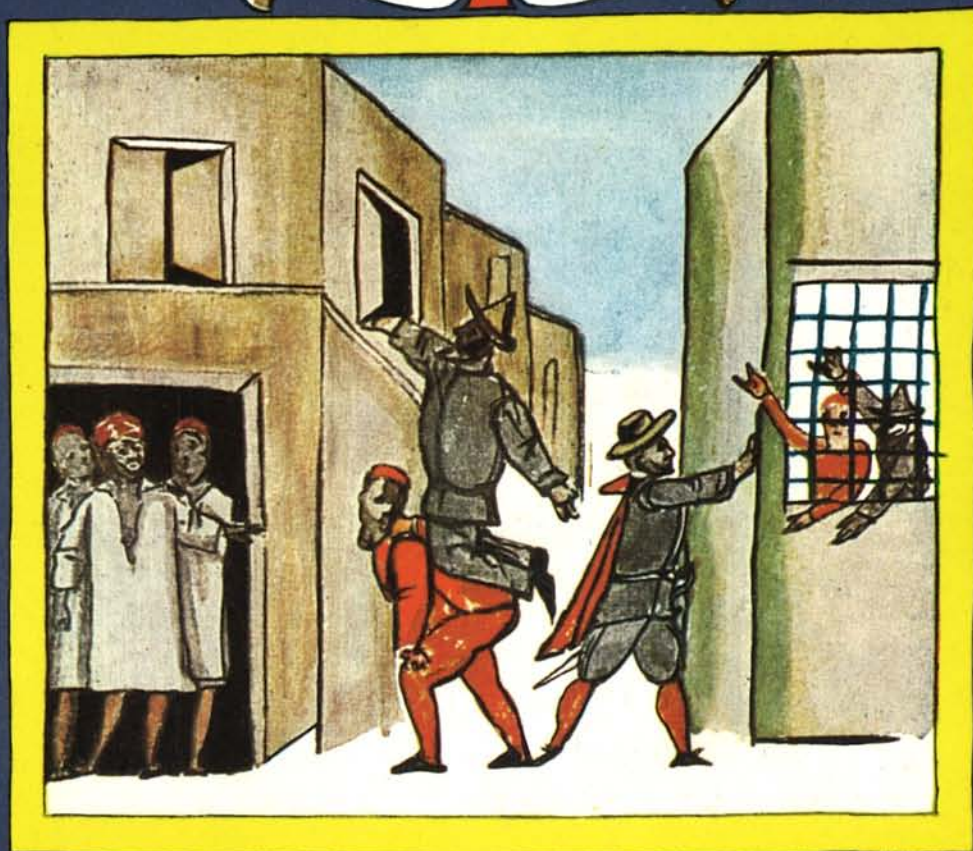


⊙ E A T P ⊙

LI
CARCERATI



CÔMEDIA

22



« Πῶς φροντίζω τὴν ὀμορφιά μου ; Μὲ τὸ σαποῦνι LUX »

ἐξομολογεῖται ἡ URSULA ANDRESS

«Γιατὶ ὁ πλούσιος ἀφρός του χαρίζει
στὴν ἐπιδερμίδα μου ζωντάνια καὶ
ὄψι βελούδινη...καὶ ἡ λεπτὴ εὐωδιά
του, μοῦ δίνει μιὰ ξεχωριστὴ γοητεία».
"Ἄν θέλετε νὰ λάμπετε καὶ σεῖς ἀπὸ
φωτεινὴ ὀμορφιά καὶ γοητεία, χρησι-
μοποιεῖτε πάντα σαποῦνι τουαλέτας
LUX.

9 στοὺς 10 ἀστέρες τοῦ Χόλλυγουντ
φροντίζουν τὴν ὀμορφιά τους μὲ
σαποῦνι τουαλέτας LUX



CIAO!



Νά πού τό είπαμε.
Μερικοί λένε πώς είναι μεγάλη οικειότηης.
Άλλοι τό θεωροῦν πολὺ πεζό, γιά μιὰ μεγάλη διεθνή
Ἀεροπορικὴ Ἐταιρία, σάν τὴν ALITALIA.
Ἔτσι, πιδ συχνά ἀκούγονται τὰ «BUON GIORNO»,
«AUF WIEDERSEHEN» ἢ «SAYONARA».
Γιατί ὁμως; Τό CIAO ταιριάζει τόσο πολὺ στήν θερμὴ φιλικὴ
ἀτμόσφαιρα τῆς ALITALIA. Δέν συμφωνεῖτε;
Λοιπὸν τὴν προσεχῆ φορά, πού θὰ ἐπιβιβάξεστε σ' ἓνα JET DC 8
ἢ CARAVELLE, δώστε αὐτὴ τὴν εὐχαρίστηση στή συνοδὸ.
Πέστε το ἑσεῖς πρῶτος καὶ θὰ δῆτε μὲ πόση χαρὰ
θὰ τό ἀκούσετε καὶ ἀπὸ ἐκείνην.
CIAO!

ALITALIA 

Ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΤΥΠΟΣ ΕΞΥΜΝΕΙ ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ

Μερικά χαρακτηριστικά αποσπάσματα δίνουν την εικόνα της προβολής και της άπηχίσεως που είχαν, σε παγκόσμια κλίμακα, οι φετινές Καλλιτεχνικές Έκδηλώσεις και τα Φεστιβάλ του Έλληνικού Όργανισμού Τουρισμού.

STUTTGARTER NACHRICHTEN

Το φεστιβάλ Αθηνών έχει εξελιχθῆ φέτος σε μιὰ κολοσσιαία ἐπιχείρηση. Ὄνομάζεται «Ἑλληνικό φεστιβάλ». Ἐπεκτείνεται σε μικρές και μεγάλες πόλεις, σ' ἀρχαιολογικούς τόπους και σε νησιά, ἀπὸ τὸν Μάιο ὡς τὸ τέλος Σεπτεμβρίου και, τελικά, βρίσκει μιὰ προέκταση στὴν Ἀθήνα πάλι, μετὰ τὴν Διεθνή Μπιεννάλε τῆς Σύγχρονης Γλυπτικῆς, στὸ λόφο τῶν Μουσῶν. Στὸ Ὁδεῖον Ἡρώδου Ἀττικοῦ, στὰ πόδια τῆς Ἀκροπόλεως, ἐμφανίζονται πλάι στὰ ἑλληνικά θεατρικά συγκροτήματα, Ὁρχήστρες και Χορωδίες, τὸ Ἰαπωνικό θέατρο Νό, Ὁρχήστρες ἀπ' τὸ Ὁσλο, τὸ Λονδίνο, τὴν Πράγα, τὴν Βαρσοβία, τὴν Σόφια, τὸ Μάρλμπορω και τὰ Μπαλλέτα τῆς Νέας Ὑόρκης. Στὴν Ἐπίδαυρο, τέλος, ὁ Καραγιαν θὰ διευθύνῃ τὴν φιλαρμονική τοῦ Βερολίνου, τὴν Χορωδία Φίλων Μουσικῆς τῆς Βιέννης και μιὰ ὁμάδα ἐκλεκτῶν σολίστ, στὸ «Ρέκβιεμ» τοῦ Βέρντι.

Στουτγάρδη 23 Αὐγούστου 1965

CLAUS - HENNING BACHAMANN

NEW YORK Herald Tribune European Edition

Ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ φιλόδοξα φεστιβάλ αὐτῆς τῆς χρονιάς εἶναι τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν, ἢ μάλλον τὸ Ἑλληνικό φεστιβάλ. Θὰ εἶναι ἕνα εἶδος πνευματικῆς Ὀλυμπιάδος, πού θὰ διαρκέσῃ ὀλόκληρο τὸ καλοκαίρι, μετὰ τὴ συμμετοχὴ καλλιτεχνῶν ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο και πού θὰ ἐπεκταθῆ σ' ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα.

23 Μαΐου 1965

ERIC SALZMAN

LE FIGARO

Τὸ 11ο Ἑλληνικό φεστιβάλ. Αὐτὸ δὲν μοιάζει μετὰ τὰ προηγούμενα. Τὸ φετινὸ ἐγχείρημα βρίσκεται στὰ μέτρα τῆς φυλῆς πού, μέσα σὲ δέκα χρόνια, ἐκτίσῃ τὸν Παρθενῶνα... Ἡ συναυλία μετὰ τὸν Δαβὶδ Ὁϊστραχ, ὑπῆρξε μιὰ ἐμπειρία. Καθένας θὰ ὑπερφηανεύονταν νὰ πῆ: «Ἦμουν κι' ἐγὼ ἐκεῖ!».

31 Μαΐου 1965

CLARENDON
(BERNARD GAVOTY)

IL GIORNALE D'ITALIA

Θεατρικές ἐκδηλώσεις μέσα ἀπὸ τὰ Ἑρεΐπια. Ἡ σκηνὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ φεστιβάλ, πού γιὰ πρώτη χρονιά φέτος ἀνοίγει κι' ἀπλώνεται σὰν βεντάλια σ' ὀλόκληρη τὴ χώρα, διάλεξε τὸν εὐκόλο δρόμο τῶν μεγάλων πόλεων και τῶν παραθαλασσίων κοσμικῶν ἀκτῶν ἢ τῶν καθιερωμένων ἀρχαιολογικῶν χώρων, πού κατακλύζονται ἀπὸ ὁμάδες τουριστῶν. Τὸ θέατρο ξαναγύρισε ἐκεῖ πού ξεκίνησε, δυόμισι και τρεῖς χιλιάδες χρόνια, πρὶν.

6 Ἰουνίου 1965

C. BARBIELLINI AMIDEI

ΤΟΝ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Έξακόσια περίπου ένθουσιώδη άρθρα και κριτικές δημοσιεύτηκαν στὸν παγκόσμιο Τύπο γιὰ τὴν ἐθνικῆς σημασίας καλλιτεχνικὴ προσπάθεια ποὺ ἀνέπτυξε ιδιαίτερα τὸ φετεινὸ καλοκαίρι ὁ Ἑλληνικὸς Ὄργανισμὸς Τουρισμοῦ.

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Ἡ Ἀθήνα καθιερῶνει μιὰ Σχολή. Θέλει τὸ φετεινὸ φεστιβάλ νὰ ξαναζωντανέψη καὶ νὰ μεταφέρει καὶ στὶς πιὸ ἀπόμερες ἐπαρχιακὲς πόλεις, τὴν ἀγάπη γιὰ τὴν Τέχνη, τῆς ὁποίας τὰ ἴχνη εἶναι διάσπαρτα σ' αὐτὴ τὴ χώρα. Θέλει, ἐπίσης, νὰ κἀνη γνωστὸ τὸν δυτικὸ εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ στὴ χώρα καὶ νὰ δῶσι στοὺς Ἕλληνες καὶ στοὺς ξένους τὴν εὐκαιρία συγκρίσεως τῆς κλασσικῆς μὲ τὴν μοντέρνα Τέχνη, παρουσιάζοντας ἀνάλογα θεάματα ἀπὸ συγκροτήματα διεθνοῦς κύρους.

9 Ἰουνίου 1965

GUENTHER RUEHLE

WEEKLY TRIBUNE - GENEVE

Τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν ἐπιστρατεύει τώρα τὶς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις τῆς χώρας, γιὰ νὰ δῶσι στοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες τὴν εὐκαιρία νὰ συμπράξουν μὲ ξένα συγκροτήματα... Ἐκεῖ γίνεται τὸ μεγαλύτερο σὲ χρονικὴ διάρκεια καὶ πλουσιώτερο σὲ συγκροτήματα φεστιβάλ τῆς Εὐρώπης καὶ θὰ διαρκέσῃ φέτος ἀπὸ 1 Ἰουλίου ἕως 26 Σεπτεμβρίου... Τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο ποὺ καθιέρωσε τὸ φεστιβάλ Ἀθηνῶν, θὰ συνεχισθῇ φέτος μὲ πλατύτερη ἔννοια.

9 Ἰουλίου 1965

MARGUERITE NEWMAN

L'OSSERVATORE ROMANO CITTA DEL VATICANO

Στὴν Ἀθήνα καὶ σὲ 48 ἑλληνικὲς πόλεις, τὸ ἀρχαῖο δῶμα θὰ πραγματοποιήσει 258 παραστάσεις. Ἡ σημαντικὴ προσπάθεια τοῦ φεστιβάλ ἔχει σκοπὸ νὰ ἀξιοποιήσει τὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία τουριστικὰ καὶ ἐκπολιτιστικὰ καὶ νὰ δημιουργήσει σὲ ἑλληνικὸ κῶρο μιὰ συνάντηση ξένων, ἀπὸ τοὺς ὁποίους πολλοὶ εἶναι διάσημοι, ἕνα εἶδος πνευματικῆς συγκεντρώσεως. Ἔτσι ἡ Ἑλλάδα, ἀπὸ τὸν Ἰούνιο ὡς τὸν Σεπτέμβριο, θὰ μεταβληθῇ ὁλόκληρη σὲ μιὰ Σκηνή, γιὰ τὴ μόρφωση τοῦ λαοῦ καὶ τὴν πνευματικὴ ψυχαγωγία τῶν ξένων.

9 Μαΐου 1965

D. PETRONE

CORRIERE LOMBARDO

Καλὸ θὰ ἦταν, ὁ ἐπὶ τῶν θεαμάτων Ὑπουργὸς μας, ἐκτός τοῦ Τουρισμοῦ, νὰ συγκεντρώσῃ λίγες στιγμὲς τὴν προσοχή του στὴν Ἑλληνικὴ αὐτὴ πρωτοβουλία. Θὰ τοῦ ἔχη, φαίνεται, διαφύγει ὅτι ἐμεῖς τὸ καλοκαίρι προσφέρουμε στοὺς περιηγητὰς κλειστὰ θεάτρα καὶ παμπάλαιες κινηματογραφικὲς ταινίες.

12 Ἰουνίου 1965

MICHELE INTAGLIETTA

SUNDAY TELEGRAPH

Φεστιβάλ 1965. Ἡ πιὸ ὑγιὲς πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἐξορμήσεως, εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι οἱ Ἕλληνες, ποὺ εἶχαν συνηθίσει νὰ ἐπαναπαύωνται στὸ κλασσικὸ καὶ ἥρωικὸ παρελθόν τους, ἀπεφάσισαν διὰ μιᾶς νὰ ἀρπάξουν τὸ παρόν. Τὸ ἂν ἀποτολμοῦν περισσότερα ἀπὸ ὅσα μποροῦν, αὐτὸ θὰ τὸ δοῦμε. Ὑπάρχει κάτι τὸ γοητευτικὰ ἀπληστο σ' αὐτὸ τὸ πρόγραμμα τῶν 700 Καλλιτεχνικῶν Ἐκδηλώσεων, μὲ τὴν συμμετοχὴ 3.700 καλλιτεχνῶν... Ἐνας ξεναγός, ποὺ τὸν γνωρίζω ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἤμουν στρατιώτης, μοῦ εἶπε πῶς καὶ οἱ βοσκοὶ ἀκόμη συνωθεῦνται γιὰ νὰ δοῦν ἀρχαῖο δῶμα.

6 Ἰουνίου 1965

JOHN WARRACK



ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου ἐξυπηρητήσεως

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





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

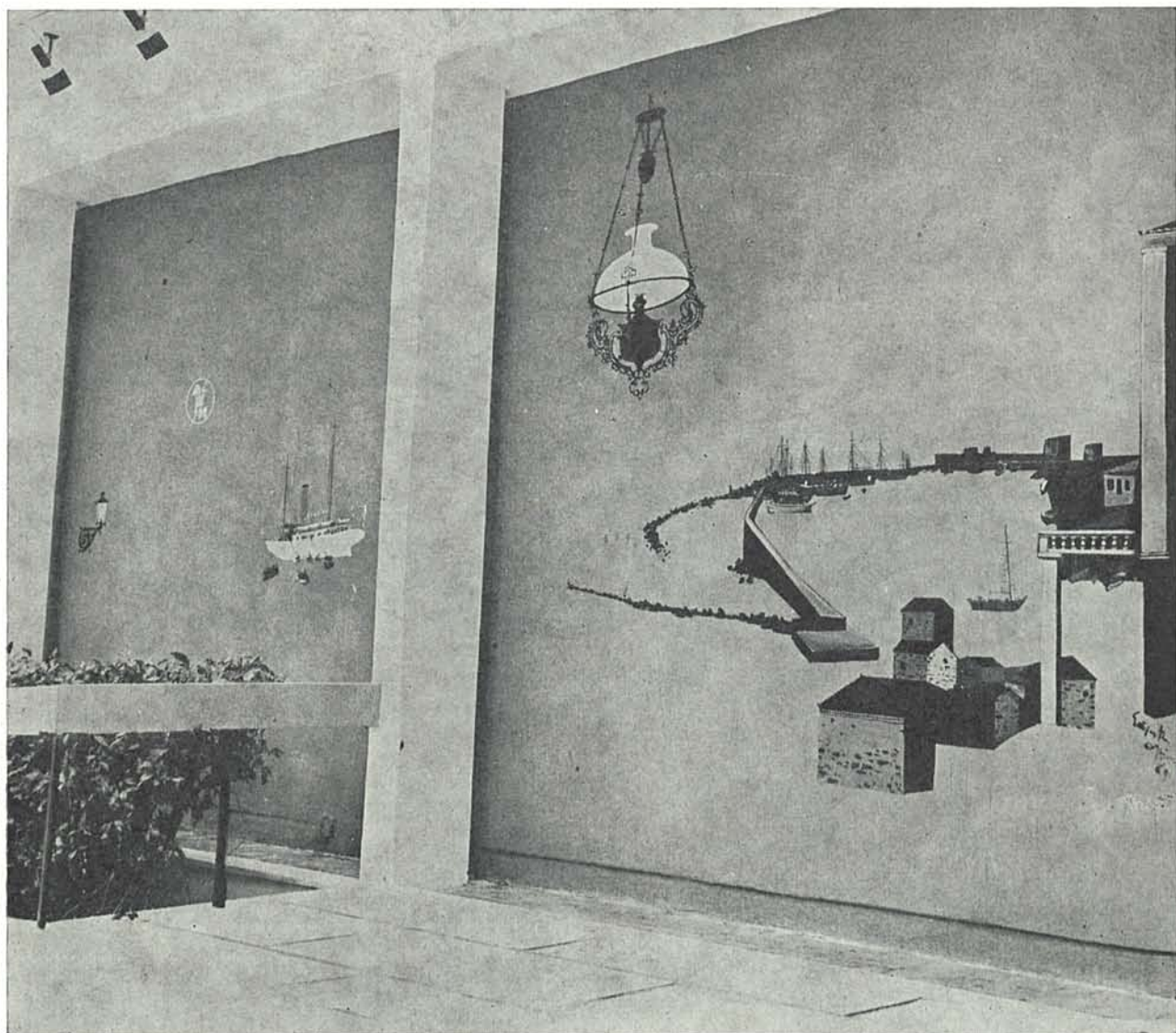
Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

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



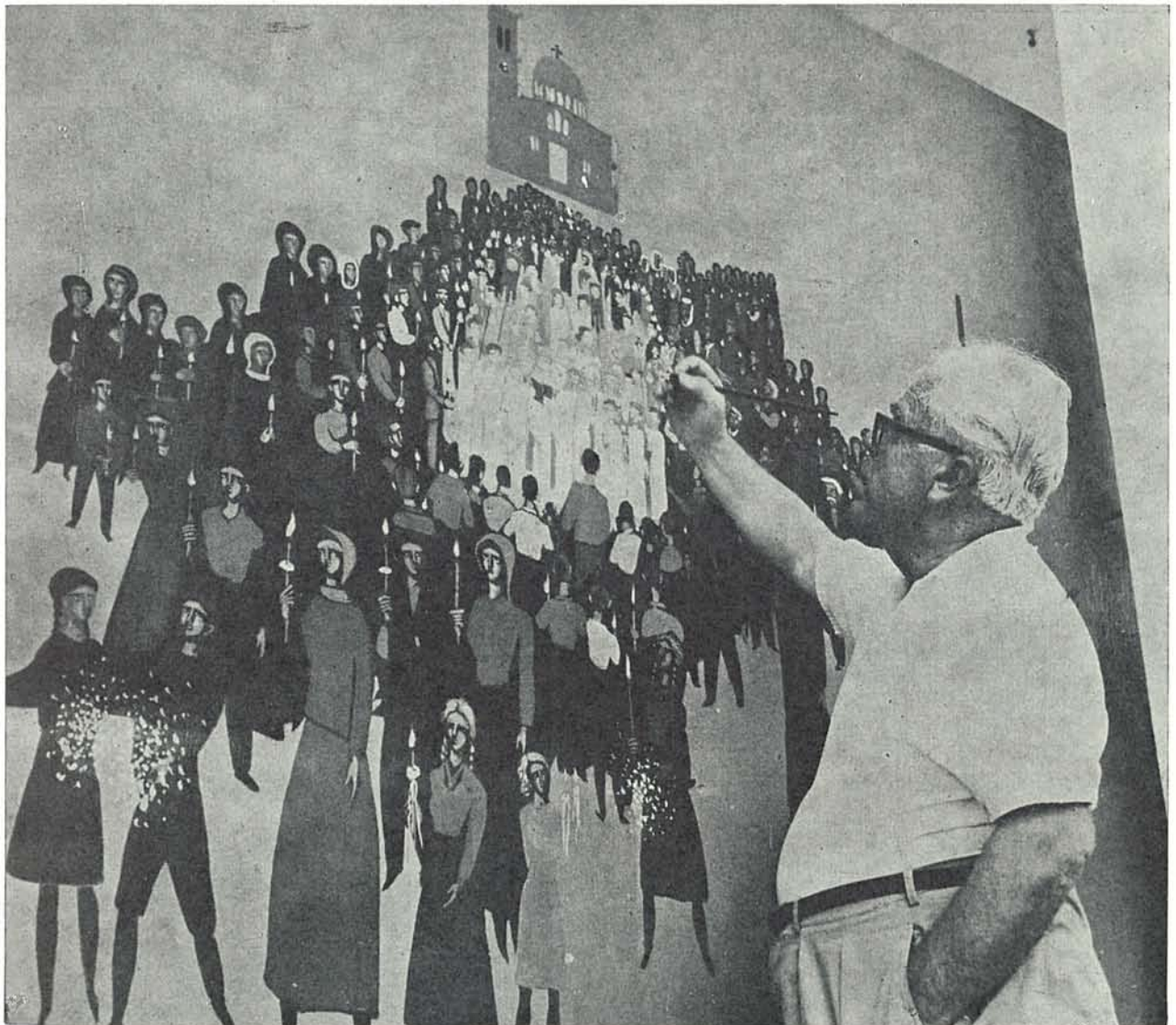
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ἡ Δημοσία Ἐπιχειρήσις Ἡλεκτρισμοῦ, στήν προσπάθεια προβολῆς τοῦ τεραστίου ἔργου τῆς ἐξηλεκτρισμοῦ τῆς χώρας, πού συνετελέσθη στήν 15ετία 1950—1965 καθώς καί ἐνός ὑπό ἐκτέλεσιν εὐρυτέρου πολιτιστικοῦ προγράμματος ἐξηλεκτρισμοῦ τῆς ὑπαίθρου, θεώρησε καθῆκον τῆς νά μὴν ἀγνοίση τήν σημασίαν, πού θά εἶχε γιά τήν ἐπιτυχία αὐτῆς τῆς προσπάθειας, ἡ συμβολή τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς. Ἀπόδειξις, ἡ ἐφετεινῆ παρουσία τοῦ ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου μέ τίς παραστατικές τοιχογραφίες του στό Περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η. στήν Διεθνῆ Ἐκθεσί Θεσσαλονίκης. Γιά ἡ νά γίνῃ περισσότερο κατανοητός αὐτός ὁ συσχετισμός τῆς σύγχρονης ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς μέ τήν προσπάθεια προβολῆς τοῦ ἔργου τῆς Δ.Ε.Η., μεταφέρουμε ἕνα ἀπόσπασμα ἀπό τόν λόγο τοῦ Προέδρου τοῦ Δ. Συμβουλίου τῆς Δ.Ε.Η. Καθηγητοῦ κ. Ἀλ. Παππᾶ στά ἐγκαίνια τοῦ Περιπτέρου τῆς Δ.Ε.Η.: «Πρὶν τερματίσω τήν ὁμιλίαν μου — ἐτόνισε ὁ κ. Παππᾶς — θά ἤθελα νά σᾶς πῶ καί δυὸ λόγια διὰ τό Περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η. Δέν θά ἀναφερθῶ εἰς τὰ ἐκθέματα. Ἐλπίζομεν ὅτι ἐξ ὅσων προβάλλονται μέ τόσων γενικότητα ἐδῶ, θά δυνηθῆ ὁ ἐπισκέπτης νά σχηματίσῃ μίαν συγκεκριμένην ἐντύπωσιν περὶ τῆς δραστηριότητος καί τοῦ ἔργου τῆς Δ.Ε.Η. καί ἰδίᾳ διὰ τόν ἐπιτελούμενον εἰς τήν ὑπαίθρον ἄθλον μέ τὰς ἀθρόας ἠλεκτροδοτήσεις τοῦ προγράμματος 1964—1965, ὡς καί τοῦ ἐν ὄψει προγράμματος τοῦ 1966. Ἐκεῖνο τό ὅποιον ὅμως ἐπιθυμῶ ἰδι-



ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ Δ.Ε.Η.

αιτέρως νά ἐπισημάνω εἶναι ἡ ἀπό τοῦ παρελθόντος ἔτους καθιερωθεῖσα συσχέτισις τοῦ ἔργου τῆς προβολῆς τῆς Ἐπιχειρήσεως μετὰ μίαν ἀπό τὰς πλέον ἐξιδανικευμένας ἐκδηλώσεις τῆς Τέχνης, εἴτε ὑπὸ τὸν τοπικὸν τῶν ΣΦΡΑΡΗΙΤΟ, μετὰ τὰ ὁποῖα διεκόσμησε πέρυσι τὸ περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η., ὁ ἐκλεκτὸς καλλιτέχνης κ. Σπύρος Βασιλείου, εἴτε ὑπὸ τὸν τύπον τῆς κλασσικῆς ζωγραφικῆς, μετὰ τὶς ὡραῖες πολύχρωμες τοικογραφίες, τὶς ὁποῖες καὶ πάλιν ὁ κ. Βασιλείου μετὰ τόσων ἐμπνευσιν καὶ ἐπιτυχίαν ἐζωγράφησεν ἐφέτος, προσδῶσας εἰς τὸ περίπτερον μίαν ἀναμφισβήτητον αἰγλήν καὶ γραφικότητα. Δὲν προτίθεται βέβαια νά προδῶ εἰς ὑποδείξεις. Νομίζω ὅμως ὅτι ὅταν ἡ Τέχνη τίθεται εἰς τὴν ὑπηρεσίαν μεγάλων Ἐπιχειρήσεων ἢ Ὄργανισμῶν, ἡ ὠφέλεια εἶναι διττὴ καὶ ἐπιχειρησιακῶς καὶ κοινωνικῶς, δεδομένου ὅτι δὲν βελτιοῦται μόνον ἡ στάθμη τῆς προβολῆς ἀλλὰ καὶ καλλιεργεῖται εἰς τὰ εὐρύτερα κοινωνικά στρώματα τὸ αἶσθημα τοῦ ὡραίου καὶ τοῦ καλοῦ. Δὲν θὰ ἦτο ἴσως ὑπερβολὴ ἂν ὑπεστήριζε κανεὶς ὅτι εἰς ἐκδηλώσεις ὡς αὐτὴ τῆς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, ὅπου ἡ Ἑλλάς προβάλλεται διεθνῶς, ἡ συνεργασία τῆς Τέχνης θὰ ἔπρεπε νά εἶναι εὐρύτερα. Ἡ Δ.Ε.Η. πιστεύουσα εἰς τὴν σκοπιμότητα τῆς συνεργασίας αὐτῆς, δὲν ἐδίωξεν νά τὴν καθιερώσῃ. Ὁ ἐνθουσιασμὸς μετὰ τὸν ὁποῖον ἐγένετο καὶ πέρυσι καὶ ἐφέτος δεκτὴ, καταδεικνύει τὸ βαθύτερον καλλιτεχνικὸν αἶσθημα τοῦ κοινῆ καὶ δημιουργεῖ τὴν ὑποχρέωσιν ὅπως ἡ προσπάθεια συνεχισθῇ».





κυκλοφορουν
91 μάρκες
έλληνικων
σιγαρέττων



Μόνο τὸ ΑΥΡΑ
εἶναι "ΜΕΝΤΟΛ,"

•
ΚΑΠΝΙΣΜΑ: ΕΛΑΦΡΟ

ΜΕΓΕΘΟΣ: KING SIZE

ΦΙΛΤΡΟ: ΑΝΤΙΤΑΡΝΙΚ

ΥΨΗΛΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ

•
aura

ΣΕΚΟΥΡΑΖΕΙ... ΔΡΟΣΙΖΕΙ!

Γ. Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.

" ΑΛΕΚΤΟΡ "

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Δ', Τεύχος 22
Ιούλιος - Αύγουστος 1965

Κεντρικά Γραφεία :
Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύστη)
Νέο τηλέφωνο 222-555
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150
Φοιτητική έτησΙΑ δρχ. 120
Έξωτερικού: Δολλάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

Τυπογραφικές εγκαταστάσεις
ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
Έπικούρου 20, τηλ. 312.505
Μονοτυπία: Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Ρήγα Παλαμίδα 5, τηλ. 310.384

Όφσσετ: ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ
όδός Μαραθωνοδρόμου 119,
Μαρούσι, τηλέφωνο 018.590

Κλισέ: Άδελφοί ΛΑ ΙΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Άκουαρέλα - εξώφυλλο για ένα από
τά εκατό χειρόγραφα σεναρία της
συλλογής Κορσίνι (1621 - 1642)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :

Ένα πολυδύναμο Θέατρο.— Κατάκτησε την Εὐρώπη.—
Τά σεναρία της, θησαυρός!— Τὸ παράδειγμα τοῦ Μι-
κλασέφσκι.— Ανέβασε τὴ γυναίκα στὴ Σκηνή.— Ἡ ἀνα-
λαμπὴ μὲ τὸν Κάρλο Γκότσι.— Ἀγαπημένο θέμα τὸν
ζωγράφων.— Ἐπιστροφὲς στὴν Κομμέντια.— Ὁφείλουμε
νὰ τὴν ἐρευνήσουμε σελ. 11

ΚΕΙΜΕΝΑ :

JACQUES CALLOT : "Balli di Sfessania". Οἱ ἄμμοσι πρό-
γονοὶ τῆς Κομμέντια. Γκραβούρες. σελ. 27

ΑΝΩΝΥΜΟΥ : "Contratti Rotti". Σεναριο τῆς Κομμέντια
ντέλλ' ἄρτε, ποὺ διασώθηκε ἀπὸ τὸν Κάρλο Γκότσι. σελ. 33

Κομμέντια σὲ τοιχογραφίες τοῦ 1563. Ἔργα τοῦ Ἄλεσσάν-
τρο Σκάλτσι σελ. 34

MASSIMO TROJANO : Παράστασις ἐν ἔτει 1568. Ἡ πα-
λαιότερη περιγραφή Κομμέντιας. Ἀπόδοσις Γιώργου Σε-
βαστίκογλου σελ. 35

LUIGI RICCOBONI : Ἡ τέχνη νὰ παρασταίνεις. Δοκί-
μιο ὑποκριτικῆς τοῦ 1728. Μετάφρασις Τ. Δραγώνα σελ. 55

CARLO GOZZI : Ἀνώφελα Ἀπομνημονεύματα. Ἡ ἀνα-
νέωσις τῆς Κομμέντια. Μετάφρασις Δέσπωσ Διαμαντίδου
σελ. 61

ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :

LUIGI RICCOBONI : Ὁ Ἴταλὸς ποὺ παντρεύτηκε στὸ
Παρίσι. Ἴταλικὴ Κωμωδία. Μετάφρασις Τ. Δραγώνα σελ. 65

ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ :

ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ : Commedia dell' arte. Ἡ παντο-
κρατορία τοῦ ἠθοποιοῦ σελ. 15

ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ : Τέχνη ἀπὸ τὸ Λαό. Τὸ θαῦμα τῆς Κομ-
μέντια ντέλλ' ἄρτε σελ. 30

ΠΕΑΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ : Πίσω στοὺς θεατρίνους! Τὸ θέατρο
τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησις σελ. 37

CONSTANTIN MICLACHEVSKI : Τὰ μυστικὰ τῆς Κομ-
μέντια. Ἡ τέχνη τῆς παράστασις. Μετ. Τ. Δραγώνα σελ. 40

PIERRE - LOUIS DUCHARTRE : Μάσκες χωρὶς ἔκφρα-
σις. Τίς ζωντάνευαν οἱ θεατρίνοι. Μετ. Κ. Σταματίου σελ. 52

ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ : Ἑλληνικὴ Κωμωδία καὶ Κομμέντια.
"Δοῦναι καὶ λαβεῖν" τῶν δυὸ θεάτρων σελ. 73

ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ : Κομμέντια καὶ Καραγκιόζης. Ἐνας
Ἑλληνας Ζάνι στὸν μπερντέ σελ. 76

ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ : Αὐτοσχεδιασμός καὶ Θέατρο
Τὸ λαϊκὸ πανηγύρι προαιώνια ρίζα σελ. 79

ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ : Κομμέντια στὰ χρόνια μας. Προσω-
πικὴ ἐμπειρία ἀπ' τὴ Γαλλία σελ. 85

ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΠΑΘΗ : Οἱ Ρῶσοι γιὰ τὴν Κομμέντια. Ἐρευ-
νες καὶ πραγματοποιήσεις σελ. 88

ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ : Κομμέντια καὶ Μουσικὴ. Στοι-
χεῖα τῆς ἐπιζοῦν ἀκόμα καὶ σήμερα σελ. 90

ΗΛΕΝΕ ΑΔΗΜΑΡ : Ἡ Κομμέντια στὴ Ζωγραφικὴ.
Ὁ Βαττώ καὶ οἱ πρόδρομοὶ του. Μετάφρασις Μιράντας
Μυράτ σελ. 92

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :

CONSTANTIN MICLACHEVSKI καὶ PIERRE - LOUIS
DUCHARTRE : Βιβλιογραφία γιὰ τὴν Κομμέντια σελ. 95

ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :

Ἀνασκόπησις τοῦ Διμήνου.— Ἀπολογισμός Ἑθνικοῦ Θεά-
τρου 1964-65.— Οἱ ἀλλαγὲς ἔργων στ' ἀθηναϊκὰ θεάτρα.—
Ἐκογον τὶς πιστώσεις Γραμμάτων καὶ Θεάτρου.— Γελοιο-
τητες: Ὁργανισμός τραγωδιῶν θηβαϊκοῦ κύκλου.— Ἡ
Α' Συνάντησις Λαϊκοῦ Θεάτρου στὴ Ζάκυνθο.— Ἀπεδεί-
χθη ἀπὸ τὰ πράγματα ἡ παρανομία Παπανούτσου σελ. 99



ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ Ἀγροτική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος – ἐκτός ἀπὸ τὸν κύριο ρόλο τῆς σὰν πιστωτικοῦ ἰδρύματος – τείνει νὰ γίνῃ ὄχι μόνον ὁ κύριος φορέας τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως ἀλλὰ καὶ ἓνας σημαντικὸς φορέας γιὰ τὴν ἀνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῶν ἀγροτῶν.



Στὸν τομέα τῆς προωθήσεως τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως, ἡ Ἀγροτική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος βελτιώνει συνεχῶς τὴν Τεχνική τῆς Ὑπηρεσίας, μετεκπαιδεύοντας τοὺς γεωπόνους στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ. Ἐπίσης, ὠργάνωσε ἀπὸ τὸν περασμένο χρόνο Ὑπηρεσία Οἰκονομικῶν Ἐρευνῶν, ὅπου οἰκονομολόγοι καὶ γεωπῶνοι συνεργάζονται γιὰ τὴν μελέτη τόσο τῶν βραχυχρονίων προβλημάτων ποὺ ἀντιμετωπίζει ἡ ἑλληνικὴ γεωργία ὅσο καὶ γιὰ τὰ μακροχρόνια προβλήματα τῆς ἀναπτύξεώς τῆς. Ἐπίσης ὠργάνωσε τρία σεμινάρια μετεκπαιδεύσεως περιφερειακῶν τῆς ὑπαλλήλων πάνω σὲ θέματα οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως, ἀσφαλειῶν κ.τ.λ.



Στὸν τομέα τῆς προσπάθειας γιὰ τὴν ἀνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῶν ἀγροτῶν, ἡ Ἀγροτική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος χρηματοδότησε τὸν περασμένο χρόνο γνωστὸ θίασο γιὰ περιοδεῖα στὴ Μακεδονία, σὲ περιοχὲς ὅπου οὐδέποτε εἶχε πάει σοβαρὸ θεατρικὸ συγκρότημα. Ἡ πρωτοβουλία ἐπαινέθηκε ἀπὸ τὸν Τύπο καὶ ἡ ἐπιτυχία ξεπέρασε τὸ προσδοκώμενο ἀποτέλεσμα. Ἡ Α.Τ.Ε. ἱδρυσε ἐπίσης ἀγροτικὲς βιβλιοθῆκες, οἱ ὁποῖες λειτουργοῦν σήμερα σὲ 78 Ὑποκαταστήματα.



Τέλος, ἡ Ἀγροτική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος ἄρχισε ἀπὸ πέρυσι νὰ ἀθλοθετῇ μικρὰ χρηματικὰ βραβεῖα, ὑπὸ μορφήν βιβλιαρίων καταθέσεων, γιὰ τοὺς ἀριστεύοντας μαθητὰς τῆς ἐπαρχιακῆς Ἑλλάδος.



Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ "Ένα πολυδύναμο Θέατρο

Το "Θέατρο"— ύστερα απ' τὰ τεύχη τοῦ Καραγκιόζη, τοῦ Σαίξπηρ καὶ τ' ἄλλα ποικίλα ἀφιερώματά του — προσφέρει στὸ ἀναγνωστικὸ Κοινὸ ἕνα ἀκόμα ὑπερτεῦχος - ἀφιερωμένο, αὐτὴ τὴ φορά, στὴν Commedia dell' arte. Ἐνα πολυδύναμο ἐπαγγελματικὸ Θέατρο, ποὺ φανερώθηκε στὴν Ἰταλία, ἀλλ' ἀπλώθηκε σ' ὁλόκληρη τὴν Εὐρώπη καὶ κυριάρχησε πάνω ἀπὸ δυὸ αἰῶνες. Πολλοὶ ἀναφέρουν τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Καθένας, ἄλλα ἐννοεῖ ὅταν μιλάει, κι ἄλλα καταλαβαίνει ὅταν τοῦ μιλᾶν γι' αὐτὴ. Πάντα ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ Κοινὸ — κι ἀπὸ τοὺς Ἕλληνας ἀκόμη ἐπαίοντες — τ' ἀληθινὰ στοιχεῖα αὐτοῦ τοῦ Θεάτρου, γιατί κανένας ὡς τὰ τώρα δὲ μίλησε ἀπὸ τὶς πηγές. Τὸ "Θέατρο" τὸ προσπάθησε: Ἀποφεύγοντας τὴν κούφη ἀποφθεγματικότητα, θέλησε νὰ προσφέρει μιὰ πρώτη γνωριμιὰ μὲ τὴν Κομμέντια, ἀπὸ τὶς πηγές. Μόνον ἔτσι ἴσως μπορέσουμε νὰ φτάσουμε σὲ χρήσιμα συμπεράσματα, γιὰ τὸ τί δὲν χάθηκε ἀπ' αὐτὸ τὸ Θέατρο, ἢ τί μπορεῖ νὰ κερδηθεῖ καὶ πάλι.

★ Κατάκτησε τὴν Εὐρώπη

Μὲ ντοκουμέντα — γραφὰ καὶ εἰκόνες — ἀλλὰ καὶ μὲ ἄρθρα ἑλληνικὰ καὶ ξένα, τὸ Θέατρο τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἐξετάζεται ἀπὸ χίλιες - δυὸ ἐνδιαφέρουσες πλευρές — ὅσες μπορεῖ νὰ περιλάβει ἕνα τεύχος. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἐπαναλάβουμε ἐδῶ τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ αὐτοσχέδιου ἀλλ' ἐντεχνου αὐτοῦ Θεάτρου. Φτάνει μόνον νὰ σημειώσουμε πὺς ἄξιοι θεατρίνοι, ξεκινώντας ἀπὸ πρόχειρα πατάρια στὰ τρίστρατα τῶν ἰταλικῶν πόλεων, κατάκτησαν τὸ ἰταλικὸ Κοινὸ πού, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μακιαβέλλι καὶ τοῦ Ἀριόστο (1527, 1533) χασμουριόταν μὲ τὰ ἔργα ἀνάξιων μιμητῶν. Στὰ πατάρια τῶν ἱμπροβιζατόρι, τὸ διψασμένον Κοινὸ βρῆκε τὸ Θέατρο ποὺ γύρευε. Γεμάτο χυμὸς, φαντασία καὶ σάτιρα, ποὺ τὴν ἐννοοῦσε ἡ κατάλυση τοῦ δογματικοῦ Μεσαίωνα κ' ἡ ἀνατολὴ τῆς Ἀναγέννησης, μὲ τὴν κριτικὴ τῆς διάθεσης. Γεννημένοι θεατρίνοι, ἀνεβασμένοι σὲ πατάρια, σ' ἕναν ἀμειλικτὸ ἄγωνα, μὲ μοναδικὸ ὄπλο τὶς προσωπικὲς τους ἱκανότητες, κατόρθωσαν νὰ δαμάσουν τὸ Κοινὸ, νὰ τὸ κερδίσουν, νὰ δημιουργήσουν Θέατρο. Ἐνα τέτοιο Θέατρο — κερδισμένο ἐνώπιον - ἐνωπιῶ μὲ τὸ Κοινὸ του — δὲν μπορεῖ παρά νὰ ἔχει στοιχεῖα γνήσια θεατρικὰ, ποὺ δὲν χάνονται μὲ τοὺς αἰῶνες. Αὐτὰ ἀναζητεῖ καὶ φωτίζει τὸ "Θέατρο". Ἡ ἐπικράτηση τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε σὲ διάφορους τόπους, μὲ διαφορετικὴ θεατρικὴ προϊστορία, δὲν εἶναι τυχαία. Εἶναι, μάλιστα, ἐκπληκτικὴ! Ἐνα Θέατρο, γεννημένο σὲ ταβέρνες,

σὲ πανηγύρια καὶ στὰ τρίστρατα, νιώθει, σὲ λίγο, τὸ ἴδιο βολικὰ στὶς βασιλικὲς Αὐλὲς καὶ στὶς δημόσιες πλατεῖες. Οἱ πρώτοι θίασοι ἐμφανίστηκαν στὰ μισὰ τοῦ 16ου αἰώνα. Μὲ ἀσύλληπτη ταχύτητα, μέσα σὲ λίγα χρόνια, κατάκτησαν ὄχι μόνον τὴν Ἰταλία, μὰ ὁλόκληρη τὴν Εὐρώπη. Ὁ Βενετσιάνος Ταμπαρίνι παίξει στὸ Λόντς στὰ 1568, ὁ Σολντίνιο στὴ Βιέννη στὰ 1570, στὰ 1568 ἔχουμε βεβαιωμένη παράσταση στὴν Αὐλὴ τῆς Βαυαρίας, στὰ 1563 τὶς τοιχογραφίες μὲ τύπους τῆς Κομμέντια στὸν Δουκικὸ πύργο τοῦ Τράουσιτς, ἔξω ἀπ' τὸ Μόναχο καὶ στὰ 1570 τὸν πίνακα τοῦ Μουσείου τοῦ Μπαγιέ, μὲ "μάσκες" τῆς Κομμέντια στὴν Αὐλὴ τῆς Γαλλίας. Ὁ θίασος Ντρουσιάνο Μαρτινέλλι περιοδεῖει στὴ Γερμανία κ' ὕστερα στὴν Ἀγγλία, ὁ περίφημος Γκανάσα μὲ τὸ θίασό του στὴν Ἰσπανία, ὁ διάσημος Πανταλόνε, Πασκονάτι διασκεδάζει μὲ τὸ θίασό του τὴν Αὐλὴ τοῦ Αὐτοκράτορα τῆς Αὐστρίας στὰ 1570. Ἐνας Κοβιέλο παίξει στὴ Βαρσοβία, κι ὁ Σάκκο στὴν Αὐλὴ τοῦ Τσάρου στὰ 1730. Στὴ Βιέννη ἔπαιξε μόνιμα θίασος Κομμέντια. Τὸ ἴδιο στὴν Ὀλλανδία. Μιὰ σχολὴ χοροῦ, ποὺ ξεπήδησε ἀπὸ τὴν Κομμέντια, λειτουργοῦσε στὴ Νυρεμβέργη, πρὶν ἀπ' τὰ 1716. Στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 16ου αἰώνα ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἔχει βρεῖ τὴ μορφή της κ' εἶναι στὶς δόξες της. Κανένας κανόνας ἢ αἰσθητικὴ ἀντίληψη δὲν τὴ δεσμεύει. Παλεύει ἀδιάκοπα γιὰ τὴν ὑπαρξὴ της. Πρέπει ν' ἀρέσει στὸ Κοινὸ. Κ' υἱοθετεῖ πρόθυμα κάθε τι ποὺ βοηθᾶ τὴν παράσταση, εἴτε τολμηρὸς νεωτερισμὸς εἶναι, εἴτε παλιὰ ξεχασμένη μέθοδος.

★ Τὰ σενάρια της, θησαυρὸς !

Τι νὰ πρωτοκάνει ἕνα περιοδικὸ ποὺ βγαίνει κάθε δυὸ μῆνες κ' ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει παγκόσμιο Θέατρο χιλιάδων ἐτῶν; Ὡσπου νὰ προχωρήσουμε, πάντως, στὴ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη, λυπόμαστε ποὺ δὲν μπορέσαμε νὰ δώσουμε ἕνα ὁλόκληρο τεύχος μὲ σενάρια Κομμέντιας ντέλλ' ἄρτε. Ἀπὸ τὴ βιβλιογραφία τοῦ τεύχους καταλαβαίνει καθένας τὸν πλοῦτο, τὴν ποικιλία καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν πηγῶν γύρω ἀπὸ τὴν Κομμέντια. Ὡστόσο, τὰ σενάρια τῆς Κομμέντιας ντέλλ' ἄρτε, ἄλλο καὶ κάθε ἄλλον. Ὁ ἀριθμὸς τους, τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς της, ἦταν τεράστιος! Τὰ περισσότερα, φυσικὰ, χάθηκαν ἀλλ' ἔχουν σωθεῖ καὶ πάρα πολλά. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τους δὲν δημοσιεύτηκε ποτέ. Τὰ λίγα ποὺ τυπώθηκαν, ἐξαντλήθηκαν γρήγορα καὶ σπανίζουν ἀπὸ χρόνια. Τὸ παλιότερο περιέχεται σὲ μιὰ περιγραφὴ παράστασης Κομμέντιας, ποὺ δόθηκε στὴν Αὐλὴ τῆς Βαυαρίας στὰ 1568 καὶ περιλαμβάνεται στὸ τεύχος. Τὸ δεύτερο εἶναι "Ἡ σκλάβια" τοῦ Π. Μπάρτολλι, δημοσιευμένο στὰ 1602. Ὁ θεατρίνος Φλαμίνιο Σκάλια,

πού παίζε τον Έρωτευμένο Φλάβιο, δημοσίευσε στα 1611 την πρώτη συλλογή 50 σενάρων. Είναι τα καλύτερα—κ' η καλύτερη πηγή μελέτης της Κομμέντια! Μιά χειρόγραφη συλλογή 103 σενάρων, πού 'γινε ανάμεσα 1618 και 1622 από τον έρασιτέχνη ήθοποιό Μπαζίλιο Λοκατέλλι, βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη Καζανατένε της Ρώμης. Τα σενάρια της είναι φλόαρα — πολλά απ' αυτά πιάνουν 48 μεγάλες χειρόγραφες σελίδες! Μιά μεταγενέστερη συλλογή είναι σημαντικότερη: 'Έγινε, ανάμεσα 1621 και 1642, από τον Δούκα και Καρδινάλιο Μαουρίτσιο της Σαβόιας κι άνακαλύφθηκε στα 1885 στη Βιβλιοθήκη Κορσίνι της Ρώμης. Περιλαμβάνει 100 σενάρια, άρκετά όμοια με της συλλογής Λοκατέλλι, αλλά λιγότερο φλόαρα. 'Η άξια της έγκειται στις 100 άκουαρέλες, πού τά εικονογραφοϋν — μιά, τό καθένα. Παριστάνουν σκηνές από τις κωμωδίες. Φτιαγμένες τήν ίδια εποχή, άποτελοϋν μοναδικά ντοκουμέντα γιά τό άνέβασμα τών έργων, τά σκηνικά, τά κοστούμια, τό παίξιμο τών ήθοποιών και γενικά τή θεατρική αντίληψη. Τίς πρόσεξε πρώτος ο ρώσος μελετητής Μικλασέφσκι και άποθησαυρίζει, όσες μπόρεσε περισσότερες, τό "Θέατρο" πού, με μιά απ' αυτές — τίς τόσο χαρακτηριστικές — κοσμεί και τό εξώφυλλό του. 'Υπάρχουν άκόμα πολλές άλλες γνωστές συλλογές: 183 σενάρια στην Έθνική Βιβλιοθήκη Νάπολης, 48 στη Βιβλιοθήκη Καζανατένε της Ρώμης, 51 στό Μουσείο Cívico της Βενετίας, 9 στη Βιβλιοθήκη Μπαρμπερίνι του Βατικανού, 22 είναι δημοσιευμένα στό βιβλίό του 'Αντριάνι (1734), άλλα 22 δημοσιευμένα στα 1880 από τόν καθηγητή Α. Μπάρτολλι. Κ' έξω απ' τήν 'Ιταλία: 173 χειρόγραφα με σημειώσεις του θεατρίνου Ντομένικο Μπιανκολέλλι, περίφημου 'Αρλεκίνου, μεταφρασμένα γαλλικά από τόν Λά Γκελέτ και με χαμένο τό ιταλικό πρότυπο, στη Βιβλιοθήκη της παρισινής "Οπερά, ή συλλογή Γκεράρντι, με καθαρά γαλλικές σκηνές — παραπλανητική γιά τή μελέτη της Κομμέντια, 39 σενάρια τυπωμένα στα ρούσικα στη Βιβλιοθήκη 'Επιστημών του Λένινγκραντ και άρκετά, τά τελευταία ίδιως χρόνια, στην 'Ιταλία. Τήν εποχή άκόμα του Α. Μπάρτολλι, όπως αναφέρει στον πρόλόγο του, ήταν γνωστά 80 σενάρια! Σήμερα ξερούμε γύρω στα χίλια. Τά πενήντα, όμως, της συλλογής Σκάλα κι όρισμένα άλλα, άξίζει κάποτε ά μπอเรσει κανένας νά τά μεταφράσει και νά τά δημοσιεύσει ελληνικά. 'Η έκδοση κ' ή συγκριτική μελέτη θά 'δινε πολύ ενδιαφέροντα συμπεράσματα άκόμα και γιά τις προτιμήσεις του Κοινού της εποχής — άφού κάθε λογής επιτυχία τήν εκμεταλλευόταν κ' ή Κομμέντια. Θά έλυνε, όμως, και τό κάπως πολύπλοκο θέμα της "δραματουργίας" της Κομμέντια.

★ Το παράδειγμα του Μικλασέφσκι

Στη χώρα αυτή, πού οι πιο περιεργοί "έπιχειρηματίες" άνοίγουν θέατρα κ' οι πιο άνευθυνοί θεατρίνοι κάνουν θιάσους, άξίζει νά τονιστεί ιδιαίτερα ένα περιστατικό. Μιά από τις πιο βασικές μελέτες γιά τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε είναι γραμμένη από τόν ρώσο Κωνσταντίν Μικλασέφσκι. Πρωτοκυκλοφόρησε τό 1914 στην Πετρούπολη και τό 1915 βραβεύτηκε από τήν Αυτοκρατορική της 'Ακαδημία. Τό 1927 "έπυξημένη και βελτιωμένη" κυκλοφόρησε στα γαλλικά, έκανε παγκόσμια καριέρα και μέχρι σήμερα μένει από τις πιο βασικές μελέτες γιά τήν Κομμέντια. Κ' ίδού πώς βγήκε: Μιά ομάδα καλλιτεχνών προετοίμαζε τήν εμφάνισή της στό "Σταρίνι Τεάτρ", τό Παλαιόκό Θέατρο της Πετρούπολης. Οι συνεργάτες του θεάτρου, γιά νά καθοριστεί ή τελική του κατεύθυνση, άνάλαβαν νά μελετήσουν και νά εισηγηθούν χρήσιμα στοιχεία από άλλες θεατρικές εποχές και ξένα δραματολόγια. 'Ο Μικλασέφσκι — πού 'χει μένει γνωστότερος από τή γαλλική έκδοση της μελέτης του, σάν Κωνσταν Μικ — άνάλαβε νά μελετήσει τήν άνεμετάλλευτη θεατρική εποχή της Κομμέντια ντέλλ' άρτε. 'Ερεύνησε στόν τόπο του, ταξίδευε στην 'Ιταλία, μελέτησε τις πηγές και ή εισηγήση γιά τούς συνεργάτες του "Σταρίνι Τεάτρ" μένει και σήμερα μιά από τις πιο υπεύθυνες άντιμετωπίσεις του θέματος! 'Ετσι ξεκινά ο θεατρικός προσπάθειες πού σέβονται τόν έαυτό τους, τό Κοινό και τήν άποστολή τους. Οι περισσότεροι ός τότε μελετητές της Κομμέντια έβλεπαν τό θέμα φιλολογικά. 'Ο Μικλασέφσκι τό πιασε θεατρικά. 'Αντί νά ψάχνει γιά τή γενεαλογία του Πουλτσινέλλα, πλησίασε τά καθαρά θεατρικά στοιχεία. Σκοπός του ήταν νά βοηθήσει ένα θέατρο στην πορεία του. Παράβλεψε τή φιλολογία κι άσχολήθηκε με τήν τεχνική τών θεατρίνων, τόν τρόπο άνεβάσματος τών έργων, τό σκηνικό, τό μακιγιάζ, τή μουσική και τό χορό, τά ήθη και τις συνήκες

ζωής και δημιουργίας τών θεατρίνων, τή στάση του Κοινού. Τό τεύχος περιέλαβε ένα μεγάλο — τό χρησιμότερο μέρος απ' τή μελέτη του Μικλασέφσκι, στις σελίδες του.

★ 'Ανέβασε τή γυναίκα στη Σκηνή

Πολλά προσγράφονται στό ένεργητικό της Κομμέντια ντέλλ' άρτε. 'Ωστόσο, τό άνέβασμα της γυναίκας στη Σκηνή, είναι από τις πιο σημαντικές ύπηρεσίες πού πρόσφερε στην Κοινωνία και τό Θέατρο. Στο Μεσαίωνα, σπάνια και σε ειδικές μόνο περιπτώσεις επιτρεπόταν εμφάνιση γυναίκας στη σκηνή. 'Ακόμα και στην 'Αναγέννηση. Καί, φυσικά, πρωτοστατούσε σ' αυτό ο Κλήρος. 'Η Κομμέντια κατόρθωσε νά σπάσει πρώτη τήν άρχή αυτή. Στα μισά του 16ου αιώνα οι γυναίκες έχουν κατακτήσει τις σκηνές της Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Θεατρίνες, με άσύγκριτη όμορφιά, πνευματική και καλλιτεχνική άκτινοβολία, διαπρέπουν. 'Η Κοινή Γνώμη τις δέχεται ευχάριστα και τούς προσφέρει τό θαυμασμό της. 'Η 'Εκκλησία δέν τις πολέμησε γιά πολύ. Δέχτηκε πώς οι ψιμθυσιάζοντες νέοι, πού παίζαν τις όμορφες γυναίκες, προξενούσαν χειρότερη παρεκτροπή. 'Η ιταλική καινοτομία ξάφνιασε τήν Εϋρώπη. Σιγά-σιγά, όμως, τό παράδειγμα τών ιταλικών θιάσων τό μιμήθηκαν και τ' άλλα θέατρα. 'Ο Γκελέτ αναφέρει πώς στη Γαλλία μέχρι και τό 1656 τούς γυναίκες ρόλους τούς έπαιζαν πιο συχνά οι άντρες. 'Η 'Ισπανία καινοτόμησε ωριότερα. Τόν καιρό του Λόπε ντε Βέγα πολλές θεατρίνες είχαν γίνει διάσημες. 'Ενας άγγλος περιηγητής, ο Γρογαι, πού παρακολούθησε στα 1608 παραστάσεις βενετσιάνικων θιάσων, έμεινε κατάπληκτος: "Παρατήρησα εδώ πράγματα πού δέν είχα δει ποτέ πριν, δηλαδή γυναίκες νά παρασταίνουν, πράγμα πού ποτέ μου δέν είχα ξαναδεί"! "Όταν πιά είχε σβήσει ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε, οι γυναίκες — πού εκείνη πρωτανέβασε στη Σκηνή — δέν έπαιζαν μόνο σημαντικό ρόλο στό παγκόσμιο Θέατρο. 'Αρχισαν νά παίζουν και ρόλους άντρικούς — ίδιως νεαρών άγοριών. 'Η διάσημη 'Ελλην Τέρρυ, μάννα του Γκόρντον Κραϊήγκ, άρχισε τήν καριέρα της παίζοντας, τόν 'Απρίλη του 1856, τό άγόρι Μαμιλιόσ στο "Χειμωνιάτικο Παραμύθι" και, δυό χρόνια άργότερα, τόν Πρίγκιπα 'Αρθούρο στο "Βασιλιά 'Ιωάννη". 'Η 'Αστα Νίλσεν και ή Σάρρα Μπερνάρ έπαιζαν 'Αμλετ. 'Ο ρόλος της γυναίκας γινόταν κυρίαρχος στό Θέατρο.

★ 'Η άναλαμπή με τόν Κάρλο Γκότσι

'Η Κομμέντια ντέλλ' άρτε είχε άπλωθεί σ' όλη τήν Εϋρώπη. Είχε πάψει ν' άντλεί από τήν άμμοση έπαφή της με τό λαό. Είχε άναγκαστικά άλλοιωθεί γιά ν' άρέσει και στό ξένο Κοινό. Είχε άρχίσει νά γερνάει και νά χτυπιέται από νέους δραματουργούς. Στην κάμψη της, στόν ίδιο τόν τόπο πού τή γέννησε, στάθηκε δίπλα της και τήν ύπερασπίστηκε με φανατισμό ο Ιταλός κόμης Κάρλο Γκότσι (1718-1801). Βοήθησε τόν παραδοσιακό άλλ' άξιο θίασο του Σάκκι, περίφημου Τρουφαλντίνου, κ' έγραψε έργα στα παλιά πρότυπα, διατηρώντας τέσσερις από τις άγαπημένες Μάσκες της Κομμέντια ντέλλ' άρτε — τόν Πανταλόνε, τόν Μπριγκέλλα, τόν Ταρτάλια και τόν Τρουφαλντίνο. Κυνήγησε τούς θεατρίνους πού παίζαν χωρίς μάσκα και περιορίζονταν νά επαναλαμβάνουν επί λέξει τούς ρόλους πού άποστήθιζαν. Οι Μύθοι του δίναν πάλι έλευθερία γι' αυτοσχεδιασμό στους θεατρίνους. Τα έργα του τά 'λεγε "Παραμύθια της γαϊγαίας", γιάτι προτιμούσε τά παραμύθια με βασιλόπουλα και νεράιδες, πού χώραγαν άληθινή ποίηση, δραματικότητα κ' εϋθυμία στοιχεία. "Ο έρωτας τών τριών πορτοκαλιών, "Ο κόρακας", "Ο βασιλιάς-έλάφι", "Η πριγκιπέσσα Τουραντότ", "Η γυναίκα-φίδι", "Οι καλότυχοι ζητιάνοι", "Τό γαλάζιο τέρας", "Τό πράσινο πουλί" είναι τά πιο γνωστά από τά παραμύθια του — γιάτι έγραψε και μερικά δραματικά έργα. Οι Μύθοι του συγκίνησαν τό λαό, πού άγαπούσε στό βάθος τό έθνικό του θέατρο — τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. 'Ασπονδος έχθρός του, ο σύγχρονός του Γκολντόνι. Είχε πρόδοσης τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε, είχε άπαρνηθεί τούς τύπους της και της έδωσε τή χαριστική βολή — γράφοντας όχι σενάρια ή Μύθους αλλά σωστούς θεατρικούς διαλόγους. 'Ισως, ή πολεμική του Γκότσι τόν άνάγκασε νά έκπατριστεί στη Γαλλία. Τό "Θέατρο" προτίμησε ν' άσχοληθεί μαζί του στό έπόμενο — κι όχι στό τεύχος της Κομμέντια ντέλλ' άρτε! Οι γερμανοί εκτιμούσαν και θαύμαζαν τόν Γκότσι. 'Ο Σλέγκελ τόν παρομοίαζε με τόν Σαίξπηρ. 'Ο Σίλλερ μετάφρασε τά



*Partenimento che danno ogni giorno li Ciarlatani in Piazza di S. Marco al Popolo,
 ogni natione che mattina e sera. ordinariamente, vi concorre.*
 Giacomo Franco Forma con Priuilegio

Έτσι ξεκίνησε ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Θεατρίνοι και τσαρλατάνοι στην πλατεία Άγίου Μάρκου τής Βενετίας. Στο πρώτο πλάνο, ό Πανταλόνε. Άνάμεσα στο κοινό κ' ένας έλληνας (grecho). Γκραβούρα του Τζιάκομο Φράνκο, 1610. (Συλλογή Ροντέλ, Παρίσι)

COMMEDIA DELL' ARTE

Η ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Του ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Do, mi, sol, fa —
Tout ce monde va,
Rit, chante... (Verlaine)

Ὁ Τσάπιν, ὁ μεγάλος γελωτοποιὸς τῆς ἐποχῆς μας, ἀνίστορεῖ στὴν Ἀὐτοβιογραφία του πῶς πρωτοδημιούργησε τὸν τύπο τοῦ τὸν δόξαζε. Μία μέρα, ὁ παραγωγὸς του, ὁ Μὰκ Σέννετ, τοῦ 'πε νὰ "φορέσει κάτι" καὶ νὰ κάνει "μερικά ἀστεία" μπροστὰ στὸ φακό. Ἐκεῖνος ἄρπαξε εὐθὺς ὅ,τι βρῆκε πρόχειρο στὸ κοινὸ καμαρίνι τῶν κομπάρσων, καὶ σκάρωσε τὸ γνώριμὸ μας ἀλλοπρόσαλλο κοστοῦμι του. Κόλλησε κ' ἓνα μουστάκι, γιὰ νὰ φαίνεται πιὸ μεγάλος. Πῆρε κ' ἓνα μπαστουνάκι. Κι ὁ τύπος Σαρλώ ἔκανε τὴν εἰσοδὸ του στὴν ἱστορία.

Λίγο ἢ πολὺ, ἔτσι γεννήθηκαν στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης καὶ ἄλλοι οἱ τύποι τῆς αὐτοσχέδιας Ἰταλικῆς Κωμωδίας, ποὺ θ' ἀποτελέσουν τοὺς κυριότερους ψυχαγωγοὺς τῆς Εὐρώπης, γιὰ κάπου δύομισι αἰῶνες. Πρωτόρθαν στὸν κόσμο, ὅταν οἱ λαϊκοὶ θεατρίνοι τῆς Βενετίας ἢ τοῦ Μπέργκαμο, τῆς Μπολόνιας ἢ τῆς Νάπολης, μηχανεύτηκαν τὴ στολή, τὴ μάσκα τους, τὰ σουσοῦμια τοῦ κορμιοῦ καὶ τὰ τερτίμια τῆς καλιᾶς τους.

Στὶς ἀρχές, δὲν ἤξεραν ὁ ἓνας τὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἄλλου. Σιγὰ - σιγὰ γνωρίστηκαν, ἀλληλοθανυμάστηκαν κ' ἐνώσαν τις δυνά-

Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε στὰ τριστράτα. Τὸ ἀπλοῦστερο θέατρο τοῦ κόσμου: ἓνα πατάρι, μουσικὴ κ' ἓνας Ζάνι μὲ μάσκα, προσελκύουν τὸ Κοινό! Λεπτομέρεια ἀπ' τὴ γκραβούρα "L'arbore della Pazzia" τοῦ Φεοράντο Μπερτίλλι, τυπωμένη στὰ 1568



*Ho quant'è al guadagnar son ret i tefe
mà piu desto non ue di' ceratà no
cognor per frappe a danar freschi in mano*

μεις τους στὴ δημιουργία θεάσεων. Κι ὅταν οἱ πρώτοι ἰδρυτὲς τῶν τύπων πέθαναν, οἱ τύποι συνέχισαν ἀνενόηλα τὴ ζωὴ τους. Ἡ πάνδημη ἐπιτυχία τους προκάλεσε τὴν ἀγχονία τῆς ἐπιβίωσης. Φτερούγιζαν στὸν ἀέρα, σὰν τὶς ἀθάνατες ψυχές, ποὺ ἐγκαταλείπουν τὸ ἓνα γήινο σῶμα γιὰ νὰ τρυπώσουν σ' ἄλλο. Κ' ἐμψύχωναν ἔτσι ἀμέτρητα κορμιά - προικισμένα μὲ τὰ χαρίσματα τοῦ λόγου καὶ τῆς κίνησης - σὲ μιὰν ἀδιάκοπα ἐναλλασσόμενη μετενάρκωση. Ἡ κάθε καινούρια τους ὑλοποίηση ἔδινε, φυσικά, καὶ κάπως διαφορετικὴ ἔκφραση στὴν ἀρχικὴ ἰδέα. Ὁ τύπος, μόνον- τας βασικά ὁ ἴδιος, δεχόταν σκιές καὶ ἀποχρώσεις παραλλαγῶν. Τὸ κοστοῦμι του ἀκολουθαγε τὸ χρόνο, τὰ χαρακτῆρά του προσαρμόζονταν στὸν τόπο, ἢ φωνὴ του καὶ τὰ σκέρτσά του συνδέονταν μὲ τὸν ἐρμηνευτὴ θεατρίνο. Καμιά φορά, ὁ τύπος ξαναβαφτιζόταν, ἄλλοτε τοῦ κίλλαγε κάποιον προσωνύμι. Καὶ ποτὲ δὲν ἔπαυε ν' ἀποκτᾶει ἀδέρφια καὶ ξαδέρφια σ' ἄλλους θεάσους καὶ σ' ἄλλες πολιτείες. Ἡ περίοδος τῆς λεγόμενης σήμερα *Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε* - τὸν καιρὸ τῆς ἦταν γνωστὴ σὰν *Commedia all' improvviso* ἢ *Commedia a soggetto* - βαστάει σ' ἐν- τασὴ καὶ σ' ὑφεση, ἀπ' τὰ 1550 περίπου ἴσαμε τὰ 1800.

Παρακάτω δίνουμε μιὰ σύντομη βιογραφία τῆς. Ὅσο κι ἂν χαϊρόμαστε ὅμως τὸ καπιτάλι τῆς γνώσης μας γύρω ἀπ' αὐτὴν, πρέπει νὰ πληρώσουμε καὶ τὸν σχετικὸ φόρο τῆς ἀβεβαιότητος. Δὲν μπορούμε νὰ 'μαστε ἀπόλυτα σίγουροι τί ἀκριβῶς ἐπαίξαν οἱ Ἰταλιανοὶ κωμικοί, γιὰτὶ ὁ αὐτοσχέδιασμός ἀγνοεῖ τὴ δραματολογία. Δὲν μπορούμε νὰ 'μαστε ἀπόλυτα σίγουροι πῶς ἀκριβῶς ἐπαίξαν, γιὰτὶ οἱ ὀπτικές ἐντυπώσεις δὲ διατηροῦν γραπτὰ μνημεῖα. Δὲν μπορούμε νὰ 'μαστε σίγουροι οὔτε καὶ γιὰ τὴν ἀρχισὴ ἢ δράσης τῆς ἀποστολῆς καὶ τοὺς γυρολόγους τῶν πανηγυριῶν. Δὲν μπορούμε, τέλος, νὰ 'μαστε σίγουροι μήτε καὶ γιὰ τὴ μορφή - τὴν ἐξωτερικὴ καὶ τὴν ἐσωτερικὴ - τῶν τύπων, γιὰτὶ ἀλλάζε μὲ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ κάθε θεατρίνου καὶ μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ κάθε θεατρικοῦ χώρου.

Ἀπὸ ἐποχὴ σ' ἐποχὴ, ὁ Σκαραμούτσι παύει νὰ συγγενεῖται μὲ τὸν Καπετάνιο καὶ προσκολλεῖται στὴν οἰκογένεια τοῦ Μπριγκέλλα. Ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, ὁ Πιερότος χάνει τὴν πρόσχαρη ἐξυπνάδα του καὶ μελαγχολεῖ κοιτώντας τὸ φεγγάρι. Τὸ ἓνα τεκμήριο προβιβάζει τὸν Μπελτράμε σὲ πονηρὸ δούλο, τ' ἄλλο τὸν ὑποβιβάζει σὲ χαζὸν ἀφέντη καὶ πάει λέγοντας. Ἡ κληρονομικότητα καὶ τὸ περιβάλλον ἐπιδρῶν στὶς ἐμψυχες μαριονέτες, ὅπως ἀκριβῶς καὶ στυὸς ἀνθρώπους.

Προτὸ ἀκόμα βασιλέψει ὁ 15ος αἰῶνας, παίζονται στὴ γλώσσα τους οἱ κωμωδίες τοῦ Πλάτου καὶ τοῦ Τερέντιου, σὲ πανεπιστημιακοὺς κύκλους καὶ σὲ πρῆγικὲς Αὐλές τῆς Ἰταλίας. (Ἡ θεατρικὴ αὐτὴ παλιγγενεσία δὲν εἶναι ὀλίγε- λα ἀσχετὴ μὲ τὴ μετανάστευση τῆς ἑλληνικῆς διάνοησης ἀπ' τὸ τουρκεμένο Βυζάντιο στὴ Δύση - δίχως, βέβαια, νὰ μπορούμε νὰ ἰσχυριστοῦμε πῶς εἶναι ἀποτέλεσμά της).

Γρήγορα ἐμφανίζονται καὶ πρωτότυπες κωμωδίες, γραμ- μένες λατινικά, σ' ἀπομίμηση τῶν δυὸ ρωμαίων δραματου- ργῶν καί, φυσικά, τοῦ δασκάλου τους, τοῦ Μένανδρου. Εἰ- κοσιδύο μόλις χρόνια μετὰ τὴν Ἄλωση, παίζεται στὸ μέγαρο τῶν Γονζάγων τῆς Μάντοβας κ' ἡ ἑλληνικὴ κωμωδία τοῦ Δημητρίου Μόσχου, *Νέαιρα*.

Στὶς ἀρχές τοῦ ἐπόμενου αἰ- ὶωνα παρουσιάζονται οἱ πρώ- τες ἰταλικὲς κωμωδίες: ἡ *Καλάντρια* τοῦ Καρδινάλιου Ντοβίτσι ντὰ Μπιμπιένα, ἡ *Κασσάρια* καὶ οἱ *Suppositi* τοῦ Ἀρίστο, ὁ *Μανδραγό- ρας* τοῦ Μακιαβέλλι καὶ ἄλλες.

Ἀνάλογη ἐπιτυχία στὸ λαϊκὸ κοινὸ ἔχουν καὶ τὰ ἔργα τῶν μὴ διανοούμενων δραματου- ργῶν, ὅπως εἶναι ὁ Ἄντζελο Μπέολκο - ποὺ πῆρε τὸ πα- ρατσούκι *il Ruzzante* (ὁ Κουτσουπόλης) - καὶ ὁ Ἄν- τρέα Κάλμο, ἓνας πρόην γον-

δολιέρης. Οι δυο αυτοί, που έκαναν τη Βενετία πρώτο θεατρικό κέντρο της Ευρώπης, είχαν καθώς φαίνεται, πολλά δασκαλευτεί απ' τους εκπατρισμένους Έλληνες μίμους και διαλογογράφους. Συχνά στα έργα τους συναντάμε ρωμικές φράσεις. Και τούτο μάς κάνει να υποψιαστούμε πως το ελληνικό στοιχείο, που άφθονούσε ανάμεσα στους θεατές, δέ θ' άπουσίαζε ίσως όλοένα κι απ' την ομάδα των εκτελεστών.

Πολλοί τύποι, λοιπόν, γνώριμοι στο κοινό απ' τις παραπάνω κωμωδίες — όπως, λόγου χάρη, ο παλληκαράς Ροντομόντε του Άριστο, οι δίδυμοι του Μπιμπιένα, τα γερόντια του Κάλμο και, γενικά, οι πανούργοι ύπηρες που ύπήρχαν σχεδόν παντού — άρχισαν να γίνονται αυτόρκεις. Οι θαυμαστές τους ήθελαν να τους ξαναδούν. Η φήμη τους ταξίδευε από πολιτεία σε πολιτεία. Γι' αυτό και διάφοροι έρασιτέχνες της μιμικής ή του λόγου πήρανε τη συνήθεια να ψυχαγωγούν τους συντοπίτες τους — στους γάμους, στα παζάρια, και, προπαντός, στο Καρναβάλι — μ' αυτοσχέδιες σκηνές δεξιοτεχνίας, δανεισμένες απ' τις κωμωδίες που είχαν ιδωμένα ή άκουστά. Καθώς δөн τις ήξεραν απ' έξω, παράλλαζαν τους τύπους και τὰ επεισόδια, σύμφωνα με τὸ κέφι τους ή με τὰ γούστα του κοινού τους.

Αυτή, σε γενικές γραμμές, στάθηκε ή μυστηριώδης γέννηση της Κομμέντια ντέλλ' άρτε.

Μερικοί λένε πως ο Ρουτζάντε ο ίδιος έγραψε τὰ πρώτα σεναρία, μ' αυτό δεν είναι άποδειγμένο. Ξέρουμε άόριστα πως στα μισά περίπου του Τσινκουεσέντο (γύρω στα 1550) οι περισσότερες Ιταλικές πολιτείες έχουν τὸ πρόχειρο θεατρικό πατάρι τους και τους ευνουμένους έγχώριους γελοιοποιούς τους: ή Βενετία τὸν Πανταλόνε, ή Νάπολη τὸν Πουλοθιέλλα, ή Μπολόνια τὸν Ντοττόρε, τὸ Μπέργκαμο τὸν Άρλεκίνο κλπ. Τὴν ίδια εποχή συναντάμε και τὴν πρώτη νύξη για πλανόδιους θιάσους αυτοσχέδιες κωμωδίας, που δίνουν παραστάσεις σε διάφορες άρχοντικές Αύλεις.

Οι "ιμπροβιζατόροι" αυτοί είναι πανταχού παρόντες. Δέ γίνεται πριγκιπικός γάμος ή άποκριτικό πανηγύρι δίχως αὐτούς. Με τὰ καρτόνια τους και τὰ μογαλάκια τους, ίδιοι γύφτοι, άψηφούν ποτάμια και βουνά, για να μη χάσουν ούτε μιὰ εύκαιρία να ψυχαγωγήσουν τὸ κοινό τους, και, τὸ σπουδαιότερο, να βγάλουν μερικούς παραδες. Περνούν ακόμα και τὰ σύνορα της χώρας τους, για να παίξουν μπροστά στο Φίλιππο τὸν 2ο της Ισπανίας ή τὸν Έρρίκο τὸν 3ο της Γαλλίας.

Ο πρώτος φημισμένος θιάσος είναι οι Comici Gelosi (Ζηλωτές), με θιασάρχες τὸ Φραντσέσκο Άντρεϊνι και τὴ γυναίκα του, Ίζαμπέλλα. Μά γρήγορα δημιουργούνται, κι αντίπαλοι. Ονομάζονται Comici Confidenti ("Εμπιστοί), Desiosi (Καλοθελητές), Accessi ("Ενθερμοί), Fedeli (Πιστοί) και Uniti ("Ενωμένοι). Οι δυο πρώτοι έχουν επικεφαλής γυναίκες: τὴ Σινιόρα Βιτόρια ο ένας, τὴ Ντιάνα Πόντι, ο άλλος.

"Όπως όλες οι καλές τέχνες, έτσι κ' ή αυτοσχέδια κωμωδία έχει τὸς μεγάλους προστάτες της. Οι Μέδικοι της Φλωρεντίας, οι ντ' Έστε της Φερράρας, οι Γουζάγοι της Μάντοβας, οι Κορνάρο της Βενετίας, οι Φαρνέζε της Πάρμας έχουν τὸς επίσημους θιάσους τους και τὸς ευνουμένους θεατρίνους τους. Δυὸ Μέδικες, που γίνονται βασίλισσες της Γαλλίας, ή Αικατερίνη κ' ή Μαρία, ανοίγουν διάπλατες τὴς πύλες της δεύτερης πατρίδας τους στους Ιταλούς σαλτιμπάγκους.

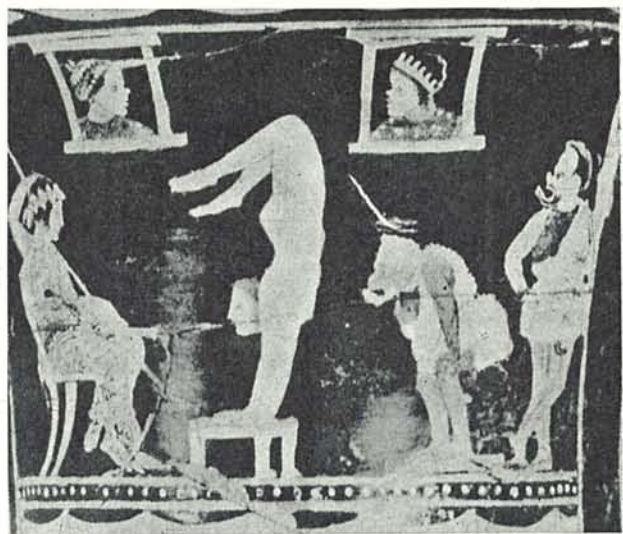
Είναι τόσο πρόσκαιρη ή σύνθεση τὸς κάθε θιάσου και τόσο συνηθισμένη ή ανταλλαγή τὸς καλλιτεχνῶν, που πιὸ πρακτικό είναι να γνωρίσουμε σάν άτομα τὸς σπουδαιότερους παράγοντες της αυτοσχεδιαστικής τέχνης, παραβλέποντας τὰ συγκροτήματα και τὴς ἀδιάκοπες μετακινήσεις κι άποδημήσεις τους, που κράτησαν, όπως είπαμε, κάπου 250 χρόνια.

ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

Άλμπέρτο Ναζέλι ή Γκαβιάτσι, γνωστός σάν Τζιάν ΓΚΑΝΑΣΑ Ήταν ένας απ' τὸς πρώτους ξακουστούς θεατρίνους. Ταξίδεψε με θιάσο του στη Μαδρίτη και στο Παρίσι, γύρω στα χρόνια 1570. Αὐτὸς λογαριάζεται — επειδή μάς λείπουν παλιότερα στοιχεία — σὰ δημιουργὸς τὸς τύπου τὸς Άρλεκίνου, με τὴ μαύρη μάσκα και τὸ μπαλωμένο κοστούμι. Ο Γκανάσα, καθώς φαίνεται, έδωσε στους Γάλλους τὴν πρώτη ιδέα για τὴν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Τὸν ονομάζανε Gennasse.

Φραντσέσκο ANTPE·I·NI

Θιασάρχης τὸς Gelosi και συγγραφέας αυτοσχεδιαστικῶν



Οι άκροβασίες συνηθίζονταν και στα χρόνια της Μέσης Κωμωδίας στη Νότια Ίταλία. Διδύμοι και Φλόακες παρακολουθοῦν άκροβατίσση. Παράσταση άγγελου από τὸ Paestum

σεναρίων. Άρχισε από ρόλους έρωτευμένων και κατόπι δημιούργησε τὸν Καπιτάν Σπαβέντο, τὸν άρειμάνιο παλληκαρά.

Ίζαμπέλλα ANTPE·I·NI

Γυναίκα τὸς προηγούμενου. Τὴν παντρεύτηκε στα 1578, όταν αὐτὴ ήταν μόλις δεκάξη χρονῶ. Στάθηκε συμπτωταγωνίστρια του, μ' έπιτυχία ιδιαίτερη στις συμπρέτες και στὸν τύπο της κοκέτας Φιαμέττα. Η Ίζαμπέλλα είναι ή πρώτη γυναίκα που, χάρη στην όμορφιά και στὸ ταλέντο της, έκανε όνομα στην ευρωπαϊκή Σκηνή. Ήταν ίσως κ' ή πρώτη γυναίκα που είδαν οι Εὐρωπαῖοι — έξω απ' τὴν Ίταλία — να παίζει στὸ θέατρο. Αδιάκοπα παρασταίνοντας ή ταξιδεύοντας, πρόφτασε, παρ' ὅλ' αὐτά, να φέρει στὸν κόσμο επτά παιδιά, και πέθανε πάνω σε γέννα, στα 1604, γυρίζοντας από μιὰ περιοδεία στη Γαλλία.

Τζιάν Μπατιτίστα ANTPE·I·NI

Γιὸς τους και θιασάρχης τὸς Fedeli. Άρχισε τὴν καριέρα του γύρω στα 1600 κ' έγινε δημοφιλής στὸν τύπο τὸς έρωτευμένου Δέλιο. Οι δυὸ γυναίκες του, Βιρτζίνια Ραμπάνι και Βιρτζίνια Ροτάρι, δούλευαν στὸ πλευρό του. Τὴ δεύτερη τὴν παντρεύτηκε όταν ήταν έβδομηντα χρονῶ κ' έπαιζε ακόμα στη σκηνή τὸν έρωτευμένο.

Φλαμίνιο ΣΚΑΛΑ

Ο συνομήλικος αὐτὸς τὸς Φραντσέσκο Άντρεϊνι, στάθηκε ο πρώτος θιασάρχης τὸς Gelosi, καθώς και άργότερα τὸς Confidenti. Σκηνικός του τύπος ήταν ο έρωτευμένος Φλάβιο, μὰ πιὸ πολύ τὸν ενδιέφερε να σκαρώνει σεναρία και να κάθεται στὸ ταμειό, παρά να παίζει.

Τζούλιο ΠΑΣΚΟΥΑΤΙ

Ήταν ο Πανταλόνε τὸς Gelosi και, πιθανότατα, ο πρώτος επίσημος δημιουργὸς τὸς τύπου.

Σιμόνε ντὰ ΜΠΟΛΟΝΙΑ

Ξακουστός Άρλεκίνος — ύστερ' απ' τὸν Γκανάσα και πριν απ' τὸ Μαρτινέλλι (γύρω στα 1570). Έπαιζε με τὸς Gelosi.

Τριστάνο ΜΑΡΤΙΝΕΛΛΙ

Δέκα χρόνια νεότερος απ' τὸν Φραντσέσκο Άντρεϊνι, άρχισε με τὸς Confidenti, πέρασε στους Desiosi, υπηρέτησε τὸ Δούκα της Μάντοβας. Άνήσυχος και ρηξικέλευθος, δέ ρίζωνε πουθενά. Ήταν, όστόσο, ο πρώτος που πραγματικά δόξασε τὸν τύπο τὸς Άρλεκίνου και που, παράλληλα, δοξάστηκε απ' αὐτόν. Η θριαμβευτική σταδιοδρομία τὸς "τετραπέρατου υπηρέτη" στη γαλλική σκηνή άρχίζει ουσιαστικά απ' τὴν περιοδεία τὸς Μαρτινέλλι στα 1600.

Ντρουζιάνο ΜΑΡΤΙΝΕΑΛΙ

Νεότερος αδελφός του προηγούμενου και θιασάρχης των Υπλι. Ήταν ο πρώτος που γνώρισε την Ιταλική Κομωδία στους Λοντρέζους, περνώντας τη Μάγχη στα 1577. Σάν ήθοποιός, έσβηγε μάλλον δίπλα στον αδελφό του και στη γυναίκα του, Αντζέλικα.

Νικόλο ΜΠΑΡΜΠΙΕΡΙ

Μιλανέζος ήθοποιός, συνθιασάρχης των Fedeli, μαζί με τον νεώτερο Αντρέϊνι. Ήταν ο ιδρυτής του τύπου Μπελτράμε, παραλλαγής του Πανταλόνε.

Σύλβιο ΦΙΟΡΙΑΛΟ

Με τον ναπολιτάνο αυτόν αρχίζουν οι θεατρικές δυναστείες του 17ου αιώνα. Είναι ο ιδρυτής του τύπου Καπιτάν Ματαμόρος, κι ο πρώτος που πλούτισε με χωρατά τον τύπο του Πουλιτσινέλλα.

Τιμπέριο Φιορέλλο ή Φιορέλλι ή Φιουρέλλι ή ΦΙΟΡΕΑΛΙ

Ίσως γιός του Σύλβιο. Γράφηκαν πολλά γι' αυτόν, μα τ' όνομά του εμφανίζεται σ' άρκετες παραλλαγές, επειδή οι σύγχρονοί του τον ήξεραν μονάχα σαν Σκαραμούτσια. Παίζοντας τον τύπο τούτου, γνώρισε μιá φανατική λατρεία του κοινού, που βάσταζε σχεδόν όλοκληρο αιώνα, και κυριολεκτικά άφησε εποχή. Ο Τιμπέριο ήτανε θαυμαστος χορευτής κι άκροβάτης, όπως κ' ήθοποιός. Καινοτόμησε, καταργώντας τη μάσκα, για να παίζει με τη φυσιογνωμία του. Έδινε παραστάσεις έναλλάξ με τó Μολιέρο στο θέατρο Πιτ Μπουρμπόν του Παρισιού (1653 - 84), κερδίζοντας τó θαυμασμό του γάλλου κωμωδιογράφου. Ίσαμε τά ενενήντα του χρόνια θαυμάζοταν για τή σκηνηκή του ευλυγισία. Όταν πέθανε, ο συνάδελφός του Αντζέλο Κωνσταντίνι έγραψε τή βιογραφία του και κάτω από ένα πορτραίτο του χαραχτηκε τó έπιγράμμα :

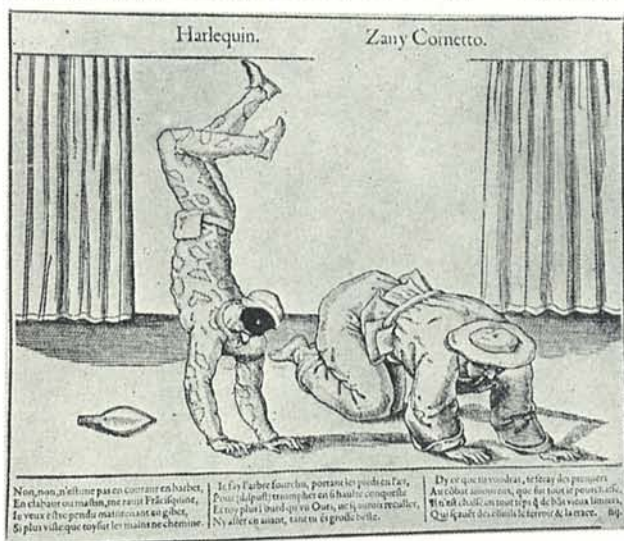
Του Μολιέρου ήτανε δάσκαλος
και τής Φύσης μαθητής.

Τόν όνομάζαν επίσης "le roi des grimaceurs" και "le plus grand des bouffons".

Ντομένικο ΛΟΚΑΤΕΑΛΙ

Διακρίθηκε στον τύπο του Τριβελλίνο (συννομοταξίας Άρλεκίνου). Με τον Τιμπέριο Φιορέλλι, τούς Μπιανκολέλλι και τούς Γκεράντι, ίδρυσε τó θίασο Fiorelli - Locatelli, που 'μεινε στα γαλλικά χρονικά σαν ó " Παλιός θίασος τής Ιταλικής Κομωδίας" (σ' αντίθεση με νεότερους, του 18ου αιώνα). Ήταν τó πρώτο συγκρότημα που διάλεξε για πατρίδα του τó Παρίσι και που άρχισε να βάζει γαλλικές φράσεις στους διαλόγους. Απ' τά χρόνια τούτα, ή Κομ-

Άλλ' οι άκροβασίες αποτελούσαν σημαντικό και χαρακτηριστικό στοιχείο στο παίξιμο και των ήθοποιών τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Άρλεκίνος και Πανταλόνε σέ γκραβούρα, γύρω στα 1577. (Συλλογή Φοσάο, Βασιλική Βιβλιοθήκη Στοχόλης)



μέντια ντελλ' άρτε άποτελεί πιό πολύ τμήμα του γαλλικού, παρά του ιταλικού θεάτρου.

Γκαμπέλλα Φρανκίν - ΜΠΙΑΝΚΟΑΕΑΛΙ

Έγκαινιάζει από πολύ νέα τον τύπο τής Κολομπίνας, στο θίασο του Δούκα τής Μοντένας. Η κόρη της, κ' ιδιαίτερα ή έγγονή της, Κατερίνα, θά κληρονομήσουν τον τύπο τής έξυπνης αυτής υπηρέτριας.

Ντομένικο ΜΠΙΑΝΚΟΑΕΑΛΙ

Γιός τής προηγούμενης. Γίνεται διάσημος στη Γαλλία, με τ' όνομα Ντομινίκ, στο ρόλο του Άρλεκίνου - του σχεδόν παριζιάνου πιά Arlequin. Συνάμα, τακτοποιεί συμμετρικά τά μπαλωμάτα του σέ τρίγωνα. Ένας άπ' τούς πολυάριθμους θαυμαστές του είναι κι ó Λουδοβίκος ό 14ος.

Αντζέλο ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙ

Ο Βερονέζος αυτός είναι ιδρυτής του Μετζετινέο (του κόκκινου Μπριγκέλλα) και μέλος του θιάσου Φιορέλλι - Λοκατέλλι στο Παρίσι.

Τζιοβάνι ΓΚΕΡΑΡΝΤΙ

Άπό τήν Τοσκάνα. Άνήκει στη γενιά που μεταφυτεύθηκε όριστικά στη Γαλλία. Ήταν γνωστός με τον ιδιαίτερο τύπο Φλαουτίνεο (συννομοταξίας Μπριγκέλλα), επειδή έκανε μιá θαυμαστή μίμηση του αυλού με τó στόμα του. Μπλέχτηκε στο Παρίσι σέ αυλικά σκάνδαλα, φυλακίστηκε, και κατόπιν εξορίστηκε.

Έβάριστο ΓΚΕΡΑΡΝΤΙ

Γιός του προηγούμενου, περίφημος Άρλεκίνος τής γαλλικής σκηνης. Συγκέντρωσε σέ βιβλία καιιά σαρανταριά σενάρια του ιταλικού ρεπερτόριου, μαζί με κωμικές σκηνης, γραμμένες ειδικά για τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε από γάλλους συγγραφείς (Ρενιάρ, Ντυφρενού, κ.ά.).

Βιτσεντίνι, επιλεγόμενος ΤΟΜΑΣΣΕΝ

Με τó Ντομινίκ και τόν Έβάριστο Γκεράρντι, συμπληρώνει τήν τριάδα των μεγάλων Άρλεκίνων του 17ου αιώνα, που ξεκίνησαν άπ' τήν Ιταλία και καταστάλαξαν στο Παρίσι. Συνεχίζει τή θητεία του στο ρόλο και μέσα στο 18ο αιώνα, παίζοντας με τó θίασο Riccoboni.

Αντόνιο ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ

Με τó Βενετιάνο αυτόν, αρχίζει ή γνωστότερη δυναστεία του 18ου αιώνα. Ο Ίδιος, ξεκινώντας άπ' τó θίασο του Δούκα τής Μοντένα άκμάζει στο τέλος του 17ου.

Λουίτζι ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ

Γιός του προηγούμενου. Έπαιζε τον τύπο του έρωτευμένου Λέλιο που τον είχε δημιουργήσει εκατό χρόνια προώτερα ό Τζιάν Μπαττίστα Αντρέϊνι. Απλώνει όμως τις άσχολιες του και στα σενάρια. Γράφει πολλά άπ' αυτά στη γαλλική γλώσσα, με καλοδουλεμένο διάλογο. Η αυτοσχέδια κομωδία άρχίζει να συμβιβάζεται με τή γραπτή δραματογραφία. Τά έργα του είναι σχεδόν μονόπρακτες κομωδίες, και θά 'χουν μεγάλη επίδραση στον Μαριβό. Ο Λουίτζι γράφει επίσης ιστορικές και τεχνικές μελέτες πάνω στην ίδια του τήν τέχνη, τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Όταν οι Ιταλοί θεατρικοί μωμιοποιοΰνται στη Γαλλία για στερνή φορά (1716 - 1762), αυτός είναι ό άρχηγός τους.

Έλενα Μπαλλέτι - ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ

Γυναίκα του. Διακρίθηκε στον τύπο τής έρωτευμένης, με τ' όνομα Φλαμίνια.

Ο Χώρος δέ μās επιτρέπει ν' άπαριθμήσουμε κι άλλους άπ' τούς καλλιτέγες που στήλωσαν τó ιδιόμορφο αυτό θεάτρο, από τήν εποχή που ό Σαίξπηρ, ό Λόπε ντε Βέγα, ό Μολιέρος ή ό Βολταίρος δεν είχαν ακόμα γεννηθεί, Ίσαμε τήν εποχή που τά όνόματα αυτά είχαν πιά καθιερώσει στη σκηνη μιάν αλόκληρη πραγματικότητα γραπτου ποιητικού λόγου.

Τιμή τής αυτοσχέδιας κομωδίας δεν είναι μονάχα πώς δημιούργησε θεάτρο, όταν δραματικοί ποιητές δεν υπήρχαν, μα πώς μπόρεσε να διατηρήσει τó γόητρό της, για άλλους όλοκληρους, άντιμέτωπη με τούς κοσμοκράτορες ποιητές.

Συχνά, διακρίνουμε στους κορυφαίους δραματογράφους τής κομωδικής αυτής περιόδου, που γεφυρώνει τήν Ιταλική Άναγέννηση με τή Γαλλική Έπανάσταση, τήν έντονη επίδραση



Ἡθοποιοὶ τοῦ 9ου αἰώνα σὲ κωμωδία τοῦ Τερέντιου. Ὁ Παρμέντων (δεξιὰ) φορεῖ μᾶσκα καὶ ἡ στάση του φέρνει στὸ νοῦ Κομμέντια ντελλ' ἄρτε. Εἰκονογραφημένο χειρόγραφο γύρω στὰ 841. Βρίσκεται στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη, Παρίσι

τῆς αὐτοσχέδιας λαϊκῆς κωμωδίας. Ὁ Μολιέρος εἶναι πραγματικά "μαθητὴς" τῆς, ὁ Μαριβώ καὶ ὁ Γκότσι γράφουν φανερά γι' αὐτήν. Κι ὁ Γκολντόνι, μ' ὄλο πού ζητᾶ νὰ τὴν ξεπεράσει, μένει στὴν οὐσία σκλάβος τῆς. Μὰ τὴν ἐπίδραση αὐτὴ θὰ τὴ μνημονέψουμε καὶ παρακάτω, ἐξετάζοντας εἰδικότερα τὸν κάθε τὸ π ο τῆς Ἱταλικῆς Κωμωδίας.

Στὰ 1697 ὁ Λουδοβίκος ὁ 14ος, ὑπακούοντας στὴ θρησκοληπτικὴ Κυρία ντὲ Μαιντενόν, ἀπαγορεύει μὲ διαταγὴ του τ' ἄσμενα ἀστεῖα στὴ σκηνή. Λίγο ἀργότερα, κλείνει τὰ θεάτρα τῆς Κωμωδίας. Ὁ θίασος Φιορέλλι - Λοκατέλλι, πού θριάμβευε στὸ Παρίσι τὸν καιρὸ ἐκεῖνο, διαλύεται. Ἄλλοι ξαναγυρίζουν στὴν Ἱταλία, ἄλλοι καταστρατηγοῦν τὸ νόμο, παίζοντας στὰ ὑπαίθρια πανηγύρια τοῦ Σαιν Ζερμαίν καὶ τοῦ Σαιν Λωρὰν μονόλογους καὶ παντομίμες.

Εἰκοσι χρόνια ἀργότερα, ὅταν ἀνεβαίνει στὸ θρόνο ὁ Λουδοβίκος ὁ 15ος, τὰ θεάτρα ξανανοίγουν. Εἶναι ἡ περίοδος Ρικκομπόνι, πού θ' ἀποτελεῖται - τροφοδοτώντας τὸν Ρενιάρ καὶ τὸν Μαριβώ, ἐμπνέοντας τὸν Βαττῶ καὶ τὸν Φραγκονάρ, καὶ τέρποντας τὸν Ραμὸ καὶ τὸν Μότσαρτ - τὴ στερνὴ ἀκμὴ τῆς Ἱταλικῆς Κωμωδίας. Στὰ 1762 ὁ θίασος Ρικκομπόνι ἐνώνεται μὲ τὴν Κομικὴ Ὀπερα. Ἡ μιμικὴ τέχνη ἐκφυλλίζεται σὲ μουσικὸ παιχνίδι. Οἱ πάρτες ἀντικαταστούνε τὰ σεναρία. Τὸ "Θέατρο τῶν Ἱταλῶν" - πού ἀνοίγει στὸ Παρίσι λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση - χρησιμοποιοῦ ἐυφημιστικὰ τὸν τίτλο, γιατί ἀπαρτίζεται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο ἀπὸ φραντσέζους ἠθοποιούς, πού ἐρμηνεύουν γράπτα κείμενα.

Ἡ Κομμέντια ντελλ' ἄρτε ἔχει πεθάνει.

≡

"Ὅσοι Ἕλληνες ξέρουμε τὴν ἱστορία μας, εὐκόλα μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τῆς λαϊκῆς κωμωδίας ἀπ' τὴν ἀρχαιότητα ἴσαμε σήμερα.

Οἱ εὐρωπαῖοι τεχνοκρίτες καὶ ἱστοριοδίφες, πού σκόλισαν τίς ρίζες τῆς Κομμέντια ντελλ' ἄρτε, ὑπογραμμίζουν τὴ συγγένεια τῶν τύπων τῆς μὲ ἀντίστοιχους τῆς Ρωμαϊκῆς Κωμωδίας - ἰδιαίτερα τοῦ εἶδους πού ὀνομαζόταν fabula Atellana καὶ πού εἶχε ἐτρουσκικὴ πρόελευση. Σημειώνουν ἐπίσης καὶ τὴν ἐπιβίωσή τους σὲ νεώτερες φυσιολογίες τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

"Ἄν καὶ φαινομενικὰ σωστή, ἡ ἐρμηνεία τούτη, ἐμφανίζει ἀπελπιστικὴς ἐλλείψεις καὶ ἀδικαιολόγητα κενά. Εἰδικότερα, δίνει ἐλάχιστη σημασία στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση, πού στά-

θηκε μῆτέρα τῆς ρωμαϊκῆς, καὶ ἀγνοεῖ ὀλότελα ἕναν ἐξαιρετικὰ σπουδαῖο παράγοντα: τὴν ἐπιβίωση τοῦ θεάτρου ἀπ' τὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς παρακμῆς ἴσαμε τὸν αἰῶνα τῆς Ἱταλικῆς Ἀναγέννησης - δηλαδή, ἀπ' τὰ 200 μ.Χ. μέχρι τὰ 1500.

Ἡ ἐπιβίωση αὐτὴ εἶναι ὁ ἀγνοστος κρίκος - ἢ, πῶς καλὰ, ἡ ἀγνωστὴ ἀλυσίδα - πού ἐνώνει τὴ ρωμαϊκὴ κωμωδία μὲ τὴ, δεκατρεῖς αἰῶνες νεότερη, Κομμέντια ντελλ' ἄρτε. Οἱ εὐρωπαῖοι σχολιαστὲς δικαιολογοῦν τὴν τόσο ἀργοπορημένη μετενσάρκωση τῶν τύπων τῆς ρούστικης fabula Atellana, καὶ τῆς πῶ ραφινάτης fabula Palliata, στοὺς τύπους τῆς νεότερης Ἱταλικῆς κωμωδίας, μὲ τὴν κάπως ἀπλοικὴ διαπίστωση πὸς: ἦταν βαθιὰ ριζωμένοι στὴν Ἱταλικὴ γῆ.

Ἄλλὰ ποιὲς ρίζες διατηροῦνε τοὺς χυμούς τους, σὲ μὰ περίοδο στεῖρα καὶ ἀγονη γιὰ 1300 χρόνια;... Γιατί τέτοια στάθηκε ἡ Ἱταλικὴ, τουλάχιστον θεατρικὰ, ἴσαμε τὴ μέρα πού ἡ διάλυση τῆς Ἀνατολικῆς Αὐτοκρατορίας ἔφερε πῶ γρηγορὰ τὴν ἀνοήθηση τοῦ νεώτερου εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

Σ' ὀλόκληρο αὐτὸ τὸ διάστημα, ἡ μούσα τῆς Κωμωδίας εἶχε ἀποδημῆσει ἀπ' τίς λατινικὲς χώρες καὶ ἔμεινε ἀπομονωμένη στὴν Ἀνατολή, κρατώντας ζωντανὴ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ παράδοση μὲσα στοὺς χριστιανικοὺς αἰῶνες.

Ἄς πισωστρατίσουμε ὅμως χρονικὰ, γιὰ νὰ δοῦμε πού πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν οἱ πραγματικὲς ρίζες, τοῦ κωμικοῦ εἶδους, πού ἀποτελεῖ τὸ συγκεκριμένο θέμα μας. Θὰ χρειαστεῖ νὰ γυρίσουμε ἴσαμε τὸν 6ο (ἂν ὄχι τὸν 7ο) πρὸ Χριστοῦ αἰῶνα.

Τὸν καιρὸ ἐκεῖνο ὑπῆρχαν στὴ Σπάρτη - καθὼς μᾶς πληροφοροῦν ὁ Πλούταρχος καὶ ὁ Ἀθήναιος - λαϊκοὶ θεατρῖοι, πού παρουσιάζανε αὐτοσχέδιες σκηνὲς σὲ πρόχειρα ὀργανωμένους θεατρικοὺς χώρους. Τὰ κορινθιακὰ ἀγγεῖα μᾶς κάνουν νὰ υποψιαστοῦμε πὸς κάποιον λαϊκὸ θέαμα εἶχε ἀναπτύχτει καὶ ἐκεῖ πέρα. Περισσότερες, τέλος, πληροφορίες ἔχουμε γιὰ τίς φάρσες πού παίζονταν στὰ Μέγαρα. Σπάρτη, Κόρινθος. Ἡ κομικὴ τέχνη προχωροῦσε γεωγραφικὰ πρὸς τὴν Ἀθήνα. Οἱ ἀθηναῖοι ποιητές, ὅστοςο, θ' ἀποκαλέσουν τὴ δωρικὴ αὐτὴ κωμωδία χυδαία καὶ θὰ ντρέπονται, καθὼς λένε, "δράμα μεγαρικὸν ποιεῖν".

Οἱ δωρικὲς φάρσες δὲν εἶχαν δραματογροῦς, μὰ ὑφαίνονταν πρόχειρα, μὲ στημόνι τὴν ἐτοιμολογία φαντασία τῶν ἠθοποιῶν καὶ ὑφάδι τὴ μιμικὴ τους ἱκανότητα. Ὅταν τὸ εἶδος πέρασε ἀπ' τὴν Πελοπόννησο στὴν ἐπίσης δωρικὴ Σικελία, δημιουργήσε τοὺς συγγραφεῖς του. Ὁ Ἐπίχαμος, ὁ Σώφρων καὶ ὁ Φόρμης

Ἡθοποιὸς φάρσας, πρόγονος τοῦ Πουλιτωῖελλα. Πιθανότατα ὁ λαίμαργος Μάκκικος τῆς ἐτρουσκικῆς φάρσας. Ὁρειχάλκινο ἀγαλμάτιο. (Μετροπόλιταν Μουσεῖο Νέας Ὑόρκης)



μᾶς εἶναι γνωστοί ἀπὸ ἀποσπάσματα διαλογικῶν τους ἔργων. Ἀπ' αὐτὰ παίρνουμε μιά ἰδέα καὶ γιὰ τὴ θεματολογία τοῦ παλιότερου ἄγραφου θεάτρου. Γιατί ἡ παραγωγή τῶν σικελῶν μιμογράφων δὲν εἶναι παρά ἡ λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία τῆς αὐτοσχέδιας φάρσας, ἐκείνης, ποὺ εὐδοκίμοισε ἀπὸ αἰῶνες στὴ δωρικὴ μητρόπολη.

Συγκεντρώνοντας, λοιπὸν, τίς γνώσεις μας, γύρω ἀπ' τὸ πρόβλημα αὐτὸ ψυχαγωγικὸ θέαμα — τὴ δωρικὴ φάρσα — μπορούμε ἴσως νὰ προσδιορίσουμε καὶ τὰ θεατρικὰ στοιχεῖα ποὺ ἐγκαινιάζει.

Α. Στοιχεῖα μορφῆς: α) Τὸ κωμικὸ προσοπιεῖο, β) ὁ κοντὸς χιτώνας μετ' τὸ προγάστριο, γ) ἡ στενὴ μάλλια, ποὺ μοιάζει μετ' πανταλόνι, δ) ὁ φαλλός.

Καὶ τὰ τέσσερα αὐτὰ στοιχεῖα ὑπάρχουν στὴν Ἰταλικὴ Κωμῶδια τῆς Ἀναγέννησης.

Β. Στοιχεῖα περιεχομένου: α) ἡ μυθολογικὴ παραῶδια, β) ἡ ἠθογραφικὴ σάτιρα.

Σχετικὰ μετ' τὸ πρῶτο, ἔχουμε νὰ πούμε πὸς ὁ Ἡρακλῆς ἦταν ὁ δημοφιλέστερος ἥρωας τῆς δωρικῆς φάρσας — ἕνας καπετάν τρομάρας, σάν τὸν Σπαβέντο ἢ τὸν Ματαμόρος. Αὐτὸς πρωταγωνιστοῦσε καὶ σὲ πολλὰ δράματα τοῦ Ἐπίχαρμου. Ἀνάλογη θέση κρατοῦσαν ὁ πονηρὸς Ὀδυσσεὺς καὶ ὁ χαλὸς Κύκλωπας — ποὺ εἶχαν ἀποικήσει τὴ θεατρικὴ μορφή τους πολὺ πρὶν ἀπ' τὸ σατυρικὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, ποὺ μᾶς τὴ φύλαξε.

Ὅσο γιὰ τὴν ἠθογραφικὴ σάτιρα, ὁ Ἀθηναῖος μᾶς πληροφορεῖ πὸς στὴν ἀρχαία Σπάρτη, ὁ πρωτόγονος ἠθοποιὸς τῆς φάρσας "ἐμμεῖτο — κλέπτοντάς τινος ὀπίσσω ἢ ξενικὸν ἰατρὸν" (σὰ νὰ λέμε, τὸ Μπριγκέλλα, ποὺ κλέβει τὸ μανάβη, ἢ τὸ Ντοττόρο μετ' τὰ λατινικὰ του!) Πολλὰ ἀνάλογα φαρσικὰ στοιχεῖα ἀπ' τὸ Μεγαρίτικο δράμα, μᾶς προσφέρει καὶ ὁ Ἀριστοφάνης.

Γ. Στοιχεῖα τεχνικῆς: α) ὁ αὐτοσχέδιασμός στὰ λόγια καὶ στὴν κίνηση. β) ἡ ἀναπαραστατικὴ μιμικὴ, γ) τὸ λαϊκὸ πνεῦμα, δ) ἡ τοπικὴ διάλεκτος.

Ὅπως παρατηροῦμε, ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα, ποὺ συγκροτοῦν τὴ δωρικὴ φάρσα, εἶναι ἐκεῖνα ποὺ θὰ δημιουργήσουν τὴν Ἰταλικὴ Κωμῶδια τῆς Ἀναγέννησης. Καὶ εἶναι, ἄς σημειώσουμε, πολὺ παλιότερα ἀπ' τίς θεατρικὲς ἐκδηλώσεις τῆς Ἐτρουρίας (τοῦ 4ου πρὸ Χριστοῦ αἰῶνα), ποὺ διαλέγουν συνήθως γι' ἀφετηρία τους οἱ βιογράφοι τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἡ παράδοση τῆς δωρικῆς φάρσας διοχετεύεται καὶ στὴν Ἀττικὴ Κωμῶδια.

Ἡ Ἀθῆνα προσθέτει, σὰ στοιχεῖο θεατρικῆς τεχνικῆς — ἀνάμεσα σὲ πολλὰ ἄλλα, ποὺ δὲν ἐνδιαφέρουν τὴ συγκεκριμένη μελέτη μας — καὶ τὸ μέλος, στὸς διάφορες ἐκδηλώσεις του (μουσικὴ ὑπόκρουση, τραγούδι, χορός). Ψυχαγωγίεις, σάν αὐτὲς ποὺ συνήθιζαν νὰ προσφέρουν οἱ ἀρχαῖοι αὐλητῆς, κιθαριστῆς καὶ αἰδοῖ, στὶς κωμῶδιες τοῦ Μάγνη, τοῦ Κράτη ἢ τοῦ Ἀριστοφάνη (παράδειγμα): ἡ Ἀηδόνα στοὺς Ὀρνίθες, τὸ Ἐλάφιον στὶς Θεσμοφοριάζουσες ἢ οἱ Βοιωτοὶ στοὺς Ἀχαρνῆς, ὅ' ἀποτελέσουν βασικὸ στοιχεῖο καὶ τῆς Ἰταλικῆς Κωμῶδιαις.

Στὴ Μέση Ἀττικὴ Κωμῶδια καὶ στοὺς Φλύακες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, ποὺ ἀκμάζουν τὴν ἴδια ἐποχὴ (ἀρχὲς 4ου π. Χ. αἰῶνα), μεσουρανεῖ ἡ μυθολογικὴ σάτιρα. Μολοντὶ ἀφθονοῦν τ' ἀρχαιολογικὰ κατάλοιπα (ἀγγεῖα, τερακόττες, περιγραφές), γραπτὰ κείμενα ἐλάχιστα ἔχουνε σωθεῖ. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ συμπεράνουμε πὸς στὶς περιπέτειες τοῦ τετράγωνου Δία - Ἀλκιμήνης - Ἐριμῆ - Ἀμφιτρούνα, μεγάλο ρόλο ἔπαιζε (ὅπως ἀργότερα, στοῦ ἀντίστοιχου τετράγωνου Λέλιου - Ἰσαβέλλας - Ἀρλεκίνου — Πανταλόνε) ὁ σκηνικὸς αὐτοσχέδιασμός.

Στὴ Νέα Ἀττικὴ Κωμῶδια — καθὼς καὶ στὸ μιμόδραμα τῆς Ἑλληνιστικῆς Ἐποχῆς, ποὺ τὴν ἀκολουθεῖ κατὰ πόδας — ἡ σύγχρονη ἠθογραφικὴ σάτιρα ἔρχεται στὸ πρῶτο πλάνο. Σικηνὲς οἰκογενειακῶν περιπέτικῶν καὶ συνοικιακῶν διενέξεων ἀποτελοῦνε τὸ μόνιμο καμβὰ στὰ ἔργα τοῦ Φιλήμονα ἢ τοῦ Μένανδρου, καθὼς καὶ στὰ μιμοδράματα τοῦ Θεόκριτου ἢ τοῦ Ἡρόνδα. Ὁ θρίαμβος τῶν πονηρῶν δούλων ἐξασφαλίζει συνήθως τὸ σμῆξιμό τῶν βασανισμένων ἐραστῶν καὶ τὴν εὐτυχισμένη λύση τοῦ μύθου. Γιατί, ὅπως ξέρουμε, ἕνα καινούριο στοιχεῖο περιεχομένου ἔχει προστεθεῖ: ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια — ποὺ ὁ ἀναβάβει ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρὸς τὴν ἡγεσία τῶν δραματικῶν ἐπιχειρήσεων. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἴσως μετ' τὸν ἡγεμόνων τοῦ Μακκιαβέλλι, αὐτὴ θὰ πλουτιστῇ τὸ κω-



Ἀρλεκίνος, ὁ κυριότερος ἀπὸ τοὺς Ζάνι. Εἰκονίζεται, πιθανότατα, ὁ ἠθοποιὸς Ἐβρόιστο Γκεράντι. Γκραβούρα καμωμένη μεταξὺ 1689 καὶ 1697. Ἀνήκει στὴ συλλογὴ Μπραγκάλια

μικὸ θέατρο μετ' συζυγικὲς ἀπιστίες, χωρισμοὺς ἐρωτευμένων, δύστροπους πατεράδες, χαμένια μασταρδοπαῖδια, καθὼς καὶ μετ' τὸ μόνιμο μηχανογραφικὸ οἶστρο — πότε σωτήριο καὶ πότε δλέθριο — τῶν πανούργων ὑπηρετῶν.

Ὅλ' αὐτὰ εἶχαν βλαστήσει — ἀς τὸ τονίσουμε — προτοῦ ἀκόμα ὁ θεατρικὸς ἥλιος τῆς Ἀτέλλας ἀνατείλει στὴ Ρώμη!

Ἀπ' τίς ἀρχὲς τοῦ 3ου π.χ. αἰῶνα ἀκμάζει τὸ καθαρὰ λαϊκὸ μιμόδραμα. Τὸ εἶδος αὐτό, ποὺ δρᾷ προπάντων στὴν Ἀλεξάνδρεια, στὸν Τάραντα καὶ στὶς Συρακοῦσες — σὲ πολιτεῖες μ' ἑλληνικὸ αἷμα καὶ ἑλληνικὴ λαλιά — ξαναφέρει στὸ ἐπίκεντρο τῆς ἀναπαραστατικῆς ψυχαγωγίας τὸν αὐτοσχέδιασμό. Εἶναι μιά μορφή θεάτρου, τόσο ἀγαπητὴ στὸ λαὸ, ποὺ δὲ θὰ ἐξαφανιστεῖ ἀπ' τίς σικηνὲς τοῦ πολιτισμένου κόσμου — ὅπου καὶ ἂν μεταφέρεται ὁ πολιτισμὸς — στοὺς δεκατρεῖς αἰῶνες, ποὺ λογαριάσαμε παραπάνω. Θὰ ἐπιζήσει ἴσως τὰ χρόνια, ὅπου ἀρχίζει νὰ παίρνει μορφή — ὄχι, φυσικὰ, ἀπ' τὸ τίποτα, ὅπως ὑποστηρίζουν ὅσοι πιστεύουν στὰ θαύματα — ἡ αὐτοσχέδια Ἰταλικὴ Κωμῶδια.

Στοὺς τέσσερις αἰῶνες, τῆς ρωμαϊκῆς ἀκμῆς (300 π.Χ. — 100 μ.Χ.) τὸ μιμοθέατρο θὰ συμβασιδέψει μετ' τὴ fabula Atellana καὶ μετ' τὴ fabula Palliata. Ὑπάρχουν πολλὲς ὑποδιαρέσεις τοῦ κωμικοῦ θεάματος στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια, μ' τὰ τρία εἶδη π' ἀναφέραμε ἀποτελοῦν ἕνα βασικὸ triumviratum, ποὺ συνταράζεται ἀπὸ ἐνδοκομματικὲς ἀντιζηλίες.

Ἡ Palliata εἶναι ἡ ἑλληνοθεμελιωμένη κωμῶδια τοῦ Πλαύτου καὶ τοῦ Τερέντιου, ποὺ ἀντιγράφουν μετ' πολὺ ταλέντο τὸ Φιλήμονα καὶ τὸ Μένανδρο.

Ἡ Atellana εἶναι ἡ παλιὰ ἀγροτικὴ φάρσα — τὰ δραματικὰ



Colombine dans Ses Amours, trompe Ses Amans, tous les jours, Comme un singe elle a de l'adresse, Et plus qu'un renard de finesse.



Arlequin. Avec son habit de facquin, son geste, et son discours folâtre, Il faut avouer qu'Arlequin, Fait les delices du Theatre.

παίγνια τῶν Ὀσκιῶν, πού πρωτόρθαν ἀπ' τὴν Ἀτέλλα τῆς Καμπανίας στὴ Ρώμη, γύρω, στὰ 220 π.Χ. Ἀντιπροσωπεύουν τὴν τόπια λαϊκὴ τέχνη, μὲ τὰ χοντρά τους ἀστεῖα καὶ τὶς στερεοτυπικὲς φυσιογνωμίες τῶν πρωταγωνιστῶν τους: Maccus, Bucco, Caspar ἢ Pappus, Manducus, Dorsenus. Ἡ μὴ κάποια ὁμοιότητα, πού παρουσιάζουν οἱ τύποι αὐτοὶ μὲ ἀντίστοιχους τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε — συγκεκριμένα, τὸν Μπριγκέλλα, τὸν Πουλτσινέλλα, τὸν Πανταλόνε, τὸν Καπιτάνο καὶ τὸ Ντοπτόρο — εἶναι αὐτὸ πού ἐνθουσίασε τοὺς νεώτερος ἱστορικούς τοῦ θεάτρου, ὅσους δὲν ἔχουν, καθὼς φαίνεται, ὀλοκληρωμένη ἀντίληψη τῆς ἱστορίας του.

Ἡ φάρσα τῆς Ἀτέλλας εἶναι, πιθανόν, τὸ πρῶτο θεατρικὸ εἶδος, πού παρουσιάζει μὴ ὁμάδα ἀποκρυσταλλωμένων προσώπων καὶ ὀνομάτων. Δὲν πρέπει, ὥστόσο, νὰ ξεχνᾶμε πὼς καὶ τὸ πανάρχαιο δωρικὸ δράμα, κ' ἡ Ἀττικὴ Κωμῳδία κ' οἱ Φλύακες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας εἶχαν τοὺς στερεοτυποῦς πρωταγωνιστές τους: τὸν γελοῖο πρεσβύτερο, τὸν πονηρὸ δούλο, τὸν καπετὰν τρομάρα, τὸ σοφολογιώτατο, τοὺς παράσιτους, τὶς μαυλίστρες κ.θ. καὶ πὼς πολλὰ ὀνόματα — ὅπως Μαίσιον, Σίκων, Γέτας, Ἐρμῆς, Ἡρακλῆς, Κύνκλωπας ἢ... Εὐριπίδης — ξαναπαρουσιάζονταν ἀπὸ παράσταση σὲ παράσταση, φορώντας μὴ τυποποιημένη μάσκα.

Δὲν πρέπει ἐπίσης νὰ ξεχνᾶμε πὼς οἱ παραπάνω φόρμες τῆς θεατρικῆς τέχνης ἐξελίχθηκαν πολὺ νωρίτερα καὶ διατηρήθηκαν πολὺ ἀργότερα ἀπ' τὴν ἀτελλανικὴ φάρσα. Ἄν κάτι ἀξιόλογο ὑπῆρχε σ' αὐτὴ θά'ταν κληρονομημένο ἀπ' τὴν ἑλληνικὴ θεατρικὴ παράδοση, πού εἶχε κιόλας εἰσχωρήσει στὴ λατινικὴ Ἰταλία. Κι ἂν κάτι ἐπέζησε ἀπὸ αὐτὴ κ' ἐθῆσε ἴσαμε τὰ χρόνια τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε — ὅπως, λόγου χάρι, οἱ τίτλοι: Ὁ Μάκκους φαντάρος, Ὁ Μάκκους κορίτσι, Ὁ Μάκκους ταβερνιάδης κ.λ.π. πού μᾶς φυλάξαν οἱ λόγιοι φαρσογράφοι τῆς Πομπώνιος καὶ Νόβιος, καὶ πού θυμίζουν ἀντίστοιχες μεταμορφώσεις τοῦ Ἀρλεκίνου ἢ τοῦ Πουλτσινέλλα, καθὼς καὶ τῶν μακρινῶν τους συγγενῶν Καραγκιόζη καὶ Σαρλώ — ἂν κάτι, λέω, ἐπέζησε, ἦταν ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον ὅ,τι ἔλαχε νὰ διοχετευτεῖ μέσα στὸ αἰωνόβιο μιμοθέατρο.

Ἡ fabula Atellana σβῆνει, διαβάζουμε, γύρω στὰ 100 μ.Χ. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ἡ τέχνη τῶν μίμων θὰ βασιλεύει μονάχη τῆς πάνω σ' ὀλόκληρο τὸ θεατρικὸ κόσμο. Μονάχη τῆς θ' ἀντισταθεῖ μ' ἀπαράμιλλο ἥρωισμὸ στὶς σταυροφορίες πού θὰ ξεσηκώνει ἀδιάκοπα ἐναντίον τῆς ἡ Ἐκκλησίας, καί, σὰ Φοῖνικας, ὀλοένα θὰ ξαναγεννιέται ἀπ' τὶς στάχτες τῆς νομοθετικῆς πυρᾶς. Μονάχη τῆς θὰ φυλάξει τὴν ἀρχαία κωμικὴ παράδοση μέσα στὰ τόσο πλοῦσια — μὰ καὶ τόσο φιλόργυρα γιὰ τὴ θεατρικὴ τέχνη — βυζαντινὰ χρόνια.

Ἔτσι, ἔνδεκα ὀλόκληρους αἰῶνες ὕστερ' ἀπ' τὴν ἐξαφάνιση τῆς ἐτρουσεικῆς φάρσας, ὁ χρονικογράφος Ζιωναρὰς μᾶς πληροφορεῖ, πὼς οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ Βυζαντίου ἐπαίζαν στὴ σκηνὴ πότε δούλους καὶ πότε στρατηγούς — τοὺς παπούδες μ' ἄλλα λόγια, τοῦ Ἀρλεκίνου καὶ τοῦ Καπιτάνου, τὰ τρισέγγονα τοῦ Ξανθία καὶ τοῦ Ἡρακλῆ. Καὶ δυὸ αἰῶνες ἀργότερα, στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων, οἱ Ἕλληνες θεατῆς διασκεδάζουν ἀκόμα — καθὼς μᾶς λέει ὁ Φιλῆς — μὲ τὸν ἄνδρα γελωτοκάστηνον. Πρόκειται γιὰ τὸν Ἰδιο, πανάρχαιο μπόσο τῆς δωρικῆς φάρσας, πού συμπληρώνει δυὸ χιλιάδες χρόνια ἀπ' τὴ γέννησή του, τὸν καιρὸ πού γεννιέται ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε.

ΔΕΚΑ ΛΟΓΟΣ

Ἀξίζει, νομίζω, ν' ἀπαριθμήσουμε ἐδῶπέρα τὰ δέκα κυριότερα χαρακτηριστικὰ τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας, πού, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη μας, τὸ βυζαντινὸ μιμοθέατρο τὰ μετέφερε σῶα ἀπ' τὸν ἀρχαῖο θεατρικὸ πολιτισμὸ στὸ νεώτερο.

1. Ἡ ὀνομασία dell' arte — πού δόθηκε στὸ εἶδος αὐτὸ μόλις τὸ 18ο αἰῶνα — δὲ σημαίνει κωμῳδία "καλλιτεχνικὴ", μὰ κωμῳδία "ἀπὸ τεχνίτες", ἀπὸ ἐπαγγελματίες δηλαδὴ, θεατρίνους. (Στ' ἀρχαῖα χρόνια, ἂς μὴ ξεχνᾶμε, οἱ συνάδελφοὶ τους ὀνομάζονταν Διονυσιοτεχνίτες).

Οἱ θίασοι τῆς αὐτοσχέδιας κωμῳδίας ἦταν πλανόδιοι. Ἐκα-

ΑΝΩ: Κολομπίνα. Γκραβούρα τοῦ Λερού, καμωμένη γύρω στὰ 1686. Εἰκονίζει τὴν περὶφημη Καταρίνα Μπιανκολέλλι. Κάτω: Ἀρλεκίνος. Γκραβούρα τοῦ Νικολά Μπουνιά, γύρω στὰ 1675. Παρουσιάζει τὸν διάσημο Ντομένικο Μπιανκολέλλι πού, μ' ὅλο τὸ πάθος, διατηροῦσε στὸ παίξιμό του καταπληκτικὴ εὐκνησία

van τις παραστάσεις τους πάνω σ' ένα πατάρι, που τὸ ἔστησαν στὶς πλατείες τῶν χωριῶν ἢ στὶς αὐλὲς τῶν ἀρχοντικῶν. Τὸ μόνο σκηρικό τους ἦταν μιὰ ζωγραφιστὴ κουρτίνα.

"Ἐνα ἀνδρόγυνο βρισκόταν συνήθως ἐπικεφαλῆς τῶν θιάσων, μὲ μερικοὺς συνεταίρους καὶ περισσότερους μισθωτοὺς. Ἄρχικὰ ἦταν ὅλοι ἀντάμα ἔξ η — ἐρωτευμένοι, ἐρωτευμένη, γεροπατέρας, γιαντρός, γριά ὑπέρβρια, πονηρὸς ὑπέρβριος — μὰ ἀργότερα φθάσανε τὴ ντουζίνα. Ἄπ' τὰ 1680, μάλιστα, οἱ θιάσοι ἔγιναν ἀκόμα πρὸς πολυπρόσωποι.

(Τὸ ἴδιο βιοτεχνικό σύστημα κρατοῦσε καὶ στὴν Ἑλληνιστικὴ Ἐποχὴ, ὅπου ἡ οἰκογένεια τοῦ ἀρχιμίμου κ' οἱ σκλάβοι του, ἀποτελοῦσαν τοὺς θιάσους. Ὅπως καὶ τότε, ἄς προσθέσουμε, ἔτσι καὶ τώρα, οἱ γυναῖκες εἶχαν συχνὰ τὴ γενικὴ διεύθυνση — λ.χ. ἡ Σινιόρα Βιτόρια, ἡ Ντιάνα Πόντι κ.ἄ.).

2. Οἱ ρόλοι ἦταν στερεότυποι (tipi-fissi, καθορισμένοι τύποι). Οἱ βασικοὶ μποροῦν νὰ χωριστοῦν σὲ τρεῖς μεγάλες κατηγορίες :

- α) Zani (οἱ πονηροὶ ὑπέρβριες)
- β) Caratteristi (οἱ χαρακτηριστὲς)
- γ) Accesi (οἱ φλογεροί, οἱ ἐρωτευμένοι).

Τὰ κοστουμιά, τὰ ἐργαλεῖα κ' οἱ μάσκες τῶν τύπων τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας ἦταν κι αὐτὰ στέρεα καθορισμένα. Τὶς μάσκες, ἰδιαίτερα, που χρησιμοποιοῦσαν μποροῦμε νὰ τις παραβάλλουμε μὲ τὰ προσωπεῖα τοῦ ἀρχαίου ἑλληνικοῦ θεάτρου, που μᾶς φύλαξε τὸ Ὀνομαστικὸν τοῦ Πολυδεύκη. Κι ἄλλα ὅμως γνωρίσματα τῆς ὄψης τῶν ἰταλῶν θεατρίνων — ὅπως τὸ σφιχτὸ σκηνὶ στὸ κεφάλι, που ἔδινε τὴν ἐντύπωση ζουρισμένης κούτρας — εἶναι ἀρχαῖα κατάλοιπα. Ἄς ἀναφέρουμε μονάχα τὶς κεραμοφρυσκὲς φριούρες τοῦ 5ου π.Χ. αἰῶνα καὶ τὸν ἐξυρημένον πρὸς κόνδυλον κωμικὸ μῖμο, που μᾶς ἀναφέρει ὁ πᾶτερ Συνέσιος. Ὁ κοντὸς χιτώνας, τὰ μπαλώματα, ἡ ψεύτικη κοιλιά κι ὁ φαλλός, που διακρίνεται σὲ πολλὲς χαλκογραφίες μίμων τῆς Ἀναγέννησης, εἶναι ἐπίσης ἀρχαιότατα ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα.

3. Ἡ θεματολογία βασιζόταν, τὶς περισσότερες φορές, στὴν ἐρωτικὴ περιπέτεια. Ἡ κεντρικὴ ὅμως πλοκή, ἡ ἐρωτικὴ, πλουτιζότανε μὲ πολλὰς βοηθητικὲς, που ἔχαν χαρακτῆρα ἐπικαιρῆς σάτιρας καὶ κάποτε μινεία, ὄχι σπάνια, πραγματικῶν προσώπων. (Παράβαλε τὰ σκωπτικὰ ἔθιμα τῆς Ἀττικῆς Κωμωδίας).

Ἡ μυθολογικὴ παρωδία, μ' ὅλο που ἴσχυται σὲ δευτέρη μοῖρα, δὲν ἀπουσιάζει. Συχνὰ ὁ Ἀρλεκίνος - Ἐρμῆς σκαρώνει φάρσες τοῦ Δία ἢ ὁ Ἀρλεκίνος - Δαβὶδ σκοτώνει τὸ Γολιάθ. Ἄς θυμηθοῦμε, ἄλλωστε, τὰ ἔργα τοῦ Κάρλο Γκότσι, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ σάτιρα ἀνατολίτικων μύθων. (Γνωστὸ παράδειγμα, ἡ Τουραντότ).

Ἀνάμεσα στὴν ὑπόθεση καὶ στὴν ἐκτέλεση ὑπῆρχε πάντα ὁ μεγεθυντικὸς καὶ παραμορφωτικὸς φακός. Κύρια πρόθεση τῆς αὐτοσχέδιας κωμωδίας ἦταν ἡ γελοιογραφικὴ ὑπερβολή.

4. Οἱ ἰταλοὶ θεατρίνοι αὐτοσχεδίαζαν, ἔχοντας γι' ἀφετηρία τὴν περιλήψιμὴ μίαν ὑπόθεσιν (ἰταλικά soggetto ἢ scenario, γαλλικά canevas), που ἦταν τοιχοκολλημένη στὰ παρασκήνια. "Ἐνα φύλλο χαρτὶ ἐξηγεῖ τὴ δρᾶση τριῶν ὥρων" γράφει ὁ Γκότσι.

Ὁ αὐτοσχεδιασμὸς δὲ βασιζόταν ὡστόσο μονάχα στὴν ἐτοιμότητα καὶ στὴν εὐφράδεια τῶν ἠθοποιῶν. Θὰ ἴταν ἀνθρώπινα ἀδύνατο νὰ μηχανεύονταν ἀδιάκοπα κωμικὲς καταστάσεις καὶ νὰ γεννοβολοῦν ἐξυπνες ἀπαντήσεις. Γι' αὐτὸ εἶχαν στὴ διάθεσὴ τους μιὰ παρακαταθήκη ἀπὸ δοκιμασμένα εὐρήματα, κι ἀπ' αὐτὰ ἀντλοῦσαν στὴν κατάλληλὴ στιγμή. Τὰ λεκτικὰ χωρατὰ ὀνομάζονταν concetti. Τὰ ὀπτικά κόλπα, lazzi (τὰ σημερινὰ gags τῆς ἀμερικάνικης φάρσας). Οἱ ἐραστὲς, ἐξ-ἄλλου, εἶχαν προετοιμασμένους λυρικοὺς διαχύσεις — τὶς λεγόμενες razzie — που κρίνονταν κάθε φορὰ ἀπ' τὴν ἀξία τῆς ἐκτέλεσης, καὶ ὄχι ἀπ' τὸ περιεχόμενο, που ἀνήκε στὴ ρουτίνα.

5. Συχνὰ ἡ αὐτοσχέδια κωμωδία τῶν θεατρίνων κ' ἡ γραπτὴ κωμωδία τῶν δραματοργῶν ἢ Commedia sostenuta ἢ erudita — ἀλληλοεπηρεάζονταν. Μιλῆσαμε γιὰ τὴν ἐπίδραση τόσο τῆς δευτέρας (Ρουτζάντε, Κάλμο, Ἀρίστο

ΑΝΩ: Πανταλόνε. Γραβούρα τοῦ Ζολλαίν, που δούλεψε ἀπὸ τὸ 1655 ὡς τὸ 1685, μὲ φανερὴ ἐπίδραση τοῦ Ζὰκ Καλλὸ. ΚΑΤΩ: Σπέττσα Φέρρε, ἕνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς Καπιτάνους. Ὁ ἠθοποιὸς Μπιάνκι τοῦ θιάσου Γκεράορτι. Ἔργο τοῦ Μποννά (1637-1718)



*Ce Noble Fils des Pantalons ;
Qui avoit vécu a l'amour en teste ;
Et lorsqu'il fait quelque Conqueste ;
Est a force de Ducaton.*



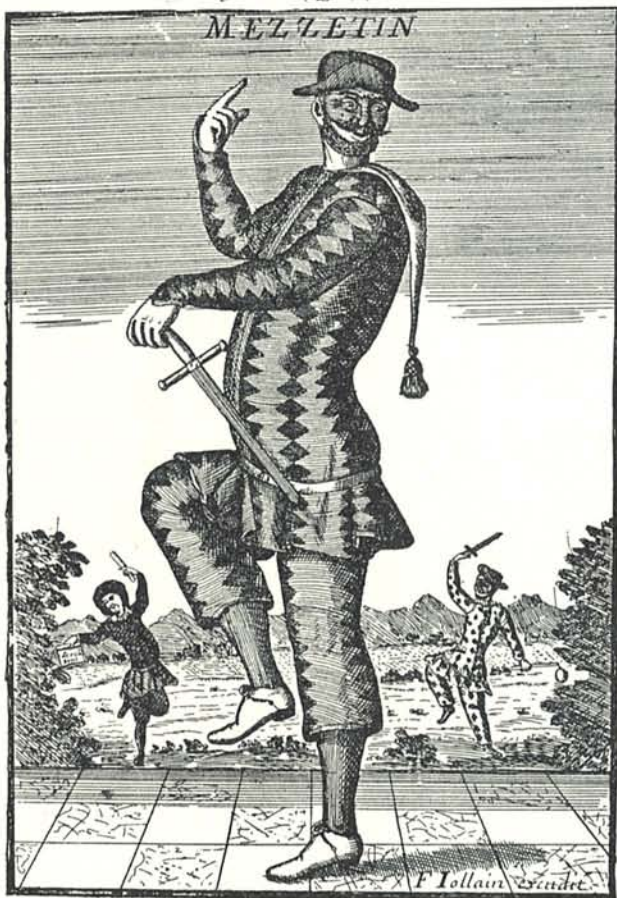
*Ce Capitain fait grand esclat,
Et sa valeur est si parfaite ;
Qu'il est des derniers au combat,
Et des premiers a la retraite.*



Polichinelle.

*Si Polichinelle a grand mine
Armé de Pincette, et de Gril;*

*Son Oeur spoit brauver le perit
Que l'on rencontre à la Cuisine.*



MEZZETIN

*Mezzetin est d'une Nature,
à l'imiter en tout Meccure,
et ce met Souvent en hazard,
Pour dupper un pauvre Cornar*

κλπ.) πάνω στην πρώτη, όσο και της πρώτης πάνω στη δεύτερη (Μολιέρος, Γκότσι, Γκολντόνι, Μαριβό).

Τò φαινόμενο δὲν εἶναι πρωτότυπο. Ὅμοια συνεργασία, πότε θεμιτὴ καὶ πότε ἀθέμιτη, εἶχε σημειωθεῖ σ' ὅλες τὶς περιόδους τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου — ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἐπίχαρμου, ποὺ ἐκπολίτισε τὴ δωρική φάρσα, ἴσαμε τῶν χριστιανῶν μίμων, ποὺ ἐκλαϊκεύσανε τὸ Μένανδρο.

6. Τὰ προσόντα τῶν ἡθοποιῶν τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἔπρεπε νὰ ᾿ναι πολλὰ καὶ ποικίλα. Δὲ θὰ διαφέρουσε, φαντάζομαι, ἀπὸ κείνα ποὺ λογάριζε ὁ Λουκιανὸς σὰν ἀπαραίτητα στοὺς μίμους τῆς ἐποχῆς του: καλὸ μνημονικὸ, εὐαισθησία, ἐξυπνάδα, ἐτοιμότητα, ὀρθὴ κρίση, ἐπιδεξιότητα κ' εὐλυγισία. Καὶ τὰ μουσικὰ χαρίσματα, ποὺ γυρεύει ὁ Λουκιανὸς, ἦταν κι αὐτὰ καμιὰ φορὰ ἀναγκαῖα. Εἶδαμε πὼς ἡ δόξα τοῦ Τιμπέριο Φιορλίλι, στριζόταν σὲ μεγάλο βαθμὸ στὶς χορευτικὲς του ικανότητες καὶ πὼς ὁ Τζιοβάνι Γκεράρντι, ὁ Φλαουτίνο, μιμόταν τὴ φλογέρα (μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει τοὺς Παρμένονες τοῦ Πλούταρχου!) Ἄς προσθέσουμε πὼς λαοφιλέστατη ἦταν ἡ λεγόμενη Babel (ἢ Ἐλιζαμπέτ Ντανερέ), ποὺ τραγουδοῦσε τὰ φινάλε τῶν ἔργων στὴ γαλλικὴ σκηνή.

7. Ὁ λεκτικὸς διαξίφισμός — στοιχεῖο τῆς δωρικῆς φάρσας, καθὼς εἰκάζεται καὶ πρόπλασμα τοῦ ἀγῶνα τῆς Ἀττικῆς Κωμωδίας — ἔδινε ἰδιαιτέρου νεῦρο στὶς ἰταλιάνικες παραστάσεις. Ἡ διαλογικὴ μονομαχία εἶχε σὰν προϋπόθεση ἓνα ζευγὰρ ἰσοπαλῶν μ' ἀντίθετο τὸ πο: πονηρὸ καὶ χαζό, ἀφέντη καὶ δοῦλο, κλέφτη κι ἀστυνόμο κλπ. Αὐτὴ στάθηκε, ἄλλωστε, κ' ἡ προέλευση τῶν κωμικῶν ζευγαριῶν, ποὺ βρίσκουμε ἀκόμα καὶ σήμερα στὸ τσίρκο, στὸ βαριετὲ ἢ στὸν κινηματογράφο.

8. Ἡ τοπικὴ διάλεκτος κ' ἡ παραφθοραμένη προφορὰ ἀποτελοῦσαν σπουδαῖο γελαστικὸ παράγοντα. (Οἱ Ἴταλοὶ γελοῦσαν, μὲ τοὺς ἐπαρχιωτὲς Ναπολιτάνους ἢ Καλαβρέζους ὅπως οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ Ἀριστοφάνη μὲ τοὺς Μεγαρίτες ἢ τοὺς Σκύθες, ὅπως οἱ Κωνσταντινουπολίτες τοῦ Ζωναρᾶ μὲ τοὺς Ἄρμενίους καὶ Ἀραβίτας").

Ὅταν, μετὰ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης, οἱ Ἕλληνες μίμοι μετανάστεψαν στὴν Ἰταλία, δημιουργήθηκε, ὅπως εἶδαμε, μιὰ εὐτράπελη ἑλληνοϊταλικὴ διάλεκτος. Ἀργότερα, ὅταν οἱ θίασοι ἐγκαταστάθηκαν στὴ Γαλλία, ἔγιναν τῆς μόδας τὰ φραγκοϊταλιάνικα — ποὺ δεῖγμα τοὺς βρίσκουμε στὰ κωμικὰ μπαλέτα τοῦ Μολιέρου.

9. Ἡ μεγαλύτερη εὐεργεσία τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἦταν πὼς καθιέρωσε μιὰ γλῶσσα διεθνῆ: τὴν ἀναπαραστικὴ κίνηση.

(Πρόδρομοὶ τῆς στάθηκαν καὶ πάλι οἱ ἀρχαῖοι μίμοι, ποὺ — ἀιγύπτιοι ἢ ἀσιάτες οἱ πρὸ πολλοὶ — μπορούσαν ἀνετα νὰ διασπεδάσουν, μὲ τὴ γλῶσσα τῶν κινήσεων, ὅλο τὸν ἑλληνορωμαϊκὸ κόσμο).

Ἡ ἐκφραστικὴ κίνηση τῶν ἰταλιάνων θεατρίνων τονίστηκε περισσότερο, ὅταν πέρασαν στὴ Γαλλία. Κατέληξε μάλιστα στὴν ὀριστικὴ ἀφωνία ὀρισμένων ἡθοποιῶν (ὅπως ἀπ' τοὺς ἀρχαίους μίμους εἶχαν ἀποσπαστεῖ οἱ βουβοὶ παντομίμοι). Τέτοιους ἦταν ἓνας ἀπ' τοὺς στερνοῦς, διάσημους Πιερότους, ὁ Ντεμπουρώ, (Debureau), ποὺ ἔπαιξε στὸ Παρίσι τὸν 19ο αἰώνα. Στὶς μέρες μας ὁ Μπαρρὸ κι ὁ Μαρσὸ ἀνάστησαν τὴν τέχνη τῆς βουβῆς παντομίμας — παίρνοντας θάρρος, φαντάζομαι, ἀπ' τὶς θαυμασιὰς δημιουργίες τοῦ Τσάπλιν κι ἄλλων ἰκανῶν μίμων τῆς ἀμερικανικῆς ὀθόνης.

Δὲν πρέπει νὰ ὑποτιμοῦμε τὴ συμβολὴ τοῦ βουβοῦ Κινηματογράφου στὴν ἀναγέννηση τῆς ἀναπαραστικῆς κίνησης. Χάρη σ' αὐτόν, μιὰ τέχνη ποὺ ἔχε οὐσιαστικὰ ἀτροφῆσει, ξαναζωντάνεψε στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας μὲ τρόπο θαυμαστό.

10. Στὶς παραστάσεις κυριαρχοῦσε ἡ λαϊκὴ ἐλευθεροστομία, οἱ ἀσεμνες χειρονομίες, τὰ χοντρά ἀστεία καὶ τὰ ἐπτά θανάσιμα ἀμαρτήματα σὲ φλύαρους συνδυασμούς.

Ὁ ἀμοραλισμὸς αὐτὸς τοῦ αὐτοσχέδιου θεάτρου φυσικὸ ἦταν νὰ δημιουργήσει — ὅπως στὰ χρόνια τοῦ Περικλῆ, τοῦ Ὀυτάβιου ἢ τοῦ Ἰουστινιανοῦ — ἀπειρες προστριβὲς ἀνάμεσα στὴν κωμικὴ τέχνη καὶ στὴν ἔνομη τάξη. Τὸ λαϊκὸ θεᾶτρο

ΑΝΩ: Πουλτινέλλα, ὁ Ναπολιτάνος κωμῳδοῦρος. Γκραβούρα τοῦ Μποννά, παριστάνει τὸν ἡθοποιὸ Μικελάντζελλο Φρακανσάνι τοῦ Βασιλικῆοῦ θιάσου τῶν Ἴταλῶν στὸ Παρίσι. ΚΑΤΩ: Ὁ Μετζετίν. Γκραβούρα Ζερᾶρ Ζολλαίν, γύρω στὰ 1675

κ' ή κρατική έξουσία βρίσκονται αδιάκοπα αντιμετώπιση, σε σχέση άμαρτωλού και τιμωρού. Θεαματικό παράδειγμα, μέσ' σ'τά πολλά, είναι τ'ο κλείσιμο τ'ων θεάτρων τ'ου Παρισιού σ'τά 1697 άπ' τήν παντοδύναμη έρωμένη τ'ου βασιλιά, τήν Κυρία ντ'ε Μαιντενόν.

Βλέπουμε όμως, όχι σπάνια, και τήν αντίθετη όψη τ'ου νομίσματος. "Όταν ή κωμωδία δέν είναι " υπό διωγμόν", έχει τ'ε ράο τ'ια δύναμη. Οί άρχοντες τήν ύποστηρίζουν, χρηματοδοτ'ουν τ'ους θιάσους, τιμ'ούν τ'ους ήθοποιούς. 'Ο λαός τή λατρεύει με φανατισμό και ρουφάει τ'α καλαμπούρια τ'ης σάν καιωνικά συνθήματα.

"Όπως οί ρωμαίοι μίμοι, Πυλάδης, Πάρις, Μνηστήρ κ.ά., ήταν άφεντάδες σ'τό Καπιτώλιο, έτσι κι ό 'Αρλεκίνος - Μαρτινέλλι, ό Σκαραμούτσια - Φιορίλλι ή ό Φλαουτίνο - Γκεράρντι έξουσιάζανε ήγεμόνες και λαούς.

ΟΙ ΤΥΠΟΙ

'Ο παραπάνω δεκάλογος κάνει άκριτα φανερή τήν προέλευση τ'ης 'Ιταλικής Κωμωδίας άπ' τήν άρχαία έλληνική, όπως ή τελευταία τούτη είχε διατηρηθεί σ'τό βυζαντινό κελάρι. Θ' άφιερ'ώσουμε, λοιπόν, τ'ώρα τήν προσήή μας σ'τις στερεότυπες μορφές, π'ου άποτελο'ουν τή ραχοκοκκαλιά τ'ης Κομμέντια ντέλλ' άρτε, εξετάζοντας συνάμα τήν προϊστορία τ'ους και τήν επιβίωσή τ'ους.

ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ (ARLECCHINO)

Πατρίδα: Τ'ο Μπέργκαμο.

Προέλευση τ'ου όνόματος: "Άγνωστη. Πιθανόν άπ' τήν πόλη Arles ή άπ' τ'ο τελώνιο Hallequin, π'ου έμφανιζόταν σ'τις μεσαιωνικές φάρσες. Πρώτη γραφή τ'ου σ'τά Ιταλικά Harlequino, σ'τή Γαλλία Arlequin.

Πρόγονοι: 'Ο 'Οδυσσέας κι ό 'Ερμής, κι ό " κλέπτιν άπόρας" τ'ης δωρικής φάρσας. Οί άριστοφανικοί δούλοι ('Αγοράκριτος, Ξανθίας, Καρίων). 'Ο Γέτας τ'ης Νέας 'Αττικής Κωμωδίας. 'Ο Ψευδύλος κι ό 'Επίδικος τ'ου Πλαύτου, ό Φορμίον τ'ου Τερέντιου. 'Ο mimus centuculus με τ'ο πολύχρωμο κοστ'ούμι. Οί βυζαντινοί μίμοι, π'ου άναφέρουν ό Χορίκιος, ό Ζωναράς κ.ά. 'Ο Σατανάς τ'ων εκκλησιαστικ'ων ύμνων και τ'ων θεατρικ'ων μυστήριων. Οί άκροβάτες και θωματοποιοί τ'ου Μεσαίωνα.

Συγγενείς: 'Ο Τρουφαλντίνο κι ό Τριβελίνο.

Μορφή: Κοστ'ούμι με σκόρπια μπαλώματα. Οί πρώτες ζωγραφικές μαρτυρίες είναι τ'ου 1577, κι ό παλιότερος κάτοχος τ'ου κοστουμιού ό Γκανάσσα. Τ'α μπαλώματα πληθαίνουν με τ'όν καιρό. Σ'τά μισά τ'ου 17ου αιώνα, ό Ντομινίκ σκεπάζει όλόκληρο τ'ο ρούχο με όμοίμορφα τρίγωνα, κόκκινα, πράσινα και γαλάζια. Τ'όν 18ο αιώνα τ'α τρίγωνα γίνονται ρόμβοι και τ'ο κοστ'ούμι — π'ου ήταν άρχικά μπλούζα και πανταλόνι — στενεύει και γίνεται έφαρμοστό.

Μαύρη μάσκα κρύβει τ'ο μισό πρόσωπο. (" Arlequin negre par son masque", Th. Gautier). Καμιά φορά έχει όψη μαύρης γάτας. Σ'τις παλιότερες εμφανίσεις, μι'ά ούρά λαγού ή άλεπούς στολίζει τ'ο κεφάλι, πάνω άπ' τ'ο στενό σκουφί. 'Αργότερα, άρχίζει νά φοράει μαύρο ή πολύχρωμο δίκοχο καπέλο. Σ'τά χέρια τ'ου παίζει ένα κοντό ραβδί, π'ου δέν είναι παρά γελοιογραφική παραμόρφωση τ'ου σπαθιού τ'ων ίπποτ'ων.

Χαρακτήρας: 'Ο 'Αρλεκίνος είναι ό "κατ' έξοχήν" πρωταγωνιστής τ'ης αυτοσχέδιας φάρσας (παράβαλε τήν προέλευση τ'ων όρων arlequinade, manteau d'arlequin κλπ.). Πονηρός, συχνά τετραπέρατος. 'Αναίδης, συχνά κυνικός. Χωρατατζής άσυναγώνιστος, τόσο σ'τά λόγια όσο και σ'τά σκέρτσα — ένας χειμαρρος άπό conceilli και lazzi. Συχνά είναι λαίμαργος, ψεύτης και κλέφτης πουργγιών ή τ'ης τιμής τ'ων γυναικ'ων. 'Η χορευτική δεξιότη'η είναι βασικό τ'ου χάρισμα, χορεύει άκόμα κι όταν βαδίζει. Γίνεται μι' εύκολία κι άκροβάτης. Σ'τή Γαλλία παρουσιάζεται πι'ό έξευγενισμένος και πι'ό έρωτιάρης. Σ'τό Μαριβ'ώ, τέλος, είναι poli par l' amour και κομμάτι χαζός.

'Απόγονοι: Οί τρελλοί τ'ου Σαίξπηρ. Οί Σγαναρέλοι, Μασκάρλιο και Σκαπίνιο τ'ου Μολιέρου. Οί ύπηρέτες τ'ου Μαριβ'ώ.

ΑΝΩ: Σκαραμούς, Γκραβούρα Μποννά, εικονίζει τ'όν ήθοποιό Φιορίλλι π'ου έπηρεάσε τ'ο Μολιέρο. Οί γκραβούρες πουλιόταν τότε σ'τους θεατ'όφιλους μέσα σ'τά θέατρα. ΚΑΤΩ: Ντοττόρος. Είναι ό ήθοποιός Ρομανιέζι. Γκραβούρα τ'ου Νικολά Μποννά



Scaramouche
Scaramouche imite à son aage Et sa figure, et son visage
Les caracteres les plus forts: Ont d'inimitable rasiorts.
chez N. Bonnard, rue S' Jacques à l'Église avec privil.



Le Docteur Balouarde
Quand le Docteur parle l'on doute. Fournissent celui qui l'écoute,
Si c'est latin ou bas breton. L'interrompt à coups de baston.
chez N. Bonnard, rue S' Jacques à l'Église avec privil.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ (CAPITANO)

Πατρίδα: Ἡ Νάπολη. Δεύτερη πατρίδα τοῦ ἡ Καστίλλη.
Προέλευση τοῦ ὀνόματος: Δὲν ἔχει, βέβαια, τὴν ἔννοια τοῦ θαλασσόλυκου, μὰ τοῦ Καπετάν Τρομάρα. Τὸν καιρὸ τοῦ Φραντσέσκο Ἀντρεϊνι, λέγεται Καπιτάν Σπαβέντο τῆς Καταχθόνιας Κοιλιάδας. Ἀργότερα γίνεται ἰσπανὸς μὲ τ' ὄνομα Ἐλ Καπετάν Ματαμύρος (Ἀραβοκτόνος) — περίοδος τοῦ Σίλβιο Φιορίλλι.

Πρόγονοι: Ὁ Ἡρακλῆς, ὁ Ἄρης καὶ ὁ Κύκλωπας σ' ὅλες τίς μορφές τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου. Ἐπίσης ὁ Παφλαγῶν, ὁ Λάμαχος καὶ ὁ Αἰακὸς τοῦ Ἀριστοφάνη. Ὁ Ἐπίσειστος τῆς Νέας Κωμωδίας. Ὁ Πυργοπολιτικῆς ἢ miles gloriosus τοῦ Πλάτου. Πολὺ λιγότερο, ὁ Manducus τῆς ἀτελλάνικης φάρσας. Οἱ "γόθθοι" καὶ οἱ "ἄραβες" στὰ βυζαντινὰ θεάματα. Ὁ Ἡρώδης καὶ ὁ Ναβουχοδονόσωρ, ὅπως τοὺς παρουσιάζουν οἱ ἐκκλησιαστικοὶ Ὕμνοι, καὶ τὰ Μυστήρια στὸ Βυζάντιο. Ὁ Ροντομόντε τοῦ Ἀριστοῦ.

Συγγενεῖς: Ὁ πῦξ ακουστός εἶναι ὁ Σκαραμούτσια, ὁ πραγματικὸς τοῦ διάδοχος. Ὁ Τιμπέριο Φιορίλλι εἰσάγει τὸν τύπο στὴ Γαλλία, ὅπου πολιτιγραφεῖται Scaramouche. Αὐτὸς γεννᾷ ἀργότερα τὸν Κρισπίνο. Ἄλλοι συγγενεῖς εἶναι ὁ Τζιανγκουργκόλο ἀπ' τὴν Καλάβρια, ὁ Κορκοντίλο καὶ ὁ Ρινοτσερόντε. Στὰ σκίτσα τοῦ Callot, ὁ Μαλαγκάμπα, ὁ Μπελλάβιτα καὶ ὁ Φρικάσσο. Ὁ θεατρίνος καὶ θιασάρχης Τζιουζέππε Μπιάνκι δημιουργεῖ τὸν Καπιτάν Σπετζαφέρ (Σιδεροθραύστη). Ὅσο γιὰ τὸν Κοβιέλλο ἢ Τζακοβιέλλο τῶν Ἀβρούζων, εἶναι διασταύρωση Καπετάνιου καὶ Πανταλόνε.

Μορφή: Κοστούμι μαῦρο, καπέλο πλατύγυρο, μιτερό μπροστά. Τὸ ροῦχο του ἀλλάζει μὲ τοὺς καιροὺς, γιὰτὶ σατιρίζει τὴ στρατιωτικὴ ἢ ἰπποτικὴ στολὴ, τῆς κάθε ἐποχῆς. Ἐχει τεράστια σπάθα — πολλὲς φορές, ἀραχνιασμένη.

Κατάμαυρος εἶναι καὶ ὁ Σκαραμούτσια. Μὲ τὴ διαφορὰ πὸς συχνὰ φορεῖ σκούφια (μπερέ) καὶ κρατᾷ κινῆρα.

Ἡ μάσκα τοῦ Καπετάνιου καὶ τοῦ Σκαραμούτσια ἔχει τὸ χρῶμα τοῦ προσώπου — μὰ ὁ Φιορίλλι, ὅπως εἶδαμε, τὴν κατάργησε. Μεγάλη μύτη καὶ σουβλερὸ κορακίσιο μουστάκι συμπληρώνουν τὴ φυσιογνωμία.

Χαρακτῆρας: Κορδαωμένος καὶ γελοῖος παληκαρὸς τῆς φακῆς. Ὑπερβολικὸς σὲ ὅλα καὶ φαφλατάς, μὰ στὸ βάθος φοβιστάρης καὶ ἡλίθιος. Ἐχει ἀδιάκοπα στὸ στόμα του τίς λέξεις "φονικό" καὶ "μακελειό", τρομοκρατεῖ τίς γυναῖκες καὶ μπαίνει στὴ σκηνὴ φωνάζοντας "Κοιλίες! Κεφάλια!...". Μὰ, συνήθως, στὸ δικό του τὸ κεφάλι πέφτουν οἱ καρπαζιές. Στὴ Βενετία, ὁ Καπετάνιος ἦταν Ἕλληνας καὶ λεγόταν stradiotto.

Ἀπόγονοι: Ἀμέτρητοι παλληκαράδες, ἀπ' τὸ Δὸν Κιχώτη τοῦ Θερβάντες ἴσαμε τοὺς γιγάκστερς τῶν φίλμ — περνώντας ἀπ' τὸ Βελγικέκα καὶ τὸ Μπαρμπαγιώργο τοῦ Καραγκιόζη.

ΠΟΥΛΤΣΙΝΕΛΛΑΣ (PULCINELLA)

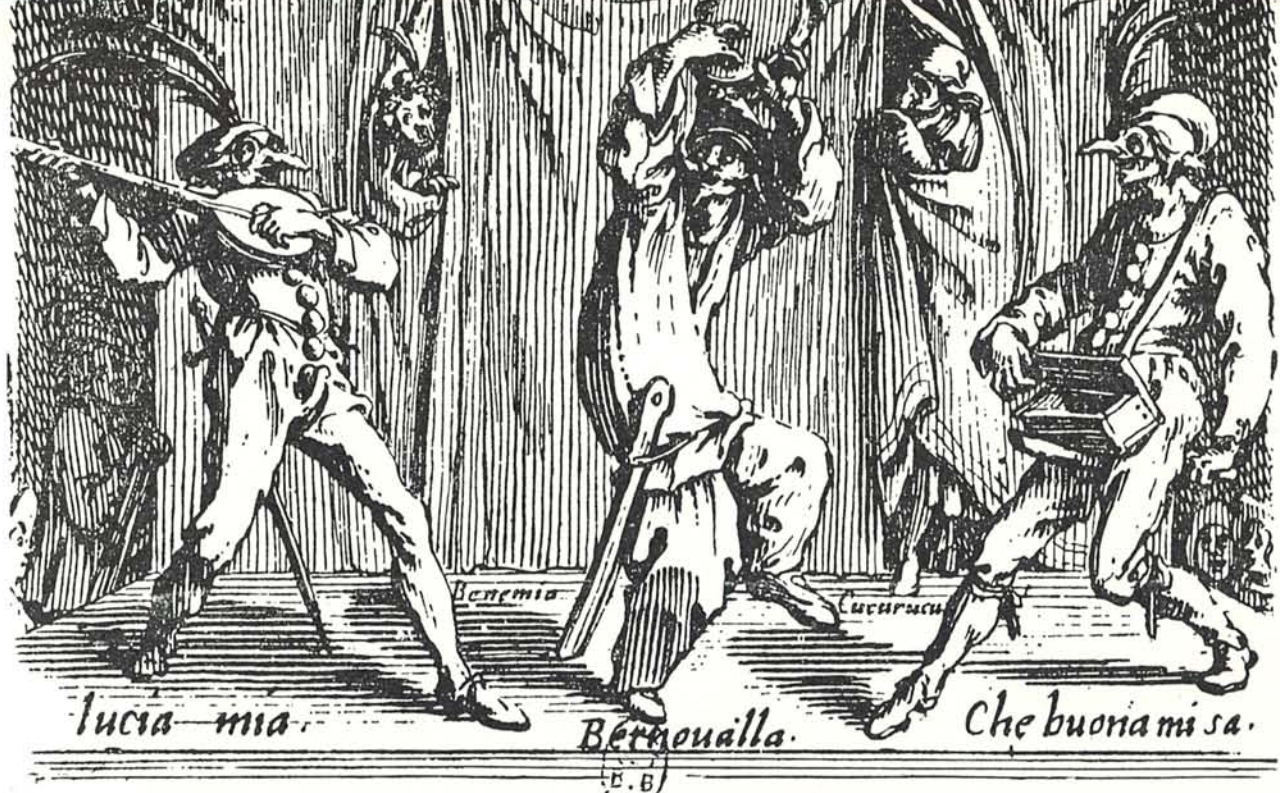
Πατρίδα: Ἡ Νάπολη, ὅπως καὶ τοῦ Καπετάνιου.

Προέλευση τοῦ ὀνόματος: Ἀπ' τὸ pullus gallicum (κοτόπουλο), ὑποστηρίζει μὲ δισταγμὸ ὁ P. L. Duchartre.

Πρόγονοι: Οἱ δύσμορφοι φαλακροὶ δούλοι ποὺ βλέπουμε στὶς ἀρχαῖες τετρακόττες. Ὁ Ἡφαιστος τῆς Μέσης Κωμωδίας. Ὁ οὐλὸς θεράπων στὸν κατάλογο προσώπειων τοῦ Πολυδεύκη. Ὁ ξουρισμένος, συχνὰ καμπούρης, μῖμος στὸ λαϊκὸ θέατρο τῆς Ἑλληνιστικῆς Ἐποχῆς, ποὺ ὀνομάστηκε stupidus calvus στὴ Ρωμαϊκὴ καὶ ἔμεινε ὡς καταστολάριος στὴ Βυζαντινὴ. Ὁ λαίμαργος Μάγκους, ὁ καμπούρης Ντορσένους καὶ ἰδιαιτέρα ὁ γαζὸς Μπούου τῆς ἐτροσκικῆς φάρσας. Ὁ τερατόμορφος Δένδρις τοῦ Θεόφιλου, ὁ πρῶτος ἀνατορικὸς τζουτζές τῆς ἱστορίας. Ὁ καραφλὸς μπούφος, ποὺ ἀναφέρουν

Δείγμα ἀπλοῦ σκηνοῦ καὶ ἀπλοῦ ἀνεβάσματος ἔργου Κομμέντια, γύρω στὰ 1575. Ὁ πύργος συμβολίζει τὴν κατοικία τῆς Ντόννα Λουτσία. Ὁ Ζάνι ψιθυρίζει στὸν σενοῦ Πανταλόνε τὴν ἐρωτικὴ του ἐξομολόγηση. (Συλλογὴ Φοσάρ, Βιβλιοθήκη Στοκχόλμης)





BALLI DI SFESSANIA 'di Giacomo Callot'

Ὁ Ζὰκ Καλλὸ εἶναι γνωστὸς στὴν Τέχνη σὰν μεγάλος ἀνακαινιστὴς. Χάρισε στὴ χαρακτηριστικὴ τὴν αὐτονομία της, ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ. Ἐχει προσφέρει, ὅμως, καὶ μιὰ μεγάλη ὑπηρεσία στὸ Θέατρο. Γάλλος, γεννήθηκε στὰ 1592 στὸ Νανσύ, ὅπου καὶ πέθανε, 43 χρονῶ, στὰ 1635. Μικρότερος ἀδελφὸς τοῦ ἐπίσημου ζωγράφου τῆς Αὐλῆς τοῦ Δούκα τῆς Λορραίνης, γιὰ νὰ μὴν τὸν ντύσουν καλόγερο — σύμφωνα με οἰκογενειακὴ τους παράδοση — κατέφυγε, 16 χρονῶ, στὴ Ρώμη. Μαθήτευσε στὸ γάλλο χαρακτὴ Τομασέν καὶ δούλεψε στὸ γάλλο ἐκδότη Μωπέν. Μιὰ σύμπτωση τὸν ἔφερε στὴ Φλωρεντία, ὅπου γνώρισε τὴν ἐπιτυχία καὶ τὴ δόξα. Διορίστηκε στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἡγεμόνα Κοσμᾶ καὶ τ' ὄνομά του, στὰ μητρώα τῆς Αὐλῆς, βρίσκεται κοντὰ στ' ὄνομα τοῦ Γαλιλαίου. Ὁ Καλλὸ, δεξιότηνης τῆς προοπτικῆς, ποὺ λατρεύονταν στὴν ἐποχὴ του, ἀνανεωτὴς τῆς τεχνικῆς καὶ τοῦ ὕφους τῆς χαρακτικῆς, εἶχε τὴν ἐμπνευση νὰ δημιουργήσῃ τὴ μικρὴ γκραβούρα, ποὺ ἔγινε προσιτὴ στὸ μεγάλο Κοινό. Χρησιμοποιώντας τὸ μικροσκόπιο, ποὺ ἔχε ἐφεύρει ὁ σύγχρονός του Γαλιλαῖος, κατάφερε νὰ βάλῃ σὲ μιὰ ἐπιφάνεια ὅση τὸ νύχι, σκηνῆς καὶ πρόσωπα σὲ συνθέσεις ἰσοροπημένες καὶ ἁρμονικῆς. Μὲ φακὸ χάραξε καὶ τὸ περίφημο λεύκωμα τῶν 50 caprices, ἔργο ἀφάνταστης χάρις καὶ λεπτότητας. Μένοντας στὴ Φλωρεντία, εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσῃ τὰ λαϊκὰ πανηγύρια τῆς Τοσκάνης. Ἡ Αὐλὴ, πάλι, τῆς Φλωρεντίας δὲν ἄφηνε εὐκαιρία γιὰ γιορτές, ὅπου ὁ Καλλὸ ἔβρισκε ἀνεξάντλητες πηγὲς ἐμπνευσης. Ἐτσι χάραξε τὸ "Καράβι με τὰ πυροτεχνήματα" καὶ τὸ "Teatro d'Arno" ὅπου, γιὰ πρώτη φορά, δίπλα στὸ κύριο θέμα, παρουσιάζονται λαϊκῆς σκηνῆς, παλιάτσου, καμπούρηδες ἢ μικροσκοπικὰ πρόσωπα, ποὺ θὰ γίνον τὸ χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τῶν ἔργων του. Τὸ πιὸ σημαντικό ἀπὸ τὰ ἔργα του, τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, εἶναι τὸ "Πανηγύρι τῆς Ἰμπρουνέτα". Ὅλοι οἱ φλαμανδοὶ ζωγράφοι — ἀκόμα καὶ ὁ Ροῦμπενς — τὸ ἔχουν γιὰ πρότυπο, στὰ λαϊκὰ πανηγύρια ποὺ ζωγράφιζαν. Τὴν ἴδια, φαίνεται, ἐποχὴ ὁ Καλλὸ παραβρέθηκε καὶ στὰ λαϊκὰ πανηγύρια τῆς Φεσένια — πόλης τῆς Ἑτρουρίας — ποὺ τοῦ ἐμπνεύσανε τὴ σειρά "Balli di Sfessania" — Χοροὶ τῆς Φεσένια. Παλιὰ παράδοση τῆς περιοχῆς ἦταν οἱ ξέφρενες αὐτῆς γιορτές, ὅπου οἱ χωρικοὶ τραγουδοῦσαν αὐτοσχέδιους στίχους με ἀσυνήθιστη ἐλευθεροστομία καὶ ὅπου εἶχε ἔντονη παρουσία τὸ φαλλικὸ στοιχεῖο. "Ἄν ὁ Καλλὸ δὲν εἶχε δεῖ αὐτοὺς τοὺς ἄεστοὺς παλιάτσους — γράφει ὁ γάλλος μελετητὴς τῆς Κομμέντια, Ντυσάρτρ — δὲ θὰ ξέραμε τίποτα γι' αὐτοὺς". Θὰ μᾶς ἔλειπε, ἔτσι, κάθε στοιχεῖο γιὰ τοὺς ἄμεσους πρόγονους τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, γιὰ τοὺς τύπους, τὴν τεχνικὴ τῆς, τὸ ὕφος τῆς. Φαίνεται πὼς ὁ Καλλὸ σχεδίασε ἐπὶ τόπου τὶς σκηνῆς τῆς σειράς τῶν "Balli di Sfessania". Πολλὰ ἀπ' τὰ πρόχειρα σχέδιά του βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τοῦ Ἑρμιτάζ, στὸ Λένινγκραντ. Ἀργότερα — ἴσως στὰ 1622, κατὰ τὸν Ντυσάρτρ — χάραξε τὶς περίφημες σκηνῆς ποὺ ἀποτελοῦν ἀνεκτίμητης ἀξίας ντοκουμέντο γιὰ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Τὸ "Θέατρο" προσπάθησε ν' ἀποθησαυρίσῃ καὶ τὶς ἀρχικῆς του ἀκουαρέλες καὶ ὅσες μπόρεσε περισσότερες σκηνῆς ἀπὸ τὴ συλλογὴ τῶν "Balli di Sfessania".





Ricciolina.



Scaramucia. Fricasso.



Scapino. Cap. Zerbinò



Cap. Cerimonia. Sig. Luimia.



Franca Trippa. Fritellino.



Fracischina.

Gian Farina



Metzerin



Sig.^a Lucia.

Trastullo.



Gian Fritello.



Cucurucu.



Cucorongna.

Pernoualla.

καρναβάλια, καθώς και τις τυπικές φιγούρες του Καρναβάλι, τον Πασά, τον παλληκαρά, το μπουφο, το χωριάτη, τον όμορφονό, το ραδιούργο κλπ. Όμως, έχουν πολλά κοινά και με τα τυπικά πρόσωπα του παλιού κινέζικου θεάτρου, που φανερώνει τους κοινούς δρόμους που πορεύεται το λαϊκό πνεύμα. Οί χαρακτηριστές αυτοί θυμίζουν άκρια τους χαρακτήρες — τύπους της ξεπεσμένης πιά Αρχαίας κωμωδίας και μάλιστα τους μίμους. Ο άρχοντας ή ξεπεσμένος, ή ξεπεσμένος ιππότης, ή έξυπνος δούλος, ή σχολαστικός δάσκαλος, ή θρησκευτικός άπατεώνας, ή παρλατάνες γιατρός, ή ζηλιάρης γέρος σύζυγος, ή σκανταλιάρα νεαρή γυναίκα του και πολλές παραλλαγές απ' αυτούς τους τύπους παρουσιάζονται άριστοτεχνικά σουλουπωμένοι και τά όνόματά τους έμειναν πιά στην Ιστορία και στη φιλολογία τής θεατρικής και στα μυθιστορήματα και στα ποιήματα. Ο Πανταλόνες, ή Ντοττόρες, ή Καπιτάνος και οι διάφοροι Ζάνι, δηλαδή ύπηρετες, ή Άρλεκίνος, ή Πουλτσινέλλας, ή Σκαρამούτσιος, ή Μπριγκέλλας, ή Ταρτάλλιας, ή Κοβιέλος, ή Φινελίνος, ή Πεντρολίνος, ή Τρουφαλντίνος, ή Πιερρότος, ή Κολομπίνια και άλλοι. Ο Πάντς ή Άγγλος, ή Γυνιάλ και ή Πολισινέλ ή Γάλλοι, ή Χάνσβουρστ ή Γερμανός, ή Πετρούσκας ή Ρώσος, κι άλλοι άλλοειδείς είναι άπόγονοί τους.

Έργα γραμμένα δέν άπόμειναν, γιατί δέν ύπαρχαν. Τά διάφορα αυτά πρόσωπα έπλεκαν πάνω στη σκηνή μιá φανταστική κωμικοτραγική Ιστορία, όχι αυθαίρετη, ούτε άσυνάρτητη, μόνο άπλοικία και ρομαντική, με μάγους και δαίμονια, μ' άρχόντους και δούλους, με βοσκούς και βοσκοπούλες, μ' έρωτικά τεχνάσματα και φάρσες, και με κύρια συστατικά τά σπουδαία στοιχεία τής δραματικής τέχνης: τó ξάφνιασμα, τó φόβο, τή συμπόνια, τή ειρωνεία, τή αναγνώριση και γενικά τόν άγώνα με συναισθηματικές και πνευματικές αντιθέσεις. Η άρια και άνάβαθη "ύπόθεση" πλέκεται πάνω στη σκηνή φτιάχεται άπό τους διάφορους αυτούς τύπους που "ναι άπό τó φτιάσιμό τους κωμικοί, γιατί έξευτελίζουν τις "άνωτερότητες".

Τó θεάτρο αυτό, ζωντανή και γνήσια μορφή, βγαλμένη άπό τó λαό με τή συμπαράσταση και συνεργασία του, δέν έκφραζε μόνο τήν αντίθεση πτό άρχοντολόι και στη λόγια κωμωδία που προσπαθούσαν νά δημιουργήσουν οι κύκλοι τών άρχόντων, παρά και τó νέο, ζωηρό, έρευνητικό και δημιουργικό πνεύμα, τó Δημοκρατικό Λόγο που ξαναγεννιόταν. Γι' αυτό οι θίασοι αυτοί δέν άργησαν νά έπιβληθούν σ' όλη τήν Ίταλία, να περά-

σουν τά σύνορα και νά κάνουν θριαμβευτικές περιοδείες στις χώρες τής Εύρώπης, δίνοντας τήν ώθηση και σ' αυτές για νέες θεατρικές δημιουργίες. Έτσι, ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε πέρασε απ' τή Γαλλία στη Γερμανία, τήν Ίσπανία και τήν Άγγλία, ξεσηκώνοντας παντού ένδιαφέρον και προσπάθειες για θεατρική δημιουργία, ώσπου, ακολουθώντας τή μοίρα τών έγκοσμίων, σιγά-σιγά ξεπέσε, έγινε φορμαλιστική και τέλος, άδιάφορη, πήρε τή θέση που παίρνουν όλα τά παλιά πράματα, φυτοζωώνοντας παράμερα είτε ρεύοντας στα μουσεία. Κιόλας, στα μέσα τού Δέκατου Έβδομου αιώνα άρχισε κ' ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε ν' άριστοκρατικοφέρνηι και νά ξεπέφτει, κάνοντας τόπο στό θεάτρο, που βγήκε άπό τά σπλάχνα της.

Τήν επίδραση τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε και τά γνώρια της τά βλέπουμε στους μεγάλους δραματικούς ποιητές τής Άναγέννησης, στην Ίσπανία στό Λόπε ντέ Βέγα και στόν Κάλντερν και μάλιστα στην Άγγλία στό μεγαλύτερο ποιητή τών νέων χρόνων τόν Σαίξπηρ. Ο Σαίξπηρ, που στάθηκε μαθητής όλων τών ειδών ως τόν καιρό του, άφομοίωσε πολλά δραματικά τεχνικά στοιχεία άπό τους παλαιούς Ρωμαίους δασκάλους, μιμητής τών Έλλήνων, τόν Τερέντιο, τόν Παύτο και τó Σενέκα, και πήρε μαθήματα άπό τά μεσαιωνικά μυστήρια και θύματα. Άλλ' ή καλύτερος δάσκαλος τού Σαίξπηρ στάθηκε ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Τó νεανικό του έργο "Άγάτης Άγόνας Άγονος" είναι πάνω σ' άχνάρια τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε, που ή μεγαλοφύα τού Σαίξπηρ τó 'καμε μιá έξοχη χαριτωμένη ζωηρή κωμωδία, όπου δέν παραλείπει άκρια και τις "μύσκες" που συνήθιζαν στα παλάτια. Κομμέντια ντέλλ' άρτε θυμίζουν κ' οι έξοχες κωμωδίες του, οι ωραιότερες κωμωδίες που 'χει τó παγκόσμιο θεάτρο, ή "Δωδέκατη Νύχτα", και τó "Όπως Άγαπάτε", όπου κι όνομαστικά αναφέρει τόν Πανταλόνε.

Η Κομμέντια ντέλλ' άρτε έπηρεάσε σημαντικά και τó μεγάλο ποιητή τής Γαλλίας τó Μολλιέρο καθώς και τους Ίταλούς, τόν Γκολντόνι και τόν Γκότσι, που τó έργο του "Τουραντότ", καθαρή μίμηση τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε τó 'παξε τó ρούσικο θεάτρο τόν περασμένο χειμώνα στην Αθήνα. Η επίδραση τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε έφτασε κι ως τήν Κρήτη, πριν άκρια καταχτηθεί απ' τόν Τούρκο και στα Ίόνια νησιά κ' είναι φανερή στις κωμωδίες τού Κρητικού θεάτρου.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Θέατρο -μαγαζί! Τρεις ήθοιοι φάρσας — ή Πουλτσινέλλα, ή Μπριγκαντίνο κι ή τυφλός. Η αυτοσχέδια παράστασή τους άποβλέπει να τραβήξει πελατία για τó φάρμακο "Όρβιέταν". Γκραβούρα τής εποχής Λουδοβίκου 13ου (1610 - 1643)





CONTRATTI ROTTI

ΣΕΝΑΡΙΟ ΤΗΣ ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΝΤΕΛΛ' ΑΡΤΕ ΠΟΥ ΔΙΑΣΩΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΑΡΛΟ ΓΚΟΤΣΙ

"Όποιος θά 'θελε νά δει τó θέμα πού χρησιμεύει γιά óδηγός σ' αυτούς τούς ύπέροχους θεατρίνους, τοποθετημένο κοντά σ' ένα μικρό φώς γιά πιά μεγάλη εύκολία τού θιάσου και γραμμένο óλόκληρο σ' ένα μικρό φύλλο χαρτί, θά νιώσει κατάπληξη και θαυμασμό άκούγοντας δέκα - δώδεκα πρόσωπα νά κρατάνε σ' εύθυμία ένα Κοινό τρείς óλάκαιρες ώρες και νά φτάνουν μ' επιτυχία ίσαμε τó τέλος τού έργου πού συνοπτικά τούς είναι δοσμένο.

Γιά νά 'χει ó αναγνώστης ένα δείγμα τού óδηγου αυτού, πού είν' άρκετός γιά τούς άυτοσχεδιάζοντες θεατρίνους μας, θά μεταφέρω εδώ ένα θέμα πού διάβασα στό φώς μιάς μικρής λάμπας θεάτρου, χωρίς νά προστέσω ή ν' αφαιρέσω ούτε λέξη. Πρόκειται γιά τó θέμα τής κωμωδίας "Contratti rotti" ("Συμφωνίες πού άθετήθηκαν") πού κάθε χρόνο τή βλέπουμε πολλές φορές και πάντα μ' ευχαρίστηση.

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ : ΛΙΒΟΡΝΟ

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, μπαίνει στη σκηνή κοιτάζοντας γύρω και μη βλέποντας κανένα, φωνάζει.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ (κάνει τó φοβισμένο), μπαίνει.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, θέλει νά φύγει άπ' τή δουλειά του, κ.λ.π.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ, συστήνεται και τού λέει πώς χρειάζονται βοήθεια.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, συγκινείται και τού ύπόσχεται νά τόν βοηθήσει.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ, λέει (με ύπονοούμενα) πώς οί δανειστές του ζητούν νά τούς πληρώσει, προπάντων ó Τρουφαλδίνος, και πώς σήμερα λήγει ή προθεσμία κ.λ.π.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, τόν καθησυχάζει.

Τή στιγμή αυτή:

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟΣ (σκηνή άπαιτήσεως νά πληρωθεί).

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, βρίσκει έναν τρόπο νά τόν έξαποστείλει.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ και ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ μπαίνουν.

Τή στιγμή αυτή:

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, στό παράθυρο, άκούει.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, τó παίρνει είδηση. Παίζει τή σκηνή όπου γίνεται λόγος γιά πλούτη, με τόν Πανταλόνε.

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, έρχεται στό δρόμο. Παίζει τή σκηνή τής έλεημοσύνης με τόν Πανταλόνε. Στο τέλος, συμφωνάνε νά παντρεύσουν τήν κόρη τού Ταρτάλια με τó γιό τού Πανταλόνε.

Τή στιγμή αυτή:

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, λέει πώς θέλει τά λεφτά του.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, προσποιείται πώς ό Πανταλόνε τού τά δίνει. 'Αφού τó κάνει αυτό τρείς φορές, βγαίνουν όλοι.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, μιλά γιά τήν αγάπη πού νιώθει γιά τή Ροζάουρα και γιά τήν πείνα πού τόν βασανίζει. Χτυπά τήν πόρτα.

ΡΟΖΑΟΥΡΑ, άκούει όσα λέει γιά τήν αγάπη του, θέλει νά τόν δοκιμάσει, τού ζητάει ένα δώρο.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, λέει πώς δέν είναι ή κατάλληλη στιγμή τώρα, και πώς δέν έχει τά μέσα γιά νά τής κάνει δώρο.

ΡΟΖΑΟΥΡΑ, τού λέει νά περιμένει· θά τού κάνει εκείνη δώρο· και βγαίνει.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, μένει.

Τή στιγμή αυτή:

ΣΜΕΡΑΑΝΤΙΝΑ, μ' ένα πανέρι, τó δίνει στόν Φλορίντο και βγαίνει.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, μένει.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, άκουσε πώς ή Ροζάουρα τού 'δωσε τó πανέρι, τó κλέβει και τó βάζει στα πόδια.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, τρέχει άπό πίσω του.

ΛΕΑΝΤΡΟ, μιλά γιά τήν αγάπη πού νιώθει γιά τή Ροζάουρα. Θέλει νά ξεγελάσει τόν Πανταλόνε.

Τή στιγμή αυτή:

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, βγαίνει μιλώντας μόνος του γιά τά μεγάλα πλούτη τού Πανταλόνε.

ΛΕΑΝΤΡΟ, τού ζητάει τήν κόρη του.

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, λέει πώς τήν άρραβώνισσε με τó γιό τού Πανταλόνε.

ΛΕΑΝΤΡΟ, εξαφνιάζεται, κάνει σκηνή, κ.λ.π.

*

'Απ' αυτό τó φύλλο, κατά γράμμα, βγαίνει ή κωμωδία "Contratti rotti" κι άπό άλλες τετρακόσιες και πάνω φόρμουλες, τó ίδιο λακωνικές, βγαίνουν οί κωμωδίες μας dell' arte...Θ' άπαιτούσε πάρα πολύ χρόνο ή άπαρίθμηση τών τετρακοσίων και πάνω θεμάτων πού οί σκηνές κι ó διάλόγός τους άνανεώνονται άδιάκοπα. Οί άριστοτέχνες ήθοποιοί, πού διαδέχονται τούς άριστοτέχνες ήθοποιοούς πού πεθαίνουν, είναι ίκανοί νά δίνουν αιώνια νέα όψη σ' αυτά τά θέματα.

CARLO GOZZI



COMMEDIA ΣΕ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 1563

Μιά εκπληκτική σειρά τοιχογραφιών με πρόσωπα της Κομμέντια ντέλλ' άρτε, βρέθηκε στον πύργο των Δουκών της Βαυαρίας, που βρίσκεται στο Τράουσνιτς, έξω απ' τὸ Μόναχο. Σύμφωνα μ' ανακοίνωση τοῦ γερμανοῦ δόκτορα Χάνς Τόμα, εἶναι ἔργο τοῦ ἰταλοῦ ζωγράφου Ἀλεσάντρο Σκάλτσι, ἐκτελεσμένο μετὰ τὸ 1563. Μιά ἀπόδειξη γιὰ τὴν τεράστια ἀπήχηση ποὺ εἶχε ἡ Κομμέντια ντέλλ' άρτε.



του 'χει κλέψει την ανδρεία του καρδιά. Παράφορος από έρωτα έρχεται στην Καμίλλη του και την έκλιπαρεί να τον δεχτεί. Με τις γαλιφιές της, η Καμίλλη του παίρνει ένα περιδέραιο και του υπόσχεται να τον συναντήσει το βράδυ. Ο Ισπανός φεύγει γεμάτος χαρά. Τότε βγαίνουν ο Πανταλόνε, ντυμένος με τα ρούχα του Τζάννι, κι ο Τζάννι με τα ρούχα του αφέντη του. Συζητούν ώρα πολλή κι ο Πανταλόνε τον συμβουλεύεται τί να πει. Τέλος, μπαίνουν κ' οί δυο στο σπίτι της Καμίλλης. Τότε εκτελέστηκε ένα μουσικό κομμάτι, με τέσσερις φωνές, δυό λαγούτα, ένα "στρουμέντο-ντά πέννα", ένα φλάουτο κ' ένα "μάσσο - ντι - βιόλα - ντά - γκάμπα". Στην τρίτη και τελευταία πράξη, επιστρέφει από το χωριό ο Πολίντορο, που αυτός συντηρούσε την Καμίλλη, μπαίνει στο σπίτι και βρίσκει τον Πανταλόνε ντυμένο ρούχα άπλου ανθρώπου. Ρωτά: "Ποιός είν' αυτός;" και του άποκρίνονται πως είναι κάποιος βαστάζος, και πως η Μόννα Καμίλλη ήθελε να στείλει μ' αυτόν ένα σεντούκι με ρούχα στην άδελφή της Ντοραλίτσε, στο Σάντο - Κατάλντο. Ο Πολίντορο το πίστεψε και λέει πως πρέπει να το στείλουν άμέσως. Ο γέρο - Πανταλόνε δεν έχει δύναμη να το κουβαλήσει. Πάνει τον καγιά και στο τέλος λέει πως είναι από άρχοντική γενιά κι ο Πολίντορο, έξω φρενών, άρπάζει ένα μαστούνι και του δίνει τέτοιο ξύλο (και το κοινό να τραντάζεται άπ' τ'ά γέλια), που να το θυμάται σ' όλη του τη ζωή. Κι άφου ό φουκαράς ό Πανταλόνε τό 'βαλε στα πόδια, ό Πολίντορο γύρισε πίσω και μπαίνει στο σπίτι, θυμωμένος με την Καμίλλη κι ό Τζάννι, που άκουσε τις ξυλιές, βρίσκει ένα σακκι και τρυπώνει μέσα. Η υπηρέτρια της Καμίλλης τό 'δωσε έτσι γερά τό σακκι, που ό Τζάννι δεν μπορούσε πιά να βγει. Στο άναμεταξύ, επιστρέφει ό Ισπανός, γιατί είχε έρθει ή ώρα που του 'χε όρισει ή Καμίλλη. Πάει να μπει στο σπίτι, όμως ή υπηρέτρια του μηνά πως γύρισε ό Πολίντορο. Φρενιάζει ό Ισπανός με τό άναπάντεχο νέο, και φεύγοντας σηκώνει τά μάτια στον ούρανό και λέει άναστενάζοντας. "Ahi! Margo-

demí!", σκοντάφτει πάνω στο σακκι, όπου ήταν τρυπωμένος ό ταλαίπωρος ό Τζάννι, ξεπλώνεται φαρδύς - πλατύς πάνω στη σκηνή κι άπό κοντά κι ό υπηρέτης του τό ίδιο. Σηκώνεται, έξω φρενών, λύνει τό σακκι, βγάξει έξω τον Τζάννι και του μετρά τά παγίδια με τό μαστούνι. Ο Τζάννι τό βάζει στα πόδια κι ό Ισπανός με τον υπηρέτη του, τρέχουν τό κατόπι του. Βγαίνουν ό Πολίντορο με τον υπηρέτη του κ' ή Καμίλλη με την υπηρέτριά της. Ο Πολίντορο της λέει, να παντρευτεί άλλον, γιατί ό ίδιος έχει όρισμένους λόγους να μη μπορεί να τη συντηρεί άλλο. Εκείνη, ώρα πολλή, δεν τό δέχεται, όμως, τέλος, άποφασίζει να παντρευτεί τον Τζάννι. Την ώρα που λέγονται αυτά, έρχονται, ό Πανταλόνε κουβαλώντας στα χέρια του ένα σωρό όπλα κι ό Τζάννι με δυό άρκεβούζια κρεμασμένα στους ώμους του, με άσπίδα και σπάθα στα δυό του χέρια και μιá σκουριασμένη περικεφαλαία στο κεφάλι του. Ψάχνουν να βρουν αυτόν που τους ξυλοφόρτωσε και πυροβολούν κάμποσες φορές τον φανταστικό εχθρό τους. Η Καμίλλη συμβουλεύει τον Πολίντορο να μιλήσει στον Πανταλόνε. Τον παίρνει ειδήση ό Πανταλόνε και τον δείχνει στον Τζάννι. Ο Τζάννι λέει πως ό Πανταλόνε πρέπει ν' άρχισει πρώτος την επίθεση, κι ό Πανταλόνε τό αντίθετο. Ο Πολίντορο καταλαβαίνει τί συμβαίνει και τον φωνάζει με τ' όνομά του: "Ε, σινιόρ Πανταλόνε!" και γυρνάει τό σπαθί του κι ό Τζάννι δεν ξέρει ποιό όπλο του να πρωτοιάσει, όπου άρχίζει ένα τσάκωμα ξεκαρδιστικό που βάσταξε κάμποσα λεπτά. Στο τέλος, ή Καμίλλη συγκρατεί τον Πανταλόνε κ' ή υπηρέτρια τον Τζάννι. Μονιάσαν έτσι όλοι τους, ή Καμίλλη παντρεύτηκε τον Τζάννι και στο γάμο τους χορέψανε Ιταλιάνικους χορούς κι ό Μάσσιμο, έξ όνόματος του μεσσήρ Όρλάντο, ζήτησε συγγνώμη που ή κομωδία δεν ήτανε αντίξια για τις υψηλότητές τους, τους πρίγκιπες, ευχήθηκε εδσεβάστωσ σ' όλους καληνύχτα κι όλοι πήγαν να πλαγιασουν.

Άπόδοση ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ

Πίνακας, ζωγραφισμένος γύρω στα 1572. Πρόσωπα της Κομμέντια άνακατεμένα με προσωποκότητες της Γαλλικής Αύλης. Στο κάτω μέρος του πίνακα, που τον ανακάλυψε στο Μουσείο του Μπαγιό ό γάλλος μελετητής Ντυσάοτ, αναφέρονται τά όνόματα των εικονιζόμενων: Βασιλιάς Κάρολος ΙΧ, Αικατερίνη των Μεδίκων, Δούκας του Γκάζ και του Άνζού. Κατά τον Ντυσάοτ, τ' άλλα πρόσωπα ανήκουν στο θίασο Γκανάσα, που 'δωσε παραστάσεις στην Αύλη της Γαλλίας. Ο Άρλεγκίνος του πίνακα — ό πρώτος εικονιζόμενος Άρλεγκίνος της Κομμέντια — είναι ό περιφίμος Γκανάσα. Εικονίζονται επίσης ό Πανταλόνε κι ό Μπριγκέλλα



ΠΙΣΩ ΣΤΟΥΣ ΘΕΑΤΡΙΝΟΥΣ!

Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τοῦ ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

“Οὐδὲν χοίμη μάτην γίγνεται, ἀλλὰ
τὰ πάντα ἐκ λόγου καὶ ἐξ ἀνάγκης”.

Τούτος ὁ λόγος τοῦ Δημόκριτου μοῦ ἔρθε στὸ νοῦ, μόλις πῆρα τὴν πρόσκληση νὰ γράψω κάτι γιὰ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Κ' ἔρθε στὴν ὥρα του τὸ κάλεσμα. Ἀπὸ καιρὸ γυρίζω νοσταλγὸς πρὸς τὶς ξεχασμένες μορφές τοῦ καθροῦ θεάτρου. Τότε ποῦ τὸ Θέατρο ἦταν μόνο Θέατρο καὶ πρωτοκάθεδροί του οἱ θεατρίνοι. Στὸς πιονιέρους ἐκεῖνους τῆς θεατρικῆς ιδέας ποῦ κατάρθρωσαν, σὲ μιὰ ἱστορικὴ περίοδο, νὰ σώσουν καὶ νὰ δοξάσουν τὸ Θέατρο ὑποκαθιστώντας μόνο μὲ τὴν τέχνη τους τὸ νεκρὸ δραματικὸ λόγο. Σήμερα, ποῦ ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ ἔχει ἀποξενωθεί ἀπὸ τὰ πρωταρχικά της στοιχεῖα κ' ἡ ἠθοποιία γίνηκε νομοθετημένη “υποκριτικὴ τέχνη” — ὅπως αὐτάρεσκα ὀνομάζουμε τὸν ἄθυμο ἀχθοφόρο τοῦ θεατρικοῦ λόγου — εἶναι ζωτικὴ ἀνάγκη νὰ γυρίζουμε πρὸς τὶς πηγές, πρὸς τὴ μεγάλη παράδοση τῆς γνήσιας ἠθοποιικῆς τέχνης.” Τότε ποῦ ἡ ἠθοποιία ἦταν αἷμα καὶ πνεῦμα, πάθος γιὰ περισσότερη ζωὴ. Καλλιτεχνικὴ ἀναδημιουργία. Ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθὸν δὲν εἶναι συντηρητισμὸς. Ἡ ἐπιστροφή στὴν παράδοση δὲ σημαίνει νεκρὴ προσκόλλησις στὶς παλιὰς φόρμες. Αὐτὸ εἶναι ὀπισθοδρομικὴ. Γυρίζουμε πίσω ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς πορείας πρὸς τὰ πρόσω. Ζητᾶμε τὴν ἀνανέωση, τὴν αὐτεπίγνωση.

Νομίζω πὼς παρόμοια ἀνάγκη ἐπορωξε καὶ τοῦτο τὸ πολῦτιμο γιὰ τὴ θεατρικὴ μας παιδεία περιοδικὸ ν' ἀφιερῶσει ἕνα τεῦχος στὴν *Commedia dell' arte*. Τὸ ἰδιότυπο αὐτὸ θεατρικὸ εἶδος — μὲ τὴν περὶ τὴν ἐπίδρασή του στὴν ἐξέλιξη τῆς θεατρικῆς τέχνης κ' ἰδιαίτερα τῆς δραματικῆς τέχνης ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση καὶ δῶ — ἦταν ἀδύνατο νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὰ ζωτικὰ ἐνδιαφέροντα ἐνὸς περιοδικοῦ ποῦ ἔταξε σκοπὸ νὰ γνωρίσει ὅλες τὶς ἀξίες περιόχες, τοὺς σταθμούς, τοῦ παγκόσμιου θεατρικοῦ πολιτισμοῦ. Καὶ νὰ ἡ πρόσκληση: “Ἐνα ταξίδι ἀναψυχῆς καὶ μαθητείας γιὰ ν' ἀνταμώσουμε τοὺς *Commedianti*. Τοὺς ἐπαγγελματίες θεατρίνους, ποῦ “σ' ἐποχὴ ποιητικῆς ἀδοξίας δοξάσανε τὸ θέατρο”. Γιὰ νὰ γνωρίσουμε τὶς πρωτογενεῖς αὐτὲς φύσεις τοῦ μεγάλου ἐνστίχτου καὶ νὰ ἐνωτισθοῦμε μὲ τὴ δυναμογόνου πνοή τους. Καὶ τέλος, νὰ παρακολουθήσουμε τὴ γένεση ἐνὸς ἰδιότυπου θεατρικοῦ εἶδους, ποῦ ὅσο κι ἂν οἱ ρίζες του ἀντλοῦν ἀπὸ τὴ νερομάνα τῶν μιμικῶν λαϊκῶν παραστάσεων καὶ ἀπὸ τοὺς Ἑλληνορωμαϊκοὺς καὶ Μεσαιωνικοὺς Μίμους, εἶναι μιὰ ὀλοκληρωτικὴ παραλλαγή, μιὰ ἀναδημιουργία πρωτότυπη καὶ συνθετικὴ, ποῦ δικαιοματικά πῆρε τὴ θέση της στὸ περιβόλι τῆς Τέχνης. Ἄγνοια καὶ πλάνη θεωροῦμε τὴν τοποθέτησιν τοῦ εἶδους στὶς πρωτόγονες μορφές λαϊκῆς τέχνης. Παρενθετικὰ ἀναφέρω πὼς ὁ σεβαστὸς μου Φῶτος Πολίτης περ' ὅλη τὴν

προσπάθειά του ν' ἀναγνωρίσει στὰ λαϊκὰ θεάτρα καλλιτεχνικὴ σύλληψη καὶ ἐρμηνεύει ζωῆς — σ' ἀντιπρόθεσιν πρὸς τὴν εὐτελεῖ δραματολογία τοῦ σύγχρονου ἀτομικιστικοῦ θεάτρου — καταλήγει σὲ πολὺ συγκεκριμένες ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. “Ἐτσι, στὴ λαϊκὴ φύση τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ἀποδίδει, μονοκόμμη τὴ σύλληψη, ταπεινότητα καὶ χοντροκοπία, ποῦ τὴν σφραγίζουν μὲ τὸ ἀνεξέλικτο. Σὰν εἰδωλολάτρες ποῦ ἦταν τῆς ἀτομικῆς τέχνης τοῦ κλασικισμοῦ γράφει: “... Τὴ λύτρωση ἀπὸ τέτοια καλοῦπια τὴ φέρνει μόνο ὁ ἀτομικισμὸς. Γιὰ τοῦτο ὅλα τὰ καθροῦς λαϊκὰ θεάτρα ... κατανοῦν θεάτρα αὐτοσχεδιασμοῦ”.

≡

Ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, μὲ τὴν ὀνομασία της, μᾶς ἀποκαλύπτει πὼς ἦταν προῦν τέχνης. Τὴν τεχνουργήσαν οἱ μαστόροι τῆς ἠθοποιικῆς συντεχνίας. “Ἐνα σύνολο ἀπὸ φύσεις ἰσχυρές, πλούσιες σὲ φαντασία, σὲ γνώση, σὲ μόρφωση. Καὶ στὸ σχῆμα καὶ στὸ περιεχόμενό τους, ἡ ἔντεχνη — *dell' arte* — αὐτὴ κωμωδία, ὅσο κι ἂν οἱ τύποι της παρέμειναν οἱ ἴδιοι, “τυποποιημένοι”, ἐξελίσσονταν ἀδιάκοπα καὶ πλουτίζονταν μὲ νέα στοιχεῖα ποῦ, ἔλλογα καὶ ὀργανικά, ἐνοφθαλμιζόνταν μέσα στὸ γενικὸ ρυθμὸ, μέσα στὴν ὅλη σύλληψη. Τὰ νέα στοιχεῖα τὰ ἔφερνε κάθε φορὰ ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτεργημένου τεχνίτη. Τὰ ἀντλοῦσε, σὰν μέλισσα, ἀπ' ὅλα τὰ ἄνθη ποῦ μὲ ἀπλοχεριά τοῦ πρόσφερε ἡ γονιμότητα τῆς μεγάλης ἐποχῆς. Ἡ ζωὴ, ἡ ἐπιστήμη, οἱ εἰκαστικὲς τέχνες, ἡ ποίηση καὶ εἰδικότερα οἱ λόγιες ὀμμανιστικὲς κωμωδίες, τοῦ πρόσφεραν ὕλικὸ πολῦτιμο γιὰ τὸν ἐμπλουτισμὸ καὶ τὴν δραματολογικὴ τελείωσιν τοῦ εἶδους.

Ἐτσι, ὁ προικισμένος τεχνίτης, μέσα στὴν αὐτοσχεδία αὐτῆς κωμωδίας, εἶχε ὅλη τὴν ἐλευθερία κάθε φορὰ νὰ ποικίλλει τὸ ρόλο του, τὴ μάσκα του, μὲ τὴν εὐρύτητα τῆς σκέψης του καὶ τὴν ἀτομικὴ τοῦ καλλιτεχνικοῦ προσφορά. Σὲ τοῦτο τὸν ἐμπλουτισμὸ, ἰδιαίτερα συντελοῦσε τὸ γεγονός πὼς ὁ κάθε λαϊκὸς τεχνίτης, “ἔπαιζε” καὶ ἐπεξεργάζονταν γιὰ χρόνια πολλὰ τὸν ἴδιο τύπο, σύμφωνα μὲ τὴν πείρα του, τὶς ἱκανότητες καὶ τὶς εἰδικὲς γνώσεις ποῦ “χε γιὰ ὅτι, προσωποποιῶσε ὁ τύπος. Μὲ τὴ μακροχρόνια ἐπίδοσιν στὸν ἴδιο τύπο — τοῦ τσιγγούνη, τοῦ γεροπαραλυμένου, τοῦ ἐρωτευμένου, τοῦ φαναρόντου, τοῦ παλληκαρά — τὸ παίξιμο καὶ τὰ λόγια του ἐπαιρναν ζωντάνια, ἀποκοῦσαν χαρακτηρισμὸ ἄληθινὸ καὶ ἔντονο. Πρόσθετα, μιὰ καὶ στὴν Κομμέντια, ὅπως γίνεται στὰ κλασικὰ ἔργα, ἡ ὑπόθεσιν δὲν ὑπῆρχε παρὰ μόνο γιὰ νὰ ἀναδείξει τοὺς διάφορους “τύπους” — καὶ ὄχι οἱ “τύποι” γιὰ νὰ ἀναδείξουν τὴν ὑπόθεσιν, ὅπως εἶναι ἡ μόνιμη τακτικὴ τῆς βουλεβραδιερικῆς θεατρικῆς παραγωγῆς — ὁ ἠθοποιὸς τῆς “Μάσκας” ἦταν ὑποχρεωμένος γιὰ νὰ ὑπάρξει, νὰ ἀναγεῖναι καὶ νὰ πλουτίζει κάθε φορὰ τὸν “τύπο” του μὲ πνεῦμα, μὲ πλού-

Ἰζαμπελλά Ἀντρεῖν ἡ ὡραία καὶ διάσημη θεατρίνα. Συνθιασάχνα τῶν “*Comici Gelosi*”, τοῦ πρώτου αἰδύλογου θιάσου Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ποιήτρια, γνωστὴ στὸν καιρὸ της ὅσο ὁ Πετρόδροχος καὶ ὁ Τάσσο, ἔγραψε θεατρικὰ ἔργα καὶ τὸ ποιητικὸ μνημειοστῶρημα “*Μυρτίλη*” (1588), ποῦ κυκλοφόρησε σ' ὀκτὼ ἐκδόσεις





ANGELVS BEOLCVS CIVIS PATAVINVS
COGNOMENTO RVZATES

“Αντζελο Μπέολκο, ο έπονομαζόμενος Ρουτζάντε (1502 - 1542). Φιλόσοφος, ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής. Προσπάθησε να πετύχει μιὰ σύνθεση ανάμεσα στις κλασικιστικές τάσεις και τη ρουστική λαϊκή κωμωδία. Συνέβαλε αποφασιστικά στη γένεση της Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Έργα του παίζονται και φέτος ακόμα στο Παρίσι και Ρώμη

σιο λεκτικό, με σκηνικά έφε, με έναλλαγές και έπινοήσεις. Αντίθετες άπόψεις - σποραδικά - διετύπωσε ο Φώτος Πολίτης. Έτσι, στα άρθρα του για τον Καραγκιόζη θά διαβάσουμε ανάμεσα στ’ άλλα και τούτα : “Τό λαϊκό θέατρο, προΐόν κοινωνίας άντιατομικής αναζήτησε έξω από τ’ αστηρά κοινωνικά πλαίσια τους “τύπους” και τους χάραξε με άδρες κακότεγνες γραμμές... Μόλις οί τύποι — ή οί μάσκες αυτές — της Commedia dell’arte άποκρυσταλλωθούν, καμιάν εξέλιξη δέν παίρνουν πιά”.

Οί βασικά λαθεμένες αυτές άπόψεις του άξέχαστου δασκάλου, όφειλονταν γιατί ταύτιζε όλες τις μορφές, τά φανερώματα, του λαϊκού θεάτρου. Σμίκρνε δέ την έννοια του λαϊκού θεάτρου, καθώς τό άντιπαρέβαλλε με τό κλασικό θέατρο, “τό θέατρον του νικηφόρου άτομισμού” όπως άδιάκοπα έγραφε. Άλλά οί “Μίμοι”, οί φάρσες οί λαϊκές, οί παραστάσεις των άμόρφωτων έρασιτεχνών, ό δικός μας Καραγκιόζης, όλ’ αυτά τά είδη του λαϊκού θεάτρου δέν συγκρίνονται με τό ιδιότυπο είδος της Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Έκεί δούλευαν έρασιτέχνες τεχνίτες άμόρφωτοι, έδώ μορφωμένοι επαγγελματίες. Οί παραστάσεις εκείνες “προϋπέθεταν μιὰ κοινωνία άνεξέλικτη, περιορισμένη στα ήθη και στις ιδέες και με ένιαία, “κοινοβιακή” σχεδόν ύπαρξη”· έδώ, μιὰ κοινωνία σε άνάταση πολιτισμού και πού τά μέλη της — πλούσιοι και φτωχοί, άρχοντες και ύπηρέτες — ζούσαν σε μιὰ θαυμαστή συναδέλφωση λατρεύοντας τή ζωή, τή λευτεριά, την ανθρώπινη προσωπικότητα.

Έκεί έχουμε τό Μεσαίωνα, έδώ την Αναγέννηση. Κ’ ή Κομμέντια, σαν τέκνο αυτής της Αναγέννησης, είχε τεχνίτες προσωπικότητες. Γεμίζουν τή Σκηνή με την παρουσία τους και τις

Σκηνές με εξέλιξη ζωή. Άνάμεσά τους ύπάρχουν όχι μόνο λαϊκοί τεχνίτες μ’ έξοχο μεταμορφωτικό δαιμόνιο, αλλά κι άνθρωποι μεγάλης καλλιέργειας και μόρφωσης. Άκροβάτες, μουσικοί, χορευτές, αλλά και ρήτορες, επιστήμονες, ποιητές άνθρωποι τής φαντασίας και τής γνώσης, πλούσιοι σε ανθρώπινη πείρα.

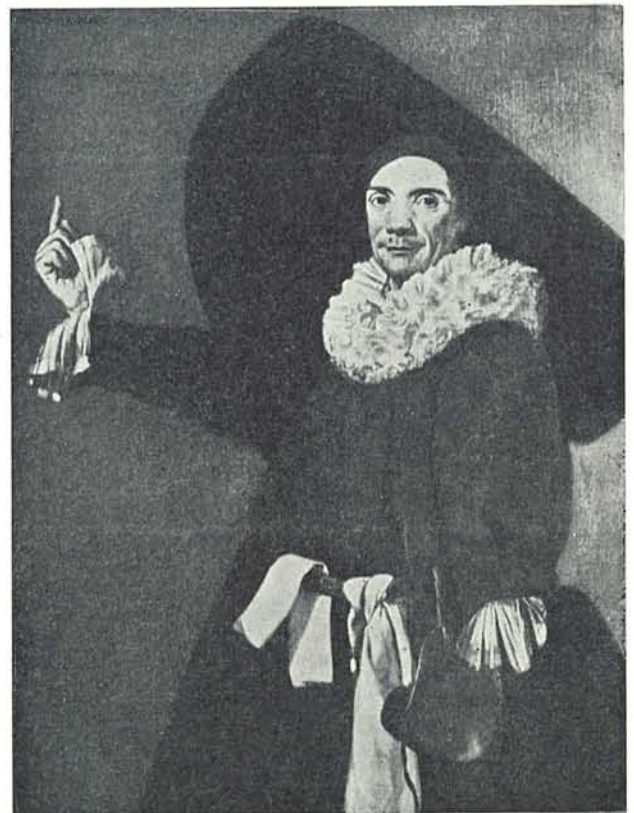
Οί χρονογράφοι αναφέρουν τον Angelo Beolco πού ξεκίνησε σαν έρασιτέχνης μέσα από τά Βενετσιάνικα άρχοντικά, όπου δίδονταν παραστάσεις έργων τής λόγιας παραγωγής και μετά, άφου πέρασε από τά Βενετσιάνικα καρναβάλια, γίνηκε ό πρωταγωνιστής ενός περιοδεύοντος θιάσου με τό ήθοποιό του ψευδώνυμο Ruzzante. Ήταν όχι μόνο ήθοποιός παίζοντας τό βλάκα χωρικό αλλά και συγγραφέας — φιλόσοφος — ποιητής. Ένας Σαίξπηρ — λένε — τής Ιταλίας.

Μά δέν ήταν μόνο άντρες αλλά και γυναίκες. Στην Κομμέντια χρωστάμε και τούτη την προσφορά στο Θέατρο. Έμπασε στις Έυρωπαϊκές σκηνές τις πρώτες θεατρίνες. Και τί θεατρίνες ; Γοητευτικά πλάσματα, προικισμένα μ’ όλες τις άρετές τής φύσης και του πνεύματος πού ή παρουσία τους εξέγινε τά λαϊκά αυτά σανίδια από τ’ άμαρτωλά κατάλοιπα των τσαρλατάνων και σαλτιμπάγκων, άνέβασε τή στάθμη των παραστάσεων και πρόσθεσε όμορφιά και λάμψη στα τρελλά παιγνίδια τής λαϊκής Ιταλικής κωμωδίας. Άνάμεσά τους, ή φημισμένη Isabella Andreini, πού την τραγούδησαν οί ποιητές και την άπαθανάτισαν στον καμβά οί ζωγράφοι του Cinquecento. Αυτή ή bella di nome, bella di corpo, e bellissima d’animo, ήταν συγγραφέας και δαφνοστεφανωμένη από τις Άκαδημίες των σοφών.



Κι όπως ένα φυτό καλά ριζωμένο, σε πρόσφορο έδαφος, ζωντανεμένο από δημιουργικές όρμές, πλάθει την ιδανική εικόνα του έαυτού του, τό λουλούδι, έτσι και τό μεταμορφωτικό δαιμόνιο μιås ράτσας δυνατής, σε μιὰ όριστική ιστορική έποχή, εκδηλώθηκε χαρούμενο και δροσερό για νά δημιουργήσει την Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Λουλούδι πολύχρωμο και εύσμο, πού άνθισε σ’ όλη την αίγλη του για εκατόν πενήντα περίπου χρό-

Τζιουζέππε Μπιανκολέλλι, ξακουστός θεατρίνος τής δυναστείας των Μπιανκολέλλι, στο ρόλο του Νιοττόρο. Πορτραίτο 17ου αιώνα. (Θεατρικό Μουσείο τής Σκάλας του Μιλάνου)





Ντομένικο, ο διασημότερος τών Μπιανκολέλλι (1640 - 1688).
 'Ο 'Αρλεκίνος απ' τή Μπολόνια πού κατέκτησε τόν Παρίσι. 'Η
 λεξάντα υπεργηρανεύεται πώς ή μάσκα τού 'Αρλεκίνου κρύβει
 τόν Ντομινίκ πού, γελώντας, αναμόρφωσε και τόν Λαό και
 τήν Αύλή. Γραβούρα Ν. 'Υμπερ από πίνακα τού Φερντινάν

νια. Στο 16ο αιώνα αρχίζει ή άνθοφορία του και στο 17ο αιώνα πεθαίνει "στήν εποχή τών κρίνων" δηλαδή στο άνθος τής ηλικίας του. Σύντομη ή ζωή του. Παρόμοια και τής 'Ιταλικής 'Αναγέννησης, πού ή Commedia dell' arte ήταν τ' άκριβό της άπόσταγμα.

'Επιπόλαια κι αστόχαστα μερικοί μελετητές τού θεάτρου, τοποθετούν στο Μεσαίωνα τή γένεση τού είδους, και τó συγχύζουν με τούς Μίμους. Αυτό δεν είναι άπλώς ένα ιστορικό λάθος. Είναι ανάκριση και άγνοια ενός είδους πού για δύο αιώνας είχε εκτοπίσει στο θεατρικό όρίζοντα κάθε άλλη δραματική τέχνη. 'Αν βγάλουμε τήν Κομμέντια από τήν 'Ιταλική 'Αναγέννηση, τότε είναι άδύνατο νά καθορίσουμε τήν ουσία της, τó πνεύμα της, τó ύφος της. Για νά ξεχωρίσει κανείς τó "ουσιώδες" σ' ένα καλλιτεχνικό προϊόν — έγραφε ο Γκαίτε — πρέπει νά τó μελετάει "γενετικώς". Για νά τó νιώσουμε και νά τó αισθανθούμε πρέπει νά συλλάβουμε τόν τρόπο με τόν όποιο σχηματίστηκε, μορφώθηκε, έγινε. Μόνο ακολουθώντας τήν γενετική αυτή μέθοδο είναι δυνατό νά φθάσουμε σε μιá διαισθητική γνώση για τó τί ήταν ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε.

≡
 'Αν κάποιος έθετε τó έρώτημα : ποιá είναι ή μεγάλη παράδοση τής 'Ιταλίας στην περιοχή τών Τεχνών, σίγουρα θά 'χε τήν άμεση απάντηση : οί γλύπτες κ' οί ζωγράφοι της. Οί 'Ιταλοί όμως κριτικοί και ήθοποιοί άν ρωτιόνταν θά πρόσθεταν και τούς Commedianti. Και πραγματικά, ή 'Ιταλική 'Αναγέννηση στη δύση της, σαν μιá τελευταία αναλαμπή, έδωσε τούς θεατρίνους της. Αυτούς πού άπόσταξαν για τή Σικνή τούς τελευταίους δροσερούς χυμούς της και δημιούργησαν τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Τήν όλη κινητικότητα και έκφραστικότητα τής 'Εποχής, τó πνεύμα τής χαρούμενης ζωής καθώς λυτρώνεται από τήν παγερή άκαμψία — τήν ήθική και πνευ-

ματική — τού Μεσαίωνα, θά τήν δούμε έκφρασμένη στα εύτελη πατάρια, πού στήνουν οί θεατρίνοι σε κάθε γωνιά τής 'Ιταλίας. 'Η Ζωή σ' όλη της τήν ποικιλία, τά σχήματα, τά παιχνίδια, τά πολυσιδη χρώματα μαζί με τά τραγελαφικά της φανερώματα — εισβάλλει στη Σικνή. Κ' ή ζωή αυτή — χαρακτηριστικό γνώρισμα τής 'Αναγέννησης — είναι ή συνδιαλλαγή τών αντιθέσεων. 'Ετσι κ' ή Κομμέντια γίνεται ή σικνή έκφραση τής καλλιτεχνικής συνδιαλλαγής τών πιδ άντιμαχών σχημάτων και φαινομένων. Για τήν έναρμόνιση όλων αυτών τών στοιχείων μέσα στη σικνή δράση, για τήν καλλιτεχνική τους ανάδημιουργία, προκύπτει ή ανάγκη τής αυστηρής τυποποίησης, ó έντονος ρυθμός τής εικονιζόμενης πράξης, κ' ή πλαστικότητα στην έκφραση. Αυτά τά χαρακτηριστικά γνωρίσματα τής Κομμέντια είναι και τά ιδιαίτερα χαρακτηριστικά στη Ζωγραφική και Γλυπτική τής 'Ιταλικής 'Αναγέννησης — από τά πρώτα φανερώματά της.

'Η 'Εποχή λατρεύει τó σωμα και τήν κίνηση. Σε συσχετισμό ή Κομμέντια μεταχειρίζεται τά σώματα τών ήθοποιών, σαν έκφραστικό όργανο ύψιστης σημασίας. Τó σωμα στην πλαστική στάση του και στόν έξωτερικό και έσωτερικό δυναμισμό του, γίνεται Μιμική, έκφραστική τέχνη, πού άποτελεί τή συνθετική ουσία τού θεάτρου. Τó ανθρώπινο σωμα, μέσα από τή στάση και τήν κίνηση — σ' όλο τόν έκφραστικό δυναμισμό του, καθώς τοποθετείται στο χώρο, γίνεται μιμική πράξη. Στην έννοια τού χώρου, στη διαγωγή σύλληψη τής στάσης και τής κίνησης, μέσα στο χώρο θριάμβευσε ή 'Αναγέννηση. 'Ετσι κ' ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε κατορθώνει πάνω σ' ένα πατάρι με τή σπιθάτη, τονισμένη, και ρυθμισμένη Μιμική έκφραση νά δώσει σικνή ζωή, πού ενώ διατηρεί όλη τή σθεναρή αισθηση τής πραγματικότητας είναι μαζί παιχνίδι και φαντασία. Είναι ή ποίηση τού θεάτρου. 'Αλλά στην άλληλεπίδραση τών ζωντανών δυνάμεων — πού 'να ή πεμπτούσια τής 'Αναγέννησης, ή όλη δυναμική της — όφειλουμε μιá σειρά κι άλλων χαρακτηριστικών τής Commedia στη διαμόρφωση τού θεατρικού θεατρικού της ύφους. 'Αλλά, θά χρειαστεί νά επανέλθουμε.

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

Κ' ένας σύγχρονος συνεχιστής τής τέχνης τών θεατρίνων τής Κομμέντια. 'Ο ήθοποιός Μορέττι, έξαίρετος 'Αρλεκίνος τού "Πικκόλο Τεάτρο" τού Μιλάνου (Φωτογραφία τού 1955)





CONSTANTIN MICLACHEVSKI

ΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ COMMEDIA

Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Ὁμολογῶ πῶς, ὄχι χωρὶς κάποιον φόβο, ἐπιχειρῶ ν' ἀποσαφηνίσω τὸ τόσο σκοτεινὸ πρόβλημα τῆς τέχνης τοῦ Ἰταλοῦ θεατρῖνου, μὲ τὴ στενὴν σημάσια τοῦ ὅρου. Πρέπει νὰ καθορίσουμε μὲ ποῖο τρόπο, ἔχοντας τόσο μεγάλη ἐλευθερία λόγου καὶ κίνησης, ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς κατὰφερε νὰ πλάσει τὸ ρόλο του, καὶ ποιά ὄλιγα χρησιμοποιοῦσε γι' αὐτὴ τὴ σκηνακὴ δημιουργία του. Αὐτὸ ποῦ κάνει ἀκόμα πιὸ δύσκολο τὸ πρόβλημα καὶ πιὸ βαρεῖα τὴν εὐθύνη τοῦ συγγραφέα, εἶναι πῶς, ἴσαμε σήμερα, αὐτὸ τὸ θέμα δὲ μελετήθηκε λεπτομερειακὰ καὶ κανένας δὲ μᾶς ἔδωσε ἀκόμα μιὰ πλήρη ἐξήγηση τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖο τὰ σχηματικὰ δεδομένα τοῦ σενάριου, γίνονταν πραγματικότητες πάνω στὴ σκηνή: κανένα ἀπ' τὰ ἐπιστημονικὰ συγγραμματα ποῦ πραγματεύονται τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε δὲν ἀφιερώνει σ' αὐτὸ τὸ θέμα ἔστω κ' ἓνα κεφάλαιο. Ὅσο κι ἂν φανεῖ παράξενο, ἴσαμε τώρα οἱ ἐρευνητὲς ἀσχολήθηκαν περισσότερο μὲ τὴν προέλευση τοῦ ὀνόματος Πουλτσινέλλα ἢ μ' ἄλλα παρόμοια θέματα. Κι ὁστόσο, ὅσο δὲ θὰ ξέρουμε τὸ ὕψος καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν Ἰταλῶν ἡθοποιῶν, δὲ θὰ μάθουμε τί ἦταν στὴν πραγματικότητα ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ποῦ δλοκληρωτικὰ ἐξαριτίσταν ἀπὸ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν.

Μὲ τὴν ἄδεια τοῦ ἀναγνώστη, τὸν παρακαλῶ νὰ προσέξει δυὸ ἐπιφυλλίδες τοῦ Φρανσίσκου Σαρσέν, ποῦ δημοσιεύθηκαν στὸ "Temps", 12 καὶ 19 Νοέμβρη 1877. Κάποιο παρισινὸ θέατρο εἶχε τὴν ἰδέαν ν' ἀνεβάσει μιὰ διασκευὴ τοῦ "L'Avocat pour et contre" (τοῦ Γκεράρντι) κι ὁ Σαρσέν ἀνάλαβε νὰ παρουσιάσει τὸ ἔργο στὸ Κοινό. Στὸ πρῶτο τοῦ ἄρθρου, ποῦ γράφτηκε πρὶν παρακολουθήσει τὴν παράσταση, μιλά γιὰ τὴν Ἰταλικὴ Κομμέντια μὲ κάποια περιφρόνηση καὶ τῆς κάνει μιὰ ἀρκετὰ κακὴ χροιάση: "Ἡ Ἰταλικὴ Κομωδία, δηλῶν, εἶναι παιδικὴ κομωδία κ' ἐμεῖς εἴμαστε ἄντρες... Ἡ παντομίμα ζῆ μὲ κλωτσιὰς καὶ ραβδισμοὺς". ("Ἄχ! Ἄν ὁ διακεκριμένος κριτικὸς μπορούσε νὰ δεῖ τὸν Κινηματογράφου ἔστω καὶ στὰ πρῶτα τοῦ βήματα, τὸ 1927)! Ἡ δευτέρη ἐπιφυλλίδα γράφτηκε μετὰ τὴν παράσταση κι ὁ τόνος τῆς εἶν' ὀλότελα διαφορετικὸς. Ὁ Σαρσέν ἀρχίζει μὲ μιὰ πολὺ ἀξιοσημειωτὴ φράση γιὰ τὴν ἐποχὴ του, ποῦ τὴ χρησιμοποιήσα γιὰ μόνον σ' αὐτὴ μου τὴ μελέτη. "Ἡ παράσταση μοῦ δίδαξε στὸ θέμα τοῦτο, μὲσα σὲ τρία τέταρτα τῆς ὥρας — προσθέτει — πιὸ πολλὰ ἀπ' τίς μελέτες καὶ τίς σκέψεις μου ὀλόκληρον δεκαπενθήμερον. Μ' ὅλη μου τὴν καρδιά θὰ ζητοῦσα νὰ ξανακάνω τὴν παρουσίαση... Ὑπάρχει ἓνα σημεῖο ποῦ τὸ ὑποτιθέθηκα διαβάζοντας, ποῦ μὲ θάμπωσε ὅμως μὲ τὸ λαμπερὸ του φῶς, στὴν παράσταση. Κι αὐτὸ σημαίνει πῶς οἱ Ἰταλοὶ κανένας ἦταν, πρὶν ἀπ' ὅλα, ἀφορμὴ γιὰ νὰ παιχτοῦν θεατρικὲς σκηνές".

Γεμάτοι εὐγνωμοσύνη γιὰ τὸ ὠραῖο μάθημα ποῦ μᾶς ἔδωσε ὁ κριτικὸς αὐτός, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποῦ κανένας δὲν καταλάβαινε τί ἦταν ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, ἄς δοκιμάσουμε νὰ σηκώσουμε τὴ βαρεῖα ταφόπετρα ἀπ' τὸν τάφο ὅπου ἀναπαύεται ὁ Ἰταλὸς ἡθοποιὸς τῆς ἐποχῆς τῆς. Ὁ Ἰταλὸς κωμικὸς ἔπαιζε, ἔδινε μουσικὴ, χόρευε. Πρόκειται γιὰ τίς τρεῖς πιὸ ζωντανές

τέχνες, γιὰτὶ εἶναι κ' οἱ πιὸ φθαρτές! Ὅταν πεθαίνει ὁ ἡθοποιός, τὰ δημιουργήματα τοῦ ταλέντου του δὲν μποροῦν πιὰ ἄμεσα νὰ δονήσουν τὴν αἰσθητικὴ εὐαίσθησιάν: τὰ διακρίνει μόνον μέσα ἀπὸ τὰ γυαλιὰ τοῦ ὁ μύωπας ἐρευνητής. Ἄν ὅμως πάρουμε αὐτὴ τὴν ἀπόψη, ἡ τέχνη τῶν παλαιῶν Ἰταλῶν θεατρῖνων μᾶς εἶναι διπλά πολυτίμη: πρῶτα — πρῶτα, γιὰτὶ τὸ θέατρο αὐτὸ ἦταν ἡ πρώτη σχολὴ ἐπαγγελματιῶν ἡθοποιῶν κ' ὕστερα γιὰτὶ τὸ αὐτοσχέδιο παίξιμο, ποῦ λύτρωνε τὸν ἡθοποιὸ ἀπὸ κάθε λογῆς κείμενο ἀπ' τὰ πρὶν ἐτοιμασμένο κι ἀποστηθισμένο, μᾶς παρουσιάζεται σὰ γεγονὸς μοναδικὸ στὴν ἱστορία τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Θεάτρου καὶ μᾶς φαίνεται—ὅπως φαίνονταν καὶ στοὺς σύγχρονους αὐτοῦ τοῦ θεάτρου — αἰνιγματικὸ, γεμάτο μυστήριον.

ΤΟ ΥΦΟΣ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Ἄς ἐπιχειρήσουμε νὰ καθορίσουμε πρῶτα ποῖο ἦταν τὸ ὕψος αὐτοῦ τοῦ τόσο ἰδιόμορφου παιζίματος, τί ἦταν αὐτοὶ οἱ ἡθοποιοί. Θὰ προσπαθήσουμε ὕστερα νὰ προσδιορίσουμε, ὅσο γίνεται τὴ στιγμὴ τοῦτη, πῶς γινόνταν ἡ ἐπεξεργασία τοῦ κείμενου τοῦ ρόλου καὶ ποιά στοιχεῖα χρησιμοποιοῦσαν γιὰ νὰ πλάσουν αὐτὸ τὸ κείμενο.

Συχνά, ἐξιδανικεύουμε τὸ παίξιμο τῶν Ἰταλῶν κωμικῶν καὶ βλέπουμε τὸν Ἀρλεσκίνο σὰν ἡθοποιὸ ποῦ κάτεχε τὴν τέλεια γνώση ὅλων τῶν μυστηρίων τῆς σκηνακῆς τέχνης. Ὅμως, εἶναι σίγουρο πῶς ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε γνώρισε πολλοὺς ἡθοποιούς χωρὶς ἔγχος ταλέντου, ποῦ παίζαν πολὺ ἄσχημα. Ἀνάκαθεν, οἱ ἄνθρωποι μὲ ταλέντο ἦταν σπάνιοι. Γιὰ τοὺς κακοὺς ἡθοποιούς κλαίγονταν συχνὰ οἱ σύγχρονοί τους: ὁ Τ. Γεσκίνι, ἔξαφνα, μιλάει γιὰ τοὺς ἡθοποιούς ποῦ "γούρλωναν τόσο τὰ μάτια τους καὶ σφάδαζαν τόσο, ποῦ ἓνας ἀρρωστος ἀπὸ κολικὸ πόνον θὰ πρόσφερε θεάμα λιγότερο θλιβερό". Σχεδὸν σὲ κάθε σελίδα παραπονιέται γιὰ ἡθοποιούς ποῦ ἀκρωτηρίαζον τὸν τάδε ἢ τὸ δεῖνα ρόλο. Ὁ Ν. Μπαρμπιέρι, πολὺ ἀπέχει κι αὐτὸς ἀπ' τὸ νὰ ναι ἱκανοποιημένος ἀπ' ὅλα ὅσα βλέπει: "Ἀπ' τοὺς δέκα ποῦ ἐπιχειροῦνε ν' ἀπαγγείλουν, οἱ ἐννιά δὲ βγαίνουν καλοί". Τὸ γράμμα ποῦ ὁ ἡθοποιὸς Φ. Γκαμπριέλι ἔστειλε στὰ 1627 στὸ γράμματᾶ τοῦ δούκα τῆς Μάντοβας, μᾶς φανερώνει πῶς ὅλα δὲν ἦταν τέλεια, οὔτε κατὸν ἐξαιρετὸ θίασο τῶν "Comici Confidenti". Ὁ θίασος τῶν "Comici Gelosi", ποῦ ἔχε μόνον ἐξαιρετικὸς ἡθοποιούς, ἐθεωρεῖτο μοναδικὸς στὸ εἶδος του. Κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Περρούτσι: "Τὸ κακὸ ὀφείλεται στὸ πῶς καθένας θεωρεῖ τὸν ἑαυτὸ του ἱκανὸ νὰ παραστήσει αὐτοσχέδια καὶ στὸ πῶς ὁ πῶς χυδαῖος σνοφετὸς ἐπιδίδεται σ' αὐτὴ τὴν τέχνη, πιστεύοντας πῶς τὸ πράγμα εἶν' εὐκόλο. Ἡ παραγνώριση ὅμως τῶν δυσκολιῶν ὀφείλεται στὴν ἄγνοια καὶ τὴ φιλοδοξία. Γι' αὐτὸ κ' οἱ ἀξιοκαταφρόνητοι ὀργῆτες ταχυδακτυλουργοὶ κ' οἱ σαλτιμπάνκοι σκέφτηκαν νὰ προσελκύουν τὸ Κοινό καὶ νὰ τὸ διασπεδάξουν μὲ τὰ λεγόμενά τους, σὰν αὐτοὺς τοὺς γαλιλάτες Ἡρακλεῖς μὲ τίς χρυσὲς καθένες θέλουν νὰ παρασταῖνον στὶς πλατεῖες αὐτοσχέδιες κωμωδίες, πετσοκόβον τὸ

θέμα, λένε, ότι τους κατέβει, χειρονομώντας σαν τρελλοί και, το χειρότερο, κάνοντας χίλιες απορροές κ' αισχροδότητες για ν' αποσπασούν όσο γίνεται πιο πολλά χρήματα".

Ο Γκατσόνι κρίνει πολύ αύστηρά έρισμένους θιάσους. Τόν 18ο αιώνα, καλοί ήθοποιοί σπάνια βρισκόταν κ' ή φτώχεια τών θιάσων, απ' αυτή την άποψη, βοήθησε πολύ στη μεταρρύθμιση του Γκολωντί. "Αν όλες οι μάσκες (έτσι αποκαλούνταν τούς ήθοποιούς της Κομμέντια), έγραφε, είχαν το ταλέντο του Σάκκι, οι αυτοσχέδιες κωμωδίες θά ταν απολαυστικές. Δεν είμ' έχθρός τών κωμωδιών a soggetto, όμως είμ' έχθρός εκείνων που δεν έχουν την επιδεξιότητα να τις παίζουν".

Έπρεπε ο ήθοποιός να διαθέτει μεγάλη αίσθηση του μέτρου για να μην παρασύρεται σε υπερβολές απ' την επιθυμία να λάμψει μπροστά στο Κοινό, σ' αυτό το θέατρο όπου συνεχώς προσφεύγανε σε τρούκ, όπου ή επιτυχία του θεάματος εξαρτιόταν ολοκληρωτικά από το παίξιμο τών προσώπων κι ωστόσο πολλοί ήθοποιοί της Κομμέντια ντέλλ' άρτε είχαν αυτό το τάκτι κι αυτό το σίγουρο γούστο. Αυτόι είν' εκείνοι που πήγανε μακριά τη δόξα της Ιταλικής κωμωδίας, που στηρίζεται όχι στη μεγαλοφυΐα του δραματουργού, όχι στη δουλειά και στη φαντασία σκηνοθέτη που σά δάσκαλος δίνει εντολές, όχι σ' ανεβάζματα πολυδάπανα και πολυτελή, μα σ' όρισμένα τίποτα, σε μικροπράγματα, τελικά ο ήθοποιός δεν έλεγε φλογερούς μονόλογους και δε μαστιγώνε με τόνο άγανακτισμένο τά ήθη της εποχής, όμως ο τρόπος που πήγαινε να καθήσει μπροστά σ' σ' ένα πιάνο μακρόνια κι άρχιζε να τρώει, είχε ίσως πολύ μεγαλύτερη σημασία από θεατρική άποψη κι όχι μάταια έλεγαν για τόν Άρλεκίνο Μπιανκολέλλι, έναν απ' τούς έπιφανέστερους εκπροσώπους αυτού του θεάτρου, που λιγότερο από κάθε άλλον είχε την άξίωση να παίξει ρόλο διδασκτικό και ήθοπλαστικό: castigat ridendo mores. Ο ήθοποιός δεν ύφειλε να έμβανόνε στη φιλοσοφική και κοινωνική σημασία του τύπου που παρίστανε κ' εξάλλου αν του αναθέτανε ένα ρόλο που δεν τον είχε συνηθίσει και που 'χε περίπλοκη ψυχολογία, είναι πολύ πιθανό πώς δε θά κατάφερνε να τόν δημιουργήσει όμως, σ' αντίστάθμισμα, χάρη στην ευκίνησία του προσώπου και του σώματος, κατάφερνε να παρασταίνει αξιοθχύμαστα ένα δειλό που τόν πιάνει ξαφνικά φόβος τρομερός και πολλές γενιές Παριζιάνων θυμόντουσαν με τί έξοχο τρόπο ο Τιμπέριο Φιορίλλι, με συνοδεία κιθάρας, τραγουδούσε ένα τραγούδι όπου εξέφραζε με γχαρίσματα γαϊδάρου όλη την κλίμακα τών αισθημάτων της έρωτευμένης καρδιάς αυτού του τετράποδου.

Αφήνοντας κατά μέρος τις διθυραμβικές κρίσεις που 'χουν ένα γενικό κι άόριστο χαρακτήρα, ως προσέξουμε τις μαρτυρίες τών συγχρόνων που αναφέρονται σε είδοποιό στοιχείο του ύφους αυτών τών ήθοποιών:

Αυτό που μάς ξαφνιάζει πρώτα - πρώτα, είν' ή άφέλεια τών τρόπων ενεργείας κ' ή άφραστη άπλοικότητα τών μέσων. Ο Λάσκα περιγράφει σε στίχους πώς ο Α. Μπιάνκι που 'παίξε το Ντοττόρο, έβγαζε το καπέλο του. "Πιάνοντάς το χαριτωμένα με το χέρι τ'ό βγαζε, ύστερα και το κουνούσε σαν τρελ-

λός και το κουνούσε τόσο πιο πολύ όσο περισσότερο ήθελε να τιμήσει τόν άρχοντα ή το φίλο".

Έκατό χρόνια άργότερα, ο Μαρτέλλι, επισημαίνει κι αυτός τόν τρόπο που ο Ντοττόρος έπαίξε με το καπέλο του κι αν θυμηθούμε πώς ο Ζ. Ταμπαρέν, που ή τέχνη του προσεχόταν απ' την τέχνη τών Ιταλών ήθοποιών, διασκέδαζε το Κοινό με τούς διάφορους τρόπους που φορούσε το καπέλο του, θά πρέπει να συμφωνήσουμε πώς αυτές οι άσημαντες λεπτομέρειες δεν είναι άμελητές, μά, αντίθετα, έχουν κάποια σημασία.

Πρόθυμα προσφεύγανε στην όνοματοποιία και τη μίμηση της φωνής τών ζώων, όπως έκανε ο Φιορίλλι στον "Έρωτευμένο γαϊδάρο" του. Ο Περρούτσι αναφέρει ένα σονέτο που δεν ταίριαζε ούτε να γραφτεί ούτε να διαβαστεί, λέει, μα που 'πρεπε ν' άπαγγέλλεται με μίμηση της φωνής του κορδαλλού, της γάτας, του σκύλου, του βοδιού, του γαϊδάρου, του κόρακα, του τζιτζικα, της κίσσας, της κουκουβάγιας, του γρύλλου, του λύκου, ανθρώπου που χασμουριέται, του ποντικού, του κριαριού και του βτραόχου. Μπορούμε να σχηματίσουμε μια ιδέα για το παίξιμο τών ήθοποιών, διαβάζοντας τη συλλογή Γιεράρντι, όταν το γαλλικό κείμενο διακόπτεται και παραχωρεί τη θέση του στην περιγραφή "Ιταλικών σκηνών", όπου κυριαρχεί ή δράση, αφήνοντας το λόγο σε δεύτερο πλάνο. Ίδου, έξαφνα, ή έβδομη σκηνή απ' τη δεύτερη πράξη της κωμωδίας: "Colombine avocat pour et contre": "Βλέπουμε τόν Σκαραμόν (πρόκειται για τόν ήθοποιό Τιμπέριο Φιορίλλι) που τακτοποιεί το δωμάτιο, παίρνει την κιθάρα, κάθεται σε μια πολυθρόνα και παίζει περιμένοντας να 'ρθεί ο κύριός του. Ο Πασκαριέλε έρχεται πολύ σιγά, από πίσω του και, πάνω από τούς ώμους του, του κρατά το χρόνο αυτό φοβίται τρομερά τόν Σκαραμόν. Με δυό λόγια, σ' αυτό άκριβώς το σημείο, ο ασύγκριτος Σκαραμόν που ήταν κόσμημα του θεάτρου και πρότυπο για τούς πιο άσημους θεατρίνους του καιρού του, που 'χαν μάθει απ' αυτόν τη δύσκολη και τόσο αναγκαία τέχνη για πρόσωπα του είδους τους, την τέχνη να προκαλούνε συγκινήσεις και να καταφέρνουν να τις ζωγραφίζουν πετυχημένα στο πρόσωπο - σ' αυτό το σημείο, λέω, έκανε το κοινό να λύνεται απ' τά γέλια, ένα γεμάτο τέταρτο της ώρας, σε μια σκηνή τρομάγματος, όπου δεν πρόφερε ούτε μια λέξη. Πρέπει να δεχτούμε, επίσης, πώς ο έξοχος αυτός ήθοποιός διέθετε σε τόσο ύψηλό βαθμό τελειότητας αυτό το θαυμάσιο ταλέντο, που άγγιζε τις ψηλές μονάχα με τις άπλες εκδηλώσεις της ανθρώπινης φύσης, με τρόπο που δεν τις άγγιζον, συνήθως, οι πιο επιδέξιοι ρήτορες με τά θέλητρα της πιο πειστικής οητορικής. Αυτό έκανε κάποτε ένα σπουδαίο ήγεμόνα, που τόν έβλεπε να παίζει στη Ρώμη, να πει: "Ο Σκαραμόνς δε μιλά και λέει σπουδαία πράγματα".

Στην τρίτη πράξη της κωμωδίας. "La thèse des Dames" ο Άρλεκίνος που προετοιμάζεται να εκφωνήσει ένα λόγο "προσποιείται πώς γράφει όλα τά λόγια σε μικρά κομμάτια χαρτί, που τά κόβει και τά βάζει σ' ένα δοχείο και το δοχείο στη φωτιά για να τά βράσει. Τόν ρωτούν τί κάνει: άπαντά πώς θέλει

Προσχέδια του γάλλου χαράκτη Ζακ Καλλό για την περίφημη σειρά "Balli di Sfessania", που μάς διαφύλαξε τά άρχέτυπα τών τύπων της Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Βρίσκονται στο Έρμιτάζ, του Λένινγκραντ και δημοσιεύτηκαν από τόν Μίκ





Τὰ ἀκροβατικά κόλπα τῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν πέρασαν καὶ στὴν Κομμούνια ντελλ' ἄστε. Λεπτομέρεια, σὲ μεγέθυνση, ἀπὸ τῆς σειράς τῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ Καλλῶ "Balli di Sfassania"

νὰ κάνει ἓνα ζωμό μ' ὅλα αὐτὰ, ποὺ θὰ τὸν πιεῖ καὶ ποὺ, μπαίνοντας στὸ στομάχι του, θὰ τοῦ στείλει στὸ κεφάλι του τοὺς ἀγροῦς. Τὸν δοκιμάζει καὶ βρίσκοντάς τον ἄνοστο, σχίζει ἓνα φέλλο ἀπὸ κάποιο βιβλίο καὶ λέει πὼς θὰ τὸν ροστιμίσει μ' ἓνα ἀπόφθεγμα τοῦ Ἀριστοτέλη. "Υστερα, παίρνει ἓνα βιολί, χτυπᾷ τὴν πιὸ φιλή χορδή γιὰ νὰ βρεῖ τὸ φυσικὸ τόνο καὶ λέει μὲ φωνὴ φιλή: Κ Ὑ ρ ι ο ι. "Υστερα χτυπᾷ τὴν πιὸ χοντρή χορδή καὶ μὲ φωνὴ χοντρή, ξαναλέει: Κ Ὑ ρ ι ο ι. "Ἐπειτα, ἀφοῦ βρεῖ ἓναν τόνο καλὸ, πάει στὸ τραπέζι, παίρνει μελάνι γιὰ νὰ γράφει. Τὸν ρωτᾷνε τί πρόκειται νὰ κάνει; ἀπαντᾷ πὼς θὰ γράφει αὐτὸ τὸν τόνο, πράγμα ποὺ κάνει τὸν Σκαρᾶμοῦς καὶ τὸν Μετζετίν νὰ χάσουν τὴν ὑπομονή τους καὶ ν' ἀναποδογυρῶν τὸ τραπέζι, τὰ βιβλία καὶ τὴ φουφού. Ὁ Ἀρλεκίνος πέφτει καὶ φεύγει λέγοντας πὼς κατὰστρεψε τὴν εὐγλωττία του"

Στὴν κωμωδία "L'opera de campagne" ὑπαγορεύουν στὸν Ἀρλεκίνο, κ' ἐκεῖνος γράφει "μὲ τὸν πιὸ γκροτέσκο τρόπο, μὲ τοῦμπες, στάσεις διάφορες, καὶ ἄλλα γοητευτικά, ἀστεία καμώματα".

"Ἄν τ ο ὕ μ π α σημαίνει ἀκροβασία καὶ σ τ ἄ σ η, ἐκφραστικὴ θέση τοῦ σώματος, ἢ φράση αὐτῆ προσδιορίζει μὲ πολλὴ ἐπιτυχία τὸν εἰδοποιὸ χαρακτήρα τοῦ παιζήματος τῶν Ἰταλῶν θεατρῶν καὶ πραγματικά, τὸ γκροτέσκο, τὸ μπουφόνικο, ἢ ἀκροβασία κ' ἢ ἐκφραστικότητά τοῦ σώματος ἦταν τὰ βασικὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς τέχνης, ὅπου ὁ διάλογος, ἢ ἀπαγγελία, τὸ φιλολογικὸ στοιχεῖο, δὲν ἐπαίξαν, τελικά, παρὰ δευτερευόντα ἂν καὶ σημαντικὸ ρόλο.

Η ΜΠΟΥΦΟΝΕΡΙ

Μ' ὄλο ποὺ ὁ Ἰταλὸς ἠθοποιὸς Νικόλο Μπαρμπιέρι, ποὺ πασχίζει νὰ προβάλλει τὴν τέχνη του στὸ βιβλίο του, ἐπαναλαμβάνει ἐπίμονα πὼς ἡ κωμωδία δὲν εἶναι bouffonnerie, οἱ μαρτυρίες τῶν συγχρόνων τείνουν ν' ἀποδείξουν τὸ ἀντίθετο. Ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ Ἰταλοὶ θεατρῖνοι θέλανε νὰ δώσουν ὕψος σοβαρῶ, δὲν τοὺς πήγαινε, ὅπως λέει ὁ Σάρλ Σορέλ ποὺ διαπιστώνει τὴν καταπληκτικὴ γοητεία τῶν παραστάσεων τους, παρ' ὄλο ποὺ δὲν καταφέρνουν ν' ἀποφύγουν τὴς bouffonneries, ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ προθέσεις τους εἶναι σοβαρές. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία σύγχρονου, ὁ θίασος τῶν "Comici Gelosi" κατόφερεν περίφημα ν' ἀναπαρσταίνει τοὺς διάφορους χαρακτήρες καὶ τὴς διάφορες ἀνθρώπινες πράξεις, ὅμως ἰδιαίτερα αὐτὲς ποὺ προκαλοῦσαν γέλιο. Ὁ Περρούτι ἔκανε ἓναν ὀλόκληρο κατὰλογο ἀπὸ bouffonneries καὶ ἀπαριθμῶντας τὴς πράξεις ποὺ εἶν' ἱκανὲς νὰ προκαλέσουν γέλιο, λέει :

" Ἀστεῖος μπορεῖ νὰ ναι ὁ τρόπος ποὺ βγάζεις τὸ καπέλο σου, ποὺ περπατᾷς, ποὺ τρέχεις. Ἀστεία μπορεῖ νὰ ναι ἡ ἡρεμὴ ἢ βιαστικὴ περπατησιά σου. Ἀστεία μπορεῖ νὰ ναι ἡ φωνή, ὀργισμένη, διαπεραστικὴ, προσποιητὴ ἢ βραχνιασμένη, Ἀστεία εἶναι ἡ προσποιητὴ ἀρχοντιά ἐνὸς ἀγροίκου ποὺ παριστάνει τὸ Βασιλιά, τὸν Πρίγκιπα, τὸν Καπιτάνο ἢ κατὶ τέτοιο. Ἀστεία μπορεῖ νὰ ναι ἡ μίμησις ποιητῆ, μουσικοῦ, ζωγράφου, γλύπτη, κομμωτῆ καὶ ἄλλων καλλιτεχνῶν. Ἀστεία ἐντόπιση μπορεῖ νὰ προκληθεῖ

ἀπὸ μιὰ πράξη κοινῆ ποὺ συντελεῖται ἀντὶ μιᾶς ἄλλης σπουδαίας ἔσφαρα, ὅταν κάποιος πάει νὰ καθήσει βαριὰ πάνω στὸ θρόνο, πέφτει χάμω τὴν ὥρα τῆς ὑπόκλισης, ἢ ἄλλα παρόμοια. Ἀνάμεσα στίς "ἀστεῖες πράξεις" ὑπάγοι ἀκόμα καὶ ὁ Μαργίτης ποὺ πάλευε μὲ τὴ σκιά του, οἱ Ψύλλοι ποὺ παίζανε γροθιὲς μὲ τὸν ἀέρα, ὁ Δὸν Κιχώτης ποὺ πολεμοῦσε μὲ τοὺς ἀνερόμυλους. Ἀστεία μπορεῖ νὰ ναι τὰ ρούχα, ὅταν ἓνας χαζὸς ντύνεται βασιλιάς ἢ πρίγκιπας, ὅταν κοινὰ χρησιμοποιεῖ τὸ σόβρακο γιὰ μανίαια, τὴς μπότες γιὰ γάντια καὶ, γενικὰ ρούχα ποὺ δὲν ταιριάζουνε στὸ πρόσωπο ποὺ παίζει; ἀστεία εἶναι καὶ τ' ἀντικείμενα ὅταν χρησιμοποιεῖς σπαθὶ γι' ἄλογο, καπέλο γιὰ βεντάλια, καὶ μιὰ θήκη σπαθιοῦ ἀντὶ τὸ ἴδιο τὸ σπαθί".

Ὁ Μπαρμπιέρι περιγράφει, ἐπίσης, διάφορους τρόπους μὲ τοὺς ὁποῖους προκαλεῖται τὸ γέλιο :

" Ὁ Καπιτάν προκαλεῖ τὸ γέλιο μὲ τὴς ἐξάλλες ὑπερβολὲς του, ὁ Γκατιάνο μὲ τὴς χαζομάρες του, ὁ πρῶτος ὑπηρετὴς μὲ τὴς κατεργαριὲς καὶ τὴν ἐτοιμότητα του, ὁ δεῦτερος ὑπηρετὴς μὲ τὴ βλακεία καὶ τὴν ἀδεξιότητά του, ὁ Ἀρλεκίνος μὲ τὴς τοῦμπες του, ὁ Κοβιέλλο μὲ τοὺς μορφασμοὺς καὶ τὴ λατινικὴ μακαρονίστικη γλώσσα του, αὐτοὶ ποὺ παίζουνε τοὺς γέροντας μὲ τὴν κάπως ἀκορητὴ γλώσσα καὶ τὴς ἀπαχαιωμένες ἐκφράσεις κ' οἱ ἄλλοι, ἄλλους γόλους μὲ παρόμοια μέσα".

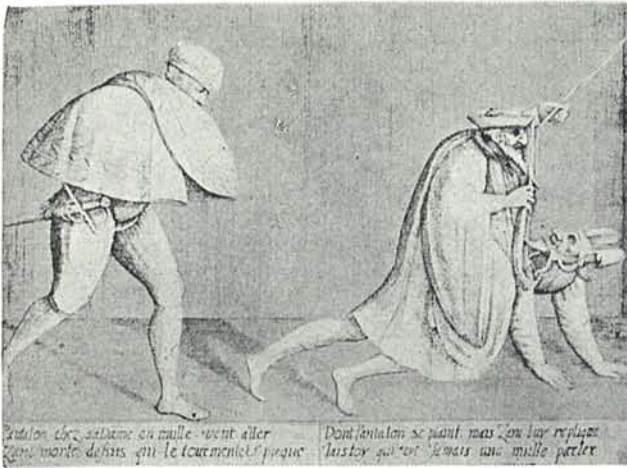
Αὐτὰ τὰ πρωτόγονα καὶ μάλιστα βλακώδη μέσα, μὲς φέρνουν σ' ἀμηχανία: ἡ τέχνη αὐτῆς τῆς ἐνδοξῆς σχολῆς ἠθοποιῶν περιοριζότανε, στ' ἀλήθεια, μοναχὰ σ' αὐτὰ; Αὐτοὶ οἱ ἠθοποιοί, οἱ πλούσια φορτωμένοι μὲ ἐπαίνους, δὲν ἐνιωθαν τὴν ἀνάγκη ἄλλου ὕψους πιὸ σοβαροῦ καὶ ἄξιου; Ἡ ἀλήθεια ὅμως εἶναι πὼς ἓνας καλλιτέχνης ποὺ διαθέτει πλούσια ἐκφραστικὰ μέσα δὲν ἔχει καμιά ἀνάγκη ἀπὸ θέματα περίπλοκα: γιὰ νὰ πετύχει τὸ σκοπὸ του: τὰ πάντα τοῦ φαίνονται καλά καὶ χρησιμοποιεῖ τὰ πιὸ ἀπλά πράγματα, τὴς πιὸ συνηθισμένες καταστάσεις, τὰ πιὸ κοινὰ περιστατικά. Ἀδιαφορία καὶ μάλιστα περιφρόνησις γιὰ τὸ θέμα βρίσκουμε σ' ὅλους τοὺς ἀληθινούς Δασκάλους ὅλων τῶν μεγάλων ἐποχῶν τῆς Τέχνης. "Ὅσο γιὰ τὴς σχέσεις ποὺ συνδέουν καὶ συχνὰ συμβιβάζουν τὸ ὑπέρογο μὲ τὸ γελοῖο, κατὶ ξέρουμε ἀπ' τὸν καιρὸ τοῦ Μονταίν ("... καὶ στὸν ψηλότερο θρόνο τοῦ κόσμου καὶ ἂν καθόμαστε, στὸν πιασὸ μας ἀκουμπᾶμε").

Εἶναι φανερὸ πὼς τὸ μπουφόνικο ὕψος τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας δὲν ἄντεχε σὲ μέτρια ἐρμηνεῖα. Ἐνα παίζιμο βαρὺ, ἀδέξιο, γινέταν ἀμέσως ἀντιληπτὸ καὶ κρινόταν πολὺ ἀσθηρὰ. Ὁ ἠθοποιὸς "ἔπρεπε νὰ ναι ἐπιδέξιος καὶ τὸ παιζιμὸ του ἐκφραστικὸ".

Κ' εὐτυχῶς ἡ ἐκφραστικότητά δὲν ἔλειπε ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς κωμικούς. Ὁ Σορέλ λέει πὼς ἦταν "ἐνστικτώδη ἐκφραστικοί". Οἱ γάλλοι συγγραφεῖς ἐπιμένουν συχνὰ στὴν ἐκφραστικὴ ἀξία καθεμιᾶς ἀπὸ τὴς στάσεις τοῦ Ἀρλεκίνου. Οἱ Ὀλλανδοὶ εἰ-χὰν ἐπονομάσει τοὺς Ἰταλοὺς ἠθοποιούς "posturmakers". Ὁ Α. Κονταντίνι, ποὺ γράψε τὴ βιογραφία τοῦ ἠθοποιοῦ Φιορίλλι, λέει πὼς μιλοῦσε λίγο κ' ἐκφραζότανε μὲ δυσκολία: "ὁ-μῶς ἢ φύση, σ' ἀντάλλαγμα, τοῦ 'χε χαρίσει τὸ θαυμαστὸ τα-

Σκηνὴ Ζάνι καὶ Πανταλόνε. Οἱ γκροτέσκες χειρονομίες καὶ στάσεις χαρακτηρίζαν ἰδιαίτερα τοὺς Ἰταλοὺς θεατρῶνους. Σχέδιο τοῦ τέλους τοῦ 17ου αἰώνα. Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη, Παρίσι





Από γραβιούδες με σκηνές από την Κομμέντια του χαρακτήρα Χόνερβογκι (Παρίσι, 1585). 'Αριστερά: 'Ο Πανταλόνε έχει περάσει τα ήνια στο κεφάλι του Ζάνι, πού σά μουλάρι τόν κουβαλά στην αγαπημένη του. Στην άκρη, ένας 'Ερωτευμένος. Δεξιά: 'Ο Πανταλόνε, πού συχνά εμφανίζεται με παρακμή βίαιο, θέλει να σκοτώσει τόν Ζάνι για τὰ ψέματά του. Οι κινήσεις τών προσώπων είναι χαρακτηριστικές για τήν τεχνική τών Ιταλών θεατρίων. ('Εθνική Πινακοθήκη, Παρίσι)

λέντο να εκφράζει με τις στάσεις πού παίρνει τὸ σῶμα του και με τούς μορφασμούς τού προσώπου του ὅλα ὅσα ἤθελε κ' ἐπὶ πλέον με τὸν πιὸ πρωτότυπο τρόπο". Μιλώντας για τὴς διάφορες στάσεις τού 'Αρλεκίνου Σάκκο, ὁ Ζ. Καζανόβα λέει: "Εἶναι στάσεις πού τις χαρακτηρίζει συμμετρία, γελοιότητες καὶ πνευματώδεις, εὐτελείς μὰ χαριτωμένες, πάντα παράξενες καὶ πάντα δείχνουν μιὰ ψυχικὴ κατάσταση σύμφωνη με τὸ θέμα στο ὁποῖο ἀναφέρονται".

'Ο Μπαρμπιέρι μιλάει για ὀρισμένα κωμικὰ πρόσωπα πού μόνο ἡ ἐμφάνισή τους ἔφτανε για νὰ ψυχαγωγήσουν και πού προκαλοῦσαν τὸ γέλιο και με τήν παραμικρὴ χειρονομία τους.

'Ο Γκάρρικ, πού 'χε δεῖ τὸν 'Αρλεκίνο Μπερτινάτσι (τὸν ἐπονομαζόμενον Καρλίνο), συμβούλευε ἐπίμονα τὸ Κοινὸ νὰ πάει νὰ δεῖ "τὸ χαρακτήρα και τήν ἐκφραση τῆς πλάτης τού Καρλίνο".

ΤΑ ΛΑΤΣΙ

Οἱ ἡθοποιοὶ πίστευαν ἀκράδαντα πὼς τὸ Κοινὸ πήγαινε στις κωμωδίες τους για νὰ διασκεδάσει και πὼς γι' αὐτὸ ἔπρεπε νὰ λογαριάζουν τις προτιμήσεις του. Ἔτσι ἐξηγεῖται ἡ εὐθυμία και τὸ μπῆρο πού βασιλευσε στὴ σκηνή, ὅπου τὸ παίξιμο τών ἡθοποιῶν ὑπογράμμισε κι ὀλοκλήρως ὅλες τις κωμικὲς προθέσεις τού σενάρου.

Χρησιμοποιοῦσαν ὅλα τὰ μέσα πού μπορούσε νὰ προκαλέσουν τὸ γέλιο : τις ἀρρώστειες και τὴ θεραπεία τους, τὴν ἐμφάνιση ζῶων στὴ σκηνή, τούς καυγάδες και τις συμπλοκές, τούς παραλογισμούς τών τρελλῶν, τις προσωπικὲς ξιφομαχίες, τις μάχες, τ' ἀγωνίσματα, τις καταδιώξεις κ.λ.π. 'Ο Περρούτσι ἀναφέρει μερικά τέτοια παραδείγματα :

"Στις σκηνές πού διαδραματίζονται νύχτα, οἱ Ναπολιτάνοι κάνουν καλὰ και τούς Λομβαρδούς και ἄλλους, με τρόπο τόσο πετυχημένο πού, για νὰ ὑποδηλώσουν πράξεις και λέξεις πικάντικες, οἱ ξένοι λένε : ναπολιτάνικα lazzi (θέλοντας ἔτσι νὰ χαρακτηρίσουν τὴν τέχνη τῆς Κωμωδίας, τὴ λεπτότητα πνεύματος στὰ λόγια και στις πράξεις) και θέμα λομβαρδικό. Στις νυχτερινὲς σκηνές, οἱ δικοὶ μας συνηθίζουν νὰ περπατᾶνε ψηλαφώντας, νὰ σκορτάφτουν ὁ ἕνας στὸν ἄλλον, νὰ πέφτουν ἀπ' τις σκάλες και προσφεύγουν σ' ἄλλες σκηνές βουβές, πού ἡ κωμικότητά τους φθάνει στὸν ὕψιστο βαθμὸ χωρὶς νὰ χάνει τὴν ἀληθοφάνειά της, ἐνῶ οἱ Λομβαρδοὶ Ζάνι προσπαθοῦν με κάθε τρόπο νὰ προκαλέσουν τὸ γέλιο με πιστολιές πού διασκεδάζουν τὰ παιδάκια και τούς ἀξεστονὲς ἀνθρώπους, δυσχεροστοῦν ὁμως αὐτοὺς πού καταλαβαίνουν και προσέχουν πὼς ὅταν ὁ Ζάνι δὲν ξέρει πὼς νὰ προκαλέσει γέλιο, καταφεύγει στις πιστολιές".

Στὸ ἀπόσπασμα πού ἀνάφερα, ὁ ὅρος "lazzi" χρησιμοποιεῖται ἀπ' τὸν Περρούτσι με ἔννοια ὑπερβολικὰ πλατειά. Τὰ "lazzi", πού 'χαν μεγάλη σημασία στὴν ἰταλικὴ κωμωδία, ἦταν ἐπεισόδια ἔντονα κωμικὰ, πού παρεμβάλλονταν στὴ δράση και πού δὲν εἶχαν καμιὰ σχέση με τὸ ζετύλιγμά της.

Στὴν ἀρχὴ ἔλεγαν "Azzo" πού σήμαινε "πράξη" και πολὺ ἀργότερα τὸ "Azzo" ἔγινε "L'azzo", ὕστερα "Lazzo" και χρησιμοποιήθηκε για τὴς χειρονομίες, τὸ παίξιμο (με τὴ στενὴ σημασία τού ὄρου), ἀλλὰ και για τὰ πνευματώδη σημεῖα και τ' ἀστεῖα. Τὰ "lazzi", κοντολογίης, εἶναι τὰ "tricae". τῶν ρωμαίων μίμων, τὰ "τρικ" τῶν δικῶν μας. Ἄν τύχαινε ν' ἀντιληφθοῦν πὼς τὸ Κοινὸ ἄρχισε νὰ βαριέται, ἂν κάποιος ἡθοποιὸς ἔδειχνε τί ἔπρεπε νὰ κάνει ἢ δὲν ἔβγαине στὴν ὦρα του στὴ σκηνή ἢ ἂν χρειαζόταν ν' ἀνανεωθεί τὸ ἐνδιαφέρον πρὸς τὸ τέλος τῆς πράξης, ἀμέσως οἱ ἡθοποιοὶ προσφεύγανε στὰ "lazzi", στὰ "τρικ". Γι' αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν ἰντερμεδιῶν ὑπῆρχανε εἰδικοὶ πού ὀνομαζόνταν "lazzista".

"Ὅμως δὲν προσφεύγανε στὰ "lazzi" μόνο σ' αὐτὲς τις περιπτώσεις ἀνάγκης γιατί αὐτὰ διασκεδάζανε πολὺ τὸ Κοινὸ κ' ἐπιτρέπανε στους ἡθοποιούς νὰ ἐπιδείξουν τὴ φαντασία τους και τὴ θεατρικὴ τεχνικὴ τους. Τὰ σενάρια περιέχουνε συχνὰ τὴν ἐνδειξὴ "lazzi" και μάλιστα τὰ περιγράφουν λεπτομερικὰ. Στὸ σενάριο "Gli avvenimenti comici" δένουν δυὸ Ζάνι πλάτη με πλάτη και βάζουν μπροστὰ στὸν καθένα ἕνα πιάτο μακαρόνια καθένας τους προσπαθεῖ νὰ σκῦσει στὸ πιάτο κ' ἔτσι σηκώνει τὸ σύντροφό του. Καμιά φορὰ "lazzo", ἦταν ἡ ἐπανάληψη τῆς ἴδιας φράσης ἢ πάλι τὴν ὦρα μιᾶς συζήτησης σοβαρῆς παρουσιαζόταν ἕνας ὑπῆρέτης κ' ἔλεγε: "Μὴ μιλάτε τόσο δυνατὰ ὥσπου ἡ κόττα νὰ κάνει τὸ ἀγὸ τῆς". Ἄλλοτε, ὁ ὑπῆρέτης πρὶν φέρεῖ ἕνα πιάτο στὸν ἀφέντη του τὸ σκούπιζε στὸ πίσω μέρος τού πανταλονιού του ἢ ἀγγίζει ἕνα-ἕνα ὅλα τὰ κουμπιὰ τού κοστούμιού του ἐπαναλαμβάνοντας. "Μ' ἀγαπᾶ, δὲ μ' ἀγαπᾶ...".

Ἄν τὸ ἐπίπεδο τού Κοινού και τῶν ἡθοποιῶν δὲν ἦταν πολὺ ὑψηλὸ, ἀδιαφοροῦσαν για τὴ χοντροκοπία τῶν "lazzi" στὰ ὁποῖα καταφεύγανε: πιάνανε, ἔξαφνα, ψεῖρες και τις τρώγανε, καμώνονταν πὼς κάνουν περιτομὴ σὲ Ἰσραηλίτη. Στὴ συλλογὴ σενάρων τού Σκάλα, κάθε "lazzo" συνοδεύεται ἀπ' τὴν ἐξηγησή του, ὅμως, ἀργότερα, ὀρισμένα ἀπ' αὐτὰ τὰ "lazzi" εἶχαν τέτοια ἐπιτυχία κ' ἐπαναλαμβάνονταν τόσο συχνὰ πού τὸ Κοινὸ κατὰλξε νὰ τὰ ξέρει τόσο καλὰ ὅσο κ' οἱ ἡθοποιοὶ. Στὴ συλλογὴ τού Α. Μπάρτολι, ἔξαφνα, τὰ "lazzi" δὲν ἀναφέρονται παρὰ μόνο με τ' ὄνομά τους και δὲν μπορούμε νὰ ξέρουμε μ' ἀκριβεία τί ἀκριβῶς ἦταν: ἔτσι γίνεται λόγος για τὰ "lazzi" τού μπαπούλου, τού ἀλευριού, τῆς ἰπτασίας, τού "ἄσ' αὐτὸ και παρ' ἐκεῖνο", τού "lazzo" τού Πουλτσινέλλα πού γεννήθηκε πρὶν ἀπὸ τὸ πατέρα του, κ.λ.π.

ΤΟ ΑΚΡΟΒΑΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

"Ὅμως τὸ κορμὶ στὴν ἰταλικὴ Κωμωδία δὲν εἶχε μόνο ἐκφραστικὴ ἀξία· ἔδιναν πολὺ μεγάλη σημασία και στὴ σωματικὴ εὐρωστία, ἐπιδειξιότητα κ' εὐλυγισία πού ὁ ἡθοποιός, πέρα ἀπὸ κάθε ἐκφραστικὴ του πρόθεση, εἶδεινε σὲ νοῦμερα καθαρὰ ἀκροβατικά. Οἱ ἰστρίονες τού Μεσαίωνα, οἱ "saltatores in banco", παρεμβάλλανε πάντοτε ἀκροβατικὲς ἀσκήσεις στὰ ἔργα πού παριστάνανε κι ἀργότερα ἡ ἰταλικὴ Κωμωδία, ὅσο κι

άν απομακρύνθηκε από το άρχικό της πρότυπο, διατήρησε την παράδοση και κράτησε το άκροβατικό στοιχείο που εξακολούθησε να υπάρχει σ' όλη της την πορεία. Στις άρχές, μάλιστα, διαπιστώνουμε πώς γινόταν καμιά φορά σύγχυση ανάμεσα στον ήθοποιό και το σχοινοβάτη. 'Ο Κ. Τίνγκι στά 1604 σημειώνει στο αύλικό του ήμερολόγιο: "παραστάθηκε μιá κωμωδία από κάποιους Ζάνι άλτες, κ' έκτελέστηκαν πολλά πηδήματα". Σ' ένα γράμμα με ήμερομηνία 1 'Ιουλίου 1567, κάποιος όνόματι Ρόνια γράφει: "Σήμερα παίζανε για συναγωνισμό δύο κωμωδίες: τη μιá, στην αίθουσα όπου συνήθως παίζονται κωμωδίες' έπαιξε ή σινιόρα Φλαμίνια κι ό Πανταλόνε με τη σινιόρα 'Αντζέλικα που ξέρει τόσο ώραία να πηδά".

Τό βιβλίο έξόδων του βασιλιά Κάρολου του 10ου περιέχει, στά 1572, την ένδειξη πώς πληρώθηκε ό φλωρεντινός ήθοποιός Σολντίνο κι ό θιασός, του "για τις κωμωδίες και τά πηδήματα που καθημερινά κάνει μπροστά στην Α. Μεγαλειότητα".

Τό πρώτο γνωστό θεατρικό συμβόλαιο, άπαιτεί από τόν ήθοποιό άκροβατικά νούμερα: τό περιεργό αυτό ντοκουμέντο δημοσιεύτηκε τό 1888 (Memoires de la societé historique du Cher)' είχε συνομολογηθεί στά 1545 μεταξύ τής ήθοποιού Μαρία Φαιρέ άφ' ένός και του ήμπρεσάριου Λ' Έσπερονιέρ άφ' έτέρου. 'Η Μαρία Φαιρέ άναλαμβάνει την ύποχρέωση να παίζει μπροστά στο Κοινό επί ένα χρόνο καλιά ρωμαϊκά έργα καθώς κι άλλες ιστορίες, φάρσες και "soubressaults" (πηδήματα) όταν θά τό ζητούσε ό Λ' Έσπερονιέρ. Άναλαμβάνει να έκτελει όλα τούτα με τρόπο που όσοι τή βλέπουν να τέρπονται. Σ' αντίλλαγμα θά τής παρέχεται τροφή, στέγη και δώδεκα φράγκα τό χρόνο. "Άν τής προσφέρουν δώρα οι θιαυμαστές της, μετά την παράσταση, είναι ύποχρεωμένη να τά μοιράζεται με τή σύζυγο του Λ' Έσπερονιέρ.

Στά 1665, στή Μοδένα, " έπαιξε και πηδούσε " ό Β. Τεντέσκι, ή γυναίκα του, κι άλλοι. Στά γράμματα τών Ιταλών ήγεμόνων που χρηματοδοτούσαν θιάσους θεατρίνων, συχνά διαβάζουμε πώς ό τάδε ήθοποιός είναι γέρος και δέν κάνει πιά για άναρριχήσεις και πώς ό δεινά ήθοποιός είν' έξαιρετικός γιατί πηδάει ώραία (salta bene).

'Ανάμεσα στις " Ιταλικές σκηνές " τής συλλογής Γκεράντι, ύπάρχουν άκροβατικές σκηνές. Έτσι, στή δεύτερη πράξη τής κωμωδίας " L'opera de campagne", ό Πιερρότος στέκεται μπροστά στην πόρτα για να έμποδίσει τόν Πασκαριέλε να περάσει: όμως αυτός, παίρνοντας φόρα, πηδά άπ' τό παράθυρο,

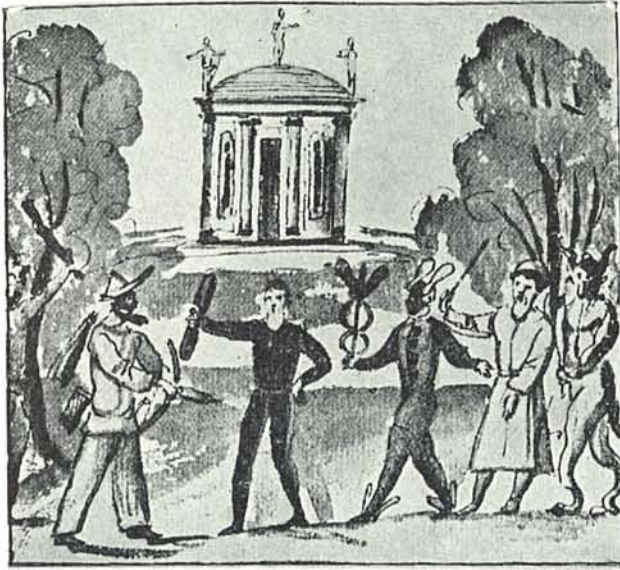
πάνω από τόν Πιερρότο, κι άφού δώσει τό γράμμα, βγαίνει με τόν ίδιο τρόπο. Στήν πρώτη πράξη τής κωμωδίας " La fausse coquette", ό Πασκαριέλε που βασιτά στο χέρι ένα ποτήρι κρασί, τρώει μιá κλωτσιά στην κοιλία, πέφτει ανάσκελα, κάνει τούμπα χωρίς να χύσει τό κρασί, σηκώνεται και πίνει. 'Ο Λά Γκελέττε μιλάει για τήν καταπληκτική ευκινησία του 'Αρλεκίνου Μπιανκολέλλι. Οι Ιταλοί ήθοποιοί διατηρούν αυτό τό άκροβατικό ύφος ίσαμε τά τέλη του 18ου αιώνα. 'Ο Τ. Βισεντίνι δέν περιορίζεται μόνο στή σκηνή, μα πήγαινε κ' έκτελούσε τις άσκήσεις του και στους επάνω έξώστες κόνοντας τό γύρο τής αίθουσας, πράγμα που, έξάλλου, του άπγορεύτηκε, γιατί οι θεατές έδειχναν πώς πιδ πολύ τρομάζουν παρά διασκεδάζουν. 'Ο Ν. Μεντισέλι που ζήσε τό δεύτερο μισό του 18ου αιώνα, είχε στο ρεπερτόριό του μιá κωμωδία με τόν τίτλο " Arlecchino finto scimmio" ('Ο 'Αρλεκίνος που κάνει τόν πιθηκό), όπου έκτελούσε διάφορες άσκήσεις πάνω σε σκοινί. 'Ο Τζ. Μαυλιάνι, τή μέρα χόρευε με τή γυναίκα του σε σκοινί στην πλατεία 'Αγίου Μάρκου τής Βενετίας και τό βράδυ παίζανε κ' οι δύο τους στο θέατρο Σάν Μοίτζε, εκείνος, κόνοντας τόν Μπριγκέλλα κ' εκείνη, τή συμπτρέτα Κοραλλίνα.

'Απαριθμώντας τά χαρίσματα που πρέπει να 'χει ό ήθοποιός, ό Τσεκίνο άναφέρει την επιδεξιότητα του σώματος (destrezza del corpo) κι ό ντε Σόμι συμβουλεύει αυτούς που παίζουν τους ρόλους ύπηρέτη να κόνουν ένα χαριτωμένο πηδήμα όταν μαθαίνουν ξαφνικά κάποιον νέο ευχάριστο. 'Ο άκροβατικός ήταν στενά δεμένος με τό παίξιμο του ήθοποιού και σε μεγάλο βαθμό συντελούσε στην επιτυχία του. Δέν είναι μόνο τό έκφραστικό και κωμικό του ταλέντο που 'κανε διάσημο τόν Τιμπέριο Φιορίλλι, μα κ' ή σωματική επιδεξιότητα, ή πέρα για πέρα νεανική, με την όποία, στά όγδόντα του χρόνια, έδινε μιá κλωτσιά στο πρόσωπο του παρτενιάρ του.

Αυτή ή ζωντάνια, ή εύθυμία, τά χωρατά, ή ευκινησία κ' επιδεξιότητα τών κινούμενων αυτών σωματών, όλα τούτα έδιναν στις παραστάσεις τών 'Ιταλών αυτό τό χαρακτηρισμό φυσικότητας κι απλότητας που γοήτευε τό Κοινό τους, όποιο κι άν ήταν, τόσο στην Ιταλία, όσο και στις ξένες χώρες, και που επηρέασε σπουδαία μυαλά, σύμφωνα με τή δική τους όμολογία. ('Ο Μολιέρος, έξαφνα, ό ήθοποιός Μπαρόν, άκόμα κ' οι όρθολογιστές του 18ου αιώνα ύποχρεώθηκαν να παραδεχτούν την ξεχωριστή γοητεία αυτής τής τέχνης, μ' όλο που λαιδωρούσαν την παράλογη πλοκή και τις άνόητες φλυαρίες τών έργων.

Πανταλόνε, Ντοττόρος κ' ένας Ζάνι. Σκηνή μ' έκφραστικές στάσεις και χειρονομίες. Γκραβούρα Χόνερβογκτ (Παρίσι, 1585)





Έκατό σενάρια Κομμέντια ντέλλ' άρτε συγκέντρωσε ανάμεσα στα 1621 και 1642 ο καρδινάλιος-Δούκας Μαουρότσιο της Σαβόιας. Ανακαλύφθηκαν στα 1885 στη Βιβλιοθήκη Κορσίνι της Ρώμης. Καθένα τους συνοδεύεται από μία άκουαρέλια - μοναδικό ντοκουμέντο για τα σκηνικά, τα κοστούμια και το άνέβασμα τών έργων της Κομμέντια. Ανωτέρω, εικονογραφημένη σκηνή από το Ποιμενικό σενάριο "Ο μάγος"

Τι διαφορά θά 'πρεπε να υπάρχει ανάμεσα στο καϊζίμιο τών θεατρικών all'improviso και την άνωρη άπκγγελία τών ήθοποιών της φιλολογικής κωμωδίας, πού ό ντέ Σύμμι τους συμβουλεύει να μη γριζίουνε την πλάτη στο Κοινό, να στέκουν όσο γίνεται στη μέση της σκηνής, να μη κινούνται από τη θέση τους την ώρα του διαλόγου, έκτός αν είν' ανάγκη άπόλυτη!

ΟΙ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ

Ώστόσο, ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε δέν ήταν παντομίμα, παρ' όλη τή σημαντική θέση πού 'χε σ' αυτήν ή έκφραστική κίνηση και τ' άκροβατικά πικυγίδια. Περιλάβαινε σκηνές διαλογικές και μονόλογους πού ό χαρακτήρας τους εξαρτιόταν όλοκληρωτικά από τους ήθοποιούς. Άν θέλουμε λοιπόν να προσδιορίσουμε τή φυσιογνωμία αυτού του θεάτρου, χρειάζεται να βρούμε τις πηγές πού τροφοδοτούσαν την εύγλωττία τών ήθοποιών και να προσπαθήσουμε να μάθουμε αν ό ήθοποιός πραγματικά αυτοσχεδίαζε, αν, μ' άλλα λόγια, δημιουργούσε τó κείμενο του ρόλου του στη σκηνή ή αν τó έτοιμαζε από τά πριν, λίγο ή πολύ λεπτομερικά, είτε μ' όδηγό τή φαντασία του, είτε χρησιμοποιώντας όρισμένα υλικά πού 'χε στη διάθεσή του.

Πριν από οποιαδήποτε βαθύτερη εξέταση, φαίνεται προκαταβολικά άπίθανο πώς ένα θέατρο πού άνέβαζε στη σκηνή θέματα έξαιρετικά περίπλοκα, με σημαντικό αριθμό προσώπων, θά μπορούσε να περιοριστεί στον καθρό αυτοσχεδιασμό. Και πραγματικά, οι πληροφορίες πού διαθέτουμε άποδεικνύουν πώς μ' όλο πού κάθε παράσταση περιείχε όρισμένα στοιχεία αυτοσχεδιασμού, οι ήθοποιοί προετοιμαζαν από πριν και άποστήθιζαν όρισμένα μέρη του ρόλου τους. Πάντως, ό ουσιαστικός χαρακτήρας της Κομμέντια ντέλλ' άρτε, δέν εγκείται στον αυτοσχεδιασμό, γιατί ύπήρχαν παραστάσεις όπου τά πάντα ήταν από πριν συμφωνημένα και καθορισμένα, όπως, έξαφνα, όταν ένας θίασος πού τά μέλη του έπικιζαν από καιρό μαζί και συμφωνούσαν άπόλυτα, παρίστανε, για έκαστη φορά ίσως, ένα σενάριο πού 'χε γίνει δημοφιλές. Κι ώστόσο, ήταν πέρα για πέρα παράσταση Κομμέντια ντέλλ' άρτε, γιατί αυτό πού την χαρακτήριζε περισσότερο ήταν ότι δέν ήταν ύποταγμένη στη βέληση ενός μοναδικού συγγραφέα· μία κωμωδία γραμμένη από ένα και μόνο συγγραφέα, ακόμα κι αν γράφτηκε με σεβασμό για όλες τις ιδιομορφίες ύφους τών κωμωδιών all'improviso, δε θά 'ταν, παρ' όλα αυτά, παρά μία "commedia sostenuta". Η διάκριση αυτή μπορεί να φανεί σχολαστική, όμως άνταποικόνεται σε μία ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στα δυό αυτά είδη πού, κι αν δέν ήταν φανερή για τó

θεατή, ήταν ξεκάθαρα αισθητή στον ήθοποιό· εκείνος, όταν ήταν ύποχρεωμένος να επαναλαμβάνει άποκλειστικά τά λόγια άλλου, συμπεριφερόταν στη σκηνή όλοτετα διαφορετικά παρ' όταν είχε τó συναισθημα κάποιας έλευθερίας κ' ήξερε πώς μπορούσε κάθε στιγμή να έπινουσι και να εισάγει κάποια τροποποίηση στο κείμενο.

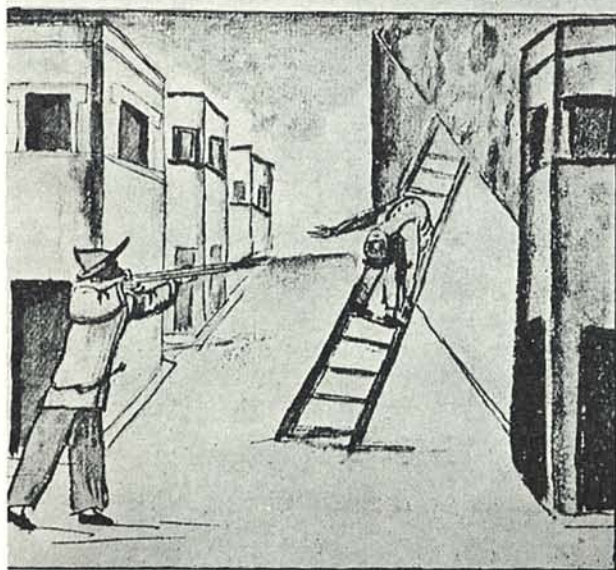
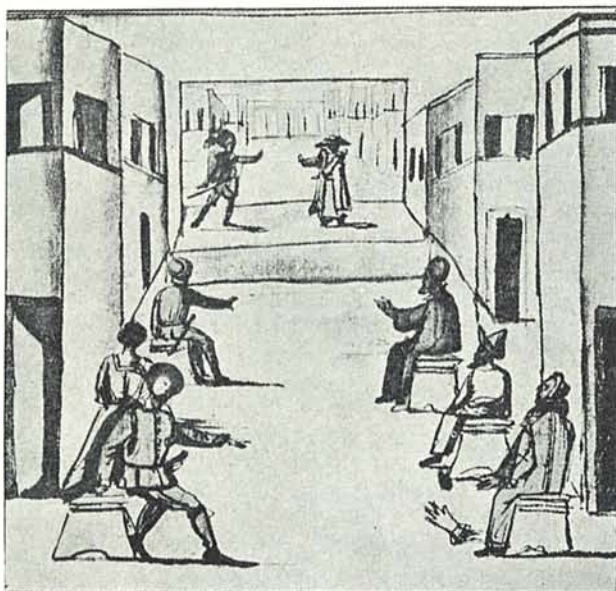
Άς δούμε, λοιπόν, τις πηγές άπ' όπου άντλούσαν οι ήθοποιοί. Διαβάζουμε στον Μπικρμπιέρι: "οι ήθοποιοί μελετούν και συγκεντρώνουν στη μνήμη τους ένα πλούσιο σύνολο διαφόρων πραγμάτων, όπως άποφθέγματα, σκέψεις, έρωτικές έξομολογήσεις, μοιφές, κουβέντες άπελπισμένες και τρελλές, τά 'χουν έτοιμα για κάθε περίπτωση κ' ή προτοιμασία τους πρέπει να 'ναι σύμφωνη με τó ύφος του προσώπου πού παρασταίνουν. Οι ήθοποιοί μελετούν τά βιβλία πού τυπώνονται με την έγκριση ύψηλών προσώπων κ' έπινουσι πολλά πράγματα για τόν ίδιο σκοπό. Οι συγγραφείς, πού συνθέτουν σενάρια ή ύποθέσεις, ζητούν να βρουν άληθοφανή θέματα και τ' αναπτύσσουν καθώς τó άπαιτεί ή δραματική ποίηση. Έπειτα, οι ήθοποιοί, καθώς για λογαριασμό του, δουλεύουν σύμφωνα με τις άνάγκες τους, αυτοί πού παρασταίνουν τις κωμικές ή τούς έρωτευμένους μελετούν την ιστορία, τούς μύθους, την ποίηση την πεζογραφία και τη ρητορική για τούς όλους πού σκοπό έχουν να προκαλέσουν γέλιο σπάνε τó κεφάλι τους για να βρουνε κάτι καινούριο".

Ό Τσεκίλι άρχίζει έτσι τή χειρόγραφη πραγματεία του για την τέχνη του ήθοποιού: "Ποίν βγάλουμε όποιονδήποτε στη σκηνή θά 'πρεπε να ξερούμε τί ξέρει όταν θέλει να παίξει, κι αν γνωρίζει τόν κανόνα πού λέει πώς αυτός πού θέλει να παίξει στην κωμωδία για να μη δουλέυει, πρέπει να την παρατήρει για να πάει να δουλέυει, και να μην παίζει στην κωμωδία. Ό κανόνας αυτός θα μπορούσε να 'ναι έξαιρετικά χρήσιμος".

Σύμφωνα μ' όσα λέει, πάλι ό Τσεκίλι, ή γλώσσα πού χρησιμοποιούν οι έρωτευμένοι πρέπει να 'ναι ιδιαίτερα πλούσια. "Αυτό πού προτιμούν να παίζουν τó δύσκολο όλο του Έρωτευμένου πρέπει προκαταβολικά να πλουτίζουν τή μνήμη τους μ' άρετα ώραία κομμάτια, ταιριαχτά με την ποικιλία περιεχόμενου πού άπαιτούν οι συνθήκες της σκηνής. Πρέπει, όμως, να προειδοποιήσουμε πώς τά λόγια πού ακολουθούν όσα ό ήθοποιός έχει άποστηθήσει, πρέπει να 'χουν τόν ίδιο χαρακτήρα κ' αυτά, για να φαίνονται κτήμα του όσα δανείστηκε, κι όχι κλεμμένα. Για να πετύχουν αυτό τó σκοπό, οι ήθοποιοί δέν πρέπει ν' άδιαφορούν για τή συμβουλή πού τους δίνεται να διαβάσουν συχνά, όμως μόνο βιβλία καλογραμμένα, για ν' αφήνουν οι γλαφυρές φράσεις τόσο βαθιά ίχνη στον άνωγώστη πού, ξεγελώντας τόν ακροατή, να θεωρούνται δημιούργημα του ίδιου του ήθοποιού".

Εικονογραφημένη σκηνή από την τραγωδία "Άδραστος" της συλλογής Κορσίνι. Ό πρώτος πού δημοσίευσε όρισμένες από τις άκουαρέλιες τών σεναρίων της συλλογής Κορσίνι ήταν ό ρώσος έρευνητής Κοσταντίν Μικλασέφσκι, γνωστός σαν Κοσταντίν Μικ





‘Ο Ντ. Μπρούνι λέει για τόν Τζιάν Μπατίστα Άντρεϊνί, (γιό τών Ξακουστόν Φραντσέσκο και Ίσαμπέλλα Άντρεϊνί) πού παίζε ρόλους έρωτευμένον: “Στά νιάτα του, μ’ όλες τις άτυχίες πού τόν βρήκαν, αδιάκοπα έγραφε κι άπόδειξε μέ τά έργα του πώς ο αληθινός ήθοποιός πρέπει νά δουλεύει άν θέλει νά χαρεί τις τιμές πού τού άξίζουν”. ‘Ο Περρούτσι συνιστά στους Έρωτευμένον νά σπαζώνουν καλά τοςκάνικα βιβλία. Στο γράμμα πρós τó γραμματέα τού Δούκα τής Μάντοβας, πού αναφέραμε σ’ άλλο σημείο, λέει για τόν ήθοποιό Άντονάτσι “πώς ένα διάστημα έπαιξε τó ρόλο τού δεύτερου Έρωτευμένον, όμως έξ αιτίας τής απέχθειάς του για τή δουλειά, πήρε τó ρόλο τού Καπιτάν πού δέν τού πήγαμε”. Είναι πιθανό, κ’ ή άποτυχία του σ’ αυτό τó ρόλο νά ‘ταν πάλι συνέπεια τής αντίπαθείάς του για κάθε προπαρσενευαστική δουλειά, γιατί άν κρίνουμε άπ’ τά κομμάτια πού άπάγγελλε ο Καπιτάν, όπως τά ξέρουμε άπό τις “παλλικαριές” τού Άντρεϊνί, έξαφνα, έπρεπε κι ο Καπιτάν νά κατέχει μερικές γνώσεις, ελάχιστα συστηματικές, είν’ αλήθεια, όμως ποικίλες πού ν’ αναφέρονται στη μυθολογία, τή γεωγραφία, τή ιστορία, τή φυσική, τήν κοσμογραφία κ.λ.π.

Είδαμε πώς κι ο Πανταλόνε, ο Ντοττόρος, ο Καπιτάν, ώς κ’ οί υπηρέτες κ’ οί συμπρέτες μπορούσε νά χρειαστεί νά πούνε κομμάτια άπ’ τά πριν έτοιμασμένα. “Για νά ‘ναι παρόμοιος Άολεάνος, λέει ο Καζανόβα μιλώντας για τó Σάκκο, μου φαίνεται πώς πρέπει νά διάβασε ένα σωρό βιβλία και πώς άκουσε νά μιλούν χίλιο λογίων πρόσωπα. Πρέπει νά ‘χε μνήμη άπέραντη, μοναδική μεγαλοφνία και μεγίστη πείρα τής καρδιάς και τού μυαλού τού άνθρώπου”.

‘Ο Περρούτσι συμβουλεύει κάθε ήθοποιό νά ‘χει ένα ειδικό σημειωματάριο για νά γράφει μονόλογους και διάλογους για διάφορες περιπτώσεις και προ-θέτει πώς πολλοί διάσημοι ήθοποιοί τó ‘καναν αυτό κ’ έπειτα χρησιμοποιούσαν τó ύλικό τους’ έδιναν έτσι τήν εντύπωση άυτοσχεδιασμού, παρ’ όλο πού τά πάντα είχαν άπό πριν σταθμιστεί. Ξέρουμε άπό τά πολυάριθμα γραφτά τής οικογένειας Άντρεϊνί πώς μεγάλος ήθοποιός σχηματίζανε πραγματικά τέτοιες συλλογές πού τίς όνομάζανε “Zibaldone” (Σύμμεικτα) ή “Repertorio”. ‘Ορισμένοι μάλιστα ήθοποιοί και λογοτέχνες συνθέτανε παρόμοιες συλλογές όχι πιά για προσωπική τους χρήση, μά για τούς συναδέλφους τους. Ένα άπό τά χειρόγραφα τής βιβλιοθήκης τού καθηγητή Ράτσι στη Φλωρεντία, έχει τόν ακόλουθο τίτλο: “Σκημικοί διάλογοι ενός θεατρίνου τού θιάσου τών Confidentiali, τού Ντομένικο Μπρούνι, τού έπονομαζόμενου Φούλβιο, πού ο ίδιος έγραφε για διάφορες περιπτώσεις, ύστερ’ άπό παράκληση τών συναδέλφων του Φλαμίνιας, Ντέλιας, Βαλέριας, Λαβίνιας και Σέλιας”.

‘Ο Π. Άντριάνι, συγγραφέας άλλου χειρογράφου πού περιέχει διάφορα κείμενα για τούς ήθοπούς, λέει στον πρόλογο: “Έπειδή οί ήθοποιοί έχουν άποδείξει άλλα κι ο ίδιος (ο συγγραφέας) έχει πεισθεί πώς οί καλύτεροι ήθοποιοί all’ improviso όταν συμβεί νά παίξουν δεκαπέντε ώς είκοσι διαφορετικές παραστάσεις, δέ βρίσκουν πιά τις άπαραίτητες λέξεις κ’ επαναλαμβάνουν τόν περισσότερο καιρό τά ίδια πράγματα, γιά ν’ άντιμετωπίσει αυτό τó μειονέκτημα συνθέσει αυτό τó “Zibaldone” όπον καθένας θά βρει τó ύφασμα πού τού χρειάζεται για νά φτιάξει τó κοστούμι του”.

‘Ο Γκολντόνι μιλάει για εκατοντάδες “Concetti” πού ‘γραψε για τις άνάγκες τής άυτοσχεδίας κωμωδίας (Άπομνημονεύματα τόμος 2ος).

‘Ο Περρούτσι έμφανίζεται, επίσης, συγγραφέας πολλών παρόμοιων συλλογών και παραπονιέται πώς τόν ληστεύουν ξεδιάντροπα (πράγμα πού τήν εποχή εκείνη έθεωρείτο πέρα για πέρα κανονικό και φυσικό).

Καιμά φορά, τά καλύτερα άπ’ αυτά τά κείμενα δημοσιεύονταν μέ τήν έλπίδα πώς τó Κοινό θά τ’ αγοράζε, όμως εκείνο πού είναι βέβαιο είναι πώς οί ήθοποιοί τά διάβαζαν, τά χρησιμοποιούσαν πλατιά και τ’ άντιγράφανε. Πολλά άπ’ αυτά τά βιβλιόρακια, συχνά άνόνομα, περιείχανε κωμικούς στίχους, τραγούδια, διάλογους και μονόλογους μπουφφόνικους, όπου οί Ζάνι παίζανε γενικά τόν κύριο ρόλο. Αναφέρω για παράδειγμα: “Φλυαρίες σέ μορφή κωμικής καντσονέτας”, γραμμένο άπό τόν Ξακουστό Ζάνι, Καντού, πού ‘ζησε τó 17ο αιώνα. “Συζή-

←
Τρεις άκουαρέλες πού εικονογραφούν, εγγλωττα ισάριθμα σενάρια κωμωδιών τής συλλογής Κορσίνι. Στη σειρά: “Κωμωδία στην κωμωδία”, “Ο κήπος” και “Τά ερωτικά μάγια”

τηση ανώνυμη ανάμεσα σ' ένα Ζάνι και έναν πλούσιο, γραμμένη "in ottava rima", με στροφές, σε διάλεκτο του Μπέργκαμο (1576). Συχνά δημοσιεύονταν κ' οι συλλογές που ονομάζονταν "Generici" και που περιείχαν άστεία, ρητά, καυστικές απαντήσεις που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν σε διάφορες περιπτώσεις. Μια τέτοια συλλογή χρονολογείται από το 1635. Η συλλογή του Μπριγκέλλα Ζανόνι, δημοσιευμένη στα 1787, περιέχει 750 ρητά, σάτιρες, άστειες λέξεις, καλαμπούρια.

ΣΚΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΑΝΕΒΑΣΜΑ

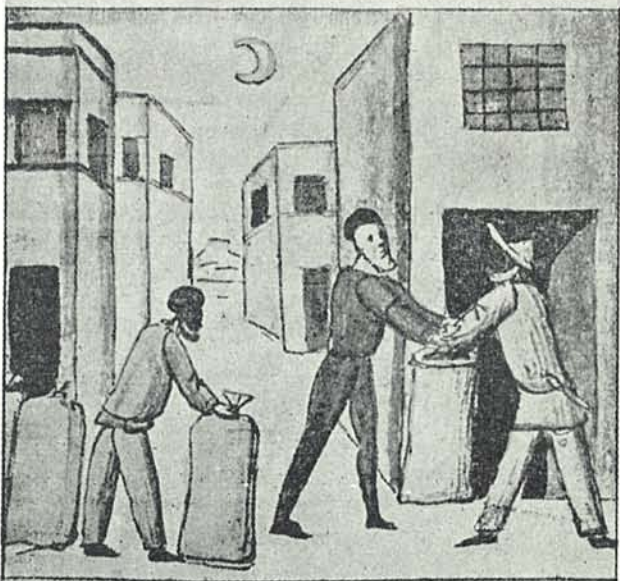
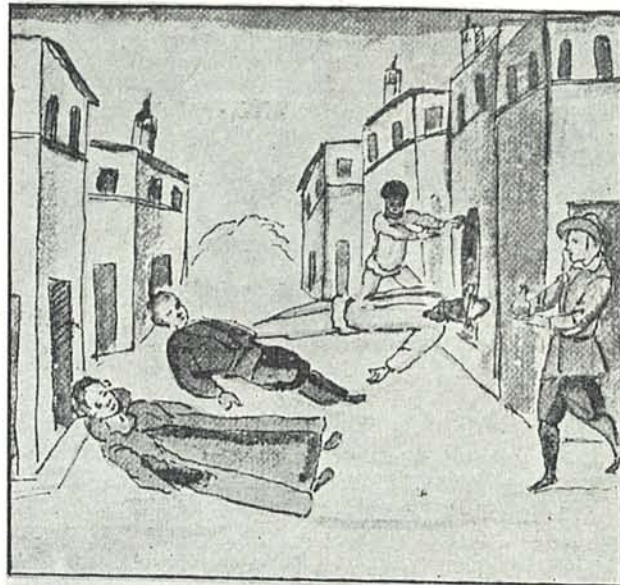
Η τέχνη των Ιταλών θεατρίνων είχε για βάση το παίξιμο του ήθοποιου κ' Ισα - Ισα, χάρη στην άφθικστη μεσεστρία των ήθοποιών της, ή Κοιμέντια ντέλλ' άρτε δοξάστηκε κ' έγινε δημοφιλής σ' όληκληρη την Εύρώπη. Η σκηνοθεσία και το σκηνικό δεν κατέχουν θέση πολύ σημαντική στις παραστάσεις της και τα ντακουμέντα της εποχής, που αναφέρονται στους θιάσους που παίζαν all' improviso, μās προσφέρουν λιγοστά στοιχεία για τις αθούσες θεαμάτων, τὰ σκηνικά, τὸ σκηνικό υλικό και τὰ κοστούμια. Η Ιταλική κωμωδία δεν είχε, φαίνεται, σταθερές παραδόσεις κι άμετακίνητες συνήθειες απ' αυτή την άποψη: δὲ γναιζόταν γι' αυτές τις λεπτομέρειες μιά που τὸ Κοινό της, σ' αυτό τὸ σημείο, ήταν ελάχιστα απαιτητικό.

Τὰ πολυάριθμα κείμενα που μās άφησαν οί καλλιτέχνες all' improviso, θίγουν τὰ πάντα, σωπαίνουν όμως πάνω στο εϊδικό πρόβλημα της σκηνοθεσίας. Βρίσκουμε στίχους, λογοπαίγνια, κρίσεις για τὴ γνώση και τὴν τεχνική της σκηνοθεσίας και τὴν κοινωνική κατάσταση τῶν ήθοποιῶν, λόγους άπολογητικούς για τὸ θέατρο, πρωτότυπες κωμωδίες και σεναρία. Στὴν άλληλογραφία τους, συχνά γίνεται λόγος για οικονομικές δυσχέρειες, για πλεκτάνες και κωυγάδες και για τὸ σύνολο τῶν ανεβάσματος τῶν έργων, όμως δὲ βρίσκουμε τίποτα για τὴ σκηνοθεσία και τὰ σκηνικά.

Στὸν πρόλογο που γράψε για τὴ συλλογή από σεναρία τοῦ Φλ. Σκάλλι, ὁ ήθοποιός Φρ. Αντρεϊνί γράφει: "Ο σινιόρ Φλάβιο θα μπορούσε επίσης να περιγράψει και τὴν εγκατάσταση τῆς σκηνῆς, τόσο τῆς κωμικῆς ὅσο και τῆς τραγικῆς και ποιμενικῆς. "Όμως, επειδή σε κάθε καλή πόλη υπάρχουν μορφωμένοι άνθρωποι που ενδιαφέρονται για τὰ μαθηματικά, δὲ θέλησε ν' ανακατευτεί σ' αυτό τὸ ζήτημα". Οί ήθοποιοί ήταν βέβαιοι πὼς θὰ βρισκαν πκντοῦ ὅλα ὅσα μπορεί να τοὺς χρειάζονταν ἂν ὄχι, τόσο τὸ χειρότερο: ἔκαναν και χωρὶς αὐτά.

Ἐφοδιασμένοι καθέναν με τὰ κοστούμια του και διαθέτοντας ὅλα τὰ ἔκφραστικά τους μέσα, οί ήθοποιοί πίστευαν, πολύ σωστά, πὼς αὐτὸ ἔφτανε για να πετύχουν: ὅμως, ἂν παρουσιαζόταν ἡ κατάλληλη ευκαιρία, ἔπαιζαν πρόθυμα σε μιά καλή σκηνή, καλὰ φωτισμένη, μέσα σ' ἕνα ὠραίο σκηνικό. Ἄν θέλουμε, λοιπόν, να γνωρίσουμε πὼς ανέβαιναν τὰ ἔργα τῆς Κοιμέντια ντέλλ' άρτε, μās είναι προκαταβολικά άπαραίτητο να μελετήσουμε τὸ σύστημα σκηνοθετικῶν διάκοσμου τῶν ἄλλων θεάτρων τῆς Ιταλικῆς Ἀναγέννησης και τοῦ Μπαρόκ. Στὰ στενά ὄρια τῆς μελέτης αὐτῆς, ὁ συγγραφέας δὲν μπορεί να καταπιαστεί μ' αὐτὸ τὸ ἔξαιρετικά πλατὺ και περίπλοκο θέμα: είναι αναγκασιμὸς να θυμώσει ἁπλῶς στὸν ἀναγνώστη ποιὰ ήταν σε γενικὲς γραμμὲς ἡ εγκατάσταση τῆς σκηνῆς αὐτὴ τὴν εποχή.

Ἰσαμε τὸ πρώτο τέταρτο τοῦ 17ου αἰῶνα, δὲν ἄλλαξε τὸ σκηνικό κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παράστασης και τὸ εἶδος του ἔξαυτύταν μόνο ἀπὸ τὸ χαρακτῆρα — τραγικό, κωμικό ἢ ποιμενικό — τοῦ ἔργου που παιζόταν. Για τὰ τραγικά ἔργα, τὸ σκηνικό παρίστανε μιά πλατεία ἢ ἕνα σταυροδρόμι με μέγαρα και κούκους: ἡ δράση τῆς κωμωδίας ἐξελισσόταν επίσης σε μιά πλατεία ἢ ἕνα σταυροδρόμι, ὅμως ἀνάμεσα σε στίπια ιδιωτῶν. Τὸ σκηνικό τῶν ποιμενικῶν ἔργων παρίστανε, συνήθως, ἕνα δάσος, ἄλλοτε μιά καλύβα ἢ ἕνα μοναχικό ναό. Οί μεγάλοι Δάσκαλοι τῆς σκηνοθετικῆς τέχνης στὰ χρόνια τῆς Ιταλικῆς Ἀναγέννησης, βεβαίως πὼς στὴ δημιουργία τους ἀκολουθοῦσαν τις ἀρχὲς τῆς ἀρχαίας σκηνῆς, ὅπως τὴν περιγράφει ὁ Βιτρούβιος. "Όμως, μπορούμε βέβαια να υποθέσουμε πὼς ἐμπνόνταν, επίσης, και ἀπὸ τις παραδόσεις τοῦ Μεσαίωνα, εἰδικότερα ἀπὸ τις θρησκευτικὲς παραστάσεις που ἐξελίσσονταν σε μιά πλατεία με μικρὰ στίπια ἀραδιασμένα γύρω - τριγύρω (" mansiones " ἢ



→
"Άλλες τρεῖς ἀποκαλυπτικὲς ἀκουαρέλες, που συνοδεύουν ἰσάριθμα σεναρία κωμωδιῶν τῆς συλλογῆς Κορσίνι. Στὴ σειρά: "Η κονταρομαχία", "Τὸ σάτι", "Η παιδιά

"castelli"). Καινοτομία αποτέλεσε η εφαρμογή, στην κατασκευή του σκηνικού, των αρχών της γραμμικής προοπτικής, που τα μυστικά της, εκείνη ακριβώς την εποχή, είχαν ανακαλυφτεί και προκαλούσαν αληθινή κατάρπληξη και θαυμασμό. Το σκηνικό ονομαζόταν τότε "prospettiva" και στηνόταν σύμφωνα με τις κατευθύνσεις ειδικών μαθηματικών.

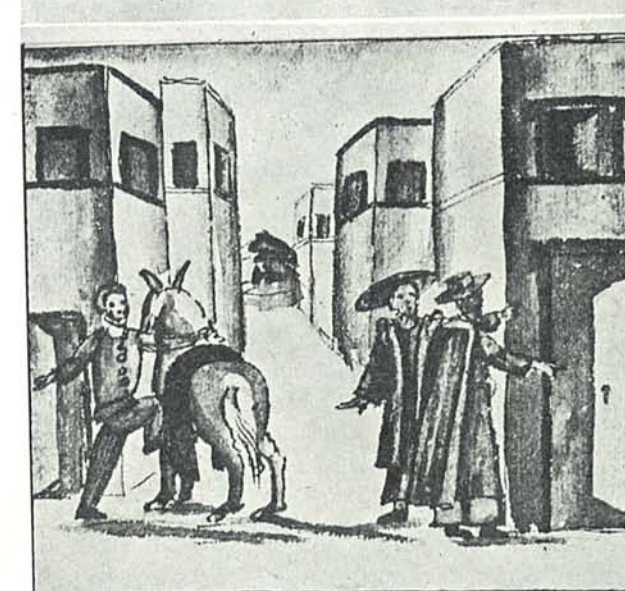
Επειδή η έντυπωση άνοιχτου ορίζοντα κι άνοιχτου χώρου πετυχανόταν με την τεχνητή κι άπατηλη μείωση των διαστάσεων των κτηρίων που κατέχανε το βάθος της σκηνής, οι ήθοιοι δεν μπορούσαν ποτέ να πλησιάσουν σ' αυτό το σημείο. Το σκηνικό, αφού έπαψε να παίζει δευτερεύοντα ρόλο στο θέαμα, σύντομα έγινε ένα απ' τα κύρια στοιχεία της παράστασης κι απόκτησε αυτόνομη αξία. Στην αρχή, το σκηνικό κατασκευαζόταν ανάγλυφο, με ξύλο ή στόκο, αργότερα άρχισαν να ζωγραφίζουν το σκηνικό σέ πανί, πράγμα που επέτρεπε αλλαγές τ'η μεταρρύθμιση αυτή, που του χάρισε μέγιστες επιτυχίες, πραγματοποιήσε ο Τορέλλι. Το στοιχείο της όφθαλμαπάτης, που υπήρχε ήδη στα σκηνικά τ'ης Αναγέννησης, πήρε αργότερα, σύμφωνα και με τις προτιμήσεις και τις αντιλήψεις του Μπαρόκ, τόσο προέχουσα θέση στο θέατρο, που οι παραστάσεις ξέπεφταν σ' είδος 'Επιθεωρήσεων έντυπωσιακά θεαματικών, με χορούς και μουσική, όπου το παίξιμο των ήθοιων περνούσε σ' όλόκληρο δεύτερο πλάνο.



Δίπλα στο θεατρικό είδος που, δικαιολογημένα, ο Πρινιέρ κι ο Μπεβιλάκινα χαρακτηρίζουν σαν "τέχνη παρακμής", ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε προβάλλει σαν ύγιης τέχνη, σύμφωνα με το γνήσιο θεατρικό πνεύμα, με την ακριβή σημασία που 'χει ή λέξη. "Αν οι Ιταλοί θεατρίνοι υιοθέτησαν για τις παραστάσεις all' improviso το χαρακτηριστικό σκηνικό τ'ης Κομωδίας τ'ης Αναγέννησης, χωρίς και γι' αυτό να πέσουν στις υπερβολές όπου την παράσερνε ή προτιμήσή της στα έφφε τ'ης προοπτικής, αυτό έγινε γιατί έβρισκαν βολικό, για λόγους τεχνικούς, να παίξουν τα έργα τους σ' ένα σταυροδρόμι, στη διασταύρωση δυο δρόμων, που ο ένας τους ήταν παράλληλος με το προσκήνιο, ενώ ο άλλος, κάθετος σ' αυτό, πήγαινε απ' το μέσο στο βάθος τ'ης σκηνής.

'Ο Φ. Μονιέ υποδεικνύει σά μιά απ' τις αιτίες τ'ης παρακμής τ'ης Κομμέντια ντέλλ' άρτε αυτό το αναλλοίωτο αστικό σκηνικό. "Όμως μπορεί να υποστηριχτεί και διαφορετική γνώμη: 'Η Κομμέντια ντέλλ' άρτε δε χρησιμοποίησε σχεδόν ποτέ τις αλλαγές σκηνικού, ακόμα κι όταν οι αλλαγές έγιναν κανόνες, γιατί το αστικό σκηνικό είχε μιá για πάντα άποδειχτεί πώς ταίριαζε στο ύφος των παραστάσεών της. Τα σπίτια ("case"), άραδιασμένα στη σκηνή, επιτρέπανε στο θεατή να συλλάβει εύκολα το νήμα τ'ης πλοκής και τις σχέσεις μεταξύ των προσώπων (ανάλογα με τα σπίτια απ' όπου μπαίνουν ή γυρνούν) απ' την άλλη μεριά, τα δυο σπίτια που βρίσκονταν στις δυο γωνίες και που τα παράθυρα κι οι πόρτες τους έβλεπαν σέ δυο δρόμους, καθιστούσαν δυνατές τις διάφορες θεατρικές καταστάσεις στις όποιες συχνά προσφεύγανε οι θεατρίνοι: κουβέντα με τόν έναντό τους, ξαφνική εμφάνιση προσώπων που δεν περίμεναν, παρακολούθηση συζητήσεων, κ.λ.π. Στο δρόμο εύκολα μπορούσε κανένας να βάζει να εμφανίζονται και να συναντιώνται τα πιο ποικίλα πρόσωπα. 'Ο δρόμος έκανε εύκολοξήγητους τους πιο αναπάντεχους συνδυασμούς και συναντήσεις. Μπορούσαν ν' αντιλαμβάνονται απ' το δρόμο τί λεγόταν και τί γινόταν μέσα στα σπίτια, όπου μπαίνουν κι απ' τα παράθυρα, ανάλογα με την περίσταση.

Τέλος, πόσο ένδιαφέρουσες, από άποψη καθαρά πλαστική, μπορούσαν να 'ναι οι ομάδες που σχηματίζαν τα πρόσωπα που βρίσκονταν στη σκηνή και στα παράθυρα... 'Επειδή το ύφος των έρωτικών σκηνών ήταν απ' την ίδια τη φύση του κάπως προσποιητό, δεν ένιωθαν και την ανάγκη να τοποθετήσουν τις σκηνές αυτές μέσα σ' ένα δωμάτιο κι έφτανε να εγκαταστήσουν τ'η γοητευτική Λουρέλια σ' ένα παράθυρο, που κάτω απ' αυτό στεκόταν ο φλογερός Φλάβιο. "Αν οι 'Ερωτευμένοι έμπαιναν σ' ένα σπίτι, σήμαινε πως μέσα εκεί γίνονταν πράγματα που οι τολμηρότεροι σύγχρονοι συγγραφείς έλαφρών έργων δεν τολμούν να δείξουν στο Κοινό. Στα μέσα του 17ου αιώνα, άρχισαν να χρησιμοποιούν σκηνικά που παρίσταναν έσωτερικά,



Μοναδικά ντοκουμέντα για την Κομμέντια άποδεικνύονται οι άκουαρέλες που συνοδεύουν τα σενάρια τ'ης συλλογής Κορσίνι. Εικονογραφημένες σκηνές για τις κομωδίες "Η ανταλλαγή" "Το τρίτο του χρόνου" και "Το μεγάλο μυνάρι"



ὅμως αὐτὰ υἱοθετήθηκαν ὀριστικά μόνο στὸν 18ο αἰώνα. Διακόσια χρόνια πρὶν, τὰ σκηνικά αὐτά, θὰ φαίνονταν ἀπίθανα. Τὸ ἀκόλουθο χωρὶο τοῦ Ντέ Σόμμι, δείχνει σὲ ποῦ βαθμὸ εἶναι σχετικὸς οἱ ἰδέες μας γύρω στὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ἀπιθανότητα στὴν τέχνη, μὰ καὶ πὼς ἀπὸ τὸν 16ο κιάλας αἰώνα ἀπασχολοῦσε τοὺς εἰδικούς "ὁ τέταρτος τοίχος", ποὺ γι' αὐτὸν τόσος λόγος γίνεται σήμερα :

Σάντ : Λέ θὰ μοῦ πεῖτε κάτι γι' αὐτὲς τὶς ἀνοιχτὲς σκηνὲς ποῦ, ὅπως λένε, κατασκευάζουν, πότε-πότε, κ' ἰδιαίτερα στὴν Ἰσπανία;

Βέρ : Ἀποκαλεῖτε μὴπως ἀνοιχτὲς σκηνὲς αὐτὲς ποῦ παριστάνουν τὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς δωμάτιου;

Σάντ : Γι' αὐτὲς ἀκριβῶς λέω.

Βέρ : Παρ' ὅλο ποὺ ἀπ' τὸ θέαμα "ἐπὶ σκηνῆς" ἀνοιχτοῦ δωμάτιου ὠραία ἐπιπλωμένον κι ὅπου, ἔξαφνα, ὁ ἐρωτευμένος συνεννοεῖται μὲ τὴν προξενήτρα, δὲ λείπει κάποια ὁμορφιά κι ἀληθοφάνεια, τὸ θέαμα δωμάτιου χωρὶς ἐσωτερικὸ τοίχο, πράγμα ποὺ εἶν' ἀδύνατο ν' ἀποφηνῆθῃ, εἶναι τόσο λίγο φυσικὸ ποῦ, κατὰ τὴ γνώμη μου, αὐτὸς ὁ τρόπος εἶν' ἀταίριαστος καὶ μὴ ἀναπαράστασις σὲ παρόμοιο τόπο δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἐπὶ σκηνῆς παράστασις. Γιὰ ν' ἀποφύγουν αὐτὰ τὰ μειονεκτήματα θά'ταν δυνατὸ ν' ἀνοίγαμε στὸν ἐξωτερικὸ τοίχο τοῦ σπιτιοῦ ἓνα εἶδος λότζια ἢ μπαλκόνι ἀπ' ὅπου κανένας θὰ μπορούσε νὰ μιλῆσει".

Καὶ πραγματικά, στὶς γκραβούρες σκηνικῶν, διακρίνουμε συχνὰ ἓνα μπαλκόνι ἢ μὴ λότζια, ὅπου παίζονται οἱ σκηνὲς ἐσωτερικοῦ. Οἱ θεατρίνοι, λοιπόν, τῆς Κομμέντια δὲν ἔχαν δικὸ τους ξεχωριστὸ τρόπο σκηνικοῦ διακόσμου, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦσαν, στὶς πρὸ πολλὰς περιπτώσεις, τὰ σκηνογραφικὰ μέσα καὶ τὸ θεατρικὸ ὕλικο ποὺ βρισκόταν στὴ διάθεσή τους. Ὅταν ἐπαίζαν στὴν Αὐλὴ κάποιου ἡγεμόνα, χρησιμοποιοῦσαν πιθανότατα τὴ θεατρικὴ αἴθουσα ἢ τὴν "prospettiva" ποὺ ἔχῃ στηθεῖ σὲ μὴ ἀπ' τὶς αἴθουσες δεξιώσεων τοῦ ἀνάκτορου ἢ κι ἀκόμα, στὰ ἰδιαίτερα διαμερίσματα.

Ὁ Τίγκι, ποὺ συχνὰ περιγράφει λεπτομερικὰ τὶς θεαματικὲς παραστάσεις καὶ γιορτὲς, εἶν' ὥστόσο πολὺ λακωνικὸς ὅταν πρόκειται γιὰ θεατρίνους τῆς Κομμέντια. Ἀρκεῖται ν' ἀναφέρει πὼς τὴν τάδε μέρα "αἱ Αὐτῶν Ὑψηλότητες" παρακολούθησαν "commedia di zani" καὶ προσθέτει, κάπου-κάπου, πὼς ἡ παράστασις τοὺς ἄρεσε πολὺ. Μιὰ μοναδικὴ φορὰ (8 Νοέμβριος 1608), σημειώνει : "Ἀπόψε παίχτηκε μὴ κωμωδία ἀπὸ κοινούς ἡθοποιοὺς, ὅμως μὲ ἰντερεστιά ποὺ περιέχουν οἱ αὐλικὲς παραστάσεις" — πράγμα ποὺ μαρτυρεῖ, γι' ἄλλη μιὰ φορὰ, τὶς στενὲς σχέσεις ποὺ ὑπῆρχαν ἀνάμεσα στὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ τὴ φιλολογικὴ κι αὐλικὴ κωμωδία.

Στὶς πόλεις ὅπου δὲν ὑπῆρχε δημόσιο θέατρο, ὅταν οἱ ἡθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ νοικιάσουν ἰδιωτικὴ αἴθουσα, ἐπιχειροῦσαν νὰ πάρουν τὴν αἴθουσα θεαμάτων τοῦ μεγάρου ποὺ τοὺς βόλευε ἰδιαίτερα, μὲ τὶς διαστάσεις καὶ τὴν ἐγκατάστασή της. Στὰ ἀρχεῖα τῆς Μάντουας ὑπάρχει, μὲ χρονολογία 1567, ἡ αἴτηση τοῦ Ἑβραίου Λεόνε ντέ Σόμμι ποὺ ζητᾷ νὰ τοῦ νοικιάσουν γιὰ δέκα χρόνια μιὰ αἴθουσα (stanza) γιὰ νὰ δίνει δημόσιες παραστάσεις. Ὑπόσχεται σ' ἀντάλλαγμα νὰ καταβάλλει κάθε χρόνον στοὺς φτωχοὺς τῆς πολιτείας δύο σακκιά σάρι. Δὲν εἶναι γνωστὸ ἂν δόθηκε συνέχεια σ' αὐτὴ τὴν αἴτηση, ὅμως, ἀργότερα, οἱ ἐνοικιάσεις αὐτοῦ τοῦ εἶδους ἔγιναν συνηθισμένη ὑπόθεση.

Ἄν ἦταν ἀδύνατο νὰ βροῦν μιὰ αἴθουσα σὲ κάποιο δημόσιο κτήριο, οἱ θεατρίνοι νοικίαζαν μιὰ αἴθουσα σὲ ἰδιωτικὴ κατοικία ἢ ἐπαίζαν καὶ στὸ ὑπαιθρο, πράγμα ὅμως ποὺ οἱ καλοὶ θιασοὶ προσπαθοῦσαν ν' ἀποφεύγουν. Σ' ἓνα κείμενο τοῦ 1545, διαβάζουμε πὼς ἓνας θιασὸς στέλνει ἓνα μέλος του νὰ νοικιάσει αἴθουσα, ἂν βρεῖ, σ' ὅλα τὰ μέρη ποὺ θὰ παιχτοῦν οἱ κωμωδίες.

Οἱ θεατρίνοι πήγαιναν, ἐπίσης, κ' ἔδιναν παραστάσεις σὲ σπίτια ἰδιωτῶν, πράγμα ποὺ ἐπέτρεπε στὶς γυναῖκες τῆς καλῆς κοινωνίας νὰ παρακολουθοῦν τὸ θέαμα κ' ἐλευθέρωνε τοὺς θεατρίνους ἀπὸ τὸν ἀστυνομικὸ ἔλεγχον. Αὐτὸ, φυσικά, δὲν ἄρεσε στὸν κληρὸ κι ὁ πατὴρ Ὀττονέλλι, ἔξαφνα, ἐκφράζεται ἐναντίον τῶν παραστάσεων σὲ κλειστὸ χάρο καὶ προτιμᾷ

←

Τρεῖς ἀκόμα πολὺτιμες ἀκουαρέλες ποὺ λύνουν ἓνα σωρὸ θέματα τῆς Κομμέντια. Σκηνὲς γιὰ τὶς κωμωδίες τῆς συλλογῆς Κορσίι "Οἱ σακάτηδες", "Ὁ τυφλὸς" καὶ "Ἡ ἀρχοντιά"

τις παραστάσεις στις πολιτείες, γιατί τότε οι ενάρετες κυρίες δέν τις παρακολουθούν κ' ύστερα, δέν υποχρεώνεται κανένας να πληρώσει.

Η έγκρατάσταση τής σκηνής και τὰ σκηνικά καθορίζονταν από τις συνθήκες και τὰ μέρη όπου οι ήθοιοι βρίσκονταν αναγκασμένοι να παίζουν. Οι Ισπανοί τοποθετούσαν πίσω απ' τὸ πατάρι τους ἕνα ριντώ ἢ ἕνα εἶδος παραβάν. "Ὅσο φτωχὴ κ' ἂν ἦταν ἡ σκηνή τους, προσπαθοῦσαν νὰ σχεδιάσουν ἕνα σκηνικό διάκοσμο, ἔστω και μὲ κάρβουνο πάνω σ' ἕνα σεντόνι ἢ και σ' ἕνα τραπεζομάντηλο (βλέπε Γκαρτσόνι, Περρούτσι).

Ένας τέτοιος σκηνικός διάκοσμος, πού παριστάνει πολιτεία, ὑπάρχει σὲ μιὰ ἀπ' τις γραβούρες τοῦ Καλλό (Balli di Slesania). Σ' ἕνα πίνακα τῆς συλλογῆς Προτοποπάφ στην Πετρούπολη, τὸ θέαμα ξετυλίγεται μπροστά σ' ἕνα εἶδος παραβάν όπου εἶχανε ζωγραφίσει μὲ μεγάλη προσοχὴ μιὰ "prospettiva". Πιθανότατα, ἀφοῦ παρακολούθησε μιὰ σειρά παραστάσεων τέτοιου εἶδους στὴ Βενετία, ὁ Coryal καταλήγει ἐσφαλμένα στὴ διαπίστωση τῆς φτώχειας τῶν ἰταλικῶν θεάτρων και τῶν παραστάσεών τους σὲ σχέση μὲ τ' ἀγγλικὰ θεάτρα.

Μπορεῖ κανένας νὰ σχηματίσει μιὰ ἰδέα ἀρκετὰ σωστὴ γιὰ τὸ ἀνάβασμα και τὰ σκηνικά πού χρησιμοποιοῦσαν συνήθως οἱ θεατρῖνοι τῆς Κομμέντια, ἀπ' τὰ σενάρια και προπάντων τὰ σχέδια τῆς συλλογῆς Κορσίνι, πού ἡ σαφήνειά τους κάνει περιττὸ κάθε σχόλιο.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ σενάριου, καθόριζαν σχεδὸν πάντα τὴν πόλη όπου ξετυλίγεται ἡ δράση. "Ἄν κατ' ἐξαιρέση, ἡ δράση τοποθετεῖται στὴν ἐξοχὴ, τὸ σκηνικὸ πού ἀναφέρεται στὸ σενάριο αὐτό, βρισκόταν στὸν πίνακα τοῦ ὕλικου σκηνῆς. Γιὰ τις κωμωδίες, ἡ συλλογὴ τοῦ Σκάλα, προβλέπει μόνον δύο σκηνικά αὐτοῦ τοῦ εἶδους: "Ἐνα ἐξοχικὸ σπίτι στὰ περίχωρα τῆς Πάδοβας" (Il vecchio geloso) και "Ἐνα κῆπο στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς" (Il Capitano). Ἀντίθετα, γιὰ τις τραγωδίες και τὰ ποιμενικά, στὴν ἴδια αὐτὴ συλλογὴ, ὑπάρχουν πολλές και ποικίλες ὑποδείξεις. Γιὰ τὴν τραγωδία "La forsennata principessa" πρέπει "νὰ διαρροθμιστεῖ ἡ σκηνὴ μὲ τρόπο τέτοιο πὸν νὰ μπορεῖ νὰ παρασταίνον οἱ θεατρῖνοι και στὴ θάλασσα και στὴ στεριά, και νὰ τοποθετηθοῦν στὴ μέση, οἱ πύλες τοῦ φρουρίου τοῦ Φέζ". Ἀνάμεσα στὸ ὕλικό σκηνῆς τοῦ ποιμενικοῦ ἔργου "L' albore incantato" ὑπάρχουν: ἕνα ζωγραφισμένο δέντρο γιὰ τις μεταμορφώσεις, ἕνα δέντρο μὲ κρεμασμένα μήλα, ἕνα κεφάλι πού βγαίνει ξαφνικά ἀπὸ τὴ θάλασσα, μιὰ σπηλιὰ γιὰ τὸ μάγο, κ.λ.π. Στὰ σενάρια τῆς κατοπινῆς ἐποχῆς, τὰ σκηνικά ἀπομακρύνονται πὸ συχνὰ ἀπ' τὸ συνηθισμένο τύπο: ἔτσι τὸ σενάριο "Il dottore Bacchetone" τῆς συλλογῆς Μπάρτολι, προβλέπει: ἕνα δωμάτιο μὲ τραπέζι σκεπασμένο μὲ ξεσχισμένο τραπεζομάντηλο. Μιὰ ἀπ' τις σκηνὲς διαδραματίζεται σὲ δωμάτιο και δέν μπορεῖ νὰ παρουσιαστῆ στους θεατῆς ἀπ' τ' ἀνοιχτὸ παράθυρο. Στὰ σενάρια τῆς συλλογῆς Λοκατέλλι, ἡ δράση ξετυλίγεται σ' ὀρισιμένα σημεῖα, διαδοχικά, στὸ δρόμο και στὸ σπίτι. Ἐξάλλου, σπάνια προσεῦγαν σ' ἀλλαγῆς σκηνικῶν και μόνον ὅταν ἡ δράση τὸ ἀπαιτοῦσε κατὰ τρόπο ἀναπόφευκτο: ὅταν ὅμως ἡ δράση μετατοπιζόταν σ' ἄλλο μέρος τῆς ἴδιας πολιτείας, ἕνας ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς περιοριζόταν νὰ τὸ ἀναγγελεῖ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ διάλογου. ("La vedova costante" τῆς συλλογῆς Μπάρτολι). Τὸ ἴδιο γινόταν και μὲ τὸ φωτισμό: ὁ Περρούτσι συνιστᾷ ν' ἀναγγελεῖ ἕνας ἠθοποιός, τὴν ὥρα τῆς κουβέντας, πὸς ἀρχίζει νὰ ξημερώνει ἢ πὸς ζυγώνει ἢ νύχτα, και συμβουλεύει, στὴ δεύτερη περίπτωση, νὰ χρησιμοποιεῖται ὁ στίχος τοῦ Βιργίλιου "Cadunt altis de montibus umbrae".

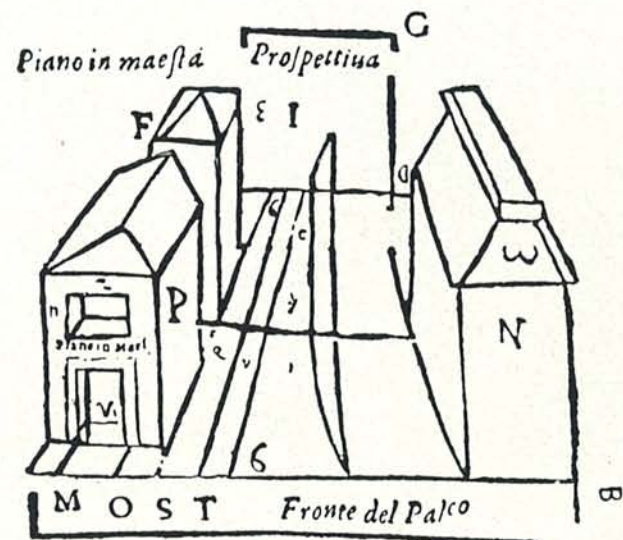
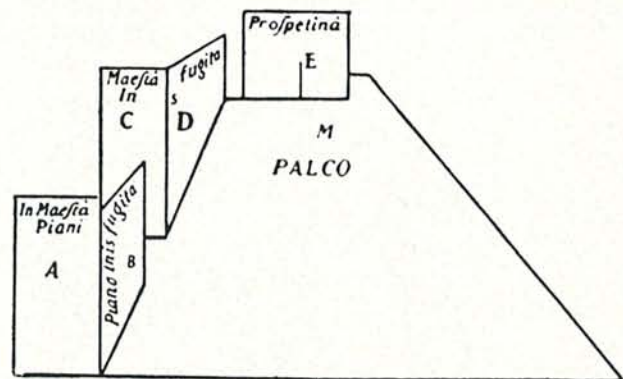
Στὸ σενάριο "I Tappeti" (Μπάρτολι), τὰ πρόσωπα ἀναγγέλουν ὅτι "προβάλλει ἡ αὐγὴ". Ὅταν ἡ δράση τοποθετεῖται, ὑποτίθεται, τὴ νύχτα, γιὰ περισσότερη ἀληθοφάνεια και γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ ψευδαίσθησις, οἱ ἠθοιοι ἐφοδιάζονταν μὲ φανάρια, σκόνταβαν ὁ ἕνας στὸν ἄλλον, πέφτανε χάμω, κ.λ.π. (Περρούτσι). Ὅταν δέν παίζανε στὸ ὑπαιθρο, οἱ παραστάσεις γίνονταν συνήθως τὸ βράδυ. Ὁ Τίνγκι ἀναφέρει τις ὥρες πού ἀρχίζαν και τελειωναν οἱ κωμωδίες πού παρακολουθοῦσαν ὁ δούκας κ' ἡ οἰκογένειά του. Σύμφωνα μ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, διαπιστώνεται πὸς οἱ παραστάσεις ἀρχίζαν, συνήθως, μεταξὺ τῆς εικοστῆς δευτέρας και εικοστῆς τετάρτης ὥρας και μάλιστα, σὲ μιὰ περίπτωση, ὁ Τίνγκι σημειώνει πὸς τὸ ἔργο ἀρχισε στὴ μιὰ τῆ νύχτα: τελειωναν ἀνάμεσα στὰ μεσάνυχτα και στις τέσσερις τὸ πρωί. Σ' ἕνα γράμμα του, ὁ ἠθοποιός Γκαμπριέλι διηγεῖται πὸς τοῦ φέρανε ἕνα γράμμα στις τέσσερις τὸ πρωί, τὴν ὥρα πού παίζε. Στὸ σενάριο "Il ritratto" (Συλλογὴ Σκάλα) ὁ Πεντρολίνιο συμβουλεύει τοὺς Ἐρωτευμένους νὰ

γνοιαιοῦν γιὰ κρεβάτι γιατί ἡ κωμωδία (ὅπου εἶχε πάει ὁ σύζυγος), θὰ κρατήσῃ ἴσαμε τις ἔξη τὸ πρωί. Δέν πρέπει ὅμως νὰ μᾶς διαφεύγει πὸς ἡ Ἰταλία εἶχε υἱοθετήσῃ τὴν ἀποκαλούμενη βοημικὴ ἢ ἰταλικὴ διαίρεση τοῦ χρόνου: τὸ χρονικὸ διάστημα ἀνάμεσα σὲ δύο ἡλιοβασιλέματα ἦταν μοιρασμένο σὲ εἴκοσι τέσσερις "ὥρες". Ἐπομένως, ἡ ὥρα μιὰ τῆ νύχτα ἀντιστοιχοῦσε περίπου στις ἐννιά τὸ βράδυ, σύμφωνα μὲ τὸ δικό μας σύστημα. Οἱ παραστάσεις λοιπὸν ἀρχίζαν μεταξὺ ἔξη κ' ἐννιά τὸ βράδυ.

ΤΟ ΥΛΙΚΟ ΣΚΗΝΗΣ

Οἱ συγγραφεῖς ἐπισυνάπτανε συνήθως σὲ κάθε σενάριο τους πλῆρη κατάλογο τοῦ ὕλικου σκηνῆς πού ἀπαιτοῦσε τὸ ἔργο (Robbe). Μποροῦμε ἔτσι νὰ σχηματίσουμε ἀκριβῆ γνώμη γιὰ τ' ἀντικείμενα πού χρησιμοποιοῦσε ἡ ἰταλικὴ κωμωδία. Ἐπειδὴ κάθε ρόλος εἶχε τὸ κοστοῦμί του, πού δέν ἄλλαξε ποτὲ, κ' ἐπειδὴ και τὸ σκηνικὸ ἦταν σχεδὸν πάντα τὸ ἴδιο, συνήθιζαν νὰ μὴν ὑποδεικνύουν τὰ κοστοῦμα και τὸ σκηνικὸ παρὰ μόνον ὅταν ἐξέφευγαν ἀπὸ τὰ καθιερωμένα και παρουσίαζαν κάποια ἰδιομορφία. Ἐπρεπε τότε ὁ σκηνοθέτης νὰ φροντίζει ἀπὸ πρὶν γι' αὐτὰ. Ἐτσι, ἂν ἕνα ἀπ' τὰ πρόσωπα ἔπρεπε νὰ ντυθεῖ Πανταλόνε, ἔπρεπε νὰ ἔχουν δύο κοστοῦμα τοῦ Πανταλόνε και τὸ ἕνα ἀπ' αὐτὰ ἦταν γραμμμένο στὸν κατάλογο τοῦ ὕλικου: ἂν στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει φυλακῆ,

Ἡ περιφημὴ prospettiva, βασικὸ γνώρισμα τῆς σκηνογραφίας στὴν Ἀναγέννηση. Προοπτικὸ ἦταν, βεβαίως, και τὸ σκηνικὸ τῆς Κομμέντια. Ἄνω, ἕνα διάγραμμα προοπτικῆς σκηνογραφίας και κάτω, στήσιμος σκηνικῶν μὲ σπίτι, μὲ βάση τὴν περιφημὴ perspectiva, ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Σκ. Κιαραμόντι (1614)





Προσχέδιο σκηνικού από το χειρόγραφο του σεναρίου "Κωμωδία χωρίς τίτλο" του Αντρέα Μπέολκο του έπονομαζόμενου Ρουτζιάντε. Είναι ντοκουμέντο του 1518 με 19 και βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη του Αγίου Μάρκου της Βενετίας. Η σκηνική αυτή διαρρύθμιση — χωρίς τον κεντρικό δρόμο στη μέση της Σκηνής — ανάγεται, κατά τον ρώσο έρευντή Κωνσταντίν Μικλασέφσκι σε μιá μεταβατική περίοδο ανάμεσα στα μεσαιωνικά "mansiones" και στην "citta" της Αναγέννησης

αυτό το ιδιαίτερο στοιχείο ήταν σημειωμένο στο σενάριο. Στόν κατάλογο του ύλικού ήταν γραμμένα και τὰ έπεισοδιακά πρόσωπα ή και τὰ βουβά άκόμα. Οί κατάλογοι αυτοί, έξάλλου, γίνονταν πολύ λίγο προσεκτικά και δέν ήταν πάντα πλήρεις.

Ίδου μερικά παραδείγματα, παρμένα στην τύχη, από καταλόγους ύλικού σκηνής που αναφέρονται σε διάφορες συλλογές :

Ρόπαλα. Φανάρια σε άριθμό έπαρκή. "Ένας μεγάλος καθρέφτης με πόδια. Μιά σάλπιγγα της Δευτέρας Παρουσίας. Δυό φουστάνια για τὰ φαντάσματα. "Ένα ρούχο για τρελλά. "Ένα δοχείο νυκτός μ' άσπρο κρασί. "Οκτώ βαρέλια για τὸ νερό. "Ένας κόκκορας ζωντανός. "Ένας γάτος ζωντανός. "Ένα πολύ ώραίο καράβι. "Ένα κεφάλι που νά μοιάζει με τὸ ήγεμόνα του Μαρόκου. "Ένα φεγγάρι που ανατέλλει. "Ένα ώραίο παγκάκι, γενοβέζικου στύλ. "Ένα δοχείο άσημένιο με φωτιά. Ρούχα περσικά για όλα τὰ πρόσωπα. "Ένας σεισμός κ.λ.π.

"Ένα ψεύτικο ρόπαλο. "Ο ναός του Βάχχου. Ούροδοχείο. Φωτιά. Καπνός. "Ένα πακέτο άλεύρι. Πουκάμισα. "Ένα μουλάρι. "Ένας κήπος. Μιά θάλασσα. "Ένας ούρανος. "Ένα σύννεφο. Μιά άστραπή. "Ένα φίδι με μιá ούρά. Μακαρόνια για τὰ φαντάσματα. Πορτοκάλια κ.λ.π. (Συλλογή Σκάλα)

"Ένα στιλέτο. Αίμα. "Ένα φουστάνι γυναικείο για τὸν κηπουρό. Σπαθιά ματωμένα. Μιά φλογέρα. "Ένα φέρετρο. Μιά φυλακή με κάγκελλα. "Ένα τεχνητό χέρι για νά γίνει μιá φάρσα. Γυναικείο μεσοφόρι. "Οκτώ άσπρα νυχτικά και σκούφοι. "Οκτώ φανάρια από χαρτόνι, με φωτιά. Μιά σχοινένια σκάλα. Μιά μάσκα γαιδάρου. "Ένας πύργος. "Ένα δελφίνι. Τέσσερις έβραϊκοί σκούφοι κίτρινοι κ.λ.π. (Συλλογή Λοκατέλλι)

Τσιμπίδες για τὸ βγάλσιμο δοντιῶν. "Ένα μικρό τραπέζι με τραπεζομάντηλο και μελανοδοχείο. "Αρκετές γενειάδες. Δυό άλογα χαρτονένια. Καλαμένα άκόνωπα. "Ένα λάχανο για νά δοθεί νά τὸ μυρίσει ένα άπ' τὰ πρόσωπα. "Ένα κομμάτι παρμεζάνα για νά δοθεί νά τὸ μυρίσει ὁ Ζάνι. Δυό μεγάλα μπαούλα που νά μπορεί τὸ καθένα νά χωράει έναν άνθρωπο. Μιά μεγάλη λεκάνη όπου νά μπορεί νά μπει ένας άνθρωπος. "Ένα κοστούμι νεκρομάντη. "Ένα Παλάτι. Μιά μάσκα κ' ένας μανδύας για τὴ βασίλισσα. "Ένα ματωμένο ράμιμα. (Συλλογή Μπάρτολι)

"Ανάμεσα στ' άντικείμενα που αναφέρονται στους καταλόγους ύλικού σκηνής, βρίσκουμε κυρίως: ρόπαλα, φανάρια, όπλα, αίμα, μάσκες, ρούχα, ζωντανά ζῶα, δοχεία νυκτός, μακαρόνια.

ΤΟ ΜΑΚΙΓΙΑΖ

Τὰ διάφορα καλλυντικά, τὰ ψιμύθια, τὰ ψεύτικα μαλλιά ήταν σὲ μεγάλη χρήση στην Ίταλία τὴν έποχή της Αναγέννησης τόσο άνάμεσα στους άνδρες, όσο κι άνάμεσα στις γυναίκες. Οί ήθοποιοί βάφανε τὸ πρόσωπό τους σύμφωνα και με μιá παράδοση που ξεκινούσε από τὰ Μεσαιωνικά Μυστήρια. "Ο Τσενίνο Τσενίνο συνιστά νά χρησιμοποιούνται ψιμύθια παρασκευασμένα μ' αυγό και λάδι ή ρευστά βερνίκια για τὴν άφάρεση του μακιγιάζ συνιστά νά τρίβεται τὸ πρόσωπο με κιτρινάδι αυγού και νά πλένεται ύστερα με γλυαρό νερό και πίτουρα, κι αυτό νά γίνεται πολλές φορές. "Ο ντὲ Σόμμι έδινε πολύ μεγάλη σημασία στὸ μακιγιάζ: "Τὸ πρόσωπο δὲ μ' άπασχολεί τόσο γιατί μπορούμε με τὴν τέχνη ν' άντικαταστήσουμε αὐτὸ που λείπει από τὴ φύση είναι πάντα δυνατό νά βάφουμε τὰ γένια, νά κρύβουμε μιá άμυχή, νά κάνουμε τὸ πρόσωπο χλωμό, κίτρινο ή, άντίθετα, πιό υγιές και κόκκινο, ή πιό άσπρο ή πιό μελαπό και γενικά νά κάνουμε αὐτὸ που επιθυμούμε. Δὲ θά χρησιμοποιήσω σε καμιá περίπτωση μάσκες ή ψεύτικες γενειάδες γιατί είναι εμπόδιο στην όμιλία κι αν είμαι ύποχρεωμένος νά δώσω σ' ένα άμούσταχο ήθοποιό τὸ ρόλο γέροντα, θά τὸν βάφω τὸ πηγούνι για νά φαίνεται ξερισμένος, θά βγάλω τὰ μαλλιά του κάτω από τὸ καπέλλο του και θά βάλω μερικὲς πινελιές στα μάγουλα και στὸ κούτελό του για νά φαίνεται ὅχι μονάχα ήλικιωμένος, μὰ και ρυτιδωμένος και παραγερασμένος".

Στὴν πράξη όμως χρησιμοποιούσαν πολλὸ τίς ψεύτικες γενειάδες καθώς και τίς μάσκες, φυσικά, όπως μπορούμε νά τὸ διαπιστώσουμε άπ' τίς γκραβούρες της έποχής και τούς καταλόγους ύλικού σκηνής που συνοδεύουν τὰ σενάρια. "Ο Περρούτσι συσταίνει νά χρησιμοποιούνται γενειάδες και περρούκιες για τούς κωμικούς ρόλους, καθώς και για τούς μάγους. Συσταίνει νά βάφουν με κιννάβαρι (θειοῦχο ὑδράργυρο) τὸ πρόσωπο τῶν εριῦνων και τῶν δαιμόνων και νά χρησιμοποιούν για τὸ μακιγιάρισμα τῶν Έρωτευμένων κιννάβαρι, blanc de plomb, rouge d' Espagne και σουμπλιμέ.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



Γαλλικό καλούπι και μάσκα 'Αρλεκίνου 18ου αιώνα. 'Ο ήθοποιός μ' ελάχιστη κίνηση άλλαζε την έκφραση της μάσκας

ΜΑΣΚΕΣ ΔΙΧΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ

ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΝΟΙ ΤΙΣ ΖΩΝΤΑΝΕΥΑΝ

Τοῦ PIERRE-LOUIS DUCHARTRE

Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ φανταστοῦμε πὼς οἱ μάσκες χρωστᾶνε τὴ δημιουργία τους στὶς ἀπαιτήσεις τῆς σκηνῆς, ἢ, ἀκριβέστερα, στὴν ἀπεραντοσύνη τῶν ἀρχαίων θεάτρων, ἑλληνικῶν ἢ ρωμαϊκῶν. Πραγματικά, ὅλοι σχεδὸν οἱ λαοί, ἀκόμα κ' οἱ ἀρχαιότεροι, συνέλαβαν καὶ δημιούργησαν μάσκες, ἐνῶ δὲν εἶχαν χτισεῖ ὄχι μόνον τεράστιες σκηνές, ἀλλ' οὔτε κἀν θέατρα. Ἴσως ἡ μάσκα νὰ γεννήθηκε ἀπ' τὴν ἰδέα νὰ δώσει ὁ ἄνθρωπος στὸν ἑαυτὸ του μιὰ θεϊκὴ ὁμοιότητα, ἰδιαιτέρα ὅταν λατρεύονταν ἱερά ζῶα γιὰ διάφορους λόγους ἢ ἄλλες κτηνώδεις καὶ τρομακτικὲς θεότητες. Γεννήθηκε ἀκόμα ἀπ' τὴν ἐπιθυμία τοῦ ἀνθρώπου νὰ τρομοκρατήσει, νὰ ἐξουσιάσει ἢ νὰ εκπλήξει τοὺς ὁμοίους του, γι' αὐτὸ κ' ἔχουμε μάσκες πολεμιστῶν, ἀρχηγῶν, ἱερέων ἢ μάγων. Ἡ μάσκα γεννήθηκε ἀκόμα ἀπ' τὴν ἐπιθυμία ποὺ δοκιμάζον οἱ ἄνθρωποι ὅλων τῶν φυλῶν, πολὺ περισσότερο κὶ ἀπ' τὰ φίδια, "ν' ἀλλάζουσε πετσί" κ' ἰδιαιτέρα τὸ πετσί τοῦ προσώπου τους. "Ὅλα τὰ παιδιὰ ἐφευρίσκουν μάσκες καὶ τὸ Καρναβάλι, ποὺ δὲν πεθαίνει, ἀνταποκρίνεται στὴν ἐπιθυμία ἀλλαγῆς προσωπικότητας τουλάχιστο μιὰ φορὰ τὸ χρόνο.

Οἱ ἄνθρωποι, ὅμως, τουλάχιστον αὐτοὶ ποὺ δὲ διαθέτουν ἐξαιρετικὴ μὴ μορφοσὴ ἢ φαντασία, ἔχουν λιγότερο τὸ πάθος νὰ γνωρίζουν καὶ περισσότερο τὸ πάθος ν' ἀναγνωρίζουν. Ἔτσι στὸ θέατρο, τὸ πλῆθος προτιμοῦσε ν' ἀναγνωρίζε τὸν ἀγαπημένο του ἠθοποιὸ καὶ μετὰ τὴν ἐξαφάνισή του, ἢ ν' ἀναγνωρίζε τὸν τύπο ποὺ 'χε ἐνσαρκώσει, παρὰ νὰ προσκορῆ σ' ἕνα καινούριο πρόσωπο. Ἡ μάσκα εἶναι ταυτόχρονα, τὸ πιὸ ἀπλὸ καὶ τὸ πιὸ σίγουρο μέσο γιὰ νὰ δοθεῖ ἡ ψευδαίσθησις τῆς διάρκειας, γιὰ τὴ διαίωσις ἑνὸς χαρακτήρα ἢ γιὰ τὴν ἀποτύπωσις μιᾶς μορφῆς κάτω ἀπ' τὸ πρίσμα τῆς αἰωνιότητος (γι' αὐτὸ καὶ οἱ νεκρικὲς μάσκες). Οἱ παραδοσιακὲς μάσκες τῆς Ἰταλικῆς Κομωδίας, ἀξιοθαύμαστα "στυλιζαρισμένες", δημιουργήθηκαν, ἀναμφισβήτητα, μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα. Τὸ ὁποῖοδῆποτε κτήνος, βάζοντας τὴ μαῦρ μάσκα τοῦ Ἀρλεκίνου, χάνει στὴ στιγμή τὴ χυδαιότητά του καὶ γίνεται ὁ ἴδιος ὁ Ἀρλεκίνος. Οἱ μάσκες τῆς Κομμέντια

δὲν εἶναι ἀπλὰ ἐπικαλύμματα ἑνὸς προσώπου, εἶναι τὸ ἀκριβὲς ἔνδυμα ἑνὸς χαρακτήρα. Κ' ἐδῶ ποὺ τὰ λέμε, ἡ ἰδέα ἢ ψυχὴ — μὲ τὴν ἔννοια τῆς λατινικῆς λέξης animus — δὲ διαμορφώνει μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ὅπως ὁ ἀντίχειρας δίνει μορφή σ' ἕνα σβῶλο ἀπὸ πηλὸ;

Ἡ μάσκα θὰ μπορούσε νὰ 'ναι μιὰ ἀξεπέραστη δυσχέρεια γιὰ τὸν ἠθοποιό, καθὼς τοῦ στερεεῖ τὴν ἐκφραστικὴ κινητικότητα. Αὐτὸ συμβαίνει, ἀσφαλῶς, ἀλλὰ μόνον ὅταν δὲν ξέρει νὰ παίξει μὲ τὴ μάσκα, νὰ χρησιμοποιεῖ τὶς δυνατότητές της. Οἱ μάσκες τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε δὲ γελᾶνε, δὲν κλαίνε, δὲν ἐκφράζουν κανένα συγκεκριμένο συναίσθημα, σ' ἀντίθεση μὲ τὶς περισσότερες ἀρχαϊκὲς μάσκες, τὶς κινέζικες, τὶς γαπωνέζικες ἢ τὶς μάσκες τῆς Ἰάβας. Ἔχουν μιὰ ἀκαθόριστη ἐκφραση, τόσο γεμάτη ἀπὸ δυνατότητες κὶ ἀδυναμίες, ὅσο καὶ τῆς Τζοκόντας, ποὺ κάθε γενιὰ τὴ βλέπει μὲ διαφορετικὸ μᾶτι. Εἶπα παίξει μὲ τὴ μάσκα, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἀναδεικνύει κανένας τοὺς ἰριδισμοὺς ἑνὸς πολύτιμου λίθου, γιὰτὶ εἶναι ἀγούρο πὼς ἡ ἐκφραση κάθε μιᾶς ἀπ' αὐτὲς τὶς μάσκες ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὴ γωνία ἀπ' ὅπου τὴ βλέπουμε, κὶ ἀπὸ κωμικὴ ἢ πορνεῖ νὰ γίνε ταραχμὴν ἢ καὶ τραγικὴ.

Ἀρχικὴ μάσκα Ζάνι ἀπὸ δέριμα. (Μουσ. Ὁπερά)



"Ἄλλωστε, ἡ μάσκα προϋποθέτει ἕνα ἀδιάκοπο παίξιμο τοῦ κορμοῦ, μελετημένο, τέλειο· πρέπει νὰ γίνε τὸ κορμὶ ἕνα νέο πρόσωπο. Καθὼς ἔλεγε κὶ ὁ Ἕλληνας ποιητὴς Νόννος, ἀπ' τὴν Πανόπολη, γιὰ τοὺς μίμους: "Οἱ χειρονομίες ἔχον γλώσσα, τὰ χεῖρα ἔχον στόμα, τὰ δάχτυλα ἔχον φωνή" (5ος αἰώνας μ.Χ.). Ἔτσι, ὁ Σκαραμούος ἔκανε τὸν κόσμον νὰ λιθοθυμᾷ ἀπ' τὰ γέλια ἕνα ὀλόκληρο τέταρτο τῆς ὥρας ἐνῶ δὲν πρόφερε ο ὔ τ ε μ ἰ α λέξη. Ἡ μάσκα σωπαίνει, ὅταν δὲν μιλάει τὸ κορμὶ ... "Ἄν τὸ κορμὶ ξέρει νὰ μιλάει, ἡ μάσκα τότε γίνετα ἕνα πολὺ καλύτερο καὶ πολὺ ἰσχυρότερο μέσο ἐκφρασης ἀπ' ὅ, τι οἱ μῦς τοῦ προσώπου. Ἡ τέχνη τῆς παντομίμας, ποὺ ᾤφτασε σὲ τόσο ὑψηλὸ ἐπίπεδο στὴν ἀρχαιότητα, τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὴ Ρώμη, ἀν κρίνουμε ἀπ' τὶς μαρτυρίες

των συγχρόνων, έπεσε σέ τέτοια παρακμή τόν 20ό αιώνα στήν Εβρώπη, ώστε έγραφα πρίν από 25 χρόνια πώς "θ' μωιάζε... τρέλλα νά θέλουμε νά ξαναχρησιμοποιήσουμε τή μάσκα προτού ξαναβρούμε αυτή τήν τέχνη, ή προτού συγκεντρώσουμε ήθοποιούς φυσικά προικισμένους με τήν αίσθηση τής παντομίμας, πράγμα πού δέν άπαντιέται πιά παρά μόνο στό λάο". Στή Γαλλία, μετά τó θάνατο τού Ντεμπυρώ, χρειάστηκε νά περιμένουμε τόν Ζωρζ Βάγκ κ' ύστερα τόν Ζάν - Λουί Μπαρρώ, πού οι δημιουργίες του σ' αυτό τó είδος είν' άξέχαστες και τόν μεγάλο Μαρσώ, πού δέν έχει πάρει τή θέση πού τού άξιζει.

Οι σκηνικές μάσκες τής αρχαιότητας ήταν διαφόρων ειδών: κωμικές, τραγικές ή σατιρικές· τις όνόμαζαν Προσωπέαι (Personae), σύμφωνα με τή Φαίδρα, τόν Όράτιο, τόν Αύλο Γέλιο. Οι πύο χοντροκομμένες, άν ύγι οι αρχαιότερες (;) ήταν καμωμένες από φλοιούς δέντρων, άλλες από δέρμα "ντουμπλαρισμένο" με πνί ή από δέρμα καλουπωμένο πάνω σέ ξύλο. Για νά διατηρήσουν πύο σίγουρα τó πρότυπο, τις έφτιαξαν άκόμα από έλαφρό ξύλο, όπως είν' οι μάσκες τού θεάτρου "Νό" ή τής 'Ιάβας.

"Όπως ó έγκος τής μάσκας ήταν άνάλογος με τήν έκταση τού άμφιθεάτρου, έτσι πού βλέποντας ένα πρόσωπο άπ' τις τελευταίες κερκίδες νά μη διακρίνει κανένας μονάχα μιá τριανταφυλλιά κηλίδα, τó ίδιο χρειάστηκε ν' αύξηθει κ' ή κλίμακα τής Φωνής. Για νά γίνει αυτό, "έντουμπλαραν" τις μάσκες με φύλλα χυλκού ή τó στόμα γινόταν ένα είδος χωνί γραμμοφώνου. Όρισμένες πάλι, είχαν δυό τρύπες διαφορετικής διαμέτρου, έτσι πού ó ίδιος ήθοποιός, μεταφέροντας τή φωνή του πρós τά δεξιά ή πρós τ' άριστερά, μπορούσε νά διαθέτει δυό διαφορετικές φωνές.

Άπό κοντά, άκόμα κ' οι κωμικές μάσκες είναι τρομακτικές· πρέπει νά ναι για νά εκφράζουν κάτι, ιδωμένες ά π ό μ α κ ρ υ ά. 'Ο Κάρλο Γκότσι, σάν παραδοσιακός, ήταν έπαδός τής μά-

'Ο μίμος Ντεμπυρώ (1796-1846), ó επιφανέστερος συνεχιστής τής έκφραστικής τέχνης των Ιταλών θεατρίνων. Λιθογραφία τού 1840, στή Βιβλιοθήκη τής Όπερά, Παρίσι



'Ο διάσημος άγγλος ήθοποιός Ντাইβιντ Γκάρρικ (1716-1779) είχε έντονα επηρεαστεί από τó παίξιμο των Ιταλών ιμπροβιζατόρι. Τó ιδιαίτερα έκφραστικό του πρόσωπο τόν έκανε νά παίξει τόν Άρλεκίνο χωρίς μάσκα. ("Ακονα-τίνα τού 18ου αιώνα)

σκας. 'Ο Γκολντόνι, αντίθετα, άποδοκίμαζε τή χρησιμοποίηση τής μάσκας. Νά μιá τυπική άποψη τού Γκολντόνι πάνω στό θέμα κ' ύστερα ή "άπάντηση" τού Γκότσι άπ' τά ίδια τά πράγματα :

"Η μάσκα πρέπει νά βλάπτει πάντα πολύ τó παίξιμο τού ήθοποιού, τόσο στή χαρά, όσο και στή λύπη· είτε έρωτευμένος, είτε άγριωπός ή εδχάριστος είναι, πάντα δείχνει τó ίδιο δέρμα· μάταια χειρονομεί κι αλλάζει τόνο, δέν θά μιάς κάνει ποτέ νά γνωρίσουμε, με τά χαρακτηριστικά τού προσώπου, πού είναι οι διεγερτές τής καρδιάς, τά τόσα διαφορετικά πάθη πού συνταραάζουν τήν ψυχή του. Οι μάσκες των Έλλήνων και των Ρωμαίων ήταν κάτι σάν φερέφωνα, πού τά φαντάστηκαν για νά μπορούν ν' ακούγονται οι ήρωες στήν πλατεία έκταση τού άμφιθεάτρου. Κείνο τόν καιρό, τά πάθη και τά συναισθήματα δέν είχαν φτάσει στό λεπτεπίλεπτο σημείο πού απαιτούμε σήμερα· σήμερα θέλουμε νά χει ό ήθοποιός ψυχή, κ' ή ψυχή κάτω άπ' τή μάσκα μωιάζει με τή φωτιά κάτω άπ' τή σάχη. Νά γιατί συνέλαβα τó σχέδιο νά μεταρρυθμίσω τήν 'Ιταλική Κωμωδία ως πρós τις μάσκες και ν' αντικαταστήσω τις φάρσες με κωμωδίες..." ("Απομνημονεύματα" τού Γκολντόνι).

'Η χρησιμοποίηση των λέξεων "ψυχή", "πάθη και συναισθήματα", καθώς κ' ή άκρατη παραγωγή τού συμπαιθούς Γκολντόνι μάς δίνουν νά καταλάβουμε γιατί δέν μπορούσε ν' άνεχθεί τις μάσκες και τόν αυτόσχεδιασμό. 'Ο Γκολντόνι δέν είχε άρκετη φρεσκάδα κι ούτε δύναμη ή τέχνη στή "μεγαλοφία" του, για νά "στυλιζάρι" τά πρόσωπα των έργων του. Έγγραφε και περιέγραφε όπως γρατσουνίζει ένας πλανόδιος τήν κωίάρα του. Οι κωμωδίες του, εύκολογεννημένες, είναι καμιά φορά χαριτωμένες, μα ή γοητεία τους κρέμεται από μιá κλωστή· τά χρόνια τήν έσπασαν συχνά, άνελέητα. Αντίθετα, ή



μάσκα του Πουλτσινέλλα, ή μάσκα του 'Αρλεκίνου θά σημαίνουν πάντα κάτι τὸ έντονο, γιατί εἶχανε λαξευτεῖ ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ τὴν παράδοση πάνω στὸ πετσοῖ μιᾶς ζωντανῆς ἀνθρωπότητος.

Κι ὠστόσο, ὁ Γκολντόνι εἶχε δοκιμάσει αὐτοπροσώπως τὴν ἀπήχηση πού 'χε ἡ μάσκα στὸ ἰταλικὸ Κοινό. 'Ο Ντάρμπ, πού ἦταν ἕνας καλὸς Πανταλόνε, εἶχε παίξει χωρὶς μάσκα στὴν κωμωδία τοῦ Γκολντόνι "Tonin, Celia gracia" καὶ τὸ ἔργο εἶχε ἀποδειχτεῖ ὀλοκληρωτικὸ "φιάσκο". 'Ο Ντάρμπ κι ὁ Γκολντόνι ἦταν πολὺ τῆς μόδας καὶ δημοφιλέστατοι κείνη τὴν ἐποχὴ καὶ δὲν μπορούσαν νὰ δώσουν μιὰ ἐξήγηση. 'Ο Γκολντόνι ἔγραψε τότε ἕνα ἄλλο ἔργο γιὰ τὸν Ντάρμπ, πού ξαναφόρεσε τὴν καθιερωμένη μάσκα τοῦ Πανταλόνε. 'Η κωμωδία αὐτὴ, πού δὲν ἦταν οὔτε καλύτερη οὔτε χειρότερη ἀπ' τὴν προηγούμενη, γνώρισε τεράστια ἐπιτυχία. 'Απὸ τότε, ὁ Ντάρμπ δὲν ξανάβγαλε τὴ μάσκα καὶ μαζὶ μὲ τὸν Γκολντόνι, ξεπέρασε ὅλους τοὺς ἄλλους Πανταλόνε τῆς Ἰταλίας.

Γιὰ τὸν ἦθοποιὸ πού ἀξίζει νὰ τὴν φοράει, ἡ μάσκα δὲν ἐμπόδιζε τὴν ἐκφραση οὔτε τῆς χαρᾶς οὔτε τῆς λύπης: πολλοὶ μάρτυρες, σὲ διαφορετικὲς ἐποχές, ἀναφέρουν 'Αρλεκίνους πού, παίζοντας μὲ τὴ μάσκα, κατάφεραν ν' ἀποσπᾶσουν τὰ δάκρυα τοῦ ἀκροατήριου. Μιὰ μέρα, ὁ διάσημος ἠγῆλος ἦθοποιὸς Γκάρρικ, μπροστὰ στὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ὁμορφιὰ τοῦ παιζίματος τοῦ 'Αρλεκίνου Καρλίνο Μπερτινάτσι πού, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ Κοινό, μὲ τὸ 'να χέρι ἔτριβε τὰ νεφρὰ του καὶ μὲ τ' ἄλλο ἀπειλοῦσε αὐτὸν πού τὸν εἶχε δεῖρει, ἀναφώνησε: "Κοιτάξτε τί ἐκφραση πού 'χει ἡ πλάτη τοῦ Καρλίνο!" 'Ο Γκάρρικ, ἐρμηνεύοντας ὁ ἴδιος τὸν 'Αρλεκίνο, ἔδωσε μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἐγγλέζικη ἐκδοσὴ του.

Γιὰ νὰ παίξει κανένας μὲ τὴ μάσκα, πρέπει νὰ κατέχει τέλεια τὴν ἐπιστῆμη τῆς παντομίμας. "Ὅταν τὸ πετύχει αὐτό, ὅλοι οἱ μῶνες τοῦ κορμοῦ συμβάλλουν στὴν ἐκφραση καὶ ὑποκαθιστοῦν τοὺς μῦς τοῦ προσώπου.

Οἱ μάσκες τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε εἶναι ἀπὸ λεπτὸ κ' ἐλαφρὸ δέρμα πού ἄλλοτε "ντουμπλάρεται" ἀπὸ πανὶ κι ἄλλοτε ὄχι. Τὸ δέρμα μουσκεῦσταν καὶ δουλεύσταν τόσο, πού ἐπαιρνε τὸ σχῆμα καὶ τὸν παραμικρὸν ρυτίδων πού ἦταν χαρακτηριστὸ στὸ ξύλινο καλούπι.

Νά μερικὲς γραμμὲς, ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ζὰκ Κοπώ, πού ἄς μὴ τὸ ξεχνᾶμε, ἦταν ὁ πρῶτος Διευθυντῆς τοῦ Λουὶ Ζουβέ καὶ τοῦ Σάρλ Ντυλλέν, πάνω στὶς μάσκες.

"'Ο ἦθοποιὸς πού παίξει κάτω ἀπ' τὴ μάσκα παίρνει ἀπ' αὐτὸ τὸ χαρτομένο ἀντικείμενο τὴν πραγματικότητα τοῦ προσώπου του. Διευθίνεται ἀπ' τὴ μάσκα καὶ τῆς ὑπακούει χωρὶς νὰ μπορεῖ ν' ἀντισταθεῖ. Μόλις τὴ φορέσει, νιώθει νὰ διαχέεται μέσα του μιὰ ἔπαρση πού οὔτε κἀν ὑποπτεύσταν. Δὲν μεταβάλλεται μόνο τὸ πρόσωπό του, μὰ ὅλο τὸ ἄτομό του, ὁ ἴδιος ὁ χαρακτήρας τῶν ἀνταντακλαστικῶν του, ὅπου ἡθὴ προσχηματίζονται συναισθήματα, πού ἦταν ἀνίκανος νὰ δοκιμάσει καὶ νὰ ὑποκριθεῖ μὲ τὸ πρόσωπο γυμνὸ: ἂν εἶναι χορευτῆς, ὅλο τὸ ἔφος τοῦ χοροῦ του 'αν εἶν' ἦθοποιός, ὁ ἴδιος ὁ τόνος τῆς φωνῆς του θά τοῦ ὑπαγορευτοῦν ἀπ' τὴ μάσκα — λατινικὰ Persona — δηλαδὴ ἀπὸ ἕνα πρόσωπο χωρὶς ζωὴ ὅσο δὲν τὸ φοράει, πού 'ρθε ἀπ' ἔξω γιὰ νὰ τὸν ἀδράξει καὶ νὰ τὸν ὑποκαταστήσει."

Τὸ παίξιμο ὀρισμένων Κινέζων ἦθοποιῶν μού φαίνεται πὼς συγγενεὸς πολὺ μὲ τῶν ἐρμηνευτῶν τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. 'Ο Βοῦ - Τσέ, πού παίξει τὸ ρόλο ἀκροβάτη - κωμικοῦ, δὲν εἶναι ἀδελφός τῶν 'Αρλεκίνων καὶ τῶν Ζάνι; Οἱ ρόλοι τοῦ Μουστάου ἀπέχουν τάχα τόσο ἀπ' τοὺς Πανταλόνε καὶ τοὺς Ντοττόρους ἢ ὁ νεαρός ἱππότης τῶν Κινέζων ἀπ' τοὺς Λέλιο καὶ τοὺς Λέανδρους; Δὲν τὸ νομίζω. "Ὅταν ὁ Βοῦ - Τσέ παίξει τὸν "Βασιλιὰ τῶν Πιθῆκων", φτιάχνει μιὰ εὐπλαστη, πολὺ ἰδιαιτέρη μάσκα, πού ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕνα πλήρη μορφασμὸ τοῦ προσώπου. Μοιάζει ἔτσι μὲ τοὺς "ἀλευρωμένους" τῆς ἀρχαιότητος, μὲ τοὺς Περρότους καὶ τοὺς Ζιλ. 'Ο μορφασμὸς πού σπρώχνεται σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι, σχεδὸν, μιὰ στατικὴ μάσκα. Αὐτὰ πού κινουῦνται εἶναι τὰ μάτια καί, πολὺ λιγότερο, τὸ στόμα.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ



'Απάνω: Δερμάτινη μάσκα Πανταλόνε, 17ου αἰώνα (Μουσεῖο Ρεζζονίκο, Βενετία. Στὴ μέση: Δερμάτινη μάσκα ναπολιτάνου Πουλτσινέλλα, 18ου αἰώνα (Μουσεῖο Μπουραζάντο, Ρόμη). Κάτω: Ἰταλικὴ μάσκα 'Αρλεκίνου, 18ου αἰώνα. 'Απὸ τὶς τρῆπες περνοῦσαν τὶς τοῖφες τῶν τριχῶν (Ca' Rēzzoneco)

Η ΤΕΧΝΗ ΝΑ ΠΑΡΑΣΤΑΙΝΕΙΣ

ΔΟΚΙΜΙΟ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΟΥ 1728

I

Τὸ καράβι δὲν ξέρεي τὴν πορεία του, ἂν ἔχει μονάχα τὰ πανιά του, χωρὶς τὴν τέχνη τῆς ναυσιπλοΐας. Καὶ δὲν ὑπάρχει καμιά ἐπιστήμη πού νά μὴ χρωστᾶ, ὅσες προόδους ἔκανε, στοὺς τεχνίτες πού μάζεψαν μ' ὑπομονὴ τὸ θησαυρὸ τῶν γνώσεών τους, εἴτε γιὰ φαγητὸ πρόκειται, εἴτε γιὰ μόδα, εἴτε γιὰ τὴ φιλοσοφία. Ἡ ποίηση ἔχει πολλοὺς θαυμαστῆς καὶ πιότερο ἢ δραματικὴ ποίηση πού οἱ κανόνες τῆς εἶναι τόσο καλὰ καθορισμένοι πού ἡ μανία νά τραγουδᾶνε κυριεῦει τὸ μυαλὸ πολλῶν ἀνθρώπων. Στρωμένο βλέπουνε τὸ δρόμο καὶ χωρὶς νά ἔχουνε μιὰ στάλα γνώση τῆς δουλειᾶς, σοὺ κάνουν ἕνα φαί μὲ μπόλικά καρυκεύματα ἀπὸ ἐπεισόδια κ' ἐνότητες: ἀλλοίμονο σ' ὅποιον τὸ φαί...

Ἐχνώντας πὼς πρωταρχικὸς κανόνας εἶναι ν' ἀκολουθεῖς τὴ Φύση, νά 'σαι εἰλικρινής, καὶ νά συμμορφώνεσαι μὲ τὴν κοινὴ λογικὴ. Μόνο ἡ τέχνη τοῦ ἠθοποιοῦ δὲν ἔγινε ἀκόμα ἀντικείμενο μιᾶς πραγματείας. Γιατί; Τέχνη περιττὴ, σοὺ λένε. Δὲν εἶν' ἀνάγκη στὸν ἄνθρωπο νά μάθει μεθοδικὰ κι ἀκολουθώντας κάποια θεωρία, πὼς νά σταθεῖ, νά περπατῆ ἢ τὸ κεφάλι του νά στρέφει. Ἄπ' τὴ στιγμή πού θά ξυπνήσει ὥσπου νά κοιμηθεῖ, τὸ κάθε ζῶο σηκώνεται, κινεῖται, σεργιανᾶ. Ὑπάρχει τάχα ἄλλο σχολεῖο καλύτερο γιὰ τὸν ἠθοποιὸ ἀπὸ τὸ νά κοιτάζει προσεκτικὰ τοὺς συνανθρώπους του;... Πόσο μεγάλο λάθος!

Συχνά, ἐπειδὴ δὲν ἔχει κανένα κανόνα μελετήσει, βάζει στὶς κινήσεις ἢ περισσώτερη τέχνη ἢ ὄχι ὅση χρειάζεται. Μπᾶ! στὴ σκηνή, μοὺ λένε, πρέπει νά μιμηθοῦμε τὴ ζωτανὴ φύση κι ὅποιος γυρεύει κάτι παραπέρα, εἶναι τρελλὸς γιὰ δέσιμο! Αὐτὸς πού δὲ γυρεύει, εἶναι τρελλὸς καὶ λάθος κάνει. Ἡ Φύση ἔχει στιγμὲς πού παίζει κ' ἔτσι τυχαίνει νά λαθεῖ πλάθοντας τοὺς ἀνθρώπους. Δὲν πρέπει γιὰ τὴν ἀξία σου νά καμαρώνεις μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ λένε καλὰ γιὰ σένα, γιατί δὲ φτάνει στοὺς βλάκες ἢ σὲ καμιά φλύαρη κυράτσα ν' ἀρέσεις μοναχά.

Παινέματα πού δὲν τ' ἀξίζεις, δὲ ζοῦνε γιὰ πολὺ. Φτάνει ἕνας μυαλωμένος ἄνθρωπος γιὰ νά ἀνοίξουν χίλιοι τὰ μάτια τους κι ἀλλοίμονο ἀν πέσεις σὲ τέτοιο θεατῆ!

Ἡ δόξα σου ἢ αὐθάδικη, ὅλη

σου ἢ χαρὰ, τὸ καμάρι σου καὶ ἡ ἀλαζονεία σου γκρεμίζονται στὸ ἄψε - σβῆσε.

Πίστεψε τὴν πείρα μου σ' αὐτό. Σὲ κάθε χώρα ὑπάρχουνε μυαλὰ μὲ κρίση σίγουρη καὶ δὲ χρειάζεται νά 'ναι κανένας Σολομῶν γιὰ νά σὲ κρίνει.

Θά δεις, μιὰ μέρα, ὁ Ἄλφα ἢ ὁ Βῆτα θά σοὺ δώσει χτύπημα τελειωτικὸ καὶ τότε ὅλοι θά μωρέσουν νά ξεχωρίσουν τὴν ἀλήθεια, κ' ὕστερα νά τιμωρήσουν τὸ σφάλμα σου.

Οἱ θεατρίνοι, θύματα τῆς ψευτιᾶς, μὲ τέτοιο τρόπο ζευγαρώνουν στὴ δουλειὰ τους τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ πού θά 'λεγεσ πὼς τότε εἶναι σοφοὶ καὶ τότε ἠλίθιοι.

Σοὺ παρουσιάζουνε χρυσάφι ἀνάκατα μὲ κοπριά ὅπως ἡ Φύση κάνει, μὰ ὥστόσο πιὸ πετυχημένα, μὲ τὶς ἀτέλειες καὶ τὶς παραξενιές τῆς Φύσης.

Κι ὁμοίως μὲ ταξιδιώτη, πού μέσα στὴν σκοτεινιασμένη νύχτα τὸ δρόμο του ἔχει χάσει, μάταια περπατῆ χωρὶς καμιά ἐλπίδα κάπου νά ξεπροστάσει.

Ἔτσι, ὅσο πιότερο προχωροῦν, πιότερο ἄπ' τὸ σκοπὸ τους ξεμακραίνουν. Ἄν κάποιο φῶς τοὺς δώσουνε τὸ δρόμο νά τοὺς δείχνει, θά 'ταν ντροπὴ νά τὸ δεχτοῦν; Ἐμπρός! Ἄς βγάλουμε! ἀπ' τὴν πλάνη τους αὐτοὺς τοὺς δύστυχους τυφλοὺς πού, ψηλαφώντας, παραπατώντας, μιλοῦν χωρὶς νά ξέρουνε τί λένε καὶ περπατοῦν χωρὶς νά ξέρουν πού τραβοῦν.

Δὲν ἀμφιβάλω, οἱ μετριόφρονες καὶ τῆς Ἀλήθειας ζηλωτῆς, πὼς γιαιτρικὸ θὲ νά δεχτοῦν τοῦ λόγου μου τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση, πού ὁμοίως θά ἐξοργίσει τοὺς ἀλαζονικούς καὶ τοὺς κενόδοξους. Γνωρίζω τὸ κακὸ κ' οἱ γνώμες μου θά θίξουν ὅσους, χροῖνια πολλὰ, διεκδικοῦνε τὸ ἀποκλειστικὸ δικαίωμα ν' ἀρέσουν.

Δὲν ἔχω τὴν ἀξίωση ν' ἀλλάξω τὰ μυαλὰ αὐτῶν πού πιά συνήθισαν στὴν πλάνη, καὶ δὲν μπορῶ νά καυχηθῶ πὼς θά τοὺς κάνω νά νιώσουνε μετάνοια.

Σ' ὅσους θά πρωτοβοῦνε στὴ Σκηνή, τὰ λόγια τοῦτα λέω, σ' ὅσους ποθοῦν σωστά νά χρησιμοποιήσουν ὅσα χαρίσματα τοὺς ἔδωσε ἡ Φύση καὶ δὲ φοβᾶμαι, ἀν τοὺς μορφώσω, τὴν κριτικὴ τῶν πιὸ ἠλικιωμένων.

II

Ἐνας καμπούρης δὲν εἶναι φταγμένος γιὰ νά χορεύει μενουμετό. Καὶ δὲν πρέπει κανένας νά καταπιάνεται μὲ

Ἄ Νικόλο Μπαρμπιέρι, διάσημος Μπελτραμέ, ἂν ὄχι ὁ δημιουργὸς τοῦ τύπου. Ἐγραφε ἕνα παράξενο βιβλίο μὲ τίτλο "La Supplica" πού βγήκε στὴ Βενετία (1634) καὶ στὴ Μπολόνια (1636). Ἀπευθύνεται σ' ὄσους, γράφοντας ἢ μιλώντας γιὰ τοὺς θεατρίνους, παραβλέπον τὴν ἀξία τῆς δεξιότητάς



την τέχνη του θεάτρου αν δεν έχει το πρόσωπο που πρέπει. Τουλάχιστον ο κακοφτιαγμένος ήθοποιός ως έχει τη φρονιμάδα να διαλέγει ρόλο που να ταιριάζει στην κορμιοστασιά του. Δε φτάνει, για να κάνεις μ' επιτυχία το βασιλιά, να φοράς μανδύα χρυσοσκέντητο, ούτε και να σ' ακολουθεί μια όμορφη πομπή. Μά και μικρότερο αφέντη να παραστήσεις δεν είν' ευκολότερο.

Κρατήσου γι' αυτό που σε προόρισε ο Θεός, και θά γελάς μ' όσους νομίζουν τον εαυτό τους έξυπνο, γιατί κι από τη δυσμορφία άκόμα κέρδος θά νά 'χεις θαυμαστό.

Άν προσποιείσαι τόν βασιλιά, ή παριστάνεις Νάρκισσο άπαράδεκτο, δεν κάνεις άλλο παρά νά δείχνεις ίσαμε πού ή δύναμή σου φτάνει.

Γιατί ο κόσμος ποτέ δεν παραλείπει νά γελάσει με μία άσχημοúra που θέλει την όμορφη νά παραστήσει. Τή γνώμη τούτη μή περιφρονάς.

Κ' εσύ, που είσαι, όπως λέν, για ζωγραφιά, που όλα τά χαρίσματα σου τά 'χει δώσει ή Φύση, μου φαίνεσαι πολύ περήφανος και κακοήθης.

Θαρρείς πώς τά χαρακτηριστικά που σου 'δωσε ή Φύση φτάνουν για νά σε κατατάξουν πάνω άπ' τούς μέτριους και θεωρείς τούς άλλους άδέξιους και μυξιάρηδες.

Μή καμαρώνεις τόσο γρήγορα: ρόδο χωρίς άγκάθι δεν υπάρχει· τί σ' ώφελεί ή γοητεία κ' ή όμορφή αν δε σκεπάζουν παρά μονάχα άσχήμιες;

Μήν άπορείς αν σ' εξετάζω άπ' τήν κορφή ως τά νύχια. Κι νήσεις προσποιητές και ύπολογισμένες σου δίνουν, αν δεν τό ξέρεις, ύφος άδέξιο και δανεικό.

Άπολογίζεις τά βήματα με βάση αριθμό άπό τά πριν δοσμένο και σύμφωνα με τήν καθιερωμένη τακτική κουνάς προσεχτικά τά χέρια σου άπάνω, κάτω.

Ζυγιάζεις πότε - πότε μία ματιά ή κάποιον άναστεναγμό, γυρίζεις τό κεφάλι, κουνάς τό χέρι ή τό πόδι ρυθμικά και με τόν τρόπο που τραγουδά ένας ευνούχος.

Σ' όρισμένο χρόνο, τόν βλέπουμε τά χείλια του ν' άνοίγει. Κ' εσύ τό ίδιο κάνεις, με τά μέλη σου που κάνουνε κινήσεις, σταματούν και ξανασιμούν.

Μου φαίνεται πώς βλέπω μικρά παιδιά πού, στό σχολείο, ό δάσκαλος θέατρο νά παίζουν τά μαθαίνει.

Άφου μάθουν καλά τό μύθο που πρέπει ν' άπαγγείλουν, σου κάνουν, τά χαζούλια, σε κάθε φράση πέντε έξ χειρνομίες. Ποιός θά τό πιστευει; Κ' εσύ δεν κάνεις τίποτ' άλλο, σαν άδέξιος ήθοποιός· τόσο σε βλέπω σπάταλο σε κινήσεις.

Στοιχημα βάζω πώς προτού φορέσεις τόν κόθορνο ή τήν έμβάδα, πολύ καιρό έκανες εξάσκηση αντίκρου στον καθρέφτη σου, για νά πετύχεις άφθαστη τελειότητα στην κίνησή σου.

Άν πρόκειται νά μιμηθείς νέο ή γέρο, άγριο πολεμιστή ή ντροπισάσμένο φοβιτισάρη, μονάχ' αυτόν νά συμβουλευέσαι χωρίς νά δίνεις προσοχή σε τίποτ' άλλο.

Άκόμα, άκουσε λίγο τί σου λέει ή λογική σου· ποιόν συμβουλεύεσαι στό δρόμο, στό σαλόνι, όταν μιλάς με κάθε λογιής πρόσωπα;

Ένας σε σπρώχνει, άλλος σ' ένοχλεί. Τί κάνεις; άπάντησέ μου: δεν κοιτάς πού πάει τό χέρι ή τό πόδι σου.

Ό, Φύση παντοδύναμη! Έσύ που κάνεις νά γεννιέται μέσα μας τ' άληθινό που άναζητάμε και που καθένas έχει μέσα του και πού τό σπαταλάμε ή που φιλάργυρα τό κρύβουμε, Χάρισε μου έμπνευση, για νά μπορέσω νά δείξω τής κίνησης τήν τέχνη· σε ίκετεύω, με χέρια ύψωμένα, με ύποταγή και ταπεινοφροσύνη.

Και σαν εύνωμοσύνης δείγμα, θά κρεμάσω σα σε βωμό μιάν άρμαθιά χέρια και πόδια, άντάξιο τάμα εύλαβικής καρδιάς.

Ή θεά που ξέρει πόσο κοχλάζει μέσα μου ή λαχτάρα νά γίνω του θεάτρου χειρουργός, βάλαμο έτοιμάσε για νά γιατρέψω τέτοια άρρώστεια.

Εύλαβικά άκούω τήν άθάνατη και ίερή φωνή της στ' αυτιά μου ν' άντηχεί. Και νά πώς μου μιλά:

“Όποιος νιώθει πώς μολύνηκε και καίγεται άπ' τή βαρεία άρρώστεια τούτη, πρέπει προτού τή μύτη του νά χώσει στη Σκηνή, νά κάνει τό σταυρό του. Κ' ύστερα νά πιστέψει πώς δεν έχει ούτε χέρια ούτε πόδια. Τότε ή δόξα του θε ν' άπλωθεί σ' Άνατολή και Δύση”.

Ό, Ίερέ Χρησμέ, στήριγμα και παρηγοριά μου! Θαρρῶ, καταλαβαίνω, κάτω άπ' τή σκοτεινή τους όψη, τό ζωντανό κι άληθινό νόημα, πού χουν οι συμβουλές σου.

Ίερέας είμαι τής θεάς κ' έρμηνευτής τών λόγων της: άκουσε με... Μά, τί βουή σηκώθηκε; Άπατεώνα με φωνάζουν!

Μ' άγανάκτηση άποδοκιμάζουν τό μεγάλο μεταρρυθμιστή, που τήν άξίωση έχει ν' άκρωτηρίσει τόν ήθοποιό κόβοντας τά τέσσερά του μέλη. Φρίκη!

Ποιός τάχα πίστη θά 'δινε σε κήρυκα παρόμοιο; Στην πιό μεγάλη συμφορά, στην πιό σκληρή δοκιμασία, θά πρέπει σαν άγαλμα νά στέκεσαι;

Πάντα θά υπάρχουνε τρελλοί για νά καταλαβαίνουν άπ' τήν άνάποδη τό λόγο του θεού. Τέρμα στα λόγια... Πρέπει νά βγάλουμε συμπέρασμα.

Άς με άκούσουν πρώτα: αν τά μαθήματά μου φαίνονται λαθεμένα, ως μη τούς δώσουν σημασία· θά 'μουν εύτυχισμένος νά βλεπτα νά με διορθώνουν.

Είν' όλοφάνερο, κανένας δεν μπορεί νά τ' άρνηθει, πώς νά σημειώνεις κάθε κόμμα με μία χειρνομία, σημαίνει πώς ξεπερνάς τά όρια τής αλήθειας.

Τίποτα δεν είναι πιό κακό και πιό άνιαρό για τόν άκροατή, άπό τήν τέχνη σου νά δείχνεις, χωρίς νά καταφέρνεις τό τέχνασμα σου νά του κρύψεις.

Πρώτο και κύριο: είναι ουσιαστικό για τόν ήθοποιό νά δείχνει καθαρά πώς άπό τήν αλήθεια καθόλου δεν άπομακρύνεται.

Μονάχα έτσι θά μπορέσει νά πείσει τό Κοινό πώς όσα παρασταίνε δεν είναι ψεύτικά· και δεν μπορεί ν' άρέσει παρά μονάχα αν καταφέρει τούτο νά πετύχει.

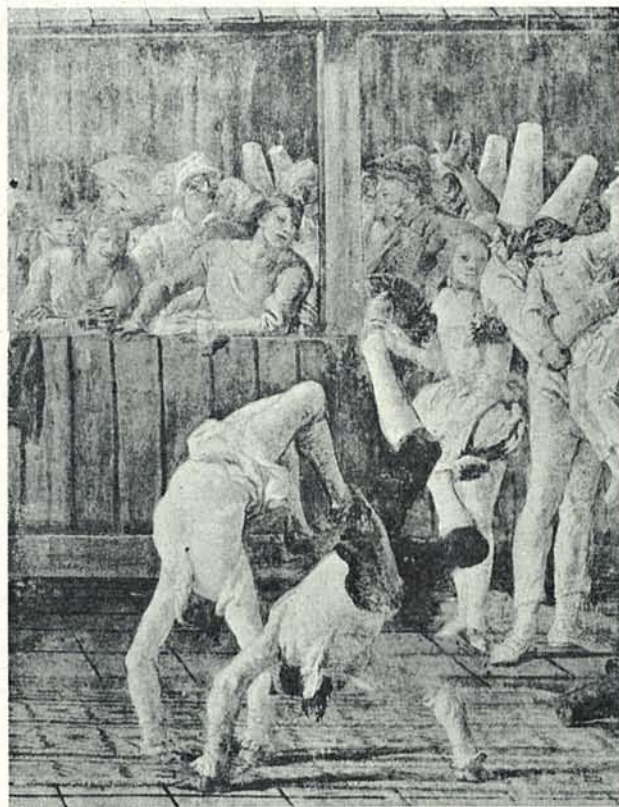
Μά για νά φτάσουμε σ' αυτή τήν ένστικτώδη φυσικότητα και νά μήν έχουν προσποίηση οι κινήσεις, τί θά 'πρεπε νά κάνουμε; Ξέχασε τά τέσσερά σου μέλη, κ' ίσως άκόμα και τό πέμπτο.

Θέλω νά πῶ και τό κεφάλι σου· και προσπάθησε τόσο καλά νά νιώσεις όσα εκφράζεις, πού κάποιου άλλου τά ζητήματα νά μοιάζουμε δικά σου.

Άν νιώσεις μέσα στην ψυχή σου λαβωματιές του έρωτα, τής όργης, τής ζήλειας, αν όπως τόν Όρέστη σε κυβερνούσιν οι Έρινύες,

θά νιώσεις πιά στ' αλήθεια τόν έρωτα και τήν όργη, τή

“*Η παράγκα τών σαλιμπάγκων*”, έργο του μεγάλου ζωγράφου Τζ. Τιέπολο. Οι Ποντανιέλλα, πατέρας και γιός, παίρνουν μαθήματα άκροβασίας, άπαραίτητα στους θεατρίνους τής Κορμέντια. (Μουσείο Ca' Rezzonico, Βενετία)



Καταλαβαίνεις τη διαβάθμιση: άνικανοποίητη επιθυμία, σβήσιμο τής ελπίδας και, τέλος, μπροστά στο θάνατο άπόγνωση και συντριβή.

Ό πόνος πρέπει να περάσει άπ' τ' ά τρία τούτα στάδια. Όμως, δέ συμφωνείς πώς ή φωνή σου πρέπει να τ' ά υπογραμμίσει με τούς διαδοχικούς της τονισμούς;

Τό δίχως άλλο: όμως, άν με τή φωνή σου δέ συμφωνούν τ' ά μάτια σου, άν μάγουλα και φρύδι δέν ταιριάζουν στών ήχων της τήν ποικιλία, ποτέ σου δέ θ' ά κάνεις τόν άλλον να πιστέψει πώς νιώθεις πόνο πού είν' άδύνατο να έκφραστεί. Κι άν τ' ά συναίσθημα λείπει άπ' όλα αυτά, καληνύχτα—τό π' άν έχει χαθεί.

Τό ξέρω, είναι δύσκολο: χάραξε όμως στην ψυχή σου τήν τέχνη εκείνη πού ή Ρώμη δόξαζε με τών μίμων της τ' ά παίξιμο. Θέματα ύψηλά ή λαϊκά, τόν έρωτα και τή φιλία, τή διχόνοια, τήν όμόνοια, τήν άκολασία κ' ύστερα τήν άρετή,

Τ' ά πάντα έκφράζανε, τ' ά πάντα, τόσο άληθινά, πού ό κόσμος έλεγε για όσους παίζανε π' ά ζωηρά και συγκινούσαν π' ά πολύ πώς είχανε πολλές ψυχές.

Κι ώστόσο για ν' άγγίξουν τις καρδιές δέν είχαν τίποτ' άλλο άπ' τή ματιά και τις κινήσεις, άφου τούς έλειπε δ' όλοτετα ή φωνή πού είναι για σένα τ' ά μόνο μέσο να έκφράσεις τ' ά αισθήματα... Ποιό τάχα ήταν τ' ά μυστικό αυτών τών ήθοποιών πού καταφέρνουν μονάχα με τ' ά μάτια τους να κάνουν τ' ά Κοινό τους να νιώσει θλίψη ή χαρά;

Άχ! Πέρα για πέρα άξίζουμε αιώνια τιμή! Οί τωρινοί μας ήθοποιοί έχουνε με τ' ά μέρος τους τ' ά Λόγο και ταυτόχρονα τήν κίνηση και πάλι δέ δειχνονται ποτισμένοι άπό χαρά ή λύπη.

Ό μάνα Φύση μέσα τους είναι τόσο άνήμπορη ή άνόητη, πού να μη βρίσκει όσα χρειάζονται μάτια, χέρια, αυτιά και χείλια;

Άν τ' ά μπορούσα θ' ά θελα να τούς εύνουχίσω για να χαθεί τ' ά γένος τους, ή να τούς ξεκολλήσω τ' ά όνομα τουλάχιστο "ήθοποιός" πού μ' ά αυτό άνάξια τούς βαφτίζουν...

Έμπρός! Πάρε έναν καθρέφτη, προσπάθησε να έκφράσεις τουλάχιστον προσποιητά τ' ά αισθημα πού δέν μπορείς να νιώσεις. Άναπλήρωσε όπως μπορείς τήν τέχνη αυτή τής μιμητικής πού π' ά έχουμε χάσει. Πρόσεξε όμως, ή προσποίηση τ' ά πρόσωπό σου να μην παραμορφώσει και να τ' ά κάνει να έκφράζει τ' ά αντίθετο άπ' αυτό πού θέλεις.

Άν τ' ά πρόσωπό σου υπόκειται σ' ά αυτού τού είδους τις παραμορφώσεις, κάλλιο να ίκανοποιηθείς με λίγα πράγματα. Ένα τσάκισμα τής φωνής, λίγωμα τής ματιάς, ένταση σ' ά χαρακτηριστικά σου, είν' ά αρκετά να έκφράσουνε τή θλίψη.

Άν πρόκειται για θρήνους προσποιητούς, τ' ά πράγμα είναι λεπτό.

Μιά γυναίκα πού ό έρωτας τής πήρε τ' ά μυαλά, νιώθει εύχαρίστηση να δέχεται τ' ά αισθήματα πού π' ά πληθος έραστής μ' ά άγάπη τής χαρίζουν, μ' ά άδιαφορεί γι' ά αυτούς, άκολουθώντας τής στιγμής παραξενιές.

Όμως, σ' ά αυτό τ' ά επικίνδυνο και δύσκολο παιχνίδι, σύντομα μπλέκεται, τόσο πολύ πού δέ μπορεί π' ά να διαλέξει άνάμεσα σ' ά δυό κακά τ' ά π' ά μικρό.

Βλέπει πώς κοντεύει να τήν έγκαταλείψουν όλοι και, πράγμα πού π' ά π' ά βραβαίνει και τή θλίβει, κι αυτός πού τόν έρωτά του συμμερίζεται.

Άπό ντροπή και πόνο τρέμει και σπαρταρά και, για να τόν κρατήσει, βάζει μπροστά τ' ά τέχνασμα τών θρήνων και τών στεναγμών.

Αυτοί λοιπόν οι θρήνοι πρέπει να μοιάζουν άληθινοί για τόν καλό της και για τ' ά θεατή προσποιητοί: τ' ά ψέμα πρέπει με τήν άλήθεια δίπλα-δίπλα να προβάλλει, μ' ά εύκολα να ξεχωρίζει άπ' τήν άλήθεια.

Σ' ά τέτοιες περιπτώσεις μερικοί χρησιμοποιούν μέσα τόσο ύπερβολικά πού ό έραστής, πού πρόκειται να ξεγελάσουν, δέ θ' ά τ' ά δυνατό να μην αντίληφτεί τ' ά ψέμα. Ό ματιά, τ' ά χαμόγελο, τ' ά π' ά διακριτικό, είν' ά αρκετά ν' ά άποκαλύψουν στο Κοινό για τ' ά π' ά παιχνίδι πρόκειται.

Μιά διπλή υπόκριση πρέπει να κάνει τ' ά θεατή να καταλάβει πώς υποκρίνεσαι όταν κλαίς, μ' ά πώς, ταυτόχρονα, σ' ά άλήθεια ύποφέρεις.

Σ' ά ποιά σχολή μαθαίνετ' ή λεπτότητα τέτοιου διπλού παιξι-

ματος; Στην Αύλη, όπου καθέννας με τόν τρόπο του κάνει πώς γελά, πώς κλαίει, πώς νιώθει όποιο άλλο αισθημα, όπου ή άκολασία παίρνει τήν δηη ταπεινότητας κ' ή προδοσία παίρνει μορφή φιλίας.

V

Όπως και για τή μιμητική, ή δουλειά είν' ά απαραίτητη για τήν άπαγγελία. Σ' ά αυτό τ' ά θέμα, τή φυσικότητα προσέχουν, γενικά, οι ήθοποιοί στη Γερμανία, τήν Ίσπανία, προπάντων στην Άγγλία κι άκόμα και στην Ίταλία. — Όστόσο, ό ρυθμός πού νιοθετήθηκε με τή μαθητεία στην σχολή τής άρχαιότητας όδήγησε για πολύ καιρό σε μιά άπαγγελία προσποιητή. Ό άπαγγελία τών άρχαίων, στην Τραγωδία και στην Κωμωδία, ήτανε ίσως ένα είδος τραγουδιού, πού συνοδευόταν άπ' τόν αυλό ή τή λύρα. Όμως, ύστερ' άπ' τήν κατάπτωση τού Λατινικού Θεάτρου κ' ύστερα άπό πολλών αιώνων λήθαργο, όταν στόν τόπο μας θέλησαν ν' άναστήσουν τή χαμένη αυτή τέχνη, βρέθηκαν σε πολύ δύσκολη θέση. Και, με τήν πρόφαση πώς ό στίχος με τόν ρυθμό του άπομακρύνεται άπ' τόν πεζό λόγο, νόμισαν τόν έαυτό τους ύποχρεωμένο ν' άπομακρύνει τήν ποιητική άπαγγελία άπ' τή συνηθισμένη όμιλία και γρήγορη καταλήσανε να τραγουδοούν σε κάθε λογής τόνους.

Αυτός ό τρόπος φαίνεται άκόμα στην Ίταλία, μεσ' άπό τόν τόνο τόν τραγουδιστό πού νιοθετούνε στην άπαγγελία οι Άκαδημίες μας.

Είναι κουραστικός, έκνευριστικός, έξοντωτικός και σου προσφέρει μιά συναυλία πού άνατριχιάσμα σου φέρνει.

Δέν ξέρω άν θ' ά βρεθεί κανέννας χριστιανός πού να μπορέσει ν' άνεχτεί μιά τραγωδία δ' άκακρη σε τέτοιο τόνο, για τιμωρία τής π' ά μεγάλης του άμαρτίας.

Ό Γαλλία, θέλω να τ' ά πιστεύω, σκέφτηκε τ' ά ίδιο κ' επινόησε τήν άπαγγελία της γι' ά αυτούς τούς ίδιους λόγους.

Πάντα οι προθέσεις είν' άξίεπαινες: μ' ά τ' ά άποτέλεσμα έδω

Ό φημισμένος ήθοποιός Αντζελο Κοσταντίνι, πού έπλασε καινούριο κοστούμι και χαρακτήρα τού Μετζετίν, παίζοντας τον χωρίς μάσκα. Μετά τήν εκδίωξη τών Ιταλών θεατρίνων άπό τ' ά Παρίσι, σ' ά 1697, μπήκε στην ύπηρεσία τού βασιλιά τής Πολωνίας. Γκραβούρα άπό πίνακα τού Ντε Τρονά





*Chacun admire mes Poytures
dans laqitation de mon Corps
Mais c'est Un don de la nature
Qui me fait former comme un rebort*

Ο Πασκαριέλο, από την ατέλειωτη οικογένεια των Ζάνι. Στη λεζάντα υπεργραφώνεται: καθένας θαυμάζει τις στάσεις που παίρνει, όταν κινείται το κορμί μου, μα τούτο είναι χάρισμα της φύσης που μ' έπλασε σαν έλατήριο. Γκραβούρα του Ζολλαίν, γύρω στα 1690. (Συλλογή του Ντυσάρτο)

είναι τόσο έξωφρενικό που θά 'ταν, διάβολε, καιρός να καταφέρουμε ή λογική να θριαμβέψει.

Η μεταρρύθμιση στην Ιταλία έγινε στον καιρό μου, και μάλιστα νωρίτερα είχαν ξεχάσει οι ήθοιοι την κακή συνήθεια τούτη.

Στη Γαλλία, ακόμα είναι τής μόδας και του Κοινού το πιο μεγάλο μέρος έχει γούστο τόσο διεστραμμένο, όσο κι αυτοί οι στομφώδεις ήθοιοι, που το τραγούδι τους άκουει.

Η γοητευτική Κουβρέρ είναι ή μόνη που δέ βαδίζει στο δρόμο όπου οι συνάδελφοί της ρίχονται, προσπαθώντας ό ένας τον άλλον να περάσει.

Αν τύχει να κλαίει ή να στενάζει δεν έχει ανάγκη απ' τ'α φριχτά ούρλιαχτά τους για να σε συγκινήσει τόσο, που να σε κάνει κ' έσένα μαζί της να θρηνησεις.

Κ' είμαι εύχαριστημένος που διαπιστώνω πως κι όσοι λατρεύουν τή στομφώδη άπαγγελία τήν εκτιμούν κι αυτοί και με τους άλλους συμφωνούν, ύμώντας την.

Η άλήθεια, τόσο στον άνθρωπο άρέσει που στο πείσμα τής προκατάληψης που ή συνήθεια δημιουργεί, μόλις τή συναντήσει, ή συμφωνεί μ' αυτήν ή θά σωπάσει.

Αυτό είναι τ' αγαθό που λαχταρά ή ψυχή μου και που μ' αυτό ποθώ να δώ μιá μερά τον κόσμο να γυρίζει στο δρόμο το σωστό, απ' τ'ο γκρεμό μακρυνά.

Τό δίχως άλλο, ό κόσμος τής τραγωδίας είναι τέτοιος που δεν πρέπει κανείς να τον συγγεί με τ'α συνηθισμένα πράγματα τής καθημερινής ζωής, γιατί βαθεία είν' ή διαφορά που τον χωρίζει.

Κ' οι Μοῦσες θέλουνε ό έμμετρος λόγος να προφέρεται με τρόπο διαφορετικό απ' την κοινή όμιλία: όμως δεν άπαιτούν να διώξουμε τή Φύση.

Δέ θά κατάφερα με λεπτομέρεια να σου περιγράψω τ'ο φυ-

σικό, μα και συνάμα μεγαλόπρεπο τρόπο, να λέγεται ό στίχος κ' έτσι δέ λέω λέξη.

Για να σε κάνει κάποιος να τ'ο καταλάβεις, τ'ο μάθημα που θά μπορούσε να σου δώσει δέ θά χρησίμευε σε τίποτα: πρέπει μονάχα να 'χεις αυτί σωστό που να μπορεί να ξεχωρίζει τ'ο καλό απ' τ'ο κακό...

Η φυσικότητα μ'αυς ύπαγορεύεται πάντα από τή διαύγεια που λέγεται νους κοινός, χρήσιμος για τ'ο θέατρο, όπως παντού.

Δεν μπορεί ν' αγοράστεί και δεν ξέρω πώς άποχτιέται ή δίνεται: σαν τον κατέχει όμως, οι πιο μεγάλες δυσκολίες φαίνοντ' ελαφριές.

Όσο για τόν τόνο, θά 'πρεπε να σεβόμαστε τή διαφορά που υπάρχει ανάμεσα σ' έλληνες ήρωες και σε λατινούς.

Είδα πολλούς γάλλους ήθοιοιούς, να τραβά ό καθένας τον ίδιο δρόμο χωρίς ένδοιασμό σ' αυτό τ'ο θέμα.

Θά 'βαζες στοίχημα ως τήν τελευταία σου πεντάρα πως ό Κίννας, ό 'Αχιλλέας, ό Αύγουστος, ό Μιθριδάτης, όλοι γεννήθηκαν κάτω από λατινικό ούρανό.

Καλόγερος θά προτιμούσα να γινόμενουν παρά ήθοιοιός αν δεν κατάφερα ν' αλλάζω πρόσωπα σαν τον Πρωτέα, γιατί ένας καπουτσίνος δεν έχει τίποτ' άλλο να κάνει απ' τ'ο να λείι, να ξαναλέει τις ίδιες προσευχές.

Μιά που τώρα προσπαθώμε να ντύνουμε σύμφωνα με τ'ο χαρακτήρα τους τ'α σύγχρονα πρόσωπα κάθε έθνους, θά πρέπει να τιμήσουμε και με τήν ίδια ακρίβεια και λεπτολογία τους Έλληνες, που αξίζουν πώτερο τ'ο σεβασμό μας αφού είναι τόσο άρχαίοι. Τώρα άς περάσουμε στην κωμωδία.

Ας παρατήσουμε τ'ο στόμφο στην κωμωδία πρέπει πάντα να χρησιμοποιώμε γλώσσα γνώριμη κι άπλή, και σαν αυτή που μπορεί να χρησιμοποιώσε ό μπάριμπα - 'Αδάμ. Καμιά επιφύλαξη, ένδοιασμός κανένας: ό στίχος δεν άπαιτεί κανόνα άπάνθρωπο και δεν πρέπει ποτέ να φράζει τ'ο δρόμο του φυσικού, του άληθινού.

Ό Μπριγκελλά κι ό Τριβελίνο στη Γαλλία πριν απ' τ'α 1670. Ό Τριβελίνο (Ντομένικο Λοκατέλλι) είχε ξαναπαράει τ'ο παλιό κοστουμί των Άρλεκίνων του 16ου αιώνα. Γκραβούρα Μποννά





“Ο Σκαρομους (Τιμπερίο Φιορίλλι), δάσκαλος, κι ο Έλομιρ (ο ίδιος ο Μολιέρος), μαθητής, μ’ έναν καθρέφτη στο χέρι. Γκραβούρα του Weyer, από την εικονογράφηση της κωμωδίας “Έλομιρ ή ο γιατρός που πήρε εκδίκηση”

Μη γινιάζεσαι για μέτρο, για την παράξενη κι αυθάδη τούτη ρίμα· θεώρησέ την για τη χώρα των Μουσών μέθοδο άσεβη. Του στίχου η τομή, η νόμιμη η νόθη, ως μη σ’ άνησυχεί· άφησε να σε οδηγεί η έννοια της φράσης, χωρίς να βιάζεσαι ή ν’ άργεις όταν την άπαγγέλλεις.

Πιοτέψτε με, αν έτσι σκέφτομαι, ή πείρα μου με κάνει· κι αν ήταν μπορετό να καταφέρω να μ’ άκούσεις, θα σου ‘δινά με λεπτομέρεια χιλιάδες παραδείγματα γι’ αυτό.

“Όσα καλά σου είπα για τη Φύση, καθόλου δεν μποροῦν τὸ στίχο ν’ άλλοιώσουν· δοκίμασε και μόνος σου θα δεις αν την άλήθεια σου ‘πα ή ζήτησα να σε γελάσω...”

“Ο Δημοσθένης, ο Κικέρων κι όλοι οι μεγάλοι ρήτορες που ζήσανε παλιά, ξέρανε να μιλοῦν καλά.

Κ’ οι σύγχρονοι τὸ ίδιο, με τη βαθεία μελέτη της διαλεκτικής άπόκτησαν έφοδια εύγλωττίας καθόλου εύκαταφρόνητα. Ζητάω, μάταια όμως, και δεν μπορώ να βρω άνθρωπο που να ψάλει της σιωπής τις άρετές· γι’ αυτήν μιλοῦν μονάχα συμπτωματικά.

‘Απ’ όλα, τὸ καλύτερο πάνω σ’ αυτό τὸ θέμα, είναι τ’ όμορφο τούτο τὸ ρητὸ που ‘γινε παροιμία: ποτὲ δὲ γράφτηκε μιά όμορφη σιωπή.

“Ε! λοιπόν! άφου ποτὲ δὲ γράφτηκε, έπιθυμία μου είναι να τη γράψω· και γι’ αυτό, τὸν ‘Αρποκράτη έπικαλοῦμαι, τὸ θεὸ που πάντα έμενε βουβός.

‘Εσὺ, ὁ ἥθοποιός, θαρρείς πὼς άφου μίλησες, παίξιμο είναι να σωπαίνεις, ενώ ξελαρυγγιάζεται ὁ ἥθοποιός που παίζετε μαζί. ‘Εγὼ ισχυρίζομαι πὼς θά σου δείξω ὅτι ποτὲ δεν βρέθηκες σὲ θέση δυσκολότερη άπ’ τὴ στιγμή που πρέπει μοναχά ν’ άκούς.

Σὲ βλέπω τότε άσάλευτο ἢ ὁμοιο με τρελλό, να ρίχνεις πρὸς τὸ Κοινό ματιές, ψάχνοντας για καμιὰ έρωτική περιπέτεια τῆς στιγμῆς ἢ στὰ κλεφτὰ ανταλλάσσοντας χαμόγελα και χαιρετούρες, κ’ έτσι περιφρονείς, πέρα για πέρα, κάθε κανόνα ευγένειας κι ὀρθοφροσύνης μὰ και τὴν άξιοπρέπεια τὸ ἔπαγγέλματός σου.

“Άκουσ’ έμένα, και θά σου δώσω, χωρίς να είμαι Πλάτωνας, μιὰ θεωρία θεία, που κέρδος θά ‘χεις αν τὴν εφαρμόσεις. Στὴν τέχνη τὸυ θεάτρου, πρῶτος κανόνας είναι να λοιγάζεις πὼς είσαι μόνος σου κι ὡς βρίσκονται μπροστὰ σου χιλιά πρόσωπα. Και πὼς ὁ ἥθοποιός που σου άπαντὰ είναι τὸ μόνο πλάσμα που σε βλέπει, τὸ μόνο που θά δεχτὲ τὰ γνήσια αισθήματά σου.

Δὲν ένδιαφέρει αν είναι τιποτένιο τὸ ὑποκείμενο που παίζει ρόλο πρίγκιπα, χρέος σου είναι να τὸυ φέρεσαι ὅπως σε πρίγκιπα ταιριάζει, κι ὡς εἶν’ εργάτης άξεστος.

Πρόθυμος να ‘σαι, λοιπόν, να τὸν άκούσεις, σὰ να μη ξέρεις τίποτα άπ’ όλα ὅσα σου λέει και να τὸν παρακολουθεῖς στὰ διάφορα αισθήματα που εκφράζει.

Δὲ φτάνει μονάχα να τὸν άκούς, πρέπει να δείχνεις πὼς συγκινείσαι κι ὀλας, άπ’ ὅσα αὐτός σου λέει, για να μη δίνεις τὴν έντύπωση πὼς είσαι κουφός ἢ άδιάφορος. “Όμως και τὸ αντίθετο δεν είναι λιγότερο κακό.

Γνωρίζω κάποιον ἥθοποιό που άκούγοντας συνέχεια πράγματα ίκανά να συγκινήσουν τὴν καρδιά του ἢ να τὸν κάνουν ν’ ανάψει από θυμό, χαρὰ ἢ πείσμα, για να εκφράσει τὴν έντύπωση που ὁ άλλος ἥθοποιός τὸυ προκαλοῦσε, κάνει κινήσεις που να γελάσει θά ‘καναν τὸν ίδιο τὸ Μωάμεθ.

Για να εκφράσει αγανάκτηση, παίρνει διαβόλου ὕφος· ὁ πόνος τὸν διαλύει κ’ ἡ παραμικρὴ χαρὰ τὸν κάνει φασουλή... Κι ὁ θεατῆς που νιώθει άπ’ τὴ μιὰ να τὸν τραβᾷ εκείνος που μιλά κι από τὴν άλλη εκείνος που κάνει μορφασμούς, νιώθει διαβολεμένο ἴλιγγο.

‘Άκούει τὴ φωνὴ τὸυ ενός, βλέπει τὴν παντομίμα τὸυ άλλου· εἶδω τ’ αὐτί, εκεί τὸ μάτι, οὔτε να δει μπορεῖ, οὔτε ν’ άκούσει.

“Αν κάνεις παραπάνω άπ’ ὅ,τι πρέπει· είναι σὰ να μην κάνεις τίποτα. Γιατ’ έτσι έρχεται σ’ αντίθεση με τὴν κύρια δράση. Συγκεκριμένα βλέπει κανείς κι άκούει αν στὰ μάτια και στ’ αὐτιά του προσφέρουμε δυὸ διαφορετικά αντικείμενα ταυτόχρονα. “Ετσι, λοιπόν, οι αντίδράσεις σου, χωρίς να ‘ναι πολὺ άργές, οὔτε και χτυπητές, πρέπει να εκδηλώνονται καλύτερα στὶς παύσεις και να ‘ναι πάντα διακριτικές, για να μην ένοχλοῦν τὸν ἥθοποιό που παίζετε μαζί και να προετοιμάζουν τὴν έπόμενη ρεπλίκα σου.

Κάποτε, κίνηση τὸν ματιῶν ὅσο μπορεῖ λιγότερο προσποιητὴ, καλύτερα κι από τὸ Λόγο ακόμα δείχνει τὸν πόνο ἢ τὴν ίκανοποίηση.

Και να, ξαναγυρνᾶμε, θά σπεύσεις να μου πεις, στὸ παραμῦθι τὸ παλιὸ τῆς καταπληκτικῆς αὐτῆς Σχολῆς.

Χωρίς τὰ μάτια, ἡ μιλιὰ σου είναι νεκρὴ· χωρίς τὰ μάτια, τίποτα δεν άξίζει ἢ σιωπὴ σου.

Και για να δώσεις στὸ βλέμμα σου ζωντανία, ανάγκη από δάσκαλο δεν έχεις· θά βρεῖς μέσα σου έναν ὅποτε τὸ θελήσεις, αν τὴν καρδιά σου πάντα συμβουλευεσαι.

Νιώσε τὸ φόβο, κι άποθάρρυνση τὸ βλέμμα σου θά εκφράσει· νιώσε παραφορὰ και θά δεις φλόγες ν’ ανάβουνε στὰ μάτια σου.

‘Η ντροπή, κάτι που μοιάζει με δειλία θά τοῦς δώσει, και κάτι σὰ χαρὰ ἢ εἰρωνεία, που προκαλεῖ ὅποιον ζωγράφο να τὴ σχεδιάσει.

‘Ο “Ερωτας μιὰ γλῦκα άνείπωτη... ἢ άδιαφορία—κ’ εγὼ δεν ξέρω τι.

Κι αυτό που άνάβει μέσα σου τὸν πόθο ἢ τὴν άποστροφή, αν νιώθεις τὴ χαρὰ ἢ τὴ λύπη αληθινά, άπ’ τὴ ματιὰ σου άμέσως θά μαντεύεται.

Νὰ που για δεύτερη φορὰ με παρασύρει αυτό θέμα και ξαναλέω ὅσα σου είπα για τὴ στάση τὸυ ἥθοποιού.

Στὰ παραδίνω τώρα σὰ γενικὸ κανόνα.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Ἀνώφερα ἀσομνημονεύματα

Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΗΣ KOMMENTIA

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

Μαχητικοί και ποιητικοί στόχοι για την στρατιὰ τῶν κωμικῶν πού διάλεξε γιά νά ἐπιτεθῶ στους δύο ὀνομαστούς ποιητές Γκολντόνι και Κιάρι. Δεύτερος θεατρικὸς Μῦθος με τίτλο "Ὁ Κόρακας". Τρίτος, με τίτλο "Ὁ Βασιλιάς - ἐλάφι". Τέταρτος, με τίτλο "Ἡ Τουραντότ". Πέμπτος, με τὸν τίτλο "Ὁι τυχεροὶ ζητιάνοι".

Στὰ τόσα πολλά χρόνια τῆς ζωῆς μου, πού ἀφιέρωσα σὲ παρατηρήσεις πάνω σὲ ὅλες τῆς κοινωνικὲς ὁμάδες, μιᾶς ἀνθρωπότητας χωρισμένης σὲ τάξεις ἀπὸ τῆς ἀντικειμενικῆς συνθήκης και τῆ βία — ἐπειδὴ δὲν μπόρεσε νά βρεθῆ τρόπος γιά μιὰ θεμιτὴ ἐφαρμογὴ τοῦ εὐαγγελικοῦ ὄρου "τοῦ πλησίον" και γι' αὐτό, ἴσως, συνεχιστεῖ ἔτσι ἴσαμε τῆ *Δευτέρα Παρουσία* — ἀκόμα δὲν εἶχα κατορθώσει νά μελετήσω τὴν τάξη τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου και ποθοῦσα νά γίνω ἀνατόμος και σ' αὐτό τὸ εἶδος τῶν θνητῶν.

Γιά νά ἐπιτεθῶ στους δύο αὐτοὺς ποιητές τοῦ θεάτρου και νά δημιουργήσω ἔτσι ἕναν ἀντιπερισπασμὸ στὸ Κοινό, διάλεξε γιά ἐκστρατευτικὸ μου σῶμα τὸ θίασο τῶν "Κωμικῶν Ἡθοποιῶν" τοῦ Σάκκι, τοῦ περίφημου Τρουφαλντίνο. Ὁ θίασος αὐτός, πού 'χε συγκροτηθεῖ πιὸ πολλὸ ἀπὸ στενοὺς συγγενεῖς κ' εἶχε χαρακτηριστεῖ ἀπ' τὴν Κοινὴ Γνώμη σάν ὁ πιὸ ἐντιμὸς και ἀξιόπρεπος ἀνάμεσα σ' ὅλους τοὺς ἄλλους, διατηροῦσε, με περίσσια γενναιότητα, τὴν παλιὰ Ἰταλικὴ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ — εἶδος πού, ἀπάνθρωπα, κάτω ἀπ' τὸ προσωπεῖο τοῦ ζήλου γιά τὴν καλλιέργειά του, πού δὲν ἦταν τίποτ' ἄλλο παρὰ δραστήριο κερδοσκοπικὸ ἐνδιαφέρον — οἱ κύριοι κύριοι Γκολντόνι και Κιάρι, ἔβαλαν στὸ νοῦ τους νά καταργήσουν με τῆς καινοτομίες τους, ἐνῶ ἐγώ, με εὐτράπελο τρόπο, καταπολέμησα τῆς ἀτέλειές του, χωρὶς νά μειώσω σὲ τίποτα αὐτὰ τὰ ἀξία μεγάλου σεβασμοῦ κωμικὰ και τραγικὰ θεατρικὰ δημιουργήματα.

Ὁ Ἀντώνιο Σάκκι, ὁ Ἀγκοστίνιο Φιορίλλι, ὁ Ἀτανάτζιο Τσανόνι, ὁ Τσέζαρε Ντερμπές, ἦταν οἱ τέσσερις μάσκες: ὁ Τρουφαλντίνο, ὁ Ταρτάλια, ὁ Μπριγκέλλα και ὁ Πανταλόνε, ὅλοι τοὺς ἐξοχοὶ ἠθοποιοί, πού ξέρανε τὴ δουλειά τους. Ἡ γνώση τῆς τέχνης, ἡ γοργότητα, ἡ γοιμότητα τοῦ μυαλοῦ τους, τὰ *λάτσι* τους, τὰ νόστιμα ἀστεῖα, οἱ χαριτολογίες, ἡ φυσικότητα κ' ἡ περίσσια φιλοσοφία, ἦταν τὰ χαρίσματά τους. Ἡ σουμπρέτα Ἀντριάννα Σάκι-Τσανόνι, ὅλο ζωντάνια, εἶχε τὴν ἴδια ἱκανότητα. Ὁλοι οἱ ἄλλοι τοῦ θιάσου, τὴν ἐποχὴ πού ἀνάλαβα τὴν ὑποστήριξή του και ἄρχισα τὴ

συνεργασία, ἦταν γέροι και γριές — ἐμπειροὶ ἠθοποιοί μα τάλαιπωρημένοι, φοβισμένοι ἀνθρωποί, και ἄπραγα ἀγόρια και κορίτσια. Στὰ παλιότερα χρόνια, τὸ συγκρότημα αὐτὸ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία κ' ἦταν ἀγαπητὸ στὴν Ἰταλία.

Οἱ δύο ποιητὲς πού ἀνάφερα ἀρχικὰ, ἦταν, μποροῦμε νά ποῦμε, συνεργάτες αὐτοῦ τοῦ θιάσου, ἔπειτα ἐπαναστατήσανε και, με τῆς καινοτομίες τους, τὸν κατατρέξανε και τὸν ζημιώσανε. Τότε ὁ θίασος πέρασε στὴ Βασιλικὴ Αὐλὴ τῆς Πορτογαλίας ὅπου κ' ἔκανε χρυσὲς δουλειές — μα ἐκεῖ βρῆκε ἕναν ἐχθρό, ἀκόμα τρομερότερο και ἀπὸ τοὺς δύο ποιητὲς. Ὁ φοβερὸς σεισμὸς τῆς Λισαβώνας (!) ἔκοψε τῆς διασκεδάσεις τῆς Πορτογαλικῆς Πρωτεύουσας και ἀχρήστεψε τοὺς φτωχοὺς αὐτοὺς ἀνθρώπους, πού ἀναγκαστήκανε νά φύγουν ἀπὸ τὴν Πορτογαλία. Ξαναγυρίσανε στὴ Βενετία, ἔπειτα ἀπὸ τετράχρονη ἀπουσία και στρατοπεδέψανε στὸ θέατρο τὸ ἐπονομαζόμενον Σάν Σαμουέλε.

Ὅταν ἐγκαταλείψανε τὴν Ἰταλία φεύγοντας μακριὰ, στεναχωρήθηκαν ἀμέτρητες πρόσχαρες ψυχές πού βαρυνόνταν τοὺς "Ἐγγλέζους Φιλόσοφους", τῆς "Παιμέλλης", τῆς "Πιστὲς Βοσκοπούλες" (!), τοὺς Πλάυτους, τοὺς Μολιέρους τοὺς Τερέντιους τοὺς Τορκουάτους Τάσσους και τὴ μονοτονία τοῦ δεκατετρασύλλαβου πού σ' ἀποκοίμιζε, και ὅπως συνηθίζεται στὸν τόπο μας, κάτι πού 'χεις μερικὰ χρόνια νά τὸ δεῖς και σ' ἄρεσε, σοῦ φαίνεται καινούριο.

Οἱ τέσσερις Μάσκες, ἡ σουμπρέτα και μερικὰ ἄλλα θεατρικὰ πρόσωπα, σημαντικὰ στὸ εἶδος τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ — μιὰ και δὲν ὑπῆρχανε πιά οἱ διανοούμενοι και τιμητὲς συγγραφεῖς γραπτῶν ἔργων — κατορθώσανε, τὴν πρώτη χρονιά, νά κλέβουνε τὴν ἐπιτυχία ἀπὸ τοὺς μεταρρυθμιστὲς. Μά, σιγὰ - σιγὰ, οἱ ἀφθονες καινοτομίες, πού 'χαν γίνεοι στὸ θέατρο, ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δύο γόνιμους ποιητὲς — πού χαρακτηρίζανε τοὺς ἄξιους αὐτοὺς ἀνθρώπους ἀξιοκαταφρόνητους μίμους, γελοίους τζουτζέδες, μ' ἀνείπωτη ἀηδία, και ἐχθροὺς τῆς μόρφωσης, με τόση φιλολογικὴ ἀγυρτεία, πού πολὺ λίγοι τὴν ξέρουνε — θριαμβέψανε και τοὺς καταδικάσανε σ' ὀλοκληρωτικὴ ἐγκατάλειψη.

Πίστεψα πὼς θὰ μοῦ δινόταν ἡ εὐκαιρία νά διασκεδάσω πιότερο, ἀποφασίζοντας νά στρατευθῶ σάν ἀξιωματικὸς στὸ θίασο τοῦ Σάκκι πού διάλεξε γιά ἐκστρατευτικὸ σῶμα, και νά σκαρώσω μιὰ εὐθυμη, παιχιδιάρικη ἐκδίκηση, γιά λογαριασμὸ τῆς συντροφιάς μας, πού 'χαν τόσο πρόστυχα ντροπιάσει, ἂν με τὰ δικά μου παράξενα ἀλληγορικὰ ἔργα, μ' ἀπλοϊκὸ περιεχόμενο, πού θὰ 'παίξε ὁ

Καρόλο Γκότσι. Ἀγωνίστηκε γιά τὴν ἀνανέωση τῆς Κομμέντια



(1) Στὰ 1755. Τὴν ἡμέρα τῆς γιορτῆς τῶν Ἁγίων Πάντων.
(2) Κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι.



‘Ο Μπιργκέλλα, ένας από την τετράδα των τύπων που διατήρησε ο Κάρολ Γκάιτε. Στην γραβούρα του Μπιονάο εικονίζεται ο περίφημος Μπιργκέλλα, Τζιοβάννι Γκεράντι.

Σάκκι, κατόρθωνα να καταικήσω μια επίμονη κι αφηνιασμένη προσπάθεια συναγωνισμού στο θέατρο του. ‘Ο θεατρικός Μύθος του “Ερωτα των τριών πορτοκαλιών” είχε κάνει την άρχη για ένα τέτοιο αίσιο αποτέλεσμα.

Αυτή η τολμηρή παράσταση, προκάλεσε φοβερό θυμό στους δυο ποιητές και στους όπαδούς τους, με την αναστάτωση που ξεσηκώσανε οι παρωδίες, οι κρυφές αλληγορίες του έργου, που οι άρθρογράφοι έπαινέσανε, ανακαλύπτοντας προθέσεις που έγώ ο ίδιος άγνοούσα. ‘Η έχθρική παράταξη σκέφθηκε να γελοιοποιήσει το έργο μου με τὰ κρύα άστέια της, κάνοντας επίδειξη βαρετής φιλολογίας κ’ έντονης περιφρόνησης. ‘Ισχυρίστηκαν, πώς μια τέτοια σκηνηκή δράση, δέν ήταν παρά χυδαία μπουφονερία για τόν όγλο και λησμονήσανε πώς η καλή τάξη - δηλαδή οι μορφωμένοι κ’ οι εύγενεις - τό γεύτηκε, τό χάρηκε και τό κατανόησε. Φωνάζανε, πώς η αίτια της τóσης έπιτυχίας πηγάζε, άπ’ τό ότι στηριζόταν στην τρομερή γελοιοότητα, που ‘χαν αυτές οι τέσσερις έξοχες Μάσκες - που αυτοί έπιθυμούσανε να τις έξεφανίσουνε - και στη μαγεία όρισμένων μεταμορφώσεων, παρακάμπτοντας και χωρίς να τό νιώσουν, τό γνήσιο πνεύμα αυτού του κωμικού σκαριφήματος.

Παρ’ όλο που γελούσα μ’ όλα αυτά που μάταια διαδίδανε, ύποστηρίξα δημόσια πώς η δύναμη του μηχανισμού, οι τρόποι τακτικής, η ρητορική τέχνη κ’ η άρμονική εύγλωττία, μπορούσαν να μετατρέψουν ένα παιδαριώδες έσφαλμένο έπιχείρημα, προβαλλόμενο με σοβαροφάνεια, σε ψευδαισθηση αλήθειας, και να έπηρεάσουν τους ανθρώπους: ξεχώρισα άπ’ τό σύνολο κάπου τριάντα αντιπάλους μου που, κι άν άκόμα τό σφάλμα τους γινόταν όλοφάνερο, θά ‘ταν ικανοί να κατηγορήσουν πάνω άπό έκατό χιλιάδες άνθρωπους για ‘άμαθεια, άξιοι και εύνοχοι να γίνουν, παύοντας να ‘ναι κι άντρες άκόμα, προκειμένου να όμολογήσουν την αλήθεια, πάνω σ’ αυτό τό θέμα. Νέοι χλευασμοί, για τις άπόψεις μου, κι άλλες πάλι δοκιμασίες με περίμεναν για ν’ άποδείξω την όρθότητα τους στον κόσμο.

Αυτό τό θαύμα τό πέτυχε ό θεατρικός Μύθος, “‘Ο Κόρακας”, που τόν δανείστηκα άπό τό “Παραμύθι των παραμυθιών για

τους πιτσιρίκους” ένα ναπολιτανικό βιβλίό(3), μεταπλασμένο σε τρομερή τραγωδία, όχι όμως και χωρίς μερικά χαρακτηριστικά άστέια, που ‘καναν οι τέσσερις άξέπαινες Μάσκες μου, που ‘θελα να ύποστηρίξω στο θέατρο για χάρη των θλιμμένων ανθρώπων και για να έξευτελίσω τις ‘Αριστοτελικές άπειλές αυτών που παρερμήνευαν και χρησιμοποιούσαν άθέμιτα τόν ‘Αριστοτέλη.

Τό Κοινό έκλαψε και γέλασε, σύμφωνα με τη μέθοδό μου, και συνωστιζότανε σαν τρελλό στις άμέτρητες επαναλήψεις αυτού του θεατρικού Μύθου, σα να έπρόκειτο για ‘αλήθεια. Αυτό έβλαψε άπίστευτα τους δυο ποιητές: όσο για τους δημοσιογράφους, αυτοί έγκωμιάσανε με σοβαρότητα τό ήθος, τό άλληγορικό του νόημα, και τό κρίνανε σαν ένα γνήσιο παράδειγμα άδερφικής αγάπης.

‘Όλες οι εύνοϊκές κρίσεις πάνω σε θεατρικά είδη, που άπολαμβάνουν την άθροα προσέλευση των θεατών, είναι για μās κάτι που τό χαϊρόμαστε μια φορά στις έξη χιλιάδες. Θέλησα να κολλήσω τό σίδερο στη βράση του κι ό τρίτος θεατρικός μου Μύθος, με τίτλο “‘Ο Βασιλιάς-έλάφι”, έπιβεβαίωσε την άποψη μου με τις άτέλειωτες έπευφημίες. ‘Ανακαλύψανε σ’ αυτό χιλίες όμορφίες, που δέν τις είχα προσέξει ούτ’ έγώ ό ίδιος που τό ‘γραφα, και τό θεωρήσανε σαν ένα ήθικό άλληγορικό καθρέφτη για τους μονάρχες που, άπό υπερβολική φιλία κ’ έμπιστοσύνη σε όρισμένους ύπουργούς, μεταμορφώνονται σε άποτροπιαστικά πρόσωπα άπ’ αυτούς τους ίδιους. Κ’ έπειδή οι λιγιστοί πεισματάρηδες αντίπαλοί μου κουράζανε τὰ λαρύγγια τους για να ύποστηρίξουνε πώς η μεγάλη έπιτυχία των τριών πρώτων θεατρικών Μύθων μου όφειλόταν στον σκηνηκό διάκοσμο και στις θαυμάσιες μαγικές μεταμορφώσεις, και δέν αναγνωρίζανε καμιά αξία στο μηχανισμό, στην έπίδειξη τεχνηκή, στη ρητορική, στη μαγεία του έμμετρου λόγου, στα στοιχεία σοβαρής ήθικης και καθαρής κριτικής άλληγορίας, που περιείχανε, με τους άλλους δυο θεατρικούς μου Μύθους, την “Τουραντότ” και τους “Τυχερούς ζητιάνους”, που ήταν όλότελα άπαλλαγμένοι άπό μαγικά θαύματα, όχι όμως κι άπό προπαρασκευή, ήθικό νόημα, άλληγορία κ’ έντονο πάθος, και που είχαν την ίδια έπιτυχία και τύχη με τους προγενέστερους, παρ’ όλο που οι βάσεις τους ήταν φανταστικές, άπόδειξα όλοκληρωτικά την άποψη μου, δίχως όμως ν’ άφοπλίσω τους αντίθετους μου.

Στις θεατρικές άπόπειρες των δυο ποιητών, που άρχισανε σιγά-σιγά να γίνονται άτονε, άντέτασσα κάθε φορά ένα άπ’ τὰ ιδιότυπα ποιητικά μου έργα, πάντα σε φανταστική βάση, με προικισμένο με όλα τὰ ποιητικά χαρίσματα που άνάφερα πριν, και γεμάτο άπό στοιχεία που ήταν άποκλειστικά δράση κι όχι λόγια, κι αυτό έκλεβε την έπιτυχία άπ’ τὰ θέατρα, που είχαν την ύποστήριξη της καθιερωμένης κουλτούρας, και πολλαπλασίαζε τις εισπράξεις του Σάκκι.

Είχα διαλέξει για ψυχαγωγία μου, στις ελεύθερες ώρες που είχα, αυτή τη φαμίλια των κωμικών (άπολαυστική ψυχαγωγία) και σε σύντομο χρονικό διάστημα, μελέτησα και κατανόησα φιλοσοφικά τόσο καλά τὰ πνεύματα και τους χαρακτήρες των στρατιωτών μου, ώστε όλες οι πάρτες που ‘γραφα, σ’ αυτά τὰ ιδιότυπα ποιητικά θεατρικά μου έργα, έχοντας πάντα ύπόψη μου την ψυχή των ήθοποιών μου που τις έρμηνεύανε, παρουσιάζονταν στη σκηνη με τέτοιο τρόπο, σα να ‘βγαιναν φυσιολογικά μέσα άπ’ τη δική τους ψυχή, και για ‘ αυτό άρέσανε πιό πολύ(4).

Αυτή την ειδική ικανότητα η δέν την κατέχουνε η δέν την άσκουνε, όλοι αυτοί που γράφουνε για τὰ θέατρα κ’ είναι μια άπαραίτητη μαστοριά χρησιμη στους κωμικούς θιάσους της ‘Ιταλίας, έπειδή η πενηχρή συμβολή των θεατών, σύμφωνα με μια άπαρχαιωμένη συνήθεια, δέν προσφέρει τὰ μέσα στους θιάσους να διαθέτουν μεγάλο αριθμό ήθοποιών, άνδρών και γυναικών, με μισθό, ώστε να μπορούν να διαλέγουν τους ήθοποιούς που άναλαμβάνουν να έπιφορτισθούν και μ’ άνάλογη έπιτυχία ν’ άποδώσουν όλη αυτή την ποικιλία χαρακτηρισμών που ύπάρχει στη φύση. ‘Απ’ την τέτοια μελέτη, της διεισδυτικότητά μου, την άπομίμηση και την έμπειρία, (μελέτη που δέν τη διαχωρίζω άπ’ τη μελέτη που ‘κανα πάνω στη φύση και τό πνευμα των άκροατών μου), προέρχεται μεγάλο μέρος των πλεονεκτημάτων των θεατρικών μου έργων, πλεονεκτημάτων που δέν καταλαβαίνει η άναξιοσύνη των λιγο-

(3) Του ‘ιταλοϋ συγγραφέα κόμη Τζιαν Μπατίστα Μπαζίλε.

(4) Στο θέατρο της Βαϊμάρης ό Γκάιτε έκανε μεγάλη προσπάθεια ν’ άναποκρίνονται οι όλο στα χαρίσματα του ήθοποιού.

στών επικριτών μου, και πού στηρίζουνε τὰ ἔργα μου τόσα χρόνια και μ' ἐπιτυχία πού κανένας δὲ θὰ μπορούσε ν' ἀρνηθεῖ. Μόνο ὁ Γκολντόνι ἤξερε νὰ κάνει τὴν ἴδια αὐτὴ μελέτη πάνω στὰ πρόσωπα, πού χρησιμοποιοῦσε στὰ ἔργα πού 'γραφε μὲ μεγάλη προκαταρκτικὴ σκέψη. Μὰ ἐγὼ προκαλῶ τὸν Γκολντόνι, κι ὅλους τοὺς συγγραφεῖς τῶν θεάτρων μας, νὰ συνθέσουν ὅλες τὶς πέρτες τῶν θεατρικῶν προσώπων τους, μὲ τὰ νόστιμα ἀστεία, τὶς εὐφυολογίες, τὰ χαριτολογήματα, τοὺς μορφασμούς, τὴ σάτιρα τοῦ ἥθους και μ' ὅλες τὶς σκέψεις διατυπωμένες μὲ διάλογο και μὲ μονόλογο, πού χαρακτηρίζουν τοὺς Τρουφελίνους μου, τοὺς Ταρτάλια μου, τοὺς Μπριγκέλλα μου, τοὺς Πανταλόνε μου, τὶς σουμπρέτες μου, ὅπως ἔκανα ἐγὼ, δίχως νὰ ξεπέσουν στὴν ἀνία, στὴν ψυχρότητα, και μὲ τὴν ἴδια θριαμβευτικὴ ἐπιδοκιμασία πού ἀξιώθηκαν τὰ δικά μου σκαριφήματα.

"Ὅλοι αὐτοὶ πού καταπιαστήκανε νὰ δώσουν λαλιά σ' αὐτοὺς ὅλους τοὺς ἠθοποιούς, πού 'χαν περίσσια τέχνη, ὀξύνοια και χάρη ὁμολογημένη, παραδεγμένη ἀπ' ὅλους, δὲν κάνανε τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ τοὺς ψευτίζουν, μὲ μόνο ἀποτέλεσμα νὰ ξυνίξει ὁ κόσμος τὰ μούτρα του μὲ τὶς σαχλαμάρες τους, νὰ παγώνει μὲ τὶς κρυάδες τους, και ν' ἀρχίζουν τὰ σφυρίγματα, στὸ ἓν τρίτον τῶν παραστάσεων τους, μὲ τὶς ὁποῖες γελοῦσαν οἱ ἴδιοι μονάχα και κανένας ἄλλος, ἔχοντας τὴ σταθερὴ πεποίθηση πὼς παρουσιάζανε στὸ Κοινὸ ἓνα βουνὸ ἀπὸ νόστιμα ἀστεία κ' ἔξυπνα χαριτολογήματα. "Ἴσως σ' αὐτὴ τους τὴν κακοτυχία ὀφείλεται και τὸ ὅτι, παριστάνοντας τοὺς σοβαροὺς και τοὺς σπουδαίους, μὲ περισσὴ κωμικότητα χαρακτηρίζουν αὐτοὺς τοὺς φορεῖς και παραστάτες τῆς εὐθυμίας, ἀξιοκαταφρόνητους γελωτοποιούς, χαρακτηρίζουν ὅλη τὴν Ἰταλία χυδαία και μεθυσμένη, χαρακτηρίζουν ἑμένα ποιητὴ-ὑπερασπιστὴ τῆς Μιμικῆς και τὰ θεατρικὰ μου δημιουργήματα γιὰ ξαδιάντροπα κατασκευάσματα τῆς Ἰταλικῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε all'improvviso, μ' ἀνόητη ἀδικία, μὲ ψέματα ἀηδιαστικά, πού ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα καταρρίπτει.

"Ὅλοι ξέρουν πὼς οἱ Ἰταλικὲς "Μάσκες" πού ἐγὼ θέλησα νὰ ὑποστηρίξω μ' ἐντεχο τρόπο και γιὰ τὴν ψυχαγωγία τοῦ Κοινοῦ πού τὶς ἀγαποῦσε δικαιολογημένα, σὲ πολλὰ κι ὄχι

σὲ ὅλα τὰ σκηνικὰ δημιουργήματά μου, ἔχουν τὸ πιὸ μικρὸ μέρος και πὼς τὸ σοβαρὸ ἠθικὸ βάθος τους και τὸ ρωμαλέο πάθος, δοσμένο ἀπὸ σοβαροὺς ἠθοποιούς, ἦταν ὁ πραγματικὸς λόγος τῆς ἀνοχῆς τους.

"Ἄς εἶναι βέβαιος ὁ ἀναγνώστης μου πὼς δὲ θὰ τὸν σκοτίσω οὔτε μὲ τὴν ἀνάλυση αὐτῶν τῶν ἔργων, οὔτε και μὲ τὴν ὑπεράσπισή τους. Θὰ μοῦ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία, νὰ τὸν κάνω νὰ γελάσει μὲ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ λιγοστά, ὀργισμένα σκυλάκια πού μ' ἔκαναν και μένα νὰ γελάσω, βλέποντάς τα νὰ γαυγίζουν αὐτὰ τὰ ἔργα, νὰ γαυγίζουν τὸ Κοινὸ, μόνο και μόνο γιὰ τ' ἀγαποῦσε.

Οἱ προστατευόμενοι μου κωμικοὶ μὲ βλέπανε σὰν τὸ πνεῦμα πού τοὺς ὀδηγοῦσε. Ἀλαλάζανε ἀπὸ ἐνθουσιασμό μόλις μ' ἀντίκρυζαν. Δηλώνανε σ' ὅλο τὸν κόσμο, πὼς ἐγὼ ἤμουνα τὸ εὐνοϊκὸ ἀστερὶ τῆς ἀναγέννησής τους. Ὁμολογοῦσαν πὼς μοῦ χρωστᾶνε ἀναταπόδοτη κ' αἰῶνια εὐγνωμοσύνη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

ἠθοποιοί, γυναῖκες και ἄντρες γενικά, στὴν Ἰταλία ἀπὸ τὴν ἀπογῆ ἐπαγγέλματος, χαρακτήρα και ἠθους. Κεφάλαιο φιλόσοφου παρατηρητῆ.

Μέσα στους θνητούς, οἱ πιὸ δύσκολοι γιὰ νὰ τοὺς γνωρίσει ἡ ψυχὴ ἐνὸς φιλόσοφου παρατηρητῆ, μὲ δεισδυτικὸ πνεῦμα, εἶναι, στὰ σίγουρα, οἱ θεατρίνοι κ' οἱ θεατρίνες. Ἐνα σχολεῖο προσποίησης, ὅπου φοιτοῦν ἀπὸ τὰ παιδικὰ τους χρόνια, τοὺς μαθαίνει τόσο καλά νὰ λένε ψέματα, νὰ ζωγραφίζουν τὴν ψευτιά μὲ τόση ἀφέλεια, πού 'ναι ἀπαραίτητη μιὰ ἐξαιρετικὴ λεπτότητα γιὰ νὰ ξαναγυρίσει στὴν καρδιά τους ἡ ἀλήθεια. Τὰ ταξίδια, ἡ ἐμπειρία, οἱ συνθήκες, ἡ πείρα, τὰ παραδείγματα, οἱ συνεχεῖς διαμάχες τοῦ πνεύματος και τῆς ψυχῆς, ζυπνᾶνε τὴ διάνοια κ' ἐκλεπτύνουν τὸ ψυχικὸ σύστημα στους ἠθοποιούς, ἄντρες και γυναῖκες.

Ἐπιφυλάσσομαι νὰ δώσω ξεχωριστὰ μιὰ εἰκόνα τοῦ θιάσου τοῦ Σάκκι, πού βοήθησα εικοσιπέντε ὀλόκληρα χρόνια μὲ τὰ θεατρικὰ μου ἔργα και μὲ τὴ φιλία μου, πού ἦταν ἀπαλλαγμένη ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἰδιότητα: τώρα θὰ δώσω μιὰ γενικότερη εἰκόνα, σὲ χοντρές γραμμές, τοῦ κόσμου τῶν ἠθο-

Θεατρικὲς μάσκες στὴ Βενετία, τὴν ἐποχὴ τοῦ Κάρολο Γκότσι. Πίνακας τοῦ Φ. Ματζιόττο, σὲ γκραβούρα τοῦ Νικόλο Καβάλλι





“Ο Ταρτάλια, μιὰ ἀπ’ τὶς “Μάσκες” πὺν διατήρησε ὁ Κάρολο Γκότσι. Σχέδιο τοῦ Μωρίς Σάντ ἀπ’ τὸ βιβλίο του “Μάσκες καὶ μπουφόνι”, πὺν κυκλοφόρησε στὸ Παρίσι, στὰ 1860

ποιῶν μας, πὺν νομιζῶ πὺς δὲ διαφέρουν ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ ἥθους, ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς ὅλων τῶν ἄλλων ἐθνῶν. Πάει κανένας νὰ πιστέψει μὲ κλειστά τὰ μάτια, πὺς τὸ κύριο εἶδωλο, πὺν λατρεύουν οἱ ἠθοποιοί, δὲν εἶναι παρὰ τὸ χρηματικὸ συμφέρον. “Ὅλες αὐτὲς οἱ εὐγένειες, οἱ ἐκφράσεις εὐγνωμοσύνης, ἐπαίνου, ἀνθρωπιᾶς, πόνου, χριστιανικότητος, εὐλάβειας, οἱ διαχυτικές φιλοφρονήσεις δὲν εἶναι γιὰ τοὺς ἠθοποιούς παρὰ ἓνα μόνιμο σύστημα προσποίησης πὺν θεωρεῖται ἀπαραίτητο γιὰ τὴ λατρεία πὺν ἀφιερώνουν στὸ εἶδωλο τοῦ κερδοσκοπικοῦ τους ἐνδιαφέροντος. “Ἄν τὸ εἶδωλο αὐτὸ πληγωθεῖ ἔστω καὶ δίκαια καὶ δικαιολογημένα, δὲν μένει πιά οὔτε σκιά ἀπ’ ὅλα τοῦτα τὰ καλὰ πὺν ἀναφέραμε πῖο πάνω.

Μιὰ ἀπλοϊκὴ ἐλπίδα κέρδους κοντινοῦ τους κάνει ἀξιους νὰ περιφρονήσουν καὶ νὰ θυσιάσουν τυφλά, πρόσωπα πὺν τοὺς εὐεργέτησαν καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια ὅλου τοῦ κόσμου, δίχως κανένα σεβασμὸ καὶ χωρὶς νὰ σκέφτονται τὶς συμφορὲς πὺν μποροῦν νὰ ὑποστοῦν μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, καὶ πὺν δὲν τὶς βλέπουν, τυφλωμένοι ἀπ’ τὴν πλεονεξία τους, ἢ πιστεύουν πὺς εἶναι ἀκόμα κάτι μακρινὸ ἢ ἐλπίζουν πὺς θὰ τὶς ἀποφύγουν μὲ τὶς μηχανορραφίες τους. Τὸ παρὸν εἶναι ὁ μόνος χρόνος πὺν ἀτενίζουν οἱ ἠθοποιοί. Οἱ φλογεροί κ’ οἱ χολερικοί ἀποκαλύπτονται πῖο εὐκολα. Οἱ ψυχραῖμοι εἶναι πῖο πῖο δύσκολο νὰ ἀποκαλυφθοῦν. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ ἐμπαιγμοῦ δὲν ἐφαρμόζεται ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς μόνο στοὺς ἀνθρώπους πὺν εἶναι ἔξω ἀπ’ τὸν κόσμον τῆς τέχνης καὶ πὺν τοὺς θεωροῦν χρήσιμους μόνον γιὰ τὴν τσέπη τους, μὰ, καὶ μὲ ξεχωριστὸ μάλιστα ζῆλο, καὶ στοὺς ἴδιους

τοὺς συναδέρφους τους. Βρίσκουν, ὡστόσο, πῖο σίγουρο ν’ ἀποτελειῶνουν τοὺς ξοφλημένους τοῦ ἐπαγγέλματος. “Ἄν ὁμῶς κατορθώσουν καὶ γίνουν ἀπαραίτητοι στὸν ἐπαγγελματικὸ τους κύκλο, δὲν ὑπάρχει ἀπρέπεια οὔτε ἀλαζονεία, οὔτε ἀδίκια, οὔτε καταδυνάστευση, οὔτε τυραννία, πὺν νὰ μὴ πιστεύουν πὺς θεμιτὰ μποροῦν νὰ τὴν χρησιμοποιοῦν. “Ἡ ἐφαρμογὴ μιᾶς τέτοιας τακτικῆς, πὺν μὲ τὴν πείρα τῆς ἐποχῆς ἔχει ἐπεκταθεῖ καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα πρόσωπα πὺν δὲν εἶναι ἠθοποιοί, ξεχωρίζει, ὡστόσο, μὲ κάποια διαφορά στοὺς θεατρικούς κύκλους. Οἱ μὴ ἠθοποιοί, πὺν νὰ ἐκτεθειμένοι στὴ διαφθορά, ἐξευτελίζονται καὶ ντροπιάζονται λιγότερο. Οἱ ἠθοποιοὶ σὰν ξεσκεπαστοῦν καὶ δὲν μποροῦν πιά νὰ κρυφτοῦν μὲ τὴν ἰλιγγιώδη καὶ ἀκάματη δύναμη τῆς δολοπλοκίας τους, γίνονται τόσο ἀδίσταχτοι καὶ ὡμοί, ὡστε γελᾶνε κατάμουτρα σ’ αὐτὸν πὺν τοὺς ἀποκάλυψε, μ’ ἓνα ἀνείπωτο θράσος σὰ νὰ λένε: Εἴσατε πῖο ἡλίθιος, ἂν θαρρεῖτε πὺς κάνετε μιὰ σπουδαία ἀνακάλυψη.

Μέσα στὸ σύνολο τῶν ἠθοποιῶν μας, πὺν γνώρισα, μελέτησα καὶ συναναστράφηκα, μπορεῖ καὶ νὰ ξέφυγε ἀπ’ τὴν ἀντίληψή μου κανένα σπάνιο δείγμα θεατρίνου ἢ θεατρίνας. Πάντως, γύρω ἀπ’ τὴν ἐξάσκηση τῆς τέχνης τους, ἢ μοναδική τους παιδεία καὶ μόρφωση εἶναι ἢ λίγο-πολύ καλὴ γνώση γραφῆς καὶ ἀνάγνωσης. Γνώρισα ἀκόμα μερικούς καὶ μερικές πὺν δὲν εἶχαν οὔτε κι αὐτὴ τὴν ἱκανότητα κι ὁμῶς κάνανε τὸν ἠθοποιό, μὲ μεγάλη ἀναίδεια. Δίνανε καὶ τοὺς διάβαζε τὸ ρόλο κάποιος φίλος ἢ κάποιος συγγενής, τόσες φορὲς, ὅσες χρειάζονταν γιὰ νὰ τοὺς ἐντυπωθεῖ ἓνα σχεδιαγράφημα στὴ μνήμη τους. Μὲ αὐτὴ προσεκτικὸ στὸν ὑποβολέα, τοὺς ἔφτανε γιὰ νὰ κάνουν στὴ σκηνὴ ἓναν ἥρωα ἢ μιὰ ἥρωίδα, δίχως ἴχνος ἀλήθειας, φορτωμένους μὲ παρεξηγημένα νοήματα, μὲ καθυστερήσεις κ’ ἐπαναλήψεις κ’ ἀκόμα πῖο ἀνίδεους ἀπ’ τὸν ἠθοποιό πὺν τοὺς παράσταινε. Τὸ θράσος, εἶναι ἡ πρωταρχικὴ ἰδιότητα κ’ ἡ μεγαλύτερη παιδεία πὺν διαθέτουν οἱ ἠθοποιοί μας, γυναῖκες κι ἄντρες, καὶ μόνη τῆς ἢ πρακτικὴ ἐξάσκηση δὲν μεταμορφώνει κανέναν καὶ καμιά ἀπὸ ὑποφερτόν, σὲ ἐξοχο ἠθοποιό. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο, στοὺς θιάσους τῶν ἠθοποιῶν μας, καίει πάντα ἓνας ἀσβηστος ἐμφύλιος πόλεμος, γιὰ τὴν κατάκτηση τῶν κυριότερων ρόλων, στὶς νέες παραστάσεις. Ὡστόσο, αὐτοὺς τοὺς πολέμους, δὲν τοὺς γεννάει ὁ ζῆλος τῆς πρακτικῆς ἐξάσκησης, ἀλλ’ ἡ φιλοδοξία κ’ ἡ ἐλπίδα νὰ κερδίσουν τὴν εὐνοια τοῦ Κοινοῦ, μὲ τὴν ἀξία τοῦ ρόλου πὺν θὰ παίξουν, γιὰ νὰ τοὺς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία, νὰ κάνουν τὴν ἐπίδειξή τους ταχτικά, καὶ γιὰ ν’ ἀποχτήσουν τὸ ἐλεύθερο νὰ κάνουν ὅ,τι τοὺς κατεβεῖ μὲ τυφλὴ ξαδιαντροπία.

Μ’ ὅλες αὐτὲς τὶς κακοδαιμονίες, ἂν τὰ θεατρά μας εἶχαν ἰσχυρὴ προστασία καὶ μεγαλύτερο κέρδος, θὰ μπορούσαν νὰ συναγωνιστοῦν, ὅλους τοὺς ἄλλους σπουδαίους ἠθοποιούς τῶν ἄλλων ἐθνῶν. Δὲν ἔχουμε καμιά ἔλλειψη ἀπὸ ἄτομα μὲ ὠραία ἐμφάνιση, ἐξυπνάδα, ζωντανία κ’ εὐαισθησία· ἔχουμε ἔλλειψη μιᾶς κάποιας παιδείας, πὺν νὰ πῶν περιορισμένη, σταθερῆς προστασίας καὶ ἐσόδων, πὺν πάντα δίνουν κουράγιο, κι ἀντίθετα ἔχουμε ἀβουνη ἐγκατάληψη κι ἀδιαφορία, πὺν κάνει τὰ θεατρά μας νὰ μαραζώνουν καὶ τὰ καταδικάζει στὴ γενικὴ καταφρόνια.

Πρόσεξα πὺς οἱ καλύτεροι ἀπ’ τοὺς ἠθοποιούς μας εἶναι ἐκεῖνοι κ’ ἐκεῖνες πὺν ἔχουν μιὰ κάποια ἀνώτερη παιδεία· πρόσεξα, ἐπίσης, πὺς γιὰ νὰ ζήσουν τὸν ἑαυτό τους καὶ τὶς οἰκογένειές τους, καὶ νὰ σταθοῦν σ’ ἓνα ἐπίπεδο ἐμφάνισης πὺν ἀπαιτεῖ ἡ θεατρικὴ τέχνη, οἱ μισθοὶ πὺν κερδίζουν δὲν ἐπαρκοῦν. Κ’ ἔτσι μεταφέρανε τὸ βῆρος σὲ εὐπιστους ἐμπόρους κ’ ἡλίθιους ἐραστὲς· κι ἀπὸ κεῖ πηγάζει πῖο πῖο ἢ ἀνυποληψία κ’ ἡ ἐξαχρείωση σ’ αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμα.

Πάντα μοῦ προκαλοῦσαν τὸ γέλιο αὐτοῦ πὺν κρίνουνε περὶ τὰς, γιὰ ἓνα καλὸ ἀποτέλεσμα, τὸ ἥθος καὶ τὸ σεβασμὸ πὺν κηρύσσεται ἀπὸ τὸν ἀμβωνα, καὶ φαντάζονται πὺς θὰ ἐμπνεύσουν στοὺς λαοὺς τὸ ὑγιὲς ἥθος, μὲ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις. “Ὁ Ζάν-Ζάκ Ρουσσώ, πὺν ὑποστήριξε πὺς τὸ ρητὸ “Κάνε αὐτὸ πὺν λέω καὶ ὄχι αὐτὸ πὺν κάνω” δὲν ἀξίζει τίποτα δίχως τὸ καλὸ παράδειγμα τοῦ ἥθους, τοῦ προσώπου πὺν τὸ διδάσκει, λέει μιὰ ἀπ’ τὶς ὠραιότερες ἀλήθειες πὺν ἐπλώθησαν ποτέ· καὶ παραλείπω νὰ διατυπώσω κρίσεις πάνω στὴν ἠθικὴ ἀπ’ τὴν ἀνάποδη, πὺν εἰσάγεται γιὰ ἀκέραιη ἠθικὴ στὶς νεώτερες θεατρικὲς παραστάσεις, αὐτὲς πὺν λένε ἐγγενεῖς στὴ γλώσσα τους, κωμικοὶ ἠθικοδιδασκαλοί.

Ἀπόδοση ΔΕΣΠΩΣ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ

Ο Ίταλός πού παντρεύτηκε στο Παρίσι

ΙΤΑΛΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΕ ΠΕΝΤΕ ΠΡΑΞΕΙΣ
ΤΟΥ ΛΟΥΪΤΖΙ ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ
ΤΟΥ ΕΠΟΝΟΜΑΖΟΜΕΝΟΥ ΛΕΛΙΟ (1716)

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο Λέλιο, Ίταλός έγκαταστημένος στο Παρίσι, όπου τον κρατούν οι δουλειές του, παντρεύεται τη Φλαμίνια, κόρη του Πανταλόνε, έμπορα βενετσιάνου πού, αφού έμεινε κάμποσο στο Παρίσι, ξαναγύρισε στη Βενετία για να περάσει εκεί την υπόλοιπη ζωή του. Οι έλευθεροι κ' έρωτιάτικοι τρόποι του Γαλλικού Έθνους προκαλούν μεγάλη άνησυχία στο Λέλιο. Η ζήλεια κυριεύει το πνεύμα του· ακολουθεί από κοντά τη γυναίκα του, την κρατά κλεισμένη στο σπίτι και της απαγορεύει κάθε λογής παρέα. Τόν ίδιο καιρό, ο Πανταλόνε γυρίζει από τη Βενετία για μιá δουλειά πού του 'τυχε και φέρνει μαζί του τον άνεψιό του Μάριο, μεταμφιεσμένο σε γυναίκα, με τ' όνομα Ίσαβέλλα. Ο Μάριο έχει στην πραγματικότητα μιá αδελφή μ' αυτό το όνομα, άνεψιά κι αυτή του Πανταλόνε. Ο Πανταλόνε μένει στο σπίτι του γαμπρού του· ή αφίξη του και τ' άλλα έπεισόδια πού προκαλεί ή αφίξη τούτη και ή παρουσία του Μάριο σχηματίζουν τον πυρήνα του έργου.

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Το θέατρο παριστάνει μιá αίθουσα με πολλές πόρτες, στο σπίτι του Λέλιο.

Ο Λέλιο έμφανίζεται κρατώντας κλειδιά, κλείνει την πόρτα πού βγάζει στη σκάλα και λέει στη Βιολέττα πώς έλπίζει μέσα στη μέρα να φτάσει στο σκοπό του πού πάντα ήταν να 'ναι καλά κλεισμένος μέσ' στο σπίτι του και πώς δέν έχει παρά μερικές μόνο καινούριες έντολες να της δώσει, για να μπορεί ύστερα κι αυτή να συμμορφώνεται μ' όσα εκείνος περιμένει απ' αυτή. Της απαγορεύει ν' ανοίγει την πόρτα του σπιτιού του στις μοδιότρες, στις κομμώτριες, στις πλύστρες και σ' άλλες εργαζόμενες γιατί, γυναίκες τέτοιου είδους, τρυπώνουν μέσ' στα σπίτια για να κάνουν εκεί άλλη δουλειά απ' αυτή πού φαίνεται πώς κάνουν. Προσθέτει πώς απαγορεύει την είσοδο στο χοροδιδάσκαλο γιατί δέν θα μπορούσε να υποφέρει, ένας ξένος να 'ρχεται μέσ' στο σπίτι του και με το πρόσχημα πώς θα μάθει τη γυναίκα του να χορεύει καλά ένα μενουέτο, να βάζει το χέρι του στο κεφάλι, στα μπράτσα, στους ώμους και στο στομάχι της. Η Βιολέττα θά 'θελε να φέρει αντίρρηση στο σχέδιο του άφεντικού

Ο Βαττώ είναι ο ζωγράφος της τελευταίας περιόδου της Κομμέντια ντέλλ' άρτε. "Ιταλικός θίασος", ή "Μιά μασκαράτα", ένας από τους γνωστότερους πίνακες του με μιá Έρωτευμένη, το Ζιλ και μιá Άρλεκίνα. (Συλλογή κυρίας Ρόζενχάμ, Παρίσι)



της· όμως εκείνος τη διατάζει να υπακούσει και της δίνει το κλειδί του δωμάτιου όπου είναι κλεισμένη ή Φλαμίνια για να την βγάλεϊ έξω. Η Βιολέττα ανοίγει.

Ο Λέλιο προχωρεί με ύφος πρόσχαρο προς τη γυναίκα του. Της λέει για τα καινούρια μέτρα πού πήρε κατά τη διάρκεια της μέρας για ν' άμπαρώσει καλά τις πόρτες και τα παραθύρια του σπιτιού του και για να μπουν καινούριες κλειδαριές. Η Φλαμίνια ξαφνιασμένη τον ρωτά, με ύφος λυπημένο, γιατί παίρνει τόσες προφυλάξεις. Της άπαντά πώς αυτό το κάνει για να φυλαχτεί απ' τους κλέφτες και για να 'ναι πιό ασφαλισμένοι μέσ' στο σπίτι τους. Η Φλαμίνια δέν πολυπιστεύει στην ειλικρίνεια της άπάντησης και λέει στον άντρα της πώς ίσως, κάποια αίτια πολύ διαφορετική τον κάνει να ένεργει μ' αυτό τον τρόπο. Στο μεταξύ τον ρωτά αν έξακολουθεί πάντα να θέλει να την κρατά κλεισμένη μέσα σε μιá κάμαρα και να της στερεί την εύχαρίστηση να βλέπει κόσμο και να συχνάζει σε φιλικές συγκεντρώσεις. Ο Λέλιο της άπαντά πώς αν ήξερε καλά τον κόσμο, δέν θα 'χε καμιά έπιθυμία να τον συναναστρέφεται, πώς σ' αλήθεια έπιθυμεί να μη βγαίνει από το σπίτι, και πώς, για να κάνει την παραμονή της πιό εύχάριστη, προμηθεύτηκε κάθε τι πού μπορεί να τη διασκεδάσει καθώς και πολλών ειδών παιγνίδια, πού της δείχνει. Της χαρίζει ύστερα κάμποσα βιβλία πού με το διάβασμά τους θα μπορέσει να μάθει τί είν' αυτός ο κόσμος πού κείνη θά 'θελε να συναναστρέφεται. Της διαβάζει τους τίτλους πού 'ναι ο ένας: "Περί των πλεονεκτημάτων της μοναξιάς"· ο άλλος: "Περί της ανάγκης να κλειώνται τα ότια εις τους έρωτικούς λόγους"· ο άλλος: "Ο σύζυγος είναι ή μόνη άξία συντροφία έναρέτου γυναικός".

Την ώρα πού διαβάζει αυτούς του τίτλους, κι άλλους πολλούς στο ίδιο ύφος, χτυπούν την πόρτα πού 'χε τόσο καλά κλειδώσει και πού βγάζει στη σκάλα. Πηγαίνει προς τα κεί και χωρίς να την ανοίξει ρωτά τί θέλουν και του άπαντούν πώς κάποιος θέλει να μιλήσει στον κύρ-Λέλιο. Ο Λέλιο άπαντά πώς δέν είναι στο σπίτι. Το πρόσωπο πού χτυπά την πόρτα του ζητά επίμονα ν' ανοίξει, γιατί έχει κάτι να του πεί. Στο τέλος, ο Λέλιο, για να μάθει τί τον θέλουν και για να δει

ποιός είν' αὐτὸς πού χτυπᾶ, βάζει τὴ γυναίκα του καὶ τὴν ὑπηρετρία σ' ἕνα γειτονικό δωμάτιο κι ἀνοίγει.

Ὁ Σκαπὲν τοῦ λέει πὼς εἶναι σταλμένος νὰ τοῦ πει πὼς τὸ ἀφεντικό του, ὁ Κόμης, ἔρχεται νὰ τὸν ἐπισκεφτεῖ καθὼς καὶ τὴ σινιόρα Φλαμίνια, ἐπειδὴ ἔχει κάτι νὰ τῆς ἀνακοινώσει ἐκ μέρους τῆς γυναίκας του, τῆς κόμησας. Ὁ Λέλιο λυσσᾶ ἀπ' τὸ κακό του· λέει πὼς ἡ γυναίκα του εἶναι λίγο ἀδιάθετη καὶ δίνει κάτι στὸ Σκαπὲν γιὰ νὰ τὸν καταφέρει νὰ πει στὸν κόμη πὼς ὁ Λέλιο δὲν εἶναι σπίτι του.

Ἡ Βιολέττα λέει πὼς ὁ κύριος κόμης εἶναι στὴν αὐλὴ καὶ ζητᾶ νὰ δεῖ τὸ Λέλιο καὶ τὴ Φλαμίνια. Προσθέτει πὼς ἡ κυρά της μίλησε στὸν κόμη ἀπ' τὸ μπαλκόνι καὶ πὼς τοῦ 'πε πὼς θὰ στείλει νὰ μάθει ἀν' ὁ ἀντρας της τῆς ἐπιτρέπει νὰ δεχτεῖ τὴν ἐπίσκεψή του. Ὁ Λέλιο λέει πὼς θὰ βάλει νὰ κλείσουν ἀκόμα καὶ τὰ μπαλκόνια πού βλέπουν στὴν αὐλὴ κι ὁ Σκαπὲν τὸν ρωτᾷ γιατί τοῦ 'πε πὼς ἡ σινιόρα Φλαμίνια ἦταν ἀδιάθετη.

Ἡ Φλαμίνια λέει πὼς ὁ κύριος κόμης βρίσκεται στὴν αὐλὴ ὅπου περιμένει νὰ τοῦ ποῦν νὰ περάσει μέσα. Ὁ Λέλιο σκάει ἀπ' τὸ θυμὸ του· πηγαίνει νὰ τὸν ὑποδεχτεῖ, μὴ μείνει στὸ δωμάτιο γιὰ νὰ πει κάτι στὴ Φλαμίνια. Ἡ Βιολέττα κλαίει τὴν τύχη τῆς Φλαμίνια καὶ τῆς λέει πὼς εἶναι πολὺ ἀφελῆς ἀφήνοντας νὰ τὴν ἐκβιάζει ἔτσι. Ἡ Φλαμίνια ἀπαντᾷ πὼς ὑποφέρει, ὅμως ἐλπίζει πὼς μὲ τὴν ὑπομονή της θὰ γιαιτρέψει τὸν ἀντρα της ἀπ' τὸ πάθος πού τὸν βασανίζει.

Ὁ Λέλιο ἔρχεται τρέχοντας νὰ τὴν πληροφορήσει πὼς ὁ καταραμένος αὐτὸς κόμης εἶναι μαζί μὲ δυὸ φίλους του, πὼς θέλει νὰ τὴ δεῖ ἐκ μέρους τῆς κυρίας κόμησας, τῆς γυναίκας του, καὶ πὼς ἔχουν κίολας μπεῖ στὸ σπίτι. Προσθέτει πὼς δὲ μπόρει νὰ ἐμποδίσει αὐτὴ τὴν ἐπίσκεψη, γιατί ἐκεῖνη παρουσιάστηκε στὸ μπαλκόνι, καὶ πὼς ὁ Σκαπὲν εἶπε στὸν ἀφέντη του πὼς εἶναι πολὺ καλὰ στὴν ὑγεία της· τῆς παραγγέλνει ὅμως νὰ 'χει πάντα τὸ βλέμμα της χαμηλωμένο καὶ νὰ μιλάει λίγο. Τῆς βγάζει τὶς ψεύτικες ἐλιές πού 'χει στὸ πρόσωπό της, σκουπίζει τὸ κοκκινάδι μὲ τὸ μαντήλι του καὶ καταριέται τὴ συνήθεια τέτοιων στολισμάτων πού φαίνεται πὼς δὲν ἐπιβλήθηκε παρὰ μόνο γιὰ νὰ τὸν κάνει νὰ λυσσᾶ. Τέλος, πλησιάζει στὴν πόρτα καὶ λέει στὴ συντροφιά νὰ περάσει μέσα.

Ὁ κόμης πλησιάζει τὴ Φλαμίνια χαιρετώντας τὴν, καὶ τῆς πιάνει τὸ χέρι πού θέλει νὰ τὸ φιλήσει. Ὁ Λέλιο, προσεκτικός, μπαίνει ἀνάμεσα τους καὶ λέει στὸν κόμη νὰ μὴ μιλά ἀπὸ τόσο κοντὰ

στὴ Φλαμίνια γιατί ἔχει δυνατό πονοκέφαλο. Βλαστημᾷ ὕστερα μὲς ἀπ' τὰ δόντια του τὴ συνήθεια πού ἐπικρατεῖ στὴ χώρα τούτη καὶ λέει πὼς οἱ κακόμοιροι οἱ σύζυγοι εἶναι πολὺ δυστυχισμένοι πού βρίσκονται σ' ἕνα μέρος, ὅπου οἱ ἀντρες ἔρχονται καὶ τοὺς φιλοῦν τὴ γυναίκα μπροστὰ στὰ μάτια τους. Στὸ μεταξὺ οἱ δυὸ νεαροὶ πού 'ρθαν μὲ τὸν κόμη, πλησιάζουν τὴ Φλαμίνια καὶ τῆς κάνουν κοπλιμένα. Ὁ Λέλιο μπαίνει ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ τὴ γυναίκα του καὶ παρακαλεῖ τὸν κόμη νὰ τελειώσει τὸ γρηγορότερο τὴν ἐπίσκεψή του γιατί ἡ γυναίκα του εἶν' ἀδιάθετη. Ὁ κόμης λέει πὼς ἦρθε νὰ παρακαλέσει τὴ γυναίκα του ἐκ μέρους τῆς κόμησας νὰ πάει νὰ τὴ βρεῖ μέσα στὴ μέρα, ἐπειδὴ ἔχει κάτι ἰδιαιτέρο νὰ τῆς ἀναγγεῖλει. Ὁ Λέλιο ἀπαντᾷ πὼς αὐτὸ εἶν' ἀδύνατο γιατί ἡ Φλαμίνια μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο τοῦ 'πε πὼς ἤθελε νὰ πῆσει στὸ κρεβάτι. Ὑστερα κάνει φιλοφρονήσεις στοὺς ἐπισκέπτες γιὰ νὰ τοὺς ξεφορτωθεῖ, στέκοντας πάντα μπροστὰ στὴ Φλαμίνια κ' ἐπιτηρώντας τοὺς νεαροὺς πού δὲν τους χάνει ἀπὸ τὰ μάτια τους ὁδηγεῖ ἔτσι ἴσαμε τὴν πόρτα, τοὺς βγάζει ἔξω καὶ βγαίνει κι αὐτὸς μαζί τους. Ἡ Βιολέττα γελά μὲ τ' ἀστεῖο πείσμα τοῦ ἀφεντικού της.

Ὁ Ἀρλεκίνος μπαίνει, χαιρετᾷ τὴ Φλαμίνια καὶ τῆς λέει πὼς ἔφτασε τὴν ὥρα πού τὸ ἀφεντικό του, ὁ κύριος κόμης, οἱ δυὸ νεαροὶ κι ὁ ἀφέντης Λέλιο ἀντάλλαζαν φιλοφρονήσεις στὴν αὐλὴ καὶ πὼς τρύπωσε στὴ σκάλα γιὰ ν' ἀνέβει νὰ τῆς δώσει ἕνα γράμμα τῆς κυρίας κόμησας πού, ἀφοῦ ἔφυγε ὁ ἀντρας της, θυμήθηκε κάτι, πού ξέχασε νὰ τοῦ ἀναθέσει. Προσθέτει πὼς παρευτὺς τὸν ἔστειλε μ' ἕνα σημείωμα γιὰ τὴν σενιόρα Φλαμίνια· τὸ βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη του γιὰ νὰ τὸ δώσει στὴ Φλαμίνια πού ἀπλώνει τὸ χέρι της νὰ τὸ πάρει.

Ὁ Λέλιο πού βλέπει αὐτὴ τὴν κίνηση ὀρμᾶ σὰν τρελλὸς νὰ πάρει τὸ σημείωμα ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ἀρλεκίνου. Τὸν πιάνει ἀπ' τὸ λαιμὸ καὶ τὸν ρωτᾷ ἀπὸ πού ἔρχεται τὸ γράμμα. Ὁ Ἀρλεκίνος τρέμοντας λέει πὼς τὸ στέλνει ἡ κυρία κόμησσα καὶ πὼς ἀπευθύνεται στὴ Φλαμίνια. Ὁ Λέλιο μπαίνει σὲ ὑποψία καὶ λέει πὼς αὐτὸ εἶν' ἀδύνατο ἀφοῦ ὁ κόμης πού 'χε ἔρθει γιὰ νὰ μιλήσει στὴ Φλαμίνια ἀπὸ μέρους τῆς κόμησας, μόλις εἶχε φύγει. Διατάζει τὴ Φλαμίνια νὰ γυρίσει στὸ δωμάτιό της μὲ τὴ Βιολέττα καὶ τῆς ἀπαγορεύει ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ κεῖ.

Ἡ Φλαμίνια λυπᾶται γιὰ τὴ θλιβερὴ κατάσταση τοῦ συζύγου της κι ἀποσύρεται μὲ τὴ Βιολέττα. Ὁ Λέλιο λέει στὸν Ἀρλεκίνου πὼς κρατᾷ τὸ σημείωμα· τὸ ἀπαγορεύει ἄλλη μιὰ φορὰ

Ἱταλικὸς θίασος στὴ Γαλλία τὴν ἐποχὴ τοῦ Ρικκομπόνι. Ὁ Σκαρμουός, μὴ Ἐρωτευμένη, ὁ Σκαπὲν, ὁ Ἀρλεκίνος κι ὁ Ζίλ. Γραβούρα ἀπ' τὸν πίνακα τοῦ Βαττῶ "Ἀρλεκίνος, Πιερότος, Σκαπὲν". (Μουσεῖο Μπουαζάντο, Ρώμη). Τὸ ἔργο κοπιώθηκε κι ὁ Ντελακρουά



να τολμήσει να μπει στο σπίτι του χωρίς την άδειά του, απειλώντας τον πώς, αν τον ξαναβρεί εκεί, θα του τις βρέξει, κι ως είναι στην υπηρεσία του κόμητος. Ο Άρλεκίνος θα 'θελε να δικαιολογηθεί, όμως ο Λέλιο τον διώχνει χωρίς να τον ακούσει και κλειδώνει την πόρτα μόλις βγει.

Ο Λέλιο μένει μόνος του και με πολύ μεγάλη ανησυχία αρχίζει να διαβάζει το σημείωμα που 'ναι γραμμένο με τόν ακόλουθο τρόπο :

“Φοβάμαι, αγάπη μου, μήπως ο κόμης, ο σύζυγος μου, δέν εκτελέσει μ' ακερίβεια την παραγγελία που του άναθεσα κι αυτός μου ό φόβος πρέπει να σάς καθησυχάζει για τὰ τρυφερά αισθήματα που νιώθω για σάς. Τόν παρακάλεσα πριν απ' όλα να σάς κάνει γνωστή τη φλογερή επιθυμία μου να σάς δω, κ' επειδή σήμερα μου είναι αδύνατο να 'ρθώ σπίτι σας, σάς ίκετεύω να εδραστηθεείτε να 'ρθήτε στο δικό μου. Θά ήταν περιττό να σάς πω, σχετικά, περισσότερα, κολακεύομαι να πιστεύω πως διόλου δέν αμφιβάλλετε για τὰ αισθήματά μου απέναντί σας και πώς με θεωρείτε την πιο αγαπητή και ειλκρινή φίλη σας. Η κόμησσα...”

Σε κάθε άράδα της επιστολής αυτής όπου γίνεται λόγος για αγάπη και τρυφερότητα, ό ζηλιάρης ταράζεται κι ανησυχεί· κι άφου τελειώσει τó διάβασμα, λείι πώς φοβάται μήπως τó γράμμα δέν προέρχεται απ' την κόμησσα, αλλά από κάποιον πρόσωπο έρωτευμένο με τη γυναίκα του που μπόρεσε να κερδίσει τόν υπηρέτη και να χρησιμοποιήσει αυτό τόν τρόπο επικοινωνίας· λείι ακόμα πώς τó γράμμα μπορεί να 'ναι κρυπτογραφικό και πώς θέλει να τó κρατήσει για να τó δείξει σ' ένα φίλο του, καλό άποκρυπτογράφο. Πείθεται πιο πολύ από κάθε άλλη φορά για την όρθότητα της άπόφασης που πήρε να κρατά τη Φλαμίνια καλά κλειδωμένη μεσ' στο σπίτι, που όμως δέν τού άρέσει καθόλου γιατί τὰ παράθυρά του βλέπουν στο δρόμο και φαντάζεται πώς ή γυναίκα του βρίσκεται όλη τη μέρα στο μπαλκόνι απ' όπου κοιτάζει τούς διαβάτες, που ανάμεσά τους είν' αδύνατο να μη βρεθεί κάποιος νεαρός που ν' άρέσει στη Φλαμίνια και που θά 'ταν γοητευμένος να τή βλέπει. Έδώ, ό Λέλιο άφήνει τó πάθος του να τόν παρασύρει, φαντάζεται πώς βλέπει τη Φλαμίνια στο μπαλκόνι, πώς ένας νεαρός τή χαιρετά, πλησιάζει κ' έχει την τόλμη να τή ρωτήσει ποιά είναι και πώς λέγεται, έχοντας τή έντυπωση πώς κάπου τήν έχει δει. Ο ζηλιάρης βλέπει ύστερα τη Φλαμίνια, που αντί να φύγει απ' τó μπαλκόνι, άπαντά στον άγνωστο με γελαστό ύφος και τού λείι ποιά είναι. Η ζήλεια ζαλίζει ακόμα περισσότερο τó Λέλιο και τόν τυφλώνει σε βαθμό που νομίζει πώς ακούει τó νεαρό να λείι με πονηριά στη Φλαμίνια πώς καλά δέν είχε γελαστεί, πώς γνώριζε λίγο και τόν άντρα της, τó Λέλιο, πώς θά 'θελε να γίνει φίλος του για να 'χει τήν ευκαιρία να μπαινει στο σπίτι της, να τής προσφέρει τίς υπηρεσίες του και να τής ζητήσει τη χάρη να τόν δεχτεί για σύνοδό της, για να μπορεί, όπως συνήθίζεται, να τής δίνει τó χέρι του στα θέαματα, στο χορό και τόν περίπατο. Ο Λέλιο προσθέτει πώς ή Φλαμίνια σε μιá τέτοια πρόταση δέ θά 'πρεπε να δώσει άλλη άπάντηση απ' τó να φύγει απ' τó μπαλκόνι και να κλείσει τó παράθυρο της· όμως εκείνος νομίζει, αντίθετα, πώς άκούει να βγαίνουν απ' τó στόμα της Φλαμίνιας μόνο φιλοφρονήσεις, πώς τόν εύχαριστεί διαβεβαιώνοντας τον πώς θά 'ναι πολύ εύχαριστημένη και θά θεωρεί εύτυχισμένο τόν εαυτό της αν συνοδεύεται από ένα τόσο ευγενικό καρβαλιέρο.

Τότε ό Λέλιο, μεθυσμένος απ' τó πάθος του, παίρνει για γεγονός τὰ έφιαλτικά δημιουργήματα της φαντασίας του, δέν αμφιβάλλει διόλου πώς τήν ίδια εκείνη στιγμή ή Φλαμίνια βρίσκεται στο μπαλκόνι κουβεντιάζοντας με τόν καρβαλιέρο της. Μπαίνει στο δωμάτιο με τέτοια παραφορά που λές και σ' αλήθεια βρισκόταν στην κατάσταση που φαντάστηκε· τὰ βάζει με τη Φλαμίνια, λέγοντας πώς θά τήν έμποδίσει να εκτελέσει τὰ σχέδιά της και πώς θά κατορθώσει να τήν συγκρατήσει. Έτσι τελειώνει ή πρώτη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Τó θέατρο παριστάνει τó δρόμο όπου βρίσκεται τó σπίτι του Λέλιο.

Ο Άρλεκίνος περιγράφει στον Σκαπέν τί του συνέβηκε στο σπίτι του Λέλιο κι ό Σκαπέν τόν συμβουλεύει να παίρνει καλύτερα τὰ μέτρα του και να μην εκτίθεται στις βίαιες αντιδράσεις ενός ζηλιάρη. Κουβεντιάζουν ύστερα πώς θά διασκεδάσουν τó βράδυ και συμφωνούν να φορέσουν μάσκες για να πάνε στο χορό.



MEZETIN

Μεζετίν, τύπος της Κομμέντια. Μεταφέρει μηνύματα και ραβασάκια. Σύζυγος κατεργάρης που, σιχνά, πέφτει θύμα άλλου κατεργάρη. Γραβούρα Ούιτνεν από πίνακα του Άντοναν Βαττώ. (Μητροπολιτικό Μουσείο της Νέας Υόρκης)

Ο Λέλιο έμφανίζεται διαβάζοντας ένα γράμμα που μόλις πήρε μπρός στην πόρτα, πλησιάζει τυχαία τόν Άρλεκίνο χωρίς να τόν προσέξει, κ' εκείνος απ' τó φόβο να μη φάει ξύλο από τó Λέλιο, τó βάζει στα πόδια κι ό Σκαπέν τόν άκολουθει. Ο Λέλιο, άφου διαβάσει τó γράμμα, λείι πώς τόν ξαφνιάζει ή είδηση που τώρα δά πληροφορήθηκε. Πλησιάζει τó σπίτι του, άνοίγει τήν πόρτα και φωνάζει τη Βιολέττα.

Ο Λέλιο λείι στη Βιολέττα να έτοιμάσει τó διαμέρισμα που χρησιμοποιείται συνήθως για τούς ξένους που 'ρχονται να τόν δοϋν, γιατί πήρε γράμμα του Πανταλόνε, πατέρα της Φλαμίνιας, που τού παραγγέλνει πώς είναι ύποχρεωμένος να ξαναγυρίσει στη Γαλλία για κάποιον ζήτημα που δημιουργήθηκε στη Βενετία και που τόν άναγκάζει να έγκαταλείψει για δεύτερη φορά τήν πατρίδα του για να 'ρθεί στο Παρίσι και ίσως να περάσει έδώ τήν υπόλοιπη ζωή του. Η Βιολέττα χαιρέται για τήν είδηση λέγοντας πώς ή άφιξη του άφέντη Πανταλόνε θά χαρίσει στην καημένη τήν κυρά της και στην ίδια περισσότερη έλευθερία. Ο Λέλιο τής άπαντά πώς ίσως ή άφιξη αυτή θά 'χει τ' αντίθετο άποτέλεσμα, γιατί ό Πανταλόνε, που 'ναι καλός Ιταλός, θά καταφέρει να βάλει σε σειρά τήν κόρη του και να τήν κάνει να ζή άποτραβηγμένη, σύμφωνα με τήν Ιταλική συνήθεια. Η Βιολέττα ρωτά αν ό άφέντης Πανταλόνε θά φτάσει σύντομα, κι ό Λέλιο τής λείι να βιαστεί να τακτοποιήσει τó διαμέρισμα γιατί τó γράμμα άργησε να φτάσει και πώς σύμφωνα μ' όσα του γράφει ό Πανταλόνε για τή μέρα της άναχώρησης και για τήν άνάγκη να φτάσει γρήγορα, θά 'πρεπε να βρίσκεται κίόλας στο Παρίσι κ' έτσι τόν περιμένει όπου να 'ναι. Η Βιολέττα λείι πώς αν δέν έρθει άμέσως, νομίζει πώς δέ θά βρει πια ζωντανή τη σεινόρα Φλαμίνια. Ο Λέλιο τή ρωτά ποίος είν' ό λόγος κ' εκείνη άπαντά πώς ή κυρά της δέν κάνει τίποτ' άλλο απ' τó να κλαίει και πώς προπάντων σήμερα τó πρωί, όταν εκείνος βγήκε άφου τήν κλειδωσε στην κάμαρά της, άρχισε να φωνάζει και να κλαίει,

νά καλεῖ πολλές φορές τὸ σύζυγό της, νά βροντᾶ τὴν πόρτα καὶ νά χτυπιέται σάν τρελλή· πὼς ἐκεῖνη φοβήθηκε πολλές φορές μήπως ἡ κυρά της ἀπ' τὴν ἀπελπισία καὶ τὴ μεγάλη στενοχώρια της ριχτεῖ ἀπ' τὸ παράθυρο. Ὁ Λέλιο καταλυπημένος ἀπ' ὅσα ἀκούει, δίνει στὴ Βιολέττα τὸ κλειδί τοῦ δωμάτιου ὅπου βρίσκεται ἡ Φλαμίνια καὶ τῆς λέει νά τὴν φέρει γιὰ νά τῆς μιλήσει. Ὅταν φύγει ἡ Βιολέττα, ὁ Λέλιο λέει πὼς γιὰ τὴ μέρα ἐκεῖνη θέλει νά φανεῖ εὐχάριστος, νά δώσει στὴ γυναῖκα του ὅ,τι τοῦ ζητήσει καὶ νά προσπαθήσει νά τὴν καταπραῖνει, γιὰτὶ ὅταν ἔρθει ὁ Παντολόνε, θὰ μπορέσει μὲ γλυκὸ τρόπο νά κάνει τὴν κόρη του νά πιστέψει πὼς πρέπει νά ζῆ ἀποτραβηγμένη γιὰ νά εὐχαριστήσῃ τὸν ἀντρα της.

Ἡ Φλαμίνια βγαίνει καταλυπημένη. Ὁ Λέλιο τὴ ρωτᾷ γιὰτὶ θλίβεται τόσο καὶ ποιά ἦταν ἡ αἰτία τοῦ τῆν ἔκανε νά χυεῖ δάκρυα, ὅπως τοῦ εἶπαν. Ἐκεῖνη ἀπαντᾷ πὼς δικαιολογημένα θλίβεται καὶ κλαίει βλέποντας νά τὴ μεταχειρίζεται σὰ σκλάβια καὶ πὼς οἱ τρόποι του ἀπέναντί της, τῆς δείχνουν πὼς ἀμφιβάλει γιὰ τὴν ἀρετὴ της, πράγμα πού τὴν πληγώνει βαθιά.

Ὁ Λέλιο τῆς λέει πὼς κάνει λάθος, πὼς δὲν ἀμφιβάλει διόλου γιὰ κείνη, ὅμως δὲν καταφέρνει νά ἐξοικειωθεῖ μὲ τὶς συνήθειες τοῦ τόπου, πού τόσο διαφέρουν ἀπ' τὶς ἰταλικές, καὶ πού ἐπιτρέπουν στὶς γυναῖκες νά πηγαίνουν χωρὶς συνοδὸ ὅπου τοὺς ἀρέσει· πὼς ξέρει τί ἀξίζει ὁ κόσμος καὶ πὼς θέλει νά προσφυλαχτεῖ. Ἡ Φλαμίνια ἀπαντᾷ πὼς δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νά πηγαίνει ὅπου θέλει, ἀλλὰ μόνο στὰ μέρη πού ἐκεῖνος θὰ τῆς ἐπιτρέψει νά πάει καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα θέλει νά μὴ μένει συνεχῶς κλειδωμένη σάν αἰχμάλωτη. Ὁ Λέλιο λέει πὼς ἐπιθυμία του εἶναι νά τὴν ἱκανοποιήσει καὶ πὼς εἶν' ἔτοιμος νά τὴν πάει ὅπου θέλει. Ἡ Φλαμίνια ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία νά κάνει ἕναν περίπατο στὸν Κεραμεικὸ, πράγμα πού θὰ τὴν εὐχαριστήσῃ, βλέποντας τὸ συγκεντρωμένο καλὸ κόσμο πού πάντα ὑπάρχει σ' αὐτὸν τὸν ὥραιο κήπο. Ὁ Λέλιο διαμαρτύρεται γι' αὐτὴ τὴν πρόταση, λέγοντας πὼς ὁ Κεραμεικὸς εἶναι ὁ πιὸ ἐπικίνδυνος τόπος συγκέντρωσης, ἀφοῦ οἱ γυναῖκες εἶν' ἐκτεθειμένες στὴν περιέργεια τῶν ἀνδρῶν, πού μαζεύονται ἐκεῖ μόνον γιὰ νά τὶς βλέπουν καὶ νά καταφέρουν νά τοὺς πιάσουν κουβέντα. Ἡ Φλαμίνια προτείνει ἄλλους περίπατους, ὅμως ὁ Λέλιο δὲν ἐγκρίνει κανέναν. Τέλος, γιὰ νά τῆς προσφέρει τὴν εὐχαρίστηση νά δεῖ λίγο κόσμο, τῆς λέει

Ἡθοποιοὶ τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας. Ἔργο Λανζαέ. (Λουβρο)



νά μπεῖ μαζί του σ' ἕνα πλοιάριο, στὸ ποτάμι πού διασχίζει ὀλόκληρη τὴν πόλη καὶ νά πᾶνε ἔτσι ἀπ' τὴ μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Θὰ ἔχει τὴν εὐχαρίστηση νά δεῖ ἕνα σωρὸ ἀνθρώπους στὶς προκυμαῖες καὶ στὶς γέφυρες χωρὶς νά ἐνοχλεῖται στὸν περίπατό της ἀπ' τοὺς περιέργους καὶ τοὺς κόλακες πού κάνουν φιλοφρονήσεις. Ἡ Φλαμίνια ἀκούγοντάς τον νά μιλᾷ ἔτσι, τοῦ λέει πὼς καταλαβαίνει καλά ὅτι προσποιεῖται πὼς θέλει τάχα νά τὴν εὐχαριστήσῃ, ὅμως στὴν πραγματικότητα δὲν ἔχει καμιά διάθεση νά τὸ κάνει. Ἐκεῖνος τὴ διαβεβαιώνει πὼς γελιέται καὶ τὸ μόνο πού ζητᾷ εἶναι νά βρεῖ ἕνα τρόπο ψυχαγωγίας πού νά ταιριάζει καὶ στοὺς δυὸ. Ἡ Φλαμίνια λέει πὼς θὰ μπορούσαν νά πᾶνε στὸ θέατρο, ὅμως ὁ Λέλιο βρίσκει καὶ σ' αὐτὸ πολλὰ μειονεκτήματα καὶ προπάντων πὼς ἀναγκαστικά οἱ θεατῆς κάθονται ὁ ἕνας κοντὰ στὸν ἄλλο, πράγμα πού δημιουργεῖ προϋποθέσεις γιὰ συζήτηση μὲ κάθε λογῆς πρόσωπα καὶ ἀπορρίπτει κατηγορηματικὰ αὐτὴ τὴν ψυχαγωγία. Ἡ Φλαμίνια προτείνει νά πᾶνε στὸ χορὸ κι ὁ Λέλιο συμφωνεῖ, γιὰτὶ ἐκεῖ ὁ κόσμος πάει μὲ μάσκα κ' ἔτσι δὲν μπορεῖ νά σ' ἀναγνωρίσουν. Βγαίνουν γιὰ νά φορέσουν τὶς μάσκες τους κ' ὕστερα νά πᾶνε στὸ χορὸ.

Ἡ σκηνὴ παριστάνει αἰθουσα χοροῦ μὲ πολλὰ πρόσωπα πού φορᾶνε μάσκες.

Ὁ Ἀρλεκίνος κι ὁ Σκαπὲν φορᾶνε μάσκες. Χορεύουν μὲ τοὺς ἄλλους κι ὁ Ἀρλεκίνος χαριεντίζεται μὲ τοὺς μασκαράδες. Ὁ Λέλιο κ' ἡ Φλαμίνια μπαίνουν στὸ χορὸ. Ὁ Ἀρλεκίνος κι ὁ Σκαπὲν ἀναγνωρίζουν τὸ Λέλιο κ' εἰδοποιοῦν τὸ ἀφεντικό τους, τὸν κόμητα. Ὁ Ἀρλεκίνος κάνει κόρτε στὴ Φλαμίνια κι ὁ Λέλιο προσπαθεῖ νά τὸν ἐμποδίσει πλησιάζοντας ὅσο μπορεῖ περισσότερο στὴ γυναῖκα του. Ὁ Ἀρλεκίνος τὸν βάζει σ' ἔγνοια, προσφέρει στὴ Φλαμίνια ζαχαρωτὰ. Ὁ Λέλιο ἀγανακτισμένος θὰ ἔλεγε νά φύγουν, ὅμως ἡ Φλαμίνια λέει πὼς θέλει νά χορέψῃ. Ἀρχίζει ἕνας χορὸς ὅλοι παίρουν τὴ Φλαμίνια, ὅλοι θέλουν νά χορέψουν μαζί της, γιὰτὶ ὁ κόμης κι ὁ Σκαπὲν εἶπαν στοὺς περισσότερους μασκαράδες νά δείχνουν αὐτὴ τὴν προθυμία. Ἡ Φλαμίνια λοιπὸν χορεύει μ' ὅλους. Ὁ Λέλιο λυσσᾷ ἀπ' τὸ κακό του, καὶ θὰ ἔλεγε νά πάρει τὴ γυναῖκα του νά φύγει. Ὅμως οἱ μασκαράδες τὸν ἐμποδίζουν νά τὸ κάνει καὶ τὸν ἀπομακρύνουν. Τέλος, δυὸ μασκαράδες προσποιοῦνται πὼς ἀρχίζουν νά μαλώνουν. Τραβοῦν τὰ σπαθιά τους· ἡ γιορτὴ διαλύεται κι ὅλοι οἱ μασκαράδες τραβοῦν τὰ σπαθιά τους. Ὁ Λέλιο θέλει νά πάρει τὴ γυναῖκα του ἀπ' τὴ μέση, ὅμως ὁ Ἀρλεκίνος βρίσκεται πάντοτε κοντὰ του καὶ τὸν ἐμποδίζει, τὸν σπρώχνει καὶ τὸν ρίχνει κάτω. Στὸ μεταξύ, κάποιος παίρνει τὴ Φλαμίνια ἀνάμεσ' ἀπ' τὰ σπαθιά. Ἡ αἰθουσα σύντομα ἀδειάζει· ὁ Λέλιο μένει μόνος του ἐκεῖ, ψάχνει γιὰ τὴ γυναῖκα του, τρέχει, φωνάζει τὴ Φλαμίνια καὶ βγαίνει μ' αὐτὸ τελειώνει ἡ δευτέρα πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

Τὸ θέατρο παριστάνει τὸ δρόμο ὅπου βρίσκεται τὸ σπίτι τοῦ Λέλιο.

Ὁ Λέλιο ἔρχεται τρέχοντας καὶ καλώντας τὴ Φλαμίνια· βρίσκεται σ' ἀπελπισία, γιὰτὶ βγαίνοντας ἀπ' τὸ χορὸ τὴν ἀναζήτησε παντοῦ χωρὶς νά μπορέσει νά τὴ βρεῖ καὶ δὲν ξέρει πού νά τὴν βρεῖ.

Ὁ κόμης ἐμφανίζεται ὀδηγώντας τὴ Φλαμίνια ἀπ' τὸ χέρι καὶ λέει πὼς ἦταν μεγάλη τύχη πού τὴ συνάντησε ὅταν ἔφευγε τρομαγμένη μετὰ τὴ φασαρία τοῦ χοροῦ, γιὰτὶ ἔτσι ἔχει τὴν τιμὴ νά τὴ φέρει στὸ σπίτι της. Ὁ Λέλιο πού ἦταν ἀφηρημένος γυρίζει πρὸς τὴ μεριὰ τῶν μεταμφιεσμένων, ἀναγνωρίζει τὴ γυναῖκα του καὶ τρέχει νά τὴν πάρει ὀρμητικὰ ἀπ' τὸ χέρι τοῦ κόμητος. Ὁ κόμης βγάζει τὴ μάσκα του γιὰ νά δεῖτε ποίος εἶναι, πιστεύοντας πὼς θὰ δεχόταν τὶς εὐχαριστίες τοῦ Λέλιο· ὅμως αὐτός, χωρὶς καν νά τοῦ περάσει ἀπ' τὸ νοῦ νά φερθεῖ εὐγενικὰ, παραπονεῖται ἐναντίον του. Ὁ Ἀρλεκίνος παίρνει ἀπέναντι στὸ Λέλιο ὕψος μεγάλου ἀρχοντα καὶ τοῦ κάνει ἀπειλητικὲς χειρονομίες. Τέλος, ὁ Λέλιο πλησιάζει στὸ σπίτι του γιὰ νά βάλει μέσα τὴ Φλαμίνια. Ὁ Ἀρλεκίνος τὸν ἀκολουθεῖ καὶ προσπαθεῖ νά μπεῖ καὶ κείνος. Ὁ Λέλιο τὸν σπρώχνει πρὸς τὸν κόμη γιὰ νά τὸν παρακαλέσει νά συγκρατήσῃ τὸν προσωπίδοφόρο πού ναι παρέα του. Τέλος, βάζει τὴ Φλαμίνια στὸ σπίτι, κλειδώνει τὴν πόρτα καὶ ξαναγυρίζει. Ὁ κόμης κι ὁ Ἀρλεκίνος τὸν κατηγοροῦν γιὰ ἀγένεια, ἀφοῦ ἀντὶ νά τοὺς εὐχαριστήσῃ, κόντεψε νά τοὺς κακοποιήσῃ. Ὁ Ἀρ-



‘Ο έρωτας στο θέατρο τών ‘Ιταλών ‘Ηθοποιών. Πίνακας του ‘Αντονάν Βαττώ. (Μουσείο Friedrich Kaiser, Βερολίνο)

λεκίνος κάνει διάφορες κινήσεις σά νά ‘χε κρυμμένα πυροβόλα όπλα και κάπως προκαλεί φόβο στο Λέλιο. ‘Ο Λέλιο είν’ αρκετά εύχαριστημένος πού βρήκε τή γυναίκα στα χέρια ενός φίλου· όμως όρκίζεται πώς ύστερα άπ’ όσα συμβήκανε, ή Φλαμίνια δέ θα τόν καταφέρει ποτέ νά τήν πάει σ’ όποιοδήποτε μέρος κι άκόμα λιγότερο νά τήν άφήσει νά πάει μόνη της. ‘Ο Πανταλόνε πού μόλις έχει φτάσει και κατεβεί άπό τήν ταξειδιωτική άμαξα, βλέπει τό Λέλιο· άναγνωρίζονται κι άγκαλιάζονται. ‘Ο Πανταλόνε λέει πώς ήρθε κείνος πρώτος και πώς άφησε τήν άνεψιά του στο Γραφείο για νά ‘ρθει νά βρει τό Λέλιο και νά μάθει άν εξακολουθεί νά μένει στο ίδιο σπίτι. ‘Ο Λέλιο τού λέει νά πάει ό ίδιος ή νά στείλει κάποιον νά βρει τήν άνεψιά του για νά τή βάλει σέ μέρος πιο κατάλληλο, και πώς ύστερα μέ τήν ήσυχία τους θα μιλήσουν για τίς ύποθέσεις τους· τού λέει άκόμα πώς θα ‘θελε νά μάθει τό λόγο τής επιστροφής του στο Παρίσι, ύστερα άπό τόσο καιρό πού έλειπε, και νά τού κάνει γνωστές τίς συνεχείς άνησυχίες του. ‘Ο Πανταλόνε λέει πώς οι άνησυχίες αυτές όλοφάνερα προέρχονται άπ’ τή ζήλεια πού βασανίζει τό Λέλιο. Ταυτόχρονα, τού λέει πώς φεύγει για νά πάει στο Γραφείο νά συναντήσει τήν άνεψιά του ‘Ισαβέλλα κι ό Λέλιο μπαίνει στο σπίτι του για νά ειδοποιήσει τή Φλαμίνια για τήν άφιξη τού πατέρα της, ενώ ό Πανταλόνε φεύγει.

‘Ο Μάριο μέ γυναικεία ρούχα και μέ τ’ όνομα ‘Ισαβέλλα, φτάνει και συναντώντας τό θείο του, τού λέει πώς ό ύπηρέτης πού έστειλε στο ταχυδρομείο μόλις φτάσανε στο Παρίσι, για νά δει άν ύπήρχαν γράμματα άπό τήν ‘Ιταλία, ξαναγύρισε μ’ ένα γράμμα πού ό Μάριος δείχνει στο θείο του, πού τ’ άνοίγει και διαβάζει :

“ ‘Αγαπητέ κύριε και φίλε,

‘Η άναχώρησή σας άπό τήν ‘Ιταλία δέν έκαμε τόν έχθρό σας νά σταματήσει τήν καταδίωξη κι ό άνεπιός σας πρέπει πάντα νά κούβεται μέ προσοχή. ‘Εγκοίνω άπόλυτα τό στρατήγημα πού χρησιμοποιήσατε μεταμφιέζοντάς τον σέ γυναίκα και κλείνοντας τήν άνεψιά σας ‘Ισαβέλλα σέ μοναστήρι για νά μπορεί εύκολότερα νά γίνει πιστευτό πώς είναι εκείνη.

‘Εδώ νομίζουν και βεβαιώνουν πώς μοναχά αυτήν είχατε

μαζί σας σ’ όλο τό ταξίδι. ‘Ο έχθρός γελάστηκε όπως και οι άλλοι και νομίζουν πώς ό Μάριο, ό άνεπιός σας, θα σάς συναντήσει στο Παρίσι άκολουθώντας διαφορετικό δρόμο. ‘Ετσι δικαιολογείται νά ελπίζετε πώς ή έρευνές τον θα ‘ναι άνώφελες. Φροντίστε νά παίξει πάντα μέ προσοχή ό Μάριος τό ρόλο τής ‘Ισαβέλλας και νά φυλάγεται νά μη βγάλει τά ρούχα του. ‘Αν συμβεί έδώ κάτι καινούριο, σχετικά μέ τήν ύπόθεση αυτή, θα σάς πληροφορήσω μ’ άκριβεια. Είμαι και τά λοιπά.

Αυτός πού ξέρετε.”

‘Ο Πανταλόνε άφού διαβάσει τό γράμμα συσταίνει στον άνεπιό του νά μην άποκαλύψει ποιός είναι όταν βρεθεί στο σπίτι τού Λέλιο γιατ’ είναι ένας άνθρωπος φοβερά ζηλιάρης για τή γυναίκα του και προσθέτει πώς όταν έρθει ή ώρα θα πληροφορήσει για όλα τό γαμπρό του.

‘Ο Λέλιο βγαίνει άπό τό σπίτι του, βλέπει τό Μάριο, πού ό Πανταλόνε τόν παρουσιάζει σαν ξαδέλφη του, και τόν δέχεται μέ φιλοφροσύνη, λέγοντας πώς ή γυναίκα του, πού τούς είδε άπ’ τό μπαλκόνι, έρχεται για νά τούς χαιρετήσει.

‘Η Φλαμίνια έρχεται ν’ άγκαλιάσει μέ λαχτάρα τόν πατέρα της κ’ ύστερα γυρίζοντας προς τήν ύποτιθέμενη ξαδέλφη της, τήν άγκαλιάζει και τή φιλά. ‘Ο Λέλιο λέει, κατά μέρος, πώς ή συνήθεια τού τόπου δέν τού άρέσει καθόλου, πώς μέ λύπη του βλέπει τή γυναίκα του νά φιλά τόν πατέρα της, άκόμα και τήν ξαδέλφη της, κι άς ανήκουν στο ίδιο φύλο. ‘Ο Πανταλόνε, παρακαλεί τό Λέλιο νά τόν συνοδέψει στο τελωνείο για νά πάρει τίς άποσκευές του. ‘Ο Λέλιο τού λέει νά προχωρήσει μόνος του και θα τόν άκολουθήσει κ’ εκείνος άφού δώσει όρισμένες έντολές. ‘Αφού φύγει ό Πανταλόνε, ό Λέλιο λέει, μιλώντας στον έαυτό του, πώς θα ‘θελε νά ‘χει μιá συζήτηση μέ τήν ξαδέλφη του για νά μάθει πώς σκέφτεται κι άνάλογα ή νά τήν άφήσει νά κάνει παρέα μέ τή Φλαμίνια ή νά τίς κρατήσει μακριά τή μιá άπό τήν άλλη.

Λέει λοιπόν στη γυναίκα του και στη Βιολέττα νά μπουν μέσα και πώς εκείνος θα μείνει μιá στιγμή για ν’ άνακοινώσει κάτι στην ξαδέλφη του. ‘Αφού ή Φλαμίνια κ’ ή Βιολέττα μπουν μέσα, ό Λέλιο για νά πιάσει κουβέντα μέ τήν ‘Ισαβέλλα τή ρωτά τί σκέφτεται για τό Παρίσι, τή μεγάλη αυτή πολιτεία· εκείνη

άπαντὰ πὼς δὲ θὰ μπορούσεν νὰ ἔχει ἀκόμα γνῶμη ἀφοῦ δὲν εἶδε παρὰ ἓνα μικρὸ μέρος του· ὁμῶς χωρὶς νὰ δεῖ τὸ Παρίσι τῆς φτάνουν ὅσα ἡ φήμη λέει, γιὰ νὰ πιστεῦει πὼς εἶναι πόλη θαυμάσια καὶ ὑπέροχη. Ὁ Λέλιο συμφωνεῖ μὲ τὴ γνῶμη τῆς, βεβαιώνοντάς την πὼς θὰ εὐχαριστηθεῖ πολὺ ὅταν δεῖ τὴν πόλη, καὶ δοκιμάσει τὶς ἀπολαύσεις ποὺ προσφέρει. Ἡ Ἰσαβέλλα λέει πὼς δὲ θὰ μπορέσει νὰ τὶς χαρεῖ ἐπειδὴ ἀγαπᾷ τὴ μοναξιά κ' ἔχει συνηθίσει στὴν Ἰταλία νὰ μένει στὸ σπίτι ἢ νὰ βγαίνει πολὺ σπάνια. Τὰ λόγια τοῦτα χαροποιοῦν ἐξαιρετικὰ τὸ Λέλιο καὶ τῆς λέει πὼς θὰ κάνει πολὺ καλὰ νὰ ζῆ ὅπως ἔχει συνηθίσει καὶ πὼς σίγουρα θὰ τὴν σκανδαλίσουν οἱ συνηθειές του Παρισιοῦ ὅπου οἱ γυναῖκες ἔχουν τὸ ἐλεύθερο νὰ βγαίνουν ἀπ' τὸ σπίτι τους γιὰ νὰ πάνε ὄχι μόνο σὲ θεάματα, χοροὺς καὶ περιπάτους, μὰ ἀκόμα καὶ σὲ ἰδιωτικὲς χαρτοπαικτικὲς συγκεντρώσεις. Προσθέτει πὼς δὲν ξέρει, προπάντων, πὼς θὰ προσαρμοστῆ, ἀφοῦ ἔχει μεγαλώσει στὴν Ἰταλία, μὲ τὸν τρόπο ποὺ οἱ ἄντρες χαιρετοῦν στὴ Γαλλία τὶς γυναικὲς πλησιάζοντας πολὺ κοντὰ καὶ φιλώντας τὸ χέρι τους. Ἡ Ἰσαβέλλα φαίνεται ἐκπληκτικὴ καὶ λέει στὸν ξάδερφό της πὼς παρὰ ν' ἀντιμετωπίσει τὴ θλιβερὴ ἀνάγκη ν' ἀκολουθήσει τέτοιες συνήθειες, θὰ παρακαλέσει τὸ θεῖο της Πανταλόνε νὰ τὴν στείλει πίσω στὴν Ἰταλία, ἢ ἂν πρέπει νὰ μένει στὴν Γαλλία θὰ ἐξορκίσει τὸν ἀγαπητὸ της ξάδερφο νὰ τῆς δώσει στὸ σπίτι του ἓνα δωμάτιο ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ κλείνεται σὰν φυλακισμένη γιὰτί, σίγουρα, δὲ θέλει οὔτε νὰ βλέπει οὔτε νὰ συναναστρέφεται τοὺς ἀνθρώπους αὐτοῦ τοῦ τόπου.

Ὁ Λέλιο ἀκούγοντάς την νὰ μιλᾷ ἔτσι, νιώθει τέτοια χαρὰ, ποὺ ἀγκαλιάζει καὶ φιλᾷ τὴν ξαδέλφη του. Ὑστερα φωνάζει τὴ Φλαμίνια.

Ὁ Λέλιο λέει στὴ γυναῖκα του πὼς ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρὸς ὅλα θ' ἀλλάξουν ὄψη μὲς' στὸ σπίτι· τῆς παραδίει ὅλα τὰ κλειδιά τοῦ σπιτιοῦ καὶ τὴν ἴδια τὴν παραδίει στὴν ξαδέρφη της. Παρακαλεῖ τὴ Φλαμίνια νὰ βρίσκεται πάντα μαζί της, καὶ νὰ συμμορφωθεῖ μὲ τὴν τακτικὴ τῆς. Λέει ὕστερα στὴν Ἰσαβέλλα νὰ ρυθμίσει τὴ συμπεριφορὰ τῆς γυναῖκας του ἔτσι ὅπως ἀποφάσισε καὶ γιὰ τὸν ἑαυτό της καὶ σύμφωνα μὲ τὶς ἀξιόπαινες Ἰταλικὲς συνήθειες. Ἡ Φλαμίνια λέει πὼς εἶναι γοητευ-

μένη ποὺ θὰ ἔχει μιὰ σύντροφο σὰν τὴν ξαδέρφη της καὶ πὼς ἐλπίζει νὰ ζήσει μαζί της μὲ πλήρη ὁμόνοια. Ταυτόχρονα, οἱ δύο γυναῖκες ἀγκαλιάζονται. Ὁ Λέλιο τοὺς λέει νὰ φιληθοῦν πάλι καὶ τὶς ὑποχρεώνει νὰ τὸ ἐπαναλάβουν πολλές φορές. Τέλος, ὀλόχαρος, τὶς βάζει στὸ σπίτι, καὶ λέει πὼς τώρα ἔχει ἤσυχο τὸ μυαλό του, ἐπειδὴ εἶναι βέβαιος πὼς κανένας ἄντρας δὲ θὰ μιλήσει πιά στὴ γυναῖκα του. Ἔτσι τελειώνει ἡ τρίτη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

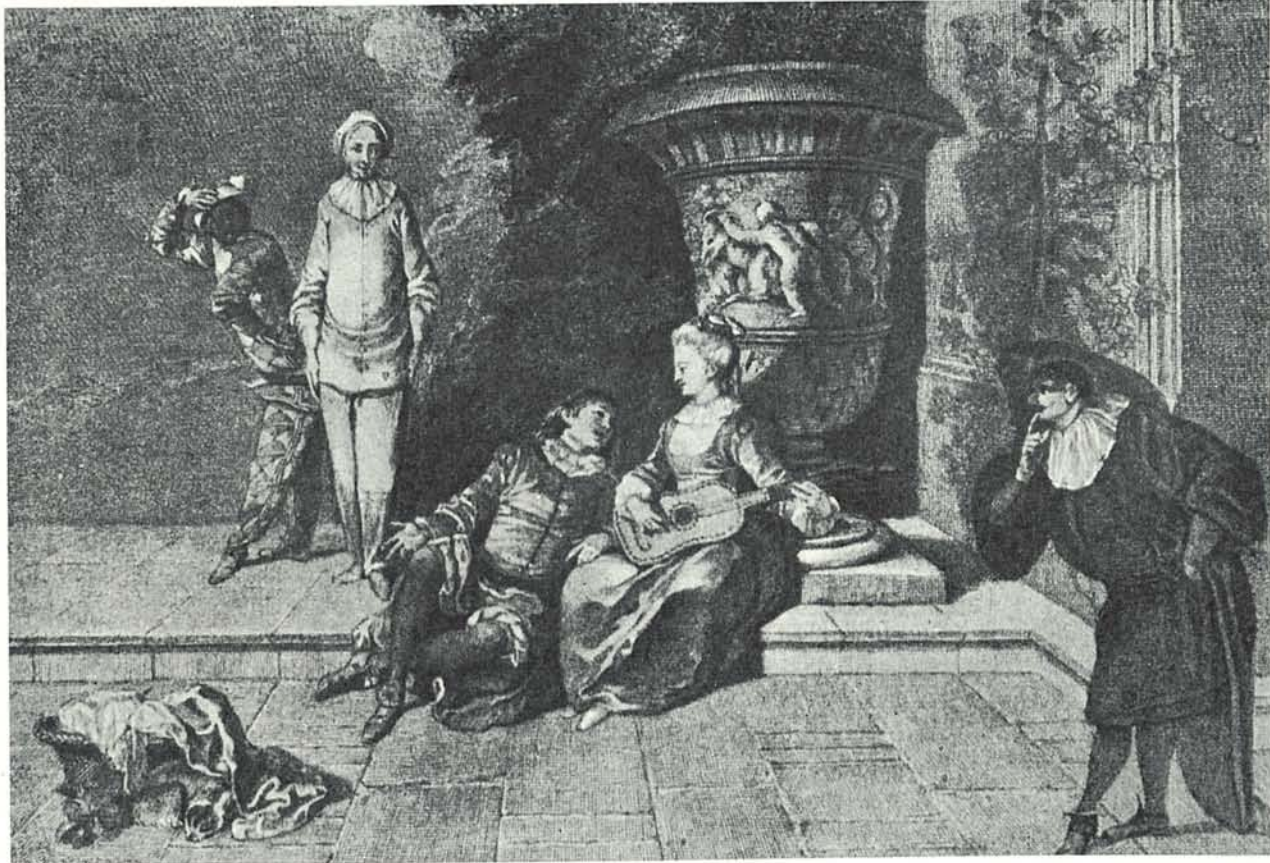
Ἐμφανίζεται ὁ Ἄρλεκίνος κρατώντας ἓνα γράμμα ποὺ ἡ κόμισσα τοῦ ἀνάθεσε νὰ δώσει στὴ Φλαμίνια μὲ τὴν ἐντολὴ νὰ προσέξει καλὰ νὰ μὴ τὸν δεῖ ὁ Λέλιο. Λέει πὼς εἶναι πολὺ στενοχωρημένος, μὴ ξέροντας ἂν πρέπει νὰ φωνάξει ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ ἢ ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ κήπου. Ἀφοῦ δισταίνει γιὰ λίγο, λέει πὼς δὲ θὰ τὸν ἀκούσουν ἂν φωνάξει ἀπ' τὴν πόρτα τοῦ κήπου, γιὰτί εἶναι μακριὰ ἀπ' τὸ σπίτι καὶ ἀποφασίζει νὰ πλησιάσει στὴν ἄλλη πόρτα, ὅπου χωρὶς νὰ χτυπήσει φωνάζει πολλές φορές τὴ Βιολέττα.

Ὁ Λέλιο βγαίνει ξαφνικὰ καὶ πιάνει τὸν Ἄρλεκίνο νὰ φωνάζει τὴ Βιολέττα, μὲ τὸ γράμμα στὸ χέρι. Ὁ Λέλιο τοῦ τὸ παίρνει ρωτώντας τον τί ζητᾷ ἀπ' τὴ Βιολέττα καὶ σὲ ποιὸν ἀπευθύνεται τὸ γράμμα. Ὁ Ἄρλεκίνος τοῦ ἀπαντᾷ πὼς ἀπευθύνεται στὴ σινιόρα Φλαμίνια καὶ τῆς τὸ στέλνει ἡ κόμισσα. Ὁ Λέλιο λέει πὼς θὰ τὸ διαβάσει καὶ θὰ ναι σὰ νὰ τὸ διάβασε ἡ Φλαμίνια ἀφοῦ εἶν' ἄντρας τῆς. Ὑστερα διαβάσει :

“Ἐμαθα, ἀγαπητὴ μου, μὲ μεγάλη μου χαρὰ τὴν ἄφιξη τῆς ξαδέλφης σας. Σκεφτόμαστε νὰ τῆς προσφέρουμε ὅλες τὶς ἀπολαύσεις τοῦ Παρισιοῦ καὶ νὰ τῆς δείξουμε ὅλα τὰ ἀξιοπερίεργα. Θέλουμε ν' ἀρχίσουμε πηγαίνοντάς την περίπατο στὸν Κεραμεικὸ. Νὰ εἴσατε λοιπὸν ἑτοιμὲς κ' οἱ δύο σας καὶ νὰ μὲ πεοιμένετε: θὰ ῥθῶ σὲ λίγο νὰ σᾶς πάρω μὲ τὴν ἄμαξά μου γιὰ νὰ σᾶς πάω ἐκεῖ. Ἡ κόμισσα.”

Ὁ Λέλιο διατάζει τὸν Ἄρλεκίνο νὰ πεῖ στὴν περίφημη κυρὰ του πὼς αὐτὴ ἡ ξαδέρφη ποὺ ῥθε δὲν ἀγαπᾷ διόλου τὶς διασκεδάσεις καὶ τοὺς περιπάτους, πὼς ἔτσι ἡ κυρία κόμισσα

“Ὁ Ἄρλεκίνος ἐρωτευμένος” ἢ “Ὁμορφούλες μου, μὴν ἀνοῦτε τίποτα”. Γραβούρα Ν. Κοσέν ἀπὸ χαμένο ἔργο τοῦ Βαττώ



δεν έχει λόγο να κάνει τον κόπο να 'ρθεί και πώς όλες αυτές οι καλωσύνες της δεν του κάνουν καμιά ευχαρίστηση. "Υστερα κλείνει καλά την πόρτα του σπιτιού του, ενώ ο 'Αρλεκίνος δεν ξέρει με τί τρόπο να διαβιβάσει μια τέτοια απάντηση.

'Η Βιολέττα βγαίνει στο παράθυρο που βρίσκεται πάνω από την ξώπορτα, που είναι όμως καγκελλωτό, λέγοντας πώς άκουσε να τη φωνάζουν απ' έξω κ' ήρθε να δει ποιός είναι. 'Ο 'Αρλεκίνος βλέποντας τη Βιολέττα, τη χαιρετά και της λέει πώς αυτός τη φώναξε για να της δώσει ένα γράμμα, ή παραγγελία όμως αυτή εκτελέστηκε. Μιλούν για τον τρόπο που θα τους διευκολύνει να βλέπονται για να κουβεντιάσουν για τόν ερωτά τους που 'ναι ή πιό σπουδαία υπόθεσή τους. 'Η Βιολέττα λέει πώς ή επιτήρηση του αφέντη της δε θα τους αφήσει ποτέ να τó πετύχουν. 'Ο 'Αρλεκίνος της απαντά πώς αν δεν μπορεί να βρεθεί άλλο μέσο, θα μπει στο σπίτι απ' τόν παράθυρο. Σκαρφαλώνει ύστερα απ' τήν πόρτα κι ανεβαίνει ως τόν παράθυρο όπου γεμίζει χάρια τη Βιολέττα.

'Ο Λέλιο καταφθάνει και βλέπει τόν 'Αρλεκίνο σκαρφαλωμένο στο παράθυρο του σπιτιού του να κουβεντιάζει με τη Βιολέττα. Τόν πιάνει τέτοιος θυμός που τραβά τόν 'Αρλεκίνο κάτω και τόν δέρνει. 'Ο 'Αρλεκίνος τó σκάει κι ο Λέλιο συνεχίζοντας τήν κουβέντα του με τόν Πανταλόνε, τού λέει να δει πόσο άγρυπνα πρέπει να φυλάει κανένας τόν σπίτι του, αφού βρίσκονταν άνθρωποι τόσο τολμηροί σαν αυτό τόν υπηρέτη που βρήκε κρεμασμένο στο παράθυρο. 'Ο Πανταλόνε συμφωνεί με τόν Λέλιο και τού λέει πώς δε θέλει να καθυστερήσει περισσότερο να τού διηγηθεί τι τόν έκανε να ξαναγυρίσει στη Γαλλία και τη βιαστική αναχώρησή του από τήν 'Ιταλία. Τού διηγείται λοιπόν πώς έχει έναν άνεψιό, τόν Μάριο, και μια άνεψιά τήν 'Ισαβέλλα· ο Μάριος που 'χε τίμιες βλέψεις για μια κοπέλα από τή Βενετία, έτυχε να μαλώσει μ' έναν εύπατρίδη έρωτευμένο με τόν ίδιο πρόσωπο και τόν τραυμάτισε θανάσιμα, πράγμα που ξεσήκωσε τούς γονείς τού εύπατρίδη· έτσι, για να σώσει τόν άνεψιό του και τόν έαυτό του απ' τήν εκδίκηση που άπειλούσαν οι έχθροί του, αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τήν πατρίδα του· ταυτόχρονα φυγάδεψε κρυφά τόν Μάριο μεταμφιεσμένο με γυναικεία φορέματα, απ' τόν φόβο του να μη τούς παρακολουθήσουν αν τόν αναγνωρίζαν. 'Ο Λέλιο τού λέει πώς φέρθηκε σαν άνθρωπος μυαλωμένος και τόν ρωτά σε ποιά χώρα πήγε ο Μάριο. 'Ο Πανταλόνε απαντά πώς τόν έφερε μαζί του στο Παρίσι. 'Ο Λέλιο, ζητά να μάθει σε ποιό μέρος τόν έκρυψε, προσθέτοντας πώς αυτό δε θα 'πρεπε να μείνει κρυφά από κείνον. 'Ο Πανταλόνε λέει πώς ο άνεψιός του βρίσκεται μέσα στο σπίτι τού Λέλιο. 'Εκείνος φαντάζεται πώς θα 'ναι κάποιος από τούς υπηρέτες τού Πανταλόνε, όμως ο Πανταλόνε τόν βγάζει από τήν πλάνη του φανερώνοντάς του πώς είναι ή 'Ισαβέλλα. 'Ο Λέλιο τότε γίνεται έξω φρενών· ρωτά τόν Πανταλόνε τί θέλει να πει. 'Ο Πανταλόνε τού λέει πώς ή 'Ισαβέλλα δεν είν' ή άνεψιά του μα ο άνεψιός του, πώς άφησε τήν αληθινή 'Ισαβέλλα σ' ένα μοναστήρι στο Μιλάνο και πώς μεταμφίεσε τόν Μάριο με τά ρούχα τής αδελφής του... 'Ακούγοντας αυτά τά λόγια ο Λέλιο βγάζει μια δυνατή κραυγή, άποκαλεί τόν πεθερό του δολοφόνο τής τιμής του και τρέχει μέσα στο σπίτι του. 'Ο Πανταλόνε γελά με τή ζήλεια του γαμπρού του, όμως επειδή βλέπει πώς στην περίπτωση αυτή δεν είναι πέρα για πέρα άβασίμη, ετοιμάζεται να τόν ακολουθήσει.

Βγαίνει ή Βιολέττα και σταματά τόν Πανταλόνε, ρωτώντας τον αν ξέρει τί έχει ο Λέλιο και φωνάζει τόσο δυνατά και φέρνει βόλτα όλο τόν σπίτι, ζητώντας τή γυναίκα του με τέτοια μανία που αυτή τρόμαξε και γι' αυτό βγήκε έξω. 'Ο Πανταλόνε λέει πώς δεν είναι τίποτα και πώς θα μπει μέσα για να μη γίνει καμιά φασαρία ανάμεσα στο Λέλιο και στη γυναίκα του. 'Η Βιολέττα τού λέει πώς δε χρειάζεται γιατί ή σινιόρα Φλαμίνια δεν είναι μέσα· μια φίλη της κόμησσα ήρθε και τήν πήρε με τήν άμαξα, μαζί με τήν 'Ισαβέλλα. Κ' επειδή ή ξώπορτα ήταν κλειστή, βγήκαν απ' τήν πόρτα του κήπου για να πάνε στον Κεραμεικό. 'Ο Πανταλόνε σκάει στα γέλια και φεύγει.

'Ο Λέλιο έρχεται έξω φρενών να ρωτήσει τη Βιολέττα που είν' ή γυναίκα του. 'Η Βιολέττα λέει πώς είναι με τήν κυρία κόμησσα που 'ρθε και τήν πήρε. 'Ο Λέλιο ζητά να μάθει τί έγινε ή ξαδέρφη της και πληροφορείται πώς βγήκε με τή γυναίκα του να πάνε στον Κεραμεικό. Ρωτά τί έκαναν οι δυο ξαδέρφες όταν βρίσκονταν στο σπίτι. 'Η Βιολέττα λέει πώς ήταν πάντα κλεισμένες σ' ένα δωμάτιο. Ρωτά για τιά θέμα-



"Τά γλέντια τών Πουλιανέλλα", τού μεγάλου Ιταλού ζωγράφου Τζ. Τιέπολο, που απεικόνισε στους Βενετσιάνους Πουλιανέλλα πάνω από εκατό σχέδια. Φαίνεται πώς ή 'Ιταλία δεν ήταν και τόσο πορτιανική, όπως τή θέλει ο Λέλιο τού Ριζκομπότι

τα κουβεντιάζαν. 'Η Βιολέττα τού απαντά πώς μιλούσαν τόσο σιγά που φαινόταν πώς δεν ήταν κανένας μέσα στο δωμάτιο. 'Ο Λέλιο είναι καταστενοχωρημένος. Ρωτά τη Βιολέττα γιατί δε συνόδευε τη Φλαμίνια στον περίπατο κ' εκείνη απαντά πώς δεν τó θέλησε ή 'Ισαβέλλα. 'Ο Λέλιο εκτός έαυτού φεύγει για να πάει να τις βρει στον Κεραμεικό. Ξαναγυρίζει για να κλειδώσει τήν πόρτα του σπιτιού, σκέφτεται όμως πώς ή γυναίκα του δεν είναι μέσα και τόν πιάνει άπελπισία για τόν παιχνίδι που τού 'παιξε. "Όταν ο Λέλιο πάει να φύγει, ο 'Αρλεκίνος έρχεται να τόν ρωτήσει αν ή σινιόρα Φλαμίνια είναι στο σπίτι. 'Ο Λέλιο, πιστεύοντας πώς αυτός ο υπηρέτης τόν κοροϊδεύει, τού δίνει κάμποσες ξυλιές. 'Ο 'Αρλεκίνος τó βάζει στα πόδια κι ο Λέλιο φεύγει.

'Ο Πανταλόνε ξαναγυρίζει για να μάθει τί άπόγινε ο Λέλιο και ή Βιολέττα τού διηγείται όλες τις τρέλλες του. 'Ο Πανταλόνε μπαίνει στο σπίτι για να έμποδίσει να συμβεί κανένα έπεισόδιο με τόν Λέλιο όταν γυρίσει ή κόρη του κι ο άνεψιός του. 'Εμφανίζεται ή συντροφιά γεμάτη απ' τή χαρά που ο περίπατος τής χάρισε. 'Η κόμησσα παραπονιέται στη Φλαμίνια γιατί γύρισαν πάρα πολύ νωρίς κ' ή Φλαμίνια τής απαντά πώς βιάστηκε να γυρίσουν γιατί φοβάται μήπως δυσαρεστήσει τόν άντρα της που 'ναι κάπως υπερβολικά ευαίσθητος σ' αυτά τά θέματα· προσθέτει πώς ή ίδια δε θα 'χε βγει, αν ο Λέλιο δεν τής είχε πει πώς ήθελε να κάνει ο,τι θα τή συμβούλευε ή ξαδέρφη της.

'Ο Λέλιο φτάνει τρέχοντας. Τραβά τη Φλαμίνια απ' τά χέρια τής κόμησσας και τής 'Ισαβέλλας και τή βάζει στο σπίτι μαζί με τη Βιολέττα. 'Η κόμησσα ξαφνιάζεται από τόν άπτόμομο τρόπο του. 'Ο Λέλιο ξαναβγαίνει και κλειδώνει τήν πόρτα. 'Η κόμησσα τού κάνει παρατηρήσεις για τούς τρόπους του κι ο Λέλιο τής απαντά άπτόμομα πώς τήν παρακαλεί μια για πάντα να μη κάνει τόση τιμή στη γυναίκα του και πώς δε θέλει, χωρίς καμιά συζήτηση, να 'χουν μεταξύ τους φίλια. 'Η κόμησσα, χωρίς να σκοτίζεται γι' αυτόν, γυρίζει στην 'Ισαβέλλα



‘Ο Βασιλικός θίασος τῶν ἰταλῶν θεατρῶν στὸ Μέγαρο τῆς Βουργουνδίας. Διακρίνονται: Πουλτανέλλα, ‘Αουρέλιο (‘Ερωτευμένος), ‘Ισαβέλλα, Ντοττόρος, Κολομπίνα, Μετζετίν, Πασκαριέλο. (‘Ημερολόγιο τοῦ 1689. Συλλογὴ Ροντέλ, Παρίσι)

καὶ τὴν προσκαλεῖ νὰ πάει μαζί της σὲ μιὰ ἐξοχικὴ ἐπαυλὴ, δυὸ βήματα ἔξω ἀπ’ τὸ Παρίσι, ὅπου θὰ πάει κ’ ἐκείνη. ‘Η ‘Ισαβέλλα ζητᾷ συγνώμην πού δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀκολουθήσει. ‘Η κόμησσα τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τὴ φιλά. ‘Ο Λέλιο, πού ξέρει τί εἶδους κορίτσι εἶν’ ἡ ‘Ισαβέλλα, σκάει στὰ γέλια, καὶ κοροϊδεύει, κατὰ μέρος, τὴν ἐλαφρομυαλιὰ τῆς κόμησσας. Τέλος, μετὰ τὴν ἀναχώρησιν τῆς κόμησσας, ἡ ‘Ισαβέλλα ρωτᾷ τὸ Λέλιο γιατί μὲ τόσο θυμὸ καὶ τόση σκληρότητα ἄρπαξε ἀπ’ τὰ χέρια της τὴν ξαδέρφη τὴν πού τόσο τρυφερὰ ἀγαπᾷ μὴ νιώθοντας μεγαλύτερη ἐυχαρίστησιν ἀπ’ τὸ νὰ τῆς μιλά καὶ νὰ τὴν ἀγκαλιάζει. ‘Ο Λέλιο, μὴ μπορώντας πιά νὰ κρατηθεῖ, ὀρμαίει στὸ Μάριο, μὲ μιὰ δυνατὴ κραυγὴ, ἀποκαλώντας τὸν προδότη καὶ προσθέτοντας πῶς τὰ ‘χει μάθει ὅλα καὶ πῶς ξέρει πῶς ἡ ψεύτικη ‘Ισαβέλλα εἶν’ ἄντρας. ‘Η ‘Ισαβέλλα θέλει νὰ τ’ ἀρνηθεῖ, ὁμῶς ὁ Λέλιο πού ξαναθυμᾶται τὰ φιλιὰ πού κείνος ἔβαλε τὴ γυναίκα του νὰ δώσειι στὸ Μάριο, τὸν πιάνει ἀπ’ τὸ κεφάλι, τὸν σπρώχνει μακριὰ ἀπ’ τὸ σπῆτι τοῦ καὶ τὸν διώχνει βίαια. Μ’ αὐτὸ τελειώνει ἡ τέταρτη πράξις.

ΠΡΑΞΗ ΠΕΜΠΤΗ

‘Ο Λέλιο λείπει πῶς ἱκανοποιήθηκε πού ‘δῶξε τὸ Μάριο ἀπ’ τὸ σπῆτι τοῦ, ὅπου, σίγουρα, ὁ ἐξάδελφός του δὲ θὰ ξαναγυρίσει, καὶ πού ξανάκλεισε τὴ Φλαμίνια στὰ διαμερίσματά της, ὅπου τὴν κλείδωσε, φροντίζοντας νὰ κλείσει κι ὅλες τὶς ἄλλες πόρτες. ‘Η Βιολέττα ἐμφανίζεται στὸ δρόμο μ’ ὀλόχαρο πρόσωπιν. ‘Ο Λέλιο ξαφνιάζεται πού τὴ βλέπει καὶ τὴ ρωτᾷ πού πάει καὶ πῶς μπόρεσε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ σπῆτι. ‘Η Βιολέττα, στέκοντας κάπως μακριὰ του, λείπει πῶς πάει ὅπου τῆς ἀρέσει καὶ πῶς δὲν ἐξαρτᾶται πιά ἀπὸ κείνον. ‘Ο Λέλιο τῆς λείπει πῶς θέλει ὅπωςδὴποτε νὰ μάθει πῶς βγήκε ἀπὸ τὸ σπῆτι. ‘Εκείνη τοῦ ἀπαντᾷ πῶς ἀφοῦ ὁ ἴδιος κλείδωσε τὴ σινιόρα Φλαμίνια στὰ διαμερίσματά της καὶ βγήκε ἔξω, ἐκείνη ἄρχισε νὰ φωνάζει καὶ νὰ κλαίει. Πῶς ὁ κύρ - Πανταλόνε πού ἦταν ἐκείνη τὴ στιγμὴ

στὸ σπῆτι, ἄκουσε τὶς φωνὲς καὶ τοὺς θρήνους τῆς· πῶς ἐκείνη παρακάλεσε τὸν πατέρα της νὰ τὴ γλυτώσει ἀπ’ αὐτὴ τὴ σκλαβιά καὶ πῶς, πραγματικά, ἐκείνος ἀφοῦ πῆρε ἐργαλεῖα ἔσπασε τὴν πόρτα τοῦ διαμερίσματος καὶ τὴν πόρτα τῆς αὐλῆς· πῶς ὕστερα πήρανε μιὰ ἀμαξα καὶ πήγανε στὸ ἐξοχικὸ σπῆτι τῆς κόμησσας, πού ‘χε ἀπ’ τὸ πρῶο παρακαλέσει τὴ σινιόρα Φλαμίνια νὰ πάει. ‘Ο Λέλιο ἀμφιβάλλει στὴν ἀρχὴ γι’ αὐτὰ πού ἀκούει. Μπαίνει στὸ σπῆτι γιὰ νὰ τὰ ἐξακριβώσῃ κ’ ὕστερα βγαίνει ἀπελπισμένος, λέγοντας πῶς θὰ προσπαθήσῃ νὰ ξαναπάρῃ τὴ γυναίκα τοῦ καὶ πῶς θὰ κρεμαστῇ ἂν δὲν τὸ πετύχει. ‘Η Βιολέττα λείπει πῶς πάει νὰ βρεῖ μιὰ ἀμαξα γιὰ νὰ πάει κ’ ἐκείνη στὴν κυρία κόμησσα.

‘Η σκηνὴ παριστάνει τὸν κῆπο τοῦ ἐξοχικοῦ σπιτιοῦ τῆς κόμησσας

Ὀ ὑπηρέτες λένε πῶς ἦρθανε στὴν ἐξοχί μὲ τὴν κυρά τους πού ἀγαπᾷ πολὺ τὸ γλέντι καὶ τὶς ἀπολαύσεις.

‘Η κόμησσα Βεατρίκη, χωρικοὶ καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τῆς προηγούμενης σκηνῆς.

‘Η κόμησσα προσκαλεῖ τὴ φίλη της νὰ χαρεῖ τὴν ἐλευθερίαν τῆς ἐξοχῆς καὶ νὰ περάσει τὸν καιρὸ μὲ τὴν ἀπολαύσιν πού προσφέρει ἡ ἐποχὴ αὐτὴ τοῦ χρόνου. ‘Αρχίζουν νὰ τραγουδοῦν καὶ νὰ χορεύουν.

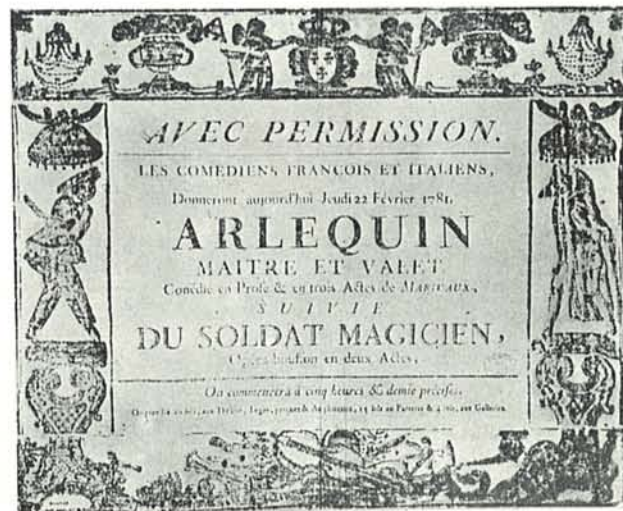
‘Η κόμησσα ξαφνιάζεται πού βλέπει νὰ καταφτάνει ἡ Φλαμίνια. ‘Εκείνη τῆς λείπει πῶς ἀποτινάξε τὸ ζυγὸ ἐνὸς συζύγου ἀνυπόφορου καὶ πῶς εἶχε τὴν τόλμην νὰ τὸν ἐγκαταλείψῃ γιὰ νὰ ‘ρθεῖ μὲ τὸν πατέρα της ν’ ἀπολαύσῃ τὶς χαρὲς τῆς ἐξοχῆς καὶ νὰ διασκεδάσῃ. ‘Η κόμησσα τὴν ἐπαινεῖ γιὰ τὴν καλὴ τῆς πράξιν καὶ ξαναρχίζουν νὰ τραγουδοῦν καὶ νὰ χορεύουν.

Φλαμίνια, Πανταλόνε καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τῆς προηγούμενης σκηνῆς

‘Ο Λέλιο ἔρχεται τρέχοντας καὶ καταγανακτισμένος πάει νὰ πάρῃ τὴ Φλαμίνια ἀπ’ τὰ χέρια ἐκείνου πού τὴν χόρευε. ‘Η Φλαμίνια τὸν σπρώχνει καὶ διαμαρτύρεται λέγοντας πῶς δὲ μπορεῖ νὰ ζήσει πιά μαζί του γιατί ἀπὸ καιρὸ ἄρχισε νὰ νιώθῃ ἀποστροφή γιὰ τοὺς κακοὺς του τρόπους. ‘Ο Πανταλόνε παίρνει τὸ μέρος τῆς κόρης του. ‘Ο Λέλιο δέχεται πῶς ἡ γυναίκα τοῦ ἔχει δίκιο καὶ πέφτοντας στὰ πόδια τῆς Φλαμίνια, τὴν ἱκετεύει νὰ μὴ τὸν ἐγκαταλείψῃ καὶ δηλώνει πῶς εἶναι σύμφωνος ν’ ἀπολαμβάνῃ κάθε λογῆς ψυχαγωγία ἀξιοπρεπῆ, παρακαλώντας τὴν νὰ τὸν ἀφήνῃ νὰ μοιράζῃται κι αὐτὸς μαζί της τὶς χαρὲς. ‘Η Φλαμίνια λείπει πῶς χαίρεται γι’ αὐτὸ, ὁμῶς θὰ πρέπει νὰ κάνει ἀρχὴ χορεύοντας μαζί της, γιὰ νὰ τῆς δώσει μιὰ ἀπόδειξιν γιὰ τὴν καλοσύνη πού θέλει νὰ τῆς δείξῃ στὸ μέλλον. ‘Ο Λέλιο συμφωνεῖ. ‘Ολοὶ τραγουδοῦν καὶ χορεύουν κ’ ἡ κωμωδία τελειώνει.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Θεατρικὴ ἀφίσα τοῦ 1781. Τὸ χαρακτηριστικὸ τῆς πλαισίου ἀποδίδει φόρο τιμῆς στὴν Κομμέντια ντελλ’ ἄρτε. Διαφημίζει τὸ ἔργο “Ὁ ‘Αρλεκίνος, ἀφέντης κ’ ὑπηρέτης” τοῦ Μαριβῶ, πού ‘ναι πνευματικὸ παιδί αὐτοῦ, τοῦ τόσο παλιοῦ, καὶ ζωντανοῦ θεάτρου, πού γονιμοποίησε τὴν ἐμπνευσὴν τῶσων συγγραφέων





Οι δούλοι κυριαρχούσαν με την εξεπνίδα τους στην Αρχαία και Νέα κωμωδία, όπως οι Ζάνι στην Commedia dell' arte

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ KOMMENTIA

“ΔΟΥΝΑΙ ΚΑΙ ΛΑΒΕΙΝ” ΤΩΝ ΔΥΟ ΘΕΑΤΡΩΝ

Τοῦ ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ

Η συνθησιμένη, ή φυσική — θά λέγαμε — εξέλιξη τοῦ Θεάτρου είναι ή “άνοδος” ἀπό τή λαϊκή ή μορφή στή “λόγια”: ἕνα λαϊκό θεατρικό εἶδος, ώριμάζοντας, περνάει στή χέρια λόγιων πιά δραματοργῶν και οἱ λαϊκοὶ χυμοὶ τοῦ “ἐξευγενίζονται” ἀπ’ τήν πνευματικότητα τοῦ λογοτέχνη. Μετ’ τήν Commedia dell’ arte, όμως, ἔγινε τὸ ἀντίστροφο: ή λόγια κωμωδία τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, ή commedia erudita, πέρασε στή χέρια λαϊκῶν τεχνιτῶν, πού τήν ἀπελευθέρωσαν, λίγο-πολύ, ἀπ’ τή δουλικὴ μίμηση τῶν λατίνων κ’ ἐλλήνων κωμωδιογράφων, και τήν πλούτισαν μετ’ τὸ σφριγηλὸ λαϊκὸ πνεῦμα τους.

Τούτη ή ἀμειση καταγωγή τῆς Commedia dell’ arte ἀπ’ τήν erudita, κ’ ή καταγωγή τῆς τελευταίας ἀπ’ τή λατινική κωμωδία, κι αὐτῆς πάλι ἀπ’ τήν ἐλληνική, σχηματίζει μιὰ “βίβλο γενέσεως” τῆς αὐτοσχέδιας λαϊκῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας, πού ξεκινάει ἀπ’ τήν ἐλληνική κωμικὴ σκηνή και πού κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τήν ἀρνηθεῖ.

Ἀπ’ τήν ἄλλη, ή ἐπίδραση τῆς C.d.a. στὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο, μοιραῖο ἦταν ν’ ἀπλωθεῖ και ὡς τὸ Νεοελληνικό, ἀφοῦ τὸ στερονοπαίδι τοῦτο τῆς εὐρωπαϊκῆς σκηνῆς σὲ κείνην μαθητεύσει και μαθητεύει ἀκόμα.

Αὐτὸ τὸ “δοῦναι και λαβεῖν” τοῦ ἀρχαίου και τοῦ νέου ἐλληνικοῦ θεάτρου μετ’ τὸ αὐτοσχέδιο Ἰταλικό, θά προσπαθήσουμε νὰ ἐπισημάνουμε ἐδῶ.

ΟΙ “ΟΦΕΙΛΕΣ” ΤΗΣ COMMEDIA ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ἐπτά εἶναι, ὅπως ξέρουμε, τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς Commedia dell’ arte :

- 1) ή λαϊκότητα, τόσο τῶν συγγραφέων ὅσο και τοῦ κοινοῦ τῆς,
- 2) ὁ αὐτοσχεδιασμός, ή ἀνυπαρξία γραπτοῦ κειμένου,
- 3) οἱ μόνιμοι κωμικοὶ “τύποι” τῆς,
- 4) οἱ μάσκες πού φορούσαν οἱ ἴθοποιοί,
- 5) τὰ σταθερὰ θέματα τῆς,
- 6) ή ἐλευθεροστομία τῆς,
- 7) ή “ἐπαγγελματικότητά” τῆς — παιζόταν ἀπὸ ἐπαγγελματικούς θιάσους πού τριγύριζαν Ἰταλικὲς πόλεις και χωριά.

Τὰ περισσότερα ἀπ’ τὰ στοιχεῖα τούτα θά τὰ συναντήσουμε και στήν ἐλληνική κωμωδία — ἐκ τῶς ἀπ’ ἕνα καιρίο: τὸν αὐτοσχεδιασμό. Αὐτοσχέδια δὲν ἦταν ή ἐλληνική κωμωδία παρὰ μόνο στὰ πρῶτα τῆς βήματα, ὅπως βεβαιώνει ὁ Ἀριστοτέλης: “γενομένης δ’ οὐν ἀπ’ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς και αὐτῆ (ή τραγωδία) και ή κωμωδία...” (Ποιητικῆ, 1449α, 12). Ἡ ἐξελιγμένη όμως ἀττική κωμωδία παιζόταν μετ’ βάση “πλήρη” κείμενα τῶν ποιητῶν, κ’ οἱ ἴθοποιοὶ τῆς ἦταν, ὅπως σήμερα, ἐρμηνευτές, ὄχι “συν-δραματοργοί”.

Κατὰ τ’ ἄλλα, όμως, τὰ δύο κωμικὰ θεάτρα ἔχουν ἐξὸφθαλμους συγγένειες. Γιὰ τή Λαϊκότητα, τίς Μάσκες, τήν Ἐλευθεροστομία τῆς ἐλληνικῆς κωμωδίας, δὲν χρειάζεται, βέβαια, νὰ ἐπιμεινουμε — εἶναι πασίγνωστες. Περισσότερα, ἴσως, θά ἔπρεπε νὰ πούμε γιὰ τὰ δύο ἄλλα στοιχεῖα, κοινὰ και στὰ δύο θεάτρα: τὰ Θέματα και τοὺς Τύπους.

Τὰ θέματα τῆς C.d.a. ἦταν παρμένα ἀπ’ τή σύγχρονη ζωή, μετ’ μόνιμο σχεδὸν ἐπικεντρο τὸν ἔρωτα και τίς περιπλοκές του. Τὰ πρόσωπά τῆς, πάλι, ἦταν χαρακτηριστικοὶ τύποι, πού ἐκπροσωποῦσαν ἐπαγγέλματα και, προπάντων, ἀνθρώπινα ἐλαττώματα, γελοιογραφημένα: ὁ τσιγγούνης, ὁ κομπογιαννίτης γιατρός, ὁ σχολαστικὸς δάσκαλος, ὁ ψευτοπαλληγκαράς, ὁ γέρος ἐραστής. Καί, κοντὰ τους, οἱ ὑπέρτεροι — κατεργάρηδες, λαίμαργοι, θρασυδαίλοι, ἀλλὰ και πιστοὶ στὸ συμφέρον τοῦ ἀφέντη τους, και τὸ δικὸ τους.

Μετ’ τήν Ἀρχαία Ἀττική κωμωδία πού ἦταν βασικὰ πολιτική, δὲν μπορούσε, βέβαια, νὰ χεῖ ὁμοιότητες σὲ θέματα ή C.d.a., ἀφοῦ ἄνθισε σ’ ἐποχὴ και σὲ κοινωνία κάθε ἄλλο παρὰ δημοκρατικὴς και ἀπόφρευση τῆς πολιτικῆς σάν “sacrosanto” τῶν ἀρχόντων. Ὡστόσο, ή Ἀρχαία κωμωδία τῆς κληροδότησε τὸν “κανόνα” νὰ παρουσιάζει σύγχρονα και ὄχι ἐπικά ἢ ἱστορικὰ θέματα. Ἐπειτα, τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο, πού κυριαρχεῖ στήν C.d.a., φαίνεται πὸς τὸ πρωτόφερει στήν κωμικὴ σκηνή ὁ ἴδιος ὁ Ἀριστοφάνης, μετ’ τήν προτελευταία του (χαμένη) κωμωδία “Κώκαλος”. Νεωτερισμός πού ξεκινάει, σίγουρα, ἀπ’ τήν ἀπαγόρευση τῆς πολιτικῆς σάτιρας, ἀλλὰ κι ἀπ’ τὸ παράδειγμα τοῦ “ἐχθροῦ” τοῦ Εὐριπίδη, τοῦ “φιλοπονῶτατος εἰς μανίας και ἔρωτας”.

Τὸ πρῶτο σπέρμα, πάλι, τῶν κωμικῶν τύπων βρίσκεται κι αὐτὸ στήν Ἀρχαία Ἀττικὴ κωμωδία: ὁ Λάμαχος τῶν “Ἀχαρνῶν” π.χ. εἶναι ὀλοφάνερα πρόδρομος τῶν ψευτοπαλληγκαράδων “καρναβανῶν” τῆς C.d.a., τοῦ Capitano, τοῦ Capitan Spavento, τοῦ Scaramuccia. Κ’ οἱ πανοῦργοι ὑπηρέτες, οἱ zanni τῆς αὐτοσχέδιας Ἰταλικῆς κωμωδίας, εἶναι “συνάδελφοι” τῶν δούλων τοῦ Ἀριστοφάνη — τοῦ Ἐανθία τῶν “Βατραχῶν”, τοῦ Καρίωνος τοῦ “Πλούτου”, τῶν δούλων τῆς “Εἰρήνης”. Μετ’ αὐτῶν, ἀκόμα, δὲν θά ἔταν ἴσως παράτολμο ν’ ἀναζητήσουμε μιὰ καλιότερη ρίζα στὸ Χορὸ τῶν Σατύρων τοῦ Σατυρικοῦ Δράματος. Οἱ κοινοτόνηροι, τρομαλλεοὶ και πειναλέοι “θιασῶτες” τοῦ Διόνυσου, δὲν ἔχουν μερικὰ ἀπ’ τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῶν κωμικῶν “ἀκόλουθων” τῆς ἀττικῆς και τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας;

Ἀλλὰ τή διαμόρφωσή του σάν διακωμώδηση τῆς σύγχρονης ζωῆς, τήν πῆρε τὸ κωμικὸ θέατρο, ὅπως εἶναι γνωστὸ, μετ’ τή Νέα Ἀττικὴ Κωμωδία γιὰ νὰ τῆ διατηρήσει ἐσαεὶ. Κ’ ἐδῶ,

ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΕΝΑΣ ΕΛΛΗΝΑΣ ΖΑΝΙ ΣΤΟΝ ΜΠΕΡΝΤΕ

Τοῦ ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

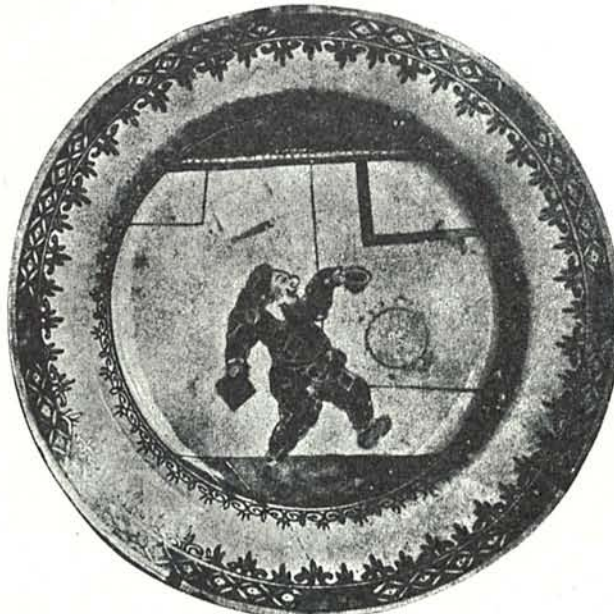
Τὰ θυμαστά καλλιτεχνικά δημιουργήματα τοῦ λαοῦ μας, πολὺ συχνὰ τὰ παρακολουθεῖ ἡ ρετινιὰ τῆς τουρκικῆς προέλευσος κ' ἐπίδρασης. Αὐτὸ χρησιμοποιοῦν, κί ὄχι μονάχα ἀπὸ τὸ λογιωτατισμὸ, σὰν ὄπλο γιὰ νὰ συκοφαντηθεῖ καὶ νὰ μπεῖ σὲ καραντίνα ὁ, τι ἄξιο πρόσφερε στὸν ἔθνικὸ μας πολιτισμὸ ἢ λαϊκὴ ψυχὴ. Γι' αὐτὸ κ' ἔχει ξεχωριστὴ σημασία ἡ ἀποκατάσταση τοῦ λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει, φυσικά, ἀρνηση τῆς νόμιμης κ' εὐλόγης ἀλληλεπίδρασης ἀνάμεσα σὲ λαοὺς ποῦ, ὅπως ὁ ἑλληνικὸς κί ὁ τουρκικὸς, ζήσανε μέσα σὲ συνθήκες στενῆς ἐπαφῆς ποῦ δημιούργησε τεσσάρων αἰώνων κυριαρχία τοῦ Ὀθωμανικοῦ κράτους. "Ὅ, τι ἔγινε μὲ τὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ, τὴ μουσικὴ τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, τοὺς λαϊκοὺς μας χορούς, ἔγινε καὶ μὲ τὸ θέατρο τοῦ Καραγκιόζη, τὸ μόνον γνήσια νεοελληνικὸ θέατρο. Πέρα ἀπ' τὸ πρόβλημα τῆς προέλευσης τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζη, ποῦ ἐμφανίζεται ἀρετὰ σκοτεινὸ, ὅπως ἄλλωστε καὶ τοῦ τουρκικοῦ, ποῦ — ἀλλοίμονο — τοποθετεῖται ἀκόμα στὴν περιοχὴ τοῦ θρύλου, ὑπάρχει τὸ πρόβλημα τοῦ ἴδιου τοῦ Καραγκιόζη, στερεότυπου πρωταγωνιστῆ ὄλων τῶν ἔργων τοῦ μπερντέ. Μερικὲς πρώτες ματιές στὸν τουρκο Καραγκιόζη εἶν' ἀρετὰ χρήσιμες γιὰ ν' ἀναγνωριστῆ ἡ αὐτονομία τοῦ ἑλληνα συναδέλφου του. Κί ἄς δοῦμε πρώτα, πῶς τὸν περιγράφει ὁ τουρκὸς Καθηγητῆς Σιγιαβούσγιλ στὴν ἐνδιαφέρουσα μελέτη ποῦ ἀφιέρωσε στὸ τουρκικὸ θέατρο Σκιῶν: "Ἄς ξαναθῶμε τώρα στοὺς ἀυτόχθονες τοῦ μαζαλά. Σ' αὐτοὺς ἀνήκει τὸ ζευγάρι Χατζηναβάτη-Καραγκιόζ. Μὲ τὴν πρώτη ματιὰ, δὲ βλέπουμε καμιά χτυπητὴ ἀντίθεση στὴν ἐμφανισή τους. Κ' οἱ δύο φοροῦν τὸ τυπικὸ κοστούμι ποῦ φοροῦσαν οἱ Τοῦρκοι ἀστούι τῆς μεσαιῆς τάξεως ... Κ' οἱ δύο τους, εἶναι συνεχῶς φτωχοὶ καὶ παραιοποιοῦνται γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς ζωῆς. Σὰν μεγάλο παιδί, χωρὶς κακία, ὁ Καραγκιόζ δὲ χάνει ἐνκαίρια νὰ γελοιοποιήσει τὰ ὄσα ὁ Χατζηναβάτης κ' ἡ παρέα του παίρνουν στὰ σοβαρὰ. Μπαίνει μὲ τὰ μούτρα μέσα σὲ κάθε μπερδεροδοουλειὰ, τὰ κάνει θάλασσα, καὶ χαλνᾷ τὴ δουλειὰ. Γι' αὐτὸ κ' οἱ ἰσχυροὶ δὲν τοῦ ᾄχουν καμιά ἐμπιστοσύνη. Τὸν λογαριάζουν γιὰ μαστροχαλαστή" (1). Κατὰ τὸν τουρκο ἐρευνητῆ, ὁ Καραγκιόζ "εἶναι τὸ σύμβολο τοῦ καλοκάγαθου λαοτιζίκου ποῦ ἀντέχει στὸν πόνο, ποῦ ναι πιστὸς, λιτοδίαιτος, ποῦ προσέχει ὅ, τι γίνεται γύρω του κί ἀντὶ νὰ γροινιάζει ἄσκοπα, ἐξωτερικεύει τὴ δυσἀρέσκειά του μὲ μιὰ ἱστοριοῦλα ποῦ θὰ σκαρφιστεῖ, μ' ἕνα σατιρικὸ ἀνέκδοτο ποῦ μοιάζει σὰν προειδοποίηση". "Ὅς ἐδῶ βλέπουμε νὰ προβάλει μπροστὰ μας ἕνας εὐχάριστος χωρατατζής, ποῦ δὲ διακρίνεται καθόλου γιὰ διονυσιασμὸ. Πιὸ ἀποκαλυπτικὴ φαίνεται ἡ περιγραφή τοῦ Τοῦρκου Καραγκιόζ ἀπὸ τὸ Γάλλο ποιητῆ Ζεράρ ντέ Νερβᾶλ ποῦ, γύρω στὰ 1850, παρακο-

λοῦθησε παράσταση Καραγκιόζη στὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ ἔργο εἶχε τίτλο: "Ὁ Καραγκιόζης θύμα τῆς ἀγνόητης του". "Ἐνας φίλος τοῦ Καραγκιόζη, φεύγει γιὰ ταξίδι καὶ σκέφτεται νὰ τοῦ ἐμπιστευτῆ τὴ φύλαξη τῆς γυναίκας του. "Μά, πῶς, ἀναφωνεῖ ὁ Καραγκιόζ, παραεῖμαι ὠραῖος, παραεῖμαι γοητευτικὸς" κί ὁ γάλλος ποιητῆς προσθέτει. "Ὅσο γιὰ τὸν Καραγκιόζ, διαγραφότανε θανάσια μὲ τὸ μαῦρο μάτι του, τὰ γραμμένα φρόδια του καὶ τὰ πιὸ προεξέχοντα χαρίσματα τῆς τσαγκινιάς του ... Ὁ Καραγκιόζ, γιὰ ν' ἀποφύγει τὸ βλέμμα τῆς γυναίκας τοῦ φίλου του, ξεπλῶνει μπροῦντα λέγοντας: θὰ μοιάζω σὰ γεφύρι ... Μπορεῖτε νὰ φαντασθῆτε τὸν Πουλιτσινέλλα νὰ κάνει μὲ τὴν κοιλιά του ἀψίδα καὶ νὰ σχηματίζει γέφυρα μὲ τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια του. Μόνον ποῦ ὁ Καραγκιόζ δὲν ἔχει καμποῦρα στὴν πλάτη του". Κί ὅταν ἡ γυναίκα τοῦ φίλου του τὸν ἀντικρῶζει, "ὁ θυμασμὸς τῆς ἐσπᾶ μὲ παραφορά ποῦ τὸ ἀκροατήριον δικαιολογεῖ περίφημα. Τὶ δημοφφὺς ἄντρας! ἀναφωνεῖ τὴ κοιλία, ποτέ μου δὲν εἶδα ὁμοῖο του". Καὶ τὸ θυμασμὸ τῆς αὐτῶν, θὰ τὸν μεταδόσει καὶ στὶς φιλενάδες τῆς γιὰτὶ "δὲν κρατήθηκε νὰ μὴ μιλήσει καὶ στὶς ἄλλες γυναῖκες ποῦ ἴταν μαζί τῆς στὸ χαμάμ γιὰ τὸν τόσο ὠραῖο, τόσο καλοφτιαγμένον ἀγνωστο" (2).

Σὲ ἄρθρο ποῦ δημοσιεύθηκε στὸ ἔγκριτο γαλλικὸ περιοδικὸ "Mercury de France" στὰ 1906, ὁ συγγραφέας του Ρ. Risal, περιγράφοντας τὸν τουρκο Καραγκιόζη, ἀναφέρει πῶς "αἱ χειρονομίαι του εἶναι ἄσμενοι ... Δὲν ἔχει μὲν καμποῦρα ν εἰς τὰ πόδια, ἀλλὰ φαλάκραν εἰς τὸ βρέγμα καὶ τὸ μέτωπον". Εἶναι ἀκόλαστος, φαῦλος, ὑβριστῆς, κομπορημιῶν". Καὶ σ' ἄλλο σημειῶ, ὁ τουρκὸς Καραγκιόζης χαρακτηρίζεται: "Πάντοτε οἰνόφλυξ, καὶ ἔτοιμος νὰ δώσει μαχαίριες, γάλλει ἀισθηματικὰ ἄσματα ὑπὸ τὰ παρὰ τῶν ὠραίων" (3).

Ὁ Ἄνρι Ριβιέρ, γάλλος ἀξιοματικὸς τοῦ Ναυτικοῦ ποῦ ἐπισκέφθηκε πολλὰς ἀσιατικὰς χώρες, στὸ βιβλίο του "Πιερρό" (1848), ὅπου κάνει πολὺ εὐστοχες κρίσεις γιὰ τὴν ἰταλικὴ κομωδία, ἀναφέρεται στὸν τουρκο Καραγκιόζη καὶ νὰ πῶς τὸν περιγράφει: "Ὅσο γιὰ τὸν Καραγκιόζ εἶναι περισσότερο ὁ θεὸς Πρίπιος ἀναστημένος παρὰ ἀνθρώπινο πλάσμα. Ψηλὰ ἀπ' τὸ πατᾶρι του διδάσκει τὸν κνισμὸ, τὴν ἀκολασία καὶ τὴ σκληρότητα στὸν ἀγράμματο λαὸ ποῦ τὸν ἀκούει γελῶντα μὴ ξέροντας ἀπ' τὸν ἔρωτα παρὰ μόνον τὴν κτηνωδία του".

Θά 'ταν, στ' ἀλήθεια, πολὺ δύσκολο ν' ἀναγνωρίσει κανένας στὶς παραπάνω περιγραφὰς τὸν γνωρίμο συμπατριώτη μας Καραγκιόζη, τὸν τρικάμπουρο, σημειωμένο, σακάτη, στραβοκάνη κί ἀλλοίθωρο ποῦ ὅταν τὸν βλέπουν ξαφνικά οἱ γυναῖκες φεύγουν τρομαγμένες φωνάζοντας: "Ἄχ! μαμάκα μου ἕνας πύθηκας".



(1) Siyavusgil, Sabri Esat "Karagöz. Son histoire, ses personnages" Istanbul 1951

Φιγούρα, ὕψος καὶ στάση φέρουν ἀμέσως στὸ νοῦ τὸν Καραγκιόζη μας. Ἀολεκτικὸς ζωγραφισμένος σὲ πιάτο τῆς Ἐταιρίας τῶν Ἰνδιῶν (18ος αἰώνας). Μουσεῖο Κωνσταντινῆ, στὸ Παρίσι

(2) Gerard de Nerval "Voyage en Orient, Paris 1851

(3) "Θέατρο" τεύχος 10, σελ. 26 (3) Μετάφραση Ἀλέξ. Παπαδιαμάντη "Θέατρο" 10, σ. 29

Τὸν μόνιμα ἐυπόλητο καὶ κουρελή, ποὺ δὲν ἀνοίγει ποτὲ τὸ στόμα του νὰ τραγουδήσει, μοναδικὴ ἐξαίρεση στὰ κύρια πρόσωπα τοῦ θιάσου του. Ὁ ἀμοραλιστὸς τοῦ Ἑλληνα Καραγκιόζη δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν ἀνατολίτικη λαγνεία καὶ τὴν ἀθώα χωρατατζίδικη διάθεση τοῦ τούρκου συναδέλφου του. Ἐκδηλώνεται ἐπιθετικὰ κ' εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς ὄχι λιγότερο ἐνδιαφέρουσες ὕψεις τῆς προσπάθειας τῶν ταπεινῶν ν' ἀποκαταστήσουν τὴ στοιχειώδη ἰσορροπία στὶς κοινωνικὲς σχέσεις, μὲ μιὰ ποικιλία μέσων ποὺ ξεκινοῦν ἀπ' τὴν κλεψιά καὶ φτάνουν στὸ ὀδόφραγμα. Ὁ Ἕλληνας Καραγκιόζης, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, εἶν' ἀνέραστος. Ἀκόμα κι ὅταν παντρολογεῖται ἢ ἀρραβωνιάζεται, λίγο σκοτιζεται γιὰ τὴ γυναῖκα ποὺ διαλέγει. Ὁ νοῦς του εἶναι πάντα στὴν κουζίνα, παράδεισο γιὰ τὸ ταλαιπωρημένο καὶ σχεδὸν μόνιμα ἀδειανὸ στομάχι του. Εἶν' ὅμως ἀρχηγὸς μιᾶς περιέργης οἰκογένειας ποὺ ἀποτελεῖται ἀπ' τὴ νόμιμη γυναῖκα του, καὶ τὰ τρία παιδιά του, κοιμένα καὶ ραμμένα στὸ ἴδιο μ' αὐτὸν σουλούπι. Σέβεται τὸ στεράνι του καὶ ποτὲ δὲν ἀναφέρεται σὰ σύζυγος ποὺ ἀπατᾷ τὴ γυναῖκα του.

Τοῦτες οἱ σύντομες μὰ ἀρκετὰ χαρακτηριστικὲς, νομίζουμε, παρατηρήσεις ποὺ προκύπτουν ἀπ' τὴ σύγκριση τῶν δύο ὁμώνυμων θεατρικῶν προσώπων, ὀδηγοῦνε ἀναγκαστικὰ στὴν ἀναζήτηση ἄλλων προσώπων ποὺ, σίγουρα, θὰ ἐπηρέασαν τὴ διάπλαση τόσο τῆς μορφῆς ὅσο καὶ τοῦ χαρακτῆρα τοῦ Ἑλληνα Καραγκιόζη, στοιχεῖον ἀξεχώριστα δεμένον σ' ἓνα θέατρο ὅπου τὰ πρόσωπα εἶν' αὐστηρὰ τυποποιημένα. Κ' εἶναι λογικὸ νὰ στραφοῦμε, σ' αὐτὴ μας τὴν ἀναζήτηση, στὸ χῶρο τοῦ Δυτικοῦ Θεάτρου κ' ἰδιαίτερα τοῦ Ἰταλικοῦ, πρὶν ἀπ' ὅλα γιὰ τὴ γενικότερα τὸ ἰταλικὸ πολιτιστικὸ στοιχεῖο, ἔχει μιὰ ἐντονὴ παρουσία στὸν τόπο μας. Περ' ἀπὸ τὴ γειτνίαση, ἢ μακρόχρονη κατοχὴ ἑλληνικῶν περιοχῶν ἀπὸ τὰ κράτη τῆς ἰταλικῆς χερσονήσου, δημιουργήσε τὶς ὕλικές προϋποθέσεις μιᾶς τέτοιας ἐπίδρασης.

Στὸν τομέα τοῦ θεάτρου, ἀπ' τὴν πρώτη κιόλας ματιὰ, σταματᾶμε σὲ μιὰ οἰκογένεια θεατρικῶν προσώπων ποὺ γεννήθηκε καὶ δοξάστηκε στὴν γειτονική μας Ἰταλία. Πρόκειται γιὰ τοὺς Ζάνι ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸν πυρῆνα τῆς Κοιμῆντια ντέλλ' ἄρτε καὶ σκόρπισαν ἀπογόνους κ' ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς πατρίδας τους. Τρεῖς ἀπ' αὐτοὺς ἀξίζει νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν στὴν προσπάθεια νὰ βροῦμε τὶς ἐπιδράσεις ποὺ ἀσκήθηκαν στὴ διαμόρφωση τοῦ Ἑλληνα Καραγκιόζη. Ὁ Ἀρλεκίνος, ὁ Μπριγκέλλα, ὁ Πουλτανιέλλα.

Ὁ Ἀρλεκίνος, ἀδάμαστο τελώνιο, γέννημα τοῦ σατανᾶ, πλάσμα πρωτεϊκό, ἀλλάζει ἀδιάκοπα μορφή, ἐπαγγέλματα, ἀκόμα καὶ ... φύλο! Γίνεται Ἄρτεμις, Ἐρμῆς, Φαέθων κ' εἶναι χαρακτηριστικὲς μερικὲς ἀπὸ τὶς κωμῳδίες ὅπου πρωταγωνιστεῖ. Ὁ Ἀρλεκίνος γιατρός, Ὁ Ἀρλεκίνος ταβερνιέρης, Ὁ γάμος τοῦ Ἀρλεκίνου, Ὁ Ἀρλεκίνος αὐτοκράτορας τῆς Σελήνης, Ὁ Ἀρλεκίνος Μωάμεθ, Ὁ Ἀρλεκίνος ὑπερασπιστὴς τοῦ Ὀμήρου, Ὁ Ἀρλεκίνος κοσμηματοπώλης, Τὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀρλεκίνου, Ὁ Ἀρλεκίνος ... ἀσπρορουχοῦ στὸ Παλάτι.

Ἐκίνησε φτωχὸς καὶ κουρελής. Τὸ κοστῶνι του ἦταν γεμάτο πολυχρόμια μπαλῶματα ποὺ ἀργότερα ἐξελιχθηκαν σὲ συμμετρικὰ τρίγωνα καὶ καταλήξανε στὸς πολύχρωμους ρόμβους μὲ τὸν ἐντονο διακοσμητικὸ τους χαρακτήρα. Ἔχει ἐξαιρετικὴ ἐπίδοση στὴν κλοπὴ καὶ, συχνά, ἔχει τὸ νοῦ του στὴν κουζίνα ἀπ' ὅπου βγαίνουν γαργαλιστικὲς εὐωδίες. Ὁ γάλλος συγγραφέας Μαρμοντέλ, μιλώντας γι' αὐτὸν λέει: "ὁ χαρακτήρας του εἶναι χόμα ἀμάθειας, ἀφέλειας, σπιριτάδας, βλακειᾶς καὶ χάσης" καὶ τὸ Calendrier historique des Théâtres (1751) τὸν περιγράφει σὰ "λαίμαργο, πιστὸ, δραστήριο καὶ ἀπὸ φόβο ἢ συμφέρον ἐπιχειρεῖ κάθε εἶδους κατεργαγίᾶς καὶ ἀπάτες".

Εἶν' οἰκογενειάρχης καὶ ὁ καυμὸς του εἶναι πῶς θὰ θρέψει τὰ παιδιά του ποὺ τοῦ μοιάζουσε φτυσά, ντυμένα μὲ τὰ ἴδια ἀκριβῶς ὅπως κ' ἐκεῖνος ρούχα. Συνηθισμένη ἀνταμιοβὴ γιὰ ὅσα κάνει εἶναι τὸ ξυλοφόρτωμα. Κάποιο ἀπ' τ' ἀφεντικὰ του, μάλιστα, δὲν τὸν ξεγνά καὶ στὴ διαθήκη του καὶ παραγγέλλει "νὰ τοῦ δώσουν ἑκατὸ ραβδιές". Πονηρὸς, τετραπέρατος, ἀναιδὴς, συχνὰ κυνικός, χωρατατζῆς ἀσυναγώνιστος, λαίμαργος, ψεύτης καὶ κλέφτης, ὁ Ἀρλεκίνος εἶν' ἀπ' τὰ πῖο δαιμονισμένα πλάσματα στὸ παγκόσμιον θέατρο.

"Ἄλλη ὕψη τοῦ Ἀρλεκίνου εἶναι ὁ κατεργάρης καὶ τεμπέλης Μπριγκέλλα μὲ τὴν ἀλεπουδίσια μάσκα. Τὸ μεγάλο ταλέντο του εἶν' ἡ κλεψιά. Γι' αὐτὸ γίνεται ἡ ἀπολογία τῆς καὶ θεωρητικὸς τῆς: "Δὲν πρέπει νὰ λέμε κλέφτης, μὰ τετραπέρατος μαθηματικὸς ποὺ βροῖσκει ἓνα πράγμα πρὶν τὸ χάσει ὁ ἀφέντης

*A Dieu mon Roy, & Reine, & mes Amis
Pour vous obeyr se m'en vray a Paris.*



Ὁ Ἀρλεκίνος μὲ τὰ "Κολλητήρια" του. Στὴ ράχη του σηκώνει τὰ τρία μικρότερα. Τ' ἄλλα δύο, πενιαλὰ καὶ λαίμαργα σὰν τὸν πατέρα τους, κρατοῦν κοντάλι καὶ πιάτο μὲ φαγητό. Γκραβούρα ἀπ' τὶς "Ῥητορικὲς συνθέσεις τοῦ Ντόν Ἀρλεκίνου", ἓνα εὐτράτελο βιβλίον τοῦ Τριστάνο Μαρτινέλλι, Λιών, 1601

του," καὶ μιλώντας γιὰ τὸν ἑαυτὸ του λέει: "Παρηγοῶ τὶς χῆρες κόττες, νιοθετῶ τ' ἀνήλικα κοτόπουλα καὶ προστατεύω τὰ ὄρφανὰ πατάκια. Ἀπελευθερώνω τὰ φυλακισμένα πορτοφόλια καὶ ρολόγια". Κοιμάται ὅπου βρεῖ κι ἀλλάζει σπάνια ρούχα. "Ἡ πλύστρα, λέει, δὲν πλένει τὸ πονκάμισό μου γιὰτὶ φοβάται μὴ βρωμίσει τὸ ποτάμι" (4).

Ὁ Πουλτανιέλλα προκαλεῖ τὸ γέλιο μὲ τὸ σουλούπι του, ὅσο καὶ μὲ τὰ χωρατὰ του. Καμπούρης, μυταράς, κακοφτιαγμένος, "εἶν' ἓνας ἐπικούρειος, λέει ὁ Ντυσαρτρ, μὲ τὸ λαϊκὸ περιχόμενον τῆς λέξης.

Ἰσως γι' αὐτὸ σκόρπισε καὶ περισσότερους ἀπογόνους ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς πατρίδας του κ' ἔγινε διάσημος ὅσο κ' οἱ πολὺ ὀραϊότεροι συναδέλφοί του.

Ἀναφερθήκαμε σὲ τρία ἀπὸ τὰ κυριώτερα πρόσωπα τῆς Κοιμῆντια ντέλλ' ἄρτε καὶ παρουσιάσαμε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς καὶ τὸν χαρακτήρα τους. Νομίζουμε πῶς δὲ θὰ ἦναι ὑπερβολὴ ἂν συμπεράνουμε πῶς ὁ Ἕλληνας Καραγκιόζης φαίνεται νὰ συγγενεῖται πῖο πολὺ μὲ τὴν οἰκογένεια τῶν ἱταλῶν Ζάνι παρὰ μὲ τοὺς "αὐτόχθονες τοῦ τούρκικου μαχαλά" καὶ τὸν τούρκο συνάδελφό του.

Ἡ ἀνέρευση ὅμως κοινῶν σημείων καὶ ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στὸς ἰταλοὺς Ζάνι καὶ τὸν Ἕλληνα Καραγκιόζη, βάζει αὐτόματὰ καὶ τὸ πρόβλημα τῆς γενικότερης ἐπίδρασης τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου στὶς διάφορες μορφὲς Λαϊκοῦ Θεάτρου μὲσα στὰ ὅρια τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας. Ἐδῶ, θὰ πρέπει ν'

(4) Pierre Louis Duchartre "La commedia dell' arte et ses enfants" Paris 1955.

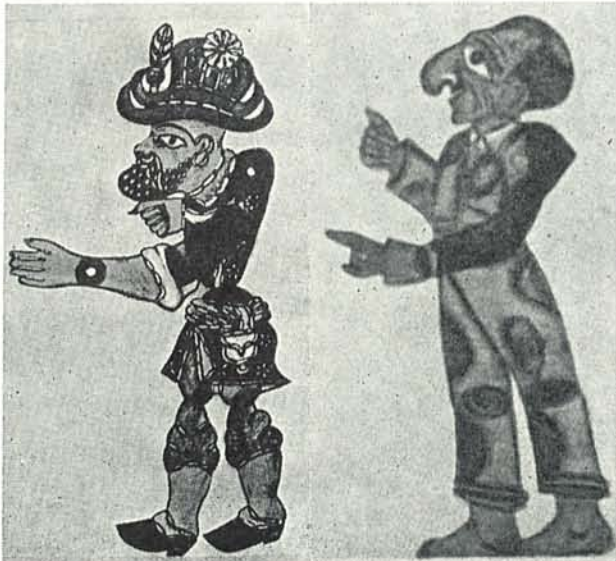
ἀναφέρουμε πώς ἡ ἀποψη πού συχνά ὑποστηρίζεται, πώς ὁ Καραγκιόζης ἦταν τὸ μόνο θέαμα στὴν Τουρκία γιὰ τὴ ῥωμαιοβυζαντινὴ θρησκεία ἀπαγορεύει τὴ μίμηση ζωντανῶν προσώπων, εἶναι μερικὰ μόνο σωστή. Σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη του γιὰ τὸ Τούρκικο λαϊκὸ θέατρο, ὁ τούρκος ἐρευνητὴς Μετίν "Αντ" (6) δίνει ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γύρω στὸ θέμα αὐτό. "Τὸ θέατρο, γράφει, ἐπειδὴ ἐθεωρεῖτο κατώτερο ἀπ' τὴν ποίηση καὶ τὴν καλογοραμένη πεζογραφία, ἀναπτύχθηκε μόνο στὸ λαϊκὸ ἐπίπεδο". Εἶναι γνωστὸ, ὑποστηρίζει, ὅτι ὑπῆρχαν θίασοι ἠθοποιῶν στὴν Τουρκία σὲ πολλὰ μακρυνὰ παρελθόν, πού ὁ ἴδιος τοποθετεῖ γύρω στὸ 16ο αἰώνα. Οἱ θίασοι αὐτοὶ ὀνομάζονταν "Κὸλ" καὶ τὰ μέλη τους ἦταν προπάντων Ἕλληνες, ἀρμένιοι ἢ ἔβραιοι. Οἱ ἀξιωματικοὶ τοῦ κράτους καὶ τῆς Αὐλῆς, ἔδιναν στοὺς θεατρίνους αὐτοὺς κάποια ἐλευθερία στὴ δράση τους μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς ὁ Μέγας Βεζύρης καὶ τὰ ἐπίσημα πρόσωπα δὲν θὰ περιλαμβανόνταν στὴ σάτιρά τους. Οἱ παραστάσεις τους ἦταν αὐτοσχέδιες καὶ μπουφόνικες. Ἡ σημαντικότερη ὅμως ἐκδήλωση λαϊκοῦ θεάτρου ἦταν τὸ θέατρο "Ὁρτά Ὀγιουνού" πού, κατὰ τὸν Μετίν "Αντ", ἔχει πολλὰ παλιὰ ρίζες στὴν Τουρκία κ' ἡ προέλευσή του ἀποδίδεται ἀπὸ τούρκους ἐρευνητὲς "στὴν ἀρχαία τέχνη τῶν ἐλλήνων μίμων".

Ὁ Π. Ριζάλ, στὸ ἄρθρο πού μνημονέψαμε παραπάνω, ἀναφέρει πὼς "Κατὰ τὴν ταραχὴ ἐποχῆν τοῦ Ἀβδούλ Χαμίτ Α' καὶ τοῦ Σελίμ Γ' (1774 - 1808) ὁ Καραγκιόζης ἐγέννησε ἐν ἰδιαιτέρῳ θεάτρῳ, τὸ Ὁρτά Ὀγιουνού, τὸ ὁποῖον παίζεται εἰς εἶδος κωμίστρας μὲ βραχείας διαστάσεις. Τὰ ἐκ χαρτολίου νευρόσπαστα ἀντικατέστησαν ὑποκριταὶ μὲ σάρκα καὶ ὀστά".

Ἡ ὀνομασία Ὁρτά Ὀγιουνού, σημαίνει, κατὰ λέξη, "κωμῳδία πού παίζεται στὴ μέση", εἶδος κυκλικοῦ θεάτρου, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ θέατρο παρουσιάζει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν καθαρὸν θέατρο αὐτοσχεδιασμοῦ. "Οἱ ἠθοποιοὶ παίζουν ὅπως θέλουσι, προσθέτοντες μιμικρὰ καὶ σημικὰ εἰς τοὺς χαριεντισμοὺς τους τοὺς αὐτοσχεδίους", γράφει ὁ Π. Ριζάλ καὶ ὁ Μετίν "Αντ" ἀναφέρει πὼς τὸ Ὁρτά Ὀγιουνού ὅπως συνέβαινε μὲ τὸ θέατρο Σκιῶν, δὲν παρίστανε ἔργα μὲ σαφῶς καθορισμένη ὑπόθεση, ἀλλὰ μιὰ σειρά ἀπὸ σκηνὲς ἐλεύθερα συνδεόμενες πάνω σ' ἓναν καμβά. Δὲ θὰ ἐπεκταθοῦμε περισσότερο σ' αὐτὴ τὴ σημαντικὴ μορφή τούρκικοῦ θεάτρου. Ἐκεῖνο πού 'χει ξεχωριστὴ σημασία εἶναι πὼς τὸ θέατρο αὐτὸ δέχτηκε τὴν ἐπίδραση τῆς ἰταλικῆς Κομμέντια. Στὴν ἀρχὴ ἐπαίξε, ἀναφέρει Π. Ριζάλ, "τὰ δράματα τοῦ Μπερντέ κ' ἐπρόσθεσαν ἀκο-

(5) Metin And "A History of Theater and popular Entertainment in Turkey" Ankara 1963-1964.

Ἄριστερά, ὁ καλοφτιαγμένος, ὁμορφοντυμένος τούρκος Καραγκιόζ. Φιγούρα ἀπ' τὴ μελέτη τοῦ Σιγιαβούσκιζ. Δεξιά, ὁ κακομούτσουνος, κωμικὸς Ἕλληνας Καραγκιόζης. Φιγούρα Α. Μόλλα



λοῦθως εἰς τὸ δραματολόγιον των, τὸ λίαν ἰσχύον, παροδίας τινὰς κατὰ μίμησην τῶν ἰταλῶν". (6) Κι ὁ Μετίν "Αντ" ἀναφέρει πὼς τὸ 19ο αἰώνα τὸ ἔργον τοῦ Μολιέρου ἐπῆρεσε τόσο τὸ Ὁρτά Ὀγιουνού, ὅσο καὶ τὸν Καραγκιόζ ὅπου παίχτηκαν πολλὰς ἐλεύθερες διασκευές, προπάντων τοῦ Φιλόγουρου καὶ τοῦ Ταρτούφου. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μολιέρου, ὁ Π. Ριζάλ γράφει: "τινὰ ἐξ αὐτῶν (τῶν ἔργων) εἶναι δανεισμένα ἀπὸ τὰς ὑποθέσεις τοῦ Μολιέρου. Ὁ Ἀρπάγαν, ὁ Σκαλίπος ὁ Ταρτούφος ἐμφανίζονται ὑπὸ τουρκικῶν ὀνομα". Κι ὁ Πέρσης, ὅμως, ἐρευνητὴς Μετζιτ Ρεζβανὶ βεβαιώνει κατηγορηματικὰ τὴν ἰταλικὴν ἐπίδραση στὸ Ὁρτά Ὀγιουνού. "Εἶναι γνωστὸ, ὑποστηρίζει, πὼς στὴν Τουρκία, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέατρο Σκιῶν δὲν ὑπῆρχαν ἄλλα θέατρα. Δὲ λογαριάζουμε τὰ θέατρα καὶ τοὺς πλανόδιους θεατρίνους Ὁρτά Ὀϊνί, γιὰ τὴν ἐν μέρει μὲν ἰσχυρὰν τὴν ὑπαρξὴν τους στὸ Ἀντικὸν θέατρο" (7).

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς Κομμέντια καὶ τῶν προεκτάσεων τῆς στὸ Τούρκικο λαϊκὸ θέατρο, ἐνδιαφέρουν οἱ ἐπίδρασεις πού ἐνδεχόμενα ἀσκήθηκαν ἄμεσα στὸν Ἕλληνα Καραγκιόζ. Στὸ κεφάλαιο αὐτὸ ἀποκτᾶ ἰδιαίτερη σημασία ἡ ἰταλικὴ καὶ μάλιστα βενετσιάνικη παρουσία στὰ Ἐφῆ, ὁφείλουσε, νησιὰ Ἕλληνας, σ' ἐλάχιστη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα. Περ' ἀπὸ τὴν διαπιστωμένη καὶ πλατειὰ ἐπίδραση τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου στὸ ἐφτανησιώτικον θέατρο κ' ἰδιαίτερα τὸ λαϊκὸ, ἡ ἴδια ἢ σύνθεσις τοῦ πληθυσμοῦ, σ' ἀστικά κέντρα τουλάχιστον, ὀδηγεῖ στὴ βεβαιότητα πὼς θίασοι ἰταλῶν μισροβιζατοῦ, κυκλοφοροῦσαν στὰ Ἐφῆ. "Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὴν ἀριστοκρατικὴν φιλίαν πού ἀπαρτίσαν τὰ Σιμβούλια τῶν εὐγενῶν τῶν Ἐφῆ νησιῶν ἦσαν ἰταλικές", γράφει ὁ Δ. Ρόμας (8). Ἐτσι ἀκόμα κ' ἡ παράσταση τῶν "Περσῶν" τοῦ Αἰσχύλου, στὴ Ζάκυνθο στὰ 1571, δόθηκε σὲ ἰταλικὴ μετάφραση! Ἡ Κέρκυρα διαθέτει θέατρο ἀπὸ τὸ 17ο αἰώνα ὅπου ἐπαίξαν ἰταλικοὶ θίασοι. Δυστυχῶς δὲν ἐρευνηθήκαν ἀκόμα ἀρκετὰ τὰ Ἀρχεῖα τῶν ἐφῆ νησιῶν πού ἡ ἐπίσημη ἀδιανομία, ἡ φωτιά, οἱ σεισμοὶ κ' ἡ ἀπληστία ἀπίθανων συγγενῶν, κατόχων πλοῦσιου ὕλικου, τὰ στέρησαν ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴν ἔρευνα.

Ἀκριβῶς στὴ γειτονικὴ Ἠπειρο μὲν βόσκοντες νὰ τοποθετηθεῖ ἡ διαμόρφωση τοῦ Ἕλληνα Καραγκιόζ. Στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα, τὰ Γιάννενα γνώρισαν ἐξαιρετικὴν ἀνθήση. "Κάτω ἀπὸ τὴν διοίκηση τοῦ Ἀλῆ, τὰ Γιάννενα γίναντο ἡ πνευματικὴ πρωτεύουσα τοῦ ἑλληνισμοῦ. Οἱ μουσουλμάνοι σπουδάζαν τὰ ἑλληνικὰ πού ἦταν ἡ φιλολογικὴ γλῶσσα τῆς Νότιας Ἀλβανίας, ὅσο κ' οἱ χριστιανοὶ" ἀναφέρει ὁ ἀγγλὸς ἱστορικὸς Φίνλεϋ. Κι ὁ Κ. Μπίρης, στὴ μοναδικὴ μελέτη πού ἐπιχειρεῖ νὰ βγάλει τὸ πρόβλημα τοῦ ἑλληνικοῦ Καραγκιόζ ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν θρύλων, ὑποστηρίζει πὼς ὁ Καραγκιόζης μας:

"εἶναι καθαρὸν δημιούργημα ἑλληνικὸν τῆς Ἠπείρου καὶ μᾶς ἔρχεται ἀπὸ τὰ Γιάννενα" καὶ σχετικὰ μὲ τὴ γένεσή του: "ἡ παράδοσις πού διέσωσαν οἱ νεώτεροι καραγκιόζοπαῖχτες ἀναφέρει σὰ δημιουργὸν τοῦ κάποιον γιαννιώτη συνιδεῶφό τους, Ἰάκωβον. Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ Ἀλῆ Πασάς φιλοδοξώντας νὰ γίνῃ σουλτάνος ἀκολοῦθοῦσε στὸ κινῆμα τῶν τρεπτοῦς ζωῆς πού ἐπικρατοῦσαν στὰ σουλτανικὰ σεράγια καὶ, κοντὰ σ' ἄλλα, καὶ ψυχαγωγία δική του καὶ τοῦ χαρμεῖοῦ του ἔστησε Καραγκιόζ - μερντέ μὲ καλλιτέχνην - ἐμνηρωτὴν του, τὸν Ἰάκωβον" (9). Στὸ σημεῖον αὐτὸ πρέπει νὰ ἐλπίζουμε πὼς πολλὰ διαφωτιστικὰ θὰ προσφέρει ἡ συστηματικὴ ἔρευνα τῶν ἀρχείων τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀλῆ - Πασᾶ.

Περιοριστήκαμε νὰ ὑποδηλώσουμε κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στοὺς τύπους τῆς Κομμέντια ντελλ' ἄρτε καὶ τὸν Ἕλληνα Καραγκιόζ, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ χτυπητὴ διαφορὰ του ἀπὸ τὸν τούρκον Καραγκιόζ κ' ἐπιχειρήσαμε νὰ βάλουμε σημάδια γιὰ τὸ δρόμο πού ἐνδεχόμενα ἀκολοῦθησε ἡ ἐπίδραση τῶν Ζάνι στὸ κατ' ἐξοχὴν λαϊκὸν μας θέατρο. Τὸ θέμα, ὅμως, δὲν ἐξαντλεῖται ὅσο θὰ μένουν ἀγνωστες καίριες πλευρὲς τοῦ ἔθνικοῦ πολιτιστικοῦ μας βίου καὶ θὰ μένει ἀνοιχτό, ὅσο δὲν ολοκληρώνεται ἡ ἐξονυχιστικὴ ἔρευνα τῶν ἀρχείων καὶ ἄλλων πηγῶν πού ἀναφέρονται σὲ τέσσερις αἰῶνες ἀνυπαρξίας ἐλεύθερου ἑλληνικοῦ κράτους.

ΤΑΚΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ

(6) Μετ. Ἀλέξ. Παπαδιαμαντή. "Θέατρο" τευχ. 10, σελ. 29.
 (7) Medjit Rezvani "Le Théâtre et la danse en Iran" Paris.
 (8) "Θέατρο" τ.14, (ἀφιέρωμα Ἑπτανησιακοῦ Θεάτρου), σ.33.
 (9) "Θέατρο" τευχ. 10, (ἀφιέρωμα Καραγκιόζης), σελ. 13.

ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΠΡΟΑΙΩΝΙΑ ΡΙΖΑ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ Ι. ΚΑΚΟΥΡΗ

Τις πρώτες καταβολές του θεατρικού είδους πολλοί έρευνητές τις ανάζητάν μέσα από τη λογική σκοπιά της έπιστήμης. Άλλοι, μέσα από τη σκοπιά της φιλοσοφίας, προσπαθούν να βαθύνουν στην ουσία των πρωτοβλάστων, που ξεκινημένα από τον αυτοσχεδιασμό, διαμόρφωσαν, τελικά, τη θεατρική τέχνη. "Όποια κι αν είναι η κατεύθυνση των έρευνών, θα βρούν στον Άριστοτέλη τον καθοδηγητή. "Ο φιλοσοφικός στοχασμός και το έπιστημονικό βλέμμα του Έλληνα φιλόσοφου, καθόρισαν "έσαι" τα ψυχο-βιολογικά και τα κοινωνικά αίτια που επέτρεψαν στον άνθρωπο να δημιουργήσει θεάτρο.

Όρισμένες μαρτυρίες του Άριστοτέλη, που άφορούν άμεσα τους προδρόμους του αρχαιοελληνικού δράματος, μένουν άμετακίνητες μέσα στους αιώνες και μάταια ζήτησαν να τις κλονίσουν κοινωνικοί άνθρωπολόγοι, θρησκευολόγοι κ' έλληνοεπιστήμονες. Οι μαρτυρίες αυτές είναι ακόμα πιο σημαντικές γιατί δέν προσανατολίζουν μονάχα τον έρευνητή της προϊστορίας του αρχαιοελληνικού θεάτρου, αλλά, εύρύτερα, τον έρευνητή του θεάτρου κάθε άλλου ιστορικού λαού. "Αν μάλιστα βαθύνουμε στο νόημα που 'χουν όρισμένες συνοπτικά εκφρασμένες άπόψεις του Άριστοτέλη, φωτίζονται οι φυσικές πρωτοπηγές του οικουμενικού φαινομένου που όνομάζουμε "θεατρικό είδος". Οι πηγές αυτές, έχοντας για βάση άμετακίνητα ένστιχτα κι άναλλοιώτες ψυχοβιολογικές παρορμήσεις του ανθρώπου, πλάθουν έξω χρόνου και τόπου μορφές θεάτρου, που η όμοιοτυπία τους επιτρέπει γενικεύσεις και άναλογικές συγκρίσεις.

Στο γνωστό χωρίο της "Ποιητικής" (1449α, 12) ύπάρχει μαρτυρία βαρυσήμαντη για την προϊστορία του αρχαιοελληνικού δράματος, που, αν την προεκτείνουμε, είναι επίσης σημαντική και για την προϊστορία της δραματικής τέχνης των ιστορικών λαών. Στην ίδια αυτή μαρτυρία τονίζεται η σημασία του αυτοσχεδιασμού για τη γένεση του τραγικού και του κωμικού δράματος: "... γενομένης δ' ουν άπ' αρχής α α τ ο σ χ ε δ ι α σ τ ι κ η ς και αυτή (ή Τραγωδία) και η Κωμωδία και η μὲν από των εξαρχόντων τον διθύραμβον, η δὲ από των τά φαλλικά...". "Άμεση λοιπόν άπαρχή του αρχαιοελληνικού δράματος είναι ο αυτοσχεδιασμός και έμμεση για την Κωμωδία τὰ φαλλικά έθιμα των διονυσιακών πανηγυριών και για την Τραγωδία μια τελετουργία της διονυσιακής λατρείας: ο διθύραμβος, που έκλεινε "δυνάμει" μέσα του το θεατρικό σπέρμα. "Άλλ' ο διθύραμβος ήταν ένα δ ρ ω μ ε ν ο (έτσι όνομάζονται οι δραματοποιημένες ιερουργίες) και τὰ δ ρ ω μ ε ν α (όχι μονάχα τὰ συγκεκριμένα αρχαιοελληνικά, αλλά τὰ δ ρ ω μ ε ν α σαν ε Ι δ ο ς) διαπιστώθηκε ότι στάθηκαν οι έμμεσοι πρόδρομοι του τραγικού δράματος των λαών της Γης. Διαπιστώθηκε επίσης ότι το κωμικό δράμα τόσο των αρχαίων Έλλήνων όσο και των άλλων ιστορικών λαών, πήρε την πρώτη ύποτυπώδη διαμόρφωση του μέσα στην άνάλαφρη άτιμόσφαιρα των τοπικών λαϊκών πανηγυριών. Και λέγοντας "πανηγύρι" δέν έννοώ το έμποροπανηγύρι, αλλά την προέκταση της όλης γιορτής και τον μεταπλάσμο της σε πολύβουο χαρωπό γιορτάσι, κλίμα πρόσφορο για την άνάπτυξη του κωμικού και του σατιρικού στοιχείου. Από το πνευματικά ρηχό γροστέσκο ως την πνευματική σάτιρα, σ' όλες τις διαβαθμίσεις κι άποχρώσεις του, το κωμικό ριζώσε και μέστωσε στα γλεντοκόπια του λαού.

Πριν μπούμε στο θέμα της πρώτης δραματοποίησης του κωμικού διά του αυτοσχεδιασμού, άς δούμε τί είναι το "κωμικό", το στοιχείο που στηρίζει την αυτοσχεδιαστική ένέργεια του μίμου-δραματοουργού των λαϊκών πανηγυριών. Σύμφωνα με άπόψεις ειδικών, το κωμικό είναι το όμύζυγο του τραγικού. Δύναμη που "πληάζοντα από τη ζωή και συγγενεύοντα με την τέχνη" δίνει μιάν άζήμια διέξοδο στο περίσσειμα της ζωικής δύναμης του ανθρώπινου ψυχισμού. Το κωμικό στοιχείο, πολύπλευρο, άρνιέται να κλειστεί στα στενά όρια ενός όρισμού. Από τον Άριστοτέλη ως σήμερα, σοφοί κ' αίσθη-

τικοί ζήτησαν να το καθορίσουν, αλλά — καθώς γράφει ο Bergson — "το μικρό τουτο πρόβλημα διαφεύγει πάντα, γλιστρά, ξεμακραίνει και πάλι ύφώνεται σαν Ιταμή πρόκληση στη φιλοσοφική θεώρηση". Κατά τον Άριστοτέλη... "το γάρ γελοϊόν έστιν άμάτημά τι και αίσχος άνόδωνον και ού φθαρτικόν", δηλαδή ένα παιχνιδισμα που μήτε σ' αυτόν που το προκαλεί μήτε σ' όποιον το δέχεται φέρνει τον πόνο η το τσούξιμο της σάτιρας.

Το κωμικό δέν έχει κανένα σοβαρό επακόλουθο, δέν προκαλεί άνεπανόρθωτη βλάβη κ' έχει φυσικό κλίμα την άδιαφορία και την έλλειψη συγκίνησης. Κατά τον Bergson το γέλιο δέν έχει μαγαλύτερο έχθρό από τη συγκίνηση. "Λοκμιάστε, γράφει, για μιά στιγμή να ένδιαφεροθείτε μαζί με όσους αισθάνονται, δώστε στη συμπάθειά σας την εύρύτατη διάχυση, θα δείτε εύθύς και τὰ ελαφρότερα άντικείμενα να άποκτούν βάρος κ' ένα σοβαρό χρώμα να σκεπάζει όλα τα πράγματα. Άποσπασθείτε τώρα, παρακολουθείστε τη ζωή σαν άδιάφορος θεατής, πολλά δράματα θα γίνουν κωμωδίες". Γι' αυτό, αν το τραγικό στοιχείο θρέφεται από τον έντονο συναισθηματισμό, από τον άναβρασμό του πάθους και τη βίαιη σύγκρουση του έπιτακτικού πόθου με τον άπαγορευτικό φραγμό, το κωμικό, αντίθετα, "δέν μπορεί να έπιτελέσει την ένέργειά του παρά μονάχα αν πέσει πάνω σε ήρημη κι άκούμητη έπιφάνεια".

Και την ψυχικά άκούμητη αυτή έπιφάνεια, την άνάλαφρη άτιμόσφαιρα, τη βρίσκει στα χαρωπά πανηγύρια του λαού. Τά πανηγύρια, χαρούμενες στιγμές στην ιστορία της ανθρωπότητας, έθιμα παμπάλαια και τωρινά, κλείνουν όλη την έφεση της ψυχής μας για τη χαρά και το γέλιο. Κλείνουν τον έντονο πόθο μας για την, έστω φευγαλέα, άπόδραση από τους άδρσοσους κύκλους του συντηρητισμού, της καθημερινής επανάληψης, κλείνουν όλη την όρμη του παιχνιδιού, που μάς ξαναγυρνά στις χώρες της παιδικής μας όνειροφαντασίας. Μέσα στο πανηγύρι, ο άνθρωπος, έλευθερωμένος από πειστικές πραγματικότητες, φτάνει σε ένα νέο παιχνίδι: στη διακωμώδηση. Περιγελά τον έαυτό του, τις αδυναμίες του, κοροϊδεύει τους διπλανούς του, σατιρίζει τους νόμους, την κοινωνία, την ιστορία, ακόμα και τη θρησκεία. Πριν λίγο ήταν ο εύλαβής λατρευτής μέσα στο ναό του. Τώρα, πανηγυριώτης, φρασμένος στα έσχατα όρια της χαρωπής άλλοφροσύνης, διακωμωδεί όσια και ιερά. Σεπτά σύμβολα που, μέσα στα πλαίσια των ιερουργιών, βύθιζαν σε δέος και κατάνυξη τον λατρευτή, τα μεταβάλλει ο γλεντοκόπος σε άσεμνα έμβλήματα, που παίρνουν κωμικοσατιρικό χαρακτήρα και σκορπίζουν το γέλιο.

Η μάσκα, που στα ιερά δρώμενα ύψωνε τον άνθρωπο ως τὰ δράματα του θρησκευτικού βυθισμού του, στα δρώμενα του πανηγυριού καγχάζει. Τη σεμνή τελετουργική μεταμφίεση άντικαθιστά το χαρωπό μασκάρωμα, και τη μεγαλόπρεπη όρχηση του ιερού δρωμένου, ο άσύστολος κορδακισμός. Αντί για τον καθιερωμένο ύψηλό Λόγο που άνιστορεί πράξεις και πάθη θεών, αντί για τον ιερό κομμό, θρήνο τραγικό για θνήσκοντες θεούς, άντχει ο πολύβουος κόμος, το αυτοσχεδίο διαλογικό σκόμα, η δηχτική σάτιρα. Τη σεμνή προκαθορισμένη μιμητική δράση του ιερούργου, άντικαθιστά η αυτοσχεδιαστική δράση του γελωτοποιού. "Ο άυστηρά τυποποιημένος ιερός μύθος δίδει τη θέση του στο έναλλασσόμενο και άπρομελέτητο θέμα, η τυπική άνάπτυξη του θεϊκού δράματος, στην επινόηση της στιγμής ή παγκοσμιοτήτα, στην επικαιρότητα και το έσώτατο, το καθολικό άντίκρουσμα της ζωής, στην έπιφανειακή παρατήρηση των κοινωνικών περιστάσεων.

Στην Ελλάδα των κλασικών προηγμένων χρόνων, ο θεός Δίονυσος, σεπτή μορφή του τελετουργικού διθύραμβου, ο έλευθερωτής της ψυχής και δωρητής της πνευματικής βασιλείας, ξεπερσε στα διονυσιακά πανηγύρια με δωρητή του σταφυλιού σε "οίνου εύρετή", που πρόσφερε την εύκολη στιγμιαία λύτρωση



δι ή μιμική δράση έχει αυτάρκεια, αυτοτέλεια, φτάνει αυτή μόνη να δημιουργήσει ήδονή. Το παιδί όταν παίζει, δεν αισθάνεται (όπως ό ήθοποιος, όπως ό λαϊκός μίμος που αυτοσχεδιάζει) την ανάγκη ν' απλώσει και στους γύρω του τη συγκίνηση της δικής του ψυχής, που του προκάλεσε τη δημιουργική ενέργεια. Δηλαδή, το παιδί και στα μοναχικά και στα ομαδικά παιχνίδια του δεν αισθάνεται την ανάγκη του θεατή. Τόν ξένο, τόν άμέτοχο στο παιχνίδι του, δεν τόν επιθυμεί και ή τόν θεωρεί ένοχλητικό ή τόν παραμελεί. Το παιχνίδι, αυτή την άσυγκριτη χαρά της παιδικής ηλικίας μας, άνίκανο να τη στερηθούμε, τη συνεχίζουμε στην ένήλικη ζωή μας με νέες μορφές, έτσι που "νά μήν υπάρχει διακοπή συνέχειας μεταξύ της χαράς του παιχνιδιού στο παιδί και της ίδιας χαράς στον ένήλικα", τονίζει ό Β e r g s o n. Σε όρισμένες από τις νεες αυτές, μορφές παιχνιδιού ό ένήλικας άποζητά τόν θεατή και τέτοια είναι ή περίπτωση των "παιχνιδιών του λαού". Τα μιμικο - δραματικά παιχνίδια που πλάθει ό λαός σε μέρες πανηγυριών πηγάζουν από τό ομαδικό ύποσυνείδητο μιάς λαϊκής ομάδας, έχουν λοιπόν άντικειμενικότητα, γενικότητα γι' αυτό και είναι ικανά να χαρίζουν σε θεατές τη "χαρά των μιμημάτων".

"Ό,τι ονομάζουμε "παιχνίδια του λαού" είναι μιμοδράματα άπλοϊκά. Δεν τά στηρίζει, όπως τά ιερά δρώμενα, ή πίστη ότι έπηρεάζουν σωστικά τη ζωή των τελεστών, όμως ή ανθρώπινη ομάδα τ' άγάπησε, γιατί είναι φυσική ή κλίση μας προς τό "μιμείσθαι" και σύμφυτο σ' όλους μας τό "χαίρειν τοίς μιμήμασι". Σε ξένοιαστες άργόσχολες ώρες που ό άνθρωπος ξεκουράζεται και χαίρεται τό γύρω φώς του ήλιου, ή γεύεται τη θαλπωρή της προφυλαγμένης στέγης από τη βαρυσμηνιά, τότε σ' άλλους γεννιέται ή ψυχόρμητη διάθεση να εκφράσουν μιμικο - δραματικά τις παραστάσεις κ' έντυπώσεις τους, σ' άλλους ή επιθυμία να νιώσουν τη χαρά του θεάματος. Τα μιμικοδραματικά αυτά παιχνίδια του λαού μορφολογικά δεν ξεπερνάν πολύ τό παιδικό παιχνίδι, ώστόσο, άντιπροσωπεύουν την πρώτη συνειδητή μιμικο-δραματική έκφραση του ανθρώπου, έλευθερωμένη από τη στενή βιολογική ανάγκη και τη λατρευτική επίδιωξη. Τα λαϊκά αυτά παιχνίδια άνανδρίζουν από μιά πηγαία αυτοσχεδιαστική ικανότητα του ανθρώπου, από μιά στοιχειώδη καλλιτεχνική του ανάγκη. Είναι ή πρώτη οολή προσφορά του καλλιτεχνικού όρμέμφυτου, άκαθοδήγητη ακόμα από τό πνεύμα, στερημένη από την έπεξεργασία της τεχνικής κ' επαναλαμβάνει προαιώνια τις ίδιες σχεδόν μορφές, γιατί έχει πύοτερο την όμοιοτυπία του παιδικού παιχνιδιού, παρά τό διαφορισμό του αισθητικού δημιουργήματος.

"Αυτοφυή" ονομάζει ό Πλάτων τά παιδικά παιχνίδια "έπειδάν ξυνέλθουσιν (οί παίδες) αυτοί άνενρίσκονσι". Αυτοφυή είναι και τών λαών τά μιμικά παιχνίδια. "Ελάχιστα διαφορικά από τά παιδικά, όλοένα αυτοσχεδιάζονται και σβήνονται, φτάνει να βρεθεί ό επίδειξιμος μίμος, φτάνει να τό ζητήσει τό κέφι της στιγμής. Το κέφι αυτό άνανδρεύεται ομαδικά σε μέρες γιορτινές. Οι γιορτές τών λαών πάντα και παντού, παρά τις έξωτερικές παραλλαγές τους, εκφράζουν και ικανοποιούν τις ίδιες ψυχοβιολογικές ανάγκες, πηγάζουν από τις ίδιες έπιταγές κοινωνικότητας και συχνά περιλείπουν τους ίδιους θεατρικούς πυρήνες. Και πύοτερο από κάθε άλλη γιορτή της άνθρωπότητας, τό "Καρναβάλι" είναι τό κλίμα που κορυφώνεται ό θεατρικός αυτοσχεδιασμός. "Όποιο όνομα κι άν πήρε από τά πανάρχαια Βαβυλωνιακά και Αιγυπτιακά χρόνια ως τά Έλληνο-Ρωμαϊκά, από τις "Τρελλογιορτές" του χριστιανικού μεσαίωνα και της "Αναγέννησης ως τις σημερινές "Αποκριές", ή γιορτή αυτή, που γενικεύοντας την ονομάζουμε

"Καρναβάλι", στάθηκε τό πιο γόνιμο κλίμα όπου άναπτύσσονται τά θεατρικά στοιχεία, δια τό αυτοσχεδιασμού.

Τό Καρναβάλι, έλευθερο άνθισμα της χαρωπής διάθεσής μας, άκατάλυτη της άνθρωπότητας γιορτή, είναι μιά ύποκατάσταση του παιδικού μας παιχνιδιού, είναι τό προαιώνιο αυτοσχεδίο θεάτορ του κόσμου. Στις άποκριάτικες μέρες, που ή μίμηση κ' ή μεταμόρφωση απλώνονται παντού, παίζουμε με όλους και με όλα, σαν τά παιδιά. Και τό νέο αυτό παιχνίδι μας, βγαλμένο από τά βαθύτερα όρμέμφυτά μας, πλάθει και πάλι μορφές θεάτρον. Ό άνθρωπος, λευτερωμένος από πιέσεις της κοινωνικής ζωής, φτάνει σ' ένα άνώτερο παιχνίδι: στο χούμορ. Περιγελά τά πάντα και τους πάντας. Κολλάει μιά ψεύτικη καμπούρα στη ράχη του, μιά τεράστια μύτη στο πρόσωπό του, λές και στέκεται ειρωνικά άντίκρυ στη φύση κοροιδεύοντας τις άποτυχημένες προθέσεις της. Φοράει στραβά τη χάρτινη βασιλικιά κορώνα και τό γελοίο κόρδωμά του είναι ή σατιρική κριτική της συμβατικής άξίας τών κληρονομημένων τίτλων περιπαίζει, ό,τι δεν μπορεί να αλλάξει, ό,τι έχει, ό,τι μάταια άποζητά, ό,τι ένδόμυχα λαχταράει. Η μάσκα εκφράζει τις έσώτατες ψυχικές καταστάσεις του. Το πρόχειρο μασκάρεμά του ζωντανεύει παραμυθένια τέρατα, πλάσματα της λαϊκής φαντασίας, γελοιοποιεί άντιπροσωπευτικούς τύπους της κοινωνίας, παρωδεί γεγονότα και καταστάσεις της όλόγυρα ζωής. Ό μασκαράς, γέννημα της άστείρευτης μεταμορφωτικής και μιμητικής ροπής μας, είναι — από τά μακρινά περασμένα του κόσμου ως έμās — ό αιώνας μίμος. Ό ταπεινός αυτός γελωτοποιός, που τόν άντικρύζουμε τόσο συχνά πλάι μας στις πόλεις και στα χωριά μας, χωρίς να ύποψιαζόμαστε ποίο πανάρχαιο κειμήλιο άντιπροσωπεύει, ποίο παγκόσμιο όρμέμφυτο ικανοποιεί και ποίο κρυμμένο καλλιτεχνικό δυναμισμό κλείνει, είναι ό αυτοσχεδίος μίμος-δραματογράφος, που πλάθει στους δρόμους της πολιτείας και του χωριού τά "θεατρικά" δημιουργήματά του. Διαλέγεται, στιγμιτυπεί, μορφαζει, μιμείται, σατιρίζει, απορπίζοντας τό τρανταχτό γέλιο. Σμιλεύει χωρίς έπίγνωση συνθέσει δραματικές. Πλάθει, χωρίς κανόνες, χωρίς περιορισμούς, ένα έλευθερο θέατρο που, εύκολονόητο και άθάνατο, διαλαλεί έξω από τόν πρόναο της τέχνης τόν τεράστιο δυναμισμό του καλλιτεχνικού όρμέμφυτου. Φανερώνει πώς ή θεατρικότητα και μακριά από τών ιερών βωμών την αλγίδα, ούτε σβήνεται ούτε ναρκώνεται, γιατί είναι βαθιά ριζωμένη στην ανθρώπινη φύση, πολύ πιο στέρεα παρά οι βαλτοί κοινωνικοί θεσμοί κ' οι παροδικές λατρευτικές προθέσεις

"Όταν τό παιδί παίζει, λυτρώνεται από πόθους και πληθωρικές δυνάμεις που τό πιέζουν και χαίρεται μιάν όλότελα φυσική ήδονή. "Όταν ό ένήλικας φτάσει να δημιουργήσει τέχνη, δοκιμάζει—όπως γράφει ό Πλάτων (Νόμοι Ζ', 654 α.)—την "έναρμοίνιον αισθησιν μεθ' ήδονής", δηλαδή την αισθητική ήδονή. Και τό τεράστιο χάσμα άνάμεσα στο παιδικό παιχνίδι και στη δραματική τέχνη τό γεφυρώνουν τά αυτοσχεδία μιμικοδραματικά παιχνίδια τών λαών. Τα παιχνίδια αυτά συχνά προσφέρουν νέα δραματικά στοιχεία, μεστώνουν παλαιά, και μέσα από τά αυτοσχεδία χωρατά της γιορτεσκάας στιχομυθίας δραματοποιείται ό κομικός λόγος.

"Η "ύπόθεση", βάθρο του όποιο μιμοδράματος, χάρη στην αυτοσχεδιαστική έλευθεριότητα, προσλαβαίνει ποικίλο περιεχόμενο. Πλέκεται γύρω από μυθικές ή ιστορικές παραδόσεις του κάθε τόπου και συνθέστερα γύρω από έντυπωσιακά περιστατικά της κοινωνικής πραγματικότητας, που ρχονται να ταράξουν τό μονότονο κλίμα της επαρχιακής και χωριαλής ζωής. Ό γάμος, με τά καμώματα της ντροπαλής νύφης, του βιαστικού γαμπρού και της κακιάς πεθεράς ή δικαστική δια-

δικασία με τις στενοκεφαλιές του δικαστή, τις κουτοπονηριές του δικαζόμενου και τις φλυαρίες του κύρ-δικηγόρου· τὰ γιατροσόφια του σοφολογιότατου "γιατροῦ"· ἀκόμα και τὸ μακάβριο θέμα τῆς κηδείας σὲ παρωδία, ὅλα αὐτὰ συνθέτουν τὴν "ὑπόθεσις" στὰ μπουφόνικα παιχνίδια τοῦ λαοῦ.

Ἡ σημαντικότερη ὁμως προσφορά τῶν λαϊκῶν παιχνιδιῶν στὸ θέατρο εἶναι ἡ διαμόρφωση κομικῶν τύπων. Στὸ πρόσφορο κλίμα τῶν πανηγυριῶν, τὸ μιμητικὸ ὀρμέμευτο, συνταιριασμένο μετὰ τὴν κωμικο-σατιρικὴ διάθεση, χοντρομιλεῖ τύπους πού διακωμωδοῦν καταστάσεις, ἐλαττώματα φυσικά ἢ ἠθικά, τέτοια πού νὰ σκορπίζουν συνηθέστερα τὸ ἀκακο γέλιο, κάποτε τὴν τσουχερὴ σάτιρα. Τὰ μιμοδοραματικὰ παιχνίδια τοῦ λαοῦ — ὅπως κ' ἡ θεατρικὰ πῶ ἐξελιγμένη μορφή, δηλαδὴ, τὸ λαϊκὸ θέατρο — δὲν εἶναι παρὰ "ἀπλὴ διακωμώδηση τύπων πού ἡ κοινωνικὴ νοοτροπία πάτησε πάνω τους τὴ σφραγίδα τῆς γελοιότητος". Ὁ κομικὸς τύπος εἶναι ὁ πυρῆνας καὶ τῶν λαϊκῶν παιχνιδιῶν καὶ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου.

Σύμφωνα μετὰ τὴν ἀπόφαισιν ἐκείνων πού στοχαστικὰ ἐρεύνησαν τὴν πηγὴς τοῦ γέλιου, ὁ κομικὸς τύπος "θὰ ἀναπηδήσει, ὅταν ἄνθρωποι μαζεμένοι σὲ ομάδα κατευθύνουν ὅλη τὴν προσοχὴ τους σ' ἕνα ἄτομο, κατασιγάζοντας τὴν εὐαίσθησιν τους καὶ βάζοντας σὲ ἐνέργεια τὴ διάνοιά τους". Ἡ προσοχὴ τῆς ομάδας κατευθύνεται, συνήθως, σὲ ἀνθρώπους πού ξεχωρίζουν μετὰ κάποιον σωματικὸ ἐλάττωμα. Ἐλάττωμα, βέβαια, χωρὶς τραγικὸ χρῶμα ἢ τόσο ἀστείο στὴν ἐξωτερικὴ του ὄψη ὥστε στιγμιαία νὰ ἀποκομίζεται τὴ συμπῶνία καὶ τὴ βαθύτερη αἰσθαντικότητά. Ἡ κωμικὴ ἀκαμψία ἐνὸς καμπούρη π.χ. — ὅταν κοιταχθεὶ σὰν εἰκόνα, χωρὶς ν' ἀγγιχθεὶ τὸ τραγικὸ βάθος μιᾶς τέτοιας παραμόρφωσης — μπορεῖ νὰ γίνῃ πηγὴ κωμικοῦ. Ἐπίσης ἕνα αὐτοματικὸ "τίκ", μιὰ χειρονομία πού γίνεται καὶ ξαναγίνεται μετὰ μηχανικὴ ὁμοιομορφία σὰν τοῦ κουρδισμένου φασουλῆ, ἢ ἕνας ἀποκουραστικὸς στερεότυπος μορφασμός. Ἐπάρχουν πρόσωπα, γράφει ὁ Bergson, πού δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς κλαίνε ἀκατάπαυστα, ἄλλα πὼς γελᾶνε ἢ σφυρίζουν, ἄλλα πὼς φυσᾶνε ἀέναον μέσα σὲ μιὰ φανταστικὴ σάλπιγγα. Αὐτὰ εἶναι τὰ κωμικότερα πρόσωπα. Ἡ γελοιογραφικὴ μάσκα βασίζεται τὸ περισσότερο σὲ τέτοιους ἀμετάβλητους μορφασμούς.

Ὁ τρόπος τῆς ὀμιλίας καὶ τῆς προφορᾶς εἶναι συχνὰ μιὰ ἄλλη πηγὴ ἀπ' ὅπου ἀναβρῶζουν κωμικοὶ τύποι. Ὁ Φῶτος Πολίτης σὲ ἄρθρα του γιὰ τὴ γένεσι τοῦ τύπου μέσα στὸ λαϊκὸ θέατρο τονίζει πὼς ὁ ξένος ὀμὸγλωσσος πού θὰ κουβαλήσει μαζί του τὴν προφορὰ καὶ τὸν τόνο τῆς δικῆς του γεωγραφικῆς περιοχῆς, θὰ ξεχωρίσει ἀνάμεσα στοὺς "κοινοβιακοὺς" ἀστούς. Ἡ προφορὰ κι ὁ τόνος του θὰ κάνουν τὴν ἐντύπωση σὰν κάτι τὸ ἀφύσικο κι ἀλλόκοτο. "Ἡ κωμικὴ ἀπομίμηση τῆς κουβέντας του, γράφει, εἶναι τὸ πρῶτο κίνημα ὅλων καὶ τὸ πετυχαίνει κατὰ τὴν ἀντίληψή τους, περισσότερο, ὅπως περισσότερο σατιρίζει. Ἔτσι γρήγορα ὁ ξένος, μετὰ τὴ δημιουργικὴ — ἀναδημιουργικὴ — ἐρμηνεία τοῦ πῶς ταλαντοῦχου στὴν τέχνη τῆς μίμησης, γίνεται τύπος. Κι ὁ ἐντελὸς ἐξωτερικῶς ἀρπαγμένος αὐτὸς τύπος, μένει καὶ πλουτίζεται μετὰ τὴ συμβολὴ ὅλων". Τοὺς τύπους αὐτοὺς τοὺς δέχεται ἔπειτα τὸ λαϊκὸ θέατρο κ' ἔτσι πλάσθηκε ὁ Γάλλος Μαρσεζιέζος, ὁ Ζακυνθι-

νὸς Σιὸρ-Νιόνιος, ὁ Ρουμειώτης Μπαρμπα-Γιῶργος, ὁ Ἰταλὸς Pedrolino κ' οἱ τόσοι ἀνάλογοι κωμικοὶ θεατρικοὶ τύποι στὴν ἐλληνο-ρωμαϊκὴ ἀρχαιότητα.

Τὴν κωμικὴ φαντασία τροποδοτοῦν ἐπίσης καὶ ἠθικὰ ἐλαττώματα, ὅταν ἔχουν ἀνάλαφρο χρῶμα. Ἔτσι δημιουργοῦνται λογικῆς χαρακтерιστικοὶ τύποι: ὁ πονηρὸς μικροκατεργάρης, ὁ ἀκίνδυνος λαποδυτάκος πού κοροϊδεῖ τοὺς χαζοὺς καὶ ἀπλοῦκοὺς, ὁ σπαγγοραμμένος, ὁ προσποιημένος, ὁ ἀφρημένος, ὁ λιονταρῆς, ὁ ἀνόητος κορδωμένος πρετυεουσιάνος — παραφωνία μέσα στὴν ἀπλότητα τῆς λαϊκῆς ζωῆς — ὁ ἀρειμάνιος χωροφύλακας, ὁ σχολαστικὸς γραμματισσοῦμενος, ὁ σοβαροφάνης γιατρός, ὅλοι αὐτοὶ ξυπνᾶνε τὴ σατιρικὴ διάθεση στὸ λαό. Κατὰ τοὺς εἰδικούς, τὸ γέλιο τῆς ομάδας, πού διακωμωδεῖ τὸ ἐκτροχιασμένο ἄτομο, εἶναι ἡ ἀκακὴ τιμωρία πού ἐπιβάλλει ἡ σοφὴ λαϊκὴ κρίσις σὲ τέτοιες παρεκτροπές, ἐνῶ, ταυτόχρονα, σκορπίζει σὲ τιμωροὺς καὶ τιμωρούμενους τὸ κέφι καὶ τὸ καλόκαρδο πλατὺ γέλιο. Κάθε ἄτομο πού ξεχωρίζει μετὰ κάποια γελοία του ἐκδήλωσις καὶ προκαλεῖ τὴν προσοχὴ τῆς ομάδας, μπορεῖ νὰ βρεῖ τὴν κωμικὴ ἀπομίμησή του ἀπὸ τὸν ἐπιτηδεῖο μίμο τῆς στιγμῆς. Συνταιριασμένη ἢ σατιρικὴ διάθεση μετὰ τὸ μιμητικὸ ὀρμέμευτο, πλᾶθει τὸν κωμικὸν τύπον πού, ὅσο ἐπιδημικὰ καὶ ἂν ἔχει συλληφθεῖ, ὅσο καὶ ἂν τὸν χοντρομιλεῖ ὁ λαϊκὸς μίμος-δραματογράφος, κλείνει μέσα του οὐσία τέχνης ἢ ἀπομένει κατὰ τὸν Φῶτον Πολίτη πάντα "ἕνα πνευματικὸ ξεκαθάρισμα τοῦ θεάματος τῆς ζωῆς", μιὰ μερικὴ καλλιτεχνικὴ ἀναδημιουργία τῆς.

Ἀπὸ τὴν ὑπόθεσις καὶ τοὺς τύπους, τὴν ἐσωτερικὴ δηλαδὴ δραματικὴ σύνθεσις, ὁ λαὸς προχάει καὶ στὴν ἐξωτερικὴ σκηρικὴ ἔκφρασι. Ὅπως τὸ παιδί παίζοντας στηλῶνει στὸ κεφάλι του μιὰ χάρτινη σακκούλα, κάθε προσεῖτὸ ἀντικείμενο καὶ τὸ μεταμορφώνει μέσα στὴ φαντασία του, κατὰ τὸ κέφι του, σὲ κορώνα βασιλιά, σὲ ψηλὸ τοῦ γιατροῦ, ὅπως καὶ κάθε κουρελόπανο τὸ κάνει πορφύρα, ἄμφοι, στολῆ, ἔτσι κι ὁ λαϊκὸς μίμος μετὰ ἕνα παλιόκοφινο ὅπου γεννᾶν οἱ κότες, μ' ἕνα μπουγιατισμένον κυλινδρικὸ χαρτόνι, μετὰ τὸ πρῶτο παλιοκάπελο, παρουσιάζει — ἀνάλογα μετὰ τὴν ἀπαιτήσις τοῦ "ἔργου" — κορώνα βασιλιά, τὸ καλυμάφι τοῦ παπᾶ, τὸ τρικαντὸ τοῦ ναύαρχου, σκορπώντας στοὺς θεατῆς τὸ γέλιο καὶ μαζί τὴ θεατρικὴ ψευδαίσθησι.

Στὴν περίπτωσι τῶν λαϊκῶν αὐτῶν μιμοδοραμάτων τὸ "κοστοῦμι" εἶναι συνηθέστερα ἢ μεταμφίεσις τῶν μασκαράδων. Μεταμφίσεις κ' ἱερατικῆς στολῆς στάθηκαν οἱ πρόδρομοι τοῦ θεατρικοῦ κοστομιοῦ. Ὁ "γιατρός", ἄς ποῦμε, μασκᾶρεῦται φορώντας παλιὰ βελᾶδα, καπέλο ψηλὸ, κι ἂν δὲν ὑπάρχουν τέτοια, τὸ σακκάκι ἀνάποδα καὶ στὸ κεφάλι ἕνα χαρτόνι κυλινδρικὸ βαμμένο μετὰ μαῦρο βερνίκι, ἢ τὸ κοφίνι πού γεννᾶν οἱ κότες. Ἐπίσης οἱ "σκευῆς" πλάθονται ἀπὸ τὴν ἴδια διάθεσι. Δυὸ τρυπημένες λεμονόκουπες ἢ στριμμένα χόρτα τῆς σκούπας φτιάχνουν τοῦ σοφολογιότατου ἐπιστήμονα τὰ "γυαλιά". Ὁ σκελετὸς μιᾶς χαλασμένης ὀμπρέλας γίνεται, τὸ ἐπιβλητικὸν μπαστούνι ἕνα κρομμύδι κρεμασμένο ἀπὸ σπάγγο εἶναι τὸ ρολόγι πού παρακολουθεῖ τὸ σφυγμὸ καὶ μιὰ μπουκάλα μετὰ κρασί τὸ "γιατρικόν". Ἡ μάσκα, χαρτονένια, δερμάτινη, ξύλινη, πανένια ἢ χρωματισμένη πάνω στὸ δέρμα τοῦ προσώ-





που, παίρνει άπειρη ποικιλία σε σχήμα και σε έκφραση, ανάλογα με την πλαστική ικανότητα και τη φαντασία του λαού που την πλάθει. Βασικά, ή μάσκα εξυπηρετεί το θεσμό του άπρόσωπου και του άνόνημου, που κυβερνάει στα λαϊκά πλαίσια τις γιορτές του καρναβαλιού, τονώνει όμως τη θεατρική απόδοση του τύπου.

Η ήθοποιία προβάλλει άβίαστα. Ο μασκαρεμένος είναι φυσικό να πλουτίζει με τη μιμική κίνηση τον τύπο που υποδύεται και να αναπαράσταινει περιστατικά συνδεδεμένα με την υπόθεση του " έργου ". Έτσι ο " γιατρός " αρχίζει να εξετάζει το σφυγμό κάποιου άλλου που καμώνεται τον άρρωστο. Πιάνει, άντис για τó χέρι, τó πόδι και παρακολουθεί στο κρεμμυδοκέφαλο-ρολόγι τά δευτερόλεπτα. Αρχίζουν οι έρωτήσεις και τó κωμικό προβάλλει μέσα από τόν αυτόσχεδιο διάλογο και τήν κίνηση. Η μιμική δράση όλοένα φουνώνει όσο ο μίμος γιαιτροκομάει τόν άρρωστο. Τόν ποτίζει γιαιτρικά, τού κάνει κλύσμα, τόν άναποδογυρίζει μ' άστείες χειρονομίες και τó κωμικό ξεπροβάλλει με τήν μπουφόνικη κίνηση, με τήν ξαδιάντροπη γελοία στάση. Ο άρρωστος γρήγορα " τά τινάζει " κι ó γιατρός με άτσάκιστη σοβαροφάνεια φεύγει για νά συνεχίσει σ' άλλο σπίτι και σ' άλλα σοικάνια τις αυτόσχεδιες συνθέσεις του. Ο " γιατρός ", μαζί με τή φραγκοφορεμένη " γιαιτρίνα " (πού ξεχώριζαν, ιδιαίτερα πρίν λίγα χρόνια, μέσα στην άπλή κοινοβιακή ζωή του χωριού) είναι συνηθισμένοι τύποι " πρωτευουσιάνων ". Σε πολλά λαϊκά παιχνίδια παρασταινουν τή " γιαιτρίνα " καμαρωτή, με παραγεμισμένα φουσκωτά στήθια. Λερίζεται ναζιάρικα κ' έχει βεντάλια ένα κομμάτι παλιās σκούπας. Τó καπέλωμά της, τó φουστάνι της, τó πόδεμά της γελοιογραφούν τή μόδα, και τά κουνήματά της, τά λόγια της, παρωδούν τής άργόσχολης πρωτευουσιάνας τά καμώματα, που εύκολα πιάνει τήν κωμικότητά τους ó πανέξυπνος λαός.

Ένα άλλο θέμα, μόνιμο στα παιχνίδια του λαού είναι ó " Γάμος ", έντυπωσιακό γεγονός μέσα στην κοινοβιακή ζωή του χωριού, κλείνει πολλά στοιχεία που προσφέρουν για διακομώδηση. Σατιρίζονται οι νιές " νυφάδες ". Θίασος και θεατές κάνουν πώς τις πειράζουν κι αυτές καμώνονται τις χαμηλοβλεπούσες, είναι τάχα πολύ ντροπαλές, ώστόσο τούς καλαρέσουν τά πειράγματα. Κακιά πάντα ή " πεθερά " τήν ξεμπροσιάζει ξεφωνίζοντας για ν' άκούσει ó κόσμος και ó ντουναίς: " Πά..πά..πά..ή νύφη μ'..πά..πά..πά.. ντροπές.. ". Ο " γαμπρός " με τόν " πεθερό " και τούς " συμπεθέρους " προσπαθούν νά φέρουν στόν ίσιο δρόμο τó απολωλός πρόβατο. Πιότερο όμως σατιρίζονται τά γέρικα " νιογάμπρια " και οι γέροι έραστές.

Α' Μασκαράς: Πώς κοιμάται ó γέρος με τή γριά;
 Β' Μασκαράς: πέφτει χάμο και άναπαράσταινει παντομμιακά τά έρωτικά ξεμωράματα τών γέρον και ό,τι τού υποβάλλει ή έμπνευση τής στιγμής, μ' όλη τήν έλευθεριότητα που χαρακτηρίζει τά λαϊκά γλεντοκόπια.

Σε καρναβάλι τής Λευκάδας μασκαρεύονται δυό, ένας σε γέρο κι ó άλλος σε γριά κι άναπαράσταινουν παντομμιακά τά έρωτικά ξεμωράματα. Ο γέρος είναι επίθετικός, ή γριά, όσο κι αν καλοθέλει τά γλυκοπειράγματα, καμώνεται τή ντροπαλή κοπελωίδα. Μά πάνω στις γλύνες, ó γέρος παθαίνει ζημιάς μικρού παιδιού, για μεγάλο γλέντι του Κοινού. Κι όσο φουνώνεται τó

κέφι, τόσο οι παντόμμοι προσθέτουν άσεμνα χωρατά. Τελικά, ή ίδια παντομίμα, με τήν προσθήκη λόγου, μεταπλάθεται σε μιμόδραμα. Η γριά αρχίζει νά διηγείται στο Κοινό ότι στα νιάτα της ήταν όλο χάρη και νοστιμιά, ότι παντρεύτηκε ένιά άντρες. Λέει και κάνει ξαδιαντροπιές κι ó κόσμος χαχανίζει. Από τέτοιες πηγές άντλήθηκε ή πρώτη ύλη τών άριστοφάνειων χωρατών.

Παλαιότερα, στην Πάτρα, παράσταιναν τις Άποκριές τόν " Γαϊδουρόγαμο ". Ήταν μία γελοιογραφική μίμηση τής επίδειξης τών νυφιάτικων προικιών. Φόρτωναν σε γαϊδούρια παλιοπράγματα, λογής κουρέλια που κάνανε κωμική έντύπωση και ξεπίσω πήγαιναν καβάλλα οι συμπεθέροι, ή νύφη, ó γαμπρός κι ó συμβολαιογράφος (νοδάρο τότε λέγανε στην τοπική διάλεκτο). Ο " θίασος " στεκόταν σε σταυροδρόμια, σε πλατείες και σε μαζεύονταν θεατές άρχιζαν τήν παράσταση:

Νοδάρος (Διάβαζε τó προικοσύμφωνο):

Έγώ Νοδάρος ξακουστός, τó σπίτι μου στο μώλο.
 Κάθε πρωί, με τó καλό νά μου φιλοϋν τόν κ...

Έπειτα έπαιρνε από τó γάιδαρο ένα-ένα τά προικιά και τά δειχνε με κωμικά κουνήματα. Πρώτα έβγαζε ένα δοχείο:

Ένα ... κάνατο, φερμένο από τήν Πόλη,
 νά κάν' ή νύφη κι ó γαμπρός κ' οι συμπεθέροι όλοι.

Κι άφού εξαντλούσε τήν επίδειξη τών προικιών με χωρατά τόσο άσεμνα που δέν μπορούν ν' άναφερθούν, άρχιζε νά διαβάζει στο προικοσύμφωνο τήν άκίνητη περιουσία:

Ένα σπίτι ξέσκεπο, κ' ένα κομμάρι έλιές
 τριών τσαπιών άμπέλι και δυό παλιουσκιές.

Ό,τι ειπώθηκε για τó παιχνίδι του παιδιού ισχύει και για τó παιχνίδι του λαού: " είναι ή ίδια ή ζωή άντικρουσμένη στις έντυπωσιακές στιγμές... άτόφια ή άθροώπινη βίωση ιδιομένη μέσα από τόν σμικροντικό φακό και έλαττωμένη σε διάσταση παιχνιδιού ". Άκόμα και τó μακάβριο θέμα τών ταφικών έθιμων διακομωδεύεται μέσα στού γλεντιού τήν παραζάλη. Στα Έφράνησα παίζανε τó " Σενόχτισμα τής γριάς ". Ένας μασκαρεμένος σε γριά παράσταινε τó λείψανο. Μαζεύονταν οι άλλοι όλόγυρα κ' υποκρίνονταν τó θλιμμένο " συγγενολόγι " που ξενοχτούσε τή γριά. Τή μοιρολογούσαν, άραδιάζοντας με κωμικό τρόπο προσόντα και στραβοξυλιές τής γριάς. Τής λέγανε τόσα πολλά και τόσο πολύ χαχανίζαν πού ή γριά στο τέλος άνασταινόταν και τούς κунήγαγε.

Πολύ συνθετικότερες, από θεατρική άποψη, είναι οι άναπαράστασεις κηδείας. Συχνά τις μέρες τής Άποκριās κηδεύουν τó φαγοπότι και τó ξεφάντωμα του Καρναβαλιού. Στην Κρήτη, στο χωριό Λευκόγια, παράσταιναν τήν κηδεία του Καρνάβαλου τó άπόγεμα τής Καθαροδευτέρας. Πρίν σμάνει ó Έσπερινός άρχιζε ή χαρωπή πομπή. Στόν " θίασο " παίρνανε μέρος όλοι οι άντρες του χωριού κ' οι πιό χωρατατζήδες παίζανε τούς κύριους ρόλους. Ένας έπαιζε τόν Καρνάβαλο, άραδιάζοντας με σε μία σανίδα - φέρετρο και καμώνοντας τόν πεθαμένο. Άλλοι υποδύονταν τούς παπάδες, κωμικά μασκαρεμένοι με μουστανία γριάς γι' άμφια και με ψησταριά στο κεφάλι για καλυμάχι. Ένας άλλος - ό πιό ψηλός κι άδύνατος - παράσταινε τήν ξερακιανή " Κυρά - Σαρακοστή ". Ντυνόταν με μακρόστενο

ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΜΑΣ

ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΑΠ' ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ

Ο Constant Mic αφιερώνει το βιβλίο του για την Commedia dell' arte, στον Τσαρλό Τσάπλιν. Και γράφει στον πρόλογο του: "Μ' αυτή την αρίερωση ο συγγραφέας δε θέλησε μόνο να τιμήσει τον μεγαλύτερο ηθοποιό του αιώνα μας, αλλά επίσης, να υπογραμμίσει τη θέση που πήρε η παλιά Ιταλική Κωμωδία στις μέρες μας". Παρακάτω, ξεκαθαρίζει πώς η επίδραση της Κομμέντια ντέλλ' άρτε στάθηκε ανεξάρτητη από το ιστορικό και φιλολογικό ενδιαφέρον του θέματος και επιμένει, πώς η επίδραση αυτή άρχισε στην εποχή μας ακριβώς, με το διαχωρισμό "θεάτρου" και "θεατρικής φιλολογίας".

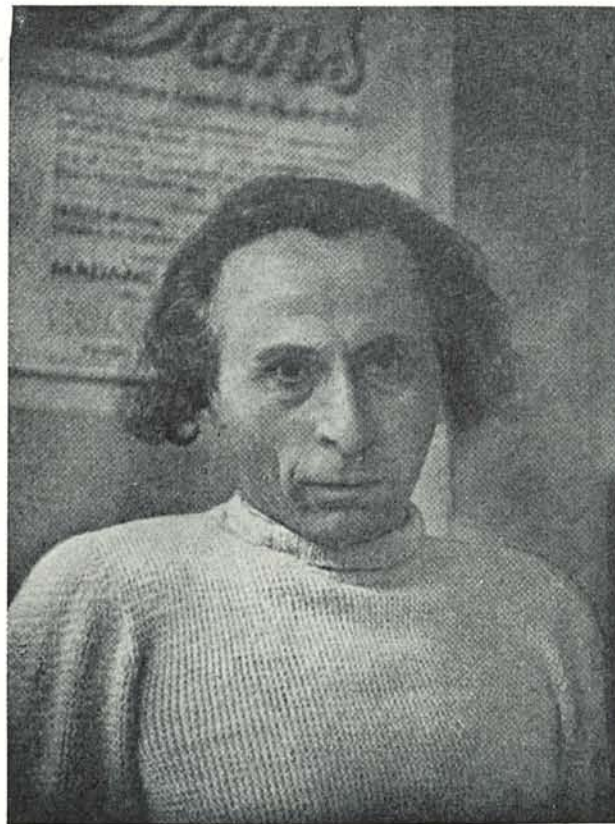
Πραγματικά, τα στοιχεία της Κομμέντια ντέλλ' άρτε που εισεχώρησαν στο σημερινό θέατρο, είναι διάσπαρτα γιατί δεν παρουσιάστηκαν ποτέ για κανέναν με την έννοια της αποκατάστασης. Έχουμε, δηλαδή, ένα έντελως διαφορετικό τρόπο πλησιάζματος της Κομμέντια ντέλλ' άρτε απ' αυτόν που χαρακτηρίζει τις προσπάθειες για το αρχαίο Έλληνικό θέατρο. Φυσικά, η υπέρξη κειμένων, ή ποίηση του αρχαίου Έλληνικού θεάτρου, που εξ άρχης φωτίστηκε κυρίως με τη φιλολογική μελέτη, είναι βασικός όρος μιάς τέτοιας διαφορής. Αντίθετα, στην Κομμέντια ντέλλ' άρτε δεν έχουμε κείμενα αλλά μόνον κινημάδες — σενάρια, όπως θα λέγαμε σήμερα στον Κινηματογράφο — που πάνω τους ο ηθοποιός κεντούσε το ρόλο του.

Ο σύγχρονος θεατρικός άνθρωπος στην Κομμέντια ντέλλ' άρτε ζητά να γνωρίσει ποιά είναι η καθαρή θεατρική λειτουργία, ακριβώς στο σημείο που διαφοροποιείται από το θεατρικό κείμενο. Κι ακόμα ζητά — ίσως πολύ περισσότερο σήμερα — να μάθει την αποτελεσματικότητα της, με ποιά τρόπο δηλαδή επενεργούσε στο θεατή άμεσα και δραστηρικά, άλλες παρεμβολές από την παρουσία του ηθοποιού και τη σκηνική του πράξη. Απ' την Κομμέντια ντέλλ' άρτε λοιπόν, άντλήσαμε λύσεις σε προβλήματα που ύπρχαν ήδη για το σύγχρονο θέατρο. Δεν προβληματιστήκαμε για χάρη μιάς ιστορικής πιστότητας. Σ' αυτό το πλησίασμα δεν μās δέσμευσε καμιά συγκεκριμένη μορφή, γι' αυτό, πολλές φορές, προσαρμόσαμε τα διδάγματα αυτού του θεάτρου στα σύγχρονα μέσα, στα σύγχρονα δεδομένα. Το σύγχρονο θέατρο, σε πολλές και διάφορες τάσεις και μορφές του, έχει διαποτιστεί απ' αυτά. Πολύ σπανιότερα, θα συναντήσουμε συγκεκριμένες αναδρομές με ιστορικά στοιχεία. Στο ενδιαφέρον για την Κομμέντια ντέλλ' άρτε εκφράστηκε γενικά η αντίλογότεχνική διάθεση του σύγχρονου θεάτρου κ' η εναντίωσή του στο νατουραλισμό. Οι αντινατουραλιστές που ξεκίνησαν την επανάστασή του, είδαν στη θεατρική σύμβαση, στο υπερβολικό, στο χαρακτηρισμένο, στο "έκτος φυσικού" πάντως, που ο θεατής αποδέχεται στο θέατρο, το κλειδί της ιδιαιτερότητας

της θεατρικής τέχνης. Επόμενο ήταν — σ' ένα θέατρο που από τη μιά μεριά είχε κωδικοποιήσει τη σύμβαση, (πρόσωπα, ένδυματα, σκηνικά, φωνές κ.λ.) ενώ απ' την άλλη μεριά παρουσίαζε την πιο ελεύθερη κ' ευπλάστη μορφή που 'γινε ποτέ, άνοιχτή σε διαφορφώσεις — να βρουν όλοι οι πρωτοπόροι του σύγχρονου θεάτρου, από την άποψή του καθέναν, μιά πηγή: "ένα ιδεώδες".

Ο Σαρλό που αναφέρει ο Μικ εκπροσωπεί εύγλωττα την επανασύνδεση με την Κομμέντια ντέλλ' άρτε σε μιά τέχνη όπως ο Κινηματογράφος που κι αυτή άφηνει άνοιχτά περιθώρια στην πρωτοβουλία του ηθοποιού και του σκηνοθέτη. Το παλιό θέατρο βασιζόταν στο στόμφο της άπαγγελίας και σε μιά τυπική στατικότητα. Το θέατρο των παρχιμωνών της σύγχρονης ανανέωσης πρόβαλε με το νατουραλισμό, τη φυσικότητα. Ο ηθοποιός έχεαι τη χρήση βασικών μέσων του, της κίνησης, του παιξίματος με το σώμα, που απευθύνονταν, ίσα - ίσα, "όπτικά" στο θεατή. Ποιές ικανότητες όμως έχει να "παραστήσει" έτσι το Λόγο, να τον μεταφέρει σ' άλλη σφαίρα δημιουργίας, να τον "κάνει θεάτρο" φαίνεται από τις εκπληκτικές αποδόσεις που 'χαν ο Ζιλ κι ο Ζυλιέν. (Ο Ζυλιέν είναι σήμερα ο γενικός διευθυντής του "Θεάτρου των Έθνών") μαθητές του Κοπώ στην απόδοση ποιημάτων με μιμική, όπως αργότερα οι Fréies Jacques που δίναν ολόκληρη παράσταση με τις πιο λεπτές αποχρώσεις των "Exercices sur le style" του Κενώ. Μήπως οι κλόουν που κράτησαν και κρατούν αυτή την παράδοση δεν είναι πολύ μεγάλοι ηθοποιοί (ο άξέχαστος π.χ. Grock); Ο Ντυλλέν έλεγε: "Το θέατρο βγαίνει από το τσίγκο, κι από τ'α παρηγόρια" κι αυτό δεν διαψεύδεται ιστορικά. Άνάμεσα στους μεγάλους κλόουν που 'χω δει αναφέρω τον Margaritis, που ίσως δεν είναι γνωστό πώς είχε ελληνική καταγωγή. Ο Margaritis υπήρξε μαθητής του Ντυλλέν, όπως κι ο Μαρσώ που 'ναι σήμερα χαρακτηριστικό παράδειγμα για τις δυνατότητες που 'χει το σώμα στην έκφραση των πιο διάφορων θεμάτων, των πιο διάφορων αισθημάτων. Ο Κοπώ ήταν απ' τους πρώτους που έπέβαλε το μάθημα της μιμικής και του αυτοσχεδιασμού στους ηθοποιούς του. Στη σχολή του Ντυλλέν δίδασκε αυτό το μάθημα ο Ντεκρού που ήταν ο ίδιος σάν ηθοποιός εκπληκτικός στους αυτοσχεδιασμούς του (έπαιξε το σακάθι στην "Ειρήνη" του Άριστοφάνη). Όλοι του Καρτέλ δίναν ιδιαίτερη σημασία στη μιμική και μ' αυτήν κυρίως την έννοια ανανέωσαν την ηθοποιία απομακρύνοντάς την από το νατουραλισμό. Ο ηθοποιός έπρεπε να 'ναι μίμος, κλόουν, χορευτής, να 'χει τόσο εύλυγστο, έκφραστικό, πειθαρχημένο στη διάθεσή του

Ετιέν Ντεκρού. Διάσημος μίμος και δάσκαλος της μιμικής καθηγητής στη σχολή Ντυλλέν, ιδρυτής δικής του σχολής μιμικής, συνεργάτης του Μπαρρό και δάσκαλος του Μαρσέλ Μαρσώ





“Ο έρωτας των τριών πορτοκαλιών” του Αλεξάντρ Λονού. Τα πρόσωπα της Κομμέντια ντέλλ’ άρτε έδωσαν στον Γκαστόν Μπατύ την ευκαιρία να συνθέσει εικόνες “καθαρές”, όπου το στυλιζάρισμα της κίνησης, θύμιζε την τέχνη των μαριονετών

τό σώμα και τό πρόσωπο, όσο και τή φωνή του. Η σχέση του με τό Λόγο δέν άγονούσε διόλου έτσι, αντίθετα, έπρεπε να νιώθει τό Λόγο όχι μόνο με τό μυαλό, αλλά και με την ευαισθησία του, για να μπορέσει να τον μετατρέψει σε έκφραση όλόκληρου του σώματός του.

Από τους μαθητές του Ντυλλέν, ο Μπαρρά χρησιμοποίησε σε μεγάλη έκταση σαν έκφραστικό όργανο, τό σώμα του και την κίνηση του σώματος με άκροβατικά κεντρίδια στο παίξιμό του: “Πείνα” του Χάμσον, “Νουμάνθια” του Θερβάντες και “Κατεργαριές του Σκαππέν” του Μολιέρου.

Ο Μισέλ Σαιν - Ντενί που πήρε τους μαθητές του Κοπώ κ’ ίδρυσε μαζί με τον Αντρέ Όμπέυ την Compagnie des Quinze, μετέφερε στην Αγγλία, όπου διηύθυνε θεατρική σχολή, τις μεθόδους του Κοπώ και του Ντυλλέν ιδιαίτερα στο μάθημα του αυτοσχεδιασμού.

Μαθητής του Ντυλλέν κι ο Γιαννούλης Σαραντίδης, έκανε μια συστηματική προσπάθεια σ’ αυτό τον τομέα, κι ο Ηλιόπουλος που ’ναι αυτό τό είδος του ήθοποιού, βγήκε από τή σχολή του. Ωραία αποτελέσματα στον αυτοσχεδιασμό έχουν επίσης οι μαθητές του Κούν. Αλλά τή σαφέστερη αναφορά στην Κομμέντια, στο θέατρό μας, τήν έκανε ο Σολομός με τήν “Κομωδία του ανθρώπου που παντρεύτηκε μιά μουγγή” του Ανατόλ Φράνς που ανέβασε πειραματικά στο “Μουσούρη” και τήν έρμήνευσε έντελώς σαν έργο Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Τελευταία, ο Μπούγλης σά σκηνοθέτης κι ο Δάνης σαν Μασκαρίλο, κ’ οι δυο μαθητές του Σαραντίδη, άντλησαν στον “Ακυλλόγιστο” τήν εμπνευσή τους από τήν Κομμέντια ντέλλ’ άρτε, όπως τους έδινε δικαίωμα τό ίδιο τό έργο. Γενικά, άλλωστε, ο Μολιέρου, έχει τις ρίζες του στην παράδοση του Ιταλικού θεάτρου κ’ επιβάλλει τή χρήση συγκεκριμένων στοιχείων τής Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Ο Νέζερ, γεννημένος, θά ’λεγε κανένας, ήθοποιός τής Κομμέντια ντέλλ’ άρτε, έδειξε τήν τέχνη του παίζοντας σ’ αυτούς τους ρόλους.

Στό σύγχρονο ρεπερτόριο ο Πιραντέλλο άντλεί πολλά από τήν παράδοση του παλιού Ιταλικού θεάτρου κι ο Ριτόβφ, όταν πρωτόπαίξε Πιραντέλλο στη Γαλλία, διάλεξε τό “Έξη πρόσωπα ζητούν συγγραφέα” που ’ναι, ίσως, σ’ αυτό τό σημείο, τό χαρακτηριστικότερο έργο του, μαζί με τό “Απόψε αυτοσχεδιά-

ζουμε”. Στην παράσταση αυτή του Πιραντέλλο στη Γαλλία, ο Ριτόβφ στήριξε τό παίξιμο στην κίνηση και τον αυτοσχεδιασμό για να τονίσει τό θεατρικό χαρακτήρα των προσώπων.

Από τή στροφή αυτή των ήθοποιών στην Κομμέντια ντέλλ’ άρτε, από τήν αναβίωση των τρόπων και των μέσων τής, έπηρεάστηκαν άρκετοί συγγραφείς. Με τά έργα τους θέλησαν να δώσουν τή δυνατότητα μιάς πιο συγκεκριμένης έκμετάλλευσης τής. Του Άσσάρ τό “Voulez vous jouer avec moi” που διαδραματίζεται σε τσίρο, του Έβρέινωφ “La comédie du bonheur” που τά πρόσωπά τής, ως επί τό πλείστον, είναι ήθοποιοί, άνήκουν σ’ αυτό τό είδος κι ο Ντυλλέν, που τ’ ανέβασε, έδωσε άληθινές έπιδείξεις έπιστροφής στην Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Από τους νεώτερους εκείνης τής γενιάς, ο Ροζέ Βιτράκ — πέθανε πολύ νωρίς, και δέν είναι όσο ταίριαζε στο ταλέντο του γνωστός — ήταν σ’ όλα τά έργα του έντονα έπηρεασμένος από τήν Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. “Le Coup de Trafalgar” που του ανέβασε ο Ίτκιν, άλλος μεγάλος πιστός τής Κομμέντια ντέλλ’ άρτε — τον σκότωσαν οι Γερμανοί στον πόλεμο, γιατί ’ ήταν Έβραϊός — ήταν δείγμα πρωτοποριακής παράστασης σ’ αυτή τή γραμμή. Στόν κύκλο των νέων ταλέντων, που κινήθηκαν γύρω από τό Ντυλλέν και με τήν ύποστήριξή του, ήθοποιοί, συγγραφείς, ζωγράφοι, ποιητές, χορευτές, — άνήκε επίσης και ο Αντρέ ντε Ρισώ θεατρικός συγγραφέας με πολύ ταλέντο που τό σπατάλησε όπως ο Άρτώ σε μιά βιτσιόζικη ζωή. Κι αυτός έγραφε με πρότυπο τήν Κομμέντια ντέλλ’ άρτε. Δέν ξέρω αν κι ο Άρτώ δέν είχε εύρυνει τή δεκτικότητά του από τήν διάδοση τής κινητικότητας τής ήθοποιίας, που οι όπαδοί τής Κομμέντια ντέλλ’ άρτε ξανάφεραν στην σύγχρονη σκηνή, ώστε να φτάσει στο παραλήρημα τής κίνησης του “μαγικού θεάτρου” του. Από τον κύκλο που αναφέραμε βγήκαν κ’ οι νεώτεροι Ροζέ Μπλέν κ’ ή Χριστίνα Τσίγκου, που ανέβασαν ο ένας σά σκηνοθέτης κ’ ή άλλη σαν πρωταγωνίστρια τό “Περιμένοντας τον Γκοντό” και τό “Τέλος τής παρτίδας” του Becket. Έκτός από τή μιμική που παίζει μεγάλο ρόλο στο σύγχρονο θέατρο αυτού του είδους, (Ιονέσκο, Μπέκετ, Αντάμωφ), ή ίδια ή διάρθρωσή του με τά ξεφαντικά λογοπαίγνια, με τήν έκμετάλλευση, παραδίπλα

από τον κύριο κορμό της υπόθεσης του έργου, όρισμένων εύρημάτων, το άπρόοπτο, τους άκροβατισμούς του Λόγου και της σκέψης, δέ θα 'ταν τολμηρό να υποστηρίξουμε πως βρήκε το χώρο έτοιμο από τις επιδράσεις που ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε είχε στο σύγχρονο θέατρο κι από τις τάσεις που έφεραν προς αυτήν. Νομίζω πως τα σημαντικά happenings, αυτοί οι κατά κυριολεξίαν αυτοσχεδιασμοί επί σκηνής, πρέπει επίσης να συνδεθούν, έστω σά μακρινές καταλήξεις με μετατοπισμένο στόχο, σ' αυτόν τον ίδιο χώρο.

Η αντίληψη ενός παιζιμάτος που φέονει την κίνηση στην ίδια γραμμή με το Λόγο, άλλαξε αντίστοιχα και την αντίληψη της σκηνογραφίας. Πολλά απ' τα έργα που άναφερα, τά δουλέψα εγώ σκηνογραφικά και πολύτιμη πηγή μου πάντα υπήρξε ή Κομμέντια ντέλλ' άρτε κι όχι τόσο στη μορφή όσο στο πνεύμα της. Γιατί ό περιορισμός στη διάσταση της κίνησης των ήθοποιών έπρεπε να καταργηθεί και να δοθούν ευκαιρίες για την ελεύθερη ανάπτυξη της σ' όλόκληρο το σκηνικό χώρο, πλάτος, βάθος και ύψος. Την άρχή αυτή που στατικά άκολουθούσε ό κονστρουκτιβισμός, την πλούτισε με το δυναμισμό της ή στροφή του παιζιμάτος στην Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Ό Μέγιερχολντ ήταν εκείνος που, κυρίως, πολλαπλασίασε το σκηνικό χώρο με σκάλες, γέφυρες, έπιπεδα, μπάρες, μ' ένα σκηνικό σαν "μεκανό", προσαρμόζοντας τά διδάγματα της Ιταλικής σκηνής στις τάσεις της σύγχρονης του αισθητικής. Έτσι, ή παράσταση εξέλισσόταν όλόκληρη κινητικά. Εύπλαστο και συνεχώς μεταβλητό ήταν όχι μόνο το σώμα κ' ή κίνηση των ήθοποιών, αλλά όλόκληρο το θέαμα, όλόκληρος ό χώρος. Σ' αυτή τη γραμμή ό Κοπώ έπιχείρησε να ζωντανέψουμε το Δάσος της Ροζαλίνα στο "Όπως σάς άρέσει", που σκηνογραφικά είχα περιορίσει σε κύβους και έπιπεδα, με μαριονέτες είναι γνωστό πόσο συχνές ήταν οι παραστάσεις μαριονετών μαζί με Κομμέντια ντέλλ' άρτε στα σταυροδρόμια των Ιταλικών πόλεων. Στην ίδια παράσταση, ό Κοπώ σε άρκετους ρόλους που παρείχαν στοιχειά, έβαλε στο παιζιμο clowneries, τονίζοντας χαρακτηριστικά, σ' αυτό το σημείο, την κοινή λαϊκή καταγωγή του Έλισαβετιανού θεάτρου και της Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Άλλωστε, ή επίδραση της Κομμέντια ντέλλ' άρτε στο σύγχρονο θέατρο, καθώς άφρορούσε σε βασικές αντιλήψεις περισσότερο, παρά σε συγκεκρι-



Ό Ζάν Λουί Μπαρού, ό μεγάλος ήθοποιός και καλλιτέχνης που, με την καθοδήγηση και τη συνεργασία του Ντεκου, ανέβασε σε ψηλό έπίπεδο την τέχνη της μιμικής. "Η Κομμέντια ντέλλ' άρτε—γράφει—είναι το παίξιμο του όλόκληρου ήθοποιού". Άνωτέρω: στην κινηματογραφική δημιουργία του, Μπατίστ

Ό μίμος Μαρσέλ Μαρσώ, δημιουργός μιμοδραμάτων κ' εξαίρετος έρμηευτής, στο "Μπίπ και πεταλούδα"—τό καλύτερό του.



μένες αναφορές, δέν πάει χωριστά από τη γενική στροφή προς τά θέατρα των μεγάλων παραδόσεων (Έλισαβετιανό, Ισπανικό, Κινέζικο). Εκείνο που μένει άνοιχτό άκόμα σαν θέμα, είναι ή συμβολή του ήθοποιού στο κείμενο. Ό ελεύθερος χώρος που 'χε και στην περιοχή του Λόγου ό ήθοποιός της Κομμέντια ντέλλ' άρτε ν' αυτοσχεδιάσει το ρόλο του διαμορφώνοντας τον πάνω σ' ένα βασικό σενάριο και προωθώντας την παράδοση των προηγούμενων του, δέν υπάρχει πιά. Σήμερα, με τον άναπτυγμένο από την φιλολογία σεβασμό του κειμένου, οποιαδήποτε τέτοια πρωτοβουλία θα 'ταν μεγάλο τόλμημα. Στόν Κινηματογράφο, όμως, είναι πολύ πιό εύκολο με το σενάριο που δέ δεσμεύει τον ήθοποιό. Και τά νούμερα του Τσάρλι Τσάπλιν, τά σχεδόν ξεχωριστά απ' τον κύριο κορμό της εξέλιξης του έργου, όπως π.χ. τά μακαρόνια στο "Χρυσοθήρα", δείχνουν ποιές δυνατότητες υπάρχουν σε μιά τέτοια κατεύθυνση. Στο θέατρο, σε σύγκριση με τον Κινηματογράφο, και τό πιό άτολμο παρόμοιο έγχείρημα συναντάει σφοδρή πολεμική, ιδιαίτερα όταν άφορά έργα του κλασικού ρεπερτορίου (παράδειγμα οι παραστάσεις του Άριστοφάνη από τό Σολομό). Σε λιγότερο όριστικά κείμενα, χαρακτηριστική τέτοια σκηνοθεσία και όνομαστή είναι του Βαχτάγκωφ στην "Τουραντότ". "Άς μ'ην ξεχνάμε επίσης τη δική μας Έπιθεώρηση που διατρεϊ αυτό τό είδος της θεατρικής ζωντανείας με τά νούμερα που κεντάει ως έπί τό πλείστον ό ήθοποιός, σύμφωνα με τον τύπο του πάνω στην ιδέα του συγγραφέα. Τά happenings σήμερα είναι ίσως τά μόνα σαφή δείγματα στο διεθνές θέατρο για μιά τέτοια στροφή που άρχίζει να διαγράφεται πιό ξεκάθαρα. Άκόμα μιά πρόταση θεωρητικού, που διάβασα τελευταία, για την αυτόκλητη συμμετοχή των θεατών στην παράσταση, επικυρώνει ό,τι είπαμε στην άρχή για την υποσώσκουσα τάση να πάρει τό θέατρο την πρωτοβουλία έναντι της λογοτεχνίας, ό γεννημένος στη σκηνή Λόγος έναντι του γραπτού. Ούσιαστικά, δηλαδή, έμφράζεται τό αίτημα να ξαναγίνει, όπως στην Κομμέντια ντέλλ' άρτε, τό θέατρο δημιουργία του ήθοποιού κι όχι του συγγραφέα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΑΛΟ



ΟΙ ΡΩΣΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ

ΕΡΕΥΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Του ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΠΑΘΗ

Ο προβληματισμός του ρωσικού θεάτρου στις αρχές του 20ού αιώνα, παράλληλα με τις αντίστοιχες αναζητήσεις στο ευρωπαϊκό κ' ιδιαίτερα στο γαλλικό θέατρο, προβληματισμός που εκφράστηκε στο έργο του Μέγιερχολντ και του Ταίρωφ της προεπαναστατικής περιόδου, συνοδεύεται από την ανανέωση της έρευνας στη ρωσική θεατρολογία και κριτική γύρω από το θέμα της Κομμέντια ντέλλ' Άρτε. Έκτος από τα άρθρα και τις συζητήσεις στα ρωσικά θεατρικά περιοδικά, ιδιαίτερη συμβολή στην ιστορική διερεύνηση του θέματος αυτού αποτέλεσε το βιβλίο του Κ. Μικλασέφσκι: "La Commedia dell' arte. Το θέατρο των Ιταλών ήθοποιών στον 16ο, 17ο και 18ο αιώνα" (1914 - 17). Το βιβλίο του Μικλασέφσκι είχε διεθνή απήχηση, ιδιαίτερα ύστερα από την έκδοσή του στα γαλλικά το 1927 κ' έγινε ευρύτατα γνωστό.

Λιγότερο γνωστές είναι οι κατοπινές μελέτες των ρώσων ερευνητών για το Ιταλικό λαϊκό θέατρο. Τα πρώτα χρόνια μετά το 1917, μέσα στα πλαίσια των αναζητήσεων στην πρωτοπορία του σοβιετικού θεάτρου, που την πιά ζωντανή και πρωτότυπη έκφρασή της αποτέλεσε η "Πριγκιπέσσα Τουραντότ" του Βαχτάγκωφ (1922), σημειώνεται καινούριο ενδιαφέρον για την Κομμέντια ντέλλ' Άρτε. Πολύ χαρακτηριστικό είναι το γεγονός πως ένα χρόνο νωρίτερα (1921), στο περιοδικό "Ζίζν Ισκούστβα" δημοσιεύθηκε η μελέτη "Οι μάσκες της Commedia dell' arte" με την υπογραφή του Άλεξέι Τζιβελέγκωφ, που έμελλε να γίνει ένας από τους εξέχοντες ερευνητές της ιστορίας της Ιταλικής τέχνης στη σοβιετική επιστήμη. Παλαιότερα, ο Τζιβελέγκωφ ήταν γνωστός από τις ιστορικές του μελέτες για τις οικονομικές κοινωνικές και πολιτιστικές

συνθήκες στις ευρωπαϊκές πόλεις το μεσαίωνα. Βαθμιαία, η έρευνά του επεκτάθηκε στα προβλήματα της Αναγέννησης στις κυριότερες ευρωπαϊκές χώρες, εντοπίστηκε στα πνευματικά και πολιτιστικά θέματα μ' επίκεντρο την Ιταλική λογοτεχνία και τέχνη. Το 1929 εμφανίζονται τα "Δοκίμια για την Ιταλική Αναγέννηση", που τα ακολούθησαν μονογραφίες για τον ντά Βίντσι, τον Μιχαήλ Άγγελο, τον Ντάντε κ.ά. Με τα προβλήματα της ιστορίας του θεάτρου ο Τζιβελέγκωφ ασχολήθηκε ειδικότερα από το 1930. Το 1941 κυκλοφόρησε το βιβλίο του (που γράφει σε συνεργασία με τον Γ. Μπογιατζήφ) "Ιστορία του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου από την εμφάνισή του ως το 1789". Στο εγχειρίδιο αυτό συνοψίζονται οι μελέτες του Τζιβελέγκωφ για την ιστορία του θεάτρου στις κυριότερες ευρωπαϊκές χώρες.

Ωστόσο, το Ιταλικό θέατρο δεν έπαψε να 'ναι ο ιδιαίτερος στόχος που απασχολούσε τις συστηματικότερες έρευνές του. Έτσι, εκτός από σκόρπιες εργασίες πάνω σε θέματα του θεάτρου της Ιταλικής Αναγέννησης, μελέτες, για το έργο του Γκολνόνι κ.ά., μετά το θάνατο του διαπρεπούς επιστήμονα κυκλοφόρησε το βιβλίο του "Ιταλική λαϊκή κωμωδία" (1954), που αποτελεί την διεξοδικότερη μελέτη για την Commedia dell'arte στη σοβιετική θεατρολογία. Το έργο αυτό κυκλοφόρησε σε δεύτερη έκδοση το 1962.

Ο Τζιβελέγκωφ βλέπει την Κομμέντια ντέλλ' Άρτε σαν ιστορικό σταθμό στη διαμόρφωση του ευρωπαϊκού θεάτρου των νέων χρόνων, σαν το θέατρο που μέσα στις Ιταλικές συνθήκες ενσάρκωσε τις καλύτερες παραδόσεις της Αναγέννησης, τη ζωγόνα της πνοή, την αίσθηση της χαράς της ζωής που δια-

ποτίζει την κοσμοθεωρία της, μαζί με τα λαϊκά και ρεαλιστικά στοιχεία της τέχνης που δημιουργήσε. Ο Τζιβελέγκωφ αναλύει διεξοδικά τις ιστορικές, κοινωνικές και πολιτιστικές συνθήκες που επιδράσανε στη διαμόρφωση της Κομμέντια ντέλλ' άρτε και καθόρισαν την ιδιοτυπία της. Ο σοβιετικός θεατρολόγος αμφισβητεί την υπόθεση πως η Κομμέντια ντέλλ' άρτε αποτελεί συνέχεια των ρωμαϊκών μίμων κ' υποστηρίζει πειστικά πως οι ρίζες της πρέπει να αναζητηθούν στα λαϊκά θεάματα του μεσαίωνα, στην παράδοση των πλανόδιων ήθοποιών, στο καρναβάλι κι άλλες έμβρυακές μορφές λαϊκού θεάτρου. Επίδραση άσκησε επίσης κ' η λόγια παράδοση, ή *commedia erudita* και, κυρίως, τ' άλλα είδη, που παρουσιάζει ή δραματούργια της Ιταλικής Αναγέννησης γιατί από τα έργα αυτά οι πρόδρομοι κ' οι πρώτοι ήθοποιοί της Κομμέντια ντέλλ' άρτε δανείστηκαν θέματα, τύπους, καταστάσεις κλπ.

Η ανεπανόληπτη ιδιομορφία της Ιταλικής λαϊκής κωμωδίας, ή διαμόρφωση των επαγγελματικών της θιάσων ήταν αποτέλεσμα μακρόχρονης εξέλιξης. Ο έρευνητής την παρακολουθεί διεξοδικά στα έπομένα κεφάλαια του βιβλίου του, προσκομίζοντας πλήθος στοιχείων. Ειδικά, αναφερόμενος στο ρόλο των προδρόμων, ο συγγραφέας σημειώνει την ικανότητά τους ν' ανταποκρίνονται στα θέματα της ζωντανής πραγματικότητας, την έπαφή και σύνδεσή τους με το λαϊκό θεατρικό Κοινό. Την έπαφή αυτή και την αίσθηση του Κοινού, οι Ιταλοί ήθοποιοί τη διατηρούσαν κι όταν έβγαζαν έξω από τα σύνορα της χώρας τους. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε μιá ενδιαφέρουσα πηγή, ροφορία. Ένας από τους μαθητές του Αντζελο Μπέολκοί ο ήθοποιός Αντόνιο ντά Μολίνο έκανε περιοδείες γύρω στα 1560 κ' επισκέφθηκε επανειλημμένα την Κέρκυρα και την Κρήτη. Στις εμφανίσεις τους αυτές ο Μπριγκέλλα έβαζε κ' έλληνικά στο κείμενο της παράστασης. Έγραφε μάλιστα και στίχους στα έλληνικά. Μεταξύ άλλων, το γεγονός αυτό είναι μιá πρόσθετη έμμεση διαπίστωση για τη θεατρική ζωή στα Έπτάνησα και την Κρήτη και μιá μαρτυρία για τις πολιτιστικές σχέσεις που υπήρχαν με την Ιταλία.

Στα έπομένα κεφάλαια του βιβλίου του ο Τζιβελέγκωφ εξετάζει τις αισθητικές ιδιομορφίες, το καλλιτεχνικό όπλοστάσιο (σενάριο, αυτόσχεδιασμός, εκφραστικά μέσα του ήθοποιού, τεχνική κλπ) που καθιερώθηκαν στην Ιταλική κωμωδία. Ο συγγραφέας μελετά πολύ αναλυτικά τους τύπους (μάσκες) της κωμωδίας, αναλύει τις τοπικές, ιστορικές κι άλλες επιδράσεις που διαμόρφώσανε τα πρόσωπα αυτά, τις παραλλαγές τους, την εξέλιξή τους κλπ. Οι τύποι της Κομμέντια ντέλλ' άρτε, υποστηρίζει ο Τζιβελέγκωφ, εκφράζουν έμμεσα ή άμεσα χαρακτηριστικές μορφές της Ιταλικής ζωής, σ' αυτά τα πρόσωπα αποτυπώθηκαν ήθη, σχέσεις και καταστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας. Το θέατρο σμίλεψε τους τύπους αυτούς με σατιρικό, κυρίως, στυλιζάρισμα, δίνοντάς τους ένάργεια και έντονη σκηνική όντότητα.

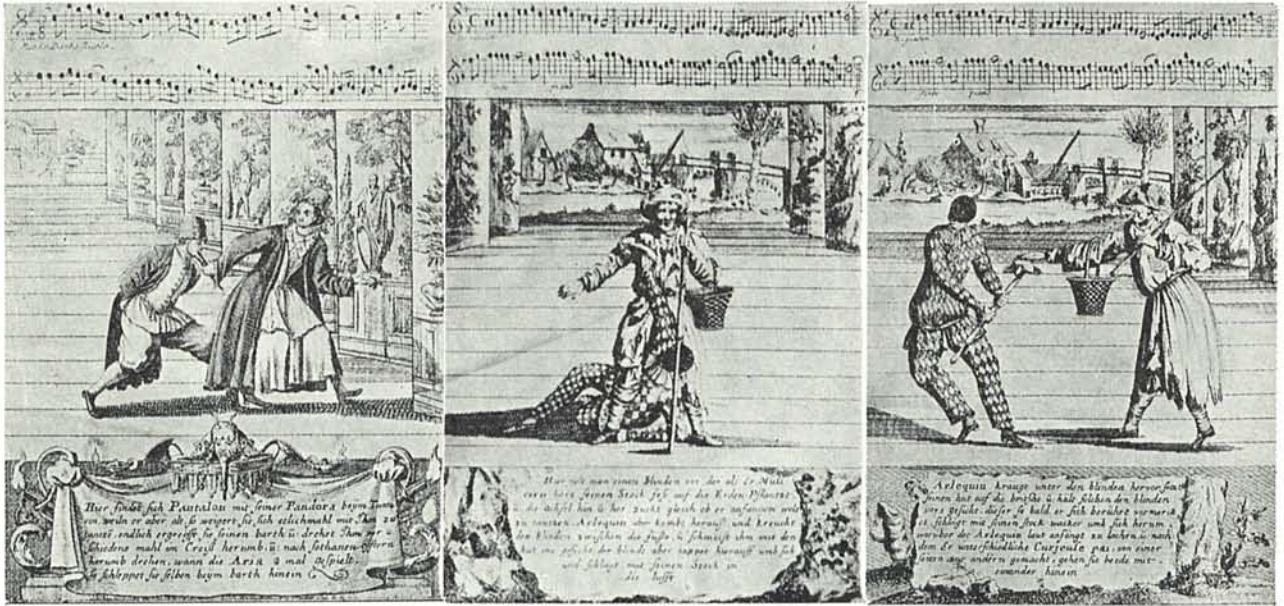
Από τις αιτίες της παρακμής της Κομμέντια ντέλλ' άρτε, που είναι πολλές, ο συγγραφέας υπογραμμίζει όρισμένες ιστορικές συνθήκες της Ιταλίας, στο τέλος του 17ου αιώνα και τις περιοδείες των Ιταλικών θιάσων στο έξωτερικό. Η Ιταλική κωμωδία δεν μπόρεσε ν' αντιμετώπισει νέες καταστάσεις και να προσαρμοστεί σε καινούρια προβλήματα. Ξεκόπηκε από τις ρίζες κ' οι στυλιζαρισμένοι τύποι έχασαν την ανταποκρίση με τα ζωντανά στοιχεία της Ιταλικής πραγματικότητας.

Όμως, τα διδάγματα κ' οι παραδόσεις της Ιταλικής λαϊκής κωμωδίας δε χάθηκαν. Κάτω από την άμεση επίδρασή τους, όπως είναι γνωστό κι όπως παραδέχεται ο Τζιβελέγκωφ, διαμορφώθηκε το έργο του Μολιέρου και του Γκολντόνι. Οι παραδόσεις αυτές επιβίωσαν με άλλες μορφές και πολλές ουσιαστικές αλλαγές, στα τοπικά θεάτρα των διαλέκτων (βενετσιάνικο, ναπολιτάνικο) αλλά και στο σημερινό Ιταλικό θέατρο όπως δείχνει το έργο του Έντουάρντο ντέ Φιλίππο. Με τα συμπεράσματα αυτά για τη γόνιμη αξιοποίηση των παραδόσεων της Κομμέντια ντέλλ' άρτε τελειώνει ή εργασία του σοβιετικού θεατρολόγου, που το έργο του αποτελεί σοβαρή συνεισφορά στη μελέτη της ιστορίας του ευρωπαϊκού θεάτρου.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ

Δύο σκηνές από τη μαγευτική παράσταση της "Ποιγκιπέσσας Τουραντότ" του Κάρολο Γκότσι, που δόθηκε και στην Αθήνα από το Θέατρο Βαχτίνγκωφ, όπως ακριβώς ανεβίστηκε στα 1922 από τον ίδιον του. Ανω, σκηνή με τις μάσκες της Κομμέντια ντέλλ' άρτε Πανταλόνε και Ταρτάλια και κάτω, σκηνή με τον Ποιγκιπέτα του θεατρικού παραμυθιού





ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΖΟΥΝ ΚΑΙ ΣΗΜΕΡΑ

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ

Όγκώδεις ή πολύτομες συμβολές στη βιβλιογραφία για την Κομμέντια ντέλλ' άρτε στη σχέση της με τη Μουσική (ή μουσική της Κομμέντια ντέλλ' άρτε, ή οι επιδράσεις του είδους στο λυρικό θέατρο και στη μουσική, γενικά) δέν φαίνεται να υπάρχουν. Οι υπάρχουσες πηγές, τουλάχιστο σε μια πρώτη εξέταση του θέματος, φαίνεται να περιορίζονται μόνο στα όσα αναφέρουν τα σχετικά με το Ιταλικό λυρικό θέατρο ή την Ιταλική μουσική, λήμματα διαφόρων μουσικῶν εγκυκλοπαιδειῶν, σε μεμονωμένα, ίσως, σύντομα μελετήματα, σ' ανακρινώσεις σε συνέδρια κ.λπ. 'Αλλ' ακόμα και μια πρόχειρη αναδρομή στις πηγές, υποχρεώνει εκείνον που θά τήν κάνει σε μια απόπειρα σύνθεσης τῶν στοιχείων που συνέλεξε, σ' ένα σώμα όπωσδήποτε ενιαίο. Στη Φλωρεντία του 16ου αιώνα, ή Αύλη τῶν Μεδίκων ήταν ένα από τα κέντρα όπου άκμαζε το τραγούδι. Τα τραγούδια του καρναβαλιού, τα λεγόμενα Canti carnavaleschi και οι διάφοροι Trionfi (θριάμβοι) τῶν μεγάλων τελετῶν και παραστάσεων, δραματιζούν ένα ρόλο σημαντικό: Είναι οι πρόδρομοι τῶν μουσικῶν ίντερμεδιῶν τῶν κωμικῶν που θά εμφανιστοῦν κατόπιν και, κατά συνέπεια, οι έμμεσοι πρόγονοι τῆς ὕπρας του τέλους του 16ου και τῶν άρχῶν του 17ου αιώνα. Από τήν ἄλλη πλευρά, λίγο μετά το 1550, όρισμένοι συνθέτες, επηρεασμένοι από το κατά κόσμον θέατρο, που βρι-

σκεται σε πλήρη άνθιση, δίνουν στα μαδριγάλια τους μια καινούρια φόρμα. Σ' αυτή τῆ φόρμα αποδίδουν γενικά τήν ονομασία δραματικό ή διαλογικό μαδριγάλι. Θεωρείται σαν ένα από τα πιο πρωτότυπα είδη τῆς Ιταλικῆς μουσικῆς του καιρού εκείνου: Τα πρόσωπα εκφράζονται όχι με αποστrophές σόλο, αλλά σε γλώσσα πολυφωνική. Το πρώτο έργο του είδους αυτού ανήκει στο συνθέτη 'Αλεσσάντρο Στρίτζιο, από τήν Μάντουα, και τιτλοφορείται "Η φλαγία τῶν γυναικῶν στη μουγάδα". Πρόκειται για ένα κωμικό, αλλά δίχως δράση, διάλογο τῶν γυναικῶν πάνω στα γεγονότα του χωριού. Το δραματικό μαδριγάλι έχει σαφέστατες ομοιότητες με τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε που τόσο επιτυχία άρχισε να 'χει τότε στην 'Ιταλία. Έχουμε, έτσι, αρκετά έργα πολυφωνικά, που αποτελοῦν παράξενες σουίτες, θά λέγαμε, από σύντομες σκηνές. Στην πολυφωνία, ανακατεύονται οι ερωταποκρίσεις τῶν προσώπων και κάποτε ή γλώσσα του κειμένου είναι ένα κράμα από διαλέκτους. Το γνωστότερο ίσως από τα έργα του είδους αυτού, είναι ό "Αμφιταρασσός" (1597) του 'Οράτιου Βέκκι. Τα πρόσωπά του είναι πια τα πατροπαράδοτα πρόσωπα τῆς Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Τελευταίος από τους συνθέτες του είδους αυτού είναι ό 'Αλεσσάντρο Μπανκιέρι, που άφηκε έξη έργα με ιδιαίτερα έντονη τήν κωμική και μουφόνικη πλευρά. 'Εκ-



τὸς ὅμως ἀπὸ τὸ δραματικὸ μαδριγάλι, ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε θ' ἀφήσει ἀργότερα ἴχνη καὶ στὴ βενετσιάνικη ὄπερα τῶν μέσων τοῦ 17ου αἰώνα. Τὸ εἶδος βρίσκεται τὴν ἐποχὴ ἐκείνη σὲ πλήρη ἀνοίση κα' εἶναι γνωστὸ πὸς στὴ Νύμφη τῆς Ἀδριατικῆς λειτουργοῦσαν, οὔτε λίγο - οὔτε πολὺ, 16 λυρικά θεάτρα! Οἱ πηγὲς μιλοῦν γιὰ μιὰ δημοκρατικοποίησιν τῆς ὄπερας, χάρις στὴν ἐπιρροή τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Σ' αὐτὰ τὰ λυρικά ἔργα, ἀρχίζει ν' ἀντικαθερπίζεται ἡ ζωή. Οἱ παθητικὲς στιγμὲς ἐναλλάσσονται μ' ἀποστροφὲς ἡρωικο-κωμικῆς καὶ σατιρικῆς, καθὼς καὶ μὲ παρωδίες, κατὰ τὸ γούστο τῆς ἀστικῆς κοινωνίας τοῦ 17ου αἰώνα.

Λίγο ἀργότερα, τὸ λυρικὸ θεάτρο ἀρχίζει νὰ κατακτᾷ τὴ Νότια Ἰταλία. Στὸ θεάτρο "Τορτινόνια" τῆς Ρώμης, ἐλλείπει ἐγχωρίων συνθετῶν ἀνεβάζονται βενετσιάνικα ἔργα, ἀλλὰ μὲ παρεμβολὲς κωμικῶν ἰντερμεδιῶν. Αὐτὰ συμβαίνουν τὸ 1671. Εἴκοσι χρόνια πρωτότερα, τὸ 1651, ὁ ἀντιβασιλεὺς τῆς Νάπολης, κόμης D' Ognatle, εἰσάγει τὶς λεγόμενες Comedie in Musica — λυρικά ἔργα παρωδικὰ καὶ κωμικὰ σὲ ναπολιτάνικη διάλεκτο. Αὐτὸ τὸ εἶδος, κατὰ τὶς πρῶτες πιά δεκαετίες τοῦ 18ου αἰώνα, θὰ ἀπολήξει στὴν λεγόμενη Opera buffa, κωμικὸ ἀντιστάθμισμα τῆς Opera seria.

Αὐτὰ διαγράφουν περίπου τὴν ἱστορία τῆς καταγωγῆς τῆς κωμικῆς ὄπερας, πού, ὅπως εἶναι γνωστὸ, τόσα χρωστᾷ στὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Δίχως ν' ἀναφερθῶμε στὸ γαλλικὸ καὶ γερμανικὸ λυρικὸ θεάτρο, πού ἦταν φυσικὸ νὰ ὑποστοῦν καὶ αὐτὰ, ἐμμεσα, ἐπιρροὲς ἀπὸ τὸ εἶδος, ἀναφέρουμε ἔργα - σταθμοὺς τοῦ κωμικοῦ - λυτικοῦ θεάτρου, ὅπως, κατὰ τὸ πρῶτο μιστὸ τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ "Serva Padrona" τοῦ Περγκολέζι καὶ τὸν ἐπόμενο πιά αἰώνα, τὸν "Κουρέα τῆς Σεβίλλης" τοῦ Ροσσίνι, ἕνα ἔργο πού θέτει τὶς βάσεις μιᾶς μουσικῆς σὲ πνεῦμα τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, μιᾶς μουσικῆς μὲ ἔντονα, κάποτε, φοκλιωρικὰ στοιχεῖα. Τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς αὐτῆς, ἀλλὰ σ' ἕνα τόνο περισσότερο "γροτέσκο", παρὰ κωμικὸ, φαίνεται νὰ 'χει ἐγκλωπιθεῖ ὁ Βέρντι, στὸ στερνὸ τοῦ ἀριστοῦργημα, τὸν "Φάλσταφ" (1893).

Παρὰ τὶς ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅμως, πὸς ὁ ρομαντικὸς 19ος αἰώνας, παιδιάστικα σοβαρὸς κάποτε, φάνηκε διατεθειμένος νὰ ἀγνοήσει τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἀργότερα, κάποιον ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ εἶδος φαίνεται νὰ βρῆται ἐδαφος γόνιμο στὴ Ρωσία: ἰταλικοὶ θίασοι ταξίδευαν

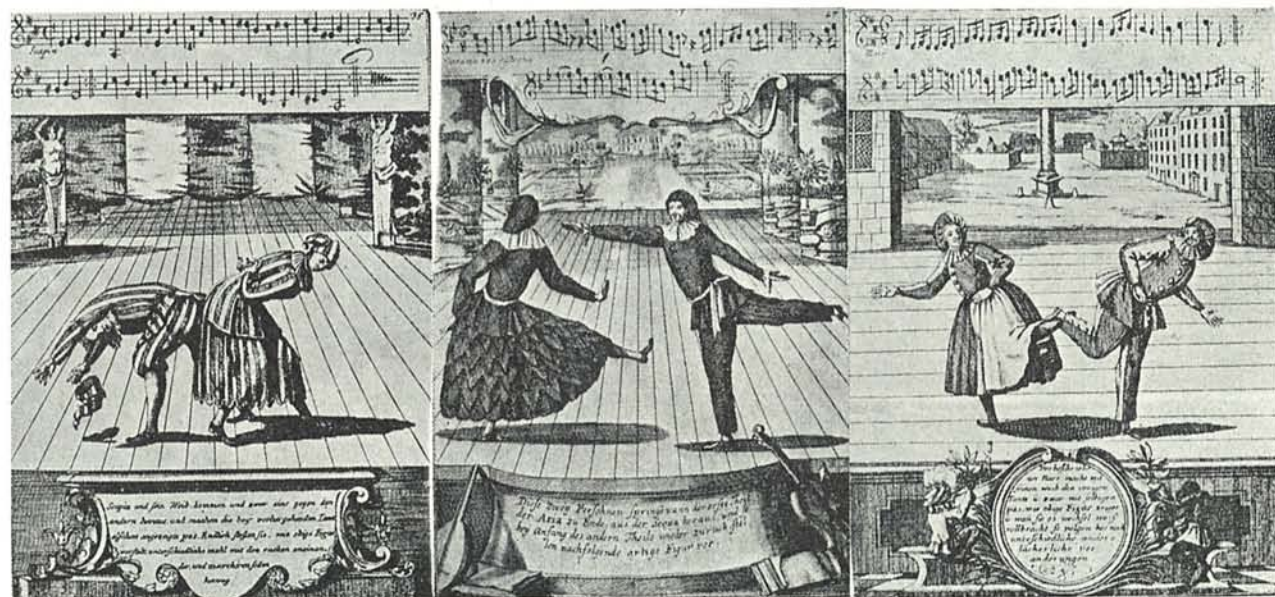
συχνότατα στὶς σλαβικὲς χῶρες, τὸ μπαλλέτο εἶχε καὶ αὐτὸ ζωντανέψει πάνω στὴ σκηνή του τοὺς ἥρωες τοῦ εἶδους (Πιερρότος, Ἀρλεκίνος κ.λ.π.) κα' ὑπῆρχε καὶ τὸ ρωσικὸ Κουκλοθέατρο, μὲ ἥρωα τὸν Πετρούσκα, πού ἡ σχέση του πρὸς τὴν ἰταλικὴ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε δὲν εἶναι τοῦ παρόντος. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ εἶδος φτάνει σὲ ὑψηλὸ σημεῖο κατὰ τὴν περίοδον 1900 - 1930. Ὁ Βαχτάγκωφ ξαναζωντανεῖ τὴν "Πριγκίπισσα Τουραντότ", τοῦ Γκότσι, μὲ τὸν θαυμάσιον τρόπο πού τὸ ἀθηναϊκὸ Κοινὸ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐξοικειωθεῖ κατὰ τὴν περυσινὴ ἐπίσκεψιν τοῦ θιάσου Βαχτάγκωφ στὴν Ἀθήνα.

Αὐτὸ ἦταν τὸ κλίμα ἀπ' τὸ ὁποῖο ξεκίνησαν κυρίως δύο μεγάλοι Ρῶσοι συνθέτες, ὁ Στραβίνσκι καὶ ὁ Προκόφιεφ, κατὰ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα, γιὰ ν' ἀναζητήσουν ἐμπνεύσεις στὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Τὸ γενικὸ κλίμα τῆς μουσικῆς, μετὰ τὸν Ντεμπυσσύ, εὐνοοῦσε τάσεις νεοκλασικῆς κα' ἐπιστροφῆς σὲ παλιὲς φόρμες. Ὁ Στραβίνσκι δίνει τὸν "Πετρούσκα" του, ἕνα ἐκπληκτικὸ κρᾶμα γραφικῶν, γροτέσκων καὶ ἐξπρεσιονιστικῶν στοιχείων καί, πολὺ ἀργότερα, τὸν "Πουλτσινέλλα". Ὁ δεύτερος, μὲ τὸ ἀνάλογον ἐκφραστικῶν διαθέσεων μπαλλέτο τοῦ "Σούτ, ἡ ἱστορία τοῦ τζουτζὲ πού ξεγέλασεν ἑπτὰ ἄλλους τζουτζέδες" καὶ κυρίως μὲ τὸ ἀριστοῦργημα τῆς λυρικῆς του παραγωγῆς, τὴν ὄπερα "Ἡ ἀγάπη γιὰ τὰ τρία πορτοκάλια", πάνω στὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Γκότσι. Ἡ κωμικὴ τους τέχνη, εἶναι καὶ τῶν δύο ἐξαιρετικὰ πλούσια σὲ ὀρχηστρικὸ χρῶμα, ρυθμικὰ ζωντανή, ἀλλὰ καὶ ἀγρια, δηκτικὴ καὶ γροτέσκα. Τὸ στοιχεῖο τῆς μουσικῆς ὑπερβολῆς ἐφάπτεται συχνὰ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Ἀπὸ τὴ δική τους τέχνη ἐπηρασμένος, ὁ Ἰσπανὸς Μανουέλ ντὲ Φάλλια, δίνει κα' ἐκεῖνος τὸ "Κουκλοθέατρο τοῦ μαστρο - Πέδρο".

Ἀναφέραμε ἤδη τὸν Κάρλο Γκότσι, ἐξ ἀφορμῆς τοῦ ζωντανεμάτος τοῦ ἔργου του "Πριγκίπισσα Τουραντότ" ἀπὸ τὸν Βαχτάγκωφ. Δὲν θὰ 'πρεπε νὰ παραλείψουμε ν' ἀναφέρουμε πὸς τὸ ἴδιον ἔργο ἐνέπνευσε στὸν Πουτσίνι τὴν ὄπερα πού στάθηκε τὸ κύνειον ἄσμα του. Ἐδῶ πρόκειται ὅμως γιὰ μιὰ ἀξιοποίησιν τοῦ δραματικοῦ στοιχείου τοῦ μῦθου, πού δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἱστορία ἐνὸς ἀρσενικοβόρου θηλυκοῦ πού σκοτώνει ὅλους ὅσους τὸ ἀγαποῦν ὥσπου νὰ νικηθεῖ τὸ ἴδιον ἀπ' τὴν ἀγάπην.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ

"Ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε εἶχε ἐπίδραση ἀκόμα καὶ στὸ Χορὸ. Ἐνας ἰταλὸς ἀπὸ τὴ Βενετία, ὁ Γκεργκόριο Λαμπράντζι (1716) ἄνοιξε στὴ Νυρεμβέργη μιὰ Σχολή γιὰ θεατρικὸς χοροὺς ἐμπνευσμένους ἀπὸ τὴν Κομμέντια. Τὴν ὀνόμαζε, μάλιστα χαρακτηριστικὰ: Σχολὴ χοροῦ, κόρη τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἐχον διασωθεῖ στὸ Βενετσιάνικο Μουσεῖο Ca' Rezzonico ἀρχετὲς γκραβούρες τοῦ G. Puschener μὲ φιγούρες ἀπὸ χοροὺς πού διδάσκονταν στὴ Σχολή. Δημοσιεύουμε ἐπὶ ἀπ' αὐτὲς πού, ὅπως φαίνεται, συνοδεύονται ἀπὸ τὴ μουσική καὶ ἀπὸ ἐπεξηγήσεις γιὰ τὰ πρόσωπα. Στὴν ἀπέναντι σελίδα 90: ἡ Πανδώρα σέρνει ἀπ' τὸ γένι τὸν γέρον Πανταλόνε πού ἐπέμεινε νὰ χορεύει μαζί της καὶ στὶς ἄλλες δύο γκραβούρες ὁ Ἀρλεκίνος πειράζει ἕναν τυφλὸ πού μόλις ἄκουσε μουσικὴ θέλησε νὰ χορεύει. Κατωτέρω, χορευτικὲς φιγούρες μὲ τὸν Σκαπίνου, τὴ γυναῖκα του καὶ τὸν Σκαραμούς





Σχέδιο του γάλλου ζωγράφου Κλώντ Ζιλλό (1673-1722), δάσκαλου του Βαττώ. Έκανε παρέα τους Ιταλούς θεατρίνους και πιθανότατα δούλεψε γι' αυτούς. Στη μέση, ο Άρλεκίνος — σίγουρα ο Έβράιστο Γκεράντι. (Μουσείο Λούβρου, Παρίσι)

Η ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Ο ΒΑΤΤΩ Κ' ΟΙ ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ

Της ΗΛΕΝΕ ΑΔΗΕΜΑΡ

Ἡ Ἰταλικὴ κωμωδία, μὲ τοὺς χαρακτήρες καὶ τὰ κοστούμια τῆς, παίζει πολὺ σημαντικὸ ρόλο στὸ ἔργο τοῦ Βαττώ. Στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας του, ὁ Βαττώ, ζωγραφίζει τοὺς χαρακτήρες τοῦ Ἰταλικοῦ θιάσου, τὰ πῦρ ἐξέχοντα ἀπὸ τὰ πρόσωπά του: Ἀρλεκίνο, Σκαππίνο, Κολομπίνα, Ντοττόρο, πλακισιωμένους ἀπὸ τοὺς κομπάρσους. Σὲ τρία ἀπὸ τὰ ἔργα του, "οἱ Ἰταλοὶ ἠθοποιοί", "Ἀρλεκίνος, Πιερότος, Σκαππὲν" καὶ "Ὁ Ζιλ", ὁ μεγάλος ἄσπρος πιερότος μὲ τὴ φαρδεῖα τραχηλιά, τὸ μακρὺ σακκάκι καὶ τὸ πολὺ κοντὸ παντελόνι, κυριαρχεῖ στὴ σύνθεση. Αὐτὸς εἶναι ὁ θριαμβευτῆς κ' ἓνας συνάδελφός του τὸν δεῖχνει μ' ἓνα κίνημα τοῦ χεριοῦ. Ἄλλου πάλι ("Ὁ Ἰταλικὸς θιάσος"), ὅταν σηκώνεται ἢ αὐλαία, τὴν τιμητικὴ θέση κατέχει ἡ κολομπίνα, τριγυρισμένη ἀπὸ ἓναν ὄμιλο ἠθοποιοῦν, κρατώντας ἐλαφρὰ τὸ φόρεμά τῆς, ἔτοιμη νὰ ὑποκλιθεῖ. Σὲ ἑπτὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του, ὅλα σχεδὸν τῆς ἴδιας ἐποχῆς, "Ὁ ζηλιάρης Ἀρλεκίνος", "Ἡ συντροφιά τῶν τεσσάρων", "Θέλετε νὰ κατακτίσετε τὶς ὁμορφιές", "Οἱ ζηλιάρηδες", "Ὁ εὐχαριστημένος Πιερότος", "Γιὰ τὰ φυλάξεις..." καὶ "Ὅμορφουλὲς μὴν ἀκοῦτε τίποτα" παρουσιάζει τὰ πρόσωπα αὐτὰ σὲ δράση. Παίζουν σύντομες σκηνὲς ἀπὸ ἔργα, παντομίμες ἢ καὶ ζωντανὲς εἰκόνες (ἴσως μόνον ταμπλώ βιβάν). Ὁ Πιερότος, ὁ χαζός, βρῖσκεται κυκλωμένος ἀπὸ ὁμορφες κοπέλες. Τίς βλέπει, τίς ἀκούει κι αὐτὸ τοῦ φτάνει. Δὲν τοῦ περνάει καθόλου ἀπ' τὸ νοῦ νὰ ἐρωτοτροπήσει μαζί τους. Ὁ Ἀρλεκίνος, ἀντίθετα, εἶναι πολυμήρως: τοὺς λέει ἀστεία, τίς πειράζει, ἐρωτοτροπεῖ μαζί τους καὶ βρῖσκει ἀναπόκριση. Διακρίνεται ἀπὸ τὸ κοστοῦμι του μὲ τ' ἀσπρόμαυρα τετράγωνα καὶ τὴν ἴδια πάντα κίνηση, ἀγγίζοντας μὲ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ καπέλο του.

Ὁ Βαττώ ἀκόμα παρουσιάζει, συχνά, τοὺς φίλους του ντυμένους μὲ τὰ κοστούμια τῆς κωμωδίας, μὲ κοστοῦμι Ἰταλικὸ ἢ σπανιόλιχο, παίζοντας μουσικὴ μέσα σ' ἓνα πάρκο. Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς ποὺ δὲ θὰ μάθουμε ποτὲ τ' ὄνομά του, μεταμφιεσμένος σὲ Μετζετίν, μὲ κοστοῦμι πολύχρωμο ριγωτό, καὶ σκουφο πτωχικό, παίζει μαντολίνο μὲ μιὰ ἔκφραση ἀλησιμένη. Δὲν εἶναι ὁ Ἰταλὸς ἠθοποιὸς ποὺ παίζει τὸ ρόλο τοῦ Μετζετίν στὰ 1697, γιατί βρισκότανε στὴ φυλακὴ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη καὶ δὲ βγήκε ἀπὸ κεῖ μέσα, παρά μόνο γιὰ νὰ ἐγκαταλείψει τὴ Γαλλία γιὰ πάντα. Ὁ Βαττώ, λοιπόν, ἔντυσε ἓνα φίλο του, ὅπως ἔντυνε συχνὰ κι ἄλλους, μ' ἓνα ἀπὸ τὰ κοστοῦμι τὰ "κωμικὰ καὶ χαριτωμένα" ποὺ ἔχε στὴ συλλογὴ του.

Αὐτὴ ἡ τάση τοῦ Βαττώ νὰ ζωγραφίζει τοὺς ἠθοποιούς τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας, ξάφνιασε πολλούς. Γιατὶ ὁ ἴδιος δὲν μπορούσε νὰ ἔχει δεῖ τοὺς ἠθοποιούς αὐτούς, μιά καὶ τὸ θέατρο "Hôtel de Bourgogne" εἶχε κλείσει ἀπὸ τὰ 1697.

Ὅμως, ἂν καὶ ἀπαγορεύτηκαν οἱ παραστάσεις γιὰ λόγους πολιτικούς — μ' ἀφορμὴ τὰ πειράγματα κατὰ τοῦ βασιλιά καὶ τῆς κυρίας ντὲ Μαιντενὸν ποὺ πετούσαν οἱ ἠθοποιοὶ — αὐτοὶ συνέχισαν νὰ παρασταίνου, στὰ πανηγύρια τοῦ Παρισιοῦ, τίς κωμωδίες καὶ τίς φάρσες τους σὲ παντομίμα.

Στὸ τέλος, ὁ βασιλιάς ἀναγκάστηκε νὰ τοὺς ἐπαναφέρει γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τίς ἐνοχλητικὲς παρακλήσεις ὑπὲρ τῶν ἠθοποιοῦν.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ κωμωδίες ποὺ παίζαν στὰ σαλόνια καὶ τίς κοσμικὲς συγκεντρώσεις, στὰ σπίτια τῶν ἀστῶν — κ' ἦταν πολλὲς τὴν ἐποχὴ ἐκείνη — δανείζονταν πολὺ συχνὰ ὑπόθεση καὶ κοστοῦμα ἀπὸ τὸ Ἰταλικὸ δραματολόγιο. Ἡ ἱστο-

ρία του Γκελέτ, μάς δίνει ένα πειστικό παράδειγμα. Ο Τομά - Σιμόν Γκελέτ, από το 1707 - 1709, δηλαδή την εποχή ακριβώς που ο Βαττώ εργαζόταν στο Παρίσι, είχε την εμπνευση να ξαναπαρουσιάσει τις Ιταλικές παράτες του πανηγυριού του Σαιν Λωράν. (Έτσι έλεγαν τότε τις επιδείξεις που κάνανε οι ήθοιοι μπροστά στο θέατρο για να τραβήξουν θεατές), στο σαλόνι του σπιτιού του, στην οδό Σαιν Τομά ντ' Λούβρ, στο σπίτι του στο Ώτέιγ, στο κτήμα του "Μαϊζόν" ή στα σπίτια μερικτών "βολικών κυριών" της οδού Ντι Φούρ, βοηθούμενος από φίλους του δικαστικούς. Οι παραστάσεις του Ώτέιγ πέτυχαν περισσότερο. Έκτός απ' τους προσκαλεσμένους φίλους κατόρθωσαν να εξασφαλίσουν και καταπληκτική συμμετοχή θεατών καλής κοινωνικής τάξης, γοητευμένων απ' αυτές τις παράτες που πολλαπλασιάζονταν στα έρασιτεχνικά θέατρα. Πολλοί άστοι κ' ευγενείς άρχισαν τότε να παρουσιάζουν "αυτοσχέδιες" σκηνές παρμένες από την Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Πολλές φορές, λάβαιναν μέρος και οι ήθοιοι όπως ο Σάρλ Άντουάν Κουαπέλ που 'χε διακριθεί σε παραστάσεις σαλονιού, ιδιαίτερα στο κ. Ντέ Μουβίλ και που άργότερα έδινε καμβιάδες στους Ίταλούς ήθοιους όταν ξαναγύριζαν στην Γαλλία. Τό ίδιο κάνει και ο Μπλέν ντέ Φοντενέυ με τους φίλους του: ανεβάζει "κωμωδίες και φάρσες αυτοσχέδιες". Ο αρχιτέκτων Ζερμαίν Μποφράν, γράφει κι αυτός θεατρικά έργα, και φάρσες που τις έπαιζαν οι Ίταλοι ήθοιοι την εποχή που διώχτηκαν. Άκόμα και μετά την άποχώρησή τους άφησαν τόσο εξαιρετική ανάμνηση, που κι ο Μπουαλό, ο άσθητότατος αυτός τιμητής, να λέει πως οι Ίταλικές αυτές παράτες είχαν ξεχωριστό πνεύμα και άλλες: Είναι μιá άλατασιόκη — διεκέρυττε, και δήλωνε στον Μπορσέτ πως θά 'ταν προτιμότερο να διώχνανε τους Γάλλους ήθοιους παρά τους Ίταλούς. Τα γεγονότα αυτά, που γιναν γνωστά τελευταία, και τό χρωστάμε πιο πολύ στον κ. ντέ Κουρβίλ, εξηγούν γιατί ο Βαττώ διάλεξε αυτά τα θέματα κι αυτά τα κοστούμια που την εποχή εκείνη δεν ήταν περιφρονημένα άλλ' άπίστευτα στη μόδα.

Οι καλλιτέχνες, δεν άρκοῦνται να παρακολουθούν τις παράτες και να γράφουν κωμωδίες, τις ζωγραφίζανε, κιόλας, στους πίνακες τους. Ο αινιγματικός Σπέντ, από τους πρώτους φίλους του Βαττώ στο Παρίσι κι όδηγός του, ζωγράφιζε θέματα της Ιταλικής κωμωδίας γύρω στα 1704. Ο Βυαφλάρ άναφέρει ένα πίνακά του με τον τίτλο "χαρακτήρες της κωμωδίας" που βρι-

"Τό ζευγάρι Κωμωδίας και Μουσικής". Έργο του Βαττώ για σήμα καταστήματος μουσικών οργάνων ή κάποιου μικρού θεάτρου. (0.65X0.53, Μουσείο Τέχνης Σάν Φραντζίσκο)



"Ανεξάρτητα απ' τό θέμα, ο Βαττώ έβαζε στους πίνακές του τύπους της Κομμέντια. "Ντυμένος Μετζετίν" ή "Κοντσέρτο σε οικογενειακό κύκλο". (Συλλογή Ουάλλας, Λονδίνο)

σκότανε για πόληση στα 1926 κι ο Πενιόν - Ντιζονβάλ είχε ένα σχέδιο του ζωγράφου αυτού με τον Άρλεκίνο και την Κολομπίνα. Ο Ζιλλό, που διεύθυνε ένα θέατρο μαριονετών, στα 1708 και σύγχαζε στα πανηγύρια του Παρισιού την εποχή που ο Βαττώ εργαζόταν κοντά του, μετά τό 1704, ζωγραφίζει κι αυτός πολλές σκηνές από την Κομμέντια ντέλλ' άρτε. ("Οι δυό άμαξες", "Ο Άρλεκίνος λάιμαργος στρατιώτης").

Ο Ούντρο σχεδιάζοντας τό 1713 την προετωπίδα βιβλίου με στίχους του, τή στολίζει μ' ένα μενταγιόν που τό κρατούν ένας Άρλεκίνος μαζί μ' άλλον ένα ήθοιοί. Ο ίδιος ο Λέ Μπρέν, που τον θεωρούσαν τον πιο άκαμπο άνθρωπο τής εποχής του, δεν μπόρεσε να ξεφύγει απ' τή γοητεία τής παράτας. Λάτρευε τό θέατρο και συναντούσε, συχνά, στην πλατεία, τους φίλους του: τον ήθοιοί Ζοντλέ, τον εκδότη χαλκογραφιών Μαριέτ, και τό χαράκτη Ρουσλέ.

Ο Λέ Μπρέν, σχεδίασε αρκετά θέματα απ' τό θέατρο, τά όποια χάραξε ο Ζιλ Ρουσλέ (1610 - 1690) και τύπωσε ο Μαριέτ. Βλέπουμε σ' αυτά τον Ζοντλέ να φεύγει τρέχοντας από ένα θέατρο που καίγεται, τον Ματαμόρο, τον Τουρλουπίνο, τον Γκιωτιέ - Γκαρχγκί, όλους τους ήθοιους του πανηγυριώτικου θεάτρου. Ιδιαίτερα, σε δυό περιεργές εικόνες, βλέπουμε τους Ίταλούς Μπριγκέλλα και Τριβελίνο, Πουλτσινέλλα και Πανταλόνε. Οι δυό αυτές εικόνες, μάς πληροφορεί ο Μαριέτ, έγιναν για να διατηρηθεί ή ανάμνηση των Ιταλικών κοστούμιών.

Οι γραβούρες αυτές πρέπει να κυκλοφόρησαν εύρύτατα, γιατί ήταν καμωμένες από έργα του Λέ Μπρέν και κολάκευαν τις προτιμήσεις του Κοινοῦ. Δεν πρόκειται για μεμονωμένες εικόνες άφου ὑπήρχαν τήν εποχή εκείνη κι άλλα πολύ σπουδαία έργα, όπως ο πίνακας του Ζεράρ Νετσέρ που παρίστανε τον ήθοιοί Ρεϋμόν Πουασόν στο ρόλο του Κρισπίνου, με τις μεγάλες του μπότες, τό καπέλο στο χέρι, να υποκλίνεται μπροστά στο Κοινό. Ο πίνακας αυτός χαράχτηκε πολλές φορές από τον Ζεράρ Έντελένι και αντιγράφηκε από τον Ζαν Γκόλ στο "Άμστερνταμ. Κοντά στον Κρισπίνο ὑπάρχει ένας άλλος ήθοιοίς που μάς ενδιαφέρει ακόμα περισσότερο, ο "Άντζελο Κονταντίνι ο επιλεγόμενος Μετζετίν. Άριστος ήθοιοίς, που άρεσε ιδιαίτερα στον Λαφονταίν, αιδάδες όμως και θρασύς που, με τά τολμηρά πειράγματά του στάθηκε άφορμή να διωχθούν απ' τή Γαλλία οι Ίταλοι ήθοιοί. Τό

πορτραίτο του το ζωγράφισε ο Ντέ Τρουά στα 1697 και άμέσως χαράχθηκε από τον Βερμελέν για τον Μπονάρ. Ο Μετζετίν, σε στάση που τον κολακεύει, δείχνει το πρόσωπο του πολύμορφου Πρωτά με τον όποιο και συγκρίνεται. Τη χαλκογραφία τούτη, που έγινε γρήγορα ξακουστή, την αντίγραψαν στο Παρίσι και στο έξωτερικό ο Τρουβέλ και ο Γκόλ. Έναν άλλο Μετζετίν, ακόμα πιο σπουδαίο, σχεδίασε ο Σεμπόλ και χάραξε ο Ταρντιέ για τον Μαριέτ. Ο ήθοποιός, όρθιος, με το κεφάλι ελαφρά γερμένο, μοιάζει να συζητεί όμοιος με τον Μετζετίν στον πίνακα "Μορφές των διαφόρων χαρακτήρων". Είναι γνωστά τουλάχιστον δυο αντίγραφα από τον Μετζετίν του Σεμπόλ. Το ένα τυπώθηκε στο Μπνάρ κ' ένα άλλο, πιο μικρό, αποδίδεται στον Πικάρ. Ο Μετζετίν, άλλωστε, του Σεμπόλ, χαράχτηκε σε αντιστοιχία με το πορτραίτο της σινιόρας Ισαβέλλας κι ανήκει σε μια σειρά που εξετέλεσε μαζί με τον Πικάρ για τον Μαριέτ. Συγγενεύει με πολλές άλλες σειρές από κοστούμια του θεάτρου και της όπερας, των Λε Πώρ, Μπεραίν, Ζολλαίν. Κοντά του θα πρέπει να τοποθετηθούν σκηνές κωμωδίας που εκδόθηκαν από τον Σικέ, όπως ο "Αδελφικός Αρλεκίνος", "Ο Αρλεκίνος με ύδρωπικία" κλπ. Με το ίδιο πνεύμα οι αδελφοί Μπονάρ, παρουσιάζουν τον ίδιο αυτό Μετζετίν (τρεις φορές ο Ανρί Μπονάρ), τον Αρλεκίνο (τρεις φορές ο Νικολά Μπονάρ), τον Κρισπίνο, τον Πουλτσινέλλα, τον βενετσιάνο Πανταλόνε, τον Ντοττόρο, τον Σκαραμούς. Στο μεταξύ, ο Μπερέν, ασχολείται αποκλειστικά με τον γαλλικό θίασο κωμωδίας. Μια πολύ διασκεδαστική μικρή χαλκογραφία, έκδοση του Φρανσουά Γκεράρ, συγκεντρώνει όλα τα κοστούμια του ιταλικού θεάτρου κατά το υπόδειγμα των χαλκογραφιών που αναφέραμε παραπάνω. Συγκεκριμένα, του Σεμπόλ και του Μπονάρ. Αναγνωρίζει κανένας όλο το θίασο: τον Μετζετίν, τον αδελφό του Τζιάν Μπατίστα Κονσταντίνι τον ρόλο του έρωτευμένου Όκτάβιου, τον Έβάριστο Γκεράντι (που τύπωσε αργότερα το Δραματολόγιο του ιταλικού θεάτρου), στο ρόλο του Αρλεκίνου, τον Λόλλι στο ρόλο του Ντοττόρου, την Ισαβέλλα και την Κολομπίνα (τις δυο κόρες του Ντομνίκ του παλιού Αρλεκίνου που πέθανε στα 1688), τον Τιμπέριο Τορτορέτι στο ρόλο τους Σκαραμούς, την κόρη του Αντζέλικα στο ρόλο της Μα-

ρινέττας, τον Τζιουζέπε Τζιρατόν στο ρόλο του Πιερρότου κι άλλους. Οι χαρακτήρες αυτοί δεν έχουν σχεδιασθεί, βέβαια, εκ του φυσικού, είναι αντίγραφα από άλλες χαλκογραφίες: απ' τον Μετζετίν του Σεμπόλ, τον Τορτορέτι και τις κόρες του Ντομνίκ απ' τον Μπονάρ. Μερικοί τύποι, για τους οποίους ο Γκεράρ δέ βρήκε εικόνα πραγματική, είναι αντίγραφα από κοινές γκραβούρες της μόδας, του Μπερνάρ Πικάρ. Ξαναβρίσκουμε, πάλι, όλο το θίασο, σ' ένα σύγχρονο αλλά κακό πίνακα, ανέκδοτο ίσως, του μουσείου της Χάβρης, που παρουσιάζει την απέλαση του 1697, την οποία θα μάς δώσει, μ' ένα εντελώς διαφορετικό ύφος ο Βαττώ, δεκαπέντε ως είκοσι χρόνια αργότερα. Σε μια μικρή χαλκογραφία που τυπώθηκε στο Λερού το 1697, βλέπουμε πάλι τον ίδιο θίασο σ' ένα από τα έργα που παίζε, Το ραβδί του Ηφαίστου. Ο Πασκαριέλο με τη βοήθεια του Αρλεκίνου ξαναβρίσκει την κολομπίνα που φοράει νταντελλένιο σκουφί. Το ενδιαφέρον εδώ είναι η παρουσία του Πιερρότου, του "Πιερροτίνου" όπως τον φωνάζει η Μαρινέττα. Ο Πιερρότος στέκεται μέσα στο άσπρο, στενό, και λίγο κοντό ρούχο του, φορώντας πελώριο καπέλο με τα χέρια κρεμασμένα στο πλάι, όνειροπαρμένος, κι αληθινά προαναγγέλλει τον Ζιλ του Βαττώ. Και πάλι ο Πιερρότος, με το ίδιο προσποιητό αδέξιο ύφος, στο πίσω μέρος μιας ταμπακέρας του Ντυπέν, βλέπει τον Αρλεκίνο και την Κολομπίνα να χορεύουν μπροστά του. Οι πηγές λοιπόν του Ζιλλό, δεν είναι καθόλου μυστηριώδεις όπως παραπονιέται ο Πιέρ Μαρσέλ. Αντίθετα, ακολουθεί το ρεύμα των κατασκευαστών εικόνων, που μείναν άγνωστοι, γιατί γρήγορα πέρασε η μόδα τους, ενώ εργάζονταν σύγχρονα μ' αυτόν. Από την άλλη μεριά, τον βοήθησε το πλήθος των ερασιτεχνών που 'χαν συλλογές από εικόνες και σκίτσα γύρω από το ιταλικό θέατρο και τα κοστούμια των ήθοποιών. Ο πιο γνωστός, είναι κάποιος κ. Σασμπρά ντέ Κραμάνι. Το έργο του λοιπόν δεν παρουσιάζει τίποτα περίεργο. Με τον ίδιο τρόπο εξηγείται και το έργο του Βαττώ. Βέβαια, το έργο του Βαττώ, όπως και του Ζιλλό, έχει ύφος κ' αίσθημα που κανένας από τους προγενεστέρους μικρούς χαρακτήρες και ζωγράφους δεν είχε. Αυτό, όμως, οι μικροί, αναμφισβήτητα δημιούργησαν παράδοση.

Μετάφραση ΜΙΡΑΝΤΑΣ ΜΥΡΑΤ

"Οι Ιταλοί θεατήνιοι" (1754). Πίνακας του Βαττώ που τον ζωγράφισε στο Λονδίνο. (Εθνική Πινακοθήκη της Ουάσιγκτον)





ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ ἀφιέρωμα τοῦ "Θεάτρου" στὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε κλείνει μὲ τὴν διεθνή βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα. Ἔχει καταρτιστεῖ ἀπὸ δυὸ βασικοῦ μελετητῆς, τὸν ρώσο Κωνσταντῖν Μικλασέφσκι καὶ τὸν γάλλο Πιέρ - Λουί Ντυσάρτρ καὶ καταγράφει, κυρίως, τὶς πηγὲς γιὰ τὴν ἔρευνα τοῦ θέματος καὶ τὶς πιὸ ἀξιόλογες ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες μελέτες. Ὑπάρχει, βέβαια, καὶ νώτερη βιβλιογραφία — ἰδιαίτερα, μάλιστα, ἰταλική — ποὺ θὰ τὴν προσφέρουμε σὲ πρώτη εὐκαιρία.

AGRESTI, A.: Studi sulla commedia italiana del sec. XVIIe (Μελέτες πάνω στὴν ἰταλική κωμῆδία τοῦ 16ου αἰ.). Νεάπολη, 1871.

ALBERT, M.: Les Théâtres de la foire (1660—1789) (Τὰ πανηγυριώτικα θεάτρα), Παρίσι, 1900.

ALIONE, G. G.: Commedia e farse carnevalesche nei dialetti Astigiano, Milanese e Francese misti con latino barbaro, composto sul fine del sec. XV (Κωμῆδία καὶ φάρσες καρναβαλιῶν σὲ διάλεκτο Μιλανέζικη, Ἀστιτζιάνικη καὶ γαλλικὰ ἀνάμικτα μὲ σαββαρὶκὰ λατινικά, γραμμένες στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰ.), Μιλάνο, 1865.

ALLACI, L.: Dramaturgia (Δραματουργία), Ρώμη, 1666.

ALLEN, P. S.: «The Medieval Mimus» (Ὁ Μεσαιωνικὸς Μῖμος), στὸ περιοδικὸ «Modern Philology», ἔτος VIII, Ἰανουάριος καὶ Ἰούλιος 1910.

D' AMBRAS: Napoli Antica (Παλιὰ Νεάπολη), 1889.

DE AMICIS, V.: La Commedia popolare latina e la commedia dell' arte (Ἡ λαϊκὴ λατινικὴ κωμῆδία καὶ ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), Νεάπολη, 1882.

TOY IDIOY: L' Imitazione latina nella commedia italiana del sec. XVIIe (Ἡ λατινικὴ ἀπομίμησις στὴν ἰταλικὴ κωμῆδία τοῦ 16ου αἰ.), Φλωρεντία, 1897.

D' ANCONA, A.: Origini del teatro italiano (Ἀρχές τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου), 2 τόμοι, Φλωρεντία, 1877, καὶ Τουρίνο, 1891.

TOY IDIOY: «I Dodici mesi de' l' anno nella tradizione popolare» (Οἱ δώδεκα μῆνες τοῦ χρόνου στὴ λαϊκὴ παράδοση), στὸ περιοδικὸ Archiv, per le Tradizioni Popolari, τόμος II, 1883.

TOY IDIOY: «Due farse del sec. XVI» (Δυὸ φάρσες τοῦ 16ου αἰ.), στὸ περιοδικὸ Scelta di curiosità letterarie, τεύχος 187, Μπολόνια, 1882.

TOY IDIOY: Lettere di comici italiani del sec. XVII (Ἐπιστολὲς ἰταλῶν κωμῆδων τοῦ 17ου αἰ.), Πίζα, 1893.

ANDREINI, F.: Le Bravure del Capitano Spavento, divise in molti ragionamenti in forma di dialogo di Francesco Andreini da Pistoia, Comico geloso... (Τὰ Κατορθώματα τοῦ Καπιτάνου Σπαβέντο, χωρισμένα σὲ πολλὰ ἐπεισόδια μὲ μορφή διαλόγου, τοῦ Φραντσέσκο Ἀντρεϊνί ἀπ' τὴν Πιστοία, ἡθοιοῦ τοῦ θιάσου τῶν «Gelosi»...), Βενετία, 1607.

TOY IDIOY: Nuova aggiunta alle bravure del Capitano Spavento, detto Francesco

Andreini... (Νέα προσθήκη στὰ κατορθώματα τοῦ Καπιτάνου Σπαβέντο, τοῦ λεγόμενου Φραντσέσκο Ἀντρεϊνί...), Βενετία, 1614.

TOY IDIOY: Ragionamenti fantastici posti in forma di dialoghi rappresentativi (Φανταστικά Ἐπεισόδια σὲ μορφή διαλόγων γιὰ παραστάσεις), χωρὶς χρονολογία ἐκδόσεως.

ANDREINI, G. - B.: Teatro Celeste, nel quale si rappresenta come la Divina bontà habbia chiamato al grado di beatitudine e di Santità Comici penitenti, e martiri... (Οὐράνιο Θεάτρο, ὅπου παριστάνεται πῶς ἡ Θεῖα καλωσύνη ἀνύψωσε στὸν βαθμὸ μακροχρησίας καὶ Ἁγιωσύνης ἡθοιοῦς ποὺ μετενόησαν καὶ μαρτύρησαν...), Παρίσι, 1624.

TOY IDIOY: Lo Specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l' imagine della commedia, quanto vago, e deforme sia allor che da Comici virtuosì, e viziosi rappresentata viene... (Ὁ Καθρέφτης, σύνθεσις θρησκευτικὴ καὶ ποιητικὴ ὅπου ζωντανεύεται ἡ εἰκόνα τῆς κωμῆδίας, πόσο ἀόριστη καὶ παραμορφωμένη εἶναι, ὅταν παριστάνεται ἀπὸ ἐνάρετους κὶ ἀμαρτωλοῦς Κωμῆδῶν), Παρίσι, 1625.

ANDREINI, I.: Lettere della Signora Isabella Andreini, Padovana, Comica gelosa e Academica Intenta, nominata l' Accesa (Ἐπιστολὲς τῆς Κυρίας Ἰσαβέλλας Ἀντρεϊνί, τῆς ἀποκληθείσης «φλογερῆς», ἡθοιοῦ τοῦ θιάσου «Comici Gelosi» καὶ τακτικῶν μέλους Ἀκαδημιῶν), Βενετία, 1607.

ANIELLO SOLDANO: Fantastiche e ridicole etimologie, recitate in commedia da Aniello Soldano (Φανταστικὲς, ἀστεῖες κ' ἐξυπνες ἀπαντήσεις, ποὺ χρησιμοποιήσθη στὸ θεάτρο ὁ Ἀνιέλλο Σολντάνο), Μπολόνια, 1610.

APOLLINAIRE, G.: Le Théâtre italien, avec une étude sur le théâtre italien en

France par Ch. Simon (Τὸ ἰταλικὸ Θεάτρο, μὲ μιὰ μελέτη πάνω στὸ ἰταλικὸ Θεάτρο στὴ Γαλλία, τοῦ Σ. Σιμόν), Παρίσι, 1910.

APOLLONIO, MARIO: Storia della Commedia dell' arte (Ἱστορία τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), Μιλάνο, 1930.

D' AURIAC, EUGENE: Théâtre de la Foire (Πανηγυριώτικὸ Θεάτρο), ἔκδ. Garnier Frères, Παρίσι, 1878.

BANCHIERI, A.: Novella di Cacasseno, e.t.c., aggiunto al Bertoldino del Croce, dal Sig. C. Scalligeri dalla Fratta (Διήγησις τοῦ Κακασένου κ.λ.π., προσθήκη στὸν Μπερτολδῖνο ντέλλ' ἄρτε, τοῦ σιγνιόρ Κ. Σκαλιγκέρι ἀπ' τὴ Φράττα), Μπολόνια, 17ος αἰώνας.

BARBARO: La pratica della prospettiva di Monsignor Daniel (Ἡ πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῆς προοπτικῆς τοῦ Μονσινιόρ Ντανιέλ), Βενετία, 1568.

BARBIERI, N.: La Supplica, discorso famigliare di Nicolò Barbieri, detto Beltrame, diretto a quelli che scrivendo, o parlando trattano de comici trascurando i meriti delle azzioni virtuose (Ἡ Ἱκεσία, σὲ οἰκίῳ τῶνο τοῦ Νικόλο Μπαρμπιέρι, τοῦ ἐπιλεγόμενου Μπελτράμε, ἀπευθυνομένη σ' αὐτοὺς ποὺ, γράφοντας ἢ μιλώντας γιὰ ἡθοιοῦς, παραβλέπουν τὴν ἀξία ἐναρέτων πράξεων), Βενετία, 1634, καὶ Μπολόνια, 1636.

TOY IDIOY: L' Inavertito ovvero Scarpino disturbato e Mezzettino travagliato di Nicolò Barbieri detto Beltrame (Ὁ Ἀπληροφόρητος ἢ Ὁ Σκαπῖνος ἐνοχλημένος κὶ ὁ Μετζίττινος βασανισμένος, τοῦ Νικόλο Μπαρμπιέρι, ἐπιλεγόμενου Μπελτράμε), Τουρίνο, 1629, καὶ Βενετία, 1630.

BARTOLI, A.: Scenari inediti della Commedia dell' arte (Ἀνέκδοτα σενάρια τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), Φλωρεντία, 1880.

BARTOLI, F.: Notizie storiche de comici italiani che fiorirono intorno all' anno 1540 fino a giorni presenti (Ἱστορικὲς Σημειώσεις ἰταλῶν ἡθοιοῦν ποὺ ἀνθίσαν γύρω στὸ 1540 καὶ ὡς τὶς μέρες μας), Πάδουα, 1781.

BASCHET, A.: Les Comediens Italiens à la cour de France sous Charles XI, Henri III, Henri IV et Louis XIII (Οἱ ἰταλοὶ ἡθοιοῦοι στὴν αὐλὴ τῆς Γαλλίας ἐπὶ Καρόλου ΙΙου, Ἑρρίκου 3ου, Ἑρρίκου 4ου καὶ Λουδοβίκου 13ου), Παρίσι, 1882.

BAUMGARTEN, J.: La France qui rit (Ἡ Γαλλία ποὺ γελάει), 2 τόμοι, ἔκδ. Kassel, Kay, 1880.

BEAUMONT, CYRIL W.: The History of Harlequin (Ἡ Ἱστορία τοῦ Ἀρλεκίνου), ἔκδ. C. W. Beaumont, Λονδίνο, 1926.

BEIJER, AGNE: Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le



Το "Θέατρο" αντιμετώπισε, τόν τελευταίο καιρό, πρωτοφανή άναστάτωση. Δεν πρόκειται για την πολιτική, που επηρέασε τα πάντα. Η μονοπτυπία Τσιβεριώτη, όπου στοιχειοθετείται το "Θέατρο", άλλαξε εγκαταστάσεις. Η όφσσετ του Παυλιόγλου, όπου τυκτώνονται τα εξώφυλλά μας, έγινε άνώνομη Τεχνολογική εταιρία και μεταφέρθηκε σε νέες εγκαταστάσεις στο Μαρούσι. Και το "Θέατρο" αποφάσισε να εγκαταλείψει τις εγκαταστάσεις Μακρή, όπου εκτυπωνότανε, κ' έμπιστεύθηκε την τυπογραφική του εμφάνιση στις δημιουργούμενες εγκαταστάσεις Παπαδοπούλου. Όλα αυτά, ή Διεύθυνση του περιοδικού τα 'χε αντιμετώπισει μ' επίμονη δουλειά και τα 'χε ξεπεράσει — έτοιμη να προσφέρει εκκείρως ένα υπερτεχώς, άφιερωμένο στην Κομ-

μέντια ντέλλ' άρτε, πού, και περικομμένο εκ των ύστερων, είμαστε βέβαιοι πώς οι αναγνώστες θά το εκτιμήσουν. Ένα δεν μπόρεσε να προβλεφτεί: Μιά άρρώστεια πού, κρατώντας περισσότερο άπ' το συνηθισμένο, στάθηκε ικανή να εξουδετερώσει όλες τις προσπάθειες πού 'χαν γίνει για να υπερικηθούν τόσες τεχνικές άναστατώσεις. Έτσι το περιοδικό, πού ήταν έτοιμο να κάνει μία θριαμβευτική επίδειξη άλλης, κατέληξε να κυκλοφορήσει με τόση καθυστέρηση. Τώρα, έτοιμάζεται ένα ένδιαφέρον διπλό τεχώς, πού μ' αυτό θά κλείσει ή χρονιά. Οί νέες τεχνικές εγκαταστάσεις του "Θέατρον" είναι σε θέση να δίνουν, άμετάθετα, το περιοδικό στις ήμερομηνίες του κ' έτσι ελπίζουμε, το νέο χρόνο, να μπορεί να παρακολουθεί στενά την ελληνική και ξένη επικαιρότητα.

¶ "Όσο κι αν το τεχώς κυκλοφορεί καθυστερημένα, είναι ύποχρεωμένο — αλλά και χρήσιμο — ν' άποθησαυρίζει τα γεγονότα του διμήνου. Κυριαρχούν, βεβαίως, τά... φεστιβαλικά! Φεστιβάλ 'Αθηνών, Φεστιβάλ 'Επιδάου, Φεστιβάλ Φιλίππων-Θάσου, Φεστιβάλ Λωδώνης... 'Υπάροχον, όμως, κι άλλα ένδιαφέροντα.

¶ "Απ' 'Αθηνών άρξασθαί: Φεστιβάλ 'Αθηνών (τό 11ο) από 1ης 'Ιουλίου, με μουσικές — κυρίως ξένες — συμμετοχές. Μας σταματά μία χορευτική εκδήλωση, στις 7 'Ιουλίου: "Ελληνικό Χορόδραμα με... ξένους χορευτές! Μέγα σκάνδαλο άπ' αυτά πού μπορούν να συμβούν μόνο στην 'Ελλάδα! Σπαταλήθηκαν από το Κράτος ένάμισον εκατομμύριο δραχμές. Κ' είδαμε τρεις χορευτικές παραλλαγές, με δυό μουσικοσλάβους χορευτές — την Γιοβάνκα Μπιεργόγιεβιτς και τόν Ντουςάν Τρνίνιτς, δυό άμερικανούς — την 'Ελεν Μάκ Γκρή και τόν Λάρρον Ρίτσαρτσον, και έναν άμερικανο-αργέντινο συνθέτη — τόν Χαλίμ 'Ελ Ντάμπ. 'Ελληνικό το Φεστιβάλ, 'Ελληνικό το Χορόδραμα, ελληνικές και οι ένάμισον εκατομμύριο δραχμές!...

¶ "Από Θέατρο: 'Επαναλήψεις τραγωδιών του 'Εθνικού. Τέσσερις παλιές διδασκαλίες: "Αλκίσι" 28 και 29 'Ιουλίου, "Οιδίπους Τύραννος" 31 'Ιουλ. και 1 Αύγ., "Εκάβη" στις 15 Αύγ. και "Φοίνισσες" 27, 28 και 29 Αύγουστου. 'Επιπλέον: "Αχρηστες επαναλήψεις "Ηλέκτρας" στις 12 και "Μήδειας" στις 13 Αύγουστου από το άνεπαρκές "Πειραικό Θέατρο" του Δημήτρη Ροντήρη. Και μία έκπληξη — στο κακό: 'Αργώνιστοι "Πέρσες", στις 21, 24 και 25 Αύγουστου, από το "Θέατρο Τέχνης" του Κάρουλου Κούν.

¶ Τα 'Επιδάουρια στις δόξεις τους: 'Εκτός από την έννακτηρία παράσταση του "Αγαμέμνονα" (27 'Ιουνίου), πού σχολιάστηκε στο προηγούμενο τεχώς, πρώτο άνέβασμα "Τρωάδες" στις 4 και 17 'Ιουλίου και επαναλήψεις: "Φοίνισσες" 11 'Ιουλ., "Ηρακλής Μαινόμνος" 18 'Ιουλ., "Αγαμέμνον" 24 'Ιουλ. και "Οιδίπους Τύραννος" 25 'Ιουλίου. 'Αλλ' ένδο το φετεινό ήταν το 12ο Φεστιβάλ 'Επιδάου και οι όλοι προβλέπανε κάμψη, ιδού δυό ένθαρωντικά επίσημα στοιχεία πού μεταδίδει κατ' άποκλειστικότητα το Δίμηνο: Στην κίνηση των θεατών (συνκριτικά με το

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Χειμερινή περίοδος 1964-1965
"Βασιλικό Θέατρο 'Αθηνών"

Το "Θέατρο" είναι σε θέση να δώσει, κατ' άποκλειστικότητα, στη δημοσιότητα τόν επίσημο άπολογισμό κινήσεως του 'Εθνικού Θεάτρον, τή χειμερινή περίοδο 1964-65. Σύμφωνα μ' αυτόν άνεβάστηκαν συνολικά επτά έργα. Πέντε ξένα και δυό ελληνικά. 'Από τά πέντε ξένα, τά δυό ήταν επαναλήψεις (Γηραιά Κυρία και Φιλάργυρος). κι από τά δυό ελληνικά, τό 'να νεοκλασικό σε νέο άνέβασμα, και τ' άλλο νεοελληνικό.

'Από τόν παρακάτω στατιστικό πίνακα, το πρώτο νούμερο φανερώνει τόν αριθμό τών παραστάσεων κάθε έργου, το δεύτερο τόν συνολικό αριθμό τών θεατών κάθε έργου και το τρίτο τόν μέσο όρο θεατών κατά παράσταση.

Βασιλικός . . .	46	25.672	558
Σπίτι κούκλας	46	30.643	662
Γηραιά κυρία	45	35.724	794
Λορεντζάτσιο	46	36.478	797
Φιλάργυρος . .	10	6.276	627
Μακρύ ταξίδι	39	33.975	871
Φτερά 'Ικαρου	32	8.977	280

Σύμφωνα με τά παραπάνω στοιχεία, τή χειμερινή περίοδο 1964-65, δόθηκαν στο Βασιλικό Θέατρο 'Αθηνών από τόν θίασο του 'Εθνικού Θεάτρον, 264 συνολικά παραστάσεις με μέση άπόδοση 673 θεατές κατά παράσταση και με μέσο όρο πληρότητας του θεάτρον 71%.

'Από τόν ίδιο πίνακα γίνεται φανερό πώς μεγαλύτερη επίτυχία από την άποψη προσέλευσης Κοινού είχαν, κατά σειράν, τά έργα: 1) Μακρύ ταξίδι (871 θεατές κατά παράσταση), 2) Λορεντζάτσιο (797), 3) Γηραιά κυρία (794), 4) Σπίτι κούκλας (662), 5) Φιλάργυρος (627), 6) Βασιλικός (558) και 7) Φτερά του 'Ικαρου (280).

1964) σημειώθηκε φέτος αύξηση 10 %/ο Στην οικονομική άπόδοση (συνκριτικά με το 1964) σημειώθηκε αύξηση 23 %/ο.

¶ Στο δίμηνο συμπύπτουν και τά Λωδωνάια. Από παραστάσεις πάλι φέτος στο μεγαλύτερο άρχαιο θέατρο, με δυό τραγωδίες: "Ηρακλής Μαινόμνος" και "Φοίνισσες" 7 και 8 Αύγουστου.

¶ Φεστιβάλ κι από το Κρατικό Θέατρο Βορείου 'Ελλάδος: Το 'Ε' Φεστιβάλ Φιλίππων — Θάσου. Στο άρχαιο θέατρο τών Φιλίππων: "Αυσιστράτη" στις 24, 25, 31 'Ιουλίου και 1, 8 και 15 Αύγουστου, κ' επανάληψη "Ισπόλοτον" στις 7, 8, 14 και 15 Αύγουστου. Στο άρχαιο θέατρο τής Θάσου: "Ισπόλοτος" στις 11 Αύγ. και "Αυσιστράτη" στις 28 'Ιουλ. και 18 Αύγουστου. 'Αλλά το Κ.Θ.Β.Ε. άρνήθηκε να μς δώσει τά στοιχεία κινήσεως.

¶ 'Εκδήλωση πρωτοφανέρωτη, άξια να στεριώσει: 'Η Α' Συνάντηση Μεσαιωνικού Λαϊκού Θεάτρον, 12-15 Αύγουστου, στη Ζάκυνθο. 'Εμπνευση του γνωστού μελετητή του 'Επιτανησιακού Θεάτρον Κ. Πορφύρη πού, δυστυχώς, ή άπουσία του άπ' την 'Ελλάδα τόν καιρό τής Α' Συνάντησης δεν του επέτρεψε να τήν οργανώσει, όπως τήν όνειρεύτηκε. 'Η ρωμείκη άνευθυνότητα έλαμψε και πάλι: Διάφοροι κύριοι δέχθηκαν να πάρουν μέρος και τελικά άπουσίασαν, τραυματίζοντας τή νέα προσπάθεια.

¶ 'Ανεκδήγητο μασκαράλι: 'Ο... ήμικρατικός "Θυμεικός Θίασος" του Λίνου Καρζή ξαναπήκε στις Καλλιτεχνικές 'Εκδηλώσεις του Ε.Ο.Τ. Μπήκε και ξαναβγήκε, άλλωνόντας προγράμματα και ρεζιλιόντας στα πρώτα τμημάτα μία προσπάθεια, άξια καλύτερης μοίρας από τά καμώματα του Καρζή.

¶ Κρίμα! 'Ο Δημήτρης Χόρν και πάλι στο έλεύθερο θέατρο. Δεν άντέξε περισσότερο από ένα χρόνο στο 'Εθνικό. Και διάλεξε τήν έλευθερία: θιασάρχης στα "Διονύσια" σεοβίροντας το "Αύγόν" του Φελισιέν Μαρσώ. Είλικρινά, κρίμα. Φταίνε, βέβαια, και οι άναρμόδιοι Σύμβουλοι του 'Εθνικού, άνίκανοι να καταλάβουν πώς δεν διοικούν δημοσίους ύπαλλήλους. Πάντως, ένας λαμπρός καλλιτέχνης στις άρχαίες και πάλι του εύκολου θεάτρον, του εύκολου χειροκροτήματος, του εύκολου θαυμασμού.

μη: ότι οι Ισχυροί της σκηνής (είτε διευθυντές είναι αυτοί, είτε σκηνοθέτες, είτε ηθοποιοί) δεν εϋδόκησαν να τους εμπιστευθούν κανένα ρόλο και έτσι τους καταδίκασαν σε μία καλλιτεχνικώς επίζημια και ήθικώς απαράδεκτη και καταθλιπτική άπραξια.

Αυτές οι σκέψεις γέννησαν την τρίτη πρότασή μου: Πριν από την ανανέωση των συμβολαίων και τη συγκρότηση του θιάσου (για μία διετία τουλάχιστον) να υπάρχει σαφής, ακριβής, λεπτομερής προγραμματισμός, να καταρτίζεται δηλαδή από τα υπεύθυνα όργανα του Θεάτρου το Δραματολόγιο της διετίας (τόσα νέα έργα, τόσες επαναλήψεις) και σύμφωνα με τις ανάγκες του νέου Δραματολογίου να προσλαμβάνονται οι ηθοποιοί κάθε κατηγορίας — με πρόβλεψη, φυσικά, της απαιτούμενης έφεδρείας, τόσο για το ντουμπλάρισμα των κύριων ρόλων, όσο και για κάθε απόρροιο. Έτσι θα μπορεί το Θέατρο να πληρώνει όσο τους αξίζει τους ηθοποιούς που θα του χρειαστούν και να τους βρρίσκει (ένω τώρα δεν τους βρίσκει, γιατί το Έθνικό τους μισθοδοτεί χειρότερα από το Έλεύθερο Θέατρο...), και παράλληλα δεν θα υπάρχουν πιά δεκάδες ηθοποιών, ίδιως δεύτερης και τρίτης κατηγορίας, άχρησιμοποίητοι, που επιβαρύνουν τον προϋπολογισμό του Θεάτρου και πληγώνονται από την άναγκαση άνεργια που τους επιβάλλεται.

Ποιά είναι το παράλογο ή το άσυμφορο μέσα σ' αυτή την πρόταση; Ο συντάκτης του επικριτικού σχολίου παρατηρεί: "Ο κ. Επίτροπος άγνοει πώς σε ένα Έθνικό Θέατρο δεν επιτρέπεται να ανήκουν μόνον οι ηθοποιοί που χρειάζονται για την ερμηνεία των έργων μιας διετίας. Σε ένα Έθνικό Θέατρο προέχει η δημιουργία συνέχειας, παράδοσης, καλλιτεχνικού ήθους. Οι αλλαγές του θιάσου κάθε δυό χρόνια — με το αίσημα ανασφάλειας — θα καταστρέψουν την προσήλωση των στελεχών του στο ποιητι-

κό δραματολόγιο". Τόν εύχαριστώ για τό μάθημα. "Ας μου κάνει όμως κι' εκείνος τη χάρη να μη διαστρέφει τό νόημα της πρότασής μου. Πόσοι είναι οι ηθοποιοί που δικαιούνται ν' αποτελέσουν τόν κεντρικό πυρήνα του θιάσου, τό "Ιερατείο" — άς πούμε — που θα κρατήσει άσβεστη τη φλόγα της "παράδοσης"; Τρείς, τέσσερις, έξι; Αυτοί άς μένουν άμετακίνητοι. Ένα είδος "έταιρων" (όπως οι "έταιροι" της Comédie Française, κατά την εύστοχη πρόταση του "Ηλία Βενέζη). Οι άλλοι όμως; Οι δεκάδες τών άλλων; Θα παραδεχτούμε την άρχή ότι όποιος μία φορά προσληφθή θα μένει στο διηνεκές, είτε χρειάζεται, είτε δεν χρειάζεται; Μά τότε — Θέατρο συγκροτούμε ή πρυτανεύο; Ανέκαθεν οι καλλιτέχνες και τών δυο κρατικών μας Σκηνών, του Έθνικού και της Λυρικής, προσλαμβάνονται με συμβάσεις ίδιωτικού δικαίου για ώρισμένο χρονικό διάστημα. Η συντεχνία, όπως και τό Κράτος, έχει την ύποχρέωση να προνοήσει για την άσφάλισή τους άπέναντι στην άνεργία, στην άρρώστια, στα γεράματα. Ο θιάσος δεν μπορεί να περιλαμβάνει παρά όσους θα χρειαστή για τις παραστάσεις του. Όχι πλήθος ολόκληρο, από τό όποιο ή εύνοια τών "Ισχυρών" θα άποφασίζει ποιούς θα χρησιμοποιή και θα προβάλλη, ένω οι άλλοι θα βρίσκονται σ' ένα είδος προσβλητικής διαθεσιμότητας, ταπεινωμένοι και έμφοβοι ότι, όταν λήξει τό συμβόλαιό τους, θα διαγραφούν από τις μισθοδοτικές καταστάσεις...

Τώρα γνωρίζει πιά ό άναγνωστής αυτής της στήλης ποιά ήταν τά "πρωτοφανή και πρωτάκουστα" που πρότεινε ό έως τώρα κυβερνητικός επίτροπος της Κρατικής Σκηνής για την έξυγιανση και την αναδιοργάνωσή της. Ότι ώρισμένοι "παράγοντες" του Ίδρύματος είχαν ένοχληθή από τις πρότασεις μου, τό ήξερα. Έκείνο που δεν περίμενα είναι ότι ένα σοβαρό περιοδικό, σαν τό "Θέατρο", θα δεχότανε να

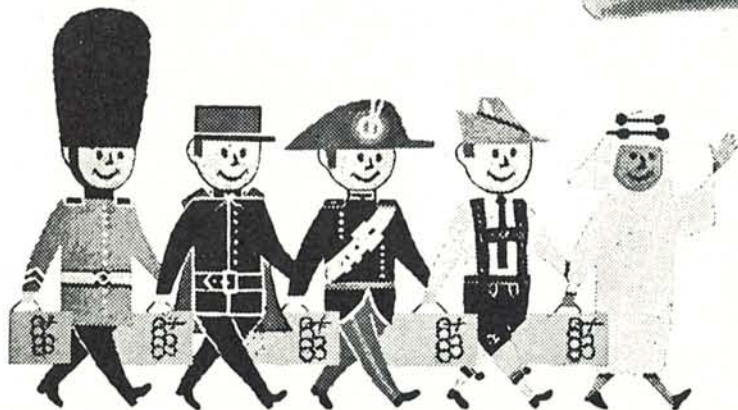
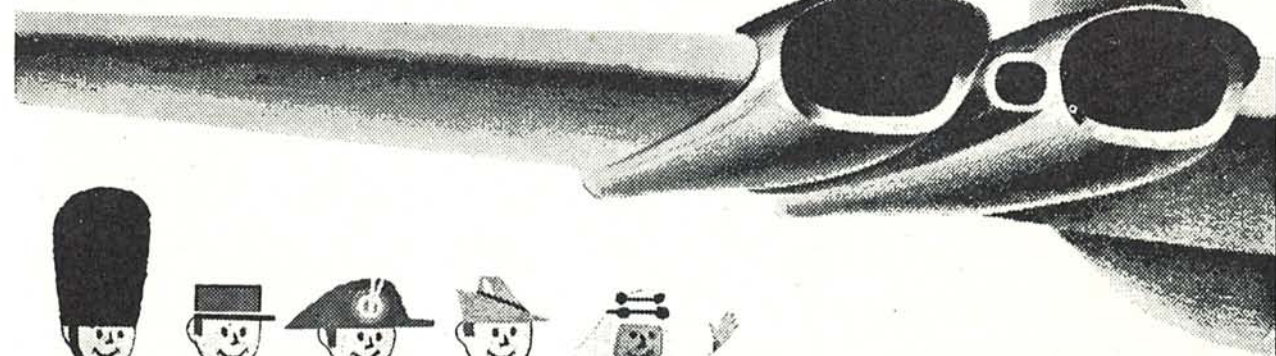
φιλοξενήσει στις στήλες του τις έπικρίσεις τους ("αι μέν χείρες χείρες Ήσαϋ, ή δέ φωνή φωνή Ίακώβ" ...). Στο βάθος, όπως θα έχουν ήδη καταλάβει όσοι παρακολουθούν τά θεατρικά μας πράγματα, ένω ή διαφορά αντίληψεων και προθέσεων δεν βρίσκεται στις οργανωτικές λεπτομέρειες (έποπτεία δοκιμών, ντουμπλάρισμα ρόλων, συγκρότηση θιάσου), αλλά σε κάτι πολύ βαθύτερο, και άποφασιστικό για τό μέλλον της Κρατικής μας Σκηνής. Στο ζήτημα άν τό θέατρο της όδοϋ Άγίου Κωνσταντίνου θα είναι άληθινά Έθνικό, ή θα μεταβληθή σε προσωπική ή ύπόθεση μερικών φιλοδόξων και άυταρχικών. Όσοι τό διοικούν σήμερα, ή θα τό διοικήσουν αύριο, άς σκεφθούν και άς άποφασίσουν. Ο καθένας κάνει τό καθήκον του όπως τό καταλαβαίνει.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

Και για να τελειώνουμε: Το "Θέατρο" έψεξε σαφώς, συγκεκριμένες όργανωτικές προτάσεις (έδε "Δίμηνο" 20ου τεύχους) του κ. Ε.Π.Π. Το θέμα ήταν άκριβώς οι "οργανωτικές λεπτομέρειες (έποπτεία δοκιμών, ντουμπλάρισμα ρόλων, συγκρότηση θιάσου)" και όχι τό άν θα 'χουμε άληθινά Έθνικό ή προσωπικό θέατρο, όπως με ... συγκινητική πονηρία έπιχειρεί να κλείσει, άφ' ύψηλου, τις έπιφυλλίδες του! Και κάτι άλλο: Η μέχρι σήμερα πορεία του "Θεάτρου" έχει άποδείξει πόσο άντικειμενικά και άδέσμευτα αντιμεταπίζουμε τά θεατρικά προβλήματα του τόπου. Έπομένως, ό άνέντιμος ύπανιγμός του κ. Ε.Π.Π. (περί Ήσαϋ και Ίακώβ) χαρακτηρίζει άπλώς τό δικό του ήθος.

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

A E P O Π O P I A

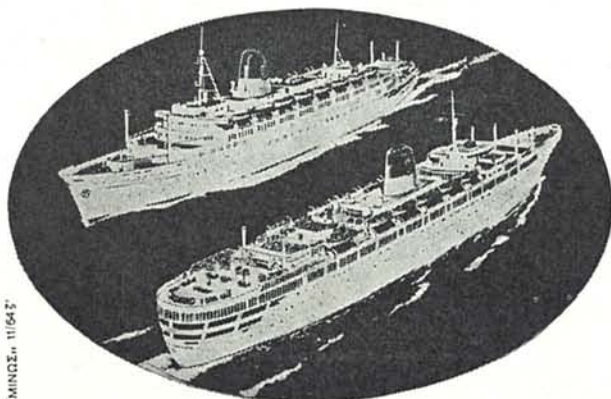


καθημερινά πτήσεις
προς **ΕΥΡΩΠΗ**
και
ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

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

ΚΑΘΕ ΤΑΞΕΙΔΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΙΣ

**2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ
Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ
ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ**



1 "ΜΙΝΟΣ", 11645

" ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ANNA ΜΑΡΙΑ "

τὸ νεώτερο καὶ πολυτελέστερο ὑπερωκεάνιο 26.300 τόννων

" ΟΛΥΜΠΙΑ "

τὸ πλωτὸ ἀνάκτορο τῶν ὠκεανῶν 23.000 τόννων

Ἀπὸ τὸν Μάρτιο τοῦ 1965 δύο φορές τὸν μῆνα

Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

καὶ τὸ 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

**ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ
ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ
ΤΥΠΟΥ**

Γραφεῖα: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

524.582, 526.616, 521.193, 522.361

Ὁ ἀρτιώτερος πρακτορειακὸς ὄρ-
γανισμὸς κυκλοφορίας ἐφημερί-
δων, περιοδικῶν, βιβλίων, λαχείων
καὶ παντὸς εἴδους ἐντύπων, διαθέ-
των ἴδια μεταφορικὰ μέσα ὡς καὶ
300 ὑποπρακτορεῖα εἰς ὅλην τὴν
Ἑλλάδα καὶ τὰς κυριωτέρας πρω-
τευούσας τοῦ ἐξωτερικοῦ.

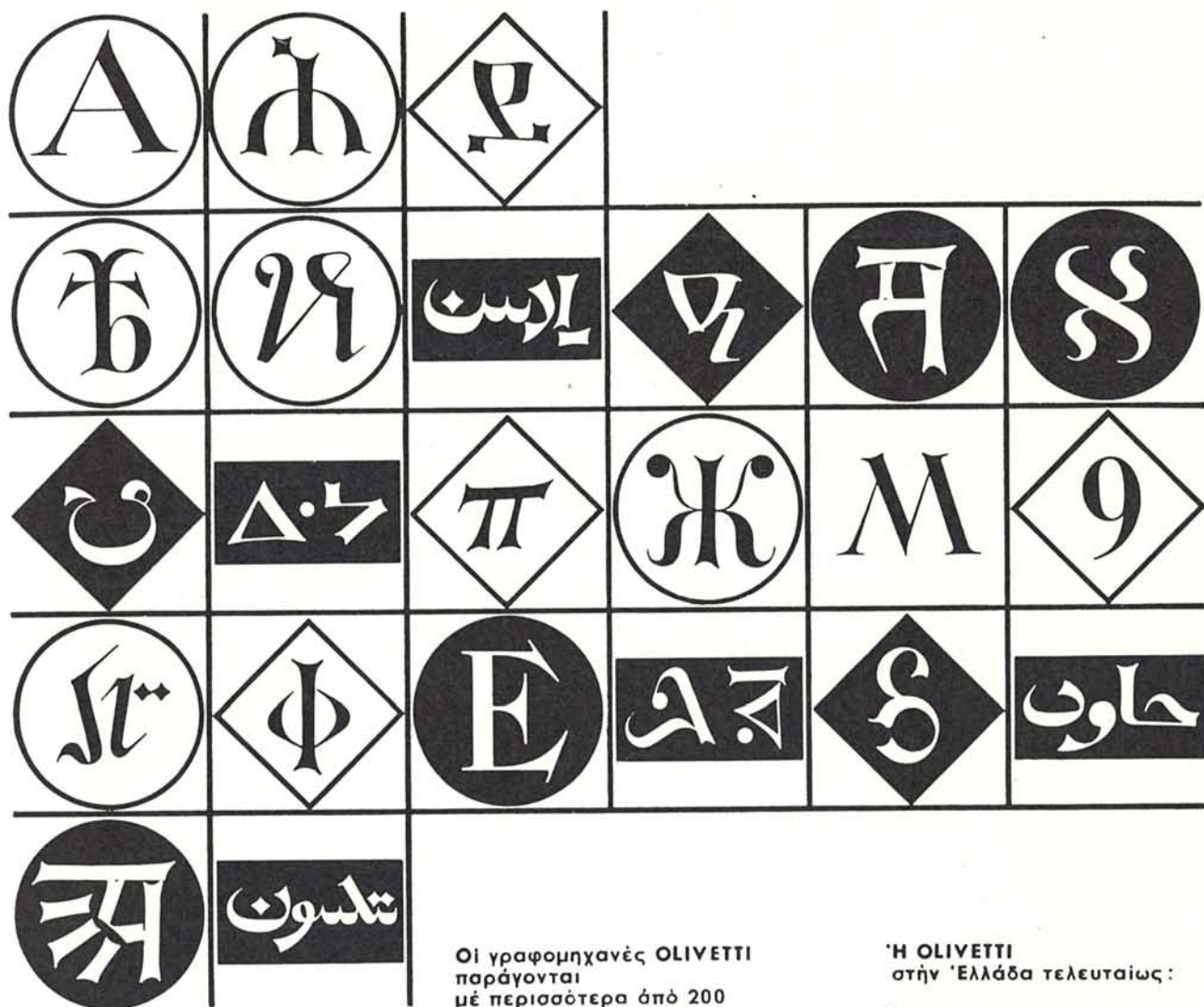
ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

**Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ**

ή **olivetti**



オリベッティ*



Οι γραφομηχανές OLIVETTI παράγονται με περισσότερα από 200 διαφορετικά πληκτρολόγια για 20 διαφορετικά αλφάβητα, μεταξύ των οποίων και το Ιαπωνικό ΚΑΤΑΚΑΝΑ.

Η OLIVETTI είναι παρούσα σ' όλο τον Κόσμο με την πλήρη σειρά των φορητών, συνήθων και ηλεκτρικών γραφομηχανών της.



Η OLIVETTI στην Ελλάδα τελευταίως:

Εξώπλιση με γραφομηχανές OLIVETTI το Κέντρον Ξένου Τύπου των Βασιλικών Γάμων

Εφώδιασε με γραφομηχανές τις υπηρεσίες και τα μέλη του Διεθνούς Συνεδρίου Αεροπορικών Εταιριών (IATA)

290 τηλέτυπα OLIVETTI είναι μόνον η τελευταία παραλαβή από τον Ο.Τ.Ε.

Εκατοντάδες λογιστήρια στην πρωτεύουσα και στις έπαρχίες εξυπηρετούνται με λογιστικές και ηλεκτρονικές τιμολογιακές μηχανές OLIVETTI.

Τώρα κάθε 7...

πιὸ πωηηὰ ηεφτιά!

Τώρα κάθε Δευτέρα

2.100.000 δραχμὲς

κερδίζει ὁ πρῶτος ἀριθμὸς

•

ΛΑΪΚΟΝ ΛΑΧΕΙΟΝ

Τώρα τὸ Λαϊκὸν Λαχεῖον κυκλοφορεῖ σὲ 28άδες

28 λαχεῖα μὲ τὸν ἴδιον ἀριθμὸν

Πρῶτο κέρδος 28άδος

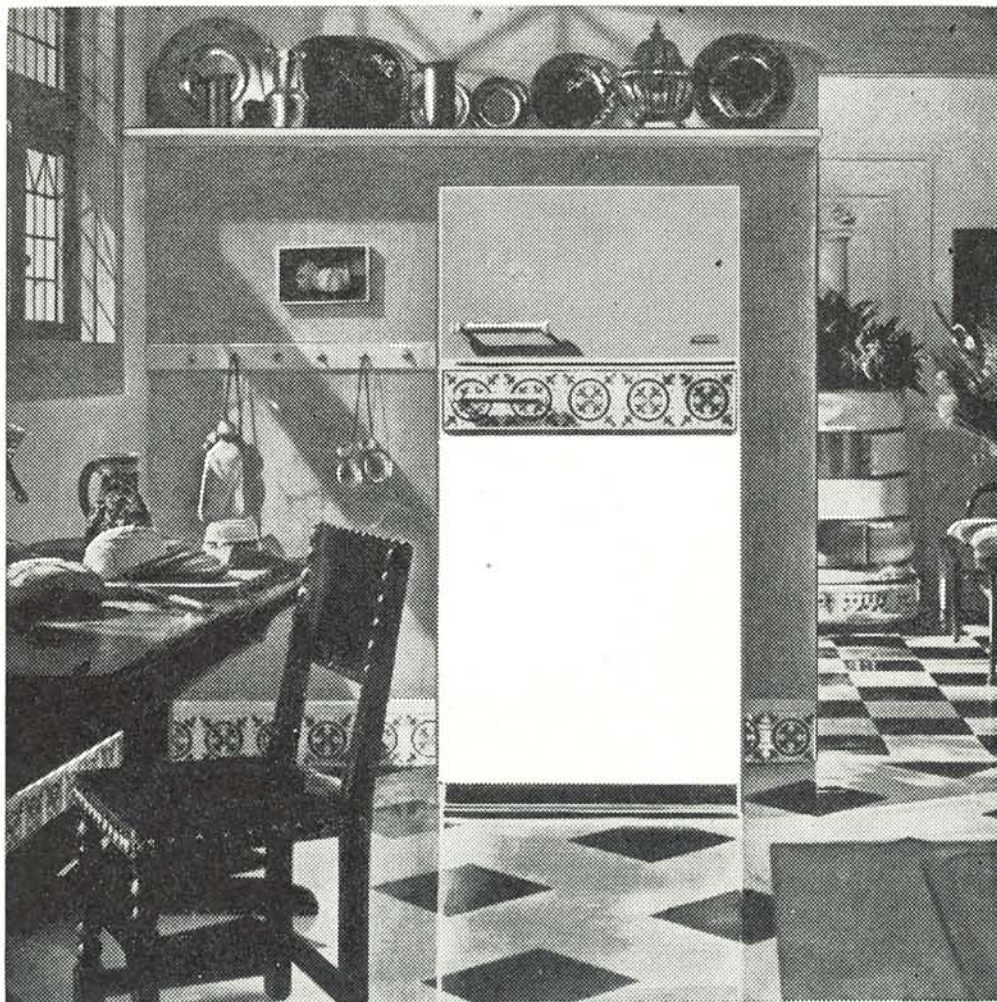
2.100.000 δραχμὲς

•

ΛΑΪΚΟΝ ΛΑΧΕΙΟΝ

Τώρα κάθε 7...

πιὸ πωηηὰ ηεφτιά!



DELFT *

Ψυγεία με Προσωπικότητα !

Ἡ KELVINATOR σᾶς παρουσιάζει τὰ ψυγεία «ORIGINALS», στὴν Ἴκθεσι Θεσσαλονίκης.

Μία ἐπανάστασι στὸν τομέα τῶν ἠλεκτρικῶν ψυγείων ἐγκαινίασε ἡ KELVINATOR μεταμορφώνοντας τὸ λευκὸ κοινὸ ψυγεῖο σὲ πραγματικὸ ἐπιπλο γιὰ τὴν κουζίνα ἢ τὰ ἄλλα δωμάτια τοῦ σπιτιοῦ. Τὰ καινούργια ψυγεία ἔχουν σχεδιασμένες ἐπάνω τους πολὺ πρωτότυπες παραστάσεις σὲ ποικιλία χρωμάτων.

Ψ = KELVINATOR

Γιὰ ὅλην σας τὴ ζωὴ!

* DELFT - Τῆς συλλογῆς «ORIGINALS» τῆς ἐταιρίας KELVINATOR, εἶναι ἓνα μοντέρνο ἠλεκτρικὸ ψυγεῖο σχεδιασμένο σὲ λευκὸ καὶ γαλάζιο χρῶμα - Ἡ κάτω πόρτα εἶναι λευκὴ καὶ ἔχει στὸ ἐπάνω μέρος μία «ζώνη» ἀπὸ πλακάκια μὲ αὐθεντικὰ σχέδια DELFT. Ἡ ἐπάνω πόρτα εἶναι σὲ γαλάζιο χρῶμα, καὶ οἱ δύο λαβὲς εἶναι ἀπὸ ξύλο TBAK μὲ ἄκρα ἀπὸ λευκὴ πορσελάνη - Θὰ τὸ δῆτε στὸ ἐκθετήριο τῆς KELVINATOR - στὸ Ἀμερικανικὸ Περὶπτερο τῆς Ἴκθεσεως Θεσσαλονίκης.

**ΓΙΑ ΝΕΑ ΝΕΑ
 ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΜΑΓΝΗ-
 ΤΟΦΩΝΑ ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΑ
 ΤΗΣ ΦΙΛΙΠΣ ΠΟΥ ΠΡΟΩΘΕΙ ΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ
 ΣΤΟΝ ΤΟΜΕΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΥΣΚΕ-
 ΥΩΝ ΚΑΙ, 35 ΧΡΟΝΙΑ ΤΩΡΑ, ΜΠΗΚΕ ΣΤΗ
 ΖΩΗ ΜΑΣ ΠΡΟΣΦΕΡΟΝΤΑΣ ΑΝΕΣΗ ΟΙΚΟ-
 ΝΟΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΜΟΝΑΔΙΚΗ
 PHILIPS: 35 ΧΡΟΝΙΑ ΦΙΛΟΤΙΜΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΣΤΗΝ
 ΕΛΛΑΔΑ! 35 ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΟΟΔΟΥ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΟΡΑΣ!**



01/35.70/1

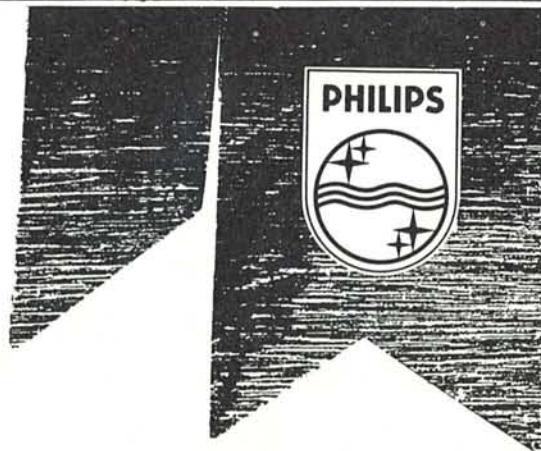
EL 3301 ΝΕΟ Μαγνητόφωνο τσέπης



B 4 X 45A



AG 4131 Ηλεκτρόφωνο ρευματος



ΤΟ ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

*Ανοίγει
τον δρόμο
της τύχης*

**2 ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
εις 2 ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΟΥΣ**

**ΕΠΙΣΗΣ:
ΠΟΛΛΕΣ ΑΛΛΕΣ
ΔΕΚΑΔΕΣ ΣΠΙΤΙΑ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ
ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ
ΜΕΤΡΗΤΑ**



ΚΑΝΕΙ ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ ΠΛΟΥΣΙΟΥΣ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΥΧΕΡΟΥΣ ΤΟΥ

ΚΑΤΙ ΕΝΤΕΛΩΣ ΝΕΟΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΔΑΚ ...



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ INSTAMATIC



Άνοίγετε...

Βάζετε τὸ φιλμ...

Κινηματογραφείτε...

Ἡ ΚΟΔΑΚ παρουσιάζει ἕνα πλήρες νέο σύστημα κινηματογράφου

Ἐνα νέο εἶδος κινηματογραφικῆς μηχανῆς γεμίζει στιγμιαίως καὶ αὐτομάτως. Ἐνα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ φιλμ σὰς δίνει διαυγέστερες καὶ ἀκριβέστερες ταινίες. Ἐνα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ προβολέως σὰς ἐπιτρέπει νὰ τὶς ἀπολαύσετε κατὰ ἑπτὰ διαφορετικοὺς τρόπους. Ρίχνετε ἀπλῶς τὴν κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ στὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC καὶ τραβάτε ὠραιότατες καὶ λαμπρότατες ἐγχρωμες ταινίες. Δὲν χρειάζεται τὺλιγμα, οὔτε γύρισμα τοῦ φιλμ. Μετά, βλέπετε στὴν ὁδὸν σας ταινίες, πού ἀποδίδουν τὴν πραγματικότητά πιστώτερα καὶ πιὸ ζωντανά, ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ.

Kodak



Νέα κινηματογραφικὴ μηχανή. Γεμίζει στιγμιαίως. Δὲν χρειάζεται τὺλιγμα καὶ γύρισμα τοῦ φιλμ. Ἐνας ἠλεκτρικὸς κινητήρας γυρίζει τὸ φιλμ αὐτομάτως. Σὲ 3 τύπους: τύπος Μ2 (ἀνωτέρω), τύπος Μ4 μὲ ἠλεκτρικὸ μάτι, τύπος Μ6 μὲ Zoom Reflex.

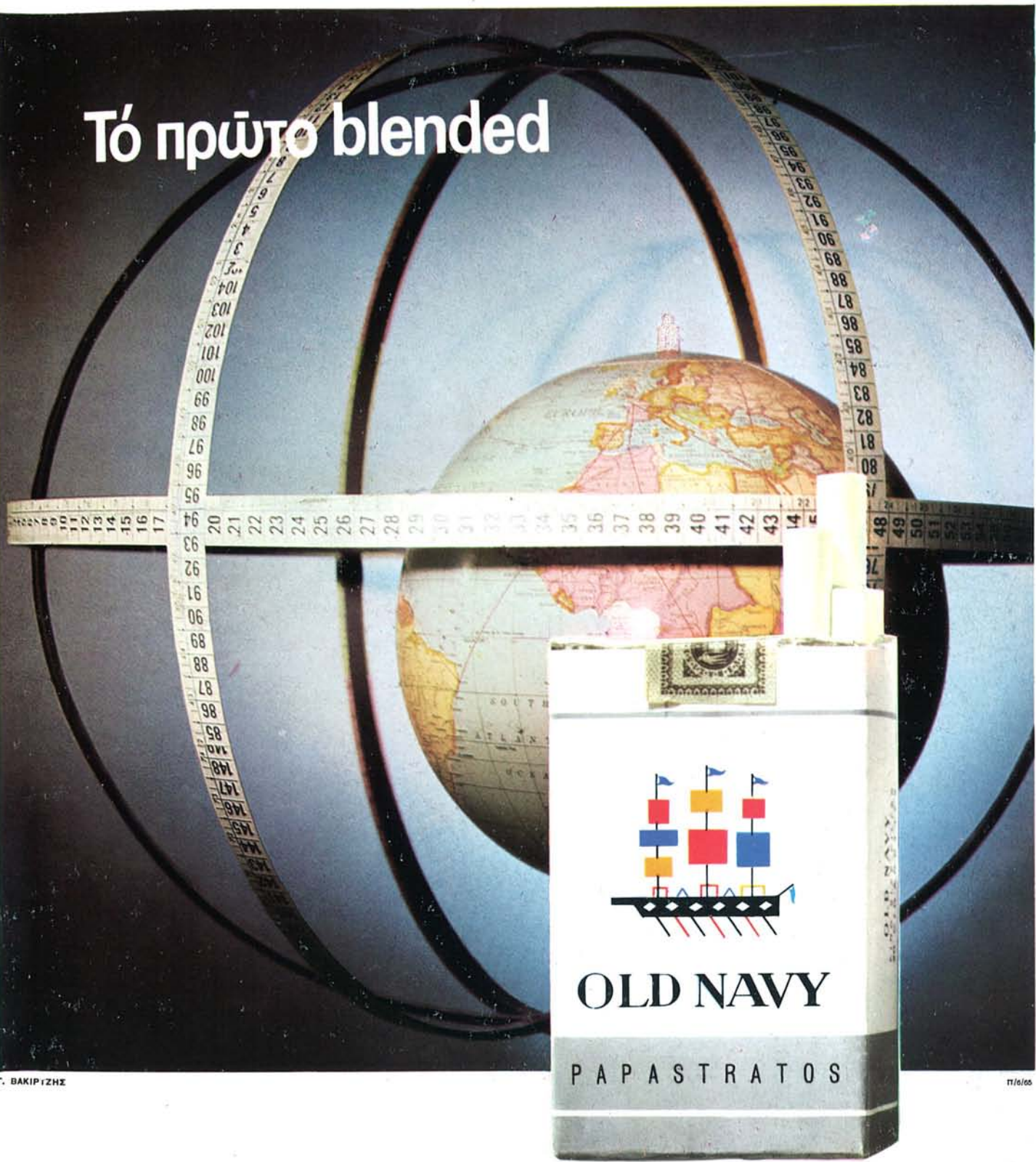


Νέο κινηματογραφικὸ φιλμ. Ἡ κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ ἔχει γεμισθῆ μὲ βελτιωμένο φιλμ ΚΟΔΑΧΡΟΜΕ II, σὲ νέο σχῆμα SUPER 8, πού αὐξάνει τὸ χῶρο κινηματογραφήσεως κατὰ 50%. Τὸ φιλμ αὐτὸ προβάλλεται μόνον ἀπὸ κινηματογραφικὸς προβολεὶς SUPER 8.



Νέος κινηματογραφικὸς προβολεὺς. Μὲ τὸν κινηματογραφικὸ προβολέα ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC Μ70 προβάλλετε ὅποιαδήποτε σκηνὴ σὲ κανονικὸ, γρήγορο ἢ ἀργὸ χρόνο, σὲ κανονικὴ ἢ ἀντίθετη φορὰ. Ἐπίσης κάνετε καὶ στατικὴ προβολή.

Τό πρώτο blended



ΤΩΡΑ... ΣΤΟΝ ΔΙΕΘΝΗ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟ

Για πρώτη φορά και μετά από μακρόχρονες προσπάθειες προσφέρεται στην παγκόσμια αγορά ένα ελληνικό σιγαρέττο σαν τὸ OLD NAVY τῆς Καπνοβιομηχανίας ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ (ιδανικὸ χαρμάνι ἀπὸ Ἑλληνικὰ καὶ Ἀμερικανικὰ καπνὰ)

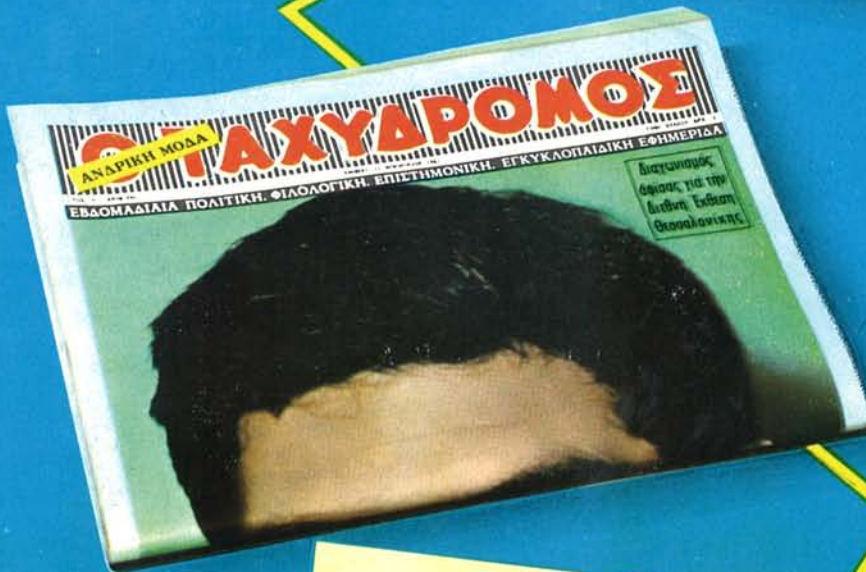
OLD NAVY Ἄσυναγώνιστος συνδυασμός



**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



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

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