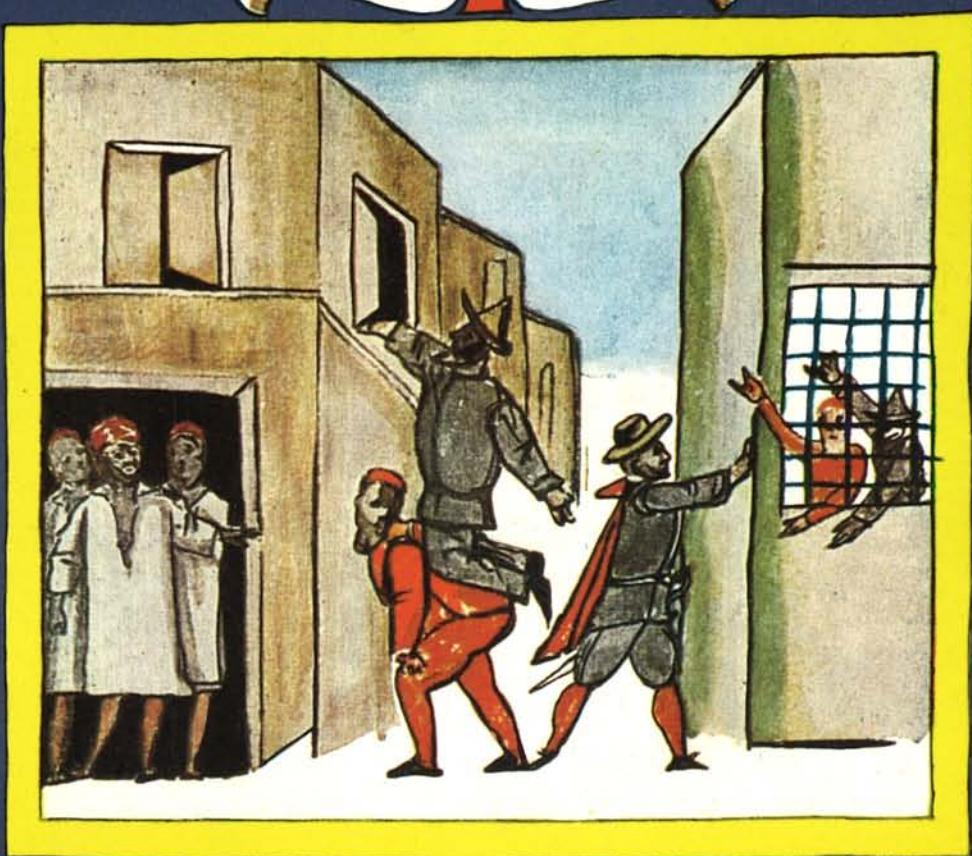


O E A T P O

LI
CARCERATI



CÔMÉDIA



«Πώς φροντίζω την όμορφιά μου; Με τὸ σαπούνι LUX»

έξιμολογεῖται ἡ URSULA ANDRESS

«Γιατί ό πλούσιος άφρός του χαρίζει
στήν έπιδερμίδα μου ζωντάνια και
ॐψι βελούδινη...και ἡ λεπτή εύωδιά
του, μού δίνει μιὰ ξεχωριστή γοητεία».«
Αν δέλετε νὰ λάμπετε και σείς ἀπό
φωτεινή όμορφιά και γοητεία, χρησι-
μοποιεῖτε πάντα σαπούνι τουαλέττας
LUX.

9 στοὺς 10 ἀστέρες τοῦ Χόλλυγουντ
φροντίζουν τὴν όμορφιά τους μὲ
σαπούνι τουαλέττας LUX



CIAO!



Νά πού τό είπαμε.

Μερικοί λένε πώς είναι μεγάλη οίκειότης.

Άλλοι τό θεωρούν πολὺ πεζό, για μιά μεγάλη διεθνή
Αεροπορική Έταιρια, σάν την ALITALIA.

Έτσι, πιὸ συχνὰ άκούγονται τὰ «BUON GIORNO»,
«AUF WIEDERSEHEN» ή «SAYONARA».

Γιατί δμως; Τό CIAO ταιριάζει τόσο πολὺ στήν θερμή φιλική
άτμοσφαιρα τής ALITALIA. Δὲν συμφωνεῖτε;

Λοιπὸν τήν πρυσεχῆ φορά, ποὺ θὰ ἐπιβιβάζεστε σ' ἕνα JET DC 8
ἢ CARAVELLE, δῶστε αὐτῇ τήν εὐχαρίστηση στή συνοδό.

Πέστε το ἑσεῖς πρῶτος και θὰ δῆτε μὲ πόση χαρά
θὰ τό άκούσετε και ἀπὸ ἔκεινην.

CIAO!

ALITALIA The word "ALITALIA" is written in a bold, italicized, sans-serif font. To its right is the company's logo, which consists of a stylized bird in flight, enclosed within a diamond-shaped frame.

Ο ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΣ ΤΥΠΟΣ ΕΞΥΜΝΕΙ ΓΙΑ ΤΙΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΤΟΥ

Μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα δίνουν τὴν εἰκόνα τῆς προβολῆς καὶ τῆς ἀπηχήσεως ποὺ εἶχαν, σὲ παγκόσμια κλίμακα, οἱ φετεινὲς Καλλιτεχνικὲς Ἐκδηλώσεις καὶ τὰ Φεστιβάλ τοῦ Ἑλληνικοῦ Ὀργανισμοῦ Τουρισμοῦ.

STUTTGARTER NACHRICHTEN

Τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν ἔχει ἐξελιχθῆ φέτος σὲ μιὰ κολοσσιαία ἐπιχείρηση. Ὁνομάζεται «Ἑλληνικὸ Φεστιβάλ». Ἐπεκτείνεται σὲ μικρές καὶ μεγάλες πόλεις, σ' ἀρχαιολογικοὺς τόπους καὶ σὲ νησιά, ἀπὸ τὸν Μάιο ὥς τὸ τέλος Σεπτεμβρίου καὶ, τελικά, βρίσκεται μιὰ προέκταση στὴν Ἀθήνα πάλι, μὲ τὴν Διεθνῆ Μπιεννάλε τῆς Σύγχρονης Γλυπτικῆς, στὸ λόφο τῶν Μουσῶν. Στὸ Ωδεῖον Ἡρώδου Ἀττικοῦ, στὰ πόδια τῆς Ἀκροπόλεως, ἐμφανίζονται πλάι στὰ Ἑλληνικὰ θεατρικὰ συγκροτήματα, Ὀρχηστρες καὶ Χορωδίες, τὸ Ἱαπωνικὸ θέατρο Νό, Ὀρχηστρες ἀπ' τὸ Ὀσλο, τὸ Λονδίνο, τὴν Πράγα, τὴν Βαρσοβία, τὴν Σόφια, τὸ Μάρλμπορω καὶ τὰ Μπαλλέτα τῆς Νέας Υόρκης. Στὴν Ἐπιδαυρο, τέλος, ὁ Κάραγιαν θὰ διευθύνῃ τὴν Φιλαρμονικὴ τοῦ Βερολίνου, τὴν Χορωδία Φίλων Μουσικῆς τῆς Βιέννης καὶ μιὰ ὄμαδα ἑκλεκτῶν σολίστ, στὸ «Ρέκθιεμ» τοῦ Βέρντι.

Στουτγάρδη 23 Αὐγούστου 1965

CLAUS - HENNING BACHAMANN



Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ φιλόδοξα φεστιβάλ αὐτῆς τῆς χρονιᾶς εἶναι τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, ἡ μᾶλλον τὸ Ἑλληνικὸ Φεστιβάλ. Θὰ εἶναι ἔνα εἴδος πνευματικῆς Ὀλυμπιάδος, ποὺ θὰ διαρκέσῃ ὀλόκληρο τὸ καλοκαίρι, μὲ τὴν συμμετοχὴν καλλιτεχνῶν ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο καὶ ποὺ θὰ ἐπεκταθῇ σ' ὀλόκληρη τὴν Ἑλλάδα.

23 Μαΐου 1965

ERIC SALZMAN

LE FIGARO

Τὸ 11ο Ἑλληνικὸ Φεστιβάλ. Αὐτὸ δὲν μοιάζει μὲ τὰ προηγούμενα. Τὸ φετεινὸ ἐγχείρημα βρίσκεται στὰ μέτρα τῆς φυλῆς πού, μέσα σὲ δέκα χρόνια, ἔκτισε τὸν Παρθενῶνα... Ἡ συναυλία μὲ τὸν Δαβίδ «Οἰστραχ, ὑπῆρξε μιὰ ἐμπειρία. Καθένας θὰ ύπερφανεύονταν νὰ πῇ: «Ἡμουν κι' ἐγώ ἔκει!».

31 Μαΐου 1965 CLARENDRON
(BERNARD GAVOTY)

IL GIORNALE D'ITALIA

Θεατρικὲς ἐκδηλώσεις μέσα ἀπὸ τὰ Ἑρείπια. Ἡ οκνηὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Φεστιβάλ, ποὺ γιὰ πρώτη χρονιὰ φέτος ἀνοίγει κι' ἀπλώνεται σὰν βεντάλια σ' ὀλόκληρη τὴν χώρα, διάλεξε τὸν εὔκολο δρόμο τῶν μεγάλων πόλεων καὶ τῶν παραθαλασσῶν κοσμικῶν ἀκτῶν ἡ τῶν καθιερωμένων ἀρχαιολογικῶν χώρων, ποὺ κατακλύζονται ἀπὸ ὄμαδες τουριστῶν. Τὸ Θέατρο ξαναγύρισε ἐκεῖ ποὺ ξεκίνησε, δυόμισην καὶ τρεῖς χιλιάδες χρόνια, πρίν.

6 Ιουνίου 1965

C. BARBIELLINI AMIDEI

ΤΟΝ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΚΑΙ ΤΑ ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Έξακόσια περίπου ἐνθουσιώδη ἄρθρα καὶ κριτικὲς δημοσιεύτηκαν στὸν παγκόσμιο Τύπο γιὰ τὴν ἑθνικῆς σημασίας καλλιτεχνικὴ προσπάθεια ποὺ ἀνέπτυξε ἴδιαίτερα τὸ φετεινὸ καλοκαίρι ὁ Ἑλληνικὸς Ὀργανισμὸς Τουρισμοῦ.

Frankfurter Allgemeine

ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Ἡ Ἀθήνα καθιερώνει μιὰ Σχολὴ. Θέλει τὸ φετεινὸ Φεστιβάλ νὰ ξαναζωντανέψῃ καὶ νὰ μεταφέρῃ καὶ στὶς πιὸ ἀπόμερες ἐπαρχιακὲς πόλεις, τὴν ἀγάπῳ γιὰ τὴν Τέχνην, τῆς ὁποίας τὰ ἔχνη εἶναι διάσπαρτα σ' αὐτὴ τὴν χώρα. Θέλει, ἐπίσης, νὰ κάνῃ γνωστὸ τὸν δυτικὸ εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ στὴ χώρα καὶ νὰ δώσῃ στοὺς "Ἑλληνες καὶ στοὺς ξένους τὴν εὐκαιρία συγκρίσεως τῆς κλασσικῆς μὲ τὴν μοντέρνα Τέχνην, παρουσιάζοντας ἀνάλογα θεάματα ἀπὸ συγκροτήματα διεθνοῦς κύρους.

9 Ιουνίου 1965

GUENTHER RUEHLE

WEEKLY TRIBUNE - GENEVE

Τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν ἐπιστρατεύει τώρα τὶς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις τῆς χώρας, γιὰ νὰ δῶσῃ στοὺς "Ἑλληνες καλλιτέχνες τὴν εὐκαιρία νὰ συμπράξουν μὲ ἔνα συγκροτήματα... "Ἐχει γίνει τὸ μεγαλύτερο σὲ χρονικὴ διάρκεια καὶ πλουσιώτερο σὲ συγκροτήματα Φεστιβάλ τῆς Εύρωπης καὶ θὰ διαρκέσῃ φέτος ἀπὸ 1 Ιουλίου ἧμας 26 Σεπτεμβρίου... Τὸ ύψηλό ἐπίπεδο ποὺ καθιέρωσε τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν, θὰ συνεχισθῇ φέτος μὲ πλατύτερη ἔννοια.

9 Ιουλίου 1965

MARGUERITE NEWMAN

L'OSSERVATORE ROMANO CITTA DEL VATICANO

Στὴν Ἀθήνα καὶ σὲ 48 ἑλληνικὲς πόλεις, τὸ ἀρχαῖο δρᾶμα θὰ πραγματοποιήσηση 258 παραστάσεις. Ἡ σημαντικὴ προσπάθεια τοῦ Φεστιβάλ ἔχει σκοπὸ νὰ ἀξιοποιήσῃ τὴν ἑλληνικὴ ἐπαρχία τουριστικὰ καὶ ἐκπολιτιστικὰ καὶ νὰ δημιουργήσῃ σὲ ἑλληνικὸ χώρο μιὰ συνάντηση ξένων, ἀπὸ τοὺς ὅποιους πολλοὶ εἶναι διάσημοι, ἔνα εἰδος πνευματικῆς συγκεντρώσεως. "Ἔτοι ἡ Ἑλλάδα, ἀπὸ τὸν Ιούνιο ὥς τὸν Σεπτέμβριο, θὰ μεταβληθῇ ὀλόκληρη σὲ μιὰ Σκηνή, γιὰ τὴν μόρφωση τοῦ λαοῦ καὶ τὴν πνευματικὴν ψυχαγωγία τῶν ξένων.

9 Μαΐου 1965

D. PETRONE

CORRIERE LOMBARDO

Καλὸ θὰ ἦταν, ὁ ἐπὶ τῶν θεαμάτων Ὕπουργός μας, ἐκτὸς τοῦ Τουρισμοῦ, νὰ συγκεντρώσῃ λίγες στιγμὲς τὴν προσοχὴ του στὴν Ἑλληνικὴ αὐτὴν πρωτοβουλία. Θὰ τοῦ ἔχῃ, φαίνεται, διαφύγει ὅτι ἔμεις τὸ καλοκαίρι προσφέρομε στοὺς περιηγητὰς κλειστὰ θέατρα καὶ παμπάλαιες κινηματογραφικὲς ταινίες.

12 Ιουνίου 1965

MICHELE INTAGLIETTA

SUNDAY TELEGRAPH

Φεστιβάλ 1965. Ἡ πιὸ ύγιὴς πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἑορμήσεως, εἶναι τὸ γεγονός ὅτι οἱ "Ἑλληνες, ποὺ είχαν συνηθίσει νὰ ἐπαναπαύωνται στὸ κλασσικὸ καὶ ἡρωϊκὸ παρελθόν τους, ἀπεφάσισαν διὰ μιᾶς νὰ ἀρπάξουν τὸ παρόν. Τὸ ἀν ἀποτολμοῦν περισσότερα ἀπὸ ὅσα μποροῦν, αὐτὸ θὰ τὸ δοῦμε. Ὑπάρχει κάτι τὸ γοπτευτικὰ ἀπλοστο σ' αὐτὸ τὸ πρόγραμμα τῶν 700 Καλλιτεχνικῶν Ἐκδηλώσεων, μὲ τὴν συμμετοχὴ 3.700 καλλιτεχνῶν... "Ἔνας ξεναγός, ποὺ τὸν γνωρίζων ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ ἤμουν στρατιώτης, μοῦ εἶπε πῶς καὶ οἱ βοσκοὶ ἀκόμη συνωθεῦνται γιὰ νὰ δοῦν ἀρχαῖο δρᾶμα.

6 Ιουνίου 1965

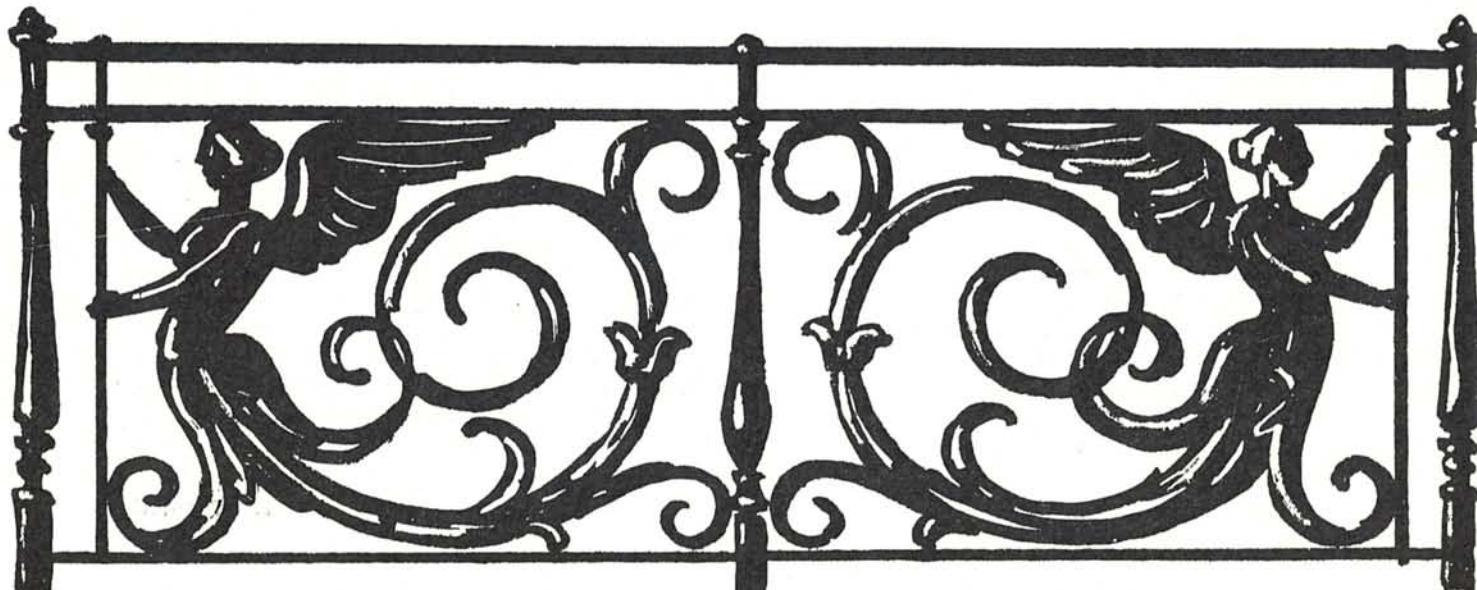
JOHN WARRACK



ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

'H Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου εξυπηρετήσεως

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





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

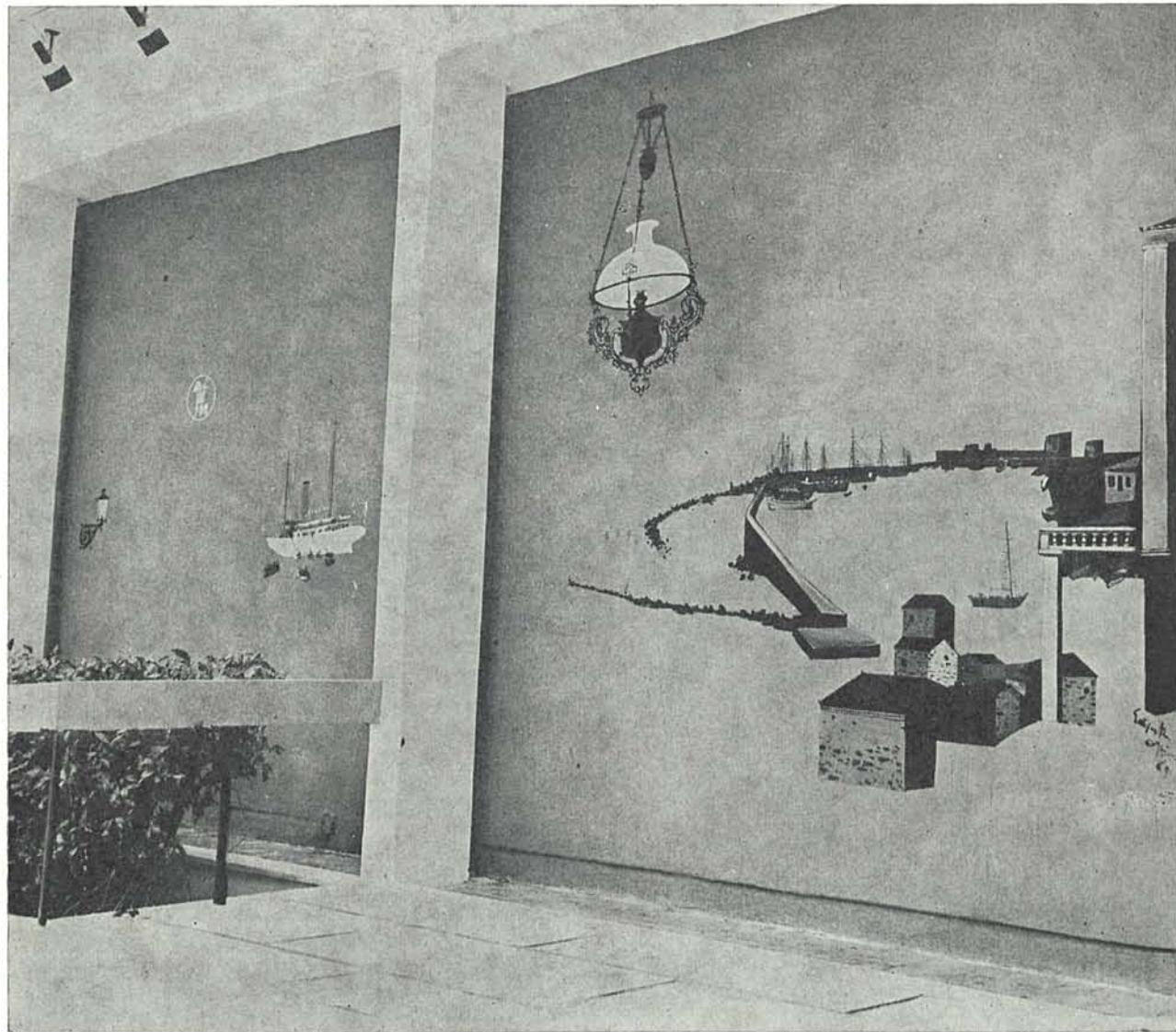
'Η συγχρονισμένη Τράπεζα

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



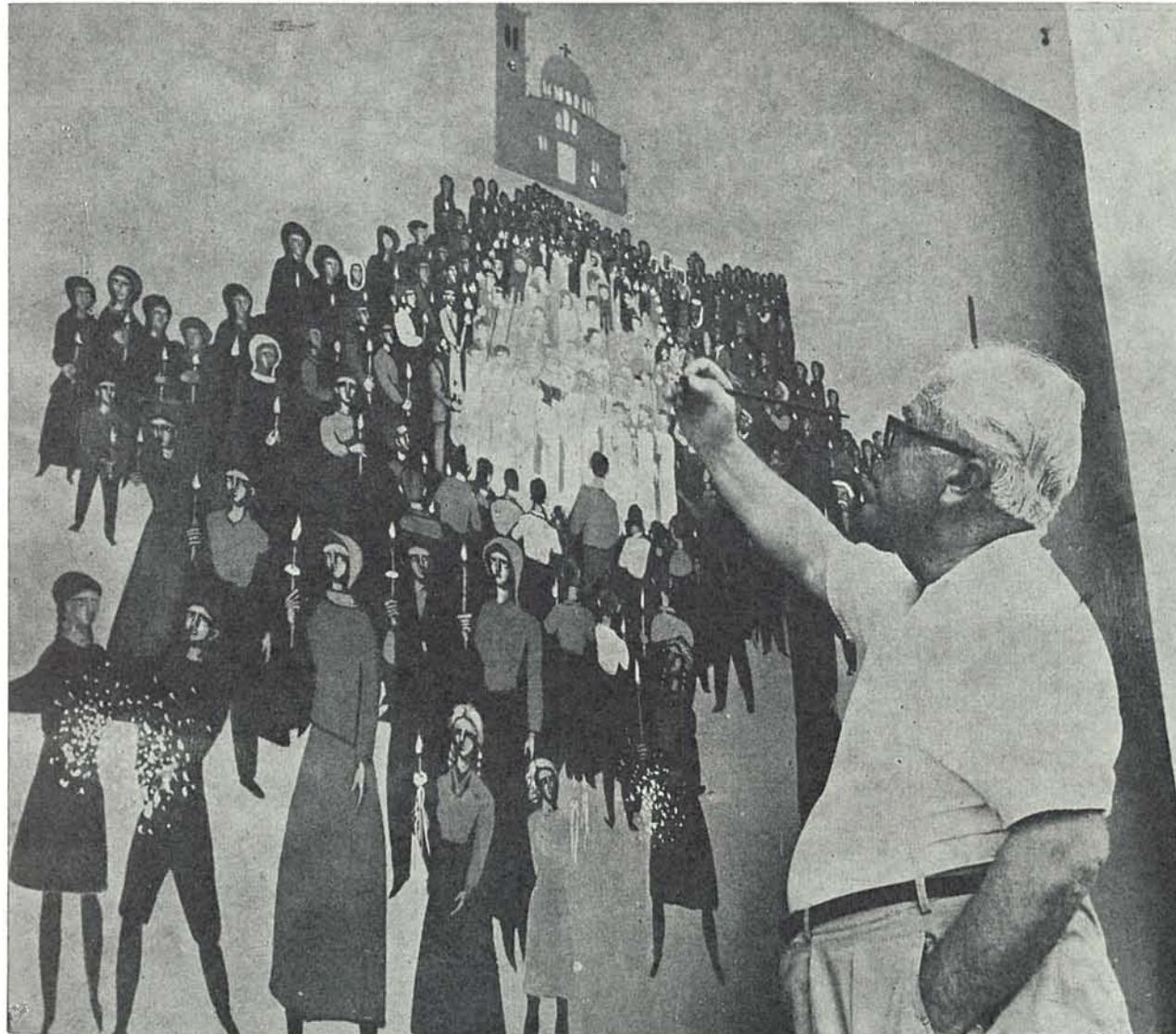
Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Η Δημοσία 'Επιχείρησις' Ήλεκτρισμοῦ, στὴν προσπάθεια προβολῆς τοῦ τεραστίου ἔργου τῆς ἐξηλεκτρισμοῦ τῆς χώρας, ποὺ συνετελέσθη στὴν 15ετία 1950–1965 καθὼς καὶ ἐνδὸς ὑπὸ ἐκτέλεσιν εὐρυτέρου πολιτιστικοῦ προγράμματος ἐξηλεκτρισμοῦ τῆς ὑπαίθρου, θεώρησε καθῆκον τῆς νὰ μὴν ἀγγοίση τὴν σημασίαν, ποὺ θὰ εἶχε γιὰ τὴν ἐπιτυχία αὐτῆς τῆς προσπαθείας, ἢ συμβολὴ τῆς σύγχρονης Ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς. 'Ἀπόδειξις, ἢ ἐφετεινὴ παρουσία τοῦ ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου μὲ τὶς παραστατικές τοιχογραφίες του στὸ Περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η. στὴν Διεθνῆ "Ἐκθεσι Θεσσαλονίκης. Γιὰ 'νὰ γίνη περισσότερο κατανοπτὸς αὐτὸς ὁ συσχετισμὸς τῆς σύγχρονης Ἑλληνικῆς ζωγραφικῆς μὲ τὴν προσπάθεια προβολῆς τοῦ ἔργου τῆς Δ.Ε.Η., μεταφέρουμε ἔνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸν λόγο τοῦ Προέδρου τοῦ Δ. Συμβουλίου τῆς Δ.Ε.Η. Καθηγητοῦ κ. Ἀλ. Παππᾶ στὰ ἐγκαίνια τοῦ Περίπτερου τῆς Δ.Ε.Η.: «Πρὶν τερματίσω τὴν ὄμιλίαν μου – ἔτονισε ὁ κ. Παππᾶς – θὰ ἔθελα νὰ σᾶς πῶ καὶ δυὸ λόγια διὰ τὸ Περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η. Δὲν θὰ ἀναφερθῶ εἰς τὰ ἐκθέματα. Ἐλπίζομεν ὅτι ἔξ δῶν προβάλλονται μὲ τόσην γενικότητα ἐδῶ, θὰ δυνηθῇ ὁ ἐπισκέπτης νὰ σκηματίσῃ μίαν συγκεκριμένην ἐντύπωσιν περὶ τῆς δραστηριότητος καὶ τοῦ ἔργου τῆς Δ.Ε.Η. καὶ ίδιᾳ διὰ τὸν ἐπιτελούμενον εἰς τὴν ὕπαιθρον ἀθλὸν μὲ τὰς ἀθρόας ἡλεκτροδοτήσεις τοῦ προγράμματος 1964–1965, ὡς καὶ τοῦ ἐν ὅψει προγράμματος τοῦ 1966. Ἐκεῖνο τὸ ὅποιον ὅμως ἐπιθυμῶ ίδι-

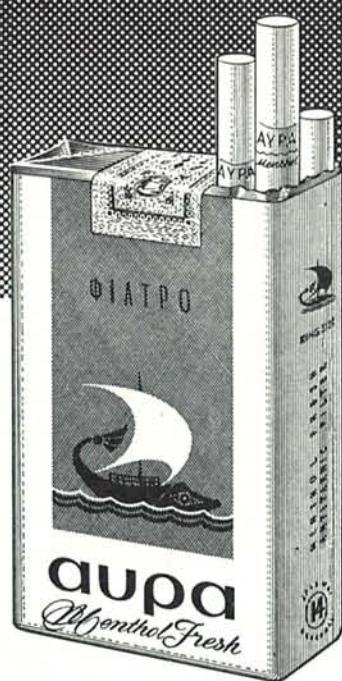


ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΗΣ Δ.Ε.Η.

αιτέρως νὰ ἐπισημάνω εἶναι ἡ ἀπὸ τοῦ παρελθόντος ἔτους καθιερωθεῖσα συσχέτισις τοῦ ἔργου τῆς προβολῆς τῆς Ἐπιχειρήσεως μὲνίαν ἀπὸ τὰς πλέον ἔξιδανικευμένας ἐκδηλώσεις τῆς Τέχνης, εἴτε ὑπὸ τὸν τυπὸν τῶν *SGPAPHITO*, μὲν τὰ ὅποια διεκόσμησε πέρυσι τὸ περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η., ὁ ἐκλεκτὸς καλλιτέχνης κ. Σπύρος Βασιλείου, εἴτε ὑπὸ τὸν τύπον τῆς κλασσικῆς ζωγραφικῆς, μὲ τίς ὥραιες πολύχρωμες τοιχογραφίες, τις ὅποιες καὶ πάλιν ὁ κ. Βασιλείου μὲ τόσον ἔμπνευσιν καὶ ἐπιτυχίαν ἔζωγράφισεν ἐφέτος, προσδώσας εἰς τὸ περίπτερον μίαν ἀναμφισβήτητον αἰγλὴν καὶ γραφικότητα. Δὲν προτίθεμαι βέβαια νὰ προβῶ εἰς ὑποδεξεῖς. Νομίζω ὅμως ὅτι ὅταν ἡ Τέχνη τίθεται εἰς τὴν ὑπηρεσίαν μεγάλων Ἐπιχειρήσεων ἢ Ὀργανισμῶν, ἡ ὥφελεια εἶναι διπλή καὶ ἐπιχειρησιακῆς καὶ κοινωνικῆς, δεδομένου ὅτι δὲν βελτιοῦται μόνον ἡ στάθμη τῆς προβολῆς ἀλλὰ καὶ καλλιεργεῖται εἰς τὰ εὐρύτερα κοινωνικὰ στρώματα τὸ αἰσθητικὸν ὕραίου καὶ τοῦ καλοῦ. Δὲν θὰ ἥτο ἵσως ὑπερβολὴ ἂν ὑπεστήριζε κανεὶς ὅτι εἰς ἐκδηλώσεις ὡς αὐτὴ τῆς Ἐκθέσεως Θεσσαλονίκης, ὅπου ἡ Ἑλλὰς προβάλλεται διεθνῶς, ἡ συνεργασία τῆς Τέχνης θὰ ἐπρεπε νὰ εἶναι εὐρυτέρα. Ἡ Δ.Ε.Η. πιστεύουσα εἰς τὴν οκοπιμότητα τῆς συνεργασίας αὐτῆς, δὲν ἐδίστασε νὰ τὴν καθιερώσῃ. Ὁ ἐνθουσιασμὸς μὲ τὸν ὅποιον ἐγένετο καὶ πέρυσι καὶ ἐφέτος δεκτή, καταδεικνύει τὸ βαθύτερον καλλιτεχνικὸν αἰσθητικό τοῦ κοινοῦ καὶ δημιουργεῖ τὴν ὑποχρέωσιν ὅπως ἡ προσπάθεια συνεχισθῇ».



**ΚΥΚΛΟΦΟΡΟΥΝ
91 μάρκες
Ελληνικών
σιγαρέττων**



**Μόνο τὸ ΑΥΡΑ
εἶναι "ΜΕΝΤΟΛ,"**

•

ΚΑΠΝΙΣΜΑ: ΕΛΑΦΡΟ

ΜΕΓΕΘΟΣ: KING SIZE

ΦΙΛΤΡΟ: ΑΝΤΙΤΑΡΝΙΚ

ΥΨΗΛΗΣ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑΣ

•

αύρα

ΣΕΚΟΥΡΑΖΕΙ... ΔΡΟΣΙΖΕΙ!

Γ. Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.

"ΑΛΕΚΤΩΡ"

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Δ', Τεῦχος 22
Τούλιος - Αύγουστος 1965

Κεντρικά Γραφεία :
Παρνασσού 2, δος όροφος
(Πλατεία 'Αγίου Γεωργίου Καρύτση)
Νέο τηλέφωνο 222-555
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

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

*

Τυπογραφικές έγκαταστάσεις
ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
Επικούρου 20, τηλ. 312.505

Μονοτυπία : Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Ρήγα Παλαιμήδη 5, τηλ. 310.384

* Οφφετ : ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ
δόδος Μαραθωνοδόρου 119,
Μαρούσι, τηλέφωνο 018.590

Κλισέ : Άδελφοι ΛΑ·Ι·Ο·Υ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233.977

*

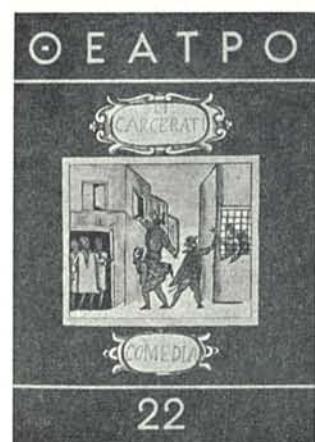
Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
‘Υπεύθυνος ύλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

‘Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



22

* Ακουαρέλα - ξέωφυλλο γιά ένα από
τα έκατό χειρόγραφα σενάρια της
συλλογής Κορσίνι (1621 - 1642)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :

"Ενα πολυδύναμο Θέατρο.— Κατάκτησε τὴν Εὐρώπη.—
Τὰ σενάρια της, θησαυρός!— Τὸ παράδειγμα τοῦ Μι-
κλασέφσκι.— Ανέβασε τὴ γυναικα στὴ Σκηνή.— Ή ἀνα-
λαμπή μὲ τὸν Κάρλο Γκότσι.— Αγαπημένο θέμα τῶν
ζωγραφῶν.— Επιστροφές στὴν Κομμέντια.— Οφείλουμε
νὰ τὴν ἐρευνήσουμε σελ. 11

ΚΕΙΜΕΝΑ :

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

ΑΝΩΝΥΜΟΥ : "Contratti Rotti". Σενάριο τῆς Κομμέντια
ντὲλλ' ἄρτε, ποὺ διασώθηκε ἀπὸ τὸν Κάρλο Γκότσι. σελ. 33
Κομμέντια σὲ τοιχογραφίες τοῦ 1563. "Εργα τοῦ Ἀλεσσάγ-
τρο Σκάλτσι σελ. 34

MASSIMO TROJANO : Παράστασις ἐν ἔτει 1568. Ή πα-
λαιότερη περιγραφὴ Κομμέντιας. 'Απόδοση Γιώργου Σε-
βαστίκογλου σελ. 35

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

CARLO GOZZI : 'Ανώφελα 'Απομνημονεύματα. Ή ἀν-
νέωση τῆς Κομμέντια. Μετάφραση Δέσποις Διαμαντίδου
σελ. 61

ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :

LUIGI RICCOBONI : 'Ο Ιταλὸς ποὺ παντρεύτηκε στὸ
Παρίσι. Ιταλικὴ Κωμωδία. Μετάφραση Τ. Δραγώνα σελ. 65

ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ : ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ : Commedia dell' arte. Ή παντο-
κρατορία τοῦ ήθοποιοῦ σελ. 15

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

ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ : Πίσω στοὺς θεατρίνους! Τὸ θέατρο
τῆς ιταλικῆς 'Αναγέννησης σελ. 37

CONSTANTIN MICLEACHEVSKI : Τὰ μυστικὰ τῆς Κομ-
μέντια. Ή τέχνη τῆς παράστασης. Μετ. Τ. Δραγώνα σελ. 40

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

MAPIOY ΠΑΛΩΡΙΤΗ : 'Ελληνικὴ Κωμωδία καὶ Κομμέντια.
“Δοῦναι καὶ λαβεῖν” τῶν δυὸς θεάτρων σελ. 73

ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ : Κομμέντια καὶ Καραγκιόζης. "Ενας
"Ελληνας Ζάνι στὸν μπερντέ σελ. 76

KATEPINAS KAKOYRH : Αὐτοτσχεδιασμὸς καὶ Θέατρο
Τὸ λαϊκὸ πανηγύρι προσιώνα ρίζα σελ. 79

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

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗ : Οἱ Ρῶσοι γιὰ τὴν Κομμέντια. "Ερευ-
νες καὶ πραγματοποίησεις σελ. 88

ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ : Κομμέντια καὶ Μουσική. Στοι-
χεῖα τῆς ἐπιζούν ἀκόμα καὶ σήμερα σελ. 90

HELLENE ADHEMAR : 'Η Κομμέντια στὴ Ζωγραφική.
'Ο Βαττὸ καὶ οἱ πρόδρομοί του. Μετάφραση Μιράντας
Μυράτ σελ. 92

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

* Ανασκόπηση τοῦ Διμήνου.— 'Απολογισμὸς 'Εθνικοῦ Θεά-
τρου 1964-65.— Οἱ ἀλλαγές ἔργων στ' ἀθηναϊκὰ θέατρα.—
"Έκοψαν τις πιστώσεις Γραμμάτων καὶ Θεάτρου.— Γελοιό-
τητες : 'Οργανισμὸς τραγωδιῶν θηβαϊκοῦ κύκλου.— Ή
Α' Συνάντηση Λαικοῦ Θεάτρου στὴ Ζάκυνθο.— Απεδεί-
χθη ἀπὸ τὰ πράγματα ἡ παρανομία Παπανούτσου σελ. 99



ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

'Η 'Αγροτική Τράπεζα τῆς 'Ελλάδος — ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κύριο ρόλο τῆς σὰν πιστωτικοῦ ἰδρύματος — τείνει νὰ γίνη ὥχι μόνο ὁ κύριος φορέας τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως ἀλλὰ καὶ ἔνας σημαντικός φορέας γιὰ τὴν ἄνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῶν ἀγροτῶν.

★

Στὸν τομέα τῆς πρωθήσεως τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως, ἡ 'Αγροτική Τράπεζα τῆς 'Ελλάδος βελτιώνει συνεχῶς τὴν Τεχνικὴν τῆς 'Υπηρεσία, μετεκπαιδεύοντας τοὺς γεωπόνους στὸ ἑσωτερικὸ καὶ στὸ ἔξωτερικό. 'Επίσης, ὠργάνωσε ἀπὸ τὸν περασμένο χρόνο 'Υπηρεσία Οἰκονομικῶν 'Ερευνῶν, ὅπου οἰκονομολόγοι καὶ γεωπόνοι συνεργάζονται γιὰ τὴν μελέτη τόσο τῶν βραχυχρονίων προβλημάτων ποὺ ἀντιμετωπίζει ἡ Ἑλληνικὴ γεωργία ὅσο καὶ γιὰ τὰ μακροχρόνια προβλήματα τῆς ἀναπτύξεώς τῆς. 'Επίσης ὠργάνωσε τρία σεμινάρια μετεκπαιδεύσεως περιφερειακῶν τῆς ὑπαλλήλων πάνω σὲ θέματα οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως, ἀσφαλειῶν κ.τ.λ.

★

Στὸν τομέα τῆς προσπαθείας γιὰ τὴν ἄνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῶν ἀγροτῶν, ἡ 'Αγροτική Τράπεζα τῆς 'Ελλάδος χρηματοδότησε τὸν περασμένο χρόνο γνωστὸ θίασο γιὰ περιοδεία στὴ Μακεδονία, σὲ περιοχές ὅπου οὐδέποτε είχε πάει σοθαρὸ θεατρικὸ συγκρότημα. 'Η πρωτοβουλία ἐπαινέθηκε ἀπὸ τὸν Τύπο καὶ ἡ ἐπιτυχία ξεπέρασε τὸ προσδοκώμενο ἀποτέλεσμα. 'Η Α.Τ.Ε. ἴδρυσε ἐπίσης ἀγροτικὲς βιβλιοθῆκες, οἱ ὅποιες λειτουργοῦν σήμερα σὲ 78 'Υποκαταστήματα.

★

Τέλος, ἡ 'Αγροτική Τράπεζα τῆς 'Ελλάδος ἄρχισε ἀπὸ πέρυσι νὰ ἀθλοθετῇ μικρὰ χρηματικὰ βραβεῖα, ὑπὸ μορφὴν βιβλιαρίων καταθέσεων, γιὰ τοὺς ἀριστεύοντας μαθητὰς τῆς ἐπαρχιακῆς 'Ελλάδος.



AΣΤΕΡΙΣΚΟΙ

★ "Ενα πολυδύναμο Θέατρο

Τὸ "Θέατρο"—υστερα ἀπ' τὰ τεύχη τοῦ Καραγκιόζη, τοῦ Σαιξηρο και τ' ἄλλα ποικίλα ἀφιερώματά του—προσφέρει στὸ ἀναγνωστικὸ Κοινὸν ἔνα ἀκόμα ὑπερτεῦχος-ἀφιερωμένο, αὐτὴ τῇ φορᾷ, στὴν *Commedia dell'arte*. "Ενα πολυδύναμο ἐπαγγελματικὸ Θέατρο, ποὺ φανερώθηκε στὴν Ἰταλίᾳ, ἄλλ' ἀπλῶθηκε σ' δόλοκληρη τὴν Εὐρώπη και κυριάρχησε πάνω ἀπὸ δύο αἰδίνες. Πολλοὶ ἀναφέρουν τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Καθένας, ἄλλα ἐννοεῖ ὅταν μιλᾷ, και ἄλλα καταλαβαίνει ὅταν τοῦ μιλᾶν γι' αὐτή. Πάντα ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ Ἑλληνικὸ Κοινὸν—και ἀπὸ τοὺς ἔλληνες ἀκόμη ἐπαίδοντες—τ' ἀληθινὰ στοιχεῖα ἀντὸν τοῦ Θεάτρου, γιατὶ κανένας ὡς τὰ τώρα δὲ μίλησε ἀπὸ τὶς πηγές. Τὸ "Θέατρο" τὸ προσπάθησε: 'Απορεύοντας τὴν κούψη ἀποφθεγματικότητα, θέλησε νὺ προσφέρει μιὰ πρώτη γνωριμία μὲ τὴν Κομμέντια, ἀπὸ τὶς πηγές. Μόνον ἔτσι ἴσως μπορέσουμε νὰ φτάσουμε σὲ χρήσιμα συμπεράσματα, γιὰ τὸ τί δὲν χάθηκε ἀπ' αὐτὸν τὸ Θέατρο, ἢ τι μπορεῖ νὰ κερδήσῃ και πάλι.

★ Κατάκτηση τὴν Εὐρώπη

Μὲ ντοκουμέντα—γραφτὰ και εἰκόνες—ἄλλα και μὲ ἄρθρα Ἑλληνικὰ και ἔναν, τὸ Θέατρο τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε ἐξετάζεται ἀπὸ χίλιες - δυὸ ἐνδιαφέρουσες πλευρές—δοσες μπορεῖ νὰ περιλάβει ἔνα τεῦχος. Δὲν ὑπάρχει λόγος νὰ ἐπαναλάβουμε ἕδη τὰ κύρια χαρακτηριστικά τοῦ ἀντοσχέδιου ἄλλ' ἔντεχνου ἀντὸν Θεάτρου. Φτάνει μόνο νὰ σημειώσουμε πῶς ἄξιοι θεατρίνοι, ξεκινώντας ἀπὸ πρόχειρα πατάρια στὰ τρίστρατα τῶν ἵταλικῶν πόλεων, κατάκτησαν τὸ ἵταλικὸ Κοινὸν ποὺ, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Μακιαβέλλι και τοῦ Ἀριόστου (1527, 1533) χασμούριόταν μὲ τὰ ἔργα ἀνάξιων μιμητῶν. Στὰ πατάρια τῶν ἵμπροβιζατόρων, τὸ διψασμένο Κοινὸν βρῆκε τὸ Θέατρο ποὺ γύρευε. Γεμάτο χυμούς, φαντασία και σάτιρα, ποὺ τὴν εύνοούσε ἡ κατάλυση τοῦ δογματικοῦ Μεσαίωνα κ' ἡ ἀνάτολή τῆς 'Αναγέννησης, μὲ τὴν κριτική της διάθεστη. Γεννημένοι θεατρίνοι, ἀνεβασμένοι σὲ πατάρια, σ' ἔναν ἀμειλικτο ἀγώνα, μὲ μοναδικὸ δπλὸ τὶς προσωπικές τους ἱκανότητες, κατόρθωσαν νὰ δαμάσουν τὸ Κοινό, νὰ τὸ κερδίσουν, νὰ δημιουργήσουν Θέατρο. "Ενα τέτοιο Θέατρο—κερδισμένο ἐνώπιο - ἐνώπιο μὲ τὸ Κοινό του—δὲν μπορεῖ παρὰ νά 'χει στοιχεῖα γνήσια θεατρικά, ποὺ δὲν χάνονται μὲ τοὺς αἰδίνες. Αὐτά ἀναζητεῖ και φωτίζει τὸ "Θέατρο". 'Η ἐπικράτηση τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε σὲ διάφορους τόπους, μὲ διαφορετική θεατρική προϊστορία, δὲν εἶναι τυχαία. Εἶναι, μάλιστα, ἐκπληκτική! "Ενα Θέατρο, γεννημένο σὲ ταβέρνες,

σὲ πανηγύρια και στὰ τρίστρατα, νιώθει, σὲ λίγο, τὸ ἴδιο βολικά στὶς βασιλικές Αὐλές και στὶς δημόσιες πλατεῖες. Οἱ πρῶτοι θίασοι ἐμφανίστηκαν στὰ μισά τοῦ 16ου αἰώνα. Μὲ ἀσύλληπτη ταχύτητα, μέσα σὲ λίγα χρόνια, κατάκτησαν δχι μόνο τὴν Ἰταλία, μά δόλοκληρη τὴν Εὐρώπη. 'Ο Βενετσιάνος Ταμπαρίνι παίζει στὸ Λύντες στὰ 1568, δ Σολοντίνο 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 Τράουσνιτς, ἔξω ἀπὸ τὸ Μόναχο και στὰ 1570 τὸ πάνακ τοῦ Μουσείου τοῦ Μπαγγέ, μὲ "μάσκες" τῆς Κομμέντια στὴν Αὐλὴ τῆς Γαλλίας. 'Ο θίασος Ντρουσιάνο Μαρτινέλλι περιοδεύει στὴ Γερμανία κ' ύστερα στὴν Ἀγγλία, δ περιφημός Γκανάσα μὲ τὸ θιασό του στὴν Ἰσπανία, δ διάσημος Πανταλόνε, Πασκονάτι διασκεδάζει μὲ τὸ θίασό του τὴν Αὐλὴ τοῦ Αύτοκράτορα τῆς Αὐστρίας στὰ 1570. "Ενας Κοβιέλο παίζει στὴ Βαρσοβία, κι δ Σάκκο στὴν Αὐλὴ τοῦ Τσάρου στὰ 1730. Στὴ Βιέννη ἔπαιζε μόνιμα θίασος Κομμέντια. Τὸ ἴδιο στὴν Ὁλλανδία. Μιά σχολὴ χοροῦ, ποὺ ἔπειδησε ἀπὸ τὴν Κομμέντια, λειτουργοῦσε στὴ Νυρεμβέργη, πρὶν ἀπ' τὰ 1716. Στὸ δεύτερο μισό τοῦ 16ου αἰώνα ή Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε ἔχει βρεῖ τὴ μορφὴ της κ' εἶναι στὶς δόξεις τῆς. Κανένας κανόνας ἡ αἰσθητικὴ ἀντίληψη δὲν τὴ δεσμεύει. Παλεύει ἀδιάκοπα γιὰ τὴν ὑπαρξή της. Πρέπει ν' ἀρέσει στὸ Κοινό. Κ' υιόθετε πρόθυμα κάθε τὶ ποὺ βοηθάει τὴν παράσταση, εἴτε τολμηρός νεωτερισμὸς εἶναι, εἴτε παλιὰ ἔχεασμένη μέθοδος.

★ Τὰ σενάριά της, θησαυρός!

Τι νὺ πρωτοκάνει ἔνα περιοδικὸ ποὺ βγαίνει κάθε δυὸ μῆνες κ' ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει παγκόσμιο Θέατρο χιλιάδων ἑτῶν; "Ωστόπου νὰ προχωρήσουμε, πάντως, στὴ Θεατρικὴ Βιβλιοθήκη, λυπόμαστε ποὺ δὲν μπορέσαμε νὰ δώσουμε ἔνα δόλοκληρο τεῦχος μὲ σενάρια Κομμέντιας ντὲλλ' ἄρτε. 'Απὸ τὴ βιβλιογραφία τοῦ τεύχους καταλαβαίνει καθένας τὸν πλούτο, τὴν ποικιλία και τὸ ἐνδιαφέρον τῶν πηγῶν γύρω ἀπὸ τὴν Κομμέντια. 'Ωστόσο, τὰ σενάριά της μιλᾶνε καλύτερα ἀπὸ κάθε ἄλλο και κάθε ἄλλον. 'Ο ἀριθμός τους, τὴν ἐποχή τῆς ἀκμῆς της, ήταν τεράστιος! Τὰ περισσότερα, φυσικά, χάθηκαν ἄλλ' ἔχουν σωθεῖ και πάρα πολλά. Τὸ μεγαλύτερο μέρος τους δὲν δημοσιεύτηκε ποτέ. Τὰ λίγα ποὺ τοπώθηκαν, ἔξαντλήθηκαν γρήγορα και σπανίζουν ἀπὸ χρόνια. Τὸ παλιότερο περιέχεται σὲ μιὰ περιγραφή παράστασης Κομμέντιας, ποὺ δόθηκε στὴν Αὐλὴ τῆς Βαυαρίας στὰ 1568 και περιλαμβάνεται στὸ τεῦχος. Τὸ δεύτερο γνωστό εἶναι "Ἡ σκλάβα" τοῦ Π. Μπάρτολι, δημοσιευμένο στὰ 1602. 'Ο θεατρίνος Φλαμίνιο Σκάλα,

πού 'παιξε τὸν Ἐρωτευμένο Φλάβιο, δημοσίευσε στὰ 1611 τὴν πρώτη συλλογὴ 50 σενάριων. Εἶναι τὰ καλύτερα—κ' ἡ καλύτερη πηγὴ μελέτης τῆς Κομμέντια! Μιὰ χειρόγραφη συλλογὴ 103 σενάριων, πού 'γινε ἀνάμεσα 1618 καὶ 1622 ἀπὸ τὸν ἐρασιτέχνη ήθοποιὸ Μπαζίλιο Λοκατέλλι, βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη Καζανατένεσ τῆς Ρώμης. Τὰ σενάριά της είναι φλόαρα — πολλά ἄπ' αὐτά πιάνουν 48 μεγάλες χειρόγραφες σελίδες! Μιὰ μεταγενέστερη συλλογὴ είναι σημαντικότερη: "Ἐγινε, ἀνάμεσα 1621 καὶ 1642, ἀπὸ τὸν Δούκα καὶ Καρδινάλιο Μαουρίτσιο τῆς Σαβδίας καὶ ἀνακαλύφθηκε στὰ 1885 στὴ Βιβλιοθήκη Κορονί τῆς Ρώμης. Περιλαμβάνει 100 σενάρια, ἀρκετά ὅμοια μὲ τῆς συλλογῆς Λοκατέλλι, ἀλλὰ λιγότερο φλόαρα. Ἡ ἀξία της ἔγκειται στὶς 100 ἀκουαρέλες, ποὺ τὰ εἰκονογραφοῦν — μιά, τὸ καθένα. Παριστάνουν σκηνές ἀπὸ τὶς κωμῳδίες. Φτιαγμένες τὴν ἵδια ἐποχὴ, ἀποτελοῦν μοναδικά ντοκουμέντα γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων, τὰ σκηνικά, τὰ κοστούμια, τὸ παίζειο τῶν ἡθοποιῶν καὶ γενικά τὴν θεατρικὴ ἀντίληψη. Τὶς πρόσδεξες πρῶτος ὁ ρῶσος μελετήτης Μικλασέφσκι καὶ ἀποθησαρίζει, δοσες μπόρεσε περισσότερες, τὸ "Θέατρο" πού, μὲ μιά ἄπ' αὐτές — τὶς τόσο χαρακτηριστικὲς — κοσμεῖ καὶ τὸ ἔξωφυλλό του. Ὑπάρχουν ἀκόμα πολλές ἄλλες γνωστές συλλογές: 183 σενάρια στὴν Ἐθνικὴ Βιβλιοθήκη Νάπολης, 48 στὴ Βιβλιοθήκη Καζανατένεσ τῆς Ρώμης, 51 στὸ Μουσεῖο Civico τῆς Βενετίας, 9 στὴ Βιβλιοθήκη Μπαρμπερίνι τοῦ Βατικανοῦ, 22 είναι δημοσιευμένα στὸ βιβλίο τοῦ "Ἀντριάνι" (1734), ἀλλὰ 22 δημοσιευμένα στὰ 1880 ἀπὸ τὸν καθηγητὴν Α. Μπάρτολλι. Κ' ἔξω ἄπ' τὴν Ἰταλία: 173 χειρόγραφα μὲ σημειώσεις τοῦ θεατρίου Ντομένικο Μπιανκολέλλι, περίφημος Ἀρλεκίνον, μεταφρασμένα γαλλικά ἀπὸ τὸν Λά Γκελέτ καὶ μὲ χαμένο τὸ ιταλικὸ πρότυπο, στὴ Βιβλιοθήκη τῆς παρισινῆς "Οπερά, ἡ συλλογὴ Γκεράρντι, μὲ καθαρὰ γαλλικές σκηνές — παραπλανητικὴ γιὰ τὴ μελέτη τῆς Κομμέντια, 39 σενάρια τυπωμένα στὰ ρούσικα στὴ Βιβλιοθήκη Ἐπιστημῶν τοῦ Λαϊνίγκραντ καὶ ἀρκετά, τὰ τελευταῖα ἰδίως χρόνια, στὴν Ἰταλία. Τὴν ἐποχὴ ἀκόμα τοῦ Α. Μπάρτολλι, ὥστε ἀναφέρει στὸν πρόλογο του, ἡταν γνωστὰ 80 σενάρια! Σήμερα ξέρουμε γύρω στὰ χίλια. Τὰ πενήντα, δημος, τῆς συλλογῆς Σκάλα κι ὄρισμένα ἄλλα, ἀξίζει κάποτε νὰ μπορέσει κανένας νὰ τὰ μεταφράσει καὶ νὰ τὰ δημοσιεύσει Ἑλληνικὴ. Ἡ ἔκδοση κ' ἡ συγκριτικὴ μελέτη θά 'δινε πολὺ ἐνδιαφέροντα συμπεράσματα ἀκόμα καὶ γιὰ τὶς προτιμήσεις τοῦ Κοινοῦ τῆς ἐποχῆς — ἀφοῦ κάθε λογής ἐπιτυχία τὴν ἐκμεταλλεύσαντα κ' ἡ Κομμέντια. Θά ἔλυνε, δημος, καὶ τὸ κάπως πολύπλοκο θέμα τῆς "δραματουργίας" τῆς Κομμέντια.

★ Τὸ παράδειγμα τοῦ Μικλασέφσκι

Στὴ χώρα αὐτή, ποὺ οἱ πιὸ περιέργοι "ἐπιχειρηματίες" ἀνοίγουν θέατρα κ' οἱ πιὸ ἀνεύθυνοι θεατρίνοι κάνουν θάσους, ἀξίζει νὰ τονιστεῖ ἴδιαιτερα ἓνα περιστατικό. Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ βασικές μελέτες γιὰ τὴν Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε είναι γραμμένη ἀπὸ τὸν ρῶσο Κονσταντίνο Μικλασέφσκι. Πρωτοκυλοφόρησε τὸ 1914 στὴν Πετρούπολη καὶ τὸ 1915 βραβεύτηκε ἀπὸ τὴν Αὐτοκρατορικὴ τῆς Ἀκαδημίας. Τὸ 1927 "ἐπηγέμενη καὶ βελτιωμένη" κυκλοφόρησε στὰ γαλλικά, ἔκανε παγκόσμια καριέρα καὶ μέχρι σημερινού μένει ἀπὸ τὶς πιὸ βασικές μελέτες γιὰ τὴν Κομμέντια. Κ' ἰδού πῶς βγῆκε: Μιὰ ὁμάδα καλλιτεχνῶν προετοίμαζε τὴν ἐμφάνισή της στὸ "Σταρίνι Τεάτρ", τὸ Παλαιῷκό Θέατρο τῆς Πετρούπολης. Οἱ συνεργάτες τοῦ θεάτρου, γιὰ νὰ καθοριστεῖ ἡ τελικὴ του κατεύθυνση, ἀνάλαβαν νὰ μελετήσουν καὶ νὰ εἰστηγηθούν χρήσιμα στοιχεῖα ἀπὸ ἄλλες θεατρικὲς ἐποχές καὶ ξένα δραματολόγια. Ο Μικλασέφσκι — πού 'χει μείνει γνωστότερος ἀπὸ τὴ γαλλικὴ ἔκδοση τῆς μελέτης του, σὰν Κονστάν Μίκ — ἀνάλαβε νὰ μελέτησε τὴν ἀνεκμετάλλευτη θεατρικὴ ἐποχὴ τῆς Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε. Ἐρεύνησε στὸν τόπο του, ταξίδεψε στὴν Ἰταλία, μελέτησε τὶς πηγές καὶ ἡ εἰστήγηση γιὰ τοὺς συνεργάτες του "Σταρίνι Τεάτρ" μένει καὶ σήμερα μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ὑπεύθυνες ἀντιμετώπισες τοῦ θέματος! Ετσι ἔκειναν οἱ θεατρικὲς προσπάθειες ποὺ σέβονται τὸν ἑαυτὸ τους, τὸ Κοινό καὶ τὴν ἀποστολὴ τους. Οἱ περισσότεροι ως τότε μελετητὲς τῆς Κομμέντιανα ἔβλεπαν τὸ θέμα φιλολογικό. Ο Μικλασέφσκι τὸ 'πιασε θεατρικά. 'Αντι νὰ ψάχνει γιὰ τὴ γενεύλογια τοῦ Πουλτσινέλλα, πλησίασε τὰ καθαρὰ θεατρικὰ στοιχεῖα. Σκοπός του ἡταν νὰ βοηθήσει ἓνα θέατρο στὴν πορεία του. Παράβλεψε τὴ φιλολογία κι ἀσχολήθηκε μὲ τὴν τεχνικὴ τῶν θεατρίων, τὸ τρόπο ἀνεβάσματος τῶν ἔργων, τὸ σκηνικό, τὸ μακιγιάζ, τὴ μουσική καὶ τὸ χορό, τὰ ηθη καὶ τὶς συνθῆκες

ζωῆς καὶ δημιουργίας τῶν θεατρίων, τὴ στάση τοῦ Κοινοῦ. Τὸ τεῦχος περιέλαβε ἔνα μεγάλο — τὸ χρησιμότερο μέρος ἄπ' τὴ μελέτη τοῦ Μικλασέφσκι, στὶς σελίδες του.

★ *Ανέβασε τὴ γυναίκα στὴ Σκηνὴ

Πολλὰ προσγράφονται στὸ ἐνεργητικὸ τῆς Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε. Όστόσο, τὸ ἀνέβασμα τῆς γυναίκας στὴ Σκηνὴ, είναι ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικές ὑπηρεσίες ποὺ πρόσφερε στὴν Κοινωνία καὶ τὸ Θέατρο. Στὸ Μεσαίωνα, σπανία καὶ σὲ εἰδικές μόνο περιπτώσεις ἐπιτρέποταν ἐμφάνιση γυναίκας στὴ Σκηνὴ. Ἀκόμα καὶ στὴν Ἀναγέννηση. Καὶ, φυσικά, πρωτοστατοῦσε σ' αὐτὸ δὲ Κλῆρος. Ἡ Κομμέντια κατόρθωσε νὰ σπάσει πρώτη τὴν ἀρχὴ αὐτῆς. Στὰ μισά τοῦ 16ου αἰώνα οἱ γυναίκες ἔχουν κατακτήσει τὶς σκηνές τῆς Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε. Θεατρίνες, μὲ ἀσύγκριτη δημοφιλία, πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀκτινοβολία, διαπρέπουν. Ἡ Κοινὴ Γνώμη τὶς δέχεται εὐχάριστα καὶ τοὺς προσφέρει τὸ θαυμασμὸ τῆς. Ἡ Ἐκκλησία δὲν τὶς πολέμησε γιὰ πολύ. Δέχτηκε πὼς οἱ ψιμυθιώνει νέοι, ποὺ 'παίζαν τὶς ὅμορφες γυναίκες, προξενοῦσαν χειρότερη παρεκτροπή. Ἡ Ιταλικὴ καινοτομία ἔσχινε τὴν Εὐρώπη. Σιγὰ - σιγά - δημος, τὸ παράδειγμα τῶν ιταλικῶν θιάσων τὸ μιμήθηκαν καὶ τ' ἄλλα θέατρα. Ὁ Γκελέτ ἀναφέρει πὼς στὴ Γαλλία μέχρι καὶ τὸ 1656 τοὺς γυναικείους ρόλους τοὺς ἔπαιζαν πιὸ συχνά οἱ ἄντρες. Ἡ Ἰσπανία καινοτόμησε νωρίτερα. Τὸν καιρὸ τοῦ Λόπε ντε Βέγα πολλές θεατρίνες είχαν γίνει διάστημες. Ἔνας ἄγγελος πρηγητής, δὲ Groyot, ποὺ παραπολούθησε στὰ 1608 παραστάσεις βενετσιάνικων θιάσων, ἔμεινε κατάπληκτος: "Παρατήρησα ἐδῶ πράγματα ποὺ δὲν είχα δεῖ ποτὲ πρίν, δηλαδὴ γυναίκες νὰ παρασταίνουν, πράγμα ποὺ ποτέ μου δὲν είχα ξαναδεῖ"! "Οταν πιὰ είχε σβήσει ἡ Κομμέντια τετὲλλ' ἄρτε, οἱ γυναίκες — ποὺ ἔκεινη πρωτανέβασε στὴ Σκηνὴ — δὲν ἔπαιζαν μόνο σημαντικὸ ρόλο στὸ παγκόσμιο Θέατρο. Ἀρχίσαν νὰ παίζουν καὶ ρόλους ἀντρικούς — ἰδίως νεαρῶν ἀγοριών. Ἡ διάσημη "Ἐλλεν Τέρρο, μάννα τοῦ Γκόρντον Κραίηγκ, ἄρχισε τὴν καρριέρα τῆς παίζοντας, τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1856, τὸ ἀγόρι Μαμίλιους στὸ "Χειμωνάτικο Παραμύθι" καὶ, δυσ ἔρωντα, τὸν Πρίγκιπα Ἀρθούρο στὸ "Βασιλιά Ιωάννη". Ἡ "Ἄστα Νίλσεν καὶ ἡ Σάρρα Μπερνάρ ἔπαιζαν "Αμλετ. Ὁ ρόλος τῆς γυναίκας γινόταν κυρίαρχος στὸ Θέατρο.

★ *Η ἀναλαμπὴ μὲ τὸν Κάρλο Γκότσι

"Ἡ Κομμέντια τετὲλλ' ἄρτε είχε ἀπλωθεῖ σ' δῆλη τὴν Εὐρώπη. Είχε πάψει ν' ἀντλεῖ ἀπὸ τὴν ἄμμεση ἐπαφὴ τῆς μὲ τὸ λαό. Είχε ἀναγκαστικὰ ἀλλοιωθεῖ γιὰ ν' ἀρέσει καὶ στὸ ξένο Κοινό. Είχε ἀρχίσει νὰ γερνάει καὶ νὰ χτυπιέται ἀπὸ νέους δραματουργούς. Στὴν κάμψη της, στὸν ίδιο τὸν τόπο ποὺ τὴ γέννηση, στάθηκε δίπλα τῆς καὶ τὴν ὑπερασπίστηκε μὲ φανατισμὸ ἀπὸ τὸν Κόμη τοῦ Κάρλο Γκότσι (1718 - 1801). Βοήθησε τὸν καραβοτσακισμένο ἄλλ' ἄξιο θίασο τοῦ Σάκκι, περίφημο Τρουφαλντίνου, κ' ἔγραψε ἔργα στὰ παλιὰ πρότυπα, διατηρώντας τέσσερις ἀπὸ τὶς ἀγαπημένες Μάσκες τῆς Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε — τὸν Πανταλόνη, τὸν Μπριγκέλλα, τὸν Ταρτάλια καὶ τὸν Τρουφαλντίνο. Κυνήγησε τοὺς θεατρίνους ποὺ 'παίζαν χωρὶς μάσκα καὶ περιορίζονταν νὰ ἐπαναλαμβάνουν ἐπὶ λέξει τοὺς ρόλους ποὺ ἀποτίθιζαν. Οἱ Μύθοι του δίναν πάλι ἐλευθερία γι' ἀντοσχεδιασμὸ στοὺς θεατρίνους. Τὰ ἔργα του τὰ 'λέγει "Παραμύθια τῆς γιαγιᾶς", γιατὶ προτιμούσε τὸ παραμύθια μὲ βασιλόπουλα καὶ νεράιδες, ποὺ χώραγαν ἀληθινὴ ποίηση, δραματικότητα κ' εὐθύμια στοιχεία. "Ο ἔρωτας τὸν τρῶν πορτοκαλιδῶν, "Ο κόρακας", "Ο βασιλιάς - ἐλάφι", "Η πριγκιπέσσα Τουραντότ" "Η γυναίκα - φίδι", "Οι καλότυχοι ζητιάνοι", "Τὸ γαλάζιο τέρας", "Τὸ πράσινο πουλί" είναι τὰ πιὸ γνωστά ἀπὸ τὰ παραμύθια του — γιατὶ ἔγραψε καὶ μερικὰ δραματικὰ ἔργα. Οἱ Μύθοι του συγκίνησαν τὸ λαό, ποὺ ἀγαπούσε στὸ βάθος τὸ θέμικό του θέατρο — τὴν Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε. Ασπονδος ἐχθρός του, ὁ σύγχρονός του Γκολντόνι. Είχε προδόσει τὴν Κομμέντια τετὲλλ' ἄρτε, είχε ἀπαρνηθεῖ τοὺς τύπους της καὶ τῆς ἔδωσε τὴ χαριστικὴ βολὴ — γράφοντας δχι σενάρια ἡ Μύθους ἀλλὰ σωτοὺς θεατρικοὺς διαλόγους. Ισως, ή πολεμικὴ τοῦ Γκότσι τὸν ἀνάγκασε νὰ ἐκπατριστεῖ στὴ Γαλλία. Τὸ "Θέατρο" προτίμησε ν' ἀσχοληθεῖ μαζὶ του στὸ ἐπόμενο — κι δχι στὸ τεῦχος τῆς Κομμέντιανα τετὲλλ' ἄρτε! Οι γερμανοί ἐκτιμούσαν καὶ θαύμαζαν τὸν Γκότσι. Ο Σλέγκελ τὸν παρομοίαζε μὲ τὸν Σαΐζπηρ. Ο Σίλλερ μετάφρασε τὰ

ἔργα του. Ό Γκαίτε και ή Μαντάμ ντε Στάλ τὸν θεωροῦσαν πρόδρομο τοῦ ρομαντισμοῦ. Τὰ ἔργα του, ἀνανεωμένη Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε, Μύθοι ποὺ προσφέρονται στὸν αὐτοσχεδιασμό, στὸ σκηνικὸ παιχνίδι, στὴ σάτιρα, ἀρέσουν και σήμερα. Ό Βαχτάγκωφ, γυρίζοντας στὴν Κομμέντια, ἔδοσε τὴν παρασύνεντα παράσταση τῆς "Τουραντότ". Πέρσι, οἱ Ἀντρὲ Μπαρσάκ ἀνέβασε μ' ἐπιτυχίᾳ στὸ παρισινό "Ατελιέ" τὸ "Γαλάζιο τέρας" τοῦ Γκότσι. Ό ίδιος είχε ἀνεβάσει στὰ 1937 και τὸν "Βασιλιά - ἐλάφι". Ό Κάρλο Γκότσι στὰ 1798 τύπωσε στὴ Βενετία, σὲ τρεῖς τόμους, τὸ "Ἀπομνημονεύματα ιου. Τὰ είπε "Ἀνώφελα". Μᾶ είναι ὀφελιμότατα γιὰ τὸ Θέατρο. "Ενα ἐλάχιστο μέρος τους δημοσιεύεται στὸ τεύχος. "Αμποτε νὰ μπορέσουμε νὰ τὰ προσφέρουμε δλόκληρα.

★ Ἀγαπημένο θέμα τῶν ζωγράφων

Η Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε δὲν ἐπηρέασε μόνο τὸ μεταγενέστερό της Θέατρο. Ή ἐπίδρασή της είναι ἀποφασιστική σ’ δλες τὶς τέχνες. Ἰδιαίτερα τὴ Ζωγραφική, τὸ Μπαλέτο, τὴ Μουσική, ἀκόμα και τὸν Κινηματογράφο. Διὸ σχεδόν αἰῶνες, οἱ σκηνές τῆς Κομμέντια κυριαρχοῦσαν θεματικά, ἰδιαίτερα στὴν ἵταλική και γαλλική ζωγραφική. Ἀπὸ τὶς δεκάδες ζωγράφους ποὺ ἐνέπνευσε, ἐπισημαίνουμε τοὺς κυριότερους ποὺ μὲ τοὺς πίνακες τους διαιωνίζουν τὸ θαῦμα τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Καὶ πρῶτ’ ἀπ’ δλούς ὁ μεγάλος Γενοβέζος ζωγράφος Ἀλεσάντρο Μανιάσκο. Παρά τὰ σκοτεινά χρώματα του, ἔτρεφε τὴν ἐμπνευσή του στὰ λαϊκά πανηγύρια κι ἀπόδοσε τὶς γκροτέσκες κινήσεις και στάσεις, ποὺ ἀπομνημάτισαν γιὰ πάντα τὰ χαρακτικά τοῦ Ζάκ Καλλό. Ἀλλος μεγάλος ἵταλος ζωγράφος, οἱ Βενετιάνος Τζιανμπατίστα Τιέπολο — ἐγκαταλείποντας γιὰ ἔνα διάστημα τοὺς ἀγαπημένους του θεοὺς και ἥρωες — ζωντάνεψε στὰ ἔργα του τὶς Μάσκες τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Είναι γνωστά τὰ φρέσκα του στὴ βίλλα Βαλμαράνα, κι ἀκόμα πιὸ γνωστοὶ οἱ Πουλτσινέλλες ποὺ μᾶς ἄφησε σὲ περισσότερους ἀπὸ ἑκατὸν πίνακες! Κι ὁ γιος του, Τζιοβάννι Ντομένικο Τιέπολο, δίνει μὲ λαμπερά χρώματα τὸ Βενετιάνικο καρναβάλι. Ἀρλεκίνοι και Ντοτέροι ἀπ’ τὴ Μπολόνια και Κοβιέλοι ἀγάκατοι μὲ μασκοφορεμένους ἀξιοπρεπεῖς κυρίους, διμορφες γυναικες, μὲ δερβισάδες, μὲ σπανιόλους και τοὺς ἀπαράιτους τσαρλατάνους. Παρομοιάσαν τὴν ἐλεύθερη φαντασία τοῦ Τιέπολο μὲ τὰ γοητευτικὰ παραμύθια τοῦ Κάρλο Γκότσι, ποὺ μετάφερε τοὺς τύπους τῆς Κομμέντια σὲ μᾶς φανταστικὴ "Ανατολή". Ἀντίθετα, παρομοιάσαν τοὺς πίνακες τοῦ βενετιάνου Πιέτρο Λόγγκι — γοητευτικὲς μικρὲς βινιέτες τῆς σύγχρονῆς του καθημερινῆς ζωῆς — μὲ τὶς κωμῳδίες τοῦ Γκολόντονι. Στὴ Γαλλία, τὰ θέματα τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε στὴ ζωγραφική ἔγιναν δχι ἀπλῶς μόδα, ἀλλὰ μανία! Πατρίαρχης στὴ ζωγραφική Κομμέντιας στὸ Παρίσι είναι ὁ Κλώντ Ζιλλό, ἀνακατεμένος μὲ τοὺς ἵταλους θεατρίνους, θιασώτης τῶν πανηγυριώτικων παραστάσεων, διευθυντής ἐνδὸς θεάτρου μαριονέτων στὰ 1708. Στὰ ἔργα του ἀπεικόνιζε διασκεδαστικά στιγμότυπα ἀπ’ τὴν Κομμέντια. Ή δουλειά του ἦταν ἀνεκδοτική. "Εμεὶς πιστή, ἀντιγραφική στὸ θέμα. Ό Ζιλλό ὑπέδειξε στὸ μαθητή του Ἀντουάν Βαττώ τὶς θεματικὲς δυνατότητες τῆς Κομμέντια. 'Αλλ' ἔκεινος, μὲ τὴν ποιητικὴ του φαντασία, ἔξιδανίκευε τὰ θεατρικά του θέματα και τὰ τοποθέτησε σ' ἔνα εἰδυλλιακό περιβάλλον, δημιουργώντας ἔναν κόσμο δινέιρου. Θὰ λέγαμε πώς ὁ Βαττώ, ζωγράφος τῆς τελευταίας περιόδου τῆς Κομμέντια, ζωγραφίζει πιὰ τὴν ἐκφυλισμένη γαλλόπρεπη Κομμέντια, τὴν ἐκθηλύνει ἀπὸ καλλιτεχνικὴ διάθεση κι ὁ ἴδιος, και τελικά τὴν ἀλλοιώνει. Είναι παραλλήλος, στὴ ζωγραφική, μὲ τὸν Γκολόντονι. "Εκτὸς ἀπ’ τὸ Βαττώ, ζωγράφισε θέματα Κομμέντιας και ὁ Λανκρέ. Ύπάρχει, ἀκόμα, στρατιὰ ἀξιολόγων χαρακτῶν ποὺ, σπρωγμένοι ἀπὸ ἐπιχειρηματίες ἐκδότες, δημιουργοῦντας γκραβούδρες σὲ τέραστιο ἀριθμό, ἔκμεταλλευόμενοι τὴ μόδα τῶν θεμάτων ἀπὸ τὴν Κομμέντια και τὴν ἀγάπη τοῦ Κοινοῦ στὶς μάσκες της και τοὺς μεγάλους θεατρίνους ποὺ τὶς ζωντάνευναν. Τὸ "Θέατρο", ἐκτὸς ἀπ’ τὶς γκραβούρες τοῦ Ζάκ Καλλό, ἀποθησαρίζει στὶς σελίδες τοῦ τεύχους τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικά ἔργα.

★ Ἐπιστροφὴς στὴν Κομμέντια

Είναι τιμητικὸ γιὰ τὸν αἰώνα μας ποὺ, ἀπὸ τὶς ἀρχές του, ξαναγύρισε στὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Δὲν είναι μόνον οἱ ιστορικοὶ και οἱ θεατρολόγοι ποὺ ἀσχαλήνηκαν μ’ αὐτή. Πρὶν ἀπ’ αὐτοὺς οἱ ζωγράφοι τῆς μοντέρνας σχολῆς ξαναγύρισαν

τὴν Κομμέντια, και μαζὶ τους, ἐμπνευσμένοι σκηνοθέτες, οἱ ίδρυτες τοῦ "Σταρίν Τεάτρ", ὁ Γκόρντον Κραίγκ, ὁ Μέγιερχολντ, ὁ Βαχτάγκωφ. "Οταν οἱ ἵταλοι θεατρίνοι ξαναγύρισαν στὸ Παρίσι, ζωγράφισαν στὴν αὐλαία τους ἔνα φοινικα και τὸ σύνθημα "ξαναγεννιέμα". Σὲ λίγο ἡ Κομμέντια πέθανε, ἀλλὰ δὲν ἄργησε ν' ἀναστηθεῖ. Στὴ φάρσα οἱ Φρατελίνι και Γκρόκ, στὴ μικρὴ ὁ Ντεμπυρώ, ὁ Ντεκρού, ὁ Μαρσέλ Μαρσώ, στὸ θέατρο οἱ Κοπώ, Ζουβέ, Ντυλλέν, Γκαστόν Μπατύ, Ζάν-Λουί Μπαρρώ, τὰ περίφημα Ρούσικα Μπαλέτα στὸ χορόδραμα, ὁ Στραβίνσκι κι ὁ Προκόφιεφ στὴ μουσική, στὴ ζωγραφική οἱ Πικασό, Σεβερίνι, Ντεράιν, ὁ Κοκτώ μὲ τοὺς "Αρλεκίνους ποὺ σχεδίαζε. Κ' ἐντελῶς στὰ χρόνια μας και στενά θεατρικά, οἱ θιασοὶ ποὺ ξαναζωντανεύουν τὴν Κομμέντια γνωρίζουν ἐπιτυχία: 'Ο Βαχτάγκωφ στὴ Ρωσία, οἱ Ἐντουάρντο ντε Φίλιππο στὴ Νάπολη, τὸ Πίκκολο Τέατρο στὸ Μίλανο, ὁ Ζάκ Φαμπρί στὸ Παρίσι και τελευταῖα ὁ Αντρὲ Μπαρσάκ. "Υστερα, ὁ Κινηματογράφος, στὰ πρῶτα του βήματα — δταν ἡταν ἀκόμα βουβός — είχε δλοφάνερες ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν Κομμέντια. Οι φάρσες τοῦ Λωρελ και τοῦ Χάρντν, οἱ γεμάτες κόλπα ποὺ δὲν είναι τίποτ' ἄλλο ἀπὸ "λάτσι"! Και κορωνίδα δλων, ὁ Τσάρλι Τσάπλιν, ξέελιγμένη μάσκα τῆς Κομμέντια στὸν καιρό μας.

★ Ὁφείλουμε νὰ τὴν ἐρευνήσουμε

Οι Ἑλληνες δὲν ἐπιβάλλεται νὰ ἐρευνήσουν τὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε μόνο σὰ μιὰ ζῶσα στὸ χρόνο δύναμη, ποὺ μπορεῖ νὰ προσφέρει ὑπηρεσίες στὸ σύγχρονο Θέατρο μας. Είμαστε υποχρεωμένοι νὰ τὴν ἐρευνήσουμε γιατὶ ἔχουμε τὸ Κρητικὸ και τὸ "Ἐφτανησιώτικο Θέατρο — ἔνα Θέατρο σύγχρονο μὲ τὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Οι ἀκαδημαϊκοὶ μας δύσκαλοι περιορίστηκαν ν' ἀντιπαραβάλουν μόνον, τὰ Κρητικά και τὰ "Ἐφτανησιώτικα ἔργα μὲ τὰ ἵταλικά πρότυπά τους. Κανένας δὲν προχώρησε σὲ πιὸ ἐκτεταμένη, σὲ πιὸ συνθετικὴ ἔρευνα. (Κάτι έπειχειρήστης φέτος ὁ Λίνος Πολίτης μὲ τὰ προλεγόμενα στὸν "Κατζούρμπο"). "Ολοι μένουν στὰ φιλολογικά καθέκαστα: Τὸ Κρητικὸ και τὸ "Ἐφτανησιώτικο Θέατρο είναι ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἵταλικό λόγιο — τὴν Commedia eruditia. Τοὺς εὐχαριστοῦμε! Κανένας δὲν ἔκανε τὸν κόπο νὰ ψάξει ἄν, πέρα ἀπὸ τὴ δραματουργία — ἀκόμα και τὴν ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ λόγια ἵταλική δραματουργία — τὰ ἐλληνικά ἔργα είχαν, ἀργότερα ἔστω, στὴ θεατρικὴ τους πραγμάτωση, ἐπιδράσεις ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Κι ὅμως, είναι βεβαιωμένο, πὼς θιασοὶ ἵταλιάνων θεατρίνουν — θιασοὶ Κομμέντιας — φτάναντε στὴν Ελλάδα, στὶς Βενετοκρατούμενες περιοχὲς, τὴν Κρήτη και τὰ "Ἐφτάνησα, και διάνειν παραστάσεις ποὺ — κατὰ τὴ συνήθεια και γιὰ νὰ συγκρατοῦν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ — τὶς διάνθιζαν και μ' ἐλληνικοὺς διάλογους! Αὐτὸς σημαίνει πὼς δὲν είχαμε μόνο λόγιους, ποὺ ἐμπιούντο ἵταλικά λόγια πρότυπα ἀλλὰ και, ξενόφρετη ἔστω, θεατρικὴ ζωή! Δηλαδή, δχι μόνο θεατρικὴ φιλολογία. Κι αὐτὸς σημαίνει πὼς και σὰν ἀνάμνηση ἀκόμα, οἱ παραστάσεις τῶν ἵταλιάνων θεατρίνων τῆς Κομμέντια, θά 'χουν ἐπηρεάσει, ἀργότερα, τὴν ἐλληνικὴ θεατρικὴ ζωή. Και νά, ποὺ ἔχουμε ηδη μιὰ μαρτυρία — ἀπὸ δεύτερο ἔστω χέρι — τὸν ράσο ἐρευνητὴ τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε 'Αλεξέι Τσιβελέγκωφ. Στὸ μεταθανάτια ἐκδομένο ἔργο τοῦ "Η ἵταλική λαϊκή κωμῳδία" (1954 και 1962), στὴ σελίδα 85, γράψει γιὰ ἔναν ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τοῦ "Αντζελο Μπέολκο, τὸν περίφημο Ρουτζάντε, τὸν θιασάρχη 'Αντώνιο ντα Μολίνο και ἀναφέρει πὼς ἐκτὸς ἀπ’ τὰ ἵταλικά, μιλούσης σλάβικα και ἐλληνικά — τὰ παραθυρημένα, ίσως, ἐλληνικά τῆς Βενετίας. Γύρω στὰ 1560, οἱ "Αντώνιο ντα Μολίνο ἔκανε περιδεῖσε στὴν 'Ανατολή' κ' ἰδιαίτερα στὶς Βενετοικὲς κτήσεις, δραγανώνοντας παραστάσεις στὴν Κέρκυρα και τὴν Κρήτη. 'Ο ντα Μολίνο υποδύοταν τὸν Μπριγκέλλα και, στὸ κείμενο τῶν παραστάσεών του στὴν 'Ελλάδα, ξεβάζε κ' ἐλληνικοὺς διάλογους. 'Ο Κάρλο Ντόλτσι, πὼν τὸν ἐπανειλεῖν σὲ τὴν Αργοφύλακα, ίσως, έχει τὸν Πετράρχη. Ιδού, λοιπόν, μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴν ὑπαρξὴ θεατρικῆς ζωῆς στὴν Κρήτη και τὰ "Ἐφτάνησα και γιὰ τὴν ἀμφεση γνωριμιά τοῦ ἐλληνικοῦ Κοινοῦ μὲ τὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. Τὸ "Θέατρο" ἐπιφυλάσσεται νὰ δημοσιεύει κάποτε ἔναν κατάλογο διαφωτιστικῶν πηγῶν ποὺ, ἀν δὲν τὶς ἔχουν ψάξει οἱ Ἑλληνες — και οἱ ἀκαδημαϊκοὶ ἀκόμη ἐρευνητὲς — νὰ μήν τους δικαιώματα νὰ μιλᾶν γιὰ Κρητικό, και "Ἐφτανησιώτικο Θέατρο.



Intertimento che dano ogni giorno li Ciarlatani in Piazza di S. Marco al Populo,
ogni natione che mattina e sera ordinariamente vi concorre
Giacomo Franco Forma con Priuilegio

"Ετσι ξεκίνησε ή Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Θεατρίνοι καὶ τσαρλατάνοι στὴν πλατείᾳ Ἀγίου Μάρκου τῆς Βενετίας. Στό πρῶτο πλάνο, ὁ Πανταλόνε. Ἀνάμεσα στὸ κοινὸ κ' ἔνας Ἑλληνας (grecho). Γκραβούρα τοῦ Τζιάκομο Φράνκο, 1610. (Συλλογὴ Ροντέλ, Παρίσι)

COMMEDIA DELL' ARTE

Η ΠΑΝΤΟΚΡΑΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ

Toῦ ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

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

Ο Τσάπλιν, ό μεγάλος γελωτοποιός της ἐποχῆς μας, ἀνιστορεῖ στὴν Αὐτοβίογραφία του πῶς πρωτοδημιούργησε τὸν τύπο ποὺ τὸν δόξασε. Μιὰ μέρα, ό παραγωγός του, ό Μάκ Σέννετ, τοῦ "πε νὰ φορέσει κάτι" και νὰ κάνει "μερικά ἀστεῖα" μπροστά στὸ φακό. "Εκείνος ἀρταξε εύθυνς δ, τι βρῆκε πρόχειρο στὸ καμπό, τῶν κομάρσων, και σκάρωσε τὸ γνώριμό μας ἀλλοπρόσαλκο κοστούμι του. Κόλλησε κ' ἔνα μουστάκι, γιὰ νὰ φαίνεται πιὸ μεγάλος. Πήρε κ' ἔνα μπαστούνακι. Κι ὁ τύπος Σαρλώ ἔκανε τὴν εἰσόδο του στὴν ιστορία.

Διέγο η πολύ, ἔτσι γεννήθηκαν στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης κι δλοι οἱ τύποι της αὐτοσχέδιας Ἰταλικῆς Κωμῳδίας, ποὺ θ' ἀποτελέσουν τοὺς κυριότερους ψυχαγωγούς τῆς Εὐρώπης, γιὰ κάπου δύομισι αἰῶνες. Πρωτόρθαν στὸν κόσμο, δταν οἱ λαϊκοὶ θεατρίνοι τῆς Βενετίας η τοῦ Μπέργκαμο, τῆς Μπολόνιας η τῆς Νάπολης, μηχανεύτηκαν τὴ στολή, τὴ μάσκα τους, τὰ σουσούμια τοῦ κορμοῦ και τὰ τερτίπια τῆς λαλιᾶς τους.

Στὶς ἀρχές, δὲν ἦσεραν ό ἔνας τὴν ὑπαρξὴν τοῦ ἄλλου. Σιγὰ - σιγὰ γνωρίστηκαν, ἀλληλοθυμαράστηκαν κ' ἔνωσαν τὶς δυνάμεις τους στὴ δημιουργία θιάσων. Κι δταν οἱ πρῶτοι ίδρυτες τῶν τύπων πέθαναν, οἱ τύποι συνέλισαν ἀνενόχλητα τὴ ζωὴ τους. "Η πάνδημη ἐπιτυχία τους προκάλεσε τὴν ἀλχημία τῆς ἐπιβίωσης. Φτερούγισαν στὸν ἀέρα, σὰν τὶς ἀθάνατες ψυχές, ποὺ ἐγκαταλείπουν τὸ ἔνο γήνιο σῶμα γιὰ νὰ τρυπώσουν στ' ἄλλο. Κ' ἐμψύχωσαν ἔτσι ἀμέτοχτα κορμιά - προκισμένα μὲ τὰ χαρίσματα τοῦ λόγου και τῆς κίνησης - σὲ μάλι ἀδιάκοπα ἐναλλασσόμενη μετενσάρκωση. "Η κάθε καινούρια τους ὑλοποίηση ἔδνε, φυσικά, και κάπως διαφορετικὴ ἔκφραση στὴν ἀρχική ίδέα. "Ο τύπος, μένοντας βασικὰ ό ἰδιοις, δεχόταν σκιες κι ἀποχρώσεις παραλλαγῶν. Τὸ κοστούμι του ἀκολούθαγε τὸ χρόνο, τὰ χωρατά του προσαρμόζονταν στὸ πόπο, η φωνὴ του και τὰ σκέρτα του συμδέονταν μὲ τὸν ἐρμηνευτὴ θεατρίνο. Καμιὰ φορά, ό τύπος ἔσαναβαφτιζόταν, ἀλλοτε τοῦ κόλλαγκ κάποιο προσωνύμι. Και ποτὲ δὲν ἔπαινε ν' ἀποκτάει ἀδέρφια και ἔαδέρφια σ' ἄλλους θιάσους και σ' ἄλλες πολιτείες. "Η περίοδος τῆς λεγόμενης σήμερα Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε — τὸν καιρό της ἥταν γνωστὴ σὰν Commedia all' improvviso η Commedia a soggetto — βαστάει σ' ἔνταση και σ' ὑφεση, ἀπ' τὰ 1550 περίου λισαμε τὰ 1800.

Παρακάτω δίνουμε μιὰ σύντομη βιογραφία της. "Οσο κι ἀνχαιρόμαστε ὅμως τὸ καπιτάλι τῆς γνώσης μας γύρω ἀπ' αὐτήν, πρέπει νὰ πληρώσουμε και τὸν σχετικὸ φάρο τῆς ἀβεβαιότητας. Δὲν μποροῦμε νὰ μαστε ἀπόλυτα σίγουροι τι ἀκριβῶς ἔπαιζαν οἱ Ιταλιάνοι κωμικοί, γιατὶ ό αὐτοσχεδιασμὸς ἀγνοεῖ τη δραματουργία. Δὲν μποροῦμε νά μαστε ἀπόλυτα σίγουροι πῶς ἀκριβῶς ἔπαιζαν, γιατὶ οἱ διπτικὲς ἐντυπώσεις δὲ διατηροῦν γραπτὰ μνημεῖα. Δὲν μποροῦμε νά μαστε σίγουροι οὔτε και γιὰ τὸ πότε ἀρχιες ἡ δράση τους, γιατὶ λίγο διαφέρουν στὴν κούνια τους ἀπ' τοὺς σχοινοβάτες και τοὺς γυρολόγους τῶν πανηγυριῶν. Δὲν μποροῦμε, τέλος, νά μαστε σίγουροι μήτε και γιὰ τὴ μορφὴ, γιατὶ λίγο διαφέρει τὸ πότε τῶν τύπων, γιατὶ ἀλλαζεις μὲ τὴν ίδιοσυγκρασία τοῦ καθέ θεατρίνου και μὲ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ κάθε θεατρικοῦ χώρου. "Απὸ ἐποχὴ σ' ἐποχή, ό Σκυραριμόύτια παύει νὰ συγγενεύει μὲ τὸν Καπετάνιο και προσκολλιέται στὴν οἰκογένεια τοῦ Μπριγκέλλα. "Απὸ τόπο σὲ τόπο, ό Πιερρότος χάνει τὴν πρόσχαρη ἐξυπάδα του και μελαγχολεὶ κοιτώντας τὸ φεγγάρι. Τὸ ἔνα τεκμήριο προβιβάζει τὸν Μπελτράμε σὲ πονηρὸ δοῦλο, τ' ἀλλο τὸν ὑποβιβάζει σὲ χαζὸν ἀφέντη και πάει λέγοντας. "Η κληρονομικότητα και τὸ περιβάλλον ἐπιδροῦν στὶς ἔμψυχες μαριονέτες, ὅπως ἀκριβῶς και στὸν ἀνθρώπους.

Προτοῦ ἀκόμα βασιλέψει ό 15ος αἰώνας, παίζονται στὴ γλώσσα τους οἱ κωμῳδίες τοῦ Πλαύτου και τοῦ Τερέντιου, σὲ παγεπιστηματικὸς κύκλους και σὲ πριγκιπικὲς Αὐλές τῆς Ἰταλίας. ("Η θεατρικὴ αὐτὴ παλιγγενεσία δὲν εἶναι δλότελα ἀσχετη μὲ τὴ μετανάστευση τῆς ἐλληνικῆς διανόσης ἀπ' τὸ τουρκεμένο Βυζάντιο στὴ Δύση — δίχως, βέβαια, νὰ μποροῦμε νὰ ἴσχυριστοῦμε πῶς εἶναι ἀποτέλεσμά της). Γρήγορα ἐμφανίζονται και πρωτότυπες κωμῳδίες, γραμμένες λατινικά, σ' ἀπομήκηση τῶν δυὸ ρωμαϊκῶν δραματουργῶν και, φυσικά, τοῦ δασκάλου τους, τοῦ Μένανδρου. Εἰκοσιδύο μόλις χρόνια μετά τὴν "Αλοση", παίζεται στὸ μέγαρο τῶν Γονζάγων τῆς Μάντοβας κ' ἡ ἐλληνικὴ κωμῳδία τοῦ Δημητρίου Μόσχου, Νέαιρα. Στὶς ἀρχές τοῦ ἐπόμενου αἰώνα παρουσιάζονται οἱ πρῶτες Ιταλικὲς κωμῳδίες : η Καλάντρια τοῦ Καρδινάλιου Ντοβίται ντὰ Μπιμπιένα, η Κασσάρια και οἱ Suppositi τοῦ Αριόστο, ό Μανδραγόρας τοῦ Μακιαβέλλι κι ἄλλες.

"Ανάλογη ἐπιτυχία στὸ λαϊκὸ κοινὸ ἔχουν και τὰ ἔργα τῶν μη διανοούμενων δραματουργῶν, δταν εἶναι ό "Αντζελο Μπέολκο — ποὺ πήρε τὸ παρατσούκλι il Ruzzante (ό Κουτσομπόλης) — κι ό "Αντρέα Κάλμο, ἔνας πρώην γνω-



*Ho quanteal quadagnar son rei i tese
mà più deſtro non uedl' ceñata no
coghor per frappe adanar frēſchi in mano*

δολιέρης. Οι δυό αὐτοί, πού ἔκαναν τή Βενετία πρῶτο θεατρικό κέντρο τῆς Εὐρώπης, εἶχαν καθώς φαίνεται, πολλά δασκαλεύεται ἀπ' τοὺς ἐκπατρισμένους ἑλληνες μήμους καὶ διαλογογράφους. Συχνά στὰ ἔργα τους συναντᾶμε ρωμαϊκές φράσεις. Καὶ τοῦτο μᾶς κάνει νὰ ὑποψιαστοῦμε πώς τὸ ἑλληνικό στοιχεῖο, πού ἀφθονοῦσε ἀνάμεσα στοὺς θεατές, δὲ οὐ ἀπουσίαζε ἵσως ὅλότελα κι ἀπ' τὴν ὅμιδα τῶν ἐκτελεστῶν.

Πολλοὶ τύποι, λοιπόν, γνώριμοι στὸ κοινὸν ἀπ' τὶς παραπάνω κωμῳδίες — ὅπως, λόγου χάρη, ὁ παλαιὸς τοῦ Ρούτσοντος τοῦ Ἀριόστου, οἱ δίδυμοι μοι τοῦ Μπιμπιένα, τὰ γερόντια τια τοῦ Κάλυμνου καὶ γενικά, οἱ πανούργοι τοῦ Νηπτοῦ — ἀρχισαν νὰ γίνονται αὐτάρκεις. Οἱ θαυμαστές τους ηθελαν νὰ τοὺς ἔνανθεσσοῦν. Ἡ φήμη τοὺς ταξίδευε ἀπὸ πολιτεία σὲ πολιτεία. Γίνονται καὶ διάφοροι ἐρασιτέχνες τῆς μικρικῆς ἢ τοὺς λόγου πήραν τὴ συνήθεια νὰ ψυχαγωγοῦν τοὺς συντοπίτες τους — στοὺς γάμους, στὰ παζάρια, καὶ, προπαντός, στὸ Καρναβάλι — μὲν αὐτοσχέδιες σκηνὲς δεξιοτεχνίας, δανεισμένες ἀπ' τὶς κωμῳδίες ποὺ εἶχαν ίδωμένα ἢ ἀκουστά. Καθὼς δὲν τὶς ἤξεραν ἀπ' ἔξω, παράλλαξαν τοὺς τύπους καὶ τὰ ἐπεισόδια, σύμφωνα μὲ τὸ κεφί τους ἢ μὲ τὰ γοῦστα τοῦ κοινοῦ τους.

Αὐτή, σὲ γενικές γραμμές, στάθηκε ἡ μυστηριώδης γέννηση τῆς Κομμέντια ντέλλα ἄρτε.

Μερικοὶ λένε πώς ὁ Ρουτζάντε ὁ Ἰδιος ἔγραψε τὰ πρῶτα σενάρια, μὲν αὐτὸς δὲν εἶναι ἀποδειγμένο. Ξέρουμε ἀδρίστα πώς στὰ μισὰ περίπου τοῦ Τσινκουεστέντο (γύρω στὰ 1550) οἱ περισσότερες ἰταλικές πολιτεῖες ἔχουν τὸ πρόχειρο θεατρικό πατάρι τους καὶ τοὺς εὐνούμενους ἐγχώριους γελωτοποιούς τους: ἡ Βενετία τὸν Πανταλόνη, ἡ Νάπολη τὸν Πουλτσινέλλα, ἡ Μπολόνια τὸ Ντοτόρο, τὸ Μπέργκαμο τὸν Ἀρλεκίνο κλπ. Τὴν ἴδια ἐποχὴ συναντᾶμε καὶ τὴν πρώτη νῦξη γιὰ πλανόδιους οἱ αὐτοσχέδιας κωμῳδίας, ποὺ δίνουν παραστάσεις σὲ διάφορες ἀρχοντικές Αὔλες.

Οἱ “ἱμπροβιζατόροι” αὐτοὶ εἶναι πανταχοῦ παρόντες. Δὲ γίνεται πριγκιπικὸς γάμος ἢ ἀποκριάτικο πανηγύρι δίχως αὐτούς. Μὲ τὰ καρότσια τους καὶ τὰ μπογαλάκια τους, Ἰδιοι γύφτοι, ἀφήφοιν ποτάμια καὶ βουνά, γιὰ νὰ μὴ χάσουν οὔτε μιὰ εὐκαριοτική ψυχαγωγήσουν τὸ κοινό τους, καὶ, τὸ σπουδαιότερο, νὰ βγάλουν μερικούς παράδεις. Περνοῦν ἀκόμα καὶ τὰ σύνορα τῆς χώρας τους, γιὰ νὰ παίξουν μπροστά στὸ Φίλιππο τὸν 2ο τῆς Ισπανίας ἢ τὸν Ἐρρίκο τὸν 3ο τῆς Γαλλίας. Οἱ πρῶτοι φημισμένοι θιάσοι εἶναι οἱ Comici Gelosi (Ζηλωτές), μὲ θιασάρχες τὸ Φραντέσκο Ἀντρεῖνι καὶ τὴ γυναικό του, Ἰζαμπέλλα. Μὰ γρήγορα δημιουργοῦνται, καὶ ἀντίπαλοι. Ονομάζονται Comici Confidenti (Ἐμπιστοί), Desiosi (Καλοθελητές), Accesi (Ἐνθερμοί), Fedeli (Πιστοί) καὶ Uniti (Ἐνωμένοι). Οἱ δυό πρῶτοι ἔχουν ἐπικεφαλῆς γυναῖκες: τὴ Σινιόρα Βιττέρια ὁ ἔνας, τὴ Ντιάνα Πόντι, ὁ ἄλλος.

“Οποὺ ὀλές οἱ καλές τέχνες, ἔτοι κ’ ἡ αὐτοσχέδια κωμῳδία ἔχει τοὺς μεγάλους προστάτες τῆς. Οἱ Μέδικοι τῆς Φλωρεντίας, οἵ ντ’ Ἐστε τῆς Φερράρας, οἱ Γονάργοι τῆς Μάντοβας, οἱ Κορνάρο τῆς Βενετίας, οἱ Φαρνέζε τῆς Πάρμας ἔχουν τοὺς ἐπίσημους θιάσους τους καὶ τοὺς ευνοούμενους θεατρίνους τους. Δυὸς Μέδικες, ποὺ γίνονται βασιλισσες τῆς Γαλλίας, ἡ Αλκατερίνη κ’ ἡ Μαρία, ἀντίονται διάπλατες τὶς πύλες τῆς δεύτερης πατέριδας τους στοὺς ἰταλούς συλτικάρχους.

Εἶναι τόσο πρόσκαιρη ἡ σύνθεση τοῦ κάθε θιάσου καὶ τόσο συνηθισμένη ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ πιὸ πρακτικὸ εἶναι νὰ γνωρίσουμε σὰν ἀτομα τοὺς σπουδαιότερους παράγοντες τῆς αὐτοσχέδιαστης τέχνης, παραβλέποντας τὰ συγκροτήματα καὶ τὶς ἀδιάκοπες μετακινήσεις καὶ ἀποδημήσεις τους, ποὺ κράτησαν, ὅπως εἴπαμε, κάπου 250 χρόνια.

ΟΙ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΙ

‘Αληπέρτο Ναζέλι ἡ Γκαβάτζι, γνωστὸς σὰν Τζάντζι ΚΑΝΑΔΑΣΑ ‘Ηταν ἔνας ἀπ' τοὺς πρώτους ξακουστοὺς θεατρίνους. Ταξίδεψε μὲ θιάσο τοῦ στὴ Μαδρίτη καὶ στὸ Παρίσι, γύρω στὰ χρόνια 1570. Αὐτὸς λογαριάζεται — ἐπειδὴ μᾶς λέιπουν παλιότερα στοιχεῖα — σὰ δημιουργὸς τοῦ τύπου τοῦ Ἀρλεκίνου, μὲ τὴ μαύρη μάσκα καὶ τὸ μπαλωμένο κοστούμι. ‘Ο Γκανάσα, καθὼς φαίνεται, ἔδωσε στοὺς Γάλλους τὴν πρώτη ἰδέα γιὰ τὴν Κομμέντια ντέλλα ἄρτε. Τὸν δνομάζανε Gennasse.

Φραντέσκο ANTPE·INI

Θιασάρχης τῶν Gelosi καὶ συγγραφέας αὐτοσχέδιαστικῶν



Οἱ ἀκοοβασίες συνθητιζοῦνται καὶ στὰ χορόνα τῆς Μέσης Κωμῳδίας στὴ Νότια Ιταλία. Διόνυσος καὶ Φλύακες παρακολουθοῦν ἀκροβάτισσα. Παράσταση ἄγγελον ἀπὸ τὸ Paestum

σενάριων. ‘Αρχισε ἀπὸ ρόλους ἐρωτευμένων καὶ κατόπι δημιούργησε τὸν Καπιτάν Σπαβέντο, τὸν ἀρειμάνιο παλληκαρά.

‘Ιζαμπέλλα ANTPE·INI

Γυναίκα τοῦ προηγούμενου. Τὴν παντρεύτηκε στὰ 1578, ὅταν αὐτὴ ἤταν μόλις δεκάχρη χρονῶν. Στάθηκε συμπρωταγωνίστρια του, μὲ ἐπιτυχία ἰδιαίτερη στὶς σουμπρέτες καὶ στὸν τύπο τῆς κοκέτας Φισμέτ ταῦ. ‘Η Ιζαμπέλλα εἶναι ἡ πρώτη γυναίκα ποὺ, χάρη στὴν δημοφιλὰ καὶ στὸ ταλέντο της, ἔκανε δόνομα στὴν εὐρωπαϊκὴ Σκηνὴ. ‘Ηταν ἶσως κ’ ἡ πρώτη γυναίκα ποὺ εἶδαν οἱ Εὐρωπαῖοι — ἔξω ἀπ’ τὴν Ιταλία — νὰ παίζει στὸ θέατρο. ‘Αδιάκοπα παρασταίνοντας ἡ ταξίδευσσα, πρόφτασε, παρ’ ὅλην αὐτά, νὰ φέρει στὸν κόσμο ἐπτὰ παιδιά, καὶ πέθανε πάνω σὲ γέννα, στὰ 1604, γυρίζοντας ἀπὸ μιὰ περιοδεία στὴ Γαλλία.

Τζάντζι Μπαττίστα ANTPE·INI

Γιός τους καὶ θιασάρχης τῶν Fedeli. ‘Αρχισε τὴν καρριέρα του γύρω στὰ 1600 κ’ ἔγινε δημοφιλής στὸν τύπο τοῦ θέατρου. Λέιτο. Οἱ δυὸς γυναίκες του, Βιρτζίνια Ραμπάνι καὶ Βιρτζίνια Ροτάρι, δούλευαν στὸ πλευρό του. Τὴ δεύτερη τὴν παντρεύτηκε δταν ἤταν ἔβδομηντα χρονῶν κ’ ἔπαιζε ἀκόμα στὴ σκηνὴ τὸν ἐρωτευμένο.

Φλαμίνιο ΣΚΑΛΑ

‘Ο συνομήλικος αὐτὸς τοῦ Φραντέσκο Ἀντρεῖνι, στάθηκε ο πρῶτος θιασάρχης τῶν Gelosi, καθὼς κι ἀργότερα τῶν Confidenti. Σκηνικός του τύπος ἤταν ὁ ἐρωτευμένος Φλάμινο, μὰ πιὸ πολὺ τὸν ἐνδιέφερε νὰ σκαρώνει σενάρια καὶ νὰ κάθεται στὸ ταμεῖο, παρὰ νὰ παίζει.

Τζούλιο ΠΑΣΚΟΥΑΤΙ

‘Ηταν διπλανός των Gelosi καὶ πιθανότατα, διπλανός της ἐπίσημος δημιουργὸς τοῦ τύπου.

Σιμόνε ντά ΜΠΟΛΟΝΙΑ

Ξακουστὸς ἀρλεκίνος — θιάσος τῶν Γκανάσα καὶ πρὸς ἀπὸ τὸ Μαρτινέλλι (γύρω στὰ 1570). ‘Επαιζε μὲ τοὺς Gelosi.

Τριστάρο MARTINELLI

Δέκα χρόνια νεότερος ἀπὸ τὸν Φραντέσκο Ἀντρεῖνι, ἀρχισε μὲ τοὺς Confidenti, πέρασε στοὺς Desiosi, ὑπηρέτησε τὸ Δούκα τῆς Μάντοβας. ‘Ληγκυσχος καὶ ρηξικέλευθος, δὲ ρίζωνε πουθενά. ‘Ηταν, ωστόσο, ὁ πρῶτος ποὺ πραγματικά δόξασε τὸν τύπο τοῦ Ἀρλεκίνου καὶ ποὺ, παράλληλα, δοξάστηκε ἀπὸ αὐτὸν. ‘Ο θιασάρχευτικὴ σταδιοδρομία τοῦ “τετραπέσσατο ὑπηρέτη” στὴ γαλλικὴ σκηνὴ ἀρχίζει οὐσιαστικά ἀπὸ τὴν περιοδεία τοῦ Μαρτινέλλι στὰ 1600.

Ντρονζιάρο MARTINELLI

Νεότερος άδελφος του προηγούμενου και θιασάρχης των Ουντι. Ήταν ο πρώτος που γνώρισε την Ιταλική Κωμωδία στους Λοντρέζους, περνώντας τη Μάγχη στά 1577. Σαν ήθοποιός, στήθηγε μᾶλλον δίπλα στὸν άδελφό του και στὴ γυναίκα του, Αντζέλικα.

Νίκολο ΜΠΑΡΜΠΙΕΡΙ

Μίλανέσιος ήθοποιός, συνθιστάρχης τῶν Fedeli, μαζὶ μὲ τὸν νεώτερον Αντρεΐνο. Ήταν ο ίδρυτης τοῦ τύπου Μπελτράμμου, παραλλαγῆς τοῦ Πανταλόνε.

Σύλβιο ΦΙΟΡΙΑΛΟ

Μὲ τὸν ναπολιτάνον αὐτὸν ἀρχίζουν οἱ θεατρικὲς δυναστεῖς τοῦ 17ου αἰώνα. Εἶναι οἱ ίδρυτης τοῦ τύπου Καπιτάν Ματαμόρος, καὶ οἱ πρώτοι που πλούτισε μὲ χωρατὰ τὸν τύπο τοῦ Πουλτσινέλλα.

Τιμπέριο Φιορέλλο η Φιορέλλη η ΦΙΟΡΕΛΛΙ

Ίσως γιὸς τοῦ Σύλβιο. Γράφηκαν πολλὰ γι' αὐτόν, μὰ τὸν ονομά του ἐμφανίζεται σ' ἀρκετές παραλλαγές, ἐπειδὴ οἱ σύγχρονοι του τὸν ἔξεραν μονάχα σὰν Σκαραμούτσια. Ηλιζούντας τὸν τύπο τοῦτο, γνώρισε μιὰ φανατικὴ λατρεία τοῦ κοινοῦ, που βάσταζε σχέδον δλόκληρο αἰώνα, καὶ κυριολεκτικὰ ἀφέτης ἐποχῆς. 'Ο Τιμπέριο ήταν θυμάσιος χορευτής καὶ ἀκροβάτης, ὥπως καὶ ήθοποιός. Καινοτόμησε, καταργώντας τὴ μάσκα, γιὰ νὰ πάζει μὲ τὴ φυσιογνωμία του. 'Εδεις παραστάσεις ἐναλλάξ μὲ τὸ Μολιέρο στὸ θέατρο Πτί Μπουρμπούν τοῦ Παρισιοῦ (1653 - 84), κερδίζοντας τὸ θαυμασμὸν τοῦ γάλλου κωμωδιογράφου. 'Ισαμε τὰ ἐνενήτα του χρόνια θαυμαζόταν γιὰ τὴ σκηνική του εὐλυγίσια. 'Οταν πέθανε, ὁ συνάδελφός του "Αντζέλο Κωνσταντίνης ἔγραψε τὴ βιογραφία του καὶ κάτοι ἀπὸ ἔνα πορτραίτο του χαράχτηκε τὸ ἐπίγραμμα:

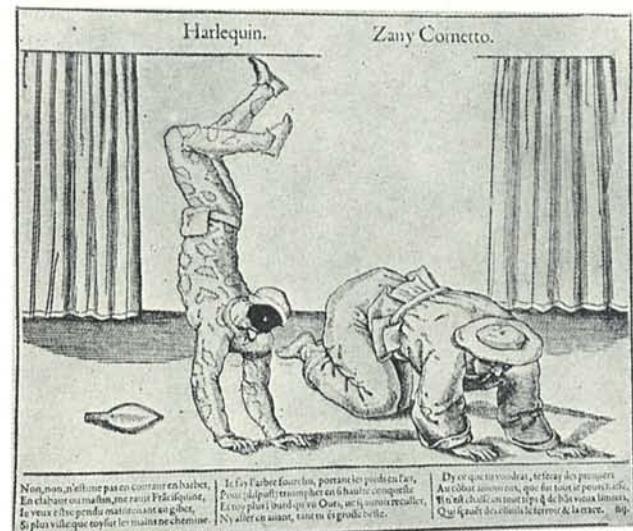
Τοῦ Μολιέρου ἡτανε δάσκαλος
καὶ τῆς Φύσης μαθητής.

Τὸν ὄνομάζων ἐπίσης "le roi des grimaceurs" καὶ "le plus grand des bouffons".

Ντομένικο ΛΟΚΑΤΕΛΛΙ

Διακρίθηκε στὸν τύπο τοῦ Τριβελίνο (συνομοταξίας Αρλεκίνου). Μὲ τὸν Τιμπέριο Φιορέλλι, τοὺς Μπιανκολέλλι καὶ τοὺς Γκεράρντι, ίδρυσε τὸ θίασο Fiorelli - Locatelli, που μεινε στὰ γαλλικὰ χρονικὰ σὰν ὁ "Παλιὸς θίασος τῆς Ιταλικῆς Κωμωδίας" (σ' ἀντίθεση μὲ νεότερους, τοῦ 18ου αἰώνα). Ήταν τὸ πρῶτο συγκρότημα που δάλεξε γιὰ πατρίδα του τὸ Παρίσι καὶ ποὺ ἀρχισε νό βάζει γαλλικὲς εἰδοτές στοὺς διαλόγους. Απ' τὰ χρόνια τοῦτα, ή Κου-

"Αλλ' οἱ ἀκροβασίες ἀποτελοῦσαν σημαντικὸν καὶ χαρακτηριστικὸν στοιχεῖο στὸ παιένιο καὶ τῶν ηθοποιῶν τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἀπεῖται. Αρλεκίνος καὶ Πανταλόνες σὲ γκραβούντα, γύρω στά 1577. (Συλλογὴ Φοσάρ, Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη Στοκχόλμης)



μέντια ντέλλ' ἀρτεῖ ἀποτελεῖ πιὸ πολὺ τμῆμα τοῦ γαλλικοῦ, παρὰ τοῦ ιταλικοῦ θεάτρου.

Ζαμπέλλα Φραγκίνι - ΜΠΙΑΝΚΟΛΕΛΛΙ

Έγκαινιάζει ἀπὸ πολὺ νέα τὸν τύπο τῆς Κολομπίνας, στὸ θίασο τοῦ Δούκα τῆς Μοντένας. 'Η κόρη της, καὶ ίδιατερα ἡ ἐγγονή της, Κατερίνα, θὰ κληρονομήσουν τὸν τύπο τῆς ξέπινης αὐτῆς ὑπηρέτριας.

Ντομένικο ΜΠΙΑΝΚΟΛΕΛΛΙ

Γιὸς τῆς προηγούμενης. Γίνεται διάσημος στὴ Γαλλία, μὲ τὸν ονομά Ντομένικο, στὸ ρόλο τοῦ Αρλεκίνου — τοῦ σχέδον παριζιάνου πιὰ Αρλεκίνου. Συνάμα, τακτοποιεῖ συμμετρικὰ τὰ μπαλώματά του σὲ τρίγωνα. "Ενας ἀπὸ τοὺς πολυάριθμους θαυμαστές του είναι καὶ οἱ Λουδοβίκος οἱ 14ος.

Άντζελο ΚΟΝΣΤΑΝΤΙΝΙ

Ο Βερονέζος αὐτὸς είναι ίδρυτης τοῦ Μετζετίνο (τοῦ κόκκινου Μπριγκέλλα) καὶ μέλος τοῦ θίασου Φιορέλλι - Λοκατέλλι στὸ Παρίσι.

Τζιοβάννι ΓΚΕΡΑΡΠΤΗ

Ἄπὸ τὴν Τοσκάνα. Αγήκει στὴ γενιὰ ποὺ μεταφυτεύτηκε δριτικὰ στὴ Γαλλία. Ήταν γνωστὸς μὲ τὸν ίδιατερο τύπο Φλακίνο (συνομοταξίας Μπριγκέλλα), ἐπειδὴ ἔκανε μιὰ θαυμαστὴ μίμηση τοῦ αὐλοῦ μὲ τὸ στόμα του. Μπλέγτηκε στὸ Παρίσι σὲ αὐλικὰ σκάνδαλα, φυλακίστηκε, καὶ κατόπιν ἔξοριστηκε.

Έβραϊστο ΓΚΕΡΑΡΠΤΗ

Γιὸς τοῦ προηγούμενου, περίφημος Αρλεκίνος σκηνῆς. Συγκέντρωσε σὲ βιβλίο καμιὰ σαρανταριὰ σενάρια τοῦ ιταλικοῦ ρεπερτόριου, μαζὶ μὲ κωμικές σκηνῆς, γραμμένες εἰδικὰ γιὰ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἀρτεῖς συγγραφεῖς (Ρενιάρ, Ντυφρενύ, κ.ἄ.).

Βιτσεντίνι, ἐπιλεγόμενος ΤΟΜΑΣΣΕΝ

Μὲ τὸ Ντομιγίκι καὶ τὸν Εβράϊστο Γκεράρντι, συμπληρώνει τὴν τρίαδα τῶν μεγάλων Αρλεκίνων τοῦ 17ου αἰώνα, ποὺ ξεκίνησαν ἀπὸ τὴν Ιταλία καὶ καταστάλαξαν στὸ Παρίσι. Συνεχίζει τὴ θητεία του στὸ ρόλο καὶ μέσα στὸ 18ο αἰώνα, παίζοντας μὲ τὸ θίασο Riccoboni.

Άντώνιο ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ

Μὲ τὸ Βενετσιάνο αὐτόν, ἀρχίζει ἡ γνωστότερη δυναστεία τοῦ 18ου αἰώνα. Ο ίδιος, ξεκινώντας ἀπὸ τὸ θίασο τοῦ Δούκα τῆς Μοντένας ἀκμάζει στὸ τέλος τοῦ 17ου.

Λουίτζι ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ

Γιὸς τοῦ προηγούμενου. "Επαιζε τὸν τύπο τοῦ ἐρωτευμένου Λέλι καὶ ο ποὺ τὸν είχε δημιουργήσει ἐκατὸ χρόνια πρωτήτερο ὁ Τζιάν Μπαττίστα Αντρεΐνο. 'Απλώνει δύως τὶς ἀσχολίες του καὶ στὰ σενάρια. Γράφει πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ στὴ γαλλικὴ γλώσσα, μὲ καλοδουλεύμενο διάλογο. 'Η αὐτοσχέδια κωμωδία ἀρχίζει νὰ συμβιβάζεται μὲ τὴ γραπτὴ δραματουργία. Τὰ ἔργα του είναι σχεδὸν μονοπράτες κωμωδίες, καὶ οὐδὲν μεγάλη ἐπίδειξη στὸν Μαριβίνο. 'Ο Λουίτζι γράφει ἐπίσης ιστορίες καὶ τεχνικὲς μελέτες πάνω στὴν ίδια τοῦ τὴν τέχνη, τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἀρτεῖς. "Οταν οἱ ιταλοὶ θεατρίνοι μονιμοποιοῦνται στὴ Γαλλία γιὰ στερνὴ φορὰ (1716 - 1762), αὐτὸς είναι ὁ ἀρχηγὸς τους.

Έλενα Μπαλλέτι - ΡΙΚΚΟΜΠΟΝΙ

Γυναίκα του. Διακρίθηκε στὸν τύπο τῆς έρωτευμένης, μὲ τὸν ονομά Φλακίνο.

'Ο χῶρος δὲ μᾶς ἀποτελεῖται ν' ἀπαριθμήσουμε καὶ ἄλλους δὲ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ στήλωσαν τὸ ίδιομορφο αὐτὸ θέατρο, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ διελέπη, δὲ λόγω της Βέγα, δὲ Μολιέρος ή Βολταΐρος δὲν είχαν ἀκόμα γεννηθεῖ, ζαμε τὴν ἐποχὴ ποὺ τὰ δύναματα αὐτὰ είχαν πιὰ καθιερώσει στὴ σκηνὴ μιὰν ἀκλόνητη πραγματικότητα γραπτὴ τοῦ ιταλοῦ λόγου. Τιμὴ τῆς αὐτοσχέδιας κωμωδίας δὲν είναι μονάχα πῶς δημιουργήσει θέατρο οι ιταλοί θεατρίνοι μονιμοποιοῦνται στὴ Γαλλία της Έλενας Μπαλλέτι, τετράδες πρωτεύουσας ποιητές. Συγκάτι, διακρίνουμε στοὺς κορυφαίους δραματουργοὺς τῆς κομμογονικῆς αὐτῆς περιόδου, ποὺ γεφυρώνει τὴν Ιταλική Αναγέννηση μὲ τὴ Γαλλικὴ Επανάσταση, τὴν ἔντονη ἐπίδραση



Ηθοποιοι τοῦ θον αἰώνα σὲ κωμῳδία τοῦ Τερέντιουν. Ο Παρμένων (δεξιά) φοράει μάσκα κ' ἡ στάση τον φέρνει στὸν Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε. Εἰκονογραφημένο χειρόγραφο γύρω στὰ 841. Βρίσκεται στὴν Εθνικὴ Βιβλιοθήκη, Παρίσι

τῆς αὐτοσχέδιας λαϊκῆς κωμῳδίας. Ο Μολιέρος εἶναι πραγματικά "μαθητῆς" της, δο Μαριβώ κι δ Γκότσι γράφουν φανέρα γι' αὐτήν. Κι δ Γκολιντόνι, μ' ὅλο ποὺ ζητᾶ νὰ τὴν ἔπειράσει, μένει στὴν ούσια σκλάβος της. Μὰ τὴν ἐπέδραση αὐτή θὰ τὴν μνημονέψουμε καὶ παρακάτω, ἔξετάζοντας εἰδικότερα τὸν κάθε τύπο τῆς Ιταλικῆς Κωμῳδίας.

Στὰ 1697 δ Λουδοβίκος δ 14ος, ὑπακούοντας στὴ θρησκόληπτη Κυρία ντὲ Μαντενόν, ἀπαγορεύει μὲ διαταγὴ τον τ' ἄσεμνα ἀστεῖα στὴ σκηνή. Λίγο ἀργότερα, κλείνει τὰ θέατρα τῆς Κωμῳδίας. Ο Θίασος Φιορέλλι - Λοκατέλλι, ποὺ θράμβευε στὸ Παρίσι τὸν καιρὸ δέκενον, διαλύεται. "Αλλοι ξαναγυρίζουν στὴν Ιταλία, ἄλλοι καταστρατηγοῦν τὸ νόμο, παίζοντας στὰ ύπαιθρα πανηγύρια τοῦ Σαίν Ζερμαΐν καὶ τοῦ Σαίν Λωράν μονόλογους καὶ παντομίμες.

Εἴκοσι χρόνια ἀργότερα, δταν ἀνεβαίνει στὸ θρόνο δ Λουδοβίκος δ 15ος, τὸ θέατρα ξανανόγουν. Εἶναι δι περίοδος Ρικκομπόνι, ποὺ θ' ἀποτελέσει - τροφοδότωντας τὸν Ρενιάρ καὶ τὸν Μαριβώ, ἐμπένοντας τὸν Βαττώ καὶ τὸν Φραγκονάρ, καὶ τέρποντας τὸν Ραμώ καὶ τὸν Μότσαρτ - τὴ στερνὴ ἀκμὴ τῆς Ιταλικῆς Κωμῳδίας. Στὰ 1762 δ Θίασος Ρικκομπόνι ἐνώνεται μὲ τὴν Κωμικὴ "Οπερα. Η μιμική τέχνη ἐκφυλίζεται σὲ μουσικὸ παιχνίδι. Οι πάρτες ἀντικαταστοῦν τὰ σενάρια. Τὸ "Θέατρο τῶν Ιταλῶν" - ποὺ ἀνοίγει στὸ Παρίσι λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τὴν Επανάσταση - χρησιμοποιεῖ εὐφημιστικὰ τὸν τίτλο, γιατὶ ἀπαρτίζεται ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο ἀπὸ φραντσέζους, ποὺ ἐρμηνεύουν γραπτὰ κείμενα.

Η Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε ἔχει πεθάνει.

≡

"Οσοι "Ελληνες ξέρουμε τὴν ιστορία μας, εὔκολα μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴν ἐξέλιξη τῆς λαϊκῆς κωμῳδίας ἀπὸ τὴν ἀρχαίτητα ἰστορία σημερα.

Οι εὐρωπαῖοι τεχνοκρίτες κ' ιστοριοδίφες, ποὺ σκάλισαν τὶς ρίζες τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε, ὑπογραμμίζουν τὴ συγγένεια τῶν τύπων της μὲ ἀντίστοιχους τῆς Ρωμαϊκῆς Κωμῳδίας - ίδιαίτερα τοῦ εἰδίους ποὺ διομαζόταν fabula Atellana καὶ ποὺ εἶχε ἐτρουσκικὴ προέλευση. Σημειώνουν ἐπίσης καὶ τὴν ἐπιβίωσή τους σὲ νεώτερες φυσιογνωμίες τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

"Αν καὶ φαινομενικὰ σωστή, ἡ ἐμμηνεία τούτη, ἐμφανίζει ἀπελπιστικές ἐλλείψεις κι ἀδικαιολόγητο κενά. Εἰδικότερα, δίνει ἐλάχιστη σημασία στὴν ἀρχαία ἀλληγορικὴ παράδοση, ποὺ στά-

θηκε μητέρα τῆς ρωμαϊκῆς, κι ἀγνοεῖ δόλτελα ἔναν ἐξαιρετικὰ σπουδαῖο παράγοντα: τὴν ἐπιβίωση τοῦ θεάτρου ἀπὸ τὰ χρόνια τῆς ρωμαϊκῆς παρακμῆς λίσα με τὸν αἰώνα τῆς ιταλικῆς ιταλικῆς. Αναγέννηση - δηλαδή, ἀπὸ τὰ 200 μ.Χ. μέχρι τὰ 1500.

"Η ἐπιβίωση αὐτὴ εἶναι διάγνωστος κρίκος - ή, πιὸ καλά, διάγνωστη δλυσίδα - ποὺ ἐνόντει τὴ ρωμαϊκὴ κωμῳδία μὲ τὴ δεκατρεῖς αἰώνες νεότερη, Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε. Οι εὐρωπαῖοι σχολιαστές δικαιολογοῦν τὴν τόσο ἀργοπορημένη μετενσάρκωση τῶν τύπων τῆς ρωστικῆς fabula Atellana, καὶ τῆς πιὸ ραφινάτης fabula Palliata, στούς τύπους τῆς νεότερης Ιταλικῆς κωμῳδίας, μὲ τὴν κάπως ἀπολογητικὴ διαπίστωση πώς: ήταν βαθιὰ ριζωμένοι στὴν Ιταλικὴ γῆ.

"Αλλὰ ποιές ρίζες διατηροῦνται τοὺς χυμούς τους, σὲ μιὰ περίοδο στείρα κι ἀγνον γιὰ 1300 χρόνια... Γιατὶ τέτοια στάθμης η Ιταλική, τουλάχισταν θεατρικά, ίσαμε τὴ μέρα ποὺ διάλυση τῆς "Ανατολικῆς Λύτορχωτορίας" ἔφερε πιὸ γρήγορα τὴν ἀνθηση τοῦ νεώτερου εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

"Σ' δλόκληρο αὐτὸν τὸ διάστημα, ή μοῦσα τῆς Κωμῳδίας εἶχε ἀποδημήσει ἀπὸ τὶς λατινικὲς χώρες κ' ἔμεινε ἀπομονωμένη στὴν "Ανατολικής Λύτορχωτορίας" ζωντανή τὴν ἀρχαία ἀλληγορικὴ παράδοση μέσα στοὺς χριστιανικοὺς αἰώνες.

"Ας πισωστρατίσουμε διάμαχο χρονικά, γιὰ νὰ δοῦμε ποὺ πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν οἱ πραγματικὲς ρίζες, τοῦ κωμικοῦ εἰδίους, ποὺ ἀποτελεῖ τὸ συγκεκριμένο θέμα μας. Θά χρειαστεῖ νὰ γυρίσουμε ζητώντας ζωντανή τὴν ἀρχαία ἀλληγορικὴ παράδοση μέσα στοὺς χριστιανικοὺς αἰώνες.

Τὸν καιρὸ δέκενον ὑπῆρχαν στὴ Σπάρτη - καθὼς μᾶς πληροφοροῦν δι πλούταρχος κι δ Ἀθήναιος - λαϊκοὶ θεατρίνοι, ποὺ παρουσιάζανε αὐτοσχέδιες σκηνές σὲ πρόχειρα δργανωμένους θεατρικούς χώρους. Τὰ κορινθιακά ἀγγεῖα μᾶς κάνουν νὰ ὑποψιαστοῦμε πώς καποιοι λαϊκοὶ θέαμα εἶχε ἀναπτυχτεῖ ἐκεῖ πέρα. Περισσότερες, τέλος, πληροφορίες έχουμε γιὰ τὶς φάρσες ποὺ παίζονταν στὰ Μέγαρα. Σπάρτη, Κόρινθο. Ή κωμικὴ τέχνη προχωροῦσε γεωγραφικά πρὸς τὴν Αθήνα. Οι ἀθηναῖοι ποιητές, ὥστεσσο, θ' ἀποκαλέσουν τὴ δωρικὴ αὐτὴ κωμῳδία χυδαία καὶ θά ντρέπονται, καθὼς λένε, "δράμα με μεγαρικὸν ποιεῖν".

Οι δωρικὲς φάρσες δὲν εἶχαν δραματουργούς, μάζα ὑφαίνονταν πρόχειρα, μὲ στημόνι τὴν ἐτοιμόλογη φαντασία τῶν θέατρων καὶ ύφαδι τὴ μιμικὴ τους ζωντότητα. "Οταν τὸ εἶδος πέρασε ἀπὸ τὴν Πλειοπόνησσ στὴν ἐπίσης δωρικὴ Σικελία, δημιούργησε τοὺς συγγραφεῖς του. Ο 'Επίχαρμος, δ Σώφρων κι δ Φόρμης

"Ηθοποιὸς φάρσας, ποδύγονος τοῦ Πουλτσινέλλα. Πιθανότατα δ λαϊμαργος Μάκκονς τῆς ἑτρουσκικῆς φάρσας. Ορειχάλκινο ἀγαλμάτιο. (Μετροπόλιταν Μουσείο Νέας Υόρκης)



μᾶς είναι γνωστοί άπό προσπάσματα διαλογικῶν τους ἔργων.
Απ' αὐτὰ παίρνουμε μιά ίδεα καὶ γιὰ τὴ θεματολογία τοῦ παλιότερου ἄγγραφου θεάτρου. Γιατὶ ἡ παραγωγὴ τῶν σικελῶν μυμογράφων δὲν είναι παρὰ ἡ λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία σε ργασία τῆς αὐτοσχέδιας φάρσας, πού μοιάζει μὲ πανταλόνι, δ) ὁ φαλλός.

Συγκεντρώνοντας, λοιπόν, τις γνώσεις μας, γύρω ἀπὸ τὸ πρώιμο αὐτὸν ψυχαγωγικὸ θέαμα — τὴ δωρικὴ φάρσα — μποροῦμε ἵσως νὰ προσδιορίσουμε καὶ τὰ θεατρικὰ στοιχεῖα ποὺ ἔγκαιναζει.

Α. Σ τοιχεῖα μορφῆς: α) Τὸ κωμικὸ προσωπεῖο, β) ὁ κοντὸς χιτώνας μὲ τὸ προγάστριο, γ) ἡ στενὴ μάλια, ποὺ μοιάζει μὲ πανταλόνι, δ) ὁ φαλλός.

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

Β. Σ τοιχεῖα περιεχόμενου: α) ἡ μυθολογικὴ παραδίδια, β) ἡ θύρογραφικὴ σάτιρα.

Σχετικὸ μὲ τὸ πρῶτο, ἔχουμε νὰ ποῦμε πῶς ὁ Ἡρακλῆς ἡταν ὁ δημοφιλέστερος ἥρωας τῆς δωρικῆς φάρσας — ἔνας καπετάν τρομάρας, σὰν τὸ Σπαβέντο ἢ τὸν Ματαμόρος. Αὐτὸς πρωταγωνιστοῦς καὶ σὲ πολλὰ δράματα τοῦ Ἐπίχαρμου. Ἀνάλογη ὑέστη κρατοῦσαν ὁ πονηρὸς Ὁδοσσέας κι ὁ χαζὸς Κύκλωπας — ποὺ εἶχαν ἀποκήσει τὴ θεατρικὴ μορφὴ τους πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ σατυρικὸ δράμα τοῦ Ευριπίδη, ποὺ μᾶς τὴ φύλαξε.

"Οσο γιὰ τὴν θύρογραφικὴ σάτιρα, ὁ Ἀθήναιος μᾶς πληροφορεῖ πῶς στὴν ἀρχαία Σπάτη, ὁ πρωτόγονος θύτοποιός τῆς φάρσας "ἐμψεύτη — κλέπτοντάς τινας ὀπώρας ἢ ξενικὸν ἴατρον" (σὰ νὰ λέμε, τὸ Μπριγκέλλα, ποὺ κλέβει τὸ μανάβη, ἢ τὸ Ντοτόρο μὲ τὰ λατινικά του!) Πολλὰ ἀνάλογα φαρσικά στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Μεγαρίτικο δράμα, μᾶς προσφέρει κι ὁ Ἀριστοφάνης.

Γ. Σ τοιχεῖα τεχνικῆς: α) ὁ αὐτοσχεδιασμὸς στὰ λόγια καὶ στὴν κίνηση. β) ἡ ἀναπαραστατικὴ μιμικὴ, γ) τὸ λαϊκὸ πνεύμα, δ) ἡ τοπικὴ διάλεκτος.

"Οπως παρατηροῦμε, ὅλα σχεδὸν τὰ στοιχεῖα, ποὺ συγκροτοῦν τὴ δωρικὴ φάρσα, εἶναι ἔκεινα ποὺ θὰ δημιουργήσουν τὴν Ἰταλικὴ Κωμῳδία τῆς Ἀναγέννησης. Καὶ είναι, ἃς σημειώσουμε, πολὺ παλιότερα ἀπὸ τὶς θεατρικὲς ἐκδηλώσεις τῆς Ἐτρουρίας (τοῦ 4ου πρὸ Χριστοῦ αἰώνα), ποὺ διαλέγουν συνήθως γι' ἀφετηρία τους οἱ βιογράφοι τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ὀρτε. 'Η παράδοση τῆς δωρικῆς φάρσας διοχετεύεται καὶ στὴν Ἀττικὴ Κωμῳδία.

"Η Ἀθήνα προσθέτει, σὰ στοιχεῖο θεατρικῆς — ἀνάμεσα σὲ πολλὰ δόλια, ποὺ δὲν ἔνδιαφέρουν τὴ συγχεκριμένη μελέτη μας — καὶ τὸ μέλος, στὶς κωμῳδίες τοῦ Μάγην, τοῦ Κράτη ἢ τοῦ Ἀριστοφάνη (παράδειγμα): ἡ Ἀλδόνα στοὺς "Ορμῆς, τὸ Πλάκιφον στὶς Θεομορφούμενοις ἢ οἱ Βοιωτοὶ στοὺς Ἀγαργῆς, θ' ἀποτελέσουν βασικὸ στοιχεῖο καὶ τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας.

Στὴ Μέση Ἀττικὴ Κωμῳδία καὶ στοὺς Φλάκες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας, ποὺ ἀκμάζουν τὴν Ἰδια ἐποχὴ (ἀρχὲς 4ου π.Χ. αἰώνα), μεσοιρυανεῖ ἡ μιθολογικὴ σάτιρα. Μολονότι ἀφονοῦν τὸ ἀρχαιολογικὰ καταλόπιτα (ἄγγεια, τερρακόττες, περιγραφές), γραπτὰ κείμενα ἐλάχιστα ἔχουν σωθεῖ. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ συμπεράνουμε πῶς στὶς περιπτέτεις τοῦ τετράγωνου Δία - Ἀλκμήνης - Ἐρμῆ - Ἀμφιτρύωνα, μεγάλο ρόλο ἔπαιξε (ὅπως ἀρχοτερα, στοῦ ἀντιστοιχου τετράγωνου Λέλιου - Ισαβέλλας - Ἀρελεκίνου - Πανταλόνε) ὁ σκηνικὸς αὐτὸς σχέδιος μός.

Στὴ Νέα Ἀττικὴ Κωμῳδία — καθὼς καὶ στὸ μημόδραμα τῆς Ἑλληνιστικῆς ἐποχῆς, ποὺ τὴν ἀκολουθάει κατὰ πόδας — ἡ σύγχρονη θύρογραφικὴ σάτυρα ἔρχεται στὸ πρῶτο πλάνο. Σκηνὲς οἰκογενειακῶν περιπλοκῶν καὶ συνοικιακῶν διενέξεων ἀποτελοῦνται τὸ μόνιμο καυβάλ στὰ ἔργα τοῦ Φιλήμονα ἢ τοῦ Μένανδρου, καθὼς καὶ στὰ μημόδράματα τοῦ Θεόκριτου ἢ τοῦ Ἡρώνδα. 'Ο θίαμβος τῶν πονηρῶν δούλων ἔξασφαλίζει συνήθως τὸ σμίκρυ τῶν βασανισμένων ἐραστῶν καὶ τὴν εὐτυχισμένην λύση τοῦ μύθου. Γιατὶ, δύοτες ἔρουμε, ἔνα καινούριο στοιχεῖο περιεχομένου ἔχει προστεθεῖ: ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια — ποὺ θ' ἀναλάβει ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρός τὴν ἡγεοία τῶν δραματικῶν ἐπιγειρήσεων. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ἰσταμένων τῶν ήγειμόνων τοῦ Μακκιαβέλλη, αὐτὴ θὰ πλουτίσει τὸ κω-



Ἄρελκίνος, ὁ κυριότερος ἀπὸ τοὺς Ζάνη. Εἰκονίζεται, πιθανότατα, ὁ θύτοποιός Ἐβράιος Γκεράφντι. Γκραφιόνα καμωμένη μεταξὺ 1689 καὶ 1697. Ανήκει στὴ σύλλογη Μπραγκάλια

μικὸ θέατρο μὲ συζυγικὲς ἀπιστίες, χωρισμούς ἐρωτευμένων, δύστροπους πατεράδες, χαμένα μπασταρδοπαΐδια, καθὼς καὶ μὲ τὸ μόνιμο μηχανορραφικὸ οἴστρο — πότε σωτήριο καὶ πότε δλέθριο — τῶν πανούργων ὑπηρετῶν.

"Ολ' αὐτὰ εἶχαν βλαστήσει — ἃς τὸ τονίσουμε — προτοῦ ἀκύρωτος θεατρικὸς ήλιος τῆς Ἀτέλλας ἀνατείλει στὴ Ρώμη!

"Απ' τὶς ἀρχές τοῦ 3ου π.χ. αἰώνα ἀκμάζει τὸ καθαρὸ λαϊκὸ μημόδραμα. Τὸ εἰδὸς αὐτό, ποὺ δρᾶ προπάντων στὴν Ἀλεξάνδρεια, στὸν Τάραντα καὶ στὶς Συρακούσες — σὲ πολιτείες μὲ ἐλληνικὸ αἷμα κ' ἐλληνικὴ λαϊλα — ἔκαναφέρει στὸ ἐπίκεντρο τῆς ἀναπαραστατικῆς ψυχαγωγίας τὸν αὐτοσχεδιασμό. Είναι μιὰ μορφὴ θεάτρου, τόσο ἀγαπητὴ στὸ λαό, ποὺ δὲ θὰ ἔξαφανιστεῖ ἀπὸ τὶς σκηνὲς τοῦ πολιτισμένου κύρου — ὅπου καὶ ἀνιστρέφεται ὁ πολιτισμὸς — στοὺς δεκατρεῖς αἰῶνες, ποὺ λογαριάστασε παραπάνω. Θά ἐπιζήσει ἵσταμε τὰ χρόνια, ὅπου ἀρχίζει νὰ παίρνει μορφὴ — ὅχι, φυσικά, ἀπ' τὸ τίποτα, ὅπως ὑποστηρίζουν ὅσιοι πιστεύουν στὰ θαύματα — ἡ αὐτοσχέδια Ἰταλικὴ Κωμῳδία.

Στοὺς τέσσερις αἰῶνες, τῆς ρωμαϊκῆς ἀκμῆς (300 π.Χ. — 100 μ.Χ.) τὸ μημόθεατρο θὰ συμβασιλέψει μὲ τὴ fabula Atellana καὶ μὲ τὴ fabula Palliata. Ὑπάρχουν πολλὲς ὑποδιαιρέσεις τοῦ κωμικοῦ θεάματος στὰ ρωμαϊκά χρόνια, μὰ τὰ τρία εἰδη π' ἀναφέραμε ἀποτελοῦν ἔνα βασικὸ triūmvirālūm, ποὺ συνταράζεται ἀπὸ ἔνδοκομματικές ἀντιζηλίες.

"Ἡ Palliata είναι: ἡ ἐλληνοθρεμένη κωμῳδία τοῦ Πλαύστου καὶ τοῦ Τερέντιου, ποὺ ἀντιγράφουν μὲ πολὺ ταλέντο τὸ Φιλήμονα καὶ τὸ Μένανδρο.

"Ἡ Atellana είναι ἡ παλιὰ ἀγροτικὴ φάρσα — τὰ δραματικὰ



*Columbine dans Ses Amours
trompe Ses Amans, tous les jours,
Comme un Singe elle a de l'adresse.
Et plus qu'un renar de Finesse.*



Arlequin.

*Avec son habit de facquin,
son gant, et son discours folastre,*

*Il faut auoir qu'Arlequin
Fait les delices du Theatre*

παίγνια τῶν "Οσκων, ποὺ πρωτόθων ἀπ' τὴν Ἀτέλλα τῆς Καιμανίας στὴ Ρώμη, γύρω, στὰ 220 π.Χ. Ἀντιπροσωπεύουν τὴντόπια λαϊκὴ τέχνη, μὲ τὰ χοντρά τους ἀστεῖα καὶ τὶς στερεότυπες φυσιογνωμίες τῶν πρωταγωνιστῶν τους : Macsus, Bucceo, Caspar ἢ Pappus, Manducus, Dorsenus. Ἡ μιὰ κάποια δύμοιότητα, ποὺ παρουσιάζουν οἱ τύποι αὐτοὶ μὲ ἀντίστοιχους τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε — συγκεκριμένα, τὸν Μπριγκέλλα, τὸν Πουλτσινέλλα, τὸν Πανταλόνε, τὸν Καπιτάνο καὶ τὸ Ντοττόρο — εἰναι αὐτὸ ποὺ ἐθουσίασε τοὺς γενέτερους ιστορικοὺς τοῦ Θεάτρου, ὅσους δὲν ἔχουν, καθὼς φαίνεται, διοκληρωμένη ἀντίληψη τῆς ιστορίας του.

Ἡ φάρσα τῆς Ἀτέλλας εἰναι, πιθανόν, τὸ πρῶτο θεατρικὸ εἶδος, ποὺ παρουσιάζει μιὰ δύμα διπορυσταλλωμένων προσωπίων καὶ δνομάτων. Δὲν πρέπει, ώστόσο, νὰ ξεχάψει πώς καὶ τὸ πανάρχαιο δωρικὸ δράμα, κ' ἡ Ἀττικὴ Κωμῳδία κ' οἱ Φιλάκες τῆς Μεγάλης Ἑλλάδας εἰχαν τοὺς ερεότυ ποὺ εταῖς προσβύτη, τὸν πονηρὸ δοῦλο, τὸν καπετάνιον τρομάρα, τὸ σοφολογώτατο, τοὺς παράστους, τὶς μανύλιστρες κ.ἄ. καὶ πώς πολλὰ ὄντοματα — ὅπως Μαίσων, Σίκων, Γέτας, Ἐρμῆς, Ἡρακλῆς, Κύκλωπας ἢ . . . Εὐριπίδης — ξαναπαρουσιάζονταν ἀπὸ παράσταση σὲ παράσταση, φορώντας μιὰ τυποτοιμημένη μάσκα.

Δὲν πρέπει ἐπίσης νὰ ξεχάψει πώς οἱ παραπάνω φόρμες τῆς θεατρικῆς τέχνης ἐξελίχθηκαν πολὺ νωρίτερα καὶ διατηρήθησαν πολὺ ὕστερα — Δὲν πρέπει, ώστόσο, νὰ ξεχάψει πώς καὶ τὸ πανάρχαιο ἀξιόλογο ὑπῆρχε σ' αὐτῇ θάτ' τῶν καληρονομημένο ἀπ' τὴν ἐλληνικὴ θεατρικὴ παράδοση, ποὺ είχε κιδόλιας εἰσχωρήσει στὴ λατινικὴ Ἰταλία. Κι ἂν κάτι ἐπέζησε ἀπὸ αὐτῇ κ' ἔφθασε ἵσπαιμε τὰ χρόνια τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε — ὅπως, λόγου χάρη, οἱ τίτλοι : Ὁ Μάκκους φαρτάρος, Ὁ Μάκκους κορίται, Ὁ Μάκκους ταβερνάρος κ.λ.π. ποὺ μέχε φύλαξαν οἱ λόγιοι φαρσογράφοι τῆς Πομπόνιος καὶ Νόβιος, καὶ ποὺ θυμίζουν ἀντίστοιχες μεταμορφώσεις τοῦ Ἀρλεκίνου καὶ τοῦ Πουλτσινέλλα, καθὼς καὶ τῶν μακρινῶν τους συγγενῶν Καραγκούζη καὶ Σαρλώ — ἀν κάτι, λέω, ἐπέζησε, ηταν ἀποκλειστικὰ καὶ μόνον δι', τι ἔλαχε νὰ διοχετευτεῖ μέσα στὸ αἰωνόβιο μιμοθέατρο.

Ἡ fabula Atellanica σβήνει, διαβάζουμε, γύρω στὰ 100 μ.Χ. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα, ἡ τέχνη τῶν μίμων θὰ βασιλέψει μινάχη τῆς πάνω σ' διλόκληρο τὸ θεατρικὸ κόσμο. Μονάχη τῆς θάτ' ἀντισταθεῖ μ' ἀπαράμιλλο ἥρωασμδ στὶς σταυροφορίες ποὺ θὰ ξεσηκώνει ἀδιάκοπα ἐναντίον τῆς ἡ Ἐκκλησία, καὶ, σὰ Φοίνικας, διλένα θὰ ξαναγεννιέται ἀπ' τὶς στάχτες τῆς νομοθετικῆς πυρᾶς. Μονάχη τῆς θάτ' φυλάξει τὴν ἀρχαία κωμικὴ παράδοση μέσα στὰ τόσο πλούσια — μᾶ καὶ τόσο φιλάργυρα γιὰ τὴ θεατρικὴ τέχνη — βυζαντινὰ χρόνια.

Ἐτσι, ἔδεικα διλόκληρους αἰλόνες ὑστερεῖ ἀπ' τὴν ἁξαφάνιση τῆς ἑτρουσικῆς φάρσας, ὁ χρονικογράφος Ζωναράς μᾶς πληροφορεῖ, πώς οἱ θυσιοιοι τοῦ Βυζαντίου ἔπαιζαν στὴ σκηνὴ πότε δούλους καὶ πότε στρατηγοὺς — τοὺς παποῦδες μ' ἄλλα λόγια, τοῦ Ἀρλεκίνου καὶ τοῦ Καπιτάνου, τὰ τρισέγγονα τὸ Ξανθία καὶ τοῦ Ἡρακλῆ. Καὶ δυὸ αἰλόνες ἀργότερα, στὰ χρόνια τῶν Παλαιολόγων, οἱ ἄλληνες θεατές διασκεδάζουν ἀκόμα — καθὼς μᾶς λέει ὁ Φιλῆς — μὲ τὸ ἄνδρα γελωτοκάρηνον. Πρόκειται γιὰ τὸν ἰδιο, πανάρχαιο μπούφο τῆς δωρικῆς φάρσας, ποὺ συμπληρώνει δυὸ χιλιάδες χρόνια ἀπ' τὴ γέννησή του, τὸν καιρὸ ποὺ γεννιέται ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε.

ΔΕΚΑΔΟΓΟΣ

Ἄξιζει, νομίζω, ν' ἀπαριθμήσουμε ἐδωπέρα τὰ δέκα κυριότερα χαρακτηριστικά τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας, ποὺ, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη μας, τὸ βυζαντινὸ μιμοθέατρο τὰ μετάφερε σῶa ἀπ' τὸν ἀρχαῖο θεατρικὸ πολιτισμὸ στὸ νεώτερο.

1. Ἡ δονομασία τῆς arte — ποὺ δόθηκε στὸ εἶδος αὐτὸ μόλις τὸ 18ο αιώνα — δὲ σημαίνει κωμῳδία "καλλιτεχνική", μᾶ κωμῳδία "ἀπὸ τεχνήτες", ἀπὸ ἐπαγγελματίες δηλαδή, θεατρίνους. (Στ' ἀρχαῖα χρόνια, ἀς μὴ ξεχάψει, οἱ συνάδεσθοι τους δονομάζονταν Διονυσοτεχνίτες). Οἱ θιασοὶ τῆς αὐτοσχέδιας κωμῳδίας ηταν πλανόδιοι. "Εκα-

←
ΑΝΩ : Κολομπίνα. Γκραβούρα τοῦ Λερού, καμωμένη γύρω στὰ 1686. Εἰσοντζει τὴν περίφημη Καταρά Μπιανκολέλλη. Κάτω : Ἀρλεκίνος. Γκραβούρα τοῦ Νικολά Μποννάρ, γύρω στὰ 1675. Παρουσιάζει τὸν διάσημο Ντομένικο Μπιανκολέλλη πού, μ' ὅλο τὸ πάχος, διατηροῦσσε στὸ πατένιο τὸν καταπληκτικὴ εύκυνησία

ναν τις παραστάσεις τους πάνω σ' ἔνα πατάρι, πού τὸ ἔστηναν στὶς πλατεῖες τῶν χωριῶν ἢ στὶς αὐλὲς τῶν ἀρχοντικῶν. Τὸ μόνον σκηνικόν τους ἦταν μιὰ ἡγραφασιτή κουρτίνα.

Ἐνα ἀνδρόγυνο βρισκόταν συνήθως ἐπικεφαλῆς τῶν θιάσων, μὲ μερικοὺς συνεταίρους καὶ περισσότερους μισθωτούς. Ἀρχικὰ ἦταν δοι ἀντάμα ἐξη — ἐρωτευμένος, ἐρωτευμένη, γεροπατέρας, γιατρός, γριά ὑπηρέτρια, πονηρὸς ὑπηρέτης — μὰ ἀργότερα φύσανε τὴ ντουζίνα. Ἀπ' τὰ 1680, μάλιστα, οἱ θιάσοι ἔγιναν ἀκόμα πιὸ πολυπρόσωποι.

(Τὸ ἵδιο βιοτεχνικὸ σύστημα κρατοῦσε καὶ στὴν Ἐλληνιστικὴ Ἔποχή, ὅπου ἡ οἰκογένεια τοῦ ἀρχιμίου κ' οἱ σκλάβοι του, ἀποτελοῦσαν τοὺς θιάσους. "Οπως καὶ τότε, διὰ προσθέσουμε, ἔτσι καὶ τώρα, οἱ γυναικες εἶχαν συχνὰ τὴ γενικὴ διεύθυνση — λ.χ. ἡ Σινιόρα Βιττόρια, ἡ Ντιάνα Πόντι κ.ἄ.).

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

- α) Zani (οἱ πονηροὶ ὑπηρέτες)
- β) Caratteristi (οἱ καραττερίστες)
- γ) Accessi (οἱ φλογεροί, οἱ ἐρωτευμένοι).

Τὸ κοστούμια, τὰ ἔργαλεῖα κ' οἱ μάσκες τῶν τύπων τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας ἦταν κι αὐτὰ στέρεα καθορισμένα. Τὶς μάσκες, ἰδιαίτερα, ποὺ χρησιμοποιοῦσαν μποροῦμε νὰ τὶς παραβάλουμε μὲ τὰ προσωπεῖα τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου, ποὺ μᾶς φύλαξε τὸ Ὀρομαστικὸν τοῦ Πολυδεύκη. Κι ἀλλὰ δύμας γνωρίσαματα τῆς ὅψης τῶν ἰταλῶν θεατρίνων — ὅπως τὸ σφρήγος σκυψφι στο κεφάλι, ποὺ ἔδινε τὴν ἐντύπωσην ἔουρισμένης κούτρας — εἶναι ἀρχαῖα κατάλοιπα. "Ἄς ἀναφέρουμε μονάχα τὶς κεφαλομορφικὲς φιγούρες τοῦ 5ου π.Χ. αἰώνα καὶ τὸν ἐνυρημένον πρώτο κόνδυλον κωμικὸ μῆμα, ποὺ μᾶς ἀναφέρει ὁ πάτερ Συνέσιος. 'Ο κοντός χιτώνας, τὰ μπαλώματα, ἡ φεύτικη κοιλιὰ κι ὁ φαλλός, ποὺ διακρίνεται σὲ πολλὲς χαλκογραφίες μέμων τῆς Ἀναγέννησης, εἶναι ἐπίσης ἀρχαιότατα ἐνδυματολογικὰ στοιχεῖα.

3. Ἡ οἱ ματολογία βασιζόταν, τὶς περισσότερες φορές, στὴν ἐρωτικὴ περιπέτεια. Ἡ κεντρικὴ δύμας πλοκή, ἡ ἐρωτική, πλουτιζόταν μὲ πολλὲς βοηθητικές, ποὺ ἔχανε χαρακτήρα ἐπίκαιρης σάτιρας καὶ κάνανε μνεία, ὅχι σπάνια, πραγματικῶν προσώπων. (Παράβαλε τὰ σκωπικὰ ἔθιμα τῆς Ἀττικῆς Κωμῳδίας).

"Η μυθολογίη παραδίδει, μ' ὅλο ποὺ ῥχεται σὲ δεύτερη μοίρα, δὲν ἀπουσιάζει. Συχνὰ ὁ Ἀρλεκίνος - Ἐρμῆς σκαρώνει φάρσες τοῦ Δία ἢ ὁ Ἀρλεκίνος - Δαβίδ σκοτώνει τὸ Γολιάθ. "Ἄς θυμηθοῦμε, ἀλλωστε, τὰ ἔργα τοῦ Κάρλο Γκότσι, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ σάτιρα ἀνατολίτικων μύθων. (Γνωστὸ παράδειγμα, ἡ Τονραγτότ).

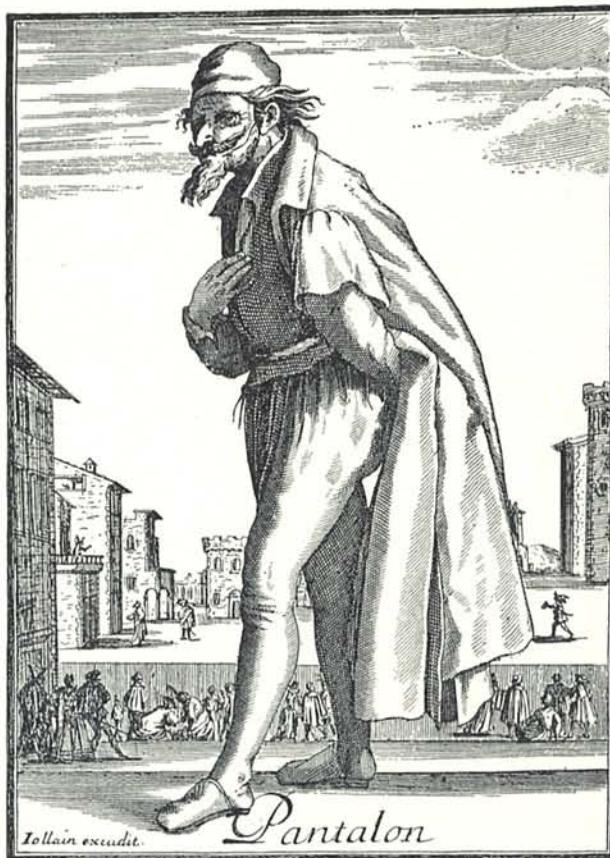
Ανάμεσα στὴν ὑπόθεση καὶ στὴν ἐκτέλεση ὑπῆρχε πάντα ὁ μεγεθυντικὸς καὶ παραμορφωτικὸς φακός. Κύρια πρόθεση τῆς αὐτοσχέδιας κωμῳδίας ἦταν ἡ γελοιογραφικὴ ὑπερβολή.

4. Οἱ ἴταλοι θεατρίνοι αὐτοσχέδιαζαν, ἔχοντας γι' ἀφετηρία τὴν περίληψη μᾶς ὑπόθεσης (ἴταλικά soggetto ή scenario, γαλλικά canevas), ποὺ ἦταν τοιχοκολλημένη στὰ παρασκήνια. " "Ἐνα φύλλο χαρτὶ ἐξηγεῖ τὴ δράση τριῶν ὥρῶν" γράφει ὁ Γκότσι.

"Ο αὐτοσχέδιασμὸς δὲ βασιζόταν ὀστόσο μονάχα στὴν ἐτοιμότητα καὶ εὑράδεια τῶν ἡθοτοιῶν. Θά ταν ἀνθρώπινα ἀδύντο νὰ μηχανεύονται ἀδιάκοπα κωμικές καταστάσεις καὶ νὰ γεννοβολοῦν ἔξιντες ἀπαντήσεις. Γι' αὐτὸν εἶχαν στὴ διάθεση τους μιὰ παρακαταθήκη ἀπὸ δοκιμασμένα εὑρήματα, κι ἀπ' αὐτὰ ἀντλοῦσαν στὴν κατάλληλη στιγμῇ. Τὰ λεκτικὰ χωρατὰ ὀνομάζονταν conceitti. Τὰ ὄπτικα κόλπα, lazzzi (τὰ σημειωτὰ gags τῆς ἀμερικάνικης φάρσας). Οἱ ἐραστές, ἔξαλλοι, εἶχαν προετοιμασμένες λυρικές διαχύσεις — τὶς λεγόμενες pazzie — ποὺ κρίνονταν κάθε φορά ἀπ' τὴν δέξια τῆς ἐκτέλεσης, κι ὅχι ἀπ' τὸ περιεχόμενο, ποὺ ἀνήκε στὴ ρουτίνα.

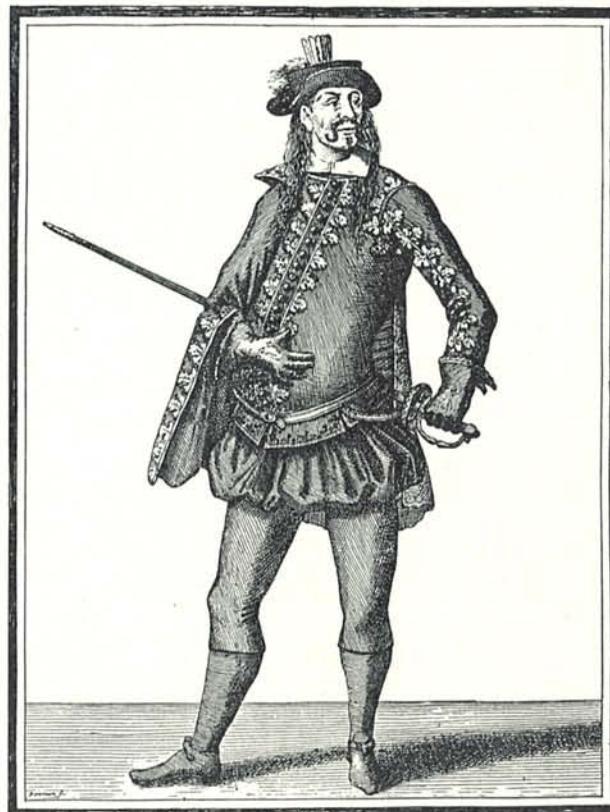
5. Συχνὰ ἡ αὐτοσχέδια κωμῳδία τῶν θεατρίνων κ' ἡ γραφιστή κωμῳδία τῶν δραματουργῶν ἡ Commedia sostenuuta ἡ erudita — ἀλλήλοεπηρεάζονταν. Μιλήσαμε γιὰ τὴν ἐπίδραση τόσο τῆς δεύτερης (Ρουτζάντε, Κάλμο, Ἀριόστο →

ΑΝΩ: Πανταλόνε. Γχραβούρα τοῦ Ζολλαίν, ποὺ δούλεψε ἀπὸ τὸ 1655 ὧς τὸ 1685, μὲ φαρερὴ ἐπίδοση τοῦ Ζάκ Καλλό. ΚΑΤΩ: Σπέτζα Φέρρος, ἔνας ἀπὸ τοὺς πολλοὺς Καπιτάνους. "Ο ἡθοτοιός Μπιάνκι τοῦ θιάσου Γκεράρντη." Εργο τοῦ Μπονάρδ (1637-1718)



Pantalon

Ce Noble Fils des Pantalons,
Qui eut queux à l'amour en tête;
Et lorsqu'il faut quelque conquête,
C'est à force de D'ucatons.



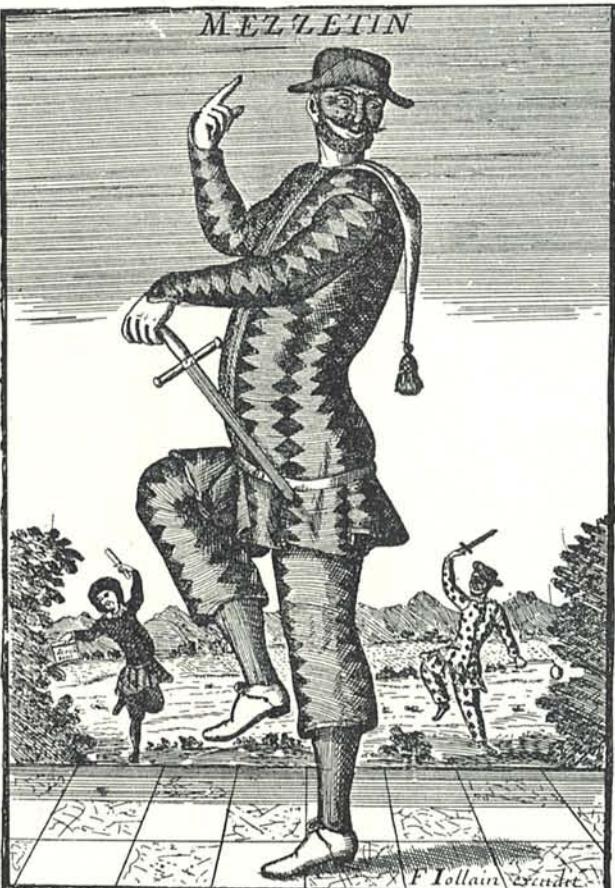
Spetza Ferre

Ce Capitan fait grand valet,
Qui est des derniers au combat,
Et va valeur où si parfaite.



Polichinelle.

*Si Polichinelle a grand mien
Arme de Pinceau, et de Gril;
Son Cœur j'ait brauor le peril
Que bon renconure à la Cuusine.*



*Mezzetin est d'une Nature,
a Imiter en tout Mercure,
et ce met l'auent en hazard,
Pour dupper un pauvre Cornar.*

κλπ.) πάγω στήν πρώτη, ὅσο καὶ τῆς πρώτης πάνω στὴ δεύτερη (Μολιέρος, Γκόται, Γκολντόνι, Μαριβώ).

Τὸ φαινόμενο δὲν είναι πρωτότυπο. "Ομοια συνεργασία, πότε θεμιτὴ καὶ πότε ἀθέμιτη, εἰχε σημειωθεῖ σ' ὅλες τὶς περιόδους τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου — ἀπ' τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἐπίχαρμου, ποὺ ἐκπολίτισε τὴ δωρικὴ φάρσα, ἵσαμε τῶν χριστιανῶν μίμων, ποὺ ἐκλαϊκεύσανε τὸ Μένανδρο.

6. Τὰ προσόντα τῶν ἡθοποιῶν τῆς Κομμέντια ντέλλ᾽ ἀρτεῖ ἔπειρε νά ναι πολλὰ καὶ ποικίλα. Δὲ θὰ διαφέρουν, φαντάζομαι, ἀπὸ μένα ποὺ λογάριαζε δὲ Λουκιανὸς τὸν ἀπαραιτητὸν στὸν μίμουν τῆς ἐποχῆς του: καλὸ μνημονικόν, εὐαισθησία, ἔξυπνάδα, ἑτοιμότητα, ὅρθη κρίση, ἐπιδεξιότητα καὶ εὐλυγίσια. Καὶ τὰ μουσικὰ χαρίσματα, ποὺ γυρεύει δὲ Λουκιανὸς, ἡταν καὶ αὐτὰ καμιὰ φορά ἀναγκαῖα. Εἶδαμε πῶς ἡ δόξα τοῦ Τιμπέριο Φιορίλι, στηριζόταν σὲ μεγάλο βαθμὸν στὶς χορευτικές του ἴκανότητες καὶ πόλεις δὲ Τζιοβάννι Γκεράρντη, δὲ Φλαούτινο, μιμόταν τὴ φλογέρα (μὲ τρόπο ποὺ θυμίζει τοὺς Παρμένοντες τοῦ Πλούταρχου!) "Ἄς προσθέσουμε πῶλο λαοφιλέστατη ἡταν ἡ λεγόμενη Babet (ἢ Ἐλίζαμπετ Ντανερέ), ποὺ τραγουδοῦσε τὰ φινάλε τῶν ἔργων στὴ γαλλικὴ σκηνή.

7. Οἱ λεπτικὸς διαξιφισμὸς — στοιχεῖο τῆς δωρικῆς φάρσας, καθὼς εἰκάζεται καὶ πρόπλασμα τοῦ ἄγώνα τῆς Ἀττικῆς Κωμῳδίας — ἔδινε ἰδιαίτερο νεῦρο στὶς Ἱταλιάνικες παραστάσεις. Ἡ διαλογικὴ μονομαχία εἰχε σὰν προύποθεση ἔνα ζευγάρι θεατῶν τὸν μὲν αὐτὸν μὲν μὲν μέντος, ἡντὶ τοῦ ποτοῦ: πονηρὸν καὶ γαζόν, ἀφέντη καὶ δοῦλο, κλέφτη καὶ ἀστυνόμο κλπ. Αὐτὴ στάθηκε, ἀλλωστε, καὶ ἡ προέλευση τῶν κωμικῶν ζευγάριῶν, ποὺ βρίσκουμε ἀκόμα καὶ σήμερα στὸ τσίρκο, στὸ βαριετὲ ἡ στὸν κινηματογράφῳ.

8. Η τοπικὴ διάλεκτος καὶ ἡ παραφθαρμένη προφορὰ ἀποτελοῦσαν σπουδαῖο γελαστικὸ παράγοντα. (Οἱ Ἰταλοὶ γελοῦσαν, μὲ τοὺς ἐπαρχιῶντες Ναπολιτάνους ἢ Καλαβρέζους ὅπως οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ Ἀριστοφάνη μὲ τοὺς Μεγαρίτες ἡ τοὺς Σκύθες, δῆπος οἱ Κωνσταντινούπολίτες τοῦ Ζωναρᾶ μὲ τοὺς "Ἀρμενίους καὶ Ἄραβας").

"Οταν, μετὰ τὴν ἀλωση τῆς Πόλης, οἱ Ἑλληνες μίμουι μετανάστεψαν στὸν Ἰταλία, δημιουργήθηκε, δῆπος εἰδαμε, μιὰ εὐτράπελη ἐλληνοϊταλικὴ διάλεκτος. Ἀργότερα, ὅταν οἱ θίασοι ἐγκαταστάθηκαν στὴ Γαλλία, ἔγιναν τῆς μόδας τὰ φραγκοταλιάνικα — ποὺ δείγμα τους βρίσκουμε στὰ κωμικὰ μπαλλέτα τοῦ Μολιέρου.

9. Η μεγαλύτερη εὐεργεσία τῆς Κομμέντια ντέλλ᾽ ἀρτεῖ ἡταν πῶς καθιέρωσε μιὰ γλώσσα διεθνῆ: τὴν ἀναπαραστατικὴν καὶ ξενηση.

(Πρόδρομοι τῆς στάθμης καὶ πάλι οἱ ἀρχαῖοι μίμουι, ποὺ — αἰγύπτιοι ἢ ἀσάτες οἱ πιὸ πολλοί — μποροῦσαν ἀνετανάσκεδάσσουν, μὲ τὴ γλώσσα τῶν κινήσεων, δῆλο τὸν ἐλληνορωματικὸ κόσμο).

Ἡ ἐκφραστικὴ κίνηση τῶν Ἱταλιάνων θεατρίνων τονίστηκε περισσότερο, ὅταν πέρασαν στὴ Γαλλία. Κατέληξε μάλιστα στὴν ὁριστικὴ ἀφάνια ὁρίσμενων ἡθοποιῶν (ὅπως ἀπὸ τοὺς ἀρχαῖους μίμουις εἰχαν ἀποσπαστεῖ οἱ βουβοὶ παντόμιμοι). Τέτοιος ἡταν ἔνας ἀπὸ τοὺς στερνούς, δάσημους Πιερρότους, δὲ Ντεμπούρω, (Debureau), ποὺ ἐπαίζει στὸ Περίσι τὸν 19ο αἰώνα. Στὶς μέρες μας δὲ Μπαρόρω καὶ δὲ Μαρσόδι ἀνάστησαν τὴν τέχνη τῆς βουβῆς παντούμιας — παίρνοντας θάρρος, φαντάζομαι, ἀπὸ τὶς θαυμάσιες δημιουργίες τοῦ Τσάπλιν καὶ ἀλλων ἴκανῶν μίμουι τῆς ἀμερικανικῆς θύβης.

Δὲν πρέπει νὰ ὑποτιμοῦμε τὴ συμβολὴ τοῦ βωβοῦ Κινηματογράφου στὴν ἀναγέννηση τῆς ἀναπαραστατικῆς κίνησης. Χάρη σ' αὐτὸν, μιὰ τέχνη ποὺ χειρίσασται ἀποφθήσει, ξαναζωτάνεψε στὶς ἀρχές τοῦ αἰώνα μας μὲ τρόπο θαυμαστό.

10. Στὶς παραστάσεις κυριαρχοῦσε ἡ λαϊκὴ ἐλεύθεροστοιμία, οἱ ἀσεμενες χειρονόμιες, τὰ χοντρὰ ἀστεῖα καὶ τὰ ἐπτά θαυμάσιμα ἀμφρήματα σὲ φύλαρους συνδυασμούς. Ὁ ἀμφραλισμὸς αὐτὸς τοῦ ἀντοσχέδιου θεάτρου φυσικὸ ἡταν νὰ δημιουργήσει — δῆπος στὰ χρόνια τοῦ Περικλῆ, τοῦ Ὁκτάβιου ἢ τοῦ Ἰουστινιανοῦ — ἀπειρες προστριβές ἀνάμεσα στὴν κωμικὴ τέχνη καὶ στὴν ἔννομη τάξη. Τὸ λαϊκὸ θέατρο

←
ΑΝΩ: Πουλτσινέλλα, δὲ Ναπολιτάνος καρπούσης. Γκραβούρα τοῦ Μπονάρι, παριστάνει τὸν ἥθοτοιο Μικελάντζελλο Φραγανσάνι τοῦ "Βασιλικοῦ θιάσου τῶν Ἰταλῶν" στὸ Παρίσι. ΚΑΤΩ: "Ο Μεζετίν. Γκραβούρα Ζερζά Ζολλαίν, γύρω στὰ 1675

κ' ἡ κρατικὴ ἐξουσία βρίσκονται ἀδιάκοπα ἀντιμέτωπα, σὲ σχέση ἀμαρτωλοῦ καὶ τιμωροῦ. Θεαματικὸ παράδειγμα, μέσος στὰ πολλά, εἶναι τὸ κλείσιμο τῶν θεάτρων τοῦ Παρισιοῦ στὰ 1697 ἀπὸ τὴν παντοδύναμη ἐρωμένη τοῦ βασιλικᾶ, τὴν Κυρία ντὲ Μαιντενόν.

Βλέπουμε δύμας, δχι σπάνια, καὶ τὴν ἀντίθετη δύη τοῦ νομίσματος. "Οταν ἡ κωμῳδία δὲν εἶναι " υπὸ διωγμόν", ἔχει τεράστια δύναμις στὰ πολλά, εἶναι τὸ κλείσιμο τῶν θεάτρων τοῦ Παρισιοῦ στὰ 1697 ἀπὸ τὴν παντοδύναμη ἐρωμένη τοῦ βασιλικᾶ, τὴν Κυρία ντὲ Μαιντενόν.

"Οπως οἱ ρωμαῖοι μήμονι, Πυλάδης, Πάρις, Μηνηστῆρος κ.ἄ., ἡταν ἀφεντάδες στὸ Καπιτώλιο, ἔτσι κι ὁ Ἀρλεκίνος - Μαρτυνέλλος, ὁ Σκαραμούζτοια - Φιορίλλος ἢ ὁ Φλαουτίνο - Γκεράρντι, ἔξουσιάς τους θέτουν στὸ θέατρον τοῦ θεάτρου.

ΟΙ ΤΥΠΟΙ

Ο παραπάνω δεκάλογος κάνει ἀρκετά φανερὴ τὴν προέλευσην σητῆς Ιταλίκης Κωμῳδίας ἀπὸ διωγμού τοῦ θεάτρου. Οἱ ἀρχαίαις διατηρηθεῖσαι στὸ βυζαντινὸ κελλάρι. Οἱ ἀφιερώσουμε, λοιπόν, τῷρα τὴν προσοχὴν μας στὶς στερεοτύπους μορφές, ποὺ ἀποτελοῦν τὴν ραχοκοκκλιὰ τῆς Κομμέντια ντέλλα" δρτε, ἔξετάζοντας συνάμα τὴν προϊστορία τους καὶ τὴν ἐπιβίωσή τους.

ΑΡΛΕΚΙΝΟΣ (ARLECHINO)

Πατρίδα: Τὸ Μπέργκαμο.

Προέλευση: "Ἄγγωστη. Πιθανὸν ἀπὸ τὴν πόλη Arles ἢ ἀπὸ τὸ τελώνιο Hallequin, ποὺ ἐμφανίζοταν στὶς μεσαιωνικὲς φάρσες. Πρώτη γραφή του στὰ Ιταλικὰ Harlequino, στὴ Γαλλία Arlequin.

Πρόγονοι: "Ο 'Οδυσσέας κι ὁ 'Ερμῆς, κι ὁ "ἀλέπτων ὄπωρας" τῆς δωρικῆς φάρσας. Οἱ ἀριστοφανικοὶ δοῦλοι ('Ἀγοράρχιτος, Ξενθίας, Κερίων). 'Ο Γέτας τῆς Νέας Ἀττικῆς Κωμῳδίας. 'Ο Ψευδύλος κι ὁ 'Ἐπελίκος τοῦ Πλαύτου, ὁ Φορμίων τοῦ Τερέντιου. 'Ο μίμος centeculus μὲ τὸ πολύχρωμο κοστούμι. Οἱ βυζαντινοὶ μήμονοι, ποὺ ἀναφέρουν ὁ Χορίκιος, ὁ Ζωναράς κ.ἄ. 'Ο Σατανάς τῶν ἑκκλησιαστικῶν ὕμνων καὶ τῶν θεατρικῶν μωσῆτρων. Οἱ ἀκροβάτες καὶ θαυματοποιοὶ τοῦ Μεσαίωνα.

Συγγενεῖς: 'Ο Τρουφαλντίνο κι ὁ Τριβελένιο.

Μορφὴ: Κοστούμι μὲ σκόρπια μπαλώματα. Οἱ πρῶτες ζωγραφικές μαρτυρίες εἰναι τοῦ 1577, κι ὁ παλιότερος κάτοχος τοῦ κοστούμιοῦ δ. Γκανάστα. Τὰ μπαλώματα πληθαίνουν μὲ τὸν καιρό. Στὰ μισά τοῦ 17ου αἰώνα, δ. Ντομινικοὶ σκεπάζεισι δόλοκληρο τὸ ρούχο μὲ ὄμοιομορφα τρίγωνα, κόκκινα, πράσινα καὶ γαλάζια. Τὸν 18ο αἰώνα τὰ τρίγωνα γίνονται ρόμποι καὶ τὸ κοστούμι — ποὺ ἡταν ἀρχικὰ μπλούζα καὶ πανταλόνι — στενεύει καὶ γίνεται ἐφαρμοστό.

Μαύρη μάσκα κρύβει τὸ μισὸ πρόσωπο. ("Arlequin negre par son masque", Th. Gautier). Καμιά φορά ἔχει ὅψη μαύρης γάτας. Στὶς παλιότερες ἐμφανίσεις, μιά οὐρά λαγοῦ ἢ ἀλεποῦς στολίζει τὸ κεφάλι, πάνω ἀπὸ τὸ στενὸ σκουφί. 'Αργότερα, ἀρχίζει νὰ φοράει μαύρο ἢ πολύχρωμο δίκωνο καπέλο.

Στὰ χέρια του παίζει ἔνα κοντὸ ραβδί, ποὺ δὲν εἶναι παρὰ γελοιογραφικὴ παραμόρφωση τοῦ σπαθιοῦ τῶν Ιπποτῶν.

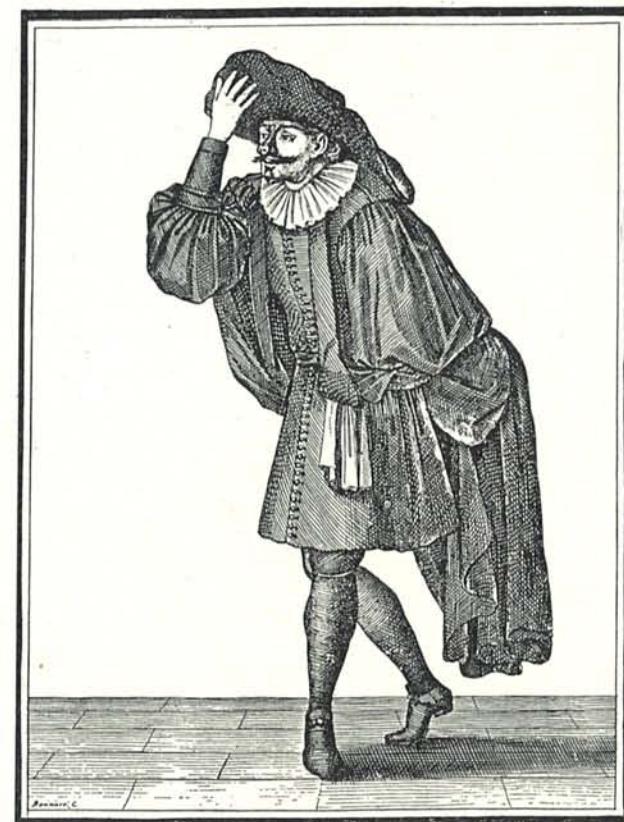
Χαρακτήρας: 'Ο 'Αρλεκίνος εἶναι ὁ "κατ' ἔξοχὴν" πρωταγωνιστὴς τῆς αὐτοσχέδιας φάρσας (παράβαλε τὴν προέλευση τῶν δρῶν arlequinade, manteau d'arlequin κλπ.). Πονηρός, συχνὰ τετραπέρατος. 'Αναιδής, συχνὰ κυνικός. Χωρατατζής ἀσυναγώνιστος, τόσο στὰ λόγια ὅσο καὶ στὰ σκέρτα — ἔνας χείμαρρος ἀπὸ conceitti καὶ lazzī. Συχνά εἶναι λαίμαργος, φύετης καὶ κλέφτης πουγγιῶν ἢ τῆς τιμῆς τῶν γυναικῶν. 'Η χορευτὴ δεξιοτέρη εἶναι βασικό του χάρισμα, χορεύει ἀκόμα κι ὅταν βαδίζει. Γίνεται μ' εὐκολία κι ἀκροβάτης. Στὴ Γαλλία παρουσιάζεται πιὸ ἔξευγενισμένος καὶ πιὸ ἐρωτιάρης. Στὸ Μαριβώ, τέλος, εἶναι poli par l'amour καὶ κομψότερος.

Άπογονοι: Οἱ τρελοὶ τοῦ Σαλέπηρ. Οἱ Σγαναρέλοι, Μασκαρίνοι καὶ Σκαπίνοι τοῦ Μολιέρου. Οἱ ὑπηρέτες τοῦ Μαριβώ.

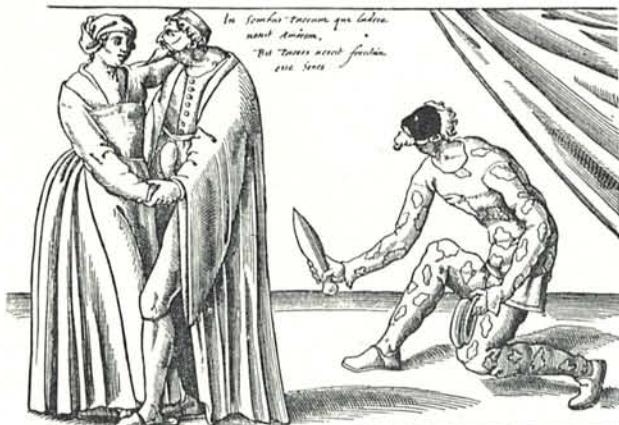
ΑΝΩ: Σκαραμούζ. Γκραβούρα Μπονάρ, εἰκονίζει τὸν ἥθοποιο Φιορίλλο ποὺ ἐπηρέασε τὸ Μολιέρο. Οἱ γκραβούρες πουλιόνταν τότε στοὺς θεατρόφιλους μέσα στὰ θέατρα. ΚΑΤΩ: Ντοττόρος. Εἶναι ὁ ἥθοποιος Ρομανίέτη. Γκραβούρα τοῦ Νικολά Μπονάρ.



Scaramouche
Scaramouche imite à son âge Et Sa figure, et Son usage.
Les caractères les plus forts:
One d'inimitable ravorté.
chez P. Bonnart, rue St Jacques à l'Aigle avec priule.



Le Docteur Balouarde
Quand le Docteur parle l'on doute Et souvent celiuy qui l'escoutte,
Si cest latin ou bas breton. L'interrrompt à coup de baston.
chez P. Bonnart, rue St Jacques à l'Aigle avec priule.



*Cheramy Pantalon, je vous fait servir ce que
Afin de me faire un autre amie premettre,
Cest à faire à tout, comme pourra pourvoir à tout.
Commandez donc l'ami/famille vostre de prêtre.*

*Francisque mon frere, Afin de faire épernace
Nous pouvons être amis, et de nos amours,
Qui l'adorez, faites le entre en faveur,
Par la mort d'un étron, me faire avalee.*

'Ερωτική σκηνή Κομπέντια υπέλληπτη, γύρω στα 1577. Ο 'Αρλεκίνος απέτιλλ τὸν Πανταλόνε ποὺ τὸν ἀλεψε τὴν "Ζάνια" Φραγκοσικάρια. Γκραφούρα τῆς Συλλογῆς Φοσάρ (Συνηδία)

Οι Τρουφαλντίνοι τοῦ Γκολντόνι. Ο Φιγκαρό τοῦ Μπωμαρσάν. Ο Κρισπίνος τοῦ Μπεναβέντε. Ο "ἐπιθεωρητής" τοῦ Γκόγκολ καὶ πολλοὶ ἄλλοι. Ας προσθέσουμε καὶ τῇ στερνῇ του μετενσάρκωση, τὸ Σαρλώ.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΑΣ (BRIGHELLA)

Πατρίδα: Τὸ Μπέργκαμο, ὥπως καὶ τοῦ 'Αρλεκίνου.

Πρόγονοι: Οἱ ἔιδοι, πάνω κάτω, μὲ τοῦ 'Αρλεκίνου. Οἱ πονηροὶ δοῦλοι — ἀπ' τὸν καιρὸν τῶν ἀριστοφανικῶν Ξανθία καὶ Σωσία ἡ τῶν μενανδρικῶν Γέτα καὶ Σίκωνα — ἀποτελοῦνται συχνὰ ζευγάρι.

Συγγενεῖς: 'Αμέτρητοι. Ο Μπριγκέλλας εἶναι ὁ δεύτερος σὲ σημασία ἀνάμεσα στοὺς zani — τὸ ἀπαραίτητο συμπλήρωμα τοῦ 'Αρλεκίνου, τὸ καπάκι τοῦ τέτζερη. Πολλές φορὲς ἐμφανίζεται μὲ ἄλλο ὄνομα, προφορὰ ἡ κοστούμι, ἀνάλογα μὲ τὸν ἡθοποίο. 'Ετσι ἔχουμε τὸ Σκαπάνιο ἀπ' τὸ Μιλάνο, τὸ Ναρτσισίσινο ἀπ' τὴν Μπολόνια, τὸ Τζαντούγια ἀπ' τὸ Τουρίνο· ἐπίσης, τὸ Μετζέτινο, τὸ Φλαουτίνο, τὸ Τσουρλούνιον, τὸ Τσουρλούνιον, τὸ Καμιά φορὰ τὸ ντυούτο γίνεται τρίο. Παραλλαγὴ τοῦ Μπριγκέλλα εἶναι καὶ ὁ μιλανέζος Μπελτάραμε, μὰ συχνὰ παίρνει ἀπ' τὸν Πανταλόνε τὸ ρόλο τοῦ κερατᾶ.

Μορφή: Κοστούμι λευκὸ μὲ πράσινα σειρήτια σὲ διάφορες μεριές. Φαρδειά μπλούζα, φαρδύ πανταλόνι. Ἀργότερα ὀλόκληρο τὸ ρύχο γίνεται ριγωτό, ἀσπρό καὶ πράσινο, μὲ ρίγες δριζόντιες ἡ κάθετες. Φαρδύ σκουφὶ (μπερέ) ἀπ' τὸ ἔιδος ὄφασμα. Ο Μετζέτινο ἔχει τὸ ἔιδος κοστούμι ἀλλ' οἱ ρίγες εἶναι κόκκινες.

Χαρακτήρας: 'Εγειρά κάμποσες ἀπ' τὶς ἰδιότητες τοῦ 'Αρλεκίνου, μὰ εἶναι πιὸ χωιάτης, πιὸ ψεύτης καὶ λιγότερο ἔξυπνος. Συχνὰ εἶναι τύραννος, σχεδὸν ποτὲ ἔρωτευμένος. Κυριότερη σχολία τοῦ: ἡ φλυάρια. ("Ο πατέρας μου ἔταν μουγγάς κ' ἔτσι μου ἀφῆσε μεγάλο καπιτάλι ἀπὸ ἀμεταχείριστα λόγια") Κυριότερη εἰδικότητά του: ἡ κλεψά. ("Ἐλευθερώνω τὰ αἰχμάλωτα πορτοφόλια καὶ ρολόγια.")

Ἀπ' τὸ ἀδέρφια του, ὁ Ναρτσισίνος ἔχει τὴν πιὸ μπερδεμένη προφορά, ὁ Μετζέτινος εἶναι ὁ πιὸ εὐγενικός, ὁ Μπελτάραμε ὁ πιὸ χαζὸς καὶ ὁ Σκαπάνιος ὁ πιὸ φοβιτσάρχης (scapare = τὸ σκάλω). Τὸν τελευταῖο τὸν δημιούργησε ὁ θητοποίος Φραντσέσκο Γκαμπριέλι, γύρω στα 1630.

Απόγονοι: Οἱ ἔιδοι, πάνω κάτω, μὲ τοῦ 'Αρλεκίνου.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ (PANTALONE)

Πατρίδα: Η Βενετία.

Πρόσλειση ση τοῦ διάλογο ματοῖς: Λένε πώς βγαίνει ἀπ' τὸ πιάντα λεόν (φυτεύει λέοντα), ἐπειδὴ ἡταν ὁ ἐμπόρας, ποὺ ἔστελνε στὰ πέρατα τῆς γῆς τὰ προϊόντα τοῦ ἐνετικοῦ λιονταριοῦ. 'Αλλη γνώμη θέλει τὴν ἐτυμολογία ἀπ' τὸν ἄγιο Παντελεήμονα (San Pantaleone). Τὸ ὄνομα καθιερώθηκε καὶ στὴν 'Αγγλία ἀπ' τὸν καιρὸν τοῦ Σαΐζπηρ (Pantaloone).

Πρόγονοι: Οι στρυφοί γέροι στὴ δωρικὴ φάρσα καὶ στὴν Ἀττικὴ Κωμῳδία. Ἐγουμε ἀμέτρητες κεραμικές φιγούρες καὶ προσωπεῖα πρεσβυτῶν καὶ πάππων, ἐπίστης τὸ Σειληνόπαππο τοῦ Σατυρικοῦ Δράματος, τὸν Στρεψιάδη, τὸ Φιλοκλέωνα, τὸ Βλέπυρο κ.ά. τοῦ Αριστοφάνη καὶ τὸν Κνήμονα, τὸν "δύσκολο" τοῦ Μένανδρου. 'Ο Euclio καὶ ἄλλοι στριφοί γέροι τοῦ Πλαύτου. 'Ο Κάσπαρ τῆς ἀτελλάνικης φάρσας. 'Ο ἀπατημένος σύζυγος στὰ μιμοδράματα ὀλῶν τῶν ἐποχῶν, ποὺ εἶχαν ἐπιδραση καὶ στὸν 'Ιωσήφ τῶν βυζαντινῶν κοντακίων. 'Ο ἥρωας τοῦ 'Α μάραντος τοῦ Πτωχοπόδρομου. 'Ο Πανταγόρας τοῦ Μόσχου, ὁ σύζυγος στὸ Μανδράρα γέρος τοῦ Μακριβέλλη, τὰ γερόντια τοῦ Κάλμου.

Συγγενεῖς: 'Ο σπουδαιότερος εἶναι δὲ Κασσάντρος κάτοικος τῆς Ρώμης ἡ τῆς Σιέννας. 'Αλλοι: δὲ Πανγκράτιος, δὲ Δρόπιος. Γκραφατσίανος καὶ, στὴ Γαλλία, δὲ Γκωτίε — Γκαργκούνιγ.

Μορφή: Κόκκινη στενὴ μπλούζα μὲ κουμπιά καὶ στενὸ βραχί στὸ ἔιδος χρόμα. (Αὐτὸ μᾶς ἀφῆσε στὸ λεξικό του καὶ τὴ λέξη "πανταλόνη"). Μακρὸ μαύρο παμπάρο. Στενὸ μαύρο καπέλο σὰ καπαστή η πλατύγυρο. Ανατολίτικες παντόφλες. Μάσκα καπανοκκίνη, μακρὰ μύτη κι ἀσπρὸ γένι, ποὺ ὅπο τοῦ σαλεύει, ὅπα μιλάει. Σὲ χαλκογραφίες τοῦ 16ου αἰώνα, καθόδα καὶ στοὺς περίφημούς "Balli di Sfessania" τοῦ Jacques Callot, δὲ Πανταλόνε παρουσιάζεται μὲ φάλλο.

Χαρακτήρας: 'Οταν εἶναι πλούσιος ἔμπορος, δυναμάζεται il magnifico. 'Οταν εἶναι πατήρης, Pantalone δει bisognosi. (Πρεπ. Γκολντόνι). Τὶς περισσότερες φορὲς ποιεῖ τὸ σύζυγο μιᾶς νεαρῆς γυναίκας ἡ τὸν πατέρα μιᾶς ἔρωτευμένης κοπέλας. Θυμοτάραρχης, ὑποψιάρχης, ζηλιάρχης, πικρόχολος καὶ τσιγγούνης, δύο βίησι, φτύνει καὶ γρινιάζει. Πιάνεται εὔκολα κορύδιο καὶ σχεδὸν πάντα τὶς τρώει ἀπ' τὸν zani, για νὰ λυθεῖ ὁ μύθος. Καμιά φορὰ ἐμφανίζεται ἀκόλαστος ἡ ψωροπερήφανος, ἀκόμη κ' ἐδύκητικος. ("Κληροδοτῶ στὸν ὑπηρέτη μου εἰκοσιπέντε γερές ζυλιές, γιατὶ ἔκανε μὰ τρύπα στὸ ούροδοχοῦ μου, μ' ἀποτέλεσμα νὰ μουσκέψω τὸ κρεβάτι μου"). 'Ο Καστάντρος εἶναι πιὸ κουτός κ' εὐκολόπιστος, ἐπίστης μύωπας μὲ γυαλιά, ρουφάει παμπάρο καὶ τοῦ κρέμεται μεγάλο ρολόι ποὺ χτυπάει δυνατά.

Απόγονοι: 'Ο Φιλάργυρος, δὲ Κατάρα φαντασίαν ἀσθενής κι ἄλλα γερόντια τοῦ Μολιέρου. 'Ο δύμωνυμος ἥρωας τοῦ Γκολντόνι καὶ τοῦ Γκότσπ. 'Άλλα κι ὁ Πολώνιος τοῦ Σαΐζπηρ κι ὁ Βολόνιος τοῦ Μπέν Τζόνσον. Μόνιμος τύπος στὴν εὐρωπαϊκὴ δραματουργία — καὶ στὸ μαθιστόρημα.

ΝΤΟΤΤΟΡΟΣ (DOTTORE)

Πατρίδα: Η Μπολόνια, ἡ "μητέρα τῶν γραμμάτων καὶ τῶν ἐπιστημῶν".

Πρόσλειση ση τοῦ διάλογο ματοῖς: Τὸ δοκτοριλίκι του δὲν προσδιορίζει μονάχα τὸ γιατρό, μὰ καὶ κάθε λογῆς σοφολογιώτατο. Λέγεται καμιά φορὰ καὶ Ντοττόρο Μπαλόρντο.

Πρόγονοι: 'Ο "ξεινός λατρός" τῆς δωρικῆς φάρσας. 'Ο Σωκράτης δὲ Εὑριπίδης κι ὁ χρησμολόγοι τοῦ Αριστοφάνη. 'Ο καπυόφυρος Ντορπίδους τῆς fabula Atellana. Οι "συμβόλαια γραφούντες", ποὺ ἀναφέρει ὁ Χορίκιος. Οι διάφοροι σοφοὶ στοὺς διάλογους του Πρόδρομου ἡ τοῦ Τζέτζη. Οι δάσκαλοι στὶς λόγιες Ιταλικὲς κωμωδίες τῆς Αναγέννησης.

Συγγενεῖς: 'Ο ψευδὸς Ταρτάρος εἶναι δὲ ναπολιτάνος ἀδερφός του, ἀν καὶ συχνὰ συγγενεύει ἄλλο τόσο μὲ τὸν Καπιτάνο ἡ τὸ Σκαραμούτσια.

Μορφή: Κατάμαρπο κοστούμι (μπλούζα, μάλλια, παμπάρο) καὶ μαύρο πλατύγυρο καπέλο. Μάρη κι ἡ μάσκα ποὺ τοῦ σκεπάζει τὴ μύτη. Μάγουλα βαμμένα κόκκινα, κοντὸ γένι. 'Ο Ταρτάλια φοράει καὶ γαλάζια γυαλιά.

Χαρακτήρας: Πολυδιαβατημένος καὶ σχολαστικός. "Μιλάει, διτοῖς δὲ Πίνκο ντὲ λά Μιράντολα, δ' omni re scibile". Τὴ μέρα ποὺ γεννήθηκε, "πρόφερε εὐθὺς μιὰν ὑπέροχη λατινικὴ ρήση . . . ἀναποδογυρισμένη". Εἶναι φίλος τοῦ Πανταλόνε καὶ συχνὰ πατέρας κάποιου νεαροῦ ἔρωτευμένου. Τοῦ συμβαίνει ἐπίστης νὰ ἔρωτοχτυπήσει κι ὁ ίδιος καὶ "νὰ γίνει κερατάς τὴν παραμονὴ τῶν γάμων του".

Απόγονοι: 'Ο Ολοφέρνης τοῦ Σαΐζπηρ, διάφοροι λατινομαθεῖς τοῦ Μπέν Τζόνσον. Οι Τριστότεν καὶ Vadius τοῦ Μολιέρου. 'Ο Βάγκνερ στὸ Φάσοντ. 'Ο Δάσκαλος στὸ Στάθη, δὲ Λογιώτατος στὴ Βαβυλωνία κ.ά.

ΚΑΠΕΤΑΝΙΟΣ (CAPITANO)

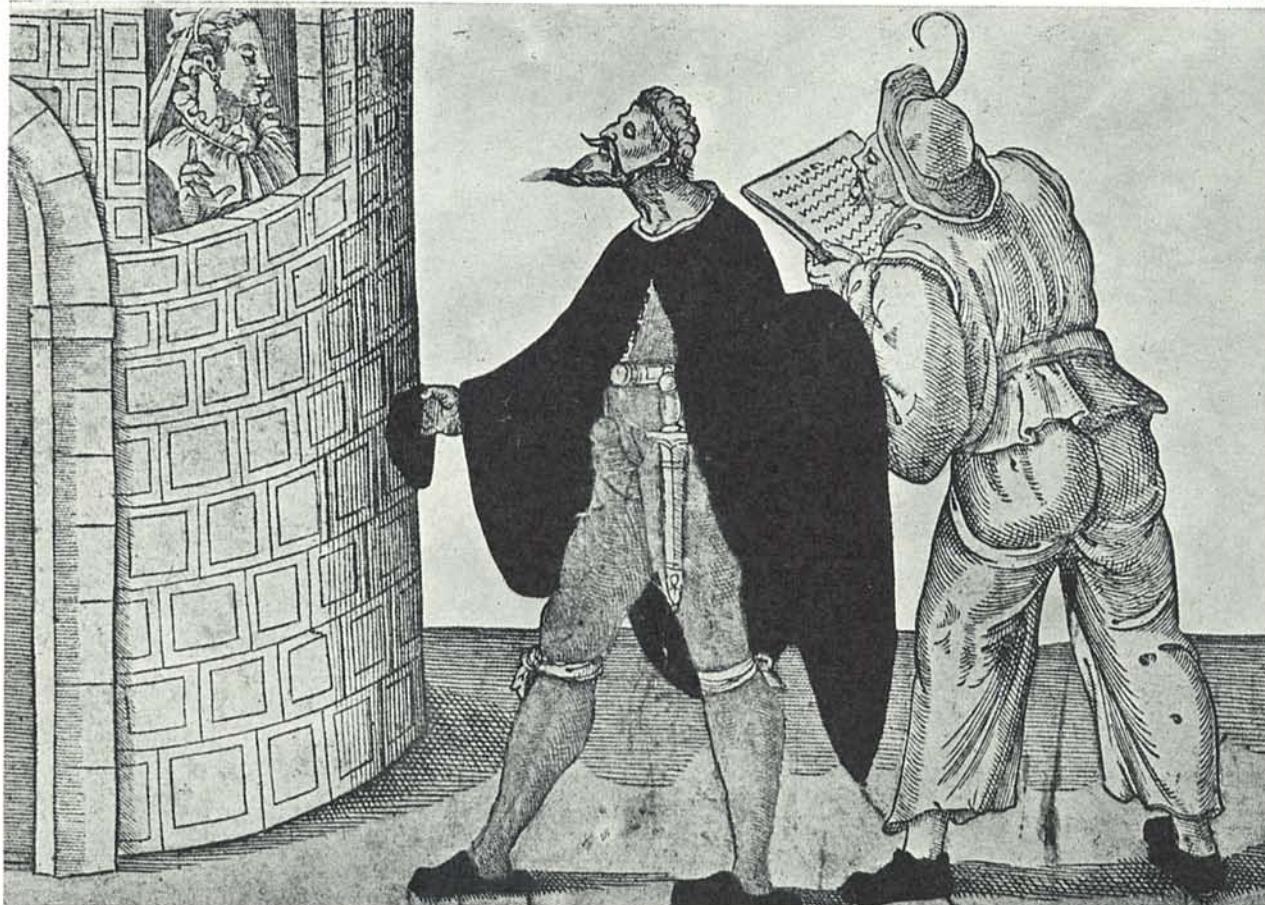
Πατρίδα: 'Η Νάπολη. Δεύτερη πατρίδα του ή Καστίλη. Πρόέλευση ση τοῦ δνόματος: Δὲν ἔχει, βέβαια, τὴν ἔννοια τοῦ θαλασσόλυκου, μὰ τοῦ Καπετάνων Τρομάρων. Τὸν καὶ ρὸ τοῦ Φραντέσκο Ἀντρέινι, λέγεται Καπιτάνης Σπανίδας μὲ τὸν Καπετάνιον Κοιλάδας. Ἀργότερα γίνεται Ισπανὸς μὲ τὸν ονοματὸν Ματαμόρος (Ἀραβοκότονος) — περίοδος τοῦ Σύλβιο Φιορίλλι.

Πρόγονοι: 'Ο Ήρακλής, δὲ Αρης καὶ δύο Κύκλωπας σ' ὅλες τὶς μορφές τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ θεάτρου. Ἐπίσης δὲ Παφλαγών, δὲ Λάμαχος καὶ δὲ Αἰακὸς τοῦ Ἀριστοφάνη. Οὐ πειστοτες τῆς Νέας Κωμωδίας. Οὐ πυργοπολινίκης ἡ miles gloriosus τοῦ Πλάτου. Πολὺ λιγότερο, δὲ Manducus τῆς ἀτελλάνικης φάρσας. Οἱ "γότθοι" καὶ οἱ "ἄραβες" στὰ βυζαντινὰ θεάματα. Οὐ Ηρώδης καὶ δὲ Ναβουχοδονόσωρ, δύως τοὺς παρουσιάζουν οἱ ἐκκλησιαστικοί "Γάμοι, καὶ τὰ Μυστήρια στὸ Βυζάντιο. Ο Ροντούντες τοῦ Ἀριστοτοῦ.

Συγγενεῖς: 'Ο πιὸ ἔακουστὸς εἶναι δὲ Σκαραμένος καὶ μούτσια, δὲ πραγματικός του διάδοχος. Οὐ Τιμπέριο Φιορίλλι εἰσάγει τὸν τύπο στὴ Γαλλία, δύποι πολιτιγραφεῖται Scaramouche. Αὐτὸς γεννᾷς ἀργότερα τὸν Κρισπίνο. Αλλοι συγγενεῖς εἶναι δὲ Τζιανγκούργκολο ἀπὸ τὴν Καλάβρια, δὲ Κορκοντέλο καὶ δὲ Ρινοτσερόντε. Στὰ σκίτσα τοῦ Callot, δὲ Μαλαγκάνη μπαπά, δὲ Μπελλαβίτη καὶ δὲ Φρικάσσο. Οὐ θεατρίνος καὶ θιασάρχης Τζιουζέππε Μπιάνκι δημιουργεῖ τὸν Καπιτάνης Σπετζαφέρ (Σιδεροθραύστη). Οσο γιὰ τὸν Κοβιέλλο δὲ Τζακοβιέλλο τῶν Αβρούζων, εἶναι διασταύρωση Καπετάνιου καὶ Πανταλόνε.

Μορφή: Κοστούμι μαύρο, καπέλο πλατύγυρο, μυτερὸ μπροστά. Τὸ ρούχο του ἀλλάζει μὲ τοὺς καιρούς, γιατὶ στατιβίζει τὴ στρατιωτικὴ ἢ ἴπποτικὴ στολὴ, τῆς κάθε ἐποχῆς. Εἶχε τεράστια σπάθα — πολλὲς φορές, ἀρχινιασμένη.

Δεῖγμα ἀπλοῦ σκηνικοῦ καὶ ἀπλοῦ ἀνεβάσματος ἔργον Κομμέντια, γύρω στὰ 1575. Ο πύργος συμβολίζει τὴν κατοικία τῆς Ντόρνα Λοντσία. Ο Ζάρι ψιθυρίζει στὸν σενιό Πανταλόνε τὴν ἐξωτική του ἐξομολόγηση. (Συλλογὴ Φοσάρ, Βιβλιοθήκη Στονάλμης)



Κατάμαυρος εἶναι καὶ δύο Σκαραμούτσια. Μὲ τὴ διαφορὰ πῶς συχνὰ φοράει σκούφια (μπερέ) καὶ κρατάει κιθάρα.

Η μάσκα τοῦ Καπετάνου καὶ τοῦ Σκαραμούτσια ἔχει τὸ χρῶμα τοῦ προσώπου — μὰ δὲ Φιορίλλι, δύως εἴδαιμε, τὴν κατάργησε. Μεγάλη μύτη καὶ σουβλερὸ κορακίσιο μουστάκι συμπληρώνουν τὴ φυσιογνωμία.

Χαρακτήρας τὴν ρᾶς: Κορδωμένος καὶ γελοῖος παληκαράς τῆς φακῆς. Υπερβολικὸς σὲ δόλα καὶ φαφλατάς, μὰ στὸ βάθος φοβιτσιάρης καὶ ήλιθος. Εἶχε ἀδιάκοπα στὸ στόμα του τὶς λέξεις "φονικὸς" καὶ "μακελλεῖο", τρομοκρατεῖ τὶς γυναικεῖς καὶ μπαίνει στὴ σκηνὴ φωνάζοντας "Κοιλιές! Κεφάλια!...". Μά, συνήθως, στὸ δικό του τὸ κεφάλι πέφτουν οἱ καρπαζές. Στὴ Βενετία, δὲ Καπετάνιος ἦταν "Ελληνας καὶ λεγόταν στρατιότιο.

Απόγονοι: 'Αμέτρητοι παλληκαράδες, ἀπὸ τὸ Δὸν Κιχώτη τοῦ Θερβάντες ἰσαμει τοὺς γκάγκιστερς τῶν φιλμ — περνώντας ἀπὸ τὸ Βελγικά καὶ τὸ Μπαρμπαγιώργο τοῦ Καραγκιόζη.

ΠΟΥΓΛΤΣΙΝΕΛΛΑΣ (PULCINELLA)

Πατρίδα: 'Η Νάπολη, δύως καὶ τοῦ Καπετάνιου.

Προέλευση ση τοῦ δνόματος: 'Απὸ τὸ pullus gallimaceus (κοτόπουλο), υποστηρίζει μὲ δισταγμὸ δ. P. L. Duchartre.

Πρόγονοι: Οι δύσμορφοι φαλακροὶ δοῦλοι ποὺ βλέπουμε στὶς ἀρχαῖες τερρακόττες. Οὐ "Ηφαίστος τῆς Μέσης Κωμωδίας. Ο οὖλος θεράπων στὸν κατάλογο προσωπείων τοῦ Πολυδεύκη. Ο ξουρισμένος, συγχά καμπούρης, μίμος στὸ λαϊκὸ θέατρο τῆς Ελληνιστικῆς "Εποχῆς, ποὺ δύναμαστηκε slupridus calvus στὴ Ρωμαϊκὴ καὶ ἔμεινε ώς καταστολάριος στὴ Βυζαντινή. Ο λαίμαργος Μάκιους, δὲ καμπούρης Ντορσένους καὶ ίδαιτερα δὲ χαζδὲς Μπούκο, τῆς ἐτρουσκικῆς φάρσας. Ο τερατόμορφος Δένδερις τοῦ Θεόφιλου, δὲ πρῶτος ἀνακτορικὸς τζουτζές τῆς Ιστορίας. Ο καραφλὸς μπούφος, ποὺ ἀναφέρουν

δ Συνέσιος, τὸν 40 μ.Χ. καὶ δὲ Φιλής τὸ 140 μ.Χ. αἰώνα. Συγγενεῖς: "Οχι πολλοί. Στὴ Ρώμη οἱ Μάρκοι Πέπτε καὶ Μέο Πατάκια διχοτομοῦν τὸν τύπο σὲ ζευγάρι. 'Ο Κουρουκουχού εἶναι μιὰ δριμύτερη παράλαγή στὰ σκήτα τοῦ Callot.

Μόρφη: 'Αρχικά, χωριάτικο ρούχο· φαρδειὰ ἀσπρηρη μπλούζα μὲ ζωνάρι καὶ φαρδὸν πανταλόνι. Στὴ Γαλλία καθιερώνεται τὸ κοκκινοκίτρινο κοστούμι μὲ τὰ πράσινα σειρήτια, ποὺ γίνεται ὄλονεν καὶ πιὸ στενό. Γιακάς μὲ γλωσσίδια. Σταχτὶ καπέλο, πολὺ ψηλό, σὲ σχῆμα μυτεροῦ κώνου. 'Αργότερα ἀποκτεῖ καὶ κοκορόφτερα. Εὐλίνο σπαθί. Μότη μακριὰ καὶ γρυπή. Καμπούρα μπρὸς καὶ πίσω. Μακρόλιγνα πόδια. 'Η καμπούρα καὶ κοιλιὰ φουσκώνουν μὲ τὰ χρόνια.

Χαρακτήρας: Ζωηρός, φλύαρος, χωραταζής καὶ καπετάν φασαρίας, δὲ Πουλιτσέλλας ἔχει πολλὰ ἀπ' τὰ γυνωρισματά τῶν ζαπι, διὸ εἶναι λιγότερο ἔξυπνος καὶ περισσότερο βάρβαρος ἀπ' ἀυτούς. Εἴναι δὲ πιὸ ρούστικος ἀπ' ὅλους τοὺς τύπους τῆς αὐτοχέδιας κωμῳδίας.

'Ο γάλλος Polichinelle εἶναι πιὸ πνευματώδης ἀπ' τὸν ιταλιάνο πατέρα του, καὶ ἔχει τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Γασκάνου (πρβλ. Σύραν).

'Από γονούς: 'Ο Τριβουλέτος τοῦ Ούγκω, δὲ Ριγκολέτος τοῦ Βέρντι, δὲ τζουτζές τῆς Ινφάντας τοῦ 'Οστκαρ Ούάλιντ. 'Ο Φαντάζιο τοῦ Μυσσέ, δὲ Συρανδὸν τοῦ Ροστάν. Οἱ παλιάτσοι τῶν τοίρων καὶ τῶν βαριετὲς — δὲ ἐγγάλεος κλόνους Γκριμάλντι, τοῦ περασμένου αἰώνα. 'Ο Φερναντέλ.

'Η κατάχρηση τοῦ τύπου αὐτοῦ ἀπὸ κατώτερους ήθοποιούς τοῦ 18ου αἰώνα, προκάλεσε τὴ μεταμόρφωση τοῦ ζωτανοῦ φασουλῆ σὲ ἀψυχὴ μαριονέτα. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δημιουργοῦνται οἱ χειροκίνητες κούκλες, ποὺ διασκεδάζουν τὰ παιδιά: δὲ Rolichinelle, ἡ Guignol στὴ Γαλλία, δὲ Punch στὴν Ἀγγλία, δὲ Don Cristobal στὴν Ισπανία, δὲ Hanswurst στὴ Γερμανία — καὶ ἀνατολίτης ζόδερφός τους, δὲ χαρτονένιος Καραγκιόζης.

'Απ' τὸν καιρό, ποὺ ἡ ζωὴ ἐγκαταλείπει τὰ νευρόσπαστα, ἀρχίζει καὶ παρακμὴ τῆς Κομμέντια ντέλλα ἀρτε.

ΠΙΕΡΡΟΤΟΣ (PEDROLINO)

Πατρίδα καὶ προέλευση τοῦ δύναμι μα τοὺς: "Αγνωστα. Οὔτε βαφτίστηκε μὲ τὸν δημιουργοῦντο, γιατὶ ἐκεῖνος λεγόταν, καθὼς φάνεται, Τζιοβάνι Παλλέζινι. Πρόγονοι: 'Αγνωστοι καὶ αὐτοὶ. Ο Πεντρολίνο εἶναι κράμα πονηροῦ δούλου καὶ ἐρωτευμένου. 'Εται δὲ προϊστορία του ταυτίστεται μὲ τὴν προϊστορία τῶν δόλων δυό. 'Ο Νεανίας στὶς Ἐκκλησίασσες τοῦ 'Αριστοφάνη εἶναι ἔνας ἀπ' τοὺς παλιότερους Πιερρότους ποὺ ἔχωρίζουν μὲ δικῇ τους ὑπόσταση. 'Επίσης οἱ graziosos τοῦ ιστανοῦ λακοῦ θεάτρου βρίσκονται πιὸ κοντά στοὺς, παρὰ στοὺς δόλους ἔξαλλους ταῦν.

Συγγενεῖς: 'Ο Παλιάτσι τσοίς (Pagliaccio), γεννημένος καὶ αὐτός, δύως δὲ Πεντρολίνο, γύρω στὰ 1570. 'Ο ἀλευρωμένος Τζάν Φαρίνα. 'Ο σικελὸς Πέπτης — Νάππα καὶ δὲ μπολονέζος Μπερτόνταντο. Στὴ Γαλλία, δηποὺ δὲ τύπος γίνεται δημηφιλέστατος στὰ μισά τοῦ ἐπόμενου αἰώνα, τὸν βλέπουμε νὰ διχάζεται: ἀπ' τὴν μιά, δὲ χοντροσουλούπωτος Γκρόδ-Γκιγιόμ, ἀπ' τὴν δόλη, δὲ φεγγαρομαγεμένος Πιερρό, ποὺ γίνεται ἀργότερα δὲ γνωστὸς Gilles τοῦ Βαττώ.

Μόρφη: Κοστούμι κατάλευκο. Στενὸς ἀσπροφόρος, ποὺ τοῦ σφίγγει τὸ κεφάλι. Μάσκα δὲ φοράει, μὲ βάρφεται ἀσπρος. Χαρακτήρας: 'Υπηρέτης καὶ αὐτός, ἀλλὰ πιὸ νόστιμος, πιὸ ἀδύος, πιὸ τίμιος καὶ πιὸ ἀγαθὸς ἀπ' τοὺς δόλους. Κατὰ συνέπεια, πιὸ πολλές φορὲς δέρνεται, παρὰ δέρνει. Κάνει πότε πότε καταπληκτικές ἀκροβασίες, γιὰ νὰ τὸν θωμάσει ἡ Κολομπίνα.

Ξεκινώντας ἀπὸ φιγούρα γκροτέσκα, γίνεται μὲ τὸν καιρὸ κομψὸς καὶ — στὴ Γαλλία — ρομαντικός.

'Από γονούς: 'Ο Παλιάτσος ἀποθανατίστηκε ἀπ' τὴν δημοτική Λεονκαβάλλο καὶ δὲ Πετρούσκα, δὲ ρώσος Πεντρολίνο, ἀπ' τὸ μπαλλέτο τοῦ Στραβίνσκι. 'Ο στερνὸς "κλασικός" ἐκπρόσωπος τοῦ Πιερρότου στάθηκε δὲ Παντόμιμος Ντεμπυρώ, ποὺ ἔπαιξε στὸ Παρίσι 1846. Μιλήσαμε παραπάνω γιὰ τὸν ἡθοποιὸ Ζάν-Λουί Μπαρόβ καὶ τὸ μέμο Μαρσέλ Μαρσώ, ποὺ ξανάφεραν τὸν τύπο καὶ τὴ βουβή τεχνικὴ στὴν ἐπικαριότητα. 'Απ' τοὺς κωμικούς τοῦ Κινηματογράφου, δὲ Μπάστερ Κήπτον μὲ τὸ μελαγχολικὸ πρόσωπο ἥταν ὁ πιὸ κοντινὸς τοῦ συγγενῆς.

Πολλοὶ ἀπ' τοὺς clowns τοῦ τσίρου ἔχουν στοιχεῖα Πιερρό-

του καὶ στοιχεῖα Παλιάτσου, μὲ ἡ ἐπιβίωση τοῦ ἀρχικοῦ Πεντρολίνο μπλέκεται μὲ τοῦ Αρλεκίνου, τοῦ Μπριγκέλλα καὶ τοῦ Πουλτούνελλα.

Εἶναι παράξενο πῶς τὸ Καρναβάλι διατήρησε τὸν τύπο αὐτὸ περισσότερο ἀπ' όλες τὶς ἄλλες τὶς πιὸ σημαντικὲς μορφὲς τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε.

ΕΡΩΤΕΥΜΕΝΟΙ (ACCESI)

"Ενας ζευγάρι ἡ δυὸς ζευγάρια, ἀνάλογα μὲ τὰ οἰκονομικὰ τοῦ κάθε θιάσου. 'Ο νέος θὰ λέγεται Φλάβιο, Λέλιο, 'Ο ταξιδιώτης Σίλβιο, Λεάντρος. 'Η νέα, 'Ιζαμπέλλα, Φιορινέττα, Βαλέρια Φλαμίνια, Σίλβια, κλπ. Οἱ τύποι μένουν, τὰ δόνόματα ἀλλάζουν μὲ τοὺς ηθοποιούς.

Οἱ ἔρωτευμένοι, ποὺ δὲν λέγονται μονάχα accesi, (δηλαδή, φλογεροί) μὲ καὶ innamorati ἀποτελοῦν σημαντικότατο παράγοντα τῆς αὐτοτσέδιας κωμῳδίας. 'Απόδειξη πῶς συχνά τοὺς παίζουν οἱ θιάσαρχες: ὁ Σκάλα, δὲ Ρικκομπόνι, ἡ "πρίμαννα" Πόντι κ.ά.

Τοὺς προγόνους τους θὰ τοὺς πρωτανταμώσουμε στὴ Νέα Κωμῳδία. Θὰ διατηρηθοῦν μέσ' ἀπ' τοὺς αἰώνες ἀπὸ τοὺς μίμους — ίσαμε ἔχειν τὸν ἔφοντα νεανίσκον, ποὺ ἀναφέρει δὲ Χορέιος — καὶ πιὸ πέρα ἀκόμα, μέχρι τὶς μέρες ποὺ θὰ τοὺς παραλάβει ἡ Ιταλικὴ Κωμῳδία ἀπ' τὸ μυθιστόρημα, τὸ έπος, τὴν ποιμενικὴ ποίηση καὶ τὰ ἴντερμέδια.

Τοὺς ἀπογόνους τους εἶναι περιττὸ νὰ τοὺς ἀναφέρουμε καὶ ἀκατόρθωτο νὰ τοὺς ἀριθμήσουμε.

ΤΗΗΡΕΤΡΙΑ (SERVETTA)

Τὸ θηλυκὸ συμπλήρωμα τῶν zani. Εξθυμη, ζωηρή, πανούργα, ψύρτρα σὰν καὶ αὐτούς. Ζευγαρώνεται συνήθως μὲ τὸν Αρλεκίνο, ἀν καὶ πολλοὶ ἄλλοι τὴν δρέγονται.

"Η γυνωτότερη συμπρέττα εἶναι ἡ Κολομπίνα πιὸν ἀρχικά, δηποὺ ελδαμεῖ, ἥταν δημιούργημα καὶ ἐλέφω Θεοῦ κτῆμα τῆς οἰκουμένης Μπιανκολέλλι. 'Η Κατερίνα Μπιανκολέλλι, τῆς τρίτης γεννιᾶς, τὴν ἔκανε γνωστὴ καὶ στὴ Γαλλία.

Μὰ ἡ servetta (γαλλικά, soubrette) εἶχε καὶ πολλές ἄλλες παραλλαγές, καὶ τεράστια ἐπιβίωση στὸ μεταγενέστερο θέατρο.

ΚΑΡΑΤΤΕΡΙΣΤΑ (CARATTERISTA)

"Απαραίτητο πρόσωπο στοὺς μύθους τῆς λαϊκῆς κωμῳδίας, δηποὺ ἥταν ἀπ' τὰ πανάρχαμα χρόνια. Δίχως μεγάλες ἀλλαγές στὸ χαρακτήρα ἡ στὴ μορφή, πότε θὰ 'ναι προξενή τηρα, πότε μαυλίστηρα, πότε φλύαρη μητέρα, πότε ἐνοχλητική ζητιάνα, πότε κουτσομπόλα γειτονίστις.

Τὸ σύ της βαστάει ἀπ' τὶς γριές τῆς Αυστριαράτης, τὴν φουρνιστσά τῶν Battaglioni, τὶς τρεῖς στρίγγλες στὶς Εκκλησίασσες καὶ τὴν Πενία στὸν Πλούτο. Γεμίζει τὶς κωμῳδίες τοῦ Μένανδρου καὶ τῶν ρωμαίων, συχνὰ πρωταγωνιστεῖ, δηποὺ στὴν Πεθερά τοῦ Τερέντιου. 'Η πρώτη ἀξέιδοντα καραττερίστα τοῦ εύρωπακού θεάτρου — πρὶν ἀπ' τὴν αὐτοχέδια κωμῳδία — εἶναι δὲ θελεστίνα τοῦ ιστανοῦ Φερνάντο νὲτ Ρόχας.

"Οσο γι' ἀπογόνους της, βρίσκουμε ἀφθονες — ἀπ' τὸ Μολιέρο δὲ τὸν Όστροβσκι, καὶ ἀπ' τὸν Ούάλιντ δὲ τὸ Λόρκα.

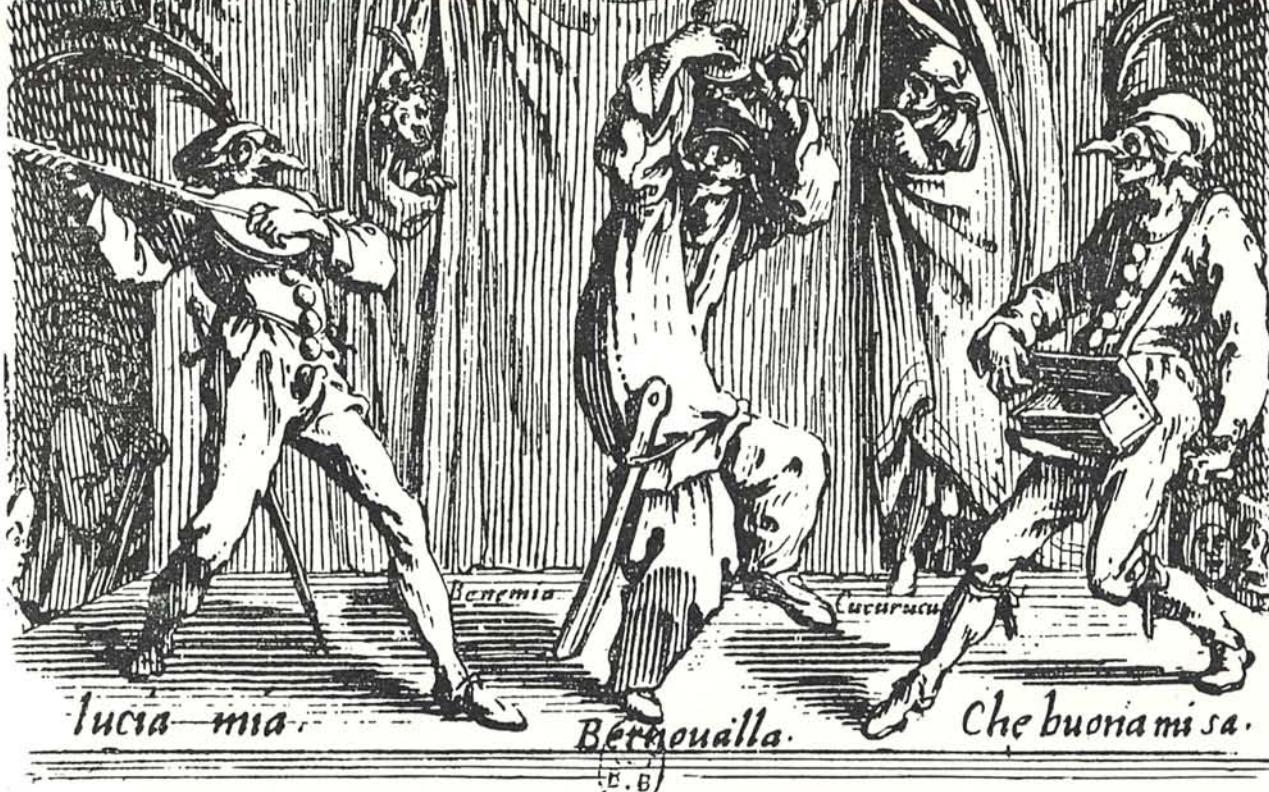
Ἐδωπέρα θὰ σταματήσουμε τὴν ἀνάλυση τῶν κυριότερων τύπων τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε. Στὶς παραστάσεις ἔκαναν συχνὰ τὴν ἐμφάνιση τοὺς καὶ ἄλλα πρόσωπα, μὲ πρόσθεταν λίγα πράγματα στὴν ιδιομορφία τῆς θεατρικῆς αὐτῆς οἰκουμένειας.

■

"Αν στὴ σύντομη μελέτη μας δώσαμε ἰδιαίτερη σημασία στοὺς θεατρικούς τύπους καὶ στοὺς ἔρμηρευτές τους, τὸ κάναμε, πιστεύοντας πῶς τὰς βασικὰ θεμέλια στὴν ἐπιτυχία τῆς Ιταλικῆς Κωμῳδίας στάθηκε πάντα ἡ ἀτομικὴ ἡ διοφυΐα. 'Η Ηθοποιὸ καὶ μαζί δραματουργὸ — σὲ μιὰ σάρκα ἐνωμένοι — συνύθεται καὶ ἔκτελούσαν τὴν ἰδιαίτερη στιγμή, πάνω σ' ἔνα γυμνὸ σανίδι, τὸ δύγραφα ἔργα τους, ἔχοντας γιὰ μόνη βούθησια τὴν ἀνάστα τοῦ Κοινοῦ — τὴν διάγυρρα τους ἔντονη παρουσία τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

Σ' ἔναν τολμηρὸ ἀγώνα δεξιοτεχνίας καὶ ἀντοχῆς, δηποὺ σῶμα καὶ πνεῦμα ἔπειρε πάντας τὴν ἰδιαίτερη στιγμή, πάνω σ' ἔνα γυμνὸ νικοῦν τὸ ἀδιστώπητο θεατρικό παρόν, σηκώνοντάς το, δηποὺ δὲ Ήρακλῆς τὸν Ανταίο, πάνω ἀπ' τὴ γήινη πραγματικότητα. Γ' αὐτὸν οἱ τυχοδιώκτες τοῦτοι ἥταν ἡρωες καὶ γι' αὐτὸν ποιητές.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ



BALLI DI SFESSANIA di Jacomo Callot

Ο Ζάκ Καλλό είναι γνωστός στήν Τέχνη σάν μεγάλος άνακαινιστής. Χάρισε στή χαρακτική τήν αύτονομία της, άπό τή ζωγραφική. "Έχει προσφέρει, δώρως, και μιά μεγάλη ύπηρεσία στό Θέατρο. Γάλλος, γεννήθηκε στά 1592 στό Νανσύ, δην και πέθανε, 43 χρονώ, στά 1635. Μικρότερος άδελφός του έπισημου ζωγράφου τής Αύλης του Δούκα τής Λορραΐνης, γιά νά μήν τον ντύσουν καλόγερο — σύμφωνα με οικογενειακή τους παράδοση — κατέψυγε, 16 χρονώ, στή Ρώμη. Μαθήτεψε στό γάλλο χαράκτη Τομασέν και δούλεψε στό γάλλο έκδότη Μωπέν. Μιά σύμπτωση τόν έφερε στή Φλωρεντία, δην γνώρισε τήν έπιτυχία και τή δόξα. Διορίστηκε στήν ύπηρεσία του ήγεμόνα Κοσμᾶ και τ' ὄνομά του, στά μητρώα τής Αύλης, βρίσκεται κοντά στ' άνομα του Γαλιλαίου. Ο Καλλό, δεξιοτέχνης τής προστικής, πού λατρεύονταν στήν έποχή του, άνανεωτής τής τεχνικής και τού θυμάς τής χαρακτικής, είχε τήν έμπνευση νά δημιουργήσει τή μικρή γκραβούρα, πού 'γινε προστή στό μεγάλο Κοινό. Χρησιμοποιώντας τό μικροσκόπιο, πού 'χε έφεύρει δύ σύγχρονός του Γαλιλαίος, κατάφερε νά βάλει σέ μιά έπιφανεια δύση τό νύχι, σκηνές και πρόσωπα σέ συνθέσεις ιστορροπημένες κι άρμονικές. Μέ φακό χάραξε και τό περίφημο λεύκωμα τῶν 50 caprices, ἔργο άφαντωστης χάρης και λεπτότητας. Μένοντας στή Φλωρεντία, είχε τήν εύκαιρια νά γνωρίσει τά λαϊκά πανηγύρια τής Τοσκάνης. "Η Αύλη, πάλι, τής Φλωρεντίας δὲν άφηνε εύκαιρια γιά γιορτές, δην ο Καλλό έβρισκε άνεξαντλητές πηγές έμπνευσης. "Ετοι χάραξε τό "Καράβι μέ τά πυροειδήματα" και τό "Τεατρο d'Αργο" δην, γιά πρώτη φορά, δίπλα στό κύριο θέμα, παρουσιάζοντας λαϊκές σκηνές, παλιάτσοι, καμπούρηδες ή μικροσκοπικά πρόσωπα, πού θά γίνονταν τό χαρακτηριστικό στοιχεῖο τῶν ἔργων του. Τό πιό σημαντικό άπό τά έργα του, τής έποχής αύτής, είναι τό "Πανηγύρι τής Ιμπρουνέτα". "Ολοι οι φλαμανδοί ζωγράφοι — άκομα κι δύ Ρούμπενς — τό 'χαν γιά πρότυπο, στά λαϊκά πανηγύρια πού ζωγράφιζαν. Τήν ίδια, φαίνεται, έποχή ο Καλλό παραβρέθηκε και στά λαϊκά πανηγύρια τής Φεσένια — πόλης τής Επρουρίας — πού τού έμπνεύσανε τή σειρά "Balli di Sfessania" — Χοροί τής Φεσένια. Παλιά παράδοση τής περιοχής ήταν οι ξέφρενες αύτες γιορτές, δην οι χωρικοί τραγούδαν αύτοσχέδιους στίχους με άσυνθιστη έλευθεροστομία κι δην είχε έντονη παρουσία τό φαλλικό στοιχείο. "Αν ο Καλλό δέν είχε δεῖ αύτούς τούς αξέστους παλιάτσους — γράφει ο γάλλος μελετητής τής Κομμέντια, Ντυσάρτρ — δέ θά ξέραμε τίποτα γιά αύτούς". Θά μᾶς έλειπε, έτσι, κάθε στοιχεῖο γιά τούς άμεσους πρόγονους τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε, γιά τούς τύπους, τήν τεχνική της, τό ύφος της. Φαίνεται πώς ο Καλλό σχεδίασε έπι τόπου τίς σκηνές τής σειρᾶς τῶν "Balli di Sfessania". Πολλά άπ' τά πρόχειρα σχέδιά του βρίσκονται στό Μουσείο τού Ερμιτάζ, στό Λένινγκραντ. Άργότερα — ίσως στά 1622, κατά τόν Ντυσάρτρ — χάραξε τίς περίφημες σκηνές πού άποτελούν άνεκτιμητης άξιας τονούμεντο γιά τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Τό "Θέατρο" προσπάθησε ν' άποδησαρίσει και τίς άρχικές του άκουαρελές κι δης μπόρεσε περισσότερες σκηνές άπό τή συλλογή τῶν "Balli di Sfessania".





Riciulina.



Scaramucia. Fricasso.



Scapino.

Cap. Zerbino



Cap. Cerimonia.

Sig. Lauinia.



Franca Trippa.

Fritellino.



Fracischina.



Gian Farina



Metzerin



Sig. Lucia.

Trastullo.



Gian Fritello.



Cucurucu.



Cucorongna.

Pernoualla.

ΤΕΧΝΗ ΑΠ' ΤΟ ΛΑΟ

ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΗΣ ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΝΤΕΛΛ' ΑΡΤΕ

Toῦ ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ

“Η Δημοκρατία ἦταν θαυμένη στὴν Ἑλλάδα, ζωντανὸν λείψανο. Σὰ νὰ κοιμόταν χειμέριο ὑπνοὶ ὁ Λόγος, στόρος ἀφθαρτος, περίμενε διπλωμένος μέσα σὲ βιβλία σκοροφαγωμένος, καταχωνιασμένα μέσα σὲ τρῶγλες, σὲ σπηλαίες, στοιβαγμένα μέσα σὲ μοναστήρια, κρυμμένος κάτω ἀπὸ θαυμένα μάρμαρα. Ἡ Τραγωδία δινειριαζόταν πλακωμένη κάτω ἀπὸ πέτρινα θέατρα σκεπασμένα μὲ στρώματα παχὺ χώματα καὶ χαλάσματα.

Στὴν ἀπανωσιὰ τῆς ζωῆς ἀλώνιζε ἡ Βία, πιασμένη χέρι μὲ χέρι μὲ τὸν θεοκρατικὸν Μύθο. Πότε - πότε, μὲ τὶς φουσκοδεντριὲς τοὺς νύχτες, ὁ Λόγος ἔπειτιναν καὶ γύριζε στοὺς δρόμους τραγουδώντας χορικὰ τοῦ Εὐριπίδη ἢ τὶς μεσοκαλοκαιριάτικες βραδιὲς ἔβγαινε μὲ τὴ φεγγαράδα καὶ μοιρολόγαγε πάνω σὲ μισοχωμένα ἀνάγλυφα μάρμαρα.

Σὲ γιορτάσιμες μέρες, χριστουγεννόσκολα κι ἀποκριές, μίμοι ἀδιάντροπα ντυμένοι, σκουπίδια τῆς κουνωνίας, καραγιόζηδες, πειρφρονημένοι ὅχι μόνο ἀπὸ τοὺς ἀνάτερους τοὺς χρυσολαράδες καὶ τοὺς τακουνάδες, παρὰ κι ἀπὸ ἀξιωματικούς κι ἀστοὺς καὶ μεροκαπιτάρηδες ἀκόμα, τρύπων τὶς νύχτες κρυφὰ κι ἀπόκρυφα μέσος σὲ καταγώγια, γεμάτα καπνούς, φωτισμένα μὲ λόγχους καὶ κεριά, τὰ ἴδια ἐκεῖνα ὅπου παλαιότερα οἱ κυνηγημένοι χριστιανοὶ ἐκαναν τὶς κρυφές τους λατρείες, καὶ φτιασιδωμένοι χόρευαν μισθωμανοὶ, γυναικες κι ἄντρες, μπροστὰ στοὺς ἰδιους τακουνάδες καὶ χρυσολαράδες κι ἀξιωματικούς κι ἀστούς ποὺ τοὺς ἀγκάλιαζαν οὐρλιάζοντας καὶ πετώντας τοὺς μεταλλίκια κι ὄργιαζοντας μαζί τους, κυλιόντουσαν πάνω στὸ λιγδιασμένο πατάρι ἢ στὸ λασπωμένο καὶ ματωμένο πάτωμα, δῶσπου, πρὶν φέξει, κυνόφρια μεθυσμένα εἴτε σφραγμένα, τοὺς σάρωναν καὶ τοὺς ἀπόρριψαν σὲ χαντάκια ἢ στὸ ποτάμι καὶ στὴ θάλασσα.

Στὸ ἵερο Βυζαντινὸν κράτος, οἱ μίμοι εἶχαν γίνει δργανα γι' ἀκατονόμαστες πράξεις, ἀνθρωποι σὲ κατώτερη μοιρά κι ἀπ' τοὺς δούλους, γιατὶ ἦταν ἔξω νόμου καὶ μποροῦσε δὲ ὅποιοι σδήποτε νὸν τοὺς ἔκεναι ἀτιμάρητα. Πόλεμος καὶ λαγυεία ἦταν τὸ σύνθημα τῶν ἀρχόντων κάτω ἀπ' τὸ μανδύα τοῦ θρησκευτικοῦ φαντασματισμοῦ.

“Οταν τὸ κακὸν ἔφτασε νὰ βιουτάνε ὥς καὶ τὶς κουκουβάγιες τῆς Ἀκρόπολης στὴν Ἀθήνα, ὅταν οἱ καμάρες τοῦ Ὁδείου τοῦ Ἡρώδειου γιώμασαν ἀράχνες καὶ νυχτερίδες, ὅταν στὸ Μοναστηράκι ὑψώθηκε βεργόλιγος ἀσπρὸς μιναρές κι ἀπ' τὸ μπαλκόνι του, τὰ ἡλιοβασινέματα, ἔπανθλαγε ὁ μουεζίνης μὲ φύλη μεταλλικὴ φωνὴ τὴν φαλμωδία του καὶ καλοῦσε τοὺς πιστοὺς τοῦ Μωάβειθ, ποὺ ἀράδιζαν στὰ στενὰ τῆς Πλάκας ἢ ρούφαγαν τὸν καηβέ τους καὶ τὸ ναργιλέ τους παλά στοὺς Ἀέροδες, νὰ πέσουν γονατισμένοι μπρούμυταν γιὰ νὰ προσευχθῶνταν, τότε τὸ πνεῦμα τοῦ Ἀριστοφάνη, ποὺ κερμάτεν σὰ νυχτερίδα ἀνάποδα σὲ μιὰ καραμάδα τοῦ Ὁδείου, τίναξε τὶς φτεροῦγες του, κι ἀφοῦ φορτώθηκε ὅσσα φτερωτά λόγια μποροῦσε νὰ σηκώσει, πέταξε γιὰ τὴν Ἰταλία. “Ἡ Ἀναγέννηση ἔκεινης ἀπ' τὴν Ἰταλία, πραγματικὰ ὄμως τὸ πνεῦμα τῆς ἔκεινης ἀπ' τὴν πατρίδα τοῦ Λόγου καὶ τῆς Δημοκρατίας, ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα.

“Ἡ Ἰταλία ἦταν διαιρεμένη σὲ πολλὰ μεγαλύτερα βασίλεια κι ἡγεμονίες κι ὑποταγμένη σὲ ἀνώτερες δύναμες μεγάλες, πότε στὸν Πάπα, πότε στὴ Γερμανία, πότε στὴν Ἰσπανία, πότε στὴ Γαλλία. Ὅπόφερνε κι ἀπὸ ἐπιδρομές ποὺ ῥήμαζαν τὸν τόπο ἥ και κάνων κατοχή, ὅπως οἱ Νορμανδοὶ οἱ Σαρακηνοὶ. Μολοντοῦτο, οἱ Ἰταλοὶ συντροῦσαν ἀπὸ παλαιὰ μέσα τοὺς ἔθνικὸς φρόνημα, σὰ λαὸς μὲ ἴστορια, τὸ ἴδιο ἀπαράλλαχτα δύος κι οἱ Ἑλληνες, καὶ τὸ δημοκρατικὸ πνεῦμα φώλισε ζεστὰ μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἔθνικὴ συνελδηση. Εἶχαν κοινὴ γλώσσα, ντόπια, ποὺ τοὺς ἔδενε ἀπὸ παλαιὰ κι ἡ κοινὴ αὐτὴ γλώσσα, ἴδιως ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ ποὺ γνώρισε μὲ τὸ ἔργο τοῦ Δάντη, ἔγινε ὀλοζώντων ἔκφραση καὶ παιδεία γιὰ τὸ λαό. Ἄλλα τὸ σπουδαιότερο εἶναι πώς ἡ Ἰταλία εἶχε γίνει τότε τὸ κλήροιγκ - χάσμα τῆς Εὐρώπης, ποὺ γινόταν τὸ διαμετακομιστικὸ ἐμπόριο ἀπὸ τὴν Ἀνατολή στὴ Δύση καὶ τανάπαι λι κι αὐτὸ ἀφρηνε χρῆμα κι ἔδινε δύναμη. Τὸ ἐμπόριο, ἡ συναλ-

λαγή σὲ διεθνῆ κλίμακα, ἀνοιγε τοὺς φιλελεύτερους δρόμους κι ὁ πλοῦτος ἔδινε πολιτικὴ δύναμη ἀκόμα καὶ στὶς πιὸ μικρές κοινότητες φτάνει νὰ θυμηθοῦμε τ' Ἀμπελάκια στὸν ἔλληνικὸ χώρο, ποὺ κάτω ἀπὸ τὸ βάρβαρο καταχτητὴ κατάφεραν νὰ συντηρήσουν γιὰ πολλὰ χρόνια κάποιαν ἀνέξαρτησία.

Στὴν Ἰταλία δὲν ἔπαψαν νὰ διαμορφώνωνται ἀστικὰ κέντρα, γεμάτα λαὸς ποὺ ἔχει τὸ λεύτερο νὰ μαζεύεται στὰ λιμάνια καὶ στὶς πολιτεῖες, χωρὶς νὰ ἐμποδίζεται ἀπὸ κανέναν. Συνάμα κι ὀλόμεσα στὰ μικροβιαστεῖα, τὶς ἡγεμονίες, τὰ δουκάτα, τὸ κράτος τοῦ Πάπα κι ἄλλα μικροκρατίδια μὲ μεσαιωνικὰ σχῆμα, ἄνθιζαν καὶ πολιτεῖες, κοινότητες δημοκρατικές, ποὺ κυβερνούντουσαν ἀπὸ τὸν ἰδιο τὸ λαό, ἀπὸ ἐπαγγελματείς, βιοτέχνες κι ἐμπόρους, τὸν παραγωγικὸ ἀστικὸ κόσμο, ποὺ ἦταν συγκροτημένοι σινάφια, σὰν ἔξειλιγμένοι δῆμοι τῆς παλιᾶς Ἀθήνας, ποὺ τοὺς ἔνων ὅχι φυλετικὴ συγγένεια παρὰ ἡ δουλειά. Τὰ σινάφια στερέωνται ὡς ἄλλαζαν τὴν κυβέρνηση σ' αὐτές τὶς δημοκρατικές κοινότητες μὲ δημοκρατικὸ πνεῦμα: οἱ ἰδιοὶ οἱ πολίτες συνέρχονται ἐλεύθερα, συζητῶν πολιτικὰ καὶ μὲ ἐκλογὲς βγάζουν τοὺς ἀρχόντους τους. “Ἐτσι, στὴν Ἰταλία, διαμορφωνόταν ἀστικὸς πληθυσμός, κοινό, ποὺ ἔχει τὸ λεύτερο νὰ μαζεύεται στὶς πλατεῖες καὶ στὰ δημόσια κέντρα, κι αὐτὸς ἔδαφος καὶ κλίμα κατάλληλο γιὰ Θέατρο.

“Οπού μπορεῖ καὶ μαζεύεται λεύτερα ὡς λαός, ἐκεῖ παρουσιάζεται καὶ λειτουργεῖ ἀμέσως τὸ θέατρο. Στὴν Ἰταλία, οἱ παλαιοὶ μίμοι μπόρεσαν νὰ ἐπιζήσουν ἀκόμα καὶ κάτω ἀπ' τὴν πατούσα τῆς μαυροφόρας χριστιανωσύνης, δταν μὲ τρομερὰ μέσα ἔθελε νὰ στεριώσει τὴν ἔξουσία της, ἀκόμα καὶ μὲ τὸν Πάπα, ἀκόμα καὶ μὲ τὴν Ἱερὴ Ἐξέταση, ἀκόμα καὶ μὲ τὴν κακιὰ διαβετάρικη πληγὴ, τοὺς Σταυροφόρους. Οἱ Ἰταλοὶ ἦταν ἀπὸ παλιὰ συνηθισμένοι στὰ θεάματα, ἀπὸ τὰ πιὸ σπουδαῖα ὃς τὰ πιὸ χυδαῖα. Οἱ ἀνώτεροι μελετοῦσαν τὶς κωμῳδίες τοῦ Πλάτους καὶ τοῦ Τερέντιου καὶ τὶς τραγωδίες τοῦ Σενέκα. Οἱ κατώτεροι διατηροῦσαν στὴ μνήμη τοὺς ἄγρια θεάματα μὲ τοὺς μονομάχους, τοὺς διωγμούς τῶν χριστιανῶν, τὰ ὀλοκαυτώματα τῶν αἵρετικῶν καὶ τῶν μάγων. Παρακολούθησαν ὅλα τὰ μεσαιωνικὰ χρόνια στὰ πανηγύρια, ἔξω ἀπ' τὶς ἐκκλησίες, θεατρικὲς παραστάσεις δπου ἐκκλησάρηδες κι Ἱερομένοι παρουσιάζαν δραματικὰ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ, θαύματα ἄγιων, παραβολές ἀπ' τὶς Γραφές, τὸ Θεό καὶ τὸ Διάβολο τὰ πανώντων γιὰ τὸ καλὸ ἥ τὸ κακὸ τῶν ἀνθρώπων. Σιγὰ - σιγὰ καὶ κοσμικοὶ ἀνέβαζαν, σ' ἀνάλογες σκηνές, λίγο πιὸ πέρα ἀπὸ τὶς ἐκκλησίες, ἀλληγορίες ἡθικοπλαστικές μὲ πρόσωπα Ἀρετές ἥ Κακίες, καὶ δὲν ἀργησαν σὲ ἔχωρα πατάρια ν' ἀνεβοῦν κι οἱ μίμοι που σατιρίζαν τὰ σύγχρονα ἥθη καὶ τοὺς ἀρχόντους. “Ἄσ ἀφήσουμε τοὺς μεγαλουσιώνους, τοὺς βασιλιάδες καὶ τοὺς ἡγεμόνες καὶ τὸν Πάπα νὰ μαζεύουν στὰ παλάτια τοὺς ἀρχόντους καὶ παλατινούς τους καὶ νὰ κάνουν γιορτές μὲ πομπές καὶ παράτες, μὲ μασκαράτες, μὲ μουσικές, μὲ χρώματα φανταχτερά. Σ' αὐτοὺς οἱ Βυζαντῖοι λόγιοι, φεύγοντας ἀπὸ τὴν Πίλην ἔταν τὴν πῆραν τὸ Οὐρέκο, μετάδοσαν τὴν περιέργεια καὶ τὸν πόλο γιὰ τὸν Λόγο τῶν Ἐλλήνων καὶ μάλιστα γιὰ τὸ Θέατρο, γιὰ τὴν Τραγωδία καὶ τὴν Κωμῳδία, διαβατάζαν τὰ ἴδια τοὺς τὰ κείμενα μεταφρασμένα λατινικὰ κι αὐτὸ τὸ πνεῦμα ἔταν γιὰ τὸν ἔλιξηριο τῆς ζωῆς καὶ γιὰ χρυσάφια, μάζευαν τοὺς ἐπιστήμονες καὶ τοὺς φωτούσαν μὲ περιέργεια γιὰ δλα' κι ἔξαφαν στὰ κείμενα, τοὺς Ἐλληνικοῦ Λόγου, εἰδαν γιὰ πρώτη φορά τ' ἀληθινὸν πνεῦμα τῆς ζωῆς σ' ὅλη τὴν αἴγλη καὶ τὴ λαμπρότητα.

“Άλλ' ἡ Τραγωδία κι ἡ Κωμῳδία, προϊόντα δημοκρατικά, δὲν μποροῦσαν νὰ ἐγκληματιστοῦν καὶ νὰ προκόψουν μέσα σὲ παλαιαν κλίμα κι ἔτσι δι ζῆλος τῶν ἀφεντάδων ἐκείνων πιάστηκε ἀπὸ τὰ ἔχωρα πατάρια, ἀπὸ τὶς μορφές, κι ὁ πόλος τους γιὰ ἐπίδειξη κι ἐπιβολή μὲ θεατρικὲς παραστάσεις τοὺς ἔρριξε στὸ φορμαλισμό, στὴν πομπή, τὸ στόμφο. “Εφτιαξαν θέατρα μεγάλα, φανταχτερά, ἀσύμφωνα μὲ τὸ μικρό τους χώρο, σὰν τὸ

Κολοσσαῖο τῆς Ρώμης, καταστόλιστα μ' ἀσήκωτα βάρετα, κάθε λογῆς φιγούρες καὶ σχήματα κ' ὑφάσματα. Ἡ σκηνὴ τους, μεγαλόπρεπη σὰ μεγάλη σάλα παλατίου, καμαρωτὴ στοὰ μὲ πολλὰ μηχανικὰ μέσα, ὃντος μποροῦσαν ἄγγελοι ν' ἀνεβοκατεβαίνουν πετώντας, καὶ δὲ Ἰδιος ὁ Φαέθων μ' ὄλοκληρο τὸ "Ἀρμα τοῦ" Ἡλίου. Ἐκεῖ μπαίναν, χρεύοντας καὶ τραγουδώντας, τὰ πιὸ παράξενα, παραξενούτυμένα πρόσωπα ποὺ μποροῦσε νὰ δεῖ κανένας, ἀπ' τὴ Μυθολογία, ἀπὸ ἔωτικές χῶρες, μορφές ντυμένες μ' ὅτι φανταχτερὸ κ' ἔξωτικὸ μποροῦσαν νὰ σηκώσουν, φουντες, φτερά, λοφία, κέρατα, πού, ἐπὶ πλέον κρατοῦσαν πολλὰ σύμβολα καὶ πράματα μὲ "σημασία".

Αὐτὰ τὰ πρόσωπα δὲν τὰ "παιζάν" θεατρίνοι, παρὰ ἀρχόντοι καὶ παλατινοὶ κ' οἱ Ἰδιοι οἱ βασιλιάδες, ποὺ λές καὶ ὅλες τους οἱ ἔννοιες κ' οἱ φροντίδες ἥταν πᾶν νὰ ἔδειναν περισσότερα χρήματα γιὰ νὰ διασκεδάζαν τὴν ἀνάτη τους, δὲν δὲ βρισκόντουσαν στὰ μαχαίρια μὲ τοὺς γειτόνους τους καὶ πετσόκοβαν ἀμοιβαῖα κάμποσους ἀπ' τοὺς ἀρχόντους καὶ τοὺς βασάλους τους καὶ πιὸ πολλοὺς χωράτες καὶ δέντρο ἀπ' τὴν περιοχὴ τους. Ἀπὸ τὸ θέατρο αὐτὸ τῆς καλῆς τάξης, φαρμαλιστικὸ κ' ἔραστηχνικό, βγῆκε τὸ μπαλλέτο καὶ τὸ μελόδραμα, ἀλλὰ πολὺ λίγο ὠφελήθηκε τὸ ἀληθινὸ θέατρο, τὸ θέατρο ποὺ μᾶς παράδωσε ὁ Λόγιος καὶ τὸ πνεῦμα τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας. Τὴν Ἀναγέννηση τοῦ Θέατρου τὴν ἔφερε ἡ λαϊκὰ τέχνη, τὰ μυστήρια καὶ τὰ θαύματα, οἱ ἀλληλορίες καὶ μάλιστα ἡ ὄλοζάντανη τέχνη τοῦ σιναφιοῦ, ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε.

"Ἄρτε, στὰ Ιταλικά, Θὰ πεῖ τέχνη, ἐργασία, δουλειά, σινάφι. Ἀρτίστας, στὴ γλώσσα τοῦ Δάντη, πού γινεὶ ἡ ἔθνικὴ γλώσσα τῶν Ἰταλῶν, Θὰ πεῖ τεχνίτης, ἐργάτης. Ἀπ' αὐτὴ τὴ λέξη πικανότατα πήραν τὸ δημόσιο τους καὶ τὰ ρούσια "ἀρτέλι". Ἔνα ἀπὸ τὰ σινάφια αὐτά, ποὺ ἀλληλούποστρηγόντουσαν στὸ ἐμπόριο καὶ στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ποὺ ἐπήρεάζαν τὴν πολιτικὴν καὶ τὴν ἀσκοῦσαν κ' ἔβγαζαν καὶ τὴν κυβέρνηση σὲ πολλὲς αὐτόνομες κοινότητες, ἥταν καὶ τὸ σινάφι τῶν θεατρίνων. Ἀνθρώπων τῆς δουλειᾶς, ποὺ κρατοῦσαν ἀπὸ τοὺς μίμους, εἶχαν ἀναλάβεις μὲ τὴν τέχνη τους νὰ διασκεδάζουν τὸ παρουσιάζοντάς τους ζωτανούς τύπους ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ, σατιρίζοντας ἰδιαίτερα τὴν ἀνώτερη τάξη, ἀρχόντους καὶ παρακεντέδες. Ἡταν ἡ λαϊκὰ ὑγεία πού κανεὶ καθαριό.

Στὸ σημεῖο τοῦτο γονατίζουμε οἱ σκλαβόθερφοι ἔξητεμένοι "Ἐλληνες, ποὺ μὲ χίλιες λαχτάρες ξεφύγαμε ἀπ' τὰ νῦχια τῆς μαύρης τυραννίας, καὶ φύλούμε τὸ χῶμα τῆς λεύτερης γῆς, ποὺ δὲν τὴν πατάει κανένας χτηνάνθωπος σαρικοφόρος. Ἐδῶ, τὰ ὄνειρα γίνονται πραγματικότητα, ἐδῶ "ναι ἡ γῆ τῆς ἐπαγγελίας. Τὶ γίνεται στὴν πλατέα ποὺ μαζεύεται ὁ κόσμος; Τὶ σημαίνουν τὰ ταμπούρα κ' οἱ σάλπιγγες; Πῶς συντρέχουν ὅλοι μὲ τόπη λαχτάρα ποὺ ἡ μάνια σέρει τὸ παιδάκι τῆς ἀπὸ τὸ χέρι γιὰ νὰ προφτάσει; Τὶ είναι, λέει, Θέατρο; "Ε, νῦν ἀπολύοις τὸν δούλον σου δέσποτα! "Αν είναι νὰ δῶ Θέατρο, Θὰ πεῖ πῶς θὰ δῶ τὴν Ἰδια τὴν Ἐλευθερία.

'Ο κόσμος στριψώγνεται. Μὲ σκουντιές καὶ σπρωξιές πλησιάζουμε στὸ ψηλὸ πατάρι. Ἡ σκηνὴ είναι πλαισιωμένη μὲ χρωματιστὰ τελόρα ἀπ' τὰ πλάγια καὶ στὸ βάθος ἔχει ριχτές κουρτίνες μὲ δέντρα πάνω ζωγραφισμένα· φανερὸ πώς παρασταίνουν δάσος. 'Ο κόσμος έσπασε σὲ τρανταχτά γέλια. Πάνω στὴ σκηνή, λέει ἔνας γέρο μπαμπαλής, ψηλέας, ζερακιανός, μ' ἀδύνατα πόδια, ποὺ φαίνονται πιὸ ἀδύνατα γιατὶ ἡ βράκα του είναι φαρδειὰ σάν ἔταις κόσμος γιὰ τὶς ζωριμένες του ἄτες. 'Ο κοκκινάρχης γέρος φορειὰ μάσκα μὲ μύτη μακριὰ καὶ γυαλιά. Είναι δὲ Πανταλόνες, δὲ γέρο-καρμίρες, ποὺ κλαίγεται γιὰ τὴν ἀκρίβεια τοῦ βίου καὶ θέλει νὰ κάνει τὸν κόσμο νὰ πιστέψει πώς πάει, καταστράφηκε, γιατὶ ἔδωσε ἔνα δλάκερο μονόλεφτο γιὰ καρότα καὶ ἔμανάβιστα τοῦ 'δωσε μόνο δυὸς καρότα. 'Ο κόσμος γελάει γιὰ τὴν τσιγκουνιά του γέρου, γελάει μὲ τὴν τέχνη του θεατρίνου ποὺ τὸν παρασταίνει πολὺ πετυχεύμενα καὶ μὲ τὴ Ἰδια τ' ἀστεῖα ποὺ λέει. 'Ο λόγος του γυρίζει δόλενά στὸ ἔνο μονόλεφτο ποὺ 'δωσε καὶ πῆρε δύο καρότα, οὔτε κάντρια, λέει, φτάνοντας στὸ χοντροστεῖο γιὰ τὸ τρίτο καρότο, πώς τάχα αὐτὸ τὸ 'Θελε γιὰ τὴ γριά του ... Στὸν κόσμο ἀρέσουν τὸ πονηρὸ κ' ἔχει εύκολο τὸ γέλιο.

Δὲν ἔχει ἀκόμα στραγγίζει τὸ τελευταῖο τρανταχτὸ γέλιο, κι ἀπ' τὴν ἀλλή μεριὰ μπαίνει ἔνας ἀλλος γέρος. Φοράει ράσο, τὸ φρέρεμα τοῦ σοφοῦ, καὶ μάσκα μὲ δύο ζευγάρια γυαλιά στὴ μύτη του. Είναι δὲ ντοττόρε, δὲ γιατρός, πρόσωπο ποὺ παρουσιάζεται καὶ στὸ ἀληγνικὸ καρναβάλι. Μιλάει κι αὐτὸς στὸ Κουνό χωρὶς ν' ἀντιληφτεῖ τὸν ἀλλον καὶ μὲ γλώσσα γραμματιζούμενη, ἀνακατεμένη μὲ λατινικά, κατηγοράει τὸν ἀρχόντο, τὸν πρίτιπα, ποὺ τὸν κακομεταχειρίζεται, αὐτόν, σοφὸ ἀνθρώπο, δὲν μπορεῖ



Μιὰ εἰκόνα ἀπὸ τὸ ἀνέβασμα ἔργου καὶ τὸ παίξιμο ἥθοποιῶν τῆς Κομμέντια, γνώσια στὰ 1577. Πρόκειται, μᾶλλον, γιὰ τὸ περίφημο θίασο τῶν "Gelosi", ἐνισχυμένο μὲ γάλλους ἥθοποιῶν φάρσας. Ὁ Ἀρλεκίνος — μὲ τὰ ἔντονο πόδαρα — προσπαθεῖ νὰ κλέψει ἑνα φιλὶ ἀπ' τὴ Ντόνα Κοορέλια, ἀντὶ νὰ τῆς δώσει τὰ πασόνια τῆς, ἐνῷ ὁ ἐρωτευμένος Πανταλόνε πειμένει ν' ἀγκαλιάσει τὴν ἐκλεκτὴ του. (Γκραφούρα, Βασιλικὴ Βιβλιοθήκη Στοκχόλμης)

νὰ τοῦ βγάλει χρυσάφι ἀπὸ τὸ χῆμα καὶ νὰ τοῦ φτιάξει κ' ἔνα ματζούνι ποὺ νὰ τὸν ξανανιώσει. Οἱ δυὸ τύποι, πέφτουν ὁ ἔνας πάνω στὸν ἄλλο, ἀναγνωρίζονται, τσακώνονται, τέλος τὰ φτιάνουν κι ἀποφασίζουν νὰ πάνε μαζὶ νὰ ἐπισκεφτοῦν ἔνα νεόπλουτο ἀρχοντοχωριάτη ποὺ "χει πολλὰ χτηνάτα καὶ τυνύεται φανταχτερὰ καὶ θειές νὰ πιάσει σχέσεις μὲ ὑψηλὰ πρόσωπα. Στὴν παρέα τους ἔρχεται κ' ἔνας "στρατιωτικὸς" φουσκωμένος, μεγαλόστομος, παλληκαράς, δὲ καπετάριος. Τὸν παίρνουν κι αὐτὸν γιὰ νὰ πάνε στὸν ἀρχοντοχωριάτη νὰ τοῦ προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες τους.

Τὸ ἔργο ποὺ παίζουν είναι νούτικο, δηλαδή, τὸ θέμα τὸ φτιάνουν τῷρα ἀπὸ τὸ νοῦ τους οἱ θησοποιοὶ ποὺ παίζουν. Τὸ μόνο ποὺ ζέρουν είναι μιὰ ἀπλούστα ύπόθεση ποὺ τὴν είδαν γραμμένη στὸ "δρότινο", ὅπου μὲ δύο λόγια γράφει τὸν τίτλο τοῦ ἔργου ποὺ θὰ παίζουν κ' οἱ θησοποιοὶ ζέρουν ἀπόδοσην κι ἀνακατωτὰ τὶς ἔχουν νὰ κάνουν. Φτάνει νὰ προφτάσουν νὰ φορέσουν τὴ μάσκα τους μὲ τὴ μύτη ἢ τὸ μούσι, ν' ἀρπάξουν κι μιὰ μανδύα ἢ μπέρτα, ἢ νὰ κατεβάσουν τὸ πλατύγυρο καπέλο τους ὃς τὰ φρύδια, ἢ παίζουν ραδιούργο, καὶ νὰ βγοῦν στὴ σκηνή. Ἀπὸ τοῦ καὶ πέρα στὰ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐτοὶ είναι ἀριστοτεχνεῖς δὲ καθένας τους, μάστορες εἰδίκευμένος στὸ μέρος του, ἔχει γίνει ἔνα μὲ τὸν τύπο ποὺ παρασταίνει, ἀφοῦ ὁ καὶ ζέρει ἀκόμη μὲ τὸ κοστούμι τοῦ γαρακτήρα ποὺ παίζει, μόνο χωρὶς νὰ φοράει τὴ μάσκα ποὺ συμπληρώνει τὸ φτιασθόμα του. Τὴν ἔχει ὅμως κρεμασμένη ἀπ' τὸ μπράτσο του γιὰ καλὸ - κακό. Πρέπει βγῆσαι στὴ σκηνὴ θέλαια θέλαια. Αὗτοι είναι τόσο μαστόροι στὴ δουλειά τους, ποὺ μποροῦν ὅρες νὰ κοινωνιάζουν μὲ τὸ Κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ καὶ νὰ τὸ κάνουν νὰ γελάει κι μὲ τὸ ἄλλα πρόσωπα ποὺ παρουσιάζονται νὰ πλέκουν τὴ δράση σίγουρα καὶ δημιουργικά, μὲ πρωτοβουλία καὶ τέχνη, γιατὶ ὅλοι αὐ

καρναβάλια, καθώς και τις τυπικές φεγγούρες του Καραγκιόζη, τὸν Πασά, τὸν παλληκαρά, τὸ μπουφο, τὸ χωριάτη, τὸν δύμορφονιό, τὸ ραδιούργο κατ. "Ομως, έχουν πολλά κοινά και μὲ τὰ τυπικά πρόσωπα τοῦ παλιοῦ κινέζικου θέατρου, ποὺ φανερώνει τοὺς κοινοὺς δρόμους ποὺ πορεύεται τὸ λαϊκὸ πνεῦμα. Οἱ χαρακτῆρες αὐτοὶ θυμίζουν ἀκόμα τοὺς χαρακτῆρες — τύπους τῆς ἑπεσμένης πιὰ Ἀρχαίων κωμῳδίας καὶ μάλιστα τοὺς μέλιους. 'Ο ἄρχοντας ὁ ἑπεσμένος, ὁ ἑπεσμένος ἵπποτης, ὁ ἔξυντος δοῦλος, ὁ σχολαστικὸς δάσκαλος, ὁ θρήσκιος ἀπατεώνας, ὁ τσαρλατάνης γιατρός, ὁ ζηλιάρχης γέρος σύζυγος, ὁ σκανταλιάρας νεαρὴ γυναῖκα του καὶ πολλές παραλλαγές ἀπ' αὐτοὺς τοὺς τύπους παρουσιάζονται ἀριστοτεχνικὰ σουλούπωμένοι καὶ τὰ ὀνόματά τους ἔμειναν πιὰ στὴν ιστορία καὶ στὴ φιλολογία τὴν θεατρικὴ καὶ στὰ μυθιστορήματα καὶ στὰ ποιήματα. 'Ο Πανταλόνες, ὁ Ντοττόρες, ὁ Καπιτάνος καὶ οἱ διάφοροι Ζάνι, δηλαδή ὑπηρέτες, ὁ Ἀρλεκίνος, ὁ Πουλτσινέλλας, ὁ Σκαραμούτσιος, ὁ Μπριγκέλλας, ὁ Ταρταλλίας, ὁ Κοβιέλος, ὁ Φινελίνος, ὁ Πεντρολίνος, ὁ Τρουφαλντίνος, ὁ Πιερότος, ὁ Κολομπίνα καὶ ἄλλοι. 'Ο Πάντες ὁ Ἀγγλός, ὁ Γκινιδλ καὶ ὁ Ποιτισινέλ οἱ Γάλλοι, ὁ Χάνσβουρστ ὁ Γερμανός, ὁ Πετρουσκας ὁ Ρῶσος, καὶ ἄλλοι ἀλλοεθνεῖς εἶναι ἀπόγονοι τους.

"Ἐργα γραμμένα δὲν ἀπόμειναν, γιατὶ δὲν ὑπαρχαν. Τὰ διάφορα αὐτὰ πρόσωπα ἔπλεκαν πάνω στὴ σκηνὴ μιὰ φανταστικὴ κωμικοτραγικὴ ιστορία, δχι αὐθαίρετη, οὔτε ἀσύνταξτη, μόνο ἀπλοίκια καὶ ρομαντική, μὲ μάγους καὶ δαιμόνια, μὲ ἀρχόντους καὶ δούλους, μὲ βοσκούς καὶ βοσκοπούλες, μὲ ἐρωτικὰ τεγχάσματα καὶ φάρσες, καὶ μὲ κύρια συστατικά τὰ σπουδαῖα στοιχεῖα τῆς δραματικῆς τέχνης: τὸ ξάφνιασμα, τὸ φόβο, τὴ συμπόνια, τὴν εἰρωνεία, τὴν ἀναγνώριση καὶ γενικὰ τὸν ἄγνων μὲ συναισθηματικὲς καὶ πνευματικὲς ἀντιθέσεις. 'Η ἀριὰ καὶ ἀνάβαθμη "ὑπόθεση" πλέκεται πάνω στὴ σκηνὴν πρόχειρα ἀπὸ τοὺς διάφορους αὐτοὺς τύπους ποὺ 'ναι ἀπὸ τὸ φτιάσμα τους κωμικοί, γιατὶ ἔξευτελίουν τὶς "ἀνωτερότητες".

Τὸ θέατρο αὐτό, ζωντανὴ καὶ γνήσια μορφή, βγαλμένη ἀπὸ τὸ λαὸ μὲ τὴ συμπαράσταση καὶ συνεργασία του, δὲν ἔκφραζε μόνο τὴν ἀντίθεση στὸ ἀρχοντολόι καὶ στὴ λόγια κωμῳδία ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ δημιουργήσουν οἱ κύκλοι τῶν ἀρχόντων, παρὰ καὶ τὸ νέον, ζωηρό, ἐρευνητικὸ καὶ δημιουργικὸ πνεῦμα, τὸ Δημοκρατικὸ Λόγο ποὺ ἔναντινόταν. Γ' αὐτὸ οἱ θίασοι αὐτοὶ δὲν ἔργησαν νὰ ἐπιβληθοῦν σ' ὅλη τὴν Ιταλία, νὰ περά-

σουν τὰ σύνορα καὶ νὰ κάνουν θριαμβευτικές περιοδεῖες στὶς χῶρες τῆς Εὐρώπης, δίνοντας τὴν ὥθηση καὶ σ' αὐτὲς γιὰ νέες θεατρικές δημιουργίες. "Ετσι, ή Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε πέρασε ἀπ' τὴ Γαλλία στὴ Γερμανία, τὴν Ἰσπανία καὶ τὴν Ἀγγλία, ξεσηκώνοντας παντοῦ ἐνδικφέρον καὶ προσπάθειες γιὰ θεατρικὴ δημιουργία, διόπου, ἀκολουθώντας τὴ μοίρα τῶν ἔγκοσμιων, σιγὰ-σιγὰ ξέπεσε, ἔγινε φορμαλιστικὴ καὶ τέλος, ἀδιάφορη, πήρε τὴ θέση ποὺ παίρνουν ὅλα τὰ παλιὰ πράματα, φυτοζωώντας παράμερα εἴτε ρεύοντας στὰ μουσεῖα. Κιόλας, στὰ μέσα τοῦ Δέκατου "Εβδομού αἰώνα ἄρχισε κ' ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ν' ἀριστοκρατικόφερονει καὶ νὰ ἔπεφτει, κάνοντας τόπο στὸ Θέατρο, ποὺ βγήκε ἀπὸ τὰ σπλάγχνα τῆς.

Τὴν ἐπίδραση τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε καὶ τὰ χνάρια τῆς τὰ βλέποντας στοὺς μεγάλους δραματικοὺς ποιητές τῆς Ἀναγέννησης, στὴν Ἰσπανία στὸ Λόπε ντε Βέγα καὶ στὸν Καλυτερὸν καὶ μάλιστα στὴν Ἀγγλία στὸ μεγαλύτερο ποιητὴ τῶν νέων χρόνων τὸν Σαΐξπηρ. "Ο Σαΐξπηρ, ποὺ στάθηκε μαθητὴς ὅλων τῶν καιρῶν του, ἀφομοίωσε πολλὰ δραματικά τεχνικά στοιχεῖα ἀπὸ τοὺς παλαιοὺς Ρωμαίους δασκάλους, μιμητὲς τῶν Ἐλλήνων, τὸν Τερέντιο, τὸν Πλαῦτο καὶ τὸ Σενέκα, καὶ πήρε μαθήματα ἀπὸ τὰ μεσαιωνικά μυστήρια καὶ θύματα. "Αλλ' ὁ καλύτερος δάσκαλος τοῦ Σαΐξπηρ στάθηκε ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Τὸ νεανικό του ἔργο "Ἀγαπής Ἀγώρας" εἶναι πάνω στ' ἀχνάρια τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, ποὺ ἡ μεγαλορύθμια τοῦ Σαΐξπηρ τὸ 'καμε μιὰ ἔξοχη χαριτωμένη ζωηρὴ κωμῳδία, ὅπου δὲν παραλείπει ἀκόμα καὶ τὶς "μάσκες" ποὺ συνήθιζαν στὰ παλάτια. Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε θυμίζουν κ' οἱ ἔξοχες κωμῳδίες του, οἱ ωραιότερες κωμῳδίες πού 'χει τὸ παγκόσμιο θέατρο, η "Δωδέκατη Νύχτα", καὶ τὸ "Οπως Ἀγαπᾶτε", ὅπου κι ὀνομαστικὰ ἀναφέρει τὸν Πανταλόνε.

"Η Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἐπήρεσε σημαντικά καὶ τὸ μεγάλο ποιητὴ τῆς Γαλλίας τὸ Μολλιέρο καθὼς καὶ τοὺς Ιταλούς, τὸν Γκολτόνι καὶ τὸν Γκότον, ποὺ τὸ ἔργο του "Τουρφαντό", καθαρὴ μίμηση τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε τὸ 'παιξέ τὸ ρούσικο θέατρο τὸν περασμένο χειμώνα στὴν Ἀθήνα. "Η ἐπίδραση τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἔφτασε κι ὅς τὴν Κρήτη, πρὶν ἀκόμα καταχτηθεῖ ἀπ' τὸν Τούρκο καὶ στὰ Ιόνια νησιά κ' εἶναι φανερή στὶς κωμῳδίες τοῦ Κρητικοῦ θέατρου.

ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ

Θέατρο - μαγαζί! Τοεῖς ήθοποιοί φάρσας — ὁ Πουλτσινέλλα, ὁ Μπριγκαντίνο κι ὁ τυφλός. "Η αδτοσχέδια παράστασή τους ἀποβλέπει νὰ τραβήξει πελατεία γιὰ τὸ φάρμακο "Ορβιετάν". Γκραβούρα τῆς ἐποχῆς Λουδοβίκου ΙΙου (1610 - 1643)





CONTRATTI ROTTI

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

"Οποιος θά 'θελε νά δει τό θέμα που χρησιμεύει γιά δδηγός σ' αύτούς τους υπέροχους θεατρίνους, τοποθετημένο κοντά σ' ένα μικρό φῶς γιά πιο μεγάλη ευκολία του θιάσου και γραμμένο όλοκληρο σ' ένα μικρό φύλλο χαρτί, θά νιώσει κατάπληξη και θαυμασμό άκούγοντας δέκα - δώδεκα πρόσωπα νά κρατάνε σ' εύθυμια ένα Κοινὸν τρεῖς όλακαιρες ώρες και νά φτάνουν μ' ἐπιτυχία ίσαμε τό τέλος του έργου που συνοπτικά τους είναι δοσμένο.

Γιά νά 'χει ό άναγνώστης ένα δείγμα τού δδηγού αύτού, που είν' ἀρκετός γιά τους αύτοσχεδιάζοντες θεατρίνους μας, θά μεταφέρω έδω θέμα που διάβασα στό φῶς μιᾶς μικρῆς λάμπας θεάτρου, χωρίς νά προστέσω ή ν' ἀφαιρέσω οὔτε λέξη. Πρόκειται γιά τό θέμα τής κωμῳδίας "Contratti rotti" ("Συμφωνίες που ἀθετήθηκαν") που κάθε χρόνο τή βλέπουμε πολλές φορές και πάντα μ' εὐχαρίστηση.

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ : ΛΙΒΟΡΝΟ

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, μπαίνει στή σκηνή κοιτάζοντας γύρω και μὴ βλέποντας κανένα, φωνάζει.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ (κάνει τό φοβισμένο), μπαίνει.

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

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ, συστήνεται και τοῦ λέει πώς χρειάζονται βοήθεια.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, συγκινεῖται και τοῦ υπόσχεται νά τὸν βοηθήσει.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ, λέει (μὲ υπονοούμενα) πώς οἱ δανειστές του ζητοῦν νά τους πληρώσει, προπάντων ό Τρουφαλδίνος, και πώς σήμερα λήγει ἡ προθεσμία κ.λ.π.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, τὸν καθησυχάζει.

Τή στιγμὴ αὐτή:

ΤΡΟΥΦΑΛΔΙΝΟΣ (σκηνὴ ἀπαιτήσεως νά πληρωθεῖ).

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, βρίσκει έναν τρόπο νά τὸν ἔξαποστείλει.

ΠΑΝΤΑΛΟΝΕ και **ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ** μπαίνουν.

Τή στιγμὴ αὐτή:

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, στὸ παράθυρο, ἀκούει.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, τὸ παίρνει εἰδηση. Παίζει τή σκηνὴ όπου γίνεται λόγος γιά πλούτη, μὲ τὸν Πανταλόνε.

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, ἔρχεται στὸ δρόμο. Παίζει τή σκηνὴ τῆς ἐλεημοσύνης μὲ τὸν Πανταλόνε. Στὸ τέλος, συμφωνᾶνε νά παντρέψουν τὴν κόρη τοῦ Ταρτάλια μὲ τὸ γιὸ τοῦ Πανταλόνε.

Τή στιγμὴ αὐτή:

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, λέει πώς θέλει τὰ λεφτά του.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, προσποιεῖται πώς ό Πανταλόνε τοῦ τὰ δίνει. Ἀφοῦ τὸ κάνει αὐτὸ τρεῖς φορὲς, βγαίνουν ὄλοι.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, μιλᾶ γιὰ τὴν ἀγάπη ποὺ νιώθει γιά τή Ροζάουρα και γιὰ τὴν πεῖνα ποὺ τὸν βασανίζει. Χτυπᾷ τὴν πόρτα.

ΡΟΖΑΟΥΡΑ, ἀκούει ὅσα λέει γιὰ τὴν ἀγάπη του, θέλει νά τὸν δοκιμάσει, τοῦ ζητάει ένα δῶρο.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, λέει πώς δὲν είναι ἡ κατάλληλη στιγμὴ τώρα, και πώς δὲν ἔχει τὰ μέσα γιά νά τῆς κάνει δῶρο.

ΡΟΖΑΟΥΡΑ, τοῦ λέει νά περιμένει. Θὰ τοῦ κάνει ἐκείνη δῶρο και βγαίνει.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, μένει.

Τή στιγμὴ αὐτή:

ΣΜΕΡΑΛΑΝΤΙΝΑ, μ' ένα πανέρι, τὸ δίνει στὸν Φλορίντο και βγαίνει.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, μένει.

ΜΠΡΙΓΚΕΛΛΑ, ἀκούσει πώς ή Ροζάουρα τοῦ δωσε τὸ πανέρι, τὸ κλέβει και τὸ βάζει στὰ πόδια.

ΦΛΟΡΙΝΤΟ, τρέχει ἀπὸ πίσω του.

ΛΕΑΝΤΡΟ, μιλᾶ γιὰ τὴν ἀγάπη ποὺ νιώθει γιά τή Ροζάουρα. Θέλει νά ξεγελάσει τὸν Πανταλόνε.

Τή στιγμὴ αὐτή:

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, βγαίνει μιλώντας μόνος του γιά τὰ μεγάλα πλούτη τοῦ Πανταλόνε.

ΛΕΑΝΤΡΟ, τοῦ ζητάει τὴν κόρη του.

ΤΑΡΤΑΛΙΑ, λέει πώς τὴν ἀρραβώνιασε μὲ τὸ γιὸ τοῦ Πανταλόνε.

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

*

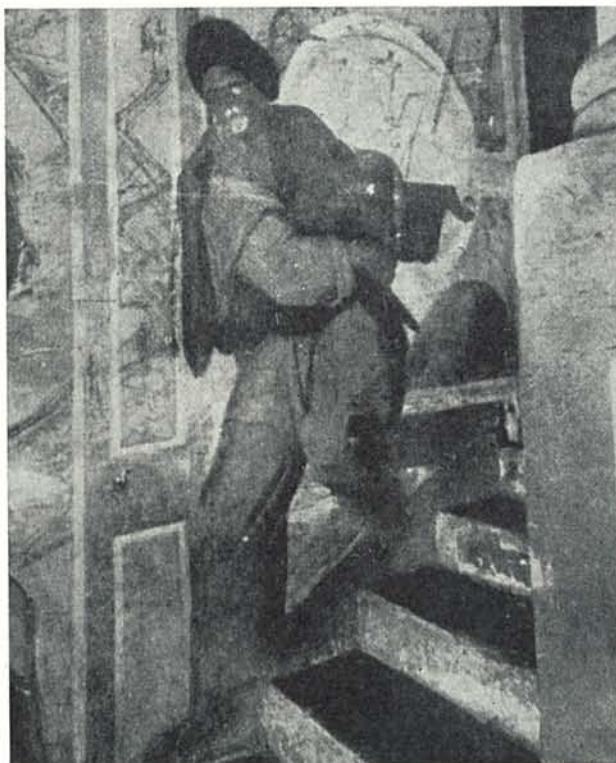
'Απ' αὐτὸ τὸ φύλλο, κατά γράμμα, βγαίνει ἡ κωμῳδία "Contratti rotti" κι ἀπὸ ἄλλες τετρακόσιες και πάνω φόρμουλες, τὸ ίδιο λακωνικές, βγαίνουν οἱ κωμῳδίες μας dell' arte... Θ' ἀπαιτοῦσε πάρα πολὺ χρόνο ἡ ἀπαριθμητη τῶν τετρακοσίων και πάνω θεμάτων ποὺ οἱ σκηνές κι ο διάλογός τους ἀνανεώνονται ἀδιάκοπα. Οἱ ἀριστοτέχνες ήθοποιοί, ποὺ διαδέχονται τους ἀριστοτέχνες ήθοποιούς ποὺ πεθαίνουν, είναι ίκανοι νά δίνουν αιώνια νέα δψη σ' αὐτά τὰ θέματα.

CARLO GOZZI



COMMEDIA ΣΕ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΤΟΥ 1563

Μιά έκπληκτική σειρά τοιχογραφιών μὲ πρόσωπα τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, βρέθηκε στὸν πύργο τῶν Δουκῶν τῆς Βαναρίας, ποὺ βρίσκεται στὸ Τράουσνιτς, ἔξω ἀπ' τὸ Μόναχο. Σύμφωνα μ' ἀνακοίνωση τοῦ γερμανοῦ δόκτορα Χάνς Τόμα, εἶναι ἔργο τοῦ Ἰταλοῦ ζωγράφου Ἀλεσάντρο Σκάλτσι, ἐκτελεσμένο μετά τὸ 1563. Μιὰ ἀπόδειξη γιὰ τὴν τεράστια ἀπήχηση ποὺ είχε ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε.



ΠΑΡΑΣΤΑΣΙΣ ΕΝ ΕΤΕΙ 1568

Η ΠΑΛΑΙΟΤΕΡΗ ΠΕΡΙΓΡΑΦΗ ΚΟΜΜΕΝΤΙΑΣ

“Ο συνθέτης τοῦ XVI αιώνα Μάσσιμο Τρογιάνο μᾶς ἀφῆσε τὴν περιγραφὴν μᾶς ἀντοχέδιας παράστασης πού ‘δωσαν ἐδαστέχνες στὴν Αὐλὴ τῆς Βαναούλας στὰ 1568. Εἶναι η παλαιότερη λεπτομερειακή περιγραφὴ παράστασης all’improvviso ποὺ διασώζεται. Δημοσιεύεται ὀλόκληρη ἀτ’ τὸ βιβλίο “Massimo Trojano da Napoli: Discorsi dell’trionfi, giostre, apparati e delle cose più notabilissime nelle suntuosissime nozze dell’Illustrissimo et Eccellenissimo signor Duca Guglielmo... nell’anno, 1568”, Μόναχο 1568”.

Τὸ βράδυ παρακολουθήσωμε μίαν αὐτοσχέδια κωμῳδία, κατὰ πώς παιζουν στὴν Ἰταλίᾳ⁽¹⁾, παρουσία δὲν τῶν κυριῶν τῆς Αὐλῆς. Οἱ πιὸ πολλές, δὲν καταλάβαιναν τὴ γλώσσα, δημοφορία ὁ μεσσέρις Ὁρλάντο Λάσσο⁽²⁾, στὸ ρόλο τοῦ βενετσιάνου Μανιφίκο⁽³⁾ κι ὁ Τζάννι του ἔπαιξεν τόσο δημοφρα καὶ διασκεδαστικά, ποὺ μᾶς φύγαν δόλονῶν τὰ σαγόνια ἀπ' τὸ γέλιο.

MAPINIO: Θά χάτε την καλωσύνη νά μοῦ διηγηθείτε την ύπόθεση της κωμωδίας.

ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ : Την παραμονή τῆς παράστασης, ἡ γαληνοτάτη του Ὑψηλότης, ὁ Δούκας Γουλιελμος τῆς Βαυαρίας, δρέχτηκε ν' ἀκούσει, τὴν ἄλλη μέρα τὸ βράδυ, κωμῳδίαν. «Ἐκάλεσε, λοιπόν, τὸν μεστέρη Ὁρλάντο Λάσσο, τοῦ ὅποιου τὴν ἱκανότητα περὶ τὰ πάντα ἐγγώριζε καὶ τὸν παρακάλεσε θερμά νά φροντίσει σχετικά. Κι αὐτός, μὴ ἐπιθυμῶντας ν' ἀρνηθεῖ τὸ παραμικρὸ στὸν καλὸ του ἀφέντη, τὸ συζήτησε καὶ μὲ τὸν Μάστιμο Τρογιάνο καὶ σοφίστηκε μιὰ πολὺ διασκεδαστικὴ ὑπόθεση. Κ' οἱ δύο τους φιτιάζαν καὶ τὰ λόγια⁽¹⁾. Στὴν πρώτη πράξη, Βγῆκε, καὶ ἀπάγγειλε τὸν πρόλογο ἔναρχωρικός ἀπὸ τὴν Κάβα⁽²⁾, τόσο κωμικά ντυμένος, ποὺ ἦταν θαρρεῖς, ἡ προσωποποίηση τοῦ γέλιου.

MAPINIO: Πεῖτε μου πόσα πρόσωπα είχε τὸ ἔργο;

ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ : Δέκα κ' ή κωμῳδία πράξεις τρεῖς.
ΜΑΡΙΝΙΟ : Οὐά, ίσων δύο καιστικά δυνδιαφέρον γὰρ μῆς λέγαται.

MAPINIO: Θά 'ταν ἔξαιρετικά ενδιαφέρον να μας λεγατε τά ὄνοματα δύων αὐτῶν που ἔλαβαν μέρος.

ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ : Ο ἄξιότυπος μεσσέρ *Όρλαντο* ντι Λασσόνας
ἔπαιξε τὸ ρόλο τοῦ Μανιφίκου, τοῦ μεσσέρ Πανταλόνε ντι
Μπιζονίού. Ο μεσσέρ Τζιοβάννι Μπατίστα Σκολάρι, ἀπό
τὸ Τρέντο, ᔝπαιξε τὸν Τζάννι. Ο Μάστιμο Τρογιάνο ᔝπαιξε
τρεῖς ρόλους: τὸν Πρόλογο, μὲ τὴ μορφὴ ἀγαθιάρη χωρι-
κοῦ, τὸν ἐρωτευμένο Πολίντορο καὶ τὸν ζηλιάρη ἀπὸ ἐρωτε-
ιστανό, δύνοματι ντὸν Ντιέγκο ντι Μεντόζα. Υπηρέτης τοῦ
Πολίντορο ἦταν ὁ ντὸν Κάρλο Λιβιτζάνο. Υπηρέτης τοῦ δι-
σπανού ἦταν ὁ Τζόρτζιο Ντόρι, ἀπὸ τὸ Τρέντο. Ο μαρκή-
σιος ντι Μαλασπίνα ᔝπαιξε τὴν ἑταίρα Καμίλλη, πού 'να
ἐρωτευμένη μὲ τὸν Πολίντορο. Υπηρέτρια τῆς ἦταν ὁ *'Ερ-
κούλε Τέρτσο* καὶ ὑπηρέτης — κάποιος γάλλος. Πού λέγαμε
λοιπόν, γιὰ τὴν κωμῳδίαν — ἀφοῦ εἰτώθηκε ὁ πρόλογος, οἱ
μεσσέρ *Όρλάντο* μάς παρουσίασε ἔνα χαριτωμένα μαδρί-
γάλιο, ποὺ τὸ τραγούδησαν πέντε τραγουδιστές. Στὸ ἀνάμε-
ταξιν, ὁ Μάστιμο, ποὺ 'χε παραστήσει τὸ χωρικό, γύθηκε
τὰ χωριάτικα ροδάχα του καὶ ντύθηκε στὰ κόκκινα μὲ βελούδο.

με φαρδιά χρυσά γαλόνια, ἐπάνω και κάτω, και καπέλο ἀπό μαύρο βελούδο, ντουμπλαρισμένο περίφημα μὲ γούνα. Βγῆκε μὲ συνοδεία τὸν ὑπῆρχτη του. Εὐχάριστης την τόχη του^κ είπε πώς είναι ὑπερήφανος ποὺ ζῇ στὴ χώρα δόπου βασιλείου ὁ ἔρωτας, ἡ ἀφόνια^κ η χαρά. «Ομως, πάνω στὴν ὄψη, βγῆκε ἔνας γάλλος — δ ὑπῆρχτης τοῦ ἀδελφοῦ του Φαμπρίτσιο. Ἐρχόταν ἀπὸ τὸ χωρὶο μὲ γράμμα ποὺ χε πολὺ ἀσχηματικά μαντάτα. Ο Πολίντορο διάβασε δυνατὰ τὸ γράμμα, ἀναστέναξε βαριά, πρόσταξε νὰ βράχανουν τὴν Καμίλλη, τὴν ἀνιστόρησε τὸ λόγο ποὺ τὸν ἀναγκάζει νὰ φύγει, τὶ φίλησε, τὴν ἀποχαιρέτησε^κ ἔφυγε. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τῆς σκηνῆς βγῆκε δ μεσσέρ «Ορλάντο, ντυμένος σὰν Μανίφικο : μὲ κόκκινη ἀτλαζένια καμιζόλα, κόκκινα βενετσιάνικα τσουράπια, μαύρο μανδύα, ὃς τὶς φτέρνες και φορώντας μάσκα, ποὺ νὰ τὴν ἔβιλεται μονάχα γελούντες. Κρατούσε λαγούντο στὸ χέρι του, ἔπαιξε και τραγουδούσε :

Περπατῶ σ' αὐτὸν τὸ δρόμον
καὶ βαρυγκομοστενάζω !

Τὸ τραγούδησε δυὸ φορές, παράτησε τὸ λαγοδτο κι ἄρχισε νὰ κλαιγεται γιὰ τὴν ἀγάπη του, λέγοντας : “Ω καῦμένε Πανταλόνε, ποὺ δὲ δύνασαι νὰ περάσεις ἀπ’ αὐτὸ τὸ δρόμο, δίχος νὰ τραντάξεις τὸν ἄερα ἀπὸ τοὺς ἀναστεναγμούς και νὰ ποτίσεις τὴ γῆ μὲ δάκρυα !” Ολοὶ ἔκειραδίζονταν μὲ τὴν ψυχή τους κι ὅσο βρισκόταν ὁ Πανταλόνε πάνω στὴ σκηνή, ἄκουγες δὴ τὴν ὥρα νὰ ἔσπουν γέλια και προπάντων, φιλτατέ μου Μαρίνιο, σταν ὁ Πανταλόνε, ἀφοῦ μίλησε ὁ Ἰδιος μὲ τὴν Καμίλλη, ἀνταμώθηκε μὲ τὸν Τζάννι, ποὺ χε κάμποσα χρόνια νὰ δεῖ τὸν Πανταλόνε του και καθὼς σουλαρέψεις, σκόνταψε μὲ φόρα ἐπάνω του. Στὴν ἀρχὴ πιάσαν τὸν καυγά, μετά γνώρισε ὃ ἔνας τὸν ἄλλον κι ὁ Τζάννι, τρελλὸς ἀπὸ χαρὰ φορτώθηκε τὸ ἀφεντικό του στὶς πλάτες του και τὸν γύριζε σβούρα ὥσπου τοῦ κόπτηκε ἡ ἀνάσα. Μετά, τὸ ἴδιο τοῦ ἔκανε κι ὁ Πανταλόνε. Στὸ τέλος βρέθηκαν κ’ οἱ δυὸ στὴ γῆ. Σηκωθήκαν κ’ ἔπιασαν κουβέντα, γιὰ τὸ ‘να, γιὰ τ’ ἄλλο, — δηπου δ τζάννιν ράτησε τί γίνεται ἡ παλιά κυρά του, ἡ γυναίκα τοῦ Πανταλόνε και πήρε ἀπόκριση πώς, πάει πέθανε. Πιάσανε κ’ οἱ δυὸ τὸ μοιρόλοι κι οὐρλιάζανε σάν τοὺς λύκους κι ὁ Τζάννι ἔχουν μαρού δάκρυ, ποὺ υμούταν κάτι μακαρονάδες και κάτι σάλτσες, ποὺ τὸν φίλευν ἡ κυρά του. ‘Αφοῦ κλάψανε, ἔανάβρανε τὰ κέφια τους και τὰ ἀφεντικό ἀνάθεσε στὸν ὑπρέπη του νὰ πάει κάτι κότες στὴν πολυαγαπημένη του Καμίλλη. ‘Ο Τζάννι τοῦ τάξει πώς θὰ τῆς πεῖ καλά λόγια, και κάνει μετὰ τὸ ἀνάτοδο. ‘Ο Πανταλόνε ἔφυγε ἀπὸ τὴ σκηνή κι ὁ Τζάννι ζυγώνει φοβισμένα τὸ σπίτι τῆς Καμίλλης. ‘Η Καμίλλη ἐρωτεύθηκε τὸ Τζάννι (και δέν είναι ν’ ἀπορεῖ κανεῖς : τὸ ‘χουν οἱ γυναίκες ν’ ἀφήνουν τὰ καλὸ και νὰ καταπιάνονται μὲ τὸ χειρότερο) ! και τὸν προσκαλεῖ νὰ μπεῖ στὸ σπίτι. Σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὑπῆρχε μουσική, ποὺ τὴν ἐκτέλεσαν πέντε “ βιόλες - ντά - γκάμπα ” κι ἄλλες τόσες φωνές. Πείτε μου κ’ έσεις : ήταν νὴ δὲν ήταν ἀστέια αὐτῆς η πράξη ; ‘Εγώ, πάιρων ὄρκο στὸ θεό, δσες κωμῳδίες κι ἀνέγω δεῖ, ποτέ μου δὲ γέλασα τόσο μὲ τὴν καρδιά μου.

MARINIO: Πραγματικά, θά ταν πολύ άστειο και διασκεδαστικό. Διηγηθείτε μου παρακάτω, μ' ένδιαιφέρει πάρα πολύ

ΦΟΡΤΟΥΝΙΟ: Στή δεύτερη πράξη, βγαίνει ό Πανταλόνε, ἀπόρωντας πού ἄργει τόσο πολὺ ό Τζάννι νά τού φέρει ἀπό κριση. Στό ἀναμεταξύ ἔρχεται ό Τζάννι και φέρνει γράμμα τῆς Καμίλλης, δύον γράφει πάσι, ἀν ό Πανταλόνε ἐπιθυμεῖ τὴν ἄγυπτη της, πρέπει νά φορέσει τὸ κοστούμι που θά τού περιφορικά ό Τζάννι. Χαρούμενοι κ' οι δυό τους πάνε ν' ἀλλάζουν κοστούμια. Τότε ἐμφαγίζεται ό ισπανός " πού ή καρδιά του ἔχει καταπονιστεῖ σ' ἔναν ὀκεανὸν λύσσας πού φέρει τ' ὄνομα ζῆλεια ", και διηγέται στὸν πνηπέτη του τι μέγαλες κι ἀψήφιτες παλλήλκαριές ἔχει κάνει και πότες ἐκατοσταριές ψυχές ἔχει στείλει, μὲ τὸ ίδιο του τὸ χέρι, στη βάρκα του Χάροντα. Και νά τώρα - μιὰ τιποτένια γυναικό

(1) "Αντοσχέδια κωμῳδία, κατὰ πώς παίζουν στὴν Ἰταλίᾳ"—
ἔτοι ὄνομάζεται ἐδῶ μιὰ τυπική, κατὰ τ' ἄλλα, παράσταση
Κομμέντια ντέλλεται. Ωστόσο, ἀπ' τὴν περιγραφὴ διαπιστώ-
νονται δρισμένες παρεκκλίσεις ἀπὸ μεταγενέστερους κανόνες
ποὺ διέπουν αὐτὸν τοῦ ειδούς τὸ θέατρο : α) ἡ παράσταση
δργανώθηκε καὶ παίχτηκε ὅρι ἀπὸ ἐπαγγελμάτων, ἀλλὰ ἀπὸ
τοῦτο ἀλλαγῆσθαι τὸ θέατρον, τὸ δέκατοντατούριον τηνάκι στὴν Ἰταλία.

έργαστεχνες, β) παιχτήκε στο έσωτερο κι οχι στην πλα-
λά, γ) παιχτήκε μπροστά σε Κοινό αὐλικό κι όχι λαϊκό.
Δὲν υπάρχουν δεύτερο ζενγάρι έργαστων, κατ' δεύτερος Τζάννι
(2) Ουρλάντο ντε Λάσσο (1532 - 1594), διάσημος Ιταλός συνθέ-
της-κοντραπονυτίστας, άριστοτέχνης της πολυφωνικής μουσικής.
(3) Μανιφίκο (στην κυριολεξία: μεγαλοπρεπής) παλιά ονομα-
σία της "μάσκας" τοῦ βενετσιάνον ἐμπόρου, στὸ θέατρο τῆς

Κομμέντια ιτελλό^τ ἀρτε, πιὸ γνωστὸς σὰν Πανταλόνε.
(4) **Φυσικά**, δὲ θὰ γράφτηκε αὐθημερὸν πλῆρες κείμενο διαλόγου
(5) **Κάβα** καινότατὴ Νεάπολης μὲ σπουδισμένους ἀγαθιάσθετος

τοῦ χει κλέψει τὴν ἀνδρεία του καρδιά. Παράφορος ἀπὸ ἔρωτα ἔρχεται στὴν Καμίλλη του καὶ τὴν ἐκλιπαρεῖ νὰ τὸν δεχτεῖ. Μὲ τὶς γαλιφιές της, ἡ Καμίλλη τοῦ παίρνει ἔνα περιδέραιο καὶ τοῦ ὑπόσχεται νὰ τὸν συναντήσει τὸ βράδυ. 'Ο ισπανὸς φεύγει γεμάτος χαρά. Τότε βγαίνουν ὁ Πανταλόνες, ντυμένος μὲ τὰ ρούχα τοῦ Τζάννι, κι ὁ Τζάννι μὲ τὰ ρούχα τοῦ ἀφέντη του. Συζητοῦν ώρα πολλὴ κι ὁ Πανταλόνες τὸν συμβούλευεται τί νὰ πεῖ. Τέλος, μπαίνουν κ' οἱ δύο στὸ σπίτι τῆς Καμίλλης. Τότε ἐκτελέστηκε ἔνα μουσικὸ κομμάτι, μὲ τέσσερις φωνές, δύο λαγούτα, ἔνα "στρουμέντο-ντά πέννα", ἔνα φλάουτο κ' ἔνα "μπάσσο - ντί - βιόλα - ντά - γκάμπα". Στὴν τρίτη καὶ τελευταία πράξη, ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸ χωριό δο Πολίντορο, ποὺ αὐτὸς συντηροῦσε τὴν Καμίλλη, μπαίνει στὸ σπίτι καὶ βρίσκει τὸν Πανταλόνες ντυμένο ρούχα ἀπλοῦ ἀνθρώπου. Ρωτᾷ: "Ποιός εἰν 'αυτός;" καὶ τοῦ ἀποκρίνονται πῶς είναι κάποιος βιστάζος, καὶ πῶς ἡ Μόννα Καμίλλη ἥθελε νὰ στείλει μ' αὐτὸν ἔνα σεντούκι μὲ ρούχα στὴν ἀδελφή τῆς Ντοραλίτσε, στὸ Σάντο - Κατάλντο. 'Ο Πολίντορο τὸ πίστεψε καὶ λέει πῶς πρέπει νὰ τὸ στείλουν ἀμέσως. 'Ο γέρο - Πανταλόνες δὲν ἔχει δύναμη νὰ τὸ κουβαλήσει. Πιάνει τὸν καυγά καὶ στὸ τέλος λέει πῶς είναι ἀπὸ ἀρχοντικὴ γενιά κι ὁ Πολίντορο, ἔξω φρενῶν, ἀρπάζει ἔνα μπαστούνι καὶ τοῦ δίνει τέτοιο ξύλο (καὶ τὸ κοινὸ νὰ τραντάζεται ἀπ' τὰ γέλια), ποὺ νὰ τὸ θυμάται σ' δλη του τὴ ζωή. Κι ἀφοῦ δο φουκαράς δο Πανταλόνες τὸ 'βαλε στὰ πόδια, δο Πολίντορο γύρισε πίσω καὶ μπαίνει στὸ σπίτι, θυμωμένος μὲ τὴν Καμίλλη κι ὁ Τζάννι, ποὺ ἄκουσε τὶς ξυλιές, βρίσκει ἔνα σακκί καὶ τρυπώνει μέσα. 'Η ὑπηρέτρια τῆς Καμίλλης τὸ ὅδες ἔτοι γερά τὸ σακκί, ποὺ δο Τζάννι δὲν μποροῦσε πιὰ νὰ βγεῖ. Στὸ ἀναμεταξύ, ἐπιστρέφει ὁ ισπανός, γιατὶ εἶχε ἔρθει ἡ ώρα ποὺ τοῦ χει δίστη ἡ Καμίλλη. Πάει νὰ μπει στὸ σπίτι, δημοσιεύει ὁ ισπανὸς μὲ τὸ ἀναπάντεχο νέο, καὶ φεύγοντας στκώνει τὰ μάτια στὸν οὐρανὸ καὶ λέει ἀναστενάζοντας. "Ahi! Margo-

demi!" σκοντάφτει πάνω στὸ σακκί, δημοσιεύει τὸν τρυπωμένος δο ταλαίπωρος δο Τζάννι, ξαπλώνεται φαρδύς - πλατὺς πάνω στὴ σκηνὴ κι ἀπὸ κοντά κι ὁ ὑπηρέτης του τὸ ίδιο. Σηκώνεται, ἔξω φρενῶν, λύνει τὸ σακκί, βγάζει ἔξω τὸν Τζάννι καὶ τοῦ μετρᾶ τὰ παγίδια μὲ τὸ μπαστούνι. 'Ο Τζάννι τὸ βάζει στὰ πόδια κι ὁ ισπανὸς μὲ τὸν ὑπηρέτη του, τρέχουν τὸ κατόπι του. Βγαίνουν δο Πολίντορο μὲ τὸν ὑπηρέτη του κ' ἡ Καμίλλη μὲ τὴν ὑπηρέτρια τῆς. 'Ο Πολίντορο τῆς λέει, νὰ παντρευτεῖ ἄλλον, γιατὶ ὁ ίδιος ἔχει δισμένους λόγους νὰ μη μπορεῖ νὰ τὴ συντηρεῖ ἄλλο. 'Εκείνη ώρα πολλὴ, δὲν τὸ δέχεται, δημοσιεύει τὸν ὑπηρέτη του, τρέχουν τὸ κατόπι του. Τὴν ώρα ποὺ λέγονται αὐτὰ, ἔρχονται, δο Πανταλόνες κουβαλώντας στὰ χέρια του ἔνα σωρὸ δπλα κι δο Τζάννι μὲ δύο ἀρκεβουζιά κρεμασμένα στοὺς ώμους του, μὲ ἀσπίδες καὶ σπάθα στὰ δύο του χέρια καὶ μιὰ σκουριασμένη περικεφαλαία στὸ κεφάλι του. Ψάχνουν νὰ βροῦν αὐτὸν ποὺ τοὺς ξυλοφόρτωσε καὶ πυροβολοῦν κάμποτες φορές τὸν φανταστικὸ ἔχθρό τους. 'Η Καμίλλη συμβουλεύει τὸν Πολίντορο νὰ μιλήσει στὸν Πανταλόνες. Τὸν παίρνει εἰδηστὸ δο Πανταλόνες καὶ τὸν δείχνει στὸν Τζάννι. 'Ο Τζάννι λέει πῶς δο Πανταλόνες πρέπει ν' ἀρχίσει πρῶτος τὴν ἐπίθεση, κι ὁ Πανταλόνες τὸ ἀντίθετο. 'Ο Πολίντορο καταλαβαίνει τὶ συμβαίνει καὶ τὸν φωνάζει μὲ τ' δυνομά του: "Ε, σινιόρ Πανταλόνες!" καὶ γυμνώνει τὸ σπαθί του κι δο Τζάννι δὲν ξέρει ποιὸ δπλο του νὰ πρωτοπάσει, δημοσιεύει ὁ ισπανὸς μὲ τὸν καύμποσα λεπτά. Στὸ τέλος, ἡ Καμίλλη συγκρατεῖ τὸν Πανταλόνες κ' ὁ ὑπηρέτρια τὸν Τζάννι. Μονιάσαν ἔτσι δλοι τους, ἡ Καμίλλη παντρεύτηκε τὸν Τζάννι καὶ στὸ γάμο τους χορέψανε Ιταλιάνους χορούς κι ὁ Μάσσιμο, ἔξι δύναματα δὲν ἦταν ἀντάξια γιὰ τὶς ψυγλοτήτες τους, τοὺς πρίγκιπες, εὐχήθηκε εύσεβάστως σ' δλους καληνύχτα κι δλοι πῆγαν νὰ πλαγιάσουν.

*Απόδοση ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΒΑΣΤΙΚΟΓΛΟΥ

Πίνακας, ζωγραφισμένος γύρω στὰ 1572. Πρόσωπα τῆς Κομμέντια ἀνακατεμένα μὲ προσωπικότητες τῆς Γαλλικῆς Αὐλῆς. Στὸ κάτω μέρος τοῦ πίνακα, ποὺ τὸν ἀνακάλυψε στὸ Μουσεῖο τοῦ Μπαγιέ ὁ γάλλος μελετητὴς Ντυσάρτο, ἀναφέρονται τὰ ὄντρα τῶν εἰκονιζομένων: Βασιλιάς Κάρολος IX, Αλκατερίνη τῶν Μεδίζων, Δούκες τοῦ Γκύζ καὶ τοῦ Αρζού. Κατὰ τὸν Ντυσάρτο, τ' ἄλλα πρόσωπα ἀνήκουν στὸ θάλαττο Γκανάσα, ποὺ δύσει παραστάσεις στὴν Αὐλὴ τῆς Γαλλίας. 'Ο Αρλεκίνος τοῦ πίνακα — δο πρώτος εἰκονιζόμενος Αρλεκίνος τῆς Κομμέντια — είναι ὁ περίφημος Γκανάσα. Εἰκονίζονται ἐπίσης δο Πανταλόνες κι δο Μπριγκέλλα



ΠΙΣΩ ΣΤΟΥΣ ΘΕΑΤΡΙΝΟΥΣ!

Η ΙΤΑΛΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Toū ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

"Οὐδέν χρῆμα μάτην γίγνεται, ἀλλὰ τὰ πάντα ἐκ λόγου καὶ ἐξ ἀνάγκης".

Τοῦτος ὁ λόγος τοῦ Δημόκριτου μοῦ ῥεῖ στὸ νοῦ, μόλις πῆρα τὴν πρόσκληστην νά γράψω κάτι γιά τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Κ' ἡρθε στὴν ὥρα του τὸ κάλεσμα. Ἀπὸ καιρὸ γυρίζω νοσταλγὸς πρὸς τὶς ἔχασμένες μορφὲς τοῦ καθορᾶ θεάτρου. Τότε ποὺ τὸ Θέατρο ἡταν μόνο Θέατρο καὶ πρωτούθεδρο του οἱ θεάτρινοι. Στοὺς πιονιέρους ἐκείνους τῆς θεάτρικῆς ίδεας ποὺ κατέρθωσαν, σὲ μιὰ ιστορικὴ περίοδο, νὰ σώσουν καὶ νὰ δοξάσουν τὸ Θέατρο ὑποκαθιστάντας μόνο μὲ τὴν τέχνη τους τὸ νεκρὸ δραματικὸ λόγο. Σήμερα, ποὺ ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ ἔχει ἀποξενωθεῖ ἀπὸ τὰ πρωταρχικὰ τῆς στοιχεία καὶ ἡ ἡθοποιία γίνεται νομοθετημένη "ὑποκριτικὴ τέχνη" — ὅπως αὐτάρεσκαν ονομάζουμε τὸν ἀθυμο ἀχθοφόρο τοῦ θεάτρου λόγου — εἰναι ζωτικὴ ἀνάγκη νὰ γυρίζουμε πρὸς τὶς πηγές, πρὸς τὴ μεγάλη παράδοση τῆς γνήσιας ἡθοποιικῆς τέχνης." Τότε ποὺ ἡ ἡθοποιία ἡταν αἷμα καὶ πνεῦμα, πόθος γιὰ περισσότερη ζωὴ. Καλλιτεχνικὴ ἀναδημιουργία. "Ἡ ἀναδρομὴ στὸ παρελθόν δὲν εἰναι συντηρητισμός. Ἡ ἐπιστροφὴ στὴν παράδοση δὲ σημαίνει τὸ νεκρὴ προσκόλληση στὶς παλιές φόρμες. Λύτο ενναι ὅπισθιδρόμηση. Γυρίζουμε πίσω ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς πορείας πρὸς τὸ πρόσω. Ζητάμε τὴν ἀνανέωση, τὴν αυτεπιγνωση.

Νοιμίζω πῶς παρόμοια ἀνάγκη ἔσπρωξε καὶ τοῦτο τὸ πολύτιμο γιὰ τὴ θεάτρική μας παιδεία περιοδικὸν ὅπισθιδρόμηση. Ήπιστροφὴ στὴν Commedia dell' arte. Τὸ ίδιοτυπο αὐτὸ θεάτρικὸ εἶδος — μὲ τὴν τεράστια ἐπίδρασή του στὴν ἐξέλιξη τῆς θεάτρικῆς τέχνης κ' ίδιαιτερα τῆς δραματικῆς τέχνης ἀπὸ τὴν

"Αναγέννηση καὶ δῶ — ἡταν ἀδύνατο νὰ μείνει ἔξω ἀπὸ τὰ ζωτικὰ ἐνδιαφέροντα ἐνὸς περιοδικοῦ ποὺ ἔταξε σκοτὸ νὰ γνωρίσει ὅλες τὶς ἀξιες περιοχές, τοὺς σταθμούς, τοῦ παγκοσμίου θεάτρικου πολιτισμοῦ. Καὶ νά ἡ πρόσκληστη: "Ἐνα ταξίδι ἀναψυχῆς καὶ μαθητείας γιὰ ν' ἀνταμώσουμε τοὺς Comedianτι. Τοὺς ἐπαγγελματίες θεάτρινους, ποὺ "σ' ἐποκή ποιητικῆς ἀδοξίας δοξάσουν τὸ θέατρο". Γιὰ νὰ γνωρίσουμε τὶς πρωτογενεῖς αὐτὲς φύσεις τοῦ μεγάλου ἐντίκου καὶ νὰ ἐνωτισθοῦμε μὲ τὴ δυναμογόνο πνοή τους. Καὶ τέλος, νὰ παρακολουθήσουμε τὴ γένεση ἐνὸς ίδιοτυπου θεάτρικου εἴδους, ποὺ δισὶ καὶ ἐνὶ οἱ ρίζες του ἀντλοῦν ἀπὸ τὴ νερομάνα τῶν μικρῶν λαϊκῶν παραστάσεων κι ἀπὸ τοὺς "Ἐπληγορωματικοὺς καὶ Μεσαιωνικοὺς Μίμους, εἶναι μιὰ ὀλοκληρωτικὴ παραλλαγὴ, μιὰ ἀναδημιουργία πρωτότυπη καὶ συνθετική, ποὺ δικαιωματικὰ πήρε τὴ θέση τῆς στὸ περιβόλι τῆς Τέχνης. "Ἄγνοια καὶ πλάνη θεωροῦμε τὴν τοποθέτηση τοῦ εἴδους στὶς πρωτόγονες μορφὲς λαϊκῆς τέχνης. Παρενθετικὰ ἀναφέρω πῶς ὁ σεβαστός μου Φῶτος Πολίτης παρ' ὅλη τὴν

προσπάθειά του ν' ἀναγνωρίσει στὰ λαϊκὰ θέατρα καλλιτεχνικὴ σύλληψη καὶ ἐμμηνεία ζωῆς — σ' ἀντιπράθεστο πρὸς τὴν εὔτελῆ δραματουργία τοῦ σύγχρονου ἀτομικιστικοῦ θεάτρου — καταλήγει σὲ ποὺ συγκεχυμένες ἀπόψεις γύρω ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. "Εἰσι, στὴ λαϊκὴ φύση τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ἀποδίδει, μονοκύμματη σύλληψη, ταπεινότητα καὶ χοντροκοπιά, ποὺ τὴν σφραγίζουν μὲ τὸ ἀνεξέλικο. Σάν εἰδωλολάτρης ποὺ ἡταν τῆς ἀτομικῆς τέχνης τοῦ κλασικισμοῦ γράφει: "... Τὴ λύτρωση ἀπὸ τέτοια καλούπια τὴ φέρνει μόνο ὁ ἀτομικισμός. Γιὰ τοῦτο δῆλα τὰ καθορᾶς λαϊκὰ θέατρα ... καταντοῦν θέατρα αὐτοσχεδιασμοῦ".

≡

"Ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, μὲ τὴν δονυμασία τῆς, μᾶς ἀποκαλύπτει πῶς ἡταν προὶ τῶν τέχνης. Τὴν τεχνούργησαν οἱ μαστόροι τῆς ἡθοποιικῆς συντεχνίας. "Ἐνα σύνολο ἀπὸ φύσεις ἴσχυρές, πλούσιες σὲ φαντασία, σὲ γνώση, σὲ μόρφωση. Καὶ στὸ σχῆμα καὶ στὸ περιεχόμενο τους, ἡ ἔντεχνη — dell'arte — αὐτὴ καμωδία, δῆσι καὶ ἐν οἱ τύποι της παρέμειναν οἱ ἰδιοί, "τυποποιημένοι", ἐξελίσσονταν ἀδιάκοπα καὶ πλουτίζονταν μὲ νέα στοιχεῖα ποὺ, ἔλλογα καὶ δραγανικά, ἐνσφιθαλμίζονταν μέσα στὸ γενικὸ ρυθμό, μέσα στὴν δηλ σύλληψη. Τὰ νέα στοιχεῖα τὰ ἔφερεν κάθε φορὰ ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιεργημένου τεχνίτη. Τὰ ἀντλοῦσε, σὰν μέλισσα, ἀπὸ δῆλη τὴν πρόσφερεν τὴν μεγάλης ἐποχῆς. "Ἡ ζωή, ἡ ἐπιστήμη, οἱ εἰκαστικὲς τέχνες, ἡ ποίηση καὶ εἰδικότερα οἱ λόγιες οὐμακινιστικὲς καμωδίες, τοῦ πρόσφερον ύλικὸ πολύτιμο γιὰ τὸν ἀνέμπλουτισμὸ καὶ τὴν δραματουργικὴ τελείωση τοῦ εἰδούς.

"Ἐτσι, ὁ προικισμένος τεχνίτης, μέσα στὴν αὐτοσχέδια σύλληψη καμωδία, εἰχε ὅλη τὴν ἐλεύθερια κάθε φορὰ νὰ πουλήλει τὸ ρόλο του, τὴ μάστικ του, μὲ τὴν εύρυτητα τῆς σκέψης του καὶ τὴν ἀτομική του καλλιτεχνικὴ προσφορά. Σὲ τοῦτο τὸ ἐμπλουτισμό, ίδιαιτερα συντελοῦσε τὸ γεγονός πῶς ὁ κάθε λαϊκὸς τεχνίτης, "ἐπαιτζε" καὶ ἐπεξεργάζονταν γιὰ χρόνια πολλὰ τὸν ἰδιο τύπο, μὲ τὴν πείρα του, τὶς ἵκανόττες καὶ τὶς εἰδικές γνώσεις ποὺ χειρίζονται προσωποποιημένος ὁ τύπος. Μὲ τὴ μακροχρόνια ἐπίδοση στὸν ἰδιο τύπο — τοῦ τοιγγούνη, τοῦ γεροπαραλυμένου, τοῦ ἐρωτευμένου, τοῦ φανφαρούνου, τοῦ παλληκαρῆ — τὸ παίζει καὶ τὰ λόγια του ἐπαιρναν ζωντάνια, ἀποκτοῦσαν χαρακτηρισμὸ ἀληθινὸ καὶ ἐντονο. Πρόσθετα, μιὰ καὶ στὴν Κομμέντια, δῆσις γίνεται στὰ κλασικὰ ἐργα, ἡ ὑπόθεση δὲν ὑπῆρχε παρὰ μόνο γιὰ νὰ ἀναδείξει τοὺς διάφορους "τύπους" — κι ὅχι οἱ "τύποι" γιὰ νὰ ἀναδείξουν τὴν ὑπόθεση, δῆσις εἶναι ἡ μόνιμη ταχικὴ τῆς βουλευτικῆς θεάτρικῆς παραγωγῆς — ὁ ἡθοποιοὺς τῆς "Μάσκας" ἡταν ὑποχρεωμένος γιὰ νὰ πάρει, νὰ ἀνανεώνει καὶ νὰ πλουτίζει κάθε φορὰ τὸν "τύπο" του μὲ πνεῦμα, μὲ πλού-





ANGELVS BEOLCVS CIVIS PATAVINVS
COGNOMENTO RVZATES

"Αντζέλο Μπέολκο, δ' ἐπονομαζόμενος Ρουτζάντε (1502 - 1542). Φιλόσοφος, ποιητής, θεατρικός συγγραφέας, σκηνοθέτης και πρωταγωνιστής. Προσπάθησε νὰ πετύχει μὰ σύνθεση ανάμεσα στις κλασικιστικές τάσεις και τὴ γούστικη λαϊκή κωμῳδία. Συνέβαλε ἀποφασιστικά στὴ γένεση τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄποτε. "Εργα του παίζονται και φέτος ἀκόμα στὸ Παρίσι και Ρώμη

σιο λεκτικό, μὲ σκηνικά ἑφέ, μὲ ἐναλλαγές και ἐπινοήσεις.

"Αντίθετες ἀπόψεις - σποραδικά - διετύπωσε δ' Φῶτος Πολίτης. "Ἐτσι, στὰ ἄρθρα του γιὰ τὸν Καραγκιόζη θὰ διαβάσουμε ἀνάμεσα στ' ἄλλα και τοῦτα : "Τὸ λαϊκὸ θέατρο, προὶνον κοινωνίας ἀντιτακτικῆς ἀναζήτησε ἔξω ἀπὸ τ' αὐτηρὸν κοινωνικὰ πλαίσια τοὺς "τύπους" και τοὺς χάραξες μὲ ἀδρές κακότεχνες γραμμές ... Μόλις οἱ τύποι — η οἱ μάσκες αὐτές — τῆς Commedia dell'arte ἀποκρυσταλλωθοῦν, κακιὰν ἔξελιξη δὲν παίρνουν πιά".

Οἱ βασικὰ λαθεμένες αὐτές ἀπόψεις τοῦ ἀξέχαστου δασκάλου, δρεῖλονταν γιατὶ ταύτιζε ὅλες τὶς μορφές, τὰ φανερώματα, τοῦ λαϊκοῦ θέατρου. Συλίχρυνε δὲ τὴν ἔννοια τοῦ λαϊκοῦ θέατρου, καθδὸς τὸ ἀντιταρέβαλλε μὲ τὸ κλασικὸ θέατρο, " τὸ θέατρον τοῦ νικηφόρου ἀτομισμοῦ" ὥπως ἀδιάκοπο ἔγραφε. "Αλλὰ οἱ "Μίμοι", οἱ φάρσες οἱ λαϊκές, οἱ παραστάσεις τῶν ἀμόρφωτων ἐρασιτεχνῶν, ὁ δικός μας Καραγκιόζης, ὅλ' αὐτὰ τὰ εἰδὴ τοῦ λαϊκοῦ θέατρου δὲν συγκρίνονται μὲ τὸ ιδιότυπο εἶδος τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἐκεὶ δούλευουν ἐρασιτέχνες τεχνίτες ἀμόρφωτοι, ἐδῶ μορφωμένοι ἐπαγγελματίες. Οἱ παραστάσεις ἔκεινες " προϋπέθεταν μὰ κοινωνία ὀνεΐλικτη, περιορισμένη στὰ ζῆτη και στὶς ίδεες και μὲ ἐνιαία, "κοινοβιακή" σχεδὸν ὑπαρξῆ". ἐδῶ, μιὰ κοινωνία σὲ ἀνάταση πολιτισμοῦ και ποὺ τὰ μέλη τῆς — πλούσιοι και φτωχοί, ἀρχοντες και ὑπηρέτες — ζοῦσαν σὲ μιὰ θαυμαστὴ συναδέλφωση λατρεύοντας τὴ ζωή, τὴ λευτεριά, τὴν ἀνθρώπινη προσωπικότητα.

"Ἐκεὶ ἔχουμε τὸ Μεσαίωνα, ἐδῶ τὴν "Αναγέννηση. Κ' ή Κομμέντια, σὰν τέκνο αὐτῆς τῆς "Αναγέννησης, είχε τεχνίτες προσωπικότητες. Γεμίζουν τὴ Σκηνὴ μὲ τὴν παρουσία τους και τὶς

Σκηνὲς μὲ ἔξειλη ζωή. "Ανάμεσά τους ὑπάρχουν ὅχι μόνο λαϊκοὶ τεχνίτες μ' ἔξοχο μεταμορφωτικὸ διαιμόνιο, ἀλλὰ κι ἀνθρωποὶ μεγάλης καλλιέργειας και μόρφωσης. Ἀκροβάτες, μουσικοί, χορευτές, ἀλλὰ και ρήτορες, ἐπιστήμονες, ποιητές ἀνθρωποὶ τῆς φαντασίας και τῆς γνώσης, πλούσιοι σὲ ἀνθρώπινη πείρα.

Οἱ χρονογράφοι ἀναφέρουν τὸν Angelo Beolco ποὺ ξεκίνησε σὰν ἐρασιτέχνης μέσα ἀπὸ τὰ Βενετσιάνικα ἀρχοντικά, ὅπου δίδονταν παραστάσεις ἔργων τῆς λόγιας παραγωγῆς και μετά, ἀφοῦ πέρασε ἀπὸ τὰ Βενετσιάνικα καρναβάλια, γίνηκε διπλωτής πρωταγωνιστής ἐνός περιοδεύοντος θιάσου μὲ τὸ ηθοποιικὸ του ψευδώνυμου Ruzzante. "Ηταν ὅχι μόνο ηθοποιός παιζοντας τὸ βλάκια χωρικὸ ἀλλὰ και συγγραφέας — φιλόσοφος — ποιητής. "Ενας Σαλέπτηρ — λένε — τῆς Ἰταλίας.

Μὰ δὲν ἤταν μόνο ἀντρες ἀλλὰ και γυναικες. Στὴν Κομμέντια χρωστᾶμε και τούτη τὴν προσφορὰ στὸ Θέατρο. "Εμπατε στὶς Εύρωπαϊκὲς σκηνὲς τὶς πρῶτες θεατρίνες. Καὶ τὶ θεατρίνες; Γοητευτικὰ πλάσματα, πρωκτισμένα μ' ὥλες τὶς ἀρτές τῆς φύσης και τοῦ πνευματος ποὺ τοῦ παρουσία τους ἔξαργιστε τὰ λαϊκά αὐτὰ σανίδια ἀπὸ τ' ἀμαρτωλὰ κατάλουπα τῶν τσαρλατάνων και σαλτιμπάχων, ἀνέβαστε τὴ στάθμη τῶν παραστάσεων και πρόσθεσε ὁμορφιὰ και λάμψη στὰ τρελλὰ παιχνίδια τῆς λαϊκῆς Ιταλικῆς κωμῳδίας. "Ανάμεσά τους, ἡ φημισμένη Isabella Andreini, ποὺ τὴν τραγουδήσαν οἱ ποιητὲς και τὴν ἀπαθανάτισαν στὸν καμβά οἱ ζωγράφοι του Cinquecento. Αὐτὴ ἡ bella di nome, bella di corpo, e bellissima d'animo, ἤταν συγγραφέας και δαφνοστεφανωμένη ἀπὸ τὶς Ἀκαδημίες τῶν σοφῶν.

≡

Κι δπως ἔνα φυτὸ καλὰ ριζωμένο, σὲ πρόσφορο ἔδαφος, ζωτανεμένο ἀπὸ δημιουργικὲς ὥρμες, πλάθει τὴν ίδαικη εἰκόνα τοῦ ἔαυτοῦ του, τὸ λουλούδι, ἔτσι και τὸ μεταμορφωτικὸ δαιμόνιο μιᾶς ράτσας δυνατῆς, σὲ μιὰ δριστικὴ ἴστορικὴ ἐποχὴ, ἐκδηλώθηκε χαρούμενο και δροσερὸ γιὰ νὰ δημιουργήσει τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Λουλούδι πολύχρονο και εὔσημο, ποὺ ἀνθιστε σ' ὅλη τὴν αἴγλη του γιὰ ἐκατὸν πενήντα περίπου χρό-

Τζιουέππε Μπιανκολέλλι, ξακονστόδης θεατρίνος τῆς διναστείας τῶν Μπιανκολέλλι, στὸ ρόλο τοῦ Ντοττόδον. Πορτραίτο 17ου αἰώνα. (Θεατρικὸ Μουσεῖο τῆς Σκάλας τοῦ Μιλάνου)





Ντομένικο, διασημότερος των Μπιανκολέλλι (1640 - 1673). 'Ο Αρλεκίνος άπ' τή Μπολόνια πού κατέκτησε τὸ Παρίσιο. 'Η λεζάντα μπεργφανεύεται πάς ή μάκα τοῦ Αρλεκίνον κρύβει τὸν Ντομινίκον πού, γελώντας, ἀναμόρφωτε καὶ τὸ Λαό καὶ τὴν Αὐλή. Γκραβούρα N. Υμέτερό από πίνακα τοῦ Φερντιάν

νια. Στὸ 160 αἰώνα ἀρχίζει η ἀνθοφορία του καὶ στὸ 170 αἰώνα πεθαίνει "στὴν ἐποχὴ τῶν κρίνων" δηλαδὴ στὸ ἄνθος τῆς ἡλικίας του. Σύντομη ή ζωὴ του. Παρόμοια καὶ τῆς 'Ιταλικῆς 'Αναγέννησης, πού ή Commedia dell' arte ήταν τ' ἀκριβῶς τῆς ἀπόσταγμα.

'Επιπόλαια κι ἀστόχαστα μερικοὶ μελετητὲς τοῦ θεάτρου, τοποθετοῦν στὸ Μεσαίωνα τὴ γένεση τοῦ εἰδούς, καὶ τὸ συγγύζουν μὲ τοὺς Μίμους. Αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλῶς ἕνα ίστορικὸ λάθος. Εἶναι ἀναίρεση καὶ ἀγνοία ἐνὸς εἰδούς ποὺ γιὰ δύο αἰώνες εἶχε ἐκτοπίσει στὸ θεατρικὸ δρίζοντα κάθε δλλῆ δραματικὴ τέχνη. 'Αν βγάλουμε τὴν Κομμέντια ἀπὸ τὴν 'Ιταλική 'Αναγέννηση, τότε εἶναι ἀδύνατο νὰ καθορίσουμε τὴν οὐσία τῆς, τὸ πνεῦμα τῆς, τὸ ψόφο τῆς. Γιὰ νὰ ξεχωρίσει κανεὶς τὸ "οὐσιῶδες" σ' ἕνα καλλιτεχνικὸ προϊὸν — ἔγραφε ὁ Γκαΐτε — πρέπει νὰ τὸ μελετάει "γενετικῶς". Γιὰ νὰ τὸ νιώσουμε καὶ νὰ τὸ αἰσθανθοῦμε πρέπει νὰ συλλάβουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιο σχῆματισθηκε, μορφώθηκε, ζγινε. Μόνο ἀκολουθώντας τὴν γενετικὴ αὐτὴ μέθοδο εἶναι δυνατὸ νὰ φάσουμε σὲ μιὰ διαισθητικὴ γνώση γιὰ τὸ τί ήταν ή Κομμέντια ντέλλεται' δρετε.

≡

"Αν κάποιος ἔθετε τὸ ἑρώτημα : ποιὰ εἶναι ή μεγάλο παράδοση τῆς 'Ιταλίας στὴν περιοχὴ τῶν Τεχνῶν, σίγουρα θά 'χε τὴν ἄμεση ἀπάντηση : οἱ γλύπτες κ' οἱ ζωγράφοι τῆς. Οἱ 'Ιταλοὶ ὄμως κριτικοὶ καὶ ήθοποιοὶ ἀν ρωτίσσανταν θά πρόσθεταν καὶ τοὺς Commedianti. Καὶ πραγματικά, ή 'Ιταλική 'Αναγέννηση στὴ δύση τῆς, σὰ μιὰ τελευταία ἀναλαμπή, ἔδωσε τοὺς θεατρίνους τῆς. Αὐτοὺς ποὺ ἀπόσταξαν γιὰ τὴ Σκηνὴ τοὺς τελευταίους δροσεροὺς χυμοὺς τῆς καὶ δημιούργησαν τὴν Κομμέντια ντέλλεται' δρετε. Τὴν δλη κινητικότητα καὶ ἐκφραστικότητα τῆς 'Εποχῆς, τὸ πνεῦμα τῆς χαρούμενης ζωῆς καθὼς λυτρώνεται ἀπὸ τὴν παγερή ἀκαμψία — τὴν ηθικὴ καὶ πνευ-

ματικὴ — τοῦ Μεσαίωνα, θὰ τὴν δοῦμε ἐκφρασμένη στὰ εὔτελῆ πατάρια, ποὺ στήνουν οἱ θεατρίνοι σὲ κάθε γωνιά τῆς 'Ιταλίας. 'Η Ζωὴ σ' ὅλη τῆς τὴν πουκιλία, τὰ σχήματα, τὰ παιχνίδια, τὰ πολυσχιλῆ χρώματα μαζὶ μὲ τὰ τραγελαφικά τῆς φανερώματα — εἰσβάλλει στὴ Σκηνὴ. Κ' ή ζωὴ αὐτὴ — χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῆς 'Αναγέννησης — εἶναι ή συνδιαλλαγὴ τῶν ἀντιθέτων. 'Ετσι κ' ή Κομμέντια γίνεται ή σκηνικὴ ἐκφραση τῆς καλλιτεχνικῆς συνδιαλλαγῆς τῶν πιὸ ἀντιμαχῶν σχημάτων καὶ φαινομένων. Γιὰ τὴν ἐναρμόνιση δλῶν αὐτῶν τῶν στοιχείων μέσα στὴ σκηνικὴ δράση, γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ τοὺς ἀναδημουργία, προκύπτει ή ἀνάγκη τῆς αὐτοτηρίης τυποποίησης, δὲ ἔντονος ρυθμὸς τῆς εἰκονιζόμενης πράξης, κ' ή πλαστικότητα στὴν ἐκφραση. Αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικά γνωρίσματα τῆς Κομμέντια εἶναι καὶ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά στὴ Σωγραφικὴ καὶ Γλυπτικὴ τῆς Ιταλικῆς 'Αναγέννησης — ἀπὸ τὰ πρῶτα φωτικά μέσα στὴ σκηνικὴ δράση, γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ τοὺς ἀναδημουργία, προκύπτει ή ἀνάγκη τῆς αὐτοτηρίης τυποποίησης, δὲ ἔντονος ρυθμὸς τῆς εἰκονιζόμενης πράξης, κ' ή πλαστικότητα στὴν ἐκφραση. Αὐτὰ τὰ χαρακτηριστικά γνωρίσματα τῆς Κομμέντια εἶναι καὶ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά στὴ Σωγραφικὴ καὶ Γλυπτικὴ τῆς Ιταλικῆς 'Αναγέννησης — ἀπὸ τὰ πρῶτα φωτικά μέσα στὴ σκηνικὴ δράση.

'Η 'Εποχὴ λατρεύει τὸ σῶμα καὶ τὴν κίνηση. Σὲ συγχετισμὸ δὲ Κομμέντια μεταγείτεται τὰ σώματα τῶν ήθοποιῶν, σὰν ἐκφραστικὸ δργανοῦ ὑψίστης σημασίας. Τὸ σῶμα στὴν πλαστικὴ στάση τοῦ καὶ στὸν ἔξωτερικὸ καὶ ἐσωτερικὸ δυναμισμό του, γίνεται Μίμική, ἐκφραστικὴ τέχνη, ποὺ ἀποτελεῖ τὴ συνθετικὴ οὐσία τοῦ θεάτρου. Τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, μέσα ἀπὸ τὴ στάση καὶ τὴ κίνηση — σ' δὲ τὸν ἐκφραστικὸ δυναμισμό του, καθὼς τοποθετεῖται στὸ χῶρο, γίνεται μιμικὴ πράξη. Στὴν ἔννοια τοῦ χῶρου, στὴ διαιργὴ σύλληψη τῆς στάσης καὶ τῆς κίνησης, μέσα στὸ χῶρο ωριάμβευσε ή 'Αναγέννηση. 'Ετσι κ' ή Κομμέντια ντέλλεται κατορθώνει πάνω σ' ἕνα πατάρι μὲ τὴ σπιθάτη, τονισμένη, καὶ ρυθμισμένη Μίμική ἐκφραστικὴ δώσει σκηνικὴ ζωὴ, ποὺ ἐνῶ διατηρεῖ ὅλη τὴ σθεναρή αἴσθηση τῆς πραγματικότητας εἶναι μαζὶ παιχνίδι καὶ φαντασία. Εἶναι ή ποίηση τοῦ Θεάτρου. 'Αλλὰ στὴν ἀλληλεπίδραση τῶν ζωντανῶν δυνάμεων — ποὺ 'ναι ή πεμπτουσία τῆς 'Αναγέννησης, ή δλη δυναμικὴ τῆς — δέπεινουμ μιὰ σειρὰ κι ἄλλων χαρακτηριστικῶν τῆς Commedia στὴ διαιμόρφωση τοῦ θεατρικοῦ θεάτρου. 'Αλλά, θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπανέλθουμε.

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΑΗΣ

Κ' ἔνας σύγχορος συνεχιστὴς τῆς τέχνης τῶν θεατρίνων τῆς Κομμέντια. 'Ο ήθοποιὸς Μορέττι, ἔξαίρετος 'Αρλεκίνος τοῦ "Πίκκολο Τεάτρο" τοῦ Μιλάνου (Φωτογραφία τοῦ 1955)





CONSTANTIN MICLACHEVSKI

ΤΑ ΜΥΣΤΙΚΑ ΤΗΣ COMMEDIA Η ΤΕΧΝΙΚΗ ΤΗΣ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗΣ

Όμοιογενή πώς, όχι χωρίς κάποιο φόβο, έπιχειρῶν ἀποσαφηνίσω τὸ τόσο σκοτεινὸν πρόβλημα τῆς τέχνης τοῦ ἵταλοῦ θεατρίνου, μὲ τὴ στενὴ ομιλίασί τοῦ δρου. Ήρέπει νὰ καθορίσουμε μὲ ποιὸ τρόπο, ἔχοντας τόσο μεγάλη ἐλεύθερία λόγου καὶ κίνησης, δὲ καλλιτέχνης αὐτὸς κατάφερεν νὰ πλάσει τὸ ρόλο του, καὶ ποιὰ ὄντα κρησμοποιοῦσε γι’ αὐτὴ τὴ σκηνικὴ δημιουργία του. Αὐτὸ ποὺ κανεὶς ἀκόμα πιὸ δύσκολο τὸ πρόβλημα καὶ πιὸ βαρειά τὴν εὐθύνη τοῦ συγγραφέα, είναι πώς, ποιὲς σήμερα, αὐτὸ τὸ θέμα δὲ μελετήθηκε λεπτομερειακὰ καὶ κανένας δὲ μῆς ἔδωσε ἀκόμη μιὰ πλήρη ἔξηγηση τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὅποιο τὰ σχηματικὰ δεδομένα τοῦ σενάριου, γίνοντας πραγματικά την πάνω στὴ σκηνὴ κανένα ἀπ’ τὰ ἐπιστημονικὰ συγγράμματα ποὺ πραγματεύονται τὴν Κομμέντιαν ντέλλει’ ἀρτε δὲν ἀφιερώνει σ’ αὐτὸ τὸ θέμα ἔστω κ’ ἔνα κεφάλαιο. “Οσο κι ἂν φανεῖ παρόργενο, ἵσαμε τώρα οἱ ἐρευνητὲς ἀσχολήθηκαν περισσότερο μὲ τὴν προέλευση τοῦ δύναματος Πουλτσινέλλα ἢ μ’ ἄλλα παρόμοια θέματα. Κι ὥστάσο, ὅσο δὲ θέμα ἔρουμε τὸ ὑφος καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν ἵταλων θέμοιῶν, δὲ θά μάθουμε τὶ ἡταν στὴν πραγματικότητα ἡ Κομμέντια ντέλλει’ ἀρτε ποὺ ὀλοκληρωτικὰ ἔξαρτιάν ἀπὸ τὸ πατέζιμο τῶν θέμοιῶν.

Μὲ τὴν ἄδεια τοῦ ἀναγνώστη, τὸν παρακαλῶ νὰ προσέξει δυὸς ἐπιφύλλιδες τοῦ Φρανσίσκου Σχρόεν, ποὺ δημοσιεύτηκαν στὸ “Temps”, 12 καὶ 19 Νοέμβρη 1877. Κάποιο παρισινὸ θέατρο εἶχε τὴν ἰδέαν ν’ ἀνεβάσει μιὰ διασκεψὴ τοῦ “L'avocat pour et contre” (τοῦ Γκεράρτου) κι δὲ Σχρόεν ἀνάλαβε νὰ παρουσιάσει τὸ ἔργο στὸ Κοινό. Στὸ πρῶτο τοῦ ἀρθροῦ, ποὺ γράφτηκε πρὶν παρακολουθήσει τὴν παράσταση, μιᾶς γιὰ τὴν ἵταλικη Κομμέντια μὲ κάποια περιφρόνηση καὶ τῆς κανεὶς μιὰ ἀρκετά κακή παρουσίαση: “Ἡ ἵταλικὴ Κωμῳδία, δηλώνει, είναι παιδικὴ κωμῳδία κ’ ἐμεῖς είμαστε ἄντρες... Ἡ παντομίμα ἐῆ μὲ κλωτσιές καὶ ραβδισμούς”. Αχ! “Ἄν δὲ δικαιεκριμένος κριτικὸς μποροῦσε νὰ δὲ τὸν Κινηματογράφο ἔστω καὶ στὰ πρότα τοῦ βήματα, τὸ 1927! Η δευτερη ἐπιφύλλιδα γράφτηκε μετὰ τὴν παράσταση κι δὲ τόνος τῆς εἰν’ ὀλότελα διαφορετικός. Ο Σχρόεν ἀρχίζει μὲ μιὰ πολὺ ἀξιοσημειώτη φράση, γιὰ τὴν ἐποχὴ του, ποὺ τὴν χρησιμοποίησα γιὰ μότο σ’ αὐτὴ μοῦ τὴ μελέτη. “Ἡ παράσταση μοῦ δίδασκε στὸ θέμα τοῦ, μέσα σὲ τρία τέταρτα τῆς ὥρας — προσθέτει — πιὸ πολλὰ ἀπ’ τὶς μελέτες καὶ τὶς σκέψεις μοῦ ὀλόκληρον δεκαπενθήμερον. Μ’ ὅλη μον τὴν καρδιὰ θὰ ζητοῦσα νὰ ἔστακάνω τὴν παρουσίαση... Υπάρχει ἔνα σημεῖο ποὺ τὸ ὑποπτεύθηκα διαβάζοντας, ποὺ μὲ θάμπωσε δύως μὲ τὸ λαμπτερὸ τον φῶς, στὴν παράσταση. Κι αὐτὸ σημαίνει πάλι οἱ ἵταλοι καὶ σανεγας ἡταν, πρὶν ἀπ’ ὅλα, ἀφορμὴ γιὰ τὰ παιχτοῦ θεατρικὲς σκηνές”.

Γεμάτους εὐγνωμοσύνη γιὰ τὸ ὡραῖο μάθημα ποὺ μᾶς ἔδωσε δὲ κριτικὸς αὐτός, σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ κανένας δὲν καταλάβαινε τὶ ἡταν ἡ Κομμέντια ντέλλει’ ἀρτε, ἀς δοκιμάσουμε νὰ σηκώσουμε τὴ βαρειὰ ταφόπετρα ἀπ’ τὸν τάφο ὅπου ἀναπαύεται δὲ ἵταλὸς θέμοιος τῆς ἐποχῆς της. Ο ἵταλὸς κωμικὸς ἔπαιζε, ἔδινε μουσική, χόρευε. Πρόκειται γιὰ τὶς τρεῖς πιὸ ζωντανές

τέχνες, γιατὶ είναι κ’ οἱ πιὸ φιλαρτές! “Οταν πεθαίνει ὁ ἥθοποιος, τὰ δημιουργήματα τοῦ ταλέντου του δὲν μποροῦν πιὰ ἄμεσα νὰ δονήσουν τὴν αἰσιοθηκὴ εὐαισιθησία τὸ διακρίνει μόνο μέσα ἀπὸ τὰ γυαλὶα του δέ μύωπας ἐφευνητής. “Αν δημως πάρονυμε αὐτὴ τὴν ἀποψή, ἡ τέχνη τῶν παλαιών ἵταλῶν θεατρίων μᾶς είναι διπλὰ πολύτιμη: πρῶτα - πρῶτα, γιατὶ τὸ θέατρο αὐτὸ ἡταν ἡ πρώτη σχολὴ ἐπαγγελματιῶν ἥθοποιοι δὲν στερεά γιατὶ τὸ αὐτοσχέδιο πατέζιμο, ποὺ λύτρωνε τὸν ἥθοποιο ἀπὸ κάθε λογῆς κείμενο ἀπ’ τὸ πρὶν ἐτοιμασμένο κι ἀποστηθιμένο, μᾶς παρουσιάζεται σὰ γεγονός μοναδικὸ στὴν ιστορία τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ Θεάτρου καὶ μᾶς φαίνεται — σπως φαινόταν καὶ στοὺς σύγχρονους αὐτοὺς τοῦ θεάτρου — αἰνιγματικό, γεμάτο μυστήριο.

ΤΟ ΥΦΟΣ ΤΗΣ ΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

“Ἄς ἐπιχειρήσουμε νὰ καθορίσουμε πρῶτα ποὺ ἡταν τὸ ὑφος αὐτοῦ τοῦ τόσο ιδιόμορφου παιζίματος, τὶ ἡταν αὐτοὶ οἱ ἥθοποιοι. Θὰ προσπαθήσουμε υστερά νὰ προσδιορίσουμε, ὅσο γίνεται τῇ στιγμὴ τούτη, πῶς γνώταν ἡ ἐπεξεργασία τοῦ κειμένου τοῦ ρόλου καὶ ποιὰ στοιχεῖα χρησιμοποιοῦσαν γιὰ νὰ πλάσουν αὐτὸ τὸ κείμενο.

Συχνά, ἔξιδναικεύοντας τὸ πατέζιμο τῶν ἵταλῶν κωμικῶν καὶ βλέπουμε τὸν Ἀρδεκίνο σὰν ἥθοποιο ποὺ κάτεχε τὴν τέλεια γνώση ὅλων τῶν μωστήριων τῆς σκηνικῆς τέχνης. “Ομως, είναι σίγουρο πὼς ἡ Κομμέντια ντέλλει’ ἀρτε γνώρισε πολλοὺς ἥθοποιοὺς χωρὶς ἔγνος ταλέντου, ποὺ πατέζαν πολὺ ἀσχηματικά. Ανέκαθεν, οἱ ἀνθρώποι μὲ ταλέντο ἡταν σπάνιοι. Γιὰ τοὺς κακοὺς ἥθοποιοὺς κλαίγονταν συγγά οἱ σύγχρονοι τους: δὲ Τ. Τσεκίνη, ἔξαφνα, μιλάει γιὰ τοὺς ἥθοποιοὺς ποὺ “γονόθλωναν τόσο τὰ μάτια τους καὶ σφάλαζαν τόσο, ποὺ ἔνας ἀρρωστος ἀπὸ κολικὸ πόνο θὰ πρόσφερε θέαμα λιγότερο θλιβερό”. Σχεδὸν σὲ κάθε σελίδα παραπονιέται γιὰ ἥθοποιο ποὺ ἀκρωτηριάζουν τὸν τάδε ἢ τὸ δεῖνα ρόλο. ‘Ο Ν. Μπαρμπιέρο, ποὺ ἀπέγει καὶ αὐτὸς ἀπ’ τὸ νὰ ‘ναι ίκανοποιημένος ἀπ’ ὅλη δύση βλέπει: “Ἀπ’ τὸν δέκα ποὺ ἐπιχειροῦντες ν’ ἀπαγγείλουν, οἱ ἔννια δὲ βγανόνων καλοί”. Τὸ γράμμα ποὺ δὲ ἥθοποιος Φ. Γκαμπριέλη ἔστειλε στὸ 1627 στὸ γραμματέα τοῦ δούκα τῆς Μάντοβας, μᾶς φωνερώνει πὼς ὅλα δὲν ἡταν τέλεια, οὔτε καὶ στὸν ἔξαρτο θίασο τῶν “Comici Confidenti”. Ο θίασος τῶν “Comici Gelsosi”, ποὺ ‘ζε μόνο ἔξαιρετικοὺς ἥθοποιούς, έθεωρετο μοναδικοὺς στὸ εἶδος του. Κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Περρούτο: “Τὸ κακὸ ὀφείλεται στὸ πὼς καθένας θεωρεῖ τὸν έαυτό τον ίκανὸ νὰ παραστήσει αὐτοσχέδια καὶ στὸ πὼς διασκεδάζουν μὲ τὰ λεγόμενά τους, σὰν αὐτὸς τοὺς γαλάτες Ηρακλεῖς μὲ τὶς χρυσές καθένες θέλουν νὰ παρασταῖνουν στὶς πλατείες αὐτοσχέδιες κωμῳδίες, πετσοκόρουν τὸ

θέμα, λένε ὅτι τοὺς κατέβει, χειρογομώντας σάν τρελλοὶ καὶ, τό χειρότερο, κάροντας χίλιες ἀπέρειες καὶ αἰσχρότητες γιὰ τὸ ἀποστάσον ὃσο γίνεται πιὸ πολλὰ χρήματα”.

Ο Γκατσόνι κρίνει πολὺ αὐστηρὰ ἐρισμένους θιάσους. Τὸν 18ο. αἰώνα, καλοὶ ἡθοποιοὶ σπάνια βρίσκονταν καὶ ἡ φτώχεια τῶν θιάσων, ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἀποφῆ, βοήθησε πολὺ στὴ μεταρρύθμιση τοῦ Γκολυτόνι. “Ἄγδες οἱ μάσκες (ἔτσι ἀποκαλοῦσαν τοὺς ἡθοποιοὺς τῆς Κομμέντια, ἔγραφε, εἶχαν τὸ ταλέντο τοῦ Σάκκι, οἱ ἀντοσχέδιοι κωμῳδῶν a soggetto, δύως εἰλ̄ ἔχθρος ἐκείνων ποὺ δὲν ἔχουν τὴν ἐπιδειξιόντα νὰ τὶς παῖζουν”.

Ἐπερπετὸς ἡθοποιὸς νὰ διαθέτει μεγάλη αἰσθηση τοῦ μέτρου γιὰ νὰ μὴν παρασύρεται σὲ ὑπερβολὴς ἀπὸ τὴν ἐπιθυμία νὰ λάμψει μπροστὰ στὸ Κοινό, σ’ αὐτὸ τὸ θέατρο διόπου συνεχῶς προσφεύγανε σὲ τρίνι, διοὺς ἡ ἐπιτυχία τοῦ θεάματος ἐξαρτιόταν ὀλοκληρωτικῶς ἀπὸ τὸ παιζέμενο τῶν προσώπων καὶ ὠστόσο πολλοὶ ἡθοποιοὶ τῆς Κομμέντια ντέλλῃ ἀπὸ τὸ τάκτο καὶ αὐτὸ τὸ σίγουρο γοῦστο. Αὗτοὶ εἰλ̄ ἐκείνοι ποὺ πήγανε μακριὰ τὴ δέξα τῆς Ιταλικῆς κωμῳδίας, ποὺ στηρίζεται ὅχι στὴ μεγαλοφυΐα τοῦ δραματουργοῦ, ὅχι στὴ δουλειὰ καὶ στὴ φαντασία σκηνοθέτη ποὺ σὰ δάσκαλος δίνει ἐντολές, ὅχι σ’ ἀνεβάσματα πολυδάπανα καὶ πολυτελῆ, μᾶς σ’ δρισμένα τέποτε, σὲ μικροπράματα, τελικά· ὁ ἡθοποιὸς δὲν ἔλεγε φλογερούς μονύλογους καὶ δὲ μαστίγωνε μὲ τόνο ἀγανακτισμένο τὸ ἥθη τῆς ἐποχῆς, δύως ὁ τρόπος ποὺ πήγανε νὰ καθύηται μπροστὰ σ’ ἕνα πιάτο μακαρόνια καὶ ἀρχίζει νὰ τρέψει, εἶχε ἵσως πολὺ μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ θεατρικὴ ἀποφῆ κι ὅχι μάταια ἔλεγαν γιὰ τὸν Ἀρλεκίνο Μπιανκολέλλι, ἔναν ἀπὸ τοὺς ἐπιφανέστερους ἐκπροσώπους αὐτοῦ τοῦ θέατρου, ποὺ λιγότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον εἶχε τὴν ἀξίωση νὰ παῖξει ρόλο διδακτικὸ καὶ ἡθοπλαστικὸ: castigat ridendo mores. Ο ἡθοποιὸς δὲν δρεῖε νὰ ἐμβαθύνει στὴ φιλοσοφικὴ καὶ κοινωνικὴ σημασία τοῦ τύπου ποὺ παίστανε κι ἔξαλλον ἀν τοῦ ἀναθέτανε ἔνα ρόλο ποὺ δὲν τὸν εἶχε συνηθίσει καὶ ποὺ ‘χε περίτλοκη ψυχολογία, εἶναι πολὺ πιθανὸ πώς δὲ θὰ κατάφερε νὰ τὸν δημιουργήσει’ δύως, σ’ ἀντιστάθμισμα, χάρη στὴν εὐκινησία τοῦ προσώπου καὶ τοῦ σώματος, κατάφερε νὸ παραστατικὲς ἀξιοθάμαστα ἔνα δειλό ποὺ τὸν πάνει ξαφνικὰ φύβος τρομερός καὶ πολλές γενεῖς Παριζιάνων θυμόντουσαν μὲ τὶς ἔξοχο τρόπο ὁ Τιμπέριο Φιορίλλι, μὲ συνοδεία κιθάρας, τραγουδῶντας ἔνα τραγούδι διόπου ἐξέφραζε μὲ γκαρίσματα γιατίδάρους ὅλη τὴν κλίμακα τῶν αἰσθημάτων τῆς ἐρωτευμένης καρδιᾶς αὐτοῦ τοῦ τετράποδου.

Αφήνοντας κατὰ μέρος τὶς διμυραμβικές κρίσεις ποὺ ‘χουν ἔνα γενικὸ κι ἀδριστο καρακτήρα, ἀς προσέξουμε τὶς μαρτυρίες τῶν συγχρόνων ποὺ ἀναφέρονται σὲ εἰδόποιο στοιχεῖο τοῦ θέματος αὐτῶν τῶν ἡθοποιῶν:

Αὐτὸ ποὺ μᾶς ξαφνιάζει πρῶτα - πρῶτα, εἰλ̄ ἡ ἀφέλεια τῶν τρόπων ἐνεργείας καὶ ἡ ἀφθαστὴ ἀπλούστητα τῶν μέσων. Ο Λάσκα περιγράφει σὲ στίχους πώς ὁ Λ. Μπιάνκι ποὺ ‘παιζε τὸ Ντοττόρο, ἔβγαλε τὸ καπέλο του. “Πιάνοτάς το χαρτωμένα μὲ τὸ χέρι τὸ βγαλεῖ, στέρεα καὶ τὸ κουνούσε σάν τρελ-

λός καὶ τὸ κουνούσε τόσο πιὸ πολὺ ὅσο περισσότερο ἥθελε νὰ τιμήσει τὸν ἀρχοντα ἢ τὸ φίλο”.

Ἐκατὸ χρόνια ἀργότερα, ὁ Μαρτέλλι, ἐπισημαίνει κι αὐτὸς τὸν τρόπο ποὺ ὁ Ντοττόρος ἔπαιζε μὲ τὸ καπέλο του κι ἀν θυμοῦμε πώς ὁ Ζ. Ταμπαρέν, ποὺ ἡ τέχνη του προερχόταν ἀπὸ τὴν τέχνη τῶν Ιταλῶν ἡθοποιῶν, διατέλεσε τὸ Κοινὸ μὲ τοὺς διάφορους τρόπους ποὺ φοροῦσε τὸ καπέλο του, θὰ πρέπει νὰ συμφωνήσουμε πως αὐτές οἱ ἀστικαντες λεπτομέρειες δὲν είναι ἀμελητέες, μά, ἀντίθετα, ἔχουν κάποια σημασία.

Πρόθυμα προσφεύγανε στὴν ὄνοματοποία καὶ τὴ μίμηση τῆς φωνῆς τῶν ζώων, ὥπως ἔκανε ὁ Φιορίλλι στὸν “Ἐρωτευμένο γάιδαρό” του. Ο Περρούτσι ἀναφέρει ἔνα σοννέτο ποὺ δὲν ταιριάζει οὔτε νὰ γραφεῖ οὔτε νὰ διαβαστεῖ, λέει, μὰ ποὺ ‘πρέπει ν’ ἀπαγγέλλεται μὲ μίμηση τῆς φωνῆς τοῦ κορυδαλλοῦ, τῆς γάτας, τοῦ σκύλου, τοῦ βιδού, τοῦ γαϊδαρού, τοῦ κόρακα, τοῦ τζιτζικα, τῆς κίσσας, τῆς κουκουβάγιας, τοῦ γρύλλου, τοῦ λύκου, ἀνθρώπου ποὺ χασμουριέται, τοῦ ποντικοῦ, τοῦ κρικηροῦ καὶ τοῦ βατράχου. Μποροῦμε νὰ σηματίσουμε μιὰ ίδεα γιὰ τὸ παιζέμενο τῶν ἡθοποιῶν, διαβάζοντας τὴ συλλογὴ Γκεράρτου, ὅταν τὸ γαλλικὸ κείμενο διακόπτεται καὶ παραχωρεῖ τὴ θέση του στὴν περιγραφὴ “Ιταλικῶν σκηνῶν”, ὥπου κυριαρχεῖ ἡ δράση, ἀφήνοντας τὸ λόγο σὲ δεύτερο πλάνο. Ιδού, ἔξαφνα, ἡ ἔβδομη σκηνὴ ἀπὸ τὴ δεύτερη πράξη τῆς κωμῳδίας: “Columbine avocat pour et contre”: Βλέπουμε τὸν Σκαραμούς (πρόκειται γιὰ τὸν ἡθοποιὸ Τιμπέριο Φιορίλλι) ποὺ παίζονται τὸ δωμάτιο, παίρνει τὴν κιθάρα, κάθεται σὲ μιὰ πολυθρόνα καὶ παῖξει περιμένοντας νὰ ὀθεῖ ὁ κώδιος του. Ο Πασκαούλε έρχεται πολὺ σιγά, ἀπὸ πίσω του καὶ, πάνω ἀπὸ τὸν ὕμοντα του, τοῦ κρατᾷ τὸ χρόνο· αὐτὸ φοβίζει τρομερὰ τὸν Σκαραμούς. Μὲ δύο λόγια, σ’ αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ σημεῖο, ὁ ἀσύγκριτος Σκαραμούς ποὺ ηταν κόσμημα τοῦ θεάτρου καὶ πρότοι παῖξεν τὸν δύσκολη καὶ διάσημη καιροῦ του, πού ‘χαν μάλει ἀπὸ αὐτὸ τὴ δύσκολη καὶ τόσο ἀναγκαῖα τέχνη γιὰ πρόσωπα τοῦ εἰδονος τους, τὴν τέχνη νὰ προκαλοῦνε συγκινήσεις καὶ νὰ καταφέρουν νὰ τὶς ζωγραφίζουν πετυχημένα στὸ ποδόστο - σ’ αὐτὸ τὸ σημεῖο, λέων, ἔκανε τὸ κουνό νὰ λύνεται ἀπὸ τὰ γέλια, ἔνα γεμάτο τέατρο τῆς ώρας, σὲ μιὰ σκηνὴ τρομάγματος, ὅπου δὲν πρόσφερε οὔτε μιὰ λέξη. Πρέπει νὰ δεχτούμε, ἐπίσης, πώς ὁ ἔξοχος αὐτὸς ἡθοποιὸς διέθετε σὲ τόσο ὑψηλὸ βαθμὸ τελειότητας αὐτὸ τὸ θαυμάσιο ταλέντο, ποὺ ἀγγίζει τὶς ψυχές μονάχα μὲ τὶς ἀπλές ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης φύσης, μὲ τρόπο ποὺ δὲν τὶς ἀγγίζουν, συνήθως, οἱ ποὺ ἐπιδέξονται ωρίτορες μὲ τὰ θέλητρα τῆς πολιτικῆς ομοιογικῆς. Αὐτὸ ἔκανε κάποτε ἔρα σπουδαῖο ήγειρόνα, ποὺ τὸν ἔβλεπε νὰ παῖξε στὴ Ρώμη, νὰ πει: “Ο Σκαραμούς δὲ μιλᾶ καὶ λέει σπουδαῖα πράγματα”.

Στὴν τρίτη πράξη τῆς κωμῳδίας, “La thèse des Dames” ὁ Αρλεκίνος ποὺ προετοιμάζεται νὰ ἐκφωνήσει ἔνα λόγο “προσποεῖται πώς γράφει ὅταν τὰ λόγια σὲ μικρὰ κομμάτια καρτί, ποὺ τὰ κόβει καὶ τὰ βάζει σ’ ἓνα δοχεῖο καὶ τὸ δοχεῖο στὴ φωτιὰ γιὰ νὰ τὰ βράσει. Τὸν ωτοῦν τί κάνει: ἀπαντά πώς θέλει

Προσχέδια τοῦ γάλλου χαράκτη Ζάκ Καλλό γιὰ τὴν περίφημη σειρὰ “Balli di Sfessania”, ποὺ μᾶς διαφύλαξε τὰ ἀρχέτυπα τῶν τύπων τῆς Κομμέντια ντέλλῃ ἀρτε.





Τὰ ἀκροβατικὰ κόλπα τῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν πέρασαν καὶ στὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἅρτε. Λεπτομέρεια, σὲ μεγέθυνση, ἀπὸ τῆς σειρᾶς τῶν χρωματικῶν τοῦ Καλλὸς “Balli di Sfessania”

νὰ κάνει ἔνα ζωμὸ μὲ δῆλα αὐτά, ποὺ θὰ τὸν πιεῖ καὶ πού, μπαίνοντας στὸ στομάχι του, θὰ τοῦ στείλει στὸ κεφάλι του τοὺς ἄχρονος. Τὸν δοκιμάζει καὶ βράκοντάς τον ἀνοστό, σχίζει ἔνα φύλλο ἀπὸ κάπιον βιβλίον καὶ λέει πώς θὰ τὸν νοστιμίσει μὲ ἔνα ἀπόφθεγμα τοῦ Ἀριστοτέλη. “Υστέρα, παίνεται ἔνα βιόλι, χτυπά τὴν πιὸ φιλή χορδὴν γιὰ νὰ βρεῖ τὸ φυσικὸ τόνο καὶ λέει μὲ φωνὴ φιλῆ: Κ’ ωρὶ οἰ οἰ. “Υστέρα χτυπά τὴν πιὸ χοντρὴν χορδὴν καὶ μὲ φωνὴ χοντρήν, ξανάλεε: Κ’ ωρὶ οἰ οἰ. ”Ἐπειτα, ἀφοῦ βρεῖ ἔνα τόνο καλό, πάie στὸ τραπέζι, πάινεται μελάνη γιὰ νὰ γράψει. Τὸν ωτάνε τὶ πρόσειται νὰ κάνει ἀπάντη πώς θὰ γράψει αὐτὸ τὸ τόνο, πράγμα ποὺ κάνει τὸν Σκαραμούς καὶ τὸν Μετέτειν νὰ χάσουν τὴν ὑπομονὴ τους καὶ ν’ ἀναποδογυρίσουν τὸ τραπέζι, τὰ βιβλία καὶ τὴν φουφού. Ο’ Ἀρλεκίνος πέφτει καὶ φεύγει λέγοντας πώς κατάστρεψε τὴν εὐγλωττία του”.

Στὴν κωμῳδία “L’opéra de campagne” ὑπαγορεύουν στὸν Ἀρλεκίνο, καὶ ἐκεῖνος γράφει “μὲ τὸν πιὸ γκροτοσκο τρόπο, μὲ τοῦμπες, στάσεις διαφορες, καὶ ἄλλα γοητευτικά, ἀστεία καμώματα”.

“Αν τού μ πα σημαίνει ἀκροβασία καὶ στάση, ἐκφραστικὴ θέση τοῦ σώματος, ἡ φράση αὐτὴ προσδιορίζει μὲ πολλὴ ἐπιτυχία τὸν εἰδότοιο χαρακτήρα τοῦ παιζόματος τῶν ιταλῶν θεατρίνων καὶ πραγματικά, τὸ γκροτέσκο, τὸ μπουφόνικο, ἡ ἀκροβασία καὶ ἡ ἐκφραστικότητα τοῦ σώματος ήταν τὰ βασικὰ στοιχεῖα αὐτῆς τῆς τέχνης, ὅπου δὲ διάλογος, ἡ ἀπαγγελία, τὸ φιλολογικὸ στοιχεῖο, δὲν ἔπαιζαν, τελικά, παρὰ δευτερεύοντα ἀν καὶ σημαντικὸ ρόλο.

Η ΜΠΟΥΦΟΝΕΡΙ

Μ’ ὅλο ποὺ δὲ ιταλὸς θήσης Νίκολο Μπαρμπιέρι, ποὺ πασχίζει νὰ προβάλλει τὴν τέχνη του στὸ βιβλίο του, ἐπαναλαμβάνει ἐπίμονα πώς ή κωμῳδία δὲν είναι bouffonnerie, οἱ μαρτυρίες τῶν συγχρόνων τείνουν ν’ ἀποδείξουν τὸ ἀντίθετο. ‘Ακόμα κι ὅταν οἱ ιταλοὶ θεατρίνοι θέλανε νὰ δώσουν ὕφος σοβαρό, δὲν τοὺς πήγαινε, ὅπως λέει δὲ Σάρλ Σορέλ που διαπιστώνει τὴν καταπληκτικὴ γοητεία τῶν παραστάσεών τους, παρ’ ὅλο ποὺ δὲν καταφέρουν ν’ ἀποφύγουν τὶς bouffonneries, ἀκόμα κι δόταν οἱ προθέσεις τους είναι σοβαρές. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία σύγχρονου, δὲ θίασος τῶν “Comici Gelosi” κατάφερε περίημα ν’ ἀναπαρασταίνει τοὺς διάφορους χαρακτῆρες καὶ τὶς διάφορες ἀνθρώπινες πράξεις, ὅμως ίδιαίτερα αὐτές ποὺ προκαλούσαν γέλιο. ‘Ο Περρούτοι ἔκανε δὲν διάλεκτο κατάλογο ἀπὸ bouffonneries κι ἀπαριθμώντας τὶς πράξεις ποὺ εἶν’ ίκανες νὰ προκαλέσουν γέλιο, λέει :

“Αστείος μπορεῖ νὰ’ ναι δ τρόπος ποὺ βγάζεις τὸ καπέλο σου, ποὺ περπατάς, ποὺ τρέχεις. Αστεία μπορεῖ νὰ’ ναι ή θρεμμή ή βιαστικὴ περπατησιά σου. Αστεία μπορεῖ νὰ’ ναι ή φωνή, δογματική, διατεραστική, προσποιητή ή βραχιασμένη. Αστεία είναι ή προσποιητή ἀρχοντιά ἐνδὲς ἀγροίκου ποὺ παριστάνει τὸ Βασιλιά, τὸν Πρίγκιπα, τὸν Καπιτάνο ή κάτι τέτοιο. Αστεία μπορεῖ νὰ’ ναι ή μίμηση ποιητή, μουσικοῦ, ζωγράφου, γλύπτη, κομμωτῆς κι ἄλλων καλλιτεχνῶν. Αστεία ἐντύπωση μπορεῖ νὰ προκληθεῖ

ἀπὸ μιὰ πράξη κοινῆ ποὺ συντελεῖται ἀντὶ μιᾶς ἄλλης σπουδαῖς ἡ ἔξαρφη, ὅταν κάποιος πάλει νὰ καθίσει βαριὰ πάρω στὸ θρόνο, πέφτει χάμιο τὴν ὥρα τῆς ὑπόκλισης, ἡ ἄλλα παρόμοια. ‘Ανάμεσα στὶς “ἀστείες πράξεις” ὑπάρχει ἀκόμα κι ὁ Μαργίτης ποὺ πάλενε μὲ τὴ σκιά του, οἱ Ψύλλοι ποὺ παίζανε γροθίες μὲ τὸν ἄρεα, δὲ Λόν Κιχότης ποὺ πολεμοῦσε μὲ τοὺς ἀνεμόμυλονς. ‘Αστεία μπορεῖ νὰ’ ναι τὰ ρούχα, ὅταν ἔνας ζαΐδος τυνέται βασιλίας ἡ πρίγκιπας, ὅταν κοντά χοησιμοποιεῖ τὸ σώβρακο γιὰ μανίκια, τὶς μπότες γιὰ γάντια καὶ γενικὰ ρούχα ποὺ δὲν ταιριάζουν στὸ πρόσωπο ποὺ παίζεις ἀστεία είναι καὶ τὸ ἀντικείμενα ὅταν χοησιμοποιεῖς σπαθὶ γι’ ἄλογο, καπέλο γιὰ βεντάλια, καὶ μιὰ θήκη σπαθιοῦ ἀντὶ τὸ ιδιο τὸ σπαθὶ”.

‘Ο Μπαρμπιέρι περιγράφει, ἐπίσης, διάφορους τρόπους μὲ τοὺς δόποιους προκαλεῖται τὸ γέλιο :

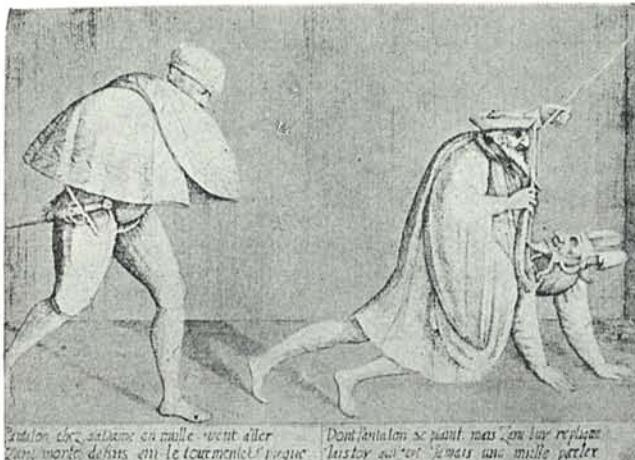
“Ο Καπιτάνη προκαλεῖ τὸ γέλιο μὲ τὶς ἔξαλλες ὑπερβολές του, δὲ Γκρατιάνο μὲ τὶς χαζομάρες του, δὲ πρωτότος ὑπηρέτης μὲ τὶς κατεργαριές καὶ τὴν ἐτοιμότητα του, δὲ δεύτερος ὑπηρέτης μὲ τὴ βλακεία καὶ τὴν ἀδειούτητά του, δὲ Αρλεκίνος μὲ τὶς τοῦμπες του, δὲ Κοβιέλλο μὲ τοὺς μορφασμούς καὶ τὴ λατινικὴ μακαρονίστικη γλώσσα του, αὐτοὶ ποὺ παίζουν τὸν γέλοιον μὲ τὴν κάπιας ἀκομητὴ γλώσσα καὶ τὶς ἀπαρχαιωμένες ἐκφράσεις καὶ οἱ ἄλλοι, ἄλλοις ρόλοις μὲ παρόμοια μέσα”.

Αὐτὰ τὰ πρωτόγονα καὶ μάλιστα βλακώδη μέσα, μᾶς φέρνουν σ’ ἀμηχανία: ἡ τέχνη αὐτῆς τῆς ἔνδεξης σχολῆς ηθοποιῶν περιοριζότανε, στ’ ἀλήθεια, μοναχὸς σ’ αὐτά; Αὐτοὶ οἱ ηθοποιοί, οἱ πολύσια φορτωμένοι μὲ ἐπαίνους, δὲν ἔνιωθαν τὴν ἀνάγκη ἀλλού ύφους πιὸ σοβαροῦ καὶ ἀξιοῦ; ‘Η ἀλήθεια δύμας είναι πώς ἔνας καλλιτέχνης ποὺ διαλέθει πλούσια ἐκφραστικά μέσα δὲν ἔχει καμιὰ ἀνάγκη ἀπὸ θέματα περίπλοκα: γιὰ νὰ πετύχει τὸ σκοπό του: τὰ πάντα τοῦ φαίνονται καλά καὶ χρησιμοποιεῖ τὰ πιὸ ἀπλὰ πράγματα, τὶς πιὸ συνηθισμένες καταστάσεις, τὰ πιὸ κοντά περιστατικά. ‘Αδιαφορία καὶ μάλιστα περιφρόνηση γιὰ τὸ θέμα βρίσκουμε σ’ ὅλους τοὺς ἀληθινούς Δασκάλους δὲν τῶν μεγάλων ἐποχῶν τῆς Τέχνης. ‘Οσο γιὰ τὶς σχέσεις ποὺ συνδέουν καὶ συχνὰ συμβιβάζουν τὸ ὑπέροχο μὲ τὸ γελοίο, κάτι ζέρουμε ἀπὸ τὸν καρό του Μοντανί (“... καὶ στὸν γηλότερο θρόνο τοῦ κόσμου κι ἀν καθόμαστε, στὸν πιστό μας ἀκούμπαμε”).

Εἶναι φανερό πώς τὸ μπουφόνικο ύφος τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας δὲν ἀντεχει σὲ μέτρια ἐρμηνεία. ‘Ενα παίξιμο βαρύ, ἀδέξιο, γινόταν δημέτας ἀντιληπτὸ καὶ κρινόταν πολὺ αὐτοτρόπο. Ο ηθοποιὸς “ἐπερπετε νά’ ναι ἐπιδέξιος καὶ τὸ παίξιμο τοῦ ἐκφραστικοῦ”. Κ’ εύτυχῶς ἡ ἐκφραστικότητα δὲν ἔλειπε ἀπὸ τοὺς ἀταλούς κωμικούς. ‘Ο Σορέλ λέει πώς ήταν “ἐνστικτώδικα ἐκφραστικοῦ”. Οι γάλλοι συγγραφεῖς ἐπιμένουν συχνά στὴν ἐκφραστικὴ ἀξία καθεμιᾶς ἀπὸ τὶς στάσεις τοῦ Αρλεκίνου. Οι Όλλανδοι εἴχαν ἐπονομάσει τοὺς ιταλούς ηθοποιούς “posturmakers”. Ο Α. Κονσταντίνη, ποὺ γράψει τὴν βιογραφία τοῦ ηθοποιού Φιορίλλι, λέει πώς μιλούσε λίγο καὶ ἐκφραζόταν μὲ δυσκολία: “δύμως η φύση, σ’ ἀντάλλαγμα, τοῦ χαρίζει τὸ θαυμαστὸ τα-

Σκηνὴ Ζάνι καὶ Πανταλόγε. Οι γκροτέσκες χειρονομίες καὶ στάσεις χρωματικῶν ιδιαίτερα τοὺς ιταλοὺς θεατρίνους. Σχέδιο τοῦ τέλους τοῦ Ιτού αἰώνα. ‘Εθνικὴ Βιβλιοθήκη, Παρίσι





Ανὸ γκραφοῦντες μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὴν Κομμέντια τοῦ χαρά
περάσσει τὰ ἡγία στὸ κεφάλι τοῦ Ζάρι, ποὺ σὰ μονάδαι
Λεξιά: Ὁ Πανταλόνε, ποὺ συγχρά ἐμφανίζεται μὲ χαρακτ
κινήσεις τῶν προσώπων εἶναι γαστρικούτικες γά την

Χόνερθογκτ (Παρίσι, 1585). Ἀριστερά: 'Ο Πανταλόνε ἔχει κουβαλά στὴν ἀγαπημένη του. Στὴν ἄκρη, ἕτας 'Ερωτευμένος, βίαιο, θέλει νὰ σκοτώσει τὸν Ζάνι γιὰ τὰ ψέματά του. Οδυνική τῶν ιταλῶν θεατούνων. (Έθνικὴ Πινακοθήκη, Παρίσι)

λέγτο νὰ ἐκφράζει μὲ τὶς στάσεις ποὺ ’παινε τὸ σῶμα του καὶ μὲ τὸν μορφασμὸν του προσώπου του ὅτα δῆσα ηθελε κ' ἐπ πλέον μὲ τὸν πιὸ πρωτότυπο τρόπο’. Μιλώντας γιὰ τὶς διάφορες στάσεις τοῦ Ἀρελεκίνου Σάχκο, ὁ Ζ. Καζανόβη λέει: ”Ἐλ- ναι στάσεις ποὺ τὶς χαρακτηρίζει συμμετρία, γελοίες μᾶς πνευματώδεις, εὐτελεῖς μᾶς χαριτωμένες, πάντα παράξενες καὶ πάντα δειγμούντων μᾶς ψυχικὴ κατάσταση σύμφωνη μὲ τὸ θέμα στο ὅποιο ἀναφέρονται”.

Ο Μπαμπιέρι μιλάει για δρισμένα κωμικά πρόσωπα που μόνο ή εμφάνισή τους έφτανε για να ψυχαγωγήσουν και που προκαλούσαν τὸ γέλιο καὶ μὲ τὴν παραμικρὴ χειρονομία τους. Ο Γκάρρικ, πού „χε δεῖ τὸν Ἀρελένιο Μπερτινάτοι (τὸν ἐπονομαζόμενον Καρλίνο), συμβούλευε ἐπίμονα τὸ Κοινό νὰ πάει νὰ δεῖ τὸ χαρακτῆρα καὶ τὴν ἔκφραση τῆς πλάτης τοῦ Καρλίνο“.

ΤΑ ΛΑΤΣΙ

Οι ήθοποιοί πίστευαν όχράδαντα πώς τὸ Κοινὸν πήγαινε στὶς κωμαδίες τους γιὰ νὰ διασκεδάσει καὶ πώς γ' αὐτὸν ἔπειπε νὰ λογαριάζουν τις προτιμήσεις του. "Ἐτοι ἐξηγεῖται πότι ή εὐθυμία καὶ τὸ μπριό που βασίλευε στὴ σκηνὴ, ὅπου τὸ παίζει ματῶν ήθοποιούς ύπογράψαμε κι διλοικήρωνε ὅπες τὶς κωμικές προθέσεις τοῦ σενάριου.

Χρησιμοποιοῦσαν ὅλα τὰ μέσα ποὺ μποροῦσε νά προκαλέσουν τὸ γέλιο : τὶς ἀρρώστειες καὶ τὴ θεραπεία τους, τὴν ἐμφάνιση τῶν στῆ σκηνή, τοὺς καυγάδες καὶ τὶς συμπλοκές, τοὺς παραλογισμούς τῶν τρελλῶν, τὶς προσοποιήτες ἔξιφαμαχίες, τὶς μάχες, τὸ ἀγνόηστα τὶς καταδίωξεις κ.λ.π.^ο Ο Περρούτσι ἀναφέρει μερικά τέτοια πασαδείγματα :

Στὶς σκηνὲς ποὺ διαδραματίζονται νῦχτα, οἱ Ναπολιτάνοι κάνονται καλὰ καὶ τοὺς Λοιμβαρδοὺς καὶ ἄλλους, μὲ τούτο τόσο πετυχημένο ποὺ, γὰρ νὰ ὑποδηλώσουν πράξεις καὶ λέξεις πικάντικες, οἱ ἔνοι λένε: ναπολιτάνικα lazzì (θέλοντας εἴτοι νὰ καρακτηρίσουν τὴν τέχνην τῆς Κωμῳδίας, ηλικία της πενύματος στὰ λόγια καὶ στὶς πράξεις) καὶ θένα λοιμβαρδικό. Στὶς ωντερινὲς σκηνὲς, οἱ δικοὶ μας συνηθίζουν νὰ περιπατῶνται φυλαφώντας, νὰ σκοντάφτονται ὁ ἔνας στὸν ἄλλον, νὰ πέφτονται ἀπὸ τὶς σκάλες καὶ προσφεύγονται σὸν ἄλλες σκηνὴν βουβές, ποὺ ἡ κωμικήτητα τους φθάνει στὸν ὑψηλότατον βαθύτατον χωρὶς νὰ ζάψει τὴν ἀληθοφάνειά της, ἐνῶ οἱ Λοιμβαρδοὶ Ζάννι προσπαθοῦν μὲ κάθε τρόπο νὰ προκαλέσουν τὸ γέλιο μὲ πιστολιές ποὺ διασκεδάζουν τὰ παιδάκια καὶ τοὺς ἄξεστους ἀνθρώπους, δυναρεστοῦν ὅμως αὐτοὺς ποὺ καταλαβαίνονται προσέρχονται πᾶς ὅταν δὲ Ζάνι έχει πᾶς νὰ προκαλέσει γέλιο, καταφεύγει στὶς πιστολιές”.

Στὸ ἀπόσπασμα ποὺ ἀνάφερα, ὁ δρός “lazzi” χρησιμοποιεῖται ἀπ’ τὸν Περρούτσι μὲ ἐννοια ὑπερβολικὰ πλατειά. Τὸ “lazzi”, πού χαν μεγάλη σημασία στὴν Ἰταλίη κωμῳδία ἦταν ἐπειδούς ἐντονα κωμικά, πού παρεμβάλλονταν στὴ δράση καὶ ποὺ δὲν είχαν καμιὰ σέργη μὲ τὸ ἔειτλυγμα τῆς.

Στην άρχη ἔλεγαν "Azzo" που σήμαινε "πράξη" και πολὺς ἀργότερα τὸ "Azzo" ἔγινε "L'azzo", υστερα "Lazzo" και χρησιμοποιήθηκε για τις χειρονομίες, τὸ παῖξμο (μὲ τὴ στενὴ σημασία τοῦ ὄρου), ἀλλὰ και γιὰ τὰ πυνεματώδη σημεῖα και τὸ ἀστεῖα. Τὰ "lazzi", κοντολογίες, εἶναι τα "tricæ". Τῶν ρωμαϊκῶν μέμων, τὰ "τρύκ" τῶν δικῶν μας. "Αν τύχαινε ν' ἀντιληφθοῦν πώς τὸ Κοινὸν ἀρχίστη νὰ βαρυέται, ἀν κάποιος ἡθοποιὸς ἔχειναι τί ἐπρεπε νὰ κάνει ἢ δὲν ἔβγαινε στὴν ὥρα του στὴ σκηνὴ ἢ ἀν χρειαζόταν ν' ἀνανεωθεῖ τὸ ἐνδιαφέρον πρὸς τὸ τέλος τῆς πράξης, ἀμέσως οἱ ἡθοποιοὶ προσφέργανε στὰ "lazzi", στὰ "τρύκ". Γε' αὐτὸ τὸ εἰδός τῶν λυτερμέδιων ὑπήρχανε εἰδικοὶ ποὺ δονομάζονταν "lazzista". "Ομως δὲν προσφεύγανε στὰ "lazzi" μόνο σ' αὐτὲς τὶς περιπτώσεις ἀνάγκης γιατὶ αὐτὰ διατεκδάλωνε πολὺ τὸ Κοινὸν κ' ἐπιτέρπενα στους ἡθοποιοὺς νὰ ἐπιδείξουν τὴ φαντασία τους και τὴ θεατρικὴ τεχνικὴ τους. Τὰ σενάρια περιέχουν συχνὰ τὴν ἔνδειξην "lazzi" και μᾶλιστα τὰ περιγράφουν λεπτομερειακά. Στὸ σενάριο "Gli avvenimenti comici" δένουν δύο Ζάνι πλάτη μὲ πλάτη και βάζουν μπροστά στὸν καθένα ἔνα πιάτο μακαρόνια· καθένας τους προσπαθεῖ νὰ σκύψει στὸ πιάτο κ' ἔτσι σηκώνει τὸ σύντροφό του. Καμιὰ φορά "lazzo", ἥτοι η ἐπανάληψη τῆς ἰδίας φράσεως ἢ πάλι τὴν ὥρα μᾶς συζήτησης σοβαρῆς παρουσιαζόταν ἔνας ὑπηρέτης κ' ἔλεγε: "Μή μιλάτε τόσο δυνατά ὥσπου ή κόττα νὰ κάνει τὸ αὐγό της". "Αλλοτε, οἱ ὑπηρέτης πρὶν φέρει ἔνα πιάτο στὸν ἀφέντη του τὸ σκούπιζε στὸ πίσω μέρος τοῦ πανταλονιοῦ του ή ἀγγίζει ἔνα-ἔνα δόλα τὰ κουμπιά τοῦ κοστουμιοῦ του ἐπαναλαμβάνοντας, "Μ' ἀγαπᾶ, δὲ μ' ἀγαπᾶ...".

"Αν τὸ ἐπίπεδο τοῦ Κουνού καὶ τῶν ἡθοποιῶν δὲν ἔταν πολὺς ψηφόλος, ἀδιαφοροῦσαν γιὰ τὴ χοντροκοπιά τῶν "lazzi" στὰ δόποια καταφεύγανε πιάνανε, ἔξαφνα, ψεῖρες καὶ τίς τρωγάνε, καμώνονταν πώς κάνουν περιτομή σὲ Ἰσραὴλίτη. Στὴ συλλογὴ σενάριων του Σκάλα, κάθε "lazzo" συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἔξηγγησή του, ὅμως, ἀργότερα, ὀρισμένα ἀπὸ αὐτὰ τὰ "lazzi" είχανε τέτοια ἐπιτυχία κ' ἐπαναλαμβάνονταν τόσο συχνά που τὸ Κουνὸ κατάληξε νὰ τὰ ζέρει τόσο καλά ὅσο κ' οἱ ἡθοποιοί. Στὴ συλλογὴ του Α. Μπάρτολι, ἔξαφνα, τὰ "lazzi" δὲν ἀναφέρονται παρὰ μόνο μὲ τὸν δημοφάνειαν τους καὶ δὲν μποροῦμε νὰ ζέρουμε μὲ ἀκρίβεια τι ἀκριβῶς ἔταν: ἔτσι γίνεταν λόγος γιὰ τὰ "lazzi" τοῦ μπαύσουλον, τοῦ ἀλευριού, τῆς ἵππαστρας, τοῦ "ᾶσ" αὐτὸν καὶ παρ' ἔκεινο, τοῦ "lazzo" τοῦ Πουλιτσανέλλα ποὺ γεννήθηκε πρίν ἀπὸ τὸ πατέρα του, κ.λ.π.

ΤΟ ΑΚΡΟΒΑΤΙΚΟ ΣΤΟΙΧΕΙΟ

"Ομως τὸ κοριμὶ στὴν Ἰταλικὴ Κουμαδία δὲν είχε μόνο ἐκφραστικὴ δέξια: ἔδιναν πολὺ μεγάλη σημασία και στὴ σωματικὴ εὐρωστία, ἐπιδειξιότητα κ' ευλυγιστία πού ὁ ἡθοποιός, πέρα ἀπό κάθε ἐκφραστική του πρόθεση, ἔδειχνε σὲ νούμερα καθαρὸ ἀκροβατικά. Οἱ ἴστριονες τοῦ Μεσαίωνα καὶ "saltatores in banco", παρεμβάλλαντε πάντοτε ἀκροβατικές κάρσσεις στὰ ἔσχα πού παριστάνανται κι ἀργότερα ἡ Ἰταλικὴ Κουμαδία, ὅστις

ἀν ἀπομακρύθηκε ἀπὸ τὸ ἀρχικό τῆς πρότυπο, διατήρησε τὴν παράδοση καὶ κράτησε τὸ ἀκροβατικὸ στοιχεῖο ποὺ ἔξακολούθησε γὰ ὑπάρχει σ' ὅλη τῆς τὴν πορεία. Στὶς ἀρχές, μάλιστα, διαπιστώνουμε πῶς γινόταν καμιά φορά σύγχυση ἀνάμεσα στὸν ἡθοποιὸ καὶ τὸ σχολιοβάτη. Ο.Κ. Τίνγκι στὰ 1604 σημειώνει στὸ αὐλικό του ἡμερολόγιο: "παραστάθηκε μὲ κακωδία ἀπὸ κάποιους Ζάρι ἀλτες, κ' ἐκτελέστηκαν πολλὰ πηδήματα".

Σ' ἔνα γράμμα μὲ ἡμερομηνία 1 Ἰουλίου 1567, κάποιος ὀνόματι Ρόνια γράφει: "Σήμερα παίζουν γιὰ συναγωνισμὸ δύο κωμῳδες· τὴ μά, στὴν αἰθούσα συνήθως παῖζονται κωμῳδες· ἐπαὶς ἡ σινιόρα Φλαμίνια κι ὁ Πανταλόνε μὲ τὴ σινιόρα Ἀρτζέλικα ποὺ ξέρει τόσο ωραῖα νὰ πηδᾶ".

Τὸ βιβλίο ἔξιδων τοῦ βασιλιᾶ Κάρολου τοῦ 10ου περιέχει, στὰ 1572, τὴν ἔνδειξη πῶς πληρώθηκε ὁ φλωρεντινὸς ἡθοποιὸς Σολντένιο κι ὁ Θιάσος, του "γιὰ τὶς κωμῳδες καὶ τὰ πηδήματα ποὺ καθημερινὰ κάνει μπροστά στὴν Α. Μεγαλειότητα".

Τὸ πρῶτο γνωστὸ θεατρικὸ συμβόλαιο, ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸν ἡθοποιὸ ἀκροβατικὰ νούμερα· τὸ περίεργο αὐτὸν ντοκουμέντο δημοσιεύθηκε τὸ 1888 (*Memoires de la société historique du Cher*): εἶχε συνομολογηθεῖ στὰ 1545 μεταξὺ τῆς ἡθοποιοῦ Μαρία Φαιρέ ἀφ' ἑνὸς καὶ τοῦ ἡμιρεσάριου Λ' Ἐσπερονιέρ ἀφ' ἑτέρου. Η Μαρία Φαιρέ ὀναλαμβάνει τὴν ὑποχρέωση νὰ παίζει μπροστὸ στὸ Κοινό ἐπὶ ἔνα χρόνο πάλιὰ ρομαϊκὰ ἔργα καθὼς κι ἄλλες ἴστοριες, φάρσες καὶ "soubressaults" (πηδήματα) ὅπα τὸ ζητοῦσε ὁ Λ' Ἐσπερονιέρ. Αναλαμβάνει νὰ ἐκτελεῖ ὅλα τοῦτα με τρόπο ποὺ δοι τῇ βλέπουν νὰ τέρπονται. Σ' ἀντάλλαγμα ὅπα τῆς παρέχεται τροφή, στέγη καὶ δώδεκα φράγκα τὸ χρόνο. "Αν τῆς προσφέρουν δῶρα οἱ θυμαροτές τῆς, μετὰ τὴν παράσταση, εἶναι ὑποχρεωμένη νὰ τὰ μοιράζεται μὲ τὴ σύζυγο τοῦ Λ' Ἐσπερονιέρ.

Στὰ 1665, στὴ Μοδένα, "ἐπαὶς καὶ πηδοῦσε" ὁ Β. Τεντέσκι, ή γυναικὸς του, κι ἄλλοι. Στὰ γράμματα τῶν Ιταλῶν ἡγεμόνων ποὺ χρηματοδοτοῦσαν θιάσους θεατρίων, συχνὰ διαβάζουμε πῶς ὁ τάδες ἡθοποιὸς εἶναι γέρος καὶ δὲν κάνει πιὰ γιὰ ἀναρργήσεις καὶ πῶς ὁ δεῖνα ἡθοποιὸς εἰν' ἐξαιρετικὸς γιατὶ πηδάει ώραια (salta bene).

"Ανάμεσα στὶς "Ιταλικὲς σκηνὲς" τῆς συλλογῆς Γκεράρντι, ὑπάρχουν ἀκροβατικὲς σκηνές. Εἳται, στὴ δεύτερη πράξη τῆς κωμῳδίας "L'opéra de campagne", ὁ Πιερρότος στέκεται μπροστὰ στὴν πόρτα γιὰ νὰ ἐμποδίσει τὸν Πασκαριέλε νὰ περάσει ὅμως αὐτός, παίρνοντας φόρα, πηδᾶ ἀπ' τὸ παράθυρο.

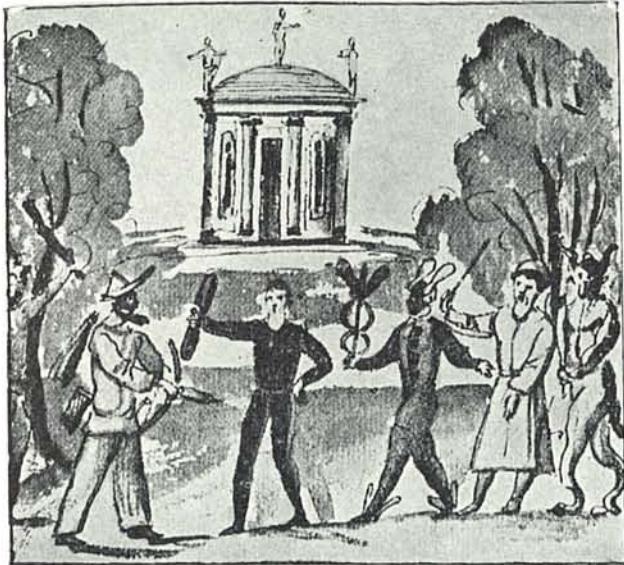
πάνω ἀπὸ τὸν Πιερρότο, κι ἀφοῦ δώσει τὸ γράμμα, βγαίνει μὲ τὸν ἔδιο τρόπο. Στὴν πρώτη πράξη τῆς κωμῳδίας "La fausse coquette", ὁ Πασκαριέλε ποὺ βαστᾶ στὸ χέρι ἔνα ποτήριο κρασί, τρώει μιὰ κλωτσιά στὴν κοιλιά, πέφτει ἀνάσκελα, κάνει τούμπα χωρὶς νὰ χύσει τὸ κρασί, σηκώνεται καὶ πίνει. Ο Λά Γκελέττε μιλάει γιὰ τὴν καταπληκτικὴ εὐκινησία τοῦ Ἀρλεκίνου Μπιανκολέλι. Οι ίταλοι ἡθοποιοὶ διατηροῦν αὐτὸν ὡς ἀκροβατικὸ ὄφος ἵσαμε τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα. Ο Τ. Βισεντίνι δὲν περιορίζοταν μόνο στὴ σκηνὴ, μὰ πήγαινε κ' ἐκτελοῦσε τὶς ἀσκήσεις του καὶ στοὺς ἐπάνω ἔξωστες κάνοντας τὸ γύρο τῆς αἴθουσας, πράγμα πού, ἐξάλου, τοῦ ἀπαγορεύτηκε, γιατὶ οἱ θεατὲς ἔδειχναν πῶς πιὸ πολὺ τρομάζουν παρὰ διασκεδάζουν. Ο Ν. Μενιτσέλι ποὺ "ζησε τὸ δεύτερο μισό του 18ου αἰώνα, εἰχε στὸ ρεπερτόριο του μιὰ κωμῳδία μὲ τὸν τίτλο "Arlecchino finto scimmietto ("Ο Ἀρλεκίνος ποὺ κάνει τὸν πιθηκό), ὃπου ἐκτελοῦσε διάφορες ἀσκήσεις πάνω σὲ σκονιν. Ο Τζ. Μαριλάνι, τὴ μέρα χόρευε μὲ τὴ γυναίκα του σὲ σκονιν στὴν πλατεία Ἀγίου Μάρκου τῆς Βενετίας, καὶ τὸ βράδυ παίζανε κ' οἱ δύο τους στὸ Οὔστρο Σάν Μοΐζες, ἐκεῖνος, κάνοντας τὸν Μπριγκέλλα κ' ἐκείνη, τὴ σουμπρέτα Κοραλλίνα.

"Απαριμμάντας τὰ χαρίσματα ποὺ πρέπει νά "χει ὁ ἡθοποιός, ο Τσεκίνι ἀναφέρει τὴν ἐπιδειξιότητα τοῦ σώματος (destrezza del corpo) κι ὁ ντέ Σόμμι μυμβουλένει αὐτοὺς ποὺ παίζουντες τοὺς ρόλους ὑπηρέτη νὰ κάνουν ἔνα χαριτωμένο πήδημα ὅπαν μαθίνουν ἔκφυκα κάποιο νέο εὐχάριστο. Ο ἀκροβατισμὸς ἡταν στενὰ δεμένος μὲ τὸ παίζιμο τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ σὲ μεγάλο βαθμὸ συντελοῦσε στὴν ἐπιτυχία του. Δὲν είναι μόνο τὸ ἀκροβατικὸ καὶ κωμικὸ του ταλέντο πού "κανει διάσημο τὸν Τιμπέριο Φιορέλλι, μὰ κ' ἡ σωματικὴ ἐπιδειξιότητα, ἡ πέρα γιὰ πέρα νεανική, μὲ τὴν ὄποια, στὰ ὄργηντα του χρόνια, ἔδινε μιὰ κλωτσιά στὸ πρόσωπο τοῦ παρτενάρ του.

Αὐτὴ ἡ ζωντάνια, ἡ εὐθυμία, τὰ χωρατά, ἡ εὐκινησία κ' ἐπιδειξιότητα τῶν κυνούμενων αὐτῶν σωμάτων, ὅλα τοῦτα ἔδιναν στὶς παραστάσεις τῶν Ιταλῶν αὐτὸν τὸ χαρακτήρα φυσικότητας κι ἀπλότητας ποὺ γοήτευε τὸ Κοινό τους, δημοι κι ἀνήταν, τόσο στὴν Ιταλία, δοσ καὶ στὶς ξένες χώρες, καὶ ποὺ ἐπηρέασε σπουδαῖα μυαλά, σύμφωνα μὲ τὴ δική τους διαιλογία. ("Ο Μολιέρος, ἔξαφνα, ὁ ἡθοποιὸς Μπαρόν, ἀκόμα κ' οἱ δρθολογιστὲς τοῦ 18ου αἰώνα ὑποχρεώθηκαν νὰ παραδεχτοῦν τὴν ξεχωριστὴ γοητεία αὐτῆς τῆς τέχνης, μ' ὅλο ποὺ λοιδωροῦσαν τὴν παράλογη πλοκὴ καὶ τὶς ἀνήτες φλυαρίες τῶν ἐργῶν.

Πανταλόνε, Ντοττόρος κ' ἔνας Ζάρι. Σκηνὴ μὲ ἐκφραστικὲς στάσεις καὶ χειρονομίες. Γκραβούρα Χόνερβογκτ (Παρίσι, 1585)





Έκατο σενάριο Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε συγκέντωσε ἀνάμεσα στὰ 1621 καὶ 1642 ὁ καρδινάλιος-Λούκας Μαυρόπητος τῆς Σαρδίας. Ἀνακαλύφτηκαν στὰ 1885 στὴ Βιβλιοθήκη Κορσοίν τῆς Ρώμης. Καθένα τους συνοδεύεται ἀπὸ μιὰ ἀκονάδα - μοναδικὸν ιτοκουμέντον γιὰ τὰ σκηνικά, τὰ κοστούμα καὶ τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων τῆς Κομμέντια. Ἀρωτέωφ, εἰκονογραφημένη σκηνὴ ἀπὸ τὸ Ποιμενικὸ σενάριο “Ο μάγος”

Τί διαφορὰ θὲ πρεπεῖ νὰ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ παίξιμο τῶν Θεατρίνων all improvviso καὶ τὴν ἀνιαρῇ ἀπαγγελία τῶν ἡθοποιῶν τῆς φιλολογικῆς κωμῳδίας, ποὺ ὅ ντε Σύμμι τοὺς συμβουλεύει νὰ μὴ γρίζουν τὴν πλάτη στὸ Κουνό, νὰ στέκουν δόσο γίνεται στὴ μέση τῆς σκηνῆς, νὰ μὴ κινοῦνται ἀπὸ τὴ θέση τους τὴν δύρα τοῦ διαλέγουν, ἐκτὸς ἂν εἰν’ ἀνάγκῃ ἀπόλυτη!

ΟΙ ΠΗΓΕΣ ΤΟΥ ΔΙΑΛΟΓΟΥ

“Ωστόσο, ή Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτε δὲν ἡταν παντομίκα, παρ’ ὅλη τὴ σηματικὴ θέση πού χε σ’ αὐτὴν ἡ ἐκφραστικὴ κίνηση καὶ τ’ ἀκροβατικὰ παχυγύδια. Περιλάβαινε σκηνές διαλογικές καὶ μονόλογους ποὺ ὁ χαρακτήρας τους ἔξερτιταν ὅλοι ληρωτικὰ ἀπὸ τὸ θέματος. “Ἄν θέλουμε λουπίν νὰ προσδιορίσουμε τὴ φυσιογνωμία αὐτοῦ τοῦ θεάτρου, χρειάσται νὰ βροῦμε τὶς πηγές ποὺ τροφοδοτοῦνται τὴν εὐγλωττία τῶν ἡθοποιῶν καὶ νὰ προσπαθήσουμε νὰ μάθουμε ἀν δὲν ἡθοποιὸς πραγματικὰ αὐτοσχεδίαζε, ἢν, μ’ ἀλλὰ λόγια, δημιουργοῦσε τὸ κείμενο τοῦ ρόλου του στὴ σκηνὴ ἢ ἀν τὸ ἑτοίμακας ἀπὸ τὰ πρύν, λήγοντας ἢ πολὺ λεπτομερειακά, εἴτε μ’ ὀδηγῷ τὴ φυτασία του, εἴτε χρησιμοποιούντας δρισμένα ὄλικα πού χε στὴ διάθεσή του.

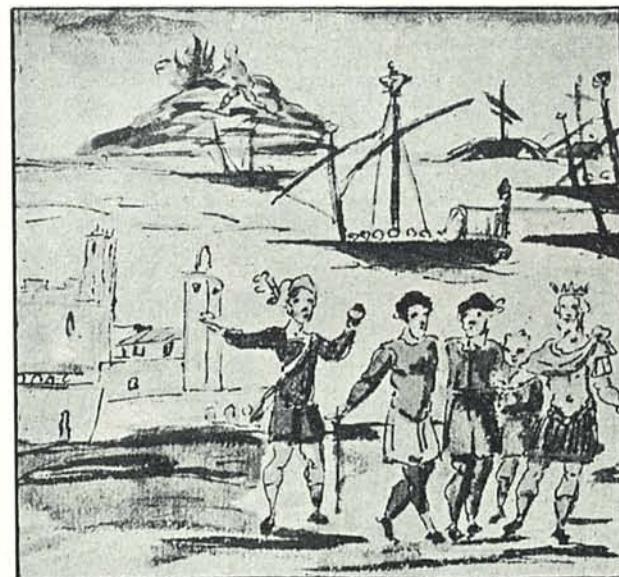
Πρὶν ἀπὸ δύοιαδήποτε βαθύτερη ἔξεταση, φάνεται προκαταβολικὰ ἀπίθανο πώς ἔνα θέατρο ποὺ ἀνέβαζε στὴ σκηνὴ θέματα ἔξαιρετικὰ περίπλοκα, μὲ σημαντικὸ ἀριθμὸ προσώπων, οὐ μποροῦσε νὰ περιοριστεῖ στὸν καθερὸ αὐτοσχεδιασμό. Καὶ πραγματικά, οἱ πληροφορίες ποὺ διλήθετονται ἀποδεικνύουν πάλι μ’ ὅλο ποὺ κάθε παράσταση περιεῖχε δρισμένα στοιχεῖα αὐτοσχεδιασμοῦ, οἱ ἡθοποιοὶ πρεστοίμαζαν ἀπὸ πρύν καὶ ἀποστήθοιζαν δρισμένα μέρη τοῦ ρόλου τους. Πάντως, ὁ οὐσιαστικὸς χαρακτήρας τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτε, δὲν ἔγκειται στὸν αὐτοσχεδιασμό, γιατὶ ὑπῆρχαν παραστάσεις ὅπου τὰ πάντα ἡταν ἀπὸ πρύν συμφωνημένα καὶ καθορισμένα, δην, ἔξαφνα, δὲν ἔνας θέατρος ποὺ τὰ μέλη του ἔπικιζαν ἀπὸ καιρὸ μαζὶ καὶ συμφωνοῦσαν ἀπόλυτα, παρίστανε, γιὰ ἔκταστὴ φορά ἰσως, ἔνα σενάριο πού χε γίνει δημοφιλές. Κι ὥστόσο, ἡταν πέρα γιὰ πέρα παράσταση Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτε, γιατὶ αὐτὸ ποὺ τὴν χαρακτήρική περισσότερο ἡταν ὅτι δὲν ἡταν ὑποταγμένη στὴ θέληση ἐνὸς μοναδικὸν συγγραφέα· μιὰ κωμῳδίαν ὁραμμένη ἀπὸ ἔνα καὶ μόνο συγγραφέα, ἀκόμα καὶ ἀν γράφτηκε μὲ σεβασμὸ γιὰ ὅλες τὶς ἱδιομορφίες ὑφους τῶν κωμῳδιῶν all’ improvviso, δὲ θὲ ’ταν, παρ’ ὅλα αὐτά, παρὰ μιὰ “commedia sostenuta”. “Ἡ διάκρισι αὐτὴ μπορεῖ νὰ φανεῖ σχολαστική, θέμως ἀνταποκονέται σὲ μιὰ οὐσιαστικὴ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ δύο αὐτὰ εἰδὴ πού, καὶ ἀν δὲν ἡταν φανερὴ γιὰ τὸ

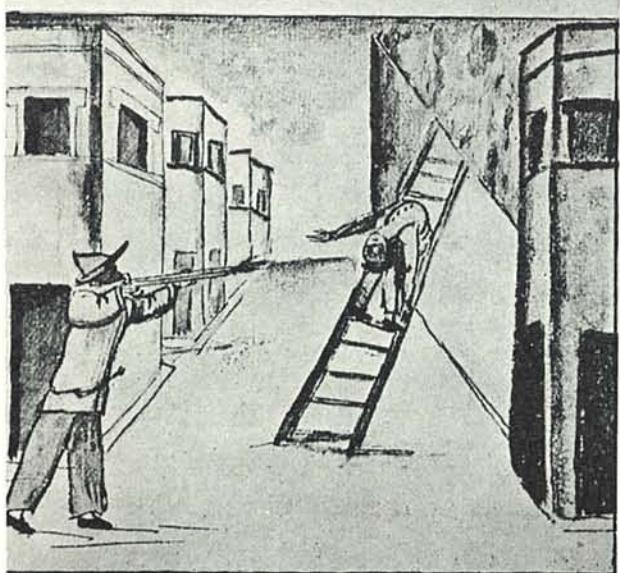
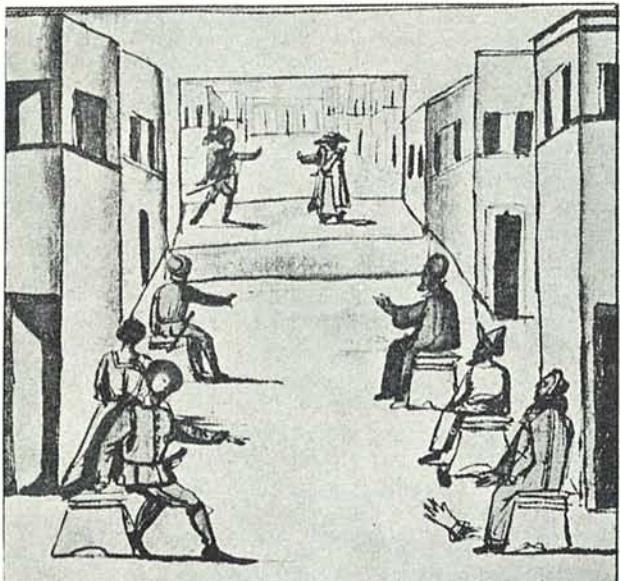
θεατή, ἡταν ξεκάθαρα αἰσθητή στὸν ἡθοποιό ἑκεῖνος, ὅταν ἡταν ὑποχρεωμένος νὰ ἐπεναλαμβάνει ἀποκλειστικὰ τὰ λόγια ἀλλου, συμπεριφέροταν στὴ σκηνὴ ὅλότελα διαφορετικὰ παρὰ δὲν εἶχε τὸ συναίσθημα κάποιας ἐλευθερίας καὶ ἥξερε πῶς μποροῦσε κάθε στιγμὴ νὰ ἐπινοεῖ καὶ νὰ εἰσάγει κάποια τροποποίηση στὸ κείμενο.

“Ἄς δοῦμε, λοιπόν, τὶς πηγὲς ἀπ’ ὅπου ἀντλοῦσαν οἱ ἡθοποιοί. Διαβάζουμε στὸν Μπαχμπέρι: “οἱ ἡθοποιοί μελετοῦν καὶ συγκεντρώνουν στὴ μημή τους ἔνα πλούσιο σύνολο διαφόρων ποαγμάτων, ὅπως ἀποθέματα, σκέψεις, ἐρωτικὲς ἔξυμολογῆσεις, μοηφές, κονφέντες ἀπελπισμένες καὶ τρελλές, τὰ χοντρὰ ἔτοιμα για κάθε περίπτωση καὶ ἡ προετοιμασία τους πρέπει νὰ ταιριάσει σύμφωνη μὲ τὸ ὑφος τοῦ προσώπου ποὺ παραστατοῦν. Οἱ ἡθοποιοί μελετοῦν τὰ βιβλία ποὺ τυπώνονται μὲ τὴν ἔγκυη σημφλώπων προσώπων καὶ ἐπινοοῦν πολλὰ πράγματα γιὰ τὸν ἴδιο σκοπό. Οἱ συγγραφεῖς, ποὺ συνθέτουν σενάρια ἡ ἐποδέσσεις, ζητοῦν νὰ βροῦν ἀληθοφανῆ θέματα καὶ τ’ ἀναπτύσσουν καθὼς τὸ ἀπατεῖ ἡ δραματικὴ ποίηση. Ἐπειτα, οἱ ἡθοποιοί, καθένας γιὰ λογαριασμὸ του, δουλεύουν σύμφωνα μὲ τὶς ἀνάγκες τους, αὐτοὶ ποὺ παραστατοῦν τὶς κυράδες ἡ τοὺς ἐσωτεριμένους μελετοῦν τὴν ιστορία, τὸν μίθον, τὴν ποίηση τὴν πεζογραφία καὶ τὴ ηγοροκύρη γιὰ τοὺς ρόλους ποὺ σκοτώνειν νὰ προκαλέσουν γέλιο στὰν τὸ κεφάλη τους γιὰ νὰ βροῦνται κατά καινούργιο”.

“Ο Τσεκίνης ἀγγίζει ἔτσι τὴ γειρόγραφη πραγματεία του γιὰ τὴν τέχνη τοῦ θέματοιού: “Πρὶν βγάλουμε ὅπουοδήποτε στὴ σκηνὴ θά πρέπει νὰ ξέρουμε τί ξέσει δένταν θέλει νὰ πάζει, καὶ ἀν γνωρίζει τὸν κανόνα ποὺ λέει πὼς αὐτὸς ποὺ θέλει νὰ πάζει στὴν κωμῳδία γιὰ νὰ δουλέψει, πρέπει νὰ τὴν παρατήσει γιὰ νὰ πάσει νὰ δουλέψει, καὶ νὰ μὴν πάζει στὴν κωμῳδία. Ο κανόνας αὐτὸς θὰ μποροῦσε νὰ ταιριάσει τὴ γειρόγραφη πραγματεία του γιὰ τὸν τύπον τοῦ διασκολο φύλο τοῦ ‘Ἐρωτευμένου πρότιμον πράτησεν τὸν μημή τους μ’ ἀρκετὰ ὡραία κουμπάτια, ταινιαχτά μὲ τὴν ποικιλία περιεχόμενον ποὺ ἀπατοῦνται οἱ συνθήκες τῆς σκηνῆς. Πρέπει, θέμως, νὰ προειδοποιήσουμε πὼς τὰ λόγια ποὺ ἀκολουθοῦν δσα ὁ ἡθοποιὸς ἔχει ἀποστηθίσει, πρέπει νὰ τοὺς ζην τὸν ἴδιο χαρακτήρα μ’ αὐτά, γιὰ νὰ φαίνονται κτῆμα τον δσα δανείστηκε, κι ὅχι κλεμμένα. Γιὰ νὰ πετάχουν αὐτὸς τὸ σκοπό, οἱ ἡθοποιοί δὲν πρέπει ν’ ἀδιαφοροῦν γιὰ τὴ συμβουλὴ ποὺ τοὺς δίνεται νὰ διαβάζουν συχνά, θέμως μόνο βιβλία καλογραμμένα, γιὰ ν’ ἀφήνουν οἱ γλαφυρότεροι φράσεις τόσο βαθιά ἵχην στὸν ἀναγνώστη πού, ξερελώντας τὸν ἀκροατή, νὰ θεωροῦνται δημιούργημα τοῦ ίδιου τοῦ ηθοποιού”.

Εἰκονογραφημένη σκηνὴ ἀπὸ τὴν τραγωδία “Ἀδραστος” τῆς συλλογῆς Κορσίνη. Ο πρῶτος ποὺ δημιούρειν σύρισμένες ἀπὸ τὶς ἀκονάδεις τῶν σενάριων τῆς συλλογῆς Κορσίνη ἡταν ὁ ρωσός έρευνητής Κονσταντίν Μικλασέφσκι, γνωστὸς σὰν Κονστάν Μίκ





Ο Ντ. Μπρούνι λέει για τὸν Τζιάν Μπατίστα 'Αντρεΐνι, (γιὰ τῶν ξακουστῶν Φραντέσκο καὶ 'Ισαμπέλλα 'Αντρεΐνι) ποὺ 'παιζὲς ρόλους ἐρωτευμένον: "Στὰ μάτα του, μ' ὅλες τὶς ἀτυχίες ποὺ τὸν βοήκαν, ἀδιάκοπα ἔγραψε καὶ ἀπόδειξε μὲν τὰ ἔογε τον πώς δ' ἀληθινὸς ἡθοποιὸς πρέπει νὰ δουλεύει ἀν θέλει νὰ χαρεῖ τὶς τιμές ποὺ τοῦ ἀξίζουν". Ο Περρούτσι συνιστᾶ στοὺς 'Ερωτευμένους νὰ οισθάξουν καλὰ τοστάνικα βιβλία. Στὸ γράμμα πρὸς τὸ γραμματέα τοῦ Δούκα τῆς Μάντοβας, ποὺ ἀναφέραμε σ' ἄλλο σημεῖο, λέει γιὰ τὸν ἡθοποιὸν 'Αντρεΐνι "πώς ἔνα διάστημα ἔπαιξε τὸ ρόλο τοῦ δεύτερον 'Ερωτευμένον, ὅμως ἔξ αἰτίας τῆς ἀπέρχειάς του γιὰ τὴ δουλειά, πήρε τὸ ρόλο τοῦ Καπιτάν ποὺ δὲν τοῦ πήγανε". Εἶναι πιθανό, κ' ἡ ἀποτυχία της γιὰ κάλεση προπαρασκευαστικὴ δουλειά, γιατὶ ἀν κρίνουμε ἀπ' τὰ κομμάτια ποὺ ἀπάγγελλε ὁ Καπιτάν, ὅπως τὰ ζέρουμε ἀπὸ τὶς "παλλκαριές" τοῦ 'Αντρεΐνι, ἔξ αφνη, ἔπερπε κι ὁ Καπιτάν νὰ κατέχει μερικὲς γνώσεις, ἐλάχιστα συστηματικές, εἰν' ἀλήθεια, δημως ποικίλες ποὺ ν' ἀναφέρονται στὴ μυθολογία, τὴ γεωγραφία, τὴν ιστορία, τὴ φυσική, τὴν κοσμογραφία κ.λ.π.

Ελδαμε πώς κι ὁ Πανταλόνε, ὁ Ντοττόρος, ὁ Καπιτάν, ὡς κ' οἱ ὑπηρέτες κ' οἱ σουμπρέτες μπαρούτες νὰ χρειαστεῖ νὰ ποῦνε κομμάτια ἀπ' τὰ πρὶν ἐτοιμασμένα. "Γιὰ νά' ραι παρόμοιος 'Αγλεκίνος, λέει ὁ Καζανβά μιλώντας γιὰ τὸ Σόκκο, μοῦ φαίνεται πώς πρέπει νὰ διάβασε ἔνα σωρὸ βιβλία καὶ πώς ἄκουσε νὰ μιλοῦν χλίων λογιών πόσσωπα. Πρέπει νά' κε μημή ἀπέραντη, μναδική μεραλοφία καὶ μεγίστη πείρα τῆς καρδιᾶς καὶ τοῦ μιαλοῦ τοῦ ἀθρώπου".

Ο Περρούτσι συμβουλεύει κάθε ἡθοποιὸν νά' γει ἔνα ειδικὸ ογκιωματάριο γιὰ νὰ γράφει μονόλογους καὶ διάλογους γιὰ διάφορες περιπτώσεις καὶ προσθέτει πώς πολλοὶ διάσημοι ἡθοποιοὶ τόν καναν αὐτὸ κ' ἔπειτα χρησιμοποιοῦσαν τὸ ὄντικό τους: ἔδιναν ἔτσι τὴν ἐντύπωσην αὐτοσχέδιασμοι, παρ' ὅπο ποὺ τὰ πάντα είχαν ἀπὸ πρὶν σταθμιστεῖ. Ξέρουμε ἀπὸ τὰ πολυάριθμα γραφτὰ τῆς οἰκογένειας 'Αντρεΐνι πώς μεγάλοι ἡθοποιοὶ σχηματίζανε πραγματικά τέτοιες συλλογές ποὺ τὶς ὄνομάζανε "Zibaldone" (Σύμμεικτο) ή "Reperlorio". Ορισμένοι μάλιστα ἡθοποιοὶ καὶ λογοτέχνες συνθέταν παρόμοιες συλλογές όχι πιὰ γιὰ προσωπική τους χρήση, μὰ γιὰ τοὺς συναδέλφους τους. "Ενα ἀπὸ τὰ χειρόγραφα τῆς βιβλιοθήκης τοῦ καθηγητῆ Ράστι στὴ Φλωρεντία, ἔχει τὸν ἀκόλουθο τίτλο: "Σκηνικοὶ διάλογοι ἐνὸς θεατρίνου τοῦ θάσου τῶν Confidentiali, τοῦ Ντομένικο Μπρούνι, τοῦ ἐπονομαζόμενον Φούλιμο, ποὺ ὁ ἴδιος ἔγραψε γιὰ διάφορες περιπτώσεις, ὑστερ' ἀπὸ παράκληση τῶν συναδέλφων τοῦ Φλαμίνιας, Ντέλιας, Βαλέριας, Λαβίνιας καὶ Σέλιας".

Ο Π. 'Αντριάνι, συγγραφέας ἄλλου γειρογράφου ποὺ περιέχει διάφορα κείμενα γιὰ τους ἡθοποιοὺς, λέει στὸν πρόλογο: "Ἐπειδὴ οἱ ἡθοποιοὶ ἔχουν ἀποδεῖξει ἀλλὰ κι ὁ ἴδιος (ὁ συγγραφέας) ἔχει πεισθεῖ πώς οἱ καλύτεροι ἡθοποιοὶ all' improprio ὅταν συμβεῖ νὰ παίξουν δεκαπέντε ὡς εἴκοσι διαφορετικὲς παραστάσεις, δὲ βρίσκουν πιὰ τὶς ἀπαραίτητες λέξεις κ' ἐπαναλαμβάνουν τὸν περισσότερο καιδὸ τὰ ίδια πράγματα, γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει αὐτὸ τὸ μειονέκτημα συνέθεσε αὐτὸ τὸ "Zibaldone" ὃπον καθένας θὰ βρεῖ τὸ υφασμα ποὺ τοῦ χρειάζεται γιὰ νὰ φτιάξει τὸ κοστούμι του"

Ο Γκολντόνι μιλάει γιὰ ἑκατοντάδες "Concerti" ποὺ γραψε γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς αὐτοσχέδιας κωμῳδίας ('Απομνημονεύματα τόμος 2ος).

Ο Περρούτσι έμφανίζεται, ἐπίσης, συγγραφέας πολλῶν παρόμοιων συλλογῶν καὶ παραπονέτα πώς τὸν ληστεύουν ζεδιάντροπα (πράγμα ποὺ τὴν ἐποχὴν ἔκεινη ἐθεωρεῖτο πέρα γιὰ πέρα κανονικό καὶ φυσικό).

Καμιὰ φορά, τὰ καλύτερα ἀπ' αὐτὰ τὰ κείμενα δημοσιεύονταν μὲ τὴν ἐλπίδα πώς τὸ Κοινὸ θὰ τ' ἀγύραζε, δημως ἔκεινο ποὺ είναι βέβαιο είναι πώς οἱ ἡθοποιοὶ τὰ διάβαζαν, τὰ χρησιμοποιοῦσαν πλατιὰ καὶ ἡντιγράφανε. Πολλὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ βιβλιαράκια, συχνὰ ἀνώνυμα, περιείχανε κωμικούς στίχους, τραγούδια, διάλογους καὶ μονόλογους μπουφόνικους, ὃπου οἱ Ζάνι παίζανε γενικά τὸν κύριο ρόλο. 'Αναφέρω γιὰ παράδειγμα: "Φλυαρίες σὲ μορφὴ κωμικῆς καντσονέτας", γραμμένο ἀπὸ τὸν ξακουστὸ Ζάνι, Καντού, ποὺ ζήσε τὸ 17ο αἰώνα. "Συζή-

Τρεῖς ἀκοναρέλες ποὺ είκονογραφοῦν, εὐγλωττα Ισάριθμα σενάρια κωμῳδῶν τῆς συλλογῆς Κορσάνι. Στὴ σειρά: "Κωμῳδία στὴν κωμῳδία", "Ο κῆπος" καὶ "Τὰ ἐρωτικὰ μάγια"

τηση ἀνώνυμη ἀνάμεσα σ' ἕνα Ζάνι καὶ ἔναν πλούσιο, γραμμένη "in ottava rima", μὲ στροφές, καὶ διάλεκτο τοῦ Μπέργκαμο (1576). Συγχρ. δημοσιεύονταν καὶ οἱ συλλογές ποὺ δημοάζονταν "Generici" καὶ ποὺ περιείχανε ἀστεῖα, ρητά, καιστικές ἀπαντήσεις ποὺ θὰ μποροῦσαν νὰ χρησιμοποιηθοῦν σὲ διάφορες περιπτώσεις. Μιὰ τέτοια συλλογὴ χρονολογεῖται ἀπὸ τὸ 1635. Η συλλογὴ τοῦ Μπριγκέλλα Ζανόν, δημοσιεύηντα στὰ 1787, περιέχει 750 ρητά, σάτιρες, ἀστεῖες λέξεις, κακαμπούρια.

ΣΚΗΝΙΚΟ ΚΑΙ ΑΝΕΒΑΣΜΑ

"Η τέχνη τῶν ιταλῶν θεατρίνων εἶχε γιὰ βάση τὸ παιζόμενο τοῦ ἡθοποιοῦ· καὶ ἵσα - ἵσα, χάρη στὴν ἀφθονητὴ μακεστρία τῶν ἡθοποιῶν της, ἡ Κομμέντια υτέλλεται δοξάστηκε καὶ ἔγινε δημοφιλῆς σ' ὅλην τὴν Εὐρώπη. "Η σκηνικὸν δὲν κατέχουν θέση πολὺ σημαντικὴ στὶς παραστάσεις της καὶ τὰ ντοκουμέντα τῆς ἐποχῆς, ποὺ ἀναφέρονται στοὺς θάσους ποὺ 'παιζόνται' all' improviso, μᾶς προσφέρουν λιγοστὰ στοιχεῖα γιὰ τὶς αἴθουσες θεαμάτων, τὰ σκηνικά, τὸ σκηνικὸν ὑλικό καὶ τὰ κοστούμια. "Η ιταλικὴ κωμῳδία δὲν εἶχε, φχίνεται, σταθερές παραδόσεις κι ἀμετακίνητες συνήθειες ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποφή· δὲ γιαζόταν γι' αὐτές τὶς λεπτομέρειες μιὰ ποὺ τὸ Κοινό της, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἦταν ἐλάχιστα ἀπαιτητικό.

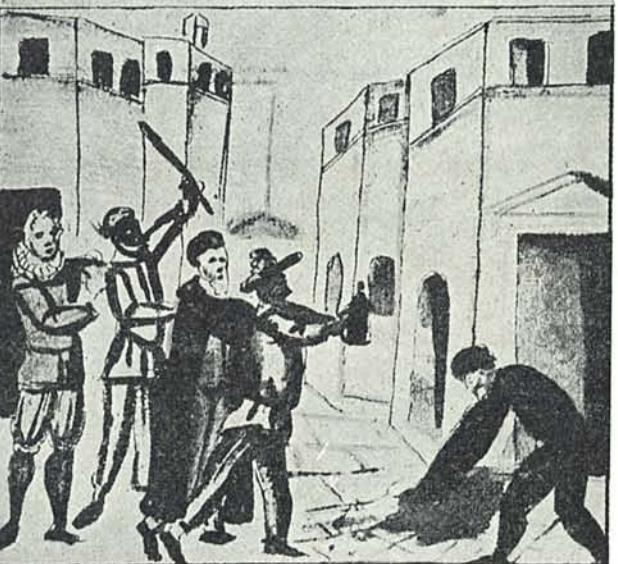
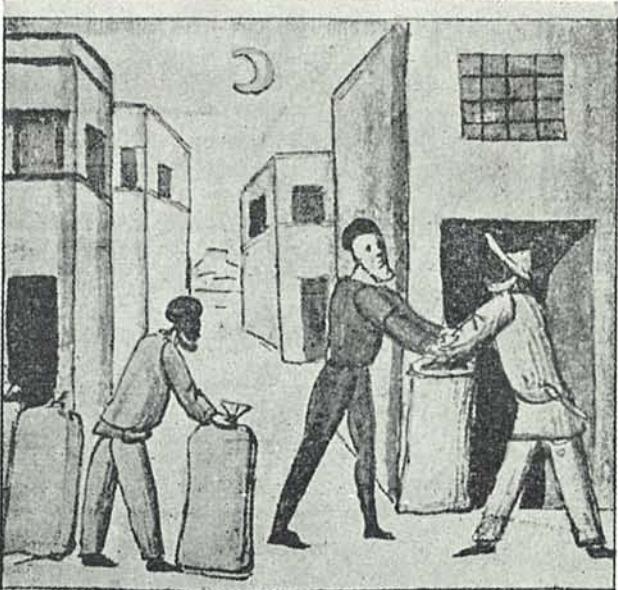
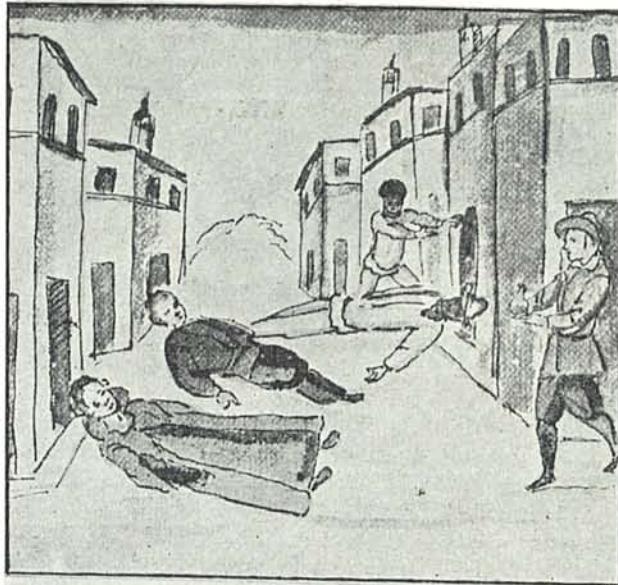
Τὰ πολυάριθμα κείμενα ποὺ μᾶς ἀφηγοῦνται οἱ κακλιτέχνες all' improviso, θίγουν τὰ πάντα, σωπαίνουν ὅμως πάνω στὸ εἰδικὸν πρόβλημα τῆς σκηνοθεσίας. Βρίσκουμε στίχους, λογοπαίγνια, κρίσεις γιὰ τὴ γνώση καὶ τὴν τεχνικὴ τῆς σκηνικῆς τέχνης καὶ τὴν κοινωνικὴ κατάσταση τῶν ἡθοποιῶν, λόγους ἀπολογητικούς γιὰ τὸ θέατρο, πρωτότυπες κωμῳδίες καὶ σενάρια. Στὴν ἀλληλογραφία τους, συχνὰ γίνεται λόγος γιὰ οἰκονομικές δυσχέρειες, γιὰ πλεκτάνες καὶ καυγάδες καὶ γιὰ τὸ σύνολο τοῦ ἀνεβάσματος τῶν ἔργων, ὅμως δὲ βρίσκουμε τίποτα γιὰ τὴ σκηνοθεσία καὶ τὰ σκηνικά.

Στὸν πρόλογο ποὺ 'γραψε' γιὰ τὴ συλλογὴ ἀπὸ σενάρια τοῦ Φλάβιο, ὁ ἡθοποιὸς Φρ. Ἀντρέιν γράφει: "Ο σινόδο Φλάβιο θὰ μποροῦσε ἐπίσης νὰ περιγράψει καὶ τὴν ἐγκατάσταση τῆς σκηνῆς, τόσο τῆς κωμικῆς ὅσο καὶ τῆς τραγικῆς καὶ ποιμενικῆς. "Ομως, ἐπειδὴ σὲ κάθε καλὴ πόλη ὑπάρχουν μορφωμένοι ἄνθρωποι ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὰ μαθηματικά, δὲ θέλησε ^ν ἀνακατευτεῖ σ' αὐτὸ τὸ ζήτημα". Οἱ ἡθοποιοὶ ἦταν βέβαιοι πὼς θὰ βρίσκουν παντοῦ ὅλα ὅσα μπορεῖ νὰ τοὺς χρειάζονται ἀν δχι, τόσο τὸ χειρότερο· ἔκαναν καὶ χωρὶς αὐτά.

"Ἐφοδιασμένοι καθένας μὲ τὰ κοστούμια του καὶ διαθέτοντας ὅλα τὰ ἐκφραστικά τους μέσα, οἱ ἡθοποιοὶ πίστευαν, πολὺ σωτά, πὼς αὐτὸ ἔφτανε γιὰ νὰ πετύχουν ὅμως, ἀν παρουσιαζόταν ἡ κατάλληλη εὐκαιρία, ἐπίαζαν πρόθυμα σὲ μιὰ καλὴ σκηνή, καλὰ φωτισμένη, μέσα σ' ἔνα ώραιό σκηνικό. "Αν θέλουμε, λοιτόν, νὰ γνωρίσουμε πῶς ἀνέβαιναν τὰ ἔργα τῆς Κομμέντια υτέλλεται δρόπτεις, μᾶς είναι προκαταβολικά ἀπαραίτητο νὰ μελετήσουμε τὸ συστήμα σκηνικοῦ διάκοσμου τῶν ἀλλων θεάτρων τῆς Ιταλικῆς 'Αναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ. Στὰ στενὰ ὄρια τῆς μελέτης αὐτῆς, δὲ συγγραφέας δὲν μπορεῖ νὰ καταπιστεῖ μ' αὐτὸ τὸ ἔσαιρετικὰ πλατύ καὶ περίπλοκο θέμα· είναι ἀναγκασμένος νὰ θυμίσει ἀπλῶς στὸν ἀναγνώστη ποὺ καὶ ἤταν σὲ γενικές γραμμές ἡ ἐγκατάσταση τῆς σκηνῆς αὐτὴ τὴν ἐποχή.

"Ἴσαμε τὸ πρῶτο τέταρτο τοῦ 17ου αἰώνα, δὲν ἀλλαζε τὸ σκηνικὸ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παράστασης καὶ τὸ εἶδος του ἐξαρτιόταν μόνο ἀπὸ τὸ χρακτήρα — τραγικό, κωμικό ἢ ποιμενικό — τοῦ ἔργου ποὺ παίζόταν. Γιὰ τὰ τραγικά ἔργα, τὸ σκηνικὸ παρίστανε μιὰ πλατεῖα ἢ ἔνα σταυροδρόμι μὲ μέγαρα καὶ ναούς· ἡ δράση τῆς κωμῳδίας ἔξελισσόταν ἐπίσης σὲ μιὰ πλατεῖα ἢ ἔνα σταυροδρόμι, ὅμως ἀνάμεσσα σὲ σπίτια ίδιωτῶν. Τὸ σκηνικὸ τῶν ποιμενικῶν ἔργων παρίστανε, συνήθως, ἔνα δάσος, ἀλλοτε μιὰ καλύβη ἢ ἔνα μοναχικὸ ναό. Οἱ μεγάλοι Δάσκαλοι τῆς σκηνικῆς τέλγης στὰ χρόνια τῆς Ιταλικῆς 'Αναγέννησης, βεβαίωναν πὼς στὴ δημιουργία τους ἀκολουθοῦσαν τὶς ἀρχές τῆς ἀρχαίας σκηνῆς, διώτας τὴν περιγράφει ὁ Βιτρούβιος. "Ομως, μποροῦμε βάσιμα νὰ ὑποθέσουμε πὼς ἐμπνέονταν, ἐπίσης, κι ἀπὸ τὶς παραδόσεις τοῦ Μεσαίωνα, εἰδικότερα ἀπὸ τὶς θρησκευτικὲς παραστάσεις ποὺ ἔξελισσονταν σὲ μιὰ πλατεῖα μὲ μικρὰ σπίτια ἀράδιασμένα γύρω - τριγύρω ("mansiones" ἢ

→
"Ἄλλες τρεῖς ἀποκαλυπτικές ἀκοναρέλες, ποὺ συνοδεύονταν ἴσαιμα σενάρια κωμῳδῶν τῆς συλλογῆς Κορσίνι. Στὴ σερδά: "Η κονταρομαχία", "Τὸ στάροι" καὶ "Η παγίδα"



" castelli "). Καινοτομία ἀποτέλεσε ή ἐφαρμογή, στὴν κατασκευὴν τοῦ σκηνικοῦ, τῶν ἀρχῶν τῆς γραμμικῆς προσποτικῆς, ποὺ τὰ μυστικὰ τῆς, ἐκείνην ἀκριβῶς τὴν ἐποχὴν, ἤλαν ἀνοκαλυφτεῖ καὶ προκαλοῦσαν ἀληθινὴ κατάπληξη, καὶ θυμασμό. Τὸ σκηνικὸν ὄνομαζόταν τότε " prospettiva " καὶ στηνόταν σύμφωνα μὲ τὶς κατευθύνσεις εἰδικῶν μαθηματικῶν.

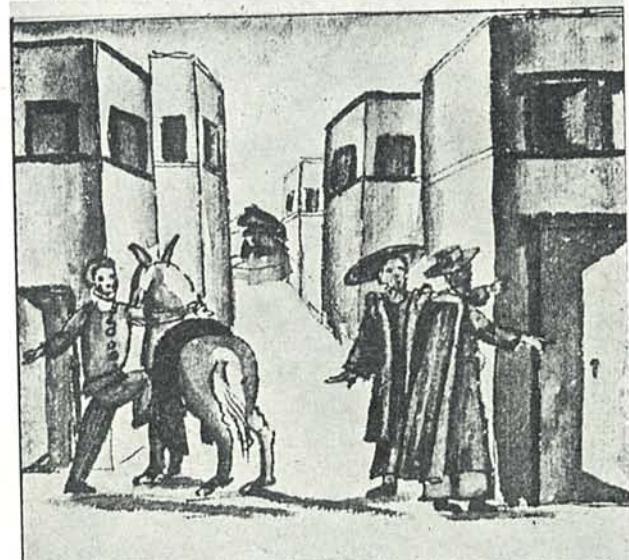
Ἐπειδὴ ἡ ἐντύπωση ἀνοιχτοῦ ὁρίζοντα καὶ ἀνοιχτοῦ χώρου πετυχανόταν μὲ τὴν τεχνητὴν καὶ ἀπατηλὴν μείσων τῶν διαστάσεων τῶν κτηρίων ποὺ κατέχενταν τὸ βάθος τῆς σκηνῆς, οἱ ἥθοι ποιοὶ δὲ μποροῦσαν ποτὲ νὰ πλησιάσουν σ' αὐτὸν τὸ σημεῖο. Τὸ σκηνικό, ἀφοῦ ἔπαψε νὰ παιζεῖ δευτερεύοντα ρόλο στὸ θέατρο, σύντομα ἔγινε ἔνα ἀπ' τὰ κύρια στοιχεῖα τῆς παράστασης καὶ ἀπόχτησε αὐτόνομη ἀξία. Στὴν ὀρχή, τὸ σκηνικὸν κατασκευαζόταν ἀνάγλυφο, μὲ ξύλο η στόκο, ἀργύτερα ἀρχισαν νὰ ζωγραφίζονται τὸ σκηνικὸν σὲ ποντί, πράγμα ποὺ ἐπέτρεπε ἀλλαγές τὴν μεταρρύθμισην αὐτήν, ποὺ τοῦ χάρισε μέγιστες ἐπιτυχίες, πραγματοποίησε δὲ Τορέλλι. Τὸ στοιχεῖο τῆς ὀφθαλμαπάτης, ποὺ ὑπῆρχε ἡδη στὰ σκηνικὰ τῆς 'Αναγέννησης, πήρε ἀργύτερα, σύμφωνα καὶ μὲ τὶς προτιμήσεις καὶ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ Μπαρόου, τόσο προέχουσα θέση στὸ θέατρο, ποὺ οἱ παραστάσεις ἔπειπταν σὲ εἶδος 'Επιθεωρήσεων ἐντυπωσιακὰ θεατρικῶν, μὲ χορούς καὶ μουσική, ὅπου τὸ παίζει μὲ τῶν ἡθοποιῶν περνοῦσε σ' ὅλοτελα δεύτερο πλάνο.

≡

Δίπλα στὸ θεατρικὸν εἶδος ποὺ, δικαιολογημένα, δὲ Πρυνιέρ καὶ δὲ Μπεβιλάκωνα γραμμικοῖσαν σὰν " τέχνη παρακμῆς ", ἡ Κομμέντια ντέλλει ἀρχέτορες προβάλλει σὸν ὑγῆς τέχνη, σύμφωνη μὲ τὸ γνήσιο θεατρικὸν πνεῦμα, μὲ τὴν ἀκριβῆ σημασία ποὺ χει ἡ λέξη. " Αν οἱ ἵταλοι θεατρίνοι υἱοθέτησαν γιὰ τὶς παραστάσεις all' improviso τὸ χαρακτηριστικὸν σκηνικὸν τῆς Κωμῳδίας τῆς 'Αναγέννησης, χωρὶς καὶ γι' αὐτὸν νὰ πέσουν στὶς ὑπερβολές δημοτικοῦ τὴν παράστασην ἡ προτίμησή της στὰ ἐφφεδρά τῆς προσποτικῆς, αὐτὸν ἔγινε γιατὶ ἔβρισκαν βούλικό, γιὰ λόγους τεχνικούς, νὰ παίζουν τὰ ἔργα τους σ' ἔνα σταυροδόριμο, στὴ διαταύρωση δύο δρόμων, ποὺ δὲ ἔνας τους ἤταν παράλληλος μὲ τὸ προσκήνιο, ἐνῶ δὲ ἄλλος, καθέτος σ' αὐτό, πήγαινε ἀπ' τὸ μέσο στὸ βάθος τῆς σκηνῆς.

Ο Φ. Μονιέ ὑποδεικνύει σὰ μιὰ ἀπ' τὶς αἰτίες τῆς παρακμῆς τῆς Κομμέντια ντέλλει ἀρχέτορες δὲ ἀνάλογοιντο τὸ ἀστικὸν σκηνικό. " Ομως μπορεῖ νὰ ὑποστηριχτεῖ καὶ διαφορετικὴ γνώμη: 'Η Κομμέντια ντέλλει ἀρχέτορες δὲ χρησιμοτίθεση σχεδὸν ποτὲ τὶς ἀλλαγές σκηνικοῦ, ἀκόμα καὶ ὅταν οἱ ἀλλαγές ἔγιναν κανόνας, γιατὶ τὸ ἀστικὸν σκηνικὸν είχε μιὰ γιὰ πάντα ἀπόδειξτε πῶς ταίριαζε στὸ ὑφος τῶν παραστάσεων τῆς. Τὰ σπίτια (" case "), ἀραδιασμένα στὴ σκηνὴ, ἐπιτρέπαν στὸ θεατρὸν νὰ συλλάβει εὔκολα τὸ νῆμα τῆς πλοκῆς καὶ τὶς σέσεις μεταξύ τῶν προσώπων (ἀνάλογοι μὲ τὰ σπίτια ποὺ βρίσκονταν στὶς δύο γωνίες καὶ ποὺ τὰ παράθυρα καὶ οἱ πόρτες τους ἔβλεπαν σὲ δύο δρόμους, καθιστοῦσαν δυνατές τὶς διάφορες θεατρικὲς καταστάσεις στὶς δημοτικές συγχὰ προσφεύγουν οἱ θεατρίνοι: κουβέντα μὲ τὸν ἔαυτὸν τους, ἔφαντική ἐμφάνιση προσώπων ποὺ δὲν περίμεναν, παρακολούθησαν συζητήσεων, κ.λ.π. Στὸ δρόμο εὔκολα μποροῦσαν κανένας νὰ βάζει νὰ ἐμφανίζονται καὶ νὰ συναντιώνται τὰ ποικιλὰ πρόσωπα. Ο δρόμος ἔκανε εύκολοες ἤγητους τοὺς πιὸ ἀναπτάντεχους συνδυασμοὺς καὶ συναντήσεις. Μποροῦσαν ν' ἀντιλαμβάνονται ἀπ' τὸ δρόμο τὶ λεγόταν καὶ τὶ γινόταν μέσα στὰ σπίτια, ὅπου μπαίναν καὶ ἀπ' τὰ παράθυρα, ἀνάλογα μὲ τὴν περίσταση.

Τέλος, πόσο ἐνδιαφέρουσες, ἀπὸ ἀποψῆ καθαρὰ πλαστική, μποροῦσαν νὰ 'ναι οἱ ύμαδες ποὺ σχηματίζαν τὰ πρόσωπα ποὺ βρίσκονταν στὴ σκηνὴ καὶ στὰ παράθυρα ... 'Επειδὴ τὸ ὑφος τῶν ἔρωτικῶν σκηνῶν ἤταν ἀπ' τὴν ἴδια τὴν φύση του κάπως προσποιητό, δὲν ἔνιωθαν καὶ τὴν ἀνάγκη νὰ τοποθετήσουν τὶς σκηνῆς αὐτὲς μέσα σ' ἔνα δωμάτιο καὶ ἔφτανε νὰ ἐγκαταστήσουν τὴ γοητευτικὴ 'Αουρέλια σ' ἔνα παράθυρο, ποὺ κάτω ἀπ' αὐτὸν στεκόταν ὁ φλογερὸς Φλάβιο. " Αν οἱ 'Ερωτευμένοι ἔμπαιναν σ' ἔνα σπίτι, σήμαινε πῶς μέσα ἐκεῖ γίνονταν πράγματα ποὺ οἱ τολμηρότεροι σύγχρονοι συγγραφεῖς ἐλαφρῶν ἔργων δὲν τολμοῦν νὰ δεῖξουν στὸ Κοινό. Στὸ μέσο τοῦ 17ου αἰώνα, ἀρχισαν νὰ γεησιμοποιοῦν σκηνικὰ ποὺ παρίσταναν ἐσωτερικά,



Μοραδικὰ υτοκουμέντα γιὰ τὴν Κομμέντια ἀπόδεικνύονται οἱ ἀκοναρέλες ποὺ συνοδεύουν τὰ σενάρια τῆς συλλογῆς Κορσίνι. Εἰνογνωμόνες σκηνὲς γιὰ τὶς κωμῳδίες " Η ἀνταλλαγὴ " " Τὸ τρίτο τοῦ χρόνου " καὶ " Τὸ μεγάλο μουλάρι "



δμως αύτα ινοθετήθηκαν δριστικά μόνο στὸν 180 αιώνα. Διακόσια χρόνια πρίν, τὰ σκηνικά αύτά, θὰ φαίνονται ἀπίθανα. Τὸ ἀκόλουθο χωρίο τοῦ Ντέ Σόμπι, δείχνει σὲ ποὺ βαζόμε εἶναι σχετικές οἱ ίδες μας γύρω στὴν ἀλήθεια καὶ τὴν ἀπιθανότητα στὴν τέχνη, μὰ καὶ πὼς ἀπὸ τὸν 180 κιόλας αἰώνα ἀπασχολοῦσε τοὺς εἰδικοὺς “δ τέταρτος τοῖχος”, ποὺ γι’ αὐτὸν τόσος λόγος γίνεται σήμερα :

“Σάντ : Λέ θὰ μου πείτε κάτι γι’ αὐτές τὶς ἀνοιχτές σκηνὲς ποὺ, ὅπως λένε, κατασκευάζουν, πότε - πότε, κ’ ἰδιαίτερα στὴν Ἰσπανία;

Βέγ : Ἀποκαλείτε μήπως ἀνοιχτές σκηνὲς αὐτές ποὺ παριστάνονται τὸ ἐσωτερικὸ ἐνὸς δωμάτιου;

Σάντ : Γι’ αὐτές ἀφρίβως λέω.

Βέγ : Παρ’ ὅλο πον ἀπ’ τὸ θέαμα “ἐπὶ σκηνῆς” ἀνοιχτὸν δωμάτιον ὡραίᾳ ἐπιτλωμένον κι ὅπου, ἔξαφρα, ὁ ἐσωτερινός συνεννοεῖται μὲ τὴν προξενήτηρα, δὲ λείτει κάποια ὁμορφὰ καὶ ἀληθοφάνεια, τὸ θέαμα δωμάτιον χωρὶς ἐξωτερικὸ τοῖχο, πρόγμα ποὺ εἰν’ ἀδύνατο ν’ ἀποφευχθεῖ, εἶναι τόσο λίγο φυσικὸ πού, κατὰ τὴ γνώμη μον, αὐτὸς ὁ τρόπος εἰν’ ἀταίριαστος καὶ μιὰ ἀναπαράσταση σὲ παρθόμοιο τόπῳ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἐπὶ σκηνῆς παράσταση. Γιὰ ν’ ἀποφύγουμε αὐτὰ τὰ μειονετήματα θὰ τανυντὸν ἀνοίγουμε στὸν ἐσωτερικὸ τοῖχο τοῦ σπιτιοῦ ἔνα εἰδος λότζια η μπαλκόνι ἀπ’ ὅπου κανένας θὰ μποροῦσε νὰ μιλήσει”.

Καὶ πραγματικά, στὶς γκραβούρες σκηνικῶν, διακρίνουμε συχνὰ ἔνα μπαλκόνι η μιὰ λότζια, ὅπου παίζονται οἱ σκηνὴς ἐσωτερικοῦ. Οἱ θεατρίνοι, λοιτόν, τῆς Κομμέντια δὲν είχαν δικό τους ἔσχωριον τρόπο σκηνικοῦ διάκοσμου, ἀλλὰ χρησιμοποιοῦσαν, στὶς πιὸ πολλές περιπτώσεις, τὰ σκηνογραφικὰ μέσα καὶ τὸ θεατρικὸ ὄλικὸ ποὺ βρισκόταν στὴ διάθεσή τους. “Οταν ἔπαιζαν στὴν Αύλῃ κάποιου ἡγεμόνα, χρησιμοποιοῦσαν πιθανότατα τὴ θεατρικὴ αἴθουσα η τὴν “prospettiva” ποὺ χειροτείνει σὲ μιὰ ἀπ’ τὶς αἴθουσες δεξιώσεων τοῦ ἀνάκτορου η καὶ ἀκόμη, στὰ ἰδιαίτερα διαμερίσματα.

‘Ο Τίνκρι, ποὺ συχνὰ περιγράφει λεπτομερειακὰ τὶς θεαματικὲς παραστάσεις καὶ γιορτές, εἰν’ ὡστόσο πολὺ λακωνικός δὲν πρόκειται γιὰ θεατρίνους τῆς Κομμέντια. ‘Αρχεῖται ν’ ἀναφέρει πῶς τὴν τάδε μέρα “αἱ Αὐτῶν Ὑγηλότητες” παρακολούθησαν “commedia di zani” καὶ προσθέτει, κάπου-κάπου, πῶς η παράσταση τοὺς ἔρεσε πολὺ. Μιὰ μοναδικὴ φορά (8 Νοέμβρη 1608), σημειώνει : “‘Απόρε παίχτηκε μιὰ κωμῳδία ἀπὸ κοινοὺς ἥβοτοιούς, δῆμος μὲ ἵντερμέδα ποὺ περιέχουν οἱ αἰλικὲς παραστάσεις” — πράγμα ποὺ μαρτυρεῖ, γι’ ἀλλή μιὰ φορά, τὶς στενὲς σχέσεις ποὺ ὑπῆρχαν ἀνάμεσα στὸ λαϊκὸ θέατρο καὶ τὴ φιλολογικὴ καὶ αὐλικὴ κωμῳδία.

Στὶς πόλεις δην δὲν ὑπῆρχε δημόσιο θέατρο, ὅταν οἱ ἡθοποιοὶ ἔπειρε πάντα νὰ νοικιάσουν ἴδιωτικὴ αἴθουσα, ἐπιχειροῦσαν νὰ πάρουν τὴν αἴθουσα θεαμάτων τοῦ μεγάρου ποὺ τοὺς βόλευε ἴδιωτερα, μὲ τὶς διαστάσεις καὶ τὴν ἐγκατάστασή της. Στὰ ἀρχεῖα τῆς Μάντουας ὑπάρχει, μὲ χρονολογία 1567, ἡ αἴτηση τοῦ Ἐβραίου Λεόνε ντὲ Σόμπι ποὺ ζητᾶ νὰ τοῦ νοικιάσου γιὰ δέκα χρόνια μιὰ αἴθουσα (stanza) γιὰ νὰ δίνει δημόσιες παραστάσεις. ‘Τύποσχεται σ’ ἀντάλαγμα νὰ καταβάλλει κάθε χρόνο στοὺς φτωχοὺς τῆς πολιτείας δυὸς σακκιά στάρι. Δὲν είναι γνωστὸ ἀν δόθηκε συνέχεια σ’ αὐτὴ τὴν αἴτηση, δῆμως, ἀργότερα, οἱ ἔνοικισσεις αὐτοῦ τοῦ εἰδους ἔγιναν συνηθισμένη ὑπόθεση.

“Αν ἡταν ἀδύνατο νὰ βροῦν μιὰ αἴθουσα σὲ κάποιο δημόσιο κτήριο, οἱ θεατρίνοι νοίκιαζαν μιὰ αἴθουσα σὲ ἴδιωτικὴ κατοικία η ἔπαιζαν καὶ στὸ ὑπαίθριο, πράγμα δῆμως ποὺ οἱ καλοὶ θίασοι προσπαθοῦσαν ν’ ἀποφευγούν. Σ’ ἔνα κείμενο τοῦ 1545, διαβάζουμε πῶς ἔνας θίασος στέλνει ἔνα μέλος του νὰ νοικιάσει αἴθουσα, ἀν βρεῖ, σ’ ὅλα τὰ μέρη ποὺ θὰ παιχτοῦν οἱ κωμῳδίες.

Οἱ θεατρίνοι πήγκιναν, ἐπίσης, κ’ ἔδιναν παραστάσεις σὲ σπίτια ἴδιωτῶν, πράγμα ποὺ ἐπέτρεπε στὶς γυναικεῖς τῆς καλῆς κοινωνίας νὰ παρακολουθοῦν τὸ θέαμα καὶ ἐλευθέρωνται τοὺς θεατρίνους ἀπὸ τὸν ἀστυνομικὸ ἔλεγχο. Αὐτό, φυσικά, δὲν ἔρεσε στὸν κλῆρο κι ὁ πατήρ ‘Οττονέλλι, ἔξαφρα, ἐκφράζεται ἐναντίον τῶν παραστάσεων σὲ κλειστὸ χῶρο καὶ προτιμᾶ

←

Τοεῖς ἀκόμα πολέτιμες ἀποναρέλες ποὺ λόνουν ἔνα σωρὸ θέματα τῆς Κομμέντια. Σκηνὲς γιὰ τὶς κωμῳδίες τῆς συλλογῆς Κορσίρι “Οι σακάτηδες”, “Ο τυφλός” καὶ “Η ἀρχοντιά”

τις παραστάσεις στις πολιτείες, γιατί τότε οι έναρετες κυρίες δέν τις παρακολουθούν κ' ύστερα, δέν ύποχρεώνται κανένας νά πληρώσει.

'Η έγκατάσταση τής σκηνῆς καὶ τὰ σκηνικὰ καθορίζονταν ἀπὸ τῆς συνήθειας καὶ τὰ μέρη ὅπου οἱ ήθωποιοι βρίσκονταν ἀναγκασμένοι νά παίζουν. Οἱ ιστρίοις τοποθετοῦσαν πίσω ἀπ' τὸ πατάρι τους ἔνα ριντώ ἡ ἔνα εἰδος παραβάν. "Οσο φτωχὴ καὶ ἀνήταν ἡ σκηνὴ τους, προσπαθοῦσαν νά σχεδιάσουν ἔνα σκηνικό δάκοντο, ἔστω καὶ μὲ κάρβουν πάνω σ' ἔνα σεντόνι ἡ καὶ σ' ἔνα τραπέζομάντηλο (Βλέπε Γκαρτσόνι, Περρούτι).

"Ἐνας τέτοιος σκηνικός διάκοντος, ποὺ παριστάνει πολιτεία, ὑπάρχει σὲ μιὰ ἀπ' τὶς γκραβοῦρες τοῦ Καλλί (Balli di Sfessania). Σ' ἔνα πίνακα τῆς συλλογῆς Προτοπότῳ στὴν Πετρούπολη, τὸ θέατρο ξετυλίγεται μπροστά σ' ἔνα εἰδος παραβάν ὅπου εἴχαντο ζωγραφίσει μὲ μεγάλη προσοχὴ μιὰ "prospettiva". Πιθανότα, ἀφού παρακολούθησε μιὰ σειρά παραστάσεων τέτοιου εἶδους στὴ Βενετία, ὁ Corigli καταλήγει ἐσφαλμένα στὴ διαπίστωση τῆς φτώχειας τῶν Ιταλικῶν θεατρῶν καὶ τῶν παραστάσεών τους σὲ σχέση μὲ τὸ ἄγγιλον θέατρα. Μπορεῖ κανένας νά σχηματίσει μιὰ ίδεα ἀρκετά σωστή γιὰ τὸ ἀνέβασμα καὶ τὰ σκηνικὰ ποὺ χρησιμοποιοῦσαν συνήθειας οἱ θεατρίνοι τῆς Κομμέντια, ἀπ' τὰ σενάρια καὶ προπάντων τὰ σχέδια τῆς συλλογῆς Κορσίνι, ποὺ ἡ σαφήνειά τους κάνει περιττό κάθε σχόλιο.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ σενάριου, καθόριζαν σχεδόν πάντα τὴν πόλη ὅπου ξετυλίγεται ἡ δράση. "Ἄν κατ' ἔξαίρεση, ἡ δράση τοποθετεῖται στὴν ἔξοχη, τὸ σκηνικὸ ποὺ ἀναφέρεται στὸ σενάριο αὐτό, βρισκόταν στὸν πίνακα τοῦ ὑλικοῦ σκηνῆς. Γιὰ τὶς κωμῳδίες, ἡ συλλογὴ τοῦ Σκάλα, προβλέπει μόνο δυὸ σκηνικὰ αὐτοῦ τοῦ εἶδους: "Ἐνα ἔξοχικὸ σπίτι στὰ περίχωρα τῆς Πάδοβας" (Il vecchio geloso) καὶ "Ἐνα κῆπο στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς" (Il Capitano). Ἀντίθετα, γιὰ τὶς τραγῳδίες καὶ τὰ ποιμενικά, στὴν ίδια αὐτὴ συλλογή, ὑπάρχουν πολλὲς καὶ ποικίλες ὑποδείξεις. Γιὰ τὴν τραγῳδία "La farsennata principessa" πρέπει "νά διαρρυθμιστεῖ ἡ σκηνὴ μὲ τρόπο τέτοιο ποὺ νά μπορεῖ νὰ παρασταῖνον οἱ θεατρίνοι καὶ στὴ θάλασσα καὶ στὴ στεριά, καὶ νά τοποθετηθοῦν στὴ μέση, οἱ πύλες τοῦ φρουρίου τοῦ Φέρε". Ἀνάμεσα στὸ ὑλικὸ σκηνῆς τοῦ ποιμενικοῦ ἔργου "L'albore incantato" ὑπάρχουν: ἔνα ζωγραφισμένο δέντρο γιὰ τὶς μεταμορφώσεις, ἔνα δέντρο μὲ κρεμασμένα μῆλα, ἔνα κεφάλι ποὺ βγαίνει ἔκφυκα ἀπὸ τὴ θάλασσα, μιὰ σπηλιὰ γιὰ τὸ μάγο, κ.λ.π. Στὰ σενάρια τῆς κατοπινῆς ἐποχῆς, τὰ σκηνικὰ ἀπομακρύνονται πιὸ συχνὰ ἀπὸ τὸ συνήθισμένο τύπο: ἔστι τὸ σενάριο "Il dottore Bacchetone" τῆς συλλογῆς Μπάρτολι, προβλέπει: ἔνα δωμάτιο μὲ τραπέζι, σκεπασμένο μὲ ἑσσισμένο τραπέζομάντηλο. Μιὰ ἀπ' τὶς σκηνῆς διαδραματίζεται σὲ δωμάτιο καὶ δὲν μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ στοὺς θεατές ἀπ' τὸ ἀνοιχτὸ παράθυρο. Στὰ σενάρια τῆς συλλογῆς Λοκατέλλι, ἡ δράση ξετυλίγεται σ' ὁρισμένα σημεῖα, διαδοχικά, στὸ δρόμο καὶ στὸ σπίτι. Ἐξάλλου, σπάνια προσφέγανε σ' ἀλλαγές σκηνικῶν καὶ μόνο δέντρα ἡ δράση τὸ ἀπαιτούσε κατὰ τρόπο ἀναπόφευκτο: δέν δημως ἡ δράση μετατοπίζονται σ' ἄλλο μέρος τῆς ίδιας πολιτείας, ἔνας ἀπ' τοὺς ήθωποιοὺς περιοριζόταν νὰ τὸ ἀναγγέλει κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ διάλογου. ("La vedova constante" τῆς συλλογῆς Μπάρτολι). Τὸ ίδιο γινόταν καὶ μὲ τὸ φωτισμό: Ὁ Περρούτσι συνιστᾶν ἀναγγέλει ἔνας ήθωποιός, τὴν ὥρα τῆς κουβέντας, πὼς ἀρχίζει νά ξημερώνει ἡ πὼς ζυγώνει ἡ νύχτα, καὶ συμβουλεύει, στὴ δεύτερη περίπτωση, νά χρησιμοποιεῖται ὁ στίχος τοῦ Βιργίνιου "Cadent altis de montibus umbrae".

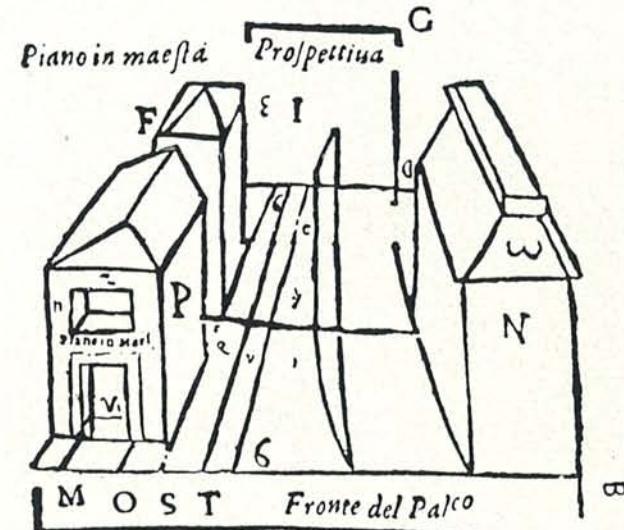
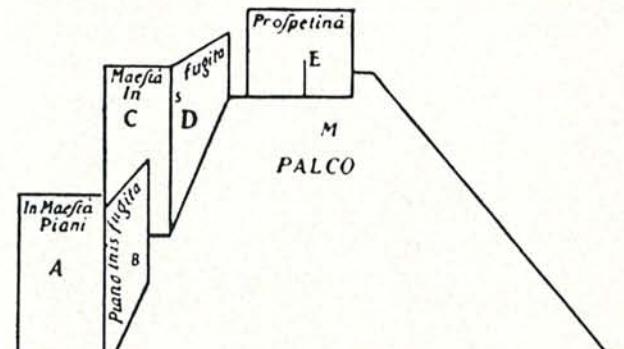
Στὸ σενάριο "I Tappeti" (Μπάρτολι), τὰ πρόσωπα ἀναγγέλουν ὅτι "προβάλλει ἡ αὐγὴ". "Οταν ἡ δράση τοποθετεῖται, ὑποτίθεται, τὴ νύχτα, γιὰ περισσότερη ἀληθοφάνεια καὶ γιὰ νά δημιουργηθεῖ ψευδαίσθηση, οἱ ήθωποιοι ἐφοδιάζονταν μὲ φανάρια, σκόνταβαν ὃ ἔνας στὸν ἄλλον, πέτανταν χάμω, κ.λ.π. (Περρούτσι). Όταν δὲν παίζανε στὸ ὄπτιθρο, οἱ παραστάσεις γίνονταν συνήθως τὸ βράδυ. Οἱ Τίνγκι ἀναφέρει τὶς ὥρες ποὺ ἀρχίζαν καὶ τέλειωναν οἱ κωμῳδίες ποὺ παρακολουθοῦσαν ὁ δούκας καὶ ἡ οἰκογένεια του. Σύμφωνα μ' αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, διαπιστώνεται πὼς οἱ παραστάσεις ἀρχίζαν, συνήθως, μεταξὺ τῆς εἰκοστῆς δευτέρας καὶ εἰκοστῆς τετάρτης ὥρας καὶ μάλιστα, σὲ μιὰ περίπτωση, ὁ Τίνγκι σημειώνει πὼς τὸ ἔργο ἀρχίσει στὴ μιὰ τὴ νύχτα: τέλειωναν ἀνάμεσα στὰ μεσάνυχτα καὶ στὶς τέσσερις τὸ πρωΐ. Σ' ἔνα γράμμα του, ὁ ήθωποιός Γκαμπριέλι διηγεῖται πὼς τὸ φέρανε ἔνα γράμμα στὶς τέσσερις τὸ πρωΐ, τὴν ὥρα ποὺ παιζει. Στὸ σενάριο "Il ritratto" (Συλλογὴ Σκάλα) ὁ Πεντρολίνο συμβουλεύει τοὺς Ἐρωτευμένους νά

γνοιαστοῦν γιὰ κρεβάτι γιατὶ ἡ κωμῳδία (ὅπου εἶχε πάει ὁ σύζυγος), θά κρατήσει ἵσαμε τὶς ἔξη τὸ πρωΐ. Δὲν πρέπει δημως νὰ μᾶς διαφέγει πὼς ἡ Ἰταλία εἶχε υιοθετήσει τὴν ἀποκαλούμενη βοημικὴ ἡ Ἰταλικὴ διαίρεση τοῦ χρόνου: τὸ χρονικὸ διάστημα ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἡλιοβασιλέματα ἡταν μοιρασμένο σὲ είκοσι τέσσερις "δρες". Ἐπομένως, ἡ ὥρα μία τὴ νύχτα ἀντιστοιχοῦσε περίπου στὶς ἐννιάτη τὸ βράδυ, σύμφωνα μὲ τὸ δικό μας σύστημα. Οἱ παραστάσεις λοιπὸν ἀρχίζαν μεταξὺ ἔξη καὶ ἐννιά τὸ βράδυ.

ΤΟ ΥΔΙΚΟ ΣΚΗΝΗΣ

Οἱ συγγραφεῖς ἐπισυνάπτανε συνήθως σὲ κάθε σενάριο τοὺς πλήρη κατάλογο τοῦ ὑλικοῦ σκηνῆς ποὺ ἀπαιτοῦσε τὸ ἔργο (Robbe). Μποροῦμε ἔστι νὰ σχηματίσουμε ἀκριβῆ γνώμη γιὰ τὸ ἀντικείμενα ποὺ χρησιμοποιοῦσε ἡ Ἰταλικὴ κωμῳδία. Ἐπειδὴ κάθε ρόλος εἶχε τὸ κοστούμι του, ποὺ δὲν ἀλλάζει ποτέ, καὶ ἐπειδὴ καὶ τὸ σκηνικὸ ἡταν σχεδὸν πάντα τὸ ίδιο, συνήθιζαν νὰ μην ὑποδεικνύουν τὰ κοστούμια καὶ τὸ σκηνικό παρὰ μόνο δέντρα ξέφευγαν ἀπὸ τὰ καθιερωμένα καὶ παρουσίαζαν κάποια ὑδιμορφία. Ἐπρεπε τότε ὁ σκηνοθέτης νὰ φροντίζει ἀπὸ πρὸιν γι' αὐτά. Ἐτοι ἂν ἔνα ἀπ' τὰ πρόσωπα ἐπρεπε νὰ ντυθεῖ Πανταλόνε, ἐπρεπε νά "χουν δυὸ κοστούμια τοῦ Πανταλόνε καὶ τὸ ἔνα ἀπ' αὐτὰ ἡταν γραμμένο στὸ κατάλογο τοῦ ὑλικοῦ δὲν στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς σκηνῆς ἐπρεπε νὰ ὑπάρχει φυλακή,

* * *
 "Η περίφημη prospettiva, βασικὸ γνώμισμα τῆς σκηνογραφίας στὴν Ἀναγένηση. Προοπτικὸ ἡταν, βέβαιως, καὶ τὸ σκηνικὸ τῆς Κομμέντια. Ἀνω, ἔνα διάγραμμα προοπτικῆς σκηνογραφίας καὶ κάτω, στήσιμο σκηνικῶν μὲ σπίτια, μὲ βάση τὴν περίφημη prospettiva, ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Σκ. Κιαραμόντι (1614)





Zilio in amoretto vic in sena / et cantando / et contrafumando da pessi che cosa e amore t'inde sce / ...

Προσχέδιο στηριγμοῦ ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ σενάριον "Κωμῳδία χωρὶς τίτλο" τοῦ Ἀντόνιο Μπέλκο τοῦ ἐπονομαζόμενον Ρουτζάντε. Εἶναι υποκονιμέντο τοῦ 1518 μὲ 19 καὶ βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Ἅγιον Μάρκου τῆς Βενετίας. Ἡ σκηνὴ ἀντὶ διαρρύθμιση — χωρὶς τὸν κεντρικὸ δρόμο στὴ μέση τῆς Σκηνῆς — ἀνάγεται, κατὰ τὸν ὁδὸν ἔρευνητῇ Κονσταντίνῳ Μικλασέφσκι σὲ μᾶ μεταβατικὴ περίοδο ἀνάμεσα στὰ μεσαιωνικὰ "mansiones" καὶ στὴν "citta" τῆς Ἀναγέννησης

αὐτὸ τὸ ιδιαίτερο στοιχεῖο ἦταν σημειωμένο στὸ σενάριο. Στὸν κατάλογο τοῦ ὑλικοῦ ἦταν γραμμένα καὶ τὰ ἐπεισοδιακὰ πρόσωπα ἢ καὶ τὰ βουβά ἀκόμα. Οἱ κατάλογοι αὐτοὶ, ἔξαλλοι, γίνονταν πολὺ λίγο προσεκτικὰ καὶ δὲν ἦταν πάντα πλήρεις.

Ίδοιν μερικὰ παραδίγματα, παριμένα στὴν τύχη, ἀπὸ καταλόγους ὑλικοῦ σκηνῆς ποὺ ἀναφέρονται σὲ διάφορες συλλογές:

Ρόπαλα. Φανάρια σὲ ἀριθμὸ ἐπαρκῆ. "Ενας μεγάλος καθρέφτης μὲ πόδια. Μιὰ σάλπιγγα τῆς Δευτέρας Παρουσίας. Δυὸ φουστάνια γιὰ τὰ φαντάσματα. "Ενα ροῦχο γιὰ τρελλό. "Ενα δοχεῖο νυκτὸς μ' ἀσπρὸ κρασί. "Οκτώ βαρέλια γιὰ τὸ νερό. "Ενας κόκκινος ζωντανός. "Ενας γάτος ζωντανός. "Ενα πολὺ ώραῖο καράβι. "Ενα κεφάλι ποὺ νὰ μοιάξει μὲ τοῦ ἡγεμόνα τοῦ Μαρόκου. "Ενα φεγγάρι ποὺ ἀνατέλλει. "Ενα ώραῖο παγκάκι, γενοβέζικου στύλου. "Ενα δοχεῖο ἀστραμένιο μὲ φωτιά. Ρούχα περισσοῦ γιὰ δῆλα τὰ πρόσωπα. "Ενας σεισμός κ.λ.π.

"Ενα φεύτικο ρόπαλο. Ο ναὸς τοῦ Βάκχου. Ούροδοχεῖο. Φωτιά. Καπνός. "Ενα πακέτο ἀλεύρου. Πουκάμισα. "Ενα μουλάρι. "Ενας κῆπος. Μιὰ θάλασσα. "Ενας οὐρανός. "Ενα σύννεφο. Μιὰ ἀστραπή. "Ενα φίδι μὲ μιὰ οὐρά. Μακαρόνια γιὰ τὰ φρυτάσματα. Πορτοκάλια κ.λ.π.

"Ενα στιλέτο. Αἴμα. "Ενα φουστάνι γυναικεῖο γιὰ τὸν κηπουρό. Σπαθιά ματωμένα. Μιὰ φλογέρα. "Ενα φέρετρο. Μιὰ φυλακὴ μὲ κάγκελλα. "Ενα τεχνήτο χέρι γιὰ νὰ γίνει μιὰ φάρσα. Γυναικεῖο μεσοφόρι. "Οκτὼ ἀσπρὰ νυχτικὰ καὶ σκούφοι. "Οκτὼ φωνάρια ἀπὸ χαρτόνι, μὲ φωτιά. Μιὰ σχοινένια σκάλα. Μιὰ μάσκα γαϊδάρου. "Ενας πύργος. "Ενα δελφίνι. Τέσσερις ἑβραίκοι σκούφοι κίτρινοι κ.λ.π.

(Συλλογὴ Σκάλα)

Τασμπίδες γιὰ τὸ βγάλσιμο δοντιῶν. "Ενα μικρὸ τραπέζι μὲ τραπεζομάντηλο καὶ μελανοδοχεῖο. "Αρκετές γενειάδες. Δυὸ ἀλογά χαρτονένια. Καλαμένια ἀκόντια. "Ενα λάχανο γιὰ νὰ δοθεῖ νὰ τὸ μωρίσει ἔνα ἀπ' τὰ πρόσωπα. "Ενα κομμάτι παρμεζάνα γιὰ νὰ δοθεῖ νὰ τὸ μωρίσει δὲ Ζάνι. Δυὸ μεγάλα μπανύλια ποὺ νὰ μπορεῖ τὸ καθένα νὰ χωράει ἔναν ἀνθρωπό. Μιὰ μεγάλη λεκάνη ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ μπεῖ ἔνας ἀνθρωπός. "Ενα κοστούμι νεκρομάντη. "Ενα Παλάτι. Μιὰ μάσκα κ' ἔνας μανδύας γιὰ τὴ βαστίλισσα. "Ενα ματωμένο γράμμα.

(Συλλογὴ Μπάρτολι)

'Ανάμεσα στ' ἀντικείμενα ποὺ ἀναφέρονται στοὺς καταλόγους ὑλικοῦ σκηνῆς, βρίσκουμε κυρίως: ρόπαλα, φωνάρια, ὄπλα, αἷμα, μάσκες, ρούχα, ζωτανά ζῶα, δοχεῖα νυκτός, μακαρόνια.

ΤΟ ΜΑΚΙΓΙΑΖ

Τὰ διάφορα καλλυντικά, τὰ ψημμύθια, τὰ ψεύτικα μαλλιά ἦταν σὲ μεγάλη χρήση στὴν Ἰταλία τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης τόσο ἀνάμεσα στοὺς ἄνδρες, δσο καὶ ἀνάμεσα στὶς γυναῖκες. Οἱ ἥθωποι βάφανε τὸ πρόσωπο τους σύμφωνα καὶ μὲ μιὰ παράδοση ποὺ ζεκίνουσε ἀπὸ τὰ Μεσαιωνικὰ Μυστήρια. 'Ο Τσενίνο Τσεκίνι συνιστᾶ νὰ χρησιμοποιοῦνται ψημμύθια παρασκευασμένα μ' αὐγὸ καὶ λάδι ἢ ρευστὰ βερνίκια γιὰ τὴν ἀφαίρεση τοῦ μακιγιάζ συνιστᾶ νὰ τρίβεται τὸ πρόσωπο μὲ κιτρινάδι αὐγοῦ καὶ νὰ πλένεται ὑπεροφανείᾳ μὲ γλυκρό νερό καὶ πίτουρα, κι αὐτὸ νὰ γίνεται πόλλες φορές. 'Ο ντὲ Σόμμι μὲνε ποὺ μεγάλη σημασία στὸ μακιγιάζ: "Τὸ πρόσωπο δὲ μ' ἀπασχολεῖ τόσο γιατὶ μιλοδούμε μὲ τὴν τέχνην ἢ ἀντικαταστήσουμε αὐτὸ ποὺ λείπει ἀπὸ τὴ φωνή εἰναι πάντα δυνατὸ νὰ βάφονται τὰ γένια, νὰ κούβονται μιὰ ἀμυγή, νὰ κάνονται τὸ πρόσωπο χλωμό, κίτρινο ἢ ἀντίθετα, πιὸ ὑγεῖς καὶ κόκκινο, ἢ πιὸ ἀπόρο ἢ πιὸ μελανό καὶ γενικά νὰ κάνονται αὐτὸ ποὺ ἐπιθυμοῦμε. Δὲ θὰ χρησιμοποιήσων σὲ καμιὰ περίπτωση μάσκες ἢ φεύτικες γεγενιάδες γιατὶ εἰναι ἐμπόδιο στὴν ὄμιλία κι ἀν εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ δώσω σ' ἓνα ἀμούστακο ἥθωποι τὸ ωδό γέορτα, θὰ τοῦ βάφω τὸ πηγονύι γιὰ νὰ φαίνεται ξυρισμένος, θὰ βγάλω τὰ μαλλιά του κάτω ἀπὸ τὸ καπέλλο του καὶ θὰ βάλω μερικὲς πινελιές στὰ μάγουλα καὶ στὸ κούτελο του γιὰ νὰ φαίνεται δῆλο μονάχα ήλικιωμένος, μά καὶ γενιδιωμένος καὶ παραγεωμένος".

Στὴν πράξη ὅμως χρησιμοποιοῦσαν ποὺ τὶς ψεύτικες γενειάδες καθὼς καὶ τὶς μάσκες, φυσικά, ὅπως μποροῦμε νὰ τὸ διαπιστώσουμε ἀπ' τὶς γκραβούρες τῆς ἐποχῆς καὶ τοὺς καταλόγους ὑλικοῦ σκηνῆς ποὺ συνοδεύουν τὰ σενάρια. 'Ο Περρούτσι συσταίνει νὰ χρησιμοποιοῦνται γενειάδες καὶ περροῦκες γιὰ τοὺς κωμικοὺς ρόλους, κεθόδις καὶ γιὰ τοὺς μάγους. Συσταίνει νὰ βάφουν μὲ κιννάβαρη (θειούχο υδράργυρο) τὸ πρόσωπο τῶν ἐρινύων καὶ τῶν δαιμόνων καὶ νὰ χρησιμοποιοῦν γιὰ τὸ μακιγιάρισμα τῶν Ἐρωτευμένων κινναβάρι, blanc de plomb, rouge d' Espagne καὶ σουμπλιμέ.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



Γαλλικό καλούπι και μάσκα Αρλεκίνου 18ου αιώνα. 'Ο ήθοποιός μ' ἐλάχιστη κίνηση ἀλλαζει τὴν ἔκφραση τῆς μάσκας

ΜΑΣΚΕΣ ΔΙΧΩΣ ΕΚΦΡΑΣΗ ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΝΟΙ ΤΙΣ ΖΩΝΤΑΝΕΥΑΝ

Toῦ PIERRE - LOUIS DUCHARTRE

Δὲν είναι δυνατὸν νὰ φανταστοῦμε πῶς οἱ μάσκες χρωστᾶνε τὴ δημιουργία τους στὶς ἀπαιτήσεις τῆς σκηνῆς, ἡ, ἀκριβέστερα, στὴν ἀπεραντοσύνη τῶν ἀρχαίων θεάτρων, ἐλληνικῶν ἡ ρωμαϊκῶν. Πραγματικά, ὅλοι σχεδὸν οἱ λαοί, ἀκόμα κ' οἱ ἀρχαιότεροι, συνέλαβαν καὶ δημιουργήσαν μάσκες, ἐνῶ δὲν εἶχαν χτίσει ὅχι μόνον τεράστιες σκηνές, ἀλλ' οὔτε καν θέατρα. "Ισως ἡ μάσκα νὰ γεννήθηκε ἀπ' τὴν ἰδέα νὰ δώσει ὁ ἀνθρώπος στὸν ἔαυτὸν μιὰ θεϊκὴ δομούτητα, ἰδιαίτερα ὅταν λατρεύονταν Ιερά ζῶα γιὰ διάφορους λόγους ἡ ἄλλες κτηνώδεις καὶ τρομακτικές θεότητες. Γεννήθηκε ἀκόμα ἀπ' τὴν ἐπιθυμία τοῦ ἀνθρώπου νὰ τρομοκρατήσει, νὰ ἔξουσιάσει ἡ νὰ ἐκπλήξει τοὺς ὅμιλους του, γι' αὐτὸ κ' ἔχουμε μάσκες πολεμιστῶν, ἀρχηγῶν, ιερέων ἡ μάγων. 'Η μάσκα γεννήθηκε ἀκόμα ἀπ' τὴν ἐπιθυμία ποὺ δοκιμάζουν οἱ ἀνθρώποι δῶλον τῶν φυλῶν, ποὺ περισσότερο κι ἀπ' τὰ φίδια, "γ' ἀλλάζουνε πετάσι", κ' ἰδιαίτερα τὸ πετσὶ τοῦ προσώπου τους. "Ολα τὰ παιδιά ἐφευρίσκουν μάσκες καὶ τὸ Καρναβάλι, ποὺ δὲν πεθαίνει, ἀνταποκρίνεται στὴν ἐπιθυμία ἀλλαγῆς προσωπικότητας τουλάχιστο μᾶλλον φορά τὸ χρόνο.

Οἱ ἀνθρώποι, ὅμως, τουλάχιστον αὐτοὶ ποὺ δὲ διαθέτουν ἔξαιρετὴν μόρφωσην, φαντασία, ἔχουν λιγότερο τὸ πάθος νὰ γνωρίζουν καὶ περισσότερο τὸ πάθος ν' ἀναγνωρίζουν. "Ἐτσι στὸ θέατρο, τὸ πλήθος προτιμούσε ν' ἀναγνωρίζει τὸν ἀγαπημένον τοῦ ήθοποιὸ καὶ μετὰ τὴν ἔξαφάνισή του, ἡ ν' ἀναγνωρίζει τὸν τύπο ποὺ 'χε ἐνσαρκώσει, παρὰ νὰ προσκρούει σ' ἔνα καινούριο πρόσωπο. 'Η μάσκα είναι ταυτόχρονα, τὸ πιὸ ἀπλὸ καὶ τὸ πιὸ σίγουρο μέσο γιὰ τὴ δοθεῖ ἡ ψευδαίσθηση τῆς διάρκειας, γιὰ τὴ διαιώνιση ἐνὸς χαρακτῆρα ἡ γιὰ τὴν ἀποτύπωση μιᾶς μορφῆς κάτω ἀπ' τὸ πρίσμα τῆς αἰωνιότητας (γι' αὐτὸ καὶ οἱ νεκρικὲς μάσκες). Οἱ παραδοσιακὲς μάσκες τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας, ἀξιοθάλαστα "στυλιζαρισμένες", δημιουργήθηκαν, ἀναμφισβήτητα, μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα. Τὸ δόπιοδήποτε κτῆνος, βάζοντας τὴν μάσκα τοῦ Αρλεκίνου, χάνει στὴ στιγμὴ τὴ χυδαιότητά του καὶ γίνεται ὁ ἴδιος ὁ Αρλεκίνος. Οἱ μάσκες τῆς Κομμέντια

δὲν είναι ἀπλὰ ἐπικαλύμματα ἐνὸς προσώπου, είναι τὸ ἀκριβὲς ἔνδυμα ἐνὸς χαρακτῆρα. Κ' ἐδῶ ποὺ τὰ λέμε, ἡ ἴδια ἡ ψυχὴ — μὲ τὴν ἔννοια τῆς λατινικῆς λέξης απίμως — δὲ διαμορφώνει μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου τὰ χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου, ὅπως ὁ ἀντίχειρας δίνει μορφὴ σ' ἔνα σβῶλο ἀπὸ πηλό;

"Η μάσκα θὰ μποροῦσε νά τοι μιὰ ἀξεπέραστη δυσχέρεια γιὰ τὸν ήθοποιό, καθὼς τοῦ στερεὶ τὴν ἔκφραστικὴ κινητικότητα. Αὐτὸ συμβαίνει, ἀσφαλῶς, ἀλλὰ μόνον ὅταν δὲν ἔρει νὰ παίζει μὲ τὴ μάσκα, νὰ χρησιμοποιεῖ τὶς δυνατότητές της. Οἱ μάσκες τῆς Κομμέντια ντέλλουν ἀρτές δὲ γελάνε, δὲν κλαίνε, δὲν ἔκφράζουν κανένα συγκεκριμένο συναίσθημα, σ' ἀντίθεση μὲ τὶς περισσότερες ἀρχαϊκὲς μάσκες, τὶς κινέικες, τὶς γιαπωνέζικες ἡ τὶς μάσκες τῆς Ιάβης. "Έχουν μιὰ ἀκαθόριστη ἔκφραση, τόσο γεμάτη ἀπὸ δυνατότητες κι ἀδύναμες, δοσο καὶ τῆς Τζοκόντας, ποὺ κάθε γενιά τὴ βλέπει μὲ διαφορετικό μάτι. Εἰπα παίζει μὲ τὴ μάσκα, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ἀναδεικνύει κανένας τοὺς ἱριδίσμους ἐνὸς πολύτιμου λίθου, γιατὶ είναι σύγουρο πόνος ἔκφραση καθέ μιᾶς ἀπὸ αὐτές τὶς μάσκες ποικίλλει ἀνάλογα μὲ τὴ γωνία ἀπ' ὅπου τὴ βλέπουμε, κι ἀπὸ κωμικὴ μπορεῖ νὰ γίνει ταραγμένη ἡ καὶ τραγική.

"Αλλωστε, ἡ μάσκα τρούποιθετε ἔνα ἀδικόπιο παίζει τοῦ κορμοῦ, μελετημένο, τέλειο πρέπει νὰ γίνεται τὸ κορμὸν ἔνα νέο πρόσωπο. Καθὼς ἔλεγε κι ὁ Ἑλληνικὸς ποιητὴς Νόννος, ἀπ' τὴν Πανόπολη, γιὰ τοὺς μίμους: "Οἱ κειρονομίες ἔχουν γλώσσα, τὰ χέρια ἔχουν στόμα, τὰ δάχτυλα ἔχουν φωνὴν" (διοι αἰώνας μ.Χ.). "Ἐτσι, ὁ Σκαραμούς ἔκκανε τὸν κόσμο νὰ λιθοβαστεῖ ἀπὸ τὰ γέλια ἔνα δόλοκληρο τέταρτο τῆς ὥρας ἐνῶ δὲν πρόφερε ο ὅ τε μια λέξη. 'Η μάσκα σωπαίνει, δταν δὲν μιλάει τὸ κορμὸν ... "Αν τὸ κορμὸν ξέρει νὰ μιλάει, ἡ μάσκα τότε γίνεται ἔνα πολὺ καλύτερο καὶ πολὺ ισχυρότερο μέσο ἔκφρασης ἀπ' ὅ, τι οἱ μῆς τοῦ ροσώπου. 'Η τέχνη τῆς παντομίμας, πού φτασε σὲ τόσο ύψηλό ἐπίπεδο στὴν ἀρχαιότητα, τόσο στὴν Ἐλλάδα ὅσο καὶ στὴ Ρώμη, ἐν κρίνουμε ἀπ' τὶς μαρτυρίες



Αρχικὴ μάσκα Ζάνη ἀπὸ δέρμα. (Μονσ. Όπερα)

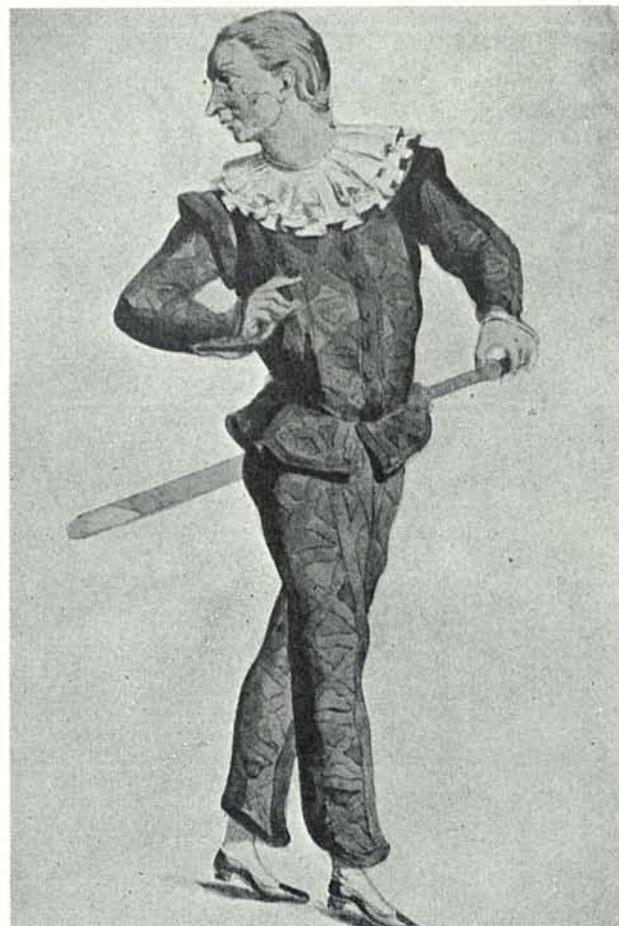
τῶν συγχρόνων, ἔπεισε σὲ τέτοια παρακμὴ τὸν 20δ αἰώνα στὴν Εὐρώπη, ὡςτε ἔγραφα πρὶν ἀπὸ 25 χρόνια πώς “θά’ μοιαζε... τρέλλα νὰ θίλουμε νὰ ξαναχρησιμοποιήσουμε τὴν μάσκα προτοῦ ξαναβροῦμε αὐτὴ τὴν τέχνη, ἡ προτοῦ συγκεντρώσουμε ἡθοποιοὺς φυσικοὺς προτοῖς μὲν οὐς μὲ τὴν αἴσθησην τῆς πονησης τῆς πονησης παντού μας, πράγμα ποὺ δὲν ἀπαντιέται πιᾶ παρὰ μόνο στὸ λαό”. Στὴ Γαλλία, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Ντεμπούρω, χρεάστηκε νὰ περιμένουμε τὸν Ζώρζ Βάγκ κ’ ὑστερα τὸν Ζάν - Λουί Μπαρρώ, ποὺ οἱ δημιουργίες του σ’ αὐτὸν εἶδος εἶν’ ἀξέχαστες καὶ τὸν μεγάλο Μαρσώ, ποὺ δὲν ἔχει πάρει τὴ θέση ποὺ τοῦ ἀξίζει.

Οἱ σκηνικὲς μάσκες τῆς ἀρχαιότητας ἦταν διαφόρων εἰδῶν: κωμικές, τραγικές ἢ σατυρικές· τὶς δύναμαζαν Προσωπεῖα (Personae), σύμφωνα μὲ τὴ Φαιδρα, τὸν ‘Οράτιο, τὸν Αὔλο Γέλιο. Οἱ πολὺ χοντροκομμένες, ἀνδρικοὶ ἀρχαιότερες (;) ἦταν καμωμένες ἀπὸ φλοιοὺς δέντρων, ἄλλες ἀπὸ δέρμα “ντουμπλαρισμένο” μὲ πυνὴ ἡ ἀπὸ δέρμα καλουπωμένο πάνω σὲ εύλο. Γιὰ νὰ διατηρήσουν πιὸ σίγουρα τὸ πρότυπο, τὶς ἔφτιαχαν ἀκόμα ἀπὸ ἐλαφρὸ δύλο, ὅπως εἶν’ οἱ μάσκες τοῦ θεάτρου “Νὸ” ἢ τῆς Ιάζχς.

“Οπως ὁ ἔγκος τῆς μάσκας ἦταν ἀνάλογος μὲ τὴν ἔκταση τοῦ ἀμφιθεάτρου, ἔτσι ποὺ βλέποντας ἔνα πρόσωπο ἀπ’ τὶς τελευταῖς κερκίδες νὰ μὴ διακρίνει κανένας μονάχα μιὰ τριανταφυλλιὰ κηλίδα, τὸ ἴδιο χρεάστηκε ν’ αὐξῆθει κ’ ἡ κλίμακα τῆς Φωνῆς. Γιὰ νὰ γίνει αὐτό, “έντούμπλαρον” τὶς μάσκες μὲ φύλλα χαλκοῦ ἡ τὸ στόμα γινόταν ἔνα εἶδος χωνὶ γραμμαφόνου. Ορισμένες πάλι, είχαν δυὸ τρύπες διαφορετικῆς διαμέτρου, ἔτσι ποὺ ὁ ἴδιος ἡθοποιός, μεταφέροντας τὴ φωνὴν τοῦ πρόσθια τὰ δεξιά ἡ πρόσθια τὰ ἀριστερά, μποροῦσε νὰ διαθέτει δυὸ διαφορετικὲς φωνές.

‘Απὸ κοντά, ἀκόμη κ’ οἱ κωμικὲς μάσκες εἶναι τρομακτικές· πρέπει νὰ γιὰ νὰ ἐκφράζουν κάτι, ίδωμένες ἀπὸ μακριά. Ο Κάρλο Γκότσι, σὰν παραδοσιακός, ἦταν ἀπαδός τῆς μά-

“Ο μέμος Ντεμπούρω (1796-1846), δ ἐπιφανέστερος συνεχιστὴς τῆς ἐκφραστικῆς τέχνης τῶν ἵταλῶν θεατρίων. Αιθογαφία τοῦ 1840, στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Οπερά, Παρίσι

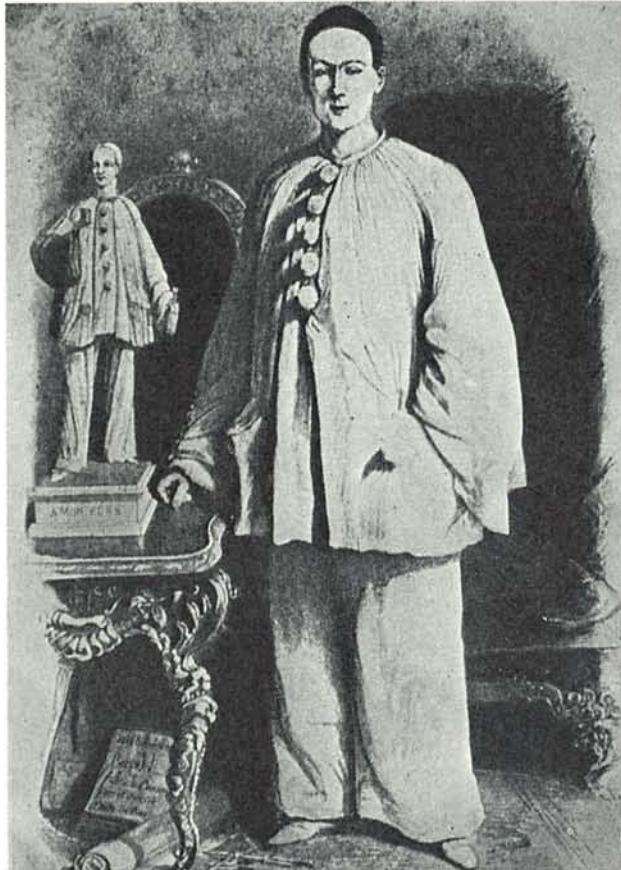


Ο διάσημος ἄγγλος ἡθοποιός Νταΐνβιντ Γκάρον (1716-1779) είχε ἔντονα ἐπιφραστικέα πρόσωπο τὸν ἵταλον ιμπροβιζατόρι. Τὸ ἴδιατερα ἐκφραστικό τὸν πρόσωπο τὸν ἔκανε νὰ παίζει τὸν Ἀρλεκίνο χωρὶς μάσκα. (“Ακοντά-τίντα τοῦ 18ου αἰώνα”)

σκας. Ο Γκολντόνι, ἀντίθετα, ἀποδοκίμαζε τὴν χρησιμοποίηση τῆς μάσκας. Νά μαλι τυπικὴ δύοψη τοῦ Γκολντόνι πάνω στὸ θέμα κ’ ὑστερα ἡ “ἀπάντηση” τοῦ Γκότσι ἀπ’ τὰ ἴδια τὰ πράγματα:

“Η μάσκα πρέπει νὰ βλάπτει πάντα πολὺ τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ, τόσο στὴν χαρά, ὅσο καὶ στὴ λύτη· εἴτε ἐρωτευμένος, εἴτε ἀγριωπός η εὐχάριστος εἶναι, πάντα δείχνει τὸ ἴδιο δέρμα· μάταια κειρονομεῖ κι ἀλλάζει τόνο, δὲν θὰ μᾶς κάνει ποτὲ νὰ γνωρίσουμε, μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ προσώπου, ποὺ εἶναι οἱ διερμηνεῖς τῆς καρδιᾶς, τὰ τόσα διαφορετικὰ πάθη ποὺ συνταράζουν τὴν ψυχή τον. Οἱ μάσκες τῶν Ἐλλήνων καὶ τῶν Ρωμαίων ἤταν κάτι σὰν φερέρωνα, ποὺ τὰ φαντάστηκαν γιὰ νὰ μποροῦν ν’ ακούγονται στὴν πλατειὰ ἔκταση τοῦ ἀμφιθεάτρου. Κείνο τὸν καιόδο, τὰ πάθη καὶ τὰ συνασθήματα δὲν είχαν φτάσει στὸ λεπτεπλέπτο σήμερο ποὺ ἀπαιτοῦμε σήμερα· σήμερα θέλουμε νά’ χει ὁ ἡθοποιός ψυχή, κ’ ἡ ψυχὴ κάτω ἀπ’ τὴ μάσκα μοιάζει μὲ τὴ φωτιὰ κάτω ἀπ’ τὴ στάγη. Νά γιατὶ συνέλαβα τὸ σχέδιο νὰ μεταφρασθείσα τὴν Ἰταλικὴ Κωμῳδία ὡς πρός τὶς μάσκες καὶ ν’ ἀντικαταστήσω τὶς φάρσες μὲ κωμῳδίες . . .” (“Απομνημονεύματα” τοῦ Γκολντόνι).

Η χρησιμοποίηση τῶν λέξεων “ψυχή”, “πάθη καὶ συνασθήματα”, καθὼς κ’ ἡ ἀκρατὴ παραγωγὴ τοῦ συμπαθοῦς Γκολντόνι μᾶς δίνουν νὰ καταλάβουμε γιατὶ δὲν μποροῦσε ν’ ἀνεχθεῖ τὶς μάσκες καὶ τὸν αὐτοσχεδιασμό. Ο Γκολντόνι δὲν είχε ἀρκετὴ φρεσκάδα κι οὔτε δύναμη ἡ τέχνη στὴ “μεγαλοφυία” του, γιὰ νὰ “στυλιζάρει” τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων του. Εγραφε καὶ περιέγραφε ὅπως γρατσουνίζει ἔνας πλανύδιος τὴν κιθάρα του. Οἱ κωμῳδίες του, εύκολογεννημένες, εἶναι καμιὰ φορά χαριτωμένες, μᾶς ἡ γοητεία τους κρέμεται ἀπὸ μιὰ κλωστή· τὰ χρόνια τὴν ἐσπασαν συγνά, ἀνελέητα. Ἀντίθετα, ἡ





μάσκα τοῦ Πουλτσινέλλα, ἡ μάσκα τοῦ Ἀρλεκίνου θὰ σημαίνουν πάντα κάτι τὸ ἔντονο, γιατὶ εἴχανε λαξευτεῖς ἀπὸ τὴν τέχνη καὶ τὴν παράδοση πάνω στὸ πετσί μᾶς ζωντανῆς ἀνθρωπότητας.

Κι ὁστόσο, ὁ Γκολντόνι εἶχε δοκιμάσει αὐτοπροσώπως τὴν ἀπήχηση ποὺ 'χε ἡ μάσκα στὸ ἵταλικὸ Κοινό. 'Ο Ντάρμπι, ποὺ ἦταν ἕνας καλὸς Πανταλόνε, εἶχε παιζεῖ χωρὶς μάσκα στὴν κωμῳδία τοῦ Γκολντόνι "Τονίν, Celia gracia" καὶ τὸ ἔργο εἶχε ἀποδειχτεῖ διοκληρωτικὸ "φιλόκο". 'Ο Ντάρμπι κι ὁ Γκολντόνι ἦταν πολὺ τῆς μόδας καὶ δημοφιλέστατοι κείνη τὴν ἐποχὴ καὶ δὲν μποροῦσαν νὰ δώσουν μιὸ ἔξηγηση. 'Ο Γκολντόνι ἔγραψε τότε ἔνα ἄλλο ἔργο γιὰ τὸν Ντάρμπι, ποὺ ξαναφόρεσε τὴν καθιερωμένην μάσκα τοῦ Πανταλόνε. 'Η κωμῳδία αὐτὴ, ποὺ δὲν ἦταν οὔτε καλύτερη οὔτε χειρότερη ἀπ' τὴν προηγούμενην, γνώρισε τεράστια ἐπιτυχία. Ἀπὸ τότε, ὁ Ντάρμπι δὲν ξανάβγαλε τὴ μάσκα καὶ μαζὶ μὲ τὸν Γκολντόνι, ξεπέρασε δύοις τοὺς ἄλλους Πανταλόνες τῆς Ἰταλίας.

Γιὰ τὸν ἡθοποιὸ ποὺ ἀξίζει νὰ τὴν φοράει, ἡ μάσκα δὲν ἐμπόδιζε τὴν ἔκφραση οὔτε τῆς χαρᾶς οὔτε τῆς λύπης πολλοὶ μάρτυρες, σὲ διαφορετικὲς ἐποχές, ἀναφέρουν Ἀρλεκίνους πού, παιζοντας μὲ τὴ μάσκα, κατέφερναν ν' ἀποσπάσουν τὰ δάκρυα τοῦ ἀρκοατῆριου. Μιὰ μέρα, ὁ διάσημος "Αγγλος ἡθοποιὸς Γκάρρικ, μπροστὰ στὴν ἀλίθεια καὶ τὴν δμορφιὰ τοῦ παιζέματος τοῦ Ἀρλεκίνου Καρλίνο Μπερτινάτο πού, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ Κοινό, μὲ τὸ 'να χέρι ἔτριβε τὰ νεφρά του καὶ μὲ τ' ἄλλο ἀπειλοῦσε αὐτὸν ποὺ τὸν εἶχε δείρει, ἀναφώνησε : "Κοιτάξτε τί ἔκφραση ποὺ 'χει ἡ πλάτη τοῦ Καρλίνο!" 'Ο Γκάρρικ, ἐρμηνεύοντας ὁ ἴδιος τὸν Ἀρλεκίνο, ἔδωσε μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἐγγλέζικη ἔκδοσή του.

Γιὰ νὰ παιζεῖ κανένας μὲ τὴ μάσκα, πρέπει νὰ κατέχει τέλεια τὴν ἐπιστήμη τῆς παντομίμας. "Οταν τὸ πετύχει αὐτό, δύοι οἱ μυῶνες τοῦ κορμιοῦ συμβάλλουν στὴν ἔκφραση καὶ ὑποκαθιστοῦν τοὺς μῆνας τοῦ προσώπου.

Οἱ μάσκες τῆς Κομμέντια ντέλλενται ἄρτε εἰναι ἀπὸ λεπτὸ κ' ἐλαφρὸ δέρμα ποὺ ἀλλοτε "ντουμπλάρεται" ἀπὸ πανὶ κι ἀλλοτε δχι. Τὸ δέρμα μουσκευόταν καὶ δουλευόταν τόσο, ποὺ ἐπιτίνε τὸ σχῆμα καὶ τῶν παραμικρῶν ρυτίδων ποὺ ἦταν χαραγμένες στὸ ξύλινο καλούπι.

Νά μερικὲς γραμμές, ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ζάκ Κοπά, ποὺ ἀς μὴ τὸ ξεχωρίζει, ἦταν ὁ πρῶτος Διευθυντὴς τοῦ Λουΐ Ζουβέ καὶ τοῦ Σάρλ Ντυλέν, πάνω στὶς μάσκες.

"Ο ἡθοποιὸς ποὺ παίζει κάτω ἀπ' τὴ μάσκα παίρνει ἀπὸ αὐτὸν τὸ χαρτονένιο ἀντικείμενο τὴν πραγματικότητα τοῦ προσώπου του. Διενθύνεται ἀπ' τὴ μάσκα καὶ τῆς ὑπακούει χωρὶς νὰ μπορεῖ ν' ἀντισταθεῖ. Μόλις τὴ φορέσει, νιώθει νὰ διαχέεται μέσα του μιὰ ὑπαρξη ποὺ οὔτε κάνει ὑποπτευόταν. Λέν μεταβάλλεται μόνο τὸ πρόσωπο του, μιὰ δύλο τὸ ἀτομό του, ὁ ἴδιος ὁ χαρακτήρας τῶν ἀντανακλαστικῶν του, ὃπου ἡδη προσχηματίζονται συναυθίματα, ποὺ ἦταν ἀνίκανος νὰ δοκιμάσει καὶ νὰ ὑποχιθεῖ μὲ τὸ πρόσωπο γυμνό : ἀν εἶναι χορευτής, δύλο τὸ ὑφος του χροῦν του ἀν' εἰν' ἡθοποιός, ὁ ἴδιος ὁ τένες τῆς φωνῆς του θὰ τοῦ ὑπαγορευοῦν ἀπ' τὴ μάσκα — λατινικὰ Persona — δηλαδὴ ἀπὸ ἔνα πρόσωπο χωρὶς ζωὴ ὅσο δὲν τὸ φοράει, ποὺ 'ρθε ἀπ' ἔξω γιὰ νὰ τὸν ἀδράζει καὶ νὰ τὸν ὑποκαταστήσει."

Τὸ παίζει δρισμένων Κινέζων ἡθοποιῶν μοῦ φαίνεται πῶς συγγενεῖ πολὺ μὲ τῶν ἐρυμηνεύοντῶν τῆς Κομμέντια ντέλλενται ἄρτε. 'Ο Βοῦ - Τσέ, ποὺ παίζει τὸ ρόλο ἀκροβάτη - κωμικοῦ, δὲν εἶναι ἀδελφὸς τῶν Ἀρλεκίνων καὶ τῶν Ζάνι; Οἱ ρόλοι τοῦ Μουσάτου ἀπέχουν τάχα τόσο ἀπ' τοὺς Πανταλόνες καὶ τοὺς Ντοττόρους ἢ ὁ νεαρὸς ἵππότης τῶν Κινέζων ἀπ' τοὺς Λέλιο καὶ τοὺς Λέανδρους; Δέν τὸ νομίζω. "Οταν ὁ Βοῦ - Τσέ παίζει τὸν "Βεσπιλά τῶν Πιθήκων", φτιάχνει μιὰ εὕπλαστη, πολὺ ἰδιαίτερη μάσκα, ποὺ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἔνα πλήρη μορφασμὸ τοῦ προσώπου. Μοιάζει ἔτσι μὲ τοὺς "ἀλευρωμένους" τῆς ἀρχαιότητας, μὲ τοὺς Πιερρότους καὶ τοὺς Ζίλ. 'Ο μορφασμὸς ποὺ σπρώχεται σ' αὐτὸν τὸ σημεῖο εἶναι, σχεδὸν, μιὰ στατικὴ μάσκα. Αὐτὰ ποὺ κινοῦνται εἶναι τὰ μάτια καὶ, πολὺ λιγότερο, τὸ στόμα.

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

←
 'Απάρω : Λερμάτινη μάσκα Πανταλόνε, 17ον αἰώνα (Μουσεῖο Rezzonico, Βενετία. Στὴ μέση : Λερμάτινη μάσκα γαπολιτάρων Πουλτσινέλλα, 18ον αἰώνα (Μουσεῖο Μπουργάστο, Ρόμη). Κάτω : Ιταλικὴ μάσκα Ἀρλεκίνον, 18ον αἰώνα 'Απὸ τὶς τρύπες περγούσαρ τὶς τοῦφες τῶν τριχῶν (Ca' Rezzonico)

Η ΤΕΧΝΗ ΉΛΑ ΠΑΡΑΣΤΑΙΠΕΙΣ

ΔΟΚΙΜΙΟ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗΣ ΤΟΥ 1728

I

Τὸ καράβι δὲν ξέρει τὴν πορεία του, ἀν̄ ἔχει μονάχα τὰ πανιά του, χωρὶς τὴν τέχνη τῆς ναυσιπλοίας. Καὶ δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἐπιστήμη ποὺ νὰ μὴ χρωστᾶ, ὅσες προόδους ἔκανε, στοὺς τεχνίτες ποὺ μάζεψαν μ' ὑπομονὴ τὸ θησαυρὸν τῶν γνώσεών τους, εἴτε γιὰ φαγητὸν πρόκειται, εἴτε γιὰ μόδα, εἴτε γιὰ τὴ φιλοσοφία. 'Η ποίηση ἔχει πολλοὺς θαυμαστές καὶ πιότερο ἡ δραματικὴ ποίηση ποὺ οἱ κανόνες της εἶναι τόσο καλὰ καθορισμένοι ποὺ ἡ μανία νὰ τραγουδᾶνε κυριεύει τὸ μυαλό πολλῶν ἀνθρώπων. Στρωμένο βλέπουν τὸ δρόμο καὶ χωρὶς νὰ χουνε μιὰ στάλα γνώση τῆς δουλειᾶς, σοῦ κάνουν ἔνα φαῖ μὲ μπόλικα καρυκεύματα ἀπὸ ἐπεισόδια κ' ἐνότητες: ἀλλοίμονο σ' ὅποιον τὸ φάει ... Ξεχωνώντας πῶς πρωταρχικὸς κανόνας εἶναι ν' ἀκολουθεῖς τὴ Φύση, νά 'σαι εἰλικρίνης, καὶ νὰ συμμορφώνεσαι μὲ τὴν κοινὴ λογική. Μόνο ἡ τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ δὲν ἔγινε ἀκόμα ἀντικείμενο μᾶς πραγματείας. Γιατὶ; Τέχνη περιττή, σοῦ λένε. Δὲν είν' ἀνάγκη στὸν ἀνθρώπο νὰ μάθει μεθοδικὰ κι ἀκολουθώντας κάποια θεωρία, πῶς νὰ σταθεῖ, νὰ περπατεῖ ἢ τὸ κεφάλι του νὰ στρέψει. 'Απ' τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ ξυπνήσει ὁσπου νὰ κοιμηθεῖ, τὸ κάθε ζῶο στκώνεται, κινεῖται, σεργιανᾶ. 'Υπάρχει τάχα ἄλλο σχολεῖο καλύτερο γιὰ τὸν ἡθοποιὸ ἀπὸ τὸ νὰ κοιτάζει προσεκτικά τοὺς συνανθρώπους του; ... Πόσο μεγάλο λάθος!

Συχνά, ἐπειδὴ δὲν ἔχει κανένα κανόνα μελετήσει, βάζει στὶς κινήσεις ἡ περισσότερη τέχνη ἢ ὅχι ὅση χρειάζεται.

Μπά! στὴ σκηνὴ, μοῦ λένε, πρέπει νὰ μιμηθοῦμε τὴ ζωντανὴ φύση κι ὅποιος γυρεύει κάτι παραπέρα, εἶναι τρελλὸς γιὰ δέστιμο!

Αὐτὸς ποὺ δὲ γυρεύει, εἶναι τρελλὸς καὶ λάθος κάνει. 'Η Φύση ἔχει στιγμές ποὺ παίζει κ' ἔτσι τυχαίνει νὰ λαθεύει τλάθοντας τοὺς ἀνθρώπους. Δὲν πρέπει γιὰ τὴν ἀξία σου νὰ καμαρώνεις μόνο καὶ μόνο ἐπειδὴ λένε καλὰ γιὰ σένα, γιατὶ δὲ φτάνει στοὺς βλάκες ἢ σὲ καμὶ φλύαρη κυράτσα ν' ἀρέσεις μοναχά.

Παινέματα ποὺ δὲν τ' ἀξίζεις, δὲ ζοῦνε γιὰ πολύ. Φτάνει ἔνας μυαλωμένος ἀνθρώπος γιὰ νὰ ἀνοίξουν χίλιοι τὰ μάτια τους κι ἀλλοίμονο ἀντέοις σὲ τέτοιο θεατὴ!

'Η δόξα σου ἡ αὐθάδικη, ὅλη

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

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

Θὰ δεῖς, μιὰ μέρα, δ' "Ἀλφα" ἡ δὲ Βῆτα θὰ σοῦ δώσει χτύπημα τελειωτικὸ καὶ τότε δλοι θὰ μπορέσουν νὰ ξεχωρίσουν τὴν ἀλήθεια, κ' ὑστερα νὰ τιμορήσουν τὸ σφάλμα σου.

Οἱ θεατρίνοι, θύματα τῆς ψευτιάς, μὲ τέτοιο τρόπο ζευγαρώνουν στὴ δουλειά τους τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ ποὺ θὰ 'λεγες πῶς πότε είναι σοφοί καὶ πότε ἡλιθοί.

Σοῦ παρουσιάζουν χρυσάφι ἀνάκατα μὲ κοπτιά ὅπως ἡ Φύση κάνει, μὰ ώστόσο πιὸ πετυχημένα, μὲ τὶς ἀτέλειες καὶ τὶς παραξενίες τῆς Φύσης.

Κι ὅμοια μὲ ταξιδιώτη, ποὺ μέσα στὴν σκοτεινασμένη υγήτα τὸ δρόμο του ἔχει χάσει, μάταια περπατεῖ χωρὶς καμὶ ἀπίδια κάπου νὰ ξαποστάσει.

"Ἐτσι, ὅσο πιότερο προχωροῦν, πιότερο διπὲ τὸ σκοπό τους ξεμακραίνουν. 'Αν κάποιο φῶς τοὺς δώσουνε τὸ δρόμο νὰ τοὺς δείχνει, θὰ 'ταν ντροπή νὰ τὸ δεχτοῦν; 'Εμπρός! "Ας βγάλουμ' ἀπ' τὴν πλάνη τους αὐτὸν τοὺς δύστυχους τυφλούς πού, ψηλαφώντας, παραπατώντας, μιλοῦν χωρὶς νὰ ξέρουν ποὺ τραβοῦν.

Δὲν ἀμφιβάλλω, οἱ μετριόφρονες καὶ τὶς ἀλήθειας ζηλωτές, σὰ γιατρικὸ θὲ νὰ δεχτοῦν τοὺς λόγου μου τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση, ποὺ ὅμως θὰ ἔξοργισει τοὺς ἀλαζονικούς καὶ τοὺς κενόδοξους. Γνωρίζω τὸ κακό κ' οἱ γνῶμες μου θὰ θίξουν ὅσους, χρόνια πολλά, διεκδικοῦν τὸ ἀποκλειστικὸ δικαίωμα ν' ἀρέσουν ποὺ τραβοῦν.

Δὲν ἔχω τὴν ἀξίωση ν' ἀλλάξω τὰ μυαλά αὐτῶν ποὺ πιὸ συνήθισαν στὴν πλάνη, καὶ δὲν μπορῶ νὰ καυχηθῶ πῶς θὰ τοὺς κάνω νὰ νιώσουνε μετάνοια.

Σ' ὅσους θὰ πρωτοβγοῦνε στὴ σκηνὴ, τὰ λόγια τοῦτα λέω, σ' ὅσους ποθοῦν σωστὰ νὰ χρησιμοποιήσουν ὅσα χαρίσματα τοὺς ἔδωσε ἡ Φύση· καὶ δὲ φοβᾶμαι, ἀν τοὺς μορφώσω, τὴν κριτικὴ τῶν πιὸ ἡλικιωμένων.

II

"Ενας καμπούρης δὲν εἶναι φτ.αγμένος γιὰ νὰ χορεύει μενούέτο. Καὶ δὲν πρέπει κανένας νὰ καταπιάνεται μὲ



τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου ἀν δὲν ἔχει τὸ πρόσωπο ποὺ πρέπει. Τουλάχιστον ὁ κακοφτιαγμένος ἡθοποιὸς ἂς ἔχει τὴ φρονιμάδα νὰ διαλέγει ρόλο ποὺ νὰ ταιριάζει στὴν κορμοστασία του. Δὲ φτάνει, γιὰ νὰ κάνεις μ' ἐπιτυχία τὸ βασιλιά, νὰ φορᾶς μανδύα χρυσοκέντητο, οὔτε καὶ νὰ σ' ἀκολουθεῖ μιὰ ὅμορφη πομπή. Μὰ καὶ μικρότερο ἀφέντη νὰ παραστήσεις δὲν εἰν' εὔκολότερο.

Κρατήσου γι' αὐτό ποὺ σὲ προόρισε ὁ Θεός, καὶ θὰ γελᾶς μ' ὅσους νομίζουν τὸν ἑαυτό τους ἔξυπνο, γιατὶ κι ἀπὸ τὴ δυσμορφία ἄκομα κέρδος θὲ νὰ "χει" θαυμαστό. "Αν προσποιεῖσαι τὸ βασιλιά, ἡ παριστάνεις Νάρκισσο ἀπαράδεκτο, δὲν κάνεις ἄλλο παρὰ νὰ δείχνεις ίσαμε ποὺ ἡ δύναμή σου φτάνει.

Γιατὶ ὁ κόσμος ποτὲ δὲν παραλείπει νὰ γελάσει μὲ μιὰ δισχημομούρα ποὺ θέλει τὴν ὅμορφη νὰ παραστήσει. Τὴ γνώμη τούτη μὴ πειριφορῶνς.

Κ' ἔστι, ποὺ εἰσαὶ, διπως λέν, γιὰ ζωγραφιά, ποὺ ὅλα τὰ χαρίσματα σοῦ τάχι "χει" δώσει ἡ Φύση, μουσ φαίνεσαι πολὺ περήφανος καὶ κακοήθης.

Θαρρεῖς πώς τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ σοῦ "δωσε" ἡ Φύση φτάνουν γιὰ νὰ σὲ κατατάξουνε πάνω ἀπ' τοὺς μέτριους καὶ θεωρεῖς τοὺς ἄλλους ἀδέξιους καὶ μιξιάρηδες.

Μὴ καμαρώνεις τόσο γρήγορα: ρόδο χωρὶς ἀγκάθι δὲν ὑπάρχει· τί σ' ὠφελεῖ ἡ γοητεία κ' ἡ ὅμορφιά ἀν δὲ σκεπάζουνε παρὰ μονάχα σχῆματα;

Μὴν ἀπορεῖς ἀν σ' ἔξετάζω ἀπ' τὴν κορφὴ ὡς τὰ νύχια. Κινήσεις προσποιητές καὶ ὑπολογισμένες σοῦ δίνουν, ἀν δὲν τὸ ξέρεις, ὑφος ἀδέξιο καὶ δανεικό.

"Υπολογίζεις τὰ βήματα μὲ βάση ἀριθμὸς ἀπὸ τὰ πρὶν δοσμένο καὶ σύμφωνα μὲ τὴν καθιερωμένη τακτικὴ κουνᾶς προσεχτικὰ τὰ χέρια σου ἀπάνω, κάτω.

Ζυγιάζεις πότε - πότε μιὰ ματιά ἡ κάποιον ἀναστεναγμό, γυρίζεις τὸ κεφάλι, κουνᾶς τὸ χέρι ἡ τὸ πόδι ρυθμικά καὶ μὲ τὸν τρόπο ποὺ τραγουδᾶ ἔνας εὐνοῦχος.

Σ' ὀρισμένο χρόνο, τὸν βλέπουμε τὰ χείλια του ν' ἀνοίγει. Κ' ἔστι τὸ ίδιο κάνεις, μὲ τὰ μέλη σου ποὺ κάνουνε κινήσεις, σταματοῦν καὶ ξανασμίγουν.

Μου φαίνεται πώς βλέπω μικρὰ παιδιά πού, στὸ σχολεῖο, δὲ δάσκαλος θέστρο νὰ πάιζουν τὰ μαθαίνει.

'Αφοῦ μάθουν καλὰ τὸ μύθο ποὺ πρέπει ν' ἀπαγγείλουν, σού κάνουν, τὰ χαζούλια, σὲ κάθε φράστη πέντε ἔξ χειρονομίες. Ποιός θὰ τὸ πίστε; Κ' ἔστι δὲν κάνεις τίποτ' ἄλλο, σὰν ἀδέξιος ἡθοποιός· τόσο σὲ βλέπω σπάταλο σὲ κινήσεις.

Στοίχημα βάζω πώς προτοῦ φορέσεις τὸν κόθορνο ἡ τὴν ἐμβάδα, πολὺ καιρὸ ἔκανες ἔξασκηση ἀντίκρυ στὸν καθρέφτη σου, γιὰ νὰ πετυχεῖς ἀφθαστή τελειότητα στὴν κίνησή σου.

"Αν πρόκειται νὰ μιμηθεῖς νέο ἡ γέρο, ἀγριο πολεμιστὴ ἡ υπροτιασμένο φοιβιστάρη, μονάχ, αὐτὸν νὰ συμβουλεύεσαι χωρὶς νὰ δίνεις προσοχὴ σὲ τίποτ' ἄλλο.

'Ακόμα, ἀκουσε λίγο τὶ σοῦ λέει ἡ λογική σου· ποιόν συμβουλεύεσαι στὸ δρόμο, στὸ σαλόνι, στὸν μιλᾶς μὲ κάθε λογή πρόσωπα;

"Ενας σὲ σπρώχνει, ἄλλος σ' ἐνοχλεῖ. Τί κάνεις; ἀπάντησέ μου: δὲν κοιτάς ποὺ πάιει τὸ χέρι ἡ τὸ πόδι σου.

"Ω, Φύση παντοδύναμη! "Εσύ ποὺ κάνεις νὰ γεννιέται μέσα μας τ' ἀλήθινὸ ποὺ ἀναζητᾶμε καὶ ποὺ καθένας ἔχει μέσα του καὶ ποὺ τὸ σπαταλάμε ἡ ποὺ φιλάργυρα τὸ κρύβουμε, Χάρισε μου ἔμπνευση, γιὰ νὰ μπορέσω νὰ δείξω τῆς κίνησης τὴν τέχνη· σὲ ίκετεύω, μὲ χέρια ύψωμένα, μὲ ὑποταγὴ καὶ ταπεινοφροσύνη.

Καὶ σὰν εύγνωμοσύνης δείγμα, θὰ κρεμάσω σὰ σὲ βωμὸ μιὰν ἀρμαθιά χέρια καὶ πόδια, ἀντάξιο τάμα εὐλαβικῆς καρδιῶν.

"Η θεά πού ζέρει πόσο κοχλάζει μέσα μου ἡ λαχτάρα νὰ γίνω τοῦ θεάτρου χειρουργός, βάλσαμο ἐτοίμασε γιὰ νὰ γιατρέψω τέτοια ἀρρώστεια.

Εὐλαβικά ἀκούω τὴν ἀθάνατη καὶ ιερὴ φωνή της στ' αὐτιά μου ν' ἀντηχεῖ. Καὶ νὰ πώς μοῦ μιλᾶ:

" "Οποιος νιώθει πώς μολύθηκε καὶ καίγεται ἀπ' τὴ βαρειάς ἀρρώστεια τούτη, πρέπει προτοῦ τὴ μύτη του νὰ χώσει στὴ Σκηνή, νὰ κάνει τὸ σταυρὸ του. Κ' υστερά νὰ πιστέψει πώς δὲν ἔχει οὔτε χέρια οὔτε πόδια. Τότε ἡ δόξα του θὲ ν' ἀπλωθεῖ σ' 'Ανατολὴ καὶ Δύση".

"Ω 'Ιερὲ Χρησμέ, στήριγμα καὶ παρηγοριά μου! Θαρρῶ, καταλαβαίνω, κάτω ἀπ' τὴ σκοτεινή τους ὥψη, τὸ ζωντανὸ καὶ ἀληθινὸ νόημα, πού χουν οἱ συμβουλές σου.

"Ιερέας είμαι τῆς θεᾶς κ' ἔρμηνευτής τῶν λόγων της: ἄκουσε με... Μά, τί βουὴ σηκώθηκε; 'Απατεώνα μὲ φωνάζουν! Μ' ἀγανάκτηση ἀποδοκιμάζουν τὸ μεγάλο μεταρρυθμιστή, πού τὴν ἀξιωστὴν ἔχει ν' ἀκρωτηριάσει τὸν ἡθοποιὸ κόβοντας τὰ τέσσερά του μέλη. Φρίκη!

Ποιός τάχα πίστη θά 'δινε σὲ κήρυκα παρόμοιο; Στὴν πιὸ μεγάλη συμφορά, στὴν πιὸ σκληρὴ δοκιμασία, θὰ πρέπει σὰν ἀγαλμα νὰ στέκεσαι; Πάντα θὰ ὑπάρχουν τρελλοὶ γιὰ νὰ καταλαβαίνουν ἀπ' τὴν ἀνάποδη τὸ λόγο τοῦ θεοῦ. Τέρμα στὰ λόγια... Πρέπει νὰ βγάλουμε συμπέρασμα.

"Ας μὲ ἀκούσουν πρῶτα: ἀν τὰ μαθήματά μου φαίνονται λαθεμένα, ἃς μὴ τοὺς δώσουν σημασία· θὰ 'μουν εύτυχισμένος νά 'βλεπα νὰ μὲ διορθώνουν.

Εἰν' ὀλοφάνερο, κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τ' ἀρνηθεῖ, πώς νὰ σημειώνεις κάθε κόμμα μὲ μιὰ χειρονομία, σημαίνει πώς ζεπερνᾶς τὰ δρια τῆς ἀλήθειας.

Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ κακὸ καὶ πιὸ ἀνιαρὸ γιὰ τὸν ἀκροατή,

ἀπὸ τὴν τέχνη σου νὰ δείχνεις, χωρὶς νὰ καταφέρνεις τὸ τέχνασμά σου νὰ τοῦ κρύψεις.

Πρῶτο καὶ κύριο: εἰναι οὐσιαστικὸ γιὰ τὸν ἡθοποιὸ νὰ δείχνεις καθαρὰ πώς ἀπὸ τὴν ἀλήθεια καθόλου δὲν ἀπομακρύνεται.

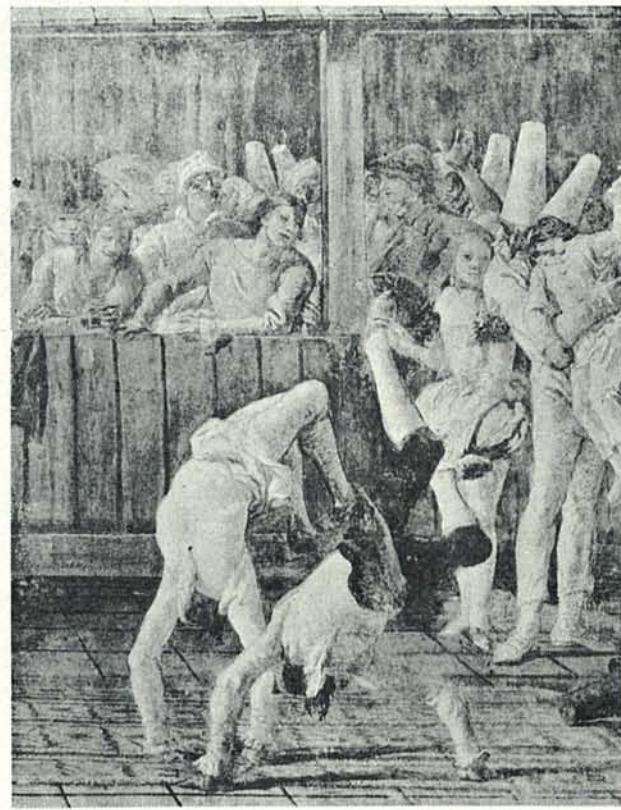
Μονάχα ἔτσι θὰ μπορέσει νὰ πείσει τὸ Κοινὸ πώς δσα παρασταῖνει δὲν εἶναι ψεύτικα· καὶ δὲν μπορεῖ ν' ἀρέσει παρὰ μονάχα ἀν καταφέρει τοῦτο νὰ πετύχει.

Μὰ γιὰ νὰ πτάσουμε σ' αὐτὴ τὴν ἐνστικτώδη φυσικότητα καὶ νὰ μὴν ἔχουν προσποίσησι οι κινήσεις, τί θὰ 'πρεπε νὰ κάνουμε; Ξέχασε τὰ τέσσερά σου μέλη, κ' ίσως ἀκόμα καὶ τὸ πέμπτο.

Θέλω νὰ πῶ καὶ τὸ κεφάλι σου· καὶ πρωσπάθησε τόσο καλὰ νὰ νιώσεις δσα ἐκφράζεις, ποὺ κάποιου ἄλλου τὰ ζητήματα νὰ μοιάζουν δικά σου.

"Αν νιώσεις μέσα στὴν ψυχὴ σου λαβωματίες τοῦ ἔρωτα, τῆς ὀργῆς, τῆς ζήλειας, ἀν δπως τὸν 'Ορέστη σὲ κυθεροῦν οι 'Ερινύες, θὰ νιώσεις πιὰ σ' ἀλήθεια τὸν ἔρωτα καὶ τὴν ὀργή, τὴ

" "Η παράγκα τῶν σαλτικπάγκων", ἔργο τοῦ μεγάλου ζωγράφου Τζ. Τιέπολο. Οἱ Ποντινέλλα, πατέρας καὶ γιός, παιόνουν μαθήματα ἀκροβασίας, ἀπαραιτητὰ στὸν θεατρὸν τῆς Κομμέντια. (Μουσεῖο Ca'Rezzonico, Βενετία)



ζήλεια και τό διάβολο πούν 'ναι άδερφός τους και θά κουνᾶς τά χέρια και τά πόδια σου χωρίς καμιά προσποίση. Καί, βάζω στοίχημα γι' αύτό, τά πόδια και τά χέρια σου, σ' δλη τήν οικουμένη κανείς δέθα βρεθεῖ νά τά κατηγορήσει. Φτάνει νά καταφέρεις νά ρυθμίζεις τίς κινήσεις σύμφωνα μέτα αἰσθήματα πούν έχεις στήν καρδιά σου.

III

Τ' άδυνατα γυρεύω, θά μοῦ ποιῦνε: Εστω, νά νιώθεις ξρωτα, περιφρόνηση, ζήλεια, κάτι γίνεται! "Ομως, δαιμονική μανία; Τ' άδυνατα, δχι, δέ γυρεύω. Πρέπει πολύ νά βασανίσεις νοῦ και καρδιά μέτην παράλογη ψυχική κατάσταση τού 'Ορέστη, γιά νά εμπνεύσεις φρίκη και τρόμο. "Ομως, σέ μια τέτοια περίπτωση, ειν' ξεαιρετικά έπιφοβή ή προσποίση και πρέπει ν' άποφύγεις τίς ύπερβολές. "Η Φύση έχει τά δριά της: κι δν τά ξεπεράσεις, φτάνεις σέ μια άληθεια πούν δέν μπορεῖ γι' άληθεια ν' άναγνωριστεῖ.

"Αν θέλεις νά παραστήσεις πρίγκιπα, βασιλιά ή αύτοκρατορα, νά 'χεις πάντα μέσ' στό μυαλό σου πρέπει, νά ίκανοποιήσεις τό ίδιο τούς ταπεινούς άνθρωπους και τούς μεγάλους άρχοντες.

Τόν ήρωά σου μήν υψώνεις ώς τό σημείο πούν ένας πρίγκιπας νά μήν μπορεῖ ν' άναγνωρίσει τόν έαυτό του, ή τό λιγότερο, νά φανταστεῖ πώς είναι όπως έστιν τόν ζωγραφίζεις.

Μά κι δ λαὸς δ ίδιος νά μπορεῖ νά τόν φαντάζεται, χωρίς καθόλου νά μπερδεύεται άπ' τά καμώματά σου τ' άναπαντεχα.

"Αν πρέπει νά έκφωνήσεις κάποιο απόφθεγμα, πού γιά τή μεγαλοστομία τού έσυ δέν είσιν ύπευθυνος, πρέπει νά προσταθήσεις νά τό κάνεις προσιτό και μετρημένο, μέτον τόν τόν σου.

'Ωστόσο, κάνοντάς το πιό άπλο, δέθα 'θελα νά κατεβεῖς και τόσο χαμηλά πούν κατώτερος νά γίνεσαι άπ' αύτό πού στήν άληθεια είσαι.

Πρότεξε, περνώντας τήν κακοτοπιά, νά φυλαχτεῖς άπό τούς δύο σκοπέλους, πού απ' αύτούς γλυτώνουν τόσο λίγοι ήθοποιοί ή τόσο σπάνια.

Τό καράβι σου, δεξιά κι άριστερά, σ' αύτή τή θάλασσα περνά πολλούς κινδύνους, μπορεῖς δύως άκόμα νά σωθεῖς διν τή συμβουλή μου άκουσεις:

Πήγαινε πάντα άπό τή μέση· ή, δν τύχει νά σ' άπομακρύνει ή φαντασία σου άπ' τήν πορεία τούτη, κράτα τιμόνι πρός τήν εύγενεια καλύτερα, παρά πρός τή μεριά τής οικειότητας.

"Αν τόν έαυτό σου άνεβάζεις πολύ ψηλά γιά νά μπορούν οι άνθρωποι νά φανταστούν δινθρωπον άσυγχωρέτο. Θά 'τανε λάθος πιό βαρύ, δν γιά νά δείχνεις πιό φυσικός κατέβαινες σ' έπιπτεδο χυδαίο. Θά πάρω συγκεκριμένα παραδείγματα γιά νά μπορέσεις τό πράγμα μέτο δάχτυλο ν' άγγιξεις και νά μοῦ δώσεις δίκιο.

Μιλάω γιά τούς γνωστικούς, μά και γιά τούς άνότους, πούν 'ναι παντού οι πιό πολλοί· μή φοβάσαι· νά γελαστεῖς δέθα σέ κάνω.

Είδα στή Σκηνή ένα βασιλιά πού 'χε καλέσει τό Συμβούλιο τού Κράτους γιά νά ξετάσει μάσ σοβαρή και φοβερή κατάσταση. 'Επρόκειτο νά δικαστεῖ δι γιός του και γιά νά γίνει σεβαστός δι νόμος, δλος δ κόσμος έλεγε πώς πρέπει νά πεθάνει.

'Ο βασιλιάς, πούν ήταν καθισμένος, στά γόνατά του τούς άγκωνες άκουμπιούς και μέτα χέρια τό πηγούνι του κρατούσε.

Θά 'λεγε κανείς πώς ήτανε, στ' άληθεια, μά παγόδα σάν κι αύτές πούν μᾶς έρχονται άπ' τήν Κίνα, δύως παγόδα άπό σάρκα και δστά.

Τί άποτέλεσμα είχη δι μέθιδος αύτή; Οι μυαλώμενοι άνθρωποι γελούσαν, κ' οι άμαθεις θαυμάζανε. 'Ω! άνότο Κοινό!

Μ' δς πάμε πιό μακρύα: έν' άλπο παράδειγμα σάς δίνω, μέτην άδεια σας, γι' αύτούς τούς βασιλιάδες πούν γίνονται μικρότεροι κι άπό τούς ύπτηρέτες.

"Ενας μονάρχης κάθεται στό θρόνο, μπροστά σ' δλη του τήν Αύλη, φορώντας τό χρυσό μανδύα του· πρέπει νά έκφραστει μεγαλοπρέπεια, νά έπιβάλει σεβασμό. Δέχεται πρεσβευτή πούν ρχεται άπό τόν Ξάνθο και τόν άκούει νά μιλά, μέτα σταυρωμένα πόδια, δαγκώνοντας τό γάντι του.

Κι άκουγα τό χαζό Κοινό νά σιγομουρμούριζει σάν ένας άνθρωπος: τί φυσικότητα! 'Ετοι κ' έγω δ ίδιος στάθηκα σάν κι αύτόν πολλές φορές.

Ναι, φυσικότητα άνταξια σας, γαϊδούρια ξεσαμάρωτα, και ταιριαχτή στό είδος σας, πού δέν έχει σπειρί άλατι στό μυαλό!



"Τό 'Ιταλικό Θέατρο', γκραβούρα τοῦ Σαιντ - Ζιλιέν (1736 - 1807). "Ενα υποκονυμέντο πού δίνει μὲ ζωτανό τρόπο τό παιξιμο και τήν έκφραση τῶν Ιταλῶν ηθοποιῶν στόν 18ο αιώνα

Δέν ταιριάζουν τέτοια καμώματα σέ βασιλιάς κι δν τύχει κάπιος βασιλιάς νά ξεχαστεῖ κ' έτσι νά φέρεται, λόγος δέν είν' αύτός νά κάνουμε κ' έμεις τό ίδιο στή Σκηνή.

Αύτά ταιριάζουν μόνο σέ βασιλιάς άπομιμηση. Θά πητε, ή Φύση. Μά ή Φύση πρέπει νά παρουσιάζεται μονάχα μ', δλη τήν άμορφιά της, και μοναχά μ' αύτό τόν δρό γίνεται στό θέατρο δεκτή.

Σέ ξεγελούνε τά χειροκροτήματα· κ' είν' εύθραυστη ή δόξα πού σού χαρίζει μιά πλατεία πού εύκολα παίρνει άναποδα τά πράγματα.

Καθόλου δέ σε κολακεύω· κ' ή γλώσσα πού μιλῶ πρέπει νά μή σ' άρεσει, δύως έγω δέ ξεγελίεμαι.

Τά ύπόλοιπα τ' άφήνω στή φρόνησή σου, μή μπορώντας γραφτά νά σού έξηγήσω δσα ή πείρα σου σιγά - σιγά θέν νά σοῦ δείξει καθαρά, ωσπου τό δρόμο τό σωστό ν' άκολουθησεις.

IV

Πιό πολύ κι άπ' τής κινήσεις τοῦ κορμού, ή έκφραση τοῦ προσώπου έχει άναγκη άπό δουλειά. Μά, γιά ποιό λόγο - θά μοῦ πούν. Τό Κοινό δέν τό κοιτάζει άπό πολύ κοντά. 'Υπάρχει τόσο μικρή άπόσταση άπό τό μέτωπο ίσαμε τό πηγούνι, πού τό μάτι δέ σταματᾶ σ' αύτή· φτάνει ή φωνή κ' ή κίνηση ... Μά, σοβαρά, τά λεν αύτά; Στό βλέμμα σου άκριβώς καρφώνεται τῶν θεατῶν τό βλέμμα· κ' ή έπιτυχία σου έχαρτεται πρίν άπ' δλα άπό τήν έκφρασή σου.

'Ο ζωγράφος δέν άκρεται μόνο νά συγκεντρώνει τά πρόσωπα στόν πίνακά του, μά δίνει στόν καθένα ποικίλη έκφραση πόνου, πού τή φύση του προσδιορίζει τό πινέλο του και πού τό ύπόδειγμά του τοῦ τό προσφέρει ή παρατήρηση δλων τῶν πόνων τοῦ άνθρωπου. 'Υπάρχουν διαβαθμίσεις στή θλίψη και στή χαρά, δπως ύπάρχουν τόσες άποχρώσεις άπ' τό γαλάζιο στό πράσινο κι άπό τό κίτρινο στό χρυσαφί.

"Υπόθεσε πώς ένας έρωτευμένος διντρας βλέπει τούς γονιούς του ν' άρνιουνται νά δεχτούν τό γάμο πού ή καρδιά του λαχταρά, κ' ύστερα πώς καταλαβαίνει δτι ή γυναίκα πού άγαπη, μοναδικό άγαθό πού γιά χάρη του ζῆ κι άναπτνει, γι' άλλον προορίζεται άπό τήν οίκογένειά της.

Και, σάν έπιστέγασμα τής συμφορᾶς του, μαθαίνει πώς ή καλή του, άπελπισμένη, χτύπημα θανάσιμο έδωσε στήν καρδιά της.

Καταλαβαίνεις τή διαβάθμιση: άνικανοποίητη έπιθυμία, σβήσιμο τής έλπιδάς και, τέλος, μπροστά στό θάνατο άπόγνωση και συντριβή.

‘Ο πόνος πρέπει νὰ περάσει άπ’ τὰ τρία τοῦτα στάδια. “Ομως, δε συμφωνεῖς πώς ή φωνή σου πρέπει νὰ τὰ ύπογραμμίσει μὲ τοὺς διαδοχικούς της τονισμούς;

Τὸ δίχως ἄλλο· ὅμως, ἀν μὲ τὴ φωνή σου δὲ συμφωνοῦν τὰ μάτια σου, ἀν μάγουλα καὶ φρύδι δὲν ταιριάζουν στῶν ἥχων τῆς τὴν ποικιλία, ποτέ σου δὲ θὰ κάνεις τὸν ἄλλον νὰ πιστέψει πώς νιώθεις πόνο ποὺ εἰν’ ἀδύνατο νὰ ἐκφραστεῖ. Κι ἂν τὸ συναίσθημα λείπει άπ’ ὅλα αὐτά, καληνύχτα—τὸ πᾶν ἔχει χαθεῖ.

Τὸ ξέρω, εἶναι δύσκολο· χάραξες ὅμως στὴν ψυχή σου τὴν τέχνη ἑκείνη ποὺ ἡ Ρώμη δόξαζε μὲ τῶν μίμων τῆς τὸ παίξιμο. Θέματα ύψηλά ἡ λαϊκά, τὸν ἔρωτα καὶ τὴ φιλία, τὴ διχόνια, τὴν όμονοια, τὴν ἀκολασία κ’ ὑστερα τὴν ἀρέτη,

Τὰ πάντα ἐκφράζανε, τὰ πάντα, τόσο ἀληθινά, ποὺ δὲ κόσμος ἔλεγε γιὰ ὁσους παίζανε πιὸ ζωηρά καὶ συγκινούσαν πιὸ πολὺ πώς είχανε πολλές ψυχές.

Κι ὠστόσο γιὰ ν’ ἀγγίξουν τὶς καρδιές δὲν εἴχαν τίποτ’ ἄλλο άπ’ τὴ ματιά καὶ τὶς κινήσεις, ἀφοῦ τοὺς ἔλειπε δόλοτέλα ἡ φωνή που εἶναι γιὰ σένα τὸ μόνο μέσο νὰ ἐκφράσεις τὰ αἰσθήματα... Ποιό τάχα ἤταν τὸ μυστικὸ αὐτῶν τῶν ἡθοποιῶν ποὺ καταφέρουν μονάχα μὲ τὰ μάτια τους νὰ κάνουν τὸ Κοινό τους νὰ νιώσει θλίψη ἡ χαρά;

“Ἄχ! Πέρα γιὰ πέρα ἀξίζουνε αἰώνια τιμή! Οἱ τωρινοί μας ἡθοποιοὶ ἔχουν μὲ τὸ μέρος τους τὸ Λόγο καὶ ταυτόχρονα τὴν κίνηση καὶ πάλι δὲ δείχνουνται ποτισμένοι ἀπὸ χαρά ἡ λύπη.

‘Η μάνα Φύση μέσα τους εἶναι τόσο ἀνήμπορη κι ἀνόητη, ποὺ νὰ μὴ βρίσκει ὄσα χρειάζονται μάτια, χέρια, αὐτιά καὶ χειλία;

“Αν τὸ μποροῦσα θά ‘θελα νὰ τοὺς εύνουχίσω γιὰ νὰ χαθεῖ τὸ γένος τους, ἡ νὰ τοὺς ξεκολλήσω τ’ ὑνομα τουλάχιστο “ἡθοποιός” ποὺ μ’ αὐτὸν ἀνάξια τοὺς βαφτίζουν...

‘Εμπρός! Πάρε ἔναν καθρέφτη, προσπάθησε νὰ ἐκφράσεις τουλάχιστον προσποιητά τὸ αἰσθημα ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ νιώσεις. ‘Αναπτήρωσε ὅπως μπορεῖς τὴν τέχνη αὐτή τῆς μιμικῆς ποὺ πιὰ ἔχουμε χάσει. Πρόσεξε ὅμως, ἡ προσποιήση τὸ πρόσωπό σου νὰ μὴν παραμορφώσει καὶ νὰ τὸ κάνει νὰ ἐκφράζει τ’ ἀντίθετο άπ’ αὐτὸν ποὺ θέλεις.

“Αν τὸ πρόσωπό σου ὑπόκειται σ’ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τὶς παραμορφώσεις, κάλλιο νὰ ίκανοποιηθεῖς μὲ λίγα πρόγυματα. ‘Ενα τσάκισμα τῆς φωνῆς, λίγωμα τῆς ματιᾶς, ἔνταση στὰ χαρακτηριστικά σου, εἰν’ ἀρκετά νὰ ἐκφράσουνε τὴ θλίψη.

“Αν πρόκειται γιὰ θρήνους προσποιητούς, τὸ πράγμα εἶναι λεπτό.

Μιὰ γυναίκα ποὺ δέρωτας τῆς πῆρε τὰ μυστικά, νιώθει εὔχαριστηση νὰ δέχεται τὰ αἰσθήματα ποὺ πλήθισ έραστές μ’ ἀγάπη τῆς χαρίζουν, μ’ ἀδιαφορεῖ γι’ αὐτούς, ἀκολουθώντας τῆς στιγμῆς παραξενίες.

“Ομως, σ’ αὐτὸν τὸ ἐπικινδυνο καὶ δύσκολο παιχνίδι, σύντομα μπλέκεται, τόσο πολὺ ποὺ δὲ μπορεῖ πιὰ νὰ διαλέξει ἀνάμεσα σὲ δυὸ κακὰ τὸ πιὸ μικρό.

Βλέπει πώς κοντεύει νὰ τὴν ἐγκαταλείψουν ὅλοι καὶ, πράγμα ποὺ πιότερο τὴ βαραίνει καὶ τὴ θλίβει, κι αὐτὸς πού τὸν ἔρωτά του συμμερίζεται.

‘Απὸ υπρόπτη καὶ πόνο τρέμει καὶ σπαρταρᾶς καί, γιὰ νὰ τὸν κρατήσει, βάζει μπροστά τὸ τέχνασμα τῶν θρήνων καὶ τῶν στεναγμῶν.

Αὐτοὶ λοιπὸν οἱ θρῆνοι πρέπει νὰ μοιάζουν ἀληθινοὶ γιὰ τὸν καλό της καὶ γιὰ τὸ θεατὴ προσποιητοί: τὸ ψέμα πρέπει μὲ τὴν ἀλήθεια διπλά - διπλά νὰ προβάλει, μὰ εὔκολα νὰ ξεχωρίζει άπ’ τὴν ἀλήθεια.

Σὲ τέτοιες περιπτώσεις μερικοὶ χρησιμοποιοῦν μέσα τόσο ὑπερβολικά ποὺ δέρωστης, ποὺ πρόκειται νὰ ξεγελάσουν, δὲ θά ‘ταν δυνατὸ νὰ μὴν ἀντιληφτεῖ τὸ ψέμα. ‘Η ματιά, τὸ χαμόγελο, τὸ πιὸ διακριτικό, εἰν’ ἀρκετά ν’ ἀποκαλύψουν στὸ Κοινό γιὰ τί παιχνίδι πρόκειται.

Μιὰ διπλὴ ὑπόκριση πρέπει νὰ κάνει τὸ θεατὴ νὰ καταλάβει πώς ύποκρίνεσαι ὅταν κλαίς, μὰ πώς, ταυτόχρονα, στ’ ἀλήθεια ύποφέρεις.

Σὲ ποιά σχολὴ μαθαίνετ’ ἡ λεπτότητα τέτοιου διπλοῦ παιξί-

ματος; Στὴν Αύλη, ὅπου καθένας μὲ τὸν τρόπο του κάνει πώς γελά, πώς κλαίει, πώς νιώθει ὅποιο ἄλλο αἰσθημα, ὅπου ἡ ἀκολασία παίρνει τὴν ὄψη ταπεινότητας κ’ ἡ προδοσία παίρνει μορφὴ φιλίας.

V

“Οπως καὶ γιὰ τὴ μιμική, ἡ δουλειὰ εἰν’ ἀπαραίτητη γιὰ τὴν ἀπαγγελία. Σ’ αὐτὸν τὸ θέμα, τὴ φυσικότητα προσέχουν, γενικά, οἱ ἡθοποιοὶ στὴ Γερμανία, τὴν Ἰσπανία, προπάντων στὴν Ἀγγλία κι ἀκόμα καὶ στὴν Ἰταλία. — ‘Ωστόσο, ὁ ρυθμὸς ποὺ υιοθετήθηκε μὲ τὴ μαθητεία στὴν σχολὴ τῆς ἀρχαιότητας δόδηγησε γιὰ πολὺ καιρὸ σὲ μιὰ ἀπαγγελία προσποιητή. ‘Η ἀπαγγελία τῶν ἀρχαίων, στὴν Τραγωδία καὶ στὴν Κωμῳδία, ἤταν ἵσως ἕνα είδος τραγουδιοῦ, ποὺ συνοδεύεται ἀπ’ τὸν αὐλό ἡ τὴ λύρα. ‘Ομως, ὑστερή ἀπ’ τὴν κατάπτωση τοῦ Λαστικοῦ Θεάτρου κ’ ὑστερεῖ απὸ πολλῶν αἰώνων λήθαργο, ὅταν στὸν τόπο μαθηταν σὲ ἀναστήσουν τὴ χαμένη αὐτὴ τέχνη, βρέθηκαν σὲ πολὺ δύσκολη θέση. Καί, μὲ τὴν πρόφαση πώς δὲ στίχος μὲ τὸ ρυθμό του ἀπομακρύνεται ἀπ’ τὸν πεζὸ λόγο, νόμισαν τὸν ἔαυτό τους ύποχρεωμένο ν’ ἀπομακρύνει τὴν ποιητικὴ ἀπαγγελία ἀπ’ τὴ συνηθισμένη ὄμιλία καὶ γρήγορη καταλήξανε νὰ τραγουδοῦν σὲ κάθη λογῆς τόνους.

Αύτὸς δὲ τρόπος φαίνεται ἀκόμα στὴν Ἰταλία, μεσ’ ἀπὸ τὸν τόνο τὸν τραγουδιστὸ ποὺ υιοθετοῦν στὴν ἀπαγγελία οἱ Ακαδημίες μας.

Είναι κουραστικός, ἐκνευριστικός, ἔχοντων τικτικός καὶ σοῦ προσφέρει μιὰ συναυλία ποὺ ἀνατρίχιασμα σοῦ φέρνει. Δὲν ξέρω ἀν θὰ βρεθεῖ κανένας χριστιανὸς ποὺ νὰ μπορέσει ν’ ἀνεχτεῖ μιὰ τραγωδία δλάκαιρη σὲ τέτοιο τόνο, γιὰ τιμωρία τῆς πιὸ μεγάλης του ἀμαρτίας.

‘Η Γαλλία, θέλω νὰ τὸ πιστεύω, σκέφτηκε τὸ ιδιο κ’ ἐπινόησε τὴν ἀπαγγελία της γι’ αὐτούς τοὺς ιδιούς λόγους.

Πάντα οἱ προθέσεις εἰν’ ἀξιέπαινες μὰ τ’ ἀποτέλεσμα ἔδω

‘Ο φημισμένος ἡθοποιὸς ‘Αντζελο Κονσταντίνη, ποὺ ἐπλασε καινούριο κοστούμι καὶ χαρακτήρα τοῦ Μετζετίνη, παιζοντάς τον χωρὶς μάσκα. Μετά τὴν ἐκδίωξη τῶν Ιταλῶν θεατῶν ἀπὸ τὸ Παρίσι, στὰ 1697, μπήκε στὴν ἐπηρεσία τοῦ βασιλιά τῆς Πολωνίας. Γκραβούντας ἀπὸ πίνακα τοῦ Ντέ Τζονά





*Chacun admire mes Postures
dans l'agitation de mon Corps.
Mais c'est un don de la nature
Qui me forme comme un rocher.*

Ο Πασκαριέλο, ἀπὸ τὴν ἀτέλειωτη οἰκογένεια τῶν Ζάρι. Στῇ λεζάντᾳ ὑπερηφανεύεται: καθένας θαυμάζει τὶς στάσεις ποὺ παίρνει, ὅταν κινεῖται τὸ κορμό μου, μὰ τοῦτο εἶναι χάρισμα τῆς φύσης ποὺ μὲν ἐπλασε σάν εἵλατηρο. Γκραβούρα τοῦ Ζολλαίν, γνώμω στὰ 1690. (Συλλογὴ τοῦ Ντυσάρτο)

εἶναι τόσο ἔξωφρεικὸ ποὺ θά 'ταν, διάβολε, καιρὸς νὰ καταφέρουμε ἡ λογική νὰ θριαμβέψει.

Η μεταρρύθμιση στὴν Ἰταλία ἔγινε στὸν καιρό μου, καὶ μάλιστα νωρίτερα: εἶχαν ἔχασει οἱ θησοποιοὶ τὴν κακή συνήθεια τούτη.

Στὴ Γαλλία, ἀκόμα εἶναι τῆς μόδας· καὶ τοῦ Κοινοῦ τὸ πιὸ μεγάλο μέρος ἔχει γοῦστο τόσο διεστραμμένο, ὅσο κι αὐτοὶ οἱ στομφώδεις θησοποιοί, ποὺ τὸ τραγούδι τους ἄκουει.

Η γοητευτικὴ Κουβρέρ εἶναι ἡ μόνη ποὺ δὲ βαδίζει στὸ δρόμο ὅπου οἱ συνάδελφοι τῆς ρίχνονται, προσπαθώντας ὁ ἔνας τὸν ἄλλον νὰ περάσει.

Αν τύχει νὰ κλαίει ἡ νὰ στενάζει δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπ' τὰ φριχτὰ οὐρλιαχτά τους γιὰ νὰ σὲ συγκινήσει τόσο, ποὺ νὰ σὲ κάνει κ' ἐσένα μαζί της νὰ θρηνήσεις.

Κ' είμαι εὐχαριστημένος ποὺ διαπιστώνω πώς κι ὅσοι λατρεύουν τὴν στομφώδη ἀπαγγελία τὴν ἐκτιμοῦν κι αὐτοὶ καὶ μὲ τοὺς ἄλλους συμφωνοῦν, ὑμνώντας τὴν.

Η ἀλήθεια, τόσο στὸν ἄνθρωπο ἀρέσει ποὺ στὸ πείσμα τῆς προκατάληψης ποὺ ἡ συνήθεια δημιουργεῖ, μόλις τὴ συναπτήσει, ἡ συμφωνεῖ μ' αὐτὴν ἡ θὰ σωπάσει.

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἀγαθὸ ποὺ λαχταρᾶ ἡ ψυχὴ μου καὶ ποὺ μ' αὐτὸ ποθῶ νὰ δῶ μιὰ μέρα τὸν κόσμο νὰ γυρίζει στὸ δρόμο τὸ σωστό, ἀπ' τὸ γκρεμὸ μακρυά.

Τὸ δίχως ἄλλο, ὁ κόσμος τῆς τραγωδίας εἶναι τέτοιος ποὺ δὲν πρέπει κανεὶς νὰ τὸν συγχέει μὲ τὰ συνηθίσμένα πράγματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, γιατὶ βαθειά εἶν' ἡ διαφορὰ ποὺ τὸν χωρίζει.

Κ' οἱ Μοῦσες θέλουνε ὁ ἔμμετρος λόγος νὰ προφέρεται μὲ τρόπο διαφορετικὸ ἀπ' τὴν κοινὴ ὄμιλία· ὅμως δὲν ἀπαίτουν νὰ διώξουμε τὴ Φύση.

Δὲ θὰ κατάφερνα μὲ λεπτομέρεια νὰ σοῦ περιγράψω τὸ φυ-

σικό, μὰ καὶ συνάμα μεγαλόπρεπο τρόπο, νὰ λέγεται ὁ στίχος· κ' ἔτσι δὲ λέω λέξη.

Γιὰ νὰ σὲ κάνει κάποιος νὰ τὸ καταλάβεις, τὸ μάθημα ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ σοῦ δώσει δὲ θὰ χρησίμευε σὲ τίποτα· πρέπει μονάχα νὰ χεις αὐτὸ σωστὸ ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ ξεχωρίζει τὸ καλὸ ἀπ' τὸ κακό...

Η φυσικότητα μᾶς ὑπαγορεύεται πάντα ἀπὸ τὴ διαύγεια ποὺ λέγεται νοῦς κοινός, χρήσιμος γιὰ τὸ θέατρο, ὅπως παντοῦ.

Δὲν μπορεῖ ν' ἀγοραστεῖ· καὶ δὲν ξέρω πῶς ἀποχτιέται ἡ δίνεται· σὰν τὸν κατέχεις ὅμως, οἱ πιὸ μεγάλες δυσκολίες φαίνονται ἐλαφριές.

"Οσο γιὰ τὸν τόνο, θὰ πρέπει νὰ σεβόμαστε τὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα σ' Ἑλληνες ήρωες καὶ σὲ λατίνους.

Εἰδα πολλοὺς γάλλους θησοποιούς, νὰ τραβᾶ ὁ καθένας τὸν ἴδιο δρόμο χωρὶς ἐνδοιασμὸ σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

Θά 'βαζες στοίχημα ὡς τὴν τελευταία σου πεντάρα πῶς ὁ Κίννας, ὁ 'Αχιλλέας, ὁ Αὔγουστος, ὁ Μιθριδάτης, δῆλοι γεννήθηκαν κάτω ἀπὸ λατινικὸ οὐρανό.

Καλόγερος θὰ προτιμοῦσα νὰ γινόμουν παρὰ ήθοποιὸς ἂν δὲν κατάφερνα ν' ἀλλάζω πρόσωπα σὰν τὸν Πρωτέα, γιατὶ ἔνας καπούτσινος δὲν ἔχει τίποτ' ἄλλο νὰ κάνει ἀπ' τὸ νὰ λέει, νὰ ξαναλέει τὶς ἴδιες προσευχές.

Μιὰ ποὺ τώρα προσπαθοῦμε νὰ ντυνούμε σύμφωνα μὲ τὸ χαρακτήρα τους τὰ σύγχρονα πρόσωπα κάθε ἔθνους, θὰ πρέπει νὰ τιμήσουμε καὶ μὲ τὴν ἴδια ἀκρίβεια καὶ λεπτολογία τους "Ἑλληνες, ποὺ ἀξίζουν πιότερο τὸ σεβασμὸ μας ἀφοῦ εἶναι τόσο ἀρχαῖοι. Τώρα δὲς περάσουμε στὴν κωμῳδία.

"Ας παρατήσουμε τὸ στόμφο· στὴν κωμῳδία πρέπει πάντα νὰ χρησιμοποιοῦμε γλώσσα γνωριμῆ κι ἀπλῆ, καὶ σὰν αὐτὴ ποὺ μπορεῖ νὰ χρησιμοποιοῦσε ὁ μπάρμπτα - 'Αδάμ. Καμιὰ ἐπιφύλαξη, ἐνδοιασμὸς κανένας: δ στίχος δὲν ἀπαίτει κανόνα ἀπάνθρωπο καὶ δὲν πρέπει ποτὲ νὰ φράζει τὸ δρόμο τοῦ φυσικοῦ, τοῦ ἀληθινοῦ.

'Ο Μπογκέλλα κι ὁ Τριβελένο στὴ Γαλλία ποὺν ἀπ' τὰ 1670.

'Ο Τριβελένο (Ντομένικο Λοκατέλλι) είχε ξαναπάρει τὸ παλιὸ κοστούμι τῶν Αρλεκίνων τοῦ Ισού αἰώνα. Γκραβούρα Μπογνάρ





Ο Σκαραμούντ (Τιμπέριο Φιορίλλι), δάσκαλος, κι ο Ἐλομίρος (δ ίδιος δ Μολιέρος), μαθητής, μ' ἔναν καθρέφτη στὸ χέρι. Γκραβούόν τοῦ Weyer, ἀπὸ τὴν εἰκονογράφηση τῆς κωμῳδίας Ἐλομίρος η ὁ γιατρὸς ποὺ πῆγε ἐκδίκησην.

Μή γνιάζεσαι γιὰ μέτρο, γιὰ τὴν παράξενη κι αὐθάδη τούτη ρίμα: θεώρησέ την γιὰ τὴ χώρα τῶν Μουσῶν μέθοδο ἀσεβῆ. Τοῦ στίχου ἡ τομή, ἡ νόμιμη ἡ νόσθιμη, ἀς μὴ σ' ἀνησυχεῖ· ἀφῆσε νὰ σὲ δόηγει ἡ ἔννοια τῆς φράστης, χωρὶς νὰ βιάζεσαι ἡ ν' ἀργεῖς ὅταν τὴν ἀπαγγέλλεις.

Πιοτέψτε με, ἀν ἔτοι σκέφτομαι, ἡ πεῖρα μου μὲ κάνει· κι ἀν ἥταν μπορετὸ νὰ καταφέρω νὰ μ' ἀκούσεις, θὰ σου 'δινα μὲ λεπτομέρεια χιλιόδες παραδείγματα γι' αὐτό.

"Οσα καλὰ σου ἔπιτα γιὰ τὴ Φύση, καθόλου δὲν μποροῦν τὸ στίχο ν' ἀλλοιώσουν· δοκίμασε καὶ μόνος σου θὰ δεῖς ἀν τὴν ἀλήθεια σου· πα τὴ ζήτησα νὰ σὲ γελάσω...

"Ο Δημοσθένης, δ Κικέρων κι δοι οι μεγάλοι ρήτορες ποὺ ζήσανε παλιά, ξέρανε νὰ μιλοῦν καλά.

Κ' οι σύγχρονοι τὸ ίδιο, μὲ τὴ βασεία μελέτη τῆς διαλεκτικῆς ἀπόκτησαν ἑφόδια εὐγλωττίας καθόλου εύκαταφρόνητα. Ζητάω, μάταια δύως, καὶ δὲν μπορῶ νὰ βρῶ ἄνθρωπο ποὺ νὰ ψάλει τῆς σιωπῆς τὶς ἀρετές· γι' αὐτὴν μιλοῦν μονάχα συμπτωματικά.

"Ἄπ' δλα, τὸ καλύτερο πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, είναι τ' ὅμορφο τούτο τὸ ρητό ποὺ γινεται παροιμία: ποτὲ δὲ γράφτηκε μιᾶ ὅμορφη σιωπή.

"Ε! λοιπόν! ἀφοῦ ποτὲ δὲ γράφτηκε, ἐπιθυμία μου είναι νὰ τὴ γράψω καὶ γι' αὐτό, τὸν Ἀρποκράτη ἐπικαλοῦμαι, τὸ θεὸ ποὺ πάντα ἔμενε βουβός.

'Εσύ, δ ἡθοποιός, θαρρεῖς πῶς ἀφοῦ μίλησες, παίξιμο είναι νὰ σωταίνεις, ἐνῶ ἔλαρυγγιάζεται δ ἡθοποιός ποὺ παίζετε μαζί. 'Εγώ ισχυρίζομαι πῶς θὰ σου δείξω ὅτι ποτὲ δὲν βρέθηκες σὲ θέση δυσκολότερη ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ πρέπει μοναχά ν' ἀκοῦς.

Σὲ βλέπω τότε ἀσάλευτο ἡ δύμοιο μὲ τρελλό, νὰ ρίχνεις πρὸς τὸ Κοινὸ ματιές, ψάχνοντας γιὰ καμιὰ ἐρωτικὴ περιπέτεια τῆς στιγμῆς ἡ στὰ κλεφτὰ ἀνταλάσσοντας χαμόγελα καὶ χαιρετούρες, κ' ἔτοι περιφρονεῖς, πέρα γιὰ πέρα, καθὲ κανόνα εὐγένειας κι ὄρθιοφροσύνης μὰ καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια τοῦ ἐπαγγέλματός σου.

"Ἀκούσ' ἐμένα, καὶ θὰ σου δώσω, χωρὶς νὰ είμαι Πλάτωνας, μιὰ θεωρία θεία, ποὺ κέρδος θὰ 'χεις ὃν τὴν ἐφαρμόσεις. Στὴν τέχνη τοῦ θέατρου, πρῶτος κανόνας είναι νὰ λογάζεις πῶς είσαι μόνος σου κι ἀς βρίσκονται μπροστὰ σου χίλια πρόσωπα. Καὶ πῶς δ ἡθοποιός ποὺ σου ἀπαντᾷ είναι τὸ μόνο πλάσμα ποὺ σὲ βλέπει, τὸ μόνο ποὺ θὰ δεχτεῖ τὰ γνήσια αἰσθήματά σου.

Δὲν ἐνδιαφέρει ἄν είναι τιποτένιο τὸ ὑποκείμενο ποὺ παίζει ρόλο πρίγκιπα, χρέος σου είναι νὰ τοῦ φέρεσαι ὅπως σὲ πρίγκιπα ταιριάζει, κι ἀς εἰν' ἐγράτης ἀξεστος. Πρόθυμος νά 'σαι, λοιπόν, νὰ τὸν ἀκούσεις, σὰ νὰ μὴ ξέρεις τίποτα ἀπ' δλα ὅσα σου λέει καὶ νὰ τὸν παρακαλούσθεις στὰ διάφορα αἰσθήματα ποὺ ἔκφράζει.

Δὲ φτάνει μονάχα νὰ τὸν ἀκοῦς, πρέπει νὰ δείχνεις πῶς συγκινεῖσαι κι δλας, ἀπ' δσα αὐτὸς σου λέει, γιὰ νὰ μὴ δίνεις τὴν ἐντύπωση πῶς είσαι κουφός ἡ ἀδιάφορος. "Ομως καὶ τὸ ἀντίθετο δὲν είναι λιγότερο κακό.

Γνωρίζως κάποιο ἡθοποιό ποὺ ἀκούγοντας συνέχεια πράγματα ίκανα νὰ συγκινήσουν τὸν καρδιά του ἡ νὰ τὸν κάνουνεν' ἀνάψει ἀπὸ θυμό, χαρὰ ἡ πεῖσμα, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ἐντύπωση ποὺ ὁ ἀλλος ἡθοποιός τοῦ προκαλούσθει, κάνει κινήσεις ποὺ νὰ γελάσει θά 'καναν τὸν ἴδιο τὸ Μωάμεθ.

Για νὰ ἐκφράσεις ἀγανάκτηση, παίρνει διαβόλου ὑφος· δ πόνος τὸν διαλύει κ' ἡ παραμικὴ χαρὰ τὸν κάνει φασούλη... Κι δ θεατής ποὺ νιώθει ἀπ' τὴ μιὰ νὰ τὸν τραβᾶ ἔκεινος ποὺ μιλᾶ κι ἀπὸ τὴν ἀλλη ἔκεινος ποὺ κάνει μορφασμούς, νιώθει διαβολεμένο λιγγο.

Άκούει τὴ φωνὴ τοῦ ἐνός, βλέπει τὴν παντομίμα τοῦ ἀλλου· ἔδω τ' αὐτί, ἔκει τὸ μάτι, οὔτε νὰ δεῖ μπορεῖ, οὔτε ν' ἀκούσει.

"Αν κάνεις παραπάνω ἀπ' δ, τι πρέπει! είναι σὰ νὰ μὴν κάνεις τίποτα. Γιατ' ἔτοι ἔρχεσαι σ' ἀντίθεση μὲ τὴν κύρια δράστη. Συγκεκυμένα βλέπει κανεὶς κι ἀκούει ἄν στὰ μάτια καὶ σ' αὐτὶα τὸν προσφέρουμε δυὸ διαφορετικὰ ἀντικείμενα ταυτόχρονα. "Ετσι, λοιπόν, οἱ ὀντιδράσεις σου, χωρὶς νὰ 'ναι πολὺ ἀργές, οὔτε καὶ χτυπητές, πρέπει νὰ ἐκδηλώνονται καλύτερα στὶς παύσεις καὶ νὰ 'ναι πάντα διακριτικές, γιὰ νὰ μὴν ἐνοχλοῦν τὸν ἡθοποιὸ ποὺ παίζετε μαζὶ καὶ νὰ προετοιμάζουν τὴν ἐπόμενη ρεπλίκα σου.

Κάποτε, κίνηση τῶν ματιῶν δσο μπορεῖ λιγότερο προσποιητή, τὰ καλύτερα κι ἀπὸ τὸ Λόγο ἀκόμα δείχνει τὸν πόνο ἡ τὴν ίκανοποίηση.

Καὶ νά, ξαναγυρώσμε, θὰ σπεύσεις νὰ μοῦ πεῖς, στὸ παραμύθι τὸ παλιό τῆς καταπληκτικῆς αὐτῆς Σχολῆς.

Χωρὶς τὰ μάτια, ἡ μιλιά σου είναι νεκρή· χωρὶς τὰ μάτια, τίποτα δὲν ἀξίζει ἡ σιωπὴ σου.

Καὶ γιὰ νὰ δώσεις στὸ βλέμμα σου ζωντάνια, ἀνάγκη ἀπὸ δάσκαλο δὲν ἔχεις θὰ βρεῖς μέσα σου ἔναν διπότε τὸ θελήσεις, ἀν τὴν καρδιά σου πάντα συμβουλεύεσσα.

Νιώθει τὸ φόβο, κι ἀποθάρρυνση τὸ βλέμμα σου θὰ ἐκφράσει· νιώσε παραφορὰ καὶ θὰ δεῖς φλόγες ν' ἀνάβουνε στὰ μάτια σου.

"Η ντροπή, κάτι ποὺ μοιάζει μὲ δειλία θὰ τούς δώσει, καὶ κάτι σὰ χαρὰ ἡ είρωνεία, πού προκαλεῖ δποιον ζωγράφο νά τὴ σχεδιάσει.

Κι αὐτὸ πού ἀνάβει μέσα σου τὸν πόθο ἡ τὴν ἀποστροφή, ἀν νιώθεις τὴ χαρὰ ἡ τὴ λύπη ἀληθινά, ἀπ' τὴ ματιά σου ἀμέσως θὰ μαντεύεται.

Νά πού γιὰ δεύτερη φορὰ μὲ παρασύρει αὐτὸ θέμα καὶ ξαναλέω δσα σου είπα γιὰ τὴ στάση τοῦ ἡθοποιοῦ.

Στὰ παραδίνω τώρα σὰ γενικό κανόνα.

Μετάφραση ΤΑΧΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Ανώρετα ἀδομνημονεύματα

Η ΑΝΑΝΕΩΣΗ ΤΗΣ ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Α'

Μαχητικοί καὶ ποιητικοί στόχοι γιὰ τὴν στρατιὰ τὸν κωμικὸν ποὺ διάλεξα γιὰ νὰ ἐπιτεθῶ στοὺς δυὸ δυομαστὸὺς ποιῆτές Γκολντόνι καὶ Κιάρι. Δεῦτερος θεατρικὸς Μόνος μὲ τίτλο "Ο Κόρακας". Τρίτος, μὲ τίτλο "Ο Βασιλάς - ἑλάφι". Τέταρτος, μὲ τίτλο "Η Τουραντζή". Πέμπτος, μὲ τὸ τίτλο "Οι τυχεροὶ ζητιάνοι".

Στὰ τόσα πολλὰ χρόνια τῆς ζωῆς μου, ποὺ ἀφιέρωσα σὲ παραπτηρήσεις πάνω σὲ ὅλες τὶς κοινωνικὲς ὁμάδες, μιᾶς ἀνθρωπότητας χωρισμένης σὲ τάξεις ἀπὸ τὶς ἀντικειμενικὲς συνθῆκες καὶ τῇ βίᾳ – ἐπειδὴ δὲν μπόρεσε νὰ βρεθεῖ τρόπος γιὰ μιὰ θεμιτή ἔφαρμογική τοῦ εὐαγγελικοῦ ὄρου "τοῦ πλησίον" καὶ γι' αὐτό, ἵσως, συνεχιστεῖ ἔστι ἵσαμε τῇ Δευτέρᾳ Παρονσίᾳ – ἀκόμα δὲν εἶχα κατορθώσει νὰ μελετήσω τὴν ἀνάτην τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου καὶ ποθοῦσα νὰ γίνων ἀνατόμος καὶ σ' αὐτὸ τὸ εἶδος τῶν θητῶν.

Γιὰ νὰ ἐπιτεθῶ στοὺς δυὸ αὐτοὺς ποιῆτές τοῦ θεάτρου καὶ νὰ δημιουργήσω ἔτσι ἵνα ἀντιπεριπτασμὸν στὸ Κοινό, διάλεξα γιὰ ἑκστρατευτικὸ μου σῶμα τὸ θίασο τῶν "Κωμικῶν 'Ηθοποιῶν'" τοῦ Σάκκι, τοῦ περίφημου Τρουφαλντίνο. Ο θίασος αὐτός, ποὺ 'χε συγκροτηθεῖ πιὸ πολὺ ἀπὸ στενοὺς συγγενεῖς κ' εἶχε χαρακτηριστεῖ δπ' τὴν Κοινὴ Γνώμη σὰν δ πιὸ ἔντιμος καὶ ἀξιοπρεπος ἀνάμεσα σ' ὅλους τοὺς ἄλλους, διαστροῦσε, μὲ περίσσια γενναιοτήτη, τὴν παλιὰ Ιταλικὴ Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ – εἶδος ποὺ, ἀπάνθρωπα, κάτω ἀπ' τὸ προσωπεῖο τοῦ ζήλου γιὰ τὴν καλλιέργειά του, ποὺ δὲν ἥταν τίποτ' ἀλλο παρὰ δραστήριο κερδοσκοπικὸ ἐνδιαφέρον – οἱ κύριοι κύριοι Γκολντόνι καὶ Κιάρι, ἔβαλαν στὸ νοῦ τους νὰ καταργήσουν μὲ τὶς καινοτομίες τους, ἐνῶ ἔγω, μὲ εὐτράπελο τρόπο, καταπολέμησα τὶς ἀτέλειες του, χωρὶς νὰ μειώσω σὲ τίποτα αὐτὰ τὰ ἀξια μεγάλου σεβασμοῦ κωμικὰ καὶ τραγικὰ θεατρικὰ δημιουργήματα. Ο 'Αντώνιο Σάκκι, ο 'Αγκοστίνο Φιορίλλι, ο 'Ατανάτζιο Τσαννόνι, ο Τσέζαρε Ντερμπές, ἥτανε οἱ τέσσερις μάσκες: ο Τρουφαλντίνο, ο Ταρτάλια, ο Μπριγκέλλα καὶ ο Πανταλόνε, δλοι τους ἔξοχοι ἡθοποιοί, ποὺ ξέρανε τὴ δουλειά τους. Η γνώση τῆς τέχνης, ή γονιμότητα τοῦ μυαλοῦ τους, τὰ λάτσι τους, τὰνόστιμα ἀστεῖα, οἱ χαριτολογίες, ή φυσικότητα κ' ή περίσσια φιλοσοφία, ἥτανε τὰ χαρίσματά τους. Η σουμπρέτα Αντριάνα Σάκκι-Τσαννόνι, δλο ζωντάνια, εἶχε τὴν ἴδια ίκανότητα. "Ολοὶ οἱ ἄλλοι τοῦ θίασου, τὴν ἐποχὴ ποὺ ἀνάλαβα τὴν ὑποστήριξή του κι ἀρχισα τὴ

συνεργασία, ἥτανε γέροι καὶ γριές – ἔμπειροι ἡθοποιοί μὰ ταλαιπωρημένοι, φοβισμένοι ἀνθρωποί, κι ἀπραγα ἀγόρια καὶ κορίτσια. Στὰ παλιότερα χρόνια, τὸ συγκρότημα αὐτὸ εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία κ' ἥταν ἀγαπητὸ στὴν Ἰταλία.

Οι δυὸ ποιῆτὲς ποὺ ἀνάφερα ἀρχικά, ἥτανε, μποροῦμε νὰ πούμε, συνεργάτες αὐτοῦ τοῦ θίασου, ἐπειτα ἐπαναστατήσανε καὶ, μὲ τὶς καινοτομίες τους, τὸν κατατρέξανε καὶ τὸν ὄντι μιώσανε. Τότε ὁ θίασος πέρασε στὴ Βασιλικὴ Αὐλὴ τῆς Πορτογαλίας ὅπου κ' ἔκανε χρυσὲς δουλειές μὰ ἐκεὶ βρήκε ἔναν ἔχθρο, ἀκόμα τρομερότερο καὶ ἀπὸ τοὺς δυὸ ποιῆτές. 'Ο φοβερὸς σεισμὸς τῆς Λισαβώνας(¹) ἐκοψε τὶς διασκεδάσεις τῆς Πορτογαλικῆς Πρατεύουσας κι ἀχρήστεψε τοὺς φτωχοὺς αὐτοὺς ἀνθρώπους, ποὺ ἀναγκαστήκανε νὰ φύγουν ἀπὸ τὴν Πορτογαλία. Ξαναγύρισαν στὴ Βενετία, ἐπειτα ἀπὸ τετράχρονη ἀπουσία καὶ στρατοπεδέψανε στὸ θέατρο τὸ ἐπονομαζόμενο Σάν Σαμουέλε.

"Οταν ἔγκαταλείψανε τὴν Ἰταλία φεύγοντας μακραύ, στεναχωρέθηκαν ἀμέτρητες πρόσχαρες ψυχὲς ποὺ βαρύσιανταν τοὺς "Ἐγγλέζους Φιλόσοφους", τὶς "Παμέλλες", τὶς "Πιστές Βοσκοπούλες"⁽²⁾, τοὺς Πλαύτους, τοὺς Μολιέρους τοὺς Τερέντιους τοὺς Τορκουάτους Τάσσους καὶ τὴ μονοτονία τοῦ δεκατετρασύλλαβου ποὺ σ' ἀποκοιμίζε, κι ὅπως συνηθίζεται στὸν τόπο μας, κάτι ποὺ 'χεις μερικὰ χρόνια νὰ τὸ δεῖς καὶ σ' ἀρεσε, σοῦ φαίνεται καινούριο.

Οι τέσσερις Μάσκες, ή σουμπρέτα καὶ μερικὰ ἀλλα θεατρικὰ πρόσωπα, σημαντικὰ στὸ εἶδος τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ – μιὰ

καὶ δὲν ὑπήρχανε πιὰ οἱ διανούμενοι καὶ τιμῆτες συγγραφεῖς γραπτῶν ἔργων – κατερθώσανε, τὴν πρώτη χρονιά, νὰ κλέψουντε τὴν ἐπιτυχία ἀπὸ τοὺς μεταρρυθμιστές. Μὰ, σιγά – σιγά, οἱ ἀφονες καινοτομίες, ποὺ 'χειν γίνει στὸ θέατρο, ἀπ' αὐτοὺς τοὺς δυὸ γόνιμους ποιῆτές – ποὺ χαρακτηρίζανε τοὺς ἀξιούς αὐτοὺς ἀνθρώπους ἀξιοκαταφρόνετους μίμους, γελοίους τζουτζέδες, μ' ἀνείπτωτη ἀηδία, καὶ ἔχθρούς τῆς μόρφωσης, μὲ τόση φιλολογικὴ ἀγυρτεία, ποὺ πολὺ λίγοι τὴν ξέρουνε – θριαμβέψανε καὶ τοὺς καταδικάσανε σ' ὀλοκληρωτικὴ ἔγκαταλείψη.

Πίστεψα πώς θὰ μοῦ δινόταν ἡ εὔκαιρία νὰ διασκεδάσω πιότερο, ἀποφασίζοντας νὰ στρατευθῶ σὰν ἀξιωματικὸς στὸ θίασο τοῦ Σάκκι ποὺ διάλεξα γιὰ ἑκστρατευτικὸ σῶμα, καὶ νὰ σκαρφάσω μιὰ εὔθυμη, παιχνιδιάρικη ἑκδίκηση, γιὰ λογαριασμὸ τῆς συντροφίας μας, ποὺ 'χαν τόσο πρόστυχα ντροπιάσει, ἀν μὲ τὰ δικά μου παράξενα ἀλληγορικὰ ἔργα, μ' ἀπλοϊκὸ περιεχόμενο, ποὺ θά 'παιξε ό

(1) Στὰ 1755. Τὴν ἡμέρα τῆς γιορτῆς τῶν 'Αγίων Πάντων.

(2) Κωμωδίες τοῦ Γκολντόνι.

Κάρολο Γκότσι. Αγωνίστηκε γιὰ τὴν ἀνανέωση τῆς Κομμέντια





Ο Μπριγκέλλα, ἔνας ἀπὸ τὴν τετράδα τῶν τύπων ποὺ διατήρησε ὁ Κάρδο Γρότσι. Στὴν γκραβούρα τοῦ Μποννάρ εἰκονίζεται ὁ περίφημος Μπριγκέλλα, Τζιοβάρνι Γκεράντι.

Σάκκι, κατόρθωνα νὰ κατανικήσω μιὰ ἐπίμονη κι ἀφηνιασμένη προσπάθεια συναγωνισμοῦ στὸ θέατρό του. Ο θεατρικὸς Μύθος τοῦ “Ἐρωτὰ τῶν τριῶν πορτοκαλιῶν” εἶχε κάνει τὴν ἀρχὴ γιὰ ἔνα τέτοιο αἴσιο ἀποτέλεσμα.

Αὐτὴ ἡ τολμηρὴ παράσταση, προκάλεσε φοβερὸ θυμὸ στοὺς δυὸ ποιητὲς καὶ στοὺς ὀπαδούς τους, μὲ τὴν ἀναστάτωση ποὺ ἔστηκώσανε οἱ παρωδίες, οἱ κρυφές ἀλληγορίες τοῦ ἔργου, ποὺ οἱ ἀρθρογράφοι ἐπιτίθενται, ἀνακαλύπτοντας προθεσμεῖς ποὺ ἔγω ὁ ἴδιος ἀγνοοῦσα. Η ἔχθρικὴ παράταξη σκέφθηκε νὰ γελοιοποιήσει τὸ ἔργο μου μὲ τὰ κρύα ἀστεῖα τῆς, κάνοντας ἐπιδειξη βαρετῆς φιλολογίας κ' ἔντονης περιφρόνησης. Ισχυρίστηκαν, πώς μιὰ τέτοια σκηνικὴ δράστη, δὲν ἦταν παρὰ χυδαία μπουφονερία γιὰ τὸν ὄχλο καὶ λησμονήσανε πώς ἡ καλὴ τάξη - δηλαδὴ οἱ μορφωμένοι κ' οἱ εὐγενεῖς - τὸ γευτήκε, τὸ χάρηκε καὶ τὸ κατανόησε. Φωνάζανε, πώς ἡ αἵτια τῆς τόσης ἐπιτυχίας πήγαζε, ἀπὸ τὸ δότι στηρίζονταν στὴν τρομερὴ γελοιότητα, ποὺ χαν αὐτές οἱ τέσσερις ἔνοχες Μάσκες - ποὺ αὐτοὶ ἐπιθυμούσανε νὰ τὶς ἔξαφανίσουνε - καὶ στὴ μαγεία ὁρισμένων μεταμορφώσεων, παρακάμπτοντας καὶ χωρὶς νὰ τὸ νιώσουν, τὸ γνήσιο πνεῦμα αὐτοῦ τοῦ κωμικοῦ σκαριφήματος.

Παρ' ὅλο ποὺ γελοῦσα μ' ὅλα αὐτὰ ποὺ μάταια διαδίδανε, ὑποστήριξα δημόσια πώς ἡ δύναμη τοῦ μηχανισμοῦ, οἱ τρόποι τακτικῆς, ή ρητορική τέχνη κ' ἡ ἀρμονική εὐγλωττία, μποροῦσαν νὰ μετατρέψουν ἔνα παιδαριῶδες ἐσφαλμένο ἐπιχείρημα, προβαλλόμενο μὲ σοθιροφάνεια, σὲ ψευδαίσθηση ἀλήθειας, καὶ νὰ ἐπηρεάσουν τοὺς ἀνθρώπους· ξεχώρισα ἀπὸ τὸ σύνοιλο κάπου τριάντα ἀντιτάλους μου πού, κι ἀνάκομα τὸ σφάλμα τους γινόταν διλοφάνερο, θά 'ταν ίκανοι νὰ κατηγορήσουν πάνω ἀπὸ ἕκατὸ χιλιάδες ἀνθρωπους γι' ἀμάθεια, ἄξιοι καὶ εὔνοῦχοι νὰ γίνουν, παύοντας νά 'ναι κι ἄντρες ἀκόμα, προκειμένου νὰ διμολογήσουν τὴν ἀλήθεια, πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Νέοι χλευασμοί, γιὰ τὶς ἀπόψεις μου, κι ἄλλες πάλι δοκιμασίες μὲ περιμέναν γιὰ ν' ἀποδείξω τὴν ὄρθοτήτα τους στὸν κόσμο.

Αὐτὸ τὸ θαῦμα τὸ πέτυχε ὁ θεατρικὸς Μύθος, “Ο Κόρακας”, ποὺ τὸν δανείστηκα ἀπὸ τὸ “Παραμύθι τῶν παραμυθιῶν γιὰ

τοὺς πιτιστικούς” ἔνα ναπολιτάνικο βιβλίο⁽³⁾, μεταπλασμένο σὲ τρομερὴ τραγωδία, ὅχι δύμας καὶ χωρὶς μερικὰ χαραχτηριστικὰ ἀστεῖα, ποὺ 'καναν οἱ τέσσερις ἀξιέπαινες Μάσκες μου, ποὺ 'θελα νὰ ὑποστηρίξω στὸ θέατρο γιὰ χάρη τῶν θλιμένων ἀνθρώπων καὶ γιὰ νὰ ἔξευτελίσω τὶς 'Αριστοτελικὲς ἀπειλές αὐτῶν ποὺ παρεμπήνευαν καὶ χρησιμοποιοῦσαν ἀθέμιτα τὸν 'Αριστοτέλη.

Τὸ Κοινὸ ἔκλαψε καὶ γέλασε, σύμφωνα μὲ τὴ μέθοδο μου, καὶ συνωστιζότανε σᾶν τρελλὸ στὶς ἀμέτρητες ἐπαναλήψεις αὐτοῦ τὸ θεατρικὸν Μύθον, σὰ νὰ ἐπρόκειτο γι' ἀλήθεια. Αὐτὸ ἔβλαψε ἀπίστευτα τοὺς δυὸ ποιητὲς· ὅσο γιὰ τοὺς δημοσιογράφους, αὐτὸι ἐγκωμιάσανε μὲ σοθιρότητα τὸ θήμος, τὸ ἀλληγορικὸ του νόημα, καὶ τὸ κρίνανε σᾶν ἔνα γνήσιο παράδειγμα ἀδερφικῆς ἀγάπης.

“Ολεις οι εύνοικὲς κρίσεις πάνω σὲ θεατρικὰ εἶδη, ποὺ ἀπολαμβάνουν τὴν ἀθρόα προσέλευσαν τῶν θεατῶν, εἶναι γιὰ μᾶς κάτι ποὺ τὸ χαιρόμαστε μιὰ φορὰ στὶς ἔξη χιλιάδες. Θέλησα νὰ κολλήσω τὸ σιδερό στὴ βράστη του κι ὁ τρίτος θεατρικὸς μου Μύθος, μὲ τίτλο “Ο Βασιλίας-ἔλαφι”, ἐπιβεβαίωσε τὴν ἀποψή μου μὲ τὶς ἀτέλειωτες ἐπευφημίες. ‘Ανακαλύψανε σ' αὐτὸ χίλιες ὄμορφιές, ποὺ δὲν τὶς είχα προσέξει οὔτ' ἔγω ὁ ἴδιος ποὺ τὸ γραψα, καὶ τὸ θεωρήσανε σᾶν ἔνα θηικὸ ἀλληγορικὸ καθρέφτη γιὰ τοὺς μονάρχες ποὺ, ἀπὸ ὑπερβολικὴ φιλία κ' ἐμπιστοσύνη σὲ ὄρισμένους ὑπουργούς, μεταμορφώνονται σὲ ἀποτροπιαστικὰ πρόσωπα ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ίδιους. Κ' ἐπειδὴ οἱ λιγοστοὶ πεισματάρηδες ἀντίταλοι μου κουράζανε τὰ λαρύγγια τους γιὰ νὰ ὑποστηρίξουνε πώς η μεγάλη ἐπιτυχία τῶν τριῶν πρώτων θεατρικῶν Μύθων μου διφειλόταν στὸν σκηνικὸ διάκοσμο καὶ στὶς θαυμάσιες μαγικὲς μεταμορφώσεις, καὶ δὲν ἀναγνωρίζανε καμιὰ ἀξία στὸ μηχανισμό, στὴν ἐπιδέξια τεχνική, στὴ ρητορική, στὶς μαγεία τοῦ ἔμμετρου λόγου, στὰ στοιχεῖα σοθιρῆς ηθικῆς καὶ καθαρῆς κριτικῆς ἀλληγορίας, ποὺ περιείχανε, μὲ τοὺς ἀλλούς δυὸ θεατρικούς μου Μύθους, τὴν “Τουραντότη” καὶ τοὺς “Τυχερούς ζητιάνους”, ποὺ ηταν διλότελα ἀπαλλαγμένοι ἀπὸ μαγικὰ θαύματα, ὅχι δύμας κι ἀπὸ προπαρασκευή, ηθικὸ νόημα, ἀλληγορία κ' ἔντονο πάθος, καὶ ποὺ είχαν τὴν ἴδια ἐπιτυχία καὶ τὴν μὲ τοὺς προγενέστερους, παρ' ὅλο ποὺ οἱ βάσεις τους ήταν φανταστικές, ἀπόδειξις δλοκληρωτικὰ τὴν ἀποψή μου, δίχως δύμας ν' ἀφοπλίσω τοὺς ἀντίθετούς μου.

Στὶς θεατρικὲς ἀπόπτειρες τῶν δυὸ ποιητῶν, ποὺ ἀρχίσανε σιγά-σιγά νὰ γίνονται ἀτομεῖς, ἀντέτασσα κάθε φορὰ ἔνα ἀπ' τὰ ἰδιότυπα ποιητικὰ μου ἔργα, πάντα σὲ φανταστικὴ βάση, μὰ προκισμένο μὲ ὅλα τὰ ποιητικὰ χαρίσματα ποὺ ὀνάφερα πρίν, καὶ γεμάτο ἀπὸ στοιχεῖα που ηταν ἀποκλειστικὰ δράστη κι ὅχι λόγια, κι αὐτὸ ἐκλεψε τὴν ἐπιτυχία ἀπ' τὰ θέατρα, ποὺ είχανε τὴν ὑποστήριξη τῆς καθιερωμένης κουλτούρας, καὶ πολλαπλασίαζε τὶς εἰσπράξεις τοῦ Σάκκι.

Εἶχα διαλέξει γιὰ ψυχαγωγία μου, στὶς ἐλεύθερες ὠρες ποὺ είχα, αὐτὴ τὴ φαμίλια τῶν κωμικῶν (ἀπολαυστικὴ ψυχαγωγία) καὶ σὲ σύντομο χρονικὸ διάστημα, μελέτησα καὶ κατανόησα φιλοσοφικὰ τόσο καλὰ τὰ πενύματα καὶ τοὺς χαραχτηρεῖς τῶν στρατιωτῶν μου, ὃστε ὅλες οἱ πάρτες ποὺ γράψα, σ' αὐτὰ τὰ ἰδιότυπα ποιητικὰ θεατρικὰ μου ἔργα, ἔχοντας πάντα ὑπόψη μου τὴν ψυχὴ τῶν ηθοποιῶν μου ποὺ τὶς ἐρμηνεύανε, παρουσιάζονταν στὴ σκηνὴ μὲ τέτοιο τρόπο, σὰ ν' βγαίναν φυσιολογικὰ μέσα ἀπ' τὴ δική τους ψυχή, καὶ γι' αὐτὸ ἀρέσανε πιὸ πολύ⁽⁴⁾.

Αὐτὴ τὴν εἰδικὴ ικανότητα ἡ δὲν τὴν κατέχουνε ἡ δὲν τὴν ἀσκοῦνε, δλοι αὐτοῦ ποὺ γράψουνε γιὰ τὰ θέατρα κ' εἶναι μιὰ ἀπαραίτητη μαστοριά χρήσιμη στοὺς κωμικούς θιάσους τῆς Ιταλίας, ἐπειδὴ ἡ πενιχρὴ συμβολὴ τῶν θεατῶν, σύμφωνα μὲ μιὰ ἀπαρχαιωμένη συνήθεια, δὲν προσφέρει τὰ μέσα στοὺς θιάσους νὰ διασέτουν μεγάλη ἀριθμὸ ηθοποιῶν, ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν, μὲ μισθοῦ, ὃστε νὰ μποροῦν νὰ διαλέγουν τοὺς ηθοποιούς ποὺ ἀναλαμβάνουν νὰ ἐπιφροτισθοῦν καὶ μ' ἀνάλογη ἐπιτυχία ν' ἀποδώσουν δῆλη αὐτὴ τὴν ποικιλία χαραχτηρῶν ποὺ ὑπάρχει στὴ φύση. 'Απ' τὴν τέτοια μελέτη μου, τὴ διεισδυτικότητά μου, τὴν ἀπομίμηση καὶ τὴν ἐμπειρία, (μελέτη ποὺ δὲν τὴ διαχωρίζω ἀπ' τὴ μελέτη ποὺ 'κανα πάνω στὴ φύση καὶ τὸ πνεῦμα τῶν ἀκροστῶν μου), προέρχεται μεγάλο μέρος τῶν πλεονεκτημάτων τῶν θεατρικῶν μου ἔργων, πλεονεκτημάτων ποὺ δὲν καταλαβαίνει τὴ άναξιοσύνη τῶν λιγο-

(3) Τοῦ ιταλοῦ συγγραφέα κόμη Τζιάν Μπαζίλε.

(4) Στὸ θέατρο τῆς Βαΐμαρης ὁ Γραΐτε ἔκανε μεγάλη προσπάθεια ν' ἀνταποκρίνονται οἱ ρόλοι στὰ χαρίσματα τοῦ ηθοποιοῦ.

στῶν ἐπικριτῶν μου, καὶ πού στηρίζουνε τὰ ἔργα μου τόσα χρόνια καὶ μ' ἐπιτυχία πού κανένας δὲ θά μποροῦσε ν' ὀρνηθεῖ. Μόνο ὁ Γκολντόνι ἤξερε νὰ κάνει τὴν ἴδια αὐτὴ μελέτη πάνω στὰ πρόσωπα, πού χρησιμοποιοῦσε στὰ ἔργα πού γραφε μὲ μεγάλη προκαταρκτική σκέψη. Μά ἑγώ προκαλῶ τὸν Γκολντόνι, κι ὅλους τοὺς συγγραφεῖς τῶν θεάτρων μας, νὰ συνθέσουν δὲλς τὶς πάρτες τῶν θεατρικῶν προσώπων τους, μὲ τὰ νόστιμα ἀστεῖα, τὶς εὐφυλογίες, τὰ χαριτολογήματα, τοὺς μορφασμούς, τὴ σάτιρα τοῦ ἥθους καὶ μ' ὅλες τὶς σκέψεις διατυπωμένες μὲ διάλογο καὶ μὲ μονόλογο, ποὺ χαρακτηρίζουν τὸν Τρουφαλντίνους μου, τοὺς Ταρτάλια μου, τοὺς Μπριγκέλλα μου, τοὺς Πανταλόνε μου, τὶς σουμπρέτες μου, ὅπως ἔκανα ἕγω, δίχως νὰ ξεπέσουν στὴν ἀνία, στὴν ψυχρότητα, καὶ μὲ τὴν ἴδια θριαμβευτική ἐπιδοκιμασία πού ἀξιωθηκαν τὰ δικά μου σκαριφήματα.

"Ολοι αὐτοὶ ποὺ καταπιστήκανε νὰ δώσουν λαλιά σ' αὐτοὺς δῆλους τοὺς ἡθοποιούς, πού 'χαν περίσσια τέχνη, δέξινοια καὶ χάρη ὄμοιογημένη, παραδεγμένη ἀπ' δῆλους, δὲν κάνανε τίποτ' ἄλλο παρὰ νὰ τοὺς ψευτίζουν, μὲ μόνο ἀποτέλεσμα νὰ ξυνίζει ὁ κόσμος τὰ μούτρα του μὲ τὶς σαχλαμάρες τους, νὰ παγώνει μὲ τὶς κρυάδες τους, καὶ ν' ἀρχίζουν τὰ σφυρίγματα, στὸ ἐν τρίτον τῶν παραστάσεων τους, μὲ τὶς ὅποιες γελούσαν οἱ ἴδιοι μονάχα καὶ κανένας ἄλλος, ἔχοντας τὴ σταθερή πεποιθήση πὼς παρουσιάζανε στὸ Κοινὸν ἔνα βουνὸ διπό νόστιμα ἀστεῖα κ' ἔξυπνα χαριτολογήματα. "Ισως σ' αὐτή τους τὴν κακοτυχία ὀφείλεται καὶ τὸ ὅτι, παριστάνοντας τοὺς σοφαρούς καὶ τοὺς σπουδαίους, μὲ περισσή κωμικότητα χαραχτηρίζουν αὐτούς τοὺς φορεῖς καὶ παραστάτες τῆς εὐθυμίας, ἀξιοκαταφρόνετους γελωτοποιούς, χαραχτηρίζουνε δῆλη τὴν Ἰταλία χυδαία καὶ μεθυσμένη, χαραχτηρίζουν ἐμένα ποιητή-ὑπερασπιστή τῆς Μιμικῆς καὶ τὰ θεατρικά μου δημιουργήματα γιὰ ἔσδιάντροπα κατασκευάσματα τῆς Ἰταλικῆς Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε all improviso, μ' ἀνότητη ἀδικία, μὲ ψέματα ἀθηδιαστικά, ποὺ ἡ ἴδια ἡ πραγματικότητα καταρρίπτει.

"Ολοι ξέρουν πὼς οἱ Ἰταλικὲς "Μάσκες" πού ἔγω θέλησα νὰ ύποστηρίξω μ' ἔντεχνο τρόπο καὶ γιὰ τὴν ψυχαγωγία τοῦ Κοινοῦ πού τὶς ἀγαποῦσε δικαιολογημένα, σὲ πολλὰ κι ὅχι

σὲ ὅλα τὰ σκηνικὰ δημιουργήματά μου, ἔχουν τὸ πιὸ μικρὸ μέρος καὶ πώς τὸ σοβαρὸ ἡθικὸ βάθος τους καὶ τὸ ρωμαλέο πάθος, δοσμένο ἀπὸ σοβαρούς ἡθοποιούς, ἢταν ὁ πραγματικὸς λόγος τῆς ἀντοχῆς τους.

"Ας είναι βέβαιος ὁ ἀναγνώστης μου πώς δὲ θὰ τὸν σκοτίσω οὔτε μὲ τὴν ἀνάλυση αὐτῶν τῶν ἔργων, οὔτε καὶ μὲ τὴν ὑπεράσπισή τους. Θά μοῦ δοθεῖ ἡ εύκαιρια, νὰ τὸν κάνω νὰ γελάσει μὲ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ λιγοστά, δργισμένα σκυλάκια πού μ' ἔκαναν καὶ μένα νὰ γελάσω, βλέποντάς τα νὰ γαυγίζουν αὐτὰ τὰ ἔργα, νὰ γαυγίζουν τὸ Κοινό, μόνο καὶ μόνο γιατὶ τ' ἀγαποῦσε.

Οι προστατεύομενοί μου κωμικοί μὲ βλέπανε σάν τὸ πνεύμα πού τοὺς δόηγοῦσε. 'Αλαλάζανε ἀπὸ ἐνθουσιασμὸ μόλις μ' ἀντίκρυζαν. Δηλώνανε σ' δὲ τὸν κόσμο, πώς ἔγω ἡμουνα τὸ εύονικὸ ἀστέρι τῆς ἀναγέννησής τους. 'Ομολογούσανε πώς μοῦ χρωστᾶν ἀνανταπόδοτη κ' αἰώνια εὐγνωμοσύνη.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Β'

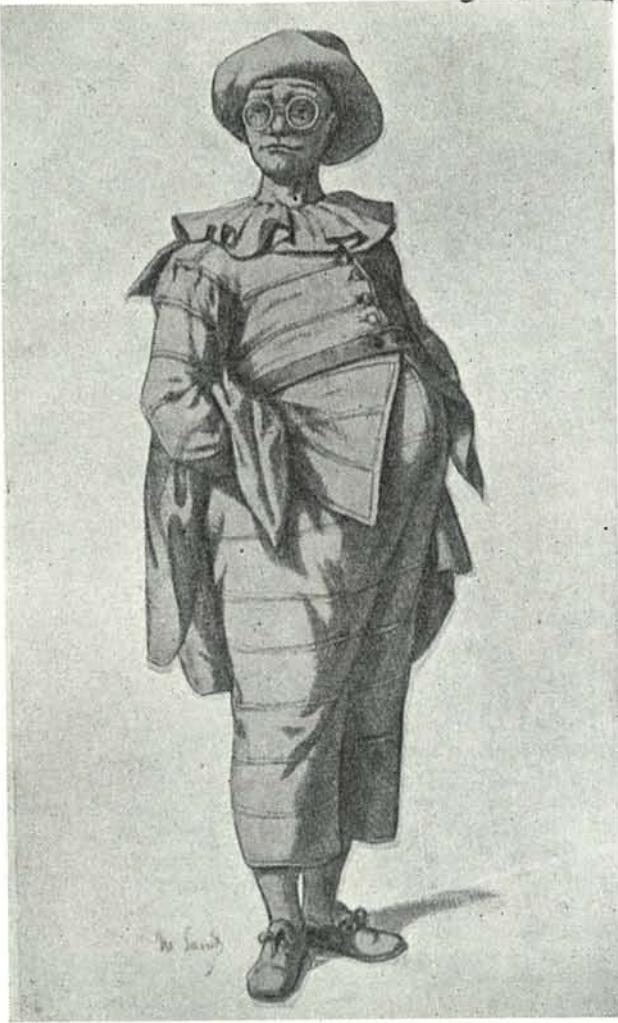
'Ηθοποιοί, γυναικες κι ἄντρες γενικά, στὴν Ἰταλία ἀπὸ τὴν ἀπογή ἐπαγγέλματος, χαρακτήρα καὶ ἥθους. Κεφάλαιο φιλόσοφου παρατηρητῆ.'

Μέσα στοὺς θητούς, οἱ πιὸ δύσκολοι γιὰ νὰ τοὺς γνωρίσει ἡ ψυχὴ ἐνὸς φιλόσοφου παρατηρητῆ, μὲ διεισδυτικὸ πνεύμα, είναι, στὰ σίγουρα, οἱ θεατρίνοι κ' οἱ θεατρίνες. "Ἐνα σχολεῖο προσποίησης, δημονούντον ἀπὸ τὰ παιδικά τους χρόνια, τοὺς μαθαίνει τόσο καλά νὰ λένε ψέματα, νὰ ζωγραφίζουν τὴν ψευτὶὰ μὲ τόση ἀφέλεια, πού ναι ἀπαραίτητη μᾶς ἔξαιρετικὴ λεπτότητα γιὰ νὰ ξαναγυρίσει στὴν καρδιά τους ἡ ἀλήθεια. Τὰ ταξίδια, ἡ ἐμπειρία, οἱ συνθῆκες, ἡ πείρα, τὰ παραδείγματα, οἱ συνεχεῖς διαιμάχες τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ψυχῆς, ξυπνᾶντε τὴ διάνοια κ' ἐκλεπτύνουν τὸ ψυχικὸ σύστημα στοὺς ἡθοποιούς, ἀντρες καὶ γυναῖκες.

"Ἐπιφυλάσσομει νὰ δώσω ἔχωριστὰ μιὰ εἰκόνα τοῦ θιάσου τοῦ Σάκκι, πού βοήθησα εἰκοσιπέντε δλόκληρα χρόνια μὲ τὰ θεατρικὰ μου ἔργα καὶ μὲ τὴ φιλία μου, ποὺ ἢταν ἀπαλλαγμένη ἀπὸ ὅποιαδήποτε ιδιοτέλεια· τώρα θὰ δώσω μιὰ γενικότερη εἰκόνα, σὲ χοντρές γραμμές, τοῦ κόσμου τῶν ἡθο-

Θεατρικὲς μάσκες στὴν Βενετία, τὴν ἐποχὴ τοῦ Κάρλο Γκότσι. Πίνακας τοῦ Φ. Ματζιόττο, σὲ γκραβούρα τοῦ Νίκολο Καβάλλι





'Ο Ταρτάλια, μιὰ ἀπ' τις "Μάσκες" ποὺ διατήρησε δέ κάρδο Γκότσι. Σχέδιο του Μωρίς Σάντ ἀπ' τὸ βιβλίο του "Μάσκες καὶ μπουφόνοι", ποὺ κυκλοφόρησε στὸ Παρίσι, στὰ 1860

ποιῶν μας, πού νομίζω πώς δὲ διαφέρουν ἀπὸ τὴν ἀποψῆ τοῦ ήθους, ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς δλῶν τῶν ἄλλων ἔθνῶν. Πάσι κανένας νὰ πιστέψει μὲ κλειστά τὰ μάτια, πώς τὸ κύριο εἶδωλο, πού λατρεύουν οἱ ἡθοποιοί, δὲν εἶναι παρὰ τὸ χρηματικὸ συμφέρον. "Ολες αὐτὲς οἱ εὐγένειες, οἱ ἐκφράσεις εὐγνωμοσύνης, ἐπαίνου, ἀνθρωπιᾶς, πόνου, χριστιανικότητας, εὐλάβειας, οἱ διαχυτικὲς φιλοφρονήσεις δὲν εἶναι γιὰ τοὺς ἡθοποιούς παρὰ ἔνα μόνιμο σύστημα προσποίησης πού θεωρεῖται ἀπαραίτητο γιὰ τὴ λατρεία ποὺ ἀφιερώνουν στὸ εἶδωλο τοῦ κερδοσκοπικοῦ τους ἐνδιαφέροντος. "Αν τὸ εἶδωλο αὐτὸ πληγωθεῖ ἔστω καὶ δίκαια καὶ δικαιολογημένα, δὲν μένει πιὰ οὔτε σκιὰ ἀπ' ὅλα τούτα τὰ καλὰ πού ἀναφέρομε πιὸ πάνω.

Μιὰ ἀπλοϊκὴ ἐπίδια κέρδους κοντινοῦ τοὺς κάνει ἄξιους νὰ περιφρονήσουν καὶ νὰ θυσιάσουν τυφλά, πρόσωπα πού τοὺς εὐεργέτησαν καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια δλου τοῦ κόσμου, δίχως κανένα σεβασμὸ καὶ χωρὶς νὰ σκέφτονται τὶς συμφορές πού μποροῦν νὰ ὑποστοῦν μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, καὶ ποὺ δὲν τὶς βλέπουν, τυφλωμένοι ἀπ' τὴν πλεονεξία τους, ἢ πιστεύουν πώς εἶναι ἀκόμα κάτι μακρινὸ ἡ ἐλπίζουν πώς θὰ τὶς ἀποφύγουν μὲ τὶς μηχανορραφίες τους. Τὸ παρὸν εἶναι δὲ μόνος χρόνος πού ἀτενίζουν οἱ ἡθοποιοί. Οἱ φλογεροὶ κ' οἱ χολερικοὶ ἀποκαλύπτονται πιὸ εὔκολα. Οἱ ψύχραιμοι εἶναι πολὺ πιὸ δύσκολο νὰ ἀποκαλυφθοῦν. Αὐτὴ ἡ τακτικὴ ἐμπατιγμοῦ δὲν ἐφαρμόζεται ἀπὸ τοὺς ἡθοποιούς μόνο στοὺς ἀνθρώπους ποὺ εἶναι ἔξω ἀπ' τὸν κόσμο τῆς τέχνης καὶ ποὺ τοὺς θεωροῦν χρήσιμους μόνο γιὰ τὴν τσέπη τους, μά, καὶ μὲ ἔχωριστὸ μάλιστα ζῆλο, καὶ στοὺς ἰδίους

τοὺς συναδέρφους τους. Βρίσκουν, ὡστόσο, πιὸ σίγουρο ὑποτελείωνον τοὺς ξοφλημένους τοῦ ἐπαγγέλματος. "Αν δικαὶος κατορθώσουν καὶ γίνουν ἀπαραίτητοι στὸν ἐπαγγελματικὸ τοὺς κύκλο, δὲν ὑπάρχει ἀπρέπεια οὔτε ἀλαζονεία, οὔτε ἀδικία, οὔτε καταδυνάστευση, οὔτε τυραννία, ποὺ νὰ μὴ πιστεύουν πῶς θεμιτὰ μπτοροῦν νὰ τὴν χρησιμοποιήσουν. "Η ἐφαρμογὴ μιᾶς τέτοιας τακτικῆς, ποὺ μὲ τὴν πείρα τῆς ἐποχῆς ἔχει ἐπεκταθεῖ καὶ σὲ πολλὰ ὅλλα πρόσωπα ποὺ δὲν εἶναι ἡθοποιοί, ἔχωριζει, ὡστόσο, μὲ κάποια διαφορὰ στοὺς θεατρικοὺς κύκλους. Οἱ μὴ ἡθοποιοί, ποὺ ναι ἐκτεθειμένοι στὴ διαφορά, ἔξευτελίζονται καὶ ντροπιάζονται λιγότερο. Οἱ ἡθοποιοί σὰν ζεσκεπαστοῦν καὶ δὲν μπτοροῦν πιὰ νὰ κρυφτοῦν μὲ τὴν ίλιγγιδων καὶ ἀκάματη δύναμη τῆς δολοπλοκίας τους, γίνονται τόσο ἀδίσταχτοι καὶ ὥμοι, ὡστε γελᾶνε κατάμαυρα σ' αὐτὸν ποὺ τοὺς ἀποκάλυψε, μ' ἔνα ἀνείπωτο θράσος σὰ νὰ λένε: Εἰσαστε πολὺ ηλιθίος, ἀνθρεπεῖτε πῶς κάνατε μιὰ σπουδαία ἀνακάλυψη.

Μέσα στὸ σύνολο τῶν ἡθοποιῶν μας, ποὺ γνώρισα, μελέτησα καὶ συναναστράφηκα, μπτορεὶ καὶ νὰ ἔσφυγε ἀπ' τὴν ἀντίληψή μου κανένα σπάνιο δεῖγμα θεατρίνου ἢ θεατρίνας. Πάντως, γύρω ἀπ' τὴν ἔξασκηση τῆς τέχνης τους, ἡ μοναδικὴ τους παιδεία καὶ μόρφωση εἶναι ἡ λίγο - πολὺ καλὴ γνώση γραφῆς καὶ ἀνάγνωσης. Γνώρισα ἀκόμα μερικοὺς καὶ μερικές ποὺ δὲν εἶχανε οὔτε κι αὐτὴ τὴν ίκανότητα κι ὅμως κάνανε τὸν ἡθοποιό, μὲ μεγάλη ἀναίδεια. Δίνανε καὶ τοὺς διάβαζε τὸ ρόλο κάποιος φίλος καὶ κάποιος συγγενής, τόσες φορές, δῆσε χρειάζονται γιὰ νὰ τοὺς ἐντυπωθεῖ ἔνα σχεδιαγράφημα στὴ μνήμη τους. Μὲ αὐτὸ προσεκτικὸ στὸν ὑποβολέα, τοὺς ἔφταναν γιὰ νὰ κάνουν στὴ σκηνὴ ἔναν ἡρωαὶ μιὰ ἡρωΐδα, δίχως ἔχοντας ἀλήθειας, φορτωμένους μὲ παρεξηγημένα νοήματα, μὲ καθυστερήσεις κ' ἐπαναλήψεις κ' ἀκόμα πιὸ ἀνίδεος ἀπ' τὸν ἡθοποιό ποὺ τοὺς παράσταινε. Τὸ θράσος, εἶναι ἡ πρωταρχικὴ ἴδιότητα κ' ἡ μεγαλύτερη παιδεία ποὺ διαθέτουν οἱ ἡθοποιοί μας, γυναῖκες κι ἀντρες, καὶ μόνη της ἡ πρακτικὴ ἔξασκηση δὲν μεταμορφώνει κανέναν καὶ καμιά της ἀπὸ ὑποφερτόν, σὲ ἔξοχο ἡθοποιό. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, στοὺς θάσους τῶν ἡθοποιῶν μας, καίει πάντα ἔνας ἀσβητος ἐμφύλιος πόλεμος, γιὰ τὴν κατάχτηση τῶν κυριοτέρων ρόλων, στὶς νέες παραστάσεις. 'Ωστόσο, αὐτοὺς τοὺς πολέμους, δὲν τοὺς γεννάει ὁ ζῆλος τῆς πρακτικῆς ἔξασκησης, ἀλλ' ἡ φιλοδοξία κ' ἡ ἐπίδια νὰ κερδίσουν τὴν εύνοια τοῦ Κοινοῦ, μὲ τὴν ἀξία του ρόλου ποὺ θὰ παιζουν, γιὰ νὰ τοὺς δοθεῖ ἡ εύκαιρια, νὰ κάνουν τὴν ἐπίδειξη τους ταχτικά, καὶ γιὰ ν' ἀποχτήσουν τὸ ἐλεύθερο νὰ κάνουν ὅτι τοὺς κατεβεῖ μὲ τυφλὴ ἔσδιαντροπια.

Μ' ὀλες αὐτές τὶς κακοδαιμονίες, ἀν τὰ θέατρά μας εἶχανε ισχυρὴ προστασία καὶ μεγαλύτερο κέρδος, θὰ μπορούσαν νὰ συναγωνιστοῦν, δλούς τοὺς ἀλλούς σπουδαίους ἡθοποιούς τῶν ἀλλων ἔθνων. Δὲν ἔχουμε καμιὰ ἔλλειψη ἀπὸ ἄτομα μὲ ὠραία ἐμφάνιση, ἔξυπνάδα, ζωντάνια κ' εύαισθησία: ἔχουμε ἔλλειψη μιᾶς κάποιας παιδείας, ποὺ ναι πολὺ περιορισμένη, σταθερῆς προστασίας καὶ ἑσδων, ποὺ πάντα δίνουν κουράγιο, κι ἀντίθετα ἔχουμε ἄφθονη ἐγκατάλειψη κι ἀδιαφορία, ποὺ κάνει τὰ θέατρα μας νὰ μαραζώνουν καὶ τὰ καταδικάζει στὴ γενικὴ καταφρόνια.

Πρόσεξα πώς οἱ καλύτεροι ἀπ' τοὺς ἡθοποιούς μας εἶναι εἴκενοι κ' ἔκεινες πού χουν μιὰ κάποια ἀνώτερη παιδείαν πρόσεξα, ἐπίστης, πώς γιὰ νὰ ζήσουν τὸν ἑαυτὸ τους καὶ τὶς οἰκογένειές τους, καὶ νὰ σταθοῦν σ' ἔνα ἐπίπεδο ἐμφάνισης ποὺ ἀπαιτεῖ ἡ θεατρικὴ τέχνη, οἱ μισθοί ποὺ κερδίζουν δὲν ἐπαρκοῦν. Κ' ἔτοι μεταφέραντε τὸ θάρος σὲ εύπιστους ἐμπόρους κ' ηλιθίους ἐραστές· κι ἀπὸ κεῖ πηγάζει πιὸ πολὺ νὰ ἀνυποληψία κ' ἡ ἔξαχρείωση σ' αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμα.

Πάντα μοῦ προκαλοῦσαν τὸ γέλιο αὐτοὶ ποὺ κρίνουνε περιττά, γιὰ ἔνα καλὸ ἀποτέλεσμα, τὸ ηθος καὶ τὸ σεβασμὸ ποὺ κηρύσσεται ἀπὸ τὸν δίμβωνα, καὶ φαντάζονται πώς θὰ ἐμπνεύσουν στοὺς λαοὺς τὸ θύγεις ηθος, μὲ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις. 'Ο Ζάν-Ζάκ Ρουσώ, ποὺ ὑποστήριξε πώς τὸ ρητὸ "Κάνε αὐτὸ πού λέω καὶ δῆκαί αὐτὸ πού κάνω" δὲν ἀξίζει τίποτα δίχως τὸ καλὸ παράδειγμα τοῦ ηθους, τοῦ προσώπου ποὺ τὸ διδάσκει, λέει μιὰ ἀπ' τὶς ωραιότερες ἀλήθειες πού εἰπώθηκαν ποτὲ· καὶ παραλείπω νὰ διστυπώσω κρίσεις πάνω στὴν ηθικὴ ἀπ' τὴν ἀνάποδη, ποὺ εἰσάγεται γιὰ ἀκέραιη ηθικὴ στὶς νεώτερες θεατρικές παραστάσεις, αὐτές ποὺ λένε εὐγενεῖς στὴ γλώσσα τους, κωμικοὶ ηθικοδίδασκαλοι.

'Απόδοση ΔΕΣΠΟΣ ΔΙΑΜΑΝΤΙΔΟΥ

Ο Ιταλός πού παντρεύτηκε στό Παρίσι

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

ΠΕΡΙΛΗΨΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο Λέλιο, Ιταλός έγκαταστημένος στό Παρίσι, όπου τὸν κρατοῦν οἱ δουλεῖς του, παντρεύεται τὴ Φλαμίνια, κόρη τοῦ Πανταλόνε, ἔμπορα βενετιάνου ποὺ, ἀφοῦ ἐμεινε κάμποσο στό Παρίσι, ξαναγύρισε στή Βενετία γιὰ νὰ περάσει ἐκεῖ τὴν υπόλοιπη ζωή του. Οἱ ἐλεύθεροι κ' ἑρωτιάρικοι τρόποι τοῦ Γαλλικοῦ Ἐθνους προκαλοῦν μεγάλη ἀνησυχία στό Λέλιο. Η ζήλεια κυριεύει τὸ πνεῦμα του· ἀκολουθεῖ ἀπὸ κοντὰ τὴ γυναικά του, τὴν κρατᾶ κλεισμένη στὸ σπίτι καὶ τῆς ἀπαγορεύει κάθε λογῆς παρέα. Τὸν ἴδιο καίριο, δὲ Πανταλόνε γυρίζει ἀπὸ τὴ Βενετία γιὰ μιὰ δουλειὰ ποὺ τοῦ 'τυχει καὶ φέρνει μαζὶ τοῦ τὸν ἀνεψιο του Μάριο, μεταφιεσμένο σὲ γυναικά, μὲ τ' ὄνομα Ἰσαβέλλα. Ο Μάριο ἔχει στὴν πραγματικότητα μιὰ ἀδελφὴ μ' αὐτὸ τὸ ὄνομα, ἀνεψιὰ κι αὐτὴ τοῦ Πανταλόνε. Ο Πανταλόνε μένει στὸ σπίτι τοῦ γαμπροῦ του· ἡ ἀφιξή του καὶ τ' ἀλλα ἐπεισδία ποὺ προκαλεῖ ἡ ἀφιξή τούτη καὶ η παρουσία του Μάριο σχηματίζουν τὸν πυρήνα τοῦ ἔργου.

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Τὸ θέατρο παριστάνει μιὰ αἰθουσα μὲ πολλές πόρτες, στὸ σπίτι τοῦ Λέλιο.

Ο Λέλιο ἐμφανίζεται κρατώντας κλειδιά, κλείνει τὴν πόρτα ποὺ βγάζει στὴ σκάλα καὶ λέει στὴ Βιολέττα πώς ἐπλιπίζει μέσα στὴ μέρα νὰ φτάσει στὸ σκοπό του ποὺ πάντα ήταν νὰ 'ναι καλὰ κλεισμένος μέσ' στὸ σπίτι του καὶ πώς δὲν ἔχει παρὰ μερικές μόνο καινούριες ἐντολές νὰ τῆς δώσει, γιὰ νὰ μπορεῖ υστερα κι αὐτὴ νὰ συμμορφώνεται μ' ὅδσα ἐκεῖνος περιμένει ἀπ' αὐτή. Τῆς ἀπαγορεύει ν' ἀνοίγει τὴν πόρτα τοῦ σπιτιού του στὶς μοδιστρες, στὶς κομμώτριες, στὶς πλύστρες καὶ σ' ἄλλες ἐργαζόμενες γιατί, γυναικες τέτοιου εἶδους, τρυπώνουν μέσ' στὰ σπίτια γιὰ νὰ κάνουν ἐκεῖ ἄλλη δουλειὰ ἀπ' αὐτή ποὺ φαίνεται πώς κάνουν. Προσθέτει πώς ἀπαγορεύει τὴν εἰσόδο στὸ χοροδιδάσκαλο γιατὶ δὲ θὰ μπορούσε νὰ ὑποφέρει, ἔνας ξένος νὰ 'ρχεται μέσ' στὸ σπίτι του καὶ μὲ τὸ πρόσχημα πώς θὰ μάθει τὴ γυναικά του νὰ χρεύει καλὰ ἔνα μενούέτο, νὰ βάζει τὸ χέρι του στὸ κεφάλι, στὰ μπράστα, στοὺς ὅμους καὶ στὸ στομάχι της. Η Βιολέττα θὰ 'θελε νὰ φέρει ἀντίρρηση στὸ σχέδιο τοῦ ἀφεντικοῦ

Ο Βαττὼ εἶναι ὁ ζωγράφος τῆς τελευταίας περιόδου τῆς Κομέτιαντα ντέλλλ' ἄρτε. "Ιταλικὸς θάσος", η "Μία μασκαράτα", ἔνας ἀπὸ τὸν γνωστότερους πίνακές του μὲ μιὰ Ἐρωτευμένη, τὸ Ζίλ καὶ μιὰ Ἀρλεκίνα. (Συλλογὴ κυρίας Ρόζενχάμ, Παρίσι)



τῆς· δύμως ἐκεῖνος τὴ διατάζει νὰ ὑπακούσει καὶ τῆς δίνει τὸ κλειδὶ τοῦ δωμάτου ὃπου εἶναι κλεισμένη ἡ Φλαμίνια γιὰ νὰ τὴν βγάλει ἔξω. Η Βιολέττα ἀνοίγει.

Ο Λέλιο προχωρεῖ μὲ ὑφος πρόσχαρο πρὸς τὴ γυναικά του. Τῆς λέει γιὰ τὰ καινούρια μέτρα ποὺ πήρε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μέρας γιὰ ν' ἀμπαρώσει καλὰ τὶς πόρτες καὶ τὰ παραθύρια τοῦ σπιτιοῦ του καὶ γιὰ νὰ μποῦν καινούριες κλειδαριές. Η Φλαμίνια ἔφενεισμένη τὸν ρωτᾶ, μὲ ὑφος λυπημένο, γιατί παίρνει τόσες προφυλάξεις. Τῆς ἀπαντᾶ πώς αὐτὸ τὸ κάνει γιὰ νὰ φυλαχτεῖ ἀπ' τοὺς κλέφτες καὶ γιὰ νὰ 'ναι πιὸ ἀσφαλισμένοι μέσ', στὸ σπίτι τους. Η Φλαμίνια δὲν πολυπιστεύει στὴν εἰλικρίνεια τῆς ἀπάντησης καὶ λέει στὸν ἄντρα τῆς πώς ίσως, κάποια αἰτία πολὺ διαφορετική τὸν κάνει νὰ ἐνεργεῖ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Στὸ μεταξὺ τὸν ρωτᾶ ἄν ξακολουθεῖ πάντα νὰ θέλει νὰ τὴν κρατᾶ κλεισμένη μέστο σὲ μιὰ κάμαρα καὶ νὰ τῆς στερεῖ τὴν εὐχαρίστηση νὰ βλέπει κόσμο καὶ νὰ συγκάζει σὲ φιλικές συγκεντρώσεις. Ο Λέλιο τῆς ἀπαντᾶ πώς ἀνήσερε καλὰ τὸν κόσμο, δὲ θὰ

"χει καμιὰ ἐπιθυμία νὰ τὸν συναναστρέφεται, πώς στ' ἀλληθεια ἐπιθυμεῖ νὰ μὴ βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι, καὶ πώς, γιὰ νὰ κάνει τὴν παραμονή τῆς πιὸ εὐχάριστη, προμηθεύτηκε κάθε τι ποὺ μπορεῖ νὰ τὴ διασκεδάσει καθὼς καὶ πολλῶν εἰδῶν παιγνίδια, ποὺ τῆς δείχνει. Τῆς χαρίζει ὑστερα κάμποσα βιβλία ποὺ μὲ τὸ διάβασμά τους θὰ μπορέσει νὰ μάθει τι εἰν' αὐτὸς ὁ κόσμος ποὺ κείνη θὰ 'θελε νὰ συναναστρέφεται. Τῆς διαβάζει τοὺς τίτλους πού 'ναι ὁ ἔνας: "Περὶ τῶν πλεονεκτημάτων τῆς μοναξιᾶς". ὁ ἄλλος: "Περὶ τῆς ἀνάγκης νὰ κλείωνται τὰ ὧτα εἰς τὸν ἐρωτικὸς λόγους". ὁ ἄλλος: "Ο σύζυγος εἶναι ἡ μόνη ἀξία συντροφία ἐναρέτου γυναικός".

Τὴν ὥρα ποὺ διαβάζει αὐτοὺς τὸν τίτλους, κι ἄλλους πολλοὺς στὸ ἴδιο ὑφος, χτυπούν τὴν πόρτα πού 'χε τόσο καλὰ κλειδώσει καὶ ποὺ βγάζει στὴ σκάλα. Πηγαίνει πρὸς τὰ κεῖ καὶ χωρίς νὰ τὴν ἀνοίξει ρωτᾶ τί θέλουν καὶ τοῦ ἀπαντοῦν πώς κάποιος θέλει νὰ μιλήσει στὸν κύρ-Λέλιο. Ο Λέλιο ἀπαντᾶ πώς δὲν εἶναι στὸ σπίτι. Τὸ πρόσωπο ποὺ χτυπᾶ τὴν πόρτα τοῦ ζητᾶ ἐπίμονα ν' ἀνοίξει, γιατὶ ἔχει κάτι νὰ τοῦ πεῖ. Στὸ τέλος, ὁ Λέλιο, γιὰ νὰ μάθει τὶ τὸν θέλουν καὶ γιὰ νὰ δεῖ

ποιός είν' αύτός πού χτυπά, βάζει τή γυναίκα του και τήν υπηρέτρια σ' ένα γειτονικό δωμάτιο κι ἀνοίγει.

Ο Σκαπέν τοῦ λέει πώς είναι σταλμένος νά τού πεῖ πώς τὸ ἀφεντικό του, δέ Κόμης, ἔρχεται νά τὸν ἐπισκεφτεῖ καθὼς καὶ τὴ σινιόρα Φλαμίνια, ἐπειδὴ ἔχει κάτι νά τῆς ἀνακοινώσει ἐκ μέρους τῆς γυναίκας του, τῆς κόμησσας. 'Ο Λέλιο λυσσάσα πτ' τὸ κακό του' λέει πώς ή γυναίκα του είναι λίγο ἀδιάθετη καὶ δίνει κάτι στὸ Σκαπέν γιά νά τὸν καταφέρει νά πεῖ στὸν κόμη πώς δέ Λέλιο δὲν είναι σπίτι του.

Η Βιολέττα λέει πώς δέ Κύριος κόμης είναι στὴν αὐλὴ καὶ ζητᾶ νά δεῖ τὸ Λέλιο καὶ τὴ Φλαμίνια. Προσθέτει πώς ή κυρά τῆς μίλησε στὸν κόμη ἀπ' τὸ μπαλκόνι καὶ πώς τοῦ 'πε πώς θὰ στείλει νά μάθει ὃν ὁ ἄντρας τῆς τῆς ἐπιτρέπει νά δεχτεῖ τὴν ἐπίσκεψή του. 'Ο Λέλιο λέει πώς θὰ βάλει νά κλείσουν ἀκόμα καὶ τὰ μπαλκόνια πού βλέπουν στὴν αὐλὴ κι ὁ Σκαπέν τὸν ρωτᾷ γιατί τοῦ 'πε πώς ή σινιόρα Φλαμίνια ἡτανε ἀδιάθετη.

Η Φλαμίνια λέει πώς δέ Κύριος κόμης βρίσκεται στὴν αὐλὴ ὅπου περιμένει νά τοῦ ποῦν νά περάσει μέσα. 'Ο Λέλιο σκέει ἀπ' τὸ θυμό του' πηγαίνει νά τὸν ὑποδεχτεῖ, δύμως βάλει τὸ Σκαπέν νά προχωρεῖ μπροστά, ἀπὸ φόρο μὴ μείνει στὸ δωμάτιο γιά νά πεῖ κάτι στὴ Φλαμίνια. Η Βιολέττα κλαίει τὴν τύχη τῆς Φλαμίνιας καὶ τῆς λέει πώς είναι πολὺ ἀφελῆς ἀφήνουντας νά τὴν ἐκβιάζει ἔτοι. Η Φλαμίνια ἀπαντᾶ πώς ὑποφέρει, δύμως ἐλπίζει πώς μὲ τὴν ὑπομονὴ της θὰ γιατρέψει τὸν ἄντρα τῆς ἀπ' τὸ πάθος πού τὸν βασανίζει.

Ο Λέλιο ἔρχεται τρέχοντας νά τὴν πληροφορήσει πώς δέ καταραμένος αύτὸς κόμης είναι μαζὶ μὲ δυο φίλους του, πώς θέλει νά τὴ δεῖ ἐκ μέρους τῆς κυρίας κόμησσας, τῆς γυναίκας του, καὶ πώς ἔχουν κιόλας μπεῖ στὸ σπίτι. Προσθέτει πώς δὲ μπορεῖ νά ἐμποδίσει αύτὴ τὴν ἐπίσκεψη, γιατὶ ἔκεινη παρουσιάστηκε στὸ μπαλκόνι, καὶ πώς δέ Σκαπέν εἶπε στὸν ἀφέντη του πώς είναι πολὺ καλῶς στὴν ύγεια της· τῆς παραγγέλνει δύμως νά 'χει πάντα τὸ βλέμμα της χαμηλώμενό καὶ νά μιλάει λίγο. Τῆς βγάζει τὶς ψεύτικες ἔλιες πού 'χει στὸ πρόσωπό της, σκουπίζει τὸ κοκκινάδι μὲ τὸ μαντήλι του καὶ καταριέται τὴ συνήθεια τέτοιων στολισμάτων πού φαίνεται πώς δὲν ἐπιβλήθηκε παρὰ μόνο γιά νά τὸν κάνει νά λυσσᾶ. Τέλος, πλησιάζει στὴν πόρτα καὶ λέει στὴ συντροφιά νά περάσει μέσα.

Ο κόμης πλησιάζει τὴ Φλαμίνια χαιρετώντας την, καὶ τῆς πιάνει τὸ χέρι πού θέλει νά τὸ φιλήσει. 'Ο Λέλιο, προσεκτικός, μπαίνει ἀνάμεσά τους καὶ λέει στὸν κόμη νά μιλᾶ ἀπὸ τόσο κοντά

στὴ Φλαμίνια γιατὶ ἔχει δυνατὸ πονοκέφαλο. Βλαστημᾶ ὕστερα μέσ' ἀπ' τὰ δόντια του τὴ συνήθεια πού ἐπικρατεῖ στὴ χώρα τούτη καὶ λέει πώς οἱ κακούμοιροι οἱ σύζυγοι είναι πολὺ δυστυχισμένοι πού βρίσκονται σ' ἔνα μέρος, ὅπου οἱ ἄντρες ἔρχονται καὶ τοὺς φιλούν τὴ γυναίκα μπροστά στὰ μάτια τους. Στὸ μεταξὺ οἱ δυο νεαροὶ πού 'ρθαν μὲ τὸν κόμη, πλησιάζουν τὴ Φλαμίνια καὶ τῆς κάνουν κοπλιμέντα. 'Ο Λέλιο μπαίνει ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς καὶ τὴ γυναίκα του καὶ παρακαλεῖ τὸν κόμη νὰ τελειώσει τὸ γρηγορότερο τὴν ἐπίσκεψή του γιατὶ ή γυναίκα του είν' ἀδιάθετη. 'Ο κόμης λέει πώς ἥρθε νὰ παρακαλέσει τὴ γυναίκα του ἐκ μέρους τῆς κόμησσας νά πάει νὰ τὸ βρεῖ μέσα στὴ μέρα, ἐπειδὴ ἔχει κάτι ιδιαίτερο νὰ τῆς ἀναγγείλει. 'Ο Λέλιο ἀπαντᾶ πώς αύτὸ εἰν' ἀδύνατο γιατὶ ή Φλαμίνια κόμης πρὶν ἀπὸ λίγο τοῦ 'πε πώς ήθελε νὰ πέσει στὸ κρεβάτι. "Υστερα κάνει φιλοφρονήσεις στοὺς ἐπισκέπτες γιὰ νὰ τοὺς ξεφορτωθεῖ, στέκοντας πάντα μπροστά στὴ Φλαμίνια κ' ἐπιτηρώντας τοὺς νεαροὺς πού δὲν τοὺς χάνει ἀπὸ τὰ μάτια τους δόηγει ἔτοι ίσσαμε τὴν πόρτα, τοὺς βγάζει ἔξω καὶ βγαίνει κι αὐτὸς μαζὶ τους. Η Βιολέττα γελᾶ μὲ τ' ἀστεῖο πείσμα τοῦ ἀφεντικοῦ της.

'Ο Ἄρλεκίνος μπαίνει, χαιρετᾶ τὴ Φλαμίνια καὶ τῆς λέει πώς ἔφτασε τὴν ὥρα πού τὸ ἀφεντικό του, δέ Κύριος κόμης, οἱ δυο νεαροὶ κι ὁ ἀφέντης Λέλιο ἀντάλλαζαν φιλοφρονήσεις στὴν αὐλὴ καὶ πώς τρύπωσε στὴ σκάλα γιὰ ν' ἀνέβει νά τῆς δώσει ἔνα γράμμα τῆς κυρίας κόμησσας πού, ἀφοῦ ἔφυγε ὁ ἄντρας της, θυμήθηκε κάτι, πού ἔχασε νὰ τοὺς ἀναθέσει. Προσθέτει πώς παρευτὸς τὸν ἔστειλε μ' ἔνα σημείωμα γιὰ τὴν σινιόρα Φλαμίνιας τὸ βγάζει ἀπὸ τὴν τοέπτη του γιὰ νὰ τὸ δώσει στὴ Φλαμίνια πού ἀπλώνει τὸ χέρι της νὰ τὸ πάρει.

'Ο Λέλιο πού βλέπει αύτὴ τὴν κίνηση δρμᾶ σὰν τρελλὸς νὰ πάρει τὸ σημείωμα ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ἄρλεκίνου. Τὸν πιάνει ἀπ' τὸ λαϊκό καὶ τὸν ρωτᾶ ἀπὸ πού ἔρχεται τὸ γράμμα. 'Ο Ἄρλεκίνος τρέμουντας λέει πώς τὸ στέλνει τὴ κυρία κόμησσα καὶ πώς ἀπευθύνεται στὴ Φλαμίνια. 'Ο Λέλιο μπαίνει σὲ ὑποψία καὶ λέει πώς αύτὸ εἰν' ἀδύνατο ἀφοῦ δέ κόμης πού 'χε ἔρθει γιὰ νὰ μιλήσει στὴ Φλαμίνια ἀπὸ μέρους τῆς κόμησσας, μόλις εἴχε φύγει. Διατάζει τὴ Φλαμίνια νὰ γυρίσει στὸ δωμάτιο της μὲ τὴ Βιολέττα καὶ τῆς ἀπαγορεύει ν' ἀπομακρύνθει ἀπὸ κεῖ. 'Η Φλαμίνια λυπᾶται γιὰ τὴ θλιβερὴ κατάσταση τοῦ συζύγου της κι ἀποσύρεται μὲ τὴ Βιολέττα. 'Ο Λέλιο λέει στὸν Ἄρλεκίνο πώς κρατᾶ τὸ σημείωμα τοῦ ἀπαγορεύει ἀλληλ μιὰ φορά

'Ιταλικὸς θίασος στὴ Γαλλία τὴν ἐποχὴ τοῦ Ρικκομπόνι. 'Ο Σκαραμούζ, μιὰ 'Ερωτευμένη, δέ Σκαπέν, δέ Αρλεκίνος, Πιερρότος, Σκαπέν'. (Μουσεῖο Μποναράγκο, Ρόμη). Τὸ ἔργο κοπιάρησε κι ὁ Ντελαζούνα



νὰ τολμήσει νὰ μπει στὸ σπίτι του χωρὶς τὴν ἀδειά του, ἀπειλώντας τὸν πῶς, ἀν τὸν ξαναβρεῖ ἐκεῖ, θὰ τοῦ τὶς βρέξει, κι ἂς εἰναι στὴν ὑπηρεσία τοῦ κόμητος. 'Ο Αρλεκίνος θά 'θελε νὰ δικαιολογηθεῖ, δῆμος δὲ Λέλιο τὸν διώχνει χωρὶς νὰ τὸν ἀκούσει καὶ κλειδώνει τὴν πόρτα μόλις βγεῖ.

'Ο Λέλιο μένει μόνος του καὶ μὲ πολὺ μεγάλη ἀνησυχία ἀρχίζει νὰ διαβάζει τὸ σημείωμα πού 'ναι γραμμένο μὲ τὸν ἀκόλουθο τρόπο :

"Φοράμαι, ἀγάπη μου, μήπως δὲ κόμης, δὲ σύζυγος μου, δὲν ἔκπελεσι μὲ ἀκριβεία τὴν παραγγελία ποὺ τοῦ ἀνάθεσα κι αὐτὸς μου ὁ φόρος πρέπει νὰ σᾶς καθησυχάζει γιὰ τὰ τρυφερὰ αἰσθήματα ποὺ νιώθω γιὰ σᾶς. Τὸν παρακάλεσα ποὺν ἀπ' ὅλα νὰ σᾶς κάνει γνωστὴ τὴ φλογερὴ ἐπιθυμία μου νὰ σᾶς δῶ, κ' ἐπειδὴ σῆμερα μοῦ εἴναι ἀδύνατο νὰ 'ρθῶ σπίτι σας, σᾶς ἵκετενών νὰ ενδιέστηθείτε νὰ 'ρθῆτε στὸ δικό μου. Θὰ ἥταν περιττὸ νὰ σᾶς πῶ, σχετικά, περισσότερα, κολακεύομαι νὰ πιστεύω πῶς διόλου δὲν ἀμφιβάλλετε γιὰ τὰ αἰσθήματά μου ἀπέναντι σας καὶ πῶς μὲ θεωρεῖτε τὴν ποὺ ἀγαπητὴ καὶ εἰλικρινὴ φίλη σας.

"Η κόμησσα . . .

Σὲ κάθε ἀράδα τῆς ἐπιστολῆς αὐτῆς ὅπου γίνεται λόγος γι' ἀγάπη καὶ τρυφερότητα, δὲ ζηλιάρης ταράζεται κι ἀνησυχεῖ· κι ἀφοῦ τελείωσει τὸ διάβασμα, λέει πῶς φοβᾶται μήπως τὸ γράμμα δὲν πρόερχεται ἀπ' τὴν κόμησσα, ἀλλὰ ἀπὸ κάποιο πρόσωπο ἐρωτευμένο μὲ τὴ γυναίκα του ποὺ μπόρεσε νὰ κερδίσει τὸν ὑπηρέτη καὶ νὰ χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸν τρόπο ἐπικοινωνίας· λέει ἀκόμα πῶς τὸ γράμμα μπορεῖ νὰ 'ναι κρυπτογραφικὸ καὶ πῶς θέλει νὰ τὸ κρατήσει γιὰ νὰ τὸ δειξει σ' ἕνα φίλο του, καλὸ ἀποκρυπτογράφο. Πείθεται πιὸ πολὺ ἀπὸ κάθε ἀλλή φορὰ γιὰ τὴν ὄρθοτητα τῆς ἀπόφασης ποὺ πῆρε νὰ κρατᾶ τὴ Φλαμίνια καλὰ κλειδωμένη μεσ' στὸ σπίτι, ποὺ δῆμος δὲν τοῦ ἀρέσει καθόλου γιατὶ τὰ παραθύρα του βλέπουν στὸ δόρμο καὶ φαντάζεται πῶς ἡ γυναίκα του βρίσκεται ὅλη τῇ μέρα στὸ μπαλκόνι ἀπ' ὅπου κοιτάζει τοὺς διαβάτες, ποὺ ἀνάμεσά τους εἰν' ἀδύνατο νὰ μὴ βρεθεῖ κάποιος νεαρὸς ποὺ ν' ἀρέσει στὴ Φλαμίνια καὶ ποὺ θά 'ταν γοητευμένος νὰ τὴ βλέπει. 'Εδῶ, δὲ Λέλιο ἀφήνει τὸ πάθος του νὰ τὸν παρασύρει, φαντάζεται πῶς βλέπει τὴ Φλαμίνια στὸ μπαλκόνι, πῶς ἔνας νεαρὸς τὴν χαρετᾶ, πλησιάζει κ' ἔχει τὴν τόλμη νὰ τὴ ρωτήσει ποιά εἴναι καὶ πῶς λέγεται, ἔχοντας τὴν ἐντύπωση πῶς κάπου τὴν ἔχει δεῖ. 'Ο ζηλιάρης βλέπει ὄντερα τὴ Φλαμίνια, ποὺ ἀντὶ νὰ φύγει ἀπ' τὸ μπαλκόνι, ἀπαντᾶ στὸν ἀγνωστὸ μὲ γελαστὸ ὄφος καὶ τοῦ λέει ποιά εἴναι. 'Η ζηλείας ζαλίζει ἀκόμα τὸ Λέλιο καὶ τὸν τυφλώνει σὲ βαθύδωμα ποὺ νομίζει πῶς ἀκούει τὸ νεαρὸν νὰ λέει μὲ πονηριά στὴ Φλαμίνια πῶς καλὰ δὲν εἶχε γελαστεῖ, πῶς γνώριζε λίγο καὶ τὸν ἄντρα της, τὸ Λέλιο, πῶς θά 'θελε νὰ γίνει φίλος του γιὰ νὰ 'χει τὴν εύκαιρια νὰ μπαίνει στὸ σπίτι της, νὰ τῆς προσφέρει τὶς ὑπηρεσίες του καὶ νὰ τῆς ζήτησει τὴ χάρη νὰ τὸν δεχτεῖ γιὰ σύνοδο της, γιὰ νὰ μπορεῖ, ὅπως συνηθίζεται, νὰ τῆς δίνει τὸ χέρι του στὰ θεάματα, στὸ χόρο καὶ στὸν περίπατο. 'Ο Λέλιο προσθέτει πῶς ἡ Φλαμίνια σὲ μιὰ τέτοια πρόταση δὲ θὰ 'πρεπει νὰ δώσει ἀλλή ἀπάντηση ἀπ' τὸ νὰ φύγει ἀπ' τὸ μπαλκόνι καὶ νὰ κλείσει τὸ παράθυρο της· δῆμος ἔκεινος νομίζει, διάτιθετα, πῶς ἀκούει νὰ βγαίνουν ἀπ' τὸ στόμα τῆς Φλαμίνιας μόνο φιλοφρονήσεις, πῶς τὸν εύχαριστην διαβεβαιώνοντάς τον πῶς θὰ 'ναι πολὺ εύχαριστημένη καὶ θὰ θεωρεῖ εύτυχισμένο τὸν ἑαυτό της ἀν συνοδεύεται ἀπὸ ἔνα τόσο εὐγενικό καβαλλιέρο.

Τότε δὲ Λέλιο, μενισμένος ἀπ' τὸ πάθος του, παίρνει γιὰ γεγονότα τὰ ἐφιαλτικὰ δημιουργήματα τῆς φαντασίας του, δὲν ἀμφιβάλλει διόλου πῶς τὴν ίδια ἔκεινη στιγμὴ ἡ Φλαμίνια βρίσκεται στὸ μπαλκόνι κουβεντιάζοντας μὲ τὸν καβαλλιέρο της. Μπαίνει στὸ δωμάτιο μὲ τέτοια παραφορὰ ποὺ λέει καὶ στ' ἀλήθεια βρισκόταν στὴν κατάσταση ποὺ φαντάστηκε· τὰ βάζει μὲ τὴ Φλαμίνια, λέγοντας πῶς θὰ τὴν ἐμποδίσει νὰ ἔκτελεσι τὰ σχέδιά της καὶ πῶς θὰ κατορθώσει νὰ τὴν συγκρατήσει. 'Ετσι τελειώνει ἡ πρώτη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

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

'Ο Αρλεκίνος περιγράφει στὸν Σκαπέν τί τοῦ συνέβηκε στὸ σπίτι τοῦ Λέλιο κι ὁ Σκαπέν τὸν συμβουλεύει νὰ παίρνει καλύτερα τὰ μέτρα του καὶ νὰ μήν ἔκτιθεται στὶς βίαιες ἀντιδράσεις ἐνὸς ζηλιάρη. Κουβεντιάζουν ὄντερα πῶς θὰ διασκεδάσουν τὸ βράδυ καὶ συμφωνοῦν νὰ φορέσουν μάσκες γιὰ νὰ πάνε στὸ χορό.



MEZETIN

Μετζετίν, τύπος τῆς Κομμέντια. Μεταφέρει μηνύματα καὶ ραβδοσάκια. Σύζυγος κατεργάρης πού, συχνά, πέφτει θύμα ἀλλού κατεργάρη. Γκραβούρα Οὐτρέν ἀπὸ πίνακα τοῦ 'Αντονίου Βαττώ. (Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Υόρου)

'Ο Λέλιο ἐμφανίζεται διαβάζοντας ἔνα γράμμα ποὺ μόλις πῆρε μπρὸς στὴν πόρτα, πλησιάζει τυχαία τὸν Αρλεκίνο χωρὶς νὰ τὸν προσέξει, κ' ἐκεῖνος ἀπ' τὸ φόρο νὰ μὴ φάει ξύλο ἀπὸ τὸ Λέλιο, τὸ βάζει στὰ πόδια κι ὁ Σκαπέν τὸν ἀκολουθεῖ. 'Ο Λέλιο, ἀφοῦ διαβάζει τὸ γράμμα, λέει πῶς τὸν ξαφνίαζει ἡ εἰδηση ποὺ τώρα δὰ πληροφορήθηκε. Πλησιάζει τὸ σπίτι του, ἀνοίγει τὴν πόρτα καὶ φωνάζει τὴ Βιολέττα.

'Ο Λέλιο λέει στὴ Βιολέττα νὰ ἐτοιμάσει τὸ διαμέρισμα ποὺ χρησιμοποιεῖται συνήθως γιὰ τοὺς ένεους ποὺ 'ρχονται νὰ τὸν δοῦν, γιατὶ πῆρε γράμμα τοῦ Πανταλόνε, πατέρα τῆς Φλαμίνιας, ποὺ τοῦ παραγγέλνει πῶς είναι ὑποχρεωμένος νὰ ξαναγυρίσει στὴ Γαλλία γιὰ κάποιο ζήτημα ποὺ δημιουργήθηκε στὴ Βενετία καὶ πού τὸν ἀναγκάζει νὰ ἔγκαταλείψει γιὰ δεύτερη φορὰ τὴν πατρίδα του γιὰ νὰ 'ρθει στὸ Παρίσι καὶ ισως νὰ περάσει ἐδῶ τὴν ὑπόλοιπη ζωὴ του. 'Η Βιολέττα χαίρεται γιὰ τὴν εἰδηση λέγοντας πῶς ἡ ἀφιξη τοῦ ἀφέντη Πανταλόνε, πού 'ναι καλὸς Ιταλός, θὰ καταφέρει νὰ βάλει σὲ σειρά τὴν κόρη του καὶ νὰ τὴν κάνει νὰ ζῆ ἀποτραβηγμένη, σύμφωνα μὲ τὴν Ιταλικὴ συνήθεια. 'Η Βιολέττα ωτᾶ ἀπὸ δὲν εὔτυχης της Πανταλόνε θὰ φτάσει στὸν πόρτο, κι ὁ Λέλιο τέλις λέει νὰ βιαστεῖ νὰ τακτοποιήσει τὸ διαμέρισμα γιατὶ τὸ γράμμα ἀργῆσε νὰ φτάσει καὶ πῶς σύμφωνα μ' ὅστα τοῦ γράφει ὁ Πανταλόνε γιὰ τὴ μέρα τῆς ἀναχώρησης καὶ γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ φτάσει γρήγορα, θά 'πρεπε νὰ βρίσκεται κιδώς στὸ Παρίσι κ' ἔτσι τὸν περιμένει ὅπου νά 'ναι. 'Η Βιολέττα λέει πῶς ὃν δὲν ἔρθει ἀμέσως, νομίζει πῶς δὲ θὰ βρεῖ πιὰ ζωτανὴ τὴ σενιόρα Φλαμίνια. 'Ο Λέλιο τὴν ρωτᾶ ποιός εἰν' ὁ λόγος κ' ἐκεῖνη ἀπαντᾶ πῶς ἡ κυρά της δὲν κάνει τίποτ' ἀλλο ἀπ' τὸ νὰ κλαίει καὶ πῶς προπάντων σήμερα τὸ πρώτι, ὅταν ἔκεινος βγῆκε ἀφοῦ τὴν κλείδωσε στὴν κάμαρά της, ἀρχισε νὰ φωνάζει καὶ νὰ κλαίει,

νὰ καλεῖ πολλές φορές τὸ σύζυγό της, νὰ βροντᾶ τὴν πόρτα καὶ νὰ χτυπιέται σάν τρελλή· πώς ἔκεινη φοβήθηκε πολλές φορές μῆπως ἡ κυρά της ἀπ' τὴν ἀπελπισία καὶ τὴ μεγάλη στενοχώρια της ριχτεῖ ἀπ' τὸ παράθυρο. 'Ο Λέλιο καταλυπημένος ἀπ' σοσα ἀκούει, δίνει στὴ Βιολέττα τὸ κλειδί του δωμάτιου ὃπου βρίσκεται ἡ Φλαμίνια καὶ τῆς λέει νὰ τὴν φέρει γιὰ νὰ τῆς μιλήσει· 'Οταν φύγει ἡ Βιολέττα, ὁ Λέλιο λέει πώς γιὰ τὴ μέρα ἔκεινη θέλει νὰ φανεῖ εὐχάριστος, νὰ δώσει στὴ γυναίκα του ὅ, τι τοῦ ζητήσει καὶ νὰ προσπαθήσει νὰ τὴν καταπράνει, γιατὶ ὅταν ἔρθει ὁ Πανταλόνη, θὰ μπορέσει μὲ γλυκὸ τρόπο νὰ κάνει τὴν κόρη του νὰ πιστέψει πώς πρέπει νὰ ζῆ ἀποτραβηγμένη γιὰ νὰ εὐχαριστήσει τὸν ἄντρα της. 'Η Φλαμίνια βγαίνει καταλυπημένη. 'Ο Λέλιο τὴ ωρτὰ γιατὶ θλίβεται τόσο καὶ ποιά ἥταν ἡ αἰτία ποὺ τὴν ἔκανε νὰ χύσει δάκρυα, διπὼς τοῦ εἶπαν. 'Εκείνη ἀπαντᾶ πώς δικαιολογημένα θλίβεται καὶ κλαίει βλέποντας νὰ τὴ μεταχειρίζεται σὰ σκλάβα καὶ πώς ο τρόποι του ἀπέναντι της, τῆς δείχνουν πώς ἀμφιβόλει γιὰ τὴν ἀρετὴ της, πράγμα ποὺ τὴν πληγώνει βαθιά. 'Ο Λέλιο τῆς λέει πώς κάνει λάθος, πώς δὲν ἀμφιβάλλει διόλου γιὰ κείνη, διμως δὲν καταφέρνει νὰ ἔξοικειωθεῖ μὲ τὶς συνήθειες τοῦ τόπου, ποὺ τόσο διαφέρουν ἀπ' τὶς ίταλικές, καὶ ποὺ ἐπιτρέπουν στὶς γυναίκες νὰ πηγαίνουν χωρὶς συνοδὸ διποὺ τὸ προφύλακτον. 'Η Φλαμίνια ἀπαντᾶ πώς δὲν ἔχει τὴν πρόθεση νὰ πηγαίνει ὅπου θέλει, ἀλλὰ μόνο στὰ μέρη ποὺ ἔκεινος θὰ τῆς ἐπιτρέψει νὰ πάει καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα θέλει νὰ μὴ μένει συνεχῶς κλειδωμένη σὰν αίχμαλωτη. 'Ο Λέλιο λέει πώς ἐπιθυμία του είναι νὰ τὴν ίκανοποιήσει καὶ πώς εἰν 'ἔτοιμος νὰ τὴν πάει ὅπου θέλει. 'Η Φλαμίνια ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία νὰ κάνει ἐναν περίπτωτο στὸν Κεραμεικό, πράγμα ποὺ θὰ τὴν εὐχαριστήσει, βλέποντας τὸ συγκεντρωμένο καλὸ κόσμο ποὺ πάντα ὑπάρχει σ' αὐτὸν τὸν ώραίο κῆπο. 'Ο Λέλιο διαμαρτύρεται γι' αὐτὴ τὴν πρόταση, λέγοντας πώς διαμεικός είναι δι πὸ ἐπικινδυνος τόπος συγκεντρωσης, ἀφοῦ οι γυναίκες εἰν 'ἐκτεθειμένες στὴν περιέγεια τῶν ἀνδρῶν, ποὺ μαζεύονται ἐκεὶ μόνο γιὰ νὰ τὶς βλέπουν καὶ νὰ καταφέρουν νὰ τοὺς πιάσουν κουβέντα. 'Η Φλαμίνια προτείνει ἀλλούς περίπτωτους, διμως δὲν ἔγκρινει κανέναν. Τέλος, γιὰ νὰ τῆς προσφέρει τὴν εὐχαριστηση νὰ δει λίγο κόσμο, τῆς λέει

'Ηθοποιοὶ τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας. *Έργο Λανζρέ. (Λούβρο)



νὰ μπει μαζὶ του σ' ἓνα πλοιάριο, στὸ ποτάμι ποὺ διασχίζει δόλκηρη τὴν πόλη καὶ νὰ τὰν ἔτσι ἀπ' τὴ μιὰ ἄκρη ὡς τὴν ἄλλη μ' αὐτὸ τὸν τρόπο. Θά 'χει τὴν εὐχαριστηση νὰ δει ἓνα σωρὸ ἀνθρώπους στὶς προκυμαῖς καὶ στὶς γέφυρες χωρὶς νὰ ἐνοχλεῖται στὸν περίπτωτο τῆς ἀπ' τοὺς περιέργους καὶ τοὺς κόλακες ποὺ κάνουν φιλοφρονήσεις. 'Η Φλαμίνια ἀκούγοντάς του νὰ μιλᾶ ἔτσι, τοῦ λέει πώς καταλαβαίνει καλά ὅτι προσποιεῖται πώς θέλει τάχα νὰ τὴν εὐχαριστησει, διμως στὴν πραγματικότητα δὲν ἔχει καμιὰ διάθεση νὰ τὸ κάνει. 'Εκείνος τῇ διαβεβαιώνει πώς γελιέται καὶ τὸ μόνο ποὺ ζητᾶ εἶναι νὰ βρει ἓνα τρόπο ψυχαγωγίας ποὺ νὰ ταιριάζει καὶ στοὺς δικοὺς. 'Η Φλαμίνια λέει πώς θὰ μποροῦσαν νὰ πάνε στὸ θέατρο, διμως ὁ Λέλιο βρίσκει καὶ σ' αὐτὸ πολλὰ μειονεκτήματα καὶ προπάντων πώς ἀναγκαστικά οἱ θεατὲς κάθονται ὁ ἕνας κοντά στὸν ἄλλο, πράγμα ποὺ δημιουργεῖ προϋποθέσεις γιὰ συζήτηση μὲ κάθε λογῆς πρόσωπα καὶ ἀπορίπτει κατηγορηματικά αὐτὴ τὴν ψυχαγωγία. 'Η Φλαμίνια προτείνει νὰ πάνε στὸ χορὸ κι ὁ Λέλιο συμφωνεῖ, γιατὶ ἔκει ὁ κόσμος πάει μὲ μάσκα κ' ἔτσι δὲν μπορεῖ νὰ σ' ἀναγνωρίσουν. Βγαίνουν γιὰ νὰ φορέσουν τὶς μάσκες τους κ' ύστερα νὰ πάνε στὸ χορό.

'Η σκηνὴ παριστάνει αἰθονσα χοροῦ μὲ πολλὰ πρόσωπα ποὺ φορῶνται μάσκες.

'Ο 'Αρλεκίνος κι δι σκαπέτην φορῶν μάσκες. Χορεύουν μὲ τοὺς ἄλλους κι δι 'Αρλεκίνος χαριεντίζεται μὲ τοὺς μασκαράδες. 'Ο Λέλιο κ' ἡ Φλαμίνια μπαίνουν στὸ χορό. 'Ο 'Αρλεκίνος κι δι σκαπέτην ἀναγνωρίζουν τὸ Λέλιο κ' εἰδοποιοῦν τὸ ἀφεντικό τους, τὸν κόμητο. 'Ο 'Αρλεκίνος κάνει κόρτη στὴ Φλαμίνια κι δι Λέλιο προσπαθεῖ νὰ τὸν ἐμποδίσει πλησιάζοντας δισ μπορεῖ περισσότερο στὴ γυναίκα του. 'Ο 'Αρλεκίνος τὸν βάζει σ' ἔγνοια, προσφέρει στὴ Φλαμίνια ζαχαρωτά. 'Ο Λέλιο ἀγανακτισμένος θὰ 'θελει νὰ φύγουν, διμως ἡ Φλαμίνια λέει πώς θέλει νὰ χορέψει. 'Αρχίζει ἔνας χορός διοι παίρνουν τὴ Φλαμίνια, διοι θέλουν νὰ χορέψουν μαζὶ της, γιατὶ δι κόμης κι δι σκαπέτην εἶπαν στοὺς περισσότερους μασκαράδες νὰ δείχνουν αὐτὴ τὴν προθυμία. 'Η Φλαμίνια λοιπὸν χορεύει μ' διοι. 'Ο Λέλιο λυσσᾶ ἀπ' τὸ κακό του, καὶ θὰ 'θελει νὰ πάρει τὴ γυναίκα του νὰ φύγει. 'Ομως οι μασκαράδες τὸν ἐμποδίζουν νὰ τὸ κάνει, καὶ τὸν ἀπομακρύνουν. Τέλος, διδ μασκαράδες προσποιοῦνται πώς ἀρχίζουν νὰ μαλώνουν. Τραβοῦν τὰ σπαθιά τους· δι γιορτὴ διαλύεται κι διοι οι μασκαράδες τραβοῦν τὰ σπαθιά τους. 'Ο Λέλιο θέλει νὰ πάρει τὴ γυναίκα του ἀπ' τὴ μέση, διμως δι 'Αρλεκίνος βρίσκεται πάντοτε κοντά του καὶ τὸν ἐμποδίζει, τὸν σπρώχνει καὶ τὸν ρίχνει κάτω. Στὸ μεταξύ, κάποιος παίρνει τὴ Φλαμίνια ἀνάμεσ' ἀπ' τὰ σπαθιά. 'Η αἰθούσα σύντομα ὀδειάζει· δι Λέλιο μένει μόνος του ἑκεῖ, ψάχνει γιὰ τὴ γυναίκα του, τρέχει, φωάζει τὴ Φλαμίνια καὶ βγαίνει· μ' αὐτὸ τελειώνει διεύτερη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΤΡΙΤΗ

Tὸ θέατρο παριστάνει τὸ δούμο ὅπου βρίσκεται τὸ σπίτι τοῦ Λέλιο.

'Ο Λέλιο ἔρχεται τρέχοντας καὶ καλώντας τὴ Φλαμίνια· βρίσκεται σ' ἀπελπισία, γιατὶ βγαίνοντας ἀπ' τὸ χορὸ τὴν ἀναζήτηση παντοῦ χωρὶς νὰ μπορέσει νὰ τὴ βρει καὶ δὲν ἔρει ποὺ νὰ τὴν βρει.

'Ο κόμης ἐμφανίζεται διδηγώντας τὴ Φλαμίνια ἀπ' τὸ χέρι καὶ λέει πώς ἥταν μεγάλη τύχη ποὺ τὴ συνάντηση διταν ἐφευγε τρομαγμένη μετὰ τὴ φασαρία του χοροῦ, γιατὶ ἔτσι ἔχει τὴν τιμὴ νὰ τὴ φέρει στὸ σπίτι της. 'Ο Λέλιο ποὺ ἥταν ἀφηρημένος γυρίζει πρὸς τὴ μεριά τῶν μεταμφιεσμένων, ἀναγνωρίζει τὴ γυναίκα του καὶ τρέχει νὰ τὴν πάρει διμητικά ἀπ' τὸ χέρι του κόμητος. 'Ο κόμης βγάζει τὴ μάσκα του γιὰ νὰ δειξει ποιός είναι, πιστεύοντας πώς θὰ δεχόταν τὶς εὐχαριστίες τοῦ Λέλιο· διμως αὐτός, χωρὶς κάν νὰ τοῦ περάσει ἀπ' τὸ νοῦ νὰ φερθει εὐγενικά, παραπονεῖται ἐναντίον του. 'Ο 'Αρλεκίνος παίρνει ἀπέναντι στὸ Λέλιο ψόφο μεγάλου ἀρχοντα καὶ τοῦ κάνει ἀπειλητικές χειρονομίες. Τέλος, δι Λέλιο πλησιάζει στὸ σπίτι του γιὰ νὰ βάλει μέσα τὴ Φλαμίνια. 'Ο 'Αρλεκίνος τὸν ἀκολουθεῖ καὶ προσπαθεῖ νὰ μπει καὶ κείνος. 'Ο Λέλιο τὸν σπρώχνει πρὸς τὸν κόμη γιὰ νὰ τὸν παρακαλέσει νὰ συγκρατήσει τὸν προσωπιδοφόρο ποὺ ναι παρέα του. Τέλος, βάζει τὴ Φλαμίνια στὸ σπίτι, κλειδώνει τὴν πόρτα καὶ ξαναγυρίζει. 'Ο κόμης κι δι 'Αρλεκίνος τὸν κατηγοροῦν γιὰ ἀγένεια, ἀφοῦ ἀντὶ νὰ τοὺς εὐχαριστήσει, κόντευψε νὰ τοὺς κακοποιήσει. 'Ο 'Αρ-



Ο έωτας στό θέατρο τών 'Ιταλῶν' Ήθοποιῶν. Πίνακας τοῦ 'Αρτουάρ Βαττώ. (Μουσεῖο Friedrich Kaiser, Βερολίνο)

Λεκίνος κάνει διάφορες κινήσεις σὰ νά 'χε κρυμμένα πυροβόλα δόπλα καὶ κάπως προκαλεῖ φόβο στὸ Λέλιο. 'Ο Λέλιο εἰν' ἀρκετά εύχαριστημένος ποὺ βρῆκε τὴ γυναίκα στὰ χέρια ἐνὸς φίλου· ὅμως ὅρκίζεται πώς ὑστερά ἀπ' δόσα συμβικανε, ἡ Φλαμίνια δὲ θὰ τὸν καταφέρει ποτὲ νὰ τὴν πάει σ' ὅποιοδήποτε μέρος κι ὄκομα λιγότερο νὰ τὴν ἀφήσει νὰ πάει μόνη της. 'Ο Πανταλόνε ποὺ μόλις ἔχει φτάσει καὶ κατεβεῖ ἀπὸ τὴν ταξειδιωτικὴ ὁμαδα, βλέπει τὸ Λέλιο· ἀναγνωρίζονται κι ἀγκαλιάζονται. 'Ο Πανταλόνε λέει πώς ἥρθε κείνος πρῶτος καὶ πώς ἀφησε τὴν ἀνεψιά του στὸ Γραφεῖο γιὰ νά 'θρει νὰ βρεῖ τὸ Λέλιο καὶ νὰ μάθει ἂν ἔξακολουθεῖ νὰ μένει στὸ ίδιο σπίτι. 'Ο Λέλιο τοῦ λέει νὰ πάει ὁ ίδιος ἡ νὰ στείλει κάποιον νὰ βρεῖ τὴν ἀνεψιά του γιὰ νὰ τὴ βάλει σὲ μέρος πιὸ κατάλληλο, καὶ πώς ὑστερά μὲ τὴν ἡσυχία τους θὰ μιλήσουν γιὰ τὶς ὑποθέσεις τους· τοῦ λέει ὄκομα πώς θὰ 'θέλει νὰ μάθει τὸ λόγο τῆς ἐπιστροφῆς του στὸ Παρίσι, ὑστερά ἀπὸ τόσα καιρὸ ποὺ ἔλειπε, καὶ νὰ τοῦ κάνει γνωστὲς τὶς συνεχεῖς ἀνησυχίες του. 'Ο Πανταλόνε λέει πώς οἱ ἀνησυχίες αὐτές ὀλοφάνερα προέρχονται ἀπ' τὴ ζήλεια ποὺ βασανίζει τὸ Λέλιο. Ταυτόχρονα, τοῦ λέει πώς φεύγει γιὰ νὰ πάει στὸ Γραφεῖο νὰ συναντήσει τὴν ἀνεψιά του 'Ισαβέλλα κι ὁ Λέλιο μπαίνει στὸ σπίτι του γιὰ νὰ εἰδοποιήσει τὴ Φλαμίνια γιὰ τὴν ἀφίξη τοῦ πατέρα της, ἐνῶ ὁ Πανταλόνε φεύγει.

'Ο Μάριο μὲ γυναικεῖα ροῦχα καὶ μὲ τ' ὄνομα 'Ισαβέλλα, φτάνει καὶ συναντώντας τὸ θεῖο του, τοῦ λέει πώς δ ὑπηρέτης ποὺ ἔστειλε στὸ ταχυδρομεῖο μόλις φτάσανε στὸ Παρίσι, γιὰ νὰ δεῖ ἂν ὑπῆρχαν γράμματα ἀπὸ τὴν 'Ιταλία, ξαναγύρισε μ' ἕνα γράμμα ποὺ ὁ Μάριος δείχνει στὸ θεῖο του, ποὺ τ' ἀνοίγει καὶ διαβάζει:

"Αγαπητὲ κύριε καὶ φίλε,

'Η ἀναζώησή σας ἀπὸ τὴν 'Ιταλία δὲν ἔκαμε τὸν ἔχθρο σας νὰ σταματήσει τὴν καταδίωξη κι ὁ ἀνεψιός σας πρέπει πάρτα νὰ κρύβεται μὲ προσοχῆ. 'Ἐγκοίνων ἀπόλυτα τὸ στρατηγῆμα ποὺ χρησιμοποιήσατε μεταμφεῖσαντάς τον σὲ γυναίκα καὶ κλείνοντας τὴν ἀνεψιά σας. 'Ισαβέλλα σὲ μοναστήρι γιὰ νὰ μπορεῖ εὐκολότερα νὰ γίνει πιστευτὸ πώς είναι ἔσεινη.

'Εδῶ νομίζοντε καὶ βεβαιώνοντε πώς μοναχά αὐτὴν εἶχατε

μαζί σας σ' ὅλο τὸ ταξίδι. 'Ο ἔχθρος γελάστηκε ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι καὶ νομίζοντε πώς ὁ Μάριο, ὁ ἀνεψιός σας, θὰ σᾶς συναντήσει στὸ Παρίσι ἀκολουθώντας διαφρετικὸ δρόμο. "Ἐταί δικαιολογεῖται νὰ ἔλπιζετε πώς ἡ ἔσεινης του θὰ 'ναι ἀνώφελες. Φροντίστε νὰ πάζει πάντα μὲ προσοχὴ δ' Μάριος τὸ ωδό τῆς 'Ισαβέλλας καὶ νὰ φυλάξται νὰ μὴ βγάλει τὰ ρούχα του. "Αν συμβεῖ ἐδῶ κάτι καινούριο, σχετικά μὲ τὴν ὑπόθεση αὐτή, θὰ σᾶς πληροφορήσω μ' ἀχρίβεια. Είμαι καὶ τὰ λοιπά. Αὐτός ποὺ ξέρετε."

'Ο Πανταλόνε ἀφοῦ διαβάσει τὸ γράμμα συσταίνει στὸν ἀνεψιό του νὰ μήν ἀποκαλύψει ποιὸς εἰναι ὅταν βρεθεῖ στὸ σπίτι τοῦ Λέλιο γιατ' είναι ἔνας ἀνθρώπος φοβερὰ ζηλιάρης γιὰ τὴ γυναίκα του καὶ προσθέτει πώς ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα θὰ πληροφορήσει γιὰ ὅλα τὸ γαμπρό του.

'Ο Λέλιο βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι του, βλέπει τὸ Μάριο, ποὺ δέχεται με φίλοφροσύνη, λέγοντας πώς ἡ γυναίκα του, ποὺ τους εἰδεῖ ἀπ' τὸ μπαλκόνι, ἔρχεται γιὰ νὰ τοὺς χαιρετίσει.

'Η Φλαμίνια ἔρχεται μὲ λαχτάρα τὸν πατέρα της κ' ὑστερά γυρίζοντας πρὸς τὴν ὑποτιθέμενη ἔξαδέλφη τῆς, τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τὴ φιλά. 'Ο Λέλιο λέει, κατὰ μέρος, πώς ἡ συνήθεια τοῦ τόπου δὲν τοῦ ἀρέσει καθόλου, πώς μὲ λύπη του βλέπει τὴ γυναίκα του νὰ φιλᾶ τὸν πατέρα της, ὄκομα καὶ τὴν ἔξαδέλφη της, κι ὅς ἀνήκουν στὸ ίδιο φύλο. 'Ο Πανταλόνε, παρακαλεῖ τὸ Λέλιο νὰ τὸν συνοδέψει στὸ τελωνεῖο γιὰ νὰ πάρει τὶς ἀποσκευές του. 'Ο Λέλιο τοῦ λέει νὰ προχωρήσει μόνος του καὶ θὰ τὸν ἀκολουθήσει κ' ἐκείνος ἀφοῦ δώσει δρισμένες ἐντολές. 'Αφοῦ φύγει ὁ Πανταλόνε, ὁ Λέλιο λέει, μιλώντας στὸν έαυτό του, πώς θὰ 'θελει νὰ 'χει μιὰ συζήτηση μὲ τὴν ἔξαδέλφη του γιὰ νὰ μάθει πόση σκέψηται κι ἀνάλογα ἡ νὰ τὴν ἀφήσει νὰ κάνει παρέα μὲ τὴ Φλαμίνια ἡ νὰ τὶς κρατήσει μακριὰ τὴ μιὰ ἀπὸ τὴν ἀλλή.

Λέει λοιπὸν στὴ γυναίκα του καὶ στὴ Βιολέττα νὰ μποῦν μέσα καὶ πώς ἐκείνος θὰ μείνει μιὰ στιγμὴ γιὰ ν' ἀνακοινώσει κάτι στὴν ἔξαδέλφη του. 'Αφοῦ η Φλαμίνια κ' η Βιολέττα μποῦν μέσα, ὁ Λέλιο γιὰ νὰ πιάσει κουβέντα μὲ τὴν 'Ισαβέλλα τὴ ρωτᾶ τὶ σκέψηται γιὰ τὸ Παρίσι, τὴ μεγάλη αὐτὴ πολιτεία· ἐκείνη

ἀπαντᾶ πώς δὲ θὰ μποροῦσε νά 'χει ἀκόμα γνώμη ἀφοῦ δὲν είδε περά ἔνα μικρὸ μέρος του' δύμως χωρὶς νά δεῖ τὸ Παρίσι τῆς φτάνουν δσα ἡ φήμη λέει, γιά νά πιστεύει πώς είναι πόλη θαυμάσια καὶ ὑπέροχη. 'Ο Λέλιο συμφωνεῖ μὲ τῇ γνώμῃ της, βεβαιώνοντάς την πώς θὰ εὐχαριστηθεῖ πολὺ ὅταν δεῖ τὴν πόλη, καὶ δοκιμάσει τις ἀπολαύσεις ποὺ προσφέρει. 'Η 'Ισαβέλλα λέει πώς δὲ θὰ μπορέσει νά τις χαρεῖ ἐπειδὴ ἀγαπᾶ τὴν μοναχιά κ' ἔχει συνηθίσει στὴν 'Ιταλία νά μένει στὸ σπίτι ἢ νά βγαίνει πολὺ σπάνια. Τὰ λόγια τοῦτα χαροποιοῦν ἔξαιρετικὰ τὸ Λέλιο καὶ τῆς λέει πώς θὰ κάνει πολὺ καλά νά ζῆ ὅπως ἔχει συνηθίσει καὶ πώς σίγουρα θὰ τὴν σκανδαλίσουν οἱ συνήθεις τοῦ Παρισιοῦ ὅπου οἱ γυναῖκες ἔχουν τὸ ἐλεύθερο νά βγαίνουν ἀπ' τὸ σπίτι τους γιά νά πάνε ὅχι μόνο σὲ θεάματα, χορούς καὶ περιπάτους, μὰ ἀκόμα καὶ σὲ ιδιωτικὲς χαρτοπαικτικὲς συγκεντρώσεις. Προσθέτει πώς δὲν ἔρει, προπάντων, πῶς θὰ προσαρμοστεῖ, ἀφοῦ ἔχει μεγαλώσει στὴν 'Ιταλία, μὲ τὸν τρόπο ποὺ οἱ ἄντρες χαιρετοῦν στὴ Γαλλία τις γυναικες πλησιάζοντας πολὺ κοντὰ καὶ φιλώντας τὸ χέρι τους. 'Η 'Ισαβέλλα φαίνεται ἕκπληκτη καὶ λέει στὸν ἔξαρεφό της πώς παρά ν' ἀντιμετωπίσει τὴ θλιβερή ἀνάγκη ν' ἀκολουθήσει τέτοιες συνήθειες, θὰ παρακαλέσει τὸ θεῖο της Πανταλόνε νά τὴν στείλει πίσω στὴν 'Ιταλία, ἢ ἂν πρέπει νὰ μείνει στὴν Γαλλία θὰ ἔξορκίσει τὸν ἀγαπητό της ἔξαρεφο νά τῆς δώσει στὸ σπίτι του ἔνα δωμάτιο ὅπου νὰ μπορεῖ νὰ κλείνεται σάν φυλακισμένη γιατί, σίγουρα, δὲ θέλει οὔτε νὰ βλέπει οὔτε νά συναναστρέφεται τούς ἀνθρώπους αὐτοῦ τοῦ τόπου.

'Ο Λέλιο ἀκούγοντάς την νά μιλᾶ ἔτσι, νιώθει τέτοια χαρά, ποὺ ἀγκαλιάζει καὶ φιλᾶ τὴν ἔξαρεφή του. "Υστερα φωνάζει τὴ Φλαμίνια.

'Ο Λέλιο λέει στὴ γυναίκα του πώς ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρὸς ὅλα θ' ἀλλάξουν ὅψη μέσ' στὸ σπίτι· τῆς παραδίνει ὅλα τὰ κλειδιά τοῦ σπιτιοῦ καὶ τὴν ἵδια τὴν παραδίνει στὴν ἔξαρεφή της. Παρακαλεῖ τὴ Φλαμίνια νά βρίσκεται πάντα μαζί της, καὶ νά συμμορφωθεῖ μὲ τὴν τακτική της. Λέει ύστερα στὴν 'Ισαβέλλα νά ρυθμίσει τὴ συμπεριφορά τῆς γυναίκας του ἔτσι ὅπως ἀποφάσισε καὶ γιά τὸν ἔσυτό της καὶ σύμφωνα μὲ τὶς ἀξιέπαινες Ιταλικὲς συνήθειες. 'Η Φλαμίνια λέει πώς είναι γοητευ-

μένη ποὺ θά 'χει μιὰ σύντροφο σάν τὴν ἔξαρεφή της καὶ πώς ἐλπίζει νὰ ζήσει μαζί της μὲ πλήρη δύνοντα. Ταυτόχρονα, οἱ δύο γυναῖκες ἀγκαλιάζονται. 'Ο Λέλιο τοὺς λέει νὰ φιληθοῦν πάλι καὶ τὶς ὑποχρεώνει νὰ τὸ ἐπαναλάβουν πολλὲς φορές. Τέλος, δόλχαρος, τὶς βάζει στὸ σπίτι, καὶ λέει πώς τώρα ἔχει ἥσυχο τὸ μυαλό του, ἐπειδὴ είναι βέβαιος πώς κανένας ἄντρας δὲ θὰ μιλήσει πιά στὴ γυναίκα του. "Ετσι τελειώνει ἡ τρίτη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

'Εμφανίζεται ὁ 'Αρλεκίνος κρατώντας ἔνα γράμμα ποὺ ἡ κόμησσα τοῦ ἀνάθεσε νὰ δώσει στὴ Φλαμίνια μὲ τὴν ἐντολὴ νὰ προσέξει καλά νὰ μὴ τὸν δεῖ δὲ Λέλιο. Λέει πώς είναι πολὺ στενοχωρημένος, μὴ ζέροντας ὃν πρέπει νὰ φωνάξει ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ ἢ ἀπὸ τὴν πόρτα τοῦ κήπου. 'Αφοῦ διστάζει γιὰ λίγο, λέει πώς δὲ θὰ τὸν ἀκούσουν ὃν φωνάξει ἀπ' τὴν πόρτα τοῦ κήπου, γιατὶ είναι μακρύα ἀπ' τὸ σπίτι κι ἀποφασίζει νὰ πλησιάσει στὴν ἄλλη πόρτα, ὅπου χωρὶς νὰ χτυπήσει φωνάξει πολλὲς φορὲς τὴ Βιολέττα.

'Ο Λέλιο βγαίνει ξαφνικά καὶ πάινει τὸν 'Αρλεκίνο νὰ φωνάξει τὴ Βιολέττα, μὲ τὸ γράμμα στὸ χέρι. 'Ο Λέλιο τοῦ τὸ παίρνει ρωτώντας τὸν τί ζητᾷ ἀπ' τὴ Βιολέττα καὶ σὲ ποιὸν ἀπευθύνεται τὸ γράμμα. 'Ο 'Αρλεκίνος τοῦ ἀπαντᾶ πώς ἀπευθύνεται στὴ σινιόρα Φλαμίνια καὶ τῆς τὸ στέλνει ἡ ρύμησσα. 'Ο Λέλιο λέει πώς θὰ τὸ διαβάσει καὶ θά 'ναι σὰ νὰ τὸ διάβασε η Φλαμίνια ἀφοῦ εἶν' ἄντρας της. "Υστερα διαβάζει :

"Ἐμαθα, ἀγαπητή μου, μὲ μεγάλη μου χαρὰ τὴν ἄφιξη τῆς ἔξαρελφρης σας. Σκεφτόμαστε νὰ τῆς προσφέρουμε ὅλες τὶς ἀπολαύσεις τοῦ Παρισιοῦ καὶ νὰ τῆς δείξουμε ὅλα τὰ ἀξιοπεριέργα. Θέλονμε ν' ἀρχίσουμε πηγαίνοντάς την περίπατο στὸν Κεραμεικό. Νὰ εἴσαστε λοιπὸν ἔτοιμες κ' οἱ δύο σας καὶ νὰ μὲ περιμένετε: θὰ ρθῶ σὲ λίγο νά σᾶς πάρω μὲ τὴν ἀμαζά μου γιὰ νὰ σᾶς πάω ἐκεῖ. 'Η ρύμησσα."

'Ο Λέλιο διατάζει τὸν 'Αρλεκίνο νὰ πεῖ στὴν περίφημη κυρά του πώς αὐτὴ ἡ ἔξαρεφή ποὺ ῥθε δὲν ἀγαπᾶ διόλου τὶς διασκεδάσεις καὶ τοὺς περιπάτους, πώς ἔτσι ἡ κυρία κόμησσα

"'Ο 'Αρλεκίνος ἐρωτευμένος" ἢ "'Ομορφοῦλες μου, μὴν ἀκοῦτε τίποτα". Γκραβούρα N. Κοσεν-ἀπὸ χαμένο ἔργο τοῦ Βαττώ



δὲν ἔχει λόγο νὰ κάνει τὸν κόπτο νά' ρθεῖ καὶ πῶς ὅλες αὐτές οἱ καλωσύνες τῆς δὲν τοῦ κάνουν καμιά ἔυχαριστηση. "Υστερα κλείνει καλά τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του, ἐνῶ δὲν ἀρλεκίνος δὲν ἔρει μὲ τί τρόπο νὰ διαβιβάσει μιὰ τέτοια ἀπάντηση.

"Η Βιολέττα βγαίνει στὸ παράθυρο ποὺ βρίσκεται πάνω ἀπὸ τὴν ξώπορτα, ποὺ είναι δύμως καγκελλωτό, λέγοντας πῶς ἄκουσε νὰ τὴν φωνάζουν ἀπ' ἔξω κ' ἥρθε νὰ δεῖ ποιὸς εἶναι. 'Ο Ἀρλεκίνος βλέποντας τὴν Βιολέττα, τὴν χαιρετᾶ καὶ τῆς λέει πῶς αὐτὸς τὴν φωνάζει γιὰ νὰ τῆς δώσει ἑνα γράμμα, ἡ παραγγελία δύμως αὐτή ἐκτελέστηκε. Μιλοῦν γιὰ τὸν τρόπο ποὺ θὰ τοὺς διευκολύνει νὰ βλέπονται γιὰ νὰ κουβεντιάσουν γιὰ τὸν ἔρωτά τους ποὺ 'ναι ἡ πιὸ σπουδαία ὑπόθεσή τους. 'Η Βιολέττα λέει πῶς ἡ ἐπιτήρηση τοῦ ἀπέντη τῆς δὲ θὰ τοὺς ἀφήσει ποτὲ νὰ τὸ πετύχουν. 'Ο Ἀρλεκίνος τῆς ἀπαντᾶ πῶς ἀν δὲν μπορεῖ νὰ βρεθεῖ ἄλλο μέσο, θὰ μπεῖ στὸ σπίτι ἀπ' τὸ παράθυρο. Σκερφαλώνει ὑστερα ἀπ' τὴν πόρτα κι ἀνεβαίνει ὡς τὸ παράθυρο ὅπου γεμίζει χάδια τὴν Βιολέττα.

"Ο Λέλιο καταφθάνει καὶ βλέπει τὸν Ἀρλεκίνο σκαρφαλωμένο στὸ παράθυρο τοῦ σπιτιοῦ του νὰ κουβεντιάζει μὲ τὴν Βιολέττα. Τὸν τιάνει τέτοιος θυμός ποὺ τραβᾶ τὸν Ἀρλεκίνο κάτω καὶ τὸν δέρνει. 'Ο Ἀρλεκίνος τὸ σκάει κι ὁ Λέλιο συνεχίζοντας τὴν κουβέντα του μὲ τὸν Πανταλόνε, τοῦ λέει νὰ δεῖ πόσο ἀγρυπτανα πρέπει νὰ φύλαξε κανένας τὸ σπίτι του, ἀφοῦ βρίσκονται ἀνθρώποι τόσο τολμηροὶ σὰν αὐτὸς τὸν ὑπηρέτη ποὺ βρῆκε κρεμασμένο στὸ παράθυρο. 'Ο Πανταλόνε συμφωνεῖ μὲ τὸ Λέλιο καὶ τοῦ λέει πῶς δὲ θέλει νὰ καθυστερήσει περισσότερο νὰ τοῦ διηγηθεῖ τὶ τὸν ἔκανε νὰ ξαναγυρίσει στὴ Γαλλία καὶ τὴ βιαστική ἀναχωρησή του ἀπὸ τὴν Ἰταλία. Τοῦ διηγείται λοιπὸν πῶς ἔχει ἔναν ἀνεψιό, τὸ Μάριο, καὶ μιὰ ἀνεψιά τὴν 'Ισαβέλλα· ὁ Μάριος πού 'χε τίμιες βλέψεις γιὰ μιὰ κοπέλα ἀπὸ τὴ Βενετία, ἔτυχε νὰ μαλώσει μ' ἔναν εὐπατρίδη ἐρωτευμένη μὲ τὸ ἴδιο πρόσωπο καὶ τὸν τραυμάτισε θανάσιμα, πράγμα ποὺ ξεσήκωσε τοὺς γονεῖς τοῦ εὐπατρίδη· ἔτσι, γιὰ νὰ σώσει τὸν ἀνεψιό του καὶ τὸν ἔσυτό του ἀπ' τὴν ἐκδίκηση ποὺ ἀπειλούσαν οἱ ἔχθροι του, ἀναγκάστηκε νὰ ἔγκαταλείψει τὴν πατρίδα του· ταυτόχρονα φυγάδεψε κρυφὸ τὸ Μάριο μεταμφιεσμένο μὲ γυναικεία φορέματα, ἀπ' τὸ φόρο του νὰ μὴ τοὺς παρακολουθήσουν ἀν τὸν ἀναγνώριζαν. 'Ο Λέλιο τοῦ λέει πῶς φέρθηκε σὰν ἀνθρώπος μυαλωμένος καὶ τὸν ρωτᾶ σὲ ποιὰ χώρα πῆγε ὁ Μάριο. 'Ο Πανταλόνες ἀπαντᾶ πῶς τὸν ἔφερε μαζί του στὸ Παρίσι. 'Ο Λέλιο, ζητᾶ νὰ μάθει σὲ ποιὸ μέρος τὸν ἔκρυψε, προσθέτοντας πῶς αὐτὸς δὲ θὰ 'πρεπει νὰ μένει κρυφὸ ἀπὸ κείνον. 'Ο Πανταλόνε λέει πῶς ὁ ἀνεψιός του βρίσκεται μέσα στὸ σπίτι του Λέλιο. 'Εκεῖνος φαντάζεται πῶς θὰ 'ναι κάποιος ἀπὸ τοὺς ὑπηρέτες τοῦ Πανταλόνε, δύμως ὁ Πανταλόνε τὸν βγάζει ἀπὸ τὴν πλάνη του φανερώνουντας τοὺς πῶς είναι η 'Ισαβέλλα. 'Ο Λέλιο τότε γίνεται ἔξω φρενῶν· ρωτᾶ τὸν Πανταλόνε τί θέλει νὰ πει. 'Ο Πανταλόνε τοῦ λέει πῶς η 'Ισαβέλλα δὲν εἰν' η ἀνεψιά του μὰ ὁ ἀνεψιός του, πῶς ἀφησε τὴν ἀληθινὴ 'Ισαβέλλα σ' ἕνα μοναστήρι στὸ Μιλάνο καὶ πῶς μεταμφίεσε τὸ Μάριο μὲ τὰ ρούχα τῆς ἀδελφῆς του... Ακούγοντας αὐτὰ τὰ λόγια ὁ Λέλιο βγάζει μιὰ δυνατὴ κραυγὴ, ἀποκαλεῖ τὸν πεθερό του δολοφόνο τῆς τιμῆς του καὶ τρέχει μέσα στὸ σπίτι του. 'Ο Πανταλόνε γελᾶ μὲ τὴ ζήλεια τοῦ γαμπροῦ του, δύμως ἔτειδὴ βλέπει πῶς στὴν περίπτωση αὐτὴ δὲν είναι πέρα γιὰ πέρα δράσιμη, ἔτοιμάζεται νὰ τὸν ἀκολουθήσει.

Βγαίνει ἡ Βιολέττα καὶ σταματᾶ τὸν Πανταλόνε, ρωτώντας τὸν ἀν ἔρει τί ἔχει ὁ Λέλιο καὶ φωνάζει τόσο δυνατὰ καὶ φέρνει βόλτα ὅλο τὸ σπίτι, ζητώντας τὴ γυναίκα του μὲ τέτοια μανία ποὺ αὐτὴ τρόμαξε καὶ γι' αὐτὸς βγῆκε ἔξω. 'Ο Πανταλόνε λέει πῶς δὲν είναι τίποτα καὶ πῶς θὰ μπεῖ μέσα γιὰ νὰ μὴ γίνει καμιὰ φασαρία ἀνάμεσα στὸ Λέλιο καὶ στὴ γυναίκα του. 'Η Βιολέττα τοῦ λέει πῶς δὲν χρειάζεται γιατὶ ἡ σινιόρα Φλαμίνια δὲν είναι μέσα· μιὰ φίλη της κόμησσα ήρθε καὶ τὴν πήρε μὲ τὴν ἀμάσια, μαζί μὲ τὴν 'Ισαβέλλα. Κ' ἔτειδὴ ἡ ξώπορτα ἥταν κλειστή, βγῆκαν ἀπ' τὴν πόρτα τοῦ κήπου γιὰ νὰ πάνε στὸν Κεραμεικό. 'Ο Πανταλόνε σκάει στὰ γέλια καὶ φεύγει.

'Ο Λέλιο ἔρχεται ἔξω φρενῶν νὰ ρωτήσει τὴ Βιολέττα ποὺ εἰν' η γυναίκα του. 'Η Βιολέττα λέει πῶς είναι μὲ τὴν κυρία κόμησσα ποὺ 'ρθε καὶ τὴν πήρε. 'Ο Λέλιο ζητᾶ νὰ μάθει τί ἔγινε ἡ ξαδέρφη της καὶ πληροφορεῖται πῶς βγῆκε μὲ τὴ γυναίκα του νὰ πάνε στὸν Κεραμεικό. Ρωτᾶ τὶ ἔκαναν οἱ δυὸς ξαδέρφες δύταν βρίσκονταν στὸ σπίτι. 'Η Βιολέττα λέει πῶς ἦταν πάντα κλεισμένες σ' ἔνα δωμάτιο. Ρωτᾶ γιὰ ποιὰ θέμα-



"Τὰ γλέντια τῶν Ποντιστινέλλα", τοῦ μεγάλου ιταλοῦ ζωγράφου Τζ. Τιέπολο, ποὺ ἀφίεωσε στοὺς βενετσιάνους Ποντιστινέλλα πάνω ἀπὸ ἑκατὸ σχέδια. Φάνεται πὼς ἡ Ἰταλία δὲν ἥταν καὶ τόσο ποντιανική, ὥστα τὴ θέλει ὁ Λέλιο τὸ Ριχκομπόνι

τα κουβέντιαζαν. 'Η Βιολέττα τοῦ ἀπαντᾶ πῶς μιλοῦσαν τόσο σιγὰ ποὺ φαινόταν πῶς δὲν ἥταν κανένας μέσα στὸ δωμάτιο. 'Ο Λέλιο είναι καταστενοχωρημένος. Ρωτᾶ τὴ Βιολέττα γιατὶ δὲ συνόδεψε τὴ Φλαμίνια στὸν περίποτο κ' ἔκεινη ἀπαντᾶ πότα πότα δὲν τὸ θέλησε η 'Ισαβέλλα. 'Ο Λέλιο ἔκτος ἔσυτου φεύγει γιὰ νὰ πάει νὰ τὶς βρεῖ στὸν Κεραμεικό. Ξαναγυρίζει γιὰ νὰ κλειδώσει τὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ, σκέφτεται δύμως πῶς η γυναίκα του δὲν είναι μέσα καὶ τὸν πάνει ἀπελπισία γιὰ τὸ παιχνίδι ποὺ τοῦ 'παιξε. 'Οταν δὲ Λέλιο πάει νὰ φύγει, ὁ Ἀρλεκίνος ἔρχεται νὰ τὸν ρωτήσει δὲν η σινιόρα Φλαμίνια είναι στὸ σπίτι. 'Ο Λέλιο, πιστεύοντας πῶς αὐτὸς δὲν περιέτης τὸν κοροϊδεύς, τοῦ δίνει καμποσες ξυλιές. 'Ο Ἀρλεκίνος τὸ βάζει στὰ πόδια κι ὁ Λέλιο φεύγει.

'Ο Πανταλόνε ξαναγυρίζει γιὰ νὰ μάθει τὶ ἀπόγυνε δὲ Λέλιο καὶ ἡ Βιολέττα τοῦ διηγεῖται ὅλες τὶς τρέλλες του. 'Ο Πανταλόνε μπαίνει στὸ σπίτι γιὰ νὰ ἐμποδίσει νὰ συμβεῖ κανένας ἐπεισόδιο μὲ τὸ Λέλιο ὅταν γυρίσει η κόρη του κι ὁ ἀνεψιός του. 'Εμφανίζεται η συντροφιά γεμάτη ἀπ' τὴ χαρὰ ποὺ ὁ περίποτος τῆς χάρισε. 'Η κόμησσα παραπονιέται στὴ Φλαμίνια γιατὶ γιάρισαν πάρα πολὺ νωρὶς κ' ἡ Φλαμίνια τῆς ἀπαντᾶ πῶς βιάστηκε νὰ γυρίσουν γιατὶ φοβᾶται μήπως δυσαφεστήσῃ τὸν δυντρα της πού 'ναι κάπως ὑπερβολικὰ εύασθητος σ' αὐτὰ τὰ θέματα· προσθέτει πῶς η ίδια δὲ θά 'χε βγεῖ, δὲν ὁ Λέλιο δὲν τὴς είχε πεῖ πῶς ήταν δὲν κάνει δι, τι θὰ τὶ συμβούλευε η ξαδέρφη της.

'Ο Λέλιο φτάνει τρέχοντας. Τραβᾶ τὴ Φλαμίνια ἀπ' τὰ χέρια τῆς κόμησσας καὶ τῆς 'Ισαβέλλας καὶ τὴ βάζει στὸ σπίτι μαζί μὲ τὴ Βιολέττα. 'Η κόμησσα ξαφνίζεται ἀπὸ τὸν πότομο τρόπο του. 'Ο Λέλιο ξαναγυρίζει καὶ κλειδώνει τὴν πόρτα. 'Η κόμησσα τοῦ κάνει παρατηρήσεις γιὰ τὸν πότομο της παρακαλεῖ μιὰ γιὰ πάντα νὰ μή κάνει τόση τιμὴ στὴ γυναίκα του καὶ πῶς δὲ θέλει, χωρὶς καμιὰ συζήτηση, νὰ 'χουν μεταξύ τους φιλία. 'Η κόμησσα, χωρὶς νὰ σκοτίζεται γι' αὐτόν, γυρίζει στὴν 'Ισαβέλλα



Ο Βασιλικός θάλασσος τῶν ιταλῶν θεατρίων στὸ Μέγαρο τῆς Βουλγουνδίας. Διαχρόνονται: Ποντλανέλλα, 'Αονδέλιο ('Ερωτευμένος), 'Ισαβέλλα, Ντοττόρος, Κολομπίνα, Μετζετίν, Πασχαϊέλο. (Ημερολόγιο τοῦ 1689. Συλλογὴ Ρορτέλ, Παρίσιο)

καὶ τὴν προσκαλεῖ νὰ πάει μαζί της σὲ μιὰ ἑξοχική ἔπαυλη, δυὸς βήματα ἔξω ἀπ' τὸ Παρίσι, ὅπου θὰ πάει κ' ἑκείνη. 'Η 'Ισαβέλλα ζητᾶ συγνώμη ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀκολουθήσει. 'Η κόμησσα τὴν ἀγκαλιάζει καὶ τῇ φιλᾶ. 'Ο Λέλιο, ποὺ ξέρει τί εἶδους κορίτσι εἰν' ἡ 'Ισαβέλλα, σκάει στὰ γέλια, καὶ κορούδει, κατὰ μέρος, τὴν ἐλαφρομυσαλὶὰ τῆς κόμησσας. Τέλος, μετὰ τὴν δναχώρηση τῆς κόμησσας, ἡ 'Ισαβέλλα ρωτᾷ τὸ Λέλιο γιατὶ μὲ τόσο υμὸς καὶ τόση σκληρότητα ἀρταξε ἀπ' τὰ χέρια τῆς τὴν ἔδραφη της ποὺ δέν τόσο τρυφερὸς ἀγαπᾶ μὴ νιωθούντας μεγαλύτερη εύχαριστη ἀπ' τὸ νὰ τῆς μιλᾶ καὶ νὰ τὴν ἀγκαλιάζει. 'Ο Λέλιο, μὴ μπορώντας πιὰ νὰ κρατηθεῖ, δόρμαιει στὸ Μάριο, μὲ μιὰ δυνατὴ κραυγὴ, ἀποκαλώντας τὸν προδότη καὶ προσθέτοντας πώς τὰ 'χει μάθει δῆλα καὶ πώς ξέρει πώς ἡ ψευτική 'Ισαβέλλα εἰν' δάντρα. 'Η 'Ισαβέλλα θέλει νὰ τ' ἀρνηθεῖ, δῶμας ὁ Λέλιο ποὺ ξαναθυμᾶται τὰ φιλᾶ πού κείνος ἔβαλε τὴ γυναίκα του νὰ δώσει στὸ Μάριο, τὸν πιάνει ἀπ' τὸ κεφάλι, τὸν σπρώχνει μακρυά ἀπ' τὸ σπίτι του καὶ τὸν διώχνει βίαια. Μ' αὐτὸ τελειώνει ἡ τέταρτη πράξη.

ΠΡΑΞΗ ΠΕΜΠΤΗ

'Ο Λέλιο λέει πώς ίκανοποιήθηκε πού 'διωξε τὸ Μάριο ἀπ' τὸ σπίτι του, ὅπου, σίγουρα, δὲ ἔξαδελφός του δὲ θὰ ξαναγυρίσει, καὶ πού ξανάκλειε τὴ Φλαμίνια στὰ διαμερίσματά της, ὅπου τὴν κλείδωσε, φροντίζοντας νὰ κλείσει κι ὅλες τὶς ἄλλες πόρτες. 'Η Βιολέττα ἐμφανίζεται στὸ δρόμο μ' δόλχαρο πρόσωπο. 'Ο Λέλιο ξαφνιάζεται πού τῇ βλέπει καὶ τῇ ρωτᾷ ποὺ πάει καὶ πῶς μπόρεσε νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ σπίτι. 'Η Βιολέττα, στέκοντας κάπως μακρυά του, λέει πώς πάει ὅπου τῆς ἀρέσει καὶ πῶς δὲν ἔξαρτᾶται πιὰ ἀπὸ κείνον. 'Ο Λέλιο τῆς λέει πώς θέλει διπωδήποτε νὰ μάθει πῶς βγῆκε ἀπὸ τὸ σπίτι. 'Εκείνη τοῦ ἀπαντᾶ πώς ἀφοῦ δὲ ίδιος κλείδωσε τὴ σινιόρα Φλαμίνια στὰ διαμερίσματά της καὶ βγῆκε ἔξω, ἑκείνη ὀρχισε νὰ φωνάζει καὶ νὰ κλαίει. Πώς δὲ κύρ - Πανταλόνε πού ήταν ἑκείνη τὴ στιγμὴ

στὸ σπίτι, ἀκουσε τὶς φωνὲς καὶ τοὺς θρήνους τῆς πῶς ἑκείνη πρασκάλεσε τὸν πατέρα της νὰ τὴ γλυτώσει ἀπ' αὐτὴ τὴ σκλαβιά καὶ πῶς, πραγματικά, ἑκείνος ἀφοῦ πῆρε ἐργαλεῖα ἐσπασε τὴν πόρτα τοῦ διαμερίσματος καὶ τὴν πόρτα τῆς αὐλῆς πῶς ὑστερα πήρανε μιὰ ἀμάξα καὶ πήγανε στὸ ἑξοχικὸ σπίτι τῆς κόμησσας, πού 'χε ἀπ' τὸ πρωὶ παρακαλέσει τὴ σινιόρα Φλαμίνια νὰ πάει. 'Ο Λέλιο ἀμφιβάλλει στὴν ἀρχὴ γι' αὐτὰ ποὺ ἀκούει. Μπαίνει στὸ σπίτι γιὰ νὰ τὰ ἔξακριβώσει κ' ὑστερα βγαίνει ἀπελπισμένος, λέγοντας πῶς θὰ προσπαθήσει νὰ ξαναπάρει τὴ γυναίκα του καὶ πῶς θὰ κρεμαστεῖ ἀν δὲν τὸ πετύχει. 'Η Βιολέττα λέει πῶς πάει νὰ βρεῖ μιὰ ἀμάξα γιὰ νὰ πάει κ' ἑκείνη στὴν κυρία κόμησσα.

'Η σκηνὴ παριστάνει τὸν κῆπο τοῦ ἑξοχικοῦ σπιτιοῦ τῆς κόμησσας

Οι ὑπηρέτες λένε πῶς ήρθαν στὴν ἑξοχὴ μὲ τὴν κυρά τους ποὺ ἀγαπᾶ πολὺ τὸ γλέντι καὶ τὶς ἀπολαύσεις.

'Η κόμησσα Βεατρίκη, χωρικοὶ καὶ οἱ ἥθοποι τῆς προηγούμενης σκηνῆς.

'Η κόμησσα προσκαλεῖ τὴ φίλη της νὰ χαρεῖ τὴν ἐλευθερία τῆς ἑξοχῆς καὶ νὰ περάσει τὸν καιρὸ της μὲ τὶς ἀπολαύσεις ποὺ προσφέρει ἡ ἑποχὴ αὐτὴ τοῦ χρόνου. 'Αρχίζουν νὰ τραγουδοῦν καὶ νὰ χορεύουν.

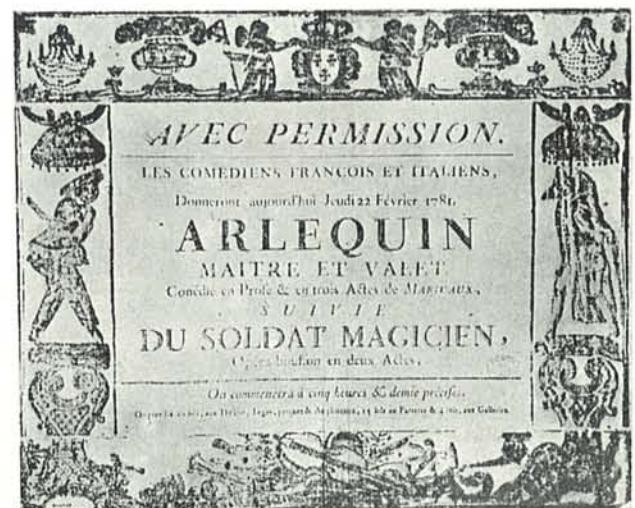
'Η κόμησσα ξαφνιάζεται ποὺ βλέπει νὰ καταφτάνει ἡ Φλαμίνια. 'Εκείνη τῆς λέει πῶς ἀποτίναξε τὸ ζυγὸ ἐνὸς συζύγου ἀνυπόφορον καὶ πῶς είχε τὴν τόλμη νὰ τὸν ἐγκαταλείψει γιὰ νὰ 'ρθει μὲ τὸν πατέρα της ν' ἀπολαύσει τὶς χαρές τῆς ἑξοχῆς καὶ νὰ διακεδάσει. 'Η κόμησσα τὴν ἐπανεῖ γιὰ τὴν καλή της πράξη καὶ ξαναρχίζουν νὰ τραγουδοῦν καὶ νὰ χορεύουν.

Φλαμίνια, Πανταλόνε καὶ οἱ ἥθοποι τῆς προηγούμενης σκηνῆς

'Ο Λέλιο ἔρχεται τρέχοντας καὶ καταγανακτισμένος πάει νὰ πάρει τὴ Φλαμίνιο ἀπ' τὰ χέρια ἑκείνου ποὺ τὴν χόρευε. 'Η Φλαμίνια τὸν σπρώχνει καὶ διαμαρτύρεται λέγοντας πῶς δὲ μπορεῖ νὰ ζήσει πιὰ μαζὶ του γιατὶ ἀπὸ καιρὸ ὀρχισε νὰ νιώθει ἀποστροφὴ γιὰ τοὺς κακούς του τρόπους. 'Ο Πανταλόνε παίρνει τὸ μέρος τῆς κόρης του. 'Ο Λέλιο δέχεται πῶς ἡ γυναίκα του ἔχει δίκιο καὶ πέφτοντας στὰ πόδια τῆς Φλαμίνια, τὴν ἱκετεύει νὰ μὴ τὸν ἐγκαταλείψει καὶ δηλώνει πῶς είναι συμφωνος ν' ἀπολαμβάνει κάθε λογῆς ψυχαγωγίας ἀξιοπρεπῆ, παρακαλώντας τὸν νὰ τὸν ἀφήνει νὰ μοιράζεται κι αὐτὸς μαζὶ της τὶς χαρές. 'Η Φλαμίνια λέει πῶς χαίρεται γι' αὐτό, δῶμας θὰ πρέπει νὰ κάνει ἀρχὴ χορεύοντας μαζὶ της, γιὰ νὰ τῆς δώσει μιὰ ἀπόδειξη γιὰ τὴν καλοσύνη ποὺ θέλει νὰ τῆς δείξει στὸ μέλλον. 'Ο Λέλιο συμφωνεῖ. 'Ολοι τραγουδοῦν καὶ χορεύουν κ' ἡ κωμῳδία τελειώνει.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Θεατρικὴ ἀφίσα τοῦ 1781. Τὸ χαρακτικό της πλαίσιο ἀποδίδει φόρο τιμῆς στὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Διαφημίζει τὸ ἔργο "Ο 'Αρλεκίνος, ἀφέντης κ' ὑπηρέτης" τοῦ Μαριβώ, πού 'ραι πνευματικὸ παιδὶ αὐτὸν, τὸν τόσο παλιοῦ, καὶ ζωτανοῦ θεάτρου, ποὺ γονιμοποιήσε τὴν ἔμπνευση τόσων συγγραφέων





Οι δοῦλοι κυριαρχοῦσσαν μὲ τὴν ἔξυπνάδα τους στὴν Ἀρχαία καὶ Νέα κωμῳδία, ὥπως οἱ Zani στὴν Commedia dell' arte

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΚΑΙ KOMMENTIA

“ΔΟΥΝΑΙ ΚΑΙ ΛΑΒΕΙΝ” ΤΩΝ ΔΥΟ ΘΕΑΤΡΩΝ

Toῦ MAPIΟΥ ΠΑΩΡΙΤΗ

Η συνηθισμένη, ἡ φυσική — θὰ λέγαμε — ἐξέλιξη τοῦ Θεάτρου εἶναι ἡ “ἀνοδός” ἀπὸ τὴ λατινὴ μορφὴ στὴ “λόγια” : ἔνα λαϊκὸ θεατρικὸ εἰδός, ὠριμάζοντας, περνάει στὰ χέρια λόγιων πιὰ δραματουργῶν καὶ οἱ λαϊκοὶ χυμοὶ του “ἔξυπνονται” ἀπ’ τὴν πνευματικότητα τοῦ λογοτέχνη. Μὲ τὴν Commedia dell' arte, ὅμως, ἔγινε τὸ ἀντίστροφο : ἡ λόγια κωμῳδία τῆς Ἰταλικῆς Αναγέννησης, ἡ commedia erudita, πέρασε στὰ χέρια λαϊκῶν τεχνιτῶν, ποὺ τὴν ἀπέλευθερωσαν, λόγο — πολὺ, ἀπ’ τὴ δουλικὴ μίμηση τῶν λατίνων καὶ ἐλλήνων κωμῳδιογράφων, καὶ τὴν πλούτισαν μὲ τὸ σφριγγῆλο λαϊκὸ πνεῦμα τους.

Τούτη ἡ ἀμεσὴ καταγωγὴ τῆς Commedia dell' arte ἀπ’ τὴν erudita, καὶ ἡ καταγωγὴ τῆς τελευταίας ἀπ’ τὴ λατινὴ κωμῳδία, κι αὐτῆς πάλι ἀπ’ τὴν ἐλληνικὴν, σχηματίζει μια “βιβλιο γενέσεως” τῆς αὐτοσχέδιας λαϊκῆς ιταλικῆς κωμῳδίας, ποὺ ζεινάει ἀπ’ τὴν ἐλληνικὴν κωμικὴ σκηνὴ καὶ ποὺ κανένας δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἀρνηθεῖ.

Απ’ τὴν ἀλλή, ἡ ἐπίδραση τῆς C.d.a. στὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο, μοιραίο ήταν ν’ ἀπλωθεῖ καὶ δὲς τὸ Νεοελληνικὸν, ἀφοῦ τὸ στερνοπαΐδη τοῦτο τῆς εὐρωπαϊκῆς σκηνῆς σε κείνην μαθήτευσε καὶ μαθητεύει ἀκόμα.

Αὐτὸ τὸ “δοῦναι καὶ λαβεῖν” τοῦ ἀρχαίου καὶ τοῦ νέου ἐλληνικοῦ θέατρου μὲ τὸ αὐτοσχέδιο ιταλικό, θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἐπισημάνουμε ἐδῶ.

ΟΙ “ΟΦΕΙΛΕΣ” ΤΗΣ COMMEDIA ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ

Ἐπτὰ εἶναι, ὥπως ξέρουμε, τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς Commedia dell' arte :

- 1) ἡ λαϊκότητα, τόσο τῶν συγγραφέων ὃσο καὶ τοῦ κοινοῦ της, 2) ὁ αὐτοσχεδιασμός, ἡ ἀνυπαρξία γραπτοῦ κειμένου, 3) οἱ μόνιμοι κωμικοὶ “τύποι” τῆς, 4) οἱ μάσκες ποὺ φορούσαν οἱ ἡθοποιοί, 5) τὰ σταθερά θέματά της, 6) ἡ ἐλεύθεροστομία της, 7) ἡ “ἐπαγγελματικότης” τῆς — παιζόταν ἀπὸ ἐπαγγελματικούς θιάσους ποὺ τριγύριζαν ιταλικὲς πόλεις καὶ χωρίς.

Τὰ περισσότερα ἀπ’ τὰ στοιχεῖα τοῦτα θὰ τὰ συναντήσουμε καὶ στὴν ἐλληνικὴ κωμῳδία — ἐκ τὸς ἀπ’ ἔνα καίριο : τὸν αὐτὸ σχεδιασμό. Αὐτοσχέδια δὲν ἔταν ἡ ἐλληνικὴ κωμῳδία παρὰ μόνο στὰ πρώτα τῆς βήματα, ὥπως βεβιώνει ὁ Αριστοτέλης : “γενομένης δ’ οὖν ἀπ’ ἀρχῆς αὐτοσχεδιαστικῆς καὶ αὐτὴ (ἡ τραγῳδία) καὶ ἡ κωμῳδία . . .” (Ποιητική, 1449α, 12). Η ἔξελιγμένη ὅμως ἀττικὴ κωμῳδία παιζόταν μὲ βάση “πλήρη” κείμενα τῶν ποιητῶν, καὶ οἱ ἡθοποιοί τῆς ἔταν, ὥπως σήμερα, ἐρμηνευτές, ὥχι “συν-δραματουργοί”.

Κατὰ τ’ ἄλλα, ὅμως, τὰ δυὸ κωμικὰ θέατρα ἔχουν ἔξιώφθαλμες συγγένειες. Γιὰ τὴ Λατινὸ τητα, τὶς Μάσκες, τὴν “Ἐλεύθερον οἱ στομάτοι μίστη τῆς ἐλληνικῆς κωμῳδίας, δὲν χρειάζεται, βέβαια, νὰ ἐπιμείνουμε — εἶναι πασίγνωστες. Περισσότερα, ἵσως, θὰ πρέπει νὰ πούμε γιὰ δύο δὲλλα στοιχεῖα, κοινὰ καὶ στὰ δύο θέατρα : τὰ Θέματα καὶ τοὺς Τύπους.

Τὰ Θέματα τῆς C.d.a. ήταν παραμέναντα ἀπ’ τὴ σύγχρονη ζωὴ, μὲ μόνιμο σχεδὸν ἐπίκεντρο τὸν ἔρωτα καὶ τὶς περιπλοκές του. Τὰ πρόσωπά της, πάλι, ήταν χαρακτηριστικοὶ τὸ ποιητικό, ποὺ ἐκπροσωπούσαν ἐπαγγέλματα καὶ, προπάντων, ἀνθρώπων εἰλαττώματα, γελουστραφῆμάνα : δὲ τασγγούνης, δὲ κομπογιαννίτης γιατρός, δὲ σχολαστικὸς δάσκαλος, δὲ φευτοπαλληκαράς, δὲ γέρος ἐραστής. Καὶ, κοντά τους, οἱ ύπηρέτες — κατεργάρηδες, λαζίκαργοι, θρασύδειλοι, ἀλλὰ καὶ πιεστοὶ στὸ συμφέρον τοῦ ἀφέντη τους, καὶ τὸ δικό τους.

Μὲ τὴν Αρχαία Αττικὴ κωμῳδία ποὺ ἔταν βασικὰ πολιτικὴ, δὲν μποροῦσε, βέβαια, νὰ “χει ὅμοιότητες σὲ θέματα” ἢ C.d.a., ἀφοῦ ἀνθίστησε σ’ ἐποχὴ καὶ σὲ κοινωνία κάθε ἄλλο παρὰ δημοκρατικὲς καὶ ἀπόφευγε τὴν πολιτικὴ σὰν “sacrosanto” τῶν ἀρχιντων. Ήστάσος, η Αρχαία κωμῳδία τῆς κληροδότησε τὸν “κανόνα” νὰ παρουσιάζει σύγχρονα κι ὅχι ἐπικὰ ἢ ιστορικὰ θέματα. “Ἐπειτα, τὸ ἔρωτα καὶ στοιχεῖο, ποὺ κυριαρχεῖ στὴν C.d.a., φάνεται πάσι τὸ πρωτόφερε στὴν κωμικὴ σκηνὴ ὁ ίδιος ὁ Αριστοφάνης, μὲ τὴν προτελευταίαν του (χαμένην) κωμῳδία “Κάκαλος”. Νεωτερισμός ποὺ ζεινάει, σίγουρα, ἀπ’ τὴν ἀπαγόρευση τῆς πολιτικῆς σάτιρας, ἀλλὰ κι ἀπ’ τὸ παράδειμα του “ἐχθροῦ” του Εὐριπίδη, τοῦ “φιλοπονώτατου εἰς μανίας καὶ ἔρωτας”.

Τὸ πρῶτο σπέρμα, πάλι, τῶν κωμικῶν τὸ πων βρίσκεται κι αὐτὸ στὴν Αρχαία Αττικὴ κωμῳδία : δὲ λάμαχος τῶν “Αχαρόνων” π.χ. εἶναι διοφάνερα πρόδρομος τῶν φευτοπαλληκαράδων “καραβανάδων” τῆς C.d.a., τοῦ Capitano, τοῦ Scapitan Spavento, τοῦ Scaramuccia. Κ’ οἱ πανούργοι ύπηρέτες, οἱ zanni τῆς αὐτοσχέδιας ιταλικῆς κωμῳδίας, εἶναι “συναδέλφοι” τῶν δούλων τοῦ Αριστοφάνη — τοῦ Σωκράτη τῶν Βατράχων, τοῦ Καρίων τοῦ “Πλούτου”, τῶν δούλων τῆς Εἰρήνης. Μά κι αὐτῶν, ἀκόμα, δὲν θά ταν ἴσως παράταλμο ν’ ἀναζητήσουμε μά παλιότερη εἰκὼν στὸ Χορὸ τῶν Σατυρικοῦ Δράματος. Οἱ κουτοπόνχροι, τρομαλέοι καὶ πειναλέοι “Οιασῶτες” τοῦ Διάνυσου, δὲν ἔχουν μερικὰ ἀπ’ τὰ βασικὰ γνωρίσματα τῶν κωμικῶν “ἀκόλουθων” τῆς Αττικῆς καὶ τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας;

Αλλὰ τὴ διαιρόφθασή του σὰν δικαιωμάδηση τῆς σύγχρονης ζωῆς, τὴν πῆρε τὸ κωμικὸ θέατρο, ὥπως εἶναι γνωστό, μὲ τὴ Νέα Αττικὴ Κωμῳδία γιὰ νὰ τὴ διατηρήσει ἐσαεί. Κ’ ἐδῶ,

οι συγγένειες μὲ τὴν C.d.a., φτάνουν συχνά σὲ "ταυτότητες". Ή Νέα Κωμωδία, ὅχι πολύτικη πιά, ἀλλὰ κωμωδία ή θ δυν, πλοκής καὶ τύπων, συγκέντρωσε τὸ ἐνδιαφέρον τῆς στὸν ἔρωτα — ὅπως καὶ ἡ Ἱταλική. (Γιὰ τὸ κατ' ἔξοχήν "ἀστρον" τῆς, τὸν Μένανδρο, λέσι χαρακτηριστικά ὁ Πλούταρχος: "Τῶν Μένανδρου δραμάτων ὅμαλδες ἀπάντων ἐν συνεκτικόν ἔστιν, δὲ ἔρως, ὥσπερ πνεῦμα κοινόδε διαπεπνευός"). (‘ΗΟΙΚΑ, VII). Ἐρωτικὰ τεχνάσματα καὶ μαλάματα, ἀπαγγέλες καὶ βικασμοί, χαμένα παιδία καὶ ἀναγνωρίσεις, δίνουν καὶ παιρίουν στὴ Νέα Κωμωδία (ἐπίδραση, καὶ ἔδω, τοῦ Εὐριπίδη) καὶ τὸν ἀντίλαλο τοὺς θάτ τὸν βροῦμε στὴν C.d.a., μὲ περισσότερο τονισμένο δικαῖος τὸ ἔρωτικὸ καὶ τὸ κωματικὸ στοιχεῖο παρὰ τὸ "περιπτετεῖδες".

Ἀκόμα πιὸ ἔντονον εἶναι ἡ διμούρτητη τῶν τύπων. "Οσο ἀκρωτηρισμένος καὶ ὃν ἔφτασε ὡς ἐμάς ὁ θεσμὸς τῆς Νέας Κωμωδίας, οἱ βασικοὶ τύποι τῆς προβαθίουν γειροπικαστοὶ ἀπ' τὸ ἀποστάσματα καὶ τὶς λατινικές μιμήσεις καὶ διασκευές. "Ο Θρασωνίδης π.χ. τοῦ "Μισούμενον" ἡ δὲ Πολέμων τῆς "Περικειρομένης" τοῦ Μένανδρου εἶναι κατ' εὐθεῖαν ἀπόγονοι τοῦ Λάμαχου τῶν "Ἄχαρνών" καὶ πρόγονοι τοῦ Πυρογοπολινήκη (τοῦ Miles Gloriosus) τοῦ Πλαύτου καὶ τῶν Καπιτάνων τῆς C.d.a., 'Ο Σμικρίνης τῶν "Ἐπιτρεπόντων" καὶ διανούματός του τῆς λεγόμενης "Φλωρεντινῆς κωμωδίας" τοῦ Μένανδρου ἔχουν τὰ τυπικὰ χαρακτηριστικά τοῦ τσιγγούνη (ὅπως, ἀλλωστε, καὶ οἱ ἀνάλογοι ἔρωτες στὴν "Aulularia" καὶ στὴν "Mostellaria" τοῦ Πλαύτου), ποὺ διέσυρε ἀργότερα καὶ η C.d.a.. Ο γέρος ἔρωτῆς στὴν "Cistellaria" τοῦ ίδιου ρωμαϊκού κωματικού (τύπος ποὺ τόσο σατυρικά ἐκμεταλλεύτηκε ἡ C.d.a. μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Pantalone) δὲν εἶναι περὶ μίμηση ἀνάλογου τύπου ἀπὸ χαμένη κωμωδία τοῦ Μένανδρου. Οἱ ruffiane, ἀκόμα, τῆς Ἱταλικῆς κωμωδίας πῆραν τὰ πρῶτα μαθήματα για τὸ δίξιονσέβαστο ἐπάγγελμά τους ἀπὸ τὶς ἀρθροτροπίες τῆς Νέας Κωμωδίας.

Ἄλλ' ἔκεινοι ποὺ "χαλάνε κόσμο" στὴ Νέα Κωμωδία, ὅπως καὶ στὴ Λατινική καὶ τὴν Ἱταλική, εἶναι οἱ παμπόνηροι, φραγάδες καὶ λογάδες δούλοι. Στρατιά τέτοιων είχαν νὰ ἐπιδείξουν ὁ Μένανδρος, ὁ Δίφιλος, ὁ Φιλήμων. Κι ὅλοι τους, λίγο ἡ πολύ, δίναν νέρῳ καὶ κίνηση καὶ λαϊκὸ πνεῦμα καὶ κωμικότητα στὴν πλοκὴ καὶ στὶς περιπλοκὲς τῶν ἔργων, λύνοντας ἡ μπερδεύοντας τὰ προβλήματα τῶν ἀφεντικῶν τους. Κι ὅπως στὴν C.d.a., ὅχι μόνο οἱ τύποι τους ἀλλὰ καὶ τὰ διόματά τους ἡταν "μόνιμα": στὸν Μένανδρο τὸ πιὸ συνθητισμένο εἶναι Δάος ("Περικειρομένη", "Γεωργός", "Περιθία", Φλωρεντινή κωμωδία), ἐνώ δὲ Καρίων τῶν "Ἐπιτρεπόντων" διανείζεται τὸ δικό του ἀπ' τὸν διμότυχό του τοῦ ἀριστοφάνειου "Πλούτον".

Οἱ Λατῖνοι μιμητές συνέχισαν τὴν παράδοση. Καὶ τόσο ὁ Πλαύτος (ποὺ μερικές κωμωδίες τοῦ παίρνουν τὸν τίτλο τους ἀπὸ τὸ δικό τους δούλου: Epidicus, Pseudolus, Stichus, Tricentulus), ὅσο καὶ ὁ Τερέντιος — ὁ "diminiatus Menander" (μισθός Μένανδρος), ὅπως τὸν διόματος οἱ Καίσαρας — στηρίζουν σημαντικὸ μέρος τῶν ἔργων τους σ' αὐτούς τοὺς πολυμήχανους, πολυτεχνίτες καὶ πολυφάγους τύπους. Ἀπὸ κεῖ, τὸν διόματης τῆς commedia erudita, γιὰ νὰ ὅθει τελικὰ η C.d.a., καὶ νὰ γεμίσει τὴ σκηνὴ μὲ τὶς σκανταλιές καὶ τὰ κακώματα τῆς ἀκούραστης "συμμορίας" τῶν "τζάνηδων", ποὺ ἀστράφουν στριτάδως, σαρκασμοὶ καὶ ἀποκοτιά. Ἀπ' τὴν αὐτοσχέδιαν κωμωδία, οἱ buffoni τοῦτοι, ἔχυθκαν καὶ "γεννοβόλησαν" σ' δῆλο τὸ εὐρωπαϊκὸ θέατρο. Γιατὶ κανένας δὲν ἀγνοεῖ, βέβαια, πῶς ὁ ἐγγλέζος "punch" καὶ οἱ "clowns" τοῦ Σαΐζπηρ, ὁ γερμανὸς "Hanswurst", οἱ Σγαναρέλλοι, οἱ Σκαπίνοι, οἱ Μασκαρέλλοι τοῦ Μολιέρου, οἱ ὑπηρέτες καὶ οἱ σουμπρέτες τοῦ Gozzi καὶ τοῦ Goldoni, τοῦ Marivaux καὶ τοῦ Beaumarchais, εἶναι ἐπιβιώσεις καὶ παραλλήλες τῶν λαϊκῶν δικιόνων τοῦ Ἱταλικοῦ παλκοσένικου.

ΠΑΡΕΝΘΕΣΗ: Η ΒΑΣΙΛΕΙΑ ΤΩΝ ΥΠΗΡΕΤΩΝ

Θὰ μποροῦσε, μὲ τὴν εὐκαιρία τούτη, νὰ ἀναρωτηθεῖ κανένας: γιατὶ ἡ προτίμηση παλιῶν καὶ νεώτερων κωμωδιογράφων στρέφεται στοὺς "ὑπηρετικούς" αὐτοὺς τύπους; Η πρόκληση γέλιου ἀπὸ τὴ διακωμάδηση τῶν ἀνθρώπινων ἐλαττωμάτων εἶναι αὐτονότητα: δὲ θεατῆς διασκεδάζει βλέποντας νὰ διασύρουνται ἀσκήμιες τοῦ ἀνθρώπινου χαρακτήρα, ποὺ ὁ ίδιος πιστεύει — ἡ θέλει νὰ πιστεύει — πῶς δὲν τὶς ἔχει. Ἀλλὰ οἱ ὑπηρέτες τῆς κωμωδίας ἔχουν περισσότερα καὶ φέρεις μαζί παρὰ ἐλαττώματα, συγχότατα εἶναι πιὸ προκισμένοι ἀπ-

τοὺς ἀφέντες τους, καὶ αὐτοὶ δίνουν μὲ τὴν εὐστροφία τους τὴ λύση στὶς περιπέτειες, βοηθώντας τὸ Δίκιο νὰ νικήσει τὸ "Ἀδικο", τὸ "Ὀφραῖο" νὰ παραμερίσει τὸ "Ἀσκημό", τὸν "Ἐρωτα . . . Μ." αὐτούς, τὸ γέλιο δὲν προκαλεῖται ἀπ' τὴ σάτιρα τῶν ἐλαττωμάτων, ἀλλ' ἀπ' τὸ θρίαμβο ἐνὸς τουλάχιστο χαρίσματος — τῆς "Ἐξιτνάδας" — πάνω στὰ ἐλαττώματα. Γιατὶ, δύμως, τὸ χάρισμα τοῦτο, δὲ θρίαμβος τοῦτος, νὰ "ναι γνωρίσμα καὶ ἔργο τῶν "ταπεινῶν" αὐτῶν κι ὅχι ἀνώτερων σὲ τάξη, μάρφωση, θέση κατέπληκτη προσώπων;

Οἱ λόγοι εἰναι, νομίζω, τουλάχιστο τρεῖς: "ἡθογραφικοί", κοινωνικοὶ καὶ θεατρικοί. Οἱ συγγραφεῖς ἡζεραν πῶς δὲ λαός, πλάι στὶς ἀδυναμίες του, κρύψει μέσα του καὶ πλούσια ἀποθέματα ὅχι μόνο ἐντιμότητας, ἀλλὰ καὶ ἀπλῆς μᾶ κοφτερῆς ἐξυπάρχας. Καὶ, σὰν πιστοὶ ζωγράφοι ήθιδην, ἔφερναν τὸ χαρακτηριστικό του αὐτὸν στὴ σκηνή, δίνοντας μιὰ καρικατούρα τόσο τῶν ἀρετῶν ὅσο καὶ τῶν ἐλαττωμάτων του — ποὺ τὰ ἔβλεπαν περισσότερο σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἀνέγειας του παρὰ σὰν ἀναπτήρια τοῦ χαρακτήρα του.

"Ἐπειτὴ, ἡ ἔξιπνάδα εἶναι τὸ μόνο σχεδὸν ὅπλο τοῦ φτωχοῦ κι ἀνήμπορου λαοῦ ἀπέναντι στὸν πλούτο καὶ στὰ προνόμια τῶν δικαίων. Παρουσιάζοντας, λοιπόν, τὴν πρωτόγονη λαϊκὴ εὐφυία νὰ ἔξευτελίζει τὸν δικαίωμα τοῦ οἰκονομικᾶ καὶ κοινωνικᾶ προνομίους, οἱ συγγραφεῖς ὅχι μόνο ἰκανοποιοῦσαν τὸ "αἰσθημα δικαιοσύνης" τὸν θεατὴ (ποὺ ἀγάλλεται βλέποντας τὴν τιμότητα καὶ τὴν ἔξιπνάδα νὰ σφρώνουν τὴν ἀλιότητα καὶ τὴν ἀνοησία), ἀλλὰ καὶ ἐκ δικαιού ταν, γιὰ λογαριασμὸ τοῦ λαϊκοῦ κοινοῦ, τὴν ἀναγκαστικὴ ὑποταγὴ του στοὺς "κρατοῦντας" καὶ τὴ μειονεκτικότητά του ἀπέναντι του. (Τούτη ἡ ἐκ δικαιού ταν, καὶ ἡ κρατοῦντας καὶ τὸ λαοῦ γιὰ τὸν ἀρχοντές του, κορυφώνεται στοὺς "Γάμους τοῦ Φίγκαρο" τοῦ Beaumarchais, δὲν οἱ ὑπηρέτης Φίγκαρο γελοιοποιεῖ καὶ ἐπικρίνει, ἀπερίφραστα, τὸν ἀφέντη του κόμη "Αλμαζίβια" — τόσο μάλιστα, ποὺ τὸ ἔργο νὰ θεωρεῖται σὰν προκανάρουσμα τῆς Γαλλικῆς "Ἐπανάστασης").

Τέλος, καὶ λόγοι θεατρικοὶ υπαγόρευαν αὐτὴ τὴ βασιλεία τῶν ὑπηρετῶν. "Αν οἱ ἔξιπνοι καὶ ἀγαθούροι ήταν ἀρχοντικὰ καὶ σοβαρὰ πρόσωπα, δὲν ὑπῆρχε πεδίο γιὰ κωμικές καταστάσεις. Οἱ ὑπηρέτες, δύμως, εἶναι νόμισμα μὲ διπλὴ ὑψη: σὰν λαϊκοὶ τύποι ποὺ εἶναι, μποροῦν ἀνώδυνα ὅχι μόνο νὰ γελοιοποιηθοῦν, ὅχι μόνο νὰ κοροΐδευσουν μὰ καὶ νὰ γελοιοποιηθοῦν, ὅχι μόνο νὰ δέρνουνται. Οἱ συγγραφεῖς είχαν ἀπόλυτη τὴν θεατὴν στὸν δικαίωμα τοῦ θεατῆς ὅπως ἥθελαν — κανέναν ἐμπόδιο, ήτοι γραφικὸ καὶ κοινωνικό, δὲν στόμιων τὴ φαντασία τους, ἀφοῦ ἔται γίνεται στὴ ζωὴ κι ἀφοῦ καμία "ἀρχὴ" δὲ θά δισφοροῦσε γιὰ τὰ παθήματα αὐτῶν τῶν φωτοχοδιαβόλων . . . Καὶ οἱ κωμωδιογράφοι δὲν ἀφησαν, βέβαια, ἀνεκμετάλλευτο τὸ δρυχεῖο τοῦτο μὲ τὶς τόσο πλούσιες σὲ κωμικές δυνατότητες, φλέβες . . .

ΟΙ "ΟΦΕΙΛΕΣ" ΤΟΥ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗΝ COMMEDIA DELL' ARTE

"Η ἐπιδραστὴ τῆς C.d.a. στὸ μεταγενέστερο εὐρωπαϊκὸ θέατρο ἔχει ἀμέτρητες φορές τονιστεῖ. "Οχι, λίγα, δύμως, τῆς χρωστάσει καὶ ἡ νεώτερη ἐλληνικὴ Σκηνὴ. Αὐτονότητα εἶναι πῶς τὸ Κρητικὸ Θέατρο, πρῶτα, ποὺ βασικὰ διατεκνύαζε τὸ "Ιταλικὸ τοῦ 16ου αἰώνα, ἐπηρεάστηκε ὅχι μόνο ἀπ' τὴν commedia erudita, ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὴν C.d.a. Οὕτε αὐτοσχέδιο, βέβαια, εἶναι τὸ Θέατρο τῆς Κρήτης, οὔτε μάσκες μεταχειρίζεται. "Αντιθετα, δύμως, ἀπ' τὴν erudita, δίνει περισσότερη σημασία στοὺς τύπους στην σκηνικῷ εύρηματα, "δρώμενα", πράξεις (lazzi) τῆς C.d.a., δύμως ξυλοκοπήματα, ἀδέξια παθήματα, μεθυσμένους καὶ πλοκές. Ο Λίνος Πολίτης στὴ στοχαστικὴ Εἰσαγωγὴ τῆς ώραίς ἔκδοσης τοῦ "Κατζούνητον" ποὺ κυκλοφόρησε τελευταῖα, τὸ ἐπισημανεῖ: "... ὁ Κατζούνητος (καὶ ἡ κρητικὴ κωμωδία γενικότερα) πήραν . . . γιὰ πρότυπο τὴ λόγια κωμωδία τῆς Ἱταλικῆς 'Αναγέννησης' ἀποφασιστικὴ ὅμως ἐπιδραστὴ στὴ διακυρώση τους εἰληντεράτερα ἡ βενετσάνηκη κωμωδία, ἡ ὁποία καλύπτει τὸ κρέσιμο σημεῖο ποὺ διδηγεῖται ἀπ' τὴν παραδομένη λόγια κωμωδία στὴν Commedia dell' arte" (σελ. ν'). 'Ο ίδιος, μάλιστα, "διακινδυνεύει τὴν πρωτόθεση, μήπως, στὰ χρόνια πρὸ τοῦ ἀπ' τὸ τέλος του αἰώνα (1585 - 1600) κάποιος θίασος τῆς Commedia dell' arte νὰ είχε φτάσει ὡς καὶ τὴν Κρήτη', μ' ὅπλο ποὺ δὲν τὴ θεωρεῖ πολὺ πιθανή (σελ. να').

Μιά φορά, τὰ θέματα κ' οἱ τύποι τοῦ κωμικοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου εἶναι ἀμεσοὶ ἀπόγονοι τῆς Ἰταλικῆς καὶ ἔμμεσοι τῆς Νέας Ἀττικῆς Κωμῳδίας. Καὶ στὰ τρία ἔργα ποὺ σώθηκαν ("Κατζούνης", "Στάθης", "Φορτουνάτος"), ἀναζοῦν οἱ ἐρωτικὲς ἴστοριες τοῦ Μένανδρου, μὲ τὶς ἰδιες περιπλονές καὶ τοὺς ἰδιους τύπους, ποὺ ἀργότερο ἀνάπτυξε ἡ C.d.a. Στὸ "Στάθη" μάλιστα, ὑπάρχει τὸ εὑρημα τῶν "χιαστῶν" ἐφώτων ποὺ συναντᾶμε πλουσιότερο σ' ἔνα ἔργο τῆς C.d.a. τὴν "Αργαδία incantata" (*Μαγεύητης Αργαδία*), καὶ στὸ "Ορειρο καλοκαιρινῆς νυχτιᾶς" τοῦ Σαζέπηρ! Καὶ — ὅλη "σύμπτωση"! — τὸν "Φορτουνάτο" προλογίζει ἡ Τύχη, "ἀπὸν (τὰ μάτια) ὃς τυφλὴ παντοτινὰ σφαλίζει" —, ἡ ἴδια "τυφλὴ Τύχη" ποὺ παρουσιάζεται στὸ τέλος τοῦ Προλόγου τῆς "Φλωρεντινῆς κωμῳδίας" τοῦ Μένανδρου ...

"Οσο γιὰ τοὺς τύπους, περιττεύει κάθε σχόλιο. Ξαναβρίσκουμε στὴν κρητική κωμῳδία τὸν Γέρο - ἐραστὴ π.χ. στὸν Ἀρμένη ("Κατζούνης"), στὸ Ντοττόρο ("Στάθης"), στὸ Λούρα ("Φορτουνάτο"). τὸν Σχολαστικὸ (Pedante), στὸν Δασκάλους τὸν Ψευτοπαληκαρᾶ, στὸν Κουστούλιερ ("Κατζούνης"), στὸν Μπράβο ("Στάθης"), στὸν Τζαβάρλα ("Φορτουνάτο"). τὶς ἑταῖρες (cortigiane) καὶ τὶς μαστροπούς (russiane), σ' ὅλα τὰ ἔργα. Καὶ, φυσικά, τοὺς κωμικοὺς ὑπηρέτες, στὸν Κατζούνης, στὸν Κατζάραπα, στὸν Μούστρουχο ("Κατζούνης"), στὸ Φόλα καὶ στὸν Πετρούτσο ("Στάθης"), στὸν Μπούζηκα καὶ στὸν Μπερναμπούτσο ("Φορτουνάτος"), παρέα μὲ νόστιμες, πεταχτές ὑπηρέτριες. Η ἐπίδραση εἶναι παρατάνω ἀπὸ φανερή.

Τόσο ἡ Κρητικὴ ὄσο κ' ἡ Ἰταλικὴ κωμῳδία "συνέργησαν" στὴν ἐμφάνιση ἐνὸς λαϊκοῦ θεατρικοῦ εἰδούς ποὺ ἀναπτύχθηκε στὸ Ἐπτάνησα κ' ἰδιαίτερα στὴ Ζάκυνθο τὸν 17ο αἰώνα καὶ πῆρε τὸν ὄνομα "Ομιλίες". Στὸ μικρὰ τοῦτα ἔργα, ποὺ διακωμαδοῦσαν, μὲ πολλὴν ἐλεύθεροστομία, ἔθιμα τοῦ τόπου, σημαντικὸ ρόλο, φαίνεται, ἔπαιξε ὁ ἀντοσχεδιασμός, ἀν κι ὅχι στὸ τόσην ἔκταση ὄσο στὴν C.d.a. Μιὰ φορά, ἡ ἀνάμυηση τοῦ λαϊκοῦ αὐτοσχέδιου θεάτρου τῆς Ἰταλίας ἐπιζῆ καθαρὰ στὶς ζακυνθινές "Ομιλίες".

Μάλιστα καὶ ἡ ἀρχὴ χρωστᾶμε σὲ τοῦτο τὸ ξεχασμένο σχεδὸν λαϊκὸ θέατρο: ἀπὸ κεῖται ἕπτηδησ τὸ πρῶτο ἀξιόλογο ἔργο τοῦ Νέου Ἑλληνικοῦ Θεάτρου: ὁ "Χάσης" τοῦ Γουζένη (1795), ποὺ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ πολύπρακτη "Ομιλία" γύρω σ' ἔνα θέμα καὶ ἔναν τύπο. Ο τύπος αὐτός, ὁ Θοδωρῆς Καταπόδης, εἶναι ἔνας καυχησιάρχης τῆς οἰκογένειας τῶν Καπιτάνων τῆς C.d.a., μ' ὅλο πού, σ' αὐτόν, τὰ τοπικὰ καὶ τὸ ἀνθρώπινα χαρακτηριστικά εἶναι πολὺ βαθύτερα.

Ἐναντὶ ἄλλο τύπο τῆς ἵταλικῆς κωμῳδίας, τὸ Σχολαστικό, θὰ θυμίσει μὲ τὸν Λογιώτατο τῆς "Βαβύλωνίας" (1836), ὁ Βυζαντίος, παίρνοντας ὡστόσο τὰ στοιχεῖα του προπάντων ἀπὸ τὴν Ἑλληνικὴν πραγματικότητα, ὅπου ὁ λογιωτατισμὸς εἶχε κιόλας ἀρχίσει νὰ προκαλεῖ συγχύσεις καὶ σαρκασμούς. Ακόμα καὶ ὁ ἀσύγκριτα πιὸ τεχνικός, στογαστικὸς καὶ ποιητικὸς Μάτεσις, πειρικείνει μιὰ παραλλαγὴ τῶν zanni στὶς μορφὲς τοῦ Κοσμᾶ καὶ τοῦ Θωμᾶ τοῦ ἀμάραντον "Βασιλικοῦ", τοῦ (1829), ποὺ 'ναι ὅμως περισσότερο "μπουφοί" ἀπὸ τοὺς ιταλούς ὑπηρέτες — κι ὅχι, βέβαια, ὑπηρέτες. Άλλα ἡ σκηνὴ μὲ τὸ μεθύσιο τους καὶ τὰ παθητικά τους, ἀπῆκει κάποια lazzi τῆς C.d.a.

Στὸν ἐλεύθερο πιὰ βίο του, τὸ νεοελληνικὸ θέατρο ἀγωνίζεται νὰ διαμορφωθεῖ ἀκολουθώντας τὰ πρότυπα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ — τοῦ λαϊκοῦ, προτάντων, καὶ τοῦ γαλλικοῦ. Τὸ πρῶτο, ἔφτανε ὡς ἐδῶ "Ἔνσαρκο", μὲ τὶς περιοδείες τῶν θιάσων του στὸ νεαρὸ κράτος. Τὸ δεύτερο, τὸ γνώριζαν οἱ πιὸ μορφωμένοι εἴτε ἀπὸ τὰ ταξίδια τους, εἴτε ἀπὸ διαβάσματα. Καὶ τὰ δύο διατηρούσαν ἐπιδράσεις τῆς C.d.a. Καὶ, φυσικά, ἐπηρέασαν, μὲ τὴ σειρὰ τους, συγγραφεῖς, θεατρίνους καὶ κοινὸ τῆς γεννώμενης νεοελληνικῆς Σκηνῆς.

Η ἐπιδρομή, ωστόσο, τοῦ ἀρχαισμοῦ ἀποσκοράκισε γιὰ χρόνια κάθε λαϊκὸ στοιχεῖο, ντόπιο ἡ ξένο. Άλλα ἡ λαϊκὴ παράδοση ἐπιζῆ, ἀκόμα κι ὅταν ὁ λογιωτατισμὸς τὴν καταδικάζει σὲ νάρκη. Μερικὲς μονόπρακτες κωμῳδίες τολμοῦν νὰ θυμηθοῦν κάποιους τύπους τῆς C.d.a. (τὸν Σχολαστικὸ π.χ.), ἐνῶ, πρὸς τὸ τέλος τοῦ αἰώνα, ὁ "Φιάκας" τοῦ Μισιτζῆ (1871), 0' ἀναστήσει κάπως τὸν μπουφο ὑπηρέτη ὅλο τὸ ἔργο, ἀλλωστε, μοιάζει σὰν αὐτοσχέδια κωμῳδία καὶ διατηρεῖ κάτι ἀπὸ τὸ πνεύμα τῆς C.d.a. σ' ἀστεῖα του. Στὸν αὐτοσχέδιασμὸ 0' στηριχθεῖ καὶ λαϊκή Παντομίμη με μακριές δεκάστεις.



Ἀφέντης καὶ δοῦλος (Φλώκας). Οἱ δυὸς βασικοὶ τύποι τῆς Νέας κωμῳδίας ξαναζοῦν στὴν Κομιδέντια ντέλλ' ἀρτε. (Παράσταση ἀπὸ ἀγγεῖο τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος, Μουσεῖο Μπάρι)

"Οταν τὸ Θέατρο μας ἀποτίναξε ὁριστικὰ τὸ ἄγχος τοῦ ἀρχαϊσμοῦ, δράχτιαν νὰ ἔχουνον στοὺς συγγραφεῖς μας, ὑποσυνείδητα εστω, οἱ μῆνες τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου καὶ, ἔμμεσα, τῆς C.d.a. Θά περιορισθούμε σὲ δύο — τρία παραδείγματα χαρακτηριστικά: 'Ο Ενέπονος σὲ δύο κωμῳδίες του κάνει ήρωές του πονηρούς ὑπηρέτες. ὁ Νιόνιος Νιονιάκης στὸ "Φύρο τοῦ Λεβάντε" (1911) μεταφέρει στὴ Ζάκυνθο τὴν ἔξπονάδα καὶ τὴν τόλμη τῶν zanni, ἐνῶ ἡ Καλλίπη τοῦ "Πειρασμοῦ" (1910) εἶναι ἡ Colombina καὶ ἡ Arlechinda τῆς ἀστικῆς 'Αθήνας, πλούτισμένη καὶ μ' ἀποχρώσεις ἀπ' τὴν "Λοκαντέρα" τοῦ Goldoni καὶ ἀπ' τὶς "σουμπρέτες" τῆς γαλλικῆς σκηνῆς. (Τὸν τύπο αὐτὸν 0' ἀναπλάσει, χρόνια ἀργότερα — 1948 — ὁ Θ. Συναδινὸς σὲ τὸ "Σατανά" του.) Τὴν ἴδια ἐποχή, διασκέδαζε τοὺς θεατρόφιλους, μὲ τὶς κομπορρήμοσύνες καὶ τὶς λαχτάρες του, τὸ "παλληκάρι τῆς φακῆς", ὁ Λιονταρής, στὸ "Τζάτικο φαβατσί" τοῦ Δεπάστα (1911), ποὺ εἶναι, ὅμως, πιὸ "ώμδες" ἀπ' τοὺς ιταλούς Καπιτάνους καὶ πολὺ πιὸ σχηματικὸς ἀπ' τὸν Χάση τοῦ Γουζένη. 'Αντίθετα, οἱ μαστροποί τοῦ Μένανδρου καὶ τῆς C.d.a. θὰ οπολίνονται μὲ κάθε "τική" μπρὸς στὴν Κερά-Κατίνα, τὴν τόσο χλαφούρα, τόσο "ἀθηναϊκά" σχεδιασμένη προέντητρα, ποὺ κινεῖ τὰ μοιραία νήματα στὸ θαλερὸ "Φιταντάκι" τοῦ Παντελῆ Χόρου (1921).

Δὲ χρειάζεται, νομίζω, νὰ συνεχίσουμε τὴν "έξιχνίαση" σ' ἔργα νεώτερα — που 'ναι πρόχειρα στὴ μνήμη ὅλων μας. Φτάνει, μόνο, ν' ἀναλογιστοῦμε πόσοι καὶ πόσοι "τύποι" ἀνάλογοι μὲ τῆς C.d.a., γεμίζουν τὶς παλιότερες καὶ τὶς νεώτερες κωμῳδίες μας. "Ολοὶ αὐτοί, βέβαια, διακωμαδοῦν γνωρίσματα τῆς νεοελληνικῆς ζωῆς. Δύσκολα ὅμως μπορεῖ κανένας ν' ἀρνηθεῖ πώς, στὴν ἐπίλογη καὶ στὴ διαγραφὴ τους, στὰ κωμικὰ εὐρήματα καὶ τὰ lazzi τους, διατηροῦνται κάποιοι μακρινοὶ ἀντίλλοι τοῦ λαϊκοῦ ιταλικοῦ θεάτρου.

"Ακόμα πιὸ ζωηρές εἶναι οἱ ἐπιδράσεις αὐτές στὴν 'Ε πιθεώρια — στὴν η ση καὶ στὸ, λαϊκότερο, Βαριετή. 'Εκεῖ, εἶναι "νόμος" τὰ τυπικὰ lazzi τῆς C.d.a. Νόμος, οἱ "τύποι" ποὺ χρόνια καὶ χρόνια διασκεδάζουν ἀνάλλακτοι τὸ κοινό — ὁ μειυμένος, ἡ κουτσόπονη ὑπηρέτρια, ὁ πειναλέος δημόσιος ὑπάλληλος, ὁ θρασύδειος "κουτσαβάκης" κ.λπ. Νόμος, τέλος, κι ὁ αὐτοσχεδιασμὸς πού, δρες — δρες, ξεγειλίζει τόσο, ὥστε νὰ παραμερίζει τὸ κείμενο σχεδὸν ὀλοκληρωτικά. Είναι, ἀλλωστε, κοινὸς τόπος ὅτι, στὴν 'Επιθεώρηση, "μεῖζον δύναται τὸν ποιητῶν, οἱ υποκριταὶ" κι ὅτι, χωρὶς τὴν ἀκτινοβολία, καὶ τὶς ἐπινοήσεις τῶν τελευταίων, ἐλάχιστα νούμερα μποροῦν νὰ "σταθοῦν".

"Ἐτσι, ἡ Commedia dell'arte, "καρπίζοντας" ἀπὸ μακριὰ μὲ τύπους καὶ στόπια τοῦ Νεοελληνικοῦ θέατρο, "έξοφλεῖ" κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ μεγάλη ὄφειλή της στὴν 'Αρχαία Κωμῳδία. Φυσικά, πῆρε πολὺ περισσότερο σ' τοὺς θεατρίνους, στὸν αὐτοσχέδιασμὸ 0' σα ε δω σε. 'Αλλὰ τὸ 19ο δὲ γίνεται καὶ σὲ τόσους ἀλλούς τομεῖς τῶν σχέσεων τοῦ Ελληνισμοῦ μὲ τοὺς ξένους;

ΜΑΡΙΟΣ ΠΑΛΩΡΙΤΗΣ

ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΚΑΙ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ

ΕΝΑΣ ΕΛΛΗΝΑΣ ΖΑΝΙ ΣΤΟΝ ΜΠΕΡΝΤΕ

Τοῦ ΤΑΧΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

Τὰ θυμαστὰ καλλιτεχνικὰ δημιουργήματα τοῦ λαοῦ μας, πολὺ συχνά τὰ παρακολουθεῖ ἡ ρετσινά τῆς τούρκικης προέλευσης καὶ ἐπίδρασης. Αύτὸς χρησιμοποιήθηκε, κι ὅχι μονάχα ἀπὸ τὸ λογιωτατισμόν, σᾶν ὅπλο γιὰ νὰ συκοφαντήθει καὶ νὰ μπεῖ σὲ καραντίνα διὰ τοῦ πρόσφερε στὸν ἔθνικό μας πολιτισμὸν ἡ λαϊκὴ ψυχὴ. Γι' αὐτὸν κ' ἔχει ξεχωριστὴ σημασία ἡ ἀποκατάσταση τοῦ λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ, χωρὶς αὐτὸν νὰ σημαίνει, φυσικά, δύρηση τῆς νόμιμης κ' εὐλογῆς ἀλληλεπιδραστῆς ἀνάμεσα σὲ λαοὺς πολὺ ὅ ἐλληνικοὺς κι ὁ τούρκικος, ζήσανε μέσα σὲ συνθήκες στενής ἐπαφῆς ποὺ δημιούργησε τεσσάρων αἰώνων κυριαρχία τοῦ Ὀθωμανικοῦ κράτους. "Ο, 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 νεοελληνικὸν θέατρο. Πέρα απ' τὸ πρόβλημα τῆς προέλευσης τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη, ποὺ ἐμφανίζεται ἀρκετά σκοτεινό, διπλῶς θλωτός καὶ τοῦ τούρκικου, ποὺ — ἀλλοίμονο — τοποθετεῖται ἀκόμα στὴν περιοχὴ τοῦ θύρου, ὑπάρχει τὸ πρόβλημα τοῦ ἰδιου τοῦ Καραγκιόζη, στερεότυπον πρωταγωνιστὴ ὅλων τῶν ἔργων τοῦ μπερντέ. Μερικὲς πρῶτες ματιές στὸν τούρκο Καραγκιόζη εἰν̄ ἀρκετά χρήσμες γιὰ ν' ἀναγνωριστεῖ ἡ αὐτονομία τοῦ ἐλληνοῦ συναδέλφου του. Κι ἀς δύνμε πρῶτα, πῶς τὸν περιγράφει ὁ τούρκος Καθηγητὴς Σιγακούσγιλ στὴν ἐνδιαφέρουσα μελέτη ποὺ ἀφιέρωσε στὸ τούρκικο Θέατρο Σκιδῶν: "Ἄς ξανάθουμε τώρα στὸν αὐτόχθονες τοῦ μαχαλᾶ. Σ' αὐτοὺς ἀνήκει τὸ ζευγάρι Χατζημπάτη-Καραγκιόζη. Μὲ τὴν πρώτη ματιά, δὲ βλέπουμε καμιὰ ζητητή ἀντίθεση στὴν ἐμφάνισή τους. Κ' οἱ δύο φοροῦν τὸ τυπικὸ κοστούμι ποὺ φοροῦσαν οἱ Τούρκοι αστοὶ τῆς μεσαίας αἰαστῆς τὸν ἀξεστός... Κ' οἱ δύο τους, εἶναι συνεχῶς φτωχοὶ καὶ παραπονοῦνται γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς ζωῆς. Σὰν μεράλο παιδί, χωρὶς κακία, ὁ Καραγκιόζης δὲ ζάρει εὐκαιρία νὰ γέλουσι ποὺ δᾶσα σὲ Χατζημπάτης κ' ἡ παρέα του παίρονταν στὰ σοβαρά. Μπαίνει μὲ τὰ μούτρα μέσα σὲ κάθε μπερδεμοδούλειά, τὰ κάνει θάλασσα, καὶ χαλαρεῖ τὴ δουλειά. Γι' αὐτὸν κ' οἱ ισχυροὶ δὲν τοῦ χονιάνησαν καμιά ἐμπιστοσύνη. Τὸν λογαριάζουν γιὰ μαστρούχο καλαθάσιον, ποὺ διατάσσεται τὸν πόρο, πού ταιποτός, λιτοδάιτος, ποὺ προσέχει ὅτι γίνεται γύρω του κι ἀντὶ νὰ γκρινιάζει ἀσκολα, ἐξωτερικεύει τὴ δυσαρέσκεια του μὲ μιὰ ιστοριούλα ποὺ θὰ σκαρφιστεῖ, μ' ἔνα σατιρικὸ ἀνέδοτο ποὺ μοιάζει σᾶν προειδοποίηση".

"Ως ἐδῶ βλέπουμε νὰ προβάλλει μπροστά μας ἔνας εὐχάριστος χωρατατζής, ποὺ δὲ διακρίνεται καθόλου γιὰ διονυσιασμό. Πιὸ ἀποκαλυπτικὴ φαίνεται ἡ περιγραφὴ τοῦ Τούρκου Καραγκιόζη ἀπὸ τὸ Γάλλο ποιητὴ Ζεράρ ντε Νερβίλ πού, γύρω στὰ 1850, παρακο-

λούθησε παράσταση Καραγκιόζη στὴν Κωνσταντινούπολη. Τὸ ἔργο είχε τίτλο: "Ο Καραγκιόζης θύμα τῆς ἀγνόητητάς του". "Ἐνας φίλος τοῦ Καραγκιόζη, φεύγει γιὰ ταξίδι καὶ σκέφτεται νὰ τοῦ ἐμπιστευτεῖ τὴ φύλαξη τῆς γυναίκας του. "Μά, πῶς, ἀναφωνεῖ ὁ Καραγκιόζης, παραείμαι ὥραίος, παραείμαι γοητευτικός" κι ὁ γάλλος ποιητής προσθέτει. "Οσο γιὰ τὸν Καραγκιόζη, διαγραφόταν θαυμάσια μὲ τὸ μαῦρο μάτι του, τὰ γραμμένα φρύδια του καὶ τὰ πιὸ πορειζόντα χαρίσματα τῆς τσαχτινίας του ... Ο Καραγκιόζης, γιὰ ν' ἀποφύγει τὸ βλέμμα τῆς γυναίκας του φίλου του, ἔπιπλων μηδόντα λέγοντας: Θά μουάνω σ' γεφύρι... Μπορεῖτε νὰ φαγτασθῆτε τὸν Ποντίσινέλλα νὰ κάνει μὲ τὴν κοιλιά του ἀφίδα καὶ νὰ σχηματίζει γέφυρα μὲ τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια του. Μόνο ποὺ ὁ Καραγκιόζης δὲν ἔχει καὶ μπορεῖ στὸν πόνο της την πλάτη της τοῦ ουρών". Κι δταν ἡ γυναίκα του φίλου του τὸν ἀντικρύζει, "Θαυμασμός της ξεσπά μὲ παραφορὰ ποὺ τὸ ἀκροατήριο δικαιολογεῖ περίφημα. Τί όμως φας ἀντρας! ἀναρωτεῖ ἡ κυρία, ποτὲ μον δὲν είδα όμοιό του". Καὶ τὸ θυμασμό της αὐτὸν, θὰ τὸν μεταδῷσει καὶ στὶς φιλενάδες τῆς γιατὶ "δὲν κρατήθηκε νὰ μῇ μιλῆσει καὶ στὶς ἄλλες γυναίκες ποὺ ήταν μαζί της στὸ καμάρι γιὰ τὸν τόσο ὡραῖο καὶ ιστορικό πόνο της".

Σὲ ἀρθρό ποὺ δημοσιεύθηκε στὸ ἔγκριτο γχλλικὸ περιοδικὸ "Mercure de France" στὰ 1906, δο συγγραφέας του P. Risal, περιγράφοντας τὸν τούρκο Καραγκιόζη, ἀναφέρει πώς "αἱ γενονομίαι τον εἶναι ἀσεμνοὶ... Λέν ἔχει μὲν καὶ μπορεῖ νὰ εἴται τὰ νῦτα, ἀλλὰ παλάκων εἰς τὸ βρέγμα καὶ τὸ μέτωπον". Εἶναι ἀκόλαστος, φανταστικός, μνημονικός. Καὶ σ' ἄλλο σημεῖο, ὁ τούρκος Καραγκιόζης χωρακτηρίζεται: "Πάντοτε οἰνόφλυνξ, καὶ ἔτουμος νὰ δώσει μαχαριές, ψάλλει αἰσθηματικὰ ἄσματα ὑπὸ τὰ παραδύνα τῶν ὁραίων"(²).

'Ο Ανρί Ριβέρ, γάλλος ἀξιωματικὸς τοῦ Ναυτικοῦ ποὺ ἐπισκέψηκε πολλὲς ἀσιατικὲς χώρες, στὸ βιβλίο του "Πιερρό"

(1848), ὃπου κάνει πολὺ εὔστοχες κρίσεις γιὰ τὴν Ιταλικὴ κωμῳδία, ἀναφέρεται στὸν τούρκο Καραγκιόζη καὶ νὰ πῶν τὸν περιγράφει: "Οσο γιὰ τὸν Καραγκιόζη εἶναι περισσότερος ὁ θεός Προίαπος ἀναστημένος παρὰ ἀνθρώπινο πλάσμα. Ψηλὰ ἀπὸ τὸ πατάρι τον διδάσκει τὸν κυνισμό, τὴν ἀκολασία καὶ τὴ σκηληρότητα στὸν ἀγρόμαυτο λαὸ ποὺ τὸν ἀκούει γελώντας μὴ ξέροντας ἀπὸ τὸν ἔφωτα παρὰ μόνο τὴν κτηνωδία του".

Θά ταν, σ' ἀλήθεια, πολὺ δύσκολο ν' ἀντιγνωρίσει κανένας στὶς παραπάνω περιγραφὲς τὸν γνώριμο συμπατριώτη μας Καραγκιόζη, τὸν τρικάμπονο, σημειωμένο, σακάτη, στραβόκανθη καὶ ἀλλοίθωρο ποὺ δταν τὸν βλέπουν ξαφνικά οἱ γυναίκες φεύγουν τρομαγμένες φωνάζοντας: "Αζ! μαμάκα μου ἔνας πιθηκας".



Φιγούρα, ὕφος καὶ στάση φέρονταν ἀμέσως στὸν τὸν Καραγκιόζη μας. Αδελενδός ζωγραφισμένος σὲ πιάτο τῆς Εταιρίας τῶν Ινδῶν (18ος αἰώνας). Μουσεῖο Καραγαβαλέ. στὸ Παρίσι

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

(2) Gerard de Nerval "Voyage en Orient, Paris 1851 "Θέατρο" τεῦχος 10, σελ. 26

(3) Μετάφραση Άλεξ. Παπαδιαμάντη "Θέατρο" 10, σ. 29

Τὸν μόνιμα ξυπόλητο καὶ κουρελή, ποὺ δὲν ἀνοίγει ποτὲ τὸ στόμα του νὰ τραγουδήσει, μοναδικὴ ἔξαιρεση στὰ κύρια πρόσωπα τοῦ θάσου του. 'Ο ἀμφαλισμὸς τοῦ Ἑλληνα Καραγκιόζη δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν ἀνατολίτικη λαγνεία καὶ τὴν ἀθώα χωρατατζίδικη διάθεση τοῦ τούρκου συναδέλφου του. 'Εκδηλώνεται ἐπιθετικὸς κ' εἶναι μιὰ ἀπ' τὶς ὅχι λιγότερο ἐνδικφέρουσες ὄψεις τῆς προσπάθειας τῶν ταπεινῶν ν' ἀποκαταστήσουν τὴ στοιχειώδη ἴσορροπία στὶς κοινωνικὲς σχέσεις, μὲ μιὰ ποικιλία μέσων ποὺ ξεκινοῦν ἀπ' τὴν κλεψιὰ καὶ φάνουν στὸ ὀδόφραγμα. 'Ο Ἑλληνας Καραγκιόζης, θὰ μπορούσαμε νὰ πούμε, εἰν̄ ἀνέραστος. 'Ακόμα καὶ διαν παντρολογιέται ἡ ἀρραβωνιάζεται, λίγο σκοτίζεται γιὰ τὴ γυναικα ποὺ διαλέγει. 'Ο νοῦς του εἶναι πάντα στὴν κουζίνα, παράδεισο γιὰ τὸ ταλαιπωρημένο καὶ σχεδὸν μόνιμα ἀδειανὸν στομάχῳ του. Εἰν̄ ὅμως ἀρχηγὸς μιᾶς περιέργης οἰκογένειας ποὺ ἀποτελεῖται ἀπ' τὴ νόμιμη γυναικα πού, καὶ τὰ τρία παιδιά του, κομμένα καὶ ραμμένα στὸ ἰδιο μ' αὐτὸν σουλόπι. Σέβεται τὸ στεφάνι του καὶ ποτὲ δὲν ἀναφέρεται σὰ σύζυγος ποὺ ἀπατᾷ τὴ γυναικα του. Τούτες οἱ σύντομες μιὰ ἀρκετὰ χαρακτηριστικές, νομίζουμε, παρατηρήσεις ποὺ προκύπτουν ἀπ' τὴ σύγκριση τῶν δύο διανυμάτων θεατρικῶν προσώπων, διδηγοῦντες ἀναγκαστικὰ στὴν ἀναζήτηση ἀλλων προσώπων πού, σίγουρα, θὰ ἐπηρέασαν τὴ διάπλαση τόσο τῆς μορφῆς διο καὶ τοῦ χαρακτήρα τοῦ Ἑλληνα Καραγκιόζη, στοιχείων ἀξεχώριστον δεμένων σ' ἓνα θέατρο διο ποὺ προσώπω εἰν̄ αὐτοτῆρα τυποποιημένα. Κ' εἶναι λογικὸ νὰ στραφοῦμε, σ' αὐτὴ μας τὴν ἀναζήτηση, στὸ χῶρο τοῦ Δυτικοῦ Θεάτρου κ' ἰδιαίτερα τοῦ Ἰταλικοῦ, πρὶν ἀπ' ὅλα γιατί, γενικότερα τὸ ιταλικό πολιτιστικὸ στοιχεῖο, ἔχει μιὰ ἔντονη παρουσία στὸν τόπο μας. Πέρ' ἀπὸ τὴ γειτνίαση, ἡ μικρόχρονη κατοχὴ ἑλληνικῶν περιοχῶν ἀπὸ τὰ κράτη τῆς Ιταλικῆς χερσονήσου, δημιουργήσεις τὶς ὄλικες προϋποθέσεις μιᾶς τέτοιας ἐπίδρασης.

Στὸν τομέα τοῦ θεάτρου, ἀπ' τὴν πρώτη κιόλας ματιά, σταματάμε σὲ μιὰ οἰκογένεια θεατρικῶν προσώπων ποὺ γεννήθηκε καὶ δοξάστηκε στὴν γειτονικὴ μας Ἰταλία. Πρόκειται γιὰ τοὺς Ζάνι ποὺ ἀποτελούσαντε τὸν πυρήνα τῆς Κομμέντιαν τελέας δρότε 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. 'Ο 'Αρλεκίνος, δὲ Μπριγκέλλα, δὲ Πουλτσινέλλα.

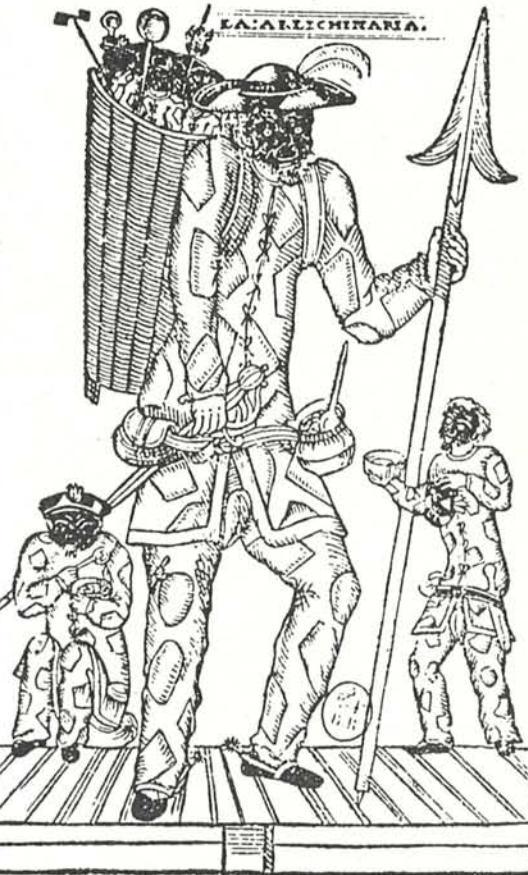
'Ο 'Αρλεκίνος, ἀδάμαστο τελώνιο, γέννημα τοῦ σατανᾶ, πλάσμα πρωτεύοντο, ἀλλάζει ἀδιάκοπα μορφὴ, ἐπαγγέλματα, ἀλόμα καὶ φῦλο! Γίνεται 'Αρτεμις, 'Ερμῆς, Φάεθων κ' εἶναι χαρακτηριστικές μερικὲς ἀπὸ τὶς κωμῳδίες διο πρωταγωνιστεῖ. 'Ο 'Αρλεκίνος γιατρός, 'Ο 'Αρλεκίνος ταβερνιάρχης, 'Ο γάμος τοῦ 'Αρλεκίνου, δὲ 'Αρλεκίνος αὐτοκράτορας τῆς Σελήνης, 'Ο 'Αρλεκίνος Μωάμεθ, δὲ 'Αρλεκίνος ὑπερασπιστῆς τοῦ 'Ομήρου, δὲ 'Αρλεκίνος κοσμηματοπόλης. Τὸ πορτράιτο τοῦ 'Αρλεκίνου, 'Ο 'Αρλεκίνος ... ἀσπρορούχον στὸ Παλάτι.

Σεκίνησε φτωχὸς καὶ κουρελής. Τὸ κοστούμι του ἡταν γεμάτο πολύχρωμα μπαλώματα ποὺ ἀργότερα ἔξελιχτηκαν σὲ συμμετρικὰ τρίγωνα καὶ καταλήξαν στοὺς πολύχρωμους ρόμβους μὲ τὸ ἔντονο διακοσμητικὸ τους χαρακτήρα. 'Έχει ἔξαιρετην ἐπίδοση στὴν κλοπὴ καὶ, συχνά, ἔχει τὸ νοῦ του στὴν κουζίνα ἀπ' διο πραγίδιον γαργαλιστικές εὐωδίες. 'Ο γάλλος συγγραφέας Μαρμοντέλ, μιλώντας γι' αὐτὸν λέει: "ο χαρακτήρας τοῦ εἶναι κούρα αἱμάθειας, ἀφέλειας, σπιρτάδας, βλακείας καὶ χάρος" καὶ τὸ Calendrier historique des Théâtres (1751) τὸν περιγράφει σὰ "λαίμαργο, πιστό, δραστήριο καὶ ἀπὸ φύση ἡ συμφέρον ἐπιχειρεῖ κάθε εἴδους κατεργαμιές καὶ ἀπάτες".

Εἰν̄ οἰκογενειάρχης κι δὲ καυμός του εἶναι πῶς θὰ θρέψει τὰ παιδιά του ποὺ τοῦ μιλάζουνε φτυστά, ντυμένα μὲ τὰ ἰδια ἀκριβῶς διωπάς κ' ἔκεινος ροῦχα. Συνθητισμένη ἀνταμοιβὴ γιὰ σᾶς κάνει εἶναι τὸ ξυλοφόρτωμα. Κάποιο ἀπ' τὸ ἀφεντικά του, μάλιστα, δὲν τὸν ἔχειν καὶ στὴ διαθήκη του καὶ παραγγέλνει "νὰ τοῦ δώσουν ἔκατο ραβδίες". Πονηρός, τετραπέρατος, ἀναιδής, συχνὰ κυνικός, χωρατατζής ἀσυναγώνιστος, λαίμαργος, ψεύτης καὶ κλέφτης, δὲ 'Αρλεκίνος εἰν̄ ἀπ' τὰ πιὸ δαίμονιστα στὸ παγκόσμιο θέατρο.

"Αλλή ὄψη τοῦ 'Αρλεκίνου εἶναι δὲ κατεργάρης καὶ τεμπέλης Μπριγκέλλα μὲ τὴν ἀλεπούδησια μάσκα. Τὸ μεγάλο ταλέντο του εἰν̄ ἡ κλεψιὰ. Γ' αὐτὸν γίνεται καὶ ἀπολογητής καὶ θεωρητικός τῆς: "Δέν πρέπει νὰ λέμε κλέφτης, μάτι τετραπέρατος μαθηματικὸς ποὺ βρίσκει ἔνα ποάγμα πρὶν τὸ χάσει δὲ ἀφέντης

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



'Ο 'Αρλεκίνος μὲ τὰ "Κολλητήρια" του. Στὴ ράχη του σηκώνει τὰ τρία μικρότερα. Τὸ ἄλλα δυό, πεντάλεα καὶ λαίμαργα σὰν τὸν πατέρα τους, κρατοῦν κοντάλι καὶ πιάτο μὲ φαγητό. Γκραβούρα ἀπ' τὶς "Ρητορικὲς συνθέσεις τοῦ Ντόν 'Αρλεκίνον", ἵνα εντόπιστελο βιβλίο τοῦ Τριστάνο Μαρτινέλλι, Λιόν, 1601

τον," καὶ μιλώντας γιὰ τὸν ἔχωτό του λέει: "Παρηγορῶ τὶς χῆρες κόπτες, νιοβετῶ τὴ ἀνήλικα κοτόπουλα καὶ προστατεύω τὰ ὄρφαγα πατάκια. 'Απελευθερώω τὰ φυλακισμένα ποτοφόρλια καὶ ρολόγη". Κομπάται ὅπου βρεῖ κι ἀλλάζει σπάνια ροῦχα. "Η πλύνστρα, λέει, δὲν πλένει τὸ πουκάμισο μου γιατὶ φορᾶται μὴ βρωμίσει τὸ ποτάμι" (4).

'Ο Πουλτσινέλλα προκαλεῖ τὸ γέλιο μὲ τὸ σουλούπι του, διο καὶ μὲ τὰ χωρατά του. Καμπούρης, μυταράς, κακοφτιαγμένος, "εἰν̄ ἔνας ἐπικούρειος, λέει δὲ Ντυσάρτρ, μὲ τὸ λαϊκὸ περιχύμενο τῆς λέξη.

"Ισως γ' αὐτὸν σκόρπισε καὶ περισσότερους ἀπογόνους ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς πατρίδας του καὶ ἔγινε διάσημος διο καὶ οι πολὺ ὠραίότεροι συνάδελφοι του.

'Αναφερθήκαμε σὲ τρία ἀπὸ τὰ κυριώτερα πρόσωπα τῆς Κομμέντιαν τελέας δρότε καὶ παρουσίασμε τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς μορφῆς καὶ τὸν χαρακτήρα τους. Νομίζουμε πῶς δὲ θὰ 'ναι ὑπερβολὴ ἀν συμπεράνουμε πῶς δὲ Ἑλληνας Καραγκιόζης φαίνεται νὰ συγγενεύει πιὸ πολὺ μὲ τὴν οἰκογένεια τῶν ιταλῶν Ζάνι παρὰ μὲ τοὺς "ἀντόχθονες τοῦ τούρκικου μαχαλᾶ" καὶ τὸν τούρκο συνάδελφο του.

'Η ἀνέρεση ὅμως κοινῶν σημείων κι ἀναλογιῶν ἀνάμεσα στοὺς ιταλοὺς Ζάνι καὶ τὸν Ἑλληνα Καραγκιόζη, βάζει αὐτόματα καὶ τὸ πρόβλημα τῆς γενικότερης ἐπίδρασης τοῦ ιταλικοῦ θεάτρου στὶς διάφορες μορφές Λαϊκοῦ Θεάτρου μέσα στὰ δράσια τῆς 'Οθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας. 'Εδω, θὰ πρέπει ν'

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

ἀναφέρουμε πώς ή ἄποψη πού συχνά ὑποστηρίζεται, πώς δὲ Καραγκιόζης ήταν τὸ μόνο θέαμα στὴν Τουρκία γιατὶ ή μωαμεθενική θρησκεία ἀπαγορεύει τὴν μίμηση ζωντανῶν προσώπων, εἶναι μερικὰ μόνο σωστή. Σὲ μιὰ πρόσφατη μελέτη του γιὰ τὸ Τουρκικοῦ λαϊκοῦ θέατρου, δὲ τοῦκος ἐρευνητῆς Μετίν "Ἄντ" (⁽⁶⁾) δίνει ἔξαιρετικά ἐνδιαφέρουσες πληροφορίες γύρω στὸ θέμα αὐτό. "Τὸ θέατρο, γράφει, ἐπειδὴ ἐθεωρεῖτο κατώτερο ἀπ' τὴν ποίηση καὶ τὴν καλογραμμέτη πεζογραφία, ἀναπτύχθηκε μόνο στὸ λαϊκὸ ἐπίπεδο". Εἶναι γνωστό, ὑποστηρίζει, ὅτι ὑπῆρχαν θίασοι ήθοποιῶν στὴν Τουρκία σὲ πολὺ μακρινὸ παρελθόν, ποὺ δὲ ίδιος τοποθετεῖ γύρω στὸ 16ο αἰώνα. Οἱ θίασοι αὐτοὶ δονομάζονταν "Κᾶλδ" καὶ τὰ μέλη τους ήταν προπάντων ἑλλήνες, ἀφιέντες ἡ ἐβραῖον. Οἱ ἀξιωματοῦχοι τοῦ κράτους καὶ τῆς Αύλης, ἔδιναν στοὺς θεατρίνους αὐτοὺς κάποια ἐλευθερία στὴ δράση τους μὲ τὴν προϋπόθεση πώς δὲ Μέγας Βεζύρης καὶ τὰ ἐπίσημα πρόσωπα δὲν θὰ περιλαμβάνονταν στὴ σάτιρά τους. Οἱ παραστάσεις τους ήταν αὐτοσχέδιες καὶ μπουφόνικες. "Ἡ σημαντικότερη δύμας ἐκδήλωση λαϊκοῦ θέατρου ήταν τὸ θέατρο "Ορτά 'Ογιουνοῦ" ποὺ, κατὰ τὸν Μετίν "Ἄντ, ἔχει πολὺ παλιές ρίζες στὴν Τουρκία καὶ ἡ προέλευσή του ἀποδίδεται ἀπὸ τούρκους ἐρευνητές " στὴν ἀρχαία τέχνη τῶν ἑλλήνων μίμων".

"Ο Π. Ριζάλ, στὸ ἄρθρο ποὺ μνημονέψαμε παραπάνω, ἀναφέρει πώς "Κατὰ τὴν ταραχώδη ἐποχὴν τοῦ Ἀβδούλ Χαμίτ Α'. καὶ τοῦ Σελίμ Γ'" (1774 - 1808) ὁ Καραγκιόζης ἐγένετος ἐν ιδιαίτερον θέατρον, τὸ "Ορτά 'Ογιουνοῦ", τὸ ὄποιον παίζεται εἰς εἰδὸς κονίστρας μὲ βραχείας διαστάσεις. Τὰ ἐκ ζαρτούνων νευρόσπαστα ἀντικατέστησαν ὑποκριταὶ μὲ σάρκα καὶ δοτά".

"Η δονομασία 'Ορτά 'Ογιουνοῦ, σημαίνει, κατὰ λέξη, "κωμῳδία ποὺ παίζεται στὴ μέση", εἰδος κυκλικοῦ θεάτρου, δύως θὰ λέγαμε σήμερα. Αὐτὸ δικριβῶς τὸ θέατρο παρουσιάζει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέροντα γιατὶ ήταν καθαρὸ θέατρο αὐτοσχεδιασμοῦ. "Οἱ ήθοποιοὶ παίζουν δύως θέλοντας, προσθέτοντες μικρή καὶ σκηνικά εἰς τοὺς καριερισμούς τους τοὺς αὐτοσχεδιάσιους". γράφει δ. Π. Ριζάλ καὶ δ. Μετίν "Ἄντ ἀναφέρει πώς τὸ 'Ορτά 'Ογιουνοῦ δύως συνέβαινε μὲ τὸ θέατρο Σκιῶν, δὲν παρίστανε ἔργα μὲ σαφῶς καθορισμένη ὑπόθεση, ἀλλὰ μιὰ σειρὰ ἀπὸ σκηνῆς ἐλεύθερα συνδεόμενες πάνω σ' ἔναν καμβά. Δὲ θὰ ἐπεκταθούμε περισσότερο σ' αὐτὴ τὴ σημαντικὴ μορφὴ τούρκικου θέατρου. Ἐκεῖνο ποὺ χειροτονεῖ σημασία εἶναι πώς τὸ θέατρο αὐτὸ δέχτηκε τὴν ἐπίδραση τῆς ιταλικῆς Κομμέντια. Στὴν ἀρχὴ ἔπαιζε, ἀναφέρει Π. Ριζάλ, "τὰ δράματα τοῦ Μπερντέ καὶ ἐπρόσθεσαν ἀκο-

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

"Αριστερά, ὁ καλοφτιαγμένος, δμοσφορτυμένος τούρκος Καραγκιόζης. Φιγούρα ἀπ' τὴ μελέτη τοῦ Σιγιαβούσγκιλ. Δεξιά, δ κακομούτσονος, κουνελῆς ἑλλήνας Καραγκιόζης. Φιγούρα Α. Μόλλα



λούθως εἰς τὸ δραματολόγιον των, τὸ λαϊν ἴσχνον, παρωδίας τινὰς κατὰ μίμησην τῶν ἵταλῶν".⁽⁶⁾ Κι δ. Μετίν "Ἄντ ἀναφέρει πώς τὸ 19ο αἰώνα τὸ ἔπος τοῦ Μολιέρου ἐπηρέασε τόσο τὸ 'Ορτά 'Ογιουνοῦ, δισ καὶ τὸν Καραγκιόζη ὃπου παίχτηκαν πολλὲς ἐλεύθερες διασκευές, προπάντων τοῦ Φιλάργυρου καὶ τοῦ Ταρτούφου. Γιὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μολιέρου, δ. Π. Ριζάλ γράφει: "τινὰ ἔξ αιτῶν (τῶν ἔργων) εἶναι δανεισμένο ἀπὸ τὰς ὑποθέσεις τοῦ Μολιέρου. 'Ο 'Αρπάγων, δ. Σκαπάνος δ. Ταρτούφος ἐμφανίζονται ὑπὸ τονούκορον ὄνομα". Κι δ. Πέρσης, δμως, ἐρευνητῆς Μετζίτ Ρεζβανί βεβαίωνει κατηγορηματικά τὴν ιταλικὴ ἐπίδραση στὸ 'Ορτά 'Ογιουνοῦ. "Ελεγούν γνωστό, δποστηρούζει, πώς στὴν Τουρκία, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Θέατρο Σκιῶν δὲν ὑπῆρχαν ἄλλα θεάματα. Δὲ λογαριάζονται τὰ θέατρα καὶ τοὺς πλανητικοὺς οὐρανούς τοὺς θεάτρους τοῦ Λατικοῦ Θέατρου" (7).

"Ἐκτὸς δμως ἀπὸ τὶς ἐπιδράσεις τῆς Κομμέντια καὶ τῶν προεκτάσεων τῆς στὸ Τούρκικο λαϊκὸ θέατρο, ἐνδιαφέρουν οἱ ἐπιδράσεις ποὺ ἐνδεχόμενα ἀστήθηκαν ἀμεσα στὸν ἔλληνα Καραγκιόζη. Στὸ κεφάλαιο αὐτὸ ἀποκτᾶται ιδιαίτερη σημασία ἡ ιταλικὴ καὶ μάλιστα βενετσιάνικη παρουσία στὰ 'Εφτάνησα, νησιά ἐλληνικα, σ' ἐλάχιστη ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἡπειρωτικὴ Ἑλλάδα. Πέρι ἀπὸ τὴ διατιστωμένη καὶ πλατειὰ ἐπίδραση τοῦ 'Ιταλικοῦ θέατρου στὸ ἐφτανησιάτικο θέατρο καὶ ιδιαίτερα τὸ λαϊκὸ, ἡ ἔδια ἡ σύνθεση τοῦ πληθυσμοῦ, σ' ἀστικὰ κέντρα τουλάχιστον, δδηγεῖ στὴ βεβαιώτητα πώς θίασοι ιταλῶν ἡμεροβιζατόρων, κυκλοφοροῦσαν στὰ 'Εφτάνησα. "Οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς ἀφιστοκρατικὲς φαμίλιες ποὺ ἀπαρτίζανται τὰ Συμβούλια τῶν εὐγενῶν τῶν 'Εφτά νησιῶν ήταν ιταλικές", γράφει δ. Ρώμας⁽⁸⁾. "Ἐτσι ἀκόμα καὶ ἡ παράσταση τοῦ 'Περσῶν' τοῦ Αίσχούλου, στὴ Ζάκυνθο στὰ 1571, δόθηκε σὲ ιταλικὴ μετάφραση! "Η Κέρκυρα διαθέτει θέατρο ἀπὸ τὸ 17ο αἰώνα ὅπου ἔπαιζαν ιταλικοὶ θίασοι. Δυστυχῶς δὲν ἐρευνήθηκαν ἀκόμα ἀφετὰ τὰ 'Αρχεῖα τῶν ἐφτά νησιῶν ποὺ ἡ ἐπίσημη ἀδιαφορία, ἡ φωτιά, οἱ σεισμοὶ καὶ ἡ ἀπληστία ἀπίθανων συγγενῶν, κατόχων πλούσιου ὑλικοῦ, τὰ στέρησαν ἀπὸ τὴν ἐπιστημονικὴ ἐρευνα.

"Ακριβῶς στὴ γειτονικὴ "Ηπειρο μπορεῖ βάσιμα νὰ τοποθετηθεῖ ἡ διαμόρφωση τοῦ ἔλληνα Καραγκιόζη. Στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα, τὰ Γιάννενα γνωρίσαν ἔξαιρετικὴ ἄνθηση. "Κάτω ἀπὸ τὴ διοίκηση τοῦ 'Αλῆ, τὰ Γιάννενα γίνανται πινευματικὴ πρωτεύοντα τοῦ ἐλληνισμοῦ. Οἱ μονοσολμάνοι σπουδάζανται τὰ ἐλληνικὰ ποὺ ἤταν ἡ φιλολογικὴ γλώσσα τῆς Νότιας 'Αλβανίας, δισ καὶ οἱ χριστιανοί" ἀναφέρει δ. ἀγγλος Ιστορικὸς Φίλιεν. Κι δ. Κ. Μπήρης, στὴ μοναδικὴ μελέτη ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ βγάλει τὸ πρόβλημα τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν θρύλων, ὑποστηρίζει πώς δ. Καραγκιόζης μας:

"εἶναι καθαρὸ δημιούργημα ἐλληνικὸ τῆς 'Ηπείρου καὶ μᾶς ἔρχεται ἀπὸ τὰ Γιάννενα" καὶ σχετικὰ μὲ τὴ γένεση του: "ἡ παράδοση ποὺ διέσωσαν οἱ νεώτεροι καραγκιοζοπατζῆτες ἀναφέρει σὲ δημιουργῷ τοῦ κατοίκου γιαννιώτη συντάξεις τοὺς, Ιάκωβο. Εἶναι γνωστό πώς δ. 'Αλῆ Πασάς φιλοδοξώτας τὰ γίνεται σούλτανος ἀκολουθοῦσαν στὸ κονάκι τοῦ τούς τρόπους ζωῆς ποὺ ἐπικρατοῦσαν στὰ σούλτανικὰ σεράγια καὶ, κοντά στὴ ἄλλα, γιὰ ψυχαγωγία δικῆ του καὶ τοῦ χροεμοῦ του ἐστήσεις Καραγκιόζης - μπερτέ μὲ καλλιτέχνη - ἐμψυχωτή του, τὸν 'Ιάκωβο". Στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ἐπλέζουμε πώς πολλὰ διαφωτιστικὰ θὰ προσφέρει ἡ συστηματικὴ ἐρευνα τῶν ἀρχείων τῆς ἐποχῆς τοῦ 'Αλῆ - Πασάς.

Περιοριστήκαμε νὰ ὑποδηλώσουμε κοινὰ σημεῖα ἀνάμεσα στοὺς τύπους τῆς Κομμέντια ντέλλει' ἄρτε καὶ τὸν ἔλληνα Καραγκιόζη, ἔκπινώντας ἀπὸ τὴ χρυπτή διαφορά του ἀπὸ τὸν τούρκο Καραγκιόζη καὶ ἐπιχειρήσαμε νὰ βάλλουμε σημάδια γιὰ τὸ δρόμο ποὺ ἐνδεχόμενα ἀκολουθησεῖς ἡ ἐπίδραση τῶν Ζάνι στὸ κατ' ἔξοχην λαϊκὸ θέατρο. Τὸ θέαμα, δμως, δὲν ἔχαντείται δισ καὶ μένουν ἀγριωστες καλίερες πλευρές τοῦ ἔθνους πολιτιστικοῦ μας βίου καὶ θὰ μένει ἀνοιχτό, δισ καὶ δέν διλοκήρωνται ἡ ἐξουνχιστικὴ ἐρευνα τῶν ἀρχείων καὶ ἄλλων πηγῶν ποὺ ἀναφέρονται σὲ τέσσερις αἰώνες ἀνύπαρξιας ἐλεύθερου ἐλληνικοῦ κράτους.

ΤΑΚΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ

(6) Met. 'Αλέξ. Παπαδιαμάντη. "Θέατρο" τεῦχ. 10, σελ. 29.

(7) Medjît Rezvani "Le Théâtre et la danse en Iran" Paris.

(8) "Θέατρο" τ.14, (ἀφιέρωμα 'Επτανησιακοῦ Θεάτρου), σ.33.

(9) "Θέατρο" τεῦχος 10, (ἀφιέρωμα Καραγκιόζη), σελ. 13.

ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ ΠΡΟΑΙΩΝΙΑ PIZA

Τῆς KATEPINAΣ I. KAKOYRH

Τίς πρῶτες καταβολές τοῦ θεατρικοῦ εἰδόνου πολλοὶ ἐρευνητές τίς ἀναζητῶν μέσα ἀπὸ τὴν λογικὴν σκοπιὰ τῆς ἐπιστήμης. „Αλλοι, μέσα ἀπὸ τὴν σκοπιὰ τῆς φιλοσοφίας, προσπαθοῦν νὰ βαθύνουν στὴν οὐσία τῶν πρωτοβλάσταρων, ποὺ ἔχεινημένα ἀπὸ τὸν αὐτοσχεδιασμόν, διαιμόρφωσκν, τελικά, τὴν θεατρικὴν τέχνην. „Οποια κι ἂν είναι ἡ κατεύθυνση τῶν ἐρευνητῶν, θὰ βροῦν στὸν Ἀριστοτέλη τὸν καθοδηγητήν. „Ο φιλοσοφικὸς στοχασμὸς καὶ τὸ ἐπιστημονικὸς βλέμμα τοῦ „Ἐλληνα φιλόσοφου, καθόρισαν „έσαιε“ τὰ ψυχο-βιολογικὰ καὶ τὰ κοινωνικὰ αἰτια ποὺ ἐπέτρεψαν στὸν ἄνθρωπο νὰ δημιουργήσῃ θέατρο.

„Ορισμένες μαρτυρίες τοῦ Ἀριστοτέλη, ποὺ ἀφοροῦν ἀμεσαὶ τοὺς προδόρους τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ δράματος, μένουν ἀμετακίνητες μέσα στοὺς αἰῶνες καὶ μάταια ζήτησαν νὰ τὶς κλονίσουν κοινωνικοὶ ἀνθρωπολόγοι, θρησκειολόγοι καὶ ἐλληνιστές. Οἱ μαρτυρίες αὐτές είναι ἀκόμα ποὺ σημαντικές γιατὶ δὲν προσανατολίζουν μονάχα τὸν ἐρευνητὴν προϊστορίας τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ θεάτρου, ἀλλά, εὐρύτερα, τὸν ἐρευνητὴν τοῦ θεάτρου καθὼς ἀλλού ιστορικοῦ λαοῦ. „Αν μάλιστα βαθύνουμε στὸ νόημα ποὺ „χουν δρισμένες συνουπτικὰ ἐκφρασμένες ἀπόψεις τοῦ Ἀριστοτέλη, φωτίζονται οἱ φυσικὲς πρωτοπηγῆ τοῦ οἰκουμενικοῦ φυσικοῦ ποὺ δύναμόζουμε „θεατρικὸν εἶδος“. Οἱ πηγὲς αὐτές, ἔχοντας γιὰ βάθρο ἀμετακίνητα ἔνταγκτα κι ἀναλλοιώτες ψυχοβιολογικές παρορμήσεις τοῦ ἄνθρωπου, πλάθουν ἔξω χρόνου καὶ τόπου μορφές θεάτρου, ποὺ ἡ δρομοτυπία τους ἐπιτρέπει γενικεύεις καὶ ἀναλογικές συγκρίσεις.

Στὸ γνωστὸ χωρίο τῆς „Ποιητικῆς“ (1449α, 12) ὑπάρχει μαρτυρία βαρυσήμαντη γιὰ τὴν προϊστορία τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ δράματος, ποὺ, ἀν τὴν προειστένουμε, είναι ἐπίσης σημαντικὴ καὶ γιὰ τὴν προϊστορία τῆς δραματικῆς τέχνης τῶν ιστορικῶν λαῶν. Στὴν ἦδια αὐτὴ μαρτυρία τονίζεται ἡ σημασία τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ γιὰ τὴ γένεση τοῦ τραγικοῦ καὶ τοῦ κωμικοῦ δράματος: „... γενομένης δ' οὖν ἀπὸ ἀρχῆς αὐτὸσχεδιαστικῆς τεικῆς καὶ αὐτῆς (ἡ Τραγωδία) καὶ ἡ Κωμῳδία καὶ ἡ μὲν ἀπὸ τῶν ἔξαρχοντων τὸν διμύραμβον, ἡ δὲ ἀπὸ τῶν τὰ φαλλικά...“ „Αμεσαὶ λοιπὸν ἀπαρχῇ τοῦ ἀρχαιοελληνικοῦ δράματος είναι ὁ αὐτοσχεδιασμὸς καὶ ἔμμεση γιὰ τὴν Κωμῳδία τὰ φαλλικὰ ἔθιμα τῶν διονυσιακῶν πανηγυριῶν καὶ γιὰ τὴν Τραγῳδία μιὰ τελετουργία τῆς διονυσιακῆς λατρείας: διμύραμβος, ποὺ ἔκλεινε „δύναμεις“ μέσα του τὸ θεατρικὸν σπέρμα. „Ἀλλ' ὁ διμύραμβος ἥταν ἔνα δρόμειο (ἔτσι δύναμόν ται οἱ δραματοποιημένες ἱερουργίες) καὶ τὰ δρόμενα (ὄχι μονάχα τὰ συγκεκριμένα ἀρχαιοελληνικά, ἀλλὰ τὰ δρόμενα σὰν εἰδος) διαπιστώθηκε διτὶ στάθηκαν οἱ ἔμμεσοι πρόδρομοι τοῦ τραγικοῦ δράματος τῶν λαῶν τῆς Γῆς. Διπιστώθηκε ἐπίσης διτὶ τὸ κωμικὸ δράμα τόσο τῶν ἀρχαίων Ἐλλήνων ὅσο καὶ τῶν ἀλλού ιστορικῶν λαῶν, πῆρε τὴν πρώτην ποτοποτάσην διαιμόρφωσή του μέσα στὴν ἀνάλαφρη ἀτμόσφαιρα τῶν τοπικῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν. Καὶ λέγοντας „πανηγύρι“ δὲν ἐννοῶ τὸ ἐμποροπανηγύρι, ἀλλὰ τὴν προέκταση τῆς δηλογικῆς καὶ τὸν μεταπλασμὸν τῆς σὲ πολύβουνο χαρωπὸ γιορτᾶσι, καλύμα πρόσφορο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ κωμικοῦ καὶ τοῦ σατιρικοῦ στοιχείου. Απὸ τὸ πνευματικά ῥηγὸ γκροτόσκο διὰ τὴν πνευματικὴ σάτιρα, σ' οἵλες τὶς διαβαθμίσεις κι ἀποχρώσεις του, τὸ κωμικὸ ρίζωσε καὶ μέστωσε στὰ γλεντοκόπια τοῦ λαοῦ.

Πρὶν μπούμε στὸ θέμα τῆς πρώτης δραματοποίησης τοῦ κωμικοῦ διὰ τὸν αὐτοσχεδιασμοῦ, διὰ δοῦμε τί είναι τὸ „κωμικό“, τὸ στοιχεῖο ποὺ στηρίζει τὴν αὐτοσχεδιαστικὴν ἐνέργεια τοῦ μέμου - δραματοποιοῦ τῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν. Σύμφωνα μὲ ἀπόψεις εἰδίκων, τὸ κωμικὸ είναι τὸ δύμόζυγο τοῦ τραγικοῦ. Δύναμη ποὺ „πηγάζοντας ἀπὸ τὴν ζωὴν καὶ συγγενεύοντας μὲ τὴν τέχνην“ δίνει μιὰν ἀζήμιτη διέξοδο στὸ περίστενο τῆς ζωικῆς δύναμης τοῦ ἄνθρωπινου ψυχισμοῦ. Τὸ κωμικὸ στοιχεῖο, πολύπλευρο, ἀφρίται νὰ κλειστεῖ στὰ στενά δρια ἐνὸς δρισμοῦ. Απὸ τὸν Ἀριστοτέλη διὰ σήμερα, σοροὶ καὶ αἰσθη-

τικοὶ ζήτησαν νὰ τὸ καθορίσουν, ἀλλὰ — καθὼς γράφει ο B ergson — „τὸ μικρὸ τοῦ πρόβλημα διαφένει πάτα, γλυτστρᾶ, ξεμακραίνει καὶ πάλι υγρώνεται σάν ίταμη πρόβληση στὴ φιλοσοφικὴ θεώρηση“. Κατὰ τὸν Ἀριστοτέλη . . . „τὸ γὰρ γελοιόν ἐστιν ἀμάρτημα τι καὶ αἰσχος ἀνώδυνος καὶ οὐ φθαρτικόν“, δηλαδὴ ἐνα παιχνίδισμα ποὺ μήτε σ' αὐτὸν ποὺ τὸ προκαλεῖ μήτε σ' ὅποιον τὸ δέχεται φέρνει τὸν πόνον ἢ τὸ τσούξιμο τῆς σάτιρας.

Τὸ κωμικὸ δὲν ἔχει κανένα σοβαρὸ ἐπακόλουθο, δὲν προκαλεῖ ἀνεπανόρθωτη βλάβην καὶ ἔχει φυσικὸ κλίμα τὴν ἀδιαφορίαν καὶ τὴν ἔλλειψη συγκίνησης. Κατὰ τὸν B ergson τὸ γέλιο δὲν ἔχει μαγαλύτερον ἐχθρὸν ἀπὸ τὴ συγκίνηση. „Δοκιμάστε, γράφει, γιὰ μιὰ στιγμὴ νὰ ἐνδιαφερθεῖτε γιὰ δὲ, τι λέγεται καὶ γίνεται. Ἔρεγγείστε στὴ φατασία σας μαζὶ μὲ δύοσον αἰσθάνονται, δῶστε στὴ συμπλεύσεια σας τὴν εὐδότηταν διάχυσην, θὰ δεῖτε εὐθὺς καὶ τὰ ἐλαφρότερος ἀντικείμενα νὰ ἀποκτοῦν βάρος καὶ ἔνα σοβαρὸ χρῶμα νὰ σκεπάζει ὅλα τὰ πράγματα. Αποσπασθεῖτε τῷρα, παρακολουθεῖστε τὴν ζωὴν σὰν ἀδιάφορος θεατής, πολλὰ δράματα θὰ γίνουν κωμωδίες“. Γ' αὐτὸν, ἀν τὸ πραγματικὸ στοιχεῖο ὑφέρεται ἀπὸ τὸν ἔντονο συναισθηματισμό, ἀπὸ τὸν ἀναβρασμὸ τοῦ πάθους καὶ τὴ βίαιη σύγκρουση τοῦ ἐπιτακτικοῦ πόθου μὲ τὸν ἀπαγορευτικὸ φραγμό, τὸ κωμικό, ἀντίθετα, „δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιτελέσει τὴν ἐνέργεια τοῦ παρὰ μονάχα ἀν πέσει πάνω σὲ ηρεμητὴ καὶ ἀκύμαντη ἐπιφάνεια“. Καὶ τὴν ψυχικὰ ἀκύμαντη αὐτὴ ἐπιφάνεια, τὴν ἀνάλαφρη ἀτμόσφαιρα, τὴ βρίσκεται στὰ χαρωπὰ πανηγύρια τοῦ λαοῦ. Τὰ πανηγύρια, χαρούμενες στην ιστορία τῆς ἀνθρωπότητας, έθιμα παμπάλαια καὶ τωρινά, κιελίνουν ὅλη τὴν ἔφεση τῆς ψυχῆς μας γιὰ τὴ χαρὰ καὶ τὸ γέλιο. Κλείνουν τὸν ἔντονο πόθο μας γιὰ τὴν, ἔστω φευγαλέα, ἀπόδρασην ἀπὸ τοὺς συντηρητισμοὺς, τῆς καθημερινῆς ἐπανάληψης, κιελίνουν ὅλη τὴν παιχνιδιού, ποὺ μᾶς ξαναγυρνᾶ στὶς χῶρες τῆς παιδικῆς μας δινειροφαντασίας. Μέσα στὸ πανηγύρι, διῆνθρωπος, ἐλευθερωμένος ἀπὸ πιεστικὲς πραγματικότητες, φτάνει σὲ ἔνα νέα παιχνίδι: στὴ διακωμώδηση. Περιγελᾶ τὸν ἔαυτό του, τὶς ἀδυναμίες του, κοροιδεύει τοὺς διπλανούς του, σατιρίζει τοὺς νόμους, τὴν κοινωνία, τὴν ιστορία, ἀκύμα καὶ τὴ θρησκεία. Πρὶν λίγο ἥταν ὁ εὐλαβῆς λατρευτῆς μέσα στὸ ναό του. Τώρα, πανηγυριώτης, φτασμένος στὰ ἔσχατα δύοια τῆς χαρωπῆς ἀλλοφροσύνης, διακωμώδεις δύσι καὶ ιερά. Σεπτὰ συμβολαὶ ποὺ, μέσα στὰ πλαίσια τῶν ιερουργιῶν, βύθιζαν σὲ δέος καὶ κατάνυξη τὸν λατρευτή, τὰ μεταβάλλει ὁ γλεντοκόπος σὲ δέσμευα μέβληματα, ποὺ πάιρουν κωμικοσατιρικὸ χαρακτήρα καὶ σκορπίζουν τὸ γέλιο.

Η μάσκα, ποὺ στὰ ιερά δράμενα ὑψώνει τὸν ἀνθρωπο διὰ τὸ δράματα τοῦ θρησκευτικοῦ βυθίσμου του, στὰ δράμενα τοῦ πανηγυριοῦ καγκάζει. Τὴν σεμνὴν τελετουργικὴν μεταμφίεση ἀντικαθιστᾶ τὸ χαρωπὸ μασκάρεμα, καὶ τὴ μεγαλόπρεπη ὄρχηση τοῦ ιεροῦ δρωμένου, διὰ σύνστολος κορδοκισμούς. „Αντὶ γιὰ τὸν καθημερινόν υψήλο Λόγο ποὺ διατορεῖ πράξεις καὶ πάθη θεῶν, ἀντὶ γιὰ τὸν ιερὸ κομμό, θρήνο πραγματόρευτης γιὰ θνήσκοντες θεούς, ἀντηγγεῖς δι πολύβουνος κῶμος, τὸ αὐτοσχέδιο διαλογικὸ σκῶμα, ἡ δηγγιτικὴ σάτιρα. Τὴν σεμνὴν προκαθορισμένη μιμικὴ δράση τοῦ ιερουργοῦ, ἀντικαθιστᾶ ἡ αὐτοσχεδιαστικὴ δράση τοῦ γελωτωπούο. Ο αὐστηρὸ τυποποιημένος ιερὸς μύθος δίδει τὴ θέση του στὸ ἀναλλασσόμενο καὶ ἀπρομελέτητο θέμα, ἡ τυπικὴ ἀνάπτυξη τοῦ θεικοῦ δράματος, στὴν ἐπινόηση τῆς στιγμῆς ἡ παγκοσμιότητα, στὴν ἐπικαιρότητα καὶ τὸ ἐσώτατο, τὸ καθολικὸ ἀντίκρυσμα τῆς ζωῆς, στὴν ἐπιφανειακὴ παρατήρηση τῶν κοινωνικῶν περιστατικῶν.

Στὴν Ἐλλάδα τῶν κλασικῶν προηγμένων χρόνων, δι θεός Διόνυσος, σεπτὴ μιορφὴ τοῦ τελετουργικοῦ διμύραμβου, δὲλευθερωτὴς τῆς ψυχῆς καὶ δωρητὴς τῆς πνευματικῆς βαχχείας, ξέπερτε στὰ διονυσιακὰ πανηγύρια σὲ δωρητὴ τοῦ σταφυλιοῦ σὲ „οἴνον εὑρετήν“, ποὺ πρόσφερε τὴν εὔκολη στιγματία λύτρωση

μὲ τὸ μεθύσι. Εἶδος σπουδῆς στὸ θεὸν ἡταν νὰ πίνουν τὸ “αἷμα τῆς ἀμπέλου”, τὸ ζωιγόνο κρασί, ποὺ χει τὴ μαρική δύναμη νὰ ἐλευθερώνει ἀπὸ τὶς πιεστικὲς πραγματικότητες. Τὸ μεθύσι ἡταν ἀπαράβατο ἔθιμο στὸ διονυσιακὰ πανηγύρια καὶ ἡ ἐλευθεροστομία — φυσικὸ ἐπακόλουθο τοῦ μεθυσίου — πῆρε ἀπίθανες διαστάσεις. Δοῦλοι κι ἄρχοντες ἀλληλοπειράζονταν μὲ ἀνήκουστη ἀλλαγτροπία. “Οὐαν ὅμιλοι τῶν ἔξαλλων γλεντοκόπων συναντοῦσαν ἑποχούμενός” φαλλοφόρους ἑορταστές, δράχμαν μεταξύ τους τὰ πειράγματα. Τὰ ἀσύστοιλα “ἔξ ἀμάξης” λόγια τους μείνανε παροιμιώδη καὶ μαζὶ μὲ ὅλα τὰ χωρατὰ τοῦ πανηγυριοῦ πλούτιζαν ὄλοενα τὸ κωμικό — σατυρικὸ εἶδος.

Οἱ φαλικὲς πομπὲς ἔδιναν κι αὐτὲς τροφὴ στὴ σάτυρα. Τὰ φαλικὰ σχήματα, (φυλὲς ἀρχέγονες τὰ πίστευαν σὰν μέσο νὰ προκαλούν δμοιοπαθητικὰ τὴ γονιμοποίηση τῆς τροφοδότρας βλάστησης καὶ τῶν κοπαδιῶν) τὰ φαινομενικὰ ἀσεμναὶ αὐτὰ σχήματα, ἡταν γιὰ τὸ σεμνὸ λατρευτή, σύμβολα τῆς ὑποταγῆς τοῦ φιλαρτοῦ ἀτόμου στὸν ἀφιθαρτὸ γενεσιούργῳ νόρμῳ τῆς ζωῆς. Στὸ διονυσιακὸ δμως γλεντοκόπῳ γίνονταν ἀσεμναὶ παρωδήματα. Αὐτοσχεδιάζονταν ἀσύστοιλα ἀσεμναὶ “ἐπὶ φαλλῷ ἀδόμενα”, πρόκληση σὲ ἀστειστικὰ πειράγματα καὶ σὲ ἀστειότητες τολμηρές. Γέμιζε τὸ ἀρχαιοειλληνικὸ πανηγύρι ἀπὸ μιμήματα ποὺ παρωδοῦσαν τὰ παραπατήματα τοῦ μεθυσμένου. Σειληνοῦ καὶ οἱ βάκχοι — φαλλοφόροι μεταβάλλονταν σὲ ἔψερνους κορδακιτές ποὺ στροβιλίζονταν, πηδῶσαν, κουνιώνταν ἵαδιντροπα, πλάθοντας τὸν κωμικὸ Κόρδακα, τὴν σατυρικὴ Σίκινη, τὶς τόσες καὶ τόσες “γελοίες δραχῆσις”. Οἱ δράχησις αὐτές, σμίγοντας μὲ τὶς ἀνθυροστομίες, σμίλεψαν τὴν Ἀττικὴ κωμωδία καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα.

Οἱ “ἔξδοχοντες” τῶν φαλικῶν — ποὺ ὁ Ἀριστοτέλης τοὺς χαρακτήρισε πρωτεργάτες τῆς δραματοποίησης τοῦ κωμικοῦ στοιχείου, δὲν εἶναι παρὰ οἱ μασκαράδες τοῦ ἀρχαιοειλληνικοῦ “Καρφαβαλιοῦ”. Κάτιν ἀνδρογυνὸ μὲ τοὺς σημερινοὺς ἀρχηγοὺς τῶν μασκαρεμένων ὄμαδων, ποὺ χούν τὴν πρωτοβουλία καὶ τὴ γενικὴ καθοδήγηση. “Οπως μποροῦμε καὶ σήμερα νὰ παρατηρήσουμε στὰ πανηγύρια τοῦ λαοῦ, δοσ φουντώνει τὸ γλεντοκόπο, τόσο ἀπολημμονέται τὸ ἀρχινίσματα τοῦ ἀπὸ ἵερη γιορτῆ. Τέλος, ὅλα σαρώνονται μπροστὰ στὴ δύναμη τοῦ κεφιοῦ, ποὺ συχνὰ ὀδηγεῖ σὲ μικικο-δραματικὸ αὐτοσχεδιασμό. Σὲ ἀπειρες περιπτώσεις, δὲ γλεντοκόπος — παίζοντας σὰν τὸ παιδί — γίνεται μίμος, γίνεται δραματουργὸς καὶ σκευοποιός. Φευγαλέας κι ἄρρωθμα εἶναι τὰ “μιμοδράματα” ποὺ αὐτοσχεδιάζει ὁ γλεντοκόπος, θυμίζουν τὰ μικικὰ παιχνίδια τοῦ παιδιοῦ, ἔχουν δμως δυνατότητες ἔξειλης, φτάνει νὰ βρεθοῦν οἱ κατάλληλες κοινωνικὲς συνθήκες, ποὺ θὰ ἀποκρυσταλλώσουν σὲ μόνυμες μικικο-δραματικὲς μορφές, τὴ φευγαλέα αὐτοσχεδιαστικὴ δράση.

Οἱ θεατρικὸς αὐτὸς σχεδιασμὸς, ἡ πρόχειρη σύνθεση ἐνὸς μιμοδράματος χωρὶς προπαρασκευὴ, χωρὶς επίδραση λογικῆς καὶ τεχνικῆς διδασκαλίας, εἶναι τὸ ἀγνοχάραγμα τῆς θεατρικῆς δημιουργίας. Εἶναι ἡ πρώτη ἐκδήλωση τῆς ἐμφυτῆσης τὸν ἄνθρωπον ταῖς καταλλήλατα τοῦ ἔξωτερικοῦ τοῦ κόσμου, σὲ μορφές μικικο-δραματικές. Εἶναι ἡ ἔκφραση, μᾶς ἐμβρυωκῆς αἰσθητικῆς ἀνάγκης. ‘Τι ἀρχευν, βέβαια, αὐτοσχεδιασμοὶ μὲ τόσο ρυθμὸ κι ἀρμονία ποὺ φτάνουν κάποτε στὸ ὄριο τῆς αἰσθητικῆς περιοχῆς. Ποτὲ δμως στὴν περίπτωση τοῦ θεάτρου. Ή τέχνη αὐτή, ἀπὸ τὴν φύση τοῦ πολύσυνθετοῦ, δὲν κατορθώνει στὶς αὐτοσχεδιαστικὲς ἀπαρχές της νὰ ἐναρμονίσει ὅλα τὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα ποὺ τὴ συγκροτοῦν. Γενικά, ἀλλώστε, δὲ αὐτοσχεδιασμὸς ἔχει πιότερο τὸν χαρακτήρα τῆς αὐτόματης φυσικῆς γένεσης, παρὰ τῆς ἐντεχνης συνειδητῆς δημιουργίας. ‘Εκφράζει καὶ ίκανοτοιεὶ ἔμεσος τὴν ἐμφυτη καλλιτεχνικὴ δρμή, χωρὶς τὴ συμβολὴ τοῦ προσωπικοῦ καλλιτεχνική.

Η αὐτοσχεδιαστικὴ ἐνέργεια ἀναβρύζει ἀπὸ παρορμήσεις καὶ ίκανότητες σύμφυτες στὴν ίδιοσύσταση τοῦ ἀνθρώπου δηράζονται οἱ φυσικὲς ἀστείρευτες πρωτοπηγὲς τοῦ θεάτρου. Οἱ Ἀριστοτέλης, (Ποιητικὴ 1448 β, 3) θεωρεῖ πηγὴν θεμελιακὴν τὴ μίμηση, ίδιότητα “σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκπαίδων”. Απαλλάσσοντας τὴ λέξη ἀπὸ τὴ στενὴ ἔννοια τῆς ἀγονῆς ἀπομίμησης, ἀντικύρζει τὸ μέγχι αὐτὸ δρμέμφυτο τῆς ζωῆς στὸν πλαστουργὸ του δυναμισμό. Η μίμηση, φτάνοντας σὲ ἀκραίο ὄριο στὴ στατική, ἀς ποῦμε, ἔκφρασή της, γίνεται μεταμόρφωση. Τὸ μιμητικὸ — μεταμορφωτικὸ ὄρμα καὶ σὲ ἐνέργειες καθαρὰ βιολογικῆς σκοπιμότητας) πλάθει αὐτοματικὰ ἐκδηλώσεις ποὺ προσλαβίνουν ὑφὴ θεατρική. Δεύτερη γενετικὴ πηγὴ τέχνης γενετικὴ πηγὴ τέχνης ποὺ σύμφυτη στὸν ἀνθρωπὸ δρμὴ πρὸς τὸ θέαμα, ποὺ χαρακτηρίζει τὸ “χάρειν τοῖς μιμήσασι πάντας”. Δηλαδὴ τὴ χαρὰ ποὺ ἀποκομίζει ὁ ἀνθρώπος (ὅταν τὸ πνεῦμα του παίρνει αἰσθητικὴ καὶ δηλιγνωστικὴ κάθηση, οἰκειωμένος μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ ὑποκειμενισμοῦ, ἔδωσε πρωταρχικὴ θέση στὴ φωνασία. Κατὰ τὸν Φιλόστρατο (Τὰ ἐξ Ἀπολλώνιον, VI, 19) “Φαντασία... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός” μίμησης μὲν γάρ δημιουργήσει ὁ εἶδεν, φαντασία δὲ καὶ δηλιγνωστικὴ θέση στὴ σάτυρα. Τὰ φαλικὰ σχήματα, (φυλὲς ἀρχέγονες τὰ πίστευαν σὰν μέσο νὰ προκαλούν δμοιοπαθητικὴ τὴ γονιμοποίηση τῆς τροφοδότρας βλάστησης καὶ τῶν κοπαδιῶν) τὰ φαινομενικὰ ἀσεμναὶ αὐτὰ σχήματα, ἡταν γιὰ τὸ σεμνὸ λατρευτή, σύμβολα τῆς ὑποταγῆς τοῦ φιλαρτοῦ ἀτόμου στὸν ἀφιθαρτὸ γενεσιούργῳ νόρμῳ τῆς ζωῆς. Στὸ διονυσιακὸ δμως γλεντοκόπῳ γίνονταν ἀσεμναὶ παρωδήματα. Αὐτοσχεδιάζονταν ἀσύστοιλα ἀσεμναὶ “ἐπὶ φαλλῷ ἀδόμενα”, πρόκληση σὲ ἀστειστικὰ πειράγματα καὶ σὲ ἀστειότητες τολμηρές. Γέμιζε τὸ ἀρχαιοειλληνικὸ πανηγύρι ἀπὸ μιμήματα ποὺ παρωδοῦσαν τὰ παραπατήματα τοῦ μεθυσμένου. Σειληνοῦ καὶ οἱ βάκχοι — φαλλοφόροι μεταβάλλονταν σὲ ἔψερνους κορδακιτές ποὺ στροβιλίζονταν, πηδῶσαν, κουνιώνταν ἵαδιντροπα, πλάθοντας τὸν κωμικὸ Κόρδακα, τὴν σατυρικὴ Σίκινη, τὶς τόσες καὶ τόσες “γελοίες δραχῆσις”. Οἱ δράχησις αὐτές, σμίγοντας μὲ τὶς ἀνθυροστομίες, σμίλεψαν τὴν Ἀττικὴ κωμωδία καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα.

Οἱ φαλικὲς πομπὲς ἔδιναν κι αὐτὲς τροφὴ στὴ σάτυρα. Τὰ φαλικὰ σχήματα, (φυλὲς ἀρχέγονες τὰ πίστευαν σὰν μέσο νὰ προκαλούν δμοιοπαθητικὴ τὴ γονιμοποίηση τῆς τροφοδότρας βλάστησης καὶ τῶν κοπαδιῶν) τὰ φαινομενικὰ ἀσεμναὶ αὐτὰ σχήματα, ἡταν γιὰ τὸ σεμνὸ λατρευτή, σύμβολα τῆς ὑποταγῆς τοῦ φιλαρτοῦ ἀτόμου στὸν ἀφιθαρτὸ γενεσιούργῳ νόρμῳ τῆς ζωῆς. Στὸ διονυσιακὸ δμως γλεντοκόπῳ γίνονταν ἀσεμναὶ παρωδήματα. Αὐτοσχεδιάζονταν ἀσύστοιλα ἀσεμναὶ “ἐπὶ φαλλῷ ἀδόμενα”, πρόκληση σὲ ἀστειστικὰ πειράγματα καὶ σὲ ἀστειότητες τολμηρές. Γέμιζε τὸ ἀρχαιοειλληνικὸ πανηγύρι ἀπὸ μιμήματα ποὺ παρωδοῦσαν τὰ παραπατήματα τοῦ μεθυσμένου. Σειληνοῦ καὶ οἱ βάκχοι — φαλλοφόροι μεταβάλλονταν σὲ ἔψερνους κορδακιτές ποὺ στροβιλίζονταν, πηδῶσαν, κουνιώνταν ἵαδιντροπα, πλάθοντας τὸν κωμικὸ Κόρδακα, τὴν σατυρικὴ Σίκινη, τὶς τόσες καὶ τόσες “γελοίες δραχῆσις”. Οἱ δράχησις αὐτές, σμίγοντας μὲ τὶς ἀνθυροστομίες, σμίλεψαν τὴν Ἀττικὴ κωμωδία καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα.

Οἱ φαλικὲς πομπὲς ἔδιναν κι αὐτὲς τροφὴ στὴ σάτυρα. Τὰ φαλικὰ σχήματα, (φυλὲς ἀρχέγονες τὰ πίστευαν σὰν μέσο νὰ προκαλούν δμοιοπαθητικὴ τὴ γονιμοποίηση τῆς τροφοδότρας βλάστησης καὶ τῶν κοπαδιῶν) τὰ φαινομενικὰ ἀσεμναὶ αὐτὰ σχήματα, ἡταν γιὰ τὸ σεμνὸ λατρευτή, σύμβολα τῆς ὑποταγῆς τοῦ φιλαρτοῦ ἀτόμου στὸν ἀφιθαρτὸ γενεσιούργῳ νόρμῳ τῆς ζωῆς. Στὸ διονυσιακὸ δμως γλεντοκόπῳ γίνονταν ἀσεμναὶ παρωδήματα. Αὐτοσχεδιάζονταν ἀσύστοιλα ἀσεμναὶ “ἐπὶ φαλλῷ ἀδόμενα”, πρόκληση σὲ ἀστειστικὰ πειράγματα καὶ σὲ ἀστειότητες τολμηρές. Γέμιζε τὸ ἀρχαιοειλληνικὸ πανηγύρι ἀπὸ μιμήματα ποὺ παρωδοῦσαν τὰ παραπατήματα τοῦ μεθυσμένου. Σειληνοῦ καὶ οἱ βάκχοι — φαλλοφόροι μεταβάλλονταν σὲ ἔψερνους κορδακιτές ποὺ στροβιλίζονταν, πηδῶσαν, κουνιώνταν ἵαδιντροπα, πλάθοντας τὸν κωμικὸ Κόρδακα, τὴν σατυρικὴ Σίκινη, τὶς τόσες καὶ τόσες “γελοίες δραχῆσις”. Οἱ δράχησις αὐτές, σμίγοντας μὲ τὶς ἀνθυροστομίες, σμίλεψαν τὴν Ἀττικὴ κωμωδία καὶ τὸ σατυρικὸ δράμα.

Οἱ φαλικὲς πομπὲς, τοῦ καθέ χρόνου καὶ τόπου, χάρη στὴ σύμφυτη μιμητική — μεταμορφωτική ίκανότητα του καὶ στὴ ροπή του πρὸς τὸ φανταστικὸ καὶ πρὸς τὸ δρματικὸ καὶ στὴν θεατρικὴ θέαμα, δημιουργεῖ τὶς πρῶτες θυμητές μορφές του θεατρικοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ· πλάθει τους πρώτους σχηματισμοὺς μιμοδραμάτων, “παιχνίδι τοῦ λαοῦ”, ποὺ μέσα σ’ αὐτὰ καθρεφτίζεται καὶ τῶν ὄρμέμφυτων ἡ ἀναλοίωτη ἐνέργεια καὶ ἡ θεληματικὴ δημιουργική δράση, γιὰ νὰ δημιουργεῖται τὰ δρματικὰ παιχνίδια τὴν πραγματώνει ὁ ἀνθρωπός του παιδικὸ παιχνίδιο του, δημιουργία προθέση, χωρὶς πρόθεση, χωρὶς ἐπίγνωση, αὐτοσχεδιάζει μορφές παιχνιδών με ύφη “θεατρική”. Τὸ παιδικὸ παιχνίδιο ἔχει καθαρὴ βιολογικὴ σκοπιμότητα. Η μιμητικὸ δραματικὴ ἐκδήλωση του παιδιού είναι φευγαλέα καὶ ἀρρυθμη, ωτόσο μαζὶ ἀποκαλύπτει τὸν ἐσώτατο πηγανισμό του θεατρικοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ. Κάθε παιδί ποὺ παιζεῖ, συχνὰ ἐνέργειε, δὲς ἔνα σημεῖο, ἀνάλογα μὲ τὸν αὐτοσχέδιο λαϊκό μίμο — δραματουργὸ καὶ σκευοποιὸ τῶν λαϊκῶν πανηγυρῶν.

Ἐνας πολὺ συνηθημένος τύπος παιδικοῦ παιχνιδιοῦ εἶναι η ὑπόδυση “ρόλων”, τύπος κοινὸς σὲ κάθε ἐποχὴ καὶ φυλή. Η ποικιλία τῶν παραστάσεων ποὺ προσλαβίσει τὸ παιδί ἀπὸ τὴν γύρω πραγματικότητα, τὸ ώθει ν’ ἀλλάξει ρόλους καὶ ἡ φαντασία του τὸ βοηθάει νὰ αὐτομεταμορφώνεται, ἀνάλογα μὲ τὴ στιγματικὴ του διάθεση. Υποκρίνεται τὸν πατέρα καὶ τὴ μάννα, τὸ ζητιάνο καὶ τὸ βασιλιέ, τὸν καραβοκύρη καὶ τὸ μούστο, τὸν πραγματευτὴ καὶ τὸν ἀγοραστὴ, κατὰ τὸ κέφι του. Μιὰ χούφτα καλλίκα, δὲς ὅλο βρεθεῖ μπροστά του γίνεται πραμάτεια διαλεχτή. Τὴν πουλάει, πλάθει τὰ διαλόγους, υποθέσεις καὶ πλοκές κι ὅλα τὰ σβήνει σ’ ἔνα λεπτὸ γιὰ ν’ ἀρχίσει κατί σἄλλο. Τώρα, φορώντας τὰ γυαλιά του παιποῦ, παιζεῖ τὸ ρόλο τοῦ “γιατροῦ”· γεμάτο σοβαροφάνεια, ἔξετάζει τὸ μικρὸ ἀδέρφι ποὺ καύμενωνται τὸν ἀρρωστοῦ μὲ τρόπο ὑποδειγματικὸ σὲ ἐπαγγελματικὴ ήθοποιό. Σὲ ἀπειρες παιχνίδιο τὸ παιδί υποκρίνεται πρόσωπα καὶ περιστατικὰ τῆς γύρω τοῦ κόσμου καὶ φυσικῆς ζωῆς, δὲ παρμένα ἀπὸ τοὺς κόσμους τῶν παραμυθιῶν.

Τὸ παιδικὸ παιχνίδιο, “τὸ πρῶτο ποίημα τῆς ἀνθρωπότητας”, εἶναι ἔνα ἐμβρυωκό δραματικὸ φαινόμενο. Ερευνητής χαρακτηρίζει τὰ παιδικά παιχνίδια “μιμικά δράματα μὲ πολλές πράξεις, μὲ δέσσεις, μὲ ἀναπτυγμένο θέμα καὶ λύσεις. Ολακερη η ζωὴ ἀντικυρωμένη στὶς κύριες, στὶς ἐπίσημες, στὶς σπάνιες στιγμές τῆς μεγάλης καρδας η τοῦ μεγάλου πόνου. Ατόφια η ἀνθρωπότητα βίωση ιδωμένη μέσα ἀπὸ σμικρωνυτικὸ φακό, ἐλαττωμένη σὲ παιδικὴ διάσταση”. Αναστηκώνοντας τοὺς πέπλους του παιδικοῦ παιχνιδιοῦ, ἀνακαλύπτει τοὺς πολλές πράξεις της βιολογικής σκοπιμότητας ποὺ τὸ γεννάει — τὸ πρῶτο ἀγνοχάραγμα τῆς δημιουργικῆς δραστηριότητας τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ προσλαβίσει τὸν αἰσθητικὴ δρμή του, μὲ τὴν ίκανότητά του νὰ γρεψει τὴ λύτρωσή του στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς δινειροφαντικῆς, κλείνει μέσα στὸ παιχνίδιο του πολλὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ στηρίζουν τὴ θεατρικὴ δημιουργία. Εξὸν ἀπὸ τὴ χαρὰ τοῦ “θεασθαι”. Στὸ παιχνίδι



διή μιμική δράση ἔχει αὐτάρκεια, αὐτοτέλεια, φτάνει αὐτή μόνη νὰ δημιουργήσει ἥδονή. Τὸ παιδὶ ὅταν παιᾶνε, δὲν αἰσθάνεται (ὅπως ὁ ήθος τοῦ, ὅπως ὁ λαϊκὸς μίμος ποὺ αὐτοσχεδιάζει) τὴν ἀνάγκην ν' ἀπλώσει καὶ στοὺς γύρω του τὴν συγκίνησην τῆς δικῆς του φυσῆς, ποὺ τοῦ προκάλεσε τὴν δημιουργικήν ἐνέργειαν. Δηλαδὴ, τὸ παιδὶ καὶ στὰ μοναχικὰ καὶ στὰ δύμαδικα παιχνίδια του δὲν αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκην τοῦ θεατῆ. Τὸν ἔνο, τὸν ἀμέτοχο στὸ παιχνίδιο του, δὲν τὸν ἐπιμυμεῖ καὶ ἡ τὸν θεωρεῖ ἐνοχλητικὸν ἡ τὸν παραμελεῖ. Τὸ παιχνίδι, αὐτὴ τὴν ἀσύγκριτη χαρὰ τῆς παιδικῆς ἡλικίας μας, ἀνίκανον νὰ τὴν στερηθούμε, τὴν συνεγίζουμε στὴν ἐνήλικη ζωὴ μας μὲνές μορφές, ἔτοι ποὺ "νὰ μήρ μπάρχει διακοπὴ συνέχειας μεταξὺ τῆς χαρᾶς τὸν παιχνιδιον στὸ παιδὶ καὶ τῆς ίδιας χαρᾶς στὸν ἐνήλικα", τοιύζει ὁ Βεργσον. Σὲ δρισμένες ἀπὸ τὶς νέες αὐτὲς μορφές παιχνιδιού ὁ ἐνήλικας ἀποζητᾷ τὸν θεατὴ καὶ τέτοια εἶναι ἡ περιπτωση τῶν "παιχνιδῶν τοῦ λαοῦ". Τὰ μιμικο-δραματικὰ παιχνίδια ποὺ πλάθει ὁ λαὸς σὲ μέρες πανηγυριών πηγάζουν ἀπὸ τὸ δύμαδικον ὑποσυνειδήτων, μιᾶς λαϊκῆς δύμάδων, ἔχουν λοιπὸν ἀντικειμενικότητα, γενικότητα γ' αὐτὸ καὶ εἶναι ἴκανα νὰ χαρίζουν σὲ θεατὲς τὴν "χαρὰ τῶν μημημάτων".

"Οτι δονομάζουμε "παιχνίδια τοῦ λαοῦ" εἶναι μιμοδράματα ἀπλούνα. Δὲν τὰ στηρίζει, ὅπως τὰ Ἱερὰ δρώμενα, ἡ πίστη ὃτι ἐπέντεινον σωστικά τὴν ζωὴ τῶν τελεστῶν, ὅμως ἡ ἀνθρώπινη δύμάδα τ' ἀγάπησε, γιατὶ εἶναι φυσικὴ ἡ κλίση μας πρὸς τὸ "μημεῖσθαι" καὶ σύμφυτο σ' δόλους μας τὸ "χαίρειν τοῖς μημημάσιν". Σὲ ἔνοιαστες ἀργόσχολες δρες ποὺ ὁ ἀνθρώπως ἔκεινοράζεται καὶ χαίρεται τὸ γύρω φῶς τοῦ ἥλιου, ἡ γενεται τὴν θαλπωρὴ τῆς προφυλαγμένης στέγης ἀπὸ τὴν βαρυγευμανιά, τότε σ' ἄλλους γεννιεῖται ἡ ψυχόμητη διάθεση τὸν ἐκφράσουν μιμικο-δραματικὴ τὶς παραστάσεις καὶ ἐντυπώσεις τους, σ' ἄλλους ἡ ἐπιθυμία νὰ νιώσουν τὴν χαρὰ τοῦ θέαματος. Τὰ μιμικοδραματικὰ αὐτὰ παιχνίδια τοῦ λαοῦ μορφολογικὰ δὲν ἔσπερναν πολὺ τὸ παιδικὸ παιχνίδιο, ὠστόσο, ἀντιπροσωπεύουν τὴν πρώτη συνειδήτη μιμικο-δραματικὴ ἐκφραστὴ τοῦ ἀνθρώπου, ἔκεινορμένη ἀπὸ τὴ στενὴ βιολογικὴ ἀνάγκη καὶ τὴ λατρευτικὴ ἐπιδιωξῃ. Τὰ λαϊκά αὐτὰ παιχνίδια ἴκανοράζουν ἀπὸ μιὰ πηγαία αὐτοσχεδιαστικὴ ἴκανοτητα τοῦ ἀνθρώπου, ἀπὸ μιὰ στοιχειώδη καλλιτεχνικὴ του ἀνάγκη. Εἶναι ἡ πρώτη θολὴ προσφορὰ τοῦ καλλιτεχνικοῦ δρμέμφυτου, ἀκαθοδήγητη ἀκόμη ἀπὸ τὸ πνεῦμα, στερημένη ἀπὸ τὴν ἐπεξεργασία τῆς τεχνικῆς καὶ ἐπαναλαμβάνει προσωπία τοῦ παιδικοῦ παιχνιδιοῦ, παρὰ τὸ διαφορισμὸ τοῦ αἰσθητικοῦ δημιουργήματος.

"Αὐτοφυὴ" δονομάζει ὁ Πλάτων τὰ παιδικὰ παιχνίδια "ἐπειδὴν ἔννελθουσιν (οἱ παιδεῖς) αὐτοὶ ἀνευπλούσοντο". Αὐτοφυὴ εἶναι καὶ τῶν λαῶν τὰ μιμικὰ παιχνίδια. Ἐλάχιστα διαφορετικὰ ἀπὸ τὰ παιδικά, δλόνεα αὐτοσχεδιάζονται καὶ σφήνονται, φτάνει νὰ βρεθεῖ ὁ ἐπιδέξιος μίμος, φτάνει νὰ τὸ ζητήσει τὸ κέφι τῆς στιγμῆς. Τὸ κέφι αὐτὸ ἀναδεύεται δύμαδικὰ σὲ μέρες γιορτινές. Οἱ γιορτὲς τῶν λαῶν πάντα καὶ παντοῦ, παρὰ τὶς ἔξωτερικὲς παραλλαγές τους, ἐκφράζουν καὶ ἴκανοποιούν τὶς λίδες ψυχοβιολογικές ἀνάγκες, πηγάζουν ἀπὸ τὶς λίδες ἐπιταγές κοινωνικότητας καὶ συγχρ. περικλείνουν τοὺς λίδους θεατρικούς πυρήνες. Καὶ πιότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη γιορτὴ τῆς ἀνθρωπότητας, τὸ "Καρναβάλι" εἶναι τὸ κλίμα ποὺ κορυφώνεται ὁ θεατρικὸς αὐτοσχεδιασμός. "Οποιο ὄνομα καὶ ἀν πῆρε ἀπὸ τὰ πανάρχαια Βαθυλωνιακά καὶ Αἴγυπτιακά χρόνια ὡς τὰ "Ελληνο-Ρωμαϊκά, ἀπὸ τὶς "Τρελλογιορτὲς" τοῦ χριστιανικοῦ μεσαίωνα καὶ τῆς "Αναγέννησης ὡς τὶς σημερινές "Αποκριές", ἡ γιορτὴ αὐτὴ, ποὺ γενικεύουνται τὴν δονομάζουμε

"Καρναβάλι", στάθηκε τὸ πιὸ γόνιμο κλίμα ὃπου ἀναπτύσσονται τὰ θεατρικὰ στοιχεῖα, διὰ τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ.

Τὸ Καρναβάλι, ἐλεύθερο ἀνθισμα τῆς χαρωπῆς διάθεσῆς μας, ἀκατάλυτη τῆς ἀνθρωπότητας γιορτῆς, εἶναι μιὰ ὑποκατάσταση τοῦ παιδικοῦ μας παιχνιδιοῦ, εἶναι τὸ προαιώνιο αὐτοσχέδιο θέατρο τοῦ κόσμου. Στὶς ἀποκριάτικες μέρες, ποὺ ἡ μίμηση καὶ ἡ μεταμόρφωση ἀπλώνονται παντοῦ, παιζούμε μὲ δόλους καὶ μὲ σλα, σάν τὰ παιδιά. Καὶ τὸ νέο αὐτὸ παιχνίδι μας, βγαλμένο ἀπὸ τὰ βαθύτερα δρμέμφυτά μας, πλάθει καὶ πάλι μορφές θεάτρου. "Ο ἀνθρώπος, λευτερωμένος ἀπὸ πιέσεις τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, φτάνει ε' ἔνα ἀνώτερο παιχνίδι: στὸ χιοῦμορ. Περιγλᾶ τὰ πάντα καὶ τὸν πάντας. Κολλεῖ μιὰ φεύτικη καμπύλωρά στὴ φάρη του, μιὰ τεράστια μύτη στὸ πρόσωπο του, λέει καὶ στέκεται εἰρωνικά ἀντίκρυ στὴ φύση κοροίδευοντας τὶς ἀποτυχημένες προθέσεις τῆς. Φοράει στραβὰ τὴ χάρτινη βασιλικὴ κορώνα καὶ τὸ γελοϊο κόρδωμά του εἶναι ἡ σατιρικὴ κριτικὴ τῆς συμβατικῆς ἀξίας τῶν κληρονομημένων τίτλων· περιπάτει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλάξει, ὅτι ἔχει, ὅτι μάταια ἀποζητᾶ, ὅτι ἐνδόμυχα λαχταράει. "Η μάσκα ἐκφράζει τὶς ἐσώτατες ψυχικὲς καταστάσεις του. Τὸ πρόχειρο μασκάρεμά του ζωτανεύει παραμυθεύνια τέρατα, πλάσματα τῆς λαϊκῆς φαντασίας, γελοιοποιεῖ ἀντιπροσωπευτικούς τύπους τῆς κοινωνίας, παρωδεῖ γεγονότα καὶ καταστάσεις τῆς δόληρα ζωῆς. "Ο μασκαράς, γέννημα τῆς ἀστερίευτης μεταμορφωτικῆς καὶ μιμητικῆς ροπῆς μας, εἶναι —ἀπὸ τὰ μακρινὰ περασμένα τοῦ κόσμου ὡς ἐμάς— ὁ αἰώνιος μίμος. "Ο ταπεινὸς αὐτὸς γελωτοποιός, ποὺ τὸν ἀντικρύζουμε τόσο συγχρὰ πλάι μας στὶς πόλεις καὶ στὰ χωριά μας, χωρὶς νὰ ὑποψιαζόμαστε ποιὸ πανάρχαιο κειμήλιο ἀντιπροσωπεύει, ποιὸ παγκόσμιο δρμέμφυτο ἴκανοτοιεῖ καὶ ποιὸ κρυμμένο καλλιτεχνικὸ δυναμισμὸ κλείνει, εἶναι ὁ αὐτοσχέδιος μίμος-δραματουργός, ποὺ πλάθει στοὺς δρόμους τῆς πολιτειας καὶ τοῦ χωριοῦ τὰ "θεατρικὰ" δημιουργήματα του. Δικλέγεται, στυγμοτυπεῖ, μορφάζει, μιμεῖται, σατιρίζει, σκορπίζοντας τὸ τρανταχτὸ γέλιο. Σμιλεύει χωρὶς ἐπίγνωση συνέσεις δραματικές. Πλαθεῖ, χωρὶς κανόνες, χωρὶς περιορισμούς, ἔνα διεύθερο θέατρο πού, ὑπόλουνό τοῦ, καλλιτεχνικὸ δρμέμφυτο. Φανερώνει πώλες ἡ θεατρικότητα καὶ μακρὰ ἀπὸ τῶν ιερῶν βωμῶν τὴν αγίδα, οὔτε σβήνεται οὕτε ναρκώνεται, γιατὶ εἶναι βαθιά ριζωμένη στὴν ἀνθρώπινη φύση, πολὺ πιὸ στέρεα παρὰ οἱ βασιλοί κοινωνικοὶ θεσμοὶ καὶ οἱ παροδικὲς λατρευτικὲς προθέσεις

"Οταν τὸ παιδὶ παιᾶνε, λυτρώνεται ἀπὸ πόθους καὶ πληθωρικὲς δυνάμεις ποὺ τὸ πιέζουν καὶ χαίρεται μιὰν δλότελα φυσικὴ ἥδονή. "Οταν ὁ ἐνήλικας φτάσει νὰ δημιουργήσει τέχνην, δοκιμάζει—ὅπως γράφει ὁ Πλάτων (Νόμοι Ζ', 654 α.)—τὴν "ἐναρμόνιον αἰσθησην μεθ' ἡδονῆς", δηλαδὴ τὴν αἰσθητικὴ ἥδονή. Καὶ τὸ τεράστιο χάσμα ἀνάμεσα στὸ παιδικὸ παιχνίδι καὶ στὴ δραματικὴ τέχνη τὸ γεφυρώνουν τὸ αὐτοσχέδια μιμικοδραματικὰ παιχνίδια τῶν λαῶν. Τὰ παιχνίδια αὐτὰ συγχρὰ προσφέρουν νέα δραματικὰ στοιχεῖα, μεστώνυμον παλαιά, καὶ μέσα απὸ τὰ αὐτοσχέδια χωρατὰ τῆς γκροτέσκας στιχομυθίας δραματοποιεῖται ὁ κωμικὸς λόγος.

"Η "ὑπόθεση", βάθυρο τοῦ ὄποιου μιμοδράματος, χάρη στὴν αὐτοσχεδιαστικὴ ἐλεύθερότητα, προσλαβίζει ποικιλό περιεχόμενο. Πλέκεται γύρω ἀπὸ μυθικές ἡ ἱστορικές παραδόσεις τοῦ κάθε τόπου καὶ συνιθέστερα γύρω ἀπὸ ἐντυπωσιακὰ περιστατικὰ τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, ποὺ ῥχονται νὰ ταράξουν τὸ μονότονο κύλισμα τῆς ἐπαρχιακῆς καὶ χωριανῆς ζωῆς. "Ο γάμος, μὲ τὰ καμώματα τῆς ντροπαλῆς νύφης, τοῦ βιαστικοῦ γαμπροῦ καὶ τῆς κακιᾶς πεθερᾶς ἡ δικαστικὴ δια-

δικασία μὲ τὶς στενοκεφαλίες τοῦ δικαστῆ, τὶς κουτοπονηρίες τοῦ δικαζόμενου καὶ τὶς φυλαρίες τοῦ κύρ-δικηγόρου· τὰ γιατροσόφια τοῦ σοφολογιστάτους "γιατροῦ"; ἀκόμα καὶ τὸ μακάβριο θέμα τῆς κηδείας σὲ παρωδία, ὅλα αὐτὰ συνθέτουν τὶς "ὑποθέσεις" στὰ μπουφόνικα παιχνίδια τοῦ λαοῦ.

"Η σημαντικότερη ὄμως προσφορά τῶν λαϊκῶν παιχνιδιῶν στὸ θέατρο εἶναι ἡ διαιμόρφωση κωμικῶν τύπων. Στὸ πρόσφορο κλίμα τῶν πανηγυρῶν, τὸ μικητικὸ δρμέμφυτο, συνταιρασμένο μὲ τὴν κωμικο-σατιρικὴ διάλεστη, χοντροσμένει τύπους ποὺ διακωμωδοῦν καταστάσεις, ἐλαττώματα φυσικὰ ἢ θηκά, τέτοια ποὺ νὰ σκορπίζουν συνηθέστερα τὸ ἄκακο γέλιο, κάποτε τὴν τουσιγτερή σάτιρα. Τὰ μικικοδραματικὰ παιχνίδια τοῦ λαοῦ — ὅπως κ' ἡ θεατρικὰ πιὸ ἐξελιγμένη μορφή, δηλαδή, τὸ λαϊκὸ θέατρο — δὲν εἶναι παρὰ "ἄπλη διαικωμωδηση" τυπῶν ποὺ η κοινωνική νοοτροπία πάτησε πάνω τους τὴν σφραγίδα τῆς γελοιοτήτας". Ο κωμικὸς τύπος, εἶναι δὲ πυρήνας καὶ τῶν λαϊκῶν παιχνιδῶν καὶ τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου.

Σύμφωνα μὲ τὶς ἀπόψεις ἑκείνων ποὺ στοχαστικὰ ἔρευνησαν τὶς πηγὲς τοῦ γέλιου, ὁ κωμικὸς τύπος "θὰ ἀναπτηδεῖ, δταν ἄνθρωποι μαζεύεται σὲ ὅμιλο κατευθύνοντας ὅλη τὴν προσοχὴ τους σ' ἓντας, κατασιγάζοντας τὴν εναισθήσια τους καὶ βάζοντας σὲ ἐνέργεια τὴν διάνοια τους". Η προσοχὴ τῆς ὅμαδας κατευθύνεται, συνήθως, σὲ ἀνθρώπους ποὺ ἔχουνται μὲ κάποιο σωματικὸ ἐλάττωμα. Ἐλάττωμα, βέβαια, χωρὶς τραγικὸ χρῶμα ἢ τόσο ἀστεῖο στὴν ἔξωτερη του δύνη ώστε στιγματικὰ νὰ ἀποκοινῶσι καὶ τὴ βαθύτερη αἰσθητικότητα. Η κωμικὴ ἀκαμψία ἐνὸς καμπούρη π.χ. — ὅταν κοιταχτεῖ σὰν εἰκόνα, χωρὶς ν' ἀγγίγχεται τὸ τραγικὸ βάθος μᾶς τέτοιας παραμόρφωσης — μπορεῖ νὰ γίνεται πηγὴ κωμικοῦ. Ἔπισης ἔνα αὐτοματικὸ "τίκ", μιὰ χειρονομία ποὺ γίνεται καὶ ξαναγίνεται μὲ μηχανικὴ δύοιμορφία σὰν τοῦ κουρδισμένου φασούλη, ἢ ἔνας ἀποκυρσταλλωμένος στερεότυπος μορφασμός. Γιάρχουν πρόσωπα, γράφει δὲ Βεργίσης: "Οι πού δίνουν τὴν ἐντύπωση πῶς κλαίνε ἀκατάπιεστα, ἀλλὰ πῶς γελάνε ἢ σφυρίζουν, ἀλλὰ πῶς φυσάνε δέναυ μέσα σὲ μιὰ φανταστικὴ σάλπιγγα. Αὐτά εἶναι τὰ κωμικότερα πρόσωπα. Η γελοιογραφικὴ μάσκα βασίζεται τὸ περισσότερο σὲ τέτοιους ἀμετάβλητους μορφασμούς.

"Ο τρόπος τῆς ὅμιλας καὶ τῆς προφορᾶς εἶναι συχνὰ μιὰ ἀλλή πηγὴ ἀπ' ὅπου ἀναβρύζουν κωμικοὶ τύποι. Ο Φῶτος Πολίτης σὲ ἀρθρα του γιὰ τὴ γένεση τοῦ τύπου μέσα στὸ λαϊκὸ θέατρο τονίζει πώς δὲ ένος ὅμογλωσσος ποὺ θὰ κουβαλήσει μαζὶ του τὴν προφορὰ καὶ τὸν τόνο τῆς δικῆς του γεωγραφικῆς περιοχῆς, θὰ ἔχωρισει ἀνάμεσα στοὺς "κοινοβιακοὺς" ἀστούς. Ή προφορὰ κι ὁ τόνος του θὰ κάνουν τὴν ἐντύπωση σὰν κάτι τὸ ἀφύσικο κι ἀλλόκοτο. "Η κωμικὴ ἀπομόνωση τῆς κουβέντας του, γράφει, εἶναι τὸ πρῶτο κίνημα ὀλων καὶ τὸ πετυχαίνει κατὰ τὴν ἀντίληφή τους, περισσότερο, ὅποιος περισσότερο σατιρίζει. Ετοις γοργόρα δὲ ένος, μὲ τὴ δημωοργικὴ — ἀναδημωνγυρικὴ — ἐρμηνεία τοῦ πιὸ ταλαντούνος στὴν τέχνη τῆς μημησης, γίνεται τύπος. Κι ὁ ἐντελῶς ἔξωτερης ἀρπαγμένος αὐτὸς τύπος, μένει καὶ πλουτίζεται μὲ τὴ συμβολὴ δλων". Τοὺς τύπους αὐτοὺς τοὺς δέχεται ἔπειτα τὸ λαϊκὸ θέατρο κ' ἔτσι πλάστηκε δηλαδή ο Γάλλος Μαρσεγιέζος, ο Ζακυνθι-

νός Σιδρ-Νιόνιος, ο Ρουμελιώτης Μπαρμπα-Γιώργος, ο Ιταλὸς Pedrolino κ' οι τόσοι ἀνάλογοι κωμικοὶ θεατρικοὶ τύποι στὴν ἐλληνο-ρωμαϊκὴ ἀρχαιότητα.

Τὴν κωμικὴ φαντασία τροφοδοτοῦν ἐπίσης καὶ ήτικα ἐλαττώματα, δταν ἔχουν ἀνάλαφρο χρῶμα. "Ετοις δημιουργοῦνται λογῆς χαρακτηριστικοὶ τύποι: ὁ πονηρὸς μικροκατεργάρης, ὁ ἀκίνδυνος λωποδάτακος ποὺ κοροϊδεύει τοὺς χαζούς καὶ ἀπλούκούς, ὁ σπαγγυραμένος, ὁ προσποιημένος, ὁ ἀφρητόμενος, ὁ λιονταρής, ὁ ἀνόητος κορδωμένος πρωτευουσάνος — παραφωνία μέσα στὴν ἀπλότητα τῆς λαϊκῆς ζωῆς — ὁ ἀρεμάνιος χωροφύλακας, ὁ σχολαστικὸς γραμματίζουμενος, ὁ σοβαροφαγῆς γιατρός, δτοι αὐτοὶ ἔχουν τὴ σατιρικὴ διάθεση στὸ λαό. Κατὰ τοὺς ειδικούς, τὸ γέλιο τῆς ὅμαδας, ποὺ διακωμωδεῖ τὸ ἐκτροχιασμό ἀτομοῦ, εἶναι ἡ ἀκακη τιμωρία ποὺ ἐπιβάλλει ὁ σοφή λαϊκὴ κρίση σὲ τέτοιες παρεκτροπές, ἐνῶ, ταυτόχρονα, σκορπίζει σὲ τιμωρούς καὶ τιμωρούμενους τὸ κέφι καὶ τὸ καλόκαρδο πλατύ γέλιο. Κάθε ἀτομοῦ ποὺ ἔχει τοις μεταποιεῖται τὴν προσοχὴ τῆς ὅμαδας, μπορεῖ νὰ βρεῖ τὴ κωμικὴ ἀπομίηση του ἀπὸ τὸν επιτίθεμο μίμο τῆς στιγμῆς. Συνταιρισμένη ἡ σατιρικὴ διάθεση μὲ τὸ μιητικὸ δρμέμφυτο, πλέοντε τὸν κωμικὸ τύπο πού, δσο ἐπιδερμικό καὶ ἀνὴν συλληφθεῖ, δσο καὶ ἀνὴν χοντροσμιλεύει ὁ λαϊκὸς μίμος-δραματουργός, κλείνει μέσα του οὐσία τέχνης κι ἀπομένει κατὰ τὸν Φῶτο Πολίτη πάντα "ἔνα πνευματικὸ ξεκαθάρισμα τοῦ θεάματος τῆς ζωῆς", μιὰ μερικὴ καλιτεχνικὴ ἀναδημιουργία τῆς.

"Απὸ τὴν ὑπόθεση καὶ τοὺς τύπους, τὴν ἐσωτερικὴ δηλαδὴ δραματικὴ σύνθεση, ὁ λαϊς προχωρεῖ καὶ στὴν ἔξωτερη σκηνικὴ ἔκφραση. "Οποις τὸ παιδί παιζοντας στηλόνει στὸ κεφάλι του μιὰ χάρτινη σακκούλα, κάθει προσιτὸ ἀντικείμενο καὶ τὸ μεταμορφώνει μέσα στὴ φαντασία του, κατὰ τὸ κέφι του, σε κορώνα βασιλικῆς σε ψήλο τοῦ γιατροῦ, δπως τὸ κάθε κουρελόπανο τὸ κάνει πορφύρα, ἀμφιο, στολή, ἔτσι κι ὁ λαϊκὸς μίμος μὲ ἔνα παλιοκόφινο δπου γεννᾶν οἱ κότες, μ' ἔνα μπογιατισμένο κυλινδρικό χαρτόνι, μὲ τὸ πρῶτο παλιοκάπελο, παρουσιάζει — ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ "ἔργου" — κορώνα βασιλικῆς, τὸ καλυμμάφι τοῦ παπᾶ, τὸ τρικαντὸ τοῦ ναύαρχου, σκορπώντας στοὺς θεατές τὸ γέλιο καὶ μαζὶ τὴ θεατρικὴ φευδαίσθηση.

Στὴν περίπτωση τῶν λαϊκῶν αὐτῶν μιμοδραμάτων τὸ "κοστούμι" εἶναι συνηθέστερη ἡ μεταμφίεση τῶν μασκαράδων. Μεταμφίεσεις κ' ιερατικές στολές στάθηκαν οἱ πρόδρομοι τοῦ θεατρικοῦ κοστουμιοῦ. Ο "γιατρός", ἀς πούμε, μασκαρένειται φορώντας παλιὰ βελάδα, καπέλο ψηλό, κι ἀν δὲν ὑπάρχουν τέτοια, τὸ σακκάκιον ἀνάποδα καὶ στὸ κεφάλι ἔνα χαρτόνι κυλινδρικὸ βαμμένο μὲ μαύρο βερνίκι, ἡ τὸ κοφίνι πού γεννᾶν οἱ κότες. Επίσης οἱ "σκενές" πλάθονται ἀπὸ τὴν ἴδια διάθεση. Διυδ τρυπημένεις λεμονόκουπες ἡ στριμμένα χόρτα τῆς σκουόπας φκιάζουν τοῦ σοφολογιστού επιστήμονα τὰ "γυαλά". Ο σκελετὸς μαζὶ χαλασμένης δμπρέλας γίνεται, τὸ ἐπιβλητικὸ μπαστούνι "ἔνα κρομμύδι κρεμασμένο ἀπὸ σπάγγο" εἶναι τὸ ρολόγι πού παρακολουθεῖ τὸ σφυγμό καὶ μιὰ μπουκάλα μὲ κρατὶ τὸ "γιατρικό". Η μάσκα, χαρτονένια, δερμάτινη, ξύλινη, πανένια ἡ χρωματισμένη πάνω στὸ δέρμα τοῦ προσώ-





που, παίρνει απειρη ποικιλία σε σχήμα και σε έκφραση, άναλογα με την πλαστική ίκανότητα και τη φαντασία του λαού που την πλάθει. Βασικά, ή μάσκα έχυπηρετεί το θεαμδο του άπρόσωπου και τού άνωνυμου, που κυβερνάει στα λαϊκά πλάσια τις γιριτές του καρναβαλιού, τονώνει όμως τη θεατρική άπόδοση του τύπου.

Η ήθοποιά προβάλλει άβιαστα. «Ο μασκαρέμενος είναι φυσικό να πλουτίζει με τη μικηκή κίνηση τὸν τύπο που ύποδειται και νὰ άναπαρασταίνει περιστατικά συνδεμένα με την ύποθεση τοῦ «έργου». «Ετσι ὁ «γιατρὸς» ἀρχίζει νὰ ξέσταζει τὸ σφυγμὸν κάπου οὐλοὺ ποὺ καμώνεται τὸν ἄρρωστο. Πιάνει, ἀντὶς γιὰ τὸ χέρι, τὸ πόδι και παρακολουθεῖ στὸ κρεμμυδοκέφαλο-ρολόγι τὰ δευτερόλεπτα. «Ἀρχίζουν οἱ ἔρωτήσεις και τὸ κωμικὸν προβάλλει μέσα ἀπὸ τὸν αὐτοσχέδιο διάλογο και τὴν κίνηση. «Η μικηκὴ δράση ὀλοένα φουντώνει ὅσο ὁ μίμος γιατροκομάει τὸν ἄρρωστο. Τὸν ποτίζει γιατρικά, τοῦ κάνει κλύσμα, τὸν ἀναποδογύριζει μ' ἀστείες χειρονομίες και τὸ κωμικὸν ξεπρόβαλλει μὲ τὴν μπουφνική κίνηση, μὲ τὴν ἔξαδιάντροπη γελοία στάση. «Ο ἄρρωστος γρήγορα «τὰ τινάζει» και ὁ γιατρὸς μὲ ἀτάσκιστη σοβαροφάνεια φεύγει γιὰ νὰ συνεχίσει σ' ἄλλο σπίτι και σ' ἄλλα σοκκάκια τὶς αὐτοσχέδιες συνθέσεις του. «Ο «γιατρὸς», μαζὶ μὲ τὴ φραγκοφορεμένη «γιατρίνα» (ποὺ ξεχωρίζειν, ίδιατερα ποὺ λίγα χρόνια, μέσα στὴν ἀπλὴ κοινωνικὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ) είναι συνηθισμένοι τοῦποι «πρωτεουσιάνων». Σὲ πολλὰ λαϊκὰ παιχνίδια παρασταίνουν τὴ «γιατρίνα» καμαρωτή, μὲ παραγεμισμένα φουσκωτά στήθια. Λεπίζεται ναζιάρικα κ' έχει βεντάλια ἔνα κομμάτι παλιές σκουπάς. Τὸ καπέλωμά της, τὸ φουστάνι της, τὸ πόδεμά της γελούσαρχονται ποὺ διαβάζειν τὰ καμώματα, ποὺ εἴνοια πιάνει τὴν κωμικότητά τους ὁ πανέξυπνος λαός.

«Ἐνα ἄλλο θέμα, μόνιμο στὰ παιχνίδια τοῦ λαοῦ είναι ὁ «Γάμος», ἐντυπωσιακὸ γεγονός μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, κλείνει πολλὰ στοιχεῖα ποὺ προσφέρονται γιὰ διακωμώδηση. Σατιρίζονται οἱ νιές «νυφάδες». Θίασος και θεατές κάνουν πώς τὶς πειράζουν και αὐτές καμώνονται τὶς χαμηλοβλεπούσες, εἶναι τάχα πολὺ ντροπαλές, ὠστόσο τοὺς καλαρέσουν τὰ πειράγματα. Κακιὰ πάντα ἡ «πειθερά» τὴν ξεμπροστάζει ξεφωνίζοντας γιὰ ν' ἀκούσει ὁ κόσμος και ὁ ντυνιάς: «Πά..πά..πά..ἡ νύφη μ'..πά..πά..πά..ντροπές..». «Ο «γαμπρὸς» μὲ τὸν «πειθερὸ» και τοὺς «συμπεθέρους» προσπαθοῦν νὰ φέρουν στὸν ἵσιο δρόμο τὸ ἀπολωλός πρόβατο. Πιότερο όμως σατιρίζονται τὰ γέρικα «νιογάμπτρια» και οἱ γέροι ἔφαστες.

Α' Μασκαράς: Πῶς κομιζται ὁ γέρος μὲ τὴ γριά;

Β' Μασκαράς: πέφτει χάμια και ἀναπαρασταίνει παντομιμικὰ τὰ ἔρωτικὰ ξεμωράματα τὸν γέρων και δ, τι τοῦ ύποβάλλει ἡ ἔμπνευση τῆς στιγμῆς, μ' ὅλῃ τὴν ἐλευθεριότητα ποὺ χαρακτηρίζει τὰ λαϊκὰ γλεντοκόπια.

Σὲ καρναβάλι τῆς Λευκάδας μασκαρέονται δυό, ἔνας σὲ γέρο και δ' ἄλλος σὲ γριά και ἀναπαρασταίνουν παντομιμικὰ τὰ ἔρωτικὰ ξεμωράματα. Ο γέρος είναι ἐπιθετικός, ἡ γριά, ὅσο κι ἀν καλοθέλει τὰ γλυκοπειράματα, καμώνεται τὴ ντροπαλή κοπελούδα. Μάλιστα στὶς γλύκες, ὁ γέρος παθίνει ζημιές μικροῦ παιδιοῦ, γιὰ μεγάλο γλεντι τοῦ Κοινοῦ. Κι ὅσο φουντώνει τὸ

κέφι, τόσο οἱ παντόμιμοι προσθέτουν ἀσεμνα χωρατά. Τελικά, ἡ ίδια παντομίμα, μὲ τὴν προσθήκη λόγου, μεταπλάσεται σὲ μιμόδραμα. «Ἡ γριά ἀρχίζει νὰ διηγεῖται στὸ Κοινὸ διὰ στάντα τῆς ἡταν ὅλο χάρο και νοστιμά, διὰ παντρεύτηκε ἐννιά ἀντρες. Λέει και κάνει ἔξαδιαντροπίες κι ὁ κόσμος χαχανίζει. «Ἄπο τέσσες πηγές ἀντλήθηκε ἡ πρώτη ψῆλη τῶν ἀριστοφάνειων χωρατῶν.

Παλαιότερα, στὴν Πάτρα, παράσταναν τὶς «Ἀποκριὲς τὸν «Γαϊδουρόγαμο». Ήταν μιὰ γελοιογραφικὴ μίμηση τῆς ἐπίδειξης τῶν νυφιάτικων προικιῶν. Φόρωνταν σὲ γαϊδούρια παλιοπράγματα, λογῆς κουρέλια που κάνανε κωμικὴ ἐντύπωση και ξοπίσω πήγαιναν καβάλλα ποι συμπεθέροι, ἡ νύφη, ὁ γαμπρὸς κι ὁ συμβολαιογράφος (νοδάρο τόνε λέγανε στὴν τοπικὴ διάλεκτο). «Ο «Θίασος», στεκόταν σὲ σταυροδρόμια, σὲ πλατείες και σὲ μαζεύονταν θεατές ἀρχιζαν τὴν παράσταση:

Νοδάρος (Διάβαζε τὸ προικοσύμφωνο):

«Ἐγὼ Νοδάρος ἔκανοντάς, τὸ σπίτι μου στὸ μᾶλο. Κάθε ποωί, μὲ τὸ καλὸ νὰ μοῦ φιλοῦν τὸν κ...

Ἐπειτα ἔπαιρνε ἀπὸ τὸ γάιδαρο ἔνα-ἔνα τὰ προικιὰ και τὰ δειγμεῖ μὲ κωμικὰ κουνήματα. Πρῶτα ἔβγαζε ἔνα δοχεῖο:

«Ἐγα... κάνατο, φερομένο ἀπὸ τὴν Πόλη, νὰ κάνῃ ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς κ' οἱ συμπεθέροι ὅλοι.

Κάθε ποωί, μὲ τὸ καλὸ νὰ μοῦ φιλοῦν τὸν κ...

«Ἐγα... κάνατο, φερομένο ἀπὸ τὸ γάιδαρο ἔνα-ἔνα τὰ προικιὰ και τὰ δειγμεῖ μὲ κωμικὰ κουνήματα. Πρῶτα ἔβγαζε ἔνα δοχεῖο:

«Ἐγα... κάνατο, φερομένο ἀπὸ τὴν Πόλη,

νὰ κάνῃ ἡ νύφη κι ὁ γαμπρὸς κ' οἱ συμπεθέροι ὅλοι.

Κι ἀφοῦ ἔξαντλοῦσε τὴν ἐπίδειξη τῶν προικιῶν μὲ χωρατὰ τόσο ἀσεμνα ποι δὲν μποροῦν ὑπόνετον, ἀρχίζει νὰ διαβάζει στὸ προικοσύμφωνο τὴν ἀκίνητη περιουσία:

«Ἐγα... κάνατο, φερομένο ἀπὸ τὴν Πόλη,

τριῶν τσατιῶν ἀμπέλι και δυὸ παλιοσυκίες.

«Ο,τι εἰπώθητε γιὰ τὸ παιχνίδι τοῦ παιδιοῦ Ισχύει και γιὰ τὸ παιχνίδι τοῦ λαοῦ: «είναι η ίδια η ζωὴ ἡ ἀντικρυσμένη στὶς ἐντύπωσιακὲς στιγμές... ἀπόφια η ἀνθρώπινη βίωση ιδωμένη μέσα ἀπὸ τὸν σημιχντικὸ φακὸ και ἐλαττομένη σὲ διάσταση παιχνιδίου». «Ακόμα και τὸ μακάβριο θέμα τῶν ταφικῶν ἔθιμων διακωμαδεῖται μέσα στοῦ γλεντιοῦ τὴν παραζάλλη. Στὰ «Ἐφτάνησος παιζάνε τὸ «Ξενύχτισμα τῆς γηιᾶς». «Ἐνας μασκαρέμενος σὲ γριά παράστανε τὸ λείψανο. Μαζεύονταν οἱ ἄλλοι ὀλόγυρα κ' ὑποκρίνονταν τὸ θιλιμένο «συγγενολόγι» ποὺ ξενυχτοῦσε τὴ γριά. Τὴ μοιρολογοῦσαν, ἀραδίαζοντας μὲ κωμικὸ τρόπο προσόντα και στροβοζυλεῖς τῆς γριᾶς. Τῆς λέγανε τόσα ποιλά και τόσο πολὺ χαχάνιζαν ποὺ ἡ γριά στὸ τέλος ἀναστανόταν και τοὺς κυνήγαγε.

Πολὺ συνθετικότερες, ἀπὸ θεατρικὴ ἀποφή, είναι οἱ ἀναπαραστάσεις κηδείας. Συχνὰ τὶς μέρες τῆς «Ἀποκριῶν» κηδεύονται τὸ φαγοπότι και τὸ ξεφάντωμα τοῦ Καρναβαλιοῦ. Στὴν Κάρητη, στὸ χωριό Λευκόγια, παράσταναν τὴν κηδεία τοῦ Καρναβάλου τὸ ἀπόγεμα τῆς Καθαροδευτέρας. Πρὶν σημάνει ὁ «Ἐσπερινὸς ἀρχίζει ἡ χαρωπὴ πομπή». Στὸν «Θίασο» παίρνανε μέρος ὅλοι οἱ ἀντρες τοῦ χωριοῦ κ' οἱ πιὸ χωρατατζήδες παίζανε τοὺς κύριους ρόλους. «Ἐνας ἔπαιζε τὸν Καρναβάλο, ξαπλωνόταν σὲ μιὰ σανίδα - φέρτρο και καμωνόταν τὸν πεθαμένο.

«Αλλοι ύποδύονταν τοὺς παπάδες, κωμικὰ μασκαρέμενοι μὲ φουστάνια γριᾶς γ' ἀμφιά και μὲ ψησταρά στὸ κεφάλι γιὰ καλυμματύ. «Ἐνας ἄλλος — ὁ πιὸ φηλός και ἀδύνατος — παράστανε τὴν ξερακιανή «Κυρά - Σαρακοστή». Ντυνόταν μὲ μακρόστενο

γρήστικο φουστάνι με τσεμπέρι και κόλλαγε στὸ πρόσωπο μύτη συβλερή. (Σ' ἄλλα μέρη παρασταίνουν τὴ Σαρακοστὴ μὲ σταυρωμένα χέρια γιὰ νὰ προσεύχεται, μὲ χωρὶς στόμα γιὰ νὰ μὴν τρώει και μὲ ἐφτά πόδια, ὅσες εἰναι οἱ βδομάδες τῆς νηστείας). Τὸ παιχνίδι στὸ Λευκόγια ἀρχὶς μὲ μοιρολόγι τὸ σατιρικὰ δίστιχα, και ἐνῶ οἱ καμπάνες τῆς ἑκατησιᾶς χτυποῦσαν πένιμα περιφέρανε τὸ νεκρό. Παιδιά μουτζουρωμένα κρατοῦσαν στεφάνια ἀπὸ φρέσκα κρεμμύδια και σκόρδα. "Αντρες ἐπίσης μουτζουρωμένοι μὲ βερνίκι και καπνιὰ κρατοῦσαν γιὰ ἔξαπττέρυγα παλιοτήγανα, παλιοκατσαρόλες, σουβλιὰ και φτυάρια, δια βρέσκαν πρόσχερο. 'Ο παπάς, κρατώντας φωρυναρδέξυλο, ράντζες μὲ νερὸ και ἀγιάζε τοὺς θεατές. Πίσω ἀπὸ τὸ λειψόνιο πγγανεῖ η Κυρά - Σαρακοστὴ τὸ θυλμένο συγγενολόγι, οἱ ἀπαργήζοντο γλεντούποι τοῦ Καρναβαλίου, μοιρολογώντας :

'Εμεῖς ἑτοῦτον κλαίσουμε
'Εμάς ποιός θὰ μᾶς κλάρει,
"Όπου τὸ σκοδοκόρεμμαδο
Τ' ἄντερα θὰ μᾶς κάψει.

Μετὰ τὴν περιφορὰ τοποθετοῦσαν τὸν Καρνάβαλο στὴν πλατεία τῆς Ἐκκλησιᾶς και τέλειωνε τὸ μιμικοδραματικὸ παιχνίδι. "Ἐνα ἄλλο κοινωνικὸ περιστατικὸ εἶναι, τὸ 'Δικαιστήριο'. Σύμφωνα μὲ ἀρχαίους "Ἐλληνες και Ρωμαίους συγγραφεῖς καθὼς και μὲ μαρτυρίες σημερινῶν ἔθνογράφων και λαογράφων, τὸ θέμα αὐτὸ ἀναπαρασταίνεται σὲ παιδικὰ παιχνίδια. 'Αναπαρασταίνεται ὅμως και σὲ παιχνίδια τοῦ λαοῦ μὲ διάφορες παραλλαγές. Μιὰ πολὺ συνηθισμένη παραλλαγὴ εἶναι τὸ 'προστιμάρισμα'. "Ἐνας ὅμιος μασκαρέμενος τὸν ὑπόδυντα τοὺς χωροφύλακες και τοὺς δικαστές συλλαμβάνουν ἔναν - ἔναν τοὺς θεατές, τοὺς δικάζουν, αὐτοσχεδάζοντας διαλόγους τοὺς ἐπιβάλλουν τιμωρίες και τοὺς προστιμάρουν μαζεύοντας ἔτοι χρήματα γιὰ τὸ ἀποκριάτικο γλέντι η γι' ἄλλους κοινωφελεῖς σκοπούς.

Μιὰν ἄλλη παραλλαγὴ τοῦ "Δικαιστήριου" τὴ βρίσκουμε μὲ θεατικότερη συγκρότηση στὴν Πυλαίδα. 'Εκεῖ ἀναπαρασταίνουν μιὰν ἀπλοτέρη κωμῳδία μὲ ὑπόθεση τὴ σύλληψη ἕνους ἔνοχου ποὺ κατηγορεῖται γιὰ φόνο, τὴν καταδίκη του και τὴ χάρη ποὺ τοῦ δίνει ὁ βασιλιάς, σὰν ἀπὸ "μηχανῆς θέσης", τὴν ὑστατὴ στιγμή. Τὰ πρόσωπα στὸ μιμόδραμα αὐτὸ εἶναι πολλά: 'Ο ἔνοχος, ὁ ἀποστασιατάρχης, ὁ πρέδερος τοῦ δικαστηρίου, ὁ εἰσαγγελέας, ὁ δικηγόρος, ὁ κλητήρας, ὁ δῆμιος, ὁ μανταποφόρος, ὁμάδα χωροφύλακες κι ὅλοι οἱ χωρικοὶ ποὺ εἶναι οἱ θεατὲς και ταυτόχρονα ἀποτελοῦν τὸ "χορό". 'Η πρώτη φάση τοῦ μιμοδράματος ἀρχὶς μὲ τὴ σκηνὴ ὅπου ὁ ἀποστασιατάρχης κι' οἱ χωροφύλακες ψάχνουν τάχα νὰ βροῦν τὸ φονιά. Ρίχουν πιστολεῖς στὸν ἀέρα και τέλος τὸν πάινουν και τόν στὴν πλατεία, ὅπου παίζεται ἡ δεύτερη φάση τοῦ μιμοδράματος. 'Ο πρέδερος, ὁ εἰσαγγελέας, ὁ κλητήρας και ὁ δικηγόρος, πάιρουν θέση σὲ μιὰ γωνιά τῆς πλατείας, ποὺ 'χει δριστεῖ γιὰ σκηνικὸς χώρος. 'Ολόγυρα συναθροισμένος ὁ κόσμος παρακολούθει. Φτάνει ὁ ἀποστασιατάρχης, ὁ δῆγωντας, μαζὶ μὲ τοὺς χωροφύλακες, τὸν ἔνοχο στὸν πρέδερο.

—Ἀποστασιατάρχης: Κέρδι πρόδερο, σοῦ φέρονυμε τὸν κατηγορούμενο ποὺ σκότωσε προζήδες τὸ γυνούνι του.

—Πρόδερος: Τί λέσ μωρέ. (Πρὸς τὸν ἔνοχο): Σκότωσες τὸ γυνούνι σου;

—Εἰσαγγελέας: Νὰ τὸν κόψουμε.

—Δικηγόρος (μπαίνει στὴ μέση και αὐτοσχεδιάζει τὴν ὑπέρασπιση).

—Ἐνοχος (μουτζουκλαίγοντας): Κένο - πρόδερο, δὲ μὲ λυπάσαι, 'Ἐγώ κι ἀν τὸ κανα τὸ φονικὸ δηταν γιὰ νὰ θοέφω τὰ παιδάσαι μ'. Δὲ μὲ λυπάσαι ποὺ μαι οἰκογενειάζοης ἀν θωπος;

—Εἰσαγγελέας: Νὰ τὸν κόψουμε.

—Χορδὸς τὸν θεατῶν: Νὰ τὸν κόψουμε... νὰ τὸν κόψουμε.

—Πρόδερος (ρωτάει τὸν μαζεύμενο κόσμο): Νὰ τὸν κόψουμε η νὰ τὸν ἀφήσουμε;

—Χορδὸς θεατῶν: Νὰ τὸν κόψουμε... νὰ τὸν κόψουμε.

(Ἐδῶ τελείωνε ἡ δεύτερη φάση. Γιὰ τὴν τρίτη μεταφέρονται θίασος και θεατὲς στὸ χασάπικο τοῦ χωριοῦ. 'Εκεῖ ὁ χασάπης, παρασταίνει τὸ δῆμο, ζωσμένος μὲ παλαικὴ σπάθα).

—Δήμιος (ἐνῶ πλησιάζει ὁ ἔνοχος): "Αι τὸν κερατά.

—Ἐνοχος (κλαίει και δέρνεται).

—Δήμιος: Διώστε τὸν ἔμερα νὰ τόρε κόψω σὰν κρομμύδο.

(Οἱ χωροφύλακες τοποθετοῦν τὸ κεφάλι τοῦ ἔνοχου στὸ κούτσουρο ποὺ λιανίζεται τὸ κρέας και ὁ δῆμιος τραβάει τὴ σπάθα νὰ τοῦ κόψει τάχα τὸ κεφάλι).

—Ματατοφόρος (ἔρχεται ἀπὸ μακρὰ τρέχοντας και φωνάζοντας): Βαστάτε μωρέ. Μὴν τὸν κόψετε και τοῦ δωσε δ βασιλιάς χάρη.

—Ἐνοχος (ἀφήνεται ἐλεύθερος, μὲ ἀπὸ τὴν τρομάρα του ἐπιθετικές ζημιές μωροῦ παιδιοῦ, και δὲν μπορεῖ νὰ καλοπερπατήσει γιὰ μεγάλο γλέντι τοῦ Κοινοῦ).

Στὸ ἐμβρυακὸ "Θέατρο" τοῦ λαοῦ, η σκηνὴ λείπει ὄλοτελα. Πολλές φορὲς μίμοι και κοινὸ ἀνακατεύονται, ὄλλες φορὲς μιὰ γραμμή χαραγμένη στὸ ἔδαρξος, ἵνα χαλὶ ριγμένο χάμιο υποδηλώνει τὸ σκηνικὸ χώρο. Οἱ θεατὲς σὲ περιπτώσεις ποὺ οἱ παραστάσεις γίνονται σὲ πλατεῖες τῆς πολιτείας η τοῦ χωριοῦ στριμώχνονται στὰ παράθυρα τῶν γύρω σπιτῶν. "Άλλοτε, δταν οἱ παραστάσεις γίνονται σὲ ἀπλωτοὺς ἔξοχοικούς χώρους, οἱ θεατὲς κάθονται κατάχαμα σὲ βράχους, παίρνουν θέση κοινικὰ η συνηθέστερα ἡμικυκλικά, ὅπαν μποροῦν ἀμφιθεατρικά, συνηζίζοντας τὶς πιὸ ἀρχέγονες θεατρικές συνθήκες. 'Υπαρχουν περιπτώσεις ποὺ ἔνα κάρρο μεταβάλλεται σὲ σκηνικὸ χώρο και μεταφέρεται ἀπὸ σοκάκι σὲ σοκάκι ἀναζητώντας τοὺς θεατὲς ποὺ στριμώχνονται ὄλογυρα. Πρὶν λίγα χρόνια στὴν Αθήνα, ὅπου τὸ πνευματικὸ ἐπίτεδο και τῶν λαϊκῶν μίμων και τῶν θεατῶν τῆς γειτονιᾶς ἥταν ἀνώτερο ἀπὸ τὸ πνευματικὸ ἐπίτεδο τῶν χωρικῶν, οἱ μίμοι σατίριζαν "ἔξ ἀμάξης" λογῆς κοινωνικὰ θέματα. Ανεβασμένος στὸ "μεταθεσπιακὸ" αὐτὸ ὄρμα του ὁ νεοέληνας λαϊκὸς μίμοις - δραματουργός, διακωμαδοῦσε πανεπιστημιακὰ χάλια. Τὸ "σκηνογράφημα" ἥταν ἔνας φούρνος και συμβούλιζε τὸ πανεπιστήμιο. 'Ο Μίμος φούρνιζε ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ κούτσουρα "τοὺς εἰσαγόμενος φοιτητές" και ἀπὸ τὴ διλλή ἔβγαζε τούβλα τοὺς "τελειόφοιτους".

Σ' ἄλλα σκέτες τὰ ἔψευτες σὲ πλούσιους και σὲ πολιτικούς:

—Ο Μεγαλομπακάλης (καταφρονετικὰ στὸν ποιητή):
—Τί είπες; είσαι ποιητής;
—Ποιητής: Κ' έσυ ληστής;

Σατιριζόντας ξέχυνε δη ποιητής τοῦ κάρρου δηλη τη μαζεμένη πλέκη τῆς φτωχῆς δημοσιούπαλληλας. 'Εβαζες ἔναν ἀνεργον νὰ ζητάει, ἀπὸ τὸν καταφερτή βουλευτὴ δημόσια θέση:

—Βουλευτής: Άλλα προσόντα, φίλε μου,
ζεινάζονται πολλά
θὰ πρέπει νὰ σουφρώνεις
κι ούτε πειράζει στὰ φιλά
τὰ χέρια σου νὰ χώνεις.

—Φτωχὸς ἀνεργος: Τονλάχιστον και ἐλεγκτής
νὰ γίνω της σταφίδας;

—Βουλευτής: Πρέπει νὰ τρώγεις κι ἀπ' αὐτήν
πρός χάριν της πατρίδας...

Τὸ κοινὸ γλεντοῦσε κι ὁ μίμος μὲ τὸ κάρρο του τραβοῦσε σ' ἄλλη γειτονιά νὰ συνεχίσει τὰ σατιρικὰ του μιμοδράματα. Μέσος στὸ δημοδικὸ ξεφάντωμα τῶν χωρωπῶν πανηγυριῶν, οἱ λαοὶ τῆς γῆς ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια ὡς τὰ σημερινὰ σμιλέουν δραματικές μορφές: ἀπλοτέρης κωμῳδίας, μπουφόνικες φάρσες, χοντροκομένες σάτυρες, ποὺ ἀντιτροσωπεύουν τὶς ἀπαρχές τοῦ κωμικοῦ - σατυρικοῦ δράματος. Μορφὲς ποὺ ἀναπαράγονται μὲ τὸν ίδιο ἀμετάβλητο ωμύδιο τῆς ἀνανέωσης, πότε σθήνονται γιὰ πάντα μαζὶ μὲ τὸ γλεντούποι, πότε κληροδοτοῦνται σὲ μεταγενέστερες γενεές, πότε ἔξελίσονται σὲ λαϊκὴ θεατρικὴ τέληγη, σὲ ἐπαγγελματικὸ λαϊκὸ θέατρο, κάποτε τράπονται στὸ αἰσθητικὸ μέστωμα, στὸν πνευματικὸ καρπὸ τῆς Αττικῆς κωμῳδίας, τῶν Σαιξηπορικῶν κλοουσιτισῶν, τῶν Μοιρεικῶν ἀριστουργημάτων. Συγκλονισμένοι σήμερα ἀπὸ τὸ θαύμα τῆς αἰσθητικῆς δημιουργίας δὲν ἀκούμε παρὰ τὴ φωνὴ τῶν μεγάλων δραματουργῶν. "Ομως — γιὰ νὰ μεταχειριστῶ μιὰν εἰκόνα ἀπὸ τὸν Taine χρησιμοποιημένη σὲ ἀνάλογη συνάρτηση — κάποιας ἀπὸ τῶν μεγάλων κωμῳδιογράφων τὴ διατορή φωνὴ ἀφονυκαζόμαστε ἔναν ψήνυρο, κάπι σὰν ἀπέραντο ὑπόκωφο βόμβο, τὴν ἀπέραντη, τὴν πολύφρογγη και δυνατὴν φωνὴ τοῦ λαοῦ ποὺ ἔφελε ἀρμονισμένη γύρω σ' ἐκεῖνος". Κ' οἱ θεμελιώκοι ήχοι τοῦ δημοδικοῦ δραματικοῦ φαύλουος, εἶναι ὁ ἀντίλαος τοῦ λαϊκοῦ πανηγυριώτικου αὐτοσχεδιασμοῦ. Στὰ αὐτοσχέδια μιμοδράματα τῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν πρωτοσμιλεύτηκε ἡ ὄλη ἀπ' διονύσιο μεγάλοι "ἐκεῖνοι" οἱ πολιυπροκιτισμένοι μὲ "ἀρμονίαν και φυθμόν". "Τηλη ποὺ πολλάς μεταβολάς μεταβαλοῦσσα... ...ἐπανύστατο ἐπει ἔσχε τὴν αὐτῆς φύσιν". (Ποιητ. 1449α, 13).

ΚΑΤΕΡΙΝΑ Ι. ΚΑΚΟΥΡΗ

Στὸ προσεχές: 'Ο αὐτοσχεδιασμὸς βάση στὸ μιμοθέατρο

ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΣΤΟΝ ΚΑΙΡΟ ΜΑΣ

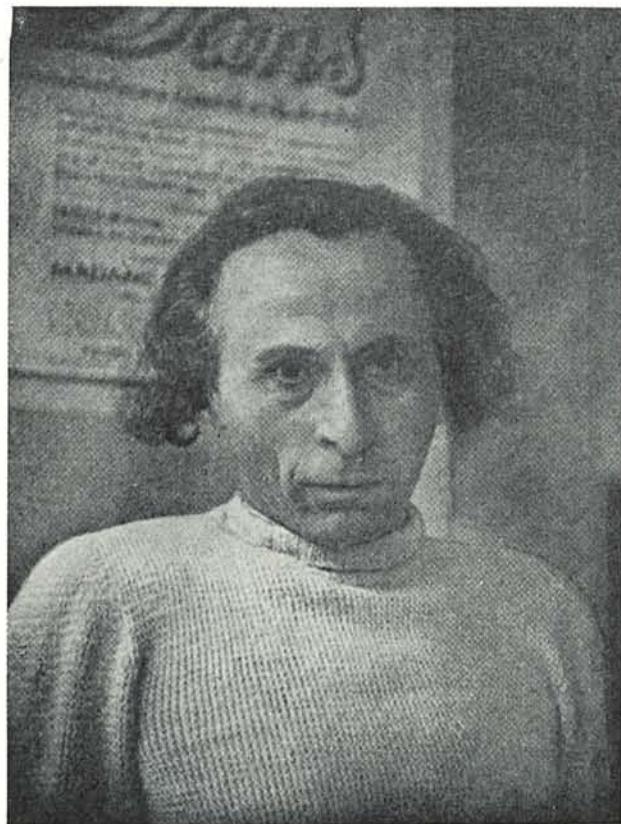
ΠΡΟΣΩΠΙΚΗ ΕΜΠΕΙΡΙΑ ΑΠ' ΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

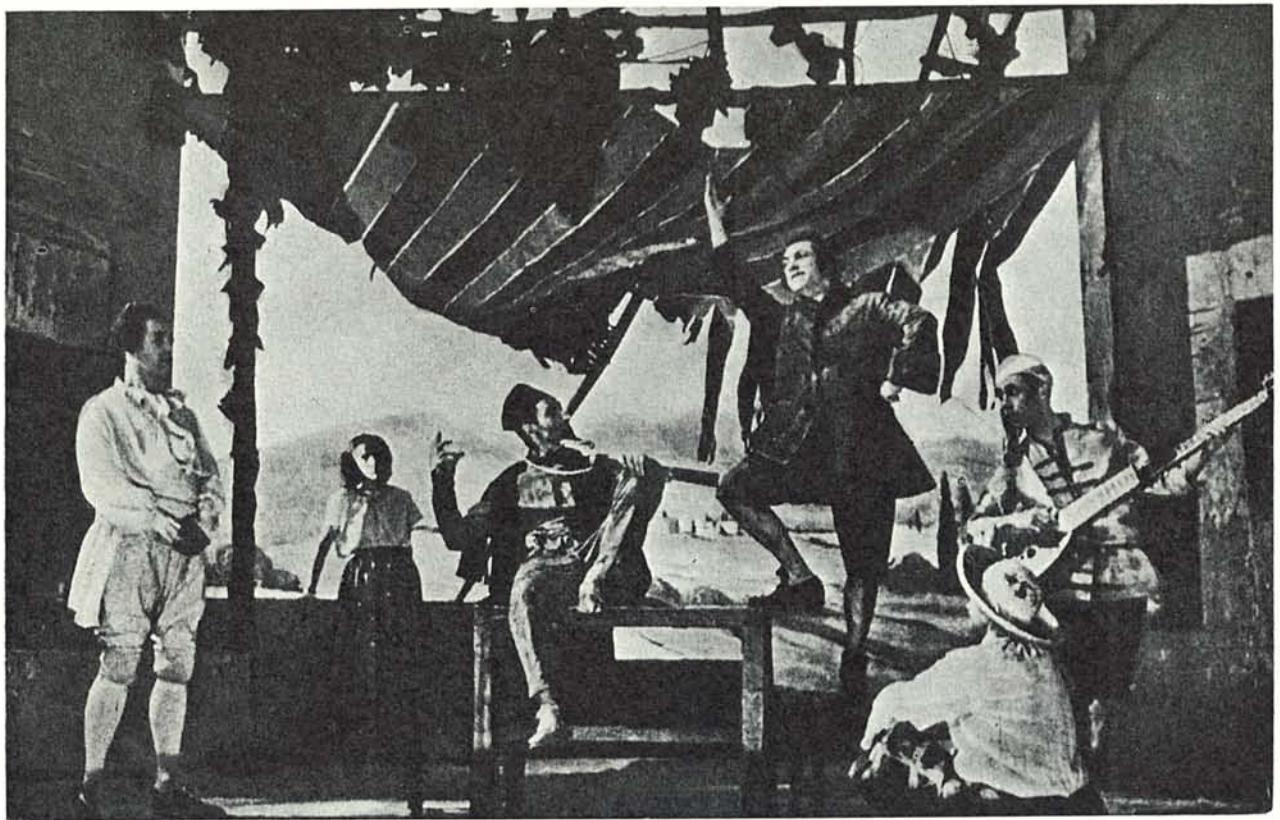
Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΒΑΚΑΛΟ

Ο Constant Mic άφιερώνει τὸ βιβλίο του γιὰ τὴν *Commedia dell' arte*, στὸν Τσάρλου Τσάπλυ. Καὶ γράφει στὸν πρόλογό του : "Μ' αὐτὴ τὴν ἀφρέδωση δὲ συγγραφέας δὲ θέλησε μόνον νὰ τιμήσει τὸν μεγαλύτερον ἡθωποῖο τοῦ αἰώνα μας, ἀλλ' ἐπίσης, νὰ ὑπογραμμίσει τὴν θέση ποὺ πῆρε ἡ παλιὰ *'Italikή Κωμῳδία στὶς μέρες μας'*". Παρακάτω, ἔσκαθαρίζει πῶς ἡ ἀπίδραση τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε στάθμης ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ ίστορικὸ καὶ φιλολογικὸ ἐνδιαφέροντα τὸν θέματος καὶ ἐπιμένει, πῶς ἡ ἀπίδραση αὐτὴ ἀρχίσει στὴν ἐποχὴ μας ἀκριβῶς, μὲ τὸ διαχωρισμὸν "Θεάτρου" καὶ "Θεατρικῆς φιλολογίας". Πραγματικά, τὰ στοιχεῖα τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε ποὺ εἰσεχόρησαν στὸ σημερινὸ θέατρο, εἶναι διάσπαρτα γιατὶ δὲν παρουσιάστηκαν ποτὲ γιὰ κανέναν μὲ τὴν ἔννοιαν τῆς ἀποκατάστασης. "Ἐχουμε, δηλαδή, ἔναν ἐντελῶς διαφορετικὸ τρόπο πλησιάσματος τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε ἀπ' αὐτὸν ποὺ χαρακτηρίζει τὶς προσπάθειες γιὰ τὸ ἀρχαῖον Ἑλληνικὸ θέατρο. Φυσικά, ἡ ὑπερρῃ κειμένου, ἡ ποίηση τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ θέατρου, ποὺ ἔξει ἀρχῆς φωτίστηκε κυρίως μὲ τὴ φιλολογικὴ μελέτη, εἶναι βασικὸς ὄρος μᾶς τέτοιας διαφορᾶς. Ἀντιθέτα, στὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε δὲν ἔχουμε κείμενα ἀλλὰ μόνον κακμάδες — σενάρια, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα στὸν Κινηματογράφο — ποὺ πάνω τους δὲν θέτουμε κεντούσες τὸ ρόλο του. Ο σύγχρονος θεατρικὸς ἀνθρωπὸς στὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε ζητᾷ νὰ γνωρίσει ποιὰ εἶναι ἡ καθαρὴ θεατρικὴ λειτουργία, ἀκριβῶς καὶ σημειοῦ ποὺ διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸ θεατρικὸ κείμενο. Κι ἀκόμα ζητᾶ — ἵσως πολὺ περισσότερο σήμερα — νὰ μάθει τὴν ἀποτελεσματικότητά της, μὲ ποιὸ τρόπο δηλαδὴ ἐπενεργοῦσε στὸ θεατὴ ἀμέσως καὶ δραστικά, χωρὶς ἄλλες παρεμβολές ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ θέθοποιού καὶ τὴ σκηνική του πράξη. Ἀπ' τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε λοιπόν, ἀντίκησαμε λύσεις σὲ προβλήματα ποὺ υπῆρχαν ἥδη γιὰ τὸ σύγχρονο θέατρο. Δὲν προβλήματα στατιστικάμε γιὰ χάρη μᾶς ιστορικῆς πιστότητας. Σ' αὐτὸν τὸ πλησιάσμα δὲν μᾶς δέσμευε καμιά συγκεκριμένη μορφή, γι' αὐτό, πολλὲς φορές, προσαρμόσαμε τὰ διδάγματα αὐτοῦ τοῦ θέατρου στὰ σύγχρονα μέσα, στὰ σύγχρονα δεδομένα. Τὸ σύγχρονο θέατρο, σὲ πολλὲς καὶ διάφορες τάσεις καὶ μορφές του, ἔχει διαποτιστεῖ ἀπ' αὐτά. Πολὺ σπανιότερα, θὰ συναντήσουμε συγκεκριμένες ἀναδρομές μὲ ίστορικά στοιχεῖα. Στὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε ἔκφράστηκε γενικὰ ἡ ἀντιλογοτεχνικὴ διάθεση τοῦ σύγχρονου θέατρου καὶ ἡ ἐναντίωσή του στὸ νατουραλισμό. Οι ἀντινατουραλιστές ποὺ ζεκίνησαν τὴν ἐπανάστασή του, είδαν στὴ θεατρικὴ σύμβαση, στὸ ὑπερβολικό, στὸ χαρακτηρισμένο, στὸ "ἐκτὸς φυσικοῦ" πάντως, ποὺ δὲ θεατὴς ἀποδέχεται στὸ θέατρο, τὴν κλειδὶ τῆς ίδιαιτερότητας

τῆς θεατρικῆς τέχνης. "Ἐπόμενον ηταν — σ' ἓνα θέατρο ποὺ ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά είχε κωδικοποιήσει τὴ σύμβαση, (πρόσωπα, ἐνδύματα, σκηνικά, φωνὲς κ.λ.) ἐνῷ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ παρουσίζει τὴν πιὸ ἐπεύθυνη καὶ εὐπλαστηή μορφὴ ποὺ γινεται ποτὲ, ἀνοιχτὴ σὲ δικυροφάσεις — νὰ βροῦν δλοι οἱ πρωτοπόροι τοῦ σύγχρονου θέατρου, ἀπὸ τὴν ἀποψή του καθένας, μιὰ πηγὴ καὶ ἔνα ίδεωδες.

Ο Σαρδὼν τοῦ ἀναφέρει ὃ Μίκη ἐκπροσωπεῖ εὐγλωττα τὴν ἐπανανέσην μὲ τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἀρτε σὲ μιὰ τέχνη ὅπως δὲ Κινηματογράφος ποὺ καὶ αὐτὴ ἀφήνει ἀνοιχτὰ περιιώρια στὴν πρωτοβουλία τοῦ θέθοποιού καὶ τοῦ σκηνοθέτη. Τὸ παλιὸ θέατρο βασιζόταν στὸ στάμφο τῆς ἀπαγγελίας καὶ σὲ μιὰ τυπικὴ στατικότητα. Τὸ θέατρο τῶν παρχρυμονῶν τῆς σύγχρονης ἀνανέσης προβάλει μὲ τὸ νατουραλισμό, τὴ φυσικότητα. Ο θέθοποιός ἔχεινε ἔτσι τὴ χρήση βασικῶν μέσων του, τῆς κινησῆς, τοῦ παιζόματος μὲ τὸ σῶμα, ποὺ ἀπευθύνεται, ἵσα — ἵσα, "δύπτικά" στὸ θεατῆ. Ποιές Ικνήτητες ὅμως ἔχεινε νὰ "παραστῆσει" ἔτσι τὸ Λόγο, νὰ τὸν μεταφέρει σ' ἄλλη σφαίρα δημιουργίας, νὰ τὸν "κάνει θέατρο" φαίνεται ἀπὸ τὶς ἐκπληκτικὲς ἀποδόσεις ποὺ "κάνει δὲ Ζίλ κι δὲ Ζυλιέν. ("Ο Ζυλιέν εἶναι σήμερα ὁ γενικός δευτερητής τοῦ Θεάτρου τῶν Εθνῶν") μαθητεῖς τοῦ Κοπὼ στὴν ἀπόδοση ποιημάτων μὲ μιμική, ὅπως ἀργότερα οἱ Fréries Jaques ποὺ δίναν δόλκηληρη παράσταση μὲ τὶς πιὸ λεπτὲς ἀποχρώσεις τῶν "Εκεί σε sur le style" τοῦ Κενών. Μήπως οἱ κλόουν ποὺ κράτησαν καὶ κρατοῦν αὐτὴ τὴν παράδοση δὲν εἶναι πολὺ μεγάλοι ήθοποιοί (δὲ ἀξέχαστος π.χ. Grock); "Ο Ντυλλέν ἔλεγε: "Τὸ θέατρο βγαίνει ἀπὸ τὸ ταΐζον, κι ἀπὸ τὰ πανηγύρια" κι αὐτὸν δὲν διαφένεται ίστορικά. Ανάμεσα στοὺς μεγάλους κλόουν ποὺ "κάνει δὲν ἀναφέρω τὸν Μαργαρίτης, ποὺ θάνατον τοῦ Ντυλλέν, ὅπως κι δὲ Μαρσώ ποὺ "κάνει σήμερα χαρακτηριστικὸ παράδειγμα γιὰ τὶς δυνατότητες πού "κάνει τὸ σῶμα στὴν ἔκφραση τῶν πιὸ διάφορων θεμάτων, τῶν πιὸ διάφορων αἰτιθημάτων. "Ο Κοπὼ ηταν ἀπ' τοὺς πρώτους ποὺ ἐπέβαλε τὸ μάθημα ὁ Ντεκρόν ποὺ ηταν δὲν θέτει σὰν θέθοποιός ἔκπληκτικός στοὺς αὐτοσχεδιασμούς τοῦ θέθοποιού του. Στὴ σχολὴ τοῦ Ντυλλέν διδάσκει αὐτὸν τὸ μάθημα ὁ Ντεκρόν ποὺ ηταν δὲν θέτει σὰν θέθοποιός τοῦ ηθοποιού στὴν Αριστοφάνη). "Ολοι τοῦ Καρτέλ δίνουν ίδιαιτερη σημασία στὴ μιμική καὶ μ' αὐτὴν κυρίως τὴν ἔννοιαν ἀνανέωσαν τὴν θέθοποιούς ἀπομακρύνοντάς την ἀπὸ τὸ νατουραλισμό. Ο θέθοποιός ἔπρεπε νὰ "κάνει μίμιος, κλόουν, χορευτής, νά 'γει τόσο εύλυγιστο, ἔκφραστικό, περιθαρχημένο στὴ διάθεσή του





"Ο ἔρωτας τῶν τοιων πορτοκαλιῶν" τοῦ Ἀλεξάντρου Αγορού. Τὰ πρόσωπα τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε ἔδωσαν στὸν Γκαστόν Μπατύ τὴν εὐκαιρίαν νὰ συνθέσει εἰκόνες "καθαρές", ὅπου τὸ στυλιζάρισμα τῆς κίνησης, θύμιζε τὴν τέχνη τῶν μαριονετῶν

τὸ σῶμα καὶ τὸ πρόσωπο, ὅσο καὶ τὴ φωνὴ του. Ἡ σχέση του μὲ τὸ Λόγο δὲν ἀτονοῦσε διόλου ἔτσι, ἀντίθετα, ἔπρεπε νὰ νιώθει τὸ Λόγο ὅχι μόνο μὲ τὸ μυαλό, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴν εὐαισθησία του, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὸν μετατρέψει σὲ ἔκφραση δόλωληρου τοῦ σώματός του.

Ἄπο τοὺς μαθητὲς τοῦ Ντυλλέν, ὁ Μπαρόρω χρησιμοποίησε σὲ μεγάλη ἔκταση σὰν ἐκφραστικὸ δργανο, τὸ σῶμα του καὶ τὴν κίνηση τοῦ σώματος μὲ ἀκροβατικὰ κεντήδια στὸ παίζιμο του: "Πεῖνα" τοῦ Χάμσουν, "Νουμάνθια" τοῦ Θερβάντες καὶ "Κατεργαρές τοῦ Σκαππέν" τοῦ Μολιέρου.

Ο Μισέλ Σαίν - Ντεγί ποὺ πῆρε τοὺς μαθητὲς τοῦ Κοπῶ κ' ὥδησε μαζὶ μὲ τὸν Ὁμέτρε Όμπεν τὴν Σομπραγνία, μετέφερε σὲ τὴν Αγγλία, ὅπου διηγύθυνε θεατρικὴ σολήνη, τὶς μεθόδους τοῦ Κοπώ καὶ τοῦ Ντυλλέν ίδιαίτερα στὸ μάθημα τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ.

Μαθητής τοῦ Ντυλλέν κι ὁ Γιαννούλης Σαραντίδης, ἔκανε μιὰ συστηματικὴ προσπάθεια σ' αὐτὸ τὸν τομέα, κι ὁ Ηλιόπουλος πού ναι αὐτὸ τὸ εἶδος τοῦ ήθου ποιοῦ, βγῆκε ἀπὸ τὴ σολῆνη του. "Ωραῖα ἀποτελέσματα στὸν αὐτοσχεδιασμὸ ἔχουν ἐπίστηση οἱ μαθητὲς τοῦ Κούν. Ἀλλὰ τὴ σαφέστερη ἀναφορά στὴν Κομμέντια, στὸ θεάτρο μας, τὴν ἔκανε ὁ Σολομόδις μὲ τὴν "Κωμωδία τοῦ ἀνθρώπου ποὺ παντρεύτηκε μιὰ μουγγή" τοῦ Ἀνατόλ Δράνης ποὺ ἀνέβασε πειραματικὰ στὸ "Μουσούρη" καὶ τὴν ἔρμηνευσε ἐντελῶς σὰν ἔργο Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε. Τελευταίᾳ, ὁ Μπούγλης σὰ σκηνοθέτης κι ὁ Δάνης σὰν Μασκαρέλο, κ' οἱ δύο μαθητὲς τοῦ Σαραντίδη, ἔντλησαν στὸν "Ἀσυλλόγιστο" τὴν ἔμπνευσή τους ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε, ὅπως τοὺς ἔδινε δικαίωμα τὸ ίδιο τὸ ἔργο. Γενικά, ἀλλωστε, ὁ Μολιέρος, ἔχει τὶς ρίζες του στὴν παράδοση τοῦ Ιταλικοῦ θεάτρου κ' ἐπιβάλλει τὴ χρήση συγκεριμένων στοιχείων τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε. Ο Νέζερ, γεννημένος, θά λεγε κανένας, ἡθοποιὸς τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε, ἔδειξε τὴν τέχνη του παίζοντας σ' αὐτούς τοὺς ρόλους.

Στὸ σύγχρονο ρεπερτόριο ὁ Πιραντέλλο ἀντλεῖ πολλὰ ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ παλιοῦ Ιταλικοῦ θεάτρου κι ὁ Ρίτοϊ, ὅταν πρωτόπαιξ Πιραντέλλο στὴ Γαλλία, διάλεξε τὸ "Ἐξη πρόσωπα ζητοῦν συγγραφέα" πού ναι, ζωσ, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, τὸ χαρακτηριστικότερο ἔργο του, μαζὶ μὲ τὸ "Απόφε αὐτοσχεδιά-

ζουμε". Στὴν παράσταση αὐτὴ τοῦ Πιραντέλλο στὴ Γαλλία, ὁ Πιτόερ στήριξε τὸ παίζιμο στὴν κίνηση καὶ τὸν αὐτοσχεδιασμὸ γιὰ νὰ τονίσει τὸ θεατρικὸ χαρακτήρα τῶν προσώπων.

'Απὸ τὴ στροφὴ αὐτὴ τῶν ήθου ποιῶν στὴν Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε, ἀπὸ τὴν ἀναβίωση τῶν τρόπων καὶ τῶν μέσων της, ἐπηρεάστηκαν ἀρκετοὶ συγγραφεῖς. Μὲ τὰ ἔργα τους θέλησαν νὰ δώσουν τὴ δυνατότητα μᾶς πιὸ συγκεκριμένης ἐκμετάλλευσης της. Τοῦ 'Ασσάρ τὸ "Voulez vous" οὐε ε α νε c μ δ α" ποὺ διαδραματίζεται σὲ τσίρκο, τοῦ 'Εβρέινωρ "La comédie du bonheur" ποὺ τὰ πρόσωπά της, ώς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, εἰναι ἡθοποιοί, ἀνήκουν σ' αὐτὸ τὸ εἶδος κι ὁ Ντυλλέν, ποὺ τ' ἀνέβασε, ἔδωσε ἀληθινὲς ἐπιδείξεις ἐπιστροφῆς στὴν Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε. 'Απὸ τοὺς νεώτερους ἔκεινης τῆς γενιᾶς, ὁ Ροζέ Βιτράκ — πέθανε πολὺ νωρίς, καὶ δὲν εἴναι ὅσο ταίριας στὸ ταλέντο του γνωστὸς — ἦταν σ' ὅλα τὰ ἔργα του ἔντονα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε. "Le Coup de Trafalgar" ποὺ τοῦ ἀνέβασε δ 'Ιτκίν, ἀλλοὶ μεγάλοι πιστός τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε — τὸν σκότωσαν οἱ Γερμανοὶ στὸν πόλεμο, γιατ' ἦταν 'Εβραίος — ἦταν δεῖγμα πρωτοποιικῆς παράστασης σ' αὐτὴ τὴ γραμμή. Στὸν κύκλῳ τῶν νέων ταλέντων, ποὺ κινήθηκαν γύρω ἀπὸ τὸ Ντυλλέν καὶ μὲ τὴν ὑποστήριξή του, ἡθοποιοί, συγγραφεῖς, ζωγράφοι, ποιητές, χορευτές, — ἀνήκει ἐπίστησης καὶ δ 'Αντρέ ντε Ρισώ θεάτρους συγγραφέας μὲ πολὺ ταλέντο ποὺ τὸ σπατάλησε ὅπως δ 'Αρτώ σὲ μιὰ βιτσιόζικη ζωή. Κι αὐτὸς ἔγραψε μὲ πρότυπο τὴν Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε. Δὲν ξέρω ἢν κι δ 'Αρτώ δὲν είχε εύρυνει τὴ δεκτικότητά του ἀπὸ τὴν διάδοση τῆς κινητικότητας τῆς ἡθου ποιῶν, ποὺ οἱ ὄπαδοι τῆς Κομμέντια ντέλλα' ἀρτε ἔκαναν φέρων στὴν σύγχρονη σκηνή, ὥστε νὰ φτάσει στὸ παραλήρημα τῆς κίνησης τοῦ "μαγικοῦ θεάτρου" του. 'Απὸ τὸν κύκλο ποὺ ἀναφέραμε βγῆκαν κ' οἱ νεώτεροι Ροζέ Μπλέν κ' ή Χριστίνα Τσίγκου, ποὺ ἀνέβασαν ὁ ἔνας σὰ σκηνοθέτης κ' ἡ ἄλλη σὰν πρωταγωνίσται τὸ "Περιμένοντας τὸν Γκοντό" καὶ τὸ "Τέλος τῆς παρτίδας" τοῦ Becket. 'Εκτὸς ἀπὸ τὴ μιμικὴ ποὺ παίζει μεγάλο ρόλο στὸ σύγχρονο θεάτρο αὐτοῦ τοῦ εἶδους, (Ιονέσκο, Μπέκετ, 'Αντάμωφ), ή ίδια ή διάρθρωσή του μὲ τὰ ξαφνικὰ λογοταίγυνα, μὲ τὴν ἐκμετάλλευση, παραδίπλα

ἀπό τὸν κύριο κορμὸν τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου, ὁρισμένων εὐ-
ρημάτων, τὸ ἀπρόσπτο, τὸν ἀκροβατισμοὺς τοῦ Λόγου καὶ τῆς
σκέψης, δὲ θάταν τολμηρὸν νὰ ὑποστηρίξουμε πώς βρήκε τὸ
χῶρο ἔτοιμο ἀπὸ τις ἐπιδράσεις ποὺ ἡ Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε
εἶχε στὸ σύγχρονο θέατρο κι ἀπὸ τις τάσεις ποὺ ἔφεραν πρὸς
αὐτὴν. Νομίζω πώς τὰ σημ.-ρινά h a r p e n i g s, αὐτοὶ οἱ
κατά κυριολεξίαν αὐτογεδιασμοὶ ἐπὶ σκηνῆς, πρέπει ἐπίστης νὰ
συνδεθοῦν, ἔστω σὰ μακρινές καταλήξεις μὲ μετατοπισμένο
στόχο, σ’ αὐτὸν τὸν ίδιο χῶρο.

Ἡ ἀντίληψη ἐνὸς παιζόματος ποὺ φέονται τὴν κίνηση στὴν ἕδια
γραμμὴ μὲ τὸ Λόγο, ἀλλαζεῖ ἀντίστοιχα καὶ τὴν ἀντίληψη
τῆς σκηνογραφίας. Πολλὰ ἀπ’ τὰ ἔργα ποὺ ἀνάφερα, τὰ δού-
λευφα ἔγδια σκηνογραφικά καὶ πολύτιμη πηγὴ μου πάντα ὑπῆρ-
χε ἡ Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε κι ὅχι τόσο στὴ μορφὴ ὃσο στὸ
πνεῦμα τῆς. Γιατὶ ὁ περιορισμὸς στὴ διάσταση τῆς κίνησης
τῶν ηθοποιῶν ἔπειρε νὰ καταργηθεῖ καὶ νὰ δοθοῦν εὐκαιρί-
ες γιὰ τὴν ἐλεύθερη ἀνάπτυξη τῆς σ’ ὀλόκληρο τὸ σκηνικὸ χῶ-
ρο, πλάτος, βάθος καὶ ὄψος. Τὴν ἀρχὴν αὐτὴν ποὺ στατικὰ
ἀκολουθοῦσε ὁ κονστρουκτιβισμός, τὴν πλούτισμε τὸ δυναμι-
σμό της ἡ στροφὴ τοῦ παιζόματος στὴ Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε.
‘Ο Μέγιερχολντ ἥταν ἐκεῖνος πού, κυρίως, πολλαπλασίασε τὸ
σκηνικὸ χῶρο μὲ σκάλες, γέφυρες, ἐπίπεδα, μπάρες, μ’ ἔνα
σκηνικὸ σᾶν “μεκανό”, προσαρμόζοντας τὰ διδάγματα τῆς ιταλι-
κῆς σκηνῆς στὶς τάσεις τῆς σύγχρονῆς του αἰσθητικῆς. ‘Ἐτοι,
ἡ παράσταση ἔξειλοστάν ὀλόκληρη κινητικά. Εύπλαστο καὶ
συνεχῶς μεταβλητὸ ἥταν ὅχι μόνο τὸ σῶμα καὶ ἡ κίνηση τῶν
ηθοποιῶν, ἀλλὰ ὀλόκληρο τὸ θέαμα, ὀλόκληρος ὁ χῶρος. Σ’
αὐτὴ τὴ γραμμὴ ὁ Κοτόδης ἐπιχείρησε νὰ ζωντανέψουμε τὸ Δά-
σος τῆς Ροζαλίντα στὸ “Οπως σᾶς ἀρέσει”, ποὺ σκηνο-
γραφικά είχα περιορίσει σὲ κύβους καὶ ἐπίπεδα, μὲ μαριονέ-
τες εἶναι γνωστὸ πόσο συγκέντιον ήταν οἱ παραστάσεις μα-
ριονετῶν μαζὶ μὲ Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε στὰ σταυροδρό-
μια τῶν ιταλικῶν πόλεων. Στὴν ἕδια παράσταση, ὁ Κοπὼ
σὲ ἀρκετοὺς ρόλους ποὺ παρεῖχαν στοιχεῖα, ἔβαλε στὸ παι-
ζόμα τονίζοντας χαρακτηριστικά, σ’ αὐτὸν
τὸ σημεῖο, τὴν κοινὴ λαϊκὴ καταγωγὴ τοῦ Ἐλισθετιανοῦ
Θέατρου καὶ τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε. ‘Αλλωστε, ἡ ἐπίδραση
τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε στὸ σύγχρονο θέατρο, καθώς ἀφο-
ροῦσε σὲ βασικές ἀντιλήψεις περισσότερο, παρὰ σὲ συγκεκρι-

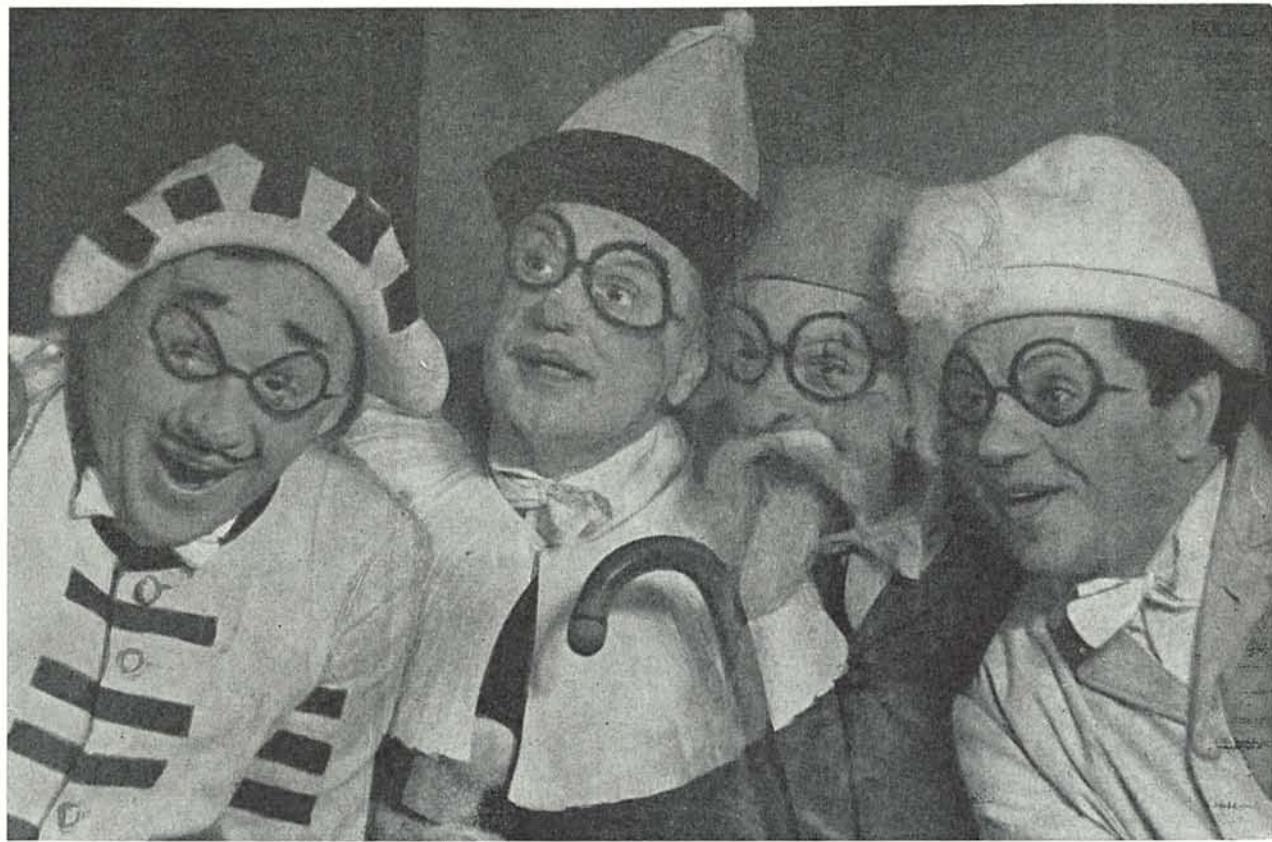


‘Ο Ζάν Λονί Μπαρόφ, διεγάλως ηθοποιὸς καὶ καλλιτέχνης πού,
μὲ τὴν καθοδήγηση καὶ τὴ συνεργασία τοῦ Ντεκρού, ἀνέβασε
σὲ ψηλὸ ἐπίπεδο τὴν τέχνη τῆς μιμικῆς. ‘Η Κομμέντια ντέλλ’
ἄρτε—γράφει—εἶναι τὸ παιζόμα τὸ ὀλοκληρωμένον ηθοποιοῦ’.
‘Ανωτέρω : στὴν κυρηματογραφικὴ δημιουργίᾳ του, Μπατιότ



μένες ἀναφορές, δὲν πάει χωριστὰ ἀπὸ τὴ γενικὴ στροφὴ
πρὸς τὰ θέατρα τῶν μεγάλων παραδόσεων (Ἐλισθετιανό,
Ἴσπανικό, Κινέζικο). ‘Εκεῖνο πού μένει ἀνοιχτὸ ἀκόμα σὸν
θέμα, εἶναι οἱ συμβολὴ τοῦ ηθοποιοῦ στὸ κείμενο. ‘Ο ἐλεύθε-
ρος χῶρος πού ’χει στὴν περιοχὴ τοῦ Λόγου δὲ ηθοποιὸς τῆς
Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε γ’ αὐτοσχεδάσει τὸ ρόλο του διαμορ-
φώνοντάς τον πάνω σ’ ἔνα βασικὸ σενάριο καὶ προωθώντας
τὴν παράδοση τῶν προτυρούμένων του, δὲν ὑπάρχει πιά. Σή-
μερα, μὲ τὸν ἀναπτυγμένο ἀπὸ τὴν φύλοιγία σεβασμὸ τοῦ
κειμένου, προιαδήποτε τέτοια πρωτοβουλία θά ταν μεγάλο
τόλμημα. Στὸν Κινηματογράφο, δύμας, εἶναι πολὺ πιὸ εύκολο
μὲ τὸ σενάριο πού δὲ δεσμεύει τὸν ηθοποιό. Καὶ τὰ νούμερα
τοῦ Τσάρλι Τσάπλιν, τὰ σχεδὸν ξεχωριστὰ ἀπ’ τὸν κύριο
κορμὸ τῆς ἔξειλης τοῦ ἔργου, δύως π.χ. τὰ μακάρονια στὸ
“Χρυσοθήρα”, δέχγουν ποιεῖς δυνατότητες ὑπάρχουν σὲ μιὰ
τέτοια κατεύθυνση. Στὸ Θέατρο, σὲ σύγκριση μὲ τὸν Κινη-
ματογράφο, καὶ τὸ πιὸ ἀτολμὸ παρόμιο ἐγχειρῆμα συναντάει
σφρόη πολεμική, ἕδιατερα δταν ἀφορᾶ ἔργα τοῦ κλασικοῦ
ρεπερτορίου (παράδειγμα οἱ παραστάσεις τοῦ Ἀριστοφάνη
ἀπὸ τὸ Σολομό). Σὲ λιγότερο δριστικά κειμενα, χαρακτη-
ριστικὴ τέτοια σκηνοθεσία καὶ δύνομασθεῖ εἶναι τὸν Βαχτάγκωφ
στὴν “Τουραντό”. ‘Ἄς μήν ξεχάψεις ἐπίσης τὴ δυκή μας Ἐπι-
θεώρηση ποὺ διατηρεῖ αὐτὸν τὸ εἰδός τῆς θεατρικῆς ζωντάνεις
μὲ τὰ νούμερα ποὺ κεντάεις ώς ἐπὶ τὸ πλεῖστον δὲ ηθοποιός,
σύμφωνα μὲ τὸν τύπο του πάνω στὴν ἕδεια τοῦ συγγραφέα. Τὰ
h a r p e n i g s σήμερα εἶναι ἵσως τὰ μόνα στοφῆ δείγματα
στὸ διειθὲς θέατρο γιὰ μιὰ τέτοια στροφὴ ποὺ ἀρχίζει νὰ δια-
γράφεται πιὸ ξεκάθαρη. ‘Ακόμα μιὰ πρόταση θεωρητικοῦ, ποὺ
διάβασα τελευταῖα, γιὰ τὴν αὐτοκλητη συμμετοχὴ τῶν θεα-
τῶν στὴν παράσταση, ἐπικυρώνει διτι εἴπαμε στὴν ἀρχὴ γιὰ
τὴν ὑποφώσουσα τάση νὰ πάρει τὸ θέατρο τὴν πρωτο-
βουλία ἔναντι τῆς λογοτεχνίας, δὲ γεννημένος στὴ σκηνὴ
Λόγος ἔναντι τοῦ γραπτοῦ. Ούσιαστικά, δηλαδή, ἐκφράζεται
τὸ αἴγαμα νὰ ξαναχάνει, δύως στὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε,
τὸ Θέατρο δημιουργία τοῦ ηθοποιοῦ κι ὅχι τοῦ συγγραφέα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΒΑΚΑΛΟ



ΟΙ ΡΩΣΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ KOMMENTIA ΕΡΕΥΝΕΣ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΟΠΟΙΗΣΕΙΣ

Toν ΔΗΜΗΤΡΗ ΣΠΑΘΗ

Ο προβληματισμός του ρωσικού θεάτρου στις άρχες του 20ού αιώνα, παράλληλα μὲ τις άντιστοιχείς άναζητήσεις στὸ εύρωπαν κὸ ιδιαιτέρα στὸ γαλλικὸ θέατρο, προβληματισμός που ἐκφράστηκε στὸ ἔργο τοῦ Μέγιερχολντ καὶ τοῦ Ταΐρωφ τῆς προεπαναστατικῆς περιόδου, συνοδεύεται ἀπὸ τὴν ἀνανέωση τῆς ἔρευνας στὴ ρωσικὴ θεατρολογία καὶ κριτικὴ γύρω ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄρθρα καὶ τὶς συζητήσεις στὰ ρωσικὰ θεατρικά περιοδικά, ιδιαιτέρη συμβολὴ στὴν ίστορικὴ διερεύνηση τοῦ θέματος αὐτοῦ ἀποτέλεσε τὸ βιβλίο τοῦ Κ. Μικλασέφσκι: "La Commedia dell'arte. Τὸ θέατρο τῶν Ἰταλῶν ἡθοποιῶν στὸν 16ο, 17ο καὶ 18ο αἰώνα". (1914 - 17). Τὸ βιβλίο τοῦ Μικλασέφσκι εἶχε διεθνῆ ἀπήχηση, ιδιαιτέρα ὅπερ τὴν ἔκδοσή του στὰ γχλλικά τὸ 1927 κ' ἔγινε εὐρύτατα γνωστό.

Λιγότερο γνωστὲς εἰναι οἱ κατοπινὲς μελέτες τῶν ρώσων ἔρευνητῶν γιὰ τὸ ιταλικὸ λαϊκὸ θέατρο. Τὰ πρῶτα χρόνια μετὰ τὸ 1917, μέσα στὰ πλαίσια τῶν ἀναζητήσεων στὴν πρωτοπορία τοῦ σοβιετικοῦ θεάτρου, ποὺ τὴν πιὸ ζωντανὴ καὶ πρωτότυπη ἔκφρασθη τῆς ἀποτέλεσε ἡ "Πρωγκιπέσσα Τουραντότ" τοῦ Βρχτάγκωφ (1922), σημειώνεται καινούριο ἐνδισφέρον γιὰ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Πολὺ χρακτηριστικὸ εἰναι τὸ γεγονός πὼς ἔνα χρόνο νωρίτερα (1921), στὸ περιοδικό "Ζίζν ίτσούνστβι" δημοσιεύθηκε ἡ μελέτη "Οι μάσκες τῆς Commedia dell' arte" μὲ τὴν ύπογραφή τοῦ Ἀλεξέϊ Τζιβελέγκωφ, ποὺ ἔμελλε νὰ γίνει ἔνας ἀπὸ τοὺς ἔξέχουντες ἔρευνητες τῆς ίστορίας τῆς ιταλικῆς τέχνης στὴ σοβιετικὴ ἐπιστήμη. Παλαιότερα, ὁ Τζιβελέγκωφ ἦταν γνωστός ἀπὸ τὶς ίστορικές του μελέτες γιὰ τὶς οἰκονομικὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτιστικὲς

συνθῆκες στὶς εὐρωπαϊκὲς πόλεις τὸ μεσαιώνα. Βαθμιαῖα, ἡ ἔρευνά του ἐπεκτάθηκε στὰ προβλήματα τῆς Ἀναγέννησης στὶς κυριότερες εὐρωπαϊκὲς χῶρες, ἐντοπίστηκε στὰ πνευματικὰ καὶ πολιτιστικὰ θέματα μ' ἐπίκεντρο τὴν ιταλικὴ λογοτεχνία καὶ τέχνη. Τὸ 1929 ἐμφανίζονται τὰ "Δοκίμια γιὰ τὴν ιταλικὴ Ἀναγέννηση", ποὺ τὰ ἀκολούθησαν μονογραφίες γιὰ τὸν ντά Βίντσι, τὸν Μιχαήλ "Ἄγγελο, τὸν Ντάντε κ.ἄ.

Μὲ τὰ προβλήματα τῆς ίστορίας τοῦ θεάτρου ὁ Τζιβελέγκωφ ἀσχολήθηκε εἰδικότερα ἀπὸ τὸ 1930. Τὸ 1941 κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο του (ποὺ "γραψε σὲ συνεργασία μὲ τὸν Γ. Μπογιατζῆφ") "Ιστορία τοῦ δυτικούρωπαν κού θεάτρου ἀπὸ τὴν ἐμφάνισή του δέ τὸ 1789". Στὸ ἔγχειριδίο αὐτὸν συνοψίζονται οἱ μελέτες τοῦ Τζιβελέγκωφ γιὰ τὴν ίστορία τοῦ θεάτρου στὶς κυριότερες εὐρωπαϊκὲς χῶρες.

"Οστόσο, τὸ ιταλικὸ θέατρο δὲν ἔπαψε νὰ 'ναι ὁ ιδιαιτερός στόχος ποὺ ἀπασχολοῦσε τὶς συστηματικότερες ἔρευνές του. "Ετσι, ἐκτὸς ἀπὸ σκόρπιες ἔργασίες πάνω σὲ θέματα τοῦ θεάτρου τῆς ιταλικῆς Ἀναγέννησης, μελέτες, γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Γκολντόνι κ.ἄ., μετὰ τὸ θάνατο τοῦ διαπρεποῦς ἐπιστήμονα κυκλοφόρησε τὸ βιβλίο του "Ιταλικὴ λαϊκὴ κομμωδία" (1954), ποὺ ἀποτελεῖ τὴν διεξοδικότερη μελέτη γιὰ τὴν Commedia dell'arte στὴ σοβιετικὴ θεατρολογία. Τὸ ἔργο αὐτὸν κυκλοφόρησε σὲ δεύτερη ἔκδοση τὸ 1962.

"Ο Τζιβελέγκωφ βλέπει τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε σὰν ίστορικὸ σταθμὸ στὴ διαμόρφωση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου τῶν νέων χρόνων, σὰν τὸ θέατρο ποὺ μέσα στὶς ιταλικές συνθῆκες ἐνσάρκωσε τὶς καλύτερες παραδόσεις τῆς Ἀναγέννησης, τὴ ζωγόνα τῆς πνοής, τὴν αἰσθηση τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς ποὺ δια-

ποτίζει την κοσμοθεωρία της, μαζί με τὰ λαϊκά καὶ ρεαλιστικά στοιχεῖα τῆς τέχνης ποὺ δημιούργησε. 'Ο Τζιβελέγκωφ ἀναλύει διεξοδικά τις ιστορικές, κοινωνικές καὶ πολιτιστικές συνθήκες ποὺ ἐπιδράσανε στὴ διαιρόφωση τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε καὶ καθόρισαν τὴν ίδιοτυπία της. 'Ο σοβιετικὸς θεατρολόγος ἀμφισβητεῖ τὴν ὑπόθεση πώς ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἀποτελεῖ συνέχεια τῶν ρωμαϊκῶν μήμαν κ' ὑποστηρίζει πειστικά πώς οἱ ρίζες τῆς πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὰ λαϊκὰ θεάματα τοῦ μεσαίων, στὴν παράδοση τῶν πλανόδιων ήθοποιῶν, στὸ καρναβάλι καὶ ἄλλες ἐμβρυοκές μορφὲς λαϊκοῦ θεάτρου. 'Επιδρασῃ ἀσκησὲς ἐπίστρεψε κ' ἡ λόγια παράδοση, ἡ σομιδεῖα eruditia καὶ, κυρίως, τ' ἄλλα εἰδή, ποὺ παρουσιάζει ἡ δραματουργία τῆς Ιταλικῆς 'Αναγέννησης γιατὶ ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ οἱ πρόδρομοι κ' οἱ πρῶτοι ήθοποιοὶ τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε δανειστήκαν θέματα, τύπους, καταστάσεις κλπ.

'Η ἀνεπανάληπτη ίδιομορφία τῆς Ιταλικῆς λαϊκῆς κωμωδίας, ἡ διαιρόφωση τῷ ἐπαγγελματικῷ τῆς θέατρου ήταν ἀποτέλεσμα μακρόχρονης ἔξελιξης. 'Ο ἐρευνητὴς τὴν παρακολούθει διεξόδικά στὰ ἐπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου του, προσκομίζοντας πλῆθος στοιχείων. Ελδικά ἀναφέρεμενος στὸ ρόλο τῶν προδρόμων, διαγραφέας οημειώνει τὴν ίκανότητά τους ν' ἀνταποκρίνονται στὰ θέματα τῆς ζωντανῆς πραγματικότητας, τὴν ἐπαρή καὶ τὴν ἀσθηση τοῦ Κοινοῦ, οἱ Ιταλοὶ ἡθοποιοὶ διατηροῦσαν καὶ διατηροῦσαν ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορα τῆς χώρας τους. Χαρακτηριστικά ἀναφέρουμε μιὰ ἐνδιαφέρουσα πλη, ροφορία. 'Ενας ἀπὸ τοὺς μαθητές τοῦ "Αντζέλο Μπέολο" διηθοποιός Αντώνιο ντὰ Μολένο ἔκανε περιοδείες γύρω στὰ 1560 κ' ἐπισκέψθηκε ἐπανειλημμένα τὴν Κέρκυρα καὶ τὴν Κρήτη. Στὶς ἐμφανίσεις τους αὐτές δι Μπριγκέλλας ἔβαζε κ' ἐλληνικά στὸ κείμενο τῆς παράστασης. 'Ἐγραψε μάλιστα καὶ στίχους στὰ ἐλληνικά. Μεταξὺ ἀλλων, τὸ γεγονός αὐτὸν εἶναι μιὰ πρόσθετη ἐμμεση διαπίστωση γιὰ τὴ θεατρικὴ ζωὴ στὰ 'Ιππανόσα καὶ τὴν Κρήτη καὶ μάζα μαρτυρία γιὰ τὶς πολιτιστικὲς σχέσεις ποὺ ὑπῆρχαν μὲ τὴν Ιταλία.

Στὰ ἐπόμενα κεφάλαια τοῦ βιβλίου του δι Τζιβελέγκωφ ἔξετάζει τὶς αἰσθητικὲς ίδιομορφίες, τὸ καλλιτεχνικὸ δόλοστάσιο (σενάριο, αὐτοσχεδιασμός, ἐκφραστικὰ μέσα τοῦ ἡθοποιοῦ, τεχνικὴ κλπ) ποὺ καθιερώθηκαν στὴν Ιταλικὴ κωμωδία. 'Ο συγγραφέας μελετᾶ πολὺ ἀναλυτικὰ τοὺς τύπους (μάσκες) τῆς κωμωδίας, ἀναλύει τὶς τοπικές, ιστορικές καὶ ἄλλες ἐπιδράσεις ποὺ διαιρόφωσαν τὰ πρόσωπα αὐτὰ, τὶς παραλλαγές τους, τὴν ἔξελιξην τους κλπ. Οἱ τύποι τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, ὑποστηρίζει δι Τζιβελέγκωφ, ἐκφράζουν ἔμεσα ἡ ἀμεσα καρακτηριστικὲς μορφὲς τῆς Ιταλικῆς ζωῆς, σ' αὐτὰ τὰ πρόσωπα ἀποτύπωθηκαν ἥθη, σχέσεις καὶ καταστάσεις τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας. Τὸ θέατρο σμίλεψε τοὺς τύπους αὐτοὺς μὲ σατιρικό, κυρίως, στυλιζάρισμα, δίνοντάς τους ἐνάργεια καὶ ἔντονη σκηνικὴ ὄντότητα.

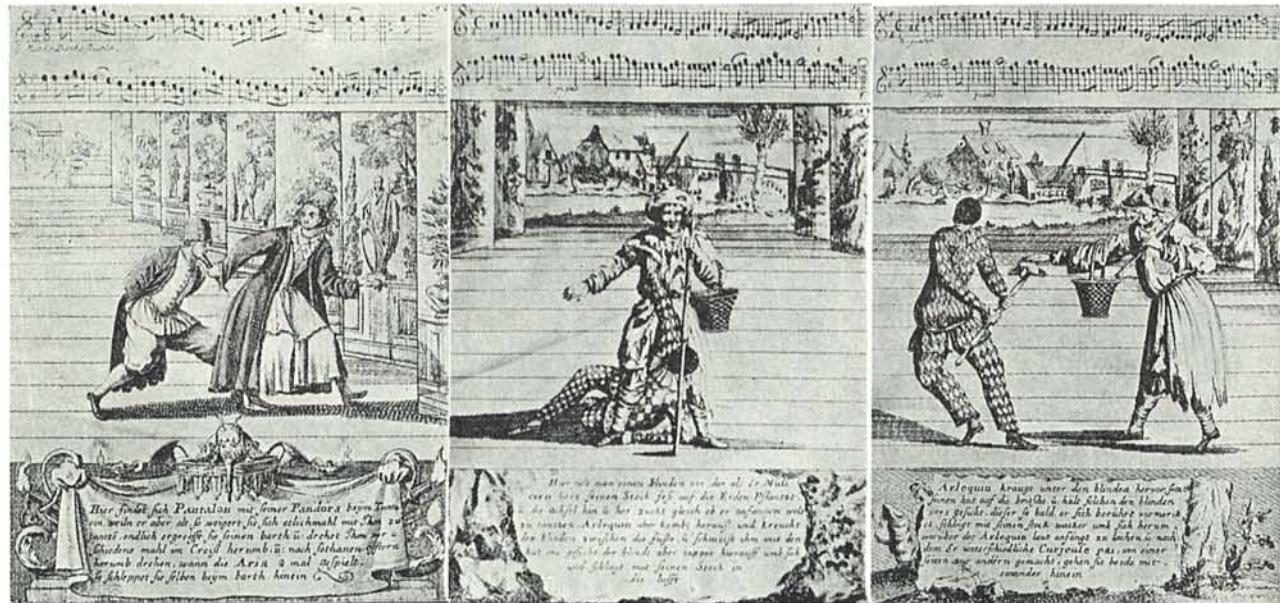
'Απὸ τὶς αἰτίες τῆς παρακμῆς τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, ποὺ εἶναι πολλές, δι συγγραφέας ὑπογραμμίζει ὄρισμένες ίστορικὲς συνθῆκες τῆς 'Ιταλίας, στὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα καὶ τὶς περιοδείες τῶν Ιταλικῶν θιάσων στὸ ἔξωτερικό. Η Ιταλικὴ κωμωδία δὲν μπόρεσε ν' ἀντιμετωπίσει νέες καταστάσεις καὶ νὰ προσαρμοστεῖ σὲ καινούρια προβλήματα. Εκείπηκε ἀπὸ τὶς ρίζες τῆς καὶ οἱ στυλιζαρισμένοι τύποι ἔχασαν τὴν ἀνταρκτική μὲ τὰ ζωντανὰ στοιχεῖα τῆς Ιταλικῆς πραγματικότητας.

"Ομως, τὰ διδάγματα καὶ οἱ παραδόσεις τῆς Ιταλικῆς λαϊκῆς κωμωδίας δὲ χάθηκαν. Κάτω ἀπὸ τὴν ἀμεση ἐπιδρασή τους, ὅπως εἶναι γνωστὸ καὶ δι πως παραδέχεται δι Τζιβελέγκωφ, διαιρόφωθηκε τὸ ἔργο τοῦ Μολιέρου καὶ τοῦ Γκολτόνι. Οἱ παραδόσεις αὐτές ἐπιβιώσανε μὲ ἄλλες μορφὲς καὶ πολλές οὐσιαστικές ἀλλαγές, στὰ τοπικὰ θέατρα τῶν διαλέκτων (βενετσιάνικο, ναπολιτάνικο) ἀλλὰ καὶ στὸ σημερινὸ Ιταλικὸ θέατρο ὅπως δείχνει τὸ ἔργο τοῦ 'Εντουάρντο ντε Φιλίππο. Μὲ τὰ συμπεράσματα αὐτὸν γιὰ τὴ γόνυμη διειποτήση τῶν παραδόσεων τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε τελειώνει ἡ ἐργασία τοῦ σοβιετικοῦ θεατρολόγου, ποὺ τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ σοβαρὴ συνεισφορὰ στὴ μελέτη τῆς ιστορίας τοῦ εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΠΑΘΗΣ



Αὐτὸν σκηνές ἀπὸ τὴν μαγευτικὴ παράσταση τῆς "Πριγκιπέσσας Τουραντότ" τοῦ Κάρολο Γκότσι, ποὺ δόθηκε καὶ στὴν 'Αθήνα ἀπὸ τὸ Θέατρο Βαχτάγκωφ, ὅπως ἀκριβῶς ἀνεβάστηκε στὰ 1922 ἀπὸ τὸν ίδιον τὴν τον. "Αγω, σκηνὴ μὲ τὶς μάσκες τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε Πανταλόνε καὶ Ταοτάλια καὶ κάτω, σκηνὴ μὲ τὸν Πρέγκιπα τοῦ θεατρικοῦ παραμυθιοῦ



ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΕΠΙΖΟΥΝ ΚΑΙ ΣΗΜΕΡΑ

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ

Όγκώδεις ἡ πολύτομες συμβολές στή βιβλιογραφία γιὰ τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε στή σχέση τῆς μὲ τὴ Μουσικὴ [ή μουσικὴ τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε, ἢ οἱ ἐπιδράσεις τοῦ εἰδούς στὸ λυρικὸ θέατρο καὶ στὴ μουσική, γενικὰ] δὲν φαίνεται νὰ ὑπάρχουν. Οἱ ὑπάρχουσες πηγές, τουλάχιστο σὲ μιὰ πρώτη ἔξταση τοῦ θέματος, φαίνεται νὰ περιορίζονται μόνο στὰ ὅσα ἀναφέρουν τὰ σχετικὰ μὲ τὸ Ιταλικὸ λυρικὸ θέατρο ἢ τὴν Ιταλικὴ μουσική, λήμματα διαχρόνων μουσικῶν ἐγκυλοπαιδειῶν, σὲ μεμονωμένα, ἵσως, σύντομα μελετήματα, σ' ἀνακοινώσεις σὲ συνέδρια κ.λ.π. Ἀλλ', ἀκόμα καὶ μιὰ πρόσχειρη ἀναδρομὴ στὶς πηγές, ὑποχρεώνει ἐκεῖνον ποὺ θὰ τὴν κάνει σὲ μιὰ ἀπόπειρα σύνθεσης τῶν στοιχείων ποὺ συνέλεξε, σ' ἔνα σῶμα ὑπωδήποτε ἐνιαῖο. Στὴ Φλωρεντία τοῦ 16ου αἰώνα, ἡ Αὐλὴ τῶν Μεδικῶν ἦταν ἀπὸ τὰ κέντρα ὅπου ἀκμαζεῖ τὸ τραγούδι. Τὰ τραγούδια τοῦ καρναβαλιοῦ, τὰ λεγόμενα *Canti carnavaleschi* καὶ οἱ διάφοροι *Trionfi* (θρίαμβοι) τῶν μεγάλων τελετῶν καὶ παραστάσεων, διαδραματίζουν ἔνα ρόλο σημαντικό: Εἶναι οἱ πρόδρομοι τῶν μουσικῶν ἴντερμεδίων τῶν κωμῳδῶν ποὺ θὰ ἐμφανιστοῦν κατόπιν καὶ, κατὰ συνέπειαν, οἱ ἔμμεσοι πρόγονοι τῆς ὥπερας τοῦ τέλους τοῦ 16ου καὶ τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰώνα. Ἀπὸ τὴν ἀλλη πλευρά, λίγο μετά τὸ 1550, ὁρισμένοι συνθέτες, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸ κατὰ κόσμον θέατρο, ποὺ βρί-

σκεται σὲ πλήρη ἄνθιση, δίνουν στὰ μαδριγάλια τους μιὰ καινούρια φόρμα. Σ' αὐτὴ τῇ φόρμᾳ ἀποδίνουν γενικὰ τὴν ὄνομασία δραματικὸ ἢ διαλογικὸ μαδριγάλι. Θεωρεῖται σὰν ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ πρωτότυπα εἰδη τῆς Ιταλικῆς μουσικῆς τοῦ καιροῦ ἐκείνου: Τὰ πρόσωπα ἐκφράζονται ὅχι μὲ ἀποστροφές σόλο, ἀλλὰ σὲ γλώσσα πολυφωνική. Τὸ πρώτο ἔργο τοῦ εἰδούς αὐτοῦ ἀνήκει στὸ συνθέτη Ἀλεσσάντρο Στρέτζιο, ἀπὸ τὴν Μάντουα, καὶ τιτλοφορεῖται "Ἡ φλυαρία τῶν γυναικῶν στὴ μπουγάδα". Πρόκειται γιὰ ἔνα κωμικό, ἀλλὰ δίχως δράση, διάλογο τῶν γυναικῶν πάνω στὰ γεγονότα τοῦ καριού. Τὸ δραματικὸ μαδριγάλι ἔχει συφέστατες ὄμοιότητες μὲ τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε ποὺ τόση ἔπιτυχία ἀρχιζεῖ νά 'χει τότε στὴν Ἰταλία. "Ἐχουμε, ἔτσι, ἀρκετὰ ἔργα ποὺ ολού φωνικά, ποὺ ἀποτελοῦν παράξενες σουλέτες, θὰ λέγαμε, ἀπὸ σύντομες σκηνές. Στὴν πολυφωνία, ἀνακατεύονται οἱ ἐρωταποκρίτες τῶν προσώπων καὶ κάποτε ἡ γλώσσα τοῦ κειμένου εἶναι ἔνα κράμα ἀπὸ διαλέκτους. Τὸ γνωστότερο ἔσως ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ εἰδούς αὐτοῦ, εἶναι δὲ ὁ 'Αιμφιπραμασσός" (1597) τοῦ 'Οράτιου Βέκκι. Τὰ πρόσωπα του εἰναι πιὰ τὰ πατροπαράδοτα πρόσωπα τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Τελευταῖος ἀπὸ τοὺς συνθέτες τοῦ εἰδούς αὐτοῦ εἶναι δὲ ὁ Ἀλεσσάντρο Μπανκιέρι, ποὺ ἀφῆκε ἔξη ἔργα μὲ ίδιαίτερα ἔντονη τὴν κωμική καὶ μπουφόνικη πλευρά. Ἐκ-



τός ὅμως ἀπὸ τὸ δραματικὸ μαδρίγαλι, ἡ Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε 0' ἀφήσει ἀργότερα ἔχνη καὶ στὴ βενετσιάνικῃ ὥπερα τῶν μεσών τοῦ 17ου αἰώνα. Τὸ εἶδος βρίσκεται τὴν ἐποχὴ ἑκείνη σὲ πλήρη ἀνθίσῃ κ' εἶναι γνωστὸ πῶς στὴ Νύμφῃ τῆς Ἀδριατικῆς λειτουργοῦσαν, οὔτε λίγο - οὔτε πολὺ, 16 λυρικὰ θέατρα! Οἱ πηγὲς μιλοῦν γιὰ μιὰ δημοκρατικοποίηση τῆς ὥπερας, χάρη στὴν ἐπιφροὴ τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Σ' αὐτὸ τὰ λυρικὰ ἔργα, ἀρχίζειν ν' ἀντικαθεφτίζεται ἡ ζωή. Οἱ παθητικὲς στιγμὲς ἐναλλάσσονται μ' ἀποστροφές ἡρωικο-κωμικές καὶ σατιρικές, καθὼς καὶ μὲ παραδίες, κατὰ τὸ γοῦστο τῆς ἀστικῆς κοινωνίας τοῦ 17ου αἰώνα.

Λίγο ἀργότερα, τὸ λυρικὸ θέατρο ἀρχίζει νὰ κατακτᾶ τὴ Νότια Ιταλία. Στὸ θέατρο "Τορντινόνα" τῆς Ρώμης, ἐλλέιψει ἐγχωρίων συνθέτων ἀνεβάζονται βενετσιάνικα ἔργα, ἀλλὰ μὲ παρεμβολὲς κωμικῶν ἴντερμεδίων. Λύτα συμβαίνουν τὸ 1671. Εἴκοσι χρόνια πρωτεύει, τὸ 1651, ὁ ἀντιβασιλιάς τῆς Νάπολης, κόμης D' Ognatte, εἰσάγει τὶς λεγόμενες Comedie in Musica — λυρικὰ ἔργα παρωδικὰ καὶ κωμικὰ σὲ ναπολιτάνικῃ διάλεκτο. Αὐτὸ τὸ εἶδος, κατὰ τὶς πρώτες πιὰ δεκατείς τοῦ 18ου αἰώνα, θὰ ἀπολήξει στὴν λεγόμενη Opera buffa, κωμικὴ ἀντιστάθμισμα τῆς Opera seria.

Αὐτὰ διαγράφουν περίπου τὴν ἱστορία τῆς καταγωγῆς τῆς κωμικῆς ὥπερας, ποὺ, ὅπως εἶναι γνωστό, τόσα χρωστᾶ στὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Δίχως ν' ἀναφερθοῦμε στὸ γαλλικὸ καὶ γερμανικὸ λυρικὸ θέατρο, ποὺ ἡταν φυσικὸ νὰ ὑποστοῦν κι αὐτά, ἔμμεσα, ἐπιρροές ἀπὸ τὸ εἶδος, ἀναφέρουμε ἔργα - σταθμοὺς τοῦ κωμικοῦ - λυρικοῦ θέατρου, ὅπως, κατὰ τὸ πρῶτο, μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ "Serva Padrona" τοῦ Περγκολέζι καὶ τὸν ἐπόμενο πιὰ αἰώνα, τὸν "Κουρέα τῆς Σεβίλλης" τοῦ Ροσσίνι, ἔνα ἔργο ποὺ θέτει τὶς βάσεις μιᾶς μουσικῆς στὸ πνεῦμα τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε, μιᾶς μουσικῆς μὲ ἔντονα, κάποιες, φολκλορικὰ στοιχεῖα. Τὸ πνεῦμα τῆς μουσικῆς αὐτῆς, ἀλλὰ σ' ἔνα τόνο περισσότερο "γκροτέσκο" παρὰ κωμικό, φαίνεται νὰ ἔχει ἐγκοπλωθεῖ ὁ Βέρντι, στὸ στερνό του ἀριστούργημα, τὸν "Φάλσταφ" (1893).

Παρὰ τὶς ἐλλαχίστες ἔξαιρέσεις, μποροῦμε νὰ ποῦμε ὅμως, πῶς ὁ ρομαντικὸς 19ος αἰώνας, παιδιάστικα σοβαρὸς κάποτε, φάνηκε διατεθειμένος νὰ ἀγνοήσει τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Ἀργότερα, κάποιο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ εἶδος φαίνεται νὰ βρίσκει ἔδαφος γόνιμο στὴ Ρωσία: Ιταλικοὶ θίασοι ταξίδευαν

συχνότατα στὶς σλαβικὲς χώρες, τὸ μπαλλέτο εἶχε κι αὐτὸ ζωντανέψει πάνω στὴ σκηνὴ του τούς ήρωες τοῦ εἰδους (Πιερότος, Ἀρλεκίνος κ.λ.π.) κ' ὑπῆρχε καὶ τὸ ρωσικὸ Κουκλοθέατρο, μὲ ήρωα τὸν Πετρούσκα, ποὺ ἡ σχέση του πρὸς τὴν ιταλικὴ Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε δὲν εἶναι τοῦ παρόντος. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ εἶδος φτάνει σὲ ὑψηλὸ σημεῖο κατὰ τὴν περίοδο 1900 - 1930. 'Ο Βαχτάγκωφ ξαναζωντανεύει τὴν "Πριγκίπισσα Τουραντότ", τοῦ Γκότσι, μὲ τὸν θυματάσιο τρόπο ποὺ τὸ ἀθηναϊκὸ Κοινὸ εἶχε τὴν εύκαιρια νὰ ἔξικειωθεῖ κατὰ τὴν περιουσὴν ἐπίσκεψη τοῦ θιάσου Βαχτάγκωφ στὴν 'Αθήνα.

Αὐτὸ ἡταν τὸ κλίμα ἀπ' τὸ ὅποιο ξεκίνησαν κυρίως διὸ μεγάλοι Ρώσοι συνθέτες, ὁ Στραβίνσκι καὶ ὁ Προκόφιεφ, κατὰ τὶς ἀρχές του αἰώνα, γιὰ ν' ἀναζητήσουν ἐμπνεύσεις στὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Τὸ γενικὸ κλίμα τῆς μουσικῆς, μετά τὸν Ντεμποσόσ, εύνοοῦσε τάσεις νεοκλασικές κ' ἐπιτροφὴ σὲ παλιές φόρμες. 'Ο Στραβίνσκι δίνει τὸν "Πετρούσκα" του, ἐνα ἐκπληκτικὸ κρῆμα γραφικῶν, γκροτέσκων καὶ ἔξπρεσσινοιςτικῶν στοιχείων καὶ, ποὺ ἀργότερα, τὸν "Πουλτσινέλλα". 'Ο δεύτερος, μὲ τὸ ἀνάλογων ἐκφραστικῶν διαθέσεων μιαλέτο του "Σούτ, η ἰστορία τοῦ τζουτζέ ποὺ ξερέλασεν ἔφτά ἀλλους τζουτζέδες" καὶ κυρίως μὲ τὸ ἀριστούργημα τῆς λυρικῆς του παραγωγῆς, τὴν ὥπερα "Η ἀγάτη γιὰ τὰ τρία πορτοκάλια", πάνω στὸ ὅμώνυμο ἔργο τοῦ Γκότσι. 'Η κωμικὴ τους τέχνη, εἶναι καὶ ποὺ δύο ἔξαιρετικὰ πλούσια σὲ δράχηστρικὸ χρῶμα, ρυθμικὰ ζωντανή, ἀλλὰ καὶ ἄγρια, δρακτική καὶ γκροτέσκων. Τὸ στοιχεῖο τῆς μπουφόνικης ὑπερβολῆς ἐφάπτεται συχνὰ τοῦ θιάσου Μανουέλ ντε Φάλλια, δίνει κ' ἐκείνος τὸ "Κουκλοθέατρο τοῦ μαστρο - Πέδρο".

'Αναφέραμε ἡδη τὸν Κάρλο Γκότσι, ἐξ ἀφορμῆς τοῦ ζωντανέματος τοῦ ἔργου του "Πριγκίπισσα Τουραντότ" ἀπὸ τὸν Βαχτάγκωφ. Δὲν θὰ πρέπει νὰ παραλείψουμε ν' ἀναφέρουμε πῶς τὸ 19ο ἔργο ἐνέπνευσε στὸν Πουτσίνι τὴν ὥπερα ποὺ στάθκει τὸ κύκνειο ἀσμα του. 'Εδω πρόκειται ὅμως γιὰ μιὰ ἀξιοπόληση τοῦ δραματικοῦ στοιχείου τοῦ μύθου, ποὺ δὲν εἶναι παρὰ η ἰστορία ἔνδος ἀρσενικούθρου θηλυκοῦ ποὺ σκοτώνει δόλους δόσους τὸ ἀγαποῦν δόσπου νὰ νικηθεῖ τὸ 19ο ἀπ' τὴν ἀγάπη.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ

"Η Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε εἶχε ἐπίδραση ἀκόμα καὶ στὸ Χορό. "Ἐνας ίταλος ἀπὸ τὴ Βενετία, δι Γκρεγκόριο Λαμπράντζι (1716) ἀνοίξει στὴ Νύρεμβεργη μιὰ Σχολὴ γιὰ θεατρικοὺς χοροὺς ἐμπνευσμένους ἀπὸ τὴν Κομμέντια. Τὴν ὄνδραζε, μάλιστα χαρακτηριστικά: Σχολὴ χοροῦ, κόρη τῆς Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. "Ἐχουν διασωθεῖ στὸ Βενετιάνικο Μοναστεῖο Ca' Rezzonico ἀρχεῖς γκραφούργες τοῦ G. Pufchener μὲ φιγοῦρες ἀπὸ χοροὺς ποὺ διδάσκονται στὴ Σχολὴ. Δημοσιεύουμε ἐπιτά ἀπ' αὐτὲς ποὺ, ὅπως φαίνεται, συνοδεύονται ἀπὸ τὴ μουσικὴ καὶ ἀπὸ ἐπεξηγήσεις γιὰ τὰ πρόσωπα. Στὴν ἀπέναντι σελίδα 90: η Πανδώρα σέργει ἀπ' τὸ γέρι τὸν γέρο Πανταλόνε ποὺ ἐπέμενε νὰ χορέψει μαζὶ τῆς καὶ στὶς ἄλλες διὸ γκραφούργες ὁ Αρλεκίνος πειράζει ἔναν τυφλὸ ποὺ μόλις ἀκούσει μουσικὴ θέληση νὰ χορέψει. Κατωτέρω, χορευτικὲς φιγοῦρες μὲ τὸν Σκαπινό, τὴ γνωτίκα του καὶ τὸν Σκαραμούς





Σχέδιο τοῦ γάλλου ζωγράφου Κλόντ Ζιλλό (1673-1722), δάσκαλον τοῦ Βαττώ. "Εγανε παρέα τοὺς ιταλούς θεατρίνους καὶ πιθανότατα δούλεψε γι' αὐτούς. Στὴ μέση, ὁ Ἀρλεκίνος — σίγουρα ὁ Ἐβάριστο Γκεράρντι. (Μουσεῖο Λούβρου, Παρίσι)

Η ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ ΣΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ Ο ΒΑΤΤΩ Κ' ΟΙ ΠΡΟΔΡΟΜΟΙ ΤΟΥ

Tῆς HÉLÈNE ADHÉMAR

Η Ἰταλικὴ κωμῳδία, μὲ τοὺς χαραχτῆρες καὶ τὰ κοστούμια τῆς, παίζει πολὺν σημαντικὸν ρόλον στὸ ἔργο τοῦ Βαττώ. Στὴν ἀρχὴ καὶ στὸ τέλος τῆς σταδιοδρομίας τοῦ, ὁ Βαττώ, ζωγραφίζει τοὺς χαραχτῆρες τοῦ Ἰταλικοῦ θάλασσα, τὰ πιὸ ἔξεχοντα απὸ τὰ πρόσωπά του: Ἀρλεκίνο, Σκαππίνο, Κολομπίνα, Ντοττόρο, πλαισιωμένους ἀπὸ τοὺς κομπάρους. Σὲ τρία ἀπὸ τὰ ἔργα του, "οἱ Ἰταλοὶ ήθοποιοί", "Ἀρλεκίνος, Πιερόρτος, Σκαπλέν", καὶ "Ο Ζίλ", ὁ μεγάλος ἀσπρος πιερρότος μὲ τὴ φραδεὰ τραχχηλά, τὸ μακρὸν σακάκι καὶ τὸ πολὺ κοντὸν παντελόνι, κυριαρχεῖ στὴ σύνθεση. Αὐτὸς είναι ὁ θριαμβευτὴς καὶ ἔνας συναδέλφος του τὸν δείχνει μ' ἔνα κίνημα τοῦ χεριοῦ. Ἀλλοι πάλι ("Ο Ἰταλικὸς θάλασσα"), δταν στρώνεταις ἡλίαται, τὴν τιμητικὴν θέσην κατέχει ἡ κολομπίνα, τριγυρισμένη ἀπὸ ἕναν ὅμιλο ήθοποιῶν, κρατώντας ἐλαφρὰ τὸ φόρεμά της, ἔτοιμη νὰ ὑποκλίετε. Σὲ ἐπτά ἀπὸ τὸ ἔργα του, ὅλα σχεδόν τῆς ἔδιας ἐποχῆς, "Ο ζηλιάρης Ἀρλεκίνος", "Η συντροφιὰ τῶν τεσσάρων", "Θέλετε νὰ καταπήσετε τὶς διμορφονίες", "Οι ζηλιάρηδες", "Ο εὐχαριστημένος Πιερόρτος", "Γία νὰ φυλάξεις..." καὶ "Ομορφοῦλες μήρ' ἀκοῦτε τίποτα" παρουσιάζει τὰ πρόσωπα αὐτὰ σὲ δρᾶστη. Παίζουν σύντομες σκηνὲς ἀπὸ ἔργα, παντομίμες ἡ καὶ ζωτανὲς εἰκόνες (ἴσως μόνον ταμπλὰ βιβλίαν). Ο Πιερόρτος, ὁ χαζός, βρίσκεται κυκλωμένος ἀπὸ διμορφες κοπέλες. Τὶς βλέπει, τὶς ἀκούει καὶ αὐτὸς τοῦ φτάνει. Δέν τοῦ περνάει καθόλου ἀπ' τὸ νοῦ νὰ ἐρωτοτροπήσει μαζί τους. Ο Ἀρλεκίνος, ἀντίθετα, είναι τολμηρός: τοὺς λέει ἀστεῖα, τὶς πειράζει, ἐρωτοτροπεῖ μαζί τους καὶ βρίσκει ἀνταπόκριση. Διακρίνεται ἀπὸ τὸ κοστούμι του μὲ τὴ ἀσπρόμαυρα τετράγωνα καὶ τὴν ἔδια πάντα κίνηση, ἀγγίζοντας μὲ τὸ δεξὶ χέρι τὸ καπέλο του.

Ο Βαττώ ἀκόμα παρουσιάζει, συγχά, τοὺς φίλους του ντυμένους μὲ τὰ κοστούμια τῆς κωμῳδίας, μὲ κοστούμια Ἰταλικὸν σπανιόλικο, παίζοντας μουσικὴ μέσα σ' ἔνα πάρκο. "Ἐνας ἀπ' αὐτοὺς πού δὲ θὰ μάθουμε ποτὲ τὸ δνομά του, μετακυφισμένος σὲ Μετζετίν, μὲ κοστούμι πολύχρωμο ριγωτό, καὶ σκοῦφο πτυχωτό, παίζει μαντολίνο μὲ μιὰ ἔκφραση ἀλησμόνητη. Δὲν είναι ὁ Ἰταλὸς ήθοποιὸς πού παιζει τὸ ρόλο τοῦ Μετζετίν στὸ 1697, γιατὶ βριτικότανε στὴ φιλακή τὴν ἐποχὴ ἔκεινη καὶ δὲ βγῆκε ἀπὸ καὶ μέσα, παρὰ μόνο γιὰ νὰ ἐγκαταλείψει τὴ Γαλλία γιὰ πάντα. Ο Βαττώ, λοιπόν, ἔντυσε ἔνα φίλο του, ὅπως ἔντυσε συγχά καὶ ἄλλους, μὲ ἔνα ἀπὸ τὰ κοστούμια τὸ "κωμικὰ καὶ χαριτωμένα" πού χει στὴ συλλογή του.

Αὐτὴ ἡ τάση τοῦ Βαττώ νὰ ζωγραφίζει τοὺς ήθοποιοὺς τῆς Ἰταλικῆς κωμῳδίας, ξαφνιάσε πολλούς. Γιατὶ ὁ Ιδιος δὲν μποροῦσε νά χει δεῖ τοὺς ήθοποιοὺς αὐτούς, μιὰ καὶ τὸ θέατρο "Hôtel de Bourgogne" είχε κλείσει ἀπὸ τὰ 1697.

"Ομως, ἀν καὶ ἀπαγορεύεταινα οἱ παραστάσεις γιὰ λόγους πολιτικούς — μὲ ἀφορμὴ τὰ πειράγματα κατὰ τοῦ βασιλιά καὶ τῆς κυρίας ντὲ Μαιντενόν πού πετοῦσαν οἱ ήθοποιοί — αὐτοὶ συνέχισαν νὰ παρασταίνουν, στὰ πανηγύρια τοῦ Παρισιοῦ, τίς κωμῳδίες καὶ τίς φάρσες τους σὲ παντομίμα.

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

* * *
"Απὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ κωμῳδίες πού παιζαν στὰ σαλόνια καὶ τὶς κοσμικές συγκεντρώσεις, στὰ σπίτια τῶν ἀστῶν — καὶ ἡταν πολλές τὴν ἐποχὴ ἔκεινη — δανείζονταν πολὺ συχνὰ ὑπόθεση καὶ κοστούμια ἀπὸ τὸ Ἰταλικὸ δραματολόγιο. Η ιστο-

ρία τοῦ Γκελέτ, μᾶς δίνει ἔνα πειστικό παράδειγμα. 'Ο Τομά - Συμόν Γκελέτ, ἀπὸ τὸ 1707 - 1709, δηλαδὴ τὴν ἐποχὴ ἀκριβῶς ποὺ ὁ Βαττὼ ἐργαζόταν στὸ Παρίσι, εἶχε τὴν ἔμπνευση νὰ ἔνανταρουσιάσει τὶς ἵταλικὲς παράτες τοῦ πανηγυριοῦ τοῦ Σαίν Λωράν. ("Ἐτοι ἔλεγαν τότε τὶς ἐπιδείξεις ποὺ κάνανε οἱ ἡθοποιοὶ μπροστά στὸ θέατρο γιὰ νὰ τραβήξουν θεατές), στὸ σαλόνι τοῦ σπιτιοῦ του, στὴν ὁδὸ Σαίν Τομά ντυ Λουύβρο, στὸ σπίτι του στὸ 'Ωτέγι, στὸ κτῆμα του "Μικέζὸν" ἢ στὸ σπίτια μερικῶν "βοικιῶν κυριῶν" τῆς ὁδοῦ Ντὶ Φουρ, βοηθούμενος ἀπὸ φίλους του δικαστικούς. Οἱ παραστάσεις τοῦ 'Ωτέγι πέτυχαν περισσότερο. 'Εκτὸς ἀπ' τοὺς προσκαλεσμένους φίλους κατέβωσαν νὰ ἔξασφαλίσουν καὶ καταπληκτικὴ συμμετοχὴ θεατῶν καλῆς κοινωνικῆς τάξης, γοητευμένον ἀπ' αὐτὲς τὶς παράτες ποὺ πολλαπλασάζονταν στὰ ἑραστεγικὰ θέατρα. Πολλοὶ ἀστοὶ κ' εὐγενεῖς ἀρχισαν τότε νὰ παρουσιάζουν "ἀυτοσχέδιες" σκηνὲς παραμένες ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. Πολλὲς φορές, λάβαιναν μέρος καὶ οἱ ἡθοποιοὶ δπάς ὁ Σάρλ 'Αγουάν Κουαπέλ ποὺ 'χε διακριθεῖ σὲ παραστάσεις σαλονιοῦ, ἰδιαίτερα στοῦ κ. Ντέ Μονβίλ καὶ ποὺ ἀργότες εἶδινε καμβάδες στοὺς 'Ιταλούς ἡθοποιοὺς ὅταν ἔναντι γένει τοῦ ἀνεβάζει "κωμῳδίες καὶ φάρσες αὐτοσχέδιες". 'Ο ἀρχιτέκτων Ζερμαίν Μποφράν, γράψει κι αὐτὸς θεατρικὰ ἔργα, καὶ φάρσες ποὺ τὶς ἔπαιζαν οἱ 'Ιταλοὶ ἡθοποιοὶ τὴν ἐποχὴ ποὺ διώχτηκαν. 'Ακόμα καὶ μετὰ τὴν ἀποχώρησή τους ἀφῆσαν τόσο ἔξαιρετικὴ ἀνάμνηση, ποὺ κι ὁ Μπουαλό, ὁ αὐστηρότατος αὐτὸς τιμητῆς, νὰ λέει πῶς οἱ 'Ιταλικὲς αὐτὲς παράτες εἴχανε τεχνικὸ πνεῦμα καὶ ἀλλα: 'Είναι μιὰ καταποθήκη — διεκήρυττε, καὶ δήλωνε στὸν Μπροστὲ πῶς θὰ 'ταν προτιμότερο νὰ διώχνανε τοὺς Γάλλους ἡθοποιοὺς παρὸ τοὺς 'Ιταλούς. Τὰ γεγονότα αὐτά, ποὺ γιναν γνωστὰ τελευταῖα, καὶ τὸ χρωστᾶμε πιὸ πολὺ στὸν κ. ντὲ Κουρβίλ, ἔνηγούν γιατὶ ὁ Βαττὼ διάλεξε αὐτὰ τὰ θέματα κι αὐτὰ τὰ κοστούμια ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δὲν ἤταν περιφρονημένα ἀλλ' ἀπίστευτα στὴ μόδα.

Οἱ καλλιτέχνες, δὲν ἀρκούνται νὰ παρακολουθοῦν τὶς παράτες καὶ νὰ γράφουν κωμῳδίες, τὶς ζωγραφίζανε, κιόλας, στοὺς πίνακές τους. 'Ο αἰνηγματικὸς Σποέντ, ἀπὸ τοὺς πρώτους φίλους τοῦ Βαττὼ στὸ Παρίσι κι ὁδηγός του, ζωγράφιζε θέματα τῆς ἵταλικῆς κωμῳδίας γύρω στὰ 1704. 'Ο Βιαφλάρ ἀναφέρει ἔνα πίνακά του μὲ τὸν τίτλο "χαρακτῆρες τῆς κωμῳδίας" ποὺ βρί-

"Τὸ ζευγάρωμα Κωμῳδίας καὶ Μουσικῆς". "Ἐργο τοῦ Βαττῶ γιὰ σῆμα καταστήματος μουσικῶν δργάνων ἢ κάποιου μικροῦ θεάτρου. (0.65X0.53, Μουσείο Τέχνης Σάν Φρανσίσκο)



'Ανεξάρτητα ἀπ' τὸ θέμα, ὁ Βαττὼ ἔβαζε στὸν πίνακές του τύπους τῆς Κομμέντια. "Ντυμένος Μετέτετίν" ἢ "Κοντσέρτο σὲ οἰκογενειακὸ κύκλο". (Συλλογὴ Οὐάλλας, Λορδίνο)

σκότανε γιὰ πώληση στὰ 1926 κι ὁ Πενιόν - Ντιζονβάλ εἶχε ἔνα σχέδιο τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ μὲ τὸν 'Αρλεκίνο καὶ τὴν Κολομπίνα. 'Ο Ζιλλό, ποὺ δεύθυνε ἔνα θέατρο μαριονέτῶν, στὰ 1708 καὶ σύγχρονες στὰ πανηγύρια τοῦ Παρισιοῦ τὴν ἐποχὴ ποὺ ὁ Βαττὼ ἐργαζόταν κοντά του, μετὰ τὸ 1704, ζωγράφιζε κι αὐτὸς πολλὲς σκηνὲς ἀπὸ τὴν Κομμέντια ντὲλλ' ἄρτε. ("Οι δύο ἄμαξες", "Ο Αρλεκίνος λαϊμαραγος στρατιώτης").

'Ο Ούντριο σχεδιάζοντας τὸ 1713 τὴν προμετωπίδα βιβλίου μὲ τικτίσα του, τὴ στολίζει μ' ἔνα μενταγίδον ποὺ τὸ κρατοῦν ἔνας 'Αρλεκίνος μαζὶ ἀλλον ἔνα ἡθοποιό. 'Ο ίδιος ὁ Λέ Μπρέν, ποὺ τὸν θεωροῦσαν τὸν πιὸ ἀκαμπτο ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς του, δὲν μπόρεσε νὰ ξεφύγει ἀπ' τὴ γοητεία τῆς παράτες. Λάτρευε τὸ Θέατρο καὶ συναντοῦσε, συχνά, στὴν πλατεία, τοὺς φίλους του: τὸν ἡθοποιὸ Ζοντλέ, τὸν ἐκδότη χαλκογραφιῶν Μαριέτ, καὶ τὸ χαράκτη Ρουσλέ.

'Ο Λέ Μπρέν, σχεδίασε ἀρκετὰ θέματα ἀπ' τὸ θέατρο, τὰ ὅποια χάραξε ὁ Ζιλ Ρουσλέ (1610 - 1690) καὶ τύπωσε ὁ Μαριέτ. Βλέπουμε σ' αὐτὰ τὸν Ζοντλέ νὰ φεύγει τρέχοντας ἀπὸ ἔνα θέατρο ποὺ κατέγεται, τὸν Ματαμόρο, τὸν Τουρλουπίνο, τὸν Γκωτιέ - Γκαραγκίγι, ὅλους τοὺς ἡθοποιοὺς τοῦ πανηγυριώτικου θεάτρου. 'Ιδιαίτερα, σὲ δύο περιέργεις εἰκόνες, βλέπουμε τοὺς 'Ιταλούς Μπριγκέλλα καὶ Τριβέλινο, Πουλτανέλλα καὶ Πανταλόνε. Οἱ δύο αὐτὲς εἰκόνες, μᾶς πληροφορεῖ ὁ Μαριέτ, έγιναν γιὰ νὰ διατρηθεῖ ἡ ἀνάμνηση τῶν ἵταλικῶν κοστούμιων. Οἱ γκραβούρες αὐτὲς πρέπει νὰ κυκλοφόρησαν εύρυτατα, γιατὶ ἤταν καμωμένες ἀπὸ ἔργα τοῦ Λέ Μπρέν καὶ κολάκευαν τὶς προτιμήσεις τοῦ Κοινοῦ. Δὲν πρόκειται γιὰ μεμονωμένες ἐκδόσεις ἀφοῦ ὑπῆρχαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη κι ἀλλα πολὺ σπουδαῖα ἔργα, ὅπως ὁ πίνακας τοῦ Ζεράρ Νετσέρ ποὺ παρίστανε τὸν ἡθοποιὸ Ρεύμον Πουασόν στὸ ρόλο τοῦ Κρισπίνο, μὲ τὶς μεγάλες του μπότες, τὸ καπέλο στὸ χέρι, νὰ ὑποκλίνεται μπροστά στὸ Κοινό. 'Ο πίνακας αὐτὸς χαράγτηκε πολλὲς φορὲς ἀπὸ τὸν Ζεράρ 'Εντελέν καὶ ἀντιγράφηκε ἀπὸ τὸν Ζάν Γκόλ στὸ "Αμστερνταμ. Κοντά στὸν Κρισπίνο ὑπάρχει ἔνας ἄλλος ἡθοποιὸς ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἀκόμα περισσότερο, ὁ "Αντέλο Κονσταντίνος ὁ ἐπιλεγόμενος Μετζετίν. "Αριστος ἡθοποιός, ποὺ δέρσει ιδιαίτερα στὸν Λαφονταίν, αὐθάδης δύμως καὶ θρασύς πού, μὲ τὰ τολμηρὰ πειράγματά του στάθηκε ἀφορμὴ νὰ διωχθοῦν ἀπ' τὴ Γαλλία οἱ 'Ιταλοὶ ἡθοποιοί. Τὸ

πορτραΐτο του τὸ ζωγράφισες ὁ Ντὲ Τρουά στὰ 1697 κι ἀμέσως χαράχθηκε ἀπὸ τὸν Βερμελέν γιὰ τὸν Μποννάρ. ‘Ο Μετζετίν, σὲ στάση ποὺ τὸν κολακεύει, δείχνει τὸ πρόσωπο τοῦ πολυμορφοῦ Πρωτέα μὲ τὸν ὅποιο καὶ συγκρίνεται. Τὴν χαλκογραφία τούτη, ποὺ γίνεται γρήγορα ξακουστή, τὴν ἀντέγραψαν στὸ Παρίσι καὶ στὸ ἔξωτερικὸ δὲ Τρουβέλ καὶ δὲ Γκόλ. ‘Εναν ἄλλο Μετζετίν, ἀκόμα πιὸ σπουδαῖο, σχεδίασε δὲ Σεμπόλ καὶ χάραξε δὲ Ταρντιέ γιὰ τὸν Μαριέτ. ‘Ο ήθουποιός, ὄρθιος, μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ γερμένο, μοιάζει νὰ συζητεῖ ὅμοιος μὲ τὸν Μετζετίν στὸν πίνακα “Μορφές τῶν διαφόρων χαρακτήρων”. Εἶναι γνωστὰ τουλάχιστον δύο ἀντίγραφα ἀπὸ τὸν Μετζετίν τοῦ Σεμπόλ. Τὸ ἔνα τυπώθηκε στοῦ Μπονάρ καὶ ἔνα ἄλλο, πιὸ μικρό, ἀποδίδεται στὸν Πικάρ. ‘Ο Μετζετίν, ἀλλωστε, τοῦ Σεμπόλ, χαράχτηκε σὲ ἀντιστοιχίᾳ μὲ τὸ πορτραΐτο τῆς σινύρας Ἰσαβέλλας κι ἀνήκει σὲ μιὰ σειρά ποὺ ἔξετέλεσε μαζὶ μὲ τὸν Πικάρ γιὰ τὸν Μαριέτ, Συγγενεύει μὲ πολλές ἀλλες σειρές ἀπὸ κοστούμια τοῦ θέάτρου καὶ τῆς ὥπερας, τῶν Λέ Πλώτρ, Μπεράν, Ζολλαίν. Κοντά του θὰ πρέπει νὰ τοποθετήθοιν σκηνές κωμῳδίας ποὺ ἐδόθηκαν ἀπὸ τὸν Σικέ, ὅπως δὲ “Ἀδελφικὸς Ἀρλεκίνος”, “Ο Ἀρλεκίνος μὲ ὑδροπικά” καὶ π. Μὲ τὸ ἔδιο πνεῦμα οἱ ἀδελφοὶ Μποννάρ, παρουσιάζουν τὸν ἔδιο αὐτὸ Μετζετίν (τρεῖς φορές δὲ ‘Ανρί Μποννάρ), τὸν Ἀρλεκίνον (τρεῖς φορές δὲ Νικολά Μποννάρ), τὸν Κριστίνο, τὸν Πουλτανέλλα, τὸν βενετιάνο Πανταλόνε, τὸν Ντοττόρο, τὸν Σκαραμούζ. Στὸ μεταξύ, δὲ Μπερέν, ἀσχολεῖται ἀποκλειστικὰ μὲ τὸ γαλλικὸ θίασο κωμῳδίας. Μιὰ πολὺ διασκεδαστικὴ μικρὴ χαλκογραφία, ἔκδοση τοῦ Φρανσουά Γκεράρ, συγκεντρώνει ὅλα τὰ κοστούμια τοῦ ἵταλικοῦ θεάτρου κατά τὸ ὑπόδειγμα τῶν χαλκογραφιῶν ποὺ ἀναφέραιμε παραπάνω. Συγκειριμένα, τοῦ Σεμπόλ καὶ τοῦ Μποννάρ. ‘Αναγνωρίζει κανένας ὅλο τὸ θίασο : τὸν Μετζετίν, τὸν ἀδελφό του Τζιάν Μπατιάτα Κονσταντίνη στὸ ρόλο τοῦ ἐρωτευμένου Ὁκτάβιου, τὸν Ἐβάριστο Γκεράρντη (ποὺ τύπωσε ἀργότερα τὸ Δραματολόγιο τοῦ ἵταλικοῦ θεάτρου), στὸ ρόλο τοῦ Ἀρλεκίνου, τὸν Λόλλι στὸ ρόλο τοῦ Ντοττόρου, τὴν Ἰσαβέλλα καὶ τὴν Κολομπίνα (τὶς δύο κόρες τοῦ Ντομινίκου τοῦ παλιοῦ Ἀρλεκίνου ποὺ πέθανε στὰ 1688), τὸν Τιμπέριο Τορτορέττι στὸ ρόλο τοῦ Σκαραμούζ, τὴν κόρη του Ἀντζέλικα στὸ ρόλο τῆς Μα-

ρινέττας, τὸν Τζιουζέππε Τζιρατόν στὸ ρόλο τοῦ Πιερρότου κι ἄλλους. Οἱ χαρακτήρες αὐτοὶ δὲν ἔχουν σχεδιασθεῖ, βέβαια, ἐκ τοῦ φυσικοῦ, εἶναι ἀντίγραφα ἀπὸ ἄλλες χαλκογραφίες : ἀπ’ τὸν Μετζετίν τοῦ Σεμπόλ, τὸν Τορτορέττι καὶ τὶς κόρες τοῦ Ντομινίκ απ’ τὸν Μποννάρ. Μερικοὶ τύτοι, γιὰ τοὺς ὑπόλοις δὲ Γκεράρ δὲ βρῆκε εἰκόνα πραγματική, εἶναι ἀντίγραφα ἀπὸ κοινές γκραβούρες τῆς μόδας, τοῦ Μπερνάρ Πικάρ. Ξαναβρίσκουμε, πάλι, ὅλο τὸ θίασο, σ’ ἓνα σύγχρονο ἀλλὰ κακὸ πίνακα, ἀνέκοδο τὸ θίασο, τοῦ μουσείου τῆς Χάβρης, ποὺ παριστάνει τὴν ἀπέλαση τοῦ 1697, τὴν ὅποια θὰ μᾶς δώσει, μὲν ἔντελῶς διαφορετικὸ ὑφος δὲ Βαττώ, δεκαπέντε δὲς εἴκοσι χρόνια ἀργότερα. Σὲ μιὰ μικρὴ χαλκογραφία ποὺ τυπώθηκε στοῦ Λερού τὸ 1697, βλέπουμε πάλι τὸν θίασο σ’ ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ παιζει, Τὸ ραβδὸν τοῦ Ἡραίστου. ‘Ο Πασκαριέλο μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἀρλεκίνου ξαναβρίσκει τὴν κολομπίνα ποὺ φοράει νταντελλένιο σκουφί. Τὸ ἐνδιαφέρον ἔδω εἶναι ἡ παρουσία τοῦ Πιερρότου, τοῦ “Πιερρότινο” ὅπως τὸν φωνάζει ἡ Μαρινέττα. ‘Ο Πιερρότος στέκεται μέσα στὸ ἀσπρό, στενό, καὶ λίγο κοντὸ ρούχο του, φοράντας πελώριο καπέλο μὲ τὰ χέρια κρεμασμένα στὸ πλάι, ὄνειροπαρμένος, κι ἀληθινά προαναγγέλλει τὸν Ζίλ τοῦ Βαττώ. Καὶ πάλι δὲ Πιερρότος, μὲ τὸ ἔδιο προσποιητὸ ἀδέξιο ὑφος, στὸ πίσω μέρος μιᾶς ταμπακέρας τοῦ Ντυπέν, βλέπει τὸν Ἀρλεκίνο καὶ τὴν Κολομπίνα νὰ χορεύουν μπροστά του. Οἱ πηγές λοιπόν τοῦ Ζιλλό, δὲν εἶναι καθόλου μυστηριώδεις ὅπως παραπονιέται ὁ Πίέρ Μαρσέλ. ‘Αντίθετα, ἀκολουθεῖ τὸ ρεῦμα τῶν κατασκευαστῶν εἰκόνων, ποὺ μειναν ἀγνωστοῖ, γιατὶ γρήγορα πέρασε ἡ μόδα τους, ἐνῶ ἐργάζονταν σύγχρονα μὲν αὐτῶν. ‘Απὸ τὴν ὅλη μεριά, τὸν βοήθησε τὸ πλήθος τῶν ἐρασιτεχνῶν ποὺ χάν συλλογές ἀπὸ εἰκόνες καὶ σκίτσα γύρω ἀπὸ τὸ ἵταλικο θέατρο καὶ τὰ κοστούμια τῶν ἡθοποιῶν. ‘Ο πιὸ γνωστός, εἶναι κάποιος κ. Σασμπρά ντε Κραμάριγ. Τὸ ἔργο του λοιπόν δὲν παρουσιάζει τίποτα περιέργο. Μὲ τὸν ἔδιο τρόπο ἔξηγεται καὶ τὸ ἔργο του Βαττώ. Βέβαια, τὸ ἔργο του Βαττώ, ὅπως καὶ τοῦ Ζιλλό, ἔχει ὑφος καὶ αἰσθημα ποὺ κανένας ἀπὸ τοὺς προγενεστέρους μικρούς χαράκτες καὶ ζωγράφους δὲν είχε. Αὔτοι, δύμας, οἱ μικροί, ἀναμφισβήτητα δημιουργησαν παράδοση.

Μετάφραση ΜΙΡΑΝΤΑΣ ΜΥΡΑΤ

“Οι Ἱταλοί θεατρίνοι” (1754). Πίνακας τοῦ Βαττώ ποὺ τὸν ζωγράφισε στὸ Λορδίνο. (Εθνική Πινακοθήκη τῆς Οὐάσιγκτον)





ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ ἀφιέρωμα τοῦ "Θεάτρου" στὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε κλείνει μὲ τὴν διεθνῆ βιβλιογραφία γιὰ τὸ θέμα. "Ἔχει καταρτιστεῖ ἀπὸ δυὸ βασικοὺς μελετητές, τὸν ρῶσο Κονσταντίνο Μικλασέφσκι καὶ τὸν γάλλο Πιέρ - Λουί Ντυσάρτρ καὶ καταγράψει, κυρίως, τίς πη γε γιὰ τὴν ἔρευνα τοῦ θέματος καὶ τὶς πιὸ ἀξιόλογες ἀπὸ τὶς μεταγενέστερες μελέτες. 'Υπάρχει, βέβαια, καὶ νεώτερη βιβλιογραφία — Ιδιαίτερα, μάλιστα, ιταλική — ποὺ θὰ τὴν προσφέρουμε σὲ πρώτη εύκαιρια.

AGRESTI, A.: *Studii sulla commedia italiana del sec. XVIe* (Μελέτες πάνω στὴν ιταλικὴ κωμῳδία τοῦ 16ου αἰ.). Νεάπολη, 1871.

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

ALIONE, G. G.: *Commedia e farse carnevalesche nei dialetti Astigiano, Milanese e Francese misti con latino barbaro, composta sul fine del sec. XV* (Κωμῳδία καὶ φύρας καρναβαλιού σὲ διάλεκτο Μιλανέζικη, 'Αστιτζιάνη καὶ γαλλικά άναμικτα μὲ δαρβαρικά λατινικά, γραμμένες στὰ τέλη τοῦ 15ου αἰ.), Μιλάνο, 1865.

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

ALLEN, P. S.: «The Medieval Mimic» (Ο Μεσαιωνικό Μίμος), στὸ περιοδικό «Modern Philology», ἑτος VIII, 'Ιανουάριος καὶ 'Ιούλιος 1910.

D' AMBRAS: *Napoli Antica* (Παλιά Νεαπόλη), 1889.

DE AMICIS, V.: *La Commedia popolare latina e la commedia dell' arte* ('Η λαϊκὴ λατινικὴ κωμῳδία καὶ η Κομμέντια ντέλλ'), Νεάπολη, 1882.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *L' Imitazione latina nella commedia italiana del sec. XVIe* ('Η λαϊκὴ λατινικὴ ἀπομίμηση στὴν ιταλικὴ κωμῳδία τοῦ 16ου αἰ.), Φλωρεντία, 1897.

D' ANCONA, A.: *Origini del teatro italiano* ('Αρχές τοῦ ιταλικοῦ θέατρου), 2 τόμοι, Φλωρεντία, 1877, καὶ Τούρινο, 1891.

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

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *«Due farse del sec. XVI* (Δυό φάρσες τοῦ 16ου αἰ.), στὸ περιοδικό Scelta di curiosità letterarie, τεῦχος 187, Μπολόνια, 1882.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *Lettere di comici italiani del sec. XVII* ('Επιστολές ιταλῶν κωμικῶν 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 Καταρβόμαστα τοῦ Καπιτάνου Σπαδέντο, χωρισμένα σὲ πολλὰ ἐπεισδομένα μὲ μορφῇ διάλογου, τοῦ Φραντσέσκο 'Αντρέινι ἀπ' τὴν Πιστόια, ήθωσιοῦ τοῦ θιάσου τῶν «Gelosi»...), Βενετία, 1607.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *Nuova aggiunta alle brevure del Capitano Spavento, detto Francesco*

Andreini... (Νέα προσθήκη στὰ κατορθώμαστα τοῦ Καπιτάνου Σπαδέντο, τοῦ λεγόμενου Φραντσέσκο 'Αντρέινι...), Βενετία, 1614.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *Ragionamenti fantastici posti in forma di dialoghi rappresentativi (Φανταστικά 'Ἐπεισδομές σὲ μορφὴ διαλόγων γιὰ παραστάσεις), χωρὶς χρονολογίας ἔκδοσης.*

ANDREINI, G. - B.: *Teatro Celeste, nel quale si rappresenta come la Divina bonta habbia chiamato al grado di beatitudine e di Santità Comici penitenti, e martiri...* (Οὐρανὸν Θέατρο, ὃπου παριστάνεται πῶς ἡ Θεῖα καλωσύνη ἀνύψωσε στὸν δαδού μακριότητας καὶ 'Αγιωσύνης ἡθωσιοῦ ποὺ μετενόησαν καὶ μαρτύρισαν...), Παρίσι, 1624.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *Lo Specchio, composizione sacra e poetica, nella quale si rappresenta al vivo l' immagine della commedia, quanto vago, e deforme sia allor che da Comici virtuosi, e viziosi rappresentata viene...* ('Ο Κεθρέφτης, σύνθεση θρησκευτικὴ καὶ ποιητικὴ ὅπου ζωντανεύεται ἡ εἰκόνα τῆς κωμῳδίας, πόσῳ ἀριστεῖ καὶ παραμορφωμένη εἶναι, ὅταν παριστάνεται ὡς ἐνάρετους καὶ ἀμαρτωλούς Κωμικούς), Παρίσι, 1625.

ΑΝΔΡΕΙΝΗ, I.: *Lettere della Signora Isabella Andreini, Padovana, Comica gelosa e Academica Intenta, nominata l' Accesa (Ἐπιστολές τῆς Κυρίας 'Ισαβέλλας 'Αντρέινη, τῆς ἀποκλήσιτος «Φλογερῆς, ἡθωσιοῦ τοῦ θιάσου «Comici Gelosi» καὶ τακτικοῦ μέλους 'Ακαδημιῶν), Βενετία, 1607.*

ANIELLO SOLDANO: *Fantastiche e ridicolose etimologie, recitate in commedia da Aniello Soldano (Φανταστικές, ἀστείες κ' ἔξυπνες ἀπαντήσεις, πού χρησιμοποιούνται στὸ θέατρο ὡς 'Ανιέλλο Σολντάνο), Μπολόνια, 1610.*

APOLLINAIRE, G.: *Le Théâtre italien, avec une étude sur le théâtre italien en*



Hans. Super scolastica und ist der dritte.

France par Ch. Simon (Τὸ ιταλικὸ Θέατρο, μὲ μιὰ μελέτη πάνω στὸ ιταλικὸ Θέατρο στὴ Γαλλία, τοῦ Σ. Σιμόν), Παρίσι, 1910.

APOLLONIO, MARIO: *Storia della Commedia dell' arte ('Ιστορία τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), Μιλάνο, 1930.*

D' AURIAC, EUGÈNE: *Théâtre de la Foire (Πανηγυριώτικο Θέατρο), Εκδ. Garnier Frères, Παρίσι, 1878.*

BANCHIERI, A.: *Novella di Cacasseno, e.t.c., aggiunto al Bertoldino del Croce, dal Sig. C. Scaligeri dalla Fratta (Διήγημα τοῦ Κακασένου κ.λ.π., προσθήκη στὸ Μπετρολόδινο ντέλλ τῆς Κρότσε, τοῦ σινιόρ Κ. Σκαλιγκέρι στὴν θέση τῆς Φράττα), Μπολόνια, 17ος αἰώνας.*

BARBARO: *La pratica della perspettiva di Monsignore Daniel (Η πρακτικὴ ἐφαρμογὴ τῆς προπτηκῆς τοῦ Μονασινόρ Ντανιέλ), Βενετία, 1568.*

BARBIERI, N.: *La Supplica, discorso famigliare di Nicolo Barbieri, detto Beltrame, diretto a quelli che scrivendo, o parlando trattando di comici trascurando i meriti delle azioni virtuose ('Η 'Ικεσία, σὲ οὐκείο τόν τοῦ Νικόλο Μπαρμπιέρι, τοῦ ἐπίλεγοντος Μπελτράμου, ἀπευθυνούμενη σ' αὐτοὺς πού, γράφοντας, η μιλῶντας γιὰ ἡθωσιούς, παραδέουν τὸν δέσια ἐνάρετων πράξεων), Βενετία, 1634, καὶ Μπολόνια, 1635.*

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ: *L' Inavertito ovvero Scappino disturbato e Mezzettino travagliato di Nicolo Barbieri detto Beltrame ('Ο 'Απληροφόρτος ἡ Σκαπινός ἐνοχλημένος κι ὁ Μεζεττίνος δασανισμένος τοῦ Νικόλο Μπαρμπιέρι, ἐπίλεγοντος Μπελτράμου), Τούρινο, 1629, καὶ Βενετία, 1630.*

BARTOLI, A.: *Scenari inediti della Commedia dell' arte ('Ανέκδοτα στονάρια τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), Φλωρεντία, 1880.*

BARTOLI, F.: *Notizie Istoriche de comici italiani che fiorirono intorno all' anno 1540 fino a giorni presenti ('Ιστορικές Σημειώσεις ιταλῶν ἡθωσιοῦ πού ἀνθίσαν γύρῳ στὸ 1540 καὶ ὡς τὶς μέρες μας), Πάδοντα, 1781.*

BASCHET, A.: *Les Comediens Italiens à la cour de France sous Charles XI, Henri III, Henri IV et Louis XIII (Οι ιταλοί ἡθωσιοί στὴν αὐλή τῆς Γαλλίας ἐπί Καρόλου ΙΙου, Ερρίκου Ζου, Ερρίκου 4ου καὶ Λουδοβίκου 1ου), Παρίσι, 1882.*

BAUMGARTEN, J.: *La France qui rit ('Η Γαλλία πού γέλαει), 2 τόμοι, έκδ. Kassel, Kay, 1880.*

BEAUMONT, CYRIL W.: *The History of Harlequin ('Η Ιστορία τοῦ Αρλεκίνου), έκδ. C. Beaumont, Λονδίνο, 1926.*

BEIJER, AGNE: *Recueil de plusieurs fragments des premières comédies italiennes qui ont été représentées en France sous le*

regne de Henri III (Συλλογή ἀρκετῶν ἀποστασμάτων τῶν πρώτων ιταλικῶν κωμῳδίων πού πραγήκησαν στὴ Γαλλία τὸν καιρό τῆς θασιλείας τοῦ Ἐρρίκου τοῦ 3ου). Recueilli dit de Fossard, conservé au musée national de Stockholm, présenté par Agne Beijer, conservateur du musée théâtral de Drottningholm, suivie des compositions de rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre (Συλλογή, λεγόμενη τοῦ Φοσάρ, ποὺ διαφύλασσεται στὸ έθνικό μουσεῖο τῆς Στοκχόλμης, παρουσιασμένη ἀπ' τὸν "Αγκε Μπέγερ, συντρητὴ τοῦ θεατρικοῦ μουσείου τοῦ Ντρόττινχολμ, ἀκόλουθομενη ἀπ' τὶς συνθέσεις ρητορικῆς τοῦ κ. Δόν 'Αρλεκίνου, πού παρουσιάζει ὁ Π. ~ Λ. Ντυσάρτρ"). "Εκδ. Duchartre καὶ Van Buggenhoudt, Παρίσι, 1928.

BERTOLOTTI, A.: Artisti veneti in Roma nei secoli XV, XVI, XVII (Βενετσιάνοι καλλιτέχνες στὴ Ρώμη τὸ 150, 160, 170 αἰώνα), Βενετία, 1884.

BIANCHI, B.: Analyse de la Comédie Italienne, intitulée : « L' Ignano fortunato », comedia Belissima, Transportata D' allo Spagnuolo Da Brigidio Bianchi Comica, Detta Aurelia (Ἀνέλυση τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας 'L' Ignano fortunato'), ὥριστατης κωμῳδία, μεταφρασμένη ἀπ' τὰ ισπανικὰ ἀπ' τὴν Μπριγκίνα Μπιάνκη, Κλήσιοι, ἐπονομαζομένη 'Α-συρέαλια', ἔκδ. Κλώνη Κραμαράζη, Παρίσι, 1659.

(BIANCHI, L.): Cento e quindici conclusioni in ottava rima del Plusquam perfetto Dottor Gratiano Partesana da Francolin, comicus Geloso ('Εκατὸν δεκαπέντε συμπεράσματα, σὲ ἑμέτρῳ διτάτικῃ τοῦ ὑπερρίστου Ντόττορ Γκρατιάνο Παρτέσανα, ἀπ' τὸ Φρανκολίν, ηθοποιοῦ τοῦ θάσου 'Comici Gelosi'), Σιένα, 1606, Βερόνα καὶ Μάντονα, 1585 ().

BIANCOLELLI, P.: Nouveau Théâtre italien (Νέο ιταλικό Θέατρο), Αμβέρσα, 1713.

BOISSART, R.: Mascarades, recueillies et mises en tailles-douce par Robert Boissard (Μασκαράτες πού συγκέντρωσε καὶ χάραξε ὁ Ρούμπερ Μπουασάρ), Βαλεντίνου, 1597.

BOND, W.: Early plays from the Italian (Πρώτα θεατρικά ἔργα στὰ ιταλικά), 'Οδ-φόρδη, 1911.

BRAGAGLIA, A. G.: I Comici Italiani ma stří di teatro in Francia (Οἱ ιταλοὶ κωμοὶ καὶ ηθοποιοὶ κυρίαρχοι τοῦ θεάτρου στὴ Γαλλία), στὸ περιοδικό L' Esame, τεύχος 'Α-πρίλιου 1925.

TOY ΙΔΙΟΥ: La Maschera Mobile ('Η κινούμενη Μάσκα), ἔκδ. Campitelii, Φολίνιο, 1926.

TOY ΙΔΙΟΥ: Evoluzione del Mimo ('Εξέλιξη τῆς Μίμικῆς), ιστορία τῆς Παντομίμας, ἔκδ. Ceschino, Μιλάνο, 1930.

TOY ΙΔΙΟΥ: Canavacci della Commedia dell' arte (Καμβάδες τῆς Κομμέντια ντέλλα), Τουρίνη, 1943.

TOY ΙΔΙΟΥ: Le Maschere Romane (Οἱ ρωμαϊκές μάσκες), 655 σελ., διατριβή πάνω στὶς «μάσκες ποὺ γεννήθηκαν στὴ Ρώμη καὶ τοὺς τύπους πού ἐπαιξον σὲ ρωμαϊκὴ διάλεκτο καὶ γιὰ πολλὰ προσδήματα στὸ πριθώριο τῆς Κομμέντια ντέλλα ἀρτε'). "Εκδ. Colombo, Ρώμη, 1947.

TOY ΙΔΙΟΥ: Pulcinella (Πουλτσινέλλα). Μονογραφία 701 σελίδων μέ 400 κλισέ. Κεφαλαιόδεις ἔργο πάνω στὸ πρότωπο τοῦ Πουλτσινέλλα, πού ἔγινε πανευρωπαίκο. Ρώμη, 1953.

TOY ΙΔΙΟΥ: Danze Popolare Italiane ('Ι-ταλικοὶ λαϊκοὶ χοροί). Μονογραφία μὲ ἀ/α. φορά στὶς «Μάσκες» πού χρεύσουν. "Εκδ. Colombo, Ρώμη, 1950.

TOY ΙΔΙΟΥ: Giangurgolo ovvero il ca'abrease in commedia ('Ο Τζιαγκούργκολο ή ή διάλεκτος, τῆς Καλαρίας στὶν κωμῳδία). Μονογραφία πάνω στὸν καλοβρέζικο σύτο τύπο, ποὺ εἶναι συχνὰ κοπιτάνος. "Εκδ. Enise Provinciale Turismo di Cosenza. Χωρὶς χρη-λογία.

DE BROSSES: Le Président de Brosses en Italie ('Ο Πρόδρος ντε Μπρός στὴν Ιταλία). 'Επιστολές γραμμένες ἀπ' τὴν Ιταλία μετοῦ 1739 καὶ 1740. 2η ἔκδοση, Παρίσι, 1838.

BRUNELLI, B.: I teatri di Padova (Τά θέατρα τῆς Πάντοβας), Πάντοβα, 1921.

BRUNI, D.: Fatiche comiche di Domenico Bruni, detto Fulvio, comico di Madama Sere-nissima Principessa di Piemonte (Κωμῳδία ἄθλοι τοῦ Ντομένικο Μπρούνι, ἐπιλεγόμενου Φουλβίου, κωμῳδία τῆς Γαληνότατης Κυρίας

Πριγκίπισσας τοῦ Πεδεμόντιου), Παρίσι, 1623.

TOY ΙΔΙΟΥ: Prologhi di Domenico Bruni, detto Fulvio, Comico di Madama etc. (Πρόλογοι τοῦ Ντομένικο Μπρούνι, ἐπιλεγόμενου Φουλβίου, κωμῳδία τῆς Κυρίας κλπ.), Τουρίνη, 1621, καὶ Παρίσι, 1623.

CALLOT, J.: «Balli di Sfessania», 'Επανέδοση ἀπ' τὸν J. Kipenheuer. Πότσδαμ, 1921.

CAMERINI, E.: I Precursori del Goldoni (Οἱ Πρόδρομοι τοῦ Γκολόντη), Μιλάνο, 1872.

TOY ΙΔΙΟΥ: La Commedia dell' arte alla corte di Baviera nel sec. XVI — i tipi comici ('Η Κομμέντια ντέλλα ἀρτε στὴν αὐλὴ τῆς Βαυαρίας τοῦ 16ου αι. — οἱ κωμῳδίαι τούτοι), στὴ σειρὰ Nuovi Profili letterari, τὸ μος 3ος, Μιλάνο, 1876.

CAMPARDON, E.: Les Spectacles de la foire... depuis 1595 jusqu'à 1791 (Τά πανηγυριώτικα θεάματα... ἀπ' τὸ 1595 ὅως τὸ 1791, 2 τόμοι, Παρίσι, 1921).

TOY ΙΔΙΟΥ: Les Comédiens du roi de la troupe italienne pendant les deux derniers siècles (Οἱ ιταλικοὶ ηθοποιοὶ τοῦ ιταλικοῦ θάσου τούς δύο τελεσταίους αἰώνες), Παρίσι, 1880.

CECCHINI, P. M.: Brevi Discorsi intorno alle comedie, comedianti, e spettatori, dove si comprende quali rappresentazioni si possono ascoltare e permettere (Σύνοψης 'Ομιλίες γύρω ἀπ' τὶς κωμῳδίες, τοὺς ηθοποιούς καὶ τοὺς θατούς, ὅπου καταλαβαίνει κανεὶς ποιεὶς παραστάσεις μπορεῖ νὰ παρακολουθῇ σε καὶ νὰ ἐπιτρέψῃ), Βιτσέντσα, 1614, Ντάπολη, 1616, καὶ Βενετία, 1621.

TOY ΙΔΙΟΥ: Discorso sopra l' arte comica con il modo di ben recitare, di Pier Maria Cecchini, comico Acceso, detto Frittellino ('Ομιλία πάνω στὴν κωμικὴ τέχνη μὲ τὸν τρόπο τῆς καλὴς απαγγελίας, τὸν Πιέρ Μαρία Τσεκίνι, σπινθηρόβλου κωμῳδίου, μέλους τοῦ θάσου 'Comici Accesi', ἐπιλεγόμενου Φριτέλινο). Χειρόγραφο στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Τσερίνου.

CERVELLATI, ALEX: Storia delle maschere ('Η ιστορία τῆς 'Μάσκας'), Μπολόνια, 1944.

TOY ΙΔΙΟΥ: Antonio Petito: Autobiography inédite ('Αντόνιο Πετίτο : ἀνέκδοτη οὐτεδιορθοφύσια), μὲ πρόλογο τοῦ Α. Γκ. Μπραγκάλια πάνω στὸν φημισμένο αὐτὸν ηθοποιοῦ, ποὺ ἐνσάρκωσε τὸν Πουλτσινέλλα. "Εκδ. Menaglia, Ρώμη. Χωρὶς χρηλογία.

CHIARAMONTI, Sc.: Delle scene e teatri (Περὶ τῶν σκηνῶν καὶ τῶν θεάτρων). Τυπώθηκε στὴν Cosenza τὸ 1675 ἀπ' τὸ χειρόγραφο τοῦ 1614.

CIAMPI, II.: Studio su'la commedia italiana nel sec. XVI (Μελέτη πάνω στὴν ιταλικὴ κωμῳδία τοῦ 16ου αι.), Ρώμη, 1856.

TOY ΙΔΙΟΥ: Le Rappresentazioni sacre nel medio evo in Italia considerate nella parte comica (Οἱ ηρησικτικὲς παραστάσεις τοῦ Μεσαίωνα στὴν Ιταλία, ἀπ' τὴν κωμικὴ τοῦ πλευρᾶ), Ρώμη, 1865.

CLARCK: The characters of the Italian stage, representing the birth, bringing up and education of young Harlequin, in twelve copper plates (Τὰ πρόσωπα τῆς ιταλικῆς σκηνῆς, ἡ γένεσις, ἡ ἔξελιξη καὶ ἡ ἀγωγὴ τοῦ νεαροῦ Αρλεκίνου, σὲ δοδεκάκι χαλκογραφίες).

COLLANA DI CAPRICCI: Lazzi del Brigghella. Atanasio Zanoni (Τὰ λάτοι τοῦ Μπριγκέλλα. Ατανάσιο Ζανόνι). Μέ πρόλογο — μελέτη τοῦ Α. Γκ. Μπραγκάλια πάνω στὶς μάσκες. "Εκδ. Menaglia, Ρώμη. Χωρὶς χρηλογία.

CONSTANTINI, A.: La vie de Scaramouche ('Η ζωὴ τοῦ Σκαραμάους), Παρίσι, 1695 καὶ 1876.

CORTESI, G.: Il Dramma popolare in Roma nel periodo delle origini e suoi pretesi rapporti con la Commedia dell' arte (Τὸ λαϊκό θέατρο στὴν Ρώμη στὴν περίοδο τῆς γέννησης τοῦ καὶ οἱ ηπιοτιθέμενες σχέσεις του μὲ τὴν Κομμέντια ντέλλα ἀρτε), Βαγλίονε, Τουρίνη, 1897.

CRAIG, GORDON: «The Characters of the Commedia dell' arte» (Οἱ τύποι τῆς Κομμέντια ντέλλα ἀρτε), στὸ περιοδικό «The Mask», Γενάρης 1912.

TOY ΙΔΙΟΥ: «The Commedia dell' arte Ascending» ('Η Αναβος τῆς Κομμέντια ντέλλα ἀρτε), στὸ περιοδικό «The Mask», Οκτώβρης 1912.

CROCE, B.: I Teatri di Napoli, secolo

XV—XVIII (Τά Θέατρα τῆς Νάπολης, 15ος—18ος αι.), Νεάπολη, 1891.

TOY ΙΔΙΟΥ: Pulcinella e il personaggio del neapolitano in commedia ('Ο Πουλτσινέλλα καὶ ὁ τύπος τοῦ ναπολιτανοῦ στὴν Κομμέντια, Ρώμη, 1899).

TOY ΙΔΙΟΥ: Lo Spagnolo nelle commedia ('Ο ισπανός στὶς κωμῳδίες). 'Ανάπτυξη ἀπ' τὸν 27ο τόμο τῶν Acts of the Pont. Acad., Νεάπολη. Χωρὶς χρονολογία.

TOY ΙΔΙΟΥ: Un Repertorio della Commedia dell' arte ('Ενα πρόγραμμα τῶν θεατρών της Κομμέντιας, Μιλάνο, 1898).

TOY ΙΔΙΟΥ: «Una nuova Raccolta di scenari» (Μια νέα Συλλογὴ σεναρίων), στὸ περιοδικό Giorni, stor. d. lett. ital., τεύχος XXIX, 1897.

CROCE, B.: Pulcinella e le relazioni della Commedia dell' arte con la commedia popolare romana ('Ο Πουλτσινέλλα καὶ οἱ σχέσεις τῆς Κομμέντια ντέλλα ἀρτε στὰ συμπόδια καὶ στὶς δλονυκτίες τοῦ καρναβαλιοῦ καὶ ἄλλων εὐθυμῶν ημέρων), Μπολόνια, 1910.

CROCE, B.: Pulcinella e le relazioni da dirsi su i Festini, e nelle veglie in tempo di carnevale e in altri tempi allegri (Πράγματα ἔχουτα καὶ διασκεδαστικά, γιὰ νὰ λέγονται στὰ συμπόδια καὶ στὶς δλονυκτίες τοῦ καρναβαλιοῦ καὶ ἄλλων εὐθυμῶν ημέρων), Μπολόνια, 1918.

CROCE, G. C.: Bravure tremende del Capitano Belerofonte Scarabombardone da Rocca di Ferro ('Επιληπτικά καταρράματα τοῦ Καπιτάνου Βελερόφοντος Σκαραμπομπαρντόνο κλπ.), Μπολόνια, 1629.

TOY ΙΔΙΟΥ: Bravate, razzate e arcibuglate dell' arcibravo Smedola (Παλληκαρίες καὶ στειτία τοῦ ἀρχιγενναίου Σμέντολα), Μπολόνια, 1628.

TOY ΙΔΙΟΥ: Indice Universale della libreria, o studio del celebratissimo arcidottore Gratian Forbison de Fracolin... (Καθοδικός καταλόγος διδιογραφίας, μὲ μελέτη τοῦ διασημότατου ἀρχιντόπορου Γκραταίν Φορμπίζον ντέ Φρακολίν...), Μπολόνια, 1904.

DRACK, M.: Le théâtre de la foire, la comédie italienne el l' opéra-comique (Recueil de pièces choisies). Τό θέατρο τῶν πανηγυρῶν, ἡ ιταλικὴ κωμῳδία καὶ ἡ ὀπερά-κομικ (Συλλογὴ διαλεκτῶν έργων), Παρίσι, 1889.

DRIESSEN, OTTO: Der Ursprung Harlekin's (Η Καταγωγή τοῦ Αρλεκίνου), Βερολίνη, 1904.

DUCHARTRE, P.-L.: Les Compositions de rhétorique de M. Don Arlequin (Οἱ Συνθέσεις ρητορικῆς τοῦ Δόν 'Αρλεκίνου), Έκδ. Duchartre καὶ Van Buggenhoudt, Παρίσι, 1928.

FERRETTI, E.: Le Maschere italiane nella commedia dell' arte e nel teatro di Goldoni (Οἱ ιταλικὲς μάσκες στὴν Κομμέντια ντέλλα ἀρτε καὶ στὸ θέατρο τοῦ Γκολόντη), Ρώμη, 1904.

FICORONI: De Larvis Scenicis et figuricis comicis... (Περὶ σκηνικῶν χώρων καὶ κωμῳδῶν μορφῶν...). Εἰκονογραφία, στὰ λατινικά, 1754.

GARZONI, T.: La Piazza universale di tutte le professioni del mondo e nobili et ignobili et Discorso XV «De formatori di spettacoli in genere» ('Η παγκόσμια 'Αγορά όλων τῶν ἐπαγγελμάτων τοῦ κοσμοῦ, εὐγενῶν καὶ μη — Ομιλία 15η 'Εγενέκι περὶ ὄργανων τῶν θεατρών'), Βενετία, 1585, 1615 καὶ 1665.

DU GÉRARD, M.: Table alphabétique et chronologique des pièces représentées sur l' ancien théâtre italien depuis son établissement ('Αλφαριθμητικός καὶ χρονολογικός πίνακας τῶν ἐργῶν ποὺ παρουσιάστηκαν στὸ παλιό ιταλικό θέατρο ἀπὸ τὴν ούσταση τοῦ), 1750. Χωρὶς ἔνδειξη πόλης.

GHERARDI, E.: Le Théâtre italien, ou le recueil général des toutes les comédies et scènes françaises jouées par les comédiens italiens du roi, pendant tout le temps qu' ils ont été au service (Τὸ ιταλικό θέατρο, ἡ γενικὴ συλλογὴ δῶλων τῶν γαλλικῶν κωμῳδῶν καὶ σκηνῶν ποὺ παίχτηκαν ἀπ' τοὺς ιταλούς ηθοποιούς τοῦ δασιλία οὔλο τὸν καιρό ποὺ στην ὑπηρεσία του). Η ίδια έκδοση, 1694, Ζη ἔκδοση, 1694, Ζη ἔκδοση : Παρίσι, 1741, σε 6 τόμους.

GILLOT, C. : Le Théâtre Italien (Τό Ιταλικό Θέατρο), εἰκονογραφία.

GINISTY, P. : Le théâtre de la rue (Τό Θέατρο του δρόμου). Συλλογή A. Morancé : «Documents et souvenirs», 1925.

GOETHE'S GESPRACHE (Οι Λόγοι του Γκότσε), έκδ. W. von Biedermann, Αιγαία, 1889—91.

GOLDONI, C. : Mémoires de M. Goldoni pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre, dédiées au roi ('Απομνημονύματα του κ. Γκολτόνι γιά νά χρησιμεύσουν για την ιστορία της ζωής και του θεάτρου του, αφερώμενα στόν δωσιλιά). Γραμμένα στα γαλλικά, Παρίσι, 1787. Ιταλική μετάφραση, σε 3 τόμους, Βενετία, 1788.

GOZZI, C. : Memoirs of Count Carlo Gozzi. Translated into English by J. A. Symonds... with essays on Italian impromptu comedy, Gozzi's life, the dramatic fables and Pietro Longhi, by the translator ('Απομνημονύματα του Κόμητος Κάρλο Γκότσι, Μεταφρασμένα εἰς την ἀγγλικήν ὑπό τζ. Α. Σαμουντ... το δεκίματα περὶ τῆς ζωῆς κωμῳδίας αὐτοσχέδιασμοῦ, ζωῆς τοῦ Γκότσι, δραματικῶν μυθῶν καὶ Πιέτρου Λόγκι, ὑπὸ τοῦ μεταφραστοῦ). Λονδίνο, 1809, σε 2 τόμους.

GRAZZINI, A. (Il Lasca) : Le Rime burlesche edite ed inedite (Οι κωμικές ρίμες, δημοσιεύμενές και ἀνέδοτες), έκδ. Sansoni, Φλωρεντία, 1882.

GRIMM, F. : Correspondance littéraire philologique et critique, 1753—92 (Φιλολογική, φιλοσοφική και κριτική ἀλληλογραφία, 1753—92), έκδ. Τουρνευ, Παρίσι, 1877—82.

GUEULETTE : Traduction du scénario de J. Dominique Biancolelli et avis au lecteur, contenant les noms, les rosies, les naissances, les débuts, les morts et les faits principaux qui concernent les comédiens italiens, qui ont paru en Italie et en France, depuis 1577, jusqu'en la présente année 1750; et les années qui suivront. Par Mr. G. 2e partie. Traduction du Scénario ou du recueil des scènes que Joseph Dominique Biancolelli jouait en habit d'Arlequin dans les pièces italiennes de son temps, rédigé et écrit de sa main (Μετάφραση του σεναρίου του Ζ. Ντομίνικ Μπιανκολέλλη και προειδοποίηση στον ἀναγνώστη περιλαμβάνουσα τὰ ὄντα, τοὺς ρόλους, τίς γεννήσεις, τίς ἀρχές, τοὺς θανάτους, και τὰ κύρια γεγονότα τούς ἀφορούν στοὺς Ιταλούς ἡθοποίους, πού ἐμφανισθηκαν στὴν Ἰταλία και στὴν Γαλλία ἀπὸ τὸ 1577 μέχρι τὸ φετεῖνο χρόνο 1750 και τὰ χρόνια ποὺ θ' ἀκολούθησαν). Υπό τοῦ κ. Γκ. Μέρος 2ον. Μετάφραση του σεναρίου η τῆς συλλογής σκηνῶν, πού ὡς Ζοέφ Ντομίνικ Μπιανκολέλλη ἔπαιξε μὲ κοστούμι 'Αρλεκίνου σε ιταλική ἔργα τοῦ καιροῦ του, συντεταγμένα και γραμμένα διὰ τῆς ίδιας οὐτοῦ χειρός). Περιέχει 173 σενάρια. Τὸ χειρόγραφο τελεώσει πρὶν ἀπὸ τὸ 1760. Βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς 'Οπερας, Παρίσι.

GUEULETTE, Th. S. : Parades inédites, avec une préface par Charles Gueulette ('Ἄνεδοτες παράτες μέ πρόλογο τοῦ Σάρλ Γκελέτη).

HOLL, K. : Geschichte des Deutschen Lutspels (Πρόσωπα τῆς γερμανικῆς κωμῳδίας), έκδ. Βέρνηλερ, Λειψία, 1923.

HOUVILLE, G. : Les Masques et les personnages de la Comédie Italienne, expliqués par Gérard d' Houvillie et dessinés par Brunelleschi (Οι «Μάσκες και τὰ πρόσωπα τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας, παρουσιασμένα ἀπὸ τὸν Ζεράρ ντ Ούντι και σχεδιασμένα ἀπὸ τὸν Μπρουνέλεσκι), Παρίσι, 1914.

JAMATI : Études relatives à la Comédie Italienne en France au XVIII^e siècle (Μελέτες σχετικές με τὴν ιταλική κωμῳδία στὴ Γαλλία τὸν 18ο αἰ.), Παρίσι, 1947 (·).

KENNARD, J. S. : Goldoni and the Venice of his time ('Ο Γκολτόνι και τὴν Βενετία τῆς ἐποχῆς του), Νέα Υόρκη, 1920.

LAMBRANZI, G. (di Venetia) : Nuova e curiosa scuola de balli theatricali. Prima parte contiene cinquanta balli di diverse nationi, e figure theatricali con i loro vestimenti, si che, come si deve contenere nelle positure di questi balli... con le arie, e con pieno, e necessario avvertimento, come ogn' uno ha da contenersi in simili balli.., da Gregorio Lambranzi, maestro di balli francesi, inglese, ridiculi e ser, in aria ed a terra e compositore de balli theatricali, disegnati, e intagliati da G. G. Puschner, in Norimberga, 1716 (Νέα και περιεργη σχολὴ θεατρικῶν χορῶν. Μέρος πρώτος

τον, περιλαμβάνον πενήντα χορούς διαφόρων ἔθνων και θεατρικές μορφές με τὰ κοστούμια τους ὅπως ἐπίστης και πῶς πρέπει νά παίρνει κανεὶς τίς διάφορες θέσεις σ' αὐτοὺς τοὺς χορούς... μετὸν μουσικούς σκοπούς και με τὴν πρέπει τις ἀναγκαῖες ἐπεξηγήσεις, πῶς πρέπει ὁ καθένας να συμπεριφέρεται σὲ παρόμοιους χορούς... ὑπὸ Γκρεγκόριο Αλκηπράντοι, διδασκάλου γαλλικῶν και ἀγγλικῶν χορῶν, φαιδρῶν και σοφιδρῶν, προηγκῶν και συρτῶν, και συνθέτου θεατρικῶν χορῶν, σχεδιασμένων και κεχαραγμένων ὑπὸ Γ. Γ. Πούσνερ, ἐν Νυρεμβέργη, 1716).

LEA, K. M. : Italian popular comedy ('Ιταλική λαϊκή κωμῳδία), Ξέδροβρη, 1934.

LEE, VERNON (Violet Paget) : «A survival of the Commedia» (Μιά ἐπιδιάση τῆς Κομέντια), στὸ περιοδικό «The Mask», τόμος III, 1910—11.

LEONELLI, N. : Attori tragici e comici (Τραγικοί και κωμικοί ήθοποιοί), Ξέδροβρη, 1934.

LISONI, A. : Drammatica italiana nel sec. XVIe ('Ιταλική δραματουργία τὸν 16ο αι.), Πόρμα, 1898.

LOCATELLI, B. : Della Scena de soggetti comici e tragici di B.L.R. (Κωμικές και τραγικές ὑπόθεσεις ἔργων τοῦ B.L.R.), 2 τόμοι, Ρώμη, 1962.

LORIN : Essai sur l' origine des noms de Polichinelle et d' Arlequin (Δεκιμίο γιά τὴν προέλευση τῶν ονομάτων Πολύτιμηλα κι 'Αρλεκίνος), 1884.

LYONNET, HENRY : Le Théâtre en Italie. Les Théâtres hors de France: Pulcinella et Cie (Τό Θέατρο στὴν Ιταλία. Τά Θέατρα ἔξω ἀπὸ τὴν Γαλλία: Πολύτιμηλα και Σία), 1901.

MARTUCCI, G. : «Un Comico dell' arte» («Ἐνας κωμικός τῆς Κομέντια ντέλλ' ἄρτη»), στὸ περιοδικό Nuova Antologia, 1884.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ : Un scénario inédit (Ἐνα ἀνένδοτο σενάριο), στὸ περιοδικό Nuova Antologia, 15 Μαΐου 1885.

MASI, E. : Sulla Storia del teatro italiano nel sec. XVIII (Περὶ 'Ιστορίας ιταλικοῦ Θέατρου τὸν 18ο αι.), Φλωρεντία, 1891.

MIC (MICLASCEFSKY), CONSTANT : La commedia dell' arte (Η Κομέντια ντέλλ' ἄρτη), Πετρούπολη, 1914, και Παρίσι, 1927.

MICHAUT, G. : Histoire de la Comédie Romaine ('Ιστορία τῆς ρωμαϊκῆς κωμῳδίας), Έκδ. Μπικάρ, Παρίσι, 1921.

MIGNON, M. : Les principaux types de la Comédie Italienne de la Renaissance (Οι κυριότεροι τύποι τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας τῆς Αναγέννησης), Λούν, 1912.

MOLAND, L. : Molière et la comédie italienne ('Ο Μολιέρος και η ιταλική κωμῳδία), Παρίσι, 1867.

MOLAND, L. : Vie de Scaramouche ('Η ζωὴ τοῦ Σκαραμούχου), Παρίσι, 1876.

MORTIER, A. : Ruzzante ('Ο Ρουτζάντε) Παρίσι, 1925.

MONVAL, G. : Les collections de la Comédie Française (Οι συλλόγες τῆς 'Γαλλικῆς Κωμῳδίας), Παρίσι, 1857.

MURRAY, J. : The Influence of Italian upon English Literature during the Sixteenth and Seventeenth Centuries (Η 'Επίδραση τῆς Ιταλικῆς πάνω στὴν 'Αγγλική Λογοτεχνία τὸν 16ο και τὸν 17ο αι.), Καμπριτζ, 1886.

MUSARD, M. : Les Parades des boulevards ou entretiens bouffons entre Paillasse et Casandre, enrichi de lazzi's d' Arlequin, contés jadis à Lelio par le célèbre Carlin sur le théâtre de la comédie Italienne (Οι παρέλασεις τῶν βουλεύτων και κωμικές συνομιλίες μεταξὺ Παλιάστων και Κάσσανδρου, ἐμπλουτισμένες με 'elazzi', τοῦ 'Αρλεκίνου, πού φηγήθηκαν καπότε στὸν Λελιό διάσπορος Καρλέν πάνω στὸ Θέατρο τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας), Παρίσι, 1810.

NICOLL, A. : Mimes and Miracles (Μίμοι και θαύματα), Λονδίνο, 1931.

OTTONELLI, D. : Della Christiana moderatione del teatro... libro detto l' istanza per supplicare a signori superiori che si moderi christianamente il teatro dall' oscenità e da ogni altro excesso nel recitare... (Περὶ χριστιανικῆς μετριστοθείας στὸ Θέατρο... διάλογος λεγούμενος ἐκκλησίας πρός τοὺς κυρίους θύνοντες για τὰ μετριασθεῖ χριστιανικά στὸ Θέατρο τὸ ἀσεμνό και κάθε ἄλλη ὑπερθύλη στὴν ὑποκριτική...), Φλωρεντία, 1646.

PARFAICT, C. et F. : Dictionnaire des théâtres de Paris contenant... les extraits de

celles (précès) qui ont été jouées par les comédiens italiens depuis leur établissement en 1616... (Λεξικό τῶν θεάτρων τοῦ Παρισιοῦ περιλαμβάνον... ἀποστάτατα ἀπὸ τὰ ἔργα πού παίχτηκαν ἀπὸ τοὺς ιταλούς ήθοποιούς ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς ἐγκατάστασης τοὺς τὸ 1716...), 7 τόμοι, Παρίσι, 1756.

(Les) Parodies du nouveau théâtre italien, avec les airs gravés (Οι Παραδίες τοῦ νέου ιταλικοῦ Θέατρου, μετὸν μουσικού σκοπού χαραγμένους), 7 τόμοι, Παρίσι, 1731 και Η Παραδία Πετρούπολης, 1738.

PERETZ, V. : Les comédies italiennes et les intermèdes, représentées à la cour de l' impératrice Anne, en 1733—1735 (Textes de scénarios en langue russe). Οι ιταλικές κωμῳδίες και τὰ ιτερμέδια πού παραστάθηκαν στὴν Αγία τῆς αύτοκρατείας 'Αννας τὸ 1733—1735 (Κείμενα σενάριων σε ρωσική γλώσσα), Πετρούπολη, 1917.

PERRUCCI, A. : Dell' arte rappresentativa, premeditata, e dall' improvviso. Parti due Gioveolone non solo a chi si diletta di rappresentare; ma a' predicatori, oratori, accademici e curiosi. Del dottor Andrea Perrucci (Περὶ σκηνικῆς τέχνης, προμετεπημένης και αὐτοσχέδιασμένης. Μέρος δεύτερο, ὡφέλιμο ὅχι γιά τοὺς ἀρεσκομένους στὶς παραστάσεις ἀλλὰ και στοὺς ἱεροπύρκες, ρήτορες, ἀκαδημαϊκούς και περιέργους, 'Υπό δόκτορος 'Αντρέα Περρούπολη), Νεστορίη, 1699. Πολὺ σπάνιο.

POUGIN, A. : Monsigny et son temps. L' opéra comique et la comédie italienne ('Ο Μονσιγνί και η ἐποχὴ του, 'Η ὄπερα - κομική της ιταλικής κωμῳδίας), 1901.

POUGIN, A. : Dictionnaire historique et pittoresque du théâtre ('Ιστορικό και Γραφικό Λεξικό του Θέατρου), Παρίσι, 1885.

PRUNIERES, HENRY : L' Opéra italien en France avant Lulli ('Η ιταλική 'Οπέρα στη Γαλλία πρὶν ἀπὸ τὸν Λούλι), Παρίσι, 1913.

RASI, I. : Le maschere (Οι μάσκες). Στὸ ιταλικό περιοδικό «Comœdia», 20 Μαρτίου 1926.

RASI, I. : I Comici italiani. Biografia, bibliografia, iconografia ('Ιταλοί κωμικοί. Βιογραφία, θεολογία, εἰκονογραφία), 3 τόμοι, έκδ. Lumachi, Φλωρεντία, 1897—1905.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ : Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi (Γενικός κατάλογος τῆς ιταλικῆς δραματικῆς παραγωγῆς τοῦ Λουίτζι Ράσι), Φλωρεντία, 1912.

REICH, H. : Der mimus ('Ο μίμος), έκδ. Βάινεμαν, 1903.

RICCOPONI, F. : L' Art du théâtre ('Η τέχνη τοῦ Θέατρου), Παρίσι, 1750. 'Η ιταλική μετάφραση, Βενετία, 1762.

RICCOPONI, L. : Histoire du théâtre italien depuis la décadence de la comédie latine, avec un catalogue des tragédies et comédies italiennes imprimées depuis l' an 1500 jusqu' à l' an 1660, et une dissertation sur la tragédie moderne ('Ιστορία τοῦ ιταλικοῦ Θέατρου μετά τὴν παρακμὴ τῆς λατινικῆς κωμῳδίας, μετὰ κατάλογο τῶν ιταλικῶν τραγωδῶν και κωμῳδῶν πού τυπωθήκαν ἀπὸ τὸ 1500 και ὡς τὸ 1660, και μιά διατριβὴ πάνω στὴ σύγχρονη τραγωδία), Παρίσι, 1728 και 1730.

ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ : An Historical and Critical Account of the Theatres in Europe, viz., the Italian, Spanish, French, English, Dutch, Flemish and German Theatres, in which is contained a Review of the Manners, Persons and Characters of the Actors ; intermixed with many Curios Dissertations upon the Drama... ('Ιστορικός και Κριτικός 'Απολογισμός τῶν Θέατρων στὴν Εύρωπη, ἡτοι τοῦ ιταλικοῦ, ισπανικοῦ, γαλλικοῦ, 'Αγγλικοῦ, 'Ολλανδικοῦ, Φλαμανδικοῦ και Γερμανικοῦ, Θέατρων, στὸν ὅποια περιλαμβάνεται μιά ἐπιθεώρηση τῶν τροπῶν, προσωπῶν και χαρακτήρων τῶν Ηθοποιῶν, ἀνάμικτα με πολλές περιέργεις διατριβές πάνω στὸ Θέατρο...), Λονδίνο, 1741.

RUEHLEMANN, MARTIN : Etymologie des wortes Harlequin ('Ετυμολογία τῆς λέξης 'Αρλεκίνος), Χάλλε Γερμανίας, 1912.

LE ROUSSEAU, F. : A Chacoon for an Harlequin with all the Postures, Attitudes, Motions of the Head, and Arms, and other Gestures proper to this Character. Being the First that ever appeared in this Gust ('Εγχειρίδιο γιά ἔναν 'Αρλεκίνο, με ὅλες τὶς Στάσεις, Εκφράσεις, Κινήσεις τῆς Κεφαλῆς

καὶ τῶν Χειριῶν, καὶ ἄλλες Χειρονομίες πού ταιριάζουν σ' αὐτό τὸν τύπο. «Οὐτας τὸ πρότο πού κυκλοφορεῖ πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα, Λονδίνο, 1730 (;

SABBATINI, N. : Pratica di fabbricar scene e macchine ne teatri (Μέθοδος κατασκευῆς σκηνικῶν καὶ μηχανῶν θεατρικῶν). Ραδέννα, 1638.

SAINTE-NON, ABBÉ DE (1730—91) : Choix de quelques morceaux des peintures antiques d' Herculaneum, extraits du Musée de Portici ('Εκλογὴ μερικῶν κομματῶν παλιῶν πινάκων ζωγραφικῆς τοῦ 'Ερκουλανοῦ, παραμένων ἀπ' τῷ Μουσεῖο Πορτίκου). Παρίσι, Χωρίς χρονολογία, εἰκονογραφία.

SAVINI, T. : Il teatro del cinquecento (Τὸ θέατρο τοῦ 15ου αἰώνα. Στόχο τοῦ τέρατον τοῦ έργου τοῦ 'Η Ιταλική ζωή τοῦ 15ο αἰώνα), Μιλάνο, 1894.

SAND, M. : Masques et bouffons. Comédie Italienne (Μάσκες καὶ μπουφόνοι. 'Η Ιταλικὴ κωμῳδία). 2 τόμοι, Παρίσι, 1860.

SANESI, J. : La commedia italiana ('Η Ιταλικὴ κωμῳδία), ἔκδ. Βαλάρντη, Μιλάνο, 1911.

SARCEY, Fr. : Θεατρική κριτική (έφημερίδα «Le Temps»), 12 καὶ 19 Νοεμβρίου 1877).

SCALA, F. : Il Teatro delle favole rappresentative, ovvero la ricreazione comica, boscareccia, e tragica; divisa in cinquanta giornate... (Τὸ θέατρο τῶν παραστήνων Μύθων, ἡ ἡ κομικὴ, ἄγροτικὴ καὶ τραγικὴ διασκέδαστη διαιρούμενο σε πενήντα ημερίδες...). 50 σενάρια, Βενετία, 1611.

ΣΕΝΑΡΙΑ :

— Raccolta di scenari più scelti d' istrioni divisi in due volumi (Συλλογὴ σεναρίων). 100 σενάρια καὶ 100 εἰκονογραφήσεις. Βιβλιοθήκη Corsini, Ρώμη, Κάδιξ 652. 45. C. 6.

— Raccolta di drammi, commedie, oratori e scenari di vari autori (Συλλογὴ δραμάτων, κωμῳδῶν, ὥρατορων καὶ σεναρίων διαφόρων συγγραφέων). Δύο σενάρια. Χειρόγραφο στὴ Βιβλιοθήκη Corsini, Ρώμη, Κάδιξ 976. 45. F. 1.

— Codice Barberiniano contenente un gruppo di nove scenari (Βαρβερινιανὸς Κάδιξ περιλαμβάνων ὅμαδα ἐννέα σεναρίων), στὸ διηλιγό «Scenarios de B. Locatellis», τοῦ A. VALERI, σελ. 9.

— 48 σενάρια. Χειρόγραφο No 4.302 — No 4.186. Βιβλιοθήκη Casanatense, Ρώμη.

— 51 σενάρια. Μουσεῖο Civico, Βενετία.

SCHERILLO, M. : La Commedia dell' arte in Italia, Studi e profili ('Η Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε στὴν 'Η Ιταλία. Μελέτες καὶ προσωπογραφίες), Τουρίνο, 1884.

TOY ΙΔΙΟΥ : La Commedia dell' arte.

«La Vita italiana nel seicento» ('Η Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. «Η 'Η Ιταλικὴ Ζωὴ τὸν 16ο αἰ.»), Φλωρεντία, 1897.

TOY ΙΔΙΟΥ : The Commedia dell' arte. Capitan Fracassa, The Genealogy of Pulcinella ('Η Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Καπιτάν Φρακάσσα, 'Η Γενεαλογία τοῦ Πουλτσινέλλα), στὸ περιοδικό «The Mask», τόμος III, 1910—11.

SCHWARTZ, A. : La Commedia dell' arte et son influence sur la comédie française au XVIIe siècle ('Η Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε καὶ ἡ ἐπίδραση τῆς στὴ γαλλικὴ κωμῳδία τοῦ 17ου αἰ.), Παρίσι, 1933.

DE SIMONE BROUWER, T. N. DU : Notes et documents sur l' histoire des théâtres de Paris (Σημειώσεις καὶ ντοκουμέντα πάνω στὴν ιστορία τῶν θεατρῶν τοῦ Παρισιοῦ), 1880.

TRAUTMANN, K. : Italianische Schauspieler am bayrischen Hofe ('Η Ιταλοί ήθωποισι στὴν Αὐλὴ τῆς Βαυαρίας), στὴν ἐπετηρίδα Jahrbl. für münchener Geschichte, Μόναχο, 1887.

TOY ΙΔΙΟΥ : Capitan Fracassa (Καπιτάν Φρακάσσα), Νεάπολη, 1900.

TOY ΙΔΙΟΥ : Ancora una raccolta di scenari ('Ακόμη μιὰ συλλογὴ σεναρίων), Ρώμη, 1901.

SMITH, W. : The Commedia dell' arte. A Study on Italian Popular Comedy ('Η Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Μιὰ μελέτη τῆς λαϊκῆς ιταλικῆς κωμῳδίας), Νέα Υόρκη, ἔκδ. Columbia University Press, 1912.

STERLING, CHARLES : Early paintings of the commedia dell' arte in France (Πρότοι ζωγραφικοὶ πίνακες ἀπ' τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε στὴ Γαλλία). 'Έκδ. Bulletin du Metropolitan Museum of Art, U.S.A., τόμος II, Νο 1. Καλοκαίρι 1943.

STROZZI, G. : Explications des décorations du théâtre et les arguments de la pièce qui a pour titre : «La folle supposée» ouvrage du Seigneur Strozzi ('Εξήγηση τοῦ σκηνικού διάκοσμου καὶ τῶν περιλήψεων τοῦ έργου ποὺ ἔχει τίτλο : «Η ὑποτιθέμενη τρέλλη», τοῦ Σινιόρ Στρότζι, Ιταλοῦ ποιητῆ), Παρίσι, 1654.

TABARIN : Oeuvres complètes ("Απαντά — Παρίσι, 1858). Inventaire universel des œuvres de Tabarin (Καθολικό ὑπερτέριο τῶν ἔργων τοῦ Ταμπάρεν — Παρίσι, 1623).

THOMA, HANS : Cinémascopie au XVIIe siècle — Fresques en trompe l' œil du château de Trausnitz (Σιγεμασάκοτ στὸν 16ο αἰ. — Νωπογραφίες ποὺ δειγελούν τὸ μάτι στὸν πύργο τοῦ Τράουσνιτς), στὸ καλιτεχνικό πειριδικό «L' Œil», τεύχος 3ο, Παρίσι, 1955.

TOLDO, P. : Un Scenario inedito della Commedia dell' arte ("Ενα ὄντα σενάριο τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), στὸ περιοδικό Gior. stor. d. lett. ital., 1905.

TOY ΙΔΙΟΥ : Di Alcuni scenari inediti della Commedia dell' arte e della loro relazione col teatro di Molière (Περὶ μερικῶν ἀνέκδοτῶν σεναρίων τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε) καὶ τῆς σχέσης τους μὲ τὸ θέατρο τοῦ Μο-

λιέρου), στὰ «Πρακτικά» τῆς Βασιλικῆς 'Ακαδημίας 'Επιστήμης, Τουρίνο, 1907.

TOY ΙΔΙΟΥ : L' Oeuvre de Molière et sa fortune en Italie (Τὸ ἔργο τοῦ Μολιέρου καὶ τὴ τύχη του στὴν 'Η Ιταλία), Τουρίνο, 1910.

TONELLI, L. : Il teatro italiano dalle origini ai giorni nostri (Τὸ ιταλικό θέατρο ἀπ' τὶς ἀρχές του ίστορα σῆμερα), ἔκδ. Μοδενίσσιμα, Μιλάνο, 1924.

TRALAGE, T. N. DU : Notes et documents sur l' histoire des théâtres de Paris (Σημειώσεις καὶ ντοκουμέντα πάνω στὴν ιστορία τῶν θεατρῶν τοῦ Παρισιοῦ), 1880.

TRAUTMANN, K. : Italianische Schauspieler am bayrischen Hofe ('Η Ιταλοί ήθωποισι στὴν Αὐλὴ τῆς Βαυαρίας), στὴν ἐπετηρίδα Jahrbl. für münchener Geschichte, Μόναχο, 1887.

TROIANO, M. : Discorsi dell' trionfi, giostre, apparati, e delle cose più notabili, nelle sontuose nozze dell' Illustr. et eccell. Sign. Duca Guglielmo... nell' anno 1568... di Massimo Trojano da Napoli (Λόγοι περὶ τῶν θριάμβων, πανηγυριῶν, παρελάσεων καὶ τῶν πιο ἀξιοσημείωτων πραγμάτων κατὰ τοὺς πλήρεις χλιδῆς γάμους τοῦ διασημοτάτου καὶ ἔχοχωτου κυρ. Δούκα Γουαλέμου... κατά τὸ έτος 1568... ὑπὸ Μάσιμο Τροιάνου ἀπό τὴν Νεάπολη), Μόναχο, 1568.

VALERINI, A. : Vanto del Zani, dove lui narra molte segnalate prove che lui ha fatto nel magnar (Κομματσμὸς τοῦ Ζάνι, ὃπου ἀφηγεῖται πολλές χαρακτηριστικές δοκιμές ποὺ ἔκανε στὸ φαγητό). Χωρίς χρονολογία, 16ος αἰ.

VITALI, B. : Lettera scritta ad un Cavaliere suo padrone dall' Anonimo in difesa della professione del Saltimbancio, e.t.c. ('Επιστολὴ γραφείσα πρός τὸν ἵπποτὸν κύριον τοῦ παρ' Ανωνύμου πρός ὑπεράσπισιν τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ σαλιτιμπάγκου, κ.λ.π.), Βερόνα.

VLOGEL - BAUER : Geschichte des Grotesk - Komödien (Πρόσωπα τῆς γκροτέσκας κωμῳδίας), ἔκδ. Müller, Μόναχο, 1914.

XAVERY, G. J. : Aardige Versameling van Koerde - dansers, springers en postuurmakers (Συλλογὴ εἰκόνων σχοινοβατῶν - χορετῶν καὶ μιμων), εἰκονογραφία, "Αμστερνταμ. Χωρίς χρονολογία.

TOY ΙΔΙΟΥ : Het nieuw geopend italiaans toneel. Εἰκονογραφία, 'Αμστερνταμ, 1710 (;

ZANONI, A. : Raccolta di vari motto arguti, allegorici, e satirici ad uso del teatro, di Atanassi Zannoni, comico (Συλλογὴ διαφόρων σηματίων, ἀλληγορικῶν καὶ σατιρικῶν λέξεων πρὸς χρήση τοῦ Θέατρου, ὑπὸ Αθανάσιου Τσαννονί, ήθωποιοῦ), Βενετία, 1787.

ZENATTI, A. : Una Raccolta di scenari della Commedia dell' arte (Μιὰ Συλλογὴ σεναρίων τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε), στὸ περιοδικό Rivista crit. d. lett. ital., Μάης 1885.

Πίνακας τοῦ Μικλασέφσκι μὲ τὴν συχνότητα ἐμφανίσεως τῶν διαφόρων τύπων τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε

Τύπος	Στὰ 50 σενάρια συλλογῆς Σκάλα	Στὰ 103 σενάρια τοῦ Λοκατέλλι	Στὰ 100 σενάρια συλλογῆς Κορσίνι	Στὰ 22 σενάρια τοῦ Μπάρτολλι	Συνολικά στὰ 275 σενάρια
'Αρλεκίνος	42	0	1	0	43
Μπουρατίνο	21	64	9	0	94
Καπιτάνο	39	46	48	11	144
Κοβιέλο	0	40	32	0	72
Γκρατιάνο (Ντοττόρος)	39	51	49	5	144
Λέλιο	0	30	25	0	55
'Οράτιο	40	25	29	4	98
Πανταλόνε	41	103	96	2	242
Πεντρολίνο	49	0	3	0	52
Ζάνι (χωρὶς δόνομα)	0	99	76	7	182
Φλαμίνια	40	18	12	1	71
Φραντσεσκίνα	33	31	50	0	111
'Ιζαμπέλλα	35	18	25	3	81

Τ Ο Δ Ι Μ Η Ν Ο

Τὸ "Θέατρο" ἀντιμετώπισε, τὸν τελευταῖο καιρό, πρωτοφανῆ ἀναστάτωση. Δὲν πρόκειται γιὰ τὴν πολιτική, ποὺ ἐπηρέασε τὰ πάντα. Ή μονοτυπία Τσιβεριώτη, ὅπου στοιχειοθετεῖται τὸ "Θέατρο", ἄλλαξ ἐγκαταστάσεις. Ή ὅφεστ τοῦ Παυλιόγλου, ὅπου τυπώνονται τὰ ἔξωφύλλα μας, ἔγινε ἀνώνυμη Τεχνογραφικὴ ἑταρία καὶ μεταφέρθηκε σὲ νέες ἐγκαταστάσεις στὸ Μαρούσι. Καὶ τὸ "Θέατρο" ἀποφάσισε νὰ ἐγκαταλείψει τὶς ἐγκαταστάσεις Μακρῆ, ὅπου ἐκτυπωνόταν, κ' ἐμπιστεύτηκε τὴν τυπογραφικὴν τὸν ἐμφανιση στὶς δημιουργούμενες ἐγκαταστάσεις Παπαδοπούλου. "Ολ' αὐτά, ή Διεύθυνση τοῦ περιοδικοῦ τὰ 'χε ἀντιμετώπισε μ' ἐπίμονη δουλειὰ καὶ τὰ 'χε ἔπεράσει — ἔτοιμη νὰ προσφέρει ἐγκαίρος ἔνα ὑπερτεῦχος, ἀφιερωμένο στὴν Κομ-

μέντια ντέλλ' ἄρτε, πού, καὶ περικομμένο ἐκ τῶν ὑστέρων, εἶμαστε βέβαιοι πώς οἱ ἀναγνόστες θὰ τὸ ἐκτιμήσουν. "Ενα δὲν μπόρεσε νὰ προβλεφεῖται: Μιὰ ἀρρώστεια πού, κρατώντας περισσότερο ἀπ' τὸ συνηθισμένο, στάθηκε ίκανή νὰ ἔξουδετερώσει δόλες τὶς προσπάθειες ποὺ 'χαν γίνει νὰ ὑπερνικηθοῦν τόσες τεχνικὲς ἀναστατώσεις. "Ετσι τὸ περιοδικό, ποὺ ἡταν ἔτοιμο νὰ κάνει μιὰ θριαμβευτικὴ ἐπιδειξη ἀλκῆς, κατέληξε νὰ κυκλοφορήσει μὲ τόση καθυστέρηση. Τώρα, ἔτοιμάζεται ἔνα ἐνδιαφέρον διπλὸ τεῦχος, πού μ' αὐτὸ θὰ κλείσει ἡ χρονιά. Οἱ νέες τεχνικὲς ἐγκαταστάσεις τοῦ "Θέατρου" είναι σὲ θέση νὰ δίνουν, ἀμετάθετα, τὸ περιοδικὸ στὶς ἡμερομηνίες του κ' ἔτοι εἰπλίζουμε, τὸ νέο χρόνο, νὰ μπορεῖ νὰ παρακολουθεῖ στενά τὴν ἐλληνικὴ καὶ ξένη ἐπικαιρότητα.

Φ "Οσο κι ἄν τὸ τεῦχος κυκλοφορεῖ καθυστερημένα, εἴναι υποχρεωμένο — ἄλλα καὶ χρήσιμο — ν' ἀποθησανούσει τὰ γεγονότα τοῦ διμήνου. Κυριαρχῶν, βεβαίως, τὰ... φεστιβάλικα! Φεστιβάλ Αθηνῶν, Φεστιβάλ Φιλίππων — Θάσου, Φεστιβάλ Λαδῶντος... Υπάρχουν, δικαίως, κι ἄλλα ἐνδιαφέροντα.

Φ "Απ' Αθηνῶν ἄξασθαι: Φεστιβάλ Αθηνῶν (τὸ 11ο) ἀπὸ Ιησούς Ιοντίου, μὲ μουσικὲς — κυρίως ἔνες — συμμετοχές. Μᾶς σταματά μὰ χορευτικὴ ἐκδήλωση, στὶς 7 Ιουλίου: 'Ελληνικὸ Χορόδαμα μὲ... ξένος χορευτές! Μέργα σκαδαλὸ ἀπ' αὐτὰ ποὺ μποροῦν νὰ συμβοῦν μόνο στὴν 'Ελλάδα! Σπαταλήθηκαν ἀπὸ τὸ Κράτος ἐνάμισυ ἐκατομμύριο δραχμές. Κ' εἶδαμε τρεῖς χορευτικὲς παραλλαγές, μὲ δύο γιονυκοστάλβους χορευτές — τὴν Γιοβάννα Μπιεγκόγιεβίτσα καὶ τὸν Ντουσάν Τρίνιτς, δύο ἀμερικανούδες — τὴν "Έλεν Μάκ Γκη" καὶ τὸν Λάρον Ρίτσαρτσον, καὶ ἔναν ἀμερικανο-αγγλικό συνθέτη — τὸν Χαλίμ "Έλ Ντάμπη. 'Ελληνικὸ τὸ Φεστιβάλ, 'Ελληνικὸ τὸ Χορόδαμα, ἐλληνικὲς καὶ οἱ ἐνάμισυ ἐκατομμύριο δραχμές! . . .

Φ 'Απὸ Θέατρο; 'Επαναλήψεις τραγωδῶν τοῦ Εθνικοῦ. Τέσσερις πλευρὲς διδασκαλίες: "Άλκηστη" 28 καὶ 29 Ιουλίου, "Οἰδίποες Τύραννος" 31 Ιουλ., καὶ 1 Αὔγ., "Έκαρη" στὶς 15 Αὔγ., καὶ "Φοίνισσες" 27, 28 καὶ 29 Αὔγουστον. Επιπλέον: "Ἄχοηστες ἐπαναλήψεις" "Ηλέκτρας" στὶς 12 καὶ "Μήδειας" στὶς 13 Αὔγουστον ἀπὸ τὸ ἀνεπαρκές "Πειραιάκι Θέατρο" τοῦ Δημήτρη Ρούτη. Καὶ μὰ ἐπληηγή — στὸ καπό: "Ἀγγώρωστοι" "Πέρσες", στὶς 21, 24 καὶ 25 Αὔγουστον, ἀπὸ τὸ "Θέατρο Τέχνης" τοῦ Κάρολου Κούν.

Φ Τὰ 'Επιδιώρια στὶς δόξεις τοὺς: 'Εκτὸς ἀπὸ τὴν ἐναρκτήρια παράσταση τοῦ "Αγαμέμνονα" (27 Ιουνίου), ποὺ σχολιάστηκε στὸ προηγούμενο τεῦχος, ποῦτο ἀνέβασμα "Τρωάδες" στὶς 4 καὶ 17 Ιουλίου καὶ ἐπαναλήψεις: "Φοίνισσες" 11 Ιουλ., "Ηρακλῆς Μανόμενος" 18 Ιουλ., "Αγαμέμνων" 24 Ιουλ., καὶ "Οἰδίποες Τύραννος" 25 Ιουλίου. Άλλ' ἐνὸν τὸ φετεῖν ἦταν τὸ 12ο Φεστιβάλ 'Επιδάρδουν κι ὅλοι προβλέπανε κάμψη, ἴδον δυὸ ἐνθαρρυντικὰ ἐπίσημα στοιχεῖα ποὺ μεταδίδει κατ' ἀποκλειστικότητα τὸ Δίμητρο: Στὴν κίνηση τῶν θεατῶν (συγκριτικὰ μὲ τὸ

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Χειμερινὴ περίοδος 1964-1965
"Βασιλικὸ Θέατρο" Αθηνῶν

Τὸ "Θέατρο" είναι σὲ θέση νὰ δώσει, κατ' ἀποκλειστικότητα, στὴ δημοσιότητα τὸν ἐπίσημο ἀπολογισμὸ κινήσεως τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου, τὴ χειμερινὴ περίοδο 1964-65. Σύμφωνα μ' αὐτὸν ἀνεβάστηκαν συνολικὰ ἑπτά ἔργα. Πέντε ζένα καὶ δύο ἐλληνικά. 'Απὸ τὰ πέντε ζένα, τὰ δύο ἦταν ἐπαναλήψεις (Γηραιά Κυρία καὶ Φιλάργυρος). κι ἀπὸ τὰ δύο ἐλληνικά, τὸ 'ν κενοκλασικὸ σὲ νέο ἀνέβασμα, καὶ τ' ἄλλο νεοελληνικό.

'Απὸ τὸν παρακάτω στατιστικὸ πίνακα, τὸ πρώτο νούμερο φανερώνει τὸν ἀριθμὸ τῶν παραστάσεων κάθε ἔργου, τὸ δεύτερο τὸν συνολικὸ ἀριθμὸ τῶν θεατῶν κάθε ἔργου καὶ τὸ τρίτο τὸν μέσο ὄρο θεατῶν κατὰ 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 Ικαρού	32	8.977	280

Σύμφωνα μὲ τὰ παραπάνω στοιχεῖα, τὴ χειμερινὴ περίοδο 1964-65, δόθηκαν στὸ Βασιλικὸ Θέατρο 'Αθηνῶν ἀπὸ τὸν θίσα τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου, 264 συνολικὰ παραστάσεις μὲ μέση ἀπόδοση 673 θεατὲς κατὰ παράσταση καὶ μὲ μέσο ὄρο πληρότητος τοῦ θεάτρου 71%. 'Απὸ τὸ δύο ἔργο πληνακὲ γίνεται φανερὸ πώς μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἀπὸ τὴν ἀποψή προσέλκυσης Κοινοῦ εἰλαν, κατὰ σειράν, τὰ ἔργα: 1) Μακρύ ταξίδι (871 θεατὲς κατὰ παράσταση), 2) Λορεντζάτσιο (797), 3) Γηραιά κυρία (794), 4) Σπίτι κούκλας (662), 5) Φιλάργυρος (627), 6) Βασιλικός (558) καὶ 7) Φτερά τοῦ Ικαρού (280).

1964) σημειώθηκε φέτος αὐξηση 10% Στὴν οἰκονομικὴ ἀπόδοση (συγκριτικὰ μὲ τὸ 1964) σημειώθηκε αὐξηση 23%.

Στὸ δίημην συμπίπτον καὶ τὰ Δωδοναῖα. Διὸ παραστάσεις πάλι φέτος στὸ μεγαλύτερο ἀρχαίο θέατρο, μὲ δύο τραγῳδίες: "Ηρακλῆς Μανόμενος" καὶ "Φοίνισσες" 7 καὶ 8 Αὐγούστου.

Φ Φεστιβάλ κι ἀπὸ τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ελλάδος: Τὸ Ε' Φεστιβάλ Φιλίππων — Θάσου. Στὸ ἀρχαίο θέατρο τῶν Φιλίππων: "Αυσιστράτη" στὶς 24, 25, 31 Ιουλίου καὶ 1, 8 καὶ 15 Αὐγούστου, κι ἐπανάληψη "Ιππόλιτον" στὶς 7, 8, 14 καὶ 15 Αὐγούστου. Στὸ ἀρχαίο θέατρο τῆς Θάσου: "Ιππόλιτος" στὶς 11 Αὐγ. καὶ "Αυσιστράτη" στὶς 28 Ιουλ. καὶ 18 Αὐγούστου. Άλλα τὸ Κ.Θ.Β.Ε. ἀργήθηκε νὰ δώσει τὰ στοιχεῖα κινήσεως.

Φ 'Εκδήλωση πρωτοφανέωρη, ἀξιαντειώσει: "Η Α' Συνάντηση Μεσαιωνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου, 12-15 Αὐγούστου, στὴ Ζάκυνθο. Εμπνευση τοῦ γνωστοῦ μελετητῆ τοῦ 'Επανανησακοῦ Θεάτρου Κ. Ποσφόρη πού, διστριχῶς, ἡ ἀπονοτία τοῦ ἀπ' τὴν 'Ελλάδα τὸν καιρὸ τῆς Α' Συνάντησης δὲν τὸν ἐπέτρεψε νὰ τὴν δργανώσει, διὰ τὴν ὀγενετεύτηκε. 'Η ωμωνικὴ ἀνευθυνότητη ἐλαμπεῖ καὶ πάλι: Λιάφοροι κύριοι δέχτηκαν νὰ πάρουν μέρος καὶ τελικά ἀπονοτίαν, τραγουδατζούτας τὴν τέα προσπάθεια.

Φ 'Ανεκδίγητο μασκαφαλίκι: "Ο... ἡμικρατικὸς" Θυμελίκος Θάσος" τοῦ Λιον Καρζῆ ξαναπτήκε στὶς Καλλιτεχνικὲς Εκδηλώσεις τοῦ E.O.T. Μπήκε καὶ ξαναβγῆκε, ἀλλοιώνοντας προγράμματα καὶ οειδιέλευνοντας στὰ πρώτα της βήματα μιὰ προσπάθεια, ἀξια καλύτερης μοίρας ἀπὸ τὰ καμώματα τοῦ Καρζῆ.

Φ Κόιμα! "Ο Δημήτρης Χόδον καὶ πάλι στὸ ἐλεύθερο θέατρο. Λέν αὖτες περισσότερο ἀπὸ ἓνα χρόνο στὸ Εθνικό. Καὶ διάλεξε τὴν ἐλεύθερα: Θιασάρχης στὰ "Διονύσια" σερβίριοντας τὸ "Αὐγό" τοῦ Φελισιέν Μαρσώ. Εἰλικρινά, κοίμα. Φταινε, βέβαια, καὶ οἱ ἀναρμόδιοι Σύμβουλοι τοῦ 'Εθνικοῦ, ἀνίσαροι νὰ καταλάβουν πώς δὲγ διοικοῦν δημοσίους ὑπαλλήλους. Πάντως, ἔνας λαμπρὸς καλλιτέργης στὶς ἀρχαίες καὶ πάλι τὸ εῖκολον θεάτρου, τοῦ εῖκολον ψαροτίματος, τοῦ εῖκολον θαυμασμοῦ.

Φημίνη γελοιότητος ἀπεριγράπτων ἀναδίνει ἡ πληροφορία πον φιλοξενήθηκε — χωρὶς καμιὰ ἐπίκριση! — στὶς ἀθηναϊκὲς ἐφημερίδες: "Αὐτὸς θηβαῖος ἰδρυσαν Ὁργανισμὸν Ἀρχαίον Δράματος Θηβαϊκοῦ Κύρλου"! Ανότος τοπισμὸς καὶ πνευματικὴ ἀνευθυνότητα, ἐνωμένα εἰς σάρκα μὰ! Τὸ περιστατικὸ — ἀκοτεῖ ἐπικινδυνοῦ — ἀπασχολεῖ ἰδιαίτερα τὸ Δίκην.

Φημίνη περίεργη διαμάχῃ: "Ο Μάνος Κατράκης ἀνάγγειλε, στὰ μέσα τοῦ καλοκαιριοῦ, πὼς θὰ παρονσίας στὸ ὑπαίθριο θέατρο τοῦ Πάρου τὴν τραγῳδία τοῦ Νίκου Καζαντζάκη "Χριστόφορος Κολόμβος". Ή χῆρα Καζαντζάκη τὸ ἀπαγόρευσε. Τελικά, κανένας δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβει: Φροντίδα γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Κορητικοῦ συγγραφέα; "Η ἀδιαφορία γιὰ τὴν προβολὴ του;"

Φημίνη καὶ αὐτὸς στὴν γετεύητη "Ελληνικὴ Σκηνὴ" τῆς "Αγίας Συνοδίου". Αποφασίστηκε ἡ ἀπονέμεται κάθηθε χρόνο, στὸ Λόφο τοῦ Ανκαβῆττοῦ, χωρὶς μετάλλιο στὸν πολὺ πετυχημένο συνεργάτη τῆς χρονιᾶς. Τὸ "Θέατρο" δὲν ὑποτιμᾶ τὸν πρωταρχικὸ ρόλο τῆς μετάρραστης. Βρόκει, ὅμως, σόλοικο ἡ ἀπονέμεται στὸ σκηνοθέτη τῆς ὥραιας πραστασίας τῶν "Εκκλησιαζούσων", μετάλλιο γιὰ τὴν μετάρραστη του!

Φημίνη πρεμιερῶν! Καὶ ἀκόμα μεγαλότερη ἐνδεια περιεχομένου τῶν νέων ἔργων. Πέντε δὲς καὶ δέλες οἱ πρεμιέρες τοῦ διμήνου: Μιὰ πρόξια, δύο μετροσοκωμαδίες καὶ δύο ἐπιθεωρήσεις. Τοισάλλια ἐγχώρια φραστοκωμαδία! Τὸ μῆλο κάτω ἀπὸ τὴν μηλιὰ ἀπὸ τὴν Κατερίνα. Μὲ ἀκοτεῖ καλὰ στοιχεῖα ἡ ἐπίκαια — μετὰ τὴν Κυβέρνηση Νόβα — ἐπιθεώρηση "Ο Καραγκιόζης στὴ Βουλὴ" στὸ "Μετροπόλιταν". Παμπάλαια φάσα — ἀλλοιωμένη, μάλιστα — "Ο ὑπουργὸς περιοδεύει" ἀπὸ τὸν Φωτόπουλο. Αὐνάπαρκο ἔργο η "Εργανάδα" τοῦ Θυτιζιό, ποὺν ἀνέβασε δικαίησης μὲν τοῦ Κατράκης μὲν σύμπολη τῆς "Ελσας Βεργῆ". Καὶ "Γαργάλατα, γαργάλατα" στῆς "Βέμπο". Αλλ' αὐτὸς ἡταν πολιτικὴ... διαδήλωση. Δὲν ἡταν ἔργο!

Φημίνη ἀπὸ τοὺς διατρεπέστερους θεατρικοὺς μελετητές, διπλωμάτης σαιξπηριστὴ Γιάν Κόττ ἔμεινε τὸν "Ιονίου δύν βιδομάδες στὴν Αθήνα. Αλλ' οἱ θεατρικοὶ φεπόρτες, ποὺν σπεύδουν σὲ κάθη ἀναμαλλιάρα ἀστίστα, δὲν τὸν δῶσαν σημασίαν Κανένας δὲν τὸν πλησίαστε, κανένας δὲν τὸν πῆσε συνέντευξη. Κι ὅμως δικαίησης διάσημος ἀπὸ τὸ τελευταῖο βιβλίο τοῦ "Σαλεψηρο, σύγχρονός μας" — εἶναι ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους ποὺν βλέπει τὰ θεατρικὰ θέματα μὲ νέα δραστὴ ἡ ἐργασία συνέργονται πάλια καὶ νέα θεατρικὰ προβλήματα. Τόρα, γράφει ἔνα βιβλίο μὲ τίτλο "Η ιστορία τοῦ γελωτοποιοῦ". Μιὰ σειρὰ ἀπὸ δεκαπέντε δοκίμια πάνω σὲ ίσαριθμες θεατρικὲς μορφές ἀπὸ τὸν "Αριστοφάνη" ὡς τὸν "Ιονέσκο. Ο ίδιος χαρακτηρίζει τὸ βιβλίο τοῦ ἀνατομία τῆς μπονφρονεροῦ" ποὺν θὰ πληροφορήσει τὸν κόσμο γιατὶ γελᾶ.

Φημίνη Αθήνα ἔμεινε γιὰ πολὺ — ὑπότροφος τῆς "Ελληνικῆς Κυβερνήσεως, βάσει τῆς ἐλληνοβουλγαρικῆς συμφωνίας

μορφωτικῶν ἀνταλλαγῶν — διοργανώσεις καθηγητῆς τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς Φιλολογίας στὸ Παρεπιστήμο τῆς Σόφιας, Ἀλεξάντερ Νίτσεφ. Στενὴ ἡ σχέση του μὲ τὸ Θέατρο: "Εχει μεταφράσει στὰ βουλγαρικά, καὶ ἔχει ἐκδόσει σὲ ἕναν τόμο στὰ 1956, δόλοκληρο τὸν Σοφοκλῆ. Σὲ δική του μετάφραση ἀνεβάστηκε τὸ 1958, στὸ "Εθνικὸ Θέατρο τῆς Σόφιας, ἡ "Αντιγόνη" ἀπὸ τὸν Τάκη Μούζεντζή. Ἀνηγναστικὸ κάπτως: "Εχει μεταφράσει καὶ δόλοκληρο τὸν Αισχύλο. Μέχρι την πριγμῆς ἔχει ἐκδόσει τὸν "Προμηθέα Λεσμόνη" ποὺν ἀπὸ τὸ 1958 διότι τὸ 64 ἔχει κάπνει τρεῖς ἐπανεκδόσεις.

Φημίνη παραθεατικὸ γεγονός: "Αναδρομικὴ ἔκθεση σκηνογραφιῶν καὶ κοστονιών τοῦ "Ελληνικοῦ Χοροδρά-

ληρικοῦ Χοροδράμα" πρόσφερε τίποτα στὸ Χορό. Ἀναμφισβήτητα, δημως, ἐδωσεις εὐκαιρίες σὲ ἔλληνες συνθέτες καὶ, κυρίως, σὲ ἔλληνες ἐνδυματολόγους καὶ σηηρογράφους.

Φημίνη στὸν "Εδαγγελισμὸ" δι Φώτης Κόντογλου: ἔνας βυζαντινὸς καλόγερος ἔστρατισμένος στὰ χούνα μαρ. "Οσο κι ἀνήταν μεγάλος συγγραφέας καὶ ἀγιογράφος, τι σχέση μπορεῖ νά γε μὲ τὸ Θέατρο; Ανηγναστικὸ κάπτως:

"Εχει μεταφράσει καὶ δόλοκληρο τὸν Αισχύλο. Μέχρι την πριγμῆς ἔχει ἐκδόσει τὸν "Προμηθέα Λεσμόνη" ποὺν ἀπὸ τὸ 1958 διότι τὸ 64 ἔχει κάπνει τρεῖς ἐπανεκδόσεις.

Φημίνη παραθεατικὸ γεγονός: "Ο Αλέξης Σολομὸς ἐγκατέλειψε τὴν Αθήνα καὶ ἐγκαταστάθηκε στὸ Υγιείνη τοῦ Μίτραγκα γιὰ νὰ δραγμάσει θέατρο καὶ Φεστιβάλ Αρχαίου Δράματος. Ο Μίνως Βολανάρης ἀνέλαβε μόνιμος σκηνοθέτης στὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ελλάδος. Οι εὐχές τοῦ "Θεάτρου" τοὺς συνοδεύουν.

ΟΙ ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤΑ ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

Οι ἀλλαγὴς ἔργων στὸ δίκηνο Ιουλίου-Αύγουστου, ἔχουν ώς ἔξης:

≡ "Μπουνέλλη": Θίασος Κατερίνας, ἀπὸ 3 Ιουλίου "Τὸ μῆλο κάτω ἀπὸ τὴν μηλιὰ" κωμωδία Ν. Τσιφόρου καὶ Πολ. Βασιλειάδη.

≡ "Μετροπόλιταν": Θίασος Κ. Βουτσᾶ, Μάρως Κοντοῦ, Γ. Κωνσταντίνου, ἀπὸ 22 Ιουλίου "Ο Καραγκιόζης στὴ Βουλὴ" ἐπιθεώρηση Γιώργου Οικονομίδη, Κ. Νικολαΐδη καὶ Ήλία Λυμπερόπουλου.

≡ Θέατρο "Ακροπόλη": Θίασος Μίμη Φωτόπουλου, ἀπὸ 11 Αύγουστου "Ο ὑπουργὸς περιοδεύει" κωμωδία Βέμπερ καὶ Ενεκέν.

≡ Ελληνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο Μάνου Κατράκη. Σύμπραξη "Ελσας Βεργῆ". Ἀπὸ 14 Αύγουστου "Ενκαρνάδα" Γκαμπριέλ Όντιζιό.

≡ Θέατρο "Βέμπο": Θίασος Ορ. Μακρῆ, Ρ. Ντόρ, Αλ. Λειβαδίτη, Μπ. Μοσχονᾶ, Κ. Στολίγκα, Τ. Μηλιάδη, ἀπὸ 28 Αύγουστου "Γαργάλατα, γαργάλατα" ἐπιθεώρηση Δ. Τραϊέρου - Ναπ. Ελευθερίου.

ματος". Μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς μοραδικῆς χορευτικῆς τοῦ ἐμφάνισης στὸ Ηράδου, τὸ "Ελληνικὸ Χοροδράμα" ἔξειθεσε ἀπὸ τὶς 5 ὥς τὶς 20 Ιουλίου, στὴ γκαλερί "Αστορ", 49 μακέτες σκηνικῶν καὶ κοστονιών ποὺν "χαν φιλοτεχνήσει ἐνιαὶ ζωγράφοι γιὰ τὰ ἔργα του: Γ. Βακαλό (τρεῖς ἀπὸ τὴ Φινωπωνὴ γῆ), Σπ. Βασιλείου (δυὸς ἀπὸ τὸ βασιλικὸ Μίδα, πέντε ἀπὸ τὸ Τετράγυρο ἄρ. 40 καὶ δυὸς ἀπὸ τὸ Μαγικὸ Μανδαρίνο), Ν. Χατζηκωνάκος — Γκίνας (ἔξη ἀπὸ τὸν Καραγκιόζη), Ν. Εγγονόπουλος (πέντε ἀπὸ τὶς Μοσφές μᾶς γυναικάς), Γ. Μανοδῆς (ἔξη ἀπὸ τὸν Τσιγγάνο), Γ. Μόραλης (μιὰ ἀπὸ τὴν Ερωφίλη, μιὰ ἀπὸ τὴν Εὐθυδίκη καὶ τέσσερις ἀπὸ τὶς "Εξη λακές ζωγραφές"), Δ. Μνταράς (τρεῖς ἀπὸ τὸν φετεινὸ Ερωτόχοτο), Ν. Νικολάου (πέντε ἀπὸ τὴ Μήδεια) καὶ Ι. Τσαρούχης (ἔξη ἀπὸ τὸν Μαρσάνα). "Ας τὸ πούμε: Δὲν ξέρουμε ἀν τὸ "Ελ-

ΕΚΟΨΑΝ ΤΙΣ ΠΙΣΤΩΣΕΙΣ ΓΡΑΜΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟΥ

Νέος ἀντιπνευματικὸς δόλος τοῦ γνωστοῦ καὶ ἀπὸ τὶς φαυλότητές του στὸν θεατρικὸ τομέα, ύπουργοι καὶ Κωνσταντίνου Μητσοτάκη. Δεῖγμα, εὐρύτερα, τῆς ἀντιπνευματικῆς νοοτροπίας ποὺ κατέχει τοὺς μανδαρίνους τοῦ ὑπουργείου Οἰκονομικῶν. Αλλά, καὶ ἀμικητὴ κατάληξη τοῦ μεγαλόστομου Δωδεκανήσου ἀπὸ τὸν Τεχνῶν!

Οὔτε λίγο — οὔτε πολὺ, δ. κ. Μητσοτάκης καὶ ἡ παρέα του ἔκοψε ἐντελῶς τὴν πίστωση γιὰ τὴν ἐνίσχυση Γραμμάτων καὶ θεάτρου, ποὺ διαχειρίζεται ἡ ἀρμόδια Διεύθυνση τοῦ ὑπουργείου Παιδείας! Καὶ νά, πώς: Τὸ ύπουργείον Παιδείας ζήτησε — πράγματι — κατεπειγόντως ἀπὸ τὸ ύπουργείον Οἰκονομικῶν ἐκτακτὴ ἐνίσχυση δώδεκα εκατομμυρίων γιὰ τὸν Όργανονδ 'Εκδόσεως Διδακτικῶν Βιβλίων. Καὶ δέχτηκε, τὸ ποσὸ αὐτὸν νὰ καλυφθεῖ, στὸ δέλτα τὸ οὖ χρόνον, ἀπὸ πιστώσεις τοῦ ύπουργείου ποὺ διενεμεῖται καὶ μεναχτεῖται ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου καὶ τοῦ Παραποταμού Παιδείας! Καὶ νά, πώς: Τὸ ύπουργείον Παιδείας ζήτησε — πράγματι — κατεπειγόντως ἀπὸ τὸ ύπουργείον Οἰκονομικῶν Εκτακτὴ ἐνίσχυση δώδεκα εκατομμυρίων γιὰ τὸν Όργανονδ 'Εκδόσεως Διδακτικῶν Βιβλίων. Καὶ δέχτηκε, τὸ ποσὸ αὐτὸν νὰ καλυφθεῖ, στὸ δέλτα τὸ οὖ χρόνον, ἀπὸ πιστώσεις τοῦ ύπουργείου ποὺ διενεμεῖται καὶ μεναχτεῖται ἡ μεταρρύθμιση τοῦ Κρατικοῦ Παραποταμού Παιδείας! Καὶ τό 'κοψη! 'Ολόληγρο! Διὰ μιᾶς!

Οπότε, δ. φίλος τῶν Γραμμάτων καὶ τοῦ Θεάτρου καὶ Μητσοτάκης — ποὺ χάρισε, παλαιότερα, δυὸς ἐκατομμύρια σὲ ύπαρκτους καὶ ἀνύπαρκτους θιάσους καὶ, τελευταῖα, τραχύσεις χιλιάδες δραχμὲς στὸν ἐκλεκτὴ τῆς παρέας Παπαστρου-Μητσοτάκη καὶ Σία, κ. "Ανναν Συνοδίου — βρήκε τελείως περιττὸ τὸ κονδύλιο τῶν 3.500.000 δραχμῶν, ποὺ διατίθεται καθὲ χρόνο ἀπὸ τὸν Κρατικὸ Προύπολογισμὸ γιὰ τὴν ἐνίσχυση Γραμμάτων καὶ θεάτρου, μέσω τῆς ἀρμόδιας Διεύθυνσης τοῦ ύπουργείου Παιδείας. Καὶ τό 'κοψη! 'Ολόληγρο! Διὰ μιᾶς! Μεγαλοφυῆς — δημος θὰ δοῦμε — δικαιολογία: "Η πίστωση, ἀπὸ τὴν μέχρι τότε κίνησή της, έδειχνε πώς δὲν ἐπρόκειτο νὰ ἀπορροφηθεῖ!...

Η ΑΝΤΙΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΦΑΣΗ

Ίδού, τώρα, τὸ ἀπαντητικὸ ἔγγραφο Μητσοτάκη, στὶς διαμαρτυρίες τοῦ ύπουργείου Παιδείας γιὰ τὴν ἀβασάντη στὴ περικοπὴ τοῦ κρήτιμου κονδύλου:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ
Γεν. Λογιστήριον του Κράτους
Διεύθυνσης Ιη
Τμήμα Α, Γραφείον α'
Αριθμ. Πρωτοκόλλου 144.188

Αθηναι 14 Ιουλίου 1965

Πρός τὸ Ὑπουργεῖον Παιδείας
α) Δ/νσιν Γραμμάτων
β) Δ/νσιν Τεχν. Ὕπηρεσιδν

ΘΕΜΑ: "Σχετικῶς μὲ ἀποδέσμευσιν πιστώσεως"

Εἰς ἀπάντησιν τῶν ἀνωτέρω ἐγγράφων σας δι' ὧν ζητεῖται (sic) τὴν ἀποδέσμευσιν τῶν πιστώσεων τοῦ Φ.50—830 KA 2.371 καὶ τοῦ Φ. 50 — 630 KA 2.215 καὶ 2.256, ἔχομεν τὴν τιμὴν νὰ σᾶς γνωρίσωμεν τὰ κάτωθι:

Τὸ καθ' ὑμᾶς Ὅπουργεῖον διὰ τοῦ ὑπ' ἄριθ. 45.648/7.4.65 ἐγγράφου του ἐξῆτησε τὴν οἰκονομικὴν ἐνίσχυσιν τοῦ Ὅργανισμοῦ Ἐκδόσεως Διδακτικῶν Βιβλίων διὰ ποσοῦ δραχμῶν 12 ἑκατομμυρίων, κατεπειγόντως, πρὸς κάλυψιν ὑμέσων ἀναγκῶν αὐτοῦ.

Διὰ τοῦ ἴδιου ἐγγράφου σας παρείχετο ἡ διαβεβαίωσις ὅτι τὸ ἐν λόγῳ ποσὸν θέλει καλυφθῆ περὶ τὰ τέλη τοῦ τρέχοντος οἰκονομικοῦ ἔτους διὰ μεταφορᾶς τῶν ὑπολοίπων τῶν διαφόρων πιστώσεων τοῦ προϋπολογισμοῦ τοῦ καθ' ὑμᾶς Ὅπουργεῖον, ἀτίνα μετά βεβαιότητος προβλέπεται ὅτι θὰ παραμείνουν ἀχρησιμοποίητα.

Λόγῳ τοῦ ἐπείγοντος τῆς ταμειακῆς διευκολύνσεως τοῦ Ο.Ε.Δ.Β. καὶ κατόπιν τῶν βεβαιώσεων ὑμῶν ὅτι ἡ ἀντίστοιχος δαπάνη θὰ ἀντιμετωπισθῇ ἐκ τῶν διαθέτων ὑπολοίπων, διατάξαμεν τὴν ἐνέργειαν προκαταβολῆς ἐπὶ προσωρινῆ δεσμεύσει πιστώσεων αἱ τινὲς ἐν εφάνιζον ὡς ἐκ τῆς μέχρι τότε κινήσεώς των τὰς δλιγωτέρας πιθανότητας ἀπορροφήσεως, μέχρις διατάξαμεν τὸ καθ' ὑμᾶς Ὅπουργεῖον δυνηθῆ νὰ ὑποδείξῃ ἡμῖν τὰς δριστικῶς μειωθησομένας τοιαύτας πρὸς τακτοποίησιν τῆς προκαταβολῆς.

Κατόπιν τῶν ἀνωτέρω ἔχομεν τὴν τιμὴν νὰ σᾶς γνωρίσωμεν ὅτι δὲν ἔχομεν ἀντίρρησιν διὰ τὴν ἀποδέσμευσιν τῶν περὶ ὧν πρόκειται πιστώσεων ἐφ' ὅσον ἥθελατε ὑποδείξει ἡμῖν τέταρας πιστώσεις τοῦ προϋπολογισμοῦ τοῦ καθ' ὑμᾶς Ὅπουργεῖον, δυνηθησόμενας νὰ δεσμευθῶσιν ἰσοπόσως.

Ο

Ὕπουργός τῶν Οἰκονομικῶν
ΚΩΝΣΤ. ΜΗΤΣΟΤΑΚΗΣ

'Ιδού, ὅμως, γιατὶ ἡ ἀπαράδεκτη Ἀπόφαση τοῦ ἀξιοτίμου κ. Μητσοτάκη εἶναι τελείως ἀβέσσαντη καὶ ἀστήρικτη: Καὶ ὅταν ἔσπευσε νὰ κόψει τὸ κονδύλιο, καὶ στὶς 14 Ιουλίου ποὺ στέλνει τὸ παραπάνω ἐγγράφο, ἡ πίστωση τῆς Διεύθυνσης Γραμμάτων καὶ Θεάτρου — διὸς συμβάνει κάθε χρόνο — εἶναι σχεδόν ἀνέπαρη. Γιὰ τὸν ἀπολύτατο λόγο ὅτι τὸ ποσὸ διατίθεται ἐν μέρει γιὰ τὴν ἐνίσχυση πνευματικῶν καὶ καλλιτεχνικῶν συμπατέλων, θιάσων κ. ἐντύπων, ἀλλὰ — κυριότατα — διατίθεται: Α') Γιὰ τὴν ἀγορὰ τῶν καλύτερων Λογοτε-

χνικῶν βιβλίων τῆς χρονιᾶς πού, φυσικά, δὲν μπορεῖ νὰ γίνει στὴν ἀρχὴ τοῦ χρόνου! Β') Γιὰ τὴν ἀπονομὴ τῶν Κρατικῶν Λογοτεχνικῶν Βραβείων στὸ καλύτερο μυθιστόρημα, δοκίμιο, ποιητικό, ταξιδιωτικό κ.τ.λ. βιβλίο τῆς χρονιᾶς, πού, φυσικά, γίνεται στὸ τέλος τοῦ χρόνου καὶ Γ') Γιὰ τὴν ἀπονομὴ τοῦ Κρατικοῦ Βραβείου Θεάτρου, πού γίνεται κι αὐτὴ στὸ τέλος τῆς χρονιᾶς. Γενικά, δ.κ. Μητσοτάκης καὶ οἱ μανδαρίνοι τους δημιουργοῦν νὰ γνωρίζουν — ἀφοῦ συμβάνει νάθε χρόνο — πως τὸ κονδύλιο γιὰ τὰ Γράμματα καὶ τὸ Θέατρο ἀρχίζει νὰ ἀπορροφᾶται μετά τὸν "Οκτώβριο καὶ, ίδιως, στὸ τέλος τῆς χρονιᾶς. "Αν τελικά, δὲν βρεθοῦν ἄλλα ἀδιάθετα κονδύλια τοῦ ὑπουργείου Παιδείας, ὑπάρχει κίνδυνος νὰ μὴν ἀγοραστοῦν φέτος Λογοτεχνικά βιβλία, νὰ μὴν ἀπονεμηθοῦν τὰ Κρατικά Λογοτεχνικά Βραβεῖα καὶ νὰ μὴ δοθεῖ τὸ Βραβεῖο Θεάτρου. Στὸ μεταξύ, τρικταντενέα νεοέλληνες — ἀριθμητικῶν 39 — ὑπέβαλλαν καὶ φέτος τὸ θεατρικά ἔργα τους (σὲ πενταπλοῦν!) κ. κ. Ἡ Κριτική Επιτροπῆς συνέρχεται γιὰ τὴν βράβευση χωρὶς νὰ υπάρχει πίστωση γιὰ τὸ Βραβεῖο!...

ΓΕΛΟΙΟΤΗΤΕΣ: ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΡΑΓΟΔΙΩΝ ΘΗΒΑΪΚΟΥ ΚΥΚΛΟΥ

Τὸ "Θέατρο" ἐπισημαίνει μιὰ φαιδρὴ ἱστορία πού, στὸ φαιδρὸ τόπο καὶ τὴ φαιδρὴ ἐποχὴ μας — μὲ τὴ βοήθεια ἀκόμα πιὸ φαιδρῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων — παίρνεις διαστάσεις. "Ἄγδρες Θηβαῖοι, κινούμενοι — προφανῶς — ἀπὸ ἀπύθμενη ἀνευθυνότητα καὶ στεῖρο τοπικισμὸ — ἰδρυσαν" "Οργανισμὸν Ἀρχαίου Δράματος Θηβαϊκού Κύκλου"! "Ο Οργανισμὸς είναι ... Δημοτικός! Οι ἀγαθοὶ δημοτικοὶ ἀρχοντες τῆς παλιᾶς πόλης τοῦ Κάδμου, παραμερίζοντας δῆλα τὰ πεζὰ θέματα τῶν Θηβαίων, ἀποφέσισαν νὰ ἐνδιαφερθοῦν μόνο γιὰ τὰ παθήματα τῶν δειμήστων Λαζδακιδῶν!

"Ίδού μερικὲς ἀπὸ τὶς ἔξαγγελθεῖσες τοπικιστικὲς ἁρκούιτητες: "Θὰ δημιουργήσουν ὑπαίθριο ἀμφιθέατρο, ὅπου θὰ παίζωνται μόνον τραγωδίες τοῦ Θηβαϊκοῦ κύκλου! Θὰ ἰδρυσουν Σχολὴ γιὰ τὴν ἔρευνα καὶ μελέτη τοῦ τρόπου διδασκαλίας τῶν τραγωδῶν τοῦ Θηβαϊκοῦ κύκλου! Θὰ προκηρύξουν διαγωνισμὸ μεταξὺ ἐλληνικῶν καὶ ἔνων θιάσων γιὰ τὴν καλύτερη ἐρμηνεία τῶν τραγωδῶν τοῦ Θηβαϊκοῦ κύκλου! Θὰ ἐκδοσουν περιοδικὸ καὶ θὰ δργανάσσουν λαϊκὲς παραστάσεις ἀπὸ τὴν τοπικὴ παράδοση. (Δηλαδή: Βλάζικος γάμος καὶ τραγωδίες τῶν Λαζδακιδῶν, σ' ἔρα τσουκάλι!).

"Απ' τὶς φαιδρότερες λεπτομέρειες τῆς φαιδρῆς ἱστορίας: Σύντομα θὰ δργανώθει στὴ Θήβα "Παγκόσμιο Πλευρατικό Συμπόσιο" μὲ όμικα "έρμηνεία τοῦ ἀρχαίου δράματος". Καὶ προστίθεται: "Θὰ ἐπιδιωχθῇ νὰ ἔλθουν στὴ Θήβα προσωπικότητες διεθνοῦς κύρους, διὸς δ. Σάρτρ, δ. Κουαζίμοντο κ.ἄ. γιὰ ν' ἀναπτύξουν τὶς ἀπόψεις τους σχετικὰ μὲ τοὺς τρόπους ἐρμηνείας τῆς ἀρχαίας τραγωδίας"! Καὶ σὰ νὰ μὴν ἔφταναν ὅλ' αὐτά: "Εγινε, ηδη, σ. μ.

β ο λ ι κ ἡ θεμελιώσις τοῦ θεάτρου, ὅπου θὰ ἐρμηνεύονται οἱ τραγωδίες τοῦ θηβαϊκοῦ κύκλου, σύμφωνα μὲ τὰ συμπεράσματα τοῦ Συμποσίου"!

Καταγράφουμε, γιὰ στιγματισμό, τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τοῦ . . . Ὁργανισμοῦ Ἀρχαίου Δράματος Θηβαϊκοῦ Κύκλου: Ήρθεδρος, ὁ Δήμαρχος Θηβαίων Ἀλέξ. Κυριακοῦ. Ἀντιπρόδρος, ὁ πρόδρος τοῦ Δημοτικοῦ Συμβουλίου Ιωάν. Σταμούλης. Μέλη, ὁ ἀντιδήμαρχος Ιωάν. Γκόγκος, ὁ δημοτικὸς σύμβουλος Θεμ. Παπαθεοδώρου καὶ οἱ κ.κ. Νικ. Παπιόπουλος, Ιωάν. Ντόκομας καὶ Ντίνος Παπασεραφείμ.

Τιάρχουν, ὅμως, καὶ ἄλλες φαιδρότητες: "Στὴν ἰδρυτικὴ τελετὴ, ποὺ ἔγινε στὸ Δημαρχεῖο, ὁ Νομάρχης Βοιωτίας μετέφερε χαιρετισμὸ τοῦ Προέδρου τῆς Κυβερνήσεως κ. Γεωργίου Παπανδρέου καὶ τῶν ὑπουργῶν κ.κ. Παπασπύρου καὶ Τσιριμούκου, οἱ δποῖοι ἐδήλωσαν τὴν ἀμέριστο συμπαράστασί τους στὶς ἐκδηλώσεις τοῦ θηβαϊκοῦ Κύκλου"! Αύτὸς ὁ κ. Νομάρχης Βοιωτίας δὲν μπορεῖ νὰ ἐλέγχει γιὰ ἔλειψη σοβαρότητας;

Ίδού — πρὸς τιμωρίαν — καὶ τινὲς ἔξ Αθηνῶν πνευματικοὶ ἀνθρώποι, μετασχόντες εἰς τὸ γεῦμα καὶ εὐλογήσαντες τὶς φαιδρότητες: Δημήτρης Φωτιάδης, Μελῆς Νικολαΐδης, Α. Παπαγιανόπουλος — παλαιός, Γ. Σταμπολῆς, Βασ. Μεσολογγίτης, Ιωσήφ Γκρέκας, Ηλ. Σιμόπουλος, Απ. Λεονταρίτης. Οι περισσότεροι δώμιλησαν, τινὲς δὲ καὶ ἀπήγγειλαν . . .

Μαθαίνουμε πῶς ή ἰδρυση τοῦ Ὅργανισμοῦ ἔχει ἐπικυρωθεῖ μὲ Β. Διάταγμα! "Η Διεύθυνση Θεάτρου τοῦ ὑπουργείου Παιδείας κάτι πρέπει νὰ κάνει. "Οσού πάρχει ἀκόμα καιρὸς νὰ προληφθοῦν νέες γελοιούτητες. *

Η Α' ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΥ (;) ΛΑΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΣΤΗ ΖΑΚΥΝΘΟ

Μιὰ ὠραία ἀρχικὴ ίδεα τοῦ μελετητῆ τοῦ Ἐπτανησιακοῦ Θεάτρου Κ. Πορφύρη: Νὰ γίνεται κάθε χρόνο στὴ Ζάκυνθο Συνάντηση Μεσαιωνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. Μ' ἄλλα λόγια, μιὰ φορὰ τὸ χρόνο, νὰ μαζεύονται καὶ νὰ παίζουν τὰ παραδοσιακὰ ἔργα τους ἐφαστεγγικοὶ ὅμιλοι Λαϊκοῦ Θεάτρου ἀπ' ὅλη τὴν Ελλάδα καὶ διό τὸν κόσμο.

Μιὰ, ἀκόμα πιὸ ώραια, δευτερογενής ίδεα: Στὴ διάρκεια τῆς Συνάντησης νὰ γίνονται ἐπιστημονικὲς ἀνακοινώσεις γιὰ μορφές καὶ ἐπὶ μέρους προβλήματα διαφόρων εἰδῶν Λαϊκοῦ Θεάτρου.

Καὶ μιὰ τρίτη, ἀκόμα πιὸ χρήσιμη ίδεα: Νὰ τεθοῦν σιγά — σιγά οἱ βάσεις γιὰ τὴν ίδρυση ἑνὸς Ινστιτούτου μελέτης τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. "Α' Συνάντηση Λαϊκοῦ Θεάτρου δὲν ἔγινε ἀπολύτως τίτοτα! Η ἀπουσία τοῦ ἐμπνευστῆ ἀπ' τὴν Ελλάδα, ὁ λίγος χρόνος προστιμάσιας, ἡ ἔλειψη πόρων, κυριότερες αἰτίες τῆς ἀνοργανωσίας.

Κατ' ἀρχήν, δὲν ὑπῆρξε Συνάντηση! Διότι, ἀπλούστατα, δὲν μετέσχε κανένας ξένο συγκρότημα. Οὔτε καὶ κανένας

δύμιλος ἀπὸ ἄλλο μέρος τῆς Ἑλλάδος. Ὁ γνωστός ἀπὸ δυὸ παραστάσεις στὴν Ἀθήνα, περίφημος φοιτητικὸς θίασος Κομμέντια ντέλλει ἅρτε τὸν "Κὰ Φόδον", δὲν ἥρθε ἀπὸ κακὴ διαπραγμάτευση. Τὸ σημαντικότερο, ἵσως, μέρος τῆς Συνάντησης, ἡ διαφώτιση τοῦ Κοινοῦ μὲ δύμιλες εἰδικῶν για θέματα τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου, ἐπίστες δὲν καλύψτηκε. Τρεῖς ἀπὸ τοὺς δύμιλητές, οὔτε καν προσθήθων. "Τσεραφή" αὐτό, ὁ παριστάμενος Κόντε - Ρώμας δὲν δέχτηκε νὰ μιλήσει καὶ τελικά, κι ὅλοι οἱ ἄλλοι ἐσιώπησαν. Δὲν προσῆλθαν οἱ Ι. Τσαρούχης, Γ. Βαλέτας καὶ Ντῖνος Κονδύκος καὶ ἐσιώπησαν οἱ Σαράντης Ἀντίοχος, Διον. Γιακουμέλος καὶ Τάκης Μαρίνος. Τὸ τρίτο καὶ σοβαρότερο — ἡ ἰδρυση ἑνὸς Ἰνστιτούτου μελέτης τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου, γιὰ λόγους προνοίας, θὰ πρέπει νὰ μετατεθεῖ για καλύτερους καιρούς. Ἀντὶ γιὰ Ἰνστιτούτο, οἱ καιροὶ μας μπορεῖ νὰ βγάλουν κανένα φούρνο μ' ἀναρμόδιους καὶ καταφερτζῆδες.

'Η φετεινή δοκιμή στη Ζάκυνθο δὲν πρέπει νὰ πάει χαμένη. 'Αλλ' αὐτὸ πού γινε—παράσταση τριῶν 'Ομιλιῶν καὶ Καραγιούζης — γίνεται κάθε χρόνο καὶ χωρὶς "Συνάντηση"! "Ας σκεπτοῦν, δώμας, οἱ δραγανωτές: 'Ομιλίες, Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε καὶ Καραγιούζης είναι Μεσαιωνικό Θέατρο; Δὲν τὸ νομίζουμε!..

Ωστόσο, για τέσσερις μέρες, ἀπ' τίς 12 δις τις 15 Αύγουστου, ή Ζάκυνθος είχε λαϊκό πανηγύρι: Λαϊκοί τραγουδιστές και μουσικοί, διμιλοί λαϊκῶν χορευτῶν, ή Φιλαρμονική κι ό κύριος γλεντησαν στὴν "Κάτω Πλατέα", τῇ γνωστῇ πλατεᾳ Διονυσίου Σολωμοῦ. Κάθε ἀπόγευμα ντελάλης, φορώντας φράκο και φηλό καπέλο, διαλαλοῦσε τὸ πρόγραμμα. Χρήσιμο νὰ καταγραφεῖ:

Πέμπτη 12 Αύγουστου. Ντελάλης: "Κύργιοι, ἀπόψε τοί ἐφτά νὰ κατεβῆτε οὐλοὶ στὴν κάτω πλατέα. Ἐκεῖ θὰ ιδήτε πράματα καὶ θάματα. Θὰ παιχτῇ ἡ 'Ουμίλια' 'Η θυσία τοῦ Ἀβραάμ', ὅπου ὁ ἀφέντης ὁ Θεὸς δὲν ἀφήνει νὰ γένη τὸ φονικό. Θὰ ποῦνε ἀρέκιες, θὰ χορέψουνε ντόπιους χορούς, θὰ ρίξουνε μάσκουλα, καὶ θὰ φινίσουνε μὲ τὴν μπάντα". Καὶ πραγματικά, οὐστερά ἀπὸ λόγους, πυροτεχνήματα, καμπανοχτυπήματα, χορούς καὶ τραγούδια, ὁ λαϊκὸς θυμός 'Αγγερικοῦ Ζακύνθου παρουσιάζεται τὴν 'Ουμίλια' 'Η θυσία τοῦ Ἀβραάμ'. Τοὺς ρόλους επιταξιανοὶ έρασιτέχνες. 'Αγγελος: Φίλιππος Νικ. Κατραμής. 'Αβραάμ: Διον. Τιμοθ. Βρυώνης. 'Ισαάκ: Διον. Ν. Γιατράς. Σάρρα: Χαρ. Ι. Στράνγ. Σόφηρ: 'Αντών. Δ. Γιατράς. Συμπάν: 'Αντ. Δ. Μυλωνάς. 'Άντα: Πέτρος Ν. Κατραμής. Ταμάρ: Στέλ. Δ. Μυλωνάς.

Παραπομένη 13 Αύγουστου. Ντελάλης: "Κύριοι, όπως φέντα νότια κατεβήθη σ' αύλοι στήν κάτω πλατέα. Έκει θά ίδητε πράματα και θέματα. Θά παυχήτη ή 'Ομιλία τού 'Αλέξη και την Χρυσαυγής δύονταν νικάει ο 'Ερωτας. Θά πούνε αρέκιες, θά χορέψουνε ντόπιους χορούς και θά φινίρουνε με τὴν μπάντα". Πραγματικά, ὡς λαϊκὸς ομιλητὸς τῆς πόλης Σακελλήνου παρουσιάστηκε 'Ομιλία "Χρυσαυγή". Το ἔργο ἐπαιξαν ἐρασιτέχνες. 'Αλέξης: Νικ.

Καλοκύρης: Χρυσαυγή: 'Αλέξ. Κούτσης. Ξάνθιππος: Διον. Γκούσκος. Κριτής Α': Τάχης Τσαγκαρουσιάνος. Κριτής Β': Χρήστος Παπαδάτος. Χωροφύλακες: Εύστ. Σούρμπης. Κριτής Γ': Παν. Σανθός, Αβοκάτος Φίσκος: Γερ. Πανάς. Αβοκάτος Φέγγης: Διον. Ζούγρας.

Σάββατο 14 Αύγουστου. Ντελάλης: "Κύργιοι, ἀπόψε τοι ἐφτά νὰ κατεβῆτε οὐλοὶ στὴν κάτω πλατέα. Ἐκεῖ θὰ ιδήτε πρόμακα και θάματα. Οι πράσουνοι "βερτέκες" δωρεάν, Ο' ἀκούστε τραγούδια, θὰ ιδήτε τὸν Καραγιούζη Γιατρὸ που θὰ τὸν παίξῃ δὲ Σπαθάρης, θὰ γένουνε χοροί. Θὰ τραγουδήσουνε ἀπὸ τὸ Κερί, τὸν "Αλικανά, τὸ Σκουλικάδο, τὸν "Άγιο Δημήτρη. Θὰ είναι καὶ οἱ "Αμμιώτες". Καὶ πραγματικά, ἀνάμεσα σὲ χορούς και γλέντια δὲ Εύγενιος Σπαθάρης ἔπαιξε τὸν "Καραγιούζη γιατρό".

Κυριακή 15 Αύγουστου. Ντελάλης: "Κύριοι, ἀπόψε τοι ἐφτά νὰ κατεβῆτε ώλοι στην κάτω πλατεά. 'Εκεῖ θὰ ιδήτε πράματα και θάματα. Θὰ παιχτούν 'Ο Καραγιώζης και τὸ καταραμένο φίδι' και ἡ 'Ομιλία' 'Ο Κρίνος και ἡ 'Ανθία', διου νυχάει ὁ 'Ερωτας. Θὰ καιοῦν φωτίες και θὰ χορέψουν μὲ τὴν μπάντα'. Ή τέταρτη και τελευταία μέρα τῆς 'Συνάντησης' ἀρχίσε μὲ παράσταση τοῦ Εὐγένιου Σπαθάρη 'Ο Καραγιώζης και τὸ φίδι' και ἔκλεισε μὲ τὴν 'Ομιλία' 'Ο Κρίνος και ἡ 'Ανθία', που παιξε ὁ λαϊκὸς υἱοίς τῆς πόλης Ζακύνθου, μὲ τὴν παρακάτω διανομή. Κρίνος: Γεράσιμος Α. Παπας. Ανθία: 'Αγδρέας 'Αλαμπάνος. Βασιλιάς: Παναγιώτης Γοῦσκος ἡ Μάγη. Βασίλισσα: Μιχαήλ Κάρδαρης. Κούνιος: Νίκος Ξωθός. 'Αρβαθες: Χρήστος Παπαδάτος ἡ Μπαμπόρος. Βασιλιάς 'Αρμένης: Διον. Ζούγρας. Προξενητής: Σπυρ. Δ. Βυθούλκας. Ντελάλης: Χρ. Σένος. Α' Δικαστής: Τάκης Τσαγκαρουσιανός. Β' Δικαστής: Κωνστ. Κυριακίδης. Α' Χωροφύλακας: Ευστ. Σούμπηπης. Β' Χωροφύλακας: Ιωάν. Λοΐζος.

Μερικά, τώρα, ένδιαφέροντα θεατρικά. Οι "Ομιλίες δόθηκαν σύμφωνα με τὴν παράδοσιν": Τοὺς γυναικείους ρόλους τους ἔπαιξαν ἄνδρες. Χρησιμοποιήθηκαν "μορέτες" (ἀποκριάτικες μάσκες), φιλοτεχνήμενές από τὴν ζωγράφο Κατερίνα Χαριάτη. 'Η ρευστότητα τόπου και χρόνου διατηρήθηκε μὲ τ' διοικομόρφῳ κ' ὑποτυπώδες σκηνικῷ και στὶς τρεῖς 'Ομιλίες: "Ἐνα πατάρι, μ' ἔναν τοῖχο στὸ βάθος και τρία-τέσσερα κλωνάρια ἀπὸ δέντρα, στερεωμένα στὸ προτόγονο παλαιοσύνικο. Τὰ ἔργα παλιχτηκαν μὲ τὸ παραδοσιακὸ τραγουδιστὸ ὄψος και τῇ μονότονῃ φωνῇ. Οἱ φορεσιές, ὅπως πάντα, ἐτερόκλητες. Στὴν "Ουσία του 'Αβραάμ'" χρησιμοποιήθηκαν ζωντανὸ ἀρνί ποιού, και μετὰ τὴν απονομὴ τέλευτας και βλέψεω!

οφαρή, πηγαίνει κατ' εκείνης.
Θά πρέπει, όμως, οι δημιουρού πού παλίζουν
Ουμώνες νά για κάπως πιό πρωτομα-
σμένου, πιό διαβατηριόνοι κ' έτοιμοι για
την έκδηλωση. Νά διατηρήσουν, άπα-
ραιτήτω, τη μάσκα — δύο κι αν τους
εμποδίζει στην ζήρωση. Θά πρέπει ακό-
μα νά μην άλλοι θωθεί — όπως ξέρνει κιό-
λας φέτος — ή ύποτυπωδής Συνάντηση

ἀπὸ τις φοιλκλοριστικές ἐκδηλώσεις: τις ἀρέκιες καὶ τις καντάδες, τοὺς χορούς καὶ τοὺς μανδυνίατες. Ἡ Συνάτηση εἶναι καὶ πρέπει νὰ μείνει ὡς ἡ απεικόνιση τὸ θέατρο. "Ολα τ' ἄλλα εἶναι περιθώριο, συμπληρωματικό χρῶμα.

Θὰ πρέπει, τέλος, νὰ δργανωθεῖ ἀπὸ τώρα ἡ νέα Συνάντηση. Πρῶτον, ἀνάμεσα σὲ ἐλληνικούς ἑρασιτεχνικούς διμίους. Κι ὑπάρχουν, σὲ πολλές περιοχές τῆς χώρας διειδεύροντα κατάλοππα Λαϊκοῦ Θεάτρου. Δεύτερον, πρέπει νὰ προσκαλεστοῦν ἀπὸ τώρα διαλεγμένα ξένα συγκροτήματα. Τρίτον, διαρραγιδίζες — δξια μορφῇ ἐλληνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου — θὰ πρέπει νά γει τὴ δικῇ του, παραβλητὴ Συνάντηση, μὲ τεχνίτες διαλεγμένους ἀπ' ὅλη τὴ χώρα. Μόνον ἔτσι ἡ ἀποτυχημένη, φετεινή, γενικὴ δοκιμὴ θὰ δώσει τοῦ χρόνου ώρατα παράσταση. Τό εὐχόμαστε.

ΑΠΕΔΕΙΧΘΗ ΑΠΟ ΤΑ ΓΕΓΟΝΟΤΑ Η ΠΑΡΑΝΟΜΙΑ ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΥ

Τόχουμε γράψει κατά κόρον. "Οχι γιατί μᾶς άπασχολεί προσωπικά ό κ. Παπανούστσος. Άλλ' έπειδή έκπροσωπεῖ κι αὐτός — στὸν τομέα ποὺ έλέγχει τὸ 'Θέατρο' — την φαυλότητα τῶν καιρῶν. 'Ετσιθελισμοὶ στὴ Διοίκηση, σὰν κι αὐτούς ποὺ στηλιτεύουμε, ζφεραν ὅσα ύφισταται ἀπὸ τὸν 'Ιούλιο ό τόπος.

Ο. κ. Ε. Π. Παπανούτσος, δόντας Γενικός Γραμματέας του ύπουργειού Παιδείας, άντι νά δρθώσει τό δάναστημά του στις εύνοιες και τις φωλήτητες του υψηλούργον του, δέχτηκε νά τὸν βοηθήσει, νά γίνει συνυπεύθυνος. Καὶ δέχτηκε, ἐν γνώσει τῆς παρανομίας, διορισμὸν Κυβερνητικοῦ Ἐπιτρόπου στὸν Εθνικὸν Θέατρο. Τὸ γράψαμε ἐπανειλημμένον : Τὸ ἔγγραφο τοῦ διορισμοῦ τοῦ ἐπικαλεῖται ἔνα καὶ μόνον ἄρθρο, ἐνδὸς καὶ μόνον Νόμου — τὸ ἄρθρο 5 τοῦ Ν. Δ. 80/1946 “περὶ Εθνικοῦ Θεάτρου”. Καὶ τὸ ἄρθρο αὐτὸν τοῦ νόμου — ποὺ ἐπικαλεῖται δὲ διορισμός του — δρᾶται ρητὰ καὶ κατηγορηματικά τοι δὲ διοριζόμενος κ. Ε. Π. Παπανούτσος δὲν ἐπιτρέπεται νά διοριστεί Κυβερνητικὸς Ἐπίτροπος στὸν Εθνικὸν Θέατρο!

Τό δέ όρθρο ὁρίζει : "Κυβερνητικός Ἐπίτροπος τοῦ Ἑθνικοῦ Θεάτρου ὁρίζεται ὁ Διευθυντής Γραμμάτων, Θεάτρου καὶ Κυνηγατοργών που ἡ ἄλλος ἀνώτατος ὑπάλληλος τοῦ ὑπουργείου τούτου". Κι ὅπως είναι γνωστό, ὁ Εὐάγγελος Παπανούστος δὲν ἦταν ὑπάλληλος τοῦ ὑπουργείου Παιδείας. Δὲν ἀνήκε στὴ μόνιμη ὑπάλληληκ τοῦ ιεραρχία. "Ηταν Γενικός Γραμματέας του, πρόσωπο μετακλητό, ποὺ μετεῖχε τῆς πολιτικῆς εὐθύνης τῆς Κυβερνήσεως κι ἀκολούθουσε τὴν τύχη της. Ή διάταξη είναι ρητή. Δὲ χωράει καμιὰ ἀλλή ἐρμηνεία. Η ἀπόρρετη πτώση τῆς Κυβερνήσεως Γεωργίου Παπανδρέου ἀπέδειξε τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν ὄρθρητο τῶν καταγγελιῶν τοῦ "Θεάτρου". Ο κ. Ε. Η. Παπανούστος — ὅπως ὅλοι οἱ Γενικοὶ Γραμματέες ὑπουργείων — σὰν πολιτικό πρόσωπο, σὰν πρόσωπο ποὺ μετεῖχε τῆς πολιτικῆς εὐθύνης τῆς Κυβερνήσεως, ἀκολούθησε τὴν τύχη της. Καὶ τὸ 'Εθνι-

κό Θέατρο, ἔνας τεράστιος Ὀργανισμός, σὲ πλήρη δράση — ἐπειδὴ οἱ συνεδριάσεις τοῦ Διαιτητικοῦ Συμβουλίου του χωρὶς τὴν ὑπαρχή Κυβερνητικοῦ Ἐπιτρόπου είναι παράνομες — ἔμεινε ἀκυρώντα δύο δόλοκληρους μῆνες!

Ίδού γιατί δ ονομάθητες — πιὸ σοφὸς καὶ πιὸ ἀνδιωτέλης ἀπὸ τὸν κ. Παπανοῦτσο — πρόβλεψε σὲ τέτοιες Ήσέσις πρόσωπα τῆς ὑπαλλήλικῆς Ἱεραρχίας, ὡστε σὲ κάθε κυβερνητικὴ ἢ ὑπουργικὴ μεταβολὴ νὰ μη διακόπτεται ὁ ἔλεγχος καὶ ἡ λειτουργία τῶν Κρατικῶν Ὀργανισμῶν. Χρειάζεται κι ἄλλη ἀπόδειξη γιὰ νὰ κατακυρωθεῖ στὸν κ. Παπανοῦτσο ὁ τίτλος τοῦ παράνομου Κυβερνητικοῦ, Ἐπίτροπου;

Ο κ. Ε. Π. Παπανούστος ἔψυχε ἀπὸ τὸ ὑπουργεῖο Παιδείας (καὶ φυσικὰ ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο) στὶς 17 Ἰουλίου. Ἀπὸ τότε, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο ἐμεινε σύστασις καὶ κυβερνήτη καὶ ἀνεξέλεγκτο — χωρὶς π.χ. νὰ μπορεῖ νὰ προσλάβει ἐκτάκτως δύο τεγχίτες γιὰ μιὰ παράσταση στὴ Δωδώνη — σ' ὀλόκληρο τὸ Φεστιβάλ “Επιδάφους, σ' ὀλόκληρο τὸ Φεστιβάλ Δωδώνης καὶ στὴ Φεστιβάλ “Αθηνῶν, μὲ δικτύο ἐπαναλήψεις τραγωδιῶν, ὅς τις 7 τοῦ Σεπτέμβρη, ὅπτες κοινοποιήθηκε ὁ ἐπαναδιορισμὸς τοῦ νόμου. Κυβερνητικοῦ Ἐπίτροπου — τοῦ Διευθυντοῦ Γραμμάτων καὶ Θέατρου τοῦ ὑπουργείου Παιδείας. Αὐτὲς ἦταν οἱ συνέπειες τῆς παρανομίας τοῦ κ. Ε. Π. Παπανούστου.

ΠΡΟΣΠΟΙΕΙΤΑΙ ΤΟΝ ΑΦΕΛΗ

Είναι χαρακτηριστικό γιά τὸν ἄνδρα: Καὶ μετὰ τὴν ἀπόδειξη τῆς παρανομίας του, ὁ κ. Ε. Π. Παπανοῦτσος βρήκε τὸ θάρος νὰ γράψει μυδὸν ἐπιφυλαίδες ("Βῆμα" 22 καὶ 29 "Ιουλίου"). Ἀλλ' ἀντὶ ν' ἀπαντήσει στὶς συγκεκριμένες κατηγορίες γιὰ τὸν παράνομο διορισμό του καὶ τὰ "πρωτοφανῆ καὶ πρωτάκουστα" ποὺ είστηγθηκε, χαρακτηρίσεις "σοβαροφανῆ" τὴν ἐπικριση, "ἀφελῆ ἰσχυρισμοῦ" τὰ περὶ παρανομίας, ἀπέκρυψε γεγονότα καὶ ἄφησε ἀνέντιμους ὑπαντιγμάτους.

Τό “Θέατρο”, γιὰ νὰ τὸν τιμωρήσει στὶς συνειδήσεις τῶν ἀναγνωστῶν του, ἀναδημοσιεύει τὶς ἐπιφυλλίδες του, ἐπὶ λέξει. Παραπέμπει, μὲ σιγουρά, σὲ δὺς στοὺς “Ἀστερίσκους” καὶ στὸ “Δίλμηνο” κατηγγειλε. “Ἐτσι, οὐ ἀποδεικτεῖ πώς, ὅχι μόνο δὲν μπόρεσεν ἀνασκευάσει οὕτω λέξη, ἀλλ’ — ἀντίθετα — ἐπαναλαμβάνει (σὰ νὰ μήν κατάλαβε!) τὶς “πρωτοφανεῖς καὶ πρωτάκουστες” εἰστηγήσεις του.

“Επιστημανούμε μόνον ένα σημείο. Στή δεύτερη παράγραφο της πρώτης έπι- φυλλίδας γράφει: “Αν τι παρέρχομαι τὸν πρῶτον “Α στερείσκο”, για τι δὲ ίσχυρις μόδιού διατυπώνει, διτάχω διορισμὸς τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα, ἐνδὸς δηλαδὴ φύσει καὶ θέσει ἀνωτάτου ὑπαλλήλου τοῦ Ὑπουργείου Παιδείας, ὃς κυβερνητικὸς ἐπίτροπος στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, ἀντιστρατεύεται στοὺς δρισμοὺς τοῦ Νόμου, εἰναι τούλαχιστον ἀφε λέχε: δι πληροφορθεῖται ὅ συντάκτης του σχολίου διτί, πρίν γίνει αὐτὸς διορισθείς, τὸ θέμα μελετήθηκε προσεκτικά ἀπό τὰ ἀσύνδια δύναμα τοῦ ὑπουρ-

γείου, γιατί φυσικά δὲν ἔπρεπε μὲν κανένα τρόπο νὰ ἀμφισβηθοῦν οἱ ἀποφάσεις των Διοικητικού Συμβουλίου του Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἔξαιτις μιᾶς βασικῆς παραποτίας (Σημ. Θεάτρου": παρανομίας, θά πρέπει νὰ πει) που θὰ μποροῦσε εύκολα νὰ τις ἀνατρέψῃ. 'Αφήνω λοιπὸν καταμέρος τὴν παραθήσην αὐτὴ...".

Αλλά τὸ “Θέατρο” είχε ήδη προειδοποιήσει: “Τὸ “Θέατρο” περιμένει καὶ θὰ δεσχεῖ τὴ μιᾶ καὶ μοναδικῆ ἀπάντηση τοῦ ὑπάρχοι: Δημοσίευση τῆς γνωμάτευσης τοῦ Νομικοῦ Συμβούλου τοῦ ὑπουργείου Παιδείας, ποὺ ἀναγνωρίζει νόμιμο τὸ διορισμὸ τοῦ κ. Εὐάγγελου Παπανούτσου. Μὲ ἀριθμό, μάλιστα, καὶ ἡμερομηρίᾳ Πρωτοκόλλου, πούν” ἀποδεικνύει πώς ὁ διορισμός ήταν αὐθαίρετος, ἀλλὰ καλύφθηκε ἀπὸ μιὰ ἔστω καὶ ἐκμαιευθεῖσα γνωμάτευση. “Ως τότε, δ. κ. Παπανούτσος θὰ μένει μὲ τὸν δεζύμωρο τίτλο: Παράνομος Κυβερνητικὸς ‘Ἐπίτροπος!’.

Πιασμένος, τώρα, ἀπὸ τὰ ἔδια του τὰ λόγια, ὁ κ. Ε. Π. Παπανούτσος καλεῖται νὰ πληρωφορήσει τὸν "ἀφελῆ συντάκτη", τὴν Κοινὴ Γνώμη καὶ τὸν Ελσαχγελέσ απὸ ποιά "ἀριστίδια ὅργανα τοῦ ὑπουργείου" κρίθηκε νόμιμος ὁ παράνομος διορισμός του σὰν Κυβερνητικοῦ "Επιτρόπου στὸ Εθνικό.

Ἐμεῖς, κάτι τέτοιες ἀφέλεις εἰς — πώς κανένας παπανούστειος μανδαρίνος δὲ εἶναι ύπερβάντων Νόμων — θέλουμε τὰς τις ἔχουμε. Τηρεφθανεύόμαστε ποὺ τὶς διατηροῦμε.

Ίδοιν, τώρα, οί ἐπιφυλάδες πού, ἀντί ν' ἀνασκευάζουν τίς συγκειμένες ἐπικρίσεις μας, στὶς συγκειμένες της προτάσεις, συστοιχίουν πονηρά τὸ θέμα μεθωρητικὲς γενικότητες:

ΘΕΑΤΡΙΚΑ ("Βῆμα" 22 Ιουλίου 1965)

Τώρα που γιά λόγους ήθικής εύασθησίας καταπολεμικῶν όρχων άπαγγιτστρώματα παρέχει μάτια στον τρικτό δργανισμό (περιπτώ νά δηλώσωσι τούτο γιαδέ μένα σημαίνει απλή μετακίνηση) από τη μιά θέση στήν δλλη, στό “πεδίο τήση μάχης” γιατί τήν επικαινευτική και πυνευματική ανάπταση τής χώρας) μπορώ εύεθερα ν’ απαντήσω σε μιά σοθιφροφανή έπικριση που μοι έγινε, από την οπήνεια ένδος κατά τη δλλη πολύ σοθιφρού περιοδικού, γιατί τήν πρόσφατη προσ- πάθειά μου, ώς κυβερνητικού έπιτροπου, νά βάλω τό “Εθνικό μας Θέατρο στό σωστό δρόμο. Η έπικριση δημοσιεύθηκε στό τεύχος 20 (Μαρτίου - “Απριλίου”) τού περιοδικού “Θέατρο”, στή σειρά τών “άστερισκων”, τών σχολιών δηλαδή άπαντα στήν κίνηση τής θεατρικής μας λογοτεχνίας, με τούς τίτλους: “Κυβερνητικός “Επι- τροπος, παράνομος” και “Πρωτοφανή κατ-

Πρωτάκουσα": Αντιπαρέχομαι τὸν πρῶτα "ἀστερίσκον", γιατὶ ὁ ἵκιμπος ποὺ διατυπώνει, δὴ τάχι σὸν διορισμὸς τοῦ Γενικοῦ Γραμματέα, ἐνὸς δηλαδὴ φύσει καὶ θέσει ἀνωτάτου ὑπάλληλου τοῦ "Ὕπουργείου Παιδείας, ώστε κυβερνητικοῦ ἐπιτρόπου στὸν 'Ἐθνικὸ Θέατρο, δημιστρατεύεται στοὺς δριμούσους τοῦ Νόμου, εἶναι τουλάχιστον ἀφέλης· ὡς πληροφορημή ὁ συντάκτης τοῦ σχολίου δὲ, πρὶν γίνεται αὐτὸς διορισμός, τὸ θέμα μελετήθηκε προσεκτικά ἀπό τὰ ἄρματα δργανα τοῦ "Ὕπουργείου, γιατὶ φυσικὰ δὲν ἐπρεπε μὲ κανένα τρόπο νὰ ἀμφισβῆται· θούν οἱ ἀπόφασις τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ 'Ἐθνικοῦ Θέατρου λειταίτας μιᾶς βασικῆτας παραπτυσίας ποὺ θὰ μποροῦσε εύκολα νὰ τίξει ἀνατρέψῃ. 'Αφήνω λοιπὸν καταμέρος τὴν παρατήρησην αὐτῆς, καθὼς καὶ μιῶν ἀλλοῦ, τὸν Ιδίου σχολίου, ποὺ ἀναφέρεται στὴ διένεξη τοῦ προηγούμενου Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ 'Ἐθνικοῦ

Θεάτρου με τὸν μακαρίτη ὑψηλούργῳ τὶς Παιδεῖας Λουκή "Ἀκρίτης" (καλῶ, νομίζω, εἶνας διατάσσει πάρα πολὺ κόσμο τὸ ένα από τὰ δύο πρόσωπα τοῦ διαλόγου καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀκουστῇ, νά μήν ἀποφανόμαστε τόσο κατηγορηματική γιατὶ τὸ ποιὸς εἰχε τὸ δίκιο μὲ τὸ μέρος του, ἀλλὰ νὰ διατυπώνως και κάποιες ἐπιφύλαξεις στίγματα κρίσεις μας) και ἔρχομαι στὸ οὐσιαστικὸ ζῆτημα, ποὺ ὀλφάρνεις ἔκανε τὸν συντάκτη τοῦ σχολίου νὰ θυμηθῇ μὲ τόση καυσθέρωση ἃ έως τὸ περασμένο Σεβτέμβριο ὁ κυβερνητικὸς ἐπίτροπος τοῦ "Εθνικοῦ Θεάτρου" ήταν παράνομος...

Λοιπόν τὰ "πρωτοφανῆ καὶ πρωτάκουστα" πού ἔγιναν μὲ δική μου πρωτοβουλία στὸ 'Ε-

θυνικό Θέατρο είναι τα έξις: "Οταν άνελαβε τό νέο Διοικητικό Συμβούλιο τά καθήκοντά του, διαπιστώθηκε άποδό διάλα τά μελη και άπο μένα ίδια-τερα ή έψχη νά μή κατατριβόμαστε στήσι συνήθεις και τυπικής διοικητικής πράξεις (Έγκρισης διαπισιών, μισθολογικά, διάνεση κλπ.) άπλα – σε είδικές συνεδριάσεις – νά βάλλουμε κάτω όλόκληρη τήν όργανωση και λειτουργία του 'Εθνικού, νά τή μελέτησμο συστηματικά και νά αναμφέρω φάσμωμε ("έκ θάρβον" δητας λέμε) αυτό τόν 'Οργανισμό, για τόν όποιο τό Κράτος ξεδύνει κάθε χρόνο άλπυτρο δεκάδες έκαποτυμηρίουν και διόποιος έχει τόσο μεγάλη σημασία για τή θεατρική Παιδεία τού λαού μας – γιατί είχη γίνει πάρα κοινή συνειδηση διτό τόσο στόν διοικητικό του μηχανισμού δισ και στήν καθαυτό καλλιτεχνικού του λειτουργίας ύπαρχουν άφρυμίδες και μειονεκτήματα θυνάσιμα. 'Αποφασίστηκε τότε (μέτρη πρόταση τού 'Ηλίας Βενέζη) νά κληθούν οι ελδικοί έμπειρογνόμενος (άπο τήν Τράπεζα τής 'Ελλάδος) νά μελετήσουν τόν διοικητικό τομέα και νά είσηγηθούν τά μέτρα πού πρέπει νά λάθοσθων για τήν θρησκολογική του όργανωση, τόν έκσυγχρονισμόδ και τήν έγνασίοντα του. 'Εμενας νά γίνει άναλογη προσπάθεια και στό δεύτερο, τό που σπουδαστέρο σκέλος τής λειτουργίας τους θέατρου, τό καλλιτεχνικό. Χρέος μου (Χρέος κυβερνητικού έπιτρόπου πού έχει έπιγνωση τής άποστολής του και πιστεύει διτό οι εύθυνες του δεν πειριόζονται στη φροντίδα "νά έφαρμοδεται πιστά ή νομοθεσία και δι Κανονισμός" τού Θέατρου, διπτώς θά ήθελε δι συντάκτης τού σχολιασμού άλλα κατά κύριο λόγο διπλώνουν πολιν πάπερα: στήν έποπτεια και στόν έλεγχο "έπι τή δηλης κανονικής και εύρυμον λειτουργίας τού Θέατρου" καθώς άπαπτει ηρητό δι καταστατικός τού Νόμου) θεώρησα, σε κάθε σχέδιον συνέδριση, νά έπανερχωμαστι και θέμα και νά ζητώντας τό διοικητικό Συμβούλιο ν' αρχίση συστηματικά τή διερεύνηση του. Και για' ν' ανοίξεις τό δρόμο, θέπεισα γραπτώς τρεις προτάσεις που δημοσιεύθηκαν και στόμα καθημερινού Τύπου. 'Η συζήτησή τους (άπο τό Συμβούλιο, με συμμετοχή μάλιστα των Μελών τής Καλλιτεχνικής 'Επιτροπής) κατά τήν έξιταση τής πρώτης, υπήρξε διαφωτιστική και, μετροδό νά πω, γόνιμη, απόφασιστική, διπώς έπιπλω και εύχομαστι, για τό μέλλον τού 'Εθνικού μας Θέατρου. Αύτο λοιπόν είναι τό "έγγλημα" τού έως προχειρίτες κυβερνητικού έπιτρόπου: διντι ν' αρχήση άσαλευτης τό τέλμα (μά κατάσταση πού δηγούντες, άργα ίσως άλλα σταθερά, πρός τήν παρακμή τού Θέατρου) άνοτάραρε τά νερά και παρόρμησε τό διοικητικό Συμβούλιο νά προσέξη μερικά θεμελιακά προβλήματα τής λειτουργίας αυτού τού μεγάλου έθνικού θρησκούμενου.

Τί λέγεται σύντετος οι προτάσεις :

"Η πρώτη αναγνωρίσει μάτι το αύτονόντο άξιωμα διατάχει την εύθυνη για την έπιτυχία ή τής αποτυχίας τῶν παραστάσεων τοῦ Ἐθνικοῦ δὲν ξέχει μόνον ο διευθυντής του (ὁ Γενικός ή ο δύο ποὺ μπήκαν σήμερα στή θέση του) καλλιτεχνικός καὶ διοικητικός) ή μόνον ὁ σκονισθέτης ή ὁ πρωταγωνιστής τοῦ κάθε ἔργου, ἀλλὰ δὲ λα τά δργαν αν ανα, στά δόποια δέ Νόμος ξέχει διαδέσει τῇ λειτουργίᾳ τοῦ Ὀργανισμού, ἐπομένως μαζί με τοὺς παραπάντας καὶ διευθυντής τοῦ Δραματολογίου καὶ ή καλλιτεχνική Ἐπιτροπή καὶ τὸ Διοικητικὸν Συμβούλιο – τοῦτο τὸ τελευταῖο προπάντων, ποὺ κρατάει στά χέρια του καὶ διοικεῖ δόλιότηρο τὸ Ἱδρυμα. Είναι ἀπαράδεκτο τὸ φαινόμενο (κάτι τε περισσότερο : Ἑξοριστικό), ποὺ παραπτηρεῖται τόσα χρόνια τώρα δια τη σημειώνεται καμμιά κραυγή,

λέα ἀποτυχία στις παραστάσεις τοῦ Ἐθνικοῦ, νά
βλέπης τὸν Πρόεδρο τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου
νά χαμογελά μακριός, τὸν Πρόεδρο τῆς
Καλλιτεχνικῆς "Ἐπιτροπῆς νά κατακεραύνων
μὲ τὶς παραστρήσεις την τὴν ἐκλογὴν τοῦ ἔργου
η τὴ σκηνή του ἐρήμην, καὶ τὸν Διευθυντή
τοῦ Δραματολογίου νά στκώνη τοὺς ὁμαδούς
καὶ νά λέπῃ ὅτι "ἀλλή" είναι ἡ δική του δουλειά...
Οὐοὶ εἰναὶ σ υ ν π ε υ θ υ ο ν ο ι κ αὶ δοι πρέ-
πει η νά δάσκονύ ἀποφασιστικά τὰ δικαιώματα
τους μή καταδεχόμενοι νά τὰ ἀσκή κάποιος ἀλλος
γιά λογαριασμό τους, η νά ἐπιστρέψουν στὸν
ὑπουργού τῆς Παιδείας τὸ διοικητικό Ἑγγαράφο
τους καὶ νά του δηλώσουν δῆτο ἔχουν κάτι ἀλλο
οπουδαίστερο νά κάνουν — καὶ ἐν πάσῃ περι-
πτώσει δῆτον δέν δέχονται νά γελοιοποιοῦνται...
Συμφωνα μὲ τὴν ἀρχή αὐτῆς ή πρότασην μου λέγει
ὅτι δταν ἀρχίζει νά σ ς η μ α τ ί ζ ε τ α κά-
πως σ κ η ν ι κ ἄ ἑνα ἔργο (καὶ ὅχι λίγο
πρὶν ἀπὸ τὴν πρεμιέρα, δπως γράφει κακόπιστο
σχολιαστής) καὶ σ χρόνο πού θά τὸν π ρ ο σ-
διοριζή δικηνοθέτης του, μιας Ἐπιτροπῆς
ἀποτελουμένη ἀπὸ τοὺς δύο διευθυντές τοῦ
Θέατρου, τὸν καλλιτεχνικὸν καὶ τὸν διοικητικό,
ἀπὸ τὸν Πρόεδρο τῆς Καλλιτεχνικῆς "Ἐπιτροπῆς
καὶ ἀπὸ τὸν Διευθυντὴ τοῦ Δραματολογίου,
καὶ πρεδερεύμενη ἀπὸ τὸν Πρόεδρο τοῦ Διοι-
κητικοῦ Συμβουλίου θὰ καληταὶ νά παρακολου-
θήση μά δοκιμή του καὶ νά κάνη τὶς παραστρή-
σεις καὶ τὶς ὑποδείξεις της. Μόνου δταν ή Ἐπι-
τροπή αὐτῆς (που περιλαμβάνει τὰ πολὺ ἀρδ-
ισταὶ καὶ τὰ πολὺ ὑπένθυνα πρόσωπα) βεβαίωση
τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο ὅτι "ὅλα πάνε καλά",
τὸ ἔργο θά φτανῃ στὴν ὀριστικὴν του παράστα-
ση. Διαφορετικά — μά θέλει σκηνήτηση τὸ τί
πρέπει νά γίνη στὴν ἀντίθετη περίπτω-
ση; — η θά ἐγκαταλείπεται, η ἡ σκηνοθεσία
του θά ἀντιτίθεται σε δλον σκηνοθέτη, η ορό-
λοι του θά δινωνται σε δλον ήμοιοιούς. "Ο-
λα αὐτά ἔ γ κ α ι ρ ως, δῶτε νά ἀποφεύγω-
νται κόποι, ἔξοδα καὶ χασούμερια.
Ποιοί εἰναι τὸ "πρωταφανεῖς καὶ τὸ πρωτάκου-
στο" μέσα σ αὐτή τὴν θάλαγκη καὶ πρα-
κτική πρόταση; ; Ο συντάκτης τοῦ σχολίου τὴν
ἀποκρούει μὲ τὴ μοψή: "Ἄν συσταθῇ (η
Ἐπιτροπή αὐτή) θά παρεμβάνη, παράνομα,
στὰ καθήκοντα καὶ τὰ δικαιώματα ἀλλών, νο-
μίμων, ὀργάνων τοῦ Θέατρου: τῆς Καλλιτεχνι-
κῆς "Ἐπιτροπῆς, τοῦ Καλλιτεχνικοῦ Διευθυντή
κ.δ. (μά ἀφού οι κύριοι αὐτοὶ θά βρισκονται μέ-
σα στὴν "Ἐπιτροπή;...)" — ἔπειτα "Κανένας
καλλιτέχνης δὲν θά δεχτῇ ποτὲ τὴν καλλιτεχνική
του καταδίκη, λίγο πρὶν ἀπ' τὴν πρεμιέρα
(ποιος εἴπε τέτοιο πρᾶγμα); , ἔπειται τούχον
δὲν θά δρεσε τὴ δουλειά του στὸν ἀναρμοδιώτατο
φέρ" εἴπειν κ. Κακριδῆ (παράδειγμα ἀτυχέστατο
οῦ σημειώνει τὸ Πρόεδρος τοῦ Διοικητικοῦ
Συμβουλίου κ.Ι. Θ. Κακριδῆς, φιλόλογος περιω-
πής καὶ διευθυντὸς προβολῆς, είναι κατά σύμπτω-
ση ἀρμοδιώτατος, ίδιως στὸν τομέα του 'Αρχαι-
ού Δράματος I). "Αλλὰ καὶ ποιος εἰσαγγελέας
δὲν θά ἐπενέβαινε κατά τῶν ὀργάνων Διοική-
σεων τοῦ Ἐθνικοῦ, στὴν περίπτωση που θά
ματαιωναν μάν ἐτοιμη πράσασθα ποὺ στοι-
χίζει 200, 300 καὶ 400 χιλιάδες δραχμές στὸ Ἐ-
θνικό; ; ("Ἀπορίας δέιον είναι ἀκριβῶς τὸ ἀντίθε-
το: πώς δηλαδή η Εἰσαγγελική 'Αρχή δὲν ἔχει
καταλογίσει ἔως στήμαρα στὰ ὑπένθυνο-ἀνεύθυνα
μέλη τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἐθνικοῦ
Θέατρου τὰ ἐκτομούμαρια δαπανῶν ποὺ ἔγιναν
γιά τόσες ἀξιοθήνητες σκηνικές ἀποτυχίες,
δπως πετεύαται η πράσασθα τῶν "Φτερῶν
τοῦ 'Ικαρού' ..."). Τὸ τρίτο ἐπιχείρημα είναι
δάσκομα πιὸ φαιδρό: "Η πρόταση" γράφει δ
συντάκτης τοῦ σχολίου "είναι τέλος ἀποκρου-
στική, κατάλληλη μόνο γιά δλοκληρωτικὰ καθε-
στώτας, ἀφού κατατάνει τὴν ἐλευθερία τῆς καλ-
λιτεχνικῆς ἔκφρασης"! ...Μὲ ἀλλούς λόγους,
δταν καταργήται η καίσαραπτική δεσποτεία
τοῦ κ. Αιμ. Χουρμουζίου (ἔως πρόπεροι) καὶ τοῦ κ. Αλ. Μινωτῆ (σημερά) μὲ τὴν παρε-
βολὴν ἐνὸς συλλογικοῦ καὶ δημοκρατικά λειτουρ-
γούντος ὀργάνου τῆς προτεινόμενης "Ἐπιτροπῆς,
θά ἔχη καταλυθῆ μή " ... ἐλευθερία τῆς καλλιτε-
χνικῆς ἔκφρασης" ...
Γιά τις δλλες δύο πρότασεις θά μιλήσω στὸ δρ-
θρο μου τῆς ἔρχομενης ἐβδομάδας.

Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

ΘΕΑΤΡΟ ΕΘΝΙΚΟ ("Βῆμα" 29 Ιουλίου 1965)

Ο λόγος για τό Έθνικό Θέατρο. "Ενα θεατρικό περιοδικό ('Θέατρο' , τεύχος 20, Μαρτ. 'Απρίλιο, 1965, σελ. 9 και 10) με κατηγόρηση ότι ώς κυβερνητικός έπιτροπός έκαμψε για τήν άναδιοργάνωση τού Έθνικού Θέατρου τρεις "προτοφανείς" και "πρωτακόνυστες" πράσισις στό Διοικητικό του Συμβούλιο. Γιά τήν πρώτη έγραφα ήδη στό δρόμο μου τής περασμάτων Πέμπτης στήμερα ως γράμμα για τής δάλες δύο. Και έπιζην ως πάισσα κάθε καλόπιστον άναγκώστη ότι είναι και ούτε συνετές και πρακτικές. "Αν έκτελεσθούν, ασφαλώς θα βοηθήσουν νά βρθη σε μεγάλους κρατικούς θεατρικούς με δραγισμός τό δρόμο τό σωστό, τό σύμφωνο μέ τόν πνευματικό και έθνικό προορισμό του. "Η μεγάλη (έπιδημική και θαυματηρή) αρώστια τού Θέατρου – του όπουσιονδήποτε Θέατρου, ίδιως όμως τού Κρατικού – είναι ό βεντετι σ μ ός. "Η τυραννική δηλαδή έπιβολή μιας δυνατής καλλιτεχνικής πρωτοποιήτης, ένδος ή μιᾶς κορυφαίας ήθοποιού, πού έπειδη συγκεντρώνει ξεαιρική φυσικά καλ έπιστηματικά προσδόντα θέλει καλά και σώνει αυτή διακρίσιν ων παίζη τόν πράτο ρόλο, αυτή νά προβάλλεται και νά διαφημίζεται, αυτή νά άποφασίσῃ ποιό έργο θα άνεβαινει κάθε φορά στή σκηνή (έκεινο, φυσικά, πού τον "πραγγίζει" περισσότερο...), αυτή νά διαλέγητη άνεξελγυκά τούς συμπατίκτες της (έκεινους, φυσικά πού δέν μπορούν νά τήν έπισκιάσουν...), αυτή νά έπιβάλλη τήν δυντίληψη, τήν έρμηνεια, τό γούστο τό δικό της ζε δλους, στηνογράφους, ήθωποιούς, ένδυματολόγους, μουσικούς, φωτιστικούς κλπ. κλπ. Οι δυνάστες αυτού του είδους είναι συμφορά για τό Θέατρο έννουσν νά κυβερνούν αυθείατα (με τής έπιμενεύσει και τής ίδεες, της συμπάθειες και της άντιπάθειες, τά νεύρα και τά κοπτρίτια τους...) και καινεί δέν τολμή – δή νά τούς αντιστοιχεῖ, δάλλα ούτε νά τούς άντιμηστη, γιατί υπάρχει ο κύρινυος, άπανω στήν οργή τους, νά παραπήσουν τά πάντα, ρόλο παράσταση, συμβόλαια κτλ., και νά έγκαταλείψουν τό συγκρότημα. "Οπότε διευθύντες, στηνούτες, μηχανικοί τής σκηνής καταλαμβάνονται από πανικό : τί θά γίνεται τώρα ; "Ολοι κρέμονται απ' αυτή τήν άνειλέωτη Θέότητα έαν δέν εύδοκηση νά παίξη, τά πάντα καταρέπουν ! – "Οσοι γυνωρίζουν άπο κοντά τό Θέατρο, ξέρουν τής σχημήσις και τί έκβισισμοι διαπράττονται (ή έπισπελούνται, γιά νά προκαλούν τόν έκνευρισμό και νά ματαιώνουν κάθε άπότερα άντιστασης) ξέστισης τού φαινομένου πού ύπογραμμίζω. Χειρότερες δύμως άπό τίς ήθικης είναι οι καλλιτεχνικές συνεπέτεις τού Βεντετίσμου. Φέρνει τήν τυποποίηση, τόν μανιερισμό, τήν άποτελμάτωση στό τρόπο της σκηνικής έρμηνειας και έπειδη δέν έπιτρέπει πρωτοβουλίες στούς δλλους ένεργει σάν ΑΙΒΧ, σκοτώνει κάθε βλασταράκι τριγύρω και τό άποτελεσμα είναι η καλλιτεχνική έρημωσα... Αύτός είναι δό λόγος πού οι μεγάλοι άνακασιστές τού είδους τό πράτο πού κάνουν, δταιν άνοιγουν τό θέατρο τους, είναι νά χτυπήσουν εύθυνος έχαρξής τόν βεντετίσμου δέν πάιρουν στό θίσσο τους "κορψές", ή δην τίς πάρουν δέν έπιτρέπουν σέ καμιά δύσι σχυρό και δην είναι τό ταλέντο της, νά έπιβάλλη τή θέληση της στό σύνολο. Παράδειγμα στό Κωνσταντίνος Χρηστομάνος και δό Φωτός Πολίτης (γιά νά δονούμαστο μόνο πεθαμένους).

Πολλά και ποικίλα τά μέτρα που μία προνοητική διοίκηση πρέπει μὲ σύστημα καὶ μὲ πρόγραμμα μακροχρόνιο νὰ ἐφαρμόσῃ γιὰ νὰ μὴ μπῇ μέσα στὸ θίασο τὸ θαυματηφόρο μικρόβιο του βενετσισμοῦ. (Απότελεσματικώτερο είναι ἀσφαλές ή διαρκῆς καὶ ἐπιμελητήριο ἐπιλογῆς καὶ ἑκταίδευση νέων στελεχών σὲ μάκια ἀρτια ὀργανωμένη Δραματική Σχολή, ποὺ πρέπει νὰ γίνηται τὸ ἀνάπτωσπαστο μέλος κάθε σοθιραῦ Θεάτρου). «Ἐνοὶ ἀπὸ τὰ μέτρα αὐτὰ είναι καὶ ἡ κατάργηση τοῦ προνομιακοῦ μονοπωλίου στοὺς κύριους ρόλους τῶν ἔργων. «Οχι ἔνας; ἀλλὰ δύο οἱ θήσηποιοι πρέπει νὰ ὑποδύνωνται καὶ νὰ ἐμρηνεύονται σκηνικά (κατά τὶς ὑποδείξεις τοῦ σκηνοθέτη, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ δικῆ τους εὐαίσθησια καὶ φαντασία) τὰ κεντρικὰ πρόσωπα τοῦ δράματος. «Οχι γιὰ νὰ ἀναπτυγχώσῃ διάνα τὸν δόλλο ἀμαζόρωστήσῃ η γιὰ κάποιο

μη: δτι οι ισχυροί της σκηνής (είτε διευθυντές είναι αυτοί, είτε σκηνοθέτες, είτε ήθωποι) δέν εύδοκησαν νά τους έμπιστευθούν κανένα ρόλο και έτσι τους καταδίκασαν σε μιά καλλιτεχνική έπιζημα και ήθικως άπαράδεκτη και καταθλιπτική άπροξια.

Αύτές οι σκέψεις γέννησαν την τρίτη πρότασή μου: Πρίν άπό τήν άνανεώσαν τῶν συμβολίων και τήν συγκρήτηση τοῦ θιάσου (γιά μιά διείσια τουλάχιστον) νά ύπάρχη σαφής, άκριθής, λεπτομερής προσαρμοστικός, νά κατατίζεται δηλαδή άπό τά υπεύθυνα δργανα τοῦ Θέατρου τὸ Δραματολόγιο τῆς διετίας (τόσα νέα έργα, τόσες έπαναλήψεις) και σύμφωνα μὲ της άνάγκης τοῦ νέου Δραματολογίου νά προσλαμψάνωνται οι ήθωποιοι κάθε κατηγορίας — μὲ πρόβλεψη, φυσικά, τής άπαιτούμενης έφεδροι αισ, τόσο γιά τὸ ντουμπλάρισμα τῶν κύριων ρόλων, δυσ καὶ γιά κάθε άπρόσπτο. "Έτσι θὰ μπορῇ τὸ Θέατρο νά πληρώνει θό τους άξειει τοὺς ήθωποιούς πού θά τοῦ χρειαστούν και νά τους βρίσκει (ένω τώρα δέν τους βρίσκει, γιατί τὸ 'Εθνικό τοὺς μισθοδοτεῖ χειρότερα άπό τὸ 'Εκενθέρω Θέατρο ...), καὶ παράλληλα δέν θά ύπάρχουν πάλι δεκάδες ήθωποιῶν, ίδιων δεύτερης καὶ τρίτης κατηγορίας, χρησιμοποιήστοι, πού έπιβαρύνουν τὸ προϋπολογισμό τοῦ Θέατρου καὶ πληγόνονται άπό τὴν άναγκαστική άνεργία πού τους έπιβάλλεται. Ποιο είναι τὸ παράλογο ή τὸ άσυμφορο μέσα σ' αὐτή τὴν πρόταση; 'Ο συντάκτης τοῦ έπικριτικοῦ σχολίου παραπτερεῖ: 'Ο κ. Έπίτροπος ἀγνοεῖ πώς σὲ ένα 'Εθνικό Θέατρο δέν έπιτρέπεται νά δάνκνων μόνον οι ήθωποιοι πού χρειάζονται γιά τὴν έμμηνεία τῶν έργων μιᾶς διετίας. Σὲ ένα 'Εθνικό Θέατρο προέχει ή δημιουργία συνέχειας, παράδοσης, καλλιτεχνικού ήθους. Οι άλλαγές τοῦ θιάσου κάθε δυό χρόνια — μὲ τὸ αἰσθήμα άνασφάλειας — θὰ καταστρέψουν τὴν προσήλωση τῶν στελέχων του στὸ ποιητι-

κό δραματολόγιο". Τὸν εύχαριστῶν γιά τὸ μάθημα, "Ἄς μου κάνη δμως κι' έκεινος τή χάρη νά μη διαστρέψῃ τὸ νόημα τῆς πρότασής μου. Πόσοι είναι οι ήθωποιοι πού δικαιοῦνται ν' ἀποτελέσουν τὸν κεντρικὸ πυρήνα τοῦ θιάσου, τὸ "ιερατεῖο" — δε πούν — πού θὰ κρατήσῃ διστοστητή τὴ φλόγα τῆς "παράδοσης"; Τρεῖς, τέσσερις, ξένη; Αύτοι οι μένουν άμετακίνητοι. "Ένα είδος "έταιρων" (δύοις οι "έταιροι" τῆς Comédie Française, κατά τὴν ευστοχή πρόταση τοῦ 'Ηλία Βενέζη). Οι άλλοι οι δμως; Οι δεκάδες τῶν δλλων; Θά παραδεχτοῦμε τὴν χάρη δι θοίοις μιὰ φορά προσληφθῆ θά μένει στὸ διηγεκές, είτε χρειάζεται, είτε δέν χρειάζεται; Μά τότε — Θέατρο συγκροτούμενο ή πρυτανεῖο; "Άνεκαθεν οι καλλιτέχνες καὶ τῶν δύο κρατικῶν μες Σκηνῶν, τοῦ "Έθνικον καὶ τῆς Λυρικῆς, προσλαμψάνωνται μὲ συμβάσεις ιδιωτικού δικαίου γιά ωρισμένο χρονικό διάστημα. "Η συντεχνία, δηποτε καὶ τὸ Κράτος, έχει τὴν υποχρέωση νά προνοήσῃ γιά τὴν άσφαλιό τους άπειναντι στὴν άνεργία, στὴν ἄρρωστια, στὰ γεράματα. Ο θιάσος δέν μπορεῖ νά περιλαμβάνει παρά δσους θά χρειαστῆ γιά τὶς παραστάσεις του. "Οχι πλήθος δλόληρο, άπό τὸ θόπο ή εύνοια τῶν "Ισχυρῶν" ή άποφασίζη ποιούς θά χρησιμοποιήσῃ ή θὰ προβάλλῃ, ένω οι άλλοι θὰ βρίσκονται σ' ένα είδος προσβήτηκης διαθέσιμοτήτας, ταπεινωμένοι καὶ έμφοβοι δτι, σταν λήξη τὸ συμβόλαιό τους, θὰ διαγραφοῦν άπό τὶς μισθοδοτικές καταστάσεις...

Τώρα γνωρίζει πιά δ ἀναγνώστης αὐτῆς τῆς στήλης ποιά ήταν τὰ "πρωτοφανῆ καὶ πρωτάκουστα" πού πρότεινε δέν τώρα κυβερνητικός έπίτροπος τῆς Κρατικῆς Σκηνῆς γιά τὴν ξένησαν καὶ τὴν άναδιοργάνωσή της. "Οτι ωρισμένοι "παράγοντες" τοῦ Ιδρύματος είχαν ένοχληθῆ άπό τὶς προτάσεις μου, τὸ ήξερα. 'Έκεινο πού δέν περίμενα είναι δτι ένα σοφαρό περιοδικό, σὰν τὸ "Θέατρο", θὰ δεχότανε νά

φιλοξενήσῃ στὶς στήλες του τὶς ἐπικρίσεις τους ("αἱ μὲν χειρεῖς χειρεῖς 'Ησαῦ, η δὲ φωνὴ φωνὴ 'Ιακώβ" ...). Στὸ βάθος, δύοις θὰ έχουν ήδη καταλάβει δσοι παρακολουθοῦν τὰ θεατρικά μας πράγματα, ήδη η διαφορὰ ἀντιλήψεων καὶ προσθέσεων δέν βρίσκεται στὶς όργανωτικές λεπτομέρειες (ἐποπτεία δοκιμῶν, ντουμπλάρισμα ρόλων, συγκρότηση θιάσου), ἀλλὰ σὲ κάτι πολὺ βαθύτερο, καὶ ἀποφασιστικό γιά τὸ μέλλον τῆς Κρατικῆς μας Σκηνῆς. Στὸ ζήτημα ἀν τὸ θεατροῦ τῆς δόδυ "Άγιου Κωνσταντίνου θὰ είναι ἀληθινά 'Εθνικό, η θὰ μεταβληθῆ σὲ προσωπική η νόμοθεση μερικῶν φιλοδέξων καὶ αὐταρχικῶν. "Οσοι τὸ διοικοῦν σήμερα, η θὰ τὸ διοικήσουν αὔριο, η σκεφθούν καὶ θὰ ἀποφασίσουν. 'Ο καθένας κάνει τὸ καθήκον του δπως τὸ καταλαβαίνει.

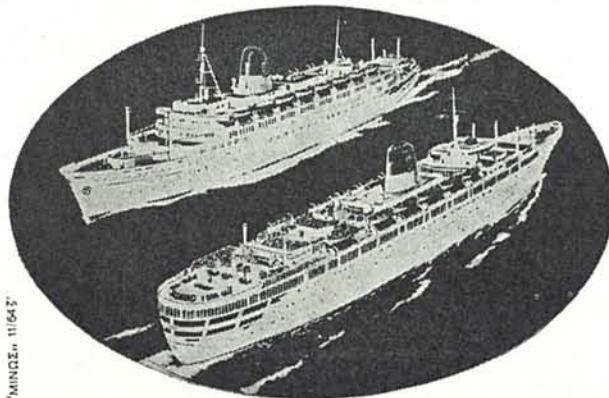
Ε. Π. ΠΑΠΑΝΟΥΤΣΟΣ

Καὶ γιὰ νὰ τελειώνουμε: Τὸ "Θέατρο" ἔψεξε σαφῶς, συγκεκριμένης οργανωτικές προστασίας, προσωπική σειρας (ΐδε "Δίημνο" 20ου τεύχους) τοῦ κ. Ε.Π.Π. Τὸ θέμα ηταν ἀκριβῶς οι "δργανωτικές λεπτομέρειες (ἐποπτεία δοκιμῶν, ντουμπλάρισμα ρόλων, συγκρότηση θιάσου)" καὶ οχι τὸ άνθρωπος θέατρου, προσωπική η προσωπική θέατρο, δπως μὲ ... συγκυνητική πονηρία ἐπιχειρεῖ νὰ κλείσει, ἀφ' ψηλοῦ, τὶς ἐπιφυλλίδες του! Καὶ κάτι άλλο: 'Η μέχρι σήμερα πορεία τοῦ "Θέατρου" έχει ἀποδείξει πόσο ἀντικείμενοι είναι τὰ θιάσα τὰ θεατρικά προβλήματα τοῦ τόπου. 'Επομένως, οι ἀνέντιμοι υπαινιγμοί τοῦ κ. Ε.Π.Π. (περὶ 'Ησαῦ καὶ 'Ιακώβ) χαρακτηρίζει ἀπλῶς τὸ δικό του ήθος.



καθημεριναὶ πτήσεις
πρὸς ΕΥΡΩΠΗ
καὶ
ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

**2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ
Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ
ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ**



“ΜΗΝΙΝΔΟΣ” 11/64

“ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ”

Τό νεώτερο και πολυτελέστερο ύπερωκεάνιο 26.300 τόννων

“ΟΛΥΜΠΙΑ”

Τό πλωτό άνακτορο τών ώκεανων 23.000 τόννων

‘Από τόν Μάρτιο τού 1965 δύο φορές τόν μήνα
Δι’ ΕΥΡΩΠΗΝ ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ
Δι’ ΑΜΕΡΙΚΗΝ ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ
και τό 3ήμερο **RELAX ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ**

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ “ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ,” “ΟΛΥΜΠΙΑ,”
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΑ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΔΔΑΟ



ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.
ΤΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ

**ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ
ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ
ΤΥΠΟΥ**

•
Γραφεία: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα: 524.582, 526.616, 521.193, 522.361

•
‘Ο άρτιώτερος πρακτορειακός δργανισμός κυκλοφορίας έφημεριδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντυπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπτρακτορεία είς δηλην τήν Έλλάδα και τάς κυριωτέρας πρωτευούσας τού έξωτερικοῦ.

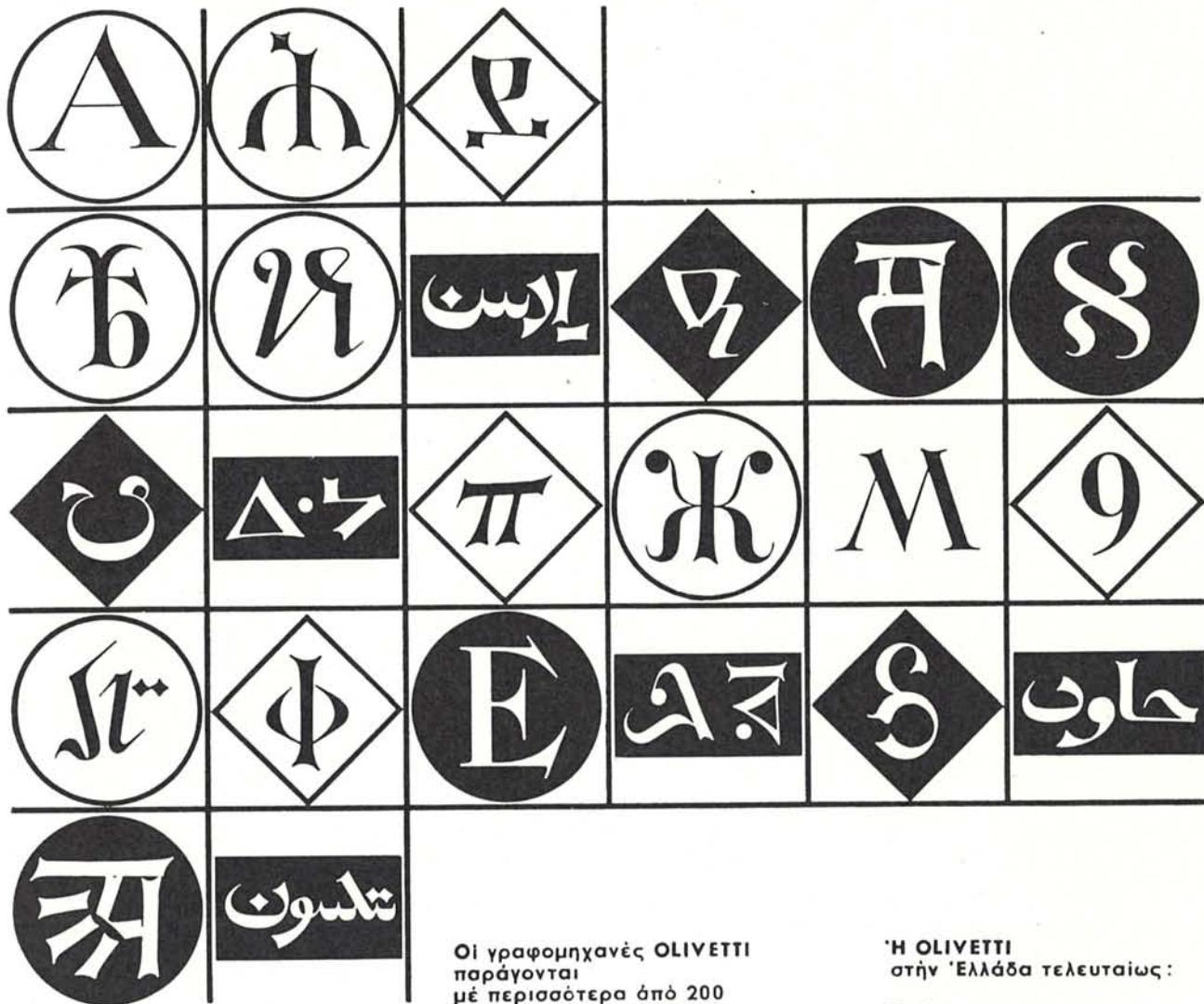
•
ΙΔΡΥΤΑΙ – ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

**I. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, K. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ**



olivetti

オリベッティ*



Οι γραφομηχανές OLIVETTI παράγονται μέ ρεισσότερα από 200 διαφορετικά πληκτρολόγια για 20 διαφορετικά άλφαριτα, μεταξύ των όποιων και τό Ιαπωνικό KATAKANA.

Η OLIVETTI είναι παρούσα σ' όλο τόν Κόσμο μέ τήν πλήρη σειρά των φορητών, συνήθων και ήλεκτρικών γραφομηχανών της.



Η OLIVETTI στήν Έλλασα τελευταίως:

Έξωπλισε μέ γραφομηχανές OLIVETTI τό Κέντρον Ξένου Τύπου των Βασιλικών Γάμων

Έφωδιασε μέ γραφομηχανές τίς ύπηρεσίες και τά μέλη τού Διεθνούς Συνεδρίου Αεροπορικών Εταιριών (IATA)

290 τηλέτυπα OLIVETTI είναι μόνον ή τελευταία παραλαβή από τόν Ο.Τ.Ε.

Έκατοντάδες λογιστήρια στήν πρωτεύουσα και στίς έπαρχιες έξυπηρετούνται μέ λογιστικές και ήλεκτρονικές τιμολογιακές μηχανές OLIVETTI.

Τώρα κάθε 7...

πιὸ πολὺà λεφτά!

Τώρα κάθε Δευτέρα

2.100.000 δραχμὲς
κερδίζει ὁ πρῶτος ἀριθμὸς

•

ΛΑΪΚΟΝ ΛΑΧΕΙΟΝ

Τώρα τὸ Λαϊκὸν Λαχεῖον κυκλοφορεῖ σὲ 28άδες

28 λαχεῖα μὲ τὸν ὕδιον ἀριθμὸν

Πρῶτο κέρδος 28άδος

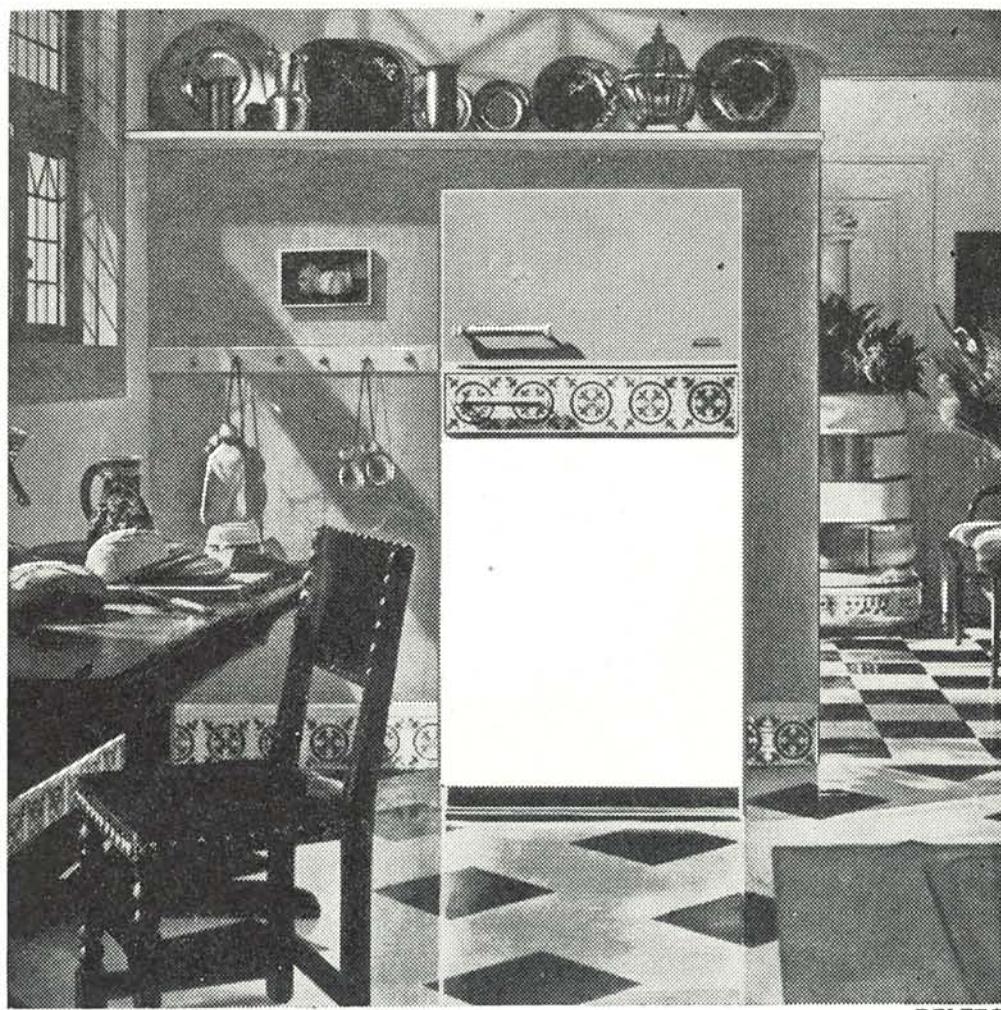
2.100.000 δραχμὲς

•

ΛΑΪΚΟΝ ΛΑΧΕΙΟΝ

Τώρα κάθε 7...

πιὸ πολὺà λεφτά!



DELFT *

Ψυγεῖα μὲ Προσωπικότητα !

Η KELVINATOR σᾶς παρουσιάζει τὰ ψυγεῖα «ORIGINALS», στὴν
«Εκθεσι Θεσσαλονίκης.

Μία ἐπανάστασι στὸν τομέα τῶν ἡλεκτρικῶν ψυγείων ἐγκαινίασε
ἡ KELVINATOR μεταμορφώνοντας τὸ λευκὸ κοινὸ ψυγεῖο σὲ πραγ-
ματικὸ ἔπιπλο γιὰ τὴν κουζίνα ἢ τὰ ἄλλα δωμάτια τοῦ σπιτιοῦ. Τὰ
καινούργια ψυγεῖα ἔχουν σχεδιασμένες ἐπάνω τους πολὺ πρωτότυ-
πες παραστάσεις σὲ ποικιλία χρωμάτων.

K E L V I N A T O R
Γιὰ ὅλη σας τὴν ζωὴν!

* DELFT - Τῆς συλλογῆς «ORIGINALS» τῆς ἑταῖρίας KELVINATOR, εἶναι ἔνα μοντέρνο
ἡλεκτρικὸ 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 ἐπά-
νω πόρτα εἶναι σὲ γαλάζιο χρῶμα, καὶ οἱ δύο λαβὲς εἶναι ἀπὸ ξύλο ΤΒΑΚ μὲ ἄκρα ἀπὸ
λευκὴ πορσελάνη - Θὰ τὸ δῆτε στὸ ἑκθετήριο τῆς KELVINATOR - στὸ Ἀμερικανικό Πε-
ρίπτερο τῆς Εκθέσεως Θεσσαλονίκης.

“ΑΛΕΞΤΩΡ”

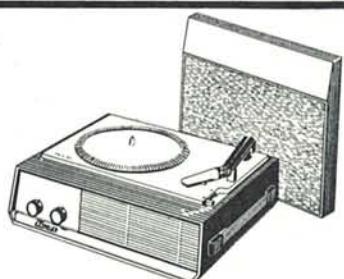
ΗΛΑ ΝΕΑ ΝΕΑ
 ΡΑΔΙΟΦΩΝΑ ΜΑΓΝΗ-
 ΤΟΦΩΝΑ ΗΛΕΚΤΡΟΦΩΝΑ
 ΦΙΛΙΠΣ ΠΟΥ ΠΡΟΩΘΕΙ ΤΗΝ ΕΡΕΥΝΑ
 ΣΤΟΝ ΤΟΜΕΑ ΤΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΥΣΚΕ-
 ΥΩΝ ΚΑΙ, 35 ΧΡΟΝΙΑ ΤΩΡΑ, ΜΗΝΙΚΕ ΣΤΗ
 ΖΩΗ ΜΑΣ ΠΡΟΣΦΕΡΟΝΤΑΣ ΑΝΕΣΗ ΟΙΚΟ-
 ΝΟΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΗ ΚΑΙ ΠΟΙΟΤΗΤΑ ΜΟΝΑΔΙΚΗ.
PHILIPS: 35 ΧΡΟΝΙΑ ΦΙΛΟΤΙΜΗΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ ΣΤΗΝ
ΕΛΛΑΣ! 35 ΧΡΟΝΙΑ ΠΡΟΟΔΟΥ ΚΑΙ ΠΡΟΣΦΟΡΑΣ!



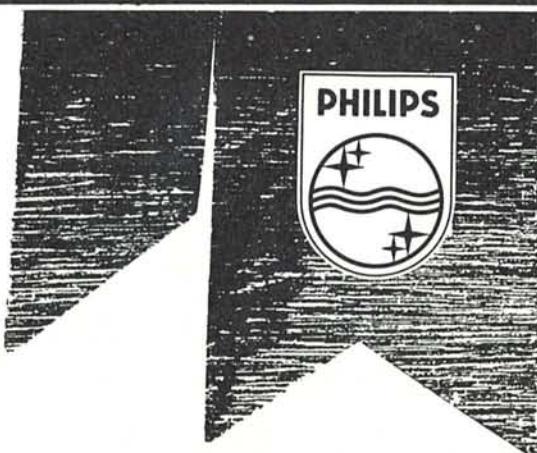
F / 0253/W
EL 3301 ΝΕΟ Μαγνητόφωνο τοέπης



B 4 X 45 A



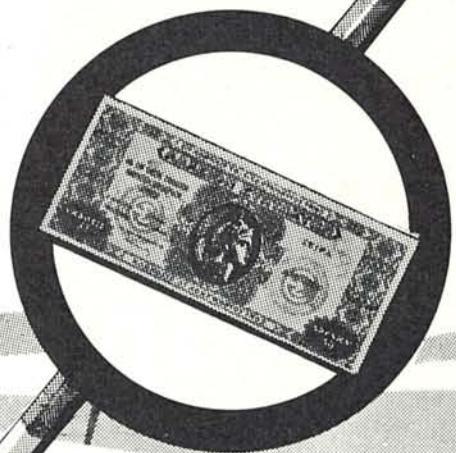
AG 4131 Ηλεκτρόφωνο ρευματος



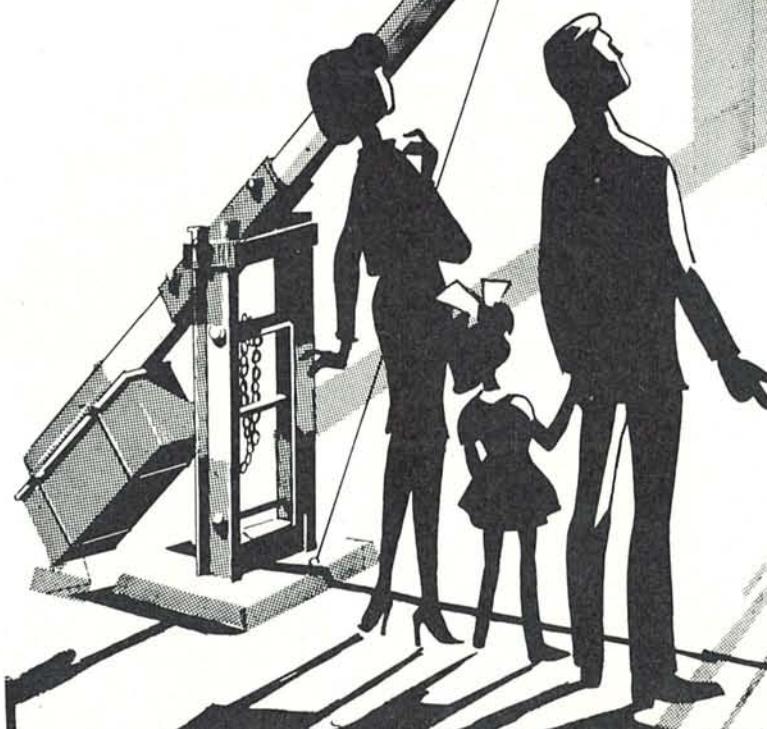
ΤΟ ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

*Ανοίξει
τόν δρόμο
της τύχης*

2 ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
από 2 ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΟΥΣ



ΕΠΙΣΗΣ:
ΠΟΛΛΕΣ ΆΛΛΕΣ
ΔΕΚΑΔΕΣ ΣΠΙΤΙΑ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ
ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ
ΜΕΤΡΗΤΑ



ΚΑΝΕΙ ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ ΠΛΟΥΣΙΟΥΣ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΥΧΕΡΟΥΣ ΤΟΥ

KATI ENTELOS NEON APO THN KODAK ...



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ INSTAMATIC



Άνοιγετε...

Βάζετε τὸ φίλμ...

Κινηματογραφεῖτε...

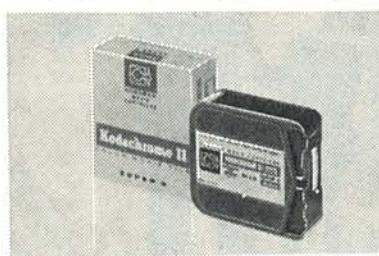
'Η KODAK παρουσιάζει ἔνα πλήρες νέο σύστημα κινηματογράφου

"Ένα νέο εἶδος κινηματογραφικῆς μηχανῆς γεμίζει στιγμιάως και αὐτομάτως. "Ένα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ φίλμ σᾶς δίνει διαυγέστερες και άκριβέστερες ταινίες. "Ένα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ προβολέως σᾶς έπιπτρέπει νὰ τίς άπολαύσετε κατά έπτα διαφορετικούς τρόπους. Ρίχνετε άπλως τὴν κασέττα KODAPAK στὴν κινηματογραφική μηχανή KODAK INSTAMATIC καὶ τραβάτε ώραιότατες καὶ λαμπρότατες ἔγχρωμες ταινίες. Δὲν χρειάζεται τύλιγμα, οὔτε γύρισμα τοῦ φίλμ. Μετά, βλέπετε στὴν όδον σας ταινίες, ποὺ άποδίδουν τὴν πραγματικότητα πιστώτερα καὶ πιὸ ζωντανά, ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ.

Kodak



Νέα κινηματογραφική μηχανή. Γεμίζει στιγμιάως. Δὲν χρειάζεται τύλιγμα καὶ γύρισμα τοῦ φίλμ. "Ένας ήλεκτρικός κινητήρας γυρίζει τὸ φίλμ αὐτομάτως. Σὲ 3 τύπους: τύπος M2 (άνωτέρω), τύπος M4 μὲ ήλεκτρικό μάτι, τύπος M6 μὲ Zoom Reflex.



Νέο κινηματογραφικό φίλμ. "Η κασέττα KODAPAK ἔχει γεμισθή μὲ βελτιωμένο φίλμ KODACHROME II, σὲ νέο σχῆμα SUPER 8, ποὺ αύξανει τὸ χώρο κινηματογράφησεως κατά 50%. Τὸ φίλμ αὐτό προβάλλεται μόνον ὅπο κινηματογραφικούς προβολεῖς SUPER 8.



Νέος κινηματογραφικός προβολεύς. Μὲ τὸν κινηματογραφικό προβολέα KODAK INSTAMATIC M70 προβάλλετε δοπιαδήποτε σκηνή σὲ κανονικό, γρήγορο ἢ ἀργό χρόνο, σὲ κανονική ἢ ἀντίθετη φορά. "Επίσης κάνετε καὶ στατική προβολή.

Τό πρώτο blended



Γ. ΒΑΚΙΡΙΖΗΣ

π/σ/65

ΤΩΡΑ... ΣΤΟΝ ΔΙΕΘΝΗ ΣΥΝΑΓΩΝΙΣΜΟ

Για πρώτη φορά και μετά από μακρόχρονες προσπάθειες προσφέρεται στήν παγκόσμιο άγορά ένα έλληνικό σιγαρέττο σάν το OLD NAVY της Καπνοδιομηχανίας ΠΑΠΑΣΤΡΑΤΟΣ (ιδανικό χαρμάνι από 'Ελληνικά και 'Αμερικανικά καπνά)

OLD NAVY

'Ασυναγώνιστος συνδυασμός

Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ

**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**

TA NEA
TODAY THE TECHNIQUE

ΓΙΑ ΟΛΟΚΑΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΩΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣ ΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ