



© E E A T P O 19

Ο Έλληνικός Όργανισμός Τουρισμού, για να συμβάλει στην εξύψωση του πνευματικού και πολιτιστικού επιπέδου του Έλληνικού Λαού και στην τουριστική αξιοποίηση όλης της χώρας, οργανώνει, για το 1965, Τουριστικές Καλλιτεχνικές Έκδηλώσεις και Φεστιβάλ σε 48 πόλεις και περιοχές της Ελλάδος και μεταξύ αυτών και στα αρχαία θέατρα Δήλου, Δελφών, Δωδώνης, Έπιδαύρου, Έρετρίας, Θάσου, Φιλίππων, στο Άμφιαράειον και στο Ώδειον Ήρώδου.





ΜΕΡΙΚΑ ΑΠΟ ΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΚΑΙ ΞΕΝΑ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑΤΑ ΠΟΥ ΘΑ  
ΛΑΒΟΥΝ ΜΕΡΟΣ ΣΤΙΣ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ  
ΚΑΙ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΠΟΥ ΟΡΓΑΝΩΝΕΙ Ο Ε.Ο.Τ. ΤΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΤΟΥ 1965

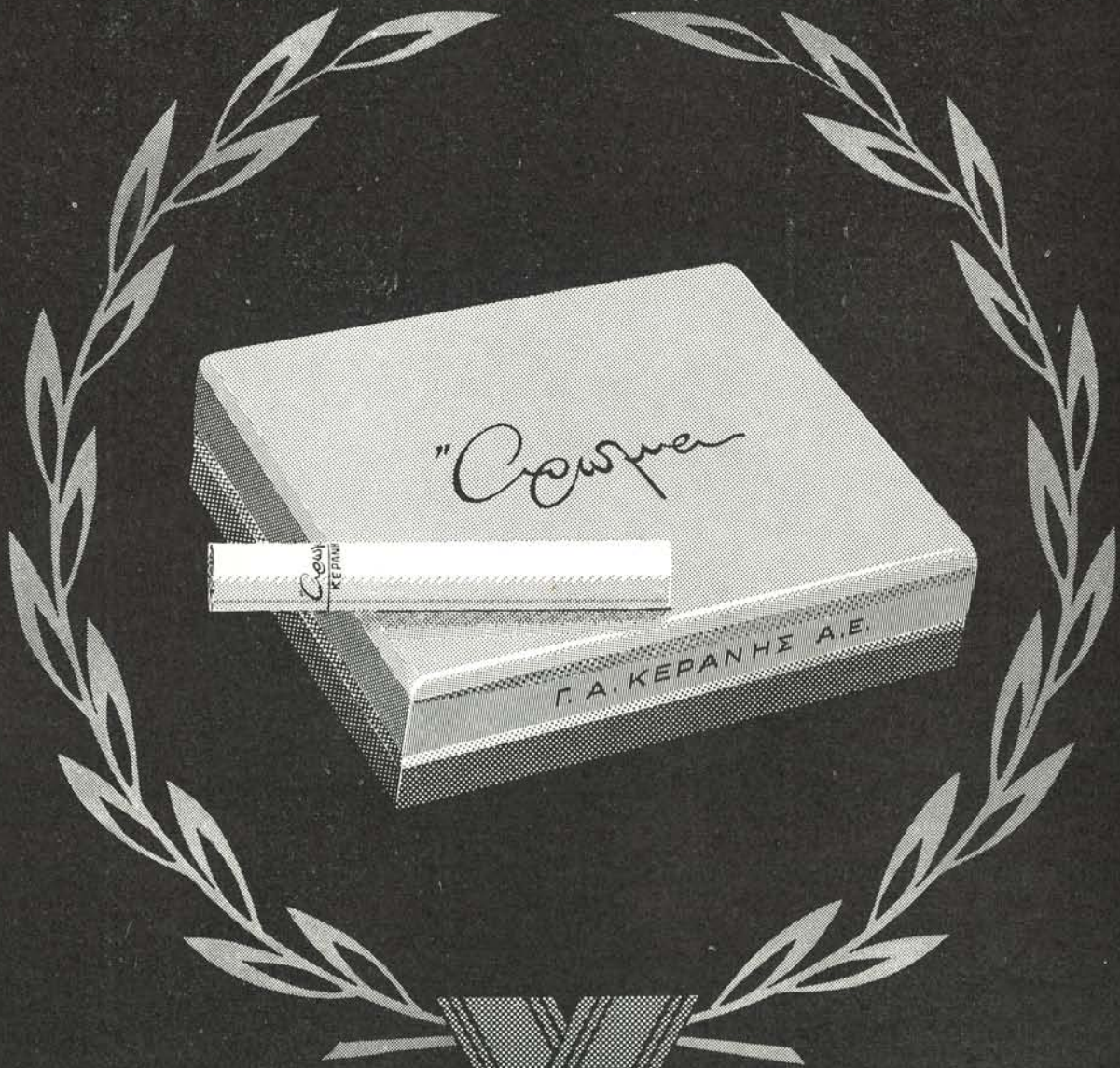
ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ  
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ  
ΠΕΙΡΑΪΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ (Δ. Ροντήρης)  
ΘΕΑΤΡΟΝ ΤΕΧΝΗΣ (Κ. Κούν)  
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ("Αννα Συνοδινού)  
ΘΥΜΕΛΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ (Λ. Καρζής)  
ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΛΑΪΚΑ ΜΠΑΛΛΕΤΑ (Δ. Στράτου)  
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ (Ρ. Μάνου)  
ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ Ε.Ι.Ρ.  
ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΜΙΚΡΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΧΟΡΩΔΙΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΟΣΛΟ  
ROYAL PHILARMONIC OF LONDON  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΠΡΑΓΑΣ  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΧΟΡΩΔΙΑ ΒΑΡΣΟΒΙΑΣ  
ΟΙ ΣΟΛΙΣΤ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ  
NEW YORK CITY BALLET  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΙΣΡΑΗΛ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΜΑΛΜΠΟΡΩ ("Αμερικῆς)  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΚΑΙ ΧΟΡΩΔΙΑ ΣΟΦΙΑΣ  
ΙΑΠΩΝΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ "ΝΟΗ"  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΜΠΑΧ ΛΕΙΨΙΑΣ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΜΠΑΧ ΑΓΓΛΙΑΣ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΟΠΕΡΑΣ ΠΑΡΙΣΙΩΝ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ ΦΡΑΪΜΠΕΡΓΚ

ΕΚΤΟΣ ΑΘΗΝΩΝ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ  
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ  
ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ  
ΠΕΙΡΑΪΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ (Δ. Ροντήρης)  
ΘΕΑΤΡΟΝ ΤΕΧΝΗΣ (Κ. Κούν)  
ΘΥΜΕΛΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ (Λ. Καρζής)  
ΑΡΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ (Θίασος Σ.Ε.Η.)  
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ (Ρ. Μάνου)  
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΟΜΑΣ ΠΡΑΤΣΙΚΑ  
ΛΥΚΕΙΟΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΔΗΜΟΥ ΑΘΗΝΩΝ  
ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΜΙΚΡΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ  
ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΙΝΙΑΝ  
ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΡΙΚΑΛΩΝ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑΙ ΔΩΜΑΤΙΟΥ  
ΛΑΪΚΟΙ ΧΟΡΟΙ ΔΗΜΟΓΛΟΥ  
ΧΟΡΩΔΙΕΣ ΔΙΑΦΟΡΩΝ ΠΟΛΕΩΝ  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΟΣΛΟ  
ΟΠΕΡΑ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ  
ΟΙ ΣΟΛΙΣΤ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΒΑΡΣΟΒΙΑΣ  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΙΣΡΑΗΛ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΜΠΑΧ ΛΕΙΨΙΑΣ  
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΥ ΜΑΛΜΠΟΡΩ ("Αμερικῆς)  
ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΒΕΡΟΛΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΩΝ ΦΙ-  
ΛΩΝ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ  
ΙΣΠΑΝΙΚΑ ΜΠΑΛΛΕΤΑ ΜΑΡΙΕΜΜΑ  
ΟΥΓΓΡΙΚΟ ΚΟΥΑΡΤΕΤΤΟ  
ΧΟΡΩΔΙΑ ΦΙΛΩΝ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ





1930-1965  
35 ΧΡΟΝΙΑ  
ΠΡΩΤΟ  
ΣΤΗΝ ΠΡΟΤΙΜΗΣΙ  
ΠΡΩΤΟ  
ΣΤΗΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑ

*Έλαφρό...*

*Αποδραστικό!*



γκρέκα



N°4711. 

*Η αγαπημένη μας*

**TOSCA**

EAU DE COLOGNE

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



ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ

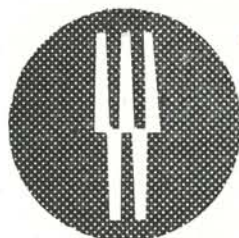


# ΤΕΛΟΣ

ΣΤΑ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑ

# ΜΗΔΕΝ

ΣΤΟΥΣ ΦΑΝΤΑΧΤΕΡΟΥΣ ΤΙΤΛΟΥΣ



- ΟΙΚΙΑΚΑ ΨΥΓΕΙΑ
- ΕΠΑΓΓΕΛΜ. ΨΥΓΕΙΑ
- ΗΛΕΚ. ΚΟΥΖΙΝΕΣ
- ΣΥΝΤΗΡ. ΤΡΟΦΙΜΩΝ
- ΑΥΤΟΜ. ΠΛΥΝΤΗΡΙΑ
- ΨΥΚΤΕΣ ΥΔΑΤΟΣ
- AIR CONDITIONERS

Κ.Α.Π. - Κ.Α.Π.

## ΓΥΜΝΗ ΑΛΗΘΕΙΑ

Τα προϊόντα KELVINATOR προηγούνται σε ποιότητα κατασκευής, υλικών, τεχνικής και άψογου εμφάνισης απ' όλα τα άλλα.

Ο θρύλος των προϊόντων KELVINATOR άρχισε πριν από τον ΠΡΩΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ ΠΟΛΕΜΟ και συνεχίζει για σās υπερήφανα τόν δρόμο τής έρευνας οικοδομώντας τήν τελειότητα.

ΝΑ ΓΙΑΤΙ ΠΡΕΠΕΙ ΚΑΙ ΣΕΙΣ ν' αποκτήσετε στό σπίτι σας τεχνικό νοικοκυριό, κατασκευασμένο από τήν KELVINATOR.

**ΕΚΕΙ ΠΟΥ ΣΥΝΑΝΤΑΤΑΙ Η ΠΑΡΑΔΟΣΙΣ ΣΤΗΝ ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΠΡΟΔΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΙΚΗ ΕΥΡΙΣΚΕΤΑΙ Η KELVINATOR**

# KELVINATOR

Για όλη σας τή ζωή!



Χρόνος Δ', Τεύχος 19  
Γενάρης - Φλεβάρης 1965

Κεντρικά Γραφεία :

Παρνασσού 2, 6ος όροφος  
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρότση)  
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, τηλέφ. 530.969

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

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

\*

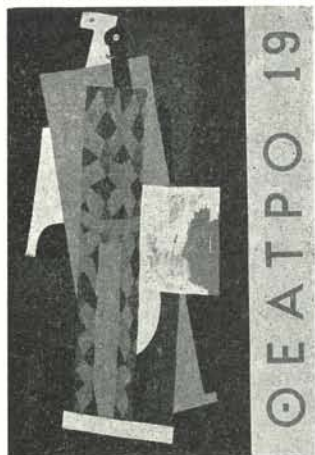
Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ  
Υπεύθυνος ὅλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου  
Νικ. Κοντορός, Μ. Άσίας 1

\*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΞΕΠΦΥΛΛΟΥ :



Πικασό: Άρλεκίνος, 1915. Λάδι  
(Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης Ν. Υόρκη)

## Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Χρόνος τέταρτος, τεύχος δέκατο ένατο. — Νά λείπει ή άπειλή τής λογοκρισίας. — Δυό νέοι έλληνες συγγραφείς. — Μόνο δικαιολογημένες μετακλήσεις. — Ό Πικασό και τῶ Θέατρο σελ. 7
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝ ΣΤΑΝΙΣΛΑΒΣΚΙ: Άνεβάζοντας τόν "Άμλετ". Συνεργασία με τόν Γκόρντον Κραίηγκ. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 16
- ΠΑΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** ΛΟΥΛΑΣ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ: Ά πόλη. Μονόπρακτο σελ. 49  
ΓΙΑΝΝΗ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗ: Ά προξενήτρα. Μονόπρακτο σελ. 55
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ:** ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ: Τά Πάθη τῶ Όσιρη. Θεατρική γιορτή 19 αιώνας πρό Χριστού σελ. 9  
JEAN VILAR: Μυστικά τῶ Θέατρου. Τῶ ζευγάρωμα ψευτιῶς κι άλήθειας. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 13  
ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Ό Σαίξπηρ στήν Ελλάδα. VII: Οί σκηνοθεσίες Δημήτρη Ροντήρη σελ. 22
- ΕΡΕΥΝΑ:** LOUIS CHAUVET και CLAUDE BAIGNERES: Νέο Κοινό στό Θέατρο. Έπιβάλλει και νέες κατευθύνσεις. Άπαντοῦν οί: Άντρέ Μπαρσάκ, Ζάν-Λουί Μπαρρό, Ζάκ Ντακμίν, Ζώρζ Ουιλσόν, Γκυ Ρετορέ, Θέατρο Όμπερβιλιέ, Φελισιέν Μαρσώ, Ιονέσκο, Μαρσέλ Τασανκούρ. Εικονογράφηση SENNEP. Μετάφραση Τ. Δραγώνα σελ. 39  
Θ: Συγκινείται ὁ ήθοποιός; Άπαντοῦν οί Κατίνα Παξινού, Άλέξης Μινωτής, Δέσπω Διαμαντίδου, Κρινιώ Παπῶ, Σωκράτης Καραντινός και Βασίλης Ρώτας σελ. 45
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ:** ΖΑΝ-ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ: Ό Εὐρυπίδης επίκαιρος συγγραφέας με τήν άντιπολεμική του θέση σελ. 63  
ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ: Μπορεί ὁ σημερινός κόσμος ν' άναπαρασταθεί στό θέατρο; σελ. 65
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ: Σέρ Λῶρενς Όλίβιερ: ένας συγκλονιστικός Όθέλλος σελ. 66  
ΝΙΚΟΥ ΜΟΣΧΟΝΑ: Ά Βενετία, κέντρο θεατρικής έρευνας. Σειρές Σεπτεμβριανῶν μαθημάτων σελ. 70
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ:** Άνασκόπηση τῶ διμήνου. — Δυό έκατομμύρια δραχμές χάρισμα στούς θιασάρχες. — Οί άλλαγές έργων στ' άθηναϊκά θέατρα. — Έτος 1965: Έχοντες ύπ' ὄψει, άποφασίζομε λογοκρισίαν! — Ό Σαίξπηρ, τῶ "Θέατρο" κ' ή άπρέπεια τῶν άγγλων. — ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Αιμίλιος Βεάκης, φωτεινή μορφή τῶ θεάτρου μας. — ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ τῶν θεαμάτων. — Έννεά ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ. — Ένα νέο πειραϊκό θέατρο και τῶ αίσχος τῶ "Όρβο". — ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Τῶ κωμικό στόν Σαίξπηρ σελ. 71
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Βιβλία για Θέατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 82
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ:** Δίσκοι με θεατρικά έργα σε διάφορες γλώσσες σελ. 82



# ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ σύγχρονη Τράπεζα*

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

---

# ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου  
ἐξυπηρησιέως*

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



# Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

## ★ Χρόνος τέταρτος, τεύχος δέκατο ένατο

Τὸ "Θέατρο" μπήκε στὸν τέταρτο χρόνο. Καὶ μόνο τὸ γεγονός αὐτό, ἀποτελεῖ μιὰ νίκη! Ποτέ, κανένα θεατρικὸ περιοδικὸ δὲν ἔφτασε οὔτε τὰ δυὸ χρόνια ζωῆς, στὴ χώρα μας. Καὶ ποτέ ἄλλοτε, κανένα θεατρικὸ περιοδικὸ δὲν εἶχε τὴν ποιότητα τοῦ σημερινοῦ "Θεάτρου" — γεγονός πού ἀντιστατεύεται, δυστυχῶς, στὴν εὐρεία κυκλοφορία καί, φυσικά, στὴ μακροζωία του. Τὸ "Θέατρο" φιλοδοξοῦσε νὰ παρουσιαστεῖ τὸν καινούριο χρόνο μὲ ἀκόμα πιὸ ἄρτια μορφή, χωρὶς βέβαια ν' ἀλλοιώσει τὸ σχῆμα, τὴν ἐμφάνιση ἢ τὴν κατανομή τῆς ὕλης του. Ὅλη ἡ προεργασία εἶχε γίνει ἀλλά, τὴν τελευταία στιγμή, ἀνυπέρβλητοι τεχνικοὶ λόγοι μᾶς ἀνάγκασαν νὰ μειώσουμε προσωρινὰ στὰ ἴδια. Γι' αὐτὸ καθυστέρησε κ' ἡ κυκλοφορία τοῦ τεύχους. Τὸ "Θέατρο" ἀντιμετωπίζει ὁμως, πάντα, σκληρὸ οἰκονομικὸ πρόβλημα. Δὲν εἶναι ἐκδοτικὴ ἐπιχείρηση. Πίσω του δὲν ὑπάρχει κανένα οἰκονομικὸ συγκρότημα, κανενὸς εἶδους ἐπιχειρηματίας. Εἶναι μόνον προσφορά. Προσφορά μιᾶς ὁμάδας ἀνιδιοτελῶν ἀνθρώπων στὴν πνευματικὴ καὶ αἰσθητικὴ καλλιέργεια τοῦ Κοινοῦ. Ἄρκει νὰ σημειωθεῖ πὼς κάθε τεύχος του προσφέρει φθηνότερα ἅπ' ὅσο κοστίζει. Ἡ κυκλοφορία τοῦ περιοδικοῦ εἶναι, βέβαια, πολὺ ἱκανοποιητικὴ. Ἀλλά δὲν τὸ ἐξυπηρετεῖ οἰκονομικά. Ἐκτός, ἂν ξεπεράσει κάθε προσδοκία. Ἄλλ' αὐτὸ ἐπαφίεται στὴν ἀγάπη τῶν ἀναγνωστῶν καὶ τὴν προθυμία τους νὰ πολλαπλασιάσουν τοὺς συνδρομητῆς μας. Εἶναι ἀπογοητευτικὸ: σὲ καιροὺς Δημοκρατίας, οἱ ὑπεύθυνοι γιὰ τὴν παιδεία τοῦ ἑλληνικοῦ Λαοῦ δὲν προθυμοποιήθηκαν νὰ ἐξασφαλίσουν στὸ "Θέατρο" στοιχειώδεις ὄρους ζωῆς. Ἐμεῖς πάντως, δὲ θ' ἀπαρνηθοῦμε τοὺς ὑψηλοὺς μας στόχους καί, σὲ καμιά περίπτωση, δὲν θὰ ἐγκαταλείψουμε τὸν ἀγῶνα γιὰ τὸ καλὸ τοῦ Θεάτρου.

## ★ Νὰ λείψει ἡ ἀπειλὴ τῆς λογοκρισίας

Ἡ Δημοκρατία ἐνίκησε! Οἱ νόμοι, ὁμως, πὺ περιφρουροῦσαν τὸ παλιὸ ἀστυνομικὸ καθεστῶς ἐξακολουθοῦν νὰ ἰσχύουν! Κι ὄχι μόνο φεωρητικά. Ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ, ἡ ἀμαρτωλὴ γραφειοκρατία — πὺ δὲν μπορεῖ νὰ συνηθίσει στὴν ἰδέα πὺ τὸ πνεῦμα πρέπει νὰ ναι ἐλεύθερο καὶ πὺς μπορεῖ νὰ ὑπάρξει χωρὶς τὴν... προστασία της — ἐπιχειρεῖ νὰ τοὺς θέσει καὶ σὲ πρακτικὴ ἐφαρμογή. Παράδειγμα, ἡ ἀπειληθεῖσα λογοκρισία στὸ Θέατρο. Στηρίζεται σὲ κατοχικὸ νόμο πὺ στὸν καιρὸ του, φυσικά, ἐφαρμοζόταν μὲ μανιακὴ πίστη. Τὴν διατηρεῖ, ὁμως, καὶ σήμερα τὸ ἄρθρο 4 τοῦ Νομοθετικοῦ Διατάγματος 1.108 τοῦ 1942, πὺ δὲν ἔχει ἀκόμα καταργηθεῖ!

Ἀπὸ τότε, κάθε τόσο, ἡ ἀντιδραστικὴ γραφειοκρατία προσπαθεῖ νὰ τὴν νεκραναστήσει. Κάθε τόσο στήνει παγίδες καὶ κάθε τόσο ὑπουργοί, ἀνύποπτοι ἀπὸ τὰ βρωμερά της τερτίπια, συστηματικά τὴν παθαίνουν! Τὸ ἴδιο ἔπαθε τελευταία κι ὁ ὑφυπουργὸς Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως κ. Γ. Μυλωνάς. Στὶς 31 Δεκέμβρη 1964 ὑπέγραψε ἀπόφαση ἐπιβολῆς λογοκρισίας στὸ Θέατρο! « Ἐχοντες ὑπ' ὄψει τὶς διατάξεις... ἀποφασίζομεν: Ἀνασυγκροτοῦμε τὴν Ἐπιτροπὴν Ἐλέγχου θεατρικῶν ἔργων καὶ ὀρίζομεν τὴν σύνθεσιν αὐτῆς ἀπὸ 17.12.64 ὡς ἀκολουθῶς... Ἡ παρούσα δημοσιευθῆτω διὰ τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως »! Καὶ δημοσιεύτηκε! Σ' ἐποχὴ Δημοκρατίας συγκροτήθηκε Ἐπιτροπὴ θεατρικῆς λογοκρισίας μὲ συντριπτικὴ, φυσικά, πλειοψηφία ἐκπροσώπων τῆς ἀμετανόητης γραφειοκρατίας. Ἡ ἐπαίσχυντη ἀπόφαση τοῦ ὑφυπουργοῦ τῆς Δημοκρατίας κοινοποιήθηκε στὰ πολυάριθμα μέλη τῆς Ἐπιτροπῆς. Ἡ ἐξέγερση τοῦ πνευματικοῦ κόσμου, ἡ ἀμεση καὶ κατηγορηματικὴ καταδίκη τῆς προκάλεσε καὶ τὴν ἀμεση ἀνάκλησή της. Ἡ ἀνάκληση, ὁμως, δὲ λύνει τὸ πρόβλημα. Ὅσο ἰσχύει ὁ ὀλοκληρωτικὸς νόμος τῆς κατοχῆς, ἡ ἀπειλὴ παραμένει. Καὶ θ' ἀνοίγει πάντοτε τὴν ὄρεξή τῆς ἀντιδραστικῆς κρατικῆς μηχανῆς γιὰ τὴν ἐπιβολὴ δεσμῶν στὸ Πνεῦμα. Ὅ,τι οἱ σημερινοὶ καιροὶ δὲν ἐπέτρεψαν, μπορεῖ νὰ ἐπιχειρηθεῖ κάποια ἄλλη στιγμή. Καὶ νὰ πετύχει. Μιὰ μόνο λύση ὑπάρχει: Ἡ κατάργησις τῆς κατοχικῆς διατάξεως. Μόνον ἔτσι ἀπομακρύνεται ἡ ἀπειλὴ τῆς λογοκρισίας. Χρέος τῆς Κυβερνήσεως νὰ τὸ πράξει ἀμέσως. Ἀλλιῶς, δὲν μπορεῖ νὰ ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴν Δημοκρατία.

## ★ Δυὸ νέοι Ἕλληνες συγγραφεῖς

Ὁ κυριότερος σκοπὸς πὺ ἴρθε νὰ ὑπηρετήσῃ τὸ "Θέατρο" εἶναι ἡ προβολὴ κ' ἐπιβολὴ τοῦ ἑλληνικοῦ ἔργου. Τὸ γράψαμε, τὸ ξαναγράψαμε καὶ δὲ θὰ σταματήσουμε νὰ τὸ λέμε. Ἀμετάθετη πίστη μας: Θέατρο σημαίνει ἔργο. Κ' ἑλληνικὸ θέατρο σημαίνει ἑλληνικὸ θεατρικὸ ἔργο. Ἀπὸ τὴν πίστη αὐτὴ ὀδηγημένοι, ἔχουμε παρουσιάσει στὰ 19 μας τεύχη, 16 ἑλληνικά ἔργα! Ὁ Πάρνης κι ὁ Σεβαστικόγλου παίχτηκαν ἤδη. Τὸ Ἔθνικὸ δὲ θὰ μπορέσει ν' ἀποφύγει τὴν Μαργαρίτα Λυμπεράκη. Ὁ Χατζηαναγνώστου, ἡ Τρέζου, ὁ Σαμουηλίδης δὲ θ' ἀργήσουν νὰ φανοῦν. Τὸ "Θέατρο" ἔχει τὴν χαρὰ νὰ παρουσιάσει σήμερα ἄλλους δυὸ νέους συγγραφεῖς: Τὴν Λούλα Ἀναγνωστάκη καὶ τὸν Γιάννη Νεγρεπόντη. Οἱ ἀναγνώστες θὰ ἐκτιμῆσουν τὰ δυὸ μονόπρακτά τους: τὴν "Πόλη" καὶ τὴν "Προζενήτρα". Ἡ Λούλα Ἀναγνωστάκη γεννήθηκε στὴ Θεσσαλονίκη. Νέα, δικηγόρινα, ἔχει γράψει δυὸ σενάρια πὺ γυρίστηκαν ταινίες καὶ δυὸ θεατρικά ἔργα πὺ βρί-



σκονταν στα συρτάρια της. Η "Πόλη" είναι το δεύτερο από τρία μονόπρακτα — "Διανυκτέρευση" και "Παρέλαση" — τα άλλα — που έχει υποσχεθεί να παρουσιάσει ο Κάρολος Κούν. Μολονότι αυτότελη, κινούνται και τα τρία στον ίδιο εκφραστικό χώρο και τα συνδέει παραλλαγή θεμάτων. Θα το πούμε απερίφραστα: Η "Αναγνωστάκη" είναι τάλαντο, μ' ένα προσωπικό στυλ αναπάντεχο. Κάτω από έναν στρωτό διάλογο κρύβει άπιθανη θεατρικότητα. Άγγιζει το παράλογο, χωρίς να γίνεται θέατρο του παράλογου. Συλλαμβάνει κι αποδίδει, με θεατρικό τρόπο, όρισμένες πλευρές της ανιαρής, της δίχως νόημα ζωής. Η "Πόλη" της είναι ήδη πολύ καλό σύγχρονο θέατρο. Και θα γράψει καλύτερο. Ο Γιάννης Νεγρεπόντης γεννήθηκε στη Λάρισα. Σπούδασε αρχαιολογία και δυο χρόνια στη Δραματική σχολή του Ώδείου Αθηνών. Νέος κι αυτός, έχει δημοσιεύσει τρεις ποιητικές συλλογές — "Πρόσωπα και χώρος" 1958, "Καθημαγμένοι" 1960, "Δωρήματα" 1963 — και το θεατρικό έπαισόδιο "Ίφιγένεια". Το πραγματικό του όνομα είναι Ξυνοτρούλιας. Η άγροτική καταγωγή του φανερώνεται και στην "Προξενήτρα" με τα χωμάδη χωριάτικα χωρατά και τη ζουμερή του γλώσσα. Άξιοποιεί θεατρικά, πλούσια στοιχεία της λαϊκής παράδοσης: παροιμίες, τραγούδια, έθιμα. Δέν είναι βέβαια, σύγχρονο θέατρο, αλλά στα χέρια ενός καλού σκηνοθέτη μπορεί να γίνει ένα κεφάλτο λαϊκό, θεατρικό πανηγύρι. Κοντά στις υποσχέσεις που δίνουν οι δυο νέοι συγγραφείς που παρουσιάζει το "Θέατρο" ίδου και μιιά δική του: Θά συνεχίσει την παρουσίαση νέων συγγραφέων.

### ★ Μόνο δικαιολογημένες μετακλήσεις

Τρεις πρεμιέρες της Λυρικής Σκηνής δόθηκαν μέχρι σήμερα — "Λόεγκριν", "Μποέμ" και "Μανόν". Κ' οι τρεις δικαιώνουν, δυστυχώς, τις επιφυλάξεις μας για τις αλόγιστες μετακλήσεις ξένων καλλιτεχνών. Αναντίρρητα, κανένα λυρικό θέατρο — ούτε, φυσικά, η Λυρική Σκηνή — δέν είναι δυνατό ν' αποφύγει τη μετάκληση ξένων. Δυο λόγιοι την υπαγορεύουν: Η κάλυψη όρισμένων κενών στη διανομή μιιάς όπερας και η ανάγκη της "διδασκαλίας" ενός έργου από έπιφανείς προσωπικότητες της λυρικής τέχνης — καλλιτέχνες του τραγουδιού και σκηνοθέτες. Η Ιστορία της Μουσικής διδάσκει πως η Όπερα, απ' τα πρώτα της βήματα, τον δέκατο έβδομο αιώνα, δέν μεταφυτεύεται μόνη της, σάν μουσικοθεατρικό είδος, απ' την πατρίδα της την Ιταλία στις διάφορες άλλες χώρες. Αυτό γινόταν πάντοτε μ' ένα πλήθος τραγουδιστών και τεχνικών. Τόν δέκατο όγδοο αιώνα, Ιταλοί τραγουδιστές κ' Ιταλικοί θίασοι "διδάσκουν" τόν ρεπερτόριο τους και τόν ύφος του Ιταλικού μπελκάντο σ' όλη την Εύρώπη, σ' Ανατολή και Δύση, απ' τόν Λονδίνο ως την Πετρούπολη. Παράλληλα όμως, η Ιστορία της Μουσικής διδάσκει και κάτι άλλο: Τήν αντίδραση που ξεσηκώθηκε ενάντια στην έπιβολή του Ιταλικού στυλ, με σύνθημα τή δημιουργία έθνικής λυρικής τέχνης — "Μάχη τών μουφόνων" στό Παρίσι, "γερμανικό" λυρικό θέατρο με τόν Μότσαρτ και τόν Βέμπερ, δημιουργία "έθνικών μουσικών σχολών". Κι όταν λέμε "γερμανικό" λυρικό θέατρο ή "έθνικές μουσικές σχολές", δέν έννοοιμε μόνο τή σύνθεση, τά λυρικά δηλαδή έργα με τόν όποιο "έθνικό" τους περιεχόμενο. Έννοοιμε τόν ύφος που δημιουργούν με τόν καιρό: τόν τρόπο και τήν τεχνική του τραγουδιού αλλά και τόν σκηνοθετικό τρόπο ανέβασμάτος τους. Αλλά αποτελούν τήν ούσιαστική, τήν είδοποιό διαφορά ενός γερμανικού έργου (του "Ελεύθερου σκοπευτή", αϊφνης του Βέμπερ), από μιιά Ιταλική όπερα (τόν Ριγκολέττο π.χ.). Οι μουσικοί φθόγγοι, οι νότες

της παρτιτούρας μιιάς όπερας παραμένουν άψυχα, νεκρά σύμβολα, χωρίς τήν έρμηνεία, τόν ύφος δηλαδή του τραγουδιού και της σκηνοθετικής παρουσίας του έργου. Άκριβώς, τόν *ιδιαιτερο* αυτό ύφος καλούνται να διδάξουν κάθε φορά οι "μετακαλούμενοι" σε μιιά χώρα σκηνοθέτες και έρμηνευτές. Γι' αυτό κ' η εύθύνη εκείνων που αναλαμβάνουν τήν εκλογή τους είναι μεγάλη. Πολύ μεγαλύτερη, όταν πρόκειται για κρατικό Όργανισμο, όπως είναι η Έθνική Λυρική Σκηνή. Τις προϋποθέσεις που άναφέραμε, δέν τις εκάλωσαν οι μετακληθέντες από τή Λυρική Σκηνή καλλιτέχνες. Κ' οι επιφυλάξεις μας για τή μετάκληση Ιταλού σκηνοθέτη να διδάξει τήν πρώτη παρουσίαση του βαγκνερικού "Λόεγκριν" στην Αθήνα, όπως και τών άλλων καλλιτεχνών για όρισμένους ρόλους δικαιώθηκαν, δυστυχώς, από τά πράγματα.

### ★ Ο Πικασό και τόν Θέατρο

Ανάμεσα στους μεγάλους ζωγράφους που έχουν έμπνευσει απ' τόν θέατρο κ' έχουν δουλέψει για τόν θέατρο — και που φιλοδοξεί να παρουσιάσει τόν περιοδικό μας — ξεχωριστή θέση κατέχει ό Πάμπλο Πικασό. Πολλά απ' τά πρώτα έργα του, τής περιφημής "γαλάζιας περιόδου", έχουν για μοναδικό τους θέμα άκροβάτες κι άρλεκίνους. Ένα μάλιστα από αυτά, ζωγραφισμένο στό 1905, ένέπνευσε στόν Ρίλκε τήν "Πέμπτη έλεγεία του Ντουίνου". Μά και στην κυβιστική του περίοδο και στην άμέσως μετά — στην όποια άνήκει κι ό πίνακας που δίνουμε στό έξώφυλλό μας — ό Πικασό δέν έπαψε να έπεξεργάζεται τόν θέμα τού άρλεκίνου. Όχι για λόγους μονάχα μορφολογικούς — μολονότι, για έναν κυβιστή ζωγράφο, η μορφή κ' ιδιαίτερα τόν κοστούμι του άρλεκίνου αποτελούν ένα θέμα μοναδικό για τή διάσπαση και τήν όργάνωση του ζωγραφικού χώρου σε έπίπεδα. Τόν θέμα είναι, κυρίως, στενά δεμένο με τήν ψυχούσθηση του Πικασό, όπως φαίνεται καθαρά στό έργα τής γαλάζιας του περιόδου. Ο καλλιτέχνης είναι ό ίδιος ένας άκροβάτης κ' ένας άρλεκίνος που δίνει, μέσα από φανταχτερές έπινοήσεις τής τέχνης του, τόν έαυτό του. Κανένας άλλος σύγχρονος ζωγράφος δέν δημιούργησε τόσο μεγάλη ποικιλία μορφών για να εκφραστεί. Άλλ' ό Πικασό έχει δουλέψει κιόλας πολύ για τόν θέατρο. Άρχισε, στό 1917, χάρη στόν Κοκτώ: "Έκανε τά κοστούμια και τά σκηνικά τής "Παράτας" του Κοκτώ για τά Ρούσικα Μπαλλέτα του Ντιαγκίλεφ. Ήταν μιιά σάτιρα μικρού περιοδεύοντος θιάσου, μισο-τίρκου, μισο-μιούζικ χάλ. Ο Έρικ Σατί είχε γράψει τή μουσική, όπο κυριαρχούσαν σφουρίγματα σειρήνων και θόρυβοι γραφομηχανών. Στά 1920 έκανε σκηνικά και κοστούμια για τόν "Τρίκοχο", έμπνευσμένο απ' τά σπανιόλικα φλαμέγκος. Ο Μανουέλ ντε Φάλια έπαιξε ό ίδιος τά κομμάτια του στό πιάνο. Ο Πικασό έκανε έπίσης σκηνικά και κοστούμια για τόν "Πουλτσινέλα" — μπαλλέτο του Μασίν, με μουσική Περγκολέζε σε διάσκηψη Στραβίνσκι — τόν σκηνικό για τήν επανάληψη του μπαλλέτου "Τόν άπόγευμα ενός φάνου" και για τόν "Γαλάζιο τραίνο" του Κοκτώ. Ύστερα απ' αυτό (1921) διέκοψε όριστικά τή συνεργασία του με τά Ρούσικα Μπαλλέτα. Στά 1924 έκανε τά σκηνικά για τόν μπαλλέτο "Έρμη" που ανέβασε ό κόμης ντε Μπομόν στό "Théâtre de la Cigale". Σά να μήν έφταναν όλ' αυτά, τόν 1945 ό Πάμπλο Πικασό έγραψε κ' ένα υπερρεαλιστικό θεατρικό έργο με τόν τίτλο "Ο κόθος άρπαγμένος από τήν ούρα του", που παίχτηκε πρόσφατα μ' έπιτυχία. Όλ' αυτά επιβάλλουν στό "Θέατρο" να ξαναγυρίσει στόν Πάμπλο Πικασό. Θα τόν κάνει σύντομα με μιιά πολύπλευρη και υπεύθυνη παρουσίαση του έργου του.





# ΤΑ ΠΑΘΗ ΤΟΥ ΟΣΙΡΗ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΓΙΟΡΤΗ 19 ΑΙΩΝΕΣ π.Χ.

Του ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

‘Ο Άλέξης Σολομός δίνει παρακάτω τὸν πρῶτο σταθμὸν — τὴν ἀφετηρία, καλύτερα — στήν ‘Ιστορία τοῦ παγκόσμιου Θεάτρου. Είναι τμήμα μιᾶς πλατύτερης μελέτης του γιὰ τοὺς εἴκοσι σταθμοὺς τοῦ θεάτρου, τὶς εἴκοσι δηλαδὴ κοσμογονικὰς ἐποχὰς πού συμβάλανε, θετικὰ ἢ ἀρνητικὰ, στήν ἐξέλιξη, τὴν μεταμόρφωση, τὴν ἀνανέωση καὶ τὴν ἐπιβίωση τῆς θεατρικῆς τέχνης. Δὲν πρόκειται γιὰ κανένα χρονικὸ τῆς παγκόσμιας δραματοποιίας, γιατί πολλές φορές τὸ θέατρο ἐπέζησε θριαμβευτικὰ δίχως γράφτὸ κείμενο — ὅπως στήν περίπτωση τῶν αἰγυπτιακῶν Παθῶν — με μόνον ἀπαραίτητα στοιχεῖα τὸν ἠθοποιὸ καὶ τὸ θεατὴ καὶ τὴ μυστικὴ ἀνάμεσά τους “συνωμοσία”.

Τὸ καλιότερο ἱστορικὸ δεῖγμα θεατρικῆς ἀναπαράστασης μᾶς τὸ προσφέρει μιὰ αἰγυπτιακὴ στήλη, πού βρίσκεται σὲ κάποιο μουσεῖο τοῦ Βερολίνου. Ἀνήκει, καθὼς λένε οἱ αἰγυπτιακοὶ, στὴ ΙΒ΄ Δυναστεία — πὺ συγκεκριμένα, στὶς περιοχὰς τοῦ 1850 π.Χ. — καὶ εἶναι γνωστὴ μετ’ ὄνομα Στήλη τοῦ Ἰχερνοφρέτ (ἢ Ἰχερνεφέρετ).

Ὁκτὼ σειρὰς ἀπὸ ἱερόγλυφα μᾶς περιγράφουν ἓνα θρησκευτικὸ πανηγύρι — χωρισμένον σὲ ὀκτὼ θεαματικὰ ἐπεισόδια — με θέμα τὰ Πάθη τοῦ Ὀσίρη. Εἶναι κάτι παρόμοιο, μ’ ἄλλα λόγια, με τὶς πρώιμες θεατρικὰς τελετουργίας, πού οἱ κατοπινὲς χιλιετηρίδες θ’ ἀφιερῶσιν στὰ Πάθη τοῦ Διόνυσου καὶ στὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ. Κι ὅπως τὶς νεώτερες αὐτὲς περιπτώσεις ἢ λιγοστὴ μᾶς γνώση δὲν καταφέρει νὰ τὶς βγάλει ὁλότελα ἀπ’ τὸ σκοτάδι, ἔτσι καὶ στὸ πανάρχαιο αἰγυπτιακὸ χρονικὸ, με πολλὴ δυσκολία — καὶ περισσότερὴ φαντασία — μπορούμε νὰ κρίνουμε καὶ νὰ ζυγίσουμε ἴσαμε ποῦ βαθμὸν συγγενεῖς ἢ θρησκευτικὴ τελετὴ με τὴ θεατρικὴ τέχνη. Τὸ σενάριο, πού μᾶς φύλαξε ἡ Στήλη τοῦ Ἰχερνοφρέτ, κλείνει ἓνα ἀνάλογο αἰνίγμα μ’ ἐκεῖνα πού συναντοῦμε στὰ πρῶτα στάδια τοῦ ἑλληνικοῦ διθύραμβου καὶ τοῦ χριστιανικοῦ ψαλμοῦ. Ποῦ τελειώνει ἡ λυρικὴ ἔκφραση; Ποῦ ἀρχίζει ἡ δραματικὴ ἀναπαράσταση;

Ἄγνωστο εἶναι τί καινούρια τεκμήρια θὰ μᾶς προσκομίσει αὐριο ἡ ἀρχαιολογία. Συγκεντρώνοντας, μιὰ φορά, ὅσα πορίσματα ἔχουμε σήμερα στὴ διάθεσή μας — εὐρήματα τῆς φαραωνικῆς ἐποχῆς, καθὼς καὶ πληροφορίες μεταγενέστερων συγγραφέων — διαπιστόνουμε πὼς τὰ Πάθη τοῦ Ὀσίρη (ἢ Πάθη τῆς Ἀβύδου, ὅπως ἐπίσης τὰ εἶπαν) ἀποτελοῦνε τμήμα μιᾶς ἀπὸ αἰῶνες καθιερωμένης λειτουργικῆς παράδοσης — ἐξέλιξη μιᾶς πολὺ ἀρχαίστερης θεατρικῆς ἐθιμοτυπίας. Φθάνουμε ἔτσι στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ ἔννοια τοῦ ὁμαδικοῦ θεάτρου, πρωτοεμφανίστηκε στὴν ἀνθρωπότητα ἀπὸ τὴν τέταρτη, οὔτε λίγο οὔτε πολὺ, προχριστιανικὴ χιλιετηρίδα — εἴκοσι τόσους αἰῶνες, δηλαδὴ, πρὶν ἀπ’ τὸν Τρωικὸ Πόλεμο, τριάντα αἰῶνες πρὶν ἀπ’ τὸν Αἰσχύλο, πενήντα αἰῶνες πρὶν ἀπὸ ἐμᾶς (Ἀέω ὁ μαδικοῦ θεάτρου, γιατί τὸ ἔνστικτο τοῦ ἀτομικοῦ θεάτρου — τὸ χάρισμα τῆς προσποίησης καὶ τῆς μίμησης — εἶναι ὅσο παλιὸ καὶ ὁ ἄνθρωπος. Στὴ βᾶση κάθε θρησκείας διακρίνουμε,

κατὰ κανόνα, ἓνα περιστατικὸ ἀπάτης, στενὰ δεμένο μετὸ μῦθο τῶν πρωτόπλαστον).

Τὰ γραπτὰ ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα, πού ρίχνουν ἓνα κάποιο ἀμυδρὸ φῶς στὴν προϊστορία τοῦ αἰγυπτιακοῦ θεάτρου, μᾶς προσδιορίζουν τὶς δύο βασικὰς, ἀνάλογα μετὸ θέμα, λειτουργικὰς ἀναπαράστασεις: τὶς ἱεροτελεστίας στέψης καὶ τὶς ἱεροτελεστίας ταφῆς.

Τὴ σπουδαιότερη ἱεροτελεστία στέψης μᾶς τὴ φύλαξε μιὰ μολόπετρα, πού βρέθηκε, ἀρκετὰ ἀκρωτηριασμένη, στὴ Μέμφιδα (σήμερα στὸ Βρετανικὸ Μουσεῖο). Μερικοὶ αἰγυπτιακοὶ μπόρεσαν ν’ ἀποκρυπτογραφήσουν πάνω της τὴν περιγραφή μιᾶς λειτουργικῆς ἀναπαράστασης τοῦ 3100 π.Χ., πού τὴ βάφτισαν Μεμφικὸ Δράμα.

Γιὰ τὶς ἱεροτελεστίας ταφῆς ὑπάρχουν πολὺ περισσότερα τεκμήρια. Φτάνει ν’ ἀναφέρουμε τὰ 55 κείμενα τῶν πυραμίδων, πού τὰ καλιότερὰ τους σχετίζονται, καθὼς εικάζεται, με θρησκευτικὰς γιορτὰς τῆς ἴης χιλιετηρίδας. Πρῶτος ὁ αἰγυπτιακὸς Μασπερὸ ὑποψίαστηκε σ’ αὐτὰ στοιχεῖα θεάτρου, καὶ ἡ θεωρία του υἰοθετήθηκε καὶ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ πολλοὺς νεώτερους.

Οἱ μελετητὲς τῶν κειμένων αὐτῶν — πού εἶναι χαραγμένα στὰ ἐσωτερικὰ τοιχώματα τῶν πυραμίδων — μπόρεσαν νὰ διαβάσουν ὁδηγίες γιὰ τὴ δράση τῶν προσώπων, πού λάβαιναν μέρος στὶς θεαματικὰς κηδεῖες. Τὰ πρόσωπα, ἐξάλλου, ἀρχίζουν νὰ μιλοῦν ἐξηγώντας — ὅπως συμβαίνει συχνὰ καὶ στὶς ἑλληνικὰς τραγωδίας — τὸ ρόλο πού ἐνσαρκώνουν: τὸ θεὸ Ὀρο, λόγου χάρη, τὴ θεὰ Νούτ κλπ. Πρωταγωνιστὴς ἦταν συνήθως ὁ Ὀσίρης, πού ταυτιζόταν μετὸ νεκρὸ Φαραῶ. Δευτεραγωνιστὴς, ὁ Ὀρος, ὁ γιὸς του, πού συμβόλιζε τὸ διάδοχο.

Οἱ μάσκες, πού βρέθηκαν στὶς ἀνασκαφὰς — μάσκες ζώων οἱ περισσότερες, γιατί με μορφὴ ζώου λατρεύονταν οἱ αἰγυπτιακοὶ θεοὶ — μᾶς βοηθοῦν νὰ στηρίξουμε τὴν ὑπόθεσιν πὼς οἱ ἱερεῖς ἐκτελοῦσαν τοὺς ρόλους τῶν θεῶν. Ἡ ἀδιάκοπη, ἄλλωστε, παρουσία θεϊκῶν προσωποειδῶρων στὶς αἰγυπτιακὰς τοιχογραφίας δὲν μπορεῖ νὰ ἴναι ὁλότελα ἄσχετη μετὰ θρησκευτικὰ ἀναπαράστατικὰ ἔθιμα. Βασικὸς σκοπὸς, ἄς μὴν ξεχνᾶμε, τῆς ἐπιθανάτιας ἱεροτελεστίας ἦταν ἡ ἀπόδει-



Φαραῶ Σέσωστρης Γ΄ τῆς 12ης Δυναστείας. Γιὰ χάση του, χάραξε ὁ Ἰχερνοφρέτ στὴ Στήλη του τὴν περιγραφή τῶν Παθῶν



ξη της αθανασίας της ψυχής. Κάποια φανερά, λοιπόν, δράση — σ' αντίθεση με την αδράνεια του σωματικού θανάτου — θα 'πρεπε να συνοδεύει τις λυτρωτικές προσευχές. "Ρίξε από πάνω σου τόν άμμο!" έλεγε ο Ιερέας στη μούμια του νεκρού Φαραώ, ή "Βγάλε τά δεσμά πού σέ τυλίγουν!". "Αν δέν ύπήρχε αντίστοιχη δράση, οι συμβολικές επικλήσεις θα έφευγαν στο κενό, χάνοντας πέρα για πέρα τή δύναμη της ύποβολής τους στο λαό.

Στις αναπαριστατικές αυτές τελετουργίες ο λαός έπαιρνε μέρος σάν κοινό και σά θίασος—φαινόμενο ανάλογο και πάλι με του διθύραμβου και του κάμου της Ελλάδας, καθώς και της πρώτης χριστιανικής λειτουργίας. Η διπλή τούτη ύπόσταση του λαού—μαζί θεατή κ' εκτελεστή—στις πάνδημες θρησκευτικές γιορτές, είναι κάτι πού διατηρήθηκε ίσαμε τις μέρες μας, συγκεκριμένα στις Απόκριες, στον Έπιτάφιο κλπ. Ο Ήροδοτος, πού επισκέφθηκε την Αίγυπτο στις άρχές του 5ου π.Χ. αιώνα—και πού θα τόν έχουμε για σύμβουλο—μάς πληροφορεί, σχετικά με τή λατρεία του "Όσιρη (τόν δ ή Διόνυσον είναι λέγουσι) πώς: τήν δέ Άλληνη ανάγουσι όρτην τῷ Διονύσῳ Αἰγύπτιοι πλὴν χορῶν κατὰ ταύτᾳ σχεδόν πάντα "Ελλησι. Η έθιμοτυπία ήταν όμοια, δηλαδή, και στις δυό χώρες, με τή μόνη διαφορά πώς έλειπαν στους Αιγύπτιους τά χορικά τραγούδια, προΐον έξοργα έλληνικά. Ο ίδιος όμως πληροφοροδότης μάς βεβαιώνει άλλοῦ πάλι, οί πανηγυριώτες στη χώρα του Νείλου—τουλάχιστον τόν 5ον αιώνα—κροταλίζουσι, αὐλεύουσι, αἰείδουσι, τὰς χοίρας κροτέουσι και, φυσικά, όρχέονται. (B, 60).

Κατάλογοι τών δώρων, έξάλλου, πού προσφέρονταν στους ναούς τή φαραωνική έποχή, μαρτυροῦνε πώς τά μουσικά όργανα άφθονούσαν.

"Όσορ' άπ' αύτήν τήν προϊστορία, άς έρθουμε στο τελευταίο ιστορικό κατάλοιπο της θεατρικής παράδοσης της Αίγυπτου, πού είναι και τó πύο συγκεκριμένο σέ μορφή και περιεχόμενο.

Ο Ίγερνοφρέτ—ιερέας, δίχως άλλο, ή άρχων της θυμής της της φαραωνικής έποχής—έβαλε και χάραξαν πάνω σέ μιá στήλη τó ρόλο πού γε ό ίδιος εκτελέσει στην αναπαράσταση τών Παθών του θεού. Πρόκειται, βέβαια, για μιá ιεροτελεστία τ α φ ης, μά είναι δύσκολο νά πούμε άν ή εκτέλεση γινόταν στην κηδεία κάποιου βασιλιά, όπως στα παλιά κείμενα τών πυραμίδων, ή άν, στα χρόνια τούτα, ή τελετή της τ α φ ης του Όσιρη αποτελούσε τó πρόγραμμα μιáς καθιερωμένης ετήσιας γιορτής. Μά ή λεπτομέρεια αύτή δέν ενδιαφέρει

άπόλυτα τήν ιστορία του θεάτρου. Τό πύο σημαντικό είναι πώς, αντικαταστάοντας τόν ένικό του χρονογράφου με πληθυντικό, μπορούμε νά δραματιστούμε τή συμμετοχή ενός δλόκληρου πλήθους Ιερέων και λαού—πού πιθανό, ποιός ξέρει, νά έφθαναν τις έβδομήκοντα μυριάδας του Ήροδοτου—στα όκτώ έπεισόδια του λειτουργικού δράματος.

Η συμμετοχή του άμέτρητου αυτού όχλου στην αναπαράσταση τών θεϊκών Παθών δίνει στα πρωτόλεια δραματικά θεάματα της άρχαίας Αίγυπτου τήν τιμητική σφραγίδα του λαϊκού θεάτρου. Τέτοιο θά 'ναι και τó θέατρο πού θά δοξαστεί στην Ελλάδα, πού θά παρακμάσει στη Ρώμη, και πού θά μοθήσει άργότερα για τήν υπαρκτή του στο Βυζάντιο. Αντίθετα, τó θέατρο της αυτοκρατορικής Κίνας και τó λόγιο θέατρο της Αναγέννησης δέ θά μπορούσαν ν' άποφύγουν τις όλιγαρχικές προλήψεις και τó πνεύμα της αλλοκοκαλείας.

## ΤΑ ΠΑΘΗ ΤΟΥ ΟΣΙΡΗ

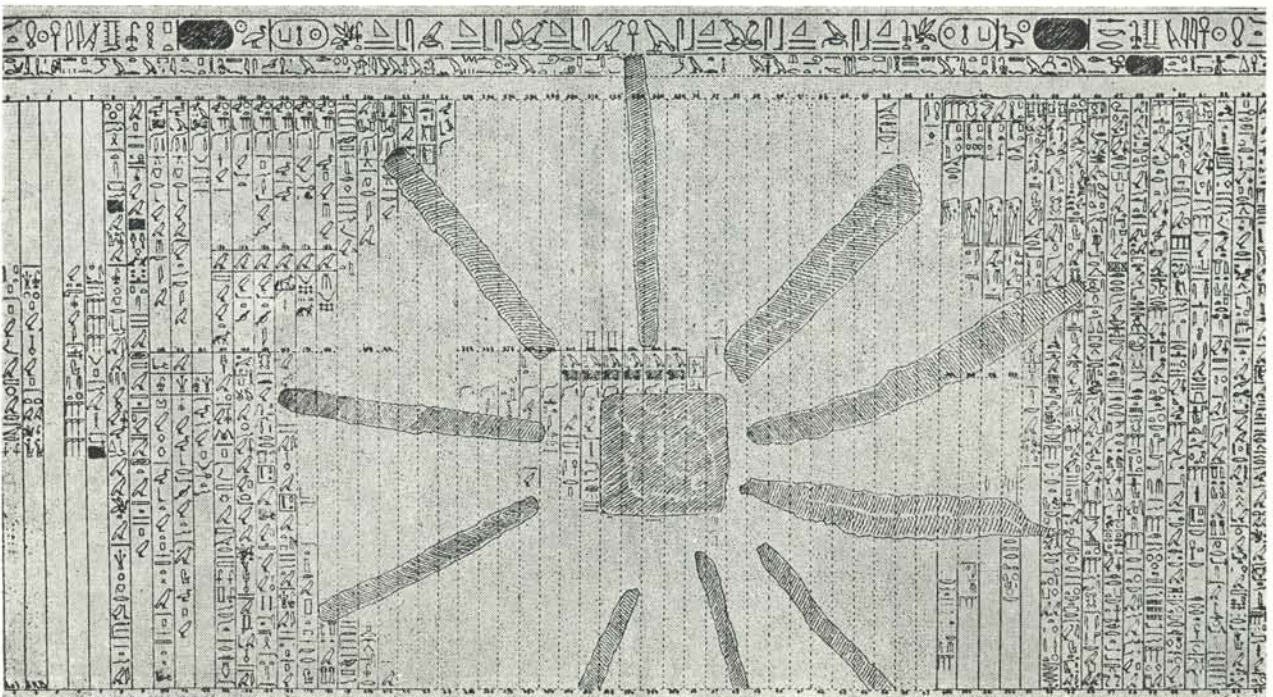
Τό δράμα εκτελείται στην αιγυπτιακή Άβυδο, τήν Ιερή πόλη του Όσιρη. Δέν έχει μόνιμο τόπο εκτέλεσης, μά περιφέρεται σ' δλόκληρη τήν πολιτεία—άρχίζοντας άπ' τó ναό, διαγράφοντας ίσως κύκλο, και τελειώνοντας πάλι στο ναό. "Αν τά όκτώ έπεισόδια παιζόνταν σέ μιá μέρα ή άν άποτελούν πρόγραμμα πολυήμερης γιορτής, είναι άγνωστο. Όπως και νά 'χει τó πράγμα ό εϊρμός ανάμεσα στα τμήματα της αναπαράστασης είναι τόσο στέρεος, πού θά 'ταν πύο σωστό τά δύο με σάν όργανικά μέρη ενός ενιαίου θεάματος.

### ΕΠΙΣΟΔΙΟ Α'

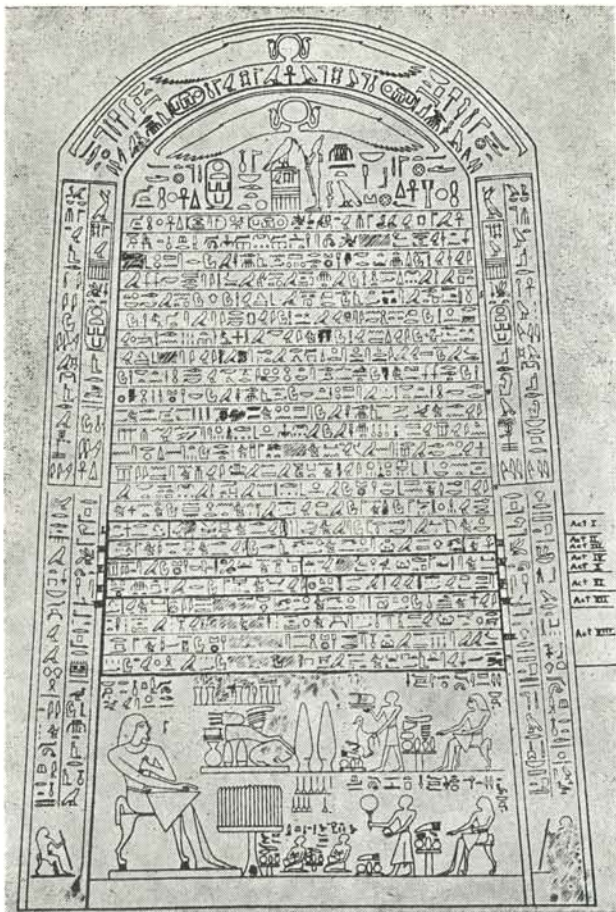
Γιόρτασα τήν πορεία του θεού (Άπ-ούάτ), όταν κίνησε για νά εκδικηθεί τόν πατέρα του.

Μεγάλη πομπή Ιερέων και λαού—όχι μικρότερη ίσως άπ' τήν πομπή τών έβδομήντα χιλιάδων της Βούβαστης—ξεκινά άπ' τó ναό του Όσιρη, όπως είχε ξεκινήσει στα μυθικά χρόνια ό Όρος, για νά γυρέψει τ' άποκομμένα μέλη του πατέρα του στο Δέλτα του Νείλου. ("Ενας άπ' τούς γνωστότερους αιγυπτιακούς μύθους είναι ή διαμάχη του Όσιρη με τόν άδερφό του τόν Σέτ. Ο πρώτος συμβολίζει τó Νείλο και τ' άγαθά της βλάστησης, ό δεύτερος τόν Τυφώνα, τόν καινού άνεμο της έρήμου, πού καταστρέφει τή συγκομιδή. Σύμφωνα με τó μύθο, ό Σέτ κλείνει τόν Όσιρη σ' ένα κιβώτιο και τόν ρίχνει στον ποταμό, όπου οί όξύρυγχοι τόν κατασπαράζουν.

Η μυλόπετρα πού μάς δίνει τά στοιχεία για τó Μεμφικό Δράμα. Ανήκει στον 8ο π.Χ. αιώνα, άλλ' ή παράσταση πού περιγράφει πάει πίσω, ίσαμε τόν... 32ο π.Χ. αιώνα. Φυλάγεται στο Βρετανικό Μουσείο κ' είναι γνωστή σάν "Shabaka Stone"







Ἡ Στήλη τοῦ Ἰχεροφρέτ. Οἱ αἰγυπτιολόγοι ἔχουν ὑπογραμμίσει τὴν περιγραφή τοῦ ἀναπαραστατικοῦ δράματος τῶν Παθῶν τῆς Ἀβύδου, χωρίζοντάς το σὲ δὶκτώ... πράξεις. (19ος π.Χ. αἰ.)

Ἡ Ἴσις, ἀδερφή καὶ γυναίκα τοῦ Ὄσιρη, ἀναθρέφει τὸ γιό της γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν πατέρα του. Μαζί, μὰνα καὶ γιός, μπαίνουν σὲ μιὰ βάρκα καὶ ψάχνουν γιὰ τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ.

Στὴ μέση τῆς πομπῆς, οἱ πιστοὶ βαστοῦν, ψηλά στὰ χέρια, ἢ σέρνουν πάνω σὲ καρούλια, μιὰ βάρκα. Μέσα τῆς στέκει ὁ Ὄρος, ποὺ τὸν ἑνσαρκώνει ἕνας ἱερέας — ἢ ὁ ἴδιος ὁ Φαραῶ — φορώντας μάσκα γερακιοῦ. (Ἡ ὁμοιότητα ποὺ παρουσιάζει τὸ ἀναπαραστατικὸ αὐτὸ ἔθιμο μ' ἀντίστοιχα ἐλληνικὰ, μὰς βοηθεῖ νὰ συγκροτήσουμε τὴν εἰκόνα. Ἄς θυμηθοῦμε τὴ βάρκα, ποὺ κυλοῦσαν σὲ τετράκυκλη βάση, οἱ Ἀθηναῖοι στὰ Μεγάλα Παναθήναια, καθὼς κ' ἐκείνη τοῦ Διόνυσου, ποὺ ἐμφανίζονταν στὶς δίκες του γιορτές).

Ἡ θεατρικὴ λοιπόν, βάρκα τῶν πομπῶν παριστάνει τὴ μυθικὴ Λέμβο, τὴ φτιαγμένη ἀπὸ ξύλο ἀκακίας, ποὺ μετέφερε τὸν Ὄρο καὶ τὴν Ἴσιδα. Μποροῦμε νὰ τὴ φανταστοῦμε ἐπίσης μὲ σχῆμα σκαραβαίου. Γιατί οἱ Φαραῶ, ὅταν προσωποποιοῦσαν τὸν Ὄσιρη, συνήθιζαν νὰ ταξιδεύουν πάνω σὲ ἠλιακὲς λέμβους ποὺ εἶχανε σχῆμα σκαραβαίου. (R. Graves "The Greek Myths" 138, 11).

Δίπλα στὸν γερακόμορφο Ὄρο, ποὺ ἀναφέρεται ἀπ' τὸ κείμενο, θὰ ἴδωμε νὰ δοῦμε, μὲ τὴ φαντασία μας, τρεῖς ἀκόμα προσωποποιήσεις ἱερέων νὰ στέκουν μέσ' στὴ βάρκα, συμβολίζοντας τὴν Ἴσιδα, μὲ μορφή ἀγελάδας, τὸ Θῶθ, μὲ μορφή σκύλου, καὶ τὸν Ἄνουβη, μὲ μορφή τσακαλιῦ.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Β'.

Ἀπέκρουσα τοὺς ἐχθροὺς τῆς Λέμβου (Νεσμὲτ) καὶ σκόρπισα τοὺς ἀντιπάλους τοῦ Ὄσιρη

Ἡ πομπὴ προχωρεῖ. Ὅμαδες λαοῦ τὴ ζώνουν — ἀπ' τὰ πλάγια ἢ ἀπὸ ἀπέναντι — συμβολίζοντας τοὺς ὄπαδους τοῦ Σέτ, ποὺ θέλουν νὰ ἐμποδίσουν τὸν Ὄρο νὰ φτάσει στὸν προορισμὸ του. Μιὰ σχηματοποιημένη μάχη — διόλου ἀπί-

θανο, χορευτικὴ — ἐκτελεῖται ἀνάμεσα στοὺς πιστοὺς τοῦ Ὄσιρη καὶ στοὺς ἐχθροὺς του. Ὅπως στὸ γαϊπαωνέζικο θέατρο ἢ στοὺς πολεμικοὺς χοροὺς τῶν ἀγρίων, ἡ μάχη θὰ γινόταν, φαντάζομαι, κ' ἐδῶ, μὲ τυποποιημένες κινήσεις καὶ τελετουργικοὺς χειρισμοὺς τῶν ὄπλων. Ἄν πάλι πιστεύουμε τὸν Ἡρόδοτο, οἱ ἀρχαῖοι Αἰγύπτιοι ἀγαποῦσαν τὸ ρεαλισμὸ. Κι ἂν, ἀπ' τὸ 1850 π.χ. τοῦ αἰγυπτίου χρονικογράφου, ἴσαμε τὰ 500 π.χ. τοῦ ἑλλήνα ἱστορικοῦ, τὰ ἔθιμα δὲν εἶχαν ἀλλάξει, πῶς σωστὸ εἶναι νὰ φανταστοῦμε τὶς δυὸ ἀντίπαλες παρατάξεις, ξύλων κορίνας σειώντας, νὰ ἐρχονται πραγματικὰ στὰ χέρια, καὶ νὰ ἐκτελοῦν τὸ ρόλο τους μὲ γνήσιο μένος. Σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ρεαλιστικῆς αὐτῆς διάθεσης, *κεφαλαί τε συνταράσσονται καὶ ὡς ἐγὼ* (δηλαδή, ὁ Ἡρόδοτος) *δοκέω πολλοὶ καὶ ἀποθνήσκουσι ἐκ τῶν τραμάτων.* (B. 63).

Ὅποια, ὥστόσο, μορφή κι ἂν εἶχε ἡ μάχη — συμβολικὴ ἢ πραγματικὴ — δὲν μπορῶ ν' ἀσπαστῶ τὴ γνώμη μερικῶν ἱστορικῶν τοῦ θεάτρου πῶς, τάχατες, τὸ ἐπεισόδιο τῆς Λέμβου γινόταν μέσα στὸ ποτάμι καὶ πῶς ἡ συμπλοκὴ ἀποτελοῦσε ναυμαχία. Πρῶτον, ἡ Ἀβύδος δὲν ἦταν πάνω στὸ Νεῖλο τοῦ μύθου, μὰ σὲ παραπόταμο. Δεύτερον, ὁ Ἡρόδοτος δὲν κάνει καμιὰ νύξη γιὰ ποταμῆσια μάχη, καὶ τονίζει τὴν ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὶς διονυσιακὲς τελετὲς τῆς Ἑλλάδας καὶ στὶς ὀσιρικὲς τῆς Αἰγύπτου. Ἡ μεταφορά, ἐξάλλου, τῆς πομπῆς ἀπ' τὴ στεριά στὸ νερό, θὰ ἔσπαγε τὴ μεγαλοπρέπεια τῆς πορείας. Μόνο στὴν περίπτωση, ποὺ τὰ ἐπεισόδια ἀποτελοῦσαν ξέχωρα τμήματα μιᾶς πολυήμερης γιορτῆς, ἡ ἐκδοχὴ τῆς ναυμαχίας θὰ μπορούσε νὰ χεῖ κάποια πιθανότητα.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Γ'.

Γιόρτασα τὴ Μεγάλῃ Πορεία, ἀκολουθώντας τὰ χνάρια τοῦ θεοῦ.

Μετὰ τὴν πρώτη νίκη τῶν ὄπαδῶν τοῦ Ὄρου πάνω στοὺς ἐχθροὺς, ἡ πομπὴ συνεχίζεται πῶς θριαμβευτικὰ. Θέμα τοῦ ἐπεισοδίου τούτου τῆς ἀναπαραστάσεως εἶναι ἡ ἀναζήτησις τοῦ διαμελισμένου κορμοῦ τοῦ Ὄσιρη.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Δ'.

Ἄρμενισα μὲ τὴ μεγάλη Λέμβο, ἐνόσω ὁ Θῶθ... (κατεστραμμένο)...τὸ ταξίδι.

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦτο εἶναι ἀφιερωμένο στὸν κυνοκέφαλο θεὸ Θῶθ, ποὺ στάθηκε, μαζί μὲ τὸν Ἄνουβη, ἕνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους βοηθοὺς τοῦ Ὄρου στὴν ἀναζήτησις τοῦ νεκροῦ. (Ὁ Θῶθ, ποὺ συμβόλιζε τὴ σκέψη, τὴν ἐπιπόνηση, τὸ πνεῦμα ἦταν ὁ Αἰγύπτιος Ἑρμῆς).

Καθὼς, λοιπόν, ἡ πομπὴ συνεχίζεται, οἱ πιστοὶ τιμοῦνε τὸ σύμμαχο τοῦ Ὄρου μὲ κάποια ἰδιαίτερη δοξολογία.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ε'.

Ἐστησα ναὸ στὴ Λέμβο τοῦ ἄρχοντα τῆς Ἀβύδου, τὴ λεγομένη Φῶς τῆς Ἀλήθειας. Φόρεσα τὰ ἄμορφα ἐμβλήματα τοῦ

Νεκρικοῦ ναὸς πού, ἴσως, στέγαζε τελετουργικὲς παραστάσεις





Όσιρη, που τὰ φορούσε κι ὁ ἴδιος ὁ θεός, ὅταν κινουσε γιὰ τὴν περιοχὴ τοῦ Πεκάρ.

Βρισκόμαστε στὸ μεσιανὸ ἐπεισόδιο τῆς ἱεροτελεστίας καὶ συνάμα — ἂν ἡ πομπὴ ἀκολουθεῖ τὸ κυκλικὸ δρομολόγιο πού ὑποθέσαμε — στὸ πιὸ ἀπομακρυσμένο σημεῖο ἀπὸ τὸ ναὸ τοῦ θεοῦ, πού ἦταν ἡ ἀφετηρία μας.

Τὸ ἐπεισόδιο τοῦτο ἔχει χαρακτῆρα *σταθμοῦ*. Πιθανὸ ν' ἀποτελεῖ μιὰν ἀνάπαυλα στὴν πορεία, καὶ νὰ 'χει, ἀπὸ λειτουργικῆ ἀποψη, κάποιαν ἰδιαίτερη βαρῦτητα. Γίνεται ἐδώ-πέρα, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, ἀλλαγὴ σκηνικοῦ καὶ κοστούμιων. Οἱ ἱερεῖς φοροῦνε τὰ *ἐμβλήματα* τοῦ Όσιρη. Ἐνας ναὸς τοποθετεῖται μέσα στὴ Λέμβο. Τὴν τελευταία τούτη ἐθιμοτυπία τὴ βρίσκουμε καὶ στὸν Ἡρόδοτο, πού μᾶς πληροφοροφρεῖ, σχετικὰ μὲ κάποιαν ἄλλη γιορτῆ, πῶς *"οἱ Αἰγύπτιοι ἔστησαν πάνω σ' ἕνα ἀμάξι ἕνα ναὸ, καὶ μέσα στὸ ναὸ ἔνα ἀγάλμα"*.

Ἡ τοποθέτηση τοῦ ναοῦ στὴ Λέμβο, τὸ ντύσιμο ὄλων τῶν ἱερέων μὲ τὰ ἐμβλήματα τοῦ θεοῦ καὶ τὸ σταμάτημα τῆς πομπῆς στὸ μακρύτερο σημεῖο τοῦ δρομολογίου, μαρτυροῦν ὀλοζώντανα πῶς κάτι τὸ σημαντικό λάβαινε χώρα. Καὶ τί μπορούσε νὰ 'ναι πιὸ σημαντικό, ἀπ' τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἴδιου τοῦ Όσιρη στὴ γιορτῆ;

Πραγματικὰ, στὸ σημεῖο αὐτὸ τῆς ἀναπαράστασης τοῦ μύθου ἢ Ἰσιδα κι ὁ Όρος, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Θῶθ καὶ τοῦ Ἄνουβη, ἔχουμε βρεῖ τὸ νεκρὸ. Καὶ μπορούμε νὰ φανταστοῦμε πῶς ἡ ἀνεύρεσή του συμβολίζεται ἀπὸ ἕνα ξύλινο ὁμοίωμα τοῦ Όσιρη, πού τοποθετεῖται τώρα στὸ μέσα ἱερὸ τῆς Λέμβου. Ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρός, ὁ νεκρὸς θεὸς συμμετέχει στὴν πομπή. Οἱ πιστοὶ του τὸν βρῆκαν, καὶ μαζί του γυρίζουν στὸ μεγάλο ναὸ, γιὰ νὰ τὸν θάψουν.

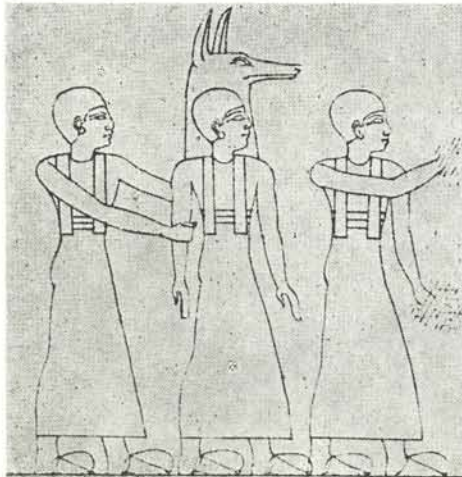
Εἶναι ἀπίθανο, βέβαια, νὰ ὑπονοεῖ ὁ Ἰχερνοφρέτ, γράφοντας *"φόρεσα τὰ ὄμορφα ἐμβλήματα"*, πῶς ὁ ἴδιος ὑποδούταν τὸν Όσιρη. Οἱ μόνοι πού ταυτίζονταν στὶς γιορτὲς μὲ τὸν Θεὸ αὐτὸ ἦταν οἱ Φαραῶ. Ὡστε τὴν ἐκδοχὴ τοῦ ξυλένιου ἀγάλματος μπορούμε νὰ τὴν ἀντικαταστήσουμε μονάχα μὲ μιὰν ἄλλη: πῶς ὁ βασιλιάς ἐπιβιβάζεται στὴ Λέμβο, ἐνσαρκώνοντας τὸν Όσιρη. Ἀνάλογο μυστήριο σκεπάζει καὶ τὴ βυζαντινὴ λειτουργικὴ ἐθιμοτυπία. Δὲν εἴμαστε ποτὲ σίγουροι, ἐκεῖ πού οἱ συγγραφεῖς περιγράφουν ἐμφάνιση τοῦ Χριστοῦ, ἂν ἦταν ἄνθρωπος ἢ ἀψυχο ὁμοίωμα, πού συμβόλιζε τὸ θεῖο πρόσωπο.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΣΤ'.

Ὁδήγησα τὴν πομπὴ τοῦ θεοῦ πρὸς τὸν τάφο του, στὴν Πεκάρ.

Ἡ πομπὴ παίρνει τώρα, ὅπως εἶπαμε, τὸ δρόμο τοῦ γυρισμοῦ στὸ ναὸ — ἐκεῖ πού βρίσκεται κι ὁ πραγματικὸς τάφος τοῦ Όσιρη. Δὲν μπορεῖ νὰ ξέρει κανένας, ἂν ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει τὴν ψυχικὴ συμμετοχὴ τοῦ πλήθους ἦταν αἰσθημα χαρᾶς ἢ πένθους — χαρᾶς πού ξαναβρῆκαν τὸ θεὸ τους ἢ πένθους, πού θὰ τὸν θάψουν. Τὸ πρῶτο εἶναι πιὸ πιθανὸ γιὰ τὴν οἱ γιορτὲς τῶν παθῶν καταλήγουν συνήθως στὴν Ἀνάσταση καὶ στὸ λυτρωτικὸ αἶσθημα, πού χαρίζει ἡ βεβαιότητα τῆς

**ΑΡΙΣΤΕΡΑ:** Λεπτομέρεια ἀπὸ τοιχογραφία, ὅπου φαίνεται στὴν περίπτωσή τούτη πρόκειται γιὰ μάσκα τσακαλιοῦ, πού στρεῖς. Τοιχογραφία ἀπὸ τὴν αἰγυπτιακὴ Θήβα. Ἀνῆκει στὴν



μεταθανάτιας ζωῆς. Καὶ τὸ αἶσθημα τοῦτο ἦταν ἰδιαίτερα δυνατὸ στὴν Ἀρχαία Αἴγυπτο.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ζ'.

Ἐκδικήθηκα τὸν Όσιρη τὴν ἡμέρα τῆς Μεγάλης Μάχης. Σάρωσα τοὺς ἐχθροὺς του στὶς ὄχθες τοῦ ποταμοῦ (*Νενγέτ*).

Μιὰ δεύτερη μάχη διεξάγεται. Καθὼς τὰ ἐπεισόδια Β, καὶ Ζ' βρίσκονται, σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία μας τῆς *κυκλικῆς* λιτανείας, σὲ ἴση ἀπόσταση ἀπ' τὸ ναὸ, ἡ μάχη γίνεται σχεδὸν στὸ ἴδιο μέρος — πράγμα βολικὸ γιὰ τεχνικοὺς λόγους — πού εἶχε γίνει κ' ἡ πρώτη.

Ἡ συμπλοκὴ τούτη — ὀνομάζεται Ἡμέρα τῆς *Μεγάλης* Μάχης — εἶναι, δίχως ἄλλο, σφοδρότερη ἀπ' τὴν πρώτη, καὶ τελειώνει μὲ τὸν ὀριστικὸ ἐξολοθρεμὸ τῶν ὀπαδῶν τοῦ Σέτ.

#### ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Η'.

Βοήθησα τὸν Όσιρη νὰ προχωρήσει μέσα στὴ Λέμβο τὴ λεγόμενη Μεγάλῃ, πού μετέφερε τὸ Κάλος του. Χάρισα εὐτυχία στὶς καρδιὲς τῆς Ἀνατολῆς, σκόρπισα χαρὰ στὴ Δύση, καθὼς ἀντίκρισαν τὸ κάλος, πού ἄραξε στὴν Ἄβυδο, τὸν Ἀρχοντα τῆς Ἀβύδου, πού γύρισε στὸ παλάτι του.

Πομπὴ καὶ Λέμβος πλησιάζουν στὸ ναὸ, κ' εἶναι ὀλοφάνερο πῶς τώρα μεταφέρουν τὸ ὁμοίωμα τοῦ θεοῦ. Ἀπ' τὶς δυὸ μεριεῖς τῆς πομπῆς — Ἀνατολὴ καὶ Δύση — τὰ συγκεντρωμένα πλήθη χαιρετίζουν, μ' ἕνα κορῦσμα ἀπὸ εὐχῆς καὶ τραγουδία, τὸ θεὸ, πού φτάνει στὸ τέρμα τοῦ δρόμου του. Μὰ ἡ ταφή του, ὅπως κ' ἡ ταφή τοῦ *κάθε ἀνθρώπου*, δὲν εἶναι ἕνα τέλος, ἀλλὰ μιὰ ἀρχή. Ἀπ' τὴ στιγμή τούτη, ἀρχίζει ἡ βασιλεία τοῦ Όσιρη, σάν ὑπέρτατο κριτῆ μέσα στὸν κόσμον τῶν ψυχῶν.

≡

Ἄς μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ διατυπώσω καὶ μιὰ θεωρία, σχετικὴ μὲ τὴ *χρονικὴ διάρκεια* τῆς ἀναπαραστατικῆς αὐτῆς ἱεροτελεστίας. Ἡ λέμβος πού χρησιμοποιοῦσαν οἱ Φαραῶ, ἐνσαρκώνοντας τὸν Όσιρη, ὀνομάζονταν *ἡλιακὴ*. Ἡ λέμβος τοῦ Όρου εἶδαμε ν' ἀποκαλεῖται *φῶς τῆς ἀλήθειας*. Εἶναι δυὸ ἐπιθετικὰ δα-νευσμένα ἀπ' τὴ *μεγάλῃ βάρκα* πού, σύμφωνα μὲ τὴν αἰγυπτιακὴ μυθολογία, μετέφερε τὸν Ρᾶ, τὸν θεὸ τοῦ ἡλίου, ἀπ' τὴν ἀνατολὴ στὴ δύση. (Ὁ αἰγυπτιακὸς ἡλῖος δὲν ταξίδευε μὲ ἄρμα, ὅπως ὁ ἑλληνικὸς, ἀλλὰ μὲ πλεούμενο σ' ἕναν οὐρανὸ νεροῦ). Ἡ συσχέτιση τῆς τελετουργικῆς Λέμβου μὲ τὴν ἡμερήσια λέμβο τοῦ ἡλίου, δίνει λαβὴ στὴ λογικὴ σκέψη πῶς κ' ἡ πρώτη ἐκτελοῦσε ἀνάλογο ταξίδι. Ξεκινοῦσε, δηλαδὴ, ἀπ' τὸ ναὸ τοῦ Όσιρη μὲ τὴν ἀνατολὴ τοῦ ἡλίου, καὶ ξαναγύριζε σ' αὐτὸν μὲ τὴ δύση.

Ἔτσι, μὲ τὴν εἴσοδο τῆς λιτανείας στὸ ναὸ, ὁ πέπλος τῆς νύχτας ἀπλώνεται, γιὰ νὰ σκεπάσει τὸ μυστήριο τῆς θείας ταφῆς, ἐνῶ οἱ πιστοὶ πού μένουν νὰ ξαγρυπνήσουν τριγύρω, *λυχνὰ καίοναι πάντες πολλὰ ὑπαίθρια*. (Ἡρόδοτος, Β. 62).

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

**ΚΑΘΑΡὰ ἢ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΣΗ ΜΑΣΚΑΣ** ἀπὸ τοὺς αἰγύπτιους ἱερεῖς. Συμβολίζει τὸν Ἄνουβη. **ΔΕΞΙΑ:** Χορευτοὶ καὶ τραγουδιστὲς 12ῃ Δυναστεία, ἄρα εἶναι σύγχρονη μὲ τὴ Στήλῃ Ἰχερνοφρέτ





# ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

## ΤΟ ΖΕΥΓΑΡΩΜΑ ΨΕΥΤΙΑΣ ΚΙ ΑΛΗΘΕΙΑΣ

Του JEAN VILAR

**Η** Τέχνη του θεάτρου δὲ γεννήθηκε μέσα σὲ μιὰ μέρα ἀπὲν τὴν καρδιά τοῦ μεθυσαμένου ἀνθρώπου (κάποιου πού λεγόταν Θέσπις) πού, σ' ἓνα ἑλληνικὸ σταυροδρόμι, τραγουδῆσε τὶς χαρὲς καὶ τὰ βιάσάνά του. Ἡ Τέχνη τοῦ θεάτρου, εἶναι, στὸν ἴδιο βαθμὸ, ἔργο τοῦ ἄλλοτε ἤρεμου κι ἄλλοτε τυραννικοῦ, ἀνάλογα μὲ τ' ἄτομο, πάθους γιὰ γνώση.

Ὁ Βάκχος — τὸ ξέρο — κάνει καλὴ παρέα μὲ τοὺς ἠθοποιούς καὶ τοὺς δραματογράφους μας. Ὡστόσο, ἡ θεατρικὴ δημιουργία, τόσο γιὰ τὸν ἠθοποιό, ὅσο καὶ γιὰ τὸν ποιητὴ, σημαίνει ἔλεγχο. Τὰ λόγια τοῦ Οὐάιλντ εἶναι νόμος γιὰ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ θεάτρου: "μόνον τὸ κριτικὸ πνεῦμα εἶναι δημιουργός".

Δὲν ὑπάρχει ἔργο (καὶ δὲν ὑπάρχει ἐρμηνεία, οὔτε καὶ σκηνοθεσία) πού νὰ ὑποτάσσεται μονάχα στὴν ἐμπνευση καὶ νὰ μὴ πέφτει σὲ σφάλματα. Ἡ ἐμπνευση, ἀναγκαῖο κακό, δὲν ἀποτελεῖ στὸ θέατρο, ὅπως καὶ στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ, παρὰ τὸ πρόχειρο προσχέδιο τοῦ ἀριστοτεχνίτου: αὐτὸ πού πρέπει, εἶναι νὰ οἰκοδομηθῆσιν.

≡

Σὰ δραματογράφος, δὲν ἔχετε τὴ βοήθεια πού ἡ περιγραφή κ' ἡ ἀνάλυση προσφέρει στὸ Μυθιστόρημα: κ' ἡ παλέτα τῶν μικρῶν, ἀληθινῶν συμβάντων σὲ τί τὸ οὐσιαστικὸ θὰ μπορούσε νὰ σᾶς χρησιμεύσει; Οἱ διάλογοι τῶν ἡρώων τοῦ Ντοστογιέβσκυ ἀποδίδουν τὴν ἴδια ἠχώ κοινῆ ταυτότητά. Ὁ Μπαλζάκ ἐπιχειρεῖ νὰ διαφοροποιήσει τὸ λεκτικὸ ὕφος τῶν προσώπων του: ἦταν, τάχα, ἀπαραίτητο; Ὁ Σταντᾶλ ἀδιαφορεῖ γι' αὐτὰ τ' ἀνώφελα παιγνίδια.

Ὁμως, ἡ ἔκφραση τοῦ λόγου τοῦ Ἀλσέστ δὲ μοιάζει μὲ τοῦ Νταντέν, ὁ ρυθμὸς τῆς γλώσσας τοῦ Ἀμλετ δὲ μοιάζει μὲ τοῦ Μάκβεθ. Κ' ἡ βασικὴ μορφὴ πού μορεῖ ν' ἀποδοθεῖ στὸν Ρακίνα εἶναι πὼς ἡ γλώσσα τῶν ἡρωίδων καὶ τῶν ἡρώων του βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὸν ἀπόλυτο ἔλεγχο ἑνὸς ἀριστοτέχνη τῆς προσωπίας. Ἡ κραυγὴ τῆς Ἑρμιόνης μοιάζει μὲ τὴν κραυγὴ τῆς Φαίδρας: τὸ θρῆνο τοῦ Ἀντίοχου, τὸν ξαναβρίσκουμε στὶς πομπώδεις φράσεις τοῦ Τίτου, προσωπία, πρὶν ἀπ' ὅλα, προσωπία — ἀλλοίμονο! Μὲ θαυμασμὸ ξαφνιαζέται κανένας ἀπ' τὸ περιτριμμένο λεξιλόγιό αὐτοῦ τοῦ τέλειου ἑλληνιστῆ. Ἄς μὴν τὸν ἐπαινοῦμε πού μὲ τόσο μικρὴ ποικιλία ρυθμίσαι τις τρίλιες του, πού ἀνάγκασε, θέλοντας καὶ μὴ, αὐτὰ τὰ πουδραρισμένα τέρατα νὰ χρησιμοποιοῦν μιὰ ὁμοιόμορφη σύνταξη. Ὁ δραματογράφος δὲν εἶναι μόνον ποιητῆς.

Ἡ Σκηνὴ δέχεται πολὺ στενάχωρα τοὺς πολὺ αὐστηρὰ ἐφαρμοζόμενους κανόνες τοῦ τέλειου στυλίστα. Τὸ θεατρικὸ πρόσωπο πρέπει πάντα νὰ εἶν' ἐλεύθερο ἀπέναντι στὴν προσωπία τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ.

≡

Ἄς ξαναπιάσουμε τὸ θέμα μας. Ἡ Τέχνη λοιπόν, τοῦ θεάτρου, διέπεται ἀπὸ τὸ πάθος τῆς γνώσης. Σίγουρα, ὁ δραματογράφος, ὁ ἠθοποιός, ὁ σκηνοθέτης δὲν εἶναι Κυβιέ (!) οὔτε Σωκράτης. Καθένας τους δὲν ἀπελευθερώνεται ποτὲ ἀπὸ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς φαντασίας του ἢ ἀπὸ τοὺς μυθομανεῖς δαίμονες πού ἐπιμονα τὸν συντροφεύουν. Κι ἀκόμα, ποτὲ δὲν κατέχεται ἀπὸ τὴ θεωρητικὴ μέριμνα τοῦ φιλόσοφου ἢ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ ἐργαστηρίου. Ἡ ψευδαίσθηση, γιὰ νὰ μὴ πῶ τὸ ψέμα, κατευθύνει τὴν ἐπαγγελματικὴ ζωὴ του.

(1) Ζωὴ Κυβιέ (1769 - 1832). Γάλλος φωτοδότης, ἰδρυτὴς τῆς συγκριτικῆς ἀνατομίας καὶ τῆς παλαιοντολογίας.

Τὸ ὠρολόγιό πρόγραμμα τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι γεμάτο ἀπὸ ἐμμενες εἰκόνες καὶ ψυχικὰ φιλμς κατευθυνόμενα ἀπὸ μιὰ μυθομανία πού δὲν εἶναι πάντα εὐθύμη. Ὁ Μαλρώ σωστά λέει: "τὸ θέατρο δὲν εἶναι σοβαρὸ σοβαρὴ εἶν' ἡ μυθομανία". Ὡστόσο ὁ Ταλμά, συνοδεύοντας τὸν νεκρὸ τοῦ γιου του στὸ νεκροταφεῖο, ἀντιλαμβάνεται, μόλις ἀνοίξε ὁ τάφος, πὼς εἶχε ἐλ ἐ γ ξ ε ι στὸ διάστημα τῆς διαδρομῆς τὴν κατάστασι ἑνὸς πατέρα πού ὑποφέρει γιὰ τὸ θάνατο τοῦ παιδιοῦ του. Ἔρω πὼς αὐτὸ δὲν εἶναι ἀκριβὲς μυθομανία: εἶναι κάτι παραπάνω: εἶναι ἡ φαντασίωσι πού κάνει τὶς ἀσκήσεις τῆς. Ὁ μυθομανὴς δὲν εἶναι, τάχα, ἀπλῶς ἓνας ἄθλιος σύντροφος τοῦ ἠθοποιοῦ;

Κ' ἡ μυθομανία εἶναι τίποτα παραπάνω ἀπὸ ἐπικίνδυνον παιγνίδι ἀν τὴ συγκρίνομε μὲ τὴν ψυχικὴ ζωὴ τοῦ ἠθοποιοῦ; Ὑπάρχουν ἠθοποιοί, καὶ μάλιστα περισσότεροὶ ἀπ' ὅσους νομίζουμε, πού ὅταν περάσουν τὰ χρόνια, γίνονται ἀνίκανοι νὰ ἐνταχθοῦν στὴν πραγματικότητά. Ὑπάρχουν κι ἄλλοι, ὅπως εἶναι γνωστό, πού ρημαγμένοι ἀπ' τὰ ὄνειρα καταλήγουν στὸ ἄσπλο.

≡

Μυθομανὴς εἶναι κι ὁ θεατῆς. Ὁ θεατῆς τοῦ Κινηματογράφου ἔχει διευκρινίσει τί σημαίνει στὸν καιρὸ μας ὁ μῦθος ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ θεατῆ. Τοῦτος ὁ καμπουριασμένος ἀνθρωπάκος, βγαίνοντας ἀπ' τὸν συνοικιακὸ κινηματογράφου, δίνει στὸ σῶμα του τὴ νωχελικὴ ζωηράδα τοῦ Γκάρυ Κούπερ. Κ' ἡ γυναίκα του στὸ κρεβάτι, ὅταν γίνεται ξαφνικὰ διαχυτικός, ἀρνιέται νὰ τοῦ δοθεῖ κι ἀναστενάζει ἀν αὐτὸς ἐπιμεινέι: "Ἐλα, λοιπόν, σβῆσε τὸ φῶς".

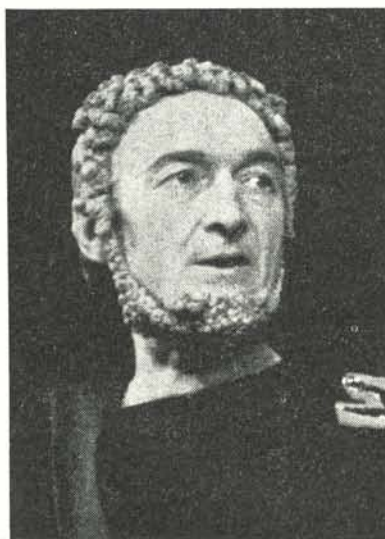
Βέβαια, ἂς χαμογελάσουμε, ὅμως ἂς μὴ ξεχνᾶμε πὼς ἡ τέχνη τοῦ θεάματος προσελκύει καὶ γοητεύει, στὸ βαθμὸ πού προβάλλει, στὸν ἄντρα καὶ στὴ γυναίκα, μιὰ πρόσκαιρη δυναμικότητά ἀπ' ὅπου ἡ φαντασία ἀντλεῖ τέρψη συχνὰ διαρκέστερη ἀπ' τὴν τέρψη τῶν σεξουαλικῶν παιγνιδιῶν. Δυναμικότητά καὶ τέρψη. Κι ὅπως γιὰ τὸν μυθομανὴ: ἀνάγκη σταθερῆ, ἐπιμονῆ, καθημερινῆ, γιὰ ψέμα. Ὁ θεατῆς, πού δὲ μπλέκεται σ' αὐτὲς τὶς εὐνήτες τρέλλες, εἶναι σπάνιος: πρέπει νὰ ὁμολογήσουμε πὼς εἶναι ἐπαγγελματίας θεατρόφιλος.

Μάλιστα ἡ ἀπάτη τῶν ἄλλων σὲ βάρος μας κ' ἡ δική μας ἀπάτη σὲ βάρος τῶν ἄλλων εἶναι, ἀπ' ὅλους τοὺς δαίμονες πού συνθέτουν τὴ φύση μας αὐτὸς πού μᾶς ὀδηγεῖ στὸ θέατρο. Γαλήνιος ἢ νευρικός δὲν ἔχει σημασία. Γιατὶ τὰ ὄντα καὶ τὰ πράγματα πάντα μᾶς ξεγελοῦν, πὼς πολὺ μᾶς ξεγελοῦν τὰ πιὸ πιστὰ καὶ τὰ πιὸ σίγουρα. Δὲν ὑπάρχει ἀγάπη ἢ θαυμασμὸς μας πού νὰ μὴ τὰ βαραίνουν ψευδαίσθησεις, θὰ ἔθελα νὰ πῶ κρίσεις σφαλερές, ἀν ὄχι ψευτιές. Κάθε τι πού ἀνήκει στὴν περιοχὴ τῶν αἰσθήσεων καὶ τῆς φαντασίας ἄρα — κ' ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία — εἶναι περιπλανήσεις, ἀβέβαια σταματήματα, ἀστάθεια. Δὲν ὑπάρχει οὔτ' ἓνα ἔργο, οὔτ' ἓνα ὄν ἀνθρώπινο πού στὸ φῶς ἑνὸς ἀποκαλυπτικοῦ γεγονότος νὰ μὴ προβάλλει τελικὰ μέσα στὶς ἀντιφατικὲς του ἀλήθειες. Δὲν ὑπάρχει τέχνη πού, πὼς ἀναγκαστικὰ ἀπὸ τὸ θέατρο, πρέπει νὰ ζευγαρώσει ψευδαίσθησι καὶ πραγματικότητά. Κι αὐτὸ, χωρὶς νὰ τὸ ξέρει τὸ Κοινὸ κι ὡστόσο μέσα σ' ἄπλετο φῶς.

Ψευτιά, λοιπόν, κι ἀλήθεια. Μυστικὰ κι ἀνακαλύψεις. Τὸ θέατρο, στὴν ἴδια τὴν οὐσία του, εἶναι φτιαγμένο ἀπὸ τὴν οὐσία μας τὴν ἴδια. Δὲ θὰ πεθάνει ποτέ!

≡

"Ὅσο συχνὰ καλύπτουμε τὶς σκέψεις ἢ τὶς περιπέτειές μας, τόσο συχνὰ μᾶς κυ-



Ὁ Ζὰν Βιλάρ, κορυφαῖος στὸ Χορὸ τῆς "Ἀντιγόνης" τοῦ Σοφοκλή



ριεύει ή έμμονη ιδέα να μάθουμε και να δούμε την αλήθεια. Κι αυτό είν' επίσης το κοφτερό και σκληρό μαχαίρι τής μεγαλοφυίας. Η αλήθεια είναι συχνά απάνθρωπη για όποιον δεν έχει το θάρρος ή το πάθος να την αντιμετωπίσει συχνά την άποψήγουμε.

Όστόσο, ή αναζήτηση τής αλήθειας, αυτή ή άκόρεστη ανάγκη να προχωρήσουμε ως τα τρίςβαθα τής κρυφής ύπαρξης των όντων είναι, ταυτόχρονα, το δηλητήριο και το γιατρικό μας. "Ω! μπορεί να 'ναι κανείς καλός ήθοποιός, και ν' άγνοεί αυτές τις εφιαλτικές σκέψεις. "Όμως, πιστεύω άπόλυτα, πώς δεν υπάρχει μεγάλος ήθοποιός που οι απαιτήσεις τής τέχνης του να μη τον εξαναγκάζουν σ' αυτή την αναζήτηση, σ' αυτή τήν, κάποτε επίπονη, άνάκριση του έαυτού του άπέναντι στους άλλους, στο συγκεκριμένο παιχνίδι των άλλων άπέναντι στον έαυτό του.

Η αυτόματη αντίδραση - ψευτιά, ή στάση - προσωπείο, είν' άραγε οι μόνες καταστάσεις του ανθρώπινου όντος που μ' αυτές το θέατρο δένει άπό την άποψη των μουσικών του; Μέσα στον καθένα μας υπάρχει κάποιο άλλο άπ' τα μέσα που διαθέτει το θέατρο: ή επιθυμία τής αποκάλυψης. Ποιός δεν κυριεύτηκε άπ' την ισχυρή κι άγνή συγκίνηση τής όμολογίας και μάλιστα όταν ή όμολογία φέρνει την καταστροφή; "Ο ήθοποιός λέει τα πάντα" βεβαιώνει ο "Άμλετ" το δράμα - προπάντων όταν τό 'χει συλλάβει ο Σαίξπηρ.

Άς μιλήσουμε για τον θεατή. Μόνο με την αναζήτηση τής αλήθειας κι άκολουθώντας αυτό το δρόμο, με τή γνώση τής πραγματικότητας των άλλων, των κινήτρων ή των ιδιαίτερων παθών τους, πλάθουμε τον έαυτό μας. Η γνώση τής αλήθειας αυξάνει την αυτοπεποίθησή μας, τή σιγουριά τής πείρας μας, τήν άκρίβεια τής κρίσης μας' με μιά λέξη τή συστηματική μας γνώση των όντων και των άντικειμένων. Και θαρρώ πως αυτή είναι ή κοινότερη γνώση στον κόσμο' άποτελεί - κι αυτό είναι πολύ ευόιοιο, χάρη στον διηγετική χαρακτήρα τής τέχνης μας - την κατάκτηση κάθε ανθρώπου που πέρασε τα σύνορα τής εφηβείας. Είναι άγαθό που άνήκει σ' όλες κι όλους. Δεν είναι μοναδικά το χάρισμα ενός εξαιρετικού πνεύματος. Αυτός είν' ο λόγος που δεν πρέπει ποτέ ν' άπελπίζομαστε για την έμφυτη ιδιοφυία των θεατών. Γι' αυτό και δεν άπελπίζομαστε ποτέ για την ποιότητα τής κρίσης τους, αν δεν άμφιβάλουμε για το μουσικό, συχνά άσυνήθιστο μυη-στόρημα, κάθε άντρα και κάθε γυναίκας.

Ο θεατής θέλει να κατανοεί. Ναι, να κατανοεί. Κι αυτό ακόμα. Γιατί το θέατρο, στον τομέα των άριστουργημάτων του δεν είναι μόνο ο μαγεμένος κύκλος όπου καταλήγει ή προσωδια, ή όμότητα, ή όμορφιά τής κίνησης.

Ο θεατής θέλει να καταλαβαίνει. Και μάλιστα με το μυαλό του. Η μεγαλοφυία, άραγε, ξέρει να άνάγει πάντα, σε μιά έν-

νοια κατανοητή σ' όλους, το άσυνήθιστο, ώστόσο, δράμα των ήρώων του; "Όταν το δίδαγμα δεν είναι για όλους καθαρό μη μου πείτε: "μα ο συγγραφέας διαθέτει μεγαλοφυία". Κάθε άντρας, κάθε γυναίκα κατανοεί τις κοινές χαρές και τους κοινούς πόνους. "Όλα τ' άλλα είναι έγκεφαλικές θεωρίες με κόπο φιλοτεχνημένες, καυχολογίες Σχολών, μανιφέστα, σοφιστείες, στάχτη στα μάτια.

Γιατί ο άντρας κ' ή γυναίκα, όποιοι κι αν είναι, φτάνουν πάντα στο θέατρο κατάλληλα προετοιμασμένοι κι ο μουσικός τους κόσμος είν' ένα πεδίο πλουσιότερο ακόμα κι άπ' αυτό που διαθέτουν τα δλοκάθαρα τέρατα του Δισχύλου και του Σαίξπηρ.

Η ζωή, ή δικιά τους ζωή, τους άνάγκασε να κατανοούν, όχι μόνο να μισούν άκατάπαυστα ή να συγχωρούν άυτοστιγμεί, μα να κατανοούν. Η ζωή τους επιβάλλει τον πόνο, τους επιβάλλει την τιμωρία, τους επιβάλλει την άνανδρία - μήπως μπορώ να ξέρω μ' άκρίβεια; "Υπάρχει μέσα μας μιά μνήμη που συτηρεί όλα τούτα. Είμαστε φτιαγμένοι άπ' αυτή. Αυτή μας προετοιμάζει μα και μας ύποχρεώνει ν' άποδεχτούμε το άριστούργημα.

Όπως τα πάθη μας, έτσι λοιπόν και το θέατρο, ζή με ψευδαισθήσεις. Κι όμοια μ' αυτά είναι και δράση. Όπως δεν υπάρχει έργο γεμάτο πάθη που να μην είναι πριν άπ' όλα δράση, άλλο τόσο δεν υπάρχει έργο μ' άληθοφάνεια που να μην είναι, άληθινά, άπατηλό και να μην πεθαίνει με την τελευταία λέξη του ποιητή. Και, σίγουρα, το έργο δεν πρέπει να 'ναι μόνο δράση και δεν πρέπει ν' άνήκει μόνο στη σφαίρα του φανταστικού. Το άριστούργημα άπαιτεί την πραγματικότητα.

Πέστε να μου φέρουν ένα καθρέφτη άμέσως για να μπορώ να δω το πρόσωπό μου με τί μοιάζει (2).

Το θέατρο είν' αυτός ο καθρέφτης. Αντικαθρεφτίζει, μέσα στ' άριστουργημά του, όσο και στα έργα που άνήκουν μόνο στην εποχή τους, την εσωτερική ζωή μας.

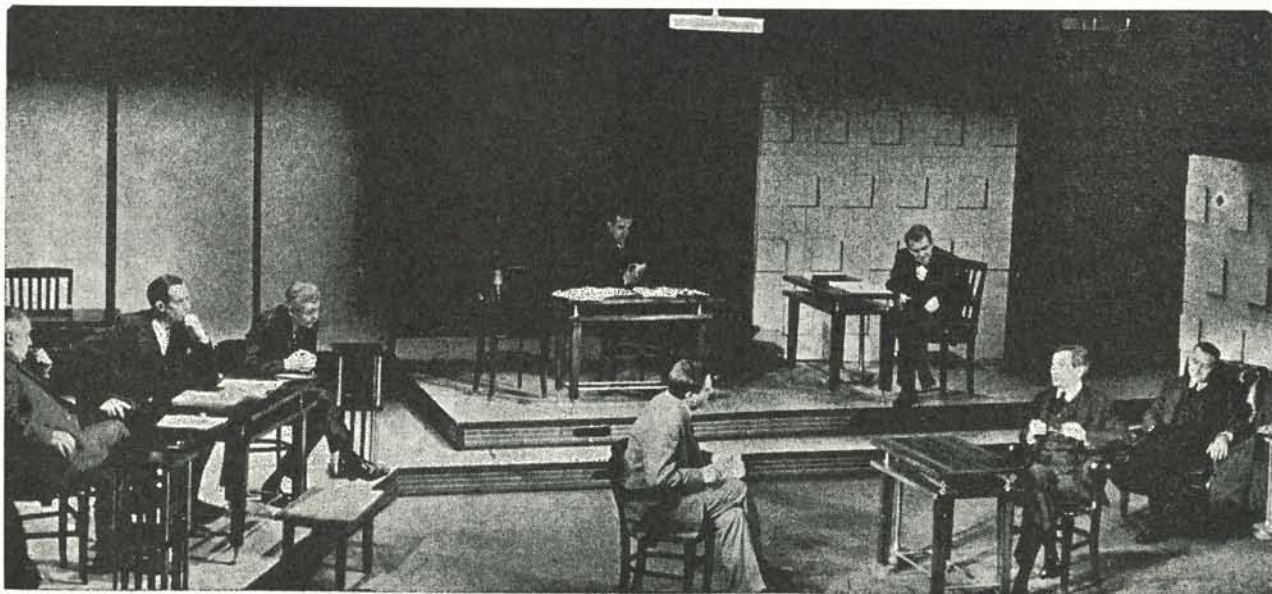
Η γυναίκα, αυτή που μέσα της ζούν, έστω και φαινομενικά γαλήνια, τα πάθη τής καρδιάς και των αισθήσεων, άνταμώνει μ' ένα μέρος άπ' αυτό που ξέρει πως είναι ή ίδια και που δεν άποφασίζει να το εξαφανίσει. Έκεί ξαναβρίσκει ακόμα και το βάρος του άλλου. Αυτές οι έντιμες πράξεις μοιχείας διαπράττονται άπό τις πιο πιστές συζύγους μας, που άγαπούν μόνιμα τον Ρωμαίο ή την Σιμένη κι όχι άναγκαστικά την ξεχωριστή εικόνα του ήθοποιού ή τής ήθοποιού που παίζει τον Ρωμαίο ή τή Σιμένη. Αλήθεια και είδωλο, άρα καθρέφτης, αυτό είναι το θέατρο.

Σχέδια μα και πραγματοποίηση, στοχασμός μα και δράση, όνειροπόληση κοντά στο τζάκι μα και struggle for life (3),

(2) Σαίξπηρ: "Ριχάρδος ο Β'".

(3) Βιοπάλη.

"Φάκελλος Όπενχάιμ", έργο με βάση τα πρακτικά τής δίκης. Σκηνοθεσία Ζάν Βιλάρ, στο "Théâtre Vivant". Παρίσι, 1964





είν' ή μοίρα μας. Καί με μιὰ προσπάθεια άσταμάτητη, πρέπει νά άντιστεκόμαστε στή γοητεία τής ψευδαίσθησης, πού όπως τό κενό, μάς ρουφάει. Έγουμε χρέος νά τή ζευγαρώσουμε με τόν ήλιο πού λάμπει καθημερινά.

"Ω, Ξέρω! ψευδαίσθηση δέ σημαίνει για τά ψυχρά μυαλά όνειροπόληση. Όστόσο, ό Ναπολέων μάς θυμίζει πώς ό ύπολογισμός άνήκει, όταν πρόκειται για πεπρωμένο πού πετάει στα ύψη, στο πεδίο τού φανταστικού: " όνειρο δέν βρίσκεται μακριά. Η φαντασία δέν είναι μόνο τό εργαλείο τού καλλιτέχνη. Τό ρεαλιστικό πνεύμα άποκοιμείται, μόλις βραδυάσει, μέσα στους στοχασμούς του. " Στο σπίτι μου, τρυπώω λίγο πιο συχνά στή βιβλιοθήκη μου... Είναι στο τρίτο πάτωμα ενός πύργου... Εκεί είν' ή έδρα μου. Προσπαθώ νά χαρώ τή γνήσια κυριαρχία μου σ' αυτό τό χώρο και ν' άποσπάσω αυτή μονάχα τή γωνιά άπό τή συζυγική, νική και κοινωνική συμβίωση. Δυστυχισμένος, κατά τή γνώμη μου, όποιος δέν έχει σπίτι όπου νά μπορεί ν' άφιερώνεται στον έαυτό του, όπου νά συναστρέφεται με τόν έαυτό του μόνο, όπου νά κρύβεται!" (Μοντάνι). "Ακόμα κι άν δεχτούμε πώς ή φαντασία είναι " δάσκαλος λαθών", είναι τουλάχιστο άπαραίτητη, πριν, μετά και τήν ώρα τής δράσης. "Όπως λέει ό ντε Ρετζ σ' αυτή τήν περίπτωση σημασία θά 'χει νά ξεχωρίσουμε " τό άσυνήθιστο άπ' τό άδύνατο". Δίλημμα πιο λεπτό κι άπ' τό το he τού "Άμλετ.

≡

"Η φαντασία, εργαλείο τού άνθρώπου κι ούρανός τού καλλιτέχνη, είν' αυτό τό άπερίοριστο πεδίο πού μόνο τό παλκοσένικο, ναι, τό παλκοσένικο, και μόνο αυτό, τό άναπαρασταίνει. Κι αυτός είν' ό λόγος πού — έδώ βρίσκεται και τό συμπέρασμά μου — όπως ή φαντασία είναι άφηρημένη κι άπερίοριστη, έτσι κ' ή σκηνη πρέπει νά 'ναι άπερίοριστη, όχι κλειστή και, άν γίνεται, γυμνή. Τότε άλλάσσεται κι άπολαμβάνει ή φαντασία. Η φαντασία τού ποιητή, ή φαντασία τού θεατή, ή φαντασία τού ήθοποιού.

Αυτό, θαρρώ, είναι και τό μάθημα πού μάς δίνουν τ' άριστουργήματα πού δέν είναι μόνο φιλολογικά. Είναι τό μάθημα πού μάς δίνει τό έλληνικό άμφιθέατρο, τό ισπανικό παλκοσένικο, ή έλισαβετιανή εξέδρα, τό γαλλικό jeu de paume (4). Αυτό είναι με τόν τρόπο του, και τό παράδειγμα πού μάς δίνει με τις άπερίοριστες δυνατότητες τού νεκουπάζ και τών όπτικων πεδίων, ή καινούρια τέχνη τού καιρού μας, τέρψη τών συγχρόνων μας: ό Κινηματογράφος.

Λός μου τούτου τόν καθρέφτη όπου θέλω νά διαβάσω.

Πώς; δέν έχω τάχα ρυτίδες πιο βαθιές;

Ό πόνος τόσες φορές πρόφερε νά χτυπήσει αυτό τό πρόσωπο

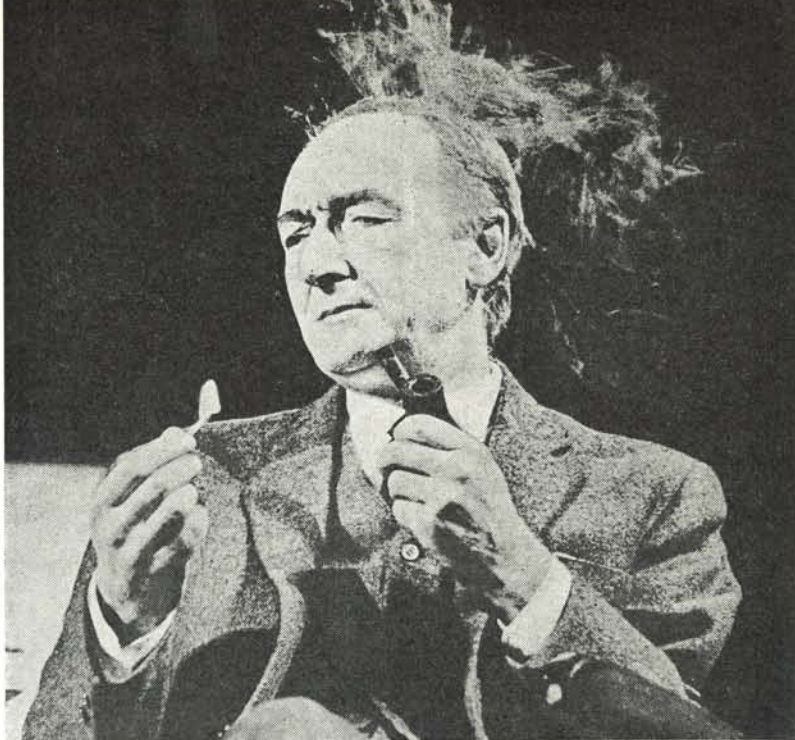
Χωρίς νά προσενήσει τραύματα πιο σκληρά;

"Ω κόλακα καθρέφτη... με ξεγελάς.

Κι αυτός ό καθρέφτης τού άνθρώπου, τό θέατρο, με πόση θυμαστή μαστοριά μάς ξεγελάει. Καί πρέπει νά μάς ξεγελάει και τ' άνοίγουν πάνω στή Σκηνη; Εκείνη τή στιγμή ό θεατής, ναι, κοροϊδεύει τόν έαυτό του. Η φαντασία δεσπόζει. Imaginatio general casum. "Ο ήθοποιός είν' άχρηστος. Κι άς μη τολμήσει, πτώμα, νά παρυσιαστεί. Μετά άπό τρεις ώρες θέαμα, ό ήρωας έχει σε τέτοιο βαθμό γίνει μύθος πού δέν είν' ανάγκη, ώ "Γψιστε Θεέ, νά ένσαρκωθεί. Είν' άδιάφορο! ό ήθοποιός πού 'παίζει τόν Ριχάρδο καπνίζει εκείνη τή στιγμή στο καμαρίνι του τό πρώτο τσιγάρο τής βραδιάς και, επιτέλους, σκέφτεται τήν ιδιωτική ζωή του. Όστόσο, εκεί κάτω, στή σκηνη, ό ήρωας συνεχίζει. Καθόλου δέ χρειάζονται στο άποκορύφωμα και τήν κατάληξη τού άριστουργήματος, ή φωνή τού ήθοποιού, ή μάσκα του, οι Ικανότητές του. Τού καθενός ή φαντασία εύκολα τόν άντικατασταίνει. Μονάχο του τό σύμβολο φθάνει. Μονάχο του, άρα, φτάνει τό φέρετρο. Τό άδειο φέρετρο.

"Ας Ξαναγυρίσουμε στα ξεγελάσματά μας. Για τούτο τόν έμπαιγμό μας άπ' τή φαντασία ύπάρχει παράδειγμα πιο καθαρό άπ' τό φέρετρο τού Βασιλιά Ριχάρδου τού 2ου πού τό φέρνουν και τ' άνοίγουν πάνω στή Σκηνη; Εκείνη τή στιγμή ό θεατής, ναι, κοροϊδεύει τόν έαυτό του. Η φαντασία δεσπόζει. Imaginatio general casum. "Ο ήθοποιός είν' άχρηστος. Κι άς μη τολμήσει, πτώμα, νά παρυσιαστεί. Μετά άπό τρεις ώρες θέαμα, ό ήρωας έχει σε τέτοιο βαθμό γίνει μύθος πού δέν είν' ανάγκη, ώ "Γψιστε Θεέ, νά ένσαρκωθεί. Είν' άδιάφορο! ό ήθοποιός πού 'παίζει τόν Ριχάρδο καπνίζει εκείνη τή στιγμή στο καμαρίνι του τό πρώτο τσιγάρο τής βραδιάς και, επιτέλους, σκέφτεται τήν ιδιωτική ζωή του. Όστόσο, εκεί κάτω, στή σκηνη, ό ήρωας συνεχίζει. Καθόλου δέ χρειάζονται στο άποκορύφωμα και τήν κατάληξη τού άριστουργήματος, ή φωνή τού ήθοποιού, ή μάσκα του, οι Ικανότητές του. Τού καθενός ή φαντασία εύκολα τόν άντικατασταίνει. Μονάχο του τό σύμβολο φθάνει. Μονάχο του, άρα, φτάνει τό φέρετρο. Τό άδειο φέρετρο.

(4) Παιχνίδι σαν τό τένις. Όταν άντικαταστάθηκε άπ' τό μυλιάρδο, οι χώροι πού παιζόταν έγιναν αϊθουσες θεαμάτων



"Ο Ζάν Βιλάδ, στο ρόλο τού άτομικού επιστήμονα "Οπενχάιμερ, πού έπαιξε και σκηνοθέτησε στο "Théatre Vivant" (1964)

Δούλευα σ' αυτές τις σημειώσεις όταν μου 'μελλε νά δω στο νεκρικό κρεβάτι τήν άκίνητοποιημένη, επιτέλους, έκφραση ενός ήθοποιού. Νεκρικός θάλαμος νοσοκομείου. Οι τοίχοι άδειοι, άσβεστοί, Γυμνοί. Πραγματικοί. Επιθετικοί. Λουλούδια διατηρούσαν γύρω στον άγαπημένο νεκρό κάτι άπ' τήν άγάπη μας, λίγη άπ' τή ζωή πού έσφυζε ακόμα μέσα στις πονεμένες μας καρδιές. Κείτονταν, μ' άνασχηκωμένο τόν κορμό, τό πηγούνι μπροστά, τά μαλλιά πάντα πλούσια και μαύρα, τά γείλια ακόμα πιο λεπτά άπό άλλοτε. Τό σώμα του μέσα σ' ένα καθημερινό κοστούμι. Χωρίς γραβάτα, χωρίς κολλάρο, χωρίς πουκάμισο. Η φανέλλα του άνεβασμένη στο λαιμό. Τά χέρια, σταυρωμένα πάνω στο στομάχι, βαστούσαν ένα μπουκέτο μενεξέδες.

Δέν τόν άναγνωρίζαμε. Όστόσο, αυτό ήταν τό σώμα του και τά χέρια του και τό πρόσωπό του. Αυτή ήταν ή μήτη του, τό στόμα του, τά άιχμηρά κόκκαλα τού προσώπου του. Τά βλέφαρά του είχαν πέσει πάνω σ' αυτά τά μάτια πού άλλοτε ήταν τής καρδιάς του έρμηνευτές. Τό χαμόγελο δέ ζωογονούσε πια τούτο τό πρόσωπο. Δέν είχαμε μπροστά μας παρά έν' άνδρείκελο. Γιατί ό θάνατος δέ δίνει μεγαλειό στον ήθοποιό.

"Η τέχνη μας είναι κίνηση, ό θάνατος μάς κοκκαλώνει. Είμαστε ένσάρκωση, ό θάνατος καταστρέφει τή σάρκα μας. Πασχίζουμε νά 'χουμε τήν ψυχή ενός θεατρικού προσώπου, πεθαίνοντας χάνουμε τή δική μας. Κάποτε, καλύτερα κι άπ' τή λαλιά μας, τό μάτι μας έκφράζει αγωνίες και χαρές: όταν πεθάνουμε τό βλέφαρο τό σκεπάσει. Τά χέρια μας, κινούμενα ή άκίνητα, ζούνε πάνω στή Σκηνη με τό αίμα τού θεατρικού προσώπου: με τό θάνατο παγώνουν για πάντα. Είμαστε όλο εύλυγισία, τάνυσμα, χάρη και νά πού πεθαίνοντας γινόμαστε άκαμπτοι και ύπεροπτικοί.

"Αν ό θάνατος κολλάει στο πρόσωπο τού ήθοποιού τήν άληθινή, χωρίς ψευδαισθήσεις μάσκα, άν αυτό τό σκληρό κι άληθινό πρόσωπο διαψεύδει ό,τι όνειρευόμαστε, τότε κ' ή όμη πραγματικότητα στο θέατρο, άπλώνει τήν έρμηιά μας στις καρδιές μας. Αντιστρατεύεται τήν ανάγκη μιας φαντασίας πού μάς κοκαλεύει, αντιστρατεύεται τήν εύθυμη φροντίδα μας νά θεωρούμε τόν έαυτό μας διαφορετικό άπ' αυτό πού είναι. Γιατί τό θέατρο είναι, θαρρώ, φαντασίωση, όνειρο, μαγεία τών αισθήσεων, μισομανία: κι άν είναι και πραγματικότητα, πρέπει τουλάχιστο νά μάς διεγείρει, νά μάς μεθάει, νά μάς έκσφενδονίζει έξω άπ' τή θεατρική αϊθουσα με τήν καρδιά μας ζωηρή, με τήν καρδιά μας όλοζώντανη. "Ας σκεπάσουμε λοιπόν τό πρόσωπο τού νεκρού ήθοποιού.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



# ΑΝΕΒΑΖΟΝΤΑΣ ΤΟΝ “ΑΜΛΕΤ”

## ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟΝ ΓΚΟΡΝΤΟΝ ΚΡΑΙΗΓΚ



“Εκείνη περίπου την περίοδο (Σ.τ. Μ. γύρω στα 1910), γνώρισα δυο μεγάλα ταλέντα της εποχής, που μου ‘καναν πολύ ισχυρή εντύπωση — την Ίσιδώρα Ντάνκαν<sup>(1)</sup> και τον Γκόρντον Κραϊήγκ<sup>(2)</sup>. Πήγα στο ρεσιτάλ της Ίσιδώρας Ντάνκαν έντελώς τυχαία, μη έχοντας ακούσει τίποτα γι’ αυτήν ίσαμε τότε. Έτσι, ξαφνιάστηκα πάρα πολύ βλέποντας πώς τὸ μάλλον ολιγάριθμο Κοινό περιλάμβανε τόσο πολλούς καλλιτέχνες και γλύπτες μ’ επικεφαλής τὸν Σ. Ι. Μαμόντοφ, πολλούς χορευτὲς μπαλλέτου (καὶ χορευτρίες) και πολυάριθμους θαμῶνες τῶν “ἐπισήμων πρεμιερῶν” καθὼς κ’ ἐραστὲς τοῦ ἀσυνήθιστου στοῦ Θεάτρου. Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τῆς Ίσιδώρας Ντάνκαν δὲν ἔκανε και μεγάλη ἐντύπωση. Ἀσυνήθιστοι στοῦ ἀντίκρισμα ἐνὸς σχεδὸν γυμνοῦ κορμοῦ πάνω στη σκηνή, οἱ θεατὲς μὲν και μετὰ βίας παρατήρησαν ἢ κατάλαβαν τὴν τέχνη τῆς χορευτρίας. Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ προγράμματος ἔγινε δεκτὸ μὲ χλιαρὰ χειροκροτήματα και δειλὲς ἀπόπειρες ἀποδοκιμασίας και σφουρίγματος. Ἰστέρα, ὅμως, ἀπὸ μερικὰ νούμερα, ἕνα ἀπ’ τὰ ὁποῖα ἦταν ἰδιαίτερα πειστικὸ, δὲν μπορούσα πιά νὰ μεινω ἀδιάφορος στὶς διακηρυξίες τοῦ πλήθους και ἄρχισα νὰ χειροκροτῶ ἐπιδεικτικὰ.

“Ὅταν ἤρθε τὸ διάλειμμα, ἤμουνα κίβλας ἕνας ἐνθερμος θαυμαστῆς τῆς μεγάλης καλλιτεχνίδας και ὄρμησα ὡς τὸ προσωπὸν γιὰ νὰ τὴν χειροκροτήσω. Πρὸς μεγάλη μου χαρὰ, βρέθηκα πλάι στὸν Μαμόντοφ, που ἔκανε ἀκριβῶς τὸ ἴδιο μὲ μένα και κοντὰ στὸν Μαμόντοφ ἦταν ἕνας διάσημος ζωγράφος, ἕνας γλύπτης κ’ ἕνας συγγραφέας. “Ὅταν τὸ πλατὺ Κοινό εἶδε πασίγνωστους καλλιτέχνες και ἠθοποιούς τῆς Μόσχας νὰ χειροκροτοῦν, προκλήθηκε στὴν αἴθουσα μεγάλη σύγχυση. Οἱ ἀποδοκιμασίες σταμάτησαν, ἀλλὰ οἱ θεατὲς και πάλι δὲ χειροκροτοῦσαν. Ὡστόσο, δὲν ἄργησε νὰ γίνει και αὐτὸ. Μόλις κατάλαβαν πὼς δὲν ἦταν ντροπὴ νὰ χτυπήσουν τὲς παλάμες τους, οἱ θεατὲς ἄρχισαν νὰ χειροκροτοῦν. Σὰν ἀποτέλεσμα, ἡ αὐλαία ξανάνοιξε πολλὲς φορές και στοῦ τέλος τῆς παράστασης ἢ καλλιτέχνες ἀποθεώθηκε. Ἀπὸ κείνη τὴ μέρα και μετὰ, δὲν ἔχασα οὔτε μιὰ ἐμφάνιση τῆς Ίσιδώρας Ντάνκαν. Ἡ ἀνάγκη νὰ τὴ δῶ μὲ ὑπαγορευόταν ἀπὸ μέσα μου, ἀπὸ μιὰ καλλιτεχνικὴ αἰσθησιὴ που ἦταν στενὰ δεμένη μὲ τὴν τέχνη τῆς. Ἀργότερα, ὅταν ἔγινε κοινωνὸς τῶν μεθόδων τῆς, καθὼς και τῶν ἰδεῶν τοῦ μεγάλου τῆς φίλου Γκόρντον Κραϊήγκ, εἶδα πὼς σὲ διαφορετικὲς γωνίες τοῦ κόσμου,

(1) Ίσιδώρα Ντάνκαν (1878 - 1927), ἑλληνολάτρη χορευτρία. “Ἐβλεπε τὸ χορὸ σὰ μιὰ φυσικὴ ἐκφραστικὴ κίνησι, ὀργανικὰ δεμένη μὲ τὴ μουσικὴ. Ἀντικατάστησε τὸ παραδοσιακὸ κοστοῦμο χοροῦ μ’ ἕνα χιτῶνα και χόρευε ἐμπόλητη. Ταξίδεψε σὲ πολλὲς χώρες, ἐπισκέφθηκε τὴ Ρωσία κ’ ἦταν πολὺ δημοφιλὴς.” Ἐζήσε στὴν Ε.Σ.Σ.Δ. ἀπ’ τὸ 1921 ὡς τὸ 1924 και ἴδρυνσε μιὰ σχολὴ που ὑπῆρχε ὡς τὸ 1949.

(2) Ἐντουαρτ Γκόρντον Κραϊήγκ (1872 —). Βρεταννὸς ἠθοποιός, σκηνογράφος, σκηνοθέτης και θεωρητικὸς τοῦ θεάτρου. Ἐπισκέφθηκε γιὰ πρώτη φορά τὴ Μόσχα στὰ 1908.

γιὰ κάποιον ἀγνωστο λόγο, ὑπῆρχαν διαφορετικοὶ ἄνθρωποι σὲ διαφορετικὲς σφαίρες, που ἔψαχναν γιὰ τὶς ἴδιες, φυσικὰ, γεννημένες ἀρχὲς στὴν τέχνη ὅταν αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι τυχαίνει νὰ συναντηθοῦν, μένουν κατὰπληκτοὶ ἀπ’ τὴν κοινότητα τῶν ἰδανικῶν τους. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἔγινε και στοῦ συναπάντημα που περιγράφω. Κατάλαβαμ ὁ ἕνας τὸν ἄλλον σχεδὸν ἀμέσως.

Δὲν εἶχα τὴν τύχη νὰ γνωριστῶ μὲ τὴν Ίσιδώρα Ντάνκαν κατὰ τὴν πρώτη τῆς ἐπίσκεψη στὴ Μόσχα. Στὴ δευτέρῃ τῆς ἐπίσκεψη, ὅμως, ἤρθε στοῦ θεάτρο μας και τὴν ὑποδέχτηκα σὰν τιμητικὰ φιλοξενούμενη. Αὐτὴ ἢ ὑποδοχὴ ἔγινε γενικὴ, γιατί ὅλοι ὁ θεατὸς πήρε μέρος, καθὼς ὅλοι εἶχαν γνωρίσει και ἀγαπήσει τὴν τέχνη τῆς.

Ἡ Ίσιδώρα Ντάνκαν δὲν ἤξερε πὼς νὰ μιλήσει λογικὰ και συστηματικὰ γιὰ τὴν τέχνη τῆς. Θαυμάσιες ἰδέες τῆς ἔρχονταν τυχαία στοῦ μυαλό, σὰν ἀποτέλεσμα τῶν πιδ ἀπρόσμενων καθημερινῶν γεγονότων. Γιὰ παράδειγμα, ὅταν τὴ ρώτησε κάποιος, ποὺς τῆς εἶχε διδάξει χορὸ, ἐκείνη ἀπάντησε :

“Ἡ Τερψιχόρη. Χορεύω ἀπ’ τὴ στιγμή που ‘μαθα νὰ στέκομαι στὰ πόδια μου. Χορεύω ὅλη μου τὴ ζωὴ. Ὁ ἄνθρωπος, ὅλη ἢ ἀνθρωπότητα, ὁ κόσμος ὅλος πρέπει νὰ χορεύει. “Ἐτσι ἦταν πάντα κ’ ἔτσι θά ‘ναι και στοῦ μέλλον. Μάταια οἱ ἄνθρωποι ἀνακατεῖν τὰ πράγματα μὴ θέλοντας νὰ καταλάβουν τὴ φυσικὴ ἀνάγκη που μᾶς ἔχει κληροδοτήσει ἢ Φύση. Et voila tout”, κατέληγε στὴν ἀμίμητη γαλλο - αμερικανικὴ διάλεκτο.

Μιὰν ἄλλη φορά, μιλώντας γιὰ μιὰ παράσταση που μὲν εἶχε τελειώσει, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὁποίας ἐπισκέπτες εἶχαν πάει στοῦ καμαρίνι τῆς και τὴν εἶχαν διακόψει στὶς προετοιμασίες τῆς, ἐξήγησε :

“Δὲν μπορῶ νὰ χορέψω ἔτσι. Προτοῦ βγῶ στὴ σκηνή, πρέπει νὰ τοποθετήσω ἕναν κινητήρα στὴν ψυχὴ μου. “Ὅταν αὐτὸς ἀρχίσει νὰ λειτουργεῖ, τὰ πόδια, τὰ χέρια και ὅλο μου τὸ κορμὶ κινοῦνται ἀνεξάρτητα ἀπ’ τὴ θέλησή μου. “Ἄν δὲν ἔχω τὸν καιρὸ νὰ τοποθετήσω αὐτὸν τὸν κινητήρα στὴν ψυχὴ μου, δὲν μπορῶ νὰ χορέψω”.

Κεῖνο τὸν καιρὸ, ἔψαχνα κ’ ἐγὼ γι’ αὐτὸν τὸν ἴδιο δημιουργὸ κινητήρα, που ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ βάζει στὴν ψυχὴ

του προτοῦ νὰ βγεῖ στὴ σκηνή. Πολλὲς φυσικὰ, λοιπόν, παρατηροῦσα τὴν Ίσιδώρα Ντάνκαν κατὰ τὶς παραστάσεις και τὶς δοκιμὲς τῆς, τότε που ἢ ἀναπτυσσόμενη συγκίνησή τῆς ἄλλαζε πρῶτα τὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου τῆς κ’ ἕστερα, μὲ μάτια που ἄστραφταν, ἔβγαζε ὅ,τι εἶχε γεννηθεῖ στὴν ψυχὴ τῆς. “Ὅταν ἀναλογιστήκα τὶς τυχαῖες συζητήσεις μας γύρω ἀπ’ τὴν τέχνη και σύγχρινα τί κάναμε κ’ οἱ δυὸ μας, κατάλαβα πολὺ καθαρὰ πὼς ψάχναμε γιὰ τὸ ἴδιο πράγμα, μόνο που οἱ τομεῖς μας στὴν τέχνη ἦταν διαφορετικοὶ. Κατὰ τὶς συζητήσεις μας, ἢ Ίσιδώρα Ντάνκαν ἀναφερόταν συνεχῶς στὸν Γκόρντον Κραϊήγκ, που τὸν θεωροῦσε μεγάλουφια κ’ ἕναν ἀπὸ τοῦς μεγαλύτερους ἄνδρες τοῦ συγχρόνου θεάτρου. “Δὲν ἀνῆκει μόνο στὴ χώρα του, ἀλλὰ σ’ ὅλοκληρο τὸν κόσμο” ἔλεγε, “και πρέπει νὰ ζήσει ἐκεῖ ὅπου ἢ μεγαλοφύια του θά ‘χει τὶς περισσότερες εὐκαιρίες νὰ ἐκδηλωθεῖ, ἐκεῖ ὅπου οἱ συνθήκες δουλειᾶς κ’ ἢ γενικὴ ἀτμόσφαιρα θά ταιριάζει περισσότερο στὶς ἀνάγκες τους. Ἡ θέση του εἶναι στοῦ δικὸ σας Θεάτρο Τέχνης”.





Τοῦ ἴραψε γιὰ μένα καὶ γιὰ τὸ θέατρο μας, λέγοντάς του νὰ ῥθει στὴ Ρωσία. Ἀπ' τὴν πλευρά μου, ἄρχισα νὰ πείθω τὴ διεύθυνσή μας νὰ καλέσει τὸν μεγάλο σκηνοθέτη γιὰ νὰ δώσει στὴν τέχνη μας νέα ὄψη, τὴ στιγμή ἀκριβῶς πού 'χε φανεῖ πῶς τὸ θέατρο μας εἶχε τελικὰ ξεφύγει ἀπ' τὸ πρωτινὸ τοῦ ἀδιέξοδο. Πρέπει νὰ ἐξάρω τὴ στάση τῶν συναδέλφων μου. Συζήτησαν τὸ θέμα σὰν ἀληθινοὶ καλλιτέχνες κι ἀποφάσισαν νὰ ξοδέψουν ἕνα μεγάλο ποσὸ χρημάτων γιὰ νὰ πάει ἡ τέχνη μας μπροστά.

Ζήτησαμε ἀπ' τὸν Γκόρντον Κραϊήγκ ν' ἀνεβάσει τὸν "Ἄμλετ". Θὰ δούλευε ταυτόχρονα σὰ σκηνογράφος κ' ἐνδυματολόγος καὶ σὰ σκηνοθέτης, γιατί ἦταν καὶ τὰ δύο, καὶ μάλιστα, σὰν ἦταν νεώτερος, εἶχε χρηματίσει μ' ἐπιτυχία καὶ ἠθοποιὸς στὸ θέατρο τοῦ Ἰρβίνγκ. Κ' ἡ καλλιτεχνικὴ του κληρονομιά ἦταν ἀπ' τίς καλύτερες, ἀφοῦ ἦταν γιὸς τῆς μεγάλης "Ἐλλεν Τέρρυ.

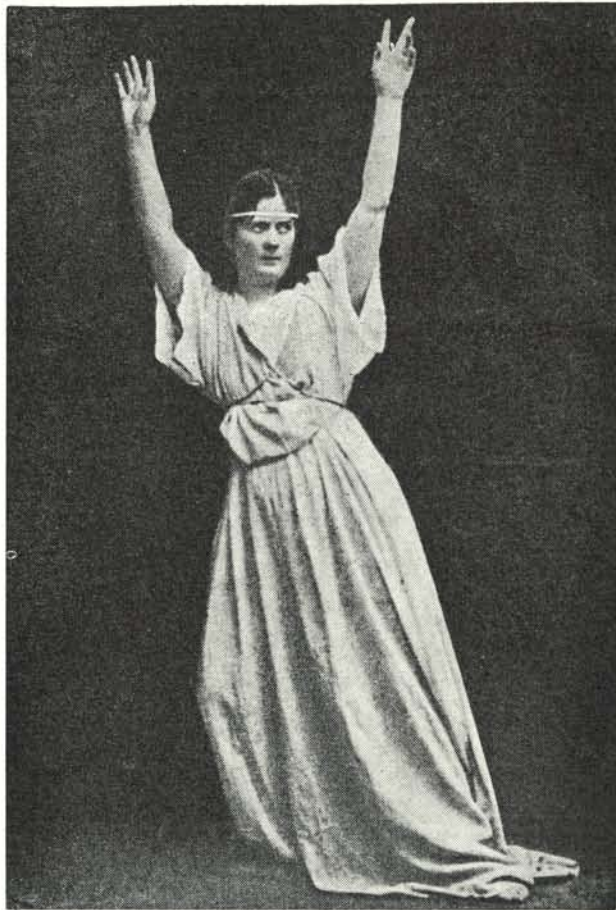
Ἐκανε παγωσιὰ ὅταν ὁ Γκόρντον Κραϊήγκ ἐμφανίσθηκε στὴ Μόσχα, ντυμένος μ' ἕνα ἀνοιξιὰτικο σακκάκι, μ' ἕνα πλατύ-γυρο καπέλο στὸ κεφάλι κ' ἕνα μακρὸ μαντίλι στὸ λαιμό. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἦταν ἀνάγκη νὰ τὸν ντύσουμε ζεστά γιὰ τὸ χειμῶνα, μὲ τὸ ρούσικο τρόπο μας, γιατί ἀλλιῶς κινδύνευε ν' ἀρπάξει πνευμονία. Ἐγινε ἀμέσως πολὺ καλὸς φίλος μὲ τὸν Σουλερζίτσκι. Ἐνωσαν τὴν παρουσία ταλέντου ὁ ἕνας στὸν ἄλλο κ' ἦταν πάντα μαζί— ἕνα πολὺ γραφικὸ ζευγάρι, κ' οἱ δύο τους πάντα χαρούμενοι καὶ γελαστοί· ὁ Κραϊήγκ μὲ τὸ φαρδύ του πρόσωπο, τὰ μακρὰ του μαλλιά, τὰ ὄμορφα κ' ἐμπνευσμένα μάτια του, μ' ἕνα ρούσικο καπέλο κ' ἕνα γού-νινο παλτό, ὁ Σουλερζίτσκι μὲ τὸ μικρὸ του πρόσωπο, μέσα σὲ μιὰ κοντὴ καναδέζικη "πατατούκα" καὶ μ' ἕνα κωνικὸ γούνινο σκουφί στὸ κεφάλι. Ὁ Κραϊήγκ μιλοῦσε σὲ μιὰ ἀγγλο-γερμανικὴ διάλεκτο, ὁ Σουλερζίτσκι σὲ ἀγγλο-ουκρανικὴ "υπο-πιολαλιά" κι αὐτὸ ἦταν ἡ ἀφορμὴ γιὰ ἕνα σωρὸ παρανοήσεις, ἀνέκδοτα, ἀστεῖα καὶ γέλια.

Ὅταν συστηθήκαμε μὲ τὸν Κραϊήγκ, ἔνωσα σὰ νὰ τὸν γνώριζα ἀπὸ πολὺ καιρὸ. Ἡ συζήτησή μας πάνω στὴν τέχνη ἐμοιάζε σὰν ἡ συνέχεια μιᾶς συζήτησης πού θὰ μπορούσε νὰ ἔχουμε κάνει τὴν προηγούμενη μέρα. Μοῦ ἐξήγησε μ' ἐνθουσιασμὸ τίς ἀγαπημένες του βασικὲς ἀρχές, τὴν πρωταρχικὴ τὸ ἀναζητήση μιᾶς νέας τέχνης, τῆς κίνησης. Μοῦ ἔδειξε σχεδιά-ματα αὐτῆς τῆς νέας τέχνης, ὅπου γραμμὲς καὶ σύννεφα καὶ βράχια δημιουργοῦσαν μιὰ ἀδιάκοπη ἀνοδικὴ ἔξαρση καὶ πίστευε κανένας πὼς αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ γεννήσει μιὰ ἀγνω-στη ὡς τώρα νέα τέχνη. Μίλησε γιὰ τὴν ἀναμφισβήτητὴ ἀλή-θεια πὼς ἦταν ἀδύνατο νὰ βάλει κανεὶς πλάι— πλάι τὸ ἀνθρώ-πινο κορμί κ' ἐπίπεδα μογιατισμένα καναβάτσα κ' εἶπε πὼς ἡ γλυπτικὴ, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τρισδιάστατα ἀντικείμενα ἦταν ἀναγκαῖα γιὰ τὴ σκηνή. Δεχόταν τὰ μογιατισμένα κανα-βάτσα μόνο στ' ἄκρα ἀρχιτεκτονικῶν τμημάτων τοῦ σκηνοκοῦ. Τὰ ἐξαιρετὰ σχεδιάσματα πού μοῦ ἔδειξε ἀπὸ προηγούμενά του ἀνεβάσματα τοῦ "Μάκβεθ" κ' ἄλλων ἔργων δὲν ἀνταπο-κρίνονταν πιὰ στὶς τωρινὲς ἀντιλήψεις του. Ὅπως κ' ἐγώ, ἔτσι κι αὐτὸς εἶχε φτάσει στὸ σημεῖο νὰ μισεῖ τὴ θεατρικὴ σκηνογραφία. Αὐτὸ πού χρειαζόταν ἦταν ἕνα ἀπλὸ "φόντο" γιὰ τὸν ἠθοποιὸ, ἀπ' τὸ ὅποιο, ὡστόσο, νὰ μπορεῖ κανεὶς νὰ βγάλει ἕναν ἀτέλειωτο ἀριθμὸ "διαθέσεων", μὲ τὴ βοήθεια γραμμῶν καὶ φωτιστικῶν σωμάτων.

Ὁ Κραϊήγκ ἔλεγε πὼς κάθε ἔργο τέχνης πρέπει νὰ κατασκευά-ζεται ἀπὸ ἄψυχο ὕλικό— πέτρα, μάρμαρο, μπρούτζο, κανα-βάτσο, χαρτί, μογιὰ— καὶ νὰ παίρνει μιὰ γιὰ πάντα τὴν καλ-λιτεχνικὴ του μορφή. Κατὰ τὴ γνώμη του, τὸ ἔμψυχο ὕλικό, τὸ κορμὶ τοῦ ἠθοποιοῦ πού ἀλλάζει συνεχῶς καὶ δὲν εἶναι ποτέ τὸ ἴδιο, δὲν ἦταν χρήσιμο γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς δημιουργίας καὶ ὁ Κραϊήγκ ἦταν ἐναντίον στοὺς ἠθοποιοὺς χωρὶς ἐντυπωσιακὴ ἢ ὄμορφη ἀτομικότητα καὶ πού δὲν ἦταν ἀπὸ μόνοι τους καλ-λιτεχνικὲς δημιουργίες— ὅπως ἡ Ἐλεονώρα Ντουῆζ ἢ ὁ Το-μάζο Σαλβίνι, γιὰ νὰ πάρουμε δύο παραδείγματα. Ὁ Κραϊήγκ δὲν μπορούσε νὰ ὑποφέρει τὸ cabotinage, ἰδιαιτέρως ἀνάμεσα στὶς θηλυκὲς ἠθοποιούς.

Ἄν ἡ γυναικὲς, ἔλεγε, ἀναστρέφουν τὸ θέατρο. Δὲν ἐκμεταλ-λεῖνται σωστὰ τὴ δύναμή τους καὶ τὴν ἐπιρροή πού ἔξασκούν πάνω στοὺς ἄντρες. Κάνουν κατάχρηση τῆς δυνάμεως τους".

Ὁ Κραϊήγκ ὄνειρευταν ἕνα θέατρο χωρὶς ἄντρες καὶ γυναῖκες, δηλαδὴ χωρὶς ἠθοποιούς. Ἦθελε νὰ τοὺς ἀντικαταστήσει μὲ κοῦκλες, πού δὲν εἶχαν κακὲς συνήθειες ἢ κακὲς χειρωνακτικὲς, μογιατισμένα πρόσωπα, ὑπερβολικὲς φωνές, μικρότητα ψυ-χῆς, ἀνάγκη φιλοδοξίας. Οἱ κοῦκλες θὰ ἔφερναν μιὰ καθαρότητα ἀτιμωσιμίας τοῦ Θεάτρου, θὰ τοῦ πρόσθεταν σοβαρότητα καὶ τὸ ἄψυχο ὕλικό ἀπ' τὸ ὅποιο κατασκευάζονταν θὰ ἔδινε στὸν Κραϊήγκ τὴν εὐκαιρία νὰ σκιαγραφήσει τὸν ἠθοποιὸ



Ἡ Ἰσιδώρα Ντάνκαν συνέστησε μ' ἐπιμονὴ στὸν Σταν-σλάβσκι τὴν μετάκληση τοῦ Γκόρντον Κραϊήγκ στὴ Μόσχα

μὲ "Η" κεφαλαῖο, πού ζοῦσε μέσα στὴν ψυχὴ, τὴ φαντασία καὶ τὰ ὄνειρά του.

Ἀλλά, ὅπως ἔγινε ἀργότερα σαφέστερο, ἡ ἀπέχθειά του γιὰ τοὺς ἠθοποιούς δὲν ἐμπόδιζε τὸν Κραϊήγκ νὰ ἐνθουσιάζεται καὶ μὲ τὸ μικρότερο ἔγχος ἀληθινοῦ θεατρικοῦ ταλέντου πού συναντοῦσε σὲ ἄντρες ἢ γυναῖκες. Μόλις τὸ νῆυθε, ὁ Κραϊήγκ ἦταν ἱκανὸς ν' ἀναπηδῆσει σὰν εὐτυχισμένο μικρὸ παιδί ἀπ' τὸ κάθισμά του τῆς πλατείας καὶ νὰ ὀρμήσει πρὸς τὸ προσκή-νιο, μὲ τὴ μακρὰ του χαίτη ἀνακατωμένη. Ὅταν πάλι ἐβλεπε τὴν ἀπουσία ταλέντου, γινόταν ἔξω φρενῶν ἢ ὄνειρευόταν καὶ πάλι τίς κοῦκλες του. Ἄν, πάντως, τοῦ ἔδιναν τὸν Σαλ-βίνι, τὴν Ντουῆζ, τὴν Γερμλόβα, τὸν Σαλιάπιν, τὸν Μοσιβίν καὶ τὸν Κατσάλωφ καὶ μαζί, ἀντὶ γιὰ ἀτάλαντους ἠθοποιούς, ἕνα σύνολο ἀπ' τίς δικές του κοῦκλες, πιστεύω πὼς θὰ ἔταν εὐτυχισμένος καὶ θὰ θεωροῦσε πὼς ὅλα του τὰ ὄνειρα θὰ ἔχαν ἐκπληρωθεῖ.

Αὐτὲς οἱ ἀντιφάσεις τοῦ Κραϊήγκ συχνὰ ἐμπόδιζαν τοὺς ἄλ-λους νὰ κατανοήσουν τίς βασικὲς καλλιτεχνικὲς τὸν ἐπιθυμίες καὶ εἰδικότερα τίς ἀπαιτήσεις πού 'χε ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς. Ὅταν ἐξοικειώθηκε μὲ τὸ θέατρο μας, τοὺς ἠθοποιούς του καὶ τίς συνθήκες ἐργασίας μας, ὁ Κραϊήγκ ὑπόγραψε μαζί μας συμβόλαιο, σὰ σκηνοθέτης, γιὰ ἕνα χρόνο. Τοῦ ἐμπιστευθή-καμε τὸ ἀνέβασμα τοῦ "Ἄμλετ" καὶ πῆγε γιὰ ἕνα χρόνον στὴ Φλωρεντία, νὰ ἐτοιμάσει τὰ σχέδιά του.

Ἐνα χρόνον ἀργότερα, ὁ Κραϊήγκ ξαναγύρισε μὲ τὸ πλήρες σχέδιο τῆς σκηνοθεσίας του. Ἐφερε μακτερες τῶν σκηνοκοῦν κ' ἡ ἐνδιαφέρουσα δουλειὰ ἄρχισε. Ὁ Κραϊήγκ ἐπέβλεπε τὰ πάντα, ἐνῶ ὁ Σουλερζίτσκι κ' ἐγὼ γίναμε βοηθοὶ του. Μαζὶ μας συνεργάστηκε καὶ ὁ σκηνοθέτης Μαρτζάνωφ, πού ἀργότερα ἔδρασε τὸ Ἐλεύθερο Θέατρο στὴ Μόσχα. Σ' ἕνα ἀπ' τὰ δω-μάτια δοκιμῶν, πού 'χε θεθεῖ ὀλίποτε στὴ διάθεση τοῦ Κραϊήγκ, χτίσαμε ἕνα μεγάλο μοντέλο κουκλιτικῆς σκηνῆς. Κατὰ τίς ὁδηγίες τοῦ Κραϊήγκ, φωτιζόταν μὲ ἡλεκτρικὸ κ' ἦταν ἐξο-πλισμένο μ' ὅλες τίς ἀναγκαῖες γιὰ τὸ ἀνέβασμα εὐκοίλες. Ὅπως ἐγώ, ἔτσι κι ὁ Κραϊήγκ δὲν πίστευε στὶς καθιερωμένες



μεθόδους και στά μέσα σκηνοθεσίας: τὰ ἀέρια, τὰ βαρούλκα και τὴν ἐπίπεδη σκηνογραφία. ἀρνιόταν κάθε δοσοληψία με δαῦτα και στηριζόταν στὶς συγκλίνουσες ὁθόνες, πού μπορούσαν νὰ τοποθετηθοῦν πάνω στὴ σκηνή σ' ἀτέλειωτους συνδυασμούς. Ἐπαιρναν ἀρχιτεκτονικὲς μορφές, σχηματίζαν γωνίες, φωλίτσες, δρόμους, ἀλλέες, προθαλάμους, πύργους και πάει λέγοντας. Στὴ δημιουργία αὐτῆς τῆς αἰσθησης βοηθοῦσε ἡ φαντασία τοῦ θεατῆ, πού γινόταν ἔτσι ἕνας ἀπ' τοὺς ἐνεργοὺς δημιουργοὺς τῆς παράστασης.

Ὁ Κραίηγκ δὲν εἶχε ἀκόμα κατασταλάξει σχετικὰ με τὰ ὑλικά ἀπ' τὰ ὁποία θὰ κατασκευάζονταν αὐτὲς οἱ ὁθόνες. Ἐπρεπε νὰ 'ναι, ἄς πούμε, ὀργανικά, δηλαδή ὅσο τὸ δυνατό πιὸ κοντὰ στὴ φύση, κι ὅσο τὸ δυνατό λιγότερο τεχνητά. Ὁ Κραίηγκ συμφώνησε νὰ χρησιμοποιήσουμε πέτρα, φρέσκο ξύλο, μέταλλα και φελλό. Σὰν ἕνα εἶδος συμβιβασμοῦ, δέχτηκε τὴν χρησιμοποίηση χοντροῦ χωριάτικου ὑφαντοῦ, ἀλλὰ δὲν ἤθελε οὔτε ν' ἀκούσει γιὰ τὴν ὅποια χαρτονένια ἀπομίμηση ὕλων αὐτῶν τῶν φυσικῶν και ὀργανικῶν ὑλικῶν. Ὁ Κραίηγκ περιφρονῶσε κάθε βιομηχανοποιημένη θεατρικὴ πλαστογράφηση. Φαίνονταν πὼς τίποτ' ἀπλούστερο ἀπ' τὶς ὁθόνες δὲ θὰ μπορούσε νὰ φανταστῆ κανένας. Δὲν μπορούσε νὰ γίνει καλύτερο "φόντο" γιὰ τοὺς ἠθοποιούς. Ἦταν φυσικό, δὲ χτυποῖσε στὸ μάτι, εἶχε τρεῖς διαστάσεις, ὅπως και τὸ κορμί τοῦ ἠθοποιοῦ, ἦταν γραφικὸ χάρη στὶς πολλαπλὲς δυνατότητες φωτισμοῦ τῶν ἀρχιτεκτονικῶν συγκλίσεων, πού ἔδιναν ἐλευθερία παιξίματος καὶ τὸ φῶς, τὸ μισοσκόταδο και τὴ σιὰ. Ὁ Κραίηγκ ὄνειρευόταν νὰ στήσει ὅλη τὴν παράσταση χωρὶς διαλείμματα ἢ χρῆση αὐλαίας. Τὸ Κοινὸ δὲ θὰ 'βλεπε καμὶ σκηνὴ στὸ θέατρο. Οἱ ὁθόνες θὰ χρῆσιμευαν σὰ μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ συνέχεια τῆς πλατείας και θὰ πρεπε νὰ ἐναρμονίζονται, νὰ γίνονται ἕνα μ' αὐτὴ. Στὴν ἀρχή, ὅμως, τῆς παράστασης, οἱ ὁθόνες θὰ μετακινούνταν με χάρη κ' οἱ γραμμὲς τους θὰ παίρναν νέους συνδυασμούς. Τελικά, θὰ 'μεναν ἀκίνητες. Ἀπὸ κάπου θὰ 'πεφτε τότε φῶς πού θὰ τοὺς ἔδινε καινούρια γραφικότητα κ' οἱ θεατῆς θὰ μεταφέρονταν μακριὰ, σὰν σὲ ὄνειρο, σ' ἕναν ἄλλο κόσμο πού μόνο θὰ τὸν ὑποδηλοῦσε ὁ καλλιτέχνης μὰ πού θὰ γινόταν πραγματικὸς στὴ φαντασία τῶν θεατῶν.

Ὅταν εἶδα τὰ σχέδιασμα τῆς σκηνογραφίας πού ὁ Κραίηγκ εἶχε φέρει μαζί του, κατάλαβα πὼς ἡ Ίσιδώρα Ντάνκαν εἶχε δίκιο ὅταν μοῦ 'λεγε πὼς ὁ φίλος τῆς ἦταν μεγάλος ὄχι ὅταν φιλοσοφοῦσε πάνω στὴν τέχνη, μὰ ὅταν ἐπαιρνε τὸ πινέλο και ζωγράφιζε. Τὰ σχέδιά του ἐξηγοῦσαν τὰ καλλιτεχνικά του ὄνειρα και προβλήματα καλύτερα ἀπ' τὶς ὅποιες λέξεις. Τὸ μυστικὸ τοῦ Κραίηγκ, ὡστόσο, ἦταν ἡ θαυμαστὴ γνώση του τῆς σκηνῆς και τῶν σκηνοκινῶν "ἐμφέ". Ἦταν πάνω ἀπ' ὅλα ἕνας μεγαλοφυῆς σκηνοθέτης ἀλλ' αὐτὸ δὲν τὸν ἐμπόδιζε ἀπ' τὸ νὰ 'ναι ἕνας ἔξοχος ζωγράφος.

Ἐφερε ἀκόμα μαζί του πρότυπα ὁθονῶν, πού τὰ 'στήσε στὸ μεγάλο μοντέλο σκηνῆς. Τὸ ταλέντο του κ' ἡ καλλιτεχνικὴ του καλαισθησία ἐκφράζονταν στοὺς συνδυασμοὺς γωνιῶν, γραμμῶν και στὶς μεθόδους φωτισμοῦ τοῦ σκηνοκινῶ με προβολεῖς. Καθισμένος σ' ἕνα τραπέζι κ' ἐξηγώντας τὸ ἔργο και τὴν *mise-en-scène*, ὁ Κραίηγκ, μετακινῶσε τὶς φριγούρες στὴ σκηνὴ μ' ἕνα μακρὸ μπαστοῦνι κ' ἔδειχνε στὴν πράξη ὅλες τὶς κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν. Ἐμεῖς, παρακολουθοῦσαμε τὴν ἐσῶτερη γραμμὴ ἀνάπτυξης τοῦ ἔργου, προσπαθοῦσαμε νὰ καταλάβουμε τὰ κίνητρα ἀλλαγῆς θέσεων τῶν ἠρώων και τὰ καταγράψαμε σ' ἀντίγραφα τοῦ ἔργου πού 'χαμε καθένας μας. Ἐφτασε νὰ διαβάσουμε τὴν πρώτη σελίδα, γιὰ νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἡ ρωσικὴ μετάφραση συχνὰ παρερμηνεῖ τὸ βαθύτερο νόημα τοῦ Σαίξπηρ. Ὁ Κραίηγκ μᾶς τὸ ἀπόδειξε αὐτὸ με τὴ βοήθεια μιᾶς ὀλόκληρης ἐγγλέζικης βιβλιοθήκης με θέμα τὸν "Ἀμλετ" πού 'χε κουβαλήσει μαζί του. Ἐπῆραν τεράστιες παρανοήσεις ἐξαιτίας τῆς λαθεμένης μετάφρασης. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς ἦταν ἡ ἀκόλουθη. Στὴ σκηνὴ ἀνάμεσα στὸν "Ἀμλετ και τὴ μητέρα του, ἡ τελευταία τὸν ρωτᾷ:

"Τί νὰ κάνω"; Κι ὁ "Ἀμλετ" ἀπαντᾷ: "Ἄσε τὸν φουσκωμένο Βασιλιὰ νὰ σὲ ζαρκυλίσει στὸ κρεβάτι".

Συνήθως αὐτὴ τὴν ἀπάντηση τοῦ "Ἀμλετ" τὴν ἐξηγοῦσαν με τὸν ἀκόλουθο τρόπο: ἔχοντας χάσει τὴν πίστη στὴ μητέρα του και ὄντας σίγουρος πὼς δὲν μπορεῖ νὰ σωθεῖ, γίνεταί εἰρωνικός. Ξεκινώντας ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία, οἱ ἠθοποιοὶ πού παίζουν τὴ μητέρα, τὴ ζωγραφίζουν συχνὰ σὰ μιὰ ἀμαρτωλὴ γυναίκα. Ἀλλ' ὅπως ἐπέμενε ὁ Κραίηγκ, ὁ "Ἀμλετ" μεταχειρίζεται τὴ μητέρα του με τὴν πιὸ τρυφερὴ ἀγάπη, σεβασμὸ και φροντίδα, γιὰτὶ δὲν τὴν θεωρεῖ κακὴ, ἀλλ' ἀπλὰ ἐλαφρόμυαλη και χαλασμένη ἀπ' τὴν ἀτύχημα τῆς Αὐλῆς. Ὁ Κραίηγκ

ἐξηγοῦσε τὰ λόγια τοῦ "Ἀμλετ, πού 'μοιάζαν νὰ καλοῦν τὴ μητέρα του σὲ μεγαλύτερη διαφθορά, σὰ μιὰ καθαρὰ ἐγγλέζικη "φινέτσα" τοῦ σαίξπηρικοῦ λόγου, πού 'δινε στὶς ἴδιες τὶς λέξεις ἀντίθετο νόημα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ὁ Κραίηγκ ἔβλεπε τὸ ρόλο τῆς μητέρας σὰ θετικὸ και ὄχι σὰν περνητικό. Θὰ μπορούσα ν' ἀναφέρω πολλὰ ἄλλα παραδείγματα, ὅπου, ἐνῶ ἐξετάζουμε ἀράδα με ἀράδα τὴν μετάφραση, βρήκαμε πολλὰ κακομεταφρασμένα σημεῖα, πού ἀνασκεύαζαν τὴν παλιὰ ρωσικὴ ἐρμηνεία τοῦ ὅλου ἔργου.

Ὁ Κραίηγκ διεύρυνε πολὺ τὸ βαθύτερο περιεχόμενο τοῦ "Ἀμλετ. Γι' αὐτόν, ὁ "Ἀμλετ" ἦταν ὁ καλύτερος ἄνθρωπος πού πάτησε ποτὲ αὐτὴ τὴ γῆ κ' ἔγινε τὸ ὅμμα μιᾶς καθαρότητας θυσίας. Ὁ "Ἀμλετ" δὲν ἦταν νευρασθενής κ' ἀκόμα λιγότερο τρελλός: ἦταν διαφορετικὸς ἀπ' τοὺς ἄλλους ἄνθρώπους γιὰτὶ εἶχε ριζὲς μιὰ ματιὰ στὸ μελλοντικὸ κόσμο, ὅπου ὁ πατέρας του ὑπόφερε. Ἐπῆρ' ἀπ' αὐτό, ἡ ἰδέα τοῦ "Ἀμλετ" γιὰ τὴν πραγματικότητα τῆς ζωῆς εἶχε ἀλλάξει. Παρατηροῦσε βαθιὰ τὴ γήνην ζωὴ γιὰ νὰ λύσει τὸ μυστήριό και νὰ βρεῖ τὸ νόημα τῆς ὑπαρξῆς: ἀγάπη και μῖσος, οἱ συμβατικότητες τῆς Αὐλικῆς ζωῆς, ἄρχισαν νὰ σημαίνουν γι' αὐτόν ἐντελῶς διαφορετικὰ πράγματα και τὸ πρόβλημα πού ὁ δολοφονημένος πατέρας του τοῦ ἐμπιστεύτηκε, πολὺ δύσκολο γιὰ τὸν οἰονδήποτε κοινὸ θνητό, τὸν ὄδηγησε στὴ σύγχυση και στὴν ἀπελπισία. "Ἄν ὅλα μπορούσαν νὰ τακτοποιηθοῦν με τὴ δολοφονία τοῦ νέου βασιλιὰ μονάχα, ὁ "Ἀμλετ" δὲ θὰ δίσταζε οὔτ' ἕνα λεπτό: ἀλλ' ἡ οὐσία τοῦ θεμέλιου βρισκόταν πέρα ἀπ' τὴ δολοφονία τοῦ βασιλιὰ. Γιὰ νὰ ἐλαφρώσει τὰ βάσανα τοῦ πατέρα του ἦταν ἀνάγκη νὰ ξεκαθαρίσει ὀλόκληρη τὴν Αὐλὴ τοῦ κακοῦ: ἦταν ἀνάγκη νὰ περάσει διὰ πυρὸς και σιδήρου ὀλόκληρο τὸ βασίλειο, νὰ καταστρέψει τοὺς βλαβεροὺς, ν' ἀποδιώξει παλιούς φίλους με διεφθαρμένες ψυχὰς ὅπως ὁ Ρόζενκραντς κ' ὁ Γκίλντενστερν' νὰ σώσει αὐτοὺς με τὴν καθαρὴ ψυχὴ, ὅπως ἡ Ὁφελία. Οἱ ὑπεράνθρωποι προσπάθειές του γιὰ νὰ λύσει τὸ μυστήριό τῆς ζωῆς ἔκαναν τὸν "Ἀμλετ" ἕνα εἶδος ὑπεράνθρωπου στὰ μάτια τῶν κοινῶν θνητῶν πού ζοῦσαν τὴ μονότονη ζωὴ τῆς Αὐλῆς ἀνάμεσα σὲ μικροέγνοιες: ἕναν ἄνθρωπο πού δὲν ἐμοιάζε με κανέναν ἄλλο, και γι' αὐτὸ τρελλό. Μιλώντας γιὰ τὴν Αὐλὴ, ὁ Κραίηγκ ἐνοοῦσε τὸν κόσμο ὀλόκληρο. Ἡ εὐρύτερη ἐρμηνεία τοῦ "Ἀμλετ" ἀποκαλύφθηκε φυσικὰ κ' ἀπ' τὴν ἐξωτερικὴ πλευρὰ τῆς παράστασης — με τὴ μνημειακὴ ὑψή, τὸ πλάτος, τὴ γενίκευση και τὴ διακοσμητικὴ μεγαλοπρέπεια.

Ἡ αὐταρχικότητα, ἡ δύναμη κ' ὁ δεσποτισμὸς τοῦ βασιλιὰ, ἡ γλιδὴ τῆς Αὐλικῆς ζωῆς παρουσιάστηκαν ἀπ' τὸν Κραίηγκ με χρυσὰ χρώματα πού πλησιάζαν τὴν ἀφέλεια. Γιὰ τὸν τῆς πέτυχε, διάλεξε ἀπλὸ χρυσόχαρτο, σὰν αὐτὸ πού χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴ διακόσμηση χριστουγεννιάτικων δέντρων και τὸ κίλημα σ' ὅλες τὶς ὁθόνες πού χρῆσιμευαν γιὰ σκηνοκινῶς διάκοσμος στὶς σκηνῆς τῆς Αὐλῆς. Πολὺ πού ἄρεσε ἐπίσης τὸ μαλακὸ, φτηνὸ μπροκάρ, στὸ ὁποῖο τὸ χρυσὸ χρώμα δίνει πάντα μιὰ ἐπίφαση παιδικῆς ἀφέλειας. Ὁ βασιλιὰς κ' ἡ βασιλισσα κάθονταν σ' ἕνα ψηλὸ θρόνο, μὲ χρυσὰ και μπροκάρ κοστούμια κ' ἀπ' τοὺς ὤμους τους ἔπεφταν χρυσοπρόφυρες γλαμύδες, πού φάρδαιναν πρὸς τὰ κάτω, ὥσπου ἔπιαναν ὅλο τὸ πλάτος τῆς σκηνῆς. Σ' αὐτὰς τὶς τρομακτικὲς γλαμύδες ὑπῆρχαν τρύπες, μέσα ἀπ' τὶς ὁποῖες πρόβαλαν τὰ κεφάλια πολυάριθμων Αὐλικῶν, πού κοιτοῦσαν πρὸς τὸ θρόνο. Ἡ ὅλη σκηνὴ ἐμοιάζε με μιὰ χρυσὴ θάλασσα με χρυσαφένια κύματα. Αὐτὴ, ὅμως, ἡ χρυσὴ θάλασσα δὲ δημιουργοῦσε κακὴ θεατρικὴ ἐντύπωση, γιὰτὶ ὁ Κραίηγκ ἔδειχνε τὴ σκηνὴ με τὰ φῶτα χαμηλωμένα, κάτω ἀπ' τὶς ἀρκούντες ἀκτίνες τῶν φῶτων σκηνῆς, πού 'καναν τὸ χρυσάφι ν' ἀστράφτει τρομερὰ και σατανικά. Φανταστεῖτε τὸ χρυσάφι σκεπασμένο μ' ἕνα μαῦρο τοῦλι. Αὐτὴ τὴν εἰκόνα βασιλικῆς μεγαλωσύνης ἔβλεπε ὁ "Ἀμλετ" στὶς βασιανιστικὲς του ὀπτασίες, μέσα στὴ μοναξιά του ὕστερα ἀπ' τὸ θάνατο τοῦ πατέρα του. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Κραίηγκ ἔδειχνε σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ τὸ μόνωδραμα τοῦ "Ἀμλετ. Καθόταν στὸ προσκήνιο, κοντὰ στὴν πέτρινη σκάλα τοῦ παλατιοῦ, βυθισμένος στὶς πικρὲς του σκέψεις, ὀραματίζόμενος τὴν ἀνάστη, τὴν ἐλευθεριάζουσα, τὴν ἀχρηστὴ γλιδὴ τῆς ζωῆς στὴν Αὐλὴ τοῦ βασιλιὰ πού μισοῦσε. Προσθέστε σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ τὶς δυνατότες, ἀπειλητικὲς, διαπεραστικὲς φανφάρες τῶν κρουστῶν, μ' ἀπίστευτες παραφωνίες, πού διακρίνονταν σ' ὅλο τὸν κόσμο τὴν ἐγκληματικὴ μεγαλωσύνη και τὴν ὑποκρισία τοῦ νεόκοπου βασιλιὰ. Οἱ φανφάρες αὐτὲς, καθὼς κ' ἡ ὑπόλοιπη μουσικὴ πού χρησιμοποιήσαμε στὸν "Ἀμλετ", εἶχαν γραφεῖ μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία ἀπ' τὸν Ἡλία Σάτς, πού, σύμφωνα με τὴ συνθήειά του, παρακολούθησε τὶς δοκιμὲς μας και πῆρε μέρος στὸ ἀνέβασμα προτοῦ ν' ἀρχίσει νὰ συνθέτει.



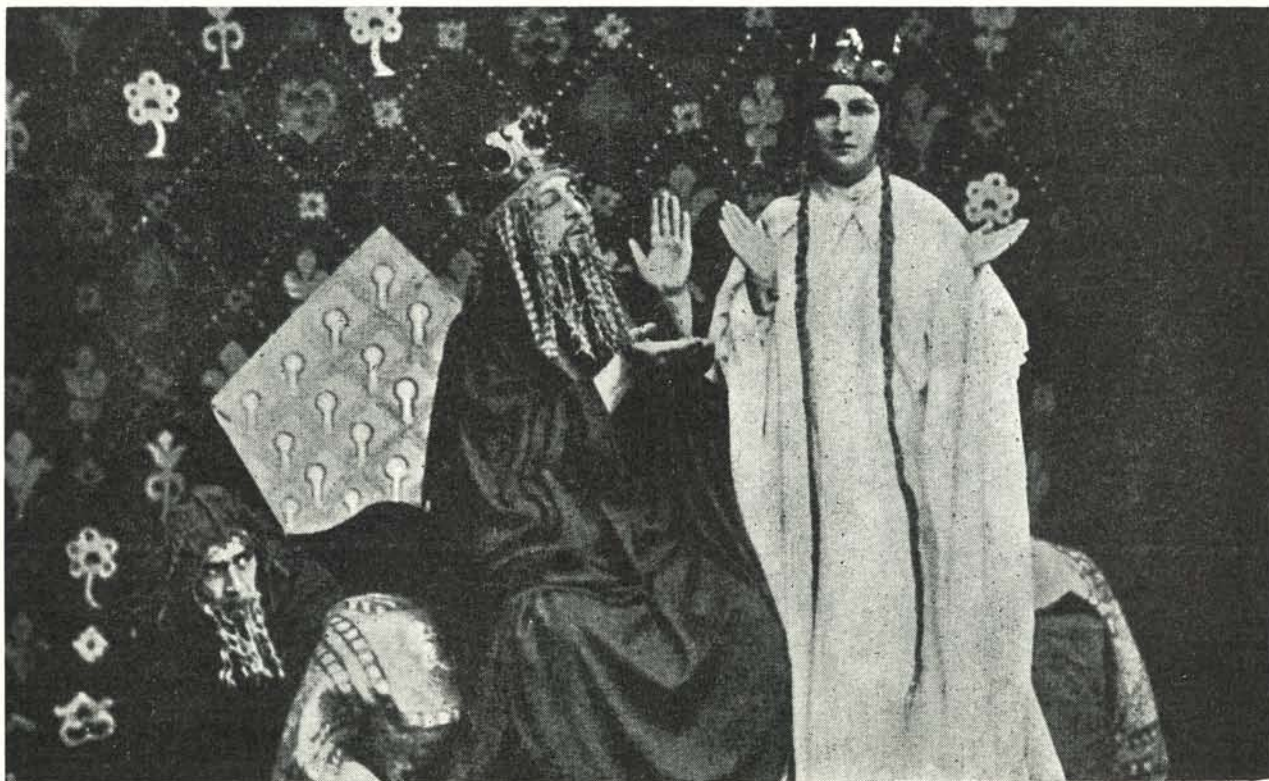
Μιά άλλη αλησμόνητη σκηνή στον "Αμλετ" του Κραίηγκ αποκαλύπτει όλο το βαθύτερο περιεχόμενο της στιγμής που διαγραφόταν. Φανταστείτε ένα μακρύ, ατέρμονα διάδρομο, που ν' αρχίζει απ' την αριστερή πτέρυγα του προσκήνιου και να περνάει σε ημικυκλικό σχήμα ως την τελευταία πτέρυγα αριστερά, όπου ο διάδρομος έμοιαζε να χάνεται στο τρομακτικό κτήριο του παλατιού. Οι τοίχοι έφταναν τόσο ψηλά που ή κορυφογραμμή τους δεν ήταν ορατή. Ήταν σκεπασμένοι με χρυσόχαρτο και φωτίζονταν απ' τις πλαγιαστές ακτίνες των φωτών της σκηνής. Σ' αυτό το στενόμακρο χρυσό κλουβί πηγαινορχόταν ή μαύρη φιγούρα του ταλαίπωρου "Αμλετ, σιωπηλού και μοναχικού, που αντικατοπτριζόταν στον χρυσό καθρέφτη των τοίχων του διαδρόμου. Πέρα απ' τις γωνιές τον παρατηρούσαν ο χρυσός βασιλιάς κ' οι αυλικόι του. Κατά μήκος του ίδιου χρυσού διαδρόμου, ο χρυσός βασιλιάς περνούσε συχνά με τη χρυσή του βασίλισσα. Από δω άκόμα έμπαινε άργότερα, θορυβώδης και θριαμβευτικό, το πλήθος των θεατρίνων, με φανταχτερά θεατρικά κοστούμια και μακριά φτερά στα κάπια τους, περπατώντας πλαστικά, με θεατρικές κινήσεις, στον ήχο αλλών, κυμβάλων, όμπος, "πίκκολι" και ταμπούρων. Η λιτανεία κουβαλούσε πολύχρωμα κρεμαστέρα με κοστούμια και κομμάτια από χαρούμενα ζωγραφισμένα δέντρα, σκηνικό καμωμένο από κάποιο άφελες μεσαιωνικό σχέδιο με λαθεμένη προοπτική: θεατρικό λάβαρο, όπλα και κοντάρια με πελέκια στο πάνω μέρος: χαλιά κ' όφασματα: τραγικές και κωμικές μάσκες: άρχαία μουσικά όργανα. Αυτοί οι θεατρίνοι ενσάρκωναν την όμορφη και χαρωπή τέχνη του θεάτρου: έτερπαν τον μεγάλο "έστέτ" και γέμιζαν χαρά τη φτώχη και βασιανισμένη ψυχή του "Αμλετ. Ο Κραίηγκ έβλεπε τους θεατρίνους μέσ' απ' τ' μάτια του "Αμλετ. Καθώς έμπαιναν, ο "Αμλετ έδειχνε πώς είναι ο ένθουσιώδης νέος που ήταν πραγματικά ως το θάνατο του πατέρα του. Με ιδιαίτερη χαρά καλωσόριζε τους άγαπητούς καλεσμένους του: μέσα στην καθημερινή πεζότητα της Αύλης, ο έρχομός τους του προκάουσε για μια στιγμή καλλιτεχνική άνάταση, και τη γεύταν με άπληστία, για ν' άνακουφιστεί απ' την πνευματική του όδύνη. Ο "Αμλετ ζούσε έναν καλλιτεχνικό έρεθισμό, σ' αυτή τη σκηνή με τους θεατρίνους στο βασίλειό τους των παρασκηνίων, όπου μακρινιόρονταν και φορούσαν κοστούμια στους ήχους μερικών μουσικών

όργανων. Ο "Αμλετ ήταν φίλος του "Απόλλωνα και αυτή ήταν ή άληθινή σφαίρα του, το άληθινό περιβάλλον του. Στο "έργο μέσα στο έργο", ο Κραίηγκ ξεδίπλωσε μια μεγάλη εικόνα. Έκανε το προσκήνιο σκηνή για την παράσταση του παλατιού και το βάθος της σκηνής κάτι σαν πλατεία. Οι θεατρίνοι χωρίζονταν απ' τους επί σκηνής θεατές τους με την τρομερή καταπακτή που 'χουμε στο Θέατρο Τέχνης της Μόσχας. Αυό ψηλές κολώνες σημάδευαν το προσκήνιο της "σκηνής πάνω στη σκηνή". Υπήρχαν σκαλοπάτια προς την καταπακτή και άλλα που ανέβαιναν από κεί προς το βάθος της σκηνής φτάνοντας μέχρι τον πανύψηλο θρόνο όπου κάθονταν ο βασιλιάς κ' ή βασίλισσα. Στα πλάγια, κατά μήκος των τοίχων, ύπήρχαν άρκετές σειρές αυλικών. Σάν το βασίλια και τη βασίλισσα, ήταν και αυτοί ντυμένοι με γυαλιστερά χρυσά κοστούμια και μανδύες κ' έμοιαζαν με μπρούντζινα άγάλματα. Οι θεατρίνοι της Αύλης ανέβαιναν στο προσκήνιο με τ' χαρούμενα κοστούμια τους, με τις πλάτες γυρισμένες στα φώτα της ράμπας και στο πραγματικό Κοινό και τ' πρόσωπά τους στο βασίλια και τη βασίλισσα, κ' έπαιζαν το έργο τους.

Στο μεταξύ, κρυμμένοι απ' το βασίλια, πίσω από μια κολώνα του προσκήνιου, ο "Αμλετ και ο "Οράτιος παρατηρούσαν το βασίλια. Ο τελευταίος κ' οι χρυσοί αυλικόι του ήταν βυθισμένοι στο σκοτάδι και μόνο κάθε τόσο μια περιπλανώμενη άκτινα φωτός έπεφτε σ' ένα χρυσό κοστούμι. Άλλά ο "Αμλετ και ο "Οράτιος κ' οι θεατρίνοι της Αύλης στο προσκήνιο κολυμπούσαν σ' έκθαμβωτικό φώς που επέτρεπε σ' όλα τ' χρώματα της ΐριδας που 'χαν τ' κοστούμια των θεατρίνων να παιγνιδίζουν άτέλειωτα. Όταν ο βασιλιάς έτρεμε, ο "Αμλετ πεταγόταν σαν τίγρης στα βάθη της καταπακτής προς την πλευρά του βασίλια. Γινόταν άναταραχή: ο βασιλιάς έτρεχε μέσα στη λαμπερή δέση φωτός ως το προσκήνιο, άκολουθούμενος απ' τον "Αμλετ, που ηηδούσε πίσω του όπως τ' άγρίμι που 'χει πάρει στο κατόπι τη λεία του.

Τό ίδιο έπίσημη και μεγαλόπρεπη ήταν κ' ή τελική σκηνή της μονομαχίας, που 'χε μοιραστεί σε διαφορετικά έπίπεδα, με σκαλοπάτια, κολώνες, το βασίλια και τη βασίλισσα στο μεγάλο θρόνο τους στο βάθος της σκηνής και τους μονομάχους από κάτω, στο προσκήνιο. Έβλεπε κανένας τό γιροτέσκο φανταχτερό κοστούμι του αυλικού "Οσρις, τη σύγκρουση χέρι με

"Από το ίστορικό ανέβασμα του "Αμλετ" στο "Θέατρο Τέχνης" της Μόσχας με συνεργασία του Στανισλάβσκι και του "Εντοναρντ Γκόρντον Κραίηγκ. Μιά άλλη αίσθηση είναι όλοφάνερη στο σκηνικό και τ' κοστούμια του Κραίηγκ. Οι ήθοποιοί Ζελίνσκι, Μπολεσλάβσκι και ή Σολόβιεβα στους ρόλους του Πολόνιον, του Κλαύδιον και της Γερτρούδης (1911)





χέρι, το θάνατο, το κορμί του "Άμλετ ξαπλωμένο σ' ένα μαύρο μανδύα. Στο ξέμακρο, πέρα απ' την άψίδα, ένα αληθινό δάσος από δόρατα έμπαινε στο παλάτι μαζί με τις σημαίες του Φορτινμπράς: ο τελευταίος, σαν αρχάγγελος ανέβαινε στο θρόνο, στα πόδια του όποιο κείτονταν τὰ κορμιά του βασιλιά και τής βασιλισσας: ακούγονταν οι επίσημοι και θριαμβικοί ήχοι ενός σπαραχτικού πένθιμου έμβρατήριου: οι γιγάντιες σημαίες άρροχαμήλωναν σκεπάζοντας το κορμί του "Άμλετ" κι αυτός κείτονταν με το εύχρισμένο πρόσωπο του μεγάλου έκκαθαριστή τής γής, που 'χε επιτέλους βρει τὰ μυστικά τής επίγειας ύπαρξης.

"Έτσι περιέγραψε ο Κραίηγκ την Αύλη που 'χε γίνει ο Γολγοθάς του "Άμλετ. 'Η προσωπική πνευματική ζωή του "Άμλετ διαγραφόταν σε μιὰ έλλη ατμόσφαιρα, διαποτισμένη με μυστικισμό. 'Ολόκληρη ή πρώτη σκηνή του έργου ήταν βυθισμένη σ' αυτόν το μυστικισμό. Μυστηριώδεις γωνίες, περάσματα, παράξενα φώτα, βαθιές σκιές, φεγγαρχτίδες, διπλοσκοπίες, ανεξιχνίαστοι υπόγειοι ήχοι στο άνοιγμα τής αλλοιάς, χορωδιακά μέρη με ποικιλία τόνων που γίνονταν ένα με τὰ υπόγεια χτυπήματα, τὸ σφύριγμα του άγέρα και μιὰ παράξενη μακρινή κραυγή. 'Ανάμεσα απ' τις σταχτιές όθόνες, που παριστούσαν τὰ τείχη του πύργου, ξεπρόβαλε τὸ φάντασμα που περιπλανιόταν άπάλα σ' αναζήτηση του "Άμλετ. "Ήτανε μόλις όρατό, γιατί τὸ κοστούμι του είχε τὸ ίδιο χρώμα με τὰ τείχη. Πού και πού εξαφανίζονταν έντελώς, ύστερα ξαναφαινόταν στο ήμίφως ενός προβολέα, με μιὰ μάσκα που δείχνε άπόρητα βάσανα και πόνους. 'Ο μακρύς μανδύας του σερόνταν πίσω του. Οι φωνές τῶν φρουρῶν τὸ τρώμαζαν κ' έμοιαζε νὰ εξαφανίζεται μέσα στις έσοχές τῶν τειχῶν.

Στὴν επόμενη σκηνή, που γίνονται στίς σκοπιές του παλατιού, ο "Άμλετ κ' οι φίλοι του κρύβονται σε βαθιές έσοχές περιμένοντας τὴν εμφάνιση του φαντάσματος. Τὸ τελευταίο γλιστρούσε και πάλι κατά μήκος του τείχους, γινόταν ένα με δαύτο, κι ο θεατής, όπως κι ο ίδιος ο "Άμλετ, μόλις έμάντευε πὼς τὸ φάντασμα ήταν εκεί.

'Η σκηνή με τὸ φάντασμα ξετυλιγόταν στο ψηλότερο σημείο του τείχους του παλατιού, κόντρα σ' ένα φόντο καθαρού σεληνοφώτιστου ούρανού, που άργότερα άρχιζε νὰ διαδέχεται τὸ πρώτο ρόδισμα του ήλιου που άνάτελλε. Τὸ φάντασμα οδηγούσε τὸ γιό του έδω για νὰ βρισκεται όσο γινόταν πιὸ μακριά απ' τὴν κόλαση όπου ύπόφερε και πιὸ κοντὰ στὸν ούρανό πρὸς τὸν όποιο έστεινε τὸ πνεύμα του. Τὰ διαφανή ύφάσματα που σκέπαζαν τὸ νεκρὸ κορμί του πατέρα του "Άμλετ έμοιαζαν αϊθέρια κόντρα στο φόντο του φεγγαρόφωτου. 'Η μάχη σιλουέτα του "Άμλετ όμως με τὸν μακρὸ γούνινο μανδύα του, έδειχνε φανερά πὼς αυτός έμεν' ακόμα άλυσοδεμένος με τὸν υλικὸ και τρομερὸ κόσμο τής ένοχής και του πόνου και μάταια πάσχιζε νὰ μαντέψει τ' άδιόρατα μυστικά του υπέργειου όντος και τής πέραν του τάφου ζωής. Αὐτὴ ή σκηνή, και πολλές άλλες, διαποτίζονταν από τρομερὸ μυστικισμό.

'Ακόμα μεγαλύτερος ύπηρχε, όμως, στὴ σκηνή του μονόλογου "Νὰ ζῆ κανείς ή νὰ μὴ ζῆ", που μάς ήταν άδύνατο νὰ στήσουμε σύμφωνα με τὰ σχέδια του Κραίηγκ. Στο σχεδιάσμα του ο Κραίηγκ έκφραζόταν με τὸν εζής τρόπο. 'Υπῆρχε ένας μακρὸς διάδρομος του παλατιού, σταχτιές και σκουτείνες, που 'χε χάσει στὰ μάτια του "Άμλετ τὴ φωτεινὴ του λαμπρότητα. Οι τοίχοι μοιάζανε μαυρισμένοι, μόλις ξεχώριζαν, σατανικές σκιές γλιστρούσαν ανάμεσα τους. Οι σκιές αυτές προσωποπούσαν τὴ γήνη ζωή που 'χε γίνει μισητὴ για τὸν "Άμλετ, τὴν παγερὴ φρίκη που τὸν κατέλαβε μετὰ τὸν θάνατο του πατέρα του κ' εϊδικὰ άφου για μιὰ στιγμή ξαναόχτηξε μπροστὰ του ο άλλος κόσμος. Για τὴ γήνη ζωή του έλεγε με φρίκη και ἀηδία αὐτὸ τὸ "Νὰ ζῆ κανείς" δηλαδή νὰ εξακολουθήσει νὰ ζῆ, νὰ ύπάρχει, νὰ ύποφέρει και νὰ βασανίζεται. 'Η άλλη πλευρὰ του "Άμλετ διαγραφότανε στο σχεδιάσμα με μιὰ λαμπερὴ δέσμη φωτός, στις ήλιαχτίδες του όποιο εμφανιζόταν ή άσημένια σιλουέτα μιᾶς γυναίκας που 'βαζε σε πειρασμό τὸν "Άμλετ. Αὐτὸ τὸ νόημα είχε τὸ "νὰ μὴ ζῆ" που 'λεγε ο "Άμλετ, δηλαδή νὰ μὴ ύπάρχει σ' αυτόν τὸν άνάξιμο μικροκόσμο, νὰ βγει απ' αὐτόν, νὰ πεθάνει... Τὸ παιγνίδισμα ανάμεσα στο φῶς και τὸ σκοτάδι συμβόλιζε τὴν πάλη του "Άμλετ ανάμεσα στὴ ζωή και τὸ θάνατο. "Ολ' αὐτὰ είχαν θαυμάσια εικονογραφηθεῖ στο σχεδιάσμα, ἀλλ' έγώ, σὰ σκηνοθέτης, δὲν μπορούσα νὰ τὰ ζωντανέψω στὴ σκηνή.

Άφου μάς μίλησε για όλα του τὰ όνειρα και όλα του τὰ σχέδια σκηνοθεσίας, ο Κραίηγκ έφυγε για τὴν 'Ιταλία. 'Ο Σουλερτζιτσι κ' έγώ άρχισαμε νὰ κάνουμε πράξη τις ιδέες του άρχισκηνοθέτη και έμπνευστῆ τής παράστασης. Τότε άρχισαν τὰ

βάσανά μας. Τί τεράστια διαφορά ύπάρχει ανάμεσα στο σκηνοδύορο ενός σκηνοθέτη ή σκηνογράφου και τὴν πραγματώσή του πάνω στὴ σκηνή! Πόσο χοντροκομμένα είναι όλα τὰ ύπάρχοντα σκηνοδύορα! Πόσο πρωτόγονη, άφελής κι άνικανή είναι ή σκηνοδύορα τεχνική! Γιατί νὰ 'ναι τ' ανθρώπινο μυαλό τόσο έφευρετικό σε ζητήματα δολοφονίας του ανθρώπου απ' τὸν άνθρωπο στὸν πόλεμο ή σε θέματα μικροάνεσεων στὴν καθημερινή ζωή; Γιατί ο ίδιος αυτός μηχανισμός νὰ 'ναι τόσο χοντροκομμένος και πρωτόγονος εκεί όπου ο άνθρωπος προσπαθεῖ νὰ ικανοποιήσει όχι τις προσωπικές του σωματικές ανάγκες, μα τις καλύτερες πνευματικές του επιθυμίες, που βγαίνουν απ' τὰ καθαρότερα αισθητικά βάθη τής καλλιτεχνικής ψυχής; Σ' αὐτὴ τὴν περιοχὴ φαίνεται νὰ μὴ ύπάρχει καμιά έφευρετικότητα. Τὸ ραδιόφωνο, ο ήλεκτρισμός, οι ακτίνες φωτός κάνουν θαύματα παντὸς άλλου έκτός από τὸ θέατρο, όπου ακριβῶς θὰ μπορούσαν νὰ βροῦν μια έντελῶς εξααιρετικὴ χρῆση πρὸς τὴν κατεύθυνση τής όμορφιάς, και νὰ εξαφανίσουν, για πάντα, τις άπαίσιες μογιές, τὸ χαρτόνι και τ' άλλα υλικά σκηνής. "Άμποτε νὰ 'ρθει ένας καιρὸς όπου ν' ανακαλυφτοῦν νέες ακτίνες, που νὰ ζωγραφίζουν στὸν αέρα σκιές χρωματικῶν άποχρώσεων και συνδυασμούς γραμμῶν. "Άμποτε άλλες ακτίνες νὰ φωτίζουν τὸ κορμί του ανθρώπου και νὰ του δίνουν τὸ ακαθόριστο περιγράμμα, τὸ αϊθέριο σχῆμα, τὴ σιλουέτα φαντάσματος, που βλέπουμε στα ζύπνια και στα νυχτερινά μας όνειρα. Τότε, μ' ένα μόλις όρατὸ φάντασμα γυναικείας μορφῆς θὰ μπορούμε νὰ πραγματώσουμε τὴ σύλληψη του Κραίηγκ για τὸ άμλετικό "Νὰ ζῆ κανείς ή νὰ μὴ ζῆ". Τότε ίσως, ή σκηνή θ' άνεβαστεῖ γραφικὰ και φιλοσοφικὰ. Με τὴ χρησιμοποίηση, όμως, τῶν συνηθισμένων θεατρικῶν μέσων, ή έρμηνεία που πρότενε ο Κραίηγκ έμοιαζε άθλος του "Ηρακλῆος για τὸ σκηνοθέτη και για έκαστοτὴ φορά μάς θύμησε πόσο άπελπιστικὰ πενιχρὰ είναι τὰ μέσα τής θεατρικῆς παραγωγῆς.

Μὴ ξερόνας κανένα, εζόν από τὴν 'Ισιδώρα Ντάνκαν, που θὰ μπορούσε νὰ πραγματώσει τὴν εικόνα του λαμπροῦ θανάτου, μὴ βρίσκοντας σκηνοδύορα για νὰ δείξουμε τις σκοτεινές σκιές ζωής που ήταν ζωγραφισμένες στο σχεδιάσμα, άναγκαστήκαμε νὰ έγκαταλείψουμε τὴ σύλληψη του Κραίηγκ για τὸ άνέβασμα τής σκηνής "Νὰ ζῆ κανείς ή νὰ μὴ ζῆ". 'Αλλ' αὐτὴ ή άπογοήτευση δὲν ήταν ή τελευταία μας. "Άλλη μιὰ δυσάρεστη έκπληξη περιέμενε τὸν φτωγὸ Κραίηγκ. Δὲν μπορούσαμε νὰ βροῦμε ένα φυσικὸ υλικὸ για τὴν κατασκευή τῶν όθωνῶν. Τὰ δοκιμάσαμε όλα — σίδηρο, χαλκὸ και άλλα μέταλλα. 'Ήταν, όμως, άρκετὸ νὰ σκεφτεῖ κανένας τὸ βάρος που θὰ 'χαν για νὰ έγκαταλείψουν τὴν ιδέα χρησιμοποίησης μετάλλου. Με τέτοια σκηνοδύορα, θὰ 'πρεπε νὰ ξαναχτίσουμε τὸ θέατρο και νὰ έγκαταστήσουμε ήλεκτρικὸ κινητήρα για νὰ τὰ σηκώνει. Δοκιμάσαμε τὸ ξύλο και τὸ δείξαμε στὸν Κραίηγκ, και οὔτε αὐτός, οὔτε οι τεχνικοὶ μας επιθυμοῦσαν νὰ μετακινούν τόσο βαρεῖς κ' επικίνδυνους τοίχους. 'Υπῆρχε πάντα ή άπειλὴ νὰ πέσουν κάθε στιγμή και νὰ πλακώσουν όσους θὰ στέκονταν πάνω στὴ σκηνή. Δοκιμάσαμε τὸ φελλό, μα κι αὐτός ήτανε βαρὺς. Τελικὰ, συμφιλιωτήκαμε με τὸ απλὸ θεατρικὸ άπογοιτιστὸ καναβάτσο σ' έλαφρὰ ξύλινα πλαίσια. Τὸ άνοιχτὸ του χρώμα έρχότανε σ' αντίθεση με τὴ σκοτεινὴ εμφάνιση του παλατιού. Μολοντούτο, ο Κραίηγκ, άποφάσισε νὰ χρησιμοποιοῦσε τέτοιες όθόνες, γιατί έπαιρναν ποικιλία χρώματα και άποχρώσεις κάτω απ' τὸν ήλεκτρικὸ φωτισμό, πράγμα που χανόταν έντελῶς όταν χρησιμοποιούσαμε σκουρότερες όθόνες. Τὸ παίξιμο του φωτός ήταν πολὺ άναγκαῖο για τὴν ατμόσφαιρα του έργου καθὼς τὸ έρμηνεύε ο Κραίηγκ.

'Εδῶ, όμως, βρήκαμε μεγαλύτερους μπελάδες. Οι μεγάλες όθόνες δὲν μπορούσαν νὰ σταθῶν όρθιες. "Αν έπεφτε μιὰ, οι άλλες τὴν ακολουθοῦσαν. 'Εφεύραμε αναριθμητες μεθόδους για νὰ έμποδίσουμε τὴν πτώση τους, όλες όμως άπαιτοῦσαν ειδικές σκηνοδύορα κατασκευές και άρχιτεκτονικές άλλαγές, για τις όποιες δὲν είχαμε οὔτε τὰ τεχνικά μέσα, οὔτε τὸ χρῆμα. 'Η μετακίνηση τῶν σκηνοδύορα άπαιτοῦσε πολλές πολυώρες δοκιμές με τὸς τεχνικούς. Για μεγάλου διάστημα κατ'άλληγαμε σε άποτυχία: πάντα κάποιος έργάτης πρόβαλε ξαφνικὰ στο προσκήνιο και φανερωνόταν στὸς θεατές ή πάλι ένα κενὸ άνάμεσα σε δυὸ μετακινούμενες όθόνες επέτρεπε στὴν πλατεία νὰ δεῖ τί γίνεται πίσω, στο βάθος τής σκηνής. Και μιὰ ὥρα πρὶν απ' τὴν "πρεμιέρα" ήρθε ή πραγματικὴ καταστροφή. Καθόμουν στὴν πλατεία κ' έκανα δοκιμὴ στις μανοῦβρες μετακίνησης τῶν όθωνῶν για τελευταία φορά. 'Η δοκιμὴ τέλειωσε. Είχε πὰ στήθετὸ τὸ σκηνοδύορα για τὴν πρώτη σκηνή του έργου κ' οι τεχνικοὶ πῆραν άδεια νὰ ξεκουραστοῦν





1911: "Αμλετ" στο "Θέατρο Τέχνης" της Μόσχας με συνεργασία Στανισλάβσκι και Γκόρτον Κραίηγκ. Οι Κομισάροφ και Βασίλεφ στους ρόλους των Ρόζενγκραντς και Γκιλντενστερν

και να πιούν το τσάι τους προτού ν' αρχίσει η παράσταση. Η σκηνή ήταν έρημη, ή πλατεία ήρεμη σαν τάφος. Ξάφνου, μια απ' τις όθονες άρχισε να κλίνει προς τα πλάγια όλο και περισσότερο, ύστερα έπεσε πάνω στην επόμενη κι όλο το σκηνικό σωριάστηκε σαν σπίτι από τραπουλόχαρτα. Άκουσθηκε ό κρότος ξύλινων πλασιών που έσπαγαν, ό ήχος καναβάτσων που σκίζονταν κ' ύστερα όλη ή σκηνή έγινε μια άμορφη μάζα σπασμένων και κουρελιασμένων όθωνών. Τό Κοινό είχε κιόλας αρχίσει να μπαίνει στο θέατρο, όταν έμεις, πάνω στη σκηνή, άρχισαμε τή νευρική δουλειά για να ξαναστήσουμε τα έρειπια πίσω απ' τήν αυλαία. Για ν' αποφύγουμε μια άλλη καταστροφή κατά τή διάρκεια τής παράστασης, άναγκαστήκαμε να εγκαταλείψουμε τήν ιδέα τής μετακίνησης των όθωνών μπροστά στό Κοινό και να δεχτούμε τή βοήθεια τής παραδοσιακής θεατρικής αυλαίας, που κρυβε κατά πώς έπρεπε τή δουλειά των τεχνικών. Τί έντύπωση ένότητας θά 'χε δώσει στην όλη παράσταση ό κραυγαικός τρόπος μετατόπισης των όθωνών!

"Όταν ό Κραίηγκ επέστρεψε στη Μόσχα, επέβλεψε τή δουλειά μας με τους ήθοποιούς. Τού άρεσε, όπως τού άρεσαν κ' οι προσωπικότητες των Βασίλη Κατσάλωφ, "Όλγας Κνίπερ, "Όλγας Γκζόβσκαγια, Νικολάι Ζναμένσκι και Νικολάι Μασαλίτινωφ — όλοι τους ήταν εφάμιλλοι των καλύτερων ήθοποιών του κόσμου. Οι ήθοποιοί ήταν πολύ καλοί, τό πλήθος (των κομπάρσων) επίσης, αλλά... χρησιμοποιούσαν τις μεθόδους ύποκριτικής του Παλιού Θεάτρου. Είχα χρεωκοπήσει στην προσπάθειά μου να τους μεταδώσω τά νέα μου συναισθήματα. Στην άναζήτησή μας για τήν επίτευξη αυτού του σκοπού, κάναμε πολλά πειράματα. Για παράδειγμα, διάβαζα στον Κραίηγκ σκηνές και μονόλογους από διάφορα έργα με διάφορους τρόπους. Προηγούμενα, φυσικά, τά κείμενα είχαν μεταφραστεί στον Κραίηγκ. Τού διάβαζα με τον παλιό συμβατικό γαλλικό τρόπο, ύστερα με τον γερμανικό, τον ιταλικό και τό ρούσικο στομφώδες ύφος, τέλος με τον ρούσικο ρεαλιστικό τρόπο. Τού 'δειξα, επίσης, τή νέα έμπρεσιονιστική μέθοδο. Τίποτα δέν τού άρεσε. "Απ' τή μία διαμαρτυρόταν κόντρα στην παλιά συμβατικότητα του θεάτρου κι απ' τήν άλλη

ήταν ενάντιος στην πεζή φυσικότητα και τήν άπλότητα, που λήστευε τήν έρμηγνεία απ' τήν ποιήσή της. "Όπως εγώ έτσι κι ό Κραίηγκ ήθελε τήν τελειότητα και διψούσε για μια ιδανική, δηλαδή απλή, δυνατή, βαθειά, πλαστική, καλλιτεχνική κι όμορφη έκφραση ζωντανής ανθρώπινης συγκίνησης. Αυτό, όμως, δέν μπορούσα να τού τό δώσω. Δοκίμασα τό ίδιο πείραμα με τον Λεοπόλντ Σουλερζίτσκι, άλλ' αυτός αποδείχθηκε πιο σχολαστικός απ' τον Κραίηγκ και με σταματούσε κάθε φορά που νόμιζε πως δέν ήμουν αρκετά ελικρινής στά συναισθήματά μου ή πως παραστρατούσα, έστω και λίγο, απ' τήν αλήθεια.

Αυτά τά πειράματα αποδείχτηκαν σημαντικά όρόσημα στη σκηνική μου ζωή. Κατάλαβα τήν άλλαγή που 'χε συμβεί μέσα μου: τό ρήγμα άνάμεσα στην έσωτερη συγκίνηση και τή φυσική τής ένσάρκωση. Νόμιζα πως έπαιζα φυσικά, μα στην πραγματικότητα έπαιζα με τήν συμβατική μορφή που 'χε γεννηθεί απ' τήν παλιά θεατρική ψευτιά. Οι νέες μου πεποιθήσεις ταρακουνήθηκαν άσχημα κ' ύστερα απ' αυτά τά στιγμιαία πειράματα πέρασα πολλούς μήνες και χρόνια μέσα σε άγχος. Η δουλειά που κάναμε σαν ήθοποιοι κ' οι σκηνοθετικοί μας στόχοι ήταν οι ίδιοι στον "Αμλετ", όπως και παλιότερα στο "Ένας μήνας στην έξοχή": ζωγραφίζαμε δυνατές και βαθειές συγκινήσεις με τις απλούστερες δυνατές θεατρικές μορφές. Η αλήθεια είναι πως αυτή τή φορά δέ μας έλειπαν οι χειρονομίες, αν και πάντα ήμασταν έξωτερικά συγκρατημένοι. Για να τό καταφέρουμε αυτό, όπως στο "Ένας μήνας στην έξοχή", έπρεπε να προσέξουμε ιδιαίτερα τή δουλειά μας πάνω στο ρόλο. Έπρεπε ν' αναλύσουμε τήν πνευματική ουσία του έργου και των ρόλων όσο πιο διεξοδικά και βαθιά ήταν δυνατό. "Απ' αυτή τήν άποψη συναντήσαμε σοβαρές δυσκολίες στον "Αμλετ". Και πρώτα - πρώτα, μπλέξαμε με τό υπερ-ανθρώπινα πάθη που 'πρεπε να δείξουμε με συγκρατημέ και άκρα απλότητα. Τό Δράμα τής Ζωής μας θύμιζε τόσο δύσκολος ήταν αυτός ό στόχος. "Απ' τήν άλλη μεριά, ή έσωτερική άνάλυση του "Αμλετ" που κάναμε, δέν πέτυχε να μας αποκαλύψει — όπως είχε γίνει με τό έργο του Τουργένιεφ — τό πλήρες "σκόρ", για να τό πούμε έτσι, του έργου και των ρόλων. Πολλά υπάρχουν στον Σαίξπηρ, που άπαιτούν προσωπική έρμηγνεία απ' τους ήθοποιούς. Για να καταλάβει κανένας καλύτερα τό έργο και να χτυπήσει πάνω στη χρυσοφόρο φλέβα του, ήταν άνάγκη να τό σπάσει σε μικρά κομμάτια. Κ' έμεις τό σπάσαμε σε τόσο πολλά, ώστ' έγινε τελικά δύσκολο να τό βλέπουμε σα σύνολο. Είναι πραγματικά δύσκολο να φανταστεί κανένας έναν καθεδρικό ναό με πυργίστους, εξεταζόντας ξεχωριστά, μια - μια, τις πέτρες απ' τις όποιες θά χτιστεί. Κι αν σπάσουμε τήν Άφροδίτη τής Μήλου σε μικρά κομμάτια και μελετήσουμε χωριστά τή μύτη της, τό αυτό της και τά δάχτυλα των ποδιών της, πολύ άμφιβάλω αν θά μπορούμε να φανταστούμε τήν καλλιτεχνική γοητεία αυτού του γλυπτού άριστουργήματος, τήν όμορφιά και τήν άρμονία αυτού του θείου αγάλματος. Κι αυτό ακριβώς μας συνέβη: είχαμε κόψει τό έργο σε τόσα μέρη, που δέν μπορούσαμε πιά να τό δούμε σαν έναίο σύνολο. Τό αποτέλεσμα ήταν ένα άκόμη άδιέοδο, νέες άπογοητεύσεις, νέες άμφιβολίες, πρόσκαιρη άπελπισία κι όλα τ' άλλα άναπόφευκτα παρακολουθήματα κάθε άναζήτησης.

Συνειδητοποίησα τότε πως έμεις, οι ήθοποιοί του Θεάτρου Τέχνης, είχαμε γίνει κύριοι όρισμένων μεθόδων τής νέας έσωτερικής τεχνικής, πως μπορούσαμε να τις εφαρμόσουμε μ' επιτυχία σε σύγχρονα έργα, αλλά δέν είχαμε βρει άνάλογες μεθόδους για τ' άνέβασμα εύγενικών, ήρωικών έργων. Σ' αυτή τή σφαίρα πολλή δύσκολη δουλειά βρισκόταν ακόμα μπροστά μας.

"Ο "Αμλετ" περιέπλεξε τις άναζητήσεις μου και τή δουλειά μου και μ' άλλον τρόπο. Τό γεγονός είναι πως τον είχα θελήσει μια απλή, μετριόφρονα παράσταση κι αυτός μās είχε βγει άσυνήθιστα πολυτελής, μεγαλόπρεπη και θεαματική, τόσο που τό Κοινό τυφλωνόταν απ' τά πλουμινια και δέν έβλεπε τό παίξιμο των ήθοποιών. Φάνηκε έτσι πως όσο πασχίζεις κανένας να κάνει μια παράσταση απλή, τόσο περισσότερο θεαματική και ψεύτικη βγαίνει.

"Η παράσταση είχε μεγάλη επιτυχία. Πολλοί είχαν ένθουσιαστεί, άλλοι άσκούσαν κριτική, αλλά όλοι ήταν έρεθισμένοι, κουβέντιαζαν, διάβαζαν περιοδικά, έγραφαν άρθρα: τέλος όρισμένα θέατρα "δανείστηκαν" τήν ιδέα του Κραίηγκ και τήν παρουσίασαν σα δική τους!

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ



# Ο ΣΑΙΞΠΗΡ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

## VII. ΟΙ ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΕΣ ΔΗΜΗΤΡΗ ΡΟΝΤΗΡΗ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΑΔΕΡΗ



“Ο Φώτος Πολίτης έχει φύγει απ’ τή ζωή· ό νεαρός Όργανισμός τού “Εθνικού” έχει πιά δείξει πώς άξιζε νά συνεχίσει τό έργο του· οί ηθοποιοί του θά τό διαφεντεύανε, όταν τό έπληξε ό πρόωρος άποφραρισμός του από έναν τέτοιο ήγέτη. Δέν τού έλειπαν καλλιτέχνες πού άγαπούσαν τήν ποίηση πάνω στή Σκηνή. Τήν Ίδια κιόλας μέρα τής κηδείας Έκείνου, φάνηκε πώς ή Ποίηση στήν οδό Άγίου Κωνσταντίνου κινδύνευε νά υποχωρήσει σ’ ένα δραματολόγιο ελαφρότερο· τό σίγουρο πού ‘χε κερδηθεί περνούσε κρίση. Παλαιότερα, ό Μινωτής μου ‘χε μιλήσει, γι’ αυτήν τή δύσκολη στιγμή. Σύμφωνα με τήν άπόφασή μας νά ξαναδούμε από κοντά τούς σαιξπηρικούς παράγοντες πού έπλασαν τίς διάφορες καταστάσεις (δες τεύχος 18, σ. 26 στήλη β’), όταν πιστεύουμε πώς θά υπάρξει διάθεση γιά μιá καλή συνεννόηση, συνάντηση τό σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή τής “Γηραιάς Κυρίας”. Μού μίλησε γιά τόν Βεάκη πού ήταν στό θίασο, καθώς κι ό συνομιλητής μου, από τήν πρώτη μέρα. Μού υπογράμμισε πόσο ό Βεάκης είχε στηρίζει, με τό κύρος του, τόν Πολίτη, τριγυρισμένο από άξιους ηθοποιούς, αλλά με διαφορετική προέλευση και θεατρική προπαίδεια· ό σύνδεσμος τού Βεάκη με τόν Φώτο Πολίτη γίνηκε γερός από τά 1919 με τόν “Οιδίποδα”. Στίς άρχές τού “Εθνικού” ό Βεάκης διαφέντευε τήν παράδοση τού Φώτου Πολίτη — τήν άγάπη του στήν Ποίηση. Μαζί του κι ό Μινωτής. Βέβαια και τό Γρυπάρη, τό διευθυντή. Ό κίνδυνος πέρασε και βρέθηκε ό διάδοχος, ό Δ. Ροντήρης, βοηθός τού άξέχαστου Πολίτη. Έτσι θά συνεχίζοταν ή προσπάθεια και, φυσικά, κ’ ή λατρεία τού Σαίξπηρ. Ίσως νά ‘ναι, ούσιαστικά, τό καλύτερο πού πρόσφερε στή θεατρική μας πρόοδο ό Δ. Ροντήρης. Πρέπει νά τού τό αναγνωρίσουμε. Άλλά και τού Βεάκη πρέπει νά τιμήσουμε τή διάθεση. “Ας προστεθεί και τούτο στίς χάρες του, σ’ όσες άπαριθμήσαμε σέ μιá όμιλία μας, πού δημοσιεύεται σ’ άλλες σελίδες τού τεύχους. Μάλιστα· αυτό θά πεί σπουδαίος ηθοποιός: νά βλέπει πύ μακριά από τό προσωπικό του, τό άμεσο, τυχόν, συμφέρο. Μακάρι νά μπορούσαμε ν’ άγαπήσουμε και τόν Δ. Ροντήρη καθώς τόν Πολίτη. “Ολοι όμως οί άνθρωποι δέν έχουν τά Ίδια γνωρίσματα. Ό Ροντήρης ήταν, παρά τά διαβάσματά του, τεχνικός· προερχόταν απ’ τήν οικογένεια τών ηθοποιών, αλλά τήν άφησε γιά νά γίνει σκηνοθέτης. Ό Πολίτης ήτανε λόγιος, δημιουργικός, ποιητής μαζί και σοφός. Άνοιξε τό δρόμο, γιά νά περάσει ό διάδοχός του και νά γίνει σκηνοθέτης ενός τε-

ράστιου θιάσου, αλλά ταχτοποιημένου πιά και σέ περίσταση πού ή έννοια τής σκηνοθεσίας όρθωνότανε και στόν τόπο μας σαν πρώτη θεατρική λειτουργία. Άπ’ αυτή τήν άποψη θά δούμε κ’ έμεις τό Ροντήρη. Σάν υπεύθυνο. Μας αναγκάζουν τά πράγματα.

Προφανώς, ή γραμμή θ’ αλλάξει: Ξαναδείτε, παρακαλώ, τίς φωτογραφίες τίς δημοσιευμένες στό άρθρο τού περασμένου τεύχους, τό άφιρωμένο στίς σαιξπηρικές σκηνοθεσίες, τίς πρώτες μέσα στό “Εθνικό”· δείχνουν άπλότητα κι άβρότητα, δέν έπιζητούν καθόλου νά έπιβληθούν κυριαρχικά στό κοινό. Τυχερός στάθηκε ό Δ. Ροντήρης: Έλαβε τό χάρο υποστηριχτή του· ποιός ξέρει, πόσον καιρό θά περιμένε νά δουλεύει, κάτω από τή βαρεία, γιά τό χαρακτήρα του, σκιά τού Πολίτη. Άλλά ποιός ξέρει πάλι, άν δέ βρισκότανε στό δρόμο κ’ Έκείνος, άν ζούσε—έδώ δέ γλύτωσε ό Γ. Βλάχος—καθός θά δούμε. Προς τό παρόν, ό,τι γίνεται μέσα στό “Εθνικό” έχει, στό φαινόμενο τουλάχιστον, γαλήνια γνωρίσματα. Η εύγένεια τών καλών άστών διατηρείται σέ “προπολεμικά” επίπεδα πού κρατούσαν και πριν πεθάνει ό Πολίτης και πού αυτά έδιναν, μαζί με τήν τρυφεράδα του τή φυσική, τή γλύκα σ’ άνεβάσματά του, τή δυναμωμένη από τήν άξία του και από τή “φιλόνορωπή” του καρδιά. Ό Γ. Βλάχος, διευθύνων σύμβουλος από τό Μάη τού 1935—θυμηθείτε πώς ό Πολίτης είχε πεθάνει στά τέλη τού 1934 και πώς ό Γρυπάρης δέν ήταν πιά διευθυντής—δίνει πλατείες εξηγήσεις στήν Αιμιλία Καραβία, σέ μιá έρευνά της (“Αθηναϊκά Νέα”, 15 Νοέμβρη 1935) γιά τήν “Τρισεύγενη”, πού θά παιζόταν· ό Ροντήρης εξηγεί πρόθυμα και χωρίς μεγαλαυχίες πώς θά σκηνοθετήσει τό έργο. “Επιπνέει μιá σεμνότητα· οί μεγάλες άγγελίες άναγράφουν τό έργο, τό μεταφραστή και τίποτ’ άλλο· ούτε τό Μητρόπουλο, διευθυντή τής όρχήστρας στόν “Πέερ Γκύντ”, έναρχήτριο τής περιόδου 1935-36. Τό Ίδιο και στό δεύτερο, στή “Δωδέκατη νύχτα” πού θά δούμε. Με τό καλό, μπαίνανε όλα στή θέση τους. Ό Μαμάκης κρίνει τόν “Πέερ Γκύντ” και σημειώνει: “Παρητηρήθη... με πολλήν ίκανοποίησιν ότι ή νέα διέθωσις [Σημ., ό Γ. Βλάχος] έχρησιμοποίησε πάντα τά στελέχη... και υποχρέωσε και τούς πρωταγωνιστάς νά εμφανισθοῦν σέ μέση έπεισοδιακά, έτσι δέ ή εκτέλεσις ένεφανίσθη άφογος και τελεία εις τās περισοστέρας εικόνας” (8 Οκτώβρη 1935) (1) και ό Αιμ. Χ. επιλέγει γιά τή “Δωδέκατη νύχτα”, στό τέλος τής κριτικής του: “Εν συμπεράσματι θά ήμπορούσε νά

Όκτώβρης 1923: Ό Δημήτριος Ροντήρης, ηθοποιός άκόμα, έπαιξε στήν “Ιουδήθ” τού Μπερστάν, με τήν Κοτοπούλη



(1) Θά έννοει τήν Κ. Παξινού (“Η γυναίκα με τά πράσινα”, με τούς στίχους τού ρόλου της), τόν Βεάκη (“Ο άρχοντας τού Ντόβρε”), και τόν Μ. Ίακωβίδη (“Ο Ξερακιανός”)



λεχθή ότι το "Εθνικόν Θέατρον", πειθαρχημένος οργανισμός, απέδειξε προχθές ότι εύρισκται εις την λεωφόρον των πραγματοποιήσεων εις τον τομέα της Τέχνης". "προχθές"; Υπαιτιγμοί και στις δυο κριτικές για κάτι κακό που γινόταν στον καιρό του Πολίτη;

Στο ίδιο κείμενό του αναγράφει ο δεύτερος: "Από την πρώτη εικόνα... έως την τελευταία όλα ανέδιδαν την προσεκτική μελέτην του σκηνοθέτου να μὴν προδώσῃ οὔτε τὸ πνεῦμα οὔτε τὸν διάκοσμον τῆς ποιητικῆς φαντασίας τοῦ Ἀγγλου. Ὁ κ. Ροντήρης ἤμπορεῖ ν' ἀξιώσῃ δικαιολογημένα τὴν ἀναγνώρισιν ὅτι ἐνεφάνισε... γνήσιον σαιξπηρικό ἔργον. Γνήσιον ἀπὸ τὴν ἀποψιν τῆς ἀτμοσφαιρας μέσα εις τὴν ὁποίαν τὸ ἐτοποθέτησε καὶ τοῦ ρυθμοῦ μετὰ τὸν ὁποῖον τὸ ἐκίνησε...". Γιὰ τὴν Κατίνα Παξινού—Ὀλίβια: Ὁ φωτισμὸς τὴν "ἀδικούσε εις τὴν πρώτην προᾶξιν, ὅμως ἤξευσε νὰ εἶναι ἀξιοπρεπῆς καὶ συγκρατημένη εις τὴν ἀρχήν, τρελλὰ ἐρωτευμένη κατόπι—μετάβασιν τὴν ὁποίαν ἡ καλὴ ἠθοποιὸς ἐπέτυχε νὰ δώσῃ χωρὶς ἐπιτήδευσιν καὶ μὲ πολλὴν ἄνεσιν" ("Καθημερινή", 31 Ὀκτώβρη 1935): φυσικά, δὲν τοῦ εἶναι ξένη, τοῦ κριτικοῦ, ἡ εὐχαρίστηση τοῦ ἐπαίνου (19 Φλεβάρη 1965 π.χ. σχετικὰ μετὰ τὴν Λαμπέτη—Μπλάνς), ἀλλ' αὐτὰ εἶναι πολὺ ἀγγελικά, ἴσως ἐπειδὴ ἔχουν συμβεῖ τόσα στὸ μεταξύ. Ἄλλοι, ὅμως, δὲν ἔχουν τὴν ἴδια γνώμη: Ὁ Ἀγγ. Δόξας νομίζει πὼς δὲν θὰ ἔπρεπε ν' ἀναλάβει "ἕνα ρόλον ἀράριστον γιὰ τὴν ἰδιοσυνκρασίαν τῆς" ("Ἐλεύθερος Ἀνθρωπος", 31 Ὀκτώβρη). Ὁ Μαμάκης: "Διὰ τὴν κόμησάν... Ὀλίβιαν ὑπάρχουν ἐπιφυλάξεις. Νομίζω ὅτι ἠδικήθησαν ἀμοιβαίως τόσον ὁ ρόλος ὅσον καὶ ἡ κ. Παξινού... Ἀπλούστατα διότι ὁ τύπος τῆς ἀρχοντοπούλας δὲν εἶναι τῆς καλλιτεχνικῆς ἰδιοσυνκρασίας τῆς ἐξαιρέτου ἠθοποιού..." ("Ἀθηναϊκά Νέα", 30 Ὀκτώβρη). Καὶ ὁ Ἄλκης Θρούλος: "Ἡ κυρία Παξινού ἦταν πολὺ βαρεῖα γιὰ τὸ ρόλο πού θ' ἀνταποκρινόταν ἀρίστα στὴ λεπτὴ χάρι τῆς δ. Παπαδάκη", ("Νέα Ἑστία", 15 Νοέμβρη) ἢ πρωταγωνίστρια πού ἔχει παίξει μόλις τὴν Κυρία Ἀλβιγκ δὲν τὴν εἶχε ἀνάγκη, φυσικά, οὔτε τὴν Ὀλίβια οὔτε τὴν ἐπιτυχία τῆς, ἀλλ' ὁ παραμερισμὸς; Ὁ Π. Χάρης ("Ἀνεξάρτητος", 3 Νοέμβρη) θεωρεῖ πὼς ὁ Κυρ—Τόμπης δὲν ἔπρεπε νὰ δοθεῖ στὸν Βεάκη, ἀλλὰ δὲ μιλάει ὅτι παραμερίστηκε ἄλλος ἠθοποιὸς πὺ κατ'ἀλλήλους. Οἱ πρῶτες λοιπὸν σκιές τοῦ Ροντήρη παρουσιάζονται ἢ διανομή, ὡς γνωστὸν, εἶναι δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη.

Στὴν κριτικὴ τοῦ Μαμάκη γιὰ τὸν "Πέερ Γκύντ" ὑπάρχει ἡ πληροφορία πὼς τὸ ἔργο κράτησε 5 1/2 ὥρες: τὸ σημειώνει δυὸ φορές, μιὰ ὅταν μιλάει γιὰ τὸ σκηνοθέτη καὶ μιὰ ὅταν ὑμνεῖ τὴν ἀξιωσίωσιν τοῦ Μινωτῆ στὸν ἐπώνυμο ρόλο. Πεντέμισσι ὥρες! Ἄλλη σκιά: Περιφρόνηση στὴν ἀντοχὴ τοῦ κοινού. Ὁ ὑπεύθυνος κοίταξε τὴ δὶχὴ τοῦ ἀποψῆ: ὁ ὄγκος ἔπρεπε νὰ ὑποταχθεῖ. Ἐνα ψυχολογικὸ ὑπόβαθρο γιὰ τὴν πολιτικὴ μεταβολὴ πού θὰ ῥθεῖ τὸ προμηνᾶνε οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι! Στὶς ἐφημερίδες δημοσιεύονται πολλὰς φωτογραφίες γιὰ τὴν ἔνοδο τοῦ Χίτλερ: ἄλλοῦ ἕνας τριζάτος φασίστας διδάσκει σὲ μικρὰ καλοντυμένα παιδιὰ τὴ χρῆσιν τῶν ὅπλων: λυτρωτικά θὰ μπορούσε κανένας νὰ θυμηθεῖ τὴ Νέμεση τῆς Ἀλβανίας: αὐτὰ τὰ παιδιὰ θὰ χάσουν τὴ ζωὴ τους ἀπὸ τὰ ἐλληνοπούλα τὰ πεινασμένα.

Παράλληλα γίνονται κι ἄλλες ἀγνότητες: Ἡ "Καθημερινή", πρὶν ἀπ' τὴν "πρώτην" τῆς "Δωδέκατης νύχτας", δημοσίεψε ἕνα μεγάλον ἄρθρον τοῦ Πέλου Κατσέλη: "Ὁ Σαίξπηρ ὡς κωμωδιογράφος..." στὴν ἴδια σελίδα τῆς, ὁ μεταφραστὴς Β. Ρώτας ἔχει κ' ἐκεῖνος ἕνα μικρὸν ἄρθρον (28 Ὀκτώβρη): χερουβεικὰ πράματα: οἱ ἄνθρωποι μας ἀκόμα δὲν εἶχαν δεῖ τοὺς ἄλλους μετὰ ὑποψίας ἢ βία δὲν εἶχε ἀκόμα κυριαρχήσει: ἄς μὴν ξεχνῶμε τὴν ἀπαγόρευσιν τοῦ ἔργου: "Τοῦ φτωχοῦ τ' ἀρνὶ" καὶ πὼς ὁ τότε πρωθυπουργὸς—φίλος, καθὼς εἶχε λεχθεῖ, τοῦ Φώτου Πολίτη—δὲν διαφέντεψε τὸν σκηνοθέτη μετὰ σαφήνεια περιγράφει τὰ γινόμενα ὁ μεταφραστὴς Λ. Κουκούλας στὸν πρόλογόν του, ὅταν τὸ δράμα τοῦ Τσβάνι τυπώθηκε. Πρὶν ἢ πλατεῖα ὑποταγῆ ἔρθει καὶ στὸ ρωμεικόν, ἡ ἐλευθερία τῆς γνώμης δὲν εἶχε, ἀντίθετα, πνιγεῖ ἐντελῶς: Ἡ κ. Κυβέλη εἶχε κληθεῖ στὴ Ρωσία γιὰ δέκα μέρες: θὰ ἔγραφε κ' ἐν ἄρθρῳ μετὰ τὴς ἐντυπώσεως τῆς. "Ἐν τῷ μεταξύ ἐδέχθη φίλους τῆς... εἰς τοὺς ὁποίους ἐξεφράσθη μετὰ ἀπεριόριστον θαυμασμὸν διὰ τὰ "θαύματα" τὰ ὁποῖα ἔχει ἐπιτελεσει τὸ "δαμνῶνιον τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν ἠθοποιῶν τῆς Ρωσίας...". Ἐξ ἄλλων ἀπὸ τεχνικῆς ἀπόψεως τὸ ρωσσικόν θεάτρον [εἶπε] εἶνε μοναδικόν εἰς τὸν κόσμον. Χρησιμοποιεῖ τεχνικὰ μέσα τὰ ὁποῖα εἶνε ἀδύνατον νὰ συλλάβῃ ἄνθρωπινὴ φαντασία..." Καὶ κατέληξε "Ὅποιος ἀγαπᾷ τὸ Θέατρον καὶ θέλει νὰ τὸ καταλάβει πρέπει νὰ τὸ παρακολουθήσῃ εἰς τὴν Μόσχαν!". Καὶ κλεί-



Ὁ Ροντήρης, στὸ Μινωτῆ στήριξε τίς περισσότερες σαιξπηρικές σκηνοθεσίες του. Ἀνωτέρω: ὁ Μινωτῆς, "Ἀμλετ" (1937)

νει τὴ μικρὴ του καμπάνια ὁ συντάκτης: "Ἐννοεῖται ὅτι ἡ κ. Κυβέλη οὐδόπως περιλαμβάνει εἰς τὸν ἐνθουσιασμὸν τῆς τὴν οἰκονομικὴν πλευρὰν τῆς σημερινῆς Ρωσίας..." ("Ἀθηναϊκά Νέα", 19 Σεπτέμβρη 1935). Καλὰ! Εἶχαν εἰπωθεῖ ὅμως ἐλεύθερα τόσα ἄλλα! Ἡ ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια στέλνει τοὺς τελευταίους τῆς ἀποχαιρετισμοῦ.

Ἐρατο θὰ ἔκανε νὰ μὴν εἶχε συμβεῖ τίποτε ἄσκημο καὶ στὸ Θέατρον μας. Ἀλλὰ—φεῦ!—θὰ συμβεῖ: Ἡ "Λέσχη Καλλιτεχνῶν"—τὸ γνωστὸ κοσμικὸ "Ἀτελιέ"—μετὰ τὴν πρωτοβουλία τοῦ Θ. Συναδινού, εἶχε καθιερώσει διαλέξεις εἰδικὰ γιὰ τὰ ἔργα τοῦ "Εθνικοῦ". Ἡ πρώτη ἔγινε γιὰ τὸν "Πέερ Γκύντ", μετὰ ὁμιλητὴ τὸν ἴδιον τὸ Θ. Συναδινὸν γιὰ τὴν "Δωδέκατη νύχτα", μίλησε ὁ Πέλος Κατσέλης (25 Ὀκτώβρη). Ὁ δεύτερος ὁμιλητὴς δέχτηκε τὴν ἐπιθετικὴν κοροῖδιαν τῆς "Ἑστίας" (28 Ὀκτώβρη) σ' ἕναν "κόσμον" ὁ συντάκτης του δὲν τὸν εἶχε ἀκούσει, ἀλλὰ σπεύσανε πολλοὶ νὰ τὸν πληροφρήσουνε γιὰ τὸν "ἀριστερισμὸν" τῆς ὁμιλίας: ὁ "κόσμος" σημειώνει ὅτι γινήκανε διακοπὴς ἀπὸ μερικὸς ἀκροατῆς: τὸ ἄρθρον τοῦ Κατσέλη στὴν "Καθημερινή" εἶναι βγαλμένο ἀκριβῶς ἀπ' τὴ διάλεξιν αὐτῆ: δὲν ἔχει σημεῖα ἐξερευνητικά, οὔτε βγαίνει ἀπ' αὐτὸ τίποτ' ἀπ' ὅσα τοῦ καταλογίσανε οἱ πληροφροδοῦτες. Στὸ βιβλίον του "Γύρω ἀπὸ τὸ Θέατρο" εἶναι τυπωμένο τὸ κείμενον τῆς ὁμιλίας αὐτῆς (σ. 113—43): καὶ πάλι δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ "ὑποπτόν": μπορεῖ νὰ ἔναι μιὰ καινούρια ἐπεξεργασία. Πάντως ἡ διάλεξιν ξανάγινε ἄλλη μιὰ φορὰ, σὲ λίγες μέρες, στὸ "Βερτίξ".

Ἄς δοῦμε ὅμως πρῶτα τὴν παράστασιν: Ἡ "Δωδέκατη νύχτα" ἄρχισε μετὰ παρέλασιν τῶν κυρίως προσώπων τῆς "ἀνάγληφ", "ζωντανή", πού ἦταν "προσαρμογὴ ἐπιτυχῆς τοῦ πνεύματος τῆς ἰταλικῆς ἀναγεννήσεως στὴν ὅλην ἀτμόσφαιρα τῆς κωμωδίας" ἐπεξηγεῖ ὁ Αἰμ. Χ. στὴν κριτικὴν του. Ἡ παρέλασι γινόταν μπροστὰ σ' ἕνα γαλάζιον ριντώ, κατὰ τὴν ἴδια



πηγή. Αυτό το μῆμα τῆς παράστασης δὲν ἀναγράφεται στὸ πρόγραμμα. Μᾶς ἔτυχε νὰ συναντήσουμε κάποιον παλαιὸ θεατῆ· θυμόταν τὸ Βεᾶκη νὰ μπαίνει ἀπ' τὰ δεξιά, ὅπως βλέπει ὁ θεατῆς, καὶ νὰ βγαίνει τρεχάτος ἀπ' τ' ἀριστερά, στρέφοντας πρὸς τὸ κοινὸ κατὰ τὰ τρία τέταρτα· τελευταῖος, λέει, πέρασε ὁ Γριμάνης μὲ χαριτωμένα χορευτικὰ βήματα καὶ μὲ τὴν ἴδια στρόφη· κ' ἐκεῖνος.

Ἐξόχως ἔχουν ἐπαινεθεῖ ὁ Βεᾶκης, ὁ Παρασκευᾶς (Μαλβόλιο)—γιὰ τὴν ἐρμηνεία του ἔγραψε ὁ Κατσέλης ἕνα μεγάλο ἄρθρο στὰ "Νεοελληνικὰ Γράμματα" (17 Νοέμβριον 1935)—καὶ ὁ Γληνός (Φέστας). Οἱ ἐπιτυχίες τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν σὲ μεγάλες, ἀδιαιμοβόητες ἐπιτυχίες, πολυμνημένες, γίνονται καὶ θεμέλια γιὰ τοὺς μεταγενέστερους· γίνονται θρούλος ὀδηγητικός, ξεκίνημα γιὰ καινούριες ἐπιτυχίες· πραγματικά, ἔχουν περάσει τριάντα χρόνια κ' οἱ νεότεροι στὰ παρασκήνια μιλοῦν γι' αὐτούς· ἴδου λοιπὸν ἕνα εἶδος ἀθανασίας, ὥσπου νὰ ῥθουν οἱ βάρβαροι νὰ μὴ τοὺς θυμούνται καὶ νὰ προβάλουν τὸν ἑαυτὸ τους. Τὰ σκηνογραφήματα τοῦ Κλώνη θεωρηθῆκανε σπουδαῖα καθὼς κ' οἱ ἐνδυμασίες τοῦ Φωκᾶ.

Ἡ "Ἔστια" μὲ τὴν ὑπογραφήν ὁ τοῦζι πὼς τὸ ἔργο παίχτηκε "ἐνώπιον ἐκλεκτοῦ καὶ πολυπληθοῦς ἀκροατηρίου" καὶ πὼς σ' αὐτὸ, πὸν ἐξ αἰτίας του "ἐρέλασαν, διεσκέδασαν, ἠσθάνθησαν τὴν ἐλαφρὰν ἐκείνην καὶ εὐχάριστον συγκίνησιν γενεαὶ πολυάριθμοι ὄχι μόνον εἰς τὴν Ἀγγλίαν, ἀλλὰ καὶ εἰς ὅλον τὸν κόσμον, ὑπάρχει ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς, ἀλλὰ καὶ μόνον αὐτῆ. Καὶ φθάνει ἀσφαλῶς αὐτὸ τὸ περιεχόμενον, διὰ τὰ τῆς δόξης τὸ βαθύτερον νόημα καὶ τὴν ἀξίαν της, ἀξίαν αἰώνιαν, ἡ ὅποια καὶ χθὲς ἀκόμη εἰς τὰς Ἀθήνας διετρανώθη διὰ μίαν ἀκόμη φοράν". (30 Ὀκτώβριον 1935).

Ἡ κριτικὴ αὐτῆ, ὅμως, ἄρχισε μὲ ἐπιθετικὴ ἐναντίον τῆς ἐποχῆς μας, τῆς "κουρασμένης", πὸν "ἀνίκανη νὰ ἐκτιμῆσει τὰς ἀπλὰς καὶ ἀπερίττους ἀπολαύσεις τῶν παλαιότερων ἐποχῶν, ἔχει τὴν μανίαν νὰ μὴ θέλῃ νὰ ἀφίσχῃ οὔτε τοὺς μεγάλους τοῦ παρελθόντος ἀνεπηρέαστους ἀπὸ τὴν συγκεκριμένην καὶ πολὺπλοκὸν ἀντίληψίν της. Νεαροὶ κριτικοὶ [ἐννοεῖ τὸν Κατσέλη καὶ παραδέχεται ὅσα εἶχε γράψῃ ὁ "κόσμος" πὸν ἀναφέραμε] τῶν ὀπίων ἡ σκέψεις ἐσοκλήθη καὶ ἐδηλητηριάσθη ἀπὸ ὅλους τοὺς σκοτεινοὺς καὶ ὑπόπτους Γερμανο-ισραηλίτας καὶ Ρώσους φιλοσόφους, πρὶν γνωρίσουν τοὺς ἀληθινὰ μεγάλους ἐκπροσώπους τῆς ἀνθρωπίνης σκέψεως... καταβάλλον ἀπεγνωσμένην προσπάθειαν νὰ εἰδρουν κεκρυμμένας ἐνοχίας συμφωνίας πρὸς τὰς ἐπιθυμίας τους εἰς τὰ αἰώνια αὐτὰ κείμενα, ὅταν τοὺς τύχῃ νὰ τὰ συναντήσουν. Καὶ ὁ πολὺς κόσμος, ὁ ὅποιος ἠρίσταται ἐκὼν ἢ ἄκων τὸν ἐπιθρασμόν αὐτῶν τῆς ἐποχῆς του καὶ ὅλων τῶν ὑπερκριτικῶν της, μετροδένεται μέσα εἰς ὅλα αὐτὰ τὰ φιλοσοφικὰ βῆθη, τὰ ὅποια κάθε τόσο ἀποκαλύπτονται, εἰς τὰ ὅποια συχνὰ γρονθοκοποῦνται μεταξὺ των κατὰ τὸν χειρότερον τρόπον".

Ὅμως: "Εἶνε ἄξιος τῆς εὐγνωμοσύνης μας ὁ... κ. Ροντήρης, ὁ ὅποιος ἀπέφυγε τὸν πειρασμόν τοῦ νὰ ἀναζητήσῃ κεκρυμμένας φιλοσοφικάς ἀνοησίας καὶ μᾶς ἔδωκε τὴν "Δωδεκάτην νύκτα" ὡς μίαν ἀληθινὴν κωμωδίαν τῆς καλῆς Σχολῆς τῆς "Κομέντια ντέλλ' ἄρτε" (2), ὅπως ἀκριβῶς εἶνε. Ἡ σκηνοθεσία, τὸ παίζωμ τῶν ἠθοποιῶν, ὅλον τὸ πνεῦμα τῆς παραστάσεως, εἶχον ὅλον αὐτὸν τὸν ἀπλόον καὶ ἀπερίττον χαρακτῆρα. Καὶ εἰς τοῦτο ἀκριβῶς ὀφείλονται ἡ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία της, ἡ πραγματικὴ ἀπόλαυσις ἡ ὅποια προσεφέρθη εἰς τὸ... κοινόν, τὰ χειροκροτήματα μὲ τὰ ὅποια ἀνταμείβονται οἱ ἠθοποιοὶ εἰς τὸ τέλος κάθε πράξεως. Ἐκεῖνο τὸ ὅποῖον κυρίως ἔχαρακτήριζε τὴν παράστασιν ἦτο τὸ ἐξαιρετικὸν κέφι, ἡ ὄρση καὶ ἡ ὄρεξις, μὲ τὴν ὅποιαν ἐπαίξαν ὅλοι οἱ ἠθοποιοί..."

Ἐδῶ ἔχομε: α') ἕνα ὑπαινιγμὸν σχετικὸ μὲ τὸν προσωπολισμὸν τῆς σκηνοθεσίας· τοῦτο εἶν' εὐχάριστο, γιὰτὶ συνήθως οἱ κριτικοὶ δὲ μᾶς προσφέρουν παρόμοιες χρήσιμες πληροφορίες· ὁ τόνος λοιπὸν ἦταν πρὸς τὴν "Κομέντια ντέλλ' ἄρτε". Κρίμα πὸν δὲν ἀπλώνεται ὁ κριτικὸς στὸ σημεῖο αὐτὸ παρὰ μιλᾶει μὲ γενικότητα πὸν δὲν πείθει. Ποιὰ νὰ ἔτανε ἄραγε τὰ στοιχεῖα τῆς "Κομέντια ντέλλ' ἄρτε"; Τὰ γέλια τὰ βροντερὰ, τὸ πολὺ μπουφικὸ παίζωμ τοῦ Κυρ-Ἀντρέα ἡ μήπως, τυγόν, οἱ χορευτικὲς κινήσεις τοῦ μπαλέτου πὸν παρουσίασε ὁ Ἀγγελος Γριμάνης καὶ πὸν θερμότητα τὸν παῖνεσανε καὶ γιὰ τὸ σόλο του καὶ γιὰ τοὺς συνεργάτες του;

β') Ὁ κριτικὸς κάνει μίαν τοποθέτησιν ρητῆ· ἀπομακρύνει τὸ σκηνοθέτη ἀπὸ τοὺς "σκοτεινοὺς καὶ ὑπόπτους Γερμανο-ισραηλίτας καὶ Ρώσους φιλοσόφους" καὶ τὸν ἐντάσσει στοὺς

(2) Γιὰ "Κομέντια ντέλλ' ἄρτε" κάνει λόγο στὸ πρόγραμμα ὁ μεταφραστής, σὲ μίαν σημειώσιν.

ἄλλους τῆς ἐποχῆς πὸν νοσταλγεῖ τὴν ἐνταξὴ καὶ πὸν θὰ ῥθει σὲ λίγο. Ὁ φανατισμὸς τῆς τοποθέτησης, τὸ καμᾶρι πὸν ὀκλεικτὸς δὲν ἔχει "παρασθεθεῖ", μαζὶ μὲ τὸν τρόπον πὸν διαφαίνεται, μήπως τὸν ἀδικοβᾶλει κανένας, προδιαγράφουν τὴς δυνατότητες τοῦ σκηνοθέτη, τοῦ τις ὀρίζουν καὶ τοῦ τις περιορίζουν σὲ τρόπο ἀληθινὰ τελειωτικὸ. Μόνοι μας δὲ θὰ ἔτανε δυνατόν νὰ προβοῦμε σὲ μίαν τέτοια τοποθέτησιν, ὄχι γιὰτὶ μᾶς λείπει τὸ ντοκουμέντο, ἀλλὰ γιὰτὶ μᾶς λείπει ἡ διάθεσις νὰ τοῦ προσάψουμε τέτοιο ὄνειδος ἰδεολογικὸ ἐναντίον τῆς ἐλευθερίας, μ' ἐλαφρὰ καρδιά, ἐνὸς ἐργάτη καὶ μάλιστα σπουδαίου γι' αὐτῆ τῆ στιγμῆ. Τοῦ τὸ γράφουν ὅμως ἄλλοι κ' ἡ ἔρευνα δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀρνηθεῖ. Ἐρχεται, ἀπὸ πάνω, κ' ὁ κριτικὸς τοῦ "Νέου Κόσμου", ὁ Τάκης Μπαρλᾶς, κ' ὑπογραμμίζει στὸ ἄρθρο του (4 Νοέμβριον), γιὰ τὴν ἐρμηνεία τῆς "Δωδεκάτης νύκτας" σχετικὰ μὲ τὴν Κομέντια ντέλλ' ἄρτε: "Κοιτικὸς ἀπογευματινῆς ἐφημερίδος, πὸν ἐκφράζει συνήθως τὰς ἐπισήμους ἀπόψεις τοῦ "Ἐθνικοῦ", ἀνέλαβε νὰ μᾶς διαφωτίσει...". "Ἐπισήμους ἀπόψεις": Μπᾶ; ἔβλεπε κηρυχθεῖ ἀλληλέγγυο καὶ τὸ Συμβούλιο; Ὁ Τάκης Μπαρλᾶς δὲν πιστεύει πὸς θὰ ἔτανε δυνατόν νὰ ὑπάρχει σχέση Σαίξπηρ καὶ Κομέντια ντέλλ' ἄρτε. Δὲν ἔχω εἰδικευθεῖ σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ὅμως ὁ Νίκολ, γιὰ νὰ καταφύγομε σ' ἕνα πρόχειρο βοήθημα, δὲ συμφωνεῖ στὸν Α' τόμο τῆς ἐλληνικῆς μορφῆς τοῦ βιβλίου του (σ. 420)· κάθε μαθητῆς ἔξερει πὸς καταφυγῆ σὲ μεθόδους τῆς "Κομέντια ντέλλ' ἄρτε" δὲ θὰ πεί αὐτοσχεδιασμοὺς τῆς ὥρα τῆς παράστασης, γιὰ τοὺς τωρινούς ἠθοποιούς. Στὸ πρόγραμμα τοῦ "Πέερ Γιόντ", σελ. 3, ἀναγράφονται καὶ τὰ ὀνόματα τῶν συμβούλων· ἀνάμεσά τους εἶναι ὁ Ἀχ. Κύρου καὶ ὁ Γ. Βλάχος· βέβαια, τὸ ἄρθρο τοῦ Κατσέλη κ' οἱ ἐναντίον τοῦ ὑπαινιγμοῦ τῆς κριτικῆς τοῦ Ω δειχνουν ἰδεολογικὰς διαφορὰς. Μήπως γκρίνιες; Ὁχι, φυσικά· ὁ εὐγενέστατος καὶ καλόκαρδος διευθυντῆς τῆς "Καθημερινῆς" δὲν βιάζεται νὰ ταραχθεῖ· κ' ἀργότερα, ὁ Ρώτας θὰ γράψει στίς στήλες του· ἔχει τις ἀντιλήψεις του, αἰσθάνεται πὸς δὲν κινδυνεύουν καὶ διατηρεῖ, ὅσο τοῦ ἐπιτρέπεται, τὴν ἀνέφελη διάθεσίν του. Συμπαραστάτης, ὡστόσο, τοῦ Ροντήρη—ἄξιος νὰ αἰσθανθεῖ τὸ αἰσθημα τῆς φιλίας περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄφιλο σκηνοθέτη—στάθηκε ὁ Λ. Κουκούλας, κριτικὸς τῆς "Πρωίας", μὲ τὸν Ω φαίνεται πὸς συμφωνεῖ: Ἡ "Δωδεκάτη νύκτα", "καθὼς ὅλα τὰ μεγάλα ἔργα δὲν ἔχει καμμίαν κρηφὴν πρόθεσιν εἶναι αὐτὸ πὸν δειχνεῖ, ἕνα παιγνίδι τῆς φαντασίας". Βεβαίως, δὲν ἔχει ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὸν Ω· ὁ Κουκούλας εἶναι, ὡς γνωστὸν, ἀπὸ τοὺς πύθ πεπαιδευμένους καὶ ἀπὸ τοὺς πύθ σημαντικὸς θεωρητικὸς τοῦ Θεάτρου μας· θὰ ἔχαν ἴσως συζήτησι μὲ τὸ Ροντήρη τις ἀπόψεις τοῦ Κατσέλη κ' ἡ χάρη τῆς τρυφερῆς φιλίας πὸν σκορπιέται, συνήθως, ἐπὶ δικαίους καὶ ἀδικούς, ἔρχεται νὰ τὸν ὑπερασπίσει πολὺ πύθ βαθιὰ· ἡ κριτικὴ τῆς "Ἔστιας" δημοσιεύθηκε ὅταν ὁ Κουκούλας εἶχε προφανῶς, παραδώσει τὴ δικήν του στὸ τυπογραφεῖο· τὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἐξάρτησιν τοῦ ἔργου ἀπὸ τὴν Κομέντια ντέλλ' ἄρτε δὲν τὰ παραδέχεται καὶ τόσο· ἐμεῖς αὐτῆ τὴν ἐξάρτησιν τὴ βλέπομε σὰ μίαν "μοντέρνα" κατεύθυνσιν—καὶ μάλιστα στὰ 1935, ἕνα κάποιο στυλιζαρισμὸν, μίαν ἀπομάκρυνσιν ἀπὸ τὴ νατουραλιστικὴ "φυσικότητα", σὰν μὴ ρεαλισμὸν, μόνον πὸν μὲ τις ὀδηγίες τοῦ Ροντήρη, τὰ συνθηματικά, τὰ σκερταχικά καὶ κάτι τέτοια, κατάντησαν γρήγορα κούφια καλοῦπινα κ' ἐνοχλήσεις· σύγχρονα, ζωντανὰ, δὲν μπορούσε νὰ κατανοήσῃ ὁ Ροντήρης καὶ ν' ἀποδώσει τὴν Κομέντια ντέλλ' ἄρτε.

Διαβάστε, παρακαλῶ, τὴν παρακάτω ἐκδηλώσιν τῆς φιλικῆς ἀβρότητας μὲ τὴν τιμὴν πὸν τῆς ἀξίζει· δὲν ὑποχωρεῖ ἐδῶ χαριστικά ὁ Κουκούλας· αἰρεται στὸ νὰ δεῖ ἔτσι τὸ θέμα καὶ γιὰ τὸν κρινόμενον πρέπει νὰ ἔναι τὰ λεγόμενά του πηγὴ εὐτυχίας, ἂν ἴσως δὲν τὸ θεωροῦσε ὑποχρέωσιν τοῦ κριτικοῦ μὲ τὴν κριτικὴν εὐαισθησία κ' ἀγωγή· ὁ Κουκούλας κάνει τὰ πικρὰ γλυκὰ καὶ τ' ἀγρία μερμεμένα: "...Φανερόντι μίαν ἀκριβῆ ἐκτίμησιν τοῦ πράγματος ἀπὸ μέρους τοῦ σκηνοθέτη ἡ ἐσκεμμένη ἀποφυγὴ κάθε στιλιζαρισματος πὸν θὰ ἔδινε στὴν παράστασιν μίαν στασιμότητα ἀταίριασθιν στὸ χαρακτῆρα τοῦ ἔργου. Ἰσως μάλιστα ὁ ρυθμὸς τῆς παραστάσεως θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀκόμη γοργότερος. Μὰ ὁ κ. Ροντήρης τὸ ἐπέδιωσε αὐτὸ ὅσο τοῦ ἐπέτρεπαν τὰ μηχανικὰ μέσα πὸν διέθετε. Γι' αὐτὴν ἄλλωστε τὴ βασικὴ προϋπόθεσιν τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἔργου ἔκανε καὶ μερικὲς ἀβροῖες σὰν αὐτῆν, ἔξαρτα, νὰ μουσιποῦσιν σχεδὸν τὸ σκηνοδὸν τοῦ κήπου τῆς Λαίδης Ὀλίβιας καὶ νὰ τὸ χρησιμοποιήσιν καὶ σὲ σκηνὴς ἀκόμα πὸν ἔπρεπε σύμφωνα μὲ τὸ ἔργο νὰ διεξαχθοῦν ἄλλω".

Μ' αὐτῆ τὴν ἀνυστερόβουλη τρυφερότητα τοῦ Κουκούλα ἀπομακρυνόμεστε ὄχι λίγο ἀπὸ τὴν κυρίαρχη ἀτμόσφαιρα εἰδικὰ



της εποχής που θα 'πρεπε να ξαναζωντανεύουμε σ' αυτές τις σελίδες, απ' αυτή δηλαδή την ατμόσφαιρα που πήγαινε να δημιουργηθεί μετά τον Πολίτη μέσα στο "Εθνικό". Η τάση ήταν για μία κλειστή εκδήλωση, με την πεποίθηση πως το έθνος μας και το κράτος όφειλε να υποταχθεί κάτω από την εκλεκτή τους ιδιοσυστασία και να σωπαίνει. Αρχιερέας αυτής της ιδέας, ένασκαρωτής και φανερός εκπρόσωπος είναι ο σκηνοθέτης του "Εθνικού", όχι από τοποθέτηση πολιτική τόσο, παρά από ιδιοσυγκρασία, από αυτοάμυνα.

Αλλ' η αδιάπτωτη ευγενικότητα του Κουκούλα συνεχίζει: "Το προέχον ζήτημα ήταν να διατηρηθεί την ατμόσφαιρα του έργου και να μη διασπάσει την ενότητα και τη συνοχή του γοργού και πρόσχαρου βαδίσματος του έργου. Πώς θα μπορούσε το ανέβασμα... να είναι ασπιώτερο δεν υπάρχει αμφιβολία. Το ότι όμως... δεν ήταν μία πιστοποίηση της άξιας του κ. Ροντήρη θα ήταν άδικο να υποστηριχθῆ. Βέβαια λιγότερος ρεαλισμός σε μερικά σημεία θα πρόσθετε... Μά δεν υπάρχει καμιά αμφιβολία πως και με τον τρόπο που την έρμηνευσε ο σκηνοθέτης απέδειξε όχι μόνον τις δυνατότητες να πετύχει μία τόσο δύσκολη άλλοστε σκημική πραγματοποίηση, μα και την άκομα μεγαλύτερη ικανότητά του να μπαίνει βαθύτατα στο νόημα έργων σαν του Σαίξπηρ, που όσο και να φαίνονται απλά, είναι εν τούτοις, λόγω της πικρής συνθετικότητος που έχουν, δύσκολα στην επί μέρους κατανόηση κι' έρμηνεία τους" (31 Οκτώβρη 1935). Αλήθεια, πως δεν είδε ο Κουκούλας τί αντιελεύθερη ιδιοσυγκρασία εθώπευε, που με τη συγκρότησή της αυτή θα βλάψει και την απόδοση του κατόχου της κι' όλο το θέατρό μας, εκμηδενίζοντας την γονιμότητά της;

Υπάρχουν όμως και κριτικοί που δεν είδαν την παράσταση — κι' όλη τή δουλειά — σαν ένισχυση μιᾶς ιδεολογίας, αλλά που προσέξανε την κυρίως καλλιτεχνική άποψη· πρέπει, λοιπόν, να επικαλεστούμε κ' εκείνων τή μαρτυρία, για να προσεγγίσουμε, όσο γίνεται πιο πολύ, την αλήθεια. Σοβαρά και με λίγα λόγια ο Κ.Ο. στο "Εθνος", αφού υπομνήσει πως οι μελετητές θεωρούν τή "Δωδέκατη νύχτα" σαν την καλύτερη κωμωδία του Σαίξπηρ, με μία βρυθυμιά για όσα παρατήρησε, γράφει: "... Τό Κοινό... δεν εσκέφθη βέβαια να διαφωνήσει προς τούς σαιξπηριστάς. Ακουσε τή "Δωδέκατη νύχτα" ως τό τέλος με θρησκευτι-

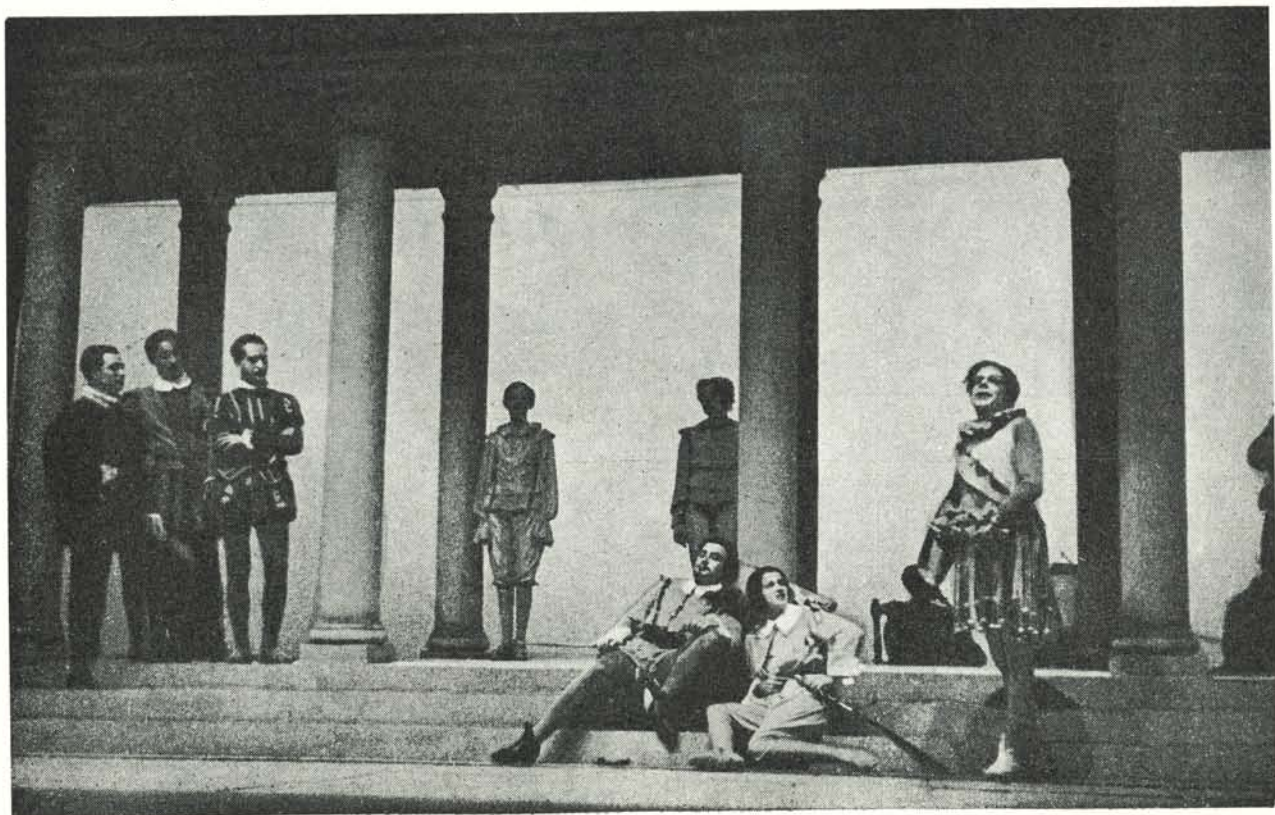
κήν εὐλάβεια, με ὄλον τὸν ὀφειλόμενον πρὸς τὸν μέγαν Οὐίλλιαμ σεβασμὸν, ἐπέστη τὴν ἐπιβολὴν τῆς μεγαλοφυΐας του, ἠδ' ἠφρόνη ἀπὸ τῶν κρονοῦς τοῦ χιοῦμο του. Τελικῶς ὁμοῦς εὐρήκεν ὅτι ὑπάρχουν κωμωδίες διασκεδαστικώτερες, ἔστω καὶ μὴ γραμμένες ἀπὸ μεγαλοφυΐας ποιητᾶς...".

Ἀμέσως ἀναζητεῖ τούς λόγους τῆς δυσαρέσκειας τοῦ κοινού· βρίσκει πως ἡ ἔρμηνεία τῶν ἠθοποιῶν ἦταν ἀξιόλογη — δὲν σημειώνει τίποτα γιὰ σκηνοθεσία· ἡ εὐθύνη τοῦ σκηνοθέτη, ἡ πρώτη καὶ κύρια, παραμερίζεται, ἴσως γιὰτί πιστεῖται ὅτι δὲν εἶναι καιρὸς ἀκόμα νὰ κριθεῖ ὁ Ροντήρης ἀπ' εὐθείας στὰ πρῶτα του πετάγματα· φταίει λοιπὸν τὸ κοινό, τὸ ἀδιαπαιδαγώγητο: "... ὁ Σαίξπηρ δὲν ἐσημείωσε... παρὰ ἓνα "succès d'estime" μίαν "ἐπιτυχίαν ἐκτιμῆσεως", ὡσάν νὰ ἐπρόκειτο περὶ ἐνὸς ὁποιοῦδήποτε με ὄνομα πού ἔχει γράφει ἀρετὰ καλὰ ἔργα καὶ στὸν ὁποῖον συγχωρεῖ ἓνα λιγότερο πετυχημένο ἔργο...". Μποροῦμε νὰ πιστεύουμε στὸν Κ.Ο. Τὴν ἔγω ἐλέγξει ἄπειρες φορὲς τὴν ἀξιοπιστία του: "Ὡστε ἡ σκηνοθεσία κατὰφερε νὰ ἐλαττώσει τόσο τὸν Σαίξπηρ;

Καὶ συνεχίζει σὰ νὰ κατευθύνεται πρὸς μίαν ἀντίληψη πού διαισθάνεται τὸν ὑπαινιγμὸ μας γιὰ τὴν "κλειστὴ" ζωὴ στὴν ὁδὸ Ἁγίου Κωνσταντίνου: "Συμπέρασμα, καιρὸς εἶναι νὰ μὴν περιορίζεται στὴν Ἱστορίαν τοῦ Θεάτρου τὸ Ἐθνικόν, ἀλλὰ νὰ παῖει καὶ κάτι πλησιέστερο πρὸς τὴν ἐποχὴν μας, τὴν νοοτροπίαν μας, τὰ αἰσθήματά μας... τουλάχιστον διὰ νὰ μὴ ἐξακολουθῆ νὰ αἰφνιδιάζεται τὸ ὑπερβολικὰ συγχρονισμένον<sup>(3)</sup> ἀθηναϊκὸν κοινὸν με τὸν ἀκαταλαβίστικον... συμβολισμὸν τοῦ

(3) Εἶχε τονίσει, πιο πάνω, τὴν ἀντίθεση τοῦ Κοινού πρὸς τὸ δραματολόγιο τοῦ "Ἐθνικοῦ" με τὴν ἐξῆς φράση: "Τρομερὰ συγχρονισμένον, τέλος πάντων, αὐτὸ τὸ ἀθηναϊκὸν κοινόν! Δὲν ἐνοεῖ νὰ τὸ κοινήσει ἀπὸ τὴν ἐποχὴν μας!". Δὲν πρόκειται γιὰ εἰρωνία πρὸς τὸ Κοινό παρὰ γιὰ ἐπιτίμηση πρὸς τὸ "Ἐθνικό". παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστη μας νὰ θυμηθεῖ τὴν ἐξήγηση πού προσπαθήσαμε νὰ δώσουμε γιὰ τὴν πεντάωρη διάρκεια τοῦ "Πέερ Γκίντ". Ὁ Κ.Ο. δὲν εἶναι μακριὰ ἀπὸ τὸ νὰ διαβλέπει μίαν αὐτάρεσκη περιφρόνηση τοῦ σκηνοθέτη πρὸς τὸ κοινό· ἀνέβαζε τὰ ἔργα, σὰν ἀπὸ δικό του προσωπικὸ γούστο, ὅχι σὰ μίαν ὀρμὴ νὰ φέρει κοντὰ στοὺς Ποιητᾶς τὸ Κοινό.

1935: "Δωδέκατη νύχτα" — ἡ πρώτη σαιξπηρική σκηνοθεσία τοῦ Ροντήρη στὸ Ἐθνικό. Φανερὴ ἡ βαρεὰ κατασκευή τῶν σκημικῶν τοῦ Κλώνη. Στὸ πρῶτο πλάνο: Νίκος Δενδραμῆς (Δούκας), Βάσω Μανωλίδου (Βιόλα) καὶ Γιώργος Γιηνός (Φέστας)





“ Πέτρο Γκάντ ” και διά να μὴ νοσταλγῆ τὴν “ Κυρία Προέδρου ” (4) μπροστά στὰ πανόραμα καλοῦνια τῆς “ Κομέντια ντέλλ’ ἄρτε ”, ἀκόμα και ὅταν περιέχουν τὴν ἀβυσσαλίαν σκέψιν τοῦ Σαίξπηρ ” (30 Ὀκτώβρη). Κι ἄλλη μνεία τῆς Κομέντια ντέλλ’ ἄρτε, πειραχτικῆ ἔδω· ἡ σημείωσις τοῦ Β. Ρώτα πού εἴπαμε ὀδηγεῖ τοὺς κριτικούς στὴν ἀναδρομὴ αὐτὴ πρὸς τὸ παλαιὸ θεατρικὸ καθεστῶς.

Στις 3 Νοέμβρη, στὴν ἐπιφυλλίδα του στὸν “ Ἀνεξάρτητο ”, ὁ Π. Χάρης γράφει: “ Ἀπὸ τὰ χειροκοπητά (5) ἢ ἀπὸ τὴ σιωπὴ του μπορεῖ κανεὶς νὰ κάνει περισσότερες διαπιστώσεις... Προχθές, λόγον χάριν, ἡ ἐντύπωσίς μου... ἦταν ὅτι βρισκόμουν ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους πού εἶχαν χάσει... (sic) τὴ γείση τους. Δὲν θέλω νὰ κατηγοροῦσά τοὺς θεατᾶς... Ὡς τόσο δὲν διαφέρουν πολὺ ἀπ’ ὅσους... δὲν κατορθώνουν νὰ ξεχωρίσουν τὸ ἄλμυρὸ ἀπὸ τὸ ἀνάλατο, τὸ νόστιμο ἀπὸ τὸ ἄνοστο. Τοὺς παρακολοθοῦσα... και εἰλικρινῶς τοὺς συμπαθοῦσα γιὰ τὸ πάθημά τους, χαμογελοῦσα ἐκεῖ πού δὲν ἐπρεπε, ἐμειναν σοβαροὶ στὶς σκηνὲς πού ἐν’ ἄλλο κοινὸν περισσότερο πληροφορημένο και προετοιμασμένο θὰ γελοῦσε μὲ τὴν καρδιά του και στὸ τέλος κάθε πράξεως χειροκοποῦσαν γιὰ νὰ ἐκπληρώσουν ἕνα χρέος, σχεδὸν μὲ σιγὰς. Δὲν εἶχαν ἐκτιμῆσει τὴν ἀξίαν του ἔργου. Και φυσικὰ δὲν εἶχαν διασκεδάσει... Πῶς θέλετε νὰ διασκεδάσει ἕνας Ἀθηναῖος μὲ τὴ “ Δωδέκατη νύχτα ”, ἀφοῦ τὸν ἔχουν διαφθερίει οἱ κωμωδίες τοῦ βουλευτῶν; Και πῶς ἐμπρόσωπος νὰ ἦταν ἡ παράστασις... τὸ κοινὸν δὲν θ’ ἀποροῦσε λιγότερο και πάλι θὰ προτιμοῦσε νὰ δεῖ μιὰ σημερινὴ κωμωδία, ἐν’ ἀπὸ τὰ ἔργα πού τὸ σνηθίζαμε νὰ βλέπει και νὰ καταλαβαίνει. Ἐπιμένω λοιπόν, ὅτι οἱ θεατοφιλοῦντες δὲν διαφέρουν πολὺ ἀπὸ ἐκείνους πού ἔχασαν τὴ γείση τους. Κι ἂν θέλομε νὰ τοὺς προσφέρουμε πραγματικὴ ὑπηρεσία, δὲν ἔχουμε παρὰ νὰ τοὺς βοηθήσουμε νὰ τὴν ἀνακτήσουν ”.

Σωστά: τὸ κοινὸ μας ἦταν κακοσυνηθισμένο ἀπὸ τὸ βουλευτῆρο. Ἄλλ’ ἡ διαπαιδαγώγησις πρὸς τὸ καλύτερο εἶχε ἀρχίσει μιὰ δεκαετία πῶς πρῶν. Δὲν ἔφταγε, ἄρα, ἐντελῶς τὸ κοινὸ γιὰ τὴ δυσφορία του πού διαπιστώνουν ὁ Κ.Ο., ὁ Π. Χάρης και ὁ Ἄλκης Θρύλος, ὅπως θὰ δοῦμε ἀμέσως: 1925 “ Θεᾶτρον Τέχνης ” (Μελᾶς, “ Ἀθηναῖον ”) ἐπὶ ἕνα καλοκαίρι μὲ 8 σοβαρὰ ἔργα, ἀνεβασμένα μὲ προσοχῆ. 1929-1930 “ Ἐλευθερά Σκηνή ” (Κοτοπούλη - Μελᾶς - Μυράτ) μὲ 14 ἔργα σχεδὸν ἕνας χρόνος, και μὲ μιὰ περιόδου στὴν Πάτρα. Οἱ ἐκτακτες παραστάσεις τῆς “ Ἐπαγγελματικῆς Σχολῆς Θεᾶτρον ” ἀπὸ τὸ 1927, πού εἶδαμε στὸ προηγούμενο τεῦχος μας, μὲ τίς σκηνοθεσίας τοῦ Φώτου Πολίτη. Τὸ ἴδιον τὸ “ Ἐθνικὸ ” βρισκόταν στὸ δεύτερο ἔργο τῆς Ἐ’ περιόδου του. Δὲν θὰ ἔπρεπε νὰ ξεχαστοῦν ἔδω οἱ προσπάθειες μὲ τοὺς θιάσους τῶν “ Νέων ” 1924 - 6 (Παγκράτι, Στάδιο, θεᾶτρο “ Κυβέλης ”. Ἐλένη Χαλκούση, Κ. Μουσοῦρης) στὴν “ Ἀτλαντίδα ” (1931), πάλι στὸ Παγκράτι (Β. Ρώτας).

Βέβαια, οἱ κριτικοὶ τὴν εἶχαν ζήσει αὐτὴ τὴ δεκαετία, ὅμως, ὅταν κανεὶς γράφει τὴν ἐπομένη τῆς “ πρώτης ”, φυσικὸ εἶναι νὰ μὴν ἔχει τὴν ἐποπτεία τῶν γεγονότων, ἄς εἶναι και πολὺ κοντινὰ προέξει, μέσα του, ἡ ἐποπτεία τοῦ ἔργου· ἀκόμα λοιπὸν χειρότερα γιὰ τὴν παράστασις, πού κοῦρασε κοινὸ, κάπως, τέλος πάντων, ἐξασκημένο. Γι’ αὐτὸ ἡ διαπίστωση τοῦ Ἄλκη Θρύλου στὴ “ Νέα Ἔστια ” ἔχει τὴν ἀξία τῆς ἂν και δὲν συλλογίζεται τὴ δεκαετία, σημειώνει: “ ... Εἶμαι τῆς γνώμης ὅτι τὸ ἄριστο, τὸ τέλειο—κι αὐτὸ εἶναι ἕνα χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς τελειότητας—ἐπιβάλλεται και στὸν πῶς ἀνίδεο και στὸν πῶς ἀπροετοίμαστο νὰ τὸ δεχθεῖ. Ἐφταιξε λοιπὸν ἡ παράστασις; Ὀχι, ἐντελῶς, μὰ ἴσαμε ἕνα σημείον, ναί. Ἦταν μιὰ πολὺ καλὴ, μιὰ πολὺ ἐπιμελημένη μιὰ πολὺ ἐδσνεϊδήτη, μιὰ πολὺ ἐπαρουσίαστη παράστασις, μερικὰ μέρη τῆς μάλιστα τὴν ἔξοχα, δὲν εἶχε ὅμως τὴν τελειότητα ἐκεῖνη πού πρέπει νὰ περιβάλλει ἕνα κομμοτέχνημα γιὰ ν’ ἀναδειχθεῖ ὅλη του ἡ χάρις... Ὅταν... πρέπει τὸ κοινὸν νὰ ἐπικοινωνήσει μὲ τὴν ἀγνή τέχνη και τίποτε ἄλλο δὲν ἀποσπάσει τὴν προσοχὴ του, κάθε παραφροσῆ, ἔστω και ἀσυνειδήτητα ἀπὸ τοὺς ἀνίδεους, γίνεται ἀντιληπτὴ και παίρνει τεράστιες διαστάσεις ” (15 Νοέμβρη, σ. 1074).

Στὰ 1935, σύμφωνα μὲ τὰ προγράμματα, τὸ θεᾶτρο θὰ ὀνομασθεῖ και πάλι “ Βασιλικὸν ”, στὴν “ Τρισεύγενη ” τὸ ἐξω-

τερικὸ ἐξώφυλλο τοῦ ἀντίτυπου πού εἶδα διατρεῖ τὸν τίτλο “ Ἐθνικὸν ”, τὸ ἐσωτερικὸ ἔχει τὴν καινούρια ὀρολογία· τοῦτο εἶναι σφάλμα· παλιότερα, 1901 - 8, κτήριον και Ὀργανισμὸς λεγότανε και ἦταν “ Βασιλικὸν ”, ἀναχτορικὸ τὸ πλήρωνε ὁ Γεώργιος ὁ Α’ (6). Ἡ μετονομασία γίνηκε γιὰ χάρις τοῦ Γεωργίου τοῦ Β’, ἐνῶ τὸ κτήριον παράμενε κρατικὸ, καθὼς εἶχε γίνε μετὰ τὴν ἀναχώρησις τῆς δυναστείας(7).

Ἀπὸ τὸν Ὀκτώβρη τοῦ 1936 ὡς τὸν ἴδιον μῆνα τοῦ 1940, ἡ ἐναρξὴ θὰ γίνεταί με Σαίξπηρ, ὅπως και στὰ 1947 και 1948· τὸ καλοκαίρι τοῦ 1945 θ’ ἀρχίσει πάλι μὲ τὸν Βρεταννὸ τὸ ἴδιον και στὸ 1957 - 59 και 1960 - 63. Ἡ συνήθεια δείχνει εὐσέβεια, ἂν και περισσότερο ἀπ’ ὅσο θὰ χρειαζόταν, ἀφοῦ ὁ συγγραφέας εἶναι ξένος και ἀφοῦ οἱ “ πρῶτες ” τῶν Ἀρχαίων εἶχαν τὸ ὑπαίθερο τοῦ καλοκαιριῦ δικὸ τους.

Δὲν ξέρω ἔργο πού σ’ αὐτὸ νὰ στάθηκε ἡ Κριτικὴ ὁμόφωνα—και τὸ κοινὸ ἄρα—στὸ σκηνογράφημα, ὅσο στοῦ Κλώνη, ὅταν ἀνέβηκε τὸ “ Ρωμαῖος και Ἰουλιέττα ”, τὸ φταίξιμο μπορεῖ νὰ ἴναι τοῦ σκηνογράφου πού τόνισε στὸ πρόγραμμα, σ’ ἕνα συντομωτάτο σημείωμά του, τίς τεχνικὲς κατακτήσεις τοῦ “ Ἐθνικοῦ ” ἀρχίζει: “ Τὰ καλλιτεχνικὰ και ξυλονογικὰ ἐργαστήρια τοῦ Βασιλικοῦ Θεᾶτρον μετὰ μιὰ πενταετία συνεχῶς και ὁμηρονογικῆς ἐργασίας παρουσιάζουν...τὴν σκηνογραφίαν τοῦ “ Ρωμαῖον και Ἰουλιέττας ” ὡς πραγματικὸ δείγμα τῆς τεχνικῆς των προόδου. Ἡ ἐργασία τῆς σχεδιάσεως, προσαρμογῆς στὸ χῶρον τῆς σκηνῆς, ἡ ἐφαρμογὴ κατὰ μέρη και σῆμα, τέλος ἡ προσαρμογὴ τῆς ὕλης και τοῦ χρωματισμοῦ στὶς ἀπαιτήσεις τοῦ φωτισμοῦ, ἀπετέλεσαν ἀντικείμενον τεχνικῆς ἐπεξεργασίας ἐπὶ ἰκανὸ διάστημα χρόνου, ἡ δὲ ἐκτέλεσις ἀπῆλθε μόνον τὸν συνόλον των δυναμένων των ἐργαστηρίων τοῦ Θεᾶτρον. Τὸ ἑλληνικὸ θεᾶτρο, μετὰ μακρὰ ἔτη προσπαθειῶν, ἀναζητήσεων και πειραματισμῶν, μὲ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ Β. Θεᾶτρον, τὸ ὅποιο στὸν τομέα τῶν τεχνικῶν προόδων ἀνέπτυξε δραστηριότητα και διέθεσε πλοῦσια ὕλικὰ μέσα, ἐπέτελεσε κατακτήσεις, τίς ὁποῖες μόνον ἡ ἐργατικότης και ἡ ἐνφύια των Ἑλλήνων Τεχνικῶν μπορούσαν νὰ πραγματοποιήσουν. Ἡ σκηνογραφία τοῦ “ Ρωμαῖον... ” δὲν ἀποτελεῖ ἀπλῶς μεταφορὰν σχεδίων ἐπὶ τῆς σκηνῆς, οὔτε εἶναι στὴν πραγματικότητα γιὰ τοὺς θεατᾶς... ”. Στὸ πρόγραμμα δημοσιεύεται κ’ ἕνα εὐγλωττο σχέδιο τοῦ σκηνοκτικῶν τελειωμένου. Τί τὸ ἔθελε ὁ παλιός, εὐγενικός και διακριτικός φίλος τὸ σημείωμα, σ’ αὐτὴ τὴ χώρα ὅπου δὲν συχωρέσανε τοῦ Ἀριστείδη τὸ “ δίκαιος ”;

Ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος θεωρεῖ πῶς αὐτὸ “ κατάρτησε ὅλη τὴν ποιητικὴ φρεσκάδα τοῦ ἔργου και τὸ γέμισε ἀπὸ στατικότητα και βάρος... ” (“ Πρωτῆ ”, 23 Ὀκτώβρη 1936). Ὁ Ἄλκης Θρύλος λέει γιὰ τὸ Ροντήρη, ἐκτιμώντας μὲ ἀκρίβεια τὸ ρόλο τοῦ σκηνοθέτη, πῶς “ ...ἐπέτρεψε... στὸν κ. Κλώνη νὰ κατασκευάσει ἕνα σκηνοκτικὸ πῶς βέβαια ἦταν ἐπιτήθεο, γιὰτὶ μέσα στ’ ὁμοίωμορο πλαίσιο του μὲ μόνον μιὰν ἀλλαγὴ ραπνεαυ πού γίνεταί πολὺ γοήγορα, παίχθησαν ὅλες οἱ ποιτικὲς σκηνὲς τοῦ δράματος... ἀλλὰ ὁ πελοῦρος ὄγκος του ἦταν ἐντελῶς ξένος πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου... πίεζε τὸ θεατῆ σὰ νὰ εἶχαν ὀρεῖ ἀπάνω του ὀγκόλιθος... ” (“ Νέα Ἔστια ”, σ. 1532). Ὁ Μ. Ροδάς βρῖσκει πῶς, μὲ τὸ μόνιμον σκηνογράφημα, τὸ θέαμα ἔγινε μονότονον “ ἀμετάβλητο πλαίσιο μὲ τρεῖς στοὰς μνημειώδους ἀρχιτεκτονικῆς... ” (“ Ἐλευθερον Βῆμα ”, 23 Ὀκτώβρη). Θὰ ταίριαζε νὰ παραθέσουμε και τὴν περιγραφὴ τοῦ Κ.Ο. Εἶναι πλατύτερη και ξεκάθαρη περιγραφικὴ (“ Ἐθνος ”, 23 Ὀκτώβρη), ὅμως μᾶς ἐμποδίζει ἡ γενικὴ γραμμὴ τοῦ ἄρθρου μας αὐτοῦ, πού, ὅπως ἔχουμε πῆ πῶς πάνω, σκοπὸς του εἶναι, κυρίως, οἱ σκηνοθετικὲς ἐρμηνείες. Γιὰ τὴ σκηνογραφία και γιὰ τὰ ντυσίματα στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ πού ἀνέβασε τὸ νεοελληνικὸ θεᾶτρο, θὰ ταίριαζε νὰ συνθέσουμε ἕνα ξεχωριστὸ ἄρθρο· ἔχουμε ἤδη (τεῦχος 16 και 17 τοῦ περιοδικοῦ μας) βοηθήματα σημαντικὰ. Ἄλλ’ ἐκεῖνο πού δὲν μπορεῖ νὰ παραληφθεῖ εἶναι ἡ ἄμεση ἐπίδρασις τοῦ σκηνοκτικῶν στὸ ἔργο κατὰ τὸν Κ. Ο. τοῦ ἴδιου “ μιὰν ὄψιν ἀσθητικῶν ἀντίθετον πρὸς τὴν ὄψιν του. Τὸ ὑπέροχον ἐρωτικὸ τραγῶδι μεταβάλλεται ἐτσι εἰς κάτι σκυθρωπὸν πού σφίγγει τὴν καρδιά... Εἰς τὸν “ Ρωμαῖον και τὴν Ἰουλιέτταν ” τί θέσιν ἔχει ἕνας σκηνογραφικὸς ἐπιτήθεος; Ὁ Σαίξπηρ θέλει τὸν ἔρωτα πανίσχυρον, ισχυρότερον ἀκόμη και ἀπὸ τὸν

(4) Ἡ “ Κυρία Προέδρου ” ἦταν μιὰ κωμωδία - σάτιρα τῶν Ἐννεκῶν και Βεμπέρο, ἔκαστος τῆ ἐπιτυχία τοῦ βουλευτῶν σὲ καλὴ του στιγμῆ. Πολλὲς φορὲς ἔχει παιχθεῖ και σ’ ἐμάς.  
(5) Διαφορετικὴ ἐρμηνεία τῶν χειροκοπημάτων ἀπὸ τοῦ Ω.

(6) Δὲς “ Θεᾶτρο ”, τεῦχος 3, σελ. 23 - 34.  
(7) Ἐμεῖς “ Ἐθνικὸ ” θὰ τὸ γράφουμε πῶς νὰ παρακολουθεῖ ὁ ἀναγνώστης τίς μετονομασίες και νὰ τῆς περιόδου νὰ φανταστεῖ πῶς, ἐνῶ θὰ μιλάνε γιὰ τὸ ἕνα, θὰ πρόκειται γιὰ τ’ ἄλλο.





1935: Ροντηρική "Αωδέκατη νύχτα" με σκηνηκά Κλώνη. Στο κέντρο: Παξινοῦ (Ὀλίβια), Δενδραμῆς (Δούκας), Μανωλίδου (Βιόλα)

θάνατον. Πῶς λοιπὸν ὁ σκηνοθέτης... ἔβαλε νὰ κατασυντριβῶνται μαζί με τ' ἄλλα πρόσωπα κάτω ἀπὸ τὸν ὄγκον τῶν πανωφύλων κινήσεων του, νὰ εξαφανίζονται... ἀνθρωπάκια... ἐμπρὸς εἰς ἓνα τεράστιον κατασκευάσμα πὸν ἐπέλεξε τὸν θεατὴν". Καὶ ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: "...Τὸ σκηρικὸν... κατέστρεψε ὅλη τὴ φρεσκάδα, τὴ νεανικὴ ἐδνλγισία τοῦ ἔργου καὶ τὸ γέμισε στατικὸτητα καὶ βάρος". (Κριτικὴ "Πρωΐας").

"Ἄλλη πηγὴ γι' ἀγανάκτηση στάθηκε ἡ διάρκειά: 4 1/2 ὥρες! Μάταια ὁ Γ. Νάζος στὴν κριτικὴ του, ("Καθημερινή" 23 Ὀκτώβρη) προσπαθεῖ νὰ ἐξάρει πὸς τὸ τότε πρωθυπουργικὸ ζευγάρι ἔμεινε ὡς τὸ τέλος—2 ὥρα πρωινῆ—καὶ νὰ τὰ βάλει μετὰ τὴν Ἀστυνομία πὸν ὄρισε—καὶ πολὺ σωστὰ—μὲ μιὰ διαταγὴ τῆς, αὐτὲς τὲς μέρες, νὰ τελειώσουν τὸ χειμῶνα τὰ θεάτρα στὶς 12 τὰ μεσάνυχτα, χωρὶς νὰ συλλογιστεῖ ὅτι τὰ μεγάλα ἔργα κρατοῦν πολλὴ ὥρα. Τί νὰ γίνε ἀλήθεια; νὰ ὀδηγήθηκε τὸ "Ἐθνικὸ" στὸ πταίσμα;

Στὴν "Καθημερινή" γιὰ τὸ ἔργο γράψανε ἄρθρα ὁ Κ. Μπασιτάς καὶ ὁ Δεβάρης (19 Ὀκτώβρη), ὅχι ὁ Κατσέλης πιά. Τὸ σπουδαῖο πρόσωπο τῆς βραδιάς—ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀθην. Μουστάκα (Παραμάννα), σὰ γιὰ νὰ ὑπογραμμιστεῖ ἡ ἀνεξαρτησία τοῦ ταλάντου ἀπὸ κάθε σκηνοθετικὴ στέγη, στάθηκε ὁ Βεάκης (Αυρέντιος). Ὁ Κ.Ο. παρηγοριέται γιὰ τὸ σκηρικὸ μὲ τὸν θαυμάσιον πρωταγωνιστὴ, πὸν ἡ Τέχνη του κ' ἡ ἠθικὴ του λάμπουν πραγματικὰ στὸ θεατρικὸ μας τὸ στερέωμα: "Ὅταν ἐνεφανίσθη ὁ κ. Βεάκης, ὀλοστρόγγυλος, μέσα εἰς τὸ ράσον τοῦ καλογήρον, δὲν ἐκυρίαρχησε μόνον εἰς τὴν δράσιν τοῦ ἔργου, μετὰ τὰς πατρικὰς συμβουλάς του..., ἀλλὰ εἰς τὴν σκημὴν, ἐξωντάνευσε, θὰ ἔλεγε κανεὶς, τὴν ἐρημνείαν. ("Ἐθνος", 22 Ὀκτώβρη 1936). Ὁμόφωνος ὁ Τύπος ὕμνησε τὸν Βεάκη σ' αὐτὸν τὸ δευτερεύοντα ρόλο πὸν θριάμβευσε.

Στὶς πρώτες γραμμὲς τοῦ ἄρθρου μας ξεκινήσαμε γεμάτοι πεποιθήσῃ γιὰ τὴ σκηνοθεσίαν καὶ γιὰ τοὺς ἐκπροσώπους τῆς γενικῆς ἢ ἔρευνα τῆς ἐργασίας τοῦ Ροντήρη, ἀπὸ κοντὰ, μὰς λιγότεψε αὐτὸ τὸ ὄμορφο πνευματικὸ μας ἔρεισμα—ἀν καὶ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο ἔχει ἄλλους σκηνοθέτες ἄξιους γιὰ τὴν ἀγάπην ὅλων μας, δημιουργικούς. Στὴν ἐπιτυχία αὐτὴ τοῦ Βεάκη, παρατηροῦμε τὴν ἀδυναμία τοῦ σκηνοθέτη νὰ βοηθήσει ἄλλους ἡθοποιούς του, πὸν θὰ ἔχαν ἀνάγκη ἀπὸ ἐνίσχυση νομίζω, πὸς εἶμαι τώρα στὶς δοκιμὲς—ἐλάχιστη φροντίδα θὰ ἴδωμε ὁ σκηνοθέτης γιὰ τοὺς μικροὺς ρόλους τοῦ Βεάκη καὶ τῆς Μουστάκα. Ἡ λατρεία τῶν κύριων ρόλων, σὰν ἀπὸ καταφρόνηση τοῦ "πλήθους" εἶναι ἰδιωμά του. Τὸ ἴδιο ἀπόγευμα μετὰ τὸν Κ.Ο., ὁ Μαμάκης ("Ἀθηναῖκά Νέα")

εἶναι κατηγορηματικὸς: μόνο χαρὰ δὲ βρῖσκανε οἱ θεατῆς ἀπὸ τοὺς ροντηρικὸς Σαιξπήρους καὶ σ' ἔργο πού, γιὰ χάριν του, θὰ ξεκινήσανε ἀπὸ τὰ σπύτια τους μετὰ διάθεσιν νὰ παρηγορηθοῦν, ὅχι νὰ βαρεθοῦν: μετὰ τὴν βαρεμάρα τῶν ἀνθρώπων—ἐκετῶν εὐτυχίας καὶ αὐταπάτης—ἡ δικαίωση τῆς Σκημῆς καταστρέφεται, ὅταν διαβάζουμε τὰ γραφόμενα τοῦ παραπάνω κριτικοῦ: "...παράστασις πὸν δὲν μπορεῖ νὰ ἐγγραφῆ χωρὶς σοβαρὰς ἐπιφυλάξεις εἰς τὸ ἐνεργητικὸν τοῦ δραματολογίου τῆς ἐθνικῆς σκημῆς. Τὸ γιατί προέπει ν' ἀναζητηθῆ εἰς τὴν ἔλλειψιν παλμοῦ καὶ ἀτμοσφαιρῆς δραματικῆς συγκινήσεως... Ὁ "Ῥωμαῖος καὶ Ἰουλιέττα", ἐκτὸς ὀρισμένων σημείων πὸν ὑπέβρε κάποια πνοὴ Τέχνης, ἀπλῶς ἐξετελέσθη...". Γιὰ τὴν βαρεμάρα τῶν θεατῶν ἀπὸ τις 4 1/2 ὥρες ἐπιλέγει "...τὸ πρᾶγμα δὲν θὰ ἦτο αἰσθητὸν, εἰάν ἡ παράστασις ἦτο διαφορετικὴ καὶ δημιουργοῦσε, μετὰ τὸν ἀμύζοντα τόνον καὶ μετὰ τὴν ἐπιτυχίαν τῆς ἐκτέλεσιν, ἀτμοσφαῖραν συγκινήσεως καὶ ἐνδιαφέροντος. Ἀνισχυρῶς ὑπέβρε φροντισμένη, ἀλλὰ εἰς τὸ μεγαλύτερον μέρος ἄνυχος...".

Ὁ Μ. Ροδάς ("Ἐλεύθερον Βῆμα", 23 Ὀκτώβρη) δὲν μπορεῖ νὰ ξεχωρίσει σχετικὰ μετὰ τὴν πρωταγωνίστρια, ἀν τὸ σφάλμα ἦταν δικὸ τῆς ἢ τοῦ σκηνοθέτη. Μὰ, τότε, τί ἄλλο ἔχει νὰ κάνει ἓνας κριτικὸς; Γιὰ τις ὥρες πὸν κατανάλωσε ἡ παράστασις δὲ συζητεῖ, ἀλλὰ σημειώνει ψυχρὰ πὸς "ἡ ἐρημνεία τοῦ ἔργου ἀποτελεῖ μιὰ νέα τιμὴ γιὰ τὴν ἐργατικὴν τοῦ σκηνοθέτου, τοῦ κ. Ροντήρη..." καὶ πὸς "Ἡ σκημὴ τῆς ξιφομαχίας εἰς τοὺς δρόμους ἦταν ἓνα θέαμα περὶ ἄριστον, μιὰ σύνθεσις θεατρικῆς ἀνταξίας τῆς ἐμπνεύσεως τοῦ κ. Ροντήρη".

Ὁ Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, πὸν εἶπαμε συντρίβει τὴ σκηνοθεσίαν ἐντελῶς ἀλύπητα: "Ἀπὸ τὸν "Ῥωμαῖο καὶ τὴν Ἰουλιέττα", ἀνεβασμένον ὅπως ἀνεβάστηκε ... λείπει ὅ,τι ἀκριβῶς ἔπρεπε νὰ διασωθῆ: ἡ ποιητικὴ καὶ κυριολεκτικώτερα ἡ λυρική ἐκφρασις. Βέβαια, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ θαυμάσῃ κανεὶς τὸ τόσο γνώριμο... νοικοκυρεμα, τὴν πειθαρχία, τὴν ἐξωτερικὴ ἐνότητά καὶ τὴν ἀγροπνὴ φροντίδα γιὰ τὴν παραμικροτέραν λεπτομέρεια. Μὰ ὅλα... χάνουν σχεδὸν τὴ σημασίαν τους, ἅμα τὸ κεντρικὸν νόημα πὸν δίνεται στὸ ἔργο βρῖσκεται ἔξω ἀπὸ τὴν ὁδοὶ γραμμῆ... Ἡ ἀτμοσφαῖρα τοῦ σαιξπηρικοῦ ἔργου μένει ἔξω ἀπὸ τὴ σκημὴ. Καὶ τὴ θεμελιώδη αὐτὴν ἔλλειψιν τὴν κάνει ἐντονώτερη ἢ τυπικώτερη τῆς διδασκαλίας, μιᾶς διδασκαλίας πὸν δημιουργοῦσε θαυμάσιους μοναχικούς τύπους, μὰ ὅχι τὸ σύνολο πὸν θὰ περιέμενε ὁ καθένας ἀπὸ ἓνα θέατρο τῆς περιουσίας καὶ τῶν μεθόδων τοῦ "Βασιλικῶ" ... Μὰ ἔχω τὴν ἀντίληψιν πὸς ἀρκεῖ καὶ μόνο ἡ σύγκρισις τῆς ἀτμοσφαιρῆς πὸν



δημιουργήθηκε στη σκηνή με την εμφάνιση του κ. Βεάκη ως πάτερ Λαυρέντιου, με την υπόλοιπη ατμόσφαιρα του έργου, για να καταλάβει κανείς εύκολοτάτα, πόσο δύσκολα κατορθώθηκε να υπερικηθη ή μονοτονία της παραστάσεως, μιά μονοτονία που έβρισε από την αρχή κάθε δυνατότητα συγκινησεως, έσωτερικού κραδασμού, κάθε θεριότερη απήχηση στη ύπαρξη των θεατών”.

Κι ο Γιώργος Πράττικας, που δεν τον χαρακτηρίζει συνήθως ή αγριότητα—τό αντίθετο!—: “Τόσον ο σκηνοθέτης κ. Ροντήρης όσον και οι περισσότεροι των ηθοποιών ήσαν, κατά την γνώμην μας, έξω από την παράδοσιν του αγγλικού θεάτρου, την όποιαν έχουν καθιερώσει οι αιώνες. Η παράδοσις αυτή δεν αποβλέπει ούτε εις τον στόμφον ούτε εις θρηνωδίας και χθές ήκούσαμεν και τό έν και τό άλλο. Ο σκηνοθέτης είνε δημιουργός, είνε συχνά ο ίδιος ποιητής και ο “Ρωμαίος και η Ιουλιέττα” από της πλευράς αυτής παρουσιάσθη χωρίς πτερά. Η ατμόσφαιρα είχε κάτι τι τό βαρύ, ενώ όλη ή τραγωδία είναι νεϊάτα και πάλιν νεϊάτα. Ο κ. Ροντήρης ειργάσθη εδυνειδήτα, εκοτίασε και εμόχθησεν υπερανθρώπως, αλλά δεν εδημιούργησεν”. (Τύπος, 23 Οκτώβρη).

Πολύ θά επιθυμούσαμε να μεταφέρουμε, για να ολοκληρώσουμε τό θέμα, και την κριτική του Άλκη Θρούλου (“Νέα Έστία”, 1 Νοέμβρη), άλλ’ έχει ύψώσει κάποιες θεωρίες όχι χαρακτηριζόμενες από πίστη στο Θέατρο’ θά ‘πρεπε λοιπόν να μιλήσουμε γι’ αυτές απαραίτητα, αλλά τότε θά χανόταν ή σειρά... Για πρώτη όστόσο φορά, σχετικά με σαϊξπηρικό έργο, βλέπω στην κριτική της αυτή να κάνει λόγο για τό “σκοτάδια” της Σκηνης που άγαπούσε ο Ροντήρης και που κάναν έξω φρενών την κριτική’ τό “σκοτάδια” θά ‘ναι καμιά μέθοδος ξένων σκηνοθεσιών (που έμεις τις άγνωστουμε) κακά, προφανώς, ε-φαρμωμένη σε μάς.

Μετά την παράσταση, ο μαχητικός Κατσέλης έκανε μιά διάλεξη, στο θέατρο Άργυροπούλου (6 Νοέμβρη) και άργότερα την τύπωσε, μέσα στο προαναφερμένο βιβλίό του “Γύρω από τό Θέατρο”, σ. 17 - 110, άπλωμένη, βέβαια, ώστε να εκφράσει ό,τι έπρεπε. Τιμούμε πολύ αυτή την εργασία και θά μιλήσουμε για τό σημασία της, αν άξιούσαμε να παρουσιάσουμε στο “Θέατρο” μιά μελέτη για τους έλληνες θεωρητικούς του Σαϊξπηρ, που, άναμεταξύ τους, ο Κατσέλης κατέχει ξεχωριστή και πρώτη θέση. Έδώ πρέπει να υπομνήσουμε ό,τι σχετίζεται με την παράσταση: Σ’ όρισμένα μέρη ελέγχει τό σκηνοθέτη γιατί έκοψε τον “Πρόλογο”, ενώ στην ταινία που ‘χε προβληθεί στην Άθήνα δεν είχε κοπεί, γιατί “ο σκηνοθέτης του Κινηματογράφου είχε συλλάβει όρθά τό νόημα του έργου...” (σ. 30) εκφράζει την αποδοκιμασία του για ειδικά κείριες στιγμές που επίσης κοπήκανε (σ. 35 και 60 - 1, σημείωση, 41 - 3). Σχετικά με τη διάρκεια της ελληνικής παράστασης, θυμίζει την πληροφορία του “Πρόλογου” πώς τό έργο, πραγματικά, κρατούσε δυό ώρες και πιστεύει πώς πρόκειται για “μιά υπόδειξη για τον ταχύ ρυθμό του έργου που οι σκηνοθέτες πρέπει να την περισώσουν...” (σ. 39). Έχει τη γνώμη πώς ή διανομή ήταν κακή στους ρόλους του Μπενβόλιο (σ. 65), του Τυβάλδου (σ. 66), του Καπουλέτου (σ. 67) και θυμίζει πώς ή μητέρα της Ιουλιέττας θά ‘ταν 28 χρονών (σ. 72 - 3).

Ο Ροντήρης είχε συναντηθεί με τον Μινωτή στο θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη’ ρητά τους βλέπω στον κατάλογο των ηθοποιών (1925), στο πρόγραμμα’ ο πρώτος κατέχει την έκτη σειρά, μετά τον Γιάννη Άποστολίδη’ ο δεύτερος είναι τρίτος από τό τέλος’ είδα μερικά προγράμματα της χρονιάς αυτής’ μαζί εμφανίζονται στην “Ιουδήθ” του Μπερυστάν’ Σάφ’ ο Ροντήρης, Χαριμί ο Μινωτής’ στα 1927, στην “Έκβαση”, ο ένας είναι ο Ίσκιος του Πολύδωρου κι ο άλλος Ταλθύβιος. Μαζί με τον Γληνό και με τον Δημήτρη Μυράτ εκπροσωπούσαν τον τύπο του νεότερου ηθοποιού μας, του μορφωμένου δηλαδή, του διαβασμένου, του αποφασισμένου να μην έμπιστευθεί μόνο στο τάλαντό του, την καριέρα του’ οι δυό πρώτοι συνδεθήκανε περισσότερο και τουτό ήταν πολύ φυσικό’ ο Ροντήρης έλκεται από τους γραμματισμένους και τους δυναμικούς ανθρώπους’ σά χαρακτήρες ήταν και είναι διαφορετικοί’ σιωπηλός, κλεισμένος μέσα στον εαυτό του είναι ο Ροντήρης’ θυσιάζει στον εαυτό του ως προς θεϊον όν και άπαγορεύεται οι άλλοι να πιστεύουν άλλοι! Είναι όξος για να μην προδοθεί τό καταλυτικό δέος του μπροστά στην Τέχνη και στη ζωή’ στον Μινωτή αντίκρυσε άκριβώς εκείνο που θά ποθούσε να είναι: χειμαρρώδης, ρητορικός, άσταμάτητος όταν άρχισει να πυργώνει τό επιχειρήματά του’ εκείνος έμεινε στο θέατρο, έπαιξε τους μεγαλύτερους ρόλους του παγκό-

σιμου δραματολόγου—φαινόταν από τότε πώς θά τους παίξει—και, θριαμβεύει’ στα μάτια του Ροντήρη, οι έπιτυχίες του, από νεαροί που ήταν, θά ‘παιρναν μεγαλύτερη σημασία. Εύφροεστατα, ο Μινωτής δεν αφήνεται να δείξει πώς θεωρεί τον εαυτό του βωμό της άνωτερης Τέχνης. Ίσως αυτό να ποθούσε κι ο Ροντήρης, αν τό μπορούσε.

Όταν βρεθήκανε και πάλι μαζί στο “Έθνικό”, Ξαναζωντανέψα, βέβαια, ο παλιός θαυμασμός μεγαλωμένος από την εξέλιξη του Μινωτή σαν ηθοποιού’ σ’ εκείνον στήριξε την τελειωτική του ανάδειξη στη Σκηνοθεσία του Ίδρύματος, καθώς είπαμε στην αρχή’ για ν’ ανεβάξει μεγάλα έργα εκείνον είχε βάση του κ’ έλπίδα: “Άμλετ, Ριχάρδος Γ’, Σάυλοκ, Ίπ-πόλυτος... Προβάλλοντας τον Μινωτή, δίνοντας του ρόλους που τους έπαιξε με τη δυναμικότητα, τη δραστηριότητα και την ενοική ατμόσφαιρα που δημιουργούσε για τον εαυτό του και χαϊρόταν κάπως κι ο Ροντήρης και τη δική του ολοκλήρωση’ όταν ο Μινωτής έπαιξε τους πύ πάνω ρόλους, καμάρωνε ο Ροντήρης, όχι άπλως υπρησιακά, σαν σκηνοθέτης, αλλά και έσωτερα, γιατί λάβαινε μέρος στο παίξιμο των προσώπων αυτών, των άγαπημένων δεν μπορούσε—άλλοίμονο!— να τους παίξει πιά, αφού είχε άπαρηνηθεί την ηθοποιία. Γιατί; Μά, φυσικά, γιατί φοβόταν βαθιά, κατάβαθα, πώς δε θά τά ‘βγαζε πέρα, ενώ σκηνοθέτες άλλοι δεν υπήρχαν στον καιρό του και μάλιστα, όπως εκείνος, ύπότροφοι μ’ ένα κληροδότημα δοσμένο στην Άκαδημία και βοηθημένος από τό “Έθνικό” να συνεχίσει τις σπουδές του, με την εισήγγιση—έχω άκούσει να λέγεται— του Φώτου Πολίτη. (Ποιόν έστειλε στην Εύρώπη ο Ροντήρης να σπουδάσει σκηνοθεσία; Θά ‘χε πολύ ενδιαφέρον αν τό μαθαίναμε!) Στο βάθος του, όμως, κρατούσε κ’ ένα μέσο υπεροχής άπέναντι στο Μινωτή, που θά τό ‘κρυβε: πώς εκείνος έχει θεόθεν την έντολή να διδάξει στους άλλους την έννοια της θεατρικής τέχνης’ πώς; Τό μυστικό τό ‘χε λάβει—από αιώνων—σε κάποιο, άγνωστο σε μάς, Ουαβώρ.

Τέτοιες φιλίες, με τον καιρό, εξιδανικεύονται κι ώφελούν τό γενικό καλό και διαρκούν όσο κι όλες οι ανθρώπινες σχέ-

‘Η Μανωλίδου, Βιόλα, στη “Δωδέκατη νύχτα” (Έθνικό, 1935)





σεις, λίγο δηλαδή, όταν δεν είναι τυπικές παρά βαθύτερες, με τόνο περισσότερο συναισθηματικό.

Το τρίτο ροντηρικό ανέβασμα, ο "Αμλετ", θα δει μεγαλειώδη που δεν ήταν γραμμένο να δούν τόσο τὰ υπόλοιπά του: Γενικός Διευθυντής είχε γίνει πιά ο Κ. Μπαστιάς. Το "νέο" πνεύμα, που ξεκίνησε από την Ιταλία κι από τη Γερμανία, διάλεγε, σιγουρευμένο, τους ανθρώπους του δικούς του ανθρώπους, ουσιαστικά, συνειδητά κι' υποσυνείδητα, με τάλαντο για τις "άρχές" του ήταν κι ο Ροντήρης—τό 'χουμε υπαινιχθεί, αλλά για τον κύκλο του μόνο χρειαζόταν ευρύτερη αίσθηση να ολοκληρωθεί και στο Θέατρο τον τρίτο πολιτισμό, να το καταδεχτεί δηλαδή. Το κάθε τι θα γινόταν "μέγα", "καλύτερο" από πάντα. "Ακόμα κι' οι ρεκλάμες που στέλνανε στις εφημερίδες γινήκανε μεγαλύτερες, δεν ξέρω την ιστορία των "πρὸς κόνφερενς", όμως η' ομοιότητα, αν και μερική, σε δυο καμπάνιες ("Βραδυνή" κι "Αθηναϊκά Νέα") μὰς υποβάλλουν πὸς κι αυτές θα 'ταν μέσα στις νέες συνθήκες.

Τὰ αντιδημοκρατικά συστήματα τὸ 'χουν αυτό: να φουντώνουν μέσα στους ανθρώπους τὰ δυσάρεστα στοιχεία τους: "ύστερία", θα την έλεγε κανένας την προθυμία να παραδεχθούν φιλελεύθερα φύλλα πὸς θα γινότανε μιὰ "καινούρια" ζωή, μιὰ "αναγέννηση στο "Εθνικό" με τον Κ. Μπαστιά: είναι, στ' ἀλήθεια, να παραξενεύεται κανένας, διαβάζοντας τους χειρτοισμούς πρὸς τὴ "νέα διεύθυνση", τὰ κλωσορίσματα: σαν πὸς θα βρισκότουσαν τὰ "καινούρια", για να τὰ μεταδώσει και στους άλλους ο' αντιπρόσωπος τοῦ "Αρχηγού" στην περιοχή τοῦ Θεάτρου; Μήπως τὸ χρίσμα του έφτανε ν' αναγνωρισθῶν σπουδαῖα μυαλά οἱ μικροὶ του προφήτες; (8). Μέσα στην ύστερία αὐτή, παράλληλα με τις ἀμάθειες άλλων, ο' Μ. Ροδάς φαντάζεται πὸς τον "Αμλέτο", πὸς τον παίζαν κατά κόρο στὸν 19ο αἰώνα, τὸ ἑλληνικό κοινό τὸν ἔζηρε "ἐλάχιστα". ("Ἐλεύθερον Βῆμα", 25 Ὀκτώβρη 1937).

Στις 23 Ὀκτώβρη δημοσιεύεται στὰ "Αθηναϊκά Νέα" ἡ καμπάνια πὸς εἴπαμε: ἔχει τὴν ὑπογραφή τοῦ Γ. Ρούσσου πὸς πιστεύει πὸς τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ δὲν είχανε τύχη στὴν Ἑλλάδα. Βέβαια, δὲν τὰ παίζανε με τὴν ἄνεση και με τὴν πολυτέλεια πὸς τ' ἀνέβαζε τὸ "Εθνικό". Οἱ ἀναγνώστες μας, όμως, ξέρουν πὸς πολὺς μόχθος, πολλὴ ψυχή, είχανε ξοδευτεῖ πραγματικά: οὔτε οἱ ἀνέσεις, οὔτε ἡ πολυτέλεια, όμως, δὲν είναι πάντα τὸ στήριγμα τῶν ἔργων.

Στις ἴδιες στήλες ἀναφέρεται πὸς οἱ προηγούμενες διεύθυνσεις θελήσανε να παρασύρουν τὸ Ἴδρυμα πρὸς τὸ βουλεβάρτο και —[δῆθεν]—θα τὸ ἐμπόδιζε ἡ καινούρια ἡγεσία! Κινδύνεψε κάποτε να γίνει κάτι τέτοιο, ἀλλ' εἶδαμε ποιὰ γενναῖα μυαλά τ' ἀποσοβήσανε. Τί να ἐννοεῖται με τὰ περι βουλεβάρτου τὸρα; Ἀστόχαστος λόγος εἰπώθηκε στὸ νέο συντάχτη ἡ μήπως ἔγινε τίποτα παρόμοιο και δὲν τὸ μάθαμε; Ἡ μήπως τὸ ὅτι ἀνέβηκε Ξενόπουλος και Καζαντζάκη θεωρήθηκε βουλεβάρτο; Ἐὐτυχῶς πὸς ὑπῆρχε για τὸ "Εθνικό" ἡ ἀνάγκη να ὑπάρχει, κι' ἡ ἀγρυπνη θέληση τῶν ἡθοποιῶν του. Ἐκείνοι ἀφήσανε τὸ καθεστὸς να φυλαρῆ και θα κλειστήκανε περισσότερο στὸν ἐαυτὸ τους, στις δοκιμές τους καλύτερα. Κάνανε τέχνη, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ τριγύρω τους. Στὸ τέλος, ἡ 4η Ἀυγούστου είχε τὴν ἐπιθυμία να μὴν τους ἐνοχλήσει, για λόγους μεγαλοπρεπείας και φιγούρας της. Ὡστόσο—γνώμη, βέβαια, τοῦ Γ. Ρούσσου—τὸ κομμάτι του ὁμολογεῖ πὸς είχε ἤδη γίνει με τις σαιξπηρικές παραστάσεις τοῦ Πολίτη και τοῦ Ροντήρη δουλειά και τὸ κοινό ἦταν ἤδη προπαιδευμένο.

Μετὰ τὸν "Αμλετ", δὲν ἔμειναν ὅλοι και τόσο τὴν "αναγεννητική" ἐπίδραση τοῦ Κ. Μπαστιά: ἡ ύστερία μοιραῖα ἀδυνατίει, ἀφοῦ δὲν είχε να τραφεῖ με κάτι πὸς οὐσιαστικό ἀπὸ τὰ λόγια. Είναι ἀπαραίτητο, για τὴ φιλοτιμία ἐκείνου τοῦ καιροῦ, να δηλωθεῖ πὸς τὸ ρωμῆικο γελοῦσε μπροστά στις καυχησιολογίες, τὴν ψεύτικη αἰσιοδοξία και τὴν ὑστερική καλωσύνη καθὼς και με τ' ἄλλα ὀλοκληρωτικά τους καμώματα. Σχετικὰ με τὸν "Αμλετ", και πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση, ὅτι φρόντισε, προφανῶς, τὸ Ἴδρυμα να γίνει γνωστὸ δὲν ἦταν ὁ σκηνοθέτης, πὸς, κατὰ τεκμήριο, θα 'πρεπε να θεωρεῖ-

(8) Είναι γνωστὸ πὸς ὁ "Αρχηγός" εἶχε κληρῆται ὑπὲρ τῆς δημοτικῆς: αὐτὸ—κατόρθωμα και για τὸ ζήτημα τὸ γλωσσικό και για τὸς πιστὸς του—φιθωριζόταν πὸς ἦταν ἐπίτευγμα τοῦ Κ. Μπαστιά, πὸς, πιστὸς της κι' ἐκείνος, δὲν παράλειψε να τραβήξει δραστηρία πρὸς τὸ μέρος του τὸν "ἡγῆτή" πὸς ἦταν πάντα ἀπατήσιος, ἄξιος δηλαδή να δεχτεῖ μιὰ τέτοια εἰσήρηση: ἂν τὰ παραπάνω είναι ἀληθινὰ κι' ὄχι μόνο ἡχώ ἀπὸ διαδόσεις, πρὲτοι να τοῦ ἀναγνωρισθεῖ τοῦ Μπαστιά.



"Αμλετ" 1937: Παξινοῦ (Βασίλισσα), Παρασκευᾶς (Πολόνιος)

ται ὁ κύριος μογλός: ὁ παραμερισμός μὰς βάζει στὴν ὑποψία ὅτι τοῦτο θα 'ταν ἐσκεμμένο: ρητὰ δὲν είναι δυνατὸ να τ' ἀποδείξουμε: ἄρα, μένει μονάχα ἡ ὑπόψια. Ἐντονα προβλήθηκε ὁ πρωταγωνιστής, ὁ Μινωτής και τὸ ταξίδι του στὴν Εὐρώπη, λίγο πρὶν, τὸ κατατοπιστικό: τὸ εἶδανε σὰ βία τῆς ἐρμηγείας του. Μέσα στὴν καμπάνια τῶν "Αθηναϊκῶν Νέων" δημοσιεύτηκε ἡ φωτογραφία τοῦ Γκρύντγκενς, τοῦ "προτύπου" του, ὄχι διαφορετικὴ στὴν πόζα με τὴ δημοσιευμένη στὸ "Θέατρο" (τεύχος 16, σ. 64). Δὲν ἔγινε λόγος για τὸ πὸς βλέπει τὸ κύριο πρόσωπο ὁ σκηνοθέτης, ἀλλ' ὁ ἡθοποιός: ὁ Μινωτής, λοιπόν, ἀντίκριξε τὸν πρίγκιπα τῆς Δαναυμαρκίας σαν ἕναν Ὀρέστη μᾶλλον (ἀρρενωπὸ ἐκδικητὴ τοῦ πατέρα του): σημειώνεται, βέβαια, ὅτι "Με τὸν "Αμλετ" δίδει μεγάλην καλλιτεχνικὴν μάχη ἡ νέα διεύθυνσις..., ἡ ὁποία με τὸν κ. Κ. Μπαστιά ἐπὶ κεφαλῆς φιλοδοξεῖ να δώσει καινούριαν ἄνθιν και ζωὴ" όμως, ἡ διαφορά στὴ σκέψη δὲν είχε προχωρήσει ἀκόμα κι' ἀμέσως ἐρχεται ἡ φράση: "ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπόδοσιν αὐτὴν θα ὁμιλήσων ἐντὸς ὀλίγου ἐκείνοι πὸς μπορεῖ να ἔχουν ἔγκρισον γνώμην" ἄς φαντάζεται δηλαδή ὅτι θέλει ἡ "νέα διεύθυνσις". Για να γίνει ὁ Κ. Μπαστιάς διευθυντής είχανε ἐνοχληθεῖ σημαντικοὶ παράγοντες, ὄχι ἀντίθετοι. Τοῦτο, χωρὶς προσοχήματα, μὰς τὸ υποβάλλει στὴν κριτικὴ του ὁ Γ.Α. Β[λάχος]: είναι ἀξιοσημειωτὴ για τὴν καταπιεσμένη μέν, ἀλλὰ και ἀπροσποίητη ὀργή της. Θυμάται, ἀρχίζοντας, κάτι τοῦ Σταντᾶλ για τὴ λάμψη πὸς δίνει κανένας σ' ἕνα ἰδανικό του



πού ύστερα απογυμνώνεται απ' αυτή και τού φαίνεται άσκημο: "Η μελαγχολική αυτή θεωρία ήλθε εις την μνήμη μου προχθές, όταν ο ύπογεγραμμένος εγώ, ο επί τόσα χρόνια σταθείς κοντά εις τὸ "Βασιλικό" ὡς ἐμπιστάτατος φίλος του καὶ ὑπηρετῆς, καὶ προστάτης καὶ "Ἡρακλῆς, ὁ ζήσας τὴν ζωὴν του ὡραν πρὸς ὡραν σχεδὸν ὡς ἰδικὴν του ζωὴν, ὁ ἀφοσιωθείς εις αὐτὸ μὲ πίστιν τὴν ὁποίαν ἐκ τῶν ὑστέρων κρίνω παράφρονα, εὐρέθην ἔξαφρα σαφραλωμένου εἰς μίαν θέσιν τοῦ πρότον ἐξώστον καὶ εἰδα τὸ θέατρον αὐτὸ ὡς ξένος μεταξὺ ξένων ἀπὸ μακρονά. Ὡστε αὐτὸ ἦτον; ... Καὶ δι' αὐτὸ τὸ "μέγα ἔργον" δὲν ἐδεχόμην ἐπὶ τόσα ἐτη συζήτησιν καὶ αὐτὰ ὅταν ἐτόλμα κανεὶς νὰ τὰ κατακρίνῃ, ἐφώνασα ὅτι ἀποτελοῦν τὴν ἀποκορύφωσιν τῶν ἀποδόσεων τοῦ ἐλληνικοῦ πνεύματος καὶ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης; Ἐκεῖ εἰς τὸ καθίμαμό μου ἠθέλησα ἐπὶ πολλὴν ὥραν νὰ γίνω ἀδυστήρως κριτὴς τοῦ ἐαυτοῦ μου, πρὶν γίνω κριτὴς τοῦ Θεάτρον. Διότι—ἐσκεπτόμην: Μὴ τυχὸν ὑπάρχει καὶ θεωρία ἀνάποδη; Μὴ τυχὸν, ὅταν ἐνοχληθῆ κανεὶς, ὅπως ἠρωχλήθην ἐγὼ καὶ εὐρέθῃ ἔξω ἐνὸς ἰδούματος ὅπως εὐρέθην ἐγώ...". Δὲ σκύβανε, λοιπὸν, ἐντελὸς ὅλοι νὰ προσκυνούνε; Πάλι καλά! Ὁ Γ.Α.Β. λοιπὸν δὲ βρῖσκει τίποτα ὠραῖο: "Δὲν μοῦ ἤρесе ἡ σκηνοθεσία ἐκεῖ πού ὑπῆρχε σκηνοθεσία...". Τιμὰ τὸν Μινωτῆ, ἀλλὰ νομίζει ὅτι τὸ ταξίδι τὸν ἐβλαψε; Πάλι καλά! Ὁ Γ.Α.Β. λοιπὸν δὲ βρῖσκει τίποτα ὠραῖο: "Δὲν μοῦ ἤρесе ἡ σκηνοθεσία ἐκεῖ πού ὑπῆρχε σκηνοθεσία...". Τιμὰ τὸν Μινωτῆ, ἀλλὰ νομίζει ὅτι τὸ ταξίδι τὸν ἐβλαψε; Πάλι καλά! Ὁ Γ.Α.Β. λοιπὸν δὲ βρῖσκει τίποτα ὠραῖο: "Δὲν μοῦ ἤρесе ἡ σκηνοθεσία ἐκεῖ πού ὑπῆρχε σκηνοθεσία...". Τιμὰ τὸν Μινωτῆ, ἀλλὰ νομίζει ὅτι τὸ ταξίδι τὸν ἐβλαψε; Πάλι καλά!

Δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ὑπαινίσσεται ἀνακρίβεις ὁ Βλάχος· γενικὰ θεωρεῖται πὼς ἡ διανομὴ εἶναι δουλειὰ τοῦ σκηνοθέτη καὶ μόνον ἂν πάτησε πῶδι κι ὁ Κ. Μπασιτιάς, ἀλλοίμονο πῶδι πολλὸν στὸν Ροντήρη πού τὸ δέχτηκε; θὰ ἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ ποῦμε, πὼς ἤξερε νὰ παρασταίνει τὸ θεριὸ στοὺς ἀδύνατους μόνον. Τοῦ Βλάχου πολλὸ τὸ ἄρεσε ἡ μετάφραση· τὸ ἴδιο καὶ στὸν Ω τῆς "Ἐστία". Οἱ ἀντιρρήσεις τους δὲν εἶναι οὔτε λιγότερες, οὔτε διαφορετικὲς ἀπὸ τίς δικῆς μας. Σέβονται καὶ τοὺς δύο, γιατί σ' ἓνα θέμα περισσότερο ἐπιμέγχο γι' ἀνθρώπους ὅχι φίλους τοῦ δημοτικισμοῦ, μίλησαν γιὰ τὴν ἀξία τοῦ Ρώτα ὅσο κι' ἂν ἀκόμα τὰ πράγματα δὲν εἶχαν ξεκαθαριστεῖ, καθὼς εἶπαμε, ἡ πνευματικὴ ἀρετὴ τους κρατᾶει τὴ δύναμή της. Ἡ κριτικὴ τελειώνει: "Ἐφύγαμεν εἰς τὰς δύο παρὰ τέτατον! Ἦτο πολὺ. Περισσότερον μάλιστα δι' ἓνα ἀνθρώπων, καθὼς ἐξωμολογήθην δισαρεστημένοι ἀπὸ τὰς ἐννεα παρὰ τέτατον. Ἀηλιάδῃ πολὺ πρὶν ἀρχίσῃ κἂν ἡ παράστασις" ("Καθημερινή", 27 Ὀκτωβρίου 1937).

Ἀπὸ τὸν ἄλλο Τύπο, ἂς δοῦμε ὅτι μᾶς χρειάζεται, γιὰ ν' ἀποχτήσουμε μιὰ ἐμπειρία γιὰ τὴν ἐντύπωση πού ἔμεινε στοὺς ἀνθρώπους τῆς "πρώτης". Ἡ "Ἐστία" — νὰ ναι ἀκόμα τό, κατὰ τὸν Μπαρλά, ἐπίσημο ὄργανο; — τυπικὰ καὶ ψυχρὰ βρῖσκει κ' ἐκεῖνη στασιμωδικὲς τίς κινήσεις τοῦ Μινωτῆ καὶ ἀδικαιολόγητες, καθὼς καὶ τίς μεταπτώσεις του, ἀλλὰ: "Ἀπὸ τοῦ πρωταγωνιστοῦ μέχρι τοῦ τελευταίου ἠθοποιοῦ, ὅλοι ἦσαν τῶσον μελετημένοι, ὥστε νὰ παίξουν με γοργότητα ἀρκετὰ ἀσυνήθιστον εἰς τὴν ἐλληνικὴν σκηνήν. Εἰς ὁρισμένας μάλιστα στιγμὰς, ἡ γοργότης ἦτο ἀξιοθαύμαστος". Αὐτὸ εἶναι μιὰ καλὴ πληροφορία; ἀναρωριζόμεθα τὴν ταχυλογία πού χαρακτηρίζει τὸν Ροντήρη, στὸ πείσμα τῆς γλώσσας μας πού ἀγαπάει τὸν μᾶλλον ἀργὸ ρυθμὸ. Κι ἄτονα, σὰν ἀπὸ μιὰ ὑποχρέωση εὐμενεῖας: "Ἐννοεῖται" — αὐτὸ δείχνει τὴν "ὑποχρέωση" ἀκριβῶς, λές καὶ βαριεῖται νὰ θυμίζει κατὰ τὸ "αὐτονόητο" — ὅτι εἰς τὴν ἐπιτυχίαν αὐτὴν συνετέλεσε τὰ μέγιστα — ["μοναδικὰ", θὰ σκεπτόταν ὁ σκηνοθέτης] — ἡ προσπάθεια τοῦ... κ. Ροντήρη, ὁ ὁποῖος κατώρθωσε νὰ δώσῃ εἰς τὴν ὅλην παράστασιν τὴν πνευματικώτερα ἐκείνην μορφήν τὴν ὁποίαν ἀπαιτεῖ τὸ ἔργον" (26 Ὀκτωβρίου). Πῶθερμὰ ὁ Μαμάκης πιάνει τὸ θέμα σωστά, σὰν ἀληθινὸς δημοσιογράφος: "Σπανίως θεατρικὴ πρώτη ἐκίνησε τόσον ζωηρὸν ἐνδιαφέρον... Ἡ παράστασις... ἐδικαίωσε τὸν χαρακτήρα της καὶ ὡς ἀποτέλεσμα. Ὅλα ἐπιμελημένα, με πνοὴ τέχνης, με τὴ

σφραγίδα τῆς ἀληθινῆς δημογραφίας". Ἐπῆρχαν καὶ ἐλλείψει καὶ πάλι ἡ δημοσιογραφικὴ ματιὰ μᾶς ἀποκαλύπτει μιὰ εἰκόνα τῆς πραγματικότητος, πὼς, ὅταν μαθεύτηκε ποιὸς θὰ παίζε Ἄμλετ, ἀισθανθήκαμε μερικὸ ἀμφιβολίας: "Ἐν τούτοις, ὁ κ. Μινωτῆς τὰ ἐκατάφερε... μιὰ χαρὰ!" — ἔκφορη μειωτικῆ, ἀπομεινάρι τῶν "ἀμφιβολιῶν". — "Ἠκολούθησε τὴν ἐρμηρεύσαν... ὅτι ὁ Ἄμλετ ἦταν μὲν εὐαίσθητος, πνευματικὸς... τύπος, ἀλλὰ συγχρόνως ἓνα γερό, ζωηρό καὶ ἀρερωπὸ παλληκᾶρι καὶ ὅτι ἡ ἀβουλία, ἡ ἔλλειψη ἀποφασιστικότητος καὶ ἡ ὅλη διανοητικὴ τρικυμία πού παρουσιάζει, εἶναι μόνον ἀπροσπᾶστὰ στὸ ἐγκλήμα τοῦ θεῖου του καὶ ἔξ αἰτίας αὐτοῦ". Τὴν ξένη ἐπίδραση, συνεχίζει, τὴν "ἀνέπλασε δημογραφικὰ". Σημειώνει τὴ σωστὴ ἐκτέλεση τοῦ μονόλογου στὴ δευτέρῃ (ὄχι στὴν τρίτη); πράξῃ παρατηρήθηκε, λέει ἓνα λυγισμὰ πρὸς τὸ τέλος οὗ ὑπογραμμίζει κ' ἐκεῖνος τὴ ζωηρότητα τῶν κινήσεων του καὶ τὴν κατάχρησή τους, τὸ πὼς μιλοῦσε με πολλὴ εὐφράδεια καὶ γενικὰ πὼς χρησιμοποιοῦσε ἐντυπωσιακὰ "σκηνικὰ", πού ἀποσπούσαν τὴν προσοχὴ τοῦ θεατῆ. Ἀμφιβάλλει, ἀν ἄλλος ἠθοποιὸς μας θὰ παίζε τόσο ὠραῖα τὸ ρόλο αὐτὸ ("Ἀθηναϊκὰ Νέα", 26 Ὀκτωβρίου). "Ὁ κ. Ροντήρης θὰ μπορούσε νὰ εἶναι εὐχαριστήμενος γιὰ τοὺς καρπούς τῆς διδασκαλίας του". Γίνεται λόγος κ' ἐδῶ, καθὼς ἔγινε καὶ ἀπὸ τὸν Βλάχο γιὰ τὴν "ἀδικία" πρὸς τὴν Ἀλκαίαν: "Ὁ ρόλος δὲν ἀπεδόθη καλά". ὅλη ἡ σκηνὴ στὸ δωμάτιο τῆς βασιλισσας πού τὴν ἐπαίξει ἐκεῖνη, πέρασε ἀπαράτηρη; Ἡ Μαυωλίδου εἶχε καλύτερη ἐπιτυχία παρὰ στὴν Ἰουλιέττα. Ὁ Κ.Ο. στὸ "Ἔθνος" — 27 Ὀκτωβρίου — θυμίζει: "... ἡ... προσπάθεια τῆς κρατικῆς σκηνῆς συνεχίζεται με ρυθμὸ ἀνάλογο πρὸς ἐκεῖνον πού ἐδημιούργησεν ἡ παράδοσις τοῦ Φώτου Πολίτη...". Καὶ ὁ Κ.Ο. δὲν ἔξερει νὰ σκύβει. Τίς εὐθύνες ὅλες τῆς ἐρμηνείας τίς ἀποδίδει στὸ Μινωτῆ καὶ κυρίως τὴν ἐξάρτησή του ἀπὸ ξένα πρότυπα. Τὸν Ροντήρη τὸν ἀρνεῖ καὶ παραδέχεται: "... Ὁ Ἄμλετος τοῦ κ. Μινωτῆ εἶναι πολὺ ἀξιόλογος. Καὶ ὡς μίμησιν καὶ ἂν τὸν πάσῃ κανεῖς, μόνον ἓνας καλλιτέχνης τῆς ὀλίγης του ἦταν ἱκανὸς νὰ δώσῃ στοὺς Ἕλληνας θεατὰς μιὰν τόσον ἐναργεῖ ὄψιν τῆς προηλιματικῆς μορφῆς τοῦ Λανοῦ πρῶγματος". ἢ Σαφρὸ Ἀλκαίον κατεδικάσθη νὰ ὑποδοθῆ τὴν βασιλισσαν, ὁλόγον πού ἐταίριαζε εἰς τὴν κ. Παξινού". Τὸ ἴδιο γράφει καὶ ὁ Μ. Ροδάς ("Ἐλεύθερον Βῆμα", 27 Νοέμβριος) καὶ προσθέτει πὼς τὴ Βασιλισσα, ἐκτός ἀπὸ τὴν Παξινού, θὰ ταν σωστὸ νὰ τὴν ἐπαίξει ἡ "Ἐλ. Παπαδάκη. Ὑμνεῖ τὸ Μινωτῆ καὶ τονίζει κατὰ πῶδι δὲ θὰ ταίριαζε νὰ μὴν ὑπογραμμιστεῖ σχετικὰ με τὴν "ὑποδειγματικὴν του ὄρθωση", παρὰ τὴν ταχυλογία πού τὸ εἶχε, ὄχι ἄδικα, ἀποδοθεῖ. Στὴ "Βραδυνή" τὸ προηγούμενο ἀπόγευμα, με τὴν ὑπογραφή "Ὁ κριτικὸς", καταγράφεται ἀναλυτικώτερα ἡ ἐρμηνεία τοῦ Μινωτῆ; ἀρχίζει με τὸ ὅτι ὁ πρωταγωνιστῆς παρουσίχας τὸν ἤρασε ὡς τύπο κνημιόνομο ἀνέμοσε στὴ σκέψι καὶ στὴν πράξιν, ἀλλὰ με συνέπεια ἀπόλυτα ἀνδρογῆ, ἓναν ἄνδρα νὰ κλωθογυροῦε στὴ σκέψιν του... με μόνον τὸ σκοπὸ νὰ κινή τὴ σκληροῦ του πράξιν στὴν κατάλληλη στιγμὴ"· στηριχθεὶς σ' αὐτὴ τὴν ἐρμηνεία βασικὰ καὶ τῆς ἔδωσε ἓνα πνεύμα ὑψηλότερο, σχετικὰ με τὸ Γκρόντγκενς, κατὰ πῶδι ἀνθρώπινο. Ὁ Ἄμλετ του ἦταν "... ἓνας ἀνθρώπος πνευματικὸς πού ἐζούσε τὸ ὄραμα τῆς σκῆνης τὸν σὲ ὅλες τίς ἀποχωρήσεις στὶς τόσο δυσκολοσύλληπτες ἐναλλαγές του". Ὁ "Κριτικὸς" προσθέτει κ' ἓνα στοιχεῖο γιὰ τὸ ντύσιμό του, πού "ἀνάδειχνε λεπτὸ τὸ ἄλλο κορμὶ καὶ σὰν ὑπερτροφικὸ τὸ κεφάλι. Δὲν ἔξερω, ἂν ἦταν ἀντιγραφῆ, ἀλλ' ἦταν κατὰ τὸσον ἀρμονία με τὴν πνευματικότητα τοῦ Ἄμλετ. Ὑπῆρχαν ἴσως στιγμὲς ὅπου ἡ ἀρμονία μεταξὺ τοῦ ἀνδρογῆ κατὰ βάσιν τύπον, πού εἶχε ὡς πρότυπο ὁ κ. Μινωτῆς καὶ τὸ πολὺ ἀνθρώπινο χαρακτῆρα πού τοῦ ἔδωσε, ἡ ἀρμονία αὐτὴ φαινόταν χλιαρὴ. Ζητοῦσε νὰ στηριχθεῖ [ὁ Μ.] τότε περισσότερο στὸ ἓνα, τότε στὸ ἄλλο πῶδι. Ἄλλ' οἱ στιγμὲς... ἦταν λίγες πρῶτα - πρῶτα καὶ ἔπειτα ἂν δὲν ὑπῆρχαν οἱ στιγμὲς αὐτῆς ἢ ἡ ἐντύπωση πὼς δὲν ὑπῆρχαν, τότε... (sic) κριτικὴ, δὲ θὰ μπορούσε νὰ γίνῃ...". Γιὰ τὸν Ροντήρη οὔτε λέξη. Ποιὸς νὰ ταν αὐτὸς ὁ "Κριτικὸς"; Ὁ τρόπος πού φτάνει στὸ τέλος δὲν εἶναι σοβαρὸς ἢ κατὰ τὴν εἰρήνη δεικνύει πὼς θὰ ναι μᾶλλον λογοτέχνης... Ὁ Ἄλκης Θρύλος ("Νέα Ἐστία", 1 Νοέμβριος) θεωρεῖ ψυχρὴ τὴν παράστασιν πού "... δὲν μετέδωσε ἐνθουσιασμό, ἔξαρση... ἀλλὰ δὲν πρόδωσε τὸ ἔργο... εἶναι καὶ αὐτὸ πολὺ, πρὸ πάντων, ἓαν κανεὶ κανεὶς σύγκριση με τὰ δεινοπαθήματα τῶν ἀρχαίων τραγωιδῶν". Ἐδῶ ὑπάρχουν δυὸ μεγάλες ἐπιθέσεις ἐναντίον τοῦ Ροντήρη, τὰ "δεινοπαθήματα" — δυὸ τραγωιδίαι εἶχαν ἀνεβεῖ καὶ κούρασθη ἡ κριτικὸς; — καὶ, πῶδι πάνω, πού σημειώνει πὼς ἡ ἀρρωσία τῶν ἠθοποιῶν δὲν ἦταν καλὴ. Ἀλλοίμονο, ὁ

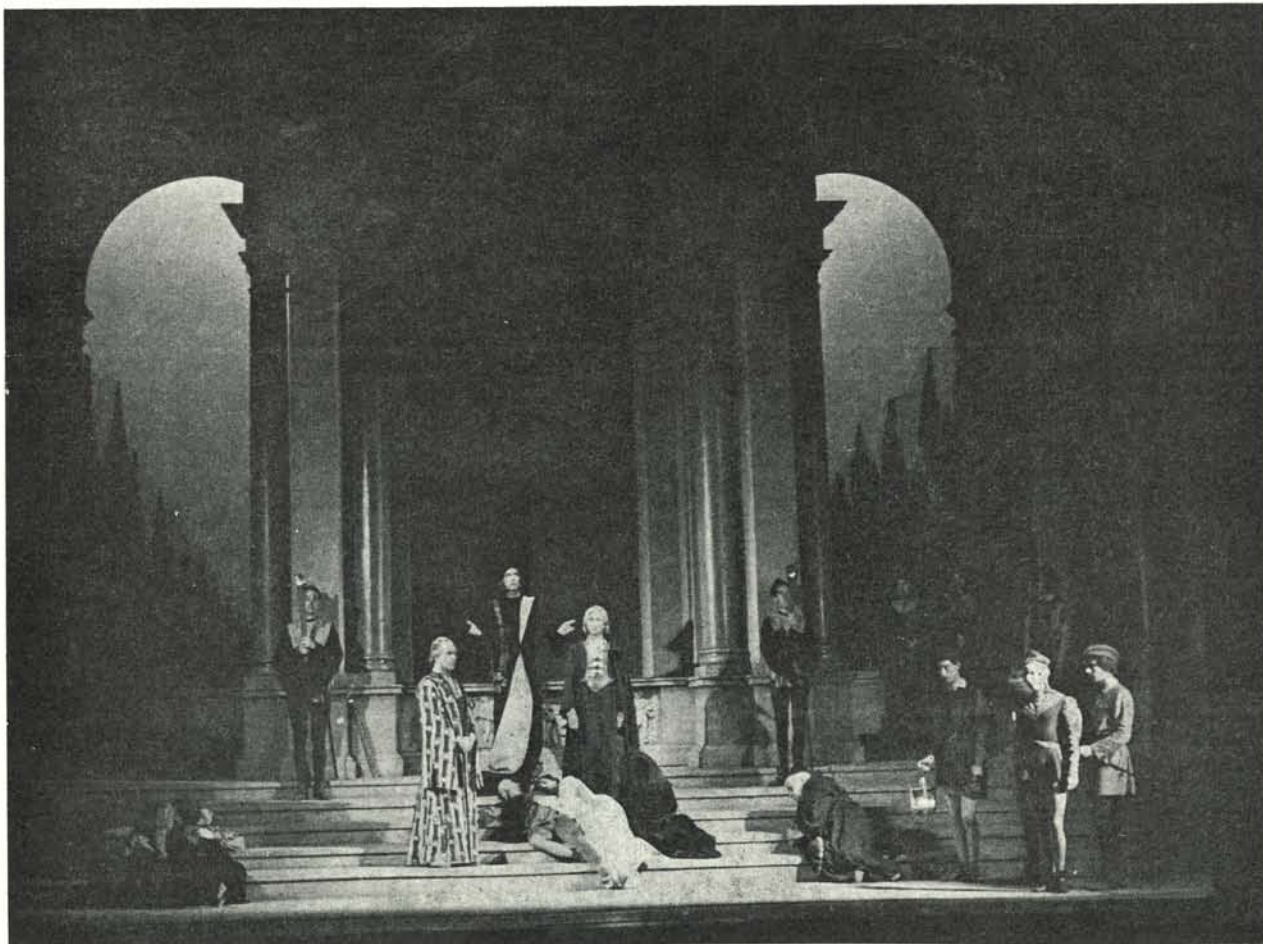


σκηνοθέτης πιστεύει πως κανένας άλλος — στην Ελλάδα του — λάχιστο! — δεν μπορεί να διδάξει αποτελεσματικά άρθρωση! Το έργο παρουσιάστηκε, καθώς κι ο "Ρωμαίος..." "μ' ένα βασικό κι' επιβλητικώτατο σκηνοικό και κατώρθωσε πολύ έξυπνα και με πολύ γοδόστο να δώσει... με ελάχιστες μεταβολές σκηνογραφιών την ατμοσφαιρα τους. Ένα τραπέζι, ένα κάθισμα, με αλλαγή του φόντου μετέφεραν άμέσως στο περιβάλλον τής κάθε σκηνής και οι λεπτομέρειες είχαν τόσο παραστατικότητα, ώστε, αν και έμενε άδεια ή σκηνή, ούτε στιγμή δεν έδινε την εντύπωση τής πενυχρότητας. Οι λεπτομέρειες κεντοΐσαν τη φαντασία και αυτό άρκει. 'Η μόνη εικόνα που δεν μου άρεσε ήταν... του νεκροταφείου. 'Εκεί τό τέχνασμα [του μονίμου σκηνοικού] έγινε πολύ αισθητό και ή όμοιομορφία του πλαισίου είχε κάτι τό άτοπο" αυτά τά διηγείται ή "Αλκίης Θρύλος. Τά λίγα άπαραίτητα επιπλα, αν κι όχι μπροστά σέ μόνιμο σκηνογράφημα παρά μπροστά σέ ριντώ — που ήταν κι αυτό μιά "μονιμότητα", αν κι όχι "χτιστή" — τό 'ξερε τό θεάτρο μας από παλαιότερα, δέκα χρόνια πύδ πριν (δές τεύχος 17, σ. 45)· τώρα όμως τά βλέπει ή "Αλκίης Θρύλος σά μιά καινοτομία και γι' αυτό τήν περιγράφει κάπως πλατύτερα. Τό σκηνογράφημα είχε χρώμα γκριζό (Κ.Ο.), ήταν πελώριο, σύντριβε τους ήθοποιούς, λείε ή ίδιος, διευκόλυνε όμως τις αλλαγές. Αυτό τό σύστημα τό σκηνογραφικό δεν του είναι αγαπητό.

Θυμηθείτε, παρακαλώ, τις "σπασμωδικές" κινήσεις που ζένισαν τους κριτικούς· νομίζω πως δεν είχαν καταλάβει τί γινόταν· οι κινήσεις ήταν απλώς χορευτικές· συνηθισμένοι από τό σαλόνι του βουλευάτου, τις είδαν βέβαια "σπασμωδικές"· ή χορευτική τάση στις έρμηνείες των ρόλων θά 'ταν κάτι καινούριο στην Εύρώπη και, πολύ φυσικά, ένας ρωμικός ήθοποιός τό 'φερε και στη Σκηνή μας· είχε τόσο προσεχτεί σέ μερικές προφορικές συζητήσεις, μέσα στην Αθήνα, εκείνο τον καιρό, σάν τεχνική πρωτοφανέρωτη· ή "Αλκίης Θρύλος αναφέρει πως αυτά τά "πηδήματα" του Μινωτή είχαν παρατηρηθεί και στον

"Πέερ Γκόντ" και στον "Ιππόλυτο". Πρέπει να τονίσουμε τώρα πως οι κινήσεις αυτές ήταν αληθινά άρμονικές κι όρισμένες· πόντες είχαν άφομοιώσει τη χορευτική αίσθηση και τής είχαν δώσει πολλή γάρη· αν έλεγα κι όμορφιά, δε θά ήμουν καθόλου μακριά από τό σωστό. Τό μόνο τους ελάττωμα ήταν πως τις χρησιμοποιούσε μόνον ή Μινωτής, ανάμεσα σέ τόσους ήθοποιούς· αυτό ήταν όλοφάνερο κι' ελάχιστα θά μπορούσε να δικαιολογηθεί σάν ιδιοσυστασία του κυρίου προσώπου. Γενικά, ή παράσταση παρουσιάστηκε σάν θρίαμβος του πρωταγωνιστή, που κάλυψε τό σκηνοθέτη και τον έφερε στο επίπεδο διεθυντή Σκηνής· τίποτα ούσιαστικό δεν του αποδόθηκε, σέ πλάτος. 'Ο Μινωτής φαίνεται έπαιζε, τό περισσότερο, σύμφωνα με δική του έμπνευση και σκηνοθεσία σά να μη λογάριζε καθόλου αν υπήρχε ή όχι σκηνοθέτης. Τούτο δεν πρέπει να φανεί παράξενο, άφού έχουμε μιλήσει για τήν ψυχολογική επιβολή του Μινωτή πάνω στο Ροντήρη. Και να μη συμφωνούσε — και σίγουρα δε θά συμφωνούσε για τή χορευτικότητα — άφρησε να παρασυρθεί και να "διδάσκει" σά καλούπια του Μινωτή, ένθουσιασμένος με τήν καινούρια αίσθηση του σκηνοικού βηματισμού που του χάριζε άλαφράδα κι άφορμή για έκπληξη. Φαντάζεται κανένας τήν άμίλητη όργη του Ροντήρη να βλέπει άπ' τή μιά μεριά τον "Άμλετ" του — του; — να "χορεύει" και τον Βεάκη, έξογο βέβαια στην άποψη του, άλλ' άταίριαστα νατουραλιστικό, κι άταίριαστο με τον κυρίαρχο ρόλο του "Άμλετ. Θά μπορούσε μάλιστα κανένας να 'χει τήν ιδέα πως ή μοιραία προσήλωσή του στην παρακολούθηση του Μινωτή, θά τον όδήγησε ν' αφήσει τους άλλους και τό Βεάκη — όχι όμως και τή Μανωλίδου — στη διάθεσή τους. "Όμως τούτο δεν είναι κυρίαρχη σκηνοθεσία· φανερά δεν βασίλευε στη Σκηνή ή θέληση του σκηνοθέτη, που δίνει τήν ενότητα και κάνει τήν παρουσία του αναγκαία· φάηκε καθαρά χωρίς τήν άπαιτούμενη θεληματικότητα· πριν μελετήσουμε από τόσο κοντά τά πράγματα, θά μάς ήταν άπίστευτη μιά τέτοια διαπίστωση· δεν μπορεί να ζέρει κανένας ακριβώς πως γινόταν ή πρόβα, όμως,

Ροντηρικό άνέβασμα του "Ρωμαίος και 'Ιουλιέττα". Τά σκηνοικά Κλώνη κατακρίθηκαν ιδιαίτερα για τό κατασκευαστικό τους βάρος





θά φανταζόταν κανένας πώς οι ήθοιοι (τέτοια έντονα πρόσωπα, χιτζίνια μοναδικά της δουλειάς, γεμάτοι δόξα, θά 'χανε το ιδανικό τους για το ρόλο τους μόνο τα ξεπεταρούδια, οι νεαροί, ή Μανωλίδου π.χ. θά 'χαν την πειθαρχία της Σχολής έντονη ακόμα) θά 'ρχόντουσαν έτοιμοι ό σκηνοθέτης συντόνιζε τὰ θαυμαστά του πρόσωπα και ρύθμιζε ίσως τὸ καθένα καθ' έαυτόν γι' αυτό κι ό "Άμλετ" σαν παράσταση είχε τρεις απόψεις: τὸν άπερφο νατουραλισμό τὸυ Βεάκης, τὸ μοντερνισμό τὸυ Μινωτή, και τὴν πειθαρχία στὸ Ροντήρη τὼν πιὼ νέων ἂν ό σκηνοθέτης ἦταν πρωτοπόρος, με δικό του πρόγραμμα, θά ὑπῆρχε ἡ ένότητά ἐι εἴνη πὸυ βλέπουμε π.χ. στὸν Κοῖν.

Στὸ ἄρθρο τὸυ Μινωτή "Μαθητεία στὸ Σαίξπηρ" (τεῦχος 16, σ. 64 - 76) πολὺς ἄλλος ἔχει διατεθεῖ ἀπὸ τὸ συγγραφέα στὸ θέμα τῆς ἔρμηνείας τὸυ "Άμλετ" — τὸυ προσώπου του — στὰ 1937. Θά 'πρεπε νὰ τὸ ξαναδεῖ ό ἀναγνώστης, γιὰ νὰ βρισκεται κοντὰ στὸ δικαίω, ἀφοῦ μελετήσει και τὴν "ἀπολογία" τὸυ πρωταγωνιστῆ γιὰ ὅσα τὸυ εἶπανε γιὰ τὸν Γκρόντ-κενς (9).

Τὸ "Ἐθνικό" ἔπαιξε "Άμλετ" και στὸ ἔξωτερικό (1939) μᾶς ἔτυχε νὰ 'χομε δεῖ τις ἐνθουσιαστικὲς κριτικὲς στὸ Λονδίνο· δὲν ἔχουν θέση σ' αὐτὲς τις σελίδες· τις παραπάνω ἐλληνικὲς γνώμες μπορούμε νὰ τις ἐνοοῦμε κάθε φορά και νὰ κερδίζουμε ἀπὸ τις ἀντιλήψεις τους· ἔξερουμε τὰ πρόσωπα, ἔξερουμε σὲ ποιὲς ἐφημερίδες γράφονται γιὰ τις ξένες δὲν ἔξερουμε καμιά εἰδικὴ λεπτομέρεια· ἔχουν, γιὰ μᾶς, μιὰν ἀπόλυτὴ ἔννοια· καμαρόνομε, βέβαια, ὅταν βλέπουμε νὰ ἐπαινοῦν τους δικούς μας ἄλλ' εἶναι δύσκολο νὰ στηριχθούμε σ' αὐτὲς. Ὅταν ἕνας θιασός μας παίζει στὰ ξένα, οι παραστάσεις του ἐκείνες, τὴν ὥρα τουλάχιστον πὸυ τελοῦνται, ἀνῆκουν σ' ἐκείνη τὴν ἄλλη χώρα, εἶναι συμβολὴ στὸ θεατρικό πολιτισμὸ τὸν φιλοξενούντων. Ἐτσι βλέπουμε και τους ξένους θιασούς, ὅταν παίζουν στὸν τόπο μας (10). Εἶχε ἀκουστῆ, ὅταν ό θιασός τὸυ "Ἐθνικοῦ" γύρισε ἀπὸ τὴν περιουδεία του, πὸς οι κριτικὲς θά βγαίνανε σ' ἕνα βιβλίο· δὲ βγήκαν ὅμως ποιὲς ἔξερει, τί νὰ τις ἐμπόδισε; ό πόλεμος ἢ μήπως δὲν ἄρесе καμιά περικοπή τους σὲ κανέναν ἰσχυρὸ πὸυ θά μπορούσε νὰ τις ἐμποδίσει. Μπορεῖ νὰ κρύβεται στὴν ὑπόθεση πὸυ κάνουμε λίγη ἀπρέπεια, ὅμως ἢ ἐποχὴ πὸυ μᾶς ἀπασχολεῖ σηκώνει, πιὼ πολὺ ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, τὸ κακό.

Ὁ "Άμλετ" παίχτηκε γραμμὴ ὡς τις 5 Δεκέμβρη, 61 δηλαδὴ παραστάσεις συνέχεια· αὐτὴ τὴ χαρὰ δὲν τὴν είχε δοκιμάσει ἄλλοτε ἔργο στὸν τόπο μας. Τὸ ἀμέσως ἐπόμενο ἔργο, ἡ "Βεντάλια τῆς Αἰδίδης Γούντερμυρ" παιζόταν ἀπὸ τις 8 Δεκέμβρη 1937 ὡς τις 7 Φλεβάρη 1938, γνώρισε δηλαδὴ 84 παραστάσεις. Ὁ "Βασιλέας Ἄηρ" ἀπὸ τις 11 Ὀκτωβρη ὡς τις 11 Δεκέμβρη 1938, 75 δηλαδὴ παραστάσεις. Καὶ τὼν τριῶν ἡ δειγματοληψία σημειώνει πρωτοφανῆ γιὰ ἔργα τέχνης ἀριθμὸ παραστάσεων. Βρήκανε λοιπὸν τὴ δικαιοσύνη τους μπροστὰ στὸ κοινό μας πὸυ 'δειξε πὸς είχε τὴν ἀνάγκη τους. Μονάχα, ὡστόσο, ἕνας μπουλουξῆς θά 'χε τὴν τόλμη νὰ ὑποστηρίξει πὸς γι' αὐτὸ τὸ λόγο οι λεπτομερειακὲς κ' οι βασικὲς ἀντιρρήσεις πὸυ 'χομε παραδεχτεῖ δὲν ἔχουν λόγο νὰ ἐκφραστοῦν — κανενὸς εἴδους δικαιοσύνη ἐκ μέρους τὸυ κοινού δὲν εἶναι ὑποχρεωτικὴ γιὰ τὰ ἐπόμενα χρόνια. Οι παραστάσεις ἦταν ὁπωσδήποτε με ἔξοχους ἠθοποιούς — αὐτοὺς κυρίως χαίροταν τὸ κοινό ἢ "νέα διεύθυνση" δὲν τὸυ προξενούσε καμιά ἐντύπωση ἢ "μάχη" τῆς "νέας διεύθυνσης" δὲν τὸ ἐπηρέαζε, ἦταν πολιτικὴ πράξη, ὑποδουλωτικὴ γιὰ τὸ σύνολο τὸυ τίμιου ἔθνους μας ἢ "μάχη" ἦταν τὼν ἠθοποιῶν του, διαλεχτῶν παιδιῶν τὸυ λαοῦ μας και σ' αὐτοὺς χρωστῆται ἢ κοσμοσυρροή· οι ἀστέρες ἦταν αὐτοί· δὲν εἶχαν σκηνοθέτη-προφήτη, δημιουργὸ μᾶς δικῆς του Σκηνης γιὰ νὰ πιστεῦει τὸ κοινό πρῶτα σ' αὐτόν, ὅπως πίστεψε π.χ. στὸ Χρηστομάνο. Θεάτρο — ἀπὸ τὴν ἀποψή του σαν στοιχείου πολιτισμοῦ — δὲν εἶναι μόνον οι παραστάσεις, ἀλλὰ και τὸ τί κρύβεται κάτω ἀπ' αὐτὲς και τὸ τί μπορεῖ ν' ἀποκαλυφθεῖ.

Ἡ νεότητα τὼν ἠθοποιῶν μας φανέρωσε στὸ πρόσωπο τὸυ Μινωτή ὅσην ἀξία είχε και ὡς ποιὸ σημεῖο μπορούσε νὰ φτάσει με τὰ ἐφόδιά της τὰ καινούρια, πὸυ οι προηγούμενοι συνάδελ-

(9) Στὴ σελ. 91 μαθαίνουμε πὸς τὸ ταξίδι τὸυ Μινωτή δὲν ἔγινε μόνο στὴν Ἀγγλία και στὴ Γερμανία παρὰ και στὴ Γαλλία, στὴν Αὐστραλία, και στὴν Τσεχοσλοβακία ἀκόμα.

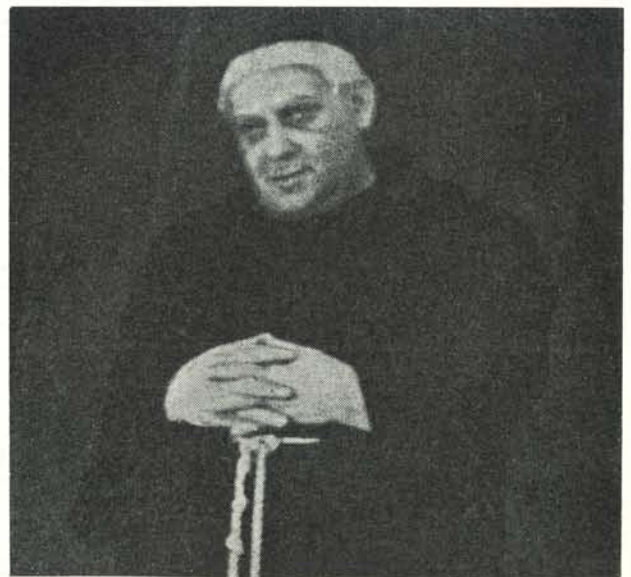
(10) Ἐπίσης και κρίσεις παρεπιδήμων ξένων, ξακουστῶν, δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ τις λογαριάσουμε· ἄς τους τις λογαριάσει ό ξένιος Ζεὺς και ἄς τους τις συχωρέσει ἢ ἄγνοια γιὰ τις εἰδικὲς περιπτώσεις τὸυ Θεάτρου μας.

φοί τους δὲν τὰ εἶχαν τόσο, με τὴν πλατεῖα δηλαδὴ μόρφωσή τους, με τὴν καλλιέργειά τους, με τὸ πνεῦμα τους τὸ ἐξυψωμένο με τὸν δημοτικισμό, τὸ ἀπελευθερωμένο ἀπὸ τις οὐτοπίες· ό δημοτικισμός τους θέρμαινε, στὸν τόνο πὸυ θέρμαινε τὸν Ξενοπούλο, τὸ Χόρν, τὸ Μελά ἢ τὴ Μαρίκα Κοτοπούλη και τὸ Βεάκη π.χ. Παίζοντας, πολεμοῦσαν, ὅσο ἦταν δυνατό, και γιὰ τὴ γλώσσα, με μιὰ συνειδητὴ ἐπιθυμία νὰ πλησιάζουν τὸ λαό, με τὸ ἑλληνικότερό τους παῖξιμο, αὐτὸ πὸυ ἔκρινε ἀπὸ τὸν Εὐάγγελο Παντόπουλο, δὲν συνειδητὸ δημοτικιστῆ πὸυ 'χε λάβει και τὸν ἔπαινο τὸυ Ύψαρχη.

Με τὸν "Βασιλέα Ἄηρ" ὅτι καλύτερο είχε ἢ προηγούμενη γενιὰ — ἢ γενιὰ τῆς Σ. Ἀλκαίου, τὸυ Μέγγουλα, τῆς Μαρίκας Κοτοπούλη, τῆς Κυβέλης σὲ λίγο, τὰ ἐξαισία δηλαδὴ τάλαντα, τὰ μοναδικά, τὰ πηγαία, τ' ἀνεπαρόληπτα — ἦρθε νὰ τὸ προσφέρει με τὸ Βεάκη στὸ ρόλο τὸυ γέρου βασιλιά. Τὰ προβλήματα πὸυ ὀρθώνει ό "Άμλετος" γιὰ τὸ σκηνοθέτη και γιὰ τὸν πρωταγωνιστῆ, ἐκείνα τὰ προβλήματα τὰ ἱκανά, με ἀνεπαρόληπτο ἀποτέλεσμα, νὰ τσακίσουν κόκκαλα και πὸυ κανένα τάλαντο δὲ φτάνει μόνο του νὰ τὰ ὑπερικήσει πέρα γιὰ πέρα, μαλακώνουν στὸν Ἄηρ κ' ἕνα κολοσσιαῖο φυσικό τάλαντο μπορεῖ ν' ἀντεπεξέθει νικηφόρα — ἀς ἀφήσουμε πὸυ ό Ἄηρ. Βεάκης δὲν ἦταν μόνο φυσικό φαινόμενο· στὴν ἀρχὴ τῆς μελέτης μας φάνηκε τὸυτο ρητὰ· ό μεγάλος ἠθοποιὸς ἔκλινε πρὸς τους νεότερους του, πρὸς τὴν αἴσθηση τῆς Ἐλ. Παπαδάκη, τὸυ Γληνοῦ, τῆς Παξινού, τὸυ Μινωτή, τὸυ Γιώργου Παππά, σὲ λίγο· ζωντάνευε ἀπὸ τους νεωτερισμούς τῆς νεότητάς τους. Ὁ "Βασιλέας Ἄηρ" χρειάζεται — ἀλλὰ και ποιὸ ἔργο δὲν τὰ χρειάζεται; — μιὰ συρροὴ ἔξοχων, με ἔξοχων τάλαντων, κατασταλαγμένων, πὸυ νὰ ἔξερουν και ἀπὸ Σαίξπηρ. Τὸ "Ἐθνικό" τὰ 'χε μπροστὰ τὸυ παῖξιμο τους, κανένας κριτικός, ἀπ' ὅσους τουλάχιστον εἶδαμε, δὲ θυμάται τὴ "νέα διεύθυνση" και τὴν "πνοή" τῆς αὐτὰ ἦταν παρωδήματα μπροστὰ στὴν πληθώρα τὼν ἠθοποιῶν πὸυ ὑπῆρχαν και πὸυ ἦταν ὄχι μόνο σπουδαῖοι παρὰ και κατ'ἀλληλο γιὰ τὸν κάθε ρόλο. Ἴσως νὰ με παρασέρνει τὸ ρωμῆικο φιλότιμο, ἀλλὰ δύσκολα θά μπορούσε νὰ παρουσιαστῆ σ' ἄλλο θέατρο τῆς γῆς ἕνα τέτοιο σύνολο, γυμνασμένο κιόλας νὰ παίζει μαζί: Βεάκης, Παξινού (Γουερλιν), Ἐλένη Παπαδάκη (Ρεγάνη), Μανωλίδου (Κορδέλια), Ν. Ροζάν (Γλώστερ), Μινωτῆς (Ἐδγαρδ), Γληνός (Ἐδμόνδος) Ε. Μαμίας (Τρελλός)! Κανένας δὲ ἴ' ἀντεχε στὸν πειρασμό νὰ φωνάζει πὸς δὲν εἶναι δυνατό νὰ δεῖ κανεὶς τέτοιες παραστάσεις πολλὲς στὴν Ἑλλάδα και μάλιστα τὸυ εἴδους αὐτοῦ, σαν τὸυ "Ἄηρ".

Τὸ "Ἐθνος": "Ὁ σκηνοθέτης κ. Ροντήρης, οι ἠθοποιοὶ και ὄλοι γενικῶς οι συνεργασθέντες... ἀξίζουν θεομὰ συγχαρητήρια. Ἡ χθεσινὴ βραδνὰ ἦταν ἡ βραδνὰ τὸυ Αἰμίλιου Βεάκη. Ἡ χθεσινὴ δημοσιογραφία του ἦταν ἀληθινὰ μοναδική..." (Κ.Ο., 22 Ὀκτώβρη 1938). Ἡ "Ἐστία" τὸ ἴδιο ἀπόγευμα "... Εἶνε δὲ ἀσφαλῶς — πάλι τὸ "ἀσφαλῶς" λιγοστεύει

1936: Ὁ Αἰμίλιος Βεάκης, μοναδικὸς Παπαλανρόντης, "ἐκλεψε" τὴν Ροντηρικὴ παράσταση τὸυ "Ρωμαῖός και Ἰουλιέττα"

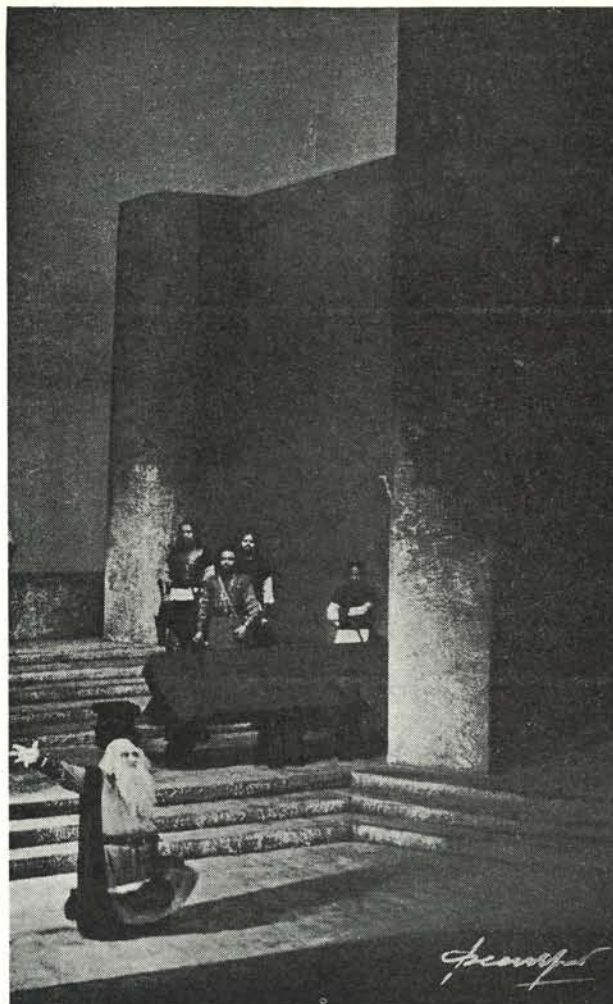




την κατηγορηματικότητα του Ω., γράφει σά να φοβάται τις αντιρρήσεις για ό,τι θα πει κ' επιτεινόντας το με το "άσφαλώς" το θαμπώνει — κατόρθωμα του σκηνοθέτου ότι η όλη παράσταση δίδεται με τόσην άνετον φυσικότητα, ώστε να μη αντιλαμβάνεται ο θεατής την μακράν επίπονον και εξαντλητικήν εργασίαν όλων των παραγόντων... Δεν υπάρχει εις την σκηνοθεσίαν ούτε τεχντροσία τις ειδική ούτε επιδίωξις εντυπώσεως, ή οποία άλλως τε θα ήτο ασυμβίβαστος προς το έσωτερικόν της τραγωδίας μεγαλείον... Πάλι του έλαττώνει του Ροντήρη τον έπαινον· πώς δέν ζήτησε να κάνει εντύπωση, δέν του το άναγνωρίζει σαν άρετή, παρά σαν έπιταγή του έργου, νοητή από κάθε σκηνοθέτη, έτσι πού το λέει. "Όσο για το "τεχντροσίαν τινα ειδικήν", πού δέν υπήρχε, θα το δούμε πύ κάτω. Πώς μπορεί φίλος να δημιουργεί προϋποθέσεις τόσο καταδικαστικές; Ίδού κι άλλη μιά: "Τέλος επιβάλλεται μία παρατήρησις διά τον υποβολέα, ό οποίος ήκούετο εις ώρισμένας στιγμάς πολύ περισσότερο άπ' όσον θα έπρεπε". Τι χρειάζεταν αυτό; "Ο Αιμ. Χ. άρχίζει την κριτική του πανηγυρικά: "Όταν... ή αυλαία άπεκάλυψε κατά την πρώτην πράξιν την θαυμασίαν πράγματι σκηνογραφίαν της επισήμου αιθούσης εις τό παλάτι του Αθήν, τό αίσθημα ήτο μία ευχάριστος εντύπωση άρμονικής πληρότητος. Γραμμή λιτοτάτη και επιβαλλούσης ισοροπίας, χρωματισμένη άπαλά και άνετος εις τό μάτι, τοποθέτησις και κίνησις προσώπων πού από την πρώτην στιγμήν υπενθύμιζαν τάς πραγματοποιήσεις του άγγλικού θεάτρου. Ήτο τό ωραιότερον προσώμιον διά μίαν παράστασιν ή οποία θα ήτο ίκανοποιητικώτατα άρτία, άν αυτή άκριβώς ή έπιτυχία του σκηνογράφου δέν εδημιούργει εις τον σκηνοθέτην τον πειρασμόν να κινηθεί μέχρι τέλους εις τό ίδιον πλαίσιον...". Καί συνεχίζει με δυλιστικές λεπτομερειακές παρατηρήσεις, όπου ό σκηνοθέτης θεωρείται κύριος συντελεστής ήγετικός για την παράστασιν· οι παρατηρήσεις του γίνονται με προσοχή πάρα πολύ διακριτική. Τόσο είχε εκπλήξει ή τελειότητα της βραδιάς — τελειότητα, έννοούμε, μέσα στα πλαίσια του "Εθνικού"· ό κριτικός φαίνεται πολύ συγκινημένος άπ' ό,τι είδε και, σά να θέλει να συνδέσει τον έναντό του μ' αυτό τό έπιτεύγμα, με τό να θελήσει να υπομνήσει συμπαθητικά πώς δέ λείπανε και μερικά λάθη άδιόρατα από την έρμηνεία και μαζί με τη μεγάλη του τιμή προς αυτήν, "το μιά" εύγενικά να τά υποδείξει: "Μία παράστασις ως ή προχθεσινή του "Βασιλικού", άνωφωμένη εις επίπεδον τόσης καλλιτεχνικής πληρότητος, δημιουργεί υπερβολικές και λεπτολόγους... αξιώσεις. Άλλ' ό γράφων πιστεύει ότι άν από μίαν στήλην έπαίνων ό... (sic) Σαίξπηρ δέν έχει να κερδίσει τίποτε εις ύστεροφημίαν, ήμπορεί κάτι να μείνει ως πείρα διά τό ελληνικόν θεάτρο...". "Ο Βεάκης "ήτο ό ήρωας της νυκτός"· του άπονειμι καταγισμό θαυμασμού και τον κρίνει καλύτερο από τον "Άγγλο Αήρ πού 'χε δει στις "εορτές της στέψεως". ("Καθημερινή", 23 Οκτώβρη) (11). Καί τέλος, ό "Άλκις Θούλος: "... Ο θρίαμβος ξεπέρασε κάθε προσδοκία. Ή επίμονος συστηματική δουλειά κατόρθωσε θαύματα... Ή παράστασις θα τιμούσε οποιοδήποτε από τά πύ φημισμένα θεάτρα... Ποιών να πρωτοαναφέρω από τους παρόντας της θριαμβευτικής έπιτυχίας; Έχω εκφράσει συχνά επιφυλάξεις για την εργασίαν του κ. Ροντήρη. Μ' ένοχλούσε πρό πάντων ή μανία πού είχε ν' άπλόκει σκοτάδια άπάνω στη σκηνή, να μην άφίνει να διακρίνονται οι φυσιογνωμίες των ήθοποιών. Τώρα την υπερνίκησε έντελώς. Δείχνει σκοτεινές μόνο τις σκηνές πού επιβάλλεται άπόλυτα να υπάρχει σκοτάδι...". Με κάποιον σπουδαιότερο έπαινον θα περιμέναμε ν' άρχίσει, να χαρούμε, τελοςπάντων, κ' έναν ύμνον για τό Ροντήρη· αλλά τό ζήτημα του σκοταδιού λύνεται μ' ένα διακόπτη· εύτυχώς προχωρεί με θερμότητα. Μ' αυτό, τό έντονα επαινετικό της απόσπασμα θα κλείσουμε την διαπραγματεύσή μας για τό έργο: "... Στο "Βασιλέα Αήρ" είχε μελετήσει μ' εξαιρετική ενσυνειδησία κάθε λεπτομέρεια του κειμένου. "Ότι έπρεπε ν' αναδειχθεί αναδείχθηκε, κάθε κίνηση των ήθοποιών ήταν ρυθμισμένη... "Όλο τό έργο άρπάχτηκε! μ' εξαιρετική γοργότητα και μετρού. "Αν κράτησε τέσσερις ώρες, ούτε στιγμή δέ φάνηκε μακρόν ούτε στιγμή δέν κούρασε. ("Νέα Έστία", 1 Νοέμβρη, σ. 1498 - 500).

Άλλά πώς να ξεχαστεί κανένας μέσα στις ίαχές όλων γι' αυτή τη σκηνική έπιτυχία, άφου στο βάθος τό θεάτρο δέ

(11) Το δεύτερο άρθρο του Βασίλη Ρότα πού δημοσιεύτηκε στην "Καθημερινή", και πού γι' αυτό μιλήσαμε πύ πάνω, μπορεί να τό δει κανένας στις 21 Οκτώβρη. Θέμα του ό "Βασιλέας Αήρ", πού τον είχε μεταφράσει τόσο σπουδαία



1938: 'Ο Βεάκης στη μεγάλη του δημιουργία: Βασιλέας Αθήν

σεβότανε τό κοινό του; Ίδού τί είχε γράψει τό Σεπτέμβρη στις έφημερίδες, όταν παιζόταν ή "Ήλέκτρα" στού "Ήρώδη: "Διά πρώτην φοράν αι παραστάσεις του άρχαιον δράματος... γίνονται κτήμα του ελληνικού λαού. Με 25, 15 και 10 δραχμάς ήμπορεί ό καθείς να παρακολουθήση. ("Ελευθέρον Βήμα" 15 Σεπτέμβρη 1938). Ή πομπώδης ρεκλάμα προβάλλεται με καθαρά πολιτική επιδίωξη! Καί σωστό να 'ναι τό περιεχόμενο, ή ταπεινώση του κοινού είναι φανερό· του θυμίζει τη φτώχεια του και τη γεναιοδωρία του καθεστώτος πού εύαρεστείται να έπιτρέψει στα φτωχάδκια να δούν και αυτά θεάτρο χορηγημένο κατάμουτρα του από κάποιους "άνώτερους" άρχοντες· μόνη της έρχεται στο νού ή φράση αυτή: "Ο Πειίστρατος έκρινε καλόν να ενοήσει αυτήν [την Τραγωδία] διά να άρέσει εις τον λαόν. Έπανακήσας την έξουσίαν... ήθέλησε να κάμη τους Αθηναίους να λησμονήσουν την άσπαργείαν έλευθερίαν των δίδων εις αυτούς ώραίας εορτάς" (12).

Φαίνεται ότι θα 'χαν γεννηθεί κάποιον ψιθυροί δυσμενείς, γιατί άπανωτές χρονίες ή έναρξη του "Εθνικού" γινόταν με Σαίξπηρ· γι' αυτό, προφανώς, ό "Άλκις Θούλος δικαιολογεί την προτίμησή ("Ν. Έστία" 1939, σ. 1575)· τον ένθουσιάζει — όπως κι όλους μας, βέβαια, τώρα — ή έπιμονή, αλλά και μιά άποκαλύπτει πώς τόυτο δέν ήτανε μόνο πνευματική εκδήλωση παρά κι ανάγκη τεχνικής, επειδή τά μεγάλα έργα θέλουν περισσότερες δοκιμές πού μπορεί να πραγματοποιηθούν άνετα μόνο στο πρώτο έργο, όπότε υπάρχει ή δυνατότητα χρόνου, άφου δέν είναι δύσκολο ν' άρχισι νωρίτερα ή προετοιμασία. Οι δυσαρέσκεις είχαν φανερωθεί και σ' ένα χρονογράφημα του Π. Παλαιολόγου, τό "Χαρούμενα τραγούδια" ("Έλ. Βήμα",

(12) Alfred και Maurice Kroiset "Ίστορία της άρχαιας Λογοτεχνίας" μεταφρ. Άνθρ. Ι. Πουρνάρα, Πάτρως, 1948, Γ', σ. 386



15 Νοέμβρη), όπου λέγεται πως δεν ταιριάζει σ' ένα λαό λυπομανή, σαν το δικό μας να του προσφέρονται όλο τραγωδίες και Σαίξπηρ ή Κοποπούλη έπαιζε "Ηλέκτρα" — γιορτές των τριάντα θιασαρχικών της χρόνων — στο "Rex": "Τό "άλλοι" άντηχεί στη Λεωφόρο Πανεπιστημίου και στά ρειθόρα της οδού Αγίου Κωνσταντίνου τρέχει άγμιστό τό αίμα των θυμάτων του Ριχάρδου...". Καλό θά 'τανε, προτείνει, να παρουσιάσουν και κωμωδίες και Άριστοφάνη.

Ο "Ριχάρδος ο Γ'" θά 'ταν για τόν Ροντήρη σπουδαίο γεγονός, με την έπιθυμία του να φτάσει ο Μινωτής σε ψηλό σημείο καλλιτεχνικής δημιουργίας: θά μιλήσω ξεκάθαρα και θ' αναλάβω την εϋθύνη των πληροφοριών μου: πρέπει να έγκυαταλείψω λοιπόν την ουδετερότητα, να παραθέτω μαρτυρίες των άλλων και καμιά προσωπική μου: ο έρευνητής δεν πρέπει να ξεφυτρώνει ο ίδιος: ο σκηνοθέτης μας άς έχει τή μαγία της προβολής του "έγώ" — τήν έχει όμως άμβλύνει, όταν συλλογίζεται την προβολή του Μινωτή. Όταν ο δεύτερος έπαιζε και πάλι τόν ίδιο έργο, με δική του σκηνοθεσία (1960), έτυχε να συμβεί τό εξής: Είμαστε από χρόνια πολλά με τόν Ροντήρη δάσκαλοι στη Δραματική Σχολή του Ώδειου Αθηνών. Μιά - δύο μέρες, πριν άπ' τήν "πρώτη", πέρασε και με πήρε νωρίτερα άπ' τό μάθημα και γυρίζαμε τά κατασκότεινα στενά του Ύψορρη: ήταν άναστατωμένοι: δε θέλει συνήθως να φανερωσει τί αισθάνεται στους ανθρώπους: όμως τώρα ήθελε να πει τόν καημό του, γιατί τόν ίδιο ρόλο θά τόν έπαιζε ο Μινωτής χωρίς την οδηγία του, ενώ άλλοτε τόν είχε τόσο φροντίσει. Θά τό 'χει προσέξει ο άναγνώστης πως από τά σαιξπηρικά του Ροντήρη, τά περισσότερα διαλέγονται με βάση τόν Μινωτή: τό "Εθνικό" μοιάζει σά να τόν έχει θιασάρχη του: ο Ροντήρης μου 'δωσε τήν εξήγηση — λιγάκι σαν ιδιοκτήτης του Κρατικού Θεάτρου — πως ο νέος πρωταγωνιστής του ήταν σκευός έκλογής σαν πιό μελετηρός. Αύτή τή μαρτυρία μου δεν διάστασά να τήν καταγράψω εδώ, γιατί δύσκολα θά μπορούσε να βρεθεί καλύτερος τρόπος για να επαινέσει ο Ροντήρης - σκηνοθέτης: ο καθένας φαντάζεται τό σωστό σκηνοθέτη σά μια δύναμη που σβήνει τή δική της λάμψη για χάρη των ήθοποιών και πως χάνεται, διαλύεται προτιμώντας να υπάρχει τό παίξιμό τους κι όχι εκείνος. Αύτή τήν υπέρτατη σκηνοθετική και ήθικη αξία τή ζή ο Ροντήρης μονάχα για τόν Μινωτή. Είθε να αισθανόταν τό ίδιο και για τους άλλους: θ' άντλούσε τότε από κείνους τήν ικανότητα ν' άνανεωθεί και να πλατύνει τή δράση του μόνος του: ό,τι καλύτερο έχει κάνει δεν τό τόλμησε μόνος του, αλλά μόνο κάτω από τις πτέρυγες του "Εθνικού" και κάτω από τις άνέσεις του.

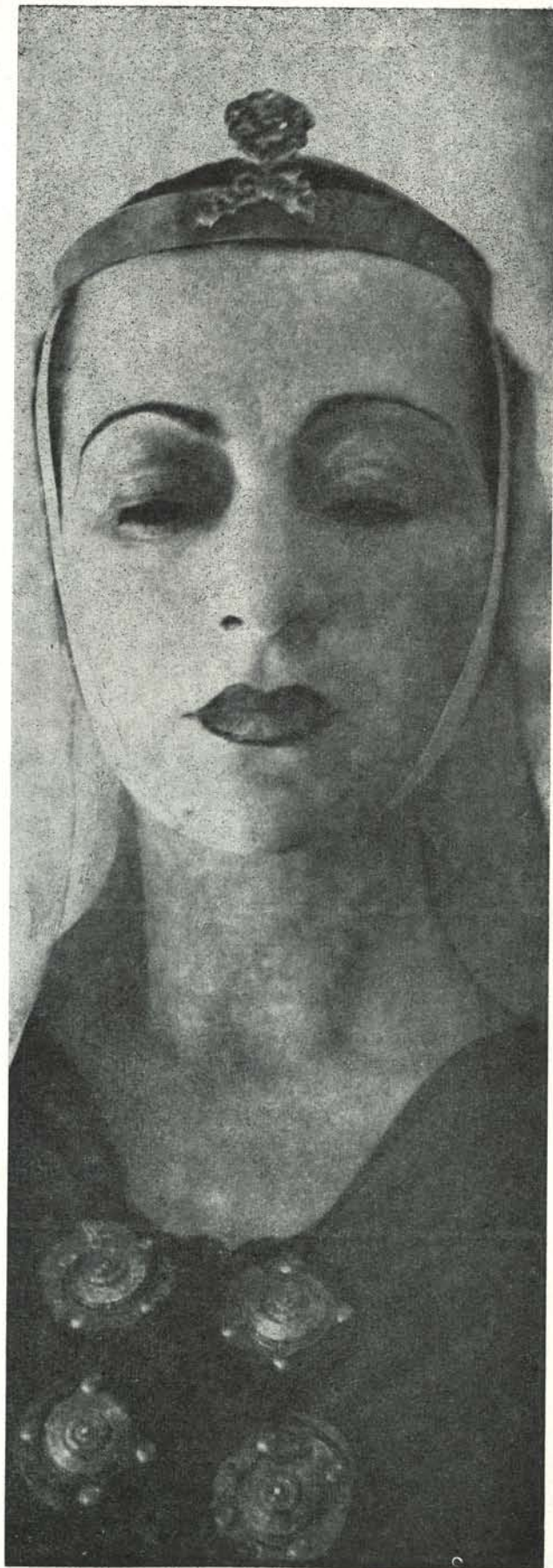
Βέβαια, ο Σαίξπηρ και στόν πιό μικρό του ρόλο αφήνει να φανεί όχι μόνο ή δημιουργική του δύναμη, αλλά κ' ή στοργή του: παράλληλα όμως εύνοει πλατύτατα τόν πρώτο ή τους πρώτους ρόλους: γι' αυτό στεκόμαστε κ' έμεις ν' άνευρύνουμε τό ρόλο του τίτλου, γιατί σ' αυτόν τά προβλήματα είναι πλουσιότερα: τόν Πουήτη δηλαδή ακολουθούμε: οδηγός μας είναι οι άποχώσεις του θεματός μας όπως παρουσιάζονται. Ο Κ.Ο. γράφει: "... Ο κ. Μινωτής τόν ένεφάνισε [τόν Ριχάρδο τόν Γ'] μέχως ένόσ σημείον ως ένα είδος παθολογικού τύπου στεφίμενον από κάθε ηρωικό στοιχείο. Άσχέτως πρós τήν αντίληψη αυτήν... πρέπει ν' άναγνωρισθί ότι... επραγματοποίησε μια πρώτης τάξεως καλλιτεχνική δημιουργία από τās καλύτερας πού έχει στο πλούσιο ένεργητικό του" ("Εθνος", 3 Νοέμβρη 1939). Η "Εστία": "Τό γεγονός ότι ή παράσταση... ήρχισε εις τās 9 και έτελείωσε εις τήν 1ην μεταμεσονύκτιον και ότι κανείς δεν ήσάσθη τόν εαυτόν του κοιρανόμενον... άσκει ίσως να χαρακτηρισθί τήν έξαιρετική ποιότητα τής παραστάσεως..." (Χ. Ε. Αγγελομάτης, 3 Νοέμβρη). Ο Ι. Στογ. (άννης) επίσης, με τόνο πού δείχνει πως ο πρωταγωνιστής είχε κατακτήσει πια τήν έμπιστοσύνη τής Κριτικής, κρίνει: "Ο κ. Μινωτής έδωσε... τόν άνώτερο εαυτό του" [αυτό είναι κοινοτοπία δε μās βοηθάει άμέσως, όμως γίνεται πιό έξυπνητικώς]: "Υπήρξε σατανικός, αλλά μαζί και ανθρώπινος, όσο πρέπει και τά δύο, στο κορμά εκείνο πού μόνο ή μεγάλη τέχνη μπορεί να έπιτύχει". Για τό Ροντήρη μιλάει με λιγότερα λόγια και με λιγότερο ένθουσιασμό: "Η παράσταση ήταν από τις ένθουμότερες πού έχουν δοθί και αξίζει γι' αυτό μόνον επαινός ο κ. Ροντήρης. Άλλ' ο ροθμός δεν ήταν βέβαια εκείνος πού θά ύψωνε στόν πρόποντα τόνο μοιχείς από τις δραματικότερες σκηνές..." ("Βραδυνή" 3 Νοέμβρη). Ο Άχ. Μαμάκης: "... Η έποχή άνεπαρεστάθη θαυμάσια, τά κοστούμια... ήταν άφρογα, τά σκηνικά των Βρετανικών παλατιών πολυτελή... Άλλά ούτε αυτά δεν εστάθησαν ικανά να δώσουν ικανοποίησιν... Τό κοινό,

μολονότι ο Σαίξπηρ έχει γίνει τά τελευταία χρόνια πολύ τακτική θεατρική τροφή του [ίδου μια σκιά ψόγου], χθές δεν έδοκίμασε ζωηρή τή συγκίνηση τής μεγάλης Τέχνης. Τό άφησαν ως επί τό πλείστον άδιάφορον και ψυχρόν τά άτελείωτα παρασκήνια και αί πολυδαίδαλοι δολοπλοκίαι τής παλαιάς άγγλικής Αδλής...". Όμως τό έργο "έδωσε τήν ευκαιρίαν εις τόν πρωταγωνιστήν [στερεωμένη πια ή φήμη του] κ. Άλ. Μινωτή να εμφανίσει μια καινούργια μεγάλη δημιουργία. Πρώ-γματι... έκρέδησε έναν τόπον έντελώς ξεχωριστόν, έδωσε άληθινά άνάγλυφον τόν άσχημον και άδικημένον... Παρουσίασε με περισσήν άνεσιν και τέχνην τās ποικίλας μεταπτώσεις..." ("Αθηναϊκά Νέα", 3 Νοέμβρη). Ο Μ. Ροδάς: "Ο δραματικός καλλιτέχνης" [προσέξετε τό επίθετο "δραματικός", δείχνει τήν καθέκφραση, δεν λέγεται, σε κριτική, τυχαίως] "έπαιξε τόν Ριχάρδον έκφραστικά και σνασπλαστικά... και άπέδειξε, για μια φορά ακόμη τόν άπερίοριστο πόθο γι' άνώτερες δημιουργίες όπως ή προχθεσινή. Ο μονόλογος μόνον... νομίζω ότι θά έπρεπε να έτελεσθί με περισσότερον "σεπτικισμόν", αλλά ο καλλιτέχνης έπρωτίμησε τήν έκφραστικήν [;] άπαγγελίαν, ύφος περίπου τολμηρόν και ήρωϊκόν...". [Άντι να χραρεί τά δύο τελευταία κάθεται και γράφει πως "θά 'πρεπε..." — "Ω, Μ. Ροδά, είσαι και μακαρίτης! — Κοροϊδεύουν οι ήθοποιοί κάτι τέτοια "θά έπρεπε"! Κάθονται οι κριτικοί από κάτω, βλέπουν λίγα λεπτά ένα πράγμα πού ο ήθοποιός ξεδίψε ώρες κι ώρες για να τό πετύχει, μάλιστα ήθοποιός με στοχασμό, και κάθονται ύστερα κι άποφάνονται κατηγορηματικά και κούφια, βέβαια!]. Έπαινει θερμότατα — και δικαιοτάτα — τό Γληνό: τόν έχει επαινέσει κι ο Μινωτής (τεύχος 16, σ. 70, στήλη α'). Κι οι άλλοι ήθοποιοί λέει, πήγανε καλά, "δικαιώσαντες τους καλλιτεχνικούς μόχθους του σκηνοθέτου κ. Ροντήρη". Τόσο λίγα για τους "καλλιτεχνικούς μόχθους"! ("Ελ. Βήμα", 4 Νοέμβρη). Ο Αιμ. Χ., πού δεν είχε γράψει στήν "Καθημερινή" κριτική για τόν "Άμλετ": "Μιά παράσταση εις τόνον ελάσσονα... Ο Άλέξης Μινωτής άτιμήσας εις τόν Άμλετ έπέτυχεν έν μέρει εις τόν Ριχάρδον. Λέγω έν μέρει — αλλά θά είπω πρώτον τί έπέτυχεν". [Η άπόλυτη άρνηση για τόν Άμλετ δεν έχει τήν έγκρισή μας, δεν έτυχε να μās γοητεύουν π' άπλόυτα: ή προθυμία όμως να πει πρώτα ο κριτικός τις χάρες του ήθοποιού και να προβάλλει αυτές πρώτα μās γοητεύει και μās φαίνεται άξιολομητή] "Ένεφάνισε... μίαν μάσκαν καλήν. [Η περρούκα του με τά λίγα της άσπρα μαλλιά, πού μās έτυχε να τήν προσέξουμε τότε από κοντά, ήταν καθόρθωμα, στο είδος τής: πρώτη φορά είχαμε δει σε νέο ήθοποιό τέτοια περρούκα περρούκα]. "Έγνωρίζε τόσον καλά τό μέρος του, ώστε πλην μιάς ή δύο άστοχιών, ούδαμού έφάνη άναμείνον τόν ύποβολέα, ο όποιος ειρήσθω εν παρόδω έλαβεν ένεργότατον μέρος εις τήν πρώτην πράξιν [!!!] εκινήθη με όσην περίπου ένκοιλίαν εκινήθη και ο Κρόους εις τήν Γερμανικήν σκηνήν — και είμαι βέβαιος ότι ο κ. Μινωτής θά τόν ειδε παίζοντα κατά τήν έν Γερμανία παραμονήν του — ειχεν εις πολλές σκηνάς έκφραση και φωνήν άνάλογον και δεν παρεσύσθη εις δραματικότητας άκαιρους, όπον ο ρόλος, δραματικώτατος εις τόν πυρήνα του, διατήρει έπιφάνειαν γαλήνης και ήρεμίας" [Ο ύπαινιγμός για τόν Κρόους είναι μια πληροφορία — λαυράκι για τήν έρευνα, όμως δε μās φαίνεται άπαραίτητη παρά άν λεγότανε τυχόν, πρós τόν Μινωτή ιδιαίτερος, για να ξέρεο ο ήθοποιός πως οι άλλοι κάτι έξερουν από τά παρόμοια: ο ύπαινιγμός μās λυπεί γιατί φαίνεται πως έγινε με κάποια χαρά σε βάρος του Μινωτή]. "Ητο έξαίρετος εις τās σκηνάς τής συναντήσεως με τήν νύμφην του Έορίκον VI, όταν ο Ριχάρδος ο III φονεύε τό συζύγον, κατορθώνει να γοητεύσει τήν πένθημον ψυχήν τής Άνας. Ητο λαμπρός εις τήν συνάντησιν με τήν μητέρα του... Έκινήθη με άνεσιν εις τήν τελευταίαν πράξιν τής συγκρούσεως με τόν αντίπαλόν του τόν Ρίτσαμον. Πρέπει να κατονομηθί ότι εις τās κυριότερας και δραματικώτερας σκηνάς... ο κ. Μινωτής... επέδειξε και κατανόηση πολλήν και τέχνην άνάλογον". [Τώρα θ' αρχίσουν τά δυσάρεστα]: "Άλλ' ή κλίμαξ τής ήθοποιίας του κ. Μινωτή δεν φαίνεται ν' άντέχη εις έργα τόσης πνοής. Η τραγωδία ζητεί ένότητα και αυτοκυριαρχίαν από τής πρώτης σκηνής μέχρη τής τελευταίας..." (4 Νοέμβρη 1939).

Για τό παίξιμο ενός ήθοποιού πού ή περίσταση κ' ή μόρρεσή του τόν οδηγεί να παίξει σε τόσο σύντομο διάστημα τέτοιους τεράστιους ρόλους, οι παραπάνω έπαινοι φτάνουν: τις άντιρρήσεις του κριτικού μπορεί κανέναν να τις δει και μόνος του: δεν κάνουμε άνθολογία εδώ, ζητούμε ντοκουμέντα πού να μās βοηθήουν: οι άντιρρήσεις, ύστερα μάλιστα από τόσο βασιικά στοιχεία



επαίνου, έχουν προσωπικό ενδιαφέρον για κείνον που τις γράφει. Το έργο παίχτηκε κατά το μάλλον ή ήλιον: κοπήκανε όμως μερικά μέρη: ο Λιμ. Χ. τ' αναγράφει με μια λεπτομέρεια εκπληκτική, σά δεξιότηχνης μάλλον, που δε ζητάει να φωτίσει τους αναγνώστες του, παρά να δείξει πως είναι δύσκολο να του ξεφύγει και το παραμικρό: τρομοκρατία, δηλαδή απόπειρα για κάτι τέτοιο, κι ακόμα σά να θέλει να λιγοστέψει την εντύπωση τής πρώτης φράσης του για το ότι ο τόνος ήτανε "έλασσων", έπεξηγγεί πως τούτο προέρχεται απ' το ότι παίζανε πολλά πρόσωπα που άπασχολούν τους θεατές. "Ας προσθέσουμε κι ότι φέρνανε δυσκολίες στο σκηνοθέτη αυτά τά πολλά πρόσωπα: τά θεωρούσε μπελά: δέν τά παίζαν πρωταγωνιστές που να τους τιμά, όπως το συνήθιζε: τόν ν' άπασχολείται ο Ροντήρης με δευτερεύοντα πρόσωπα, τόν θεωρούσε άδικη σπατάλη χρόνου και κόπου και αξιοπρέπειας. "Η σκηνοθεσία", συνεχίζει ο Λιμ. Χ., "έβοηθήθη άνατιρορήτως από τήν άπλότητα του σκηρικού του Κλώνη, τόν όποιον επέτρεψε τήν άνετον έλλαλην...". Κι ό "Άλκης Θρούλος στή "Νέα Έστία": "... Τόν έργο είναι πολύ εύκολο να φανεί μονότονο. Ο κ. Μινωτής δέν άφησε ούτε στιγμή να έχει ό θεατής αύτή τήν εντύπωση. Τόν παίξιμό τον ήταν μά άδιάπτωτη δημιουργία. Τίς σκηές που μοιάζουν πολύ άναμεταξύ τους τίς άναρέωσε με εϊρήματα πάντοτε αισθητά". [έδω δέν έπρεπε ν' άγνοηθεί ό Ροντήρης: δέν ήτανε, τελοςπάντων διευθυντής τής Σκηής μόνο, σκηνοθέτης ήτανε: άλλ' άν παράστανε τόν θεόν στα παρασκήνια, σ' όποιον είχε τή διάθεση να "θηρσκειυθεί", σ' όποιον είχε δηλαδή τάλαντο για δούλος, ή Κριτική και τόν Κοινό δέ χαμπάριζαν από κάτι τέτοια!]. Σχηνά είχα έκφράσει μερικές έπιφυλάξεις για τήν τέχνη τον τόν εύρισκα ίσαμε σήμερα ήγη, πολύ ρωμάλéo, όταν έπαιξε ρόλους άσθενικών ανθρώπων. Στόν "Ριχάρδο τόν Γ'" κατόρθωσε να ύποτάξει τόν φυσικό του σφρίγος, να εμφανισθεί έντελώς ύποταγμένος στό νόημα τής Τέχνης. Ήταν σ' όλη τή διάρκεια τής παράστασης ένας έξοχος κι έξυπνότατος ήθοποιός και καλλιτέχνης. Θά ήθελα μόνον μερικές φορές να μήν ύποδεικνύει τόσο φανερά με τή φυσιογνωμία του, τή χειρονομία του [;! ] τόν δόλο τής ψυχής του...". [Νά και πάλι τά σημεία που οι ήθοποιοί γελούν με τους κριτικούς: τούς ήθοποιούς θέλουν να εντυπωσιάσουν με κάτι τέτοια κι αυτών ακριβώς τή χλεύη κερδίζουν: γελούν στα παρασκήνια, όταν οι λόγιοι του γραφείου κάνουν εκ του ασφαλούς ύποδείξεις με τόν αφέλεια κι άνυποψίαστοι από τά μυστικά τής δουλειάς]. Και συνεχίζει ή κριτικός: "Η όλη παράσταση στάθηκε στό ύψος του κ. Μινωτή. Ο "Ριχάρδος ό Γ'" σημαίνει μια θριαμβευτική άνοδο του Βασιλικού Θεάτρου και του κ. Ροντήρη. "Όλες οι κινήσεις, του πλήθους ήταν άριστα ρυθμισμένες" [Ο Άλ. Θρ. βλέπει έξωτερικά: οι κινήσεις του πλήθους είναι κάτι ώραϊο να τόν πετύχει κανένας, αλλά τεχνική: ούσιαστικά, λοιπόν, δέν κάνει κανένα καλό στή φήμη του σκηνοθέτη, ούτε τόν ξεκουράζει με τόν λίγο του έπαινο, που όλοι τόν έχουν ανάγκη]. "Δέν πρόβαλε καμιά παραφωνία και μερικοί ήθοποιοί όπως ό κ. Γληρός, ό κ. Δεστούνης, ό κ. Μαμίας" [άνεβαίνει μια νέα γενιά ήθοποιών στα μεγάλα έργα: χωρίς τόν "Έθνικό", οι δυνάμεις αυτές — μεγάλη του Γληνού, κατώτερη του Δεστούνη, σπάνια του Μαμιά — θά πήγαιναν χαμένες] "είχαν δημιουργικές εξάρσεις και εμπνεύσεις..." (15 Νοέμβρη). Με τόν "Έμπορο τής Βενετίας" (1940) τόν "Έθνικό" οικοδομεί τήν παράδοσή του: ό Φώτος Πολίτης τόν είχε άεβάσει στα 1932, έναρξη τής Β' περιόδου: τώρα, ύστερα από όκτώ περιόδους, έγκαιινιάζοντας τήν Γ', ξαναγυρίζει στόν ίδιο: ή τάση γι' αυτοκατανέωση που ύποσημαίνεται, είναι καλό φαινόμενο άν όμως άφήσει κανένας ψυχολογικότερες διαθέσεις έρμηνείας τών γεγονότων να τόν κυριέψουν, θά μπορούσε να πει πως ό σκηνοθέτης κι ό πρωταγωνιστής βιάζονται να σημειώσουν πιά έντονα τή δική τους παρουσία, προβάλλοντας τόν νέο άστέρα πρώτο στή σειρά, στή διανομή, στό πρόγραμμα, ενώ ακολουθούν οι δύο παλαιότεροι Σάυλοκ, ό Ροζάν κι ό Παρσκειάς. "Ας προτιμήσουμε όμως για συντροφία μας να χαρούμε τή νεότητα να χτυπάει τήν πόρτα τών Σόλωνε που, άλλωστε, δέν είχαν ύψώσει και τόσο ψηλούς πύργους. Με τή σωστή μανία που μάς βασιανίζει να βρίσκουμε ό,τι μαρτυρίες είναι δυνατό, σχετικά με τόν πώς πλάσανε οι ήθοποιοί τά σαιξπηρικά πρόσωπα, θά καλοθυμήσουμε τώρα τούς χαρακτηρισμούς που δίνει ό Μ. Ροδάς στους πρεσβύτερους Σάυλοκ που είπαμε. Γράφει λοιπόν για τόν Μινωτή, σχετικά μ' εκείνους, πως ήταν "συναρπαστικότερος σε μια δραματική γραμμή πληρεστέρα. Έδινε

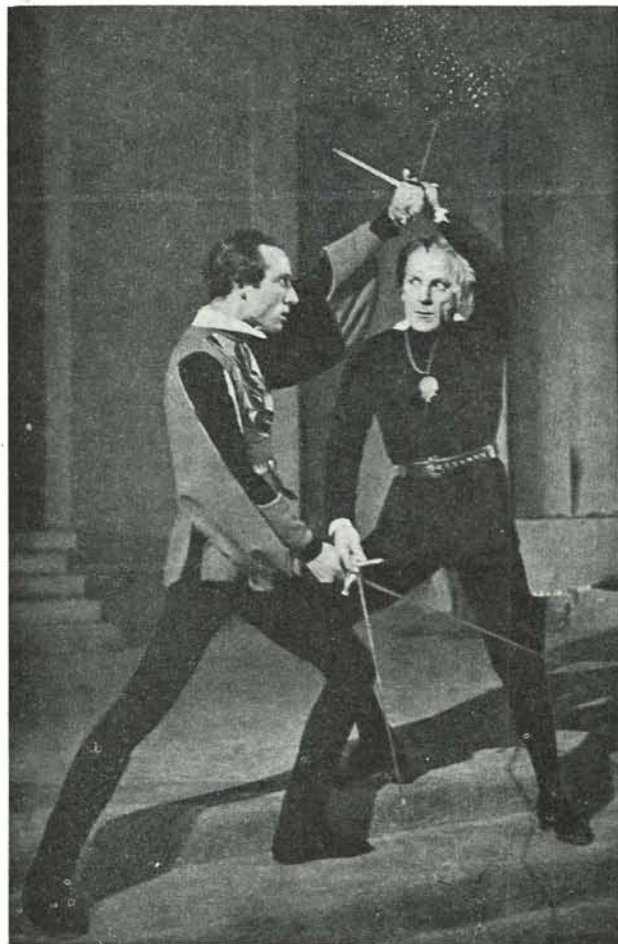


1938: 'Η Έλένη Παπαδάκη, ιδανική Ρεγάνη, στόν "Άλη"



τήν εντύπωση του "ήρωα" που μάχεται αμείλικτα για τη φυλή του και για την εκδίκησή του. "Αλλά δεν ήτο και το "άπαντο" που απαιτεί ο ρόλος του Σάβλοκ με τις καταπληκτικές συγκρούσεις. Είχε, σε μερικές στιγμές, κάτι το νεανικό. Και εις αυτό το τραγικό παιχνίδι του συγγραφέως" [πρώτη φορά τυχαίνει ν' ακούμε πώς ο Σαίξπηρ είναι "συγγραφέας", ξέρουμε πώς είναι, όπως κ' οι τραγικοί, Πονητής: συγγραφέας είναι ο Στριντμπεργκ π.χ.] "μεταξύ χαρᾶς και πόνου σε δύο χαρακτηριστικές σκηνές, δεν είχε τις έκφραστικές [1] αντιθέσεις ενός Έρμετε Νοβέλλι και του δικού μας του Λεκατσά, που εδύγησα να τους δώ και τους δύο" ["Άλλο γλέντι στα παρασκήνια, με το καμάρι του "λογίου" κριτικού στα τους πρωταγωνιστές — ιδίως τον ξένο — πού 'χε δει!]. Οι "ἀναμνήσεις" του δεν επιτρέπουν στο Μ. Ροδά να δει ανοιχτόκαρδα την καινούρια έρμηγεία και να τη χαρεί: παίρνει μόνο αόστηρότερο και γνωματεύει από... τρίτοδος: "Ὡς μία πρώτη σταθερή δοκιμή, ή καλλιτεχνική εργασία του είναι ενδιαφέροντα. Δεν είναι όμως ακόμη ώριμος...". "Ίδού και ή σύγκριση: Θυμίζει τί είχε γραφεί στα 1932: 'Ο Ροζάν "παίζει τον Σάβλοκ παραστατικότερα με δραματική έξαψη, είναι λιγότερο 'Εβραϊός και περισσότερο εκδικητής της φυλής του'. 'Ο Παρασκευᾶς "παίζει... διανοητικότερα και πλησιάζει περισσότερο πρὸς τὸν τύπο τοῦ 'Εβραίου... νομίζει κανείς ότι ομοιάζει τὰ κόκκαλα τοῦ Γενάρου. Δεν έχει όμως φωνή για τις μεγάλες ἐκρήξεις, για ἕνα υπέρτατο συγκλονιστικό ξέσπασμα..." ["Ἐλ. Βῆμα", 23 Ὀκτώβρη 1940). Κι ὁ Μαμάκης στ' "Ἀθηναϊκά Νέα" (23 Ὀκτώβρη). "...Ἡ καινούρια σκηνοθεσία τοῦ κ. Ροντήρη ἐξωντάνευε ὅπως ἐπρεπε τὸ ὄραιο αὐτὸ τραγούδι τῆς νύχτης [ἀναμνήσεις Φώτου Πολίτη], μέσα σ' ἕνα φωτεινὸ χαρούμενο και ποιητικὸ πλαίσιο". Για τὸ Σάβλοκ, ἀπομακρύνοντας τὴ συμβολὴ τοῦ σκηνοθέτη και θεωρώντας τὴ ἀποκλειστικὴ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιῦ, γράφει: "Ὁ 'Εβραϊὸς αὐτὸς τραπεζίτης και τοκο-

"Ἄλλη μιὰ φωτογραφία ἀπὸ τὸν "Ἀμλετ" τοῦ Ροντήρη. Ἡ σκηνὴ τῆς ξιφομαχίας Ἀμλετ (Μινωτῆ) και Λαέρτη (Κατράκη)



γλύφος δὲν παρουσιάσθηκε μονάχα ὡς ἄπλος φιλαργυρὸς, ἕνας ἀνθρωπάκος, ὑπαρξίς ἀσήμαντος, πρόσωπο φαειρὸ και κομικό. "Ὁ Μινωτῆς [ὄχι ὁ κύριος, σημεῖο κυριαρχίας τοῦ ἠθοποιῦ σὰν ἐξοχὸν πρωταγωνιστῆ πού τὸ "κύριος" τὸ 'χει ξεπεράσει] τὸν ἐνόστωσε σὰν ἥρωα. Τὸν ἐνεφάνισε με ψυχικὸν μεγαλεῖον πού δὲν στερεῖται ὁ Σάβλοκ, ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ ιδιόρρυθμου φιλαργύρου πού περικλείει ἐν τούτοις τόσο πάθος και τόσοὺς ἐνθουσιασμούς". "Ἡρωα ἐξωγράφησε ὁ Μινωτῆς με τὸ ἔντονο παίξιμο τοῦ Σάβλοκ... , προκάλεσε θαυμασμό και δέος και συνεπήρε ὅλο τὸ πνεύρο και ἐκλεκτὸ ἀκροατήριον...". Για τὸν Ροντήρη σημειώνει πὸς "ἐνεφάνισε δημοιοργικὰ τὸ ἔργο". Μπορεῖ, στὴν τεχνικὴ πνευματικὰ ὅμως δὲ φαίνεται πὸς είχε προσφέρει τίποτα. "Ὅ,τι μᾶς λένε ὁ Ροδάς και ὁ Μαμάκης για τὸ πὼς παρουσίασε ὁ Μινωτῆς τὸ ἔργο βρίσκεται ἤδη στὶς ἀπόψεις τοῦ Φώτου Πολίτη (τεύχος 18, σ. 24 - 25 και 32 ὅπου κ' ἡ ἀνάλογη γνώμη τοῦ Α. Βεῖνδγλου): ἡ λοιπὸν ὁ πρωταγωνιστῆς ζήτησε τὴ φυσικὴ βοήθεια ἀπ' εὐθείας στὸν Φ. Πολίτη ἢ ὁ Ροντήρης, μὴ ἔχοντας ἄλλη γραμμὴ για τὸν Σάβλοκ και παρακινημένος ἀπὸ τὴ φλεγόμενη ἰδυσυγκρασία τοῦ Μινωτῆ, δέχθηκε ἀνεπίγνοστα, νὰ τὴν ἐφαρμόσει. Μέσα στὸ ἄρθρο τοῦ Μαμάκη δημοσιεύεται και μιὰ φωτογραφία τοῦ Μινωτῆ στὸ ρόλο σὰ φιγούρα, σὰν ἀπόδειξη σπουδαίας διασκευῆς προσώπου, σὰ ντύσιμο και, γενικὰ, σὰν ἀπόδειξη ἐνὸς Σάβλοκ — ἥρωα, ἢ φωτογραφία εἶναι πραγματικὰ ἐκπληκτικὴ ἔργο ζωγράφου μᾶλλον, παρὰ φωτογράφου: παρασταίνεται σὰν ἕνας ἀληθινὰ ἐξοργισμένος ἐκδικητῆς, Κρητικὸς σ' ἔξαρση ἐναντίον ἐνὸς ἐχθροῦ, στὸ πείσμα τοῦ ἀπάνω, ἀλύγιστα ἐνισχυμένος ἀπ' αὐτό, σὰν πρόσωπο κακάντζακικοῦ μυθιστορήματος, γεμάτος τρόμο για τὸν ἀντίπαλο καθὼς εἶναι πάντα, στοὺς πολέμους πύο πολύ, τὰ θαυμαστὰ γεννήματα τοῦ νησιοῦ τῆς Ποίησης και τῆς 'Ελευθερίας. "Ἐχω δεῖ στὸν ἴδιον ρόλο και μιὰ φωτογραφία τοῦ Κατράκη — θὰ μιλήσωμε ἀργότερα — ἐκεῖνος εἶναι ἡρεμὸς, ὑπολογιστικὸς, σκέπτεται τὸ θάνατο πού θὰ δώσει, χωρὶς διαταγμὸ, σὲ λίγο. Τί θαυμάσιο τάλαντο ὁ Κατράκης! Πού εἶναι οἱ ρόλοι πού μᾶς χρυστάει; Κερδίζει, ἀραγε, τίποτα με τὰ θαλαργυλιῖα; Μινωτῆς - Κατράκης! πρωταγωνιστῆς με πολλὰ Κρήτη μέσα τους! Χρωστᾶμε στὸ νησί τοῦ Θεοτοκόπουλου και τὸν Βενιζέλου πολὺ περισσότερα, ἀλλὰ νὰ δυὸ διαφορετικοὶ και τόσο σημαντικοὶ δραματικοὶ ἠθοποιοί! — Ὁ Αἰμ. Χ. θυμᾶται τὸν Ροντήρη, ἀλλὰ καθόλου για νὰ τὸν θωπεύσει: "Ἡ... παράστασις... ἔφερε τὰ ἴχνη τῆς κοπιώδους ἐργασίας, ἀλλὰ τὰ ἀδρὰ και ἀνεξίτηλα ἴχνη τῆς ἐπιτυχίας δὲν ὑπῆρχαν". [Αὐτὴ ἡ φράση θὰ ταίριαζε νὰ μπεῖ σὰ μότο κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο αὐτοῦ τοῦ ἄρθρου μας, για νὰ συμβολίζει τὸν Ροντήρη και ὅλη του τὴ σημασία]. "Και βεβαίως, δὲν ἔπαιε ὁ Σαίξπηρ. Τὸ περιεργον — περιεργον διότι ὁ ὑποδυθεὶς τὸν ὄρλον τοῦ Σάβλοκ ἐργάσθη — εἶναι ὅτι δὲν ἔπαιεν οὔτε ὁ κ. Μινωτῆς. Και ἐπειδὴ δὲν ἔπαιεν ὁ ὑποβλεῦς" ["Ἐ, αὐτὴ ἡ διάθεση ἢ "πειραχτικὴ" ἐκ τοῦ ἀσφαλοῦς, πόσο ζημιώνει μιὰ κριτικὴ και πόσο τὴν ἀπομακρύνει ἀπὸ τὸ νὰ γίνει ὠφέλιμη, γιατί δανείους ἐνδιαφερόμενους ν' ἀγριεῖσουν μόνο, και γιατί φέρνει δυσπιστία στὸν ἀναγνώστη, και γίνεται, ἀκόμα, ὠχρη και ἀναξιόπιστη σὰ ντοκουμέντο, ἀφοῦ δίνει τὸ ἐνδόσιμο μᾶς θυρωμένης μεροληψίας πού μπορεῖ και νὰ μὴν ὑπάρχει!] "ἔπαιε μοιραῖος ὁ κ. Ροντήρης, ὁ ὁποῖος εἶδε τὸν Σάβλοκ δαιμονικὸν Ρασποῦτιν και ἐπίβαλεν ["ἐπίβαλεν"!;] εἰς τὸν πρωταγωνιστὴν μάσκαν, φωνὴν, τρόπους, κινήσεις ἐξημμένον φανατικοῦ, ἐνὸ ὁ Σαίξπηρ προσεπάθησεν εἰς τὴν ἐποχὴν τοῦ ἀναπτυσσομένου ἐμποροκρατισμοῦ και τῆς συνακολουθοῦσης τοκογλυφίας<sup>(13)</sup>, νὰ δώσει τὸν τύπον τοῦ γνήσιου 'Εβραίου, πενταπύσταγμα χιλίων ἄλλων, τὸν τύπον τοῦ ἀνθρώπου τοῦ καταδικασμένου...". Για τὸν Μινωτῆ, εἰδικῶς: "ἐργατικὸς ἠθοποιός, ὁ ὁποῖος ἐπιτυγχάνει τὸ σπονδαῖον κατόρθωμα ν' ἀναπληρώει τὸ διαλείπον τάλαντον με τὴν κοπιώδη και εὐσυνείδητον προπαρασκευήν". Ὁ Αἰμ. Χ. συνεχίζει: "Ἐπειδὴ ἤξερε τὴν ἑλξὴ τοῦ Μινωτῆ στὰ δραματικὰ, νόμισε "ὅτι θὰ ἐτόνιζε τὴν τραγικὴν πλευρὰν τοῦ ὄρλου και ὅτι θὰ προσέφερε μιὰν ἐρμηγείαν ἢ ὁποία, ἐνὸ θ' ἀπομακρύνετο ἀπὸ τὰς συνήθειες παρεξηγήσεις τοῦ ὄρλου, θὰ προσήγγιζε περισσότερον εἰς τὴν γνήσιαν σκέψιν τοῦ ποιητοῦ. Και πρέπει νὰ τ' ὁμολογήσω ὅτι ὁ κ. Μινωτῆς εἶχε εὐτυχεστάτας στιγμὰς εἰς τὸσον βαθμὸν ἐπιτυχίας, ὅσον ἀτυχεῖς ἦσαν ἄλλα πάμπολλα". [Τὸ "ἐνόμιζον" μᾶς δείχνει ἐν' ἀπὸ τὰ κλειδιά τοῦ κριτικοῦ πού μελετοῦμε, τὸ πὼς ἀναζητεῖ στὸ ὑποκείμενό του τὴν ὀλοκλήρωση

(13) Σχετικὰ, δεῖς ἐν' ἄρθρο Αἰμ. Χ. ("Καθημερινή", 23 Μάη 1964) και τὴν ἀπάντησιν Θ. Λίξελου στὴν "Ἀγῆ" 3 Ἰουνη



του αισθητικού γεγονότος, όχι στο τί θα δώσει ο καλλιτέχνης, παρά στο δικό του το προκαθορισμένο ιδανικό· δέν είναι όμως υποχρεωμένος ο καλλιτέχνης να 'χει προσαρμοστεί στού κάθε κριτικού τήν απαίτηση· όρθώνει κι αυτός εκείνο που μπορεί, πού 'χει να προσφέρει· μιὰ τέτοια βάση κριτικής φανερώνει πώς ό κριτικός κατατρώχεται από τόν εαυτό του και ζητάει τήν κατάφασή του μπροστά στην Τέχνη, όχι τó νόημα τó δικό της· γι' αυτό γράφει κριτικές - δοκίμια, πού δυσκολεύεται κανείς να τις παρακολουθήσει· πόσο παιδαγωγικός και χρήσιμος είναι ό τρόπος τού Φώτου Πολίτη, "δημοσιογραφικός" θά 'λεγε κανένας, άλλ' όχι βαρύν και, προπαντός, χωρίς να δίνει τήν εντύπωση πώς απολαμβάνει ό ίδιος εκεί πού θά 'πρεπε να ώφεληθούν οι άλλοι· ό Φώτος Πολίτης παίρνει απ' τόν εαυτό του τις βασικές κατευθύνσεις, ύστερα συλλογίζεται τó θέμα του και τόν αναγνώστη του· καμιά φορά γίνεται άδικος, αλλά δέ θά σταθούμε στην "καμιά φορά"!]. "Λιότι ό κ. Μινωτής χρησιμοποιών τας θολάς διόπτρας τού κ. Ροντήρη, είδε τόν δαίμονα Σάβλοκ" [ώστε ό Ροντήρης δέν είδε τόν "ήρωα" τού Φ. Πολίτη, είδε τόν Σάβλοκ σα δαίμονα — τόσο τó χειρότερο γιά τó σκηνοθέτη πού 'κανε τήν ποίηση γκράν γκινιόλ-φεύ! —] "νομίσαμε κι' έμεις πώς είχε μιὰ δική του κατεύθυνση [ό σκηνοθέτης!] και έλησμόνησε τόν άνθρωπον..." [πού δέν τόν λησμονούσε ό Φ. Πολίτης]. ("Καθημερινή", 23 'Οκτώβρη).

'Η έμπιστοσύνη στην θεατρική άξια τού Μινωτή εκδηλώνεται όμοφωνα, σχεδόν, από τήν Κριτική. Στα "Παρασκήνια" ό Π. Μοσχολίτης χαράζει αυτές τις γραμμές: "... έφέντος τόν ρόλον τού Σάβλοκ έκαλείτο ν' αποδώση διά πρώτην φοράν εις τά χρόνια μας ήθοποιός πράγματι έχον όμους ικανούς να βαστάσουν ένα τέτοιον ρόλον..." προβαίνει με σεβασμό και με προσοχή και διστάζει να κρίνει άπόλυτα, έξετάζει τις διάφορες άπόψεις πού λέγονται γιά τó ρόλο και τέλος: "Προσωπικώς βρίσκω ότι άπεδόθη σωστότητα. Μερικάς επιφυλάξεις βέβαια έχω ως προς τινά σημεία. Ειδικώτερον, πράγματι, ό κ. Αλ. Μινωτής εις τήν πρώτην σκηνήν εμφανίζεται κάπως περισσώτερον τού πρόποντος νεανικός. Δέν είναι ό κοτσονάτος πρεσβύτες, ό γερός, ό νευρόδης και ρωμαλέος, παρά τά ψαρά του μαλλιά και γένεια· είναι νέος άνδρας. Όμως μετά τó διόρθωσε αυτό. [Πώς; Μάντσεψ, λέτε, τις επιφυλάξεις;] και " από κεί και πέρα ήταν πάντα περίφημος..."

Και: "Η παράστασις ύπήρξε μιὰ ακόμη επιτυχία, εις τήν σειράν τών άλλων πού μάς έχει δώσει ή σκηνοθετική δημιουργικότης..." [Αυτά δέν είναι κριτική, είναι λόγια· αν είχα τή σκληρότητα να παραθέσω τώρα — καθώς σ' άλλα σημεία τής μελέτης μας, τόν λιβανωτό κήπιων άλλων πρὸς τόν Κ. Μπακσιτά — πού εδώ είναι σχετικῶς θερμότερος, θά 'ταν μιὰ πολὺ άσχημη συμπεριφορά πρὸς τή μνήμη τού δημοσιογράφου — κριτικῶς πού θαυμάζει τόν εξελιγμένο τόσο συνάδελφό του]. (29 'Οκτώβρη). Τιμὴ στον Ροντήρη άπνέμει ό συνήθως τίμιος κι ανεξάρτητος από πρόσωπα, "Αλκης Θρύλος: "Ο κ. Ροντήρης επέτυχε να παραμείνη [τὸ έργο] κ' επάνω στη σκηνή ένα ποίημα πού κάποτε συντάραζε... τὰ ένδόμυχα τής ανθρωπίνης ψυχῆς κι' άλλου μεθοῦσε με τις γοητευτικὲς μελωδίες πού αναδίνει γύρω από τó θέμα τού ιδανικῶ έρωτα..."

"Ο "Εμπορος τής Βενετίας" είναι μαζί και "Ρωμαίος και Ιουλιέττα" και "Δωδεκάτη νύχτα" και "Λαίδη Μάκβεθ".

"Ο κ. Ροντήρης κατώρθωσε χωρίς να τού διαφύγει ούτε μιὰ παραφρονία να μεταδώσει όλη τή μουσική, όλη τήν ουσία, όλη τήν αισθητική συγκίνηση, όλη τήν άνάταση τού πολυσύνθετου αὐτοῦ ποιήματος..."

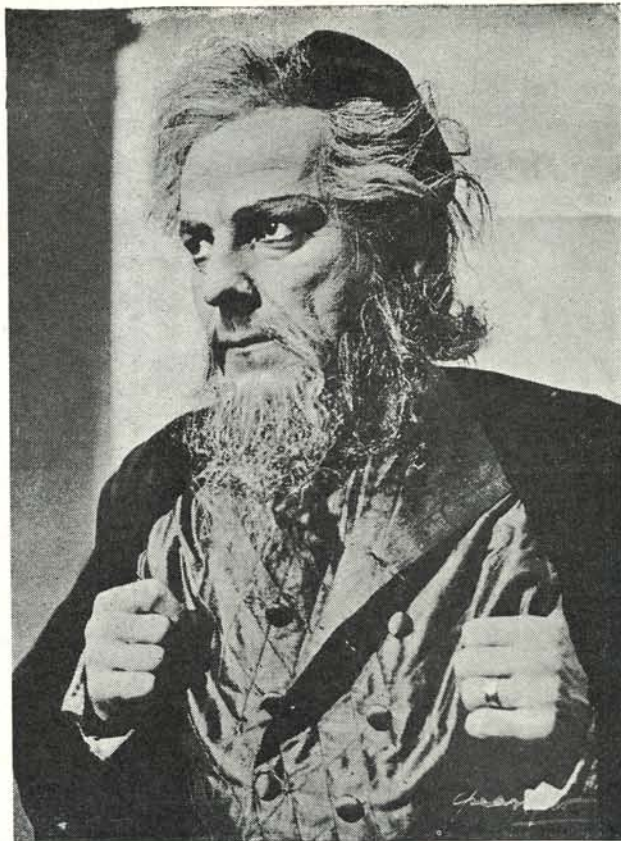
Και γιά τόν πρωταγωνιστή: "... 'Ο κ. Μινωτής παρουσίασε ένα Σάβλοκ δικό του. 'Ο κατατρεγμένος τών Έβραίων στα τελευταία χρόνια προσέδωσε μιὰ παράδοξη επικαιρότητα στο ρόλο τού Σάβλοκ κι' ό κ. Μινωτής, χωρίς καθόλου να ζητήση να εξουδετερώση τήν κακία πού έμφωλευεί στην ψυχή του, χωρίς καθόλου να ζητήση να τόν παρουσιάση συμπαθητικά, πρόβαλε ζωηρά και μιὰ δικαιολογία τού ό Σάβλοκ κρῖβει μέσα τόν όλο τó μίσος, όλη τήν έχθρα πού αισθάνεται ή φυλή του γιά όσους τήν ύποτιμήσανε..."

"Ο κ. Μινωτής... φανέρωσε όλη τή μοχθηρία του, όλη τήν απονία του... βασανιστής και θύμα... μαζί περιήφανος και ήρωικός..."

Και: "κι' ό κ. Ροντήρης [δευτερός ό σκηνοθέτης] άνύψωσε τήν παράσταση σε θρίαμβο..." ("Νέα Έστία", 1 Νοέμβρη).

"Ο "Εμπορος τής Βενετίας" δέν είχε τήν καλή τύχη τών άλλων άδελφών του, τών παιδιών τού κοινού τους πατέρα, τού Σαίξπηρ. Δέ θά εύτυχησει να χαρεί τις πολλές συνεχείς παραστάσεις τού "Άμλετ" και τού "Βασίλεα Λήρ".

ό "Άμλετ" είχε κι αυτός πληρώσει μιὰ κάποια πρόωση διακοπή τών παραστάσεων του, γιά λόγους "άρχων" τó "Έθνικό",



'Η' Αλέξης Μινωτής, Σάβλοκ, στο Ροντηρικό άνέβασμα (1940)

λέει, ήτανε "θέατρο ρεπερτορίου" κ' είχε σκοπό ν' ανεβάσει όλα τ' άναγγελμένα έργα. ("Ακρόπολις", 28 Νοέμβρη 1937, μέσα στην άγγελία πού ειδοποιείται τó Κοινό γιά τήν τελευταία εβδομάδα τού "Άμλετ"). Τό ίδιο έγινε και με τόν "Ριχάρδο τόν Γ'"· μπήκανε δημοσιεύσεις ("Έστία" π.χ. 12 Νοέμβρη 1939), πώς ή τραγωδία θά 'κοβε τις παραστάσεις της και πώς θά παιζότανε πάλι 16 - 21 Γενάρη 1940. Δέν ψέγουμε τó θεσμό τού "ρεπερτορίου"· κακοτυχίζουμε τήν έφαρμογή "ρεπερτορίου", τώρα, στον "Εμπορο τής Βενετίας". Είχε ιδρυθεί ή "Λυρική Σκηνή" κ' έπρεπε κ' εκείνη να κάνει τις παραστάσεις της στην όδo 'Αγίου Κωνσταντίνου. Γιά τήν πρώτη εβδομάδα ό "Εμπορος" θά παιζότανε: 21 'Οκτώβρη, τó βράδυ, 22, 23, 24 άπόγευμα - βράδυ και 27. 'Η "Μπατερφλάυ" θ' άνέβανε στις 28 τó βράδυ και τήν άλλη μέρα άπόγευμα βράδυ, ("Καθημερινή" π.χ. 20 'Οκτώβρη, 1940). Έτσι, τó έργο, έχασε τή σειρά του κ' ή "Λυρική Σκηνή" είχε στριμωγμένα και βιαστικά κακογεννηθεί από τήν "Άνοιξη τής ίδιας χρονιάς.

Τό έβδομο σαιξπηρικό πού θ' άνεβάσει ό Ροντήρης, με τόν Μινωτή πάλι, θά 'ναι, στην ουσία, τó τελευταίο γιά μάς· έχει φροντώσει πιά ό πόλεμος τής Άλβανίας· τó ρομείο ξαναβρήκε τήν αίγλη τών μεγάλων του στιγμών· ξανάγινε πιά έλεύθερο· άρα, τού Ροντήρη τά φτερά κόβονται· έχασε τά έρείσματά του. Θά ξαναγυρίσει στο "Έθνικό" και πάλι, όταν οι σκοτεινές δυνάμεις τού έθνους μας θά ξαναπάρουν τήν εξουσία. Τό 'χει — φεύ! — καταδεχτεί. Δέν έρευνούμε τις πολιτικές ιδέες κανένος· τά πράγματα μάς οδηγούνε — όπως και σ' όλη μας αυτή τήν εργασία, περισσότερο από κάθε άλλη — να τις βάλουμε στο λογαριασμό, σχετικά με τόν σκηνοθέτη αυτόν. Κι ό μεγαλύτερος τών αιώνων, αν ήτανε — πώς θά τó μπορούσε μέσα στη μικρή Έλλάδα; — γιά μάς, δέ θ' άξιζε μιὰ δεκάρα με τούς πολιτικούς του καθορισμούς. Περισσότερο απ' τήν κάθε λογής αισθητική επίδιωξη μάς ενδιαφέρει ή έλευθερία τού ανθρώπου και περισσότερο βέβαια, τών Έλλήνων. "Ο,τι βάζει σε δεύτερη μοίρα κάθε συμπατριώτες μας — και τούς συνανθρώπους μας — μάς αποτροπιάζει. Καλούμε τή μαρτυρία τού αναγνώστη μας να θυμηθεί, αν θελήσαμε να έλαττώσουμε σε τίποτα τó σκηνοθέτη κι αν άποκρύψαμε τίποτα πού θά τού



ήταν ευνούχο. Τώρα, με τον "Ερρίκο τον Ε'", αρχίζει ή αυτοεξορία του. Ξεκίβει απ' τον ελληνικό λαό. Έκανε δικούς του θιάσους, έκανε περιοδείες με συγκροτήματα που δὲ θὰ μπορούσε νὰ σταθούν στήν "Αθήνα" οί εμφανίσεις του είναι πενιχρές: έξω απ' τὸ "Εθνικό", χωρίς τις πλάτες του, χάνει κι αυτό που μπορούσε νὰ καταφέρει στήν ὁδὸ "Αγίου Κωνσταντίνου." Ο "Ερρίκος ὁ Ε'" παίζεται στὸ "Παλλάς" πού 'χε καταφύγια. Δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τοῦ τὴ λογαριάσουμε αὐτὴ τὴν παράσταση. Γενικά, κρίμα στήν ἀξία τῆς φιλεργίας του, πού 'ναι γι' αὐτὸν καταφύγιο, ὄχι ξεχειλισμα ψυχῆς κι ἀγάπης, μέσο "ἐπιβολῆς", ὄχι εὐτυχίας γιὰ τοὺς θεατὲς του.

Κι ὁμως ἡ σκηνοθετικὴ του σημασία δείχτηκε στὸν "Πρωτευουσιάνο" τοῦ Γ. Ρούσου (θέατρο Κυβέλης) καὶ στήν "Αἰνα Βοράνου" τοῦ Καγιᾶ, στὸ ἴδιο θέατρο μ' αὐτὰ τὰ ἔργα εἶδε, ἄλλωστε, κόσμο τὸ θέατρο του. ὅταν ἀνέβασε στὸ Δημοτικὸ τοῦ Πειραιῶς τὸ "Τοπικὸς παράγων" τοῦ Καγιᾶ, τί παράσταση! Ἐμεῖς, ὥστόσο, πρέπει νὰ δοῦμε ἀκόμα περισσότερο, συμπερασματικά, τὴν προσφορὰ του, σύμφωνα μ' ὅσα ἔχουμε πεῖ: "Αν κανένας θελήσει νὰ σκεφτεῖ τὸν τρόπο πού ἀνέβασε ὁ Ροντήρης τὸν Σαίξπηρ, γενικά, θὰ δυσκολευτεῖ νὰ θυμηθεῖ μιὰ γραμμὴ, μιὰ κατεύθυνση ὀδηγητικὴ ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη του καλλιτεχνικὴ θεωρία, γραμμὴ δηλαδὴ πού νὰ ποδηγετεῖ τὸν ἴδιον, βγαλμένη ἀπὸ μέσα του." Ἡ μελέτη του, ἀπὸ τὸν καιρὸ πού ἄρχισε νὰ βλέπει θέατρο, ἡ θητεία του κοντὰ στὴ Μαρίκα Κοτοπούλη, στὸ θέατρο "Ἰδείου", κ' οἱ σπουδὲς του στὴ Γερμανία, τοῦ μῶρφωσαν μιὰ εἰκόνα συνολικὴ — πρότυπο γιὰ τ' ἀνεβάσματά του, μὲ στοιχεῖα λογῆς "χωνεμένα", σ' ἓνα ἰδιαίτερο δικό του σκηνοθετικὸ "πιστεύω", πού δὲ θὰ μπορούσε νὰ κατονομασθεῖ καὶ νὰ ἐνταχθεῖ στοὺς διάφορους γνωστούς τρόπους, πού μ' αὐτοὺς ρητὰ πορεύεται ἡ Εὐρώπη, καὶ πού σ' αὐτοὺς θὰ στηριζόταν τὸ δικό του, τὸ "καινούριό", τὸ ἀτομικὸ, τὸ προσωπικὸ του. Ὅταν ἡ ἐπὶ μέρους Κριτικὴ δὲ μᾶς βοηθᾷ θετικὰ νὰ βροῦμε κάτι νὰ στηρίζουμε τὴν κατανόηση καὶ τὴν ἀποκάλυψη γιὰ μιὰ θεατρικὴ ἐκδήλωση, καταφύγιο εἶναι ἡ ὑπόθεση, σὰν κι αὐτὴν π.χ. πού θὰ ἐπιχειρήσουμε: "Ὁ βαθμὸς τοῦ πολιτισμοῦ μας δὲν ἐπιτρέπει ν' ἀναπληρῶσιν ἀπὸ μᾶς τοὺς ἴδιους πρωτότυπες ἀντιλήψεις γιὰ νὰ ἐφαρμοστοῦν στὴ χώρα μας, γιὰ πρώτη φορὰ. Ἀναγκαστικὰ λοιπὸν ἢ ὁ ἀκολουθήσουμε ζεκάθαρα κάτι ἔτοιμο ἢ θὰ κλεισοῦμε τὰ μάτια στις ὁμολογημένες τάσεις καὶ θὰ δουλέψουμε μ' ἓνα ἐκλεκτισμὸ, ἀκατάδεχτο νὰ ὁμολογήσουμε ἀπὸ πού ξεκινήσαμε. Αὐτὸ μπορούμε νὰ ὑποθέσουμε πὼς ἔκανε ὁ Ροντήρης. Ἀνοίγεται τὸ βιβλίο, κ' οἱ δοκιμὲς ἀρχίζουν μ' ἐπιμονή, μὲ καιρὸ καὶ μὲ κόπο οἱ ἠθοποιοὶ στὸ "Εθνικὸ" ἦταν ἔξοχοι, κι ἄλλος πληρῶνε: ὑποτάσσονται λοιπὸν οἱ ἔξοχοι ἠθοποιοὶ, πάνοπλοι μὲ τὸ τάλαντο καὶ τὴν πείρα τους: διαλύει, μὲ τὴν ἐπικουρία τῆς δαιμονισμένης τους ἔμπνευσης, τὰ στοιχεῖα τοῦ ἐκλεκτισμοῦ σ' ἀτομικὲς ἀνεξάρτητες ἐπιτευξεις: παρουσιάζονται λοιπὸν λαχταριστὲς δημιουργίες, ἐνῶ, δίπλα στὸν ὑποβόλεα, ὁ σκηνοθέτης μας, πού γι' αὐτὸν ὁ ἐκλεκτισμὸς τοῦ ἀποτελεῖ τὴν "τεχνολογία" του, διευθύνει κ' ἐγκραίνει τὸν κάθε τρόπο, γιὰ τὸν ἀναγνωρίζει σὰν ἓνα κομμάτι του μέσα στὸ νοῦ του. Πηγαῖα τάλαντα, σὰν τὴν Ἀλκαίου καὶ σὰν τὸν Βεᾶκη, ταλαιπωρημένα νὰ κἀνουν δοκιμὲς ὅλη τους τὴ ζωὴ χωρίς ἀνέσεις, θέλανε καὶ πολὺ νὰ περιπέσουν μέσα στὸ "Εθνικὸ" σ' ἔκσταση; Ἐἶχαν ὅλη τὴν ἀγρότητα νὰ τιμῆσουν τὴν περίστασι πού τοὺς ἔτυχε καὶ τὴν ἀνάγκη ν' ἀκούμῃσιν οὐκ ἀποῦ γιὰ τὴ διεκπεραίωση τῶν μεγάλων ἔργων! Ἡ θέληση ἢ σιδερένια — καρπὸς περισσότερο τῶν ἴδιων ὄρων, ἢ "μεθοδικότητα" τοῦ Ροντήρη, κ' ἡ τύχη νὰ 'σαι σκηνοθέτης μὲ τὴν ἀφθονία τῶν μέσων, τοῦ δίνανε τὴν ἐπιβολή. Δὲν ἦταν, παρὰ τὰ διαβάσματα, ὁ σοφὸς τῆς θεατρικῆς Ἰδέας — ὅπως ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου: μπορούσε ὁμως μὲ τὴν παγερότητά του, νὰ κάνει νὰ τὸν παραδεχτοῦν ὅσοι θὰ 'χανε τὴν προδιάθεση γιὰ κάτι τέτοιο. Δὲν ἦταν οὔτε ὁ ποιητὴς μὲ τὴν ἀνοιχτὴ καρδιά — καθὼς ὁ Χρηστομάνος κι ὁ Κούν. Δὲν ἤξαιρε οὔτε τὴ χάρη τῆς ἐπιεικειᾶς πρὸς τοὺς ἀνθρώπους μὲ τὸ χαμόγελο — καθὼς ὁ Κώστας Μουσοῦρης. Εἶχε ὁμως ἓνα μεγάλο ἔρεσμα: Τὴν τοποθέτηση τῆς "Ἔστιας", πού εἶπαμε: Τίποτα τὸ καινούριο. Οἱ καιροὶ πού θὰ 'ρθουν γρήγορα, εἶχανε ἤδη στὴν περιοχὴ τοῦ Θεάτρου τὸν ἄνθρωπο τους, πού τοὺς εἶχε διαίσθανθεῖ, ἄρα τοὺς εἶχε ποθήσει. Ἐπιπλέον, ἀπὸ τὴν σαιξπηρικὴ ἀρχὴ τοῦ Ροντήρη, ἀπὸ τὴν "Δωδέκατὴ νύχτα", δείχνει τὸ "Εθνικὸ" ὅσο προνομιοῦχο ἦταν ἀνάμεσα στὴν ἄλλη θεατρικὴ ζωὴ τῆς Ἀθήνας. Ἦταν ἡ μόνη περιοχὴ πού φαίνονταν πὼς λατρεύεται τὸ πνεῦμα. Ἰδοῦ τί παίζανε τ' ἀθηναϊκὰ θέατρα στίς 29 Ὀκτώβρη 1935, π.χ., ἡμέρα Τρίτη: "Ἀλάμπρα" (Θιάσος Π. Κυριακοῦ), "Ἡ Ζούγκλα", ἐπιθεώρηση. "Ἀλι-

κῆς" (Μαυρέας - Αὐλωνίτης), "Ρεπορτάζ", ἐπιθεώρηση. "Κυβέλης" (Ὁπερέτα Δράμαλη - Κοφινιώτης), "Ἐρωτικὰ γυμνάσια", "Ὀλύμπια", "Ὁ ἄταφος βασιλικῆς", ἔκτακτες παραστάσεις. "Παπαϊωάννου" (Ὁπερέτα Οἰκονόμου), "Μαιτρέσσα - παρθένος". Δεκατέσσερις — τόσοι κινηματογράφοι. Τίποτα δηλαδὴ ἀπ' ὅ, τι ἐννοοῦμε τέχνη.

Ὅταν τὸν Ροντήρη τὸν παραμερίζουν οἱ κριτικοί, φταίει ἐκεῖνος δὲν τὸν βλέπανε, δὲν ἔφτανε ἡ πνοὴ του έξω ἀπ' τὴ σκηνή, ἔμενε μόνο μέσα στοὺς θεατρικὸς κύκλους. Γι' αὐτὸ, μιλοῦν γι' αὐτὸν μὲ λίγα λόγια: δὲν τὸν ἀναγνωρίζουν μέσα στοὺς ἠθοποιούς, ὅσο θὰ 'πρεπε. Κι ὅταν στὸν "Ἐμπορὸ τῆς Βενετίας" π.χ. ὁ "Ἀλκῆς Θρύλος τοῦ βρῖσκε χάρες, ξεχνᾷται σὲ γενικό-τητες, σὰν ἀπὸ φιλότιμο δὲν εἶχε πού νὰ πιαστεῖ, δὲν ἔβρισκε τί νὰ τοῦ ἀποδώσει, καθὼς κ' οἱ ἄλλοι δὲ μιλοῦν ποτὲ χειροπιαστὰ γιὰ τὴν ἀξία του: τὸ πὼς ἦταν ὁ μόνος τότε σκηνοθέτης δὲν τοῦ 'δωσε βέβαια τὴν ἀξιοσύνη νὰ 'χει τὴ δική του προσωπικότητα. Ὁ Τ. Μπαρλάς τὸ σημειώνει αὐτὸ ἀκριβῶς, τὴν ἔλλειψη προσωπικότητας, τὴν ἔλλειψη γραμμῆς, στὴ "Δωδέκατὴ νύχτα": "... Ἦταν τόσο κτηνητὴ ἡ ἀνομοιογένεια τῶν διαφόρων στοιχείων, ὥστε νὰ κατατᾶ σχεδὸν ἀδύνατος ἡ κριτικὴ τοῦ συνόλου. Πὼς ἠθέλησεν ὁ σκηνοθέτης ν' ἀποδώσῃ τὸ σαιξπηρικὸ αὐτὸ ἀριστοτέλεσμα; Μὲ ποιὸ πνεῦμα μὲ ποιὰ κεντρικὴ γραμμὴ;". Καὶ ἡ "Ἔστια" στὴν κριτικὴ τῆς γιὰ τὸν "Λήρ": "Δὲν ὑπάρχει στὴν σκηνοθεσίαν οὔτε τεχνολογία τις εἰδική...". Μπορεῖ νὰ 'χε ἴσως ὀργανισμένη διάθεσι ὁ Μπαρλάς, ἀλλ' ἡ φιλικὴ "Ἔστια" τὸν καταβαρῶναι. Τί χειρότερο θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανένας; "Αν δὲν εἶχανε πέσει μπροστὰ στὴν ἔρευνά μας αὐτὲς οἱ δύο μαρτυρίες, ὅσο κι ἂν μαντεύαμε τὴν ἔλλειψη δημιουργικότητας — αὐτὸ θὰ πεῖ "δὲν ὑπάρχει εἰς τὴν σκηνοθεσίαν οὔτε τεχνολογία τις εἰδική..." — δὲ θὰ τὸ ὑποστηρίξαμε: ἐμεῖς τουλάχιστον προσπαθήσαμε νὰ βροῦμε μιὰ "τεχνολογία", τὸν ἐκλεκτισμὸ, ἔστω!

Ὁ Ροντήρης ἀνέβασε καὶ τὰ ἐξῆς ἔργα τοῦ Σαίξπηρ: "Πολὺ κακὸ γιὰ τίποτε" (1946), "Ριχάρδος ὁ Β'" (1947), "Ἡ στρίγγλα πού ἔγινε ἀρνάκι (1948), καὶ "Τρικυμία" (1950). Μᾶς ἔτυχε νὰ δοῦμε πληροφορίες γιὰ τ' ἀνέβασμα τοῦ "Πολὺ κακὸ γιὰ τίποτε" ἀπ' τὸν Τζεφφιρέλι στὸ "Ὀλντ Βίξ": "Γιὰ ποιὸ λόγο, [διερωτᾶται ὁ διάσημος σκηνοθέτης] τὸ κοινὸ πηγαίνει στὸ "Ὀλντ Βίξ"; γιὰ νὰ πλήξῃ μὲ τὸν Σαίξπηρ; Ἢ ἦταν ἀδύνατο νὰ ἐνδιαφεροθεῖ λιγώτερο γιὰ τις παραδόσεις, τὴν τέλεια ἄσθορσι καὶ τις στυλιζαρισμένες κινήσεις, γιὰ ὅλα δηλαδὴ ὅσα συνδέονται μὲ τις συμβατικὲς σαιξπηρικὲς διδασκαλίες;". ("Καθημερινή", 21 Φλεβάρη 1965). Γιὰ πούον γράφονται τὰ παραπάνω; Μᾶ, χωρίς ἀμφιβολία, καὶ γιὰ τὸν Ροντήρη! Τόση πλήξη χαρακτήριζε τις παραπάνω τέσσερις σαιξπηρικὲς παραστάσεις, ἀπ' ὅπου λείπανε πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πρῖν ἀπ' τὸν πόλεμο ἠθοποιούς. Μικροὶ γιὰ Σαίξπηρ ἠθοποιοὶ καὶ κακὲς διανομές, ὄχι γιὰ τίποτ' ἄλλο παρὰ γιὰ τὸ σκηνοθέτης νόμιζε πὼς μπορεῖ ὁ ἴδιος νὰ κατασκευάσει μεγάλους ἠθοποιούς μὲ τὴ (μαγικὴ) δύναμή του. Ποῖς δὲν τὸν ἔχει ἀκούσει νὰ μιλάει μ' αὐτὴ τὴ βάση; Ἐτσι, οἱ πρωταγωνιστὲς στὸν "Ριχάρδο Β'" καὶ στὴν "Τρικυμία" οὔτε τὰ λόγια τους δὲν πείσανε πὼς καταλαβαίνανε: ὄχι τὸ ρόλο!

Ὅμως τὸ "Εθνικὸ" θὰ ἔζησι κι ἄλλες σαιξπηρικὲς πραγμα-τοποιήσεις καὶ θὰ γίνει ἄμεση αἰτία καὶ γιὰ δημιουργίες μακρὰ ἀπ' τὴ στέγη του. Ἄλλοι πάλι ἀνέβασαν Σαίξπηρ μὲ δικὸ τους τρόπο ἀνεξάρτητο κι ἀντίθετο μὲ τὴν ὅποιαν ἀντιλήψη κ' ἠθοποιία εἶδανε πιδὸ πάνω. Αὐτὰ θὰ τὰ δοῦμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος. Τί νὰ γίνε; Πολλοὶ εἶναι οἱ δρόμοι πού 'χει τὸ Νεοελληνικὸ θέατρο. Συνήθως, δὲν τὸ λογαριάζουμε: ὅταν ὅμως τὸ κοιτάζουμε ἀπὸ κοντὰ, παρατηροῦμε πὼς πολλὰ του μυστικὰ ἔχουμε ν' ἀποκαλύψουμε.

Παρακολουθήσαμε ἐπὶ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ πού ἀνέβασε ὁ Ροντήρης. Στὰ τέσσερα εἶναι ἀπόλυτα πρωταγωνιστὴς ὁ Μινοῦτῆς, στὸ πέμπτο παίζει κυριότατο ρόλο ("Ἐντγκαρ"). Ἐτσι, μοιραῖα, ἡ περὶ Ροντήρη ἐξιτόρησή μας, κ' ἡ προσπάθειά μας ν' ἀνιχνεύσουμε τὴν ἀξιοσύνη του, ἔγινε ἐξιτόρηση γιὰ τὸν Μινοῦτῆ. Σ' αὐτὸ μᾶς ὀδηγεῖ ὁ Ροντήρης. Ξέρω πὼς πολλοὺς κύριους ρόλους πόθησαν κι ἄλλοι νὰ τοὺς παίξουν καὶ μέσα τους θὰ θεωρήσουν πὼς οἱ σελίδες αὐτὲς τοῦ "Θεάτρου" παρουσιάζουν μερικὲς "ἐλλείψεις". Ἐμεῖς, ὅμως, δὲν ἔχουμε δικαίωμα νὰ διεκτραγωδήσουμε τοὺς σακισμένους πόθους, ἀλλ' ἐκεῖνα πού συντελεσθῆκανε.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Στὸ προσεχές: τέλος τῆς μελέτης "Ὁ Σαίξπηρ στὴν Ἑλλάδα"



# ΝΕΟ ΚΟΙΝΟ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

## ΥΠΑΓΟΡΕΥΕΙ ΚΑΙ ΝΕΕΣ ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΕΙΣ

ΜΙΑ ΜΕΓΑΛΗ ΕΡΕΥΝΑ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Καμιά έρευνα γύρω απ' το θεατρικό Κοινό δεν έχει γίνει στον τόπο μας. Κι όμως, θά 'χε να διδάξει πολλά. Σ' άλλες χώρες — ιδιαίτερα στη Γαλλία, Ίταλία και Γερμανία — γίνονται αποδοτικές προσπάθειες για τη δημιουργία νέου Κοινού και την προσέλευση όλο και περισσότερων θεατών στα θέατρα. Δημοσιεύουμε παρακάτω μια ενδιαφέρονσα έρευνα που έκανε ο "Φιγκαρό", ανάμεσα σε προσωπικότητες του Γαλλικού Θεάτρου για τις ευδράσεις που δέχεται το Θέατρο από το νέο Κοινό που δημιουργείται. Πραγματικά, η αύξηση των Μορφωτικών Έστιών στο Παρίσι και στις γαλλικές επαρχίες διευκόλυνε την προσέλευση στο θέατρο ενός μεγάλου κοινού, που προηγούμενα δε σύγκαζε στις αϊθουσες θεατρικών παραστάσεων. Έξάλλου, η δημιουργία πολυλόγων "Συλλόγων θεατών" επιτρέπει στα περισσότερα παρισινά θέατρα να εξασφαλίζουν, για όρισμένο αριθμό παραστάσεων, μια πελατεία σίγουρη και τακτική, χάρη σ' ένα σύστημα συνδρομητών. Τρία θέατρα — "Οντεόν", "Θέατρο Ανατολικού Παρισιού" και "Εθνικό Λαϊκό Θέατρο" — βλέπουν το σύνολο, σχεδόν, των καθημερινών τους εισπράξεων να εξασφαλίζεται με τη συνεργασία παρόμοιων οργανώσεων. Το γεγονός αυτό μπορεί να 'χει σημαντικές συνέπειες για το μέλλον του Θεάτρου; Ίδου τα ερωτήματα που έθεσε ο "Φιγκαρό" κ' οι απαντήσεις των κυριότερων εκπροσώπων του Γαλλικού Θεάτρου.

1. Τι επίδραση έχει το Θέατρο πάνω στο Κοινό, που προσελκύεται για πρώτη φορά σ' αυτό, διά μέσου Μορφωτικών Έστιών, Έργοστασιακών έπιτροπών, Συλλόγων θεατών και λοιπά;

α' Πρόκειται για ένα κοινό, απ' τὰ πριν κατακτημένο, οργανωμένο με τὸ μηχανισμό τῆς συνδρομῆς, σπρωγμένο ἀπὸ ἕναν πρόσκαιρο σνομπισμό, κοινό που άσκει τὴ μορφωτικὴ του δραστηριότητα ἔξω ἀπὸ κάθε κριτικὴ ἔκλογη;

β' Πρόκειται, ἀντίθετα, για ένα κοινό καλλιεργημένο (ἢ καλλιεργήσιμο) που νιώθει τὴν περιέργεια νὰ πλουταίνει τὴς καλλιτεχνικὲς του γνώσεις καὶ φροντίζει νὰ 'ρθεῖ σ' ἐπαφὴ με τὰ δύσκολα ἔργα που για νὰ τὰ πλησιάσει διευκολύνεται ἀπὸ ἕνα τέτοιο σύστημα;

2. Ποιά θεατρικὰ εἶδη καὶ ποῖο θεατρικὸ ὕφος φαίνεται

πὼς συγκεντρώνουν τὴν προτίμηση αὐτοῦ τοῦ κοινού; Ἐχει κάνει τὴν ἔκλογή του ἀνάμεσα σ' ἕνα καθαρὰ ψυχαγωγικὸ θέατρο κ' ἕνα θέατρο που παρακινεῖ σὲ σκέψεις;

3. Ὁ αἰσθητικὸς προσανατολισμὸς αὐτῶν τῶν καινούριων θεατῶν θὰ ἀσκήσει μακροπρόθεσμα εὐνοϊκὴ ἢ δυσμενὴ επίδραση στὸ λεγόμενον ἔμπορικὸ θέατρο; Μ' ἄλλα λόγια, οἱ καθιερωμένες προτιμήσεις τοῦ μεγάλου κοινού θὰ ὑποστοῦν στὸ μέλλον βαθεῖς τροποποιήσεις;

4. Ἡ διαμάχη που ἄρχισε ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια ἀνάμεσα στοὺς ὑπέρμαχους ἑνὸς πνευματικὸυ θεάτρου καὶ τοὺς πιστοὺς τοῦ βουλεβάρτου θ' ἀλλάξει μορφή; Ἡ ἰσορροπία τῶν δυνάμεων που βρίσκονται ἀντιμέτωπες θὰ τροποποιηθεῖ; Ποιά εἶναι, συγκεκριμένα, σ' αὐτὸ τὸ θέμα, ἡ τάση που ἐπικρατεῖ ἀνάμεσα στοὺς πῖο νέους ἀπ' αὐτοὺς τοὺς καινούριους θεατῆς;

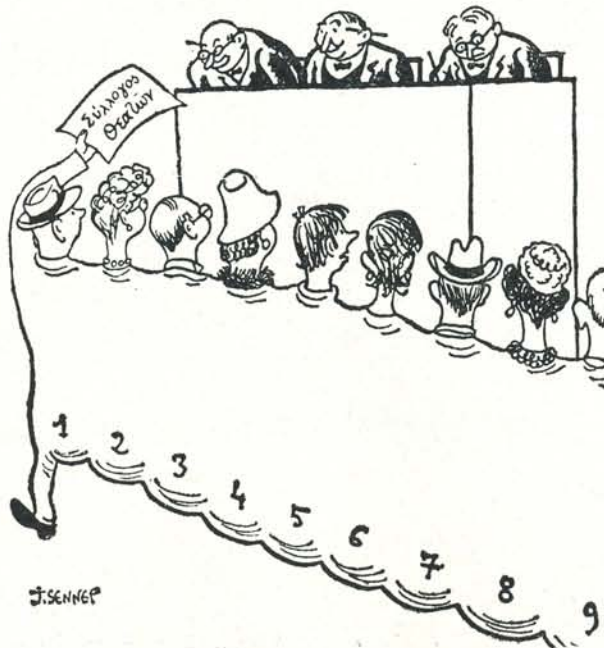
### Ἄντρέ Μπαρσάκ

Οἱ Σύλλογοι θεατῶν παίζουν ἕναν ὄλο καὶ πῖο κυρίαρχο ρόλο στὴ θεατρικὴ ζωὴ τοῦ Παρισιού, ἀλλὰ μόνον τὰ Κρατικὰ Θέατρα, ἔχουν τὴν τύχη νὰ μποροῦν νὰ συνθέτουν ἕνα ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο, που τὸ ἐκτιμῶν περισσότερο αὐτὲς οἱ οργανώσεις. Μ' αὐτὸ τὸ σύστημα, τὰ Κρατικὰ Θέατρα κατευθύνουν τοὺς θεατῆς, που ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς κριτικῆς. Ἡ θέση τῶν ἰδιωτικῶν θεατρῶν ἀπέναντι σ' αὐτοὺς τοὺς συλλόγους εἶναι ἀρκετὰ περίπλοκη. Τὰ ἰδιωτικὰ θέατρα δὲν ἔχουν τὸ πλεονέκτημα τῶν ἐπιχορηγήσεων καὶ δὲν μποροῦν νὰ ἐφαρμόσουν οὔτε τὸ ἐναλλασσόμενο δραματολόγιο, οὔτε πολιτικὴ τιμῶν στὸ ἐπίπεδο τῶν τριῶν φράγκων τὸ εἰσιτήριο. Τὰ θέατρα, ὥστόσο, που σκοπεύουν λίγο πῖο ψηλά ἀπὸ μιὰ καθαρὰ ἐμπορικὴ ἐπιχείρηση, πρέπει κι αὐτὰ νὰ φροντίσουν ν' αὐξήσουν τὴν πελατεία τους ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτῶν τῶν οργανώσεων· αὐτὸ ἀκριβῶς ἐπιχειρήσαμε νὰ κάνουμε με τὸν Κλωντ Σαινβάλ καὶ τὸν Ζωρζ Βιταλύ. Τὸ σύστημα συνδρομητῶν δὲν προσφέρεται για μᾶς· σκέφτομαι ὅμως νὰ προτείνω στοὺς συναδέλφους μου ἕναν τρόπο ἐτήσιων συνδρομῶν σὲ περισσότερα θέατρα που 'χουν τὴς ἴδιες καλλιτεχνικὲς τάσεις — ἔξαφνα, για πέντε ἢ ἕξι ἔργα τὸ χρόνο. Ὅμως ἡ ἐφαρμογὴ αὐτοῦ τοῦ συστήματος δημιουργεῖ λεπτὰ

προβλήματα, γιατί ὀρισμένα θέατρα κρατοῦν μιὰ ἐπιτυχία περισσότερο ἀπὸ μιὰ χρονιά, ἐνῶ ἄλλα, ἀντίθετα, εἶναι ὑποχρεωμένα νὰ παρουσιάζουν περισσότερα ἔργα σὲ μιὰ θεατρικὴ περίοδο. Με τὸ κοινό τῶν συλλόγων πετυχαίνουμε, ὡς ἕνα βαθμὸ, νὰ 'χουμε ἕνα τακτικὸ κοινό, ὅμως αὐτὸ μετατρέπεται σὲ θυσία ἀπ' τὴ μεριά μας, στὴν περίπτωση μιᾶς θεατρικῆς ἐπιτυχίας, ἀφοῦ θὰ πρέπει τότε νὰ στερηθοῦμε θεατῆς που πληρώνουν εἰσιτήριο στὸ ἄκέραιο. Μᾶς λένε πὼς με τὸν καιρὸ θ' αὐξάνεται ἡ σταθερὰ ἢ ἀγοραστικὴ δύναμη τῶν μαζῶν. Θά 'ναι πολὺ ἐνδιαφέρον νὰ 'ρθοῦν στὸ θέατρο οἱ νέοι αὐτοὶ θεατῆς.

Τὸ κοινό αὐτῶν τῶν συλλόγων ζητᾶ παραστάσεις, που σκοπὸς τους δὲν εἶναι μόνον νὰ ψυχαγωγῆσουν μὰ καὶ νὰ θέσουν προβλήματα, ὄχι ἀναγκαστικὰ κουραστικά. Δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ περιμένουμε νὰ μᾶς ζητήσει κάτι συγκεκριμένο· μποροῦμε μόνον νὰ ἐλπίζουμε πὼς θὰ δέχεται εὐκολότερα ἀπὸ ἕνα πῖο εὐκατάστατο κοινό ὀρισμένες καλλιτεχνικὲς προσπάθειες.

Στὸ θέατρο "Ατελιέ" βρισκόμαστε σὲ δίλημμα· δὲν μποροῦμε νὰ στερηθοῦμε οὔτε τὸ ἕνα κοινὸ οὔτε τὸ ἄλλο. Ἄν τὸ κράτος βοηθήσει τοὺς συλλόγους νὰ καλύψουν τὴ διαφορά ἀνάμεσα στὴν κανονικὴ τιμὴ τοῦ εἰσιτηρίου καὶ τὴν εἰδικὴ τιμὴ για τὰ μέλη τῶν συλλόγων, ὁ ἀριθμητικὸς παράγοντας θὰ καταλήξει νὰ 'χει ἐπίδραση κι ὁ προσανατολισμὸς μας, ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα,





θά καθορίζεται απ' αυτούς τους συλλόγους. Σήμερα, ο προσανατολισμός μας εξαρτάται απ' το κανονικό εισιτήριο. Οι σύλλογοι θεατών δεν αποτελούν παρά πηγή συμπληρωματικών εσόδων.

Θά υπάρχει πάντα ένα θέατρο βουλεβάρτου. Οι θεατές νιώθουν την ανάγκη να ξεκουραστούν κ' ή βεντετολατρία δέ θα φτάσει στο σημείο να εκλείψει. Το "Ατελιέ", όπως κι άλλα θέατρα που 'χουν μεγαλύτερες φιλοδοξίες, χρειάζονται τη συμβολή του κοινού. "Όμως δέ θα μπορέσουν να ασκήσουν πραγματικά πολιτική καλλιτεχνική και κοινωνική, αν το Κράτος δέν τους τó επιτρέψει.

## Ζάν Λουί Μπαρρώ

Τό θέατρο "Όντεόν" από τή φύση τής αποστολής του είναι υποχρεωμένο νά υπολογίζει στις σχέσεις του με τους θεατές, τους Συλλόγους και τις "Όργανώσεις. "Εξάλλου, ή επιχορήγηση πού τού 'χει δοθεί δέν λαμβάνει ύπ' όψη τó συντελεστή Σύλλογοι. Κατά συνέπεια, δέν είναι δυνατόν τó θέατρο "Όντεόν" νά εφαρμόσει για τó ιδιαίτερο αυτό κοινό τó σύστημα συνδρομητών πού μπορεί νά υπάρξει σ' όρισμένα "Εθνικά Θέατρα.

"Όστόσο, για ν' ανταποκριθεί στη μορφωτική αποστολή του και για νά κάνει προσιτές τις παραστάσεις του σ' ένα μεγάλο μέρος τής νεολαίας, τó θέατρο "Όντεόν", στις έξη περασμένες θεατρικές χρονιές διέθεσε στις όργανώσεις κατά μέσο όρο 15% από τά εισιτήρια πού πραγματοποίησε.

"Υπάρχουν πολλοί τύποι όργανώσεων κ' ανάμεσα σ' αυτές τó θέατρο "Όντεόν" επιδιώκει νά εύρει αυτές πού περιλαμβάνουν αποκλειστικά σπουδαστές ή αυτές πού σχηματίζονται γύρω στις "Εργοστασιακές "Επιτροπές. "Αν εξαιρέσουμε όρισμένες όργανώσεις πού παρακολουθούν όλες σχεδόν τις παραστάσεις τού "Όντεόν", ανεξάρτητα από τήν έπιτυχία πού έχουν, ή πείρα έδειξε πώς γενικά ή ζήτηση εισιτηρίων έχει τήν τάση νά παρακολουθεί τις έπιτυχίες μας, νά εξαφανίζεται σχεδόν ολοκληρωτικά σέ περίπτωση άποτυχίας και νά πολλαπλασιάζεται έπ' άπειρον σέ περίπτωση μεγάλης έπιτυχίας.

Μόνο τά θέατρα πού ή επιχορήγησή τους υπολογίστηκε με βάση τους Συλλόγους και τις "Όργανώσεις, μπορούν νά εφαρμόσουν σύστημα συνδρομητών και νά πετύχουν νά παρακολουθούν οι όργανώσεις αυτές όλες τις παραστάσεις τους, όποια κ' άν είναι ή υποδοχή πού τους έπιφυλάσσεται.

Τό θέατρο "Όντεόν", με τή γραμμή πού 'χει υιοθετήσει, απευθύνεται πρόθυμα σέ κάθε είδους κοινό. Για νά επιτρέψει σ' όλες τις κατηγορίες τού κοινού νά παρακολουθήσουν τις παραστάσεις του, οι κανονικές τιμές εισιτηρίου κλιμακώνονται από 1,50 ως 18 φράγκα.

"Εξάλλου, τó κοινό τών συλλόγων πού συγχάζει στο "Όντεόν" είναι, στή μεγάλη του πλειοψηφία, νέοι, πρόσωπα πού μπορούν έτσι νά 'ρθούν σέ μās διαμέσου τών "Εργοστασιακών "Επιτροπών, και διανοούμενοι. Οι τιμές εισιτηρίων είναι σή-



μερα 8 και 6 φράγκα. "Ετσι, οι σύλλογοι συμπληρώνοντας μ' ένα 15% κατά μέσο όρο τόν αριθμό τών θεατών πού πληρώνουν κανονικό εισιτήριο, συνθέτουν για τó "Όντεόν" ένα κοινό πού άπολαμβάνει τήν πιδ ολοκληρωμένη έλευθερία και ανεξαρτησία πνεύματος. Κατά τά άλλα, όλα τούτα με κάνουν νά σκέφτομαι τήν πινακίδα πού κρεμούσε ό μίμος Ντεμπυρώ στήν πόρτα τού Θεάτρου Funambules: "Τιμή εισιτηρίου: ένα φράγκο. Για τους πλούσιους, φιλάργυρους: πενήντα λεπτά".

## Ζάκ Ντακμίν

Είναι αδύνατο νά συγκρίνουμε τó Παρισινό θέατρο — με τις κρατικές ή ιδιωτικές αίθουσές του — με τήν ύπαρξη Μορφωτικών "Εστιών και Κέντρων Θεάτρου στήν έπαρχία: τά πρώτα, τά παρισινά θέατρα, αποτελούν έπιχειρήσεις πού διεθνούνται λιγότερο ή περισσότερο έλεύθερα, ενώ οι "Εστίες και τά κέντρα, λόγω τού προϋπολογισμού τους, τής διοικήσής τους, καμιά φορά και τού προγράμματός τους, άνήκουν στόν τομέα τών κηδεμονουμένων προσπαθειών και τών δήμων.

"Ο σκοπός τους δέν είναι κερδοσκοπικός (τά έσοδα δέν αποτελούν καθοριστικό παράγοντα γι' αυτές): άποβλέπουν περισσότερο νά μορφώσουν και νά φέρουν στο θέατρο πρόσωπα πού δέν τους άρέσει πιά ή πού ποτέ δέν τους άρεσε τó θέατρο. "Αν αυτοί οι πειραματισμοί συνδέονταν με μιά επαγγελματική προσπάθεια και όχι μ' έναν παραληρούσα έρασιτεχνισμό, θά 'ταν δυνατό νά έπιτευχθεί ό σκοπός πού επιδιώκουν. "Αλλοίμονο όμως! τó ταλέντο ενός και μόνου έμφυχωτή, πού συνδέεται πάρα πολύ συχνά με μόνη τήν καλή θέληση μιάς ομάδας, δέν μπορεί νά 'ναι άρκετό, ενώ εκεί πού καταβάλλεται ιδιαίτερη μέριμνα για τó δραματολόγιο και τήν έρμηνεία του, ή προσπάθεια άνταμείβεται.

"Αποστολή τών Μορφωτικών "Εστιών δέν είναι ν' άντικαταστήσουν τó συμπαθητικό συνοικιακό θέατρο ή τις φιλανθρωπικές παραστάσεις πού μās έχουν αφήσει μιά διασκεδαστική άνάμνηση. Θά 'ταν βλαβερό νά καλλιεργηθεί αυτό πού εύκολα θά μπορούσε νά γίνει κακό γούστο.

"Αν είναι σωστό πώς κανένα κοινό δέν είναι προκαταβολικά κατακτημένο, άν δέν υπάρχει κανένα κριτήριο πού νά καθορίζει τήν έπιτυχία τής παράστασης, όστόσο, υπάρχουν κανόνες πού έπιβάλλονται και πού, πρέπει νά είπωθεί, δέν εξαρτώνται απ' τή δική μας έπιδοκιμασία:

1. Μιά καλή κ' έξυπνη διαφήμιση. "Από τά πρώτα κ' όλες βήματά του, τó θεατρικό έργο εξαρτάται από τόν Τύπο.
2. "Η φήμη τού θεάτρου κ' ή έπιτυχία τού έργου πού προηγήθηκε καθορίζουν έπίσης τó ενδιαφέρον τού κοινού.
3. "Η ύποδοχή πού επιφυλάσσει στο έργο όρισμένη μερίδα Κριτικής. Μιά καλή κριτική δέν εξασφαλίζει αυτόματα τήν έπιτυχία, έπιτρέπει όστόσο ένα καλό ξεκίνημα, και κατοχυρώνει σέ συνέχεια μιά έπιτυχία, ενώ ή κακή κριτική καταδικάζει τελεσίδικα. "Αν τά πράσινα κ' ή έπαρχια μετακινούνται, αυτό συμβαίνει συχνά χάρη σέ μιά καλή κριτική.
4. Οι Σύλλογοι Θεατών προσφέρουν στα θέατρα τή μάχη τών θεατών κ' έτσι μπορούν νά εξαντλούν τά εισιτήριά τους.
5. Τά ειδικά μέτρα πού παίρνουν οι Δήμοι και τó "Υπουργείο Μορφωτικών "Υποθέσεων: τά εισιτήρια πού αγοράζει ό Δήμος για τους φοιτητές: ή οικονομική ενίσχυση για τó πρώτο έργο καθώς και ή ενίσχυση τών θεάτρων πού παρέχεται από τó Κράτος.

Τό θέατρο πού αντιμετώπιζει πολλούς κινδύνους (έργο κλασικό, διανομή αξιόλογη, πολυάριθμα σκηνηκά) πρέπει νά 'χει εξασφαλίσει μερικές πιθανότητες έπιτυχίας. Πραγματικά, σέ σύγκριση μ' ένα θέατρο λιγότερο τολμηρό (Μπριζιτ Μπαρντό + τρεις ήθοιοι + ένα ντεκόρ + ένα έργο) με τά ίδια έσοδα, ή φιλοδοξία του κ' οι καλλιτεχνικές άναζητήσεις του, τó καταδικάζουν γρήγορα νά κλείσει. "Ετσι, δέν μπορούμε παρά νά εύγνωμονούμε τους Συλλόγους Θεατών και μόνο πού υπάρχουν, έστω κ' άν πρέπει νά δεχτούμε τó δικό τους μηχανισμό συνδρομών. Οι όργανώσεις αυτές δέν μπορούν νά ζήσουν παρά μόνο χάρη σ' αυτόν. "Ο σνομπισμός μπορεί νά προσέλθει μόνον από τους όργανωτές, θά περιόριζε τήν έγγραφη μελών και, δίχως άλλο, δέν είναι ό επιδιωκόμενος σκοπός.

Είναι φανερό πώς δέν μπορεί ν' άποφευχθεί μιά όρισμένη "κατευθυντήρια γραμμή" και πώς ή ανακάλυψη ενός θεάτρου πού δέν άρέσει στους όργανωτές μπορεί νά διαφύγει, δυστυχώς, σέ πολλούς Συλλόγους.





“Αν είναι ευχάριστο να ξέρουμε πώς τὰ έσοδα του Ε.Λ.Θ., μὰ και του “Οντέον” ακόμα, εξασφαλίζονται σχεδόν απ’ αυτή την ευεργετική συνεργασία, πρέπει, ωστόσο, να διαπιστώσουμε πώς οι συνδυασμένες προσπάθειες του Κράτους, των Δήμων και των “Οργανώσεων, δεν παρέχουν ώφελήματα παρά μόνο στα κρατικά θέατρα. Ο κίνδυνος, όμως, είναι μήπως, σ’ ένα κοντινό μέλλον, ένα ολόκληρο μέρος του δραματολογίου δεν μπορεί ν’ ανέβει στα ιδιωτικά θέατρα, που δε θά ‘χαν πιά στη διάθεσή τους παρά έργα του λεγόμενου βουλευβάτου, για τὰ όποια θεωρείται αξιοπρεπές να εκφράζεται μιά πάρα πολύ εύκολη περιφρόνηση.

Τό βουλευβάτο, ωστόσο, έδωσε άριστουργήματα που ή ίδια ή “Γαλλική Κωμωδία” σπεύδει σήμερα να παρουσιάσει. Έπειδή τὸ θέλουν διάφοροι διευθυντές θεάτρων, ένα πιὸ μεγάλο κοινό κάνει γνωριμία με 2000ους μεγάλους ξένους θεατρικούς συγγραφείς του 19ου και 20ου αιώνα, ενώ, ταυτόχρονα, έργα του βουλευβάτου προσελκύουν ένα πολυάριθμο κοινό, που χειροκροτεί τις πιὸ πολλές φορές, και στις δύο περιπτώσεις, ενδιαφέρουσες γαλλικές διασκευές και πολύ σπάνια, έργα γάλλων συγγραφέων.

Όσο για την έκλογή, που επιβάλλουν όρισμένες οργανώσεις ή που αφήνεται στην ελεύθερη κρίση, κατανέμεται κλιμακωτά αρχίζοντας από τὸ κλασικό θέατρο και φτάνοντας σ’ έργα με μόνο έμπορικό χαρακτήριστικό την έπιτυχία, αφού περάσει κι από τὸ πνευματικό θέατρο.

Αυτό άποδεικνύει πὸς τὸ πραγματικό πρόβλημα του θεάτρου είναι πρόβλημα διέυθυνσης, άν όχι, προπάντων, κατεύθυνσης από την ιδιωτική πρωτοβουλία ή τὸ Κράτος. Η ένισχυση του θεάτρου από μακιήνες, έδωσε, σὲ παλιότερα χρόνια, στὸ γαλλικό θέατρο τὴ δυνατότητα να υπάρξει και να μὴν είναι ένα θέατρο μικροκαταστηματαρχών, άλλ’ ένα θέατρο με διεθνή ακτινοβολία· σήμερα οι εύθυνες που ανάλαμβάναν οι μακιήνες, πρέπει να βαρύνουν τὸ Κράτος.

Τὸ θάρρος, που τόσο συχνά λείπει από τους διευθυντές θεάτρων, θά καταστεί τότε απαραίτητο, θά συνίσταται στὸ να ξέρουν να διαλέξουν τὰ καλύτερα έργα, κι άν δεν υπάρχουν, να επιβάλλουν τὸ γράψιμό τους, να θέλουν την καλύτερη έρμηνεία κι όχι την πιὸ διαφημιστική, να μὴν καταφεύγουν πίσω από τὸν σκηνοθέτη που δε θά διαθέτει πιά καμιά μαγική δύναμη εκτός από τὸ ταλέντο του, να προσελκύουν τὸ ενδιαφέρον των οργανώσεων για τις προσπάθειές τους, ενδιαφέρον που σήμερα δεν υπολογίζεται παρά μόνο όταν ή έπιτυχία είναι άμφιβολη. Τότε μόνο ένας καινούριος προσανατολισμός θά μπορεί να διαπιστωθεῖ στὸ θέατρο. Ο καθένας θά βρει τὸ δικό του τέμενος.

Ένώ οι γονεῖς μας κακολογοῦσαν την τραγωδία, τὰ παιδιά μας δείχνουν ενδιαφέρον γι’ αυτή· αποτελεί μέρος τῆς ανάγκης τους για ψυχικό μεγαλείο, έστω κι άν άρνούται κατηγορηματικά τὸ στρυφνὸ ύψος και τὸ στόμφο, που μ’ αυτόν συχνά την “μασκαρενιά”. Η νεολαία, που δέχεται τὸν Μπρέχτ και τὸν Ντύρρενματ σαν “κατήχηση”, συγκινείται ακόμα από τὸν Συρανὸ... κι ανακαλύπτει ξανά ὅλο και περισσότερο κοντινούς της τὸν Ρακίνα και τὸν Κορνέιγ.

Τὸ κοινό δεν περιορίζεται να βλέπει από τὸ θέατρο μόνο την

αυλαία, τὰ σκηνικά και τὸ μακιγιάρισμα, θέλει να καταλάβει, θέλει να τὸ ἐξηγήσουν, άρνεῖται ν’ άποτελέσει ένα τηλεκατευθυνόμενο ιδεολογικό όργανο, διαπιστώνει την ύπαρξή του, ξέρει πὸς είναι αναγκαῖο, παίρνει μέρος στὸ παίγνιδο, έχει να διαδραματίσει τὸ δικό του ρόλο, έχει ἐνηλικιωθεῖ, αρχίζει να παίρνει εἶδηση· άς ἐλπίσουμε πὸς θ’ άποκτήσει αυτό που προοισθάνεται : ένα θέατρο φτιαγμένο γι’ αυτό και όχι κόντρα σ’ αυτό.

## Ζώρξ Ουιλσόν

Μου κάνει κατάπληξη τὸ γεγονός πὸς συχνά μιλοῦν για τὸ Κοινό που ‘ρχεται στὸ θέατρο διαμέσου ἑνὸς σωματεῖου σά να ἐπρόκειτο για θεατὲς που δεν είναι άστικοι. Άκούμε να χρησιμοποιούνται γι’ αυτούς τους θεατὲς οι ὄροι οργανωμένος, παθητικός, λες και τὸ πρόσωπο που παίρνει τὸ εισιτήριό του για τὸ θέατρο απ’ τὰ γραφεῖα τῆς “Έργοστασιακῆς Έπιτροπῆς” δεν έχει δυὸ αυτιά και δυὸ μάτια ὡπως ὅλος ὁ κόσμος. Από τὸ 1952, που τὸ “Έθνικό Λαϊκό Θέατρο” πρόσφερε για πρώτη φορά εισιτήρια στις μορφωτικές οργανώσεις, στις έργοστασιακές έπιτροπές, στις οργανώσεις νεολαίας, ή κίνηση αυτή πήρε αξιόλογη έκταση και διακλαδώθηκε παντοῦ. Η θαυμάσια δουλειά που έκαμαν οι ἐμφυχωτὲς αὐτῆς τῆς κίνησης είχε σαν άποτέλεσμα να γίνει γνωστὸ τὸ θέατρο σὲ κοινωνικά στρώματα, ὅπου δεν εἰσχωροῦσε πριν.

Τὸ Κοινό που μ’ αυτό τὸν τρόπο προσελκύστηκε στὸ θέατρο δεν κινήθηκε από έναν πρόσκαιρο σομοπισμό, άλλ’ από την ελκυστική του ἐπιθυμία να πλατύνει τις γνώσεις του. Δεν έρχεται στὸ Ε.Λ.Θ. με κλειστά τὰ μάτια, έτοιμο να χειροκροτήσει αὐτόματα τὰ πάντα, άλλ’ έχει άφοσιωθεῖ σ’ ένα έργο, στὴ δουλειά μιᾶς ομάδας σά σύνολο καλλιτεχνικό. Όπως ένας φίλος του Κινηματογράφου που θέλει να βλέπει ὅλες τις ταινίες του Μπουνουέλ, ακόμα κι άν ξέρει πὸς όλες δεν έχουν την ίδια αξία, έπειδὴ θέλει να παρακολουθήσει τὸ έργο ἑνὸς δημιουργοῦ.

“Ένας θεατὲς μᾶς έγραψε πριν από λίγους μήνες : “Σὰς περιβάλλω με’ έμπιστοσύνη όχι από πνεῦμα ρουτίνας, ὡπως ἀρέσκονται να λένε όρισμένοι κακόγλωσσοι. Σίγουρα την προτίμησή μου συγκέντρωσαν όρισμένα έργα, ὅμως δεν έτυχε ποτέ μὰ μετανοιώσω γιατί έχασα τὴ βραδιά μου στὸ θέατρό σας”.

Αὐτὴ, θάρρῶ, είναι ἀπλά εκφρασμένη, ή νοοτροπία του θεατῆ που γράφεται συνδρομητῆς για πέντε έργα στην αρχή τῆς θεατρικῆς περιόδου. Άπογοητέψτε τον άρκετὲς φορές σὲ μιὰ θεατρική περίοδο και θά δείτε να πέφτει ὁ αριθμὸς των συνδρομιῶν την ἐπόμενη χρονιά.

Τί περιμένει αὐτὸ τὸ κοινό; Τὴν προτίμησή του συγκεντρώνουν τὰ έργα που τὸ κάνουν να σιέφτεται γύρω στα προβλήματα του καιροῦ του, διασκεδάζοντάς το ταυτόχρονα. Τὰ καθαρὰ ψυχαγωγικά έργα, (μ’ ὅλο που σπάνια μπορούμε να ποῦμε πὸς ένα έργο που “τὰ βγάζει πέρα” στὴ σκηνή του Σαγιὸ είναι καθαρὰ ψυχαγωγικό) είναι εὐπρόσδεκτα σά μιὰ ἀνάπαυλα. Όμως, αὐτὸ που απαιτοῦν οι θεατὲς και πριν απ’ ὅλα





οί κάτω των τριάντα χρονών, είναι έργα "έντονα", αδιάφορα αν είναι κλασικά ή σύγχρονα, που σε κάνουν να στοχάζεσαι.

Με ρωτάτε αν η διαμάχη ανάμεσα στους υπέρμαχους ενός πνευματικού θεάτρου και τους πιστούς του βουλευβάτου θ' αλλάξει χαρακτήρα απ' το γεγονός ότι γεννήθηκε ένα καινούριο κοινό. Δέ μου φαίνεται πως το πρόβλημα τίθεται μ' αυτά τα δεδομένα.

Το μόνο που θέλω να τονίσω είναι πως αν το κοινό που 'ρθε στο θέατρο διαμέσου των οργανώσεων, σε μικρό μόνο ποσοστό πάει προς το βουλευβάτο, αυτό συμβαίνει γιατί οι υπεύθυνοι των οργανώσεων νιώθουν πως έχουν να εκπληρώσουν μια πολιτιστική και μορφωτική αποστολή. "Όταν μιλά "Εργοστασιακή Έπιτροπή" διαλέγει το έργο που θά προτείνει στο προσωπικό, σκέφτεται, πριν απ' όλα, τα έργα που μπαίνουν σ' αυτό το πλαίσιο. Κι αυτό είναι φυσικό.

Το πρόβλημα έχει χαρακτήρα οικονομικό. Πολλαπλασιάστε τα θέατρα που προσφέρουν σε τιμές προσιτές τέτοια έργα, και θ' αυξήσετε σε σημαντική αναλογία το κοινό που πάει στο θέατρο. Η οργανωτική διάρθρωση υπάρχει μέσα στο κοινό, οι Μορφωτικές Έστίες πολλαπλασιάζονται, οι Έργοστασιακές Έπιτροπές νιώθουν πως έχουν υποχρέωση να διατηρούν μια "υπηρεσία θεάτρου".

Και γιατί τάχα το καθιερωμένο κοινό των θεάτρων του βουλευβάτου θά έπαυε γι' αυτό το λόγο να υπάρχει;

## Γκνύ Ρετορέ

Δέν υπάρχει κοινό προκαταβολικά κερδισμένο. Προσέξαμε στα πρώτα βήματά μας, το 1954, πως οι παραστάσεις μας είχαν λίγους θεατές. Σήμερα, αν όρισμένοι έρχονται στο Θέατρο Ανατολικού Παρισιού μ' εμπιστοσύνη, άλλοι περιμένουν μια εύνοϊκή απήχηση για να 'ρθουν. Έκδηλώθηκε κ' ένας παρασιτικός νομιπισμός το 1956 όταν ανεβάσαμε το "Βασιλιά Ιωάννη". Όμως το Θ.Α.Π. δέ θέλει να κάνει "εργατικό" θέατρο, που ν' απευθύνεται σε μια όρισημένη κοινωνική τάξη, γιατί αυτό θά σήμαινε άρνηση του λαϊκού θεάτρου.

Οι παραστάσεις μας απευθύνονται σε μια κατηγορία κατοίκων του Παρισιού που γεωγραφικά βρίσκονται μακριά απ' τις αίθουσες, όπου οργανώνονται καλλιτεχνικές εκδηλώσεις ποιότητας (θέατρο, κινηματογράφος, χορός, μουσική, βαριετέ). Ένα μέρος του κοινού μας νιώθει στ' αλήθεια "περιέργεια" να πλουτάνει τις γνώσεις του απλώς (γιατί να λέμε "καλλιτεχνικές"); Δέ νομίζω πως αυτό συμβαίνει στη μεγάλη πλειοψηφία των θεατών των θεάτρων (μ' εξαίρεση τα πειραματικά θέατρα).

Έχουμε περισσότερους από ένα εκατομμύριο κατοίκους σε μια άκτινα τριών χιλιομέτρων. Γνωρίζουν καλά τη Μορφωτική Έστια μας, που φιλοδοξία της παραμένει να δίνει παραστάσεις ποιότητας. Δέν ξέρω αν έκαναν την εκλογή τους ανά-

μεσα σ' ένα θέατρο στοχασμού κ' ένα θέατρο καθαρής ψυχαγωγίας. Ίσως απέκτησαν δεκτικότητα με τις παραστάσεις που ίσαμε τώρα δώσαμε, ίσως νιώθουν να τους ενδιαφέρουν προβλήματα πιο σημαντικά απ' αυτά που βάζει το βαντίβλ' όμως, αυτό δέ σημαίνει πως οι παραστάσεις μας δέν είναι διασκεδαστικές. Ο Άριστοφάνης είναι διασκεδαστικός και βάζει συνάμα προβλήματα, όπως π.χ. του πολέμου. Ο Μολιέρος δέν είναι μόνο διασκεδαστικός.

Το νέο κοινό (οί κάτω από σαράντα χρονών αντιπροσωπεύουν στο Θ.Α.Π. το 70%) θέλει να βλέπει έργα σύγχρονα, που καταπιάνονται με τα προβλήματά του. Έχει διαμορφωθεί με τόν Κινηματογράφο, που του δείχνει όλα τα γνώριμά του αντικείμενα, τ' τζούκ - μπόξ, τ' ηλεκτρικό μιλιάρδο, τ' σκούτερ, τ' αυτοκίνητο.

Το κοινό μας δέν είναι θεατρικά εκπαιδευμένο· τ' μάτι του έχει διαμορφωθεί από τόν Κινηματογράφο (κι όχι πάντα απ' τόν καλό). Τ' νέο κοινό δέν δέχεται πάντα τους κανόνες τού θεάτρου και τ' θεωρεί τέχνη άπαρχαιωμένη. Δέν κάνει τή διάκριση ανάμεσα στο Θέατρο "τέχνη που προκαλεί τ' στοχασμό" και τόν Κινηματογράφο, τέχνη όπου ή συμμετοχή τού θεατή είναι λιγότερο σημαντική.

Κοινό οργανωμένο; Πραγματικά είν' αυτό που ακολουθεί τυφλά τόν κριτικό του κι αποφασίζει να πάει σ' ένα θέατρο αφού διαβάσει τις εντυπώσεις του. Ο θεατής που έμπιστεύεται τ' "Σύλλογο Θεατών" όπου άηχει, είν' επίσης οργανωμένος. Υπάρχει όμως κι ο θεατής που νιώθει "περιέργεια". Τελικά, ο έλευθερος θεατής αντιπροσωπεύεται όλο και σε μεγαλύτερο αριθμό στα θέατρα.

Οί Σύλλογοι, στο Θ.Α.Π., έφεραν τήν τελευταία χρονιά 4,88% από τους θεατές. Οί διάφορες οργανώσεις (σωματεία, εργοστασιακές έπιτροπές) 28,39% και περίπου 66% έρχονται έλευθερα κι ανεπηρέαστα.

## Θέατρο του Ώμπερβιλιέ

Και μόνο τ' γεγονός μίξ τέτοια έρευνας αποτελεί αναγνώριση ενός καινούριου δεδομένου: "προσέλευση στο θέατρο ενός μεγάλου κοινού που πριν δέ σύναζε στις αίθουσες θεατρικών παραστάσεων". Θά περιορισθούμε στο Ώμπερβιλιέ και μόνο, διαπιστώνοντας πως ή αύξηση τού αριθμού των θεατών στα φεστιβάλ του είναι χαρακτηριστική:

Πρώτο Φεστιβάλ, 1961: 3500 θεατές ("Η αϊσιόδοξη τραγωδία" τού Βισνιέβσκι). Δεύτερο Φεστιβάλ, 1962: 5.000 θεατές ("Τ' άσπρο γίνεται κόκκινο" τού Ο' Κέιζυ). Τρίτο Φεστιβάλ, 1963: 6.000 θεατές ("Κάρολος ΧΙΙ" τού Στρίντμπεργκ). Τέταρτο Φεστιβάλ, 1964: 6.500 θεατές ("Κοριολανός" τού Σαίξπηρ).

Έδω και μερικές μέρες τ' έναρκτήριο έργο τού Théâtre de la Commune, ή "Ανδόρρα" τού Μάξ Φρίς, μίξ έπιτρέπει να προβλέψουμε έναν αριθμό θεατών ακόμα μεγαλύτερο.

Δέν πρόκειται για ένα Κοινό προκαταβολικά κερδισμένο· σε πολλές παραστάσεις τ' κοινό αποτελείται κατά μεγάλο μέρος από πρόσωπα που δέν είχαν πάει ποτέ στο θέατρο και τ' 65% τών θεατών είναι ηλικίας κάτω τών 35 χρονών.

Είναι αναγκαίο να ξεσηκώσουμε, να επηρεάσουμε, να διεγείρουμε και να συγχροτήσουμε ένα Κοινόν όλοτετα καινούριο. Η έπιδιωξη αυτή πραγματοποιείται μ' όλα τ' μέσα: πόρτα με πόρτα στις Λαϊκές πολυκατοικίες, άτομικές επαφές, όμιλίες, συγκεντρώσεις τών εργοστασιακών έπιτροπών, τών εκπαιδευτικών, περιοδεύουσες εκθέσεις κ.λ.π. Πολλοί είναι οί λόγοι που τ' Κοινόν έπαψε ν' αγαπάει τ' θέατρο. Και για τήν ακρίβεια θά 'πρεπε να πούμε: που ένα όρισμένο Κοινό έπαψε ν' αγαπάει ένα όρισμένο θέατρο. Έκτός από τ' πρακτικά προβλήματα (ή συνδρομή, έξαφνα, αυτά τ' αντιμετώπιζει μερικά), τ' πρόβλημα τού δραματολογίου έχει κι όλες τεθεί καθώς και τής ποιότητας τών παραστάσεων.

Απ' τήν άποψη τού δραματολογίου, πλατιά στρώματα τού πληθυσμού παραμένουν ξένα προς τ' θέματα τού "άστικού θεάτρου", ένα νέο δραματολόγιο διαμορφώνεται και θά διαμορφωθεί και στο μέλλον με τήν αύξηση τού κοινού. Οί έμψυχωτές τής προσπάθειας αυτής επιθυμούν να δώσουν στις παραστάσεις τήν ποιότητα που άπαιτεί ένα καινούριο κοινό έξοικειωμένο με τις τεχνικές τελοειποιησεις τής έποχής και παρθένο από κάθε είδους παράδοση, κατά συνέπεια έτοιμο να δαχτεί κάθε αισθητική.

Τ' κοινό αυτό είναι διαπαιδαγωγημένο; Είναι· όχι όμως ό-







πως τὸ κοινόν, τοῦ βουλευτάρτου. Εἶναι ἓνα κοινόν πού λαχταρᾷ νὰ συλλάβει τίς ἀναλογίες ἀνάμεσα στήν καθημερινή ζωὴ καὶ τίς καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις πού συχνὰ ἔχουμε τὴν τάση νὰ τίς θεωροῦμε ἀποκλειστικὰ σὰν ἐπιφανειακὴ ξεκούραση. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, τὸ κοινόν αὐτὸ εἶναι διαπαιδαγωγημένο. Γι' αὐτό, Ἰσα - Ἰσα, εἶναι δύσκολο νὰ διαλέξουμε ἀνάμεσα στὰ διάφορα εἶδη θεάτρου. Τὸ θέμα δὲν εἶναι νὰ διαλέξουμε ἀνάμεσα σ' ἓνα θέατρο καθαρὰ ψυχαγωγικὸ κ' ἓνα θέατρο πού προκαλεῖ τὸ στοχασμό. Ἡ ἐκλογὴ πρέπει νὰ γίνῃ ἀνάμεσα σ' ἓνα θέατρο πού φτωχαίνει τὸν ἄνθρωπο, ἓνα θέατρο εὐκόλο κ' ἓνα θέατρο ἀναζητήσης, ἀκριβείας, ἐπικαιρότητας, ἓνα θέατρο πού πλουτίζει τὸν ἄνθρωπο.

Ἡ ἐκλογὴ αὐτὴ δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ 'ναι, λιγότερο ἢ περισσότερο μακροπρόθεσμα, εὐνοϊκὴ γιὰ τὸ "ἐμπορικὸ θέατρο", ἢ καθιερωμένη προτίμηση τοῦ μεγάλου κοινού, πού στήν πραγματικότητα εἶναι μιὰ "βραδυά" προορισμένη γιὰ καμιά ἐκατοστὴ χιλιάδες θεατῆς (σὴν περίπτωση ἐπιτυχίας) δὲ θὰ ὑποστῇ ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐκλογὴ καμιά τροποποίηση, ἀλλὰ θ' ἀποκαλυφθῇ καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα στὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸ τῆς. Ἡ προτίμηση αὐτὴ δὲν μπορεῖ ν' ἀσκηθεῖ παρὰ μόνο με βᾶση τὴ γνώση τῶν πραγμάτων" γιὰ μᾶς τὸ θέμα εἶναι ν' ἀνεβάσουμε κι ὄχι νὰ ἐπιβάλουμε.

**Φελισιέν Μαρσώ**

Νομίζω πὸς πρόκειται πρῶτ' ἀπ' ὅλα γιὰ ἓνα κοινόν πού ἀνακαλύπτει πὸς τὸ θέατρο εἶναι ἄλλο πράγμα ἀπ' αὐτὸ πού νόμιζε. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού πρέπει νὰ χαιρετίσουμε τίς προσπάθειες πού ἀναφέρετε. Σὲ πολλοὺς τομεῖς ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ προκαθορισμένη ἰδέα γιὰ τὸ θέατρο, ἰδέα σφαιερὴ πού καλύπτει καὶ τίς πιδ μικρὲς ὕλικες λεπτομέρειες : πιστεύουν πὸς τὰ εἰσιτήρια εἶν' ἀκριβὰ ἐνῶ ὑπάρχουν καὶ εἰσιτήρια ἀρκετὰ φτηνά· σὰς λένε: "ὦ! Γιὰ τὸ τάδε ἔργο, ἔχουν πωληθεῖ τὰ εἰσιτήρια γιὰ τρεῖς μῆνες, ἐνῶ, ἂν δὲν κάνω λάθος, κανένα θέατρο στὸ Παρίσι δὲν προπολεῖ εἰσιτήρια γιὰ περισσότερο ἀπὸ δύο βδομάδες. Γενικά, πιστεύω πὸς αὐτὸ τὸ κοινόν εἶν' ἐξάρετο γιὰτὶ εἶναι ταυτόχρονα πολὺ ἀπαιτητικὸ καὶ καθόλου κορεσμένο.

Πιδ κατατοπισμένοι ἀπὸ μένα προσπάθησαν ν' ἀναλύσουν τίς προτιμήσεις τοῦ κοινού. Αὐτὸ ὅμως δὲν ὀδηγεῖ πούθεν. Τὸ Κοινόν παραμένει ἕνας ἄγνωστος, πού οἱ ἀντιδράσεις του εἶν' ἀπρόβλεπτες. Κ' εὐτυχῶς γιὰτὶ ἂν ἦταν γνωστὲς οἱ προτιμήσεις τοῦ κοινού, τότε σίγουρα, θὰ 'χαμε ἓνα θέατρο ἐμπορικὸ. Ξαναγυρίζω, ὡστόσο, στὴ λέξη ἀπαιτητικὸ. Ἐγὼ τὴ γνώμη πὸς τὸ σύγχρονο κοινὸ ζητᾷε πολλά ἀπ' τὸ θέατρο, πὸς ζητᾷε περισσότερο ἀπὸ ἄλλοτε, πὸς ζητᾷε νὰ βρεῖ στὸ θέατρο μιὰ τροφὴ πιδ πλούσια κι αὐτό, μού φαίνεται, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ εἶδος τοῦ ἔργου. Ὁ σύγχρονος θεατῆς δὲν εἶναι πιά, παρὰ πολὺ σπάνια, ἓνα πρόσωπο πού λέει : "Θὰ πάω νὰ περάσω τὴ βραδυὰ μου στὸ θέατρο· γιὰ νὰ δοῦμε τί παίζουν;" Εἶναι ἓνα πρόσωπο πού λέει "Θέλω νὰ πάω νὰ δῶ τὸ τάδε

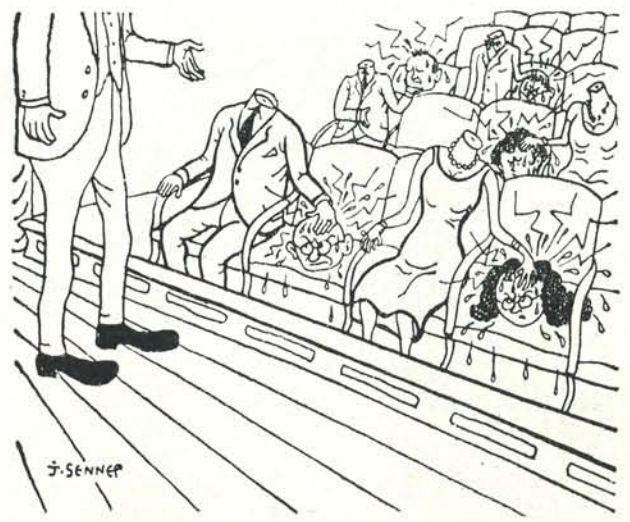
ἔργο". Ἡ ἀπαιτήση αὐτὴ εἶν' εὐεργετικὴ. Ἔχει ὅμως ἓνα μειονέκτημα· θέλοντας νὰ πάει στὸ θέατρο με κάποια σιγουριά, τὸ Κοινόν δὲν ἔχει περιέργεια γιὰ ἔργα πού, ἂν καὶ πέτυχαν ἢ ἐπαινεθῆσαν λιγότερο, θ' ἀξίζαν νὰ προσελκύσουν τὸ ενδιαφέρον καὶ ν' ἀκουστοῦν κάπως.

Ἀπὸ τώρα κιόλας, οἱ προτιμήσεις τοῦ μεγάλου κοινού ἔχουν βαθιὰ τροποποιηθεῖ. Θὰ μπορούσαμε ν' ἀναφέρουμε πολλὰ ἔργα πού γνώρισαν μεγάλη ἐπιτυχία ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ κοινού καὶ πού ὡστόσο (στὸ θέμα, στὸ ὕφος ἢ στὴ σκηνοθεσία), ἔκρυβαν πολλὰ τολμηρὰ πράγματα καὶ νεωτερισμούς, πού πιθανόν, ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια, νὰ μὴ γίνονταν ἀντιληπτά.

"Ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στοὺς ἐπέμαχους ἐνὸς πνευματικοῦ θεάτρου καὶ τοὺς πιστοὺς τοῦ βουλευτάρτου" θ' ἀλλάξει ὄψη γιὰτὶ σίγουρα θὰ γίνῃ ἀντιληπτό πὸς ἔχει τόσο παλιώσει ὅσο κ' οἱ ὅρισμοι ἀπ' τοὺς ὁποίους ξεκινᾷει καὶ πού γιὰ τὸ μὲν πνευματικὸ θέατρο ἀναφέρονται στὸν Μαίτερλιγκ καὶ γιὰ τὸ βουλευτάρτο στὸν Ὁρελιέν Σόλ. Γιὰ τὸ καινούριο κοινὸ πού ἀναφέρετε καὶ ξεχώρα γιὰ τοὺς νέους, ἀφοῦ κάνετε ἰδιαίτερη μνεία γι' αὐτούς, καὶ πιθανόν γιὰ τὸ σύνολο τοῦ Κοινού, οἱ ὅρισμοι αὐτοὶ δὲ σημαίνουν τίποτα. Οἱ ὅροι αὐτοὶ ἀνάγονται σὲ μιὰ "ἀστική" ἀντίληψη τοῦ θεάτρου καὶ σὲ μιὰ θεατρικὴ ὀργάνωση (συγκεκριμένα σὲ μιὰ ἐξειδικευση τῶν θεατρικῶν αἰθουσῶν) πού κ' οἱ δύο τείνουν νὰ ἐξαφανιστοῦν. Ἐπειδὴ ὁ Σάρτρ καὶ ὁ Μοντεράν, ὁ Ἀνούγι κι ὁ Ζενὲ παίχτηκαν σὲ θεάτρα πού ἀποκαλοῦνται θεάτρα τοῦ βουλευτάρτου, θὰ πρέπει νὰ συμπεράνουμε πὸς εἶναι συγγραφεῖς τοῦ βουλευτάρτου; Μοῦ δόθηκε ἐξ ἄλλου ἢ εὐκαιρία νὰ γράψω ἄλλοῦ πὸς ὁ ὅρος "βουλευτάρτο" δὲν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιεῖται ἀφοῦ, ἀνάλογα με τὸ συνομιλητὴ μας, ἔχει κάθε φορὰ διαφορετικὴ σημασία. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι κάτι πρόσφατο. Στ' "Απομνημονεύματα" τοῦ Ἀλεξάνδρου Δουμά, διαβάζω: "Μάθετε, ἀγαπητέ μου φίλε, πὸς ὑπάρχει Βουλευτάρτο καὶ βουλευτάρτο".

Ξαναγυρίζω στοὺς ὅρους τῆς δευτέρας ἐρώτησῆς σας : θέατρο καθαρὰ ψυχαγωγικὸ καὶ θέατρο πού προκαλεῖ τὸ στοχασμό. Ὅταν γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴ σκέψη του — καὶ στὴ θέση ἐνὸς δοκιμίου ἢ μιᾶς διάλεξης, ἕνας συγγραφεὺς ἀποφασίζει νὰ γράψῃ ἓνα θεατρικὸ ἔργο — σημαίνει πὸς κρίνει ὅτι ἡ σκέψη του χρειάζεται "ἐπεξήγηση με εἰκόνες", πὸς δὲν μπορεῖ ν' ἀποδοθεῖ παρὰ με "θέαμα", τελικὰ δηλαδὴ με μιὰ "διασκέδαση" με τὴν πλατειὰ σημασία τοῦ ὄρου (σὲ πλαίσιο σοβαρὸ ἢ κωμικὸ ἢ καὶ στὰ δύο μαζί, τὸ πράγμα δὲν ἔχει τόση σημασία).

Ἄν αὐτὸ τὸ ἔργο δὲν προκαλεῖ τὸ στοχασμό, ἂν δὲν προσφέρει ὕλικό πρόσφορο στὴ σκέψη, ἂν δὲν προσφέρει τὴ δικιά του ἀλήθεια, τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν ἔχει καμιά ἀξία· τὸ πράγμα εἶν' ἀπλό. Γιὰ νὰ περιορισθοῦμε σ' ἓνα παράδειγμα πού αὐτὴ τὴ στιγμή μᾶς ἔρχεται στὸ νοῦ, ἂς ἀναφέρουμε τὸ "Γάμο τοῦ Φιγκαρό". Μοῦ φαίνεται δύσκολο νὰ πῶ πὸς αὐτὸ τὸ ἔργο δὲν εἶναι "διασκεδαστικὸ". Μοῦ φαίνεται τὸ ἴδιο δύσκολο νὰ ὑποστηρίξω πὸς δὲν προκαλεῖ τὸ στοχασμό — προκάλεσε μάλιστα κι οἰζύατη διαμάχη. Ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ ἴσαμε τὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" ὅλα τὰ καλὰ ἔργα ἀνταποκρίνονται σ' αὐτὸ τὸν ὅρισμό.





"Άλλη ιδέα σφαλερή και γερά ριζωμένη είναι πώς από τη στιγμή που ένα έργο προκαλεί το γέλιο δεν είναι σοβαρό. Στο θέατρο τίποτα δεν είναι πιά σοβαρό απ' το κωμικό. Αντίθετα, τα σκυθρωπά και δακρύβρεκτα έργα δεν είναι κάποτε σοβαρά. Και δεν είναι σοβαρά γιατί δεν έχουν ούτε ρώμη, ούτε αλήθεια. Η πλαστή σοβαρότητα είναι εύκολη, το γέλιο, όμως, σπάνια εξαπατά: "Ένας μωλαωμένος θεατής αποφεύγει μια μάταιη ψυχαγωγία. Και θέλει να επωφεληθεί απ' τη διασκέδασή του" — έλεγε ο Μπουαλό.

## Ευγένιος Ίονέσκο

Πρόκειται τότε - τότε για ένα Κοινόν προκαταβολικά κερδισμένο, που δεν κινείται από σνομπισμό, είναι όμως "προκατασκευασμένο", προανατολισμένο. Απ' αυτό το Κοινόν είναι δυνατό να λείπει ο στοχασμός, το κριτικό πνεύμα, ή ανεξαρτησία αυτό κινδύνευαν να πάθουν οι συνδρομητές του Ε. Α.Θ. που είδαν να τους παίζουν ένα έργο του Βάλιε Ίνκλάν — ποιητή με ταλέντο, δίχως άλλο — σίγουρα όμως και χαρκατηρυστικά "αναρχικού της δεξιάς". Τα σημειώματα του προγράμματος των παρουσιάσεων σαν "προοδευτικό" συγγραφέα. Το κοινό το πίστεψε. Δεν επιδιώζανε να προκαλέσουν την κρίση του, μα τη συνασθηματική του τύφλωση: καμιά φορά σ' όνομα της διαύγειας.

Μπροστά στους ίδιους αυτούς θεατές αν ένας ήθοποιος προσφέρει, έξαφνα, τη λέξη "ύπουργός", ή αντανάκλαστική αντίδραση λειτουργεί και το κοινό καγχάζει, χειροκροτεί, χωρίς ν' άκούει πιά αυτά που λέγονται, γιατί γι' αυτό το Κοινόν, δεν μπορεί, φυσικά, παρά να πρόκειται για ύπαινιγμό πολεμικής κατά της κυβέρνησης.

Στο έργο του Βάλιε Ίνκλάν, ο ήρωας, ένας ποιητής που οδηγείται στο τμήμα για διατάραξη της νυκτερινής ήσυχιας, απευθύνεται στον υπαστυνόμο υπηρεσίας με τα παρακάτω λόγια: — "Αν είσατε άστυνόμος, δε θα σās συγχοροόσα να μη ξέρετε άρχαία ελληνικά και λατινικά.

Ο σκηνοθέτης έβαλε στο κείμενο "στρατηγός της άστυνομίας" αντί "άστυνόμος". Αυτό προκάλεσε θύελλα χειροκροτημάτων ενός δλάκαιρου Κοινού που άκριβώς, όπως κι ο διευθυντής του θεάτρου κ' οι ήθοποιοί ξέρει, χωρίς άλλο, λιγότερα λατινικά απ' όσα μπορεί να ξέρουν άκόμα κ' οι στρατηγού.

Οι συνδρομητές στη Λυών παρακολουθούν σαιζπηρικές παραστάσεις με κείμενα που αναθεωρούνται και διορθώνονται απ' τον κ. Πλανσόν, που ή δημαγωγία του δεν είναι καθόλου επιδέξια. Παρέχοντας μια τέτοια "άγωγή" δεν διαμορφώνει μα παραμορφώνει το "λαϊκό" Κοινόν, ταυτόχρονα με τα κείμενα μεγάλης άξιας. Δε σημαίνει πώς είσαι έγθρος της προοδευτικής σκέψης αν υποστηρίζεις πώς αυτά τα τεχνάσματα ή αυτοί οι χειρισμοί είν' επιζήμιοι κι αντίθετοι σε κάθε πνευματική πρόοδο (ένοω μιά όρισμένη "βελτίωση" των συνθηκών της πνευματικής ζωής): το αντίθετο μάλιστα.



"Ο μόνος καλός τρόπος άγωγής είν' αυτός που βασίζεται στην έντιμότητα, στην ψυχικήν έλευθερία, άπαραίτητες για την άναζήτηση της αλήθειας.

"Όσα ειπώθηκαν παραπάνω είν' αντιρρήσεις λεπτομερειάκεις: οι σκηνοθεσίες ενός Βιλάρ είχαν πολύ μεγάλη καλλιτεχνική ποιότητα, πράγμα που λείπει δλότελα απ' το βουλευάρτο — έκφραση της γενικής μετριότητας. Άλλοίμονο όμως, τούτο το θέατρο με το "Μογκαντόρ", το "Σατλέ," κλπ. είναι το μόνο προστό μα και άρεστό θέατρο σ' όλες τις κοι ιωνικές τάξεις: αυτό είναι, άλλοίμονο, άκόμα, το μόνο άληθινά λαϊκό θέατρο.

Οι Μορφωτικές Έστίες, με την αντιπαράβολή όλων των τάσεων, μέσα σ' έλευθερία πνεύματος, πέρα από την εύκολία όσο κι από δογματισμούς, μπουούν να μύησουν ένα κοινό σε μιάν άνώτερη λογοτεχνία. Όλος σχεδόν ο κόσμος, μπορεί περίπου, να μάθει φυσική, άλγεβρα, φιλοτελισμό, μιά τεχνική. Γιατί, τάχα, οι άνθρωποι δε θα μπορούσαν στις Μορφωτικές Έστίες να μάθουν τέχνη, ποίηση, ενώ ταυτόχρονα θα μπορούσαν εκεί ν' άποκτήσουν σκέψη άυστηρή, άπαιτητική, διαμορφωμένη με κείμενα που δε θα είναι πιά ξαναγαραμμένα, "re - writes" όπως λένε, από πολιτικολογούντες γυμνασιόπαιδες.

## Μαρσέλ Τασσανκούρ

Δημιουργώντας μια μόνιμη έστία θεατρικής τέχνης στο θέατρο "Μοντανσιέ" κ' επεκτείνοντας τη δραστηριότητά μας, χάρη στην όργάνωσή μας "Θέατρο και Μόρφωση" σ' όλόκληρη την περιοχή του Παρισιού, βάλαμε σά σκοπό μας, απ' την άρχή της προσπάθειάς μας, να κατακτήσουμε ένα "καινούριο κοινό" το κοινό της έκτεταμένης περιφερειακής ζώνης της πρωτεύουσας που 'χασε τη συνήθεια να συχνάζει στα κεντρικά παρισινά θέατρα από τη βραδύτητα των συγκοινωνιών, τις δυσκολίες στάθμευσης, την άργοπορημένη επιστροφή απ' το θέατρο των κατοίκων των συνοικιών το κοινό που άποτελείται από νέους, κ' ιδιαίτερα σπουδαστές με τις άπογευματινές που άφιερώνουμε στο κλασσικό, στα θέατρα "Σάρρα Μπερνάρ" και Μονπαρνάς: τέλος, το κοινό των έπαρχιών όπου ή δραστηριότητά μας προστέθηκε στη δραστηριότητα που άναπτύσσουν οι περιοδεύοντες θίασοι και τα Κέντρα Θεάτρου.

Η πείρα μας βασίζεται τώρα πιά σε δραστηριότητα τεσσάρων χρόνων, με πολλά πρώτα ανεβάσματα έργων και πάνω από διακόσιες παραστάσεις σε κάθε θεατρική περίοδο κ' έκατοντάδες χιλιάδες θεατές που σε μεγάλο ποσοστό δεν είχαν πάει ποτέ στο θέατρο ή δεν πήγαιναν παρά μόνο σ' έξαιρετικές περιπτώσεις. (Σε μερικές πόλεις, στην περιφέρεια του Παρισιού, οι παραστάσεις μας ήταν οι πρώτες που προσφέρονταν στο κοινό εδώ και δέκα ή περισσότερα χρόνια).

Θεωρούμε σά δεδομένο πώς μια πολύ μεγάλη διεύρυνση του κοινού είναι δυνατή, πώς ένα έργο μπορεί να παίζεται δώδεκα ή δεκαπέντε φορές, δηλαδή να συγκεντρώνει δέκα χιλιάδες θεατές σε μια πόλη έκατό χιλιάδων κατοίκων, πώς μπορούμε να κινήσουμε το ενδιαφέρον για τον Σαίξπηρ και τον Μολιέρο ή τους μεγάλους σύγχρονους συγγραφείς σ' άγρία και τα κορίτσια των "Όικων Νεότητος" που ποτέ δεν είχαν ούτε την εύκαιρία, ούτε την λαχτάρα να πάνε στο θέατρο ή που δεν πίστευαν πώς το θέατρο θα μπορούσε ν' άπειθύνεται σ' αυτούς.

Αυτό που 'χει σημασία, πριν απ' όλα, σ' αυτή την προσπάθεια μύησης, είναι να μην άποθαρρύνουμε τους θεατές μ' έργα πολύ δυσκολοπλησίαστα ή με μέτριες παραστάσεις. Αντίθετα μ' ό,τι θα μπορούσε κανείς να πιστέψει, το καινούριο κοινό είναι άπαιτητικό, έξαιρετικά εύαίσθητο, τόσο στην ποιότητα του κειμένου, όσο και στην ποιότητα του παιξίματος.

Ξέρει απ' την Τηλεόραση και τον Κινηματογράφο τί σημαίνει καλός ήθοποιός. Έχει εύνοϊκές διαθέσεις για το θέατρο και το υποδέχεται μ' εύγνωμοσύνη κ' ένθουσιασμό, όμως δε θέλει ούτε βραδινά μαθήματα πάνω στη σκηνή, ούτε τρίτης σειράς περιοδεύοντες θιάσους, ούτε άδεξιότητες έρασιτεχνισμού. Άς μη του φερνόμαστε λοιπόν σά να 'ταν φτωχός συγγενής.

LOUIS CHAUVET και CLAUDE BAINERES  
(Μετ. Τ. Δρ.) Εικονογράφηση SENNEP

Στο προσεχές τεύχος: "Άλλες άπόψεις και συμπεράσματα



# ΣΥΓΚΙΝΕΙΤΑΙ Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ;

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

Το "Θέατρο" παρουσίασε στα τεύχη 7 και 8, για πρώτη φορά μεταφρασμένο στη γλώσσα μας, το περιλάλητο δοκίμιο "Le paradoxe sur le comédien", όπου ο Ντενί Ντιντερό επιχειρεί να εξηγήσει τον πολύπλοκο μηχανισμό της υποκριτικής τέχνης. Στα τεύχη 12 και 13, δημοσιεύσαμε απόψεις είκοσι δύο διακεκριμένων γάλλων καλλιτεχνών της Σκηνής για το "Παράδοξο" όπου, ως γνωστόν, ο Ντιντερό υποστηρίζει πως η συγκίνηση όχι μόνο δεν είναι απαραίτητη αλλά συχνά είναι και επιζήμια στον ηθοποιό. Το "Θέατρο", θέλοντας να δώσει την ευκαιρία και στους δικούς μας ανθρώπους της Σκηνής να προβληματιστούν πάνω στο πάντα επίκαιρο αυτό θέμα, ζήτησε τις απόψεις σαράντα περίπου καλλιτεχνών μας. Στο 15ο τεύχος δημοσιεύσαμε τις απόψεις Κατερίνας, Θ. Κωτσόπουλου, Κ. Μουσούρη στο 17ο των Δ. Μυράτ, Α. Καλλέργη, Μ. Αυγίζου στο 18ο των Β. Μανωλίδου, Μ. Αρώνη, "Ε. Βεργή, Β. Ζουμπουλάκη και Γ. Μουρέλου. Σήμερα απαντούν στην έρευνα οι Κατίνα Παξίνο, Αλέξης Μινωτής, Δέσπω Διαμαντίδου, Κωνιά Πατά και οι Σ. Καραντινός και Β. Ρώτας. Η σειρά δημοσίευσης δε σημαίνει, φυσικά, κανενός είδους αξιολόγηση. Αν υπάρξουν καθυστερημένες απόψεις θα δημοσιευθούν στο προσεχές.

### ΚΑΤΙΝΑ ΠΑΞΙΝΟΥ

Για το παράδοξο του Ντιντερό έχω μια απάντηση απλή ίσως, αλλά γνήσια νομίζω, μιάς και βγαίνει από πολύχρονη προσωπική πείρα κ' έντακτη καλλιτεχνική προσπάθεια. Παρατήρησα πως ανάλογα με το είδος του ρόλου που κοπίασα να ένσαρκώσω κατά καιρούς στη Σκηνή, ύστερα από επίπονες πρόβες και μελέτη, η συγκίνηση είναι βασικά χρήσιμη και κάποτε απόλυτα απαραίτητη. Όπως, ανάλογα πάλι, σ' όρισμένες περιπτώσεις περισσότερο από τη συγκίνηση, η φαντασία, η τεχνική, ή ευστροφία κ' ή εμπειρική είναι τά κατάλληλα όπλα για την κατάκτηση της θεατρικής μορφής.

Οι τραγικοί και δραματικοί ρόλοι απαιτούν τη συγκίνηση του ηθοποιού, γιατί απ' αυτή μεταδίδεται και στο θεατή η αίσθηση της αλήθειας και της γνησιότητας. Οι χαρακτηριστικοί ρόλοι πάλι ή οι συμβολικοί, οι αντιπροσωπευτικοί ιδεών ή κοινωνικών καταστάσεων, οι τύποι οι συνθετικοί (roles de composition) ως τους πούμε, απαιτούν περισσότερο τεχνική, δηλαδή δεξιότητες. Όταν παίζω τη Ζαχαρασίαν στη "Γηραιά Κυρία", πιότερο από προσωπική συγκίνηση επιστρατεύω νοημοσύνη κι όσο γίνεται περισσότερη σκηνική δεξιότητα. Αλλ' όταν προσπαθώ να γίνω κυρία "Αλβίγκ στους "Βουκόλακες" ή Μπερνάρτα "Αλμπα ή Έκλβη ή Ηλέκτρα ή Άγαυή, τότε η συγκίνησή μου είναι το βάθρο όλης μου της σκηνικής ενέργειας. Συγκίνηση, βέβαια, που την παρακολουθώ με διαίσθηση και την εποπτεύω με λογική σε κάθε στιγμή, που προσπαθώ να την υποτάσσω όσο μπορώ στους αισθητικούς κανόνες που μου δίδαξε ο χρόνος και ο κόπος αλλά συγκίνηση πάντως, βαθειά και απόλυτη.

Η ζωή του ηθοποιού είναι μαζί του πάντα και στη Σκηνή όταν παίζει ρόλους που μπορούν να ταυτιστούν με την προσωπικότητά του. Σε μένα π.χ. οι μητρικοί ρόλοι είχαν πάντα μιά βαθειά απήχηση και μιά ισχυρή συγγένεια. Τους παίζω απ' τα πρώτα βήματά μου στο Θέατρο με λαχτάρα και βαθύ καύμω, ίσως γιατί δέχτηκα από νωρίς το μητρικό τραύμα με το θάνατο αγαπημένου παιδιού. Η καλλιτεχνική δύναμη όταν μάς επισκέπτεται—τόσο σπάνια, άλλοιμονο—μιάς χαρίζει το δώρο της ποιητικής έκφρασης και την ικανότητα της μετουσίωσης των υποκειμενικών μας καύμων σε λυτρωτικές μορφές βγαλμένες αρχικά απ' τη συγκίνηση και τη θαυματουργή φαντασία των ζώνων συγγραφέων.

### ΑΛΕΞΗΣ ΜΙΝΩΤΗΣ

Ο Ντενί Ντιντερό, υποστηρίζοντας πως η συγκίνηση στον ηθοποιό είναι όχι μόνον άχρηστα αλλά κ' επιζήμια, δε νομίζω πως έννοωσε την καλλιτεχνική συγκίνηση αλλά τη συναισθηματική μόνο. Την απειθαρχητή δηλαδή εκείνη συγκίνηση που απορρέει από την κοινή ανθρώπινη ευαισθησία και που, όταν σχετίζεται με το Θέατρο, καταγράφεται σαν στοιχειώδες όργανο συμμετοχής στη θεατρική παράσταση του θεατή και όχι του καλλιτέχνη. Ο ίδιος, άλλωστε, ο Ντιντερό ζητά από τον ηθοποιό ευαισθησία και νοημοσύνη, καλλιτεχνικές αρετές δηλαδή που προάγουν την ενεργό συγκίνηση. τη δημιουργική πνοή και την τεχνική δεξιότητα.

Άκόμα κι ο Κοκλέν που, όπως αναφέρουν, όταν έλεγε το μεγάλο μονόλογο της μονομαχίας στον Συρανό, έκτελούσε συγκρότως και πολυψήφους πολλαπλασιασμούς για ν' αποδείξει την άπαθεια και την αυτοκυριαρχία του στη Σκηνή, παραδέχεται το δίχασμα του ηθοποιού, σε συγκινησιακά δρώντα χαρακτηριστικά και, συνάμα, σε αυτοελεγχόμενο έρμηνηυτή. Ίσως η φόρμουλα αυτή του Κοκλέν να 'ναι ευχερέστερα παραδεκτή στη σύγχρονη θεατρική Σκηνή που προβληματίζεται όχι μόνο με θέματα ανθρώπινων παθών και συναισθημάτων, αλλά και μ' άλλες δυσδιάκριτες, μα ουσιαστικές πλευρές της ανθρώπινης προσωπικότητας όπως την ανάλυση οι έποικοί μας συγγραφείς από τον Πιραντέλλο ως τον Μπρέχτ, τον Σάμουελ Μπέκετ και τον Ντύρρενματ.

Κι όμως η άποψη του Κοκλέν, όπως και των σημερινών θεατρικών πρωτοπόρων της ανθρώπινης ανατομίας, αφορά περισσότερο τη σατιρική, την κωμωδιογραφική κι άκόμα, θα 'λεγα, την κριτική μέθοδο σκηνικής έκφρασης. Ο Κοκλέν ιδιαίτερα διέπρεψε ως κωμωδός κ' η συγκίνηση που αποκορεύει δεν του ήταν τόσο χρήσιμη όσο ήταν, έστω σά δυναμικό υλικό μόνο, στους δραματικούς συναδέλφους του της ίδιας εποχής, όπως στην Σάρρα Μπερνάρ ή την Ντούζε, ή παλαιότερα στον μεγάλο Τάλμά.

Ο Λουί Ζουβέ σε μιά μελέτη του πολύ σωστά, νομίζω, διαχωρίζει τους έρμηνηυτές της σκηνής σε δυο βασικές κατηγορίες: σε ηθοποιούς (acteurs) και κωμωδούς (comediens) κι αποδίδει διαφορετικές ιδιότητες στους μόν από τους δέ. Οι ηθοποιοί, κατά την κρίση του, είναι αυτοί που βάζουν σε κίνηση τον ψυχικό τους κόσμο και την ατομική τους ευαισθησία για να ένσαρκώσουν ένα ρόλο, προσαρμόζοντάς τον στην προσωπικότητά τους. Οι κωμωδοί, αντίθετα, τείνουν να υποτάξουν την προσωπικότητά τους στον τύπο ή το χαρακτήρα που υποδύονται με έντεχνα μέσα και βασίζονται περισσότερο στην καλλιτεχνική τους νοημοσύνη και στην τεχνική τους κατάρτιση κι όχι στον συγκινησιακό κραδασμό.

Οι πρώτοι μεταμορφώνονται έσωτερικά, πράμα που χωρίς συγκίνηση και μάλιστα βαθειά, δε γίνεται: οι δεύτεροι, έξωτερικά, πράμα που χωρίς σκηνική ευφύια και τάλαντο επίσης δε γίνεται. Κοντολογίς, του ηθοποιού (acteur) η συγκίνηση του είναι ή πρώτη και κύρια καλλιτεχνική ύλη γιατί χωρίς συγκίνηση, τιθασημένη φυσικά και πειθαρχημένη στους κανόνες της τέχνης, δε νοείται σωστή υπόκριση ή μάλλον σωστή ένσαρκώση. Του κωμωδού (comedien), πάλι, ή νοημοσύνη, ή φαντασία, ή σκηνική ευφύια κ' ή εμπειρική είναι τά όργανα της επίβολής και της γοητείας που άσκει.

Και έτσι είναι. Η έσωτερική μεταμόρφωση σίγουρα εδράζεται στη μέθοδο της αυθυποβολής και βασίζεται στα υποκειμενικά (ψυχικά και ιδιοσυγκρασιακά) στοιχεία του ίδιου του ηθοποιού απ' όπου ξεκινά ή ανάπλαση της μορφής του δραματικού ή τραγικού ήρωα, ενώ ή έξωτερική μεταμόρφωση είναι θέμα μιμητικής ικανότητας και κάποτε ύψηλης δεξιότητας για την μετάπλαση, κυρίως, του φυσικού σχήματος και της διαγραφής του ταιριαστού ύφους που πρέπει να εκδηλώνει την ψυχολογική περίπτωση ή την φύση του χαρακτήρα.

Τώρα, βέβαια, υπάρχει κ' ή περίπτωση της διπλής ιδιότητας ηθοποιού και κωμωδού σ' ένα και το αυτό πρόσωπο, αλλά εί-



να τόσο σπάνια που δε δημιουργεί κανόνα. Μεγάλοι ήθοιοι στην ιστορία απόδειξαν πως μπορεί ένας μεγαλοφυής καλλιτέχνης ν' αποδίδει στη Σκηνή εξίσου καλά και στην Τραγωδία και στην Κωμωδία — άλλωστε αυτό γίνεται ως ένα βαθμό πολύ συχνά κι από μη μεγαλοφυείς ήθοιους — αλλά και πάλι εκείνο πάντα που μένει στη μνήμη και καταγράφεται εις τὰς δέλτους είναι οι έρμηνείες που στάθηκαν κοντύτερα στην ιδιοσυγκρασία του και στο ψυχικό του κλίμα.

Πέρα όμως από την τυχόν αποδοχή τών απόψεων του Ζουβέ, πιστεύω ακόμα πως γενικότερα δεν μπορεί ν' άρκεστεί ένας τεχνίτης σε μιá θεωρία που θά πρέπει να μετουσιώσει σε πράξη επί Σκηνης, για τó ζωντανεμά του ρόλου του, παρά μάλλον στην πράξη θά βασιστεί, στην ενέργεια τών φυσικών και ψυχικών του δυνάμεων (ευσαιθησία, κίνηση, χαλιά, ρυθμοί, συναισθημα, υποκριτική) απ' όπου θ' απορρεύσει ó πλούτος τών απόκρυφων πτυχών του χαρακτήρα που υποδύεται. Οι λειτουργικές αυτές δυνάμεις—ó σωματικός, δηλαδή, κι ó ψυχικός του άγωνας για τήν όσο τó δυνατόν πληρέστερη ενσάρκωση του ειδώλου του—αυτού του fantóme του Diderot, θά του αποκαλύψουν στην πρόβα αυτές τις πτυχές. Η τεχνική του σωστού ήθοιου δεν είναι καυωμένη από ρετσέτες ή απομεινάρια σχολικών προγυμνάσεων και παραδόσεων ή από κληρονομημένα τεχνάσματα, είναι κάτι στο βάθος σαν τήν τέχνη του μάγου ή του ύπνωτιστή τή μέθοδο, που σε κατάσταση έντονης υπερδιέγερσης κινητοποιούν τόν ψυχικό τους κόσμο και όξύνουν τή διαίσθησή τους για να πετύχουν τó σκοπό τους.

Έτσι κι ó καλλιτέχνης τής Σκηνης κυνηγά και πολιορκεί μ' όλα του τά δυνατά, σύσσωμος κι ολόψυχος τήν βαθύτατη ρίζα του δραματικού προσώπου που λαχταρά να ενσαρκώσει, ως κάτω, στα πούτα είναι έλη του υποσυνείδητου. "Εμβήθι αυτού εις τήν ψυχήν, ίνα τυλώσῃται τήν άθάνατον μορφήν εν φωτί κραταιῷ και άρθάτω", όπως περίπου ζητά ó μάγος τής θεουργικής του Πρόηλου. Μ' άλλα λόγια, του καλλιτέχνη τó γυμνασμένο ένστικτο κ' ή εκλεπτυσμένη απ' τόν σωματικό κόπο και τó πνευματικό βάσανο εύαισθησία και συγκίνηση είναι απαραίτητη προϋπόθεση για μιá έναργή παρουσίαση τής μορφής κ' είναι έγγυση απέναντι στις δημιουργικές απαιτήσεις τής ζωντανής έκφρασης.

## ΔΕΣΠΩ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ

Τó Παράδοξο του Ντιντερό έπεσε στα χέρια μου πριν από πολλά χρόνια και μου δημιούργησε ένα σωρό προβλήματα, καθώς ήμουνα νέα ήθοιός. Κ' ήταν φυσικό. Τó βιβλίό αυτό έχει δώσει βάση για πολλές συζητήσεις και διαμάχες ανάμεσα στους ανθρώπους που ασχολούνται με τó θέατρο ή περί τó θέατρο. Τελευταία, σ' ένα Γερμανικό βιβλίό, που ασχολείται με τήν ψυχή του ήθοιου, διάβασα πως τήν έποχή που ó Γαλλιά ξεκινούσε σά νέος ήθοιός, κάποιος παλιότερος του 'χε κάνει μιá άυστηρή παρατήρηση για τó παζιμό του: "Πρόσεχε Ταλιμά, είσαι ταραγμένος, συγκινήθηκες!". Φυσικά αυτό τó γεγονός, όπως και τó Παράδοξο άνήκουν στην έποχή που βασίλευαν ó βερμπαλισμός, ή μεγαλοστομία, ή καλλιπέπια. Η συγκίνηση κ' ή εύαισθησία του ήθοιου ήταν κάτι που δεν τούς άπασχολούσε ούτε και τούς ενδιέφερε.

Με τά χρόνια, τó πέραςμα τής Ντούζε, του Στανισλάβσκι, του Κοπό, του Ντιλλέν, του Ράινχαρτ και τώσων άλλων που άσχολήθηκαν ειδικά με τó θέατρο και τήν υποκριτική τέχνη, όρισαν για βάση τήν εύαισθησία. Πλάθοντας ένα ρόλο, προσπαθείς να εκφράσεις, με τά μέσα που διαθέτεις σαν άνθρωπος, διάφορα συναισθήματα απ' τά πιο απλά ως τά πιο σύνθετα. Φυσικά, αυτή ή εύαισθησία πρέπει πάντοτε να ελέγχεται απ' τó νοῦ και τή λογική τών ψυχολογικών καταστάσεων να γίνεται, δηλαδή, μιá ταυτοχρόνη λειτουργία συγκίνησης και κρίσης. Μιá συγκίνηση ανεξέλεγκτη μπορεί να παρασύρει σε ψευτοεύαισθησία και αίσθηματολογία, που 'ναι τó ίδιο σφαλερή, όσο κ' ή έλλειψη κάθε συγκίνησης. Άλλά κι αυτή ή άποψη είναι κάτι όλοτετα υποκειμενικό, γιατί ή τέχνη του ήθοιου είναι κάτι που δεν εξηγείται. "Όπως λέει κ' ή Λουντμίλλα Πιτοέφ "είναι ένα μυστήριο, όπως κ' αυτή ή ύπαρξη του ανθρώπου". Μ' άλλα λόγια, είναι κάτι που δε στηρίζεται σε συνταγές κι αποβέγματα. Κάθε ήθοιός έχει ένα δικό του προσωπικό τρόπο, μιá τεχνοτροπία, για να μπορέσει να πείσει.

## ΚΡΙΝΙΩ ΠΑΠΑ

Διάβασα τó "Παράδοξο του ήθοιου" και γι' άλλη μιá φορά θαύμασα τó μεγαλοφυή Ντιντερό.

Νομίζω πως ó ήθοιός, όπως και κάθε καλλιτέχνης, προσπαθεί να μιμηθεί τή Φύση και να τήν κάνει, αν μπορεί κανείς να πει, πιο λογική, πιο όμορφη, πιο κοντινή του, πιο αξιαγάπητη και πιο χρήσιμη ανάλογα με τó πιστεύει κάθε έποχή. Γιατί αν ή Τέχνη δεν ήταν παρά μιá τέχνη μιá τυφή άντιγραφή τής Φύσης τότε, σίγουρα, ούτε θά μās γοήτευε ούτε και θά μās συγκινούσε με τόν τρόπο που τó κατορθώνει.

Πολλοί καλλιτέχνες, με τά προσόντα τους, μās ξεγέλανε πως καταφέρανε όχι μινα να μιμηθούν τή φύση αλλά και να τήν ξεπεράσουν. Έτσι, μεγάλοι ήθοιοι μās πείθουν πως σαν άληθινοι γονείς κλαίνε τó παιδί τους και μās συγκλονίζουν με τó θρήνο τους. Ό ήθοιός θέλει να ξεγελάσει τó θεατή πως ύποφέρει, πονάει, βασανίζεται, κι ó θεατής απ' τήν άλλη μεριά θέλει να ξεγελαστεί, τó θέλει αφάνταστα. Σ' αυτό συναντιώνται και δημιουργούν κ' οι δυό τήν ψευδαισθηση μιās άλλης κατάστασης που είναι ή Τέχνη. Κοινό και ήθοιός ξερούν πολύ καλά πως όλα είναι ψέματα κι όμως κ' οι δυό πάσχουν. Είν' αυτό εύαισθησία; Δε νομίζω. Ό ήθοιός χρησιμοποιεί όλα τά μέσα και κάθε πονηριά για να πείσει τó θεατή κι όσο τόν βλέπει να δέχεται ό,τι του δίνει τόσο αυξάνει τή δόση του κωμικού ή του δραματικού· μόλις όμως αισθανθεί πως τó κοινό δε δέχεται περισσότερο, λιγοστεύει, σταματάει, επανέρχεται. Δεν είναι αυτό λογική, πείρα, μελέτη, σύστημα, ένστικτο και τρομερή διαύγεια πνεύματος;

Διάβασα και τις απαντήσεις όλων τών Γάλλων ήθοιουών δεν κατάλαβα γιατί σχεδόν όλοι τους προτιμάνε να 'ναι εύαισθητοι κι όχι λογικοί, έργατικοί, μορφωμένοι και ίκανοί. Έπειτα δέχομαι πως κ' ή εύαισθησία είναι θέμα λογικής. Με παραλογισμούς δε νομίζω να συγκινείται κανένας μας.

## ΣΩΚΡΑΤΗΣ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ

Η τέχνη του ήθοιου είναι μιá τέχνη σύνθετη. Ό ήθοιός έρμηνεύοντας άπαγγέλλει—θά 'θελα να 'λεγα: τραγουδάει· κινείται έκφραστικά—θά 'θελα να 'λεγα: χορεύει· σχεδιάζει παραστατικά μιá μορφή που τήν τοποθετεί έναρμονισμένα στις αναλογίες μιās ζωντανής εικόνας—ζωγραφίζει· γίνεται μιá φωνή σ' ένα ήχητικό σύμπλεγμα και μιá παλλόμενη μορφή σε μιá κινητική σύνθεση. Έμπνέεται από τó συναισθηματικό κίνητρο τής προσωπικής του μορφής και τίθεται σ' άνταπόκριση προς τις συνεχώς εναλλασσόμενες παράλληλες άλλες, που κι αυτές εμπνέονται από τó προσωπικό τους συναισθηματικό κίνητρο. Έτσι θά συνθεθούν καταστάσεις με άξίες που συγκεντρώνονται μεταξύ τους παραλληλίζον τή διάστασή τους, μετεωρίζονται και δημιουργούν τó κλίμα τής παράστασης, τής πράξης, τής εικόνας, τής σκηνης ή μέρους τής σκηνης, τής στιγμής, του όλου και τών μερών. Η έργασία αυτή άρχίζει και δε σταματάει παρά με τó κλείσιμο του κύκλου τής παράστασης. Χρειάζεται μιá ήγερση και λογισμένη παρακολούθηση για να κρατήσει τις αναλογίες τής, τó ίσοζύγισμά τής. Είναι έργασία που απαιτεί άπόλυτη συγκέντρωση και συνεχή έλεγχο· ó έλεγχος απαιτεί ψυχραιμία κ' ή ψυχραιμία κυριαρχία στα νεύρα και τις αισθήσεις μας.

Αυτά όλα τήν ώρα τής παράστασης· κι όσο να φτάσουμε σ' αυτήν, ή προεργασία: σφρηλάτμα λογισμένο που πλάθει τά επί μέρος, και έπαινοδομεί, συνθέτει και όρθοστήνει τήν ήρωική μορφή, έτοιμη για τó βάθος τής που 'ναι ή σκηνή. Βέβαια, πριν από τήν παράσταση, τίποτα δεν υπάρχει πάλι. Σάν ν' αυτοσχεδιάζονται εκείνη τή στιγμή, όλα ξεπηδούν από τόν σφύζοντα παλμό, όλα πλάθονται απ' τήν αρχή, εξελίσσονται μπροστά στα μάτια του θεατή κ' ή μορφή συγκροτείται τήν ώρα τής θεατρικής λειτουργίας. Όμως, τó πλάσιμο έχει συντελεστεί από τά πριν. Μέσα στην αίσθηση του δημιουργού ήθοιου παίρνει κίνηση από τó έσωτερικό του κέντρισμα καθώς του τó 'χει παραδώσει ó ποιητής, καθώς τó 'χει άφομοώσει άπόλυτα ó ίδιος. Μεταμοιώνει τόσο ó δημιουργός ήθοιός, που φτάνει να διαλύει τά συστατικά τής δικής του ήθικής ιδιομορφίας, να γίνεται υλικό ζέον, άμορφο, έτοιμο να πλαστεί, να υποταχτεί στις συναισθηματικές καταστάσεις που τώρα δημιουργούνται μέσα του, σύμφωνα με τήν ιδιομορφία του ήρωα, με τά χαρακτηριστικά του, τις διαθέ-



σεις και τὰ αισθηματικά του, τις συγκρούσεις του, τις εσωτερικές και τις εξωτερικευόμενες, τις συνδεμένες με τ' άλλα στοιχεία γύρω του. Από την έλξη και την εξάρτησή τους συμπληρώνεται ο νέος éαυτός του, ακριβώς όπως και στη ζωή ή έλξη και ή άλληλεξάρτηση από τόν φυσικό και τόν ανθρώπινο περίγυρο, από τις δρώσες παράλληλες αξίες, επηρεάζει την ήθικη μορφή και τή σωματική άκόμα διάπλαση τού κοινωνικού ανθρώπου.

Η όλη λειτουργία τεχνουργείται στο έργοσθήρι των δοκιμών, ενώ στη μόνωσή του ο ήθοποιός τεχνουργεί τήν προσωπική του συμβολή στη συνολική σκηνική σύνθεση.

Με μήση και άσκηση — βαθμοί τής ιδιοφυίας του — διαλύει τήν προσωπικότητά του, άφανίζει τὰ έξωτερικά στοιχεία που τή συνθέτουν, αυτοσυγκεντρώνεται στα ψυχολογικά δεδομένα, συναισθηματικά, ήθικα, που συνθέτουν τόν δραματικό ήρωα, τὰ άφομοιώνει με ύπερφυσική δύναμη, τὰ μετατρέπει μέσα του σε φυσική παλλόμενη ζωή, τ' αφήνει να διογκωθούν κατά τρόπο που έξωθούνται στην άμηση προβολή τους, στην άνακοίνωση.

Η άλήθεια τού συναισθήματος είναι πυρήνας και σπινθήρας όλης αυτής τής εσωτερικής άγωγής στην έκφραση τού ήθοποιού. Προηγείται ή κατάκτηση τού δραματικού λόγου. Αυτός μεταβάλλεται μέσα του σε σφύζουσα ζωή, πρώτη ύλη άκατέργαστη, άπλαστη, άσυμμάζευτη, άσυγκράτητη, άμορφη. Με αισθητική και με τεχνική καλλιέργεια, ή ύλη αυτή ύποτάσσεται στο νόημα τής λειτουργίας τού θεάτρου: διατηρώντας άνόθευτη και ζωηρή τή συναισθηματική άλήθεια, περιρίζεται στο μέτρο και τήν άναλογία που άποβάλλουν κάθε περιττό, συγκερνάνε τὰ δευτερεύοντα σε μιá συνισταμένη, συμπυκνώνουν τις αξίες, τονίζουν τις καμπύλες και συνθέτουν, τέλος, τή μορφή τού ήρωα, παραστατική.

Τό συναισθηματικό κυριαρχεί ισχυρό όσο τó επιτρέπει κι όσο τó επιβάλλει ή σκηνική σύμβαση: τó πάθος κυριεύει τόν ήθοποιό με τó ίδιο μέτρο: όχι σαν φυσική αξία που πλημμυρίζει τόν άνθρωπο και που μπορεί να φτάσει ως τήν ύπέρβαση ή τήν καταστροφή, παρά σά δύναμη που ύποβάλλει ιδέες, αισθήματα, καταστάσεις: και ύποβάλλει τόσο παραστατικότερα, όσο πιο άπαλλαγμένη είναι ή έκφρασή της από τή σύγχυση, τήν ταραχή, τή θολή διαγραφή, τήν άσχημάτιστη διατύπωση. Τά φυσικά αυτά χαρακτηριστικά τής συναισθηματικής άλήθειας και τού πάθους, χωρίς ν' άποξενώνονται από τόν όρμέφυρο εσωτερικό παλμό που οδηγεί στην έκφραση, μεταπλάθονται σε στοιχεία λογισμένα, άποκτούν σχηματική πληρότητα, τάξη, ρυθμό, που χωρίς αυτά ή σύμβαση τής σκηνικής λειτουργίας προδίνεται, ή παραστατικότητα διαταράσσεται και άδυνατίζει, ή αισθητική άγαλλίαση έξαφανίζεται, ή φύση ύποφέρει. "Ό,τι αντίθετο από τόν προορισμό τής τέχνης.

Ο ήθοποιός, λοιπόν, αισθάνεται: δονείται βαθύτατα, συγκινείται, διογκώνει τήν αίσθησή του κι αυτό είναι ή παρόρμηση αλλά και τó ύπόβαθρο τής δημιουργικής του έκφρασης. Η κυριαρχία στο δεδομένο αυτό κ' ή λογισμένη χρησιμοποίησή του, άποτελεί παράλληλη αισθητική προϋπόθεση. Η δύναμη κι ή ισορρόπηση των δυό αξιών προσδίδει τήν τελειότητα στην τέχνη του.

## ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Τό έρώτημα έννοσε: όταν ο ήθοποιός παίζει πάνω στη σκηνή και τόν βλέπουμε να γελάει, να κλαίει, να τρέμει, να θυμώνει, να χλωμαίζει, να κοκκινίζει, να συνταράζεται και να σπαράζει, με δυό λόγια να έκφράζει μ' όλο του τó κορμί, με τις χειρονομίες, τούς μορφασμούς και τή φωνή διάφορα αισθήματα, συναισθήματα, πάθη κ' ιδέες, παθαίνεται κι ο ίδιος άπ' αυτά τὰ ίδια τὰ πάθη που παρασταίνει ή ή συγκίνηση που έκφράζει είναι γι' αυτόν συγκίνηση άλλης λογής, άσχετη με τὰ ειδικά πάθη που τήν προκαλούν; Η μήπως ή συγκίνηση κ' ή ταραχή που έκφράζει είν' όλότελα ξένη γι' αυτόν, ψεύτικη, φαινόμενο έξωτερικό, ενώ μέσα του ο ήθοποιός, που έξωτερικά φαίνεται τόσο ταραγμένος, κρατάει τήν ψυχραιμία του;

Τήν τελευταία τούτη έρώτηση θά πρέπει να τήν άποκλείσου-

→  
 Η Κατίνα Παξιωού, στο ρόλο τής Κλαίσης Ζαχαριασίαν, που άποτελέσε άληθινή δημιουργία, όπως και ο "Ιλ τού Μιωατή", στο έργο τού Ντόρρενματ "Επίσκεψη τής γηραιάς κυρίας"





με, επειδή, όσο ψυχραίνομαι κι αν μπορέσω να μένω μέσα του ο άνθρωπος, δεν είν' εύκολο να κλαίει με δάκρυα, να γελάει, να τρέμει να σπαράζεται, να λιποθυμάει και να 'ναι όλοτελα άσυγκίνητος; γιατί όλ' αυτά τὰ καμώματα, όσο ψεύτικα κι αν είναι, είναι όστοςό κινήματα, είναι παλμοί τής καρδιάς, είναι λαχάνιασμα, είναι δάκρυα, είναι γέλια, είναι συγκίνηση. Γι' αυτό, τὸ ερώτημά μας περιορίζεται σὲ δύο : ὁ ἦθοποιός όταν παίζει παθαίνεται ἀπὸ τὰ αἰτία τὰ ἴδια πὸν συγκλονίζου, ὑποτίθεται, τὸν ἥρωα πὸν παίζει ἢ μήπως παθαίνεται ἀπὸ συγκίνηση ἄλλη, ἄλλης λογῆς;

Τὸ ερώτημα ἔτσι μπορεῖ νὰ βαλεῖται καὶ γιὰ τὸν θεατῆ, τὸ Κοινόν. Ἐνας πὸν βλέπει θεάτορ, λ.χ. μιὰ μητέρα πὸν κρατάει στὴν ἀγκαλιά τῆς τὸ τέκνο τῆς νεκρὸ καὶ τὸ κλαίει με λόγια σπαραχτικά, νιώθει τὴν ἴδια συγκίνηση, τὸν ἴδιο τὸ σπαραγμό, τὸ ἴδιο τὸ πάθος τῆς μητέρας, ἢ κάποιαν ἄλλη ἀλλιώτικη συγκίνηση; Κι ἂν ὁ θεατῆς νιώθει τὸ ἴδιο τὸ πάθος τῆς μητέρας, πῶς είναι αὐτῆ ἢ συγκίνηση, εἶναι σὰν νὰ 'βλεπε μιὰ πραγματικὴ μητέρα νὰ κλαίει τὸ τέκνο τῆς ἢ ἀλλιώτικη, τώρα πὸν βλέπει μιὰ θεατρίνα νὰ παρασταίνει αὐτὸ τὸ πάθος;

Σ' αὐτὰ ἢ ἀπάντηση εἶναι : καλλιτέχνης πὸν μένει άσυγκίνητος ἀπὸ τὸ παίξιμό του δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι καλὸς καλλιτέχνης, ὅπως καὶ θεατῆς πὸν μένει άσυγκίνητος ἀπὸ τὴν τέχνη δὲν εἶναι καλὸς θεατῆς.

Ὁ ἦθοποιός πὸν θὰ τύχει νὰ συγκινηθεῖ ἀπὸ ἄλλη αἰτία, ἔξω ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν τέχνη του, ἀπὸ τὸ παίξιμό του, δὲ θὰ παίζει καλά, παρὰ μόνο ἂν εἶν' ἀληθινὰ μεγάλος καλλιτέχνης, πὸν θὰ μπορεῖ νὰ δαμάξει μέσα του κάθε ἄλλη συγκίνηση ξένη πρὸς τὴν τέχνη του, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ δείξει μόνο τὴ συγκίνηση πὸν λέει ἢ τέχνη του. Ἐνας πὸν παίζει μεθυσμένος, δὲ θὰ τὸν παίζει ποτὲ καλά ἂν πρῶτα μεθύσει στ' ἀλήθεια, οὔτε ἕνας πὸν παίζει ἕναν πὸν κοιμάται καὶ παραμιλάει στὸν ὕπνο του, ἂν κοιμηθεῖ στ' ἀλήθεια, οὔτε ἕνας πὸν κάνει ἕναν θυμωμένον, ἂν θυμώσει στ' ἀλήθεια, οὔτε ὅταν κάνει ἕναν τρελό ἂν τρελλαθεῖ στ' ἀλήθεια. Τὸ πολὺ γνωστὸ ἀστεῖο μὲ τὸ γουρούνη καὶ τοὺς χωριάτες ἔχει ἐδῶ τὴ θέση του: Στὸ χωριάτικο πανηγύρι ἕνας πλανόδιος "καλλιτέχνης", τόσο καλά παράστανε μὲ τὴ φωνή του τὸ γουρούνη πὸν 'κανε τοὺς χωριάτες νὰ ξεκαρδιχθῶνται στὰ γέλια. Ἐνας χωριάτης "ἔξυπνος" ἔφερε ἀπ' τὸ σπίτι του ἕνα γουρουνάκι κρυμμένο κάτω ἀπὸ τὴν κάπα του καὶ στοιχημάτισε πῶς αὐτὸς θὰ παράστανε τὸ γουρουνάκι καλύτερ' ἀπ' τὸν καλλιτέχνη. Πραγματικά, τράβηξε τ' ἄφτι τοῦ γουρουνιού κάτω ἀπ' τὴν κάπα κ' ἐκείνο γρύλισε. Οἱ χωριάτες ὅμως τὸν ἐπρόγκηξαν καὶ χειροκρότησαν τὸν καλλιτέχνη. Τότε ὁ γουρουνοκαλλιτέχνης χωριάτης παρυσίασε τὸ ζωντανὸ γουρούνη καταγαναχτημένος γιὰ τὴν ἀνοησία τοῦ κόσμου πὸν πρόγκηξε τὴν ἀλήθεια καὶ χειροκρότησε τὸ ψέμα! Κι ὅμως, οἱ χωριάτες ἀκροατὲς κι ὁ καλλιτέχνης εἶχαν τὸ δίκιο. Τὸ παράδειγμα αὐτὸ ἀρκεῖ γιὰ νὰ δώσει τὴν ἀπάντηση στὸ ερώτημα.

Ἡ τέχνη δὲν εἶναι μίμησις τῆς ζωῆς παρ' ὅσο τῆς χρειάζεται γιὰ νὰ φτιάξει τὰ σύμβολά τῆς, ὀπτικά καὶ ἀκουστικά (θεάματα, ἤχους, φαινόμενα, σκηνές τοῦ βίου, πρόσωπα, φανταστικά πλάσματα) πὸν μ' αὐτὰ πλέκοντάς τα ὑφάνει, κεντάει, πλουμίζει τὸ ἔργο τῆς, πὸν 'ναι πιά μιὰ νέα σύνθεση ἀπ' αὐτὰ πὸν μιλάει καὶ λέει τὴν ἰδέα τῆς γιὰ τὸν ἀνθρώπινο βίον καὶ γιὰ τὶς σχέσεις τῶν ἀνθρώπων μεταξύ τους. Ἡ ἀλήθεια τοῦ ἔργου τῆς τέχνης δὲ βγαίνει ἀπὸ τοὺς ἤχους καὶ τὰ δράματα, τὰ λόγια καὶ τὰ πρόσωπα, ἀκατέρραστα, ἔτσι ὅπως παρουσιάζονται στὴ ζωῆ, γιατί αὐτὸ δὲ θὰ 'ναι πιά ἔκφραση παρὰ ἀναπαράσταση ἀπ' τὸ φυσικό, καὶ τὸ φυσικό ἀκατέρραστο δὲν κάνει ἕνα σύμβολο· ἐπειδὴ κι ἂν ἀκόμα εἶναι ἔκφραση πολὺ συγκινητικὴ καὶ ἀκόμα πολὺ τεχνικὴ ὅπως μιὰ δίκη, ἕνας καβγάς, ἕνας ἀγώνας, πάλι δὲ θὰ 'χει τὸ νόημα πὸν θὰ χρειάζεται τὴ ποιητικὴ σύνθεση, παρ' ἀκόμα καὶ στὴν περίσταση πὸν 'χει κάποιο νόημα πὸν νὰ προσαρμόζεται στὸ καθολικό τὸ νόημα πὸν θέλει νὰ ἐκφράσει ὅλο τὸ ἔργο, πάλι τὸ φυσικό αὐτὸ πράμα ἢ τὸ πρόσωπο ἢ τὸ φαινόμενο, ἢ σκηνὴ αὐτῆ "ἐκ τοῦ φυσικοῦ" δὲ θὰ 'ναι κατάλληλη γιὰ σύμβολο, παρὰ μόνο ἂν εἶναι ἀπὸ πρὶν ἔτοιμη, ὅπως ἕνας λόγος, μιὰ παροιμία, ἕνα μέλος. Τὸ καθετὶ πρέπει νὰ δουλευτεῖ ἀπὸ τὸν καλλιτέχνη γιὰ νὰ γίνῃ σύμβολο, δηλαδὴ νὰ ἐκφράσει τέλεια τὸ νόημα πὸν θέλει καὶ χρειάζεται ἴσα - ἴσα στὴν περίσταση ὁ ποιητῆς.

Ἐνα ἀπλό παράδειγμα: δὲν εἶναι πιὸ πρόχειρο καὶ πιὸ ἔτοιμο γιὰ ἕναν ποιητῆ ἀπὸ τὴ γλώσσα, τὶς λέξεις. Κι ὅμως αὐτὸ τὸ ἔτοιμο ὕλικὸ εἶναι καὶ τὸ πιὸ μεγάλο ἐμπόδιο γιὰ τὸν ποιητῆ, ἐπειδὴ οἱ λέξεις εἶναι μὲ τόσα πολλὰ νοήματα φορτωμένες,

τόσο μεταχειρισμένες, τόσο φθαρμένες πὸν κινδυνεύει ὁ στίχος εἴτε τὸ ἔργο πὸν φτιάχνει μ' αὐτὲς ὁ ποιητῆς νὰ χάσει τὴν πρώτη καὶ καλύτερὴ του ἀξία, τὴ φρεσκάδα, τὴν πρωτοτυπία, τὴν ξέχωρη νεαρὴ συμβολικότητά του κι ὅλος ὁ μόχθος τοῦ ποιητῆ νὰ πάει χαμένος.

Ἄς πᾶμε σὲ ἄλλο. Ἄς σκεφτοῦμε πῶς ἕνας ἀγαματοποιός δὲν ἔχει στὴ διάθεσή του κομμάτια μεγάλα μάρμαρο, ἀπ' ὅπου νὰ κόψει τὸν χρειαζόμενο σύμφωνα με τὴν ἰδέα του ὄγκο καὶ νὰ τὸν πελεκήσει, παρὰ ἔχει μόνον κομμάτια ἀπολειψάδια ἀπὸ ἄλλα ἀγάλματα, παλαιὰ πέτρινα κεφάλια, χέρια, πόδια, κορμιά. Τώρα ἢ δυσκολία του εἶναι πολὺ μεγαλύτερη πὸν 'ναι ἀναγκασμένος νὰ δουλέψει μὲ ἀποκόμματα. Αὐτὰ κι ἂν ἔχουν μορφή, ἔστω κι ὠραία, δὲν κάνουν, δὲν προσαρμόζονται στὴ μορφή τῆς ἰδέας του. Ὅμοια κ' ἕνας ράφτης πὸν ἀναγκάζεται νὰ φτιάσει κοστούμι με ρετάνια βλαστημάει γιὰ τὸ μπλέξιμο κι ὅσο καλὸς τεχνίτης κι ἂν εἶναι δὲν μπορεῖ νὰ φτιάξει μιὰ φορεσιὰ τῆς προκοπῆς. Τὸ συμπέρασμα εἶναι πῶς οὔτε ἔτοιμα ἐκφραστικά σύμβολα, οὔτε φαινόμενα εἴτε πάθη "ἐκ τοῦ φυσικοῦ" μᾶς κάνουν ἔτσι ἀκατέρραστα καὶ κομματιαστά γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ μας δημιουργία. Καμιά φυσικὴ συγκίνηση ἀπὸ τὰ πράγματα δὲν πρέπει νὰ νιώθει ὁ ἦθοποιός ὅταν παίζει, οὔτε νιώθει τέτοια, παρὰ μόνον τὴ συγκίνηση ἴσα - ἴσα ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ του ἐπιτυχία, τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση, αὐτὴν ἴσα - ἴσα πὸν θέλει καὶ νὰ μεταδώσει καὶ στοὺς ἀκροατὲς του. Αὐτῆ ὅμως τῆς συγκίνησης πρέπει νὰ τὴ νιώθει, ἀλλιῶς δὲν εἶναι καλλιτέχνης.

Ἄν τώρα ἕνας μεγάλος κι ὄριμος καλλιτέχνης, μᾶστορς, πότε - πότε παίζοντας πάνω στὴ σκηνή, μπορεῖ νὰ κρυφολεῖ καὶ λόγια ἔξω ἀπ' τὸ μέρος ἢ νὰ κάνει μορφασιμὸς κρυφὰ ἀπ' τὸ κοινὸ γιὰ νὰ ξεθωιάσει ὁ ἴδιος τὴν ἄντα του ἢ νὰ σκανταλίζει καὶ νὰ μπερδεύει νεαροὺς συναδέλφους του, αὐτὸ —κάκιστη σαγλαμάρα καὶ κρῦο ἀστεῖο— τὸ κάνει μόνο ὅταν τὸ μέρος του ἔχει σχετικὴ ἡρεμία. Ἀλλιῶς, σὲ στιγμὲς συγκλονιστικές, κανένας κι ὁ μεγαλύτερος καλλιτέχνης δὲν μπορεῖ νὰ μείνει άσυγκίνητος.

Ἐνας ἦθοποιός παίζει τὸν "Ὁθέλο", τὸν Μαῦρο τῆς Βενετίας. Σὰν καλλιτέχνης πρέπει νὰ συγκινηθεῖ ἀπ' τὸ ἔργο, πὸν ἐκφράζει τὴν ἀνθρώπινη μοῖρα, ἀπ' τὴν πληρότητα τοῦ ἥρωα, ὅπως τὸν ἔχει πλάσει ὁ ποιητῆς. Ὁ ἦθοποιός, γνώστης τῶν ἐγκοσμίων, τῆς ἀνθρώπινης μοῖρας, γνώστης τῆς δημιουργίας τοῦ Σαίξπηρ, πρέπει νὰ γνωρίσει στὸ ὅλον του τὸ μέρος πὸν ἀνάλαβε νὰ παίζει κι αὐτὸ θὰ προσπαθήσει νὰ μεταδώσει, ὄχι συγκινημένος ἀπ' τὸ πάθος ἢ τὰ πάθη (γιατ' εἶναι πολλὰ) τοῦ ἥρωα, παρὰ ἀπὸ τὴν τελειότητα τὴν καλλιτεχνικὴ πὸν τοῦ 'χει δώσει ὁ ποιητῆς καὶ φτάνοντας σ' αὐτὸ, θὰ νιώθει ὅλο ἕνα τὴ συγκίνηση ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία, τὴν αἰσθητικὴ συγκίνηση, τὴν συγκίνηση ἀπὸ τὸ ὅλον, τὴν καθολικότητα καὶ τὸ πάθος πὸν προβάλλει στὸ παρὸν μιὰν ὄψη ἀνθρώπινου βίου. Ὁ Ὁθέλλος, σὰν δραματικὸς χαρακτήρας, εἶναι σύμβολο καὶ τὸ σύμβολο αὐτὸ πρέπει νὰ τὸ ζωντανέψει στὸ φῶς τῆς σκηνῆς ὁ ἦθοποιός καὶ νὰ τὸ δώσει μ' ὅλο του τὸ "νόημα" νὰ τὸ χαρῶν οἱ θεατῆς, χιλιάδες ἀνθρώπων. Αὐτῆ ἢ δημιουργία κι αὐτῆ ἢ χαρὰ εἶναι πολὺ συγκινητικὴ καὶ τὴ συγκίνησή τῆς τῆνε νιώθει τόσο ὁ ἦθοποιός, ὅσο κι ὁ θεατῆς, ἀλλ' ἢ συγκίνηση αὐτῆ λέγεται αἰσθητικὴ συγκίνηση.

Εἶναι ὅμως ἀκόμα καὶ μιὰ συγκίνηση πὸν πίνει τοὺς ἦθοποιούς, πολλοὺς ἦθοποιούς, ἰδιαιτέρα τοὺς νέους, λίγο πρὶν βγοῦν στὴ σκηνή, τὸ λεγόμενο τράκι. Εἶναι ἢ συγκίνηση ἀπὸ τὴν ἀνησυχία τους, πὸν σὲ πολλοὺς καταντάει ἀγωνία, μὴ δὲν πετύχουν, μὴν τὰ χάσουν, καὶ περισσότερο ἢ συγκίνησή τους αὐτῆ μεγαλώνει στὴν πρεμιέρα, ἰδίως ὅταν ξέρουν πῶς ἀνάμεσα στοὺς θεατῆς εἶναι καὶ συνάδελφοί τους καὶ κριτικοὶ καὶ γενικὰ ἔμπειροί τῆς τέχνης. Τὴ συγκίνηση αὐτῆ τὴν παθαίνουν περισσότερο οἱ ἀρχάριοι, ἀλλὰ κ' ἔμπειροι καὶ μαστόροι μεγάλοι νιώθουν συχνὰ αὐτὸ τὸ φόβο, πὸν θὰ τὸν λέγαμε φόβο τῆς σάρκας, γιατί πραγματικά ὀφείλεται στὴν ἀμφίβουλα πὸν πίνει συχνὰ τὸν ἦθοποιὸ γιὰ τὶς ἰδιες του τίς ἰκανότητες, πὸν — ὄντας βασιτισμένος σὲ κρέας καὶ κόκκαλα — ταλαντεύονται, τρέμουν, λιγώνονται, ἢ φωνὴ κόβεται, ἢ ἀναπνοὴ κομπιάζει καί, ὅσο κι ἂν ὁ ἦθοποιός ἔχει δαμάσει μὲ τὴν ἀσκησὴ τὸ σῶμα του σὲ τρόπο πὸν τὰ μέλη του νὰ τὸν ὑπακούουνε τυφλά, μπορεῖ νὰ τοῦ ξεφύγει τίποτα, κάτι νὰ μὴν πάει καλά, καὶ κίνηση τὸν αὐθόρμητη, ἕνας μορφασιμὸς, ἕνας τόνος τῆς φωνῆς του νὰ μὴν πετύχουν ὅσο πρέπει τὴ στιγμὴ πὸν χρειάζεται. Αὐτὸς ὁ φόβος, φόβος τῆς σάρκας, προκαλεῖ τὸ τράκι. Ἄλλ' αὐτὸ εἶν' ἄλλο ζήτημα.

ΣΤΟ ΠΡΟΣΕΧΕΣ : Κλείνει ἢ ἔξερα μὲ ἀπόψεις καλλιτεχνῶν



## Η Π Ο Λ Η

## Μ Ο Ν Ο Π Ρ Α Κ Τ Ο

## ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Φαίνεται 30 χρονῶ. Ψηλή, αδύνατη, μαύρα μαλλιά σὲ κότσο. Ὅταν πρωτομπαίνει φοράει κίτρινο χτυπητὸ ταγιέρ. Ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ τῆς ἡ λευκότητα καὶ ἡ γλωμάδα τῆς ἐπιδερμίδας τῆς.
- KIMΩΝ :** Στὴν ἴδια περίπου ἡλικία μὲ τὴν Ἐλισάβετ. Ψηλός, αδύνατος, ὁμορφος.
- ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ :** Μεσόκοπος, ἐλαφρὰ παχουλός, πολὺ τρυφερός.

Ἐνα δωμάτιο καλόγουστα ἐπιπλωμένο μὲ ζεστὰ χρώματα, καφετιά ξύλα, ταπεσαρίες τριανταφυλλιῆς μὲ καφετιά λουλούδια. Τὰ λαμπαντέρ σκορπίζουσι τριανταφυλλί φῶς. Ζεστή ἀτμόσφαιρα, σχεδὸν ἐρωτική. Ἀριστερά, ἡ ἐξώπορτα. Δεξιά, δύο πόρτες, ἡ μιὰ μικρὴ πρὸς τὴν κουζίνα, ἡ ἄλλη κανονικὴ πρὸς τὸ ὑποδωμάτιο. Κέντρο καὶ λίγο ἀριστερὰ ἓνα μεγάλο παράθυρο μὲ κουρτίνες.

Στὴν ἀρχὴ ἡ Σκηρὴ φωτίζεται ἐλάχιστα, ἀπ' ὅσο φῶς μπαίνει ἀπ' τὸ παράθυρο. Ὁ Κίμων κάθεται ἀκίνητος σὲ μιὰ καρέκλα δίπλα στὸ παράθυρο. Μπαίνει ἡ Ἐλισάβετ. Κρατᾷ δύο πακέτα κ' ἓνα μπουκέτο τριανταφυλλία. Τ' ἀφήνει σὲ μιὰ καρέκλα δίπλα στὴν πόρτα. Ἀνάβει ἓνα λαμπαντέρ στὴ δεξιὰ μεριὰ τῆς Σκηρῆς. Κάνει δύο - τρεῖς κινήσεις, σκέπτεται. Εἶν' ἐλαφρὰ νευρική. Δὲν ἔχει ἀντιληφθεῖ τὸν ἐντελῶς ἀκίνητο Κίμωνα στὴ μισοσκότεινη γωνιά του. Ξαφνικὰ ὁ Κίμων μιλάει σχεδὸν μὲ τρυφερὴ φωνή:

- KIMΩΝ :** Ἐλισάβετ!
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τρομαγμένη) :** "Α! (Ἀνάβει καὶ τὸ δεύτερο λαμπαντέρ). Ἐδῶ καθόσουν;
- KIMΩΝ :** Ἐδῶ. Πού ἄλλου;
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Φαντάστηκα πὼς θά 'σουν στὴν κρεβατοκάμαρα.
- KIMΩΝ :** Δὲν μπήκα καθόλου στὴν κρεβατοκάμαρα.
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Καθόσουν ἐδῶ συνέχεια;
- KIMΩΝ :** Ναι.
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Γιατί δὲ μού μίλησες μόλις μπήκα; Μὲ τρόμαξες...
- KIMΩΝ :** Μὲ συγχωρεῖς. Δὲν τὸ 'θελα...
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Αὐτὴ ἡ μανία σου νὰ παρουσιάξῃσαι ξαφνικὰ μπροστά μου, εἶναι ἀνυπόφορη.
- KIMΩΝ :** Σοῦ εἶπα, δὲν τὸ 'θελα.
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Εἶναι ἀνυπόφορο. Δὲν τὸ ἀντέχω. Προχθὲς μπήκεις στὴν κουζίνα καὶ στάθηκες πίσω μου χωρὶς νὰ σὲ πάρω εἰδήση. Κόντεψα νὰ λιποθυμήσω ὅταν γύρισα καὶ σὲ εἶδα ἔτσι ἀπότομα μπροστά μου.
- KIMΩΝ :** Νόμισα πὼς μ' εἶχες ἀκούσει. Γιὰ ποιὸ λόγο θά 'μπαινα κρυφὰ στὴν κουζίνα;
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ξέρω κ' ἐγώ;
- KIMΩΝ :** Δὲν ὑπῆρχε κανένας λόγος νὰ μῶ κρυφά.
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Τὰ λαπούτσια σου δὲν κάνουν θόρυβο.
- KIMΩΝ :** Ἐβαλα καστιχένιες σόλες. Μοῦ 'χεῖς πεῖ πὼς ὁ θόρυβος σ' ἐνοχλεῖ.
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ὁ θόρυβος... Ὁ θόρυβος... Τί θόρυβο μπορεῖ νὰ κάνει ἓνας ἄνθρωπος πού περπατᾷ. Ἐγὼ μιλοῦσα γιὰ δυνατοὺς θόρυβους. Γιὰ τὸ θόρυβο πού κάνει ἐν' ἀεροπλάνο.
- KIMΩΝ :** Ἀπὸ δῶ δὲν περνοῦν ἀεροπλάνα.
- ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ἡ τ' αὐτοκίνητα, οἱ μοτοσυκλέτες, τὰ ραδιόφωνα...
- KIMΩΝ :** Αὐτὸ τὸ διαμέρισμα μέσα στὸ κέντρο τὸ διάλεξες ἐσύ. Μὴν παραπονιέσαι λοιπόν.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Δὲν παραπονιέμαι. Θέλω νὰ αἰσθάνομαι κόσμο τριγύρω μου... Τουλᾷχιστον τριγύρω μου...

**KIMΩΝ :** Ἄς μὴν ἀρχίσουμε πάλι, σὲ παρακαλῶ.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ναι. Ἄς μὴν ἀρχίσουμε... (Μικρὴ σιωπὴ). Τί ἔκανες ὅλο τ' ἀπόγευμα;

**KIMΩΝ :** Ξεφύλλιζα βιβλία, περιοδικά...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ξέρεις καλὰ πὼς δὲν πρέπει νὰ διαβάζεις. Τὰ μάτια σου εἶναι σ' ἀσχημὴ κατάσταση.

**KIMΩΝ :** Τὰ μάτια μου δὲν ἔχουν ἀπολύτως τίποτα. Εἶναι πολὺ καλὰ.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ἄν συνεχίσεις ἔτσι, θὰ τυφλωθεῖς.

**KIMΩΝ :** Ἄπορῶ πὼς σοῦ μπήκε αὐτὴ ἡ ἰδέα.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Ὁ ἥλιος σὲ πειράζει. Ὁ ἀέρας σὲ πειράζει. Θά 'πρεπε νὰ φωνάζουμε ἓνα γιατρό. Αὐριο θά φέρω ἓνα γιατρὸ νὰ σ' ἐξετάσει.

**KIMΩΝ :** Ἄν τὸ κάνεις αὐτό, θά φύγω ἀπὸ δῶ μέσα.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Σὲ παρακαλῶ, γιατί δὲ θες νὰ μ' ἀκούσεις; Τουλᾷχιστο, γιὰ νὰ μ' εὐχαριστήσεις, σταμάτησε γιὰ λίγο τὸ διάβασμα. Γιατί δὲν πηγαίνεις μιὰ βόλτα;

**KIMΩΝ :** Ὁ καιρὸς εἶναι ἀπαίσιος. Φυσάει καὶ βρέχει.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Κάθε μέρα βρίσκεις τὴν ἴδια δικαιολογία γιὰ νὰ καθήσεις μέσα.

**KIMΩΝ :** Κάθε μέρα φυσάει καὶ βρέχει. Μήπως εἶναι ψέματα;

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Σήμερα κλείνει ἓνας μῆνας πού 'ρθαμε σ' αὐτὴ τὴν πόλη. Κι οὔτε μιὰ φορὰ δὲν εἶχες τὴν περιέργεια νὰ βγεις λίγο ἔξω καὶ νὰ περπατήσεις. Στὸ κάτω - κάτω, εἶναι ἡ δικὴ μου πόλη! Ἐδῶ μεγάλωσα. Ἄν εἶχες τόσο δὰ ἐνδιαφέρον, θά προσπαθοῦσες νὰ τὴ γνωρίσης.

**KIMΩΝ :** Γιατί νὰ τὴ γνωρίσω; Ὅλες οἱ πόλεις μοιάζουν μεταξύ τους. Καὶ τούτη δῶ εἶναι χειρότερη ἀπ' τις ἄλλες. Μὴ διαμαρτύρησαι, σὺ ἡ ἴδια μοῦ τὸ 'πες. Μοῦ 'πες πὼς τὸν περισσότερο καιρὸ βρέχει κ' οἱ δρόμοι εἶναι γεμάτοι λάσπες. Δὲν μπορείς νὰ περπατήσεις. Βουλιάζεις στὶς λάσπες. Κ' ἔπειτα βγαίνει ὁ ἥλιος καὶ φυσάει κ' ἡ σκόνη σὲ τυφλώνει, σοῦ φέρνει βήχα, κολλάει πάνω σου, τὰ χέρια σου κολλᾶνε, τὸ στόμα σου κολλάει, μασουλᾷς σκόνη, ἔτσι δὲν εἶπες;

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Δὲν εἶπα μόνο αὐτό.

**KIMΩΝ :** Ἐγὼ αὐτὸ θυμᾶμαι. Καὶ τώρα ἄς ἀλλάξουμε συζήτηση. Πές μου τί ἔκανες ἐσὺ ὅλη μέρα.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ :** Τί ἤθελες νὰ κάνω; Βγήκα ἔξω, περπάτησα. Μ' ἀρέσει νὰ περπατῶ, δὲν τὸ 'χεῖς προσέξει;

**KIMΩΝ :** Ναι, τώρα πού τὸ λές... (Μικρὴ παύση).

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Ἠρεμα) :** Ἄναρωτιέμαι, τί ἔχεις προσέξει ποτὲ ἀπὸ μένα. Δὲ μοῦ δίνεις καμιὰ σημασία. Ἄν κάποτε δὲ γύρισω σπίτι, οὔτε πού θά σοῦ κάνω ἐντύπωση. Τί ὥρα ἐρχομαι κάθε βράδυ; Μὴν πεῖς, δὲν τὸ ξέρεις. Κι ὅμως ἐρχομαι πάντα στὶς ὁχτῶ. Πόσω χρονῶν εἶμαι, οὐτ' αὐτὸ τὸ ξέρεις. Δὲ μὲ ρώτησες ποτέ.

**KIMΩΝ :** Θά 'θελα νὰ μοῦ διηγηθεῖς πὼς πέρασες.



ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Σου είπα, περπάτησα. 'Ανέβηκα ως την Πλατεία Διοικήτηρίου, την έχεις ακούσει;

ΚΙΜΩΝ : 'Όχι. Δέ μου 'χεις ξαναμιλήσει γι' αυτή.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Τη λένε έτσι γιατί πρώτα ήταν εκεί η Γενική Διοίκηση, αλλά τώρα είναι τὸ Δημαρχείο. 'Ενα μακρόστενο μπές κτήριο με πράσινα παραθυράκια στη σειρά. Μπροστά σχηματίζει ένα γούπατο και πᾶνε κει τὰ παιδιά και παίζουν. Χρόνια και χρόνια τὰ παιδιά παίζουν εκεί. Λένε: " Πᾶμε νὰ παίξουμε στὸ Διοικήτηριο ". Μόνο πὸν ὅταν ἔφτασα εἶχε σχεδὸν νυχτώσει.

ΚΙΜΩΝ : Κι ὅμως οἱ μέρες ἄρχισαν νὰ μεγαλώνουν.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Δὲν μ' ἄρῃσει νὰ τριγυρνᾶω μονάχη μου σὲ μέρη πὸν παίζουν παιδιά ὅταν ἄρῃσει νὰ νυχτώνει. Μπορεῖς νὰ τὸ καταλάβεις; Οἱ φωνές τους μὲς τὸ σκουτάδι μου πλωκῶνουν τὴν καρδιά. Θυμᾶμαι τὰ παιδικὰ μου χρόνια. Δὲ θέλω νὰ θυμᾶμαι.

ΚΙΜΩΝ : 'Ελεγεσ ἡ πλατεία...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ναι, ἡ πλατεία... Δεξιά ὑπάρχει ἕνας δρόμος ἀνηφορικός. Εἶχα χρόνια νὰ τὸν περάσω. Δὲν ἔχει ἀλλάξει και πολύ. Στὴ γωνία εἶναι ἕνα κουρεῖο, ἡ " 'Αναγέννηση ", ἔτσι λέγεται, και δίπλα, μόλις στρίψεις, μιὰ παλιὰ ροζ πολυκατοικία. Εἶχα χρόνια νὰ τὸν περάσω. (Στρέφεται στὸν Κίμωνα). Ξέρεις, στὴ ροζ πολυκατοικία ἔμεινε κάποιος πὸν μ' ἀγαποῦσε τότε. (Μικρὴ παύση). Πήγαίνα τ' ἀπογέματα και τὸν ἔβρισκα. Στεκόμενον λίγο μπροστὰ στὸ κουρεῖο και περιμένα νὰ φύγει ἡ μπέρα του. 'Η μητέρα του ἔβγαίνα κάθε ἀπόγεμα, τὴν ἴδια ὥρα. Τὴν ἔβλεπα νὰ φεύγει. Φοροῦσε πάντα ἕνα μαῦρο παλτὸ κ' ἕνα πράσινο καπέλο. Μ' ἀκούεις;

ΚΙΜΩΝ : Σ' ἀκούω.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : 'Ανέβαινα τὶς σκάλες προσπαθώντας νὰ μὴν κάνω θόρυβο γιὰ νὰ μὴ μ' ἀκούσουν οἱ ἄλλοι ἔνοικοι. Μὰ ἦταν κάποιος πὸν πάντα μ' ἔπαιρνε εἰδηση. 'Ενας ἀρμένης πὸν μισᾶναιγε τὴν πόρτα του και μὲ κοιτάζε. 'Ο φίλος μου μ' ἔμπαζε γρήγορα μέσα... Μὲ κερνοῦσε γλυκὸ τὸν κουταλιῶ, κιδῶνι, πὸν τοῦ τὸ 'φτιαχνε ἡ γιαγιά του. 'Εβαζε γαρύφαλλα και μύγδαλα μέσα και γινόταν πολὺ νόστιμο. (Μικρὴ παύση). Ξαπλώναμε σ' ἕνα μεγάλο ντιβάνι μὲ χρυσαφὶ κάλυμμα και μακρὰ καφετιά κρόσια. 'Εκείνος, ἤθελε νὰ μὲ χαιδεῖ και δὲν τὸν ἄφηνα. 'Επαιζα μὲ τὰ κρόσια, ἔφτιαχνα πλεξίδες. Δὲ μ' ἀγαπᾶς, παραπονιόταν' ἐγὼ σὲ περιμένω, μετράω τὶς ὥρες, τὰ λεπτὰ... Μ' ἀκούεις;

ΚΙΜΩΝ : Ναι.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : 'Εχω τὴν ἐντύπωση πὸς οὔτε καν μ' ἀκούεις. (Μικρὴ παύση). "Ὅταν σκοτεινιάζε ἐντελῶς, ἀνεβαίναμε στὴν ταράτσα. Μοῦ 'δειχνε μακρὰ τὶς παλιές συνοικίες, και τὰ κάστρα, πὸν τὶς περιβάλλουν. Αὐτὰ τὰ κάστρα πὸν ἄλλοτε ἦταν τὸ φρούριο τῆς πόλης και τώρα ἔχουν γίνε φυλακές. 'Ἐντῶνε τὸ δάχτυλό του κάπου σ' ἕνα σημεῖο. " 'Εκει " μοῦ 'λεγε, " ἐκεῖ πέρα, τὰ χαράματα τουφεκίζουν τοὺς καταδικασμένους σὲ θάνατο ". Δὲν καταλάβαινα γιατί ἔπαινε νὰ μοῦ τὸ λέει αὐτὸ κάθε βράδυ και νὰ μοῦ δείχνει τεντώνοντας τὸ δάχτυλό του πρὸς βορρᾶν. "Ἐπειτα χαθήκαμε, κ' ἔπειτα, μιὰ μέρα, διάβασα τ' ὄνομά του στὴν ἐφημερίδα. 'Ἦταν κ' ἐκεῖνος ἀνάμεσα στοὺς καταδικασμένους σὲ θάνατο κ' εἶχε και κείνος ἐκτελεστὴ τὴν αὐγή. Δὲν εἶναι παράξενο;

ΚΙΜΩΝ : Τί εἶναι παράξενο;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Δὲ μὲ προσέχεις. Τόσην ὥρα σοῦ μιλάω και δὲ μὲ προσέχεις. Κανένας ποτὲ δὲ μὲ πρόσεξε πραγματικά!

ΚΙΜΩΝ : 'Ακου... Τί νόημα ἔχει νὰ τριγυρνᾶς ἔτσι κάθε μέρα στοὺς δρόμους; Αὐτοὶ οἱ περίπατοι σοῦ τσακίζουν τὰ νεῦρα.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Νευρικά) : Κανείς δὲ μὲ πρόσεξε ποτὲ πραγματικά. Θὲς νὰ σοῦ πῶ τί συνέβαινε ὅταν ἤμουν μικρή; 'Όχιτὼ χρονῶ;

ΚΙΜΩΝ : Σὲ παρακαλῶ, ἡρέμησε. Δὲ χρειάζεται νὰ μοῦ πῆς τίποτα. 'Αλλωστε εἶναι ὥρα φαγητοῦ.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τὸ ἴδιο) : Γυροῦσα ἀπ' τὸ σχολεῖο και τὸ δωμάτιό μου ἦταν ἄνω - κάτω. Τὸ κρεβάτι ξέστρωτο, ὅπως τὸ 'χα ἀφήσει τὸ πρῶν φεύγοντας. Κανένας, μὰ κανένας δὲ φρόντιζε νὰ μοῦ τὸ στρώσει. Φοβόμουν νὰ πέσω πάνω στὰ κουβαριασμένα στεντόνια και νὰ κοιμηθῶ, γιατί μιὰ φορὰ εἶχα βρεῖ ἀνάμεσά τους δυὸ κατσαρίδες ψόφιες, πὸν τὶς εἶχε χάσει ὁ ἀδερφός μου γιὰ νὰ μὲ τρομάξει.

ΚΙΜΩΝ : Θὰ 'θελα και νὰ φᾶω...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ('Ο ἐκνευρισμός της μεγαλώνει) : Κι ὅταν ἤμουν δέκα χρονῶ, φεύγαν ὅλοι τὰ βράδνα, μ' ἄφηναν μόνη και

στὸ ἀπέναντι σπῖτι μέναν και γριές. Δὲν ἤξερα πὸς νὰ περάσω τὴν ὥρα μου, τὶς χάξευα. Χάξευα τὶς γριές, αὐτὴ ἦταν ἡ διασκέδασή μου...

ΚΙΜΩΝ : Τί ἔχεις μὲς στὰ πακέτα;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : 'Ἦταν μιὰ μὲ κίτρινο δέρμα και ἄσπρα μακρὰ μαλλιά, ἴδια μάγισσα' δὲν ξεκολλοῦσε ποτὲ ἀπ' τὸ παράθυρο, τόσο πὸν νόμιζα πὸς ἦταν ζωγραφισμένη στὸ τζάμι κ' ἔπειτα ἐρχόταν μιὰ ἄλλη και ἀναβε τὸ καντήλι.

ΚΙΜΩΝ : Πᾶψε...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Κ' εἶχαν κ' ἕναν μπουφὲ μὲ καθρέφτη, και αὐτὸ τὸ καντήλι, ἔκανε νὰ φαίνονται σκιές στὸν καθρέφτη, ἔκανε νὰ φαίνονται σκιές παντοῦ, πελώριες σκιές, και φοβόμουν, φοβόμουν...

ΚΙΜΩΝ : Πᾶψε, πᾶψε λοιπόν!.. (Παύση).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : 'Ελεγεσ πὸς πεινᾶς...

ΚΙΜΩΝ : Εἶναι ὀχτὼ και μισή.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Σ' αὐτὸ τὸ πακέτο ὑπάρχει κρὸ κοτόπουλο...

ΚΙΜΩΝ : Μιμμ...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : 'Αστακὸς μαγιονέζα, σπαράγγια γιὰ σαλάτα...

ΚΙΜΩΝ : Σπαράγγια;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Στὸ ἄλλο εἶναι μιὰ μποτίλια κρασί Βουργουνδίας.

ΚΙΜΩΝ : Κρασί Βουργουνδίας εἶπες; Και σπαράγγια; Γιατί τόσο ἐπισιμότης; 'Ελισάβετ! (Περνᾶ ἀπὸ μπροστὰ της). Κάτι μοῦ κρούβει!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ ('Αγνή) : Θὰ πᾶω νὰ βάλω τὰ λουλούδια στὸ νερό.

ΚΙΜΩΝ : 'Αγόρασεσ λουλούδια;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Σ' ἄρῃσουν; (Τὰ τεντώνει μπροστὰ της και τὰ θαυμάζει).

ΚΙΜΩΝ : Μυρίζουν ὁμορφα.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Εἶναι τριαντάφυλλα. Μοῦ τὰ χάρισε ὁ φωτογράφος.

ΚΙΜΩΝ : 'Ο φωτογράφος;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Μὰ ναι, ξέρεις, αὐτὸς πὸν 'χει τὸ φωτογραφεῖο κάτω, στὴν εἰσοδο τοῦ σπιτιοῦ. Μὲ ρωτᾶει πάντα γιὰ σένα, ἀνησυχεῖ πὸν δὲ σὲ βλέπει ποτέ. Εἶναι πολὺ εὐγενικός και λένε πὸς βγάζει θαυμάσιες φωτογραφίες.

ΚΙΜΩΝ : Πρόλαβες κιάλας νὰ...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Χρησιμοποιεῖ, λένε, και πρῶτοτυπα τρῶν και τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι ἐκπληκτικό. ('Ο Κίμων ἀρχίζει νὰ πηγαίνει ὀρθογώνια).

ΚΙΜΩΝ : Αὐτὸς ὁ ξαφνικός ἐκθουσιασμός σου...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : 'Αν θὲς μπορούμε νὰ κατέβουμε μιὰ μέρα νὰ φωτογραφηθῶμε.

ΚΙΜΩΝ : 'Ελισάβετ, και μοῦ κρούβεις... (Παύση).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (''Ἠρεμα) : Τὸν κάλεσα ἀπόψε νὰ φάει μαζί μας.

ΚΙΜΩΝ : 'Α, ὄχι, ὄχι, ὄχι! Αὐτὸ ποτέ!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τὸ ἴδιο) : Θὰ 'ρθει ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή. Φορὰ ὁ βιβλιοπώλης.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Τούτη τὴ φορὰ δὲ θὰ 'ναι ὅπως οἱ ἄλλες.

ΚΙΜΩΝ : Και τὴν προπερασμένη ὁ φαρμακοποιός... Θὰ τρελλαθῶ!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Τούτη τὴ φορὰ...

ΚΙΜΩΝ : Δὲ σὲ πιστεύω!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Θὰ κάνω ὅ,τι μπορῶ γιὰ...

ΚΙΜΩΝ : Αὐτὸ ἀκριβῶς, θὰ κάνεις ὅ,τι μπορεῖς...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Σὲ ἰκετεύω... Θέλω νὰ φανεῖς καλὸς μαζί του...

ΚΙΜΩΝ : 'Αδύνατον!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Δακρυσμένη) : Σ' ἐξορκίζω, γιὰ τελευταία φορὰ...

ΚΙΜΩΝ : Αὐτὸ πᾶ καταντᾶ μαρτύριο! 'Η ζωὴ μου ἔγινε μαρτύριο!

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Γιὰ τελευταία φορὰ...

ΚΙΜΩΝ : Πολὺ ὠραῖα. 'Ανοῖξε τὴν πόρτα...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Μὰ δὲν ἄκουσα κουδούνι.

ΚΙΜΩΝ : 'Ανοῖξε πὸν σοῦ λέω. Εἶν' ἀπ' ἔξω. Τί ὥρα τοῦ 'πες νὰ ρθει;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Γύρω στὶς ὀχτώμιση.

ΚΙΜΩΝ : Εἶν' ἀπ' ἔξω. Στέκεται και περιμένει νὰ γίνε ὀχτώμιση γιὰ νὰ χτυπήσει τὸ κουδούνι. Τοὺς ξέρω καλὰ αὐτοὺς τοὺς τύπους.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Μιλᾶς ἄσχημα γιὰ ἕναν ἄνθρωπο πὸν δὲ γινῶρισες ἀκόμα.



KIMΩN : Τὸν γνώρισα καὶ πολὺ καλά. Μένουμε ἢ δὲ μένου-  
με στὸ ἴδιο σπίτι;  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Αὐτὸ δὲ σημαίνει τίποτα. Δὲν τὸν ἔχεις δεῖ  
ποτέ. Κι ἄλλωστε δὲ μένουμε στὸ ἴδιο σπίτι. Ἀπλῶς τὸ φω-  
τογραφεῖο του εἶναι στὴν εἴσοδο.  
KIMΩN : Σοῦ λέω, τὸν ξέρω καλά. Τώρα δὲ βρίσκεται ἐδῶ  
ἀπὸ πίσω κι ἀκούει ὅλα ὅσα λέμε γι' αὐτόν.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : "ὦ, Θεέ μου! Ἄρχισες πάλι νὰ ἐξάπτεσαι χω-  
ρὶς λόγο.  
KIMΩN : Κανονικά θὰ ἔπρεπε νὰ σηκωθεῖ καὶ νὰ φύγει.  
Ἄλλά, δὲ θὰ φύγει. Θὰ περιμένει νὰ ρθει ἡ ὥρα γιὰ νὰ κάνει  
τὴν ἐπίσκεψή του. Δὲν ἔχει φιλότιμο.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Κάθε φορὰ πού ἕνας ἄνθρωπος πρόκειται νὰ  
πατήσει τὸ πόδι του ἐδῶ μέσα, γίνεσαι ἄνω - κάτω.  
KIMΩN : Ἔχω βαρεθεῖ, τὰ ἴδια κάθε φορὰ.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Φταίει ἴσως αὐτὴ ἡ καταραμένη ἀρρώστεια  
τῶν ματιῶν σου.  
KIMΩN : Τὰ μάτια μου εἶναι ἐντάξει. Βλέπω ἀκόμα καὶ μὲς  
στὸ σκοτάδι.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Γλυκά) : Μὰ ναί, αὐτὸ εἶναι, καταλαβαίνω καλά  
τὸν πανικό σου.  
KIMΩN : Ποιὸν πανικό; Γιὰ τί πράγμα μιλάς;  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ἀγάπη μου, φοβᾶσαι πῶς...  
KIMΩN : Φοβᾶμαι πῶς...  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Δὲν πολμῶ νὰ τὸ πῶ, εἶναι φριχτό...  
KIMΩN : Πές το λοιπόν! Πές το!  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Φοβᾶσαι πῶς ἐμὰ μέρη θὰ θελήσεις ν' ἀνά-  
ψεις τὸ φῶς...  
KIMΩN : Ναί;  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Καὶ τὸ φῶς θὰ ἔναι ἀναμμένο... (Παύση).  
KIMΩN : Ἐλισάβετ!  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ναί, ἀγάπη μου...  
KIMΩN : Γιατί ἐπιμένεις σ' αὐτὴ τὴν κωμωδία;  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ἀγάπη μου, ποιά κωμωδία;  
KIMΩN : Τὰ μάτια μου - (Χτυπάει τὸ κορδόνι) - δὲν ἔχουν  
ἀπολύτως τίποτα...  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Τὸ κορδόνι, ἀγάπη μου.  
KIMΩN : Ποτέ δὲν αἰσθανόμουν τόσο καλά στὴν ὑγεία μου.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Καλύτερα νὰ τοῦ ἀνοίξεις ἐσὺ, θὰ ἔναι πιὸ ἐν-  
θαρρυντικό.  
KIMΩN : Σοῦ ἀπαγορεύω ν' ἀσχολεῖσαι μαζί μου.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Μ' ἀγωνία) : Σὲ παρακαλῶ, σὲ παρακαλῶ ἄ-  
νοιξέ του, τώρα θὰ ξαναχτυπήσει, νὰ - (Τὸ κορδόνι κτυπᾷ) -  
μὰ, πάψε ἐπιτέλους νὰ μὲ βασανίζεις... (Κοιτάζονται, ἔπειτα  
ἡ Ἐλισάβετ ψιθυριστά) : Θὰ βάλω νερὸ στὰ λουλούδια. (Ὁ  
Κίμων μένει μόνος. Στέκεται διασταχτικά μερικὰ δευτερόλεπ-  
τα, ἔπειτα πάει κι ἀνοίγει. Μπαίνει ὁ φωτογράφος).  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Καλησπέρα. Δὲν κάνω λάθος στὸ διαμέ-  
ρισμα;  
KIMΩN : Εἶστε ὁ φωτογράφος;  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μάλιστα.  
KIMΩN : Μὲ τὸ φωτογραφεῖο στὴν εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ;  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ναί. Στὴν εἴσοδο τοῦ σπιτιοῦ.  
KIMΩN : Τότε περᾶστε. Σᾶς περιμέναμε.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ἐλπίζω πῶς δὲ γίνουμ' ἐνοχλητικός.  
KIMΩN : Καθόλου. Μᾶς ἀρέσει νὰ δεχόμαστε κόσμο στὸ  
σπίτι. Ἡ Ἐλισάβετ κ' ἐγὼ ἔχουμε πάντα καλεσμένους. (Φω-  
νάζει ἀπὸ τὴν πόρτα) : Ἐλισάβετ! Θὰ ῥθει σ' ἕνα λεφτό.  
Πήγε νομίζω ν' ἀλλάξει. (Χαμηλῶνι ξαφνικά τὴ φωνή του) :  
Εἶστε πράγματι ὁ φωτογράφος;  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μὰ φυσικά!  
KIMΩN : Αὐτὸς πὺ κάλεσε ἡ Ἐλισάβετ ἀπόψε;  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ναί, μὲ κάλεσε νὰ σᾶς ἐπισκεφτῶ. Μὰ,  
γιατί μὲ ρωτᾶτε;  
KIMΩN (Σκύβει πολὺ κοντά του) : Μπορεῖτε νὰ κρατήσετε  
ἕνα μυστικό;  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Φυσικά...  
KIMΩN (Ἐπόνοια) : Ἡ Ἐλισάβετ... (Κοιτάζει γύρω του).  
Πρόκειται γιὰ τὴν Ἐλισάβετ...  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ναί; (Μπαίνει ἡ Ἐλισάβετ μὲ μαῦρο φό-  
ρεμα).  
KIMΩN (Τὸ ἴδιο) : Ἀργότερα...  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ἐπιτέλους! Φοβήθηκα πῶς δὲ θὰ ῥχόσαταν.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μὰ εἶναι μόνις ὀχτώμισι.  
ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ναί, ἀλλά ἐγὼ φοβήθηκα.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Πῶς ἦταν δυνατόν νὰ μὴν ἔρθω. Χάρηκα  
τόσο μὲ τὴν πρόσκλησή σας.  
KIMΩN : Ἡ Ἐλισάβετ σᾶς περιμένει μὲ μεγάλη ἀνυπομο-  
νησία.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Ντροπαλά, στὴν Ἐλισάβετ) : Δὲ θὰ τολ-  
μοῦσα ποτέ νὰ φανταστῶ πῶς... (Κοιμιάζει).  
KIMΩN : Κουράγιο, φίλε μου, κουράγιο...  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Πῶς μιὰ γυναίκα σὰν καὶ σᾶς...  
KIMΩN : Μιὰ ὀραία γυναίκα σὰν καὶ σᾶς...  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ναί, ἀσφαλῶς, μιὰ ὀραία γυναίκα, θὰ...  
θὰ μὲ περιμένει ποτέ μ' ἀνυπομονησία... Φοβᾶμαι, ὡστόσο,  
τρέμω, πῶς θὰ σᾶς ἀπογοητεύσω, (Στρέφεται στὸν Κίμων)  
καὶ τοὺς δύο σας. Οἱ ἄνθρωποι συνήθως πλήττουν μαζί μου.  
KIMΩN : Μὰ, δὲν εἶναι δυνατόν. Θὰ κάνετε λάθος.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μακάρι νὰ ἔκανα λάθος. Ἄλλά, δυστυ-  
χῶς, ἔχω βεβαιωθεῖ πιὰ γι' αὐτό. Τὸ μόνο αἶσθημα πὺ προ-  
καλῶ στὸς ἄλλους εἶναι ἡ ἀδιαφορία κ' ἡ πλήξη. (Ἐνῶ  
μιλάει στρέφεται ποτέ στὸν ἕνα καὶ ποτέ στὸν ἄλλον, κρα-  
τώντας ὅμως πάντα χαμηλωμένο τὸ βλέμμα του). Πιστέψτε  
με, ὑποφέρω αὐτὴ τὴ στιγμή, μοῦ εἶναι ὀδυνηρὸ νὰ κάνω  
τέτοιου εἶδους ἐξομολογήσεις, ἀλλὰ εἶναι προτιμότερο, εἰδι-  
κά μὲ σᾶς, νὰ τὸ ξέρετε εὐθὺς ἐξ' ἀρχῆς, παρὰ νὰ τὸ ἀνα-  
καλύψετε μόνι σας, σιγά - σιγά, λεφτὸ μὲ τὸ λεφτό, αὐτὸ  
δὲ θὰ τὸ ἄντεχα, εἴσαστε τόσο - πῶς νὰ τὸ πῶ - τόσο συμπα-  
θητικοὶ κ' οἱ δύο, κι αὐτὸ τὸ δωμάτιο (Κοιτάζει γύρω του)  
αὐτὴ ἡ θαλαπωρή, μόνις μπῆκα σκέφτηκα: τί θαλαπωρή καὶ...  
KIMΩN (Τοῦ ἀγγίζει τὸ μπράτσο) : Συνεχίστε...  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Καὶ μοῦ ῥθε νὰ τὸ βάλω στὰ πόδια. Δὲν  
εἶναι γελιοῦ; Νά, βλέπετε; Ἄρχισα κιόλας νὰ λέω κουταμά-  
ρες...  
KIMΩN : Δὲν εἶπατε καμιὰ κουταμάρα...  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Εἴσαστε πολὺ καλὸς πὺ μοῦ δίνεται θάρ-  
ρος. Αὐτὸ ἀκριβῶς, τὸ θάρρος... Τὸ θάρρος εἶναι πὺ μοῦ  
ἔλειψε πάντα στὴ ζωὴ. Νά, ὅταν ἀνοιξα τὸ φωτογραφεῖο...  
KIMΩN : Μιλήστε μας λίγο γιὰ τὴ δουλειά σας.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ὅταν ἀνοιξα τὸ φωτογραφεῖο δούλευα γιὰ  
τὸ μεροκάματο. Δὲν τολμοῦσα νὰ ὀνειρευτῶ τίποτα περισ-  
σότερο. Ἐκίνα τὴ δουλειά μου ὅπως ὅλοι οἱ συνάδελφοι.  
Φωτογράφιζα παιδάκια, νεόνυμφους, στρατιῶτες καὶ χρησι-  
μοποιοῦσα πάντα γιὰ φόντο τὰ κλασικὰ ψεύτικα ντεκόρ;  
ἀνθισμένους κήπους, λούνα πάρκ, ἀρχαῖα ἐρεπίτια, ὅσπου μιὰ  
μέρα ἡ εὐκαιρία, ἡ μεγάλη εὐκαιρία, χτύπησε τὴν πόρτα μου.  
Ἐνας ἄνθρωπος μπῆκε στὸ μαγαζί μου.  
KIMΩN (Μ' ἐνδιαφέρον) : Ἐνας ἄνθρωπος. Τί εἶδους ἄν-  
θρωπος;  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ὁ, ἕνας κοινότατος ἄντρας, γύρω στὰ σα-  
ράντα, μὲ τίποτα τὸ ξεχωριστὸ στὴν ἐμφάνισή του καὶ μοῦ  
πε : "Θέλω νὰ βγάλω μιὰ ἀσυνήθιστη φωτογραφία". Συ-  
ζητήσαμε μερικὲς ἰδέες μου, ἀλλὰ τελικὰ τίς ἀπέριψε ὅλες.  
KIMΩN : Ἡ Ἐλισάβετ μοῦ μίλησε γιὰ κάτι πρωτότυπα τρῦκ  
πὺ χρησιμοποιοῦτε.  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Περιμένετε. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ πρόκειται.  
Ἐλεγα, λοιπόν, πῶς οἱ ἰδέες μου δὲν τοῦ ἄρεσαν. Ζητοῦσε  
κάτι ἄλλο...  
KIMΩN : Κάτι ἄλλο...  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ναί, Ἦθελε μιὰ φωτογραφία πὺ νὰ τὸν  
δειχνοί πεθαμένο. Μ' ἕνα φριχτὸ θάνατο. Σκεφτήκαμε διά-  
φορες πῶζες. Προτίμησε μιὰ πὺ τὸν παρουσίαζε θύμα αὐτο-  
κινητιστικοῦ δυστυχήματος. Τί νὰ σᾶς πῶ. Κοπίασα νὰ πε-  
τύχω τὸ σχετικὸ μοντάζ καὶ τὸ ρετουσάρισμα, ἀλλὰ τελικὰ  
εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία. Ἐκεῖνα τὰ αἶματα στὸ πρόσωπο, τὰ  
γυάλινα μάτια καὶ τὸ χέρι... Ἐνα χέρι πολτοποιημένο ὡς  
τὸν καρπὸ καὶ παρακάτω τὰ ἴδια του τὰ δάχτυλα γαντζω-  
μένα στὸ χῶμα...  
KIMΩN : Τί ἐνδιαφέρον!  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ψέματα; Ὁ ἄνθρωπος μας ἐνθουσιά-  
στηκε καὶ τὴν ἄλλη μέρα μοῦ ἔστειλε ἕναν γνωστὸ του πὺ ἤ-  
ἤθελε νὰ φωτογραφηθεῖ κρεμασμένος.  
KIMΩN καὶ ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Κρεμασμένος!  
ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μάλιστα, κρεμασμένος. Μὲ τὴ γλώσσα  
ἐξω. Κ' ἔπειτα ὁ κρεμασμένος μοῦ ἔστειλε ἕναν ἄλλο κι ὁ  
ἄλλος ἕναν ἄλλο καὶ, νὰ μὴ σᾶς τὰ πολυλογῶ, ἀπὸ τότε πὺ  
ἔγινε γνωστὸ πῶς κάνω τέτοιου εἶδους φωτογραφίες δὲν προ-  
φαίνω νὰ διώχνω κόσμο. Τὸ μαγαζί μου γέμισε ἀπὸ πε-  
λάτες πὺ ζητοῦν νὰ φωτογραφηθοῦν κρεμασμένοι, στραγγα-



λισμένοι, μαχαιρωμένοι, κεραυνοβολημένοι, σταυρωμένοι. Δε σ'αξ κρύβω πώς κοιτάζω, έχω και τις απογοητεύσεις μου, πολλοί είναι παράλογοι. Νά, προχτές ένας άμερικάνος...

KIMΩΝ: "Έχετε και άμερικάνους;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μάλιστα. Συστημένος απ' τὸ 'Οχάιο. Αὐτὸς λοιπὸν ἔτυχε νὰ ἐπισηφεῖ τὸ στρατόπεδο τοῦ Μπούχενβαλτ στὴ Γερμανία, τὸ 'χετε ὑπ' ὄψιν σας. Εἶδε κ' ἕνα σχετικὸ ντοκιμαντέρ κι οὐτὲ λίγο οὐτὲ πολὺ ζήτησε νὰ τὸν φωτογραφίσω νεκρὸ ἀπὸ ἀσπίτα. Ἄλλὰ, εἶχε ἕνα παχὺ παιδικὸ πρόσωπο πὸ φυσικὰ δὲν μπορούσα ν' ἀλλάξω. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν γελοῖο. Κ' οἱ φωτογραφίες μου ἐμένα δὲν εἶναι γελοίες, εἶναι τραγικές.

KIMΩΝ: "Ἄκου Μπούχενβαλτ! Αὐτὸ πιά καταντᾶ συγκλονιστικὸ!

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μὲ παλλόμενῃ φωνῇ): Εἶναι ἀκριβῶς ἡ λέξι; συγκλονιστικὸ. Εἶναι συγκλονιστικὸ τὸ πόσο οἱ ἄνθρωποι παθαίνουνται γιὰ τέτοιου εἶδους πόξες. Νομίζω πὸς ἡ ἐποχὴ τῆς εἰδωλιακῆς φωτογραφίας πέρασε ὀριστικά. Καί, χωρὶς νὰ θέλω νὰ περιαιτολογήσω, ἐγὼ εἶμαι αὐτὸς πού 'φερε τὸ τέλος τῆς. Τὸ φωτογραφεῖο μου, γιὰ τὴν ὥρα τουλάχιστον, εἶναι τὸ μόνο. Διότι ἔχω τὸ ἐπαγγελματικὸ μου μυστικὸ πού τὸ κρατᾶ ζηλότυπα. Ἄλλωστε οἱ πελάτες μου δὲν ταλαιπωροῦνται καθόλου. Κάθονται ἡσυχα-ἡσυχα στὴν καρέκλα, ὅπως θὰ κάθονταν γιὰ νὰ βγάλουν μιὰ ἀπλὴ φωτογραφία ἀστυνομικῆς ταυτότητας. Τὰ πάντα γίνονται μετὰ, μέσα στὸ ἐργαστήριο.

KIMΩΝ: Μὰ τότε, εἰσεῖς, θὰ πρέπει νὰ 'χετε θησαυρίσει.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Θλιμμένα): "Ὀχι. Κάθε ἄλλο. Κερδίζω βέβαια, μὰ ὄχι ὅσα θὰ μπορούσα. Κι αὐτὸ, γιὰ νὰ ἐπανέλθω στὸ σημεῖο πού ξεκίνησα, γιὰτὶ μοῦ λείπει τὸ θάρρος. Δὲν τολμῶ νὰ ἐπεκτείνω τὴ δραστηριότητά μου, δὲν τολμῶ νὰ γίνω πλούσιος, δὲν τολμῶ νὰ γίνω διάσημος, νὰ ξεχωρίσω ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Μοῦ λείπει τὸ θάρρος... Τί σᾶς ἔλεγα; Τὸ θάρρος. Εἶμαι ἕνας δειλός. Παρακαλῶ, μπορῶ νὰ πιῶ κάτι; (Παύση. Σκουπίζει ἐξουθενωμένος τὸ πρόσωπό του μὲ τὸ μαντήλι του. Ὁ Κίμων σηκώνεται καὶ τοῦ ἐτοιμάζει ἕνα ποτό).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ: Μένω ἐκστατική. Νομίζω πὸς θὰ 'θελα κ' ἐγὼ νὰ βγάλω μιὰ τέτοια φωτογραφία. Ναι, τὸ θέλω, τὸ δίχως ἄλλο... Κίμων! Νὰ κατέβουμε μιὰ μέρα νὰ φωτογραφηθοῦμε μαζί.

KIMΩΝ: Περιφρημὴ ιδέα...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Συγγνώμη, ἀλλὰ...

KIMΩΝ: Τί ἀλλὰ, θὰ 'ναί μιὰ σπουδαία φωτογραφία. Ἐγὼ πεσμένος στὸ κρεβάτι...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μὰ, σᾶς παρακαλῶ, ἀκούστε με...

KIMΩΝ: "Έχετε μήπως ἀντιρρήσεις;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μάλιστα, ἔχω ἀντιρρήσεις. Εἶμαι κ' ἐγὼ ἄνθρωπος...

KIMΩΝ: Δὲν σᾶς καταλαβαίνω...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Αὐτὲς οἱ φωτογραφίες μὲ κάνουν καὶ ὑποφέρω... Τὸ βρίσκετε τόσο ἀπλὸ μόλις γνωρίσω ἕναν ἄνθρωπο νὰ τὸν φαντάζομαι νεκρὸ; Στὸ τέλος καταντᾶ ἐμμονὴν ἰδέα. Καὶ τώρα μοῦ ζητᾶτε σεις, νά... τόσο νέοι, τόσο συμπαθητικοί...

KIMΩΝ: Ἐλᾶτε, ἀφήστε τίς ἀνοησίες... (Πᾶει κ' ἔρχεται σὰ νὰ ἐμπνέεται). "Ἐλεγα λοιπὸν, ἐγὼ πεσμένος στὸ κρεβάτι κ' ἡ Ἐλισάβετ...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ἄδύνατον!

KIMΩΝ: Ἡ Ἐλισάβετ δολοφονημένη καὶ γυμνή.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Γυμνή!

KIMΩΝ: Μάλιστα. Δολοφονημένη καὶ γυμνή στὸ πάτωμα...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Δὲ θὰ τολμούσα ποτέ! Τὸ σῶμα τῆς...

KIMΩΝ: Τί;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Τὸ σῶμα τῆς, πρέπει ὡστόσο, νὰ 'ναί τὸ δικὸ τῆς σῶμα...

KIMΩΝ: Καὶ λοιπὸν; Δὲν πιστεύω νὰ ντρέπεστε;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Σᾶς παρακαλῶ, μὴν ἐπιμένετε...

KIMΩΝ: Καλά, δὲν ἐπιμένω. Ἐχω μιὰ καλύτερη ἰδέα. Ἐγὼ στὸ κρεβάτι καὶ κάτω ἕνα κεφάλι χωρὶς σῶμα... Τὸ ὑπέροχο κεφάλι τῆς Ἐλισάβετ, μὲ τὰ μακριὰ μαῦρα μαλλιά, πεσμένο στὸ πάτωμα, σὰν ἀπὸ λαίμητμο...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μὲ φέρνετε σὲ τρομερὰ δύσκολη θέση...

KIMΩΝ: Γιατί; (Ἐρχεται πλησιάζει τὴν Ἐλισάβετ καὶ τῆς ἀνασηκώνει τὸ πρόσωπο). Δὲν βρίσκετε πὸς εἶναι ὑπέροχη;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μὰ, ναι, ἀσφαλῶς εἶναι...

KIMΩΝ: Ἐχετε δεῖ τόσο ἄσπρη ἐπιδερμίδα;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Σὰν ἠχώ): Τόσο ἄσπρη ἐπιδερμίδα...

KIMΩΝ: Πλησιάστε, μιὰ στιγμὴ, πλησιάστε... ἀπλώστε τὸ χέρι σας... Ἀγγίξτε τὴν... Εἶναι ἀπαλὸ σὰ βελούδο... Ἀγγίξτε τὴν λοιπὸν, μὴ φοβᾶστε... (Ὁ Φωτογράφος ἀγγίζει τὸ πρόσωπο τῆς Ἐλισάβετ πού τινάζεται ὄρθια, ὁ Κίμων τὴν πιάνει μαλακὰ ἀπ' τοὺς ὤμους καὶ τὴν ἀναγκάζει νὰ καθήσει πάλι).

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Σκουπίζοντας τὸ πρόσωπό του): Παρακαλῶ, μπορῶ νὰ ἔχω ἀκόμα ἕνα ποτήρι;

KIMΩΝ: Εὐχαρίστως. Θὰ πιῶ κ' ἐγὼ μαζί σας. (Ἐνῶ γεμίζει τὰ ποτήρια ὁ φωτογράφος κ' ἡ Ἐλισάβετ κοιτάζονται κι ἀμέσως ἀποσύρουν πάλι τὰ βλέμματά τους ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλον). Πίνετε πολὺ. Δὲν εἶστε εὐτυχισμένοι;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ἐγώ; Δηλαδή, ὄχι... Δὲν εἶμαι...

KIMΩΝ: Εἶστε δυστυχισμένος;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Οὔτε αὐτὸ. Ἀσφαλῶς οὔτε αὐτὸ... (Πίνει μονορούφι καὶ παίρνει ἀναπνοή). Εἶμαι σαράντα ἐφτά χρονῶ. Ἄνυπαντρος. Κερδίζω ἀρκετά, τουλάχιστον τόσα ὅσα μοῦ χρειάζονται. Ζῶ μὲ τίς δυὸ ἀδελφές μου πού 'ναι μεγαλύτερες ἀπὸ μένα. Ἡ μιὰ δὲν παντρεύτηκε, ἡ ἄλλη ἔχασε τὸν ἄντρα τῆς. Τοῦ συνέβη ἕνα ἀτύχημα, στὴν Κατοχή... Μένουμε σ' ἕνα ἐξοχικὸ σπιτάκι, τέρμα Χαριλάου. Εἶναι καλὰ ἐκεῖ, ἡσυχα. Ἐχομε ἕναν ὁμορφο κῆπο πού τὸν καλλιεργῶ ἐγὼ, καλλιεργῶ πανσέδες, ἤλιους, καὶ κυρίως τριαντάφυλλα. Μ' ἀρέσουνε τὰ τριαντάφυλλα. Ὅταν ἀνθίζουν δια μαζί εἶναι μαγεία... Ἐχω πολλὰ εἶδη, ἑκατόφυλλα, βαγιανά, κρόκινα ἀγριοτριαντάφυλλα. Τὸ πρωὶ ξυπνάω πάντα μιὰ ὥρα νωρίτερα ἀπ' τίς ἀδελφές μου. Κατεβαίνω στὸν κῆπο, κάθομαι στὴν πολυθρόνα μου, πίνω καφέ καὶ καπνίζω τὸ μοναδικὸ τσιγάρο τῆς ἡμέρας. Αὐτὸ εἶναι κάτι πολὺ σπουδαῖο γιὰ μένα. Ἐκεῖνες τίς στιγμές, ναι, νομίζω πὸς εἶμαι εὐτυχισμένος. (Παύση).

KIMΩΝ: Ἐλισάβετ, θαρρῶ πὸς πρέπει νὰ ἐτοιμάσεις κάτι νὰ φᾶμε. (Ἡ Ἐλισάβετ βγαίνει).

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ὁστόσο...

KIMΩΝ (Τὸν διακόπτει): Ἀκούστε, τὴν ἔδιωξα γιὰ νὰ μείνουμε μόνοι, θέλω νὰ σᾶς ζητήσω κάτι...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ἄ, ναι, εἴχατε ἀρχίσει νὰ μοῦ μιλάτε γιὰ... KIMΩΝ (Χαμηλόφωνα): Ἀκριβῶς! Πρόκειται γιὰ τὴν Ἐλισάβετ. Μπορεῖτε νὰ μοῦ κάνετε μιὰ χάρη;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Εὐχαρίστως!

KIMΩΝ (Κοιτάζει πίσω του): Μιλᾶμε σὰν ἄντρας πρὸς ἄντρα.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μὰ βέβαια! (Ὁ Κίμων σκύβει κοντὰ του, δείχνει πρὸς τὴν πόρτα ἀπ' ὅπου ἔφυγε ἡ Ἐλισάβετ, χαμηλόφωνα κ' ἔντονα).

KIMΩΝ: Δῶστε τῆς λίγη χαρά... ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Ξαφνιασμένος): Νὰ τῆς δώσω τί, εἶπατε;

KIMΩΝ (Πλησιάζει ἀκόμα περισσότερο): Νομίζω πὸς εἶναι ἐρωτευμένη μαζί σας.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Μαζί μου; Πὸς εἶναι δυνατόν;

KIMΩΝ (Τὸ ἴδιο): Δὲν προσέξατε πὸς ἀνατρίχιασε ὅταν τὴν ἀγγίξατε;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ὁχι. Δὲν σᾶς πιστεύω...

KIMΩΝ: Πετᾶχτηκε ὄρθια καὶ θέλησε νὰ τὸ σκάσει, ἀλλὰ δὲν τὴν ἄφησα, τὸ θυμᾶστε;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ναι, αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια, τὸ θυμᾶμαι...

KIMΩΝ: Ὅριστε, τὸ παραδέχεστε καὶ μόνος σας.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Τρεμουλιαστά): Ἀκούστε: Εἶμαι σαράντα ἐφτά χρονῶν, εἶμαι ἄσημος, τὸ ξέρω καλά. Θαρρεῖτε πὸς δὲν τὸ ξέρω; Τὰ χέρια μου, δεῖτε τὰ χέρια μου, εἶναι ἀρρωστιάριχα, μὲ φαγωμένα νύχια κ' ἰδρωμένα. Μπορῶ ποτέ νὰ ἀρέσω σὲ μιὰ γυναίκα, μὲ τέτοια χέρια; Ὁχι, δὲ σᾶς πιστεύω... Τὸ ἀστεῖο σας εἶναι κακὸ...

KIMΩΝ: Σᾶς ἰκετεύω. Δὲν ἔχω καιρὸ γιὰ χάσιμο, ὅπου νὰ 'ναί θὰ γυρίσει, δῶστε τῆς λίγη χαρά. Εἶναι δυστυχισμένη, ὑποφέρει...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ὑποφέρει; Γιὰ ποιὸ λόγο;

KIMΩΝ: Εἶναι δυστυχισμένη, σᾶς λέω... Τὴ νύχτα ἔχει ἐπιᾶλτες, καὶ τὴ μέρα, τὴ μέρα δὲν μπορεῖ νὰ σταθεῖ λερτὸ στὸ σπῆτι, βγαίνει ἔξω, περπατᾶ, περπατᾶ συνέχεια, τριγυρνᾶ ἄσκοπα μέσα στὴν πόλη, γιὰτὶ νομίζει πὸς εἶναι ἡ πόλη πού γεννήθηκε, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα δὲν ἔχει πατήσει ποτέ τὸ πόδι τῆς ἐδῶ...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ: Ποτέ;



**KIMΩN** : Βασανίζεται από έμμενες ιδέες. Πιστεύει πως όσοι την έρωτεύονται καταδικάζονται σε θάνατο και πεθαίνουν, ντουφεκίζονται στο έκτελεστικό απόσπασμα και δε μ' αφήνει ποτέ να μπώ στο δωμάτιό της γιατί φοβάται πως της ξεστρώνω το κρεβάτι και της χώνω ψόφιες κατσαρίδες στα σεντόνια. Είναι μια δυστυχισμένη γριά γυναίκα...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Γριά; "Ε, όχι και γριά!

**KIMΩN** : Πόσων χρονών την κάνετε;

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ούτε τριάντα, τί λέω, είκοσιπέντε το πολύ...

**KIMΩN** : "Απάτη! "Ολα είναι απάτη. Δε βλέπετε το φωτισμό; Ζούμε σ' ένα μόνιμο μισοσκόταδο εξ' αιτίας της.

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** ("Αγανακτισμένος) : Ψέματα! "Η "Ελισάβετ είναι πολύ νέα...

**KIMΩN** : "Η επιδερμίδα της, αυτή ή περιφέρμη επιδερμίδα της, αν ξέρατε πως τη διατηρεί... Με κρέμες, φριχτές, καταστρεπτικές που εισχωρούν στο αίμα της και τη δηλητηριάζουν σιγά - σιγά... Και τὰ μαλλιά της, τὰ ώραϊα της μαύρα μαλλιά...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Οχι, δε θέλω! Δέν άκούω τίποτ' άλλο...

**KIMΩN** : Δέν είναι δικιά της. "Η "Ελισάβετ έχει άσπρα και άραιά μαλλιά...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Τι φριχτό!..

**KIMΩN** : Καί το χειρότερο, άκούστε το χειρότερο: επειδή φοβάται μήν την έγκαταλείψω, μου υποβάλλει την ιδέα πως τυφλώνουμαι σιγά - σιγά...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Ω, Θεέ μου! "Ω, Θεέ μου!..

**KIMΩN** : Προσοχή, έρχεται, μη δείξετε τίποτα... (Το σκάζει απ' την άριστερή πόρτα, ενώ μπαίνει ή "Ελισάβετ).

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Με συγχωρείτε, σάς άφησα μόνο... "Ετοιμάσα το τραπέζι κ' έπειτα βγήκα λίγο στο μπαλκόνι... Μ' άρέσει να βγαίνω στο μπαλκόνι τέτοια ώρα, και να χαζεύω την κίνηση. Είναι παράξενο, όταν επιστρέφει κανείς έπειτα από χρόνια στα μέρη που 'ζησε άλλοτε νομίζει πως κάτι άλλαξε κ' έπειτα πάλι πως τίποτα δέν άλλαξε. Είναι λίγο όπως στα όνειρα...

Νά, παραδείγματος χάριν αυτός ο κινηματογράφος είχα την εντύπωση πως υπήρχε πάντα κι όμως χθές μόλις άνακάλυφα πως δέν πάει χρόνος που χτίστηκε. Θυμήθηκα τότε πως το οικόπεδο αυτό ήταν πρώτα σχολείο. Ξαναείδα το δρόμο όπως ήταν ακριβώς τότε, για ένα δευτερόλεπτο, οι γραμμές του τράμ, παρακάτω ένα βιβλιοπωλείο. Και ξαφνικά τίποτα μήτε τράμ, μήτε βιβλιοπωλείο. Καινούριες πολυκατοικίες κι ο κινηματογράφος. Κι αυτή ή πλατεία με τὰ καμπαρέ και το συντριβάνι στη μέση. Είμαι σίγουρη πως δέν υπήρχε άλλοτε... Κι όμως το συντριβάνι μου θυμίζει κάτι, κάτι μου θυμίζει, αλλά τί;

Θά το βρω στο τέλος, δέν μπορεί παρά να το βρω... (Σ' αυτό το μεταξὺ πού ή "Ελισάβετ μονολογεί ο Φωτογράφος την έχει πλησιάσει. "Απλώνει άργά το χέρι του προς το μέρος της σά για να την άκουμήσει. Το τραβά άπότομα).

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Οχι, όχι! Δέν είναι δυνατόν! Είναι ψέματα!

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** ("Κουρασμένα) : Ψέματα; Τι είναι ψέματα; "Ω, αυτά πού σάς είπα για μένα; Μά και βέβαια είναι ψέματα...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Ωστε λοιπόν, ξέρατε τί θα μου πεί;

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Τό "ξερα. "Ο Κίμων μιλάει πάντα έτσι για μένα, σ' όλο τον κόσμο. Κοιτάχτε, κοιτάχτε με καλά... (Σηκώνει τη λάμπα και τη φέρνει στο πρόσωπό της). "Οχι, δε φοβάμαι το φώς!..

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Τι όμορφη πού είστε!..

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Σάς είπα πως μ' άρέσει το μισοσκόταδο, ε; Σάς είπα πως τὰ μαλλιά αυτά είναι ψεύτικα; Μά πιάστε τα, νά, νά... (Τὰ λύνει και τὰ τραβά).

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Φτάνει! Σάς πιστεύω... Μά, γιατί το κάνει αυτό;

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Δέν ξέρω. Του άρέσει να με κατηγορεί. Νομίζω πως είναι ή μοναδική ευχαρίστηση πού του δίνω. "Ενα πράγμα μόνο είναι άλήθεια απ' όσα σάς είπα, πως είμαι δυστυχισμένη... Είμαι τόσο δυστυχισμένη...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Για τὸ Θεό, μήν κλαίτε, δέν τὸ άντέχω...  
**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Μου 'χει κάνει τη ζωή μαρτύριο και, κατά βάθος, δε μου δίνει καμιά σημασία, τὸ καταλαβαίνετε αυτό; Θά μπορούσε κανένας να φανταστεί τουλάχιστον πως με μισεί... "Αλλά, όχι, ούτε καν με μισεί. "Αδιαφορεί. Δέν υπάρχει γι' αυτόν. Κι αν με βασανίζει τὸ κάνει όπως θά βασάνιζε μια γάτα ή έναν ποντικό...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Μήν κλαίτε, σάς ίκετεύω!..

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Λέει πως τὸν ένοχλώ γι' αυτό άναγκάζομαι να λείπω όλη μέρα απ' τὸ σπίτι, και τη νύχτα κλειδώνεται στο δωμάτιό του και μου άπαγορεύει να μπώ μέσα...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Τὸ κάνει αυτό σε σάς;

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Με περιφρονει. Περιφρονει τη ζωή πού 'ζησα ως τώρα. Τὰ φουστάνια πού φορώ. Την πόλη πού γεννήθηκα, τούς ανθρώπους πού γνώρισα...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Ελισάβετ, άκούστε με...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Κι όταν πλήττει, σοφίζεται ένα σωρό πράματα για να με τρομάξει. Φοράει λαστιχένιες σόλες κ' έρχεται κρυφά από πίσω μου...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Ακούστε με, πρέπει να σάς πῶ κάτι...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Και τώρα αυτή ή ιστορία με τὰ μάτια του. Τι σάς είπα; Πως φοβάμαι πως θά τυφλωθεί; "Ε; Αυτό δε σάς είπα;

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ναι, μου τό 'πε...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Κι όμως, δική του ιδέα είναι να παριστάνει τὸ μιστύφλο για να κάθεται όλη ώρα μέσα, με σταυρωμένα χέρια. "Εγώ κάνω άπλώς πως τὸν πιστεύω για να μήν τὸν στενοχωρώ.

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Εκείνο πού δέν καταλαβαίνω είναι πως εξακολουθετε να μένετε κοντά σ' έναν τέτοιο άνθρωπο...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Είμαι μονάχη, δέν έχω κανέναν πιά, δέν ξέρω πού να πάω...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Πως μπορείτε να μιλάτε έτσι όταν...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Δε με θέλει κανείς... "Ολοι με διάξαν...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Όταν, εδῶ, μπροστά σας...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Θέλετε νομίζω να μου πείτε κάτι...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ναι, θά τὸ πῶ. Δε βαστώ άλλο. Είμαι έρωτευμένος μαζί σας. "Από την πρώτη στιγμή πού σάς είδα!...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Σιωπάστε, μπορεί να σάς άκούσει...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : "Ας μ' άκούσει, δε μ' ενδιαφέρει... "Ελάτε να φύγουμε μαζί.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Δέν μπορώ να τὸν έγκαταλείψω.

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Μά γιατί, γιατί; "Αφού δε σάς αγαπά, δε σάς χρειάζεται. "Ενώ εγώ σάς έχω τόσο ανάγκη... Είμαι κ' εγώ δυστυχισμένος σαν κ' εσάς... "Αν ξέρατε, αν ξέρατε μονάχα τί μου συμβαίνει από χθές...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Τι σάς συμβαίνει;

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Δέν έχω πιά σπίτι, δέν έχω τίποτα κι ούτε κανέναν στὸν κόσμο. Οι άδελφές μου — όχι καλύτερα να σάς τὰ διηγηθῶ με τη σειρά... Πριν από λίγο σάς είχα μιλήσει για τὸν κήπο μου, θυμάστε;

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Τὸν κήπο με τίς τριανταφυλλίες; Θυμάμαι. Λέγατε πως είχατε διάφορον ειδῶν τριαντάφυλλα...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ναι.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : "Εκατόμυλλα, βαγξιανά, κρόκινα, άγριοτριαντάφυλλα.

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ναι.

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Πως ξυπνούσατε μια ώρα νωρίτερα απ' τούς άλλους τὸ πρωί και πίνατε τὸν καφέ σας...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ναι, ναι, ναι...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Και πως νιώθατε ευτυχισμένος...

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Δέν υπάρχουν πιά τριανταφυλλίες!

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Δέν υπάρχουν;

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Τις ξερίζωσαν οι άδελφές μου χτες τη νύχτα...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Οι άδερφές σας;

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** : Ναι. Είναι μια θλιβερή ιστορία. Οι άδερφές μου πίστευαν πως στὸν κήπο, στη μέση ακριβώς, ήταν θαμμένοι οι γονείς μας και πως τὰ τριαντάφυλλα πού καλλιεργούσα τρέφονταν από κείνους... Με μισούσαν γι' αυτό, μ' έβριζαν, μου 'χαν κάνει τη ζωή κόλαση. Πολλές φορές γυρνούσα απ' τη δουλειά μου και φαί δέν υπήρχε, μ' άφηναν νηστικό, μά, ποτέ, ποτέ δέν μπορούσα να φανταστῶ πως θά 'φταναν ως εκεί. "Όσπου χτες τη νύχτα, δέν είχα προλάβει ακόμα να πέσω, άκουσα ένα θόρυβο κ' έτρεξα στο παράθυρο. Τὸ θέαμα πού αντίκρισα δε θά τὸ ξεχάσω ποτέ...

**ΕΛΙΣΑΒΕΤ** : Θά 'ταν τρομερό!

**ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ** ("Τρέμοντας) : Οι άδερφές μου με τίς άσπρες τους νυχτικές, με τ' άσπρα τους μαλλιά, ξεπλεκα στη ράχη, ξερίζωναν τὰ τριαντάφυλλα, τὰ ποδοπατούσαν με μανιά, με μια μανιά... "Ορμησα να τις έμποδίσω και τότε ή μιά, ή μι-



κρότερη, σήκωσε τὸ φτυάρι νὰ μὲ χτυπήσει... Ἐφουγα σὰν τρελλός, ἔτρεχα μὲς τοὺς δρόμους, ἔτρεχα, ἢ ἀνάσα μου εἶχε κοπεῖ, ὥσπου βρέθηκα στὸ λιμάνι. Κάθησα σ' ἕνα σκαλοπάτι κ' ἔκλαψα κ' ἐγὼ δὲν ξέρω πόσην ὥρα... Αὐτὸ μ' ἀνακούφισε λίγο. Ἀρχίζε νὰ ξημερώνει... Ἐφταναν οἱ πρώτοι ἐργάτες. Τότε σηκώθηκα, γύρισα στὸ φωτογραφεῖο καὶ τὸ ἀνοίξα ὅπως κάθε μέρα, μὰ τὸ μυαλό μου δὲ δούλευε πιά, εἶχε σταματήσει...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τοῦ χαϊδεύει τὸ μέτωπο) :

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ἐλισάβετ, ἂν δὲν ἐρχόσασταν ἐσεῖς, νὰ σταθεῖτε ἐκεῖ μὲ τὸ φωτεινὸ σας πρόσωπο, νὰ μὲ καλέσετε γι' ἀπόψε κ' ἐγὼ δὲν ξέρω τί θὰ ἔχα ἀπογίνει. (Ἡ Ἐλισάβετ τοῦ χαϊδεύει ὀλοένα τὸ πρόσωπο, ξαφνικὰ ἀγκυλιάζονται καὶ φιλιούνται μὲ πάθος. Μπαίνει ὁ Κίμων, τοὺς κοιτάζει — τὸ πρόσωπό του ἔχει μιὰ βασανισμένη ἔκφραση).

ΚΙΜΩΝ : Πολὺ ὠραῖα, Ἐλισάβετ! Καὶ τώρα ἐξήγησέ του τί ἀκριβῶς συμβαίνει. (Παύση. Κοιτάζονται). Λοιπόν; Δὲ μιλάς; Μήπως ἀπόψε προτιμᾷς νὰ ἐξηγήσω ἐγὼ; Πολὺ καλά. Ἡ Ἐλισάβετ κ' ἐγὼ δὲν ξέρουμε πὼς νὰ περάσουμε τὰ βράδια μας, γι' αὐτὸ ἔχουμε πάντα κόσμο στὸ τραπέζι. Συμπαθητικούς ἀνθρώπους πού ἡ Ἐλισάβετ γνωρίζει στοὺς δρόμους, στὰ μαγαζιά, στὰ λεωφορεῖα... Μερικοὶ τῆς θυμίζον παλιούς γνωστούς κι αὐτὸ τὴν συγκινεῖ... Τοὺς βάζουμε νὰ μᾶς μιλήσουν γιὰ τὰ προβλήματά τους, τὰ ὄνειρά τους, τὴς ἀπογοητεύσεις τους, τοὺς κάνουμε γιὰ λίγο νὰ νιώθουν σὰ στὸ σπίτι τους, τοὺς προσφέρουμε κοτόπουλο, ἀσταχό, μαγιονέζα, σπαράγγια, κρασί Βουργουνδίας κ' ἡ Ἐλισάβετ τοὺς φέρτασε, εἶναι ἢ ἀλήθεια, μὲ πολλὴ οἰκειότητα... Ἀλλά, βέβαια, κάποτε πρέπει νὰ μεινουμε μόνοι κ' ἡ φιλοξενία ἔχει τὰ ὅριά της... Ἡ ὥρα πέρασε... Καληνύχτα σας! (Ὁ Φωτογράφος τὸν κοιτάζει ἀκίνητος). Δὲν καταλάβατε; Σᾶς λέω, ὠστόσο, ξεκάθαρα πὼς ἡ ἐπίσκεψή σας πρέπει νὰ τελειώνει... Μὴ μὲ ἀναγκάζετε νὰ σᾶς πετάξω ἔξω...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Ἀχνά) : Καληνύχτα σας.

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Στρέφεται ἄνανδος καὶ τὴν κοιτάζει) : Πῶς! Καὶ σεῖς; Αὐτὸ εἶναι τρομερό, εἶναι τρομερό! (Τοὺς κοιτάζει σὰ νὰ βλέπει δυὸ τέρατα). Ὄστε μὲ φέρατε ἐδῶ κ' οἱ δυὸ σας γιὰ νὰ μὲ κοροιδέσετε; Γιὰ νὰ γελάσετε μαζί μου; Αὐτὸ τὸ νόημα εἶχε ἡ πρόσκλησή σας; Νὰ διασκεδάσετε τὴν πλήξη σας μὲ μένα; Μὲ μένα πού δὲ γνώρισα ποτέ χαρὰ στὴ ζωή...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Σᾶς παρακαλῶ, φύγετε...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ (Μ' ἕνα λυγμό) : Καὶ σεῖς; Δὲ λέτε τίποτα ἐσεῖς; Εἴσατε σύμφωνη; Μ' ἀφήνατε τόσην ὥρα νὰ σᾶς ἀνοίγω τὴν καρδιά μου... Πρόδωσα γιὰ χάρη σας τὴς ἀδερφές μου, τὸ σπίτι μου... Δὲν ὑπάρχουν πιά τριανταφυλλίες... Δὲν ὑπάρχει πιά τίποτα!... Σᾶς τὰ εἶπα ὅλα, ὅλα! Ὄ, εἶναι τρομερό, εἶναι τρομερό! (Ὁρμάει ἄταλα νὰ φύγει).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ὅχι, μὴ φύγεις! (Παύση. Κοιτάζονται ὅλοι).

ΚΙΜΩΝ (Κάνει ἕνα βῆμα πρὸς τὸ μέρας της) : Τί συμβαίνει, ἀγάπη μου;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Δὲ βαστῶ ἄλλο, δὲ βαστῶ! Στὸ εἶπα, δὲ στὸ εἶπα πὼς ἀπόψε θὰ ἔναι ἡ τελευταία φορά; (Στὸ Φωτογράφο) : Πάρε με μαζί σου, μὴ μ' ἀφήνεις πιά ἐδῶ...

ΚΙΜΩΝ : Ἐλισάβετ, τρελλάθηκες;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Δὲ θέλω νὰ μείνω πιά λεπτὸ σ' αὐτὸ τὸ σπίτι... Τέλειωσαν ὅλα. Θὰ πάω μαζί του, μὲ νιώθει, μ' ἀγαπᾷ... Ἐλμαστε ἀπ' τὴν ἴδια πόλη...

ΚΙΜΩΝ : Μὴ λὲς κουταμάρες. Ἐσὺ δὲ γεννήθηκες ἐδῶ.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Μὲ ξέρει καὶ τὸν ξέρω... Φεύγω, δὲν ἀντέχω ἄλλο, δὲν ἀντέχω...

ΚΙΜΩΝ : Ἐντάξει λοιπόν, τότε κ' ἐγὼ θὰ κάνω αὐτὸ πού μοῦ ἀπομένει... (Ὁρμάει καὶ βγαίνει ἔξω).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Ἐξάλλη) : Παράτα τὴς ἀπειλές! Δὲ μὲ τρομάξεις πιά, ἀκούς; Δὲν μπορεῖς νὰ μὲ τρομάξεις! (Ἀκούγεται ἕνας πυροβολισμὸς ἀπὸ μέσα. Ἡ Ἐλισάβετ ἀφήνει μιὰ κραυγή. Πιάνει τὰ μάγουλά της). Ὁ πυροβολισμὸς! Τὸ ἔπε καὶ τὸ ἔκανε...! Ὁ πυροβολισμὸς!... (Ὁρμάει μέσα, ἐνῶ ὁ Φωτογράφος προσπαθεῖ νὰ τὴν ἐμποδίσει).

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μὴ! Μὴν πάτε! (Ἡ Ἐλισάβετ βγαίνει δεξιὰ γιὰ νὰ ἐπιστρέψει σὲ λίγα δευτερόλεπτα μὲ ὄφρος ὑποβάτη).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Σκοτώθηκε! Σκοτώθηκε ἐξ αἰτίας μου...

Μοῦ τὸ ἔλεγε πάντα κ' ἐγὼ δὲν τὸν πίστευα... "Ἄν σὲ χάσω μού ἔλεγε, ὅλα θὰ τελειώσουν μ' ἕνα πυροβολισμὸς".

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Μπορεῖ νὰ ἔναι μόνο τραυματισμένος.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ἡ σφαῖρα τοῦ τρύπησε τὴν καρδιά... (Ὁ Φωτογράφος χαμένος κάνει νὰ μπεῖ μέσα, ἀλλὰ ἡ Ἐλισάβετ βγάζει μιὰ στριγγιλιά). Ὅχι! Μὴ μπαινεῖς! Μὴ τολμήσεις νὰ πατήσεις ἐκεῖ μέσα!...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Ἐλισάβετ, δὲ φταῖς ἐσὺ γι' αὐτὸ πού ἔγινε...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Κοιτάζοντας μπροστά της) : Τὸ αἷμα ἔτρεξε ἀπ' τὸ στόμα του, τὸ αἷμα του...

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Δὲ φταῖς σοῦ λέω. Πᾶμε νὰ εἰδοποιήσουμε τὴν ἀστυνομία... Κ' ἔπειτα θὰ φύγουμε...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Τί; Τί εἶπες;

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Θὰ ῥθεις μαζί μου, δὲ θὰ σ' ἀφήσω μονάχη... Αὐτὸ δὲν ἤθελες;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Σὰ νὰ μὴν καταλαβαίνει) : Νὰ ῥθω μαζί σου; ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Θὰ τὰ ξεχάσεις ὅλα... Θὰ δεῖς...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Νὰ ῥθω μαζί σου; Μὲ σένα; Μὲ σένα; (Ξαφνικὰ γίνεται ἐξάλλη). Φύγε ἀπὸ μπρὸς μου, συχαμένε, βρωμιάρη!

ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΣ : Πῶς;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τὸ ἴδιο) : Τόλμησες νὰ πιστέψεις ἕνα τέτοιο πράγμα; Ἐγὼ μὲ σένα! Εἶσαι ἀσκημος, δὲ στὸ ἔχουν πεῖ ποτέ; Εἶσαι γέρος, δὲ στὸ ἔχουν πεῖ ποτέ; κ' ἐκεῖνος ἐκεῖ μέσα ἦταν νέος κι ὁμορφος... Τὰ δόντια σου εἶναι χαλασμένα, τὰ χέρια σου μοῦ προκαλοῦν ἀηδία! (Προχωρεῖ κατὰ πάνω του). Φύγε! Γύρνα πίσω στὴς τρελλές ἀδερφές σου, γύρνα στὸ παλιόσπιτό σου καὶ μὴ ξεμυτίσεις ἀπὸ κεῖ! Αὐτὸ σοῦ πρέπει, σὲ σένα καὶ στοὺς ὁμοίους σου, πού μπαιντε ἐδῶ μέσα καὶ μᾶς χαλάτε τὴν ἡσυχία. Ἐξω! Ἐξω! Ἐξω! (Ὁ Φωτογράφος ἐντρομος ὀπισθοχωρεῖ καὶ βγαίνει ἀριστερά. Ἡ Ἐλισάβετ μένει μόνη. Εἶναι κατάχλωμη, ἀποκατωμένη. Πλησιάζει τὸν καθέφτη, ψάφει μηχανικὰ τὸ πρόσωπό της, ταχτοποιεῖ τὰ μαλλιά της. Ἐπειτα ἔρχεται στὴ δεξιὰ πόρτα καὶ στέκεται φάτσα στὸ κοινό).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Ἀχνωμά) : Μπορεῖς νὰ βγεῖς τώρα.

ΚΙΜΩΝ (Μπαίνει) : Ἐφυγε;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τὸ ἴδιο) : Ναι.

ΚΙΜΩΝ : Ὅπως κ' οἱ ἄλλοι...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ναι.

ΚΙΜΩΝ : Δυσκολεύτηκες νὰ τὸν διώξεις; (Ἡ Ἐλισάβετ πάει καὶ κάθεται σὲ μιὰ καρέκλα φάτσα πάντα στὸ κοινό).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ὅχι. Ἐφυγε χωρὶς νὰ πεῖ λέξη.

ΚΙΜΩΝ : Τὰ χέρια σου τρέμουν. Εἶσαι κατάκοπη. Ἀ ὦ τ ὦ πρέπει κάποτε νὰ σταματήσεις.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Σὰν ἠχώ) : Ἐχεις δίκιο, θὰ σταματήσεις. (Μικρὴ παύση).

ΚΙΜΩΝ : Καμιὰ φορά θὰ μπεῖς μέσα καὶ θὰ ἔχω στ' ἀλήθεια μιὰ σφαῖρα στὴν καρδιά.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Μαλακά) : Ἀγάπη μου, δὲν ὑπάρχουν σφαῖρες, τὸ ξέρεις...

ΚΙΜΩΝ : Τὸ λὲς σὰ νὰ λυπᾶσαι... (Μικρὴ παύση).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Δὲ λυπᾶμαι.

ΚΙΜΩΝ : Αὔριο θὰ μαζέψουμε τὰ πράγματά μας καὶ θὰ φύγουμε.

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Σὰν ἠχώ) : Θὰ φύγουμε.

ΚΙΜΩΝ : Κατάλαβες τώρα τὸ λάθος σου; Ὅλες οἱ πόλεις μοιάζουν μεταξύ τους, μπερδεύτηκες...

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ναι, μοιάζουν μεταξύ τους, μπερδεύτηκα...

ΚΙΜΩΝ : Παραδέχεσαι πὼς δὲν εἶχες ξανά ῥθει ἐδῶ;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ (Τὸ ἴδιο) : Παραδέχομαι.

ΚΙΜΩΝ : Τὸ τραπέζι εἶν' ἔτοιμο, νὰ σὲ περιμένω;

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Περιμένε με. (Ὁ Κίμων βγαίνει δεξιὰ. Ἡ Ἐλισάβετ μένει λίγα δευτερόλεπτα ἀκίνητη. Ἐπειτα σηκώνεται. Ταχτοποιεῖ ἕνα-δυὸ πράγματα μηχανικὰ. Ἐρχεται στὸ παράθυρο, ἐτοιμάζεται νὰ κατεβάσει τὴν κουρτίνες, σκίβει λίγο σὰν κάτι νὰ τραβᾷ τὴν προσοχή της).

ΕΛΙΣΑΒΕΤ : Ἡ πόλη! (Ἀφήνει μιὰ κραυγή). Ἡ πόλη! Ἡ πόλη καίγεται!... Καίγεται!...



# Η Π Ρ Ο Ξ Ε Ν Η Τ Ρ Α

Μ Ο Ν Ο Π Ρ Α Κ Τ Ο

## Τ Α Π Ρ Ο Ξ Ω Π Α Τ Ο Υ Ε Ρ Γ Ο Υ

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ  
ΓΕΡΟΣ

ΚΥΡΑ  
ΓΡΙΑ

ΠΑΡΑΓΙΟΣ ΚΥΡΑΣ  
ΚΟΠΕΛΕΣ

ΓΙΩΡΓΗΣ  
ΑΓΟΡΙΑ

ΚΩΣΤΗΣ  
ΧΩΡΙΑΤΕΣ

Ποιν ανοίξει η αυλαία ακούγονται φωνές: "Ανάθεμα στην Παλιοκατερίνη την προξενήτρα", "Στήν προξενήτρα ανάθεμα"! ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ (Βγαίνει απ' τή Σκηνή, ανοίγοντας την αυλαία μόνη της, αλαφιασμένη, σιάζοντας τα μαλλιά της, το μαντήλι, το φουστάνι της):

Ἄκουῦς ἐκεῖ, ἀνάθεμα! Ἄμ πῶς;  
Ὁ καλὸς καλὸ δὲ βλέπει!  
Ἄχ, Ἐῦες καὶ Ἀδάμηδες,  
δὲν ἔχετε ἱμάνι,  
σάν εἶν' καὶ τρώτε τὸν καρπὸ  
καλὴ ἢ Κατερίνη;  
ἕστερα βλέπεις...  
Ἄλλὰ δὲ φταῖτε σεῖς, ὄχι δὲ φταῖτε.  
Ἐγὼ ἀπ' αὐτοῦ μου φταῖω.  
Τί νὰ σοῦ κάνω ποῦ τὸ ἄνω στὰ σκαριά  
κι ἀπὲ σοῦ ἄλεγα ἐγὼ... Αὐτὰ ποῦ ἀκούω;  
Μωρὲ, σταυρὸς καὶ κόμπος,  
τὸ τελευταῖο θὰ ἴναι  
τὰ οὐράνια νὰ πέσουνε,  
τὸ τελευταῖο τοῦτο, τὸ τελευταῖο!...

(Μπαίνει ἀπὸ μιὰ κούνια κ' ἡ αυλαία ἀνοίγει στὴν Α' εἰκόνα).

### ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

Στὸ σπῆτι τῆς Κυρᾶς. Ὁ σκημικὸς χώρος ὑποδηλώνεται πάντα, τὸ πολὺ, ἀπὸ ἴνα κυρίαρχο ἐπιπλο.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Καὶ θέλω νὰ σοῦ πῶ δηλαδῆς, κερά, πῶς δίχως διάφορο τοῦτοι κουβέντα δὲν κάμουν. Τοὺς ξέρω δὲ, σπάταλοι δὲ ἴναι στὶς κουβέντες τους, ὅπως μῆτε καὶ στὸ ἔχει τους. Ἐγὼ μαθὲς κάμω πῶς δὲ νογῶ μπὰς καὶ ξεφτίσει κανενεὶς τους τίποτις πιότερο. Δὲ μοῦ βαριόσαι, κερά! Μὰ νὰ σοῦ πῶ κιόλας, γιὰ νὰ σοῦ πῶ τὴν πᾶσα ἀλήθεια, δὲ μοῦ τὸ βγάινεις ἀπ' τὸ νοῦ, δαῦτοι μὲ νοῦ τους κατιντίς ἔχουν. Δὲ μὲ γελᾶνε μένα...

ΚΥΡΑ: Ἄς τὸν καθένα νὰ πολιτεύεται μὲ τὸ νοῦ του!  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Δὲ λέω καὶ τί μὲ κόφτει; Μὰ δὲ ἴναι κ' ἔτσι... Ὁ καθέννας μὲ τὸ χούι του, δὲ λέω, μὰ κερά, χρυσοκερά μου, σάματις μένα τὸ χούι μου νὰ μὴν τὸ ξέρεις; Δύνουμαι δὲ ἡσυχία νὰ βρω, ἄλλα ν' ἀκούν τ' αὐτάκια μου κι ἄλλα ν' ἀπεικάζω;

ΚΥΡΑ: Ἀπὸ τέτοιους μουραπάδες ἄς πεῖ κι ἄλλος... Μὰ μὲ τ' αὐτὰ καὶ μὲ τ' αὐτὰ, μὲ τὸ χούι πό χεις καὶ σωστὸ κάτι — νὰ πῶ — ποτὲ δὲ μὸ χεις φέρει...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ἐ, ὄχι κερά μου κ' ἔτσι... Δὲ σοῦ ἴνα τὸ συγέσιο τῆς Ἀργυρῶς τῆς Παπαδοῦς, μὴ καὶ δὲ γένει;

ΚΥΡΑ: Καὶ πῶς ἐγένει, τί; Σὺ μοῦ τὸν εἶχες φέρει δάσκαλο καὶ βγήκε νοματάρης!...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Μιὰ βολὰ σιμὰ νὰ πεῖς... Πάντως κερά εὐτοῦνοι τὸ χούιν βάνει μέτι μουαμέτι νὰ μᾶς τὸν πάρουνε τὸ γιῶ...

ΚΥΡΑ: Δικὸ μου γιῶ θὰ δώκω γῶ σὲ δαῦτους; Ἄμ ἐκεῖ δὲν τόνε δίνω στοὺς γύφτους;...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Μὰ νὰ σοῦ πῶ, κερά μου, καλιότερα στοὺς γύφτους καὶ πέρ στὴ λυκοφαιλιά τους. Τώρα γιὰ νὰ σοῦ πῶ τὴ μαύρη ἀλήθεια κιόλας — ξέρω κ' ἐγὼ; — πολλὰ ἄνω ἴδω-μένα, ἅμα εἶναι καὶ τυχερό;

ΚΥΡΑ (Ἀλλάζοντας κουβέντα): Καὶ δὲ μοῦ λές, πῶς καὶ δὲν ἦρθε ἀκόμα ὁ προκομμένος ὁ παραγιός μου;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ποιὸς ξέρει δὲ; Μπορεῖ νὰ ἴκατσε ξωπίσω, γὰ ῥθει μὲ τὸ Γιωργή μας...

ΚΥΡΑ: Καλὸ κι αὐτό... Μὲ τὸ Γιωργή... Ὁ Γιωργῆς εἶναι ἀφέντης.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ἐλα ντέ, κερά μου... Κ' ἤθελα πῶ, λέω, γιὰ τὰ τυχερά. Θυμᾶσαι δὲ κερά, τῆς Κωνσταντινίνας ἡ κόρη ἢ μικρότερη ποῦ κλέφτηκε μὲ γύφτο καραγύφταρο σκηνήτη.

ΚΥΡΑ: Τῆς Κωνσταντινίνας ἡ κόρη... θὰ ἄλεγα καμιὰ κουβέντα μὰ δὲν τις συνηθῶ...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Δὲν τὸ μετάνιωσε, ποτές της... θένε νὰ λένε.

ΚΥΡΑ: Τὸ μετάνιωσε δὲν τὸ μετάνιωσε, μένα λίγο μὲ νοιάζει.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ἄμ ὁ Βαγγέλης τοῦ Ταυρῆ πῶς πῆρε τ' ὄρφανὸ τὴν ψυχοκόρη τους; Καὶ νὰ πεῖς... Ζοῦνε καὶ βασιλεύουνε... Ἄχ... ἄχ... τί κάνει ἡ σιρόφα ἢ ἀγάπη... Αὐτήνα τίποτις δὲν τηρᾷ ποτὲ δὲν κάνει κράτει... Ποιὸς εἶναι ἐκεῖς ποῦ θε νὰ πεῖ, ὄντας μὲ τὴν ἀγάπη, μυαλὸ εἶχε καὶ κράτει...

ΚΥΡΑ: Λογιῶ — λογιῶ εἶναι οἱ ἀγάπες... ὅπως λογιῶ — λογιῶ κ' οἱ ἀνθρώποι...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ἄχ, αὐτὸ ξαναπέστο... Λογιῶ καὶ παραλογιῶν. Ἀλήθεια τί νὰ τῆς δίνουμε τάχα τῆς προκομμένης τους; Φτωχοὶ δὲν εἶναι, δὲ μπορῶ νὰ πῶ. Κακομοίρηδες εἶναι οἱ μουτζούφληδες!...

ΚΥΡΑ: Ὁ γιὸς μου ἔχει ὅτι ἔχει. Δὲ θέλω τὰ διπλά, ὡς θὰ ἴπερε, μὰ κάτω ἀπὸ τὰ ἴδια... εἶναι ντροπῆς νὰ πέσω. Ἄμ πῶς Κατερινιώω... Τὸ μοναστήρι νὰ ἴναι καλὰ καὶ καλογέροι νὰ!...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Γλέπεις, κερά, καμιὰ βολὰ τ' ἀπίστομα τὰ φέρνει ἡ τύχη, γιὰ δαῦτο καὶ μόνο λέω εἶναι τυχερά, κι ἀπὲ τοῦ ἀξίζου τοῦ Γιωργῆ καὶ τριδιπλα καὶ πριγκιπέσσα ἀκόμα!...

ΚΥΡΑ: Μαλαγανιές καὶ τέτοια μένα δὲ μ' ἀρέσουν... Ἐῦρω καλὰ τί ἀξίζει ὁ Γιωργῆς καὶ τί ἔχουν ἕνα — ἕνα τούτης τῆς λάικας γύρω δῶ ὅλα τὰ κορίτσια... Μὰ σὰ ν' ἀκούω βήματα.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ὅσα ξέρει ὁ νοικοκύρης δὲν τὰ ξέρει ὁ κόσμος ὅλος κι ὁ ποῦ στὸ σπῆτι τ' ἄλλουνοῦ νὰ βάνει τὴν οὐρά του βούλεται, καλὰ δὲ συλλογιέται...

ΚΥΡΑ: Βλέπεις ὅπου τὸ λές καλὰ;

ΠΑΡΑΓΙΟΣ (Μπαίνει): Καλησπέρα κυρά. Πῶς κ' ἔτσι ἀπὸ δῶ Παλιοκατερίνη;

ΚΥΡΑ: Ἐχει ἀπὸ νωρὶς καὶ σὰ μὲ βρῆκε μοναχῆ ἕκατσε συντροφία μου...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ: Δὲν εἶναι δῶ ἡ Θωμαή;

ΚΥΡΑ: Πῆγε στὰ παπαδέικα. Ἐχουν νυχτέρι ἀπόψε τὰ κορίτσια. Σοῦ ἔχει στρωμένα, θαρρῶ, φαγωμένους εἶσαι. Οὔτε ποῦ μπόραγε νὰ καρτερεῖ δὲ κι ὡς τὰ ἐφτὰ μεσάνυχτα σὰ νὰ ἴσουνε ὁ ἀφέντης... Χμ!... Δὲν ἀλησμόνησες λέω, ἡ τ' ἀλησμόνησες — ταχιά εἶναι ν' ἀνοίξεις κεῖνο τὸ χωράφι...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ: Δὲν ἀλησμόνησα κυρά μὰ γιὰ χωράφι τῶρ ἀκούω. Δὲν εἴπαμε ταχιά νὰ πάω στὰ μαντριά;

ΚΥΡΑ: Τόσο τὸ καλύτερο, τὸ λές καὶ μοναχός σου. Κ' εἶναι ὥρα αὐτὴ ποῦ γύρισες;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Σὰν εἶχε ἡ νιότη ὄρες...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ: Ταχιά στὴν ὥρα μου θε νὰ ἴμαι. Ἄλλο τίποτες κερά;

ΚΥΡΑ: Εἶδες αὐτοῦ σὰ πάν, Γιωργῆ δικὸ μου;

ΠΑΡΑΓΙΟΣ: Ἄ, μοῦ ἴπε μὴν τὸν καρτερεῖς... Καλὸ πρῶι καὶ βάνε.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Ἄς πηγαῖνω καὶ γῶ.

ΠΑΡΑΓΙΟΣ: Καληνύχτα κυρά. Γεῖα Παλιοκατερίνη (Βγαίνει).

ΚΥΡΑ: Καληνύχτα!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ: Εἶναι λεβέντης ὁμως καὶ γερός καὶ μετρημένος...



ΚΥΡΑ : "Όσο και νά 'ναι τὸ ξένο δὲν πονιέται.  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Α, ἄ, ἄ, κερά... Ἰσα - Ἰσα πὺ νοιάζεται τὸ σπίτι σου σὰ νά 'τανε δικό του... καὶ καλιότερα... νὰ πῶ...  
 ΚΥΡΑ : Μὰ κ' ἐγὼ δὲν τὸν ξεχωρίζω ἀπὸ παιδί μου...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ἐμ' ἔτσι εἶναι αὐτά... Νοιάσου με νὰ σὲ νοιαστώ. "Αει, κερά μου, λέω, μὲ τὴν καρδούλα ὀπὸ 'χεις, ὁ θεὸς νὰ δώσει νὰ 'βρεις νύφη... Νύφη ὀποῦ νά... ("Ὅπως μιλάει ἡ Προξενήτρα, ἡ αὐλαία κλείνει πίσω της κ' ἔτσι μένει στὸ προσκήνιο): Νύφη!..

"Ὅχι κουτσὴ, ὄχι στραβὴ  
 στὸν ἥλιο μοῖρα νὰ μὴν εἶχα  
 τὸ ψωμί νὰ 'λεγα ψωμάκι  
 γιὰ δείγμα σερνικὸς  
 νὰ μὴ 'τανε στὴν πλάση  
 τὸ Γιωργή σου κερά μου  
 θὰ στὸν ἄφρηνα στολίδι  
 καὶ καμάρι σου.

"Ακουὲς ἐκεῖ τὴ γριά στριμμένη  
 τὴ γεροξεκουτιασμένη,  
 τρομάρα της, θέλει καὶ προῖκα  
 γιὰ τὸ κουμάσι πὸ 'χει,  
 τὴν ὁμορφιά του δὲ  
 τὸ φέρισμό του, τὸ πολὺ νιονιὸ  
 γυναίκα νὰ θελήσει...

Αὐτὸς βατράχου ἔχει ὁμορφιά  
 φερσίματα ὄχι ἀντρίκεια  
 κι ἀπὸ μυαλὸ τοῦ κόκορα  
 πολὺ 'θελε τοῦ ἦταν!..

"Αλλὰ δὲ φταίει αὐτὴ  
 ἡ ψώρα, ἡ ψηλομάτα,  
 μὸν τοῦτο τὸ ξερὸ  
 ποῦ ἄσπρισε κι ἀπὸ μυαλὸ  
 κ' ἐκεῖ πὺ εἶχε ἔχασε...

Μὰ τί νὰ κάνω  
 ὀπὸ 'χω μιὰ καρδιά  
 π' ἀνύπαντρα κορίτσια  
 νὰ μὴ βαστᾶ νὰ μένουν... (Πρὸς τὴ σκηνή):  
 "Ἐννοια σου καὶ θὰ σᾶς κάνω γὼ  
 μαζί κ' ἐσένα ψωριασμένη  
 πὺ νὰ μὴ φτάνεις  
 φτάνοντας οἱ φτέρνες τὸ κεφάλι!..

(Βγαίνει ἀπὸ μιὰ κουνίτα ἐνῶ ἡ αὐλαία ἀνοίγει...)

## ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Κορίτσια πὺ νυχτερένουν πλέκοντας, κεντώντας, ἀβόντας...

Α' ΚΟΠΕΛΑ : Στὸ παρεθύρι ἐσκυψα καὶ καβαλλάρην εἶδα.

Δὲν ἦτ' ἀστρὶ δὲν ἦτ' ἀθὸς μὸν ἦταν παλληκάρι...

Β' ΚΟΠΕΛΑ : Κι ἀπὸ τ' ἀστρία κι ἀπ' τοὺς ἀνθὸς

κάλλιο τὰ παλληκάρια...

Γ' ΚΟΠΕΛΑ : Στὸ παρεθύριν ἔγειρα

κ' ἐπέρνα ὁ καλὸς μου

κ' ἦταν ἀστρὶ κ' ἦταν ἀθὸς

κι ὁ κόσμος σὰ νὰ χάθη!

Δ' ΚΟΠΕΛΑ : Δὲ μοῦ μιλεῖ δὲν ἦτ' ἀθὸς μὸν ἦταν παλληκάρι...

δὲν ξέρει καὶ δὲν ξέρω

ὅμως σὰν ἀπαντιώμαστε

σὰ νὰ μᾶς βλέπει ἡ Πλάση!

Ε' ΚΟΠΕΛΑ : Τὸ γόνατα μοῦ λύνονται

ἐντὸς μου μερμηγκιάζει...

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Νὰ 'χα ἀντρίκεια θαρρεσιά

ἀντρίκεια νὰ 'χα χάρη

ἄντρα ψυχὴ δὲ θὰ 'φρηνα

μπροστά μου νὰ περνάει...

("Ὅλες μαζί γελᾶνε)

Α' ΚΟΠΕΛΑ : "Ἦθελα νὰ 'μουνα πουλὶ

σιμά του νὰ πετοῦσα

Β' ΚΟΠΕΛΑ : Θὲ νὰ 'μου τὸ γαρουφαλλο

στ' αὐτάκι του πὺ βάνει...

Γ' ΚΟΠΕΛΑ : Φλογέρα του θὲ νὰ 'μουνε

στὰ χεῖλη νὰ μὲ κράτει.

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Θὲ νὰ 'μουνε ἕνας φίλος του

νὰ σεργιανᾶ μαζί μου...

Δ' ΚΟΠΕΛΑ : "Ἦ ἀγάπη του θὲ νὰ 'μουνε

νὰ μὲ τρυγᾶ νὰ μὲ διψᾶ

ποτὲ νὰ μὴ χορταίνει...

Ε' ΚΟΠΕΛΑ : "Αχ, μάνα, πῶς δὲ μ' ἔκαμες

νὰ 'μουνα παλληκάρι

νὰ 'μαι κ' ἐγὼ ἀντάμα τους

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Τὶς νύχτες νὰ νυχτοπατῶ

στὰ κάστρα ν' ἀνεβαίνω!

Δ' ΚΟΠΕΛΑ : Κορίτσια, κορίτσια, ἄς χαράξουμε λίγο τὸ

παράθυρι.

Α' ΚΟΠΕΛΑ : "Αχ ναί - ναί, λίγο καλύτερα ν' ἀκοῦμε

Β' ΚΟΠΕΛΑ : "Αμα τὸ μάθει ὁ Κύρης μου μὲ σκότωσε

Γ' ΚΟΠΕΛΑ : Οὐ καημένη νὰ τὸ μάθει...

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Καὶ σὰν τὸ μάθει; Σάμπως τ' ἀνοίξαμε γιὰ

δαύτους; (Χτύπος στὸ παράθυρο).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κορίτσια, μαρὲ κορίτσια...

Α' ΚΟΠΕΛΑ : "Α, ἡ Παλιοκατερίνη

Β' ΚΟΠΕΛΑ : "Ἐρχομαι νὰ σ' ἀνοίξω

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Μαθὲ πὺ τὸ μυρίστη;

Γ' ΚΟΠΕΛΑ : Ποῦ τὸ μυρίστη ἡ Κατερίνη!

Ε' ΚΟΠΕΛΑ : "Ὁ Μάρτης τὴ σαρακοστή!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ ("Ἐμφανίζεται) : Τὸ καλὸ νὰ 'χετε τοῦ Θεοῦ

κι ἀπ' ἀντρός χέρια νὰ πιαστεῖτε τὸ γρηγορότερο...

ΚΟΠΕΛΑΕΣ : Εὐχαριστοῦμε. "Ὅ, τι ποθεῖ ἡ ψυχὴ σου!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Λύσσαξαν πιά... "Αμ δὲν ἐβγαναν τοὺς

ἀφροὺς τὰ ἔρμα στόματά τους!

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Καλὲ ποιὸί πάλι;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Οἱ γάτοι τὸ Γενάρη! Ποιοί; Εὐδοῦνοι οἱ

παρानταβραντισμένοι ὀποῦ μὲ τὸ τραγοῦδι τους πλανεῦν

— δὲ λέω γιὰ σᾶς ὀποῦ μία - μία εἴσαστε κορίτσια, ἄλλα δὲ

γένονται στὸ ντουνιά — μὰ γιὰ τίς ἄλλες, λέω, ὀποῦ βελονιά

νὰ βάνουν δὲν μπορᾶνε... Γελᾶτε εἰ; "Ἐμ πῶς... "Αμ τὰ 'χω

περασμένα καὶ τὰ ξέρω... "Ἐρμα μου νεῖα — ἔρμα μου νεῖατα...

Γελᾶτε γαργαλίσαστε... Κ' εὐδοῦνοι τραγοῦδανε σὰν τοὺς

κόπες τὸ Γενάρη, μαγιάτικοι γαιδάροι... Μαρὲ κορίτσια, λέω,

δὲν ἀλυπᾶμαι τίς ἀνύπαντρες, ὁ ἅγιος μάρτυράς μου!..

ΚΟΠΕΛΑΕΣ : Μπά, μπά, καὶ τότε τί;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τὶς χῆρες τίς βαρτόμοιρες καὶ τίς χαρο-

καμένες!.. "Ἐμεινα χῆρα καὶ νογῶ τὴν κάψα καὶ τὴ δίψα!

"Ας τὸ διάτανο, λέω, τί τὰ θένε καὶ τὰ τραγοῦδια τους καὶ τὴν

προκοπὴ τους!..

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : "Ὅχι κ' ἡ προκοπὴ τους!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Α, μωρ' Ἀσήμω, μ' ἔκαμες καὶ γέλασα

μαρὴ. Μαρὴ ποιὸς λέει γιὰ τὴ σκασμένη αὐτὴ; Αὐτὴ μαθὲς

βλοημένη εἶναι — πῶ, πῶ, νὰ μ' ἀκούσει ὁ παπάς, κάνονα θὰ

μὲ βάνει...

Γ' ΚΟΠΕΛΑ : Θαρροῦν μὲ τὰ τραγοῦδια τους ποιὸς ξέρει

καὶ τί κάνουν...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μαρὲ σωπάτε. Μαζωγτῆκαν τώρα οὐλα

τὰ ρεμάλια καὶ γχαρίζουν... Μ... μ... μ... Τί λές; Κ' εἶναι

ὄλοι τους ἕνας - ἕνας!..

Δ' ΚΟΠΕΛΑ : Μαθὲς τοὺς εἶδες...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ὁρεξ' ποῦ τὴν εἶχα! "Αλλο δὲ μ' εἶχε ἡ

μοῖρα μου νὰ τρέχω στίς μαγοῦλες νὰ βλέπω τοὺς μαντράχα-

λους, ἀλλ' ὅπως πέραγα — ἤμουνα κεῖ κάτω μαρὲ Θωμαῆ

στῆς κεράς σου — κι ὁ δρόμος σὰ μ' ἔφερνε — γιὰ νὰ δῶ

λέω, ποιὸί νὰ 'ναι τοῦτοι, λέω!..

Ε' ΚΟΠΕΛΑ : Καὶ τοὺς εἶδες δά...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τοὺς εἶδα! Νὰ μὴν ἀκούω τὰ παράξενα.

"Αμ τί νὰ δεῖς στὰ ἑπτὰ μεσάνυχτα καὶ σὰν καὶ μένα τὴ

στραβὴ; Ἄλλ' ὅπως πέραγα, θέλω νὰ πῶ, ἦθελε σκοτωθῶ —

μαθὲς δὲ καλοβλέπω — βάνω μιὰ φωνὴ κ' ἦρθαν καὶ μὲ πῆραν...

ΚΟΠΕΛΑΕΣ : Μπά, μπά!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Γιὰ πὺ μὲ τὸ καλὸ; — "Ἐ, ἐγὼ ἡ

γριά γιὰ τὰ νυχτέρια". — "Νυχτέρια εἶναι πολλὰ", μοῦ λέει

ὁ Ντίνος τοῦ Σαγιᾶ.

Γ' ΚΟΠΕΛΑ : Μπᾶ, ἦταν ὁ Ντίνος τοῦ Σαγιᾶ;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Λεῖπει μαθὲς ὁ Μάρτης ἀπ' τὴ Σαρακο-

στή; "Νυχτέρια εἶναι πολλὰ", λέω κ' ἐγὼ, "Μὰ τὰ καλὰ

κορίτσια λίγα" — "Τὸ μοναστήρι νᾶν' καλὰ", πετάγεται ὁ

ἀφέντης σου, μαρὲ Θωμαῆ.

ΚΟΠΕΛΑ : Τί μᾶς λές;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ἐμ πῶς; "Πολλὰ τὰ ρημοκλήσια", τοῦ

λέω κ' ἐγὼ...

Δ' ΚΟΠΕΛΑ : Καὶ ποιὸί ἦταν οἱ ἄλλοι;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Λεφοῦσι ὀλάκαιρο, μανούλα μου γλυκειά,

ποῦ νὰ θυμᾶμαι. "Όσο λιμπίστηκα μαρὲ κορίτσια ἕνα κοτζᾶμ

γαρούφαλλο ὀποῦ 'γε ἀπ' τ' αὐτὴ ὁ Γιωργῆς...  
 ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : "Ὅι, τί μᾶς λές; "Ακουσες Διχωντῆ;  
 Ε' ΚΟΠΕΛΑ : Γιατί μαθὲς ἐγὼ ν' ἀκούσω;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μπᾶς καὶ δὲν πρόσεξες, μανούλα μου γλυ-  
 κειά! Χά, χά! Γελᾶω ἡ κακομοῖρα... "Ἐμ ἔχει γοῦστα κείνος  
 ὁ Νίκος ὁ Χατζῆς...



Β' ΚΟΠΕΛΑ : Τί σου 'πε πάλι;  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Πά πά πά, λέγονται δά τέτοια σέ κορίτσια;  
Χά, χά, χά! Τό άτιμο για παιδί, δέν τό 'χει άλλου ή μοίρα του;  
ΟΛΕΣ : "Αχ πές μας, πές το μας...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Καλά ντέ... Μήν κάνετε κ' έτσι δά...  
Πρώτα - πρώτα έχετε πολλά - πολλά χαιρετίσματα και πολλά -  
πολλά...

ΟΛΕΣ : Τι; Τι;  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Και πώς θά σάς φανεί;  
ΟΛΕΣ : "Α ά ά... πές, πές το...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Φι-λιά!... "Α, πού νά σιάζατε παλιόπαι-  
δα, με ξελογιάσατε γριά γυναίκα... Είναι μαθές δαύτα για  
μένα; ούφ πώς δέ σκάτε, άμ χριστιανούλες μου δέν ξανοίγεται  
μιά χαρκαία τό παρεθύρι;

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : "Εμ, είπαμε κ' έμεις, όμως...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Νά μήν άκούω χαζομάρες!.. "Αμ σάν  
κλειδομανταλώνονταν ή άγάπη μες στα σπίατα, τότες θε νά  
'τανε καλά... "Αμ δέν την πιάνει τή σκασμένη μήτε φαριμάκι,  
μήτε βότανο, μήτε μαντάλωμα, ούδέ γητειά, παρά μονάχα τό  
στεφάνι τό βλοημένο - κ' έγώ νά ζήσω μονάχα - άν θέλει ή  
θεός θε νά σάς τό περάσω κι άς με τρισκαταριώστε...  
ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : "Αμήν... (Οί άλλες λένε: "όχι, όχι" στό  
καταριώστε).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Όχι, όχι, γέρασα, λέω, ή μαύρη μου και  
σύνταχα νυστάζω... "Ας πάρω, λέω, τό δρόμο πάλι. Εδούτοιον  
με του παραθυριού τό χάραμα λύσσαζαν για καλά... "Αμ θά  
περάσω, μου φαίνεται, νά τους πώ νά βγάνουν τό σκουσμό...  
Τί λές εκεί... "Ανάγκη πού τους είχαμε νά γαϊδουρογαριζούν.  
... Μαρέ Θωμάη, είδες πού θά τό ξέγναγα... Με τό χάραμα  
είπ' ή άφέντης σου στην άχυρώνα γι' άχυρο νά πās... Σά νά  
είπε θε νά 'ναι κι αυτός εκεί... μπή νά μη θυμάμαι!... Ξε-  
κούτιανα ή κουρούνα... Δέ μου λές σύ, "Ασήμω, ταχιά θά πās  
στό σκάλο;

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Σκάλο τέτοιον καιρό; Στα πρόβατα θά πάω  
αύριο...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Α, στα πρόβατα! "Εμ τότε ή δρόμος σου  
σέ φέρνει άπ' τό άμπλα... "Αμα βρεις καμιά ψυχή άπό τ' εκεί  
δέν θά σέ φάει... μήν τό βάνεις στα πόδια...  
ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Τί 'ναι πάλι πού μου λές;  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Λέω... Χαζομάρες λέω, τί περιμένεις άπό  
μένα τή γριά... Σά ν' άκουσα θά νά 'ναι κατά κεί ή Ντίνας  
ή Δαυρή - θά σέ γελάσω...  
ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Τί λές εκεί;...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ε, καλά ντέ... "Αει, καλό νυχτέρι και τό  
νού στό προκιά... Τήν άνάγκη μάς έχουν, την άνάγκη τους  
δέν την έχουμε... Τί λές εκεί... "Αντρες γιόμωσεν ή ντου-  
νιάς!.. "Αχ, σκρόφα γι' άγάπη!.. σκρόφα!..  
ΚΟΠΕΛΕΣ : Νά μάς έρχεσαι Κατερίνη, νά μάς έρχεσαι...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : ... Κι άμα στον δρόμο τους ιδώ;  
ΟΛΕΣ (Γελάνε γαργαλισμένες και συνεσταλμένα τάχα) :

ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : Κατερίνη, άκουσε και μένα. Τά χαιρετί-  
σματα πολλά μά τά φιλιά τους λγα!...  
ΟΛΕΣ : Πώ - πώ...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Α, πού νά μου ζήσεις χίλια χρόνια. Γειά  
και χαρά στον πού βαριά νά τά 'χει και σέ πάρε!...  
ΣΤ' ΚΟΠΕΛΑ : "Αμ, είναι και τό λέει ή καρδούλα του!..  
Πάταγα γώ μαθές σέ σάπιτο ξύλο!..  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Με τ' αυτά και με τ' αυτά θά μείνω γώ  
με τή χαρά!..  
ΟΛΕΣ : "Αμ όχι δά παράπονο... Παράπονο νά 'χεις και  
σύ Κατερίνη, Προξενήτρα!.. Προξενήτρα!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Καλό νυχτέρι και καλήν αύγή... Λέω  
νά μήν άλγισμόνησα τίποτις... Πώ πώ πώ... "Ε σύ μαρέ  
'Αγορη... πώ πώ, ή σκρόφα έγώ, τί είχα νά ξεχάσω!.. Τί  
'θελα μαρέ νά πώ; Μήτσος Δαυρέντης, μαρέ νά ιδείς κάτι σι-  
χάκια μ' είπε...  
όπου 'ναι ύμορφη σχωρνώ  
κι όπου καρδιά καλή πεθαίνω...  
("Η αυλαία κλείνει πίσω της πριν πολυκαταλάβουν).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αλλα ψέματα, άλλ' αλήθεια  
νά περνάει ή κλιματσίδα  
τό κορίτσι όσο μένει  
χάνει και κερχί και μέλι  
έτσι ξέρω και νογώ  
όλα τ' άλλα παραμύθια  
(Τώρα, ειδικά, στρέφοντας προς έναν άνθρωπο άπ' τό κοινό):  
Και λέω θά μου πείς  
- έσύ, λέω, έσύ. "Εσύ ή μοναχόλυκος -

Ξέρω τί θά μου πείς;  
όσο είναι άζευγάρωτα  
στον κόσμο δέ 'ναι άλλοι  
σάν κάνουν και ζευγαρωθούν  
όλοι σέ με ξεσπάνε...  
Τί βαρυγκόμιες και κακό  
και τί πικροκατάρες.  
Μ' αυτά δέν έχει ή ζωή;  
Κάν' το καλό Κατερινιώ  
και ρίξ' το στό γιαλό...  
Τι μοναχά πού γέρασα  
και δέ μ' άκούν τά πόδια.  
Λίγο πιό νειά νά ήμουνα  
νά τρέχω νά πλαλώ  
άμ δέ θά μου γλυτώνατε.

(Με μιά χειρονομία άγκαλιάζει όλο τό κοινό):  
"Αν δέ σάς πάντρενα όλουνούς  
ξόν άπό γεροπαράξενους  
και ξεροσαλιάρηδες κάτι άπ' αυτούς  
πού βλέπουμε τους τεμοραμολήδες...  
Αυτονούς δέ θά τους πάντρενα με μιάς  
όχι!.. "Αλλ' άπό λίγο - λίγο  
νά 'χω νά ξεροψήνω!...  
Γι' αυτό κι όπου με ιδούν  
ούτε... τό διαλό τους!...  
(Μπαίνει πάλι άπό την κουίντα και ή αυλαία άνοίγει...)

ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ  
Σέ μιά μαγούλα, "Ενας ξερότοιχος όπου κάθονται τ' άγόρια  
και τραγουδάνε.

Α' ΑΓΟΡΙ : "Ηθελα νά - ήθελα νά 'μουνε άητός  
νά πέ - ώρέ, νά πέταγα  
νά πέταγα στα ύψη!...  
Β' ΑΓΟΡΙ : "Ηθελα νά 'μουν άργαλειός  
νά κρούω στην ποδιά της  
Γ' ΑΓΟΡΙ : Μαχαίρι φαρδομάνικο - άντες παιδιά  
μαχαίρι ώρες θε νάημουνα  
στ' άστήθι της νά μπήγνουμαν - άηντε ζωή  
νά 'βρισκα την καρδούλα της  
κι άπέ ν' άπλώσω ρίξες - άηντε γειά!  
Δ' ΑΓΟΡΙ : Μακρυά του φεγγαριού ή στράτα  
άσημι στα καλάμια - στράτα άλαργινή...  
Ε' ΑΓΟΡΙ : Βαριά πού 'ναι τά σίδερα  
πού κλειούνε την καρδιά μου  
ΣΤ' ΑΓΟΡΙ : Φτερούγ' άητού στ' άστήθι μου  
άσίγαστος καημός.  
Α' ΑΓΟΡΙ : Πιάστε μαρέ, ώρέ πιάστε το  
για πιάστε τό τραγούδι

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ ("Ενώ ακόμα έρχεται) : Λαλάτε το όρες,  
λαλάτε το τ' άγάπης!..  
Α' ΑΓΟΡΙ : Πού μάς ξανέστης όρ' Παλιοκατερίνη!  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Γειά σας λεβέντες, γειά σας παλληκάρια.  
Χαρά σέ τούτα τά χώματα τέτοια πό 'χουν βαρβάτα... (Γε-  
λάνε όλοι δυνατά).  
Β' ΑΓΟΡΙ : "Ε όρε Κατερίνη νά μάς ζής  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Νά ζώ νά καμαρώνω  
Γ' ΑΓΟΡΙ : Νά ζής νά σέ χαϊρούμαστε!..  
Δ' ΑΓΟΡΙ : Και πού με τό καλό τέτοιαν ώρα;...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Πού και για πού νά μη ρωτάς, μα άπό  
πού νά λές.  
Ε' ΑΓΟΡΙ : Μπᾶ; Παν' γύρι μεϊς δέν είχαμε κι ούτε καμιά  
χαρά νά πείς...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ετσι μολογάτε σεις; "Εγώ πού χρόνια  
πιότερα βαστάω, λέω άλλιώς. Και χαρά μεγάλη και παν γύρι  
τρανό και καημό άβάσταγο!..  
ΣΤ' ΑΓΟΡΙ : Κάνας θε νά 'ναι μουραπάς τής Κατερίνης  
πάλι, άπό κεινούς πού ένα σωρό μαθές κατέχει...  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μπᾶ, και δέν είναι μουραπάς! "Απ' τά  
νυχτέρια έρχομαι...  
ΟΛΟΙ : Μπᾶ, μπᾶ, μπᾶ!..  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αμ βαλθήκατε μαθές νά κάψτε τό χωρίο  
μας!.. "Οι, όρε λαλάτε το...  
ΟΛΟΙ : Πού ήσουν... πού... πού;  
ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Δέν ξέρω πού ήμαν, ξέρω μονάχα: "Α-  
γορη άγάπη γίνεται μά, γουρμασμένη, του γάμου θέλει τις  
χαρές, γιατ' ειδαλλιώς άδικα σπαταλιέται κι άδικα μαραγ-  
νιάζει... ("Όλοι μαζί γελούν).



Με τοῦ ἡλιοῦ τὸ γέριμα, ἀπ' τὰ χωριά τοῦ Δίλοφο ἤρθε συγγένιο μου — πέρασε γιὰ τὸ παν' γύρι — μεγάλη ἡ χάρις τῆς, τῆς Παναγιᾶς... Ἄπο' εἰ δὲν ξέρει πόσο ἔχει. Ἀψηλὸς ξανθοκόκκινος, τοῦ στουρναριοῦ δεμένος, δειντόκορμος φτυστό ἕνα κυπαρίσσι...

— "Ἄπο' κορίτσια" μὲ ρωτάει, "τί ἔχει τὸ χωριό σας;"

— "Κορίτσια", τοῦ λέω, "γιὰ τὴν ἀφεντιά σου δύσκολο νὰ βρεῖς στὸ χωριό μας"

— "Σὺν τί τὸ λές αὐτό;"

— "Ἐσὺ", λέω, "καρραβεβντὰς ἀσκήης". "Σοῦ τὸ λέω", τοῦ λέω, "σὺν προίκα σὺν προικιά..."

— "Ἐ, ἄντε πνίζου", μοῦ λέει, "στὴ χαβούζα! Ποιὸς σοῦ 'πε γιὰ προίκες, ποιὸς σοῦ 'πε γι' ἀντιπροίκια!"

— "Ἐ, τότες", τοῦ λέω κ' ἐγώ, "κορίτσια ἔχουμε πολλὰ, ὅμως γιὰ σὺν ἀσκήη μου, μιά βλέπω ταιριαστὴ ἀτάκην στὴν ἐκκλησιά καὶ στὸ κρεβάτι..."

ΟΛΟΙ : Ποιά εἶπες; ποιά; Ποιά;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄμ, πές μου ντέ, πές μου καὶ σύ... Καὶ ποιά νὰ πρωτοεῖπὸ καὶ ποιά νὰ πρωταφῆκω...

Α' ΑΓΟΡΙ : Δὲν τοῦ 'πες γιὰ καμιά!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : — Νὰ πῶ Ἀσῆμω τοῦ Τσεβῆ...

Β' ΑΓΟΡΙ : Τί μᾶς λές ὄρε...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : — Τσεβούλα τοῦ Τσαπέλα...

Γ' ΑΓΟΡΙ : Δὲν εἴμαστε καλά.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : — Γιὰ Χάϊδω τοῦ Παλιοθωμᾶ...

Δ' ΑΓΟΡΙ : Ἄντε — ἄντε.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Γιὰ Ἀργύρω τοῦ παπᾶ — γιὰ...

Ε' ΑΓΟΡΙ : Αὐτὸ νὰ μὲ 'κάνεις!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : — Γιὰ... γιὰ... σώνονται μαθές;... Γι' αὐτὸ κ' ἐγὼ γιὰ τ' ὄρφανό, τὴν ψυχοπαίδα εἶπα, τῆς κεράς μου.

ΓΙΩΡΓΗΣ : Καὶ ποιὸς σοῦ εἶπε Παλιοκατερίνη τὴ Θωμαῆ ἐσὺ νὰ προσξενεύεις;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄμ ἐκεῖ γιὰ τ' ὄρφανό, ὁ πᾶσα εἰς νὰ γνιούζεται, μυστήριο εἶναι ἀπ' τὸ Χριστό...

ΓΙΩΡΓΗΣ : Δὲν τ' ἀφήνεις αὐτά;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κ' ὕστερα ἡ κερά ἡ μάνα σου, μαθές, ἀπὸ κουβέντες ποῦ 'χαμε, βούλεται νὰ τὴ δώσει... Ἔφτασε ἡ ὥρα τῆς μαθές...

ΓΙΩΡΓΗΣ : Μπᾶ, καλὸ καὶ αὐτό. Δὲν τὸ 'ξερα. Τὴ Θωμαῆ δὲ θὰ τὴν πάρει κανένας, στὸ λέω γὰ... Εἶναι ἄλλος γιὰ τὴ Θωμαῆ.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Καὶ ποιὸς νὰ τὸν ἀκούσω;

ΓΙΩΡΓΗΣ : Τοῦ λόγου μου ἀκέρως...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μπᾶ πὰ πᾶ. Κ' εἶναι πράμα νὰ τὸ λές; Ἄμ ἐκεῖ νὰ τ' ἀκούσει ἡ μάνα σου, ἔπεσε ξερή...

ΓΙΩΡΓΗΣ : Μωρὲ θὰ τ' ἀκούσει καὶ θὰ 'ναι μέρα μεσημέρι...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἡ Θωμαῆ, γιόκα μου, λέω, οὔτε προίκα νὰ πείς...

ΓΙΩΡΓΗΣ : Ἐχει ὅσα ἔχω...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Δὲν ξέρω κιόλας... Σὰ θές ὅμως, σὺ 'σαι ὁ ἄντρας. Ταχιά πρωὶ — πρωὶ σὰ πάει στὸν ἀγερόνα γι' ἄγερο, κίνα καὶ πέστα τῆς, πρὶν ἡ μάνα σου τῆς πάρει τὸ λόγο τῆς μαθές... Κι ἀπὸ ἀπὸ κορίτσι σὺν τὴ Θωμαῆ τὴν σήμερον δὲ βρίσκεις...

Κι ὅσο γιὰ τὸ συγγένιο μου — ξαδέλφης τέταρτῆς μου γιὸς — τοῦ δίνω γὼ ἄλλη... (Ἡ ἀυλαία κλείνει ἐνῶ ἡ Προξενήτρα φεύγει κνηρημένη ἀπ' τὰ ἀγόρια. Ἡ ἀυλαία χωρίζει τ' ἀγόρια ἀπ' αὐτὴν μέσα στὴ σκηνή, ἐνῶ ἡ Προξενήτρα γυρίζοντας δὲν βλέπει κανένα καὶ στέκεται στὸ προσκήνιο).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Καλὸς κι αὐτοῦνος ὁ ἀνηψιὸς — μὰ τὴν ἀλήθεια τοῦ δαιμόνου, λέω, τὴν ἀλήθεια

— καμιά βολὰ εἶναι ἡ πιὸ σωστή —

ποῦ τὸν σοφίστηκα ἡ λωλή

ἢ μὴ δὲν ἔχω ὅσο, ἱερό δὲν ἔχω ἡ μαγκούφα;

Ἄμ δὲ θ' ἀφήσω στὸν κόσμω ἄλλη δικολιά;

Πῶς τὸ λέν μαθές...

τὸ χτένι φτάνοντας στὸν κόμπο

πῶς σὲ παίρνει τὸ νερό ἀπ' τὸν...

... τρεχάτε ποδαράκια μου νὰ μὴ σᾶς φτάσει ὁ...

"Ὅχι, θὰ σᾶς ἀφήσω νὰ παίζετε τὸ ἀμάδες!

Καὶ καλὰ ὡς ἐδῶ πήγαμε...

Τώρα ὅμως τί γίνεται

μὲ κείνους τὸ ἀνεχόρταγους τοὺς γύφτους

τοὺς τσιγγούνηδες, τοὺς ἄρπαγες

ὅπου δὲ νοματίζουμε θεὸ

ἄγιο δὲν προσκυνοῦνε

τὴ χάντρα ἀπ' τὸ μάτι σου

κι αὐτὴ νὰ τὴν ἀπάξουν...

(Κάνοντας μιὰ στροφὴ βλέπει κάποιον ποῦ περνάει μακριά) :

Βρὲ τὸ μονόκυρο τὸ Χαζοκωνσταντῆ

τὸν Τρόντα τὸν ἀποξεχασμένο

ἢ ποῦ μὲ εἶδε καὶ στὰ ποδαράκια τὸ 'βανε

ἢ δὲ μὲ εἶδε καὶ πάει ξενοιασμένος!

Καὶ στὸ 'να ὅμως καὶ στὸ ἄλλο

πρέπει νὰ τὸν προλάβω. (Φωνάζει)

Κωστή... Ὁρὲ Κωστή...

ΦΩΝΗ ΚΩΣΤΗ : Ἐὶ μαρῆ...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μαρὲ Κωστή, στὰ μάτια πιὰ ἔκανα! Καὶ σὺ μαθές νὰ κάνεις ποῦ δὲ μὲ εἶδες!..

ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΚΩΣΤΗ : Τί κάνω καὶ ξεκάνω, παλαβὴ εἶσαι μαρῆ; Δὲ σ' εἶδα, ψέματα νὰ πῶ;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄντε μωρὲ Κωστή... Ἄχ, καὶ νὰ 'ξερεις ἀπὸ ποῦ ἔρχομαι, νὰ 'ξερεις ποῦ πηγαῖνω...

ΚΩΣΤΗΣ (Ποῦ ἔχει μπεῖ) : Καὶ ποῦ θές μαρῆ νὰ ξέρω;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἀπὸ τὴν πόλη ἔρχομαι καὶ στὴν κορφὴ κανέλλα!

ΚΩΣΤΗΣ : Εἶδες ὅπου τὸ λές καὶ μοναχῆ!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἐλα βρὲ Κωνσταντῆ, μὲ κάνεις καὶ γελάω ἡ κουρούνα... Τάχατες δὲν κατάλαβες... Μοῦ εἶσαι ἕνας ἐσὺ... δυὸ δὲ γέγονται...

ΚΩΣΤΗΣ : Ἐμ... ἔμ...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κανέλλα - Κανελλιά!... Ἄχ, λέω, τὰ καλὰ κορίτσια μένουν, κι ὅλα τὰ πεταχτὰ παντρεύονται.

ΚΩΣΤΗΣ : Τί λές;...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κακομοίρα, λέω, Κανελλιά, ἀπροστάτευτη Κανελλιά ὅπου δὲν ἔχεις ἀπὸ ποθενά... Νοικοκυρὰ δὲν εἶναι;

Ἡ χρυσοχέρα ἡ καθαρὴ ἡ γερὴ ἡ δουλευταροῦ; Αὐτὴ γυναῖκα κι ἄντρας καὶ μὲ τὸ χωρατό τῆς καὶ μὲ τὴ σοβαρότητα τῆς. Τὸ παλιὸ φικιάνει καινούριο. Τί πίττες εἶν' αὐτὲς ποῦ πλάθει, ἢ ἡ φιλοτιμία τῆς — τὴ μπουκιά νὰ σὲ φιλέψει — καὶ νὰ πείς δὲν εἶναι οἰκονόμα;... Ἄχ, λέω, ἀλλοῖα, ἀπὸ 'μεινε ἡ βαρεῖομοιρη

σὺν καλαμιά στὸν κάμπο — ἡ ὄρφανούλα... Καλὰ - καλὰ ξέρω... Ἐξέρω... λές νὰ μὴν ξέρω τί λείει ὁ παλιόκοσμος!

Βρίσκουν νὰ ποῦν: ἡ Κανελλιά κουτσαίνει... Ἡ Κανελλιά!.. ποῦ πατάει δῶ καὶ βρίσκειται πέρα!... Ἐ, ναὶ δὲ λέω, δὲν εἶμαι καὶ στραβὴ οὔτε γκαββῆ, ἀλλ' αὐτό, μάτια μου, ἡ Κανελλιά ἀπὸ μικρὴ τὸ ἔχει... Πῶς τὸ πῆρε ἀπὸ μικρὴ αὐτὸ τὸ σκερτσάκι νὰ κουτσαίνει λίγο ἀπ' τὸ δεξί τῆς... καὶ τῆς ἔμεινε!.. Γιὰ νὰ μὲ ρώταγες ὅμως βρὲ Κωνσταντῆ, δὲ 'ναι ποῦ δὲν τῆς πάει... Πολὺ μένα μ' ἀρέσει βρὲ Κωνσταντῆ!..

ΚΩΣΤΗΣ : Μαρῆ...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ποῦ 'ναι λιγάκι φωνακλοῦ — γιατί ὡς ἐκεῖ φτάνει τοῦ κόσμου ἡ ξεδιαντροπιά... νὰ λένε φωνακλοῦ τὴν Κανελλιά... Δὲν τὸ 'ξερε δὲ ν' ἀλλάξει τὸ λαρύγγι τῆς κ' ὕστερα καὶ γιατί, ἔ; Γιατί δηλαδὴς νὰ τῆς τρῶνε τὸ δικίω τῆς τάχα τῆς ἀπροστάτευτῆς!..

ΚΩΣΤΗΣ : Ἄκουσε νὰ σοῦ πῶ Κατερινιώ, τὴν Κανελλιά τὴν ξέρω, ἄσε με. Μπορεῖς νὰ μοῦ πείς γιὰ τὴν Παρασκευὴ τοῦ Τρόντα;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἐ, καὶ τί νὰ σοῦ πῶ;

ΚΩΣΤΗΣ : Αὐτὴ μ' ἀρέσει, λέω. Τὸ σκέφτηκα τὸ πράμα!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Λές ἀλήθεια μωρὲ ἢ θὰ κρίνω τ' ἀδίκου;

ΚΩΣΤΗΣ : Ἀλήθεια, καταλήθεια!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἐ, τότε μὴ ρωτᾶς πάγαινε καὶ δῶσε λόγο!

ΚΩΣΤΗΣ : Καὶ πῶς τὸ λές αὐτό;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Σὰ ποῦ σὲ βλέπω καὶ μὲ βλέπεις. Πρῶτῃ μου εἶναι φιλενάδα. Καλύτερα ξέρω αὐτὴ παρὰ τοῦ λόγου μου.

ΚΩΣΤΗΣ : Τότες μᾶς καὶ τὸ λές...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Καὶ θὰ πᾶς μοναχός, γιὰ νὰ πηγαῖναμε ἀντάμα;

ΚΩΣΤΗΣ : Παγαῖνω, παγαῖνω... Παγαῖνω!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄει στὸ καλό... (Μόλις ὁ Κωστής γαθεῖ):

Διαδίου φύτρα ποῦ νὰ σὲ φάει ὁ μαῦρος λύκος!

Γερωντοπαλλῆκαρο ποῦ νὰ σὲ δῶ γαμπρὸ

καὶ νὰ μὴν τὸ πιστέψω!..

Κακομοίρα Παρασκευούλα μου τί 'ταν κι αὐτὸ

νὰ ἰδεῖς χαρὰ στὰ σκέλια σου

τώρα στὰ πίσω - πίσω...

Καὶ σὺ κουρούνα μου, φτωχιά μου Κανελλιά.

Ἄει, Κανελλιά μου, εἶσαι καὶ μικρότερη ἐσὺ

θὰ σοῦ βρῶ ἄλλοτε ἐγὼ - ἔτσι δὲ σ' ἀφήνω...

κανένα χῆρο - θὰ πεθάνει καμιά τώρα - τώρα

πόσο θὰ ζοῦν οἱ παληογυναίκες...

νὰ πεθαίνει κι ἀπὸ καμιά

νὰ παίρνουν σειρὰ κ' οἱ ἄλλες

"Ὅι, ὄρε, Κωστή, Χαζο-Κωστή καὶ λείει...

καὶ λείει, νὰ μοῦ τὴν ἔσκασες



— αν δε σε φάω με τὰ δόντια μου!  
αν δε σου κάνω τὰ σαράντα  
αν δεν... ἄχ... κάθουμαι κ' ἐγὼ ἢ μουρλή  
σὰ νὰ ἔχω τις ἀδείες του!

(Μπαίνει πάλι ἀπ' τὴν κούνια καὶ ἡ αὐλαία ἀνοίγει...)

### ΕΙΚΟΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

Στὸ σπίτι τῶν τσιφούτηδων.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : ... Οὔτε γελάει, οὔτε κλαίει. Τὸ πράμα εἶναι σὰν ἐκεῖ πού τὸν καιρὸ του νὰ μὴν ἔχει...

ΓΕΡΟΣ : Αὐτὰ μένα δὲ μοῦ λένε τίποτα. Ἄπο προῖκα τί γυρεύει;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄμ, ἐκεῖ νὰ γυρεύει προῖκα γιὰ τὸν κανακάρη πὸ ἔχει—δὲ λέω τὸ παιδί εἶναι καλὸ—μὰ ἔχουνε λέω, τόσο βίος, κι ἄλλα νὰ θένε;

ΓΡΙΑ : Τὴν ξέρω γώ, τὴνε ξέρω τί γιάρτισσα εἶναι!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μένα μοῦ λές... Μὰ σὰν εἶναι νὰ δώ-  
κετε προῖκα... μαθὲς τὸν πρώτο τυχόντα θε νὰ ἴπικα καὶ θὰ  
τό ἴδινα τὸ κορίτσι μου νὰ εἶχα... κι ὄχι... Δὲ θέλω νὰ  
πῶ, καλὸ ναι τὸ παιδί, ἀλλὰ ὄχι καὶ γιὰ προῖκα!

ΓΕΡΟΣ : Ἐκεῖ, αὐτὴν ἢ προῖκα, με κάνει καὶ κλειῶ τὰ  
μάτια...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μαθὲς, λέω... καὶ δὲ βάνεις σὺγαμπρο,  
μαθὲς, παλληκάρη πού νὰ γυρίζει τῆ γῆς ἀνάσκελα... Τώρα  
—δὰ δὲν ξέρω νὰ σὰς πῶ, μὰ κείνη—ἡ κερά μου—τὴνε θέ-  
λει τὴν προῖκα...

ΓΡΙΑ : Θὰ πάρει τὸ σβίγχο προῖκα... Σὲ γύφτο τὴνὲ δίνουμε  
καὶ πὲρ προῖκα νὰ δώκουμε στὴν παλιοχωρίτισσα σὰ πέρα...

ΓΕΡΟΣ : Ἐσὺ λιγότερα, λέω...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Γιατί; Σάματις κ' ἔχει ἀδικό; Αὐτὴν  
μὰ φορὰ λέει θέλει ἀπ' ἔσα ἔχει τὰ διπλά, χὰ χὰ χὰ! χαρὰ  
στὸ νεῖο πού ἔχει... ἢ τουλάχιστο, λέει, τὰ ἴδια...

ΓΕΡΟΣ : Ἐ, ἅμα δεῖ τῆ δεκάρα μας, μὰς γράφει!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Δὲν ξέρω κίβλας... Τὸ πρόσωπο εἶναι  
σπαθί. Δὲν γίνονταν δουλειές με τὰ πουλιά καὶ με τ' ἀηδό-  
νια... ὅσα νὰ πῶ στὰ γράμματα, πάντα θὰ ἔχω κι ἄλλα...

ΓΡΙΑ : Αὐτὸ ναι...

ΓΕΡΟΣ : Ἐτσι εἶναι, ἀλλιῶς κουβεντιάζεις ὁ ἴδιος...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἐμ δὰ, λέω κ' ἐγὼ... Ὅσα οἱ δυὸ μας  
ἔχουμε, μίτ' οἱ μανάδες μας οἱ ἴδιες, λέω... Γι' αὐτὸ καὶ  
λέω σύνταγα νὰ πάθω ὡς τὴν κερά... κι ἅμα γιὰ τελειώ-  
ματα, καλὰ καὶ καμωμένα με τὴν εὐχὴ τῆς Παναγίας καὶ  
τοῦ Χριστοῦ, καταπὸς πρέπει ὅλα νὰ γίνου, τί κάμουνε τὰ  
δυὸ ζευγάρη, ὅπου νὰ ψάξεις στὸ ντουσιὰ δεύτερο καὶ δὲ θὰ  
ἴβρεις... κι ἅμα μαθὲς—τί αὐτὰ ὁ Θεὸς μονάχα ξέρει—κι  
ἅμα μαθὲς γιὰ σκόρπισμα... καὶ μεῖς κακὸ χερόβολο κι αὐτὴ  
κακὸ δεμάτι... Ἐτσι λέω γὼ νὰ κάμουμε...

(Κάνει μιὰ χειρονομία νὰ τοὺς πάρει μαζί τῆς μὰ ἡ αὐλαία  
πάλι κλείνει πίσω τῆς καὶ μένει στὸ προσκήνιο).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄμ θὰ σοῦ ῥθει κόλπος γιὰ νὰ σοῦ ῥθει  
σπαγγοραμένε ἄρπαγε τσιφούτη  
ὅπου δὲ λές ν' ἀφήρεις τῆ χαψιά  
τὸ ψίχαλο, τὴν ψεῖρα.

Ἐννοια σου... κ' ἔχεις χάρη  
ὅπου τῆ σφήνα ἔχω γι ἄλλα  
κι ἀπέ... ἂν δὲ σοῦ βγαῖα τὸ λάδι  
λίγδα σφιχτόψερα δαιμόνου  
νὰ μὴν με λέγαν στ' ὄνομα...

Ἄ, νὰ κι ἀπὰ στὴν ὥρα...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Τί κάνεις ὄρε Παλιοκατερίνη;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κάνω καὶ κανεύω, πού νὰ μὴν εἶχα κά-  
νει... Εἶναι χαρὲς πού γίνονται τραγούδι καὶ στοριῶνται κ'  
εἶν' ἄπρεπα πρεπούμενα καὶ τὸ Μυλωνοῦς πού λένε...

Ἄντε, βάνε τὸ χιόνι στὴ φωτιά καὶ κάντο νὰ ταιριάζει...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Ἐ, Κατερίνη, πῶς τὰ λές, τί θένε οἱ παροιμίες;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Βῆμα νὰ θέλω σὰ μπροστά βῆμα νὰ κάνω  
πίσω.

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Πότε μιὰ νύχτα νύχτωσε πού νὰ μὴ ξημερώσει;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Σὰν τί πού ξημερώνουν, μὰ τί ξημέρωμα  
ἔχουν.

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Κοιμᾶται καθενεὶς ὅπως μαθὲς καὶ στρώνει...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Εὐδοῦνο ματαπέστο... Ὅμως δὲ σώνει  
νὰ τὸ λές, πρέπει καὶ νὰ τὸ κάνεις!

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Μπά... Μπά, τί λές; με τοῦτα τὰ σημάδια;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κι ἀκόμα δὲν ἀπῆκασες μωρὲ;

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Ἐχει γούστο! Ἄμ θὰ γελάσει τὸ παρδαλὸ  
κατσίκι...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Σὰ μοῦ ματώσει μένα ἢ καρδιά...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Τότε δὲν εἶναι γιὰ στασιῶ. Τὴν κλέβω κι  
ἀπὸ δῶ πᾶν οἱ ἄλλοι...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Πράματα παρασάνταλα, λέω, νὰ μὴν ἀ-  
κούω...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Μωρὲ τί μοῦ λές...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Σὺ κάνε κράτει κι ἅμα δοῦμε κι ἀπο-  
δοῦμε, τότες...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Τὸ λύκο τόνε βλέπουμε, τὸ ντορὸ θέλουμε;...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ἄκου καὶ μένα, λέω, καὶ δὲ χάνεις. Ἄει  
τώρα στὴ δουλειά σου!...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Στὸ λέω νὰ τὸ ξέρεις... Ἐτσι καὶ τίποτα  
μὲ βρίσκει... πρῶτα ἀπὸ σὲ θ' ἀρχίσω...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μωρ' αἶε στὸ γεροδιάλογο καὶ στὴν εὐ-  
χὴ τῆς Παναγίας...

ΠΑΡΑΓΙΟΣ : Καλὰ—καλὰ... Δὲ θὰ χαθοῦμε... (Κάποια ἀ-  
πειλὴ στὴ φωνὴ του ἐνῶ φεύγει).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ (Μόνη, πρὸς τὸ κοινὸ) :

Κατάλαβες δηλαδῆ;...

Ἄπ' τὸ καλὸ σου νὰ βρίσκεις τὸ διάλογο σου.

Δὲ θὰ σὰς περάσω τὴν κλιματσίδα

νὰ πᾶτε στοῦ διαβόλου.

κι ἂν ματακολληθῶ με προξενιά

νὰ μὴ με λένε στ' ὄνομα...

Ἄκους ἐκεῖ...

Σάμπως θ' ἀκούσεις τὸ καλὸ;

Μὰ κάνε τὸ καλὸ καὶ ρίξ' το στὸ γιαιλό...

Ἄχ... ἄχ... δὲ θὰ παντρέψω καὶ τὸν Κωστή!

Αὐτὸ τὸ γεροντοπαλληκάρο

μ' ἔχει πολὺ στὸ μάτι μπεῖ.

Νὰ τὸν παντρέψω κι αὐτὸν

κι ὁ τελευταῖος νὰ ναι...

ὁ τελευταῖος πιά... ὁ τελευταῖος...

(Μπαίνει ἀπ' τὴν κούνια καὶ ἡ αὐλαία ἀνοίγει...)

### ΕΙΚΟΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

Στὸ σπίτι τῆς Κυράς.

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τί τοὺς θένε τάχα τοὺς προξενητάδες σὰν  
εἶναι ὅπως καληῶρα... Μὰ κι αὐτές, βλέπεις, οἱ δουλειές θένε  
τὸν ἄνθρωπὸ τους... Ἄντε τώρα νὰ πάει κανένας ξερὸς—  
χλωρὸς νὰ ζητήσῃ τὸ παλληκάρη ἢ τὸ κορίτσι τ' ἄλλουνοῦ...  
Ἐγὼ νὰ πῶ τῆ μαύρη ἀλήθεια—παιδιά μου τὰ ἔχω καὶ τὰ  
δυὸ. Ἄν ἥλιος μου εἶναι ὁ ἕνας τους, φεγγάρι μου εἶναι ἡ  
ἄλλη...

ΚΥΡΑ : Σὰν κρένεις γιὰ τὸ γιό μου, ψέματα δὲ θὰ πῶ  
καὶ τὸν ἀνάστησες ἢ ἴδια μιὰς καὶ στὴν ποδιά σου ἐγεννήθη  
κι ἥλιος μου καὶ σὲ μένα πρῶτα εἶναι, μιὰς κ' εἶναι γιός μου.  
Ἄντε, ὁ πρῶτος νοικοκύρης εἶναι στὸ χωριό μας καὶ σὲ  
πολλὰ ἀπὸ τὰ γύρω μας—ἄς εἶναι μακαίριοι οἱ προγόνοι μας  
πού ν' ἀγαθαίνουν εἶχαν νοῦ παρὰ πού νὰ ξεδιάζουν...

ΓΡΙΑ : Πολλές καὶ σὲ πολλὰ θε νὰ ἴβρεις σὰν τὴν κόρη μου  
—μὰνα τῆς καὶ καλὴ μου—μὰ στὴ μορφιά καὶ στὴν ἀξιάδα  
ἀπ' ὅ,τι μολογᾶνε, δὲ θέλω πιότερα νὰ πῶ...

ΓΕΡΟΣ : Ξενομερίτες ἦταν οἱ γονιοί μου, ρίξες σὲ τοῦτα  
τὰ χόματα δὲν ἔχουμε βαθεῖες—βλοημένο τ' ὄνομα τοῦ Κυ-  
ρίου—μὲ τῆ δουλειά μας ζοῦμε—ὅ,τι ἔχουμε λίγο, πιότερη  
ἢ ἀμάχη, λιγότερες οἱ ἀπολαβές...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ὅ,τι ἔχει νὰ τιμᾶει καθενεὶς, αὐτὸ ναι  
τὸ καλύτερο...

ΚΥΡΑ : Ἐμαθα νὰ τιμῶ ὅ,τι βρῆκα. Ἄκόμα ἔμαθα—καὶ  
πάντα τὸ μαθαίνω—ν' ἀγαθαῖνα παρὰ νὰ λιγοστεύω, καὶ  
ν' ἀγαθαῖνεις στὸ σωστό, αὐτὸ γιὰ μένα εἶναι ἀγάταιμα,  
τί ὅ,τι ἄλλο, δὲ ναι τιμὴ στὸ ἔχει σου...

ΓΕΡΟΣ : Σωστά τὰ λές, πολὺ σωστά, δὲν ξέρω μοναχὰ πῶς  
παίρνεις καὶ τὸ ξηγᾶς τὸ κάθε πράμα...

ΚΥΡΑ : Ἄ, ὅπως τὸ λέω. Σὰν ἦταν νὰ μ'πω νύφη σὲ τοῦτο  
δῶ τὸ σπιτικό, στὸ πατρογονικό μου ἦταν φερμένη ἢ πεθερά  
μου ἢ σχωρεμένη. Ὁ μακαρίτης ὁ πατέρας μου ἔταξε τί ἔτα-  
ξε, μὰ ἡ πεθερά μου—μετρημένη σὲ ὅλα τῆς—τοῦ ἴπε-  
ποτέ δὲ θὰ τ' ἀλησιμονήσω :—“Συμπέθερε, ὅλα καλὰ, ὅμως  
πενήντα πράτα μὰς χαλοῦνε τῆ δουλειά...”

—“Πενήντα πράτα;” Γελάει ὁ κύρης μου, “Δίνω τῆς  
πενταχόσια πάντα...”

—“Ὅχι”, τοῦ λέει τότες κείνη, “πενήντ' ἀκόμα νὰ ῥθουμε  
στὸ μέτρο! Μὲ τὰ πενήντα θὰ ναι ἴσα τὰ διπλά ἀπὸ ἴσα ὁ  
γιός μου στὸ μεράδι του ἔχει...”

ΓΕΡΟΣ : Σωστὴ κουβέντα γιὰ κεινοὺς τοὺς καιρούς...



ΚΥΡΑ : Γιά κεινούς! Καί γιά τούς τωρινούς, γιαντί όχι; Έγώ γιά τό γιό μου δέ θά ζητήσω τά διπλά όχι γιαντί δέ θά τό πάρει, αλλά γιαντί μ' άρέσει τό κορίτσι... και στο γιό μου θ' άρέσει και θά ζήσουν, λέω, καλά... Μά όσα έχει ό γιός μου - πεντάρα παρακάτω - τά θέλω...

ΓΡΙΑ : Άμ εκείό, συμπεθέρα, δέ γένεται κουβέντα...

ΚΥΡΑ : Δέ γένεται κουβέντα; Καί γιαντί;

ΓΕΡΟΣ : Μέ μένα κουβεντιάσεις κι όχι μ' αυτήν. Άκουσε συμπεθέρα : Κορίτσι όπως είπες και σύ έχουμε καλό, παιδί έχεις καλό, θαρρώ μπορούμε νά τά ταιριάξουμε...

ΚΥΡΑ : Δέν είπα όχι. Έγώ είπα ό,τι είχα νά πώ.

ΓΕΡΟΣ : Έμεις, φτωχοί άνθρωποι ξέρεις και σύ - άσε τί λέει ό κόσμος γιά φλουριά κι άσημικά - μακάρι νά 'χαμε και στο κορίτσι μας δέ θά τά δίνουμε; Δέν δυνάμαστε πάρεξ δυό στρέμματα άμπέλι, τό γιουρτί μας, άλλα δυό στρέμματα αυτό και τό λιβάδι στά βάρκα...

ΚΥΡΑ (Γελώντας) : Τίποτες άλλο;

ΓΕΡΟΣ : Άς πούμε κ' ένα σταροχώραφο!

ΚΥΡΑ : Σάν πόσα στρέμματα αυτό;

ΓΕΡΟΣ : Πέντ' έξη, μπορεί και τέσσερα και τρία, ανάλογα τή θέση!

ΚΥΡΑ : Γι' άκούτε εδώ, παζάρια γύφτικα ποτέ δέν έχω κάνει. Γι' αυτό κ' έχω και τά καλύτερα πράματα σ' όλη τή λάκα και στα σερνικά μου έρχονται άπ' τά πέρατα και τραβάνε τά θηλυκά τους ντόπιοι και ξενομερίτες!

ΓΕΡΟΣ : Καί ποιός τά γύφτικα παζάρια κάνει;

ΚΥΡΑ : Σείς τώρ' άρχισατε...

ΓΡΙΑ : Μείς είπαμε τί δίνουμε στην κόρη μας. Κι από παζάρια δέν τά συνηθάμε...

ΚΥΡΑ : Τά συνηθάτε δέν τά συνηθάτε, αυτό τό ξέρει ό κόσμος κι ούτε πού μέ διαφέρει...

ΓΕΡΟΣ : Καί μπας κ' ήθελε ή άφεντιά σου νά βγώ σάν τήν τριχα άπ' τό ζυμάρι κι ό,τι έχω και δέν έχω σέ σένα νά τό δώσω;

ΚΥΡΑ : Προΐκα θά τό 'δωνες στην κόρη σου!

ΓΕΡΟΣ : Σάν ήταν νά τήν πούλαγα σέ σοί σάν τό δικό σου, από πάνω θά 'πρεπε και νά πάρω. Άμ έλεγα πώς θά τό 'παιρνες σωστά κι όχι από πάνω νά ζητῶς. Έκειό έτσι νά βγώ νά πώ, τή δίνω όπως είναι, μου τήν άρπάζουν οι καλύτεροι...

ΚΥΡΑ : Βγές τότε και κράζε κι από τό σπίτι μου δξώ!

ΓΡΙΑ : Άκούς εκεί τέτοια ντροπή!... Ποιός θέ νά τ' άκουγε δικό μας κορίτσι στο γιό σου νά δίνεται και νά μάς γυρνάει και τά πέταλα...

ΓΕΡΟΣ : Ξενομερίτες είμαστε, μά τό 'χουμε πάνω από τή σκούφια. Καί κεί πού φτύνουμε δέν ξαναπατάμε...

ΚΥΡΑ : Τό 'πα με τούς καμρίηδες σέ λόγια νά μιμ ήρθω. Κι αν δέχτηκα, ή ευγένεια μ' έκαμε, μά όποιος δέν τιμῶ όπου τόν τιμῶν, άξιος του έαυτού του! Άντεστε στο καλό. ('Η ίδια πρώτη πάει νά βγει αυτή).

ΓΕΡΟΣ : Δέν τό 'χουμε σκοπό νά μείνουμε. Έσύ εδώ ένα λεβέντη έχεις παραγιό. Είν' άξιος άντρας. Χρειάζεται νά στον ζητήσω σένα;

ΚΥΡΑ : Πώς; Παραγιό δικόνε μου ζητῶς;

ΓΕΡΟΣ : Καλοβράδι! Έτσι γι' άλλιώς, δέ θά χαλάσουμε τίς καρδιές μας. Νερό κι άλάτι σ' ό,τι είπαμε. Κ' ή συμπεθερία μας, συμπεθερία...

ΓΡΙΑ : Κι ούτε είμαστε άνθρωποι ν' άκούμε τά κουτσομπολιά, πώς τάχα σύ τόν παραγιό σου... κι άλλα πολλά πού δέν τά συνηθάμε!

ΚΥΡΑ : Έξω άπ' τό σπίτι μου δαιμόνοι...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Άντεστε στο καλό. (Βγαίνουν). Πώ, πώ, πώ, άνθρωποι!...

ΚΥΡΑ : Έξω και σύ άχάριστη!...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Άχάριστη έγώ, κερά; Έγώ πού σου 'φαγα τ' αυτιά μη βάνεις τέτοιους καμρίηδες, τσιφούτηδες, άμαρτωλούς στο σπίτι σου; Έγώ; Έγώ πού όπου και νά σταθώ λέω πώς ό,τι λένε είναι ψέματα; Καί τότε έκασα, κερά, έγώ ν' άκούσω τί λένε στο χωριό; Κ' είπα μαθές έγώ, κερά, πώς τάχα σύ όρέγεσαι, μαθές, τόν παραγιό σου; Καί τί μου πέφτει λόγος; Καί ποιά είμαι γώ πού θά σέ κρίνω; Κ' ύστερα ό καθενίς κάνει ό,τι τ' άρέσει... Νά πούμε και τόν ήθελες και σ' άρεσε!

ΚΥΡΑ : Έμένα, μωρέ, ό άργάτης μου;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Ό λόγος τό λέει, κερά. Σάμπως πού θά τόν έπαιρνες μαθές ή άντρα! Σου 'πα γώ τίποτες τέτοιο ποτέ; 'Η έκασα γώ ποτέ ν' άκούσω πό 'λεγαν τάχα πώς πάγαινες στην κάμαρή του όλη νύχτα και πώς τάχα έστελνες

στα πανηγύρια τό γιό σου γιά ν' άναμένεις μοναχή με τόν προκομένο τάχα...

ΚΥΡΑ : Σόπα - σόπα...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Γιαντί ό κόσμος είναι κακός, κερά, και κάνει τριχα τήν τριχα. Κι αυτουνόι τώρα οι μαγκούφηδες γιά νά σέ πειράζουν τό 'πανε, παρά πού θά τό κάμουν. Έννοια σου όμω, κερά, κ' έχω ράμματα γιά τή γούνα τους! Άν δέ βγώ νά φωνάξω σ' όλο τό χωριό πώς ήρθαν και σου ζήτησαν τόν παραγιό...

ΚΥΡΑ : Κι αν δέν έχουν σκοπό δηλαδή νά τόν πάρουν, έτσι πού θά τό κάμεις θά τόν πάρουν!...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Έμ, έτσι λέω... Δέ 'ναι καλά, κερά μου, έτσι μαθές; Άσε πό 'χω άκουσμένα πώς τάχα έχω κατα νού οι δυό τους οι νέοι... Κι όμα, κερά μου, θέλει ή νύφη κι ό γαμπρός, τύφλα νά 'χει ή πεθερά κι ό πεθερός!... Άμ... αν δέν τούς κάμω μύθο, κερά μου!... (Βγαίνει άπ' τήν πόρτα. 'Η κερά μένει μόνη).

ΚΥΡΑ : Όχιά!... Έ, όχιά!... Όχεντρα! Έσύ, μου τά 'φκιασες όλα όχιά, μάγισσα, του δαιμόνου προξενήτρα, διαβόλισσα ματαγεννημένη, τό κακό πού μου 'φρες, και τί νά πώ, πού νά μη σώσεις νά βγεις τ' αλλοκατόφλι μου, νά τσαι-τσισείς!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ (Ξαναπαίνοντας) : Γελάω, καλοκερά μου, γελάω ή έρημ με τό χουνέρι πού τούς φτιάσαμε. Ξέρεις τί πράμα είναι οι παλιοτσιφούτηδες από κεί πού λογάριάζαν σέ ολάκαρη περιουσία - έσωσε κ' είπε τό λόγο ό παλιοτσιφούτης και θά μείνει με τό μαντράχλο, τό ξύλο τό κρεμάμενο... Άχ, λέω, κερά μου, κατάρες όπό 'χω νά μαζώξω... Άπ' τό καλό μου πάντοτε και βρίσκω τό διάλό μου... Δέν ξέρω τί νά πώ... Λές νά 'μαι καταραμένη, κερά μου;

ΚΥΡΑ : Σόπα, καλέ, τί λόγια είν' αυτά;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Άχ, κερά καλοκερά μου, άς είναι πού μου τ' άναγνωρίζεις... Κ' έγώ δέ θά σ' άφήσω έτσι, θά σου βρώ γώ νύφη πού νά σου πρέπει και νά σου πηγαίνει. Καλέ τό σάλι μου ή λωλή, τό σάλι μου, μαθές έχασα κι αυγά, έχασα και καλάθια... (Τυλίγοντας τούς ώμους της με τό σάλι της βγαίνει άπ' τήν αυλαία πού κλείνει).

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Έ, δέν είμαστε καλά!...

Γιά πού κάποιον άγιο έχω γιά πού 'μαι σαββατογεννημένη γιά πού ό διάλογος ό ίδιος μ' έχει καβαλλικέψει!...

Άλλιώς έγώ δέν τό ξηγγώ.

Κ' ήρθαν έτσι τά πράματα

πού τί νά πεις και τί νά κάνεις;

Είπα θελά με δέρνουμε

ώς τή Δευτέρα Παρουσία!

Κύριε τών δυνάμεων!...

ΚΩΣΤΗΣ ('Ερχεται) : Έ, μωρή λωλή, τί έχεις;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μπῶ; Πού ξεφύτρωσες τουό λόγο σου;

ΚΩΣΤΗΣ : Τί παραλογῶς μωρή έτσι μοναχή;

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τρελλός παπάς σέ βάφτισε - είσαι καλά;

ΚΩΣΤΗΣ : Σέ ψάχνω άπ' τό γίωμα, εδώ Κατερινιώ, εκεί Κατερινιώ, πουθενά Κατερινιώ...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Άμ δέν έχει τσ' άδειές τουό καθενός ή Κατερινή, νά τήνε βρίσκεις όποτε θές... Έ, βρέ ρεμάλι ρεμπασκέ όπου γυρνῶς σάν τό μονόλινο, τί λές βρέ; Θά πεις τό ναι καιιά φορά, γιά θά σέ πάρει ό διάλογος;

ΚΩΣΤΗΣ : Άμ θά τό πώ και θά τό πώ!...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Έ, δόξα σοι ό Θεός κ' ή Παναγιά ή Παρθένα - άχ, είπα Παρθένα και θυμήθηκα - δέ μου λές βρέ Κωστή, θυμάσαι σύ, ή Παρθένα δέν είχε έναν άδελφό στην Άμερική; Τί νά 'γινε αυτός;

ΚΩΣΤΗΣ : Τώρα... ή Παρθένα μάς έχει άφήκει χρόνους!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Πάρτον και στο γάμο σου νά σου πει και τουό χρόνου. Βρέ ό άδελφός της, λέω, τί γένηκε; Παντρεύτηκε μαθές ή είν' ακόμα άνυπαντρος;...

ΚΩΣΤΗΣ : Μά δέν πέθανε κι αυτός; Τώρα πάει καιρός...

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Πέθανε; Έσωσε και πέθανε!... Πού νά μην είχε σώσει. Άχ... καλά έκανε κι άδειασε τόν τόπο και καλά θά κάμουν νά μάς άδειάσουν τή γωνιά όλα τά γεροντοραμολίμα... γιαντί έγώ στο λέω, Κωστή, έμένα αυτά τά γεροντοπαλλήκαρα θά με φῶνε... Νά μη λένε βρέ άδερφέ νά πάρουν μιάν άπόφαση; Τί με κοιτῶς, έ; Μιάν άπόφαση βρέ! Ναι ή όχι;

ΚΩΣΤΗΣ : Έ, όχι!

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τί;

ΚΩΣΤΗΣ : Είπα όχι!



ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τι είπες τώρα Κωστή, είσαι καλά;  
 ΚΩΣΤΗΣ : Γιατί;...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τι γιατί, Κωστή μου, τι γιατί; Γιατί γιατί είμαστε τώρα... Είσαι καλά πού δε θά παντρευτείς... "Αμ κακομοίρη!...  
 ΚΩΣΤΗΣ : Δεν είπα γώ πού δε θά παντρευτώ...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Α, δεν είπες... είπα και γώ...  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Εγώ δεν είπα πού δε θά παντρευτώ, αλλά...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αλλά;  
 ΚΩΣΤΗΣ : Νά, δεν παίρνω αυτές πού θές εσύ...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Μπᾶ; "Αλλο κι αυτό... Βρέ κουτεντέ... τί θά πεί, βρέ χαζομερέμη, αυτές πού θέλω εγώ... Για τού λόγου μου βρέ θαρρείς νυφοδιαλέγω;  
 ΚΩΣΤΗΣ : Ξέρω γώ;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αμ τι ξέρεις κάνε, σά δε μπορείς νά δείς τὸ διαφέρο μου ὅπου πέφτω σηκώνουμε μὲ τὴ δική σου σκέψη βρέ... πού σὲ λυπάμαι και σὲ πονάω ἔρημε... και πό-  
 "χω και λόγο δοσμένο στή μανούλα σου τὴ μακαρίτισσα. (Συγκινημένη) : ἄχ σχωρεμένη νά 'ναι, ἄχ λέω, σά ζούσε κείνη ἔτσι δε θά 'θελε σ' ἀφήκει, θά σ' ἔχε τώρα χρόνους παντρεμένο...  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Αμ ἐκεῖ γώ οὔτε πού τὴ γνώρισα τὴ μάνα μου.  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αχ κ' ἐγώ σάν ὄνειρο τὴν κακομοίρα... Κ' ἔτσι πῶσε φορὲς δὲν ἔρχεται στὸν ὕπνο μου...  
 ΚΩΣΤΗΣ : Μωρὴ ζουρλή, κάθουμαι και σ' ἀκούω, σὺ ἤ-  
 σουν ἀγέννητη σά μᾶς ἀφῆκε χρόνους...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κ' ἔρχεται, λέω, κάθε τόσο σ' ὄνειρό μου ἢ βαριόμοιρη, και μὲ παρακαλάει... Τὸν Κωστή μου και τὰ μάτια σου... "Ἔτσι νά τὸν ἰδῶ γαμπρὸ ἀπὸ δῶ πού 'μαι... και ἄς... πολὺ θά χαρῶ... μού λέει... "Αχ τῆς μανούλας ἢ καρδιά...  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Αστη τῶρ' αὐτὴ καλά 'ναι κεί πού εἶναι...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αχ... (Σκουπίζοντας τὰ μάτια τῆς) : Και δὲ μού λὲς βρέ...  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Εγὼ τὸ 'πα... αυτές ἐγὼ δὲν τις θέλω...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Και γιὰ ν' ἀκούσω σάν τί θές; Μπᾶς κ' ἤθελες νά σοῦ 'δυνα καμιὰ 'κοσάρα γιὰ τὰ μούτρα σου;  
 ΚΩΣΤΗΣ : Γὼ δὲ σοῦ 'πα 'κοσάρες... ἐγὼ θέλω...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Θά μὲ σκάσεις!...  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Εγὼ θέλω ἐσένανε!...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τι;  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Εσένανε!  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Χριστὸς και Παναγιᾶ!... Και τὸ προξε-  
 νεῖδ βρέ;  
 ΚΩΣΤΗΣ : "Η ἐσένα ἢ καμιὰ!...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τὸ προξενεῖδ βρέ, ἀκούς τί σοῦ λέω γώ; Και σὲ ποῖν τῆν δίνω γὼ τὴν Παρασκευὴ πού τῆς κλεινεις τὸ τυχερὸ βρέ;  
 ΚΩΣΤΗΣ : Και τί μὲ νοιάζει μένα;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Βέβαια, τί σὲ νοιάζει ἐσένα... "Εσὺ 'σαι ἄντρας βλέπεις...  
 ΚΩΣΤΗΣ : Τι μού λὲς τώρα μένα... ἀκούσες τί σοῦ εἶπα ἐγώ;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Θά βγάνεις τὸ σκουσιμὸ μωρὸ πού κάνεις σάν τὴ χήρα στὸ κρεβάτι; "Αμ ποιὰ μοῖρα μού τὸ 'γραφε νά λουστῶ γεροντοπαλήκαρο; Ξέρεις τί ἄντρα βρέ εἶχα ἐγώ;  
 ΚΩΣΤΗΣ : Γι' αὐτὸ σὲ ρήμαζε στὸ ξύλο!  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αμ γι' αὐτὸ του κι ὁ Κύριος μού τὸν πῆρε και μ' ἀφῆκε χρόνους... "Αλλά ἐκεῖ πού θ' ἀναμένεις νά μὲ βασανίζεις γεροντοπαλήκαρο, σὲ παίρνω και σὲ ψήνω ἐγώ... "Αν δὲ σὲ ψήσω νά σὲ φάω... μπουκίτσα - μπουκί-  
 τσα... (Ὁ Κωστής τὸ βάζει στὰ πόδια. Ἡ Προξενήτρα μένει μόνη) : Κατάλαβες δηλαδή; "Ἐ πάει... ὁ κόσμος τὸ 'χασε! "Ἐναν εἶχα διαθέσιμο κι αὐτὸς θέλει ἐμένα.  
 "Αχ Χαζοκωσταντή, Χαζοκωστή  
 τί σ' ἔβανε ὁ διάολος νά θέλεις!...  
 Και τὸ 'χα αὐτὸ τὸ προξενεῖδ γιὰ τὴν Παρασκευὴ  
 τόσο σίγουρο, τόσο σίγουρομένο!  
 Πῶ, πῶ, πῶ, ἐγὼ τὸ 'παθα καλά  
 - ὅσα μύθια τόσα ἀλήθεια -  
 ἀνύπαντρος προξενητῆς  
 γιὰ λόγου του γυρεύει...  
 "Ὦχ λώλεψα ἢ λωλή...  
 Μωρ' κάθουμαι ἢ λωλή και χαζοκουβεντιάζω  
 Εἶμαι γιὰ καθησιὸ ἐγὼ  
 ὅπου 'χω τραχανὰ ἀπλωμένο!..

## ΕΙΚΟΝΑ ΕΚΤΗ

Πέραςμα. Χωριάτες. Περνώντας τραγουδᾶτε:

Α' ΧΩΡΙΑΤΗΣ : Λέγε - λέγε τὸ κοπέλι,  
 κάνει τὴ γριά και θέλει.  
 Β' ΧΩΡΙΑΤΗΣ : Κι ἄλλο κείνη πού δε θέλει  
 κάνει βούτα στὸ κοπέλι.  
 Γ' ΧΩΡΙΑΤΗΣ : Τὸ κοπέλι νά μὴ θέλει  
 κ' ἢ γριά πολὺ νά θέλει...  
 ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ :  
 Τι νά γένει, τί νά γένει,  
 σάν προστάζει ἢ κερά,  
 κλεῖ τὰ μάτια τὸ κοπέλι  
 βούρρρ... και πέφτει  
 στὸν πατσά...  
 Α' ΧΩΡΙΑΤΗΣ : "Ὅλα τὰ παράξενα γίνονται στὸ χωριό μας!..  
 Β' ΧΩΡΙΑΤΗΣ : Για πὲς το ρέ, πὲς το ὅπου τὸ λὲς καλά!  
 Γ' ΧΩΡΙΑΤΗΣ (Προσταθώντας νά τραγουδήσει καλά μὲ  
 ἔμφαση) :  
 Μιά κερά καλοκερά  
 ἔφτασε νά 'ναι γριά  
 δὲν τὸ πῆρε ὅμως χαμπάρι  
 και τὸν παραγιὸ της θέλει...  
 ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ (Γελώντας) : Και τὸν παραγιὸ της θέλει!..  
 Γ' ΧΩΡΙΑΤΗΣ : Μά ἢ κερά ὅσο και νά θέλει,  
 τοῦτος νιὸς και ἄλλη θέλει!..  
 (Βγαίνουν. Τὸ κατόπι τους μπαίνει ἢ Προξενήτρα).  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ὦχ ἄλλοι μου και ἑλλοί μου,  
 και πέντ' ἔξ ἄλλοίμνο μου!  
 τί τῆς φικιάσαν τῆς καημένης.  
 "Εγὼ μιὰ φορὰ ἀπ' αὐτοῦ μου,  
 τὸ πρεπούμενο ἔχω πράξει.  
 Δὲν μπορῶ νά πῶ,  
 τὸ 'χουν φικιάσει ταιριαστό.  
 "Κείνος νεῖος και ἄλλη θέλει"  
 χί, χί, χί... Πῶς τὸ ταιριάξαν!  
 "Ὦχ ἢ ἄμοιρη ἢ κουρούνα  
 πό 'χω κέφι γιὰ τραγούδια...  
 "Αχ κακὰ τὰ ψέματα  
 ἀγάπη στὰ γεράματα  
 τῆς γούνας σου τὰ ράματα!  
 Βλέπω τὰ ξένα ἢ φτωχιά  
 και τὰ δικὰ ξεχνάω...  
 "Ὦχ ὦ, πῶς κάθεστε και μὲ τηρᾶτε  
 και δὲ μὲ φορτάνετε ἕνα ξύλο!  
 πού μιὰ ζωὴ ἐστάθηκα  
 ὑπόδειγμα μιὰ χήρα,  
 και τώρα, τρέχα γύρευε,  
 περνάω τὴν κλιματσίδα!..  
 ΜΙΑ ΚΟΠΕΛΑ : Κατερίνη, Κατερίνη!.. Τὸ 'μαθες μωρ' Κα-  
 τερίνη;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Τι 'ναι και νά τὰ μάθω;  
 ἈΛΛΗ ΚΟΠΕΛΑ : "Ανάποδα ἤρθε ὁ ντουινιάς κ' ἢ πλάση  
 ὅλη ἀντάμα.  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ἐλεγα κ' ἐγὼ, καημένες μου, ποῖος ξέ-  
 ρει τί θέλ' ἄκουγα...  
 ΚΟΠΕΛΑ : Παντρεύεται ὁ γιόγκας τῆς Κυρᾶς...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Σάν ἤρτε ἢ ὦρα ἢ καλή, μὲ γειά του μὲ  
 χαρά του.  
 ἈΛΛΗ ΚΟΠΕΛΑ : Ποιὰ παίρνει νά λὲς; Ποιὰ;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Εἰ τώρα... ποῖος παίρνουν τ' ἀρχοντό-  
 πουλα και ποῖους οἱ ἀρχοντοπούλες... πολὺ δε θέλει δά! (Μό-  
 νη) : "Ἐχει γούστο κι ἄλλος κανέναν νά 'κανε κᾶν' ἄλλο προ-  
 ξενεῖδ... (Στὶς ἄλλες) : Και ποιὰ μὲ τὸ καλὸ - ἢ ὦρα ἢ  
 καλὴ κ' ἢ ὦρα ἢ βλοημένη - εἶναι ἢ τυχερή;...  
 ΚΟΠΕΛΑ : Θά τὸ πιστέψεις, νά στὸ πῶ;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ἐλα Χριστέ και Παναγιᾶ, μαθὲς πολλὰ  
 δὲν πίστεψα;  
 ἈΛΛΗ ΚΟΠΕΛΑ : Κι ἀπὸ τ' ἀνήκουστα;  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Πολλὰ εἶχαν γι' ἀνήκουστα μὰ τὰ 'γα ἀ-  
 κουσμένα...  
 ΚΟΠΕΛΑ : Τὴν παρακὴρὴ τους παίρνει, τὴ Θωμάη, τὴν παρα-  
 δουλεύτρα...  
 ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ἐ, μπράβο τοῦ παλληκαρᾶ  
 τὰ 'χει τρακόσια και βαριά  
 και τ' ἀπάνω τὰ μυαλὰ  
 και τὰ πού βαστάει βαριά...  
 Αὐτὸ ἦταν τὸ ἀνήκουστο;  
 "Ἐλεγα κ' ἐγὼ θά λέγατε...  
 " Πᾶει ἔσκασε ἢ κερά!.."

(Μπαίνει πάλι ἀπ' τὴν κούνια ἐνῶ ἢ ἀδελφαί ἀνοίγει...)



ΚΟΠΕΛΑ : "Αμ ή Κερά είναι πού τ'ό θέλει!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Για τ'ό χατήρι τού άετού  
πλάκου και σ'υ γελώνα!  
Σάν κάρκα με τήν κουρκούτη  
φυσάω πιά και τή γιαούρτη.  
"Αμ κανάκεψα, δέν έπαίξα  
πώς λές εσύ;..  
Γειά σας χαρά σας κοπελιές,  
στις χαρές σας και τ'ο χαρές μου'  
όσο υπάρχει ή Κατερίνα  
δέν θ' αφήκει άνύπαντρη  
άπ' όλες σας καμίνια!..

(Από τή μιά κονίτα βγαίνουν οι κοπέλες κι άπ' τήν άλλη  
ή Προξενήτρα. Η αυλαία άνοίγει...)

## ΕΙΚΟΝΑ ΕΒΔΟΜΗ

Στήν πλατεία τού χωριού.

ΧΩΡΙΑΤΕΣ (Τραγουδούν) : Νά ζήσουν τ'α ζευγάρια μας,  
νά δέσουν νά γεράσουν!

ΕΝΑΣ : Νά ζήσουν νόφες και γαμπροί και τ'α πεθερικά τους'  
κι όσοι είναι χολιασμένοι μας καλά νά ξεχολιάσουν!..

ΧΩΡΙΑΤΕΣ : Νά ζήσουν τ'α ζευγάρια μας,  
νά δέσουν νά γεράσουν

ΑΝΤΡΑΣ : Κλήρια σποριά χαρά γονιών  
σ' ειρήνη ν' άραδιάσουν!..

ΓΥΝΑΙΚΑ : Νάν' τ'α χωράφια καρπερά  
γιομάτα νάν' τ' άμπάρια...'

ΓΕΡΟΣ : Ειρήνη ή καρβαλλάρης τους  
όμόνοια τ'α δοκάρια.

ΓΡΙΑ : 'Αγάπη νάν' ή σκέπη τους  
ώς τ'α γεράματά τους!..

ΟΛΟΙ : 'Ελιās κλωνί νά γένεται  
στά χέρια ό,τι πιάσουν!

τ' άντρώγενα πού γένονται  
νά δέσουν νά γεράσουν!..

ΜΙΑ ΚΟΠΕΛΑ : Τ'α ρόδα τ'α γαρούφαλλα  
τού Μάη τ'α λουλούδια!..

(Μπαίνουν τ'α ζευγάρια ένα - ένα).

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : 'Αμάραντος βασιλικός

ΚΟΠΕΛΑ : Δροσάτη ματζουράνα...'

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Κυπαρίσσι όρθόστηθο με γερακίσια μάτια...'

ΚΟΠΕΛΑ : Λεύκα στόν κάμπο μοναχή στόν ήλιο άναριγάει...'

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Μαχαιρί μαυρομάνικο πετούμενο φλογάτο...'

ΚΟΠΕΛΑ : Τρέμουλο φέγγος φεγγαριού σέ μούρμουρο ρυάκι...'

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : Σγουρός, δροσός βασιλικός  
πλατύφυλλος και τροφαντός...'

ΚΟΠΕΛΑ : Μοσκοιτιά άπόγυρε με τού ήλιου τ'ό γέρμα...'

ΠΑΛΛΗΚΑΡΙ : "Ο,τι πάει ή ήλιος νά γύρει

ΚΟΠΕΛΑ : Τ'ό φεγγάρι ν' άνατείλει...'

ΜΙΑ ΓΡΙΑ : "Ορ' τί τ'α 'χετε τ'α όργανα νά μνέσκουν νά  
σπαίνουν!..

ΑΝΤΡΑΣ : Γυρίστε τα, μωρ', σέ χορό!..

ΟΛΟΙ (Τραγουδούν) : Χορός τραγούδι και χαρά

νάν' ή ζωή πού δένει

γειά σας νυφούλες μου...'

Και σεις γαμπροί μου τή δουλειά

ποτέ νά μη σκιαχτείτε

γειά σας λεβέντες μου!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ ("Ερχεται) : "Ω, π'ό π'ό π'ό... τέτοια νά

βλέπω γώ! Νά ζήσουν τ'α ζευγάρια μας όπού 'ναι καμωμένα.

ΦΩΝΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ : Νά ζής τέτοια νά χαιρέσαι!..

— Ποτέ νά μην πεθάνεις!..

— Προξενήτρα Κατερίνα, ή Θεός σ' έχει βλοήσει!..

— Γειά σου Κατερίνη γειά!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ (Σηκώνοντας ψηλά τ'ό χέρι σ'α νά κρατάει

ποτήρι) : Νυφούλες θάρρητα! Γαμπροί καλά κουράγια και

σεις όσοι άνύπαντροι με τ'ό καλό και στις δικές σας τίς χαρές!..

(Κάπου βλέπει τόν Κωστή). Και στα δικά σου Κωνσταντή...'

(Οί άλλοι χορεύουν - ή Κωστής έρχεται κοντά, τήν πλησιάζει).

Βρέ, Κωστή, μου χόλιασες βρέ; Βρέ κουτεντέ, είμαι γώ για

ν' άνοιξω δικό μου σπίτι βρέ; Τι με ήθελες έμένα τήν Παλιο-

κατερίνη όπού άπ' τίς στράτες δέ μαζώνεται μέρα και νύχτα...'

"Ελα, έλα νά τσουγκρίσουμε... "Αχ, σ' είχα για έξυπνο!..

"Ελα γέλα πού σου λέω και θά σου βρω γώ κορίτσι...'

ΚΩΣΤΗΣ : 'Εγώ έμένα ήθελα!..

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Ε, καλά Κωστή μου, έσύ έμένα ήθελες  
μά τί νά κάνουμε τώρα... λέω... νά πέσουμε νά πεθάνουμε  
για μιá Παλιοκατερίνη... Τί λές εκεί... Σώθηκαν οι γυ-

ναίκες...'

ΚΩΣΤΗΣ : "Αμ ντέ...'

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Κι άκουσε νά σου π'ω... Μιά φορά αύτή,  
δυό έσύ. Τι λές εκεί... Νά πάρεις άλλη νά τήν κάνεις νά  
σκάσει...'

ΚΩΣΤΗΣ : Ποιά μωρή άφου έσύ είσαι...'

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Καλά ντέ... λές νά μην τ'ό ξέρω; Μά τί

θές νά κάνω; "Εσωσε κ' είμαι έγώ, τί νά κάνω; Νά μην π'ω

αύτά πού πρέπει; Μά θά σου δώκο γυναίκα πού νά 'ναι... μιά...'

δυό νά μη γένουνται σ' Ανατολή και Δύση!.. "Αρκεί νά θές...'

(Ο Κωστής τ'ό βάζει στα πόδια).

Γεροντοπαλλήκαρο, γεροντοπαράξενο,  
κουμάσι, παίγνιο τ'ων σκυλιών,  
άγύριγο κεφάλι! άμ δέ θά σου τήν περάσω  
θά με σκάσεις!..

Αυτός έμένα ήθελε... 'Ακούς εκεί...'

"Αμ δέν έχει. Παντρεύτηκα μιá φορά

και ξεορκισμένη νά 'ναι θά πά πά πά...'

νά ξανακάμω τέτοιο πράμα έγώ;

(Γυρίζοντας πρ'ός τ'α ζευγάρια και τούς καλεσμένους):

Νά μ'ας ζήσουν... Νά μ'ας ζήσουν...'

"Ο γάμος είναι μυστήριο, είναι άπ' τ'ό θεό.

Καλέ τί λέτε; Τι λέτε;

"Οποιος δέν παντρεύτηκε

μονάχ' αυτός δέν ξέρει...'

Δέ λέω... έχει κι αυτός τίς πίκρες του

μά είναι τόση ή γλύκα του

πού όλα του τ' άλλα χαλαλιούνται!..

(Γυρίζοντας στο κοινό) : "Η και δέν έχω δικιο;

(Η αυλαία κλείνει πίσω της άργά, αφήνοντάς τήν πάλι στο...)

## Π Ρ Ο Σ Κ Η Ν Ι Ο

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : Π'ό π'ό π'ό... γεροντοπαλλήκαρο!

"Ενα, δυό, τρία, τέσσερα,

άχ κι άλλο... κι άλλο... κι άλλο...'

Γελάτε έ; Χασκάτε!..

Δέν ήθελα πολύ... Μιά μέρα έξουσία!

"Αν δέν σ'ας πάντρευα όλουνούς...'

(Μέσα από τή Σκηνή ακούγονται φωνές : "Ανάθεμα στήν  
Παλιοκατερίνη", "Στήν Προξενήτρα ανάθεμα...").

ΠΡΟΞΕΝΗΤΡΑ : "Αχ Εύες και 'Αδάμηδες

δέν έχετε ιμάνι

Σάν είναι και τρώτε τόν καρπό

σχώρνα τήν Κατερίνη.

"Υστερα βλέπεις!..

"Αλλ' έννοια σας, σταυρός και κόμπος!

"Αν ξανακάμω προξενευσό

νά μη μη λένε σ' έννοια!..

(Σ'α ν' άκουσε μιá φωνή από τήν Πλατεία).

Τίίί!

Λεύτερος καλύτερα;

"Ανθρωπος άνύπαντρος χαράμι βρέ τ'ό τρώει!

"Αχ νά σου βρω γώ γίόκα μου κορίτσι

λεύκα και κυπαρίσι

μιλιά μη σου γυρίσει

νοικοκυρά, κινόμα, γερή, δουλευταρού,

κορίτσι από σπίτι και για σπίτι

και με σπίτι - τ'α παπούτσια νά βγάλεις

και νά μπεις μέσα -

κορίτσι με τήν εκκλησιά του

τ'ό γέλιο της στο γέλιο σου,

καρπόνγεννη, φιλότιμη, υπάκουη

και με τ'α ρουχαλάκια της

και τ'α μπακιρικά της

Τ'ό πού σκερτσέει, μάτια μου,

άπ' τ'ό δεξί της πόδι;

Μένα για νά σου π'ω καρδούλα μου

τούτο της είναι πού μ' άρέσει

τ'ό πιό πολύ...'

Κ' ύστερας, δ'ω - νά πού τ'α λέμε,

δέν τ'α βρίσκεις κι όλα...'

Μιά άπόφαση είναι!.. Μιά άπόφαση!..



# ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

## Ο ΣΑΡΤΡ ΓΙΑ ΤΙΣ "ΤΡΩΑΔΕΣ"

### 'Ο Ευριπίδης επίκαιρος συγγραφέας με την αντιπολεμική του θέση

Το Έθνικό Λαϊκό Θέατρο της Γαλλίας, που διευθύνει ο Ζωρζ Ουίλσον, παρουσιάζει στο «Παλάτι ντε Σαγιό» τις «Τρωάδες» του Ευριπίδη, σέ διασκευή Ζάν-Πωλ Σάρτρ. Πρόσθετο για μας ενδιαφέρον, οι υπόλοιποι συντελεστές της παράστασης είναι Έλληνες: Σκηνοθέτης ο Μιχάλης Κακογιάννης, σκηνογράφος και ένδυματολόγος ο Γιάννης Τσαρούχης και συνθέτης της μουσικής ο Γιάννης Προδρομίδης. 'Ο Μπενράφ Πενγκά πήρε τις άφοπες του Ζάν-Πωλ Σάρτρ για το έργο και τις προλόγισε ως εξής:

«Η άρχαία Τρωαδία είναι ένα δημοφιλές έρεικτωμένο μνημείο, που το επισκέπτεσαι με σεβασμό, όδηγημένος από εθνεπίδο ξεναγό, μα που κανένας δε θα σκεφτότανε να το κατοικήσει. Κατά περιόδους, οι πιστοί του άρχαιου θεάτρου επιχειρούν ν' άναστήσουν τις Τρωαδικές του Αισχύλου, του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη, έτσι όπως ίσως τις έβλεπαν οι Αθηναίοι. Είν' όμως δύσκολο να πιστέψουμε παρωδιές όσο κι αν είναι εύλαβείς. Το θεατρο αυτό βρίσκεται μακριά μας γιατί έμπνέεται από μια θερησκευτική αντίληψη του κόσμου που μäs έχει γίνει ολότεια ξένη. Η γλώσσα του μπορεί να γοητεύει δέν πείθει πια. Άποψη άπόλυτα προσωπική, δίχως άλλο, στην όποία συνέβαλε, όχι λίγο, η πλάνη των σχολικών μας μεταφράσεων στ' άρχαία ελληνικά. Άφοϋ, όμως, ο Ζάν-Πωλ Σάρτρ διάλεξε να διασκευάσει, για το Έθνικό Λαϊκό Θέατρο μια άρχαία Τρωαδία, την πιο στατική απ' όλες, την λιγότερο "θεατρική", αυτήν που οι ίδιοι οι Αθηναίοι δέν την δέχτηκαν — θέλησα να μάθω τους λόγους της έκλογής του. Νά πώς τη δικαιολογεί ο μεγάλος σύγχρονος διανοητής:

«Αντίθετα απ' ό,τι πιστεύουν συχνά, η άρχαία ελληνική Τρωαδία δέν είναι ένα θεατρο άνημερο. Φανταζόμαστε ήθοποιούς που πηδάνε, βρυχώνται, κυλιούνται χάρω, παραδομένοι σε προφητική έκσταση. Όστόσο, αυτοί οι ήθοποιοί μιλάνε μέσα από μάσκες και περπατάνε πάνω σε καθόρνους. Το τραγικό θέαμα, που δινόταν υπό συνθήκες τεχνητές όσο κι αστήρες, είναι πρώτα μια τ ε λ ε τ ή που άποσκοπεί, βέβαια, να έντυπωσιάσει το θεατή, όχι όμως και να τον κινητοποιήσει. Στο θέαμα αυτό ή φρίκη γίνεται μεγαλόπρεπη, ή ώμότητα έπίσημη. Αυτό ισχύει για τον Αισχύλο που γράψε για ένα κοινό που εξακολουθούσε να πιστεύει στους μεγάλους μύθους και στη μυστηριώδη δύναμη των θεών. Άλλ' ισχύει ακόμα περισσότερο για τον Ευριπίδη που μ' αυτόν συμπληρώνεται ο τραγικός κύκλος ή αρχίζει ή μετάβαση σε μια άλλη μορφή θεάματος: τη "μέση" κωμωδία του Μενάνδρου. Γιατί τη στιγμή που ο Ευριπίδης γράφει τις "Τρωάδες", οι δοξασίες έχουν μεταβληθεί σε λίγο ή πολύ ύποπτους μύθους. Άνίκανο για την ώρα να γκρεμιστεί τα είδωλα, το κριτικό πνεύμα των Αθηναίων είναι ήδη ικανό να τã άμφισβητήσει. Η παράσταση έχει κρατήσει την τελετουργική της αξία. Άλλα το κοινό ένδιαφέρεται λιγότερο για ό,τι λέγεται και περισσότερο για τον τρόπο που λέγεται. Τα παραδοσιακά επιτεύγματα, που ο θεατής έκτιμα ως γνώστης, άποκοτούν γι' αυτόν ένα καινούριο νόημα. Η τραγωδία γίνεται έτσι μια συζήτηση με μισόλογα πάνω στις σοβαροφανείς κοινοτοπίες. Οι έκφράσεις που μεταχειρίζεται ο Ευριπίδης είναι, φαινομενικά, οι ίδιες με των προγενεστέρων του. Έπειδή όμως το κοινό δέν τους δίνει πια ή τους δίνει πάντως λιγότερη πίστη, άντηγούν διαφορετικά, λένε κάτι άλλο. Συλλογιστείτε τον Μπέκετ ή τον Ιονέσκο. Πρόκειται για το ίδιο φαινόμενο, που συνίσταται στο να χρησιμοποιείς την κοινοτοπία για να την καταστρέψεις εκ των έσω και φυσικά, όσο πιο έμφανής, όσο πιο στιλβωμένη είναι ή κοινοτοπία, τόσο μεγαλύτερη δύναμη άποκτά το έγχειρημα. Το άθηναϊκό κοινό "δεχόταν" τις "Τρωάδες" όπως το άστικό κοινό δέχεται σήμερα

το "Περιμένοντας τον Γκοντό" ή τη "Φαλακρή τραγουδίστρια": εύχαριστημένο που άκουγε κοινοτοπίες, άλλ' έχοντας συγχρόνως συνείδηση ότι παρίσταται στην άποσύνθεσή τους. Αυτό δημιουργεί μια μεγάλη δυσκολία για το μεταφραστή. Άν, πιστός στο γράμμα του κειμένου, άναφερθώ στη "λευκοφτέρουγη αύγή" ή στην Άθήνα που "λάμπει σαν το λάδι", θα δώσω την έντύπωση πώς υιοθετώ τη γλώσσα του γαλλικού 18ου αιώνα. Θα την πω την κοινοτοπία άλλ' ο Γάλλος θεατής του 1965, άνίκανος να μαντέψει τι σημαίνει — γιατί ο θρησκευτικός και πολιτικός περίγυρος στον όποιο άναφέρεται ή κοινοτοπία δέν υπάρχει πια γι' αυτόν — θα την πάρει κατά γράμμα. Αυτός είναι ο σκόπελος της εξαίρετης κατά τã άλλα μεταφρασεως των κλασικών εκδόσεων Budé: αντί να καταστραφεί, ή κοινοτοπία έδραιώνεται. Σε τέσσερις ή πέντε αιώνες, οι ήθοποιοί που θα θελήσουν να παίξουν Ιονέσκο ή Μπέκετ θα γουν ν' αντιμετώπισουν ένα καινούριο πρόβλημα: πώς να δείξουν την άπόσταση άνάμεσα στο κοινό και στο κείμενο;

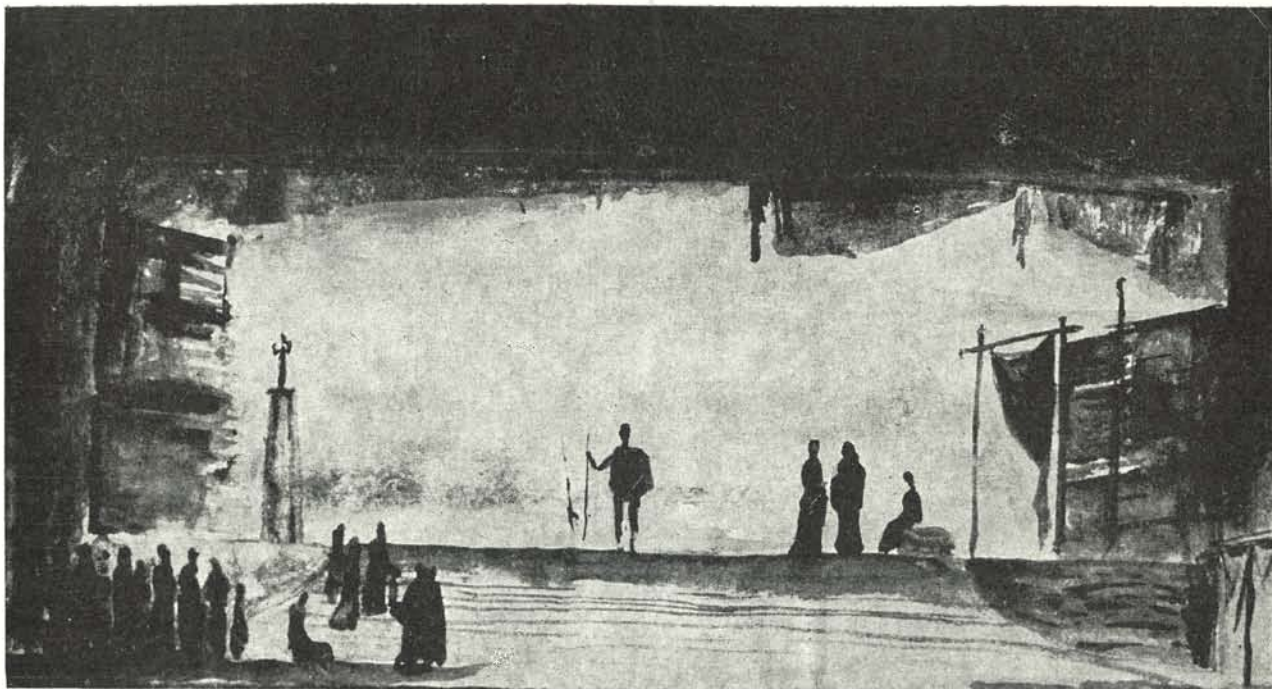
Άνάμεσα στην τραγωδία του Ευριπίδη και στην άθηναϊκή κοινωνία του 5ου αιώνα, υπάρχει μια σιωπηρή σχέση που σήμερα δέν μπορούμε πια να δούμε παρά απ' έξω. Άν θέλω να κάνω αίσθητή αυτή τη σχέση δέν μπορώ, επομένως, ν' άρκεσθώ να μεταφράσω το έργο, πρέπει να τ ð ι α σ κ ε υ ά σ ω. Γλώσσα καθαρής μίμησης άποκλειόταν μεταφορά σε καθομιλούμενη το ίδιο. Το κείμενο πρέπει να σηματοδευτεί την άπόστασή του από μäs. Διάλεξα μια γλώσσα ποιητική που διατηρεί τον τελετουργικό χαρακτήρα και τη ρητορική αξία του κειμένου, άλλ' αλλάζει τον τόνο του. Μιλώντας με μισόλογα σ' ένα Κοινό συνένοχο, που ακόμα κι αν δέν πιστεύει πια στους ώραιούς θρύλους, άρέσκεται όστόσο ν' άκούει κάποιον να τους διηγείται, ο Ευριπίδης μπορεί να επιτρέψει στον έχάτο του και το χιούμορ και την έκφραστική έκζήτηση. Μου φάνηκε πώς για να πετύχω το ίδιο αποτέλεσμα, έπρεπε να χρησιμοποιήσω μια λιγότερο καταστρεπτική γλώσσα: άς πάρει πρώτα το κοινό τους θρύλους στα σοβαρά, κ' ύστερα θα μπορούσαμε να δείξουμε ότι δέν τελεσορούν. Το ύποφωσκον χιούμορ του Ευριπίδη, το δεχόμαστε στον Ταλθύβιο, γιατί ο Ταλθύβιος είναι ο "Καλός στρατιώτης Σβέικ", ο μέσος άνθρωπος που τον έξεπερνάν τα γεγονότα το δεχόμαστε στην Έλένη, εξαιτίας της όπερέτας του "Όφφενμπαχ". Όπουδήποτε άλλου, κινδύνευε να καταστρέψει όχι μόνο τις κοινοτοπίες, άλλα το ίδιο το έργο. Δέν μπορούσα, επομένως, να το βρω παρά με την άπόσταση, ύποχρεώνοντας το θεατή να άπομακρυνθεί απ' το δράμα. Άλλα δέν υπάρχει μόνο το πρόβλημα της γλώσσας. Υπάρχει επίσης ένα πρόβλημα κουλτούρας. Το κείμενο του Ευριπίδη περιέχει πολλούς ύπαινωμούς που το άθηναϊκό κοινό καταλάβαινε άμέσως, που εμείς, όμως δέν καταλαβαίνουμε, γιατί έχουμε ξεχάσει τους μύθους. Μερικούς (ύπαινωμούς) τους άφαιρέσα, άλλους τους άνέπτυσα. Α. χ. οι Έλληνες δέν είχαν άνάγκη να τους εξηγήσει διεξοδικά ή Κασσάνδρα ποιά τύχη περίμενε τελικά την Έκάβη. Ηξέραν πολύ καλά πώς, μεταμορφωμένη σε σκύλα, θ' άνέβαινε στο κατάρτι του καρραβιού που επρόκειτο να την πάρει και θα έπερτε στη θάλασσα. "Όταν όμως εμείς, στο τέλος του δράματος, βλέπουμε την Έκάβη να φεύγει με τις συντρόφισσές της, μπορεί να σκεφτούμε ότι τις ακολουθεί στην Έλλάδα. Η άληθινή έκβαση είναι πολύ ισχυρότερη. Σημαίνει πώς όλες οι προβλέψεις της Κασσάνδρας θα έπαληθευτούν. 'Ο Όδυσσέας θα χρειαστεί δέκα χρόνια για να ξανάβρει την πατρίδα του, ο ελληνικός στόλος θα καταποντιστεί, ή Έκάβη δέν θα έγκαταλείψει τη γή της Τροίας. Γι' αυτό πρόσθεσα τον τελικό μονόλογο του Ποσειδώνα.

«'Ο Άθηναϊός θεατής ήξερε ακόμα πώς ο Μενέλαος, άφοϋ απέκρουσε την Έλένη, θα λύγιζε και θα την έπαιρνε μαζί στο καράβι του. Στο έργο του Ευριπίδη, ο Χορός κάνει, άλλωστε, μια διακριτική σχετική νύξη. Τίποτα όμως δέν επιτρέπει στο γάλλο θεατή που άκουσε τους όρκους του Μενέλαου να φανταστεί αυτή τη μεταστροφή: Πρέπει, λοιπόν, να του τη δείξουμε: γι' αυτό κι ο



«'Ο Ζάν-Πωλ Σάρτρ, όπως τον είδε ο γερμανός σκηνογράφος Χ.Μ. Μπρόκμαν, μετά τις "Μύγες" του





Μακέτα του Γιάννη Τσαρούχη για τις "Τρωάδες" του Εϋριπίδη στο Έθνικό Λαϊκό Θέατρο, με σκηνοθεσία Μιχάλη Κακογιάννη

ἀγανακτισμένοι θρήνος του Χορού που παρίσταται στην ἀναχώρηση των συμφιλιωμένων συζύγων.

Όρισμένες ἄλλες μετατροπές ὀφείλονται στο γενικότερο ὕφος του ἔργου. Οἱ "Τρωάδες" δὲν εἶναι τραγωδία, σὰν τὴν "Ἀντιγόνη", εἶναι ὁ ρ α τ ὀ ρ ι ο. Προσπάθησα νὰ τις "δραματοποιήσω" ὑπογραμμίζοντας τις ἀντιθέσεις πού ὑπνοοῦνται ἀπλῶς στὸν Εϋριπίδη: ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὴν Ἀνδρομάχη καὶ στὴν Ἐκάβη, ἡ διττὴ στάση τῆς Ἐκάβης πού τότε ἀφήνεται στὴ δυστυχία της, τότε ζητεῖ δικαιοσύνη, ἡ μεταστροφή τῆς Ἀνδρομάχης, αὐτῆς τῆς "μικροαστῆς" πού ἐμφανίζεται στὴν ἀρχὴ μὲ τὸ πρόσωπο τῆς συζύγου, κ' ἔπειτα μὲ τὸ πρόσωπο τῆς μητέρας, ἡ ἐρωτικὴ γητεία τῆς Κασσάνδρας πού πέφτει στὸ κρεβάτι τοῦ Ἀγαμέμνονα ξέροντας ὡστόσο ὅτι θὰ χαθεῖ μαζί του.

"Ὅλ' αὐτὰ ὅμως, θὰ μοῦ πείτε, δὲ δικαιολογοῦν τὴν ἐκλογή του ἔργου. Πρέπει, ἐπομένως, νὰ ποῦμε δυὸ λόγια γιὰ τὸ περιεχόμενο. Οἱ "Τρωάδες" εἶχαν παιχτεῖ τὸν καιρὸ τοῦ πολέμου τῆς Ἀλγερίας, σὲ μιὰ πολὺ πιστὴ μετάφραση τῆς Ζακλὴν Μοαττί. Μοῦ 'χε κάνει μεγάλη ἐντύπωση τότε ἡ ἀπήχηση πού βρέθηκε τὸ ἔργο σ' ἓνα κοινὸ εὐνοϊκὰ διατεθειμένο ἀπέναντι στὶς διαπραγματεύσεις μὲ τὸ ἄλγερικὸ "Ἀπελευθερωτικὸ Μέτωπο". Φυσικὰ, αὐτὴ ἡ πλευρὰ τοῦ δράματος ἦταν πού προκάλεσε ἀρχικὰ τὸ ἐνδιαφέρον μου. Δὲν ἄγνοεῖτε, βέβαια, πὼς καὶ στὴν ἐποχὴ τοῦ Εϋριπίδη, τὸ ἔργο εἶχε μιὰ συγκεκριμένη πολιτικὴ σημασία. Ἦταν μιὰ καταδίκη τοῦ πολέμου γενικὰ καὶ τῶν ἀποικιακῶν ἐκστρατειῶν εἰδικότερα. Σήμερα ξέρουμε τί σημαίνει πόλεμος: ἓνας ἀτομικὸς πόλεμος δὲ θ' ἀφήσει οὔτε νικητὲς, οὔτε ἠττημένους. Αὐτὸ ἀκριβῶς δείχνει ὅλο τὸ ἔργο: οἱ Ἕλληνες κατὰστρεψαν τὴν Τροία, ἀλλὰ δὲν θὰ ἀποκομίσουν κανένα ὄφελος ἀπὸ τὴ νίκη τους, ἀφοῦ θὰ τοὺς ἀφανίσει ἡ ἐκδίκηση τῶν θεῶν. Ὅτι "κάθε γνωστικὸς ἄνθρωπος πρέπει ν' ἀποφεύγει τὸν πόλεμο", ὅπως λέει ἡ Κασσάνδρα, ἦταν κάτι πού δὲ χρειαζόταν κἀν νὰ εἰπωθεῖ: ἡ κατάσταση καὶ τῶν μὲν καὶ τῶν δέ, ἀποτελεῖ ἐπαρκῆ μαρτυρία. Προτίμησα ν' ἀφήσω τὸν Ποσειδῶνα νὰ πεῖ τὴν τελευταία λέξη: "Μὲ τὸν πόλεμο θὰ ψοφήσετε ὅλοι σας". Ὅσο γιὰ τοὺς ἀποικιακοὺς πολέμους, εἶναι τὸ μόνο σημεῖο ὅπου ἐπέτρεψα στὸν ἑαυτὸ μου νὰ σφοδρῶναι κάπως τὸ κείμενο. Μιλᾶω συχνὰ γιὰ τὴν "Εὐρώπη": εἶναι μιὰ ἔννοια μοντέρνα, ἀλλ' ἀνταποκρίνεται στὴν ἀρχαία ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς Ἕλληνες καὶ στοὺς βαρβάρους, ἀνάμεσα στὴ Μεγάλῃ Ἑλλάδα πού ἄπλωνε τὸν πολιτισμὸ τῆς πρὸς τὴ Μεσόγειο καὶ τίς πόλεις τῆς Μικρᾶς Ἀσίας ὅπου ὁ ἀποικιακὸς ἱμπεριαλισμὸς τῶν Ἀθηναίων ἀσκειῖται ἐκεῖνο τὸν καιρὸ μὲ μιὰ ἀγρίότητα πού ὁ Εϋριπίδης καταγγέλλει ἀπερίφραστα. Κι ἂν ἡ ἐκ-

φραση "βρώμικος πόλεμος" (sale guerre) ἀποκτᾶ γιὰ μᾶς μιὰ πολὺ συγκεκριμένη ἔννοια, ἀνατρέξτε στὸ πρωτότυπο: θὰ δεῖτε πὼς ὑπάρχει κ' ἐκεῖ, ἢ περίπου.

Μένουν οἱ θεοί. Εἶναι ἡ ἄλλη ἐνδιαφέρουσα πλευρὰ τοῦ δράματος. Ἐκεῖ νομίζω πὼς ἀκολούθησα πολὺ πιστὰ τὸν Εϋριπίδη. Ἀλλὰ γιὰ νὰ καταστήσεις ἀντιληπτὴ τὴν κριτικὴ μιᾶς θρησκείας ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχουμε ἐντελῶς ἀποξενωθεῖ, ἔπρεπε πάλι νὰ τονισθεῖ ἡ ἀπόσταση. Οἱ θεοὶ πού ἐμφανίζονται στὶς "Τρωάδες", εἶναι συγχρόνως δυνατοὶ καὶ γελοιοί. Ἀπὸ τὴ μιὰ, κυβερνᾶν τὸν κόσμο: ὁ Τρωικὸς πόλεμος ἦταν δικὸ τους ἔργο. Ἄν τοὺς κοιτάξεις ὅμως ἀπὸ πῶς κοντὰ, βλέπεις πὼς δὲν συμπεριφέρονται διαφορετικὰ ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους καὶ πὼς παρακινῶνται, ὅπως κ' οἱ ἄνθρωποι, ἀπὸ μικροματαιοδοξίες καὶ μικρομνησικαχίες. "Ὅλα τὰ φορτάνουμε στὴν καμπούρα τῶν θεῶν", λέει ἡ Ἐκάβη ὅταν ἡ Ἐλένη ρίχνει τὴν εὐθὴνη τῆς κακῆς τῆς διαγωγῆς στὴν Ἀθηνᾶ. Ὁ πρόλογος ἀποδεικνύει, ὡστόσο, πὼς ἂν τυχόν τὴν προσβάλλουν, ἡ θεὰ εἶναι ἱκανὴ νὰ προδώσει τοὺς συμμάχους της. Γιατὶ νὰ μὴν πούλησε καὶ τὸ ἱερὸ τῆς προκειμένου νὰ κερδίσει ἓνα ἐπαθλο καλλονῆς; Καθὼς δὲν μεταχειρίζεται τίς κοινοτοπίες παρὰ γιὰ νὰ τις καταστρέψει ἀσφαλέστερα, ὁ Εϋριπίδης χρησιμοποιοῖ μὲ τὸν ἴδιο τρόπο τὸ μῦθο γιὰ νὰ δείξει, χωρὶς φορτικὴ ὑπογράμμιση, φέρνοντας ἀπλῶς ἀντιμέτωπους τοὺς διάφορους μύθους, τίς δυσκολίες ἑνὸς πολυθεϊσμοῦ στὸν ὁποῖο τὸ Κοινὸ του ἔχει ἤδη πᾶψει νὰ πιστεῖ. Ξεφεύγει, ἄραγε, ὁ μονοθεϊσμὸς ἀπ' αὐτὴ τὴν καταδίκη; Ἡ συγκινητικὴ προσευχὴ τῆς Ἐκάβης στὸ Δία, προσευχὴ πού ξαφνιαίνει τὸν Μενέλαο — καὶ πού σ' ἀφήνει νὰ διαβλέψεις ἓνα θρησκευτικὸ αἰσθημα συγγενικὸ πρὸς τὸν Ρενάν, σύμφωνα μὲ τὸ ὁποῖο ἡ ἱστορία, σὲ τελευταία ἀνάλυση, θὰ ὑπάκουε σ' ἓναν ὑπέρτατο Λόγο — θὰ μπορούσε πρὸς στιγμὴ νὰ μᾶς ἀφήσει νὰ τὸ πιστέψουμε. Ἀλλ' ὁ Δίας δὲν ἀξίζει περισσότερο ἀπ' τὴ γυναῖκα του ἢ τὴν κόρη του. Δὲ θὰ κάνει τίποτα γιὰ νὰ γλυτώσει τοὺς Τρῶες ἀπὸ μιὰ ἄδικη μοῖρα, καὶ τελικὰ, παραδόξως, αὐτὸ πού θὰ ἐξασφαλίζει τὴν ἐκδίκηση τῶν Τρῶων εἶναι ὁ παραλογισμὸς ὅλων μαζί τῶν θεῶν. Τὸ ἔργο τελειώνει, ἐπομένως, μέσα σ' ἓναν πλήρη μηδενισμὸ. Αὐτὸ πού οἱ Ἕλληνες ἀντιλαμβάνονταν σὰ μιὰ λεπτὴ ἀντίφαση — τὴν ἀντίφαση τοῦ κόσμου στὸν ὁποῖο ὄφειλαν νὰ ζήσουν — ἐμεῖς, πού παρακολουθοῦμε τὸ δράμα ἀπ' ἔξω, τὸ βλέπουμε σὰ μιὰ ἄρνηση, σὰ μιὰ ἀποποίηση ἢ θέλησα νὰ ἐπισημάνω αὐτὴ τὴν ἀναστροφή: ἡ ὑστατὴ ἀπελιπισία τῆς Ἐκάβης πού τόνισα ἰδιαίτερα, ἀποκρίνεται στὸν φοβερὸ λόγο τοῦ Ποσειδῶνα. Οἱ θεοὶ θὰ ψοφήσουν μαζί μὲ τοὺς ἀνθρώπους κι αὐτὸς ὁ κοινὸς θάνατος εἶναι τὸ διδάγμα τῆς Τραγωδίας.

(Μετ. Κ. Σ.)

ZAN - ΠΩΛ ΣΑΡΤΡ



# ΜΠΡΕΧΤ ΠΕΡΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

## Μπορεί ο σημερινός κόσμος να αναπαρασταθεί στο θέατρο;

Στο τελευταίο «Θέατρο» (τεύχος 18, σελ. 12 — 13), δημοσιεύτηκε η ανακοίνωση του Μάξ Φρίς στο 12 Συνέδριο Δραματουργίας, στη Φραγκφούρτη, με τίτλο «Θέατρο και Κοινωνία». Έκει αναφερόταν πώς ο Ντύρρενματ διέτυπωσε το ερώτημα εάν ο σημερινός κόσμος είναι δυνατόν να απεικονιστεί στο θέατρο και λογαριάζοταν γνωστή η απάντηση του Μπέρτολτ Μπρέχτ. Συνεργάτης του «Θεάτρου», ο κ. Π. Σκούφης, τη βρήκε και τη μετέφρασε. Ίδου την παρακάτω. Είναι ένα γράμμα που το έστειλε ο Μπέρτολτ Μπρέχτ σε συμβολή στην πέμπτη από τις «Συζητήσεις του Ντάρμστατ για το Θέατρο» το 1955. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό «Sonntag» στις 8 Μάη 1955 και σε σχέδιο στο 2ο τεύχος του 1955 του περιοδικού «Sinn und Form».

‘Ακούω μ’ ενδιαφέρον πώς ο Φρήντριχ Ντύρρενματ, σε μια συζήτηση πάνω στο θέατρο, έθεσε το ερώτημα, αν ο σημερινός κόσμος μπορεί πια ακόμα να αναπαρασταθεί στο θέατρο. Νομίζω πώς αυτή η ερώτηση, μια και μπήκε, πρέπει να συζητηθεί. Πέρασε ο καιρός που η αναπαράσταση του κόσμου από το θέατρο έπρεπε να ‘ναι μόνο βίωμα. Για να γίνει βίωμα πρέπει να ‘ναι και σωστή.

Υπάρχουν πολλοί άνθρωποι που διαπιστώνουν πώς το βίωμα στο θέατρο γίνεται πιο άπτονο, δεν υπάρχουν όμως πολλοί που να υποστηρίζουν πώς η αναπαράσταση του σημερινού κόσμου γίνεται διαρκώς και πιο δύσκολη. Αυτή η διαπίστωση στάθηκε η αφορμή, σε μερικούς από μας, τους θεατρικούς συγγραφείς και σκηνοθέτες, να ψάξουμε για καινούρια καλλιτεχνικά μέσα.

Εγώ ο ίδιος, όπως σάς είναι γνωστό, σαν άνθρωποι του θεάτρου που είσατε, έκανα πολλές προσπάθειες να περιλάβω το σημερινό κόσμο, τη σημερινή συμβίωση των ανθρώπων, στο όπτικο πεδίο του θεάτρου. Τα γράφω αυτά, ενώ βρίσκομαι καμιά εκατοστή μόνο μέτρα μακριά από ‘να μεγάλο θέατρο, με καλούς ήθοποιους, κ’ εξοπλισμένο μ’ όλο τον αναγκαίο μηχανισμό, στο οποίο μπορώ, με πολυάριθμους, κυρίως με νέους, συνεργάτες, να δοκιμάζω μερικά πράγματα, και πάνω στο τραπέζι, γύρω μου, βρίσκονται, δεμένα σε βιβλία, μοντέλα με χιλιάδες φωτογραφίες απ’ τις παραστάσεις μας και με άφθονες, λίγο ή πολύ λεπτολόγες, περιγραφές των πιο διαφορετικών προβλημάτων και των προσωρινών λύσεών τους. Έχω, λοιπόν, όλες τις δυνατότητες, αλλά δεν μπορώ να πω πώς οι δραματουργίες, που για όρισμένους λόγους τις αποκαλώ μη άριστο-τελικές, κι ο έπικος τρόπος παιξίματος που τους ταιριάζει, δίνουν τη λύση. Πλήν όμως ένα πράγμα αποσαφηνίστηκε: ‘Ο

σημερινός κόσμος, είναι για τους σημερινούς ανθρώπους περιγράψιμος μόνο αν περιγραφεί σαν κόσμος υπόκειμενος σε αλλαγή.

Για τους σημερινούς ανθρώπους, τα ερωτήματα είναι εξ αιτίας των απαντήσεων πολύτιμα. Οι σημερινοί άνθρωποι ενδιαφέρονται για καταστάσεις και γεγονότα που μπροστά σ’ αυτά μπορούν να κάνουν κάτι.

Πριν από χρόνια είδα μια φωτογραφία σε μια εφημερίδα, που, για λόγους διαφήμισης, έδειχνε την καταστροφή του Τόκιο από σεισμό. Τα περισσότερα σπίτια είχαν καταρρεύσει, μερικά όμως μοντέρνα κτήρια είχαν παραμείνει άθικτα. ‘Η λεζάντα έλεγε: Steel Stood — τό άτσάλι άντεξε.

Συγκρίνατε την περιγραφή αυτή με την κλασική περιγραφή της έκρηξης της Αϊτνας, από τον Πλίνιο τον πρεσβύτερο, και θα βρείτε σ’ αυτόν ένα είδος περιγραφής, που οι θεατρικοί συγγραφείς του αιώνα μας πρέπει να ξεπεράσουν.

Σε μια εποχή που η επιστήμη της γνωρίζει τον τρόπο να μεταβάλλει τόσο πολύ τη φύση, ώστε ο κόσμος να παρουσιάζεται σχεδόν κατοικήσιμος, δεν μπορεί για πολύν καιρό ακόμα ο άνθρωπος να παρασταίνεται στους ανθρώπους σά θύμα, σαν αντικείμενο ενός άγνωστου αλλά άμετάβλητου περιβάλλοντος. Από τη σκοπιά μιας μετ’άλλας, οι νόμοι της κίνησης είναι ακατανόητοι.

‘Επειδή δηλαδή η φύση της ανθρώπινης κοινωνίας — αντίθετα προς τη φύση γενικά — έμεινε ανεξερεύνητη, βρισκόμαστε τώρα, όπως μας βεβαιώνουν οι άρμόδιοι επιστήμονες, μπροστά στη δυνατότητα ολοκληρωτικής εξαφάνισης του πλανήτη που κατόικησε σχεδόν ακατοίκητος.

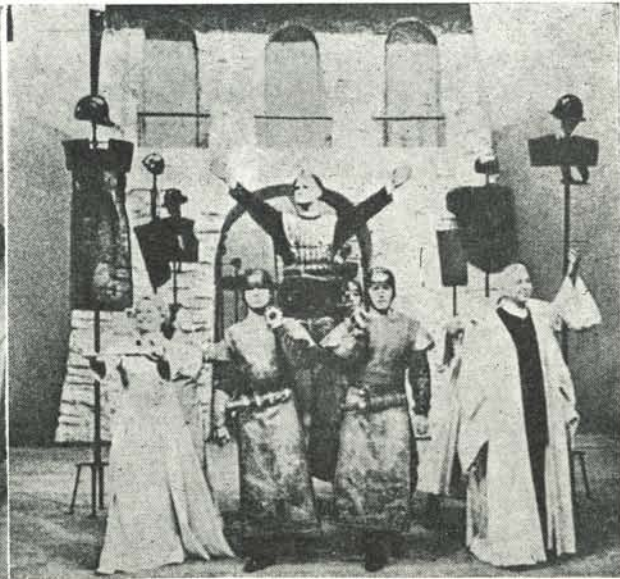
Δε θα σάς παραξενέψει ν’ ακούσετε από μένα πώς το θέμα της δυνατότητας περιγραφής του κόσμου είναι θέμα κοινωνιολογικό. Το υποστηρίζω αυτό εδώ και πολλά χρόνια και ζω τώρα σ’ ένα κράτος, που καταβάλλεται μια τεράστια προσπάθεια για ν’ αλλάξει η κοινωνία. Μπορεί να καταδικάζετε τα μέσα και τους δρόμους — ελπίζω άλλωστε πώς τα γνωρίζετε πραγματικά, κι όχι από τις εφημερίδες — μπορεί να μην αποδεχόσαστε το ιδιαίτερο αυτό ιδανικό ενός καινούριου κόσμου — ελπίζω να το γνωρίζετε κι αυτό — αλλά δε θ’ άμφισβητήσετε πώς στο κράτος που ζω καταβάλλεται προσπάθεια για την αλλαγή του κόσμου, για την αλλαγή της ανθρώπινης συμβίωσης. Και θα συμφωνήσετε ίσως μαζί μου στο ό,τι ο σημερινός κόσμος χρειάζεται αλλαγή.

Στο μικρό αυτό άρθρο, που παρακαλώ να το θεωρήσετε σά φιλική συμβολή στη συζήτησή σας, άρκει ίσως, αν διατυπώσω, εν πάσει περιπτώσει, την άποψή μου, πώς ο σημερινός κόσμος μπορεί στο θέατρο να αναπαρασταθεί μόνο όμως αν έννοηθεί σαν κόσμος που υπόκειται σ’ αλλαγή.

(Μετ. Π. Σ.)

ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ

Από σκηνές από τον “Κοριολιάνο” — διασκευή του Μπρέχτ από την σαιξπηρική δημιουργία, όπως δόθηκε τελευταία στο “Μπρελίνερ Αντάμλ”. Αριστερά: ‘Ο συγκλητικός Άγιόππας (Βόλφ Κάιζερ) δηγγείται στους πληβείους την παραβολή του στομαχιού: όπως όλα τα μέλη του σώματος εξαρτιώνται απ’ το στομάχι, έτσι κι ο λαός εξαρτιέται απ’ τους παρόνους. Δεξιά: ‘Ο Κοριολιάνος (“Εκκεχατ Σάλ) επιστρέφει στη Ρώμη νικητής. Τον προϋπαντάνε η μητέρα του (Μ. Μπέρενς) κ’ ένας συγκλητικός





# ΤΟ ΕΘΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΣΕΡ ΛΩΡΕΝΣ ΟΛΙΒΙΕΡ

ΕΝΑΣ ΣΥΓΚΛΟΝΙΣΤΙΚΟΣ ΘΘΕΛΛΟΣ

ΤΟΥ ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ



Είδα θέατρο στο Λονδίνο τέλος '64, άρχές '65 και θά 'θελα να δώσω μερικές έντυπώσεις μου γύρω άπ' αυτή την κίνηση. Τά βασικά στοιχεία που προκαλούν την προσοχή είναι ή ώριμότητα του θεάτρου αυτού άπ' τ' ένα μέρος, κ' ή νεανικότητα και ζωντάνια του άπ' τ' άλλο.

Οί θεατρικοί οργανισμοί που κυριαρχούν στο Λονδίνο είναι οί δυο επιχορηγούμενοι, που 'χουν για τ'όλο λόγο τούτο τή δυνατότητα να κινούνται σε δημιουργικό κλίμα — τ'ό Εθνικό Θέατρο (National Theatre) και ό Βασιλική Σαιξπηρική Θίασος (Royal Shakespeare Company). 'Εχουν κ' οί δυο έναλλασσόμενο ρεπερτόριο, όπου πλάι στα παλιά καθιερωμένα έργα, (δὲ λέω "κλασικά" γιατί ό όρος αυτός έχει πολύ ταιλαιπωρηθεϊ κ' έφτασε να εκφράζει τὰ πύδ αντίφατικά πράγματα), παίρνουν τή θέση τους τὰ σύγχρονα και πρωτοποριακά. 'Εργα ποιότητας δίνονται και άπ' όρισμένους άλλους θιάσους, κ' ακολουθεϊ τ'ό καθαρά έμπορικό θέατρο και τὰ "musicals".

Πρόχειρο παράδειγμα τής τάσης γι' ανανέωση είναι ή περίφημη περίπτωση Zeffirelli. Τή στιγμή τούτη, ό νέος αυτός Ιταλός είναι ό σκηνοθέτης σαιξπηρικού έργου στο 'Εθνικό Θέατρο, του "Πολύ κακό για τ'ό τίποτα", και τ'ό ίδιο είχε γίνει με τ'ό "Ρωμαίος κ' Ιουλιέττα", που τήν επαναστατική του έρμηνεία είδαμε κ' έδω, στο 'Ηρώδειο. "Αν κανέναν σκεφτεϊ τί σημαίνει για ένα λαό με τέτοια προσήλωση στην παράδοση κ' ιδιαίτερα σ' ένα τομέα σαν τόν σαιξπηρικό, που αποτελεϊ τ'ό sanctum sanctorum και τήν αποκλειστικότητα των "Αγγλων, να δοθεϊ τ'ό δικαίωμα σ' ένα ξένο να διευθύνει τις παραστάσεις αυτές, φέρνοντας άληθινή άνατροπή στα καθιερωμένα, θά νιώσει πόσο σημαντικό δείγμα ζωντανής ευελιξίας και θέλησης γι' ανανέωση είναι τούτο. Με τέτοια νοστοροπία και τέτοιες τάσεις, ένας οργανισμός έχει τή δύναμη να βρίσκειται σε διαρκή εξέλιξη, όχι μονάχα παρακολουθώντας τήν πορεία των πνευματικών κ' αισθητικών απαιτήσεων τού καιρού μας, μὰ και καθοδηγώντας τις ουσιαστικά. Προβληματίζεται διαρκώς τ'ό άγγλικό θέατρο και, είπαμε, περισσότερο οί δυο έθνικοί του οργανισμοί που 'χουν αυτή τή δυνατότητα και προσπαθεϊ να συζητήσει τὰ προβλημάτά του με τ'ό Κοινό σε στενή έπαφή μαζί του. Τούτο είν' όλοφάνερο άπό τὰ άρθρα και τ'ό διάλογο που γίνεται άπό τις στήλες εφημερίδων και περιοδικών και σε ειδικές συγκεντρώσεις.

Πρόχειρα παραδείγματα: Πρόσφατο άρθρο του Λώρενς Όλιβιερ για τ'ό πώς θά πρέπει να μιλούν τὰ κατώτερα πρόσωπα στα έργα του Σαιξπηρ, συζητήσεις για τ'ό περιεχόμενο έργων σαν τ'ό "Marat/Sade", δημοψήφισμα ανάμεσα σ' όλους τούς κριτικούς άπ' τις στήλες ειδικού περιοδικού για τ'ό καλύτερο έργο τής χρονιάς, τήν καλύτερη σκηνοθεσία, τήν καλύτερη ήθοποιία στο '64 και άλλες παρόμοιες καθημερινές εκδηλώσεις. Με δυο λόγια γίνεται

έντονη εργασία γύρω άπ' τ'ό θέατρο, θέση προβλημάτων και προσπάθεια να δοθούν λύσεις και άπαντήσεις, και τάση όσο γίνεται μεγαλύτερης έπαφής με τ'ό Κοινό.

Είν' όλοφάνερο στο θεατή τούτο τ'ό βασικό γεγονός, πώς ή ήθοποιία στο λοντρέζικο θέατρο έχει φτάσει σ' άξιοζήλευτο ύψος. Διάβαζα σ' ένα άρθρο πώς ξένοι ήθοποιοί χαρακτηρίσαν τ'ό παίξιμο των "Αγγλων συναδέλφων τους σαν "δυνατό παίξιμο" (strong acting), και άναρωτιόταν ό συγγραφέας τού άρθρου τί άκριβώς ήθελαν να πούν οί άνθρωποι εκείνοι μ' αυτό τους τ'ό χαρακτηρισμό.

'Εχοντας παρακολουθήσει σε διάφορες εποχές τ'ό άγγλικό θέατρο, νομίζω πώς νιώθω τ'ό νόημα και συμφωνώ σ' αυτό άπόλυτα (μιλούμε, βέβαια, σε γενικότητες): "Ηθελαν να τονίσουν τήν άρτιότητα τής τεχνικής τους και των έκφραστικών του μέσων, που τούς δίνει τή δυνατότητα να δώσουν ανάγλυφα και μ' ένταση αυτό που θέλουν· που ή καλλιέργεια των φωνητικών τους μέσων κ' ή άρτια άρθρωση τούς επιτρέπει ν' ακούγονται ολοκάθαρα ως τὰ πέρατα των μεγάλων θεάτρων· που ή εκπαίδευση τούς όδήγησε σ' άρτιότητα χρησιμοποίησης τής κάθε κίνησης, τής κάθε έκφρασης ως τις εσχάτες λεπτομέρειες. 'Αλλά πρέπει να τονιστεϊ τούτο τ'ό σημαντικό: πώς αυτό τ'ό δυνατό κ' έντονο παίξιμο γίνεται με έσωτερικότητα, έρχεται "έκ των ένδον", δίχως μεγαλοστομία, δίχως καταφυγή σ' επιφανειακά μέσα με σκοπό δημιουργίας έντύπωσης. Είν' όλοφάνερη ή επιδίωξη τούτου τού ιδανικού τής τέχνης τού ήθοποιού, που τόσο δύσκολα τ'ό φτάνει κανένας, γιατί άπαιτεί, ανάμεσα στ' άλλα στοιχεία, και πνευματική κατάρτιση και πειθαρχία και τεχνική που να δίνει κυριαρχία πάνω στα έκφραστικά μέσα. Παίξιμο έντονο κ' έσωτερικό, άπόλυτα σύγχρονο, σύμφωνο με τις άπαιτήσεις τού καιρού μας που βλέπει γελώντας κάθε μεγαλόστομη έξωτερική εκδήλωση.

Σε ζηλευτό επίσης επίπεδο βλέπουμε και τή σκηνογραφία και τήν ένδυματολογία και τ'ό φωτισμό. Κι όσο για τή σκηνοθεσία, έχει τή στιγμή τούτη να παρουσιάσει όνόματα με διεθνή προβολή και σημαντικές επιτεύξεις. Με δυο λέξεις: "Ανθιση και δημιουργική διάθεση.

≡

"Ας άρχίσουμε άπ' τ'ό 'Εθνικό Θέατρο, που για τήν ώρα στεγάζεται στο Old Vic, ώστού χτιστεϊ τ'ό δικό του. 'Αξίζει τόν κόπο να δοϋμε μερικές χρονολογίες τής δημιουργίας του, παρμένες άπ' τὰ προγράμμάτα του (έργα τέχνης με τις θανατώσεις φωτογραφίες, εικόνες και σχέδια άπ' τις σημερινές και άπό παλιές παραστάσεις). 1848: "Η πρώτη συγκεκριμένη πρόταση για τή δημιουργία 'Εθνικού Θεάτρου υποβάλλεται άπό τόν Effington Wilson, έναν εκδότη τού Λονδίνου. (Μεσολαβούν διάφορες προσπάθειες). 1951: "Η βασιλομήτωρ τοποθετεϊ τ'ό θεμέλιο λίθο σε μιὰ θέση παραπλήσια

Ό σερ Λώρενς Όλιβιερ, ΘΘέλλος, στο 'Εθνικό Θέατρο 'Αγγλίας





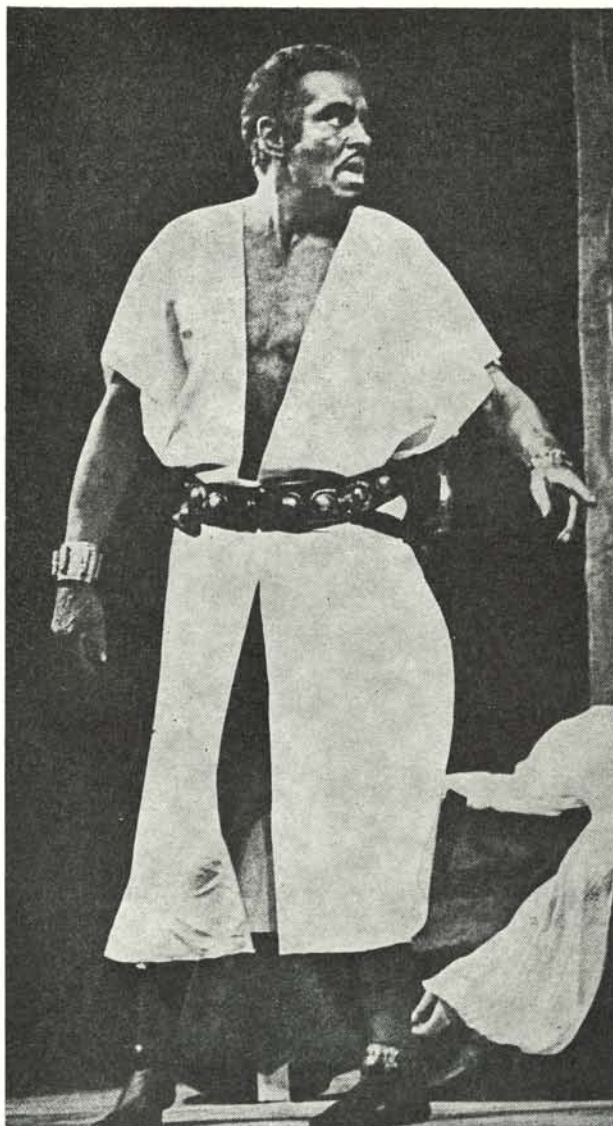
στο Festival Hall. 1955: 'Αποφασίζεται ν' ανεγερθεί τὸ 'Εθνικὸ Θέατρο σὲ καλύτερη θέση. Αὐγούστος 1962: 'Ο Laurence Olivier διορίζεται διευθυντῆς τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου. 22 'Οκτώβρη 1962: Πρώτη παράσταση τοῦ 'Εθνικοῦ: "Ἀυλέτος".

Πεντέμισθ ἔφτασα στὸ Λονδίνο, 7.15' ἄρχιζε ἡ πολυθρύλητη παράσταση τοῦ 'Οθέλλου πῆγα κατ' εὐθείαν στὸ Old Vic. "Ἄνοιξ' ἡ αὐλαία, παίχτηκε ἡ πρώτη σκηνὴ ποῦ ὁ 'Ιάγος βάζει τὸ Ροντρίγχο νὰ ξυπνήσει τὸν πατέρα τῆς Δυσδαίμονας γιὰ νὰ τοῦ πεῖ πὼς ὁ Μαῦρος ἔκλεψε τὴν κόρη του. 'Ἦρθε κ' ἡ δεύτερη, ἐκεῖ ποῦ ὁ 'Οθέλλος συναντιέται μετὰ τὸ Βραβάντιο — τὸν πατέρα — τοῦτο γίνεται στὸ μισοσκόταδο τοῦ δρόμου — μὰ νὰ, σὲ λίγο, ἡ αἴθουσα τῆς σύσκεψης στὸ Παλάτι τοῦ Δόγη. 'Ἐκεῖ μπῆκε ἓνα παράξενο πλάσμα, ποῦ τώρα, κάτου ἀπ' τὰ φῶτα, φαινόταν ὀλοκάθαρο. Μιά πρωτόγονη ὑπαρξή, κατάμαυρη, μετὰ γυμνά πόδια, μετὰ τέσσερις μεγάλους χιλκάδες, στοὺς καρπούς τῶν χειρῶν καὶ στοὺς ἀστραγάλους, ἓνας ἀράπης μετὰ μάτια ποῦ γυάλιζαν κάτασπρα, καὶ ὀλοκόκκινα χεῖλια καὶ γλώσσα καὶ κοντὰ κατσαρὰ μαλλιά καὶ ἄσπρες παλάμες καὶ πατοῦσες — ποῦ περπάταγε μ' ἔντονο λίκνισμα, μετὰ τις μύτες τῶν ποδιῶν πρὸς τὰ μέσα — μετὰ κείνο τὸ ἀθόρυβο βᾶδισμα ποῦ σοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ θηρίου τοῦ ἔτοιμου νὰ πηδήσει. 'Οποῖος ἔχει ταξιδέψει στὴ Μαύρη 'Αφρική, ὅποιος περπάτησε μέσα στὴ ζούγκλα κ' εἶδε τοὺς ἀνθρώπους τῆς, κ' εἶδε τὸ περπάτημά τους, καὶ ἄκουσε τὴ φωνή τους, θὰ καταλάβει καλύτερα τὴν εἰκόνα. Κι αὐτὴ ἡ παράξενη ὑπαρξὴ ἄρχισε νὰ λέει τοὺς στίχους: "Παντοδύναμοι, σπονδαῖοι καὶ σεβαστοὶ κύριοι... τὸ ὅτι ἀρπαξοὺν τοῦτον τοῦ γέροντος τὴ θυγατέρα εἶναι παραπάνω ἀπὸ ἀληθινά..."

Μόλις καὶ μετὰ βία μπόρεσα νὰ γνωρίσω τὴ φωνή. 'Ο τόνος ἦταν, βέβαια, ὁ τόνος τῆς διάσημης φωνῆς μετὰ τὴν τεράστια τῆς κλίμακα, ἀπ' τις πύ μπάσσες νότες ὡς τις ὀξύτερες, μὰ τόσο ἡ φωνή, ὅσο κ' ἡ προφορὰ εἶχαν μέσα τους κάτι τὸ βαρβαρικό, τὸ τραχύ, τὸ πρωτόγονο, τὸ ἀκαλλιέργητο καὶ τὸ ἴδιο ἢ ὅλη ἐκφρασὴ κ' ἡ κάθε κίνηση. Καὶ τὸ παράξενο τοῦτο ἄγριο πλάσμα ἦταν ὁ σερ Λῶρενς 'Ολίβιερ ποῦ παίζε 'Οθέλλο. "Ἐνας ἀγνωρίστος 'Ολίβιερ παίζοντας ἓναν ἀγνωρίστο 'Οθέλλο. Κ' εἶδαμε ἓναν 'Ολίβιερ ν' ἀναπτύσσει τὴν ὑπεράσπιση τοῦ 'Οθέλλου στὶς κατηγορίες τοῦ πατέρα τῆς Δυσδαίμονας πῶς, τάχα, τὴν κέρδισε μετὰ μαγικά. Κι ἀρχίζει νὰ διηγεῖται πῶς τὴν κατάκτησε. Κι αὐτὴ ἡ ἀφήγηση ἦταν ἡ ἀφήγηση τοῦ μισοἄγριου ποῦ μιλάγε μετὰ βαρεῖες κινήσεις τῶν χειρῶν, τοῦ κεφαλιοῦ καὶ τοῦ κορμιοῦ ὀλόκληρου, μετὰ γκριμάτσες, μετὰ ξεσπάσματα γέλιου καὶ φωνῆς. Δὲν ἦταν ὁ μεγαλόπρεπος καὶ δοξασμένος στρατηγός, ποῦ τὴ στιγμὴ ἐκείνη, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ, ἔχει τὴν ἀνάγκη του ἢ Γαληνότατη Δημοκρατία τῆς Βενετίας καὶ τὸν ἀναζητᾷ μ' ἀγωνία. 'Ἦταν ὁ ἄνθρωπος μετὰ τὸ ἀπλὸ μυαλό, ποῦ οὔτε κἀν σκέφτηκε νὰ προσβληθεῖ ἀπὸ μιὰ τέτοια βαρεῖα κατηγορία, μὰ τὴν παίρνει καλόκαρδα καὶ γελάει μετὰ τούτῃ τὴν ἰδέα, ποῦ τοῦ φαίνεται φοβερὰ παράξενη καὶ τοὺς ἐξηγεῖ μετὰ ὑπομονὴ πῶς τὰ μόνια φίλτρα ποῦ μεταχειρίστηκε ὀλοτέλα ἄθελά του, ἦταν οἱ ἀφηγήσεις γιὰ τὴ ζωὴ του καὶ γιὰ τὰ πολεμικά του ἔργα, στὶς ἐπιμονες ἐρωτήσεις ποῦ τοῦ ὑποβάλλονταν. Κ' ἔτσι, ἀπλά, ἀπλοῦστατα "... μ' ἀγάπησε γιὰ τοὺς κινδύνους ποῦ 'χα περάσει καὶ τὴν ἀγάπησα γιὰ τὴ συμπαθία ποῦ 'δειχνε γι' αὐτὰ. Αὐτὴ εἶν' ἡ μόνη μαγεία ποῦ μεταχειρίστηκα. Μὰ νὰ, φτάνει ἐδῶ ἡ κυρία — ἀφήστε τὴ νὰ μαρτυρῆσει πάνω σ' αὐτὰ".

Σ' αὐτὴ τὴ βάση τοποθέτησε ὁ 'Ολίβιερ τὴν ἀρχὴ τῆς ἐρμηνείας του. Τοῦ στρατιώτη, τοῦ ἀνθρώπου μετὰ τὸ ἀπλὸ μυαλό, μετὰ τις ἐνστικτώδεις ἀντιδράσεις. Κ' ἔτσι ἔρχεται ἀπόλυτα φυσικά ἢ τραγικὴ ἀνέλιξη. "Ἐνας τέτοιος ἄνθρωπος ἀγαπάει μιὰ γυναίκα ἀπλά, φυσικά, φοβερὰ ἔντονα, μ' ἀπόλυτη πεποίθηση στὴν πίστη τῆς σ' αὐτόν. Τὸ τοποθέτησε ξεκάθαρα ὁ 'Ολίβιερ ἀπ' τὴν ἀρχή. 'Ἐδωσε τὸν ἄνθρωπο ποῦ πιστεύει σ' αὐτὴ τὴν πίστη καὶ ἀφοσίωση τῆς γυναίκας του, ὅχι τοῦ ζηλότυπου ποῦ ἀμφιβάλει καὶ τυραννιέται καὶ δίχως λόγο (γιατὶ αὐτὸ εἶναι ὁ "ζηλότυπος"), μ' ἀντίθετα, τοῦ ἀνθρώπου ποῦ θέλει ὡς τὸ τέλος ν' ἀμφιβάλει γιὰ τὰ ὅσα ὁ δολοφόνος τοῦ ψιθυρίζει γύρω στὸ θέμα τῆς ἀπιστίας. Κ' ἦταν καταπληκτικὸς ὁ 'Ολίβιερ στὶς ἐκδηλώσεις του αὐτῆς τῆς ἀρνητικῆς ἢ νὰ πιστέψει σ' αὐτὰ καὶ τῆς ἀρχῆς τῆς ἀμφιβολίας μπρὸς στὶς ἀποδείξεις ποῦ ἀπανοῦντὰ ὁ δολοφόνος ἀρχίζει νὰ κατασκευάζει καὶ νὰ τοῦ φέρνει. Καὶ κάποια στιγμὴ τὸν πείθει. Οἱ φτιαχτὲς ἀποδείξεις ἔκαναν τὸ ἔργο τους.

Καὶ τότε — τότε βρεθήκαμε μπρὸς σ' ἓνα συγκλονιστικὸ θέαμα. Εἶδαμε τὸ πρωτόγονο πάθος νὰ ξεσπάει μ' ὅλη τὴ δυνάμη του, λὲς καὶ ὅλες οἱ δυνάμεις τῆς κόλασης εἶχαν ξεπολυθεῖ κ' εἶχαν



'Ο Α. 'Ολίβιερ στὴ μεγάλη δημιουργία του: 'Οθέλλος. "Σὰν φεύτρα, παίει στὴν κεντηρὴ τὴν κόλαση. Γι' αὐτὸ τὴ σκότωσα"...

ὀρμησε ἀσυγκράτητες στὸ καταστρεπτικὸ τους ἔργο. "Ἄγριο θηρίο, βαθιὰ πληγωμένο, ποτὲ δὲν τῖναξε ὡς τὸν οὐρανὸ τέτοιες κραυγὲς καὶ τέτοιο οὐρλιασμα. Ποτὲ δὲν κυλίστηκε πάνω στὴ γῆ μετὰ τέτοια ὀρμὴ καὶ τέτοιες συσπάσεις. 'Ἡ ἀναρροὴ κραυγῆς ἦρθε νὰ δώσει ἀφάνταστη δυνάμη στὸ στίχο τοῦ Βάρδου. 'Ἦταν σὰν ὅλος ὁ πόνος τοῦ ἀνθρώπου, ἀπ' τὴν πρώτη μέρα ποῦ 'ρθε στὴ γῆ, νὰ 'χε μαζευτεῖ σ' αὐτὴ τὴν ὑπαρξὴ καὶ ζέσπασε ὀρμητικά καὶ ἀναντίστατα, ὥσπου στὴν κορυφὴ τοῦ πάθους φτάνει σ' ἐπιληπτικὴ κρίση — κ' εὐτυχισμένος ὁ 'Ιάγος τοῦ βάζει σίδερο ἀνάμεσα στὰ δόντια καὶ στέκεται θριαμβικά πάνω του κυριαρχώντας ἀπόλυτα καὶ βλέποντας νὰ γίνεται πραγματικότητα ὁ μεγάλος του πόθος καὶ τὸ πάθος — νὰ τὸν ἔχει ἐκεῖ — κάτου ἀδύναμο καὶ κατεστραμμένο. Σάφου, ὅλη αὐτὴ ἡ θύελλα σταματᾷ. 'Απροσδόκητα. Νιώθει κανένας πῶς κάτι τὸ φοβερὸ ἔχει συμβεῖ. Καὶ καταλαβαίνει κανένας τί ἦταν αὐτό. Πάρθηκε ἡ ἀπόφαση. 'Ο Μαῦρος τῆς Βενετίας δὲν μποροῦσε νὰ ὀδηγηθεῖ σ' ἄλλη γῆ. Καὶ τότε βλέπουμε ἓνα μεταμορφωμένο 'Οθέλλο. Δὲν εἶναι πιά ἐδῶ τὸ πρωτόγονο πλάσμα ποῦ οὐρλιάζει. 'Ο βαθεῖς πόνος καὶ τὸ βάρος τῆς ἀπόφασης τὸν ντύνουν μετὰ τραγικὸ μεγαλεῖο. 'Ἐδῶ κορυφώνεται ἡ τραγῳδία μέσα σὲ γαλήνη καὶ ἀπόλυτη ἡρεμία. Μόνον τὸ γύρισμα τῶν ματιῶν καὶ τὸ κρέμασμα τῶν χειρῶν προσηγνᾷ τὸ κακό. "Ποῖός εἶν' ἐκεῖ; 'Ο 'Οθέλλος; — Ναι, Δυσδαίμονα. — Θὰ 'ρθῆς στὸ κορεῖται, κύριέ μου; — 'Ἐκανες τὴν προσεχὴ σου ἀπόψε, Δυσδαίμονα;". Οἱ λέξεις



αυτὲς προφέρθησαν ἥρεμα καὶ γαλήνια, κι ἀκόμα τούτες οἱ φρικτές: "Λοιπὸν, κάνε το καὶ σύντομα. Πάω πὺρ πέρα. Δὲ θέλω νὰ σκοτώσω τὸ πνεῦμα σου ἀπαράσκεινο. "Ὁχι — μάγ-  
 τυράς μου ὁ οὐρανός! Δὲ θέλω νὰ σκοτώσω τὴν ψυχὴ σου".  
 Τὴ σκίτωσε ἤσυχα, μὲ βαθὺ πόνου καὶ πίκρα μέσα του. Σὰν  
 κάτι ποῦ ἔπρεπε νὰ γίνεαι καὶ δὲν μπορούσε νὰ γίνεαι ἄλλιως.  
 Μὲ τὴν ἀπλότητα τῶν μεγάλων γεγονότων. Ἐδῶ ὁ Ὀλί-  
 βιερ εἶχε χαμηλώσει ὅσο γινόταν τὸν τόνο τοῦ παιξίματος.  
 Καὶ σωστά: Τὰ φοβερά περιστατικά χάνουν τὴν ἐσώτερη δύ-  
 ναμὴ τους, ὅταν προσπαθεῖ κανένας νὰ τὰ τονίσει. Δὲν ἔχουν  
 ἀνάγκη ἀπὸ ὑπογράμμιση. Τέτοιες φοβερὲς πράξεις πρέπει  
 κανένας νὰ τις ἀφήνει νὰ μιλάνε μόνες τους. Μ' αὐτὸ τὸν ἐλάσ-  
 σονα τόνο ἀνέβασε στὴ διαπασῶν τὴ φρίκη τοῦ περιστατικοῦ.  
 "Ἔτσι τελέστηκε ἡ φοβερὴ πράξη. Μὰ σὲ λίγο, καινούρια κατα-  
 στροφή: "Ἔρχεται ἡ ἀποκάλυψη τῆς ἀλήθειας. Ὁ Ὀλίβιερ  
 τὴν ἀντιμετωπίζει μὲ τὴν ἴδια ἥρεμια, χωρὶς κραυγὴ καμιά.  
 Παίρνει ἥρεμα κ' ἐκτελεῖ τὴν καινούρια φρικτὴ ἀπόφαση,  
 τῆς αὐτοκτονίας του. Μὰ πρὶν πεθάνει γίνεται ἡ πύρ ἐντονη  
 ἐρωτικὴ σκηνὴ ποῦ εἶδε κανένας. Ὅταν, πέφτοντας στὸ κρε-  
 βάτι, παίρνει στὰ χέρια του τὸ ἀγαπημένο κορμὶ ποῦ αὐτὸς  
 σκίτωσε, ποτὲ ἡ τρυφεράδα, τὸ πάθος, ἡ λατρεία, ὁ πόθος,  
 ὁ ἐντονος πόθος, δὲ βρῆκαν τέτοια ἔκφραση καὶ δύναμη σὰν  
 αὐτὴ ποῦ φώλιασε μέσα σὲ κεῖνο τὸ ἀσύγκριτο ἀγκάλιασμα  
 ποῦ κλείνει τὸν τραγικὸ κύκλο.

Μίλησα πολὺ γιὰ τὸν Ὁθέλλο, γιατί πρόκειται γιὰ ἐρμηγεῖα  
 ἀληθινὰ συγκλονιστικὴ. Καὶ τὴ βρίσκω μεγάλη γιὰ δύο λόγους:  
 πρῶτα — πρῶτα καθεαυτὴ, γιατί τέτοια ἐνταση, τέτοια δόνηση  
 καὶ τέτοια φαντασία σπάνια ὡς τώρα εἶδε ἡ παγκόσμια σκη-  
 νή — κάτι ποῦ θὰ μοῦ μείνει ἀληθινὰ ἀξέχαστο σ' αὐτὴ τὴν  
 ὕψιστη ἐπίτευξη τῆς ἰδιοφυίας ἐνὸς ἡθοιοποιοῦ — κ' ἔπειτα για-  
 τί βρίσκω πὸς τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου εἶν' αὐτὸ ἀκριβὸς ποῦ  
 ἴδωσε ὁ Ὀλίβιερ. Κι ἄξια πλαισίωσαν οἱ ἄλλοι αὐτὸ τὸ φαινό-  
 μενο, ἡθοιοποιοὶ σὰν τὸν Frank Finlay στὸ ρόλο τοῦ Ἰάγου  
 καὶ τὴ Billy Whitelaw σὰ Δυσδαίμονα, γιὰ ν' ἀναφέρω μο-  
 νάχα δύο ἀπ' ὅλους τοὺς ἄξιους συναδέλφους τους.



Ὁ ἄλλος ἐθνικὸς ὀργανισμὸς εἶναι ὁ "Βασιλικὸς Σαιξπηρι-  
 κὸς Θίασος" (Royal Shakespeare Company). Ἡ δρα-  
 στηριότητά του μοιράζεται ἀνάμεσα στὸ Στράτφορντ - ἀπόν-  
 Αἰθβον, καὶ στὸ Aldwych τοῦ Λονδίνου.

Στὸ Στράτφορντ, στὸ Σαιξπηρικὸ θέατρο ποῦ καθρεφτίζε-  
 ται στὸ ἤσυχο ποτάμι Αἰθβον, ὅπου ἀργὰ καὶ μεγαλόπρεπα  
 κολυμπᾶνε οἱ κύκνοι, ὁ θίασος ἀπ' τὸν Ἀπρίλη ὡς τὸ Νοέμ-  
 βρη δίνει ἀποκλειστικὰ σαιξπηρικὰ ἔργα. Στὸ Aldwych  
 τοῦ Λονδίνου δίνει, κατὰ κύριο λόγο, ἄλλα ἔργα, παλιὰ καὶ σύγ-  
 χρονα. Διευθυντὲς του γνωστότατα ὄνοματα, ὁ Πῆτερ Μπρούκ,  
 ὁ Πῆτερ Χὼλλ κὶ ὁ Μισέλ Σαιν - Ντένις καὶ λογοτεχνικός  
 του σύμβουλος ὁ Μάρτιν Ἔσολιν, συγγραφέας τῶν δύο περι-  
 φημων βιβλίων "Μπρέγτ" καὶ "Τὸ θέατρο τοῦ Παράλογου",  
 ποῦ ἐλπίζω νὰ τὰ δώσω στὴ γλώσσα μας, γιατί εἶναι ἀπὸ  
 τὰ πύρ ἀξιόλογα μελετήματα γύρω στὸ σύγχρονο θέατρο.

"Ὁ Φέντον κὶ ὁ Ξενοδόχος στὴς Ἐϋθυμες κυράδες τοῦ Οὐίνδσορ"



Ὁ Λῶρενς Ὀλίβιερ ἐκκλητικὸς Ὁθέλλος: "Φταίει ἡ σελήνη ἔρχεται πύρ κοντὰ στὴ γῆ κ' ἔτσι τρελλαίνει τοὺς ἀνθρώπους"...

Τὸ Στράτφορντ, ἡ πόλη τοῦ Βάρδου. Δὲν θὰ ξεχάσω ὅταν  
 μερικὰ χρόνια πρὶν — γιορτάζονταν ἡ ἐκατονταετηρίδα τοῦ  
 θεάτρου τοῦ Στράτφορντ — ἔκανα αὐτὸ τὸ προσκύνημα. Στά-  
 θηκε τὸ τραῖνο σὲ κάποιον σταθμὸ — "Στράτφορντ - ἀπόν-  
 Αἰθβον" ἀκούστηκε ἡ φωνὴ τοῦ ὑπάλληλου — κατέβηκα. Μὰ  
 στάθηκα ἐκκλητικός. Περίμενα νὰ δῶ τὴν παλιὰ ἀτμόσφαιρα  
 τῆς μυθικῆς αὐτῆς πόλης, μὲ τὰ σπίτια τοῦ καιροῦ ἐκείνου,  
 καὶ νὰ ποῦ βρέθηκα μπρὸς σὲ μιὰ πλατεῖα, μὲ σίδερα κὶ ἄλλα  
 ἀντικείμενα γιὰ νὰ δένουν ζῶα! Ἡ πρώτη μου κίνηση ἦταν  
 νὰ ξαναβῶ στὸ τραῖνο, σίγουρος πὸς ἦταν λάθος, πὸς στὸ  
 παραμυθιένιο Στράτφορντ δὲ θὰ μπορούσε ποτὲ νὰ ὑπάρ-  
 χει κάτι τόσο πεζὸ σὰν πρῶτο ἀντίκρουσμα. Χαμογελώντας  
 κάποιος μοῦ ἐξήγησε πὸς ναί, ἐδῶ ἦταν ἀλήθεια τὸ Στράτ-  
 φορντ κ' ἡ πανήγυρη γινόταν ἐκεῖ, γιατί καὶ στὸν καιρὸ τοῦ  
 Σαιξπηρ ἔτσι ἦταν. Χρειάστηκε νὰ προχωρήσω μέσα στὴ  
 μικρὴ πόλη γιὰ νὰ βρεθῶ στὴν παλιὰ ἀτμόσφαιρα τῶν σπι-  
 τῶν τοῦ καιροῦ ἐκείνου — καὶ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ἐντονης  
 συγκίνησης ποῦ δημιουργοῦν τὰ σημάδια τοῦ περάσματος τοῦ  
 Βάρδου ἀπ' τὸν κόσμον τοῦτο, τὸ σπῆτι, ἡ πράξη τῆς βάρφτι-  
 σης, τὸ μνημα, ἀληθινὸ ἢ ὑποθετικὸ, κὶ ὅλα τ' ἄλλα. Καὶ τὸ  
 ἴδιο βράδυ εἶδα μιὰ ἀπ' τίς μοναδικὲς παραστάσεις, τὸ "Ὁ-  
 νεῖρο καλοκαιριάτικης νύχτας" μὲ τὸν ἀξέχαστο Τσάρλς Λῶ-  
 τον στὸ ρόλο τοῦ ὑφαντῆ Μπόττομ, ποῦ σ' αὐτὸ τὸ παραμυθι  
 γοητεύει τὴ βασιλίτσα τῶν ξωτικῶν, τὴν Τιτάνια, μὲ τὴν περί-  
 φημη γαῖδουροκεφαλὴ του. Ὁργιο κεφιοῦ κὶ ἀφάνταστου χιου-  
 μορ ἦταν τὸ παίξιμο τοῦ Λῶτον. Ποῦ βρῆκε κείνη τὴν εὐκι-  
 νησία αὐτὸς ὁ παχὺς ἄνθρωπος, ποῦ βρῆκε αὐτὴ τὴν ἀκένω-  
 τὴ δύναμη, νὰ ἐκφράζει μὲ κάθε ἴνα τοῦ κορμοῦ του τὸ χεί-



μαρρο τῆς φαντασίας του, πού ὀρηκτικά μᾶς συνεπήρε ὄλους καί πού ξεσπάγαμε σέ ζέφφρενα χειροκροτήματα στό τέλος κάθε σκηνῆς του, διακόπτοντας τήν παράσταση; Κ' ἦταν ὁ ἴδιος πού τήν ἄλλη μέρα ἐπαίξε, μέ τήν ἴδια δύναμη, τὸ βασιλιά Αἴθρ, αὐτὸς ὁ μεγάλος ἠθοποιός. Κι ἀπ' τῆ γοητεία τῆς παράστασης, ἐμπαινες στή μαγεία τοῦ ἡσυχου Αἴθρον, σ' αὐτὴ τὴν ἐξαισία ἀτιμόσφαιρα τῆς μυστικῆς παρουσίας τοῦ "Γλυκοῦ Κύνου τοῦ Αἴθρον". Σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον δίνει τίς σαυξήρηεις παραστάσεις του ὁ θίασος αὐτός, ἡ Royal Shakespeare Company.

Καθὼς εἴπαμε, στό θέατρο Aldwych τοῦ Λονδίνου, ὁ θίασος δίνει, κύρια, ὄχι σαυξήρηικα ἔργα, μὰ ἔτυχε νὰ παίξει τίς μέρες ἐκεῖνες, γιὰ πρώτη φορὰ ἐκεῖ, τίς "Εὐθυμες κυράδες". Αὐτὴ ἡ κωμωδία τοῦ Βάρδου μέ τύπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς γράφτηκε, καθὼς λέει ὁ Samuel Johnson, κατὰ παραγγελία τῆς Βασίλισσας Ἐλισάβετ, πού 'χε τόσο γοητευτεῖ ἀπ' τὸν Φάλσταφ τοῦ "Ερρίκου τοῦ Δ'", ὥστε ἤθελε νὰ τὸν δεῖ καί σ' ἄλλα ἔργα. Μὰ ἐπειδὴ φοβόταν πὼς θὰ γινόταν μονότονη ἡ ἐπανάληψη, εἶπε στὸν Σαυξήρη νὰ τὸν παρουσιάσει τούτη τῆ φορὰ σὲ ἱστορία ἐρωτικῆ. Καί συνεχίζει ὁ Johnson λέγοντας ὅτι φαίνεται πὼς ὁ Σαυξήρη εἶχε ἐξαντλήσει στὰ προηγούμενά του ἔργα τίς ιδέες του γιὰ τὸν Φάλσταφ κ' ἔτσι σὰ νὰ μὴ μπόρεσε νὰ τοῦ δώσει ὄλη τὴν προηγούμενη δύναμή του κ' ἱκανότητα νὰ διασκεδάσει τὸ ἀκροατήριον. Κ' εἶναι ἀναμφισβήτητα ὄχι ὁ Φάλσταφ στίς "Εὐθυμες κυράδες" κ' ὄχι ἡ δολοφονία τῆς φάρσας, (πολὺ πιότερο παρὰ κωμωδία) κ' ὄλοφάνερα βιαστικά γραμμένη ἐπειτ' ἀπ' τὴν "παραγγελία". Μὰ κάτι γραμμένο ἀπ' τὸν Σαυξήρη, ἔστω καί βιαστικά καί κατὰ παραγγελία, ἔχει τὸ ἄγγιγμα τοῦ δημιουργοῦ. Δόθηκε στὸ Aldwych σὲ τόνο φάρσας — παντομίμας. Ἀξίζει ν' ἀκούσουμε πὼς εἶδε τὴν προσπάθειά του ὁ σκηνοθέτης John Blatchley σὲ ἄρθρο δημοσιευμένο στὸ περιοδικὸ "Flourish". Ἀπ' τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου — λέει — τὸν ἐνδιέφεραν μόνον αὐτὰ πού 'χουν καί σήμερα ζωντάνια. Ἀποφάσισε νὰ τὸ δώσει σὲ μορφή παντομίμας. Τὰ σκηνικὰ τὰ θέλησε κινητὰ πού νὰ τὰ σέρνουν καί νὰ τὰ τοποθετοῦν οἱ ἴδιοι οἱ ἠθοποιοί. Κ' ἔτσι ἀπευθύνθηκε στὸν Ἄντρέ Φρανσουά, τὸ γελοιογράφο τοῦ περιοδικοῦ "Punch", πού τὰ φαντάστηκε ἀσπρόμαυρα, πίσω ἀπὸ τὰ φανταχτερὰ χρώματα τῶν κοστούμιων. Τῆ μουσικῆ του τὴ θέλησε τέτοια πού ν' ἀναγγέλλει τὰ περιστατικὰ "ὄπως σὲ πανηγύρι ἢ σὲ τσίροχο" ἢ πού "νὰ σχολιάζει καποιο πρόσωπο ἢ κάποια κατάσταση", κ' αὐτὸ τὸ ἀνέθεσε στὸν Μάλλοκμ Γουίλλιαμσον. "Στὴν περίπτωσιν τῶν "Εὐθυμων κυράδων" — λέει — εἶμαι βέβαιος πὼς κάναμε τὸ σωστό, τονίζοντας τὰ στοιχεῖα πού μᾶς μιλάνε ἀκόμα σήμερα παρὰ ἀντιμετωπίζοντας τὸ ἔργο μέ ἀξιεπαινη ἀκριβεία". Καί πέτυχε ὁ Blatchley νὰ πραγματοποιήσει αὐτὰ πού σκέφτηκε κ' ἔφτασε στὸ ἀποτέλεσμα πού ἐπιδίωκε. Νὰ δώσει μὴ φράσασα γειμάτη φαντασία, σ' ἐντονότατη γραμμὴ φάρσας (καί μέ στοιχεῖα παντομίμας), καί σ' αὐτὸ τὸν βοήθησε οὐσιαστικώτατα ὁ Ἄντρέ Φρανσουά μέ τὰ καταπληκτικὰ σὲ

σχέδια καί χρώμα κοστούμια του, πού αὐτὰ καί μόνον δημιουργήσανε φάρσα διασκεδαστικώτατη, μὴ ἐξαισία μασκαράτα, μὲ φιγούρες πού θύμιζαν πιερότους καί Δὸν - Κιγῶτες καί κάθε λογῆς παράξενες φιγούρες πάνω στὴ σκηνή. Τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν προσαρμόστηκε ἀπόλυτα σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα. Μοῦ 'κανε ἐντύπωση πὼς οὔτε μὴ στιγμὴ δὲν ξέφυγαν ἀπ' τὴ φινέτσα τῆς φάρσας ὕψηλῆς ποιότητος, τὸ κωμικὸ τῆς δὲν ξέπεσε σὲ γονδροκοπία κανενὸς εἶδους· ἡ παντομίμα - φάρσα κινήθηκε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος σὲ διασκεδαστικὴ γραμμὴ κ' ἡ αἰσθητικὴ τῆς ἔμεινε ἀθικτὴ. Κ' ἡ μουσικὴ σ' ἀλήθεια στήριξε τὰ περιστατικὰ καί τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου.

Ἀξιοσημειωτὴ ἀπὸ κάθε πλευρὰ εἶναι ἡ δράση τοῦ θίασου αὐτοῦ, πού στὸ ἐπόμενο ἄρθρο θὰ τὸν δοῦμε σὲ παραστάσεις σύγχρονων ἔργων, μέ τὴ θεατρικὴ του Λέσχη, τὸ "Royal Shakespeare Theatre Club". Μεγάλο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ γιὰ τὴ Λέσχη αὐτῆ. (Πάνω ἀπὸ εἰκοσι χιλιάδες τὰ μέλη τῆς ὡς τὸ φθινόπωρο τοῦ 64).

"Ἡ θεατρικὴ μας Λέσχη", γράφει ἓνα κύριο ἄρθρο τοῦ περιοδικοῦ τῆς, τοῦ "Flourish", "ἔχει σκοπὸ νὰ δημιουργήσει κλίμα καί συνθήκες πού θὰ βοηθήσουν τὸ θέατρο ν' ἀκολουθήσει τὸν πιὸ ζωτικὸ του — κ' ὄχι δημαγωγικὸ — δρόμο. Γι' αὐτὸ καί τὸ "Flourish" γεννημένο κάτω ἀπ' τίς φτεροῦγες τῆς Λέσχης, ὄχι ὁμιλεῖ καί ὑποχρεωμένο ν' ἀντανάκλῃ τὴν πολιτεία τῆς, θὰ συμειώνει καί θὰ διατηρήσει κάθε τολμηρὴ γνώμη καί ιδέα πού μπορεῖ νὰ βοηθήσει τὴν πρόοδο τοῦ ἀληθινοῦ θεάτρου. Καί ποιὸ εἶναι τὸ ἀληθινὸ θέατρο, θὰ τὸ βροῦμε μέ τὸ διάλογο μαζί σας". Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶν' ἡ προσπάθεια: Ἡ ἐπαφὴ τοῦ Θεάτρου μέ τὸ Κοινὸ, ἡ συζήτηση γύρω στὰ θέματα του. Ἀνάμεσα σ' ἄλλα: Τὸν περασμένο Αὐγουστο ἔγινε στὸ θέατρο τοῦ Aldwych δημόσια συζήτηση γύρω ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Peter Weiss μέ τὸν ἀτέλειωτο τίτλο "Ἡ δίωξις κ' ἡ δολοφονία τοῦ Μαρά ὅπως παίχτηκε ἀπ' τοὺς τρόφιμους τοῦ Ἀσύλου τοῦ Charenton κάτω ἀπ' τὴ διεύθυνση τοῦ Μαγκήσιον τοῦ Σάντ". Ἡ συζήτηση ἔγινε ἀνάμεσα στὸν Πήτερ Μπρούκ, διευθυντὴ τοῦ θεάτρου καί σκηνοθέτη τοῦ ἔργου — πού ἡ σκηνοθεσία του ἀνακηρύχτηκε ὀμόθυμα ἀπ' τοὺς Λονδρέζους κριτικούς σὰν ἡ καλύτερη τῆς χρονιάς — τὸν Μάικελ Κούστοβ, ὄργανωτὴ τῆς Λέσχης καί διευθυντὴ τοῦ περιοδικοῦ, τὸν ψυχναλυτὴ Ronald Laing, τὸν Ἄνγκους Οὐίλσον καί τὸν Jonath Miller, ὅπου πῆρε μέρος καί τὸ ἀκροατήριον. Ἀναλύθηκε τὸ νόημα τοῦ ἔργου κ' ἔγινε εὐρύτερη συζήτηση γύρω ἀπ' τὴ σκληρότητα, τὴ βία καί τὴν τρέλλα καί τὴν ἐπίδρασή τους στὴν κοινωνία καί τὴν τέχνη — θέμα πού βρίσκεται στὴν πρώτη γραμμὴ τῆς ἐπικαιρότητας μέ τὸ σύγχρονο "Θέατρο τῆς σκληρότητας". Γενικότερα, ἡ Λέσχη δημιουργεῖ μὴ γέφυρα ἀνάμεσα στὸ θέατρο καί στὸ Κοινὸ μέ διάφορες ἐκδηλώσεις τῆς, μὴ ἀκόμα ἀπόδειξη τῆς ζωντάνιας τοῦ θεάτρου στὸ Λονδίνο, πού μερικὲς παραστάσεις του ἔργων πού ἐκπροσωποῦν σύγχρονες τάσεις θὰ παρακολουθήσουμε στὸ ἐπόμενο τεῦχος.

ΠΥΡΡΟΣ ΚΙΟΥΣΗΣ

"Εὐθυμες κυράδες τοῦ Οὐίνδσοφ" ἀπὸ τὸν Βασιλικὸ θίασο Σαυξήρη. Δεξιὰ, μέ τὰ πιὸ παράξενα κοστούμια, Φάλσταφ καί Πίστολ







ΜΕ ΕΔΡΑ ΤΗΝ ΚΑΖΑ ΓΚΟΛΝΤΟΝΙ  
**Η ΒΕΝΕΤΙΑ, ΚΕΝΤΡΟ ΘΕΑΤΡΙΚΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ**  
 ΣΕΙΡΕΣ ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΑΝΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ



Ἡ Βενετία, με τὴ γραφικότητα τῶν καναλιῶν, τὴ μουσικότητα τῆς διαλέκτου καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τὸ χαραχτήρα τῶν κατοίκων τῆς, βαθιὰ ὀργωμένο ἀπὸ τὴν περιπαιχτικὴ διάθεση, ἦταν φυσικὸ ν' ἀγκαλιάσει τὸ Θέατρο. Τὸ ἴδιο τὸ περιβάλλον στάθηκε μιὰ μάσκα, κ' ὑπῆρξε ἐποχὴ, ποὺ ἡ ἐπίδραση τῆς Σκηνῆς καὶ τοῦ Καρναβαλιού, ἔγινε καθημερινὴ πράξη: ἦταν τότε ποὺ καὶ στοὺς δρόμους καὶ στὰ σαλόνια καὶ στὰ δικαστήρια οἱ ἄνθρωποι φοροῦσαν τὴ μάσκα.

Ἡ Τέχνη ἐπηρεάζει τὴ ζωὴ, θά'λεγε ὁ O. Wilde. Μὰ ὅταν ἡ φύση γίνεται τέχνη κ' ἡ τέχνη ξαναγυρίζει νὰ γίνει φύση, ἔχουμ' ἐκεῖνα τὰ φαινόμενα, ὅχι τόσο κοινά, ποὺ παρουσιάζονται σὲ συγκεκριμένο τόπο καὶ συγκεκριμένο χρόνο. Ἐνα τέτοιο φαινόμενο κ' ἡ Βενετία τοῦ ΙΖ' αἰώνα. Ἀπὸ κεῖ ξεπήδησε ὁ βενετσιάνος ποὺ πάσιισε ν' ἀναπλάσει τὴν κωμωδία, νὰ ξεπεράσει ὁρισμένες κοινὲς κὶ ἀρκετὰ γλοιώδεις μεθόδους τῆς κουρασμένης παιὰ Commedia dell' arte, ν' ἀνοίξει τὸ δρόμο στὴ νεώτερη κωμωδιογραφικὴ προσπάθεια: ὁ Carlo Goldoni. Σήμερα, τὸ σπῆτι ποὺ γεννήθηκε, εἶναι ἡ ἔδρα τοῦ διεθνούς Ἰνστιτούτου Θεατρικῶν Ἐρευνῶν.

Στὴ Ρώμη, στὰ 1950, ἰδρύθηκε με ἐμπνευση τοῦ Giulio Pacuvio, ἰταλοῦ σκηνοθέτη, μελετητῆ τοῦ θεάτρου καὶ συνεργάτη ἐφημερίδων, τὸ Κέντρο Θεατρικῶν Ἐρευνῶν. Πρῶτος πρόεδρος ὀρίστηκε ὁ θεατρικὸς σχολιαστὴς καὶ συγγραφέας Goffredo Bellonci. Σκοπός, ἡ προώθηση τῶν θεατρικῶν ἐρευνῶν στὴν Ἰταλία. Στὴ δραστηριότητά του ἀνήκει ἡ ἔκθεση σκηνογραφίας τοῦ αὐστριακοῦ Adolph Appia, στὴ Ρώμη, στὰ 1951, ἡ ἔκθεση σκηνογραφίας καὶ κοστουμοῦ τοῦ ἰταλικοῦ ΙΖ' αἰώνα στὴ Βενετία τὸν ἴδιο χρόνο, με τὸν τίτλο: Il secolo dell' invenzione teatrale (ὁ αἰώνας τῆς θεατρικῆς ἀνακάλυψης).

Τρία χρόνια ἀργότερα, ἐκδίδεται ὁ τόμος Cinquanta anni di teatro in Italia (50 χρόνια θεάτρου στὴν Ἰταλία), καὶ μετὰ ἕνα χρόνο ἀνατυπώνεται (1955), με ἐπιμέλεια τῆς τεχνοκριτικοῦ Elena Povoledo, τὸ ἔργο τοῦ Nicola Sabbattini (ΙΖ' αἰ.) Pratica di fabricar scene e machine teatrali (Πρακτικὴ τῆς κατασκευῆς σκηνῶν καὶ θεατρικῶν μηχανῶν).

Τὸν ἴδιο χρόνο, τὰ πράγματα παίρνουν τροπὴ εὐτυχῆ. Στὸ Λονδίνο, ἡ ἐκεῖ Ἐταιρία Θεατρικῶν Ἐρευνῶν, ὀργανώνει τὸ Α' Διεθνὲς Συνέδριο Ἱστορίας τοῦ Θεάτρου. Συμμετέχουν 32 ἔθνη. Σ' αὐτὸ τὸ συνέδριο γεννιέται ἡ Διεθνὴς Ὁμοσπονδία Θεατρικῆς Ἐρευνας (F.I.R.T.), μ' ἐκτελεστικὸ ὄργανο τὸ Κέντρο Θεατρικῶν Ἐρευνῶν.

Σὲ διὸ χρόνια, στὰ 1957, συγκαλεῖται στὴ Βενετία αὐτὴ τὴ φορὰ, τὸ Β' Διεθνὲς Συνέδριο Ἱστορίας Θεάτρου. Ἄν στὸ Λονδίνο γεννήθηκε ἡ F.I.R.T., ἡ Βενετία ἀγκαλιάζει τὴν ἰδέα γιὰ διεθνὲς κέντρο θεατρικῶν σπουδῶν, σὰν ὄργανο τῆς F.I.R.T., με ἔδρα τὴ Βενετία. Ἰδρύεται ἔτσι τὸ Ἰνστιτούτο Θεατρικῶν Ἐρευνῶν. Σκοπός του ἡ συλλογὴ μικροφίλμ θεατρικῶν ἔργων, ἡ συλλογὴ διεθνούς θεατρικῆς βιβλιογραφίας, τὰ σεπτεμβριανὰ τμήματα μαθημάτων καὶ, τέλος, ἡ ἐπαφὴ τῶν μελετητῶν τοῦ θεάτρου ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο. Ὁ Δῆμος τῆς Βενετίας, δέχτηκε μ' ἐνθουσιασμό τὴν ἀπόφαση καὶ προσφέρει στὴν F.I.R.T. τὸ παλάτιο Centani, στὴ συνοικία Σὰν Πόλο, γνωστὸ σὰν Casa Goldoni.

Πολλὰ ἦταν τὰ ἐνθύμια τοῦ κωμωδιογράφου μέσα σ' αὐτὸ τὸ χαρακτηριστικὰ βενετσιάνικο κτήριο, ποὺ, καθὼς εἶναι γωνιακό, ἡ μιὰ του μεριὰ βρέχεται στὸ κανάλι, κ' ἡ ἄλλη πατάει σὲ μιὰ στενὴ ροῦγα, τὴν calle de nomboli. Με τὴ σχετικὴ ἀναζωογόνηση τοῦ κτηρίου, ὀργανώθηκε Μουσεῖο Goldoni, Βιβλιοθήκη ἐφωδιασμένη με θεατρικὰ περιοδικὰ ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο, καὶ, τελικὰ, με Ἄρχεῖο ἀναφερόμενο στὸ ἰταλικὸ θεάτρο. Ἀπὸ τὸ 1940, συντηρητῆς τῆς Casa Goldoni ἦταν ὁ

ἄξιος ἀναδιφητῆς τοῦ θεάτρου Giuseppe Ortolani. Σήμερα, ἔχει ἀναλάβει τὸ ἔργο αὐτὸ ὁ εἰδικευμένος στὸ ἔργο τοῦ Goldoni, καθηγητῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Πιάντοβα, Nicola Mangini.

Ὡς τὰ σήμερα, διευθυντῆς τοῦ Ἰνστιτούτου Θεατρικῶν Ἐρευνῶν εἶχε ὀρίσει ὁ G. Bellongi. Ἡ ἰδέα ἰδρύσεως Σχολῆς Ἱστορίας Θεάτρου στὴ Βενετία, ἐφαρμόστηκε ἀπ' αὐτόν, με τὴν πραγματοποιήση, τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1963, τῆς Α' διεθνούς Σεμιναρίου μαθημάτων Ἱστορίας Θεάτρου. Πῆραν μέρος ἀκροατὲς ἀπὸ διάφορες χῶρες. Γενικὸ θέμα, τὸ μεσαιωνικὸ εὐρωπαϊκὸ θεάτρο. Οἱ διάφοροι ὁμιλητῆς, προσπάθησαν νὰ φωτίσουν συγκεκριμένες ἀπόψεις τοῦ θέματος: ἔτσι, ὁ N. Mangini ἀνάλυσε τὰ προβλήματα ποὺ παρουσιάζει τὸ μεσαιωνικὸ θεάτρο τῆς Εὐρώπης, ὁ Paolo Toschi ἀναφέρθηκε στὸ ἰταλικὸ μεσαιωνικὸ θεάτρο (ἀπὸ τὸ λειτουργικὸ δράμα στὸ "Κλάμα τῆς Παναγίας" τοῦ Jacopone), ὁ Glynnie Wickham μίλησε γιὰ τὸ μεσαιωνικὸ ἀγγλικὸ θεάτρο, ὁ Jacques Chailley γιὰ τὸ ἀντίστοιχο γαλλικὸ (λειτουργικὸ - κοσμικὸ).

Ἐνῶ ἐτοιμαζόταν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1964 ἡ Β' Σειρὰ μαθημάτων, ὁ διευθυντῆς τοῦ Ἰνστιτούτου G. Bellongi, πέθανε στὴς 31 Αὐγούστου. Τὴ θέση του πῆρε ὁ N. Mangini, καὶ με τὴ δική του διεύθυνση ξεκίνησε ἡ Β' Σειρὰ, ἀπὸ 7 - 19 Σεπτεμβρίου 1964, με τὸ ἴδιο γενικὸ θέμα τῆς προηγούμενης. Πρῶτο θέμα ποὺ διδάχτηκε, ἦταν τὸ "Θέατρο στὸ Βυζάντιο", με ὁμιλητὴ τὸ νεοελληνιστὴ τῆς Σορβόνης André Mirambel. Ἰστερα ὁ Ant. Viscardi, καθηγητῆς στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Μιλάνου, ἀσχολήθηκε με τὸ Λαϊκὸ Εὐρωπαϊκὸ Θεάτρο, ἡ Lise Lone Marker μίλησε γιὰ τὸ Σκανδιναβικὸ θεάτρο, ὁ δρ. Adolf Scherl τοῦ θεατρικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Πράγας, γιὰ τὸ μεσαιωνικὸ Τσεχοσλοβάκινο θεάτρο, ὁ δρ. Julian Lewanski, τῆς Ἀκαδημίας ἐπιστημῶν τῆς Βαρσοβίας, γιὰ τὸ ἀντίστοιχο Πολωνικὸ θεάτρο, ὁ Tibor Kardos τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Βουδαπέστης γιὰ τὸ Οὐγγρικὸ μεσαιωνικὸ θεάτρο, ὁ W.H. Beuken γιὰ τὸ Θεάτρο τῶν Κάτω Χωρῶν στὸ μεσαιωνικὸ, καὶ τέλος ὁ Josep Romeu i Figueras ἀνάλυσε τὸ μεσαιωνικὸ θεάτρο τῆς Ἰσπανίας.

Ἐνδιάμεσα τιμήθηκε ἡ μνήμη τοῦ Σαίξπηρ, με ὁμιλητῆς τὸν πρόεδρο τῆς Ἐταιρίας Θεατρικῶν Ἐρευνῶν τοῦ Λονδίνου, καθηγητῆ Allardyce Nicol, με θέμα τὸ "Θέατρο τοῦ Σαίξπηρ" καὶ τὸν καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Γένοβα, Alberto Obertello με θέμα "ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ Ἰταλία". Τὸ Διεθνὲς Ἰνστιτούτο Θεατρικῶν Ἐρευνῶν, κάθε χρόνο προσφέρει ἕναν ἀριθμὸ ὑποτροφιῶν (σὲ ἄτομα ἀπὸ τὴν Ἰταλία καὶ τὸ ἐξωτερικὸ) γιὰ τὴν παρακολούθηση τῶν σεπτεμβριανῶν αὐτῶν μαθημάτων.

Στις 27 τοῦ περασμένου Σεπτεμβρίου, ἄνοιξε ἡ ἔκθεση βιβλιογραφίας τοῦ Σαίξπηρ στὴν Casa Goldoni. Βάστηξε ὡς τις 27 Ὀκτώβρη καὶ περιελάβε ἐκδόσεις ἀγγλικές, μεταφράσεις ἰταλικές καὶ ξένες. Τὰ βιβλία αὐτὰ προέρχονταν ἀπὸ τις βιβλιοθήκες Μαρκιανῆ καὶ Querini τῆς Βενετίας, καὶ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάδοβα. Ἀνάμεσά τους, βρισκόνταν κ' οἱ ἑλληνικὲς μεταφράσεις τοῦ Βικέλα: "Ἀμλέτος", 1882, "Μάκβεθ", 1882, "Ὁ ἔμπορος τῆς Βενετίας", 1884. Στὸν κατάλογο, ποὺ περιέλαβε τις ἐκτιθέμενες ἐκδόσεις, προστέθηκαν σὲ παράρτημα ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Ἀγγίλου ποιητῆ ποὺ ἦσαν κατὰ καιρὸς διδαχτεῖ στὴ Βερόνα, Βιτσέντσα καὶ Βενετία. Τὸ Ἰνστιτούτο Θεατρικῶν Ἐρευνῶν, ἐτοιμάζεται γιὰ τὴν Γ' Σειρὰ Σεπτεμβριανῶν μαθημάτων Ἱστορίας Θεάτρου. Γενικὸ θέμα τὸ Θεάτρο τῆς Ἀναγέννησης στὴν Εὐρώπη. Ποιὰ θά 'ναι ἡ ἑλληνικὴ ἀντιπροσώπευση, ποὺ θά μιλήσει γιὰ τὸ Ἑλληνικὸ Θεάτρο τῆς ἐποχῆς αὐτῆς καὶ ποιὰ θά 'ναι ἡ γενικότερη ἑλληνικὴ συμμετοχὴ;

ΝΙΚΟΣ ΜΟΣΧΟΝΑΣ

**Μὴν ἀμελήσετε ν' ἀνανεώσετε τὴν συνδρομὴ σας**



« Πολλά θεατρικά γεγονότα στο δίδυμο Γενάρη - Φλεβάρη που καλύπτει αυτό το τεύχος: 'Η' Εθνική Λυρική Σκηνή έγκαινιάσε τη νέα της περίοδο: άνοιξε ένα συμπληρωτικό θεατρικό στον Πειραιά: δυο θέατρα Δωματίου στην 'Αθήνα' και αναγγέλθηκε η δημιουργία υπαίθριου θεάτρου στο λόφο του Ανκαβηττού.

« Σ' αυτό το δίδυμο συνετελέσθη μιά από τις πιο άχρηστες πράξεις της Διοικήσεως. Με απόφαση του ύφυπουργού Παιδείας απολύθηκε βράσει του Νόμου περί 35ετίας, το Διοικητικό Συμβούλιο του 'Εθνικού Θεάτρου που είχε διοριστεί πριν από λίγους μόλις μήνες από τον ίδιο ύφυπουργό! Στις 4 του Γενάρη διορίστηκαν στο Διοικητικό Συμβούλιο του 'Εθνικού Θεάτρου οι: Κυβέλη Γεωργίου Παπανδρέου, 'Ιωάννης Καρυδής, Σπ. Πάλλης, Μιχ. Τόμπρος, Κ. Οικονομίδης, Σπ. Γιαννάτος, 'Ιωάν. Τριανός.

« Μεγάλη κάμψη στην κίνηση των θεάτρων, εκτός του 'Εθνικού που περιμένει την καλύτερή του περίοδο! Δέκα επί τα νέα έργα ανεβάστηκαν στο δίδυμο. Από μόνον ήταν ελληνικά: Μιά φαρσοκωμωδία κι ο 'Πειρασμός' του Ξενοπούλου.

« 'Ενα θέατρο, η 'Πορεία', άλλαξε τρεις θιάσους: 'Αρχισε στις 25 του 'Οκτώβρη με θίασο 'Αλέξη Δαμιανού κ' " 'Ενα καπέλλο γεμάτο βροχή". Συνέχισε από τις 4 του Νοέμβρη με τον θίασο Μίμη Φωτόπουλου και θα κλείσει με θίασο Κίκιας 'Αναλυτή. Στο τέλος της περιόδου το θέατρο θα γερμυστεί για να χριστεί πολυκατοικία.

« Από ρεζερβό στο δίδυμο: 'Ενα θέατρο, ένας θίασος κ' ένα έργο με μιά παράσταση! Καί, μιά επίσημη πρώτη, είκοσι τρεις μέρες μετά την έναρξη! Το θέατρο Δωματίου της 'Θεατρικής Λέσχης 'Αθηνών" θέλησε να παρουσιάσει στον άπάνω όροφο του παλιού άρχοντικού της οδού Κανάρη 1, τις "Μύγες" του Σάοτ. Στις 12 Γενάρη έναρξη, επίσημη πρώτη, αλλά, και τελευταία παράσταση! Πρωταί ματαιώσε την παράσταση της επομένης και το θέατρο έκλεισε οριστικά.—Ο θίασος Ντίνου 'Ηλιόπουλου ανέβασε τα Χριστούγεννα του 1964 το " 'Εκτο πάτωμα". 'Η επίσημη προμέρα δόθηκε εικοσιτρείς μέρες αργότερα: Στις 16 Γενάρη του 1965!

« Πρόοδος στο Κρατικό Βορείον 'Ελλάδος. Σταθερή άνοδος ποιότητας των παραστάσεων, χάρη και στη διπλή έπιτυχη σκηνοθεσία του Μίνου Βολανάκη: Θεοτοκά και Μπερέτ. Σταθερά αύξημένη κ' η προσέλευση του Κοινού.

« Πολλές κ' ενδιαφέρουσες παραθεατρικές εκδηλώσεις: Συστηματικές αναγνώσεις από ήθοποιους άπαιχτων ελληνικών έργων νέων συγγραφέων, έκθεση Σαίξπηρ στο Βρετανικό Συμβούλιο, παράσταση του κονκλοθεάτρου "Μπάομα Μπουόσης" για μεγάλους. Με όλ' αυτά θ' άσχοληθούμε όπωσδήποτε, τώρα ή άλλοτε.

« Πολλές και καλές διαλέξεις: Του γεραρού μας Βασίλη Ρώτα για το ζωμικό στον Σαίξπηρ, του Γιάννη Σιδέρη για τον Αίμιλιο Βεάκη, της Κατερίνας Κακούρη για τη Μαγεία και το Χορό, της Βούλας Δαμιανάκου για το Μανιάτικο μοιρολόι και την 'Αρχαία Τραγωδία, της Πόπης Ζώρα για τον Κα-



'Ο 'Αγγελος Γιαννούλης δημιουργήσε τον καλύτερο δεύτερο ρόλο του δίδυμου: Μπάτλερ (Δικαστής Χόφερ), στην " 'Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας"

ραγωγία στη Λαϊκή Τέχνη. Μιά, του Μίνου Βολανάκη για τον Μπερέτ, στο Κ.Θ.Β.Ε. δόθηκε χωρίς χειρόγραφο και δεν κρατήθηκε. Οι δυο πρώτες — του Ρώτα και του Σιδέρη — περιλαμβάνονται ολόκληρες σ' αυτό το Δίδυμο. Οι άλλες θα δημοσιευθούν στο έπόμενο.

« Πολλές, ενδιαφέρουσες θεατρικές εκδόσεις αλλά και σκόπια δημοσιεύματα. Το Δίδυμο θα τις παρακολουθήσει — αναδρομικά, μάλιστα — με εντελώς δικό του, αποτελεσματικό τρόπο. Οι 'Αθηναϊκές Πρεμιέρες και ή Στατιστική Θεαμάτων δίνουν το μέτρο και για το νέο αυτόν τομέα του Δίδυμου.

« Στο περασμένο Δίδυμο, είχαμε συγκαρτέι το "Προσχίνιο" και τον 'Α-

λέξη Σολομό για την ώραία τους έμπνευση κ' άφιερώσουν την παράσταση του Πιραντελλικού "Νά ντύσουμε τους γυμνούς" στην άξέχαστη 'Ελένη Παπαδάκη. 'Ηταν ή πρώτη διδάσασα και το Δεκέμβρη συμπληρώνονταν είκοσι χρόνια από το χαμό της. Κάναμε μιά παράλειψη: Δέ θυμηθήκαμε πως την ίδια πράξη είχε κάνει, πριν λίγα χρόνια, ο Δημήτρης Χόορ για έναν άλλον άξέχαστο καλλιτέχνη μας: τον Γιώργο Παπαπά. Πραγματικά, ο Δημήτρης Χόορ είχε άφιερώσει, στις 11 Νοέμβρη 1961, την παράσταση του "Ταξιδιώτη χωρίς άποσκευές" στον Γιώργο Παπαπά, που ήταν ο πρώτος διδάξας — και τί διδάξας! Και καθυστερημένα, μπράβο στον Χόορ!

## ΔΥΟ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΔΡΑΧΜΕΣ ΧΑΡΙΣΜΑ ΣΤΟΥΣ ΘΙΑΣΑΡΧΕΣ

Μιά από τις πιο προκλητικά χαριστικές πράξεις — στον τομέα τουλάχιστον που έλέγγει το "Θέατρο" — παραμένει πάντοτε το έτοιμθελικό χάρισμα δυο εκατομμυρίων δραχμών από το Δημόσιο Ταμείο, τον Δεκέμβρη του 1963, σε θιασάρχες και θιασαρχικούς. 'Υπεύθυνος — πού, ένα χρόνο τώρα, δέν έχει κληθεί ακόμα να λογοδοτήσει — ο κ. Κωνσταντίνος Μητσοτάκης, ύπουργός των Οικονομικών στην πρώτη, αλλά και στη σημερινή, Κυβέρνηση του Κέντρου.

### Η ΠΡΩΤΗ ΜΑΣ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΑ

Το "Θέατρο" είχε άμέσως καταγγείλει το σκάνδαλο, με 'Αστερίσκο, στο 13ο τεύχος — το πρώτο που κυκλοφόρησε μετά το σκάνδαλο — τον Γενάρη του 1964. Με τον τίτλο "Καταστρεπτικές ένισχύσεις" γράφαμε τότε, με παρηρησία τα εξής:

«Το Κράτος δέν μās έχει συνηθίσει σε χειρονομίες ύπερ της τέχνης. 'Η πρώτη Κυβέρνηση του Κέντρου θέλησε να πρωτοτυπήσει. Και τά 'κανε θάλασσα! 'Αρπάξε δυο ολόκληρα εκατομμύρια από το Δημόσιο Ταμείο και τά μοίρασε φατριαστικά και αυθαίρετα στους άθηνναϊκούς θιάσους. Χωρίς κανένα κριτήριο, καμιά διάκριση, κανέναν προγραμματισμό. 'Απλά και μόνον επειδή... το θέατρον διέρχεται οικονομικήν κρίσιν! Το σκάνδαλο είναι πρωτοφανές. "Αν ύπέρχων και ίχνη ελάχιστα ενομίας, άρκετοί κύριοι έπρεπε να βρίσκονται σήμερα στις φυλακές. 'Είναι άκατανόητο σ' έναν τόπο με τόσες άνάγκες και τόση φτώχεια να χαρίζονται σε πιθανούς και άπίθανους έπιχειρηματίες θιασάρχες δυο ολόκληρα εκατομμύρια! Το Κράτος όφείλει, άσφαλώς, να ενδιαφέρεται και να ένισχύει το θέατρο. 'Αλλά, στο βαθμό και μόνον που το θέατρο συντελεί στην πνευματική ανάπτυξη του τόπου. Σήμερα και το θέατρο είναι έπιχείρηση. 'Από την ποιότητα του έίδους που προσφέρει εξαρτάται ή οικονομική του έπιτυχία. 'Επομένως, με



## Η ΥΠΟΥΡΓΙΚΗ ΑΠΟΦΑΣΗ

Το Δίπλο εξασφάλισε και δημοσιεύει παρακάτω τη χαριστική Απόφαση του Υπουργού των Οικονομικών κ. Κωνσταντίνου Μητσότακη, που έχει ως εξής :

## ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

### Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

Αριθμ. 317.200, 24 Δεκεμβρίου 1963

Συμφώνως πρὸς τὸν Νόμον 4.283/62 περί διοικήσεως ἐσόδων καὶ ἐξόδων τοῦ Κράτους.

α) Αὐξάνομεν εἰς τὸν Προϋπολογισμόν τῶν ἐξόδων Ὑπουργείου Παιδείας τοῦ ἔτους 1963 τὴν πίστωσιν "ἐπιχορηγήσεις πρὸς ἐνίσχυσιν τοῦ Θεάτρου καὶ τῶν Γραμμάτων" κατὰ δραχμὰς 2.050.000.

β) Παρέχομεν τὴν ἐγκρίσιν διὰ τὴν διάθεσιν καθὼς καὶ τὴν ἐγκρίσιν διὰ τὴν ἀνάληψιν τοῦ ποσοῦ τῆς ὡς ἄνω πιστώσεως διὰ τὴν ἐνίσχυσιν θιάσων ἐκ-προσωπομένων ὑπὸ τῶν κάτωθι καλλιτεχνῶν, ἐφ' ὅσον οὗτοι διατηροῦν ἐν λειτουργίᾳ ἴδιον θέατρον.

Κάρολος Κούν	Δρχ. 100.000
" Ἐλσα Βεργῆ	" 100.000
Δημ. Ροντήρης	" 300.000
Λίνος Καρζῆς	" 50.000
Κωστῆς Λειβαδέας	" 50.000
Β. Διαμαντόπουλος	" 100.000
Βίλμα Κύρου	" 50.000
Μάνος Κατράκης	" 100.000
Δημήτρης Μυράτ	" 200.000
" Ἄλ. Ἀλεξανδράκης	" 100.000
Κώστας Μουσουρῆς	" 100.000
Κατερίνα	" 100.000
Δημήτρης Χόρν	" 100.000
Κάκια Ἀναλυτῆ	" 100.000
Σμαρούλα Γιούλη	" 50.000
Ἰορδ. Μαρῖνος	" 50.000
" Ἀλέκα Κατσέλη	" 50.000
Συνεταιρ. θιάσος Σ.Ε.Η.	" 200.000
Κυκλικὸν Θέατρον (Τριβυζᾶς)	" 50.000
" Ἑλληνικὸν Κέντρο Δ.Ι.Θ.	" 100.000

Ὁ

Ὑπουργὸς τῶν Οἰκονομικῶν  
ΚΩΝΣΤ. ΜΗΤΣΟΤΑΚΗΣ

Καί, ἐπειδὴ, τέσσερις ἀπὸ τοὺς εὐεργετούμενους θιασάρχες δὲν διετήρουν — σύμφωνα μὲ τὴν ἀπόφασιν — ἐν λειτουργίᾳ ἴδιον θέατρον, ἐπειδὴ ἦταν μισθωτοὶ σὲ ἐπιχειρηματίας, ὁ ἀξιώτιμος ὑπουργὸς τῶν Οἰκονομικῶν ἔκανε τὸν κόπο νὰ πάρει καὶ νέα ἀπόφασιν.

"Ἐχει ἀριθμὸν 113.019 καὶ ἡμερομηνία 18 Μᾶη 1964. Μ' αὐτὴν : αἴρει τοὺς τεθέντας περιορισμοὺς ὡς πρὸς τὴν παροχὴν τῆς ἐγκρίσεως κατὰ περίπτωσιν οἰκονομικῆς ἐνίσχυσεως θιάσων καὶ καλλιτεχνῶν!.. Ἐτσι, μόρθεσαν καὶ εἰσέπραξαν τὰ δῶρα τοὺς καὶ οἱ Κατερίνα, Δημήτρης Χόρν, Ἀλέκα Κατσέλη καὶ Σμαρούλα Γιούλη. Γιά τὸν Τριβυζᾶ, ποὺ δὲν εἶχε κἀν θέατρον, οὐδὲν ἐμπόδιον!

### ΓΙΑΤΙ ΕΙΝΑΙ ΧΑΡΙΣΤΙΚΗ

Προτάξαμε τὸν Ἀστερισμόν γιὰ νὰ μὴ χωράει καμιά ἀπορία, γιὰ τὸ "Θέατρο" ὄχι μόνον δὲν ξεχνᾶται τὸ θέμα ἀλλὰ καὶ ξαναγυρίζει σ' αὐτό. Ἡ ἀπόφα-

ση ὠφελοῦσε τὰ ἀτομικὰ συμφέροντα τῶν θιασαρχῶν. Γιὰ τὸ θέατρον, γενικῶς, ἦταν βλαπτικὴ. Ἀλλὰ καὶ στὰ καθέκα-στα τῆς, ἡ ἀπόφασιν ἦταν ἀστοχὴ, ἀδικαιολόγητη, χαριστικὴ, σκανδαλώδης.

★ Δὲν ὑπάρχει, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, σκεπτικὸν, ἓνα αἰτιολογικὸν, μιὰ δικαιολογία γιὰ τὴν χαριστικὴν διανομὴν δυὸ ὀλόκληρων ἐκατομμυρίων. Ἐχει ἐκδοθεῖ ἀπὸ ἀναρμόδιον ὑπουργόν, ἐν ἀγνοίᾳ τοῦ ὑπουργείου Παιδείας ποὺ ἔχει ἀρμοδιότητα νὰ ρυθμίζει τὴν κρατικὴν πολιτικὴν στὸν τομέα τοῦ Θεάτρου καὶ ποὺ — κοντύτερα στὰ θεατρικὰ πράγματα — ἐλπίζομε νὰ μὴν τολμοῦσε ποτὲ νὰ μοιράσει δυὸ ἐκατομμύρια δρχαμῆς σὲ πιθανοὺς καὶ ἀπίθανους θιασάρχες!

Ἀλλὰ καὶ πὺ λεπτομερικῶς :

★ Ὁ Συνεταιρικὸς θιάσος τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν ἄρχισε παραστάσεις στὶς 12 Ὀκτωβρίου 1963, στὸ θέατρο "Πορεία" — μὲ ἀξιοβόρητη, μάλιστα, ποιότητα δουλειᾶς. Ἐπιτρέπεται — δυὸ, μάλιστα, μῆνες μετὰ τὴ συγκρότησή του — νὰ ῥχεταὶ τὸ Κράτος καὶ νὰ τοῦ χαρίζεται 200.000 δρχαμῆς; Ὁ-λογράφως : Διακόσιες χιλιάδες δρχαμῆς;

★ Ὁ Ἰορδάνης Μαρῖνος ἔκανε μὲ τὴ γυναίκα του ἓνα θιάσο γιὰ περιοδεία στὶς ἐπαρχίες τὸ Νοέμβριον τοῦ 1963. Ἐπιτρέπεται — ἓνα, μάλιστα, μῆνα μετὰ — νὰ ῥχεταὶ ὁ ὑπουργὸς τῶν Οἰκονομικῶν καὶ νὰ τοῦ χαρίζεται πενήντα χιλιάδες δρχαμῆς ἀπὸ τὸ Δημόσιον Ταμεῖο;

★ Τὸ ἴδιο, περίπου, κ' ἡ Ἀλέκα Κατσέλη : Ἐγίνε ἐμμισθὴ θιασαρχίνα, στὴ Θεσσαλονικίαν, τὸν Ὀκτωβριον τοῦ 1963. Ἐπιτρέπεται — δυὸ μῆνες μετὰ — νὰ ῥχεταὶ ὁ ὑπουργὸς Οἰκονομικῶν καὶ νὰ τῆς χαρίζεται ἀπὸ τὸν Κρατικὸν Προϋπολογισμόν, πενήντα χιλιάδες δρχαμῆς;

★ Ἐλαφρότερη, χρονικῶς (γιὰτὶ ὑπῆρξε ἓνα χρόνον προηγουμένως θιασαρχίνα), εἶναι ἡ περίπτωση τῆς Κάκιας Ἀναλυτῆς ποὺ πῆρε ἑκατὸ χιλιάδες δρχαμῆς! Γιὰ τοῦδ' ἀποφασιστικὸν; Καὶ γιὰτὶ ἰσότητως μὲ τὸν Κάρολο Κούν, τὸν Κώστα Μουσουρῆ, τὴν Κατερίνα, τὸν Χόρν, τὸν Κατράκη καὶ ἄλλους παλιὺς θιασάρχες ποὺ πῆραν καὶ αὐτοὶ ἀπὸ ἑκατὸ χιλιάδες;

★ Τελείως παράνομη εἶναι ἡ δωρεὰ πενήντα χιλιάδων στὸν Τριβυζᾶ ποὺ τὸ μικρὸ Κυκλικὸν τοῦ Θεάτρου εἶχε ἤδη κλείσει ἀπὸ τὴν προηγούμενην περίοδον! Ἡ δωρεὰ σ' αὐτὸν ἀντίκειται ρητᾶ καὶ στὸ γράμμα ἀκόμα τῆς χαριστικῆς ἀπόφασιν ποὺ ὀρίζει : "ἐφ' ὅσον οὗτοι διατηροῦν ἐν λειτουργίᾳ ἴδιον θέατρον" !..

★ Ὑστερα, γιὰτὶ αὐτὴ ἡ παχυλὴ δωρεὰ τριακοσίων χιλιάδων δρχαμῶν (300.000) στὸν ἐμμισθὸν σὲ ἐπιχειρηματία Δημήτρη Ροντήρη, ποὺ οὐτε κἀν παίζει στὴ χώρα του καὶ ποὺ εἶχε ἤδη εἰσπράξει ἄλλες ἐπτακόσιες χιλιάδες δρχαμῆς (700.000), τὸν ἴδιον χρόνον, ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν; Τὸ ἴδιο, ἄλλωστε, συνέβη μὲ τὸν Κούν, ποὺ ἔχει πάρει ἄλλες τριακόσιες χιλιάδες, καὶ ἄλλους μ' ἄλλα ποσά.

★ Τέλος, πῶς δικαιολογοῦνται οἱ ἑκατὸ χιλιάδες ποὺ χαρίσθηκαν στὸ Ἑλληνικὸν Κέντρο τοῦ Διεθνoῦς Ἰνστιτούτου Θεάτρου — ἄσχετο ἂν πρέπει ἢ ὄχι νὰ ἐνισχυθεῖ — ἀφοῦ ἡ ἴδια ἡ ἀπόφασιν ὀρίζει

→ στή σελ. 74

ποιά λογικὴ παρεμβαίνει τὸ κράτος καὶ ἐνισχύει ἀπίθανους θιάσους ποὺ τὸ εἶδος ποὺ προσφέρουν εἶναι κακίστης ποιότητος καὶ κάθε ἄλλο παρὰ συντελεῖ στὴν πνευματικὴ ἀνάπτυξιν τοῦ κοινοῦ; Τὸ θέατρον, πραγματικῶς, περνᾶει οἰκονομικὴ κρίσιν. Μὲ τὴν διαφοράν πῶς ἡ οἰκονομικὴ τὸν κρίσιν εἶναι δικαιολογημένη. Καὶ δικαία. Εἶναι ἀπόρροια τῆς ποιότητος τοῦ κατὰπτωσιν, μὲ τοὺς ἀνεύθυνους ἡγετικούς τοῦ παράγοντες, τὸ φτηνὸν τοῦ δραματολόγιου καὶ τὴν ἀβυσσιστᾶτή σύνθεσιν τῶν θιάσων. Τὸ κράτος, μοιράζοντας σεβαστὰς ἐνισχύσεις σ' ὅλους ἀδιακρίτως τοὺς θιάσους, κατάργησε μόνον τοὺς ἀξιοβόρητους καὶ ἀξιολόγητους, μὲ βάση τὴν προσφορὰν τοῦ καθενὸς στὴν τέχνην. Ἐτσι, οἱ ἐνισχύσεις του, ἀντὶ νὰ βοηθήσουν στὴν ἐξυγίανσιν τῆς θεατρικῆς ζωῆς, τὴν καταβαράθρωσαν! Ἐνίσχυσαν μόνον τὸ καθεστῶς τοῦ στεῖρου βενετισμοῦ καὶ τῆς διασπορᾶς τῶν καλλιτεχνικῶν δυνάμεων. Μὲ τὴν οἰκονομικὴν στήριξιν θιάσων, ποὺ δὲν ἐξυπηρετοῦν τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν μαροφιλοδοξίαν τῶν θιασαρχῶν τους, τὸ ἴδιο τὸ κράτος βοήθησε τὴν μονιμοποίησιν ἑνὸς καθεστώτος ποὺ, ἂν συνεχιστεῖ, τελικῶς δὲν θὰ βρῆσκει θιάσους στὴν Ἀθήνα, ἱκανοὺς νὰ παίξουν ἀξιοπρεπῶς οὔτε μιὰ φάρσα. Τὸ θέμα τίθεται καὶ ἄλλωθως : Τὸ Κοινὸν ἐφαρμόζει τελευταία μιὰ πετυχημένη "ἀπεργία".

Ἀπέχει συστηματικῶς ἀπὸ τὴν παραστάσιν διαφόρων ἀνάξιων θιάσων. Ἡ ἀποχὴ τοῦ εἶχε ἀρχίσει νὰ ῥχεταὶ τὴν ἀλαζονείαν τῶν βενετοθιασαρχῶν καὶ τῶν ἀκόμα πὺ ἀσημαντῶν δορυφόρων τους. Τὸ κράτος ὀφείλει νὰ ἐπιπροσέξει τὴν ὑγιᾶ ἀντίδρασιν τοῦ κοινοῦ, νὰ μελετήσῃ καὶ νὰ βγάλῃ συμπέρασμα ἀπὸ τὴν ἀποχὴν του. Ἀλλοίμονο! Μὲ τὴν πλοῦσιαν δωρεᾶς τοῦ ἦρθε ἀντίθετον στὸ Κοινόν. Ἐπαίξε τὸ ρόλο "ἀπεργοσπᾶστη"! Τὸ χάδι τῶν ἐπιχορηγήσεων τὸν γλύκανε τὸ χτύπημα τοῦ Κοινοῦ καὶ ματαίωσε τὸν συνετισμὸν τῶν βενετοθιασαρχῶν. Γιὰ νὰ ἐξηγουμαστέ : Ἡ βοήθεια τῶν Κράτους στὸ θέατρον πρέπει νὰ "ναὶ γενναία. Ἀλλὰ, καὶ σὲ κάθε περίπτωσιν, ἀδιάβλητη. Νὰ γίνεται μὲ κριτήρια καθορισμένα καὶ ἀντικειμενικῶς. Καὶ τὸ κυριότερον : Νὰ παρέχεται, ἀποκλειστικῶς καὶ μόνον, γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ντόπιαν σοβαρῆς θεατρικῆς παραγωγῆς ποὺ, ἄλλωστε, μόνον αὐτὴ παράγει καὶ τὴν πνευματικὴν ζωὴν τοῦ τόπου. Μὲ τὰ ποσά, αἰφνης, ποὺ σκορπίστηκαν, θὰ μπορούσε νὰ ἰδρυθεῖ ἓνας θιάσος ποὺ νὰ παίξῃ μόνον ἑλληνικὰ ἔργα ποιότητος. Θὰ μπορούσε, ἀκόμα, νὰ καλυφθοῦν τὰ ἐλλείμματα ἑνὸς παρόμοιου ἰδιωτικοῦ θιάσου. Θὰ μπορούσε νὰ προκίζονται μεμονωμένα τὰ ἑλληνικὰ ἔργα ποὺ θ' ἀνεβάζονταν ἀπὸ ἀξιόλογους ἐλεύθερους θιάσους. Θὰ μπορούσε νὰ ἐπεκταθεῖ ὁ θεσμὸς τῶν κρατικῶν ἢ τῶν δημοτικῶν θεάτρων σὲ δυὸ - τρεῖς ἀκόμα ἐπαρχιακὰς μεγαλοπόλεις. Καὶ πάντοτε : Κρατικὴ ἐνίσχυσις, μὲ ρητὴν ὑποχρέωσιν ἀπόλυτης προτεραιότητος στὴν ἑλληνικὴν θεατρικὴν παραγωγὴν. Ἐτσι, θὰ ἐνισχυόταν πραγματικῶς τὸ θέατρον. Οἱ πατριστατικὰς δωρεᾶς ἐπιτείνουσαν τὴν διαφθορὰν καὶ τὴν ἐξαχρείωσιν. Ὁφέλθσαν, ἴσως τοὺς θιασάρχες. Ἐβλάψαν, ὅμως, τὸ θέατρον.



# ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε από το προηγούμενο Δίμηνο σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται, πάντοτε έλεγμένα και επίσημα, στατιστικά στοιχεία γύρω απ' το θέατρο, τον Κινηματογράφο και τα άλλα θεάματα.

Στο προηγούμενο τεύχος δημοσιεύσαμε δυο αναλυτικούς πίνακες με τον αριθμό των εισιτηρίων των δημοσίων θεαμάτων που πουλήθηκαν το Α' εξάμηνο του 1964 και το αντίστοιχο εξάμηνο του 1963. Σ' αυτό το τεύχος δημοσιεύ-

εται πίνακας με νεότερα στοιχεία: τον αριθμό των εισιτηρίων που πουλήθηκαν τους μήνες Ιούλιο, Αύγουστο και Σεπτέμβριο 1964, καθώς και τους αντίστοιχους μήνες του 1963, ήτοι το Γ' τρίμηνο των δυο χρόνων, αντίστοιχως.

## 1. Πίνακας πωληθέντων εισιτηρίων, το Γ' τρίμηνο του 1964, σε σύγκριση με το αντίστοιχο του 1963

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1964			1963		
	Ιούλιος	Αύγουστος	Σεπτέμβριος	Ιούλιος	Αύγουστος	Σεπτέμβριος
<b>Σύνολον Χώρας</b> .....	<b>10.012.613</b>	<b>10.830.402</b>	<b>10.484.569</b>	<b>9.128.757</b>	<b>9.779.763</b>	<b>10.168.716</b>
1) Θεάτρων πρόζας .....	216.449	218.621	210.594	273.550	233.654	210.640
2) Θεάτρων μουσικών .....	303.350	267.415	244.989	251.594	274.915	250.505
3) Κινηματογράφων .....	9.262.625	10.098.231	9.643.706	8.350.907	9.064.799	9.154.647
4) Λοιπών θεαμάτων .....	230.189	246.135	385.280	252.706	206.395	552.924
<b>Περιφέρεια Πρωτευούσης</b> .....	<b>6.118.673</b>	<b>6.248.000</b>	<b>6.131.877</b>	<b>5.476.618</b>	<b>5.782.287</b>	<b>6.164.043</b>
1) Θεάτρων πρόζας .....	107.220	112.878	91.089	153.061	149.283	99.861
2) Θεάτρων μουσικών .....	257.843	225.608	218.461	211.476	230.784	183.182
3) Κινηματογράφων .....	5.581.389	5.754.283	5.573.847	4.979.562	5.283.040	5.426.145
4) Λοιπών θεαμάτων .....	172.221	155.231	248.480	132.519	119.180	454.855
<b>Λοιπή Χώρα</b> .....	<b>3.893.940</b>	<b>4.582.402</b>	<b>4.352.692</b>	<b>3.652.139</b>	<b>3.997.476</b>	<b>4.004.673</b>
1) Θεάτρων πρόζας .....	109.229	105.743	119.505	120.489	84.371	110.779
2) Θεάτρων μουσικών .....	45.507	41.807	26.528	40.118	44.131	67.323
3) Κινηματογράφων .....	3.681.236	4.343.948	4.069.859	3.371.345	3.781.759	3.728.502
4) Λοιπών θεαμάτων .....	57.968	90.904	136.800	120.187	87.215	98.069

"Όπως συνέβη στο Α' εξάμηνο, έτσι και στο Γ' τρίμηνο του 1964, τα πωληθέντα εισιτήρια θεάτρων πρόζας παρουσιάζουν αίσθητή μείωση, σε σύγκριση με τα εισιτήρια που πουλήθηκαν στην αντίστοιχη περίοδο του 1963. Μικρότερη είναι η μείωση του αριθμού των εισιτηρίων των μουσικών θεάτρων ενώ, αντίθετα, το 1964, τα πωληθέντα εισιτήρια κινηματογράφων είναι σημαντικά αυξημένα, σε σύγκριση με τον αριθμό των πωληθέντων το 1963. Πιο χαρακτηριστική είναι η σύγκριση των πωληθέντων εισιτηρίων κατά κατηγορίες δημοσίων θεαμάτων, στο έννεάμηνο Ιανουαρίου — Σεπτεμβρίου 1964, με τον αριθμό των πωληθέντων εισιτηρίων την ίδια χρονική περίοδο των τριών προηγούμενων χρόνων 1963, 1962 και 1961. Ίδου πίνακας, με τους αριθμούς των εισιτηρίων σε χιλιάδες:

### ΓΕΝΑΡΗΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ

Εισιτήρια	1961	1962	1963	1964
Θεάτρων πρόζας	2.247	2.164	2.376	2.028
Θεάτρων μουσικών	1.282	1.370	1.710	1.422
Κινηματογράφων	68.430	69.894	74.896	80.382
Λοιπών θεαμάτων	4.480	4.401	4.333	3.737

Η εξέλιξη επίσης των αντίστοιχων, με τους αριθμούς των πωληθέντων εισιτηρίων, δεικτών (1961=100) έχουν ως εξής:

### ΓΕΝΑΡΗΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΗΣ

Δείκτης	1961	1962	1963	1964
Θεάτρων πρόζας	100	96	106	90
Θεάτρων μουσικών	100	107	133	111
Κινηματογράφων	100	102	109	118
Λοιπών θεαμάτων	100	98	97	84

Από τα αναλυτικά αυτά στοιχεία προκύπτουν τα εξής:

- Με εξαίρεση το έννεάμηνο του 1963, ο αριθμός των πωληθέντων εισιτηρίων θεάτρων πρόζας παρουσιάζει αισθητή μείωση από χρόνο σε χρόνο. Το έννεάμηνο του 1964 πουλήθηκαν λιγότερα εισιτήρια από την αντίστοιχη περίοδο και των τριών προηγούμενων χρόνων.
- Ο αριθμός των πωληθέντων εισιτηρίων των μουσικών θεάτρων παρουσίασε αισθητή αύξηση στο 1962 και σημαντική το 1963. Το 1964 όμως παρουσίασε, σε σύγκριση με το 1963, πολύ μεγάλη μείωση.
- Συνεχώς, από χρόνο σε χρόνο, και μάλιστα σε ρυθμό επιταχυνόμενο, είναι η αύξηση των πωληθέντων εισιτηρίων των Κινηματογράφων.
- Τη μεγαλύτερη, τέλος, μείωση παρουσιάζει ο αριθμός των πωληθέντων εισιτηρίων Λοιπών θεαμάτων, στα τελευταία τέσσερα χρόνια.

● Με βάση το γεγονός πως οι κάτοικοι της Ελλάδος, ηλικίας δέκα χρονών και πάνω, είναι 6.150 χιλιάδες, τότε όλοι τους, στους έννια μήνες του 1961, πήγαν περισσότερες από 11 φορές στον Κινηματογράφο, ενώ τους έννια μήνες του 1964 πήγαν περισσότερες από 13 φορές. Σε θέατρο πρόζας, μέσα στους έννια μήνες (Γενάρη — Σεπτέμβριο 1964) πήγε, μόνο μία φορά, ο ένας στους τρεις κατοίκους της Ελλάδος, ηλικίας δέκα χρονών και πάνω. Σε Μουσικό, πήγε μόνο μία φορά, ο ένας στους τέσσερις. ● Με βάση τον αριθμό των πωληθέντων εισιτηρίων το έννεάμηνο του 1961 και του 1964, όλοι οι κάτοικοι της Ελλάδος, ηλικίας άνω των δέκα χρόνων, πήγαν κατά μέσον όρο: Σε κινηματογράφο, κάθε 25 μέρες το 1961 και κάθε 21 το 1964. Σε θέατρο πρόζας, κάθε 738 μέρες το 1961 και κάθε 818 το 1964. Σε μουσικό θέατρο, κάθε 1.297 μέρες το 1961 και κάθε 1.169 το 1964.



ρητά: "διά την ενίσχυσιν θιάσων" και θιασαρχών "ἐφ' ὅσον οὗτοι διατηροῦν ἐν λειτουργίᾳ ἰδίων θεάτρων".

Ἄλλὰ, τὸ εἶπαμε σ' ὅλους τοὺς τό-  
νους: Δὲν ὑπάρχει κανένας Προγραμ-  
ματισμὸς γιὰ τὸ Θέατρο. Γι' αὐτὸ δὲν  
ἀποκλείεται νὰ δοῦμε καὶ χειρότερα!

## ΕΤΟΣ 1965: ΕΧΟΝΤΕΣ ΥΠ' ΟΨΕΙ... ΑΠΟΦΑΣΙΖΟΜΕ ΛΟΓΟΚΡΙΣΙΑΝ!

Παραπατήματα τῆς Δημοκρατίας! Σὲ  
Ἄσπερσκο τοῦ τεύχους καταγγέλλεται  
ἡ ἀπειληθεῖσα ἐπιβολὴ προληπτικῆς λο-  
γοκρισίας στὸ θέατρο καὶ ὑποστηρίζεται  
ἡ μόνη σωστὴ λύση: Ἄμεση κατάρ-  
γηση τοῦ κατοχικοῦ Νομοθετικοῦ Δια-  
τάγματος, στὸ ὅποιον στηρίζεται ἡ ἐ-  
φαρμογὴ τῆς. Ὅσο θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ  
ἰσχύει ὁ κατοχικὸς νόμος, ἡ γραφειο-  
κρατία δὲ θὰ σταματήσει νὰ προσπα-  
θεῖ νὰ τὴν ἐφαρμόσει. Ὁ παθὼν ὑψο-  
πουργὸς Προεδρίας κ. Γεώργιος Μυλω-  
νὰς ἄς τὸ κάνει σκοπὸ τοῦ. Τὸ Δίμη-  
νο ἐξασφάλισε καὶ ἀποθησαυρίζει γιὰ  
τὴν ἱστορία τὴν ἐπαίσχυντη ἀπόφαση:

ΒΑΣΙΛΕΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ  
ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ  
Γενικὴ Διεύθυνσις Τύπου  
Διευθύνσις Διοικητικοῦ  
Γραφείου Γραμματείας

Ἄριθ. Πρωτ. 59253/Ζ/3514

### Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

Ὁ ὑψοπουργὸς Προεδρίας Κυβερνήσεως  
ἔχοντας ὑπ' ὄψει 1) τὰς διατάξεις τοῦ  
Ν.Δ. 4188/61, 2) τὸ ἄρθρον 4 τοῦ Ν.Δ.  
1108/1942 "περὶ τροποποιήσεως, συμ-  
πληρώσεως καὶ κωδικοποιήσεως τῶν  
περὶ ἐλέγχου δημοσίων θεαμάτων δια-  
τάξεων", 3) τὰς διατάξεις τοῦ ἄρθρου  
9 τοῦ Ν.Δ. 4352/1964 ὡς ἐτροποποιήθη  
διὰ τὸ ἄρθρον 22 τοῦ Ν.Δ. 4373/1964  
καὶ 4) τὴν ὑπ' ἀριθμ. 940/1964 ἀπό-  
φασιν τοῦ Ὑπουργοῦ Προεδρίας Κυ-  
βερνήσεως.

Ἀποφασίζομεν

Ἄνασυγκροτοῦμεν τὴν Ἐπιτροπὴν Ἐ-  
λέγχου θεατρικῶν Ἔργων καὶ ὀρίζο-  
μεν τὴν σύνθεσιν αὐτῆς ἀπὸ 17.12.64  
ὡς ἀκολούθως:

- 1) Νικόλαος Μοσχονᾶς, Διευθυντὴς ἐπὶ  
βαθμῷ 2ῳ τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως  
Τύπου, ὡς Πρόεδρος.
- 2) Εὐάγγελος Ἀγγελάκης, Διευθυ-  
ντὴς ἐπὶ βαθμῷ 2ῳ τῆς Γενικῆς Διευ-  
θύνσεως Τύπου, ὡς Ἀντιπρόεδρος.
- 3) Γ. Κανελλάκης, ἀστυνομικὸς Διευ-  
θυντὴς Α' με ἀναπληρωτὴν τὸν Ἀστυ-  
νόμον Α' Ν. Τσαλιτάκη,
- 4) Γ. Κουρνούτος, Διευθυντὴς Ὑπουρ-  
γείου Παιδείας μετὰ τοῦ νομίμου ἀνα-  
πληρωτοῦ τοῦ.
- 5) Βασίλειος Καψάλης, Διευθυντὴς ἐπὶ  
βαθμῷ 2ῳ τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως  
Τύπου.
- 6) Δημ. Φιλιδιάκος, Εἰδικὸς συνεργά-  
της τῆς Γενικῆς Διευθύνσεως Τύπου.
- 7) Σπύρος Γιαννούλης, μετακλητὸς ὑ-  
πάλληλος ἐπὶ βαθμῷ 4ῳ Ὑπουργείου  
Προεδρίας Κυβερνήσεως με ἀναπληρω-  
τὴν τὸν Νικ. Φιλιππίδην Τμηματάρ-

χην ἐπὶ βαθμῷ 5ῳ τῆς Γενικῆς Διευ-  
θύνσεως Τύπου.

8) Ὁ Πρόεδρος τῆς Ἑταιρείας Θεα-  
τρικῶν Συγγραφέων.

## ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Οἱ ἀλλαγὲς ἔργων, στὸ διήμερο  
Γενάρη - Φλεβάρη, ἔχουν ὡς ἐξῆς:

⊕ Ἐθνικὸ Θέατρο, ἀπὸ 8 Γενάρη  
"Ἐπίσκεψή γηραιᾶς κυρίας" τοῦ  
Ντὺρρενματ καὶ ἀπὸ 11 Φλεβάρη  
"Λορεντζάτσιο" τοῦ Μυσσέ. Ἐ-  
κτάκτως, ἀπὸ 19 - 25 Φλεβάρη, ἐ-  
πανάληψη τοῦ "Φιλάργυρου".

⊕ Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνή: Ἐναρ-  
ξῆ 12 Γενάρη με τὸν "Ἀδελφικὸν" τοῦ  
Βάγκνερ. Ἀπὸ τῆς 13 Φλεβάρη  
"Μποῆμ" τοῦ Πουτσίνι καὶ ἀπὸ  
τῆς 26 "Μανὼν" τοῦ Μασνέ.

⊕ Μικρὸ Θέατρο, Κ. Λεβιάδα: Ἐ-  
ναρξῆ 12 Γενάρη με τὸν "Ἀ-  
νεύθυνους" τῆς Φώφης Τρέζου.

⊕ Πειραματικὸ Θέατρο, Μαρ. Ρι-  
άλδη: Ἐναρξῆ 12 Γενάρη με τῆς  
"Μύγες" τοῦ Σάρτρ. Ὀριστικὴ  
διακοπὴ, λόγω πυρκαϊᾶς, στίς 13.

⊕ Θίασος Δημ. Μυράτ στὸ "Ἀ-  
θηνῶν", ἀπὸ 14 Γενάρη "Τὸ  
στερνὸ καρᾶβι" τοῦ Α. Κασσόνα.

⊕ Θίασος Κατερίνας στὸ "Πα-  
παιτιάννου", ἀπὸ 20 Γενάρη "Ἀν-  
τροτραγανίστρα" Ἀντρέ Μιτουά.

⊕ Τὸ Προσκήνιο, στὸ "Βεζίκη",  
ἀπὸ 21 Γεν. "Λούλου" Βέντεκιντ.

⊕ Θίασος Σμ. Γιούλη στὸ "Ἀμι-  
ράλ", ἀπὸ 4 Φλεβ. "Ζήτω ἡ ζωὴ".

⊕ Θέατρο Τέχνης, ἀπὸ 5 Φλεβάρη  
"Ὁ Μπίντερμαν καὶ οἱ ἐμ-  
πρηστὲς" τοῦ Μάξ Φρις καὶ "Ἰά-  
κωβος ἡ ὑποταγὴ" τοῦ Ἰονέσκο.

⊕ Θίασος Ἑλλης Λαμπέτη στὰ  
"Διονύσια", ἀπὸ 9 Φλεβάρη "Λε-  
ωφορεῖν ὁ πόθος" Τ. Οὐίλιαμς.

⊕ Θίασος Κάκιας Ἀναλυτὴ στὴν  
"Πορεία": Ἐναρξῆ 12 Φλεβάρη  
με τὸ "Ἄν ὁ κόσμος μᾶς ἐβλεπε  
μαζὶ" τοῦ Κλώντ Μπάαλ.

= Θέατρο "Αὐλαία" Πειραιῶς  
(Μιράντα - Α. Μπάρκουλης): Ἐγ-  
καίνια 13 Φλεβ. με "Ἐνα στα-  
φύλι στὸν ἥλιο" τῆς Χάνσμπερ.

⊕ Θίασος Ἀντιγ. Βαλάκου στὸ  
"Γ. Παπᾶ" ἀπὸ 17 Φλεβάρη  
με τὸν "Ἐφιᾶλη" τοῦ Χάμιλτον.

⊕ Θίασος Βουγιουλᾶκη - Παπαμι-  
χαῖλ στὸ "Κεντρικὸ", ἀπὸ 26 Φλε-  
βάρη "Πειρασμὸς" Σενόπουλου.

⊕ Θέατρο "Ἀκροπόλ" ἀπὸ 27  
Φλεβάρη ἐπιθεώρηση Α. Σακελλά-  
ριου - Γ. Γιαννακόπουλου "Ἡ Δη-  
μοκρατία χορεύει".

⊕ Κ.Θ.Β.Ε. ἀπὸ 29 Γενάρη στὴ  
Θεσσαλονικὴ "Ὁ καλὸς ἄνθρω-  
πος τοῦ Στρεζουάν" τοῦ Μπρέχτ.

9) Ὁ Πρόεδρος τοῦ Σωματείου Ἑλλή-  
νων Ἡθοποιῶν.

10) Ὁ Πρόεδρος τῆς Ἐνώσεως Δι-  
ευθυντῶν Θεάτρων Ἀθηνῶν, μετὰ τῶν

ὀρισθοσσομένων ὑπὸ τῶν ἀνωτέρω ἀνα-  
πληρωτῶν τῶν.

Γραμματεὰ τῆς Ἐπιτροπῆς ὀρίζομεν  
τὸν ἐκ τῶν μελῶν Νικ. Φιλιππίδην με  
ἀναπληρωτὴν τὸν Νικ. Μάστορη Γραμ-  
ματεὰ ἐπὶ βαθμῷ 7ῳ τῆς Γενικῆς Διευ-  
θύνσεως Τύπου.

Ἡ παρούσα δημοσιευθῆτα διὰ τῆς Ἐ-  
φημερίδος τῆς Κυβερνήσεως.

Ὁ Ὑψοπουργὸς  
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΜΥΛΩΝΑΣ

## Ο ΣΑΙΞΠΗΡ, ΤΟ "ΘΕΑΤΡΟ" Κ' Η ΑΠΡΕΠΕΙΑ ΤΩΝ ΑΓΓΛΩΝ

Τὸ 1964 γιορτάστηκαν πανηγυρικᾶ, σ'  
ἔλο τὸν κόσμος, τὰ τετρακόσια χρόνια  
ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Σαίξπηρ. Τὸ "Θέ-  
ατρο" εἶναι ἀπὸ τὰ λίγα ἀρμόδια ἐντυ-  
πα στὸν κόσμο ποὺ ἀξιοποίησε τόσο κα-  
λὰ τὴν εὐκαιρία μιᾶς ἐπετείου. Ἀπὸ τὸ  
πρῶτο τεῦχος τῆς χρονιάς πλούτισε  
τὴ σαίξπηρική του ὕλη, τὴν συνέχισε  
μέχρι σήμερα, καὶ θὰ τὴν κλείσει στὸ  
ἐπόμενο τεῦχος, ὅποτε κλείνει καὶ τὸ  
ἔτος Σαίξπηρ - 22 Ἀπρίλη, ἡμέρα  
τῆς γέννησής του.

Ἐκανε ὅμως καὶ κάτι ἄλλο: Ἐκυκλοφό-  
ρησε ἓνα μνημειώδες Ἀφιέρωμα Σαίξ-  
πηρ - ἓνα τεῦχος διπλὸ σὲ ὄγκο, ποὺ δὲν  
καταδέχτηκε οὔτε νὰ τὸ ἀριθμήσει δι-  
πλό, οὔτε καὶ νὰ τὸ διατιμήσει σὲ διπλὴ  
ἢ πολλαπλάσια τιμῆ. Κι ἄς εἶχε τριπλά-  
σιο κόστος ἀπὸ τὰ κανονικὰ μας τεύχη.

Στίς 19 τοῦ Φλεβάρη ἔφτασε στὴν Ἀ-  
θῆνα ὁ Τέρενς Σπένσερ, καθηγητὴς στὸ  
Πανεπιστήμιον τοῦ Μπίρμιγγαμ καὶ  
διευθυντὴς τοῦ Ἰνστιτούτου Σαίξπηρ τοῦ  
Στράτφορντ - ὄν - Ἀλβον. Ἐδῶσε μιὰ -  
δύο ὁμιλίες γύρω ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ καὶ  
στίς 22 Φλεβάρη ἐγκαινίωσε ἐπίσημα,  
στίς αἰθούσες τοῦ "Βρετανικοῦ Συμ-  
βουλίου" τὴν Ἐκθεσὴ Σαίξπηρ, ποὺ  
περιλάβαινε διάφορα βιβλία καὶ περι-  
οδικὰ γύρω ἀπὸ τὸν Βάρδο καὶ τὸ ἔργο  
του. Ἀπὸ τὴν ἐκθεσὴ δὲν ἔλειπε, φυ-  
σικὰ, οὔτε ἡ "Νέα Ἔστια". Ἐλείπε  
ὅμως, τὸ "Θέατρο" καὶ τὸ Ἀφιέρωμά  
του στὸν Σαίξπηρ!

Δὲν συνηθίζομε νὰ περιαντολογοῦμε.  
Ἄλλὰ, τὸ Ἀφιέρωμα Σαίξπηρ - ποὺ  
ἀνοήτως ἀγνόησαν οἱ ἐπίσημοι ἄγγλοι -  
θαυμάστηκε ἀπὸ τῆς ἀρμοδιότερες προ-  
σωπικότητες ὅλου τοῦ κόσμου. Καὶ τῆς  
Ἀγγλίας. Ἐνα πλῆθος συγχαρητήρια  
γράμματα κατέκλυσαν τὰ Γραφεῖα  
μας. Μᾶς τιμοῦν ὅμως, περισσότερο  
ἀπὸ τὰ ξένα, ἓνα - δύο ἑλληνικὰ ποὺ  
ἄς μᾶς ἐπιτραπεῖ νὰ τὰ παραθέσουμε:  
Νά πὼς εἶδε τὸ τεῦχος Σαίξπηρ ὁ ἀρ-  
μοδιότερος στὴν Ἑλλάδα. Ὁ μοναδικὸς  
μελετητὴς καὶ μεταφραστὴς τοῦ Σαίξ-  
πηρ Βασίλης Ρώτας:

Ἀγαπητὸ μου Κώστα Νίτσο,  
Ἐσφύλλισα τὸ τελευταῖο τεῦχος τοῦ  
"Θεάτρου" καὶ νιώθω τὸ χρέος νὰ βια-  
στώ νὰ σ' ἀγκαλιάσω καὶ νὰ σὲ συγχα-  
ρῶ. Αὐτὸ δὲν εἶναι φυλλάδα, τεῦχος πε-  
ριοδικοῦ, βιβλίου αὐτὸ νὰ ἐγκυκλοπαί-  
δεια, θησαυρὸς, ποὺ ἕνας μανιακὸς τὸν  
μάζεψε με μεθόδου, με γνώση, με πάθος.

→ στή σελ. 76



## ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ

Το Ήφηνικό "Σπίτι τῆς κούκλας", δεύτερο ἔργο στοῦ Ἐθνικοῦ. Εἶναι ἡ πρώτη φορά πού θά 'ταν πιδ κοντά στην ἀλήθεια ἂν λεγόταν "Νόρα". Μιά στρωτή παράσταση Μουζενίδη. Χωρίς κανένα βάθος. Μοναδική τῆς λάμψη, ἡ Βάσω Μανωλίδου. Θρίαμβος τοῦ ταλέντου! Μὲ τὴ δύναμή της, ἡ Μανωλίδου ὑπερχάλυψε τὴν ἀπόσταση πού τὴν χωρίζει ἀπὸ τὴν ἡρώίδα. Μιά δημιουργία πού ἄφηρε πολὺ πῖσω ὄλους τοὺς ἄλλους ἐρμηρευτές. Ἡ ὑπόλοιπη, ἄλλωστε, διανομὴ ἐξυπηρετοῦσε τὸ ἔργο μόνον ἐξωτερικὰ. Ἐῶγε στὴ Μανωλίδου. Συνέτριψε καὶ τὶς δέκα πέντε ἑλληνίδες Νόρες! Σὲ σφαλερὸ δρόμο ὁ Β. Βασιλειάδης: παραφορτωμένο τὸ σκηρικὸ του.



"Ἐπίσκεψη τῆς γηραιᾶς κυρίας", γιὰ δεύτερη φορά στοῦ πρόγραμμα τοῦ Ἐθνικοῦ. Ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὸ ἐπισκεπτεται σιγρὰ! Χωρίς περιστροφές: ἡ πιδ ἄρτια παράσταση πρωτοποριακοῦ θεάτρου στὴν Ἑλλάδα. Καί, τί εἰρωνία; Δοσμένη ἀπὸ θέατρο θέσει παραδοσιακό. Τὸ ἔργο ἔχει κριθεῖ. Ἡ παράσταση ἐπίσης. Ἡ Κλαίρη Ζαχαρᾶσιαν τῆς Κατίνας Παξινοῦ καὶ ὁ Ἴλ τοῦ Ἀλέξη Μινωτῆ, μεγάλες δημιουργίες. Ὁ Ἄγγελος Γιαννούλης στήνει τὸν καλύτερο δεύτερο ὄλο. Παράσταση, θαυμάσια ὁργανωμένη ἀπὸ τὸν Μινωτῆ. Ἐξοχα τὰ σκηρικὰ τοῦ Γιάννη Τσαρούχη.



Ὁ "Λορετζάτιο" τοῦ Μυσσέ στοῦ Ἐθνικοῦ. Μιά χρησιμότητα ἀποτυχία! Ὅ,τι καὶ νὰ λένε, ἔχει καὶ τὸ ἔργο ἀντιέροβλητα σκηρικὰ ἐλαττώματα. Ζημιές, τώρα, καὶ κέρδη ἀπ' τὸ ἐγγεῖρημα: Ὁ γαλλεπίθετος νέος ἑλληνας σκηνοθέτης Ζὰν Τασσὸ ἔσπασε μερικὰ ταμποῦ: Χρησιμοποίησε τὸ μηχανικὸ ἐξοπλισμὸ τοῦ Ἐθνικοῦ, ἐκμεταλλεύθηκε τὸ βάθος τῆς σκηνῆς του, φώτισε — ἐλαττωματικὰ τὶς περισσότερες φορές — ἀλλὰ φώτισε. Δὲν ἔκανε σκηνοθεσία. Δούλεψε ἐρήμην τοῦ ἔργου. Μόνον ὁργάνωση παράστασης, μὲ ἐμφανῆ σκοπὸ νὰ ἐντυπωσιάσει μὲ μεγάλο θέαμα. Ἐφτασε μέχρι κακογονστιᾶς (φωτογραφικὰ πανώ, κρεμάλες ἀνδρεικέλων). Ὅχι μόνον δὲν βοήθησε, ἀλλὰ διέλυσε τοὺς ἐρμηρευτές μέσα σ' ἓναν κωκῶνα κομπάρσων, κινήσεως, σκηρικῶν. Καί, κυρίως, τὸν Χόρν. Ἐπιφανειακὴ, ἐξωτερικὴ ἦταν καὶ ἡ δική του ἐρμηρεία. Πῆγε ὁ — ὑπερταλαντούχος ἀδτός ἡθοποιός — ν' ἀποδώσει τὸν ἥρωα ἐξωτερικὰ, μὲ τὴν τεχνική. Ὁ δίχασμὸς τῆς φωνῆς του, τὸ μέγιστο λάθος του. Ἦταν μὰ ἐκδίκηση τοῦ βουλευτῶν, ὅπου κατατριβόταν. Γενικά, μὰ ἀποτυχία πού θά βοηθήσει νὰ πᾶμε παραπέρα.





Χρόνια καταγίνονται με μελέτες για τον Σαίξπηρ και στο τεύχος του του "Θεάτρου" διαβάζω κείμενα παλιά, σπουδαία, όπως του Ούγκω, του Βολταίρου, που ούτε θά 'βρισκα ποτέ την ευκαιρία να συμπληρώνα τη λειψή μου γνώση μ' αυτά. Δέ φαντάζομαι στον κόσμο όλο, που γρονθάζει φέτος τον Σαίξπηρ, ούτε καν στη χώρα που τον γέννησε, την Αγγλία, να γίνει τέτοια γιορταστική προσφορά για το πολύ κοινό. Τέτοιους άλλους μόνον το τάλαντο κατορθώνει. Αυτό χαίρετίζουμε στο πρόσωπό σου, ευχόμενοι να 'χεις καλή τύχη, για να μπορείς να εργάζεσαι.

Γιὰ χαρά  
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Νά, τέλος, πώς είδε το τεύχος Σαίξπηρ το Έλληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου:

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΚΕΝΤΡΟΝ ΤΟΥ Δ.Ι.Θ.

Φίλε Συνάδελφε,

Το Διοικητικόν Συμβούλιον του Έλληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου, απέφασε στην τελευταία του συνεδρίαση να σās εκφράσει τα πιό θερμά του συγχαρητήρια για την πολύτιμη έκδοσί σας του περιοδικού "Θεάτρο" και, ειδικότερα, για το εξαιρετικό τελευταίο τεύχος του, το αφιερωμένο στον Σαίξπηρ.

Έκδόσεις τέτοιας στάθμης εξυπηρετούν τον ύψηλο προορισμό του Θεάτρου και συμβάλλουν θετικά στην ανάπτυξή του.

Το Έλληνικόν Κέντρον χαίρεται διπλά, γιατί τυχαίνει να είσθε τακτικό του μέλος.

Μ' εκτίμησι

Ο Πρόεδρος Ο Γεν. Γραμματέας  
Μ. ΠΑΩΡΙΤΗΣ Τ. ΜΟΥΖΕΝΙΔΗΣ

ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΒΕΑΚΗΣ, ΦΩΤΕΙΝΗ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΑΣ

Καλλιτέχνες σαν τον Αιμίλιο Βεάκη δεν παύανε σιγά την Έλληνική Σκηνή. Το "Θεάτρο", απ' το πρώτο τεύχος του, δεν έχει πάψει να τιμά τη μορφή του. Στενός συνεργάτης μας, ο ιστορικός του Νεοελληνικού Θεάτρου Γιάννης Σιδέρης, την ξανάφερε, τον περασμένο μήνα, στο προσκήνιο. Τριπλή ευκαιρία: Συμπληρώνονταν 80 χρόνια από τη γέννηση του Βεάκη, 15 από τον τελευταίο ρόλο που έρμήνευσε — Παπα - Κουτούζης στους "Τρεις κόσμοις" του Διονύση Ρώμα — και 15 χρόνια από το θάνατό του.

Σε μια μελέτη του, ο Γιάννης Σιδέρης ξανατοποθέτησε τη φυσιογνωμία του Βεάκη με βάθος τα πιό τελευταία και πλήρη στοιχεία της έρευνας. Δόθηκε σαν διάλεξη σε τέσσερις πόλεις: Εκκίνησε από την Καβάλα στις 10 Γενάρη, κατέβηκε στη Θεσσαλονίκη στις 12 Γενάρη, στην Αθήνα στις 31, και στον Πειραιά την 1 του Φλεβάρη. Το κείμενό της δημοσιεύεται ολόκληρο παρακάτω.

ΚΑΤΕΒΑΣΑΝ ΤΙΣ ΠΛΑΚΕΣ!

Υπάρχει όμως και ένα θέμα ήθικης τάξεως όλων μας απέναντι στη μνήμη του Βεάκη. Όταν, το Σεπτέμβρη του

1957, του αφιερώθηκε η 'Ημέρα του Ήθοποιου, έγιναν δυό ωραίες εκδηλώσεις: Έντοχίστηκαν δυό αναμνηστικές πλάκες. Η πρώτη, στην οδό Ίπποκράτους 33, όπου βρισκόταν άλλοτε το Θέατρο Νεαπόλεως. Εκεί είχε κάνει ο Βεάκης, στα 1901, την πρώτη εμφάνισή του κ' είχε διακριθεί, παίζοντας το ρόλο του Δασκάλου στη φάρσα "Σαμπινιόν με το σταυρό" του Φευντώ. Η δεύτερη, είχε έντοχιστεί στο σπίτι της οδού Κυβέλης 19, όπου έζησε και πέθανε ο μεγάλος καλλιτέχνης.

Η αλώνια ελληνική αθλιότητα: Με μουσικές τις έντοχίσσαμε· σιωπηρά τις εξαφανίσσαμε. Σήμερα δεν υπάρχει ούτε μια αναμνηστική πλάκα. Οι τόχοι των άλλων πολυκατοικιών που ύψώθηκαν τις θεώρησαν περιττό βάρος! Έκτοτε, ούδεις ένδιαφέρθηκε γι' αυτές, ούδεις τις θυμήθηκε. Όμως, οι πλάκες πρέπει να ξανατοποθετηθούν, για να σηματοδοτούν το πέρασμα του μεγάλου καλλιτέχνη.

Καί, παραπέρα: Με τη θλιβερή αυτή ευκαιρία, να βρεθεί ένας τρόπος ώστε να μην μπορεί ο κάθε εργολάβος να άσβεβει στη μνήμη μεγάλων μορφών.

Η ΔΙΑΛΕΞΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Ο βασιλιάς Γεώργιος Α' είχε μεγάλη αγάπη για το Θέατρο· γύρω στα 1880 διατηρούσε μέσα στ' Ανάχτορα Σκηνή και παίζανε σ' αυτή σαν έρασιπέχες κυρίες και κύριοι της «καλής», όπως λέγεται, κοινωνίας· ένδ ή γενιά του Παλαμά καλλιέργουσε το δημοτικιστικό πνεύμα σε περιοδικά σαν το "Μή χάνεσαι", το ανακτορικό θεατρικό καλλιέργουσε την «πρωτοπορία» στην έκλογή των έργων και στο παίξιμο βέβαια· το επαγγελματικό Θέατρο το περιφρονούσαν ούσιαστικά, πάντα όμως άποβέλιπε οι ντόπιοι συγγραφείς, οι παλατιανοί, για την καθιέρωσή τους, προς τους φτωχούς, μιας θιάσου. Ο Δημήτριος Κορομηλάς κι ο συνονόματός του ο Κόκκος καθιερώκανε, σε λίγο, τελειωτικά, γράφοντας κωμειδύλλια· τώρα όμως, μέσα στο παλάτι, ήταν σύγχρονα, μαζί με τους άλλους κοσμικούς, και «ήθοποιοι» και συγγραφείς και σκηνοθέτες.

Ανάμεσα στους κύκλους τους συζητούσαν, προφανώς, και για ένα επιχορηγούμενο Θέατρο, σαν και της Ευρώπης, ν' ανεβάσουν τα έργα τους και την 'Αρχαία Τραγωδία. Ο Άγγελος Βλάχος κι ο Κορομηλάς, με δημοσιεύματα ή με διαλέξεις, το θυμίζανε θερμά στο βασιλέα το κοινό τουτο Ιδανικό του παλατιού και της άριστοκρατίας. Ο Γεώργιος, τέλος, όλα τα χρήματα που του είχαν δώσει, κατά καιρούς, πολλοί όμογενείς, άποφάσισε να τα διαθέσει, για να χτιστεί το χτίριο του Θεάτρου που περιμεναν τόσο. Δέκα χρόνια χτιζόταν· στην αρχή του αιώνα μας ήταν έτοιμο· είναι το γνωστό μας της οδού Άγιου Κωνσταντίνου.

Για τον καταρτισμό του θιάσου, πρώτη σκέψη στάθηκε να προσκεκασθούν νέοι και νέες μορφόμενοι, να φοιτήσουν τρία χρόνια σε μια Σχολή, στη Βασιλική Δραματική Σχολή που θά ίδρυόταν κ' ύστερα ν' άποτελεσθεί ο θίασος από αυτούς βασιλικός κ' έκείνος, άνακτορικός· το Ταμείο του βασιλέα θά τον πλήρωνε. Προκηρυχθήκανε οι εξετάσεις: Έκατο νεαροί και νεαρές ο ύποψήφιοι. Οι δρόμοι της Αθήνας γέμισαν από θεατρικές λαχτάρες κι άπαγγελίες: Δημιουργήθηκε και μια καινούρια λέξη: «Πανδραματισμός», για να φανερώσει τη μανία που τους είχε πιάσει να γίνουν όλοι «ήθοποιοι του βασιλέως», καθώς είχαν άρχισει να τους άποκαλούν.

Σ' ένα κοσμικό σαλόνι μαζέψανε πολλούς από τους ύποψηφίους να κάνουν μια γενική δοκιμή. Εκεί έγινε κ' η πρώτη «δημοσία» εμφάνιση του Βεάκη, με κομμάτια από τη Γαλάτεια του Βασιλειάδη και ειδικότερα από το μέρος του Ρένου. Ο Ρένος ήταν ο πιστός

άδελφός του Πυγμαλίωνα που ή Γαλάτεια, ή κακή γυναίκα, «ερατεινή ως μάγισσα, άνηλεής ως τίγρις» ζητούσε να τον διαφθείρει με τον έρωτά της, για να τον χραει έκείνη. Όπως ξέρετε όμως, ο Ρένος, μπροστά στην καλή καρδιά του άδελφου του που δεν ήθελε τίποτ' άλλο παρά έλπε το θρυλικό: «δι' έμέ άρκει μιά της Κύπρου καλύβη και ή Γαλάτεια», μετάνοισε και πήγε και τη σκότωσε την άπιστη. Πρίν, ώστόσο, μίλησε με αυτά τα λόγια ο Ρένος, μέσα στην ψυχή του, έτοιμάζοντας το φόνο: «Γαλάτεια, διατί είσαι άπιστος; Πώς με άγάπησε επίθορκος, πώς άφρου σ' ήσο ή από θεού το άδελφό μου σύννευος; Γαλάτεια, άνιλευς!... Μοι έδωσας να μελετήσω κατ' αυτού τον φόνου ως έγκληματιο και έκείνος μοι έδώρε το φίλημά του. Λησμώνσόν με και έσο ή χαρά το άδελφού μου, άλλως... Ζευ, ήγου σ' των θημάτων μου, ει δε βουλεύομαι μαρά, άς άνοιγώσω ένπροσθέν μου άβυσσοι...».

Είσατε, τί περίεργες εξελίξεις έχει το τάλαντο, μέσα στην πορεία του; Έδωσας «εξετάσεις» ο Βεάκης με το παραπάνω άπόσπασμα και, γοργά, κανένας από τους άντρες του Θεάτρου μας δε χροσιμοποιούσε τη δημοτική με τόση έντέλεια. Ο Βεάκης, ή Μαρίκα Κοτοπούλη και ή Κα Κυβέλη τότε, με την έξοχη σκηική όμιλία τους, είναι άγωνιστές του δημοτικισμού πάνω στην πράξη· γοητεύανε το κοινό καθώς μιλούσαν· ήταν ένα πειστικότατο έπιχειρήμα για την άξία της λαϊκής μας γλώσσας.

Κάποτε, τελευταία, σε κύκλο φίλων, ο Βεάκης έπτε κάτι από το Ρένου, στην τεχντροπρία των παλαιών ήθοποιών· ήταν ένα θαυμάσιο άκουσμα. Θα 'ταν αυτό το μέρος που 'χε άπαγγείλει στο πλούσιο σαλόνι. Σινηθως δεν είχε μνήμη, όμως αυτό το κομμάτι το θυμότανε· σίγουρα, λοιπόν, αυτό ήτανε ή πρώτη εμφάνιση του μεγάλου καλλιτέχνη, μόνο που δεν πληροφόρησε τους άκροστές του για τις «εξετάσεις» του. Δεν υπάρχει άνθρωπος που να 'χει άκούσει το Βεάκη να διηγηθεί προσωπικά του γεγονότα και μάλιστα όσα θά μπορούσε να θεωρηθούν κάτωως κολακευτικά για έκείνον· δεν είχε τη φιλαρέσκεια να διατηρή στο νού του μια τέτοια μνήμη· ήταν κατάγυμνος από έγωπάθεια· άρνιότανε δηλαδή την ήθοποιική του ιδιότητα σχετικά μ' αυτό.

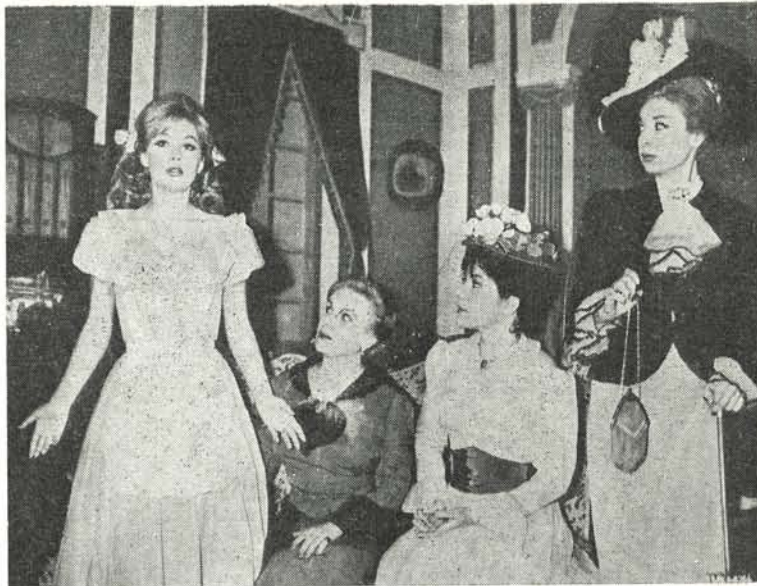
Στις εξετάσεις της Βασιλικής Δραματικής Σχολής ήταν ένας από τους δεκαοχτώ νέους που μπήκαν· μαζί του πετύχανε: ή Κα Κυβέλη κ' ή Ροζαλία Νίκα· αυτές διακοσμήσαν και σήμερα τη ζωή με την παρουσία τους. ή Κα Κυβέλη στολίζει και το Θέατρο μας με την Τέχνη της. Από το σύνολο των σπουδαστών έκείνων ζή, όσο ξέρω, ο Εύάγγελος Μηλιάδης, άδελφός του αρχαιολόγου, με τη δόξα του Μουσείου της Άκροπόλεως. Όσοι νέοι πετύχανε, γνήκονα, πραγματικά, οι άνθρωποι της ημέρας· οι έφημερίδες δημοσιεύανε και πορτραίτα τους, σύντομα δηλαδή βιογραφικά τους. Για το Βεάκη μας ένδιαφέρουν όσα σωστά είπατε, πώς ήταν «νεαρότατος», με «ξανθήν ώραϊαν κόμην», «με φωνήν ώραϊαν», «μετρίου άναστήματος», «διοπτροφός». Άς προσθέσουμε πώς, όπως και άλλοι συμμαθητές του, φορούσε το χεϊμόνα μπέρτα, πλατύγυρο καπέλο και είχε και μακριά μαλλιά. Είχε και τη συνηθισμένη στους νεαρούς αψάδεια· το λείι μόνος του· μιά βραδιά πήγε με την παρέα του στο θέατρο για καζούρα. Η Αικατερίνη Βερώνη θά παρουσιάζε, σ' επανόληψη «Βασιλέα Λήρ»· οι σπουδαστές δεν της άναγνωρίζανε το δικαίωμα τουτο· το μεγάλο έργο δεν ήτανε, κατά τη γνώμη τους, για έκείνη. Δέ φταίγανε τα καμμένα τα παιδιά· ή «πρωτοπόρα» ή Σχολή τους τους είχε άπαγορεύει να βλέπουν τους πρεσβύτερους ήθοποιούς, «ένα μη μιανθούν». Κακή, βέβαια, παδαγωγική: Διδάσκει την άναίθεια προς τα γεράματα που είχαν τόσο άγωνιστεί, σ' όνομα μίος άμφίβουλης αίσθητικολογίας. Η έπιθύμια όμως της πρόγκας έβρησε στην καρδιά των νεαρών όταν βγήκε στη Σκηνή ο Λήρ, ένασπαρμένος άπ' τον έξοχο ήθοποιό Γεώργιο Πετρίδη, το σεμνότατο μαχητή της θεατρικής Ίδεας· Γεώρ-

→ στη σελ. 78



## ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ

Διασποράς του Ξενοπούλου στο "Κεντρικό". Ο "Πειρασμός" του, είναι μια χαριτωμένη αθηναϊκή κωμωδία του παλιού καλού καιρού. Δόθηκε έξω απ' το ύψος και το ήθος της εποχής. Και, φυσικά, κατάντησε μια φτηνή, ανόητη και κάπως χυδαία φαρσοκωμωδία. Ασυγχώρητο σκηνοθετικό ολίθημα του Μήτσου Ανγίζου. Άθλια παράσταση. Μεταξύ επιθεωρήσεως και όπερέτας. Η Βουγιουκλάκη κάλυπτε μόνον τα εξωτερικά γνωρίσματα του ρόλου και... άφηνε ακάλυπτο το στήθος της! Τελείως ακατάλληλος ο Παπαμιχαήλ. Όλοι οι ερμηνευτές (πλήν της Διαμαντίδου) γελοιογραφούν το έργο και τους ρόλους των. Φοβερά άγουστο, χωρίς ύψος και χρώμα, το σκηνικό Μάριου Αγγελόπουλου. Βάνανσο νταβαντούρα ή μουσική ούβερούρα. Ένι λόγω: Η χειρότερη παράσταση Ξενοπούλου. Σε μεγάλη απόσταση κι από την πιο χειρότερη...



"Ζήτω η ζωή" του Γεράσιμου Σταύρου στο "Αμιράλ". Ο συγγραφέας μιλάει γι' "αναζήτηση, πέρα από τη φάρσα, κάποιων θετικότερων στοιχείων για την σύγχρονη ελληνική κωμωδία". Άλλά μόνο στο πρόγραμμα. Πιάνει έναν γνώσιμο ρωμείο τύπο, το "θύμα της οικογένειας". Άλλά χάνει το θέμα του. Το έργο μένει φάρσα, κοινή, συνηθισμένη. Της λείπουν μόνον οι χυδαιότητες. Στο είδος της, παίζεται καλά από τον Παπαμιαννόπουλο και την Σμαρούλα Γιούλη. Ο Βουτσάς, έκτραχηλισμένος Βουτσάς. Ο συγγραφέας υπήρξε θεατρικός κριτικός της Άριστερας. Με τα έργα του ακυρώνει τις κρίσεις του.



"Πέντε λεπτά από την 'Ομόνοια". Τυπικό δείγμα της άνευ αξίας επιτολαζούσης φαρσοκωμωδίας. Προϊόν της βιοτεχνίας Ν. Τσιφόρου - Πολ. Βασιλειάδη. Όλα τα στοιχεία: πρόχειρη κατασκευή, απλοϊκότερη υπόθεση, άσαρχοι τύποι, φαρσοειδής πλοκή, αθάλαρκτη δράση, διάλογοι της πιάτσας, λογοπαίγνια, άστευτάκια, καμβάρ για να πούν οι πρωταγωνιστές εξυπνάδες, χοντράδες, μαγκιές, να κάνουν καργακιοζιλίκια. Μοναδικός σκοπός: το γέλιο για το γέλιο — και με τον πιο άθλιμο τρόπο. Γελάτε. Μά, τελικά, ντροπέσαστε που γελάγατε...





γιου» τόν λένε τὰ προγράμματα κ' οἱ ἀγγε-  
λιες, «Γιώργη» τὸν γράφει ὁ Βεάκης: «Γιώργη»  
θὰ τὸν λέγανε κ' οἱ συνδεδεμένοι του πού  
ἀλλίως μιλοῦσαν στὴ Σκηνὴ καὶ πού ἀλλίως  
μιλοῦσαν στὴ ζωὴ. Ὁ Πετρίδης τὸν συγκλό-  
νισε μὲ τὸ παιζιμὸ του, ὅπως εἶχε συγκλονίσει  
καὶ τοὺς θεατῆς του ἄλλοτε, στὰ 1889, ὅταν  
πρωτόπαιξε τὸν τιτανικὸ ρόλο. Ὁ νεαρὸς  
Βεάκης μέρες καὶ βδομάδες ἔμεινε κάτω ἀπὸ τὴ  
γοητεία τοῦ δράματος καὶ τοῦ ἀκούσματος: μὲ  
δάκρυα στὰ μάτια, τὴς ὥρες τῆς μόνωσής του,  
παρακαλοῦσε ν' ἀξιώσει νὰ πλάσει κ' ἐκείνου  
τὸ «Βασιλέα Λήρ». Αὐτὴ τὴ βραδιά ξαναγεν-  
νήθηκε· κατανόησε τὴ σημασία τοῦ νὰ εἶναι  
κανεὶς ἠθοποιὸς «κατ' ἑαυτὸν» καὶ ὄχι φιλόδο-  
ξος καὶ κοῦφος ἐρασιτέχνης. «Ἀστραψε φῶς»  
γιὰ κείνον, μπροστὰ στὸ Σαίξπηρ καὶ μπρο-  
στὰ στὸν ξεχωριστὸν Ἕλληνα ἐρμηνευτὴ του.

Ἡ Σχολὴ ὁμῶς δὲν πρόφτασε νὰ δώσει  
δίπλωμα στοὺς μαθητῆς τῆς ἔσφακας εἶδαν τὰ  
δικαιώματά τους νὰ συντρίβονται καὶ ἀντικρού-  
σανε τὴν ἀδίκια γιὰ πρώτη φορὰ, τὴ θεατρικὴ  
ἀδίκια, πού 'ναὶ ἡ πιὸ πικρὴ ἀπ' ὅλες τὴς  
ἀδίκιες: Χωρὶς ἐξετάσεις, πήδησε, μὲ τὴ βοή-  
θεια τῆς εὐνοίας, ἀπὸ τὸ παράθυρο μιὰ δεσποινί-  
δα· εἶχε κάμποσα χρόνια ἠθοποιεῖς τὴ βλά-  
σανε στὴ Σχολή, γιὰ ν' ἀποχτήσει δικαιώματα,  
ὅστε νὰ προσληφθεῖ σὰν ἠθοποιὸς τοῦ «Βασι-  
λικῆ», ὅταν θ' ἀρχίζε, τὸ παιδιὰ ἐπαναστα-  
τήσανε, τὰ βρίσανε ἀγρίως καὶ τὸ τέλος τοῦ  
Γενάρη τοῦ 1901 τὰ βρήκε στοὺς δρόμους  
ἐρμια καὶ τὴ Σχολὴ διαλυμένη. Τὶ νὰ σὰς πῶ  
τ' ὄνομα τῆς «ἀλεξίπτωτιστριάς»; Ἐποίει,  
βέβαια, στὸ «Βασιλικόν», ἔπαιξε καὶ σ' ἄλλους  
θιάσους, ἀλλὰ δὲν ἔγινε γνωστὴ· μιὰ ἐφημερίδα,  
ὅσο ξέρω, τῆς Ἀθήνας τὴν κατονόμασε· ἄς  
μὴ τὴν μνηθούμε· καλύτερα νὰ πῶμε μὲ τὸ  
μέρος τῶν ἄλλων ἐφημερίδων πού τὴν ἀπο-  
σιωπήσανε.

Τοὺς «ἐπαναστάτες» μὲ τὴ σπάνια γιὰ σῆ-  
μερα, εὐθεία, τοὺς ἀγκάλιασε ἡ «Νέα Σκηνή»,  
τὴν κ. Κυβέλη, π.χ., τὸ Μήτσο Μυράτ,  
ἄλλους, ὅπως τὴ Ροζαλία Νίκα, τοὺς πῆρε  
ἀργότερα τὸ «Βασιλικόν» εἰς κίονας ἐγκα-  
ταληφθεῖ ἡ ἰδέα ν' ἀποτελεσεῖ ὁ θιάσος ἀπὸ  
νέους· ὁ Χρηστομάνος ἐτοίμαζε τὴ «Νέα Σκηνή»  
καὶ βασιტიῆκε ν' ἀνοίξουνε τὴς πύλες τῆς  
δοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου· στήν οὐσία, δὲν  
τοὺς χρειαζόντουσαν τοὺς νεαροὺς, διαλέξαν-  
τες ὅσους καλύτερους εἶχε νὰ διαθέσει τὸ ἐλεύθερο  
Θέατρο.

Σὲ λίγο, ὁ Βεάκης ἔφυγε γιὰ τὴν ἀγαπητὴ  
πολιτεία τοῦ Βόλου, μὲ θιάσο, πού σ' αὐτὸν  
πρωταγωνιστοῦσε μιὰ ἄλλη «Νίκα», ἡ Εὐαγ-  
γελία· τάλαντο, λέγεται, ἀπὸ τὰ θαυμαστότερα.  
Τὴν καλέσανε κ' ἐκείνην στὸ «Βασιλικόν» εἶχε  
ἤδη 5-6 χρόνια στὴ Σκηνή, ἀλλὰ ἐμφανίσθηκε  
μόνο στὰ ἐγκαίνια του καὶ ἀποχρήστηκε,  
ὕστερ' ἀπὸ σύντομη ἀρώστεια, τὴ ζωὴ.

Ὁ Βεάκης, τὸ καλοκαίρι, παίζει στὸ θέατρο  
«Νεαπόλεως», στήν ὁδὸ Ἱπποκράτους, λίγο  
πιὸ κάτω ἀπὸ τὴν ὁδὸν Ναυαρίνου· ὡς περίου  
διασωζόμενος κάποιος ὁ χῶρος κ' ἦ-αιε γκα-  
ράς: Ἄπὸ τὸ μπαλκόνι τοῦ θεατρικοῦ Μου-  
σείου μπορούσε κανεὶς νὰ διακρίνει τὴν εἴσοδο  
τοῦ θεάτρου πού φιλοξένησε τὴν πρώτη ἐπι-  
τυχία του στήν Ἀθήνα· τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων  
ἠθοποιῶν εἶχ' ἐντοχίσει μιὰ πλάκα, γιὰ νὰ  
θυμίζει τὸ γεγονός· ὅταν οἱ σκιές τῶν θεατρι-  
κῶν περασμένων κ' ἡ ἔρευνά τους μοῦ γινόν-  
τουσαν πιὸ καταθλιπτικῆς, ἔβγαινα καὶ χαιρε-  
τοῦσα τὴν ἀνάμνηση τοῦ ἔρρηθου Βεάκη· τώρα  
ἔχει ὑψωθεῖ μιὰ τεράστια πρασινογάλαζα πολυ-  
κατοικία· ἡ πλάκα, ἡ ἐντοχισμένη, δὲν ὑπάρ-  
χει πιὰ, ὑπάρχει ὁμοῦ τ' ὄνομα τοῦ Βεάκη  
χαραγμμένο στήν καρδιά μας ὅπως τὸ δείχνει καὶ  
γι' ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ συγκέντρωσή μας ἡ ἀπο-  
ψιή.

Εἶναι μιὰ φάρσα τοῦ Φεντῶ· ἐπιγράφεται  
«Σαμπινιὸλ χωρὶς νὰ θέλει». Στὸ θέατρο  
«Νεαπόλεως» ἀνέβηκε στὴς 13 Ἰουλίου τοῦ  
1901. Ὁ Βεάκης ἦταν 16 1/2 χρονῶν· εἶχε  
γεννηθεῖ στὸν Πειραιά, 13 Δεκεμβρίου 1884,  
ἡμέρα Πέμπτη· τὴν Πέμπτη αὐτὴ πού εἶπε  
τὸ φῶς ἕνας τέτοιος ἄνθρωπος τοῦ Θεάτρου, καμιά  
παράσταση δὲν παιζότανε στήν Ἀθήνα!

Ὁ Βεάκης δημιουργεῖ τὴν ἐπιτυχία του  
ὄχι σὲ ρόλο κανεὶς γλυκεροῦ ἐραστή, ἀλλὰ  
σὲ ρόλο καρατερίστα: Ἐκαὶ ἕνα δάσκαλο

ἐπιστρατευμένο, στὸ στρατόνα, μ' ἀχτένιστα  
πολλὰ μαλλιά, διαμορφωμένο, βέβαια, γιὰ τὴν  
ἑλληνικὴ Σκηνὴ παρόμοια μὲ τὸ συνδεδεφὸ  
τοῦ Δεκαεξαρχοῦ, στὴ «Νύφη τῆς  
Κούλουρης»· ἔτσι ἔκαναν, στήν κομωδία τους  
«Στὰ Παραπήγματα» οἱ συγγραφεῖς Ν. Λάσκα-  
ρης καὶ Δ. Γιαννουκάκης τὸν Καντηλαιάφτη.  
Τὸν ὑποδεχτήκανε τὰ χειροκροτήματα τῶν  
θεατῶν, ἀποκλειστικῶς δικά του κ' οἱ εὐνοί-  
κῆς κριτικῆς.

Ἡ «Νέα Σκηνή» καὶ τὸ «Βασιλικόν», πού  
θ' ἀρχίζανε λίγους μῆνες μετὰ τὴν ἐπιτυχία  
του, δὲν παραλείψανε νὰ τὸν καλέσουνε στήν  
ἐξόρμησή τους, ὁμοῦ ἐκείνος εἶχε βαθιὰ πλη-  
γῶθε ἀπ' τὴ διάλυση τῆς Σχολῆς κ' ἀπὸ τὴς  
αἰτίες τῆς κ' ἔβλεπε ἀλλίως τὸν προορισμὸ τοῦ  
ἠθοποιεῖ· ἀπόφυγε λοιπὸν τὰ μεγάλα συγ-  
κροτήματα πού εἴπαμε· προτίμησε τοὺς θιά-  
σους τοῦ 19ου αἰῶνα, μὲ τὴν ἀγνοητὰ τους,  
πού δὲν ἦταν καθόλου κοσμικοὶ καὶ πού εἶχαν  
πλεονέκτημα ἑλληνικὰ ἰδανικά· ἔτσι, βέβαια,  
ζήμωσε τὸν ἑαυτὸ του, ἔμειν' ἔξω ἀπὸ τὴν  
πρωτοποριακὴ κίνηση τῆς γενιάς του ἀργό-  
τερα, οἱ Ἀθηναῖοι συνδεδεφὸι του θὰ τὸ θεω-  
ρήσουν παλαιὸ τὸ παιζιμὸ του ὡς τὰ τελευ-  
ταῖα του, θὰ μπορούσε νὰ τοῦ καταλογίσει  
κανένας ἕνα «στόμφο», ἕνα σούρσιμο τῆς φω-  
νῆς, γνωρίσματα πού τὰ 'χε μὲ κάποιες παρα-  
λαγές κ' ἐν' ἄλλο, τὸ ἄλλο ὑπέροχο τάλαντο,  
ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη, ἀπὸ τὴν ἀνατροπὴ τῆς  
παιδικῆς ἡλικίας τῆς μὲ τοὺς θιάσους τοῦ  
πατέρα τῆς.

Τοὺς ἠθοποιούς τοῦ 19ου αἰῶνα ὁ Βεάκης  
τοὺς ἀγάπησε πολὺ· ἐκείνου τοῦ χάρισαν τὴς  
πρῶτες του συγκινήσεις· ἐργάστηκε μαζί τους,  
μέσα στήν Ἀθήνα, μὲ τοὺς καλύτερους τους  
καὶ πολλὸν καιρὸ του τὸν ξόδεψε σὲ μακρινῆς  
περιοδεῖες μὲ θιασάρχες γερασμένους ἠθοποιούς,  
ἐλάχιστους ὡς πρὸς τὴν ἀξία τὴν καθάρᾳ καλ-  
λιτεχνικὴ καὶ ὡς πρὸς τὴ μόρφωση· κουρα-  
σμένοι καὶ ταλαιπωρημένοι μοιραῖος εἶχανε, ἂν  
κ' ὄχι πάντοτε, μιὰ τάση νὰ παραμελοῦν τὴ  
δουλειά τους καὶ νὰ μὴν κρατοῦν τὴν παρά-  
σταση τοῦ ἴσου τῆς. Ἄπ' αὐτοὺς πῆρε, βέ-  
βαια, τὴς καλὲς συνήθειες, μερικῆς καλῆς συνήθει-  
ας, πού οἱ ἀνεκδοτολόγοι τὴς φορτώνανε στὴ  
φήμη του, σκιές τῆς, παραφουσκώνοντάς τις:  
Μπορούσε π.χ., καθὼς λέγεται, νὰ κόψει ἕνα  
ἔργο τὴν ὥρα τῆς παράστασης κ' ὁ θεα-  
τῆς - ἄλλ' εὐθύνη του καὶ τοῦτο - νὰ μὴν  
καταλάβει τίποτε· τὸ παιζιμὸ του δὲ λιγό-  
στασε τὴν ἔντασή του, ὅσο γύριζε τὰ φύλλα  
ὁ ὑποβολεὶς μνημένος καὶ κείνος γιὰ τὴ συν-  
τόμηση, νὰ μὴν περιμένουν πολὺ οἱ φίλοι καὶ  
συμπότες. Λέγεται ὅτι, στὴς περιπλανήσεις του  
μὲ τοὺς μικροὺς θιάσους, ἔβγαινε στὴ Σκηνή  
μὲ τὸ κοστοῦμι τοῦ δρόμου ξεσκονίζοντας βια-  
στικὰ μὲ τὰ χέρια τὰ ρεβέρ τοῦ παντελονιοῦ,  
Σάν Λήρ, σὲ κορυφῶση τραγικῆ, ἀνεπαύλητη,  
ἀγγιζέ, λέει, ἐπιτρέψτε μὲ τὴ μακρὰ γενειάδα  
τοῦ τὴ νεκρὴ Κορδέλλα, γιὰ νὰ τὴν κάνει νὰ  
γελᾷ· τὸ ἴδιο προσπαθοῦσε νὰ κάνει καὶ  
ἄλλες στιγμῆς. Σὰν βασιλεῖς Κλαυδίου στὸν  
«Ἀμλετ», τὴν ὥρα πού ὀρθοῦσε στὴ Σκηνή  
ὁ Λαέρτης νὰ τοῦ ζητήσει τὸ λόγο γιὰ τὸ θάνα-  
το τοῦ πατέρα του, ὁ Βεάκης, ἀπροσδόκητα,  
τὸν ὑποδέχθηκε μ' ἕνα βροντερό: «Τὶ φωνά-  
ζεις, βρέ!»· Ὁ Λαέρτης ἦταν ἐν' ἀπὸ τὰ μεγα-  
λύτερα νεὰ τάλαντα τοῦ Θεάτρου μας· γοργά,  
πάλι μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Βεάκη, ἡ σκηνὴ μῆθε  
στὸ δρόμῳ τῆς.

Τὶ νὰ 'ταν αὐτῆς οἱ ἀταξίες ἐνὸς ἀπὸ τοὺς  
πιὸ πειθαρχικοὺς καὶ ταχτικούς ἠθοποιούς μας,  
ἐνὸς ἀπὸ τοὺς εὐσεμειδίτους καλλιτέχνες μας;  
Νὰ θυμόταν τὰ νιάτα του, τοὺς παλιούς του  
συνεργάτες πού τὰ συνήθιζαν κάτι τέτοια;  
Οἱ θιάσοι τοῦ 19ου αἰῶνα ἦταν ἀστέγητα  
συγκροτημένοι· οἱ θιασάρχες ἀσκοῦσαν καὶ  
οἰκονομικὴ καὶ ἠθικὴ ἀστυνόμευση· ὁ Παντό-  
πουλος ἔδινε σφαιλίδες πᾶνω στὴ δοκιμῆ, σὲ  
ὅσους δὲν καταλαβαίνανε τὴ σκηνοθεσία του  
μὲ τὸ πρῶτο. Στὴν ἀρχὴ ὁμοῦ τοῦ 20οῦ αἰῶνα,  
τὰ ἰδανικά τους εἶχαν ξεφτίσει, μαζί μὲ τὴν  
προστάσισά τους τὴν καθαρευσαϊνικὴ ἰδεο-  
λογία. Τὰ μεγάλα ἰδανικά τοῦ Σούτσα, τῶν  
Ταβουλάρηδων, τοῦ Λεκατσῶ, τοῦ Ἀλεξιάδη,  
ἀναλυθῆκανε καὶ σκορπίστανε στοὺς μικροὺς  
θιάσους τοὺς χωρὶς ἐσωτερικὴ κατεύθυνση. Ὁ  
Βεάκης τοὺς γνώρισε στήν παρακμῆ, στὴς

περιοδεῖες, σὰν μουλοκακία, Μήπως, μ' αὐτῆς  
τὴ διαλείψει τοῦ παιζιμῆτος, κορδέλες, μέσα  
στὸ βάθος τῆς ψυχῆς του, τὴς μεγαλοπρέπειες  
τῶν θιάσων πού τὸν ἔδωσαν τὴ δόξα, ὄχι  
ὁμοῦ καὶ τὴν προσωπικὴ εὐτυχία; Ἐκδικί-  
οταν ὁ ἀνεξίκακος, μέσα στὸ παρόν, τὴς ἐλλεί-  
ψεις τοῦ παρελθόντος; Τὸ θέμα ταιριάζει λιγό-  
τερο στὴ θεατρικὴ ἔρευνα καὶ περισσότερο  
στὴν Ψυχολογία.

Ὅταν ἦταν μικρὸς τὸ σπῆτι τοῦ βρισκόταν  
κοντὰ στὸ θέατρο «Ἀθηναῖον» συνήθως παί-  
ζανε δευτερότεροι θιάσοι μ' ἀστέρητες παλαιό-  
τερος· ἐκεῖ τριγύριζε - καὶ παρακολουθοῦσε  
τὴν παράσταση σὰν θεατῆς, μὲ τὸ πιὸ φτηνὸ  
εἰσιτήριο, 50 λεπτά· πότε σκαρφάλευνε τὰ  
κάγκελλα τοῦ διπλανοῦ μοιραριδίου, γιὰ νὰ  
θαυμάσει τοὺς ἠθοποιούς, τὸ Λεκατσῶ π.χ.,  
στὴς σαίξπηρικῆς δημιουργίες του· σ' αὐτὰ τὰ  
μικρά του χρόνια εἶδε, γιὰ πρώτη φορὰ, τὸ  
μεγάλου ἰδανικό, τὸν μυθικῆς ἀξίας πρωτα-  
γωνιστῆ, τὸν Εὐάγγελο Παντόπουλο. Ὁ ἴδιος  
ὁ Βεάκης τὰ διηγῆται· ἡ μνήμη του ὁμοῦ δὲν  
εἶναι πάντοτε σίγουρη· τὰ γεγονότα, οἱ ἐντυ-  
πώσεις του εἶναι σωστά, δύσκολα ἡ ἔρευνα  
τὰ ἐπαληθεύει, ἀλλ' ἐκεῖνο πού ἐνδιαφέρει  
εἶναι τὸ πῶς θυμᾶται, τὰ γεγονότα.

Ἐχε τὴν κακὴ τύχη νὰ χάσει πάρα πολὺ  
νωρίς τοὺς γονεῖς του· εὐτυχῶς τὸν πῆρε ὁ  
θεῖος του καὶ τὸν ἀγαποῦσε σὰν παιδί του·  
ὁ θεῖος του λοιπὸν τοῦ 'χε τάξει νὰ τὸν πᾶει  
στὸ Θέατρο, ἂν ἔπαιρνε μὲ καλὸ βαθμὸ τὸ  
«ἐνδεικτικό» του - συνήθεια «καλῆς», ὅπως  
λέμε, οἰκογενείας, τότε τουλάχιστον, πού 'χε  
νὰ πληρώσει δηλαδὴ μιὰ βραδινὴ ἔξοδο μὲ τὸ  
«μικρὸ». Τὸ «ἐνδεικτικό» του εἶχε τὸν πατρί-  
στὸ βαθμὸ καὶ ὁ θεῖος τὸν πῆγε στὸν Παντό-  
πουλο, σὲ μιὰ ἐπανάληψη τῆς ἐπιτυχίας του  
στὸ κωμειδύλλιο «Ἡ Λύρα τοῦ γέρο - Νικόλα». Δὲν  
τὴν ξέχασε ποτὲ αὐτὴ τὴ βραδιά· θυμᾶται  
τὴν ἡσυχία τῆς πλατείας, τῆς ἀδαιας ἀκόμα,  
γιατὶ φτάσανε ἀπὸ τοὺς πρώτους· θυμᾶται τὰ  
ράμφη τοῦ φωταερίου, τὴ μυρουδιά τοῦ φρε-  
σκοκαταβρεγμένου χῶματος τῆς πλατείας, θυ-  
μᾶται - πολλὰ χρόνια πιὸ ὕστερα - τὴς ζω-  
γραφίης πού εἶχε, κατὰ τὴ συνήθειά, ἡ αὐλαία·  
τὴν παιδικὴ ψυχὴ του τὴν πνίγει ἡ ἀνυπομον-  
ησία ν' ἀρχίσει ἡ παράσταση· χτυπᾷ δυνατὰ  
ἡ καρδιά του· μένει ἀκίνητος· φοβᾷται νὰ  
ἐκφράσει αὐτὴ τὴ συγκίνησή του· παρακολου-  
θεῖ μ' ἀγωνία τοὺς κυματισμούς τῆς αὐλαίας  
πού τοὺς δημιουργεῖ ἡ κίνηση τῶν ἀπὸ μέσα  
κι ἀκούει, τέλος, ἐνῶ ἡ πλατεία εἶχε γεμίσει,  
τὴ φωνὴ τοῦ Παντόπουλου, καθὼς τοῦ ξηγεῖ  
ὁ θεῖος του, νὰ φωνάζει: «Χτυπᾶτε τὴς πολλῆς»,  
νὰ χτυπήσουν δηλαδὴ τρεῖς φορὲς μ' ἕνα  
σφυρὶ στὸ πάτωμα τῆς Σκηνῆς, γιὰ ν' ἀνεβῆ  
ἡ αὐλαία - δὲν εἶχε ἀκόμα εἰσαχθεῖ ἡ ἀντίληψη  
ν' ἀνοίξουνε στὰ δύο οἱ αὐλαῖες - ὅταν, ἀνέ-  
βηκε μὲ τὸ διπλὸ - τριπλὸ τῆς ρυθμῆς, καθὼς  
τραβοῦσε ὁ μηχανικός τὰ σκονιάνα νὰ, κ' ἀντι-  
κρῦζε τὸν Παντόπουλο! «Ὁ Παντόπουλος!»  
ἀνακράσει. Ἄλλ' ὅς ἀφήσουνε τὸ Βεάκη νὰ  
ἐκφράσει τὴν ἐντύπωσή του: «... Ὅλοι γύρω  
του σβυσμένοι, Φανταζόμενοι τὸ βιβλίο πού  
κρατοῦσε ὁ ὑποβολεὶς καὶ πού τὸ βλεπα  
πότε - πότε νὰ ξεπροβάλλει καὶ νὰ χοροπη-  
δαί νευρικά, πίσω ἀπὸ τὸ μεγάλο καβούκι  
του, τὸ φαταζόμενον τυπωμένο μὲ μικροῦλια  
μαῦρα γράμματα καὶ μὲ χρυσοῦ κεφαλαία δια-  
κοσμημένα μὲ διάφορα πολὺχρωμα στυλίσια  
φύλλων, ρόδων καὶ ζωτικῶν παραστάσεων.  
Ὅταν μιλοῦσαν οἱ ἄλλοι ἦταν τὰ μικρά ἐκείνα  
γραμματα καὶ ὅταν ἀρχίζε ὁ Παντόπουλος  
ἦταν τὰ χρυσὰ κεφαλαία καὶ διακόσμησης  
τῆς κίνησής του, οἱ στάσεις του, ἡ χειρονομία  
του, ἡ γκριμάτσα του, ἡ ἐκφραση τῶν ματιῶν  
του - ὡ, τὰ μάτια του, τὰ μάτια του, τὰ μά-  
τια του πού μιλοῦσαν, τραγουδοῦσαν, γελού-  
σαν, διηγόντουσαν ὀλόκληρες ἱστορίες καὶ ἡ  
μάσκα του... πινάκας ζωγραφικοὶ πού ἄλλα-  
ζαν ἀδιάκοπα. Κι' ἐνοιωθα καλά, μὲλον πού  
εἶμουν παιδαρέλι, ὄλο τὸ νόημα πού εἶχε τὸ  
παιζιμὸ του, ὅλα τ' ἀνθρώπινα συναισθήμα-  
τα...».

Καὶ ξέσπασε ὁ μικρὸς Βεάκης, ἐκφράζοντα-  
τὴ συγκίνησή του πού δὲν μπορούσε πιά νὰ  
τὴν συγκρατήσει, σ' ἕνα ὑστερικὸ κλάμα, πού

→ στή σελ 80



## ΑΘΗΝΑΪΚΕΣ ΠΡΕΜΙΕΡΕΣ

Με ξένο έργο - όχι ελληνικό! - έγκαινιάσε πανηγυρικά, τὸ Γενάρη τοῦ '58, τὰ "Ὀλύμπια" ἢ Ἐθνικὴ Λυρικὴ Σκηνὴ. Με ξένο έργο - όχι ελληνικό! - έγκαινιάσε καὶ τὸ φετεινὸ Γενάρη, τὴ νέα περιόδὸ τῆς, ἡ νέα Διοίκηση τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Παρωδία βαγκνερικῶν ὄφρων, ἡ παράσταση τοῦ "Λόεγκριν". Ὁ μῦθος τῆς "Ελσας καὶ τοῦ ἱππότη Γκρόαλ μεταβλήθηκε σὲ μελοδραματικὴ σκηνὴ μελεκάντο! Ὑπεύθυνος, ὁ ἰταλὸς σκηνοθέτης Ρικάρντο Μορέσκο. Ἐξαίρεση, ὁ Λόεγκριν τοῦ Λανουτέροου Τίχο Πάολν. Θαυμάσιο βαγκνερικὸ ὄφρος, τέλειος συντονισμὸς κίνησης, σκηρικῆς έκφρασης καὶ τραγουδιοῦ. Ἀξιοπρόσεχτη φωνητικὰ ἢ πρώτη εμφάνιση τοῦ Βασίλη Γανουλάκου στὸ ρόλο τοῦ Φρειδερίκου τοῦ Τελραμιόντ.



"Μποέμ" τοῦ Πουτσίνι, δεύτερο έργο τῆς Λυρικῆς Σκηνοθέτης, πάλι, ὁ Ρικάρντο Μορέσκο. Ἀνέβασμα, ἀπαρχαιωμένης "μελοδραματικῆς" ἀντίληψης. Διακριτικὰ του: ἡ κορόνα καὶ τ' ἀτέλειωτο πῆγαν' - ἔλα ἐπὶ σκηνῆς! Ξένη καλλιτέχνητα - όχι ἑλληνίδα - στὸ ρόλο τῆς Μιμῆς: ἡ ἰταλὶδα Μαρτσέλλα Ρεάλε, με φωνὴ κορυφασμένη, σιχνὰ μεταλλάσσουσα. Κι ἄς ὑπάρχει ἑλληνίδα με σκηρικὴ πείρα καὶ φωνὴ ὑγιέστερη, ωραιότερη. Ὁ Ροδόλφος τοῦ Μπάρο Ἀντονιόλι, κάπως ψυχρὸς, ἀλλὰ με ἄρεση τραγουδιμένο.



Ἐπανάλληψη, καὶ όχι "πρώτη", ἡ παράσταση τῆς "Μανόν" - τρίτο φετεινὸ έργο τῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Στήριγμα τῆς, ἡ εμφάνιση τῆς ὑψιφώνου Ἀντρέ Ἐσπόζιτο: μάθημα γαλατικῆς χάριος καὶ ἀνάλαφρου τραγουδιοῦ - ἓνα σκηρικὸ καὶ μουσικὸ ρεσιτάλ Μασνέ. Δίπλα τῆς, ψυχρὸς σκηρικὰ, ἄχρωμος καὶ σφιχτὸς φωνητικὰ, ὁ ἰταλὸς τερόρος Φοράγκο Γκίττι στὸ ρόλο τοῦ ἱππότη Ντέ Γκροέ. Ἐδρεπής, ἀλλ' ἐντελὸς συμβατικὴ, ἡ σκηνοθετικὴ ἐπιμέλεια τοῦ Σ. Βαφειάδη.





ἀναστάτωσε τὸ θέατρο! Ἡ μητέρα - Φύση, μέσα στὴ μυστηριακὴ τῆς ἐνέργεια, τοῦ φανέρωσε τὸν προορισμό του. Δὲν ζεσπαίει σὲ δάκρυα τυχεῖα ἕνα δεῖλὸ παιδί παρά γιὰ ὅ, τι θὰ καθορίσει τελειωτικὰ τὴ ζωὴ του! Πρῶτα λοιπὸν βλέπει τὸν Παντόπουλο, ὕστερα τριγυρίζει τὸ «Ἀθήναιον», ὕστερα θαμαζέει τὸν Πετρίδη. Κ' οἱ τρεῖς αὐτὲς περιπτώσεις ἔχουν συνέπεια: ὑποδηλώνουν τὰ δύο ἀρχικά του εἰδῶλα: ὁ Παντόπουλος μὲ τὸ φλογερὸ του τάλαντο κι ὁ Πετρίδης μὲ τὴ σεμνὴ του τεχνικὴ. Ἡ δικὴ του ἡθοποιία θὰ 'ναί μιά σύνθεση αὐτῶν τῶν δύο καλλιτεχνῶν, ἐνισχυμένη ἀπ' τῆς μεγάλης προσωπικῆς του ἀνεπανάληπτες χάρες. Ὁ Παντόπουλος ἦταν ὁ ἀρχιερέας τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ τὸ τάλαντό του ἔβρισε στὴ νοστροπία του πλάτος ποιητικὸ καὶ μάλιστα στὴν ἑλληνικὴ ἀποψή του, στὸ Κωμειδύλλιο: οἱ κωμικοὶ καλλιεργήσαντες ἦταν οἱ ῥόλοι του. Κάτι ἀνάλογο, ποὺ δὲν δὲν ὅμως, καινούριο, φρέσκο γλυκὸ, βελουδένιο, ἦταν ὁ Βεάκης, νατουραλιστὰς μ' ὅλο τὸν πολιτισμὸ τοῦ Ὁμαῖ Οἰκουμένου καὶ τὸν Χριστομάνου, μ' ὅλη τὴ δύναμη τοῦ ἀγωνιζομένου δημοτικισμοῦ πάνω του καὶ μέσα του. Μιά ἰσχυρὴ ποίηση ξεχειλίζει τὴ Σκηνή. Ὁ Παντόπουλος, μέσα στὰ ὄρια τοῦ καιροῦ του, ἀνέβηκε ἴσα με τὸν πᾶστορα Μάντερς. Ὁ Βεάκης ὑψώθηκε ἴσα με τὸν Οἰδίποδα τύραννο κ' ἴσα με τὸ Βασιλέα Ἀλφρ. Εἶχε μεσολαβήσει καὶ ὁ Φῶτος Πολίτης. Ὁ Βεάκης δὲν ἦτανε αὐτὸ πού λέμε «καλὸς» ἢ «σπουδαῖος» ἡθοποιός; ἦταν ἡγετικὴ - δὲν ἐνοῶ: διοικητικὴ; - μορφὴ τοῦ Θεάτρου μεγάλῃ μὲ τὴν ἡθοποιία του, τὸ νέο, τὸ καταπληχτικὸ.

Μπαίνοντας ὁ 20ος αἰώνας, τὸ Θεάτρο μας εἶχε καλύτερα. Οἱ ἡθοποιοὶ του μποροῦν νὰ μὴν ἦταν ὄλοι τους ἀπόστολοι τῆς μικρῆς πατρίδας στὸ ἔξωτερο, ἦταν ὅμως λιγότερο μποῖμ, λιγότερο ἐγωκεντρικοί, λιγότερο φανασιόκοποι περισσότερο ἐπαγγελματίες. Σὺμβολο αὐτῆς τῆς ἔξαρτησ τῶν Ἑλλήνων ἡθοποιῶν ἦταν ὁ Βεάκης καθὼς κ' ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη - ἀθῶα θεατρικὰ παιδιὰ - οἱ δύο: θυσιασθήκανε γιὰ τὴν Ἰδέα τους, δὲν τῆς ζητήσανε τίποτα. Τὸν δικαίω τίτλο τοῦ πρώτου ἡθοποιῦ, τοῦ πρώτου ἀνδρικοῦ τάλαντο γιὰ τὸ νέο ἑλληνικὸ Θεάτρο, δὲν τὸν κέρδισε ὁ Βεάκης, μὲ τὸ πρῶτο, παρά μὲ καιρὸ καὶ μὲ ὁποῖο δὲν ἦτανε παιδί θαύμα. Ἀξιοποίησε τὴν Τέχνη του μόνος του. Δὲν τοῦ ἔλειψαν οἱ μεγάλοι ῥόλοι στὴν ἀρχὴ ἀλλὰ δὲ φούντωσε μέσα του ἡ ὑπεροφία: Ἐπαίει στὰ 1902 μὲ τὴν Αἰκατερίνη Βερῶν τὸ Μᾶς σ' ἡ «Μάγδα» τοῦ Σούντερμαν, «κράτησας τὸν ῥόλο του», ὅπως τοῦ γράφανε: «τὰ εἶπε» δηλαδὴ, ἔγινε ἀνεκτός, δὲν τοὺς φάνηκε γιὰ πέταμα, δὲν ἦταν ὅμως ἀκόμα μέσα στους καλούς: ὁ κριτικὸς παρατηρεῖ ἀδυσώπητος: «ἀρκετὴ ἐπιτήδευση παρατηρήθη εἰς ὅλας τὸν τὰς σκηνᾶς» τοῦ εἶπαι τὸ βάρρος, γιὰ τὴν ὥρα. Δεκαεπτὰ μισοὶ χρόνων κ' ἔπαιζε ἄντρα: παρόμοιο σφάλμα, τὸ διαταγμὸ μέσα στὴν παράσταση τοῦ γράφανε καὶ γι' ἄλλες του ἐμφάνσεις, ἐκείνη τὴ χρονιά: τοῦ κατηγοροῦσαν καὶ τὸ ντύσιμό του τὸ ἀφρόντιστο. Ὁ σκηνοκὴ διαταγμὸς του ἦταν, ἀλήθεια, κάτι πολὺ φυσικὸ γιὰ νεαρὸ ἡθοποιό, τίμο καὶ μὲ συνειδητὴ εὐθύνη: ἀλλὰ, σχετικὰ μὲ τὸ ντύσιμό του ποὺ νὰ βρεῖ ὁ ἐφηβὸς Αἰμίλιος τὸν τρόπο γιὰ ν' ἀνταποκριθεῖ στὶς ἀπαιτήσεις τῆς κομψότητας; Νὰ ἦτανε δικὸ του ἀραγε τὸ κοστῦμι ἢ δανεικὸ; Καὶ ἄλλος, τῶρα σπουδαῖος πρωταγωνιστὴς μας ἐμφανίστηκε μὲ ξένο κοστῦμι, συναδέλφου του κ' εἶχε τὴν ἀπρονοοσία νὰ ἐμπιστευθεῖ τὸ μυστικὸ του σ' ἕναν κριτικὸ: ὁ κριτικὸς - ἀκούστε «κριτικὸς» - τοῦ τὸ χτύπησε στήνεψη μερίδα του καὶ παρουσίασε τὸ δανεισμὸ αὐτὸν σὰν ἀποκάλυψη τῆς οὐδερκείας του: ἡ ἔνωση τῶν θεατρικῶν Κριτικῶν, τότε, κυκλοφόρησε μιά ἐγκύκλιο καὶ οὕτωςαινε στὰ μέλη τῆς ἐξεμύθια, σὲ τέτοιες περιπτώσεις. Ὁ κριτικὸς τοῦ '902 θὰ 'ταν, προφανῶς, ἐχέμυθος, ἀλλὰ ὁ Βεάκης, ποὺ ἀργότερα παρά τὸ σωματικὸ του ὄγκο, εἶχε, ἀληθινὰ, μιὰν ἀνεπιτήδευτη κομψότητα σὲ ῥόλους π.χ. τραπέζιτῶν τοῦ βουλευτάρτου, μᾶς ἀφήνει, στὴν παρατήρηση τοῦ κριτικοῦ νὰ φανταστοῦμε, πόσες ἀγωνίες θὰ πέρασε στὰ νιάτα του, ἴσα μὲ νὰ μποροῦν νὰ ντυναίται ὥραια.

Ὁ Βεάκης πίστευε σταθερὰ, καθὼς τὸ ἔχουμε ὑπαινιχθεῖ, στὴν ἐξυμωτικὴ ἀποστολὴ τοῦ σὰν ἡθοποιῦ, μακρὰ ἀπ' τὴν ἀμαρτωλὴ Ἀθῆνα καὶ μόνος του ν' ἀναδερθεῖ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του τὸ λειτούργημα τοῦ ἐθνικοῦ ἀπόστολου, μὲς' ἀπ' τὸ Θεάτρο, σὲ πόλεις τῆς Μακεδονίας: παίζει ἐκεῖ σὲ θιάσους ποὺ τοὺς διευθύνουν ἄλλοι ἢ δικούς του, σύμφωνα μὲ τὴν τυπικὴ δραστηριότητα τῶν καλλιτεχνῶν τῆς παλαιᾶς Ἑλλάδας ποὺ τὴ συναντοῦμε πολλὰ χρόνια πρὶν' στὴν Πόλη π.χ., διδάσκει τοὺς ἑρασιτέχνες: ὅσο μπορεῖ νὰ ἐξακριβωθεῖ τώρα, ὑπῆρχε στὴν Ἐάνθη Σχολὴ ἑρασιτεχνῶν: ἀναφέρει, μάλιστα, μὲ στοργή, τ' ὄνομα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς μαθητῆς του, ποὺ τὸν λέγανε Ἀβραμίδη, ἀναφέρει καὶ ἄλλους, μὲ τὴν ἴδια ἀγάπη, τὸ Γιάννη Πάσσα, τὸν Ἀνστή Βάσσα, τὸν Ἡρακλὴ Πετρόπουλο, τὸν Παπαεωγγέλο. Αὐτὰ τὰ ὀνόματα ἐμειναν ἀγνωστα. Ἦπαι τὸ θάρρος ν' ἀπασχολῶσα τὴν προσοχὴ πᾶς μὲ τὴν ἀνάμνησή τους, γιὰ τὸ Βεάκης τὰ χαράζει μὲ συγκίνηση σ' ἕνα βιβλίο του ποὺ θὰ μιλήσουμε γι' αὐτὸ καὶ γιὰ τὸ μὲ τὸ νὰ 'μαὶ καλεσμένος σας, βρισκομαί τριγύρω ἀπὸ τὰ χρώματά τους: ἔχουν, βέβαια, εὐσεβὴ καθήκοντα κ' οἱ φιλοξενούμενοι. Τιμοῦμε ἀλλοστε πολὺ τὴν ἐρασιτεχνία σὰν βῆρο, πολλὰς φορές, τῆς Τέχνης ποὺ στρατεύεται. Μᾶς δίνεται κ' ἡ εὐκαιρία νὰ σταθοῦμε, αὐτὴ τὴ στιγμή, σὲ μιὰν ἄλλη θεατρικὴ ἰδιότητα τοῦ Βεάκη, στὴ σημασία του δηλαδὴ σὰν δασκάλου θεατικοῦ: Ἡ κακία τῆς ψυχῆς μπορεῖ νὰ μὴν ἐμποδίζει ἕναν ἄνθρωπο ἀπὸ τὸ νὰ διατρέψει σὲ πολλὰ εἶδη τῆς Τέχνης ἢ τῆς Ἐπιστήμης: δάσκαλος ὅμως καὶ μάλιστα ἡθοποιῶν ποὺ εἶναι, μὲ τὸ πρῶτο, συνάδελφος τῶν μαθητῶν του, δὲν μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ἕνας χωρὶς καλωσύνη. Κι ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ὁ Βεάκης ὑπῆρχε προκισμένος ἀπὸ τὴ Φύση γιὰ νὰ γίνε δάσκαλος ἡθοποιῶν: Ἡ πλούσια συμπαιθητικότητά του, ἡ γλύκα του στὴν ἀσκηση τῆς διδασκαλίας του, γλύκα ἀνάλογο μὲ τὴν ἀπὸ Σκηνῆς, ἦταν τὰ γνωρίσματά του: δὲν ἦτανε δάσκαλος μὴς τεχνικῆς ἀπλῶς, ἦτανε παρηγορητὴς, τρυφερός, ἀνεπιτήδευτα συμπαραστάτης μὲ τοὺς μαθητῆς του. Παρὰ τὴν καλλιτεχνία του ἀξία δὲν πρόβαλε τὸν ἑαυτὸ του σὰν πρότυπο γιὰ νὰ τὸν μιμηθοῦν: ἀφνε τὸ μαθητὴ ν' ἀναπτύξει, μὲ τὴν ὄδηγία του, τὴ δικὴ του δύναμη. Καὶ γι' αὐτὸ γίνονταν ἀφῆλμος καὶ ἀγαπητός, ἀγαπητότατος, λατρευτός, νὰ ποῦμε, γιὰ νὰ 'μαστε, κοντὰ στὴν ἀλήθεια.

Τὸ φθινόπωρο τοῦ 1912 βρισκότανε μὲ θιάσο τοῦ στή Δράμα: εἶχε τέσσερα χρόνια πού 'μενε σ' αὐτὰ τὰ μέρη: ὅταν ζέσπασε ὁ πρῶτος βαλκανικὸς πόλεμος, τίποτα δὲν τὸν τραβοῦσε πιά: αἰσθάνθηκε καθυποχρηστικὰ τὴν ἀνάγκη νὰ παρουσιασθεῖ στὴ μονάδα του: ὁ φλογερὸς πατριωτισμὸς του τὸν ἔκανε νὰ βαμπῶνει μέσα του, μερικὲς φορές, ἡ εἰκόνα τῆς οἰκογενείας του. Ἦταν τὸ 1902. Στῆς 3 Ὀκτωβρίου ἦτανε στὸ αὐστριακὸ πλοιο τὴν Κορβὰλα γιὰ τὸ Σύνταγμα του: ἡ οἰκογένειά του κ' ὁ θιάσος του μέιναν στὴν ἴδια πολὺ ὥραια πόλη: θὰ τοὺς ξαναεῖ ἀργότερα στὴν Ἐάνθη, στὸ μεταξὺ τῶν δύο πολέμων διάστημα. Ἦπαι μέρος καὶ στὸ Μακεδονικὸ μέτωπο καὶ στὸ δεύτερο βαλκανικὸ πόλεμο καὶ στὴν Ἠπειρο. Ἐγινε καὶ λοχίας ἀπὸ δεκανέας ποὺ 'χε καταταχθεῖ. Ὁ προβιβασμὸς τοῦ ἀπονεμήθηκε «ἐπ' ἀνδραγαθία»: ἀφοσιώθηκε στους δύο πολέμους μ' ὅλη του τὴν ψυχὴ, τοὺς «ἔκανε πνοή» του. Δὲν εἶχε στὸ νοῦ του πᾶρες τὸ πολεμικὸ του καθήκον: μάχεται μὲ ἡρεμὴ αὐτοπεποίθηση, μὲ θρησκευτικὴ προσήλωση στὴ φιλοπατρία, πολιτικολογεῖ λίγο, θαμαζέει τοὺς ἀρχόντες, πρὶο πολὺ μὲ τὸν Κωνσταντῖνο παρά μὲ τὸ Βενιζέλο: ζητιπάζεται ἀμπροστὰ στὴν ἐννοια τῆς ἐξουσίας, πειθαρχεῖ, σωπαίνει, φέρνει ἀποτέλεσμα. Τὴν ἴδια στάση κράτησε καὶ στὸ Θεάτρο: ἦταν ὁ παντοειδὲς πολεμιστῆς του: ἐξετάζοντας κανεὶς τὴν πολεμικὴ του δράση, τὴν καρτερία καὶ τὴ λεβεντιά του, μιλάει γιὰ τὴν ἴδια του τὴ θεατρικὴ ζωὴ: καὶ στὸ Θεάτρο πολεμοῦσε, κάθε στιγμή, κ' εἶχε ἐπαίρει πάντα τῆς προαγωγῆς του «ἐπ' ἀνδραγαθία». Ἄς μὴν τὸ ξεχνοῦμε, παρακαλῶ: Μέτωπο, μὲ ἀγριοπόλεμο εἶναι κ' ἡ θεατρικὴ ἐπικράτηση, μὲτωπο μ' αἰφνιδιασμὸς, μ' ἐνέδρες, μὲ ἀσφυξιογόνα, μὲ καθέτους ἐφορημοῖς.

Τὸ Θεάτρο δὲν τὸ πολυθυμᾶται ὁ Βεάκης μέσα στους πολέμους: τὸ καλεῖ ὅμως νὰ τὸν βοηθήσει σὲ μιὰ ξειραφικὴ περίπτωση τοῦ ἡθοποιοῦ δὲν τὸν ἰδιότητες, ὁ πολεμιστῆς κ' ὁ ἡθοποιὸς ἐνωθήκανε, σὲ μιὰ θαυμαστὴ ἔνωση: Στὸ Βουλγαρικὸ πόλεμο: Ἡ μικρὴ μονάδα τὸν πέφτει στὴν ἀκτίνα τοῦ ἐχθρικοῦ πυροβολικοῦ: βρίσκουν ἕνα προκάλυμμα καὶ μαζεύονται ὡσπου νὰ δοῦνε, τί θ' ἀπογίνει: γράφει γιὰ τὴν περίπτωση αὐτῆ: «Δὲν ξέρω πῶς νὰ τοὺς διασκεδάσω. Ὁ Παπαγυριῖο, ἕνας νεαρὸς ἐβελουτῆς, μαθητῆς τοῦ Μαρασεῖου Διδασκαλείου Ἀθηνῶν, εἶχε τὸ «Φιάκα» στὸ γυλιό του. Τὸν πῆρα καὶ τὸν διάβασα εἰς ἐπήκουον ὄλων. Τὰ χονδρὰ ἀστεία τῆς παλητάτικης αὐτῆς κωμωδίας προσξένησαν κάποια θυμηθία. Κ' ἔτσι ξεχνοῦν ὄλοι τὸν ἐπιπερῶμενον ὑπεράνω μας κίνδυνον» (σ. 316-7).

Ἄς τὴ φαντασθοῦμε αὐτὴ τὴ σκηνή: τί ἔξοχη ἀνάγνωση θὰ 'ταν αὐτὴ, ἀλλὰ καὶ τί τιμὴ γιὰ τὴ θεατρικὴ Τέχνη, γιὰ τὸν παλαιότατο συγγραφέα, ἕνα ἐρασιτεχνὴ ἡθοποιό! τὸ Μισιτζή, ποὺ 'γραφε τὸ «Φιάκα»! Ἡ κωμωδία, μαζί μὲ τὴν ἡθοποιία, παραστέκεται στους πολεμιστῆς, σὲ μιὰ τέτοια στιγμή!

Ἀργότερα, ὁ Βεάκης ἐπαίει περίφημα καθὼς εἶναι γνωστὸ, τὸ Ἄηρ καὶ τὸν Οἰδίποδα. Ἡ περιοχὴ αὐτὴ τοῦ Δεῖρο - Ἰσάρ ὅμως, χωρὶς ἀμφιβολία, χάριε μιὰν ἰδιότητα κ' ἴσως τὴν καλύτερη του ἐκτέλεση. Ἡ ἀλημονή τῆς φωνῆς του ἐκεῖ θὰ βρῆκε τοὺς καλύτερους τόνους τῆς!

Ἰσως νὰ 'ταν ἡ καλύτερη ἀπόδειξη θαυμασμοῦ πρὸς τὴ μνήμη τοῦ Βεάκη νὰ βρισκόταν τὸ μέρος ἐκεῖνο καὶ νὰ ὑψώναμε μιὰ στήλη μὲ τὸ ὄνομα του, στήλη ποὺ νὰ συμβολίζει καὶ μαζί γενικά τὴν τάση τοῦ νέου ἑλληνικοῦ Θεάτρου, νὰ βρισκεται πάντα στὴν ὑπηρεσία τῆς πατρίδας! Ἀλήθεια, ὑπάρχει ἐδῶ στὴν πατρίδα του, ὁδός, στήλη, προτομή, ποὺ νὰ θυμίζει τὴ δόξα τοῦ Πειραιᾶ νὰ τὸν ἔχει γεννήσει;

Μετὰ τοὺς πολέμους, μποροῦσε νὰ συναντήσουμε τὸ Βεάκη στὴν Κεφαλονιά: παίζει μὲ τὸ θιάσο τῶν Ποφάντη καὶ Χέλιμη: Ἐνα πρόγραμμα τοῦ θεατρικοῦ Μουσικοῦ τῆς 15 Φεβρουαρίου 1914, μᾶς θυμίζει πῶς τὴν ἡμέρα ἐκείνη στὸ θεάτρον «Κέφαλος» παίζουν «Ἀρχισιδηοουργοί»: Φίλιππος Δερβαῖ καὶ Ποφάντης. (Κληρὸν ἡ Μαρία Βεάκη), Δὲ Βλυνὺ ὁ Βεάκης: ἐμφανίζεται σὲ ῥόλο μοιραῖο ἐραστὴ κ' ἀργότερα, λίγα χρόνια, θὰ παίζει ῥόλους ἐραστῶν, ὄχι μοιραῖων κ' ἀριστοκρατῶν, ὅπως ὁ Δε Βλυνὺ, ἀλλὰ κ' ἀκόμη κούτων ἐραστῶν - παρατηρεῖστε τὰ μεγάλα ταλέντα, παίζουν ὥραια τοὺς κούτους ἐραστῆς καὶ πετυχαίνουν: Δὲν εἶναι ὥρα ἴσως νὰ τὸ ποῦμε, ἀλλὰ ὁ Βεάκης δὲν ὑπῆρχε στὴν πραγματικότητα καθόλου «κούτος» ἐραστής: δὲν τὸ νομίζω, δὲν ἔκανα, καμιά τέτοια ἔρευνα, βέβαια.

Στὴν Κεφαλονιά τότε, τύπωσε ὁ Βεάκης ἕνα βιβλίο ἀπὸ 360 σελίδες, στὸ Ἀργυστόλι, μὲ τὸν τίτλο: «Πολεμικὰ ἐντυπώσεις». Περιγράφει, τί εἶδε στους πολέμους, ποὺ μόλις εἶχε λάβει μέρος. Ἡ λογοτεχνικὴ ἀξία τῶν «Πολεμικῶν ἐντυπώσεων» εἶναι μικρὴ, ἀλλὰ τὸ βιβλίο εἶναι σπουδαῖο ὡς ἐξομολογητικὸ: μᾶς χρησιμεύει δηλαδὴ γιὰ νὰ κατανοήσουμε καλύτερα τὴν ψυχὴ ἐνὸς ἀνθρώπου, ποῦ, σὲ λίγο, θὰ καταχτήσει τὰ πρωτεῖα τῆς ἑλληνικῆς ἡθοποιίας: ὅ, τι σχετικὸ μὲ τὸν πόλεμο σὰς εἶπα πρὶο πάνω, τὸ 'χουν σὰν πηγὴ τους καθαρὴ καὶ ἀναμφισβήτητη: δὲ λέει ψέματα: δὲν μπορεῖ νὰ λέει ψέματα, δὲν τὸ 'χουν αὐτὸ τὸ γνώρισμα οἱ γνησιοὶ καλλιτεχνῆς. Τί καλλιτεχνῆς θὰ ἦτανε!

Ἀλλὰ ἦρθε ὁ καιρὸς πιά νὰ ἐγκαταλείψει τὴν ὑπηρεσία του πρὸς τὴν πνευματικὴ ἐξύψωση τῆς περιφέρειας. Τὸ κέντρο εἶχε τὴν ἀνάγκη του: ἡ Φῆμη δὲν κάθεται ποτὲ ἀργῇ: Φτάνανε στους θεατρικὸς κύκλους τῆς πρωτεύουσας περιγραφῆς γιὰ ἕνα ἡθοποιό ποῦ ὑπῆρχε καὶ ποῦ συγκινοῦσε. Κ' ἐκείνο τὸ κατανόσας πῶς εἶχε καὶ στὸ τάλαντό του ὑποχρεώσεις:

Ὁ θιάσος Τηλέμαχο Λεπενιώτη - Χριστιὰς Καλογερίκο - τῆς Κυβέλης οὐσιαστικὰ ὁ θιάσος - ἡ ἴδια ἢ κ. Κυβέλη δὲν ἔπαιζε τὸ καλοκαίρι ἐκεῖνο τοῦ 1914, μπορεῖ νὰ τὸ καυχήθει, πῶς στάθηκε ἡ πρώτη ἀφορμὴ γιὰ τὴν τελικὴ του καθιέρωση. Ἐπαίει στὰ περισσότερα ἔργα τοῦ δραματολογίου: τοῦ «Ἐλευθερωτῆς» τοῦ Βουτιεριδῆ, ἦταν ἕνα βραβευμένο δράμα μὲ



θέμα τὸν ἑλληνοβουλγαρικό πόλεμο, ὁ ρόλος τοῦ ἦταν ὁ Λεωνίδας Κλαδάς, « συνταγματάρχης τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ »· ἔπαιξε στὸν « Ἐπιτήδειο » τοῦ Συνοδίου, τὸν Κώστα Μαρά, στὸν « Φρίτς » τοῦ Σούντερμαν τὸν Ντρόζε, στὸν « Γούτα » τοῦ Χάουπμαν, τὸν Ἰούλιο Βόλγ, Γούτα, γιὰ πρώτη φορά, τὸ ἑλληνικό Θέατρο γνώρισε τὸν Πιραντέλλο. Τὸ ἔργο του ἦταν ἕνα μονόπρακτο καὶ λεγόταν « Μέγυνη ». Ὁ ἦρωας ποὺ παρουσίασε ὁ Βεάκης ἦταν ὁ Ἀντώνιος Σέρρα.

Τὸ ἐπόμενο καλοκαίρι τοῦ 1915, τὸν κάλεσε κοντά της ἡ Μαρίκα Κοτοπούλη ἡ συνεργασία τους ἦταν ἐγκάρδια καὶ μακρόχρονη· μαζί της ἐργάστηκε καὶ στὰ 1916, στὰ '25, στὰ '26, στὰ '27. Κοιτᾶτε, παρακαλῶ, πόσο γρήγορα ἐπιβάλλεται κάποτε τὸ ἀληθινὸ τάλαντο. Δὲν εἶχε συμπληρώσει ἕνα χρόνιο ταχτικὴ δουλειὰ μέσα στὴν Ἀθήνα, ὁπότε τὸν εἶδε ὁ Κωνσταντῖνος Χατζόπουλος, ὁ ἀξιόλογος καθὼς τὸ ξέρουμε ὅλοι μας, ποιητῆς, πεζογράφου, μεταφραστῆς καὶ κριτικῆς.

Ἐκείνες τὶς μέρες τοῦ 1915, ὁ Χατζόπουλος, ἀκριβῶς, ὁ Φῶτος Πολίτης κι ὁ Παντελὴς Χόρν ἐτοιμάζανε μιὰ πρωτοποριακὴ ἐξόρμηση ποὺ δὲν ἔγινε. Ὁ Χατζόπουλος ἤξερε ἀπὸ Θέατρο, ἀφοῦ ἦτανε συμπαραστάτης τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου στὸ « Βασιλικόν » τοῦ Γεωργίου τοῦ Α', ποὺ εἶπαμε στὴν ἀρχή. Μέσα σὰ καθήκοντα τῆς πρωτοπορίας τους, πῆγανε καὶ στὰ θεάτρα, κυνηγητῆς τάλαντων, καθὼς λέμε· μπροστὰ στὸ Βεάκη στάθηκε μὲ ἀπόλυτο θαυμασμό καὶ τὸν ἀνακρίβως πρῶτον ἠθοποιὸ τοῦ ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Πρῶτος λοιπὸν ὁ Βεάκης ἀπὸ τὰ 1915! Πρῶτος ἦταν καὶ ἐπὶ 36 χρόνια ἐπιπλέον, ὡς τὴν ἡμέρα ποὺ 'φυγε ἀπὸ τὴ ζωὴ.

Τώρα πιά δὲν τοῦ φτάνουν οἱ ἔπαινοι καὶ τῶν πιδὸ αὐστηρῶν, δὲν ἀρκεῖται στὶς μικρόχαρες ἐπιτυχίες τοῦ βουλευτάρτου, δὲ φοβάται τὴν τριγύρω ἀμουσία, βάζει τὰ πρότυπα τοῦ στὸν Ὀλυμπο, καθὼς θὰ 'λεγε ὁ Γκαίτε: « Ατενίζει πρὸς τὸν Σαίξπηρ, τὸν πόθο του τὸ μεγάλο ποὺ τὸν εἶχε συλλάβει, τὸ ξέρουμε ἤδη, ἀπὸ μικρὸ παιδί. Ἦταν 32 χρονῶν στὰ 1916: διειρεύτηκε νὰ παίξει «Μάκβεθ» καμιά ἐξουπάθεια δὲν τὸν ἐξωθούσε νὰ πιστεῖ πὼς οἱ δυνάμεις οἱ δικές του μόνο, θὰ 'ταν ἀξίες γιὰ ἕνα τέτοιο κατόρθωμα: ζήτησε τὴ βοήθεια τοῦ ἑκουσμένου σκηνοθέτη, τοῦ Θωμᾶ Οἰκονόμου, ποὺ, ἀνάμεσα σὲ μιὰν ἀδύτητα θεατρικὴ, ἔφερε τὸν κουρασμένο του βίο, ἀναζητώντας ἀνθρώπους, νὰ προσφέρουν καὶ σ' αὐτὸν καὶ στὸ νέο ἑλληνικὸ Θέατρο τὴν αἰσιοδοξία καὶ τὴν ἐλπίδα. Δίδαξε, λοιπὸν, τὸ Βεάκη, τὸ ἔργο. Ὁ πρωταγωνιστῆς μας — « πρωταγωνιστῆς » πιά καὶ σαιξπηρικός μάλιστα — φρόντισε γιὰ τὴν ἐμπέριτα τοῦ βεστιαρίου γιὰ τὴν τάξη, γενικὰ τῆς βραδείας καὶ κάλεσε καὶ τὸ βασιλέα Κωνσταντῖνο. Πῶς ἔπαιξε, τί ἔγινε τὴ βραδεία ἐκείνη τῆς 5ης Φεβρουαρίου στὸ Δ. Ο. Ἀθηνῶν, δὲν τὸ ξέρουμε. Ἡ Κριτικὴ τοῦ καιροῦ, δὲν τὸ καταδέχθηκε νὰ μᾶς τὸ μάθει. Ὅμως ὁ Βεάκης εἶχε κάνει τόσους κόπους!

Σὲ τρία χρόνια θὰ φτάσει στὸ πιδὸ ψηλὸ σημεῖο τῆς ὤριμης νεότητάς του:

Ὁ Μιλτιάδης Λιδωρικῆς, μαζί μ' ἄλλους νοσταλγοὺς ἐπίσης τῶν ἀρχῶν τοῦ 20ου αἰῶνα, ἴδρυσεν, μὲ ἀφθονὰ ὑλικά μέσα, ἕνα μεγάλοπρεποῦ θίασο. Ἡ ἐπωνυμία του: « Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου ». Βέβαια, φρόντισε νὰ ἐξασφαλίσει τὸ Βεάκη. Ἀρχίσαμε μὲ « Οἰδίποδα Τύραννον ». Ὅλα νέα σ' αὐτὴν τὴν ἐξόρμησι: 29 χρονῶν ὁ Φῶτος Πολίτης, μεταφραστῆς καὶ σκηνοθέτης τοῦ ἀριστουργήματος: 20 Μάη 1919. Τὸ θέμα τοῦ Ἀρχαίου Θεάτρου στὸν τόπο μας, δέχεται τὴν πρῶτην ὑπεύθυνον ἐρμηνεία του στὰ νεώτερα χρόνια. Ἐξωτερικὰ τὸν Πολίτη τὸν καθοδηγοῦσε ὁ Ράινχαρτ σχετικὰ μὲ τὴ διασκευὴ τῆς Σκηνῆς καὶ τὴν τάση τῆς μεγαλοπρέπειας. Ἐσωτερικὰ ὅμως, βαθύτερα, τὴ σκηνοθετικὴ ἀποψη αὐτῆ, τὴν ἐμύλωνε τὸ πνεῦμα τοῦ δημοτικισμοῦ ποὺ 'παίρει τὸ μεγάλο θέμα στὰ χέρια του γιὰ νὰ τὸ φέρει στὴν κορυφὴ τοῦ παγκόσμιου ἐνδιαφέροντος ποὺ βρισκεται σήμερα. Τῆς ἀληθινῆς αὐτῆς ἐπιτυχίας βασικός, πραγματικὰ, συντελεστής φάνηκε ὁ Βεάκης, σὰν Οἰδίπους.

Συγκλόνισε τὸ ἀκροατήριον, σκόρπισε τὴ φρίκη, γέννησε τὸν οἰκτο, ἔκανε τὰ δάκρυα νὰ

τρέξουν ἀπ' τὰ μάτια τῶν θεατῶν: Μετρημένους, ἤσυχους, — στὴν ἀρχή — περήφανους, γεμάτους αὐτοπεποίθησι. Μόλις ἀποκαλυφθεῖ τὸ τρομερὸ μουσικὸ τῆς γέννησής του καὶ τοῦ γάμου του μὲ τὴ μητέρα του, ζετῆφει στὸ ἀντίθετο, γίνεται ταπεινός, δυστυχῆς, ἀβοήθητος, οἰκτρὸ ναυάγιο, θλιβερὸ εἶρημι.

Ὅταν ἀρχίζει νὰ συσσωρεύεται πάνω του ἡ δυστυχία, προσπαθοῦσε ὁ Βεάκης — Οἰδίπους νὰ συγκρατηθεῖ. Ἔστεκε ἀλύγιστος· μονάχα ἕνα τρεμουλιασμα τῆς φωνῆς, μὲ συνεχεῖς μεταπτώσεις τοῦ τόνου, εἶδειν τὴ μετάβασή του ἀπὸ τὴ μάτια καλὴ προσδοκία ὡς τὴν ἀπελπίσια. Κατόρθωσε μὲ δύναμη νὰ μεταδώσει σ' ὅλο τὸ ἀκροατήριον αὐτὴ τὴν πραγματικὴ στιγμὴ τοῦ ἀθῶου ποὺ κατακυλίσει στὸ βάθος τῆς ὀδύνης, χωρὶς νὰ φαίνεται καμιά περιπτώσι ποὺ νὰ μορεῖ νὰ τὸν ἀναστηλώσει. Ὅμως, τὸ Θέατρο εἶναι παράσταση· ἂν δὲν τὴ δει κανεὶς τίποτα δὲν μορεῖ νὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ συλλάβει, τί ἔξοχη ἐρμηνεία εἶχε συντελεσθεῖ, γιὰ τὴ δόξα τοῦ νέου ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Οἱ παραπάνω ὑπανιγμοὶ γιὰ τὴν πρῶτη αὐτῆ μεγάλη ἐπιτυχία τοῦ Βεάκη, στηρίζονται σὲ μιὰ κριτικὴ τοῦ Φώτου Πολίτη γραμμὴν ἀργότερα. Προσπαθεῖ νὰ μᾶς διαφυλάξει τὴν ἀνεπαλήπτη γοητεία τοῦ παιξίματος, αὐτὴν ποὺ τὴν πήρανε μαζί τους οἱ θεατῆς, γιὰ πάντα.

Ὁ Φῶτος Πολίτης μαρκάρει τὸ « ἔλαφρὸ τρεμουλιασμα τῆς φωνῆς » τοῦ « τρεμουλιασμα » πρῆπει νὰ σταθοῦν, πρῆπει νὰ σταθοῦμε καὶ στὴ « φωνή ».

Θὰ ἐκόμισε « γλαῦκα », ἂν ἔπαιρνα τὸ θάρρος νὰ σᾶς ὑπενηθίσει τὴ σημασία τῆς φωνῆς γιὰ τὸ Θέατρο, στὸ κάθε εἶδος του καὶ, προπάντων, στὴν Τραγωδία.

Ὁ Βεάκης εἶχε τὴ σπουδαιότερη φωνὴ γιὰ τὸ κάθε εἶδος, ἀλλὰ στὴν Τραγωδία, στὸν Οἰδίποδα, βρῆκε γιὰ τὴν καλὴ τῆς ὥρα. Τὸ χρώμα τῆς ἦταν δραματικὸ τένδρου ἢ, μᾶλλον, ἂν ἀκολουθήσουμε τὴν ὁρολογία τῆς Ὀπερας, ἦταν τενόρος μὲν, ἀλλὰ, καθὼς τὸ 'χω ἀκούσει, «λύρικο στίγνο»· συγχρόνως, οἱ χαμηλές του νότες, σὲ στιγμὲς πόνου ἐνωμένους μὲ παράπονο, ἔδιναν αὐτὸ τὸ « τρεμουλιασμα » ἦταν ἕνα πότε βαθμιαῖο, πότε ἀπότομο κατέβασμα ἤχου ἢ, ἀκόμα κι ὅταν ἤθελε νὰ φανερώσει τὸν τρόπο γιὰ μιὰν ἄδικη ἀνελέητη τιμωρία ποὺ ἐρχόταν: — Τότε ἦταν ἀδύνατο ν' ἀντέξει ἡ ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου καὶ νὰ μὴν ἐπιβάλλει στὴν καρδιά του νὰ ραίσει καὶ νὰ ἐμποδίζει τὰ μάτια του νὰ μὴ γίνουν βρυσούλες.

Ἡ καλύτερη, τέλος, καὶ χωρὶς ἀμφιβολία, φωνὴ ἀνδρική ποὺ ἀκούστηκε πάνω στὴ γῆ ἀπὸ τὸ Βεάκη, — ἀπὸ τῆς καλύτερες, τέλος! — ἦταν τοῦ Σκηνῆς, — ἀπὸ τῆς καλύτερες, τέλος! — ἦταν τοῦ Βεάκη: Ἐγγρη, εὐαίσθητη, εὐλύγιση, ἀντρίκια. Καὶ τὸ σπουδαιότερο: Ἐλληνική. Ὅ,τι ὥρασι εἶχε ἡ νέα ἑλληνικὴ ὁμίλια, θὰ μπορούσε νὰ τὸ χερεῖ κανεὶς νὰ 'ναι συγκεντρωμένο μέσα στὴ δικὴ του φωνή.

Ἀκούστε παρακαλῶ ἕνα μικρὸ ἀπομεινάρει τοῦ θαυμαστοῦ μεγαλείου αὐτῆς τῆς φωνῆς: Εἶναι Οἰδίποδος, ἀκριβῶς πρὸς τὸ τέλος· μιὰ καταγραφὴ σὲ φῶλι ποὺ καταστράφηκε. Ἡ φωνοθέτη τοῦ φίλου εἰδικοῦ Κάρτερ τοῦ ποιητῆ μᾶς τὴν παραχώρησε· τὴν ἀντίγραφε μὲ προσοχὴ, τὸ σπουδαῖο ἐργαστήριον τῆς Ἀθῆνας « Ἐκο » τοῦ κυρίου Κοσμᾶ.

Τὶ ἀτόμεινε ἀπὸ αὐτὸ τὸ θαυμαστὸ πέρασμα τῆς τέχνης τοῦ Λόγου τοῦ νέου ἑλληνικοῦ; Ἀτόμεινε ἡ νοσταλγία του, ἡ ἀνάμνησι του. Κάτι λαμπερὸ ποὺ χάθηκε: Ἡ ἐλληνικότητά του δὲν ἔγινε παράδοσι: Τὴν πορεία τῶν θεατρικῶν πραγμάτων ἐνός τόπου δὲν τὴν καθορίζουν τὰ μεγάλια ἠθοποικὰ τάλαντα. Καὶ — ἀλλοίμονο, ἂν οἱ σκηνοθέτες, νοσταλγοὶ τῆς Χώρας ποὺ σπουδάσανε, ξεχάσουν τὴν ἐλληνικότητά τους καὶ μεταφέρουν ἀτόφια τὰ ξένα προτερήματα αὐτῆς δικῆς τῆς Σκηνῆς. Ἡ ἐλληνικὴ ἔκφραση καταστρέφεται! Οἱ σκηνοθέτες, βλέπετε, δύνουν τοὺς ρόλους καὶ ὑπογράφουν τὰ συμβόλαια: Ποιὸς μορεῖ νὰ τοὺς φέρει ἀντίρρηση; Τὸ μεγάλο τάλαντο μὲνει μόνο του χωρὶς ὁπαδοὺς! Εἶναι ἡ περιπέτεια τοῦ Βεάκη μέσα στὸ κτήριον τῆς ὁδοῦ Ἁγίου Κωνσταντίνου!

Στὰ 1922 ὁ Βεάκης πρόσφερε πολλὰς ὑπηρέσεις:

1) Πῆγε στὴν Πόλη κ' ἔπαιξε Οἰδίποδα· Χορὸ δὲν μπορούσε νὰ παίρνει μαζί του· τὸν Χορὸ τὸν ὀργάνουσε ἀπὸ νέους ἐρασιτέχνους· στὴν Πόλη, τρέφανε κοντά του οἱ νέοι τοῦ περιοδικοῦ « Λόγος »· ἀναμεταξύ τους καὶ ὁ Γιάννης Σαραντιδῆς, ὁ Βακαλὸς, ὁ Γιαννῆδης, ὁ Κουσελάκης. Ἡ κατοπινὴ ἐπίδοσή τους στὸ Θέατρο ξεκινάει μεγαλόπρεπα, μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ Βεάκη καὶ μὲ τὴν ἑγκαρδίωση ἀπὸ τῆς λάμπης τῆς ἀξίας του.

2) Μετὰ πῆγε στὴν Κρήτη: ἀνέβασε καὶ πάλι « Οἰδίποδα »: Κορυφαῖος κ' ἐδάγγελος, ἕνας ἐρασιτέχνης — στὰ Χανιά — Ἀλέκος Μινωτάκης. Τὸν ναυτεῦσε, βέβαια, καὶ:

3) Τὸ καλοκαίρι, σὲ μιὰ ἐποχὴ ἑρσασίας θεατρικῆς, ἴδρυσεν μὲ τὸ Χριστόφορο Νέζερ — ἡδὴ συνεργάτη του — ἕνα θίασο στὸ « Ἀθῆναιον ». Ἀνεβάσανε Σαίξπηρ κι ἄλλα σπουδαῖα ἔργα. Τὸ κοινὸ τοὺς εἶδειν τὴν προτίμησή του. Φανέρωσε ὅ,τι λαχταροῦσε τὸ καλύτερο!

Σὰν ἕνα εἶδος ἀπόγονοι τῆς ἐργασίας αὐτῆς τοῦ « Ἀθῆναιον » θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθοῦν οἱ θίασοι τῶν Νέων, ἢ « Ἐλευθερά Σκηνή », τὸ « Ἐθνικόν », τέλος.

Καὶ στὰ 1931 πάλι ὁ Βεάκης θὰ γίνεϊ χρήσιμος γιὰ τοὺς νέους· ἴδρυσεν ἕνα θίασο καινούριον: μὲ τὴν Παξίνου καὶ μὲ τὸ Μινωτῆ, ἀνέβασε καὶ τὸ δράμα τοῦ Ο' Νήλ « Πόθοι κάτω ἀπὸ τὶς λεῦκες »· γιὰ πρώτη φορά παίζονταν στὰ ἑλληνικὰ ὁ Νήλ. Ἡ Παξίνου, τότε, ἔπαιζε τὴν τρομερὴ Λάουρα στὸν « Πατέρα » τοῦ Στρίντιμπεργκ. Τὸν ἄλλο χρόνο τὸ « Ἐθνικόν ». Ὁ Βεάκης ἐπὶ 17 χρόνια εἶχε στὴν ὁδὸν Ἁγίου Κωνσταντίνου τὴν εὐνοία τοῦ κοινοῦ καὶ τῆς Κριτικῆς, στὸ « Ἐθνικόν » θὰ πραγματοποιήσῃ τὸν παλαιὸ του πόθο νὰ παίξει « Βασιλέα Λήρ » στὰ 1938. Στὸ « Ἐθνικόν » ἔμεινε ὡς τὸ 1941. Ἐμφανίσθηκε σὲ 31 ἔργα· ἀπὸ αὐτὰ τέσσερα ἦταν ἀρχαῖα, ἕνα τοῦ Ἰμεν, ἕνα τοῦ Μολιέρου, 14 ἄλλα ἦταν ξένα καὶ 5 νέα ἑλληνικά.

Τοῦ Μολιέρου ἔπαιξε τὸν « Κατὰ φαντασίαν ἀσθενῆ »· ὡς μὴν ξεχνοῦμε πὼς ὁ Βεάκης, μέσα στὶς πολυπλευρεῖς ἱκανότητές του, ἦταν καὶ πρῶτος γραμμῆς κωμικός· χαρακτηριστῆς τῶν μεγάλων ἔργων. Εἶχε παίξει παλαιότερα περίφημα καὶ σὲ γαλλικὰ φάρσες, τὸν « Βαφτισμὸ τῆς Κυρίας »· ἔπαιξε τὸν Στυταγαμάχη, μετὰ, τὸν Δὸν Μπάρτολο στὸν Κουρέα τῆς Σεβίλλης· καὶ κορυφῶσε τὶς δημιουργίες του αὐτῆς, μὲ τὸν Κύρ-Τόμπη, στὴ « Δωδεκάτη νύχτας » στὸ « Ἐθνικόν ».

Μέσα στὴν Κατοχὴ, ἀρχισε ἡ δραματικὴ κατάστασις, ποὺ τοῦ καταπίκρνε τὴ ζωὴ — τοῦ « καταπίκρνε » — μόνο;

Ἀπὸ ἀποψη πολιτικῆ, πάντα εἶδειν ὁ Βεάκης ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ διάφορα ἰδεολογικὰ ρεύματα. Ἐδῶ χρειάζεται προσοχὴ: δὲν ἀφῆσατε τὰ σπῆματα σᾶς ἐσεῖς αὐτῆ τῆς ὥρα, οὔτε ξεκίνησα κ' ἐγὼ νὰ λάβω τὴν τιμὴ νὰ φτάσω ἐδῶ, γιὰ νὰ σᾶς ἀραδιάσω κάμποσα ὁμορφα, φαινομενικῶς, λόγια... τιμοῦμε τὰ ὀγδόντα χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ μεγάλου μας Βεάκη, ἔχουμε δυὸ καθήκοντα λοιπὸν, τιμὴ πρὸς τὸν πρωταγωνιστὴ καὶ τιμὴ πρὸς ἐσᾶς: πρῆπει νὰ σᾶς πῶ τὴν ἀλήθεια καὶ αὐτὸ θὰ κάνω. Ἡ ἀποσιώπησις, δὲν ἐπιτρέπεται.

Εἶδαμε ὅτι στὰ 1916, ὅταν ἔδωσαν τὴν τιμητικὴ του μὲ τὸ « Μάκβεθ » κάλεσε τὸν Κωνσταντῖνο· τοῦτο — τότε — φανερώσε μιὰ ὀρισμένη πολιτικὴ κατεβύθησι εἶναι πολιτικὴ πράξις, τὸν καιρὸ ποὺ ἔγινε. Λέγεται πὼς ἐκείνα τὰ χρόνια — ἡ ἔρευνά μας δὲν τὸ 'χει συναντήσει — ἦταν ἐπίστροτος: ἄλλη πολιτικὴ τοποθέτησι καὶ τοῦτο. Ὑστερα, στὴν Πόλη, μέσα στὴ γενικὴ τὴν τάση νὰ γράφει ποιήματα καὶ δράματα, ἔγραψε καὶ τὸ μονόπρακτο « Πλάϊ στὸν ἀρχηγό », ὅπου ἐνωσεὶ τὸ Βενιζέλο· παίχθηκε σύμφωνα μ' ἕνα πρόγραμμα τοῦ θεατρικοῦ Μουσείου στὶς 5 Φεβρ. 1920. Στὴ « Νέα Ἐστία » τοῦ 1941 ἔχει δημοσιευθεῖ ἕνα ποιῆμα του: « Ὁρῆνι κι ὄχι κλάφες γιὰ τὴ θανά του ». Εὐνόητο γιὰ τοῦτο πρὸκειται. Τέλος, ἐγκολπώθηκε τὸν ἀριστοκρατικῶς, ἔφυγε μὲ ἄλλους πρὸς τὴν Πάρνηθα, δούλεψε ὑστερα μὲ θιάσους τῆς ἰδεολογίας ἐκείνης καὶ γνώρισε τῆς Ἐπιτροπῆς, ἀρρωστος, ἐξαντλημένος, χωρὶς μοῖρα στὸν ἥλιο, εἶδε διὰ θεάτρα, ποὺ 'παίξε σὲ δυὸ διαφορετικὰ καλοκαίρια, νὰ τοῦ τὰ πατᾶνε, εἶδε καθίσματα νὰ σπᾶνε καὶ νὰ σκορπίζονται, εἶδε πληγωμένους ἠθο-



ποιούς του κ' εφημερίδες να εκφράζονται χειρέρκα για τὸ συνηθισμένον γεγονός τῆς ἀποτυχίας ἐνὸς ἔργου στὸ θέατρο πού 'παίξε' τὸ ἔργο ἦταν τοῦ Μπ. Σῶ. 'Ἐχει δημοσιευτεῖ ἕνα κομμάτι ἀπὸ τ' « Ἀπομνημονεύματά του » στὸ πρῶτο τεύχος τοῦ περιοδικοῦ « Θέατρο » ἐκεῖ μιλάει γιὰ τὶς Ἐπιτροπές. Ἀναγκάστηκε νὰ ἐγκαταλείψει τὸ θέατρο καὶ νὰ ζητήσει σύνταξη' πήρε λίγα κατοστάρικα « λόγῳ γῆρατος ».

Στὸ τέλος τοῦ 1948 μερικὲς εφημερίδες δημοσίευσαν τὴν εἰδηση πὸς ἀποκήρυξε τὶς ἰδίας αὐτές. Κατὰ τὴν εὐγένεια καὶ κατὰ τὸ φανατισμὸ τῆς καθεμῖας, ἦταν κ' ἡ ἐπιγραφή τῆς εἰδησης καὶ ἡ χολή στὸ περιεχόμενόν της. Αὐτά, περίπου, εἶναι τὰ γεγονότα.

Ἐνας νέος ποιητῆς καὶ λόγιος, ὁ Τίτος Πατρικίος, γιὸς τοῦ ἠθοποιοῦ, ἔγραψεν ἕν ἄρθρον στὴν « Ἐπιθεώρηση Τέχνης », τὸ Σεπτέμβριον τοῦ 1957, ὅταν τὸ « Σωματεῖο Ἑλλήνων ἠθοποιῶν » ἀφίερωσε τὴν « Ἡμέρα τοῦ ἠθοποιῦ », γιὰ νὰ τιμήσῃ τὴν μνήμη του, μπροστὰ σὲ 5.000 Ἀθηναίους καὶ παρεπίδησους.

Ὁ κ. Πατρικίος λοιπόν, ἐξετάζει καὶ τὸ ζήτημα τῆς ἀλλαγῆς τῶν ἰδεῶν του· δὲν τὴν ἀρνεῖται καὶ παρατηρεῖ ὅτι πάντα ἐκείνος βράδιζε ὁλόνα πρὸς τὶς πρὸς προδευτικὲς βρίσκει πὸς οἱ ἀλλαγὲς αὐτῆς τῆς ἰδεολογίας ἐξηγοῦνται, « ὅταν », καθὼς γράφει: « ἀναλογισθοῦμε τὴν ἰδιοσυστασία τοῦ σώματος τῶν καλλιτεχνῶν καὶ νιαουρομένων, στὸ ὅποιον ἀνῆκε ἡ ὑπομνηκὴ διαστοργία μιᾶς ἐποχῆς... ».

Ἡ ἐξήγηση μορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀρκετή. Τὸν ἄφσαν ἐξω ἀπὸ τὸ « Ἐθνικὸ » πολλὰ χρόνια καὶ ὅταν ἀκόμα τὸ διοικούσανε μαθητῆς του. Ἐκείνος ὁμῶς, ὁ Βεάκης, ὄνειροπολοῦσε πάντα τὸ καλὸ τοῦ Θεάτρου μᾶς καὶ μῆτις πάλι ἐπικεφαλῆς ἐνὸς θιάσου νέου, στὰ 1949 στὸ « Περόκην » σ' αὐτὸ τὸ θέατρο, μὲ τὴ βοήθειά του, ἀναδείχθηκε ἡ Ἀντιγὼν Βαλάκου. Ὁ Θεοτοκῆς τὸν κάλεσε καὶ πάλι στὸ « Ἐθνικὸ », ὅταν τὸ διοικοῦσε γιὰ δευτέρη φορά. Τότε ἔπαυσε καὶ τὰ δυὸ τὰ τελευταία του ἔργα, ἕνα ξένο, τὸ « Δάφνη Λωρεόλα » κ' ἕνα ἑλληνικὸ τὸ « Τρεῖς κόσμοι » τὸ ξένο ἦταν ἀγγλικὸ, τοῦ Μπάριλ, τὸ ἑλληνικὸ ἦταν τοῦ Ρώμα. Ἐχε τότε κοντὰ ἀναγγελθεῖ πὸς ἕνας νέος πρωταγωνιστῆς θὰ 'παίξε Οἰδίποδα' τὸ ρόλο του! λεγόταν, ἐπιπροσθέτως, πὸς ὁ Βεάκης, θὰ 'παίξε τὸν Τειρεσία, βοηθώντας καὶ τῶρα τὸν καλλιτέχνη, πού τὸν εἶχε πρωτομπαῖσι στὴν Τραγωδία στὰ Χανιά.

Καὶ νὰ σοῦρεται συνηθῆς ἕνας ἠθοποιός, δὲν ἀφήνει, ὅσο μορεῖ, νὰ παίξῃ ἄλλος τὸ ρόλο του. Ἐκείνος, ὁ Αἰμίλιος Βεάκης, « ὁ πᾶσι κλεινὸς Οἰδίπους καλοῦμενος » δὲν εἶπε τίποτα' θὰ 'παίξε τὸν Τειρεσία.

50 χρόνια ἐξῆσε πάνω στὴ Σκηνή. Στὶς 8 παρὰ τέταρτο τὸ πρῶτο τῆς 29ης Ἰουνίου τοῦ 1951, ἔφυγε ἀπὸ τὴ ζωὴ. Ἀπόψε τὸ ἀγνὸ του πνεῦμα θὰ φερουγίξει ἀπὸ πάνω μᾶς καὶ θὰ μᾶς εὐλογεῖ.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

## ἘΝΑ ΝΕΟ ΠΕΙΡΑΪΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΤΟ ΔΙΣΧΟΣ ΤΟΥ "ΟΡΒΟ"

Ὁ Πειραιᾶς, ἡ μεγάλη ἐργατοῦπολη τοῦ λιμανιοῦ, ἔχει τὸ ἀρχαῖο τῆς θεάτρο, ἔχει τὸ Δημοτικὸ τῆς — τῆς Ἀθήνας φρόντισε ἡ Δικτατορία καὶ τῆς τὸ γκρέμισε! — ἔχει τὸν Καραγιωζῆ τῆς. Φέτος ἀπέκτησε ἕνα νέο θεατρικὸ καὶ τὸ ὄνομα αὐτοῦ: "Αὐλαία". Βρίσκεται στὸ Πασαλιμάνι, στὴ διασταύρωση Κουντουριώτη καὶ Π Μεραρχίας' στὸν ἀριθμὸ 23. Τὸ 1958, οἱ Τεχνικὲς Σχολές "Ἀρχιμήδης" δημιούργησαν ἕναν ὑπόγειο χώρο γιὰ τὴν ἐπέκτασιν τῶν ἐγκαταστάσεών τους. Τὸν προόριζαν γιὰ μηχανορροίαν τῆς σχολῆς καὶ τελικὰ ἔγινε... θεάτρο! Φτηνὴν μὰ συμπαθητικὴν, καλαίσθητην κατασκευήν. Ἀνῆκει πάντα στὶς σχολές. Τὴν ἐκμετάλλευσιν ἔχει ὁ ἠθοποιὸς Μπάμπης Κράλλιουβιτς.

Τὸ θεατρικὸν βρῖσκεται σὲ βάθος τεσσάρων μέτρων. Γιὰ νὰ μπεις στὴν αἴθουσά του κατεβαίνεις εἰκοσι δυὸ σκαλοῦσά. Διαθέτει συνολικὰ 254 θέσεις — 171 στὴν πλατεία καὶ 83 στὸν ἐξώστη. Ἡ αἴθουσά του ἔχει ἐμβαδὸν 185 τετραγωνικὰ μέτρα, ὄγκο 1300 κυβικὰ. Ἡ σκηνή του εἶναι: δέκα μέτρα πλάτος, 7.80 ὕψος καὶ βάθος ἕξ. Διαθέτει ὀκτὼ καμαρίνια.

Ἡ ἑναρξὴ του ἔγινε στὶς 13 Φλεβάρη. Κ' ἦταν μιὰ ἐπιληξή: Ὁ νέος θιάσος Μιράντας — Ἀνδρέα Μπαρκουλή, μὲ σκηνοθεσία Μηνᾶ Χρηστίδη, ἔδωσε μιὰ πολλὰ καλὴ παράστασιν τοῦ ἔργου τῆς νέγρας Λώραν Χάουπερ "Ἐνα σταφύλι στὸν ἥλιο". Χρειάζεται ἄλλο; Ἦταν, ἴσως, καλύτερη ἀπὸ τοῦ Κούν! Τὸ ζεκίνημα εἶναι ἐπιδοφόρο. Μακάρι νὰ ἐπιμεῖνον στὴν προσπάθειαν μὲ σοβαρότητα, προσοχὴ στὸ δραματολόγιον καὶ ἰδίως, στροφὴ σὲ ἑλληνικὰ ἔργα ποιότητος. Τότε θὰ δικαιώσουν τὴν ὑπαρξή τους κοντὰ σ' ἕνα Κοινὸ πού 'χει, τὸ πῶ πολλὸ, ἀνάγκη ἀπὸ ρωμῆικο θεάτρο.

Κ' ἡ Ἀθήνα πρόκειται ν' ἀποκτήσῃ ἀκόμα ἕνα θεάτρο. Διαρρυθμίζεται τὸ παλιὸ φουαγιέ τοῦ κινηματογράφου "Παλλάς". Κάθε πληροφορία εἶναι ἀκόμα πρόωρη. Μιὰ κατὰκρησις ἐπέειγε. Οἱ ὑπεύθυνοι τοῦ θεάτρο — ἐμφανίζεται ἡ ἠθοποιὸς Ἀλχηστη Γάσπαρη — τὸ βάφτισαν "Ὀρβο". Ὁλοι ρωτᾶνε, τί σημαίνει; Τὸ Δίμηνο ἀπαντᾷ: Εἶναι μιὰ νέα μεγάλη φέρμα γερμανικῶν φιλμς γιὰ κάθε χρῆση — φωτογραφικὲς μηχανές, ἀκτινολογικὰ μηχανήματα κτλ. Πρόσφρασαν πενήντα χιλιάδες δραχμῆς καὶ κατὰφεραν ἡ φέρμα τους "ORWO" νὰ διαρρυθμίζεται στὴ μετόπη ἐνὸς θεάτρο! Καταλαβαίνει καθέννας, ἡ θλιβερὴ αὐτὴ ἀρχὴ πὸς μορεῖ νὰ ὀδηγήσει... Τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο τοῦ Διεθνούς Ἰνστιτούτου Θεάτρο, τὰ θεατρικὰ σωματεῖα — ἠθοποιῶν, συγγραφέων, σκηνοθετῶν — δὲ θὰ 'πρεπε νὰ κινηθοῦν γιὰ ν' ἀφαιρεθεῖ ἡ ἄδεια λειτουργίας ἐνὸς θεάτρο πού, πρὶν γεννηθεῖ, ζέπεσε τόσο;

## Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ ΑΝΑΛΥΕΙ ΤΟ ΚΩΜΙΚΟ ΣΤΟΝ ΣΑΙΞΠΗΡ

Ὁ Βασίλης Ρώτας δὲ χρειάζεται παρουσίασιν στοὺς ἀναγνώστες τοῦ "Θεάτρο". Κ' ἡ ἀρμοδιότητά του στὸν Σαίξπηρ εἶναι ἀκόμα πῶ γνωστὴ. Παρακάτω δημοσιεύουμε τὸ κείμενον μιᾶς ὀμιλίας του, γιὰ τὸ κωμικὸ στοιχεῖο στὸν Σαίξπηρ, πού γνώρισε μεγάλῃ ἐπιτυχία καὶ ἐπαναλήφθηκε ἀρκετὲς φορές.

Γιὰ τὴν κωμῶδια πολλὲς γνώμες παραδέχονται πὸς εἶναι κατὸν εἶδος ἀπὸ τὴν τραγωδία, ἐπεὶδὴ παρουσιάζει τάχα τὴ ζωὴ ρηχὰ καὶ λειψὰ καὶ ἔχει βαθιὰ καὶ καθολικὰ ὅπως ἡ τραγωδία. Τέτοιες γνώμες, ὑποστηρηγμένες ἀπὸ σπουδαίους σοφοὺς ὅπως ὁ Μπέρζον, ὁ Μέρνιθ καὶ πολλοὶ ἄλλοι, ἔχουν λίγο παλιώσει ὅπως καὶ ἄλλα πολλὰ ἔχουν παλιώσει μὲ τὴ γρηγοράδα πού τ' ἀφήνον πίσω τους οἱ καιροὶ μᾶς.

Ἡ Τραγωδία κ' ἡ Κωμῶδια, εἶναι κατηγορίες αἰσθητικῆς, πού, παριένε ἀπὸ τ' ἀρχαῖο θεάτρο, καταχρηστικὰ τὶς μεταχειρίζομασε καὶ στὴν ποίησιν καὶ στὴν τέχνη καὶ στὴ ζωὴ' λέμε λ.χ. τραγικὸς θάνατος ἠπθίου ἢ τραγικὴ τὴν 5η συμφωνία τοῦ Μπετόβεν ἢ κωμικὴ τὴ μουσικὴ τοῦ Βάγνερ στοὺς « Ἀρχιτραγουδιστὰδες τῆς

Νυρεμβέργης ». Μόνον γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ μεταχειριστοῦμε τὸν ὄρο τραγικὸ ἢ κωμικὸ, ἐπεὶδὴ οἱ ὄροι αὐτοὶ κ' οἱ δυὸ προὔποθετοῦν κάποιο πείσιμον καὶ τὸ ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο ἀποκλείει τὸ πείσιμον ἐπεὶδὴ εἶναι στὴ φύσιν τῆς μορφῆς του νὰ στέκεται. Μόνον γιὰ ἐρείπια τραγικὰ ἢ κωμικὰ θὰ μπορούσε ἴσως νὰ γίνῃ λόγος.

Ἡ τραγωδία κ' ἡ κωμῶδια εἶναι δυὸ ὄψεις τῆς ἰδίας ἀξίας. Ἡ τέχνη μᾶς παρουσιάζει σάν σὲ καθρέφτη τὸν ἀνθρώπινον βίον, ὅχι ὅπως ἡ ἐπιστήμη, ἡ ἱστορία νὰ ποῦμε, μὲ καθέκαστα μῆσα σὲ χρόνον καὶ σὲ χώρο, παρὰ μᾶς δίνει τὸ παρὸν καὶ καθολικὰ τὸ φαινόμενον τοῦ βίου μὲ τὴν κίνησιν του καὶ τὸ πάθος του. Μᾶς δίνει τὸν ἀνθρώπινον βίον στὸν ἀγῶνα του γιὰ τὴν ἐπιβίωσιν του, γιὰ προκοπὴν καὶ πολιτισμό.

Στὸ θεάτρο, ἡ παράστασιν τῆς καθολικότητος τοῦ βίου στὸ παρὸν, πετυχαίνει τὴν πῶ ἀμεση καὶ πῶ ἐντονὴ, πῶ δυνατὴ καὶ φοβερὴ ὅσο καὶ θαυμαστὴ τῆς ἐνάργειας. Τὴν προβολὴ αὐτὴ τὴν κάνουν μὲ τὴν ἰδίαν ἐνάργεια καὶ ἡ τραγωδία καὶ ἡ κωμῶδια, ἐντας δυὸ διαφορετικὸι μορφαμοὶ τοῦ ἰδίου προσώπου, τοῦ προσώπου τοῦ βίου. Ἄν ἡ μιὰ ὄψη σκοτεινιάζει καὶ κλαίει ἂν ἡ ἄλλη φωτίζεται καὶ γελᾷ τὸ πρόσωπο ὅμως εἶναι τὸ ἴδιο. Κ' οἱ δυὸ τὸν αὐτὲς ὄψεις εἶναι τὸ ἴδιο σπουδαίως, ἔχουν τὴν ἰδίαν ἀξία γιὰ μᾶς, ὅπως κ' οἱ δυὸ ὄψεις σ' ἕνα νόμισμα. Ἡ ζωὴ δὲν ἔχει μόνον μιὰν ὄψιν μόνιμη, οὔτε εἶναι μιὰ σὴ μὴ, παρὰ σάν συννερία καὶ λιακὲ δα καὶ νύχτα, κα' οκαίρι καὶ χεμῶνας ἀλλάζει ὁλόνα, ἄλλοτε, ἄλλοτε γίνεται σοβαρὴ, ἄλλοτε γελῶσα, ἄλλοτε φωτεινὴ καὶ ἄλλοτε σκοτεινὴ, ἄλλοτε φαειρὴ καὶ ἄλλοτε θλιμμένη. Τὸ κωμικὸ καὶ τὸ τραγικὸ στὴ ζωὴ μᾶς εἶναι τὸ ἴδιο ὑπαρχτὰ καὶ πιάνον τὸν ἴδιον χώρο στὸ θυμικὸ μᾶς, ἀντικαθίστῶντας ἡ εὐθυμία τὴν ἀθυμία κ' ἡ σοβαρότητα κ' ἡ ἀξία ἐνὸς ἔργου τέχνης δὲν κρέμεται ἀπὸ τὸ ἂν εἶναι κωμῶδια ἢ τραγωδία, παρ' ἀπὸ τί λογία τραγωδία ἢ κωμῶδια εἶναι, ποῖος ὁ βαθμὸς τῆς μορφικῆς τῆς τελειότητος, τὸ κοινωνικὸ τῆς βάθος κ' ἡ κοινωνικὴ ἐπιφάνεια πού πιάνει, δηλαδὴ πόσο λαμπρὴ εἶναι ἡ μορφὴ τῆς, καὶ πόσο βάρος ἔχει ἡ κοινωνικὴ προσφορά τῆς.

Πολλοὶ παρεξηγοῦν τὸ νόημα τραγικὸ καὶ κωμικὸ συγχύζοντάς τα μὲ τὸ θλιβερὸ καὶ γελῶτο, τὸ σοβαρὸ ἢ ἀστεῖο ἢ τὴν ἐξυμνῶδα. Ὅποιοι λέει πὸς στὴν κωμῶδια πᾶμε γιὰ νὰ γελᾶσομε, πλανιέται ὅσο κ' ἕνας πού θὰ 'λεγε πὸς στὴν τραγωδία πᾶμε γιὰ νὰ κλάσομε. Εἶναι ἄφθονα τὰ θεατρικὰ ἔργα καὶ δράματα πού κάνουν τοὺς θεατῆς νὰ κλαῖνε σάν μωρὰ παιδιὰ καὶ κωμῶδιες πού τοὺς κάνουν νὰ χτυποῦνται πάνω στὰ καθίσματα τοὺς ἀπὸ τὰ γέλια. Ὅμως, αὐτὰ τὰ θεατρικὰ ἔργα, ἂν ὅλη καὶ ὅλη ἡ ἰκονότητά τους εἶναι τὰ γέλια ἢ τὰ κλάματα πού βγάζουν στὴν παράστασιν, ὅχι μόνον δὲν εἶναι τὰ καλύτερα τῆς θεατρικῆς τέχνης, παρ' ἀπεναντίας εἶναι κακιὰ τέχνη, προῖον νοθείας, περιτυλιγμένο μῆσα σὲ ὄραϊο χρυσόχαρτο ζωγραφισμένο γιὰ ρεκλάμα μὲ τὶς μάσκες τῆς τραγωδίας καὶ τῆς κωμῶδιος. Τὸ κωμικὸ καὶ τὸ τραγικὸ εἶναι ἀνακατεμένα καὶ συχνὰ μῆσα σὲ τρανταχτὴ κωμικότητα ξεμυτίζει τὸ τραγικὸ προσωπεῖο, ἐνὸ πάλι σὲ κορυφαῖες τραγικὲς στιγμῆς ξεκορφίζει μορφαμοὺς γελῶσιος. Αὐτὴ τὴν τραγικότητα τὴν ἀνακατεμένη μὲ κωμικότητα καὶ τὴν κωμικότητα τὴν ἀνακατεμένη μὲ τραγικότητα, ὅλοι οἱ μεγάλοι ποιητῆς καὶ καλλιτέχνες μπόρεσαν νὰ τὴ δώσουν. Ὁ Ὀμηρος δὲν κάνει διάκρισιν, παρὰ ἐκεῖ πού παρουσιάζει τὸ ὑπέροχον, ἐκεῖ συνεχίζει μὲ τὸ γελῶτο καὶ τὴν ταχτικὴ αὐτὴ ἀκολούθησαν ὅλοι ὡς τὸν Ντσοταγιόφσκι καὶ τὸν σημερινὸ μᾶς τὸν Τσαπλίν.

Ὅταν ὁ ἥρωϊκός, ὁ ὑπέροχος ἀνθρώπος παλεῖ νὰ δαμάσῃ δυνάμεις ἀνώτερες, ὑπερφυσικὲς τάχα ἢ μυστηριακὲς καὶ πέφτει σ' αὐτὸν τὸν ἀγῶνα, αὐτὸ 'να μιὰ θυσία πού ἐμῆς ὅσο καὶ ἂν φοβόμασε τὸν ἀγῶνα καὶ συμπονεῖ τὸ θῦμα, ἐμῆς, ἡ κοινωνία, τὴ δεχόμασε μ' εὐχαρίστησιν, γιὰτὶ ἔξουμε πὸς ἡ θυσία αὐτὴ φέρνει κοινὴ σωτηρία, γιὰτ' εἶναι στὸ τέλος νίκη τοῦ συνόλου καταπάνω σὲ δυνάμεις μυστηριακῆς ἢ μυθικῆς ἢ καταχθόνιες, φυσικὰ στοιχεῖα πάθια, νόμοις προλήψεις, ἰδέες. Ὁ θαυμασμός γιὰ τὸν ὑπέροχον ἀγῶνα, ὁ φόβος



από την ανώτερη δύναμη, η συμπόνια για το θύμα συσταίνουν το τραγικό. Το κωμικό πάλι είναι άγώνας ανάλογος, όπου όμως το θαυμάσιο, το υπέροχο, το μυστηριακό και το φοβερό έχουν εξευτελιστεί κι ο άγώνας γίνεται οικείος, κατεβαίνει στα μέτρα μας. Όταν ο Δίας παρουσιάζεται έρωτευμένος, ο Έρμης κλέφτης, ο Ήρακλής μεθυσμένος, αυτός ο εξευτελισμός του θαυμασίου, του υπέροχου, του υπερφυσικού, που ανώτερες δυνάμεις τις κάνει σαν τὰ μούτρα μας, είναι κωμικός.

Σ' όλα τὰ έργα του Σαίξπηρ το κωμικό στοιχείο είναι ανακατεμένο με το τραγικό όπως κι όσο στη ζωή. Σε δυό ίσως μόνον από τὰ τριανταεπτά του έργα άπουσιάζει ή μόλις άχνοφαίνεται το κωμικό. Ο Σαίξπηρ περισσότερο και πιο καθολικά παρουσιάζει αυτές τις δυό όψεις του βίου, την κωμική και την τραγική, πλούσια πλουσιωμένες με ποικιλίες σοβαρές ή γελοίες, θλιβερές ή ευχάριστες, λυπητερές ή χαρούμενες, φοβερές ή ξέαισιες, υπέροχες και χαριτωμένες, όπως ακριβώς γίνεται και στη ζωή, άνάκατα, πολλές φορές, σμιγμένα έτσι που μπερδεύονται τα όρια τους. Το κωμικό στοιχείο, έντονα και καθοριστικό τής άξίας του έργου, όσο και το τραγικό, βρίσκεται σ' όλες τις τραγωδίες του Σαίξπηρ, ξεπετάγεται άκόμα και στον προλόγιο του θανάτου, όπως ή κωμική σκηνή με τον αλλικό τον Όσρικ πριν από το τραγικό τέλος του Άμλετ, κι αντίθετα το τραγικό στοιχείο είναι άφθονο στις κωμωδίες που έτσι που άν δέν ξέρεις το τέλος να περιμένεις πώς από στιγμή σε στιγμή τά προβάλει ή καταστροφή. Και μόνον ή λύση, άν τή δίνει ή ζωή ή θάνατος, άν πούμε ή ήρωας πεθαίνει ή παντρεύεται, καθορίζει στο τέλος και το είδος του έργου, τόσο που ο διαχωρισμός των έργων του Σαίξπηρ σε τραγωδίες, ιστορικά δράματα και κωμωδίες που κάνουν οι φιλόλογοι, να 'ναι μάλλον τυπικός, άφου γίνεται με μόνο κριτήριο το θλιβερό ή εύτυχισμένο τέλος, που ούτ' αυτό δέν είναι πάντα καθαρό όπως λ.χ. στο έργο «Τρωίλος» και Χρυσήδα που οι φιλόλογοι δυσκολεύονται να το κατατάξουν σ' ένα είδος έπειδή είναι και κωμωδία και τραγωδία.

Τόσο το τραγικό όσο και το κωμικό στο έργο του Σαίξπηρ είναι γνήσιο ποιητικά και άραίο, στα μέτρα τής κοινής έμπειρίας τής εποχής του κ' ή τέχνη, όσον άφορά το θέατρο και το δράμα, παραλλάζει κάπως μορφικά από την άιτική τραγωδία και στην ούσια γίνεται πιο ανθρώπινη, πιο σύμφωνη με τὰ πράγματα του καθημερινού βίου, πιο άνεξάρτητη από τελετουργικά σύμβολα κ' ένότητες τόπου και χρόνου. Τά πρόσωπα, οι ήρωες, κερδίζουν σε χαραχτηρισμό, οι σκηνές πλουταίνουν σε ήθος και γραφικότητα, ο διάλογος παίρνει περισσότερη ποικιλία, ή πλοκή περιπέτεια. Ωστόσο, ή ούσια τόσο του τραγικού όσο και του κωμικού μένει ή ίδια, όεις και θαυμάσιο και συμπόνια προκαλεί το δράμα και τώρα στο Λονδίνο όπως και πριν από είκοσι αιώνας στην Άθήνα. Κάποια πρόσδο έχει γίνει στα ήθη: ο Άμλετ δέ σκοτώνει πιά τή μητέρα του, όπως ο Όρέστης, παρά μόνον τής κεντάει τή συνείδηση. Ο Τρωικός πόλεμος έχει άκόμα αίτια του την Έλένη, αλλά προσθέτει κι άλλες αίτιες, που προσπαθούν να δικαιολογήσουν τώρα τή ληστρική έπιδρομή. Είναι φανερή κάποια στροφή στην ήθική τάξη.

Οι ανώτερες δυνάμεις, ο Δίας, ή Άφροδίτη, τά παλαιά πάθη όπως ή έγωιστική έξουσία, ο έρωτας, ή εκδίκηση κατεβαίνουν από τους άόρατους θρόνους που τους είχε βάλει ο άρχαίος μύθος και πλησιάζουν στη γή, άνακατενται με τὰ στοιχεία, γίνονται μάγισσες, σταυρομένες, που φανερόνται και χάνονται με τήν καταχινιά, γίνονται νεράιδες, καλόβολα ζωτικά τής νύχτας, γίνονται φαντάσματα που βγαίνουν και παροτρύνουν στον έγδικισμό, κοράκια που κρώζουν, άλογα που άλληλωτρώνονται, ένα μαγαίρι που παρουσιάζεται στον άέρα και μαγνητίζει του φονιά το χέρι, γίνονται άνεμοι, βροντές, θύελλες, νεροποντές, μπαίνουν μέσα σε μέταλλα, στο χρυσάφι.

Όπως παλαιά ή Άνάγκη, ή Μοίρα στέκεται πάνω κι από θεούς και κυβερνάει τά έγκόσμια, έτσι τώρα (στην Άναγέννηση), τή θέση αυτή τήν έχει πάρει ή μεγάλη θεά ή Φύ-

# Θ Ε Α Τ Ρ Ι Κ Η Θ Ε Α Τ Ρ Ι Κ Η Δ Ι Σ Κ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α Β Ι Β Λ Ι Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α

«ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΕΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ : ΚΙΖΙΣΕΛΑ ΦΟΝ ΚΟΛΛΑΝΤΕ» : στη σειρά δίσκων, που από καιρό βγάζει ή «Τελεφούκεν» για τήν παρουσίαση στο θεατρόφιλο Κοινό των κορυφαίων ήθοποιών τής σύγχρονης Γερμανίας, ο δίσκος αυτός περιέχει άποκλειστικά έρμηνείες τής Gisela von Collande στους πιο πετυχημένους ρόλους τής σταδιοδρομίας τής. Περιλαμβάνει άποσπάσματα άπ' τή «Μαρία Στούαρτ» του Σίλλερ, τους «Άρουργούς» του Γκέρχαρτ Χάουπμαν, τήν «Άγία Ίωάννα των Σφαγίων» του Μπέρτολτ Μπρέχτ και τή «Καλοκαιρί και Καταχινιά» του Τενεσσή Ούλλιαμ. Δίσκος πολύ ένδιαφέρον για τους γερμανομαθείς.  
TELDEC TSC 13 414

«ΤΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΕΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ : ΡΟΥΝΤΟΛΦ ΦΟΡΣΤΕΡ» : στην ίδια με τον παραπάνω σειρά τής «Τελεφούκεν», ο δίσκος αυτός παρουσιάζει τον ίσως άγνωστο σε μάς, αλλά γνωστότατο στη Γερμανία Rudolf Forster σε ρόλους του από έργα των : Φράνκ Βέντεκιντ, Γιόχαν Νεστρόν και Άμπραχαμ ά Σάνκτα Κλάρα.  
TELDEC TSC 13 416

«Ο ΔΡΟΜΟΣ ΓΙΑ ΤΗ ΛΕΥΤΕΡΙΑ» : κλασικό ραδιοφωνικό έργο του Φρέντ φόν Χέρσελμαν, είχε έγγραφεί σε δίσκους το 1932! Τώρα, ή παλιά αυτή έγγραφή άνασούρηκε άπ' τή βάση τής δικαστικής και έκκυκλοφόρησε άπ' ένα νέο συγκινητικό δίσκο, όπου άκούει κανείς τις φωνές κορυφαίων ήθοποιών τής γερμανικής σκηνής, όπως του Χάινριχ Γκεόργκε, του Λότσαρ Μούτελ, τής Φραντσίσκα Κίντς και άλλους.  
TELDEC... TSC 13 408

ση. Ό,τι πάει με τους νόμους τής Φύσης βγάζει σε καλό, ό,τι είναι άφύσικο βγάζει σε κακό. Όμοια και στην κωμωδία: ο άνευτελισμός των προσώπων που ντύνονται άξιοτερότητα χωρίς ν' αξίζουν, που τά σπρώχνουν σε δράση ανώτερη από τις δυνάμεις τους, όχι πιά πάθια δυνατά και μεγάλα παρά τὰ μικρά και γελοία ύποκατάστατά τους, όπως λόγου χάρι πόθος αντί έρωτας, ματαιοδοξία αντί φιλοδοξία, ζήττασια αντί υπερφάνεια: άλλά κι ο εξευτελισμός που παθαίνουν οι ίδιες έκενες δυνάμεις που προκαλούν το όεις στην τραγωδία: όπως οι θεοί, τὰ δαιμονικά, άκόμα οι νόμοι κ' οι ήθικές άρχές με κατώματα χυδαία, άκόμα ή ίδια ή γλώσσα μ' αλοχολογίες κ' εύκολες έξυπνάδες, άλ' αυτά, το ίδιο όπως και παλιά, παρουσιάζουν τήν άλλην όψη τής ζωής, τή γελοία και φαιδρύνουν τὰ πνεύματα κ' είναι κι αυτός ο τρόπος ένας καλός και άφέλιμος καθαρμός κ' είναι ο ίδιος ο Σαίξπηρ που λέει: «Όσο γελάμε τίποτα δέ χάθηκε».

Το κωμικό στον Σαίξπηρ είναι καλόβολο, χαριτωμένο, έξυπνο, ζωηρό, πραγματικά άναγεννητικό. Το γέλιο που βγαίνει από τὰ έργα του Σαίξπηρ δέν είναι από καταστροφή τέτοια που να ζημιώνονται τὰ πρόσωπα. Μάλιστα, στην κωμωδία, γίνεται κάτι αντίθετα (και σ' αυτό το σημείο) άπ' ό,τι γίνεται στην τραγωδία. Στην τραγωδία ο ήρωας γνωρίζει, συζητεί με τον εαυτό του, το πάθος του κ' ή γνώση του τραγικού του τέλους αυξάνει τήν τραγικότητα: αντίθετα, στην κωμωδία, ο κωμικός ήρωας άγνοεί τήν γελοιοτήτά του κι αυτό αυξάνει τήν κωμικότητα. Ο Σαίξπηρ κατορθώνει να μάς κάνει ν' αγαπάμε κατεργάρηδες σαν τον Φόλατσαρ, ζήττασιμους σαν τον Στήμονη, άφελείς σαν τον Σκυλομουριά, όπως και να θαυμάζουμε άδίσταχτους τυχοδιώχτες σαν τον Άάγο. Το κωμικό στον Σαίξπηρ είναι άκακο, άδωο, τρυφερό, ευγενικό σχεδόν κι όταν άκόμα εξευτελίζει τήν ίδια τήν τιμή. Είναι, όπως και το τραγικό, δοσμένο με έμπιστοσύνη στη ζωή, με συγκρατάβση για τ' άνθρόπινα, με πατρική άγάπη στον άνθρωπο.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

## Γ Α Λ Λ Ι Α

MOLIERE' Jean Baptiste Poquelin: «Άπαντα». Σχόλια Maurice Rat. Τόμος 3ος και 4ος στις Έκδόσεις Livres de roches, σχήμα 16,5X11, 3,40 φράγκα.

PERRET, Jacques: «Τρία Θεατρικά Έργα». Gallimard, σχήμα 18,5X12, σελ. 263, 1,150 φράγκα.

Τρία έργα του συγγραφέα, «Ο Μαξιμιλιανός τής Αυστρίας», «Ο Κύριος Ζωρς Καντουτάλ» και «Ο Καρκαλάς» έμπνευσμένα από τήν Ιστορία και γραμμένα ειδικά για το Ραδιόφωνο.

SOUPAULT, Philippe: «Εύγενής Λαμπίς». Έκδ. Mercure de France σχήμα 12X18,5, σελ. 220, 18,80 φράγκα.

Βιογραφική μελέτη και φιλολογική άνάλυση των κωμωδιών του Λαμπίς. Ο συγγραφέας εξετάζει το κωμικό στοιχείο στο έργο του Λαμπίς, τις προθέσεις του, τον κόσμο όπου έζησε και δημιούργησε και μιλάει για τούς σενεργάτες και τούς έρμηνευτές του.

ARDEN, John: «Ο χορός του λοχία Μιούσγκραϊν». Έργο σε τρεις πράξεις. Μετάφραση από τ' άγγλικά, Maurice Pous. Έκδ. L'Arche, σχήμα 17,5X11,5, σελ. 159, 7,80 φράγκα.

## Ι Τ Α Λ Ι Α

Το άγγλικό Θέατρο στο Μεσαίωνα και τήν Άναγέννηση. Παρουσίαση Α. Lombardo. Έκδ. Sansoni, Φλωρεντία, στη σειρά «Οί έξοι κλασικοί», σχήμα 8ο, σελ. 683, 4.500 λιρέτες.

Πρώτη Ιταλική μετάφραση και παρουσίαση των πιο σημαντικών θεατρικών άγγλικών κειμένων του 14ου, 15ου και 16ου αιώνα. Περιλαμβάνονται έργα θρησκευτικού παραστάσεων του 14ου αιώνα, το δράμα του Τζών Σκέλτον «Μεγαλοπρέπεια» (1515—1516), που αντιπροσωπεύει το μεταβατικό στάδιο άνάμεσα στο μεσαιωνικό, θρησκευτικό, άλληγορικό θέατρο και το μεταγενέστερο με θέματα έγκόσμια, κωμωδίες και «εντερλούδιου» του Τζών Χέουγντ, του Τζών Ρέντφορντ, τον «Κορμυριανό» (1561—1562) των Νόρτον και Σάκεβιλ, πρώτη σύμφωνη με τούς κανόνες άγγλικής τραγωδίας, τήν πρώτη μεγάλη κωμωδία του Ρομπέρτ Γκρήν.

## Μ Ο Υ Σ Ι Κ Η

### Γ Α Λ Λ Ι Α

GUICHARD, Léon: «Η Μουσική και τά γράμματα στη Γαλλία τής εποχής του βαρκορισμού». Έκδ. P.U.F., σχήμα 21,5X14, σελ. 354, 18 φράγκα.

Στην άρχή τής μελέτης ο συγγραφέας παρουσιάζει τις πρώτες αντίδρασεις που προκάλεσαν στους φιλολογικούς κύκλους τής Γαλλίας οι παραστάσεις των έργων του Βάγκνερ και κάνει το ιστορικό τής «διεξόδου» τής προσωπικότητας και του έργου του μεγάλου μουσουργού στη φιλολογική ζωή τής Γαλλίας γενικά και ειδικότερα στη ζωή και το έργο όρισμένων ποιητών κι άνθρώπων των γραμμάτων (Μπωταντάρ, Βερλαίν, Μαλλαρμέ, Λαφόργκ, Μπαρρές και Κλωντέλ). Γενικά όμως ή επίρροη του Βάγκνερ χαρακτηρίζεται επιφανειακή κ' έτσι είναι περισσότερο σωπικό, κατά το συγγραφέα, να μιλάμε για παρουσία του Βάγκνερ στα γαλλικά γράμματα κι όχι για έπιδροση.

PIETROU, Robert: «Κλόρα Σούμαν». Έκδ. Άλμπέν Μισέλ, σχήμα 19X12,5, σελ. 250, 8,25 φράγκα.

Πρώτο βιβλίο στα γαλλικά για τή ζωή τής διάσημης πιανίστας, γυναικας του Σούμαν. Ο συγγραφέας με θερμή και συμπάθεια παρουσιάζει τήν ευγενικά και φιλοερή φυσιογνωμία τής Κλόρας Σούμαν που, σφάντα άλόκληρα χρόνια μετά το θάνατο του μεγάλου συνθέτη, έξακολούθησε να όπηρετεί τή μουσική τέχνη.

### Ι Τ Α Λ Ι Α

SHEEAN, Vincent: «Βέρντι». Μετάφραση από τ' άμερικάνικα M. d' Orazio. Εισαγωγή G. Confalonieri. Έκδ. Nuova Accademia, Μιλάνο, στη σειρά «Le vite dei Musicisti», σχήμα 8ο, σελ. 501, 4.800 λιρέτες.



# ΤΟ ΕΚΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΟΝ ΕΡΓΟΝ ΤΗΣ Δ.Ε.Η. ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΑΡΧΙΑΝ

Ἐβδομαδιαία οικονομική ἐφημερίς ἐπρότεινε τὴν ἀνάληψιν ἀπὸ τὴν Δημοσίαν Ἐπιχείρησιν Ἡλεκτρισμοῦ ἑνὸς εὐρυτάτου ρόλου, παράλληλα πρὸς τὸ ὑπὸ ἐφαρμογὴν κυβερνητικὸν πρόγραμμα περιφερειακῆς βιομηχανικῆς ἀναπτύξεως, διὰ τὴν ἐκπολιτιστικὴν ἀνάπτυξιν τῆς Ἑλληνικῆς ἐπαρχίας, ὁ Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τῆς Δ.Ε.Η. καθηγητῆς κ. Ἄλ. Παππάς προέβη εἰς τὴν ἑξῆς ἀνακοίνωσιν :

«Ἐπιτυχῆς καὶ ἀξία πάσης προσοχῆς εἶναι ἡ πρότασις διὰ τὴν ὀργανῶσιν ἐιδικῆς πολιτιστικῆς προσπάθειας εἰς ὠρισμένας ἐπαρχιακὰς περιοχάς, αἱ ὁποῖαι ἐν συνεχείᾳ θὰ εἶναι δυνατόν ν' ἀποτελέσουν τὸ πρότυπον διὰ μίαν γενικώτερον ἐξόρμησιν πρὸς τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπαρχίαν.

«Εἰς τὴν προσπάθειαν αὐτὴν ἔχει, ὡς γνωστὸν, κληθῆ ἡ ΔΕΗ νὰ συμβάλῃ κατὰ σημαντικὸν ἐπίσης ποσοστὸν, μετὰ τὴν ἐφαρμογὴν ἑνὸς ἄνευ προηγουμένου προγράμματος ἐξηλεκτροδότησιν εἰς τὴν ὑπαίθρου. Χάρις δέβια εἰς τὴν Κυβερνητικὴν πρωτοβουλίαν καὶ τὴν οικονομικὴν ἐνίσχυσιν, ἀνέλαβεν ἡ ΔΕΗ τὸ πρῶτον δυσχερὲς ἔργον τῆς ἡλεκτροδότησεως ἐντὸς δέκα ἐπτὰ μηνῶν καὶ ἐιδικώτερον μέχρι τοῦ τέλους τοῦ τρέχοντος ἔτους 874 χωριῶν. Ὅταν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι κατὰ τὴν προηγηθεῖσαν ἐνεαετίαν εἶχον ἐν τῷ συνόλῳ τὸ πρῶτον ἡλεκτροδοτηθῆ 1.305 χωριά καὶ οἰκισμοί, τότε εἶναι εὐκόλῳ νὰ ἐκτιμηθῇ συγκριτικὰ ποῖον ἄθλον ἀποτελεῖ τὸ ὑπὸ ἐκτέλεσιν πρόγραμμα νέων ἡλεκτροδοτήσεων εἰς τὴν ὑπαίθρου.

«Ἡ πρότασις εἰς ὅτι ἀφορᾷ τὴν συμβολὴν τῆς ΔΕΗ παρέχει τὴν εὐκαιρίαν νὰ διευκρινισθῇ καὶ κάτι ἄλλο. Ἡ ΔΕΗ εἶναι δέβια ὁ μεγαλύτερος καὶ ἰσχυρότερος οικονομικὸς Ὄργανισμός τῆς Ἑλλάδος, ἀλλὰ ἔχει ἐξ ἴσου μεγάλας καὶ βαρῦτατες ὑποχρεώσεις καὶ εὐθύνες. Καὶ πρὸ παντός δὲν ἔχει ἀπεριόριστος οικονομικὰς δυνατότητες. Δὲν εἶναι δηλαδὴ μίᾳ ἀγελάδα με ἀνεξάντητο γάλα, πού μποροῦν νὰ τὴν ἀρμέγουν ἔσασι.

«Εἶναι συνεπῶς ὑποχρεωμένη ἡ ΔΕΗ νὰ ἐξοικονομῇ καὶ τὴν τελευταία δραχμὴν. Αὐτὸ ὡς θέμα ἀρχῆς καὶ ὡς κανὼν ἀπαράβατος. Κατὰ συνέπειαν καὶ τὴς συμβολικῆς ἀκόμα δὲν εἶναι δυνατὴ ἡ συμμετοχὴ τῆς ΔΕΗ εἰς ἐκδηλώσεις ὡς ἡ προτεινομένη, πολλῶ μάλον ὅταν ληφθῆ ὑπ' ὄψιν ὅτι ἡ ΔΕΗ δὲν ὑστερεῖ εἰς πολιτιστικὴν προσπάθειαν εἰς τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπαρχίαν, προσπάθειαν παράλληλον καὶ ἀνεξάρτητον πρὸς τὰς ἡλεκτροδοτήσεις χωριῶν.

«Ἴσως δὲν εἶναι γνωστὴ εἰς τὸ πολὺ κοινὸν ἡ Σταυροφορία τὴν ὁποῖαν ἔχουν ὀργανώσει καὶ συνεχίζουν αἱ Ὑπηρεσίαι τῆς ΔΕΗ, ἀκόμη καὶ στὸ μικρότερον ἡλεκτροδοτημένον χωριὸν, γιὰ τὴν ἐκκαίκευσιν τῆς χρησιμοποίησεως τοῦ ἡλεκτρικοῦ ρεύματος. Ἐπιδείξεις, ὁμιλίαι καὶ κινηματογραφικαὶ προβολαὶ γιὰ νὰ μὴ τὸ ἡλεκτρικὸν ρεῦμα στῆ ζωὴ τῆς ἀγρότισσας νοικοκυράς, στὸ κτήμα τοῦ ἀγρότη, στὸ ἐργαστήρι τοῦ μικροδιοτέχνου. Δὲν εἶναι θέμα ἐμπορικῆς προπαγάνδας. Εἶναι καθαρῶς πολιτιστικὸν καὶ ἂν θέλετε ὑπερφανείας γιὰ τὴν ΔΕΗ, ὅταν ἐγίνε πιά σύνθηρος τὸ φαινόμενον ν' ἀγκαλιᾶζῃ ἡ ἀπλὴ χωρικὴ τὸ ἡλεκτρικὸν σίδερον, πού καμμιά φορὰ τῆς προσφέρεται δωρεάν καὶ νὰ προχωρῇ λίγο ἀργότερα στὸ ἡλεκτρικὸν μάτι,

στὴν ἡλεκτρικὴ κουζίνα, στὸ πλυντήριο, ἀκόμη δὲ καὶ στὸ ἡλεκτρικὸ ψυγεῖο.

«Καὶ αὐτὰ γιὰ τὴν ὑπαίθρου. Παράλληλα θὰ πρέπει ν' ἀναφερθοῦν οἱ ὀργανούμενες σὲ εὐρύτερη βάσιν ἐκθέσεις τῆς ΔΕΗ στὰ ἐπαρχιακὰ κέντρα, ὅπου στὰ πλαίσια ὅλων τῶν ἄλλων ἐκδηλώσεων περιλαμβάνεται καὶ ἡ τηλεόρασις μετὰ δωρεὰς τοῦ Πειραματικοῦ Σταθμοῦ Τηλεόρασεως τῆς ΔΕΗ. Μπορεῖ ἐπίσης νὰ προστεθοῦν ὡς συμβολὴ εἰς τὴν πολιτιστικὴν προσπάθειαν ἀκόμη καὶ αἱ ἐνδοῦπηρεσιακῆς μορφῆς ἐκδηλώσεις, πού ἀφοροῦν μὲν εἰς τὸ Προσωπικὸν τῆς ΔΕΗ, στὰ πλαίσια τοῦ θεσμοῦ τῶν διανθρωπίνων σχέσεων, ἀλλὰ δὲν παύουν νὰ ἔχουν μίᾳ αἰσθητῆ ἐπίδρασιν ἐπὶ τὴν τοπικὴν ζωὴ κάθε περιοχῆς.

Καὶ ἡ ἀνακοίνωσις τοῦ Προέδρου τοῦ Δ. Συμβουλίου τῆς Δ.Ε.Η. Καθηγητοῦ κ. Ἄλ. Παππά, πού ἐδόθη εἰς ἀπάντησιν τῆς προαναφερθείσης δημοσιογραφικῆς προτάσεως, κατὰ τὴν ἑξῆς :

«Ὡς μίᾳ ἄλλῃ ἐκδηλώσει πρέπει ἐπίσης ν' ἀναφερθοῦν ὄχι μόνον τὸ θέμα τῶν παιδικῶν κατασκηνώσεων, γιὰ τὰ παιδιά τῶν ἐργαζομένων τῆς ΔΕΗ, ἀλλὰ καὶ ἡ ὀργανώσις ὁμαδικῶν ἐκδρομῶν τοῦ Προσωπικοῦ τῆς ΔΕΗ, ἰδίᾳ τῶν ἐπαρχιακῶν περιοχῶν. Παρέχειται ἔτσι ἡ εὐχέρεια ἐπὶ προσωπικῶν αὐτῶν, μετὰ κλητῆν καὶ μέλη τῆς οἰκογενείας τοῦ καὶ ἐκτός ἀπὸ τὴν ἰδίαν τοῦ ὠφέλεια καὶ τὴν ὠφέλεια τῆς Ὑπηρεσίας, δίδεται μίᾳ γενικώτερῃ ὠθησιν εἰς τὴν προσπάθειαν ἀναπτύξεως τοῦ ἐσωτερικοῦ τουρισμοῦ. Σὰν ἕνα χαρακτηριστικὸν παράδειγμα σὰς ἀναφέρω, ὅτι τὸν περασμένον Σεπτέμβριον λιγνιτωρύχοι τοῦ Ἀλιδερίου καὶ μέλη τῶν οἰκογενειῶν τῶν, περισσότερα ἢ ἑξακοὶ ἀπὸ 400 ἄτομα, ἐπεσκέφθησαν γιὰ πρώτη φορὰ τὴν Θεσσαλονικὴν ἐπ' εὐκαιρίᾳ τῆς Διεθνούς Ἐκθέσεως.

«Πρὶν κλείσω ὅμως τὸ ὅλον θέμα θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω καὶ κάτι ἀκόμα. Ἀπὸ τὸν παρελθόντα Ἰανουάριον ἤρχισεν ἀπὸ τῆς Ὑπηρεσίας τῆς ΔΕΗ, μίᾳ ἐιδικῆς πειραματικῆς προσπάθειαν, σὲ πέντε οἰκισμοὺς, ἃ νὰ ἔνα εἰς ἐκάστην Περιφέρειαν (Β. Ἑλλάδα, Θεσσαλία, Νήσους, Ν.Α. Στερεὰν Ἑλλάδα — Εὐβοίαν καὶ Πελοπόννησον — Ἡπειρον), μετὰ ἀντικειμενικὸν σκοπὸν τὴν εὐρύτεραν κατανάλωσιν τοῦ ἡλεκτρικοῦ ρεύματος. Ἡ περίπτωσις θὰ παρακολουθηθῇ συγκριτικὰ μετὰ πέντε ἄλλους οἰκισμοὺς τοῦ ἰδίου οικονομικοῦ καὶ κοινωνικοῦ ἐπιπέδου, τῶν αὐτῶν δεδαίως περιφερειῶν, καὶ ἐκ τῶν παρατηρήσεων ἑνὸς ἔτους νὰ ἐξαχθοῦν ὠρισμένα χρήσιμα συμπεράσματα. Ὁ ἡλεκτρισμὸς εἶναι πάντα φορεὺς πολιτισμοῦ καὶ τὸ ὕψος τῶν καταναλώσεων τῆς ἡλεκτρικῆς ἐνεργείας παραμένει ὁ καλύτερος γνώμων κρίσεως περὶ τοῦ ἀποτελέσματος τῆς πολιτιστικῆς προσπάθειας καὶ εἰς τὰς πόλεις καὶ εἰς τὴν ὑπαίθρου.

«Βεβαίως δὲν ξεχνοῦμε ποτὲ ὅτι ὅσα καὶ ἂν γίνωνται γιὰ τὴν Ἑλληνικὴν Ἐπαρχίαν θὰ εἶναι πάντα λίγα, γιὰ πολὺ ἀκόμα καιρὸν. Χρειαζονται πολλὰ. Ἡ ΔΕΗ καὶ ἐγὼ προσωπικῶς, ἔχομε πλήρη συνείδησιν τῆς ἀνάγκης αὐτῆς. Γι' αὐτὸ ποτὲ δὲν θὰ παύσομε νὰ διαθέτομε καὶ τώρα καὶ πάντα, ὅσα μποροῦμε περισσότερα γιὰ τὴν ἀνάπτυξιν καὶ τὴν εὐημερίαν τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαρχίας».



# Είμαστε όλοι ένθουσιασμένοι!



Ναι, όλοι στην οικογένειά μας είμαστε ένθουσιασμένοι, γιατί αποκτήσαμε ένα από τα ψυγεία της ΙΖΟΛΑ. Είναι ψυγεία θαύμα! Έχουν πρωτοφανή τεχνική αρτιότητα, εκπληκτική έκμεταλλευση χώρου και η τιμή τους αρχίζει από

## 5.900 δραχ.

για το ψυγείο των 6 ποδών.

Η ΙΖΟΛΑ σας προσφέρει 5 τύπους ηλεκτρικών ψυγείων, **STANDARD** και **DE LUXE**, των 6, 6.5, 7, 8 και 10 κυβ. ποδών.

Σας προσφέρει επί πλέον και μοναδική εξυπηρέτηση, όπου κι αν βρισκόσθε στην Ελλάδα, με τα 10 Κέντρα Εξυπηρέτησεως Πελατών.

Στα δύο σπίτια με ηλεκτρικό ψυγείο, το ένα έχει ΙΖΟΛΑ!

ΠΡΟΪΟΝΤΑ



ΤΑ ΠΙΟ ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΑ



# χαρά στο σπίτι

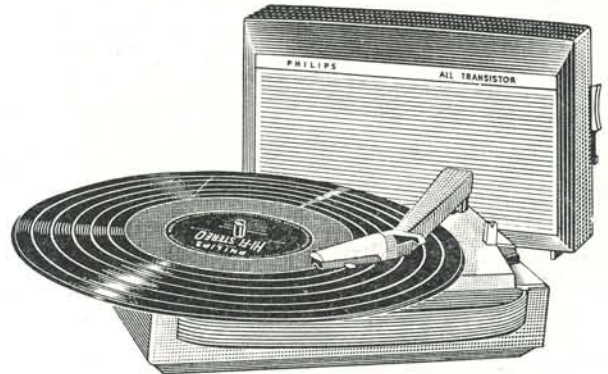
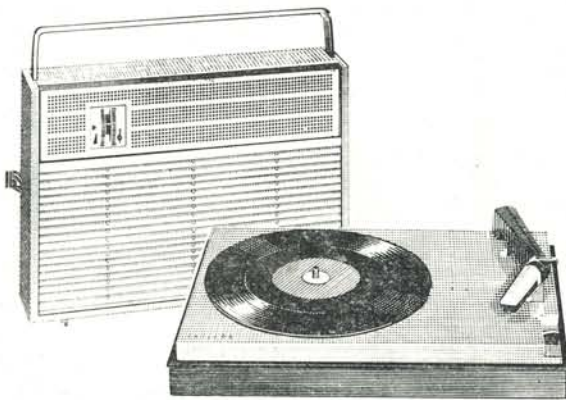
# χαρά στην έξοχή

Κάθε συσκευή ΦΙΛΙΠΣ σας εξασφαλίζει: \*ποιότητα \*απόδοση \*τεχνική καλύτερα από κάθε άλλη! Επίσης μοναδική τεχνική εξυπηρέτηση από τα Έργαστήριά της, τα καλύτερα εξοπλισμένα στην Ελλάδα. Και πρό πάντων τις πιο χαμηλές τιμές σε κάθε αντίστοιχο είδος της αγοράς.



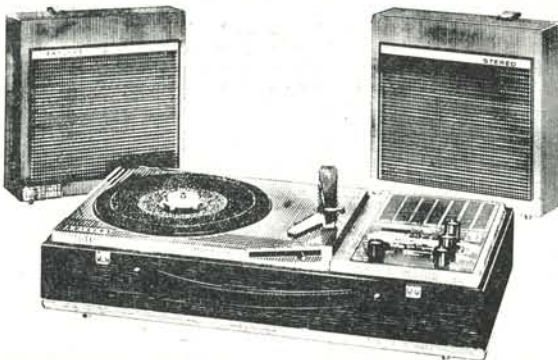
**AG 4031** Ήλεκτρόφωνο ρεύματος νέου τύπου. Μικρές διαστάσεις. Ίσχυροτάτη απόδοση. Δρχ. 1.280

**AG 4000** Φορητό Ήλεκτρόφωνο μπαταριών, 3 ταχυτήτων. Μικρές διαστάσεις. Ίσχυρη και πιστή απόδοση. Μεγάλη οικονομία μπαταριών. Δρχ. 1.200



**AG 4956** Στερεοφωνικό Ήλεκτρόφωνο. 2 ταχύτητες, 2 ενισχυτά, 2 μεγάφωνα. Ρύθμιση του τόνου. Πολυτελής θάλιτσα. Δρχ. 3.200

**AG 4126** Ήλεκτρόφωνο μπαταριών ισχυροτάτης απόδοσης, εξαιρετικής μουσικότητας Δρχ. 1.800



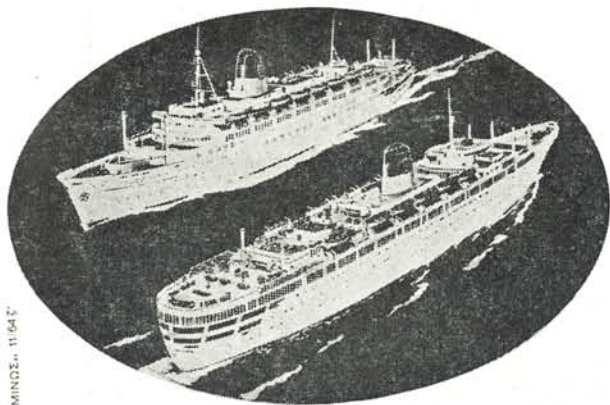
μοντέρνα, μουσικα, φθηνά  
και είναι...

# PHILIPS

2059/62/4



**2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ  
Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ  
ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ**



ΜΙΝΟΣ, 11/64Σ

**" ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ "**

τό νεώτερο και πολυτελέστερο υπερωκεάνιο 26.300 τόννων

**" ΟΛΥΜΠΙΑ "**

τό πλωτό ανάκτορο τών ωκεανών 23.000 τόννων

Από τόν Μάρτιο του 1965 δύο φορές τόν μήνα

**Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ** ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

**Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ** ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

και τό 3ήμερο **RELAX** ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ  
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ "ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ," "ΟΛΥΜΠΙΑ,"  
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΑ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ



ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.  
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17 - 19 ΤΗΛ. 470.271  
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ



*βοντάει και τό παιδί σου...*  
**ΛΑΪΚΟ ΛΑΧΕΙΟ**



# ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: 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, διαθέ-  
των ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 υποπρακτορεΐα εις όλην  
την Έλλάδα και τας κυριώτερας πρωτευούσας του έξωτερικού.

•  
ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

Π/74



## 30 ΔΙΩΝΕΣ

Δυό τέχνες πανάρχαιες  
Θέατρο  
και Ύφαντουργία  
30 αιώνες τό βαμβάκι  
ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεύει  
τόν άνθρωπο,  
τό σπίτι,  
τό θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ - ΠΑΤΡΑΪΚΗ  
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.





## Η ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ιδρύθηκε τούς πρώτους μετά τόν 'Απελευθερωτικό 'Αγώνα χρόνους καί συμπλήρωσε δράση 123 χρόνων. Κατά τά μακρά αὐτά χρόνια ἀπέδειξε ὅτι διαθέτει τήν ἱκανότητα νά προσαρμόζεται στις νέες τάσεις καί κατευθύνσεις τῆς κοινωνικῆς καί οἰκονομικῆς ζωῆς τοῦ τόπου. Σήμερα, δέν εἶναι ἀπλῶς ἓνα ἀπό τά ἰσχυρότερα πιστωτικά ἱδρύματα στό χῶρο τῆς Κοινῆς 'Αγορᾶς' τέμνει νέους δρόμους γιά τήν ἀνάπτυξη τῆς ἐθνικῆς δραστηριότητος καί παραστέκεται σέ κάθε ἰδιωτική δημιουργική προσπάθεια.

**ΕΘΝΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**



