

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

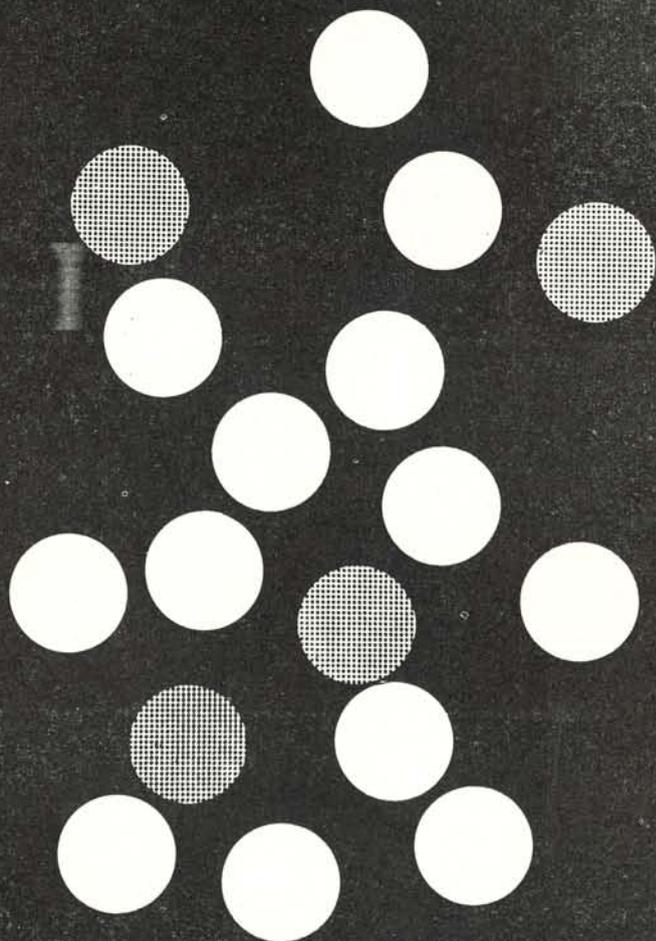
EAU DE COLOGNE

.....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 εκκλίσει... — Η ωραιότερη Κρητική κωμωδία.— Άνάστροφα στον κατήφορο.— Άκόμα ένα ελληνικό έργο σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** Γ. ΧΟΡΤΑΤΗΣ : " Κατζούρμος ", Άνεκδοτη 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 άνέκδοτης 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. Άιταλικὸ θεατρικὸ περιοδικὸ γιά 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 γιά 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.— Καλὸ θέατρο στο χωριὸ με προσπάθεια της Άγροτικής. Έντυπώσεις Ἰάκωβου ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ.— Άπέτυχε οικονομικά τὸ θέατρο Βαχτάνγκωφ. Η ὁμιλία του Ρουμπέν Σίμονωφ.— Τζῶρτζ ΤΟΜΣΟΝ : Τὸ άληθινὸ νόημα της " Προμηθείας " σελ. 79
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Βιβλία γιά Θέατρο, Μουσική, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 89
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με θεατρικά έργα σε διάφορες γλώσσες σελ. 89
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικά έργα πὸυ γυρίζονται ταινίες σελ. 89

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

Έρωτα

έπι 35 χρόνια διακρίνεται για τὸ σταθερὸ του
χαρμάνι ἀπὸ καπνὰ πάντοτε ἀνωτέρας ποιότητος
καὶ για τὸ ἕλαφρὸ 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 όδόντα 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 ένός άκόμα κινηματογράφου — τού τρίτου στό ίδιο μόνο μέγαρο! Λένε: "Όπου κλείνει ένα σχολείο, άνοίγει μιά 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" έπεδίωξε, 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 — όδοντατέσσερα 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 ένός παλιού χειρογράφου πού κατείχε. Δέν τήν πραγματοποίησε. Δώδεκα, 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, άφοι 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 καλλιερημένη 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 (Γύπαρη 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

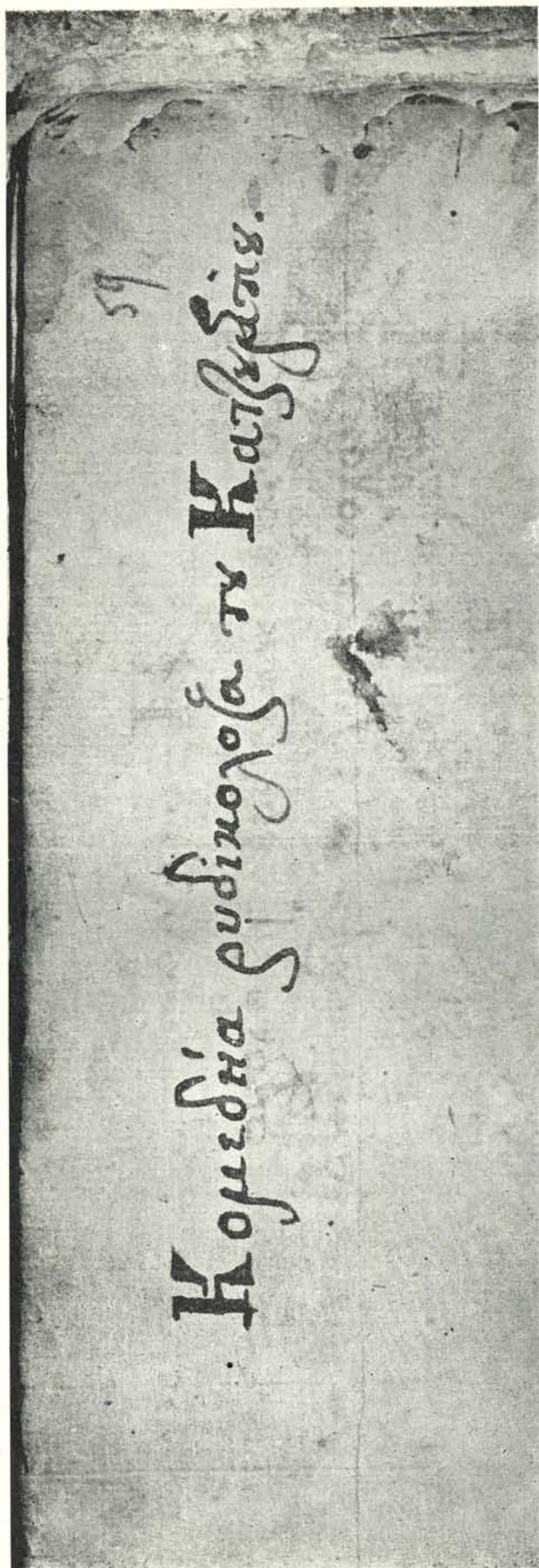
Η χειμωνιάτικη περίοδος άνοιξε μ' ελπίδες. "Υστερα απ' τον κατήφορο που 'χαν πάρει οι θίασοι και το δραματολόγιό τους, εκδηλώθηκε αποφασιστική στροφή στην ποιότητα. "Ακόμα κι απ' τους άδιστακτους άλλοτε επιχειρηματίες. "Η επίσημη στατιστική, με την αδιάψευστη γλώσσα των αριθμών, προειδοποιούσε: Σταθερή 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' οι παραστάσεις, στο σύνολό τους, είναι πιο περιποιημένες και πιο υπεύθυνες. Οι θίασοι, βέβαια, βρέθηκαν απάρασκευοι για έργα ποιότητας. Και το κοινό, τουλάχιστο το μεγάλο κοινό, που τό 'χαν οι ίδιοι συνηθίσει στα χωνευτικά έργακια, φυσικό είναι να μην μπορεί να χωνέψει και τόσο εύκολα Ίβεν και Τσέχοφ και Κάφκα. Τό κακό είναι που η Κριτική βρέθηκε ακόμα πιο απάρασκευη. Συνηθισμένη να μάς ανακοινώνει απλώς τις εντυπώσεις της από τις παραστάσεις, δέ μόρεσε

να παίξει τό ρόλο που όφειλε. Χτύπησε παραστάσεις που άναμφισβήτητα είχαν έλλειψεις, άλλ' έδειχναν προσπάθεια για κάτι καλύτερο. Άντί να έμψυχώσει τό κοινό να βλέπει Τσέχοφ, Ίβεν, Τουργκένιεφ, κι άς μήν τό "διασκεδάσουν" — τό άπέτρεψε. Χωρίς να 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 να τό καταλάβουμε. Ίδιως τό κοινό κ' η Κριτική. Τό Θέατρο περνάει μεταβατική εποχή. Είναι πρός τό καλύτερο. Χρειάζεται κατανόηση.

★ Άκόμα ένα ελληνικό έργο

Τό "Θέατρο" φροντίζει να καλύπτει τις επαγγελίες του. Κυριότερη απ' αυτές: "Η ανάδειξη νεοελληνικής δραματολογίας. Στα πέντε, μέχρι στιγμής, τεύχη του 64 προβάλαμε πέντε ελληνικά έργα: "Εκτός από τη μεσαιωνική "Ευγένια", ό "Άλλος Άλέξανδρος", ό "Άγιος Πρίγκις", τό "Όταν οι Άτρείδες" και τώρα ή "Άγγέλα". Γράφτηκε στη Μόσχα, παίχτηκε στο "Βαχτάνγκωφ" και μεταβλήθηκε σε έργο — φάντασμα για τό θεατρικό μας χώρο: "Υπήρχε, χωρίς να παίζεται. Ζούσε, χωρίς να τη βλέπουμε στη σκηνή. Κουβεντιάζοταν, αναγγελλόταν τό άνέβασμά της που, τελικά, τό απαγόρευε ό Ρακιντζής. Οι νέοι συγγραφείς τη βρίσκανε εμπόδιο. Άκόμα δεν άνέβασα τήν "Άγγέλα" — έλεγε συχνά ό Κούν που, συνεχώς τήν άνήγγελλε και συνεχώς τήν άνέβαλλε. Τό "Θέατρο" αποφάσισε να τήν δημοσιεύσει για να πάει να "vai φάντασμα. Ίδου τήν, λοιπόν, για να πάμε παρακάτω: Μιά γλώσσα ελληνική, άπίθανα τρεχούμενη, δομη γερή — μολοντί άποσπασματική, κόσμος κατατρεγμένος, ζωή ρωμείκη, άνθρωποι κοντινοί μας. Και τό μεγάλο μυστικό της: Μολοντί ό στενός της μύθος ξεπερασμένος, ζει άκόμα με κάποιες διαστάσεις συμβόλου. Πενήντα χρονώ 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 Έλένης", 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, "Σε μαρμαρένια άλώνια" 1953, "Μαρουσώ 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 Χορτάτης 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 κριτική ἐκδόση τοῦ ἔξοχου φιλόλογου καὶ καθηγητῆ στοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Θεσσαλονίκης Λίνου Πολίτη. Θά'ναι τὸ πρῶτο ἔργο μᾶς νέας σειρᾶς ποῦ, μὲ τὸν τίτλο "Κρητικὸ Θεᾶτρο", θὰ παρουσιάσει ἡ Ἐταιρεία Κρητικῶν Ἱστορικῶν Μελετῶν, στοῦ Ἡράκλειου τῆς Κρήτης. Τὸ ἔργο θὰ ἔχει 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 "Κατζούρμπος", 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 πλοκή, ποῦ εἶναι ὑποτυπώδης, καὶ πολὺ περισσότερο ἀπὸ τοὺς κωμικοὺς "τύπους" ἢ τυποποιημένους χαρακτῆρες — ἕνα 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 τὴ σειρά 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 ἕναν — ἕναν 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 πλοκή 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 στὸ 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 Κατζούρμπος

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 όλες τις ἐπιστῆμες, λογική, ρητορική, μαθηματικά κτλ. (Δ 323 κ.ε.). Ὡστόσο, χωρὶς νὰ ξεχωρίσει καθαρά, ὑπάρχει ἕνα στοιχεῖο πού τὸν πλησιάζει στὸν ἄλλο τύπο, τοῦ "dottore" τῆς commedia dell'arte: μιλά ἐπιμονα γιὰ argomento, περριφρανεύεται πὸς στὶς "δίσπουτες" (τις δικανικὲς ἀγορεύσεις) ξεπέρασε ἕναν 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⁽²⁾.

Ὁ μπράβος

Ἔχει κ' αὐτὸς παλιὰ ἱστορία, ἀπὸ τὴ νέα κίβλας 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 Capitano, πού εἶναι πότε Ἰταλὸς καὶ πότε Ἰσπανὸς (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 ἕνα σωρὸ γυναῖκες· με τὶς καυχησιολογίες του αὐτὲς ἐρχονται ὅμως σὲ χτυπητὴ ἀντίθεση στὴν πραγματικότητά ἢ δειλία του καὶ ἡ παντοτινὴ ἀτυχία του στὸν ἐρωτὰ⁽³⁾.

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

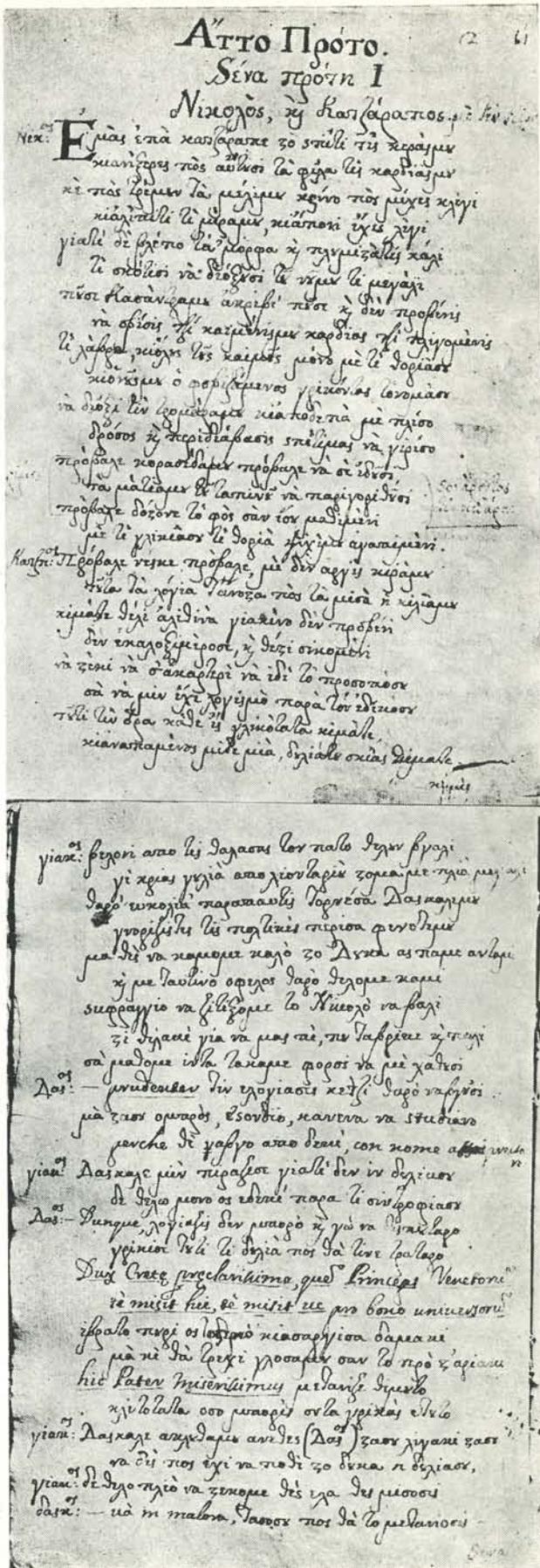
Οἱ τύποι τοῦ ὑποκόσμου ἔλκουν κ' αὐτοὶ τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὴ νέα ἀττικὴ καὶ τὴ λατινικὴ κωμωδία, ὅπου ἡ ἐταῖρα (meretrix) καὶ ὁ μαστροπὸς (leno) εἶναι πρόσωπα πάρα πολλὰ συνηθισμένα. Καὶ οἱ δυὸ τύποι, ἡ "cortigiana" καὶ ἡ "ruffiana", ἀντιπροσωπεύονται με πολλὰ παραδείγματα στὴν ἰτα-

(2) Καὶ στὸν Δάσκαλο τοῦ Στάθη ἀνακατεῖνται στοιχεῖα τοῦ dottore καὶ κάνει κ' αὐτὸς στὸ τέλος τὸν νοδάρο (Γ 456 - 58), ὅσο κ' ἂν ὑπάρχει καὶ ὁ καθαυτὸς 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 αἰώνα



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 γυναίκα ώριμη, γύρω στα σαράντα.

Οί κατ' έξοχόν μαστροποι είναι δυό άλλες στην κωμωδία μας γριές και 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 πολύ 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 πολύ 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 άρκουμπουίσιου", είναι άρκετά κωμική. "Αρκούν 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).

"Αλλα 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 "Ανίτσα 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 έξυπρητούν 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 κωμικιές τού Μολιέρου και στις συμπτρέτες 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 "Ανίτσα, ή δεύτερη φαμέγια, έχει μέσα στην κωμωδία πολύ 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 τόν πρόλογο
ΝΙΚΟΛΟΣ, σχολίτης και αγαπητικός
ΚΑΤΖΑΡΑΠΟΣ, δούλος του φαγάς
ΓΙΑΚΟΥΜΟΣ, τσιταδίνος, πατέρας του Νικολό
ΔΑΣΚΑΛΟΣ
ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ, ρουφιάνα
ΑΝΝΟΥΣΑ, φαμέγια της
ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ, ψυχοπαίδα της και αγαπητική του
Νικολό· ύστερα ξεφανερώνεται θυγατέρα του 'Αρμένη

ΑΡΜΕΝΗΣ, γέρος, και αγαπητικός της Κασσάντρας
ΜΟΥΣΤΡΟΥΧΟΣ, δούλος του
ΑΡΜΕΝΙΣΣΑ
ΑΝΝΙΤΣΑ, φαμέγια της
ΑΡΚΟΛΙΑ, γριά ρουφιάνα και δασκάλα
ΑΝΕΖΑ του στενοῦ, γριά ρουφιάνα
ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ, μπράβος κοδάρδος και άμορό-
ζος της Πουλισένας, και
ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ, δούλος του ριδικολόζος

Ραφιγουράρεται χώρα με πόρτες και στενά, παραθύρι της Πουλισένας.

Η ΥΠΟΘΕΣΗ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

Ἡ υπόθεση τῆς κωμωδίας, ὅπως και τῶν ἄλλων δυῶ κρητικῶν ποῦ γνωρίζουμε, εἶναι ἀπλή και ὑποτυπώδης. Ὁ νέος Νικολός ἀγαπᾷ τὴν Κασσάντρα, ψυχοκῶρη τῆς "ρουφιάνας" Πουλισένας με τὴν κόρη ὅμως εἶναι "ἔρωτευμένος" και ὁ γέρος Ἀρμένης, και ἡ Πουλισένα, ποῦ τοῦ παίρνει χρήματα και φορέματα, συγκατατίθεται νὰ τοῦ τῆ δώσει. Ἀλλὰ και ὁ Νικολός βρίσκει χρήματα και τῆς στέλνει, και τότε αὐτή, μαζί με τὴ γριά "ρουφιάνα" Ἀρκολιά, καταστρώνουν ἕνα σχέδιο πῶς θὰ ξεγελάσουν τὸν γέρο και θὰ δώσουν τὴν κόρη στοῦ Νικολό. Ἡ ἄλλη γριά "ρουφιάνα" ὅμως, ἡ Ἀνέζα, γιὰ νὰ τοὺς χαλάσει τὴ δουλειά, τὰ μαρτυράει ὅλα και στοῦν πατέρα τοῦ Νικολό και στὴ γυναίκα τοῦ Ἀρμένη. Στὸ τέλος ὅλα τελειώνουν καλά, γιατί φανερώνεται πῶς ἡ Κασσάντρα εἶναι ἡ χαμένη κόρη τοῦ Ἀρμένη και τῆς Ἀρμενισσας, ποῦ μικρὴ τὴν εἶχαν ἀρπάξει Τοῦρκοι. Στὴ δράση ἀνακατεύονται ὁ Δάσκαλος και ὁ μπράβος Κουστουλιέρης, ἀγαπητικός τῆς Πουλισένας.

Τὸ σκηνοκί, ὁμοιο και, στὶς πέντε πράξεις, παριστάνει, ὅπως σημειώνεται στὴν ἀρχή, "χώρα με πόρτες και στενά, παραθύρι τῆς Πουλισένας". Θὰ εἶναι δηλαδὴ ἕνας ἀνοιχτός χώρος, δρόμος ἢ πλατεία, με τὶς προσόψεις δυῶ σπιτιῶν τὸ ἕνα εἶναι τῆς Πουλισένας, δίπατο, με τὸ παράθυρο ψηλά (ὅπως τὸ προϋποθέτουν και οἱ σκηνές Β5, Γ8 κ.ἄ.), τὸ ἄλλο τοῦ Ἀρμένη, δίπατο κι' αὐτό, ἐπίσης με κάποιο παράθυρο ψηλά (βλ. π.χ. Ε 67 - 70). Ἴσως νὰ παρασταίνον-

ταν κι' ἄλλες προσόψεις σπιτιῶν, και σίγουρα, σὲ προοπτική, τὰ "στενά" ποῦ σημειώνονται στοῦ κείμενο. Εἶναι ἡ τυπικὴ σκηνογραφία τῶν κωμωδιῶν τῆς Ἀναγέννησης, ποῦ κρατοῦσαν, ὅπως και τ' ἄλλα θεατρικὰ εἶδη, τὴν ἐνότητα τόπου, καθὼς και τὶς ἄλλες δυῶ ψευτοαριστοτελικές, τοῦ χρόνου και τῆς δράσης. Εἰδικότερα στὴ Δεύτερη Πράξη, ποῦ δημοσιεύεται ἐδῶ ὀλόκληρη, ἐμφανίζονται ὁ μπράβος Κουστουλιέρης με τὸ δούλο του Κατζούρμπο. Ὑστερ' ἀπὸ μιὰ κωμικὴ σκηνή (ποῦ εἶναι συνάμα και παρουσίαση), ὁ Κουστουλιέρης χτυπᾷ τὴν πόρτα τῆς Πουλισένας (εἶναι ὁ ἀγαπητικός τῆς), ἀλλὰ ἡ Κασσάντρα, ὀδηγημένη ἀπὸ τὴν ψυχομάνα τῆς, τὸν διώχνει, κι' αὐτὸς φεύγει ἔξω φρενῶν γι' αὐτό. Ἐρχεται ὁ Μούστρουχος· ἐκλεψε τὶς "βέστες" (ὅπως τοῦ 'χε πεῖ ὁ ἀφέντης τοῦ ὁ Ἀρμένη) και τὶς πάει τώρα στῆς Ἀρκολιάς. Ὁ Νικολός και ἡ Κασσάντρα, στοῦ παραθύρι, ὀρκίζονται ἀμοιβαῖο ἔρωτα. Θὰ τοῦ δώσει δυῶ χρυσὰ βραχιόλια τῆς, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ βρεῖ χρήματα. Ἀλλὰ τὴν ὥρα ποῦ τοῦ τὰ πετᾷ, τοὺς βλέπει ὁ Δάσκαλος. Αὐτὸς χτυπᾷ τὴν πόρτα τῆς Πουλισένας και τὴ βρίζει ποῦ ξεμάλισε τὸν μαθητὴ του, ὅταν μπαίνει στὴ σκηνή ὁ Ἀρμένης, εὐχαριστημένος ποῦ τὰ ταχτοποίησε ὅλα. Φιλονικιοῦν με τὸν Δάσκαλο. Ἡ Πουλισένα, με τὴν Ἀννούσα και τὴν Ἀρκολιά, γυρίζουν στοῦ σπίτι. Ἡ Ἀρκολιά δίνει συμβουλές γιὰ τὴν Κασσάντρα και τὸν Ἀρμένη, ἐνῶ ἡ Ἀννούσα δείχνει τὴ συμπάθεια τῆς γιὰ τοὺς δυῶ νέους.

Α Τ Τ Ο Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Ο

ΣΕΝΑ ΠΡΩΤΗ

Κοσταντινέλης και Κατζούρμπος

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Σά δὲ μοῦ λάχου δυὸ καὶ τρεῖς, νὰ τσί παραστελιάση (1),
σά δὲ ζουγλάνη ἐφτά κι' ὄχτώ, σά δὲν ὀλοδιαβάση
πέντ' ἔξε ἡ χέρα μου κορμιά, ἐτοῦτο τ' ἀντρειωμένο
σπαθὶ πομένει τὸ ζιμιὸ σάν παραπονεμένο.
Μά μετὰ ποιόν, στὴν πίστη σας, θὲ νὰ μαλώσω πλιὸ μου,
ἀνὲν καὶ ζωντανὸ ποθὲς δὲν ἄφησα ὀχτρό μου,
ἀνὲν κι' ὄλοι μὲ τρέμουσι κι' ἀναμερίζουσι με,
κι' ὄλοι μὲ προσκυνούσινε καὶ κανισκεύουσι με;
Τρομάσσει με ἡ μιλιτσια, κι' οἱ τζάφοι (2) ὄντα μὲ δοῦσι
ἀπὸ τὸ φόβο τὸν πολὺ τσί βράκες τως τσιρλοῦσι.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Τοῦτο τὸ λέγει ἀπαρθινά, προχτὲς ἀργά τὸν πιάσα
δυὸ σάν κατσικὶ μοναχάς, κι' ἄν δὲν τὸν ἐφλακιάσα,
σκιάς τ' ἄρματα τοῦ πῆρασι κι' ἀπόκεις τὸν ἀφήκα
κι' ἐδὰ τὰ τόσα ψόματα καὶ καυχησὲς του γρίκα!

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Μ' ἄπεις δὲ βρισκω πλιὸ 'δεπὰ νὰ δείξω τὴν ἀντρεία μου,
νὰ πάγω ἀψὰ στὴν Μπουγδανιά βλέπω πὼς εἶναι χρειά μου,
γιὰ ν' ἀπομεινῶ σύντροφος τοῦ παινετοῦ Μιχάλη,
σκότωση τὸν Τουρκῶν κι' οἱ δυὸ νὰ δώσωμε μεγάλη (3).

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

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

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Κατζούρμπος, θὲς νὰ ρθῆς κι' ἐσὺ στὴ μάχη μετὰ μένα;
Καὶ τάσσω σου μ' ὄνόματα νὰ βγοῦμε παινεμένα.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Ἐ ποιά μάχη;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

'Ἐκεὶ ὅπου πολεμοῦ, τ' αὐτιά σου νὰ γρικοῦσι
χίλια ταμποῦρλα 'ς μιὰ μερὰ κι' εἰς ἄλλη νὰ χτυποῦσι,
χίλιες λουμπάρδες νὰ βροντοῦ, καὶ χίλιες στὸν ἀέρα
παντιέρες ὀμορφότερες νὰ βλέπης πᾶσα μέρα:
χέρια καὶ πόδια νὰ θωρῆς 'ς τσί κάμπους νὰ κυλοῦνται,
κι' ἀρίφνητες ἀρκουμπουζιές τριγύρω νὰ γρικοῦνται,
νὰ σκοτεινιάσου οἱ οὐρανοὶ κι' ὁ κόσμος νὰ τρομάσση,
κι' ὄσο μπορεῖ πᾶσα κιανεὶς στὸν πόλεμο νὰ ράσση.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Συμπάθησ' μου, δὲν ἔρχομαι 'ς τέχνη πού δὲ μ' ἀρέσει
ἔφευγα, ἄν ἦμου ἐδεκεῖ, στῶ λουμπαρδιῶν τὴ μέση.
Νὰ πάγω; μὴ, γιὰ τὸ Θεό! καὶ πάντεςμη (5) θωροῦσι
τὰ βόλια τους μὲ τὸ θυμὸ σὲ ποιά μερὰ χτυποῦσι;
γὴ πάντες (6) θέλω ἐγὼ πολλὰ; ἓνα μιτσὸ (7) μὲ φτάνει,
ὅπου κι' ἄ μ' εὔρη, πάραντα ζιμιὸ νὰ μ' ἀποθάνη.
'Ἀμε στὴ μάχη πούρι ἐσὺ, ὅπου 'σαι παλληκάρη,
κι' ὄλες τοῦ κόσμου τίς τιμὲς ἔπαρ' ἐσὺ μαγάρη,
κι' ἐγὼ στὴ χώρα κάθομαι, σάν εἶμαι μαθημένος.
Δὲν ἔχω χρεία ἀπὸ μαλιές νὰ βγαίνω παινεμένος.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Κακόμοιρε κι' ἀτύχουλα, σά μποθρακὸς δὲ βγαίνεις
ποτέ σου μέσα ὄχ τὰ πηλά, μὰ μέσα κεῖ ἀπομένεις!
'Οιμέ, κι' ἄς ἦμου ἐδεκεῖ, νὰ μῶ νὰ πολεμήσω
σ' ἓνα φουσάτο μοναχός, τρακόσους νὰ ξεσκίσω
σολδάδους καὶ τσαούσηδες, καὶ χίλιους γιαντισάρους
μὲ μιὰ θωριά ἀγριότατη νὰ διώξω σά γαιδάρους,
καὶ τὸ σπαθὶ μου σὲ καρδιές πασάδων νὰ χορτάσω,
καὶ τοῦ Σουλτάνου τοῦ Μεμετ τὰ γένια ν' ἀνασπάσω!

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πῶς, τρώσινε καὶ τὰ σπαθιά;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Τρώσι 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 'ς μιὰ μαλιά, δὲ σὲ βαστάρ' ἡ ψή σου
νὰ κάμης πράματα φριχτά κι' ἐσὺ μὲ τὸ σπαθὶ σου;

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Εἶπα το 'γὼ ἀπὸ μιὰς ἀρχῆς, δὲν ἔμαθα σκριμίδα (8)
λοιπό, ἀνὲ λάχη τίβοτις, ἔχε σὲ μένα ὀλπίδα!

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

'Ἀμ' ἴντα θὲς μὲ τὸ σπαθὶ κι' ἔρχεσαι μετὰ μένα;

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ἄμα σὲ ρεσαλτάρουσι (9), νὰ σοῦ τὸ δώσω ἐσένα,
γιατὶ καλλιὰ μπορεῖς ἐσὺ δυὸ νὰ βαστᾶς, ὄχι ἓνα
ἐγὼ πὼς εἶσαι δυνατὸς καλὰ 'χω γνωρισμένα.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Κατζούρμπος, γύρισ' ἐδεπά, ξεσπάθωσε.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Νὰ ζήσης,

μὴ μὲ πειράξης, κι' ἄσι με.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Μὴ θὲς νὰ μὲ μανίσης!

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

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

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Δὲ θέλω νὰ μαλώσω ἐγὼ, γάιδαρε' μετὰ σένα
τὰ βάνω ἐγὼ, π' ἀνὲ στραφῶ μὲ μάτια θυμωμένα,
μονάχα νὰ σὲ στοχαστῶ, χέζεσαι;

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Τρώς με, ἄν ἦμου
σάν ἓναν πύργο δυνατὸς. Μὰ γιάντα τὸ σπαθὶ μου
θέλεις νὰ βγάλω τὸ λοιπόν;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Δυὸ πόντους τῆς σκριμίδας
θὰ σ' ἀρμηνέσω.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ἐπ' ἄσ' ἐδὰ! (10)

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

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

(Τόνε χτυπᾶ με τὸ σπαθὶ).

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

'Ἀσι με, καλέ, γιὰ ἴντα μὲ σκοτώνεις;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Νὰ μάθης θέλω, ἄ λάχουμε ποθὲς, ἄ μ' ἀσαλτάρη (11)
μιὰ κομπανία σολδαδῶν, νὰ κάμης σά λιοντάρη.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πλιά ντάνο (12), εἰς τὴν πίστη μου, σοῦ θέλω δώσει μόνο.
Βλέπε μὴν ἀφιδαριστῆς σὲ μένα.—Ξεσπαθῶν!

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Στάσου σά μὲ θωρεῖς ἐμέ, ἐχ' ἔτσι τὸ σπαθὶ σου,
κράτει ψηλά τὴν πόντα σου, σὺγκλινε τὸ κορμὶ σου,
στάσου στὴ βάρδια τουτηνέ, κι' ἄ λάχη κι' ἔρθη ὀχθρός σου
μ' ἓνα μαντρέτο (13), τὸ λοιπό κι' ὁ πόδας ὁ δικός σου
κάμε λιγάκι νὰ συρθῆ, κι' ἡ χέρα σου ἄς καλάρη
μ' ἓνα ροβέρσο ἀδυνατὸ τὸν πόδα νὰ τοῦ πάρη.

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πῶς, ἔτσι; ἔ;

(Τοῦ βαρεῖ τὸν πόδα μὲ τὸ σπαθὶ).

(1) Παραστελιάζω: κάνω κάποιον σημαδιακόν, ἀρρωτηριάζω.
(2) τζάφος: ἀστιγνόμος. (3) Παινετός Μιχάλης εἶναι ὁ ἡγεμόνας τῆς Βλαχίας Μιχαὴλ ὁ γενναῖος, πὸν φημιστήκε γιὰ τοὺς ἀγῶνες τὸν ἐναντιὸν τῶν Τούρκων (1593 - 1601). Ἡ μνεία του ἐδῶ, καθὼς καὶ τοῦ "σουλτάνου Μεμετ", δηλ. τοῦ Μεμετ Γ' (1595 - 1603) λίγο παρακάτω (στ. 48), χρονολογοῦν ἀσφαλέςτατα τὸ ἔργο μετὰ τὴν πενταετία 1595-1600.
(4) Μεγαφέντης: ὁ Σουλτάνος. (5), (6) πάντεςμη, πάντες: μήπως. (7) μιτσὸ: μικρό.

(8) Σκριμίδα: ξιφασκία. (9) Ρεσαλτάρω: ἐπιτίθεμαι. (10) 'Ἐπ' ἄσ' ἐδὰ: ἄψέ με τώρα! Ἰσως ὁ Κατζούρμπος μ' ἓνα πηδῆμα ν' ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὸν πόδα του, καὶ ὁ Κοσταντινέλης τοῦ λέει: Ἀκόμα καὶ σάν τράγος νὰ πηδοῦσες, ἐγὼ θέλω σήμερο νὰ σὲ μάθω νὰ ξιφομαχῆς. (11) Ἀσαλτάρω: ἐπιτίθεμαι. (12) ντάνο: ζήμι. (13) Μαντρέτο, ροβέρσο: ὄροι τῆς ξιφασκίας.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

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

ΚΑΤΖΟΥΡΜΠΟΣ

Πούρι πλιά όμπρός σου 'δωκα τό μαντάτο,
πώς πλιά κακό παρά καλό θες '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 κιαμιά 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 μταινει,
μήν είν' κιανείς στό σπίτι της και βρίσκεται 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 Πουλιέντας,
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 με γνωρίσης,
ν' άνοιξης τό γοργότερο δίχως νά με ρωτήσης,

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

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

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Πώς; παίζεις μετά μένα;
'Εγώ '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 τή συντροφιά σου,
κι' είπε μου, άν έρθης, νά σου πώ νά μή διαγειρης πλιά σου,
μή βάλη και τσακίση σου κιανείς τό καύκαλό σου.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

'Εμένα;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

'Εσένα, λέγω σου.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

'Εμένα;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ναίσκ', έσένα.

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Πώς είναι μπορεζάμενο νά τό 'πεν όγιά μένα;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

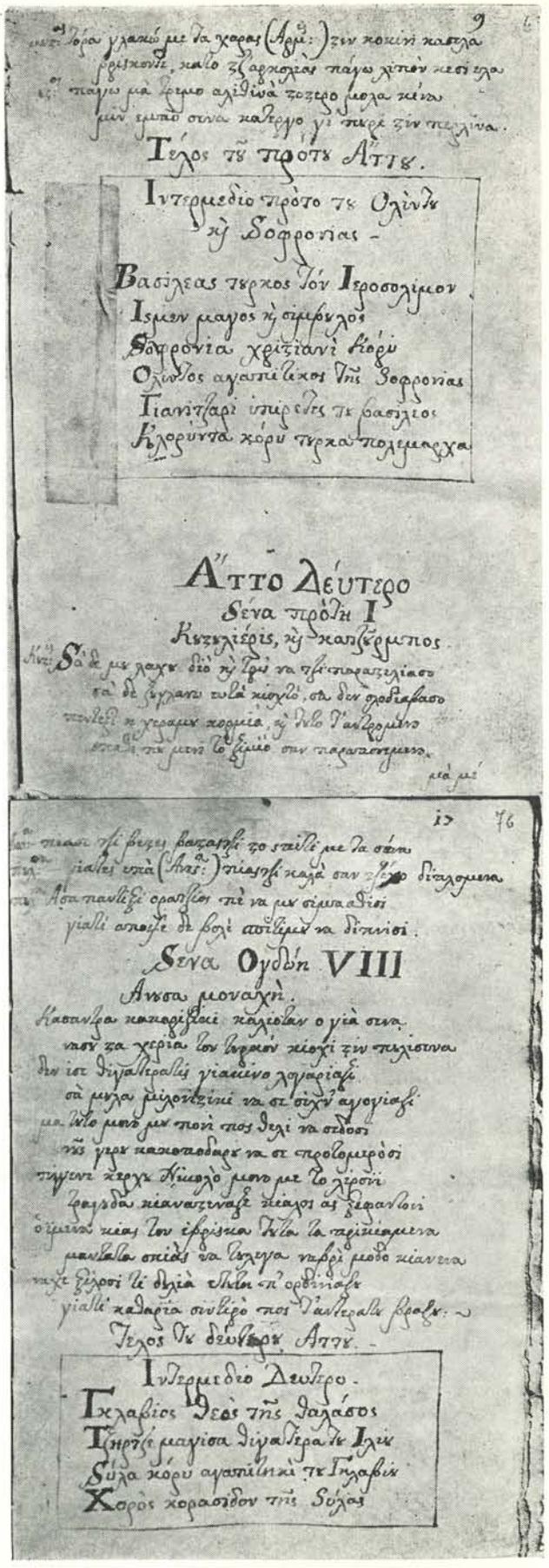
Δέν είσαι ό Κουστουλιέρης;

ΚΟΥΣΤΟΥΛΙΕΡΗΣ

Ναί.

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

'Η άρχή και τό τέλος της Β' Πράξης. Τό χειρόγραφο άνήκει
στον Π. Βεργωτή τό 1930 περιήλθε στην 'Εθνική 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 κιαιιά, 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), βαστῆ τις 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 Ἄρκολιῆς, 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 ἐδᾶ χρυσά, κι' ἀπό τήν Πουλισένα
δέ θέλω λείπει ὡς τό στερνῶ νά φάγω κι' ἄλλον ἕνα.
Μ' ἄς πᾶ τόν εὔρω 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 Ἄρκολιῆς κι' ἠύρα τήν Πουλισένα (19)
μέ τόν Ἀρμένη ἑδεκεῖ, καί κρίνω καμωμένα
νά 'χουσι πασατίβοις. Ὡ μοῖρα πρικιαμένη,
γείς 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 ἀκριβῆ, 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 κιανείς, νεράιδα μου, ψυχῆ μου,
καί τότες νά νεκρώνουντο πάραυτας τό κορμί μου!
Μά χτύπο λίγο ἄγρικῆσα 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' κιανείς εἰς τό στενῶ, κι' ἔγνοια κιαιιά μὴν ἔχης
φτωχή, τῆ σημερινῆ δουλειά τάχα νά τήν κατέχης;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

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

(16) Πολιτική: κωνῆ γυναίκα, πόρνη. (17) Τεταρτιάσω: κά-
νω τέσσερα κομμάτια, σφάζω. (18) Ὁ Μούστρουχος εἶναι ὁ
δούλος τοῦ γερο - Ἀρμένη· αὐτός τοῦ εἶχε δώσει στήν Ἀ' πρά-
ξη τήν ἐντολή νά κλέψῃ τὰ φορέματα (τις "βέστες") ἀπό τήν
κασέλα τῆς γυναίκας του. (19) Ὁ Νικολέτος εἶχε πάει στής
Ἄρκολιῆς νά τῆς ζητήσῃ βοήθεια, συνάντησε ὅμως ἐκεῖ τήν
Πουλισένα μέ τόν Ἀρμένη. (20) Τορνέσι εἶναι τό συνηθι-
σμένο γάλλικο νόμισμα τῆς Βενετοκρατίας· ἐδῶ γενικά: χη-
μάτα. (21) Πούρι: ὀμως, λοιπόν, βέβαια. (22) Ἡ σκηνή αὐτή
ἀνάμεσα στοὺς δυῶ ἔρωτευμένους θυμίζει σέ πολλὰ τῆ 2η σκηνῆ
τῆς Γ' πράξης τῆς Ἐρωφίλης. (23) Μηδὲ θαρρῆς... κι' ἤμου-
να: μὴ νομίζης... πῶς ἤμουνα.

γιατί δέν ἔτρεξα ζιμιό, σάν ἔπρεπε, ν' ἀνοίξω
τό παραθύρι, νά σέ ιδῶ καί νά σέ χαιρετήσω.
Κάτεχε, κι' ἔξυπν' ἤμουνε, μουδὲ ποτέ κοιμοῦμαι,
μά μόνια τήν ἀγάπη σου, καρδούλα μου, θυμοῦμαι·
μά 'το ἡ κερά μου ξυπνητή, καί νά 'βγω δέν ἐμπόρου,
μά μέ τὰ μάτια, ἀγάπη μου, τοῦ λογιμοῦ (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 μή 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·
γιατοῦσ 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' ἄγγελικό σου τό κορμί ἴντα τό περιτρέχει;

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ξέρω καλά τοὺς λογιμοὺς κι' ἐκεῖνο ποῦ λογιάζει
γιὰ μένα ἡ κεράτσα μου, μά εὐκαιρα κοπιάζει,
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 κιανείς ἄλλος νά μέ φωνίση,
μόνον ἐσύ, καρδούλα μου.

ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

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

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Ἐνα ζευγάρι βρίσκομαι κι' ἔχω χρυσά μανίνα (26),
—θαρρῶ ν' ἀξίζουσι πλιότερο παρά 'κατό τσεκίνια (27)—
κι' ἔπαρ'τα, κι' ἄμε βάλε τα ποθῆς (28) νά βρῆς τορνέσα,
γιατί σάν τᾶ 'βρης, τάσσω σου σπίτι μας νά 'μπης 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

Ποτέ 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 κιανείς στήν Κρήτη πλιό δέν εἶναι

(24) Γιὰ τὰ "μάτια τοῦ λογιμοῦ" πρβ. Ἐρωφ. Γ' 130 - 132
καί Ἐρωτόκρ. Α 1081 - 82. (25) Γαζέτα: νόμισμα μικρῆς
ἀξίας· στήν ἐξιά μου: στήν ἐξουσία μου. (26) Μανίνα: βρα-
χιόλια. (27) Τσεκίνα: χρυσὸ νόμισμα βενετσιάνικο. (28) Πο-
θῆς: κάπου. (29) Ὁ Δάσκαλος χρησιμοποιεῖ ἕνα κράμα γλωσ-
σικῶ ἀπὸ ἑλληνικά, λατινικά καί ἰταλικά. Τὰ λατινικά ἀποδί-
δονται στό κείμενο μέ στοιχεῖα κεντρά.

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

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

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

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

O diamberne, che voglion dir tra loro queste trame?⁽³⁴⁾

ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

Ρίξε τ', ἀφέντρα μου, λοιπόν.

ΚΑΣΣΑΝΤΡΑ

Σύρσου λιγάκι, σύρσου
 παρέκει τὸ γοργότερο, νὰ ζήση τὸ κορμί σου,
 γιὰτι κιανεὶς μᾶς συντηρᾷ.

ΝΙΚΟΛΕΤΟΣ

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

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Στάσου λιγάκι νὰ σοῦ πῶ, στάσου καὶ μὴ μοῦ φεύγης,
 γιά νὰ γρικήσω ποιὲς δουλειὲς στὸ σπῆτι αὐτὸ γυρεύγεις,
 κι' ἴντα τ' ἀποῦ σοῦ πέταξε. Πηθαίνεις; πὼς σ' εἶδα μόνο
 φτάνει με. Or vedi l'amino d' un giovine non bono!⁽³⁵⁾

ΣΕΝΑ ΕΧΤΗ

Δάσκαλος καὶ Ἀρμένης.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

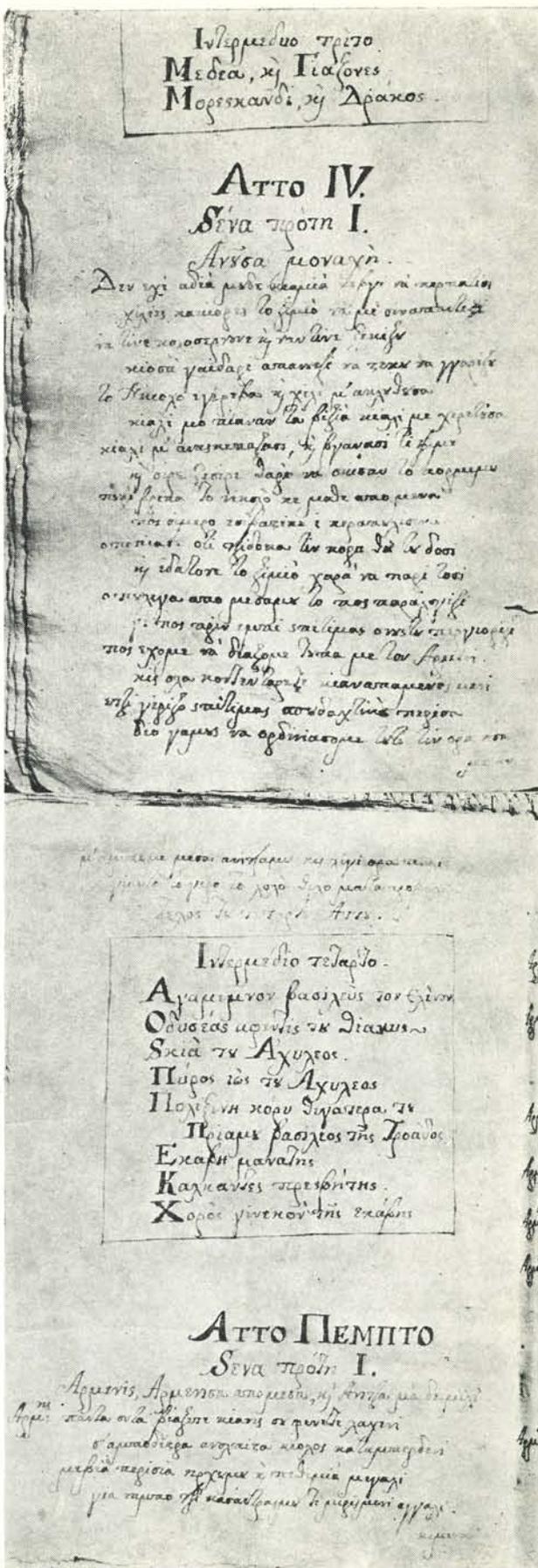
O giovine *malae indolis*, fin quando δὲ σκολάζεις
 τοῦτες τὶς στράτες πού κρατεῖς; Non pensi, δὲ λογιμάεις,
 πὼς *tandem* μεταγώνεις το; Ma poichè questo matto
 mi fuggè vergognandosi di tanto suo misfatto,
 voglio disacerbarlo almen con una romanzina
 il cor ch'è pieno di dolor con questa concubina⁽³⁶⁾.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

ΑΡΜΕΝΗΣ

Ἵλα τὰ πράματα θωρῶ καὶ σάζουσι μου πλήσα,
 καλὰ κι' εἰς τὸ σακούλι μου τορνέσι δὲν ἀφήσα.
 Μ' ἄς πᾶν καὶ τὰ τορνέσα μου, κι' ἄν ἔχω πράμα κι' ἄλλο,
 καὶ μόνο τὴν Κασσάντρα μου στὴν ἀγκαλιά νὰ βάλω!

(30) Ἐπειδὴ χάθηκε κάθε εἶδος παιδείας... μὰ κοιτοῦν τὸ
 νοῦ τους κολλημένον σὲ ὅλων τῶν εἰδῶν τὰ ἐλαττώματα, γιά
 τοῦτο οἱ δασκάλου πορπατοῦν γυμνοί... (31) Οἱ κόλακες.
 (32) Εἶναι σκληρό. (33) Ἀλήθεια τὸν κατηγοροῦσαν πὼς εἶ-
 ναι ξετρολαμένος... (34) Ὡ διάτανε, τί θέλουν νὰ ποῦν τοῦ-
 τες οἱ δουλειὲς ἀνάμεσά τους; (35) Τώρα βλέπεις τὸ χαρακτί-
 ρα ἐνός κακοῦ παιδιοῦ! (36) Ἀλλὰ ἀφοῦ τοῦτος ὁ παλαβὸς
 μοῦ φεύγει, ντροπιασμένος γιά τὶς τόσες τον βρωμοδουλειές,
 θέλω μέ μιὰ κατσάδα νὰ 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 Κορθῆς εἶναι ἡ ἀνώτατη βενετικὴ ἀρχή). (39) Δὲ
 φτάνουν οἱ φαντάροι. (40) Ἐντεσβιρίσες (ἐλληνοϊταλικὰ τοῦ
 Δασκάλου); ξεμωλίσε, τᾶκανε νὰ παραστρατίσουν.

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



ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Finze⁽⁴¹⁾ 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⁽⁴²⁾ χτυπᾶς τούτη τὴν πόρτα, πέ μου;

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Hic stat, onver qui stanzia la vera desviatrice
di gioventù, di Laide tutta imitatrice⁽⁴³⁾.

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 ἑδέπα, γῆ φόρσι δὲν κατέχεις
ποιὰ στέκει ἐδῶ, γῆ τίβοτις κ' ἐσύ ἰντερέσε ἔχεις,
γιαυτὸς μιλεῖς τέτοιαις λογιῶ; Non sai che Pulissena
tien la bottega pubblica⁽⁴⁴⁾ 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,
ἔς τούτα της τὰ καμώματα 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 σιμώσης, guai a te! Τούτου τοῦ Κουϊντιλιάνο
σπῶ τσι τολέλες, κάτεχε, στὴν κεφαλὴ σου ἄπάνω⁽⁴⁵⁾.

ARMENHS

Θωρεῖς τηνε;—τινάσσω σου τὴ ρούμπα σου, καημένε!⁽⁴⁶⁾

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

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

ARMENHS

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

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Ἄς πάψη ἢ contumelia, νὰ ζήση ἢ ἀφεντιά σου,
κ' ἂ θὲς νὰ κοντραστάρωμε μὲ sillogismus, ἔλα,
κ' ἂ 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, ἔς πλιότερα μὴν ἐμποῦμε.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Γρίκησε τ' ἀργομένο μου.

ARMENHS

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

(41) Finze (βενετσιάνικα): καμῶνεται ("Ὁ 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) Ἄ
μοῦ σιμώσης, ἀλίμονό σου! Θὰ σπάσω στὸ κεφάλι σου τίς
σανίδες (τὰ σανιδένα ἐξόφυλλα τοῦ δεσπότη), τούτον τοῦ
Κουϊντιλιάνου. Ὁ Δάσκαλος κρατᾷ ἔνα βιβλίον, ποῦ εἶναι τὸ
ἐγχειρίδιο ρητορικῆς τοῦ Κουϊντιλιάνου (Quintilianus), σύγ-
γραμμα κλασσικὸ ὅλον τὸν μεσαίωνα. (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⁽⁴⁸⁾—

ARMENHS

Γράμματα δὲν κατέχω.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Δὲ θὲς λατινὰ νὰ τὸ πῶ;

ARMENHS

—Στὴν τὴν βιά τὴν ἔχω

τὸν ἤφερεν ὁ δαίμονας γιὰ νὰ μὲ τρατενίρη.—

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Στάσου λιγάκι, γρίκησε πὼς θέλω τὸ φινίρει.

ARMENHS

Τσεδέρω σου, τσεδέρω σου⁽⁴⁹⁾, κ' ἄγωμε στὴ δουλειά σου!

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Κι' ἂ μοῦ τσεδέρης, poco fa' τί 'ταν ἢ μάνιτά σου;
Noli ποτὲ irasci ab re⁽⁵⁰⁾, 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⁽⁵¹⁾—

ARMENHS

—Ὁ δαίμονας τὸν ἤφερε καὶ τ' ἀντερά μου τρώει!
Μὰ ἄς εὔρω σκιάς ἄλλη ἀφορμὴ ἂν τύχη νὰ μ' ἀφήσης.—
Ὅμιέ, ὀμίενα, τ' ἀντερα, συμπάθησ' μου, νὰ ζήσης,
ὄφω καὶ πὼς χτυποῦσινε! σποῦσι ἂ δὲ γλακήσω
στὴ σέκια⁽⁵²⁾ τὸ γοργότερο.

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

Στάσου νὰ σοῦ μιλήσω,
κ' ἀπόκεις ἄμε ὅπου κ' ἂ θὲς.

ARMENHS

Γι' ἄσι με γῆ γεμιζῶ
τσι βράκες μου' δὲ μὲ γρικᾶς πὼς συχνοπορδαλιζῶ:
(Μισέει ὁ Ἀρμένης στὸ σπίτι του).

ΔΑΣΚΑΛΟΣ

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

ΣΕΝΑ ΕΒΑΟΜΗ

Ἀρχολιά, Πουλισένα καὶ Ἀνούσα⁽⁵³⁾.

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 τούτο θέλω μοναχὰς πάντα σου νὰ θυμᾶσαι
μ' ὅσους 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 δίστιχα τοῦ ψευδο-
Κάτωτος, ἔργο ποῦ διαβαζόταν πολὺ τὸ Μεσαίωνα καὶ τὴν
Ἀναγέννησι): Μὴ θυμῶνῃς χωρὶς αἰτία - ab re - μπρὲ τέτοιαις
παραξηγήσεις - λογοπαίγνια συμβαίνουν συχνότατα μὲ τὸ Δά-
σκαλο. (51) Ὁ Δάσκαλος ἐξηγεῖ: κατὰ λέξιν τὸ μ π ο ἔ αὐτὸ
τὸ ἔχει χρησιμοποιοῦσι 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 Ἀνούσα ἔχουν ἔρθει
νὰ τὴ βοῦν καὶ τώρα γροῖζον ὅλοι μαζὶ καὶ φτάνουν σιγά-
σιγά στὸ σπίτι τῆς Πουλισένας. Σημεικῆ 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⁽⁵⁴⁾
 οὐδέ 'ς τς ἀρχές σου μὴ ζητᾷς τσί πληρωμές μεγάλες,
 νὰ μὴ σοῦ φεύγουν σάν πουλιά νὰ πηγαίνουν στὶς ἄλλες.
 Κάλλιον τὸ λίγο καὶ συχνὸ γεμίζει τὸ σακούλι,
 καὶ στὴ φθηνεὶα κατέχεις τὸ πὼς γλακοῦσιν⁽⁵⁵⁾ 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 τοὺς γῆ ἀντάμι.
 Ποιὸς εἶν' καλὸς γιὰ δούλεψη, ποιὸς ὀγιά νὰ χαρίζη,
 καὶ ποιὸς μὲ τὴν παλληκαριά τς ἔχθρους νὰ φοβερίζη'
 γιὰ τοὺς λωάγρα τὴν κρατῶ καὶ γι' ἀγνωσιὰ μεγάλη
 ὄντες ἀκούσω πὼς κιὰμῖ κιανέναν ἀποβγάλη.

ΑΝΝΟΥΣΑ

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

ΑΡΚΟΛΙΑ

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⁽⁵⁶⁾, 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 καμμέν' 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 βουλή σου
 ἀφόντις σὲ ἐγνώρισα, κατέχεις τὸ ἀπατή σου.
 Τὰ μάθρα ἐσύ 'σουν 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 ἐδᾶ, 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!⁽⁵⁷⁾
 Σὰ βάλῃ χέρα στὸ πουργί, κί' ὅποιος τὸρνέσια φέρνει
 κρᾶσι μὲ δίχως διαφορά 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 ἀγαπᾷς κιανένα,
 κί' ὀλίγο θάρρος ὄλοι τοὺς ἄς ἔχουν ἀπὸ σένα.
 Κάμε συχνὰ νὰ τσί κρατῆς σὲ φόβο καὶ σ' ὀλπίδα—
 κακὸ σ' ἐκείνη πού καλὰ δὲν ξεύρει τὴ σκριμίδα!⁽⁵⁸⁾

(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).

ΑΡΚΟΛΙΑ

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 ἐτρωγέ σε,
 κί' ὡσὰ ζουρλῆ ὀπού 'σουνα ἐκωλογύριζέ σε.

ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

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

ΑΡΚΟΛΙΑ

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

ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

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

ΑΡΚΟΛΙΑ

'Αμῆ, ὦ ἡ καμμένη
 ἡ κερά ἡ γυναικα 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.

ΑΡΚΟΛΙΑ

'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

'Αννούσα, γλήγορ' ἄμ' ἐσύ, καμπόσο ἀγόρασέ μου
 κάπνισμα νὰ θυμιάσωμε' ἀργὰ 'ναι, φαίνεται μου.

ΑΝΝΟΥΣΑ

Πιάσε τσί βέστες, βάστα τσι στὸ σπίτι μετὰ σένα.

ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

Γιὰ τες ἐπά.

ΑΝΝΟΥΣΑ

Πιάσ' τσι καλὰ, σάν τς ἔχω διπλωμένα.

ΠΟΥΛΙΣΕΝΑ

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

ΣΕΝΑ ΟΓΔΩΗ

'Αννούσα μοναχῆ.

Κασσάντρα κακορίζικη, κάλλιῶ '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.
 Πήγαινε 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 παρῶσινεται στὸ ἔργο).

Τέλος τοῦ δευτέρου ἄττου.

ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

παραμαχαθασα ποχα να κομει τοχι ομαδι
 ανινε κ' σας αρεσε καπειο μιανο σιμαδι:
 Τελος τις κομειδίας του Κιοβερμπας



ΤΟ ΑΣΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΔΙΑΔΟΧΗ ΤΟΥ

ΤΟΥ JEAN-PAUL SARTRE

Ο Ζαν - Πολ Σάρτρ — τὸ φετιμὸ βραβεῖο Νόμπελ Λογοτεχνίας — φιλόσοφος μὲ τὴν εὐρύτερη δυνατὴ ἔννοια, ἔχει θητεύσει, μὲ τὴν ἀγκώδη ἐργασία του, σ' ὅλα τὰ εἶδη τοῦ ἔντεχνου λόγου. Κύριο μέλημά του: ἡ διοχέτευση τῆς ἐν ἐξελίξει Φιλοσοφίας του καὶ τῆς ἐν τῷ γήγενσθαι Ἠθικῆς του σ' ὅσο γίνεται πλατύτερα στρώματα λαοῦ. Ἔτσι, παράλληλα μὲ τὴν συγγραφή ἔργων καθαρῶς στοχασμοῦ — "Τὸ Ὄν καὶ τὸ Μηδέν", 1943 — ἐπιχειρεῖ μιὰν ἐκλαϊκεύση τῆς φιλοσοφίας του μὲ γενικὰ δοκίμια — "Ὁ Ὑπαρξισμὸς εἶν' ἓνας Ἀνθρωπισμὸς", 1946 — ἢ εἰδικότερες μελέτες — "Μπωντλαίρ" 1947, "Ζάν Ζενέ, θεατρίνος καὶ μάγιστρος" 1952 κ.ά. — ὅπου, ἀναλύοντας ἰδέες καὶ διαγράφωντας μορφές, ἐξηγεῖ τὶς ἀρχές του, ἐφαρμόζει στὸ συγκεκριμένο τὴ θεωρία του. Ἄλλ' ὁ στοχασμὸς — ἔστω κ' ἐκλαϊκευμένος — παραμένει πάντα ἀπρόσιτος γιὰ τὸ πλατὸν 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 περισσότερο στὸ Θέατρο ἢ τὸν Κινηματογράφου, τέχνες πλατύτερες καὶ λαϊκότερες. Ἡ σαυτορικὴ θεατρικὴ δημιουργία περιλαμβάνει ἑννέα ἔργα: "Μύγες" 1943, "Κεκλεισμένων τῶν θυρῶν" 1945, "Νεκροὶ χωρὶς τάφο" καὶ "Ἐδλαβικὸ γύναιο" 1946, "Βρώμικα χέρια" 1948, "Ὁ διάβολος καὶ ὁ θεοὺλης" 1951, "Ἡθοποῖδς Κῆν" 1954 (διασκευή), "Νεκρῶσφ" 1956 καὶ "Οἱ ἔγκλειστοι τῆς Ἀλτόνα" 1960. Ἡ θεωρητικὴ τὸν ἐνασχόληση μὲ τὸ Θέατρο εἶναι περιορισμένη. Ἐμπειρικός, προτίμησε νὰ ἐκφραστεῖ μὲ τὴν πράξη, τὰ ἔργα του. Μοναδικὸ ἀξιόλογο κείμενο, ἢ διάλεξη ποῦ ὄδωσε στὴ Σορβὼννη τὸ Μάρτη τοῦ 1960. Τὰ παρακάτω κύρια σημεῖα τῆς δημοσιεύτηκαν ὑπεύθυνα στὸ περιοδικὸ τοῦ Διεθνoῦς Ἰνστιτοῦτον θεάτρον.

Ἐδῶ κ' 150 χρόνια πάνω - κάτω, ἡ ἀστικὴ τάξη ἐλέγχει τὸ θέατρο. Τὸ ἐλέγχει πρῶτα μὲ τὴν τιμὴ τῶν οἰκοπέδων, ποῦ ἀυξήθησαν τόσο στὸ 19ο αἰώνα, ὥστε, καθὼς ὅλοι ξέρουμε, οἱ ἐργάτες ἀναγκάστηκαν νὰ φύγουν ἀπ' τὴν πόλη κ' ὑπάρχουν ἀστικές γειτονιές καὶ πολυκατοικίες, ἐνῶ τὰ θεάτρα βρίσκονται ὅλα στὸ κέντρο τῆς πόλης, ἢ περίπου ἐκεῖ. Τὸ ἐλέγχει μὲ τὴν τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων, ποῦ, γιὰ νὰ μπορεῖ ἓνα θέατρο νὰ ἔναι βιώσιμη ἐπιχείρηση, ἀνεβαίνει συνεχῶς ὅλο καὶ περισσότερο. Τὸ ἐλέγχει ἀκόμα, στὴ Γαλλία, μὲ τὸν συγκεντρωτισμὸ, ἔτσι ποῦ σὲ πόλεις ὅπου θὰ μπορούσαν νὰ ὑπάρχουν ἐπαφές μὲ διαφορετικὰ ὁμάδες θεατῶν, τὰ θεάματα δὲν ἐρχοῦνται ἢ ἐρχοῦνται πολὺ ἀργά, μὲ τὴ μορφή περιοδείας. Τὸ ἐλέγχει, τέλος, μὲ τοὺς κριτικούς. Εἶναι σοβαρὸ λάθος ν' ἀντιτάσσει κανεὶς ἓναν κριτικὸ στὸ Κοινόν. Ὁ κριτικὸς μιᾶς ἐφημερίδας ἀντικατοπτρίζει τὸ Κοινόν τῆς. Ἄν λείπει ἀνοήσεις, αὐτὸ σημαίνει πὼς τὸ ἴδιο λέει καὶ τὸ Κοινόν ποῦ διαβάζει αὐτὴ τὴν ἐφημερίδα· κατὰ συνέπεια, θὰ ἔταν μάταια ν' ἀντιτάξουμε τὸν ἓνα στὸ ἄλλο...

... Πρὸκειται, λοιπόν, γι' ἀπόλυτο ἔλεγχου πάνω στὸ θέατρο, ἀφοῦ αὐτὴ ἡ ἴδια ἀστικὴ τάξη, ἂν θέλει νὰ βουλιάξει ἓνα ἔργο, δὲν ἔχει παρὰ νὰ κάνει ἓνα πράγμα: νὰ μὴν πάει νὰ τὸ δεῖ. Εἶναι ὀλοφάνερο πὼς αὐτὴ ἡ ἀστικὴ δικτατορία πάνω στὸ θέατρο δημιουργεῖ ἓνα θέατρο καθαρὰ ἀστικόν. Εἶναι τάχα αὐτὸ ἀπλᾶ ἐπικίνδυνον, μήπως ἀποτελεῖ τὴν εἰσαγωγὴ ἑνὸς κάπως ἰδιάζοντος περιεχομένου ἢ μήπως αὐτὴ ἡ δικτατορία τσάκισε ὡς κι αὐτὴν ἀκόμα τὴ δομὴ τοῦ θεάτρον ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ ἔναι; Αὐτὸ ἀκριβῶς θὰ προσπαθήσουμε νὰ δοῦμε...

... Ὑπάρχει ἓνα ζήτημα ποῦ πρέπει νὰ θέσουμε εὐθὺς ἀμέσως: Γιατί οἱ ἄνθρωποι ζοῦν περιστοιχισμένοι ἀπ' τις εἰκόνας τους; Γιατί, στὸ κάτω - κάτω, θὰ μπορούσαμε κάλλιστα νὰ μὴν ἔχουμε εἰκόνας. Ξέρετε πὼς ὁ Μπωντλαίρ μιλοῦσε γιὰ τὴν "τυραννία τοῦ ἀνθρώπινου πάθους". Εἶναι καμιά φορὰ τόσο κουραστικὸ νὰ ὑποκύπτει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν τυραννία ὀλίγηρη τὴ μέρα ποῦ, στὸ θεὸ μας, γιὰτὶ πρέπει νὰ ἔχουμε κι ἀπὸ πάνω προσωπογραφίες στὸ δωμάτιό μας, γιὰτὶ νὰ βλέπουμε ἀναπαραστάσεις τοῦ ἑαυτοῦ μας στὸ θέατρο, γιὰτὶ νὰ περπατᾶμε ἀνάμεσα σ' ἀγάλματα ποῦ μᾶς ἀπεικονίζουν, γιὰτὶ νὰ πρέπει νὰ πηγαίνουμε στὸν κινηματογράφου καὶ νὰ ξαναβλέπουμε πάντα τοὺς ἑαυτοὺς μας; Ὑπάρχει ἓνα εἶδος ἐπανάληψης τοῦ ἑαυτοῦ μας ἀπ' τοὺς ἄλλους ἀνθρώπους, δηλαδὴ ἀπ' ὅλους ἐσᾶς κι ἀπὸ μένα, ποῦ ἔχει κάτι τὸ ἐκπληκτικόν. Ὡστόσο, ἂν τὸ καλοσκεφεῖ κανεὶς, δὲν εἶναι καὶ τόσο δύσκολο νὰ τὸ ἐξηγήσει. Πιστεύω πὼς 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 μὲ τὴ μορφή τῆς μαθητείας μπροστὰ στὸν καθρέφτη, ποῦ ἔναι τόσο σημαντικὴ στὴν πολὺ μικρὴ παιδικὴ ἡλικία, εἴτε στὰ λάθη ποῦ κάνει ἓνα ζῶο κοιτάζοντας σ' ἓναν καθρέφτη, εἴτε ἀκόμα στὰ λάθη ἑνὸς ἐνήλικου, ποῦ βλέπει ξάφνου, σ' ἓνα σκοτεινὸν δωμάτιο, κάποιον μέσα στὸν καθρέφτη καὶ δὲν καταλαβαίνει ἀμέσως πὼς εἶναι ὁ ἴδιος. Ἐρχεται κανεὶς πρὸς τὸν ἑαυτὸ του σὰν ἓνα ἀντικείμενο, 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 συμμετογῆς.

...Κι αὐτὸ ποὺ λέω γιὰ τὸ ἄτομο, ἰσχύει καὶ γιὰ ὁποιαδήποτε κοινωνικὴ ομάδα. Οἱ ἄνθρωποι δὲν μποροῦν νὰ δοῦν τοὺς ἑαυτοὺς τοὺς ἀπ' ἔξω κι ὁ ἀληθινὸς λόγος ἐγκνεται 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, δὲ 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 προσωπικὲς 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 πὸς 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 ἑαυτός 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 θεσιπίζουμε 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 συμμετογὴ, 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-

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





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

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' αὐτό 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 κατασκευὴ.

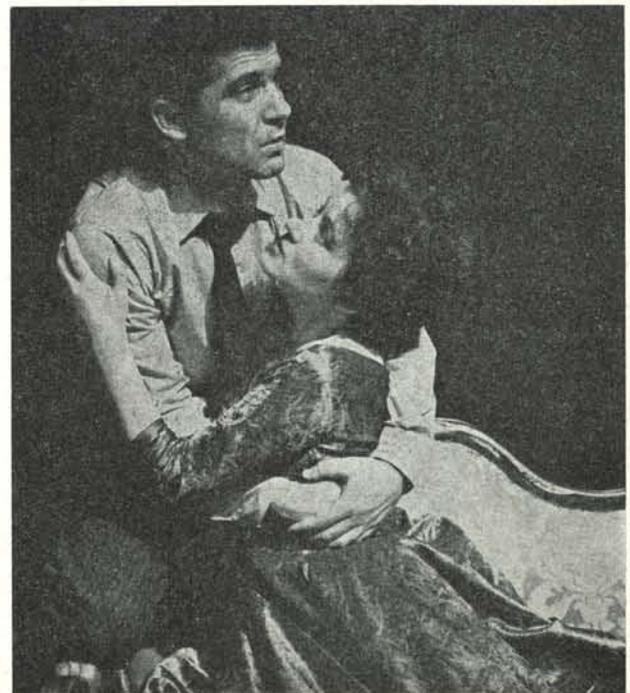
... Ὁ Μπρέχτ πίστευε πὼς ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα σ' ἠθοποιούς καὶ θεατὲς δὲν ἦταν ἀρκετὰ μεγάλη καὶ πὼς ἐπιχειροῦσαν νά συγκινήσουν ὑπερβολικὰ τοὺς τελευταίους, νά τοὺς ἀγγίξουν κι ὄχι ἀρκετὰ νά τοὺς δείξουν" μ' ἄλλα λόγια, ὑπερβολικὰ ἔντονος σχέσεις συμμετοχῆς, ὑπερβολικὰ πολλὲς εἰκόνας, ὄχι ἀρκετὴ ἀντικειμενικότητα.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

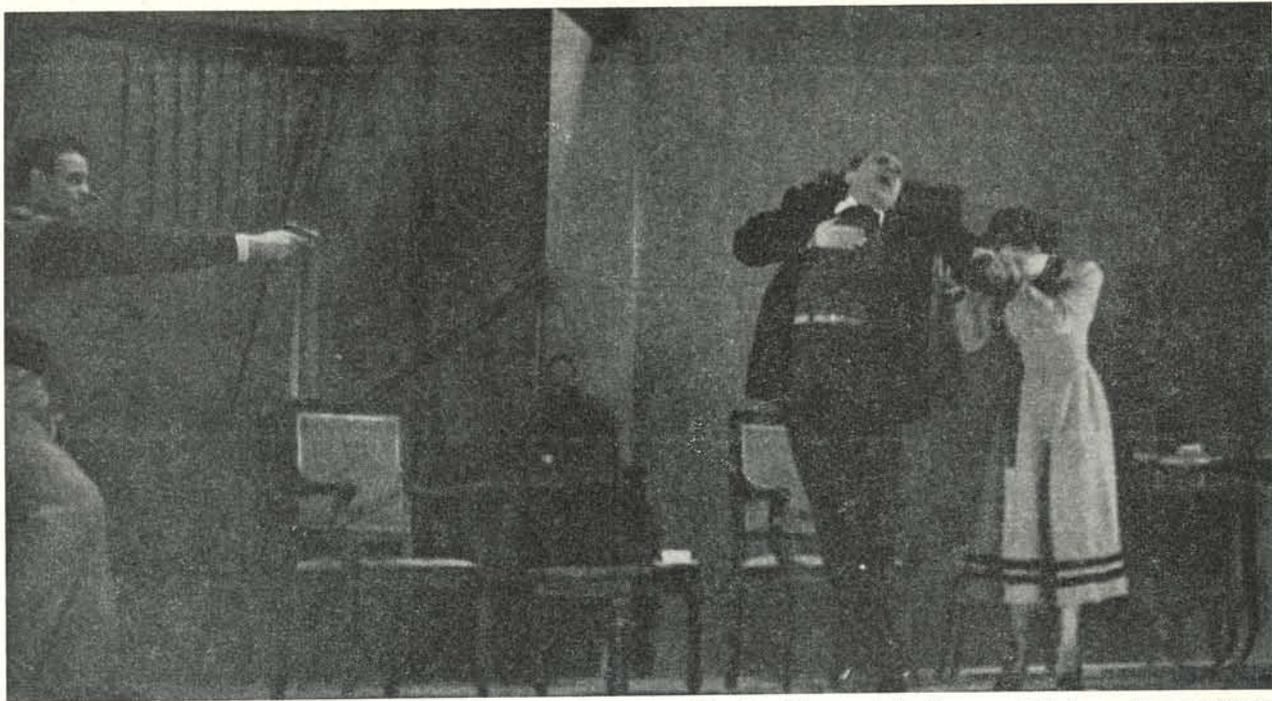
... Ἐχομε ἕνα πλῆθος ἀπὸ σύγχρονα ἔργα πού ἐπαναλαμβάνουν τὰ ἐξπρεσιονιστικὰ θέματα χωρὶς νά τὸ καταλαβαίνουν, καλῆ τῆ πίστει. Γιὰ παράδειγμα, τὸ θέμα τοῦ Μπέκετ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" εἶναι κάτι τὸ πολὺ ἀξιοσημείωτο, εἶ-

ναι τὸ καλύτερο ἔργο κατὰ τὴ γνώμη μου μετὰ τὸ 1945, πρέπει ὅμως νά ὁμολογήσουμε πὼς εἶναι ἐξπρεσιονιστικὸ καὶ πὼς ταυτόχρονα εἶναι ἀπαισιόδοξο... κι ὠστόσο, εἶν' ἕνα ἔργο πού, στὸ βάθος, 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 σοβαρὸς... Καὶ γιατί τάχα ὑπάρχει ἕνας πού ἀντιστέκεται; Θὰ μπορούσαμε τουλάχιστο νά τὸ μάθουμε" ὄχι, ὅμως, δὲν μαθαίνουμε τίποτα ἀπολύτως. Ἀντιστέκεται γιατί βρέθηκε 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 ὀλοκληρωτικὴ, 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 ἀπλᾶ: 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 φωνάζετε πὼς ἐν' ἀπαισιόδοξο 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, θέλουμε 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 δεῖχνονται 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), πὺ 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 πὺ 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 γιὰ 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 πὺ θ' ἀνάβουν ὅταν θὰ φεύγει! Εἶν' ὀλοφάνερα ἀδύνατο καὶ ὡστόσο γιὰ τί θὰ μιλοῦσε τὸ θέατρο ἂν ὄχι γιὰ τὴν ἐργασία, γιὰ τὴν ἐργασία νὰ τὸ κάνουμε; — δράση καὶ ἐργασία εἶν' ἓνα καὶ τὸ αὐτὸ. Νά, λοιπόν, ποιὰ εἶναι ἡ ἀληθινὴ ἐσώτερη ἀντίφαση τοῦ θεάτρου καὶ νὰ γιὰ τὸ πρόβλημα δὲν ἔχει ἀκόμα λυθεῖ· γιὰ τὸ δὲν ἀρκεῖ, ὅπως ἀπόδειξε τὸ ἐπικὸ θέατρο, νὰ δεῖχνει κανεὶς τὶς ἀντιφάσεις πὺ γεννᾶνε τὴ δράση, πὺ, στὸ βάθος, δὲν εἶναι κἀν δράση, ἐνέργεια, ἀφοῦ εἶναι ὑπερβολικὰ σημαδεμένη ἀπὸ παλιότερες κατάρτες. Αὐτὸ, ὅμως, πὺ θὰ 'πρεπε 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 δικὴ του γλώσσα, πὺ πρέπει νὰ 'ναι τόσο ἀναπότρεπτη ὅσο καὶ ἡ δράση· αὐτὸ σημαίνει πὺς ἔστω καὶ μιὰ μόνον φράση, ἔστω καὶ ἓνα μόνον κομματάκι ἀπ' τὴ δραματικὴ πρόζα πὺ λέει ὁ ἠθοποιὸς δὲ θὰ 'πρεπε νὰ ἐπιδέχεται τὴν ὅποια ἀλλαγὴ τῆς θέσης του, ἀνάλογα μετὰ τὸ

κέφι τοῦ ἐρμηνευτῆ... τὸ νόημα τῆς δράσεως εἶναι πὺς εἶναι πάντα ριζοσπαστικὴ, συνεχοῦς ροῆς, ἐκτὸς ἂν τὸ πρόσωπο πὺ ἐνεργεῖ πεθάνει ἢ ἂν ξαφνικὰ μεσολαβήσει κἀτι ἄλλο· 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; Κυρῶσσετε, λοιπόν, ἓνα τόσο σκληρὸ καὶ ψυχρὸ θέατρο;" Καὶ ἐγὼ σᾶς ἀπαντᾶω πὺς, τὸ ἀντίθετο, ἔτσι πὺ λέω θὰ 'χομε 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 πὺ νὰ 'ναι ἔτσι. Συνάντησα ἀνθρώπους πὺ ἦταν ἀνόητοι, ἀλλ' ἡ ἀνοησία καὶ τὸ πάθος δὲν συμβάδιζαν ἀναγκαστικὰ καὶ, γενικὰ, ὅταν ἦταν παθιασμένοι ἦταν λιγότερο ἀνόητοι.

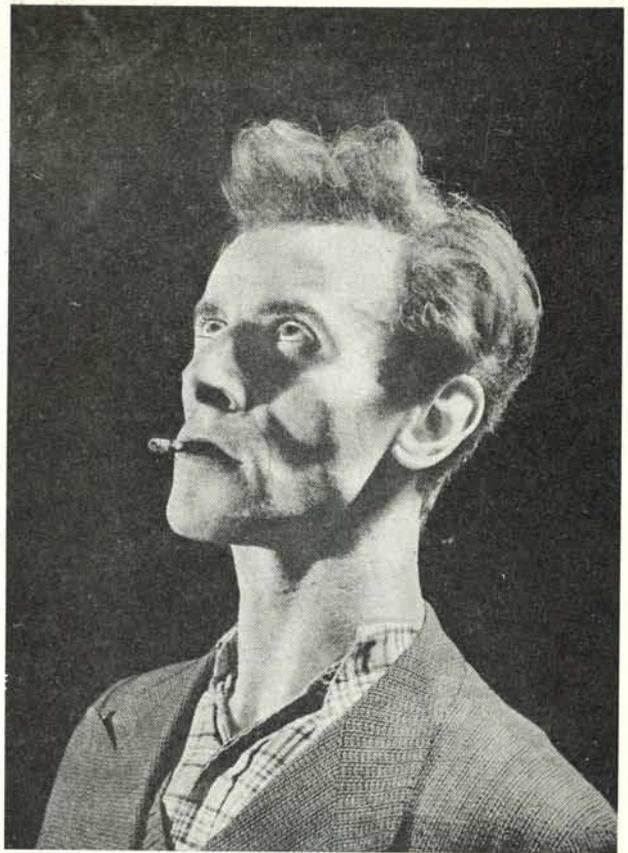
... Κατὰ γενικὸ κανόνα, εἶναι ἀδύνατο νὰ διακρίνει κανεὶς στὸν ὅποιοδήποτε ἀπὸ μᾶς τὸν ἀτομικὸ ἄνθρωπο ἀπ' τὸν κοινωνικὸ ἄνθρωπο, καὶ ὁ τελευταῖος βρίσκεται στὸ βάθος τοῦ ὅποιου πάθους μας, σὺν μιὰ ἀπαιτήση. Ὁ φθόνος εἶναι μιὰ ἀπαιτήση, ἓνα πολὺ δυστυχισμένο πάθος, μὰ ταυτόχρονα καὶ ἓνα αἶσθημα δικαίου... 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 γιὰ τί θέλουν νὰ κρατήσουν κάτι, νὰ πάρουν, νὰ καταστρέψουν ἢ νὰ χτίσουν κάτι, οἱ παθιασμένοι δὲν κάνουν ἄλλο ἀπ' τὸ ν' ἀραδιάζουν συλλογισμοὺς· συγγὰ, μάλιστα, γίνονται πολὺ ἐνοχλητικοὶ καὶ ὁ Πιραντέλλο τὸ 'χε δεῖ αὐτό: κάθε φορὰ πὺ ἓνας ἥρωάς του κατέγχετο ἀπὸ 'να πάθος, μιλάει ἀκατάπαυστα, γιὰ τὸ πάθος ἐκφράζεται μετὰ λόγια, μὲ ὑπολογισμοὺς, μ' ἀναζητήσεις... Ὁ (Ροζέ) Βαγιάν εἶπε κάποτε "Οἱ Ἴταλοι εἶναι ὅλοι νομικοὶ". Ἐ, λοιπόν, νομίζω πὺς καὶ οἱ παθιασμένοι εἶναι νομικοὶ καὶ πὺς τὸ πάθος ἐμφανίζεται πραγματικὰ ὅταν καταπατιέται ἓνα δικαίωμα· κατὰ συνέπεια, τὸ πάθος εἶν' ἓνα ἀμοιβαῖον φαινόμενο, μετὰ τὴν ἔννοια πὺς εἶναι μιὰ κοινωνικὴ διεκδίκηση πὺ 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 όροσθηθεί 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 ό πόλεμος ξαναρχίζει κ' είναι άξιοθρήνητη όταν ό 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 φοράνε μάσκες, ένθ, αντίθετα, τά δυο - τρία πρόσωπα του άπλου λαού δέν θά φοράνε; 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 κ' ό 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 άπλος, μοιάζει νά λέει πώς ό άνθρωπος μεταμορφώνεται σέ κάτι άφηρημένο, είν' ένας κάποιος τρόπος κατανόησης του Μαρξισμού, που δέν είναι ό καλός: τ' 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-

τακόσιες 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 άποδει-
 γνουμε; 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 άπο-
 στασιοποίηση. "Αν πρόκειται να προχωρήσουμε ακόμα παρα-
 πέρα, 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 θέα-
 τρο 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 έπι-
 κός, είναι άποδεικτικός και δέ μιλάει με δικά του λόγια, έξα-
 φανίζεται 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 έκείνης που θέλει ν' άνεβεί, και που θ' άνεβεί πάνω στις άλλες, όλα πάνε καλά σέ μιá περίοδο όπου για παράδειγμα ó Μπρέχτ μπορεί να θεωρήσει τόν έαυτό του εκπρόσωπο τών άδικημένων τά-
 ξων και "κριτή - έξηγητή" σ' αυτές τίς τάξεις του τί εί-
 ναι ή άστική τάξη. "Ας υποθέσουμε, όμως, πώς τώρα, στην Ανατολική Γερμανία, ó Μπρέχτ θά 'χε τή δυνατότητα να μι-
 λήσει και για την Ανατολική Γερμανία. . . "Ας υποθέσουμε πώς ó Μπρέχτ ήθελε για τόν έαυτό του ή για τó Κοινό του, να έξηγήσει σέ τί συνίστανται οι αντίφάσεις που υπάρχουν και στή 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' στόν 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 λό-
 για: 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 πρό-
 σωπο 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. Πρα-
 γματικά, όταν δέν συμμερίζεται κανείς τούς σκοπούς μιás κοινωνικής ομάδας που διαγράφει, τότε μπορεί να δημιουργή-
 σει ένα είδος άποστασιοποίησης και κατά συνέπεια να δείξει τούς ανθρώπους άπ' τά έξω, άλλ' όταν ζει σέ μιá κοινωνία που συμμερίζεται τίς άρχές της, αυτό γίνεται πολύ πιό δύ-
 σκολο και, κατά συνέπεια, πρέπει τότε να πεί: "Ναι, είναι ένοχος, αλλά τó κακόμιογο τó παιδί, τί να σου κάνει με τόσες

δυσκολίες που συνάντησε. . . Ιδοί οι αντίφάσεις. . ." κλπ. "Ε-
 χουμε, δηλαδή, να κάνουμε πιό μ' ένα άλλο θέατρο. "Ένα θέα-
 τρο που πασχίζει να κατανοήσει κι αυτή άκριβώς εν' ή δια-
 φορά ανάμεσα στο έπικό και τó δραματικό θέατρο: στο δρα-
 ματικό μπορεί να προσπαθήσει κανείς να καταλάβει, ενώ στο
 έπικό, όπως μάς τó παρουσιάζουν σήμερα, του έξηγουν 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 ανεπαρκές
 αυτό όφείλεται στο γεγονός ότι ó Μπρέχτ ποτέ δέν έβουσε -
 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 ταυριάζει.

. . . 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 άλλω-
 στε - άλλ' είναι προφανές πώς θά 'ταν κρίμα να παραιτηθούμε
 άπ' τόν ένα ή τόν άλλο κλάδο ή κάθε συγγραφέας να μη μπο-
 ρεί ν' άναζητήσει ελεύθερα άν του 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' άντιτάξει στα άστικά θεατρικά έργα
 που 'χουμε τώρα, θά πρέπει να ένωθούν και πώς, εδώ που
 τά λέμε, δέν υπάρχει άληθινός άνταγωνισμός ανάμεσα στή
 δραματική και την έπική μορφή, άν έξαιρέσουμε τó ότι ή μιá
 τραβάει κατά την οίωνα - αντικειμενικότητα του αντικειμέ-
 νου, δηλαδή του ανθρώπου, και τó λάθος τής είναι πώς πι-
 στεύει ότι μπορεί να προσφέρει στο θεατή μιá κοινωνία -
 αντικείμενο, ενώ ή άλλη, άν δέν διορθωθεί προς την κατεύ-
 θυνση τής αντικειμενικότητας, θά κλίνει πολύ προς τή συμπά-
 θεια, μ' άποτέλεσμα να κινδυνεύει να πέσει στόν άστισμό.
 Συμπερασματικά, πιστεύω πώς ανάμεσα στις δυό αυτές μορ-
 φές θεάτρου μπορεί σήμερα να τεθεί τó πρόβλημα.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Σάοττ : " Εδλαβικό γύναιο", Θέατρο Άντονάν, 1946. Η Έλε-
 να Μπισίς στο ρόλο τής Λίζ. Σκηνοθεσία του ίδιου του Σάοττ



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' υπέροχα οράματα, 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.

Εφαρμόζετε για μια στιγμή στην άρχή, σαν πνεύμα σύγχρονο, πολυάσχολο, συνηθισμένο στις διανυγείς διατριβές της κλασικής μας ποίησης: νιώθετε κάποια κακοκεφία: 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 άρροπατεί σε κορυφή οδρανοφιλοῦσα" (2).

Αυτό τό γοητευτικό δράμα, μέσα σ' ένα σκληρό κατηγορητήριο, άποδεικνύει πως ό ζωγράφος ζει και υπάρχει κάτω άπ' τον ποιητή. Άκούσια κι άταίριαστα, για την περίσταση, άπομάκρυνε τό τραγικό προσωπείο που σκέπαζε τό πρόσωπό του κι ό αναγνώστης, πίσω άπό τη σύσπαση των χαρακτηριστικών του τρομερού αυτού προσωπείου, 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 αύθόρμητα μεταμορφώνει μια στεγνή ιδέα σε εικόνα, έχει μέσ' στο μυαλό του πυρκαϊά: οι γνήσιες μεταφορές είναι φλογισμένα οράματα 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, συσσωρευση εικόνων, τό άποτρόπαιο και τό θείο χειροπιαστά, στην ίδια γραμμή, μοιάζει σα 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 άτόφιος στέρεος όγκος, με θλιμένο 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 υπάρχει 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.

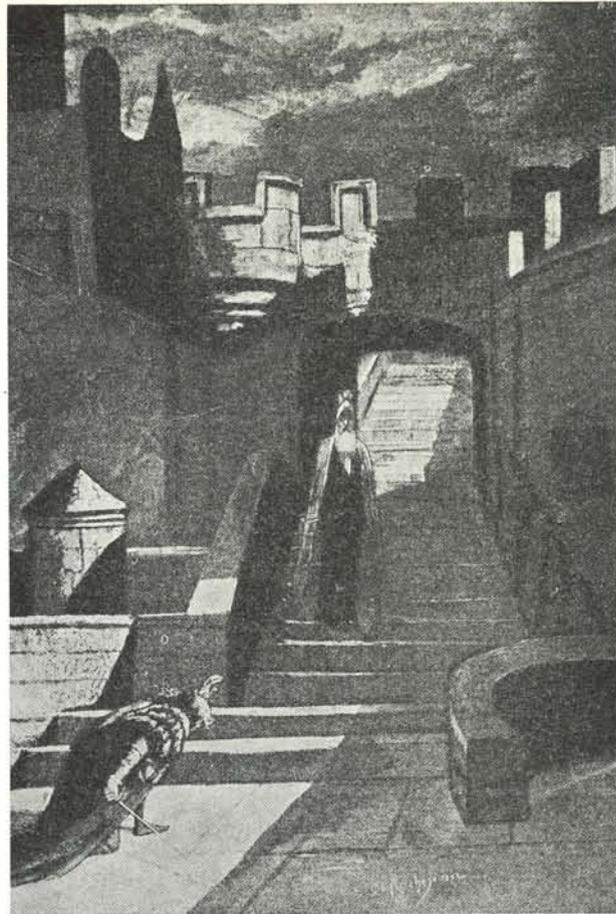
Ὁ "Αμλετ εἶναι μισότρελλος, θά πούν' αὐτό ἐξηγεῖ τή βιαιότητα στήν ἐκφραση. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ὁ "Αμλετ, εἶν' ὁ Σαίξπηρ. Τό ὕφος του εἶναι πάντα γεμάτο ἀκρότητες, εἴτε πρόκειται γιά φρικτή ἢ ἡρεμὴ κατάσταση, εἴτε πρόκειται γιά ἐκτόξευση ὕβρεων ἢ συζήτηση. Ὁ Σαίξπηρ δέ βλέπει ποτέ τὰ πράγματα με ἡρεμία. Ὅλες οἱ δυνάμεις τοῦ μυαλοῦ του συγκλίνουν και συγκεντρώνονται στήν εἰκόνα ἢ τήν ιδέα που 'χει μπροστά του. Βυθίζεται μέσα της κ' ἐκεῖ ἀπορροφᾶται. Κοντά σ' αὐτὴ τή μεγαλοφυῖα νιώθει κανεὶς σὰ νά βρίσκεται στό χέλιος τῆς ἀβύσσου· τό νερό με μιὰ τρομερὴ περιδίνηση ὁρμαίνει και χύνεται 'κει ἀσυγκράτητο, συμπαρὰσύροντας τ' ἀντικείμενα που βρίσκει 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 ξέρει 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, ἐνὼ 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 καὶ 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: "Amleto" στήν "Κομεντί Φρασαί". Πίνακας Ροσσεττί

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 ποίημα, "Ἀφροδίτη και Ἄδωνις", εἶναι ἡ αἰσθησιακὴ ἔκσταση ἐνὸς Κορέτζιο ἀχόρταγο και φλογισμένο. Αὐτὴ ἡ πληθωρικὴ γονιμότητα ὁδηγεῖ στήν ὑπερβολὴ ἰδιότητες που 'ναι κ' ἕως ὑπερβολικὲς κ' ἑκατονταπλασιάζει τή χλιδὴ τῶν μεταφορῶν, τήν ἔλλειψη συνοχῆς στό ὕφος, και τήν ξέφρενη βιαιότητα τῶν ἐκφράσεων⁽⁴⁾.

Ὅλα τούτα 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 σωρὸ, ἐμεῖς στοχαζόμεστε με τό κομμάτι· ἀπ' αὐτό πηγάζει τό ὕφος του και τό δικό μας ὕφος, που εἶναι δύο γλωσσὲς 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 που σπαρταρά και σās τη δείχνει· σās εναπόκειται, με βάση αυτό το συντίμμη, να μαντέψετε τὰ ὑπόλοιπα πίσω από τη λέξη ὑπάρχει ένας ὀλόκληρος πίνακας, μιὰ στάση, ένας μακρὸς συλλογισμὸς δοσμένος συνοπτικὰ, ένα σωρὸ ἰδέες που συνωστιζονται· τις ξέρετε αυτές τις κατηγορίες λέξεων που ἔναι συντομευτικές και γεμάτες νόημα. Ἐἴν' αυτές που κραυγάζουμε μέσα στην 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 προσωπική 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, ἓνα σούφρωμα τῶν φρυδιῶν, ἓνας κυματισμὸς γελαστῶν χειλιῶν, μιὰ κατεργαριά ἢ ἓνα ξεχαρβάλωμα ὀλάκρης τῆς μηχανῆς. Καμιὰ ἀπὸ τις φράσεις αυτές δὲν καταγράφει ἰδέες, ὅλες ὑποβάλλουν εἰκόνας· καθεμιὰ εἶναι τὸ ἔσχατο σημεῖο και ἢ κατάληξη μιᾶς ὀλοκληρωμένης μιμητικῆς πράξης· καμιὰ δὲν εἶναι ἔκφραση ἢ προσδιορισμὸς μιᾶς ἐπὶ μέρους ἰδέας που ἀπομιμείται 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 μακρὰ ἀπ' τὴν κανονική λογική και τὸν κλασικὸ λογισμό, ὁ πιὸ ἱκανὸς νὰ ζυπνᾷ μέσα μας ἓνα 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 σφραγίδα τοῦ δημιουργοῦ του. Ἐνάς ποιητὴς δὲν ἀντιγράφει στὴν τύχη τὰ ἦθη ἀπ' τὰ ὀποῖα περιβάλλεται· διαλέγει μέσα στὸ πλατὺ αὐτὸ ὀλικὸ και ἄθελὰ του μεταφέρει στὴ σκηνὴ τις συνήθειες τῆς καρδιάς και τῆς συμπεριφορῆς 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' ἀναπαραστήσει παρὰ ἦθη ἐγενῆ, 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 ἢ ὀμῆ, θὰ βάλει παντοῦ ὀρθὸ λόγο, τὸ μεγαλεῖο και τὸ καλὸ γούστο, θὰ καταργήσει τὴν οἰκειότητα, τὰ παιδιάρισματα, τις ἀφέλειες, τὸ χαρούμενο παιγνίδι τῆς οἰκογενειακῆς ζωῆς, θὰ σβήσει τις ἀκριβεῖς λεπτομέρειες, τὰ συγκεκριμένα χαρακτηριστικὰ και θὰ μεταφέρει τὴν τραγωδία σ' ἓνα χῶρο γαλήνιο και γεμάτο ἀνώτερο μεγαλεῖο ὀπου 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 τελετή. Ὁ Σαίξπηρ κάνει πέρα για πέρα τὸ ἀντίθετο, γιατί ἢ μεγαλοφυῖα του εἶναι πέρα για πέρα τὸ ἀντίθετο. Μοναδικὴ ἰδιότητά του εἶναι ἢ φαντασία, γεμάτη πάθος και 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 ὀμορφῆ· τὴ ζωγραφίζει με τις μικρότητες 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 χυπητὸ ἀπ' τὸ πρωτότυπο.

Ἄπ' αὐτὸ πηγάζουν τὰ ἦθη τοῦ θεάτρου του και πρὶν ἀπ' ὅλα ἢ ἔλλειψη ἀξιοπρέπειας. Ἡ ἀξιοπρέπεια γεννιέται ἀπ' τὴν ἐπιβόλη που ἀσχοῦμε στὸν ἑαυτὸ μας· ὁ ἄνθρωπος διαλέγει ἀπὸ τις πράξεις και τις ἐνέργειές του τις πιὸ εὐγενεῖς, και δὲν ἐπιτρέπει στὸν ἑαυτὸ του ἄλλες ἀπ' αυτές. Τὰ πρόσωπα τοῦ Σαίξπηρ, δὲν διαλέγουν τίποτα κ' ἐπιτρέπουν στὸν ἑαυτὸ τους τὰ πάντα. Οἱ βασιλιάδες του εἶναι ἄνθρωποι και οἰκογενειάρχες· ὁ φοβερὸς ζηλιάρης Λεόντιος, που δίνει διαταγὴ νὰ θανατώσουν τὴ γυναῖκα του και τὸν ἀδελφὸ του, παίξει σάν παιδί με τὸ γιὸ 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.

...Τι, λέρωσες τὴ μήτη;

Ἐν εἴν' ἀντίτυπο ἢ δικιά μου. Ἐλα μανάρι μου, δὲν πρέπει νὰ ἔχομε μοντζούρες, καπετάνιο μου

Θωρώντας τις γραμμὲς

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

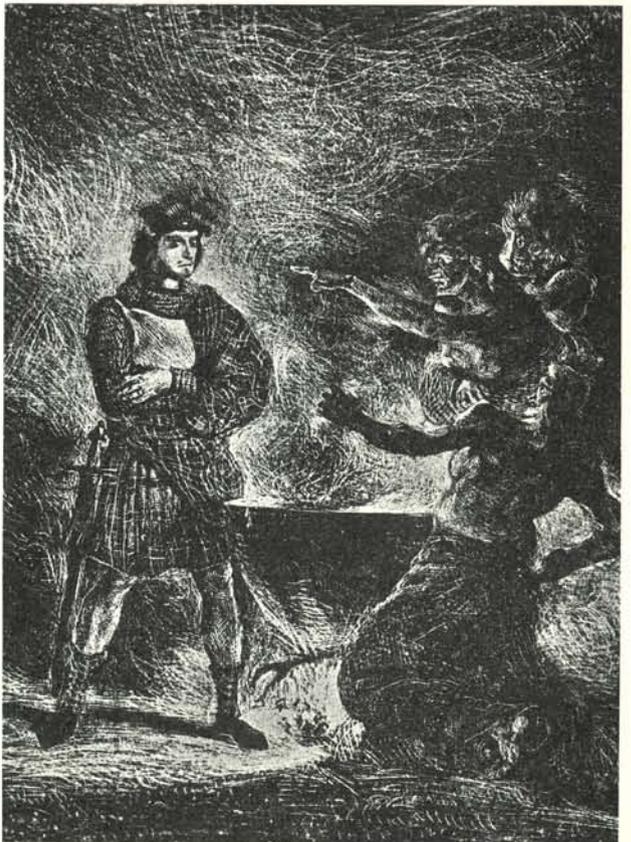
Λατρεύεις ἀδελφέ μου, τὸ ορηγόπουλό σου, καθὼς ἔμεῖς, ὀς βλέπεις, τὸ δικὸ μας;

ΠΟΛΥΞΕΝΟΣ: Στὸ σπίτι μου, κύριέ μου, ἔκείνο εἴν' ἢ ἀπασβόληση, ἢ ψυχαγωγία, ἢ ἔργοια μου: [ὀλη μου τώρα εἶναι φίλος μου πιστὸς, μετὰ εἴν' ὀχτρος μου, παράσιτός μου, στρατιώτης μου, ὀπουρογὸς μου, ὀλα. Κάνει τὴ μέρα τοῦ Ἰουλίου μικρὴ σάν τοῦ Δεκεμβροῦ και με τὸ εὐτόπτελο παιδιάτικό του πνεῦμα μου διώχνει σκέψεις που θὰ μοῦ ἔπηζαν τὸ αἶμα(5).

Ἐπάρχουν στὸν Σαίξπηρ πλῆθος τέτοια κομμάτια. Σ' αὐτὸν, ὀπως και στὴ φύση, πρὶν ἢ μετὰ τὰ μεγάλα πάθη, ὑπάρχουν πράξεις κούφιας, μικροκουβεντολῖ, αἰσθηματα κοινὰ. Οἱ ἔντονες συγκινήσεις εἶναι ἐπεισόδια στὴ ζωὴ μας· πίνουμε, τρώμε, κουβεντιάζουμε για πράγματα ἀδιάφορα, ἀναλογιζόμαστε κάποια τέρψη ἀνοῦσια ἢ κάποια θλίψη κοινότητα· νὰ πὼς κυλοῦν ὀλες οἱ ὀρες μας. Ὁ Σαίξπηρ μᾶς ἀπεικονίζει ὀπως εἴμαστε· οἱ ἦρωες του χαιρετοῦν, ρατοῦν τοὺς ἄνθρώπους για τὰ νέα τους, μιλοῦν για τὴ βροχὴ και τὸν καλὸ καιρὸ, τόσο συχνὰ και

(5) «Χειμωνιάτικο παρομῖθι», μετάφραση Β. Ράτσα, 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 απόκρημνο 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 δυό ποιητές και στους δυό πολιτισμούς:

"Μπα, μπα, μικρολογίες! τ' είν' αυτά "περήφανη"
"γι' αυτό σ'αυ τό 'χω χάρη", "δὲ σ'αυ 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 μὲ φορεῖο ἐκεῖ τραβώντας.
Χάσου ἀπὸ δῶ, χολερικὸ ψοφήμι! Χάσου, λέω,
παλιόπραμα, κερένιο μοῦτρο!

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

ΚΑΠΟΥΛΕΤΟΣ: Γκρεμισὸν παληοθήλυκο! ἀνυπάκοη 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, ἐποχὴ, 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 μὲ 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 ἀστευνοῦμαι.
Κοντὰ 'ναι ἡ Πέμπτη σκέφον μὲ 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 αἰώνα. Ἡ ἀντιλογία στους ἀνθρώπους ἐκείνους εἶναι ὅ,τι και τὸ κόκκινο πανί για τὸν ταῦρο: τοὺς κάνει νὰ τρελλαίνονται.

Εὐκόλα μαντεύουμε πὼς 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 ὠμότητα εἶν' ἐνέργεια τῆς φύσης και τοῦ πάθους. Τὰ λόγια στὸν Σαίξπηρ εἶναι ὅσο γίνεται ὠμά. Τὰ πρόσωπά του λένε τὰ πράγματα μὲ τὰ βρωμερά τους ὀνό-ματα και σέρνουν τὸ στοχασμὸ σὲ συγκεκριμένες εἰκόνες τοῦ φυσικοῦ ἔρωτα. Οἱ συζητήσεις τὸν ἀρχόντων και τῶν κυριῶν εἶναι γεμάτες ἀπὸ ὑπαινιγμοὺς 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 στους ἄλλους και νὰ ξεχνᾷ 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' ἀστευνοῦν, ὅπως ἔξαφνα, ἡ Βεατρίκη και ὁ Βενέδικτος, Πρόσωπα μὲ πολὺ καλὴ για τὴν ἐ-ποχὴ τους ἀνατροφή, φημισμένα για τὸ πνεῦμα και τοὺς καλοὺς τους τρόπους, που μὲ τὴν ὁμορφὴ στιχομυθία τους σκορπίζουν χαρὰ στους παρισταμένους. Τέτοιες "πνευματικὲς ἀψιμαχίες" εἶναι τὸ νὰ λέει ὁ ἓνας στὸν ἄλλο καθαρά και ξάστερα: "Εἶσ' ἓνας φοβιτάσης, φαγάς, ἠλίθιος, ἀκόλατος, ἓνα κτήνος!— Εἶ-σαι χαζὴ μιλᾷς σὰν παταγάδος, τρελλή, μιὰ... (ἐδῶ ἐστομι-ζεται ἡ λέξη).— Μποροῦμε νὰ κρίνουμε τώρα τί τόνο παίρνει ἢ κουβέντα τους δταν θυμώσουν. "Ἐνας ζητιάνος μεθωμένος, 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 ὀλάκαυρο. Παίρνουν τὴ λάσπη μὲ τὴ χού-φτα και τὴν πετᾶνε στὸν ἀντίπαλό τους χωρὶς νὰ πιστεύουν πὼς 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 εμφυλίων 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 αλληλοσκοτώνονται 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' άρχεϊα του κράτους: το στόμα μου τώρα θά 'ναι το κοινοβούλιο της Αγγλίας... Ο πύθ 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 νά 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' απολογηθείς στην Μεγαλειότητά μου για την παράδοση της Νορμανδίας στον κύρ - Μπαζιμενέ, 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 μιά 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 τό σπαθί σου, “Ενας χωριάτης θά μου [άντισταθεί!

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

ΥΠΗΡΕΤΗΣ: “Ωχ! Χάθηγα! Σου μένει άρέντη μου, ένα να ιδεις λίγο, κακό που πάθανε —“Ωχ. [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(*).

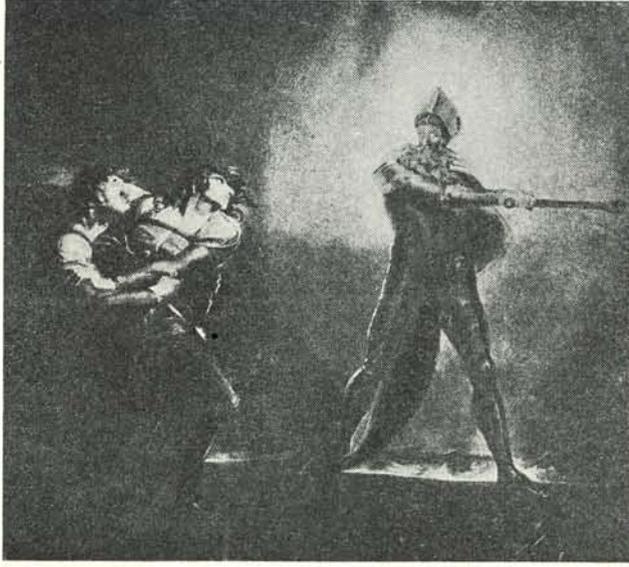
Τέτοια είναι τα ήθη του θεάτρου αυτού. Είν' αγαλνώτα όπως τα ήθη της εποχής κι όπως ή φαντασία του ποιητή. Ν' αντιγράψει κάθε ανάξια πράξη της καθημερινής ζωής, τις επιπολαιότητες και τις αδυναμίες με τις όποιες ταπεινώνονται αδιάκοπα τα ύψηλότερα πρόσωπα, τους παροξυσμούς που τά έξευτελίζουν, τά όμά, 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 ήθων κ' ή ένταση της άπεικόνισης υποδηλώνουν την ύπαρξη μιάς Ικανότητας μοναδικής και πληθωρικής, που μās την είχε κιόλας φανερώσει τό 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, “Αμλετ”: προμαχώνας στο κάστρο της ‘Ελσνόρης. Οί φρουροί βλέπουν τό φάντασμα. Δεξιά, “Μάκβεθ”: 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 ἀφιξη 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 ψυχρό. Ἐμοιάζε πὼς δὲν ἤθελε νὰ τροβήξει ὅλη τὴν προσοχή τοῦ κοινοῦ πάνω του ἀπ' τὴν ἀρχή — ἀρχὴ τοῦ ἔργου. "Ἄν ἤθελε, θὰ τὸ 'χε κάνει μὲ μιὰ μεγαλοφυῶ χαιρονομία, 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 μυτερὰ 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' αὐτά, 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 εἰδησῶν, αἰχμαλώτισε ὅλο τὸ κοινὸν τοῦ θεάτρου "Μπολσόι". Φαίνεται πὼς τὸ κατάφερε αὐτὸ μὲ μιὰ ἀπλὴ χαιρονομία: 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. Εἴμαστε 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 βαθμιαίως μᾶς ὀδήγησε στὰ σκαλοπάτια ἀπ' ὅπου ὁ Μαῦρος κατηφορίζει πρὸς τὴν κό-

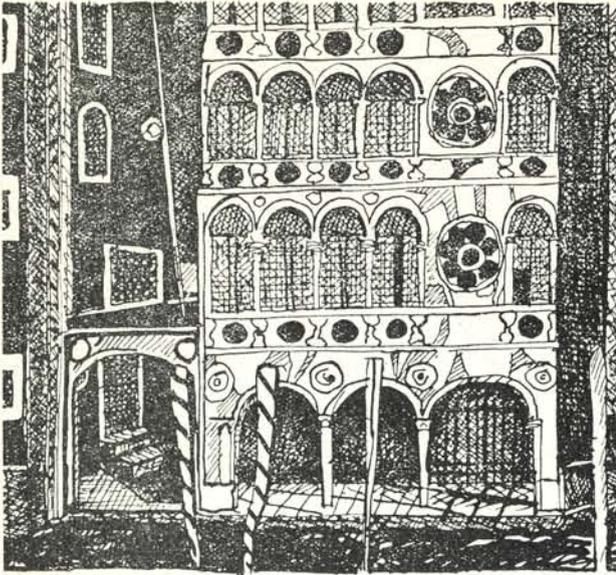
λαση τῆς ζήλειας. Ἡ θεατρικὴ φιλολογία ἔχει διαφυλάξει πολλὰ ἔργα, ποὺ ἐπιτρέπουν σ' ὅποιον ἐπιθυμῆ ν' ἀναπαραστήσει τὴν ἀσυνήθιστα ἀπλὴ καὶ καθάρια, θαυμασία καὶ γιγάντια εἰκόνα τοῦ Σαλβίνι - Ὁθέλλου. Μπορῶ μόνο νὰ πῶ ὅτι γιὰ μένα δὲν ὑπῆρχε ἀμφιβολία: ὁ Ὁθέλλος, ὅπως τὸν ἐρμήνευσε ὁ Σαλβίνι, ἦταν ἓνα μνημεῖο ποὺ ἐνσάρκωνε κάποιον αἰώνιο νόμο. Ὁ ποιητὴς εἶπε κάποτε πὼς "πρέπει κανένας νὰ δημιουργεῖ γιὰ ὄλους τοὺς καιροὺς, μιά 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 χαιρονομία 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. Ἐχοντας ἔτσι ἀλλάξει 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.

Ποῖός ξέρει, ἴσως τότε ὁ Σαλβίνι νὰ φανταζόταν πὼς βρισκόταν ἀνάμεσα στὸς στρατιῶτες του, ποὺ ὕψωναν ὀδοφράγματα κ' ἐχτιζαν ὄχρωσεις ἐναντία στὸν ἐχθρό. Ἡ δυνατὴ φυσιογνωμία του, ἡ στρατιωτικὴ γενειάδα του, τὰ κοφτερὰ 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 μιιά άριστη ισορροπία χαρακτήρα. Έμπαινε στο πετσι και το κορμί του 'Οθέλλου με τη βοήθεια μιιάς σημαντικής προπαρασκευαστικής "τουαλέτας" της ίδιας της καλλιτεχνικής του ψυχής.

Αυτή η προπαρασκευαστική εργασία, πριν από κάθε παράσταση, ήταν αναγκαία για τον μεγαλοφυή καλλιτέχνη, μολονότι είχε παίξει το ρόλο του 'Οθέλλου πολλές εκατοντάδες φορές, μολονότι 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 τρουμερά κ' οι έντυπώσεις αυτές άφησαν τή λχνη τους σ' όλο μου τó 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. Στή Βενετία, ή γυναίκα μου κ' εγώ, περάσαμε όλες μας τις μέρες μ' επισκέψεις σε μουσεια, μ' αναζητήσεις παλιών αντικειμένων, σχεδιάζοντας κοστούμια απ' τις τοιχογραφίες, αγοράζοντας δαντέλλες, χρυσοποικίλια και βελούδινα ύφασματα, ακόμα κ' επιπλα.

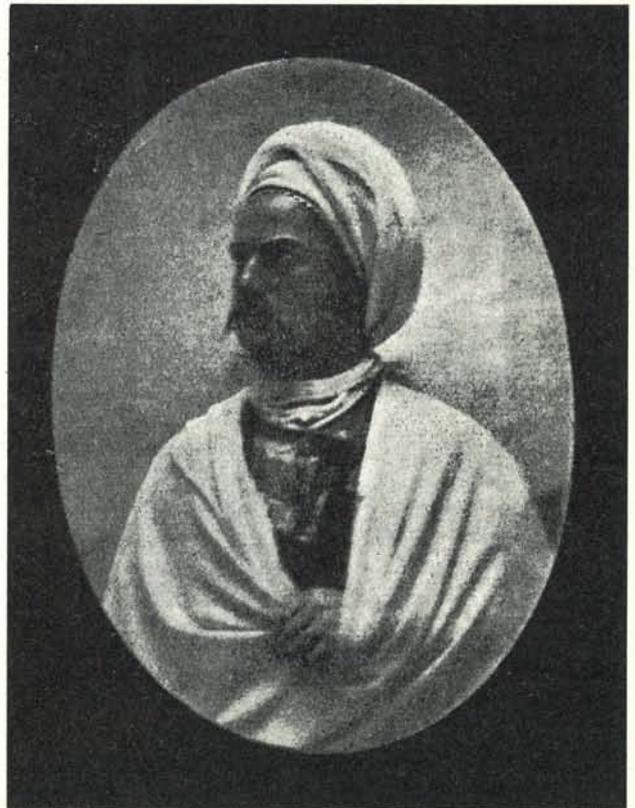
Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μας στο εξωτερικό επισκεφθήκαμε τó Παρίσι κ' εκεί είχα μιιά τυχαία συνάντηση που έπιθυμώ ν' αφηγηθώ. Σ' ένα απ' τά καλοκαιριατικά έστιατόρια του Παρισιού συνάντησα έναν όμορφο "Αραβα με τó εθνικό κοστούμι και με σύστησαν σ' αυτόν. Μέσα σε μιισή ώρα, δειπνούσα κιόλας με τó νέο φίλο μου σε μιιά ιδιαίτερη τραπεζαρία. Μαθαίνοντας πώς ενδιαφερόμουν για τó κοστούμι του, ó "Αραβας έβγαλε την κελεμπία του και τά στολίδια του κοστούμιού. Μελέτησα πρώτα αρκετές στάσεις του κορμιού του, που μου φαινόταν χαρακτηριστικές. Ύστερα μελέτησα τις κινήσεις του "Αραβα. Επιστρέφοντας στο ξενοδοχείο μου, πέρασα τή μιισή νύχτα μπροστά σ' έναν καθρέφτη, τυλιγμένος σε σεντόνια και προσόψια, για να μεταβληθώ σε κομψό Μαυριτανό, μαθαίνοντας να στρέφω τó κεφάλι μου γοργά, να χειρονομώ και να κάνω τó κορμί μου να 'χει τή χάρη του ζαρκαδιού, δοκιμάζοντας μιιά άπαλή, βασιλική μέθοδο βηματισμού και στρέφοντας τις παλάμες μου προς αυτούς που θά μπορούσαν να μου 'χουν μιλήσει. Ύστερα απ' αυτή τή συνάντηση ζωγράφισα τόν 'Οθέλλο σά μιιά διασταύρωση ανάμεσα στον Σαλβίνι και τó νέο φίλο μου, τó όμορφο "Αραβα.

Μόλις επέστρεψα στη Μόσχα άρχισα να προετοιμάζω ένα άνε-

βασμα του " 'Οθέλλου". "Ήμουν, όμως, άτυχος. Τά εμπόδια διαδέχονταν τó 'να τ' άλλο. Πρώτ' απ' όλα άρρώστησε ή γυναίκα μου κ' υποχρεώθηκα να δώσω τó ρόλο τής Δυσδαίμονας σε μιιά άλλη έρασιτέχνηδα ήθοποιό, που ήταν τόσο κακή, τόσο έπιτηδευμένη, ώστε υποχρεώθηκα να τής πάρω τó ρόλο πίσω. " Καλύτερα να ματαιώσω τó άνέβασμα παρά να επιτρέψω καπρίτσια ήθοποιών στην καλή μας δουλειά", είπα στον έναν μου. "Αναγκάστηκα τελικά να έμπιστευτώ τó ρόλο σε μιιά πολύ όμορφη νεαρή κυρία που τού ταίριαζε, μ'ά δεν είχε ποτέ ξαναβεί στη σκηνή. "Αυτή τουλάχιστο θά δουλέψει και θά άτακούει", συλλογίστηκα με τόν δεσποτισμό που τότε με διέκρινε τόσο έντονα.

"Αν κ' είχαμε έπιτυχία στο Κοινό, ή 'Εταιρεία μας ήταν πολύ φτωχή, γιατί ó νέος ένθουσιασμός μας, ή πολυτέλεια τών παραστάσεών μας, "έτρωγαν" όλα τά κέρδη μας. Έκείνο τόν καιρό δεν είχαμε καν άρκετά χρήματα για να νοικιάσουμε μιιά αίθουσα. Οι δοκιμές μας γίνονταν στο διαμέρισμά μου, στο μοναδικό δωμάτιο που μπορούσαμε να διαθέσουμε. Είμαστε στριμωγμένοι άλλ' αυτό δέ μ'άς ένοχλούσε. " Τόσο τó καλύτερο", σκέφτόμουν. "Η άτμόσφαιρα του μικρού κύκλου μας νά ναι ακόμα πιο καθάρια". Οι δοκιμές γίνονταν κάθε μέρα και διαρκούσαν ως τις τρεις ή τις τέσσερις τó πρωί. Τά δωμάτια του μικρού μου διαμερίσματος ήταν γεμάτα με καπνό ταμπάκου. Ήταν ανάγκη να προσφέρεται τσάι κάθε μέρα. Αυτό κούραζε την υπρέτρια. Γκρίνιαζε. Η άρρωστη γυναίκα μου κ' εγώ υποφέραμε χωρίς τόν παραμικρό ψίθυρο όλες αυτές τις φασαρίες και τις φροντίδες, για να γλυτώσουμε τήν 'Εταιρεία μας απ' τó να πέσει έξω. Για να πούμε τήν άλήθεια, ó κύκλος μας δεν ήταν άρκετά ισχυρός, ώστε να μ'άς προμηθεύσει ήθοποιούς για όλους τούς ρόλους του έργου. Δεν υπήρχε κανείς για να παίξει τόν 'Ιάγο, αν κι όλοι οι άντρες τής 'Εταιρείας μας είχαν δοκιμαστεί. Αναγκαστήκαμε να προσκαλέσουμε έναν ήθοποιό με πείρα απ' έξω. "Όπως ή Δυσδαίμονα, ταίριαζε κι αυτός στο ρόλο εξωτερικά" είχε καλό πρόσωπο, μιιά διαβολική φωνή και πονηρά μάτια. Ήταν, όμως, άκαμπτος μέχρις άπελπισίας και δεν είχε τήν παραμικρή μιμική, μ' αποτέλεσμα τó πρόσωπό του να μοιάζει σά σύνολο νεκρό. " Κάπως θά τά καταφέρουμε", είπα όχι χωρίς τήν υπεραυτοπεποίθηση ενός σκηνοθέτη.

Τó ίνδαλμα του Στανισλάβσκι στον 'Οθέλλο, ó Ιταλός τραγώδης Τομάζο Σαλβίνι, 'Οθέλλος στο Λονδίνο στά 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 εἰς τοὺς εἶχαμε ἐφευρεῖ) ὕστερα μιὰ ἐπιπλέονσα 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 Δυσδαίμονας. 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 ἀριστοκρατίσσης ἀπ' τὸν Μαυριτανὸ ἀράπη ἐπαίρνε τρομαχτικὸ νόημα στὴν παράστασή μας. "Φαντάσον ἕναν Τάταρο ἢ ἕναν Πέρση νὰ κλέβει μιὰ νεαρὴ 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 μετάξι 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 σιγὰ δὲ μπορούσα νὰ ἐλέγξω αὐτὲς τὶς κινήσεις ἀκόμα κ' ἔξω ἀπ' τὴ σκηνή. Μοῦ ἐρχόντουσαν ἀπὸ μόνες τους, φυσικά. Ὁ ἀναφέρω κι 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 Δυσδαίμονα 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 ἠθοποιοῦ. Ὁ σκηνοθέτης βοηθοῦσε τὸν ἠθοποιὸ 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 Κύπρον ἦταν ντυμένοι σὰν Τούρκους. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε κανέναν πῶς ὁ Ὀθέλλος εἶχε φτάσει σ' ἕνα νησί, ὅπου μόλις εἶχε καταπινεῖ 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 ἑαυτοὺς 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 φωνὴς 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 υπεύθυνους 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 κι 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 ἡθοποιὸ ὅσο μπορούσε.

Καθὼς ἄρχιζε ἡ τρίτη πράξη, κανένα σκηνοθετικὸ τέχνασμα δὲν ἦταν πιά δυνατό. 'Όλη ἡ εὐθύνη ἔπεφτε στὸν ἡθοποιό. '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 ἀπαρτηρητὴ, 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 παιδιᾶστικη 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 στὰ 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 συγκρατημὸ, 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 ὄργανισμοῦ 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 αἰσθησὴ χάους, 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 γιαντὸς 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 φωνὴ μου δὲν ἐβγαίνει 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 "Ζαῖρα" 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 πιά 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 ταμπουριέτο μου. Χάνω βάρος, αδυνατίζω, σά να 'μουννα σοβαρά 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 κοστούμα, στο πιο δυνατό μέρος τής σκηνής με τον 'Ιάγο, του 'κοψα το χέρι με το έγγειριδίό μου, αίμα έτρεξε απ' την πληγή του κ' ή δοκιμή σταμάτησε. Αυτό που με πλήγωσε περισσότερο ήταν το γεγονός ότι παρά το θανάσιμο παζιμό 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 παιζιμάτος, ο κόσμος θα 'λεγε πως είχα παίξει τόσο φυσικά, που δε μπορούσα να συγγραφτήσω την ιδιοσυγκρασία μου. Αυτό βέβαια, δεν είναι καλό, μα είναι πάντα κολακευτικό για έναν ήθοποιό να 'χει ανεξέλεγκτη ιδιοσυγκρασία. "Εγώ, όμως, είχα πληγώσει ψυχραιμία έναν άνθρωπο: δεν ήταν ή ήθοποιία 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 αναγνώριζε 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 όνειρεύομαι για "Άμλετ, Μάκβεθ, Βασιλιά Αθρ 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 στα παρασκηνία και ζήτησε, σάν γεροντότερος άπό νεότερο, να πάω να τόν δω. Ημιονα πολύ άναστατωμένος όταν επισκέφτηκα τó μεγάλο ήθοποιό. Ήταν ένας γοητευτικός άνδρας, αξιοπρόσχτα καλοκαθηρεμμένος, πολύ διαβασμένος και 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 εξέπληξαν ούτε τόν ένθουσίασαν. Ήταν ένάντιος στον πολύχρωμο σκημικό διάκοσμο, τά κοστούμια και την ίδια τή σκηνοθεσία, γιατί άποσπούσαν ύπερβολικά την προσοχή τού θεατή άπ' τούς ήθοποιούς.

"Όλ' αυτά τά τερίτια είναι άναγκαία όταν δέν ύπάρχουν ήθοποιοί. Ένα όμορφο, εφύχρωο κοστούμι μπορεί να 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 να την κρίνει κανείς, γιατί πιθανότατα μόλις άρχισε τή σκημική τής σταδιοδρομίας". Ο μεγάλος ήθοποιός έπεσε σέ περίσκεψη. "Ο Θεός σας τά 'χει δώσει όλα για τή σκημή, για τόν Οθέλλο, για όλο τó σαιξπηρικό ρεπερτόριο. (Σ' αυτές τις λέξεις ή καρδιά μου πήγε να σπάσει). Η ύπόθεση βρίσκεται στα χέρια σας. Τό μόνο πού σάς χρειάζεται είναι ή τέχνη. Θά 'ρθει με τόν καιρό...". Άφού ειπε την πρα-

γματική άλήθεια, άρχισε να την κεντάει με φιλοφρονήσεις. "Πού, όμως, πώς και άπό ποιόν θα μπορέσω να μάθω αυτή την τέχνη"; ρώτησα.

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

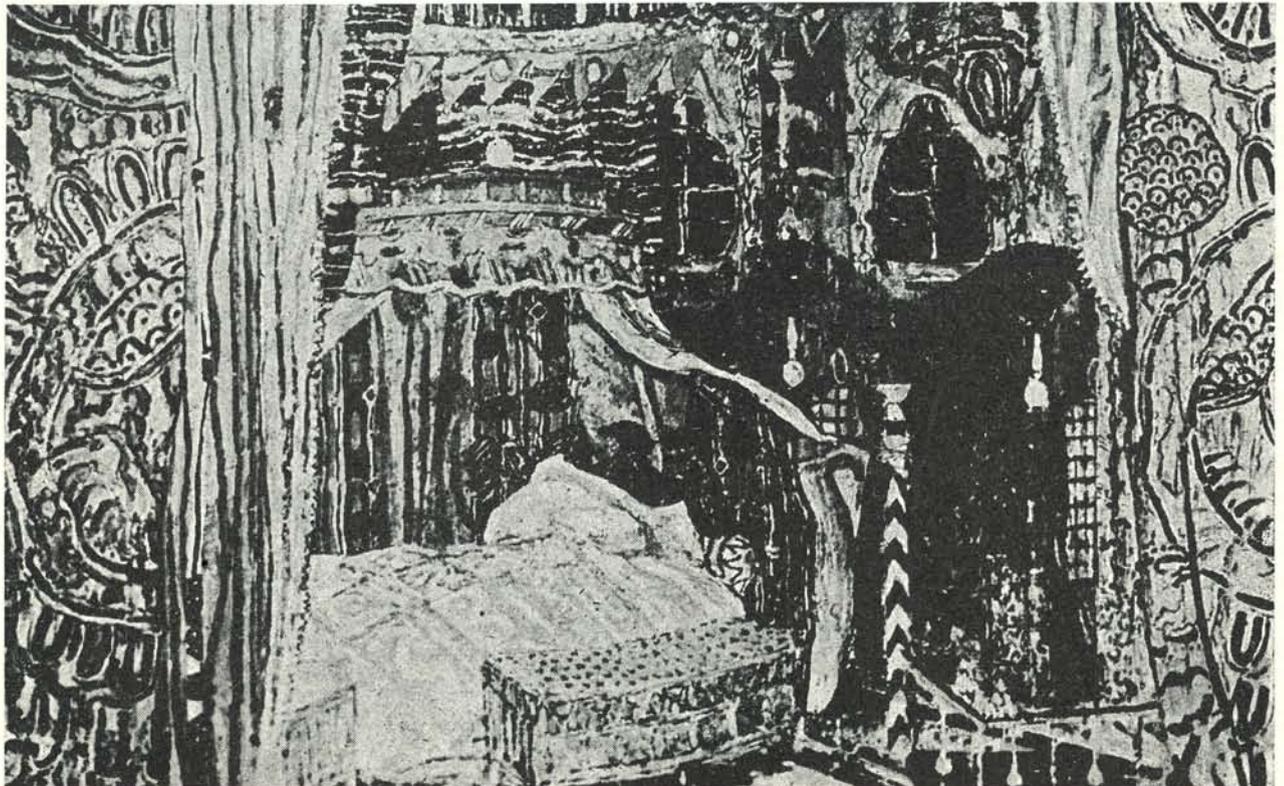
"Ποιός είναι αυτός"; ρώτησα.

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

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

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Σχέδιο τού ίδιου τού Στανισλάσκι 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 αἰῶνα 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 μονόπρακτες 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 ἐλληνικὴ 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 ἦτανε ὅσα ἰδανικὰ εἶχανε κατευθύνει τὸ κρατίδιο. Τὸ '97 τὸ πήρανε πολὺ βαριά οἱ πιὸ φιλότιμοι Ἕλληνες.

Στις 18 τοῦ Ὀκτώβρη τῆς μοιραίας χρονιάς, τοῦ '97, ὁ Λεκατσᾶς ἐμφανίσθηκε στὸν "Ἀμλετ", ἀγγλικὰ, στὸ Λονδίνο μ' ἓνα θέατρο ἀγνώστον Ἀγγλων ἔπαιξε "ἐν τῷ ἐπὶ τῆς Λάγαμ Πλέις Ματινὲ" θέατρο. (Νὰ φανερώνει τὴν ἀληθινὴ ὀνομασία ἔτσι καθὼς τὸ "χει ἀντιγράψει 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 ὁδονηρῶς ἐντὸς τῆς θυέλλης, ἥτις κατέκλυζε τὴν μεγάλην του ψυχὴν... δὲν ἠξέυρω πὼς μοὶ 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 διήγησή 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 κοινού 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 αἰῶνα θὰ περάσουν στὸ περιθώριον· θὰ παρουσιάζονται σὲ ρόλους τοῦ Σαίξπηρ, ὅχι γιὰ τὸ ζητοῦν ὁ νέος καιρὸς, ἀλλὰ γιὰ τὴν τῆ 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 καινούριον. Δὲ μπορεῖ νὰ γίνε διαφορετικὰ! Μακάριοι εἶναι ἐκεῖνοι πού θαμπώνε μὲ τέτοιον τρόπο ἡ φήμη τους, ἀπὸ 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 "Βασιλικὸν 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. Οἰκονόμου (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 Οἰκονόμου γιὰ νὰ ἐπιβάλλει τοὺς δημοτικιστὲς μεταφραστὲς· καθαρουσιανικὴ μετάφραση δὲν καταδέχθηκε, γενικότητα, νὰ ἐπιδείξει,

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



σε "πρώτη", ή θεατρική γενιά πού έδρασε από τὸ 1900. Τὸ χτίριο τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου, ὅταν ὀργάνωνε τὴν ἀρχική του ἐξόρμηση δὲν εἶχε διάθεση νὰ δεχτεῖ τὸν Σαίξπηρ. Τῆ φοβερῆ ἀποκάλυψη τοῦ ἀντισαιξπηρισμοῦ τοῦ μᾶς τὴν προσφέρει χτυπητὰ ὁ Ξενοπούλου, ὁ τίμιος, ὁ ἀτρόμητος: "Ὅταν ὁ Βλάχος ὑπόβαλε στ' Ἀνάκτορα τὸν κατάλογο τῶν ἠθοποιῶν, εἶπε — πολλὸ σωστά — καὶ τ' ὄνομα τοῦ Λεκατσᾶ· ὁ πρίγκιψ Νικολάος, ἀνεπίσημος, γιὰ τὴν ὥρα, σύμβουλος θεατρικὸς τοῦ πατέρα του, τὸν ἔσβησε καὶ εἶπε: "Σαιξπηριστὴς, ἀρα περιττός" ("Ἀκρόπολις", 22 Ὀκτώβρη 1902). "Ὅπως ἔχουμε ἤδη γράψει, τὸ δραματολόγιο τὸ συγκρότησε ὁ Βλάχος ὄλο ἀπὸ παλιὰ ἐλαφρὰ ἔργα, χωρὶς κανένα τοῦ Σαίξπηρ, ἀν καὶ ἦτανε μεταφραστὴς του (δὲς τεῦχος 15)· δὲ θεωροῦσε τὸν θεατὸς τοῦ ἀξίους γιὰ τὸν μεγάλο ποιητὴ, τοὺς περιφρονοῦσε χριστιανικὰ, σύμφωνα μὲ τὸ "μὴ ὁδοὶ τὰ ἄγια τοῖς κυσὶ". Ἡ κοινή, ὠστόσο, ἐξέγερση κ' ἡ ἀπομάκρυνση τοῦ πρώτου διευθυντῆ ἔφερε καὶ τὸν Σαίξπηρ. Θά 'ταν εὐχάριστο νὰ μὴ εἶχε μείνει ἄγνωστο, ἀν ὁ Γεώργιος εἶχε μαντέψει τὴν πρωτοποριακὴ τάση τοῦ Οἰκονόμου, μετακαλώντας τον, ἢ ἀν τὸν ἔφερε γιὰ ὑπηρεσιακὸ σκηνοθέτη, γιὰ τὴ διεκπεραίωση δηλαδὴ τῶν παραστάσεων, μιά πού ἤξερε καλὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ τεχνικὴ τοῦ θεάτρου κ' ἦταν κιόλας ρωμιὸς καὶ θὰ μιλοῦσε ἀπευθείας ἐλληνικὰ στοὺς ἠθοποιούς. Ἡ ὑποστήριξη πού τοῦ ἴδινε ὁ Ὄων — διευθυντὴς οὐσιαστικῶς τὰ περισσότερα χρόνια, φίλτατος τοῦ βασιλέα — δείχνει πὼς κ' ἐκεῖνος δέχεται Ἰσαμ' ἕνα σημεῖο τὸ πρόγραμμά του καὶ φαίνεται πὼς ὁ Βλάχος, φίλος του ἐπίσης, δὲ μπόρεσε νὰ τὸν πείσει τουλάχιστον ὡς πρὸς τὰ ἐναντίον τῆς δημοτικῆς αἰσθηματικὰ του. Ὁ Δανός, ὁ Εὐρωπαῖος, δὲ θὰ μπορούσε νὰ κατανοήσει καὶ νὰ δικαιώσει τὴν καθαρῶσιν στὰ 1893 εἶχε σπεύσει ν' ἀκούσει τὸν Ψυχάρη στὸ "Φιλί", τὴν ξακουστὴ διάλεξή του.

Ἰπῆρχε, βέβαια, καὶ μιὰ κοινὴ γνώμη τῶν πῶ νέων, τῶν δημοτικιστῶν, κὶ ἀν αὐτὴ δὲν ἔφτανε στ' Ἀνάκτορα, κάποιαν ἀτμόσφαιρα θὰ δημιουργοῦσε καὶ δὲν θὰ 'τανε δυνατό ν' ἀφήσει ἀδιάφορο ἕνα συναγματικὸ ἡγέτη πού τόσο εἶχε σχετιστεῖ μὲ τὸ θεάτρο· δὲν εἶναι καὶ τοῦτο μιὰ διαπίστωση σίγουρη, ἀλλὰ ἡ προοδευτικὴ δράση τοῦ Οἰκονόμου κὶ ὁ δημοτικισμὸς τῶν μεταφραστῶν του εἶχε τὴν ἀγάπη καὶ τῶν πῶ φοιτημένων ἐφημερίδων καὶ τῶν περιοδικῶν τῆς ὠριμῆς νεότητάς τῆς, τῆς "Κριτικῆς" π.χ., τοῦ "Περιοδικοῦ μας", τοῦ "Διόνοσου", τῶν "Παναθηναίων", πῶ συντηρητικὰ, τοῦ "Νουμᾶ" τέλος, τοῦ σπουδαίου μαχητῆ. Οἱ διευθυντὲς τους δὲν ἀγαποῦσαν προσωπικὰ τὸν Οἰκονόμου, ἀγαποῦσαν, ἀπὸ ἀνάγκη τους ἐσωτερικῆ, τὸ πνεῦμα τοῦ τοῦ παραστέκονταν λοιπὸν. Ὁ "Νουμᾶς" ἀγκάλιαζε πλατύτερα τὸ θέμα, τ' ἄλλα φύλλα κοιτάζανε πῶ ἄμεσα καὶ τὰ προσωπικὰ τῶν διευθυντῶν τους καὶ βεβράχανε ἀνθρώπους — τὸ Γ. Νάζο π.χ. ἢ "Κριτικῆ", πού σήμερα τιμοῦμε γιὰ τὴν ἀνακαινιστικὴ του τάση τῆς μουσικῆς — ἀλλὰ τοὺς ἔβανε μιὰ πίστη, ὁ νεαρὸς ἀθηναϊκὸς δημοτικισμὸς.

"Ἄς ξαναθυμηθοῦμε, στὴ σειρά, τοὺς τίτλους τῶν ἐξῆς σαιξπηρικῶν δραμάτων καὶ κωμωδιῶν πού θ' ἀνεβοῦν μέσα στὶς ἐπτὰ περιόδους τοῦ "Βασιλικοῦ" 1) "Ὀνειρον θερινῆς νυκτός", 2) "Χειμωνιάτικο παραμῦθ", 3) "Δωδέκατη νύκτα", 4) "Τὸ ἡμέρωμα τῆς στρίγγλας", 5) "Ὀθέλλος" καὶ 6) "Ἐμπορος τῆς Βενετίας".

Ἡ "Νέα Σκηνή" ἀνέβασε δύο, μέσα στὰ πέντε χρόνια τῆς, μπροστὰ στὸ ἀθηναϊκὸ κοινὸ: 1) "Ἡ στρίγγλα πού ἔγινε ἀρνάκι" καὶ 2) "Ἄμλετ". Στ' ἀνεβάσματά τῆς δὲ θὰ σταθοῦμε. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἦταν τὸ ἰδανικὸ τοῦ Χρηστομάνου· ὁ ἀρχιμύστης ἀξίζει, ἐνοεῖται, νὰ μᾶς εἶναι προσφιλῆς, ὄχι ὅμως γιὰ τὸ θέμα τῶν σελίδων αὐτῶν. Ἡ "Στρίγγλα" του εἶναι μιὰ διασκευὴ ἀπὸ τὰ γερμανικὰ, βουλευβαρδιερικῆ· στὴν πρώτη δημόσια ἐμφάνισι τοῦ θιάσου του, ἀνέβασε μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ "Ρωμῆος καὶ Ἰουλιέττα" χωρὶς εἰδικὴ σαιξπηρικὴ διάθεση· ἡ σκηνὴ (τοῦ κήπου) ἦταν ἄλλωστε γνωστὴ καὶ εἶχε καλὸ χαριτωμένους νεαροὺς ἀρμύδιους, τὴν Κυβέλη καὶ τὸν Μῆτσο Μυράτ. Τὸ ἰδανικὸ του, καθὼς εἶναι γνωστὸ, ἦταν τὸ βουλευβάρτο καὶ τὰ γερμανόγλωσσα ἔργα τὰ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὰ γνωρίσματά του. Ὁ Ἰψεν καὶ ὁ Μαίτερλιχ ἦταν οἱ κορυφῆς τοῦ ἱερέα τῆς ἄμεσης, τῆς πῶ καινούριας προοδευτικότητος καὶ μονάχα ἐπειδὴ ἔκανε θέατρο στὴν Ἑλλάδα ὀδηγήθηκε στὴν "Ἀλκιστῆ" καὶ στὴν "Ἀντιγόνη" ἢ φευγαλέα χάρη, ἢ ἐπιφάνεια, τὰ νιάτα, ἦταν ὁ καχημὸς του. Καί, πραγματικὰ, ὠραιότερα πρόσωπα δὲν εἶχαν ἀποτελέσει θιάσο στὴν Ἀθῆνα ὡς τότε· οὔτε καὶ ὡς τώρα.

Ἐξωτερικὰ τὸν ἀπόφευγε τὸν Σαίξπηρ, γιὰτὶ δὲν εὐνοοῦσαν τὰ τεχνικὰ του μέσα τὶς ἀλλαγές, ἀλλὰ, στὸ βάθος, δὲν τὸν τραβοῦσε ὁ Βρεταννός, γιὰτὶ δὲν τὸν βοηθοῦσε τὰ σκηνοθετικὰ τερτίπια μὲ τὸ μεγάλο του Λόγο· οἱ τρυφεροὶ του ὄμοι δὲν ἀντέχανε στὸ βάρος του. Καλύτερο ἦταν τὸ παιγνιδιάρικο τὸ βουλευβάρτο καὶ ὁ Ἰψεν, πού δὲν εἶχε στίχους μέσα στὰ σαλόνια του, καὶ πού, στὸ κάτω-κάτω, ἦτανε καὶ "μοντέρνος". Ἐτσι φερθήκανε ἀργότερα καὶ οἱ κληρονόμοι τοῦ Χρηστομάνου· τὴν ἐλαφράδα τοῦ βουλευβάρτου προτιμοῦσαν. Ἡ κυρία Κυβέλη ἔπαιξε λίγο, στὴν ἀρχή, τὴ "Στρίγγλα", πού ἦταν δημιουργία τῆς, ἐνῶ τὸν Ἰψεν τῆς "Νέας Σκηνῆς", ("Ἀγριόπαπια", "Νόρα", "Ἐντα Γκάμπλερ") τὸν θυμολότανε συχνά.

Ὁ 20ος αἰώνας θὰ κυριαρχεῖται κὶ ἀπὸ ἕνα καινούριο στοιχεῖο, τελειωτικὸ, πού δὲν τὸ 'χε ὁ 19ος· ἀπὸ τὸ σκηνοθέτη, σάν ξεχωριστὸ λειτουργὸ τῆς θεατρικῆς ζωῆς. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ προσοχὴ μας εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ σταθεῖ στὶς προσπάθειες τῶν σκηνοθετῶν· αὐτὲς θὰ κατευθύνουν καὶ τὶς παραστάσεις τοῦ Σαίξπηρ· ἡ ἀνάμνηση τοῦ ἀμφίβολου Ἰταλοῦ πού θ' ἀνέβασε τὸν "Ἰούλιο Καίσαρα" στὰ 1863 ἔσβησε, μέσα στὰ εἴκοσι τόσα χρόνια πού πέρασαν ὥσπου νὰ ἐμφανιστεῖ ὁ Λεκατσᾶς κ' ἐκεῖνος σκηνοθετοῦσε μὲ τὸ δικαίωμα τοῦ θιασάρχου, ὅπως κ' οἱ ἄλλοι θιασάρχες, ἐνῶ τριγύρω του "σκηνοθετῆς" ἦταν ἡ "παράδοσις" κ' ἡ στιγμιαία ἐμπνευστὴ τοῦ καλλιτέχνη-ἐργοδότη (ἐργοδότης ἦταν οἱ διευθυντὲς τοῦ θιάσου οὐσιαστικὰ κὶ ἄς εἶχαν συγκρότηση "συνεταιρική"). "Ὅτι θὰ γίνε, σχετικὰ μὲ τὸν Σαίξπηρ, ἀπὸ τὰ 1902 καὶ ὕστερα — σημαντικὸ, πρόγειο, ἀπῆχηρη ἀπὸ ταξίδια καὶ βιβλία, ἢ καταστάλαγμα βαθῶ — θὰ προσέρχεται στὶς καλύτερες στιγμὲς ἀπὸ σκηνοθέτη ἢ πραγματικότητά λοιπὸν δὲ θὰ μᾶς ἐπιτρέψει νὰ σταθοῦμε καὶ τόσο στὶς προσωπικὲς ἐρμηνείες, ἀφοῦ τὸ κυρίαρχο πρόσωπο, αὐτὸ πού θὰ κινεῖ τὶς σαιξπηρικὲς μας παραστάσεις δὲν θὰ 'ναι οἱ πρωταγωνιστὲς παρὰ οἱ σκηνοθέτες. Ἱστορικὴ ἐρευνα θὰ πεί ν' ἀποτυπώνει κανένας, ὅσο γίνεται πῶ πιστὰ, τὴν ἀντικειμενικὴ ἀλήθεια, ὄχι τὴ δική του προτίμησι. Βέβαια, ἀναλογικὰ, ὁ 20ος αἰώνας ἔχει περισσότερο, ὅσο προχωρεῖ, πῶ σωστοὺς ἠθοποιούς, ἀλλ' ἐκεῖνοι ὑπηρετοῦν τὴ σκηνοθεσίαν, δὲν τὴ δημιουργοῦν, κάνουν καλὰ τὴ δουλειὰ τους ὅσο πειθαρχικότερα ἐρμηνεύουν τὴ σκηνοθετικὴ γραμμὴ.

Τὸ "Ὀνειρον..." χαρακτηρίσθηκε στὸ πρόγραμμα τοῦ "Βασιλικοῦ" "φαντασμαγορία"· στὶς πρῶτες του ἐμφανίσεις, ἔπαιξε ἡ ὀρχήστρα τῆς "Μουσικῆς Ἐταιρείας", μὲ τὸν μαέστρο τῆς τὸν Kremser· σὲ τρεῖς βραδιὰς διευθυντῆς ἦταν ὁ Διον. Λαυράγκας· σὲ δύο, μουσικὴ δὲ σημειώνεται. Δὲν ξέρω ἀν ἔτυχε νὰ δημοσιευτοῦν διαμαρτυρίες γιὰ τὴν ἔλλειψη, ὅμως γιὰ τὸ "Ἡμέρωμα..." ἢ "Ἀκρόπολις" ἐσχολίασε τὴν ἀπουσία τῆς ὀρχήστρας, ὅταν τὸ θεάτρο δὲν ἐπρόκειτο νὰ 'χε ἐπίσημος θεατῆς: "Οἱ ἄλλοι, βλέπετε, δὲν ἔχουν ψυχὴν", (13 Γενάρη 1905). Ἀπὸ τὴν περίοδο 1903 - 4 καὶ στ' "Ὀνειρον..." καὶ στ' ἄλλα, παίξει ἡ ὀρχήστρα τοῦ θιάσου μὲ τὸν Ι. Καίσαρη.

Τὸ "Ὀνειρο..." ἀν καὶ τὸ πρόγραμμα σημειώνει πέντε πράξεις, φαίνεται πῶς παίχθηκε μόνο μ' ἕνα διάλειμμα, σύμφωνα μὲ τὸν κοσμικογράφο τῆς "πρώτης" πού σημειώνει: "...ἐσπευσα εἰς τὸ μονάκιμον διάλειμμα..." ("Ἔστια", 3 Νοέμβρη 1902)· ὑπῆρχε καὶ κόρο κ' ἕνα ὄλο· τὸ εἶπε ἢ Μαρ. Τ. Σανθοπούλου. Τὰ πνευματῶνα, προφανῶς, παίχθηκαν ἀπὸ μικρὰ παιδιὰ· γι' αὐτὸ δὲν ἀναγράφονται τὰ ὀνόματά τους. Ὁ χαραχτηρισμὸς "φαντασμαγορία", ὀμολογοῦμε, μᾶς πείραξε· ἕνα ἔργο, μὲ τέτοιο Λόγο, κάνει νὰ τὸ θεωροῦν ἔτσι; Μᾶς παρηγόρησε ὅμως ἕνας ἀγγλομαθῆς μαθητῆς μας — πολλὰ παιδιὰ πού σπουδάζουν ἠθοποιοὶ ξέρον ἀγγλικὰ μὲ πάθος — μᾶς ἔδειξε μιὰ ἐκδοσι τῆς Ὁξφόρδης (F. C. Horwood)· ἐκτὸς κειμένου, μεταξὺ τῶν σελίδων 24 καὶ 25, δημοσιεύεται ἕνα πρόγραμμα τοῦ 1816, μὲ ἀνάλογο ἔκφραση γιὰ τὸ ἔργο· τὸ κακὸ σ' ἐμᾶς εἶναι πῶς τὸ ἐπιδεικτικὸ ἀνέβασμα ἦταν, πῶ πολλὸ δέλεαρ γιὰ τοὺς θεατῆς παρὰ κατὰ ἀπαραίτητο ἀπὸ πνευματικὴ ἐπιταγή· γιὰ τὴν ὑπερβολικὴ ὅμως πολυτέλεια πρέπει νὰ φταίει τὸ Παλάτι· ὁ σκηνοθέτης θὰ ὑπόκυψε· ἀλλὰ σὲ ποιὸν σκηνοθέτη, ὅταν τὸν μορεῖ, δὲν εἶναι ἡ ἐκπλήξη πόθος; Τὰ κοστοῦμια π.χ. κόστισαν 25.000 δραχμὲς. Ἦρθαν ἀπὸ τὴ Βιέννη, ὅμοια μὲ τοῦ Αὐτοκρατορικοῦ τῆς Θεάτρου· τὰ χρώματά τους θ' ἀποτελοῦσαν ἀρμονικὸ σύνολο, μὲ βᾶση τὸ πράσινο τοῦ δάσους· οἱ νηριδὲς θὰ φοροῦσαν ἀραχνοῦφρανα σὲ γλυκὸ μῶβ χρῶμα καὶ θὰ 'ταν πασπαλισμένα μὲ χρυσὴ σκόνη φερμένη ἀπ' τὴ Βιέννη· ἐπίσης γαλάζιος καὶ χρυσοῦφρανος θὰ 'τανε ὁ μανδύας τοῦ Θησᾶ· "ἐκφραστικότητά"

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 μιλάει 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 ἱκανοποίησι 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 μεγαλοφυῶν, 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 ῥάβδου, 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 Θεσῶς... μὲ τὰ ὑπερμεγέθη ἐκ παλαιῶν μαμαζῶν ἐδώλια, μὲ τὴν ἀπειροπληθῆ καὶ τὴν ἐξαστραπύσαν ἀπὸ τοὺς χρυσοὺς θώρακας καὶ τὰς χρυσὰς περικεφαλαίας συνοδείαν, μὲ τὴν ἑτέραν τῆς Ἰσπολίτης σελαγίζουσαν καὶ αὐτὴν ἀπὸ τὰς χρυσαυλοῦσας φανταστικὰς ἐνδυμασίας τῆς, πᾶσιτα 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 διὰ διαλείμματα μετὰ τὴν Γ' καὶ μετὰ τὴν Δ'. (Ἡ Β' πράξις εἶχε τρεῖς ἐκδόσεις, ἡ Γ' καὶ Δ' ἀπὸ δυο, καὶ ἡ Ε' τρεῖς).

Ἡ τάση 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 πολὺχροτον " Ὁρέστειαν ", τὸ " Χειμωνιάτικο παραμῦθι " ἐπιφυλάσσεται νὰ γράφει γι' αὐτό, πού δὲ μπόρεσε νὰ τὸ δεῖ, γιὰτὶ 'ταν ἄρρωστος· ἐδῶ τουλάχιστον ὑπάρχει μιά ἐξήγησι γιὰ τὴν ἑλλειψιν κριτικῆς· δὲν τὴν ἔγραψε, ὡστόσο. Ἀδιαφοροῦν γιὰ τὸ " Βασιλικόν ", τὸ μισοῦν, πεισματῶνουν ἴσως· τί νὰ πῆ κανεὶς; Μέσα στὰ ἴδια τὰ γεγονότα, οἱ ἄνθρωποι θυμῶνουν, στενοχωροῦνται ἐκεῖ, πού ἐμεῖς τώρα, θὰ περιμέναμε νὰ πανηγυρίζουν. Ἄν ἔξερνε 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 θεωρήθη ἀπὸ τὸν " Ἀριεὺ ", κριτικὸ τῶν " Καιρῶν ", σὰν " πρωτοχρονιάτικον δῶρον " (3 Γενάρη 1904) ἐπειδὴ εἶχε τὴν " πρώτη " 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 ἑλληνες 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 Θωμὰ Οἰκονόμου

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

Ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη ἔπαιζε 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 ἐνέλιπδος ἠθοποιῆς "· ἀλλὰ πάντοτε νέες " εὐέλπιδες " παίζοντες τὴ Βιόλα καὶ δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ γίνῃ ἀλλιῶς· μὲ χαρὰ τους, φυσικὰ, τὴν δέγονται " εὐέλπιδες " — πού παρέχουν δηλαδὴ ἐγγύθησιν ἐπιτυχίας, γενικὰ " εὐελπῆς " ἦταν ὅταν τὴν πρωτοπαίξε ἡ Μανωλίδου, " εὐελπῆς " εἶναι κ' ἡ Κατερίνα Βασιλάκου, ἡ φετεινὴ Βιόλα τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος· πάντως ἡ Μαρίκα " προὐκάλεσεν ἐπανεπιλημμένως 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 ὅποιαν ἐπιτυχῶς περιχίνοι μὲ περιπάθειαν, εἰς τὴν ὅποιαν κατορθώνει νὰ μεταδίδει ἀκριβῶς τοὺς παλμούς τοῦ πάθους ὅπερ ὑποκρίνεται... ", πού ἐρμηνεύει δηλ. καὶ τὴν ιδιοσυγκρασίαν τῆς Ροζ. Νίκα τὴν πιὰν εἰς σωστὰ ὁ κριτικὸς, γιὰτὶ, πραγματικὰ, ἐκεῖνη ὑπῆρξε πρῶτης γραμμῆς ἀστέρης, γιὰ πολὺν καιρὸ, στὴν ἀρχή, μαζί μὲ τὴ Μαρίκα καὶ μὲ τὴν Κυβέλην καί, μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς, ἐν' ἀπὸ τὰ φλογερότερα θηλυκὰ πού γνώρισε ἡ Σκηνὴ μὲς — καλὰ λοιπὸν πῆρε τὸ ρόλο! Γιὰ τὴν μετάφρασιν τοῦ Κ. Χατζόπουλου οὔτε λέξι!

Τὸ " Ἡμέρωμα τῆς Στριγγλας " εἶχε " ἐνδύματα καινούργια, 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 ἐνόηθησε!

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 άτιθασότεραν, άγριωτέραν, ύταμιωτέραν, θελκτικωτέραν και μάλλον λατρευτήν. Η δισ Κοτοπούλη βρανει γοργώ τώ βήματι πρòς τήν ύψιστην κορυφήν τής Τέχνης, δέν ύπάρχει δ' άμφιβολία ότι έντός δόληων 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, "ήρωικό 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 τής 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 να χέλεια: ώραίο θά 'ταν επίσης να 'χαμε και φωτογραφίες τών σαιξπηρικών σκηνογραφιών: μιá έποχή 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 τής '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 έγρίση. Έχρειάζετο λοιπόν ιδιαίτερα ύπόκρισι δι' αυτά, φαντασία και ποιήσις, 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 έξοχο τάλαντο τής Μαρίκας Κοτοπούλη — ούτε είκοσι χρονών! — είναι γνωστό, καθώς κ' ή θυρική έπιτυχία τής 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, Σάνλωκ: δέ μπορούσαν αυτοί, άν όχι έστω να λάμψουν όπως ή Μαρίκα, τουλάχιστον να τήν προσεγγίσουν στο άστραποβόλημά της — άν 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 τής και στο πρόσωπό τής: 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, άν 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 προπούμενο εύθυμο και γελαστικό τόνο. 'Ο Τανάγρας κάνει λόγο

Καλοκαίρι 1922 στο "Αθήναιον": Σε μιá έποχή θεατρικής κάμψης, ό θιασός Αίμίλιου Βεάκη - Χριστόφορου 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 ἴναι περίεργα καὶ ἀδικαιολόγητα μασκαρεμένοι· μέσα στὰ πράγματα, κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὰ διακρίνει· γι' αὐτό, ἂν παρατηρήσει κανένας ὅσες κριτικὲς τοὺς ἄξιζε νὰ σᾶς θυμίσουμε ἔχοντε τὴ σημασία τους, ἀλλὰ δὲν μᾶς μιλοῦν κατευθεῖαν γιὰ τὴ βασικὴ ἄποψη, γιὰ τὸ ρυθμὸ, γιὰ τὴν ἰδιαίτερη ἀκτινοβολία τῶν σαιξπηρικῶν ἐκείνων παραστάσεων, δὲν τὶς παραβάλλουν μὲ τοῦ 19ου αἰῶνα, ἴσως καὶ νὰ μὴν τὸ καταδέχονται· δὲ φταῖνε καθόλου οἱ κριτικοὶ· ἡ δουλειά 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 ὠραϊότερες ὥρες τῆς ἐφηβικῆς ζωῆς μου". Ἡ νεότης, γενικά, 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 σήμερα 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 ἴναι, 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 σαιξπηρικὲς 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 καινοῦριου 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 ἴασο 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 σταθῆκαμε στὶς ἐπιτυχίες μόνο τοῦ 19ου αἰῶνα. Δὲν εἶναι σωστὸ νὰ γίνει τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τὸν 20ῶ. 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 σαιξπηρισμοῦ 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, φυσικά, θὰ ἴτανε, ἂν εἶχε πετύχει ὁ κοσμηγράφος κωμικὸς, 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 γρήγορα.



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

Τὴν παράδοση, ὥστόσο, τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου θὰ τὴ διατηρήσουν οἱ πρωταγωνιστὲς του στὸ Ἐλευθερο Θεάτρο ὅταν, μετὰ τὴν Ἀνοιξὴ τῆς θανῆς τοῦ "Βασιλικῶν", 1908, ἐξευθύνθησαν 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 πιέζε 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, εὐγενικά, ὁ Μ. Μυράτ, ὅταν, πολὺ ἀργότερα, ἐπαίξε "Ἀμλετ, καθὼς θὰ δοῦμε" ὁ Διον. Ταβουλάρης τὸν ρώτησε: "Ποῖός σου εἶπε αὐτὸ τὸ σκηνοκ, 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 σαιξπηρικοὺς 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-

γελαίας Νίκα, με τὸ πλοῦσιο τάλαντο ἦταν στὸ "Βασιλικόν". Ἐμφανίσθηκε μόνο στὰ ἐγκρίνια, ἔπασε ἀρρωσθὴ ἀμέσως καὶ γρήγορα τὴν ἔχασε ὁ κόσμος· εἶχε παίξει Ἰουλιέττα φαίνεται πὼς θὰ μπορούσε νὰ ἔχε προσφέρει πολλὰ στὶς ἐρμηνεῖες τοῦ μελετοῦμε. β) Ὁ ἄλλος εἶναι ὁ Κ. Ἀγγελάκης τὸν κάλυψε τὸ σκοτάδι ἕνα χρόνο πρὶν ἀπὸ τὴν Εὐαγγελία· εἶχε παίξει Ἀμλετ. Τὸν εἶχαν παινεύσει πολὺ. Τὰ δύο αὐτὰ παιδιὰ ἦταν φυσικὸ νὰ βλέπουν πῶς "μοντέρνα", καθὼς τὸ δριεὶ ἡ ἐποχὴ τους· τὸ παίξιμό τους θὰ ἔχε μιὰν ἀπόχρωση νεωτερικῆ, αὐτὴν ποὺ θὰ ἔρχονταν, ἀν δὲν εἶχε ὑπάρξει τὸ "Βασιλικόν", ποὺ ἐκεῖνο τὴν ἔφερε συνειδητὰ καὶ μ' ἔτοιμο ἀπὸ τὴν Κεντρικὴν Εὐρώπῃ τὸ "Βιβλίον τῆς σκηνοθεσίας", ἐπιταχύνοντας καὶ συστηματοποιώντας τὴν πρόοδο.

Ἡ μεγαλοπρέπεια τῶν παραστάσεων τοῦ "Βασιλικοῦ" δὲν ἀκολούθησε ὀδηγητικὰ μονάχα τὴ ζωὴ τῶν ἠθοποιῶν του, ἀλλὰ καὶ ὅσον εὐαίσθητον τὴν εἶχαν χαρεῖ στὶς "πρώτες" του, ὅπου σύχναζε, με τὸ ζόρι, ὁ "καλὸς" κόσμος. Ἐκανε πραγματικὸν ἀγῶνα ὁ Γεώργιος Α' νὰ τοὺς ἀναγκάσει, παρατηρώντας τοὺς ἀπὸ τὸ θεωρεῖο του, νὰ πηγαίνουν στὶς παραστάσεις ὅσους κοσμικοὺς προτιμοῦσαν τὰ χαρτιά. Τὴν κοσμικὴ ἀποψὴ τῶν "πρώτων" — εἶδαμε πῶς πάνω μιὰ περιγραφὴ τῆς, μετὰ τὴν "πρώτῃ" τοῦ "Ὀνειροῦ..." νοσταλγοῦσαν — φοβᾶμαι — οἱ κυρίες κ' οἱ κύριοι τῆς πρωτεύουσας, ποὺ δίνανε τὸν τόνο στὴν πνευματικὴ ζωὴ. Μετὰ τὸ 1918 ζοῦσαν μιὰ πλοῦσια κοινωνικὴ ζωὴ, ποὺ, ὡς τὰ 1922, ὅλο καὶ φούντωνε· τὸ νόμισμα τὸ ἑλληνικὸ ἦταν ὑψωμένο: "... εἶναι λοιπὸν ἀπολύτως βέβαιον ὅτι, ὄλλων κατ' ὄλλων αἱ συνθήκαι μας ἡλλάξαν ἐντελῶς· ἐγένανεν περισσότερον ἄνθρωποι τοῦ κόσμου" γράφει τὸ περιοδικὸν "Κόσμος", ἀνάμεσα σ' ἄλλα παρόμοια (29 Μάρτη 1920) ἐνῶ στὶς 16 Φεβρ. βεβαιώνει πὼς τότε εἶχε ξεσπάσει μιὰ σπατάλη χρήματος ἀπάνταστῃ με πολλὰς διασκειδάσεις. Σ' αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα εἶχε ἀρχίσει ἕνας μισοερασιτεχνικὸς θιάσος, τὸ "Θέατρον Ὀδείου", 1918 - 24, με τὴν ὄνειροπόλησιν νὰ ξαναζωντανέψῃ τὸ "Βασιλικόν" σὰν κρατικὸν πιά ἐκεῖνο. Ὁ Γ. Νάζος, ὁ διευθυντὴς τοῦ Ὀδείου Ἀθηνῶν ποὺ γέννησε αὐτὸν τὸν θιάσο, προσκάλεσε γιὰ σκηνοθετὴν τοῦ τὸν Οἰκονόμου· τὰ "ἴδια" σκηνογραφήματα, τὰ "ἴδια" κοστοῦμα τοῦ "Βασιλικοῦ" ποὺ διασώζοντουσαν ἀκόμα, φοροῦσαν οἱ ἠθοποιοὶ του, διπλωματοῦχοι — χρυσὰ καὶ ἀργυρὰ βραβεῖα τῆς Δραματικῆς τοῦ Σχολῆς· καὶ πάλι ἀνέβηκε στὸ ἴδιον χεῖρ τὸ δραματολόγιον τοῦ "Βασιλικοῦ Θεάτρου" καὶ, φυσικὰ, καὶ τὰ σαιξπηρικὰ, στὶς ἴδιες μεταφράσεις: "Ρωμαιοὺς καὶ Ἰουλιέττα", "Χειμωνιάτικον παραμῦθον", "Δωδέκακτῃ νύκτι" καὶ "Μέγαιρα" — ἡ "Στρίγγλα" — ἐκτός ἀπὸ τὸ πρῶτον ποὺ δὲν τὸ ἔχε ἀνεβάσει ὁ Οἰκονόμου ὀλόκληρον καὶ ἄλλοτε, τ' ἄλλα τρία ἦταν διὰ τὸ ἀνεβάσματα στὸ "Βασιλικόν". Ἴσως νὰ μὴν εἶναι δύσκολο, εἶναι πάντως κακόκαρδο, νὰ φανταστοῦμε πὼς δύσχεστα θὰ ἔβλεπε ὁ Οἰκονόμου τοὺς καινούριους του συνεργάτες, ὁ κουρασμένος σκηνοθέτης· πρόκειται ὅμως γιὰ μιὰ ἡρώ του "Βασιλικοῦ" καὶ ἂν μὴν εἶχαν — πὼς θὰ ἔταν δυνατό! — οὔτε τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, οὔτε τὸν Μέγγουλα, οὔτε τὰ πρῶτα νιάτα τοῦ Οἰκονόμου· οἱ παραστάσεις ἦταν ἄρα ὡρὲς εἰκόνας τοῦ κοντινοῦ, ἀλλὰ καὶ "παλαιῦ" καιροῦ, ὅμως πῶς ἐντυπωσιακὰ καὶ πῶς "σαιξπηρικὰ" σοβαρὲς ἀπὸ τοῦ ἐπαγγελματικοῦ θεάτρου, τοῦ πνιγμένου μέσα στὸ βουλεβάρτον· μπορεῖ νὰ μὴ γινῆκεν παράδειγμα σὲ κανένα, ἀλλὰ, γὰρ, ἔχουν μιὰ ἰδιαίτερη σημασίαν· τὸ γεγονός ὀλόκληρον τῶν παραστάσεων χάνεται· ἀν μᾶς μένουσιν μερικὰ στοιχεῖα, τόσο τὸ καλύτερον· ἕνας ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς τοῦ "Θεάτρου Ὀδείου" ἦταν ὁ Δ. Ροντήρης· ὁ ἴδιος μοῦ ἔλεγε ὅτι κοντὰ στὸν Οἰκονόμου πῆρε τὰ πρῶτα σκηνοθετικὰ του μαθήματα, ἐπομένως καὶ τὰ σαιξπηρικὰ του. Στὸ βιβλίον ποὺ ἀφιέρωσε ὁ Γ. Γληνός, περίου, στὸν Φῶτον Πολίτη, μᾶς ἔχουν νὰ διαπραγματευτοῦμε, πὼς προετοίμαζε ὁ ἀναμορφωτὴς τὴν πρῶτῃ του ἐξόρμησιν· θὰ γινόνταν (1915) με ἠθοποιούς ἐρασιτέχνες τῆς "καλῆς κοινωνίας". Ὑστερα ὅμως, μετὰ τὸ 1919, ποὺ ἀνέβασε μ' ἕνα μεγάλον ἐπαγγελματικὸν θιάσον "Οιδίποδα Τύραννον" καὶ "Ἐπιθεωρητὴ" τοῦ Γκόγκολ, εἶδε — σωστὰ — τί σημασίαν ἔχουν οἱ πραγματικοὶ ἠθοποιοὶ γιὰ ἕνα ξεκίνημα· δὲ χάνεται λοιπὸν τοὺς ἐρασιτέχνες· στὸν ἀσπὴριχτον ἐνθουσιασμὸ τῶν κοσμικῶν κριτικῶν ("Ἄλκ" — Καθηγητῆς Ἀνδρέας), ἀπάντησε με δριμύτητα. Τὸ κρατικὸν θέατρο ποὺ ὀνειρευόταν κινδύνευε νὰ τὸ κάνουν αὐτοὶ· ἀδίκησε μερικὰ πρόσωπα· γιὰ τὸ συγκρότημα καὶ γιὰ τὶς λίγες δυνάμεις του εἶχε δίκιον. (Ρητὰ, τὸ περ. "Κόσμος", ποὺ ἀναφέραμε, ἀποδίδει τὴν σκηνοθεσίαν δύο τουλάχιστον ἔργων, τοῦ "Χειμωνιάτικου παραμυθίου" (3 Νοεμβρὴ 1919) καὶ τῆς "Δωδέκακτῃς νύκτας" (16 Φλεβάρη 1920) στὸ Ν. Ζάνο καθηγητὴ τῆς Δραματικῆς

Σχολῆς Ὀδείου Ἀθηνῶν, ἠθοποιὸν τοῦ "Βασιλικοῦ", ποὺ δὲν εἶχε ἄμεση σχέση με τὶς παραστάσεις τοῦ θιάσου· ἄλλοι ποῦνε νὰ δὲ γίνεται λόγος γι' αὐτὸν οὔτε τὸν ἀναγράφει γιὰ σκηνοθετὴ τὸ βιβλίον "Γεώργιος Νάζος καὶ τὸ Ὀδεῖον Ἀθηνῶν". ἀν καὶ ἡ μόνῃ πειστικὴ πηγὴ εἶναι μόνον ἡ ἐλεγμένη, γραπτὴ, χρησιμοποίησα καὶ μιὰ προφορικὴ, τὴν ἀπάντησιν τῆς Ἀγγ. Κοτσάλη, πρωταγωνίστριας τοῦ θιάσου· παράξενη τῆς φάνηκε ἡ ἐρώτησίν μου. Ἄλλο εἶναι τὸ παράξενον· ὁ Οἰκονόμου ἦταν τόσο μαλακὸς καὶ τόσο λυπημένος, ὥστε ἀμφισβητοῦσαν τὶς σκηνοθεσίες του, μπροστὰ στὰ μάτια του, καὶ δὲν ἔβγαζε μιλιὰ· δὲν ἔστειλε μιὰν ἀναίρεσιν τῆς πληροφορίας· πολλὰς του δυστυχίας τὶς ἐτοιμάζει μόνος του ὁ κρόθωπος, ὅταν στὴ φυσικὴ του αἰδῶ καὶ διαταραχτικότητι, ἀσθένει καὶ τὴν ἀβουλίαν, ἀφήνοντας τὰ πράγματα νὰ τὸν πάρουν ἀπὸ κάτω του.

Τὸ καλοκαίρι τοῦ 1922, ἡ Ἀθήνα εἶχε περὶ τοὺς ἑννέα θιάσους, ἕνα μελοδραματικὸν, πέντε τοῦ ἐλαφροῦ θεάτρου, δύο συνοικιακούς κ' ἕναν κυρίως δραματικὸν, τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, ποὺ ὁστόσο, δὲν ἀνέβασε κανένα σπουδαῖον ἔργον παρὰ μόνον στὴν τιμητικὴν τῆς πρωταγωνίστριας δόθηκε ἡ ἡδὴ γνωστὴ "Σαλώμη" τοῦ Οὐάιλντ· ἦταν φανερό — τὸ βλέπαμε δηλ. πὼς ἡ γνησιότερη Τέχνη ἔλειπε. Τότε ὁ Βεάκης με τὸ Χριστόφορον Νέξερ καὶ με τὴ Σωτηρίαν Ἰακτρίδου ἐμφανισθήκαμε στὸ "Ἀθηνάιον". Τὸ κοινὸν, διψασμένο γιὰ τὸ καλύτερον, ἔτρεξε κοντὰ τοὺς. Ἀνεβάσανε Σαίξπηρ ("Μακβεθ", 4 Ἰουλ. καὶ "Ὀθέλλο", 8 Αὐγ.) καὶ Ξενοπούλου, Ταγκόπουλο, Ἀντρέγιεφ...

Μιὰ μαρτυρία τοῦ Παλαμᾶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ φανταστοῦμε πὼς παιζόνταν ὁ Σαίξπηρ ὅταν ἡ παράδοσιν τοῦ "Βασιλικοῦ" εἶχε ἀρχίσει πῶς νὰ ξεφτάει· στὸ τέλος τοῦ 1916 ἀνέβηκε ἐκτάκτως, ὁ "Ὀθέλλος", τὴν παράστασιν δὲν τὴν εἶδε, ἀλλὰ σημειώνει: "... Ὅσον καὶ ἂν τὰ πράγματα ἔγιναν κάπως βιαστικὰ καὶ αὐτοσχέδια, καθὼς ἔτυχε ν' ἀκούσω, ὅσο κι' ἂν ὁ "Ὀθέλλος" ἐνθῆμιζε κάπως τὴν κλασσικὴν "Βαβυλωνίαν" τοῦ Βυζαντινοῦ (διότι οἱ ἠθοποιοὶ ἀφῆθησαν νὰ παίξουν τὸ μέρος των καθεὶ ἀπὸ τὴν μετάφρασιν ποὺ ἐδηρσεῖτο)... ἡ ἀναρχία δὲν ἦταν μόνον μελοδραματικὴ. Ἰάγος ὁ Θ. Οἰκονόμου, Δυσδαίμονα ἢ Δ. Δρακοπούλου. Ἡ παρουσία τοῦ ἐξοχου σκηνοθετῆ καὶ μᾶς εὐαίσθητῆς ἠθοποιῶν δὲ διόρθωνε τίποτα· ὁ Οἰκονόμου, φεύγοντας ἀπὸ τὸ "Βασιλικόν", ἀπὸ καλωσύνην καὶ ὄχι, τυχόν, γιὰ ὑλικὴ ὠφέλειαν, βοήθησε διάφορους νὰ βγαίνουν στὴ Σκηνὴ με στήριγμα τὴ φήμην του. Ὅταν τύχαιον ἄτομα σπουδαῖα, με τὴν τάσιν νὰ γίνων σπουδαιότερα, ἢ βοήθειά του ἔβγαίνε σὲ καλὸν, καθὼς πραγματικὰ με τὸν χαριτωμένο Λυσ. Λύτρα, ποὺ τοῦ δίδαξε τὸν "Φιλάργυρον" (1914) καὶ με τὸν Βεάκη ποὺ, με τὴν ἀπληστὴ φιλομαθείαν του καὶ με τὸν ἀπέραντον σεβασμὸν τοῦ στὴ μόρφωσιν καὶ στὴ γνώσιν ἔσπευσε στὸν ἴδιον βασιανισμένον σκηνοθετὴ νὰ μελετήσουνε μαζί τὸν "Μάκβεθ" (1916). Ἦταν 32 χρονῶν καὶ κανεὶς κοῦφρος ἐγωισμὸς δὲν τὸν ἐξωθοῦσε νὰ πιστεῖ πὼς ἔφτανε μόνος του γιὰ τέτοιον ἄθλημα. Ὁ Τύπος ("Ἀθῆναι", "Ἀσπὴρ", "Ἐμπρός", "Νέα Ἡμέρα" π.χ. 30 Γενάρη — 5 Φλεβάρη, ὅποτε ἔγινε ἡ παράστασιν, ὄχι 2, καθὼς ἔχει τυπωθεῖ στὴ σ. 59 τοῦ τεύχους 14), ὑπογράμμισε πρόθυμον καὶ θερμὰ τὴν ἐμφανίσιν του αὐτὴ με τὶς ἀγγελίες· θὰ ἔταν καὶ τιμητικὴ του. Λαίδη ἢ Ἀγνή Ρεζάν· μαζί καὶ ὁ ἠθοποιὸς Α. Σαριγιάννη — ὁ "Μῆτρος, εὐζωνος", κατὰ τὸ πρόγραμμα, τὸ "εὐζωνάκι τοῦ γοργοῦ" τῶν "Πολεμικῶν Παναθηναίων" τοῦ 1913 Ἀννίνου - Δημητράκοπούλου - Τσοκοπούλου, στὸ "θέατρον Μαρίκας Κοτοπούλη" — δὲν ξέρω σὲ ποῖον ρόλον. Ὁ βασιλέας εἶχε δηλώσει πὼς θὰ ἔταν παρὼν στὸ Δημοτικὸν Θέατρον Ἀθηνῶν, ἐκεῖνο τὸ βράδυ. "Ὁ κ. Βεάκης κατέβαλε πᾶσαν προσπάθειαν, ὥστε τὸ ἔργον νὰ ἐμφανισθῇ ὅσον τὸ δυνατὸν τελειότερον. Ἀληθινὸν πλοῦτον θὰ παρουσιάσῃ τὸ βεσιτιδιόν [θὰ ἔταν οἱ ἴδιες ἐνδυμασίες ποὺ φοροῦσαν οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ διαβατικοῦ θιάσου Ρώσση — στὰ 1889;] ἀνανεωθεῖσαι καὶ συμμορφωθεῖσαι" ("Ἀθῆναι", 30 Γενάρη). Πολυτέλεια λοιπὸν ἀναγγέλεται καὶ μαζί ὁ Θ. Οἰκονόμου. Ἦγώ τοῦ "Βασιλικοῦ" ἄρα θὰ ἔπρεπε νὰ ἔταν κάπως ὁ "Μάκβεθ" αὐτός. Οἱ ἐφημερίδες τῆς 5ης Φεβρ. ἀναγγέλλουν πὼς ἡ "πρῶτη" θὰ ἔταν καὶ ἡ τελευταία! [Δυστυχισμένοι ἠθοποιοὶ, τότε κόποι γιὰ μιὰ βραδιά!]. Τὴν ἐπομένη κιόλας εἶχε ξεχαστεῖ· οὔτε μιὰ κριτικὴ, οὔτ' ἕνα σχόλιον! Δὲν τὸ εἶδαμε, τουλάχιστον· ἄλλῃ δυστυχία καὶ τοῦτο: οἱ θεατρικὲς εἰδήσεις· τὰ λιγοστὰ τιτοφόρα, μπαίνανε κάτω ἀπὸ τὸν τίτλον "Κοσμικὴ κίνησις" ("Ἔθνος" π.χ.) ἢ κάτω ἀπὸ κάτι παρόμοιον· μιὰ φτωχὴ γωνία ἀφιερώνει ταχτικὰ ἢ ἐφ. "Ἀθῆναι". Μ' αὐτὴν λοιπὸν τὴν κοσμικὴ ἀποψὴ, δὲν τὸ θεωροῦσαν, φαίνεται, ἄξιον νὰ διαθέσουνε χωρὸν γιὰ ἐντυπώσεις ἀπὸ ἕνα Σαίξπηρ. Οἱ συντάχτες

των χρονογραφημάτων, πού συχνά μιλούσαν για θέατρο, σπατάσανε. Κι όμως, για μιὰ κοσμική δεσποινίδα, τὸ "Ἐμπρός" ἔχει μιὰ στήλη (7 Φλεβάρη), γιὰ νὰ θαυμάσει τὴν τόλμη τῆς ν' ἀνέβει στὴ Σκηνή. "Ἄς τὰ βλέπουν αὐτὰ οἱ τωρινοὶ ἡθοποιοὶ πού τόσοι καὶ τόσοι ἀσχολοῦνται τώρα μὴν τύχει καὶ καθεὶ καμιά λεπτομέρεια τῆς πολυτιμῆς ὑπαρξῆς τους. Τὶ καθήκοντα πρέπει νὰ αισθάνονται πὼς 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 βιάσανο κατέπεσεν ἐπὶ τέλους, ἐβλέπαμε τὸν Διονύσιο Ταβουλάρη μὲ στολὴν ἱππότην τῆς Ἀποκριᾶς· χωρὶς γενειάδας, χωρὶς ξεφωνήματα, χωρὶς ἀπαγγελίαν καὶ ρητορική, ὁ Βεάκης—πρόκειται γιὰ 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 ταυριάζει ὁ πῦρ πάντα χαρακτηρισμὸς· τὸ γράψαμε καὶ στὴν ἀρχὴ αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου τῆς μελέτης μας: οἱ μεταγενέστεροι εἶναι ἀδυσώπητοι γιὰ τὴν ἡθοποιία τῶν περασμένων.

"Ὅμως, ὅσο γιὰ τὸν "εἰδεχθῆ ἀράτην"—τὸν δείχνει κ' ἡ φωτογραφία—ἡ ἐποχὴ μας δὲν θὰ τ'αν ἔτοιμη—ἴδιος τὸ "εἰδεχθῆ"—νὰ παραδεχθῆ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη. Ὁ Κ. Ἀθάνατος ἀπαριθμεῖ, ὡστόσο, τίς ἐπὶ μέρους 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 ἄριστον τύπον τοῦ Ὁθέλλου (τὸ "ἄριον" εἰπωμένο ἀπὸ νέο τοῦ καιροῦ του σημαίνει, πόσο εὐπρόσδεκτος καὶ πόσο "μοντέρνος", γιὰ τὴ στιγμὴ αὐτῆ, φάνηκε ὁ Βεάκης)..., ἐνεσαρκώθη εἰς τὴν κυριολεξίαν τὸν ὄλον του, σύμφωνα μὲ ὅλας τὰς ἀξιώσεις τῆς γκρινιᾶρας καὶ ἀπαιτητικῆς νέας σχολῆς. Μᾶς ἐπῆρε μαζί του εἰς τὸ πάθος του, μᾶς ἀνέβασε εἰς τοὺς οὐρανοὺς τῶν στοχασμῶν του..."

Ἴδου κ' ἕνας κριτικὸς πού ἐρευνᾷ κάτι οὐσιαστικότερο καὶ δὲν ἔχει τὴ φροντίδα νὰ ἐκφράζει τίς προσωπικὲς του ἀντιλήψεις· σὰ νὰ 'χε κανεὶς τὴν ὄρεξιν νὰ διαβάσει πεζοτράγουδα, καὶ νὰ μαθαίνει τίς ἀτομικὲς ἀντιλήψεις τοῦ καθενός. "Ὅσοι, ὡστόσο, θυμοῦνται τὸ παίξιμο τοῦ Βεάκη στίς παραπάνω πολυτιμὲς 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 καιρὸ, μὲ πολὺ μικροὺς θιάσους γηραιῶν θιασαρχῶν σὲ μικρὲς περιοδεῖες· 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 πῦρ προσδευμένο τάλαντο τοῦ αἰῶνα του—καὶ πὼς κι ὁ ἴδιος ὁ Βεάκης δὲν ἦταν μόνο ἕνα θαυμαστὸ τάλαντο—ὅπως ἡ Σαπφὸ Ἀλκαίου π.χ.,—ἀλλὰ καὶ μιὰ ψυχὴ ἐρευνητικὴ, καθημερινὰ ἐξελίξιμη, δὲν ἦταν, πρὸ παντός, "ἀσπούδαχτος" καὶ ἐνστικτώδης ἀπλῶς· τὰ γυμνὰ τάλαντα δὲν δημιουργοῦν θεατρικὸ πολιτισμὸ, εἶναι μετέωρα πού λάμπουν καὶ σβήνουν χωρὶς νὰ ὠφελήσουν πλατύτερα. Ὁ "μοντερνισμὸς" ἄρα πού τοῦ ἀποδίδει ὁ Κ. Ἀθάνατος εἶναι πολὺ πιθανός· οἱ "ἀσπούδαχοι" εἶναι συνήθως πάρα πολὺ καλοὶ τὴν ὥρα πού τοὺς βλέπουμε· δὲν εἶναι ἀγωνιστές· γι' αὐτοὺς δουλεῦει ἡ φύση, σ' αὐτὴν ἀξίζουν τὰ χειροκροτήματα, εἶναι ἀφόρητα ἀνεξέλιχτοι καὶ ἀφόρητα εὐχάριστοι, μὲμονοτονίας. Ὁ Βεάκης, μέσα στὰ ἔξη χρόνια πού περάσανε ἀπὸ τὴν τιμητικὴ του μὲ τὸν "Μάκβεθ", τίς δυνατότητές του τίς



Δυὸ στίχια τοῦ ἀξέχαστου Α. Πρωτοπάτη. "Ἄνω, ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, Ὁφηλία, στὴ σκηνὴ τῆς τρέλλας. Ἡ ὑπόκρισή της ἀπέτελεσε εὐχάριστη ἐκπληξη γιὰ τὴν κριτικὴ καὶ τὸ κοινόν. Κάτω, ὁ διευθυντὴς 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

αύξησε με τὸ νοῦ του καί, δίκαια, πρὶν ἀπὸ τόσα χρόνια, ἦταν ἡ πρωτοπορία. Ἡ ἀνήσυχη αὐτῆ διάθεσή του, ὁ πόθος του γιὰ τὸ καλύτερο δείχνεται πλατύτερος· δὲ θέλησε νὰ παίξει τὸν Ὁθέλλο στὴ μετάφραση τοῦ Βικέλα, ἐτοίμασε ἕνα κείμενο δικό του στὸ πεζό, στὴ δημοτική, βέβαια. Φρόντισε καί γιὰ τὰ σκηνογραφήματα· τοῦ τὰ ἔχε ζωγραφίσει ὁ συμπαθητικὸς ἐκεῖνος κ' εὐγενέστατος τύπος ὁ Θ. Ἀρμενόπουλος· ἄρεσε ἰδίως μὴ "πίτστα ντὶ Βενέτσιά" του: Δυὸ χρήσιμες λοιπὸν πληροφορίες πού δὲν τίς μαθαίνουμε ἀπὸ τὰ προγράμματα, ἡ μετάφραση κ' οἱ σκηνογραφίες· γι' αὐτὸ καὶ δὲν ἀναγράφονται στὴ σελίδα 58 τοῦ τεύχους 14. Τίς μαθαίνουμε, μελετώντας τὸν Κώστα Ἀθάνατο.

Βέβαια, ἡ σαιξπηρική αὐτῆ ἐξόρμηση δὲ γλύτωσε ἀπὸ ἀντιρρήσεις· τίς εἶχε ὁ θαυμαστής, ὁ Κ. Ἀθάνατος, γι' αὐτὸ καὶ τίς προσέχουμε· βρῆκαί πρωτα πὼς γι' ἀπειρους λόγους, ὁ ἀγαπημένος του πρωταγωνιστῆς "...ἐπαίξε Μάκβεθ ὅπως κανεῖς ἕως τὴν ὥρα ἀπὸ τοὺς νέους καὶ ἀπὸ τοὺς καλύτερους, τοῦ ἐκλείψαντος ἀριστεῖς τοῦ θεάτρου...", ὅτι κατώρθωσε νὰ ζωντανέι τὴν μάτταν ἐνὸς πεθαμένου καὶ ἐτοιμορρόπου θεάτρου". Πιστεύει, πάντως, πὼς ὁ Βεάκης δὲν ἦταν ἡθοποιὸς γιὰ τὸν Σαίξπηρ· ἡ δουλειά του ἦταν, διηγείται, τὸ κοινωνικὸ δράμα: "...Ὁ "Μάκβεθ" δὲν ἀπέτυχε, ἀλλὰ δὲν ἦτο δυνατόν νὰ ἐπιτύχει. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἐπάτησε γερά, γιατί ἀπλοῦστατα, ἂν ἐπαυόσε, τὸ πλῆγόν "Ἀθήναιον" θὰ ἐκρηγνίζετο". Ὁ Σαίξπηρ, συνεχίζει, θέλει μεγάλο θέατρο καὶ ὄχι "Ἰούλιο", (8 Ἰουλ.). Ἀλλὰ προσθέτει καί, πού ἀλήθεια, πρέπει νὰ μὴν τὸ ἀφήσουμε χωρὶς νὰ σὰς τὸ ὑπενηθίσομε, ὅτι "ἐδημιούργησεν ἕνα συγχροισμένο "Μάκβεθ" εἰς τὰς ἀπειροσλήθεις λεπτότητας τοῦ παιξίματος καὶ τῆς διδασκαλίας του...".

Καρπὸς αὐτῆς τῆς διδασκαλίας του ἦταν ἡ Σωτηρία Ἰατρίδου· στὴν Ὀφηλία, καὶ πῶς πολλὸ στὴ Λαίδη Μάκβεθ, τῆς χάρισαν πολλοὺς ἐπαίνους καὶ φαίνεται πὼς τοὺς ἄξιζε τὸ πολυεδρικό τάλαντό της, τὸ φυσικό, μετὰ τὴν εὐγενική του ἰδιοσυστασία. Ὁ Φῶτος Πολίτης ὅμως — "Πολιτεία", 18-8-22 (δὲς στὴ σ. 88-9 τοῦ προηγούμενου τεύχους) κρίνει αὐτὲς τίς παραστάσεις ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ σκοπιὰ τοῦ ἀπομονωμένου ἰδεαλιστῆ, δὲν τὸν ἡμερώνει ἡ τάση τοῦ "Ἀθηναίου" γιὰ τὸ καλύτερο, τὸν ἀνησυχεῖ τὸ τί βλέπει τριγύρω του, μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἄγριο καλοκαίρι, ὅποτε θὰ συντελεσθεῖ ἡ μικρασιατικὴ καταστροφή, γέρας τῆς ἀνάτασης τῶν ἀντιπάλων καὶ ἄθλιο δῶρο τῆς πῶς βλαβερῆς μερίδας τοῦ ἑλληνισμοῦ πού τὴν ἔφερε ὅμως, ὅπως καὶ πῶς πᾶν τὸ παρατηρήσαμε, ὁ Φῶτος Πολίτης εἶναι κριτικὸς καὶ βλέπει μόνο τὴ στιγμή τῆς δικῆς του, καθ' ἑαυτήν, τ' ἄμεσα γεγονότα· δὲν προφταίνει νὰ δεῖ τὴ γεμάτη ἀγωνία προσπάθεια τοῦ μάρτυρα Βεάκη νὰ ὑψωθεῖ καὶ νὰ ὑψώσει παραβλέπει ἀκόμα καὶ τὴν ἀγνόητα τοῦ κοινού πού διψάει καὶ τρέχει νὰ χειροκροτήσῃ τὴν προσφορά τοῦ Βεάκη· σταματάει ὁ κριτικὸς, δὲ σκληρότητα, στὴν ἰδανικὴ αἰσθητικὴ τελειότητα πού ἔχει στὸ νοῦ του.

Ἀντίθετα, ἡ νεότητά πού ζητάει, πρὸ παντός, ἰδανικὰ καὶ ἀνιδιοτέλεια, πού δίνεται στὸ θαυμασμὸ περισσότερο, γιατί ἔχει ἀνάγκη νὰ θαυμάσει καὶ νὰ αἰσιοδοξήσει, γιὰ νὰ στερεωθεῖ στὴν πεποίθησή γιὰ τὸ μέλλον της, συγκινήθηκε πῶς θερμά: Ὁ Κλ. Παράσης βρῆκε ἀφορμὴ νὰ γράψῃ τίς σκέψεις του γιὰ τὸν Σαίξπηρ ("Μοῦσα", Αὐγούστος 1922). Στὸ ἴδιο φύλλο, ὁ κριτικὸς του — "Ν. Χ." — μένει ἐκθαμβὸς γιὰ τὸ κατόρθωμα νὰ παρουσιαστῇ ὁ "Μάκβεθ" στὸ "Ἀθηναίον" καὶ νὰ τρέχει ὀλόκληρη ἐβδομάδα τὸ κοινὸ νὰ τὸν χειροκροτεῖ! Οἱ σκηνογραφίες, τὰ κοστούμια κίνησαν ἐπίσης τὴν ἐπιδοκιμασία του, ἰδίως, λέει, στὴ δεύτερη καὶ στὴν τρίτη εἰκόνα· κρίμα πού δὲ μᾶς δίνει περισσότερες πληροφορίες — μαντεύει ὁ ἀναγνώστης ὅτι προσπαθοῦμε νὰ βγάλουμε ἀπὸ τὴ μύγα ξύγκι, ὥστε νὰ μωρέσει μόνο του νὰ συνθέσει τὴν κατάσταση πού μᾶς τὴν ἀρεῖται τὸ παρελθόν μετὰ τοὺς φτωχοὺς ὑπανίμους του. Ὁ Ι. Μ. Π. (αναγιωτόπουλος), οἰκειωμένος μετὰ καινούρια εὐρωπαϊκὰ βιβλία τὰ γραμμένα γιὰ τὸν Ποιητῆ, ἐνθουσιάζεται στὸ ἴδιο περιοδικὸ — φ. Σεπτέμβριον — γράφει γιὰ τὸν Ὁθέλλο: "Τὸ Βεάκη τοῦ χωστοῦμε εὐγνωμοσύνη, γιατί μᾶς ἔκανε νὰ αισθανθοῦμε ὅλο τὸ ρίγος τῆς Σαίξπηρεια τραγωδίας, γιατί μᾶς ὡδήγησε πρὸς τὰ σκοτεινὰ ἄντρα τῆς ἀνθρωπίνης ψυχῆς καὶ μᾶς ἐπρόσφερε τὴν "τραγική" (sic) πραγματικότητά μετὰ τὴν ἐξαιρετικὴν ὑπόκρισίν του". ἀλλὰ σημειώνει καὶ τὰ ἐξῆς: "...Τὸ ἀνέβασμα τοῦ Ὁθέλλου" ἀπέτυχε ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ συνόλου, ἀπέτελεσε ὅμως μὴ ἐκδηλωσὴ θαυμαστῆς τῆς τέχνης τοῦ κ. Βεάκη καὶ τῆς κ. Ἰατρίδου".

"Ὡστε, ἀ") Ἀπὸ τὸ "Ἀθηναίον" ζήτηθηκε μὴ ἀναμόχλευση τῆς σαιξπηρικής ποιήσεως καὶ γιὰ τὸ κοινὸ καὶ γιὰ τοὺς λο-

γίους, β') φάνηκε ἡ ἀνάγκη καὶ πάλι νὰ ξεπεραστῇ ὁ Βικέλας, ὅπως τὸ ἔχε ἀντικρύσει νικηφόρα ὁ Οἰκονόμος στὸ "Βασιλικὸν" μετὰ τοὺς μεταφραστές του· ὁ Καρθαῖος καὶ ὁ Ρώτας μαντευοῦνται ἤδη, πρὸ εἰπὶ νὰ ὑπάρξουν· γ') ζεπετιέται ἕνας πρωταγωνιστῆς πού ἀγωνίζεται, μέσα σὲ ἀντιζούτητες, νὰ δολέψῃ μ' ἕνα δραματολόγιο διαλεγμένο· ἡ παράδοση τοῦ "Βασιλικού", πού ἔχε θαμπώσει, ἀνανεώνεται· τὴ βοηθοῦν καὶ ἄλλα στοιχεῖα — ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα ἡ κάπως μεταγενέστερος ἀναζητήσεως — γίνεται ἡ σύνθεσις μετὰ ὅποιοδήποτε καινούριον· εἶναι ἀγῶνας ἑλληνικός, ντόπιος, καὶ γι' αὐτὸ εὐπρεπὴς καὶ ὠραῖος. Τὴν ἴδια ὥρα πού συντελεῖται ἡ μικρασιατικὴ καταστροφή — ἀπὸ τὴ δικὴ μας ἀποψη, τὴ σκηρική, ἡ ἀνυψωτικὴ τάση τοῦ "Ἀθηναίου" θυμίζει πόσο ἔξιζε, στὴν οὐσία, ἡ ἑλληνικὴ ψυχὴ καὶ πόσο χιλίες φορὲς ἀνάξιοι τῆς ἦταν οἱ ἡγέτες της πού τὴν ὡδήγησαν στὴ συμφορά.

Εὐχομαι νὰ μωρέσα νὰ προσφέρω μὴ μικρὴ, ἔστω, βοήθεια στὸν φιλοθέατρο Ἕλληνα πού ἐνδιαφέρεται γιὰ τίς περιπέτειες τοῦ Σαίξπηρ στὸν τόπο μας· ἐτοιμάζοντας αὐτὴ τὴν ἐργασία μου κέρδισα τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσω βαθύτερα μερικὰ πρόσωπα καὶ πράγματα στὸ μέγα πλοῦτο τους πού νὰ πολὺ μεγαλύτερο ἀπ' ὅσο φανταζόμουνα ὡς τώρα καὶ νὰ τὰ προσφέρω στὸν ἀναγνώστη μας. Καὶ πρῶτα — πρῶτα εἶδα τὸ Βεάκη ὅπως πῶς πάνω· θὰ συναντήσουμε πῶς κάτω καὶ ἄλλους ἀνθρώπους μας νὰ ἐξαίρονται μετὰ τὰ φερότα τοῦ Σαίξπηρ· αὐτὲς οἱ διαπιστώσεις δὲ θὰ μπορούσαν νὰ γίνοντο στὸ Β' τόμο τῆς Ἱστορίας μας, ὅσο καὶ ἂν τὸν ἐτοιμάζουμε μετὰ φροντίδα· ἡ φυσικὴ θέση τους εἶναι μέσα σὲ εἰδικότερα μελετήματα, ὅπως αὐτὸ. Τοῦτο ὀφείλεται στὴν ἐπιμονή, στὴ θεληματικότητά καὶ στὴν ἀφειδώλευτη σπατάλη αὐτοῦ πού διευθύνει τὸ "Θέατρο". Μόνος μου δὲν θὰ τολμοῦσα τὴν ἀναμέτρηση αὐτὴ μετὰ τὸν Σαίξπηρ οὔτε θὰ τῆς ἔδινά τόσον καιρὸ καὶ τόσο κόπο.

Ἡ Μαρίνα Κοτοπούλη γίνεται θιασάρχης χωρὶς διακοπὴ ἀπὸ τὸ καλοκαίρι τοῦ 1907 ὡς τὸ τέλος τοῦ 1930 πού ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀμερικὴ· σ' αὐτὸ τὸ διάστημα, δὲν λησιμόνησε, μέσα στὸ βουλεβάρτο — αὐτὸ ἦταν ἡ μοιραία ἐπιταγή τοῦ καιροῦ — τὴν παιδεία της στὸ "Βασιλικὸν"· ἀρία καὶ τοῦ, στίς τιμητικὲς κ' ἐκείνη κ' οἱ συνεργάτες της, φιλοδοξούσαν νὰ ἐμφανίζονται — γιὰ τοὺς ἴδιους καὶ γιὰ τὸ κοινὸ τους — σὲ κάποιον καλὸ ἔργο· μέσα λοιπὸν σ' αὐτὰ τὰ 23 χρόνια παίξει στὴν Ἀθῆνα πέντε σαιξπηρικά ἔργα, ἂν καὶ ὅλα ἐπαναλήψεις, γιὰ μὴν φορὰ, συχνά (Δυσδαίμονα μετὰ τὸν Ἐδμ. Φύρστ, 12 Ὀκτώβρη 1908), πρὶν ξεκινήσει μαζί του γιὰ περιοδεία στὴν Πόλη. Στὰ 1912, ὁ Δ. Κοτοπούλης δίνει τὴν τιμητικὴ του μετὰ τὸν Ὁθέλλο (23 Σεπτ.) καὶ ὁ Ἀθαν. Περίδης μετὰ τὸ Σάβλων (10 Ὀκτώβρη), ξαναζώντας τὴν ἐπιτυχία του στὸ "Βασιλικὸν", καθὼς καὶ ὁ Φύρστ τὴ δικὴ του· οἱ παραστάσεις αὐτὲς θὰ θυμίζω, στὴν οὐσία, δοξαμένους τους παλαιότερες βραδιὲς πολὺ περισσότερο παρὰ τοῦ Ὁθέλλου· εἶχαν τοὺς ἴδιους πρωταγωνιστὰς ἀκαίλους καί, γιὰ τὴν ὥρα, πιστοὺς στὴν ἀθάμπτω ἀκόμα διδασκαλία τοῦ Οἰκονόμου· μήπως ἡ λαγχτάρα τοῦ Βεάκη γιὰ τὰ σαιξπηρικά του ξεκινάει ἀπὸ αὐτὲς τίς ἐπαναλήψεις, πού ξαναφέρνανε μπροστὰ στοὺς νεώτερους τὰ ἰδανικὰ τῆς ὄνειρεμένης — τώρα — ἐποχῆς; Σὲ ταχτικὲς παραστάσεις ἐπαίξε "Ὀνειρο..." (1917, 11 Γενάρη).

Στὰ 1924, τὸ καλοκαίρι, εἶχε ἀρχίσει στὸ Παγκράτι ὁ "Θίασος τῶν Νέων" μετὰ ἀστέρη του τὸν Κ. Μουσοῦρη· εἶχε γίνε ὄχι λίγος ντόρος· ἡ νεότητά χτυποῦσε τὴν πόρτα τῶν πρεσβυτέρων καὶ ζητοῦσε τὰ δικαιώματά της. Νὰ ζωντανέψαν, ἀνησυχώντας, οἱ φτασμένοι στὸ πρόσωπο τοῦ Μ. Μυράτ; Στίς 19 Ὀκτώβρη διαβάζουμε στὴν ἐφημ. "Ἑθνικὴ Φωνή" πὼς τὴν ἐπομένη θὰ ἔταν ἡ τιμητικὴ τοῦ Μ. Μυράτ μετὰ τὸν "Ἀμλετ", στὴ μετάφραση τοῦ Ι. Πολυζῶ· ἰδοὺ μὴ ἐντελὸς ἀπροσδόκητῆ πληροφορία. Στὸ προηγούμενον τεύχος, σ. 22, γίνεται λόγος γιὰ τὴν μετάφραση αὐτῆ· σημειώσαμε τίς περιπτώσεις πού θὰ μπορούσε νὰ προσεχτεῖ ἀπὸ θιάσους καὶ δὲν τὴν προσέξανε· τέλος, παρατηρήσαμε πὼς ἦταν "ἀνώφελη" γιὰ τὴ Σκηρική λάθος, πού φανερώνει πόσο ἡ ἔρευνα εἶναι καὶ ἀτελειωτῆ, ἀλλὰ καὶ παντοδύναμη γιὰ τὴν ἀποκάλυψη τῆς ἀλήθειας· τὸ πρόγραμμα δὲν τὴν ἀναφέρει· ὥστόσο ὁ φροντισμένος ἐξελληνισμὸς τοῦ Κερκυραίου δὲν παίχθηκε ὀλόκληρος παρὰ μόνο στοὺς ρόλους τοῦ Ἀμλετ καὶ τῆς Ὀφηλίας καὶ μάλιστα στραπατσarisμένος· τὸ λάθος μας ἔρα εἶναι πῶς κάτω ἀπὸ τὸ "μυσό" τῆς μερικῆς χρησιμοποίησης (θυμίζετε τὴ "Βαβυλωνία" πού σημείωσε ὁ Παλαμάς πῶς πᾶνθ' ἀκόμα, ἡ ἀναρχία κρατᾷ) μᾶς τὴν πληροφορεῖ ὁ σκιτιστογράφος Α. Πρωτοπάτης· ζῶσε καὶ δούλευε στὸ Παρίσι· παρεπίδημος στὴν Ἀθῆνα, ἔγραψε μὴ κριτικὴ ὅπου μιλάει καὶ γι' αὐτὸ τὸ

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 θυσιὰ 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 Ἀμλετ 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 Ἀμλετ 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 ἀλλ' ἢ δική του ἐρμηνεία θὰ 'χε παρόμοια κατεύθυνση: τὸν Ἀμλετ 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 πρόδοδος]. 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. Ἐξέρω ὅτι εἶνε μεγάλο τὸ τόλμημα. Ἀλλ' ὁ καλλιτέχνης κάνει ὅ,τι μπορεῖ. 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 Ἀμλετ, 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 : "Ἰδανική, 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 μ ε γ ἄ λ ο υ π ο ι η τ ο ὺ (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 πρώτες 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 ἐθνικιστικό 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 πύ “καθαρευουσινάικες” 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 εἴμαστε 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 τὴν 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 φορά 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. Καί 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 ἔκσταση 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 ἢ 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 διερχομένη 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. Ἄλλοι κριτικοί, ὁ Α. Καρζῆς στὴν “Ἐσπέρα” και ὁ “Ἀλκ” “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 τὴν μετάφραση. Μοῦ ἔτυχε μόνο ἐν’ ἀπόσπασμα—ἀγγε-

λια—χωρὶς τίς ἐνδείξεις τοῦ πού ἔλεγε “κάτ’ ἀριστοτεχνικὴν 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—ἢ σαιξπηρικὴ θὰ δοθεῖ, τὴν ἄλλη χρονιά, 1926, μὲ τὸ “Μάκβεθ”. Ἦταν παλιὰ ἐπιθυμία τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη νὰ παίζῃ 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 παίζῃ τὴν “Κυρά 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 “Ἐλεν Τέρρυ, γνωστῆς Ἀγγλίδας Λαίδης Μάκβεθ πού τὸ ἀγαλμὰ τῆς στὸ ρόλο βρίσκεται στὸ ἐκεῖ “Ἐθνικὸ Μουσεῖο”. Στὰ 1912, μὴ θέλοντας νὰ παίζῃ Βικέλα (πόσο πρόωμο εἶχε κυριαρχηθεῖ ἀπ’ τὸ δημοτικισμὸ μετάφραστῆς 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 τὴν 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, σαιξπηρικὸν μετάφραστὴ—νὰ τῆς ἐτοιμάσῃ τὴν τραγωδία και νὰ τῆς τὴν παραδώσει σ’ ἕνα χρόνο: στὸ κύριο πρόσωπο θὰ ἔταν ὁ Ν. Ροζάν: τότε παράγγειλε 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 παίζῃ τὸ ἔργο: τῆς ἔρεσε ἢ τεχνοτροπία τοῦ στὸ ἀνεβάσμα και τὸν πῆρε γιὰ πρότυπό της, ὡστε νὰ προσαρμόσει τὴν ἀθηναϊκὴ σκηνοθεσία μὲ τὴν ἀγγλικὴ. 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 πολύτιμες, αν και χρονογραφικές, αυτές πληροφορίες είναι τής ίδιας τής αλλησμόνητης 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 εξαρτήματα" 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 Ομοιοίας. 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 εξελιχθεί και, πρδ παντός, δεν ήταν άξια ν' άντικρύσει πνευματικά έργα, άλλ' ούτε και ν' άντιγράψει καλά μιá ζέση 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 τραχ τής "πρώτης". στο προηγούμενο καλοκαίρι είχε διευθύνει το θέατρο τών 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 τών ήθοποιών επί του οδρανού". εκείνο που μάς ενδιαφέρει, για τήν άνερεύνηση όλων τών 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 έλλησνικός θέατρος· 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 τών συγχρόνων του ευρωπαϊκών νεωτερισμών· έμεις δεν ετυχε 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 τζεπεσιέμο 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 έπιθυμούσανε να υπογραμμίσουν οι στήλες αυτές: "Η παράσταση του Μάκβεθ άνοίγει δρόμους και σημειώνει ένα σταθμό στην εξέλιξη του Νεοελλησνικού Θεάτρου. Είναι κάτι, είναι πολύ μάλιστα...". Στην άρχή του άρθρου τον είχε κυριέψει μαύρη άπελπισία· πιστεύει πώς καμιά έλπίδα δεν έχει το έλλησνικό θέατρο για να δει καλύτερες μέρες· είναι το λάθος που λέγαμε, πιδ πάνω, τών 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 στόν 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 τούς φτιάξει ούτε να τούς χαλάσει το κέφι τους· τούς άγνοεί έντελώς. Για το έργο δεν μιλάει· προτιμάει να μιλήσει για το παίξιμο και το κάνει άπλόχερα και πολύ ώφέλιμα για μάς: "Η άντικατάσταση τών 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, έχησιμοποίησε το ριντώ σαν ρεαλιστικό σκηρικό· οι φωτισμοί δημιουργούν μιá επιφανειακή άτμόσφαιρα, ρομαντική καλαισθητοί, αλλά μακροά από το νόημα τής σκηνής που σκοπός τους ήταν να ένισχύσουν με τά μέσα τους, πολύ μακροά από το να βοηθήσουν τήν άνάδειξη τής έρημνίας τών ήθοποιών". το δ'ήθεν ύποβλητικό μισοσκόταδο τον ένοχλεί τον "Αλκίη Θρύλο: Σαιξπηρ και μισοσκόταδο δεν ταιριάζουν· δεν είναι συμβολικός ποιητής· ή ύποβλητικότητα με τούς φωτισμούς του είναι ζένη. 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 αυτό, να ύπηρετούν το βάθος του έργου ήχι τις έξωτερικότητες. Τό φάνασμα 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 δινανε 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 προέζει ενόχληση στόν 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 ήθοποιας στο ίδιο πρόσωπο!]. Για το Βεάκη εκφράζεται με την εξέξ 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 ήθοποιούς δέ μιλάει: έμεινε στους δυο πρωταγωνιστές μ' αυτούς εξάντλησε το θέμα του. Τώρα κι ο μεταφραστής παίρνει τη θέση του: ο κριτικός αναγράφει σωστά πώς 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, πώς είναι δηλαδή ή εργασία του θεατρική.

"Άλλος πάλι νέος, ο "Ισάνδρος "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 φιλολόγους "νέος", πραγματικόν "έσωτερικόν" παίξιμο. "Ας μ' παίξωμε πάλι...". ("Αθήνα", 21 Οκτώβρη). "Όστε το "έσωτερικό" παίξιμο, που και τώρα είναι θέμα και συζητείται, το προσέχουν όχι μόνον οι κριτικοί, αλλά και οι "φιλολόγουντες...". είναι άρα πλατύτερο ζήτημα—νομίζω για πρώτη φορά, σ' εμάς.

Με τη βοήθεια του Βελμούρα και του "Άλκη Θρύλου, των πιό συγχρονισμένων, άς ελπίσουμε πώς πλησιάσαμε σ' εκείνο που αντίκρυπτε στο νοϋ της Μαρίκας, όταν είδε την άγγλική παράσταση τού Παρίσι, καθώς, αυτό έμπε 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 αιλία, την "έξωτερική", καθώς λένε σκηνοθεσία: δέν όνειρευτήκε να έρμηνέψει το κείμενο, αλλά να το παίξει, συλλογιζότανε τη φιογούρα που θά '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 πώς και το άλφάβητο αν άρχιζε ν' άπαγγέλει θά μάς συγκινούσε— αυτό θά πει "ήθοποιός", ένας φλεγόμενος άνθρωπος που θαυματοουργεί "ούκ ειδώς".

Αυτή την ήθοποιόστικη 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 πώς κάτι άλλο γίνεται και δέ δουλεύει μόνον ή ράμπα και τὰ λαμπιόνια της τὰ κόκκινα, μπλε και άσπρα. Τιμά το παίξιμο τού Βεάκη και πιστεύει πώς 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 πώς, 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 πολλές έξόχους: στιγμάς στάς σκηνάς που συνοδεύον την ολοφορίαν τού Ντάνκαν. Άλλού το παίξιμό της υπήρξε πότε σπασμοδικόν, πότε άτονον, αλλά μιὰ ήθοποιός όσον μεγάλη και αν ύποτεθή δέν ήμπορεί μονομιάς να γίνη κάτοχος ενός τόσοσ τρομερού ρόλου. Πιθανώς δέ ή συγκίνησις που θά προκάλεσαν αι επί τη τιμητική της έξαιρετικά έκδηλώσεις του άκροατηρίου να είχαν ένκενυριστικήν 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). Παρατρεί, όμως, πώς 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 σκηναϊός διάκισμος τού θυμίζει τον άνόλογο τού Old Vic άλλ', αντίθετα με τον "Άλκη Θρύλο, παραδέχεται πώς το φαντασμαγορικό μέρος, ή εμφάνιση τού Μπάνκο π.χ. δέν ήτανε στη θέση της. Για τους ήθοποιούς αναγράφει πώς "θά ήταν καλύτεροι, αν είχαν τύχει ειδικής διδασκαλίας. Τέτοια έργα άπαιτούν ρεζισιέρ πρώτης τάξεως". Συμπεραίνει: "Εν συνόλω... ή... βραδνά τιμά το θέατρον της "Ομοιοίας και συντείνει εις το να το αναβιβάση εις περιωπήν έθνικου θεάτρον". Γι' αυτό μελετήσαμε τόσο προσεχτικά την παράσταση αυτή με τις άκοιμητες άνησυχίες της Μαρίκας, αίσθανόμαστε πώς σκιρτά μέσα της ή "Έλευ-

θέρα Σκηνή" και πιό πέρα λίγο, θαμποφάινεται το "Έθνικόν". Και ο Μ. Ροδάς: "Εκ μέρους των ήθοποιών ή τραγωδία έμειλετήθη κατά ένα τρόπον, ο όποιος χωρίς υπερβολήν άποτελεί γεγονός διά τὰ χρονικά τού θεάτρον μας. Ούτε φωνή από το ύποβολειόν 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— φεΰ! 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) αλλά 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 το ίδιο 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). Τα άρθρα μιλούν αναλυτικά για το έργο, μιλούν και για το παίξιμο στο πρώτο τους θέμα δέν θά σταθούμε: θά μεινουμε μόνο στο δεύτερο, επειδή σκοπός μας είναι όχι ο Σαΐξπηρ τώρα, αλλά ή ελληνική 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 θά το έπιθυμούσε να τον προετοιμάζε 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 σαμάντητα 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 θά το σκεφθήκανε να συνεργαστούν μαζί του. Θά το κάνουν τόν άλλο χρόνο, με την "Εκάβη", άφού τώσας λόγος έγινε μ' άφορμή τόν "Μάκβεθ" για την άνάγκη της σκηνοθεσίας. Και πάλι άς υπενθυμούμε πώς το "Βασιλικόν" κ' ή "Νέα Σκηνή", 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 ευκαιρία 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..." παραγοριέται, άπευθύνοντας διάφορες συμβουλές: θά τους τις έλεγε στην πιθανή δοκιμή, αν είχε πραγματοποιηθεί, τυχόν φυσικά, ή φωνή του, ή εύχάρστη, ή βελουδένια, εκεί θά 'ταν πιό μαλακή: μαζί τους θά πραγματοποιούσε το σπουδαίο του βήμα, που σ' αυτό θά φτάσει σ' έξη χρόνια, στο "Έθνικόν". Για τη σύγκριση της ευγένειας τού Φώτου Πολίτη, με την όμη πίκρα, θά 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 παρούσασε σχετικά με τόν Σαΐξπηρ πολλούς κόπους, πολλές έγνιες μαζί με τὰ έπιτεύγματα: όλα, μαζί με τις ευκαιρίες που 'δωσε ο Βρεταννός να φανούν όρισμένες λάμψεις της ήθοποιίας και της Κριτικής, περάσανε στο λογαριασμό τού Έλληνικού Θεάτρου συνολικά, δέ μείνανε, βέβαια, μόνο για τις παραστάσεις τού Σαΐξπηρ. Μόνο που δέν θά θέλαμε καθόλου να τελειώσουμε το πρώτο μέρος τού V κεφαλαίου της εργασίας μας με τόν ύπαινεμό σ' ένα ζηλόφθονο κριτικό. Τους κακούς, ώστόσο, τους έπλασε ο Δημιουργός: δέ θά 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

Τὸ "Θέατρο" παρουσίασε, στὰ τεύχη 7 καὶ 8, γιὰ πρώτη φορὰ μεταφρασμένο στὴ γλῶσσα μας, τὸ περιλάλητο δοκίμιο "Le paradoxe sur le comédien", ὅπου ὁ Ντεντὶ Ντιντερό ἐπιχειρεῖ νὰ ἐξηγήσει τὸν πολύπλοκο μηχανισμό τῆς υποκριτικῆς τέχνης. Στὰ τεύχη 12 καὶ 13, δημοσιεύσαμε ἀπόψεις εἰκοσι δύο διακεκριμένων γάλλων καλλιτεχνῶν τῆς Σκηρῆς γιὰ τὸ "Παράδοξο" ὅπου, ὡς γνωστόν, ὁ Ντιντερό ὑποστηρίζει πῶς ἡ συγκίνηση ὄχι μόνο δὲν εἶναι ἀπαραίτητη ἀλλὰ συχνὰ εἶναι καὶ ἐπιζήμια στὸν ἠθοποιό. Τὸ "Θέατρο", θέλοντας νὰ δώσει τὴν εὐκαιρία καὶ στοὺς δικούς μας ἀνθρώπους τῆς Σκηρῆς νὰ προβληματιστοῦν πάνω στὸ πάντα εὐκαίρο αὐτὸ θέμα, ζήτησε τὶς ἀπόψεις σαράντα περίπου καλλιτεχνῶν μας. Στὸ 15ο τεύχος δημοσιεύσαμε τὶς ἀπόψεις Κατερίνας, Θ. Κωτσόπουλου, Κ. Μουσοῦρη. Σήμερα, δημοσιεύουμε τῶν Δ. Μυράτ, Α. Καλλέργη, Μ. Λυγίζου καὶ στὸ προσεχές πολλῶν ἄλλων. Φυσικά, ἡ σειρά δημοσίευσης δὲν σημαίνει κανενὸς εἶδους ἀξιολόγηση.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Νά 'ναι ἄραγε γνήσιο, ἢ μήπως εἶναι ἀπόκρυφο τὸ Παράδοξο τοῦ Ντιντερό, μικρὴ προσούρα ποὺ ξεκίνησε μεγάλο πόλεμο. Δὲν πάει πολὺς καιρὸς ποὺ ἀμφισβητήθηκε ἡ γνησιότητά του. Εἶπαν πῶς πρόκειται γιὰ τὸ ἄπλωμα ὀρισμένων ἀπόψεων τοῦ Ντιντερό ἀπὸ ἓνα ἄρθρο τῆς "ἀλληλογραφίας μετὸν Γκριμ" ποὺ κατασκευάσε ὁ Ναιζόν, ἓνας σύγχρονος λογοτέχνης. Τὸ χειρόγραφο τοῦ "Παράδοξου" βρέθηκε στὴν Πετρούπολη, ἀπ' ὅπου ἦρθε στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ ἐκδοθεῖ μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συγγραφέα. Ἡ ἀμφισβήτηση τῆς γνησιότητάς εἶχε γερὲς βάσεις, γιατί, ἐνῶ στὸ Παράδοξο τὸ κύριο μοτίβο εἶναι "καμιά εὐαισθησία", στίς ἐπιστολές του πρὸς τὴν δεσποινίδα Ζοντὲν ὁ Ντιντερό ἀπαιτεῖ ἀπ' τὸν ἠθοποιὸ εὐαισθησία καὶ νοημοσύνη. Καὶ σ' ἓνα γράμμα του πρὸς τὸν ἀββὰ Λε Μονιὲ γράφει: "Αὐτὸς ὁ χαμένος ὁ Μπιζάρ παίξει χωρὶς ψυχὴ". Ὅσοι ὅμως ὑποστηρίζουν τὴ γνησιότητά του, φέρνουν σὰν ἐπιχείρημα τοὺς μύθους ποὺ ἐξαπολύει κατὰ τῆς εὐαισθησίας στὸ "Ὀνειρο τοῦ Ντ' Ἀλαμπέρ".

Εἶτε ὅμως ἀπόκρυφο εἶτε ὄχι, τὸ Παράδοξο ξεσήκωσε μιά συζήτηση ποὺ ἀκόμα δὲν ἔχει τελειώσει, γύρω ἀπὸ ἓνα θέμα ποὺ ἀπασχολοῦσε τοὺς ἀνθρώπους τοῦ Θεάτρου πολὺ πρὶν ἀπ' τὸν Ρεμόν ντὲ Σαίντ — Ἀλμπὶν καὶ τὸν Ντιντερό. Ἐχουμε ἀμυδρὲς ἐνδείξεις πῶς ἡ εὐαισθησία εἶχε ἀρχίσει ν' ἀνυσχεῖ τοὺς ἀρχαίους Ἑλληνας. Ὁ Πῶλος ὁ Αἰγινήτης — ὑπῆρχε κι ἄλλος Πῶλος, ὁ Σουνιάς, ποὺ ἦταν δάσκαλος τοῦ Δημοσθένη στὴν ὀρθοφωνία — ἐπαίξε κάποτε τὴν Ἡλέκτρα στὸ ὁμώνυμο δράμα τοῦ Σοφοκλή. Τὶς μέρες ἐκεῖνες εἶχε πεθάνει ὁ γιὸς του, καὶ στὴ σκηνὴ ποὺ φέρνουν στὴν Ἡλέκτρα τὴ λήκυθο μετὴν τὴν τέφρα τοῦ Ὁρέστη, ὁ Πῶλος εἶπε καὶ τοῦ δῶσανε τὴ λήκυθο μετὴν τὴν τέφρα τοῦ νεκροῦ παιδιοῦ του, γιὰ νὰ συγκινηθεῖ περισσότερο καὶ νὰ μπορέσει νὰ παίξει καλύτερα. Ὁ Αἰδὸς Γέλλιος, ποὺ τὸ ἀναφέρει, προσθέτει: "Λοιπὸν, ἀντὶ νὰ νιώσουμε τὴ συγκίνηση τοῦ δράματος, εἶδαμε νὰ παριστάνεται ὁ προσωπικὸς τοῦ πόνου". Κάτι παρόμοιο θέλησε ἀσφαλῶς νὰ κάνει, πολὺ ἀργότερα, ὁ Ἰάσων ὁ Τραλιανὸς ποὺ παίζε τὴν Ἀγαθή, κρατώντας τὸ φρεσκοκομμένο κεφάλι τοῦ Κράσσου μπρὸς στὸ βασιλιά τῶν Πάρθων Ὁρόδη τὸν Α'. Κ' οἱ Ρωμαῖοι εἶχαν βασιανιστεῖ μετὸ πρόβλημα. Κι ὁ Κοῦντιλιανὸς κι ὁ Κικέρωνας τὸνίζονταν συχνά πῶς οἱ καλοὶ ἠθοποιοὶ νιώθουν τόσο τὸ ρόλο τους, ποὺ κλαῖνε μετὰ δάκρυα ἀληθινά. Ἡ διαμάχη ὅμως γύρω ἀπ' τὸ ἀν πρέπει νὰ αισθάνεται ἢ ὄχι ὁ ἠθοποιὸς, ἄρχισε μετὸ περίφημο "Paradoxe sur le comédien", τοῦ Ντεντὶ Ντιντερό. Ἀρχισε δὲν εἶναι ἡ κυριολεξία, γιατί ἡ πραγματεία εἶχε περάσει ἀπαρατήρητη ὥσπου στὰ 1880 ὁ διάσημος ἠθοποιὸς Κωνσταντῖνος Κοκλὲν — ὁ δημιουργὸς τοῦ Συρανό ντὲ Μπερζεράκ, ποὺ 'χε ἐμφανιστεῖ καὶ στὴν Ἀθήνα μετὰ γαλλικὸ θίασο — τὴν ξανάφερε στὴν ἐπιχειρότητα, ἀναλαμβάνοντας τὴν ὑπεράσπισή της, χωρὶς κανεὶς νὰ τῆς ἐπιτεθεῖ. Ἀπὸ τὴ στιγμή ἐκεῖνη ξεκινᾶ πραγματικὰ ἡ διαμάχη. Βέβαια, ὁ Κοκλὲν δὲν ἀναφέρεται εἰδικὰ στὸν Ντιντερό, ἀλλὰ, μετὰ ὀρισμένες παρεκκλίσεις καὶ διορθώσεις, ὑποστηρίζει ἀκριβῶς τὴν ἴδια θέση.

Ὁ χαρτοπόλεμος ποὺ ἀκολούθησε ἦταν ἀπερίγραπτος· βιβλία, ἄρθρα, προσούρες, ἐπιστολές, δηλώσεις, κι ὡς πῶς βλέπουμε ἀπ' τὴν ὠραία πρωτοβουλία τοῦ "Θεάτρου", τὸ πρόβλημα ἐξακολουθεῖ ν' ἀπασχολεῖ ἀκόμα τοὺς μύστες τῆς θυμικῆς τέχνης, καὶ θὰ τοὺς ἀπασχολεῖ σίγουρα γιὰ πολὺν

καιρὸ ἀκόμα. Μήπως τὸ πιστεύω τῶν ὀπαδῶν τοῦ ἐπικού θεάτρου — τὴν ὀνομασία αὐτὴ τὴν ἀποκήρυξε στὰ τελευταῖα τοῦ Ὀμπρέχτ μεταβαπτίζοντας το σὲ διαλεκτικὸ θέατρο — δὲν εἶναι μιά ἀναβίωση τῆς θεωρίας τοῦ Παράδοξου; Δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ παραβάλλει ἓναν ἀπ' τοὺς θεωρητικούς του, τὸν Κόρνφελντ, μετὰ τὸν Ντιντερό.

Τὸ πρόβλημα τῆς αἰσθαντικότητας ἢ ὄχι τοῦ ἠθοποιοῦ μᾶς εἶχε ἀπασχολήσει ἀπ' τὰ πρώτα μας βήματα στὸ θέατρο. Οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ τῆς ἐποχῆς μᾶς ἔδιναν διαφορετικὲς συμβουλές, ἐπικρίνοντας καθέναν (ἢ καθεμιά) τὴν ἀντίθετη σχολή, χωρὶς φυσικά ν' ἀναφέρεται κανεὶς τοὺς στὸ Παράδοξο ἢ ἄλλο σχετικὸ ἔργο. Ἀπὸ τὴν ἄποψη τῆς ἐπιβολῆς καὶ τῆς ἀκτινοβολίας δὲν ὑστεροῦσαν οἱ ἐκπρόσωποι τῆς μιᾶς σχολῆς ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Γι' αὐτὸ νωρὶς ἄρχισε νὰ μᾶς ταλαιπωρεῖ τὸ μεγάλο ἐρώτημα, χωρὶς νὰ μποροῦμε νὰ δώσουμε ἀπάντηση. Γιατὶ τότε κ' οἱ γνώσεις μας ἦταν ἐλάχιστες κ' ἡ ἐμπειρία μας μικρὴ. Κ' ἐνῶ καταλαβαίναμε πολὺ καλά ἐκεῖνους ποὺ μᾶς συμβούλευαν νὰ μὴν αισθανόμαστε, δὲν ξεκαθαρίζουμε τί ἐνοούσαν οἱ τῆς αἰσθαντικῆς σχολῆς. Γιατὶ ἐδῶ εἶναι ὅλη ἡ δυσκολία. Τῆς ἀναισθητικῆς, ἂς τὴν ποῦμε ἔτσι, σχολῆς λίγοι πιά εἶναι οἱ ὑποστηρικτές, ἔξω ἀπὸ τὴν ἐπικὴ σχολή. Τῆς αἰσθαντικῆς ὅμως ἔχουν διαιρεθεῖ σὲ πολλὰς αἰρέσεις, μετὰ βᾶσιμα ἐπιχειρήματα ψυχολογικὰ καὶ ψυχοφυσικὰ.

Δὲν ξέρω τί παρακίνησε τὸν Κοκλὲν νὰ γράψει τὸ ἄρθρο τοῦ "Harpers New Monthly Magazine", ποὺ ξεκίνησε ὅλη τὴν ἱστορία. Ἡ διαμάχη μποροῦσε νὰ 'χει ἀρχίσει πολὺ νωρίτερα, ἀν δὲν περνοῦσε ἀπαρατήρητος ἓνας στίχος τοῦ Βύρωνα: "Αὐτοὶ ποὺ κάνουν τοὺς ἄλλους νὰ αισθάνονται, πράττει νὰ αισθάνονται οἱ ἴδιοι".

Μιά φορὰ, εἶτε ὑποστήριξε τὴ σωστὴ ἄποψη εἶτε ὄχι, τὸ ἄρθρο τοῦ Κοκλὲν ἦταν σοφὸ, ὅπως ὅλα ὅσα εἶχε γράψει ὁ πανέξυπνος ἐκεῖνος ἠθοποιός. Ὁ Γεώργιος Νάθαν, ὁ ἔξοχος ἀμερικανὸς κριτικὸς ποὺ πέθανε πρὶν λίγα χρόνια, εἶχε γράψει πῶς ὁ Κοκλὲν ὑπῆρξε ὁ μόνος ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς ποὺ ἔζησαν ὡς τώρα, ποὺ ἀπόδειξε πῶς εἶχε κριτικὸ νοῦ καὶ ἀντίληψη ἠθοποιίας. Κύριο μοτίβο τῆς βελτιωμένης ντιντερονικῆς θεωρίας τοῦ Παράδοξου, ὅπως τὴν παρουσίασε ὁ Κοκλὲν, εἶναι ὁ περιφραστικὸς διχασμὸς τῆς προσωπικότητας, τὸ πειστικὸν *dedoublement*. Ἡ Σάρα Μπερνάρ, ποὺ ἀνῆκε στὴν αἰσθαντικὴ σχολή, σὲ σημείωτο ποὺ πολλὰς φορὲς βγήκε λιπόθυμη ἀπ' τὴ σκηνή, σχολίασε πικρόχολα τὶς ἀπόψεις τοῦ Κοκλὲν τὸ 1920: "Ἀπαθὴς πρὸς ὅλα τὰ πρόσωπα ποὺ ἀνελάμβανε νὰ ὑποδυθεῖ, ὁ Κοκλὲν ἄφηκε ἀπαθὴς καὶ τὸ κοινὸ ποὺ τὸν παρακολοῦθοῦσε, ἀν καὶ εἶχε μιά γλυκύτατη φωνή, ποὺ ἦταν τὸ κύριο προσόν του, καὶ ποὺ μ' αὐτὴν ἔθελγε τοὺς ἀκροατές. Μὴ ἔχοντας ἄλλο σημαντικό ἐφόδιο ἔξω ἀπ' αὐτὸ, δὲν κατόρθωσε ποτὲ νὰ παίξει δραματικὸς ρόλους καὶ δὲν ἔπαυε ποτὲ νὰ ἐκπλήσσεται γι' αὐτὸ. Πέθανε χωρὶς ν' ἀντιληφθεῖ πῶς ἡ εὐαισθησία δὲν ἀποκτᾶται στὴ δραματικὴ σχολή, καὶ γεννιέται κανεὶς καλλιτέχνης ἢ δὲν γίνεταί ποτὲ".

Τὸ *dedoublement* τοῦ Κοκλὲν ἦταν ἡ καινοφανὴς θεωρία πῶς ἡ προσωπικότητα τοῦ ἠθοποιοῦ διχάζεται τὴ στιγμή ποὺ παριστάνει, καὶ τὸ μισὸ ἐγὼ του βρίσκεται ὑπὸ τὴν ἐπιρροή τῶν συναισθημάτων τοῦ ρόλου, ἐνῶ τὸ ἄλλο μισὸ παραμένει ἀπαθὴς καὶ ἐλέγχει τὸ πρῶτο, συγγρατώντας τὸ ἀπὸ ἀκρότητες καὶ κανονίζοντας τὴ θερμοκρασία, γιὰ νὰ μὴν καταλήξει στὴν ὑστερία τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ ρωμαϊκοῦ θεάτρου Αἰσωποῦ ποὺ

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 Κοκλέν έγινε απ' τον Άγγλο ήθοποιό Χένρυ Γιβνικ, που ήταν όπαδος της λελογοισμένης αισθαντικής σχολής. Ο Γιβνικ άντέκρουσε με σοβαρά επιχειρήματα τον Κοκλέν. 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 Κοκλέν, 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 ό Ντυντερό τον είχε παρουσιάσει σαν ύποδειγματικό εκπρόσωπο της άναισθητικής σχολής. Ο Γιβνικ διατεινόνταν πως, αντίθετα, ό Λεκαίν ήτανε βαθύτατα συγκινημένος κ' ευαίσθητος ήθοποιός. Ο Γιβνικ ύποστηρίζοντας την εύαισθησία, άντέκρουε τις έξαλλες ύπερβασίες της σικελικής σχολής, κι άπεθέονε 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 άρραγές — είχαν κρηυχτεί όλοι οι έξέχοντες άνθρωποι του θεάτρου υπό της εύαισθησίας — σύντομα τό γαλλικό διασπάστηκε σε ντυντερονιστές και ρεζανιστές. Οι τελευταίοι πήραν την όνομασία τους απ' την περίφημη ήθοποιό Ρεζάν, που ό Μπέρναρ Σώ είχε γράψει για τό 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, ό σκωτσέζος δημοσιογράφος Ούίλλιαμ Άρτσερ (1856 - 1924), αυτός που παρακίνησε πρώτος τον Μπέρναρ Σώ 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 ό Άρτσερ, βγάζοντας τα δικά του συμπεράσματα απ' αυτή την έρευνα, έξέδωσε τό περίφημο βιβλίο του "Μάσκες και πρόσωπα", μελέτη γύρω απ' την ψυχολογία της ήθοποιίας. Τό 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 κρηύχτηκαν ύπερ της εύαισθησίας, οι περισσότεροι κριτικοί, λογοτέχνες και συγγραφείς άναντίον της, με λαμπρές έξαρέσεις σαν τον Μπέρναρ Σώ και τον Πιραντέλλο. Ο Γιάκουπσον, ένας σπουδαίος δανός ψυχολόγος, λέει πως : "... οι βεβαιώσεις των ήθοποιών περιόδηεν λησμοσύνης του έαντού των πάνω στη σκηνη πρέπει να γίνονται δεκτές με άρχετες έπιφυλάξεις".

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

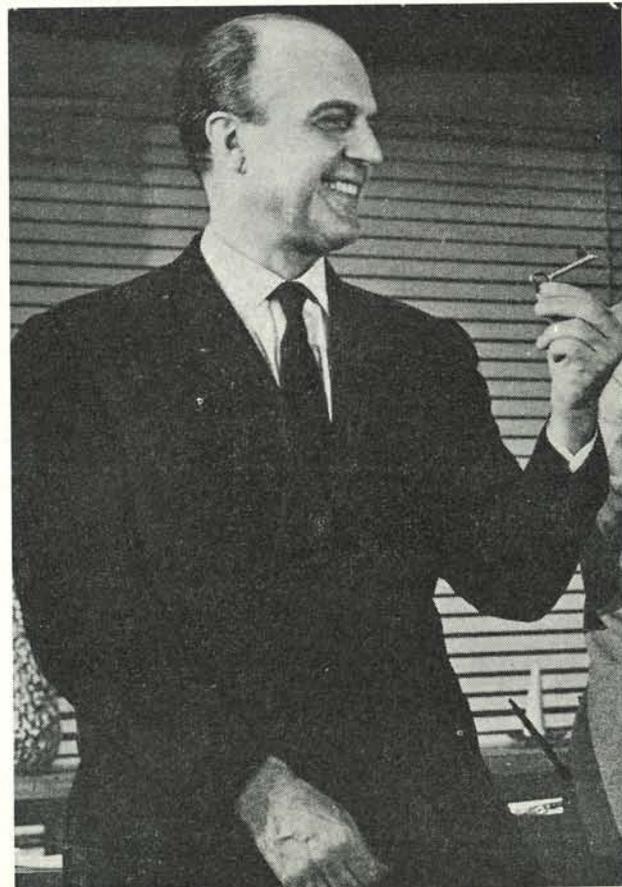
Θά μάκρανε πολύ τούτο τό σημείωμα άν πιάνανε ν' αναπτύξουμε και τη θεωρία Lange — James, που ξεφύτρωσε στη μέση της διαμάχης. Και θεωρούμε περιττό να έπεκταθούμε στις γνώμες του J. L. Barrault του Pierre Fresnay, της φίλης Edwige Feuillere κ. ά. που έχουν ταχθεί με την αισθαντική σχολή, καθώς και όλη ή legio fulminata του προχιτλερικού γερμανικού θεάτρου. Δέ μπορώ όμως ν' άντισταθώ στον πειρασμό — ό Όσκαρ Ούάιλντ έλεγε πως οι άνθρωποι πρέπει ν' άντιστέκονται σ' όλα έξω απ' τους πειρασμούς — να μήν άναφέρω μιάν άξιοθαύμαστη κρίση μιās 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 ό πιό εύαίσθητος θεατής, αλλά λίγο πριν".

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

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

Πιστεύω πως ό καλύτερος φιλοσοφικός όρος που χαρακτηρίζει έπακριβώς τό είδος της συγκίνησης που πρέπει να αισθάνεται ό ήθοποιός, όταν είναι άξιος της άποστολής του, είναι ή Einfühlung, που ό μακαρίτης ό 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 τό καλλιτέχνημα, άνασυγκροτεί και ζαναίζει μέσα του τό δημιούργημα. Ο ήθοποιός βέβαια δέ μπορεί να νιώσει συναίσθημα που του είναι τελείως άγνωστα, "έν αν μη τύχη προεωρακώς" που λέει ό 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 τό νόημα, κάτω απ' τα έξωτερικά στοιχεία που πρωτοαντικρούζει. "Αν δέν έφερα έντός μου — λέει ό Γκαίτε — από προαίσθηση τον κόσμο, άν και με όρθάνοιχα μάτια, θά ήμουν τυφλός". Τάλέντο, είναι ή συνισταμένη των κλίσεων, και μιá απ' τις βασικές κλίσεις του ανθρώπου είναι ό πλούσιος συναίσθηματικός κόσμος. Ο ήθοποιός — στην ιδανική του μορφή — έχει μέσα του όλη τη γκάμα των ανθρώπινων συναίσθημάτων, έν δυνάμει. Υπάρχει μιá συνάφεια μεταξύ του προσωπικού συναίσθηματος του ήθοποιού και του ύποθετικού συναίσθηματος του ρόλου. Συνεπώς δέ μπορεί να γίνει λόγος για διάσπαση της προσωπικότητας. Για να πλησιάσουν αυτά τα συναίσθηματά άπαιτείται μιá θερμανση, ένας σκηνηκός πυρετός, τό ύπο-

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



θητικό 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 στό άσυνείδητο, άνακινούονται με τήν προετοιμασία τοῦ ρόλου. Ἐὰ πραγματικά συναίσθηματa έρχονται σ' έπαφή με τὰ υποθητικά, 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 στό 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, Λάριος Ρονκάλας στόν φετεινό "Βασιλικό"

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 έντεταμένα με τὸ πρόβλημα τῆς καλλιτεχνικῆς έκφρασης τοῦ ήθοποιού και πρώτος αὐτός άνέλυσε 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 άπό ελάχιστες εξαίρέσεις—αὐτός πρώτος εξέψωσε 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 πνευματικό ντοκουμέντο μιᾶς έποχῆς, στό θέμα τῆς υποκριτικῆς τέχνης, διατυπώνει θεωρίες άξιοπρόσεχτες και πρωτότυπες, άκόμα και γιά τήν έποχή μας. Ἐλλά οἱ θεωρίες αὐτές δέν είναι αναλλοίωτες, οὔτε πρέπει νά τίς παίρνομε άπόλυτα, σάν δόγμα. Στό 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 έξωτερικῆς φόρμας, και ὅπως ἦταν φυσικό ἡ τέχνη τοῦ ήθοποιού δέ μπορούσε παρά νά εκφράζει τὸ κλίμα αὐτό. Ἐ ήθοποιός σάν καλλιτέχνης—ὅπως τὸν παραδέχεται κι ὁ Ντιντερό—εκφράζει με τήν τέχνη του, συνειδητά εἶτε άσυνείδητα, τή ζωή και τὸ πνεῦμα τῆς έποχῆς του. Βέβαια, μετά τὸν Ντιντερό, ὑπῆρξαν άλλοι που έγραψαν έργα και θεμελιώσανε συστήματa, 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 πολλά άπό τὰ έπιχειρήματa, που άνέπτυξε αὐτός γιά πρώτη φορά, άντέχουνε στή δοκιμασία τοῦ χρόνου και ὡς άποτελοῦν κανόνες άπαράβατους.

Και τώρα ἄς έρθομε στό έρώτημα : Συγκινεῖται πραγματικά ὁ ήθοποιός ὅταν παίζει στή σκηνή; Σύμφωνα με τίς αντίληψεις που επικρατοῦν σήμερα, αλλά και άπό προσωπικές έμπειρίες, 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 υποκριτική—είναι εξαίρετικά συνειδητῆ—μεθοδικῆ τέχνη, ὅπως κάθε άλλη, και ἡ δημιουργία τοῦ ήθοποιού, που 'ναι προσωπική—άνεπανάληπτη, πριν άκόμα φτάσει στή σκηνή, μπροστά στό κοινό, έχει περάσει άπ' τή δοκιμασία τῶν αισθητικῶν νόμων και κανόνων, που ὁ κάθε καλλιτέχνης ακολουθεῖ γιά νά δώσει πλαστική μορφή στὰ συναίσθηματa και τίς παρορμήσεις του. Ἐ ζωγράφος γιά νά εκφραστεῖ μεταχειρίζεται τὰ χρώματa, ὁ γλύπτης τήν πέτρα και τὸν πηλό, ὁ λογοτέχνης τήν πένα, τὸ χαρτί, τὰ γράμματa, ὁ μουσικός τίς νότες κ.λ.π. Ἐ ήθοποιός γιά νά δώσει μορφή στό πλάσμα τῆς φαντασίας τοῦ συγγραφέα, διαθέτει, σάν ὕλικό 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, προσωπική, αίσθηση. Κάθε καλλιτέχνημα δέν είναι αντιγραφή τῆς φύσης ἡ τῆς ζωῆς, άλλ' άνάπλασή της διά μέσου τῆς προσωπικότητας τοῦ δημιουργοῦ. Είναι ἡ ζωῆ σέ καινούριο σχῆμα, πολλές φορές άπτότερο άπό τὸ φυσικό. Και τὸ θέατρο δέν αντιγράφει τὴ ζωῆ. Τὴν αναπλάθει, άφαιρώντας κάθε περιττό και δίνοντάς της μιá νέα πλαστική 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,

ὅπως λέει ὁ Ντιντερό — δηλ. περίπου ν' αντιγράφει — τὰ πρόσωπα πού ἀναπλάθει πάνω στή σκηνή; Καί πῶς μπορεί κανείς νὰ μιμηθεῖ κάτι πού δὲν ἔχει ἀκόμα φυσική ὄντοτητα — κάτι πού ἀκόμα εἶναι μιὰ ἰδέα, ἓνα πλάσμα φαντασίας; Δὲν θὰ πρέπει καί γιὰ τὸν ἥθοποιό — δημιουργό νὰ συντελεῖται ἡ ἴδια διεργασία, ὅπως γιὰ κάθε καλλιτέχνη, τίς ὥρες τοῦ δημιουργικοῦ ὄργασμοῦ; Κι ἄραγε ὁ καλλιτέχνης, τίς ὥρες αὐτές τοῦ πυρετοῦ, μετουσιώνεται ὀλοκληρωτικά καὶ ταυτίζεται ἀόλυτα μὲ τὸ θέμα, τὸ φανταστικό ἢ τὸ πραγματικό, στὸ ὅποιο προσπαθεῖ νὰ ἐμφυσηθεῖ δική του ζωὴ, ἢ ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ ἐλέγχει τὰ αἰσθημάτα του καὶ σὰν ἓνας ψυχραίμος παρατηρητὴς καὶ σχολιαστὴς νὰ τὰ κατευθύνει, καὶ μὲ αἰσθητικό μέτρο νὰ τὰ συγχωνεύει στὴν καλλιτεχνική του δημιουργία, χρησιμοποιώντας τὴ ζωοποιὸ δυνάμη τους γιὰ νὰ προσδώσει σ' αὐτὴν, τὴ ζωντανή μορφὴ πού αὐτὸς θέλει; Χωρὶς ἀμυβωλία καὶ τὸ 'να συμβαίνει καὶ τ' ἄλλο. Καὶ τὰ αἰσθητά, ἀπελευθερωμένα, βρίσκονται σ' ὄργασμὸ καὶ ὁ ἔλεγχος τὰ παρακολουθεῖ κάνοντας τίς διοχετεύσεις πού ἡ θέληση χαράζει, σὰν τὸν ποιμένα πού καθοδηγεῖ τὰ πρόβατά του. Φυσικά στὸ ποσοστὸ ταύτισης καὶ ἐλέγχου ὑπάρχουν διαβαθμίσεις ἀνάλογα μὲ τὴν ψυχροσύνηστος τοῦ καλλιτέχνη, τὴν ἐποχὴ καὶ τὸ εἶδος τοῦ δημιουργήματος.

Ὁ ἥθοποιὸς ὅταν βρίσκεται σὲ κατάσταση δημιουργική, διακατέχεται ἀπ' αὐτὸ πού ὁ Στανισλάβσκι ὀνομάζει "λογικὴ τοῦ συναισθημάτος". Ἡ ἔλλογη αὐτὴ εὐαισθησία δὲν παρακολουθεῖται ἀπὸ τὴ λογική, τὴν ἐπιστημονικὴ σκέψη — γιατί τότε ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία θὰ 'ταν ψυχρὴ, ἐγκεφαλικὴ, ὅπως συνειθίζουμε νὰ τὴ λέμε. Ἡ ψυχρὴ ἐπιστημονικὴ λογική, καθὼς κ' ἡ ἀνάλυση πού γίνεται μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, δύσκολα θέτουν σὲ κίνηση τὸ μηχανισμό τῆς εὐαισθησίας. Καὶ χωρὶς εὐαισθησία δὲν ὑπάρχει καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἡ εὐαισθησία τοῦ πραγματικοῦ καλλιτέχνη συνακολουθεῖται ἀπὸ μιὰ δική της, εἰδικὴ λογική — τὴν αἰσθητική. Ὁ ἔλεγχος εἶναι αἰσθητικός, ὄχι ἐπιστημονικός.

Ὁ ἥθοποιὸς δὲν μιμεῖται — ἐνσαρκώνει. Δὲν αντιγράφει — ἀναπλάθει. Οὔτε ὑποβάλλεται σὲ οἴστρο καὶ καταληψία, ἔτσι πού ἡ συνειδησή του νὰ διασκορπίζεται στὸ χάος. Ἐνσαρκώνει ὅμως πραγματικὲς καταστάσεις πού σὰν ἀφετηρίες καὶ πρότυπα ἔχουν τίς προσωπικὲς του ἐμπειρίες καὶ σὲ προέκταση ταυτίζονται μ' ἀντίστοιχα πρότυπα ἑνὸς φανταστικοῦ δευτέρου ἐγώ. Ὁ αἰσθητικὸς ἔλεγχος γεννιέται ἀκριβῶς κατὰ τὴ διεργασία τῆς συναισθηματικῆς ταύτισης μὲ τὸ φανταστικὸ πλάσμα. Ὁ ἔλεγχος αὐτός, γιὰ τὸν πραγματικὸ καλλιτέχνη, ἐνυπάρχει σὲ συναίσθημα κ' εἶναι σὰ μιὰ ζυγαρὰ πού ἰσοζυγιάζει τίς δυνάμεις τοῦ ὀρμέφυτου καὶ τοῦ νοῦ. Γι' αὐτό, τοῦτον τὸν περιεργὸ ἔλεγχον τὸν ὀνόμασαν, ἴσως πολὺ σωστά, "λογικὴ τοῦ συναισθημάτος". Φυσικά αὐτὸ ἀποκλείει τὴν ὑπαρξὴ ἀόλυτα ἀυθόρμητης καὶ "ἀνεξέλεγκτης" κατάστασης. Εἰδικὰ στὸ θέατρο, τοῦτο εἶναι ἀδιανόητο, γιατί τὸ καλλιτεχνικὸ θεατρικὸ δημιουργήμα εἶναι ἀποτέλεσμα ἀπὸ ἀλληλεπίδραση πολλῶν συντελεστῶν καὶ βασικά τῆς ἀλληλεπίδρασης μεταξὺ τῶν ἴδιων τῶν ἥθοποιῶν. Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτά, ἡ ἐποχὴ μας ἀπαιτεῖ τὴν "ἀλήθεια" ἢ τουλάχιστον τὴν "πειστικότητα" στὸ παίξιμο τοῦ ἥθοποιῦ. Ἡ ἐπίδραση τοῦ Κινηματογράφου στὸ κοινὸ καὶ στοὺς καλλιτέχνες δημιουργήσε τὴν ἀνάγκη ὀλοκληρωτικῶν ἀναπροσαρμογῶν στὴν τέχνη τῆς ὑποκριτικῆς. Τὸ γὰρ — πλάν καὶ γενικὰ ἡ μεγέθυνση τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, ἀποκαλύπτουν χωρὶς ἔλεος κάθε τι τὸ ψεύτικο, τὸ ὑπερβολικὸ, τὸ φτιαχτό, τὸ τυποποιημένο, στὸ παίξιμο τοῦ ἥθοποιῦ. Ὁ φακὸς ἀπαιτεῖ ἀπόλυτη εὐλικρίνεια στὴν ἐκφραση τῶν συναισθημάτων. Τοῦτο, ὅπως εἶν' ἐπόμενο, ἐπήρρασε ἄμεσα τὸ θεατρικὸ παίξιμο. Ὁ καμποτινισμός, τὰ "ἄτιμα θεατρικὰ κλισέ", ἡ ρητορεία, δὲν ἔχουν πιὰ πέραση. Τὸ κοινὸ τὰ καταλαβαίνει καὶ τ' ἀποδοκιμάζει. Ὁ ἥθοποιὸς στὸ θέατρο πρέπει νὰ 'ναι πιὸ εὐλικρινὴς, πιὸ πειστικὸς, πιὸ ἀνθρώπινος, πιὸ "φυσικός". Τοῦτο βέβαια πολλὲς φορὲς φτάνει στὴν ὑπερβολή. Γιατί ἄλλο Κινηματογράφος καὶ ἄλλο θέατρο. Ἄλλ' αὐτὸ εἶναι ἄλλο ζήτημα.

Συμπέρασμα: Ὁ ἥθοποιὸς εἶναι — ἢ τουλάχιστον πρέπει νὰ 'ναι — ἓνας μύστικος, ἓνας καλὸς μάγος, πού μὲ πολλὴ εὐαισθησία καὶ πολλὴ ἐξυπνάδα, ὑποβάλλει στὸ κοινὸ — τῇ συγκαταθέσει του — καταστάσεις καὶ μορφές τῆς κοινωνικῆς ζωῆς διὰ μέσου τῆς τέχνης, ἐπενεργώντας στὴν ψυχική καὶ πνευματικὴ του διάπλαση. Ὁ ἥθοποιὸς ἔχει πάντα στὸ πλευρό του ἓναν ἀχώριστο συνεργάτη, ἓναν ἀγαπημένο φίλο, ἐμπνευστὴ καὶ καθοδηγητὴ — τὸν συγγραφέα. Καὶ τέλος, ὁ ἥθοποιὸς συγχωνεύεται πραγματικά ὅταν παίζει καὶ συνάμα ἔχει τὴν ἰκανότητα νὰ ἐλέγχει τὰ αἰσθητά του.

Ἐνα ἀξίωμα τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, σχετικὰ μὲ τὴν ὑποκριτικὴ τέχνη, ὀρίζει ἔτσι τὴ στάση τοῦ ἥθοποιῦ ἀπέναντι στὸ ρόλο του, τὴ στιγμή τῆς παράστασης: "Ὁ ἥθοποιὸς πρέπει νὰ παίζει μὲ τὴν ἀνάμνηση τῆς συγκίνησης". Αὐτὸ μαρτυρεῖ πολλά. Προϋποθέτει ἀπ' τὸν ἥθοποιὸ νὰ συγκινηθεῖ κάποτε στὶς δοκιμὲς τοῦ ἔργου, καὶ τὴν ὥρα τῆς παράστασης νὰ παίζει μὲ τὴν ἀνάμνηση αὐτῆς τῆς συγκίνησης. Προϋποθέτει ἀκόμα τὸν αὐτοέλεγχον ἀπ' τὸν ἥθοποιὸ καὶ μερικὰ ἄλλα.

Ὁ Ντενί Ντιντερό θεωρεῖ τὴν εὐαισθησία ἀδυναμία καὶ ὄχι μόνον δὲν τὴν θεωρεῖ "πρωτέρημα" ἀλλὰ ἐλάττωμα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες τοῦ θεάτρου. Ἀντίθετα, ὁ Μπωντλαίρ, ἔγραφε στὸ γνωστὸ "Ἡμερολόγιό" του: "Μὴν περιφρονεῖτε τὴν εὐαισθησία κανενὸς γιατί ἡ εὐαισθησία τοῦ κάθε ἀνθρώπου εἶναι ἡ ἰδιοφιλία του". Ὁ Ντιντερό γράφει στὸ δοκίμιό του γιὰ τὸ παράδοξο τοῦ ἥθοποιῦ πὼς ἡ "ὀλοκληρωτικὴ ἐλλειψὴ εὐαισθησίας προετοιμάζει τοὺς ἐξαισιῶν ἥθοποιούς".

Γεγονὸς εἶναι πὼς γιὰ νὰ παίζει σωστὰ ἓνα ρόλο ὁ ἥθοποιὸς χρειάζεται νὰ μὴν τὸν συλλάβει λαθεμένα. Πρέπει πρῶτα νὰ καταλάβει τί εἶναι ὁ ρόλος του, τί περιέχει, γιὰ νὰ τὸν παίζει σωστά. Αὐτὸ ὅμως προϋποθέτει ὄχι μόνον σωστὴ ἀντίληψη ἀλλὰ ὀξύτατη κρίση. Τὸ θέμα εἶναι πὼς μπορεί ἓνας ἥθοποιὸς νὰ παίζει σωστὰ ἓνα ρόλο ἀλλά, σὰν ἀποτέλεσμα, νὰ μὴν εἶναι αὐτὸ πού πρέπει. Δηλαδή νὰ μὴν πείθει, νὰ μὴ συγκινεῖ.

Παίζω σωστὰ ἓνα ρόλο δὲ σημαίνει πὼς τὸν παίζω ἀληθινά. Ἀπ' ἐδῶ ἀρχίζει καὶ τὸ μυστήριον τῆς τέχνης τοῦ ἥθοποιῦ. Μπορεῖ ἓνας ἥθοποιὸς νὰ συγκινεῖ χωρὶς νὰ 'ναι συγκινημένος τὴν ὥρα πού παίζει; Ἄς ὑποθεθεῖ πὼς δὲν εἶναι συγκινημένος: μπορεῖ ὅμως νὰ μὴν εἶναι συγκεντρωμένος, κυριαρχημένος ἀπ' τὸ ρόλο του; Ἄς ὑποθέσουμε καὶ τὸ ἀντίθετο. Μπορεῖ ἓνας ἥθοποιὸς νὰ παίζει λογικότητα, σύμφωνα μὲ τὸ περιεγόμενον τῆς σκέψης πού ἐκφράζει ὁ ρόλος του, καὶ νὰ 'ναι ἀληθινός; Ἀσφαλῶς ὄχι, γιατί αὐτὸ εἶναι κάτι πού δὲν ἐνδιαφέρει τὸ θέατρο.

Ὁ ἥθοποιὸς πιθανὸ νὰ μὴν μπορεῖ νὰ ἐξηγήσει τὸ ρόλο του, ὅπως ἓνας θεωρητικὸς τοῦ θεάτρου — ἓνας καθηγητὴς τῆς δραματολογίας λ.γ. —, μπορεῖ ὅμως νὰ συνθέσει τὸ ρόλο του. Καὶ μπορεῖ νὰ τὸν συνθέσει κατὰ τρόπο που, ἐνῶ δὲν διαφεύδει τὸν ὀρθολογισμό τοῦ δραματολόγου, πιστοποιεῖ μιὰ διαισθητικὴ ἰκανότητα πού φτάνει στὰ μέτρα τῆς ἀναδημιουργίας.

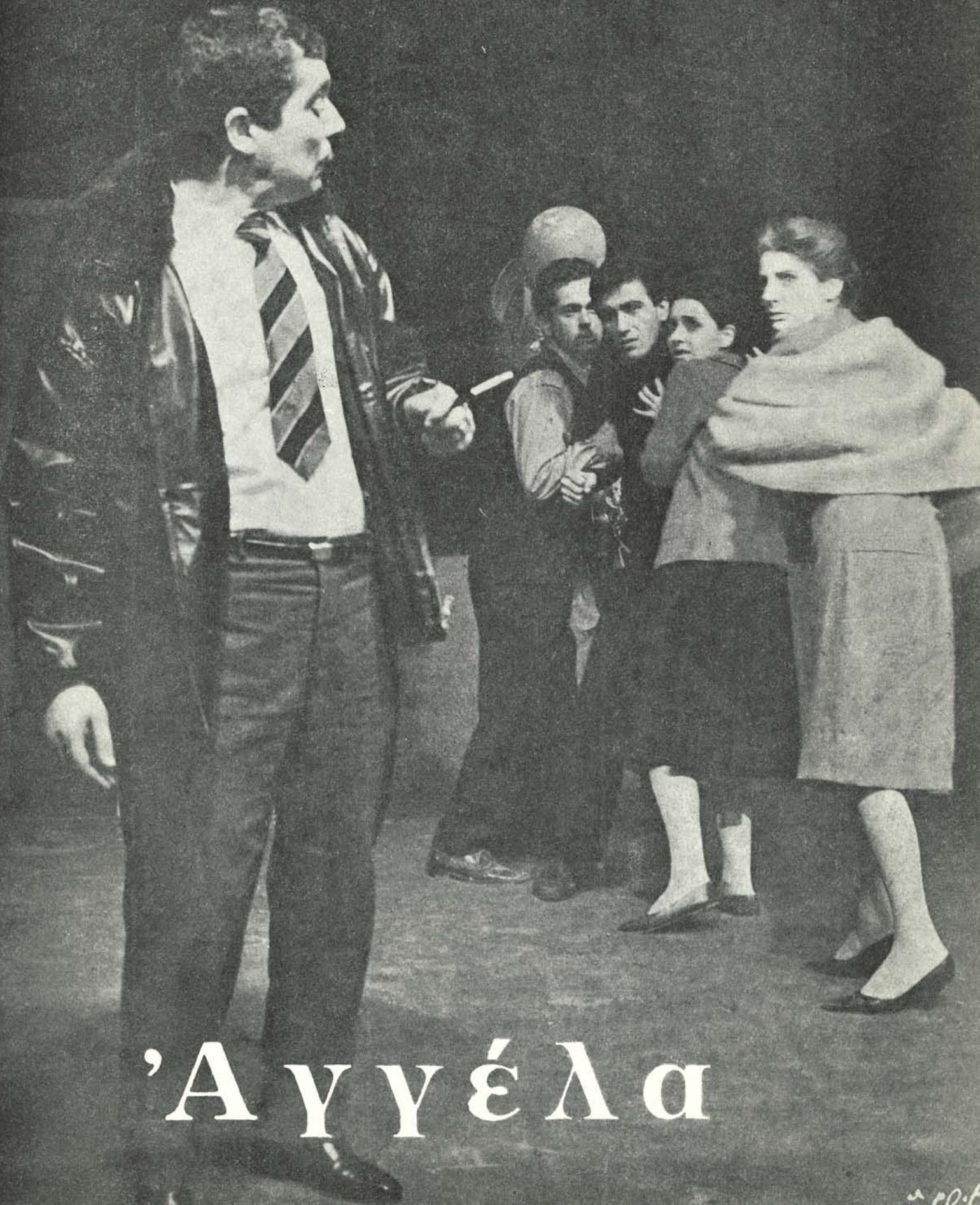
Μπορεῖ κανένας νὰ ἐξηγήσει λογικὰ τὴν ἔλξη καὶ τὴν ἀκτινοβολία τῆς προσωπικότητας ἑνὸς ἥθοποιῦ; Ἀλλὰ μήπως καὶ τὸ αἰσθησιακὸ στοιχεῖο τῆς γοητείας — τὸ σέξ ἀπὸ τὴν ἀλήθεια — εἶναι ἄμυρο; ἀπουσιάζει ἀπ' τὴν ἀκτινοβολία τῆς προσωπικότητας τοῦ ἥθοποιῦ; Ἰστερα, ποιά εἶναι τὰ στοιχεῖα πού συνιστοῦν τὴν ἔννοια τοῦ ταλέντου; Ἐκεῖνο πού παραμένει ἀδιάφυστο εἶναι πὼς δὲν συλλαμβάνουν, οὔτε ἀφομοιώνουν οἱ ἥθοποιοὶ τὸ ρόλο τους μὲ τὸν ἴδιον τρόπο. Εἶναι γεγονὸς ἐπίσης πὼς κάθε ἥθοποιὸς ἐπεξεργάζεται τὸ ὕμικὸ τοῦ ρόλου του διαφορετικὰ ἀπ' τὸν ἄλλον. Τὸ ζήτημα τῆς καλλιτεχνικῆς διεργασίας ἑνὸς ρόλου ἀπ' τὸν ἥθοποιὸ — πέραν τῆς τεχνικῆς πού ὑποτίθεται πὼς τὴν κατέχει στὴν ἐντέλεια, τῆς ἀκτινοβολίας του καὶ τῆς ἐπαφῆς του μὲ τὸ κοινὸ — εἶναι ἓνα θέμα πού βαθαίνει ὡς τὸν πυρήνα ἑνὸς μυστηρίου. Εἶναι μιὰ ἱεροτελεστία μὲ αὐτοέλεγχον καὶ πειθαρχία: μιὰ διονυσιακὴ ἔξαρση μὲ συγκεκριμένο στόχο καὶ πειθαρχημένη κατεύθυνση. Πολὺ λίγα πράγματα εἶναι τυχαῖα στὸ παίξιμο τοῦ ἥθοποιῦ πού σέβεται τὸ ἔργο καὶ τὴ δουλειά του. Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι προσωπικὲς του ἀντιλήψεις καὶ μόχθος.

Ἐπάρχουν καὶ ὑπῆρξαν ἥθοποιοὶ πού συναρπάζουν χωρὶς νὰ συγκινόνται καὶ ἄλλοι πού συγκινοῦνται χωρὶς νὰ συναρπάζουν. Ἐδῶ θριαμβεῖ ὁ Ντιντερό. Ἐπάρχουν ὅμως καὶ τ' ἀντίθετα παραδείγματα πού διαφεύδουν τὸν Ντιντερό. Ἐχομε παραστει μάρτυρες στὶς πρόβες σπουδαίων ἥθοποιῶν πού σπαράζουν ἀπ' τὴ συγκίνηση, ἐνῶ στὶς παραστάσεις παρουσιάζονται πειθαρχημένοι ἀπ' τὴν τέλεια ὀργάνωση τοῦ ρόλου τους. Ἄν ἦταν θεατὴς ὁ Ντιντερό στὴν παράστασή τους θὰ θεωροῦσε τὴν ὑπόκρισή τους ἐπιβεβαίωση τῶν ἀπόψεών του γιὰ τὸ παράδοξο.

Ἀσφαλῶς εἶναι ἓνα θέμα, λίγο πολὺ, ἀτέλειωτο πού ἀνάγκασε τὸν Ντιντερό νὰ τὸ χαρακτηρίσει, πολὺ πετυχημένα ἄλλωστε, μὲ τὴ λέξη παράδοξο.

Στὸ προσεχές τεῦχος: Ἀπόψεις πολλῶν καλλιτεχνῶν μας γιὰ τὸ "Παράδοξο" τοῦ Ντενί Ντιντερό.

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 — ἀστυφύλακας
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 σιγανοτραγουδαίει ἕνα λαϊκὸ σκοπὸ, λυπητερὰ μόνον. 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 (Ὅλο 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 κονδούνη τῆς πόρτας, τὴ βροντᾶει μὲ τίς γροθιές τῆς).

ΦΑΝΗ: Κυρία μου! Κυρία!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Κατεβαίνει βιαστικά): Ἀερικὸ εἶδες πρωί-πρωί, εὐλογημένη; (Χτυπάει ἡ ἴδια τὸ κονδούνη. 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'λεγα... καψερὴ Τασία...

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

Η ΚΥΡΙΑ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ: Τί συμβαίνει;

ΦΑΝΗ (Πετιέται ὄρθια): Κυρία μου! Ὁ κ. ἀστυφύλακας 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'χω σαστισμένα... Ἡ κυρία τῆς τὸ ξέρει;

ANNA (Ἀπὸ μέσα): Σιγὰ ν' ἀκούω. (Ἡ Φανὴ δαγκάνει 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 ἀστυφύλακας. 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; Ἀδελφὴ σου ἦτανε; — Νὰ περιμένετε ὅλες ἐδῶ. (Ἀνεβαίνει).

ANNA: "Ἀδελφὴ σου ἦτανε"; — Δούλα σὰν καὶ μένα ἦτανε. (Σιωπῇ. Στὴ Γεωργία): Τὴν Κυριακὴ εἶχατε βγεῖ μαζὶ.
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 γιαιπὶ 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 ἀστυφύλακας 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. Κρατάει

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

ένα μικρό μπόγο — τὰ ρουχαλάκια τῆς Τασίας. "Ὅλες κοιτᾶνε παγομένες. Ψιθυριστά): Μαμά μου!
 ΜΕΝΙΟΣ : "Ὅσες τὴν ξέρανε — στὸ Τμῆμα, γιὰ κατάθεση. Οἱ ἄλλες σπίτια σας. (Ἡ Φανὴ πάει πρὸς τὴν πόρτα της). Πᾶμε, Φανή.
 ΦΑΝΗ (Κλείνει τὴν πόρτα) : Νὰ δώσω τὸ κλειδί στὴν κυρία. (Ἡ Φανὴ ἀνεβαίνει. Οἱ ἄλλες κατεβαίνουν. Ἡ Νέρα κοιτοκοιτάει τὴν Ἄννα).
 ΝΕΡΑ (Ψιθυριστά) : Θὰ μού πεις;
 ΑΝΝΑ : "Ὅλες μας — ποιὰ ἔτσι, ποιὰ ἄλλιως, ποιὰ — θεὸς σχωρέστην, ἡ Τασία.
 ΝΕΡΑ : Στρίγγλα! (Κατεβαίνει τρέχοντας. Ἐρῆμο τὸ πλατύσκαλο. Τὸ φῶς ἀργά — ἀργά χαμηλώνει. Βραδυνάει. Κάποιο παιδί γυμνάζεται στὸ πιάνο. Ἀνάβει ἡ λάμπα τῆς σκάλας φωτίζοντας ἕναν κόκκο στὴ μέση τοῦ πλατύσκαλου. Ἀνεβαίνοντας, προβαίνει ἡ Ἀγγέλα. Κοιτοστέκεται κοιτώντας τὶς πόρτες. Κατεβαίνει ντυμένη γιὰ ἔξω ἢ κυρία Παπᾶ).
 ΑΓΓΕΛΑ : Τοῦ κυρίου Παπᾶ... μῆπως ξέρετε;
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Τί τὸν θέλεις;
 ΑΓΓΕΛΑ : Μὲ στέλνει τὸ μεσιτικό.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ὑπερέτρια;
 ΑΓΓΕΛΑ : Μάλιστα, κυρία.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ξαναπέρασε αὔριο.
 ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἔχω ποῦ νὰ μείνω ἀπόψε, κυρία.

Π Ρ Α Ξ Η Π Ρ Ω Τ Η

ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Ταράτσα. Ἐδῶ καταλήγει ἡ σκάλα τῆς ὑπηρεσίας. Νύχτα. Πανσέληνος. Ἡ Νέρα κάθεται στὸ πεζούλι μὲ τὴν πλάτη σ' ἕναν ἀπὸ τοὺς στυλοὺς γι' ἄπλωμα. Ἡ Φανὴ ξυπόλητη, ὄρθια, ἀκουμπισμένη μὲ τοὺς ἀγκῶνες στὸ πεζούλι. Κόμματα - κόμματα ἔρχεται στ' αὐτὴ τὸ ἡχητικὸ μέρος μιᾶς ἀμερικανικῆς ταινίας ἀπὸ τὸν ὑπαίθριον κινηματογράφο τῆς γειτονιάς.

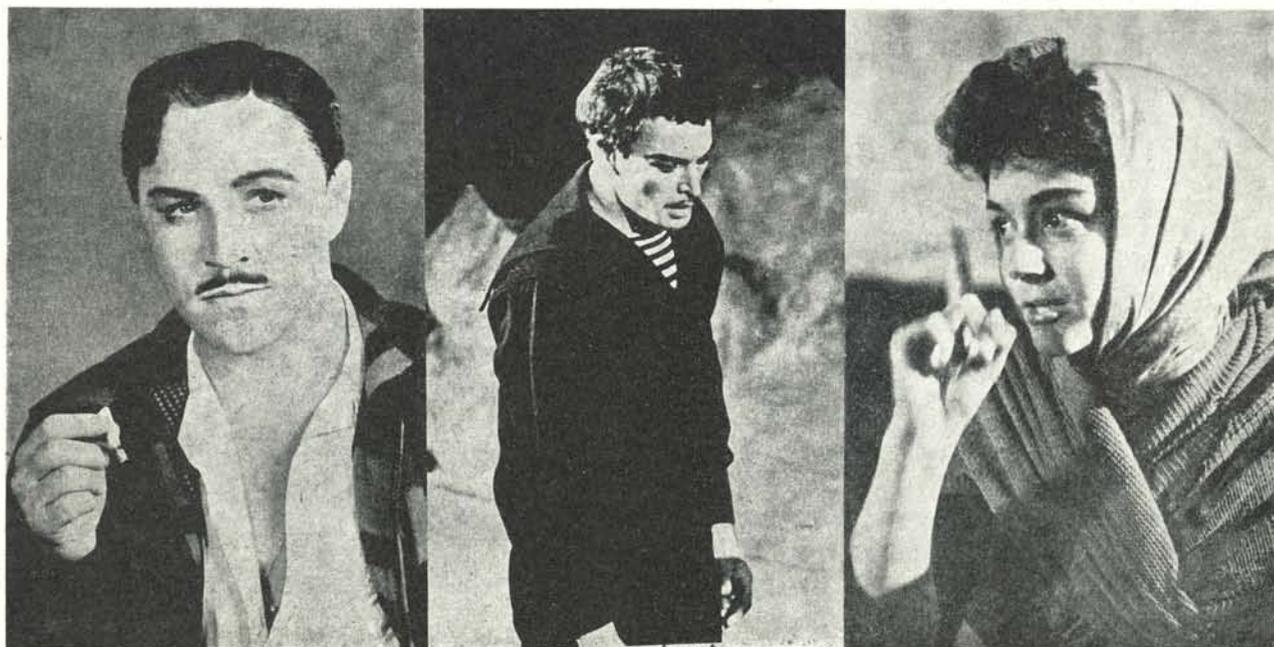
ΝΕΡΑ : ... "Ὅταν ἦμουν μικρούλα, κουβαλοῦσα μιά μέρα ἕνα καρπούζι. Βλέπω ἕνα σκαντζόχοιρο. Ἐριζα κάτω τὸ καρπούζι καὶ κόντεψα νὰ πεθάνω ἀπὸ τὸ φόβο... Τώρα εἶμαι κοπέλλα καὶ πάλι φοβᾶμαι νὰ κοιμᾶμαι μονάχη...
 ΦΑΝΗ : Ἄντρα θέλεις. (Γελάει).
 ΝΕΡΑ : Ἄν γίνει καὶ παῖξω στὸν κινηματογράφο... θὰ ἔχω μιά γρηᾷ σάν παραμάννα, νὰ κοιμᾶται στὴν κρεβατοκάμαρά μου...
 ΦΑΝΗ : Κ' οἱ ἄντρες;
 ΝΕΡΑ : Πρόστουχη!
 ΦΑΝΗ : Σοῦ τάζουνε "ἀστέρας" στὸ Χόλλυγουντ καὶ θὰ σὲ δῶ στὸ Τμῆμα Ἡθῶν.
 ΝΕΡΑ : Ὁ Μένιος σου ὅλα τὰ ξέρει! Ἀστυφύλακας!
 ΦΑΝΗ : Θὰ σὲ δῶ σὲ κανένα σπίτι μὲ κόκκινο φανάρι...
 ΝΕΡΑ : Νὰ πού εἶσαι ψεύτρα. Σὲ τέτοιο σπίτι πρέπει νὰ εἶσαι ἐνῆλικη γιὰ νὰ ἐπιτρέψει τὸ κράτος νὰ σὲ πάρουνε.
 ΦΑΝΗ : Τὸν παπὰ ποὺ σὲ βάφτιζε, τὸν κάνουνε καὶ σὲ βγάζει ὄχι "ἐνῆλικη" — γιὰγιά μου... Οἱ πιὸ τρανοὶ εἶναι ἀνακατωμένοι...
 ΝΕΡΑ : Ἐγὼ τοῦ κυρίου Στράτου τοῦ ἔχω ἐμπιστοσύνη.
 ΦΑΝΗ : Ἐχε του. (Πάψη). Ὁ Δῆμος ἄχ-βάχ κάνει γιὰ σένα. Πιάστουνε φίλο. Καὶ σύ, πού βαστάς — ἐγὼ δὲ βαστάω — μὴν τοῦ σταθεῖς δίχως στεφάνι... Σάββατο σήμερα, θὰ σοῦ κάνει πάλι καντάδα... (Πάψη). Καὶ νὰ μὴν πεθάνει, τ' ἀφεντικό του σὲ μερικὰ χρόνια θὰ τοῦ τ' ἀφήσει τοῦ Δῆμου τὸ μαγαζάκι, κι ὁ Δῆμος θὰ τοῦ δίνει ἕνα μνηνιάτικο...
 ΝΕΡΑ : Ὄυτε σοῦ ἀπαντῶ.
 ΦΑΝΗ : Πῶ-πῶ νύστα... Πῶς δὲν ἀκούγονται οἱ δικοὶ σου ἀπόψε; Οἱ δικοὶ μου — σινεμά... Δὲν ἐπλυνά καὶ τὰ πιάτα... Φοῦ! ζέστη στὴν κουζίνα!... Σὰ λιποθυμιὰ μού ῥθε... (Χαμουμιέται). Τέτοιον καιρὸ σὲ μᾶς: νὰ χάνει τὸ σκυλὶ τὸν ἀφέντη... Τρυῶνος... Ἀποθῆμησα μουστο καλό! Ἐδῶ τὸν νερόνουνε... Λὲς νὰ ἔμαι ἔγκυα; (Γελάει). Ἀκούγονται ἀλαφροῖα βήματα ποὺ ἀνεβαίνουν τὴ σκάλα. Ἄν εἶναι ἡ Ἄννα, θὰ τὴ βάλουμε νὰ μᾶς τραγουδήσει. (Προβαίνει στὸ κεφαλόσκαλο ἡ Γεωργία. Ἡ Νέρα πηδάει ἀπὸ τὸ πεζούλι).
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Κινηματογράφο βλέπετε;
 ΦΑΝΗ : Τὸν ἀκοῦμε. Ἀπλώσανε ξεπίτηδες μιά τέντα, πρὸς τὴ μεριά μας, νὰ μὴ φαίνεται τὸ πανί...
 ΝΕΡΑ : Τηλεφώνησε ὁ Στράτος;
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θὰ ῥθει κάτω στὸ δρόμο καὶ θὰ σφυρίζει. Νὰ μὲ φωνάξεις... Οἱ δικοὶ μου ἔχουνε ἀπόψε κόσμο... χαρτιά...
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Θὰ ἐπιστρέψω πολὺ ἀργά... Μετὰ τὰ μεσάνυχτα.
 ΑΓΓΕΛΑ : Περιμένω ἐδῶ στὴ σκάλα, κυρία.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ἀπὸ χωριὸ ἔρχεσαι;
 ΑΓΓΕΛΑ : Μάλιστα, κυρία.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ἐχεις οἰκογένεια;
 ΑΓΓΕΛΑ : Ὅχι.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ἀδέλφια; (Μικρὴ πάψη).
 ΑΓΓΕΛΑ : Σκοτώθηκε στὸν πόλεμο.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ποῦ ἔχεις κάνει ξανά;
 ΑΓΓΕΛΑ : Ξέρω καὶ μαγειρεύω καὶ βάζω μπουγάδα...
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Σὲ ποῖο σπίτι ἦσουν προηγουμένως; (Ἡ Ἀγγέλα τὴν κοιτάει, δὲν ἀπαντᾷ). Καὶ τί ἀπαιτήσεις ἔχεις;... Πόσα θέλεις.
 ΑΓΓΕΛΑ : Ὅσα μού δώσετε, κυρία.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Πῶς σὲ λένε;
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἀγγέλα.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Θὰ σὲ φωνάζουμε ὅπως συνηθίσαμε ὡς τώρα: Τασία. Ἐξοδος τὴν Κυριακὴ, ἀπὸ τὰς τέσσαρες ὡς τὰς δέκα. Ἐπισηκέψεις σπίτι μας δὲν ἐπιτρέπουμε.
 ΑΓΓΕΛΑ : Βέβαια, κυρία.
 ΚΑ ΠΑΠΑ : Ξαναπέρασε, λοιπόν, αὔριο. (Ἡ Ἀγγέλα τὴν κοιτάει, μὰ δὲν κουνιέται). Εἶσαι καὶ πεισματάρη! (Φεύγει. Τὸ πιάνο ἐξακολουθεῖ).

Θὰ τὸ σκάσω μισὸ λεπτό. (Ἡ Φανὴ ἔχει ξαπλώσει ἀνάσκελα στὴ μέση τῆς ταράτσας). Χριστὸς καὶ Παναγιά!
 ΦΑΝΗ : Μὴ μὲ ξυπνᾶτε.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἄντε βρὲ νὰ πλαγιᾶσεις στὸ δωμάτιό σου!
 ΦΑΝΗ : Τρέχοντας! Ἀπὸ τὸ κρεβάτι μου κάνεις ἔτσι — πιάνεις τὸ ταβάνι... ἔτσι — τὰ ντουβάρια... Ψυχὴ μου! Ταβάνι ὁ οὐρανὸς καὶ ντουβάρια — δίχως... Καληνύχτα.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀλαφροῖσκιωτη!
 ΝΕΡΑ (Σιγοτραγουδάει) : Ἡ Μαίριλιν Ντιρουὰ τραγουδάει φεύγοντ τώρα γιὰ τὸ γαμήλιο ταξίδι... Ἐτσι τελειώνει.
 ΦΑΝΗ : Τί ὥρα εἶναι;
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Δεκάμιση.
 ΦΑΝΗ (Πεινιέται) : Μάννα μου! Ἄπλυτα τὰ ἔχω τὰ πιάτα. (Κοιτοστέκεται στὸ κεφαλόσκαλο). Ὁ Μένιος λείει, μιά ὑπερέτρια τῆς ἔστριψε. Πάει στ' ἀφεντικά της: τὶς ὑπερωρίες, λείει. Ἀπὸ τὸ πρωὶ στίς ἔξι στὸ πόδι, ἴσαμε τὰ μεσάνυχτα... (Στὴ Νέρα) : πόσο κάνεις; (Ἡ Νέρα δὲν προλαβαίνει ν' ἀπαντήσει)... Ὅσο κάνει. Τὶς ὑπερωρίες! Νὰ τις κατεβαίνετε... Ἀπὸ τ' αὐτὴ... κ' ἴσα στὸ τρελλοκομεῖο. (Γελάει. Φεύγει).
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Νὰ μὲ φωνάξεις... μὴν ξεχάσεις.
 ΝΕΡΑ : Ὅπωςδῆποτε.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Φοβᾶσαι νὰ μείνεις μόνη μαζί του.
 ΝΕΡΑ : Ἐγὼ;
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Μῆπως σοῦ ἄπλωσε χέρι;... Τί; — μὴ ζηλέψω;... Ἄντρες εἶναι — τοὺς μάθαμε.
 ΝΕΡΑ : Ὅχι, Γεωργία. Θὰ στὸ ἔλεγα.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Κι ἂν γίνει ποτέ, πάλι νὰ μού τὸ πεις... Καὶ κεῖ ποῦ θὰ σὲ πάει ὁ Στράτος — θεατρίνο — ἄλλα μυαλά... Ὁμορφὴ κοπέλλα εἶσαι, καποιανοῦ θὰ τοῦ γουστάρεις. Κοίτα μὴν κάνεις τὴν μυγιάγγιχτη... Τὰ νιάτα σου καὶ τὴν ὁμορφιά σου νὰ ἔχα... νὰ φεύγα νὰ γλύτωνα καὶ γὼ ἀπὸ δῶ. Νὰ γενόμενα ἀστέρας... κι ἄς ἄπλωνε καὶ κανέναν τὸ χέρι του... (Ἀνεβαίνουν ἡ Ἀγγέλα κ' ἡ Ἄννα). Τί πάθατε;... Τί εἶναι, Τασία!
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἀγγέλα μὲ λένε! (Μὲ τεράστιο πείσμα κρατάει τὸ ἀναφυλλητό. Ἀνεβαίνει τρέχοντας κ' ἡ Φανή).
 ΑΝΝΑ (Σιγὰ) : Τὴ βάρεσε ὁ κύριός της.
 ΦΑΝΗ : Τὴν Ἀγγέλα;
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Γιατί κορίτσι μου;
 ΑΝΝΑ : Δὲ λείει.
 ΦΑΝΗ : Ποῦ σὲ χτύπησε;
 ΑΝΝΑ : Στὸ μάγουλο... ψηλά. (Ἡ Φανὴ τῆς φαουλεύει τὸ μάγουλο).
 ΦΑΝΗ (Κοιτάει τὸ χέρι της) : Μάννα μου!
 ΑΝΝΑ : Αἷματα.
 ΝΕΡΑ : Ἰώδιο πρέπει!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Δὲν εἶναι τίποτα. (Βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη τῆς ἄσπρης ποδιᾶς της ἕνα πακέτο σαγιόρα, παίρνει ἕνα καὶ τὸ διαλύει). Ὁ ταμπάκος τὴν καίει τὴν πληγὴ πιὸ καλὰ κι ἀπὸ τὸ ἰώδιο.

ΑΓΓΕΛΑ : (Πεισματωμένα) : Δέ θέλω!
 ΝΕΡΑ : Φανή! (Συγκρατάει τή Φανή, πού πήγε νά σωριαστεί. Μαζί μέ τήν "Αννα, τήν καθίζουν χάμω, μέ τήν πλάτη στό τοιχάκι). "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 ἀναστενάζει βαθιά ἔχει συνέρθει).
 ΑΝΝΑ : Γκαστρομένη νά 'σουνα μωρή!
 ΦΑΝΗ (Χαιμογέλαει αδύναμα) : Πού ξέρεις;
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά πεθάνεις, σκύλα, και μέσα ἀπό τὸ 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 ἐγώ.
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Στήν "Αγγέλα, ἐνώ τῆς βάζει ταμπάκο) : Καινούρια εἶσαι... θά συνηθίσεις... "Έδω, σέ δέρνει ὁ πατέρας σου, σέ δέρνει ὁ ἄντρας σου... σέ δέρνει λένε, ὁ δάσκαλος... Ποιός δέν σέ δέρνει; Νά, κι ὁ ἀστεφάνωτος τῆς Φανίτσας κι αὐτός δέρνει τὸν κόσμο : πολιτισμένος.
 ΦΑΝΗ : "Ο Μένιος δὲ δέρνει... "Εμένα μονάχα, ἐπειδὴς μ' ἀγαπᾷ. (Γελᾷνε. Πάρη).
 ΝΕΡΑ :... Τέλειωσε ὁ κινηματογράφος και δὲν τ' ἀκούσαμε...
 ΦΑΝΗ : "Από ποῦ 'σαι, βρε "Αγγέλα!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Προξενιά τῆς ἐτοιμάζεις;
 ΦΑΝΗ : Αὔριο — Κυριακή. Νά πᾶς νά δεῖς καμιὰ χωριανή σου, νά ξεδώσεις.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά τήν πάρω ἐγώ μαζί μου, πού θά πᾶμε περίπατο μέ τὸ Στράτο.
 ΑΓΓΕΛΑ : Θά πάω ἄλλου.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Μονάχη;
 ΑΓΓΕΛΑ : Νά βρω δουλειά.
 ΦΑΝΗ : "Έδω, κάθεςαι;
 ΑΓΓΕΛΑ : Ξέρω και πλέκω. Θά μέ πάρουνε στό ἐργοστάσιο.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Τίς προἶλλες ἀπολύσανε τρακόσες... ἀπό τῆ Νέα "Ιωνία μονάχα. (Πάρη).
 ΦΑΝΗ : Γιατί σέ χτύπησε;
 ΑΓΓΕΛΑ : Μὲ τσίμπησε. "Εγώ τοῦ εἶπα : θά τὸ πῶ τῆς κυρίας. Μοῦ ἄστραψε μιαν ἀνάποδη... ἔχει ἓνα δαχτυλίδι μέ στολίδια — ἐδῶ, στό μεσιανό.
 ΦΑΝΗ : Νά τοῦ κάνεις μήνυση! Θά τὸ πῶ ἐγώ τοῦ Μένιου.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Μὴν τήν ἀκούς.
 ΑΝΝΑ : Μιανῆς ὑπηρετριας τ' ἀφεντικό, τῆ σιδέρωσε τσίτσιδη μέ καυτό σίδερο, νά τοῦ μαρτυρήσει, πού τοῦ ἔκλεψε, λέει, μιὰ λίρα... "Ο κύριός μου τὸ διάβασε στήν ἐφημερίδα.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί τοῦ κάνανε; Τίποτα!
 ΑΝΝΑ : Και μένα μοῦ γράφουνε ἀπό τὸ χωριό: νά πουληθεῖς, λέει, στείλε λεφτά... Τί ἄλλο νά πουληθῶ;... Μὲ ντύσανε, μέ ποδέσανε, μέ ταΐζουνε — γι' αὐτὸ παίρνω λίγα. "Εγώ — γυμνή νά περπατοῦσα...
 ΦΑΝΗ : "Αχ, Τασία σχωρεμένη — τέλεψαν τὰ δικὰ σου τὰ βάσανα...
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θυμήθηκες — νυχτιάτικα.
 ΑΝΝΑ : Τέλεψαν... δὲν τέλεψαν...
 ΦΑΝΗ : "Οχι — καλύτερα σέ μπορντέλο;
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Νά μὴ γκαστρονόταν!
 ΦΑΝΗ : Ψέματα εἶναι.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Ψέματα;
 ΦΑΝΗ : "Εμένα μοῦ τὸ εἶπε ὁ Μένιος.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : "Από ἕνανε κάθε μέρα εἶχε — θεόσχωρεστήν.
 ΑΝΝΑ : Τὰ παραλένε...
 ΦΑΝΗ : Οὔτε ἕναν!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : "Ο Νικόλας τοῦ φούρναρη;
 ΦΑΝΗ : Ψέματα!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : "Ο "Ανέστης;
 ΦΑΝΗ : Ψέματα!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Σὰν κόρη μου τήν εἶχα... και μέ γέλασε, θεόσχωρεστήν, θέμου! Τί λόγο θά δώσω ἐγώ στό Λάμπρο, τὸν ἀδελφὸ τῆς;
 ΦΑΝΗ : Οἱ πεθαμένοι δὲ σηκώνονται — γι' αὐτὸ μιλάς!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Σὲ κανάκενα νά ξελιγοθυμίσεις! Εἶδε τάχα αἵματα ἢ πριγκηπέσσα και τὰ τσίτωσε. Γκαστρομένη εἶσαι, γι' αὐτό!
 ΦΑΝΗ : Μακάρι, Παναγιά μου! Και τὸ θέλω ἐγώ και τὸ μπορῶ! ("Η Γεωργία χυμᾷ νά τήν ἀρπάξει ἀπὸ τὰ μαλλιά. Αναμιμπούουλα. Τίς χωρίζουν. Σφύριγμα ἀπὸ τὸ δρόμο).
 ΝΕΡΑ : "Ο Στράτος!
 ΓΕΩΡΓΙΑ (Τά χάνει. Στήν "Αννα) : Κατέβα μαζί μου. "Αν τύχει και φωνάζει ἡ κυρία, εἰδοποίησέ με. (Ξεκινᾷει μαζί τῆς και ἡ Νέρα). "Οχι — μόνη μου.
 ΝΕΡΑ : Μά...
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά σοῦ τὰ πῶ ἐγώ. (Στὴ Φανή) : Ξέρω ποιός σοῦ τίς πρόφθασε αὐτὲς τίς βρωμιές... Φτου! Τόσο τοῦ λέω! (Φεύγει μέ τήν "Αννα).
 ΦΑΝΗ : "Εσκασε, ξέρεις! (Πάρη. Στήν "Αγγέλα και στὴ Νέρα) : "Εσεῖς, τὰ πιτσούνια... μόνο μέ στεφάνι... ἄλλιῶς ἀποδονά... βρήκε τὸ ρολόι ἡ Τασία... (Ξεκινᾷει). "Αχ τὰ πιάτα — παναθεμάτα!" (Στὸ κεφαλόσκαλο). Πάλι ζαλάδα... "Αλήθεια νά 'ναι;... Ψυχὴ μου! (Φεύγει. "Η Νέρα ἔχει σκύφει νά δεῖ τί γίνεται στό δρόμο).

Τρεῖς βασικοὶ ἐρμηνευτὲς τῆς "Αγγέλας" στό πρῶτο ἀνέβασμά τῆς ἀπ' τὸ "Βαχτάνγκωφ", Μόσχα 1958. Ἀριστερά: Μ. Οὐλιάνωφ (Στράτος), πού τὸν γνωρίζαμε Σερζέι στό "Γοκούτσκι", Ραγόζιν στὸν "Ἡλιθίο" και Μποργκέλλα στὴν "Τοφραντό". Στὴ μέση: Β. Λαβανόι (Λάμπρος) και Δεξιὰ: Κ. Ράικινα (Φανή): μαθήτρια ἀκόμα ἐκπαῖξε ὀρόλο ἰσότιμο μέ τήν καθηγήτριά τῆς Τσ. Μανσοῦροβα





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

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' ἀγαπᾶ... Ἐγὼ τοῦ τὸ εἶπα: Δέ θά παντρευτῶ κανένα καὶ μὴ σοῦ κακοφαίνεται... Ἐγὼ θέλω νὰ γίνω ἡθοποιός. Θ' ἀγαπᾶ αυτόν, πού θά μού λένε στήν ταινία, γιά νὰ 'ναι πιά ἀληθινὸ πῶς θά παίξω... Γιατί ἐγὼ δέ σπουδάσα... τὸ δημοτικὸ μονάχα. Μιά μέρα σχολεῖ — δὺ βοήθοσα τὴ μαμά μου. Σ' αὐτὴ τὴν πολυκατοικία... τῆς δίνανε μπουγάδες... (Πάφη). Ἡ Γεωργία τώρα θά ξέρει: θά μὲ 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 ἢ κυρία μου — κ' ἔτσι γνώρισα τὴ Γεωργία. Ὁ ξάδελφός τῆς ὁ Στράτος θά μὲ βοηθήσει νὰ βγῶ στὸν κινηματογράφο. Ἐχει γνωριστέ μ' ἕνα ἀμερικάνο παραγωγό... Διαβάζω πολὺ καὶ δέ φαίνεται πῶς δέν πῆγα σχολεῖο. Ἀπόψε ἀκουσα κινηματογράφο — δέν καταλαβαίνω ἀγγλικά — ὅμως καὶ αὐτὸ μὲ 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... μπόρεῖ, λένε, νὰ 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 νὰ τὸν κοιτάξω ψηλά στὰ μάτια καὶ ν' ἀποκρινόμουν: "Ἐ, ἀπὸ τὸ βουνό"!... Δέ μ' ἀγαποῦσε; Κι ὅμως μᾶς ρίμαζε τὸ σπιτικό... καὶ γὼ δούλα... Ἐσὺ 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 νὰ πάψε!... Δέν εἶμαι γιά τὰ μούτρα του!

ΑΓΓΕΛΑ : Νέρα! (Βήματα στὴ σκάλα).

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

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

ΝΕΡΑ : Τί εἶπε;

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

ΑΓΓΕΛΑ : Μὲ τσίμπησε!

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

ΝΕΡΑ : Θά τοῦ ξαναμιλήσει;

ΓΕΩΡΓΙΑ (Νευριασμένα) : Ναι, ναι! (Ἡ Νέρα καὶ ἡ Ἀγγελά φεύγουν. Στὴν Ἄννα): 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 μῆνύσαμε ν' ἀνταμώσουμε αὐριο σ' ἕνα κεντράκι — τάχα θά 'ναι κ' ἡ συχωρεμένη... Ἄχ, νὰ μὴν τὴν ὀρμήνευα: " Βρὲ Τασία, βρὲ κορίτσι μου... " Ὅλους τοὺς ξεγέλαγε. Χαμηλομάτα... Τὰ σιγανὰ ποτάμια νὰ φοβᾶσαι... Θεόσυχωρέστην!

ΑΝΝΑ : Θά σοῦ πῶ κάτι, Γεωργία... νὰ μού φύγει μιὰ πέτρα.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί ἔχεις;

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

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

ΑΝΝΑ : ... Ἀκουμισμένη στὸ πεζούλι, στὸ μέρος πού ριχτήκε καὶ σκοτώθηκε. Ἐκεῖ. Ντυμένη ἄσπρα. Ἐνα μακρὺ, σὰ νυχτικό. Ἐτσι, ἀκουμισμένη στὸ 'να χέρι. Μὲ κοιτάζει καὶ τρέχονε τὰ δάκρυα βρῶση.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πᾶμε σοῦ λέω! Πᾶμε!

ΑΝΝΑ : Καὶ τίς δὺ 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

δραχμές, γιατί ή μακαρίτισσα... αὐτουνούς πού φτοχτονοῦνε, ή ἐκκλησία δὲν τοὺς δίνει εὐλογία.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πᾶμε κάτω. Πᾶμε κάτω.

ANNA : Θά τὸ πείς, λοιπόν, τοῦ Λάμπρου — ἀδελφός είναι.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ὁχι. Πού νά τὰ βρεῖ τὸ παιδί! Θά τὸ πῶ τοῦ Στρατόου.

ANNA : Μή γίνει παρεξήγηση : ὄχι νά 'ναι — ξένος...

ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά σοῦ τὰ δώσω ἐσένα — καὶ σὺ στὸν παπᾶ.

ANNA : Δὲν κάνει...

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πᾶμε σοῦ λέω! (Κατεβαίνουν. Τὸ βιολεὶ παίζει. Σὲ λίγο):

ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Ἄνω!... Ἄλλθεια;

ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ : Τί μωρή;

ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Ἦρθε ὁ Λάμπρος;

ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΑΝΝΑΣ : Ἐ, καί;

ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΦΑΝΗΣ : Τίποτα...

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΙΚΟΝΑ

Μιά γλώσσα βράχου, πού τή γλύφει ὁ Σαρωνικός. Πάνω της δὺο τσίγκινα τραπεζάκια. Τέσσερις φτηνές καρέκλες. Ἄκρη — ἄκρη δεξιά, ξύλινα σκαλιὰ κατεβάζουν στὴν ἀμμουδιά. Φθινοπωρινὸ ἀπόγεμα. Ἐνα — δὺο σύννεφα προμηθεῖν βροχῆ. Γαλήνη. Ἀκούγεται μονάχὸ τὸ μεγάφωνο τοῦ "Κέντρον", πού παίζει χασάπικο. Ἐρχονται ἡ Γεωργία, ὁ Στρατός κ' ἡ Ἀγγέλα.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἐδῶ θά τὸν περιμένουμε;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἐδῶ.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Πρόσεξες, Γεωργία, τὰ μάτια τῆς δεσποινίδος Ἀγγέλας;... Σὰν καὶ τοῦτον ἐδῶ τὸ Σαρωνικό... (Τραγουδάει): "Ἐκεῖ πού 'χει φουρτούνα — γαληνιάζει..." — Θυμώσατε, δεσποινίς Ἀγγέλα;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τασία τὴ λένε.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἀγγέλα πιὸ ὁμορφο... Πῶς τὸν εἶπαμε τὸ φίλο;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Λάμπρο.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ὡσπου ν' ἀριβαίρει ὁ κ. Λάμπρος — ποιανὸν τραβάει ἡ καρδούλα του βαρκάδα;... Ἡ δεσποινίς Ἀγγέλα δὲν τὸν ξέρει... πῶς τὸν εἶπαμε;

ΑΓΓΕΛΑ : Λάμπρο.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Τὸ λοιπόν, νά μείνει ἡ Γεωργία. Ἐμεῖς : ἀπὸ δῶ, τὰ σκαλιὰκια : θά πάρουμε τὴ βάρκα τοῦ μπάρμπα - Φώτη...

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἡ κοπέλλα φοβᾶται.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἐμένα; Ἰιιι! Δὲν τρώω ἀνθρώπους.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πρώτη φορὰ βλέπει θάλασσα.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Θά τρελλαθῶ!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά 'ρθῶ ἐγὼ μαζὶ σου. Ἐχει γοῦστο νά μὴν τόνε γνωρίσει τὸ Λάμπρο! Τὰ ναυτικὰ θά φοράει ἀκόμα.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Κ' ἡ δεσποινίς Ἀγγέλα τί λέει;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀφῆσέ το τὸ κορίτσι!

ΣΤΡΑΤΟΣ : Τὴν ἄλλη φορὰ πού θά βγοῦμε παρέα, νά τῆς δώσεις τὸ νύκλιο τὸ μπλουζάκι σου τῆς δεσποινίδος Ἀγγέλας. Νά ντυθεῖ καθὼς πρέπει... ὅσο ν' ἀποχτήσει τὰ δικὰ της.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Μοῦ τὸ χάρισες. Δὲ δίνω ἐγὼ ἀπὸ χέρι.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἐτοῦτο τὸ χέρι τὸ ξέρεις;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀγριε. — Ποῦ πᾶς;

ΣΤΡΑΤΟΣ : Νά πνιγῶ, νά ἡσυχάσω ἀπ' ὅλες σας. — Κέρασε τὴν κοπέλλα, ὅσο νά 'ρθῶ. (Κατεβαίνει στὴν ἀμμουδιά καὶ χάνεται δεξιά).

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀγριε! — Τί ἔχεις κ' εἶσαι μωτρωμένη; Ποιὸ καλὰ ἦταν στὸ χωριό;... Τί ἤθελες κ' ἐρχόσουν ἐρημο! Πόσα χρόνια ἐγὼ στὰ ξένα χέρια — μανούλα μου καὶ πάλι μανούλα μου!... Ἀπὸ τί πέθανε ἡ δικιά σου;

ΑΓΓΕΛΑ : Πέθανε.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀπὸ τὴν καλοπέραση...

ΑΓΓΕΛΑ : Ἀπὸ τὸν καῦμό.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἐξ αἰτίας τοῦ ἀδελφοῦ σου πού σκοτώθηκε;

ΑΓΓΕΛΑ : Ναί.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Γεωργίααα! Ἀγγέεεεα!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀνοίχτηκε κιόλας! (Χαιρετάει). Μόνος του τραβάει κουπλί... Σ' ἀρέσει;

ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν τὸν ξέρω. (Ἐρχεται τὸ γκαρσόν).

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί θά πάρεις;... Δυὸ οὔζα... (Τὸ γκαρσόν φεύγει). Ἐκεῖνος σὲ κορτέρνει γιὰ νά μὲ πεισματώσει... Εἶναι ἕνας ἄγριος! Τὸν ἔφαγε ὁ πόλεμος. Μία φορὰ ντύθηκε τὸ χακί — δὺο : τὴν πλήρωσε στὸ τέλος γιὰ καλὰ. Οἱ ἀμερικάνοι γκατροί, στὴν Κορέα πού λαβώθηκε, τοῦ εἶπανε μῆτε κούραση, μῆτε ταραχῆ — ἀν δὲν θέλει νά μείνει στὸν τόπο. Ἐθελοντῆς μοῦ γύρευε... νάααα ἕνα κομμάτι σίδερο στὸ πλεμόνι —

ἐδῶ, στὴ δεξιά ρόγα ἀπὸ κάτω — μιὰ ἄσπρη χαρακιά... Ἄμα κοιμᾶται τὴ φιλω: καὶ μ' ἀρέσει κι ἀγριεῖομαι... Πόσο χρονοῦ εἶσαι;

ΑΓΓΕΛΑ : Στὰ δεκαεφτά. (Τὸ γκαρσόν φέρνει τὰ οὔζα. Ἡ Γεωργία πίνει τὸ δικὸ της).

ΓΕΩΡΓΙΑ : Νά προσέχεις τοὺς ἄντρες... Ὁ Στρατός σ' ἀρέσει;

ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν τὸν ξέρω.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τί τὸ κρύβεις; Πήγγαινε μαζὶ του νά τὸ χτυπᾶς μετὰ τὸ ξερό σου... Γνώρισες ἄντρα;

ΑΓΓΕΛΑ : Ὁχι.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Μὴν τοῦ τὸ πείς.

ΑΓΓΕΛΑ : Ποιανού;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Κανενού... Νά 'χει νά τὸ παινεύεται στὸ καφενεῖο; "Ἦταν παρθένα"!

ΑΓΓΕΛΑ : Τί εἶναι αὐτὰ πού μοῦ λές!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Μὴ μάθω πῶς τὰ φκιάσατε — θά σὲ σκοτώσω κι ὄχι θέλει ἄς γίνει. Μπούχτισα πιά!... Ποῦ πᾶς; Ἐλα δῶ! Ἐλα δῶ σοῦ λένε! (Τὴν τραβοκοπᾶ).

ΑΓΓΕΛΑ : Μὲ πονᾶς!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἐσὺ εἶσαι κουτορνήθι — χωριατοκόριτσο δὲν πονηρεύεσαι. Ὅμως ἡ ἀφεντιά του σ' εἶχε στριμώξει μέσα στὸ λεωφορεῖο... τάχα τὸν ἔσπρωχνε ὁ κόσμος. Θαρρεῖ δὲν ἔβλεπα πού σοῦ δάγκανε τὰ μαλλιά!... Κλάψε κιόλα!... Ἀνάθεμα τὴν ὥρα πού τὸν ἀγάπησα! Μὴν κλαῖς σοῦ λένε!

ΑΓΓΕΛΑ : Ἀνάθεμα πού μὲ κατάντησε δούλα!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ποιός;... Ὁ ἀδελφός σου;

ΑΓΓΕΛΑ : Πεθαμένος — χωρεμένος...

ΓΕΩΡΓΙΑ : Μὰ τί ἦτανε — κακούργος;...

ΑΓΓΕΛΑ (Δὲ θέλει νά τὸ πει) : Ὁχι. (Πιὸ ἥρεμα) : Ἡμουνά κούτσικο ἐγὼ — ἔξη χρονῶ. Μὲ μάζεψε ὀρφανὸ κοντὰ τοὺς ὁ μπάρμπα μου, ἀπὸ τῆς μάνας μου τὸ σόι... Αὐτοῦ μ' ἀναστήσανε.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἐδῶ ἔχεις τώρα ἐμᾶς; νά μοῦ ἀνοίγεις ἐμένα τὴν καρδιά σου — σὰ δικὸ σου ἄνθρωπο.

ΑΓΓΕΛΑ : Φχαριστῶ.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἀούουουουα! Γεωργίααα! Ἀγγέεεα!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Χριστός καὶ Παναγιά! Γδῶθηκε νά κολυμπήσει! — Στράτασο! Θά ψοφήσεις βρέ! Πόσες φορὲς στὸ εἶπε ὁ γκατροῦ! Παναγιά μου! Βούτηξε! — Στράτασο! (Κατεβαίνει τρέχοντας τὰ σκαλιὰ καὶ χάνεται. Ἀκούγονται οἱ φωνές τους... Ἐρχεται ὁ Λάμπρος. Ἡ Ἀγγέλα τὸν γνωρίζει καὶ τὸν κοιτάει σὰν παραλογισμένη).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Δεσποινίς, μὲ συγχωρεῖτε. Τὸ γκαρσόνι μοῦ εἶπε, ἦταν ἐδῶ μιὰ γνωστή μου — μὲ τὸν ξάδελφό της. Δὲν εἶδατε πού πήγαν; (Ἡ Ἀγγέλα γνέφει "ναί"). Ἀκούγονται οἱ φωνές τῆς Γεωργίας καὶ τοῦ Στρατόου... Γεωργία! (Κοιτάει τὸ χέρι του)... Τοὺς ξέρετε; (Ἡ Ἀγγέλα γνέφει "ναί"). Μιὰ Τασία;... Στὸ ἴδιο πάτωμα μὲ τὴ Γεωργία — ὑπῆρτρα... (Ἡ Ἀγγέλα γνέφει ἀπελπισμένα "ὄχι"). Ὁ Λάμπρος τὴν κοιτάει νευριασμένα). Τὸ ἀμίλητο νερὸ ἦπιες; Ἡ σοῦ εἶπανε πῶς εἶσαι ὁμορφο καὶ παριστάνεις τὴ νεραϊδοπαρμένη; (Ἡ Γεωργία ἀνεβαίνει τὰ σκαλοπάτια συγχιτισμένη).

Ποῦ εἶναι ἡ Τασία;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Θά σοῦ πῶ.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Τί θά πάρεις;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Δὲ θέλω.

ΛΑΜΠΡΟΣ (Φωνάζει) : Δυὸ οὔζα (Πάφη). Λοιπόν!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Κάθησε. (Κάθονται ἀπὸ δεύτερο τραπεζάκι).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἀκούο.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἡ Τασία, Λάμπρο...

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἐ; (Πάφη. Σὰ νά νόθει νά τὸν ἐνοχλεῖ καποιανοῦ βλέμμα, γρονθίει ἀπότομα βλέπει τὴν Ἀγγέλα, πού τὸν κοιτάει μ' ὀρθάνοιχα μάτια). Τί κοιτᾶς ἔτσι, μωρή;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Λάμπρο — Ἡ Τασία σκοτώθηκε. (Τὸ γκαρσόνι φέρνει τὰ ποτᾶ. Ὁ Λάμπρος τὸν κοιτάει, λὲς καὶ ζητᾶει ἐξηγήση ἀπ' αὐτὸν ἀκριβῶς. Καταπίνει μετὰ ἀπανωτὰ τὰ δυὸ οὔζα).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄλλα δυὸ... σὲ κρασοπότηρα. (Τὸ γκαρσόνι φεύγει. Πάφη. Μιλᾶει ἀργά). Πῶς σκοτώθηκε;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Μονάχη της.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Γιατί;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Καλὰ τώρα — σχωρέθηκε.

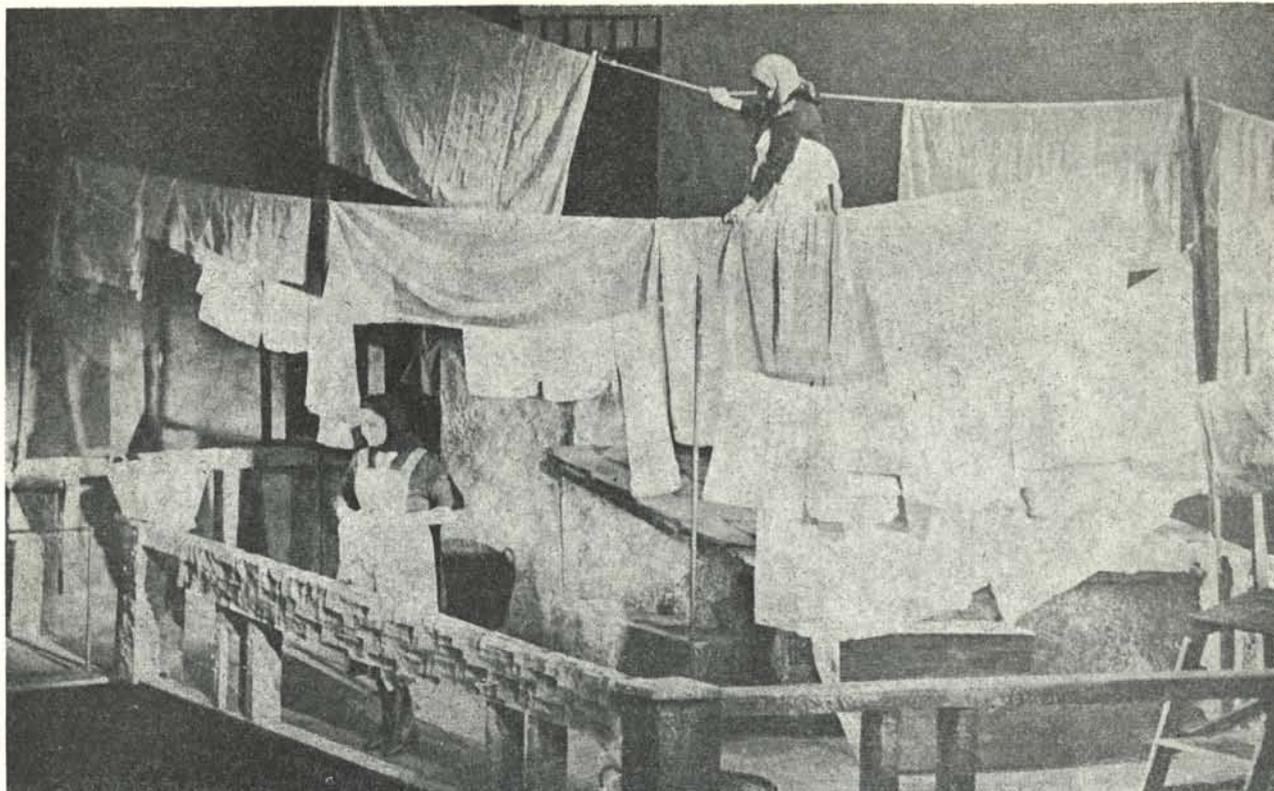
ΛΑΜΠΡΟΣ : Πότε ἔγινε;

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τὴ Δευτέρα πού μᾶς πέρασε, τὸ πρωί. (Πάφη).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Πῶς τὸν λένε.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Τὸν τελευταῖο τὸν εἶχε κρυφὸ κι ἀπὸ μένα.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Τὸν ποιόν;



‘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 έκαστος;... ο χίλιος;... (“ Αξάφνα): Μου τὰ κρύβατε, σκρόφα, τόσον καιρό! (“ Ο χασάπικος από τὸ μεγάφωνο σταματάει ἀπὸτομα. Τὴν ἴδια στιγμή ἔρχεται 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 ἀδελφός τῆς ... μακαρίτισσας. ‘Ο ξάδελφός μου, ὁ κ. Στράτος. (Κ’ οἱ δύο τους δέχονται τὴ σύσταση, σὰ νὰ μὴν τοὺς ἀφορᾷ. Τὸ γκαρσόνι φέρνει τὰ δύο οὐζὰ σὲ κρασοπότηρα).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Οἰκονομία στὴ μουσικὴ κάνετε; - ἢ νὰ μᾶς ἔρθει πὸ φτηνὸ τὸ οὐζο;

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

ΛΑΜΠΡΟΣ : “Ὅ,τι ἔλεγα νὰ μὴξω 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! (Μουσικὴ. Στὴν ‘Αγγέλα): Δεσποινίς. Θὰ τὸ χορέψουμε;

ΑΓΓΕΛΑ : “Ὁχι!

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. (“ Ἀρχίζει τὸ χορὸ, σὰ σίγουρος πὼς θὰ ‘μπει κ’ ἡ ‘Αγγέλα. Πάει μετὰ νὰ τὴν πάρει σχεδὸν μετὸ ζόρι).

ΑΓΓΕΛΑ : “ Ἀφσέ με!

ΛΑΜΠΡΟΣ : Μπά.

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!... Μπά! εἰς ὑγείαν καὶ χορὸ... Θεριὰ ἄπονα 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 δεσποινίς ‘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 : Πὲς 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!

ΑΓΓΕΛΑ : Αὐτὰ ποὺ λένε τὰ βράδνα νὰ πεῖς, ποὺ μαζεύομαστε στὴν ταράτσα καμιά φορά οἱ ὑπηρετρίες!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἐκεῖνη ἢ ἄλλη παστρικά, ἢ Φανή; τὰ διαβάζει στὰ ρομάντζα καὶ τὰ βλέπει, θαρρεῖ καὶ στὸν ζῦπνο της...

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἐνα ἔχει δικίω ἢ κοπέλλα; Ἡ Τασία ἦταν ἀδελφὴ μου. Νὰ τὸ ξέρεῖς ὁ καθένας ποὺ θὰ πάρει ξανά τ' ὄνομά της στὸ στόμα του... Θὰ μ' ἀθώ ἐγώ; ἦταν βρώμα ἢ... τί ἦταν...

ΑΓΓΕΛΑ (Ξεσπάει) : Κορίτσι ἦταν! Ἀγάπησε ἕναν κι αὐτὸς τὴ μέθυσε καὶ τὴν ἔβαλε νὰ πλαγιαίσει μ' ἄλλον γιὰ λεφτά! Αὐτὰ λένε!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀχ τὴν ψεύτρα! Νὰ μὲ κάψει ἢ Παναγία!... (Ὁ Λάμπρος παίρνει τὴ φωτογραφία του ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ ξεκινάει ἀμίλητος νὰ φύγει. Θαρρεῖ τὸν παραμόνευε, - μισοστά του, τὸ γκαρσόνι).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ὅλα τὰ ὄζα δικὰ μου. Πᾶμε νὰ πληρώσω. (Φεύγων. Πάφη).

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἐ, τὸ φουκαρά... Κεραμίδα, ποὺ λένε... Αὐτὰ ἔχει ἢ ζωὴ. Γλέντα τὴν - γιὰ νὰ μὴ σὲ γλεντᾶνε.

ΓΕΩΡΓΙΑ (Στὴν Ἀγγέλα) : Τόσο σοῦ λέω: Προτοῦ μὲ βγάλεις ψεύτρα ἐμένα ἄλλη φορά, νὰ ξέρεις, θὰ ἔχεις ἀσχημα ξεμπερδέματα. Σεβάστηκα τὸν πόνο τοῦ Λάμπρου - γι' αὐτὸ δὲ σ' ἄρπαξα νὰ σὲ τσουρομαδίσω.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Φτάνουν οἱ καυγάδες.

ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἤθελα νὰ σὲ βγάλω ψεύτρα. Νόμιζα δὲν ἤθελες νὰ τοῦ τὸ πεῖς - νὰ μὴν τὸν στεναχωρέσεις.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Μ' ἔπιασε ἢ καλωσύνη μου! Ὁρφανό, εἶπα, σὲ μιὰ τρανὴ Ἀθῆνα, νὰ τοῦ σταθῶ ἐγὼ μεγάλη ἀδελφὴ... Τὸ εὐχαριστῶ σου.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἡ δεσποινὶς Ἀγγέλα θὰ βγαίνει τίς Κυριακὲς μαζί μας... Τὰ καυγαδάκια σας ἐγὼ τὰ γλεντῶ... Καὶ τί

εἶπαμε; τὸ νάλον τὸ μπλουζάκι καὶ κανένα μιζουδάκι κομψό... - ὅσο ν' ἀποχτήσει... τὰ δικὰ της.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀγριε!

ΑΓΓΕΛΑ : Σᾶς εὐχαριστῶ.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ψιχαλίζει... Ἀχ! Μοσχομύρισε... Πᾶμε νὰ μὴ βρεχόμαστε.

ΑΓΓΕΛΑ : Ἀπρεπα τοῦ μίλησα τοῦ κυρίου Λάμπρου...

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἐ! Γιὰ δὲς τί ὁμορφὰ ἢ θάλασσα, ποὺ πέφτει πάνω της ἢ βροχὴ.

ΓΕΩΡΓΙΑ : Δὲν πᾶμε;

ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Μὲ συγχωρεῖτε. Ὁ ναύτης ποὺ ἔφυγε... ἢ παρὰ σας... Ἐχασε λέει τὸ πορτοφόλι του κι ἄφησε ἐνέχυρο τὴ μπελαμὰνα του. Τ' ἀφεντικὸ τὰ ἔβαλε μὲ μένα - φτωχὸς ἀνθρώπος ἐγώ, οἰκογενειάρχης... (Ἡ Ἀγγέλα βιάζει βιαστικὰ τὸ ἴδιο κομμάτι πανὶ ποὺ ἔχει στὸν κόρφο της καὶ πάει νὰ λύσει ἕνα κόμπο).

ΣΤΡΑΤΟΣ (Τοῦ δίνει ἕνα χαρτονομίσμα) : Κράτα τὰ ρέστα.

ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Σᾶς εὐχαριστῶ! (Τοῦς ἀφήνει τὴ μπελαμὰνα καὶ φεύγει).

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἡ δεσποινὶς Ἀγγέλα, σὰν πιὸ νέα - τρεχᾶτε νὰ τὸν προλάβετε... Θὰ μουσκέψει μὲ τὴ βροχὴ... Φτάσαμε καὶ μεῖς. (Ἡ Ἀγγέλα ἀρπάζει τὴ μπελαμὰνα καὶ φεύγει τρέχοντας. Ἐχει βροδνάσει. Βρέχει. Στὸ μεγάφωνο δὲν ἔπαφαν οἱ πλάκες. Ἡ Γεωργία κοιτάει πανικόβλητη τὸ Στράτο, ποὺ τὴν πλησιάζει ἤρεμα).

ΓΕΩΡΓΙΑ (Σιγὰ, νὰ μὴν ἀκουστεῖ) : Ὅχι, Στράτο! Μή!... Μή!... Δὲ φταίω! Μή! Μή! (Ὁ Στράτος τὴ δέρνει ἀμίλητος).

Ἡ ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΑΓΓΕΛΑΣ (Ἀπὸ μακριά) : Κύριε Λάμπρο!... Κύριε Λάμπρο!... Λάμπρο!

Π Ρ Α Ξ Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η

ΤΡΙΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Ἀπόμειρη πλατειοῦλα. Ἀπὸ ταιμεντένια παγκάκια ἀντικριστά. Ἀπογεματάκι. Στὸ ἕνα παγκάκι κάθονται ἢ Φανὴ κι ὁ Μένιος. Στὸ ἀντικριστὸ ἢ Ἄννα, ποὺ ἔχει βγάλει τὰ παπούτσια της κ' ἔχει διπλώσει τὰ πόδια της ἀπὸ κάτω της. Ἡ Ἄννα τραγουδάει "τερερέμ" τὸ: "Ποῦ εἶν' ἢ νύφη μας;" καὶ μετὰ:

ANNA : Νὰ σοῦ πῶ ποῦ τὸ θυμήθηκα αὐτὸ τὸ τραγούδι - νὰ γελάσετε. Στὸ χωριὸ μας, οἱ πλούσιοι ἄμα παντρεύονται - κ' ἔφτα μερώνυχτα, λίγο θὰ πῶ, βαστούσε τὸ γλέντι. Ζυγιὰς τὰ ὄργανα, νὰ χορεύουνε κ' οἱ πέτρες! Ἐχουνε νὰ λένε: ἕνας γύφτος φύσα - φύσα τὸ κλαρίνο σάσανε οἱ φλέβες του... Ἐμεῖς σήμερα - στεφανώθηκε ἢ Φανίτσα τὸ κορίτσι μας καὶ καλὰ ποῦ τὸ θυμήθηκα τὸ τραγούδι τῆς νύφης καὶ τὸ λέω καὶ "τερερέμ", γιὰτὶ ξέγασα τὰ λόγια.

MENIOS : Σὰ δὲν ἤθελες, νὰ μὴν ἐρχόσουν.

ANNA : Ἀρπάχτηκε!... Ἀς μ' ἔπαιρνε καὶ μένα κάποιος κι ἄς μὴν εἶχα μῆτε τερερέμ! (Γελάει) : Τί λές, Φανή;

ΦΑΝΗ : Λέω πείνασα.

MENIOS : Τί τοὺς περιμένουμε; Ἡ ταβέρνα ἐδῶ ἀντίκρου εἶναι - τὴν ξέρουμε.

ΦΑΝΗ : Τῆς Ἀγγέλας δὲν τῆς ἔδωσε ἄδεια νωρίτερα ἢ κυρία της. Εἶδες καὶ στὴν ἐκκλησίαι δὲν ἦταν. Πάει τώρα νὰ τὴ φέρει ἢ Γεωργία. (Πάφη).

ANNA : Ἐσὺ τὸν ἔπαιρνες τὸ Μένιο καὶ δίχως τερερέμ; (Γελάει).

ΦΑΝΗ : Ἐκεῖνος μ' ἔπαιρνε ἄμα δὲν τοῦ ἔδινε κλωτσο ἀποδωνὰ μέσα ὁ γιόγκας του;

ANNA : Γιόγκας κιόλας!

ΦΑΝΗ : Ἀς βγεῖ κορίτσι κι ἂν δὲν τὸ πνίξω... Πρόκοψε ἢ μόνα του - νὰ προκόψει καὶ κεῖνο. (Ὁ Μένιος κάνει νὰ σηκωθεί). Ὅχι, Μένιο μου: κουταβάκι ἄς εἶναι, ποντικαί... βατραχάκι... τοῦ Μένιου μου τὸ παιδάκι! (Τὸν ἀγκαλιάζει).

MENIOS (Τῆς ξεφείγει) : Δὲ θέλω στὸ δρόμο σοῦ εἶπα!

ΦΑΝΗ : Δὲν ἔχεις κέφια σήμερα.

MENIOS : Ἐγώ!

ANNA : Καλορίζικοι θὰ ἴσατε... Δύσκολα, βέβαια, στὴν ἀρχὴ, ὅσο νὰ βρεῖτε καὶ μιὰ ποντικότροπα, ἄς εἶναι, νὰ στήσετε νοικοκυριό... Ἄμα ἀγαπιέται τὸ ἀντρόγυνο... ἢ ἀγάπη ἀρτύζει καὶ τὸ ξερὸ ψωμί.

MENIOS (Νευριασμένα) : Ἐγὼ πάω μέσα.

ΦΑΝΗ : Θὰ σὲ παρεξηγήσουνε, Μένιο. Κ' ἐγὼ - ὄρεξή τάμουτρα τῆς Γεωργίας ἔχω! Εἶπα σ' ἕνα σπίτι μοχτᾶμε ὅλες μας...

MENIOS : Δὲν ἔχουνε τὸ γάιδαρό τους νὰ τοὺς περιμένει. (Φεύγει. Πάφη).

ANNA : Πῶς δὲν ἤρθανε συνάδελφοί του ἀπὸ τὸ Τιμῆμα;... Δὲν ἔχει φίλους;

ΦΑΝΗ : Ἐτυχε κ' οἱ δυὸ τῆς ὑπηρεσίας στὸ Γήπεδο. Θὰ ἴρθουνε πιὸ ἄργά.

ANNA : Κανένας ἀξιωματικὸς δὲ θὰ ἴρθει;

ΦΑΝΗ : Ὅχι.

ANNA : Ἐχουνε τίποτες μαζί του;

ΦΑΝΗ : Μπᾶ! (Πάφη).

ANNA : Πόσον καιρὸ θὰ δουλέψεις ἀκόμα;

ΦΑΝΗ : Ρῶτα τ' ἀφεντικὰ μου.

ANNA : Νὰ ἴπαιρνε καμιά προαγωγή ὁ Μένιος... (Πάφη). Δὲν τὸ κρατᾶς κ' ἐσὺ τὸ ἀπίλωτό σου... Τὴν ξέρεις τὴ Γεωργία: μὲ τὸ νι καὶ μὲ τὸ σι - ὅλα στὸ Στράτο... Ἐσὺ βρήθηκες νὰ τὸ λυπηθεῖς τὸ καυμένο, τὴν Τασία! Ἐμεῖς δὲν πονάμε! Ἐσὺ μονάχα ξέρεις γιὰτὶ σκοτώθηκε ἢ Τασία! Ἐμεῖς κουτράμε! Κάθησες καὶ τὰ ματατούρεψες σὲ κεῖνο τὸ στριμένο, τὴν Ἀγγέλα - τὰ πρόλαβε ἐκεῖνη στὸ Λάμπρο. - Ξέρεις, μωρή, τί σματὰ πάει νὰ σηκώσει ὁ Λάμπρος; Ὁ Μένιος σου πολιτισμάνος, καὶ ἐλόγου σου - σὰν τὴ μύγα τὸ μουλάρι: πᾶς καὶ σιγχιλᾶς τ' ἀφεντικὰ του. Ξέρεις, μωρή, ποιὸς ἔχει πλάτες ὁ Στράτος;

ΦΑΝΗ : Ἐλα νὰ μοῦ τὸ πεῖς.

ANNA : Βρόντα τὸ ξερὸ σου τότε!... Ἄκου δῶ : τὰ ξέρεις, λές, μὰ δὲν τὰ ψηφᾶς. Ἡ Γεωργία μ' ἔχει ξεγοράρη της - ὅλα μοῦ τὰ μιστεύεται... Φυλάξου καὶ σὺ κι ὁ Μένιος κι ὁ Χριστὸς ὁ ἴδιος - ἡμαρτον, θέμου! Μὴν πολυσκαλίζετε τί ἐγινε μὲ τὴν Τασία. Τόσο σοῦ λέω. Μὴ βρεθεῖς καὶ μαχαιρωμένη!

ΦΑΝΗ : Ποιὸς σκαλίζει;

ANNA : Ἐχ, τσοῦπες! τσοῦπες! Εἶπα νὰ σώσω καὶ κεῖνο τ' ἀλλόπαρμα τὴ Νεραντζιά. Ποῦ! - παρατήρες τὸ ὑπερτερνίκα καὶ πάει νὰ τὴ βγάλουνε στὸ σινεμά. Ὅλος ὁ σινεμάς θὰ τὴν ἔχουνε κιόλας βατέψει. (Μουντζώνει). Νά... οἱ ὁμορφες.

ΦΑΝΗ : Σοῦ εἶπε ἢ Γεωργία τίποτες... γιὰ τὸ Μένιο;

ANNA : Νὰ τὴν ἀκούτε τὴν Ἄννα. (Κάποιον βλέπει). Ἡ Γεωργία... μονάχη της. Κάτι ἔγινε πάλι. (Ἐνῶ βάζει τὰ παπούτσια της): Μὴν τῆς πᾶς πεισματικά. Ἐχει κι αὐτὴ τοὺς καύμους της. Ζηλιάρα - χανοῦμισσα! Τὴ μόνα της χαρμάνι - νὰ μὴ χάσει τὸ Στράτο!... Ἐσὺ ὁ κούλερος τοῦ τὸν σκάρωσες τὸ γιόκα τοῦ Μένιου καὶ στὸ φέρεσε τὸ στεφάνι... Ἐκεῖνη - δὲν πιάνει παιδί - μαρμάρα... Τὸ νοῦ σου - Τί εἶ-

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! (Σκουίζει πάλι). Ἐκεῖνος φταίει! Ἐκεῖνος ἀπλώνει τὸ βρωμόχερό του, - νὰ μὴ δεῖ θηλυκό. (Πιὸ γοερά): Τὸ ξερὸ μου τὸ κεφάλι φταίει. Τὸ ἔξερὰ πού εἶναι πιὸ μικρὸς μου! (Σὰν ν' ἀντιλαμβάνεται τώρα μονάχα τὴ Φανή). Ρουφιάνεψέ με, τώρα πὺν θὰ ῥθει ὁ Στράτος. Ἐέρεις ἐσύ!

ΦΑΝΗ: Γιατί μοῦ μιλάς ἔτσι!

ANNA: Σκάσε, Γεωργία! Ἡρθαμε 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 χρονοῦ εἶσαι, βρέ Φανή;

ΦΑΝΗ (Χαιρένα): Δεκκοχτώ!

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

ANNA (Φωνάζει): Μένιο! Ἡρθανε! (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 ντουναῖς στὶς χαρὲς μας!

ΦΑΝΗ: Ὑπερέτρια μὲ ἀστυφύλακα παντρέφτηκαν - χαρὰ στὸ σφάνταγμα!

ANNA (Ἀγκαλιάζει μὲ τὸ δεξὶ τὸ Μένιο, μὲ τὸ ἀριστερὸ τὴ Φανή). "Ἐκεῖ πὺν 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, πὺν τὴ σπρώχνει. Ἐκαρδιζονται).

MENIOS: Πᾶμε μέσα!

ΦΑΝΗ: Καμιά φορὰ 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 πὺν 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 (Πειραχτήρεια, 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 χαρὲς 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. Ἐρχεται ὁ Λάμπρος. Ἡ Ἀγγέλα πετιέται ὀρθία).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Καλημέρα.

ΑΓΓΕΛΑ : Καλημέρα, Λάμπρο! (Κοιτιοῦνται).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Χτὲς βράδου σοῦ τηλεφώνησα. Δὲν πρόλαβα νά καλοπῶ : "Τὴν Τασία, σᾶς παρακαλῶ" μοῦ τὸ κλείσανε κατὰμουτρα.

ΑΓΓΕΛΑ : Μὴν τηλεφωναῖς. Νά μοῦ μὴνᾶς μὲ τὸ παιδί τοῦ πάγου. (Ὁ Λάμπρος παίξει συλλογισμένα μ' ἕνα κοντι σπιῖτα). 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 ἐφῆς τὸ δικηγόρο;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Γι' αὐτὸ σοῦ τηλεφώνησα. Τοῦ τὰ ῥπα. Μιά συμμορία, τοῦ λέω, ἀγαπητικοὶ καὶ μαντάμες, 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 ξεμυρσοκλαύσουμε καὶ στὶς ἐφημερίδες - μὲ φωτογραφίες καὶ μ' ὄλα!

ΑΓΓΕΛΑ : Ἡ Φανὴ φοβᾶται - δὲ μαρτυρεῖ ὀνόματα. Μὲ τὸ Μένιο νά μιλήσεις ξανά.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποῖόν εἶχε φίλο ἡ Τασία; Τὴν οὐρά του μονάχα νά πιάσω. (Πᾶνη).

ΑΓΓΕΛΑ : Ἐχεις φάει, Λάμπρο; Μὴ θυμῶνεις. Ἐλα, πᾶμε μέσα.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Μιὰ φορὰ μιλάω. - Κάνε ὅ,τι κάνεις : τ' ὄνομά του μονάχα! - Στιγμές, στιγμές λέω νά τὰ βροντήξω, νά πάει στὸ διάολο!

ΑΓΓΕΛΑ : Αὔριο τὸ πρωὶ ποῦ θά βγῶ γιὰ τὰ ψῶνια, θὲς ν' ἀνταμώσουμε;... Στὶς ὄχτω.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Θά ῥμαι ἀπέξω ἀπὸ τὸ καρβουνιάρικο... Πέρανα ἄμα θὲς. (Μικρὴ πᾶνη).

ΑΓΓΕΛΑ : Ἄς πούμε - ἐμαθεὶς 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 ἀντηρέτρια!

ΛΑΜΠΡΟΣ : Πήγαυε μέσα νά ξεσκάσεις.

ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἔχω καρδιά. - Θέλεις νά βγῶ αὔριο κωρίς; στὶς ἔξη; Οἱ δικοὶ μου σηκώνονται στὶς ἑννιά.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ὅχι, νά κοιμηθεῖς.

ΑΓΓΕΛΑ : Ἐγὼ ξυπνᾶω μόλις χαράζει.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Βουνήσια.

ΑΓΓΕΛΑ : Κακὸ εἶναι; (Ὁ Λάμπρος ἀθελά του χαμογελαίει).

ΑΓΓΕΛΑ : Ὁ Στράτος.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄφρησέ μας μονάχους.

ΑΓΓΕΛΑ : Θά σὲ δῶ αὔριο;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ναι. (Ἐρχεται ὁ Στράτος).

ΣΤΡΑΤΟΣ : Λίγο ἀκόμα, θά σᾶς κρεμούσαμε τὰ κουτάλια.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Καλὴ νύχτα, Ἀγγέλα.

ΑΓΓΕΛΑ : Μέρα εἶναι ἀκόμα. (Φεύγει).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἐγὼ δὲν ἐρχομαι.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ὅπως καταλαβαίνεις.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Πρώτῃ φορὰ βρισκόμαστε μονάχοι - νά κουβεντιάσουμε σάν ἄντρες. (Ὁ Στράτος τοῦ δίνει τσιγάρο. Κάθονται. Ὁ Λάμπρος ἀνάβει μὲ τὰ σπιῖτα ποῦ κρατοῦσε). Μήνας τώρα, ποῦ ἀπολύθηκα ἀπὸ τὸ ναυτικὸ... Δὲ μὲ ἤξερες πρῶτῃτερα... Μιὰν ἀδελφὴ τὴν εἶχα... Γιατί τὴν ἔβαλα ὑπρέ-

τρια; - θά σοῦ εἶπε κ' ἡ Γεωργία : ὅσο ν' ἀπολυθῶ καὶ νά πιάσω δουλειά... Τί ἔγινε μὲ τὴν ἀδελφή 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 ρωτᾶς τὴν ἀστυνομία;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Μὲ φωτίσανε. "Διὰ λόγους ἐρωτικῆς ἀπογοητεύσεως", λέει. Κάποιος τὴν παρήρτησε. - Ποιὸς;

ΣΤΡΑΤΟΣ : Λοιπὸν;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Τ' ὄνομά του.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Νά τὸ κάνεις τί;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Δικός μου λογαριασμός. (Κοιτιοῦνται).

ΣΤΡΑΤΟΣ : Κι ἂν, ἄς πούμε... πέθανε;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄς εἶναι.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Μὴν πολυσυκαλιζεῖς. Μὴν τὸ μάθεις μῆτε σὺ, μῆτε 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 σπιῖτα. Ὁ Στράτος τοῦ προσφέρει τσιγάρο. Καπνίζουνε).

Δὲν εἶχες ἀπολυθεῖ ἀκόμα. Σκέφτηκε ἡ Γεωργία - μὴ σὲ μπλέξει καὶ σένα ἡ ἀνάκριση, μὲ κατασκοπεῖες καὶ κομμουνιστές. Ἐβαλα καὶ μιλήσανε τοῦ ἀνακριτῆ καὶ τὰ σκεπάσαμε.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Πήγαυε μέσα. Μὴ χαλνᾶω τὸ γλέντι σας.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Εἶπαμε νά μιλήσουμε ἀντρίκια : ἔχεις ὑπόσχεση ἀπὸ ποθενά 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 στεφανώ-νεσαι τὴν Ἀγγέλα.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποιάν;

ΣΤΡΑΤΟΣ : Καλὰ... μυστικὸ...;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄν ξαναβγάλεις τέτοια κουβέντα γιὰ τὸ κορίτσι - λίγο μὲ ξέρεις.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Νόμιζα... Μὲ συμπαθᾶς.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἰσα κι ὅμοια μ' ἀδελφὴ μου τὴν τιμάω! (Πᾶνη).

ΣΤΡΑΤΟΣ : Δίχως παρεξήγηση. Πάρε τοῦτα δῶ... δα-νεϊκά.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἐχω.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Πάσο... Πᾶμε νά πιούμε ἕνα ποτηράκι μονάχα. Φτωγαδάκια - θά πούμε δὲν καταδέχτηκες.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Μὲ ξέρουνε.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Τὴν Πέμπτῃ τὸ λοιπὸν. (Ὁ Λάμπρος καπνίζει). Γεῖά σου... (Φεύγει).

ΛΑΜΠΡΟΣ (Διστάζει λίγο - μετὰ τὸν φωνάζει) : Πὲς τῆς Ἀγγέλας... μισὸ λεφτό. (Ἀπὸ τὴν ταβέρνα ἀκούγονται τραγούδια. Ἐρχεται βιαστικά ἡ Ἀγγέλα).

ΑΓΓΕΛΑ : Μοῦ εἶχες πεῖ καληνύχτα κιόλα! (Κάθεται). Μὴ θυμῶσες. Σοῦ ἔφερα μεζέ. Ἐβρω : δὲν πεινᾶς. Γιὰ τὸ γούρι.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἀγγέλα, ὁ ἀγαπητικὸς τῆς Τασίας σκοτώθηκε.

ΑΓΓΕΛΑ : Πότε;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Τὸν ἐκτελέσανε. Ἦτανε κομμουνιστής.

ΑΓΓΕΛΑ : Ὅχι! 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 ἐγώ... Πεθαμένος - ζωντανός... θά δοῦμε...;

ΑΓΓΕΛΑ : Σοῦ ἔταξε ὁ Στράτος δουλειά;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Μᾶς ἄκουγες.

ΑΓΓΕΛΑ : Τὸ ἔλεγε μέσα ἡ Γεωργία... Κάθισε τώρα νά κολατσίσεις... Τρώγε! (Ὁ Λάμπρος τρώει). Ποῦ θὰ κοιμηθεῖς ἀπόψε;

ΛΑΜΠΡΟΣ : Σὲ νεκρόκασα.

ΑΓΓΕΛΑ : Χριστὸς καὶ Παναγιά!

ΛΑΜΠΡΟΣ (Αθελά του χαμογελάει): Στο Γραφείο Κη-
δειών. Είναι διανυκτερεύων ο Τέλης και θά τού κάνω παρέα.
Σε κάσα κοιμάται και κείνος. (Τρώει. Πάφη).

ΑΓΓΕΛΑ: Ο Στράτος πρωτότερα μου είπε να γίνω φιλη-
νάδα του. Τρώγε!... Είχαμε πάει για γλυκά... Αγγίεφα
εγώ κ' έβαλε τὰ γέλια και μου λέει: "Τό είπα να σε δοκιμά-
σω: να μη μοιάσεις εσύ τις άλλες". (Συλλογιέται). "Αν ήτα-
νε κομμουνιστής ο φίλος τής Τασίας και την είχε κάνει να
σκοτωθεί - θά τó φυλάγανε θαρρείς κρυφά... Είχαμε ένα παλ-
ληκάρι στο χωριό... Βασίλη... Βγήκε αντίρτης τότε πού
ήρθαν γερμανοί. Έγώ ήμουνα κούτσικο... Μάθαμε, σκοτώ-
θηκε... Ν' ακούς τί τού σέρνουνε οι μεγάλοι... κι ο μπάρμπα-
ς μου πού μ' ανάστησε όρφανό: "Ήτανε λέει, κομμουνιστής...
κακούργος. Δεν άγαπούσε τούς ανθρώπους...". (Πάφη). Με τε-
ράστια προσπάθεια κρατάει τή συγκίνησή της. "Έξω από τήν
ταβέρνα παίζει μιὰ λατέρνα). Θ' ανταμώσουμε αύριο τó πρωί;

ΛΑΜΠΡΟΣ: Ναί. (Πάφη).

ΑΓΓΕΛΑ: Πού είναι ή Βενεζουέλα;

ΛΑΜΠΡΟΣ: Γύρνα μέσα τώρα.

ΑΓΓΕΛΑ: Δεν πάω κ' εγώ!

ΛΑΜΠΡΟΣ: Δεν είναι σωστό.

ΑΓΓΕΛΑ: Είχα έναν αδελφό... σαν τó βουνο μεγάλο...
μάς τόν σκοτώσανε... Σ' έχω και σένα... σαν αδελφό...
και μου φεύγεις... Πάμε να περπατήσουμε.

ΛΑΜΠΡΟΣ: Πώς τόν λέγανε τόν αδελφό σου; (Η Άγγέ-
λα τόν κοιτάει - παλεύει να μη βοηθώσει). Βασίλη; (Η
Άγγελα τόν κοιτάει μέσ' στα μάτια. Η λατέρνα παίζει).

ΤΕΤΑΡΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Χειμωνιάτικη νύχτα. Έρημη άμμουδιά. Ένα φωτεινό τόξο
και μέσα τον φωτεινά γραμμάτια: bar. Πάνωθέ τον, σά
στόν άέρα, ένας κάβουρας, σχεδιασμένος κι αυτός με "νέον".
Μιά κοντινά, μιὰ απόμακρα ακούγεται τó "τόκ - τόκ" κά-
ποιας μπενζίνας, πού περνάει στ' άνοιχτά. Σάφνου, ξεχόνε-
ται ένα κύμα ξελιγωμένη μουσική χοροῦ. Και κόβεται μετά
άπότομα. Σε λίγο έρχεται, τρέχοντας με δυσκολία πάνω στην
άμμο, ή Άγγελα. Σέρνει πίσω της, από τó χέρι, τή Νέρα,
πού παρακατάει ζαλισμένα.

ΑΓΓΕΛΑ (Μιλáει με πάθος και σχεδόν σκληρά): Νέρα! Νέ-
ρα! Με θυμάσαι; Είμαι ή Άγγελα... ή Τασία, ή υπηρέτρια
του κ. Παπα... Με θυμάσαι;... Νέρα, σου λέω! Νέρα! (Τή
σκαμπιλίζει να συνέρθει. Η Νέρα βογγάει παραπονεμένα).
Είσαι μεθυσμένη: μη μιλάς - γνέφε μονάχα, βόγγα μονά-
χα: ναί, όχι!... Κοιταξέ με στα μάτια. Με βλέπεις; Ναί;...
"Ακου, Νέρα. Φεύγει ο Λάμπρος!... "Όχι, δε θά καθήσεις!
Θά κοιμηθείς άμα καθήσεις... Τώρα όπου να 'ναι θά 'ρθει ο
Λάμπρος. Τόν περιμένουμε μέσα, στο μπάρ... πού είναι κι ο
Στράτος με τή Γεωργία. Θά τόνε συστήσει ο Στράτος τó
Λάμπρο σ' ένανε καπετάνιο να τόν μπαρκάει τó Λάμπρο για
τή Βενεζουέλα. Μ' ακούς; Δε θέλω να φύγει! Τόν αγαπώ!
Κανένας δεν τó ξέρει πόσο τόν αγαπώ! Ο ίδιος - δεν τó
ξέρει!... Μην κλείνεις τὰ μάτια σου! "Ακουγέ με! "Ακουγέ
με!... Δεν έγινε ακόμα άντρας μου, γιατί... δε βρίσκαι
δουλειά! Γιατί γυρνάμε τις Κυριακές στα σοκάκια... δε μου
πιάνει μήτε τó χέρι... γιατί τρέμω κ' εγώ μη μ' αγγίξει...
γιατί τότσε θά φωνάξω μέσ' στη μέση του δρόμου: "Πάρε
με!"... Θέλει τώρα να φύγει! να βρει δουλειά στα ξένα...
Και πιό πολύ από τήν ντροπή του θέλει να φύγει: Κανένας
δεν μάς λέει ποιόν είχε φίλο ή Τασία... μόνο λένε πώς ήτανε
βρώμα. - Δε μ' ακούς!... Δε σ' αφήνω να κοιμηθείς! Δε θά
κοιμηθείς! "Ακουσε, Νέρα: Αυτός, πού 'ναι μαζί σου από-
ψε, θά σε πάρει, λέει ο Στράτος, στην Άμερικη να παίξεις
έκει Κινηματογράφο. Κοίτα με! Άπάντα με τὰ μάτια: Άλη-
θεια είναι; Ποιός είναι ο άμερικάνος λοχίας πού πίνετε μαζί;...
"Ο φίλος σου... "Όχι; - Γιατί τόν άφηγες και σε χαϊδολογού-
σε; Σε πληρώνει; Ναί;... "Ο Στράτος σ' έφερε εδώ; - Νέ-
ρα! Νέρα! (Τή σκαμπιλίζει πάλι να συνέρθει).

ΝΕΡΑ (Βογγάει παραπονεμένα): Μη!

ΑΓΓΕΛΑ: Δεν τó κάνω για να σε πονέσω... "Ετσι; ξύπνα!
Νέρα! Μην ακουσες καμιά φορά... μέσ' στο μεθύσι του...
ο Στράτος να πεί τίποτε, γιατί σκοτώθηκε ή Τασία;... Ποιόν
είχε φίλο ή Τασία, δεν ακουσες;

ΝΕΡΑ: Νυστάζω...

ΑΓΓΕΛΑ: Βάλε δύναμη να θυμηθείς και θά σ' αφήσω να
γέφρεις. Ποιόν είχε φίλο ή Τασία;... Μίλα! Μίλα! Αφού
τό ξέρεις!... "Ο Στράτος... Ναί;... Μί - λα! (Έξαντλη-
μένη κ' ή ίδια σωριάζεται μαζί της στην άμμο. Η Νέρα, βογ-



"Η Άγγελα" στο θέατρο τού Τσεχοσλοβάκιου Στρατού.
Πράγα, χειμώνας 1959. Η Τασία έχει αυτοκτονήσει άπ' τήν
ταράτσα. Οι υπηρέτριες παρακολουθούν τó Πρώτων Βοηθειών

γώντας παραπονεμένα, κουλουριάζεται να κοιμηθεί. Η Άγ-
γέλα ξεσπάει σ' ένα νευρικό κλάμα. Πάφη). Κοιμάσαι... Κά-
νεις πώς κοιμάσαι... Φοβήθηκες και σύ... "Όλοι φοβούνται...
Τί χειρότερο φοβάσαι... εδώ πού κατάντησες!... Κ' ή Φα-
νή φοβήθηκε και δε μιλαγε πιά... Κι όμως τόν διώξανε από
πολιτισμένο τó Μένιο... Νιόπαντροι... "Εκείνος δίχως δου-
λειά κ' ή Φανή... "Ας είναι! Δε θά φύγει ο Λάμπρος! Δεν τόν
αφήνω να μου φύγει!

Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΥ: Άγγελα!... Νέρα! (Η Άγ-
γέλα συνέρχεται όλότελα. Σηκώνεται άποφασισμένα και πε-
ριμένει. Έρχεται ο Στράτος).

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τί πάθατε;... Η Νέρα δεν είναι;

ΑΓΓΕΛΑ: Τήν είδα πού βγήκε κ' έτρεξα - μη σκοτωθεί

κι αυτή... σαν τήν Τασία.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τή Νέρα μην τήν κλαίς: θά τή δείς άστέρα.
"Όμορφο κορίτσι... Και σύ είσαι... "Άλλο πράμα εσύ, όχι
για Κινηματογράφο. Εσύ είσαι αυτό πού μ' άρέσει έμένα:
άγρια!

ΑΓΓΕΛΑ: Τό 'πες τής Γεωργίας;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Μού τή θύμησες! - Θά κρῶσεις. Τό τσουίζει
ο Γενάρης... Πάμε μέσα να χορέψουμε μαζί... "Ένα έτσι
παθιάρικο - πού χαμηλώνουνε και τὰ φώτα.

ΑΓΓΕΛΑ: "Ο Λάμπρος φεύγει!

ΣΤΡΑΤΟΣ: Σιγά μην πάει στόν πόλεμο! - Θά ξεπαγιάσεις,
θεότρελλο! (Βγάζει τó σακάκι του και τής τó ρίχνει στους
όμους, άγκαλιάζοντάς την. Η Άγγελα τού ξεφεύγει).

ΑΓΓΕΛΑ: Τή Νέρα, πού είναι μισόγδυτη. (Σκεπάζει με
τό σακάκι τή Νέρα). Γιατί δε βρίσκεις δουλειά τού Λάμπρου
εδώ στον τόπο του;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Για τó χατήρι σου δε λογαριάζω μήτε Νόμο...
μήτε Σύνταγμα. "Όμως δε γίνεται. "Ο Λάμπρος πληρώνει τὰ
σπασμένα τής Τασίας... με κείνονε... τó φίλο της τόν κομ-
μουνιστή, πού έκτελέσανε.

ΑΓΓΕΛΑ: Ψέματα!

ΣΤΡΑΤΟΣ (Γελά): Έσύ θά με βάλεις να φιλήσω και σταυ-
ρό... φτάνει να τόνε δαγκάνεις με τὰ δόντια σου. (Κάνει
να τήν άγκαλιάσει).

ΑΓΓΕΛΑ (Του ξεφύγει): "Αμα με ξαναγγίξεις, θά σε χτυπήσω.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Δέ μου!

ΑΓΓΕΛΑ (Τόν κοιτάει): Νά μου βρεῖς ἐμένα δουλειά σ' ἓνα ἐργοστάσιο.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Νά στεφανωθείς τὸ Λάμπρο; (Πάρη).

ΑΓΓΕΛΑ: Ναι.

ΣΤΡΑΤΟΣ (Τὴν κοιτάει ἔντονα): 'Εν τάξει... ("Αξιαφρα, χτυπάει, τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τρελλάνεται νὰ τὴ φιλήσει. Ἡ Ἀγγέλα σπασάει νὰ τοῦ ξεφύγει).

Ἡ ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΓΕΩΡΓΙΑΣ: Στράτο! ("Ἡ Ἀγγέλα καταφέρει καὶ τοῦ ξεφύγει).

ΣΤΡΑΤΟΣ (Γιὰ τὴ Γεωργία): Πανοῦκλα. (Μαζεύει τὸ σακάκι του καὶ τὸ φοράει. Σιάζεται. Ἔρχεται ἡ Γεωργία. Πάρη. Κι ὁ Στράτος, σὰν νὰ συνεχίζει προηρούμενη κουβέντα): Καὶ γιὰ σένα, Ἀγγέλα μου, δύσκολο νὰ βουλευτεῖς σ' ἄλλη δουλειά. Πληρώνεις καὶ σύ, φουκαριάρικο, τὰ σπασμένα ἀλλοινοῦ. Ἐσκάλλισε ἡ ἀστυνομία κ' ἔμαθε... ποιὸς ἦταν ὁ ἀδελφός σου... πού σκοτώθηκε. Βασίλης, θαρῶ... (Σκύβει καὶ ἀνασπώνει τὴ Νέρα). Εὔπνα, Νέρα!... Θά πλεβριτώσεις, μωρή! (Τῆς τσίβει τ' ἀφτιά. Ἡ Νέρα βογγάει).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Τί ἔγινε;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Παραήπιε τὸ χαζὸ κι ἂν δὲν ἦταν ἡ Ἀγγέλα θά τὸ ψαρέβαμε ἀπὸ τὴ θάλασσα. - "Αντε μπράβο, Νέρα... ἔτσι... ἂντε σήκω!... Τί θά λείει κι ὁ μανάτζερ σου; Ὑῶνισα ἀστέρα, θά λείει: ἓνα ποτηράκι σαμπάνια - νόκ ἄουτ! "Οπα! (Τὴ στήνει στὰ πόδια της).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Δέ φάνηκε ἀκόμα ὁ Λάμπρος;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τώρα πού τὸ σκέπτομαι! Δὲν ἔχει βρῆ πεντάρα τὸ παιδί καὶ νὰ δεῖς ξεκίνησε νὰ ῥθει με τὰ πόδια! Λές, Ἀγγέλα; ("Ἡ Ἀγγέλα δὲν ἀπαντᾷ). Νά πεταγόμενα ὡς τὴ στάση, νὰ τὸν ἔφερνα τουλάχιστον ὡς ἐδῶ με κούρσα.

ΑΓΓΕΛΑ: Θά πάω ἐγώ.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Καλά... ἔχεις λεφτά; ("Ἡ Ἀγγέλα ξεκινάει πρὸς τὴ μεριά τοῦ μιάου). Ποῦ πᾶς ἀπὸ κεῖ;

ΑΓΓΕΛΑ: Τὴ Ζακέτα μου.

ΣΤΡΑΤΟΣ (Κάνει νὰ ξεκινήσει με τὴ Νέρα): Κουράγιο, ἀστέρα!... Μυρίζει κιόλα Χόλλυγουντ!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Ἡ Ἀγγέλα θά πάει πού θά πάει μέσα... Θέλω νὰ μιλήσω με τὸ Στράτο.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τέτοια ὥρα ὁ Στράτος δὲν δίνει ἀκρόαση.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Πάρτηνε, Ἀγγέλα. ("Ἡ Ἀγγέλα παίρνει βασταχτή ἀπὸ τὴ μασγάλη τὴ Νέρα καὶ φεύγουνε. Πάρη).

ΣΤΡΑΤΟΣ: Μπουνάτσου... "Ακου ἡσυχία... Τὰκ-τὰκ-τὰκ, τὸ μοτοράκι μονάχα... Ρομάντζα!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Ὅϊτε ἀκουσε): "Απλώσες ξανά χέρι.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Καὶ δὲ σοῦ ζήτησα τὴν ἀδειά!

ΓΕΩΡΓΙΑ (Στὸν ἴδιο τόνο): Στὸ ἔχω πεῖ καὶ σύ τὸ παίρνεις ἀψήφιστα... Ἐίμαι πέντε χρόνια πιὸ μεγάλη σου - παιδί δὲ μπορῶ νὰ σοῦ κάνω... Μοῦ τὸ 'χεις χτυπήσει πόσες φορές στὰ μούτρα... Καμιά ἄμορφη δὲν εἶμαι... "Ἐχω καταπιεῖ, ἐδῶ μέσα μου, ἓνα πέλαγο μουτζουφιλιές, πικράδες καὶ προσβολές... Σοῦ 'χω φέρει στὸ κρεβάτι σου ἀμάλαγες κοπελλίτσες, νὰ κάνεις τὸ κέφι σου καὶ νὰ τὴς πούλησετε μετὰ ἡ παρέα σου σὲ μαντάμες, σὲ βρωμιόσιπτα... ὥσπου πρόλαβε μιὰ καὶ γρημίστηκε ἀπὸ τὴν ταράτσα...

ΣΤΡΑΤΟΣ: Βούλωστο, μωρή!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μοῦ 'χεις δώσει τόσο ξύλο, πού τὸ 'μαθα γιὰ χᾶδι. Σὲ ἄλλα χρόνια θά κλεινόμουν σὲ μοναστήρι νὰ προσευχίεμαι γιὰ τὰ κριμάτα πού μ' ἔχεις βουτήξει ὡς τὸ λαμό... Τώρα... ξέμαθα γιὰ καλόγρια. Σὲ θέλω ἄντρα μου... γι' αὐτὸ ἔκανα... ὅ,τι ἔκανα... Μετὰ πού σκοτώθηκε ἡ Τασία κ' ἦρθε ὁ Λάμπρος, τὰ χρειάστηκες. Ὁ Λάμπρος δὲν εἶναι ἀπ' αὐτοὺς πού λαδώνουνε. Ὁ Λάμπρος... σκοτώνει καὶ κεῖνος.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Γιατί δὲν τοῦ τὰ μαρτυρᾷς;

ΓΕΩΡΓΙΑ: Νά 'ταν εὔκολο!

ΣΤΡΑΤΟΣ: Μπουχτίες τὸ ξύλο μου - μπουχτίσα τὴ γκρίνια σου! (Γελάει). Πᾶμε νὰ χορῆψουμε.

ΓΕΩΡΓΙΑ: Τόσο σοῦ λέω: ἔχω φτάσει στὸ ἀμὴν... Ποῦ εἶναι ὁ ὄρκος πού 'χεις πάρει στὴ μάννα σου, νὰ μὴν ἀπλώσεις χέρι ξανά σ' ἄλλην καὶ σὲ τρία τέρμινα νὰ με στεφανωθείς;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τί θές, μωρή; - "Ὅπου νὰ 'ναι θά γυρίσει κ' ἡ Ἀγγέλα! - Τῆς ἔβαλα χέρι θέλεις νὰ πῆς; Τῆς ἔβαλα. Νά κόβει τὸ ζερό σου. Ὁ Λάμπρος - κόλλησε τ' ἄνετρό του ἀπὸ τὴν πείνα, χόρτασε ἡ ράχη του ὑπνο στὰ παγκάκια - σὰν τὸ σύκο εἶναι νὰ πέσει: ἀπόψε τὰ συμφωνάμε νὰ μπαρκάρει γιὰ τοῦ διαβόλου τὴ μάννα. - Ἐκεῖνο τὸ μυτερὸ ἀγκάθι ἡ



Οἱ ὑπηρέτριες τῆς ἐλληνικῆς παράστασης: Νέρα (Κατ. Καραγιάννη), Φανή ("Εκάλη Σώκου), Ἀγγέλα (Μάγνα Λυμπεροπούλου), Ἄννα (Ε. Κοταμανίδου) καὶ Γεωργία (Τζ. Γαϊτανοπούλου)

Ἀγγέλα λύσσαζε νὰ τὸνε κρατήσῃ. "Αντρα θέλει. Τὸ 'δα, μόλις τῆς ἀπλώσα χέρι. Κ' εἶπα νὰ τὸ παραπλώσω - νὰ ξεχάσει καὶ Λάμπρο καὶ τὴ μάννα πού τὴ γένναγε, - τσουπί! ἡ μαντάμα Γεωργία!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Ἀνάθεμα πού σ' ἀγάπησα... Μὲ γελᾷς πάλι καὶ τὸ ξέρω... καὶ κάθομαι πάλι σὰν τὴν ὄρνιθα. Θά ξεφορτωθεῖς τὸ Λάμπρο... καὶ... πολὺ τὸ 'χεις... με σφάζεις καὶ μένα... καὶ τὰ μυστικά σου ξέρω...

ΣΤΡΑΤΟΣ: "Εγὼ τίς γυναῖκες... δὲν τις σφάζω... Τις φιλῶ! (Τὴν ἀσπάζει καὶ τὴν φιλά).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μ' ἀγαπᾷς;

ΣΤΡΑΤΟΣ: Σ' ὀχτρεύομαι! (Τὴν ξαναφιλά).

ΓΕΩΡΓΙΑ: Μὲ κοροϊδεύεις... Τὸ νιώθω ἀπὸ τίς πατούσες ὡσαμε τίς ρίζες τῶν μαλλιών μου... Τὴν Ἀγγέλα ἐσὺ λαχταρᾷς... ὅσο δὲ λαχταρᾷς καμιάνανε. (Τὸν ἀγκαλιάζει καὶ τὸν φιλά παράφορα). Δικὸς μου εἶσαι! Γιὰ χάρη σου: ἓνα πέλαγο πικράδες καὶ προσβολές... με πνίγουνε!

ΣΤΡΑΤΟΣ: Τώρα πού θά 'ρθεῖ ἡ Ἀγγέλα, μίλα της. Ὑῆσθι ν' ἀφήσει τὸ Λάμπρο νὰ φύγει - τὸ καλὸ πού τοὺς θέλω! - Μοῦ τὴ χάλασες τὴ δουλειά πρωτιέτερα: μπάλωσέ τα τώρα.

ΓΕΩΡΓΙΑ: "Ὅποιος ξέρει τί πάθος ἔχω γιὰ σένα... (Βγάζει καὶ τοῦ δίνει ἓνα δαχτυλίδι). Ἡ Ἄννα, βρῆκε. λείει, αὐτὸ τὸ δαχτυλίδι. Τὸ 'κλεψε! Νά τῆς τὸ πούλησεις, λείει, νὰ στείλει στὴς ἀδελφές της στὸ χωριό.

ΣΤΡΑΤΟΣ: Θά τὴ χῶσω φυλακὴ - νὰ τῆς μάθω ἐγὼ ἀδελφές στὸ χωριό!

ΓΕΩΡΓΙΑ: Θά τῆς δώσεις, ἓνα πεντακοσάριο καὶ θά τῆς πῶ τὸ πούλησες. Ἐέρει πολλὰ γιὰ τὴν Τασία. - "Ἄλλο ξεκίνησα νὰ πῶ... "Ἐβλεπε, λείει, ἡ Ἄννα στὸν ὕπνο της τὴ μακαρίτισσα τὴν Τασία καὶ ζήτηγε τρισάγιο... Θυμᾷσαι; Τρακόσιες δραχμές... Ὑῆματα. Τις τσέπωσε ἡ Ἄννα. Εἶδε πού λαχταροῦσα γιὰ σένα... Κ' ἐγώ, νὰ τὰ καταπίνω καὶ νὰ κάνω πὼς δὲν καταλαβαίνω - γιὰ σένα... ἄγριε μου. - Φίλησέ με! (Ἀγκαλιάζει τὸ Στράτο, πού ὁμοῦ τὴν κάνει πέρα).

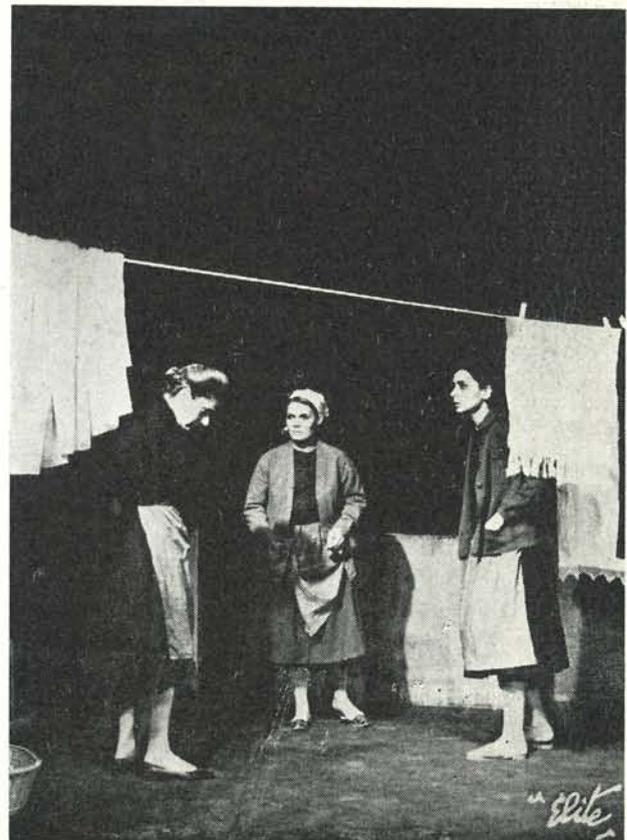
Τί ἔχεις; Ἡ καρδιά σου; Σχώραμε! Σχώραμε Στράτο!

ΣΤΡΑΤΟΣ: Ἡ Ἀγγέλα. (Χωρίζουνε). Πῶς εἶναι ἡ Νέρα;

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 ἴστε σὰ πῆματα σὰς;
 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 ὄμιλος θὰ σοῦ πάρω τὸ Στράτο...
 Τότε — πὸν γνώρισα τὸ Λάμπρο.
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Πάει μισὸς χρόνος. Τὸ ξέχασα κιόλα. Ποιὸς σοῦ
 χάρισε τὸ νάυλον κομπινιζόν; — 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-
 τος νὰ κρατοῦσα καὶ γὼ τὸ μαχαίρι πὸν θὰ τοῦ κάρφωνες στὴν
 καρδιά!
 ΓΕΩΡΓΙΑ : Τρελλάθηκες!
 ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἐχτρέυεσαι ἐμένα — μήτε τις 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-
 λύ. — 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 ξεκινᾶει κ' ἡ Ἀγγέλα. Ἡ φωτεινὴ ρεζλάμα ἀγάλη —
 ἀγάλη σβήνει. Κι ἀγάλη ἀγάλη φωτίζεται ἓνα ἀνεμοδαμῆνο
 κοτζάκι, κοντὰ στὴν ἀσφαλτοστρωμένη λεωφόρο, σὲ μιὰ καμ-
 πὴ τῆς. "Ὅρθια, 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
 σὰ ξυπόλητα πόδια του — νὰ μὴ λοξοκοιτάξει τις ἀρβύλες.
 Τὸ ἐνστικτὸ τῆς τῆς λέει πὸς γι' αὐτὸ τῆς κακομίλησε. Στέ-
 κονται ἔτσι πολλὴ ὥρα. Ἀξαφνὰ ὁ Λάμπρος ξεσκαλώνει ἀπὸ
 τὸν ὄμο του τις ἀρβύλες, τις 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; Περπά-
 τησες ξυπόλητος... μέσ' στὸ κρῶ, μέσ' στὴ νύχτα — νὰ ῥθεις
 νὰ μ' ἀνταμώσεις; ἐγὼ νὰ ντραπῶ — ἐγὼ νὰ τὰ ζεστάνω στὸν
 κόρφο μου τὰ πόδια σου... Λάμπρο μου! Λάμπρο! — "Ὅχι!
 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 : "Ὅχι. Ἀφῆσέ με ἔτσι!... Μὴ! (Ὁ Λάμπρος ἀπο-
 τραβιέται, κάθεται παρὰμέρα καὶ βάζει τις ἀρβύλες του. Πάφη).
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Περπάτησα, λέει, γιὰ σένα. Τὸν καπετάνιο ἦρθα
 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 τις ἐβγάλα ἐδῶ πὸν κάτω — τὸ 'κανες ρομάντζο: ξυπόλητος
 γιὰ σένα!... Ἄθριο — 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. Ξεκινᾶει νὰ φύγει).
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐλα κοντὰ μου...
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Μὲ περιμένουνε στὸ μπάρ.
 ΑΓΓΕΛΑ : Ἐλα νὰ μοῦ πεις ἀντίο.
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Σταματᾶ) : Δὲ θὰ ῥθεις;
 ΑΓΓΕΛΑ : Θὰ ῥθω.
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Ζυγόνει) : Τί ἔπαθες;
 ΑΓΓΕΛΑ (Σηκώνεται) : Κοιτάξέ με. (Κοιτιοῦνται. Κι ἄ-
 ξαφνὰ, σὰ μιλημένα, ὀρχνεται ὁ ἓνας στὴν ἀγκαλιὰ τοῦ ἄλ-
 λου. Μιλᾶνε ψιθυριστά).
 ΑΓΓΕΛΑ : Σ' ἀγαπῶ...
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄθριο — μεθαῦριο φεύγω...
 ΑΓΓΕΛΑ : Θὰ μοῦ ξανά ῥθεις...
 ΛΑΜΠΡΟΣ : Δυὸ χρόνια...
 ΑΓΓΕΛΑ : Πολὸ 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... (Σεσπᾶει). Γιὰ νὰ μοῦ φύγεις τὴν ἄλλη μέρα!
 (Τὸν ἀγκάλιαζει). Λάμπρο! Λάμπρο μου!

"Ἡ ταράτσα στὴν ἐλληνικὴ παράσταση. "Ὅλη 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, αὔριο ὁ δικός σου... Ἄχ, ἄχ, ἄχ!... Ποῦ στοῦ διαόλου 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 λούζεσαι..." (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' ἄλληνη.

ΑΓΓΕΛΑ: Γιατί εἶσαι στρίγγλα;

ANNA: "Ὅλοι τὸ λένε — δὲ θὲς νὰ ἔμαι; (Ἄξαρνα). 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 νυφῆτικο κρεβάτι μανῆς νύχτας..."

ΑΓΓΕΛΑ: Νὰ μὴ ἦσουνα 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 χρειάζουμαι νὰ ἔχει γιὰ τὰ παιγνάρια του... μισὸς μῆνας ταξίδι.

ANNA: Κάποιος, καποιανῆς, τήνε γέμισε καρποστάλια... ὅλες 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: Κατέβα 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 ξεσυνερίψειςαι, βρε Ἀγγέλα. Ἐλα νὰ σὲ φιλήσω. (Ἡ Ἀγγέλα δὲ σαλεύει). Καὶ νὰ ῥχόσουνα — 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 ἔσπυρες... 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 μιῶ 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. (Ξανὰ 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 ἐρημῆ! Πῶ, πῶ, συμφορά!

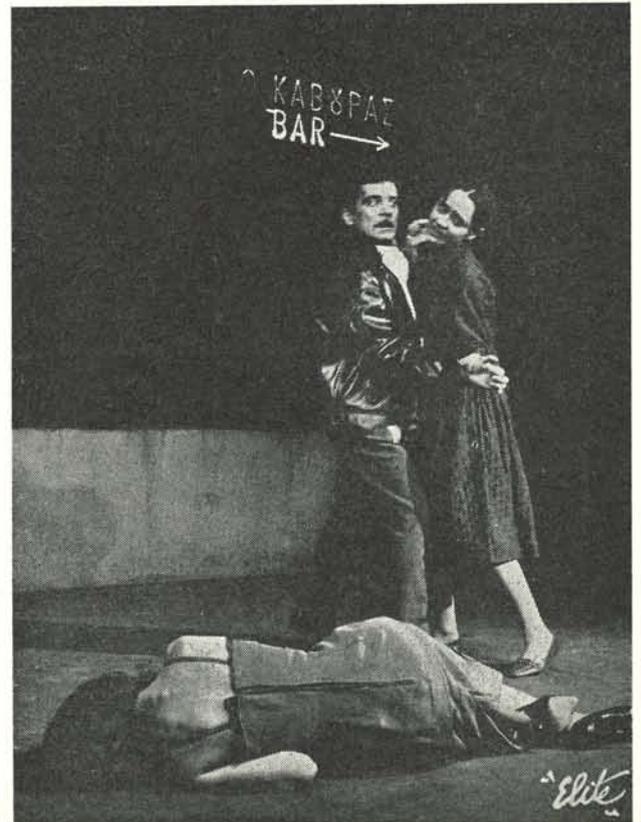
Μὴ φύγεις, Ἀγγέλα: τὸ κασκὸλ. — Ἐδῶ πῶ κάτω μένει ὁ Στράτος... Μισὸ λεπτό... ἔχετε τὸ νοῦ σας μὴ φωνάζει ἡ κυρία μου... Πεῖτε της πετάχτηχα... ἐδῶ... νὰ δῶ ἂν ἐβγαλε ψωμί ὁ φούρνος. (Φεύγει βιαστικά).

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 καλύτεροι 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 "Ἄννα, 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 'ρίξε τὸ παιδί ἢ Φανή.
 ΑΓΓΕΛΑ: Σπάραξα σὰ νὰ 'μωνα 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 ἐχτρεύομαι 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 ἐγκατωρωμένη!" - 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. Ἀκουγεῖται 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 κλάδωα! - 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 σπιτί, μὰ ἦταν ἀνήλικο ἢ Τασία... Ὀλάκερη συμμορία ἔχουνε νὰ τοῦ πεῖς τοῦ Λάμπρου - ἀγαπητικὸ. 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 - γκρεμιστήρι 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 τιμῆ. 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: "Ὁχι.
 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... Ὁχι. 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: "Ὁχι!
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Τρέχα, πρόλαβε, ἔρημο!
 ΑΓΓΕΛΑ: "Ὁχι! "Ὁχι!
 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 βιαστικὰ. Μεγάλη πάψη. Ἡ Γεωργία βρίζεται σὲ μεγάλο ἐκνευρισμὸ. Κι ἄξαφνα, μηχανικὰ, ἀρχινᾷ νὰ μαζεύει τὴ μπουγάδα της. Ἄξαφνα πάλι, σταματᾷ καὶ κοιτᾷ τὴ Φανή, πού τὴν παρακολουθεῖ μαζεμένη στὴ γωνιὰ 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' ἐπιμένα 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 ἀγριεύομουνα καὶ γλυκαινόμουνα 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 ή Λάμπρος!... Κάνε πέρα
 σου λένε! (Ρίχνει κάτω τὰ ρούχα και παλεύει).
 ΦΑΝΗ: Νά τον σκοτώσει! Νά τον σκοτώσει!
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Σκόλα - λυσσύρα! - Νά! Νά! (Τη χτυπάει. 'Η
 Φανή σωριάζεται. 'Η Γεωργία λεπτέρωμένη κατεβαίνει τρέ-
 χοντας. 'Η Φανή κάνει νά σηκωθεί. Δέν έχει δύναμη. 'Ανα-
 κάθεται μονάχα και κουνάει τὸ πανικόρμι της πέρα - ὄωθε,
 σά μοιρολογίστρα).
 ΦΑΝΗ (Μονότονα): Νά τον σκοτώσει! Νά τον σκοτώσει!

ΕΚΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Φτωχικό δωμάτιο σέ φτηνό ξενοδοχείο. Περρασμένα μεσάνυχτα.
 Τὸ δωμάτιο βουτηγμένο σέ φωτεινή ἀγλή: ἀπὸ τὴν ἀνταύ-
 γεια τοῦ ηλεκτρικοῦ φαναριοῦ σὸ δρόμο. 'Ο Λάμπρος μισοντυ-
 μένος, ξαπλωμένος ἀπὸ κρεβάτι, πάνω ἀπὸ τὴν κουβέρτα. Δίπλα
 του, ἀνακαθιστή, ἀκωλύσιμη στὰ κάγκελλα τοῦ κρεβατιοῦ
 ή 'Αγγέλα. Φοράει μονάχα τὸ χασεδένιο μεσοφόρι της κι ἀνα-
 ριχτή στοὺς ὤμους της τὴ μελαμάντα τοῦ Λάμπρου... Σιγα-
 λιά... 'Εξω σὸ δρόμο περνάει γρήγορα κάποιο αὐτοκίνητο...
 'Ο Λάμπρος σαλεύει.

ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί εἶπες;
 ΑΓΓΕΛΑ ('Η ἔξαψη της ξεσπάει σέ παθιασμένη τρυφεράδα):
 Δε μίλησα, Λάμπρο! (Σιωπή. Σιγά). Σε ζύπνησε τ' αὐτο-
 κίνητο. (Σιωπή). Συλλογιέσαι.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί νά συλλογιέμαι;
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Εμένα!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δίπλα μου εἶσαι.
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αν δέν ἤμουνα;
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Πότε ἦταν πού ἀκούμπησες τὸ μάγουλό σου
 ἐδῶ σὸ πόδι μου - πού ἤρθα ζυπόλητος - πιάσε νά δεῖς: ζε-
 ματάει ἀκόμα.
 ΑΓΓΕΛΑ: Δέν τὸ νιώθω. Καίγω ὀλάκερη!
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ανασηκώνεται κι αὐτός): Δροσερή εἶσαι.
 ΑΓΓΕΛΑ: Καί σὺ καίς, γι' αὐτό... Πού ἔγινα γυναίκα
 σου! ('Αξάφρα): Μή φύγεις! Πῶς θά σέ χάσω!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Εδῶ ἀντρόγυνα - δέκα χρόνια ἐκείνος φυλακή...
 ΑΓΓΕΛΑ: Θα πει καμιά δέν ἀγαπάει σάν και μένα! - 'Η
 γιαγιά μου... πιδ μικρή ἦταν ἀπὸ μένα, ἀγάπησε ἕνα παλ-
 ληκάρη... πὸν σκοτώθηκε. Τη δώσανε σὸν παπποῦ μου - κά-
 νανε παιδιά κι ἀγγόνια - κι ὥσαμε πού πέθανε, ἔβλεπε τὸν
 πρώτο σὸν ὕπνο της και ἔβλεπε βουτηγμένη σὸ κλάμα.
 Στὸ αἶμα της εἶχε ριζώσει!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Θα βάλω νά μου χτυπήσουν τὴ ζουγραφιά
 σου ἐδῶνά: στῆς καρδιάς τὸ μέρος. 'Αμα σβήσει ή καρδιά -
 τότε θά σβήσει κ' ή ζουγραφιά. (Φιλοῦνται. Σιωπή).
 ΑΓΓΕΛΑ: Δε φεύγεις... Μένεις... μαθαίνεις γιά τὴν Τα-
 σία - θα τὸν σκοτώσεις;
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Αἴριο φεύγω.
 ΑΓΓΕΛΑ ('Απελυσιμένα): Γιατί δέν πετᾶς τὸ μαχαίρι πού
 ἔχεις; Καί κάτω ἀπὸ τὸ μαξιλλάρι μας τὸ φύλαξες! Μ' ἀγκά-
 λιαξες ἐσὸ κορίτσι, κι ὁ χάρος ἀγκάλιαζε τὴ χαρά μου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ψάχνει): Πῶ τὸ 'βαλες;
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αφῆσέ μου το!... Μ' ἀγαπᾷς;
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τῆς τὸ παίρνει και τὸ ξαναβάζει κάτω ἀπὸ τὸ
 μαξιλλάρι): 'Αντρας χωρὶς μαχαίρι - ἀνάμπαυμα τοῦ κα-
 θενοῦ. - Φαρμακῶνουμε τίς ὥρες πού μᾶς μείνανε ὡς τὴν αὐ-
 γή. (Σιωπή). Γυναίκα πού δέν τιμάω - δέν ἀγαπάω. Γυναίκα
 πού δέν ἀγαπάω, κάλλιο σκοτώνουμαι - δέν πλαγιάζω μαζί της.
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο μου! ('Αξάφρα): Στὸ καράβι μὴν τ' ἀ-
 φήνεις ἀπὸ πάνω σου τὸ μαχαίρι! (Μ' ἀπὸγνωση): 'Οχι, καλέ
 μου! Μείνε! - Καλά... τὸ ξέρω... θα φύγεις. Γυναίκα εἶ-
 μαι... (Τρυφερά). 'Εσὸ μ' ἔκανες... Μπορεῖ μέσα μου - μέσα
 μου νά 'χω κιόλα παιδι ἀπὸ σένα!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Οχι, 'Αγγέλα!
 ΑΓΓΕΛΑ: Γύρε... κοιμήσου λίγο.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δέν ἔχω ὕπνο.
 ΑΓΓΕΛΑ (Παρακαλεστικά): Γύρε! (Τὸν γέρνει νά ξαπλώ-
 σει. Σιωπή. Μιλᾷει μετὰ σιγά, σά στὸν ἑαυτὸ της). 'Απόψε...
 μ' ἔσφιζες ἔτσι κοντά σου - πού ἄλλο πιδ κοντά δε γίνεται.
 Καί μοῦ φεύγεις αἴριο... πόσες μέρες μακριά... νά τις μετράω
 κάθε ὥρα και στιγμὴ - νά πλένω πιάτα, νά σφουγγαρίζω, νά
 στρώνω ξένο κρεβάτι. Καί νά μὴν ξέρω πού νά 'σαι σήμερα...

Πού νά 'σαι αἴριο! Τόση πολλή θάλασσα ἀνάμεσά μας - πού
 ἀπόψε δε χωροῦσε μήτε ή ἀνάσα μας
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Αἰσθητά): 'Αγγέλα!
 ΑΓΓΕΛΑ: Δε μιλᾶω ἄλλο. - Κοιμήσου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί ὥρα εἶναι;
 ΑΓΓΕΛΑ (Μ' ἀπὸγνωση): Παίρνει νά φέξει! (Σιωπή).
 Κοιμᾶσαι;
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Οχι.
 ΑΓΓΕΛΑ: Μοῦ σφύριζες... και κατακυλοῦσα σάν τρελλή
 τὴ σιδερένια σκάλα νά σ' ἀνταμῶσω... Θα μοῦ σφουρίζεις κι
 ἀπὸ κει πού πᾶς και θά τρέχω πάνω στὰ νερά νά 'ρθῶ κοντά
 σου! ('Αξάφρα): Δε θα φύγεις! Θα σοῦ τὰ πῶ ἔλα και δε θα
 φύγεις! Κι ἄς μᾶς σκοτώσουν και τοὺς δυό.
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ανακάθεται ἀπὸτομα): Γιά μίλα.
 ΑΓΓΕΛΑ (Συνέχεται): 'Οχι.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μίλα!
 ΑΓΓΕΛΑ (Ξεφεύγει ἀπ' τὸ κρεβάτι): 'Οχι! 'Οχι!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Κάνα μωρὸ νομίζεις ἔχεις ἀντίκρου σου - ή πα-
 ραλόγιασες;
 ΑΓΓΕΛΑ: Παραλόγιασα!... 'Αφοῦ ἦτανε νά φύγεις - γιατί
 ἤρθαμε σ' αὐτὴ τὴν κάμαρα! Σ' ἀγαποῦσα πρώτα νά σε βλέ-
 πω μονάχα... Νά σ' ἀκούω. - Τί εἶν' αὐτὸ πού ἔγινε ἀπόψε;
 Δε μπορῶ νά 'μαι μακριά σου... 'Ισαμε δῶ σὸ παράθυρο...
 και πονάει τὸ κορμί μου μακριά σου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τὴν παίρνει σηκωτὴ ἀγκαλιά και τὴν ξαπλώ-
 νει σὸ κρεβάτι): 'Ελα κορίτσι μου - ἡσύχασε! - (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;... Τὴν πρώ-
 τη νύχτα πού πλάγιασα σὸ κρεβάτι τῆς μακαρίτισσας τῆς
 Τασίας - τὰ σεντόνια, ἔλεγα, σικπαζότανε και κείνη... Μήτε
 νά σελῶσω - μὴν τρίζει τὸ πάτωμα σάν κι ὅταν περπατοῦσε
 και κείνη! - Τί ἀγριάδα!... Κι ἄμα βρῆκα τὴ φωτογραφία
 σου - οὔτε σε ἤξερα - ὄχι, πῶς γαλήνεψα! Τίποτα δε φοβό-
 μουναι πιά! (Σιωπή).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Ερημη Τασία.
 ΑΓΓΕΛΑ ('Ανακάθεται): 'Αλλο ἤθελα νά πῶ: Καί σὺ νά
 μὴ φοβάσαι κοντά μου. (Δέν τὸν κοιτάει). 'Αν ἔμεινες... και
 μ' ὀρκιζόσουν... νά μὴ σκοτώσεις ἄμα μάθεις... Στάσου!
 - ἄκουσέ με πρώτα! Θα τὸν σκοτώσεις! Μένει ή παρέα του
 κι ὅλοι οἱ τρανοὶ - νά ξεπλανεύουν κι ἄλλες, κι ἄλλες! (Σιωπή).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τὴν ἀνοίξαμε πάλι τὴν κουβέρτα. (Σιωπή).
 Νά τῆς πηγαίνεις καμιά φορὰ κἀνα λουλούδι... Δε θα 'χεις
 λεφτά...
 ΑΓΓΕΛΑ: Μείνε... νά τῆς πηγαίνουμε μαζί...
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Κοιμήσου.
 ΑΓΓΕΛΑ: Θα 'χω σφαλιχτὰ τὰ μάτια μου... Συλλογιέσου.
 (Σιωπή). 'Ο Λάμπρος περπατάει μέσα σὸ δωμάτιο. 'Εξω σὸ
 δρόμο, ἀκούγεται νά ζυγνῶναι τὸ ἀργὸ ποδοβολητὸ ἐνὸς ἀλόγου,
 πού σέρνει κάρρο. Τὸ φῶς σὸ δωμάτιο ἔχει γίνει πιδ κρύο.
 Σημερώνει).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Καλοκαιρι πέσει ἀπολύθηκα - αἴριο μπαίνουν
 οἱ ἀπόκρηες' θυμᾶσαι νά καθήσαμε μιὰ φορὰ μονάχοι σ' ἕνα
 καφενεδάκι - ἔτσι, νά κοιταχοῦμε ξεκούραστα, - τίποτες ἄλ-
 λο!... Σάν τοὺς γύφτους σι' ἀπόμερα σοκάκια - νά κλέβω
 και κἀνα κλωνὴ γαζία νά σοῦ κάνω δῶρο... Νά κ' ή παντρεία
 μας: κάνει ἀπόψε ἐφοδο ή ἀστυνομία - σε χώνει κιόλα μέσα
 γιά "ἐλευθερίων ἡθῶν"... (Τὸ κάρρο ἔχει φτάσει σχεδὸν
 κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο. Τὸ ἀφουγκράζεται). Κάρρο ζαρ-αβα-
 τικᾶ... Σημέρωσε... 'Ερχονται ἀπὸ τὰ περβόλια νά ξεφορ-
 τῶσουνε στὴν 'Αγορά. Τέτοια ἄς εἶναι - χαμαλοδουλεῖά: σὸ
 ξεφόρτωμα - ποῖός ξενητεύεται μετὰ; (Τὸ ποδοβολητὸ τοῦ
 ἀλόγου ξεμακραίνει και σβήνει ἀγάλη - ἀγάλη. Τὸ φῶς ὅσο πᾶει
 δυναμώνει).
 ΑΓΓΕΛΑ (Ρίχνεται γονατιστὴ στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ
 πρὸς τὴ μεριά τοῦ Λάμπρου. 'Η μελαμάντα τῆς ἔχει πέσει
 ἀπὸ τοὺς ὤμους). 'Ο Στράτος τὰ σκαρφίτζεται ἔλα, γιά νά σε
 διώξῃ! Κομμουνιστής, λέει, ὁ φίλος τῆς Τασίας... 'Ο Στρά-
 τος ἦτανε φίλος της - νά! (Πάση).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ξέρεις τί λές;
 ΑΓΓΕΛΑ: Μῆνες μ' ἔκαιγε ή ὑποψία. 'Απόψε μοῦ τ' ὀρκί-
 στηκε ή ἴδια ή Γεωργία.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Καί μοῦ τὸ 'κρυβε.

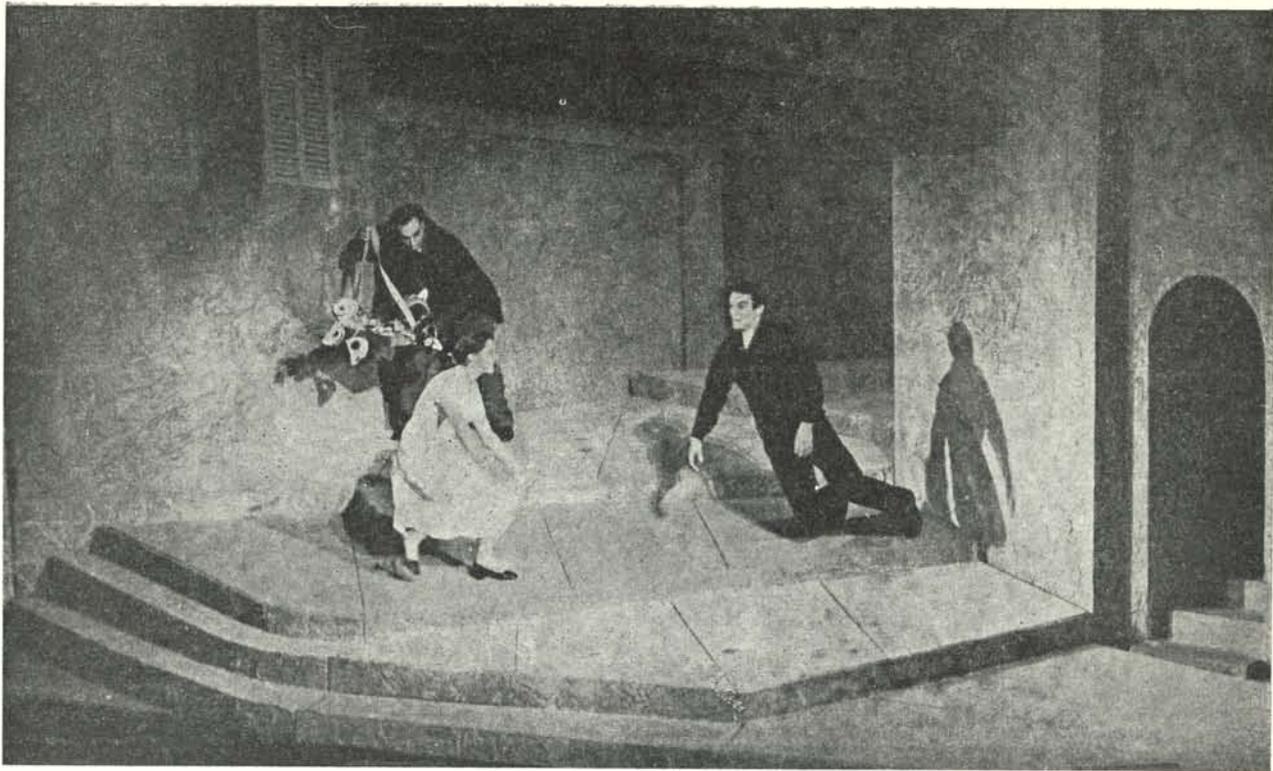
την! (Τρέχει ή ίδια στο περβάσι, προς τη μεριά του δρόμου).
 'Αγγέλα! 'Αγγέλα! (Με τη μπουγάδα πάντα ἀγκυλιά, τρέχει
 προς τη σκάλα. Την προλαβαίνει ή Φανή).
 ΦΑΝΗ: Δε θα πᾶς!
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Κάνε πέρα! — Θα τὸν σκοτώσει! 'Ο Λάμπρος
 θα τὸν σκοτώσει!... Είναι θηρίο ὁ Λάμπρος!... Κάνε πέρα
 σου λένε! (Ρίχνει κάτω τὰ ρούχα και παλεύει).
 ΦΑΝΗ: Νὰ τὸν σκοτώσει! Νὰ τὸν σκοτώσει!
 ΓΕΩΡΓΙΑ: Σκόλα — λυσισάρα! — Νά! Νά! (Τὴ χτυπάει. 'Η
 Φανή σωριάζεται. 'Η Γεωργία λεπτειρωμένη κατεβαίνει τρέ-
 χοντας. 'Η Φανή κάνει νὰ σηκωθεί. Δὲν ἔχει δύναμη. 'Ανα-
 κάθεται μονάχα και κουνάει τὸ πανικόρμι της πέρα — ὄδω,
 σὰ μοιρολογίστρα).
 ΦΑΝΗ (Μονότονα): Νὰ τὸν σκοτώσει! Νὰ τὸν σκοτώσει!

ΕΚΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Φτωχικὸ δωμάτιο σὲ φτηνὸ ξενοδοχεῖο. Περρασμένα μεσάνυχτα.
 Τὸ δωμάτιο βουτηγμένον σὲ φωτεινὴ ἀγλή: ἀπὸ τὴν ἀνταύ-
 γεια τοῦ ηλεκτρικοῦ φαναριοῦ στοῦ δρόμο. 'Ο Λάμπρος μισοντυ-
 μένος, ξαπλωμένος ἀπὸ κρεβάτι, πάνω ἀπὸ τὴν κουβέρτα. Δίπλα
 του, ἀνακαθιστὴ ἀκοντισμένη στὰ κάγκελλα τοῦ κρεβατιοῦ
 ή 'Αγγέλα. Φοράει μονάχα τὸ χασεδένιο μεσοφόρι της κι ἀνα-
 ριχτὴ στοὺς ὤμους της τὴ μελεμαμένα τοῦ Λάμπρου... Σιγα-
 λιά... 'Εξω στοῦ δρόμο περνάει γρήγορα κάποιο αὐτοκίνητο...
 'Ο Λάμπρος σαλεύει.

ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί εἶπες;
 ΑΓΓΕΛΑ ('Η ἔξαψη της ξεσπάει σὲ παθιασμένη τρυφεράδα):
 Δε μίλησα, Λάμπρο! (Σιωπή. Σιγά). Σὲ ξύπνησε τ' αὐτο-
 κίνητο. (Σιωπή). Συλλογιέσαι.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί νὰ συλλογιέμαι;
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Εμένα!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δίπλα μου εἶσαι.
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αν δὲν ἤμουναι;
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Πότε ἦταν ποὺ ἀκούμπησες τὸ μάγουλό σου
 ἐδῶ στοῦ πόδι μου — ποὺ ἤρθαι ξυπόλητος — πιάσε νὰ δεῖς: ζε-
 ματᾶει ἀκόμα.
 ΑΓΓΕΛΑ: Δὲν τὸ νιώθω. Καίγω ὀλάκερη!
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ανασκῶνεται κι αὐτός): Δροσερὴ εἶσαι.
 ΑΓΓΕΛΑ: Καὶ σὺ καῖς, γι' αὐτὸ... Ποὺ ἔγιναι γυναικία
 σου! ('Αξάφνα): Μὴ φύγεις! Πῶς θὰ σὲ χάσω!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Εδῶ ἀντρόγυνα — δέκα χρόνια ἐκείνος φυλακὴ...
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ πεί καμιά δὲν ἀγαπάει σὺν και μένα! — 'Η
 γιαγιά μου... πιδ μικρὴ ἦταν ἀπὸ μένα, ἀγάπησε ἕνα παλ-
 ληκάρη... ποὺ σκοτώθηκε. Τὴ δώσανε στὸν παπποῦ μου — κά-
 νανε παιδιὰ κι ἀγγόνια — κι ὥσαμε ποὺ πέθανε, ἔβλεπε τὸν
 πρώτο στὸν ὕπνο της και ἔβλεπε βουτηγμένη στοῦ κλάμα.
 Στὸ αἶμα της εἶχε ριζώσει!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Θὰ βάλω νὰ μοῦ χτυπήσουν τὴ ζουγραφιά
 σου ἐδῶν: στὴς καρδιάς τὸ μέρος. 'Αμα σβῆσει ἡ καρδιά —
 τότε θὰ σβῆσει κ' ἡ ζουγραφιά. (Φιλοῦνται. Σιωπή).
 ΑΓΓΕΛΑ: Δὲ φεύγεις... Μένεις... μαθαίνεις γιὰ τὴν Τα-
 σία — θὰ τὸν σκοτώσεις;
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Αἴριο φεύγω.
 ΑΓΓΕΛΑ ('Απελιυσμένη): Γιατί δὲν πετᾶς τὸ μαχαίρι ποὺ
 ἔχεις; Καὶ κάτω ἀπὸ τὸ μαξιλλάρη μας τὸ φύλαξες! Μ' ἀγκά-
 λιαξες ἐσὺ κορίτσι, κι ὁ χάρος ἀγκάλιαζε τὴ χαρὰ μου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ψάχνει): Ποῦ τὸ 'βαλες;
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αφῆσέ μου το!... Μ' ἀγαπᾶς;
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τῆς τὸ παίρνει και τὸ ξαναβάζει κάτω ἀπὸ τὸ
 μαξιλλάρη): 'Αντρας χωρὶς μαχαίρι — ἀνάμπαιγμα τοῦ κα-
 θενοῦ. — Φαρμακῶνουμε τίς ὥρες ποὺ μᾶς μέινανε ὡς τὴν αὐ-
 γή. (Σιωπή). Γυναίκα ποὺ δὲν τιμᾶω — δὲν ἀγαπάω. Γυναίκα
 ποὺ δὲν ἀγαπᾶω, κάλλιο σκοτώνουμαι — δὲν πλαγιάζω μαζί της.
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο μου! ('Αξάφνα): Στὸ καράβη μὴν τ' ἀ-
 φήνεις ἀπὸ πάνω σου τὸ μαχαίρι! (Μ' ἀπὸγνωση): 'Οχι, καλὲ
 μου! Μείνε! — Καλὰ... τὸ ξέρω... θὰ φύγεις. Γυναίκα εἶ-
 μαι... (Τρυφερά). 'Εσὺ μ' ἔκανες... Μπορεῖ μέσα μου — μέσα
 μου νὰ 'χω κιόλα παιδι ἀπὸ σένα!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Οχι, 'Αγγέλα!
 ΑΓΓΕΛΑ: Γύρε... κοιμήσου λίγο.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δὲν ἔχω ὕπνο.
 ΑΓΓΕΛΑ (Παρακαλεστικά): Γύρε! (Τὸν γέρνει νὰ ξαπλώ-
 σει. Σιωπή. Μιλάει μετὰ σιγά, σὰ στὸν ἑαυτὸ της). 'Απόψε...
 μ' ἔσφιζες ἔτσι κοντά σου — ποὺ ἄλλο πιδ κοντά δὲ γίνεται.
 Καὶ μοῦ φεύγεις αἴριο... πόσες μέρες μακριὰ... νὰ τίς μετράω
 κάθε ὥρα και στιγμή — νὰ πλένω πιάτα, νὰ σφουγγαρίζω, νὰ
 στρώνω ξένο κρεβάτι. Καὶ νὰ μὴν ξέρω ποὺ νὰ 'σαι σήμερα...

Ποὺ νὰ 'σαι αἴριο! Τόση πολλὴ θάλασσα ἀνάμεσά μας — ποὺ
 ἀπόψε δὲ χωροῦσε μήτε ἡ ἀνάσα μας
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Αὐστηρά): 'Αγγέλα!
 ΑΓΓΕΛΑ: Δὲ μιλᾶω ἄλλο. — Κοιμήσου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τί ὥρα εἶναι;
 ΑΓΓΕΛΑ (Μ' ἀπόγνωση): Παίρνει νὰ φέξει! (Σιωπή).
 Κοιμᾶσαι;
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Οχι.
 ΑΓΓΕΛΑ: Μοῦ σφύριζες... και κατακυλοῦσα σὺν τρελλῇ
 τὴ σιδερένια σκάλα νὰ σ' ἀνταμώσω... Θὰ μοῦ σφουρίζεις κι
 ἀπὸ κεῖ ποὺ πᾶς και θὰ τρέχω πάνω στα νερά νὰ 'ρθῶ κοντά
 σου! ('Αξάφνα): Δὲ θὰ φύγεις! Θὰ σοῦ τὰ πῶ ἔλα και δὲ θὰ
 φύγεις! Κι ἄς μᾶς σκοτώσουν και τοὺς δυό.
 ΛΑΜΠΡΟΣ ('Ανακάθεται ἀπότομα): Γιὰ μίλα.
 ΑΓΓΕΛΑ (Συνέχεται): 'Οχι.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μίλα!
 ΑΓΓΕΛΑ (Ξεφεύγει ἀπ' τὸ κρεβάτι): 'Οχι! 'Οχι!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Κάναι μωρὸ νομίζεις ἔχεις ἀντίκρου σου — ἡ πα-
 ραλόγιασες;
 ΑΓΓΕΛΑ: Παραλόγιασα!... 'Αφοῦ ἦταν νὰ φύγεις — γιατί
 ἤρθαμε σ' αὐτὴ τὴν κάμαρα! Σ' ἀγαποῦσα πρώτα νὰ σὲ βλέ-
 πω μονάχα... Νὰ σ' ἀκούω. — Τί εἶν' αὐτὸ ποὺ ἔγινε ἀπόψε;
 Δὲ μπορῶ νὰ 'μαι μακριὰ σου... 'Ισαμε δῶ στοῦ παράθυρο...
 και πονάει τὸ κορμί μου μακριὰ σου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ (Τὴν παίρνει σηκωτὴ ἀγκυλιά και τὴν ξαπλώ-
 νει στοῦ κρεβάτι): 'Ελα κορίτσι μου — ἡσύχασε! — (Σιωπή).
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο...
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ναί.
 ΑΓΓΕΛΑ: Πές μου: "ναί, 'Αγγέλα μου".
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ναί, 'Αγγέλα.
 ΑΓΓΕΛΑ: 'Αγγέλα μου!
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Αγγέλα μου. ('Η 'Αγγέλα γελάει μὲ νευρι-
 κὴ χαρὰ). 'Αι — τρελλό!
 ΑΓΓΕΛΑ: Γιατί κοντά σου δὲ φοβάμαι τίποτα;... Τὴν πρώ-
 τη νύχτα ποὺ πλάγιασα στοῦ κρεβάτι τῆς μακαρίτισσας τῆς
 Τασίας — τὰ σεπτόνια, ἔλεγα, σικπαζότανε και κείνη... Μήτε
 νὰ σαλῶω — μὴν τρίζει τὸ πάτωμα σὺν και ὅταν περπατοῦσε
 και κείνη! — Τί ἀγριάδα!... Κι ἄμα βρῆκα τὴ φωτογραφία
 σου — οὔτε σὲ ἔξεραι — ὄχι, πῶς γαλήνεψαι! Τίποτα δὲ φοβό-
 μουναι πιά! (Σιωπή).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: 'Ερμη Τασία.
 ΑΓΓΕΛΑ ('Ανακάθεται): 'Αλλο ἤθελα νὰ πῶ: Καὶ σὺ νὰ
 μὴ φοβάσαι κοντά μου. (Δὲν τὸν κοιτάει). 'Αν ἔμεινες... και
 μ' ὀρκιζόσουν... νὰ μὴ σκοτώσεις ἄμα μάθεις... Στάσου!
 — ἄκουσέ με πρώτα! Θὰ τὸν σκοτώσεις! Μένει ἡ παρέα του
 κι ὅλοι οἱ τρανοὶ — νὰ ξεπλανεῦναι κι ἄλλες, κι ἄλλες! (Σιωπή).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τὴν ἀνοίξαμε πάλι τὴν κουβέρτα. (Σιωπή).
 Νὰ τῆς πηγαίνεις καμιά φορὰ κἀνα λουλοῦδι... Δὲ θὰ 'χεις
 λεφτά...
 ΑΓΓΕΛΑ: Μείνε... νὰ τῆς πηγαίνουμε μαζί...
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Κοιμήσου.
 ΑΓΓΕΛΑ: Θὰ 'χω σφαλιχτὰ τὰ μάτια μου... Συλλογίσου.
 (Σιωπή. 'Ο Λάμπρος περπατᾶει μέσα στοῦ δωμάτιο. 'Εξω στοῦ
 δρόμο, ἀκούγεται νὰ ζυγνῶναι τὸ ἀργὸ ποδοβολητὸ ἐνὸς ἀλόγου,
 ποὺ σέρνει κάρρο. Τὸ φῶς στοῦ δωμάτιο ἔχει γίνει πιδ κρῶ.
 Σημερώνει).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Καλοκαίρι πέσει ἀπολύθηκα — αἴριο μπαίνουν
 οἱ ἀπόκρηες' θυμᾶσαι νὰ καθήσαμε μιὰ φορὰ μονάχοι σ' ἕνα
 καφενεδάκι — ἔτσι, νὰ κοιταχοῦμε ξεκούραστα, — τίποτες ἄλ-
 λο!... Σὺν τοὺς γύφτους σ' ἀπόμερα σοκάκια — νὰ κλέβω
 και κἀνα κλωνὶ γαζία νὰ σοῦ κάνω δῶρο... Νὰ κ' ἡ παντρεία
 μας: κάνει ἀπόψε ἐφοδο ἡ ἀστυνομία — σὲ χώνει κιόλα μέσα
 γιὰ "ἐλευθερίων ἡθῶν"... (Τὸ κάρρο ἔχει φτάσει σχεδὸν
 κάτω ἀπὸ τὸ παράθυρο. Τὸ ἀφουγκράζεται). Κάρρο ζαρ-αβα-
 τικᾶ... Σημέρωσε... 'Ερχονται ἀπὸ τὰ περβόλια νὰ ξεφορ-
 τῶσουνε στὴν 'Αγορὰ. Τέτοια ἄς εἶναι — χαμαλοδουλεῖα: στοῦ
 ξεφόρτωμα — ποιὸς ξενητεύεται μετὰ; (Τὸ ποδοβολητὸ τοῦ
 ἀλόγου ξεμακραίνει και σβῆνει ἀγάλη — ἀγάλη. Τὸ φῶς ὅσο πᾶει
 δυναμῶς).
 ΑΓΓΕΛΑ (Ρίχνεται γονατιστὴ στὴν ἄλλη ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ
 προς τὴ μεριά τοῦ Λάμπρου. 'Η μελεμαμένα τῆς ἔχει πέσει
 ἀπὸ τοὺς ὤμους). 'Ο Στράτος τὰ σκαρφίξεται ὅλα, γιὰ νὰ σὲ
 διώξῃ! Κομμουνιστῆς, λέει, ὁ φίλος τῆς Τασίας... 'Ο Στρά-
 τος ἦτανε φίλος της — νά! (Πάρη).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ξέρεις τί λές;
 ΑΓΓΕΛΑ: Μῆνες μ' ἔκαιγε ἡ ὑποψία. 'Απόψε μοῦ τ' ὀρκί-
 στηκε ἡ ἴδια ἡ Γεωργία.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Καὶ μοῦ τὸ '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! Ἐγὼ τὴ ζωὴ σου ἐδῶ μέσα μου! Μ' ἀγαπᾷς - κι ἄς μοῦ τὸ λὲς μετὰ τὸ τσιγκέλι. (Ὁ Λάμπρος κινεῖ νὰ πάρει τὸ μαχαίρι κάτω ἀπὸ τὸ μαξιλλάρι. Προλαβαίνει καὶ τ' ἀρπάξει 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 γυρνᾷμε τὰ βράδνα στὸ νοικοκυριό μας. - Καὶ τὸ Στράτο θὰ τὸν πᾶς δικαστήριο κι ὄλους τρανοὺς καὶ μεγάλους... (Μ' ἀπελευσία). Δὲ μ' ἀκούεις! Μὲ κοιτᾷς σὰν τὸ γάτο, νὰ ξεχαστῶ, νὰ μοῦ ἀρπάξεις 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 οἰγμένα 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 σάρες τῆς. Βάζει τὰ παπούτσια τῆς, στέκοντας ὀρθία. Περιμένει λίγο. Καὶ κάθεται ἄργα στὴν ἄκρη τῆς καρδέκλας. Σιωπή. Τὸ φῶς: ὄλο καὶ πῶς μέρα).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: ... Ἡ ὄλος ὁ ντουινιάς εἶναι μπαμπέσης καὶ ἄτιμος - ἡ μπαμπέσηδες 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, δεκαοχτῶ 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 ὄλωνῶν 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 μετέσσερις 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. Ἐγὼ, 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 ἐνὸς κλαρίνου: τὸ πρῶτο γαϊτανάκι τῆς χρονιάς στὴ γειτονιά).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Μᾶς πῆρε ἡ μέρα... (Πᾶρη).
 ΑΓΓΕΛΑ: Τί ὥρα 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 ἀπαντᾷ). Ἐξέρω καὶ φιᾶχνω πλήθρες: μονάχοι μας θὰ χτίσουμε μιὰ καλύβα... Θὰ μαγειρεύω μετὰ τὸ τίποτε, θὰ δεῖς... (Ὁ Λάμπρος ἀποτραβιέται ἀπότομα, πάει καὶ φορᾷ τὴ μπλεμάνια του).
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Ἀργήσαμε. Θὰ μᾶς γυρεῦουν διπλὸ νοῖκι.
 ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο!... Φοβάμαι...
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Τὰ ὑστερικά πάλι.
 ΑΓΓΕΛΑ: Ὁρκίσου στὸ παιδί μας.
 ΛΑΜΠΡΟΣ: Δὲν ἔχουμε ἀκόμα.

ΑΓΓΕΛΑ : Σὲ μὲνα.
ΛΑΜΠΡΟΣ : Δὲν πιστεύω στοὺς ὄρκους.
ΑΓΓΕΛΑ : Δῶσε μου τὸ μαχαίρι σου! (Ὁ Λάμπρος κινεῖ νευριασμένος νὰ φύγει). Στάσου! (Κοιτάει μὲ λαχτάρα τὸ δωμάτιο τοῦ γύρω της).
ΛΑΜΠΡΟΣ : Τί ξέχασες; (Ἡ Ἀγγέλα οἴχεται καὶ σφίγγεται πάνω του).
ΑΓΓΕΛΑ : Μ' ἀγαπᾷς! (Ἀπ' ἔξω, στὸ δρόμο, τὸ κλαρινό στίς δόξες του).

ΕΒΔΟΜΗ ΕΙΚΟΝΑ

Δρόμος. Ἡ πολυκατοικία πρὸς τὴ μεριά τῆς σκάλας τῆς ὑπηρεσίας. Ἀπόγεμα, γιομάτο χειμωνιάτικο ἥλιο. Κάποιοι φορῶντας μπουσούνα καὶ χαρτονόηο τσίλιτρο, κρατώντας ἕνα κοντάρι, ὅπου κρέμονται ἄλλες μπουσούνες καὶ κοιτιγόν, διαλαλεῖ τὴν πραγματεία του. Εἶναι ὁ Μένιος.

MENIOS : Μάσκες, κοιτιγόν, σερπαντίνες, χαρτοπόλεμο! (Ξανά καὶ ξανά. Κατεβαίνει κ' ἔρχεται τρέχοντας ἢ Φανή. Ἀναπρατασμένη ἀπὸ τὴ δουλειά καὶ μὲ τὴν ποδιά τῆς κουζίνας).
ΦΑΝΗ (Ἀνήσχη) : Τί εἶναι, Μένιο;
MENIOS : Τρέχα φώναζε τὴν Ἀγγέλα.
ΦΑΝΗ : Δὲ γύρισε ἀκόμα. Ἐγινε τίποτε;
MENIOS : Θὰ γίνι.

ΦΑΝΗ : Ὁ Λάμπρος θὰ σκοτώσει τὸ Στράτο! Κι ἀπὸ μὲνα μιὰ μαχαίρι!

MENIOS : Ὁ Στράτος ἔβαλε νὰ σκοτώσουνε τὸ Λάμπρο.
ΦΑΝΗ : Χριστὸς καὶ Παναγιά!... Τοῦ τὰ πρόλαβε ἢ σκύλα ἢ Γεωργία!... Ὄ, βρομοῦσα! Ἄγχιζε, μωρή, ἀκόμα ὁ ἀγαπητικὸς σου ἀπὸ τὴν ἀγκαλιά τῆς ἄλλης! - Καλὰ νὰ πάθουνε ὅλοι τοὺς! Μαχαίρωθεῖτε νὰ πᾶτε στὸ διάολο!

MENIOS : Σκάσε!
ΦΑΝΗ : Δὲν ἔβαλες μυαλό! Σὲ πετάζανε ἀπὸ τὴ δουλειά - πέταξα καὶ γὼ τὴ φύτρα σου ἀπὸ τὴν κοιλιὰ μου - καμαρώσου τώρα : μιὰ Κυριακὴ σήμερα, θὰ βγαίναμε μαζὶ ἔξω, μὸ ἄλλες μπουσούνα γαϊδάρου στὴ μούρη, γυρνᾷς ρεζίλης στοὺς δρόμους γιὰ μιὰ πεντάρα... κι ἂν τὴν ἔβγαλες κιόλα - κοντεῖ ἀπόγεμα!

MENIOS : Σκάσε μωρή!
ΦΑΝΗ : Ἄντρας μου εἶσαι καὶ θὰ στὰ πῶ - Νάτνη ἢ Ἀγγέλα μὲ τὸ Λάμπρο... Φεύγω. Τῆς μίλησα ἄσχημα ψές. Θὰ πάρει εἰδηση κ' ἢ κυρά μου πὺ λείπω. (Μυζοκλαίει). Τί ἔχω πάθει! Τί ἔχω πάθει! Μ' ὅλο τὸν κόσμο ἀρπάζομαι! - Θὰ ῥθει καιρὸς - θὰ τὸ βγάλω τὸ ἄχτι μου! Ντουζίνες θὰ τὰ φτιάχνω τὰ παιδιὰ - γιὰ τὸ γινάτι τοῦ παλιόκοσμου! (Φεύγει τρέχοντας. Ἀπὸ τὴν πέρα γειτονιά ἀκούγεται τὸ νταούλι τῶν "εἰβαλάδων").

MENIOS : Μάσκες, κοιτιγόν, σερπαντίνες, χαρτοπόλεμο! (Ἐρχονται ἢ Ἀγγέλα καὶ ὁ Λάμπρος). Σὲ γύρευα Λάμπρο. (Ἡ Ἀγγέλα ἀλαφιάζεται).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Ποιὸς εἶναι;
MENIOS (Βγάζει τὴ μπουσούνα του) : Φυλάξου ἀπὸ τὸ Στράτο. Θὰ βάλει νὰ σὲ ξεπατορέψουνε.

ΑΓΓΕΛΑ (Ἀνασπυρῆ) : Ἄ!
ΛΑΜΠΡΟΣ (Ἦρεμα) : Αὐτὸς πὺ θὰ σκοτώσει τὸ Λάμπρο - ἀντίκρου μ' ἀντίκρου - δὲ γεννήθηκε ἀκόμα.
MENIOS : Θὰ βάλει νὰ σὲ χτυπήσουν μπαμπέσικα.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Πὺ τὸ ἄμαθες;
MENIOS : Τὸν ἄκουσε κάποιος πὺ συνεννοῦντανε πρωτῆτερα μ' ἕναν ἀπὸ τοὺς δικούς του. "Παραπήγαμε μὲ τὴν ἀγιαστούρα," ἔλεγε. "Τὸ παιδί τὴν ἀγαποῦσε πολὺ τὴν ἀδελφῆ του, ἄς πᾶει νὰ τὴν ἀνταμώσει".

ΑΓΓΕΛΑ : Πὺ θὰ κρυφτεῖς;
ΛΑΜΠΡΟΣ : Ἄντε σὺ ἀπάνω.

MENIOS : Ἡ Ἀγγέλα ἔχει δίκιο. Ἐχεις νὰ κάνεις μὲ σκυλλὶ κρυφοδάγκωτο. - Ἄν ἦμιον πὺ ἄντρας, θὰ στὰ ἄχα πεῖ ἐγὼ ἀπὸ μιὰς ἀρχῆς ποιὸς εἶναι ὁ Στράτος. - Ἄφησε τώρα τὰ μαχαίρια. Τὴν Τασία τὴν πήρανε στὸ λαϊμὸ τοὺς πολλοί : θ' ἀκούσεις ἀκόμα ὀνόματα καὶ πόστα! - Πρόλαβε νὰ τοὺς καρφώσεις τὴ μήνυση, - νὰ πάρει εἰδηση καὶ καμιὰ ἐφημερίδα - δύσκολα μετὰ νὰ σὲ πειράζουνε. (Βλέπει κάποιον). Ὁ Στράτος... Μὴν κάνεις κουτουράδα.

ΛΑΜΠΡΟΣ (Στὴν Ἀγγέλα) : Πήγγαινε πάνω σοῦ εἶπα.

ΑΓΓΕΛΑ : Νὰ μὲ σκοτώσεις δὲ φεύγω!

ΣΤΡΑΤΟΣ (Ἀπὸ μακρὰ) : Ὠραία, μᾶς τὴ σκάσατε, κύριε Λάμπρο. (Ὁ Λάμπρος τὸν περιμένει ἀμίλητος. Ὁ Μένιος ἀκουμπᾷ τὸ κοντάρι μὲ τὴν πραγματεία στὸν τοῖχο. Ὁ Στράτος ἔρχεται κοντὰ τοὺς. Στὸ Μένιο) : Τοῦ λόγου σου εἶσαι. -

Γειά σου, Ἀγγέλα. (Ἡ Ἀγγέλα δὲν ἀπαντᾷ). Μπᾶ! Μοῦτρα! Ἐχει τὸ γούστο νὰ ζητᾷμε καὶ ρέστα. - Γιατί δὲν ἤρθεσ κ. Λάμπρο, ἐκεῖ πὺ εἴχαμε συμφωνημένα;

ΑΓΓΕΛΑ : Μὴν τοῦ μιλάς, Λάμπρο!

ΣΤΡΑΤΟΣ : Τί μᾶς λές! - Βρῆκες τὸν κερατὰ νὰ τρέχει μὲ τοὺς μῆνες νὰ σὲ μπαρκάει στὴ ζούλα... Νὰ ἴσαι ἄντρας, ὅταν δίνεις λόγο. (Ὁ Λάμπρος χυμᾷ).

ΑΓΓΕΛΑ : Λάμπρο! (Τὸν ἀγκαλιάζει σὰν τρελλὴ παλιόντα νὰ τὸν στρώξει πίσω).

MENIOS (Μπαίνει κι αὐτὸς μπροστά) : Φεύγα, ρὲ Στράτο.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Ἀπὸ νταούλια δά... (Ἐχει κατέβει κ' ἔρχεται βιαστικά - ντυμένη γιὰ ἔξω - ἢ Γεωργία).

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἀργησα, Στράτο; (Στοὺς ἄλλους) : Καλημέρα.

ΣΤΡΑΤΟΣ : Σοῦ πρόλαβαν τὸ λουπόν; Ὁ Στράτος ἦταν ὁ φίλος τῆς Τασίας...

ΓΕΩΡΓΙΑ : Πᾶμε, Στράτο!

ΣΤΡΑΤΟΣ : Καὶ τὸ ἄμαθες. Κ' ἔμεινες νὰ κάνεις δικαστήριον.

(Σπρώχνει μπρὸς τὴ Γεωργία). Νάτνη, ποιὰνα πῆγες καὶ πίστεψες! Σουλοῦπι! - Χτὲς βράδου μὲ τσάκωσε μ' ἄλληνη στὸ κρεβάτι καὶ σήμερα... (Στὴ Γεωργία). Ἐλα δῶ. Φίλησέ με στὸ στόμα. Μπροστὰ σὲ ὄλους. (Ἡ Γεωργία ξεσπᾷ σὲ κλάμα, μοιρολογώντας). Λούφαζε! (Ἡ Γεωργία σπαταῖ, χωρὶς νὰ πάρει τὸ κλάμα). Καμάρωνε "μάρτυρα κατηγορίας"! - Ἀναμένω, τὸ λουπόν, τὴ μήνυση - νὰ σπάσω κέρρι. (Ξανά χύμηγμα ὁ Λάμπρος. Μὲ πολὺ κόπο μπαίνουν στὴ μέση ὁ Μένιος, ἢ Ἀγγέλα κ' ἢ Γεωργία).

ΛΑΜΠΡΟΣ : Πὺ θὰ μοῦ πᾶς; Θὰ τρακάρουμε πουθενὰ μονάχοι!

ΓΕΩΡΓΙΑ : Ἄστονε, Στράτο μου! Πᾶμε!

(Ὁ Στράτος, παρ' ὅλο τὸν παλληκαρισμὸ του, φεύγει, ἔχοντας τὸ ροῦ του στίς πλάτες του. Λίγα βήματα πὺ πίσω ἀκολουθεῖ, πισωπατώντας, ἢ Γεωργία - ἔτοιμη νὰ τὸν προφυλάξει. Πᾶνη. Τὸ νταούλι τῶν "εἰβαλάδων" ἀκούγεται κιόλας κοντινὰ. Τὸ συνοδεύουν γέλια καὶ ξεφωνητὰ χαρούμενα).

ΑΓΓΕΛΑ (Μὲ λαχτάρα) : Πὺ θὰ μείνεις ἀπόψε;

MENIOS : Ἐλα στὸ καφενεῖο στὴν πλατεία, ἄμα κλείσει.

Μ' ἀφήνουν καὶ κοιμᾷμαι φύλακας - θὰ σὲ μπάσω.

ΑΓΓΕΛΑ : Κι αὔριο θὰ φύγουμε, νὰ γυρίσουμε στὸ χωριὸ μου. Ὁ Βασίλης εἶχε ἕνα σωρὸ φίλους - θὰ τοὺς βρῶ. Θὰ μᾶς βοηθήσουνε.

ΛΑΜΠΡΟΣ (Φρενιασμένα) : Φουστάνια νὰ μὴν βάλω... γιὰ πὺ σίγουρα;

ΑΓΓΕΛΑ : Μιὰ στιγμή τρέχω πάνω - νὰ πῶ τῆς κυρίας φεύγω, νὰ μοῦ δώσει τὸ μνηνιατικὸ μου.

ΛΑΜΠΡΟΣ : Στάσου.

ΑΓΓΕΛΑ : Δὲν ἀκούω κανένα. (Κατεβαίνει κ' ἔρχεται τρέχοντας ἢ Φανή. Οἱ "εἰβαλάδες" ἔχουνε φτάσει πὰ στὸ δρόμο. Ἀκούγονται καθαρὰ οἱ βαρεῖες φωνές τοὺς: "Ἐτ-βαλά"! καὶ γέλια πάντα καὶ φωνές).

ΦΑΝΗ : Ἄνεβᾶτε στὴν ταράτσα ὄλοι! Γρήγορα! Κ' ἐσύ, Μένιο!

MENIOS : Τ' εἶναι πάλι!

ΦΑΝΗ : Ὁ Στράτος! Τὸν εἶδα ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς κουζίνας, ἐδῶ πὺ κάτω, μὲ τὴ Γεωργία καὶ μ' ἕναν ἄλλον.

ΑΓΓΕΛΑ : Πᾶμε, Λάμπρο!

ΛΑΜΠΡΟΣ : Φύγετε, οἱ γυναῖκες.

ΑΓΓΕΛΑ (Ὁρμᾷει καὶ τὸν ἀρπάζει σφιχτὰ ἀπὸ τὸ μπράτσο) : Σκότωσέ με κάλλιο! (Φτάσανε κιόλα οἱ "εἰβαλάδες": ξυπόλητοι, ντυμένοι τσουβάλια, βαμμένοι στὸ πρόσωπο μὲ φῶμο, μὲ χαλκᾶδες στὴ μύτη καὶ στ' αὐτιά. Μπροστὰ πᾶει ὁ νταουλιέρης. Ἐχουν κορφαῖο τὸ μεσιανὸ τοὺς. Μαζεύτηκαν κόσμος. Ἡ Ἀγγέλα, ὁ Λάμπρος, ἢ Φανή καὶ ὁ Μένιος βρέθηκαν σὰν ἀποκλεισμένοι πάνω στὸ πεζοδρόμιο. Καὶ στὸ μετᾶς, ἄρχισε ἡ παράσταση).

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ : Σάλα ντὶ σάλα.

ΟΛΟΙ (Παισιάνοντας τάχα χορὸ ἀγρίων) : Ἐτβαλά.

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ : Γιάλα μπῆντι γιάλα.

ΟΛΟΙ : Ἐτβαλά.

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ : Φύλαγε τὸ μπακάλη.

ΟΛΟΙ : Ἐτβαλά.

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ : Ἀπὸ τὰ βερεσέδια.

ΟΛΟΙ : Ἐτβαλά. (Γέλια ὁ κόσμος).

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ : Φύλαγε τίς δούλες.

ΟΛΟΙ : Ἐτβαλά.

ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ : Ἀπὸ τὰ ναυτάκια.

ΟΛΟΙ : Ἐτβαλά. (Ὁλοι κοιτᾷνε τὴν Ἀγγέλα, πὺ κρατεῖ σφιχταγκαλιασμένα τὸ Λάμπρο καὶ ξεκαρδιάζονται. Ἀθελά του γελᾷει καὶ ὁ Λάμπρος. Οἱ εἰβαλάδες χορεύουν τώρα πὺ ἔξωλα,

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 στα χέρια τής Φανής. Ο Λάμπρος, που πήγε να στηλωθεί ξαναχάνει τις αισθήσεις του).

ΑΓΓΕΛΑ: Βοήθεια!
ΜΕΝΙΟΣ (Τὴν βοηθάει και τὸν μισογέρονν στὸν τοῖχο τῆς πολυκατοικίας. Στὸν κόσμο και τοὺς εἰβιβάδες): "Ανοῦχτε! να παίρνει ἀέρα! - Ένας να τηλεφωνήσει γρήγορα στὸν Πρώτων Βοηθειῶν.

ΑΓΓΕΛΑ: Λάμπρο μου! Ζωή μου ἐσύ! Ἡ Ἀγγέλα σου εἶμαι!
ΜΕΝΙΟΣ (Σιγά, ὅμως ἐπιτακτικά): Πάψε! Λαβωμένο ἄνθρωπο!

ΑΓΓΕΛΑ (Χαμένα): Λαβωμένο! (Ἡ Φανή μωζοκλαίει ἀναρροφηχτά).

ΜΕΝΙΟΣ (Στὴν Φανή): "Ακουσες τί εἶπα!
ΦΑΝΗ: Κακούργα εἶμαι! Ἐγὼ τὸν καταράστηκα! Κακούργα.
ΜΕΝΙΟΣ: Χάσου ἀπὸ δῶ! (Σκύβει στὸ Λάμπρο. Μιλάει σὰ να μὴ συμβαίνει τίποτε): Πῶς εἶσαι Λάμπρο; (Σιωπή). (Ἡ Ἀγγέλα κρατᾷ ἀγκάλια τὸ κεφάλι τοῦ Λάμπρου καταπίνοντας τὸ κλάμα τῆς. Οἱ εἰβιβάδες ξεκινᾶνε. Ὁ νταουλιέρης ἀρχινάει να παίξει).

Εἶ-ΒΑΛΑΣ: Τί κάνεις, ρέ! (Παύει τὸ νταούλι. Φεύγουν).
ΑΓΓΕΛΑ: Μάνα μου! (Ὅλοι κοιτᾶνε. Ἡ Ἀγγέλα δείχνει ἀλλόφρονη τὴν παλάμη τῆς, που ἔχει ματωθεῖ).

ΜΕΝΙΟΣ (Σιγά): Μὴ φοβᾶσαι! Ἐρχονται... (Ἀπὸ πέρα, ἀκούγεται ἡ σειρήνα τοῦ αὐτοκινήτου τῶν Πρώτων Βοηθειῶν. Καταφτάνουν τρέχοντας δύο ἀστυφύλακες).

1ος ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ (Γνώρισε τὸ Μένιο): Τί ἔγινε, Μένιο;
ΜΕΝΙΟΣ: Χτύπησαν τὸ Λάμπρο. Τρεχάτε να βοηθήσετε αὐτοὺς που κωνηγᾶνε τὸ φονιά.

2ος ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ: Εἶναι κιάλα δυὸ συνάδελφοι.
Οἱ ΔΥΟ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΕΣ (Στὸν κόσμο): "Ανοῦχτε... Ἀνοῦχτε... (Οἱ Πρώτες Βοήθειες σταμάτησαν λίγο πιὸ κάτω. Σοῦσουρο στὸν κόσμο. Καταφτάνουν, τρέχοντας σχεδόν, ἕνας γιατρός και δυὸ τραυματιοφορεῖς. Ὁ γιατρός γονατίζει δίπλα

στὸ Λάμπρο. Δὲν ἀκούγεται ἄλλα. Μόνον ἀπάλα ἡ μηχανή τοῦ αὐτοκινήτου, που περιμένει. Ὁ γιατρός ἀνασηκώνεται).

ΓΙΑΤΡΟΣ (Στοὺς τραυματιοφορεῖς): Μὲ ἐξαιρετική προσοχή... Τὸ μαχαίρι ἔχει μείνει μέσα. (Ὁ Μένιος πᾶει και κρατάει ἤσυχα τὴν Ἀγγέλα ἀπὸ πίσω, τὴν ὥρα που οἱ τραυματιοφορεῖς φορτώνουν τὸ Λάμπρο στὸ φορεῖο).

ΑΓΓΕΛΑ: Τί εἶπε;

ΜΕΝΙΟΣ: Δὲν ἔκουσα.

ΑΓΓΕΛΑ (Στὸ γιατρό, με ψίθυρο, ἐνῶ θά ἔλεγε να οὐρλιάξει): Ζεῖ;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Μὴν κάνεις ἔτσι, κοπελλίτσα μου...

ΑΓΓΕΛΑ: Ζεῖ;

ΓΙΑΤΡΟΣ: Τὸ τραῦμα εἶναι σοβαρό... (Ἡ Ἀγγέλα ἀκούει, θαρροεῖ σὰν σὲ ὄνειρο. Ξεκινᾶν μέσα σὲ νέκρα. Ἡ Ἀγγέλα κινάει ἀπλά να πᾶει μαζί). "Ὀχι... δὲν ἐπιτρέπεται...

ΑΓΓΕΛΑ (Μὲ παιδιᾶστικὴ ἀπορία): Γυναίκα του εἶμαι. (Ὁ Μένιος τὴν κρατάει να μὴν προχωρήσει. Οἱ ἀστυνομικοὶ παραμερίζουν τὸν κόσμο. Ἀξάφνα ἡ Ἀγγέλα παλεύει σὰν τσελλή να ξεφύγει ἀπὸ τὸ Μένιο). "Αφησέ με! Ἀφησέ με! 1ος ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ (Τὴ συγκρατεῖ κι αὐτός): "Ἦσυχα! Ἦσυχα! (Ἀκούγεται που ξεκινάει τὸ αὐτοκίνητο).

ΑΓΓΕΛΑ (Ξεσπάει σὲ κωνηγή): Λάμπρο! (Παλεύει πάλι να ξεφύγει. Τὴ συγκρατοῦν. Πάφη. Κι ἀξάφνα ὀλχεται στοὺς ἀστυφύλακες και τοὺς χτυπάει μανιασμένα με τις γροθιές τῆς). Γιατί! Γιατί! (Τὴ συγκρατάει ὁ Μένιος. Τρέχει κοντὰ κ' ἡ Φανή).

ΜΕΝΙΟΣ: Πάψε, Ἀγγέλα! (Στοὺς ἀστυφύλακες): "Αντε, πηγαίνετε... (Οἱ ἀστυφύλακες, φεύγοντας, διώχνουν τὸν κόσμο).

ΑΓΓΕΛΑ (Στὸν κόσμο): Ποιὸς ἄκουσε; Τί εἶπε ὁ γιατρός; - Θὰ ζήσει;... Θὰ ζήσει;

ΦΑΝΗ: Ἀγγέλα μου! Χρυσή μου Ἀγγέλα! Θὰ ζήσει! Σχώρα με! Ἐγὼ ἡ κακούργα καταράστηκα! Σχώρα με!

ΑΓΓΕΛΑ (Μὲ τρομαχτικὴ δύναμη, σχεδόν πείσμα): Θὰ ζήσει!... Θὰ ζήσει! (Ἀξάφνα πάλι, οὐρλιάζει και χόνεται μετὰ πρὸς τὴ μεριά που ἔφυγε τὸ αὐτοκίνητο). Θὰ ζήσει! (Ὁ Μένιος τρέχει κοντὰ τῆς. Ὁ κόσμος ἀναμερίζει στὸ πέρασμά τῆς. Ἀγάλι - ἀγάλι φεύγουν ὅλοι. Ἐχει μείνει μονάχη ἡ Φανή, φοτωμένη πάντα τις μπουτσούνες και τὰ κοτιγιόν. Κάπου, σ' ἄλλο δρόμο, οἱ εἰβιβάδες ξαναστήσανε τὸ χορὸ τους. Ἀκούγεται πάλι τὸ νταούλι κ' οἱ φωνές τους, μέσα σὲ γέλια και χαρούμενες φωνές τῶν παιδιῶν: "Εἰβά-λά! Εἰβά-λά!").

Α Γ Λ Α Ι Α

Τὸ φινάλε τοῦ ἔργου στὴν παράσταση τῆς Πράγας: Ἡ Ἀγγέλα, ὁ Μένιος κ' οἱ εἰβιβάδες γύρω ἀπ' τὸν 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 ἀπ’ 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 ἐλληνικὸ 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 αἶσθημα καὶ σπουδασμένος θεατρικὰ ὅσο κανεὶς ἄλλος στὸν τόπο μας, βρέθηκε, σὲ μίαν ἐποχὴ μεταβατικὴ ἐπὶ κεφαλῆς τοῦ πρώτου θεάτρου τῆς Ἀθήνας, τοῦ “Βασιλικοῦ”. Κ’ ἐκεῖ, στὴ σκηνῆ τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου, κατώρθωσε 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 Μιστριώτηδες. Στὸν ἀγῶνα τοῦ δημοτικισμοῦ ἐπρόσφερε μίαν ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες συμβολές: τὴν κατὰκτηση τῆς σκηνῆς ἀπὸ τὴ φυσικὴ καὶ γλῶσσα, κατὰκτηση ὀριστικὴ καὶ τελειωτικὴ. Ἔδρασε 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 τὰ θελήσῃ κι’ 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 χεῖρα 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 κι’ ἀπάνω ἀπ’ ὅλους τὸν Σαιξπηρό. Ἀγνόησε σχεδὸν ὀλότελα, καὶ μὲ τὸ δίκαιο του, τὸ σύγχρονό του γαλλικὸ δραματολόγιο. Μήτε Δουμάς, μήτε Σαρδου δὲν ἀνεβάστηκαν στὴν πρώτη ἐλληνικὴ σκηνῆ, ὅσο τὴν διηύθυνε αὐτός. Κι’ ἀν παύσῃ 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 στέκουν οἱ Γάλλοι δραματοῦργοι τοῦ δευτέρου ἡμίσεως τοῦ περασμένου αἰῶνος ἀπ’ αὐτοὺς ποῦ λυμάλινονται σήμερα τὰ θεάτρά μας! Κι’ ἀν περιφρόνησε ἐκείνους ὁ Θωμᾶς Οικονόμου, τί ἀηδία θὰ τὸν καταλάμβανε ὅσο ἐβλεπε μὲ τί 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 κι’ 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 κι’ ὀδηγημένοι ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ Θωμᾶ Οικονόμου, κατώρθωσαν 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 κι’ ἀκούγαμε, νοιώθαμε ἐντός 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 κι’ 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 ἐξοχῆ”

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. Τελευταίον ἀθηναϊκὸ κροῦσμα στὴν παράσταση τοῦ ἔργου “Ἐνας μῆνας στὴν ἐξοχῆ”, τοῦ Ἰβάν Τουργκένιεφ. Συγγραφεὶς σὰν τὸν Τουργκένιεφ παρακολουθοῦν ἕναν ἐσωτερικὸ ρυθμὸ, ὅταν γράφουν τὶς σκηνές 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 — πού παραλείπεται στὴν ἀθηναϊκὴ παράσταση — ἔχει ἔτσι:

ANNA SEMIONOVA: Τι λές γιὰ ὄλ' αὐτὰ ἐσὺ; "Ε;

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): "Ἰσως κ' ἐγὼ νὰ μὴ μείνω γιὰ πολὺ ἀκόμα ἐδῶ, Ἄννα Σεμιόνοβα. Θὰ φύγω κ' ἐγώ. ("Ἡ Ἄννα Σεμιόνοβα τὴν κοιτάζει μ' ἐκπλήξη. Ἡ Λιζαβέτα Μπογκντάνοβνα στέκει πίσω τῆς μὲ χαμηλωμένα μάτια).

"Ἐνα χαρακτηριστικὸ φινάλε ρωσικοῦ, ρεαλιστικοῦ ἔργου, γιομάτο ἐγκαρτέρησης 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' ἀμηχανία τὴ σκηνὴ καί, μὴ βρισκοντας 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 πού τὶς κάνουν, πὼς διορθώνουν τὸ συγγραφέα, εἶναι ἀπαράδεκτες. Ἰδιαίτερα, σὲ ἔργα δοκιμασμένα στὸ χρόνο.

ΦΩΦΗ ΤΡΕΖΟΥ

ΑΝΑΚΡΙΒΕΙΩΝ ΤΟ ΑΝΑΓΝΩΣΜΑ

Ἴταλικὸ θεατρικὸ περιοδικὸ γιὰ τὸ σύγχρονο θέατρό μας

Τὸ πιὸ ἔγκυρο, ἴσως, ἰταλικὸ θεατρικὸ περιοδικὸ εἶναι τὸ μηνιαῖο "Il Dramma", πού ἐκδίδεται ἐδῶ καὶ σαράντα χρόνια στὸ Τουρίνο. Ὅμως, παρὰ τὴ σοβαρότητά του, στὸ τεῦχος 320, πού κυκλοφόρησε τὸ Μῆνι 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 τώρα στὸ σημερινὸ θέατρο, γυνῶ καὶ σκέτο, πού δὲν εἶναι πιὰ ὀχρωμένο πίσω ἀπὸ χαλκογενεϊάδες (τὰ προσώπια) καὶ φανταστικὲς σκηνές (Καραγκιόζης). Ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα ἄριστοι ἠθοποιοί, ἄνδρες καὶ γυναικὲς πού ἔχουν τὴν ὑποστήριξη μιᾶς κρατικῆς, ἢ ἂν θέλετε παρακρατικῆς ὀργάνωσης, πρακτικῆς καὶ ἀποτελεσματικῆς.

"Ἐτσι, ἐκτός ἀπὸ τὴν Ἀνοιχτὴ Σκηνὴ τῶν Ἀθηνῶν ὑπάρχει μὲ ἔλεγχο καὶ ἐπίσχυση τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, μ' ἓνα τμήμα στὴν Ἀθήνα κ' ἓνα στὴ Θεσσαλονίκη, πού ἀποτελοῦνται ἀπὸ μόνιμους θιάσους πού ἀνεβάζουν κλασικὲς Τραγωδίες σὲ νεοελληνικὴ μετάφραση, κατὰ κανόνα τὸ καλοκαίρι στὸ Ἰππαιθο. Πρόκειται γιὰ συγκροτήματα πρώτης γραμμῆς, γνωστὰ καὶ στὴν Ἰταλία, ὅπου τὸ ἐθνικὸ θέατρο τῆς Ἀθήνας παρουσίασε ὑπέροχα ἐδῶ κ' ἐπὶ τὰ χρόνια Ἐκάβη καὶ Οἰδίποδα τύρανο στὸ Teatro Verde, στὸ βενετσιάνικο νησι τοῦ Σὰν Τζιόρτζιο. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτή, ἢ πραγματικὰ μεγάλη ἠθοποιὸς Κατίνα Παξινῶ εἶχε ὀλη τὴν προσωπικὴ εὐτυχία πού 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. Κοντὰ στὴν Παξινῶ, ἡ νέα γενεὰ ἀντιπροσωπεύεται ἄριστα ἀπὸ τὴν Ἄννα Σινωδινῶ, πού τὴν ἐρμηνεία τῆς στὴν Ἑλένη τοῦ Ἐδριπίδη θανμάσαμε τελευταία, τὴν Ἀλέκα Κατσέλη, τὴ Μαίρη Ἀρῶνη καὶ ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς Μάνο Κατράκη, Δημήτρη Μυράτ, καὶ ἀπὸ τοὺς σκηνοθέτες τὸν Μινωτὴ καὶ ἄλλους πολλοὺς πού ὁ κατάλογός τους θὰ ἴταν 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 πού λειτουργοῦν ὄλο τὸ χρόνο καὶ πὼς στὸν κοντινὸ Πειραιᾶ ὑπάρχει κι ἄλλο ἀξιόλογο θέατρο μόνιμο πού ἔχει πρωταγωνίστρια τὴν ἐξαιρετικὴ Ἀσπασία Παπαθανασίου.

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

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

Ἀναφέρεται ὕστερα στὸν Ἀριστοφάνη καὶ τὶς 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 πού τελευταία πέρασε στὸν Κινηματογράφου 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 πού πέθανε πρόσφατα — ἡ 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, πού ἀναμιγνύονται κατὰ τρόπο μόνιμο καὶ συγκυρημένο χωρὶς νὰ ὑπάρχουν ἀνάμεσα τοὺς σαφῆ ὄρια. Αὐτὸ μοιάζει, ἂν καὶ σὲ διαστάσεις πιὸ σοβαρές, μ' αὐτὸ πού συνέβηκε μὲ τὴν ἰταλικὴ γλώσσα τὸν καιρὸ πού ὁ Ἀλφριέρι καὶ ὁ Μαντζόνι, βουτώντας τὴν πένα τους στὸν Ἄργον, ἐπιχειροῦσαν νὰ βάλουν τάξη σὲ μιὰ γλώσσα πού τὶς λέξεις της χαρακτηρίζε ἀκόμα ἀβεβαιότητα. Ἡ ὁμοιογένεια τῆς Νεοελληνικῆς γλώσσας, γεννεῖται μὲ κόπο καὶ τὸ θέατρο πού ναι ἢ πιὸ ἄμεση μορφὴ ἐκφρασεως, αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἀντικαθερφέτισμα τῆς ζωῆς, εἶναι μεταξὺ τῶν λογοτεχνικῶν εἰδῶν, ἐκεῖνο ἀκριβῶς πού ὑφίσταται τὶς ὀδὲς μιᾶς τέτοιας γέννας.

Ἐἴκοσι πέντε θεάτρα, σχεδὸν πάντα γεμάτα, μαρτυροῦν πὼς 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, σωστά, μόνο τὸν Μινωτὴ παραλείπει, ὅμως, τὸν Κωτσόπουλο καὶ τὸσους ἄλλους. Ἀναφέρει, σωστά, σκηνοθέτῃ τὸν Μινωτὴ παραλείπει ὅμως, τὸν Σολομὸ, ἐνῶ μιλάει χωριστὰ γι' Ἀριστοφάνη. Κι ὅλους (Κατράκηδες καὶ Μυράτ) τοὺς ἀποδίδει στὰ Κρατικὰ θεάτρα, "θιάσους μὲ ξεχωριστὸ χαρακτῆρα, οὕτως εἰπεῖν, ἐ π ἰ σ η μ ο". — 3: Ἀπ' ὅλα τὰ ἐλληνικὰ συγκροτήματα βρῆκε νὰ ὀνοματίσει μόνο τὸ θιάσο Δημήτρη Μυράτ καὶ τὸ... Νέο Θέατρο! Οὕτε ὑποψία π.χ. γιὰ τὸ Θέατρο Τέχνης τοῦ Κάρουλου Κούν, ἢ τοὺς θιάσους Κατερίνας καὶ Κώστα Μουσούρη. — 4: Ἀποδίδει στὸν Μυράτ καὶ στὸν Διαμαντόπουλο ἀνύπαρκτα ἀνεβασματα ἔργων Σαλαγκροῦ καὶ Λόρκα. Ἀνακεφαλαιωτικὰ, ἀπ' ὄλο τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀναφέρει δέκα ὀνόματα, μὲ λαθεμένες, συνήθως, ιδιότητες. Καὶ τὸ κορυφωμα: Ἡ νεοελληνικὴ δραματολογία εἶναι — λέει — περιορισμένη, δὲν ὑπάρχουν δηλαδή νεοελληνικὰ ἔργα, λόγω τῆς... διγλωσσίας! Ἄλλ' ὅπως εἶναι γνωστὸ, ἡ ἐλληνικὴ δραματολογία μόνο στὴ γλώσσα δὲν σκοντάφτει! Ἡ γλώσσα δὲ δυσκόλεψε ποτὲ οὔτε τοὺς θεατρικοὺς μας συγγραφεῖς, οὔτε τὸ θεατρικὸ κοινόν.

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

Ο Ίψεν ΣΤΗΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑ

'Ελληνικός θίασος έπαιξε πριν άπ' την 'Αθήνα "Ρόσμερσολμ"

Η συμβολή των ελληνικών παραιοικιών στην ανάπτυξη του Νεοελληνικού Θεάτρου υπήρξε σημαντική και συχνά δόθηκε ευκαιρία να επιστημονηθεί στις σελίδες του «Θεάτρου». Προηγείται η παραιοικία της Πόλης κι ακολουθούν της Σμύρνης, της Ρουμανίας, της Αιγύπτου που και σ' αυτή δημιουργήθηκε μ.α κίνηση, μ.κρότερη ντόπια, και μεγαλύτερη από τις συχνές περιόδους ελληνικών θιάσων, που την έβλεπαν σαν καλή επίσταση. Η θεατρική κίνηση των ελληνικών παραιοικιών — ιδιαίτερα της Πόλης, της Σμύρνης και της Ρουμανίας — έχει μελετηθεί από τον Ιστορικό του Νεοελληνικού Θεάτρου Γιάννη Σιδέρη, από τα άρθρα δημοσιεύματα που υπάρχουν στην 'Αθήνα. Ορισμένες, όμως, λεπτομέρειες είναι φυσικό να διαφεύγουν, γιατί δεν ανακονισθόσαν στον αθηναϊκό Τύπο, πιθανότατα επειδή οι εκεί δημοσιογράφοι δεν τις δρῆκαν αξίες ν' ανακονισθούσαν, εξ αιτίας κυρίως των μικρών θιάσων που τις πραγματοποιήσαν. Είναι η περίπτωση της επιστολής του φιλόλογου καθηγητή Παναγιώτη Καρματζού, που δημοσιεύουμε παρακάτω. Δίνει μια άγνωστη ως τότε πληροφορία, γά την πρώτη ελληνική παράσταση του «Ρόσμερσολμ» που, όπως κι άλλα μεγάλα έργα, πρωτοπαίχθηκε στην Αίγυπτο. Το «Θέατρο» εύχρηστεί τον κ. Καρματζό για την πληροφορία και με την ευκαιρία δηλώνει πως με μεγάλη προθυμία θα έμφανιζε τη διαφώτιση κάθε τοπικής λεπτομέρειας, που δεν έτυχε να γίνει γνωστή από αθηναϊκές πηγές.

Η ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ

Καλοκαίρι του 1902. Η 'Αλεξάνδρεια ζει τις άρχες του εικοστού αιώνα κι ο ελληνισμός τις άρχες της άκμης του. Θίασοι μās έρχονται άπ' την 'Ελλάδα. Θεάτρα κτίζονται και γκρεμίζονται. Στο "Μομφεράτου" θα περάσει το καλοκαίρι της ή Σμαράγδα 'Ησαία με το συγκρότημά της. "Μεγάλο, αξιοπρεπό και επιβλητικό υπήρξε το θέατρο του Μομφεράτου. Η είσοδος του ήτο επί της οδού 'Εκκλησίας Μαρωνιτών". Σ' ένα άλλο όμως θέατρο έπαιξε, αυτή την εποχή, ο θίασος 'Ελ. Λοράνδου. "Ηταν το θέατρο "Εδέμ". "Μετα τās παραστάσεις του ήπποδρομίου το "Εδέμ" κατεδαφίσθη. Τότε ο Μομφεράτος άγόρασε τα 'ίλικα του κατεταφισθέντος θεάτρου και έκτισε το δικό του (1893)... Κατά την ίδια εποχή, στα 1893, ο Τσερετόπουλος έληξε το 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 άρχη ο θίασος της Σμαράγδας 'Ησαία έγκραταστόθηκε στο μεγάλο ξύλινο θέατρο "Πυραμίδες" λεγόμενον θέατρον του Τρικάτσουλα (1899). Στόν "Ταχυδρόμο" της Τρίτης 8/21-10-1902 διαβάζουμε στο "εϋχαριστήριο" της 'Ησαία, την μεθεπομένη της τιμητικής της, ευχαριστίας "... πρὸς τοὺς κ. κ. αδελφούς Μομφεράτου παρασχόντας με δωρεάν το ιδιόκτητο αὐτῶν θέατρον...". Πολλές κ' ενδιαφέρουσες θεατρικές πληροφορίες βρίσκει κανείς ξεφυλλίζοντας έφημερίδες του παλίου καιρού. Ένα μικρό άρθρο δημοσιευμένο την Παρασκευή 4/17-10-1902, στην ίδια έφημερίδα, μās δίνει την άκόλουθη σοβαρή πληροφορία: "Πανηγυρική προμηνύεται ή εν τῷ θεάτρῳ τῶν αδελφῶν Μομφεράτου δοθησομένη εϋεργετική παράσταση υπέρ της διακεκομμένης καλλιτέχνιδος κυρίας Σμαράγδας 'Ησαίου, τῆν έσπεραν της Κυριακής. Θα δοθῆ το πρώτῃν φορὰν αναβιβαζόμενον επί της 'Ελληνικής σκηνῆς έξοχον έργον του διασήμου Ίψεν "Ο Πύργος του Ρόσμερ" κατά λαμπρὰν μετάφρασιν όμογενούς λογίου, ή δὲ έσπερις της προσεχούς Κυριακής θα αποτελέσῃ γεγονός διὰ τα χρονία του παρ' ήμῖν θεάτρον".

Εξεχωρίζω δυό φράσεις: I, "... το πρώτῃν φορὰν αναβιβαζόμενον επί της ελληνικής σκηνῆς..." και II, "... κατά λαμπρὰν μετάφρασιν όμογενούς λογίου...". Αναφορικά με την πρώτη φράση, ένα ευγενικό σημείωμα του κ. Γιάννη Σιδέρη με βεβαίωσε: "... το "Ρόσμερσολμ", το εἶδε ή 'Αθήνα, γιά πρώτη φορὰ, στα 1910". Η 'Αλεξάνδρεια όμως το γνώρισε στις 6/19-10-1902. Γιατί έμεινε άπαιχτο το έργο στη μητρόπολη; Μήπως ή μετάφραση δεν ήταν πετυχημένη ή μήπως το δράμα κρίθηκε ακατάλληλο γιά την εποχή; Μένει άναπάντητη ή δεύτερη φράση: Ποιός ήταν ο όμογενής λόγιος; Μήπως ήταν αυτός που υπογράφει με το ψευδώνυμο "Στύρης" το Σάββατο 5/12-10-1902 το "Φιλολογικόν Μελέτημα" "Ο Πύργος του Ρόσμερ"; Άγνωστο. Κι αυτή, πληροφορία του "Ταχυδρόμου". Σταματήσαμε όπου, κατά τη γνώμη μας, πρέπει: "... ως φιλολογική φυσιογνωμία (ο Ίψεν) εξέχουσα, δυναμένη να ταχθῆ μετά του Σαίξπηρ

και του Καλδερόν... προκειμένου περι του νεωτερου δραματος του Ίψεν... Εν τῷ "Πύργῳ του Ρόσμερ... καταπολεμών τās επαναστατικές ιδέας... διὰ τῶν προσώπων του δράματος Βρένδελ και Μορτενεγάδο... , σὸχ ήττον κατακρίνει το φανατικὸν συντηρητικὸν πνεῦμα εν τῷ προσώπῳ του Κρόλ... καταδενύων άφ' έτέρον το μεγαλειόν - της άγνης προοδευτικής ιδέας... της προόδου... της άνωπότητος, ή εποχή... εκπροσωποῦσιν ο Ρόσμερ... εν μερει δὲ ή Ρεβέκκα Ούεστ... εις την θανασιαν συνάμα και άπλην του έργου πλοκήν... Ο μέγας κριτικός Χιρς εἶπεν ότι οὐδεις υπήρξε αληθέστερος του Ίψεν ζωγράφος του έρωτος... ήθέλησε να καταπολεμήσῃ... την βαθμηδόν αύξουσα παρὰ τας νεωτέρας κοινωνίας κτηνώδη διέγερσιν των γενετικῶν όμοιών... Ο γάλλος κριτικός Ροζό άποφαίνεται περι του "Πύργου του Ρόσμερ" ότι εἶναι δράμα υπό πάσαν έποχιν συγκρατοῦν το ενδιαφέρον οἰονδήποτε θεατοῦ, πλήρες τοπειών μαγευτικῶν και μεστον ψυχολογικής γοητείας... έκρηκτα όλην την λιτότητα της άρχαίας τραγωδίας χωρὶς οὐδαμῶς να υπολείπεται εν τη πλοκῇ του δοκιμον νεωτέρου δράματος... καλαισθητως ματαποσθὲν υπό πειρασιμένον και δοκιμον καλάμου... μελετηθὲν επισταμένως υπό δοκιμων ήθοποιῶν".

Και πάλι, στο προηγούμενο φύλλο της Τρίτης, χαρακτηρίζεται το δράμα ως εξής: "... απειράκις παρασταθὲν και παριστανόμενον εν Εδρώπῃ και Αμερικῇ εθανάμωθη όμοφώνως και παρὰ των Γάλλων άκόμη κριτικῶν διὰ την τεχνίσιαν δρασίν του και την εκκλητικῇν ψυχολογικῇν βαθύτητα, εξήγειρε δὲ δημοσιογραφικὸν σάλον διὰ τās πρωτοτύπους και ήγιεις φιλοσοφικές και κοινωνικές ιδέας του. Η μετάφρασις του σπουδαίου έργου γενομένου καλλιτεχνικῶς υπό δοκιμον καλάμου άποδίδει ζωηρῶς το πρωτότυπον...".

Της Πέμπτης 3/16-10-1902 άναφέρει: "Έργον άφορῶν εις τὰ κοινωνικά προβλήματα, άπεικονίζει τόπους, ενέχει ήθην τον δραματικὸν ενδιαφέρον, είναι συνάμα γοργὸν εις την εξέλιξιν και πλουσιώτατον εις ψυχολογικές μεταπτώσεις... παιζόμενον υπό άρτιωτάτων ήθοποιῶν...". Στο τέλος του σημειώματος βλέπουμε κάτι το ασυνήθιστο γιά τότε, συνηθισμένο όμως γιά τότε: "... το πλούσιο μουσικὸν πρόγραμμα, όπερ θα εκτελεσθῆ υπό της κ. 'Ησαίου, του κ. Μπουζέλλι και υπό τελείας ορχήστρας...".

Στις 8/21-10-1902 γράφεται ή κριτική γιά την παράσταση: "... άπέβῃ κατ' έξοχην επιτυχῆς και σχεδόν ειπεν άνωτέρα των προσδοκιῶν. Το θέατρο ήτο μεστον καλοῦ και εκλεκτοῦ κόσμου, έτιμησαν δὲ την παράστασιν διὰ της παρουσίας των ο ύποπρόξενος κ. Σανόπουλος, ο άνακριτής κ. Παπαδόπουλος, ο γραμματεὺς του διοικητηρίου κ.λ.π. ... επαίχθη μετά πολλῆς επιτυχίας, ιδία υπό της πρωταγωνιστριας, ... καθ' όλον δὲ ή διεξαγωγή της παραστάσεως υπήρξε... επιτυχῆς...".

Την ίδια μερα στο θέατρο "Εδέμ" παιζόταν "... το λαμπρὸν έργον ή "Ψυχοκῶρη". Αὐτὰ και μόνο γιά 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 : Ίψεν ("Βρυκόλακες") είχε ήδη παιχτεί στην 'Αθήνα από το 1894 (και "Νόρα" στα 1898), με συνθήκες που 'χει περιγράψει ο Γιάννης Σιδέρης σε μια μελέτη του στη "Νέα Εστία" του 1956. —
- 3 : Το "Ρόσμερσολμ" είναι από τα δύσκολα έργα του Ίψεν. Επομένως, το αιγυπτιακό ανέβασμά του δεν έγινε από ενδιαφέρον του άππερου θίασου, άλλ' από ευγενική φιλοδοξία του μεταφραστή, που θα 'ταν εύχης έργο να τον είχε ανακαλύψει ο επιστολογράφος. —
- 4 : Στην άπορία : γιατί δεν παιχτηκε ο "Πύργος του Ρόσμερ" στη Μητρόπολη, δηλαδή την 'Αθήνα, υπενθυμίζεται πως άφου ειχαν ήδη ανεβαστεί του Ίψεν "Βρυκόλακες" και "Νόρα" και σχεδόν κοντά "Αγριόπαπια" κ' "Έντα Γκάμπλερ", ή κυριαρχία του βουλεβάρτου δεν άφηνά άλλα περιθώρια. Θα χρειαστεί ή στοχαστική φροντίδα του Θεωμ. Οικονόμου γιά ν' άνεβεί υπεύθυνα το "Ρόσμερσολμ". —
- 5 : Υπάρχει μια πληροφορία του "Κόσμου" της 'Αλεξάνδρειας, 14/27 Δεκεμβρη 1903, που άναφέρει τον "Πύργο του Ρόσμερ". Προφανώς, θα 'ναι παράσταση κάποιου ξένου θίασου. Η ελληνική έχει κίβλας ξεχαστεί. —
- 6 : "Όσο γιά την περίπτωση "Ο Πύργος του Ρόσμερ" να 'ναι ή πρώτη γνώριμα της ελληνικής παραιοικίας της Αιγύπτου με τον Ίψεν, γιά να 'μαστε σίγουροι θα πρέπει να έρευνηθεί, αν δεν ειχαν ωριότερα παιχτεί ενεί από θίασο της 'Αθήνας οι "Βρυκόλακες" και "Το 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

Felaw
Largest
Evening
Sale

World's
Largest
Evening
Sale

The Evening News

and STAR
LONDON THURSDAY AUGUST 21 1958

NIGHT
SPECIAL

STYLE IS BIG MAN
Largest
Evening
Sale



BILLY MOVES IN
Billy Flynn and company
present a new musical comedy
with a story by William
Dozier and lyrics by
John Golden. The show
starts at 8.15. Tickets
10/- to 15/-

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 says
a hot and sunny day
with a light breeze
from the west. The
temperature will
rise to 65° F. in the
afternoon. A light
rainfall is possible
in the evening.



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 says
a hot and sunny day
with a light breeze
from the west. The
temperature will
rise to 65° F. in the
afternoon. A light
rainfall is possible
in the evening.

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 παίχτηκε 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, δικαστοφές, 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 το αφαιρέσει ένα μέρος του κοινού του. Το θέατρο, κατά την άποψή του, θα πάψει να 'ναι πιά ένας χώρος "οικογενειακής αναψυχής". "Μερικοί ήθοιοι", συνεχίζει, "παίζουν ρόλους σεξουαλικά ανώμαλων ανθρώπων που οι περισσότεροί τους είναι, σωματικά και πνευματικά, ανάπηροι...". "Ενας ήρωας, π.χ., μās μιλάει για το ξερίζωμα μιας 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. Παίρνω 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 τη σκέψη... Όσο για τὸ χλιοειπωμένο σύνθημα περί "οικογενειακής αναψυχής"... ὁ Σαίξπηρ έγραψε έργα για οικογενειακή αναψυχή... Παίρνω συχνὰ γράμματα

που μου ζητᾶν νὰ παραλείπονται ὀρισμένες φράσεις του ἢ οἱ ὠμότερες σκηνές των έργων του... Δουλειὰ τοῦ συγγραφέα εἶναι ν' ἀντικατοπτρίζει τὴν ἐποχὴ του".

Δὲν ἔμεινε σχεδὸν κριτικὸς ἐφημερίδας ἢ σκεπτόμενος ἀνθρώπος πού νὰ μὴν πάρει θέση σ' αὐτὴ τὴν διαμάχη. Τὸ ἐπιχειρημα τῶν φίλων τῆς παλιᾶς σχολῆς θὰ μπορούσε νὰ συνοψισθεῖ ἔτσι: δὲν εἶναι δουλειὰ τοῦ θεάτρου νὰ εἰκονίζει γυμνὴ τὴν ἀνθρώπινη βαναυσότητα. Ἡ ἀπάντηση τῶν ὁπαδῶν τῶν νέων τάσεων εἶναι ὅτι τὸ καλὸ θέατρο τὸ ἔκανε πάντα αὐτὸ, 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 συγκρούση 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 κανείς. 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 ἀντιδικία, 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 μιὰ γενικότερη εἰκόνα τοῦ θεατρικοῦ κλίματος τοῦ Λονδίνου, νὰ παρακολουθήσουμε μιὰ δημόσια συζήτηση, πού ἔγινε τρεῖς μέρες μετὰ τὴν πρεμιέρα, στὸ "Aldwych" πάλι, μπροστὰ σ' ἕνα πυκνὸ καὶ νεανικὸ, στὸ σύνολό του, ἀκροατήριο. 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 ἠθοιοὶ 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.

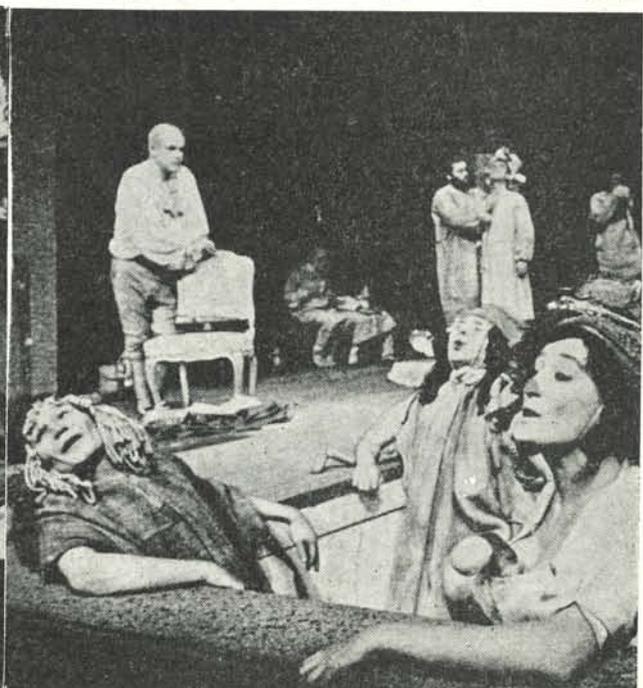
Το έργο του Βάις, καθ' εαυτό, δεν ανήκει σε καμιά από τις γνωστές σχολές: τίς έχει όμως ανθολογήσει όλες. Βρίσκει κανείς σ' αυτό Ζενέ, Μπέκετ, Μπρέχτ ποδ πάντων — και άρκετο Κινηματογράφο. Είναι ένα έργο χωρίς πρόσωπο. Έχει μερικές θαυμάσιες σκηνές, αλλά η σύνδεσή τους είναι επιφανειακή. "Τώρα θα μιλήσει 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 η 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, ακούγονταν 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, έλεγμένα. "Όλα έχουν ταξινομηθεί. "Ένας Γερ-

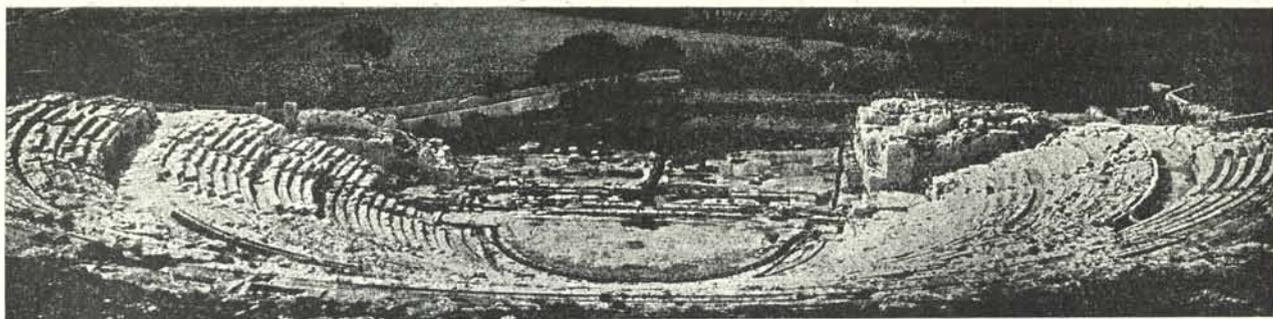
μανός που γράφει για τη βαναυσότητα θα περίμενε κανείς να είναι περισσότερο στο στοιχείο του. Αλλά ο Βάις λείπει γρόνια απ' την πατρίδα του κι ίσως έχασε τη γεύση της. Είναι ένα έργο που δεν θα τ' άγοράζαν πολλοί για τη βιβλιοθήκη τους, αλλά θα τ' ξανάβλεπαν ευχαρίστως.

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 η 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 Τσεφινρέλλι 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. Θα 'λεγε κανείς ότι το θέατρο θα 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" θα ανεβάσει αυτός ο δαιμόνιος Ιταλός. Το ίδιο θα 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 αρχαίος 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 Έλληνικής Τραγωδίας.

Πενήντα χρόνια έκλεισαν φέτος από την άνοιξη του 1914, που η Αρχαία Έλληνική 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 ώς 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 Άγκριτζέντε και τό Πέστομ, 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 νά 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 "Άνδρομάχη" 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 νά 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 νά επηρεαστεί από τούς εύκολους ύπαινημούς όρισμένου είδους σύγχρονου θεάτρου.

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

Τό Έθνικό Ίνστιτούτο Αρχαίου Δράματος αισθάνθηκε την ανάγκη νά 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 ένώ 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 νά 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 άρχαιο 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 "Έκάβης" 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 άπ' τη 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' τη συνεργασία του με τόν Οράτσιο Κόστα στην "Ιφιγένεια έν Ταύροις" τό 1957 σε κλειστό χώρο — έδωσε μιá γεμάτη λεπτότητα έρμηνεία τής "Άνδρομάχης", 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 άποφύχθηκε ό κίνδυνος νά εκφυλιστεί ή στερεοφωνική μουσική που χρησιμοποιήθηκε στο παρελθόν με θετικά αποτελέσματα, σ' ένα είδος μουσικής "κινηματογραφικού κολοσσού". Όσο για τά κοστουμια και τά σκηνικά του Μίσα Σχαντέλα για τόν "Ηρακλή" και την "Άνδρομάχη" πρέπει νά αναφερθεί ή λιτή γραμμή κ' ή ακρίβεια τών λεπτομερειών τους που διναν μιá σύνθεση άπέριτη, χωρίς έξπρεσιονιστικές ύπερβολές, μ' όλο που την σκηνοθεσία την χαρακτήριζε ένα ύφος "βαρβαρικό - πρωτόγονο" που έπιζητούσε ν' άποφύγει όποιοδήποτε αρχαιολογικό χαρακτήρα.

Η έναρκτήρια τελετή του φετεινού κύκλου παραστάσεων, έγινε στην έδρα του Έθνικού Ίνστιτούτου 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 Ίνστιτούτου 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 απονέμει 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

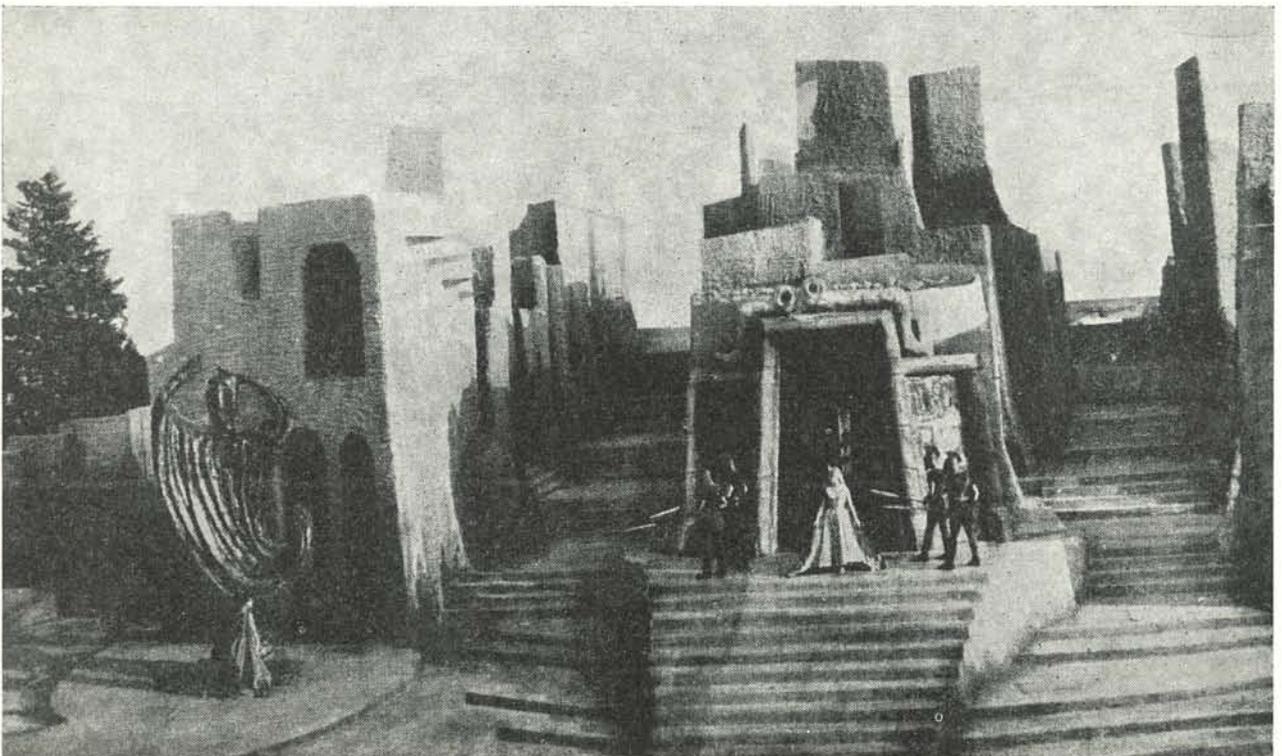
Ύστερα από δεκαοχτώ αιώνας σιωπής, Ξαναζωντάνεψε με παράσταση άρχαίας Τραγωδίας, τó ρωμαϊκό θέατρο της Τεργέστης, που ή άρχαιολογική σκαπάνη τó 'χε φέρει στο φώς πριν από τριάντα μόλις χρόνια. Τó άμφιθέατρο, με τις γεμάτες από έκλεκτό κοινόν κερκίδες — (παρευρέθησαν κι όλες οι άρχές) — που κάποιος Μαυκήνας 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".

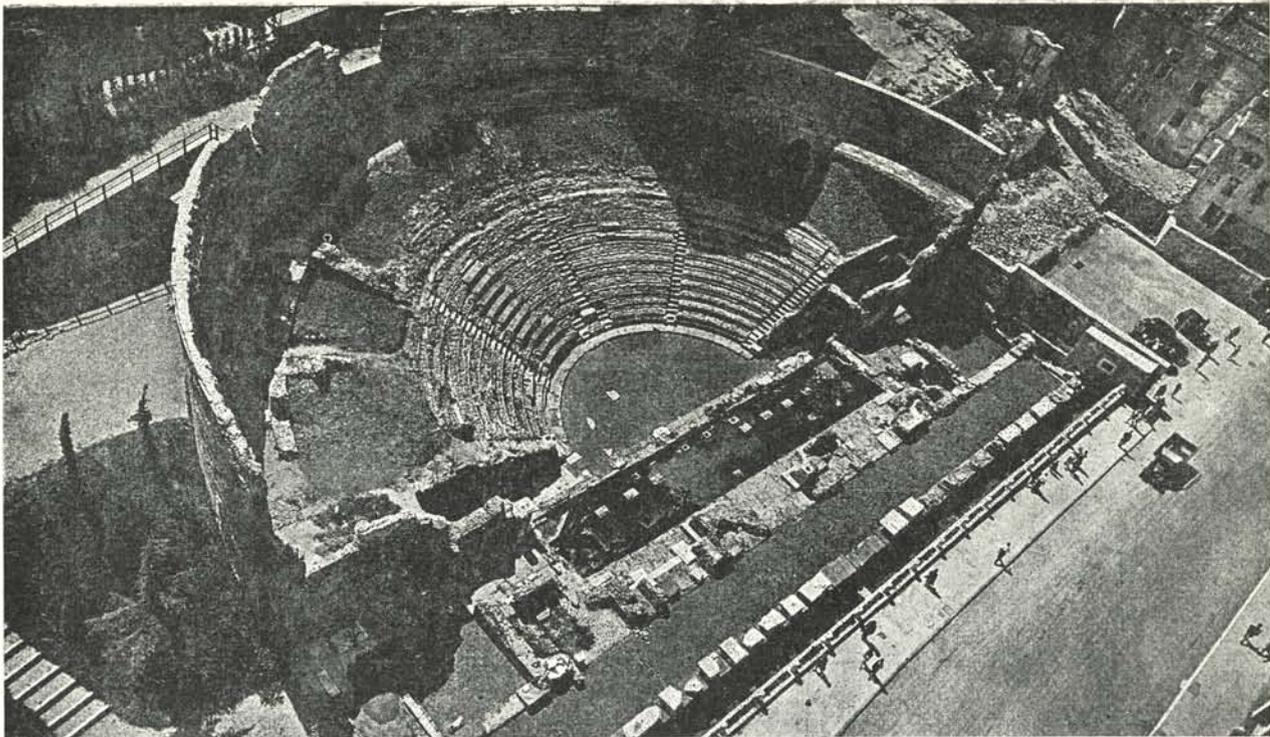
Οι έπιμόνες προσπάθειες τών οργανωτών στεφανώθηκαν από έξαιρετικά άποτελέσματα. Η πρώτη κιόλας εντύπωση από τó σκηνικό που ξεπροβάλλει στο ήμίφως μέσα στην κλασική του άπλότητα, με τούς κοκκινωπούς τρίποδες στις άκρες, πάνω στο γκρίζο φόντο, προετοιμάζει ευνόικα τó θεατή. Πρόκειται για μιá σκηνογραφική 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 κωνική 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 νουθέτησή 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 πύο 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 θά παίζονται 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 πού τò ποτάμι εισχωρεί βαθιά στη βουλγαρική γη, ύψώνονται τὰ τείχη κ' οί πολεμίστρες του πύο καλά διατηρημένου μεσαιωνικού βουλγαρικού κάστρου, του "Μπάμπα Βίντα", άπ' όπου πήρε και τ' όνο-



Έκτός από τους οκτώ Σαίξπηρ, και "Οθέλλος" του Βέρντι στην "Όπερα της Σόφιας, με τον Οδζούνωφ και την Ποπόβα

μά της ή πόλη. Μέσα σ' αυτό το ιστορικό και θεατρικό, για την περίπτωση, πλαίσιο, οι φωνές κ' οι κινήσεις των σαιξπηρικών ήρώων βρήκαν το φυσικό σκηνικό τους. Εκεί, μπροστά στο παλιό κάστρο όπου βρίσκεται και το θερινό θέατρο της πόλης, οι ένθουσιώδεις θαυμαστές του Σαίξπηρ ξανάζησαν τις πιο συγκινητικές στιγμές των σαιξπηρικών έργων.

Το πρώτο εθνικό θέατρο της Βουλγαρίας, "Ιβάν Βασώφ" της Σόφιας, παρουσίασε τον "Ριχάρδο τον ΠΓ" το θέατρο των "Ενόπλων Δυνάμεων, το "Στρίγγλα που έγινε άρνάκι" το θέατρο της Σόφιας "Τρούντοφ Φρόντ", το "Μέτρο για μέτρο" το εθνικό θέατρο Νεότητας, τον "Ριχάρδο τον Π" το εθνικό θέατρο της Βάρνας, την "Τρικυμία" το εθνικό θέατρο του Σλίβεν, το "Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας" το θέατρο Τολμπούχιν, την "Κωμωδία των παρεξηγήσεων", και το θέατρο του Βιντί, τη "Δωδέκατη νύχτα".

(Μετ. Τ. Δρ.)

N. TOMOV



ΜΕ ΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΟ ΧΕΡΙ
ΑΓΩΝΙΣΤΗΚΑΝ ΟΙ ΟΥΓΓΑΡΕΖΟΙ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΘΝΙΚΗ ΤΟΥΣ ΓΛΩΣΣΑ



Πρώτος ένας αξιωματικός της Βασιλικής Φρουράς, μ' άσπρη πουδραρισμένη περρούκα, αποκάλυψε στην ουγγρική Λογοτεχνία τ' όνομα του Σαίξπηρ. Ο Γκιόργκι Μπέσενυ, σ' ένα γράμμα σέ φιλικό του πρόσωπο, έγραψε στά 1777: "Διάβασε τον Μίλτονα, τον Σαίξπηρ, τον Γιούνγκ και θά δείς πώς ή ανθρώπινη λογική μπορεί νά γίνει μεγαλειώδης και τρομερή". Αίγα χρόνια άργότερα, ό σφοδός καθηγητής

της Γκιόργκι Ζερνταχέλυ, πού δίδασκε αισθητική στό Πανεπιστήμιο της Βούδα, δέν περιορίστηκε μόνο ν' άναφέρει τ' όνομα του μεγάλου Ούλλιαμ, μά προχώρησε και στην άνάλυση των έργων του. "Πατέρα και δημοσιογό του άγγλικού θεάτρου" τον άποκαλοΰσε και πρόσθετε πώς "...κανένας δέν ξερεί καλύτερα άπ' αυτόν τις καταστροφικές πυρκαϊές της ανθρώπινης ψυχής". Αύτά τά στοιχεία έξακολουθούσαν νά περιορίζονται στόν τόμημα της φιλολογικής περιέργειας ώς τά 1790 όταν ό Φέρεντς

Καζίνκζυ, ήγέτης των άναμορφωτών της ουγγρικής γλώσσας και του ύφους της, καταπαίαστηκε νά μεταφράσει τον "Άμλετ". Γιατί όμως διάλεξε ειδικά τον "Άμλετ"; Οι λόγοι της έκλογής ήταν μόνο συμπτωματικά φιλολογικοί και άνάγονταν στην κατάσταση πού επικρατούσε τότε στην Ούγγαρία.

Σύμφωνα με τό σύνταγμα της έποχής εκείνης, ή Ούγγαρία άποτελοΰσε άναπόσπαστο τμήμα της Αυστριακής αυτοκρατορίας. Στό θρόνο βρισκόταν ό αυτοκράτορας Ιωσήφ ό Π των Αψβούργων πού είχε ένστερνιαστεί τις ιδέες του Βολταίρου. Όπαδός του διαφωτισμού, πίστευε πώς μόνο μιά έθνικη γλώσσα μπορούσε ν' άποτελέσει θεμέλιο και φορέα ένός έθνικου πολιτισμού. Στην τότε πολύγλωσση αυτοκρατορία, όπου κυριαρχούσε ή Αυστρία, ό αυτοκράτορας Ιωσήφ έκρινε πώς ή γερμανική γλώσσα προσφερόταν για μιά τέτοια άποστολή. Τό διάταγμα πού καθιέρωσε τη γερμανική γλώσσα σαν υποχρεωτική προκάλεσε τεράστιο κύμα άγανάκτησης στην Ούγγαρία, πού έθρεψε τό λογοτεχνικό κίνημα των προδρομών του ρομαντισμού, όπαδών της χρησιμοποίησης και της άνάπτυξης της ουγγρικής γλώσσας. Γεγονός παράδοξο όμως, ή πλειοψηφία των μορφωμένων ουγγρων έβαλε κατά της έπίσημης γλώσσας, υπερασπίζοντας τά λατινικά πού ήταν τότε έπίσημη γλώσσα στην Ούγγαρία — και παρέμενε ώς τό 1836 — μά και δεύτερη μητρική γλώσσα των ευγενών και των μορφωμένων. Όστόσο, ή πνευματική άφρόκοσμα του έθνους ήξερε πώς χωρίς έξελιγμένη έθνικη γλώσσα θά 'ταν άδύνατο νά δημιουργηθεί ουγγρικός πολιτισμός. Παρά τις άπόψεις του για γερμανοποίηση, ό Ιωσήφ ό Π δέν πήρε κανένα μέτρο για νά έμποδίσει την έκδοση και την κυκλοφορία βιβλίων και περιοδικών σέ ουγγρική γλώσσα. Έτσι, ή φιλολογική ζωή στην Ούγγαρία γνώρισε μιά άξιόλογη άνθηση στά δέκα χρόνια της βασιλείας του. Ό θάνατός του έθεσε τέρμα σ' αύτή την εξέλιξη. Η προληπτική λογοκρισία άπόκτησε πάλι δικαιώματα, τά άναγνωστήρια κλείστηκαν, οι δανειστικές βιβλιοθήκες στερήθηκαν την άδεια λειτουργίας κ' ή εισαγωγή ξένων βιβλίων ύποβλήθηκε σ' άσπτηρό έλεγχο. Κάτω άπ' αύτή την πίεση, ή ύπόθεση της ουγγρικής γλώσσας και λογοτεχνίας έγινε ύπόθεση έθνικη, θεματοφύλακας του μέλλοντος. Τέτοια ήταν ή άποστολή πού έμελε νά εκπληρώσει ή έκδοση του Σαίξπηρ στά ουγγρικά. Η έπιθεώρηση του Βρετανικου Μουσείου είχε λοιπόν δικιο όταν σ' ένα άρθρο του 1887 διαπίστωνε: "Άκριβώς όπως οι Πουριτανοί του παλιού καιρού άγωνίστηκαν με τη Βίβλο τού χέρι για μιά έθνικη θρησκεία, έτσι και οι Ούγγροι άγωνίστηκαν για την έθνικη τους γλώσσα με τον Σαίξπηρ στό χέρι ...".

Μέσα σέ τέτοιες συνθήκες κυκλοφόρησε στά 1790 ό "Άμλετ" στή μετάφραση του Φέρεντς Καζίνκζυ. Ό μεταφραστής γράφει στόν πρόλόγό του: "Ό τράμος, πού τό πρόσωπο του Άμλετ και τό φάντασμα προκαλούν, μοιάζει πολύ με τά σημερινά αισθήματα του έθνους, πού βρίσκονται μακριά άπ' τό νά είναι ούδνια". Ο Καζίνκζυ μετάφρασε τον "Άμλετ" σέ πεζό, άπό τη γερμανική άπόδοση του Σρέντερ. Η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε στό Κολοζβάρ στις 27 Ιανουαρίου 1794. Η άφίσα της παράστασης βρίσκεται στό τμήμα Ιστορίας του Θεάτρου του Έθνικου Μουσείου της Ούγγαρίας. Ο καθηγητής Κερεζτούρου, βαθύς γνώστης της ήρωικής έποχής του θεάτρου στή χώρα μας, λέει για τις άρχές της σαιξπηρικής λατρείας στην Ούγγαρία: "Ένώ στή Γαλλία και στή Γερμανία ό Σαίξπηρ άπό καιρό είχε πού πάντων άναγνωστές, στην Ούγγαρία είχε πωτοτίτως κοινό θεατόν".

Άπ' τέλη του 18ου αιώνα ώς τά μέσα του προηγούμενου, τό θέατρο του Κολοζβάρ υπήρξε σηματοφόρος της λατρείας του Σαίξπηρ. "Τό θέατρο είναι τό σχολείο της έθνικης γλώσσας και ήθικης" διακήρυτταν τότε κι αύτή ή πεποίθηση φλόγιζε τους πλανόδιους ήθοποιούς της ήρωικής έποχής' επειδή δέν υπήρχαν θεατρικές αίθουσες, έπαιζαν σέ πανδοχεία, σ' αυτοσχέδιες σκηνές. Ο ένθουσιασμός τους για τον Σαίξπηρ ένισχυθηκε με την έπιτυχία του "Ρωμαιοσ και Ιουλιέττα" πού άνεβάστηκε στά 1793 στή Βούδα. Τό έργο παίχτηκε την ίδια περίοδο τρείς φορές άκόμα, γεγονός σπάνιο για την έποχή. Εκτός άπό τον "Άμλετ" και τό "Ρωμαιοσ και Ιουλιέττα", "Η στρίγγλα πού 'γινε άρνάκι" ήταν τό πιο δημοφιλές έργο στην περίοδο αύτή του ουγγρικού θεάτρου. Άργότερα, όμως, κανένα έργο του Σαίξπηρ δέν είχε τόση έπιτυχία στην Ούγγαρία όση ό "Άμλετ". "Είναι καταπληκτικό νά βλέπεις, γράφει ή "Έπιθεώρηση του Βρετανικου Μουσείου", στό άρθρο πού άναφέραμε, πώς κανένα έθνος δέν έπηρεάστηκε τόσο πολύ άπό τη γοητεία του Σαίξπηρ".

(Μετ. Τ. Δρ.)

ΛΑΖΛΟ ΡΑΙΚΣΑΝΤΙ

Τὸ "Θέατρο" ἐγκαινιάζει μερικές νέες σελίδες με γενικό τίτλο: Τὸ Δίμηνο. Θά 'ναι, αὐτὸ ἀκριβῶς πὸν 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 ὅλη πυκνή, ὑπεύθυνη, ἀπαραίτητη.

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

≡ Ἀλλά, στὸ δίμηνο Σεπτέμβρη - Ὀκτώβρη, πέφτουν κι ὅλες οἱ προμερίες τῆς χειμερινῆς περιόδου. Εἰκοσιδύο θεάτρα καὶ φέτος, με καταπαρμένους καὶ πάλι δυνάμεις. Ἐδῶσῳ, ὅμως, στροφή σὲ δραματολόγιο ποιότητος καὶ κάποια προτίμηση στὰ ἑλληνικά 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 Ρομπέρτ Σίμωνωφ νὰ δώσει μιὰ ἐνδιαφέρονσα διάλεξη γιὰ τὴ "δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ πάνω στὸ ὄλο του". Ἡ πρωτοβουλία, ἐξἄλλου, τῆς Ἑταιρίας Ἑλλήνων Λογοτεχνῶν νὰ ξανακαλέσει τὸν γνωστότατο ἑλληνιστὴ Τζῶρτζ Τόμσον ἀπέδωσε μιὰ ἀκόμα ὀμιλία του γιὰ τὸν "Προμηθεὺς Δεσμώτης".

≡ Ἀξιοσημείωτο θεατρικὸ γεγονός ἢ φτερινὴ Ἡμέρα τοῦ ἠθοποιοῦ, πὸν τίμησε τὴ μνήμη τοῦ πρώτου σκηνοθέτη τοῦ "Βασιλικῶ" θεάτρου Θωμᾶ Οἰκονόμου. Ἀφορμὴ γιὰ μιὰ ὀραία ὀμιλία τοῦ Βασιλῆ Ρῶτα.

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

≡ Στὸ δίμηνο συνέπεσε κ' ἡ δημοσίευση - ἐπιτέλους! - τοῦ Νομοθετικοῦ Διατάγματος πὸν νομιμοποιεῖ τὸ .. παρόνομο μέχρι τότε Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος καὶ πὸν 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 ἠθοποιοῦ. 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 ἠθοποιοῦ. Μιὰ Δευτέρα, κάθε χρόνο, τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο τιμᾶει τὴ μνήμη ἐνὸς χαμένου ἠθοποιοῦ.

Ἡ ἀρχὴ ἔγινε, τὸ 1956, ἀπ' τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, πὸν '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 Παππάς καὶ Δράμαλης. Ἄλλοι τρεῖς τὸ '60: Παντόπουλος, Σαφῶς Ἀλκαίου, Μᾶνος Φιλιππί-

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

Σωστὴ ἀλλαγὴ στὴν κατεύθυνση: Ἐπιστροφή στοὺς προγόνους. Τιμὴ στοὺς ἡρωικούς πρωτεργάτες τῆς θεατρικῆς ιδέας. Ἀκόμα πὺδ σωστὴ ἡ ἀρχὴ: Ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου. Ἀγνὴ φυσιογνωμία πὸν πρόσφερε πολλὰ καὶ ὑπέστη περισσότερα. Σειρά, τώρα, νὰ τιμηθοῦν καὶ παλαιότεροι—οἱ πρῶτοι ἀκρίτες τῆς θεατρικῆς ιδέας: Ταβουλάρης, Σούτσας, Παρασκευοπούλου, Βεράνη...

Δὺο χιλιάδες περίπου φίλοι τοῦ θεάτρου μαζεῦθηκαν στὶς 5 τοῦ Ὀκτώβρη—τὴν πὺδ κρᾶ βραδιά τοῦ φτερινοῦ φθινοπώρου—στὸ θέατρο τοῦ Ἡρώδη. Πρωταγωνιστὴς τῆς βραδιάς, μαθητὴς τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου, ὁ ἀκλιμὸς 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 ἐξαίρετης 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 ξεπάγιασε στὰ μάρμαρα τοῦ Ἡρώδη γιὰ νὰ τιμήσει τὸν ἠθοποιό. Ὁ Νέζερ, ὁ Βόκοβιτς καὶ τέσσερες ἀστέρες τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου—Ἀλίκη Βογιουκλάκη, Δημήτρης Παπαμιχαήλ, Ἐλλη Λαμπέτη, Ἀλέκος Ἀλεξανδράκης—δὲν καταδέχτηκαν νὰ παρουσιαστοῦν νὰ ποῦν 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 πὺδ πάνω ἀπ' τὴ Λάρισα, ἡ Κέρκυρα πὺδ περισσότερο στὴν ὀγία ψηλά ἀριστερά, ἐξἄ ὀι Σποράδες σὰ χαμένες πέρα ἀπ' τὴν προδοκίδα τοῦ Πηλίου, κάτω οἱ Κυκλάδες καὶ κάτω-κάτω ἡ Ἀνάφη, πὸν σημάδευε τὸ τέλος τοῦ κόσμου.

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

που φυσάει τό μελτέμι, δέν τήν έβλεπες καν, γιατί τήν κουκκώλωνε ή σκόνη.

Στό Σύνταγμα και μπροστά στό παλάτι γινόταν τ' άπόγεμα ό περίπατος του καλού κόσμου. Στου Γιαννάκη έπαιρναν τό παγωτό τους ή τό τσάι τους. Η πλατεία, ή δεντροστοιχία πρός τό Ζάππειο, ή όδός Σπυαδίου ως τή μέση, έδειχναν όλη τήν κοσμική Αθήνα τό θραδικά. Κυρίες, μέ τεράστια καπέλα καρφίταμανα στά ψηλά σηκωμένα μαλλιά τους και φουστάνια στενά στους άστραγάλους, που κάνουν τά πόδια τους νά δημαζούν σαν κουκλιστικά, και μόνον όταν ανέβαιναν σκάλες άφηναν νά φανερί και μία ιδέα πόδι πάνω άπ' τά κότσια. Κύριοι μέ σκληρό ή φαθακι, μπαστούνι και γάντια, άπαρτίτητα, καλλάρο ως τ' άφτίια, μουστικά σιδερωμένο, έδώ-έκει μουσι. Αξωματικοί, ντρογάκα-ντρογάκα τής σπάθης και ντριγκί-ντριγκί τά σπηρούνια. Όχι σπάνια κάποιος άνώτερος — ταγματάρχης — κρατούσε μπροστά του κλαρίον κανον κακόμοιρον άνθρακισιατή και τόν κατσάδιαζε, γιατί δέν τόν κανε καλά τό σχήμα.

Τό μεσημέρι ή όδός Σταδίου ήταν σχεδόν έρημη. Μπορούσες νά ιδείς τόν Κωστή Παλαμά, μέ γερτό στό πλάι συλλογισμένο κεφάλι νά βγαίνει άπ' τό διδολοπωλείο του Κολλάου, και τόν Φώτο Πολίτη, νεαρό μαθητή, νά τόν χαιρετάει από μακριά μέ πολύ σεβασμό. Η τόν Δημήτριο Ταγκόπουλο, καθισμένο στό τραπέζιο του πλαισίου καφενείου, έξω στό πεζοδρόμιο, νά σηκώνεται, νά σταυρώνει τήν όδό Σταδίου για νά πάει στό Ταχυδρομείο, νά ιδεί μήν ειχε άπιταγή, κανα δεκάρικο, από κανον συνδρομητή του «Νουμά». Μπαίνοντας στό στενό Πεσματζίου, ν' αντίκρυξεί τόν Στρατήγη που τόν ειχε έρίσει, δηλαδή του 'χε κάνει κριτική, στον «Νουμά». Ο κοινόχροντος Στρατήγη νά προχωρεί καταπάνω του μέ σηκωμένη τή μαγκούρα. Μεταβολή ό Ταγκόπουλος και μέ μεγάλες δρασκελιές και σκυφοτό τό ψηλό του άναστήμα και όπεν φύγει — φύγει.

Νά κι ό Γαβριηλίδης μέ τά χρυσά του τά γυαλιά που πάει στά γραφεία τής «Ακρόπολης», στην πλατεία Κλαυθμώνος. Ξεσκύφωτος, τή ρεπουμπλικάνη του τήν κρατάει παραμάσχαλα, γινομένη πλάκα άπ' τήν πολυχρόνια αυτή μεταχείριση. Ήταν ό μόνος τότε που γυρίζε ξεκατέλλωτος στην Αθήνα.

Νά ό Παπαδιαμάντης που ανεβαίνει σκυφτός για τή Δεξιαμένη, όπου κάποια μόλις ξεσκολισμένα φοιτητάρια, μόλις φασισμένα από τά πέτρατα του υπόδουλου Έλλητισμού, ένας άπ' τά Γιάννενα, άλλος άπ' τή Μυτιλήνη, άλλος άπ' τή Βουλγαρία, όνόματα άγνωστα, Αύγερης, Βάναλης, μεβαίνουν τό τάβλι στό καφενείο τής Δεξιομένης ή συζητούν φιλολογία μέ τόν ευρωλόγο Κουδουάκη, τόν Βλαχογιάνη και τόν κούρ πρόδρομο, πρόδρομο των άμαζώνων, που, φουμάροντας τόν άργιλέ του, πετάει κι αυτός κανα σοφό άξιωμα, μέ τήν άρδονιτική προφορά του, όπως: «Ο κόσμος στρέφεται περί τό περικυβάνιο», που τό νόημα του δέν λέγεται έπειδή παρά ναι άσπυμο, ή «Ο κόσμος είναι Δουναδία και Λαδύριδης», δηλαδή ό-ναι και λαδεν.

Οι έφημερίδες, «Ακρόπολις», «Ευπρόξ», «Καιροί», έγραφαν άλογόρα κύρια άρθρα για τήν... έξωτερική πολιτική. Μόλις ειχαν ξεκαθαρίσει τόν πόλεμο των Μπόερς και τώρα καταγαίνοντουσαν μέ τό ρωσοτό-πινικό πόλεμο, ό Κωνσταντίνος έγραφε στους «Καιρούς» τό περίφημο «Δεξότερα, Κουροπακί!». Ο ρώσος άρχιστράτηγος δέν τόν άκουσε, δέν ύπηρεχαν τότε τηλεοπτικόνιες κι έτσι ή Ρωσία έχασε τό Πόρτ Άρθού και τόν πόλεμο.

Ωστόσο, τή μικρή αυτή Έλλάδα τήν πλάκωνε τό ρεζ'λίκι του Ένενηνταεφτά. Η σταφίδα δέν κολοπουλόταν, οι άγγλοι έμποροι ήταν πάντα άγγλοι, τό κοπινικό δέν ήταν άκόμη ζήτημα σπουδείο, γιατί ή Μακεδονία και ή Θράκη ήταν τούζικες. Αντικομμουνιστικό ζήτημα δέν ύπηρεχε, γιατί και ή λέξη κομμουνισμός ήταν άκόμη άγνωστη. Πότε-πότε διάβοζες στην έσημοσίδα πως ένας άξιοιστιτικός κάλισε άλλον σε μνησάκια. Στή Μακεδονία διωκε αλογόρα Έλληνας άξιοιστιτικός άνταρτοφορημένο άλώνισον τά βουνά, και στή αντίσταντα σκοτωνόταν ό Παύλος Μελάς.

Κάτι έβραζε, σά μόνος, κάτι φούσκωνε, σά φρόνημα, κάτι έτοιμαζόταν, σά δράση, σαν ξεσηκώμα. Τό γλωσσικό ζήτημα έπταζε τά κεφάλια των φοιτητών στά προπόλεια του Πανεπιστημίου και στό καφενείο του Ζαχαράτου, στην Σύνταγμα, άξιοιστιτικοί σκυφοτά γύρω στά τραπέζια συζητούσαν μέ ζήλο έμπιστευτικά.

Στό Θέατρο, ένα που ήταν στην Όμόνοια κι άλλα στή συνοικία, δέν έπαιζαν πιά τους «Μυλωνάδες», ούτε τόν «Αγαπητικό τής Βοσκοπούλας», ούτε τή «Τύχη τής Μαρούλας». Η μόδα των κωμειδωλλών γυρίζε στί έπαρ-

χιές κι έδώ στό κέντρον άρχισαν νά παρουσιάζονται έργα μέ άξ'άσεις, όπως τό «Δικαιόμα» ό «Έρωτα» του Μάξ Νορντάου, ή «Η Τιμή» του Σούντερμαν. Τό Θέατρο είναι άκόμη παράγκα, ή σκηνη μέ κουίντες, τό πατάρι μέ ρύση πρός τό υποβολείο για νά δείχνει τους ήθοποιούς και σέ βάθος, δόν φοντο κρεμαστό μέ μία πόρτα ή παράθυρο για νά παρασταίνει ή σκηνη δωμάτιο. Οι θεατές καθονται στην πλατεία σέ πάγκους μέ μοξ'λαρρίκια κι ή αλλαία, άνεδοκατέδοτα, μπορεί να καταπεταίνονται έν τάχει», όπως γράφει στό τέλος τής πράξης σέ πολλά τυπωμένα κιόλας έργα, μέ άξ'άσεις.

Η πλατεία γεμάτη, ό Λάσκαρης μπαίνει ψηλός, έχοντας έτοιμασμένο ένα κολαμπούρι που θά τό έπειε σ' όλους τους ήθοποιούς στά καμαρινία και στους γονιόμοις που θά συναντήσει. Κάποιος καυγάς γίνεται για τό μεγάλο καπέλο μιάς κυρίας, που έμποδίζει τόν πσινοτό της νά βέλπει.

Ο Γεώργιος, ό βασιλιάς, ειχε πάψει νά κάνει τόν περίπατό του μέ άμάξι τό άπόγεμα στην όδον Έρμού του Άττικου και νά βγαίνει τήν Κυριακή στό μακρό μπαλκόνι του παλατιού (τής σημερινής Βουλής), νά χαιρετά τόν κόσμο που, μαζεμένος κάτω, χάζεσε τήν άλλαγη τής Φρουράς. Ο βασιλιάς ήταν πικραμένος, έπειδή του φέρνανταν μέ τή νύλα του Ένενηνταεφτά κι όλα τ' άλλα χάλια τής Φαροκατάνας. Η «Ακρόπολις» τόν έξεμάτιζε ταχτικά μέ τσοχηρτές σφάλια κι ό «Ρωμιός» του Σουρή τόν περιπότανε μέ στιχάκια, που τά μάβαιναν άπόστα οι δουλευτές. Έξω από τής παρηγοριές που μπορούσε νά προσφέρει στον έαυτο του μέ ταξίδια στό έξωτερικό και γλέντια μέ παρέα του τόν Έδουάρδο τής Άγγλιας στά Παρίσια, θέλησε νά παρηγορήσει και τό λαό του κι άποφάσισε νά του προσφέρει θέαμα. Έτσι, μέ κάθε χρημάτα που του στέλναν πλούσιοι άμογενοί για νά δορηθή δόν έθνος, έφτιαζε τό θέατρο στην Αθήνα, στην όδον Αγίου Κωνσταντίνου, εκεί που είναι σήμερα.

Για τό νέο θέατρο οι ντόπιοι συγγραφείς δέν έκαναν, ούτε τότε, όπως ούτε σήμερα κάνουν, γιατί τά έπίσημα θ'άτρα μος έχουν και σήμερα άκόμη τήν περίεργη ιδέα πως ύπηρετούν καλύτερα τό έθνος τούτο, άποκλείοντας τή ντόπια πνευματική παραγωγή και παίζοντας στό Έθνικό Θέατρο μόνο ξένα.

Όταν ήρθε στον τόπο τούτο ή έλευθερία, ή άνακαταστολή τόν άξ'άν δέν έγινε φυσιολογικά, παρά εκυρίωχρησε έξω τό ξένο: ή ξένη οικονομία, ή ξένη πολιτική, οι ξένοι τρόποι και τό ξένο πνεύμα. Ο λαός, ό φερέας τής παραδόσης, άγνοήθηκε άδύτητα και ή γλώσσα του και γενικά τά εκφραστικά του μέσα και τά πνευματικά του δημιουργήματα. Τό Θέατρο, κοινωνικό και θρησκευτικό, δέν μπορούσε νά τροφήσει δικό του δρόμο ανεξάρτητο, παρά για νά έφερε κι αυτό τό ξένο. Κι ό Οικονόμου σαν ξένος εκλήθη έδώ-πέρα.

Ο Οικονόμου ήταν Έλληνας. Όμως ειχε άναδειχτεί στή Γερμανία παίζοντας στό Θέατρο. Έπαιζε σέ ρεαλιστικά και νατουραλιστικά δράματα, που ήταν τότε τής μόδας στην Ευρώπη. Στή Γερμανία έπαιζαν Ίψεν, Χάουπμαν, Στριντπεργκ, Χέμπελ, άκόμη Σούντερμαν. Στή Γαλλία έβριάζονταν τά έργα του βουλεβάρτου. Αλλά τά δυό είδη, τό νατουραλιστικό Θέατρο και τό Θέατρο του βουλεβάρτου, μπήκαν και στην Έλλάδα.

Ο Θωμάς Οικονόμου εκλήθη για τή δουλειά του σκηνοθέτη. Πραγματικά έπρεπε ν' άναπληρώσει όλους τους παράγοντες. Πρώτιστα τά έργα που παίζόντουσαν τότε περισσότερο στή Γερμανία. Θα ήταν πολύ, μέ τής συνθήκες που έπικρατούσαν τότε έδώ, νά ζητούσαμε από έναν άποιοδιόποτε ήρωα νά κάνει θούατα και νά σταματήσει τό ρέμα. Τόσο ό Θωμάς Οικονόμου όσο κι ό Κώστας Χρηστομάνος, οι δυό άναμορφωτές του Θάτρου στον τόπο μας, στην άρχή του αιώνα, τό μόνο που πρόφτασαν ήταν νά πέσουν θύματα.

Ο Θωμάς Οικονόμου προσπάθησε νά συμμορφώσει τό Θέατρο μέ τόν πολιτισμένο και ρεαλιστικό - νατουραλιστικό τρόπο, που ή σχολή τόν Μάινινγκεν ειχε έπιβάλει στή Γερμανία. Ο ρεαλισμός - νατουραλισμός προσπαθούσε ν' αντικαταστήσει άντί τό ρομαντισμό και τόν Ιδεαλισμό, που άνθιζαν εκείνη τήν εποχή στην Έλλάδα και που ό Ιδεαλισμός ειχε άντικατασταθεί μέ τό φτηνό στόμφο.

Τό στόμφο του θεατρικού κόσμου τόν έβλεπε κανείς έδώ και στους ίδιους τους ήθοποιούς. Στό καφενείο «Τό Στ'ιμα», στην Όμόνοια, στά τραπέζια έξω, καθισμένοι γύρω σέ καρτέλες, έβλεπες μεγάλες παρέες από παράξενους άνθρώπους, ντυμένους έξα-

ντρικά, άλλους άκούρευτους μέ πυκνό μαλλί στό στέκο, άλλους άξ'όριστους μέ κουρεμένη γενειάδα στό πηγούνιο, άλλους ξουρισμένους γυαλί, νά δηγούνται τρανταχτερά άνεκδοτα από περιοδικές στό έξωτερικό. Άνάμεσα τους π.χ. ή μητέρα τής Μαρίκας Κοτοπούλη, που τής ειχε μείνει τό όνομα κή γριά Φροσάρ», νά λεί τόσα βρωμερά έπίθετα για πρόσωπα και πράγματα, που κάλλιο κακή έπιγραφή στό μνημα σου, παρά νά σ' έπιανε στό στόμα τής ζωντανό.

Ο Οικονόμου δέν έμοιάζε καθόλου μ' αυτούς. Ήταν άγάλλια κομποφυμένους, όμως δχι παράξενος ούτε ιδιότυπος, ούτε τόν ειχε κανείς τότε σέ παρέες έξω άπ' τό θέατρο. Φανερό πως ειχε έρθει μέ τήν άπόφαση νά δουλεύει.

Και δούλεψε. Άνέβασε νέα έργα από μεγάλους συγγραφείς, άρχίζοντας μέ τήν «Ορέστεια» του Αισχύλου, άνέβασε Σαίξπηρ, Γκαίτε, Χάουπμαν και Γκριλπάρτερ κι όλα μεταφρασμένα στή δημοτική. Ο Οικονόμου είναι που έμπασε τή δημοτική στό έπίσημο Θέατρο.

Ο Οικονόμου έπιασε νέους ήθοποιούς και άπ' αυτούς κύριο, άμεσο δημιούργημά του ήταν ή μεγάλη Μαρίκα Κοτοπούλη κ' έμμεσα πολλοί άπ' όσους έλάμπρυναν τήν έλληνική σκηνη τής πρώτης δεκαετίας του αιώνα μας. Όσον άφορά τή δισκαλία του στην εκφραστική και ύποκριτική τέχνη, όλοι, πούος λίγο πούος πολύ, είναι μαθητές του, περισσότερο του Θωμά Οικονόμου και λιγότερο του Κώστα Χρηστομάνου.

Ο Οικονόμου είναι ύψηλό παράδειγμα άνθρώπου που τά πασατόνε δια, όπως λεί τό Ευαγγέλιο, κι άκόλουθησε τό δρόμο τής τέχνης, χωρίς κομμάτι Ιδιοτελεια, χωρίς κανένα άλλο πόθο, έξω άπ' τόν πόθο νά τήν ύπηρετήσει. Δέν λυπήθηκε δυνάμεις, ούτε δστερβούλα ή μικρόψυχα ποσοπάθησε νά κατήσει τίποτα για τόν έαυτο του ή νά προβάλλει τόν έαυτο του. Έβοήθησε όλους όσους βρέθηκαν κοντά του κι όλοι, κατά τήν μόρση του ό καθένας, πήραν άπ' αυτόν.

Είμαστε από τους τυχερούς: τόν ειχαμε δασκάλο κι από κανον μάθημα ν' αγαπάμε τήν καθαρή έκφραση, τή φυσική χάρη, ν' αγαπάμε τήν ειλικρίνεια και τή λ'ότιτητα στά μέσα. Από κανον μάθημα ν' αγαπάμε τόν Σαίξπηρ, από κανον μάθημα ν' αγαπάμε τή σεμνότητα και τήν έγκοκτεία.

Τόν είδαμε νά δίδασκει στην πρόστα, στην καλή εποχή, τή Μαρίκα Κοτοπούλη, τόν Μέγυουλα, τόν Λούη, τόν Βαρνάδα: νά παρακολουθεί θύσημ'ινοσ στην πολυθρόνα του κτί, καπνίζοντας τό τσιμπούκι του, νά φωνάζει έξαφνα μέ τήν τρυφερή φωνή του, που συχνά έπαινε τόν ήχο λαλιάς του τζιτζίκια, προσπαθώντας νά κούφει τήν έξαφή του κάτω από ειρωνεία ή χούμορο άθυρότητα:

— Πέρασε, πέρασε, πέρασε, νά μή σέ περάσει έγώ.

Άλλοτε νά πετάγεται σαν από έλατήριο και νά δείχνει στον ήθοποιο πώς θά έπρεπε νά τό κάνει τό μέρος του, παίζοντας τό ό ίδιος.

Άλλοτε νά ρωτάει μέ τό έλασοά γερμανικό άξ'άν που διατηρούσε ή λαλιά του στίς έρωτηματικές φράσεις, έπιμένοντας νά μάθει τόν ήθοποιο νά μην άυτοσχεδιάζει καθημερινά:

— Έγτές έκανες δυό θέματα, γιατί σήμερα κανείς τρία;

Τόν είδαμε νά γυρίζε σά φάντασμα στά ποσασκήνια τήν ώρα τής ποσάστασης, τόν είδαμε νά δίδασκει στή δοματική σχολή μέ ύπομονη κι άληθινή άνάπη, ν' άσπεινεται μέ τύς υαθητές ποσοπαθώντας πάντα νά τους δ-δοξει τό σωστό.

Τόν είδαμε όταν εκλεισε τό Βασιλικό Θέατρο και βρέθηκε στην άνάγκη νά προηθ-ύει μέ μικροβίτσους στην έποχή, νά παίζει ό ίδιος μέ πάθος τους ρόλους του, συχνά μπροστά σέ άβιασε καθίσματα.

Τόν είδαμε νά περνάει σαν τούς ήθοποιούς του μέ φωμιά και κρεμμύδι. Τόν είδαμε νά μελτέμει τό ρόλο του στό κοντάκι, ν' ανούσκει, χωρίς θέσηση, μέ τό φακό, νά διαβάζει τή μά εισία, νά σβήνει τό φακό, νά τήν λεί άνοηκτά μέ τήν έκφασή της και πάλι νά φωτίζει έτσι σαν άπ'όμοιος φάρος τό σκοτάδι τής κρύας χειμωνιάτικης νύχτας στό φτωχοδωμάτιο τής έπαχοσύνης ξεν-βουξίου. Τόν είδαμε στόν Πύργο, πηγινοντας στό σιδεροδομικό σταθμό μέ τούς ήθοποιούς του για τήν Αμαλ'άδα, όπου θά 'διναν ποσάσταση, νά βράζει στό χάρμα ένα πέταλο και νά τό παίρνε χαρομένοσ φωνάζοντας: «Θά χουμε πιένα άπόφε». Έγινε τό άνήθητο.

Τόν είδαμε όταν βόηκε ένα πενηντάρι στό δρόμο, νά τό άρπάξει μελό λαχτάρα, νά τό

σγκάνει ψηλά καταχαρούμενος και να φωνάζει: «Τόν έρτον ήμών τόν επιούσιον! Σήμερα ανοβάλλεται ή παράσταση από μάς κι όχι από τούς θεατές». Και να πηγαίνουμε όλοι στην ταβέρνα όπου, ήμέρες πεντασήμενοι και διψασμένοι, να τό τρώμε και να τό πινούμε όλο τό πενηντάρι.

Τόν βλέπουμε φτασμένο στο Αίγιο, μέ άπολειψάδι θάσου τρεις ήθσοιούς, κ' εκεί να τόν βρίσκει ή γενική επιστράτευση (16 Σεπτεμβρίου 1912). Για παράσταση ούτε λόγος να γίνεται πιά. Να θυγάξει τό τελευταίο του πενηντάρι, να τό μοιράζεται ίσα μερίδια μέ τούς άλλους τρεις και ν' άποκαιρητιάνται παίρνοντας άλλος άλλο δρόμο. Τά τραίνα περνοίσαν γεμάτα επιστράτους, τόσο πού οι δύο τους ύπαχρεώθηκαν, φορτωμένοι τά μπαούλα τους, να πάνε ποδαρόδρομο από τό Αίγιο στην Πάτρα.

Τόν βλέπουμε να παίξει τόν κύρ 'Αντώνη στη «Μαρία Μαγδαληνή» του Χέμπελ, να λέει περίλυπος: «Δέν τόν καταλαβαίνω πιά τόν κόσμο!».

Τόν είδαμε, άνάμεσα στους πολέμους, στην Καβάλα, τόν είδαμε στη Θεσσαλονίκη να παίξει σε θέατρο γεμάτο στρατιώτες.

Τόν είδαμε, τ' έτος, στην 'Αθήνα ξαφνικά, όταν γυρίσαμε από τούς πολέμους, στο μισοσκόταδο, μπροστά στη διτρίνα του 'Ελευθερουδάκη, ντυμένο φθαρμένη ασοεσιά, να προσπαθεί να κρυφτεί από τά βλέμματα τού κόσμου. 'Εκεί μόθωμε όπ' τό ίδιο τό στόμα του, στραβωμένο όπ' τό παράπονο, πώς τόν είχαν πάψει από τη διδασκαλία πού κανέ στην 'Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου και — ώ, τραγική ειρωνεία — πώς τη θέση του έκει την είχαν δώσει σ' ένα μαθητή του, κι αυτός ήμουν εγώ ο ίδιος, πού ζωντανός άκόμα μιλάω τούτη τη στιγμή. Δέν τό γνώριζα, μά ή καρδιά μου μάτωσε και ματώνει κάθε φορά πού τό φέρνει ο νους μου.

Τόν είδαμε στο κρεβάτι τού νοσοκομείου στη Λεωφόρο 'Αλεξάνδρας να μάς κοιτάζει άδιάφορα. Να τού κομάνει τό κεφάλι ή νοσοκόμα, να τού τό τινάζει και να τού φωνάζει σ' όψι :

— 'Εδώ 'ναι ο μαθητής σου πού 'ρθε να σε ίδει. Τόν γνώριζεις;

Είδαμε τό μετώπο του να ζαρώνει μέ ύστατη προσπάθεια, τά ματια του να λαμπυρνούν και τό τόσο γνώριμο χαμόγελό του να φωτίζει τό πρόσωπο του κ' ύστερα πάλι ή άδιάφορη γαλήνη. Την άλλη, την παράλληλη ήμέρα, τόν ξαναδέχτηκε τό χέμα.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Η ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΠΡΟΣΦΕΡΕΙ ΚΑΛΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΧΩΡΙΟ

Τις τελευταίες μέρες τού Σεπτεμβρη έγινε κάτι ιστορικό για τό Θέατρό μας. Δόθηκε — και μάλιστα δωρεάν — καλό θέατρο σ' αγροτικούς πληθυσμούς της χώρας. Μπορεί ή 'Αγροτική Τράπεζα να 'χε να καλύψει πιδ έπιτακτικές ανάγκες των άγροτών. Μπορεί, ακόμα, τό Θέατρο Τέχνης να μην ήταν ο πιδ κατάλληλος θεατρικός οργανισμός γι' αυτό τό πλησίασμα. Μά πιδ επικίνδυνο, τό ελληνικότατο "άπεφασίσθη και εξετέλεσθη". Από την έμπνευση στην εκτέλεση, δέ μεσολάβησε καμιά μελέτη, καμιά προπαρασκευή. "Όλ' αυτά, όμως, τά καλύπτει τό γεγονός. 'Η άρχή πού έγινε. Τώρα, υπάρχει καιρός να μελετηθεί τό θέμα από κάθε πλευρά και τού χρόνου να ξεκινήσει πιδ σωστά, μέ πιδ κατάλληλο, ίσως, θίασο και πιδ κατάλληλο δραματολόγιο. "Όπως και να 'ναι, ή τιμή άνήκει αναφαίρετα στον ύποδιοικητή της 'Αγροτικής Τραπέζης, καθηγητή 'Αδ. Πεπελάση.

Κάτι άλλο πρέπει να ξεκαθαριστεί μιά για πάντα: Κανένας αθηναϊκός θίασος δέν μεταβάλλεται ξαφνικά σ' 'Αγροτικό Θέατρο, επειδή θά πεί να παίξει σ' αγροτικές περιοχές! Χρειάζονται έμπνευσμένοι θεατρικοί ιεραπόστολοι, παθιασμένοι να προσηλυτίσουν νέο κοινό.



«Βαβυλωνία» στο Γιδά. Τά παιδικά κεφάλια άποδεικνύουν πανταχού θεατών

Κατά καιρούς και σε πολλούς τόπους έχουν γίνει τέτοιες προσπάθειες, πού πρέπει να μελετηθούν. 'Ο Κοπώ στη Βουργουνδία, ο Λόρκα μέ την Μπαράκα του στην 'Ισπανία, οι σοσιαλιστικές γώρες, τελευταία. Οι έπιφυλάξεις και οι άντιρρήσεις μας δέν έχουν σκοπό να ύπονομεύσουν μιά άραία προσπάθεια προτού ριζώσει. Τό 'Αγροτικό Θέατρο μπορεί και πρέπει να γίνει θεσμός. Να τέρπει και να διδάσκει συστηματικά χωριατουπόλεις και χωριά. Χρειάζεται, φυσικά, δικό του δραματολόγιο γνήσιο, αληθινό, ζωντανό. Κ' ίσως, οι θίασοι πού θά πάνε στα χωριά, μεις φέρουν κάποτε, γυρίζοντας, Νεοελληνικό Θέατρο γνήσιο, αληθινό, ζωντανό.

'Ο Κάρολος Κούν, μέ διακόσιες περίπου χιλιάδες δραχμές, έδωσε δεκαπέντε παραστάσεις της "Βαβυλωνίας", περιδεδούνας έννια μέρες, σ' έννια χωριατουπόλεις της Δυτικής Μακεδονίας. 'Η πειραματική έξόρμηση κράτησε άπ' τις 22 ως τις 30 τού Σεπτεμβρη στα Γιαννιτσά, Σκύδρα, 'Αριδαία, 'Αμύνταιο, Πτολεμαίδα, Σιάτιστα, Νεάπολη, 'Αλεξάνδρεια — τό παλιό Γιδά — και Μελίκη.

Παρακαλέσαμε τό συνεργάτη τού Θεάτρου Τέχνης, συγγραφέα 'Ιάκωβο Καμπανέλλη, πού άκολούθησε όλόκληρη την περιοδεία, να γράφει κάτι στο Δίμηνο. 'Ο 'Ιάκωβος Καμπανέλλης έγραψε τό παρακάτω περιστατικό πού καθρεφτίζει τη σημασία και τ' άποτελέσματα της ιστορικής για τό θέατρό μας έξόρμησης.

ΜΕΓΙΣΤΟΝ ΜΑΘΗΜΑ ...

"Έχει κι άλλες περάσει άρκετός καιρός από τότε πού ο θίασος τού «Θεάτρου Τέχνης», ο Κάρολος Κούν κ' εγώ γυρίσαμε μ' ένα κόκκινο πούλμαν στα χωριά της Δυτικής Μακεδονίας για τις παραστάσεις στους άγρότες. Κι όμως τό ένδιαφέρον για τούτη τή σύντομη έκπολιτιστική και ψυχαγωγική μαζί έξόρμηση δέν έχει ακόμα καταλαγιάσει. Τί εύχαριστο πού είν' αυτό! Δ'ν έχω τή μονία να κρίνω, άλλα μου είναι άδύνατο ν' άδιαφορώ για τό ότι, στον τόπο μας, πολλά είναι λόγος συμβαίνοντα, είδώς μόλις παραδοθούν για τό πάρουν τη θέση τους στο δημόσιο βίο, στον προορισμό τους δηλαδή, άντί να εισπράξουν τη σημασία τους, εισπράττουν τή νοσηρή μας άπάθεια και πεθαίνουν από μαρasmus.

Πώς λοιπόν να μή χωρώ ξεχωριστά πού τό «Θέατρο», κι άς έχουν ήδη γραφτεί άρκετά κι άς έχει περάσει άρκετός καιρός, μου

ζητά να γράφω για τις παραστάσεις στους άγρότες; Μ' όλη μου την καρδιά!

'Ακόμα, πώς να μή χαίρομαι για κείνη την ξαφνική «καλημέρα» από έναν άγνωστο στην όδών 'Ιπποκράτους; Περιμέναμε τό ίδιο λεωφορείο. Κρατούσε μιά κομπορτίνα κ' έστεκε πλάι σε μία βαλίτσα. 'Ηταν δάσκαλος κι είχε δει στο χωριό Γιδά (πού τώρα λέγεται 'Αλεξάνδρεια) την παράσταση της «Βαβυλωνίας». Είχε έρθει από ένα διπλανό χωριό ειδικά για τό θέατρο. (Αυτές τις μέρες είχε πεταχτεί στην 'Αθήνα για κάτι δουλειές τού σχολείου). «Έχω δει, μου είπε, πολλές παραστάσεις, άσπασό τό Θέατρο. Όμως κείνη ή παράσταση εκεί στο χωριό άά μου μείνει αξ' κομμάτι. Όταν τέλειωσε ήθελα να περπατήσω. Πήγα μέ τά πόδα ως τό χωριό όπου δάσκαλα». ('Ηρθε τό λεωφορείο. «Αν δέν διάφευτε, παίρνομε τό άλλο...». «Όχι, δέν βάζομαι»). «Έερετε, έμεις πού ζούμε στα χωριά, άρες-άρες νιάθωμε πώς ματαιοπονούμε. 'Υπάρχει μιά τεράστια διαφορά άνάμεσα στην άτμόσφαιρα τού σχολείου και στην άτμόσφαιρα τού άγροτικού σπιτιού. "Ότι καλό παίρνει τό παιδί όπ' τό σχολείο, τό χάνει στο σπίτι. Δέν έννοώ, βέβαια, την πρόθεση και την κλίση των όνομάτων. 'Αλλά να, έμεινο τό κάτι παραπάνω! Κι είναι φυσικό! Κανείς δέν νοιάστηκε να δοηθήσει τόν άγρότη να σηκώσει τό κεφάλι λίγο πιδ ψηλά. Κανείς δέν ένδιαφέρθηκε για την άνάπτυξη του. Τώρα πεί και να γίνει. "Αν όμως ο άγρότης παίρνει κάπου-κάπου την πνευματική του τροφή — τί πιδ καλή όπ' τό Θέατρο! — θά καταλάβει καλύτερα τόν προορισμό τού σχολείου. Τώρα βλέπει τά γράμματα σαν άναγκαίο κακό. Στο βάθος όμως δέν τά πολυεκτιμά. Πολλές φορές τά παιδιά έρχονται σχολείο χωρίς τετράδιο και μολύδι. 'Αλλοτε δέν έρχονται σχολείο, γιατί τά στέλνουν στη δασκή ή τά παίρνουν μαζί τους στο χωράφι. Χρειάζεται να πηγαίνω στα καφενεία και να δαγάζω δεκάριους, για να τούς πεσω πώς τό σχολείο είναι τό πιδ για τό παιδί. 'Αγοράζω μέ δικά μου λεφτά τετράδια και μολύβ'α. "Αν θέλετε πιστέψτε τα... Φαίνονται ύπερβολές κι όμως εν' αλήθεια. Νά, γιατί πολλές φορές νιάθωμε πώς ματαιοπονούμε, όταν έπιμένουμε να μάθουμε στα παιδιά κάτι παραπάνω!... Και νιάθωμε κ' έμεις μόνοι. Σάν ποροπεταμένοι τρελοί, πού πιστεύουμε πώς μ' έναν πίνακα και δύο κιμαλίτες μπορούν ν' άνομορφώσουν τό έννοο!». ('Ηρθε κ' δεύτερο λεωφορείο. Τώρα ήταν ή σειρά μου να πιδ πώς, αν δέν βάζεσαι, θά μπορούσαμε να πάρουμε τό άλλο. "Αλλωστε είχε κάποιον στη στάση. Συμφώνησε). «Σάς τά λέω όλ' αυτά, γιατί έχου άμεση σχέση μέ κείνη την παράσταση τού «Θεάτρου Τέχνης» στο Γιδά. Έερετε μέ τί κέφι έκανα μάθημα στα παιδιά την άλλη μέρα;... Κι όχι μόνο την άλλη μέρα, άλλα και τις άλλες και τις παραόλες!... "Όχι γιατί ο δικός μου ένθυσιασμός όπ' την παράσταση κράτησε τόσο πολύ ή γιατί ένιωθα πώς δέν είμαι ο μόνος πού προσπαθεί κάτι καλύτερο... 'Αλλά γιατί — κι αυτό είναι τό πιδ σπουδαίο — οι άγρότες όπ' τό χωριό μας πού 'χαν πεί στο Γιδά για την παράσταση, μιλούσαν επί μέρες για τη «Βαβυλωνία» και τούς ήθσοιούς — τούς άτιμους,

τί φυσικά πού τά λέγαμε! Τά βράδια στό καφενείο μέ ραπούσαν γιά τό έργο, γιά τούς ήθοποιούς, γιά τά σκηνικά. Είχα γίνει ξαφνικά «διαφωτιστής». "Έτσι, πού σκέφτομαι νά τούς μαζέω νά πρηνά τις Κυριακές στό σχολείο καί νά τούς μιλά γιά διάφορα τέτοια θέματα... Πιστεύω πώς έτσι θά καταλάβουν καλύτερα τήν αξία τού σχολείου. Δέν θά τά λέω, βέβαια, καλά όπως έσεις, αλλά παρά καθόλου...". (Γέλασα κι' είπα πώς αυτό πού θά κάνει είναι χίλιες φορές πιά σπουδαίο άπ' ό,τι έκανα εγώ. "Ήρθε καί τό τρίτο λεωφορείο καί πιά τό πήραμε).

Δέν χρειάζεται νομίζω κανένα σχολίο αυτός ό άναπάντεχος μονόλογος ενός άγνωστου δάσκαλου. ("Αν τύχει νά διαβάσει όσα γράφω, άς μέ συγχωρήσει γιά όσα ξεχάσα καθώς καί γιά τήν ψυχρή καταγραφή. "Αλλά πώς νά μαζέω κεινή τήν ώρα τό χείμαρρο άπ' τά λόγια του; Όμωμάς όμως καλά τήν ουσία άπόφρα, φράσεις δλόκληρες καί προπάντων τήν όλο έξοψη συγκίνησή του. Τά θυμάμαι, γιατί ή μνήμη είναι ένα συμφεροντολόγο τέρας πού φύλαει ό,τι τής άρέσει).

Αυτή, λοιπόν, ή συντομή περιόδου τού «Θεάτρου Τέχνης» σ' άγόρτικα κέντρα τής Δυτικής Μικρασίας (θά συνεχιστεί τό έρχομενο καλοκαίρι) μ' έχει βάλει σέ πολλές σκέψεις. Είναι τόσο πολλές ό ένδειξεις γιά τό πόσο τόσο πτώσιμα ό παραστάσεις αυτές μέσα στή ζωή τών άγορών! Είναι, άπ' όσα μαθαίνουμε όσο πέραν ό καιρός, τόσο πολυμερές ή επίδραση πού 'χανε σ' αυτό τό παρθένο κοινό — κατά τό μεγαλύτερο μέρος έβλεπε θέατρο γιά πρώτη φορά — πού αξίζει νά μελετηθεί τό θέμα πολύ σοβαρά.

Σίγουρα ό 'Υποδιοικητής τής 'Αγορικής Τραπέζης, κ. Α. Πεπελάσης, πού χε τήν πρωτοποριακή τούτη ιδέα, φανταζόταν πώς όλη ή υπόθεση θά περιοριζόταν σέ μία καλής ποιότητας ψυχαγωγία. Σίγουρα κι ό Κάρλος Κούν πού 'χε τόσο τράος στό Γιδά (δέν πρόκειται γιά χιούμορ), πρίν ξεκινήσει, είχε μόνο τή συγκίνηση πώς προωθώσε μία παράσταση σ' ένα καινούριο κοινό. Τό άποτέλεσμα κανείς δέν τό 'χε υποψιαστεί. 'Η παράσταση τής «Βαβυλωνιάς» σπού άγόρησε άπ' τό «Θέατρο Τέχνης», διάρρηξε τά όρια τής ψυχαγωγικής τής άποστολής κ' έγινε ένα εκπαιδευτικό γεγονός.

Μιά όμως πού 'μαστε άνθρωποι τού Θεάτρου, άς τό έντοπίσουμε στή θεατρική του σημασία. Τό καλοκαίρι θά συνεχιστεί ή έξόρμηση. Οί παραστάσεις θά δινονται στό ύπαιθρο. Συντομα θά χρειαστούν νέα έργα, έργα ελληνικά, κατάλληλα γιά τό εύρύ λαϊκό κοινό. "Αν άναλογιστομε πώς κάθε καλοκαίρι ύπάρχει στό άκρησιμότητα μέχρι πρίν από λίγα χρόνια άρχαία μας θέατρα (δέν έννοώ τό 'Ηράδειο καί τής 'Επιδαύρου) μία δλοένα πιά μεγάλη έξόρμηση, διαπιστώνουμε πώς τό 'Ελληνικό θέατρο πραγματοποιεί μία μεγάλη έξοδο στήν ύπαιθρο! Γυρίζει στό χώρο πού γεννήθηκε. Καί ταυτόχρονα βρίσκει ανάμεσα στό μέρος εκείνο τού πληθυσμού τής χώρας πού έκπροσωπεί γνησιότερα τή ζωή, τή συνείδηση καί τήν ποίηση τού τόπου. Μπορεί αυτό τό κοινό — πού, δόξα τό Θεό, πάμε γυρνώντας τό στό Γιδά, στή Δαδώνη — νά μάς βοηθήσει νά έκνοητιάζουμε 'Ελληνικό θέατρο κ' ελληνικά έργα. Κ' έκει πού νομίζουμε πώς πάμε γιά νά τό φωτίσουμε, τελικά νά μάς φωτίσει εκείνο.

ΙΑΚ. ΚΑΜΠΑΝΕΛΗΣ

ΑΠΕΤΥΧΕ ΕΙΣΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΑΧΤΑΝΓΚΩΦ

Τό σημειώσαμε ήδη. Τό Βαχτάνγκωφ έδωσε ένα γερό μάθημα στους θεατρικούς μας ανθρώπους γιά τό τί σημαίνει θέατρο, μέ θήτα κεφαλαίο καί πρόσφερε αληθινή άπόλαυση σ' όσους είχαν τή δυνατότητα νά παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του. Συνέβηκε, όμως, κάτι άπίστευτο: Οί παραστάσεις δέν συγκέντρωσαν κόσμο. 'Απέτυχαν οικονομικά. Θά 'ταν άπογοητευτικό γιά τήν ποιότητα τού θεατρικού μας κοινού, άν δέν ύπήρχε ή δικαιολογία τού ύπερακριβού εισιτηρίου: 150, 100, 75, 50, 40 δραχμές. Τό Δίμηνο έξασφάλισε καί παρέχει όρισμένα ένδιαφέροντα στοιχεία:

—Τό Βαχτάνγκωφ παρουσίασε στήν 'Αθήνα τέσσερα έργα, σέ δεκαπέντε συν-

ολικά παραστάσεις. Κατά τή σειρά παρουσίασης: "Ζωντανό πτώμα": 3 παραστάσεις (καί οί 3 βραδινές). "Τουραντώ": 3 (2 βραδ., 1 άπόγ.). "Ιρκούτσικ": 4 (3 βραδ., 1 άπόγ.). "Ηλιθιος": 5 (3 βραδινές, 2 άπογευματινές).

—Σύνολο εισιτηρίων—καί στις 15 παραστάσεις—9.444, ήτοι μέντια 630 εισιτήρια κατά παράσταση. (Σημείωση: Τό θέατρο Κοτοπούλη - Ρεξ έχει 1250 θέσεις. "Άρα, έμμενε άδειο τό μισό θέατρο!)

—'Η σειρά έμπορικώς έπιτυχίας τών έργων είναι ή εξής: 1) "Ηλιθιος" (5 παραστάσεις): 4.602 εισιτήρια. 2) "Τουραντώ" (3): 2.132. 3) "Ζωντανό πτώμα" (3): 1.089. 4) "Ιρκούτσικ" (4 παραστ.): 1.611 εισιτήρια.

—Καί αναλυτικότερα: Α') "Ζωντανό πτώμα" Δευτ. 21/9, βραδ.=291 εισιτήρια. Τρίτη 22/9, βραδ.=317 εισιτήρια. Τετάρτη 23/9, βραδ.=481 (=σύνολο 1.089 εισιτήρια).—Β') "Ιρκούτσικ"=Παρασκευή 25/9, βραδ.=270 εισιτήρια. Σάββατο 26/9, βραδ.=304 εισιτήρια. Κυριακή 27/9, άπόγ. καί βραδ.=1.037 (=σύνολο 1.611 εισιτήρια).—Γ') "Τουραντώ": Τρίτη 29/9, βραδ.=497 εισιτήρια. Τετάρτη 30/9, άπόγ. καί βραδ.=1635 (=σύνολο 2.132 εισιτήρια). Δ') "Ηλιθιος": Παρασκευή 2/10, βραδ.=732 εισιτήρια. Σάββατο 3/10, άπόγ. καί βραδ.=1736 εισιτ. Κυριακή 4/10, άπόγ. καί βραδ.=2134 (=σύνολο 4.603 εισιτηρ.).

—Καί τώρα ό αριθμός τών εισιτηρίων κατά τιμές:

Δρ. 150: άπ.	— βρ.	833, Σύν.	833
» 100: »	741 »	1.657, »	2.398
» 75: »	905 »	1.461, »	2.366
» 50: »	902 »	1.941, »	2.843
» 40: »	1.004 »	—, »	1.004

—Τό Καλλιτεχνικό Γραφείο Θ. Κρίτα δήλωσε στήν 'Εφορία ζήμιά από τις παραστάσεις Βαχτάνγκωφ: 303.000 δρχ.

—Δέν πρόκειται γιά μαύρο γιούμορ. "Ενα σημαντικό κέρδος από τήν άπρόθυμία προσέλευσης τού κοινού στις έκπληκτικές παραστάσεις τού Βαχτάνγκωφ: 'Γριακόσιοι μέ τετρακόσιοι ήθοποιοί βρήκαν τήν εύκαιρία—άφου ή πλατεία τού θεάτρου έμμενε άπόλητη νά παρακολουθούν κάθε βράδυ, μέ τις άτέλειές τους, τις παραστάσεις-μαθηήματα τού Βαχτάνγκωφ. Μπράβο τους γι' αυτό.

Η ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΡΟΥΜΠΕΝ ΣΙΜΟΝΩΦ

'Η παρουσία τού Θεάτρου Βαχτάνγκωφ στήν 'Αθήνα έδωσε τήν εύκαιρία στόν πρώτο σκηνοθέτη τού Ρουμπέν Σίμονωφ νά δώσει μία διάλεξη, στήν αίθουσα τού "Βασιλικού" Θεάτρου, γιά τή "δουλειά τού ήθοποιού πάνω στό ρόλο του". Καταλαβαίνει καθένας πόσο ένδιαφέροντα πράγματα είχε νά πει ένας μαθητής τού Βαχτάνγκωφ καί καλλιτεχνικός άπόγονος τού Στανισλάβσκι. Δυστυχώς, τό 'Ελληνικό Κέντρο Θεάτρου, πού όργανωσε τή διάλεξη δέν είχε ούτε τή στοιχειώδη πρόνοια νά βάλει ένα μαγνητόφωνο νά καταγράψει τήν όμιλία. "Έτσι, πολλά χρήσιμα γιά τούς καλλιτέχνες καί τούς φιλοτέχνους μας συμπεράσματα, από τήν πλούσια πείρα τού διακεκριμένου σκηνοθέτη, χάθηκαν. Τό "Θέατρο" ζήτησε, κι ό Ρουμπέν Σίμονωφ δέχτηκε ευχαρίστως, νά ξα-

γαγράψει γιά τό Δίμηνο τήν όμιλία του. 'Η άρρώστεια δέν τού τό επέτρεψε, όσο βρισκόταν στήν 'Αθήνα. Τώρα, μάς είδοποιεί άπ' τή Μόσχα πώς βρίσκεται σ' ένα άρρώστω και θά έκπληρώσει τήν έπιθυμία μας. 'Ιδού, ένδεικτικά, γύρω από τί θέματα μίλησε:

... 'Η τέχνη τού θεάτρου είναι ή πιο όμορφη τέχνη, γιατί είναι ή μόνη πού 'χει τή δυνατότητα άμεσης έπαφής μέ τό θεατή. 'Ενώ οί άλλοι καλλιτέχνες δημιουργούν μακριά από τό θεατή τους, έμεις δημιουργούμε μπροστά στό μάτια του, ζώντας τή δημιουργία μας... 'Ο ήθοποιός δημιουργεί κάθε ρόλο του κατ' άνεπαλληπτο τρόπο... Τό πιο ένδιαφέρον στή δουλειά τού ήθοποιού είναι ό άλλαγές ρόλων του. Στις παραστάσεις τού θεάτρου "Βαχτάνγκωφ" τό κοινό παρακολούθησε τέσσερα διαφορετικά έργα μέ τούς ίδιους ήθοποιούς σέ ριζικά διαφορετικούς ρόλους... Κατά τή διάρκεια τής δουλειάς πάνω στό ρόλο, τό πιο πολύτιμο γιά τόν ήθοποιό είναι ή φαντασία. Μέσα σ' αυτή πρέπει νά βρίσκονται όλα όσα υπάρχουν στή ζωή. Εικόνες άνθρώπων πού κάποτε συνάντησε ή εικόνες ζωής πού μοιάζουν μέ θεατρικές εικόνες... Τό νόημα τού ρόλου καθενός ήθοποιού προσπαθώμε νά τό λύσουμε πετυχαίνοντας τή σύμπτωση τού έσωτερικού προβλήματος μέ τό σκηνικό πρόβλημα...

'Ο ήθοποιός γιά νά πετύχει τό ρόλο του, πρέπει νά καταλάβει, νά γνωρίσει, όλο τό παρελθόν τού ήρωά του, πρέπει ν' άγαπήσει τό ρόλο του, πρέπει πού γίνε άνάγκη, νά πει στό κοινό νά θέλει νά έκφράσει μέ τό ρόλο του... 'Ο σκηνοθέτης πρέπει νά διδάσκει καί νά βοηθάει τούς ήθοποιούς παίζοντας ό ίδιος τό ρόλο τους, χωρίς νά φαίνεται τελικά ή δική του άνάμιξη... 'Η "Πριγκίπισσα Τουραντώ" άποτελεί σχολή γιά τόν ήθοποιό. 'Απαιτεί άπ' αυτόν τή στιγμιαία ικανότητα νά περνάει σέ καινούρια συναίσθημα. 'Η "Τουραντώ" δέν είναι ή ιστορία ενός παραμυθιού άλλ' ή ιστορία τού θεατρικού παραμυθιού... Δούλεψα τρία χρόνια μέ τόν Βαχτάνγκωφ. "Ό,τι άφησε είναι μέγας θησαυρός πού μέ βάση αυτόν άναπτύχθηκε τό σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο... Οί ήθοποιοί στή χώρα μας έχουν μόνιμη εργασία. Δέν έχουν τήν άγωνία άν θά βρουν δουλειά, κι αυτό έχει σημασία γιά τήν άπόδοση καί τήν εξέλιξη τους... Στή χώρα μας, ύπάρχει πλούσια θεατρική ζωή. Δέν είναι σωστό αυτό πού λένε μερικοί πώς στήν ΕΣΣΔ όλα είναι τυποποιημένα. Κάθε θέατρο έχει τή δική του προσωπικότητα.

→ Οί τέσσερις έκπληκτικές παραστάσεις τού "Βαχτάνγκωφ" στήν 'Αθήνα: 1) 'Η μαγευτική "Πριγκίπισσα Τουραντώ", τό παραμύθι τού Κάρλο Γκότσι, πού παίζεται όπως άκριβώς άνεβίστηκε στό 1922 από τόν ίδιο τόν Εδγένιο Βαχτάνγκωφ. Θέατρο έκατό τοίς έκατό! 2) Τό "Ζωντανό πτώμα" τού Τολστόι, μέ τόν άσσυγκριτο Γκριτσένο καί τήν Μαξίκοβα. 3) 'Ο "Ηλιθιος" τού Ντοστογιέβσκι, πάλι μέ τόν Γκριτσένο καί τόν Ουδλιάνωφ καί 4) 'Η "Ιστορία τού 'Ιρκούτσικ" — τό μόνο άδύνατο έργο — παιγμένο όμως περίφημα, μ' έπικεφαλής τήν Μπορίσοβα καί τόν Ουδλιάνωφ. Τέσσερις παραστάσεις — τέσσερα έπιτεύγματα συνόλου



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 τὰ "Ομηρικά έπη. Είναι όμως ευρύτατα γνωστός και από τὰ βιβλία του, τὰ περισσότερα απ' τὰ όποία έχουν ήδη μεταφραστεί ελληνικά. Έξήντα χρονώ σήμερα, καθηγητής από τὸ 1937 τῆς 'Ελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του Μπίρμινγχαμ, έχει κάνει κριτικές κ' ερμηνευτικές εκδόσεις τού "Προμηθέα Δεσμώτη" (1932) και τῆς "Ορέστειας" (1938), έχει γράψει τὸ "Ελληνικό λυρικό μέτρο" (1929) και, κυρίως, τὰ "Αισχύλος και 'Αθήνα" (1941 και 1946), "Προϊστορικό Αιγαίο" (1949 και 1954) και "Οί πρώτοι φιλόσοφοι" (1955).

Με σαφή μαρξιστική τοποθέτηση ὁ Τόμσον συνδυάζει στις μελέτες του τὰ δεδομένα τῆς Αρχαιολογίας με τὰ δεδομένα τῆς Συγκριτικής Έθνολογίας. Ειδικότερα για τὸ Θέατρο, ἡ συμβολή του στο πρόβλημα τῆς καταγωγῆς τῆς Τραγωδίας είναι σημαντική. Οί απόψεις του—είτε συμφωνεῖ κανένας μαζί του, είτε ὄχι—είναι πάντα θεμελιωμένες και γι' αὐτὸ ενδιαφέρουσες.

Καλεσμένος, γιὰ τρίτη φορά, απ' τὴν Έταιρία 'Ελλήνων Λογοτεχνῶν ἔδωσε, στις 7 τού Σεπτεμβρίου, στο θέατρο τού Πεδίου τού 'Αρεως, μιὰ διάλεξη γιὰ τὸ ἀληθινὸ νόημα τῆς "Προμηθείας", μιὰς τριλογίας τού Αἰσχύλου, απ' τὴν ὁποία γνωρίζουμε μόνο τὸ πρώτο τῆς μέρος—τὸν "Προμηθέα Δεσμώτη". Αὐτὸς ἦταν κι ὁ τίτλος τῆς ὁμιλίας του. Ἴδου τὸ πλήρες κείμενό τῆς:

Η ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΤΖΩΡΤΖ ΤΟΜΣΟΝ

Ο «Προμηθέας Δεσμώτης» ἦταν τὸ πρώτο δράμα μιᾶς τριλογίας με τὸν γενικό τίτλο «Προμηθείας». Τὸ δεύτερο δράμα ἦταν ὁ «Προμηθέας Λυόμενος». Τὸ τρίτο ὁ «Προμηθέας Πυρφόρος». Τὰ δύο τελευταία χάθηκαν, ἔξοδ από λιγοστά μὰ πολύ σημαντικά ἀποσπάσματα τού «Λυόμενου». Στὴν έκδοσή μου τού «Προμηθέα Δεσμώτη», πού δημοσιεύθηκε τὸ 1932, διατύπωσα τὴ γνώμη πὸς ἡ «Προμηθείας» ἦταν τὸ τελευταίό απ' ὅλα τὰ ἔργα τού Αἰσχύλου και παραστάθηκε ὕστερ' απ' τὴν 'Ορέστεια, ἕνα—δύο χρόνια πρὶν απ' τὸ θάνατο τού ποιητή. Αὐτὴ ἡ γνώμη είναι σήμερα δεκτικὴ σὲ πολλοὺς φιλόλογους. Ἄν είναι σωστὴ, τότε περιμένουμε τὸ δράμα αὐτὸ νὰ παρουσιάζει τὴν ὀριμασμένη πιά κοσμοθεωρία τού Αἰσχύλου.

Ο πρωτόγονος πυρήνας τού μύθου ἀναφέρει πὸς ὁ Προμηθέας προίκισε τὸν ἄνθρωπο με τὴ φωτιά, πού τὴν κατέβαλε απ' τὸν οὐρυνὸ κρυμμένη σ' ἕνα κλωνάρι ἀγριομαραθίας. Ο μύθος αὐτὸς συνάπτεται σὲ διαφορὲς μορφές του με πολλὰ μέρη τού κόσμου κ' είναι μιὰ λαϊκὴ ἀνάμνηση ἀπὸ τὴν ἐφεύρεση τῆς φωτιάς, τὴν πρώτη απ' ὅλες τὶς τεχνικὲς ἐφευρέσεις πού πάνω τους βασίστηκε ὁ ἀνθρώπινος πολιτισμός. Τὴ σημασία τῆς, ὅπως και τῶν ἄλλων ἐφευρέσεων πού είχε σάν ἐπακόλουθό τῆς, τὴν ἐξηγεῖ ἔτσι ὁ γνωστός ἀρχαιολόγος:

«Στὴ σχετικὰ σύντομη περίοδο τῆς ὑπαρξῆς του, πού πιστοποιεῖται ἀπὸ παλαιοντολογικὰ λείψανα, ὁ ἄνθρωπος δὲν ἐδελτίωσε τὸν σωματικὸ του ἐξοπλισμό με καμιά ἀλλαγὴ πού νὰ φανερωθεῖ στο σκελετό του. Ὡστόσο, στὴν ἴδια περίοδο, προσαρμόστηκε σὲ διαφορὰ περιβάλλοντα με περισσότερη ἐπιτυχία απ' ὅλα τ' ἄλλα ζῶα και ἔτσι πολλαπλασιάστηκε ἐξαιρετικά πῶς γρηγόρα ἀπὸ κάθε ἄλλο εἶδος ἀνώτερων θηλαστικῶν και ξεπέρασε τὴν ἀρκούδα, τὸ λαγὸ, τὸ γεράκι και τὴν τίγρη στὰ ἰδιαίτερα χαρίσματά τους. Χάρη στὴ χρῆση τῆς φωτιάς και τῆς ἱκανότητά του



νά φτιάχνει ρούχα και σπίτια, ο άνθρωπος ζει και ακμάζει σε κάθε χώρα, απ' την 'Αρκτική ως τον 'Ισημερινό. Μετά τα τριάντα και τ' αυτοκινήτα του ξεπερνάει τη στρουθοκάμηλο, με τ' αεροπλάνα του πετάει ψηλότερα απ' τον ήλιο, με τα τηλεσκόπια βλέπει πιο μακριά απ' το γράσκι και με τα πυροβόλα σκοτώνει ζώα, που ή γίγρις δεν τολμάει να τ' πλησιάσει. 'Αλλά, ο άνθρωπος, τα ρούχα, τα σπίτια, τα τριάντα, τ' αεροπλάνα, τα τηλεσκόπια, τα τουφέκια δεν είναι μέρη του σώματός του. Τα φέρνει και τα αφήνει όπως και όπου θέλει. Μ' άλλα λόγια, δεν ανήκουν στη βιολογική του κληρονομιά. 'Η ικανότητα να φτιάχνει προέρχεται από μια κοινωνική παράδοση, που συσσωρεύτηκε στο πέρασμα των αιώνων και μεταδόθηκε από γενιά σε γενιά με το λόγο και τη γραφή».

Στό μύθο του Προμηθέα, η πρώτη από τις έφευρες αυτές γίνεται ένα σύμβολο για όλες που ακολουθούν, σύμφωνα με το γεγονός ότι η φωτιά αποτελεί τη βάση του ανθρώπινου πολιτισμού. Αυτό είναι το μόνιμο στοιχείο του μύθου. Τα άλλα στοιχεία παραλλάσσουν, γιατί ο μύθος έχει και δική του εξέλιξη, που αντίστοιχη στην ιστορική εξέλιξη του ανθρώπου και ιδιαίτερα στην ανάπτυξη της ανταγωνιστικής κοινωνίας. 'Όταν η πρωτόγονη κοινότητα διαίρεθηκε σε δύο αντίπαλες τάξεις, των άρτεντων και των δουλευτών, η αρχέτυπη μορφή του μύθου, που συμβόλιζε τον άπλο άγωνα του ανθρώπου ενάντια στη φύση, έπαψε πια να είναι άρκετη, γιατί απ' τον άγωνα αυτόν ξεπήδησε τώρα κ' ένας άλλος, ο άγωνας ανάμεσα στους ίδιους τους ανθρώπους. 'Ετσι, κι ο πρωτόγονος μύθος τροποποιήθηκε και μετεδουλήθηκε. 'Αποδείξη η τροπή του μύθου στον 'Ησίοδο.

Οι χωρικοί του 'Ησόδου πεινούσαν και καταπιέζονταν. Γιατί να δουλεύουν τόσο σκληρά και να χαιρόνται τόσο λίγο; Γιατί ο άνθρωπος άμαρτησε ενάντια στους άρτενες του, λέει ο 'Ησίοδος. Στην αρχή ζούσε, λέει, ευτυχισμένος, δίχως την ανάγκη να θάγει το ψωμί του με τον ιδρώτα του προσώπου του. Αυτή ήταν η χρυσή εποχή της βασιλείας του Κρόνου, όταν η γη γεννούσε άκαλιέργητη όλα τα αγαθά και οι άνθρωποι τα μοιράζονταν. Είχαν από τότε οι άνθρωποι το δώρο της φωτιάς. Κάποτε, όμως, σε μία γιορτή στον 'Ολυμπο, ο Προμηθέας, εξάπτησε τον Δία και, εξοργισμένος γι' αυτό, ο Δίας πήρε απ' τους ανθρώπους τη φωτιά. Μα ο Προμηθέας την έκλεψε απ' τον ουρανό και την επέστρεψε πάλι στους ανθρώπους. Γι' αυτό κι ο Δίας τον κάρφωσε σ' ένα βράχο, όπου τον βασάνιζε ένας άετος που κατάτρωνε κάθε μέρα το σκαυτό του, ώπου ήθελε ο 'Ηρακλής, που σκοτώσε τον άετο και λευτέρωσε τον Προμηθέα. Στο μεταξύ, άν και άφησε ο Δίας τη φωτιά στους ανθρώπους, τους έστειλε με δόλο κ' ένα άλλο δώρο, το κιδώτιο της Πανδώρας, που μόλις το άνοιξαν, πετάχτηκαν έξω απ' αυτό όλα τα δεινά τους — άρρώστιας, άσθενείας και κάθε λογής συμφορές. 'Ετσι, άν ο Προμηθέας δεν άμαρτησε ενάντια στον Δία, κ' ά άνθρωπος θά κερδίσει με μία μονάχα μέρα δουλειά άρκετά για να τρώει έναν όλοκληρο χρόνο, και θά μπορούσε να κρεμάσει το άλγέρι του πλάι στο τζάκι και ν' άφήσει χέρσα τα χωράφια.

'Ετσι, στα 'Ησίοδεια 'Ημη, ο Προμηθέας δεν είναι πια ο πρόδρομος του ανθρώπινου πολιτισμού, αλλά μονάχα ένας φορέας δεινών. 'Η άλλαγή του μύθου προέχεται από την κοινωνική άλλαγή. Κάτω απ' τις νέες συνθήκες του ταξικού ανταγωνισμού, η τεχνική πρόοδος δεν είχε σαν άποτέλεσμα να βελτιώσουν τη ζωή των δουλευτών, αλλά το αντίθετο: να χάσουν την εύτυχία που είχαν πριν.

'Η έκδοχη του μύθου που μάς παρουσιάζει ο Αίσχυλος μπορεί να ήταν, ως ένα μεγάλο βαθμό, δικό του δημιούργημα. Μερικά στοιχεία της άμιας προέρχονται, φανερά, από τη μυθολογική διδασκαλία των 'Ορφικών και των Πυθαγορείων. Στην αρχή του πρώτου δράματος ο 'Ηρακλής εξορίζεται από τον 'Ολυμπο και καταδικάζεται σε χιλιάδες χρόνια δασιμίας. Στο τέλος του γκριμίζεται στα Τάρταρα. Στο δεύτερο δράμα έρχεται πάλι στο φως και, τελικά, ύστερ από τριάντα χιλιάδες χρόνια, ξαναγίνεται δεχτός στον 'Ολυμπο και παίρνει από τους ανθρώπους τις τιμές που του άφείλονται. Στις περιπέτειες του αυτές αναγνωρίζουμε τον 'Ορφικό «τροχό της ανάγκης» ή εκέκλον των γενήσεων», που άδηγει την ανθρώπινη ψυχή από τη θεότητα στη γέννηση, από τη γέννηση στο θάνατο κι από το θάνατο πάλι στη θεότητα. 'Όπως λέει ο 'Εμπεδοκλής:

«'Υπάρχει μία προσαγωγή της 'Ανάγκης πανάρχαια, πεπαιγμένα και σφραγισμένη με όρκους μεγάλους, που λέει πως, όποιος

βάφτει με αίμα τα χέρια του ή προκαλεί τη διαμάχη ή παραβλέπει τους όρκους του, πρέπει να εξοριστεί από τον ουρανό για τριάντα χιλιάδες χρόνια και να γενιέται, ζανά και ζανά, σε κάθε λογής θνητή μορφή, άλλόζοντας όλοένα τον ένα τροχό δράμου για έναν άλλο τροχύτερο. 'Αλλόζιμονο, δυστυχισμένο, μικροποτισμένο γένος των ανθρώπων! Τέτοιοι είναι οι στεναγοί και οι διαμώχες απ' όπου γεννήθηκε! Τελικά, όμως, οι τέτοιοι αποδιωγμένοι εμφανίζονται ανάμεσα στους ανθρώπους σαν προφήτες, ποιητές, γιατροί και βασιλιάδες, και ύστερα ύψώνονται με σεβασμό σε θεοί και χαιρόνται με τους άλλους θεούς την ίδια έστια και το ίδιο τραπέζι, λυτρωμένοι απ' τα δεινά της ανθρώπινης ζωής, άνεόχλητοι πιά και άνεύγιστοι».

Στην 'Ορφική, έτσι, διδασκαλία, τα δάσασα του Προμηθέα γίνονται σύμβολο για τα πάθη του ίδιου του ανθρώπου παντού, άν και γκριμίζεται στη θλίψη και στο θάνατο, διατηρεί πάντα την έλπιδα της άνάστασής του.

'Ο Προμηθέας λυτρώθηκε απ' τον 'Ηρακλή, γιό του Δία και της 'Αλκμήνης, που ήταν άπόγονος της 'Ιώς. 'Ο 'Ηρακλής στάλθηκε στον κόσμο απ' τον πατέρα του, με σκοπό να καθάρσει τη γη από τα πρωτόγονα τέρατα που έμπόδιζαν την ανθρώπινη πρόοδο. 'Ο τελευταίος από τους άδλους που ήταν η κατάδωξη του στον 'Αδη. Για να προσημασθεί γιό το ταξίδι στον κάτω κόσμο, μυθήθηκε πρώτα στα 'Ελευσίνια Μυστήρια. 'Υστερ' απ' το θάνατο του ανέθηκε στον ουρανό και πήρε γυνάικα του την 'Ηδη, θυγατέρα της 'Ηρας. 'Όπως βλέπουμε, υπάρχουν και σ' αυτό το μύθο άχνάρια από το μυθολογικό κύκλο της γέννησης, του θανάτου και της θεοποίησης.

Οι λατρευτικές τελετές για τον Προμηθέα ήταν λίγες αλλά παλαιές. Στην 'Αθήνα λατρεύονταν στην 'Ακαδημία μαζί με την 'Αθήνα και τον 'Ηραίοτο, που είχαν και αυτοί στενή σχέση με τις τέχνες που έμαθε ο άνθρωπος από τη χρήση της φωτιάς. Τιμόντανε και οι τρεις τους με λαμπροθήρηδες, στις όποιες οι έφηβοι έφεραν άναμμένες λαμπάδες από την 'Ακαδημία μέσα στο πραντείο, με σκοπό να αναζωογονούνται εκεί η ίερα έστια της πόλης. 'Ετσι, από χρόνο σε χρόνο, άνανεωνότανε συμβολικά η ζωή του άθηναϊκού λαού.

'Ας γυρίσουμε τώρα στο δράμα του Αίσχυλου. 'Ενα βασικό ερώτημα που αντιμετώπιζουμε άρρώς, είναι: Σε ποιόν από τους δυό άνταγωνιστές θέλει ο ποιητής να στρέψει τις συμπάθειές μας; 'Η άπάντησή στο ερώτημα αυτό μπορεί να έξηγησει πολλά, τόσο για τον ποιητή τον ίδιο, όσο και για τους έρμηνευτές του, γιατί εξαρτιέται από τη στάση που παίρνουν άπέναντι στη σύγχρονη κοινωνία.

'Ας πάρουμε για παράδειγμα την άκόλουθη άποψη του Mahaffy, ενός άγγλου φιλόλογου που άνηκε στην άγγλο-ιρλανδική άριστοκρατία του περασμένου αιώνα:

«'Η δεσποτική κυριαρχία, λέει, ήταν το ιδανικό του κάθε Έλληνα για τον άευτό του. Το ίδιο ιδανικό θεωρούσαν και άλλα πολλά έθνη πώς ήταν μάλιστα σύμφωνο με το αξίωμα του μεγάλου Πατέρα που κυβερνάει τον κόσμο. Κανένας άθνησας, όσο κι άν συμπαιθούσε τον Προμηθέα, δεν θά σκεφτότανε να κατηγορήσει τον Δία, που χρησιμοποίησε την παντοδυναμία του για να τακίσει κάθε αντίσταση στη θέλησή του».

Αυτά έγραφε ο Mahaffy που, όντας ο ίδιος άριστοκράτης, έχασε απ' τα μάτια του τη δημοκρατική παράδοση της αρχαίας 'Αθήνας και παρουσιάζει σαν ιδανικό των αρχαίων έλλήνων το δικό του ιδανικό, δηλαδή της άγγλο-ιρλανδικής άριστοκρατίας, που ένας άλλος άντιπρόσωπος της ίδιας τάξης, ο Edmund Burke, το διατύπωνε έτσι:

«'Η καλή τάξη είναι η βάση όλων των αγαθών. 'Ο λαός, γιό να γίνει ικανός να δαμάσσει, πρέπει να είναι πειθαρχικός και ελάγανος, αλλά χωρίς δουλοπρέπεια. Οι δημόσιες άρχές πρέπει να είναι σεβαστές και οι νόμοι να έχουν το κύρος τους. Τα στοιχεία της φυσικής ύποταχής πρέπει να μην τ' άξορίζουνε η τέχνη απ' το μολού το λαού. Οι εργαζόμενοι ποέπει να σέβονται την περιουσία που δεν μπορούν να κάνουν δική τους: ποέπει να δουλεύουν γιό να άποκτήσουν όσα είναι δυνατό να άποκτήσουν και όταν βρίσκουν, όπως γίνεται συχνά, πως τα προϊόντα της δουλειάς τους είναι εφυσάλλογα με τον κόπο τους, τότε πρέπει να ζητούν παρηγορία στην τελική κατανομή της αιώνας δικαιοσύνης».

'Ακόμα θυμώδην την άπογοήτευση που δοκίμασε στο γυμνάσιο από την έρμηνεία του

Mahaffy, όταν για πρώτη φορά διάβασε με το δάσκαλό του τον 'Προμηθέα και την άνακούφιση που πήρε άργότερα διαβάζοντας όσα έγραψε ο Shelley στον πρόλογο του δικού του δράματος, που έχει τον τίτλο «Προμηθέας Λυόμενος»: «Μά βέβαια, γράφει, δεν μπόρεσα να δαχτώ μία τόσο μικροφύχη καταστροφή του δράματος, όπως ήταν η συμπύλιωση του προμυθού των ανθρώπων με το δυνάστη τους». 'Ο Shelley κατάλαβε καλά ότι στο πρώτο δράμα της τριλογίας ο Αίσχυλος παρουσιάζει τον Δία σαν ένα σκληρό τύραννο θεών και ανθρώπων, και η άποψη του αυτή, όπως θά δοίμε άμέσως, μπορεί να βελτιωθεί από το ίδιο το δράμα.

Τα περιστατικά που προηγήθηκαν από το δράμα ήταν τα ακόλουθα: 'Ο πρώτος κυρίαρχος του κόσμου ήταν ο 'Ουρανός. Τον ξεβρόνισαν οι γιοί του, ο Κρόνος και οι Τιτάνες. 'Ενας από τους Τιτάνες ήταν κι ο Προμηθέας, που έμαθε από τη μητέρα του, τη Γη, πως κι ο Κρόνος θά είχε το ίδιο πεπρωμένο από το δικό του γιό, τον Δία. Αυτό ο Προμηθέας τό έπει στον Κρόνο και στους Τιτάνες και τους προειδοποίησε πως, γιό να μταιώσουν τα σχέδια του Δία, πρέπει να τ' αντιμετώπισουν με την άπάτη και όχι με τη βία. 'Όμως, εκείνοι περιφρόνησαν τη συμβουλή του και άποφάσαν να πολεμήσουν τη βία με τη βία. Καταλαβαίνοντας τότε ο Προμηθέας πως η καταστροφή τους ήταν άναποφευκτη, ύποστηρίξε τον Δία και τους συμμάχους του. 'Ετσι ο Δίας κατέφερε να ξεβρόνισει τον Κρόνο και τον έβριξε μαζί με τους Τιτάνες κάτω στον 'Ερη. Κυρίαρχος τώρα του κόσμου ο Δίας, όρισε τον Προμηθέα να μοιράσει στους θεούς τα διάφορα τους προνόμια, όπως τη φωτιά στον 'Ηραίοτο, τη σοφία στην 'Αθήνα κλπ. Στο μεταξύ ο Δίας άποφάσισε να καταστρέψει το γένος των ανθρώπων. Τους έσασε όμοιο ο Προμηθέας δίνοντας τους τη φωτιά, που την έκλεψε απ' τον 'Ηραίοτο, και την έλπιδα πως θά τους έκανε τυφλούς μπρός στα μελλοντικά τους πάθη. 'Εξοργισμένος γι' αυτό ο Δίας, πρόσταξε τα όργανά του, το Κράτος και τη Βία, να συλλάβουν τον Προμηθέα και να τον πάνε στον Κούκασο, όπου και τον άλυσοδέσε ο 'Ηραίοτος.

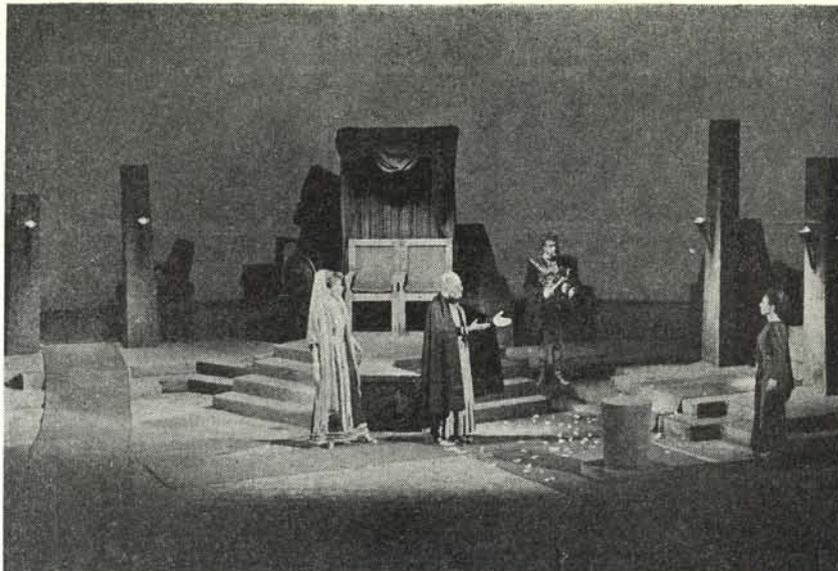
Αυτή είναι η έκδοχη του μύθου, όπως μάς την παρουσιάζει ο Αίσχυλος στην αρχή του πρώτου δράματος της τριλογίας. Σ' άλλη τη διάρκεια του δράματος είναι φανερό πως ο Δίας παρουσιάζεται σε σκληρό και άνελέπτος τύραννο. Το άμολογούν τα όργανά του, το Κράτος και η Βία, που ύπερηφάνονται μάλιστα γι' αυτό: ο άμολογεί και ο 'Ωκεανός, που συμβολεύει τον Προμηθέα να ύποταχτεί στον καινούριο άρχοντα του κόσμου, κι όλοι τους άναφέρουν την ίδια λέξη: «τυραννος». Χωρίς άμφιβολία, λοιπόν, ο ποιητής παρουσιάζει τον Δία σαν τύραννο. Ποιά σημασία όμως είχε η λέξη αυτή γιό τον Αίσχυλο και τους συμπατριώτες του;

Στη διάλεξη μου γιό την 'Ορέστεια, έξηγησα πώς ο προσοδοτικός χαρακτήρας που είχε αρχικά η άθηναϊκή τυραννία, βολώνθηκε άργότερα από τις άντιδραστικές τάσεις που λίγο-λίγο άναπτύχθηκαν μέσα της. 'Ετσι, ο τελευταίος από τους άθνησας τυραννούς, ο 'Ιππίος, που εξορίστηκε το 511 π.Χ., ζήτησε βοήθεια από τον πέμπτο βασιλιά και συνόδεψε τον περσικό στρατό που έσέβαλε στην 'Αττική και καταστράφηε την 'Ακρόπολη, με σκοπό να ανατρέψει το δημοκρατικό καθεστώς και να γίνει πάλι τύραννος της 'Αθήνας. 'Υστερ' απ' αυτά άναπτύχθηκε στην 'Αθήνα και σε άλλες πόλεις, όπου το δημοκρατικό κίνημα είχε περάσει παρόμοιες έμπειρίες, μία παραδοσιακή εικόνα του τυράννου, συνθεμένη με όλα εκείνα τα άρνητικά στοιχεία που έμφανίστηκαν στο τελευταίο στάδιο της τυραννίας. Σύμφωνα με την εικόνα αυτή, ο τύραννος είναι άνεύθυνος, άντισυμπαθητικός, καχύποπος, βίαιος, δεν δίνει λόγο σε κανένα για τις πράξεις του, φθονεί τους διακερύτεστερους από τους πολίτες του και οι γονιοί δεν μπορούν να προστατέψουν τις θυγατέρες τους από την άκόλασια του. 'Όλα αυτά τα χαρακτηριστικά τ' άποδίδει ο Αίσχυλος στον Δία, με άποτέλεσμα να στρέψει όλες τις συμπάθειές μας προς τον άντιπαλό του, που μόνος άν δλους τους θεούς έχει το άθροος να του έναντιωθεί.

'Η παράδη του δράματος τοποθετείται στα πέρατα της γης, στα άκατοίκητα βουνά του Κουκασου. 'Εκει σίρνεται ο καταδικασμένος θεός από τα όργανα του Δία, το Κράτος και τη Βία. Το Κράτος συμβολίζεται στην έξουσία του και η Βία τον τρόπο που χρησιμοποιεί στην άσκησή της. Τους συνόδεύει ο 'Ηραίοτος, θεός της φωτιάς που έχει άποστολή του να κερφώσει τον Προμηθέα από βράχο. Στην αρχή ο 'Ηραίοτος διατάζει να

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 ἀγνῆθησαν 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 λειανσή 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 ποιότητα καὶ ποιητικὸ. Ἐξετελέσθη ἀπὸ τὴν Κριτικὴ. Ἀπέτυχε κ’ ἐμπορικῶς. Θῆμα τοῦ φεντοπνευματικῶ καὶ σομπίστικου κοινοῦ τοῦ Θεάτρου Τέχνης. Σημείωση: Διακρίθηκαν 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 κατασπύραζε. Ἐνα πρωτόλειο, νοσταλγικὸ σκετσάκι, μὲ εὐγένεια – ἀναμφισβήτητα – ἀλλὰ καὶ ἀνυπόφορο παιδισμό! Κομικὰ πολὺς, παλιὸς καλὸς καιρὸς. Ἐνδεικτικὸς χαρακτηρισμὸς του: “Ἐῦθμο ρομαντισάκι”. Παίχτηκε, μὲ ὀπερετικὰ κονατοῖμα, μεταξὺ μελὸ καὶ φάρσας. Γενικὴ ἐντύπωση: Παιδιὰ μασκαρεμένα σὲ γέροντες, ποὺ παριστάνουν θέατρο. (Θιάσος καὶ σκηνοθεσία Ντίνου Ἠλιόπουλου)



εκτελεί τις διαταγές του Δία. "Αν και είναι δικό του προνόμιο ή φωτιά που έκλεψε ο Προμηθέας, ο "Ηραϊστος τον λυπάται, γιατί είναι συγγενής του, και θέλει να τον αλυσοδέσει, σπρωχνόμενος από τις άγριες απειλές του Κρόνου. Ο Προμηθέας μένει άφωνος ώσπου να φύγουν οι εχθροί του, αλλά, μόλις βρεθεί μόνος του, κράζει, δολοκλήρο τον κόσμο να δει τα βάσανα που υποφέρει, επειδή έσωσε τους ανθρώπους από τον τύρνανο που ήθελε να τους εξοντώσει. Λίγο αργότερα, ακούγοντας τις κραυγές του, οι "Ωκεανίδες τον επισκέπτονται για να εκφράσουν τη συμπόνια τους και ο Προμηθέας διηγείται, μαζί με την Ιστορία των θεών, και το πώς δοθήσε τον Δία να εθρονίσσει τον Κρόνο. Θέλει να τους διηγήσει και την Ιστορία των ανθρώπων, αλλά τον διακόπτει ο "Ωκεανός, πατέρας των "Ωκεανίδων, που εκφράζει κι αυτός τη συμπόνια του και άκομα προσφέρεται να μεσολαβήσει ο ίδιος στον Δία για την απόλυση του, φτάνει μόνο να μετριάσει ο Προμηθέας την έπιμονή στάση του ενάντια στον τύρνανο. Ο Προμηθέας του άποκρίνεται πώς χάνει τον κόπο του, γιατί η μεσολάβησή του δεν θα είχε κανένα άλλο αποτέλεσμα, παρά να τον ρίξει κι αυτόν σε κίνδυνο. Θάρρει κάποτε η ώρα για τη μεσολάβηση, λέει, μά όχι άκομα. "Έτσι, ο "Ωκεανός άρχίζει να φοβάται για τη δική του πιά άσφάλεια και άποκαιρείται το δεσμά της χωρίς να τον δοθήσει κοβάου. "Υστερα ο Προμηθέας στρέφεται πάλι στις "Ωκεανίδες και διηγείται πώς, χόρη από δάρα του, οι άνθρωποι άνοιγουν κιόλας μπροστά τους το δρόμο του πολιτισμού. Προσθέτει πώς έζει από τη μητέρα του ένα μυστικό, που εξαφοκλήζει την καταστροφή του εχθρού του. Δέν ενδίδει όμως στις παρακλήσεις τους να το άποκαλίψει. Την ώρα αυτή πηλασιάζει ξαφνικά στο δάρα ένα θνητό κορίτσι, η "Ιώ, θύμα κι αυτή του Δία, που άρχηκε την πασοθενιά της και άλύπητα την καταδύκει, καθώς πεοιπλανιέται σ' όλη τη γη, κληνημένη με λίσσα από την "Ηοα. Ο Προμηθέας της προλέγει όλες τις πολυτάραχε περιπέτειες του ταξιδιού της και προσφτεπει πώς ένας από τους άπονονύους της, ο "Ηοακλής, θα λυτεωάσει τον ίδιο από τα δεσμά του. Η "Ιώ αάλγει, παρασυριμένη ξαφνικά από μανία. Οι τρομαγμένους "Ωκεανίδες σκύβουν με φρίκη μπροστά στην παντοδυναμία του τυρνώου, που κάνει ό,τι θέλει με τους θεούς και τους ανθρώπους. Ο Προμηθέας όμως, άσυγκράτητος πιά, ρίχνει ενάντια στον εχθρό του μια βροχή από κατάρες και προσφτεπει ότι θα μπλεχτεί σε μιά έλλη έρωτική περιπέτεια με μια θεά κι από την περιπέτεια του θα γεννηθεί ένας γιός που θα τον εθρονίσσει, άκριβως όπως ο ίδιος εθρονίσσε τον Κρόνο. Αυτό είναι το μυστικό που έχει μθάει από τη μητέρα του, τη Γη, και που τώρα το κρατεί σάν όπλο ενάντια στον εχθρό του. Πάνω στην ώρα καταφθάνει ο "Ερμής, άγγελοφόρος του Δία, με προταγή να φανερώσει άμέσως το μυστικό του αυτό. Ο Προμηθέας όμως, που δέχτηκε με ύπερηφάνη σιωπή τις βρισίες του Κράτους, προσδύλλει με βορειές βρισίες τον "Ερμή. Και το δράμα τελειώνει με βροντές και άστοασπές που συγκλονίζουε τη γη και γκρεμίζουε τον Προμηθέα στον "Αδη.

Η εντύπωση που μάς κάνει η τελευταία αυτή σκηνή του δράματος καθρεφτίζεται στη στάση των "Ωκεανίδων, που μ' όλο που φέουε τον Προμηθέα για την άσυγκράτητη όργη του, άουούνται όμως και να τον έγκαταλείψου. "Έτσι, το πρώτο δράμα της τριλογίας τελειώνει, καταληγόντας σε άδιέξοδο: ο βασιλιάς των θεών εξακολουθεί να είναι τύρνανος και ο αντίπαλός του αάθωος.

Η όργη του Δία είναι άρρώστεια, μά άρρώστεια είναι και το άσυγκράτητο πάθος του Προμηθέα. Ο κόσμος έχει πιά άναστατωθεί και μόνο με την άλλαγή των δυό άναγωνιστών μπορεί ίσως να διορθωθεί. Ο ποιητής μάς δείχνει τον κόσμο όπως ήτανε στην άρχη. Στο πέρασμα όμως των τριάντα χιλιάδων χρόνων, φρονιματισμένο από την πείρα, οι αντίπαλοι θα συμβαλιωθούν. Αυτό το μαθαίνουε από τον ίδιο τον Προμηθέα άπ' την άρχη κιόλας του δράματος, όταν η ένόρασή του δέν έχει άκομα βολωθεί από το πάθος, και το μαθαίνουε για δεύτερη φορά στην τελευταία του λογομαχία με τον "Ερμή. "Αναπολώντας τη χοιμένη του ευτυχία, ο Προμηθέας άφνηι άδειλά τον μιά κραυγή θλίψης: «Ωμεί!», και άμέσως ο "Ερμής άποκρίνεται: «Ωμεί! Αυτή τη λέξη δέν την έζει ο Δίας!». Μόλις όμως άκούσει το όνομα του εχθρού του, ο Προμηθέας συνηχοεται και λέει: «Ο Χρόνος, που γεννάει, όλα τα διδάσκει». Και πάλι του άπαντάει ο "Ερμής: «Ναι, μά έσύ δέν έδωλες άκομα γνώση». Μέ τις άναφορές αυτές στο δόγμα «παθήματα, μαθήματα».

πού στάθηκε βασικό στοιχείο στη φιλοσοφία του, ο Αισχύλος μάς υποδηλώνει και τη λύση που άκολουθεί στο τέλος της τριλογίας.

"Απ' όλ' αυτά όμως δέν βγαίνει το συμπεράσμα πώς ο Προμηθέας δέν έπρεπε να κάμει τα όσα έκαμε. "Αν η κλοπή της φωτιάς ήταν άνταρσία, στην άνταρσία αυτή η άνημπούτητα χρωάται την επίδειξη της και όλη την κατοπινή της πρόδο. Αυτό το έξηγει ο ίδιος στην άρχη του δράματος, όπου διηγείται στις "Ωκεανίδες τα όσα έκαμε για τους ανθρώπους, λέγοντας:

«Άκούστε τώρα τα πάδια των ανθρώπων, που ως να τους βάλω φρόνηση και νου, πλάσματα άνίθεα ήτανε σάν τα μαρά... "Έβλεπαν πρώτα, μά έβλεπαν το κάκου, άκουαν και δέν άκουαν, και σ' όλο το μάκος της ζωής τους τα πάντα έμπρθεσαν, σέμψιμος όνειροι να ήτανε φαντάσματα, άμωαρθοί από στίτια πλιθόχτιστα προσηλιακά, άνήσειρο από έυλοργία, βαθιά, σε σπληνα άνήλιαγα τυρνώοντας, έξούσανε σάν τ' άκαμάνα μυμήγικα. Βέβαιο δέν ήσανε σημάδι, ούτε χειμώνας, ούδ' άνοιξης, ούδε του καρπερού καλοκαιριού, κ' έκαναν όλα δίχως κρίση, ώσπου τους έδειξα, το πώς να βρισκουν τις άνατολές των άστρων και τις δύσεις. Βρήκα γι' αυτούς τον αριθμό, αυτό το άποκορούμενα της σοφίας, κι άκόμα τα γράμματα, όργανα της μνήμης, μνάες των Μουσών. "Έξωκα πρώτος τ' άγρια ως τα τότε ζώα στο ζυγο, υποτάζοντάς τα σε ζεύγες και σαμαρία, τους πύ άουριούς να φορτωθούνε μόνος των ανθρώπων, κ' έδσα στο άσμα τα χαλιναστέρια άλογα, καμάρι μεγαλόπλουτης χλιδή, κι άκόμα τα λινόφτερα που ναύτη άμαρσία τα πελαγοδρόμα, που άλλος δέν τ' άνακάμψε κι αυτά από μένα... Μά άπ' όλα μου τα ερήματα το μεγαλύτερο είναι πώς έν κανέναν ν' άρρωσθήσει έτιχαινε, δέν είχε άντιόδο να πάρει, ούτε να πεί, ούτε ν' άλειφεται, κ' έτσι μοραίνονταν με δίγας γιατρικά, ώσπου και πάλι έγω τους έδειξα, το πώς τα λογής μ' άνακατέουε γιατρικά, πραιντικά, και την κάθε άρρώστεια μ' αυτά να πολεμάνε... Και πέρα άπ' όλα αυτά, ποίος άλλος μπορεί να πεί πως βρήκε πριν από μένα το χαλκό, το σίδηρο, το άσημι, το χρυσάφι, αυτά όλα τα βοηθήματα του ανθρώπου, τα κρυμμένα βαθιά στα σπλάχνα της γης; Έργα καλά, κανείς, έξόν άν μάταια βέλει να καηχίεται. Κοντολογίς όλα μαζί ές τα μάθετε: όλες οι τέχνες άπ' τον Προμηθέα βρεθήκανε για τους ανθρώπους».

Όλα τούτα άνήκουε στην παράδοση των "Ορφικών που δίνε τον Πυθαγόρειο. Η μυθική μορφή που δίνει ο Αισχύλος στην παράδοση, δέν άλλάζει τη βασική της σημασία, δηλαδή ότι η πρόδος είναι το άποτέλεσμα μιάς σύγκρουσης. Ο πρωταγωνιστής του καινούριου είναι άναπόφευκτο και να άμαρτήσσε άκόμα, στην πύλη του ενάντια στο παλαιό. Ο νους, δάρο του Προμηθέα, έδωκε τη λυετερία στον άνθρωπο, γιατί ύστερ' από πολλούς άγώνες, δέν έκανε ικανό να σκέφτεται κ' έτσι να έξουσιάζει τους νόμους της φύσης. Η άνθρωπινή λυετερία πραγμάτωετα με την κατανόηση της άνάγκης.

"Απ' όλα τα σοκάμενα δράματα του Αισχύλου, ο «Προμηθέας Δεσμώτης» έχει τη λιγότερη δράση, μά δέν είναι καθόλου στατική. Αντίθετα, έμφανίζει μια όργανική κίνηση, παρόμοια με μουσική συμφωνία. Η μελέτη του άπ' αυτή την άποψη δείχνει μες η δραματική τέχνη των άρχαίων τραγωδών, και ιδιαίτερα του Αισχύλου, συγγενείς βασικά με τη μουσική. Γι' αυτό και άξίζει να έξετασσουμε τη δομή του δράματος.

Το δράμα περιέχει τρεις κύριες παύσεις. Η πρώτη βρισκετα στο τέλος του πρώτου χορικού, όπου ο Προμηθέας άναεφεται για πρώτη φορά στο μυστικό που κατέχει: η δεύτερη, ύστερ' από το λόγο του για τα πάθη της άνθρωπότητας, όπου άρνιέται να φανερώσει στις "Ωκεανίδες το μυστικό αυτό: και η τρίτη, ύστερ' από την προφητεία του στην "Ιώ για τον έρχομό του ελευθερωτή του, όπου μάς πληροφορεί ότι, χόρη στο ίδιο μυστικό, θα καταστραφεί ο Δίας και θα λυτρωθεί ο ίδιος.

Οι τρεις αυτές παύσεις διαορύν το δράμα σε τέσσερα μέρη, που σχετικώοντα όργανικά μεταξύ τους. Στο πρώτο μέρος, ο ήρωας αλυσοδένεται: στο δεύτερο, διηγείται τα περασμένα, θεών και ανθρώπων: στο τρίτο, προφητεύει τα μελλούμενα: και στο τέταρτο, γκρεμίζεται στα Τάρταρα. Κάτι άκόμα: καθένα από τα μέρη αυτά έχει μια δική του δομή και διαίρειται σε τρία τμήματα, εκτός από το τρίτο, το έπεισόδιο της "Ιώς, που διαίρειται σε δυό σειρές από τρία τμήματα: και σε κάθε μέρος το πρώτο τμήμα συσχετίζεται όργανικά με το τρίτο. "Έτσι, στο πρώτο

μέρος, ο Προμηθέας (α') αλυσοδένεται από τους εχθρούς του, (β') διαμαρτύρεται γι' αυτό μονολογώντας, και (γ') τον άκούε και έρχονται κοντά του οι φίλοι του, οι "Ωκεανίδες. Στο δεύτερο τμήμα, ο Προμηθέας (α') άνοιστορεί τον πόλεμο των θεών και των Τιτών και τις ύποψείσεις που πρόσφερε στους θεούς, (β') διακόπτεται από τον έρχομό του "Ωκεανού, και (γ') συνεχίζει άνοιστοράντας τη βοήθεια που έδωκε στους ανθρώπους. Στην πρώτη σειρά του τρίτου μέρους, (α') ύποσχεταί στην "Ιώ να προφητεύει τα μελλούμενα της, μά πριν άπ' αυτό (β') η ίδια άνοιστορεί την περασμένη της ζωή, και έπειτα (γ') ο Προμηθέας προλέγει τις περιπλανήσεις της ώσπου να φτάσει στην "Ασία, και άναεφεται στη λύτρωσή του και στην καταστροφή του Δία. Στη δεύτερη σειρά του τρίτου τμήματος, (α') συνεχίζει προλεγοντάς τις περιπλανήσεις της "Ιώς έως την Αίγυπτο, και τότε (β') για ν' άποδειξει τα λεγόμενα του, ξαναγυρίζει στις περασμένες της περιπλανήσεις, δολοκλήρωνόντας έτσι τη δική της διήγηση, και (γ') προφητεύει την τελική της μοίρα και τη γέννηση του άπογόνου της που θα τον λυτρώσει. Στο τέταρτο μέρος, (α') άναεφεται ξανά στο μυστικό του, (β') άρνιέται στον "Ερμή να το άποκαλίψει, και (γ') γκρεμίζεται ο ίδιος στα Τάρταρα.

"Ας δούμε τώρα και τα χορικά, που συμφαινούνται μαζί με τα έπεισόδια, έτσι που να γίνουε κρίκοι στην εξέλιξη του σύνολου. Στο πρώτο χορικό οι "Ωκεανίδες έμφανίζουε τη συμπόνια των θεών και στο έπομένο έπεισόδιο ο Προμηθέας άνοιστορεί τις ύπηρεσίες του στους θεούς. Στο δεύτερο χορικό οι "Ωκεανίδες τον βεβαιώνουε για τη συμπόνια των ανθρώπων και στο έπομένο έπεισόδιο ο Προμηθέας άνοιστορεί τις ύπηρεσίες του και στους ανθρώπους. Στο τρίτο χορικό οι "Ωκεανίδες του θυμίζουε τις άδυναμίες των ανθρώπων που, παρ' όλη τη συμπόνια τους, δέν μπορούνε να τον βοηθήσουν, και άναπολούν με θλίψη την ευτυχισμένη μέρα που παντρευτήκε μιά άδερφή τους, την "Ησιόνη και άμέσως έμφανίζεται η "Ιώ, θνητό θύμα ενός άκαρδου έραστή. Το θέμα του τέταρτου χορικού είναι η ύσταση, κ' έτσι μάς προετοιμάζει για το τελευταίο έπεισόδιο, όπου οι "Ωκεανίδες ίκατέουε τον Προμηθέα να συνηχοίσει.

"Έτσι, τα διαδοχικά θέματα και στα τέσσερα μέρη είναι τα ακόλουθα: του πρώτου, το αλυσοδέμα του Προμηθέα, δηλαδή το παρόν του δεύτερου, η περασμένη Ιστορία των θεών και των ανθρώπων, δηλαδή το παρελθόν του τρίτου, το πετωμένο της "Ιώς και η γέννηση του "Ηρακλή, δηλαδή το μέλλον και του τέταρτου, το ξαναγυρισμα στο παρόν με το γκρεμίσμα της Τάρταρα του αλυσοδεμένου θεού. Σ' δολοκλήρο το δράμα αυτές οι κλιστές — παρόν, παρελθόν, μέλλον — συνηχοίνονται τόσο έπιδέξια, ώστε η ματιά μας στρέφεται μ' όλο και πιο αζώνόμενη ένταση στο μέλλον. Οι Ιστορίες και οι προφητείες του Προμηθέα, και η άλληλοκρητία των χορικών και των έπεισοδίων, δίνουε με τέτοια καλλιτεχνική κυριαρχία, ώστε να φτάνουε στο τέλος του δράματος με όλακρητη την προσοχή μας συγκεντρωμένη στη συνηχοία.

Η συνηχοία της τριλογίας χάθηκε, μά μερικά άποσπάσματα από τον «Προμηθέα Λυόμενος», σε συνάρτηση με άλλες άρχαιες παραδύσεις για τον Προμηθέα και τον "Ηρακλή, μάς δίνουε τη δυνατότητα ν' άνασυκροτήσουμε με περίεχμένο του έτσι περίπου: Στην άρχη του δεύτερου δράματος, ο Προμηθέας στέκετα πάλι μπροστά μας, ξαναεφεμένος στο φός από τον κάμω κόσμο, μά αλυσοδεμένος άκόμα στον ίδιο δάρα όπως και πριν. Τόν έπισκέπτονται οι άδερφοί του, οι Τιτάνες, που άποτελουε τον Χορό. Θυμόμαστε πώς οι Τιτάνες γκρεμίστηκαν μαζί με τον Κρόνο στον "Αδη. Τώρα όμως λυετρωθήκαν από τον Δία και, περνώντας άπ' τον Κόκοσσο, διηγούονται στον Προμηθέα το ταξίδι τους από τα πέρατα της γης, όπου ο "Ημιος, βασιλεύοντας κάθε έστιαρα, ποτίζει τα άλογα του ύστερ' άπ' την καθημερινή πορεία τους στον ούρανο. Το έξηγούν άκόμα τις άλλαγές που έγιναν στο μεταξύ στη διακυβέρνηση του κόσμου και ιδιαίτερα το πώς λυτρωθήκαν εκείνοι και ο Κρόνος. "Έτσι δείχνουε στον άδερφό τους πώς ο Δίας έμασε πιά να συνδυάζει την παντοδυναμία του με το έλεος. Η άπελευθέρωση των άδερφών που δέν μπορεί να μη προκαλίσει βαθείά έντύπωση στον Προμηθέα. "Όμως, όπως και στην άρχη του πρώτου δράματος, τους άκούει σιωπηλός. Τα πρώτα λόγια που λέει είναι πιετικά. Τίποτα δέν άλλάζει στο δικό του μαρτύριο, τους λέει: "Αντίθετα, όπως ναί προέπει ο "Ερμής στο πρώτο δράμα, έρχεται τώρα

ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΗΡΕΜΙΕΡΕΣ

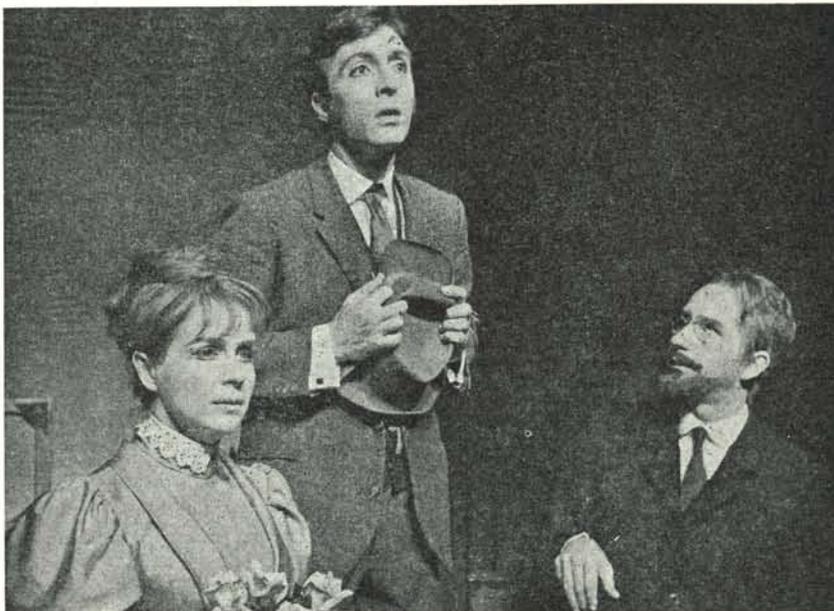
“Ο Άσπλόγιστος” (L'Étourdi) του Μολιέρου. Κλασικό δεν σημαίνει αντιμεπορικό. Μπράβο στη νεοσύστατη “Ελληνική Λαϊκή Σκηνή” που το επιβεβαιώνει. Η καλύτερη, μέχρι στιγμής, παράσταση της χρονιάς. Ο Μπούζλης οργάνωσε ένα τρισχαριτωμένο θεατρικό παιχνίδι. Μόνη επιφύλαξη ή επέμβαση Φωτιάδη στο κείμενο. Απολαυστικός ο Δάνης. 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 Πόγγος” 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, οίστρον, εύρηματικότητα — 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. “Εκανε 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



κάθε μέρα ένας άγιος και καταπράγει το σκώπη του. Δ.ν έχει λέξη να πει για τον σωτήρα του, ούτε για το μυστικό του. Λαχάρει μονάχα να πεθάνει και θρηνη γιοιπί, χωρίς τη βέλπη του, τον κρατεί ζωντανόν ο Δίας. Έτσι, έχει αλλάξει έντελός τη στάση που πήρε στο πρώτο δράμα, όπου προκαλούσε τον Δία να του κάμει, δτι χειρότερο μπορεί, δηλώνοντας του περιφρονητικά πώς, δτι και να κάμει, δέν μπορεί να τον θανατώσει.

Κάτι περισσότερο, δ κατοπινός διάλογος ανάμεσα στον Προμηθέα και στους Τιτάνες πρέπει να ενημέρωνε τους άκρατους για τις άλλες πού έγιναν στη στάση του Δία, δχι μονάχα απέναντι των θεών, αλλά και των ανθρώπων. Στο πρώτο δράμα μάθαμε πώς, χωρίς την επέμβαση του Προμηθέα, ο Δίας θα κάπταρε το ανθρώπινο γένος. Τώρα όμως ο πιο έγκυστός απ' όλους τους γιούς του πρόκειται να λυτρώσει τη γη από τ' άγρια τέρατα, που είναι εμπόδιο στην ανθρώπινη πρόοδο. Άν λοιπόν ο Προμηθέας συνεχίσει να αντίστέκειται, η δικαιολογία του δέν θα είναι πιά δ φόβος και ο άγώνας του για το μέλλον της ανθρωπότητας, αλλά μονάχα η μνησκόκια του ενάντια στους παλαιούς του εχθρούς.

Είναι λοιπόν πιθανό πώς στο τέλος του διαλόγου τους οι Τιτάνες θα συμβουλεύουν τον άδερφό τους να συμβάσει και ο ίδιος και ν' αποκαλύψει το μυστικό που άπειλει την έξουσία του Δία, χωρίς αυτό να το θεωρεί ποσοδολή στην προσηνεία του, γιατί δά συναλλάγει με τον παλιό του εχθρό, δχι μονάχα γιατί κυβερνά τον κόσμο, αλλά γιατί τάχα τον κυβερνάει καλά. Και σ' αυτούς ο Προμηθέας δέν μπορεί ν' άπαντήσει όπως άπάντησε στις Ώκειονίδες: δτι όποιος έχει το πόδ' του έξω απ' τα δινά, δίνει εύκολα συμβουλές στον δυστυχισμένο, γιατί τά δάσανα που πέρασαν οι ίδιοι δέν ήτανε διόλου λιγότερα από τά δικά του. Παρ' όλ' αυτά, ο Προμηθέας πρέπει να άρnieται άκόμα να ύποταχτεί και να φανερώσει το μυστικό του.

Στο κύριο χειρόγραφο του «Προμηθέα Δεσμώτη», ο κατάλογος των προσώπων του δράματος περιέχει, ανάμεσα στ' άλλα, και τά όνόματα του 'Ηρακλή και της Γης. Αφού είναι γνωστό πώς ο 'Ηρακλής έμμενίζονταν στον «Προμηθέα Λυόμενον», συμπεραίνουμε πώς και τά δυο όνόματα πρόσθηκαν κατά λάθος από έναν κατάλογο που άναφερότανε στα πρόσωπα του δεύτερου δράματος, η άκόμα και των δυο. Έτσι, είναι όλοσφαιρο πώς ένα από τά πρόσωπα του «Προμηθέα Λυόμενου» ήταν η Γη, η πιο παλαιά κ' η πιο σεβαστή θεότητα, η άρχη όλων των όντων, που από την κοιλία της γενιούνται και σ' αυτήν ξαναγεννώνται, η πηγή της σοφίας, απ' όπου όλοι οι ποσφητες, και θεϊκοί και ανθρώπινοι, άντλούν την έμνησσή τους. Αυτή ήταν και του Προμηθέα η μάνα. Αυτήν έκραζε ο Προμηθέας στην άρχη και στο τέλος του πρώτου δράματος για να παρασταθεί μάρτυρας στα δάσανά του, απ' αυτήν έμαθε τί έμελλε να γίνει στον πόλεμο των θεών κ' απ' αυτήν το μυστικό για τη μελλούμενη καταστροφή του Δία, που άκόμα το κρατεί, και τον μελλούμενο έρχομό του λυτρωτή του.

Από το πρώτο κίβλος δράμα παρατηρήσαμε πώς τόσο ο 'Ηρακλής όσο και οι Ώκειονίδες με τον πατέρα τους, κινήθηκαν από τη συγγενεία τους με τον βρω για να του συμπαρσταθούν, και άκόμα πώς στην άρχη του δεύτερου ήρθαν κοντά του άλλοι, άκόμα στενότεροι, συγγενείς του, οι Τιτάνες, γιοί της Γης και άδέρφια του. Τώρα λοιπόν έρχεται η ίδια του η μάνα, η θεά Γη, μά και αυτή με τον ίδιο σκοπό: να έκφράσει δηλαδή τη συμπόνια της, αλλά και να τον συμβουλεύει να φανερώσει το μυστικό κ' έτσι να παρμερίσει το μοναδικό εμπόδιο που στέκεται τώρα για τη λύτρωσή του. Το μυστικό ήταν πώς άν ο Δίας πλαγιάσει με τη θείδα, μιάν από τις Νεραίδες, θα γεννηθεί απ' αυτήν γιός που θα τον καταστρέψει. Κατά την παράδοση, ο Δίας κληροσύνη κίβλος τη θείδα, όταν φανερώθηκε το μυστικό που τον συγκράτησε. Έτσι, η στιγμή είναι κρίσιμη. Λίγο άκόμα να κρατήσει ο Προμηθέας και η πτώση του εχθρού του θάνατο άναπόφευκτη. Απ' την άλλη, κ' η μάνα του τον παρακαλεί να ύποκύψει, για να προλάβει το γκρέμισμα του Δία, που τώρα πιά δέν είναι τύραννος και δέν θέλει να καταστρέψει το ανθρώπινο γένος, μά, αντίθετα, να τό προστατέψει, στέλνοντας τό γιό του, τον 'Ηρακλή, να τό άπαλλάξει από τά δεινά του. Έτσι, ο Προμηθέας παρακαλείται δχι να ύποκύψει μπροστά σ' έναν τύρανο αντίμαχό του, αλλά να βυσιάζει την περφήνεια του πάλι για χάρη της ανθρωπότητας, που γι' αυτήν έχει κίβλος τόσα πολλά θυσίσεις.

Αυτή τη στιγμή ο Προμηθέας ύποκυρει και η μητέρα του, η Γη, φεύγει για τον Όλυμπο. Αυτή είναι πού θα άποκαλύψει στον Δία το μυστικό και, αφού τό γνωρίζει η ίδια, δέν χρειάζεται για να τό πει παρά μόνο την άδεια του Προμηθέα, κ' έτσι δέν θα βγει καθόλου από τά δ' κά του χείλι. Άκόμα, σά μάνα, θα προσπαθήσει να έπηρεάσει τον Δία να λυτρώσει τό γιό της, σε άντάλλαγμα της δ' κής του λυτρώσει. Μά και ποίος άλλος μεσολαβητής θαχε μεγαλύτερο κύρος από τη θεά Γη, την προσωποποίηση του Δικαίου, άρχη και τέλος όλων των όντων, άκόμα και του ίδιου του Δία;

Όστόσο, η άγωνία του Προμηθέα δέν τελειώνει άκόμα. Ενώ προμηθεύει τό αποτέλεσμα της μεσολαβήσης, άκούγεται δυνατό φτερουγίσμα. Θυμώμαστε τό φόβο που τον έπιασε στο πρώτο δράμα, όταν άκουσε τό φτερούγισμα των Ώκειονίδων που πλησίαζαν. Είναι ο άδερός που ξαναγεννιέται για τό καθημερινό του γένιο. Με άγωνία ο Προμηθέας στρέφει τό βλέμμα του προς τη μεριά απ' όπου πλησιάζει. Μά από την αντίθετη πλευρά έμφανίζεται ο 'Ηρακλής, φοράοντας την ξακουστή λεοντή του και όπλισμένο με τόξο και κοντάι. Βλέπει τον άδελφόν του ζυγώνει τον άλυσοδεμένο, τραβάει τό τόξο και, με μά προσεχή στον 'Απόλλωνα, τον σκοτώνει. Ο Προμηθέας άναγνωρίζει άμέσως τον σωτήρα του, χαριτωμένος τον σά έμισήτο πατέρα άγαπημένο γιό, και τον έκτενεί να τον λυτρώσει απ' τά δεσμά του, σύμφωνα με τό περρωμένο του. Ο 'Ηρακλής όμως, που τώρα αναγνωρίζει ποίος είναι ο δεσμώτης, διαστάζει να δοθήσει τον εχθρό του πατέρα του. Μά ο Προμηθέας που λεί πώς παρμερίστηκε τό εμπόδιο για τη συμφιλίωσή τους, δηλαδή τό μυστικό και, φυσικά, τό θυμίζει τόσο ο ίδιος, από την ίδια τούτη θέση, δόθησε την προμηθεύα του, την 'Ιώ, εδά και χιλιάδες χρόνια. Του λεί άκόμα πώς μπορεί κ' αυτόν τον ίδιο να δοθήσει, προφητευόντας του τους μελλούμενους άθλους του και τό περρωμένο που τον ποσειώνει στα τέλη της ζωής του. Ο 'Ηρακλής συμφωνεί να λυτρώσει τον Προμηθέα, μόλις μάθει από κείνον τό δικό του μέλλον.

Τά άποσπάσματα είναι άρκετά για να δείξουν ότι, όπως οι περιπλανητές της 'Ιώς κάλυψαν τά άνατολικά και νότια μέρη του κόσμου, έτσι και οι περιπέτειες του 'Ηρακλή θα άπλωθούν στο βορρά και στη δύση. Οι δυο προφητείες συμπληρώνουν η μία την άλλη και μαζί άγκυλώσανε όλοσφαιρο την έπιφανεία της γης. Ξέρουμε από άλλες πηγές πώς ο Προμηθέας έβριζε στον 'Ηρακλή τό μέρος για τον Κήπο των 'Εσπερίδων, απ' όπου πήρε τά Χρυσά Μήλα, ζητώντας τη δόθησα του 'Ατλάντα, ένας από τους Τιτάνες, που γι' αυτόν άκούσαμε στο πρώτο δράμα. Ξέρουμε άκόμα δτι στο δεύτερο δράμα ο ποιητής έξηγοεί τ' όνομα του άστερισμού, που οι άσχοιοι καλούσαν Γονατιστό 'Ηρακλή. Στο δράμα του προς τις 'Εσπερίδες, ο ήρωας μπλέχτηκε σε μάχη με τους Λίγυρες κ' άπάνω στην μάχη τά άρματα του τσακίστηκαν, έτσι που άναγκάστηκε να γονατίσει. Ύστερα, σε άνάμνηση της μάχης εκείνης, η εκόκονα του τσιτ'εθική του άνάμεσα στ' άστέρια. Από τούτο όμως φαίνεται πώς η προφητεία του Προμηθέα δέν τελείωσε με την άναζήτηση των Χρυσών Μήλων, ούτε άκόμα με τον τελευταίο άθλο του 'Ηρακλή, την κατάθεση στον 'Αδη, αλλά έπεκτείνονταν στο λογικό της έπακόλουθο, δηλαδή στο θάνατό του και την άνοδο του στον ούρανο. Έτσι, η προφητεία του Προμηθέα για τον 'Ηρακλή κορυφώνεται στη θεοποίηση του, όπως και η προφητεία του στην προμηθεύα του 'Ιώ κορυφώνονταν στη γέννησή του. Ο Προμηθέας λοιπόν έκπληρωσε τό δικό του μέρος της συμφωνίας. Άπομένει στον 'Ηρακλή να εκπληρώσει και τό δικό του. Ο ήρωας, που τώρα βυσιάζει την ανθρωπότητα, άνεβαίνει στο δάσος και σπάει τά δεσμά του πρώαχου της ανθρωπότητας. Ο Προμηθέας είναι τώρα λύτερος.

Μά τό δράμα δέν τελειώνει εδά. Περιμένουμε άκόμα τό αποτέλεσμα της άποστολής της Γης στον Δία. Θυμώμαστε πώς στο πρώτο δράμα ο 'Ερμής είδοσ'όσε τον Προμηθέα πώς τά δάσανά του δέν θα τελειώσουν, άν πρώτα δέν βρεθεί κάποιος άλλος θεός που, από μόνος του, θα βάλει ν' άπαρνηθεί την άθανασία του και να κατ'εί για κείνον στον 'Αδη. Πιθανό λοιπόν τη στιγμή αυτή να έμφανίζεται πάλι ο 'Ερμής, από τη μία μεριά, για να άναγγείλει πώς πέτυχε η μεσολαβήση της Γης και, από την άλλη, για να βυσιάζει πώς πρέπει άκόμα να βρεθεί αντικαταστάτης του Προμηθέα που να πάει στον 'Αδη. Αυτή τη στιγμή ξαναπροβάλλει ο 'Ηρακλής. Άνιστορεί ότι στη μάχη του με τους Κενταύρους τραυματίσε τον Χείρω-

να, που ύποφέρει άγίατρευτους πόνους και θέλει να πεθάνει, μά δέν μπορεί, γιατί είναι άθάνατος: άς έπιτραπεί λοιπόν να παραιτηθεί απ' την άθανασία του στη θέση του Προμηθέα. Αυτή η προσφορά γίνεται δεχτή και ο 'Ηρακλής φεύγει με την εύλογία όλων για να έκπληρώσει τό ύπόλοιπο του περρωμένου του. Έτσι, όπως φαίνεται, θα τελειώσει ο «Προμηθέας Λυόμενος».

Απ' όσα είπαμε βγαίνει τό συμπέρασμα πώς τό τρίτο δράμα της τριλογίας, ο «Προμηθέας Πυρφόρος», είχε σά θέμα του δχι μόνο τό ξαναδάσμα του Προμηθέα στον Όλυμπο, αλλά και τό μέλλον του 'Ηρακλή. Τά περρωμένα των δυο ήρώων είναι μαζί συνδεδεμένα.

Πριν άφήσουμε τον «Προμηθέα Λυόμενον», άς συγκρίνουμε τη δομή του, όσο αυτή μπορεί ν' άνασυγκροτηθεί, με τη δομή του «Προμηθέα Δεσμώτη». Η σισπή του Προμηθέα, στην άρχη του πρώτου δράματος, άντιστοιχεί στη σισπή του στην άρχη του δεύτερου, η έπίσκεψη του Ώκειανού, στο πρώτο, στην έπίσκεψη της Γης, στο δεύτερο: οι θυγατέρες του Ώκειανού, ο Χορός του πρώτου, άντιστοιχούν στους γιούς της Γης, τό Χορό του δεύτερου: οι περιπλανητές της 'Ιώς στην 'Ανατολή και στο Νότο, στις περιπλανησεις του 'Ηρακλή στο βορρά και στη δύση, η προφητεία της γέννησης του μεγάλου ευεργέτη της ανθρωπότητας, στην προφητεία της θεοποίησης του. Έτσι, οι δυο τραγωδίες παρουσιάζουν την όργανική εκείνη συμμετρία που δόσκειται και στ' άλλα έργα του ποιητή και είδ'όκτερα στην «Ορέστεια».

Τό τρίτο δράμα, που είχε τον τίτλο «Προμηθέας Πυρφόρος», χάθηκε όλοσφαιρο. Μερικοί φιλόλογοι, έρμηνεύοντας τό έπιθετο πυρφόρος, είπαν πώς σημαίνει αυτόν που έφερε τη φωτιά από τον ούρανο στη γη, δηλαδή άναφέρεται στον Προμηθέα σαν δότηρα της φωτιάς. Μά αυτή η έρμηνεία είναι λαθεμένη. Τό ίδιο έπιθετο συναντιέται στον τίτλος διαφόρων θεών και σημαίνει πώς ο θεός κρατεί φωτιά, φέρνει δηλαδή στο χέρι του ένα πυρσό ή μία λαμπάδα. Ο Προμηθέας λατρευόταν στην 'Ακαδημία της 'Αθήνας μαζί με την 'Αθηνά και τον 'Ηραίοτο, και τιμώτανε με λαμπροδουλοίες. Ο Πausανίας ιστορεί πώς είδε ο ίδιος, εκεί, ένα άγαλμα πού παρίστανε τον Προμηθέα να κρατεί στο χέρι του ένα σκίπτρο. 'Ισως όμως να έκμαε λάθος και αυτό που πήρε για σκίπτρο να ήταν, πραγματικά, ένας πυρσό. Πάντως είναι φανερό πώς, σαν έπιθετο του Προμηθέα, η λέξη πυρφόρος άναφέρεται στους πυρσούς που κρατούσαν οι άθηναίοι έφηβοί στις λαμπροδουλοίες που έκκαν προς τιμήν του.

Κάνουμε κίβλος κάποια πρόσδο για την άνασυγκρότηση του τρίτου δράματος. Πρώτα-πρώτα, ο Προμηθέας είναι ένας έκέτης, που ζητάει να ξαναγενιέται δεχτός στον Όλυμπο. Στην «Ορέστεια», ο έκέτης σάθηκε με τη μεσολαβήση της 'Αθηνάς, που ήταν θεά της σοφίας και προστάτρια της πόλης εκείνης που ύποστούσε τη σοφία άνάμεσα στους άνθρώπους. Η ίδια η θεά είχε ένα παλιό σύνδεσμο με τον Προμηθέα, γιατί αύτός παραστέκονταν στη γέννησή της, όταν ζήτησε πάνοπλη απ' τό κεφάλι του Δία. Κατά μόν άλλη προσόδοση, οι δυο τους συνεργάστηκαν στο δημιουργία του ανθρώπου. Και άκόμα, ο Προμηθέας δέν θα έπαινε την τιμητική θέση που είχε στην 'Ακαδημία, δίχως τη συγκατάθεση της. Έτσι, πιστώω πώς στο τρίτο δράμα της τριλογίας γνωρίζουμε με τη δεύτερη και την πιο σεβαστή από τις τρεις θεότητες της φωτιάς, και αυτή είναι πού συμφιλίώνει τον Προμηθέα με τον πατέρα της και θεοποιεί τη λατρεία του στην 'Αθηνά.

Κάτι περισσότερο, προτού κατέβει στον 'Αδη, ο 'Ηρακλής πήγε στην 'Ελευσίνα με την πρόθεση να γίνει μύστης. Μά, για να μυσήσει, έπρεπε πρώτα να καθαρεί από τό αίμα των Κενταύρων. Καθάρθκε λοιπόν στα Μικρά Μυστήρια της 'Αγρας και ύστερα μυσήθηκε στα Μεγάλα Μυστήρια της 'Ελευσίνας. Μυθολογείται άκόμα πώς τά Μυστήρια της 'Αγρας τά ίδρυσσε η Δήμητρα έπιτήδες για τον καθαρμό του 'Ηρακλή. Οι παραδόσεις αυτές ποεί να ήταν γνωστές στον Αιχούλο, επειδή άναφερόταν στον τόπο όπου γεννήθηκε. Φαίνεται λοιπόν πώς τό τρίτο δράμα της τριλογίας είχε σά θέμα του δχι μόνο την άποκατάσταση του Προμηθέα στον Όλυμπο και την ίδρυση της λατρείας στην 'Ακαδημία, αλλά και τό κατοπινό περρωμένο του 'Ηρακλή και την ίδρυση των Μικρών Μυστηρίων στην 'Αγρα.

Η άγωνία της 'Ιώς όφειλόταν δχι μόνο στη θία του Δία, αλλά και στη ζήλια της 'Ηρας, πού την μετασφώωσε σε άγελόδα. Ο άπόγονός της 'Ηρακλής ύπόφερε κ' αυτός πάρα πολλά από την ίδια. Τελικά όμως, δταν άνέθηκε στον Όλυμπο σά θεός, μόνιασε

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΓΑΛΛΙΑ

BORGAL, Clément : «Σκηνοθέτες. Ζακ Κοπώ, Λουί Ζουβέ, Σαρλ Ντυλλέν, Γκαστόν Μποτι, Ζωρζ Πιτοέφ». Έκδ. L'Aspère, σχήμα 20,5X15,5, σελ. 222, 8 φωτογραφίες εκτός κειμένου, 6,75 φράγκα.

Ο συγγραφέας αφιερώνοντας μία σύντομη μονογραφία στους πρωτεργάτες της θεατρικής Αναγέννησης στη Γαλλία, που τα τελευταία 80 χρόνια δεν ήταν θεατρικοί συγγραφείς, διευθύντες θεάτρων ή ήθοιοι, με σκηνοθέτες, προσπαθεί να δώσει το χρονικό μιας περιόδου που εκτείνεται από την ίδρυση του Β:έ Κολομπιέ (1913) ίσαμε το θάνατο του Λουί Ζουβέ (1951). Για κάθε σκηνοθέτη υπάρχει πίνακας των έργων που σκηνοθέτησε και βιβλιογραφία των πιο σημαντικών μελετών που έγραψε.

MARISSEL, André : «Σάμουελ Μπέκετ». Έκδ. Ed. Universitaires, στη σειρά «Classiques du XX siècle» 58, σχήμα 17,5X11, σελ. 123, 3,95 φράγκα.

Σοβαρή κ' επιτυχημένη προσπάθεια να τοποθετηθεί και ν' αξιολογηθεί το έργο του Μπέκετ. Εξετάζοντας τα θεατρικά έργα, καθώς και τα μυθιστορήματα του Μπέκετ, ο συγγραφέας, δείχνει πώς ο πρωτοποριακός αυτός δραματουργός αποδεικνύει ότι ο άνθρωπος εν' άνικανος να μιλήσει μά και σωμα να σιωπάει, καθώς και πώς, η προσπάθειά του, ουσιαστικά άρνητική, γεμάτη άπελπισμένο χιούμορ κι άγανάκτηση, κάνει

παράλογη και γελοία την τοποθέτηση υπέρ ή έναντιον του Σάμουελ Μπέκετ.

ΙΤΑΛΙΑ

GREPPI, Antonio : «Θέατρο». Τόμος 1 (1925—1935). Έκδ. Ceschiano, Μιλάνο, σχήμα 8ο, σελ. 701, 1.600 λιρέτες.

Ο συγγραφέας, ποιηκόλογος, έγραψε περίπου εκατό κωμωδίες, απ' τις οποίες παίχθηκαν μέχρι σήμερα μ' επιτυχία τριάντα. Ο πρώτος αυτός τόμος περιλαμβάνει 8 κωμωδικά έργα, που θεωρούνται σαν η πρώτη θεατρική έμπειρία του συγγραφέα. Πρόκειται για κωμωδίες γεμάτες ειλικρίνεια κι άνθρωπιά, που αντιπροσωπεύουν καταστάσεις που έζησε ο ίδιος ο συγγραφέας στην έκπληρωση της δικηγορικής άποστολής του.

Εύρετήριο του Ιταλικού Θεάτρου 1962—1963. Έκδ. S.I.A.E., Ρώμη, σχήμα 16ο, σελ. 139, 1.000 λιρέτες.

Η έκδοση αυτή χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο περιλαμβάνονται τα έργα που ανέβηκαν για πρώτη φορά στα Ιταλικά θέατρα από την 1η Ιουλίου 1962 ως την 30η Ιουνίου 1963, με στοιχεία για την ημερομηνία της πρεμιέρας, τα τεχνικά δεδομένα και μία σύντομη περίληψη του περιεχομένου τους. Στο δεύτερο μέρος περιλαμβάνονται έργα Ιταλών συγγραφέων που παίχθηκαν την ίδια περίοδο. Άκολουθεί παράρτημα με στατιστικά στοιχεία και πίνακες για την κίνηση των θεάτρων κατά την περίοδο 1962—1963 και των ετών 1953—1962.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ - ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Στα γαλλικά στούντιο της Μπιγιακκούρ, ο ειδικευμένος στις κωμωδίες σκηνοθέτης Ζάν Μπουσαγιέ γυρίζει ένα διασκεδαστικό φιλμ με τίτλο «Τό κόμπλεξ του Φιλίμονα», από το όμοιομο θεατρικό έργο του Ζάν Μπερνάρ Λύκ. Πρωταγωνιστής ο Φερναντέλ, με παρτενέρ την Ιταλίδα Σάντρα Μίλο. Ο ίδιος ο συγγραφέας, Ζάν Μπερνάρ Λύκ, έγραψε τους διάλογους του φιλμ.

|||

Η μόδα της μεταφοράς των «μιούζικαλ» απ' τη σσηνή στην οθόνη επεκτείνεται στην Άγγλία. Μέχρι τώρα ήταν άμερικανική ύποθεση (Μπροντγουάιη - Χόλλυγουντ). Το πιο επιτυχημένο έγγλέσικο «μιούζικαλ» του τελευταίου καιρού, το «Τί τρελλός κόσμος», έγινε φιλμ απ' τον Μάικλ Καρρέρας. Το θεατρικό έργο είναι του Άλλαν Κλάιν (έπιτυχία του «Θήταρ Γουαρκόπ»), πρωταγωνιστούν δε ό Τζό Μπράουν, Σούζαν Μών, Μάρτυ Γουάιλντ και Χάρρυ Κόρμπτ.

«ΚΕΚΛΕΙΣΜΕΝΩΝ ΤΩΝ ΘΥΡΩΝ»: Μία απ' τις πιο ουσιαστικές θεατρικές επιτεύξεις της εποχής μας, παρουσιάσμένη απ' τον ίδιο τον συγγραφέα της — το Νόμπελ 1964 παρά τη θέλησή του, τον Ζάν - Πώλ Σάρτρ, με πολύ χιούμορ και πολλή οξύτητα στοχασμού. Το έργο ερμηνεύουν στον δίσκο ό Μισέλ Βιτόντ, Γκομπύ Σουλιά, Κριστιάν Λενιέ και Ρ. Ζ. Σωφφάρ.

33 στροφών Deutsche - Gramophon 43 - 90213

≡

«ΤΟ ΜΑΘΗΜΑ»: Οι λεκτικοί άκροβατισμοί του Ιονέσκο άποκοτούν στο δίσκο μία έκπληκτική ένταση. Η ήχογράφηση έγινε την ώρα της παράστασης, στο μικροσκοπικό θέατρο «Υστέ», όπου το έργο παίζεται συνεχώς απ' την πρεμιέρα του μέχρι σήμερα. Ο άκροβατής μογεύεται απ' τον άγριο λυρισμό του Ιονέσκο κι' αφήνεται στο ρεύμα των λέξεων...

33 στροφές Philips B 77811 L

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεΐα: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ

Τηλεφ.: 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεία εις όλην την Ελλάδα και τας κυριωτέρας πρωτευούσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

μέ την Ήρα και πήρε γυναίκα την κόρη της την Ήδη, θεά της αώνιας νεότητος. Έτσι, αν ο γάμος του Ήρακλή με την Ήδη, σημαίνει τη συμφιλίωση της Ήρας με τον άπόγονο της Ίώ, σημαίνει άκόμα τη συμφιλίωση της με τον Δία, άφου η έχθρα της τόσο προς την Ίώ, όσο και προς τον Ήρακλή άφελόταν σε ασζυγκή ζήλεια. Στο πρώτο δράμα ο Δίας κυνηγάει κάλυπτα ένα θνητό κορίτσι. Στο δεύτερο, κυνηγάει τη Θέτιδα. Άλλά στο τρίτο, σμίγεται με την Ήρα για να εύλογήσουνε τους γάμους του γιού του και της θυγατέρας της, παρουσιάζονται οι δυό τους μαζί σαν προστάτες του δεσμού του γάμου, σμειώνοντας έτσι ένα άκόμα βήμα στην πρόοδο του ανθρώπου.

Στην άρχή, ο Δίας σταύρωσε τον Προμηθέα, επειδή έσωσε την ανθρωπότητα. Στο πέραςμα του χρόνου, που δίδασκε και στους δυό τους τη σοφία, ο Προμηθέας έσωσε τον Δία από την καταστροφή και σάθηκε ο ίδιος από το γιό του Δία, που συνέχισε το έργο του Προμηθέα βοηθώντας την ανθρωπότητα. Η δ' αρχή των θεών τερματίστηκε από την Αθηνά, θυγατέρα του Δία και συνεργάτρια του Προμηθέα, που δολοφόρησε το σκοπό του πατέρα της παίρνοντας στην προστασία της την πόλη, που στέκοταν στην κορυφή του ανθρωπίνου πολιτισμού. Έτσι, στο τέλος της τριλογίας, οι τρεις τοῦτοι θεοί — ο Προμηθέας, ο Ήρακλής, η Αθηνά — εμφανίζονται μαζί μπροστά μας, αντιπροσωπεύοντας τρία διαδοχικά στάδια στην ιστορία του κόσμου και στην εξέλιξη της ανθρωπίνης ζωής. Στα χ'ρια του Αίσχύλου ο παλιός μύθος ποτίστηκε με νέο πνευματικό περιεχόμενο, που τον έφωσε σ' ένα βαθυστόχαστο σύμβολο της κοινωνικής πάλης του ανθρώπου για την πρόοδο και τον πολιτισμό.

Σύμφωνα με την όρφικη και πυθαγορική παράδοση, ο Προμηθέας συμβολίζει την ανθρωπινή διάνοια. Έτσι, τα δώσα που χάρισε στους ανθρώπους, δηλαδή η φωτιά και η έλπίδα ήταν, πραγματικά, κατορθώματα των ίδιων των ανθρώπων. Σάν πηγή των τεχνών, που βασίστηκε πάνω τους ο ανθρωπίνος πολιτισμός, η φωτιά συμβολίζει την έπιστήμη, δηλαδή τη γνώση των αντικειμενικών νόμων που κυβερνάνε τον φυσικό κόσμο και την ανθρωπινή ζωή. Καί, παρόμοια, η έλπίδα συμβολίζει τον υποκειμενικό παράγοντα, δηλαδή την κολλητική, εκκράζουσα έτσι τους πόθους και τις λαχτάρες που σπρώχνουν άδιάκοπα τον άνθρωπο ν' άνεβαίνει πάντοτε πιο πάνω σ'τη σκάλα την τεράστια τη Ζωή, καθώς λέει ο Παλαμάς.

Φυσικά, η άνασυγκρότηση αυτή των χαμένων δοματίων της τριλογίας άναγκαστικά παραμένει άπιστοποίητη, τα δρώμα δυο που διασάθηκε δεν άσχηνη κομιά άμφιβολία πως σ' αυτή την τελευταία του τριλογία, όπως και στην «Ορέστεια», ο ποιητής έδειξε την άσάλευτη του έμπιστοσύνη στη δύναμη της ανθρωπότητας να ξεπεράσει όλες τις ταλαιπωρίες που αντιμετώπιζει και σήμερα, όπως τις ξεπεράσει και στο παρελθόν, και να δημιουργήσει έτσι στο μέλλον μία καλύτερη και εύτυχιωμένη ζωή.

Άς τελειώσω με' μερικά λόγια που έγραψε ένας άλλος δεσμάτης, ο Δημήτρης Γληνός, σ' ένα γράμμα του από την Ανώφη, όπου ήταν εξόριστος, τό 1936 :

«Κρατώ την ψυχή μου άγρυπνη και τό σώμα δοθιο. Καί προσμένω... Καί αυτό που προσμένο βασθεί ασφαλώς. Άργά η γρήγορα θαρθεί. Διάβασε τον « Προμηθέα Δεσμώτη» του Αίσχύλου και πρέπει να ξέρεις ότι έρχεται ο Ήρακλής, έρχεται».

GEORGE THOMSON

ΜΑΣ ΤΙΜΑ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΤΙΜΑ

Δέν συνηθίζεται στον τόπο μας. Γι' αυτό καί τό έπισημαίνουμε. Ίδιως από έντυπο γι' άλλο έντυπο. Η «Έπιθεώρηση Τέχνης» τό μόρσεσε. Έγραψε για τό τεύχος Σαΐξπηρ του «Θεάτρου» :

«Η χειμερινή περίοδος άνοιξε με ένα πρώτης γραμμής θεατρικό, και γενικότερα πνευματικό γεγονός: Τήν κυκλοφορία του άφιερωμένου στον Σαΐξπηρ τεύχους του περιοδικού «Θεάτρο». Οι έκατόν έξήγητα σελίδες του, πλουσιότατα εικονογραφημένες με την ποιικιλία των θεμάτων και των άπόψεων που διατυπώνονται, μπορεί να μην έξαντλούν τό θέμα Σαΐξπηρ, τό θέτον όμως σ' όλες του τις πτυχές και δίνουν ένα πολύτιμο όλκό για μελέτη και μία βάση για νέες εργασίες. Μ' ένα λόγο, μία έκδοση που άποτελεί μοναδική ως τώρα συμβολή στή σαΐξπηρική βιβλιογραφία».

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 αήτην 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 κιλοβατώρων.

Η ισόρροπος κατανομή τής παραγωγής αήτης εις τήν κατανάλωσιν, θά επιτρέψῃ πέραν τής ικανοποίησεως τών ηλεκτρικών άναγκών δι' οικιακάς γήσεις, 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, τόσοσιν διά τās άρδεύσεις όσον ίδια καί διά τήν βιομηχανικήν επεξεργασίαν τών γεωργικών προϊόντων.

Υπό τό πρίσμα τών δυνατοτήτων αήτων, ή Δημοσία Επιχείρησις Ηλεκτρισμού, τής όποίας ή ανάπτυξις τόσοσιν 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 αή έργασία διά τήν κατασκευήν του πρώτου ύδροηλεκτρικου 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 'Αχελώου, μετά τήν χρησιμοποίησιν των διά τήν λειτουργίαν του κατασκευασθησόμενου εν συνεχεία δευτέρου ύδροηλεκτρικου σταθμού εις τό Καστράκι, θά διοχετεύονται πρός άρδευσιν εκτεταμένων περιοχών εις τās πεδιάδας Νεοχωρίου καί 'Αγρινίου.

Τό φράγμα του ύδροηλεκτρικου 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 ετήσια 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 αή έργασία τής κατασκευής Γ' ηλεκτροπαραγωγού μονάδος, ισχύος 125.000 κιλοβάτ, ή όποία προβλέπεται νά τεθῃ 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 άτμοηλεκτρικου σταθμού τής ΛΙΠΤΟΛ, τής όποίας ή λειτουργία θά άρχισῃ εντός του προσεχούς 'Ιανουαρίου.

Ηλεκτροπαραγωγός μονάς εγκατεστημένης ισχύος 60.000 κιλοβάτ προστίθεται, έξ άλλου, καί εις τόν θερμοηλεκτρικόν σταθμόν 'Αγίου Γεωργίου (Κερατσίνιου), προκειμένου νά ενισχύσῃ τήν παραγωγήν ηλεκτρικής ενεργείας εις τήν περιφέρειαν Πρωτευούσης. Η μονάς προβλέπεται νά τεθῃ 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 αήχμών, τών προβλεπόμενων νά σημειωθούν κατά τόν επερχόμενον χειμώνα.

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

Η σοβαρά αήτη ενίσχυσις τής παραγωγής, δημιουργεί δυνατότητας διαθέσεως ικανής ποσότητος ηλεκτρικής ενεργείας, τόσοσιν 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 μέν εις τήν ηλεκτροδότησιν τών μικρών οικισμών καί χωριών, τών εύρισκομένων ίδια εντός τής παραμεθορίου ζώνης, άφ' έτέρου δέ εις τήν ηλεκτροδότησιν τών περιοχών εκείνων, αή όποία παρουσιάζουν ένδιαφέρον καί από πλευράς τουριστικής αξιοποίησεως.

Δ. ΔΗΜΗΤΡΑΚΟΥ

ΜΕΓΑ ΛΕΞΙΚΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ



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

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

» Τό Μέγα Λεξικόν τής Έλληνικής Γλώσσης τούτο εκάιθη εύμενέστατα, χαρακτηρισθέν «'Ηράκλειος άθλος» υπό του μακαρίτου καθηγητού τής Γλωσσολογίας Γεωργίου 'Αναγνωστοπούλου. 'Ως «μοναδικόν» Λεξικόν δυνάμενον νά συγκριθίη πρός τό «Μέγα Λεξικόν τής Γερμανικής Γλώσσης» υπό του έπιφανούς 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 καί του έν Σορβόννη καθηγητού κ. MIRABEL.

» Τό Μέγα Λεξικόν τής Έλληνικής Γλώσσης του Δημ. Δημητράκου, περιλαμβάνον ΟΛΑΣ τάς υπό τής έλληνικής γλώσσης διά των αίωνων λαληθείσας καί γραφείσας λέξεις ΟΛΩΝ των περιόδων από του Όμήρου μέχρι σήμεραν καί έξετάζον τήν φωνητικόν, τήν σημασίαν, τήν χρήσιν καί τήν προέλευσιν αυτών, άν έχη δι' όλον τον άλλον κόσμον τον άσχολούμενον με τά έλληνικά γράμματα έπιστημονικήν άξίαν, δι' ήμάς τούς Έλληνας έχει σύν τή έπιστημονική καί έθνικήν άξίαν, διότι άποδεικνύει διά τής γλώσσης τήν ιστορικήν ένότητα τής έλληνικής φυλής, δικαίως δέ συνιστάσι τό Λεξικόν τούτο αι εκάστοτε Κυβερνήσεις εις τούς Έλληνας εκπαιδευτικούς.

» 'Η 'Ακαδημία 'Αθηνών, έχουσα υπ' όψιν τήν ρήσιν του μεγάλου Κοραή, ειπόντος ότι «τό πρώτον διδλίον εκάστου έθνους πρέπει νά είναι τό Λεξικόν τής γλώσσης του», πιστεύομεν ότι δεν θά λείψη νά βραβεύση τό Μέγα Λεξικόν των έλληνικής γλώσσης του Δ. Δημητράκου διά τήν μεγάλην αυτού έπιστημονικήν άξίαν καί διά τήν έξ αυτού προκύπτουσαν μεγάλην έθνικήν ώφέλειαν...

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

... «'Απονέμεται βραβείον εις τον έκδοτικόν οίκον Δημητρίου Δημητράκου διά τό έννεάτομον «Μέγα Λεξικόν τής Έλληνικής Γλώσσης», διά τήν μεγάλην αυτού έπιστημονικήν άξίαν καί τήν 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 νά συστήση θερμότατα τήν χρήσιν του έργου τούτου υπό πάντων των λειτουργών τής εκπαιδεύσεως καί των μαθητών... διότι τό Λεξικόν τούτου περιέχον πάντα τον θησαυρόν τής έλληνικής γλώσσης από των αρχαιότατων μνημείων αυτής μέχρι τής σημερινής εποχής, άποτελεί φωτεινόν οδηγόν καί πολύτιμον βοήθημα διά τήν σπουδήν καί τήν άσφαλή γγώσιν καί χρήσιν τής έλληνικής γλώσσης...».

('Απόσπασμα από τήν 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

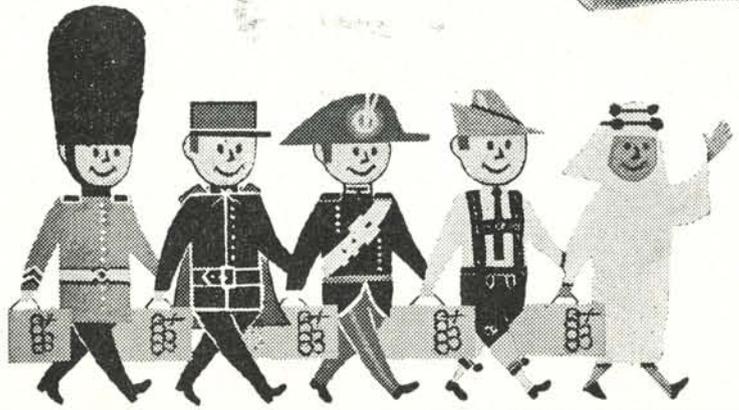
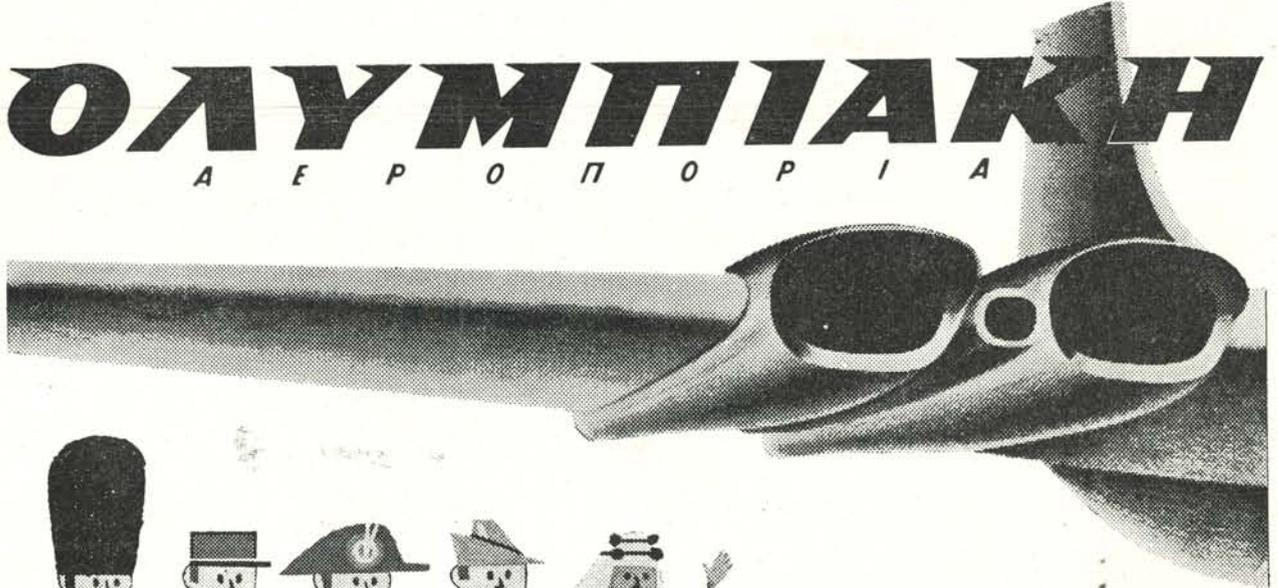
Διὸ τέχνες πανάρχαιες
 Θέατρο
 καὶ Ὑφαντουργία
 30 αἰῶνες τὸ βαμβάκι
 ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεῖ
 τὸν ἄνθρωπο,
 τὸ σπίτι,
 τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ - ΠΑΤΡΑΪΚΗ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

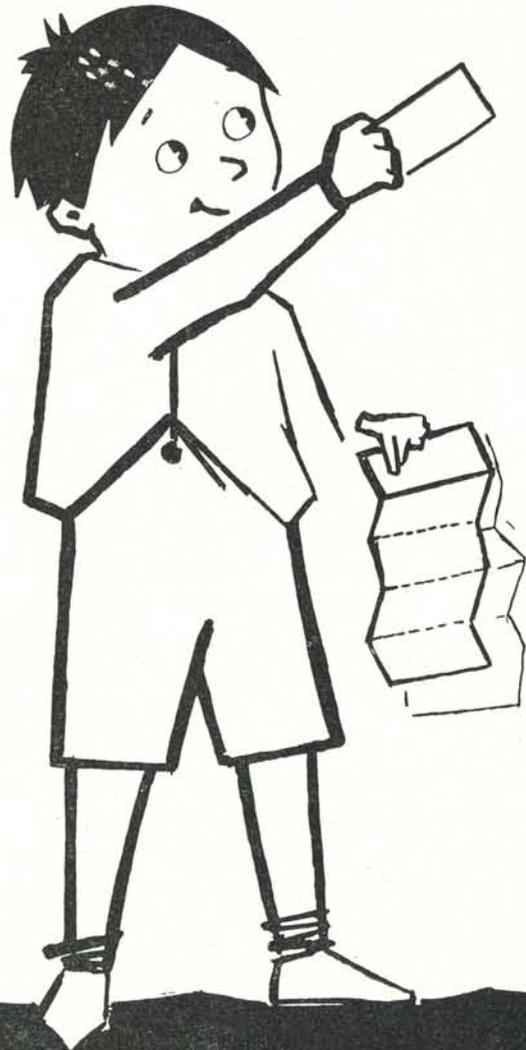
Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α



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

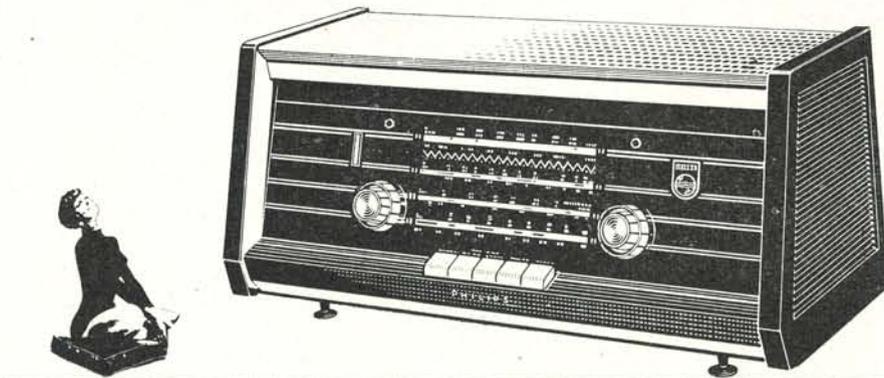
Μοναδική χαρά σας προσφέρουν τα ραδιόφωνα ΦΙΛΙΠΣ της νέας σειράς 64-65 γιατί σας εξασφαλίζουν πιστή απόδοση μουσικής και ήχου, άριστη ποιότητα και τεχνική, μοντέρνα σχέδια και ωραίους χρωματισμούς. Ίκανοποιούν όλα τα γούστα και παρακολουθούνται από τα καλύτερα τεχνικώς εξοπλισμένα εργαστήρια ΦΙΛΙΠΣ



B5 X 23 A

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

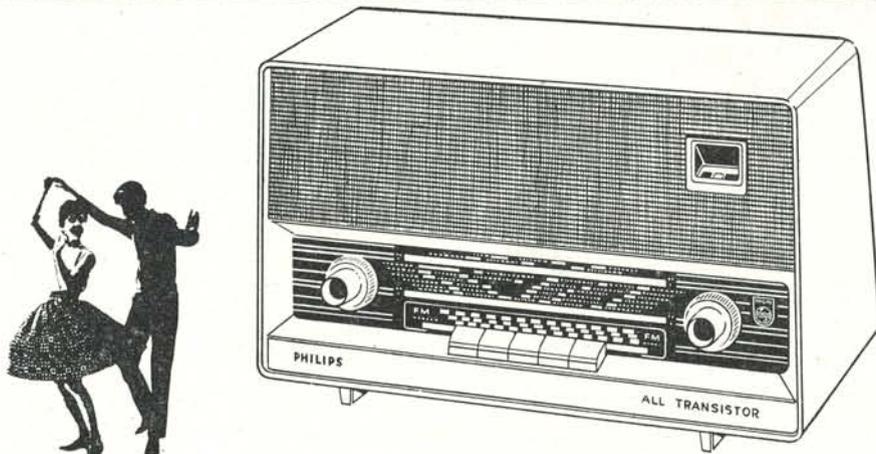
Δρχ. **4.100**



B4 X 47 A

Ραδιόφωνον ρεύματος.
Παγκοσμίου λήψεως,
με πλήκτρα.
Ανεπτυγμένα δροχεία
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)

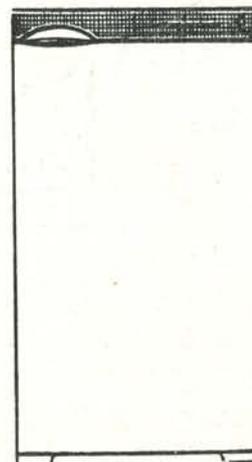
★ Το 1914 η KELVINATOR κατεσκεύασε το πρώτο ηλεκτρικό ψυγείο στον κόσμο.

★ 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 σάς 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

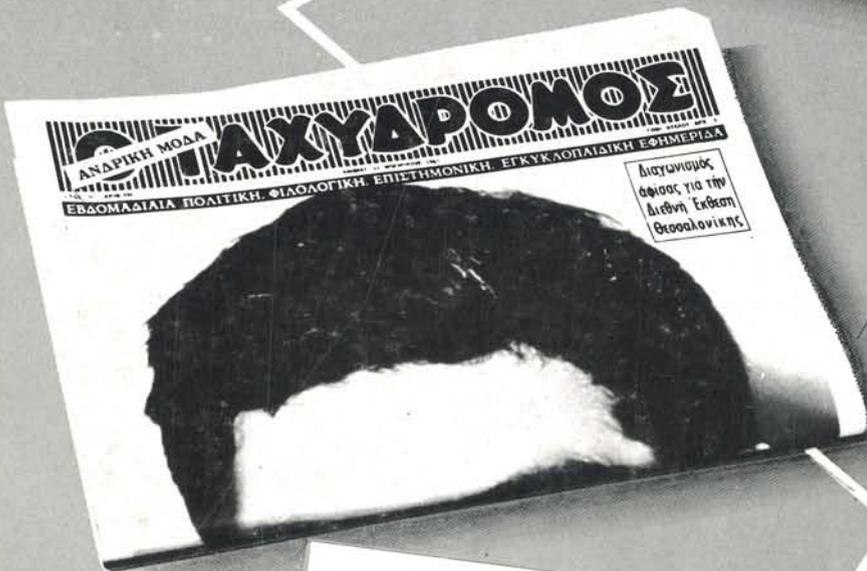


**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**

**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