμάει να μιλήσει για το παίξιμο και το κάνει άπλόχερα και πολύ ώφέλιμα για μάς: "Η άντικατάσταση των συνηθισμένων σκηνογραφιών με τά ριντώ—τά λέει μερυντέδες—έγινε άσκημα· λιτότητα στις άλλαγές δεν υπήρχε—συμφωνεί εδώ στο βάθος με τον Κ. Βελμύρα. "Η Μαρίκα Κοτοπούλη, συνεχίζει, έχηρησιμοποίησε το ριντώ σαν ρεαλιστικό σκηρικό· οι φωτισμοί δημιουργούν μιá επιφανειακή άτμόσφαιρα, ρομαντική καλαισθητοί, αλλά μακριά από το νόημα τής σκηνής που σκοπός τους ήταν να ένισχύσουν με τά μέσα τους, πολύ μακριά από το να βοηθήσουν τήν άνάδειξη τής έρμηγείας των ήθοποιών". το δ'ήθεν ύποβλητικό μισοσκόταδο τον ένοχλεί τον "Αλκίη Θρύλο: Σαιξπηρ και μισοσκόταδο δεν ταιριάζουν· δεν είναι συμβολικός ποιητής· ή ύποβλητικότητα με τους φωτισμούς του είναι ξένη. Καλή ή πρόθεση άλλ' ή πραγματοποιήσή της ύστέρησε· οι μάγισσες είχαν το ελάττωμα να 'ναι παραμυθένιες, ενώ ή ουσία του έργου άπαιτεί τά φανταστικά στοιχεία, καθώς είναι αυτός, να ύπηρετούν το βάθος του έργου ήχι τις έξωτερικότητες. Τό φάνασκα του Βάγγου (Γληνός) ήταν, λέει, σκηνοθετική έπιτυχία, λυμένη από τή σκηνοθέτισσα άριστοτεχνικά· δεν το παρουσίασε τυλιγμένο σε κανένα σεντόνι, αλλά με τήν κανονική εμφάνιση του ήρωα, σχηματοποιημένο, άλύγιστο· κίνηση και φυσιογνωμία δίνανε κάτι το ύπερφυσικό κι αυτό έπλαθε τις τύψεις του Μάκβεθ, που τις αισθανόταν αυτός και κανέναν άλλο· δεν έβλεπε τίποτα. Ο τρόπος που φάνηκε το κινούμενο δάσος προξενεί ένόχληση στον κριτικό (πώς να 'τανε;). Όστόσο, κατά τή γνώμη του, ή σκηνοθετική τής φροντίδα έβλαψε το παίξιμο τής πρωταγωνίστριας, γιατί δεν τής έδωσε τον άπαιτούμενο καιρό και δεν τήν άφησε να έμβαθύνει στα προ-

βλήματα της Λαίδης. [Σημ. Πάντα είναι να το φοβάται κανένας αυτό, κάθε φορά που αντίκρύζει το όχι και τόσο σπάνιο φαινόμενο της σκηνοθεσίας και της ηθοποιίας στο ίδιο πρόσωπο!]. Για το Βεάκη εκφράζεται με την εξέχου γενικότητα: ότι έδωσε "πολλές σκηνές βαθύτατα συναρπαστικές και συγκλονιστές" [συγκλονιστικές, βέβαια]. "Όπου ή παράσταση έφτανε κάποτε σε ψηλό σημείο, το χρωστούσε μόνο σ' εκείνον. Γι' άλλους ηθοποιούς δέ μιλάει: έμεινε στους δυο πρωταγωνιστές μ' αυτούς εξάντλησε το θέμα του. Τώρα κι ο μεταφραστής παίρνει τη θέση του: ο κριτικός αναγράφει σωστά πως ο Καρθάιος "μετάφρασε το Μάκβεθ ίδια λογοτεχνικά όπως κι ο Θεοτόκης και συγχρόνως σε μιὰ γλώσσα που δέν είναι υπερβολικά αυστηρή για το θέατρο, δηλαδή ότι ακούγεται χωρίς να προκαλεί το θεατή, πως είναι δηλαδή ή εργασία του θεατρική.

"Άλλος πάλι νέος, ο "Ισανδρος "Αρης", άνάμεσα στην άδειότητα του κριτικού ύφους του, θαυμάζει τον Βεάκη, με θερμές εκφράσεις και βγαίνει το συμπέρασμα: "Το παίξιμό του ήτο ρεαλιστικόν (σαιξπήρεια ρεαλιστικόν, αν επιτρέπεται ή εκφρασις), έσωτερικόν. Μάλιστα, αυτό είναι το τόσο παρεξηγηθέν από τους φιλολογούτας "νέους", πραγματικόν "έσωτερικόν" παίξιμο. "Ας μ'η παίζωμε πάλι με τας λέξεις...". ("Αθήνα", 21 Οκτώβρη). "Όστε το "έσωτερικό" παίξιμο, που και τώρα είναι θέμα και συζητείται, το προσέχουν όχι μόνον οι κριτικοί, αλλά και οι "φιλολογούντες...". είναι άρα πλατύτερο ζητήμα—νομίζω για πρώτη φορά, σ' εμάς.

Με τη βοήθεια του Βελμούρα και του "Άλκη Θρύλου, των πιό συγχρονισμένων, άς ελπίσουμε πως πλησιάσαμε σ' εκείνο που αντίκρυπτε στο νοϋ της Μαρίκας, όταν είδε την άγγλική παράσταση τού Παρίσι, καθώς, καθώς το είπε μόνη της, αυτό άκριβώς που της όριζε ή κατακάθαρη θεατρική της ύπόσταση, την "όψη", τού ματιού το παραξένεμα και τη χαρά τού ό,τι φαίνεται μ' άνοιχτή την αϋλία, την "έξωτερική", καθώς λένε σκηνοθεσία: δέν όνειρευτήκε να έρμηνέψει το κείμενο, αλλά να το παίξει, συλλογιζότανε τη φιογούρα που θα 'κανε ο θίασος με τριγύρω ένα τέτιο σκηνογράφημα. Τ' άλλα είναι δουλειά των σκηνοθετών, που όμως, για τη βαθύτερη ματιά που 'χουν, είναι ή ψυχή του θεάτρου. Ο Φώτος Πολίτης είχε πει μιὰ φορά για τη Μαρίκα πως και το άλφάβητο αν άρχιζε ν' άπαγγέλει θα μάς συγκινοϋσε— αυτό θα πει "ηθοποιός", ένας φλεγόμενος άνθρωπος που θαυματοουργεί "ούκ ειδώς".

Αυτή την ηθοποιιστική άποψη την παρατηρεί και ο "Άλκ" και κρίνει τους έκτελεστές, τους ρόλους και τη διακόσμηση, γενικά, της Σκηνης, την έπομένη της "πρώτης" ("Εστία"), αν κι όχι μ' άγάπη για τη σημασία του φωτισμού: είναι σά να μην βλέπει καθόλου πως κάτι άλλο γίνεται και δέ δουλεύει μόνον ή ράμπα και τα λαμπιόνια της τὰ κόκκινα, μπλε και άσπρα. Τιμά το παίξιμο τού Βεάκη και πιστεύει πως ο Μάκβεθ είναι ο πιό αγαπημένος του ρόλος— τον είχε δει και άλλοτε: το πότε, το σημειώνει υπερδεμένα, γιατί έμπιστεύεται στη μνήμη του, το πιό άπιστο θηλυκό. Βρίσκει πως, κάθε φορά, ο Βεάκης έπαιζε το ρόλο καλύτερα και μάλιστα τώρα που 'χε και Λαΐδη σπουδαία, "... άνταξίαν αυτού. Αυτή άπέδωσε με άπίστευτον ρεαλισμόν την... σκηνήν της ύπνοβασίας και έσχε πολλάς έξόχους: στιγμάς στάς σκηνάς που συνοδεύον την ολοφορίαν τού Ντάνκαν. Άλλού το παίξιμό της υπήρξε πότε σπασμοδικόν, πότε άτονον, αλλά μιὰ ηθοποιός όσον μεγάλη και αν ύποτεθή δέν ήμπορεί μονομιάς να γίνη κάτοχος ενός τόσοσ τρομερού ρόλου. Πιθανώς δέ ή συγκίνησις που θα προκάλεσαν αι επί τη τιμητική της έξαιρετικά έκδηλώσεις του άκροατηρίου να είχαν ένκενριστικήν επίδρασιν". Και πάλι ή εργασία τού Καρθαίου σταματάει τον κριτικό: "Έίνε όχι μόνον και λογοτεχνικώς, άλλ' όπως και το πρωτότυπον είνε σ κ η ν ι κ ή...". (sic) (20 Νοέμβρη). Παρατηρεί, όμως, πως υπάρχουν και μερικά "λεξίδια" (δές τεύχος 15, σ. 28), άλλ' ή ταραχή του μπροστά τους είναι άδικη: το αυτό τους, για την ώρα δέν είχε συνήθεισι ν' άκούει σωστή λογοτεχνική δημοτική. "Ο σκηνομός διάκισμος τού θυμίζει τον άνόλογο τού Old Vic άλλ', αντίθετα με τον "Άλκη Θρύλο, παραδέχεται πως το φαντασμαγορικό μέρος, ή εμφάνιση τού Μπάνκο π.χ. δέν ήτανε στη θέση της. Για τους ηθοποιούς αναγράφει πως "θα ήταν καλύτεροι, αν είχαν τύχει ειδικής διδασκαλίας. Τέτοια έργα άπαιτούν ρεζισιόν πρώτης τάξεως". Συμπεραίνει: "Εν συνόλω... ή... βραδνά τιμά το θέατρον της "Ομοιοίας και συντείνει εις το να το αναβιβάση εις περιωπήν έθνικόν θέατρον". Γι' αυτό μελετήσαμε τόσο προσεχτικά την παράσταση αυτή με τις άκοιμητες άνησυχίες της Μαρίκας, αισθανόμαστε πως σκιρτά μέσα της ή "Έλευ-

θέρα Σκηνη" και πιό πέρα λίγο, θαμποφαίνεται το "Έθνικόν". Και ο Μ. Ροδάς: "Εκ μέρους των ηθοποιών ή τραγωδία έμειλετήθη κατά ένα τρόπον, ο όποιος χωρίς υπερβολήν άποτελεί γεγονός διά τὰ χρονικά τού θεάτρου μας. Ούτε φωνή από το ύποβολείον ούτε γλωσσικά μεπεδύματα εις την σκηνήν" ("Ελεύθ. Βήμα, 21 Νοέμβρη). "Ω, πολύπαθο Έλληνικό θέατρο: Καταλαβαίνετε; Βρισκόμαστε σε μιὰ έποχή που το να μην άκούγεται ο ύποβολέας άποτελεί θαύμα! Άλλά— φεϋ! θ' άκουστέι και σαράντα χρόνια μετά τόν "Μάκβεθ"!

"Η παράσταση δέν άνάγκασε τους νέους να προέξουν ή να γράψουν πλατύτερες μελέτες (Κ. Μπαστιάς και Ι. Μ. Π. (αναγνωτόπουλος) άλλα κ' οι πρεσβύτεροι συγκινούνται και γίνονται βαθύτεροι, όπως ο Διον. Κόκκινος ("Πρόδος", 22 Νοέμβρη) άρθρα γράφονται για τη Λαΐδη ("Ελεύθερον Βήμα" 24 Νοέμβρη), συγκρίσεις γίνονται με την Κυβέλη και για το παίξιμό της στην "Ανάσταση" τού Τολστόι που την είχε παίξει τότε κοντά σ' επανάληψη τού ίδιου στην "Πρωία" (24 Νοέμβρη), αλλά για τη μουσική τού Καλομοίρη ούτε λόγος! Είχε ξεχαστεί, φαίνεται, ν' άκούνε μουσική στα δράματα: ή έποχή τού "Βασιλικού" δέν υπήρχε πιά στην άνάμνηση των κριτικών.

Το πιό σοβαρό, το πλατύτερο μελέτημα, ώστόσο, στάθηκαν τρία άρθρα τού Φώτου Πολίτη στην "Πολιτεία" (21, 22, 24 Νοέμβρη). Τά άρθρα μιλοϋν αναλυτικά για το έργο, μιλοϋν και για το παίξιμο: στο πρώτο τους θέμα δέν θα σταθούμε: θα μεινουμε μόνο στο δεύτερο, επειδή σκοπός μας είναι όχι ο Σαΐξπηρ τώρα, αλλά ή έλληνική έρμηνεία του. Έδώ ο Φώτος Πολίτης δείχνεται αυστηρός: πρόκειται για δυο πρωταγωνιστές που άληθινά τιμούσε. Τού Βεάκη, επί πλέον, τού χρώσταγε την πρώτη του σκηνοθετική έξόρμηση (1919), τόν Οιδίποδα. Πολύ θα το έπιθυμούσε να τον προετοίμαζε και για τόν Μάκβεθ: ή γνωστή πιά ικανότητά του στη σκηνοθεσία (είχε σκηνοθετήσει, μ' έπιτυχία, και τόν "Επιθεωρητή" τού Γκόγκολ), τόν αναγκάζει να πικραίνεται που δέν τόν καλέσανε και για το "Μάκβεθ": δυο, βέβαια, ήτανε τά έργα του τά σκηνοθετημένα, όμως γι' αυτόν διακόσια: ή ασυνήθεια δέν άποκλείει το έσωτερικό παράπονο: αυτό του το μελέτημα το έμπνέει αυτός, άκριβώς, ο "παραγκωνισμός" του. "Η Μαρίκα Κοτοπούλη που 'ξερε τί όρκισμένος θαυμαστής της ήτανε, καθώς και ο Βεάκης, ούτε που θα το σκεφθήκανε να συνεργαστούν μαζί του. Θα τόν κάνουν τόν άλλο χρόνο, με την "Εκάβη", άφού τώσας λόγος έγινε μ' άφορημ τόν "Μάκβεθ" για την άνάγκη της σκηνοθεσίας. Και πάλι άς υπενθυμούμε πως τόν "Βασιλικόν" κ' ή "Νέα Σκηνη", που ήταν έργα σκηνοθετών, είχανε θαμπώσει σαν θεατρικό καθεστώς. Τά 'χε πνίξει το βουλεβάρτο και τη σκηνοθεσία δέν τη λογαριάζανε όσο έπρεπε. Αφήνει λοιπόν μιὰ κρυμμένη κραυγή διαμαρτυρίας με τ' άρθρα του αυτά, γιατί οι αγαπημένοι του πρωταγωνιστές χάσανε την εύκαιρία να τους βοηθήσει. Νά και τὰ πονεμένα παραπόνά του, παρατηρήσεις με μιὰ συγκινημένη τρυφερότητα: "Αχ! αγαπητέ Βεάκη! Πώς παρηγόησες... Αυτό είναι χοντρούτατο λάθος...". "... τὰ λόγι' αυτά, κυρία Μαρίκα, δέν είναι καθόλου όμοια...". παρηγοριέται, άπευθύνοντας διάφορες συμβουλές: θά τους τις έλεγε στην πιθανή δοκιμή, αν είχε πραγματοποιηθεί, τυχόν φυσικά, ή φωνή του, ή εύχάρστη, ή βελουδένια, εκεί θα 'ταν πιό μαλακή: μαζί τους θα πραγματοποιούσε το σπουδαίο του βήμα, που σ' αυτό θα φτάσει σ' έξη χρόνια, σ' το "Έθνικό". Για τη σύγκριση της ευγένειας τού Φώτου Πολίτη, με την όμη πίκρα, θα μπορούσε κανένας να ρίξει μιὰ ματιά στην κριτική τού Η. Καλογερίκου που νόμιζε τόν έαυτό του σκηνοθέτη ("Ελεύθερος Άνθρωπος", 21 Νοέμβρη).

Όμολογημένα, το πρώτο τέταρτο τού αιώνα μας παρουσάσε σχετικά με τόν Σαΐξπηρ πολλούς κόπους, πολλές έγνιες μαζί με τὰ έπιτεύγματα: όλα, μαζί με τις εύκαιρίες που 'δωσε ο Βρεταννός να φανούν όρισμένες λάμψεις της ηθοποιίας και της Κριτικής, περάσανε στο λογαριασμό τού Έλληνικού Θεάτρου συνολικά, δέ μείνανε, βέβαια, μόνο για τις παραστάσεις τού Σαΐξπηρ. Μόνο που δέν θα θέλαμε καθόλου να τελειώσουμε το πρώτο μέρος τού V κεφαλαίου της εργασίας μας με τόν ύπαινεμό σ' ένα ζηλόφθοβο κριτικό. Τους κακούς, ώστόσο, τους έπλασε ο Δημιουργός: δέ θα γινόντουσαν χερουβείμ για χάρη τού Σαΐξπηρ.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Στο προσεχές τεύχος: Σκηνοθέτες και έρμηνευτές τού Σαΐξπηρ στην Ελλάδα, από τὰ 1926 ως τὰ σήμερα.



# ΣΥΓΚΙΝΕΙΤΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ;

## ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΓΙΑ ΤΟ "ΠΑΡΑΔΟΞΟ" ΤΟΥ ΝΤΙΝΤΕΡΟ

Το "Θέατρο" παρουσίασε, στα τεύχη 7 και 8, για πρώτη φορά μεταφρασμένο στη γλώσσα μας, το περιλάλητο δοκίμιο "Le paradoxe sur le comédien", όπου ο Ντεντ Ντιντερό επιχειρεί να εξηγήσει τον πολύπλοκο μηχανισμό της υποκριτικής τέχνης. Στα τεύχη 12 και 13, δημοσιεύσαμε απόψεις είκοσι δύο διακεκριμένων γάλλων καλλιτεχνών της Σκηνης για το "Παράδοξο" όπου, ως γνωστόν, ο Ντιντερό υποστηρίζει πως η συγκίνηση όχι μόνο δεν είναι απαραίτητη αλλά συχνά είναι και επιζήμια στον ηθοποιό. Το "Θέατρο", θέλοντας να δώσει την ευκαιρία και στους δικούς μας ανθρώπους της Σκηνης να προβληματιστούν πάνω στο πάντα επίκαιρο αυτό θέμα, ζήτησε τις απόψεις σαράντα περίπου καλλιτεχνών μας. Στο 15ο τεύχος δημοσιεύσαμε τις απόψεις Κατερίνας, Θ. Κωτσόπουλου, Κ. Μουσούρη. Σήμερα, δημοσιεύουμε των Δ. Μυράτ, Α. Καλλέγγη, Μ. Λυγίζου και στο προσεχές πολλών άλλων. Φυσικά, η σειρά δημοσίευσης δεν σημαίνει κανενός είδους αξιολόγηση.

### ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Νά 'ναι άραγε γνήσιο, ή μήπως είναι απόκρυφο το Παράδοξο του Ντιντερό, μικρή προσούρα που ξεκίνησε μεγάλο πόλεμο. Δεν πάει πολύς καιρός που άμφισβητήθηκε η γνησιότητά του. Είπαν πως πρόκειται για το άπλωμα όρισμένων απόψεων του Ντιντερό από ένα άρθρο της "άλληλογραφίας με τον Γκριμ" που κατασκευάσε ο Ναϊζόν, ένας σύγχρονος λογοτέχνης. Το χειρόγραφο του "Παράδοξου" βρέθηκε στην Πετρούπολη, απ' όπου ήρθε στο Παρίσι, για να έκδοθει μετά το θάνατο του συγγραφέα. Η άμφισβήτηση της γνησιότητας είχε γερές βάσεις, γιατί, ενώ στο Παράδοξο το κύριο μοτίβο είναι "καμιά ευαισθησία", στις επιστολές του προς τη δεσποινίδα Ζοντέν ο Ντιντερό απαιτεί απ' τον ηθοποιό ευαισθησία και νοημοσύνη. Και σ' ένα γράμμα του προς τον άββα Λε Μονιέ γράφει: "Αυτός ό χαμένος ό Μπιζάρ παίζει χωρίς ψυχή". Όσοι όμως υποστηρίζουν τη γνησιότητά του, φέρνουν σαν επιχείρημα τους μύθους που εξαπολύει κατά της ευαισθησίας στο "Όνειρο του Ντ' Αλαμπέρ".

Είτε όμως απόκρυφο είτε όχι, το Παράδοξο ξεσήκωσε μία συζήτηση που ακόμα δεν έχει τελειώσει, γύρω από ένα θέμα που άπασχολούσε τους ανθρώπους του Θεάτρου πολύ πριν απ' τον Ρεμόν ντε Σάλντ — Αλμπιν και τον Ντιντερό. Έχουμε άμυδρές ένδειξεις πως η ευαισθησία είχε άρχισε ν' άνησυχεί τους άρχαίους Έλληνες. Ό Πάλλος ό Αιγινήτης — ύπληρχε κι άλλος Πάλλος, ό Σουινέας, που ήταν δάσκαλος του Δημόσθένη στην όρθοφωνία — έπαιζε κάποτε την Ηλέκτρα στο όμώνυμο δράμα του Σοφοκλή. Τις μέρες εκείνες είχε πεθάνει ό γιος του, και στη σκηνή που φέρνουν στην Ηλέκτρα τη λήκυθο με την τέφρα του Όρέστη, ό Πάλλος είπε και του δώσανε τη λήκυθο με την τέφρα του νεκρού παιδιού του, για να συγκινηθεί περισσότερο και να μπορέσει να παίξει καλύτερα. Ό Αδός Γέλλιος, που τό άναφέρει, προσθέτει: "Όλοιπν, άντι να νιώσουμε τη συγκίνηση του δράματος, είδαμε να παριστάνεται ό προσωπικός του πόνος". Κάτι παρόμοιο θέλησε άσφαλώς να κάνει, πολύ άργότερα, ό Ιάσων ό Τραλιανός που παίζε την Άγαυή, κρατώντας το φρεσκοκομμένο κεφάλι του Κράσσου μπρός στο βασιλιά των Πάρθων Όρόδη τον Α'. Κ' όι Ρωμαίοι είχαν βασιανιστεί με τό πρόβλημα. Κι ό Κοϊντιλιανός κι ό Κικέρωνας τονίζουν συχνά πως όι καλοί ήθοποιοί νιώθουν τόσο τό ρόλο τους, που κλαίνε με δάκρυα άληθινά. Η διαμάχη όμως γύρω απ' τό άν πρέπει να αισθάνεται ή όχι ό ήθοποιός, άρχισε με τό περίφημο "Paradoxe sur le comédien", του Ντεντ Ντιντερό. Άρχισε δεν είναι ή κυριολεξία, γιατί ή πραγματεία είχε περάσει άπαρατήρητη ώπου το στά 1880 ό διάσημος ήθοποιός Κωνσταντίνος Κοκλέν — ό δημιουργός του Συρανό ντε Μπερζεράκ, που 'χε έμφανιστεί και στην Άθήνα με γαλλικό θίασο — την ξανάφερε στην επικαιρότητα, αναλαμβάνοντας την υπεράσπισή της, χωρίς κανείς να της έπιτεθεί. Άπό τη στιγμή εκείνη ξεκινάει πραγματικά ή διαμάχη. Βέβαια, ό Κοκλέν δεν άναφέρεται ειδικά στον Ντιντερό, αλλά, με όρισμένες παρεκκλίσεις και διορθώσεις, υποστηρίζει άκριβώς την ίδια θέση.

Ό χαρτοπόλεμος που ακολούθησε ήταν άπερίγραπτος: βιβλία, άρθρα, προσούρες, επιστολές, δηλώσεις, κι όπως βλέπουμε απ' την ωραία πρωτοβουλία του "Θεάτρου", τό πρόβλημα εξακολουθεί ν' άπασχολεί ακόμα τους μύστες της θυμλικής τέχνης, και θα τους άπασχολεί σίγουρα για πολλόν

καιρό ακόμα. Μήπως τό πιστεύω των όπαδών του έπικού θεάτρου — την όνομασία αυτή την άποκήρυξε στα τελευταία του ό Μπρέχτ μεταβαφτίζοντας το σε διαλεκτικό θέατρο — δεν είναι μια άναβίωση της θεωρίας του Παράδοξου; Δεν έχει κανείς παρ' να παραβάλλει έναν απ' τους θεωρητικούς του, τον Κόρνφελντ, με τον Ντιντερό.

Τό πρόβλημα της αισθαντικότητας ή όχι του ήθοποιού μάς είχε άπασχολήσει απ' τα πρώτα μας βήματα στο θέατρο. Όι μεγάλοι ήθοποιοί της έποχής μάς έδιναν διαφορετικές συμβουλές, επικρίνοντας καθένας (ή κάθε μία) την αντίθετη σχολή, χωρίς φυσικά ν' άναφέρεται κανείς τους στο Παράδοξο ή άλλο σχετικό έργο. Άπό την άποψη της επιβολής και της άκτινοβολίας δεν ύστερούσαν όι εκπρόσωποι της μιάς σχολής από τους άλλους. Γι' αυτό νωρίς άρχισε να μάς ταλαιπωρεί τό μεγάλο έρώτημα, χωρίς να μπορούμε να δώσουμε άπάντηση. Γιατί τότε κ' όι γνώσεις μας ήταν έλάχιστες κ' ή εμπειρία μας μικρή. Κ' ενώ καταλαβαίναμε πολύ καλά εκείνους που μάς συμβούλευαν να μην αισθανόμαστε, δεν ξεκαθαρίζαμε τί έννοούσαν όι της αισθαντικής σχολής. Γιατί έδώ είναι όλη ή δυσκολία. Της άναισθητικής, άς την πούμε έτσι, σχολής λίγοι πια είναι όι ύποστηρικτές, έξω από την έπική σχολή. Της αισθαντικής όμως έχουν διααιρεθεί σε πολλές αίρέσεις, με βασίμια επιχειρήματα ψυχολογικά και ψυχοφυσικά.

Δεν ξερω τί παρακίνησε τον Κοκλέν να γράψει τό άρθρο του στο "Harpers New Monthly Magazine", που ξεκίνησε όλη την ιστορία. Η διαμάχη μπορούσε να 'χει άρχισε πολύ νωρίτερα, άν δεν περνούσε άπαρατήρητος ένας στίχος του Βύρωνα: "Αυτοί που κάνουν τους άλλους να αισθάνονται, πρέπει να αισθάνονται όι ίδιοι".

Μια φορά, είτε ύποστήριζε τη σωστή άποψη είτε όχι, τό άρθρο του Κοκλέν ήταν σοφό, όπως όλα όσα είχε γράψει ό πανέξυπνος εκείνος ήθοποιός. Ό Γεώργιος Νάθαν, ό έξοχος άμερικανός κριτικός που πέθανε πριν λίγα χρόνια, είχε γράψει πως ό Κοκλέν ύπήρξε ό μόνος απ' τους ήθοποιούς που έζησαν ως τώρα, που άπόδειξε πως είχε κριτικό νοή και αντίληψη ήθοποιός. Κύριο μοτίβο της βελτιωμένης ντιντερονικής θεωρίας του Παράδοξου, όπως την παρουσίασε ό Κοκλέν, είναι ό περίφημος διαχασμός της προσωπικότητας, στο πεισνυμιο *dedoublement*. Η Σάρα Μπερνάρ, που άνηκε στην αισθαντική σχολή, σε σημείο που πολλές φορές βγήκε λιπόθυμη απ' τη σκηνή, σχολίασε πικρόχολα τις άπόψεις του Κοκλέν τό 1920: "Άπαθής προς όλα τα πρόσωπα που ανέλαμβανε να ύποδυθεί, ό Κοκλέν άφησε άπαθής και τό κοινό που τον παρακολουούσε, άν και είχε μια γλυκύτατη φωνή, που ήταν τό κύριο προσόν του, και που μ' αυτήν έθελγε τους άκροατές. Μη έχοντας άλλο σημαντικό έφόδιο έξω απ' αυτό, δεν κατόρθωσε ποτέ να παίζει δραματικούς ρόλους και δεν έπαψε ποτέ να εκπλήσσεται γι' αυτό. Πέθανε χωρίς ν' αντίληφθεί πως ή ευαισθησία δεν άποκτάται στη δραματική σχολή, και γεννιέται κανείς καλλιτέχνης ή δεν γίνεται ποτέ".

Τό *dedoublement* του Κοκλέν ήταν ή καινοφανής θεωρία πως ή προσωπικότητα του ήθοποιού διχάζεται τη στιγμή που παριστάνει, και τό μισό εγώ του βρίσκεται ύπό την έπιρροή των συναισθημάτων του ρόλου, ενώ τό άλλο μισό παραμένει άπαθής και έλέγχει τό πρώτο, συγκαρώντας το από άκρότητες και κανονίζοντας τη θερμοκρασία, για να μην καταλήξει στην ύστερία του ήθοποιού του ρωμαϊκού θεάτρου Αίσωπου που

έφτασε, μέσα στη ζέση του ρόλου, να σκοτώσει πραγματικά το συνάδελφο που επρόκειτο να σκοτώσει θεατρικά. "Η, για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του θαυμάσιου ζωγράφου Ντελακρουά, που πρόσφατα γιορταστήσαν τα εκατοντάχρονα και να επιτευχθεί το "καλώς κυβερνημένο παραλήρημα".

Πρώτη αντίδραση στην αναζωπύρωση των θεωριών του Ντυντερό απ' τον Κοκλάν έγινε απ' τον Άγγλο ήθοποιό Χένρυ Γιβνικ, που ήταν όπαδος της λελογοισμένης αισθαντικής σχολής. Ο Γιβνικ άντέκρουσε με σοβαρά επιχειρήματα τον Κοκλάν. Ακολούθησαν πολλές επιστολές των δυο διάσημων ήθοποιών, που στο τέλος πήρανε και κάποιαν όζύτητα οι διαφιρισμοί τους γύρω απ' το έπιμαχο θέμα. Ο Γιβνικ άντλησε το σπουδαιότερο παράδειγμά του απ' την ιστορία του γαλλικού θεάτρου, από ένα μεγάλο πρόδρομο του Κοκλάν, τον Ταλμά, που μόνο σαν ήτανε βαθιά συγκινημένος, ένιωθε πως παρίστανε πραγματικά, κ' έβγαυε απ' τη σκηνη με τη λύτρωση του καλλιτέχνη που 'χει επιτελέσει ένα καλλιτεχνικό έργο. Ακόμα έφερε παράδειγμα έναν άλλο σημαντικό γάλλο ήθοποιό, τον Λεκαίν, που ο Ντυντερό τον είχε παρουσιάσει σαν ύποδειγματικό εκπρόσωπο της άαισθητικής σχολής. Ο Γιβνικ διατεινόνταν πως, αντίθετα, ο Λεκαίν ήτανε βαθύτατα συγκινημένος κ' ευαίσθητος ήθοποιός. Ο Γιβνικ ύποστηρίζοντας την εύαισθησία, άντέκρουε τις έξαλλες ύπερβασίες της σικελικής σχολής, κι άπεθέωνε την εύσυγκινησία συνταιριασμένη με τη μετριπάθεια, γεγονός που θυμίζει τον έξοχο στίχο του θαυμάσιου λυρικού ποιητή και συμπατριώτη του Γουόντγουορθ :

"... τη σεμνή γοητεία του όχι πάρα πολύ".

Στον άγγλογαλλικό αυτόν πόλεμο, ενώ το στρατόπεδο των άγγλων ήταν άραγές — είχαν κρηυγεί όλοι οι έξέχοντες άνθρωποι του θεάτρου υπό της εύαισθησίας — σύντομα το γαλλικό διασπάστηκε σε ντυντερονιστές και ρεζανιστές. Οι τελευταίοι πήραν την όνομασία τους απ' την περίφημη ήθοποιό Ρεζάν, που ο Μπέρναρ Σω είχε γράψει για το παίξιμο της πως είχε "... τη γοήγηση αισθαντικότητας, που 'ναι ή μόνη άληθινά συγκινητική αξία του ήθοποιού".

Παρακινημένος απ' τον θεατρικό αυτόν πόλεμο, που άναστάωσε τους καλλιτεχνικούς κύκλους του πολιτισμένου κόσμου, ο σκωτσέζος δημοσιογράφος Ούλλιαμ Άρτσερ (1856 - 1924), αυτός που παρακίνησε πρώτος τον Μπέρναρ Σω να γράψει θεατρική κριτική, και ύπήρξε συνεργάτης του στο πρώτο του έργο "Widower's Houses" που παίχτηκε στα 1892, άποφάσισε να ύποβάλει ένα έρωτηματολόγιο στους μεγάλους ήθοποιούς της εποχής του πάνω στο φλέγον θέμα. Η μεγάλη πλειοψηφία στις άπαντήσεις βρέθηκε να 'χει ταχθεί ύπερ της εύαισθησίας, κι ο Άρτσερ, βγάζοντας τα δικά του συμπεράσματα απ' αυτή την έρευνα, έξέδωσε το περίφημο βιβλίο του "Μάσκες και πρόσωπα", μελέτη γύρω απ' την ψυχολογία της ήθοποιίας. Το βιβλίο αυτό, άν και κάπως άπόλυτο, είναι πολύ ένδιαφέρον, κ' οι παρατηρήσεις του τόσο εύστοχες, που άξίζει να διαβαστεί ακόμα και σήμερα.

Στη διαμάχη αυτή οι περισσότεροι ήθοποιοί κρηυχτήσαν ύπερ της εύαισθησίας, οι περισσότεροι κριτικοί, λογοτέχνες και συγγραφείς ενάντιόν της, με λαμπρές έξαρέσεις σαν τον Μπέρναρ Σω και τον Πιραντέλλο. Ο Γιάκουμπσον, ένας σπουδαίος δανός ψυχολόγος, λέει πως : "... οι βεβαιώσεις των ήθοποιών περιόδηεν λησμοσύνης του έαυτού των πάνω στη σκηνη πρέπει να γίνονται δεκτές με άρχετες έπιφυλάξεις".

Οι περισσότεροι απ' τους όπαδούς της αισθαντικής σχολής συμφωνούσαν σε μιá κοινή βάση, στο dedoublement, τον ψυχολογικό δισισμό. Μερικοί μίλησαν για "δεύτερη κατάσταση", και ο Λουί Ζουβέ, της σχολής κι αυτός των αισθαντικών, την όνόμασε "δεύτερη ζωή".

Θά μάκρανε πολύ τούτο το σημείωμα άν πιάνανε ν' αναπτύξουμε και τη θεωρία Lange — James, που ξεφύτρωσε στη μέση της διαμάχης. Και θεωρούμε περιττό να έπεκταθούμε στις γνώμες του J. L. Barrault του Pierre Fresnay, της φίλης Edwige Feuillère κ. ά. που έχουν ταχθεί με την αισθαντική σχολή, καθώς και όλη ή legio fulminata του προχιτλερικού γερμανικού θεάτρου. Δε μπορώ όμως ν' άντισταθώ στον πειρασμό — ο Όσκαρ Ουάιλντ έλεγε πως οι άνθρωποι πρέπει ν' άντιστέκονται σ' όλα έξω απ' τους πειρασμούς — να μην άναφέρω μιάν άξιοθαύμαστη κρίση μιás έξοχης ήθοποιού του γαλλικού θεάτρου, της Mme Bartet : "Νιώθω τις συγκινήσεις των προσώπων που ύποδύομαι, αλλά από συμπάθεια περισσότερο, παρά για λογαρισμό μου. Είμαι συγκινημένη όσο ο πιό εύαίσθητος θεατής, αλλά λίγο πριν".

Τό πρόβλημα είναι πολύπλοκο. Οι γάλλοι προσπάθησαν να δώσουν μιá λύση στη μορφή που 'χει ο ψυχολογικός δισισμός :

garder sa tête, livrer son coeur. "Η : coeur shaud, tête froide. Ο Ύδιος ο Ντυντερό δεν ήταν και τόσο βέβαιος πως είχε έμβασθεί άπόλυτα στην ψυχολογία των ήθοποιών την ώρα της σκηνηκής των άπόδοσης. C' est leur secret, είναι το μυστικό τους, έπτε στο τέλος.

Πιστεύω πως ο καλύτερος φιλοσοφικός όρος που χαρακτηρίζει έπακριβώς το είδος της συγκίνησης που πρέπει να αισθάνεται ο ήθοποιός, όταν είναι άξιος της άποστολής του, είναι ή Einfühlung, που ο μακαρίτης ο Βορέας την μετέφρασε "καλαισθητική συμπάθεια". Καλείται ακόμα και Beseeung = έμψύχωση ή Personifikation = προσωποποίηση. Είναι ή ψυχική κατάσταση που κάνει αυτόν που νιώθει μιá καλλιτεχνική άπόλαυση να μεθίσταται αυτόματα, με τη φαντασία του, στα προϊόντα της τέχνης. Με τη μετάθεση αυτή δημιουργείται ή συγκίνηση, και συμπάσχουμε με τον έμψυχούμενο ρόλο. Στην άντίληψη αυτή συνάπτεται και ή λεγόμενη "έσωτερική μίμηση" ή Innere Nachahmung. Ο Groos γράφει πως αυτός που χαίρεται το καλλιτέχνημα, άνασυγκροτεί και ζαναίζει μέσα του το δημιούργημα. Ο ήθοποιός βέβαια δε μπορεί να νιώσει συναίσθημα που του είναι τελείως άγνωστα, "έν αν μη τύχη προεωρακώς" που λέει ο Άριστοτέλης. Δέν θέλω να πώ πως μόνο τα πράγματα ή οι πράξεις που άντικρούσαμε στη ζωή μας είναι γνωστά. Ο άνθρωπος αναπλάθει με τη φαντασία του όσα δέν έξησε ποτέ. Αλλά είναι άπαραίτητη μιá έσωτερική έμπειρία, που του έπιτρέπει ν' άναγνωρίσει την ουσία και το νόημα, κάτω απ' τα έξωτερικά στοιχεία που πρωτοαντικρούζει. "Αν δέν έφερα ένός μου — λέει ο Γκαίτε — από προαίσθηση τον κόσμο, άν και με όρθάνοιχα μάτια, θά ήμουν τυφλός". Ταλέντο, είναι ή συνισταμένη των κλίσεων, και μιá απ' τις βασικές κλίσεις του ανθρώπου είναι ο πλούσιος συναίσθηματικός κόσμος. Ο ήθοποιός — στην ιδανική του μορφή — έχει μέσα του όλη τη γκάμα των ανθρώπινων συναίσθημάτων, έν δυνάμει. Ύπάρχει μιá συνάφεια μεταξύ του προσωπικού συναίσθηματος του ήθοποιού και του ύποθετικού συναίσθηματος του ρόλου. Συνεπώς δε μπορεί να γίνει λόγος για διάσπαση της προσωπικότητας. Για να πλησιάσουν αυτά τα συναίσθηματά άπαιτείται μιá θερμανση, ένας σκηνηικός πυρετός, το ύπο-

"Ο Α. Μυράτ στην έρετεινή του έπιτυχία "Καληνύχτα έρωτα"



θετικό συναίσθημα άγγίζει τον ήθοποιό μέσω αυτής της συμπάθειας. Κι άπ' τή συμπάθεια γεννιέται μιá αντίχρηση, που κάνει τὰ δυό συναίσθηματa ν' αναπτυχθοῦν άμοιβαία. Ἡ συγκίνηση που γεννιέται τήν πρώτη στιγμή που ῥεχεται ὁ ήθοποιός σέ έπαφή με τὸ ρόλο υποτάσσεται στή θέληση, αλλά ἡ συγκίνηση αὐτή είναι μιá "ήδονή", με τήν άριστοτελική έννοια τοῦ ὄρου, κ' ἡ ήδονή αὐτή δημιουργεῖ τήν άνάγκη τῆς επανάληψης. Συναίσθηματa προσωπικά, πόθοι, άπωθήσεις βαθιά στο άσυνείδητο, άνακινούονται με τήν προετοιμασία τοῦ ρόλου. Ἐὰ πραγματικά συναίσθηματa έρχονται σ' έπαφή με τὰ υποθετικά, αλλά χωρίς ν' άνακατεύονται οὔτε νά μπερδεύονται, δηλαδή χωρίς νά επέλθει μεταβολή τῆς συνείδησης. Σ' αὐτή τήν άλληλοεπίδραση τῶν συναίσθηματῶν ἡ συνείδηση δέν υφίσταται καμιάν άλλοίωση, γιατί τὰ προσωπικά συναίσθηματa είναι βαθιά ριζωμένα μέσα τῆς. Ἐτσι, άντί νά παθαίνει διαταραχές στήν προσωπικότητά του ὁ ήθοποιός, αντίθετα, νιώθει τήν ήδονή τῆς αισθητικῆς συγκίνησης.

Ἐ Φλουρνούά βρίσκει καταπληκτικῆς ὁμοιότητες τοῦ σκηνηκοῦ βίου τοῦ ήθοποιού με τήν έκσταση τῆς προσευχῆς, τῆς πραγματικῆς, που βγαίνει de profundis. Ἐ ήθοποιός δέν χάνεται μέσα στο πρόσωπο που ὑποδύεται, χάνεται μέσα στήν έκστασή του, και μέσα σ' αὐτή τήν έκσταση άπελευθερώνεται τὸ "θεμελιώδες έγώ" που λέει ὁ Bergson, ὅ,τι κοιμάται μέσα του έν δύναμει. Κ' ἡ προσπάθεια τοῦ ήθοποιού συνίσταται, πέρα άπ' τήν τεχνική έπεξεργασία τοῦ ρόλου, σ' αὐτή τήν άπολύτρωση. Ἐ ήθοποιός δημιουργεῖ μόνον τή στιγμή που ζεῖ τήν έκστασή του. Ὅλη ἡ αξία τῆς έμπνευσῆς του βρίσκεται στήν ένστικτώδη άνακάλυψη τῆς μυστικῆς ζωῆς τοῦ ρόλου. Πιθανό νά μήν μπορεί νά καθορίσει με λόγια τί κάνει. Ἐ Ἁγιος Αὐγουστίνος έλεγε : "Αν με ρωτήσει κανείς τί είναι καιρός, δέν ξέρω τί ν' άπαντήσω· ξέρω ὅμως τί είναι καιρός ὅσο δέ με ρωτάει κανείς". Μᾶς συγκινεῖ ὅμως με τήν έπιβολή τῶν κυματῶν που εκπέμπει μέσ' άπ' τήν έκστασή του τήν άκαθόριστη, που βρίσκεται πέρα' άπ' τή λογική μας, αλλά γιά νά νιώσουμε κ' εμεῖς, οἱ θεατές, αὐτή τήν έκσταση τῆς καλαισθητικῆς θεωρίας, τῆς contemplatio, πρέπει άπαραίτητα νά τήν έχει νιώσει εκείνος στή σκηνή, άλλίως δέν δημιουργεῖται ψυχική έπαφή, αλλά μόνο θαυμασμός γιά ταχυδακτυλογραφική δεξιοτεχνία.



Ἐ Καλλέργης, Δάριος Ρονκάλας στὸν φετεινὸ "Βασιλικὸ"

## ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

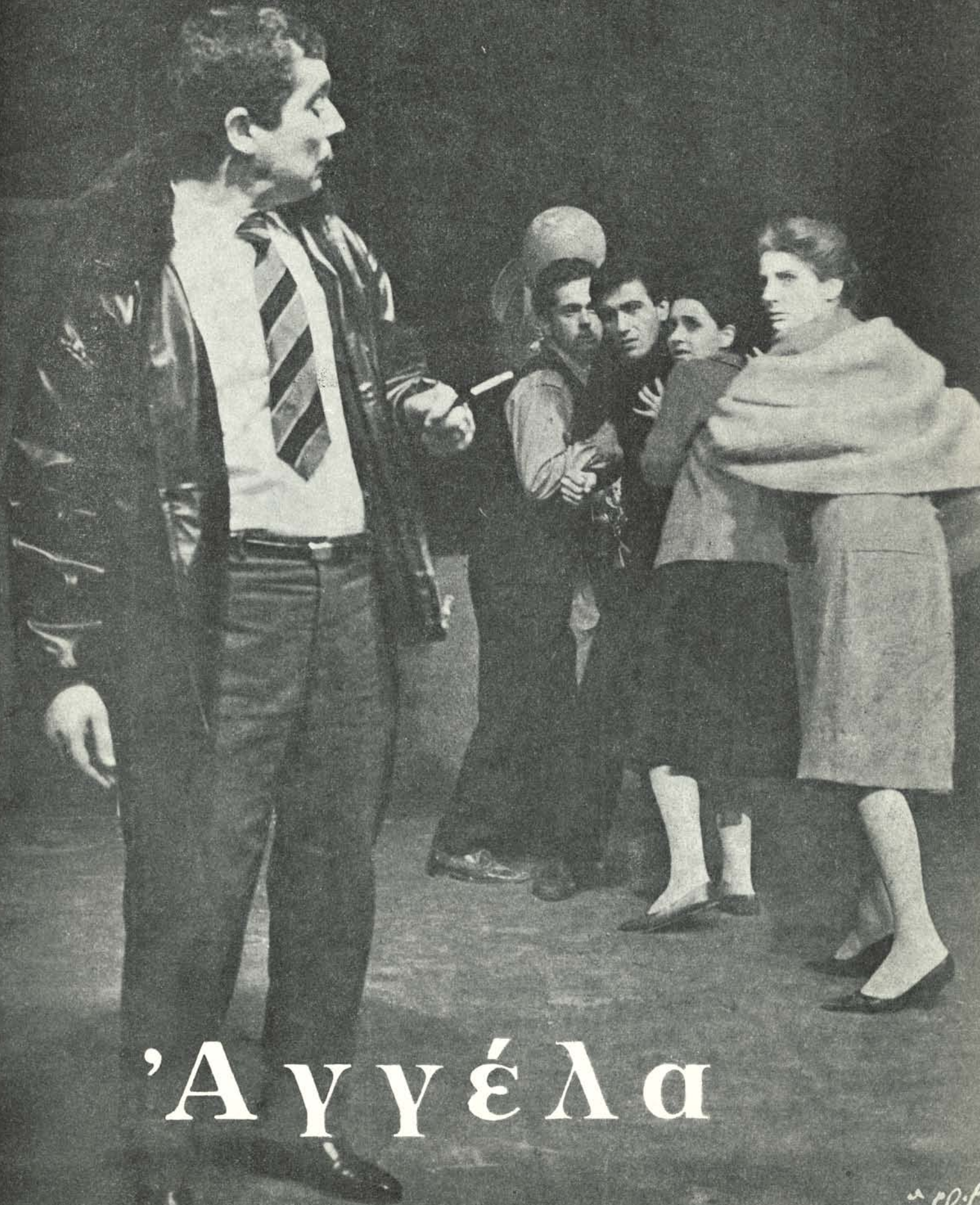
Και μόνο που τὸ Παράδοξο τοῦ Ντιντερό προκάλεσε τόσες συζητήσεις, τόσες σκέψεις, γύρω άπ' τήν τέχνη τοῦ ήθοποιού, άξίζει νά 'χει γραφτεῖ. Πρώτος ὁ Ντιντερό άσχολήθηκε τόσο έκτεταμένα με τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς έκφρασης τοῦ ήθοποιού και πρώτος αὐτὸς ανέλυσε με τόση έμβριθεία ὀρισμένες πλευρές τῆς υποκριτικῆς τέχνης. Και σέ μιá έποχή που οἱ ήθοποιοί, σάν άνθρωποι, λογίζονταν άκόμα παρακατιανοί, άξιοι μόνο νά διασκεδάζουν τήν πλήξη τῶν άρχόντων και τῶν βασιλιάδων—χωρίς καμιά κοινωνική εκτίμηση, εκτός από ελάχιστες εξαίρέσεις—αὐτὸς πρώτος εξύψωσε τὸν ήθοποιό, άναγνώρισε τήν κοινωνική προσφορά του και συσχέτισε τόσο άποκαλυπτικά τήν τέχνη του με τήν τέχνη τοῦ κάθε καλλιτέχνη. Χωρίς άμφιβολία τὸ Παράδοξο, εκτός που είναι ένα πολύτιμο πνευματικὸ ντοκουμέντο μιᾶς έποχῆς, στο θέμα τῆς υποκριτικῆς τέχνης, διατυπώνει θεωρίες άξιόπροσεχτες και πρωτότυπες, άκόμα και γιά τήν έποχή μας. Ἐλλά οἱ θεωρίες αὐτῆς δέν είναι αναλλοίωτες, οὔτε πρέπει νά τίς παίρνομε άπόλυτα, σάν δόγμα. Στο πέρασμα τοῦ καιροῦ άλλάζουν οἱ μορφές τῆς Τέχνης, ὅπως και οἱ θεωρίες γύρω άπ' αὐτή.

Τὸ Παράδοξο γράφτηκε σέ μιá έποχή αισθητισμοῦ, μεγαλοστομίας και ὀρασιοπάθειας, με έντονη διαγραφή τῆς εξωτερικῆς φόρμας, κ' ὅπως ἦταν φυσικό ἡ τέχνη τοῦ ήθοποιού δέ μπορούσε παρά νά εκφράζει τὸ κλίμα αὐτό. Ἐ ήθοποιός σάν καλλιτέχνης—ὅπως τὸν παραδέχεται κ' ὁ Ντιντερό—εκφράζει με τήν τέχνη του, συνειδητά εἴτε άσυνείδητα, τή ζωή και τὸ πνεῦμα τῆς έποχῆς του. Βέβαια, μετά τὸν Ντιντερό, ὑπῆρξαν άλλοι που έγραψαν έργα και θεμελιώσανε συστήματα, που τοποθετοῦν σέ άλλες βάσεις τήν τέχνη τῆς υποκριτικῆς. Ὁστόσο, μέσα στις ιδέες τους και τὰ συστήματά τους, ένυπάρχουν πολλές άπ' τίς ιδέες τοῦ Ντιντερό. Αὐτὸ φαίνεται πὸς πολλὰ άπό τὰ έπιχειρήματα, που ανέπτυξε αὐτὸς γιά πρώτη φορά, άντέχουνε στή δοκιμασία τοῦ χρόνου και ὡς άποτελοῦν κανόνες άπαράβατους.

Και τώρα ἄς έρθομε στο ερώτημα : Συγκινεῖται πραγματικά ὁ ήθοποιός ὅταν παίζει στή σκηνή; Σύμφωνα με τίς αντίληψεις που επικρατοῦν σήμερα, αλλά και άπό προσωπικῆς εμπειρίας, πρέπει νά παραδεχτοῦμε πὸς ὁ ήθοποιός συγκινεῖται (πάσχει) ὅταν δημιουργεῖ, και εὐαίσθησία έχει—και πρέπει νά έχει—με τή διαφορά πὸς ἡ εὐαίσθησία και ἡ συγκίνηση τοῦ ήθοποιού έχουν ὀρισμένες ιδιομορφίες και περνοῦν άπό διάφορα στάδια και κλιμακώσεις, που δέν διαφέρουν και πάρα πολὺ άπό τὰ στάδια και τίς κλιμακώσεις που περνάει ἡ εὐαίσθησία κ' ἡ συγκίνηση τοῦ κάθε καλλιτέχνη, στήν προσπάθειά του νά ολοκληρώσει ένα δημιούργημα που νά τὸν αντιπροσωπεύει. Ἐ τέχνη τοῦ ήθοποιού—ἡ υποκριτικῆ—είναι εἰς ζαιρητικά συνειδητῆ—μεθοδικῆ τέχνη, ὅπως κάθε άλλη, και ἡ δημιουργία τοῦ ήθοποιού, που 'ναι προσωπικῆ—άνεπανάληπτη, πριν άκόμα φτάσει στή σκηνή, μπροστά στο κοινό, έχει περάσει άπ' τή δοκιμασία τῶν αισθητικῶν νόμων και κανόνων, που ὁ κάθε καλλιτέχνης ακολουθεῖ γιά νά δώσει πλαστική μορφή στα συναίσθηματa και τίς παρορμήσεις του. Ἐ ζωγράφος γιά νά εκφραστεῖ μεταχειρίζεται τὰ χρώματα, ὁ γλύπτης τήν πέτρα και τὸν πηλό, ὁ λογοτέχνης τήν πένα, τὸ χαρτί, τὰ γράμματα, ὁ μουσικός τίς νότες κ.λ.π. Ἐ ήθοποιός γιά νά δώσει μορφή στο πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ συγγραφέα, διαθέτει, σάν ὕλικὸ μέσο έκφρασης, τὸ ἴδιο του τὸ σῶμα, τὴ φωνή του, τήν ἴδια τὴ φυσική του ὄντοτητα. Τὸ πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ συγγραφέα είναι, γιά τὸν ήθοποιό, τὸ θέμα, ὅπως γιά τὸ ζωγράφο είναι τὸ τοπίο ἡ τὸ μοντέλλο. Βασικά γνωρίσματα τοῦ κάθε καλλιτέχνη είναι ἡ εὐαίσθησία, ἡ φαντασία, και τὸ πάθος τῆς άπεικόνισης τῆς ζωῆς και τῆς φύσης μέσα άπ' τὴ δική του, προσωπικῆ, αίσθηση. Κάθε καλλιτέχνημα δέν είναι αντιγραφή τῆς φύσης ἡ τῆς ζωῆς, άλλ' άνάπλασή τῆς δια μέσου τῆς προσωπικότητας τοῦ δημιουργοῦ. Είναι ἡ ζωὴ σέ καινούριο σχῆμα, πολλές φορές άπτότερο άπό τὸ φυσικό. Και τὸ θέατρο δέν αντιγράφει τὴ ζωὴ. Τὴν αναπλάθει, άφαιρώντας κάθε περιττὸ και δίνοντάς τῆς μιá νέα πλαστικῆ φόρμα. Ἐφοῦ ὅμως κάθε μορφή καλλιτεχνικῆς δημιουργίας δέν άποτελεῖ αντιγραφή τοῦ φυσικοῦ φαινομένου άλλ' άνάπλασή του μέσα σέ μιá νέα μορφή που δίνει ὁ δημιουργός, πὸς είναι δυνατόν ὁ ήθοποιός—καλλιτέχνης νά μιμεῖται,



Γ. ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ



'Αγγέλα

Elite

# ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ

# Α Γ Γ Ε Λ Α

## ΔΡΑΜΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΠΡΟΛΟΓΟ

### ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΦΑΝΗ, 18 χρονῶ  
 ΓΕΩΡΓΙΑ, τριαντάρα  
 ANNA, σαραντάρα  
 ΝΕΡΑ, 16 χρονῶ  
 Η ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ

υπηρέτριες

MENIOS, 22 χρονῶ — άστυφύλακας  
 ΑΓΓΕΛΑ, 17 χρονῶ  
 ΚΥΡΙΑ ΠΑΠΑ, κυρία τῆς Ἀγγέλας  
 ΣΤΡΑΤΟΣ, 26 χρονῶ  
 ΛΑΜΠΡΟΣ, 23 χρονῶ

Γκαρσόνι, Ἐϊβαλλάδες, δυὸ Ἀστυφύλακες, Γιατρός, δυὸ Τραυματιοφορεῖς, κόσμος

### Π Ρ Ο Λ Ο Γ Ο Σ

Πλατύσκαλο στὸ τέταρτο πάτωμα πολυκατοικίας. Πρωί. Ἦσυχία. Μονάχα σὲ κάποιο ἀπὸ τὰ κάτω πατώματα, μιὰ γυναικεία φωνὴ σιγανοτραγουδάει ἕνα λαϊκὸ σκοπὸ, λυπητερὰ μόνοτονο. Εἶναι ἡ Ἄννα, ποὺ σφουγγαρίζει τὴ σκάλα. Ἄξαφνα, ἀπὸ τὸ δρόμο, ἀντιβουίζει ἕνα στριγγό, ἀγριεμένο ξεφωνητό. Τὸ τραγοῦδι κόβεται. Ἀκούγεται τὸ ποδοβολητὸ κάποιου ποὺ ἀνεβαίνει :

ΦΑΝΗ : Βοήθεια! Βοήθεια! (Ἀκούγεται ποὺ ἀνοίγει μιὰ πόρτα στὸ πάνω πάτωμα).

ANNA (Ἀπὸ κάτω) : Τί ἔπαθες, μωρή;

ΦΑΝΗ : Μάννα μου! Μάννα μου! Βοήθεια!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Ἀπὸ πάνω) : Χριστὸς καὶ Παναγιά! — Ἐσὺ σκούζεις, Φανή;

ΦΑΝΗ (Ἦλο ζυγώνει) : Βοήθεια! Βοήθεια! Κυρία... Ἄνοιξτε, κυρία!

ANNA (Ἀπὸ κάτω) : Τί εἶναι, μωρή, σοῦ λένε; (Ἡ Φανὴ προβαίνει ἀλαφιασμένη στὸ πλατύσκαλο καί, ἀπὸ τὸ παραλόγιασμα τῆς, ἀντὶ νὰ χτυπήσει τὸ κονδοῦνι τῆς πόρτας, τὴ βροντᾶει μὲ τίς γροθιές τῆς).

ΦΑΝΗ : Κυρία μου! Κυρία!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Κατεβαίνει βιαστικά) : Ἀερικὸ εἶδες πρωί-πρωί, εὐλογημένη; (Χτυπᾶει ἡ ἴδια τὸ κονδοῦνι. Ἡ Φανὴ σωριάζεται καθιστὴ καὶ ξεσπάει σὲ λυγμούς).

ANNA (Προβαίνει ἀπὸ κάτω) : Ὅχι μιλήσεις σὰν ἄνθρωπος; (Ἀνεβαίνει τρέχοντας ἡ Νέρα).

ΦΑΝΗ : Ἡ Τασία, Ἄννα!.. Σκοτώθηκε ἡ Τασία μας!.. Ὡωω!

ΝΕΡΑ (Ἀναρροφηχτά) : Ἄ! (Ἡ Γεωργία ἀπομένει).

ANNA : Πῶς σκοτώθηκε;

ΦΑΝΗ : Ρίχτηκε ἀπὸ τὴν ταράτσα στὸ δρόμο... ποὺ νὰ μὴν εἶχα μάτια, νὰ μὴν τὸ βλεπα!

ΝΕΡΑ : Μαμά μου! (Σιωπῇ).

ΓΕΩΡΓΙΑ (Μὲ κόπο) : Στά ἄλεγα... καψερὴ Τασία...

ANNA : Πῶς γρήγορα κάτω! (Ἀνοίγει ἡ πόρτα).

Η ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Τί συμβαίνει;

ΦΑΝΗ (Πετιέται ὄρθια) : Κυρία μου! Ὁ κ. άστυφύλακας λείει, γρήγορα νὰ τηλεφωνήσουμε στὸν Πρώτων Βοηθειῶν. Ἡ Τασία... κυρία, ἀπὸ τὴν ταράτσα... Τὸ κεφάλι τῆς — μάννα μουσου! Τὰ χρυσὰ τῆς τὰ μαλλάκια!

Η ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Γιατί μοῦ τό πες! Γιατί μοῦ τό πες! (Ἡ Φανὴ καὶ ἡ Νέρα κλαίει σφιχταγκαλιασμένες).

ANNA : Τηλεφωνῶ ἐγώ.

Η ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Τά ἔχω σαστισμένα... Ἡ κυρία τῆς τὸ ξέρε;

ANNA (Ἀπὸ μέσα) : Σιγὰ ν' ἀκούω. (Ἡ Φανὴ δαγκώνει τὰ χεῖλη τῆς νὰ μὴ φωνάξει καὶ γνέφει ἀρηθρικά μὲ τὸ κεφάλι).  
 Η ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Τὸ νοῦ σου, ἐσύ, στὸ σπῆτι. (Ἀνεβαίνει στὸ πάνω πάτωμα).

ANNA : Ἐμπρός... Ἐδῶ σκοτώθηκε μιὰ ὑπέρτρια... Ἀπὸ τὴν ταράτσα. Ἐξῆ πατώματα... Ὅδὸς Λεάνδρου 62. Νὰ ρθεῖτε. (Βγαίνει τὴν ὥρα ποὺ προβαίνει στὸ πλατύσκαλο ὁ Μένιος, ὁ άστυφύλακας. Ὁ Μένιος κοιτάει τὴ Φανὴ καὶ μετὰ τίς ἄλλες).

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πέθανε;

MENIOS (Πιὸ πολὺ γιὰ νὰ σπάσει τὴν ἀτμόσφαιρα) : Ὁχι. Βρῆκε ἕνα χρυσὸ ρολοῖ. (Καὶ πάλι ἀναρροφηχτῇ, πνιγμένη κραυγῇ καὶ λυγμός, ἡ Φανὴ καὶ ἡ Νέρα). Τ' εἶναι, Φανή; Ἄδελφὴ σου ἦτανε; — Νὰ περιμένετε ὅλες ἐδῶ. (Ἀνεβαίνει).

ANNA : "Ἄδελφὴ σου ἦτανε"; — Δούλα σὰν καὶ μένα ἦτανε. (Σιωπῇ. Στὴ Γεωργία) : Τὴν Κυριακὴ εἶχατε βγεῖ μαζί.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Σὲ μιὰ χωριανὴ τῆς, παραμάννα στὴν ὁδὸ Ἀσκληπιοῦ.  
 ΝΕΡΑ : Μανούλα μου! Μανούλα μου!

ANNA : Ἐχει ἀδερφὸ στὸ ναυτικὸ — τὴ θητεία του κάνει...  
 ΦΑΝΗ (Κλαψιάρικα) : Τὸν ἔχω δεῖ φωτογραφία. Ἀσχημὸς. Δὲν τῆς ἔμοιαζε.

ΓΕΩΡΓΙΑ (Σταντροκοπιέται — ψιθυριστά) : Σχώρατνε, Θέμου! Σχώρατνε!

ANNA : Ἐνα χρόνο στὰ ξένα χέρια, ἕνα μαντηλάκι, ποὺ τῆς κέντησα ἐγώ, τὸ προικίω τῆς, νὰ τὸ μουσκεύει στὸ κλάμα.

ΦΑΝΗ : Δεκαοχτὼ χρονῶ!

ANNA : Τὴν ἀγαποῦσε ἕνα παιδί. Δούλευε λασπᾶς. Παραμονὴ τ' Ἀη - Γιαννιοῦ πέρσι, γικρεμιστῆκε ἀπὸ τὸ γιαπὶ καὶ τσάκισε τὴ μέση του. Γύρισε σακάτης στὸ χωριό.

ΝΕΡΑ : Γι' αὐτὸν σκοτώθηκε; (Ἡ Ἄννα κοιτάει τὴ Γεωργία. Σιωπῇ. Ἀκούγεται ἡ σειρήνα τῶν Πρώτων Βοηθειῶν. Ὅλες παγώνουν. Ἡ Ἄννα πάει στὸ παράθυρο ποὺ βλέπει στὸ δρόμο, σκαρφαλώνει, ἀνοίγει, σκύβει). Μή!

ΦΑΝΗ : Κλεῖσε, μωρή!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἄλλο δὲ θέλει ὁ χάρος... νὰ δευτερώσει!

ANNA : Ἐχει μαζευτεῖ πολὺς κόσμος... (Ὅλες ἀκοῦνε μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα). Τὴ σκεπάσανε καὶ τὴν παίρνουνε... Ἐνας άστυφύλακας τῆς σκέπασε τὰ πόδια τῆς, ποὺ μ'εκαν ἀπόξω... ζυπόλητα...

ΝΕΡΑ : Σκάσε! (Πέφτει στὴν ἀγκαλιά τῆς Φανῆς. Ἀκούγεται ποὺ ξεκινᾶει τὸ αὐτοκίνητο καὶ χάνεται. Στὸ πάνω πάτωμα ἀνοίγει καὶ κλείνει πόρτα... Κατεβαίνει ὁ Μένιος. Κρατᾶει

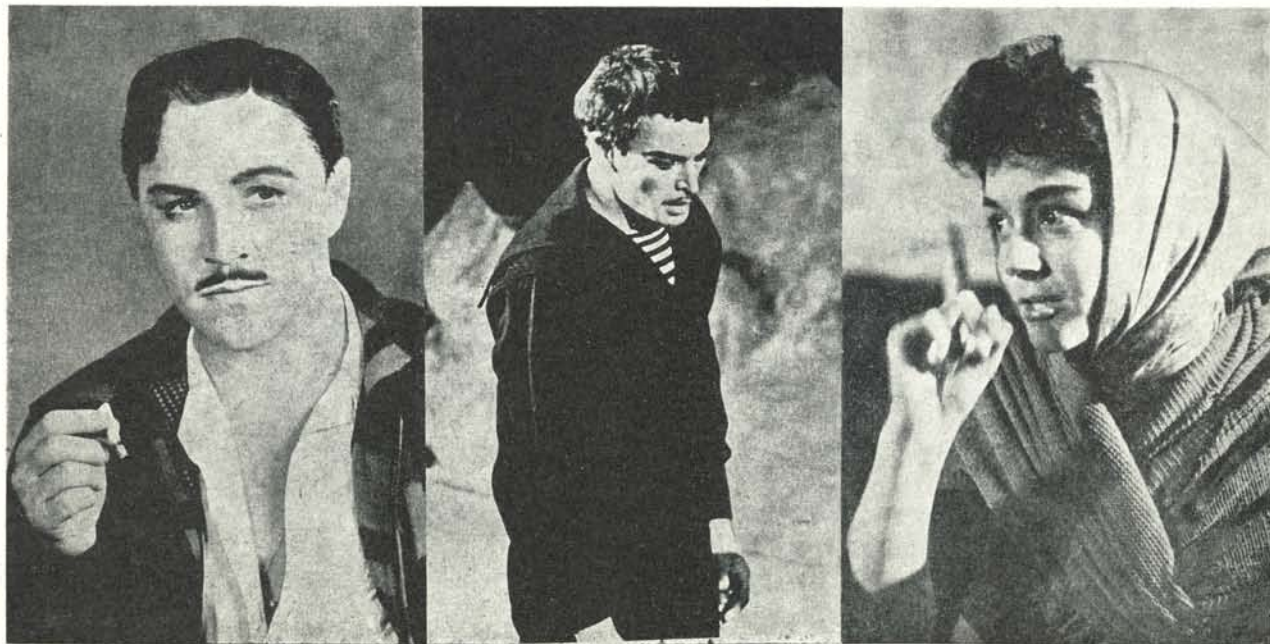
Σελ. 51 : " Ἀγγέλα" στὸ Θέατρο Τέχνης. Ὁ ἀγαπητικὸς Στράτος (Γ. Λαζάνης) ἀντιμετωπίζει τελικὰ τὸν κόσμο ποὺ δυναστεύει.



ΑΓΓΕΛΑ : (Πεισματωμένα) : Δέ θέλω!  
 ΝΕΡΑ : Φανή! (Συγκρατάει τή Φανή, πού πήγε νά σωριαστεί. Μαζί μέ τήν "Αννα, τήν καθίζουν χάμω, μέ τήν πλάτη στό τοιγάκι). "Άλλο πάλι!  
 ΑΝΝΑ : "Έπιασε τά αίματα... γι' αυτό.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Ξεκουμπώνει τή Φανή και τήν μπασιζέει). Φανή... Μωρή Φανή... Ού... κορίτσαρος... ντροπή σου... "Άντε... ("Η Φανή άναστενάζει βαθιά έχει συνέρθει).  
 ΑΝΝΑ : Γκαστρομένη νά 'σουνα μωρή!  
 ΦΑΝΗ (Χαιμογέλαει αδύναμα) : Πού ξέρεις;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά πεθάνεις, σκύλα, και μέσα από τό μνήμα σου θά χωρατεύεις. (Στήν "Αγγέλα). "Έλα τώρα θά σοῦ βάλω ταμπάκο... Γιατί σοῦ τίς βρέξανε;... Κάθησε, Φανή!  
 ΦΑΝΗ : Τά πιάτα... παναθεμάτα!  
 ΑΝΝΑ : "Α, ψοφίμι — θά στά πλύνω εγώ.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Στήν "Αγγέλα, ενώ τής βάζει ταμπάκο) : Καινούρια εισαι... θά συνηθίσεις... "Έδω, σέ δέρνει ο πατέρας σου, σέ δέρνει ο άντρας σου... σέ δέρνει λένε, ο δάσκαλος... Ποιός δέν σέ δέρνει; Νά, κι ο άστεφάνωτος τής Φανίτσας κι αυτός δέρνει τόν κόσμο : πολιτισμένος.  
 ΦΑΝΗ : "Ο Μένιος δέ δέρνει... "Εμένα μονάχα, επειδής μ' αγαπά. (Γελάνε. Πάφη).  
 ΝΕΡΑ :... Τέλειωσε ο κινηματογράφος και δέν τ' ακούσαμε...  
 ΦΑΝΗ : "Από πού 'σαι, βρέ "Αγγέλα!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Προξενιά τής έτοιμάζεις;  
 ΦΑΝΗ : Αῤῥιο — Κυριακή. Νά πᾶς νά δεῖς καμιά χωριανή σου, νά ξεδώσεις.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά τήν πάρω εγώ μαζί μου, πού θά πάμε περίπατο μέ τό Στράτο.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Θά πάω άλλοῦ.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Μονάχη;  
 ΑΓΓΕΛΑ : Νά βρω δουλειά.  
 ΦΑΝΗ : "Έδω, κάθεςαι;  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ξέρω και πλέκω. Θά μέ πάρουνε στό έργοστάσιο.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Τίς προάλλες άπολύσανε τρακόσες... από τή Νέα "Ιωνία μονάχα. (Πάφη).  
 ΦΑΝΗ : Γιατί σέ χτύπησε;  
 ΑΓΓΕΛΑ : Μέ τσίμπησε. "Εγώ του εῖπα : θά τό πῶ τής κυρίας. Μοῦ άστραψε μιαν ανάποδη... έχει ένα δαχτυλίδι μέ στολίδια — έδω, στό μεσιανό.  
 ΦΑΝΗ : Νά του κάνεις μήνυση! Θά τό πῶ εγώ του Μένιου.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Μήν τήν άκούε.  
 ΑΝΝΑ : Μιανής ύπνρέτριας τ' άφεντικό, τή σιδέρωσε τσίτσιδη μέ καυτό σίδερο, νά του μαρτυρήσει, πού του έκλεψε, λέει, μιὰ λίρα... "Ο κύριός μου τό διάβασε στήν έφημερίδα.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί του κάνανε; Τίποτα!  
 ΑΝΝΑ : Και μέσα μου γράφουνε από τό χωριό: νά πουληθείς, λέει, στείλε λεφτά... Τί άλλο νά πουληθῶ;... Με ντύσανε, μέ ποδέσανε, μέ ταΐζουνε — γι' αυτό παίρνω λίγα. "Εγώ — γυμνή νά περπατούσα...  
 ΦΑΝΗ : "Αχ, Τασία σχωρεμένη — τέλεψαν τά δικά σου τά βάσανα...  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θυμήθηκες — νυχτιάτικα.  
 ΑΝΝΑ : Τέλεψαν... δέν τέλεψαν...  
 ΦΑΝΗ : "Όχι — καλύτερα σέ μπορντέλο;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Νά μή γκαστρονόταν!  
 ΦΑΝΗ : Ψέματα είναι.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Ψέματα;  
 ΦΑΝΗ : "Εμένα μου τό εῖπε ο Μένιος.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : "Από έκανε κάθε μέρα εῖχε — θεόσχωρεστην.  
 ΑΝΝΑ : Τά παραλένε...  
 ΦΑΝΗ : Οὔτε έναν!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : "Ο Νικόλας του φούρναρη;  
 ΦΑΝΗ : Ψέματα!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : "Ο "Ανέστης;  
 ΦΑΝΗ : Ψέματα!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Σάν κόρη μου τήν εῖχα... και μέ γέλασε, θεόσχωρεστην, θέμου! Τί λόγο θά δώσω εγώ στό Λάμπρο, τόν άδελφό της;  
 ΦΑΝΗ : Οἱ πεθαμένοι δέ σηκώνονται — γι' αυτό μιλάς!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Σέ κανάκενα νά ξελιγοθυμίσεις! Εῖδε τάχα αίματα ή πριγκηπέσσα και τά τσίτωσε. Γκαστρομένη εισαι, γι' αυτό!  
 ΦΑΝΗ : Μακάρι, Παναγιά μου! Και τό θέλω εγώ και τό μπορῶ! ("Η Γεωργία χυμáει νά τήν αρπάξει από τά μαλλιά. Αναμιπουμπούλα. Τίς χωρίζουν. Σφύριγμα από τό δρόμο).  
 ΝΕΡΑ : "Ο Στράτος!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Τά χάνει. Στήν "Αννα) : Κατέβα μαζί μου. "Αν τύχει και φωνάζει ή κυρία, ειδοποίησέ με. (Ξεκινάει μαζί της και ή Νέρα). "Όχι — μόνη μου.  
 ΝΕΡΑ : Μά...  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά σοῦ τά πῶ εγώ. (Στή Φανή) : Ξέρω ποιός σοῦ τίς πρόφθασε αυτές τίς βρωμιές... Φτου! Τόσο του λέω! (Φεύγει μέ τήν "Αννα).  
 ΦΑΝΗ : "Εσκασε, ξέρεις! (Πάφη. Στήν "Αγγέλα και στή Νέρα) : "Εσεῖς, τά πιτσούνια... μόνο μέ στεφάνι... άλλίως άποδονά... βρήκε τό ρολόι ή Τασία... (Ξεκινάει). "Αχ τά πιάτα — παναθεμάτα!" (Στό κεφαλόσκαλο). Πάλι ζαλάδα... "Αλήθεια νά 'ναι;... Ψυχή μου! (Φεύγει. "Η Νέρα έχει σκύφει νά δεῖ τί γίνεται στό δρόμο).

Τρεις βασικοί έρμηνευτές τής "Αγγέλας" στό πρώτο άνέβασμά της άπ' τό "Βαχάγκωφ", Μόσχα 1958. "Αριστερά: Μ. Ουλιάνοφ (Στράτος), πού τόν γνωρίσαμε Σεργκέι στό "Γοκούτσκι", Ραγόζιν στον "Ηλίθιο" και Μποργκέλλα στήν "Τοφραντώ". Στή μέση: Β. Λαβανόι (Λάμπρος) και Δεξιά: Κ. Ράικινα (Φανή): μαθήτρια ακόμα έπαιξε ορόλο ισότιμο μέ τήν καθηγήτριά της Τσ. Μανσοῦροβα







Τρεις βασικές ερμηνεύτριες της "Αγγέλας" στη Μόσχα. Αριστερά: η νεαρή Β. Ροζινκόβα (Αγγέλα) - πρώτο ρόλο της καρδιάς της. Στη μέση: Τσ. Μανσοφόβα (Γεωργία), Καλλιτέχνης του Λαού, καθηγήτρια της Ροζινκόβα, πρώτη διδάσκαλα Τουραντό επί Βαχτάνγκωφ. Κι όμως, έπαιξε ρόλο μικρότερο της νιόβγαλτης μαθήτριάς της! Δεξιά: Ντ. Αντρέγιεβα (Άννα)

ΑΓΓΕΛΑ : Θά πέσει.

ΝΕΡΑ : Δέ φαίνονται.

ΑΓΓΕΛΑ : Ποιός είναι ο κύριος Στράτος;  
 ΝΕΡΑ : Ξάδελφος τής Γεωργίας. Σ' αυτόν έχω βάλει όλες μου τις ελπίδες. (Από τὸ δρόμο ἀκούγεται βιολί). Ἀκούς τὸ βιολί;... Ἔίναι κάποιος πού λέει πῶς μ' ἀγαπά... Ἐγὼ τοῦ τὸ εἶπα: Δέ θά παντρευτῶ κανένα καὶ μὴ σοῦ κακοφαίνεται... Ἐγὼ θέλω νά γίνω ἠθοποιός. Θ' ἀγαπῶ αυτόν, πού θά μού λένε στήν ταινία, γιά νά 'ναι πιά ἀληθινὸ πῶς θά παίξω... Γιατί ἐγὼ δέ σπούδασα... τὸ δημοτικὸ μονάχα. Μιά μέρα σχολεῖω — δυὸ βοηθοῦσα τῆ μαμά μου. Σ' αὐτὴ τὴν πολυκατοικία... τῆς δίνανε μπουγάδες... (Πάφη). Ἡ Γεωργία τώρα θά ξέρει: θά με πάρουνε στὸν κινηματογράφο, ἢ ὄχι; (Πάφη). Δέν παίζει ὁ ἴδιος. Πληρώνει ἕνα παιδί πού σπουδάζει στὸ Ὡδεῖο... Αὐτός, πού μ' ἀγαπᾶ εἶναι ὑπάλληλος στὸ ἐμποράκι ἀπέναντι... Τὸ παιδί πού παίζει εἶναι ταλέντο... Τὸ πληρώνει καὶ παίζει κάθε Σάββατο γιά μένα... Ἐγὼ τοῦ τὸ 'πα: Δέ θά παντρευτῶ κανένα... (Πάφη). Ἄνοιξαν πέρσι στή γειτονιά ἡλεκτρικὸ πλυντήριο... δέ μᾶς δίνουν πιά δουλειά. Μὲ πήρε ὑπρέτρια ἡ κυρία μου — κ' ἔτσι γνώρισα τὴ Γεωργία. Ὁ ξάδελφός τῆς ὁ Στράτος θά με βοηθήσει νά βγῶ στὸν κινηματογράφο. Ἐχει γνωριστέ μ' ἕνα ἀμερικάνο παραγωγό... Διαβάζω πολὺ καὶ δέ φαίνεται πῶς δέν πήγα σχολεῖο. Ἀπόψε ἀκουσα κινηματογράφο — δέν καταλαβαίνω ἀγγλικά — ὅμως αὐτὸ με βοηθεῖ.

ΑΓΓΕΛΑ : Τί ὄνομα εἶναι — Νέρα;

ΝΕΡΑ : Δέ μ' ἀρέσει τὸ ἄλλο — Νεραντζιά.

ΑΓΓΕΛΑ : Ὅμορφο εἶναι.

ΝΕΡΑ : Ὅχι. (Πάφη).

ΑΓΓΕΛΑ : Ἀδέλφια ἐσὺ ἔχεις;

ΝΕΡΑ : Ὅχι. Ἐσύ;

ΑΓΓΕΛΑ : Σκοτώθηκε... Ἡ Τασία... τὸν ξέρεις τὸν ἀδελφὸ τῆς;

ΝΕΡΑ : Τὸν ἔχω δεῖ φωτογραφία, ναύτη. Αὐτὲς τίς μέρες ἀπολύονε τὴν κλάση τους. Ἄν μάθει γιά τὴν Τασία... μπορεῖ, λένε, νά μαχαιρώσει καὶ κανέναν.

ΑΓΓΕΛΑ : Ποιόν;

ΝΕΡΑ : Τὴν ἀγαποῦσε πολὺ. (Πάφη. Τὸ βιολί παίζει).

ΑΓΓΕΛΑ : Καὶ μένα, νόμιζα, μ' ἀγαποῦσε... ὁ δικός μου ὁ ἀδελφός... Ἐγὼ ἤμουνα κούτσικο, κείνος πολὺ μεγάλος. Τρύπωνα ἀνάμεσα στὰ πόδια του καὶ μού φώναζε: "Ἐ, ἀπὸ τὸν κάμπο"!... Καὶ γώ... ἤθελε νά τὸν κοιτάζω ψηλά στὰ μάτια καὶ ν' ἀποκρινόμουν: "Ἐ, ἀπὸ τὸ βουνό"!... Δέ μ' ἀγαποῦσε; Κι ὅμως μᾶς ρίμαζε τὸ σπιτικό... καὶ γὼ δούλα... Ἐσύ δέ μ' ἀκούς.

ΝΕΡΑ (Μ' ἐλπίδα) : Ἄν τῆς εἶχε πεῖ ξεκομμένα : " Δέ γίνεται ", θά γόριζε ἀμέσως ἡ Γεωργία... (Πάφη. Ἀπειλυσμένα): Τῆς εἶπε : " Δέ γίνεται " καὶ λένε τώρα καὶ τὰ δικὰ τους... Θέ μου! Θέ μου! (Τὸ βιολί παίζει). Πάψε!... Πέστου νά πάψε!... Δέν εἶμαι γιά τὰ μούτρα του!

ΑΓΓΕΛΑ : Νέρα! (Βήματα στὴ σκάλα).

ΝΕΡΑ : Ἡ Γεωργία! (Ἀνεβαίνουν ἡ Γεωργία καὶ ἡ Άννα).

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί στριγγλίζεις!... Ἄντε νά πλαγιάσετε.

ΝΕΡΑ : Τί εἶπε;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τοῦ τύχανε δουλειές. Τὴν ἔγνοια σου μονάχα, ὅλος ὁ κόσμος! Ἄντε, ἄντε νά πλαγιάσετε! Καὶ σὺ, μικρόπονο — ἀφεντικὸ σου εἶναι : πῶς κοντὴ τῆ γλώσσα!

ΑΓΓΕΛΑ : Μὲ τσίμπησε!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Οἱ ἄντρες τσιμπᾶνε, ἄμα θέλουν νά χαϊδέψουνε. (Εἶναι ἐκνευρισμένη καὶ γελάει παράταιρα. Στὴ Νέρα): Ἀμέσως οἱ μύξες!... Κοτζάμ ἀμερικάνος ἑκατομμυριούχος, ἤθελε νά τὸν πιάσει ὁ Στράτος ἀπὸ τὸ λαϊμὸ : " Ἡ παίρνεις τώρα — δά ἀστέρα τῆ Νεραντζιά — ἢ... " — ἄντε, ἀφήστε μας!

ΝΕΡΑ : Θά τοῦ ξαναμιλήσει;

ΓΕΩΡΓΙΑ (Νευριασμένα) : Ναι, ναι! (Ἡ Νέρα καὶ ἡ Ἄγγελα φεύγουν. Στὴν Άννα): Τοὺς ἀπολύονε, πού λές, αὐριο... τὴν κλάση τοῦ Λάμπρου. Τηλεφώνησε ὁ Στράτος στὸ ὑπουργεῖο... Θ' ἀνοίξει ἡ καρδιά του τὸ καίμενο τὸ παιδί, ἄμα θά τὰ μάθει γιά τὴν Τασία... Τοῦ μὴνύσαμε ν' ἀνταμώσουμε αὐριο σ' ἕνα κεντράκι — τάχα θά 'ναι κ' ἡ συχωρεμένη... Ἄχ, νά μὴν τὴν ὀρμήνευα: " Βρὲ Τασία, βρὲ κορίτσι μου... " Ὅλους τοὺς ξεγέλαγε. Χαμηλομάτα... Τὰ σιγανὰ ποτάμια νά φοβᾶσαι... Θεόσυχεστην!

ΆΝΝΑ : Θά σοῦ πῶ κάτι, Γεωργία... νά μού φύγει μιὰ πέτρα.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί ἔχεις;

ΆΝΝΑ : Ἡ Τασία... δέ συχωρέθηκε... (Ἡ Γεωργία ἀλαφιάζεται. Στανροκοπιέται τρομαγμένα). Μοῦ φανερώθηκε... δυὸ φορές στ' ὄνειρό μου.

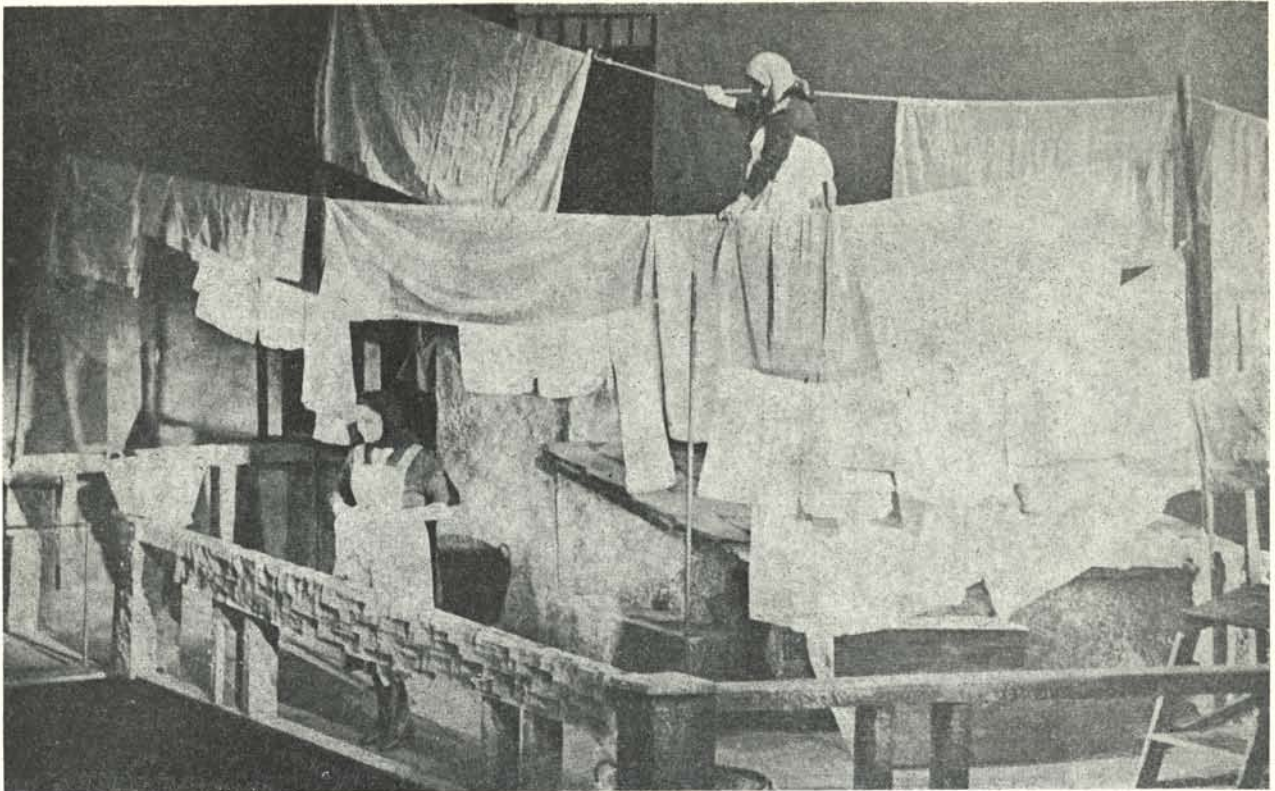
ΓΕΩΡΓΙΑ : Μή! Ὅχι!... Πᾶμε κάτω!... Θά βάλει τίς φωνές ἡ κυρία, πού λείπω τόση ὥρα.

ΆΝΝΑ : ... Ἀκουμπισμένη στὸ πεζούλι, στὸ μέρος πού ριχτήκε καὶ σκοτώθηκε. Ἐκεῖ. Ντυμένη ἄσπρα. Ἐνα μακρὸ, σὰ νυχτικό. Ἐτσι, ἀκουμπισμένη στὸ 'να χέρι. Μὲ κοιτάζει καὶ τρέχονε τὰ δάκρυα βρῶση.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πᾶμε σοῦ λέω! Πᾶμε!

ΆΝΝΑ : Καὶ τίς δυὸ φορές σήκωσε τὸ χέρι καὶ μού δεῖξε ἀντίκρου, τὸ σταυρὸ στὸν τροῦλο τῆς ἐκκλησίας. Τότε ἐγὼ κατάλαβα : Δέν ἀναπαύτηκε ἡ κακοθάνατη! Πῆγα βρῆκα τὸν παπα-Χαράλαμπο. Θέλει τρισάγιο, λέει. Θά χρειασθεῖ τριακόντιες





‘Η ταράτσα με την άπλωμένη μπουνγάδα, στη ρωσική παράσταση με σκηνοθεσία της Α. Ρεμίζοβα και σκηνικό του Σ. ‘Αχβλεντιάνι. ‘Υπάρχει κ’ εδώ η χαρακτηριστική για τ’ άνεβάσματα του θεάτρου “Βαχτάνγκωφ” χρησιμοποίηση διαφορετικών επιπέδων για τη δράση: κάτω πατώματα, σκάλα ύπηρεσίας, ταράτσα, πλυσταριό πάνω στην ταράτσα και η σκάλα του

ΓΕΩΡΓΙΑ: Ξέχασέ τα - άντε!

ΛΑΜΠΡΟΣ: Σκοτώνου εσύ, κύριε ναύτη, κ’ η αδελφή σου: ο τελευταίος - “άγνωστου διαμονής”... - Κι ο πρώτος;... ο έκτος;... ο χίλιος;... (“Αξαφνα): Μου τὰ κρύβατε, σκρόφα, τόσον καιρό! (“Ο χασάπικος από τὸ μεγάφωνο σταματάει ἀπὸτομα. Τὴν ἴδια στιγμή ἐρχεται ὁ Στράτος - ὄχι ἀπὸ τὰ σκαλοπάτια - ἀπὸ τὴ μεριά τοῦ “Κέντρου”. Κρατάει τὸ ὕγρὸ μαγιό του).

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τί εἶναι Γεωργία;

ΓΕΩΡΓΙΑ: ‘Ο κύριος Λάμπρος, ὁ ἀδελφὸς τῆς... μακαρίτισσας. ‘Ο ξάδελφός μου, ὁ κ. Στράτος. (Κ’ οἱ δύο τους δέχονται τὴ σύσταση, σὰ νὰ μὴν τοὺς ἀφορᾶ. Τὸ γκαρσόνι φέρνει τὰ δύο οὐζὰ σὲ κρασοπότηρα).

ΛΑΜΠΡΟΣ: Οἰκονομία στὴ μουσικὴ κάνετε; - ἢ νὰ μᾶς ἐρθεῖ πὶδ φτηνὸ τὸ οὐζο;

ΣΤΡΑΤΟΣ: ‘Εγὼ εἶπα δὲν εἶναι σωστό... τέτοια στιγμή.

ΛΑΜΠΡΟΣ: “Ὅ,τι ἔλεγα νὰ μπῆξω τὰ κλάματα! (Στὸ γκαρσόνι): Βάλε μιὰ πλάκα! (Τὸ γκαρσόνι φεύγει. Δίνει τὸ ἕνα κρασοπότηρο στὸ Στράτο). “Ἄν μᾶς καταδέχεται... Εἰς ὑγείαν!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Ψιθυριστά): “Ἡμαρτον, θέμου! (“Ο Λάμπρος καταπίνει τὸ οὐζο του).

ΛΑΜΠΡΟΣ: Οἱ πεθαμένοι με τοὺς πεθαμένους. Κ’ οἱ ζωντανοὶ με τοὺς ζωντανούς! (Μουσική. Στὴν ‘Αγγέλα): Δεσποινίς. Θὰ τὸ χορέψουμε;

ΑΓΓΕΛΑ: “Ὅχι!

ΛΑΜΠΡΟΣ: Τέτοια προσβολή!

ΓΕΩΡΓΙΑ (‘Ανήσχα στὸ Στράτο): Μίλα του!

ΛΑΜΠΡΟΣ (Κοιτάει πάνω στὸ τραπέζι τῆς ‘Αγγέλας): Δυὸ ποτηράκια. Τὸ ἕνα ἀδειανό: μᾶς παράτησε ὁ ξελογιαστής! Γι’ αὐτὸ τὸ σουφρώσαμε τὸ μυτάκι καὶ τὶς γουρλώσαμε τὶς μάτες μας τὶς ὄμορφες. Εἰς ὑγείαν του! (Πίνει τὸ ποτηράκι ποὺ δὲν εἶχε πιεῖ ἡ ‘Αγγέλα). ‘Εγὼ πληρώνω... “Ἐλα νὰ χορέψουμε. (“Αρχίζει τὸ χορὸ, σὰ σίγουρος πὼς θὰ ‘μπει κ’ ἡ ‘Αγγέλα. Πάει μετὰ νὰ τὴν πάρει σχεδὸν μετὸ ζόρι).

ΑΓΓΕΛΑ: “Αφσέ με!

ΛΑΜΠΡΟΣ: Μπᾶ.

ΑΓΓΕΛΑ: Κάτω τὰ χέρια σου!... ‘Αδελφός!

ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί εἶπες; (Θὰ τὴ χτυποῦσε, ἂν δὲν ἔμπαινε στὴ μέση ἡ Γεωργία).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μέθυσε, πανάθεμά σε!

ΑΓΓΕΛΑ: ‘Αδελφός!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Σκάσε!. (Τὴν καθίζει).

ΑΓΓΕΛΑ (Βγάζει ἀπὸ τὸν κόρφο τῆς ἕνα κομμάτι πανί, ξετυλίγει μιὰ φωτογραφία γιὰ ταυτότητα). Νά! (Διαβάζει ἀπὸ πίσω, κάπως ἀγοράμματα). “Ἄν εἶσαι ἀδελφός καὶ πονεῖς - μὴν κρίνεις τὴν Τασία προτοῦ νὰ μάθεις”. (“Ο Λάμπρος τῆς τὴν παίρνει).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Ποῦ τὴ βρῆκες;

ΑΓΓΕΛΑ: Στὴν κάμαρά τῆς, ποὺ μένω κ’ ἐγὼ τώρα, στὸ πατάρι τῆς κουζίνας... Τὴ βρῆκα στὴ γωνιά τοῦ καθρέφτη...

‘Ο ἀδελφός τῆς, λέω... Τὸν ἔβαλα φυλαχτὸ στὸ μαξιλλάρι ἀπὸ κάτω... Θὰ ‘ρθει, ἔλεγα, θὰ τὴ δώσω καὶ θὰ μάθει τί ζωὴ κάνουνε οἱ ἔρμες οἱ δούλες!... Εὐκόλο νὰ τὴν κρίνει κανένας τὴν Τασία. Μάθε ὅμως πρώτα!... Κ’ ἐσύ;... Σκοτώθηκε δεκαεφτά χρονῶ κορίτσι - τὰ κρύα τὰ νερά τὰ νιάτα του νὰ λυπηθεῖς!... Μπᾶ! Εἰς ὑγείαν καὶ χορὸ... Θερίᾳ ἄπωνα οἱ ἄντρες - μακάρι κι ἀδελφια. (Πάψη).

ΓΕΩΡΓΙΑ: ‘Ο κ. Λάμπρος - ἀπὸ τὴ στεναχώρια του - τὸ ξέρω...

ΛΑΜΠΡΟΣ: Ποιὰ εἶσαι;

ΑΓΓΕΛΑ: Δούλα! Σήκωσε κιόλας χέρι πάνω μου ὁ κύριός μου. ‘Ἦρθες καὶ σὺ νὰ μοῦ πληρώσεις τὸ οὐζο... Ποῦ με ξέρεις, κ. Λάμπρο; Χωριατοκόριτσο, κουτορνίθι - βέβαια!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Σχεδὸν τὴ συστήνει): ‘Ἡ δεσποινὶς ‘Αγγέλα... Τὴν πῆραν ὑπηρεσία στοῦ κ. Παπᾶ, ποὺ δούλευε... ἡ μακαρίτισσα.

ΛΑΜΠΡΟΣ: ‘Αγγέλα σὲ λένε;

ΑΓΓΕΛΑ: Τασία!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Δὲν κάνεις καλά!

ΑΓΓΕΛΑ: Νὰ τὸ ξέρεις; ἡ Τασία ἦτανε τίμια! Δὲ σκοτώθηκε - τὴν κάνανε καὶ σκοτώθηκε! Πέστα, Γεωργία.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Δὲν ἔχω τὰ μυαλά σου!

ΣΤΡΑΤΟΣ: Πῆς τοῦ κ. Λάμπρου.

ΓΕΩΡΓΙΑ: ‘Ἡ Τασία, Λάμπρο... εἶχε πάρει... τὸν κακὸ δρόμο... Εἶχε ἀγαπητικούς... ὄχι ἕνανε!... πολλούς... νὰ, ἔπιασε φαίνεται... μωρό... γι’ αὐτὸ...

ΑΓΓΕΛΑ: Ψέματα!

ΓΕΩΡΓΙΑ: ‘Ορίστε μας!



ναι βρέ Γεωργία; (Ἡ Γεωργία ἔρχεται σχεδὸν παραπατώντας, πέφτει στὸ παγκάκι καὶ κλαίει μὲ χοντροῦ ἀναφυλλητό).

ΓΕΩΡΓΙΑ (Σταματᾷ τὸ σκούξιμο): "Ἐ, λοιπόν, τὸ πουτανάκι, θὰ τοῦ μάθω ἐγὼ! Θὰ τῆς μάθω ἐγὼ - τὴν ὅσια Μαρία!

ANNA: Ποιά εἶναι πάλι;

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μ' ἔδιωξε ὁ Στράτος!

ANNA: Καλά, τώρα...

ΓΕΩΡΓΙΑ: Πήγαινε νὰ τοὺς πτεῖς, μοῦ λέει, θ' ἀργήσουμε. Ἐγὼ μὲ τὴν Ἀγγέλα, λέει, θὰ πᾶμε ν' ἀγοράσουμε γλυκά. - Μ' ἔβαλε καὶ τῆς χάρισα νάυλον κομπινιζόν... Νὰ τὴν καμαρώνει ἅμα τῆ γδύνει. Σάββανα θὰ τῆς τὸ κάνω ἐγὼ! (Σκουῖζει πάλι). Ἐκεῖνος φταίει! Ἐκεῖνος ἀπλώνει τὸ βρωμόχερό του, - νὰ μὴ δεῖ θηλυκό. (Πιὸ γοερά): Τὸ ξερὸ μου τὸ κεφάλι φταίει. Τὸ ἔξαρά πού εἶναι πιὸ μικρὸς μου! (Σὰν ν' ἀντιλαμβάνεται τώρα μονάχα τὴ Φανή). Ρουφιάνεψέ με, τώρα πού θὰ ῥθει ὁ Στράτος. Ἐέρεις ἐσύ!

ΦΑΝΗ: Γιατί μοῦ μιλάς ἔτσι!

ANNA: Σκάσε, Γεωργία! Ἦρθαμε σήμερα νὰ πιούμε ἕνα κρασί στὴν ὑγεία τους τοὺς νιόπαντρους.

ΓΕΩΡΓΙΑ (Βγάζει ἀπὸ τὴν τσάντα της δυό-τρία κουφέτα τοῦ γάμων καὶ τὰ σαλαπατάει). Νά! Νά! - Νά, ἡ νύφη! Νά, ὁ γαμπρός! Νά!

ANNA: Γεωργία!

ΦΑΝΗ (Παλαβομένη): Μάνα μου! Τὰ κουφέτα τῆς παντρείδς μου! Μάνα μου, μάνα μου, γρουσουζιά! Στρίγγλα! Στρίγγλα! Στρίγγλα! (Μαζεύει ἀπὸ χάμω τὰ θρούφαλα).

ANNA: Σκάστε! Ὁ Στράτος! (Ἡ Γεωργία τὰ χάνει. Φιάζει τὸ πρόσωπό της).

ΓΕΩΡΓΙΑ (Ἀλαφιασμένη): Μὴ μὲ μαρτυρήσεις! Σχώρα με, Φανή! Ὅ,τι θέλεις θὰ σοῦ κάνω! Καὶ τὸ Μένιο - θὰ πῶ τοῦ Στράτου νὰ μιλήσει νὰ μὴν τὸν διώξουνε.

ΦΑΝΗ: Νὰ τὸν διώξουνε;

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μὴ φοβᾶσαι. Ἐγὼ θὰ τὰ φιάξω (Τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τὴ φιλεῖ ἀπανωτά, καθὼς ἔρχονται ἡ Ἀγγέλα καὶ ὁ Στράτος). Ἡ Φανούλα μας! ... Τὸ κορίτσι μας! ... Πόσο χονρὸ εἶσαι, βρέ Φανή;

ΦΑΝΗ (Χαιρένα): Δεκκοχτώ!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Καὶ μᾶς πρόλαβες! Γοργομοῖρα ἢ Φανοῦλα! (Τὴ φιλεῖ). Καλορίζικοι! Καλορίζικοι!

ANNA (Φωνάζει): Μένιο! Ἦρθανε! (Ὁ Στράτος δίνει στὴ Φανή ἕνα κουτί γλυκά).

ΣΤΡΑΤΟΣ: Φοντάν... Τὴ γλύκα τους νὰ ἔχει τὸ φιλι σου... γιὰ τὸ Μένιο! (Γελᾶνε).

ΦΑΝΗ: Φχαριστῶ Στράτο! (Ἡ Ἀγγέλα ἀγκαλιάζει τὴ Φανή καὶ τὴ φιλεῖ).

ΑΓΓΕΛΑ: Καλορίζικοι! (Ἐρχεται ὁ Μένιος).

ANNA: Νὰ μᾶς ζήσει καὶ ὁ γαμπρός! (Τραγουδάει): "Γαμπρέ μου, τὰ κομπούρια σου..."

MENIOS: "Αἰ πάψε! (Γελᾶνε).

ΣΤΡΑΤΟΣ: Ἀργήσαμε λίγο - εἴπαμε ἕνα ρεγάλο καὶ μεῖς. ΦΑΝΗ: Ὁ Μένιος πῆγε νὰ δεῖ ἂν ἔτανε ἔτοιμα. (Πιάνει τὸν Μένιο μπράτσο.)

ΑΓΓΕΛΑ: Νὰ ζήσετε, Μένιο! Εὐτυχισμένοι!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Καὶ στὰ δικά σου! (Γελᾶνε). Ἐπρεπε νὰ ῥθει καὶ ὁ Λάμπρος!

ANNA: Ἐχει πένθος ἀκόμα τὸ παιδί.

ΑΓΓΕΛΑ: Εἶπε θὰ ῥθει... μὰ στιγμὴ μονάχα.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μπράβο! (Ὁ Στράτος τὴν ἀκούει δίχως νὰ τὴν κοιτάει). Ἐμεῖς οἱ γυναῖκες τὸ θέλουμε - ν' ἀστράψει ὁ ντυνιάς στὶς χαρὲς μας!

ΦΑΝΗ: Ὑπερέτρια μὲ ἀστυφύλακα παντρέφτηκαν - χαρὰ στὸ σφάνταγμα!

ANNA (Ἀγκαλιάζει μὲ τὸ δεξὶ τὸ Μένιο, μὲ τὸ ἀριστερὸ τὴ Φανή). "Ἐκεῖ πού πάω, μάνα μου, ἐγὼ ν' ἀρραβωνίσω, μῆδε γιὰ ρούχο μὲ ρωτᾶν, μῆδε καὶ γιὰ ζουνάρι. Ἐκεῖ τηρᾶν τὰ νιάτα μου, τηρᾶν...". (Κάνει νὰ φιλήσει τὸ Μένιο, πού τὴ σπρώχνει. Ἐκαρδιζονται).

MENIOS: Πᾶμε μέσα!

ΦΑΝΗ: Καμιά φορά λογαριάζω μὲ τὸ κοντό μου τὸ μυαλό: πόσες φαμίλιες ἔχει ἡ Ἀθήνα... καὶ ὅλες οἱ τρανὲς πολιτείες... καὶ ὅλος ὁ κόσμος. Χίλιες χιλιάδες, ἄς πούμε. Βάζω τοῦ μισοῦ τὸ μισὸ καὶ ἀκόμα τὸ μισό. Πόσο κάνει;... Τόσες ὑπερέτριες ἔχει στὸν κόσμο. Καὶ ὀλονῶν τους οἱ παντρείδς στοὺς δρόμους καὶ στὰ σοκάκια - τις Κυριακὲς πού ἔχομε ἔξοδο ἀπὸ τίς τέσσερις ὥσαμε τίς δέκα... Τί παραπονεμένοι λοιπόν;

ANNA: Πᾶμε, πᾶμε.

Ἡ σκηνὴ τῶν γάμων τῆς Φανῆς. Ὁ Στράτος προσφέρει τὰ φοντάν. Ἐκφραστικὴ ἡ ματιὰ τῆς Γεωργίας. Παράσταση "Βαχτάγκωφ"



ΑΓΓΕΛΑ : 'Εγώ νά περιμένω τὸ Λάμπρο... νά τὸν φέρο μέσα.  
 ANNA (Πειραχτήρικα, στήν Ἀγγέλα) : Τσίου - τσίου - τσίου (Γελᾶνε).  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Τραγουδάει τῆς Ἀγγέλας) :  
 "Τοῦ κοριτσιοῦ εἶναι φτηνό,  
 τὸ παίρνεις μὲ τὸ χωρατό!"  
 ΣΤΡΑΤΟΣ (Ἀπότομα) : Πᾶμε! (Ξεκινᾶνε στὸ ρυθμὸ τῆς κουβέντας τῆς Φανῆς, στὸ φόντο τοῦ τερερέμ, καὶ πάλι, τῆς Ἄνας : "Ποῦ εἶν' ἡ νόφη μας;").  
 ΦΑΝΗ : Νά ξέρανε οἱ κυράδες μας τί ὁμορφα γλεντᾶμε στὶς χαρές μας - ἀντίς κινηματογράφου, θά πληρώνανε νά ῥθοῦνε νά δοῦνε ἐμᾶς! (Γελᾶνε).  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἄντε! Καλορίζικοι θά ῥστε.  
 ΦΑΝΗ (Μὲ πείσμα) : Θά ῥμαστε! (Φύγανε).  
 ANNA (Ἀκούγεται ἡ φωνὴ τῆς) : Τέρερέρεμ τέρερερέρεμ... (Ἡ Ἀγγέλα ἔχει καθίσει στὸ παγκάκι. Ἔρχεται ὁ Λάμπρος. Ἡ Ἀγγέλα πετιέται ὀρθία).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Καλημέρα.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Καλημέρα, Λάμπρο! (Κοιτιοῦνται).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Χτὲς βράδυ σοῦ τηλεφώνησα. Δὲν πρόλαβα νά καλοπῶ : "Τὴν Τασία, σᾶς παρακαλῶ" μοῦ τὸ κλείσανε κατὰμουτρα.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Μὴν τηλεφώνᾳς. Νά μοῦ μὴνᾳς μὲ τὸ παιδί τοῦ πάγου. (Ὁ Λάμπρος παίξει συλλογισμένα μ' ἕνα κοντὶ σπιρίτα). Μᾶς περιμένουν ἀντίκρου - στήν ταβέρνα.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Εἶναι κι ὁ Στράτος;  
 ΑΓΓΕΛΑ : Μὲ τὴ Γεωργία.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Κάθησε λίγο καὶ πᾶς μετὰ.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐσὺ γιατί δὲ θά ῥθεις;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Δὲν ἔχω κέφια. (Πᾶνη).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Τὸν ἀντάμωσες ἐψὲς τὸ δικηγόρο;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Γι' αὐτὸ σοῦ τηλεφώνησα. Τοῦ τὰ ῥπα. Μιά συμμορία, τοῦ λέω, ἀγαπητικοὶ καὶ μοντάμες, μπλέκουν ἄβγαλτα κορίτσια καὶ τὰ πουλᾶν σὲ βρωμιόσπιτα... Ἐνας τους ἐμπλέξε καὶ τὴν ἀδελφή μου... καὶ σκοτώθηκε... Δό μας ὀνόματα, μοῦ λέει, ποῦ καὶ πῶς, νά τοὺς ξεμυρστιάσουμε καὶ στὶς ἐφημερίδες - μὲ φωτογραφίες καὶ μ' ὄλα!  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἡ Φανὴ φοβάται - δὲ μαρτυρεῖ ὀνόματα. Μὲ τὸ Μένιο νά μιλήσεις ξανά.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποῖόν εἶχε φίλο ἢ Τασία; Τὴν οὐρά του μονάχα νά πιάσω. (Πᾶνη).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐχεις φάει, Λάμπρο; Μὴ θυμώνεις. Ἐλα, πᾶμε μέσα.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Μιὰ φορά μιλάω. - Κάνε ὅ,τι κάνεις : τ' ὄνομά του μονάχα! - Στιγμές, στιγμές λέω νά τὰ βροντήξω, νά πᾶει στὸ διάολο!  
 ΑΓΓΕΛΑ : Αὔριο τὸ πρωὶ ποῦ θά βγῶ γιὰ τὰ ψόνια, θὲς ν' ἀνταμώσουμε;... Στὶς ὄχτῳ.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Θά ῥμαι ἀπέξω ἀπὸ τὸ καρβουνιάρικο... Πέρανα ἄμα θὲς. (Μικρὴ πᾶνη).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἄς ποῦμε - ἐμαθες ποιὸς ἦτανε;... Τί θά κάνεις;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Θά δοῦμε.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Θά τὸν σκοτώσεις; (Ὁ Λάμπρος δὲν ἀπαντᾷ). Κι ἂν δὲν μάθεις...; θά φύγεις νά δουλέψεις στὰ ξένα; (Ὁ Λάμπρος δὲν ἀπαντᾷ). Κ' ἐγὼ δὲ θέλω ἀυτὴν ἡμέρεια!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Πήγαυε μέσα νά ξεσκᾶσεις.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἔχω καρδιά. - Θέλεις νά βγῶ αὔριο κωρίς; στὶς ἔξη; Οἱ δικοὶ μου σηκώνονται στὶς ἑννιά.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ὁχι, νά κοιμηθεῖς.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐγὼ ξυπνάω μόλις χαράζει.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Βουνήσια.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Κακὸ εἶναι; (Ὁ Λάμπρος ἀθελά του χαμογελαῖ).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ὁ Στράτος.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄφρησέ μας μονάχους.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Θά σὲ δῶ αὔριο;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ναί. (Ἔρχεται ὁ Στράτος).  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Λίγο ἀκόμα, θά σᾶς κρεμοῦσαμε τὰ κουτάλια.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Καλὴ νύχτα, Ἀγγέλα.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Μέρα εἶναι ἀκόμα. (Φεύγει).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἐγὼ δὲν ἐρχομαι.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Ὅπως καταλαβαίνεις.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Πρώτῃ φορά βρισκόμαστε μονάχοι - νά κουβεντιάσουμε σάν ἄντρες. (Ὁ Στράτος τοῦ δίνει τσιγάρο. Κάθονται. Ὁ Λάμπρος ἀνάβει μὲ τὰ σπιρίτα ποῦ κρατοῦσε). Μήνας τώρα, ποῦ ἀπολύθηκα ἀπὸ τὸ ναυτικὸ... Δὲ μὲ ἤξερες προτίτερα... Μιὰν ἀδελφὴ τὴν εἶχα... Γιατί τὴν ἐβαλα ὑπρέ-

τρια; - θά σοῦ εἶπε κ' ἡ Γεωργία : ὅσο ν' ἀπολυθῶ καὶ νά πιάσω δουλειά... Τί ἔγινε μὲ τὴν ἀδελφὴ μου; Ὅλοι μοῦ λένε, ὁ Στράτος μονάχα μπορεῖ νά σοῦ πεῖ.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Ποιὸς τὸ λέει;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ὅπου κι ἂν ρώτησα.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ (Τὸν κοιτάει) : Γιὰ δὲ ρωτᾷς τὴν ἀστυνομία;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Μὲ φωτίσανε. "Διὰ λόγους ἐρωτικῆς ἀπογοητεύσεως", λέει. Κάποιος τὴν παρήρτησε. - Ποιὸς;  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Λοιπόν;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Τ' ὄνομά του.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Νά τὸ κάνεις τί;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Δικός μου λογαριασμός. (Κοιτιοῦνται).  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Κι ἂν, ἄς ποῦμε... πέθανε;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄς εἶναι.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Μὴν πολυσυκαλιζέεις. Μὴν τὸ μάθεις μήτε σύ, μήτε ὁ Πάπας.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Νευριασμένα) : Μίλα παστρικά! (Κοιτιοῦνται).  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Ὁ φίλος τῆς Τασίας σκοτώθηκε.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Αὐτὸ κράταγες κρυφὸ;  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Τὸν σκοτώσανε.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποιὸς;  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἦτανε... κατάσκοπος. (Πᾶνη).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Τ' ὄνομά του.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Δύσκολο νά σοῦ πῶ ἐνοῦ ποῦ ἐκτελέσθηκε; (Ὁ Λάμπρος ξαναπαίξει μὲ τὰ σπιρίτα. Ὁ Στράτος τοῦ προσφέρει τσιγάρο. Καπνίζουνε). Δὲν εἶχες ἀπολυθεῖ ἀκόμα. Σκέφτηκε ἡ Γεωργία - μὴ σὲ μπλέξει καὶ σένα ἢ ἀνάκριση, μὲ κατασκοπεῖες καὶ κομμουνιστές. Ἐβαλα καὶ μιλήσανε τοῦ ἀνακριτῆ καὶ τὰ σκεπᾶσαμε.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Πήγαυε μέσα. Μὴ χαλνᾶω τὸ γλέντι σας.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Εἶπαμε νά μιλήσουμε ἀντρίκια : ἔχεις ὑπόσχεση ἀπὸ πουθενὰ γιὰ δουλειά; (Ὁ Λάμπρος καπνίζει). Τὸ λοιπὸν : τὴν Πέμπτῃ ποῦ μᾶς ἐρχεται, τὸ μεσημέρακι, θά μὲ βρεῖς στὸ καφενεῖο - νά σὲ συστήσω σ' ἕνα φίλο μου. Θά σοῦ κανονίσει νά φύγεις ἐργάτης γιὰ τὴ Βενεζουέλα - στὰ πετρέλαια... Ὀλάκερη παρτίδα - ἐκατὸ νομάτι θά ῥασατε... Δουλεύεις ἐκεῖ δυὸ - τρία χρόνια κ' ἐρχεσαι μετὰ καὶ στεφανώνεσαι τὴν Ἀγγέλα.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποιάν;  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Καλὰ... μυστικὸ...;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄν ξαναβγάλεις τέτοια κουβέντα γιὰ τὸ κορίτσι - λίγο μὲ ξέρεις.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Νόμιζα... Μὲ συμπαθᾷς.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἴσα κι ὁμοια μ' ἀδελφὴ μου τὴν τιμάω! (Πᾶνη).  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Δίχως παρεξήγηση. Πάρε τοῦτα δῶ... δα-νεϊκά.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἐχω.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Πάσο... Πᾶμε νά πιοῦμε ἕνα ποτηράκι μονάχα. Φτωγαδάκια - θά ποῦνε δὲν καταδέχτηκες.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Μὲ ξέρονε.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Τὴν Πέμπτῃ τὸ λοιπὸν. (Ὁ Λάμπρος καπνίζει). Γεῖά σου... (Φεύγει).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Διστάζει λίγο - μετὰ τὴν φωνάζει) : Πὲς τῆς Ἀγγέλας... μισὸ λεφτὸ. (Ἀπὸ τὴν ταβέρνα ἀκούγονται τραγούδια. Ἔρχεται βιαστικά ἡ Ἀγγέλα).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Μοῦ εἶχες πεῖ καληνύχτα κιόλα! (Κάθεται). Μὴ θυμώσεις. Σοῦ ἔφερα μεζέ. Ἐβρω : δὲν πεινάς. Γιὰ τὸ γούρι.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἀγγέλα, ὁ ἀγαπητικός τῆς Τασίας σκοτώθηκε.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Πότε;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Τὸν ἐκτελέσανε. Ἦτανε κομμουνιστής.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ὁχι! Μὴν τοὺς πιστεύεις!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποῦ τὸν ἤξερες;  
 ΑΓΓΕΛΑ (Συνέχεται) : Γι' ἄλλους λέω.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Πρόλαβες κιόλα καὶ μῆθυσες.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ὁ Στράτος σοῦ τὸ εἶπε;... Πῶς εἶχε ἡ Τασία κομμουνιστῆ. - Καὶ τί θά κάνεις τώρα;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Δὲ μοῦ λέει τ' ὄνομά του. Θά μάθω ἐγὼ... Πεθαμένος - ζωντανός... θά δοῦμε...  
 ΑΓΓΕΛΑ : Σοῦ ἔταξε ὁ Στράτος δουλειά;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Μᾶς ἄκουγες.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Τὸ ἔλεγε μέσα ἡ Γεωργία... Κάθισε τώρα νά κολατᾷσεις... Τρώγε! (Ὁ Λάμπρος τρώει). Ποῦ θὰ κοιμηθεῖς ἀπόψε;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Σὲ νεκρόκασα.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Χριστὸς καὶ Παναγιᾶ!



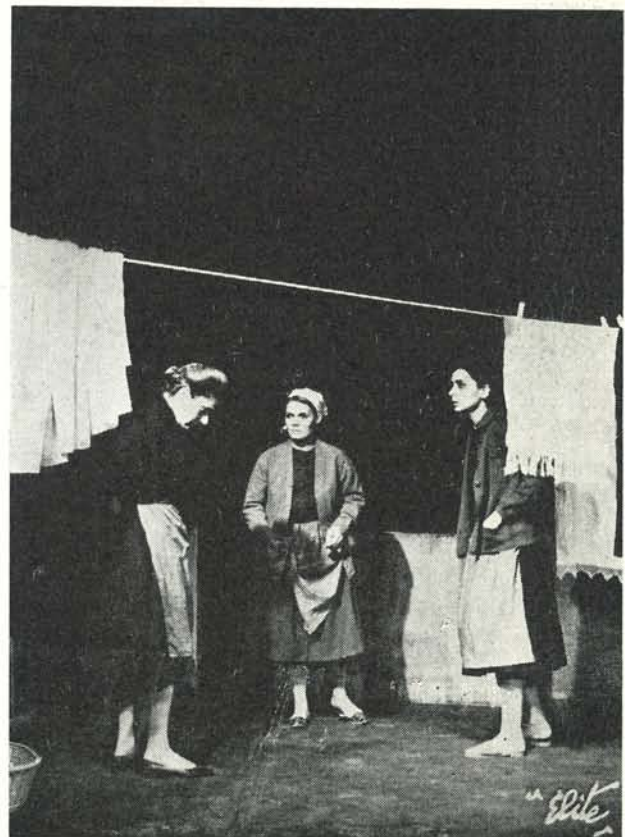




ΑΓΓΕΛΑ : Τὴν πῆρε ὁ ἀμερικανὸς νὰ φύγουνε.  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Θὰ τὴν πάει μὲ τὴν κούρσα του ὡς τὸ ξενοδο-  
 χεῖο τῆς. - Λοιπὸν; Γὰρ τὸ Λάμπρο;... Παράργησε! Τί ὥρα  
 πρέπει νὰ στε σταί σπιτία σας;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Εἶπαμε θὰ πᾶμε σὲ γάμο καὶ μᾶς ἀφήσανε οἱ  
 κυρίες μας ὡς τὰ μεσάνυχτα. - Ἀγγέλα... θὰ σὲ πάω λίγο...  
 παρέα...  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Καὶ γώ;... μονάχος;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Τὸ μωρὸ - μὴ χαθεῖς!  
 ΣΤΡΑΤΟΣ : Οὐά! (Φεύγει).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Τί θὲς νὰ ῥθεις μαζί μου;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Φιληνάδες δὲν εἶμαστε;  
 ΑΓΓΕΛΑ (Καταφατικά) : Φιληνάδες. - Μ' ἐχτρέυεσαι ἀπὸ  
 τὴν πρώτη μέρα... πὸν νόμισες θὰ σοῦ πάρω τὸ Στράτο...  
 Τότε - πὸν γνώρισα τὸ Λάμπρο.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Πάει μισὸς χρόνος. Τὸ ξέχασα κιόλα. Ποιὸς σοῦ  
 χάρισε τὸ νάυλον κομπιναιζόν; - ἐγώ.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Εἶδες πρωτύτερα πὸν μ' ἀγκάλιασε ὁ Στράτος.  
 Θ' ἀκουσες καὶ τί μοῦ ἔλεγε... "Ἀργήσα ξεπίτηδες πὸν πῆγα  
 μέσα τὴν Νέρα... ἔσφιγγα τὴ χούφτα μου - ἔτσι! - σάμα-  
 τὶς νὰ κρατοῦσα καὶ γὼ τὸ μαχαίρι πὸν θὰ τοῦ κάρφωνες στὴν  
 καρδιά!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Τρελλάθηκες!  
 ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἐχτρέυεσαι ἐμένα - μήτε τίς ἄλλες πὸν ἔχε  
 ὁ Στράτος...  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Γὰρ σκάσε!  
 ΑΓΓΕΛΑ : Τὸ Στράτο ἐχτρέυεσαι. Τὸ Στράτο μιά μέρα θὰ  
 τὸν σκοτώσεις μὲ τὰ χέρια σου... Μίλα λοιπὸν : Τί σ' ἔβαλε  
 πάλι νὰ κάνεις, ἐρημη; Νὰ μοῦ πεις ν' ἀφήσω τὸ Λάμπρο  
 νὰ φύγει. Θὰ φύγει ὁ Λάμπρος. Τὰ καταφέρατε μιά χαρὰ :  
 δουλειὰ γιὰ μᾶς δὲν ἔχει! Πείνα καὶ κρῶ ἔχει! - Σαλεύει  
 ὁ νοῦς μου, πὸν μοῦ φεύγει ὁ Λάμπρος. "Ὅμως κάλλιο!  
 Σὲ δυὸ χρόνια θὰ γυρίσει - θὰ τὸν ἀγαπῶ δυὸ χρόνια πὸν πο-  
 λὺ. - Ἐδῶ θὰ μοῦ τὸν μαχαίρωσετε - γιὰ νὰ μὴ σᾶς μαχαί-  
 ρῶσει. - Τί με κοιτᾶς; Πήγαινε, πὲς τοῦ Στράτου, μὲ τυλίξες.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Δὲ σὲ συνερῖζομαι. - Δὲ λυπᾶμαι κιόλα. Πρόσεξε,  
 σοῦ λέω μονάχα - μὴν πάρεις τ' ἀδελφοῦ σου τὰ μυαλά. Θὰ  
 τὸ φᾶς καὶ σὺ τὸ κεφάλι σου. (Φεύγει).  
 Σὲ λίγο ξεκινάει κ' ἡ Ἀγγέλα. Ἡ φωτεινὴ ρεζλάμα ἀγάλη -  
 ἀγάλη σβήνει. Κι ἀγάλη ἀγάλη φωτίζεται ἓνα ἀνεμοδαμαμένο  
 κομμάτι, κοντὰ στὴν ἀσφαλτοστρωμένη λεωφόρο, σὲ μιὰ καμ-  
 πὴ τῆς. "Ὄρθια, δίπλα του - ἡ Ἀγγέλα. Περονᾶνε ἀραιὰ καὶ  
 πὸν αὐτοκίνητα. Ἀκούγεται μονάχα ὁ ἀπαλὸς βόμβος τους  
 καὶ φωτίζουν τὴν Ἀγγέλα μὲ τοὺς προβολεῖς τους, καθὼς  
 παίρνουν τὴν καμπή. Ἐρχεται ὁ Λάμπρος. Περατὰ ξυπό-  
 λητος. Οἱ ἀρβύλες του, δεμένες μὲ τὰ χορδόνια τους, κρέμον-  
 ται σὰ δισκί ἀπὸ τὸν ὄμο του.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Λάμπρο! (Ὁ Λάμπρος γιὰ μιὰ στιγμή ξεφριά-  
 ζεται).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Ἀπότομα) : Τί κουβαλήθηκες ἐδῶ;  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἀργήσες Λάμπρο κι ἀνησυχήσαμε... (Τὸν κοι-  
 τᾶει κατὰματα, προσπαθώντας νὰ μὴν κατεβάσει τὰ μάτια τῆς  
 στὰ ξυπόλητα πόδια του - νὰ μὴ λοξοκοιτάξει τίς ἀρβύλες.  
 Τὸ ἐνστικτὸ τῆς τῆς λέει πὸς γι' αὐτὸ τῆς κακομίλησε. Στέ-  
 κονται ἔτσι πολλὴ ὥρα. Ἀξαφνὰ ὁ Λάμπρος ξεσκαλώνει ἀπὸ  
 τὸν ὄμο του τίς ἀρβύλες, τίς βροντᾶει στὴ γῆ καὶ πάει καὶ  
 κάθεται στὸν κορμὸ τοῦ πεύκου. Ἡ Ἀγγέλα τρέχει, γονατίζει  
 δίπλα του κι ἀγκάλιαζει τὰ πόδια του. Αὐτὸς τὴ σηκώνει).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Παράτα με, σοῦ λένε!  
 ΑΓΓΕΛΑ : Λάμπρο! Λάμπρο! Ἐμένα ντρέπεσαι; Περα-  
 τήσες ξυπόλητος... μέσ' στὸ κρῦο, μέσ' στὴ νύχτα - νὰ ῥθεις  
 νὰ μ' ἀνταμώσεις; ἐγὼ νὰ ντραπῶ - ἐγὼ νὰ τὰ ζεστάνω στὸν  
 κόρφο μου τὰ πόδια σου... Λάμπρο μου! Λάμπρο! - "Ὀχι!  
 Μὴ, ἀφῆσέ με! ἀφῆσέ με νὰ σὲ νιώθω στὸ μάγουλό μου, -  
 νὰ μὴ βαστάξω ἄλλο, νὰ τὸ ξεφωνίσω! νὰ τ' ἀκούσει ἡ νύχτα  
 κι ἄς τὸ πει τῆς μέρας; σ' ἀγαπῶ! σ' ἀγαπῶ! σ' ἀγαπῶ!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Σήκω, πάνω, Ἀγγέλα!  
 ΑΓΓΕΛΑ : "Ὀχι. Ἀφῆσέ με ἔτσι!... Μὴ! (Ὁ Λάμπρος ἀπο-  
 τραβιέται, κάθεται παρὰμέρα καὶ βάζει τίς ἀρβύλες του. Πάφη).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Περατῆσα, λέει, γιὰ σένα. Τὸν καπετάνιο ἤρθα  
 ν' ἀνταμώσω - νὰ μπαρκάρω νὰ φύγω! (Ἡ Ἀγγέλα ἀναση-  
 κώνεται ἀργά. Κάθεται στὸν κορμὸ, κοιτώντας ὀλομπροστά  
 τῆς, ἀκούγοντας τὰ λόγια του σὰ μουσική). Μὲ σφίγγανε  
 καὶ τίς ἐβγάλα ἐδῶ πὸν κάτω - τὸ 'κανες ρομάντζο; ξυπόλητος  
 γιὰ σένα!... Ἀῦριο - μεθαῦριο θὰ μπαρκάρω. Ἀγάπες μᾶς  
 λείπανε!... Ἐνα νιάναρο ἐκεῖ, καθόμωνα τοῦ ξεμολογιόμωνα  
 τὰ δικὰ μου... Μὲ εἶδες φτωχό, μὲ εἶδες πενασμένο - μ'  
 ἀγάπησες, λέει!... Τὴ συμπόνηα δὲν τὴ λένε ἀγάπη, κυρία

"Ἀγγέλα! Ποῦ τὴν ἔμαθες ἐσὺ τί θὰ πει ἀγάπη;... Ἀγάπη!...  
 κολοκίθια!... Ἐτσι ἀγαπᾶει κανένας!... Ἐχε χάρη πὸν βρέ-  
 θηκε ὁ πονόψυχος! - Ἐγ, νὰ 'ταν ἄλλος; σὰν τὴ μαριδούλα  
 θὰ σὲ τραγάνιζε... Ἐξὴ μῆνες - τὸ κέφι του... καὶ μὴν  
 τὸν εἶδατε! Καὶ γκρεμίζου καὶ σὺ ἀπὸ τὴν ταράτσα... (Ἐχει  
 ποθεθεῖ. Ξεκινάει νὰ φύγει).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐλα κοντά μου...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Μὲ περιμένουνε στὸ μπάρ.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐλα νὰ μοῦ πεις ἀντίο.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Σταματᾶ) : Δὲ θὰ ῥθεις;  
 ΑΓΓΕΛΑ : Θὰ ῥθω.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Ζυγώνει) : Τί ἔπαθες;  
 ΑΓΓΕΛΑ (Σηκώνεται) : Κοίταξέ με. (Κοιτιοῦνται. Κι ἄ-  
 ξαφνὰ, σὰ μιλημένα, ὀρχνονται ὁ ἓνας στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ ἄλ-  
 λου. Μιλᾶνε ψιθυριστά).  
 ΑΓΓΕΛΑ : Σ' ἀγαπῶ...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἀῦριο - μεθαῦριο φεύγω...  
 ΑΓΓΕΛΑ : Θὰ μοῦ ξανὰ ῥθεις...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Δυὸ χρόνια...  
 ΑΓΓΕΛΑ : Πολὺ εἶναι!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Θ' ἀγαπήσεις ἄλλον - ἔτσι εἶστε οἱ γυναῖκες.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἄν ἀγαπήσω ἄλλον... νὰ πεθάνω. Ἐσὺ;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Γελᾷει) : Ἐγώ... θέλω νὰ ζήσω.  
 ΑΓΓΕΛΑ : Καὶ γώ... μαζί σου.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τὴ μιμείται) : "Χωριατοκόριτσο... κουτορ-  
 νίθι... βέβαια!...  
 ΑΓΓΕΛΑ : Γιατί με κοροϊδεύεις;... Θυμᾶσαι; Ἦθελα νὰ σὲ  
 δεῖρω, νὰ σὲ δεῖρω, νὰ σὲ κάνω νὰ πονέσεις καὶ νὰ ντραπῆς!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Δεῖρε με τώρα!  
 ΑΓΓΕΛΑ : Δὲ μπορῶ!... Μουδιάσανε θαρρεῖς τὰ χέρια  
 μου... ὀλάκερη μουδιάσα... (Ὁ Λάμπρος σκύβει νὰ τὴ φι-  
 λήσει). Μὴ, Λάμπρο!... Μὴ!... Ἀργήσαμε... Μᾶς περι-  
 μένουνε μέσα... Μὴ! - Τὸ βράδυ, τὴν παραμονὴ πὸν θὰ  
 φύγεις... (Ἀκουμπᾶ τὸ κεφάλι τῆς στὸ στήθος του)... ἔμα-  
 θα... μποροῦμε νὰ νοικιάσουμε ἓνα δωμάτιο - σ' ἓνα φτηνὸ  
 ξενοδοχεῖο... ἔγω γὼ λίγα λεφτά... Θὰ ναι σὰ νὰ παντρε-  
 φτήκαμε... (Σεσπᾷει). Γιὰ νὰ μοῦ φύγεις τὴν ἄλλη μέρα!  
 (Τὸν ἀγκάλιαζει). Λάμπρο! Λάμπρο μου!

"Ἡ ταράτσα στὴν ἐλληνικὴ παράσταση. Ὁλη ἡ δράση στὸ ἴδιο  
 ἐπίπεδο. Δὲν ὑπάρχουν τὰ ἐπάλληλα πλάνα τῆς ρωσικῆς



# Π Ρ Α Ξ Η Τ Ρ Ι Τ Η

## ΠΕΜΠΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Ἡ ταράτσα τῆς πολυκατοικίας. Συννεφιασμένο ἀπόγευμα — ἀρχές Φλεβάρη. Ἡ Ἄννα μαζεύει ἀπλωμένη μπουγάδα.

ANNA (Τραγουδάει): "Ἀνάμεσα σὲ δυὸ βουνά, Ραντουλιώ, Δυὸ φίδια σκοτωμένα..." (Ἀπὸ τὴ σκάλα τῆς ὑπερστίας ἔρχεται ἡ Ἀγγέλα).

ΑΓΓΕΛΑ: "Ἄννα... Δάνεισέ μου πενήντα δραχμές..."

ANNA: Στὰ νὰ ξεκοκκαλιάσουνε τὰ δάχτυλά μου — νὰ τίς μετρήσω ἀπὸ τὸ μάτσο. (Γελάει).

ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ στίς πληρώσω, μόλις πάρω τὸ μιστό μου.

ANNA: "Ἄς εἶχα καὶ μὴ μοῦ τίς γύρναγες ποτέ... Γιὰ δὲ ζητᾶς ἀπὸ τὴ Γεωργία; (Ἡ Ἀγγέλα δὲν ἀπαντᾷ. Ἡ Ἄννα συνεχίζει τὸ μάτσο)... Φεύγει, τὸ λοιπόν, αὐριο ὁ δικός σου..." Ἀχ, ἄχ, ἄχ!... Ποῦ στοῦ διακόλου τὴν οὐρὰ εἶναι αὐτὴ ἡ Βελζεβούλα;... Στὴν Ἀμερική, λέει! Οὐ! Βάστα νὰ μὲ βοηθήσεις. (Τῆς δίνει τὴν ἀγκαλιὰ τὰ ρούχα ποὺ κρατοῦσε καὶ συνεχίζει τὸ μάτσο, φορτώνοντας τὴν κάπου — κάπου)...

ΠΑΙΡΝΟΥΝΕ ΤῶΝ ὀματιῶν τους καὶ ξενητεύονται... "Ὅρκοι καὶ ἀμώματα, ὅσο νὰ φύγουνε: "τὸν οὐρανὸ κριτὴ καὶ τοὺς ἁγίους μαρτύρους... Νὰ γυρίσω — μαλαματένιο τάσι θὰ σοῦ ἔχω νὰ λούξωσαι..." (Τραγουδάει): "Θὰ σοῦ πᾶ, σοῦ πάρω καὶ μιὰ δούλα, νὰ τὴ λέ, ρία-ρία-ρό, νὰ τὴ λένε Μαριγώ..." Σὲ πόσα χρόνια θὰ γυρίσει;

ΑΓΓΕΛΑ: Δυὸ.

ANNA: Δυὸ εἶπε καὶ κάποιος καποιανῆς. Πᾶνε δέκα... πᾶνε εἴκοσι... (Ψευδοτραγουδάει): "Θὰ σοῦ πάρω καὶ μιὰ δούλα, νὰ τὴ λένε..." Ἄννα" (Γελάει).

ΑΓΓΕΛΑ: "Ὁ ἀρραβωνιαστικός σου ἦτανε;

ANNA: Σάματις θυμᾶμαι νὰ ἔχα!

ΑΓΓΕΛΑ: "Ὁ Λάμπρος μ' ἀγαπάει.

ANNA: "Ὁ Δῆμος ὁ ἀντικρινός — ἐρωτοπλανταγμένος δὰ μὲ τὴ Νέρα μας — ὄσπερ καὶ βιολιτζῆ εἶχε καπαρώσει, νὰ τῆς παίξει σ' ἀγαπῶ... Προφῆς ἔδωσε ἀρραβώνα σ' ἄλληλε.

ΑΓΓΕΛΑ: Γιατί εἶσαι στρίγγλα;

ANNA: "Ὅλοι τὸ λένε — δὲ θὲς νὰ ἔμαι; (Ἀξαρνα). Τί θὰ τίς κάνεις πενήντα δραχμές;... Ἄ! Ἡ χωριανὴ σου ποῦ θὰ κοιμηθεῖς ἀπόψε... μάλιστα!... Ἄλλος ψυχομαχάει — ἄλλος χοροπηδάει: Πενήντα δραχμές, ἐσὺ τίς θὲς — ποῖός ξέρει — νὰ πληρώσεις νυφάτικο κρεβάτι μανῆς νύχτας..."

ΑΓΓΕΛΑ: Νὰ μὴν ἦσουνε δυὸ φορές τὰ χρόνια μου...

ANNA: Θὰ μὲ βαρούσες! — Ἐγὼ τίς θέλω τίς δραχμές, ποῦ μπῆκε ὁ κουτσοφλέβαρος καὶ δὲν ἔστειλα πεντάρα στὸ χωριό!

ΑΓΓΕΛΑ: Τὰ λεφτὰ τὰ χρειάζομαι νὰ ἔχει γιὰ τὰ παιγνάρια του... μισὸς μῆνας ταξίδι.

ANNA: Κάποιος, καποιανῆς, τήνε γέμισε καρποστάλια... ὄλες τίς σκάλες ποῦ ἔκανε τὸ καράβι: κάτι ὀνομασίες — γλωσσσοδέτες... τίς ξέγασα... Γιὰ δὲ ζητᾶς ἀπὸ τὴ Γεωργία;... Νάτηνε κιόλα. (Ἐχει ἀνέβει ἡ Γεωργία. Πασπατεύει τὰ δικὰ τῆς ἀπλωμένα).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Τὰ δικὰ μου ἀκόμη νὰ στεγνώσουνε.

ANNA: Δὲν τὰ στραγγιζες καλά — γι' αὐτό.

ΦΩΝΗ (Ἀπὸ κάτω): Ἄννα!

ANNA (Σκύβει ἀπὸ τὸ πεζούλι): Ναι, κυρία!

ΦΩΝΗ: Κατέβη μιὰ στιγμὴ!

ANNA: Τέλειωσα, κυρία — κατεβαίνω. (Μαζεύει τὰ τελευταία ἀσπρόρουχα καὶ παίρνει κι αὐτὰ ποῦ ἔχει ἀγκαλιὰ ἡ Ἀγγέλα. — Στὴν Ἀγγέλα): Τῆς Ἀρνης τὸ νερό, τῆς Ἀρνησιᾶς ἡ βρύση...

ΓΕΩΡΓΙΑ: Ἄντε σκάσε!

ANNA: Ποῦ ξέρεις ἐσὺ τί λέμε; (Γελάει). Μὴ μὲ ξεσυνερίξωσαι, βρε Ἀγγέλα. Ἐλα νὰ σὲ φιλήσω. (Ἡ Ἀγγέλα δὲ σαλεύει). Καὶ νὰ ῥχόσουνε — ποῦ νὰ σὲ φιλήσω! Μιὰ μπουγάδα ρούχα!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Πρόσεχε μὴ γκρεμιστεῖς, ποῦ θὰ κατεβαίνεις.

ANNA: Κακὸ σκυλί, ψόφο δὲν ἔχει! (Κατεβαίνει).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Γιατί κάθεται στὴν ταράτσα μ' αὐτὸ τὸ κρῦο; Θὰ περάσει νὰ σὲ πάρει ὁ Λάμπρος;

ΑΓΓΕΛΑ: Ὅχι.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Ποῦ θὰ πᾶτε ἀπόψε — τελευταία βραδιά; Σὲ ξενοδοχεῖο; (Ἡ Ἀγγέλα δὲν ἀπαντᾷ). Σουλάτσο στοὺς δρόμους! Ἡ κυρία σου σοῦ ἔδωσε ἄδεια;

ΑΓΓΕΛΑ: Ναι.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Εἶστε κάτι ψηλομύτες κ' ἐσὺ κι ὁ Λάμπρος! Θὰ σὲ πείραζε νὰ μείνεις ἕνα βράδυ στὸ δωμάτιο τοῦ Στράτου! Ἐδῶ πῶ κάτω εἶναι. Ὁ Στράτος βολεύεται σὲ κανενοῦ

φίλου του. (Ἡ Ἀγγέλα σωπαίνει). Εἶσαι μιὰ πεισματάρη!... Θὰ σοῦ δώσω κ' ἕνα δῶρο ποῦ τοῦ πῆρα τοῦ Λάμπρου. Ἐνα μάλ्लιν κασκὸλ — νὰ μὴν κρυώνει στὸ καράβι. — Ἐλα, βρε Ἀγγέλα, καλά! Ἐγὼ τὰ ῥίξα στὸ ποτάμι ὅσα λόγια μοῦ ἔσυρες... Ἐξέχασέ τα καὶ σὺ! Νὰ μοῦ λὲς τὸν πόνο σου, νὰ σοῦ λέω τὸ δικό μου. Θὰ γυρίσει σὲ δυὸ χρόνια ὁ Λάμπρος. Νὰ τοῦ γράφεις ταχυτικὰ — καὶ μὴ δίνεις ἀφορμὴ στὸν κόσμο νὰ σὲ κουτσομπολεύει... Μὲ κανένα ἄντρα μὴν κάνεις παρέα.

ΑΓΓΕΛΑ: "Ὁ, τι θὲς λὲς!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μὴν τὸ πάρεις ἀλλιῶτικα αὐτὸ ποῦ θὰ σοῦ πᾶ: τὸ Στράτο προπάντων — μὴν τοῦ πολυδίνεις θάρρος... Καλὰ — καλὰ! Δὲ μιλῶ ἄλλο. (Ἀκούγεται βιαστικὸ ποδοβολητὸ στὴ σιδερένια σκάλα, ποῦ σταματᾷ στὸ τελευταῖο πάτωμα).

Ἡ ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ: Γεωργία! (Χτυπᾷ τὴν πόρτα τῆς κουζίνας).

ΓΕΩΡΓΙΑ (Σκύβει ἀπὸ τὸ περβάζι): Ἐδῶ εἶμαι.

Ἡ ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ: Μὴν κατέβεις. (Ξανά ποδοβολητό. Ἐρχεται ἡ Φανή).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Τί εἶναι;

ΦΑΝΗ: Πιάσανε τὴν Ἄννα! Ἡ ἀστυνομία... (Ἡ Γεωργία ἀπομένει).

ΑΓΓΕΛΑ: Τώρα — δὰ ἦταν ἐδῶ!

ΦΑΝΗ: Ὁ πολιτσαμένος τὴν περίμενε στὴν κουζίνα.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Γιατί;

ΦΑΝΗ: Ὁ κύριός της ἔκανε μήνυση — τοὺς ἔκλεβε λέει.

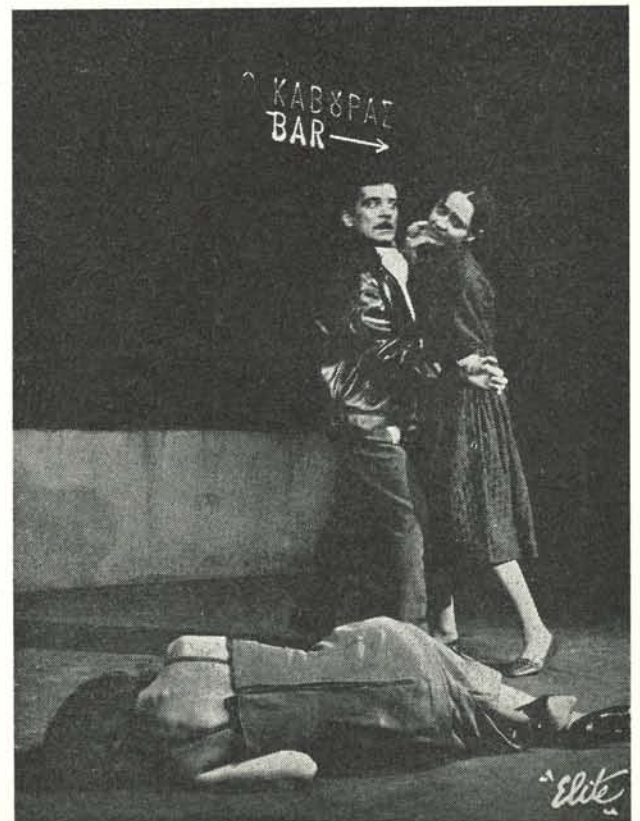
ΓΕΩΡΓΙΑ: Πῶ, πῶ, θε μου! Τὸ Στράτο πρέπει νὰ εἰδοποιήσουμε... νὰ τὴ βγάλουμε τὴν ἐρημὴ! Πῶ, πῶ, συμφορά! Μὴ φύγεις, Ἀγγέλα: τὸ κασκὸλ. — Ἐδῶ πῶ κάτω μένει ὁ Στράτος... Μισὸ λεπτό... ἔχετε τὸ νοῦ σας μὴ φωνάζει ἡ κυρία μου... Πεῖτε τῆς πετάχτηχα... ἐδῶ... νὰ δῶ ἂν ἐβγάλε ψωμί ὁ φούρνος. (Φεύγει βιαστικά).

ΑΓΓΕΛΑ: Τὴν πῆρανε κιόλα στὸ Τμήμα;

ΦΑΝΗ: Ἀλλά!

ΑΓΓΕΛΑ: Πρωτῆτερα ἀκόμα μοῦ φαρμάκωσε τὴν ψυχὴ. Καὶ τώρα τὴ λυπᾶμαι.

Ὁ Στράτος κ' ἡ Ἀγγέλα (Δαζάνης-Λυμπεροπούλου) — οἱ καλῆ-τεροὶ τῆς ἐλληνικῆς παράστασης — ἔξω ἀπ' τὸ μπάρ. Κάτω ἡ Νέρα



ΦΑΝΗ: Κανένα δὲ λυπάμαι.  
 ΑΓΓΕΛΑ (Τὴν κοιτάει): Γιατί ἀνέβηκες τότε νὰ μᾶς πεῖς τὴν πιάσανε;  
 ΦΑΝΗ: "Ἐτσι!... Νὰ δῶ τὴ Γεωργία νὰ πανιάζει. Ἡ "Αννα, δὲν ἰδρώνει τ' αὐτὴ της. Δὲ σοῦ μοιάζει! "Ἐχει νὰ κάψει κόσμο.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Τί θές νὰ πεῖς!  
 ΦΑΝΗ: Αὐτὸ πού εἶπα. - Σοῦ φεύγει ὁ Λάμπρος, ἔ;  
 ΑΓΓΕΛΑ: Χάρηκες.  
 ΦΑΝΗ: Χολόσκασα! "Ὅσο χολόσκασες καὶ σύ, ἅμα ἔμαθες προχτές - τὸ 'ριξε τὸ παιδί ἢ Φανή.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Σπάραξα σὰ νὰ 'μουνα ἐγὼ ἢ μάνα!  
 ΦΑΝΗ: Πάψε, ψευταροῦ! Σᾶς κάρηκε καρφί! Χά-χά-χά ὅλες μὲ τὸν κούνελο τὴ Φανή; σεργιάνιζε τὴν κοιλιὰ της τὴν πλούσια καὶ καμάρωνε σὰν τὴ γύφτισσα. - Ἐδῶ... (Δείχνει τὴν κοιλιὰ της) κοιμόταν ἕνα μπαρμπουνάκι... τὸ τάιζα τὸ αἷμα μου, πού λίγωνα πιά... μού 'ρχότανε λιποθυμιά. Καὶ γώ: "Τρώγε γιούλη μου!"... "Ἀπόμεινα ἕνα τσουβάλι ἀδειανό. (Σκεπάζει, μὲ τὴν ποδιὰ της, τὸ πρόσωπό της - καὶ μετὰ, ἀπότομα): "Ἐσέκανε ἐχτρεῖομαι πὺ πολλὸ ἀπ' ὄλους! Κάθησα ἢ θεοσκοτωμένη, σοῦ μαρτύρησα ὅσα ἤξερε ὁ Μένιος γιὰ τὴν Τασία. Θὰ 'κανε, τάχατές μου, δίκη ὁ Λάμπρος!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Γιατί δὲν εἶπες ὀνόματα;  
 ΦΑΝΗ: Δὲν τὸ 'ξερες, ἔ; ποιὸς εἶναι ὁ φίλος τῆς Τασίας; (Ἡ Ἀγγέλα δὲν ἀπαντᾷ). Κιότρεφες - νά! Μοῦ ἀναψες ἐμένα τὰ αἵματα: τὸ ἄδικο, λέει... νὰ τοὺς δικάσουμε... νὰ γλυτώσουμε φυγές!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Ὁ Λάμπρος θέλει νὰ πάρει πίσω τὸ αἷμα μὲ αἷμα!  
 ΦΑΝΗ: Νὰ τὸ 'παιρνε!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ τὸν σκοτώνανε καὶ τὸν ἴδιον!  
 ΦΑΝΗ: Κ' ἢ χουβαρντοῦ: κάλιο τῆς Φανῆς τ' ἀγέννητο!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Νὰ τὸ κράταγες...  
 ΦΑΝΗ: Πού νὰ μὴ σώσεις ποτέ σου νὰ γίνεις μάνα!... Ἦταν ὁ Μένιος πρῶτος καὶ καλύτερος γιὰ προαγωγή - νὰ 'τονε σοκακόσκυλο! Ζητιανεύει χαμαλοδουλειὰ καὶ τοῦ λένε οὐστ!... Νὰ τὸ κράταγα! Καὶ θὰ μοῦ 'λεγε ἡ κυρία μου: "Περιπεράστε νὰ περιζαπλώσετε στὸ κρεβάτι μου, κυρία Φανίτσα, νὰ σᾶς φέρουμε καὶ μπιφτέκια ἀφοῦ σᾶς ἐργονταὶ ζαλάδες, ἐπειδὴς καὶ εἴσαστε ἐγκατερωμένη!" - Ἐμάθε δὲν ἔμαθε πὸς περιμένω παιδί: "τοὺς τελευταίους μῆνες, λέει, θὰ σοῦ κόψω τὸ μιστὸ - κι ἂν σ' ἀρέσει!" Μαῦρη πέτρα ἔβαλε τώρα ἢ Φανὴ ἀντίς καρδιά! (Πάψη. Ἀκουγεται πάλι ποδοβολητὸ στὴ σκάλα. Προβάλλει ἐξαλλὴ ἢ Γεωργία).  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Στὴν Ἀγγέλα): Μπράβο, ἐδῶ εἶσαι. - Τὸ Λάμπρο! Τρέχα νὰ βρεῖς τὸ Λάμπρο!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Τί ἔπαθες;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Τόνε θέλω νὰ τοῦ πεῖς! Τώρα ἀμέσως!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ τὸν δῶ σὲ μισὴ ὥρα.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Τώρα θὰ πᾶς! - Δὲν πρέπει νὰ φύγει ὁ Λάμπρος! (Στὴ Φανή): Τί μὲ κοιτᾶς ἔτσι; (Στὴν Ἀγγέλα): Ἀκόμα ἐδῶ εἶσαι;  
 ΑΓΓΕΛΑ: Σοῦ εἶπα: τὸ Λάμπρο θὰ τὸν δῶ σὲ μισὴ ὥρα.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: "Ἐχω πολλὰ νὰ τοῦ πῶ. Πάρα πολλά!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Ἐσοῦ πῆγες νὰ μιλήσεις τοῦ Στράτου...  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Ἐγὼ φταῖω! Ἐπρεπε νὰ τὴ σπᾶσω τὴν πόρτα - νὰ τῆς τὸ πῶ τὸ αἷμα τῆς ἀλανιάρας!... Καὶ κεινὸ - ἕνα τσεκούρι - νὰ τὸν κλάδευα! - Κινηματογραφικὸς ἀστέρης ἤθελε νὰ μοῦ γίνεῖ ἢ παξιμάδα! Στὸ κρεβάτι του κ' ἢ πόρτα μανταλωμένη!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Ἡ Νέρα;  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Στὴ Φανή): Μαρτύρα καὶ σύ στὴν Ἀγγέλα: Ποιὸν εἶχε ἀγαπητικὸ ἢ Τασία; τὸ Στράτο εἶχε! Τὴν ξεπλάνεψε, τὴ μπουχτήσε κ' ἤθελε μετὰ νὰ τὴν πουλήσει σὲ κρυφὸ σπιτι, μὰ ἦταν ἀνήλικο ἢ Τασία... Ὀλάκερη συμμορία ἔχουνε νὰ τοῦ πεῖς τοῦ Λάμπρου - ἀγαπητικοί. Κορίτσια καὶ κορίτσια περνᾶνε ἀπὸ τὰ χέρια τους. Βάλανε τὸ δικηγόρο τους καὶ πλήρωσε χρυσὸς λίρες, μάλιστα! Καὶ τῆς βγάλανε πιστοποιητικὸ πὸς εἶναι τάχα δεκαεννιά χρονῶ. "Ἄμα τὸ 'μαθε ἢ Τασία ποιὸς εἶναι ὁ Στράτος καὶ γιὰ ποῦ τὴν στέλνανε - γκρεμιστήκε ἀπὸ δῶ καὶ σκοτώθηκε. - Μαρτύρα, Φανή! Κανένα πιά μὴ φοβᾶσαι!  
 ΦΑΝΗ: Τί τῆς τὰ λές; Κίνησε σὰν τὸν τίγρη, νὰ τοὺς φάει ὄλους... Ἐμένα ἔφαγε - μὴν κακοπάθει ὁ Λάμπρος της.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Ὁ Λάμπρος εἶναι ἀσίχνης! Ἐχει τιμὴ. Θὰ τὸν κάνει κομμάτια, ἅμα τὸ μάθει.  
 ΦΑΝΗ: Ποιὸς θὰ τοῦ τὸ πῆ; (Γιὰ πρώτη φορὰ ἢ Γεωργία ἀντιλαμβάνεται τὸ μοῦδιασμα τῆς Ἀγγέλας).  
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Στὴν Ἀγγέλα): Γιὰ δὲ μιλάς;  
 ΑΓΓΕΛΑ (Ἦρσεται): Ὁ Λάμπρος θὰ φύγει.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Ὁ Λάμπρος πρέπει νὰ τὰ μάθει! Νὰ πάρει τὸ αἷμα πίσω! Ν' ἀναπαντεῖ ἢ Τασία στὸ μνημα της!



Τὸ φινάλε στὸν Κούρ. Ἀγγέλα: θὰ ζήσει, θὰ ζήσει, θὰ ζήσει...

ΑΓΓΕΛΑ: "Ὀχι.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Θὰ σὲ πάρω τὸ κατόπι νὰ τοῦ τὰ πῶ ἐγώ.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Δὲ θὰ πάω νὰ τὸν ἀνταμώσω.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Αὔριο φεύγει, δόλια!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Ζωντανός!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: "Ἄν μπαρκάρει - τὸν ἔχουν γιὰ χαμὸ! Ὁ Στράτος τὰ συμφώνησε νὰ τὸν ξεπαστρέψουνε στὸ δρόμο!  
 ΑΓΓΕΛΑ (Ἀπομένει): Ψέματα!... Πάρε ὄρκο... Ὀχι. Μῆτε ὄρκο πιστεύω.  
 ΦΑΝΗ: Καὶ μένανε δὲ μὲ πιστεύεις. "Ὁμως ἐγὼ στὸ λέω: μοῦ τὸ 'πε ὁ Μένιος: Τὸ Λάμπρο, τὸ λίγο-λίγο, θὰ τὸν πνίξουνε.  
 ΑΓΓΕΛΑ: "Ὀχι!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Τρέχα, πρόλαβε, ἔρημο!  
 ΑΓΓΕΛΑ: "Ὀχι! "Ὀχι!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Στὰ κόκκαλα τῆς μάνας μου σ' ὀρκίζομαι! (Ἡ Ἀγγέλα φεύγει τρέχοντας πρὸς τὴ σκάλα). Ποῦ πᾶς;  
 ΑΓΓΕΛΑ: Στὸ Λάμπρο.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Θὰ τοῦ πεῖς;  
 ΑΓΓΕΛΑ: Δὲν ξέρω.  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Θὰ τοῦ τὰ πεῖς! - Μὴ φοβᾶσαι, Ἀγγέλα! Ὁ Στράτος μὲ μᾶς τίς ποδιές κάνει τὸ παλληκάρι. Νὰ τὸν ξεμοναχιάσει ὁ Λάμπρος τὸ Στράτο - τὸν ἔχει τοῦ χεριοῦ του! (Ἡ Ἀγγέλα φεύγει βιαστικά. Μεγάλη πάψη. Ἡ Γεωργία βρίζεται σὲ μεγάλο ἐκνευρισμὸ. Κι ἄξαφνα, μηχανικά, ἀρχινᾷ νὰ μαζεῦει τὴ μπουγάδα της. Ἄξαφνα πάλι, σταματᾷ καὶ κοιτᾷ τὴ Φανή, πού τὴν παρακολουθεῖ μαζεμένη στὴ γωνιά τοῦ περβαζιοῦ). Χαίρεσαι. (Ἡ Φανή οὔτε ἀπαντᾷ. Τὴν κοιτᾷ μονάχα καταπόσωπο). Καὶ γιὰ μένανε θὰ παρακαλᾷς νὰ μὲ σφάζανε... Μακάρι! Τί τῆνε θέλω τέτοια ζωὴ!... Μιὰ Κυριακὴ ἀπόγεμα! εἶχα ἕναν ἄνθρωπο κ' ἐπιάνω μπράτσο - καὶ κείνος ἐρχόταν ζεστός ἀπ' ἀλλήνης κρεβάτι. - Γιὰ δὲ μιλάς; (Πάψη). Μῆνες τώρα ἀκονίζει μουγγὰ τὸ λάζο του ὁ Λάμπρος... Ὁ θὰ τὸν καρφώσει... κάτω ἀπὸ τὴ ζερβιά τὴ ρόγα... μιὰ κόκκινη χαρακιά... ταίρι μὲ τὴν ἄλληνε τὴν ἄσπρη... πού τὴ φιλοῦσα κι ἀγριεύομουναι καὶ γλυκαινόμουναι μαζί!... (Ἄξαφνα). Ποῦ πάει ἢ Ἀγγέλα;... Ἐχω κάτι ἀκόμα νὰ τῆς πῶ! Τρέχα, Φανή! - Ἐγὼ ἔχω τὴ μπουγάδα στὰ χέρια!... (Ἡ Φανή τὴν κοιτᾷ ἀμίλητη). Φώναξέ την! Φώναξέ

την! (Τρέχει ή ίδια στο περβάσι, προς τη μεριά του δρόμου).  
 'Αγγέλα! 'Αγγέλα! (Με τη μπουγάδα πάντα άγκαλιά, τρέχει  
 προς τη σκάλα. Την προλαβαίνει ή Φανή).  
 ΦΑΝΗ: Δε θα πάς!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Κάνε πέρα! - Θα τον σκοτώσει! 'Ο Λάμπρος  
 θα τον σκοτώσει!... Είναι θηρίο ό Λάμπρος!... Κάνε πέρα  
 σου λένε! (Ρίχνει κάτω τά ρούχα και παλεύει).  
 ΦΑΝΗ: Νά τον σκοτώσει! Νά τον σκοτώσει!  
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Σκόλα - λυσσύρα! - Νά! Νά! (Τή χτυπάει. 'Η  
 Φανή σωριάζεται. 'Η Γεωργία λεπτρομένη κατεβαίνει τρέ-  
 χοντας. 'Η Φανή κάνει νά σηκωθεί. Δέν έχει δύναμη. 'Ανα-  
 κάθεται μονάχα και κουνάει τό πανικόρμι της πέρα - δώθε,  
 σά μοιρολογίστρα).  
 ΦΑΝΗ (Μονότονα): Νά τον σκοτώσει! Νά τον σκοτώσει!

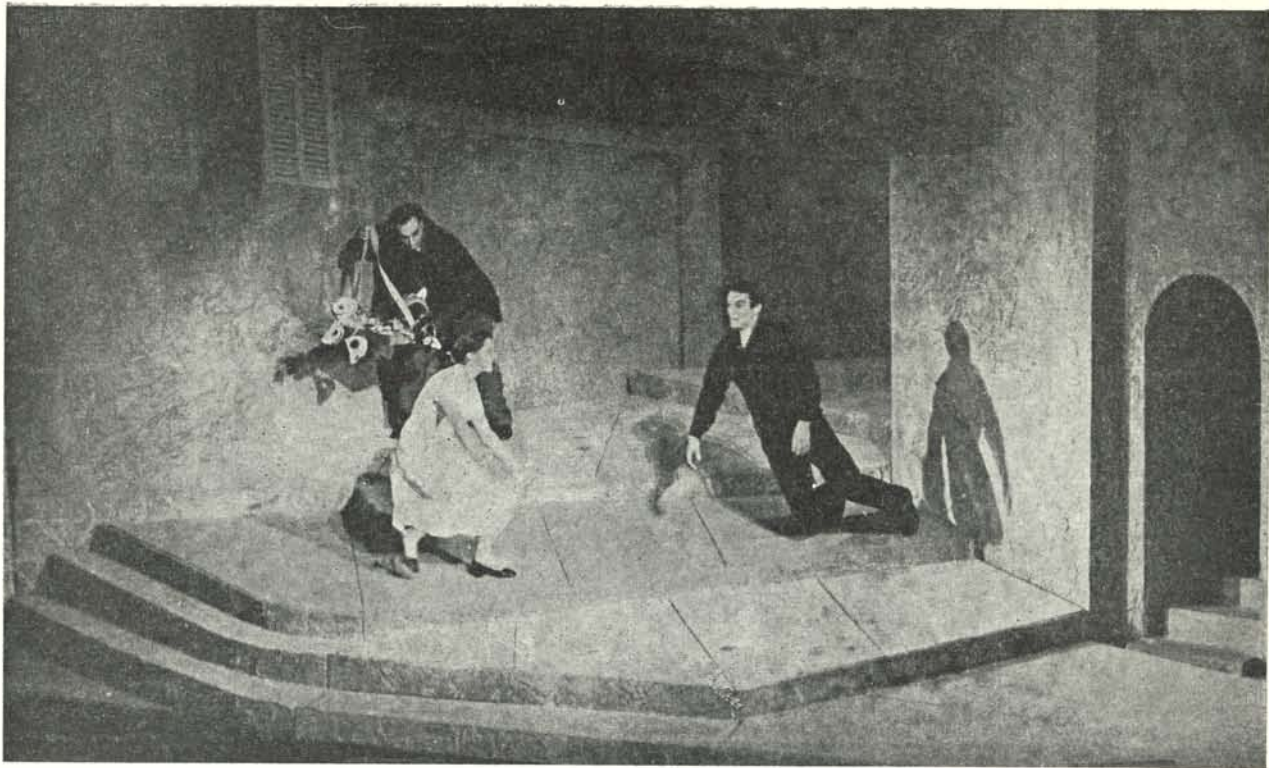
## ΕΚΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Φτωχικό δωμάτιο σέ φτηνό ξενοδοχείο. Περρασμένα μεσάνυχτα.  
 Τό δωμάτιο βουτηγμένο σέ φωτεινή άγλύ: από την ανταύ-  
 γεια του ηλεκτρικού φαναριού στο δρόμο. 'Ο Λάμπρος μισοντυ-  
 μένος, ξαπλωμένος από κρεβάτι, πάνω από την κουβέρτα. Δίπλα  
 του, ανακαθιστή, ακουμπισμένη στά κάγκελλα του κρεβατιού  
 ή 'Αγγέλα. Φοράει μονάχα τό χασεδένιο μεσοφόρι της κι ανα-  
 ριχτή στους ώμους της τή μελεμαμένα του Λάμπρου... Σιγα-  
 λιά... 'Εξω στο δρόμο περνάει γρήγορα κάποιο αυτοκίνητο...  
 'Ο Λάμπρος σαλεύει.

ΛΑΜΠΡΟΣ: Τι είπες;  
 ΑΓΓΕΛΑ ('Η ξεσπεί της ξεσπεί σέ παθιασμένη τρυφεράδα):  
 Δε μίλησα, Λάμπρο! (Σιωπή. Σιγά). Σε ξύπνησε τ' αυτο-  
 κίνητο. (Σιωπή). Συλλογιέσαι.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τι νά συλλογιέμαι;  
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Εμένα!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δίπλα μου είσαι.  
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αν δέν ήμουναι;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Πότε ήταν που άκούμπησες τό μάγουλό σου  
 εδώ στο πόδι μου - που ήρθαι ξυπόλητος - πιάσε νά δείς: ζε-  
 ματάει ακόμα.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Δέν τό νιώθω. Καίγω ολάκερη!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ανασπώνεται κι αυτός): Δροσερή είσαι.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Και σ' καίς, γι' αυτό... Που έγινε γυναίκα  
 σου! ('Αξάφνα): Μή φύγεις! Πώς θα σέ χάσω!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Εδώ άντρώγυνα - δέκα χρόνια εκείνος φυλακή...  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θα πεί καμιά δέν αγαπάει σάν και μένα! - 'Η  
 γιαγιά μου... πιό μικρή ήτανε από μένα, αγάπησε ένα παλ-  
 ληκάρη... πόν σκοτώθηκε. Τή δώσανε στον παππού μου - κά-  
 νανε παιδιά κι άγγόνια - κι όσαμε που πέθανε, έβλεπε τον  
 πρώτο στον ύπνο της και έύπναγε βουτηγμένη στο κλάμα.  
 Στο αίμα της είχε ριζώσει!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Θα βάλω νά μου χτυπήσουν τή ζουγραφιά  
 σου εδωνά: στής καρδιάς τό μέρος. 'Αμα σβήσει ή καρδιά -  
 τότε θα σβήσει κ' ή ζουγραφιά. (Φιλιώνται. Σιωπή).  
 ΑΓΓΕΛΑ: Δε φεύγεις... Μένεις... μαθαίνεις για τήν Τα-  
 σία - θα τον σκοτώσεις;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Αύριο φεύγω.  
 ΑΓΓΕΛΑ ('Απελιυσμένα): Γιατί δέν πετάς τό μαχαίρι που  
 έχεις; Και κάτω από τό μαξιλλάρι μας τό φύλαξες! Μ' άγκά-  
 λιαξες εδω κορίτσι, κι ό χάρος άγκάλιαζε τή χαρά μου!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ψάχνει): Που τό 'βαλες;  
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αφ'σέ μου τό!... Μ' αγαπάς;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τής τό παίρνει και τό ξαναβάζει κάτω από τό  
 μαξιλλάρι): 'Αντρας χωρίς μαχαίρι - άνάμπαιγμα του κα-  
 θενού. - Φαρμακώνουμε τις ώρες που μās μείνανε ως τήν αύ-  
 γή. (Σιωπή). Γυναίκα που δέν τιμάω - δέν αγαπάω. Γυναίκα  
 που δέν αγαπάω, κάλλιο σκοτώνουμαι - δέν πλαγιάζω μαζί της.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο μου! ('Αξάφνα): Στο καράβι μ'ήν τ' ά-  
 φήγεις από πάνω σου τό μαχαίρι! (Μ' άπόγνωση): 'Οχι, καλέ  
 μου! Μείνε! - Καλά... τό ξέρω... θα φύγεις. Γυναίκα εί-  
 μαι... (Τρυφερά). 'Εσ' μ' έκανες... Μπορεί μέσα μου - μέσα  
 μου νά 'χω κιόλα παιδί από σένα!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Οχι, 'Αγγέλα!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Γύρε... κοιμήσου λίγο.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δέν έχω ύπνο.  
 ΑΓΓΕΛΑ (Παρακαλεστικά): Γύρε! (Τόν γέρνει νά ξαπλώ-  
 σει. Σιωπή. Μιλάει μετά σιγά, σά στον εαυτό της). 'Απόψε...  
 μ' έσφιζες έτσι κοντά σου - που άλλο πιό κοντά δε γίνεται.  
 Και μου φεύγεις αύριο... πόσες μέρες μακριά... νά τις μετράω  
 κάθε ώρα και στιγμή - νά πλένω πιάτα, νά σφουγγαρίζω, νά  
 στρώνω ξένο κρεβάτι. Και νά μ'ήν ξέρω που νά 'σαι σήμερα...

Που νά 'σαι αύριο! Τόση πολλή θάλασσα ανάμεσά μας - που  
 άπόψε δε χωρούσε μήτε ή άνάσα μας  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Αύστηρά): 'Αγγέλα!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Δε μιλάω άλλο. - Κοιμήσου!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τι ώρα είναι;  
 ΑΓΓΕΛΑ (Μ' άπόγνωση): Παίρνει νά φέξει! (Σιωπή).  
 Κοιμάσαι;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Οχι.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Μου σφύριζες... και κατακυλούσα σάν τρελλή  
 τή σιδερένια σκάλα νά σ' άνταμώσω... Θα μου σφουρίζεις κι  
 από κει που πās και θα τρέχω πάνω στα νερά νά 'ρθω κοντά  
 σου! ('Αξάφνα): Δε θα φύγεις! Θα σου τά πω όλα και δε θα  
 φύγεις! Κι άς μās σκοτώσουν και τους δυό.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ανακάθεται άπότομα): Γιατί μιλά.  
 ΑΓΓΕΛΑ (Συνέχεται): 'Οχι.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μίλα!  
 ΑΓΓΕΛΑ (Ξεφεύγει άπ' τό κρεβάτι): 'Οχι! 'Οχι!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Κάναι μωρό νομίζεις έχεις άντίκρυ σου - ή πα-  
 ραλόγιασες;  
 ΑΓΓΕΛΑ: Παραλόγιασα!... 'Αφου ήτανε νά φύγεις - γιατί  
 ήρθαμε σ' αυτή τήν κάμαρα! Σ' αγαπούσα πρώτα νά σε βλέ-  
 πω μονάχα... Νά σ' άκούω. - Τι είν' αυτό που έγινε άπόψε;  
 Δε μπορώ νά 'μαι μακριά σου... 'Ισαμε δώ στο παράθυρο...  
 και πονάει τό κορμί μου μακριά σου!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τήν παίρνει σηκωτή άγκαλιά και τήν ξαπλώ-  
 νει στο κρεβάτι): 'Ελα κορίτσι μου - ήσυχασε! - (Σιωπή).  
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ναί.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Πές μου: "ναί, 'Αγγέλα μου".  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ναί, 'Αγγέλα.  
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αγγέλα μου!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Αγγέλα μου. ('Η 'Αγγέλα γελάει με νευρι-  
 κή χαρά). 'Αι - τρελλό!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Γιατί κοντά σου δε φοβάμαι τίποτα;... Τήν πρώ-  
 τη νύχτα που πλάγιασα στο κρεβάτι τής μακαρίτισσας τής  
 Τασίας - τά σεντόνια, έλεγα, σικπαζότανε και κείνη... Μήτε  
 νά σαλψώ - μ'ήν τρίζει τό πάτωμα σάν κι όταν περπατούσε  
 και κείνη! - Τι άγριάδα!... Κι άμα βρήκα τή φωτογραφία  
 σου - ούτε σε ήξερα - όχι, πώς γαλήνεψα! Τίποτα δε φοβό-  
 μουναι πιά! (Σιωπή).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Ερημη Τασία.  
 ΑΓΓΕΛΑ ('Ανακάθεται): 'Αλλο ήθελα νά πω: Και σ' νά  
 μη φοβάσαι κοντά μου. (Δέν τον κοιτάει). 'Αν έμεινες... και  
 μ' όρκιζόσουν... νά μη σκοτώσεις άμα μάθεις... Στάσου!  
 - άκουσε με πρώτα! Θα τον σκοτώσεις! Μένει ή παρέα του  
 κι όλοι οι τρανοί - νά ξεπλανεύουν κι άλλες, κι άλλες! (Σιωπή).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τήν ανοίξαμε πάλι τήν κουβέρτα. (Σιωπή).  
 Νά τής πηγαίνεις καμιά φορά κάνα λουλούδι... Δε θα 'χεις  
 λεφτά...  
 ΑΓΓΕΛΑ: Μείνε... νά τής πηγαίνουμε μαζί...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Κοιμήσου.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θα 'χω σφαλιχτά τά μάτια μου... Συλλογίσου.  
 (Σιωπή). 'Ο Λάμπρος περπατάει μέσα στο δωμάτιο. 'Εξω στο  
 δρόμο, ακούγεται νά ζυγνώνει τό άργό ποδοβολητό ενός άλόγου,  
 που σέρνει κάρρο. Τό φώς στο δωμάτιο έχει γίνει πιό κρύο.  
 Σημερώνει).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Καλοκαιρι πέσει απολύθηκα - αύριο μπαίνουν  
 οι άπόκρηες' θυμάσαι νά καθήσαμε μιá φορά μονάχοι σ' ένα  
 καφενεδάκι - έτσι, νά κοιταχτούμε ξεκούραστα, - τίποτες άλ-  
 λο!... Σάν τους γύφτους σ' άπόμερα σοκάκια - νά κλέβω  
 και κάνα κλωνι γαζία νά σου κάνω δώρο... Νά κ' ή παντρεία  
 μας: κάνει άπόψε έφοδο ή αστυνομία - σε χώνει κιόλα μέσα  
 για "έλευθερίων ήθών"... (Τό κάρρο έχει φτάσει σχεδόν  
 κάτω από τό παράθυρο. Τό άφουγκράζεται). Κάρρο ζαρ-αβα-  
 τικά... Σημέρωσε... 'Ερχονται από τά περβόλια νά ξεφορ-  
 τώσουνε στήν 'Αγορά. Τέτοια άς είναι - χαμαλοδουλειά: στο  
 ξεφόρτωμα - ποιός ξενητεύεται μετά; (Τό ποδοβολητό του  
 άλόγου ξεμακραίνει και σβήνει άγάλη - άγάλη. Τό φώς όσο πάει  
 δυναμώνει).  
 ΑΓΓΕΛΑ (Ρίχνεται γονατιστή στην άλλη άκρη του κρεβατιού  
 προς τή μεριά του Λάμπρου. 'Η μελεμαμένα της έχει πέσει  
 από τους ώμους). 'Ο Στράτος τά σκαρφίζεται όλα, για νά σε  
 διώξει! Κομμουνιστής, λένε, ό φίλος τής Τασίας... 'Ο Στρά-  
 τος ήτανε φίλος της - νά! (Πάρη).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ξέρεις τί λές;  
 ΑΓΓΕΛΑ: Μήνες μ' έκαυγε ή ύποψία. 'Απόψε μου τ' όρκί-  
 στηκε ή ίδια ή Γεωργία.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Και μου τό 'κρυβες.





Το φινάλε τοῦ ἔργου στὴ Μόσχα. Ἡ σκηνοθέτις τοῦ Βιχτάνγκωφ Ρεμίζοβα, μετὰ τὸ χτύπημα τοῦ Λάμπρου, ἄδειασε τὴ σκηνή. Ἄφησε μόνον τὰ κύρια πρόσωπα: Ἡ Ἀγγέλα μαρμαρωμένη ὁ Λάμπρος, ταλαντεύεται λίγο, καὶ μετὰ πέφτει...

ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ τὸν μαχαίρωνες - γιὰ θὰ σὲ μαχαίρωνε.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ἐνῶ τώρα θὰ φιληθοῦμε σταυρωτά.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Τώρα εἶμαι γυναίκα σου! Ἐχω τὴ ζωὴ σου ἐδῶ μέσα μου! Μ' ἀγαπᾶς - κι ἄς μοῦ τὸ λὲς μετὰ τὸ τσιγκέλι. (Ὁ Λάμπρος κινεῖ νὰ πάρει τὸ μαχαίρι κάτω ἀπὸ τὸ μαξιλλάρει. Προλαβαίνει καὶ τ' ἀρπάζει ἡ Ἀγγέλα καὶ στριμώχνεται ὀρθία στὴ γωνιά τοῦ κρεβατιοῦ: ξυπόλητη, μετὰ χασεδένιο μεσοφόρι τῆς μονάχα). Μὴ με ζυγώνεις! Θὰ μαχαιρωθῶ!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Μονγγά): Μὴ χωρατεύεις μετὰ τὸ μαχαίρι.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Χωρατεύω;- Ἐχ, τί λίγο με ξέρεεις. Δὲ σ' ἀφήνω νὰ σφαγεῖς μετὰ τὸ Στράτο! Τώρα ξεδιαλύνανε τὰ παραμύθια του. Θὰ βρεῖς δουλεῖα ἄξια. Θὰ δουλέψω καὶ γὼ ὅ,τι θὲς - ὄχι ὑπέρτερια. Νὰ γυρνᾶμε τὰ βράδνα στὸ νοικοκυριό μας. - Καὶ τὸ Στράτο θὰ τὸν πᾶς δικαστήριο κι ὄλους τρανοὺς καὶ μεγάλους... (Μ' ἀπελευσία). Δὲ μ' ἀκούεις! Μὲ κοιτᾶς σὰν τὸ γάτο, νὰ ξεχαστῶ, νὰ μοῦ ἀρπάζεις τὸ μαχαίρι, νὰ πᾶς νὰ σκοτώσεις. - Πάρτο. (Τὸ πετάει στὸ πάτωμα). Σιωπή. Ὁρθία πάντα, ἡ Ἀγγέλα ξεσπάει ἄξαφνα σὲ ἄγριο κλάμα. Ὁ Λάμπρος ἀσάλευτος. Κι ὅπως πάντα, μετὰ ὀσάτια προσπάθεια, ἡ Ἀγγέλα πνίγει τὸ κλάμα τῆς. Ὁ Λάμπρος σκύβει παίρνει τὸ μαχαίρι, πάει στέκεται στὸ παράθυρο μετὰ τὴν πλάτη γυρισμένη. Σιωπή. Ἡ Ἀγγέλα κατεβαίνει ἀπὸ τὸ κρεβάτι, πάει στὴν καρδέλα, ὅπου εἶναι οὐκίμενα τὰ ρούχα τῆς. Περιγράει τὸ φουστάνι τῆς καὶ ἀπὸ πάνω τὴ χονδρὴ χωριάτικη ζακέτα τῆς. Κάνει νὰ φορέσει τίς κάλτσες τῆς καὶ μηχανικά τίς χῶνει στὶς στέπες τῆς. Βάζει τὰ παπούτσια τῆς, στέκοντας ὀρθία. Περιμένει λίγο. Καὶ κάθεται ἄργα στὴν ἄκρη τῆς καρδέκλας. Σιωπή. Τὸ φῶς: ὄλο καὶ πὺρ μέρα).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: ... Ἡ ὄλος ὁ ντουινιάς εἶναι μπαμπέσης καὶ ἄτιμος - ἡ μπαμπέσης καὶ ἄτιμοι ὄλοι τους πού μᾶς κυβερνᾶνε... Μὴ σκοτώνεις! Ἄφησε ἕναν νταβατζὴ νὰ ζευτελίζει τὸ σπῆτι σου καὶ τὴν τιμὴ σου. "Ἐφτοχτόνησε ριφθεις ἀπὸ τὴν ταράτσα, ἐξαώροφος πολυκατοικία, ἡ Τασία Ρούσου, δεκαοχτὼ χρονῶν ὑπέρτερια...". Καὶ σὺ - μετὰ τὸ γάντι: Μὴν τύχει κι ἀνοίξει μύτη. Ὁ Λάμπρος, τ' ἀμίλητο νερό. Ρῶτα κ. Ἀγγέλα: τί σοῦ ἦτανε, Λάμπρο, κάποια Τασία; Ἀκουστή; γειτονοπούλα; ἡ μονάχη μηλιά στὸ κῆπο μας; - Μὴν σκοτώνεις! - Δυὸ χρόνια θητεία, τῆς μάνας μου τὸ γάλα ἐφτυσα. Πατρίδα: χαλάλι! - Πατρίδα θὰ πεῖ: τὰ σπῆτια καὶ ἡ τιμὴ μας ὄλων ὄλων μας - ὄλα μαζί. Ὁχι μονάχα μὴν τὰ πατήσει ξένος - μὴν τὰ νυχτοπατήσει καὶ ντόπιος! Ἴδια πού θὰ σκό-

τωνὰ στὸν πόλεμο τὸν ἐχτρὸ - σκοτώνω σήμερα καὶ τὸν ὄχτρο τὸν δικόνε μου. - Πατρίδα, οἰκογένεια, μοῦ τὰ κήρυξε ὁ παπᾶς ἀπὸ τὸν ἄμβωνα στὸ Ναύσταθμο, κι ὁ κύριος σημαιοφόρος στὶς "Ἠθικὲς διδασκαλίες" - τρεῖς μετὰ τέσσερις καθημερινά, μετὰ ἀπὸ τὰ γυμνάσια. - Νὰ τὰ ξέρεεις αὐτά.  
 ΑΓΓΕΛΑ (Ἠρεμα): Ὁ,τι εἶχα νὰ σοῦ πῶ σὰ γυναίκα σου - τὸ εἶπα.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Νὰ ζεῖ ὁ Στράτος καὶ θὰ ἔχω μούτρα νὰ πατήσω στὸ χωριό!  
 ΑΓΓΕΛΑ: Στὸ χωριό μου, βρέθηκαν καὶ συγγενῆδες, ρίξανε ἀνάθεμα στὸ Βασίλη μας. Ἐγώ, ἡ Ἀγγέλα, ἀνάθεμα εἶπα, πού κατάντησα, σὰν ἐφευγα δούλα γιὰ τὴν Ἀθήνα. - Σήμερα... παίρνω ὄρκο στ' ὄνομά του! (Σιωπή. Ἐξω στὸ δρόμο ἀντηχοῦν ἄξαφνα οἱ εὐθυμες νότες ἐνός κλαρίνου: τὸ πρῶτο γαϊτανάκι τῆς χρονιάς στὴ γειτονιά).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μᾶς πῆρε ἡ μέρα... (Πᾶρη).  
 ΑΓΓΕΛΑ: Τί ὄρα σὲ περιμένει ὁ Στράτος... γιὰ τὸ καράβι;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μεσσημέρι... (Κοιτιοῦνται. Ἐκείνη θέλει κάτι νὰ ρωτήσῃ, πού ἐκείνος τὸ μαντεύει καὶ δὲ θέλει νὰ τὸ παραδεχτεῖ).  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ πᾶς;  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Θὰ δοῦμε... πηγαίνοντας. (Κοιτάει στὸ δρόμο ἀπὸ τὸ μισάνοιχτο παντζούρι). Γαϊτανάκι... Μπῆκε ὁ καρνάβαλος... Νὰ μ' ἐβλεπες νὰ χορεύω Σουλτάνα - ν' ἀνοίγε ἡ καρδιά σου...  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ βρεῖς δουλεῖα!  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μισὸ χρόνο τ' ἀκούω.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Τόσοι ἄλλοι σὰν καὶ μᾶς...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ἐκπὸ μπαρκάρουνε κιόλας ἀπόψε μαζί μου.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ ῥθει καιρός. - Δὲ μπορεῖ - θὰ βρεῖς δουλεῖα - νὰ ἔναι ἡ χαρὰ σου! Θὰ φύγω καὶ γὼ ἀπὸ δούλα... Θὰ βρῶ δουλεῖα σ' ἐργοστάσιο... (Ὁ Λάμπρος δὲν ἀπαντᾶ). Ἐξέρω καὶ φιάχνω πλήθρες: μονάχοι μας θὰ χτίσουμε μιὰ καλύβα... Θὰ μαγειρεύω μετὰ τὸ τίποτε, θὰ δεῖς... (Ὁ Λάμπρος ἀποτραβιέται ἀπότομα, πάει καὶ φορδεῖ τὴ μπλεμάνια του).  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ἀργήσαμε. Θὰ μᾶς γυρεύουν διπλὸ νοῖκι.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο!... Φοβάμαι...  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τὰ ὑστερικά πάλι.  
 ΑΓΓΕΛΑ: Ὁρκίσου στὸ παιδί μας.  
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δὲν ἔχουμε ἀκόμα.



τραγουδώντας με το ρυθμό του νταουλίου). "Ει-βά-λά! Πα-πούτς-μά-φίς!"

ΛΑΜΠΡΟΣ (Υπόκωφα): "Α! (Λυγίζει).  
ΑΓΓΕΛΑ (Ξεφρενιασμένα): Λάμπρο! (Τόν συγκρατάει).  
ΜΕΝΙΟΣ: Πιάστε τον! Φονιάς! (Κάποιος φεύγει τρέχοντας. Αναμυμπούλα. Τσιρίζουν οι γυναίκες. Δυο παλληκάρια βάζουν στο κνήμι το φονιά. Ο Μένιος, με το κοντάρι τις μπουτσούνες και τὰ κοτιγιόν, για μιὰ στιγμή τὰ χάνει. Τò ξεφορτώνεται στά χέρια τής Φανής. Ο Λάμπρος, που πήγε να στηλωθεί ξαναχάνει τις αισθήσεις του).

ΑΓΓΕΛΑ: Βοήθεια!  
ΜΕΝΙΟΣ (Τήν βοηθάει και τόν μισογέρονν στον τοίχο τής πολυκατοικίας. Στόν κόσμο και τούς είβαλάδες): "Ανοίχτε! να παίρνει άέρα! - Ένας να τηλεφωνήσει γρήγορα στον Πρώτων Βοηθειών.

ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο μου! Ζωή μου εσύ! 'Η 'Αγγέλα σου είμαι!  
ΜΕΝΙΟΣ (Σιγά, όμως επιτακτικά): Πάψε! Λαβωμένο άνθρωπο!

ΑΓΓΕΛΑ (Χαμένα): Λαβωμένο! ('Η Φανή μωζοκλαίει αναρροφηχτά).

ΜΕΝΙΟΣ (Στήν Φανή): "Ακουσες τί είπα!  
ΦΑΝΗ: Κακούργα είμαι! 'Εγώ τόν καταράστηκα! Κακούργα.  
ΜΕΝΙΟΣ: Χάσου από δω! (Σκύβει στο Λάμπρο. Μιλάει σά να μη συμβαίνει τίποτε): Πώς είσαι Λάμπρο; (Σιωπή). ('Η 'Αγγέλα κρατά άγκαλιά τò κεφάλι του Λάμπρου καταπίνοντας τò κλάμα της. Οι είβαλάδες ξεκινάνε. Ο νταουλιέρας άρχινάει να παίζει).

Ε-Γ-ΒΑΛΛΑΣ: Τί κάνεις, ρέ! (Πάνει τò νταούλι. Φεύγουν).  
ΑΓΓΕΛΑ: Μάνα μου! ('Όλοι κοιτάνε. 'Η 'Αγγέλα δείχνει άλλόφρονη τήν παλάμη της, που έχει ματωθεί).

ΜΕΝΙΟΣ (Σιγά): Μή φοβάσαι! Έρχονται... ('Από πέρα, άκούγεται ή σειρήνα του αεροκίνητου των Πρώτων Βοηθειών. Καταφτάνουν τρέχοντας δύο αστυφύλακες).

1ος ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ (Γνώρισε τò Μένιο): Τί έγινε, Μένιο;  
ΜΕΝΙΟΣ: Χτύπησαν τò Λάμπρο. Τρεχάτε να βοηθήσετε αυτός που κωνηγάνε τò φονιά.

2ος ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ: Είναι κιάλα δυο συνάδελφοι.  
ΟΙ ΔΥΟ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΕΣ (Στόν κόσμο): "Ανοίχτε... 'Ανοίχτε... (Οι Πρώτες Βοήθειες σταμάτησαν λίγο πιο κάτω. Σούσουρο στον κόσμο. Καταφτάνουν, τρέχοντας σχεδόν, ένας γιατρός και δυο τραυματιοφορείς. Ο γιατρός γονατίζει δίπλα

στο Λάμπρο. Δεν άκούγεται άγχα. Μόνον άπαλά ή μηχανή του αεροκίνητου, που περιμένει. Ο γιατρός άνασηκώνεται).

ΓΙΑΤΡΟΣ (Στους τραυματιοφορείς): Με έξαιρετική προσοχή... Τò μαχαίρι έχει μείνει μέσα. ('Ο Μένιος πάει και κρατάει ήσυχα τήν 'Αγγέλα από πίσω, τήν ώρα που οι τραυματιοφορείς φορτώνουν τò Λάμπρο στο φορείο).

ΑΓΓΕΛΑ: Τί είπε;  
ΜΕΝΙΟΣ: Δεν άκουσα.

ΑΓΓΕΛΑ (Στό γιατρό, με ψίθυρο, ενώ θά 'θελε να ουρλιάξει): Ζεϊ;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Μήν κάνεις έτσι, κοπελλίτσα μου...  
ΑΓΓΕΛΑ: Ζεϊ;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Τò τραύμα είναι σοβαρό... ('Η 'Αγγέλα άκούει, θαρρείς σαν σέ όνειρο. Ξεκινούν μέσα σέ νέκρα. 'Η 'Αγγέλα κινάει άπλά να πάει μαζί). "Όχι... δεν επιτρέπεται...  
ΑΓΓΕΛΑ (Με παιδιάστικη άπορία): Γυναίκα του είμαι. ('Ο Μένιος τήν κρατάει να μήν προχωρήσει. Οι αστυνομικοί παραμερίζουν τόν κόσμο. Άξαφνα ή 'Αγγέλα παλεύει σαν τσελλή να ξεφύγει από τò Μένιο). "Άφησέ με! "Άφησέ με!

1ος ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ (Τή συγκρατεί κι αυτός): "Ήσυχα! "Ήσυχα! ('Ακούγεται που ξεκινάει τò αεροκίνητο).

ΑΓΓΕΛΑ (Ξεσπάει σέ κρανή): Λάμπρο! (Παλεύει πάλι να ξεφύγει. Τή συγκρατούν. Πάφη. Κι άξαφνα οίχεται στους αστυφύλακες και τούς χτυπάει μανιασμένα με τις γροθιές της). Γιατί! Γιατί! (Τή συγκρατάει ό Μένιος. Τρέχει κοντά κ' ή Φανή).

ΜΕΝΙΟΣ: Πάψε, 'Αγγέλα! (Στους αστυφύλακες): "Αντε, πηγαίνετε... (Οι αστυφύλακες, φεύγοντας, διώχνουν τόν κόσμο).

ΑΓΓΕΛΑ (Στόν κόσμο): Ποιός άκουσε; Τί είπε ό γιατρός; - Θά ζήσει;... Θά ζήσει;

ΦΑΝΗ: 'Αγγέλα μου! Χρυσή μου 'Αγγέλα! Θά ζήσει! Σχώρα με! 'Εγώ ή κακούργα καταράστηκα! Σχώρα με!

ΑΓΓΕΛΑ (Με τρομαχτική δύναμη, σχεδόν πείσμα): Θά ζήσει!... Θά ζήσει! ("Άξαφνα πάλι, ουρλιάζει και χόνεται μετά προς τή μεριά που έφυγε τò αεροκίνητο). Θά ζήσει! ('Ο Μένιος τρέχει κοντά της. Ο κόσμος άναμερίζει στο πέρασμά της. 'Αγάλι - αγάλι φεύγουν όλοι. 'Εχει μείνει μονάχη ή Φανή, φοτωμένη πάντα τις μπουτσούνες και τὰ κοτιγιόν. Κάπου, σ' άλλο δρόμο, οι είβαλάδες ξαναστήσανε τò χορό τους. 'Ακούγεται πάλι τò νταούλι κ' οι φωνές τους, μέσα σέ γέλια και χαρούμενες φωνές τών παιδιών: "Εϊβά-λά! 'Εϊβά-λά!").

#### Α Γ Λ Α Ι Α

Τò φινάλε του έργου στην παράσταση τής Πράγας: 'Η 'Αγγέλα, ό Μένιος κ' οι 'Είβαλάδες γύρω άπ' τόν χτυπημένο Λάμπρο





# ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

## ΜΝΗΜΕΙΟ ΣΤΟΝ Θ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

### ‘Ο Φῶτος Πολίτης ἀπένειμε πρῶτος τιμὴ στὸ σκηνοθέτη

Τὸ “Θέατρο”, μὲ κάθε εὐκαιρία, ἀπονέμει τιμὴ στὸ Θωμᾶ Οικονόμου, τὸν ἐμπνευσμένο πρῶτο σκηνοθέτη τοῦ “Βασιλικοῦ” Θεάτρου. Φέτος τιμήθηκε, ἐπιτέλους, κι ἀπὸ τὸ Σωματεῖο Ἡθοποιῶν, ποῦ ἀφιέρωσε στὴ μνήμη του τὴν τελευταία ἡμέρα τοῦ Ἡθοποιοῦ. Σ’ ἄλλες σελίδες δημοσιεύεται ἡ συγκινητικὴ ὁμιλία τοῦ μαθητῆ του Βασίλη Ρῶτα. Ἐδῶ, κρίναμε σκόπιμο ν’ ἀποθησαυρίσουμε ἕνα ἄρθρο τοῦ Φώτου Πολίτη, δημοσιευμένο τὴν ἐπομένη ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Οικονόμου στὴν “Πολιτεία” (23 Μάρτη 1927). Δυὸ χρόνια ἀργότερα, ὁ Φῶτος Πολίτης εἶχε γράψει, μὲ τὸν ἴδιο τίτλο, κι ἄλλο ἕνα ἄρθρο στὴν “Πρωτὰ” (29 Δεκέμβρη 1929). Αὐτὸ βρίσκεται στὸ Β’ τόμο τῆς “Ἐκλογῆς ἀπὸ τὸ ἔργο του”.

Εἰς τὸν Θωμᾶν Οικονόμου καὶ τὸν Κωνσταντῖνον Χρηστομάνον ὀφείλεται ὅτι, εἶχε νὰ ἐπιδείξει σήμερα τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο σὲ ἡθοποιούς, σὲ σκηνοθεσία καὶ σὲ δραματικὴ τέχνη. Ὁ καλλιτέχνης ποῦ κηδεύτηκε χθές, ὑπῆρξε ἕνας δημιουργὸς μεγάλος κ’ ἕνας φωτισμένος ὁδηγὸς τῶν συγχρόνων του. Προικισμένος μὲ κριτικὸ πνεῦμα ὀξὺ καὶ μὲ βαθὺ καλλιτεχνικὸ αἰσθημα καὶ σπουδασμένος θεατρικὰ ὅσο κανεὶς ἄλλος στὸν τόπο μας, βρέθηκε, σὲ μιὰν ἐποχὴ μεταβατικὴ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ πρώτου θεάτρου τῆς Ἀθήνας, τοῦ “Βασιλικοῦ”. Κ’ ἐκεῖ, στὴ σκηνῆ τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου, κατῶρθωσε νὰ διαπλάσῃ ταλέντα ἰσχυρὰ καὶ ν’ ἀνοίξῃ νέους ὁρίζοντας.

Ἐνοιῶθε τὴν ποίηση, κ’ εἶναι τὸ Θέατρο ποίηση μονάχα. Κ’ ἐνοιῶθε τὴν ποίηση σὰ ζωὴ καὶ σὰν ἀλήθεια. Γιὰ τοῦτο, μὲ ὅλες τὶς ἀντιδράσεις ποῦ βρῆκε εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, μπόρεσε ὡς τόσο νὰ ἐπιβάλῃ τὶς ἀντιλήψεις του, κ’ ἔτσι, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ μοναδικοῦ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, χάρισε στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ τὶς ζωντανὲς ἐκείνες μεταφράσεις ξένων κλασσικῶν ἔργων, ποῦ ἔμειναν ἀξέχαστες. Τραγωδία σὲ γλῶσσα κατακάθαρα δημοτικὴ, ἦταν ὡς τότε πρᾶγμα ἀνήκουστο. Κι’ ὅμως, ἡ μεταρρύθμιση αὐτὴ ἔγινε στὸ Θέατρο, χάρις στὸν Οικονόμου, σ’ ἐποχὴ ποῦ οὐρλιαζαν γύρω του οἱ διάφοροι Μιστριώτες. Στὸν ἀγῶνα τοῦ δημοτικισμοῦ ἐπρόσφερε μιὰν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες συμβολές: τὴν κατὰκτηση τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὴ φυσικὴ καὶ γλῶσσα, κατὰκτηση ὀριστικὴ καὶ τελειωτικὴ. Ἐδῶρασε στὴν ἐποχῆ, ποῦ ἔξω, στὰ ξένα, ἐπικρατοῦσε ὁ νατουραλισμός. Τὸ Θέατρο τὸ γερμανικὸ, ποῦ ὑπῆρξε ἡ κοίτης του, εἶχε κυριευθῆ ἀπὸ τὸν Χάουπτμαν καὶ τοὺς μιμητὰς του. Στὴ Γαλλία, εἶχε πιά θριαμβεῦσει ὁ Ἀντουὰν μὲ τὸ νατουραλιστικὸ δραματολόγιό του. Κ’ ἦταν φροῦτο νέο ἡ λογοτεχνικὴ ἐκείνη σχολή. Ὡς τόσο, ὁ κριτικὸς νοῦς τοῦ Θωμᾶ Οικονόμου διεῖδε τὸ πρόσκαιρο τῆς νατουραλιστικῆς νίκης, κ’ ἀντὶ νὰ θελήσῃ κ’ αὐτός, ὅπως τόσοι καὶ τόσοι στὸν τόπο μας, νὰ ξαφνίσῃ εὐκόλα τοὺς συγχρόνους του μὲ τὶς ξενικὲς μὸδες τοῦ καιροῦ του, ἀκολούθησε ἐναντίου δρόμο. Μόλις ἡ καλλιτεχνικὴ διεύθυνσις τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου περιῆλθεν οὐσιαστικῶς στὰ χέρια του, βάλθηκε νὰ παιδαγωγῆσθ τὸ κοινὸ του, φέρνοντάς το στὶς σφαῖρες τῆς ποιήσεως. Φρόντισε νὰ γνωρίσῃ ἐδῶ τὸν Γκαίτε, τὸν Σίλλερ, τὸν Γκριλλπάρτσερ, τὸν Κλάιστ κ’ ἀπάνω ἀπ’ ὅλους τὸν Σαιξπηρό. Ἀγνόησε σχεδὸν ὀλίγους, καὶ μὲ τὸ δίκαιο του, τὸ σύγχρονό του γαλλικὸ δραματολόγιο. Μήτε Δουμάς, μήτε Σαρδου δὲν ἀνεβάστηκαν στὴν πρώτη ἑλληνικὴ σκηνῆ, ὅσο τὴν διηύθυνε αὐτός. Κι’ ἀν παύθηκε ἕνα δράμα τοῦ Ὠζιέ, κ’ ὁ “Πληκτικὸς Κόσμος” τοῦ Παγιερὸν καὶ δυὸ ἢ τρεῖς ἄλλες κομωδίες, ὁ Οικονόμου μᾶλλον ἀναγκάστηκε νὰ τὶς διδάξῃ, παρὰ ποῦ τὸ θέλησε. Κι’ ὅμως πόσο ψηλότερα στέκοντο οἱ Γάλλοι δραματοῦργοι τοῦ δευτέρου ἡμίσεως τοῦ περασμένου αἰῶνος ἀπ’ αὐτοὺς ποῦ λυμαινόνται σήμερα τὰ θεάτρά μας! Κι’ ἀν περιφρόνησε ἐκείνους ὁ Θωμᾶς Οικονόμου, τί ἀγῆδια θὰ τὸν καταλάμβανε ὅσο ἐβλεπε μὲ τὶ ἔργα τρέφεται τοῦτον τὸν καιρὸ τὸ θεατρόφιλο κοινὸ μας. Εἶχε ἐγκαταδευθῆ στὴ σχολῆ τῶν Μάνιγγεν, κ’ ἀκολουθοῦσε πιστὰ τὶς αἰσθητικὲς τῆς προσταγῆς. Ὀνειρευότανε νὰ δώσῃ καὶ στὴν Ἑλλάδα, μὲ τὰ μέσα ποῦ διέθετε, ἕνα θέατρο σὰν

τὸ καλύτερο γερμανικὸ - κ’ ἴσως παγκόσμιον - τῆς ἐποχῆς του. Κι’ ἀληθινὰ, τ’ ὄνειρό του αὐτὸ τὸ πραγματοποιήθηκε. Μπορεῖ νὰ σώζεται ἀκόμη ἕνας σεβασμὸς πρὸς τὸν Κωνσταντῖνον Χρηστομάνου καὶ πρὸς τὶς καλλιτεχνικὲς ἐπιδείξεις τῶν δύο πρώτων χρόνων τῆς “Νέας Σκηνῆς”. Ἀλλ’ ἡ συστηματικώτερη δουλειὰ τοῦ Βασιλικοῦ Θεάτρου ἦταν περισσότερο γόνιμη, κ’ ἡ προσπάθεια τοῦ Θωμᾶ Οικονόμου βαθύτερη κ’ ἀληθινώτερη. Τὰ πάλκα μας δὲν εἶδαν καὶ θ’ ἀργήσουν γιὰ πολὺ ἀκόμη - γιὰ δεκάδες χρόνια - νὰ ξαναἰδοῦν παραστάσεις σὰν ἐκείνες ποῦ ἐλάμπρυναν στὴ σκηνῆ τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου ἀπὸ τὰ 1903 ὡς τὰ 1907. Εἶναι ἐξαιρετικὰ δύσκολο νὰ πευθαρχήσουν τώρα πιά οἱ ἡθοποιοί, ἐπειδὴ εἶναι δυσκολώτατο καὶ νὰ βρεθῆ ἕνας ἄνθρωπος ποῦ νὰ ἐμπνεύσῃ, - ὅπως τότε ὁ Οικονόμου - ἀπόλυτο σεβασμὸ στὴ βαθεῖα του κρίση, στὶς θεατρικὲς του γνώσεις καὶ στὴν καλλιτεχνικὴν ἀξία του. Ἦταν μεγάλος ἡθοποιὸς ὁ μακαρίτης Μέγκουλας, ἦταν ἀξιόλογος ὁ Ἐδμόνδος Φύρστ κ’ ἦταν ὀλοζώντανο ταλέντο ἡ Μαρίκα. Ἀλλὰ κ’ οἱ τρεῖς τοὺς πευθαρχημένοι καὶ ὑποταγμένοι σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ συνείδησι ἀνώτερη, φωτισμένοι κ’ ὀδηγημένοι ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Θωμᾶ Οικονόμου, κατῶρθωσαν νὰ δώσουν τὸ ἀπόσταγμα τοῦ ταλέντου των καὶ νὰ φθάσουν ὡς τὰ ἀκρότατα ὅρια τῆς καλλιτεχνικῆς των δυνάμεως. Ὁ “Φάουστ”, ἡ “Ἰφιγένεια”, ἡ “Ἡρώ”, ἡ “Προμμάχη”, τὸ “Ὀνειρό”, τὸ “Χειμωνιάτικο Παραμῦθι” ἦταν τότε συμφωνικὲς συναυλίες, βαθεῖα καὶ μουσικὴ χαρὰ, κ’ ἐμεῖς, οἱ νέοι, τὰ παιδιὰ ποῦ βλέπαμε κ’ ἀκούγαμε, νοιώθαμε ἐντὸς μας τὴν ψυχὴ ὅλη ψυχὴ γεμάτη.

Μὰ ἔσβυσε τὸ γλυκόνειρο, ὡς σβύνουν ὅλα τ’ ἄλλα”. Τὸ Βασιλικὸ Θέατρο ἐκλείσει. Ἡ συνολικὴ καλλιτεχνικὴ ἐργασία χάθηκε. Ὁ Οικονόμου ἀποτραβήχτηκε στὴ μοναξιά, καὶ μόνον κάπου - κάπου, ὀθούμενος ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ του φύση, συνέστηρε θιάσους ἢ ἐνεφανίζετο ὁ ἴδιος σὲ ρόλους κυρίως ἰψευκούς. Ἔτσι, ἡ Ἀθήνα τὸν γνώρισε κ’ ὡς ἡθοποιὸ, τὸν χειροκρότησε ὡς Ὀσβάλδο, ὡς ἰατρὸ Ράνκ, ὡς Γιόλμαρ Ἐικδαλ. Ἡ ὑπόκρισις του ἦταν πάντα ἐμπνευσμένη καὶ δυνατὴ, μελετημένη καὶ προσωπικὴ. Ἀπεδείχθη ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ἡθοποιούς μας στοὺς ρόλους ποῦ τοῦ πήγαιναν, κ’ ὁ πῦρ στοχαστικὸς ἀπ’ ὅλους. Ἀλλά, κατὰ βάθος, οὔτε ἦταν, οὔτε ἤθελε νὰ εἶναι ἡθοποιός. Τὸ ταλέντο του τὸν ὀδηγοῦσε στὴ σκηνοθεσία. Ἦταν ἐμπνευστῆς καὶ δάσκαλος. Καὶ τέτοιος ἀπομένει καὶ θ’ ἀπομένῃ πάντα στὴν συνείδηση ὅλων ἐκείνων ποῦ εἶτε ἐδιδάχθησαν ἀπ’ αὐτόν, εἶτε ὀδηγήθησαν στὸ δρόμο τοῦς ἐμμεσα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ του ἐργασία. Κι’ αὐτοί, - ποῦ εἶναι γενεὰ ὀλόκληρη, - θὰ τηροῦν πάντα βαθεῖα στὴν ψυχῆ τους τὴν εἰκόνα του καὶ θὰ τὸν εὐγνωμονοῦν.

(1927)

ΦΩΤΟΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

## ΣΕΒΑΣΜΟΣ ΣΤΟΝ ΤΟΥΡΓΚΕΝΙΕΦ

### “Ἀλλάξαν τὸ φινάλε τοῦ ἔργου “Ἐνας μῆνας στὴν ἐξοχὴ”

Τὸ “Θέατρο” ἔχει καταγγεῖλει πολλὰς φορὰς τὴν παραποίηση ἔργων ποῦ γίνεται τελευταία ἀπὸ θιασάρχες καὶ σκηνοθέτες στὴν Ἀθήνα. Ἡ κ. Φώφη Τρέζου, ἀπαικτη θεατρικὴ συγγραφέας ποῦ τὴν παρουσίασε ἤδη τὸ “Θέατρο” μὲ τὸ σατιρικὸ μονόπρακτο τῆς “Ἀρχιτέκτονας”, καταγγέλλει μιὰ πρόσφατη αἰθαιρεία ἀθηναϊκοῦ θιάσου.

Ἀπαράδεκτη μανία ἔχει καταλάβει σκηνοθέτες καὶ θιασάρχες νὰ κόβουν καὶ νὰ ράβουν ἀδίστακτα τὰ ἔργα ποῦ παρουσιάζουν. Καὶ τί περίεργο! Οἱ κριτικοὶ οὔτε ποῦ καταγγέλουν τὴν αἰθαιρεία. Μόνον οἱ “Ἀστερισκοὶ” ἔχουν ἐπανειλημμένα ἐπισημάνει καὶ καυτηριάσει τὸ ἀπαράδεκτο γεγονός. Τελευταῖο ἀθηναϊκὸ κροῦσμα στὴν παράσταση τοῦ ἔργου “Ἐνας μῆνας στὴν ἐξοχὴ”, τοῦ Ἰβάν Τουργκένιεφ. Συγγραφεὶς σὰν τὸν Τουργκένιεφ παρακολουθοῦν ἕναν ἐσωτερικὸ ρυθμὸ, ὅταν γράφουν τὶς σκηνῆς τους. Δὲν εἶναι τυχαῖο ποῦ ὁ συγγραφεὺς κλείνει τὸ ἔργο του μὲ τὰ δευτερεύοντα πρό-

σωπα, τὰ πιὸ ἀσήμαντα, τὴ γριά πεθερά καὶ τὴ συνοδὸ τῆς. Σὲ μιὰ πρόχειρη μετάφραση, τὸ πραγματικὸ φινάλε τοῦ ἔργου — πὺ παραλείπεται στὴν ἀθηναϊκὴ παράσταση — ἔχει ἔτσι:

ANNA SEMIONOVA: *Τι λές γιὰ ὄλ' αὐτὰ ἐσὺ;*

LIZABETA MPOΓKHTANOBNA (Ἀναστενάζοντας):

*Τι νὰ σᾶς πῶ, δὲν ξέρω, Ἄννα Σεμιόνοβα.*

ANNA SEMIONOVA: *Λένε πὼς θὰ φύγει κι ὁ Μπελάγιεφ,*

*τ' ἄκουσες;*

LIZABETA MPOΓKHTANOBNA (Ἀναστενάζοντας πάλι):

*Ἴσως κ' ἐγὼ νὰ μὴ μείνω γιὰ πολὺ ἀκόμα ἐδῶ, Ἄννα*

*Σεμιόνοβα. Θὰ φύγω κ' ἐγώ. (Ἡ Ἄννα Σεμιόνοβα τὴν κοι-*

*τάζει μ' ἐκπλήξη. Ἡ Λιζαβέτα Μπογκντάνοβνα στέκει πίσω*

*τῆς μὲ χαμηλωμένα μάτια).*

Ἐνα χαρακτηριστικὸ φινάλε ρωσικοῦ, ρεαλιστικοῦ ἔργου, γιομάτο ἐγκαρτέρηση καὶ μελαγχολία. Δὲν ἄρесе, ὅμως, στοὺς ρωμηλοὺς. Δὲν τὸ βρῆκαν ἀκριτὰ ἐντυπωσιακὸ. Καὶ τὸ ἀντικατέστησαν. Πῶς; Μὲ μιὰ βουβὴ ἐμφάνιση τῆς πρωταγωνίστριας, ἐντελῶς ἀδικαιολόγητη. Διασχίζει μ' ἀμυχανία τὴ σκηνὴ καί, μὴ βρίσκοντας τί ἄλλο νὰ κάνει, ἀναστενάζει. Πάνω στὸν ἀναστεναγμὸ τῆς πέφτει ἡ αὐλαία!...

Οἱ ἀλλαγές σ' ἓνα ἔργο, ὅταν δὲν ἔχουν ἄλλο λόγο ἔξω ἀπ' τὴν ἀντίληψη ἐκείνων πὺ τίς κάνουν, πὼς διορθώνουν τὸ συγγραφέα, εἶναι ἀπαράδεκτες. Ἰδιαίτερα, σὲ ἔργα δοκιμασμένα στὸ χρόνο.

ΦΩΦΗ ΤΡΕΖΟΥ

## ΑΝΑΚΡΙΒΕΙΩΝ ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ

### Ἴταλικὸ θεατρικὸ περιοδικὸ γιὰ τὸ σύγχρονό θέατρό μας

Τὸ πιὸ ἔγκυρο, ἴσως, ἰταλικὸ θεατρικὸ περιοδικὸ εἶναι τὸ μηνιαῖο "Il Dramma", πὺ ἐκδίδεται ἐδῶ καὶ σαράντα χρόνια στὸ Τουρίνο. Ὅμως, παρὰ τὴ σοβαρότητά του, στὸ τεῦχος 320, πὺ κυκλοφόρησε τὸ Μᾶη τοῦ '63 καὶ στὶς σελίδες 65-68, δημοσιεύει μιὰ ἀσύστατη ἀνταπόκριση ἀπ' τὴν Ἀθήνα μὲ ὑπογραφὴ Giuseppe Valentini. Ἰδοὺ τὴν:

#### ΤΟ ΙΤΑΛΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Στὴν ἀρχὴ κάνει μιὰ ἀναδρομὴ στὸ παρελθόν, ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα μέχρι καὶ τὸ μεσαίωνα, ὑποστηρίζοντας, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, πὼς ἡ ἔλλειψη Θεάτρου στὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας ἀνάγκασε τοὺς Ἕλληνες νὰ πάρουν ἀπ' τοὺς τούρκους τὸ θέατρο σκιῶν — τὸν Καραγκιόζη. Καὶ συνεχίζει:

Γιὰ νὰ ὀθονε τὴν ἀπὸ σημερινὸ θέατρο, γυνὸ καὶ σκέτο, πὺ δὲν εἶναι πιὰ ὀχρωμένο πίσω ἀπὸ χαλκογενεϊάδες (τὰ προσώπια) καὶ φανταστικὲς σκῆς (Καραγκιόζης). Ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα ἄριστοι ἠθοποιοί, ἄνδρες καὶ γυναικὲς πὺ ἔχουν τὴν ὑποστήριξη μιᾶς κρατικῆς, ἢ ἂν θέλετε παρακρατικῆς ὀργάνωσης, πρακτικῆς καὶ ἀποτελεσματικῆς.

Ἔτσι, ἐκτός ἀπὸ τὴν Ἀνοιχτὴ Σκηνὴ τῶν Ἀθηνῶν ὑπάρχει μὲ ἔλεγχον καὶ ἐπίσχυση τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, μ' ἓνα τμήμα στὴν Ἀθήνα κ' ἓνα στὴ Θεσσαλονίκη, πὺ ἀποτελοῦνται ἀπὸ μόνιμους θιάσους πὺ ἀνεβάζουν κλασικὲς Τραγωδίες σὲ νεοελληνικὴ μετάφραση, κατὰ κανόνα τὸ καλοκαίρι στὸ Ἰππαιθρο. Πρόκειται γιὰ συγκροτήματα πρώτης γραμμῆς, γνωστὰ καὶ στὴν Ἰταλία, ὅπου τὸ ἔθνικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας παρουσίασε ὑπέροχα ἐδῶ κ' ἐπὶ τὰ χρόνια Ἐκάβη καὶ Οἰδίποδα τύραννο στὸ Teatro Verde, στὸ βενετσιάνικο νησι τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, ἢ πραγματικὰ μεγάλη ἠθοποιὸς Κατίνα Παξινῶ ἔχει ὀλη τὴν προσωπικὴ εὐτυχία πὺ τῆς ἄξιζε. Ἡ Παξινῶ, ἐξάλλου, εἶναι γνωστὴ κ' ἐκτιμᾶται ἀκόμα καὶ διεθνῶς γιὰ τὴν ἄριστη κινηματογραφικὴ τῆς ἐρμηνεία στὸ "Γιὰ ποιὸν χτυπᾶ ἡ καμπάνα" ὅπου δὲν ὑπολείπεται σὲ δραματικότητα ἀπὸ τὴν Ἰγκριτ Μπέργκιαν. Κοιτᾶ στὴν Παξινῶ. ἢ νῆα γενεὰ ἀντιπροσωπεύεται ἄριστα ἀπὸ τὴν Ἄννα Σινοδινῶ, πὺ τὴν ἐρμηνεία τῆς στὴν Ἑλένη τοῦ Ἐδριπίδη θανμάσαμε τελευταῖα, τὴν Ἀλέκα Κατσέλη, τὴ Μαίρη Ἀρῶνη καὶ ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς Μάνο Κατράκη, Δημήτρη Μυράτ, καὶ ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες, τὸν Μινωτὴ καὶ ἄλλους πολλοὺς πὺ ὁ κατάλογός τους θὰ ἔταν μακρὸς καὶ γι' αὐτὸ δὲν θὰ ἔχε τὴ θέση του σ' αὐτὸ τὸ σύντομο καὶ περιεκτικὸ σημείωμα. Ἀρκεῖ νὰ σκεφτοῦμε πὼς ἐκτός ἀπὸ τοὺς παραπάνω θιάσους μὲ ξεχωριστὸ χαρακτῆρα, θὰ λέγαμε, ἐπίσημο, ὑπάρχουν στὴν

Ἀθήνα εἰκοσιπέντε θεάτρα πὺ λειτουργοῦν ὀλο τὸ χρόνο καὶ πὺς στὸν κοντινὸ Πειραιᾶ ὑπάρχει κι ἄλλο ἀξιόλογο θέατρο μόνιμο πὺ ἔχει πρωταγωνίστρια τὴν ἐξαιρετικὴ Ἀσπασία Παπαθανασίου.

Ἀνάμεσα σ' ἄλλα θεάτρα πρέπει ν' ἀναφέρουμε τὸ "Νέο Θέατρο" καὶ τὸν θιάσο πὺ διευθύνει ὁ ἠθοποιὸς Δημήτρης Μυράτ, πὺ ἀνεβάζουν ἐκ περιτροπῆς μὲ μεγάλη εὐτυχία ἀπ' τὴν πλευρὰ τῆς κριτικῆς καὶ μὲ μεγάλη συμμετοχὴ τοῦ κοινῶ, ἔργα Μπρέχτ, Πιραντέλλο, Λόρκα, Μπενάβεντε, Ἀνούγ, Σαλαγκροῦ, Μπέτι.

Δὲ μποροῦμε νὰ παραλείψουμε νὰ ὑπογραμμίσουμε τὴν ἀριστὴ σκηνοθετικὴ ἐργασία τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τῶν Ἀθηνῶν πὺ, διευθυνόμενο ἀπ' τὸν Αἰμίλιο Χουρμούζιο δίνει στὴν Ἀρχαία Τραγωδία βάθος καὶ τόνο, διατηροῦντα τὸ ἐνδοξὸ περιεχόμενό της, τὴν ζωντανεῖ, χωρὶς νὰ χρησιμοποιεῖ προσωπεῖα καὶ κοθόρνους. Σ' αὐτὸ τὸ συγκροτήμα ἀξιοθαύμαστος εἶναι καὶ ὁ χορὸς πὺ συνοδεύεται ἀπὸ ἐλαφρὰ μουσικὰ μοτίβα καὶ μὲ τίς ρυθμικὲς σὰν χορευτικὲς κινήσεις του, δημιουργεῖ τὴν ἐντύπωση χαριτωμένων τομῶν σ' ἀρχαῖο κείμενο.

Ἀναφέρεται ὕστερα στὸν Ἀριστοφάνη καὶ τίς παραστάσεις τῆς Ἐπιδαύρου. Ἀναφέρει τὴν παράσταση τῆς Μήδειας μὲ τὴν Κόλας καὶ συνεχίζει: Δὲ μποροῦμε νὰ κλείσουμε αὐτὸ τὸ ἀναγκαστικὸ σύντομο σημείωμα χωρὶς ν' ἀναφερθοῦμε στὴ Μελίνα Μερχοῦρη πὺ τελευταῖα πέρασε στὸν Κινηματογράφον ὅπου ξαναεμφάνισε μὲ σύγχρονα κοστοῦμα, μὲ μεγάλη ἐνταση, τὸ πολυσύνθετο καὶ ζοφερὸ πρόσωπο τῆς Φαίδρας.

Ἐνῶ ὑπάρχει πλοῦσια κι ἀξιόλογη νεοελληνικὴ ποίηση καὶ δὲ λείπουν οἱ δοκιμοὶ πεζογράφοι — σὲ πρώτη μοῖρα ὁ Νίκος Καζαντζάκης πὺ πέθανε πρόσφατα — ἢ σύγχρονη δραματολογία στὴν Ἑλλάδα εἶναι περιορισμένη. Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ οφείλεται καὶ στὴν ὑπάρχουσα γλωσσικὴ ἀβεβαιότητα... μὲ τὴν ὑπαρξή, πλάι στὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ, ἐνὸς φιλολογικοῦ ἰδιώματος, πὺ ἀναμειγνύονται κατὰ τρόπο μόνιμο καὶ συγκυρημένο χωρὶς νὰ ὑπάρχουν ἀνάμεσα τοὺς σαφῆ ὄρια. Αὐτὸ μοιάζει, ἂν καὶ σὲ διαστάσεις πὺ σοβαρές, μ' αὐτὸ πὺ συνέβηκε μὲ τὴν ἰταλικὴ γλώσσα τὸν καιρὸ πὺ Ὀ'Αλφίερι καὶ ὁ Μαντζόνι, βουτώντας τὴν πένα τους στὸν Ἄργον, ἐπιχειροῦσαν νὰ βάλουν τάξη σὲ μιὰ γλώσσα πὺ τίς λέξεις της χαρακτηρίζε ἀκόμα ἀβεβαιότητα. Ἡ ὁμοιογένεια τῆς Νεοελληνικῆς γλώσσας, γεννεῖται μὲ κόπο καὶ τὸ θέατρο πὺ ναι ἢ πὺ ἄμεση μορφὴ ἐκφρασεῖ, αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἀντικαθερφέτισμα τῆς ζωῆς, εἶναι μεταξὺ τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν, ἐκεῖνο ἀκριβῶς πὺ ὑφίσταται τίς ὀδὲς μιᾶς τέτοιας γέννας.

Ἐἴκοσι πέντε θεάτρα, σχεδὸν πάντα γεμάτα, μαρτυροῦν πὺς τὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ, ἐνδιαφέρεται μὲ πάθος γιὰ τὸ θέατρο, ἐν μέρει λόγω τῆς ἀρχαίας ἀγάπης γιὰ θεάματα καὶ ἐν μέρει γιὰ τὴν Ἑλλάδα δὲν ὑπάρχει ἀκόμα Τηλέραση".

GIUSEPPE VALENTINI

#### ΚΑΙ ΟΙ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Ἐπισημαίνουμε ὀρισμένες ἀνακρίβειες. 1: Τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος δὲν εἶναι "τμήμα" τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὴ Θεσσαλονίκη. — 2: Δὲν ἀνήκουν στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο οἱ ἠθοποιοὶ Μᾶνος Κατράκης καὶ Δημήτρης Μυράτ. Ἀναφέρει, σωστὰ, μόνον τὸν Μινωτὴ παραλείπει, ὅμως, τὸν Κωτσόπουλο καὶ τὸσους ἄλλους. Ἀναφέρει, σωστὰ, σκηνοθέτη τὸν Μινωτὴ παραλείπει ὅμως, τὸν Σολομὸ, ἐνῶ μιλάει χωριστὰ γι' Ἀριστοφάνη. Κι ὄλους (Κατράκηδες καὶ Μυράτ) τοὺς ἀποδίδει στὰ Κρατικὰ θεάτρα, "θιάσους μὲ ξεχωριστὸ χαρακτῆρα, οὕτως εἰπεῖν, ἐ π ἰ σ η μ ο". — 3: Ἀπ' ὀλα τὰ ἐλληνικὰ συγκροτήματα βρῆκε νὰ ὀνοματίσει μόνον τὸ θιάσο Δημήτρη Μυράτ καὶ τὸ... Νέο Θέατρο! Οὕτε ὑποψία π.χ. γιὰ τὸ Θέατρο Τέγγης τοῦ Κάρουλου Κούν, ἢ τοὺς θιάσους Κατερίνας καὶ Κώστα Μουσούρη. — 4: Ἀποδίδει στὸν Μυράτ καὶ στὸν Διαμαντόπουλο ἀνὺπαρκτα ἀνεβᾶσματα ἔργων Σαλαγκροῦ καὶ Λόρκα. Ἀνακεφαλαιωτικὰ, ἀπ' ὀλο τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀναφέρει δέκα ὀνόματα, μὲ λαθεμένες, συνήθως, ἰδιότητες. Καὶ τὸ κορυφωμα: Ἡ νεοελληνικὴ δραματολογία εἶναι — λέει — περιορισμένη, δὲν ὑπάρχουν δηλαδὴ νεοελληνικὰ ἔργα, λόγω τῆς... διγλωσσίας! Ἄλλ' ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ ἐλληνικὴ δραματολογία μόνον στὴ γλώσσα δὲν σκοντάφτει! Ἡ γλώσσα δὲ δυσκόλεψε ποτὲ οὕτε τοὺς θεατρικοὺς μας συγγραφεῖς, οὕτε τὸ θεατρὸφιλο κοινόν.

Καὶ μιὰ δικὴ μας ἀπορία: Ἰπάρχει ἓνα Ἑλληνικὸ Κέντρο τοῦ Διεθνoῦς Ἰνστιτοῦτοῦ Θεάτρου, ἓνα εἶδος ὕπουργείου Ἐξωτερικῶν τοῦ Θεάτρου μας. Τὰ πληροφορήθηκε ὀλ' αὐτὰ; Ζήτησε νὰ μάθει ποιὸς ἔδωσε στὸν ἰταλὸ δημοσιογράφο τίς ἀνυπόστατες αὐτὲς πληροφορίες; Φρόντισε, τέλος, μὲ μεταδοθεῖ ἢ πραγματικὴ εἰκόνα τοῦ σύγχρονου θεάτρου μας στὸ ἰταλικὸ κοινόν;

# Ο ΊΨΕΝ ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

‘Ελληνικός θίασος έπαιξε πριν  
άπ’ την ‘Αθήνα “Ρόσμερσχολμ”

‘Η συμβολή των ελληνικών παρoικιών στην ανάπτυξη του Νεοελληνικού Θεάτρου υπήρξε σημαντική και συχνά δόθηκε ευκαιρία να επιστημονηθεί στις σελίδες του «Θεάτρου». Προηγείται η παρoικία της Πόλης κι ακολουθούν της Σμύρνης, της Ρουμανίας, της Αιγύπτου που και σ’ αυτή δημιουργήθηκε μ.ά κίνηση, μ.κράτερη ντόπια, και μεγαλύτερη από τις συχνές περιoδείες ελληνικών θιάσων, που την έβλεπαν σαν καλή επίτασα. ‘Η θεατρική κίνηση των ελληνικών παρoικιών — ιδιαίτερα της Πόλης, της Σμύρνης και της Ρουμανίας — έχει μελετηθεί από τον Ιστορικό του Νεοελληνικού Θεάτρου Γιάννη Σιδέρη, από τα άφθονα δοκητήρια που υπάρχουν στην ‘Αθήνα. ‘Ορισμένες, όμως, λεπτομέρειες είναι φυσικό να διαφεύγουν, γιατί δεν ανακονισθήκανε στον αθηναϊκό Τύπο, πιθανότατα επειδή οι εκεί άνωμαρκτηές δεν τις έβρην άξιες ν’ ανακονισθούν, έξ αίτιας κυρίως των μικρών θιάσων που τις πραγματοποιήσανε. Είναι η περίπτωση της έπιστολής του φιλόλογου καθηγητή Παναγιώτη Καρματζού, που δημοσιεύουμε παρακάτω. Δίνει μια άγνωστη ως τότε πληροφορία, γά την πρώτη ελληνική παράσταση του ‘Ρόσμερσχολμ, που, όπως κι άλλα μεγάλα έργα, πρωτοπαίχθηκε στην Αίγυπτο. Τό «Θέατρο» εύχρηστέ τον κ. Καρματζό για την πληροφορία και με την ευκαιρία δηλώνει πως με μεγάλη προθυμία θα έμφανήσει τη διαφώτιση κάθε τοπικής λεπτομέρειας, που δεν έτυχε να γίνει γνωστή από αθηναϊκές πηγές.

## Η ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Καλοκαίρι του 1902. ‘Η ‘Αλεξάνδρεια ζει τις άρχές του εικοστού αιώνα κι ό ελληνισμός τις άρχές της άκμης του. Θίασοι μās έρχονται άπ’ την ‘Ελλάδα. Θεάτρα κτίζονται και γκρεμίζονται. Στο ‘Μομφεράτου” θά περάσει τό καλοκαίρι της ή Σμαράγδα ‘Ησαία με τό συγκρότημά της. “Μεγάλο, αξιόπρεπο και επιβλητικό υπήρξε τό θέατρο του Μομφεράτου. ‘Η είσοδος του ήτο επί της οδού ‘Εκκλησίας Μαρωνιτών”. Σ’ ένα άλλο όμως θέατρο έπαιξε, αυτή την εποχή, ό θίασος ‘Ελ. Λοράνδου. ‘Ηταν τό θέατρο “‘Εδέμ”. “Μετά τās παραστάσεις του ‘Ιπποδρομίου τό “‘Εδέμ” κατεδαφίσθη. Τότε ό Μομφεράτος άγόρασε τās ‘ίλικα του κατεταφισθέντος θεάτρου και έκτισε τό δικό του (1893)... Κατά την ίδια εποχή, στά 1893, ό Τσερετόπουλος έληξε τό οικόπεδο του “‘Εδέμ” και άνήγειρε θέατρο με πολλά θεωρεία, με 450 καθίσματα πλατείας, με θανατίσεις σκηνογραφίες (: και με ώραϊον κήπον που έχρησίμευσε και ως καφενεϊον”. Στην άρχή ό θίασος της Σμαράγδας ‘Ησαία έγκραταστήθηκε στό μεγάλο ξύλινο θέατρο “Πυραμίδες” λεγόμενον θέατρον του Τρικάτσουλα (1899). Στόν “Ταχυδρόμο” της Τρίτης 8/21—10—1902 διαβάζουμε τό “εύχαριστήριο” της ‘Ησαία, την μεθεπομένη της τιμητικής της, εύχαριστίας “... πρός τους κ. κ. αδελφούς Μομφεράτου παρασχόντας με δωρεάν τό ιδιόκτητο αυτών θέατρον...”. Πολλές κ’ ενδιαφέρουσες θεατρικές πληροφορίες βρίσκει κανείς ξεφυλλίζοντας έφημερίδες του παλιού καιρού. ‘Ένα μικρό άρθρο δημοσιευμένο την Παρασκευή 4/17—10—1902, στην ίδια έφημερίδα, μās δίνει την άκόλουθη σοβαρή πληροφορία: “Πανηγυρική προμηνύεται ή εν τώ θεατρον των αδελφών Μομφεράτου δοθησομένη ευεργετική παράσταση υπέρ της διακεκομμένης καλλιτέχνιδος κυρίας Σμαράγδας ‘Ησαϊου, την έσπεραν της Κυριακής. Θα δοθή τό πρώτην φοράν αναβιβαζόμενον επί της ‘Ελληνικής σκηνής έξοχον έργον του διασήμου ‘Ιψεν “Ο Πύργος του Ρόσμερ” κατά λαμπράν μετάφρασιν όμογενούς λογίου, ή δέ έσπερις της προσεχούς Κυριακής θα άποτελέση γεγονός διά τās χρονικά του παρ’ ήμιν θεάτρον”.

Εξεχωρίζω δύο φράσεις: I, “...τό πρώτην φοράν αναβιβαζόμενον επί της έλληνικής σκηνής...” και II, “...κατά λαμπράν μετάφρασιν όμογενούς λογίου...”. Αναφορικά με την πρώτη φράση, ένα εύγενικό σημείωμα του κ. Γιάννη Σιδέρη με βεβαίωσε: “...τό “Ρόσμερσχολμ”, τό εϊδε ή ‘Αθήνα, για πρώτη φορά, στά 1910”. ‘Η ‘Αλεξάνδρεια όμως τό γνώρισε στις 6/19—10—1902. Γιατί έμεινε άπαιχτο τό έργο στη μητρόπολη; Μήπως ή μετάφραση δεν ήταν πετυχημένη ή μήπως τό δράμα κρίθηκε ακατάλληλο για την εποχή; Μένει άναπάντητη ή δεύτερη φράση: Ποιος ήταν ό όμογενής λόγιος; Μήπως ήταν αυτός που υπογράφει με τό ψευδώνυμο “Στύρης” τό Σάββατο 5/12—10—1902 τό “Φιλολογικόν Μελέτημα” “Ο Πύργος του Ρόσμερ”; Άγνωστο. Κι αυτή, πληροφορία του “Ταχυδρόμου”. Σταματήσαμε όπου, κατά τη γνώμη μας, πρέπει: “...ός φιλολογική φυσιογνωμία (ό ‘Ιψεν) εξέχουσα, δυναμένη να ταχθί μετά του Σαίξπηρ

και του Καλδερόν... προκειμένου περί του νεοερωτικού δράματος του ‘Ιψεν... ‘Εν τώ “Πύργω του Ρόσμερ... καταπολεμών τās επαναστατικές ιδέας... διά των προσώπων του δράματος Βρένδελ και Μορτενεγάδο...”, οχ ήττον κατακρίνει τό φανατικόν συντηρητικόν πνεύμα εν τώ προσώπω του Κρόλ... καταδενύων άφ’ έτέρον τό μεγαλειόν —της άγνης προοδευτικής ιδέας... της προόδου... της άνωπότητος, ή εποχή... εκπροσωπούσιν ό Ρόσμερ... εν μέρει δέ ή Ρεβέκκα Ούεστ... εις την θανασιάν συνάμα και άπλην του έργου πλοκήν... ‘Ο μέγας κριτικός Χιός είπεν ότι ουδείς υπήρξε άληθέστερος του ‘Ιψεν ζωγράφος του έργου... ήθέλησε να καταπολεμήση... την βαθμηδόν αύξουσα παρὰ ταις νεωτέραις κοινωνίαις κτηνώδη διεγερσιν των γενετικων όσμων... ‘Ο γάλλος κριτικός Ροζό άποφαίνεται περί του “Πύργου του Ρόσμερ” ότι είναι δράμα υπό πάσαν έποχιν συγκρατούν τό ενδιαφέρον οϊονδήποτε θεατού, πλήρες τοπειών μαγευτικων και μεστον ψυχολογικής γοητείας... έκτεχνητά όλην την λιτότητα της άρχαίας τραγωδίας χωρίς ούδαμώς να ύπολείπεται εν τη πλοκή του δοκίμου νεωτέρου δράματος... καλαισθητως ματαποσθεν υπό πειραμαμένον και δοκίμον καλάμου... μελετηθην έπισταμένως υπό δοκίμων ήθοποιων”.

Και πάλι, στο προηγούμενο φύλλο της Τρίτης, χαρακτηρίζεται τό δράμα ως έξής: “... άπειράκι παρασταθέν και παριστανόμενον εν Εύρώπη και ‘Αμερικη έθανάμωθη όμοφώνως και παρὰ των Γάλλων άκόμη κριτικων διά την τεχνίσεσιν δράσιν του και την έκκλητικην ψυχολογικην βαθύτητα, έξήγειρε δέ δημοσιογραφικόν σάλον διά τās πρωτοτύπους και ήγιεις φιλοσοφικές και κοινωνικές ιδέας του. ‘Η μετάφρασις του σπουδαίου έργου γενομένη καλλιτεχνικώς υπό δοκίμον καλάμου άποδίδει ζωηρώς τό πρωτότυπον...”.

Της Πέμπτης 3/16—10—1902 άναφέρει: “‘Εργον άφορών εις τās κοινωνικά προβλήματα, άπεικονίζει τόπους, ενέχει ήθιρον δραματικόν ενδιαφέρον, είναι συνάμα γοργόν εις την εξέλιξιν και πλουσιώτατον εις ψυχολογικά μεταπτώσεις... παιζόμενον υπό άρτιωτάτων ήθοποιων...”. Στο τέλος του σημειώματος βλέπουμε κάτι τό άσυνήθιστο για τότε, συνηθισμένο όμως για τότε: “...τό πλούσιο μουσικόν πρόγραμμα, όπερ θα έκτελεσθί υπό της κ. ‘Ησαϊου, του κ. Μπουζέλλη και υπό τελείας ορχήστρας...”.

Στις 8/21—10—1902 γράφεται ή κριτική για την παράσταση: “...άπέβη κατ’ έξοχην έπιτυχής και σχεδόν είπεν άνωτέρα των προσδοκιων. Τό θέατρο ήτο μεστον καλού και έκλεκτου κόσμου, έτιμησαν δέ την παράστασιν διά της παρουσίας των ό ύποπρόξενος κ. Σανόπουλος, ό άνακριτής κ. Παπαδόπουλος, ό γραμματέας του διοικητηρίου κ.λ.π. ... έπαίχθη μετά πολλής έπιτυχίας, ιδία υπό της πρωταγωνιστριας, ... καθ’ όλον δέ ή διεξαγωγή της παραστάσεως υπήρξε... έπιτυχής...”.

Την ίδια μέρα στο θέατρο “‘Εδέμ” παιζόταν “...τό λαμπρόν έργον ή “Ψυχοκώρη”. Αύτὰ και μόνο για μια εποχή που μάτων ή θύμησή της.

ΠΑΝ. ΚΑΡΜΑΤΖΟΣ

## ΚΑΙ ΤΑ ΔΙΚΑ ΜΑΣ ΣΧΟΛΙΑ

- 1 : ‘Ο άναφερόμενος θίασος της Σμαρ. ‘Ησαία ενδημούσε στην Αίγυπτο και στην Κύπρο: δεν έτυχε να παίξει στην ‘Αθήνα. —
- 2 : ‘Ιψεν (“Βρυκόλακες”) είχε ήδη παιχτεί στην ‘Αθήνα από τό 1894 (και “Νόρα” στά 1898), με συνθήκες που ‘χει περιγράψει ό Γιάννης Σιδέρης σε μια μελέτη του στη “Νέα ‘Εστία” του 1956. —
- 3 : Τό “Ρόσμερσχολμ” είναι από τās δύσκολα έργα του ‘Ιψεν. ‘Επομένως, τό αιγυπτιακό ανέβασμά του δεν έγινε από ενδιαφέρον του άππερου θίασου, άλλ’ από εύγενική φιλοδοξία του μεταφραστή, που θά ‘ταν εύχής έργο να τον είχε ανακαλύψει ό έπιστολογράφος. —
- 4 : Στην άπορία : γιατί δεν παίχτηκε ό “Πύργος του Ρόσμερ” στη Μητρόπολη, δηλαδή την ‘Αθήνα, ύπενθυμίζεται πως άφου ειχαν ήδη άνεβαστεί του ‘Ιψεν “Βρυκόλακες” και “Νόρα” και σχεδόν κοντά “‘Αγριόπαπια” κ’ “‘Έντα Γκάμπλερ”, ή κυριαρχία του βουλεβάρτου δεν άφηνά άλλα περιθώρια. Θα χρειαστεί ή στοχαστική φροντίδα του Θωμά Οικονόμου για ν’ άνεβεί ύπεύθυνα τό “Ρόσμερσχολμ”. —
- 5 : ‘Υπάρχει μια πληροφορία του “Κόσμου” της ‘Αλεξάνδρειας, 14/27 Δεκέμβρη 1903, που άναφέρει τον “Πύργο του Ρόσμερ”. Προφανώς, θά ‘ναι παράσταση κάποιου ξένου θίασου. ‘Η ελληνική έχει κίβλας ξεχαστεί. —
- 6 : “Όσο για την περίπτωση “Ο Πύργος του Ρόσμερ” να ‘ναι ή πρώτη γνώριμα της ελληνικής παρoικίας της Αιγύπτου με τον ‘Ιψεν, για νά ‘μαστε σίγουροι θά πρέπει να έρευνηθεί, άν δεν είχαν ωριότερα παιχτεί ενεί από θίασο της ‘Αθήνας οι “Βρυκόλακες” και “Τό σπίτι της κούβλας”.

# ΤΟ ΕΝΟΘΕΑΤΡΟ

World's  
Largest  
Evening  
Sale

**The Evening News**

and STAR  
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958

NIGHT  
SPECIAL

Stainless  
Steel  
CASHMOROS  
CASHMOROS 25/11

Pelaw  
Largest  
Evening  
Sale

World's  
Largest  
Evening  
Sale

**The Evening News**

and STAR  
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958

NIGHT  
SPECIAL

STYLE IS BIG MAN  
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958



**BILLY MOVES IN**  
Billy Boy and...  
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958

**Johnson Chooses**  
His No. 2 (P5)  
The Parties At The  
Maudling Flat (P5)

**Service Homes**  
Attack On  
'Luxury And  
Squalor'—P7

**YOUR WEATHER**  
The Met Office...  
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958



**The Great Theatre Row, Which Was**  
First Spotlighted In 'The Evening News'  
By BILL BOORNE, Has Tonight  
Entered A Dramatic New Stage



**YOUR WEATHER**  
The Met Office...  
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958

## WEST END THEATRE TO-NIGHT'S SHOCK IN STORM GROWS THEATRE STORM



ΣΑΛΟΣ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ  
ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΗΣ ΒΑΝΑΥΣΟΤΗΤΑΣ  
"Η ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ Κ' Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΜΑΡΑ..."



Τέσσερις μέρες μετά την πρεμιέρα στο "Aldwych" του έργου του Πέτερ Βάις "Η καταδίωξη και η δολοφονία του Μαρά όπως παίζτηκε από τους τρόφιμους του άσλου της Σαραντόν, σκηνοθετημένη από τον Μαρκήσιο ντε Σάντ", ξέσπασε εδώ ένας πρωτοφανής σάλος για το περιεχόμενο των μοντέρνων έργων — που ανήκουν στην πρωτοπορία, κατά τους Γάλλους, στον κόσμο του παράλογου, κατά τους Αμερικανούς, και συνιστούν, κατά τους Άγγλους, το θέατρο της διαμαρτυρίας και της βαναυσότητας. Η επίθεση δεν έθιγε την αισθητική αξία ή την τεχνολογία αυτών των έργων, αλλά καταφερόταν με βιαιότητα έναντι των θεμάτων τους: "άργες, προμελετημένες δολοφονίες, δικαστροφές, βιασμοί, όργια".

Ο κ. Emile Littler, μέλος της εκτελεστικής επιτροπής του "Royal Shakespears Theatre" σε συνέντευξή του προς την "Evening News", λαϊκή απογευματινή εφημερίδα με μεγάλη κυκλοφορία, χαρακτήρισε ως αξιοθρήνητη την τάση αυτή του σύγχρονου θεάτρου κι ανέφερε ότι οι θεατροφίλοι άρχισαν να παραπονούνται για το είδος του θεάματος που τους προσφέρεται σε μερικές σκηνές του Λονδίνου κι ότι αυτό θα βλάψει τελικά το θέατρο γιατί θα του αφαιρέσει ένα μέρος του κοινού του. Το θέατρο, κατά την άποψή του, θα πάψει να 'ναι πιά ένας χώρος "οικογενειακής αναψυχής". "Μερικοί ήθοισμοί", συνεχίζει, "παίζουν ρόλους σεξουαλικά ανώμαλων ανθρώπων που οι περισσότεροί τους είναι, σωματικά και πνευματικά, ανάπηροι...". "Ενας ήρωας, π.χ., μās μιλάει για το ξερίζωμα μιάς ανθρώπινης καρδιάς και το φάγωμά της όσο είναι ακόμα ζεστή. Μια κοπέλλα δίπλα μου έβγαλε μια κραυγή φρίκης, έγειρε το κεφάλι της μπροστά και λιποθύμησε...". Αξίζει να σημειωθεί ότι η συνέντευξη δεν δημοσιεύτηκε στις συνήθειες καλλιτεχνικές στήλες, αλλά πρωτοσέλιδη και με πελώριες επικεφαλίδες: "Ο σάλος για τα κεντρικά θέατρα επιτείνεται". Η απάντηση του Πήτερ Χάλ, Γενικού Διευθυντή του Θεάτρου, που δημοσιεύτηκε πάλι πρωτοσέλιδη και με τὰ ίδια γράμματα, ακριβώς την επομένη ήταν, κατά την κρίση πολλών παρατηρητών, συντριπτική. "Πολύ με λυπεί", λέει, "ή κατηγορία ότι υποθάλπω βρώμικα έργα. Παίρω ένα σωρό γράμματα απ' τους θεατές του "Aldwych". Άλλα μου λέν ότι απ' τις πίσω θέσεις δεν βλέπει κανείς καλά, άλλοι ότι τὰ παγωτά ήταν λυωμένα. Κανέναν όμως δεν διαμαρτυρήθηκε ποτέ για το περιεχόμενο των έργων μας... Φέραμε στο θέατρο νέο αίμα, ένα μέγα μέρος του άκροατηρίου μας αποτελείται από άτομα που δεν έχουν περάσει τὰ σαράντα. Τὰ έργα μας τους κεντρίζουν τή σκέψη... Όσο για τὸ χλιοειπωμένο σύνθημα περί "οικογενειακής αναψυχής"... ὁ Σαϊξπηρ έγραψε έργα για οικογενειακή αναψυχή... Παίρω συχνά γράμματα

που μου ζητᾶν νὰ παραλείπονται ὀρισμένες φράσεις του ἢ οἱ ὠμότερες σκηνές των έργων του... Δουλειά του συγγραφέα είναι ν' ἀντικατοπτρίζει τὴν ἐποχή του".

Δὲν ἔμεινε σχεδὸν κριτικὸς εφημερίδας ἢ σκεπτόμενος ἀνθρώπος πού νὰ μὴν πάρει θέση σ' αὐτὴ τὴν διαμάχη. Τὸ ἐπιχειρήμα των φίλων τῆς παλιᾶς σχολῆς θὰ μπορούσε νὰ συνοψισθεῖ ἔτσι: δὲν εἶναι δουλειά τοῦ θεάτρου νὰ εἰκονίζει γυμνὴ τὴν ἀνθρώπινη βαναυσότητα. Ἡ ἀπάντηση των ὁπαδῶν των νέων τάσεων εἶναι ὅτι τὸ καλὸ θέατρο τὸ ἔκανε πάντα αὐτό, ὅτι ἡ βαναυσότητα εἶναι μέρος τῆς ζωῆς καὶ ὅτι θὰ 'ταν μωρὴ καὶ ἀσυγχώρητη ὑποκρισία νὰ τὸ κρύψουμε.

Ὁ σχολιαστὴς τοῦ "Observer", πού κάνει ἕναν ἀπολογισμό τῆς διαμάχης, διαβλέπει ὅτι τὰ κίνητρά της δὲν ὑπῆρξαν οὔτε αὐστηρῶς ἠθικά, ὅπως θὰ 'θελαν νὰ τὰ παρουσιάσουν μερικοί, οὔτε αὐστηρῶς καλλιτεχνικά. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ σύγκρουση νοοτροπιῶν μεταξὺ ἐκείνων πού πιστεύουν ὅτι τὸ ταμείο πρέπει νὰ συντηρεῖ τὸ θέατρο κι ἀποτείνονται φυσικά στὰ ἀστεῖρευτα κι ἀμέριμνα "οικογενειακὰ ἀκροατήρια" καὶ ἐκείνων πού πιστεύουν ὅτι τὸ καλὸ θέατρο πρέπει νὰ ἐπιχορηγηθεῖται, ἂν αὐτὸς εἶναι ὁ μόνος τρόπος γιὰ νὰ μὴ μείνει στὴν ἀφάνεια. Ἡ ἀλήθεια, καταλήγει ὁ σχολιαστὴς τοῦ "Observer", εἶναι ὅτι ἡ διένεξη βασίζεται στὸ πανάρχαιο πρόβλημα ἂν ἡ τέχνη πρέπει νὰ ἐξωραΐζει τὴν πραγματικότητα ἢ νὰ τὴν ἀποδίδει ὅπως εἶναι καὶ ὅτι πάντως, ἐνῶ τὸ παλιὸ θέατρο δὲν ἔχει χάσει τοὺς ὁπαδοὺς του, τὸ καινούριο κερδίζει δλοένα φίλους.

Πραγματικά, αὐτὸ τὸ τελευταῖο δὲ χρειάζεται ἰδιαίτερη παρατηρητικότητα γιὰ νὰ τὸ διαπιστώσει κανεὶς. Τὸ Λονδίνο διατηρεῖ ὀλοζώντανι τὴ θεατρικὴ του παράδοση καὶ τὰ προβλήματα τοῦ θεάτρου, ἔστω καὶ κάπως ἀπλοποιημένα, βρισκουν πάντα λαϊκὴ ἀπήχηση. Δὲ θὰ χρειάζονταν τρανότερη ἀπόδειξη γι' αὐτὸ ἀπὸ τὴν πρόσφατη ἀντιδία, πού ἀναφέραμε. Πρὶν ἀσχοληθοῦμε μὲ τὸ ἔργο τοῦ Βάις "Μαρά/Σάντ" (ὅπως θὰ τὸ λέμε γιὰ συντομία) δὲν θὰ 'ταν ἄσκοπο, νομίζω, γιὰ νὰ δώσουμε μιά γενικότερη εἰκόνα τοῦ θεατρικοῦ κλίματος τοῦ Λονδίνου, νὰ παρακολουθήσουμε μιά δημόσια συζήτηση, πού ἔγινε τρεῖς μέρες μετὰ τὴν πρεμιέρα, στὸ "Aldwych" πάλι, μπροστὰ σ' ἕνα πυκνὸ καὶ νεανικὸ, στὸ σύνολό του, ἀκροατήριον. Ὁμιλητὴς ἦταν ὁ Peter Brook, ὁ σκηνοθέτης τοῦ ἔργου, οἱ συγγραφεῖς Angus Wilson καὶ Jonathan Miller καὶ ὁ ψυχίατρος Ronald Laing. Θέμα: "Τὸ θέατρο τῆς βαναυσότητας". Σάν εἶδος εἰσαγωγῆς στὴ συζήτηση, τέσσερις ἠθοισμοὶ τοῦ θιάσου μᾶς διάβασαν ἀποσπάσματα ἀπὸ ἔργα τοῦ Σάντ, τοῦ Μαρά, τοῦ Μπούγερ, τοῦ Τρότσκι, τοῦ Ντοστογιέβσκι, τοῦ Μπρέχτ καὶ ἄλλων. Ἡ συζήτηση εἶχε τε-

λείως ανεπίσημο χαρακτήρα και στο τέλος το ακροατήριο υπέβαλε ερωτήσεις κι ανέπτυξε απόψεις. Αυτό ήταν και το διασκεδαστικότερο μέρος του προγράμματος γιατί σηκώθηκε μια ηλικιωμένη κυρία κι άρχισε να υποστηρίζει την άνοχη και τον οίκτο με τόση εμπάθεια και μαχητικότητα, που ανάγκασε τον Wilson να της πει ότι ο οίκτος δεν είναι πάντα γέννημα αγάπης: "συχρότατα μίσους", πρόσθεσε ο ψυχίατρος — και γελάσαμε όλοι, προφανώς γιατί ξαναβρεθήκαμε στο κλίμα της βαναυσότητας.

Η συζήτηση γενικά, δεν παρουσίασε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Ξανακούστηκαν γνωστές απόψεις και το συμπέρασμα ήταν ότι η βαναυσότητα είναι φαινόμενο ζωής, που παρουσιάζεται σχεδόν ανεξαιρέτως στα έργα όλων των μεγάλων δημιουργών και ότι έρχονται εποχές, όπως η δική μας, που και ο μέσος άνθρωπος αποκατάει επίγνωση της ύπαρξής της: ότι κρύβονται την δεν την εξαλείφουμε και ότι προβάλλοντάς την δεν την καλλιεργούμε: και ότι πάντως το απόσταγμα της έχει μείνει μέσα μας ή, όπως υποστήριξε ο Laing, είναι διάχυτο στην ατμόσφαιρα. Όπωςδήποτε η συζήτηση είχε ακαδημαϊκό χαρακτήρα, δεν έγινε σοβαρή προσπάθεια συσχετισμού του έργου του Βάις με το θέατρο της βαναυσότητας κι ούτε νύξη καλλιτεχνικής αξιολόγησης των νέων τάσεων.

Το έργο του Βάις, καθ' εαυτό, δεν ανήκει σε καμιά από τις γνωστές σχολές: τίς έχει όμως ανθολογήσει όλες. Βρίσκει κανείς σ' αυτό Ζενέ, Μπέκετ, Μπρέχτ ποδ πάντων — και άρκετο Κινηματογράφο. Είναι ένα έργο χωρίς πρόσωπο. Έχει μερικές θαυμάσιες σκηνές, αλλά η σύνδεσή τους είναι επιφανειακή. "Τώρα θα μιλήσει ο Σάντ, τώρα θα μιλήσει ο Μαρά". "Ολ" αυτά δεν είναι η πρώτη φορά που γίνονται αδιαιρέτα στο θέατρο. Ούτε που ενδιαφέρεται κανείς πραγματικά για την καταπάτηση των κανόνων. Αλλά σ' αυτές τις περιπτώσεις ζητός τουλάχιστον τους κανόνες να τους υποκαταστήσει ή πνοή, ή ακαταμάχητη δύναμη, ή καλλιτεχνική πειθώ. Τότε δεν ενδιαφέρεσαι πια για το αν καταλαβαίνεις ή αν συμφωνείς, αλλά κάθεται και απολαμβάνεις. Βέβαια, ο συγγραφέας, που και πού, θυμόταν ότι έπρεπε να κρατήσει και το ενδιαφέρον του κοινού: τότε έβγαζε μερικά πρόσωπα, άκουγονταν μερικά τραγούδια, γίνονταν κάποια κίνηση — για να ξαναγυρίσει πάλι το έργο στη βλοσυρή του σοβαρότητα. Ίσως σκεπτόσουν, στο θέατρο ν' άρκει ή σοβαρότητα. Ίσως ο συγγραφέας παρακοσκίνισε τὰ πάθη του. Ούτε αγάπη υπάρχει μέσα σ' αυτό το έργο, ούτε δίδαγμα, ούτε όργη. Όλα είναι σταματημένα, ελεγμένα. "Όλα έχουν ταξινομηθεί. Ένας Γερ-

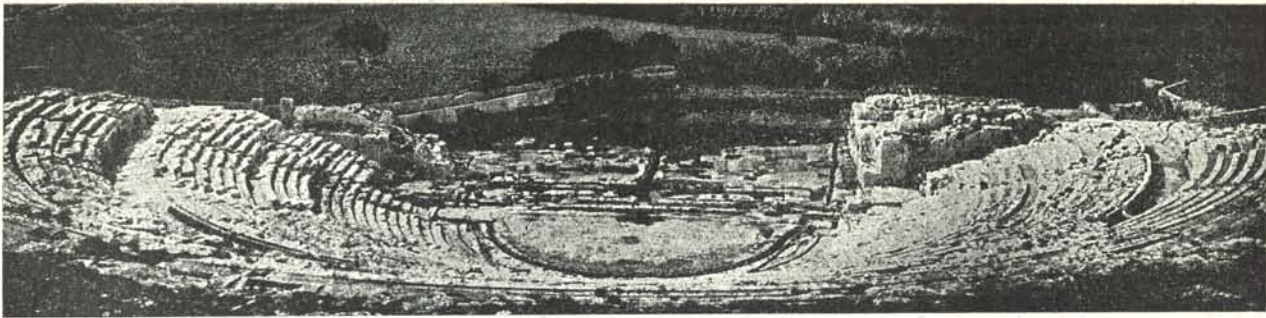
μανός που γράφει για τη βαναυσότητα θα περίμενε κανείς να είναι περισσότερο στο στοιχείο του. Αλλά ο Βάις λείπει γρόνια απ' την πατρίδα του κι ίσως έχασε τη γεύση της. Είναι ένα έργο που δεν θα τ' άγοράζαν πολλοί για τη βιβλιοθήκη τους, αλλά θα τ' ξανάβλεπαν ευχαρίστως.

Κι αν αυτό φαίνεται αντιφατικό με όσα είπα πριν, είναι γιατί δεν μιλήσαμε ακόμα για το μεγάλο πρότερο του έργου: ότι είναι γραμμένο για ν' αναδείξει τον σκηνοθέτη του. Φοβόμαι ότι γενικότερα ή τάση του σύγχρονου θεάτρου είναι ν' αφήνεται όλοένα και περισσότερο το έργο στα χέρια του σκηνοθέτη. Όπως σε μερικές δευτερεύουσες όπερες πάνε οι φιλόμουσοι για ν' ακούσουν ένα τενόρο ή μιὰ τραγουδίστρια, έτσι και στο σύγχρονο θέατρο πάμε τις περισσότερες φορές για να δούμε πώς δούλεψε ένας σκηνοθέτης. Ο ρόλος του σκηνοθέτη γίνεται όλοένα και πιο κυριαρχικός. Αυτό, από μιὰ μεριά, είναι εύλογια για το θέατρο. Πριν από λίγα χρόνια ο Φράνκο Τσεφίρελλι μās έδειξε το αληθινό πρόσωπο του "Ρωμαίου και της Ιουλιέττας". Το έργο στα χέρια του έγινε σπαρταριστό ρεπορτάζ τελευταίας στιγμής. Τώρα, σε λίγες μέρες, ανεβάζει, με Ιταλικό θίασο, τον "Άμλετ" στο Λονδίνο. Θά 'λεγε κανείς ότι το θέατρο θά ήταν άδειο. Ο "Άμλετ", Ιταλικά, μέσα στο Λονδίνο; Και όμως όλες οι θέσεις είναι κλεισμένες ήδη κι όλοι περιμένουν με ενδιαφέρον να δουν τί είδους "Άμλετ" θά ανεβάσει αυτός ο δαιμόνιος Ιταλός. Το ίδιο θά μπορούσε να πει κανείς για τον Πήτερ Μπρούκ. Η παράσταση που μās έδωσε στο "Aldwych" ήταν στυλιζαρισμένη ως το όριο που ξεχωρίζει τους ανθρώπους από τις μαριονέτες. Κάθε λεπτομέρειά της — σκηνικά, μουσικά, εκφράσεις, κινήσεις — ήταν φανερό πώς είχε ρυθμιστεί από το χέρι ενός δημιουργού. Οι τέσσερις κορυφαίοι του χορού (για ν' αναφέρουμε μιὰ χαρακτηριστική σκηνή), με το παρδαλό ντύσιμο και τις τραγελαφικές μάσκες τους, ήταν βγαλμένοι από πίνακες του Γκόγια. Δεν άπαγγέλλαν μαζί τους στίχους τους, όπως ο άρχαίος χορός. Ούτε τους έλεγαν ένας-ένας χωριστά. Ο Πήτερ Μπρούκ άκολούθησε ένα μέσο δρόμο: μιὰ ανεπαίσθητη μουσική υπόκρουση με μιὰ υποτυπώδη μελωδία έδινε την ψευδαίσθηση ότι τους τραγουδάνε. Όταν επί τέλους δολοφονήθηκε ο Μαρά και τελείωσε η παράσταση δεν έμεινε στο νοῦ μας ή άμφιβολή διαλεκτική του συγγραφέα, αλλά το κατόρθωμα ενός σκηνοθέτη — ποιητή, που κατάφερε να έναρμονίσει τέλεια ήχο, χρώμα και κίνηση.

ΜΑΝΘΟΣ ΚΡΙΣΠΗΣ

Από σκηνές απ' το έργο του Βάις, ΑΡΙΣΤΕΡΑ, θέατρο εν θεάτρῳ: ο διευθυντής του ασύλου, η γυναίκα κ' η κόρη του παρακολουθούν την παράσταση του μαρκήσιου ντε Σάντ στο λουτρό του φρενοκομείου. Κάτω, η άρρωστη που παίζει το ρόλο της υπηρέτριας του Μαρά. ΔΕΞΙΑ, ο σκηνοθέτης ντε Σάντ κ' οι τρελλοί έρμηνευτές του τραγουδούν επαναστατικά τραγούδια μέσα στο λουτρό





Τό άρχαιο θέατρο τών Συρακουσών. Έχει διάμετρο 138,60 μ. Χτίστηκε από τόν 'Ιέρωνα Α' στα 478-467 π.Χ.



ΠΕΝΗΝΤΑ ΧΡΟΝΙΑ ΜΙΑΣ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑΣ  
**ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΣΤΑ ΙΤΑΛΙΚΑ**  
ΣΤΟ ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΥΡΑΚΟΥΣΩΝ



Δημοσιεύονται παρακάτω δυό πληροφοριακές ανταποκρίσεις για Ιταλικές διδασκαλίες ελληνικών Τραγωδιών στ' αρχαία θέατρα τών Συρακουσών και τής Τεργέστης. Σπεύδουμε να σημειώσουμε πως οι έρμηνείες αυτές βρίσκονται πάρα πολύ μακριά, όχι μόνον από τις σύγχρονες ελληνικές αντιλήψεις, αλλά και, γενικότερα, από τό πνεύμα τής 'Αρχαίας 'Ελληνικής Τραγωδίας.

Πενήντα χρόνια έκλεισαν φέτος από την άνοιξη του 1914, που η 'Αρχαία 'Ελληνική Τραγωδία ξαναγύρισε στο άρχαιο θέατρο τών Συρακουσών. Η παράσταση του "Αγαμέμνονα" του Αισχύλου, είχε αποδείξει πόση ζωντάνια κλείνει η αρχαία ελληνική δραματοποιία, μ' όλο που τό δικό μας Ιστορικό, Θρησκευτικό και ήθικό κλίμα είναι διαφορετικό κι όπωσδήποτε έξω άπ' αυτό που γέννησε την Τραγωδία. Από τό 1914 ως τό σήμερα οι παραστάσεις κλασικών έργων στο ελληνικό θέατρο τών Συρακουσών και στ' άλλα αρχαία θέατρα τής Σικελίας και τής ήπειρωτικής 'Ιταλίας και σ' αρχαιολογικούς τόπους ξεχωριστά ύποβλητικούς, όπως η Γέλα, τό 'Αγκριτζέντε και τό Πέστουμ, έχουν πιά έγγραφεί στο έθνικό δραματολόγιο κι αποτελούν ίεροτελεστία για τό λαό που έκτιμά την μεγάλη ποιητική και παιδευτική αξία τής 'Αρχαίας Τραγωδίας.

Ό φετεινός γιορτασμός τών πενήντα χρόνων αξιόθηκε να 'χει την πιο ύψηλή επίσημη αναγνώριση με την παρουσία του Προέδρου τής 'Ιταλικής Δημοκρατίας στην έναρκτήρια παράσταση του "Ηρακλή". Η ούσιαστική αίτία τής επιτυχίας του φετεινού κύκλου παραστάσεων, με τόν "Ηρακλή" και την "Ανδρομάχη" του Εύριπίδη — που 'ναι έργα λιγότερο ένδιαφέροντα σε σύγκριση μ' άλλες τραγωδίες του ίδιου του Εύριπίδη, του Αισχύλου και του Σοφοκλή — πρέπει ν' αναζητηθεί στην εκτίμηση τής λογοτεχνικής τους αξίας και του ήθικου τους περιεχόμενου από τό πλήθος τών πιστών θεατών που συνήθισε να συνάζεται στις Συρακούσες και στ' άλλα ελληνικά και ρωμαϊκά θέατρα τής 'Ιταλίας. Πρόκειται για ένα κοινό ούσιαστικά λαϊκό που 'χει γερά ριζωμένες προτιμήσεις κ' ένα γούστο που δύσκολα μπορεί να επηρεαστεί από τούς εύκολους ύπαινημούς όρισμένου είδους σύγχρονου θεάτρου.

'Ακριβώς αυτό τό κοινό απόδειξε πως καταλαβαίνει απόλυτα τό νόημα τών δυό τραγωδιών, με μεγαλύτερη μάάλιστα διαίσθηση από την κριτική και τούς άρμόδιους μορφωτικούς παράγοντες.

Τό 'Εθνικό 'Ινστιτούτο 'Αρχαίου Δράματος αισθάνθηκε την ανάγκη να παρουσιάσει σ' ένα τέτοιο πλατύ κοινό Τραγωδίες που δεν είχαν παιχτεί πρόσφατα, σάν μιá απόδειξη έμπιστοσύνης στη νοημοσύνη και την ευαισθησία που εκδηλώνει πάντα ό κοινός άνθρωπος για τά διδάγματα του παρελθόντος κ' ιδιαίτερα τής κλασικής εποχής, που ενώ φαίνεται πως βρίσκεται τόσο μακριά, ώστόσο, με τόν πλούτο τών πνευματικών της κατακτήσεων στο τομέα του στοχασμού και τής τέχνης, αποτελεί τό άναντικατάστατο βάθρο του μεσογειακού και ευρωπαϊκού μας πολιτισμού. Τό ελληνικό και ρωμαϊκό θέατρο αποτελεί τή λυδία λίθο για σκηνοθέτες, ήθοποιούς κι όργανω-

τές που πιστεύουν ακόμα στο μήνυμα τής αρχαίας δραματοποιίας και προσπαθούν να τ' αποδώσουν με μιá προοπτική πιο προσαρμοσμένη στις σημερινές κ' έρμηνευτικές λύσεις, με τις απαιτήσεις ενός σύγχρονου κοινού και σάν αντίδοτο στο σκεπτικισμό όσων πιστεύουν πως τό θέατρο σήμερα είναι καταδικασμένο σ' αναπόφευκτη παρακμή.

Ό φετεινός 18ος κύκλος κλασικών παραστάσεων στο ελληνικό θέατρο τών Συρακουσών, δεν διάψευσε τις προσδοκίες όσων λατρεύουν τό αρχαίο δράμα. Σε σύγκριση με τόν προηγούμενο κύκλο του 1962, που ήταν πραγματικά ύποδειγματικός, ό φετεινός κύκλος αποτέλεσε την κατάληξη μιáς έρμηνευτικής προσπάθειας που από την επανάληψή της στα 1948 μέχρι σήμερα, έφτανε συνεχώς σ' όλο και ψηλότερα επίπεδα αισθητικής αξίας. Ό Τζιουζέπε ντι Μάρτινο, που τόσο χειροκροτήθηκε σά σκηνοθέτης τής "Εκάβης" του Εύριπίδη τό 1962, υπέθυνοσ φέτος για τό ανέβασμα του "Ηρακλή", δεν διάψευσε τό πάθος του για την αναζήτηση μιáς νέας έρμηνευτικής γλώσσας, πάντα τελειότερης και ποτέ ξένης από τις προϋποθέσεις τής αρχαίας σκηνικής τέχνης, είτε σ' ό,τι άφορά την έκρηξη τής δραματικότητας του κειμένου με την σωστά ίσορροπημένη άπαγγελία τών έρμηνευτών, είτε σ' ό,τι άφορά τά πολύπλοκα προβλήματα τής άπαγγελίας του χορού. Τό κοινό έδειξε πως κατάλαβε την αξία όρισμένων χορογραφικών λύσεων που άπαιτούν κάποια προετοιμασία τών θεατών. Αναφέρεται ιδιαίτερα η μιμική δράση του χορού τών γερόντων στο τρίτο στάσιμο. Τό ίδιο και ό Μάριο Φερέρο, που πρώτη φορά αντιμετώπισε σκηνοθεσία κλασικής τραγωδίας στο ύπαιθρο — ύστερα άπ' τή συνεργασία του με τόν 'Οράτσιο Κόστα στην "Ιφιγένεια έν Ταύροις" τό 1957 σε κλειστό χώρο — έδωσε μιá γεμάτη λεπτότητα έρμηνεία τής "Ανδρομάχης", ακολουθώντας διαμέσου τών επεισοδίων και τών παρόδων του χορού μιá γραμμική επεξηγηματική σε κλίμακα λεπτής ειρωνείας που 'γινε κατανοητή άπ' τό κοινό.

Στό μεταξύ κ' η μουσική σκηνής αναθεωρήθηκε μ' επιτυχία κι αποφεύχθηκε ό κίνδυνος να εκφυλιστεί ή στερεοφωνική μουσική που χρησιμοποιήθηκε στο παρελθόν με θετικά αποτελέσματα, σ' ένα είδος μουσικής "κινηματογραφικού κολοσσού". Όσο για τά κοστουμία και τά σκηνικά του Μίσα Σχαντέλα για τόν "Ηρακλή" και την "Ανδρομάχη" πρέπει να αναφερθεί ή λιτή γραμμή κ' ή ακρίβεια τών λεπτομερειών τους που 'διναν μιá σύνθεση άπέρριτη, χωρίς έξπρεσσιονιστικές ύπερβολές, μ' όλο που την σκηνοθεσία την χαρακτήριζε ένα ύφος "βαρβαρικό - πρωτόγονο" που έπιζητούσε ν' αποφεύγει όποιοδήποτε αρχαιολογικό χαρακτήρα.

Η έναρκτήρια τελετή του φετεινού κύκλου παραστάσεων, έγινε στην έδρα του 'Εθνικού 'Ινστιτούτου 'Αρχαίου Δράματος, στις Συρακούσες με συμμετοχή εκπροσώπων τών αρχών, του πνευματικού και του θεατρικού κόσμου. Παρευρέθη μεταξύ άλλων και ό Σ. Κουαζιμόντο, βραβείο Νόμπελ, μεταφραστής του "Ηρακλή". Ό 'Επίτροπος του 'Ινστιτούτου 'Αρχαίου Δράματος, καθηγητής Νίνο Σαμαρτάνο, έκανε μιá σύντομη άνασκόπηση τής δράσης και τών μορφωτικών και καλλιτεχνι-

κων σκοπών που μ' επιμονή επιδίωξε να πετύχει το ίδρυμα για να προωθήσει τη γνωριμία με το Άρχαιο Δράμα και την διαπαδαγωγία του κοινού. Τόν πανηγυρικό της ημέρας εξέφωψε ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Πάδοβας, Κάρλο Ντιάνο, που μίλησε με θέμα τις δυο καθάρσεις του "Ηρακλή". Την έναρκτήρια παράσταση παρακολούθησαν είκοσι χιλιάδες θεατές.

Στά πλαίσια του έορτασμού έγινε κ' η αποκάλυψη αναμνηστικής πλάκας αφιερωμένης στον συρακούσιο κωμωδιογράφο Έπιχαρμο, που γράψε, όπως ανέφερε στην ομιλία του ο καθηγητής του Πανεπιστημίου του Μιλάνου Ραφαέλε Κανταρέλα, 35 κωμωδίες απ' τις οποίες όμως διασώθηκαν ελάχιστα αποσπάσματα. Στην αναμνηστική πλάκα αναγράφεται το επίγραμμα του Θεόκριτου για τόν Έπιχαρμο ελληνικά κ' Ιταλικά σε μετάφραση του Σαλβατόρε Κουαζιμόντο, κάτω από την ανάγλυφη ορειχάλκινη μορφή του Έπιχαρμου, έργο του σικελού γλύπτη Προϊντιάνι.

Ο έορταστικός κύκλος έκλεισε με την άπονημή του "Χρυσού Αισχύλου", βραβείου που τó Ίνστιτούτο Άρχαίου Δράματος άπονεύει κάθε δυό χρόνια σε ήθοποιούς, σκηνοθέτες μεταφραστές, μουσικούς, οργανωτές που συμβάλανε ιδιαίτερα στην έπιτυχία των παραστάσεων άρχαίου δράματος. Φέτος με τó βραβείο αυτό τιμήθηκαν ó Έτορε Ρομανιόλι, ποιητής και φιλόλογος, που υπήρξε, μαζί με τόν κόμητα Τομάσο Γκάργκαλο, ó έμπνευστής των παραστάσεων Άρχαίου Δράματος στις Συρακούσες και σύγχρονα σκηνοθέτης της πρώτης παράστασης του "Αγαμέμνονα" του Αισχύλου στά 1914, ή Έλενα Ζαρέσκι, ó Βιττόριο Γκάσμαν κι ó Κάρλο ντ' Αντζελο, για τις άξέχαστες έρμηνευτικές τους δημιουργίες. Η Έλενα Ζαρέσκι πήρε μέρος στις "Βάχες" (1950), "Τρωάδες" (1952), στην "Αντιγόνη" (1954), στον "Ιππόλυτο" (1956) και στην "Εκάβη" (1962). Ο Βιττόριο Γκάσμαν έχει στο ένεργητικό του "Βάχες" και "Πέρσες" (1950), "Προμηθέα Δεσμώτη" (1954) και την τριλογία "Αγαμέμνων", "Χοηφόροι", "Ευμενίδες" (1960). Τέλος, ó Κάρλο ντ' Αντζελο πήρε μέρος στους "Πέρσες" (1950), στον "Οιδίποδα επί Κολωνών" (1952), στην "Αντιγόνη" (1954), στον "Οιδίποδα Τύρανο" και στή "Μήδεια" 1958, στην "Εκάβη" (1962) και στον "Ηρακλή" του φετινού 18ου κύκλου παραστάσεων.

(Μετ. Τ.Δρ.)

N. S.



ΜΕΤΑ 18 ΑΙΩΝΕΣ ΣΙΩΠΗΣ  
ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΣΕ ΤΟ ΡΩΜΑΪΚΟ  
ΘΕΑΤΡΟ ΤΗΣ ΤΕΡΓΕΣΤΗΣ

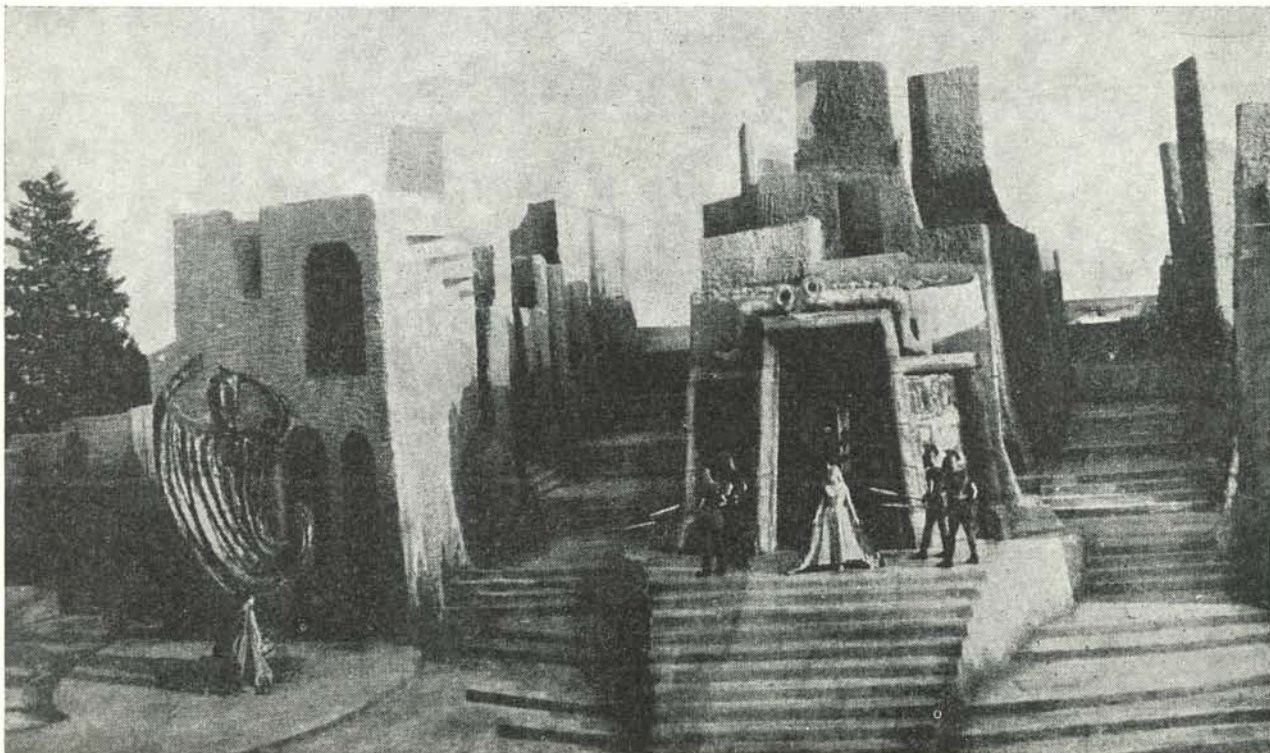
Ύστερα από δεκαοχτώ αιώνας σιωπής, Ξαναζωντάνεψε με παράσταση άρχαίας Τραγωδίας, τó ρωμαϊκό θέατρο της Τεργέστης, που ή άρχαιολογική σκαπάνη τó 'χε φέρει στο φώς πριν από τριάντα μόλις χρόνια. Τó άμφιθέατρο, με τις γεμάτες από έκλεκτό κοινόν κερκίδες — (παρευρέθησαν κι όλες οι άρχές) — που κάποιος Μαυκήνας χάρισε την έποχή του Αύγουστου στο λαό της Τεργέστης, είχε πάρει μιá υπερκόσμια όψη καθώς πρόβαλε Ξανά σε μιá καινούρια ζωή σαν από κάποιο θαύμα, όλοφωτο κι άντγώντας από τόν γεμάτο συγκίνηση Λόγο μιás από τις πιο Ξακουστές έλληνικές Τραγωδίες. Τó γεγονός αυτό όφείλεται στην ευτυχή πρωτοβουλία του Αυτόνομου Όργανισμού Τουρισμού και πραγματοποιήθηκε μ' άξέπαινη καλλιτεχνική αίσθηση από τó Μόνιμο Θέατρο της Τεργέστης που τó διευθύνει ó Σέρτζιο ντ' Όσομο. Η έκλογή της "Ηλέκτρας" του Σοφοκλή σαν έναρκτήριου έργου, καθώς και τών έρμηνευτών της, ήταν άπόλυτα πετυχημένη. Με δυό λόγια, συνετελέσθη ένα γεγονός σημαντικό για τó μορφωτικό και καλλιτεχνικό επίπεδο τών έκδηλώσεων "Καλοκαίρι στην Τεργέστη".

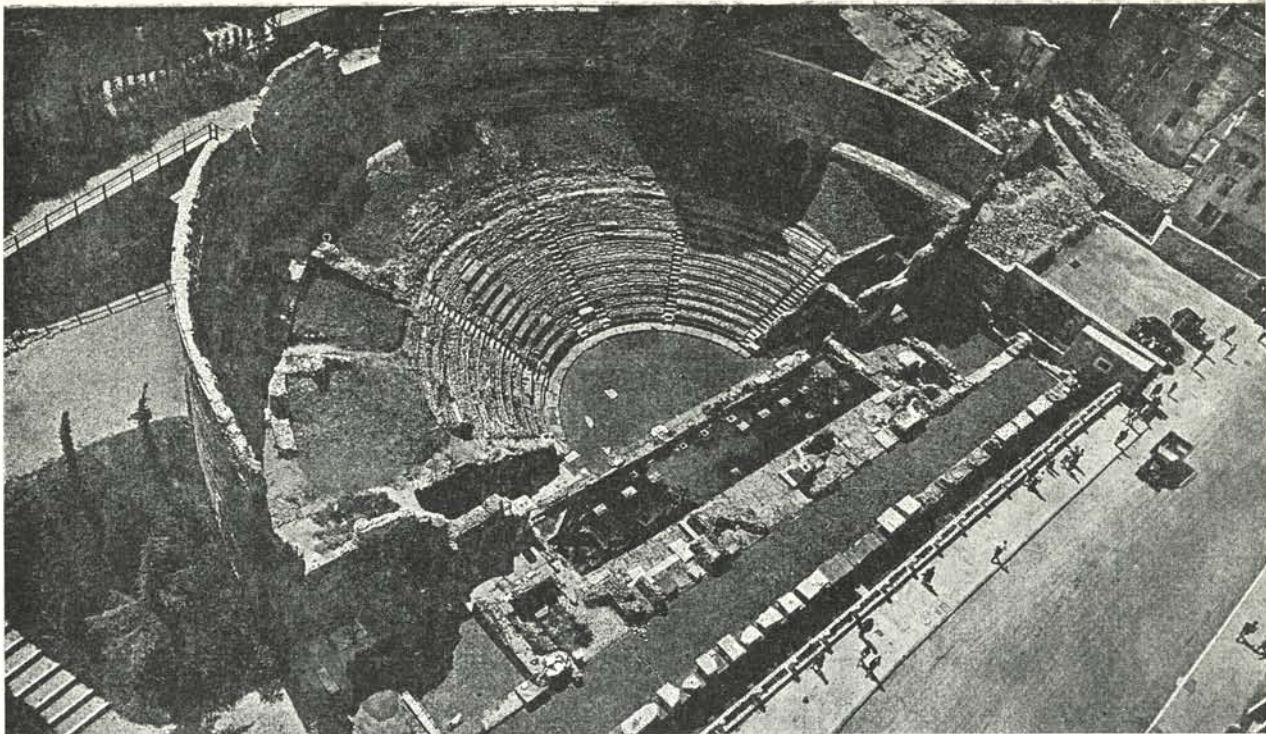
Οι έπίμονες προσπάθειες τών οργανωτών στεφανώθηκαν από έξαιρετικά άποτελέσματα. Η πρώτη κιόλας εντύπωση από τó σκηνικό που ξεπροβάλλει στο ήμίφως μέσα στην κλασική του άπλότητα, με τούς κοκκινωπούς τρίποδες στις άκρες, πάνω στο γκριζό φόντο, προετοιμάζει ευνοϊκά τó θεατή. Πρόκειται για μιá σκηνογραφική δημιουργία του Μάρτσελο Μασκερίνι που κατάφερε να χρησιμοποιήσει τα σωζόμενα στοιχεία της άρχαίας σκηνής διακοσμώντας τα λιτά.

Η άπαγγελία ήταν άπόλυτα προσαρμοσμένη στην άπαλλαγμένη από ρητορισμούς και στόμφο ποιητική μετάφραση του Σαλβατόρε Κουαζιμόντο· κι αυτό υπήρξε ένα από τά σημαντικότερα έπιτεύγματα της φροντισμένης, πιστής και γεμάτης ένταση σκηνοθεσίας του Φούλβιο Τολούσο.

Μέσα σ' αυτό τó πετυχημένο πλαίσιο Ξανάζησε τó δράμα της "Ηλέκτρας με την έρμηνεία όλων τών ήθοποιών κ' ιδιαίτερα

Άπό την έφετεινή διδασκαλία της "Άνδρομάχης" του Έυριπίδη στο άρχαιο θέατρο τών Συρακουσών, με σκηνοθεσία Μ. Φερέρο





Το ρωμαϊκό θέατρο της Τεργέστης που ἀπεκαλύφθη πριν ἀπό τριάντα χρόνια και ξαναλειτούργησε φέτος για πρώτη φορά

της πρωταγωνίστριας Μαρίζα Φάμπρι, που με το έντονο και γεμάτο συγκίνηση παίξιμό της έδωσε καινούρια δείγματα της καλλιτεχνικής της προσωπικότητας, έρμηνεύοντας με παλλμό και πάθος το σπαραγμό και την άσβηστη λαχτάρα για την εκδίκηση του άδικοσκοτωμένου πατέρα. Τους θρήνους και το παραλήρημά της, αντίξια συμπλήρωνε η κυνική κ' επιθετική Κλυταιμνήστρα της Αντριάνα Ίνοτσέντι, ο αυστηρός Παιδαγωγός του Φόσκο Τζιακέτι, η όρμητική νεανική φλόγα του Ορέστη του Έτζιστο Μαρκούτσι, η γλυκειά καλοσύνη της Χρυσόθεμης της Νικολέττας Ρίτσι κι ο Αγισθος του Φράνκο Μετσέρα. Μά έντονα εκφραστική, στην συγκρατημένη αγανάκτηση και την τρυφερή νουθότησή της, ήταν και η Κορυφαία Έντα Βαλέντε, που τόσο άρμονικά τη βοήθησαν η Μποκάρντο, η Τζιανπάμμο κ' η Τότσι. Θαυμάσια ήταν κ' η έντυπωση που δημιουργούσε ο γεμάτος πλαστικότητα όμιλος

των νεαρών γυναικών, στις άκρες της σκηνής όπου σκυμμένες έγενεθον. Προσαρμοσμένα στο σκηνικό πλαίσιο κι όραιότατα τὰ κοστούμια του Λούκα Σαμπατέλι, ενώ η μουσική υπόκρουση, μ' αλλούς και τύμπανα, άξίζει έπαινο ξεχωριστό. Τò κοινό, έπηρεασμένο από την τραγική ένταση του κλασικού άριστουργήματος και την ύποβλητικότητα της παράστασης, δέν ήταν καθόλου φειδωλό στα χειροκροτήματά του για όλους τους έρμηνευτές που άποδόσανε ύπεροχα τόν καταπληκτικό σπαραγμό της ύψηλης ποιήσης και τò μεγαλείο του στοχασμού που κλείνει μέσα του ένα κείμενο που γράφτηκε πριν από δυό χιλιάδες και παραπάνω χρόνια κι όμως εξακολουθεί άκόμα νά συγκινεί. Οί θεατές σέ πολλές στιγμές δέ μπόρεσαν νά μη νιώσουν πώς ξαναζούσαν τη συγκίνηση που δονούσε, στόν ίδιο αυτό χώρο, τους μακρινούς προγόνους μας. (Μετ. Τ. Δρ.)

M. N.



ΤΑ 400 ΧΡΟΝΙΑ ΤΟΥ ΒΑΡΔΟΥ  
**ΟΚΤΩ ΕΡΓΑ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗ ΒΟΥΛΓΑΡΙΑ**  
 ΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΣΤΟ ΚΑΣΤΡΟ ΒΙΝΤΙΝ



Από τόν καιρό που τò Βουλγαρικό Θέατρο έγινε πραγματικά έθνικό, τὰ έργα του Σαίξπηρ, δέν κατέβηκαν από τις σκηνές του. Μαζί με τους πύδ διακεκριμένους εκπρόσωπους της βουλγαρικής δραματουργίας Βασώφ, Ίαβόρωφ, Κοστώφ και παράλληλα με τους ρώσους κλασικούς συγγραφείς Πούσικιν, Γκόγκολ, Τολστόι, Τσέχοφ, Γκόρκι, Τρενιόφ, Βισνιέβσκι, Πογκόντιν, τὰ έργα του Σαίξπηρ έπαιζαν ένα ρόλο πρώτης γραμμής στην εξέλιξη του βουλγαρικού θεάτρου. "Όποιος επισκέπτεται τη γενέτειρα του συγγραφέα, τò ξακουστό θέατρό του και τò μουσείο του, βλέπει ανάμεσα σ' αντικείμενα που εκτίθενται και τις μεταφράσεις των έργων του στις γλώσσες όλων των λαών, τη βουλγαρική μετάφραση της "Δωδέκατης νύχτας", που 'γινε πριν από 70 χρόνια από άγνωστο μεταφραστή και πού με τρόπο άγνωστο έφθασε στο Στράτφορντ - άπον - Αίθρον. Στη Βουλγαρία άγνωστούσαμε αυτή τη μετάφραση ως την πρόσφατη ανακάλυψή της. 'Η Βουλγαρία διαθέτει πάνω από 30 κρατικά θέατρα πρόζας,

που στο ρεπερτόριό τους, πριν άπ' όλα έχουν περιλάβει φέτος έργα Σαίξπηρ που θα παίξονται όλη τη χρονιά. Τò ενδιαφέρον του καλοκαιριού τράβηξε τò φεστιβάλ των "Σαίξπηρικών Ημερίδων". Τò φεστιβάλ αυτό όργανώνεται από τη βουλγαρική Έπιτροπή Μόρφωσης και Τεχνών και δέν διεξάγεται στην πρωτεύουσα Σόφια μα στη γραφική και παλιά ιστορική πόλη του Βιντίν, στη βορειοδυτική έσχατιά της χώρας, στις όχθες του Δούναβι. Μ' όλο που τò Βιντίν είναι πόλη ιστορική, δέν έχει καμιά στενή ή άπωτερη σχέση με τόν Σαίξπηρ και τò έργο του, εκτός ίσως από τò γεγονός πώς εκεί, όπως στα Σαίξπηρικά δράματα, έσβησε τραγικά τò παλιό βουλγαρικό κράτος στα 1396 κάτω από τò βάρος της όθωμανικής εισβολής. 'Υπάρχει, ωστόσο, ένα στοιχείο που τράβηξε σ' αυτή την πόλη την προσοχή των φλογερών θαυμαστών του Σαίξπηρ. Στις όχθες άκριβώς του Δούναβι, εκεί που τò ποτάμι εισχωρεί βαθιά στη βουλγαρική γή, ύψώνονται τὰ τείχη κ' οί πολέμιστρες του πύδ καλά διατηρημένου μεσαιωνικού βουλγαρικού κάστρου, του "Μπάμπα Βίντα", άπ' όπου πήρε και τ' όνο-





Τὸ "Θέατρο" ἐγκαινιάζει μερικές νέες σελίδες με γενικό τίτλο: Τὸ Δίμηνο. Θά 'ναι, αὐτὸ ἀκριβῶς πὺν λέει ὁ τίτλος.

Μιά γενική δοκιμή στ' ἄλλο τεῦχος, κι ἀπὸ τὸ νέο χρόνο, Τὸ Δίμηνο θά 'χει πάρει τὴν ὀριστική του μορφή.

Οἱ ἀναγνώστες θ' ἀντιληφθοῦν ἀμέσως πῶς, στὶς νέες σελίδες, θά βρίσκουν ὕλη πυκνή, ὑπεύθυνη, ἀπαραίτητη.

≡ Πολλὰ ἀξιωμαθόμενα θεατρικά γεγονότα στὸ δίμηνο πὺν πέρασε. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ὁ ἐρχομὸς στὴν Ἀθήνα τοῦ Σοβιετικοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ Θεάτρου Βαχτάνγκωφ. Οἱ παραστάσεις του ἀποκάλυψαν στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸν τί σημαίνει Θεάτρο καὶ πόσο διαφέρει ἀπ' τὶς προχειρότερες πὺν τοῦ ὄνουν - συγχρότατα, δυστυχῶς - οἱ δικοὶ μας θιασοί.

≡ Ἀλλά, στὸ δίμηνο Σεπτέμβρη - Ὀκτώβρη, πέφτουν κι ὅλες οἱ προμερίες τῆς χειμερινῆς περιόδου. Εἰκοσιδύο θεάτρα καὶ φέτος, με καταπαρμένες καὶ πάλι δυνάμεις. Ἐδῶσῶν, ὅμως, στροφή σὲ δραματολόγιο ποιότητος καὶ κάποια προτίμηση στὰ ἑλληνικὰ ἔργα. Στὶς σελίδες τοῦ Διμήνου περιλάβαμε φωτογραφίες ἀπὸ ὀρισμένες παραστάσεις: στὸ ἐπόμενο τεῦχος θά δημοσιευτοῦν κι ἀπ' τὶς ὑπόλοιπες.

≡ Ἀξιωμαθόμενες δὺο-τρεῖς θεατρικὲς ὀμιλίες. Ἡ παρουσία τοῦ "Βαχτάνγκωφ" στὴν Ἀθήνα ἔδωσε τὴν ἐκκαιρία στὸ σκηνοθέτη του Ρομπιέρ Σιμωνωφ νὰ δώσει μιὰ ἐνδιαφέρονσα διάλεξη γιὰ τὴ "δουλειὰ τοῦ ἠθοποιῦ πάνω στὸ ὄλο του". Ἡ πρωτοβουλία, ἐξἄλλου, τῆς Ἐταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν νὰ ξανακαλέσει τὸν γνωστότατο ἑλληνιστὴ Τζῶρτζ Τόμσον ἀπέδωσε μιὰ ἀκόμα ὀμιλία του γιὰ τὸν "Προμηθεὺς Δεσμώτης".

≡ Ἀξιοσημείωτο θεατρικὸ γεγονός ἢ φετεινὴ Ἡμέρα τοῦ ἠθοποιῦ, πὺν τίμησε τὴ μνήμη τοῦ πρώτου σκηνοθέτη τοῦ "Βασιλικῦ" θεάτρου Θωμᾶ Οἰκονόμου. Ἀφορμὴ γιὰ μιὰ ὀραία ὀμιλία τοῦ Βασιλῆ Ρῶτα.

≡ Γεγονὸς με σημασία πὺν ξεπερνᾶ τὰ ὄρια τοῦ Διμήνου, οἱ δωρεὰν παραστάσεις τῆς "Βαβυλωνίας", ἀπὸ τὸ "Θέατρο Τέχνης" τοῦ Κάρολου Κούν, σ' ἀγροτικὲς μικροπολιτείες τῆς Δυτικῆς Μακεδονίας, πὺν 'χε τὴν ὀραία πρωτοβουλία νὰ ὀργανώσει - καὶ νὰ πληρώσει - ἡ Ἀγροτικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος.

≡ Στὸ δίμηνο συνέπεσε κ' ἡ δημοσίευση - ἐπιτέλους! - τοῦ Νομοθετικοῦ Διατάγματος πὺν νομιμοποιεῖ τὸ .. παρόνομο μέχρι τότε Κρατικὸ Θεάτρο Βορείου Ἑλλάδος καὶ πὺν περιέχει διατάξεις γιὰ τὴ διχοτόμηση τῆς Γενικῆς Διεύθυνσης τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου σὲ Διοικητικὴ καὶ Καλλιτεχνική. Θά δημοσιευτεῖ ὀλόκληρο στὸ προσεχὲς Δίμηνο.

## Η ΗΜΕΡΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΟ ΘΩΜΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΥ

Ἡ μικρὴ ἱστορία μιᾶς Ἡμέρας: Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη εἶχε παραπονεθεῖ γιὰ τὴν κακὴ μοῖρα τοῦ ἠθοποιῦ. Ἡ δημιουργία του χάνεται μόλις κλείσει ἡ αὐλαία. Κι ὅταν κλείσει κ' ἡ αὐλαία τῆς ζω-



Σχέδιο τοῦ Γιαννοῦλη Χαλεπᾶ γιὰ μνημεῖο τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου. Πρὸς γνώσιν παντὸς ἐνδιαφερομένου: Ὁ Φῶτος Πολίτης τὸ χαρακτήρισε τερατοῦργημα

ῆς του λησμονεῖται ὀλότελα κι ὁ ἴδιος. Ἀπ' τὸ ἔργο του δὲ μένει τίποτα. Ἡ μαθήτριά της Ὀλυμπία Παπαδοῦκα, κινημένη ἀπ' τὸ παράπονο τῆς Δασκάλας καὶ τὴν ἐπιθυμία νὰ γίνει κάτι στὴ μνήμη της, πῆξε τὸ Σωματεῖο ἠθοποιῶν ὄσπου ξεπήδησε ἡ Ἡμέρα τοῦ ἠθοποιῦ. Μιὰ Δευτέρα, κάθε χρόνο, τὸ Ἑλληνικὸ Θεάτρο τιμᾶει τὴ μνήμη ἐνὸς χαμένου ἠθοποιῦ.

Ἡ ἀρχὴ ἔγινε, τὸ 1956, ἀπ' τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, πὺν 'χε πρόσφατα χαθεῖ. Τὸ '57 τιμήθηκε ὁ Αἰμίλιος Βεάκης. Τὴν τρίτη χρονιά (1958) ὁ θεσμὸς πέρασε μιὰ κρίση. Τελικὰ τιμήθηκαν δὺο μαζί: Γιάννης Παπαϊωάννου καὶ Γιάννης Ἀγγελόπουλος. Τὸ '59 τρεῖς: Ἀργυρόπουλος, Γιώργος Παππᾶς καὶ Δράμαλης. Ἄλλοι τρεῖς τὸ '60: Παντόπουλος, Σαφῶς Ἀλκαίου, Μᾶνος Φιλιππί-

δης. Τὸ '61, '62 καὶ '63 δὲν ὑπῆρξε Ἡμέρα γιὰ τὸν ἠθοποιό. Φέτος, ξαναγιόρταστηκε.

Σωστὴ ἀλλαγὴ στὴν κατεύθυνση: Ἐπιστροφή στοὺς προγόνους. Τιμὴ στοὺς ἠρωικούς πρωτεργάτες τῆς θεατρικῆς ἰδέας. Ἀκόμα πὺν σωστὴ ἡ ἀρχὴ: Ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου. Ἀγῆ φυσιογνωμία πὺν πρόσφερε πολλὰ καὶ ὑπέστη περισσότερα. Σειρά, τώρα, νὰ τιμηθοῦν καὶ παλαιότεροι - οἱ πρῶτοι ἀκρίτες τῆς θεατρικῆς ἰδέας: Ταβουλάρης, Σούτσας, Παρασκευοπούλου, Βεράνη...

Δὺο χιλιάδες περίπου φίλοι τοῦ θεάτρου μαζεῦτηκαν στὶς 5 τοῦ Ὀκτώβρη - τὴν πὺν κρᾶ βραδιά τοῦ φετεινοῦ φθινοπώρου - στὸ θέατρο τοῦ Ἡρώδη. Πρωταγωνιστὴς τῆς βραδιάς, μαθητὴς τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου, ὁ ἀκμαῖος βετεράνος τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς Βασίλης Ρῶτας. Ὅλο σχεδὸν τὸ πρόγραμμα ἦταν δικό του. Ἡ ὀμιλία του γιὰ τὸ Δάσκαλο καὶ τὴν ἐποχὴ του, ὀλοζῶνταν, παραστατική, τρυφερή. Δημοσιεύεται ὀλόκληρη.

Μιὰ καίρια παρατήρηση: Χρειάζεται περισσότερη προσοχὴ στὸν καταρτισμὸ τοῦ προγράμματος. Καὶ σοβαρότητα. Μπορεῖ ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου ν' ἀνέβασε ὀπερέτες, ἐπιθεώρηση, ἀκόμα καὶ παντομίμα! Ἀλλά, σὲ μιὰ τιμητικὴ ἐκδήλωση στὴ μνήμη του δὲν εἶχαν καμιά θέση οὔτε τὸ "ἔμπνητρη" τῆς ἐξαιρετῆς Σωτηρίας Ἰατρίδη, οὔτε τὸ "κομπολογάκι" τοῦ ἀγέραστου Πέτρου Κυριακοῦ, πολὺ περισσότερο τὸ "προπατορικὸ" σκαμπρόζικο νούμερο τῆς Ἄννας Καλουτᾶ, ἡ ἐπικαιρικὴ σάτιρα τῶν βασιλικῶν γάμων, τῆς ἀμίμητης Ρένας Ντόρο, κι ἄλλα. Καὶ κάτι σοβαρότερο: Σ' ἓνα καλλιτεχνικὸ μνημόσυνο δὲν ἔχουν καμιά θέση τὰ συνθήματα - ἀκόμα κι ὅταν ἀναφέρονται στὴν πολυπόθητη Εἰρήνη.

Μιὰ πικρὴ, τέλος, παρατήρηση: Κόσμος καὶ κοσμικὴς ξεκίνησε ἀπ' τὶς ἀκρόρειες τῆς πρωτεύουσας καὶ ξεπαίγαμε στὰ μάρμαρα τοῦ Ἡρώδη γιὰ νὰ τιμήσει τὸν ἠθοποιό. Ὁ Νέξερ, ὁ Βόκοβιτς καὶ τέσσερες ἀστέρες τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου - Ἀλίκη Βογιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Ἐλλη Λαμπέτη, Ἀλέκος Ἀλεξανδράκης - δὲν καταδέχτηκαν νὰ παρουσιαστοῦν νὰ πὺν τὸ μέρος τους! Ὅταν οἱ ἠθοποιοὶ περιφρονοῦν τοὺς προγόνους τους καὶ τὸ Κοινόν, τί ἄλλη ἀποστολὴ ἔχει τὸ Σωματεῖο ἠθοποιῶν κ' ἡ Ἐπιτροπὴ Ἀδείας ἀπ' τὸ στιγματισμὸ καὶ τὴν παραδειγματική τους τιμωρία;

## Η ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

Ὁ Χάρτης τῆς Ἑλλάδος στὸν τοῖχο, πάνω ἀπ' τὴν ἔβρα τοῦ δασκάλου, ἔδειχνε τὴν Πελοπόννησο, τὴ Στερεὰ με τὴ Θεσσαλία λίγο πὺν πάνω ἀπ' τὴ Λάρισα, ἡ Κέρκυρα πὺν περισσεύε στὴν ὀγία ψηλά ἀριστερά, ἐξἄ ὀι Σποράδες σὰ χαμένες πέρα ἀπ' τὴν προδοσικὰ του Πηλίου, κάτω οἱ Κυκλάδες καὶ κάτω - κάτω ἡ Ἀνάφη, πὺν σημάδευε τὸ τέλος τοῦ κόσμου.

Ἡ Ἀθήνα ἦταν κι αὐτὴ μικροῦλα: με μιὰ ματιά ἀπὸ τὸ Δαφνὶ τὴν ἔβλεπε ὀλόκερη ν' ἀσπρουλιάζει συμμαζεμένη ἀνάμεσα Ἀκρόπολη καὶ Λακκαθῶ. Ἄν ἦταν καλοκαίρι, τότε









## ΤΖ. ΤΟΜΣΟΝ: ΤΟ ΑΛΗΘΙΝΟ ΝΟΗΜΑ ΤΗΣ "ΠΡΟΜΗΘΕΙΑΣ"

Ο έλληνοιστής Τζωρτζ Τόμσον έχει γίνει γνωστός και στο πλατύτερο ελληνικό κοινό από τις διαλέξεις που έδωσε, πέρσι και πρόπερσι, για τη γένεση της Τραγωδίας και τα "Ομηρικά έπη. Είναι όμως ευρύτατα γνωστός και από τα βιβλία του, τα περισσότερα απ' τα οποία έχουν ήδη μεταφραστεί ελληνικά. Έξήντα χρονών σήμερα, καθηγητής από το 1937 της Έλληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μπίρμινγχαμ, έχει κάνει κριτικές κ' ερμηνευτικές εκδόσεις του "Προμηθέα Δεσμώτη" (1932) και της "Ορέστειας" (1938), έχει γράψει το "Έλληνικό λυρικό μέτρο" (1929) και, κυρίως, τα "Αισχύλος και Αθήναι" (1941 και 1946), "Προϊστορικό Αιγαίο" (1949 και 1954) και "Οι πρώτοι φιλόσοφοι" (1955).

Με σαφή μαρξιστική τοποθέτηση ο Τόμσον συνδυάζει στις μελέτες του τα δεδομένα της Αρχαιολογίας με τα δεδομένα της Συγκριτικής Έθνολογίας. Ειδικότερα για το Θέατρο, ή συμβολή του στο πρόβλημα της καταγωγής της Τραγωδίας είναι σημαντική. Οι απόψεις του—είτε συμφωνεί κανένας μαζί του, είτε όχι—είναι πάντα θεμελιωμένες και γι' αυτό ενδιαφέρουσες.

Καλεσμένος, για τρίτη φορά, απ' την Έταιρία Έλλήνων Λογοτεχνών έδωσε, στις 7 του Σεπτεμβρίου, στο θέατρο του Πεδίου του Άρεως, μια διάλεξη για το αληθινό νόημα της "Προμηθείας", μιας τριλογίας του Αισχύλου, απ' την οποία γνωρίζουμε μόνο το πρώτο της μέρος—τόν "Προμηθέα Δεσμώτη". Αυτός ήταν κι ο τίτλος της ομιλίας του. Ίδου το πλήρες κείμενό της:

### Η ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΤΖΩΡΤΖ ΤΟΜΣΟΝ

Ο «Προμηθέας Δεσμώτης» ήταν το πρώτο δράμα μιας τριλογίας με τόν γενικό τίτλο «Προμηθείας». Το δεύτερο δράμα ήταν ο «Προμηθέας Λυόμενος». Το τρίτο ο «Προμηθέας Πυρφόρος». Τα δύο τελευταία χάθηκαν, εξόν από λιγοστά μά πολύ σημαντικά αποσπάσματα του «Λυόμενου». Στην έκδοσή μου του «Προμηθέα Δεσμώτη», που δημοσιεύθηκε το 1932, διατύπωνα τη γνώμη πως η «Προμηθείας» ήταν το τελευταίο απ' όλα τα έργα του Αισχύλου και παραστάθηκε ύστερ' απ' την «Ορέστεια, ένα-δύο χρόνια πριν απ' το θάνατο του ποιητή. Αυτή η γνώμη είναι σήμερα δεκτή σέ πολλούς φιλόλογους. Αν είναι σωστή, τότε περιμένουμε τό δράμα αυτό να παρουσιάζει την ώριμασμένη πιά κοσμοθεωρία του Αισχύλου.

Ο πρωτόγονος πυρήνας του μύθου αναφέρει πως ο Προμηθέας προίκισε τόν άνθρωπο μέ τη φωτιά, πού την κατέβαλε απ' τόν ουρικό κρυμμένο σ' ένα κλωνάρι άγριομαραθίας. Ο μύθος αυτός συνάπτεται σέ διάφορες μορφές του μέ πολλά μέρη του κόσμου κ' είναι μιά λάικη ανάμνηση από την εφεύρεση της φωτιάς, την πρώτη απ' όλες τις τεχνικές εφευρέσεις πού πάνω τους βασίστηκε ο ανθρώπινος πολιτισμός. Τη σημασία της, όπως και τών άλλων εφευρέσεων πού είχε σάν έπακλό υθό της, την εξηγεί έτσι ο γνωστός αρχαιολόγος:

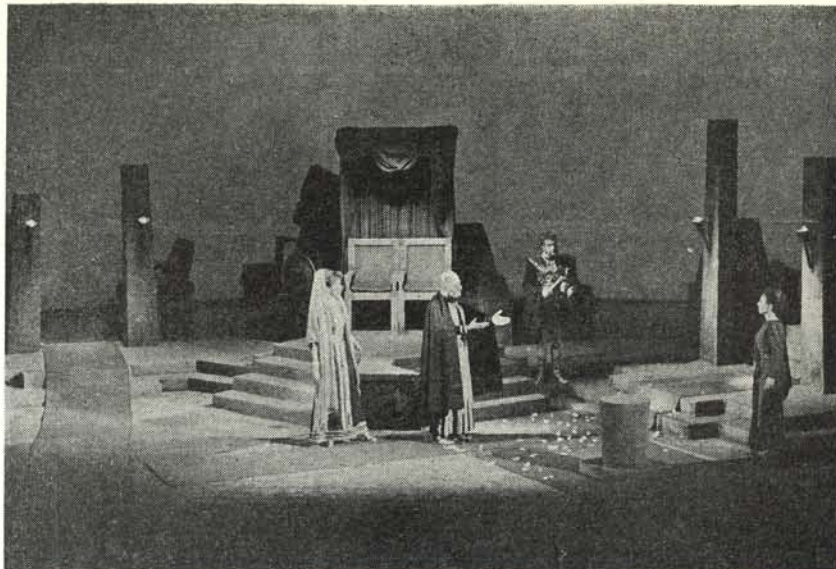
«Στη σχετική σύντομη περίοδο της ύπαρξής του, πού πιστοποιείται από παλαιοντολογικά λείψανα, ο άνθρωπος δέν έδελτίωσε τόν σωματικό του εξοπλισμό μέ καμιά αλλαγή πού νά φανερώναται στό σκελετό του. Ωστόσο, στην ίδια περίοδο, προσαρμόστηκε σέ διάφορα περιβάλλοντα μέ περισσότερη επιτυχία απ' όλα τ' άλλα ζώα και έτσι πολλαπλασιάστηκε εξαιρετικά πύο γρήγορα από κάθε άλλο είδος άνωτερων θηλαστικών και ξεπέρασε την άρκούδα, τό λαγό, τό γεράκι και την τίγρη στά ιδιαίτερα χαρίσματά τους. Χάρη στη χρήση της φωτιάς και την ικανότητά του





## ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ

“Όταν οί ‘Ατρείδες...” του Βαγγέλη Κατσάνη. Ένα θέμα ανοιχτό για τὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Πέντε θεατρικοὶ ἄνθρωποι: Μουσούσης, Μυράτ, Πλωρίτης, Οἰκονομίδης, Χάρης, τὸ ἐπέλεξαν γιὰ τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν καὶ τὸ διαφήμισαν γι’ ἀριστοῦργημα. Πάμπολλοι τὸ ἀνιήθηκαν καὶ σὰν ἀπλὸ θεατρογράφημα. Ἡ Δημοκρατικὴ Κυβέρνηση ἀπαγόρευσε τὸ ἀνέβασμά του γιὰ τὴν ἀντιμοναρχικὴν του θέση. Ὁ Μυράτ ἐτίμησε τὴ γνώμη του, ἀνεβάζοντας το. Δὲν τὸ ὑπερέτησε σωστά. Τὸ πρόδωσε καὶ ὁ συγγραφέας του, ἀλλάζοντας τὸ κείμενό του. Ἡ παράσταση ἀπέτυχε παταγωδῶς. Φταίει τὸ κείμενο; Ἡ λείανσή του; Ἡ παράσταση; “Όταν λυθεῖ τὸ πρόβλημα “ Ἀτρείδες”, θά ‘χουμε βρεῖ καὶ γενικότερα τί φταίει στὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο. (Θ. Κοτοπούλη)



“Τὸ πανηγύρι” τοῦ νέου συγγραφέα Δημήτρη Κεχαϊδῆ. Ἐναρκτήριο τοῦ Θεάτρου Τέχνης, πρῶτο ἀπὸ ἕναν κύκλο τοιῶν ἑλληνικῶν ἔργων ποὺ θὰ παρουσιάσει ὁ Κάρολος Κοὺν γιὰ τὰ δεκάχρονα τοῦ Κυκλικοῦ θεάτρου. Ἀνάπτυξη σὲ τρεῖς πράξεις, μονόπρακτον τοῦ συγγραφέα ποὺ ‘χε παρουσιάσει ὁ Κοὺν πρὶν ἀπὸ πέντε χρόνια (Μακρινὸς περίπατος). Ἔργο μὲ ἰσχνὸ δραματικὸ μῦθο, ἐλαφρὰ νατουραλιστικὸ, μὲ πλοῦσια ἄλλα χαρίσματα, ὁποσδήποτε ἑλληνικὸ, ὁποσδήποτε ποιότητος καὶ ποιητικὸ. Ἐξετελέσθη ἀπὸ τὴν Κριτικὴ. Ἀπέτυχε κ’ ἐμπορικῶς. Θῆμα τοῦ φεντοπνευματικῶ καὶ σνομπιστικῶν κοινῶν τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Σημείωση: Διακορίθηκαν Λαζάνης, Καρακατσάνης, Προύσαλης. Ἡ παράσταση πρόσθεσε ὑπερβολή· ἀλλὰ καὶ πολλή ἀτμόσφαιρα



“Παράθυρο στὸν οὐρανὸ” τοῦ συγγραμμένου Χρήστου Γιαννακόπουλου. Ἄξιζε ν’ ἀνεβαστεῖ γιὰ ν’ ἀνοίξει τὴ θέα σὲ μιὰ πληγὴ τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς: Τὴν ἀνισότητά τῆς Κριτικῆς. Ποὺ ὀφείλεται, φυσικὰ, στὴν ἑλλειψη κριτηρίων καὶ ἀρχῶν. Ἔργο ἀναξιοτάτο λόγου! Ἄλλ’, ἡ συμβατικότητα: Ἐπειδὴ ὁ Γιαννακόπουλος ἔχει πεθάνει, ἡ Κριτικὴ τοῦ τόμισε ἕμνονος ἐξοδίου. Ἄν ζοῦσε, ὁ ἴδιος δὲν θὰ τὸ ξέβαθε ποτὲ ἀπ’ τὰ νεανικὰ χαρτιά του· εἶδ’ ἄλλιως, ἡ Κριτικὴ θὰ τὸν κατασπόραζε. Ἐνα πρωτόλειο, νοσταλγικὸ σκετσάκι, μὲ εὐγένεια – ἀναμφισβήτητα – ἀλλὰ καὶ ἀνυπόφορο παιδισμό! Κομικὰ πολὺς, παλιὸς καλὸς καιρὸς. Ἐνδεικτικὸς χαρακτηρισμὸς του: “Ἐῦθμο ρομαντισάκι”. Παίχτηκε, μὲ ὀπερετικὰ κονατοῖμια, μεταξὺ μελὸ καὶ φάρσας. Γενικὴ ἐντύπωση: Παιδιὰ μασκαρεμένα σὲ γέροντες, ποὺ παριστάνουν θέατρο. (Θιάσος καὶ σκηνοθεσία Ντίνου Ἠλιόπουλου)







## ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΗΡΕΜΙΕΡΕΣ

“Ο Άσπλόγιστος” (L'Étourdi) του Μολιέρου. Κλασικό δεν σημαίνει αντιμεπορικό. Μπράβο στη νεοσύστατη “Ελληνική Λαϊκή Σκηνή” που το επιβεβαιώνει. Η καλύτερη, μέχρι στιγμής, παράσταση της χρονιάς. Ο Μπούζλης οργάνωσε ένα τρισχαριτωμένο θεατρικό παιγνίδι. Μόνη επιφύλαξη ή επέμβαση Φωτιάδη στο κείμενο. Απολαυστικός ο Λάγης. Παίξει δλόκληρος! Πάντα καλός ηθοποιός, θριαμβεύει τώρα σε μιὰ άκροβατική έρμηγεία του Μασσαρίλου, στο χορευτικό στυλ του “Ιος στον Σκαπέν. Για πρώτη φορά άγρογος ο Καζής. Ο Σωτήρης Μουστάκας — ή καλύτερη δημιουργία δεύτερου ρόλου. Χαρούμενα σκηρικά και κοστούμια του Γ. Βαζαλό. 2 - 3 όμως ηθοποιοί άπαράδεκτοι για τή Σκηνή



“Ο Πόγος” του Φράντς Κάφκα, στη διασκευή Μάξ Μπρόντ με επέμβαση Δαρίγιο, Σολομού. Κατ' άρχήν: ο Κάφκα είναι Κάφκα στο βιβλίο. “Ο,τι ήθελε να πεί, τό γράφει. Η μετάπλαση είναι βιασμός. Το έργο μεταβάλλεται σε παράταξη περιστατικών που μπορεί να διαιωνίζονται επί σκηνής: Το άδιέξοδο, του άδιέξοδου, τό άδιέξοδο, σε διαδοχικές σκηνές, επ' άπειρον. Συντριπτική ή καφκική πρώτη ύλη, σε άποσυντριβεί με τή συνεχή επανάληψη. Η παράσταση, πάντως, έμπνευσμένη. Μόνον ο Σολομός μπορούσε να τή βγάλει πέρα. Πανηγυρική απόδειξη φαντασίας, οϊστούν, εύρηματικότητας — άχ αυτά τά εύρήματα! — διονυσιασμού. Ο Κούγκουλος, παλληκάρι σ' έναν τρίωρο έξοντωτικό ρόλο. Η Φόνσον τελείως άλλαγμένη. Δαιμονισμένο ζευγάρι οί Μασσακας - Αρώνης. Προσπάθεια πρωτοποριακή, με πίστη, μόχθο, υπευθυνότητα. Οφείλει να τήν τιμήσει τό κοινό



“Η Κυρά της θάλασσας” του “Ιφεν. Το ανέβασμά της, από τό θίασο που συγκρότησε ή “Αντιγόνη Βαλάκου, θέτει ένα πρόβλημα: “Η φτεινή στροφή στο ύψηλό δραματολόγιο έχει πάντα βαθύτερο νόημα; “Η, ίκανοποιεί μόνον τό πάθος για τό μεγάλο ρόλο; “Η συνέγεια θά τό δείξει. Η άναμέτρηση, πάντως, της Βαλάκου με τήν “Ελίντα Βάγκελ — αυτό τό άποκρυσταλλωμένο ωκεάνειο κύμα — ήταν καταδικασμένη εν τών προτέρων. Κυράδες της θάλασσας δεν υπάρχουν στο παγκόσμιο θέατρο. Έκανε πολλά, πάρα πολλά: άνανεώθηκε αισθητά. Μπράβο της. Κυρά της θάλασσας δεν έγινε. Κι όλος ο θίασος άπαράσκευος για “Ιφεν. Μόνον ο Τσαρούχης μπήκε στο κλίμα. Μια συμπαθητική άποτυχία







## Έντυπωσιακά επιτεύγματα

# Ο ΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΣ ΣΥΜΒΑΛΛΕΙ ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΠΟΣΥΓΚΕΝΤΡΩΣΙΝ

## Προσιτός εις όλον τόν ελληνικόν χώρον

Τό υπό εκτέλεσιν πρόγραμμα εξηλεκτρισμού, τό όποϊον ή ΔΕΗ βασίζει στήν κατά τό δυνατόν περισσότερον άποδοτικήν εκμετάλλευσιν τών έγχωρίων ενεργειακών πηγών, προωθεί τήν περαιτέρω εκβιομηχανίσιν τής χώρας καί επιτρέπει ούτω τήν κατά όρθολογιστικόν τρόπον όργανώσιν τής εθνικής οικονομίας.

Τήν άνοδικήν πορείαν του εξηλεκτρισμού εις τήν χώραν, εξασφαλίζει ή εκτέλεσις έργων μακράς πνοής καί μεγάλης άποδόσεως, τών όποϊων ή εκτέλεσις θά έχη ολοκληρωθή εντός πενταετίας, ώστε ή παραγωγή ηλεκτρικής ενεργείας νά παρουσιάσῃ επιτεύγματα έντυπωσιακά.

Τήν αισιόδοξον αύτήν προοπτικήν δικαιολογεί τό γεγονός ότι περί τό 1970 ή εγκατεστημένη ισχύς του συστήματος τής ΔΕΗ θ' άνέλθῃ εις 2.000.000 κιλοβάτ έναντι τής σήμερον εγκατεστημένης ισχύος τών 800.000 κιλοβάτ, μέ αντίστοιχον αύξησιν τής παραγωγής εις 10.000.000.000 κιλοβατώρας ηλεκτρικής ενεργείας, έναντι τής προσδοκώμενης διά τό τρέχον έτος παραγωγής τών 3.743.400 κιλοβατώραν.

Η ισόρροπος κατανομή τής παραγωγής αύτης εις τήν κατανάλωσιν, θά επιτρέψῃ πέραν τής ικανοποίησεως τών ηλεκτρικών άναγκών δι' οικιακάς γαήσεις, τήν λειτουργίαν βιομηχανικών μονάδων πάσης μορφής, όχι πλέον κατ' αποκλειστικότητα εις τά μεγάλα αστικά κέντρα.

Διότι πράγματι, ή εγκατάστασις εις όλόκληρον τόν ελληνικόν χώρον δικτύων μεταφοράς καί διανομής, θά καταστήσῃ έξ ίσου προσιτόν τόν ηλεκτρισμόν, γεγονός τό όποϊον θά συμβάλλῃ σημαντικώς εις τήν οικονομικήν άποσυγκεντρώσιν, ή όποία μοιραίως θά δημιουργήσῃ καί άλλας μορφάς άποσυγκεντρώσεως.

Πέραν όμως τούτου, θά θέσῃ τόν ηλεκτρισμόν εις τήν έξυπνότητα του άγρότου, τόσον διά τās άρδεύσεις όσον ίδια καί διά τήν βιομηχανικήν επεξεργασίαν τών γεωργικών προϊόντων.

Υπό τό πρίσμα τών δυνατοτήτων αύτων, ή Δημοσία Επιχείρησις Ηλεκτρισμού, τής όποίας ή ανάπτυξις τόσον εις τόν οικονομικόν τομέα όσον καί τόν τεχνικόν εξελίσσεται επί διεθνούς επιπέδου, επιταχύνει τό πρόγραμμα του εξηλεκτρισμού, του όποϊου από του 1950 είναι ό αποκλειστικός φορέας.

Ούτω, εις Δυτικήν Ελλάδα, συνεχίζονται μέ έντατικόν ρυθμόν αί εργασίαι διά τήν κατασκευήν του πρώτου ύδροηλεκτρικού σταθμού εις τήν περιοχήν Κρεμαστών, εκ τών τριών, τούς όποϊους τελικώς θά περιλάβῃ τό ύδροηλεκτρικόν συγκρότημα 'Αχελώου.

Τό έργον Κρεμαστών, ή λειτουργία του όποϊου έχει προγραμματισθή διά τό φθινόπωρον του 1965, θά έχῃ εγκατεστημένη ισχύν 436.000 κιλοβάτ. Τά ύδατα τ' 'Αχελώου, μετά τήν χρησιμοποίησιν των διά τήν λειτουργίαν του κατασκευασθησόμενου εν συνεχεία δευτέρου ύδροηλεκτρικού σταθμού εις τό Καστράκι, θά διοχετεύωνται πρός άρδευσιν εκτεταμένων περιοχών εις τās πεδιάδας Νεοχωρίου καί 'Αγρινίου.

Τό φράγμα του ύδροηλεκτρικού σταθμού Κρεμαστών, ύψους 160 μέτρων, τό όποϊον θεωρείται τό ύψηλότερον γαιόφραγμα τής Εύρώπης, θά δημιουργήσῃ τεχνητήν λίμνην, καλύπτουσαν έκτασιν 80.000 τετραγωνικών χιλιομέτρων.

Τό ύδροηλεκτρικόν συγκρότημα 'Αχελώου θεωρείται ως ή σπονδυλική στήλη του συστήματος τής ΔΕΗ, άποφισ ή όποία δικαιολογείται εάν ληφθῇ υπ' όψιν ότι ή ετησία παραγωγή καί τών τριών ύδροηλεκτρικών σταθμών επί του 'Αχελώου, ήτοι τών Κρεμαστών, του Καστρακίου καί τών Τοπολιανών θ' άνέρχεται εις 3.000.000.000 κιλοβατώρας, τούτέστιν περίπου εις τό ύψος τής παραχθείσης συνολικώς ηλεκτρικής ενεργείας κατά τό 1963.

Εν τώ μεταξύ εις τόν 'Ατμοηλεκτρικόν Σταθμόν Πτολεμαΐδος, ή λειτουργία του όποϊου ως γνωστόν βασίζεται εις τήν εκμετάλλευσιν του λιγνιτικού κοιτάσματος τής περιοχής, συνεχίζονται αί εργασίαι τής κατασκευής Γ' ηλεκτροπαραγωγού μονάδος, ισχύος 125.000 κιλοβάτ, ή όποία προβλέπεται νά τεθῇ εις λειτουργίαν κατά τό τέλος του προσεχούς έτους.

Τό λιγνιτικόν κοιτάσμα τής Πτολεμαΐδος θά τροφοδοτήσῃ έξ άλλου καί τήν νέαν μονάδα τών 33.000 κιλοβάτ του άτμοηλεκτρικού σταθμού τής ΛΙΠΤΟΛ, τής όποίας ή λειτουργία θά άρχίσῃ εντός του προσεχούς 'Ιανουαρίου.

Ηλεκτροπαραγωγός μονάς εγκατεστημένης ισχύος 60.000 κιλοβάτ προστίθεται, έξ άλλου, καί εις τόν θερμοηλεκτρικόν σταθμόν 'Αγίου Γεωργίου (Κερατσινίου), προκειμένου νά ενισχύσῃ τήν παραγωγήν ηλεκτρικής ενεργείας εις τήν περιφέρειαν Πρωτευούσης. Η μονάς προβλέπεται νά τεθῇ εις λειτουργίαν κατά τό τέλος του 1965.

Εκ παραλλήλου εις τήν περιφέρειαν Πρωτευούσης θά λειτουργήσουν μέχρι του τέλους του Δεκεμβρίου του τρέχοντος έτους, τέσσαρες άεριοστρόβιλοι, εγκατεστημένης ισχύος 56.000 κιλοβάτ, πρός κάλυψιν τών αίχμών, τών προβλεπόμενων νά σημειωθούν κατά τόν επερχόμενον χειμώνα.

Υπό τά δεδομένα αυτά προβλέπεται εντός ενός έτους ότι θ' αύξηθῇ ή εγκατεστημένη ισχύς του συστήματος κατά 474.000 κιλοβάτ. Η αύξησις αύτη είναι ή άνωτέρα, ή όποία έσημειώθη μέχρι τούδε εντός τών χρονικών όρίων ενός δωδεκαμήνου.

Η σοβαρά αύτη ενίσχυσις τής παραγωγής, δημιουργεί δυνατότητα διαθέσεως ικανής ποσότητος ηλεκτρικής ενεργείας, τόσον εις τά αστικά κέντρα, όσον καί εις τήν ύπαιθρον χώραν, ή ηλεκτροδότησις τής όποίας προωθείται σημαντικώς διά του προγράμματος νέων ηλεκτροδοτήσεων, τό όποϊον καλύπτει τήν χρονικήν περίοδον 1964 — 1965.

Κατά τό πρόγραμμα τούτου, του όποϊου ή εκτέλεσις ενισχύεται δι' ειδικής υπό του Κράτους επιχορηγήσεως προβλέπεται διά πρώτην φοράν ή ηλεκτροδότησις 854 οικισμών καί χωριών, 200 — 5.000 κατοίκων έκαστον, μέ σύνολον πληθυσμού 535.550.

Είναι χαρακτηριστικόν ότι ιδιαίτερα βαρύντες προσδίδεται άφ' ενός μόν εις τήν ηλεκτροδότησιν τών μικρών οικισμών καί χωριών, τών εύρισκομένων ίδια εντός τής παραμεθορίου ζώνης. άφ' έτέρου δέ εις τήν ηλεκτροδότησιν τών περιοχών εκείνων, αί όποϊαι παρουσιάζουν ένδιαφέρον καί από πλευράς τουριστικής αξιοποίησεως.

Δ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΥ

# ΜΕΓΑ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ



...Τό Μέγα Λεξικόν του Δημ. Δημητράκου, αποτελούμενον από έννέα μεγάλους και καλοδεμένους τόμους, είναι έργον όχι μόνον εις όγκον, αλλά και εις πραγματικήν άξίαν επιβλητικόν και μνημιώδες. Έγώ έως τώρα είχονεν Λεξικά της Έλληνικής Γλώσσης, χωριστά κατά τάς περιόδους αυτής, τάχα μέ τό Μέγα Λεξικόν της Έλληνικής Γλώσσης του Δημητρίου Δημητράκου έχονεν πλήρες Λεξικόν όλης της Έλληνικής Γλώσσης και όλων των περιόδων αυτής, 'Αρχαίας, Μεσαιωνικής και Νεωτέρας, τούτέστιν όλοκλήρου του λεξικολογικού θησαυρού της Έλληνικής γλωσσικής παραδόσεως τριών χιλιάδων έτών εις έν σώμα.

» Τό έργον άπήτησε και κόπον πολύν και δαπάνας μεγάλας. Καταρτισθέντος ειδικού εκ φιλόλογων λεξικογράφων συνεργείου, άπεδελτιώθη όλη ή μακρά και πλουσία έλληνική παράδοσις.

» Τό Μέγα Λεξικόν της Έλληνικής Γλώσσης τούτο εκάιθη εύμενέστατα, χαρακτηρισθέν «'Ηράκλειος άθλος» υπό του μακαρίτου καθηγητού της Γλωσσολογίας Γεωργίου 'Αναγνωστοπούλου. 'Ως «μοναδικόν» Λεξικόν δυνάμενον να συγκριθη προς τό «Μέγα Λεξικόν της Γερμανικής Γλώσσης» υπό του επιφανούς έν Βιέννη Γλωσσολόγου Παύλου KRETSCHMER, 'Ως «άλληθώς γιγαντιαίον» έργον υπό του 'Ιταλού Γλωσσολόγου ROSTANI. 'Ενηνέθη δέ δημοσία έχάτως υπό του Βέλγου καθηγητού κ. HENRI GREGOIRE και του έν Σορβόννη καθηγητού κ. MIRABEL.

» Τό Μέγα Λεξικόν της Έλληνικής Γλώσσης του Δημ. Δημητράκου, περιλαμβάνον ΟΛΑΣ τάς υπό της έλληνικής γλώσσης διά των αίωνων λαληθείσας και γραφείσας λέξεις ΟΛΩΝ των περιόδων από του 'Ομήρου μέχρι σήμερα και έξετάζον την φωνητικήν, την σημασιάν, την χρήσιν και την προέλευσιν αυτών, άν έχη δι' όλον τον άλλον κόσμον τον άσχολούμενον μέ τά έλληνικά γράμματα επιστημονικήν άξίαν, δι' ήμάς τούς 'Έλληνας έχει σύν τη επιστημονική και έθνικήν άξίαν, διότι άποδεικνύει διά της γλώσσης την ιστορικήν ένότητα της έλληνικής φυλής, δικαίως δέ συνιστάσι τό Λεξικόν τούτο αι εκάστοτε Κυβερνήσεις εις τούς 'Έλληνας εκπαιδευτικούς.

» 'Η 'Ακαδημία 'Αθηνών, έχουσα υπ' όψιν την ρήσιν του μεγάλου Κοραή, ειπόντος ότι «τό πρώτον διβλίον εκάστου έθνους πρέπει να είναι τό Λεξικόν της γλώσσης του», πιστεύομεν ότι δεν θα λείψη να βραβεύση τό Μέγα Λεξικόν της έλληνικής γλώσσης του Δ. Δημητράκου διά την μεγάλην αυτού επιστημονικήν άξίαν και διά την έξ αυτού προκύπτουσαν μεγάλην έθνικήν ώφέλειαν...

('Απόσπασμα από την εισηγήσιν των 'Ακαδημαϊκών Σ. ΚΟΥΓΕΑ, ΙΩΑΝ. ΚΑΛΙΤΣΟΥΝΑΚΗ και Φ. ΚΟΥΚΟΥΛΕ προς την 'Ακαδημίαν 'Αθηνών διά την βράδευσιν του έργου).

... «'Απονέμεται βραβείον εις τον έκδοτικόν οίκον Δημητρίου Δημητράκου διά τό έννεάτομον «Μέγα Λεξικόν της Έλληνικής Γλώσσης», διά την μεγάλην αυτού επιστημονικήν άξίαν και την έξ αυτού προκύπτουσαν μεγάλην έθνικήν ώφέλειαν, ως διετύπωσαν οι εισηγηταί ειδικοί συνάδελφοι...

'Ακριβές 'Απόσπασμα  
'Ο Γενικός Γραμματεύς 'Ακαδημίας 'Αθηνών  
ΔΗΜ. ΜΠΑΛΑΝΟΣ

«Τό Σόν 'Υπουργείον δύναται να συστήση θερμότατα την χρήσιν του έργου τούτου υπό πάντων των λειτουργών της εκπαιδευσεως και των μαθητών... διότι τό λεξικόν τούτου περιέχον πάντα τον θησαυρόν της έλληνικής γλώσσης από των αρχαιότατων μνημείων αυτής μέχρι της σημερινής εποχής, άποτελεί φωτεινόν οδηγόν και πολύτιμον βοήθημα διά την σπουδήν και την άσφαλή γνώνσιν και χρήσιν της έλληνικής γλώσσης...».

('Απόσπασμα από την 16/38 Πράξιν του 'Ανωτάτου 'Εκπαιδευτικού Συμβουλίου).

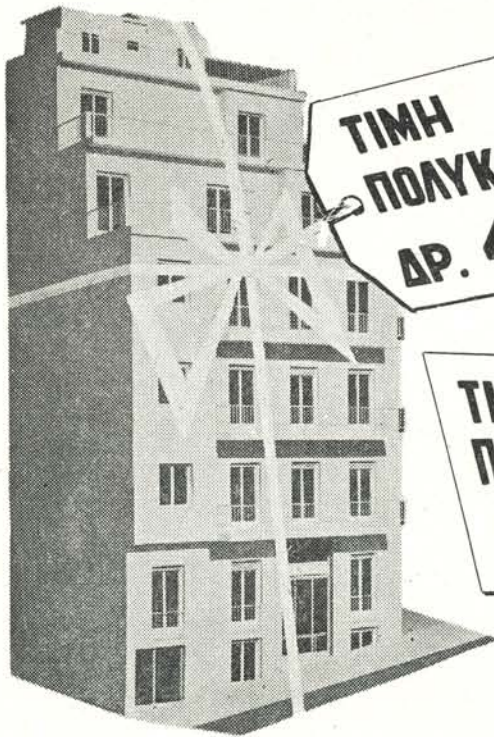
**Κυκλοφορεί κάθε ΤΡΙΤΗ σέ έβδομαδιαία υπερτεύχνη των 48 σελίδων.- Δρχ. 7**

**ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ «ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΙΔΕΙΑ»**

ΑΘΗΝΑΙ - ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗ 3 - ΤΗΛ. 615.511 - 630.081  
ΥΠΟΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ «ΧΡΗΜΑΤΙΣΤΗΡΙΟ ΒΙΒΛΙΟΥ» - ΑΘΗΝΑΙ  
ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 66 - ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 38 - ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΑΓ. ΣΟΦΙΑΣ 19



**ΔΥΟ ΛΑΧΕΙΑ  
ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΟΙ**



**ΤΙΜΗ  
ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ  
ΔΡ. 40**



**ΤΙΜΗ  
ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ  
ΔΡ. 40**

**ΤΟΣΟ ΤΙΣ ΔΙΑΤΙΜΗΣΕ  
ΤΙΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ ΤΟ**

**ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ**



# 30 ΔΙΩΝΕΣ

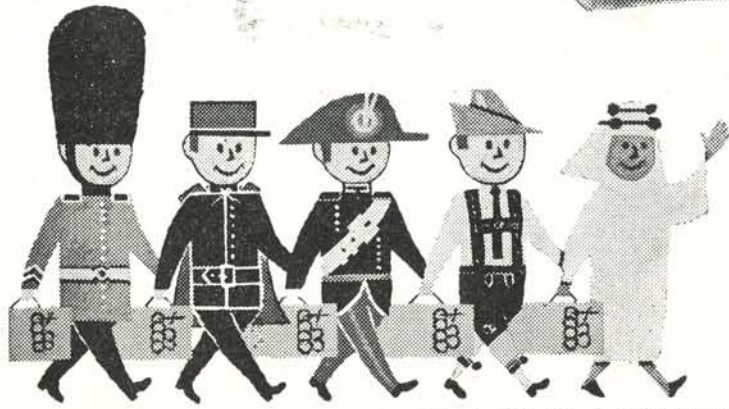
Διὸ τέχνες πανάρχαιες  
 Θέατρο  
 καὶ Ὑφαντουργία  
 30 αἰῶνες τὸ βαμβάκι  
 ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεῖ  
 τὸν ἄνθρωπο,  
 τὸ σπίτι,  
 τὸ θέατρο



**ΠΕΙΡΑΪΚΗ - ΠΑΤΡΑΪΚΗ**  
**ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.**

# ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α

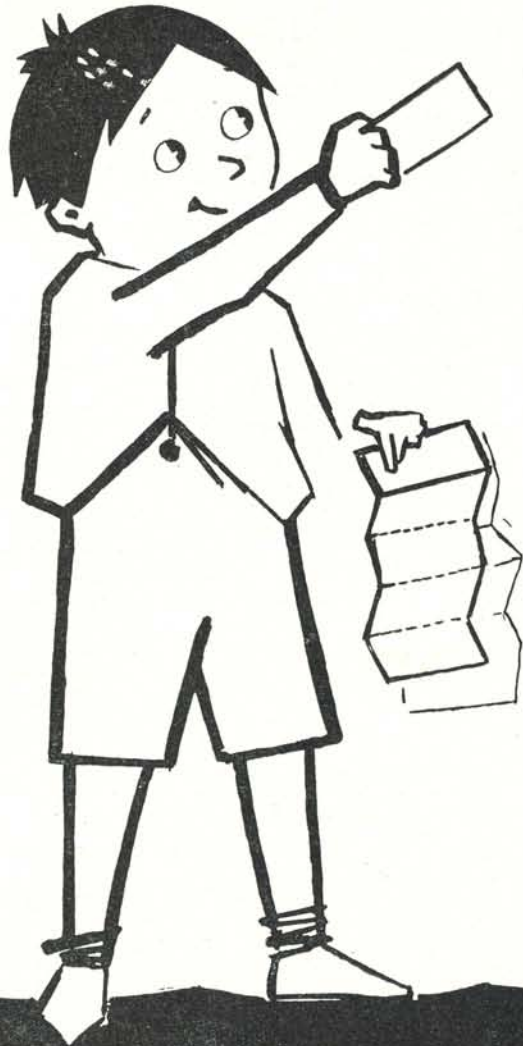


καθημερινὰ πτήσεις  
 πρὸς **ΕΥΡΩΠΗ**  
 καὶ  
**ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ**

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

**ΚΑΘΕ ΤΑΞΕΙΔΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΙΣ**





*Βοηθάει και το παιδί σου...*  
**ΛΑΪΚΟ ΛΑΧΕΙΟ**

# χαρά στο σπίτι...

Α/Α/6401

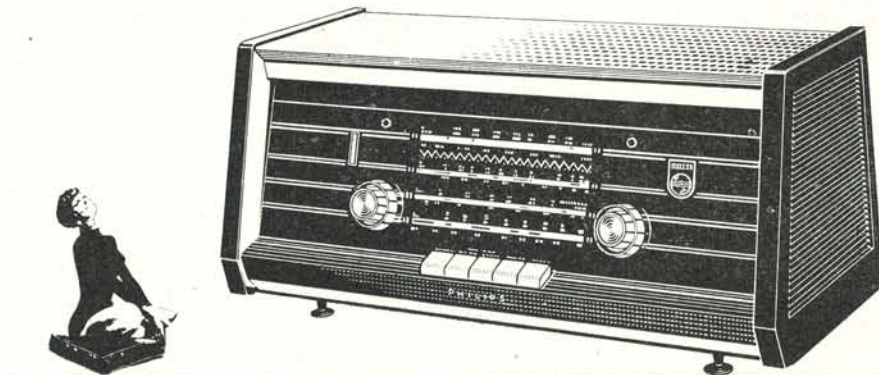
Μοναδική χαρά σας προσφέρουν τα ραδιόφωνα ΦΙΛΙΠΣ της νέας σειράς 64-65 γιατί σας εξασφαλίζουν πιστή απόδοση μουσικής και ήχου, άριστη ποιότητα και τεχνική, μοντέρνα σχέδια και ωραίους χρωματισμούς. Ίκανοποιούν όλα τα γούστα και παρακολουθούνται από τα καλύτερα τεχνικώς εξοπλισμένα εργαστήρια ΦΙΛΙΠΣ



## **B5 X 23 A**

Στερεοφωνικών  
Ραδιόφωνων ρεύματος.  
Παγκοσμίου λήψεως  
και με F.M.  
2 ένιχτα,  
2 μεγάφωνα  
Μοντέρνο ξύλινο  
έπιπλο πολυτελείας.

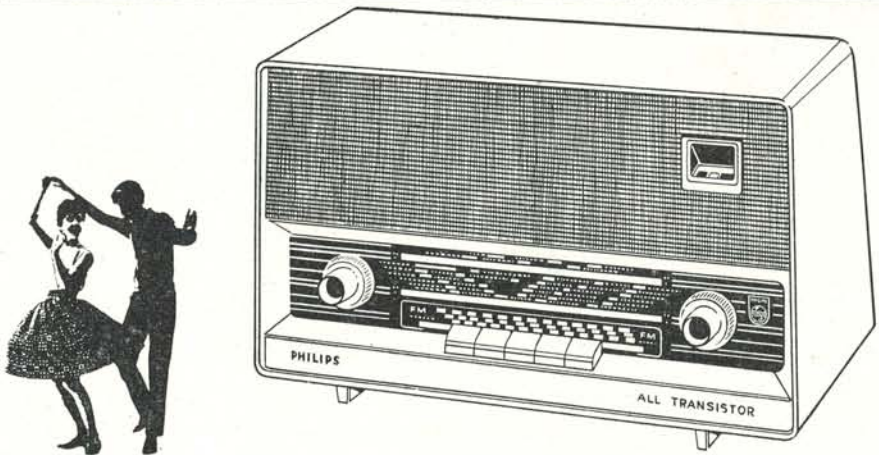
Δρχ. **4.100**



## **B4 X 47 A**

Ραδιόφωνων ρεύματος.  
Παγκοσμίου λήψεως,  
με πλήκτρα.  
Ανεπτυγμένα δροχέα  
2 μεγάφωνα.  
Χωριστοί ρυθμιστοί  
ήχων.  
Μοντέρνο  
ξύλινο έπιπλο.

Δρχ. **3.100**



## **B4 X 31 T**

NEO  
έπιτραπέζιο ραδιόφωνο  
τρανζιστορ μπαταριών.  
Παγκοσμίου λήψεως,  
με πλήκτρα  
Συνεχής ρύθμιση  
του τόνου.  
Έσωτερική κεραία  
γιά όλα τα μήκη κύματος.

Δρχ. **2.800**

**\*μοντέρνα \*μουσικά \*πολύ οικονομικά**

**...και είναι...**

# PHILIPS





## ΕΝΑ ΝΕΟ ΨΥΓΕΙΟ ΜΕ 50 ΧΡΟΝΙΑ ΖΩΗ!

(1914 - 1964)

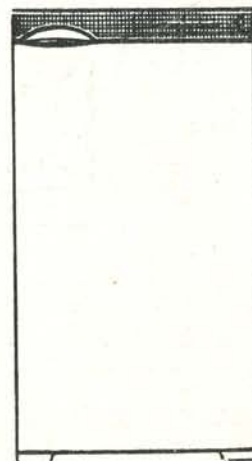
★ Το 1914 η KELVINATOR κατεσκεύασε το πρώτο ηλεκτρικό ψυγείο στον κόσμο.

★ Από τότε η KELVINATOR, σε όλο τον κόσμο, έρχεται πρώτη στην κατανάλωσι και στις τεχνικές βελτιώσεις των ηλεκτρικών ψυγείων.

★ Το 1962 η KELVINATOR πρώτη εφήρμοσε την αυτόματο απόψυξι.

★ Το 1963 η KELVINATOR πρώτη ετοποθέτησε μαγνητική πόρτα στα ψυγεία της.

★ Το 1964 η KELVINATOR σ'ας προσφέρει το τελειότερο ψυγείο του κόσμου.



# KELVINATOR

Για όλη σας τη ζωή!

# ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1965

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

12η περίοδος



“Ένα από τὰ μεγαλύτερα καλλιτεχνικά γεγονότα, πού προσελκύει κάθε χρόνο τό διαρκῶς ἀύξανόμενον παγκόσμιον ἐνδιαφέρον  
A major artistic event — which draws the focus of international audiences every year.

**ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ:** ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**

**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ  
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



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



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