



23-24

OEATPO



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

έξιμολογεῖται ἡ URSULA ANDRESS

«Γιατί ό πλούσιος άφρός του χαρίζει στήν έπιδερμίδα μου ζωντάνια και ὄψι βελούδινη... και ή λεπτή εύωδιά του, μου δίνει μιὰ ξεχωριστή γοητεία».

“Αν δέλετε νὰ λάμπετε και σείς ἀπὸ φωτεινὴ όμορφιὰ και γοητεία, χρησιμοποιεῖτε πάντα σαπούνι τουαλέττας LUX.

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



ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΙΣ

ΛΟΡΚΑ

ΜΑΤΣΩΝΕΝΟΣ

ΓΑΝΔΣ

Στίχοι Ν. ΓΚΑΤΣΟΥ



ΠΑΡΑΜΥΘΙ
ΧΡΙΣ ΟΝΟΜΑ

9ΠΩΓΩ Θεατρικό
ΣΠΥΡΟ ΤΟΥ

I. KAMITANELLΗ

Τραγουδάει σε λακης παππας



ΜΙΑ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΗΣ COLUMBIA

ΕΝΑ ΓΙΓΑΝΤΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

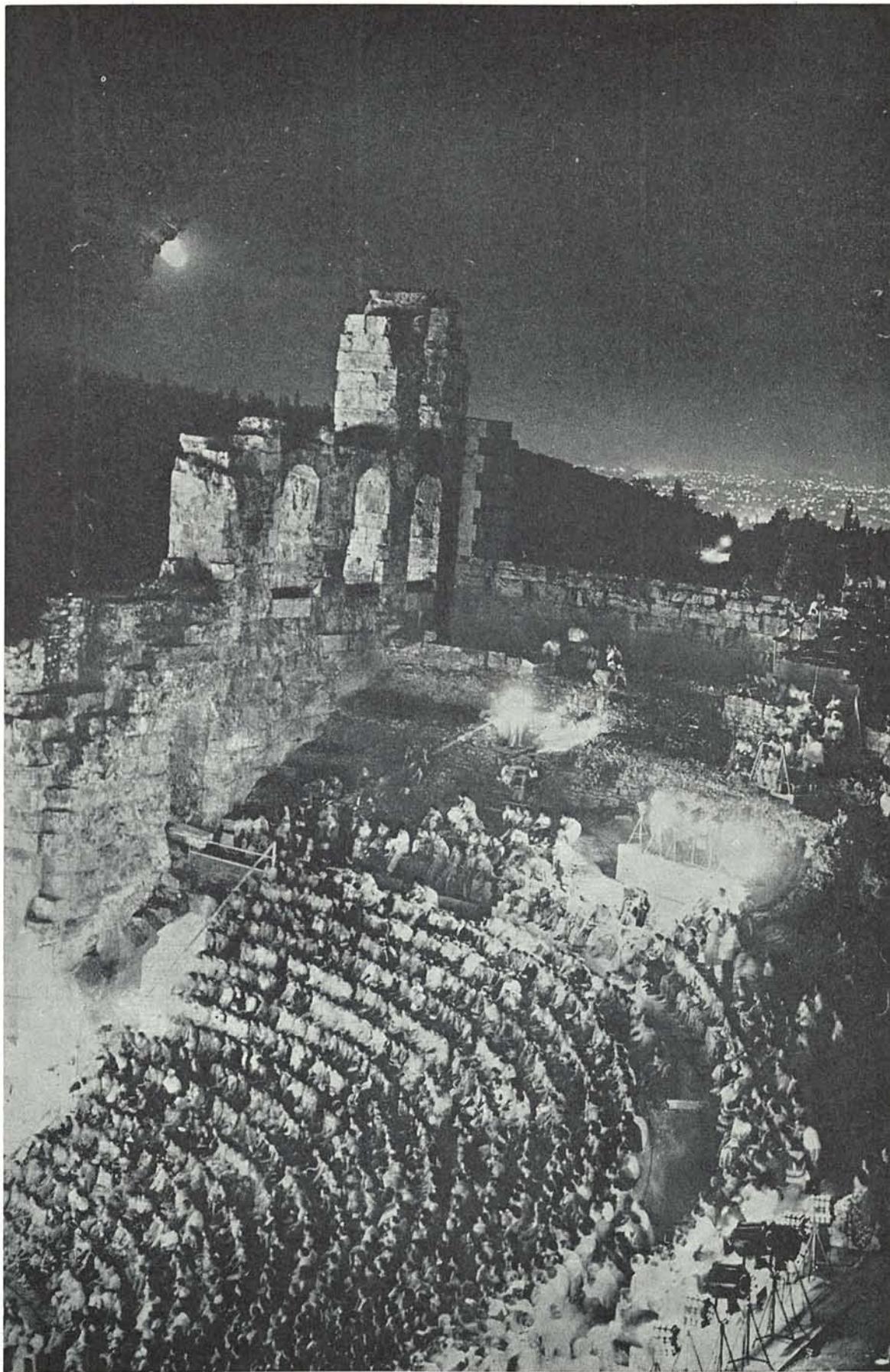
650 καλλιτεχνικές έκδηλώσεις
ΘΕΑΤΡΟ - ΜΟΥΣΙΚΗ - ΧΟΡΟΣ
σε 51 σημεῖα σύλης τῆς χώρας

ΜΕΤΕΣΧΟΝ 4.000 ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Κατασκευάστηκαν 3 καινούρια
δέατρα με 6.150 θέσεις στήν
'Αδήνα και τήν Θεσσαλονίκη

'Επίσης, 36 λυόμενα δέατρα
36.000 θέσεων σε 36 έπαρ-
χιακές πόλεις τῆς Ελλάδος

"Ένα εκατομμύριο εκατὸν πενήντα χιλιάδες Έλληνες και ξένοι
θεατὲς παρηκολούθησαν τὶς έκδηλώσεις τοῦ Ε.Ο.Τ. τὸ 1965



ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΑΘΗΝΩΝ
ΟΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ
1965

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



*Μὲ τὴν ὄργανωσην
καθηλεκτικῶν ἐκ-
δηλώσεων στὶς κυ-
ριάτερες πόλεις,
Ἄρχαιομογικὸν
χώρους καὶ θέα-
τρα τῆς Ἑλλάδος:*

- Συμβάλλει στὴν ἔξυψωση τοῦ πνευματικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ
- Ἀξιοποιεῖ τουριστικῶς ὅλοκληρη τὴν χώρα
- Συνδέει τὸ Ἄρχαιο καὶ τὸ σύγχρονο Ἑλληνικὸ Πνεῦμα μὲ τὸν σημερινὸ παγκόσμιο πολιτισμὸ
- Ἀξιοποιεῖ καὶ προβάλλει τοὺς Ἑλληνες καλλιτέχνες καὶ τὴν Ἑλληνικὴν πνευματικὴν δημιουργία

2.200 ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ ΜΕΤΕΣΧΟΝ ΣΤΙΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΤΟΥ Ε.Ο.Τ. ΤΟ 1965

‘Ο ‘Ελληνικός ’Οργανισμὸς Τουρισμοῦ βοήθησε στὴν πλα-
τύτερη προβολὴ καὶ ἀξιοποίηση τῶν κατωτέρω καλλιτεχνι-
κῶν δυνάμεων τῆς χώρας μὲ τὴν παρουσίασή τους στὸ
εύρυτερο ἑλληνικὸ κοινὸ καὶ τοὺς ξένους περιηγητάς

ΘΕΑΤΡΟ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΟΡ. ΕΛΛΑΔΟΣ
ΠΕΙΡΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ (Δ. Ροντήρης)
ΘΕΑΤΡΟΝ ΤΕΧΝΗΣ (Κάρολος Κούν)
ΘΥΜΕΛΙΚΟΣ ΘΙΑΣΟΣ (Λίνος Καρζῆς)
ΑΡΜΑ ΘΕΑΤΡΟΥ (Συνετ. Θίασος Σ.Ε.Η.)
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ (Άννα Συνοδινοῦ)

ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟ

ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ «ΤΟ ΜΠΟΥΡΙ-
ΝΙ» ΤΗΣ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ
ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΟΜΙΛΟΣ ΔΙΔΥΜΟΤΕΙΧΟΥ

ΧΟΡΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΟΡΧΗΣΤΙ-
ΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΕΩΣ (Πράτσικα)
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΛΑΤΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ ΚΑΙ ΤΡΑ-
ΓΟΥΔΙΟΥ (Δόρα Στράτου)
ΛΥΚΕΙΟΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ
ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΝ ΣΥΓΚΡ. ΔΗΜΟΓΛΟΥ
ΧΟΡΕΥΤΙΚΟΝ ΣΥΓΚΡ. ΚΟΥΣΙΑΔΗ
ΧΟΡΕΥΤΙΚΗ ΟΜΑΣ Ρ. ΚΑΜΠΑΛΑΔΟΥ

ΟΠΕΡΑ

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΟΡΧΗΣΤΡΕΣ

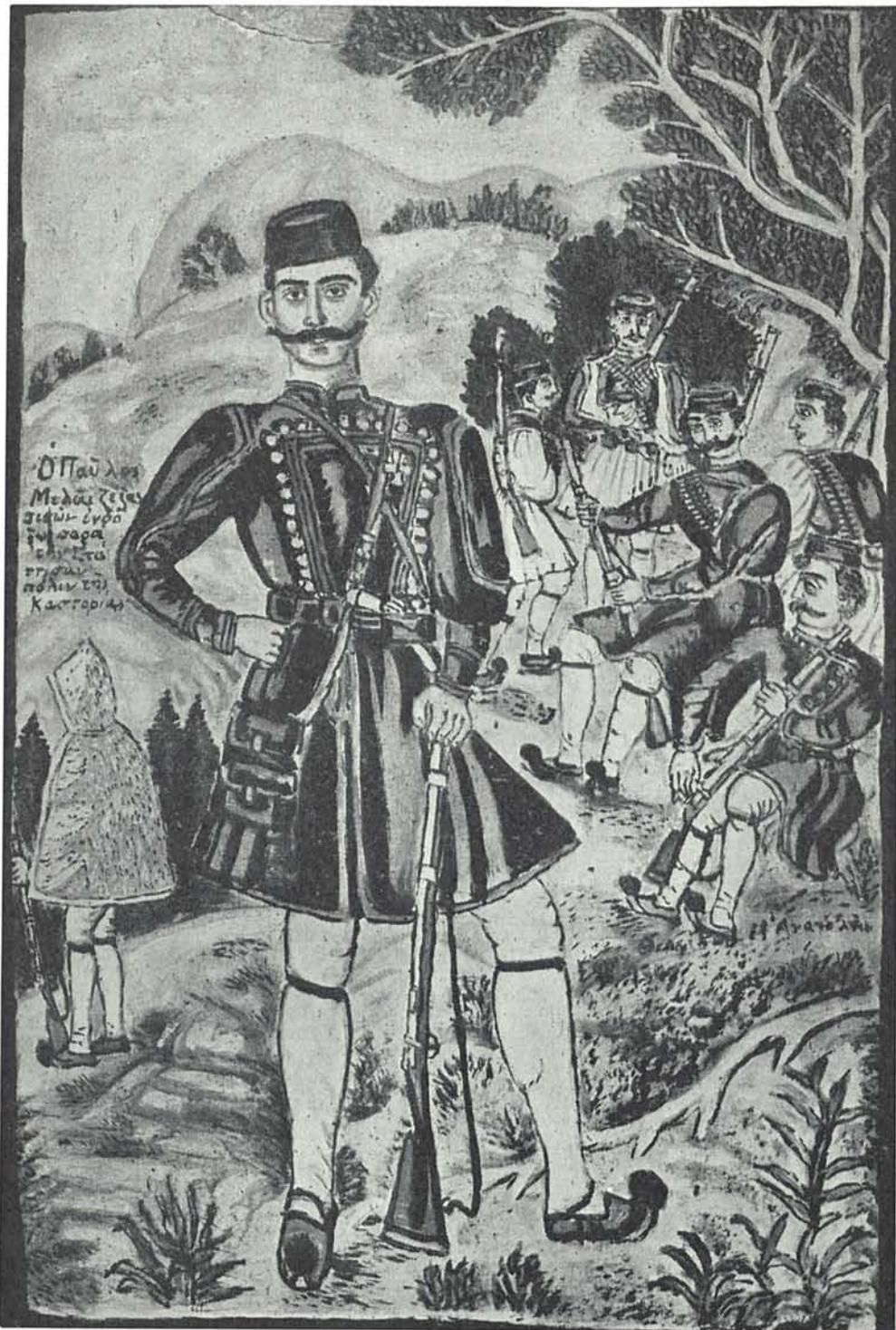
ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ Ε.Ι.Ρ
ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΜΙΚΡΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
ΟΚΤΕΤΤΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΟΥΑΡΤΕΤΤΟ

ΧΟΡΩΔΙΕΣ

ΧΟΡΩΔΙΑ ΑΘΗΝΩΝ
ΝΕΑ ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΛΑΣΣ. ΜΟΥΣΙΚΗΣ
ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ
ΧΟΡΩΔΙΑ Α. ΑΙΝΙΑΝ
ΧΟΡΩΔΙΑ ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ (Θ. Βυζαντίου)
ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ
ΤΗΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
Καὶ 12 ἄκομη Χορωδίες & Φιλαρμονικὲς

Θεοφίλος

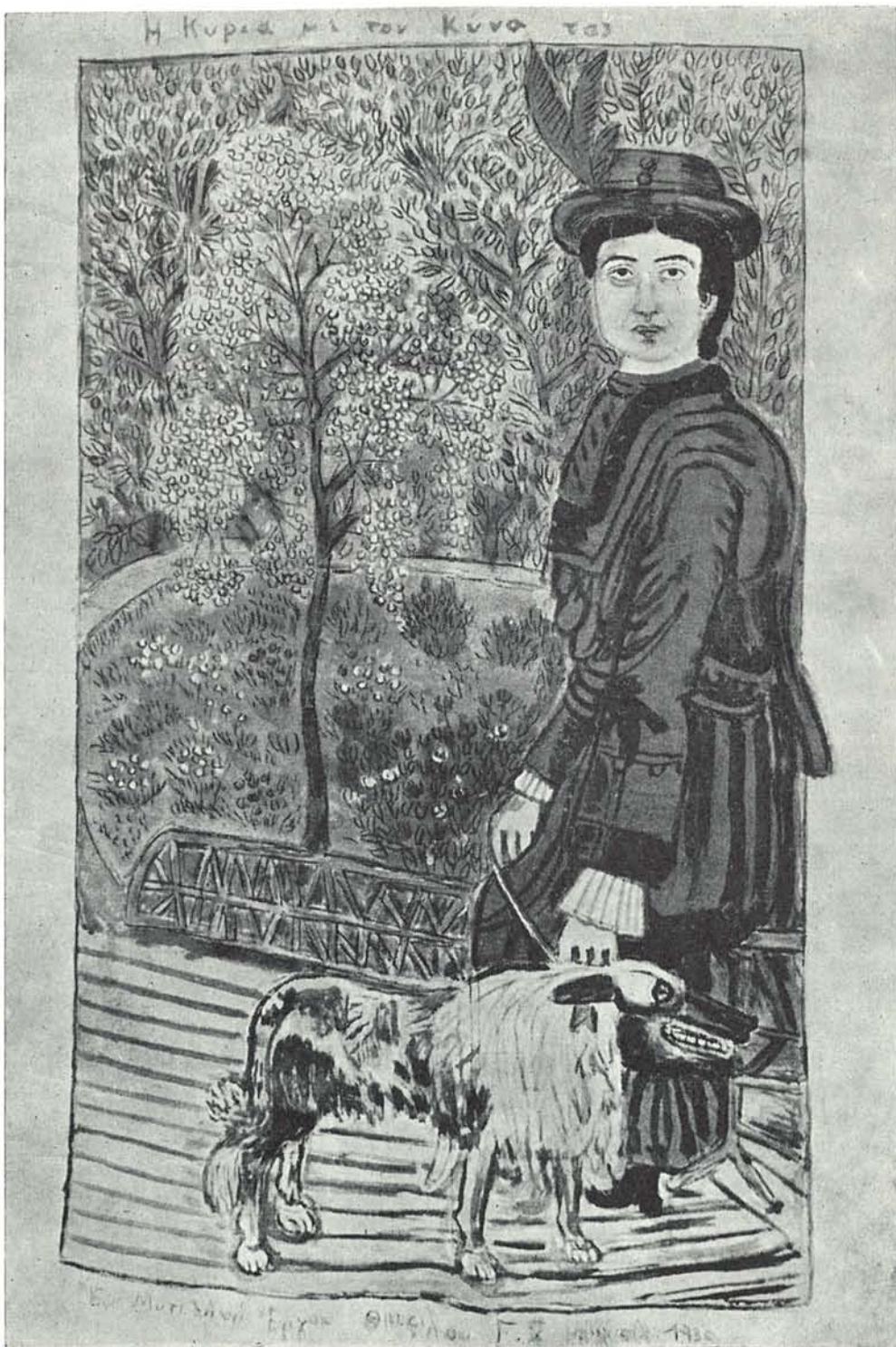
ΜΙΑ ΜΝΗΜΕΙΩΔΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ



Η Ἑμπορικὴ Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος παρουσιάζει τὰ ἔργα τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου Θεοφίλου Χατζημιχαήλ. Πρόθεσίς της είναι νὰ παράσχῃ τὴν δυνατότητα εἰς εὐρὺν κύκλον φιλοτέχνων, ἐδῶ καὶ εἰς τὸ ἑξωτερικόν, νὰ σχηματίσουν πληρεστέραν ἀντίληψιν ἐνὸς ἔργου γνησίας Ἑλληνικῆς τέχνης. Νά τὸ ἀξιολογήσουν νὰ τὸ θαυμάσουν καὶ νὰ τὸ χαροῦν.

(Απὸ τὸ εἰσαγωγικὸν σημείωμα τοῦ Καθηγητοῦ Στρατῆ Γ. Ἀνδρεάδη)

ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΗΣ ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



Η προσπάθεια αρχισε μὲ τὰ Ἡμερολόγια τῆς Ἐμπορικῆς καὶ τῆς Ἰονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπέζης τῆς Ἑλλάδος, καθώς καὶ μὲ τὸ βιβλίο “Ἐλληνες Ζωγράφοι τοῦ Δεκάτου Ἐνάτου Αἰώνος”. Η ἔκδοσις τοῦ ἐργου τοῦ Θεόφιλου ὀλοκληρώνει καὶ ἐπισημοποιεῖ μιὰ προσπάθεια γνωριμίας μὲ μερικές πηγαίες καὶ αὐθεντικές δημιουργίες τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

(Απὸ τὸν πρόλογο στὸν “Θεόφιλο” τοῦ ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη)

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

ΑΕΡΟΠΟΡΙΑ

καθημεριναί πτήσεις

εἰς ΕΥΡΩΠΗ

και πρὸς

ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ



ΑΘΗΝΑΙ

ΡΩΜΗ · ΠΑΡΙΣΙ · ΛΟΝΔΙΝΟ · ΖΥΡΙΧΗ · ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ · ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ
ΙΣΤΑΜΠΟΥΔΑ · ΛΕΥΚΩΣΙΑ · ΤΕλ ΑΒΙΒ · ΒΗΡΥΤΤΟ · ΚΑΪΡΟ

ΚΑΘΕ ΤΑΞΕΙΔΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΙΣ

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Δ', Τεύχος 23-24
Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1965

Κεντρικά Γραφεῖα :
Παρνασσοῦ 2, δος δροφος
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύτση)

Νέο τηλέφωνο 222-555
Γ. Σισίνη 35, Τηλέφ. 723.259

*

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησία δρχ. 150
Φοιτητική έτησία 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

Όφφσετ : ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ
όδος Μαραθονοδρόμου 119,
Μαρούσι, τηλέφωνο 018.590

Κλισέ : Άδελφοι ΛΑ·Ι·Ο·Υ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
'Υπεύθυνος ψήλης

Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

'Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



"Σκηνής Ιταλικής Κωμωδίας". Πίνακας Νικολά Λανκρέ (1690 - 1743)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :

Μιά δύσκολη χρονιά.—'Απ' τό κακό, στὸ χειρότερο...—
'Η Επιθεώρηση ξανανθίζει!—"Ενας χαμένος Μαριβώ!—
Γνωριμιά μὲ τό Πολωνέζικο Θέατρο.—"Ενας πολέμιος
τῆς Κομμέντια.—'Η πολυτυπότερη θεατρική κληρο-
νομιά.—Σχόλιο, χωρὶς σχόλια... σελ. 11

ΚΕΙΜΕΝΑ :

PIERRE DE MARIVAUX : "Η Κυράτσα" (La commère).
Μονόπρακτη κωμωδία γραμμένη γιὰ τοὺς Ιταλοὺς Ἡθο-
ποιοὺς, 1741. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 20

CARLO GOLDONI : 'Απομνημονεύματα. Τὸ λυκόφως
τῆς Commedia. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 50

ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :

CARLO GOLDONI : Τὸ Καφενεῖο. Κωμωδία σὲ τρεῖς
πράξεις. Μετάφραση Γεράσιμου Σπαταλᾶ σελ. 58

ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ : T. B. L. WEBSTER : Προϊστορία τοῦ Δράματος. Σκέ-
ψεις γιὰ τὴν Κρητομυκηναϊκὴ καταγωγὴ του. Μετάφρα-
ση Τέας Ανεμογιάννη σελ. 15

JAN COSINSKI : 'Η Πολωνικὴ σκηνογραφία. 'Απὸ τὴν
παράδοση στὴν πρωτοπορία. Μετάφραση Τ. Δραγώνα σελ. 27

ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ : 'Ανίχνευση στὸ χῶρο τοῦ Μπρέχτ.
Οἱ παραστάσεις τοῦ Μπερλίνερ στὸ Λονδίνο σελ. 31

KATEPINAS KAKOYRH : Αὐτοσχεδιασμὸς καὶ Θέατρο.
'Η πορεία τοῦ Λαϊκοῦ Μιμοδράματος σελ. 35

ΠΙΑΔΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ : Vita in atto. 'Η πεμπτουσία τῆς
Κομμέντια ντέλλα ἄρτε σελ. 42

ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ : 'Ο Μπάρμπα Γκολν-
τόνι. Πρέπει νὰ παίζεται σάν Commedia; σελ. 47

ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ: ΚΑΝΕΛΛΟΥ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ : 'Εμπειρίες ἀπὸ τὴ γνω-
ριμιὰ μὲ τὸ 'Νό. 'Ενα θέατρο ἀκραίας αἰσιοδοξίας σελ. 82

ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Σαιξηπηρ ἀπὸ ξένους ἐρμηνευτές στὴν
'Ελλάδα. Τὸν ἐρμήνεψαν πρῶτοι Ιταλοὶ καὶ Γάλλοι σελ. 86

ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :

ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ : Τὸ "Λιβινγκ Θήατρ" στὸ Δ.
Βερολίνο. 'Ενας ἀνεκδίηγητος "Φραγκενστάιν" σελ. 89

N. ΜΑΤΣΑ : 'Ωρα ἀγωνίας ἐνὸς καλλιτέχνη : 'Ο Μπαρ-
ρὼ ἔτοιμάζει "'Αγαμέμνονα" σελ. 91

ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :

'Ανασκόπηση τοῦ Διμήνου.—Τί συμβαίνει μὲ τὴ Λυρι-
κή;—Οι ἀλλαγὲς ἔργων στ' ἀθηναϊκά θέατρα.—Νέζερ :
56 χρόνια παιζω θέατρο κι ἀκόμα νὰ γίνω ἥθοποιός!—
Διδασκαλία ἀρχαίων Τραγωδιῶν γιὰ θεραπεία σχιζοφρε-
νῶν.—'Ο Σάμιερσετ Μώμ ωφέλησε μόνον τὰ ταμεῖα τῶν
ἔλληνικῶν θιάσων! — Τρεῖς νέες γνωριμίες : Γιαπωνέζι-
κο Νό, Μαδρο Θέατρο καὶ Ούγγαρεζικη 'Οπερέτα.—
ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ τῶν θεαμάτων.—Φ. Κόντογλου : 'Απαρ-
νήθηκε τὸ Βιζάντιο δυὸ φορὲς γιὰ τὸ Θέατρο.—Κασό-
να : Παίχτηκε στὴν 'Ελλάδα περισσότερο ἀπ' δύο τὸν
κόσμο.—'Αποδεσμεύτηκε καὶ διατέθηκε ἡ πίστωση τῶν
3.500.000 δραχμῶν σελ. 93



ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

'Η Αγροτική Τράπεζα της Ελλάδος — έκτός από τὸν κύριο ρόλο τῆς σὰν πιστωτικοῦ ίδρυματος — τείνει νὰ γίνη όχι μόνο ὁ κύριος φορέας τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως ἀλλὰ καὶ ἔνας σημαντικός φορέας γιὰ τὴν ἄνοδο τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τῶν ἀγροτῶν.

★

Στὸν τομέα τῆς προωθήσεως τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως, ἡ Αγροτικὴ Τράπεζα τῆς Ελλάδος βελτιώνει συνεχῶς τὴν Τεχνικὴν τῆς Υπηρεσία, μετεκπαιδεύοντας τοὺς γεωπόνους στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικό. Ἐπίσης, ὠργάνωσε ἀπό τὸν περασμένο χρόνο τὴν Υπηρεσία Οἰκονομικῶν Ἐρευνῶν, ὅπου οἰκονομολόγοι καὶ γεωπόνοι συνεργάζονται γιὰ τὴν μελέτη τόσο τῶν βραχυχρονίων προβλημάτων ποὺ ἀντιμετωπίζει ἡ Ἑλληνικὴ γεωργία ὅσο καὶ γιὰ τὰ μακροχρόνια προβλήματα τῆς ἀναπτύξεως τῆς. Ἐπίσης 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 Αγροτικὴ Τράπεζα τῆς Ελλάδος χρηματοδότησε τὸν περασμένο χρόνο γνωστὸ θίασο γιὰ περιοδεία στὴ Μακεδονία, σὲ περιοχὲς ὅπου οὐδέποτε εἶχε πάει σοθαρὸ θεατρικὸ συγκρότημα. Ἡ πρωτοβουλία ἐπαινέθηκε ἀπό τὸν Τύπο καὶ ἡ ἐπιτυχία ξεπέρασε τὸ προσδοκώμενο ἀποτέλεσμα. Ἡ Α.Τ.Ε. ίδρυσε ἐπίσης ἀγροτικὲς βιβλιοθῆκες, οἱ ὅποιες λειτουργοῦν σήμερα σὲ 78 Υποκαταστήματα.

★

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

AΣΤΕΡΙΣΚΟΙ

★ Μια δύσκολη χρονιά

Με τὸ διπλὸν αὐτὸν τέχος, τὸ "Θέατρο" κλείνει τὸν τέταρτο χρόνο ζωῆς. "Ητανε δύσκολη χρονιά." Αντικειμενικὲς καὶ παρεμβλήτες ἀντιξοότητες τῇ δύσκολεψαν περισσότερο. Ἀλλὰ τὸ "Θέατρο" ὑπηρετεῖ ἔνα σκοτό καὶ κανένας δέ θά μπορέσει νὰ τὸ λυγίσει. Θά ἔξακολουθήσει νὰ ὑπηρετεῖ τὸ Θέατρο, ν' ἄγονιζεται γιὰ τὴν ἀνοδον καὶ τὴν προκοπή του, ἀνένδοτα, ἀνυποχώρητα, μὲ ὑψηλὸ πάντα φρόνημα, μ' ἐπιμονὴ καὶ συνέπεια. Δὲν θ' ἀφεθοῦμε στὴν αὐταρέσκεια τῶν ἀπολογισμῶν καὶ τὴν αὐταράτη τῶν ὑποσχέσεων. Προχθές ἀκόμα δὲ δειλιάσαμε, παρὰ τὴν ἀποκαρδίωση τῶν καιρῶν, νὰ προσφέρουμε ἔνα ἀκόμα ἀφιέρωμα ὑψηλῆς στάθμης. "Η νέα χρονιά μᾶς βρίσκει δυναμωμένους κ' ἔτοιμους νὰ ἔπεράσουμε τὶς ἀθλιότητες, ποὺ πλήττουν καὶ τὸ Θέατρο — πιστὸ καθρέφτη τῆς γύρω ζωῆς. "Αντικρύζουμε τὸν πέμπτο χρόνο μὲ τὴν ἀρχικὴ μας ἀπόφαση: Ν' ἄγονιστοῦμε χωρὶς φόβο, ἀλλὰ μὲ πάθος, γιὰ τὸ καλὸ τοῦ Θεάτρου.

★ 'Απ' τὸ κακὸ στὸ χειρότερο...

Ἡ μιὰ σαιζὸν φεύγει, ἔρχεται νέα, τὰ χρόνια ἀλλάζουν. Τὸ "Ἐλληνικὸ Θέατρο παραμένει βυθισμένο πάντα στὸ ἴδιο τέλμα. Οὔτε διαφαίνεται τίποτα νέο, δημιουργικό, τολμηρό, ν' ἀλλάξει τὴν κατάσταση. Μόνο ὁ ἀριθμὸς τῶν θεάτρων ἀνεβαίνει. Γιὰ νὰ ρίχνει ἀκόμα πιὸ χαριτλὰ τὴν θεατρικὴ μας στάθμη. Φτάσαμε, ἀνέξέλεγκτα, τὰ εἰκοσιέξη θέατρα. "Η ἐπάνδρωσή τους μὲ θιάσους, ἐν' ἀκόμα βῆμα στὸν κατήφορο! "Ως τώρα, κάθε θίασος είχε ἔναν "πρωταγωνιστὴ" ἢ μιὰ "πρωταγωνίστρια" (ποὺ νὰ βρεθοῦν 52;) πλαισιωμένους ἀπὸ μερικοὺς ἀλλούς. "Ανάμεσα σ' αὐτοὺς ὑπῆρχε ἐλπίδα νὰ βρίσκονται κ' ἔνα - δυὸ καλοὶ ηθοποιοί! Τώρα ἔφαρμόζεται καὶ νέα ἀβαρία. Οἱ θιασάρχες προβάλλουν ἔργα μὲ τρία - τέσσερα πρόσωπα. "Ετσι, ίκανοποιὸν τὴν φιλοδοξία τους νὰ βρίσκονται συνεχῶς στὴ Σκηνή, περιορίζουν τὶς περιπτώσεις νὰ βρεθοῦν δίπλα τους καλύτεροι ηθοποιοὶ καὶ τους κοστιέζει λιγότερο ἡ "θιασαρχία" τους. Μὲ τὴν ἐφεύρεση, δημοσιεύεται τὸν λιγοπρόσωπων ἔργων, θά φτάσουμε στὸ σημεῖο κανένας θίασος νὰ μήν μπορεῖ ν' ἀνεβάσει ἔνα ἔστω καὶ στοιχειωδῶς ἄρτιο ἔργο. "Απὸ τὴν ἀπογὴ τοῦ δραματολόγου, τὰ πράγματα δὲν είναι καθόλου καλύτερα. Τὸ ἔνοντα βουλεβάρτο κυριαρχεῖ. "Αλλοτε καμιουφλαρισμένο μὲ μιὰ ἐπίφαση "ποιότητας", συχνά μὲ τὸ πραγματικὸ του πρόσωπο. "Εγκαταλείψαμε, ἀπλῶς, τὸ γαλλικό — ποὺ ήταν καὶ πιὸ... ἀξιόλογο — καὶ ριχτήκαμε σιὰ ὑποτροποῦντα του — τὸ ἀμερικανικὸ νεοβουλεβάρτο, τὸ ιταλιάνικο, τὸ σπανιόλικο — τὸ διεθνές. Κ'

ἐπειδὴ οὔτε τὸ βουλεβάρτο ἐπαρκεῖ γιὰ τὶς ἀνάγκες εἰκοσιέξη θεάτρων, οἱ θιασάρχες ἐπιδίονται σὲ τυμβωρυχίες! "Ανασύρουν στὴν ἐπιφάνεια ἔργα ποὺ ἔχουν πεθάνει πρὶν ἀκόμα ζῆσουν στὴ σκηνὴ. Πῶς νὰ μιλήσουν κανένας γιὰ "Ἐλληνικὴ θεατρικὴ ζωὴ" ὅταν τὸ μόνο ποὺ δὲ βρίσκεται στὰ θέατρα μας είναι τὸ ἀξιόλογο ἐλληνικὸ ἔργο; "Ενα ἡ δύο μόνον ἔφυγαν ἀπὸ τὸ καλούπι τῆς ἐπάρατης φαρσοκωμῳδίας. Ποὺ — σοῦ κι ἂν νομίζοταν ἀδύνατο — κι αὐτηνῆς ἡ "ποιότητα" συνεχῶς ἔπεφτε. Τὰ ἔργα ποὺ τὴν ἐκπροσωποῦν δὲν μποροῦν πιὰ νὰ λέγονται θέατρο. Τὸ Κοινὸ — σοῦ καλόβολο κι ὀλιγαρκές ἄν τὸ καταντήσαμε — ἀραιώνει τὶς σχέσεις του μὲ τὸ Θέατρο. Μακάρι νὰ τὶς διέκοπτε τελείως! Θά ταν, ίσως, ἔνας τρόπος νὰ κάνει τοὺς ἀνεύθυνους θεατρικούς μας παράγοντες νὰ συνέλθουν.

★ 'Η Ἐπιθεώρηση ξανανθίζει!

"Η ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση ὑπῆρξε δημοφιλέστατο θεατρικὸ εἶδος. Και μοναδικό, παλιότερα, Σχολεῖο ηθοποιῶν. Τὰ τελευταῖα χρόνια ἀλλοιούθηκε κι αὐτὴ καὶ πήρε τὸν κατήφορο. "Η Ἀθήνα τῶν δύο ἑκατομμυρίων δὲν κατόρθωνε νὰ συντηρήσει οὔτε ἔναν ἐπιθεωρηστικὸ θίασο τῆς προκοπῆς! Τὰ στελέχη της — πραγματικὰ ἀστέρια τῆς Σκηνῆς — ἀναζητοῦνταν ἄλλες στέγες, κατάφευγαν στὴν πρόξα, προμηνώντας τὴν ἔξαφάνιση τοῦ εἶδους. Τὰ αἴτια είχαν ἐπιστημαθεῖ. "Αλλὰ κανένας δὲν ἀκούγει. "Ἐπερπετεῖ πά περάσει καιρός, νὰ κιντυνέψειν ν' ἀφανιστεῖ τὸ εἶδος, καὶ νὰ ἔθουν ἀπὸ μόνα τους τὰ πράγματα νὰ δικαιώσουν ὅσους βοοῦσαν ἐν τῇ ἐρήμῳ. Τῷρα η ἐπίσημη Στατιστικὴ — ποὺ κατέχει ιδιαίτερη σελίδα στὸ "Θέατρο" — ἔρχεται, μὲ τὴν ἀδιάψευστη γλώσσα τῶν ἀριθμῶν, νὰ ἐπιβεβαιώσει τοῦ λόγου τὸ ἀληθές. Νά, τι λένε τὰ τελευταῖα στοιχεῖα της: "Απὸ τὸ Μάη τοῦ '65 συνεχίζεται καὶ πάλι η πτώση τῶν εἰσιτηρίων πρόξας. "Ολους τὸν μῆνες, δῶς τὸ Σεπτέμβρη ποὺ ὑπάρχουν στοιχεῖα, πουλήθηκαν λιγότερα εἰσιτήρια πρόξας ἀπὸ τοὺς ἀντίστοιχους μῆνες τοῦ '64. Αὐτὸ διφείλεται ἀσφαλέστατα στὴν πολιτικὴ κρίση, ποὺ ἀρχίσει στὶς 15 Ιουλίου καὶ ποὺ ἐπηρέασε δυσμενῶς ἀκόμα καὶ τὴν κίνηση τῶν κινηματογράφων τοὺς μῆνες "Ιούλιο καὶ Αὔγουστο. Αὐτὰ λένε τὰ νούμερα. Και προσθέτουν: "Αντίθετα μὲ τὴν πρὸς τὰ κάτω κίνηση σῶλων τῶν ἀλλων θεαμάτων, η πολιτικὴ κρίση είχε ἐξαιρετικὰ εὐνοϊκὴ ἐπίδραση στὴν κίνηση τῶν μουσικῶν θεάτρων. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, στράφηκε στὴν πολιτικὴ ἐπιθεώρηση. Είναι ἀρκετὰ διαφωτιστικὴ η συγκεντρωτικὴ εἰκόνα τῶν εἰσιτηρίων ποὺ πουλήθηκαν, στὸ ἐννεάμηνο Γενάρη - Σεπτέμβρη τῶν πέντε τελευταίων χρόνων:

Eίσιτήρια (σε χιλ.)	1961	1962	1963	1964	1965
Θεάτρων πρόδιας	2.247	2.164	2.376	2.028	2.120
Μουσικῶν Θεάτρων	1.282	1.370	1.710	1.422	2.108
Κινηματογράφων	68.430	69.894	74.896	80.382	90.880
Λοιπῶν θεατρών	4.480	4.401	4.333	3.737	4.441

* Ή είκονα γίνεται πιο καθαρή, ὅταν οι ἀπόλυτοι ἀριθμοὶ μετατραποῦν σὲ δεῖκτες μὲ βάση, ἵστη μὲ τὸ 100, τὴν κίνηση τοῦ 61:

Θεάτρων πρόδιας	100	96	106	90	94
Μουσικῶν Θεάτρων	100	107	133	111	165
Κινηματογράφων	100	102	109	118	133
Λοιπῶν θεατρών	100	98	97	84	99

Μέ άπλα λόγια: 'Η κίνηση στά θέατρα πρόξας, χάρη στήν επίδρωση τού πρώτου τετραμήνου, παρουσιάζει κάποια βελτίωση σε σχέση με τὸ 1964, είναι όμως μικρότερη ἀπ' όλα τὰ προηγούμενα χρόνια. Η κίνηση τῶν κινηματογράφων ἔξακολουθεὶ νὰ αὐξάνεται σταθερα ἀπὸ χρόνο σὲ χρόνο. Εκπληκτική είναι μόνον ἡ αὔξηση ποὺ παρουσιάζουν τὰ εἰσιτήρια μουσικῶν θέατρων. Αὐτά λένε οἱ ἀριθμοὶ κ' ἐμεῖς προσθέτουμε: 'Ο μαρασμὸς τῆς Ἐπιθεώρησης σημειώθηκε δταν ἐπιχειρήθηκε νὰ ὑποκατασιαθεῖ ὁ Λόγος ἀπὸ τὸ θέατρα. Οι φαντασμαγορικὲς φερεὶ, ποὺ βασίζονται στὸν θεαματικὸ πλούτο καὶ τὴν μουσικὴν, ἐφευρέθηκαν γιὰ τὸν κινητὸ πλήθυσμο τῶν μεγαλουπόλεων ποὺ τὶς παρακολουθεῖ χωρὶς νὰ χρειάζεται νὰ ξαίρει οὕτε τὴ γλώσσα. 'Αλλά τὸ ἐλληνικὸ μουσικὸ θέατρο ἀπεδείχθη πῶς δὲν ἀντέχει νὰ παρουσιάσει τὸν ένο πλούτο. Οὔτε καὶ θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ συναγωνιστεῖ τὸν Κινηματογράφῳ στὸν θεαματικὸ τομέα. 'Η ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση (καὶ οἱ σποιοὶ πρόγονοι τῆς, ἀπὸ τὴν ἀρχαία Ἀττικὴ κωμῳδία μέχρι σήμερα) πάραχει, κυρίως, σὰν σχολιασμός, σὰν καυτηριασμός τῶν κακῶς κειμένων, τῶν πολιτικῶν καὶ κοινωνικῶν παραδόξων, τῶν ὅξιοκατάκριτων καὶ μεμπτῶν. 'Η πρόσφατη ἀναλαμπὴ τῆς Ἐπιθεώρησης ήταν τυχαία. Δὲν τὴν προκάλεσε ἡ προσπάθεια κανενός. 'Υπῆρξε ἡ πολιτικὴ δέξητα, καὶ ἡ δίψα του Κοινοῦ γιὰ σάτιρα. Τὸ μουσικό θέατρο, ἀπλῶς, τὴν ἐκμεταλλεύτηκε. 'Αλλ., δι τι ἔγινε τυχαία καὶ ἀπρόκλητα, μπορεῖ νὰ συνεχιστεῖ προγραμματισμένα καὶ συστηματικά. Καὶ ἡ πρόσκαιρη ἄνθηση τῆς Ἐπιθεώρησης νὰ φέρει τὴν δριστικὴ τῆς ἀνάσταση. 'Ο μύθος δηλοῖ: 'Η ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση πρέπει νὰ ξαναγυρίσει στὸν παλιὸ καλὸ ἑαυτὸ τῆς. Νὰ μήν ποντάρει τόσο στὸ θέατρα. Νὰ ξαναδώσει τὸ προβάδισμα στὸ κείμενο, στὸ Λόγο, στὴ σάτιρα. 'Ετι θὰ ὑπερετήσει καὶ τὸν ἑαυτό τῆς καλύτερα καὶ τὸ Κοινό καὶ τὰ κοινά.

★ "Ένας χαμένος Μαριβώ !

Δυό δόλόκληρους αιλίνες οι κατάλογοι των έργων του Πιέρ ντε Μαριβώ (1688 - 1763) περιλάμβαναν και τους τίτλους τεσσάρων έργων, που οι μελετήτες της ιστορίας του γαλλικού θεάτρου θεωρούσαν χαμένα δριστικά! "Εν' αυτά, ήταν ή μονόπρακτη κωμῳδία "La Commère", που ο διτίλος της άναγραφατόν στον κατάλογο της βιβλιοθήκης κάποιου Pont de Veyle, "ποιητή, φίλου της Mme Du Deffand και άνεψιού της Mme de Tencin". Αυτό ήταν όλο. Περιέργως, οι έρευνητές τόσων γενεών, που άσφαλτώς θά θήτευσαν στη Βιβλιοθήκη της Κομεντί Φρανσουά, δέν είλαν την τύχη της κυρίας Sylvie Chevalley, της τωρινής βιβλιοθηκαρίου: Τελευταία, άνακαλύψε σ' ένα ράρι, ένα άντιτυπο της "Commère", σε άριστη κατάσταση! "Ετσι, τὰ "ἀπολεσθέντα" ἔργα τοῦ γοητευτικοῦ Μαριβώ, περιορίζονται σὲ τρία. Η "Commère" δὲν είναι ίσως τὸ ἀριστονύργημα τοῦ Μαριβώ και δὲν κομίζει τίποτα καινούριο στὶς γνώσεις μας γιὰ τὸ συγγραφέα τῆς "Ερωτικῆς Ἑκκληξῆς" και τοῦ "Παιχνιδοῦ τοῦ Ερωτα καὶ τῆς Τύχης". Είναι, δύμας, δπως σημειώνει κι ο γνωστός γάλλος θεατρικός κριτικός Ζάκ Λεμαρσάν, "μιὰ πολὺ διασκεδαστικὴ κωμῳδία, πολὺ ζωντανή, πον τὸ ψφος, οἱ κοφτές σκηνές της — κι ἀκόμα, οἱ τολμηρότερές της — έχουν τέλεια τὴν σφραγίδα τοῦ πνεύματος τοῦ Μαριβώ". Η ἀνέκδοτη "Commère" ἔχει, ὀστόσο, μιὰ πρωτοτύπια: Είναι θεατρικὴ διασκευή, "δραματοποίηση" δρισμένων προσώπων, και μιᾶς κατάστασης τοῦ γνωστοῦ μυθιστορήματος τοῦ Μαριβώ "Le paysan parvenu" ("Ο νεόπλουτος χωριάτης"). Επίκεντρο, ένας ἀτάριστος γάμος: Ο καλοφτιαγμένος 20χρονος χωριάτης Ιακώβ, τύπος ἀνερχόμενου "πάση θυσία" νέου τοῦ 18ου αιώνα, ἐτοιμάζεται νά παντρευτεῖ τὴν 50χρονη δεσποινίδα Habert, παρισινή ἀστή, πον προθυμοποιητική.

είται νά θυσιάσει μισόν αιώνα ἀρετῆς κ' ἐγκρύπτεις γιά νά ἐπωφεληθεῖ ἀπό τά φυσικά προσόντα τοῦ νέου. 'Αλλ' ἐνῶ στὸ μυθιστόρημα ὁ γάμος τελικά γίνεται — κ' είναι ἔνα ἀπό τὰ ἀπειρά πεπιστόδια τῆς ἑξαετικής πολυτάραχης ζωῆς τοῦ τυχοδιώκτη 'Ιακώβ — στὸ θεατρικὸ ἔργο ματαίωνται τὴν τελευταία στιγμή. 'Η ροπή τοῦ νεαροῦ σὲ δροσερότερη σάρκα ἀποκαλύπτεται, κ' ἡ δεσποινὶς 'Αμπέρ διατηρεῖ τὴν πενηντάχρονη ἀγνότητα της. Προφανῶς, ὁ λεπτεπίλεπτος Μαριβώ θεάρησε ἀντιασθητική αὐτὴ τὴν, τριακονταετοῦς διαφοράς, ἔνωση καὶ προτίμησε νά κλείσει τὴν κωμαδία του "δραματικά", ἀποφεύγοντας αὐτὸ ποὺ τότε δὲ λεγόταν "χάπτω ἔντ". "Αλλωστε, δῶς λέει κι ὁ πρῶτος σχολιαστὴς τῆς "Comptèrē", ὁ Ζάκ Λεμαρσάν, ἀπὸ καθαρὴ ἀποψη θεατρικότητας, αὐτὸ τὸ τέλος είναι πολὺ καλύτερο. 'Η χαριτωμένη "Comptèrē" περιλήφθησε ἡδη στὸ δραματολόγιο τῆς Κομεντί Φρανσαιζ καὶ θ' ἀνεβαστεῖ σὰν "création" στὶς ἀρχές τῆς προσεχοῦς θεατρικῆς περιόδου. Θά 'ταν μέσο στὰ πλαίσια τῆς ἀποστολῆς καὶ τοῦ δικοῦ μας Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἡ παρουσίασή της, μαζὶ μ' ἔνα ἄλλο κοντινὸ σὲ ύψη ἔργο, σὰν λεβέτην ριντώ. Σιγῇ πρώτη ἐλληνική ἀπόδοση, ποὺ γίνει γιά τὸ "Θέατρο" ἀπὸ τὸν Κώστα Σταματίου, δίνονται οἱ κυριότερες σκηνές τοῦ ἀνέκδοτον αὐτοῦ marivaudage. Είναι οἱ μόνες ποὺ — μόλις τώρα — ἀνακοινώθηκαν ἀπὸ τὸν Ζάκ Λεμαρσάν. Καὶ στὰ γαλλικά, τὸ πλήρες κείμενο θά κυκλοφορήσει ἀργότερα ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις Hachette. Τὸ "Θέατρο" ἔπεινε νά μεταφράσει καὶ νά προσφέρει στὸ ἐλληνικὸ Κοινὸ τὴν χαμένη ἐπὶ διακόσια χρόνια "Κυράτσα" τοῦ Μαριβώ. Είναι, ἵσως, ἡ πρώτη δημοσίευσή της, ποὺ γίνεται σὲ ξένη γλώσσα.

★ Γνωριμιά με τὸ Πολωνέζικο θέατρο

Ένα άπό τὰ πιὸ ζωντανά εύρωπαικά θέατρα είναι τὸ πολωνέζικο — τελείως άγνωστο στὴν Ἑλλάδα. Θαυμάζει κανένας τὸ λαὸ ποὺ στὰ μικρά, στὰ ἐλάχιστα, διαλείμματα ἐλευθερίας — ἀνάμεσα ο' ἀλλεπαλλήλες ἔνικες κατοχές κι ἀγῶνες ἀνέξαρτησις — μπόρεσ νῦ δημιουργήσει. Τὸ σημεινό πολωνέζικο θέατρο, χωρὶς νὰ ἐγκαταλείπει τὴν παράδοση βρίσκεται στὴν πρωτοπορία! Ή πολωνέζικη Σκηνογραφία είναι ἀπὸ τὶς πιὸ ἐπαναστατικές κ' ἐνδιαφέρουσες. Καὶ ἡ ἀφίσα — ἡ θεατρικὴ ἰδιαίτερα — δι τὸ ἐμπνευσμένο καὶ ἄρτι ἔχον τὸ ἐπιδείξουν οἱ Γραφικὲς τέχνες τοῦ κόσμου. Τὸ πολωνέζικο θέατρο γιόρταζε φέτος τὰ 200 χρόνια τῆς Ἐθνικῆς του Σκηνῆς. Μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτῆ, τὸ “Θέατρο” κάνει τὴν πρώτη γνωριμία μαζὶ του. Ό Γιάν Κοσίνσκι, ἀπὸ τοὺς κορυφαίους σκηνογράφους τοῦ κόσμου, κάνει, σ' ἄλλες σελίδες, μιὰ ὑπεύθυνη παρουσίαστη τῆς Σκηνογραφίας στὴν χώρα του. Στὸ ἐπόμενο τεύχος θὰ γνωρίσουμε τὴν πολωνέζικη δραματουργία καὶ τὸ ἔργο ἐνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ πετυχημένους νέους συγγραφεῖς της, τοῦ Μρόζεκ, ποὺ ἀργά ἀλλά σταθερά κατακτᾶ τὶς εὐρωπαϊκὲς σκηνῆς. Τὰ πρῶτα βήματα τοῦ πολωνέζικου θέατρου τὰ συναντᾶμε στὸ Μεσαίωνα. Οἱ σταθμοὶ τῆς ἴστορίας του δὲ διαφέρουν ἀπὸ τοὺς σταθμοὺς ποὺ πέρασ τὸ θέατρο σὲ ἄλλες εὐρώπαικὲς χῶρες: Μυστήρια, λαϊκοὶ θίασοι πλανόδιων θεατρίνων, Αύλικα θέατρα τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ, ἔργα παιγμένα στὰ Κολλέγια τῶν ἱησουιτῶν, θεατρικὰ παιχνίδια μιᾶς βαρεστημένης ἀριστοκρατίας πού παίζει τοὺς βοσκούς καὶ τὶς βοσκοπολέες! Τὸ πολωνέζικο θέατρο ἀνδρόβιθκε τελευταῖα, σὲ δόσκολα χρόνια πολέμων, διαμελισμῶν τῆς χώρας, ἔξεγέρσεων γιὰ τὴν ἐλευθερία. Ἀπαρνιέται, πρῶτο αὐτό, τὰ λατινικὰ τῆς Ἐκκλησίας καὶ τὰ γαλλικὰ τῆς Αύλης. Γράφεται καὶ παίζεται στὴ ζωτανὴ γλώσσα τοῦ πολωνικοῦ λαοῦ. Γίνεται τὸ μοναδικὸ ὄχυρο τῆς μητρικῆς γλώσσας — ποὺ ἀπαγορεύεται στὰ σχολεῖα καὶ τὰ γραφεῖα. Διατηρεῖ καὶ συδαμαλίζει τὴν πίστη στὴν ἀπελευθέρωση. Κάνει ἀντίσταση, μὲ δηκτικοὺς ὑπαινιγμοὺς γιὰ τοὺς κατακτητές. Ἀκόμα καὶ τὸ κτήριο τοῦ Ἐθνικοῦ Θέατρου πέρασ τὰ δεινὰ τῆς χώρας καὶ τοῦ λαοῦ της. Εεκίνησε στὰ 1765 ἀπ' τὸ παλιὸ “Οπεργάνους” τῆς Βαρσοβίας, τὸ 1833 ἀπόκτην νέα στέγη, γκρεμίζεται καὶ ξανακτίζεται τὸ 1924 — ἀνοίγοντας μὲ “Οἰδίποδα τύραννο” τοῦ Σοφοκλῆ! — ξαναγκρεμίζεται καὶ ξανακτίζεται τὸ '44 μὲ '49. Τὸ πολωνέζικο θέατρο παρακολούθει τὰ διεθνῆ θεατρικὰ κινήματα. Διδάσκει στὸ λαὸ τοὺς μεγάλους Ποιητές. Σέβεται τὴν παράδοση καὶ προχωρεῖ. Ἀποκτᾷ σκηνοθέτες-ἀναμφωφτές, διποὺς δὲ Λέων Σύλλερ, ποὺ ἔπερνε τὰ δρια τῆς Πολωνίας. Οἱ θήσοιοι του γίνονται γνωστοὶ σ' διο τὸν κόσμο. Μέσου

σε λίγα χρόνια δημιουργεῖ άξιολογότατη Σκηνογραφία και τελευταία — τὸ κυριότερο γιά κάθε θέατρο — ἀποκτά ἐμπνευσμένους δραματουργούς. "Ενα θέατρο όλοζώντανο, σε δημιουργικό δργασμό. Αξίζει νά τὸ γνωρίσουμε.

★ "Ενας πολέμιος τῆς Κομμέντια

"Οταν μιλάνε γιά Κομμέντια στήν Έλλάδα, έννοούν Γκολντνόνι! Άκομα και τὸ τεῦχος τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, τὸ περίμεναν ἀφιέρωμα στὸν Γκολντνόνι! 'Άλλα τὸ "Θέατρο" τὸ ἀγνόησε. Θά τὰν ἀνιστόρητο και παράλογο νά περιλάβει σ' ἔνα ἀφιέρωμα στήν Κομμέντια, τὸ συγγραφέα ποὺ τῆς ἔδωσε τὴ χαριστική βολή! Ο Γκολντνόνι είχε σταματήσει κι ὅσο ἀκόμα βρισκόταν στὴ Βενετία νά δίνει καμβάδες στοὺς ἵταλούς θεατρίνους. Κυνηγημένος ἀπὸ τὸν πόλεμο τοῦ Κάρλο Γκότοι — ποὺ, συμμαχώντας μὲ τοὺς θεατρίνους ἔγραψε σενάρια ποὺ γίνονταν λαϊκές ἐπιτυχίες — ἀναγκάστηκε νά ἐκπατριστεῖ στὸ Παρίσι. 'Άλλα κ' ἐκεὶ συνήργησε σιῇ διάλυση τῶν Ἰταλῶν Ήθοποιῶν. Προσπάθησε νά τοὺς πείσει νά ἐγκαταλείψουν τὴν τέχνη τους και νά παιζουν ἔργα γραμμένα ἀπὸ τὸν ίδιο. Κλείνοντας τὸν κύκλο τῆς Κομμέντια, τὸ "Θέατρο" δίνει στὶς σελίδες τοῦ διπλοῦ αὐτοῦ τεῦχους ἔνα ἀπαύγοντο ἔργο τοῦ Γκολντνόνι: "Τὸ καφενεῖο". Είνα γραμμένο ἀμέσως πρὶν ἀπὸ τὴν πασίγνωστη και πετυχημένη "Λοκαντιέρα", μεταφρασμένο τώρα, γιά πρώτη φορά στὴ δημοτική, ἀπὸ τὸν ἀρμοδιότατο Γεράσιμο Σπαταλᾶ. Δημοσιεύουμε ἐπίσης ἔνα παλιὸ πορτραΐτο τοῦ Γκολντνόνι, γραμμένο ἀπὸ τὸν Θέμο 'Αθανασιάδη — ἔναν ἀπὸ τοὺς πιὸ διαβατμένους θεατρικούς μας. 'Ιδιαίτερη, ὅμως, ἀξία ἔχουν οἱ σελίδες ἀπὸ τὰ "Απομνημονύματα" τοῦ Γκολντνόνι, ὅπου ὁ ἴδιος ἐκφράζει τὴν ἀνυποληψία του στὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε και ἐξιστρεῖ τὶς προσπάθειές του γιὰ τὴν κατάλυση τῆς. Στήν Έλλάδα ὁ Γκολντνόνι μεταφράστηκε και ἐκδόθηκε πολὺ νωρίς. 'Ηταν, φαίνεται, πολὺ ἀγαπητὸς στοὺς λογίους μας, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰώνα. 'Αρκεῖ ν' ἀναφερθεῖ πῶς τὸ "Καφενεῖο", ἔργο χωρὶς ἰδιαίτερη ἀξία, είχε μεταφραστεῖ δυὸ φορές, πρὶν ἀπὸ 104 και πρὶν ἀπὸ 167 χρόνια! 'Ο Γκολντνόνι ἀργῆσε νά γνωρίσει τὴ Σκηνή μας. 'Η "Λοκαντιέρα" — ἡ μεγαλύτερη στὸν τόπο μας ἐπιτυχίᾳ του — πρωτοπαίχτηκε πρὶν 101 χρόνια. Οὔτε οἱ μεταφράσεις, οὔτε τὸ ἀνέβασμα τῶν ἔργων του είχαν καμιὰ ἐπίδραση στὸ θεατρό μας. Οὔτε συγγραφεῖς μας βοηθήθηκαν, οὔτε ήθωποιοί μας ἀναφέρονται νά διέτρεψαν σὲ ρόλους του. Οἱ μεγάλοι δύσκαλοι τοῦ 'Ελληνικοῦ Θεάτρου ἦταν ὁ Σαιξῆπηρ κι ὁ Μολιέρος. Εὗτηκής συγκυρία νά περιληφθεῖ στὸ τεῦχος και ἡ χαμένη "Κυράτσα" τοῦ Μαριβώ, ἐνὸς συγγραφέα ποὺ 'γραψε γιά τοὺς Ἰταλούς Ήθοποιῶν τοῦ Παρίσιου, και τὸ ἔργο του ἔχει σημαδεύει ἀπ' τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. 'Άλλωστε, και ἡ μειαθανάτια τιμωρία τοῦ Γκολντνόνι είναι πῶς τὰ ἔργα του διασώζονται, παιζόμενα ἄλλα Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε!

★ "Η πολυτιμότερη θεατρική κληρονομιά

Τὴν "Ανοιξη τοῦ '66, η ἀνθρωπότητα θά γιορτάσει τὰ 2.500 χρόνια τῆς Ἑλληνικῆς Τραγωδίας. Πνευματικές και καλλιτεχνικές ἐκδηλώσεις σ' δόλο τὸν κόσμο θά ωμισουν τὴ νίκη τοῦ πρώτου γνωστοῦ δραματουργοῦ και ήθωποιοῦ, τοῦ Θέστη, στοὺς πρώτους δραματικοὺς ἀγῶνες ποὺ ὄργωντος ὁ τύραννος τῶν Αθηνῶν Πεισίστρατος, στὰ 534 πρὸ Χριστοῦ. Τὸ "Θέατρο" θά προσπαθήσει ν' ἀξιοποιήσει τὴν ἐπέτειο. Θά τὴν χρησιμοποιήσει σὰν εὐκαιρία γιά νά φωτίσει καιρία προβλήματα τῆς πολυτιμότερης θεατρικῆς κληρονομιᾶς τῶν αἰώνων. Μιὰ σειρά διαφωτιστικῶν ἀρθρών τοῦ Παναγῆ Λε-

κατσᾶ προβλέπουμε νά "ναι ὅ,τι καλύτερο θ' ἀπομείνει ἀπ' τὸν ἑορτασμό. "Ενε εὐρύτερο ἀφιέρωμα στὴν Τραγωδία, ὁργανώνεται ἀπὸ τώρα. Σὰν προανάκρουσμα, δημοσιεύουμε σ' αὐτὸ τὸ τεῦχος ἓνα ἀρθρό τοῦ ἄγγλου ἐλληνιστῆ T.B.L. Webster γιὰ τὴν προϊστορία τοῦ Ἀρχαίου Δράματος και τὴν Κρητομυκηναϊκή καταγωγή του. 'Ο Γουέμπτερ, ἔξηντα χρονῶ σημερα, είναι ἀπὸ τὰ 1948 καθηγητής τῆς κλασικῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λονδίνου. 'Απὸ τὸ 1931 ως τὰ '48 ἦταν στὸ Μάντζεστερ. Είναι ἀπὸ τοὺς πιὸ καλοὺς γνῶστες τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. 'Ιδιαίτερο προσόν του: Συνδύαζε τὴ μελέτη τῶν κειμένων μὲ τὴν γνώση τῶν μνημείων. Μιὰ πρώτη μονογραφία του γιὰ τὰ "Νιοβικά ἄγγεια" (1935), τοῦ 'δωσε τὴν ἀφορμὴν ὑπὸ σχολητικοῦ μέτρου γόνιμα, ὥπως και τὰ πήλινα εἰδώλια, γιά νά φωτίσει ἀγνωστοὺς πλευρές τοῦ ἀρχαίου θεάτρου. Καρποὶ συνδύασμοι τῶν πηγῶν μὲ τὰ μνημεῖα, τὰ βιβλία του "Τέχνη και φιλολογία στὸν 4ο αἰώνα" και "Τέχνη και φιλολογία στὸν 7ο αἰώνα", ἐκδομένα στὰ '39 και '55. 'Ασχολητήκε μὲ τὴν κρητομυκηναϊκή γραφὴ και, στηριζόμενος στὶς ἀναγνώσεις πηλίνων πινακίδων, προχώρησε τὸ 1958 στὸ βιβλίο του "Απὸ τὶς Μυκῆνες στὸν 'Ομηρο", σὲ συμπεριέσματα γιὰ τὴν παλαιότατη προέλευση τῶν ἀρχαίων θεῶν και ἡρώων και γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Διόνυσου. Μεταξὺ ἄλλων ἔχει γράψει: "Εἰσαγωγὴ στὸ Σοφοκλῆ" 1936, "Σπουδὲς στὸ Μένανδρο" 1950, "Ἐλληνικές τερρακότες" 1951, "Σπουδὲς στὴ Νέα Κωμῳδία" 1952 και "Greek Theatre Production" 1956. Οἱ χοροὶ τῶν παχύσαρκων ἀνδρῶν στὰ παλαιοπατικά ἄγγεια κέντρισαν ἔχωριστά τὸ πνεῦμα του ὥστε νά βαδίσει ἀπ' αὐτὰ πρὸς τὸ μεγάλο πρόβλημα τῆς γένεσης τοῦ Ἀρχαίου Ἑλληνικοῦ Δράματος.

★ Σχόλιο, χωρὶς σχόλια...

Η "Ἐταιρεία Δημοσίων Σχέσεων" συγκέντρωσε ὄρισμένα πολὺ διαφωτιστικά — ἀλλά και πολὺ ἀποκαρδιωτικά — στοιχεῖα γιὰ τὴν πνευματική και, ἰδιαίτερα, τὴ θεατρικὴ ζωὴ τῆς χώρας. "Οταν θέβανα, στοὺς 100 ἔλληνες ἄνω τῶν δέκα ἑτῶν οἱ 18 είναι τελείως ἀγράμματοι, είναι ἐπόμενο μᾶλιστη στικὴ οἰκογένεια νά ἔσοδει 250 δραχμὲς τὸ χρόνο γιὰ βιβλία και 624 δραχμὲς τὸ χρόνο γιὰ καφέδες σὲ καφενεῖα! "Ενα ἐνθαρρυντικό στοιχεῖο είναι πῶς τὸ κράτος ἀρχίσε νά διαθέτει, χρόνο μὲ τὸ χρόνο, μεγαλύτερα κονδύλια γιὰ τὴν δργάνωση καλλιτεχνικῶν ἐκδηλώσεων. 'Άλλα και πάλι, τὸ ποσὸ ποὺ διατεθῆκε τὴ φετεινὴ χρονιά, ἀντιστοιχεῖ σὲ 95 λεπτά — οὔτε ὀλόκληρη δραχμὴ! — κατά κεφαλὴν ἐνηλίκου. Σὲ πρόσφατη ἔρευνα ἀνάμεσα σὲ ἀθηναίους — ἀπὸ τοὺς δύοις 22% ἔχουν βγάλει τὸ γυμνάσιο — διαπιστώθηκε: 69 % δὲ διάβασαν κανένα βιβλίο τοὺς δώδεκα τελευταίους μῆνες. 'Απ' δύος διάβασαν, οἱ μισοὶ ὄμολόγησαν πῶς δύιαβασαν μόνο μιθιστορήματα, 64% δήλωσαν πῶς δὲν ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν ἀγορὰ βιβλίων, 28% ἀγόρασαν κάποιο βιβλίο τοὺς τελευταίους δώδεκα μῆνες, 8% δήλωσαν πῶς συνήθως ἀγοράζουν βιβλία ἀλλά δὲν ἀγόρασαν κανένα τοὺς τελευταίους δώδεκα μῆνες. 54% δήλωσαν πῶς δὲν ἔχουν κανένα βιβλίο, 14% πῶς ἔχουν ως 30 και 8% πῶς ἔχουν περισσότερα ἀπὸ 30. Σὲ παράλληλη ἔρευνα ἀνάμεσα σὲ ἀθηναίους γιὰ τὸ πότε πήγαν γιὰ τελευταία φορά στὸ θέατρο, ἀπάντησαν: 3% δὲν πήγαν τὴν τελευταία βδομάδα, 4% δὲν πήγαν τὸ τελευταίο 157ήμερο, 9% τὸν τελευταίο μῆνα, 8% τοὺς τρεῖς τελευταίους μῆνες, 60% δήλωσαν πῶς είχαν πάει παλαιότερα και 16% πῶς δὲν ἔχουν πάει καθόλου στὸ θέατρο! Σὲ ἔρώτημα τί προτιμούν ν' ἀκούν στὸ Ραδόφωνο, ἀπάντησαν: 36% λαϊκὰ τραγούδια, 36% ἔλαφρά, 20% δημοτικά, 18% κλασική μουσική, και μόνο 6% θέατρο! 'Ο καταγιτσιώς τῶν στοιχείων, ἀχρηστεύει τὰ σχόλια...





ΑΝΩ : Χάραγμα σὲ χρυσό σφραγιδοδαχτυλίδι τῶν Μυκηνῶν, μὲ σκηνὴ — κατὰ τὸν Persson — ἀπὸ τὸ βλαστικὸ μινωικὸ δράμα. Τὸ τράνταγμα τοῦ ἱεροῦ (ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸν περίβολό του) δέντρου, ἐρμηνεύεται σάν παρακίνηση τοῦ Θεοῦ ν' ἀναστηθεῖ ἢ νὰ ξυπνήσει. ΚΑΤΩ : Χάραγμα σὲ περίφημο χρυσοδαχτυλίδι τῶν Μυκηνῶν, μὲ σκηνὴ λατρείας τῆς Μεγάλης Θεᾶς πού, καθισμένη κάτω ἀπὸ τὸ ἱερὸ δέντρο της, δέχεται τὶς προσφορές γυναικῶν. Ἀνάμεσα οὐρανοῦ καὶ γῆς κατεβαίνει ὁ διπλοὺς πέλεκυς, σύμβολο τοῦ Κεραυνοῦ, ἐνῶ ἀπὸ πάνω διακρίνονται οἱ δόξες τ' οὐρανοῦ, ὁ Ἡλιος καὶ τὸ Φεγγάρι. (Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν)

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΗΤΟΜΥΚΗΝΑΪΚΗ ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ

Ο Τζίλμπερτ Μάρραιτ (Gilbert Marry), όσο ξέρω, έμεινε πάντα στην ίδεα του πώς ή έλληνική Τραγωδία ξεπηγάζει από μιά βλαστική ιερουργία όπου δύο άνθρωποι — Ενιαυτός με γαλλώνει, άγωνιζεται, πεθίνει και ζαναγενινέται. Την ίδεα του αυτή τη διατύπωσε για πρώτη φορά σ' ένα παράρτημα του βιβλίου "Θέμις" της Τζένη Χάρρισον (Jane Harrison) και άργότερα, το 1945, την άναπτυξέ για νά περιλάβει μαζί και τη Νέα Κωμωδία. Ο Πίκαρ - Καϊμπριτζ (Pickard - Cambridge), τόνισε το 1947 πώς στά σωζόμενα έργα, μονάχα ύστερα από μιά διολκηρωτική σχεδίου άκακατατάξη, μπορούμε νά βρούμε εύτες τις άρχετυπες μορφές. Ο Τζίλμπερτ Μάρραιτ θέμως άπαντησε το 1943: “Εκανα λάθος, όπως παρατήρησε δύο Πίκαρ - Καϊμπριτζ, ν' αποδώσω αποκλειστική και πρωταρχική σημασία στόν τύπο του βλαστικού δράματος. Όστοσο, ή υπαρξή του είναι φανερή”⁽¹⁾.

Έχω τη γνώμη πώς ή βασική άλλησια πού συνέλαβε δύο Τζίλμπερτ Μάρραιτ είναι πώς ή μορφή κ' ή συγκρότηση στην Τραγωδία και την Κωμωδία προέρχονται τελικά από τό τυπικό της βλαστικής ιερουργίας, πού άναφαίνεται ξεκάθαρα σὲ έργα όπως οι "Βάκχες". Στό έργο τούτο ή πλοκή άναπλαθεί αύτούσιο τού μόδο τεῦ Δαίμονος — Ενιαυτοῦ. Μύθοι, λοιπόν, τύπου τῶν Βακχῶν ἔδωσαν στό δράμα μορφή και σκελετό όπου προσαρμόστηκαν κι άλλοι μύθοι. Η αντίσταση τού Πενθέα στό Διόνυσο και τις μαινάδες του είναι ένας από μιά σειρά μύθων, πού προτείνων νά τούς ταξινομήσουμε στήν θόμάδα. Αντί στα σημεία που οι μύθοι αύτοι συμβόλιζαν πρωταρχικά τὸν κύκλο της βλάστησης.

Υπάρχει και μιά άλλη θόμάδα μύθων πού σχετίζεται μὲ τὸ στατυρικό δράμα μὲ τὴν ίδια σχέση πού σχετίζεται και ή θόμάδα αντίστασης μὲ τὴν Τραγωδία. Είναι ή θόμάδα Α πο δέ εσ με σης, πού κεντρική ίδεα της είναι ή απόδεσμευση τῆς θεᾶς γῆς από τὰ δεσμά τοῦ χειμῶνα, ένα ξεχωριστὸ στοιχεῖο τοῦ βλαστικού κύκλου. Έχουμε τοὺς σφυροκόπους σάτυρους πού ἐλευθερώνουν μιὰ χθόνια θεά (δο Σοφοκλῆς τῇ λέει Πανδώρα, κ' είναι, μπορούμε νά υποθέσουμε, ένας πατμάλαιος μύθος γιὰ τὴν Πανδώρα, πού μεταπλάστηκε περιέργα στὸ γνωστὸ μύθο όπου δύο Ήφαιστος ή Επιμηθέας πλάσει τὴν Πανδώρα ή Αντιδώρα). Έχουμε ἀκόμη τοὺς Πάνες πού χοροπηδῶντες γύρω απ' τὴν Πλεσφόνη πού ξεπροβάλλει μὲς απ' τὴ γῆ, καὶ τὸν μοναχικὸ Πάνα πού θαυμάζει τὴν ἄνοδο της Αφροδίτης⁽²⁾.

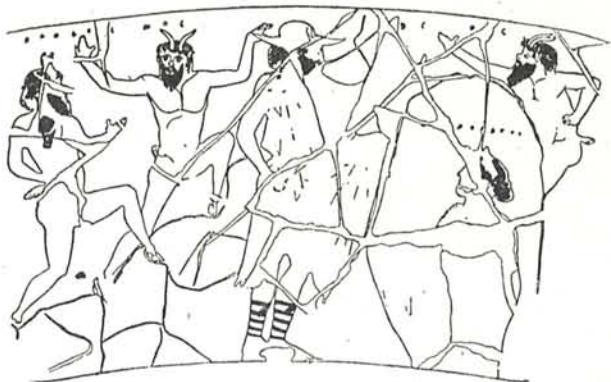
(1) CQ (Class. Quart.) 37 (1943) 46 κεξ. Pickard-Cambridge, Διθύραμψις κτλ., 185
 (2) Buschor, F e l d m a u s e ("Αρουραῖοι") εἰς SBAW (ἀνακοινώσεις τῆς Βαναρικῆς Ακαδημίας, Επιστημῶν), 1937, 3. Περαιτέρω βιβλιογραφία στὸ Lustrum I (1956), 104.

Ξέρουμε θέμως περισσότερα γιὰ τὴν ἀποδέσμευση τῆς Ήφασ. Στὴν περίτεχνη μορφή του, δο μύθος είναι ἔτοι: Ή Ήφασ πέταξε τὸ χωλὸ γιό της Ήφαιστο στὸ τὸν Ολυμπο κι αὐτὸς βρήκε καταφυγὴ στὴ θάλασσα. Γιὰ νὰ τὴν ἐκδικηθεῖ, τῆς ἔστειλε δῶρο ἔνα πανώριο κάθισμα. Οταν ή Ήφασ κάθισε σ' αὐτό, εἶδε πώς δὲ μπορούσε πιά νά ξαναστήκωθε καὶ ἐπρεπε νὰ γυρίσει πίσω ό Ήφαιστος νὰ τὴν ξεδέσει. Στείλανε λοιπὸν τὸν Αρη τὸν φέρει, μὰ ό Ήφαιστος τὸν ἔδιωξε. Τελικά, δο Διόνυσος μέθυσε τὸν Ήφαιστο καὶ τὸν ἐφέρε πίσω πάνω σὲ μουλάρι. Ή ἀμοιβὴ γιὰ τὸ Διόνυσο, ποὺ ή Ήφασ ἔδωσε μὲ τὴ συναίνεση τοῦ Δία, ήταν η είσοδός του στὸν Ολυμπο, καὶ γιὰ τὸν Ήφαιστο ό γάμος του μὲ τὴν Αφροδίτη. Ο μύθος είναι, φανερά, προσωμηρικός, καθὼς στὴν Ίλιάδα βρίσκεται ή ἀρχὴ τοῦ μύθου καὶ στὴν Οδύσσεια ή συνέχειά του: τὸ περιστατικό τοῦ Αρη καὶ τῆς Αφροδίτης, ποὺ συνδέεται καθαρὰ μ' αὐτόν. Ο Άλκαις ξαναπάταιρει τὸ μύθο σ' ἔναν υμίνο⁽³⁾ καὶ στὴ Λέσβῳ, δο μύθος αὐτὸς πρέπει σίγουρα νὰ σχετίζεται μὲ τὴν ίδιοτυπη τριάδα, ποὺ τὴν ἀπαρτίζουν, κατὰ τὰ ὄνοματα πού δίνει ό Άλκαις, δο Ζεύς Αντίας (=Ανταῖος), καὶ ή ξακουστὴ αἰσολικὴ θεά, ή μάνα τῶν δλων (πάντων γένεθλα) κι δο Διόνυσος Κεμψίλιος ωμοφάγος (ἀμιγτας) καὶ, κατὰ τὴ Σαπφώ ή Ήφασ Δίας κι ό γοητευτικός γιός της Θυώνης. Ο Δίας είναι ἀντίας (=ἀνταῖος) γιατὶ τὸν ἐπικαλεῖται ή Ήφασ ή Ήφασ σὰν μάνα τῶν πάντων είναι θεὰ τῆς γῆς κ' οἱ τίτλοι τοῦ Διόνυσου δείχνουν πώς είναι θεὸς τῶν μαινάδων. Ή ἔκκληση τοῦ οὐράνιου θεοῦ ἀπὸ τὴν ἀπελευθερωμένη θεά—γη εἰσάγει τὸ βλαστικὸ θεὸ στὸν ἀπάνω κόσμο. Σ' ἔνα Ιταλιώτικο ἀγγεῖο τοῦ 4ου αἰ. (4)—ποὺ πιστεύω πώς είναι ἐμπνευσμένο απὸ ἀττικὴ κωμωδία — δο Δαίδαλος κι ό Ενυάλιος μονομαχοῦν μπροστά στὴ δεμένη Ήφασ. Μπροστά τοῦ ισως νὰ υποστηρίξουμε πώς ἔδω ἔχουμε μιὰ παμπάλαιη ἔκδοχὴ πού μές φέρνει πίσω στὴ μικηναϊκή Κρήτη, κι ό Ενυάλιος (ἀντὶ ό Αρης) παρουσιάζεται νὰ δηγεῖ τὴν Αφροδίτη στὴ λάρνακα τοῦ Κυψέλου (ἀρχές τοῦ 6ου αἰ.). Είναι θέμως πιό σίγουρο νὰ πάρουμε ἄλλο δρόμο. Στὸ ξεκίνημα τοῦ 6ου αἰ., στὴν Κόρινθο, τὸ μύθο τὸν τραγουδοῦσαν χορευτὲς μὲ

(3) Κελμενα καὶ βιβλιογραφία: Page, Σα πφώ καὶ Αλκαίος, 258 κεξ. Πρόσθετες τώρα Eisenberger, Ο μύθος στὴν Αἰολικὴ λαοικὴ ποίηση, 27 κεξ. Γιὰ τὴν Τριάδα: Page, δοπού πιό πάνω, 58, 169.

(4) Βρεταννικὸ Μουσεῖο, ἀρ. F. 269. (Κρατήρας μὲ σκηνὴ κωμωδίας: ή φιλονικία τοῦ Αρη καὶ τοῦ Ήφαιστον). Bieber, Ιστορία τοῦ ουρανοῦ εἰλ. 370 (εἰκονίζεται η σκηνὴ ἀπὸ τὸν κρατήρα). Πρβλ. Class. Quart. 42 (1948) 23.





Αριστερά: Η έπιστροφή του "Ηφαιστον στὸν "Ολυμπο γὰ τὰ ξεδέσει τὴν "Ηρα. Απὸ τὸ βιβλίο τῆς Bieber "The history of Greek and Roman Theater", σ. 65, εἰκόνα 252. Δεξιά: "Αροδος τῆς Περσεφόνης ἀνάμεσα σὲ τραγοδαλούρες (Πάνες) ποὺ χοροπηδοῦν. Απὸ τὸ βιβλίο τοῦ Nilsson "Geschichte der griechischen Religion", I, Taf. 39, 1

παραγεμισμένα ροῦχα: στὴν Ἀθήνα, τὸν χόρευαν ἄντρες ντυμένοι σάν σάτυροι⁽³⁾. Ο μύθος ταῖριάζει ξεχωριστά σὲ πολύσαρκους ἄντρες καὶ σὲ σάτυρους, ποὺ παρασταίνουν πνεύματα τῆς γονιμότητας, καὶ φαίνεται πώς διατηρήθηκε πολὺν καιρὸν στὸ ρειτρόπορί τους. Οι πολύσαρκοι ἄντρες κ' οἱ σάτυροι εἶχαν ίδιοτυπία μορφή, περπατούσι καὶ στάση, κι ὁ κορύφαιος τῶν παχύσαρκων ἦταν ίθυφαλλιός. Εἶναι πολὺ γνωστὸς ὁ στενὸς σύνδεσμος μεταξύ τους κ' ἡ σημασία τους γιὰ τὴν κατοπινὴ ιστορία τοῦ δράματος. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ τώρα μόλις ἀρχίζουμε νὰ κατανοοῦμε, εἶναι διτὶ τὰ στοιχεῖα αὐτὸς μποροῦμε νὰ τὰ παρακολουθήσουμε ως τὴ Μυκηναϊκή ἐποχή καὶ πέρα ἀπ' αὐτή ως τὴ Μινωική. Η ἔνδειξη εἶναι μιὰ ὀστεομυκηναϊκή σφραγίδα ἀπ' τὴν Κύπρο μὲν ἄντρα καθισμένον σταυροπόδι σάν παραγεμισμένο χορευτή· ἔνα ἀγγειο ἀπὸ στεαστίτη ἀπὸ τὴν Ἀγιά Τριάδα παρασταίνει (κατὰ τὸν Σέρ Τζών Φόρονσταύκ) χορὸν θεριστῶν ποὺ τὸν διακόπτει ἡ βωμολοχία ἐνὸς σκυφοτύπου ἄντρα σὲ στάση παραγεμισμένου χορευτῆ· μιὰ σταυροειδῆς μορφὴ ἀπὸ τὴ Λάρισα τοῦ 16ου αἰώνων φαλλόσχημα ἀντικείμενα ποὺ βρέθηκαν πρόπτεροι στὴν Κνωσό· καὶ μιὰ πρωτομινωική σφραγίδα μὲ ἄντρα καθισμένο πάλι σταυροπόδι σάν τοὺς χορευτές.⁽⁴⁾ Σ' αὐτὰ ἔχουμε νὰ προσ-

(5) Προβλ. Webster, *Greek Theatre Production* 133. Οἱ χοροὶ τῶν σατύρων στὴν Ἀθήνα, εἶναι, θαρρῶ, ἔνα λογικὸ συμπέρασμα, βγαλμένο ἀπὸ τὸν σάτυρο μὲ τὸ κατά μέτωπο πρόσωπο, ποὺ εἰκονίζεται σ' ἔναν ἀμφορέα ἀπ' τὴν ὁμάδα Burgon στὴν Ὀξφόρδη (Beazley, *A τ τικά μελανόμορφα ἀγγεῖα* 89). Προβλ. Wiener Studien 69 (1956), 109.

(6) Μεταγενέστεροι σφραγιδόλιθοι ἀπὸ τὴν Κύπρο: Benson εἰς *Ἄγια Λέγηνη καὶ ή Ἐγγὺς Ἀνατολὴ* (προσφροὰ στὴ H. Goldman), 78, εἰκ. 3, π. 7, 2. *Ἀγ-*

θέσουμε καὶ μιὰ πινακίδα ἀπὸ τὴν Πύλο μὲ τ' ὄνομα τοῦ Διόνυσου, ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ 13ου αἰ. (?) Μποροῦμε τάχα νὰ βροῦμε κανένα συνδετικό κρικό; Ο Διόνυσος στὴν Ἑλλάδα σχετίζεται μὲ τράγους (κ' ἡ τραγωδία ποὺ παίζεται πρὸς τιμὴ του εἶναι ἔνα τραγο - τράγουδο, ἀδιάφορο ἀν τραγουδίεται γιὰ τράγο ἡ ἀπὸ τράγους). "Οταν, ἔτσι, βρίσκουμε ἔνα Μυκηναϊκὸ θεό ὄρθιο ἀνάμεσα σὲ δύο τράγους (Μυκῆναι) ἡ ἀνάμεσα σ' ἔνσ δάιμονα κ' ἔνα τράγο (Κυδωνία) ἡ ἀκόμα σὲ δρμα νὰ δηγεῖ δυὸ τράγους (Λύκτος) (8), μοῦ εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψω πώς δὲν εἶναι ὁ Διόνυσος, καὶ, καθὼς δυὸ ἀπ'

γεῖο Θεοὶ στῶν: *Forsdyke, εἰς (=Journ. of the Warburg and Courtauld Instit., 1954, 3 κεξ. Πήλινο εἰδώλιο τὴ Λάρισα: Ἐν τικά οἱ λογογικοὶ Μονσεῖοι, ἀρ. ἐνδ. 5894. Wace and Thomson, Προϊστορικὴ Θεσσαλία 110.) Πήλινα εἰδώλια ἀπὸ Λάρισα καὶ ἀπὸ Ζερέλια: Möbius, Archael. Anzeiger 1954, 209 ἐπ.: Φαλλόσχημα ἀντικείμενα ἀπὸ τὴν Κνωσὸν Journ. of Hell. Studies, 76 (1956) παρ. 30: Πρωτομινωικοὶ σφραγιδόλιθοι: Evans, Παλατινὸν Μήνωνα I, εἰκ. 93a. Schachermeyr, Αρχαία θατοι πολιτισμοὶ, 216, εἰκ. 76. Προβλ. Buschor, Athen. Mitteilungen 53 (1928), 106.*

(7) Πύλος ἀρ. Xα 102

(8) Μυκῆνες: *Journ. Hell. St. 74 (1954), 171, π. 10β=Trans. Amer. Phil. Soc. 48 (1958) 12, εἰκ. 67 καὶ 65 κεξ. εἰς Wt. 501-7, π. 19/4. Κυδωνία: Nilsson, Ἰστορικὴ Λύκτος: Lorimer, Ο Ομηρος καὶ τὰ Μνημεῖα 312, εἰκ. 40.*

Αριστερά: Η Πανδώρα ἀνεβαίνει μέσα ἀπὸ τὴ γῆ, μπροστὰ στὸν "Ηφαιστο, τὸν Ἐρμῆ καὶ τὸ Δία. Ἐρυθρόμορφος ἀμφορέας τοῦ Ashmolean Museum: Τὸ σχέδιο εἶναι παρόμενο ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Harrison "Prolegomena to the Greek Religion", σ. 281, εἰκόνα 71. Δεξιά: Θεοὶ ποὺ φέρουν δῶρα στὴν Πανδώρα καὶ κάτω - αὐλήτης καὶ Πάνες. Κρατήρας τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου: Η εἰκόνα ἀπὸ τῆς Bieber "The History of Greek and Roman Theater" σ. 7, εἰκόνα 16





Ειδώλια ἀπό τερρακότα σατυροειδῶν μορφῶν. *Από τὸ βιβλίο τῶν Vace καὶ Thompson "Prehistoric Thessaly" εἰκόνες 30 καὶ 110

αὐτούς τοὺς δακτυλιόλιθους είναι κρητικοί, ύποψιάζουμει πώς Διόνυσος είναι τὸ ἐλληνικὸ δόνομα γιὰ κάποιο Μινωικὸ θεό. Είδαμε, πώς ὁ Γυρισμὸς τοῦ "Ηφαιστου μπορεῖ νά 'χε μιὰ κρητικὴ παραλλαγή. Δυὸς Μυκηναϊκοὶ δακτυλιόλιθοι ἔχουν ἔξαιρετο ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ πρόβλημα μας. Ὁ ἑνας είναι τοῦ δαχτυλιδίου ποὺ δείχνει τὸ Διόνυσο ἀνάμεσα σ' ἓνα δαμιονα κ' ἔναν τράγο.

Τὰ ὄντα αὐτά, ποὺ τὰ λέμε Δαίμονες ή πνεύματα (*genii*), τὰ συναντοῦμε συχνὰ στὴν Μυκηναϊκὴ τέχνη, πότε μόνα τους καὶ πότε σὰν ἀκόλουθους θεῶν καὶ θεανῶν. Δείχνουν νά 'ναι ἔνα εἶδος Πνευμάτων - ἀκόλουθων. Είναι μισοσυνθρόπινα, μὰ ἔχουν δέρματα καὶ κεφάλια ζώων. Είμαι σίγουρος πώς δὲν είναι μεταμφιεσμένοι ἀντρες παρὰ Πνεύματα σὲ ζωαμορφικὴ παράσταση. Στὸ Μυκηναϊκὸ κόσμο δὲ συνδέονται στενότερα μὲ τὸ Διόνυσο παρὰ μ' ὅποιοδήποτε ἄλλο θεό. Νομίζω, ὡστόσο, πώς είναι δυνατόν νά ἐπιζήσανε στὸν κλασικὸ κόσμο σὲ σχέση μόνο μὲ τὸ Διόνυσο καὶ πώς είναι οἱ πρόγονοι τῶν σατύρων. Στὶς πινακίδες τῆς Κνωσοῦ (") βρέθηκε τ' ὄνομα Σι-ρα-νο, ποὺ θὰ μποροῦσε ν' ἀποδοθεῖ στὰ ἐλληνικὰ μὲ τὸ Σειληνός, δὲ νομίζω δόμως πώς πρέπει ν' ἀποδώσουμε σ' αὐτὸ μεγάλη βαρύτητα. "Οταν ἀξίωνα πώς τὰ Πνεύματα (*genii*) είναι τὰ ἀρχέτυπα τῶν σατύρων, ἔννοιω πώς ἡ θύμηση τῶν ζωανθρωπικῶν αὐτῶν ἀκόλουθων τοῦ Διόνυσου παραλλάζει ὑστερότερα σὲ διάφορους τόπους καὶ διάφορες ἐποχές παραστανούντας τους σὰν πολύσαρκους, τραγύμορφους κι ὀλογόμορφους ἀνθρώπους.

"Ο ἄλλος δακτυλιόλιθος ποὺ βρέθηκε στὴ Φοιστό ("), παρασταίνει κατὰ μέτωπο μιὰν ἀνθρώπινη κεφαλὴ ἀνάμεσα σὲ δύο τράγους, τὴ μοναδικὴ κατὰ μέτωπο ἀνθρώπινη κεφαλὴ στὴ Κρητο-Μυκηναϊκὴ Τέχνη. Οἱ κεφαλές ζώων κατὰ μέτωπο δὲν είναι σπάνιες

καὶ σωστὰ ἔρμηνεύονται σὰν κεφαλές θυσιασμένων ζώων (ὅπως τὰ βουκράνια πού 'ναι τόσο συχνὰ στὴν 'Υστερο-ελληνικὴ Τέχνη). Ο Nilsson (Nilsson) ὑπόστηριζε πώς οι χωριστὲς κεφαλές είχαν γίνει διακοσμητικὸ μοτίβο κ' ἔτσι κάθε κεφαλή, ἀκόμα κ' ἡ ἀνθρώπινη, μποροῦσε νά χρησιμοποιηθεῖ σὰν τέτοιο. Αὐτὸ μου φαίνεται δλότελο ἀπίθανο δτὰν βρίσκουμε μιὰ πολὺ πιὸ ἀμεση ἔχηγηση, δη παραδεχτοῦμε πώς ή κατὰ μέτωπο κεφαλή, ὅπως καὶ στὴν 'Αρχαϊκὴ 'Ελληνικὴ Τέχνη, παρασταίνει προσωπεῖο η είναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ προσωπεῖο. Δὲν μπορῶ νά πῶ δην τὸ προσωπεῖο παρασταίνει τὸ Διόσυνο ή κάποιο Πνεῦμα - ἀκόλουθο τοῦ Διόνυσου, μὰ νομίζω πώς μποροῦμε νά τὸ ἐπικαλεστοῦμε σὰν ἔνδειξη πώς ἔνας προσωπιδόφορος ὑποδύνταν τὸ Διόνυσο η κάποιον ἀπὸ τοὺς ἀκόλουθους του στὸ 14ο αι. π. Χ.

Μοῦ φαίνεται, λοιπόν, πιθανὸ πώς ὁ μύθος τῆς 'Α π ο δέ-σ μεν σ της προέρχεται ἀπὸ βιλαστικὲς λατρείες τῆς 2ης χιλιετρίδας κι ἀκόμα πιὸ πιθανὸ πώς ἀντρες, ποὺ παίρνανε μέρος στὶς λατρείες αὐτές, ἐνσαρκώνανε τὰ πνεύματα γονιμότητας, ποὺ παραστακανε τὸ Διόνυσο - οἱ πρόγονοι τῶν κατοπινῶν πολύσαρκων ἀντρῶν καὶ τῶν σατύρων. Κι ὅχι μονάχα ὁ μύθος κ' ή λατρεία, μὰ κ' ἡ προσωποποίηση θὰ μποροῦσε νὰ ίχνηλατθεῖ καταπίσω. Μποροῦμε νὰ κάνουμε τὸ ίδιο καὶ γιὰ τοὺς μύθους τῆς 'Α ντίστασης; "Οπως ὁ μύθος τῆς 'Α π ο δέ σ μεν σ της σχετίζεται στενά μὲ χορεύτριες η μαινάδες κι ἀνήκει ίδιαίτερα σ' αὐτές. 'Ο μύθος συμπερπατεῖ πάντα μὲ ειδικὴ λατρεία. Μποροῦμε νὰ τὸν ίχνηλατθίσουμε ἀναδρομίζοντας μιὰ ὄρισμένη ἀπόσταση καταπίσω. Πρῶτα είναι φανερὸ πώς ὑπάρχουν πολλές διαφορετικὲς ἐκδόχες τοῦ μύθου τῆς 'Α ντίστασης; ὁ μύθος τοῦ Πενθέα στὴ Θήβα, τοῦ Λυκούργου στὴ Θράκη, τοῦ Προίτου καὶ τοῦ Περσέα στὸ



(9) Κνωσοῦ V 466.

(10) Nilsson, *Minoan Religion*, p. 234: σφρ. ἀπὸ νεκρόπολης Φαιστοῦ

*Ανθρώπινο κεφάλι, ἀνάμεσα σὲ δύο τράγους. Σφραγιδόλιθος ἀπὸ τὴν Φαιστό. Η εἰκόνα είναι παραμένη ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Nilsson "Minoan Mycenaean Religion", σελ. 23, εἰκόνα 117



Σκηνές, κατά τὸν Axel Persson, τοῦ βλαστικοῦ δράματος τῶν προϊστορικῶν χορών, ἀποτυπωμένες σὲ δαχτυλίδια. Στὴ σειρά: χρυσοδαχτυλίδι ἀπὸ τὸ Βαφεῖο, χρυσό σφραγιδοδαχτυλίδι ἀπὸ τὴν Φαιστό καὶ δαχτυλίδι, πάλι, ἀπὸ τὸ Βαφεῖο

"Ἄργος, τῆς Ἡριγόνης στήν Ἀθήνα, κι ὅλοι μύθοι στὸν Ὁρχομενὸ καὶ στὶς Ἐλευθερές. Καθὼς τὰ πρόσωπα αὐτά εἶναι δῆλα μυθικά, οἱ μύθοι τους, ὅπως τονίζει ὁ Dodd (Dodd),⁽¹¹⁾, εἰναι πιθανὸ νά 'ναι παλαιοί, κι ὁ "Ομηρος γνωρίζει τὸ μύθο τοῦ Λυκούργου ἀρκετά λεπτομερεισκά: γνωρίζει πώς ἡ Σεμέλη τοῦ Δία, μιλεῖ για τὸ Διόνυσο σάν τὸν "Μαινόμενο θεό" (ποὺ σημαίνει τὸ θέο τὸν τριγυρισμένο ἀπὸ Μαινάδες) καὶ παρομοιάζει τὴν Ἀνδρομάχη μὲ μαινάδα. 'Ο μύθος, λοιπόν, τῆς Ἀνταστατικῆς εἶναι προομητικός καὶ θά πρέπει τουλάχιστον ἀναρωτηθούμε μήπως εἶναι μυκηναϊκός, γιατὶ ὀλλιώτικα εἶναι δύσκολο νά ξηγήσουμε τὴν πλαστεία διαδοστή του. 'Ωστόσο ἐδῶ, ὅσο ξέρω, δὲν ἔχουμε μαρτυρίες (τ' ὄνομα τοῦ Πενθέα⁽¹²⁾ πάνω σὲ μιὰ πινακίδα δὲν εἶναι ἵκανη μαρτυρία), ξέρουμε ὄμως πώς ὁ Διόνυσος ήταν θεός μυκηναϊκός καὶ δὲν βλέπω τὸ λόγο γιατὶ νά μήν ύπάρχει ἀπὸ τότε ὁ Διόνυσιας μύθος. Γνωρίζουμε περισσότερα γιὰ τὴ λατρεία. 'Υπάρχουν πολλές σκόρπιες μαρτυρίες γιὰ γυναίκες ποὺ λέγονται Μαινάδες ἢ κάτι παρόμοιο, καὶ τιμούσαν τὸ Διόνυσο σε διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας στήν κλασσική κ' Ἑλληνιστική ἐποχή. (Μποροῦμε νά περιλάβουμε ἐδῶ καὶ τὰ 'Αττικά Λίγνα, ἀν πραγματικά τ' ὄνομα προέρχεται ἀπὸ τὸ Λίγνα κι ἀν τὸ Λίγνα εἶναι μιὰ ὀλλη δυναμασία τῶν Μαινάδων)⁽¹³⁾. 'Ο διασπαραγμός κ' ἡ ώμοφαγία ἔνδος ἀγριού ζώου ήταν μιὰ ἀνάμμηση, ἀν δχι καὶ πραγματική παράσταση στήν ἑλληνιστική λατρεία τῆς Μιλήτου. Στεύς κλασσικούς χρόνους οἱ γυναίκες χόρευαν ὀργιαστικούς χορούς τῇ νύχτᾳ, στήν καρδιὰ τοῦ χειμῶνα, στοὺς Δελφούς. (Σ. αὐτὴ τὴ γιορτὴ ἀναφέρεται ὁ Ξούθος στὸν "Ιωνα"). Εύτυχῶς ύπάρχει ἔνας μήνας ὀνομασμένος ἀπὸ ἔνα στοιχεῖο τῆς γιορτῆς αὐτῆς καὶ ξέρουμε πώς τὸ ὄνομα τοῦ μήνα βρίσκεται στὸ Δελφικό ἡμερολόγιο κατά τὸν 7ο αἰ. Κ' ἐδῶ πάλι μπορεῖ νά 'χουμε μιὰ ἀναγέννηση τῆς Διονυσιακῆς λατρείας στὸν 7ο αἰ., δόπως βρίσκουμε καὶ τῆς ὀλλῆς λατρείας σπουδαίους οἱ σάτυροι, οἱ πολύστροι καὶ τὰ φαλικά ἐμβλήματα. 'Αλλὰ καὶ πάλι μποροῦμε νά μιλήσουμε μὲ κάποια βεβαιότητα γιὰ ἀναγέννηση περισσότερο παρὰ γιὰ εἰσαγωγὴ λατρείας. Ξέρουμε πώς ὁ Διόνυσος ήταν

(11) Εῦρ. Βάνχες, (ἐκδ. Dodds) σ. XIX. Προβλ. Guthrie, Οἱ Ἑλληνες καὶ οἱ θεοί τους 160, 165, 166 κέξ. 'Ομήρου 'Ιλιάδα VI. 130 κέξ., XIV. 323 κέξ., XXII. 460.

(12) Πινακίδα Κρωσοῦ As 603.

(13) Γιὰ τὴν ἔνδειξη βλ. Nilsson, 'Ιστορία τῆς Ἑλλ. Θρησκείας, I. 540 κέξ., Εὐρωπίδη, 'Ιων, 550 κέξ.

Χρυσοδαχτυλίδια ἀπὸ τὴν Κρήτη: 'Αριστερά, τὸ χάραγμά του παρασταίνει πλοϊο στήν ἀκτὴ κ' ἔναν ἄντρα ποὺ ὀδηγεῖ σ' αὐτὸ μιὰ γυναίκα. Στὴ μέση, δαχτυλίδι ἀπὸ τὸ νησὶ Μόχλος: 'Η θεὰ μέσα σὲ πλοϊο, κοντὰ σ' ἀκτή, ὅπου ύπάρχει ιερὸ δέντρο καὶ ιερό. Δεξιά, χρυσοδαχτυλίδι ἀπὸ τὴν Κρωσό: 'Η θεὰ παρασταίνει, σ' αὐτό, μέσα στὸ πλοϊο της



Μυκηναϊκός θεός κ' ἔχουμε παρακολουθήσει τοὺς χορούς τῶν πολύστροκων ἀντρῶν (ἴσως κ' ἔνα ἀπὸ τὰ τραγούδια τους) ὡς τὴ Μυκηναϊκὴ Ἑλλάδα καὶ τὴ Μινωικὴ Κρήτη. Είναι φανερὴ κ' ὁ ὄμοιότητα ἀνάμεσα στοὺς ἐκστασιακούς χορούς ποὺ παρασταίνουν τὰ Μαινάδων καὶ τοὺς ἐκστασιακούς χορούς ποὺ παρασταίνουν τὰ Μυκηναϊκὰ δακτυλίδια ἀπὸ τὸ Βαφεῖο, τὶς Μυκῆνες, τὰ Δευτρά τῆς Πελοποννήσου καὶ τὰ 'Ισόπτατα – κοντά στὴν Κρωσό – ἢ οἱ Μινωικὲς τοιχογραφίες τῆς Κρωσοῦ, ὅπως εἶναι φανερὴ κ' ὁ ὄμοιότητα ἀνάμεσα στὶς Μαινάδες καὶ τὶς δυὸ φαγεντινές μορφές, γνωστὲς σὰ Θεές τῶν "Οφεων, ὅπε τὸ παλάτι τῆς Κρωσοῦ⁽¹⁴⁾". Στὴ μινωικὴ Κρήτη χόρευαν τοὺς χορούς αὐτούς πρὸς τιμὴν τῆς θεᾶς. Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία τοῦ Κέρεννυ (Kerényi)⁽¹⁵⁾, ἡ θεὰ αὐτὴ ἤταν γνωστὴ στοὺς Μυκηναίους σὰν Ἀριάδνη ἢ Βασίλισσα τοῦ Λαβύρινθου κι ὁ νέος ἄντρας, ποὺ παρασταίνεται καμιὰ φορὰ στὶς σκηνές αὐτές, εἶναι δὲ Μινωικὸς Διόνυσος. "Ἄν αὐτὸ ἀλληθεύει, τότε μπορῶ νά πῶ τέσσερις διαφορετικές ἀναμνήσεις ἀπ' τοὺς χορούς αὐτούς πέρασσαν ἀπὸ τὴ Μυκηναϊκὴ στὴν Κλασσικὴ Ἑλλάδα. 'Η πρώτη εἶναι μιὰ ἀμεσητὴ ἀνάμμηση ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς χορούς, ἀδιάφορο ἀν τοὺς χόρευαν ἢ δχι συνεχῶς. 'Η δεύτερη εἶναι ἡ μνεία στὴν 'Ιλιάδα⁽¹⁶⁾ πώς ὁ Δαίδαλος (ὁ Μυκηναϊκὸς Κρητικός τεχνίτης θεός) ἐφτιάζει στήν πλαστύχωρα Κρωσό ἓνα χορευτικὸ χῶρο γιὰ τὴν Ἀριάδνη. 'Η τρίτη εἶναι δὲ μύθος στήν 'Οδύσσεια⁽¹⁷⁾, ποὺ ἀναφέρει πώς ἡ 'Αρ-

(14) Βαφεῖο: Nilsson, Μιν. - Μυν. Θρησκεία, 275, 'Ιστορία τῆς Ἑλλ. Θρησκείας, π. 13, 8. Μυκῆνες: Nilsson, Μιν. - Μυν. Θρ., 157, 'Ιστορία I, π. 13, 5. Δευτρά: Nilsson, Μιν. - Μυν. Θρ., 157, 'Ιστορία I, π. 17, 4. Ισόπτατα: Nilsson, Μιν. - Μυν. Θρ., 229, 'Ιστορία I, π. 18, 3. Τοιχογραφίες Κρωσοῦ: Evans, Τὸ Παλάτι τοῦ Μίνωα II, π. 18. Θεές τῶν "Οφεων: Nilsson, Μιν. - Μυν. Θρ., 84, 'Ιστορία I, π. 15. Γιὰ παραστάσεις δαχτυλιδῶν βλ. H. Biesantz, Κρητικό - Μυνηματικό ιερό της θεᾶς, 1954.

(15) Προέλευση σητῆς Διονυσίας Θρησκείας, Arbeitsgemeinschaft Nordrhein - Westfalen, τεύχος 58. Προβλ. ἐπίσης Symbolae Osloenses 33 (1957), 127 κέξ. Diogenes no 20 (1957). 'Η Βασίλισσα τοῦ Λαβύρινθου: Πινακίδα Κρωσοῦ Cg 702 ἐφαρμογεύθησα ἀπὸ τὸν Palmer: Bull. Inst. Class. Studies 2 (1955), 40.

(16) 'Ομήρου 'Ιλιάδα XVIII. 590.

(17) 'Ομήρου 'Οδύσσεια XI. 324.



Σκηνές τῆς λατρείας τῆς Μεγάλης Θεᾶς ἀποτυπωμένες σὲ προϊστορικά δαχτυλίδια. Στὴ σειρά: Χρυσοδαχτυλίδι τῶν Μυκηνῶν, χρυσοδαχτυλίδι τοῦ Μουσείου Ἡρακλείου Κρήτης καὶ δαχτυλίδι, μὲ τὴν ἐπιφάνεια τῆς θεᾶς, ἀπὸ τὰ Ισόπατα

τεμη, ὑστερα ἀπὸ ἐντολὴ τοῦ Διόνυσου, σκότωσε τὴν Ἀριάδνη ποὺ ἔχει δρμεύσει στὴ Νάξο μὲ τὸ Θησέα. Στὴν παραλλαγὴ αὐτὴ ὁ θεός ἔχει γίνει σπουδαιότερος ἀπὸ τὴ θεά· αὐτὴ ἔχει ξεπέσει στὴ σειρά μᾶς Κρητικῆς πριγκίπισσας ποὺ ἐγτατάλεψε τὸ θεῖκό σύνυπνο της γιὰ ἔνα θυντό. Ἡ παραλλαγὴ αὐτὴ, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι παλαιότερη ἀπ' τὴν ἄλλη παραλλαγὴ, ὅπου ὁ θεός βρίσκει τὴν Ἀριάδνη μετὰ τὴν ἐγκατάλεψη της ἀπὸ τὸ Θησέα. Ἡ τέταρτη, τέλος, ἀνάμνηση εἶναι αὐτὸ ποὺ εἴπαμε μύθο τῆς Ἀντίστασης, ὅπου οἱ ἀντιμαχόμενες στὴν ἀνάπτυξη τῆς βλάστησης δυνάμεις μεταπλάστηκαν σὲ βασιλιάδες διάφορων περιοχῶν: Πενθέας, Λυκούργος καὶ ἄλλοι.

Ο Ἀξέλ Πέρσον⁽¹⁸⁾ ταξινόμησε τὰ Μυκηναϊκὰ δαχτυλίδια μὲ τὴν ίδεα πώς παρασταίνουν τὸν βλαστικὸ κύκλο. Ἀρχίζει ἀπὸ τὸ χειμώνα καὶ διαμέσου τῆς Ἀνοιξης κατατίγει στὸ Καλοκαίρι καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς Συγκομιδῆς, κ' ἡ ἀκολουθία αὐτὴ δικαιώνεται ἀπὸ τὶς ἀλλαγές στὰ φυλλώματα τῶν δέντρων ποὺ διακρίνονται στὸ βάθος. Ὁ κύκλος ἀρχίζει μὲ θρήνο γιὰ τὸ νεκρό καὶ τὴν ἐλπίδα πώς θὰ ἐπιφανεῖ ὁ νεαρός θεός. Ἐπειτα τὴν ἀνοιξη, ἡ θεά Φύση ἐπιφανεύεται στοὺς χορευτές τῆς· κι ὁ νέος θεός (ποὺ μποροῦμε τώρα νὰ τὸν ποῦμε Διόνυσο), φανερώνεται μὲ τὸν τράγο τον πλάτα στὸ ιερό δέντρο. Τὸ θέρος, οἱ λάτρεις φέρουν στὴ θεά λουλούδια καὶ κρασί. Δὲν ξέρω ἂν δ' Ἀξέλ Πέρσον ἔχει ἐπίσης δίκιο ἐρμηνεύοντας τὶς ταυρομαχίες σὰ μέρος τῆς ἀνοιξιάτικης ιερουργίας καὶ τὴν ἀναχώρηση τῆς θεᾶς ἢ τοῦ θεοῦ μαζὶ μὲ τὴ θεά σὲ μιὰ βάρκα, σὰν τὸ τέλος τῆς θεινῆς ιερουργίας. Ὁστόσο, δ' Κύκλος εἶναι σίγουρα ἔνας κύκλος Θεοῦ—Ἐνιαυτοῦ, παράλληλος μὲ πολλοὺς Ἀνατολικούς^{κ'} Αἰγυπτιακούς μύθους, δῆπος τοῦ Ἀδωνι, τοῦ Οσιρί κι ἄλλους. Ἐτοι κ' οἱ δύο πλευρές τῆς λατρείας τοῦ Διόνυσου — ἡ μία που σχετίζεται μὲ τοὺς σάτυρους^{κ'} ἡ ἄλλη ποὺ σχετίζεται μὲ τὶς Μαινάδες—μᾶς φέρουν πίσω στὴ Μινωικὴ λατρεία. Ἡ πλευρά μάλιστα ποὺ σχετίζεται μὲ τὶς Μαινάδες μᾶς φέρνει κατευθεία σὲ μιὰ πανάρχαιη λατρεία Θεοῦ—Ἐνιαυτοῦ, παράλληλη μ' αὐτὴ ποὺ ὁ Τζίλμπερτ Μάρραιη ὑποθέτει

(18) Persson, Ἡ θρησκεία τῆς Ἐλλάδας στοὺς προϊστορικοὺς χρόνους, σελ. 32 καὶ στὶς ἐπόμενες.

γιὰ ἀπαρχὴ τῆς ἐλληνικῆς Τραγωδίας. Μποροῦμε νὰ ὑποθέσουμε, νομίζω, πώς οἱ χοροὶ τῶν πολύσαρκων ἀντρῶν ἡ σατύρων δὲν ἔσβησαν ποτὲ καὶ πώς ἡταν πάντας "δραματικοί" μὲ τὴν ἔννοια πώς οἱ χρευτές ἡταν ἀντρες ὑποδύμενοι σάτυρους. Δὲν ξέρουμε ἀνέπιζήσανε κ' οἱ ἐκστατικοὶ χοροὶ τῶν γυναικῶν μ' ἀδιάσπαστη συνέχεια, δὲ βλέπω ὅμως γιοτί νὰ μήν ἐπιζήσανε ἐκεῖ ὅπου ὑπῆρχαν στέρεες Μυκηναϊκὲς παραδόσεις. "Οπως καὶ νά 'ναι, δυστὸ πράματα εἶναι σίγουρα: 'Ἡ ὑπαρξη τῶν χορῶν αὐτῶν στὸν 7ο αι. κ' ἡ ἐπιβίωση τῆς ἀνάμνησής τους στοὺς μύθους Ἀντίστασης τοῦ ιεροῦ Λυκούργου'. Τὸ καινούριο βῆμα πρὸς τὸ δράμα είνοι ἡ μεταμφίεση νέων ἀντρῶν σὲ Μαινάδες· τὴν πιὸ παλιὰ μαρτυρία μᾶς τῇ δίνει ἔνα 'Αθηναϊκὸ ἀγγεῖο ἀπ' τὰ μέσα τοῦ βου αι. (19). 'Οποτεδήποτε κι ὅπουδήποτε κι ἀν ἔγινε, τὸ πρῶτο τεῦτο βῆμα σημείωσε ἔνα καινούριο ἑκίνημα. Οἱ γυναικες ἔξακολούθησαν νὰ χορεύουν τιμώντας τὸ Διόνυσο στοὺς Δελφούς κι ἀλλοῦ. 'Ηταν οἱ Μαινάδες τῆς ἐποχῆς τους. Στὴν Ἀθήνα ώστόσο, τουλάχιστο ἀπ' τὰ μέσα τοῦ βου αι., νέοι ἀντρες μεταμφίεζονταν σὲ μυθικές Μαινάδες καὶ συντρόφευαν τὸ χορό τους μὲ τραγούδια γιὰ τὸ μυθικὸ παρελθόν (ἀντίσταση τοῦ Πενθέας ἢ τοῦ Λυκούργου).

Μποροῦμε, λοιπόν, νὰ συνοψίσουμε τὴ θεωρία γιὰ τὴ γένεση τῆς Τραγωδίας ἀπὸ τὴν ιερουργία τοῦ Θεοῦ—Ἐνιαυτοῦ ὡς ἔξης: ἡ ιερουργία γύρω ἀπὸ τὸν Δαίμονα—Ἐνιαυτοῦ ἐπέζησε ἵσως σὲ λατρευτικοὺς χοροὺς γυναικῶν ποὺ εἶχαν σίγουρα ἀναζωπυρωθεῖ στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχή. 'Ο μύθος τοῦ Ἐνιαυτοῦ μεταπλάστηκε στὶς διάφορες μορφές τοῦ μύθου Ἀντίστασης τοῦ ιεροῦ Λυκούργου. Τὸ μέρος τοῦ μύθου 'Ἀντίστασης τοῦ ιεροῦ Λυκούργου' τοῦ Διόνυσου 'Ἐλευθερία περιλάβανε τοὺς δραματικοὺς αὐτοὺς χοροὺς μαζὶ μὲ τοὺς χοροὺς σατύρων. Οἱ μύθοι τους ἡταν τόσο συναρπαστικοὶ ποὺ καθόρισαν τὸ σκελετὸ γιὰ τοὺς ἄλλους μύθους ἐλληνικῶν ἡρώων, ποὺ εἶχαν πιὰ τώρα κι αὐτὸι δραματοποιηθεῖ. 'Ἡ ἀποψη τούτη δὲ μοῦ φαίνεται ἀπίθανη.'

Μετάφραση ΤΕΑΣ ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗ

(19) Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἐλευσίνας ἀρ. 1212. βλ. Webster, Greek Theatre Production, 33, π. 4β

"Αλλα τρία χρυσοδαχτυλίδια. Τὸ πρῶτο βρίσκεται στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν καὶ τὸ χάραγμά του παρασταίνει σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τῆς μινωικῆς θεᾶς. Τὸ δευτέρεο εἶναι ἀπ' τὴν Κνωσό καὶ παρασταίνει τὴν κάθοδο τοῦ ἀρσενικοῦ θεοῦ ἀπὸ τὸν οὐρανό, ἀνάμεσα σὲ μιὰ λάτρισσά του καὶ σὲ δεντρικό ιερό. Τὸ τελευταῖο εἶναι ἀπὸ τὴν Τίγρηνθα καὶ παρασταίνει καράβι προσαραγμένο καὶ μὲ ζευγάρι (ἄντρα καὶ γυναικά) μπροστά του: σκηνὴ ποὺ βρίσκεται καὶ σ' ἄλλο δαχτυλίδι (στὴν προηγούμενη σελίδα 18) καὶ ἔχει μυθικὸ ἀντίστοιχό της τὴν ἀπαγωγὴ τῆς Ἐλένης ἀπὸ τὸν Πάρο



PIERRE DE MARIVAU

H KYRATSA (*La Commère*)

Μονόωρακτη κωμωδία γραμμένη γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς Ἰδοσοιοὺς

1741



Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ



ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

Κύριος ΛΑ ΒΑΛΛΕ, γύρω στὰ 20

Κύριος ΡΕΜΥ, ἔμπορος

Κύριος ΤΙΜΠΩ, συμβολαιογράφος

Ο δεύτερος Συμβολαιογράφος

Ο ἀνεψιὺὸς τῆς Δίδος ΑΜΠΕΡ

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ

Δἰς ΑΜΠΕΡ, γύρω στὰ 50

ΑΓΑΘΗ, κόρη τῆς Μαντάμ Ἀλαὶν

ZABOT, ὑπηρέτρια τῆς Μαντάμ Ἀλαὶν

· Η σκηνὴ στὸ Παρίσι, στὸ σπίτι τῆς Μαντάμ Ἀλαὶν

ΣΚΗΝΗ Ι

Κύριος Λά Βαλλέ, Δἰς Αμπέρ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Ας μποῦμε σ' αὐτὴ τὴν αἰθουσα. Ἀφοῦ μᾶς εἴπαν πώς ή Μαντάμ Ἀλαὶν θὰ ἐπιστρέψει, δὲν ἀξίζει τὸ κόπο ν' ἀνεβοῦμε ὡς τὸ δωμάτιό σας καὶ μετά νὰ ξαναγρίσουμε· ἂς περιμένουμε καλύτερα ἐδῶ κουβεντιάζοντας.

Δἰς ΑΜΠΕΡ : Σύμφωνοι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Τὸ τί φχαριστέμαι δταν σᾶς κοιτάζω, δὲ λέγεται! Νιώθω τόσο ἄνετα μαζί σας! Λένε πώς πεθαίνει κανεὶς ἀπὸ χαρά· αὐτὸ δὲν εἰν' ἀλήθεια, ἀφοῦ νά· μαι ζωντανός. Κι ἂν χαίρομαι τόσο γιὰ τὸ γάμο μας, δὲν είναι γιὰ τὴν περιουσία ποὺ ἔχετε καὶ πού, ἐγὼ τουλάχιστο, δὲν ἔχω. Δὲ λέω, καλά τὰ ώραῖα καὶ στρογγυλά εἰσοδήματα κι ὁ καθένας πάντα θέλει νά· 'χει τὸν τρόπο του· δὲν ἔχω· δὲν ἔχουνε καμιὰν ἀξία σὲ σύγκριση μὲ τὸ προσωπάκι σας. Τί κόσμημα!

Δἰς ΑΜΠΕΡ : Είναι, λοιπόν, ἀλήθεια πώς μ' ἀγαπάτε λιγάκι, Λά Βαλλέ;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Λιγάκι, δεσποσύνη μου; "Ετσι, νά, ἂν είσαστε καλόπιστος ἀνθρωπος, κοιτάξτε με στὰ μάτια γιὰ νὰ δεῖτε πόσο εἰν' αὐτὸ τὸ λίγο.

Δἰς ΑΜΠΕΡ : 'Αλοιμονο! Αὐτὸ ποὺ μὲ κάνει ν' ἀμφιβάλω καμιὰ φορὰ γιὰ τὴν τρυφερότητά σας, είναι ή διαφορὰ τῆς ἥλικιας μας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Μὰ ἀπὸ ποῦ κρίνετε τὴν ἥλικια; Γιατὶ δὲν είναι γραμμένη στὸ πρόσωπό σας· μήπως τάχα είναι μικρότερο αὐτὸ ἀπ' τὰ χρόνια σας;

Δἰς ΑΜΠΕΡ : Δὲ λέω, βέβαια, πώς μὲ πήραν καὶ τὰ γεράματα γιὰ ἔναν ἄλλο, θὰ ἤμουν ἀκόμα πολὺ καλή.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Ε, λοιπόν, ἐγὼ εἰμ' αὐτὸς ὁ ἄλλος. Κ' ὑστερα, καθένας ἔρχεται μὲ τὴ σειρά του σ' αὐτὸ τὸν κόσμο· δὲνας φτάνει τὸ πρωτὶ, δὲν ἄλλος τὸ βράδυ καὶ μετά συναντιῶνται χωρὶς νὰ ρωτάει δὲνας τὸν ἄλλο ἀπὸ πότε βρίσκεται πάνω στὴ Γῆ.

Δἰς ΑΜΠΕΡ : 'Ελπίζω νὰ βλέπετε τί κάνω γιὰ σᾶς, ἀγαπητὲ νεαρέ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Διάβολε, τέτοιες καλωσύνες δὲν τὶς είχα δεῖ οὔτε στὸν ὑπὸ μου! Πρῶτα - πρῶτα, μοῦ ἀγοράστε τοῦτο τὸ κοστούμι, ποὺ μὲ κάνει νὰ φαινομai ίδιος Μαρκήσιος· ὑστερα, δταν γνωριστήκαμε, μὲ λέγαν 'Ιακώβ, κ' ἐσεῖς ἐδῶ καὶ δεκαπέντε μέρες είχατε τὴν ἔμπνευση νά μὲ παρουσιάστε σὰν ξάδελφο σας καὶ μὲ βαφτίσατε κιόλας "κύριο Λά Βαλλέ". Άλγα εἰν' δὲλ' αὐτά;

Δἰς ΑΜΠΕΡ : Αποχωρίστηκα τὴν ἀδελφή μου, ποὺ ζήσαμε μαζὶ εἰκοσιπέντε δλόκληρα χρόνια χωρὶς νὰ πούμε μιὰ πικρὴ κουβέντα, κι ἀποφάσισα ν' ἀγνοήσω τὶς ἐπικρίσεις δλης μου τῆς οικογένειας, ποὺ δὲ θὰ μοῦ συχωρέσει ποτὲ αὐτὸ τὸ γάμο, δταν τὸ μάθει.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : 'Αλήθεια, καὶ τὶ δὲν κάνατε γιὰ μένα! Δὲν είχα ίδει ἀπὸ πολιτισμένη συμπεριφορά, καὶ τώρα, χάρη σ' ἐσᾶς, μπορῶ νὰ πῶ πώς εἰμ' εὐγενικός, ἔχω τρόπους. "Ελεγα λόγια χωριάτικα, ἀξεστα, καὶ τώρα ἀκούγονται ἀπ' τὸ στόμα μου λεπτές κουβέντες: λίγο ἀκόμα, καὶ θὰ μὲ παίρνουνε γιὰ ... βιβλίο.

Δἰς ΑΜΠΕΡ : Καὶ τὸ ξέρετε καλὰ πώς δὲν σᾶς παντρεύομαι γιὰ τὴν περιουσία σας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Κι οὔτε γιὰ τὴν κοινωνικὴ μου θέση. Τελικά, σὲ σᾶς χρωστάω τὸ δονούμα μου, τὴ λεβεντιά μου, τὴ συγγένειά μου, τὸ ώραϊο μου λεξιλόγιο, τὴν εὐγένειά μου, τὸ παρουσιαστικό μου· καὶ σὰν νὰ μήν ἔφταναν δὲλ' αὐτά, μὲ παίρνετε καὶ γι' ἄντρα σας, σὰ νὰ ἤμουνα κανένας Παριζιάνος ἀστός.

Δἰς ΑΜΠΕΡ : Πείτε καλύτερα πώς σᾶς παντρεύομαι, ἀγαπητέ Λά Βαλλέ, κι δχι πώς σᾶς παίρνω γι' ἄντρα μου· δὲν είναι τρόπος αὐτός.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Εὐχαριστῶ γιὰ τὴ διόρθωση, ἀγαπητή ἔξαδέλφη! Σητάω ταπεινά συγγνώμη, δεσποσύνη: ἔχετε δίκιο, σᾶς παντρεύομαι. Καὶ μὲ τὶ εὐχαρίστηση! Μοῦ δίνετε τὴν καρδιά σας ποὺ ἀξίζει τέσσερις σὰν τὴ δική μου.

Δἰς ΑΜΠΕΡ : "Αν μ' ἀγαπάτε, η πληρωμή μου φτάνει καὶ περισσεύει.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Νὰ πληρώσω δσο μπορῶ, ἀλογάριαστα, δὲν βάζω τίποτα στὴν πάντα.

ΔΙΣ ΑΜΠΕΡ : Μήν όρκιζεσθε, σᾶς πιστεύων· γιατί, οώμας, λογοκοιτάτε τόσο τὴν Ἀγάθη δταν είναι μαζί μας;
ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Τὴν κόρη τῆς Μαντάμ 'Αλεάν; 'Εγώ; Τὸ τί μου δίνει στὰ νεῦρα, δὲ λέγεται! Πάλι γυρεύοντας νά τῆς πουλήσω ἔρωτα, κ' ἐγώ δὲν τολμάω νά τῆς πῶς ή καρδιά μου είναι δοσμένη.

ΔΙΣ ΑΜΠΕΡ : Τήν άνόητη! Καλά τὸ κατάλαβα.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: "Αμ", πού νά πάρει ό διάβολος, μήπως ή μητέρα πάει πίσω; Δὲν άφηνε εὐκαιρία νά μοῦ πεῖ πώς είμαι διμορφόπαιδο...

Δίς ΑΜΠΕΡ : "Οσο γιά τη μητέρα, δὲν άνησυχώ, δεσες γλύκες κι άν σας κάνει πιστεύω, ἄλλωστε, πώς υστερα ἀπ' τὴν τόση φιλία πού μοδ̄ δείχνει, δὲν ριψοκινδυνεύω τίποτα ἀν τῆς ἐμπιστευθό το σχέδιο μου. Σὲ ποιόν ἄλλο ν' ἀνοίξω τὴν καρδιά μου; Δὲν θά 'ταν φρόνιμο νὰ μιλήσω στοὺς γνωστούς μου. Δὲν θέλω νά ξέρει κανένας ποιά είμαι κ' ή μόνη ποὺ μᾶς μένει ν' ἀπευθυνθοῦμε είναι ή Μαντάμ 'Αλαΐν. Μά τι κάνει κι ἄργει τόσο . . . "Α, τώρα τὸ θυμήθηκα : πρέπει νὰ δώσω μερικές δόηγίες γιὰ τὸ ἀποψινὸ τραπέζι, πάνω μᾶς στιγμὴ ἀπέναν. Μείνετ' ἔδω καὶ πάστε της τὴν κουβέντα ὅταν ἔρθει· κατεβαίνω σὲ λίγο.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Ναι, καλή μου συγγένισσα, γιατί τά μάτια τοῦ ξαδέλφου σας θὰ διωσθῶν νά σᾶς ξαναδοῦν. Νά ταν νά χατεικόλας ξαναγυρίσει! (*Της φιλάει τὸ χέρι. Βγάλνει.*) Δὲν υπάρχει άμφιβολία, μὲν λατρεύει. Τρελλαίνεται, τι λέω; πεθαίνει για τά νιάτα μου. Σώθηκα γιά δλη μου τή ζωή!

[ΓΟ ΛΑ ΒΑΛΛΕ ἀρέσει πολὺ καὶ στὴν ΑΓΑΘΗ, πὸν δὲν τοῦ τὸ κρύβει καθόδον. "Ἐγα χειροφίλημα εἰν' ἀρκετό, γιὰ τὰ πιστέψει ἡ ἀφέλης κοπελίτσα πώς πρέπει νὰ περιμένει πόθαση σὲ γάμο.]

ΣΚΗΝΗ ΙΙΙ

Κύριος Λά Βαλλέ, Μαντάμ Άλαίν.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Για πές μου, παλληκάρι μου, τ' είν' αὐτά ποι μού λέει ή κόρη μου; Τί σκοπό ἔχεις;
ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Νά συζητήσουμε, ὅπως σας εἶπε, περὶ ἔρωτος μὲν μέρους.

καὶ γάμου.
Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Α, μπᾶ! Δὲν τὸ πίστευα πώς είχες βάλει στὸ μάτι τὴν Ἀγάθη. Σὲ ἄλλη πήγαινε ό νοῦς μου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Καὶ μένα τὸ ἴδιο ἀκουσε τῇ λέξῃ "γάμος" καὶ παρεξήγησε.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Είναι τόσο μικρή! Το δίχως άλλο δέν σε μισεῖ· μοιάζει σ' αυτό της μητέρας της.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Mόνος του*): "Αλλη ἐρωτοχυπημένη ἀπό δῶν
ἡ γοητεία μου δὲν ἔχει δρια. (*Στήλη Μαρτάμ 'Αλαιν*): 'Εμένα,
πάντως, δὲν πῆγε σ' αὐτή τὸ μυαλό μου.
Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Κ' είπες πώς πρόκειται γιὰ συζήτηση
περὶ ἐρωτος καὶ γάμου, ε; 'Α! κατάλαβα! Τώρα μπήκα στὸ

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Δηλαδή, σε ποιό άκριβως νόημα " μπήκατε ",
κανέναν ήδη σίνε.

Μανταμ Αλαίν: Νά πάρει διάβολος, παλληκάρι μου, κατάλαβι αυτό που ή άφεντιά σου μούδωσε ώπ' την ἄρχῃ νά καταλάβω. Δεν υπάρχει τίποτα πιό ξεκάθαρο. Είπες τόσες φορές πώς σου άρεσαν οι τρόποι μου, τό ένα μου, τό άλλο μου, είσαι πάντα τόσο κεφάτος διτάν βρίσκεσαι μαζί μου, πού τά έπλοιουτα εύκολα τά μαντεύει κανένας.

ΛΑ ΒΑΔΔΕ (*Μόνος του*) : Ἐγώ, κεφάτος, μαζί της; ...
Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Καλά, λοιπόν, τὸ κατάλαβα πώς μ' ἐπι-

θυμούνσες· καὶ πρέπει νῦ σου πᾶ πώς δὲν είμαι γι' αὐτὸ κα-
θόλου θυμωμένη.

ΑΑ ΒΑΛΛΕ : "Οσο γιά την έπιθυμία, η αλήθεια είναι πώς . . . κρατιόσαστε πολύ καλά, είσαστε τόσο, έτσι φρέσκια . . .

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Και γιατί να μην είμαι; Μολις πατησα τα

ΑΙΓΑΙΟΝ ΑΙΓΑΙΟΝ: Είσατε ένα μεγαλωμένο κοριτσάκι, αύτό το είναι
τινάκιαντες, καλυπτήρι με. Η πατέρας της ήταν ο Κρόνος, ο πατέρας της ήταν
νό: Η κόρη μου κ' έγιν, έχουμε σχεδόν την ίδια ήλικιαν
φτάνει νά σου πώ πώς ζη δχι μόνο ή μητέρα μου, άλλα κ' ή
μητέρα της μητέρας μου ...

ΔΑ ΒΑΛΛΕ: Εισάρτε σα μεγαλωμένο κορίτσικι, αυτό είναι
όλο.



Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Κι αύτό τὸ κοριτσάκι σοῦ ἀρέσει, ἔτσι δὲν είναι; Μίλα ἐλεύθερα.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μόνος του) : Αὐτὴ βλέπει δνειρα! (Στή Μαντάμ 'Αλαίν): Ναι, βέβαια. (Μόνος του) : "Αν μπορῶ, ἂς πᾶ σχι.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Είμαι εἰλικρινής καὶ σοῦ ὁμολογῶ πώς κ' ἔστι εἰσι πολὺ τοῦ γούστου μου· δὲν τὸ παρατήρησες;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Χμ! Χμ! "Ε, δσο νά 'ναι! Κάτι ἀπὸ 'δω, κάτι ἀπὸ κεῖ ...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τὸ 'χα καταλάβει πώς τὸ 'χες καταλάβει. "Αν, ωστόσο, ἡσουνα δέκα χρόνια μεγαλύτερος, δλα θύ 'ταν καλύτερα γιατί, πῶς νά τὸ κάνουμε, εἰσαι πολὺ νέος. Πόσο χρονῶ, ἀλήθεια;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Οὔτε εἴκοσι. Τὰ συμπληρώνω αὔριο τὸ πρωΐ. **Μαντάμ ΑΛΑΙΝ :** "Ε, δὲν είναι δά κι ἀνάγκη νά βιαστεῖς καὶ τόσο ποὺ εἰσαι, θά τὰ βολέψουμε. Δὲν τὰ φοβᾶμαι 'γώ τὰ χρόνια, οὔτε σήμερα, οὔτε κι αὔριο. Στὸ κάτω - κάτω, ἔνας ἄντρας εἴκοσι χρονῶ μὲ μιὰ χήρα τριανταπέντε, εἰναι δι, τι πρέπει. Τὸ πρόβλημα δὲν εἰν 'ἀντο, προπαντὸς δταν ὁ σύζυγος εἰναι τόσο καλοφτιαγμένος κ' ἔχει τόσο καλὸ χαρακτῆρα, δπως ἔστι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Σᾶς ζητῶ συγγνώμη, ἀλλὰ δὲν συμφωνῶ οὔτε μὲ τὸ 'να οὔτε μὲ τὸ ἄλλο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τίποτα, τίποτα! Εἰσαι καὶ καλοφτιαγμένος καὶ πολὺ ἀξιαγάπτος.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Σᾶς παρακαλῶ, μαντάμ 'Αλαίν, σταματεῖστε· μὴ κάνετε τὸν κόπο νά μὲ παινέψετε, πρῶτον, δὲν μὲ ἔρετε καλὰ καὶ δεύτερον, μὲ φέρνετε σὲ δύσκολη θέση. (Μόνος του): "Ω, Θέ μου, πῶς θὰ ξεμπλέξω μὲ δαύτη;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ορίστε, δρίστε μετριοφροσύνη! Πάει καλά, δὲ λέω πιὰ οὔτε λέξη! 'Αφοῦ, πάντως, μ' ἀγαπᾶς καὶ σ' ἀγαπῶ, ἂς τὰ κανονίσουμε νά τελειώνουμε. Λοιπόν: τὸ νά παντρεύτομε εἰναι τὸ λιγότερο, πρέπει νά δούμε καὶ τὴ συνέχεια. Στὴν ἡλικία σου, εἰσαι δῦλο ζωντανίας κ' ἔστι εἰδικά, φαίνεται πιὸ ... ἔτσι πιὸ ζωντανός ἀπ' δοιονδήποτε ἄλλο, ἀλλὰ κ' ἔγω δὲν πάω πίσω ἐμένα ποὺ μὲ βλέπεις, τὸ λέει ή καρδιά μου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Οὕ, ἀπὸ ζωντανία ἄλλο τίποτα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Νά 'μαστε, λοιπόν, κιόλας δυό, μὲ κίνδυνο νά γίνουμε σὲ λίγο τρεῖς, κ' Ἰσως τέσσερις ή Ἰσως - Ἰσως πέντε, ποὺ ἔρει κανένας δῶς ποὺ μπορεῖ νά φτάσει μιὰ οἰκογένεια! Είναι πάντα καλύτερα νά προβλέπεις περιστότερα, παρὰ λιγότερα, δὲν συμφωνεῖς; 'Απ' τὴ μεριά μου, ἔχω ἀρκετή περιουσία· ἔχω τὴ μητέρα μου ποὺ 'χει κι αὐτή, μιὰ γιαγιά ποὺ τὸ χρήμα δὲν τῆς λείπει κ' ἔνα γέρο συγγενή ποὺ θὰ κληρονομήσω καὶ ποὺ ἀφήνει ὅχι καὶ λίγα. Θά προσθέσουμε καὶ τὰ δικά σου, θὰ βρεῖς καὶ καμιὰ καλὴ θέση καὶ θὰ τὰ βολέψουμε μιὰ χαρά. 'Αλήθεια, ἔστι τί ἔχεις βάλει στὴν ἄκρη;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : 'Εγω; Δὲν ... δὲν ἔχω βάλει οὔτε στὴν ἄκρη, οὔτε στὴν μέση!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τί θές νά πεῖς;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Πῶς δὲν ἔχω τίποτα. "Ολη μου ή περιουσία εἰμ' ἔγω.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τί; Τίποτα;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Δηλαδή, δχι καὶ τίποτα. "Έχω ἀδελφούς καὶ ἀδελφές.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τὸ τίποτα, νεαρέ μου, δὲν εἰν 'ἀρκετό.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Τὸ κακό εἶναι δτι δὲν ἔχω περιστότερα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Αμ' ἔτσι, δὲ γίνεται τίποτα. "Α, μπά, δὲ γίνεται.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Αὐτὸ δηθελα κ' ἔγω νά ἔρω προτοῦ τὸ πάρω ἀπόφαση, γιατὶ τὸ νά σᾶς ἀγαπήσω, τίποτα πιὸ εύκολο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Κρίμα! Λυπᾶμαι ποὺ θὰ στερηθῶ τὰ εἰκοσι χρόνια σου, μὰ μὲ τὸ τίποτα δὲ γίνεται τίποτα. Δὲν περιμένεις τουλάχιστο καμιὰ κληρονομία;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Και βέβαια, περιμένω. "Έχω ἐπτὰ ή δχτῶ ὑγιέστατους συγγενεῖς, θηρία ίσαμε 'κει πάνω, ποὺ ἄμα πεθάνουν ἀναπόφευκτα θὰ τοὺς κληρονομήσω.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Αμ' θά 'πρεπε νά πέσει μεγάλη θνητισμότητα, τουλάχιστο πανύκλα, κύριε Λά Βαλλέ, καὶ δὲν τοὺς βλέπω νά πεθαίνουν, ἐκτὸς κι ἄν τοὺς σκοτώσει κανένας. Μήπως αὐτὴ ή δεσποινίς 'Αμπέρ, ή ξαδέλφη σου ποὺ τόσο σ' ἀγαπάει, θὰ μποροῦσε νά σου δώσει τίποτα χρήματα;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : 'Η ἀλήθεια είναι πώς θὰ μου δώσει ὁπωσδήποτε, ἀφοῦ θέλει νά μὲ παντρευτεῖ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τί; "Ακουσα καλά; Είπες πώς θὰ σὲ παντρευτεῖ ή ξαδέλφη σου;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Ε, ναι, αὐτὸ είπα! Και καλὰ ποὺ τὸ μάθατε, γιατὶ γ' αὐτὸ θέλει νά σᾶς μιλήσει. Πρόδε Θεοῦ, μήν τῆς πεῖτε πώς ἔδειξε τὴν προτίμησή μου γιὰ σᾶς, είναι πολὺ ζηλιάρα καὶ θὰ χαλάσει τὸν κόσμο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Εγώ, νά τῆς πῶ; "Α, φίλε μου, δὲ μὲ ἔρετε καλά: ἔγω στόμα ἔχω καὶ μιλά δὲν ἔχω. Τάφος! Δὲν εἰμ' ἔγω ἀπὸ κείνες τὶς γυναίκες ποὺ κουτσομπολεύουν! Νά μιλήσει ή μαντάμ 'Αλαίν; 'Η μαντάμ 'Αλαίν, ποὺ τὰ βλέπει δλα, τὰ ξέρει δλα καὶ δὲν λέει λέξη!

[Γ' Αποδείχνει ἀμέσως τὴ διακοινικότητά της, ἐμπιστευόμενη στὸν Λά Βαλλέ πώς ὁ γείτονάς της, ὁ κ. Ρεμί, πατζίζει νά κερδίσει τὴν εἰνοιά της κάνοντάς της πλούσια δῶρα. 'Ωστόσο, ή Δεσποινίς 'Αμπέρ, ποὺ 'χει ἀνάγκη τὶς ὑπηρεσίες της, εἰν' ἔτοιμη νά τῆς ἐμπιστευτεῖ τὰ σχέδιά της.]

ΣΚΗΝΗ IV

Κύριος Λά Βαλλέ, Μαντάμ 'Αλαίν, Δις 'Αμπέρ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ελατε, λοιπόν! Μιλεῖστε μου γιὰ τὶς μικρούποθεσίες τῆς καρδιᾶς σας. 'Ωστε ἀγαπόδαστε: τί ἀστεῖο!

Δις ΑΜΠΕΡ : Τί τὸ ἀστεῖο βρίσκετε σ' αὐτὸ τὸ γάμο, μαντάμ;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Εγώ; Τίποτα. Τὸ ἀντίθετο, τὸν ἐπιδοκιμάζω, μ' ἀρέσει, μὲ διασκεδάζει, μὲ γεμίζει χαρά! Τί θὰ μποροῦσα νά πῶ, ἔγω, ἀλλωστε; "Η τί θὰ μποροῦσε νά πει κανένας ἄλλος; Τὸν ἀγαπᾶτε τὸν νεαρὸ ἀπὸ 'δω, καὶ πολὺ καλὰ κάνετε. "Ε, ἄν τώρα δὲν είναι οὔτε κάν είκοσι χρονῶ, ἔσεις τί φταίτε; 'Εσείς τὸν παίρνετε δπως είναι καὶ βρίσκεται: σὲ δέκα χρόνια θά ναι τρίαντα κ' ἔσεις δέκα παραπάνω ἀπ' δσο εἰσαστε σήμερα, ἀλλὰ τὶ σημασία! 'Υπάρχει ἔρωτας; Αὐτὸ είναι τὸ πᾶν. Παντρεύεται κανένας δποτε είναι τὸ τυχερό του. Βέβαια, ἄν ήταν στὸ χέρι μου νά σᾶς ἀφαιρέσω τὰ τρία τέταρτα ἀπὸ τὴν ἡλικία σας, εὐχαρίστως θά το'κανα καὶ τότε θὰ είσαστε πιὰ σχέδιον συνομήλικοι μὲ τὸ νεαρὸ ἀπὸ 'δω.

Δις ΑΜΠΕΡ (Πολὺ ζωηρά) : Μά τι ἐννοεῖτε; "Ονειρα βλέπετε, μαντάμ 'Αλαίν; Τὸ ξέρετε πώς είμαι τὸ πολὺ σαράντα; Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ελατε, ήσυχάστε! Πέφτει ἔξω, φαίνεται, κανένας βλέποντας τὸ πρόσωπό σας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Στή μαντάμ 'Αλαίν) : 'Ασφαλῶς, ἀστειεύεσθε! Κι ἀπὸ ξέη μήνες νά τὰ υπόλογοίσετε, πάλι δὲ βγαίνουν τόσα τὰ χρόνια της. Σταματεῖστε, λοιπόν!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Δὲν καταλαβαίνω γιατὶ θυμάνει. 'Η Δεσποινίς 'Αμπέρ ξέρει πόσο τὴ συμπαθῶ. (Στή Δίδα 'Αμπέρ): 'Ελατε, ἀγαπητή μου, εύθυμεστε λιγάκι! Μήν κάνεται σὰν κι αὐτοὺς πού, δπως λένε, έχουν τὴ μύγα καὶ μυγιάζονται. Νά μὴ χαρῶ τὰ νιάτα μου, ἄν ἀξίζετε λιγότερο ἐπειδή συμβαίνει νά 'σαστε κάπως ψριμη! "Οχι, γιὰ κοιτάξτε πόσο καλὰ κρατίετα: ἀσπρη - ἀσπρη καὶ τὸ κορμί δόλιστο!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Εχει κάτι μάτια, ἔτσι μιὰν ἀπόχρωση ...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Α, τὸν κατεργάρη, πῶς τὰ λέει! Τελοσπάντων, ἄς ξαναγυρίσουμε στὸ θέμα μας. Λοιπόν, τὸν παντρεύεστε· κ' ὑπερα; ἀπὸ μένα τὶ γυρεύετε;

Δις ΑΜΠΕΡ : Κανένας δὲν πρόκειται νά 'ρθει νά μᾶς διακόψει;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Περιμένετε μιὰ στιγμή, νά βάλω τάξη. (Φωνάζει τὴν ὑπηρέτημα): Ζαβότ! Ζαβότ!

[Κ' ή Μαντάμ 'Αλαίν ἀπαγορεύει τὴν εἰσοδο κάθε ἐπισκέπτη, ἀκόμα καὶ τὴς ἴδιας τῆς ὑπηρέτημας της, μὲ τέτοια πολυτέλεια προφράξεων, ποὺ νά προκαλεῖται ή περιέργεια καὶ τοῦ πιὸ ἀδιάφορον. Τώρα, ή Δίδα 'Αμπέρ μπορεῖ νά τῆς ἐμπιστευτεῖ τὸ μωστικό της. Αὐτὴ φυλάει τὰ μωστικὰ δλουν τοῦ κόσμουν νά, χθὲς ἀκόμα ...]

ΣΚΗΝΗ VIII

Κύριος Λά Βαλλέ, Μαντάμ 'Αλαίν, Δις 'Αμπέρ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Συνεχίστε, συνεχίστε. Πρέπει νά 'μαι πληροφορημένη γιὰ δλα, μή μᾶς συμβεῖ κανένα ξαφνικό. Γιὰ ποιό λόγο κρύβετε τὸ γάμο σας;



Λὰ Βαλλέ : " "Ας περιμένουμε καλύτερα έδω, κουβεντιάζοντας ". Σκηνικό τοῦ γαλλορώσου σκηνογράφου Ζώρζ Βάκεβιτς

Δις ΑΜΠΕΡ : Γιατί δὲ θέλω νά το μάθει ή άδελφή μου, ποὺ ζήσαμε μαζί δηλη μας τή ζωή.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Πολὺ καλά. Νά, γιὰ παράδειγμα, δὲν ηξερα πώς είχατε άδελφή. Καλά πού τό "μαθα" ἀν ἔρθει καμιά γυναικά και σᾶς ζητήσει, τώρα ξέρω τί θά τη ρωτήσω, πρώτη μου κουβέντα : " Εἰσαστε ή άδελφή της, ναι ή δχι; "

Δις ΑΜΠΕΡ : "Α, δχι, μαντάμ! Υποτίθεται ότι άγνοείτε άπολύτως ποιά είμαι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Γιατί άλλιως θά σᾶς ρωτήσουν πῶς ξέρετε πώς αὐτή πού ζητάτε έχει μιάν άδελφή...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : " Εχετε δίκιο. Δὲν ξέρω τίποτα. Θά τοὺς άφηστο νά λένε, ή μᾶλλον θά πῶ : " Ποιά είν' αὐτή ή Δεσποινίς Αμπέρ; Έγώ δὲν ξέρω οὔτε έλόγου της, οὔτε τὸν ξάδελφο της τὸν κ. Λά Βαλλέ. "

Δις ΑΜΠΕΡ : Ποιόν ξάδελφο;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Δείχνοντας τὸν Λά Βαλλέ) : Τί ποιόν; Αὐτὸν έδω.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : " Οχι! οχι! Συμβαίνει, ξέρετε νά μήν είμαστε και πολὺ ξαδέλφια. Καταλαβαίνετε...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Καταλαβαίνω, καταλαβαίνω μ' ἄλλα λόγια, δὲν είσαστε καθόλου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Δηλαδή, είμαστε... έδω και δεκαπέντε μέρες: ἀπό τιμιότητα και γιὰ τὴν εὐκολία νά βλεπόμαστε έδω χωρίς νά μᾶς κουτσομπολεύει ὁ κόσμος.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Γελώντας) : "Α, κατάλαβα! Ωστε αὐτοῦ τοῦ εἶδους ξαδέλφια! Τί ἀστείο! Τί κάνει, λοιπόν, ὁ ξρωτας!... Πάντως, πρέπει νά θαυμάζετε τὴν ἀγαπημένη σας γιὰ τὶς προφυλάξεις ποὺ παίρνει... Γιά κοιτάξε, φιλε μου, κ' έγώ νά βρίσκω πῶς μοιάζουνε κιόλας, σὰ συγγενεῖς... Τελοσπάντων, ἃς μιλήσουμε γιὰ τὰ υπόδοιπα. (Στὴ Λίδα 'Αμπέρ) :

Τί φοβόσαστε ἀτ τὴν άδελφή σας;

Δις ΑΜΠΕΡ : Τὶς ἐπικρίσεις της, τὰ παράπονά της.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : " Άλλος θά της έχει πεῖ τὸ κοντό του κι ἄλλος τὸ μακρύ του.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Ναι, βέβαια! " Ολοι θὰ μείνουν μ' ἀνοιχτὸ τὸ στόμα ἄμα τὸ μάθουν.

Δις ΑΜΠΕΡ : Φοβάμαι μήν ἐναντιωθοῦν στὸ γάμο μου, είτε μὲ καμιὰ πονηριά, είτε μὲ τὴ δικαιοσύνη.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Θά μού σπαράζανε τὴν καρδιά.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Θά υπάρχει ἀντίδραση, δπως μὲ βλέπετε και σᾶς βλέπω. Μπορεῖ και νὰ σᾶς τ' ἀπαγορέψουν.

Δις ΑΜΠΕΡ (Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα) : Νὰ μ' ἀπαγορέψουν νά παντρευτῶ; Γιὰ ποιά αἰτία;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Γιά ποιά αἰτία; Θὰ πονν ἀγαπητή μου, πῶς αὐτὸ ποὺ πάτε νά κάνετε είναι καθαρὴ τρέλλα, πῶς τὸ μυαλὸ σας ἀρχίζει νά φυραίνει, ξέρω κ' ἔγώ τί ἄλλο θά βροῦν νά πονν; Αὐτά ποὺ λένε συνήθως σ' αὐτές τὶς περιπτώσεις, σταν κάτι δὲν πάει καλά· κ' έδω, γιὰ τὸν κόσμο, κάτι δὲν πάει καλά.

Δις ΑΜΠΕΡ (Μὲ δογῆ) : Μὲ περνάτε, λοιπόν, γιὰ τρελλή;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Α, δχι, φιλη μου. Έγώ σᾶς συγχωρώ, σᾶς συμπονάω γιὰ τὴν ταραχὴ τῆς καρδιᾶς σας και δὲ θέλω νά μὲ παρεχηγήσετε : ἀν μιλάω, τὸ κάνω ἀπὸ φιλικὴ διάθεση. Ξέρω πῶς είσαστε στὰ καλά σας και τὸ υπογράφω κιόλας· ὁ κόσμος διως μπορεῖ ν' ἀποδείξει τὸ ἀντίθετο παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπ' τὸν ἔρωτά σας, ποὺ θὰ τὸν πεδύσῃ, ἀπ' τὴν πρόθεσή σας νά παντρευτεῖτε, πράγμα ποὺ σημαίνει — θὰ ποννε — πῶς ξαναμωραθήκατε: Θά σᾶς θυμίσουν πῶς είσαστε σαράντα χρονῶν και δυστυχῶς φαινόσαστε πενήντα· θὰ πάρουν σὰν ἐπιχείρημα τὴν ήλικία τούν νεαροῦ ἀπὸ δῶ και θὰ βροῦν νά πονν χίλια δύο πράγματα, ποὺ κινδυνεύετε νά μὴ μπορεῖτε ν' ἀντικρούσετε. 'Ακούστε ποὺ σᾶς μιλάω : δὲ θέλω οὔτε νά σᾶς στενοχωρήσω, οὔτε νά σᾶς θυμώσω. Σᾶς τρομάζω λιγάκι, ἀπὸ ἐνδιαφέρον, ἀπὸ ζῆλο.

Δις ΑΜΠΕΡ (Μόνη της) : Τέτοιο ἀδέξιο ζῆλο δὲν έχω ξαναδεῖ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Μά, μαντάμ 'Αλαίν, μιλάτε γιὰ τὴν ήλικία τῆς ξαδέλφης μου· γιὰ κοιτάξε τὴν καλά : πού θὰ στηριχτοῦν γιὰ νά βγάλουνε συμπέρασμα;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Μὲ ζωηρὸ τόνο) : Στὸ ληξιαρχεῖο, μικρούλη μου, στὸ ληξιαρχεῖο. 'Εκεῖ δῆλα είναι γραμμένα. Κα μη μὲ κάνετε νά χάστα τὴν υπομονή μου : είμαι μὲ τὸ μέρος σας κ' έσεις φωνάζετε κ' οἱ δύο σας σὰν υστερικοί! Μάλι-

στα, κύριε, θά ποῦνε πώς ή γιαγιά παντρεύεται τὸν ἐγγονό της κι ἄντε νὰ τοὺς δώσεις ἀδικο. Γιατί, πῶς νὰ τὸ κάνουμε; σὲ σύγκριση μὲ τὴ δεσποσύνη, ἐσù εἰσαι ἀκόμα στὴν κούνια, καὶ νὰ τὸ ἔρεις. Εἰσαι στὴν κούνια, μικρούλη μου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Δινσαρεστημένος*) : "Οχι και μικρούλης, μαντάμ 'Αλαιν, δχι και μικρούλης.

Δις ΑΜΠΕΡ : Πρὸς θεοῦ, μαντάμ, ἃς τ' ἀφῆσουμε αὐτὸ τὸ θέμα, σᾶς ἔξορκίζω. "Ολες οἱ ἀντιρρήσεις θὰ προέλθουν ἀποκλειστικά και μόνο ἀπ' τὸ γεγονός δτι ὁ κ. Λά Βαλλέ εἶναι νεώτερος και δὲν ἔχει περιουσία.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Διακόπτοντάς την*) : "Α, βέβαια, εἶναι και ἀτό! Και τὸ 'χα ἔχαστε.

Δις ΑΜΠΕΡ : ... "Υπάρχει και κάτι ἄλλο: ἔχω ἔναν ἀνεψιό ποὺ ἀγαπᾷ πολὺ ἡ ἀδελφή μου και ποὺ περιμένει νὰ μὲ κληρονομήσει.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Και ποῦ βρίσκεται αὐτὸς ὁ ἀνεψιός ποὺ θὰ μείνει στὰ κρῦα τοῦ λουτροῦ γιὰ νὰ τὰ πάρει ὅλα ὁ κ. Λά Βαλλέ;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Δείχνοντας τὴν Δίδα 'Αμπέρ*) : "Ἐγώ δὲν θέλω τίποτα τὸ μόνο ποὺ θὰ πάρω εἶναι ή ἀγαπημένη μου!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Σύμφωνοι, ἀλλὰ και τὰ ὑπόλοιπα δὲ θὰ σᾶς κάνουνε κακό, φτάνει νὰ τ' ἀξίζετε, κύριε Λά Βαλλέ. Πρέπει νὰ φερθεῖτε στὴ γυναικά σας σὰν καλὸς σύζυγος κι ὅχι νὰ τὴν παραμελεῖτε και νὰ γυρίζετε μ' ἄλλες ἐπειδὴ ἡ καύμενούλα ἔχει πάρει τὴν κάτω βόλτα ...

Δις ΑΜΠΕΡ (*Δινσαρεστημένη*) : Σᾶς παρακαλῶ, μαντάμ 'Αλαιν, γιὰ ποιά κάτω βόλτα μιλᾶτε; "Ἄς ἀφῆσουμε τὶς συζητήσεις κι ἄς δομει τὶ πρέπει νὰ γίνει. Σᾶς εἴπα πῶς ἐγκατέλειψα τὴν ἀδελφή μου χωρὶς νὰ τῆς πῶ ποὺ πρόκειται νὰ μείνῃ ὅπως βλέπετε, δὲν βγαίνω καθόλου ἀπ' τὸ σπίτι σας, γιὰ νὰ μὴ συναντήσω κανένα γνωστὸ και μὲ παρακολουθήσει. Όστόσο, χρειάζομαι δυὸ συμβολαιογράφους κ' ἔνα μάρτυρα. Μπορεῖτε ν' ἀναλάβετε νὰ μοῦ τοὺς φέρετε;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Ἐγινε. Νὰ τοὺς εἰδόποιήσω γι' αὔριο. ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Τί αὔριο; Σήμερα, τώρα. Μὲ τρώει ή ἀνυπομονησία.

Δις 'Αμπέρ : "Τί τὸ ἀστεῖο βρίσκετε σ' αὐτὸ τὸ γάμο, μαντάμ;" "Ἐνα ἀκόμα σκηνικὸ τοῦ Ζώρζ Βάκεβιτς γιὰ τὴν *"Κυράτσα"*

Δις ΑΜΠΕΡ : Θά ταν καλύτερα νὰ τέλειωνα σήμερα, ἢν εἶναι δύνατόν.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Αντρα θέλω, τώρα τόνε θέλω! Τί σου εἶναι αὐτὸς ὁ ἔρωτας! Τί ἀνυπομονησία! Φαινέται τουλάχιστο εἰκοσι χρόνια νεώτερη! Ναι, καρδούλα μου, ναι, βασιλισσά μου, σήμερα! Γιὰ χάρη σας, στρώνομαι ἀμέσως στὴ δουλειά!

[Η Ἀγάθη ἀκούει νὰ μιλᾶντε γιὰ συμβολαιογράφους καὶ μάρτυρες: νομίζοντας πῶς ἔτοιμάσσοντε τὸν δικό της γάμο, κάνει χλίες γλύκες στὴν Δίδα 'Αμπέρ, ποὺ τὴν θεωρεῖ συγγενῆ τοῦ μέλλοντος συνέγρυν της. Η Δίδα 'Αμπέρ τὸ καταλαβατένει κι ἀνησυχεῖ. Η Μαντάμ 'Αλαιν διαπεδάζει μὲ τὸ γείτονά της κ. Ρεμύ γιὰ τὸν ἀταλόμαστο γάμο ποὺ ἔτοιμάζεται. Φτάνοντας οἱ συμβολαιογράφοι, Ἀρχίζει η διαδικασία, δταν: δ ἡ κ. Ρεμύ προτείνει στὴν Μαντάμ 'Αλαιν νὰ δεχτεῖ ἔνα γεαρό πού, ἀκόνγοντας νὰ μιλᾶντε γιὰ κάποιο μυστικὸ γάμο, τοῦ δήλωσε πῶς ἔχει νὰ προβεῖ σὲ περίεργες ἀποκαλύψει.]

ΣΧΗΝΗ XVIII

Μαντάμ 'Αλαιν, κύριος Λά Βαλλέ, δ ἀνεψιὸς τῆς Δίδος 'Αμπέρ

ΑΝΕΨΙΟΣ : Μὲ συγχωρεῖτε γιὰ τὸ θάρρος ποὺ παίρνω, ἀλλὰ μοῦ εἶπαν πῶς μένει ἐδῶ μιὰ δεσποινίδα, ποὺ πρόκειται νὰ παντρεύεται "ἰνκόγνιτο".

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Δὲν ὑπάρχει ἐδῶ κανένα "ἰνκόγνιτο": πρέπει νὰ κάνατε λάθος τὴν πόρτα. (*Χαμηλόφωνα, στὴ Μαντάμ 'Αλαιν*) : Φυλαχτεῖτε, ἀγαπητή μου, μήν ἀνοίγετε τὸ στόμα σας.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Τὸ ίδιο, στὸν Λά Βαλλέ*): Καλέ, δὲν ὑπάρχει κανένα μυστήριο: δ κ. Ρεμύ τὸν ἔφερε. (*Στὸν ἀνεψιό*): Μάλιστα, κύριε, ἔχουμ' ἐδῶ μιὰ δεσποινίδα ποὺ παντρεύεται, μᾶς δὲν είναι οὔτε ή πρώτη οὔτε ή τελευταία. Κάπου εἰκοσι ἔχουνε παντρεύεται στὴ γειτονία μας τούτες τὶς μέρες: κάπου πέντε ἔξη τὶς ξέρω και προσωπικά. Αὐτὸ ποὺ πρέπει νὰ ξεκαθαρίσουμε εἶναι ἄν ή ἀφεντιά σας γνωρίζει τὴ δική μας.





Λά Βαλλέ: "Μά, φίλη μου, ἀκοῦστε πρῶτα πᾶς ἔχοντα τὰ πράγματα! Πρόκειται γιὰ μιὰ τραγικὴ παρεξήγηση!" Σκηνικὸ Βάκεβιτς

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : "Αν εἰν' αὐτὴ ποὺ ζητάω. Είμαι φίλος της κ' ἔχω νά της δώσω κάτι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ή δική μας δὲν περιμένει τίποτα. (*Χαμηλόφωνα, στή Μαντάμ 'Αλαίν*): Κρατεῖστε τή γλώσσα σας, τελοσπάντων!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Τὸ ἴδιο στὸν Λά Βαλλέ*) : Πάψε, ἐσύ! (*Στὸν ἀνεψιό*): Ποιά εἶναι τὰ παράξενα πράγματα ποὺ ὑποτίθεται πώς θά μοῦ μάθετε καὶ πού, προφανῶς, δὲν εἶναι γιὰ τὸ καλό της; Συμπεραίνω πώς δὲν είσαστε τόσο φίλος της δσο λέτε.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Καὶ πώς πάτε νά μᾶς τὴν φέρετε πλαγίως.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ (*Μόρος του*) : Χρειάζεται δεξιοτεχνία, ἃς βάλω τά δυνατά μου. (*Στή Μαντάμ 'Αλαίν*) : Σᾶς ζητῶ συγγνώμην, μαντάμ, μά λέω ἀλήθεια πώς ἔχω κάτι νά της πῶ καὶ πώς είμαι φίλος της· καὶ αὐτή ἡ φιλία ἀκριβῶς μὲ σπρώχει νά τὴν ἀποτρέψω ἀπὸ ἔνα γάμο ποὺ δὲν ἀρέσει στὴν οἰκογένειά της καὶ εἶναι ἀνυπόφορος γιὰ δλους.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Χαμηλόφωνα, στή Μαντάμ 'Αλαίν*) : Προσέξτε τον, πάτε νά σᾶς μπερδέψει.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Ἄς ἔρθουμε πρῶτα στὰ παράξενα πράγματα: εἶναι τὸ κυριότερο.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : Εἴλατε στή θέση μου δὲν πρέπει, πρὶν σᾶς μιλήσω ἀνοιχτά, νά ξέρω ἂν τὸ πρόσωπο ποὺ μένει στὸ σπίτι σας εἰν' αὐτὸ ποὺ ἀναζητῶ; Δῶστε μου τουλάχιστο μιὰ γενικὴ ίδεα...

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Εἶναι μιὰ κοπέλα ποὺ παντρεύεται: αὐτὸ εἰν' δλο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Υπάρχει τρόπος νά ξεκαθαρίσουμε τὰ πράγματα καὶ μάλιστα σύντομος. Δὲν ψάχνετε γιὰ μιὰ νέα κοπέλα; Εμένα, ἔτσι μοῦ φαίνεται. Λοιπόν, ἀπαντεῖστε.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : Νέα... ννναί, μαντάμ. Μήπως... μήπως η δική σας δὲν εἶναι;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Μά τὴν ἀλήθεια, δχι, δὲν εἶναι: η δική μας εἶναι ἡλικιωμένη: νά κιούλας μιὰ μεγάλη διαφορά καὶ τὸ ίδιο θὰ συμβαίνει μὲ τὰ ὑπόλοιπα. Δὲν ἔχουμε αὐτὸ ποὺ ζητᾶ-

τε. Καὶ βάζω στοίχημα πώς η δική σας δεσποινίς ἔχει πατέρα καὶ μητέρα.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : 'Ακριβῶς.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Οπως βλέπετε, σὲ τίποτα δὲν ταιριάζουμε.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : "Ωστε η δική σας ἔχει χάσει τοὺς γονεῖς της; Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Δὲν ἔχει παρὰ μιὰν ἀδελφή, ποὺ ἔμενε μαζὶ της δλη τῆς τή ζωή.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Χαμηλόφωνα, στή Μαντάμ 'Αλαίν*) : Κάτι μοῦ λέει πώς πάτε νά μοῦ κόψετε τὸ λαρύγγι.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Τὸ ἴδιο, στὸν Λά Βαλλέ*) : Σίγουρα βλέπετε δνειρά.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : 'Εδῶ τὰ χαλάμε. Ή δική μου εἶναι ξανθιά καὶ δὲν ἔχει στὸν κόσμο παρὰ μιὰ γριά θεία.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Ή δική μας, παλληκάρι μου, εἶναι μελαχρινή καὶ δὲν ἔχει στὸν κόσμο παρὰ ἔναν ἀνεψιό.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Χαμηλόφωνα, στή Μαντάμ 'Αλαίν*) : Τί, στὸ διάβολο, ἀνακατεύετε ἀδελφές κι ἀνεψιούς: ἐγὼ δὲν θὰ τοὺς ἀνάφερα ποτέ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Καὶ μὲ ποιόν παντρεύεται η δική σας;

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : Μ' ἔνα χῆρο τριάντα χρονῶ, ἀρκετὰ πλούσιο, ἀλλὰ ποὺ δὲν ἀρέσει καθόλου στὴν οἰκογένεια.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Δείχνοντας τὸν Λά Βαλλέ*) : Νά ο ὑποψήφιος γαμπρός τῆς δικῆς μας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Μόρος του*) : Δὲν ἄφησε καὶ τίποτα ποὺ νά μήν τὸ πεῖ!

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ : 'Αρκετά σᾶς κούρασα, μαντάμ: παραδίδομαι δὲν πρόκειται νά βρῶ ἔδω τὴν δεσποινίδα Ντυμόν.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Καὶ βέβαια, δχι. 'Εδῶ θὰ πρέπει ν' ἀρκεστεῖστε στὴ δεσποινίδα 'Αμπέρο, ποὺ φοβᾶται η καῦμενούλα καὶ ποὺ τρέχω νά τὴν καθησυχάσω.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Μόρος του*) : Αὐτὴ ήταν η χαριστικὴ βολή... Τά 'κανε θάλασσα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Φωνάζοντας τὴν Δίδα 'Αμπέρο*) : 'Ελατε,

φίλη μου, μπορείτε νά έμφανισθείτε! 'Ελάτε, νά γελάσετε κ' έσεις μέ την τρομάρα τού κ. Λά Βαλλέ!

ΣΚΗΝΗ XIX

Κυρία 'Αλαίν, κύριος Λά Βαλλέ, δ' ἀνεψιός τῆς Δίδος 'Αμπέρ, Δεσποινίς 'Αμπέρ.

Δις ΑΜΠΕΡ : Τί ήταν, λοιπόν, μαντάμ 'Αλαίν; Μὲ ποιόν μιλούσατε; (Βλέπε τὸν ἀνεψιό της). Θέ μου, τί βλέπω; 'Ο ἀνεψιός μου! (Τὸ βάζει στὰ πόδια).

'Ο ἀνεψιός ἀποκαλύπτει τὸ σκοτεινὸν ὄγομα καὶ τὴν ταπεινὴ καταγωγὴν τοῦ Λά Βαλλέ καί, μὲ ὑποχριτικὲς διακρύζεις πάνω στὴν τιμὴ τῆς οἰκογενείας, πείθει τὴν Μαντάμ 'Αλαίν ὅτι αὐτὸς ὁ γάμος είναι ἀτάσθατος καὶ δὲν πρέπει γά γίνει. 'Η Δίς 'Αμπέρ καὶ ὁ Λά Βαλλέ θὰ πασχήσουν νά ξαναχερδίσουν τὴν καλή της θέληση.

ΣΚΗΝΗ XXIII

Μαντάμ 'Αλαίν, Κύριος Λά Βαλλέ, Δίς 'Αμπέρ,

Δις ΑΜΠΕΡ : Μά είναι δυνατό νά θέλετε νά μὲ στενοχωρέστε δίνοντας βάσιτ στὰ λόγια ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ πρέπει νά σᾶς είναι υποπτος, πού 'χει κάθε συμφέρον νά πεῖ ψέματα, πού, τελοσπάντων, εἰν' ὁ ἀνεψιός μου, ὁ πιὸ ἀπληστος ἀπ' ὅλους τοὺς ἀνεψιοὺς τοῦ κόσμου; Δὲν ξέρετε πῶς είναι οἱ συγγενεῖς; Πῶς μπορείτε νά πέσετε ἔξω ἐσεῖς, μιὰ τόσο ἔξυπνη γυναίκα; (Βάζει τὰ κλάματα).

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Μιὰ γυναίκα ποὺ πιάνει πουλιά στὸν ἀέρα; Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ησυχάστε, δεσποινίς 'Αμπέρ μοῦ σπαράζετε τὴν καρδιά δὲν μπορῶ νά βλέπω ἀνθρώπους νά κλαινε χωρίς νά κάνω κ' ἔγω τὸ ίδιο.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μέ λυγμούς) : Δὲν μπορῶ νά τὸ πιστέψω πῶς μᾶς κακομεταχειρίζεται τόσο ἡ μαντάμ 'Αλαίν...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Κλαίγοντας καὶ αὐτή): Γιὰ σιγά! Δὲ θὰ μπορέσουμε νά συνεννοηθούμε ἀν κλαίμε δλοι μαζί! Ξέρω τι κουμάστα εἰν' δλοι οἱ ἀνεψιοὶ κι δλα τὰ ξαδέλφια ποὺ περιμένουνε κληρονομιά, μὰ δὲν μπορῶ νά μήν πιστέψω τὸν δικό σας. Μόνος του τὸ εἶπε πῶς είναι σύμφωνος νά παντρευτεῖτε, ἀλλ' ὅχι τὸν 'Ιακώβ ἀπὸ ὁδοῦ—καὶ δὲν ἔχει ἀδίκο. 'Ωραῖος δ' 'Ιακώβ, καλὸ παΐδι, δὲ λέω ὅχι· ἔγω, προσωπικά, δὲν τὸν περιφρονῶ· είναι κανένας αὐτὸς ποὺ είναι· ὑπάρχει, δμως, ἔνας κανόνας στὴ ζωὴ: ὁ καθένας ἔχει τὴν κοινωνικὴ του θέση. Δὲ λέω πῶς αὐτὸς είναι καλὰ καμωμένο, μπορεῖ νά 'ναι τρελλό, μὰ διαρκεῖ τόσα χρόνια· δλοι κάνουνε τὰ ίδια, ἐρχόμαστε πολὺ ἄργα γιὰ νά πάμε κόντρα στὸν κανόνα. 'Ετσι εἰν' ὁ κόσμος καὶ δὲν θ' ἀλλάξει οὔτε γιὰ χάρη σας, οὔτε γιὰ χάρη τούτου τοῦ νεαρούλη. Στὴ Γαλλία καὶ παντοῦ, ὁ χωριάτης δὲν είναι παρὰ ἔνας χωριάτης καὶ τίποτ' ἄλλο. κι αὐτὸς ἐδῶ ὁ χωριάτης δὲν κάνει γιὰ τὴν κόρη ἐνὸς ἀστοῦ πολίτη τοῦ Παρισιοῦ.

Δις ΑΜΠΕΡ : 'Υπερβολές, μαντάμ 'Αλαίν, ύπερβολές...

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : 'Ας ἀνακεφαλαίσωμε τὶς βρισιές! Μὲ λέει χωριάτη : ἐμένα, ποὺ ὁ πατέρας μου πέθανε πρότος ἐπίτροπος τῆς ἑκκλησίας δλα τὰ λεφτά τοῦ δισκού ἀπὸ τὰ χέρια του περνούσανε καὶ κανένας δὲν θὰ μοῦ ἀφαιρέσει αὐτὴ τὴν τιμὴ! Δις ΑΜΠΕΡ : Συνήθως τοὺς πρεύχοντες τοῦ τόπου διαλέγουν γι' αὐτὸς τὸ ἀξίωμα, τὸ ξέρετε.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ομολογῶ, ναι. Μακάρι νά 'χω πέσει ἔξω. Μά, ἐκτὸς ἀπὸ ἐπίτροπος, ὁ πατέρας σας δὲ δούλευε στ' ἀμπέλια;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Είχε δικά του ἀμπέλια, παρακαλῶ, καὶ δὲν φτάνει νά θέλεις γιὰ νά ἔχεις.

Δις ΑΜΠΕΡ : 'Ορίστε, πῶς διαστρεβλώνουν τὰ πράγματα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Η ἀλήθεια είναι πῶς ἀμπέλια ἔχουνε κό-

μητες, μαρκήσιοι, πρίγκιπες, δοῦκες, δλος ὁ καλὸς κόσμος, ἄκομα κ' ἔγω ἔχω.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : 'Ωστε δουλεύετε λοιπὸν κ' ἐσεῖς στ' ἀμπέλια; Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Αὐτὸ δὰ μοῦ 'λειπε!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Λέει ὁ κύριος ἀνεψιός πῶς ἔχω ἔνα θεῖο ποὺ δόηγει ἀμάξια ἄλλη ψευτιά: ἔχει ἄλλους καὶ τὰ δόηγον. Τὸ ίδιο είναι ίδιοκτήτης ἀμάξιοι καὶ τὸ ίδιο ἀμάξας; 'Ο θεῖος μου ἔχει ἀμάξια, ἄλλα ἔχει κι ἀμάξαδες. Λοιπόν, τί λέτε!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Στὴ Δίδα 'Αμπέρ) : Βέβαια, τί σημασία ἔχει; 'Α, ώστε αὐτὸν ἔννοούσε δὲν ἀνεψιός σας. Κ' ἐμένα δὲν πεθέρος μου είχε εἰκοσι ἀμάξια στὴν πιάτσα, αὐτὸ θὰ πεῖ πῶς δὲν ἦταν ἀπὸ καλὴ φαμίλια;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Κατὰ τὸν κύριο ἀνεψιό, ὅχι δὲν τραπεζίας σας ἦταν ἀπὸ παλιοικόγενεια κ' ἐσεῖς χάσατε τὴν ὑπόληψή σας δταν τὸν παντρευτήκατε...

ΣΚΗΝΗ XXIV (ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ)

Κύριος Τιμπώ, Μαντάμ 'Αλαίν, κύριος Ρεμύ, Λά Βαλλέ, Δίς 'Αμπέρ, 'Αγάθη, Ζαβότ.

'Η μαντάμ 'Αλαίν πεθέται καὶ ξαναμπαίνει στὴν ὑπηρεσία τῆς Δίδος 'Αμπέρ καὶ τοῦ Λά Βαλλέ. 'Ολη ἡ συντροφιὰ συναθρούεται γιὰ τὴν ἀνάγνωση τοῦ γαμήλιον συμβόλαιον, ἄλλα τὰ ποντσοποτλά τῆς Μαντάμ 'Αλαίν φέρνοντες ξάρνον τοὺς καρποὺς τους: σ' ἔνα γενικὸ διατληκτισμό, ἡ Δίς 'Αμπέρ μαθάνει, μὲ μεγάλη της ἀπελπισία, πῶς ὁ Λά Βαλλέ ἔχει τὰ γλυκὰ μάτια καὶ στὴν 'Αγάθη καὶ στὴν Μαντάμ 'Αλαίν.

Δις ΑΜΠΕΡ (Στὸν Λά Βαλλέ) : 'Αχάριστε! Αὐτά, λοιπόν, είναι τὰ δείγματα τῆς εὐγνωμοσύνης σου; (Στὸν κ. κ. Τιμπώ καὶ Ρεμύ): Κύριοι, δὲν πρόκειται νά υπογραφεῖ πιὰ κανένα συμβόλαιο. (Στὸν Λά Βαλλέ): Φύγε, δὲν θέλω νά σὲ ξαναδῶ ποτὲ στὰ μάτια μου!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Προσπαθώντας νὰ τὴν συγκρατήσῃ): Μά, φίλη μου, ἀκούστε πρῶτα πῶς ἔχουν τὰ πράγματα! Πρόκειται γιὰ μιὰ τραγικὴ παρεξήγηση!

Δις ΑΜΠΕΡ (Με δάρωνα στὰ μάτια): 'Ασε με, σοῦ λέω, μὴ μὲ πλησταίξεις! Σὲ σιχαίνομαι!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Στὴ Δίδα 'Αμπέρ, ποὺ τὸ βάζει στὰ πόδια) : Σᾶς λέω πῶς τὸ πράγμα σηκώνει συζήτηση. (Στὸν κ. κ. Τιμπώ καὶ Ρεμύ): Κύριοι, πέστε κάτι μεταξύ σας νά περάσει λίγο ἡ ὥρα, ώσπου νά τὴν ξανακατακτήσω. (Στὴ Μαντάμ 'Αλαίν): 'Αχ! Στιλέτο μοῦ μητρεῖς μ' αὐτὴ τὴ γλώσσα σου! (Βγαίνει βιαστικά).

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Κοίτα καλύτερα τὴ δική σου, κύριε 'Ιακώβ Ζιρόν, κι ἀσε τὴ δική μου ησυχη! (Στὴ 'Αγάθη): 'Ωστε, λοιπόν, έσύ, καταραμένο βρωμοθήλυκο, ἀνοιξες τὸ στόμα σου καὶ τὰ βάζουνε τώρα μὲ μένα, ζ;

ΑΓΑΘΗ : 'Οχι ἔγω, καλὲ μητρέα, η Ζαβότ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Στὸν κ. Τιμπώ): Νὰ πάρει ὁ διάβολος, κύριε Τιμπώ, καλὴ κουτσοποτλά είσαι καὶ τοῦ λόγου σου, ποὺ βρήκες τὴν ὥρα νά μιλήσεις γιὰ κείνες τὶς τέσσερις χιλιάδες λίρες! Σᾶ δὲ ντρέπεσαι, λέω 'γώ!

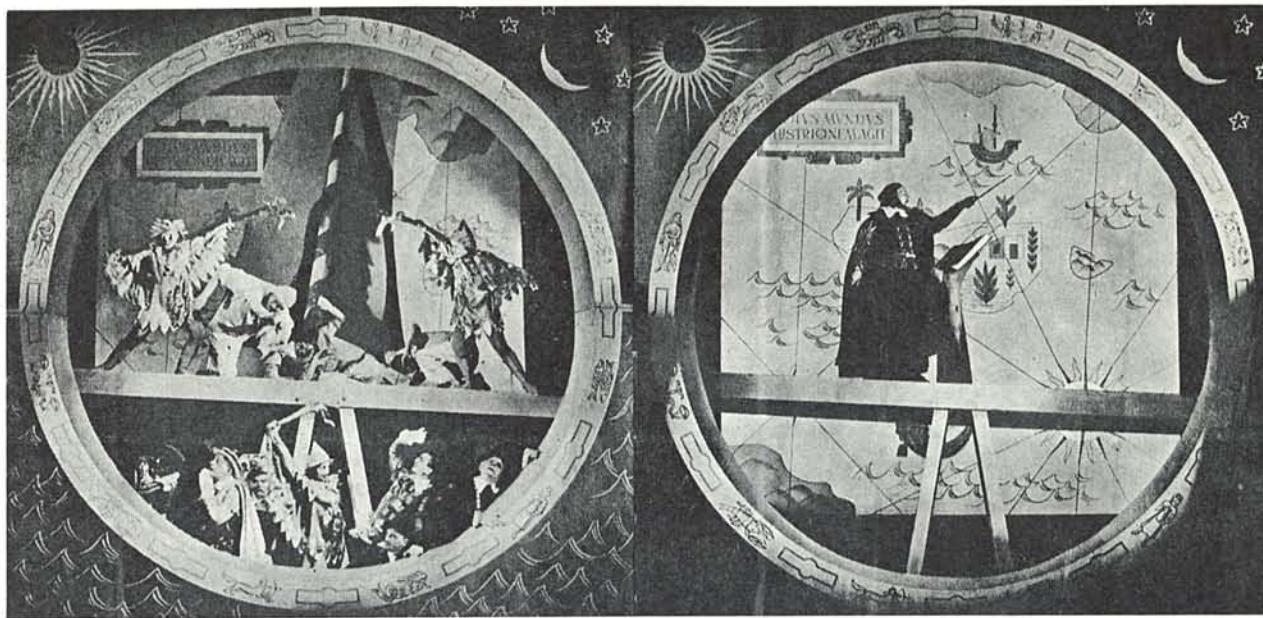
κ. ΤΙΜΠΩ (Βγαίνοντας): Είθε ὁ Κύριος νά σ' ἀγαπάει ἀρκετά, ώστε νά σὲ βουβάνει!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ε, λοιπόν, θὰ δεῖτε πῶς δλοι θὰ μοῦ φορτώσουν ἔμένα τὸ ἀδικο!

κ. ΡΕΜΥ (Στὴ Μαντάμ 'Αλαίν) : 'Οταν ἀδειάσω τὸ κελλάρι σας καὶ πάρω πίσω τὰ πράγματά μου, τότε θὰ σᾶς πῶ κ' ἔγω τὰ σχόλιανά σας.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : 'Ωραῖα, πολὺ ωραῖα τὰ καταφέρατε, κύριοι. Νά τι παθαίνει κανένας σταν δὲν ξέρει νά σωπαίνει ὅπως ἔγω, ποὺ στόμα ἔχω καὶ μιλιὰ δὲν ἔχω!





Πολωνέζικη παράσταση της "Τρικυμίας" τοῦ Σαιξηροῦ. Η σκηνοθεσία διφείλεται στὸν ἐμπνευσμένο σκηνοθέτη Λεὸν Σίλλερ καὶ τὰ σκηνικὰ στὸν Βλαντισλάβ Νταζέβσκι, κορυφαίο ἐκπρόσωπο τοῦ ποιητικοῦ ρεαλισμοῦ. (Θέατρο Λότζ, 1949)

Η ΠΟΛΩΝΙΚΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

Toῦ JAN KOSINSKI

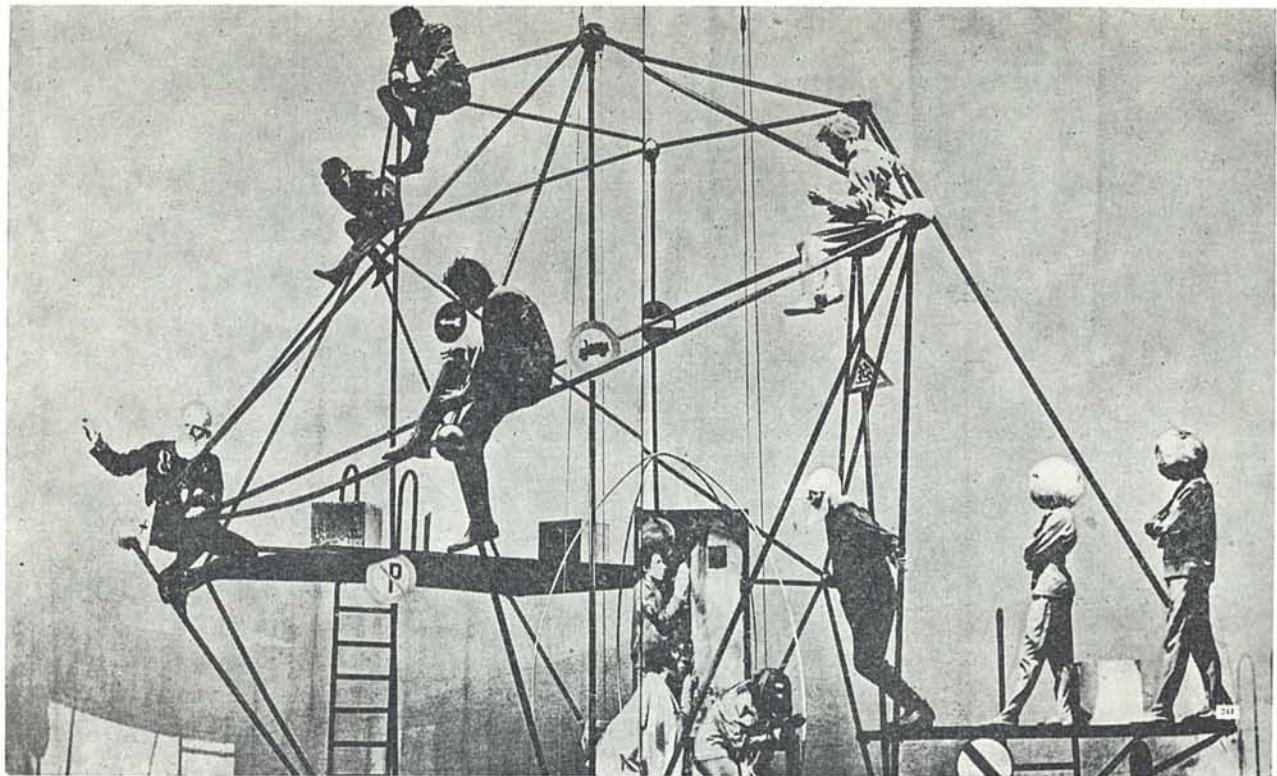
Ἐδῶ κι ἀρκετὸ καιρό, γίνεται πολὺς λόγος γιὰ τὴν Πολωνικὴ Σκηνογραφία. Ἐμεῖς οἱ Ἰδιοὶ, ὅπως καὶ οἱ ξένοι ἐπισκέπτες μας, διαπιστώνουμε ὅμοφων πᾶς ἡ σκηνογραφία στὸν τόπο μας πιοιτικά καὶ ποσοτικά, ἀποτελεῖ, φαινόμενο, ἔνα φαινόμενο ἐνδιαφέρον γόνιμο καὶ πρωτότυπο. Ὁρισμένοι ὑποστηρίζουν πᾶς τὴ σκηνογραφία τὴν χαρακτηρίζει αὐθαιρεσία, καποια τάση νὰ προσλάβει ὑπερβολικὰ μεγάλη σημασία, νὰ ξεπεράσει τὰ πλαίσια τοῦ Θεάτρου. Πολλὰ λέγονται γι' αὐτὸ τὸ φαινόμενο, ὅμως λίγα γράφονται καὶ μάλιστα συγκεκριμένα. Ἡ σκηνογραφία είναι νόθο τέκνο, μὲ πατέρα τὸ Θέατρο καὶ μητέρα τὴ Ζωγραφική, γιὰ τὸ ὄποιο ἀδιαφοροῦν κ' οἱ θεατρικοὶ κριτικοὶ καὶ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Οἱ πρῶτοι στὸν τόπο μας, ὅπως, ἀλλωστε, παντοῦ, ἐπιδίδονται στὴ φιλολογικὴ ἀνάλυση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου κ' ἔχουν τὴν τάση νὰ ἔξετάζουν τὴ σκηνοθεσία καὶ τὸ παίζειο τῶν ηθοποιῶν, ἀκριβῶς κατὰ ἀπὸ τὸ πρόσωπο αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης. Ἡ συμβολὴ τοῦ σκηνογράφου περιλαμβάνεται τὶς πιὸ πολλὲς φορὲς σὲ μιὰ μονάχα φράση, ποὺ κι αὐτὴ διατυπώνεται κατότι ἀπὸ τὸ Ἰδιο πρέσμα. Οἱ δεύτεροι σπάνια παίρνουν τὸ λόγο, γιατὶ ἡ παρακολούθηση τῶν θεατρικῶν παραστάσεων δὲν ἐντάσσεται στὶς ἐπαγγελματικές τους ὑποχρεώσεις. Οἱ ἑκθέσεις, ὅμως, σκηνογραφίας — στὰ 1962 ὀργανώθηκε μιὰ ἑθνικὴ ἑκθεση αὐτοῦ τοῦ εἶδους — τοὺς δίνουν τὴν εἰκαρία νὰ μιλήσουν γιὰ τὴ σκηνογραφία σὰν ξεχωριστὸ τομέα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἀποσπασμένο ἀπ' τὸ θέατρο

(κάτι πού, γιὰ νὰ λέμε τὴν ἀλήθεια δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνο σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὶς ἑκθέσεις), γεγονός ποὺ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ προσφεύγουν στὰ πιὸ ἀπροσδόκητα κριτήρια.

Γιατὶ, ἐπιτέλους, πρέπει νὰ παραδεχοῦμε πῶς ἡ σκηνογραφία, ποὺ ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς θεατρικῆς πραγματωσης, είναι κατὰ κάποιο τρόπο μιὰ εἰκαστικὴ τέχνη μὲ τέσσερις διαστάσεις, μιὰ τέχνη ποὺ τοποθετεῖται ὅχι μόνο στὸ χῶρο μὰ καὶ στὸ χρόνο, μέσα σὲ μιὰ στενὴ ἀντίστειχη μὲ τ' ἀλλὰ στοιχεῖα ποὺ συνιστοῦν τὸ θέαμα.

Αὐτός, τούλαχιστον, είναι ὁ τρόπος ποὺ οἱ σύγχρονοι σκηνογράφοι ἀντιλαμβάνονται τὸ ἔργο τους. "Ἄραγε πάντα τὸ ἀντιλαμβάνονται ἔτσι; "Οχι ἀπόλυτα. Μόνο στὴ δική μας γενιὰ ἐκδηλώθηκε ἡ ἀνάγκη νὰ κάνουμε τοὺς Πολωνοὺς ν' ἀφομούσουν τὸν βιτρούβιανὸ ὄρο σκηνογραφίας ἀντὶ τοῦ καθειρωμένου σκηνικὸς διάκοσμος ποὺ ξαφνικὰ ἀπόκτησε ταπεινωτικὴ σημασία. Κ' ἔγιναν φανερὰ τὰ σημάδια μιᾶς φήξης, μιᾶς ἐπιυμίλιας νὰ ξεκύψουμε ἀπὸ τοὺς προγενέστερούς μας ποὺ διακοσμοῦσαν τὴ σκηνή, πασχίζοντας νὰ δημιουργήσουν, μὲ ὅσο γίνεται λιγότερα ἔξοδα, τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἐπίδειξης πλούτου. "Γετερά ἀπὸ τὸν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ὅταν ἡ Πολωνία ξαναπρόβαλε στὸ χάρτη τῆς Εὐρώπης μετὰ ἀπὸ μιὰ ἀπουσία ποὺ κράτησε πάνω ἀπὸ ἔναν αἰώνα, ἡ θεατρικὴ ζωή, ἀρκετὰ πειρατισμένη, τυλίχτηκε ἀπ' τὴ θερμὴ ἀτμόσφαιρα τῶν συνθημάτων τῆς μεγάλης μεταρρύθμισης ποὺ ἐρχόταν κι ἀπὸ τὴ Δύση κι ἀπὸ τὴν Ἀνατο-





Πολωνεζικό άνεβασμα του "Φάροντ" τοῦ Γκαΐτε, στὸ Θέατρο τοῦ Πόζναν (1960). Πρωτότυπη παράσταση, σκηνοθετημένη ἀπὸ τὸν Γκροτόβσκι στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς τοῦ ἀτόμου. Τὸ τολμηρὸ σκηνικὸ ὄφείλεται στὸν Πιότρ Ποτβορόβσκι

λή. Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ δώσω, ἔστω καὶ σὲ γενικὲς γραμμές, τὴν ἴστορία τοῦ Θεάτρου αὐτῆς τῆς ἐποχῆς, οὕτε καὶ νὰ θυμίσω τὰ ἀδιαμφισβήτητα ἔκαστοστὸ ὄνοματα αὐτῶν ποὺ βάλθηκαν νὰ δημιουργήσουν τὴν Πολωνικὴ σκηνογραφία, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ὁ δρός ἔχει σήμερα. 'Οστόσο δὲν μπορῶ ν' ἀποφύγω ν' ἀναφέρω τὸ δημούμενο τοῦ Λεόν Σίλλερ, τοῦ μεγάλου ἐμψυχωτῆ τοῦ Πολωνικοῦ Θεάτρου τοῦ μεσοπόλεμου. 'Γπῆρες ὁ δημιουργὸς πολλῶν καὶ ἔξιχων παραστάσεων ποὺ ἀπόδειξαν στοὺς συγχρόνους του, καὶ προπάντων στοὺς νέους, πῶς τὸ Θέατρο μποροῦσε νὰ 'ναι κάτι διαφορετικὸ κι ἀπειρα πὺ μεγάλο ἀπ' αὐτὸν ποὺ ἡ παράδοση κ' ἡ ρουτίνα τοὺς εἶχε μεταδόσει ὑπῆρξες δόμως, χάρη στὴν ἔντονη προσωπικότητα του κι ὁ δάσκαλος ὅλων τῶν ἀνθρώπων τοῦ Θεάτρου τῆς δικῆς μου γενιᾶς, προπάντων τῶν σκηνοθετῶν καὶ τῶν σκηνογράφων. Μερικοὶ ὑπῆρχαν μαθητές του, ἀλλοὶ συνεργάτες του' σ' ὅλους ἐπέβαλε μιὰ κοινὴ γλώσσα καὶ τὶς γενικὲς βάσεις μιᾶς μεθόδου που στηρίζοταν στὴν ἀνάλυση τοῦ κειμένου.

'Ανθρώπους προικισμένους, βρίσκουμε, λίγο πολύ, παντοῦ, εἰναι ἀλλοὶ λιγύτεροι ἀλλοὶ περισσότεροι, ὅμως εἰναι σπάνιο νὰ βροῦν μιὰ κοινὴ γλώσσα. 'Ο Λεόν Σίλλερ τοὺς ἔδωσε αὐτὴ τὴ δυνατότητα. Δὲν δημιουργήσει σχολή· κανένας ἀπ' τοὺς μαθητές του δὲν ἔκανε παραστάσεις ποὺ νὰ μοιάζουν μὲ τὶς δικές του, κανένας τους δὲν ἐφρύσεται τὴν ἰδιαίτερη, οὕτε ἀγωνίστηκε γιὰ τὶς ἴδιες ἀρχές. Καθένας ἀπ' τοὺς σκηνογράφους ποὺ ζήτησε νὰ τὸν βοηθήσουν ἐπέβαλε τὸ προσωπικὸ τοῦ ψόφου καὶ ἐξελίχτηκε πρὸς μιὰ προσωπικὴ κατεύθυνση. 'Ομως καταφέρουν ὅλοι νὰ συνενοοῦνται μεταξὺ τους κι ὅταν ἐπιδίδονται σὲ διδακτικὴ δραστηριότητα, διδάσκουν τὶς βάσεις — τὶς βάσεις ποὺ δύσκολα προσδιορίζονται — τοῦ ἰδίου τρόπου τοῦ σκέψης μπροστὰ στὸ Θέατρο σὰ σύνολο.

Νομίζω πῶς σὲ εὐρωπαϊκὴ κλίμακα, ἡ ἀνάπτυξη τῆς σκηνογραφίας ἀκολούθησε, ἀπὸ τὸν 'Α' Παγκόσμιο Πόλεμο κ' ἔδω, κατὰ κάποιον τρόπο διὸ ρεύματα ἀντίθετα μεταξύ τους. Τὸ ἔνα ἀνάγεται στὴν κληρονομιὰ τῆς μεγάλης μεταρρύθμισης ἀπορρίπτει μὲ τρόπο λιγύτερο ἡ περισσότερο ριζοσπαστικὸ τὴ ζωγραφικὴ ψευδαισθηση καὶ τὴν περιττὴ περιγραφικότητα, προτιμώντας τὴ γυμνὴ σκηνὴ ἢ μιὰ κατασκευὴ ποὺ δργανώνει τὸ χῶρο καὶ ποὺ ἀντιμετωπίζεται μὲ τὸν καιρό, ὅλο καὶ μὲ λιγύτερη ἀκρίβεια.

'Η ἀντίληψη αὐτὴ ἔκεινάει πάντα ἀπὸ τὴν ἔννοια τοῦ σκηνικοῦ

χώρου κι ὅχι ἀπὸ τὴν ἔννοια τῆς σκηνικῆς εἰκόνας. Τὸ δεύτερο ρεῦμα ἀνάγεται στὴν κληρονομιὰ τῆς ἀνανέωσης τοῦ ζωγραφικοῦ διάκοσμου, ποὺ πραγματοποίησαν στὸ Λυρικὸ Θέατρο τὰ Ρώσικα Μπαλέτα τοῦ Ντιαγκίλεφ. 'Η καθιερωμένη ζωγραφικὴ ψευδαισθηση στὸ Θέατρο, ποὺ δὲν συμβάδιζε πιὰ ἀπὸ καιρὸ μὲ τὶς ζωντανές καλλιτεχνικὲς τάσεις, ἀντικαταστάθηκε ἀπὸ μιὰ μοντέρνα ζωγραφικὴ ποὺ ὥστε ἔργο Ισχυρῶν καλλιτεχνῶν προσωπικοτήτων. Αὐτὸ τὸ δεύτερο ρεῦμα είχε κάτι τὸ ἀντιφατικό· ἡταν ταυτόχρονο καινούριο καὶ παλιό, πρωτότυπο καὶ ἀνακαινιστικὸ στὸ ζωγραφικὸ τομέα, ὅμως παραδοσιακὸ γιατὶ δὲν ἔβλεπε τὸ σκηνικὸ παρὰ σὰν ζωγραφικὸ πίνακα ποὺ κάλυπτε τὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Σ' ὅλες τὶς εἰκονογραφημένες ἐκδόσεις ποὺ ἀναφέρονται στὸ σύγχρονο Θέατρο, αὐτὸ τὸ είδος σκηνογραφίας ἔρχεται στὸ πρῶτο πλάνο, πράγμα ποὺ ἔξηγεῖται, ἀφοῦ στὴν εἰκονογράφηση ὁ σκηνικὸς ζωγραφικὸς πίνακας είναι πάντα πιὸ διοληρωμένος καὶ πιὸ αὐτονόμος καὶ προκαλεῖ μεγαλύτερη ἐντύπωση ἀπ' τὴ φωτογραφία μιᾶς δργανικῆς λύσης τοῦ προβλήματος τοῦ χώρου, ποὺ δὲ ζωντανεύει παρὰ μόνο τὴν ὥρα τῆς παράστασης. Πρέπει νὰ διαπιστώσουμε πῶς, τόσο στὰ χρόνια τοῦ Μεσοπόλεμου ὅσο καὶ στὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια, ἡ πολωνικὴ σκηνογραφία τοποθετήθηκε σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ στὸ πρῶτο ρεῦμα, τὸ κοντρούκτιβιστικό, ποὺ ὅμως, εἰν' ἀλήθεια, δὲν ἀντιμετωπίστηκε ὑπερβολικὰ αύθιαρτα καὶ, ἀντίθετα, πήρε χαρακτήρα μετριοπαλέστερο μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ νεορεαλιστικοῦ προγράμματος τῆς τελευταίας περιόδου τῆς δραστηριότητας τοῦ Σίλλερ. 'Ο δρός σιλλερικὸς νεορεαλισμὸς δὲν ἔχει, πρέπει νὰ πούμε, τίτοτα τὸ κοινὸ μὲ τὴν ἔννοια ποὺ σήμερα τοῦ δίνουν. Δὲν σημαίνει ἐπιστροφὴ στὸν περιγραφικὸ νατουραλισμό, ἀλλὰ πλαστικὴ σύνθεση στοιχείων διαλεγμένων, στοιχείων πρωταρχικῶν ἀπὸ τὴν ἀποψή τῆς σημασίας ποὺ ἔκφράζουν. 'Αντίθετα μὲ τὴν ἔννοια ποὺ τοῦ δίνουν σήμερα, ἡ τάση αὐτὴ ἐκδηλώθηκε μὲ μιὰ ὑπερβολικὴ οἰκονομία μέσων, ποὺ ἀπέκλειε τὴν ὑπεραφθονία περιγραφικῶν στοιχείων (Νταζέφσκι κ' οἱ πρῶτοι μαθητές του).

'Η σκηνογραφία αὐτὴ δὲν είχε παρὰ ἕμμεσους δεσμούς μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς ἐποχῆς. Οἱ σκηνογράφοι, ἀνάλογα μὲ τὴν ἡλικία τους, τὴ σχολὴ ἀπ' ὃπου βγῆκαν καὶ τὴν καλλιτεχνικὴ τους ἰδιοσυγκαρασία, συγγενεύουν λιγύτερο ἢ περισσότερο μὲ τὶς διάφορες τάσεις τῶν σύγχρονών τους εἰκαστικῶν τεχνῶν,

όμως ολοι προσφεύγουν στις έννοιες τοῦ σκηνικοῦ χώρου καὶ τῶν τεσσάρων διαστάσεων τοῦ θεατρικοῦ γήγενθεια.

Μιὰ σχέση ποὺ στενὴ καὶ πιὸ ἀμέση ἐκδηλώθηκε μόνο τὰ τελευταῖα χρόνια, προπάντων στοὺς νέους, τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ζωγραφικὴ φάνηκε νὰ πλησιάζει τὴ σκηνογραφία, ξεκόβοντας δριστικὰ μὲ τὴν παραδοσιακὴ έννοια τοῦ πλίνακα, κ' ἐπιδιώκοντας νὰ ἐκμεταλλευτεῖ νέα πεδία εὐαισθησίας καὶ νὰ χρησιμοποιήσει νέα τεχνικὰ μέσα. Ἐπειδὴ, ταυτόχρονα, τὸ δραματολόγιο ἐγκατάλειψε τὰ θήσογραφικὰ ἔργα ποὺ 'χαν μᾶς καθερὴ προτίμηση γιὰ τὸ πραγματικό, κ' ἐπειδὴ ἡ σκηνοθεσία ἔδειξε τὴν τάση ν' ἀποφύγει τὴν ταυτολογία, τὴν ἐπανάληψη, μ' ὅλα τὰ θεατρικὰ μέσα, τῶν στοιχείων ποὺ ὑπάρχουν στὸ κείμενο, πρόσφορες συνθῆκες ἐπιτρέψαν τὴ δημιουργία, μὲ τὴ βούθεια τῶν σύγχρονων πλαστικῶν μέσων, μᾶς μεταφορικῆς σκηνογραφίας ποὺ ἀποτελεῖ ποιητικὸν σχολιασμὸν τοῦ κειμένου τοῦ ἔργου, ποὺ ἐπιστημανεῖ τοὺς ὑπαντιγμούς καὶ παρακινεῖ τοὺς θεατές νὰ κάνουν προσωπικούς φιλοσοφικούς συλλογισμούς. Ἡ σκηνογραφία αὐτὴ δὲ βρίσκεται σ' δύοφωνα μὲ τὸ κείμενο ἀκολούθει τὴ δικιά της ζεχωριστὴ μελιδωδικὴ γραμμὴ μέσον τὴν πολυφωνία τοῦ θεάτρου.

Ἡ τάση αὐτὴ φτάνει, φυσικά, σὲ ποικίλα ἀποτελέσματα. Ὁρισμένες ἀπὸ τὶς λύσεις ποὺ δίνει γοητεύουν μὲ τὴν ἐπινοητικότητά τους, ἀλλες τοποθετοῦνται στὸ περιθώριο τοῦ κειμένου χωρὶς νὰ τὸ ἐνοχλοῦν, ἀλλες, τέλος, μάτιας καὶ φαντασμένες, προκαλοῦν θεμέτες δίλιμαρτυρίες. Ὁπωσδήποτε, δὲ πυρετὸς ἔτσι ἀγνέβανε καὶ ὑπάρχει ὑλικὸ γιὰ συζήτηση.

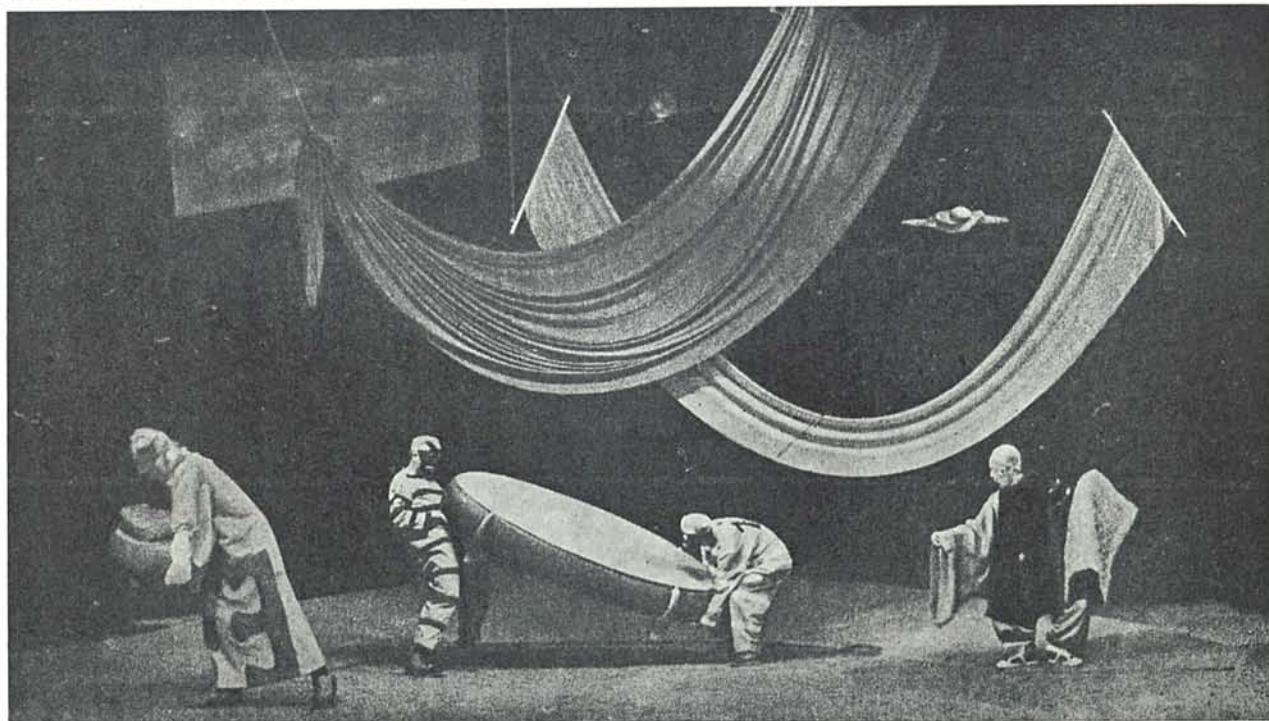
Αὕτη ἡ πυκνότητα τῆς ἀτμόσφαιρας ἔξηγείται μὲ τὸ μεγάλο ἀριθμό, ὑπέρμετρο ἴσως, τῶν σκηνογράφων μας. Στὰ πρότα μεταπολεμικὰ χρόνια, τὰ τμήματα σκηνογραφίας τῶν Ἀκαδημῶν τῆς Βαρσοβίας καὶ τῆς Κρακοβίας καθὼς κ' ἡ Σχολὴ τοῦ Λότζ, βάλθηκαν νὰ βγάζουν σκηνογράφους, δύος τὰ Πανεπιστήμια βγάζουν γιατρούς ή μηχανικούς, χωρὶς νὰ σκεφτοῦν πώς ὁ ἀριθμὸς τῶν θεάτρων στὴν Πολωνία ποὺ, ἔχαλλον, εἶχε σημαντικὰ αὐξηθεῖ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, ηταν περιορισμένος. Ἀργότερα, ἀλλαζάν τακτικὴ κ' ἡ ἕδια ἡ ζωὴ ἔκαμε τὴν ἐπιλογή. "Ἐνα μέρος τῶν ἀποφοίτων ἐγκατάλειψε τὸ ἐπάγγελμα, ἄλλοι ἔμειναν στὸ θέατρο σὰν τεχνικοί, πολλοὶ πῆγαν νὰ δουλέψουν στὰ ἐπαρχιακὰ θέατρα. Εἰν' ἀρκετὸ νὰ παρακολουθήσει κανένας ἔνα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ φεστιβάλ τῆς ἐπαρχίας, ποὺ δργανώνονται τακτικά, γιὰ νὰ διαπιστώσει πώς ἀκόμα καὶ τὰ θέατρα τῶν μικρῶν πόλεων διαθέτουν φιλόδοξη σκηνογραφία κ' ἔχουν τὴ χαρὰ τῆς συνεργασίας μὲ πολλοὺς ταλαντούχους σκηνογράφους.

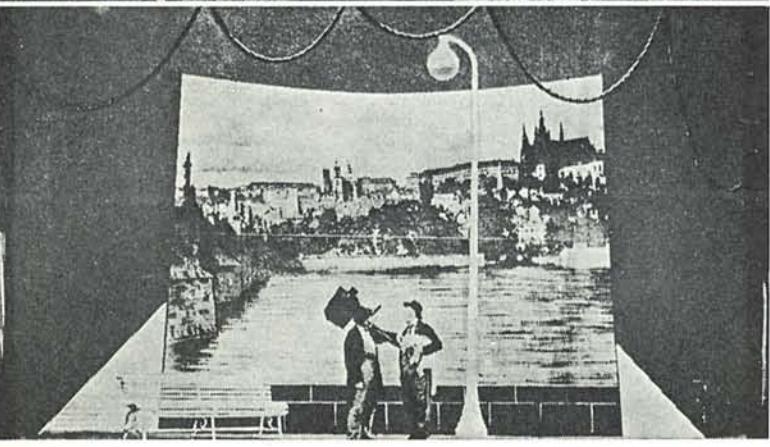
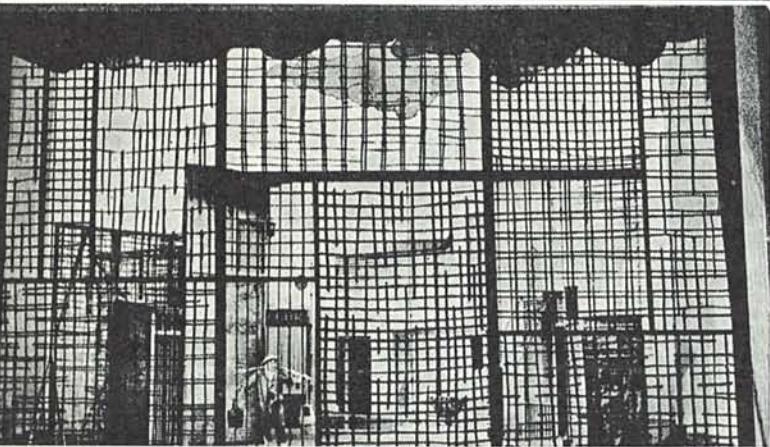
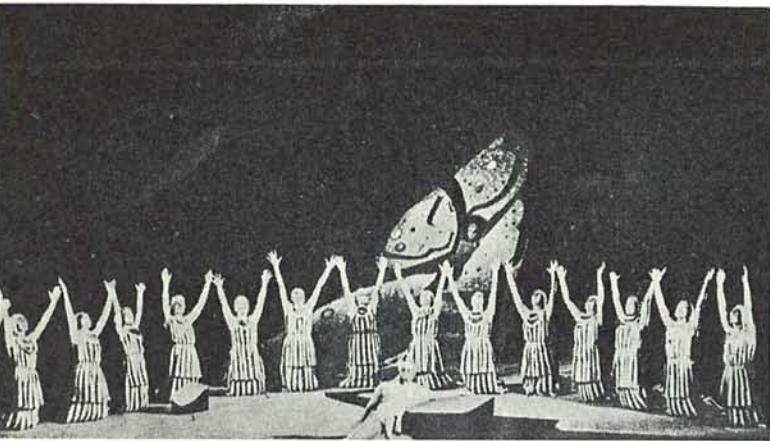
'Επικράτησε ἡ συνήθεια ν' ἀναφέρουν δυὸς Σχολές τῆς Πολωνίκης Σκηνογραφίας τὴ Σχολὴ τῆς Βαρσοβίας καὶ τὴ Σχολὴ τῆς Κρακοβίας. Ἡ Βαρσοβίας παραμένει ἀκόμα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιδραστὴ τοῦ Βλαντισλάβ Νταζέφσκι, μᾶς προσωπικότητας αὐστηρῆς, μὲ τάση σ' ἕνα εἰδός κλασικισμοῦ καὶ σὲ μιὰ σιλευρικὴ ὑποταγὴ στὸ θεατρικὸ ἔργο, ὅχι μὲ τὴν ἔννοια τῆς μηχανικῆς πραγματοποίησης τῶν πόθων τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ μᾶς θεμελιακῆς ἀποδοχῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ἔργου, ποὺ πάνω της μπορούμε νὰ στηρίξουμε τὸ ἐποικοδόμημα τῆς παράστασης.

'Η σχολὴ τῆς Κρακοβίας, ποὺ ἀποτελεῖται προπάντων ἀπὸ μαθητές τοῦ Κάρολ Φρύνς (διακεκριμένο σκηνογράφο τῆς παλιᾶς γενιᾶς, ἔναν ἀπὸ τοὺς ἰδρυτές τῆς σύγχρονης Πολωνίκης Σκηνογραφίας) ποὺ, δημοκρατίας, βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιδραστὴ τοῦ Γαντέους Κάντορ (Ζωγράφου, σκηνογράφου, παράδοξου σκηνοθέτη σὲ πειραματικὰ θέατρα, ποὺ, χωρὶς νὰ διδάσκει ἐπίσημα σκηνογραφία, εἰν' ὁ ἀληθινὸς Δάσκαλος αὐτῆς τῆς Σχολῆς) εἶναι ποὺ πόθων τοῦ δούναυμική, νεωτεριστικὴ καὶ μὲ προτίμηση πρόσως τὶς κάπως αὐθύριετες ἀρχές τοῦ ὄλοκληρωτικοῦ Θεάτρου ὃπου τὸ προβάδισμα τοῦ κειμένου μπορεῖ, δημοκρατίας, δέν πρέπει ἀπαραίτητα, νὰ γίνεται σεβαστό. Στόχος της, στὴν πραγματικότητα, εἶναι νὰ δημιουργήσει μιὰ ἀνώτερη ἀξία τοῦ θεάματος, ἔνα ἔργο συλλογικὸ ὃπου τὸ μερίδιο τῶν διασφόρων ούσιαστικῶν στοιχείων τοῦ μπορεῖ νὰ ποικίλλει κι ὃπου τὰ συγκινητικὰ καὶ κινητήρια στοιχεῖα, ποὺ μεταδίδονται μὲ τὴν κίνηση, τὸ χρῶμα καὶ τὸν ἥχο, τὸ ἰδίο ὅπως καὶ ὁ συνειρημός τῶν ἰδεῶν ποὺ ἡ σημασία τῶν πλαστικῶν μορφῶν περικλείνει, εἶναι ίσοτυμα μὲ τὸ κείμενο καὶ τὸ περιεχόμενό του. 'Ο διαχωρισμὸς σὲ δύος Σχολές μοῦ φαίνεται, ὅπως ὅλες οἱ ἔτικέτες αὐτῶν τοῦ εἰδούς, κάπως τεχνήτος. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς διαπιστώθηκε ἀπὸ τοὺς κριτικούς στὴν ἔκθεση τοῦ 1962 κι αὐτοὶ διαδόσαν τὸ πώς ὑπάρχει. Στὴν πραγματικότητα, οἱ δύοδοι τῆς Σχολῆς τῆς Κρακοβίας εὐκολα δέχονται τὴν αὐστηρότητα τῆς Βαρσοβίας, κ' οἱ δύοδοι τῆς Σχολῆς τῆς Βαρσοβίας, ἀπὸ συναγωνιστικὸ πνεῦμα, εἶναι πρόθυμοι νὰ τοὺς ἔπειράσουν σὲ νεωτερισμό.

'Εκπόδωπος τῶν πιὸ ἀκρίβων τάσεων τοῦ ὄλοκληρωτικοῦ Θεάτρου νομίζω πώς εἶναι ὁ Γιόζεφ Σάινα — διευθυντής σήμερα τοῦ θεάτρου τῆς Νόβα Χούτα, βιομηχανικοῦ δορυφόρου τῆς Κρακοβίας. Διαδέοντας μιὰ ἀδάμαστη φαντασία, δηλητηριασμένος στὴν πρώτη του νεότητα ἀπ' τὶς μακάβριες ἐντυπώσεις τοῦ στρατοπέδου τοῦ "Αουσβίτς" — ποὺ ἐπηρεάσανε πρόπτωτον τὴ ζωγραφικὴ του — ἀντιπροσωπεύει στὸν τομέα τῆς

Μὲ τὴν "Πριγκιπέσσα Τοντούτ" τοῦ Κάρολ Γκότσι έγκαινιάστηκε στὰ 1955 τὸ θέατρο τῆς καινούργιας πολωνέζικης πόλης Νόβα Χούτα. Τὸ σκηνικό καὶ τὰ κοστούμια ὀφείλονταν στὸν Γιόζεφ Σάινα, τολμηρὸ ἐπικόδιωπο τοῦ ὄλοκληρωτικοῦ θεάτρου





σκηνογραφίας, ένα ύφος έξαιρετικά έπιθετικό, που διαποτίζει βαθιά την ίδια την έννοια του θεάματος. Από άποψη πλαστικής, ζευγαρώνει την έμπειρια του ανεικονικού μ' έναν δλοφάνερο άντι - αισθητισμό καὶ προτίμηση γιὰ τὰ πιὸ άσυνήθιστα σύμβολα.

Όρισμένοι σκηνογράφοι τῆς νέας γενιάς δίνουν δείγματα μιᾶς φαντασίας καὶ έξοχήν ζωγραφικής ἀναφέρουμε ἀπ' αὐτοὺς, τὸν 'Αντρέι Μαγιέβσκι που ἀντιπροσωπεύει, σίγουρα, τὴν πιὸ πρωτότυπη ἀτομικότητα: προπάντων στὶς σκηνογραφικὲς συνέθεσις του γιὰ μπαλέτο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ζωγραφικὴ ἐλεύθερη μέχρι ἀκολασίας! Τὰ κοστούμια, πολὺ ύποβλητικά, φανερώνουν τὴν ίδιοφυΐα τοῦ δημιουργοῦ τους στὴν διαφύλαξη κατὰ τὴν ἔκτελεσή τους τῆς ζωγραφικῆς ἀξίας τῆς μακέτας. Ο ζωγράφος τῆς προηγούμενης γενιάς Πιότρ Ποτζορόβσκι πού, σχεδὸν τὶς παραμονὲς τοῦ θανάτου του, κατόρθωσε νὰ δημιουργήσῃ μερικὰ σκηνικὰ ποὺ διαθέτουν έξαιρετικὴ φρεσκάδα κ' ἐπινοητικότητα, μαζὶ μὲ τὰ προτερήματα τῆς πιὸ καλῆς ζωγραφικῆς, ὑπῆρξε ἐδῶ καὶ λίγα χρόνια μιὰ ἀληθινὴ ἀποκάλυψη σ' αὐτὸν τὸν τομέα.

'Ωστόσο, ὅσον ἀφορᾶ τὴν τάση ποὺ συνεχίζει τὴν παράδοση μιᾶς σκηνικῆς διαφρύθμισης δργανικῆς κι ἀπόλυτα κατακευαστικῆς καὶ ποὺ συχνὰ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ σουρεαλισμὸν καὶ τὸ νεορεαλισμόν, μὲ τὴ σιλερικὴ σημασία τοῦ ὄρου, εἶναι πολὺ πιὸ δύσκολο νὰ διαλέξει κανένας παραδείγματα ἀντιπροσωπευτικά. Οἱ ἐκπρόσωποι τῆς προηγούμενης γενιάς συνεχίζουν, γενικά, τὸ προσωπικὸν τους ύφος, πλουτίζοντάς το μὲ τοὺς πρόσφατους πειραματισμοὺς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Οἱ νέοι ἀρέσκονται νὰ συγχέουν κριτήρια καὶ στύλο, δημιουργώντας συχνὰ ἔργα καταπληκτικῆς ίδιοφυΐας.

Δὲν ἔχω καθόλου τὴν πρόθεση νὰ παραστήσω τὸν προφήτη καὶ νὰ προβλέψω τὸ δρόμο πού θὰ ἀκολουθήσει ἡ ἔξελιξη τῆς Πολωνικῆς Σκηνογραφίας. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀν' ὑπάρχει ἔνας κινδυνός, αὐτὸς δὲν εἶναι τὸ νὰ περάσουμε δίπλα ἀπὸ τὸ Θεατρικὸ ἔργο, ἀλλ' ἀντίθετα, νὰ θελήσουμε νὰ ποῦμε γι' αὐτὸν ὑπερβολικὰ πολλὰ μὲ τὴ γλώσσα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, νὰ θελήσουμε νὰ ποῦμε τὰ πάντα προκαταβολικά, διὰ μᾶς, πράγμα ποὺ νομίζω πώς ἀποτελεῖ τὸ πρώτιστο ἀμάρτημα τοῦ Θεάτρου: γιατὶ, στὸ τέλος - τέλος, ἀν., ἔξαφνα, δ' θήθοιούς πού πρέπει νὰ διαπράξει ἔνα ἔγκλημα στὸ τέλος τοῦ ἔργου φοράει ἐπιδεικτικὰ ἀπ' τὴ στιγμὴ ποὺ ἀνοίγει ἡ αὐλαία ἔνα κοστούμι δολοφόνου καὶ γάντια κόκκινα, μπορεῖ νὰ μὴ κάνει τὸν κόπο νὶ παίξει κι ὁ ἔξυπνος Θεατὴς μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ νὰ φύγει χωρὶς νὰ περιμένει τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Παράδειγμα γελοιογραφικό, βέβαια, εἰκονίζει δύμως ὥραιαν τὸν κινδυνό ποὺ ἀπειλεῖ τὰ ἔργα τῶν νέων. Πρόκειται γιὰ ἔνα νεανικὸ ἀμάρτημα, καὶ τίποτα παραπάνω. Τὸ νὰ συλλάβουμε τὴν τέταρτη διάσταση τοῦ Θεάτρου, τὸ χρόνο, εἶναι ζήτημα ἡλικίας καὶ πείρας. 'Η σκηνογραφία πρέπει νὰ καταλάβει, πὼς ἡ τέχνη της ὅπως κι ὅλες οἱ τέχνες τῆς σκηνῆς πρέπει νὰ παιζούν, νὰ λένε αὐτῷ πού 'χουν νὰ πούν, περιήντας τὴ σειρὰ πού 'χουν τὰ πράγματα: πρέπει νὰ μιλᾶ στὴν κατάλληλη στιγμὴ χωρὶς νὰ θέλει νὰ πεῖ τὰ πάντα γιατὶ δὲν εἶναι μονάχη της.

"Αν ἡ τάση αὐτή, ζωγραφικὴ ἐκφραστικὰ καὶ τοποθετημένη ἐκτὸς Θεάτρου, ἔξαπλωθεῖ, θὰ μποροῦσε νὰ φοβηθοῦμε μήπως ἡ σκηνογραφία, ἀφοῦ θὰ 'χει κάνει ἔνα μεγάλο κύκλο, ξαναφάσται στὴν ἀφετηρία της γιὰ νὰ ξαναρχίσει νὰ διακοσμεῖ τὴ σκηνὴ μ' ἔναν πλνακά ίσως πολὺ ὥραιον, ίσως σύμφωνο μὲ τὸ θέμα, δύμως ἀδιάφορο ἡ περιττὸ ἀπὸ τὴν ἀποψή τοῦ Θεάτρου. Πότε - πότε, ἔξαλλου, μοῦ συμβαίνει ν' ἀναρρωτιέμαι μήπως αὐτὲς οἱ ἀντιδραματικὲς τάσεις τῆς σκηνογραφίας εἶναι σημεῖο παρακμῆς τοῦ δράματος πρὸς ὄφελος ἀλλών θεατρικῶν ἐκδηλώσεων, περισσότερο θεαματικῶν, ποὺ κυριαρχοῦνται περισσότερο ἀπὸ τὴ μουσικὴ παρὰ ἀπὸ τὸ Λόγο - πρόγυμνα πού 'χει πολλὲς φορὲς συμβεῖ ίσαμε σήμερα στὴν ίστορία.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

←

Τέσσερις πολωνέζικες παραστάσεις μὲ σκηνικὰ τοῦ μεγαλύτερου, ἵσως, σύγχρονον Πολωνοῦ σκηνογράφου καὶ συνγραφέα τοῦ ἄρρενου Γιάν Κοσίνσκι. Στὴ σειρά: 1: "Προμηθέας Λεσμώτης" τοῦ Αλσχύλου. Αρεβάστηκε γιὰ πρώτη φορά στὴν Πολωνία στὰ 1961, στὸ θέατρο τοῦ Μόντγκος. 2: "Ο καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σὲ Τσονά" τοῦ Μπρέχτ, στὸ "Δραματικό Θέατρο" τῆς Βαρσοβίας, στὰ 1956. 3: "Φαΐδρα" τοῦ Ραχίνα, στὸ "Θέατρο Πόλσκι" τοῦ Πόζναν (1949) καὶ, 4: "Ο Σβέικ στὸν Β' Παγκόσμιο πόλεμο" τοῦ Μπρέχτ, ποὺ δόθηκε σὲ παγκόσμια πρεμιέρα στὴ Βαρσοβία (1957)

ΑΝΙΧΝΕΥΣΗ στο ΧΩΡΟ ΜΠΡΕΞΤ

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΠΕΡΛΙΝΕΡ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

Τοῦ ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ

“Ας τὸ ποῦμε ἀπ’ τὴν ἀρχή : οἱ παραστάσεις τοῦ “Μπερλίνερ ‘Ανσάμπλ” ἡταν μιὰ ἀποκαλύψη. Κι ἀς ὁμολογήσουμε πώς ἡ ἐκπληξη τῶν ἐπικριτῶν τοῦ Μπρέχτ δὲν ἦταν μεγαλύτερη ἀπὸ πολὺ τὸ διαδόν του. Γιατὶ ἡ φετεινὴ χρονιά ἦταν χρονιά Μπρέχτ για τὸ Λονδίνο. ‘Ανέβηκαν συνολικά ἔξη ἔργα του. Κανένας σύγχρονος συγγραφέας δὲν μοιράστηκε τέτοια τιμῆ. ‘Η προϊστορία τοῦ Μπρέχτ στὸν ἀγγλόφωνο κόσμο δὲν είναι ιδιαίτερα πλούσια. ‘Ενα ἀμερικάνικο θεατρικὸ περιοδικό, τὸ “Theater”, ἔγραφε πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια πώς ὅταν δημοσιεύει ἔργο Μπρέχτ πέφτει ἡ κυκλοφορία του. Τὸ ἑδίο περίπου ἔγραφε, λίγο ἀργότερα, καὶ τὸ “Encore”— ἕνα μικρόσχημο δίμυηνο περιοδικὸ νέων ἀνθρώπων, ποὺ μὲ τὸ μαχητικότητα καὶ τὴ σαρήνεια τοῦ αἰσθητικοῦ καὶ κοινωνικοῦ προσανατολισμοῦ τους ἐπηρεάζουν διόλεντα καὶ περισσότερο τὴ θεατρικὴ ζωὴ τῆς Αγγλίας. “Οταν ὑπάρχει ἔνα μεγάλο ἄρθρο γιὰ τὸ Μπρέχτ — ἔγραφε — ἡ κυκλοφορία μας μειώνεται αἰσθητά”. Καὶ οἱ ἐκδότες του, τέλος, ὅταν ρωτήθηκαν γιὰ τὴν κυκλοφορία τὰς ἔργων του, ἀπάντησαν μὲ τὸ γριφόδες : “‘Ο Μπρέχτ ἀγοράζεται μὲ πάθος!’”

Τό ανέβασμα τῶν ἔργων του πάλι, ἐκτὸς ἡπο τὴν “Οπερα τῆς πεντάρας”, πού ‘χει στὸ ἐνεργητικό της εἴκοσι τρία χρόνια συνεχῶν παραστάσεων στὴν Ἀμερική, ποτὲ δὲ σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία, οὐτε ἐμπορική οὔτε καλιτεχνική. Βέβαια, ὁ Μπρέχετ ἔξακολουθοῦσε νά ‘χει τοὺς πιστοὺς του καὶ κυκλοφοροῦσε πάντα ὁ θρύλος του “Μπερλίνερ Ανσάμπλ”, ἀλλ’ ἕκεινοι πού ‘χαν παρακολούθησε τὶς παραστάσεις του ήταν συγτικά λίγοι καὶ τὰ κείμενά τους, γεμάτα θαυμαστικά, δὲν ἔδιναν μιὰ δλοκληρωμένη εἰκόνα τῶν αἰσθητικῶν τάσεων καὶ τῆς μεθόδου πού ἐφαρμόζοταν γιὰ τὴν προσέγγιση τῶν προβλημάτων ποὺ παρουσιάζουν τὰ ἔργα του. Τώρα ποὺ ἀξιώθηκα νὰ δῶ τὸ “Μπερλίνερ Ανσάμπλ” δόμιλογῶ πώς χρειάζεται νὰ ἐπιστρατεύσω δλες τὶς ἐφεδρεῖς τῆς Θέλησής μου γιὰ νὰ περιορίσω τὸ θαυμασμό μου, ὅστε τὸ σημείωμα αὐτὸν νὰ διατηρηθεῖ τὸν πληροφοριακὸν τοῦ χαρακτήρα καὶ νὰ μὴ μεταβληθεῖ σὲ ὄμοι. Παρά τὴν ἄγνοια τῆς γλώσσας (ἀκούγοντας τὰ πρῶτα ἀχτούγυνη· καὶ “ράους” νόμιζα πώς γίνεται μπλόκο), δι γερμανικὸς θίσσος εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιο σπάνιες καὶ γνήσιες θεατρικὲς ἐμπειρίες τῆς ἐποχῆς μας. Δέν θά ‘μαι δι μόνος, φαντάζομαι, πού ξαναβρήσω, χάρη στὸ “Μπερλίνερ Ανσάμπλ”, τὴν πίστη του γιὰ τὴν ἐπίβιστα τῆς θεατρικῆς τέχνης — μιὰ πίστη πού, δηπως διαπίστωσα, είχε κλονιστεῖ σοβαρότατα, φάγκοντας μέσα στὶς ίνστερικὲς καταστάσεις καὶ τὸν ἐρμητισμὸ τοῦ σύγχρονου ἀγγλικοῦ δραματολόγου, να βρῶ μιὰ σπίθα κατάφασης καὶ ἀναδημιουργίας. Τι πάροχουν βέβαια, μερικὰ ἐρωτηματικὰ καὶ ἀσφαλῶς μᾶς γεννήθηκαν δρισμένες ἀπόρεις ἀπὸ τὶς παραστάσεις αὐτές, ἀλλὰ ἂν ἐπικέννουμε νὰ δούμομε δλοκληρο τὸ παγῶνι, ἔχουμε χρέος νὰ ἀρχίσουμε ἀπὸ τὰ φτερά.

Αρχικά, είχαμε δυό αγγλικές παραστάσεις. Πρώτα άνεβηκε η "Μάννα Κουράγιο" στο Εθνικό Θέατρο, που έφησε τούς φίλους του Μπρέχτ μουδιασμένους και έδραιώσε τούς έπικριτές του στήν ξύρησή τους. "Ενας άπο τούς τελευταίους έγραψε πώς η "Μάννα Κουράγιο" είναι νέα ασήκωτο πλάκωμα καρδιᾶς. Και κανένας, άπ' θύσην είχαν δεῖ τό έργο, δεν τόλμησε να τὸν υπ' απαντήσει. Η γνώμη αυτή οδήγησε δύτινο μῆνες άργοτερα, άνεβηκε ο "Πουντίλλα" στο "Όλντοντούιτς". Τότε τό ξεπάθωμα ήταν γενικότερο. Ο Μπρέχτ, επώθηκε, βάζει δυό άνθρωπους νὰ περπατῶν στη σκηνή και κατόπιν στρέφονται πρός τὸ άκροτατήριο και τοῦ λέν έν χορῷ "περπατούσαμε!" Αύτό τὸ τελευταῖο, περιέργως, είναι μιὰ σωστὴ παραπτηρήση, ἀν κ' οἱ έπικριτές τοῦ Μπρέχτ τὴ χρησμοποιοῦν γιὰ νὰ φτάσουν σ' ἕνα ἐσφαλμένο συμπέρασμα. Κατόπιν ήρθε τὸ "Μπερλίνερ 'Ανσάμπλ" κι ἀλλάξε τὴν προσπτικὴ τῶν πραγμάτων. 'Αφαίρεσε τὸν καταρράκτη ποὺ θόλωνε τὴν ὄρασή μας και μᾶς ἐπέτρεψε νὰ δοῦμε καθαρὸ μερικὰ

άπλα καὶ στοιχεώδη πράγματα, ποὺ κοντέψαιμε νὰ τὰ ξεχάσουμε. Μᾶς θύμισε, πρῶτα - πρῶτα, τὸ βασικότερο : πώς ὁ Μπρέχτ εἶναι δραματουργός. Τὸ πῶς είχε μελετήσει τὸ ἐκφωνικό του ὄργανο — αὐτὸν λόγο — πολὺ τὸ κάνει κάθε συγχραέκας. Τὸ λάθος του, ἵσως ἡταν πώς διατύπωσε τὰ συμπεράσματα τῆς μελέτης του σὲ θεωρίες. Τὰ θεατρικά ἔσγα, κατόκυριο λόγο, κι ἀμέσως κατόπιν τὰ θεωρητικά, ἀποτελοῦν δυὸ κατηγορίες διαβόητες γιὰ τὴν ἀνεπάρκεια τοῦ ἀναγνωστικοῦ τους κοινοῦ. Στήν περίπτωση διμάς τῶν θεατρικῶν ἔργων μιὰ καὶ λήπαράσταση διορθώνει, συνήθως, τὶς ἀντιλήψεις ποὺ σχηματίζουμε ἀπό μιὰ κακὴ ἀνάγνωση, οὐ, ἀκόμα κειρότερο, ἀπό μιὰ κακή παράσταση. Τὸ “Μπερλίνερ ‘Ανσάμπτ” ἔδρκισε τὶς μνῆμες τῶν κακῶν παραστάσεων καὶ μᾶς ἔδειξε τὴν αὐτονομία τῆς καλλιτεχνικῆς προσφορᾶς τοῦ Μπρέχτ. “Επι τοι μᾶς ἀπάλλαξε ἀπὸ τὴν ἀγώνια τῆς συσχέτισης θεωρίας καὶ ἔργου. Οδήγησε τὴ σκέψη μας στὸ σωτό δρόμο : πώς ἡ θεωρία εἶναι μιὰ ἀλλή προσφορά, σ’ ἔναν ἀλλό τομέα, ποὺ πρέπει νὰ κριθεῖ μ’ ἀλλὰ μέτρα. ‘Αντίκρυ μας δὲν εἰχχμε τὴν ἐνσάρκωση μᾶς θεωρίας, ἀλλὰ ἔνα θέατρο μὲ σάρκα καὶ δστά. Πάψαμε λοιτὸν νὰ ἀστυνομεύσουμε τὸ ἔργο. ‘Ακούμπησαμε τὴν πλάτη μας στὸ κάθισμα καὶ τὰ ἀπολαύσαμε. Εἴδαμε μέστια σὲ δύο βδομάδες τέσσερα ἔργα τοῦ ἰδίου συγχραέφα. Θά ‘πρεπε κανονικά νὰ μᾶς φέρουν κόρο. Μᾶς ἀφήσαν διψασμένους.

Η προσωπικότητα του Μπρέγχ, δύος μάζις ἀποκαλύφθηκε μὲ τὴν αὐθεντικὴ ἔρμηνεις τῶν ἔργων του, ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν δαιμονισμένων. Τὰ ἔγνη τοῦ ἀγώνα του μὲ τὸν δαιμονοεῖναι ἐμφανῆ. Μόνο πού, ἀντίθετα μὲ ὅ,τι συμβαίνει συνήθως, κράτησε τὸν δαιμόνα ὡς τὸ τέλος σὲ τέτοια ἀπόστασι, ὥστε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ τὸν καταπιεῖ, ἐνῶ συγχρόνως δὲν μπῆκε στὸν πειραματικὸν νὰ καταπιεῖ ἐκεῖνος τὸν δαιμόνα — ποὺ θύταν σὲ τελευταῖα ἀνάλυση τὸ ἔδιο. Ἀποτέλεσμα τῆς πάλης αὐτῆς εἶναι ἡ κάποια ίδεολογικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἀσυνέπεια ποὺ τοῦ ἀποδίδεται, ἀπὸ δὲς τὶς πλευρές, καὶ ποὺ ἀποτελεῖ τὸν πυρήνα καὶ τὴν ίδιαζουσα γεύση τοῦ ἔργου του. Σὰν ίδια συγκρατία πίστευε στὴν κοινωνικὴ ἀποστολὴ τοῦ συγγραφέα καὶ οὐ παίξε ἀσφαλῶς μεγάλο ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς προσωπικότητάς του τὸ συμπέρασμα τοῦ Μάρκ πώς ἔνα πρόβλημα δὲν ἔρχεται στὴν ἐπιφάνεια ἀν δὲν ὑπάρχουν ἥδη οἱ προϋποθέσεις πειράρνησης τὴν λύσης του. Ἀρματωμένος μὲ μιὰ τέτοια ἀπάντηση πειράρνηση — κάποτε περισσότερο τοῦ δέοντος, τὰ προβαλλόμενα σὰν ὅλυτα προβλήματα τῶν συγκατινῶν του στοχαστῶν. Τὰ θεώρησε, κατὰ κάποιουν τρόπο, σὰν ἀσχολίες τῶν μετόπισθεν. Ἡ θέση του ἦταν στὸ μέτωπο, δὲν εἶγε καιρὸν ὑποχωρεῖται μὲ τὰ “τί δέ τις, τί δ' οὐ τις;” καὶ τὰ δὲλλα στουδιοφανῆ ἐρωτηματικά τῆς ἀρχήσολης καλογεροσύνης, τοῦ πλούτου καὶ τῆς χορτασμένης κοιλιᾶς. Τὰ ἔρκινεσε λοιπὸν καὶ τούς ἔκλεισε ἐρμηνικὰ τὴν πόρτα τοῦ ἔργου του, ἀλλ' αὐτά, σὰν τὰ καλλικαντάρια, τρύπωναν ποὺ καὶ ποὺ ἀπὸ τὴν καμινάδα καὶ τοῦ βγάζανε τὴν γλώσσα. Τὰ καταδίκαζε, βέβαια, καὶ πάλι — εὐτυχῶς ὅμως ἡ θεία πρόνοια ἡ καλλιτεχνικὴ του διαίσθηση τὸν ἐμπόδιζαν νὰ τὰ ἔξοιλοθρέψει. Ἔτσος τὰ ἔγνη τους ἔμειναν σαφῆ στὸ ἔργο του — κ' εἶναν ἀκριβεῖς τὰ ἔγνη αὐτὰ ποὺ μετριάζουν τὸ δογματισμὸν του καὶ τοῦ διληνοῦν καθολικὸ χαρακτήρα κ' ἔνα τόνο ἀναμφισβήτητης γηησιδητητας. Καὶ ἀβρότητα, τολμῶ νὰ πᾶν, χωρὶς ὅμως τὴν ἔννοια τῆς θηλυπρέπειας πού ‘χει πάρει ἡ λέξη αὐτὴ στὴ γλώσσα μας.

¹Αντί νά διατυπωνται μὲν ναρκισσισμὸ τὰ προβλήματα του, τὸ ἄφηνε, συγχόνῳ ἀθέλητα καὶ πάντα χαμηλόφωνα, ν' ἀκούγονται σὰ νῦνεις μέσα στὸ ἔργο του. Γι' αὐτὸν, βασικὸ καὶ κυριαρχὸ θέμα ήταν ἡ πάλη τῶν τάξεων. ²Η ἀρχὴ τοῦ κεφαλαίου, νὰ δίνει τόσο μόνο στοὺς ἐργάτες ὥστε νὰ μποροῦν ίσα - ίσα νὰ ζουν, χωρὶς ὅμιας καὶ νὰ μποροῦν ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπὸ τὸν θανάσιμο ἑναγκαλισμό του, μιὰ πού 'γει τεθεὶ πάλι σὰν πρόβλημα, ἀφα ὡρὰ ἔχει καὶ κάποια λύση. ³Αφίέρωτας λοιπὸν δλεῖς του τίς δυνάμεις γιὰ νὰ συμπαρασταθεῖ στὸν ἀγώνα τῆσσα

δυναστευόμενης τάξης. "Ηέρε πώς γιά νά το κάνει αύτό
επερεπε προηγουμένως νά κάνει πολλές προσωπικές θυσίες·
πώς άγκαλιάζονται μια παράταξη δέν είναι ή καλύτερη μέ-
θοδος γιά νά κερδίσεις φίλους γιά τό δέργο σου πώς κάποτε
Θά πρεπε νά φανετί άδικος με τους ήρωες του: σέ μια συγ-
κρουση λόγου χάρη τής ιδύνουσας τάξης τῶν ἑργοδοτῶν μέ-
το λαό, Θά πρεπε τά επιχειρήματα τῶν ἑχθρῶν του λαοῦ
νά 'ναι φτωχά γιά νά μη κλονίσουν τὴν πίστη στὸν ἀγώνα.
Αύτό, σέ τελευταία ανάλυση, Θά ξέβλαπε περισσότερο ἀπ'
όλους τὸν ίδιον σά συγγραφέα — τό 'ζερε. Τὰ ξέβλαπε ὅλ'
αύτὰ στὴ ζυγαριά κι ἀπόφασίσε πώς προέχει ὁ συλλο-
γικὸς ἀγώνας. Ασπάστηκε λοιπὸν τὸν κομμουνισμό, που
ἡταν διφορέας αὐτοῦ τοῦ ἀγώνα, καὶ ποτὲ δέν ἀποσκίρη-
σε ἀπὸ τὶς τάξεις του. Αύτό δέν δρελέται σέ δογμα-
τική τύφλωση — πράγμα που θὰ μποροῦσε νά τὸ πεῖ κανέ-
νας γιά πολλούς κομμουνιστὲς συγγραφεῖς — ἀλλὰ στὸ γε-
γονὸς πώς ἡ προσχώρηση του στὸν κομμουνισμὸν ἡταν ἀπο-
τέλεσμα δριψης καὶ κάποτε ψυχρῆς σκέψης κι ὅχι ἐνθουσια-
σμοῦ. Μιὰ ποὺ 'χε τὴ δέρεση τοῦ κοινωνικοῦ ἀγώνα, ἔπερπε
νά διαλέξει ἔνα ἀπὸ τὰ ὑπάρχοντα στρατόπεδα. Καὶ τὸ δυὸς
δέν ἡταν διμετπτα. "Ετοῦ, διαλέγοντας τὸν κομμουνισμό, δέν
πίστευε πώς προσχωροῦσε στὸ καλύτερο, ἀλλὰ στὸ μὴ χει-
ρον. Μὲ σταθερὴ πίστη, ἀλλὰ χωρὶς νεανικούς ἐνθουσιασμοὺς κι
αύταπάτες, ἡταν δύσκολο ν' ἀπογοητευθεῖ. Δὲν ἡταν, ὅπως
ὁ Μαλρὼ ή Κέσλερ, ἔνας νεαρὸς δύνειροπόλος που περιμενε τὸν
ἔπιγειο παράδεισο — γιά νά γυρίσει σὲ λιγὸ ἀποκαρδιαμένους
καὶ ἀρνητῆς στὸν παλιὸ κόσμο. Ο Μπρέχτ, δέν προσχωροῦσε
στὸν κομμουνισμό, ἡταν ἥδη πνευματικά σχηματισμένος.

'Απὸ μὰ πλευρὰ εἶναι, φυσικά, ἔνας στρατευμένος συγγραφέας.
"Ισως δημως ἀξίζει νά ρίξουμε ἔνα καινούριο βλέμμα στὸν
ὅρο αὐτὸ γιατὶ ἔχει κακοποιηθεῖ τὶς δυὸ τελευταῖς δεκαετίες,
"Ολοὶ ὅσοι ἔχουν ἀρχές καὶ ίδιαν καὶ εἶναι, κατὰ μιὰν ἔννοια,
στρατευμένοι· ὅπως κι ὅσοι στρέφονται ἐναντίον τοὺς ἐν
δόνματι μᾶς βαθύτερης, δημως πιστεύου, ἀποκαλυπτικῆς
ἀνθειας. 'Απὸ τὴ στράτευση ἔξαιροῦνται οἱ τυχοδῶκτες καὶ
οἱ ἀνερμάτιστοι, που μεταχειρίζονται τὰ διάφορα στρατόπεδα
γιά προσωπικὰ ωφέλη. Δὲν εἶναι λοιπὸν ἔνα ἀξιόλογο χαρα-
κτηριστικὸ τοῦ Μπρέχτ ή στράτευσή του. 'Αξίζει, ὡστόσο,
νά δοῦμε πῶς στρατεύηκε.

Μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ "Οἱ μέρες τῆς Κομμούρας"



Πραγματικά, μελετώντας τὸ δέργο του, διαπιστώνεις πῶς ποτὲ δὲν προχώρησε ἀνύποψίαστος. "Ηέρε καλά τοὺς κυρδύνους ποὺ διέτρεχε σὰν ἄνθρωπος καὶ σὰ συγγραφέας. 'Αλλ' ὅταν βεβαιώθηκε πώς τὸ νὰ μείνεις ἀμέτοχος η ἀδιάφορος σ' ἔνα ἀπὸ τοὺς βασικοὺς ἀγῶνες τῆς ἑποχῆς μας — τὴ λύτρωση ἀπὸ τὴν ἀνέχεια — θά ταν λιποταξία, πήρε τὸ δρόμο τοῦ κομ-
μουνισμοῦ, χωρὶς δημως πολεμικὲς ἑξάρσεις, κι αύταπάτες. Δὲ χρειάστηκε νὰ υἱοθετήσει τὰ συνθήματα τῆς παράταξῆς του, ἡταν ἥδη καὶ δικαία του συνθήματα. 'Αλλ' ἔνιωσε τόσο ἀλληλέγρυνος μαζὶ της, ὅτε συγχώρησε καὶ τὶς ἐμφανέστερες ἀκόμα παραπονίες της. "Εφτασε κι αύτὸς στὴν κατάληξη τῶν διπάδων ὅλων τῶν ἀμαρτωλῶν παρατάξεων: πῶς ὁ σκο-
πὸς ἀγιάζει τὰ μέσα. Δὲ βλέπω ποιὸς θὰ μποροῦσε νὰ πα-
ρουσιαστεῖ σὰν φορέας μᾶς ἀπόλυτης ἡθικῆς ἀξίας γιά νὰ τὸν λιθοβολήσει.

'Ο συγγραφέας Μπρέχτ ἀκολούθησε πιστὰ τὰ βήματα τοῦ ἀνθρώπου, ἀλλὰ μὲ μιὰ διαφορά: ὅτι δὲν μπόρεσε νὰ μείνει πάντα μέσα στὰ πλαίσια τῆς θεωρίας τῆς παράταξῆς του. Οι ἐνδιασμοὶ καὶ οἱ παρεκκλίσεις του δημως ἀνταποκρίνονταν σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ ἀναγκαΐτητα, γι' αὐτὸ δέν ἦταν ποτὲ κραυγαλέοι. 'Αντι νὰ παρουσιάσει, δημως μερικοὶ φανατικοὶ μὲ κατασταλγμένες πεποιθήσεις, τὶς θεωρίες του πίσω ἀπὸ ἕνα ἐπιφανειακὸ (γιατὶ ὅχι καὶ ὑποκριτικό;) ἐπίχρισμα ἀμφι-
βολίας — σὰν ἔνα είδος ἀντίγνευσης ἡ ἔρευνας στὰ τυφλά—
δ Μπρέχτ πάσχισε νὰ σβήσει τὶς ἀμφιβολίες καὶ τοὺς ἐνδοια-
σμούς του βροτοφωνάντας τὴν πίστη του. 'Ηταν δὲ φόρος ποὺ δφείλε στὸν ἀγώνα τῆς παράταξῆς του. 'Ηταν δημως, αἰσθητικαὶ, κ' ἔνας θρίαμβος τῆς ποιότητας. Γιατὶ προσπαθώντας νὰ γίνει ἀντιληπτός καὶ ἀπὸ τὸ ἀπλούκότερο χωριάτη ἡ ἔργατη ὑπερ-απλοποιούσε ἴσως τὰ πράγματα, ἀλλὰ ποτὲ δὲν ἔπειρε στὴ φτώνεια. Δὲν μποροῦσε νὰ ζεπέσει. 'Η ποιότητα, γιὰ δησοὺς δὲν θέλουν νὰ συμβιβαστοῦν μαζὶ της, εἶναι κατά-
ρα: οὔτε ν' ἀπαλλαγεῖς μπορεῖς ἀπ' αὐτὴν οὔτε, ἀν σοῦ λεί-
πει, νὰ τὴν ἀποκτήσεις.

Δὲ θὰ χρειάζονταν ίδιαίτερη διαίσθηση γιά νὰ δεῖ πῶς τὰ ἀνα-
τρεπτικά τερα κείμενα χάνουν τὴν δέξιτητα τους μέσο στὸν πλοῦ-
το τὸν ίδεων καὶ τῶν συμβόλων πῶς οἱ "Νόμοι" τοῦ Πλά-
τωνα διδάσκονται στὰ Πανεπιστήμια καὶ τὰ "Ταξίδια τοῦ Γκιού-
λιβερ" κοσμοῦν τὶς παδικὲς βιβλιοθήκες. 'Ασφαλῶς είχε
συλλάβει τὴ σπάνια ποιότητα αὐτῶν τῶν ἔργων, ἀλλὰ δὲ ζή-
λευ τὴ τύχη τους. "Εμειναν περισσότερο σὰ δείγματα ψφους
ἢ σὰν ἀπολιθώματα μᾶς βιοθεωρίας πέρα ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς
συμβάσεις. Οι δικές του θεωρίες, φυσικά, δὲν τὸν φύριζαν:
ἡταν μέσα στὸ συμβατικὸ περίγραμμα τῆς ἑποχῆς τους. 'Αλλ'
είχε ἀποκτήσει συνελδήση τοῦ ψφους του — κι αὐτὸ δὲν τὸν τρο-
μοκρατοῦσε. "Ηέρε πῶς μερικὰ ἔργα ἔπιζον χάρη στὸ ψφος
τους: ἥδη δημως πός τὸ ψφος, δέν εἶναι δυσανάλογο μὲ τὸ
περιεχόμενο, συντέριβε τελικὰ δὲ περιεχόμενο. 'Ανέλαβε λοι-
πόν, ίδιως μετὰ τὴν ἔξπερτονιστικὴ του περιόδο, τὸν ἀγώνα
νὰ παρακμερίσει τὸ ψφος προβάλλοντας τὸ περιεχόμενο. Νὰ
βάλει δυὸ ἀνθρώπους νὰ περπατῶν καὶ στὸ τέλος νὰ ποῦν ἐν
χορῷ "περπατούσαμε!" — γιὰ νὰ μη μείνει σὲ κανέναν ἡ
ἀμφιβολία τοῦ τί κάνανε. Παρ' ὅλ' αὐτά, δὲν κατόρθωσε νὰ
καταργήσει τὸ ψφος του. Τὸ δάματε, ἀλλὰ δὲν μπόρεσε νὰ
τοῦ πάρει οὔτε ἔνα καράτι ἀπὸ τὴ ποιότητά του. Τὸ 'κανε
ἀπλῶς πὺ συγκρατημένο, ἀφαρώντας του τὴν αὐθάδεια τῆς
αὐτο-προβολῆς. 'Αλλ' δὲ μελετητὴς τοῦ Μπρέχτ εύκολα δια-
κρίνει πῶς τὸ ψφος του στάθηκε ἔνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτε-
ρους συντελεστές τῆς ἔπιβολῆς του' κ' ἴσως, φοβᾶμαι, ἔνας
ἀπὸ τοὺς κύριους λόγους που δὲν ἔφερε ποτὲ τὶς μεγάλες μά-
ζες στὸ θέατρο του.

"Αν δὲν κάνουν θεατρικὸς συγγραφέας εἶναι ἔνα κράμα σοφοῦ
καὶ γελωτοποιοῦ, ἥθιολόγου καὶ ἀμοραλίστα, ἀσκητῇ καὶ ἡδο-
νοθήρα, τότε δὲ πάσχισε νὰ κριψεὶ τὶς ἀντιφάσεις του εἰναι ἀπὸ τοὺς ἀλάχιστους συγγραφεῖς τῆς ἑπο-
χῆς μας πὼν πλησιάζει κάπως τὴν εἰκόνα αὐτῆς. Τὸ πῶς σή-
μερα μόνο ἔνας θίασος στὸν κόσμο μπορεῖ νὰ κάνει αἰσθητή,
τὴν παρουσία του, αὐτὸ δὲν εἶναι μειονέκτημα. 'Αναρωτιέμαι
ἄν κι διατάξεις στὸ θέατρο πού θέλω νὰ κάνω τὴν τύχη — ἔνδος θιά-
σου ποὺ ν' ανατινάξει τὰ βουνά τῶν θρύλων καὶ νὰ μᾶς φέρει
σὲ ἀμεσητὴ ἐπαφὴ μὲ τὸ ἔργο του. Γιατὶ, γιὰ νὰ πραγματο-
ποιηθοῦν οἱ δυνατότητες τέτοιων ἔργων, δὲ χρείαζεται ἀπλῶς
μιὰ καλὴ ἡ μᾶς ὑπέροχη παράσταση. Αύτα βρίσκονται. Χρεί-
αζεται ἔνας ψφος ἐμρηγείας. Καὶ πρὸ πάντων μιὰ ταυτόσημη
θεωρητικὴ ζωῆς. Αύτα μᾶς ἔδωσε τὸ "Μπερλίνερ 'Ανσάμπλ".

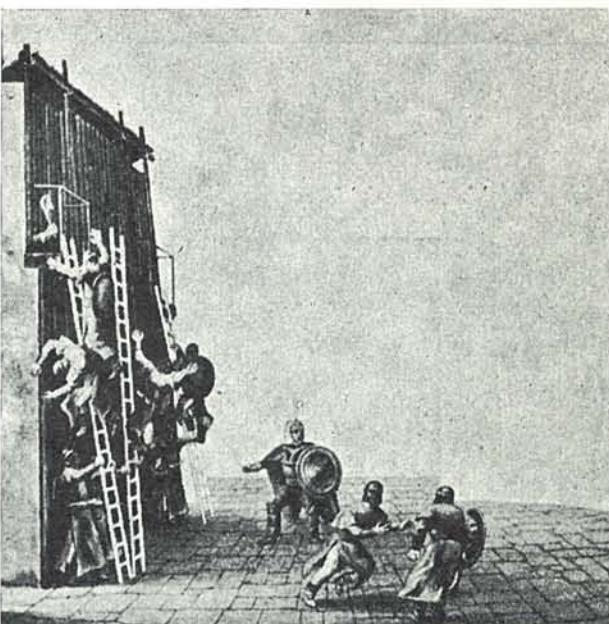
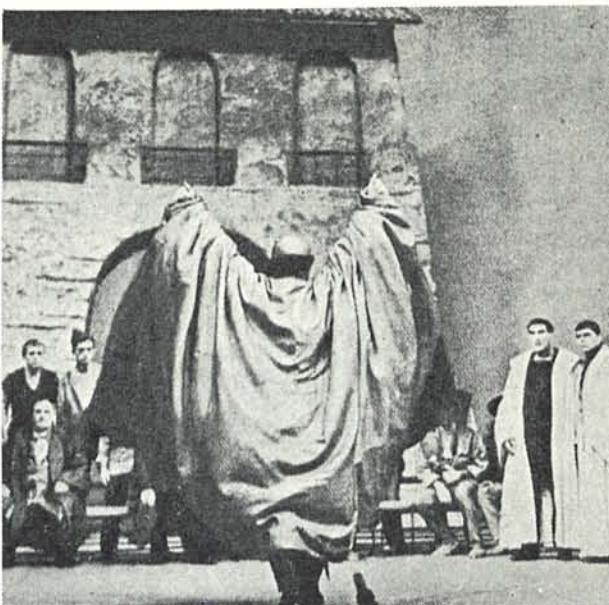
•
'Απὸ τὰ τέσσερα ἔργα που παρουσίασε στὸ Λονδίνο, τὸ μεγα-

λοπρεπέστερο ήταν ό "Κοριολανός". Ο Τόμας "Ελιοτ λέει σ' ένα νεανικό του δοκίμιο πώς ό "Κοριολανός" είναι τεχνικά αρτιότερος από τὸν "Αμλετ", λίσας τὸ δρατιότερο ἔργο τοῦ Σαιξπηροῦ, ὃν τὸν συγχωήσεις τὴν ἀναπόφευκτη πολιτικολογία. Ο Μπρέχτ, διασκευάζοντάς το δὲν τοῦ ἀφύρεσε τὴν πολιτικολογία, ἀλλ' οὔτε καὶ τὴν αὐξῆσε αἰσθητά. Τόνισε ἀπλῶς δρισμένες πλευρές της, χωρὶς ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὰ χράρια τοῦ δασκάλου. Τὸ πρόγραμμα σαναφέρει πώς ὁ Μπρέχτ ἔβαζε τὶς τελικές πινελιές στὰ ἔργα του πάνω στὴ σκηνὴ, τὴν ὥρα τῆς πρόβας. Πολλὲς φορὲς ἀνέβαντα ποιητικά χάρη σ' αὐτὲς τὶς σημαντικότατες μικροαλλαγές, ποὺ ὡστόσο δὲν πρόλαβε νὰ τὶς κάνει στὸν "Κοριολανό". Ήταν γνωστὲς ὅμως οἱ προθέσεις του κ' οἱ κιληρονόμοι της αἰκονούθησαν μὲ θρησκευτικὴ εὐλάβεια. Γιὰ νὰ προσαρμόσει τὸ ἔργο στὶς σκηνικές δυνατότητες καὶ τὸ πνεῦμα τοῦ θιάσου, ἀποφάσισε νὰ ἐνοποιήσει μερικὲς σκηνὲς τοῦ Σαιξπηροῦ καὶ νὰ προσθέσει σκηνὲς ἀπὸ ἄλλα του ἔργα, ὅπως ὁ "Ιούλιος Καίσαρας" καὶ ὁ "Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα".

"Ο "Κοριολανός" ποτὲ δὲν εἶχε μεγάλη λαϊκὴ ἀπήχηση. Χωρὶς νά 'ναι ἀπὸ τὰ δευτερεύοντα ἔργα τοῦ ποιητῆ, δὲν εἶναι πάντως ἀπὸ τὰ πιὸ πολυπαιγμένα. Οἱ λόγοι θά 'ναι πολλοὶ. Γεγονός πάντως εἶναι πώς πολιτικὰ εἶναι ἐπικινδυνὸ ἔργο, ποὺ αἰχμηρότερο ἀπὸ τὸν "Ιούλιο Καίσαρα", καὶ μπορεῖ — στὴ σαιξηρικὴ ἐκδοχὴ — νὰ ἐρμηνεύεται νά 'ναι διφορούμενη. "Οταν παίχτηκε προπολεμικὰ στὸ Παρίσι, εἶχε προκαλέσει αἰματηρές συγκρούσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀριστεροὺς καὶ τοὺς φασιστὲς. Τότε ήταν σχετικὰ πρόσφατη ἡ ἀνόδος τοῦ Χίτλερ στὴν ἔξουσία καὶ τὰ φασιστικὰ στοιχεῖα εἶχαν ἀναθαρρήσει. Ἀλλὰ καὶ σήμερα δὲν εἶναι πολλὲς οἱ χῶρες ποὺ μποροῦν νά τὸ δευτερόν χωρὶς τὸν κίνδυνο δημιουργίας ἀναβρασμοῦ συνειδήσουν. Χρειάζεται μιὰ κάποια ίσορροπία δυνάμεων, ἔνα ελδος αἰματισμοῦ τῆς πολιτικῆς ἀτμοσφαίρας, γιὰ νὰ μπορέσει ν' ἀνεβεῖ ἀφοβα. Ἀλλ' ὁ ἀπροσδόκητος σύμμαχος τῶν φοιτισμένων καθεστώτων εἶναι πώς δὲν φτάνει ν' ἀνεβεῖ, πρέπει ν' ἀνεβεῖ καὶ καλὰ γιὰ νά 'ναι ἀποτελεσματικό. Αὐτὸ τὸ τελευταῖο εἶναι κάποτε δυσκολότερο ἀπὸ τὶς πολιτικὲς μεταρρυθμίσεις ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν ἄφοβα τὸ ἀνέβασμά του.

Γιὰ νὰ διερευνήσουμε καλύτερα τὸν κύριο δραματικὸ καὶ ηθικὸ χῶρο τοῦ "Κοριολανοῦ", εἶναι σκόπιμο νὰ ἔξετάσουμε πρῶτα γιατὶ ὁ Σαιξπηροῦ διάλεκτος τὸν Κοριολανὸ γιὰ θέμα του κι δῆτα τὸν παράλληλο του, στὸν Πλούταρχο, Ἀλκιβιάδη. Κ' οἱ δύο εἶχαν ἔξαναγκαστεῖ νὰ φύγουν ἀπὸ τὶς πατρίδες τους: κ' οἱ δύο κατέφυγαν στὶς χῶρες τῶν ἔχθρῶν τους. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα δόμως ἡ διαφοροποίηση τους εἶναι σχεδὸν ἀπόλυτη. "Η φυγὴ τοῦ Ἀλκιβιάδη εἶχε καὶ τὴ μορφὴ τῆς συναίνεσης: ήταν, κατὰ μᾶλλον εὖνοια, ἔνας αὐτοεξόριστος. "Ο Κοριολανός, ἀντίθετα, ὅταν κλείνενται πίσω του οἱ πύλες τῆς Ρώμης, ήταν ἔνας ζεριζωμένος. Μιὰ δλλὴ σημαντικὴ διαφορά προκύπτει ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ διάρθρωση τῶν δυο πόλεων. "Η Ρώμη τοῦ Κοριολανοῦ ήταν ποὺ φτωχότερη σὲ πολιτικὲς θεωρίες ἀπὸ τὴν Ἀθήνα τοῦ Ἀλκιβιάδη. Οἱ θεωρίες τῆς ήταν μᾶλλον συστώρευσην πρακτικῆς ἐμπειρίας. Αὐτὸ δόμως τῆς ἔδυνε μιὰ μονολιθικότητα καὶ ἔνας ἐπαγγελματικὸ χαρακτήρα ποὺ ποτὲ δὲν τὸν εἶχε (καὶ τὸν πλήρωσε ἀκριβά) ἡ Ἀθήνα, ποὺ ήταν ἡ ἀποθέωση τῆς πολιυπραγμοσύνης καὶ τοῦ ἐρασιτεχνισμοῦ. "Ἐτσι, ἡ ἀπόφαση τῶν πληθείων νὰ ἔξορισουν τὸν τιμημένο ἥρωα τῆς Ρώμης ήταν τελεσδικὴ ἐνῶ ἡ ἀντίστοιχη ἀπόφαση τῶν Ἀθηναίων εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα νὰ ἔξοστρακιστεῖ στὴ θέση τοῦ Ἀλκιβιάδη ἔνας ἀθέος παλαβός, ποὺ δὲν εἶχε βλάψει ποτὲ τὴν πόλη. Οἱ Ρώμαιοι γερουσιαστές θέλοντας νὰ δείξουν τὴν ἀγάπη τους γιὰ τὸν ἥρωα — ἀλλὰ δείχνοντας ἔτσι καὶ τὴν εὐλαβικὴ προσῆλωσή τους στοὺς θεσμοὺς — τὸν συνδεψων δῆτα τὶς πύλες τῆς πόλης καὶ παρακολούθησαν σιωπηλοὶ τὴ μονοχρυσὴ του πορεία, ὁπουτὸν χάθηκε ἀπ' τὸ μάτια τους. "Ήταν αὐτὴ ἡ ἐκδήλωση τῆς ἀγάπης ποὺ καλλιέργησε στὸν Κοριολανὸ τὴν ἰδέα πώς ἀδικήθηκε καὶ τοῦ γένης τοῦ αἰσθηματικῆς τῆς ἐκδικησης, ποὺ τὸν ἔκαναν νὰ χάσει τελικὰ τὴν αἰσθηση τοῦ μέτρου καὶ νὰ ριχτεῖ ἐναντίον τῆς πατρίδας του, ἐλπίζοντας πώς οἱ ἴδιοι γερουσιαστές θὰ τὸν περίμεναν ἀκόμα στὶς πύλες τῆς πόλης — κι ἀς ἐμπαίνει ἐπικεφαλῆς τῶν ἔχθρῶν τῆς. "Ο Ἀλκιβιάδης, διαζευγμένος ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ἀλλὰ πρόπαντων δυναμωμένος μὲ θεωρία καὶ μελέτη καὶ μ' ἐπαρκέστερο πνευματικὸ ἔξοπλισμό, δὲν θὰ μποροῦσε, τελικά, νὰ φτάσει πρὸ τῶν πυλῶν τῆς πατρών τῆς γῆς. Σὰν πολίτης τῆς Ἀθήνας

→ "Ανω, ὁ Κοριολανὸς ("Εκεχαρτ Σάλ) μιλάει στὸ πλήθος. Στὴ μέση, μακέτα τοῦ Κάρολ φὼν" Απλεν γιὰ τὶς σκηνὲς τῆς μάχης. Κάτω, ὁ Κοριολανὸς προσπαθεῖ νὰ προσεταιριστεῖ τοὺς πληβείους



Θὰ μποροῦσε — ἀνὴρ θέθειε — νὰ διαστρέψει δημοσίᾳ τὰ νοήματα τῶν λέξεων, ἀλλὰ μέσα στην ίδιη πώς ή προδοσία, σοες ἐμηγενεῖς και ἀν τῆς ρορτώσεις, εἶναι πάντα προδοσία. Αὐτὴ τὴ σαφήνεια τῶν ἔννοιῶν, ποὺ θά πρεπε νὰ τὴν ἔχει κι ο ταπευνότερος Ἀθηναῖος, δὲν ὑπῆρχε λόγος νὰ τὴν περιμένουμε ἀπὸ ἓνα Ρωμαῖο, στρατηγὸν ἡ ήρωα, μὲ σαφῶς κατώτερη παιδεία ποὺ τοῦ ἐπέτρεπε, σὲ δύρες ἡρῷης κι ἀγανάκτησης, νὰ μπερδεύεις τὶς ἔννοιες καὶ τὶς ίδες. "Ετοι, οἱ Ἀλκιβιάδης, πράσας στὴν ἐλληνικὴ ιστορία χωρὶς κανένα ίδιαίτερο ἐπίθετο, ἐνῶ ὁ Κοριολανὸς ἔμεινε γιὰ τὴν ιστορία τῆς Ρώμης ὁ ήρωας — προδότης. Δραματικά, οἱ Ἀλκιβιάδης ἔχανε τὸ ἐνδιαφέρον του ὅταν ἔφευγε ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, ἐνῶ ὁ Κοριολανός, φεύγοντας ἀπὸ τὴν Ρώμη, ἀποκτοῦσε ἐνδιαφέρον γιατὶ εἶχε δεσχεῖ ἔνα θυνάσιμο πλῆγμα, ἀλλὰ δὲν ἦταν γνωστὸς πῶς θ' ὄντιδρουσε.

"Ο Σαΐζπηρ ἔμεινε, γενικά, πιστὸς στὸν Πλούταρχο. "Ἐκανε βάση τοῦ ἔργου του τὴν ψυχολογικὴ πάλη καὶ τοὺς ἐνδοιασμοὺς τοῦ Κοριολανοῦ. 'Ο Μπρέχτ μᾶς ἔδωσε τὸ διγασμὸν τοῦ Κοριολανοῦ, ἀλλὰ τὸ βάρος τοῦ ἔργου του πέφτει στὴ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς πληθεῖους καὶ τοὺς πατρίους. "Ἐκανε, ἀπίστη, ἀρκετές ἀντιμεταβολέσεις σκηνῶν καὶ τὶς σκηνὲς τῆς μάχης, ἰδιαίτερα, παρενέβαλε ἀλλες σκηνὲς ἀπὸ τὴ δημόσια ζωὴ τῆς Ρώμης, γιὰ νὰ προκαλέσει τὴν ἀποξένωση τοῦ θεατῆ, ἀποκλείοντας κάθε δυνατότητα συγκινησιακῆς μέθεξης, καὶ νὰ μπορέσει ἔτσι ν' ἀναπτύξει διαλεκτικὰ τὶς θέσεις του. Τέλος, τὴ σκηνὴ τῆς συνάντησης τῆς Ρωμαίες ἀρχόντισσας, ποὺ τὴν ἐρμήνευσε ὑπέροχα ὡς "Ἐλεν Βάγκελ, μὲ τὸν ἔξαλο γιὸ τῆς, τὴν πλούτισε μεγαλωνόντας την. 'Αξίζει νὰ μεταφέρουμε ἐδῶ τὶς ἀπόψεις τοῦ θιάσου :

"Η περίφημη ὁμιλία τῆς μάνας τοῦ Κοριολανοῦ μὲ τὸ γιό της [...] ἔγινε ἀπὸ τὸν Σαΐζπηρ τὸ ἐπίκεντρο τῆς τραγωδίας του. Τριακόσια χρονία ἀργότερα, ἔνας ἀλλος δραματογράφος, ὁ Μπέργολτ Μπρέχτ, διατίστων πῶς τὰ λόγια τῆς Βολούμιας δὲν ἦταν ἐμπνευσμένα, κάνοντας ἔτσι Ισχνὰ τὰ ἐπιχειρήματά της. Γε' αὐτό, ἀλλωστε, οἱ μεγάλες θεατρίνες τοῦ παρελθόντος συμπλήρωνταν κατὰ παράδοση τὴ σκηνὴ αὐτὴ μὲ ἐκφραστικὲς κειρονομίες καὶ κινήσεις. 'Ο Μπρέχτ ὁμος, ποὺ τρεφει μεγάλο σεβασμὸν γιὰ τὸν Σαΐζπηρ [...] ἀναρριπτῶν μῆπως ἡ ὁμιλία ἦταν ἐπίτηδες ἔτσι Ισχνή, γιὰ ν' ἀφήσει νὰ ἐννοφεῖ πῶς ὑπῆρχαν στὴν πραγματικότητα καὶ ἀλλοι λόγοι ποὺ κάνανταν τὸν Κοριολανὸν ν' ἀλλάζει τὴν καρδιά του. Καὶ ποιοὶ ἦταν αὐτοὶ οἱ λόγοι; "Οταν ἀρχίσει νὰ σκέπτεται κανένας ἔτσι, μένει κατάπληκτος μπροστά στὸν ἀνεξάντλητο πλούτο τοῦ σαιξιπροκού φελισμοῦ [...] "Η μάνα του τοῦ φέρνει αὐτὰ τὰ νέα [πῶς η Ρώμη θὰ τοῦ ἀντισταθεῖ]. 'Η μητρικὴ στογὴ παίζει κάποιο ὄρλο, ἀλλὰ δὲν εἶναι αὐτὴ ποὺ τὸν πείθει νὰ ἐγκαταλείψει τὸ ἐγκείσημά του τὸν πείθει ἀπλῶς νὰ τὴν ἀκούσει. 'Ο λόγος αὐτῆς τῆς γνωτίκας, ποὺ κάποτε εδήχτων νὰ γαι ἀνατικατάστατος, τὸν γονατίζει: "Ἀγαντικατάστατος / δὲν εἰσαι πιά: τώρα εἰσαι μόνο / μιὰ ἀπειλὴ γιὰ τὸν θυντούς".

Η ποιότητα τῆς παράστασης μᾶς ἐπέτρεψε νὰ ἀπολαύσουμε τὴν ποιότητα τῆς διασκευῆς. Οἱ σκηνοθέτες Βένιβερτ καὶ Τενσχερτ ἐπέμειναν στὴν πλαστικότητα τῶν κινήσεων, ἀποφεύγοντας τὶς στατικές εἰκόνες ποὺ ναι εἰκονὰ ἐντυπωσιακές. 'Η Ρούβλι Μπεργκχάους μᾶς ἔδωσε ἀλητημόντες σκηνὲς μάχης, βασισμένες σ' ἕνα λειτουργικὸν σχεδὸν χορευτικὸν ρυθμό, μὲ αὐτοτρόπη καθορισμένες κινήσεις καὶ ἐκφράσεις. Εἶχα τὴν ἐντύπωση πῶς συγκρύουνταν χιλιάδες στρατιῶτες — καὶ δὲν ἦταν παρὰ δεκατέσσερις σὲ κάθε παράταξη. Τέλος, ὁ μουντὸς χρωματισμὸς τῶν σκηνικῶν καὶ μουσική του Ντεσάου διλοκλήρωνταν τὴ συνοριωμένη ἀτμόσφαιρα τῆς πολεμικῆς Ρώμης. Τὸ ρόλο τοῦ Κοριολανοῦ ἔπαιξε μὲ μιὰ ψυχρότητα ποὺ μαστίγωνε ὁ Ekkhard Schall.

Ο ἔδιος ἥθιοποιὸς ἔπαιξε τὸν Ἀρθούρο Ούι στὸ διμώνυμο ἔργο του Μπρέχτ. Σπάνια ἥθιοποιὸς θὰ μποροῦσε νὰ ἀποδώσει τόσες ἀποχρώσεις χωρὶς νὰ ξέπεσει σὲ μακιερισμούς. Θρασύδειλος, γελοϊος καὶ ἐπικλήνυνος, κλόνους καὶ βρυκόλακας, μᾶς δένωσε στὴ μακάρια αὐτὴ φάρσα τὴν πιὸ διλοκλήρωμένη εἰκόνα τοῦ Φύρερ τοῦ Τρίτου Ράιχ. "Η δυ σερ ης ἀν οδος τοῦ Αρθούρου Ούι" εἶναι σίγουρα ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ ισορροπημένα ἔργα του Μπρέχτ. "Οταν τὸ χα πρωτοδεῖ στὴν Ἀθήνα, ποὺν ἀπὸ μερικὰ χρόνια, ἀναρωτιόμουν τὶς ἀπήχηση θὰ μποροῦσε να γειτονες γενιές, ποὺ δὲν θά χαν προσλαμβάνουσες παραστάσεις αὐτοῦ τοῦ τευτονικοῦ ἐφαλτή ποὺ τὸ ἐνέπνευσε. Τώρα, ἐδῶ, σὲ μιὰ χώρα ποὺ δὲν ξῆσε τὴ γερμανικὴ κατοχή, διαπίστωσα πῶς τὸ ἔργο, σωστὰ ἀνεβασμένο, ἔχει τὴν ἀπαίτουμενη καλλιτεχνικὴ αὐτάρκεια.

"Η τεχνικὴ του εἶναι ίδιότυπη : βασίζεται σ' ἔνα είδος ψευτο-συμβολισμοῦ ποὺ αὐτοκαταργεῖται. Οἱ ήρωές του ἔχουν αὐτονομία. Θὰ μποροῦσαν ν' ἀνήκουν σὲ δύοιοιδηπότε ρεαλιστικὸν ἔργο. Στὸ τέλος ὁμος κάθε σκηνῆς αἱρεται ἐσκεμμένα ἡ αὐτονομία τους ἀπὸ τὸ συγγραφέα, ποὺ μᾶς θυμίζει ὅτι ἡ ιστορία τους δὲν εἶναι παρά ἔνας παραλληλισμὸς τῆς ιστορίας τοῦ χιτλερισμοῦ. "Ο, τι συνήθως θεωρεῖται μειονέκτημα τοῦ συμβολισμοῦ καὶ τὶς ἀλληγορίες — ὅτι κάποτε γίνονται ἐμφανέστερα τοῦ δέοντος — ἀντιστράφηκε ἀπὸ τὸν Μπρέχτ καὶ ἔγινε αἱσθητικὴ ἐπιγένετα : ἂν ἦταν λιγότερο ἐμφανεῖς οἱ νῦν εἰς του, τὸ ἔργο θὰ ἔχει καλλιτεχνικά. Σὰν βιβλικὴ παραβολὴ δὲν ἔμφιβαλλουμε οὔτε στιγμὴ ἀπὸ ποὺ πηγάζει καὶ κατά ποὺ πορεύεται. "Η μισοσκεπασμένη νύξ χάνει τελείως τὴν ὑπόσταση της. Τὸ βάρος του ἔργου πέφτει στὸ γεγονός ὅτι ὁ Ἀδόλφος Χίτλερ δονομάζεται Ἀρθούρος Ούι. "Αν λεγόταν μὲ τὸ πραγματικό του ὄνομα, τὸ ἔργο θὰ κατατασσόταν στὴν κατηγορία τῆς θεατρικῆς δημοσιογραφίας. "Αν πάλι, ως Ἀρθούρος Ούι, δὲ μᾶς θυμίζει κάθε στιγμὴ ποὺν ἀντιπροσωπεύει, θὰ μεταβαλλότων σὲ υπερικότητα ἐνὸς γενναίου καινούριου κόσμου τοῦ μελλοντος. 'Ο Μπρέχτ ἔμεινε μαστορικὰ στὸ μεταίχμιο τῆς μάσκας καὶ τοὺς προσώπους τῆς ιστορικὰ καθορισμένης στιγμῆς καὶ τοὺς τρόμου τῆς μελλοντικῆς ἐπανόδου της. "Ο 'Ούι" του προκαλεῖ τὶς ίδεις ἀντιδράσεις ποὺ προκαλοῦσες ή θέα τὸν Γερμανῶν ὑπερανθρώπων : τρόμο καὶ χλευασμό. Περισσότερο καὶ ἀπὸ τὸν "Δικτάτορα", εἶναι τὸ πιστὸ χρονικὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ πολιτικοῦ ίρρασιοναλισμοῦ, ποὺ φοβάμαι πῶς τὸ μόνο ἐλαφρυντικὸ τῆς εἶναι πῶς ἐνέπνευσε τὸν Μπρέχτ καὶ τὸν Τσάπλιν.

"Οι μέρες της Κομμούνας" εἶναι ποίημα. Μιὰ μικρογραφία τῆς "Μάννας - Κουράγιο", ἀλλὰ δραματικὰ πυκνούτερη καὶ μὲ αὖτε παθητή δόση ρομαντισμοῦ, ποὺ τὴν κάνει πιὸ ἀνθρώπινη. Μᾶς ἀφηγεῖται "τὴν ἀνοδο καὶ τὴν πτώση τῆς μικρῆς οἰκογένειας Καμπε καὶ τὸν φίλων της ἀπὸ τὴν ἐργατικὴ συνοικία τῆς Μονμάρτρης, στὶς ἔβδομηντα τρεῖς μέρες τῆς παρισινῆς Κομμούνας, ἀπὸ τὸν Μάρτη ὡς τὸν Μάρτη του 1871. Οι Καμπε καὶ οἱ παιδιά τους ἀντιπροσωπεύουν τὸ Παρίσιο ποὺ ἔργαζεται, ποὺ στοχάζεται, ποὺ πολεμάει, ποὺ χύνει τὸ αἷμα του στὸν ἄγνωτον του γιὰ μιὰ καινούρια κοινωνία, λησμονώντας τοὺς βάρβαρους ποὺ χουν φτάσει μπροστά στὶς πύλες του. "Εναὶ Παρίσιο ποὺ ἀκτινοβολεῖ ἀπὸ τὸ θύελλον της ιστορική του πρωτοβουλία".

"Ο Μπρέχτ ἀνήκει στὴ μικρή, ἀλλὰ δυναμικὴ κατηγορία τῶν Γερμανῶν συγγραφέων ποὺ χάνει "δασκάλα καὶ ὁδηγήτρα" τὴ Γαλλία καὶ προτιμούσαν "ἀπὸ τὴν ίδεα τῆς προόδου τὴν πρόδο τὸν ίδεων." "Ολα τὰ ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴ Γαλλία ἔργα του ἔχουν μιὰ τρυφερότητα, ποὺ συγνά, φανταζόμαστε, θὰ ξεπερνοῦσε τὶς προθέσεις του. Στὰ "Οράματα τῆς Σιμόνη Μασσάρ", η "Αγία Ιωάννα παρουσιάζεται μὲ παιδικὴ ἀφέλεια καὶ ἐνστικτώδη αὐθορμησία, ποὺ κάνει τὶς ὅλες δυὸ μεγάλες τῆς ἐποχῆς μας, τοῦ Σῶν καὶ τοῦ Ανούγι, νὰ φύνουν τὴ πρώτη πονευματικότητα καὶ δεύτερη θολωμένη μὲ υπερβολικὸ συναισθηματισμό. Στὶς "Μέρες τῆς Κομμούνας", τὰ πολιτικὰ παρασκήνια, οἱ συνεδριάσεις τῆς Κομμούνας, τὰ φουγαὶ τῶν θεάτρων, ὅπου ἔχουνονται οἱ συνωμοσίες, παίζουν ἐπεισοδιακὸ ρόλο μπροστά στὶς ἐλάχιστες ἀλλὰ πυκνότετες σκηνὲς ὅπου δὲ λάσις, στηνούντας δόδοφράγματα, τραγουδάει, χορεύει καὶ ἐρωτεύεται. "Εναὶ ύποτυπωδὲς σκηνικοῦ, ἔνα δικορυντέον καὶ ἔνας παίδειος χορός μᾶς φέρουν στὴν καρδιὰ τοῦ Παρισιοῦ μὲ τὸ σύνορο ρεαλισμοῦ, ποὺ ἀνοίγουμε τὰ φουθιώνια μας γιὰ νὰ μπει ἡ μυρωδιά τῶν Γκωλουάζ. Τὸ ἔργο ὁδηγεῖται στὸ τραγικό του ἀποκορύφωμα παίζοντας — γελώντας. Εἶναι διακοπισμένο ἀπὸ μιὰ παρωδία ρητορίας, ποὺν συγχάνει μᾶς φέρνει στὸ νοῦ τὸ στίχο "σκεπτόμενος, μετά, ωρητορικῶς νὰ τὸ ἀναπτύξει". Τέλος, ὅταν ἔρχεται ἡ δύσα τὴς υπέρτατης θυσίας γιὰ τοὺς καθημερινοὺς αὐτοὺς ἀνθρώπους, τίποτα δὲν ἀλλάζει στὴ στάση τους : νομίζεις πῶς κάνουν πόλεμο ὅπως θὰ κάνουν οὐρά γιὰ ν' ἀγοράσουν τὸ ψωμί τους. Τρεῖς νεκρές καλλόγριες, ποὺ περνῶν κάθε τόσο ἀπ' τὴ σκηνή, εἶναι ἀπὸ τὶς φαιδρότερες νότες τοῦ ἔργου. Τὸ χείλια τους εἶναι πάντα χαμογελαστά, τὸ πρόσωπό τους φωτισμένο ἀπὸ εύτυχία. Στὸ τάγμα τους, σκέπτεσαι, θὰ βρήκαν τὴν ἐσωτερικὴ λύτρωση. Καὶ πρέπει νὰ τὶς δεῖται δεύτερη καὶ τρίτη φορά γιὰ νὰ καταλάβεις πῶς ἡ χαρά τους δὲν διφείλεται στὸ ἐνδεχόμενο τῆς σωτηρίας τους, ἀλλὰ στὴ βεβαίωτητα ὅτι διοι έμεις, οἱ ἐκτός τάγματος, προοριζόμαστε, μοιραία, γιὰ τὸ πῦρ τὸ ἔχωτερον.

ΜΑΝΘΟΣ ΚΡΙΣΠΗΣ

ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΙΜΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

Τῆς ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ

Σὲ προηγούμενο ἄρθρο ἔγινε προσπάθεια νὰ καθοριστοῦν οἱ παράγοντες ποὺ ἐπιτέρπουν στὸν ἀνθρωπὸν κάθε χρόνον, τόπου καὶ ἡλικίας νὰ αὐτοσχεδιάζει μορφὲς μιμικο-δραματικές, ἀκόμα συνθετικέρα μορφὲς θεατρικές. Εἶδαμε δὲτι ἡ αὐτοσχεδιαστικὴ αὐτὴ ἐνέργεια ἐδηλώνεται πρωταρχικὰ στὸ παιχνίδι τῆς παιδικῆς μας ἡλικίας, ὅπου, χωρὶς νὰ ὑπάρχει συνειδητὴ πρόθεση, ὀρισμένα παιχνίδια παίρνουν αὐτοματικὰ μορφὴ θεατρική. Εἶδαμε ἀκόμα δὲτι καὶ ὁ ἐνήλικος ἀνθρώπος, παίζοντας σὰν παιδί, αὐτοσχεδιάζει σὲ χαρωπὰ πανηγύρια του μιμοδράματα. Τὰ δραματοποιημένα αὐτὰ παιχνίδια τοῦ λαοῦ δὲν ἔχουν καλλιτεχνικὴ πρόθεση, ἀντιπροσωπεύουν δύμας τὴν πρώτη συνειδητὴ μιμικο-δραματικὴ ἔκφραση.

Ἄλλα τὸ καλλιτεχνικὸ δράματον, παρασέρνοντας σ' ἔνα κύμα μεταμορφώσεων τὶς αὐτογέννητες μορφὲς Θεάτρου, τὶς μεταφέρει ἀπὸ τὶς περιοχές τῆς ἀσύνειδης ἐνέργειας ὄλοινα καὶ πιὸ μεγάλη πρὸς τὴν συνειδητὴ δημιουργία. Σιγά - σιγά - ἡ μιμικο-δραματικὴ ἔκφραση γίνεται αὐτοσκοπός. Τὸ "Θεατρικὸ εἶδος" (ποὺ μὲ τὸ αὐτοσχεδιασμὸ ἔπειρνά τὴν ὠφελιμικὴ σκοπιμότητα τοῦ μαγικοῦ δρώμενου, τὴν ἔξωκαλλιτεχνικὴ ἐπιδίωξην τῶν θρησκευτιῶν "Ιερῶν Δραματικῶν") κατορθώνει νὰ ξεπέρασε τὸ ἀπρομελέτητο, τὸ εὐκολόσβηστο τῶν αὐτοσχέδιων μιμικο-δραματικῶν παιχνιδῶν στὰ πανηγύρια τῶν λαῶν, καὶ ὑποτάσσοντας τὴν αὐτοσχεδιαστικὴ ἐνέργεια σὲ συνειδητὴ καὶ συνεπὴ ἔκφραση, δημιουργεῖ τὴν λαϊκὴ θεατρικὴ τέχνη.

Ἡ κάθε λαϊκὴ τέχνη — συνακόλουθα κ' ἡ θεατρικὴ — ἔχει δύο κύρια γνωρίσματα: πρῶτον, τὴ συντηρητικὴ προστλωση τῆς λαϊκῆς ὄμάδας στὴν προγονικὴ παράδοση. Δεύτερον, τὴν αὐτοσχεδιαστικὴ ἐνέργεια ποὺ μὲ τὴν ἀνανεωτικὴ προσφορά τῆς, ἀνοίγει καὶ διατηρεῖ ἀνοιχτὴ τὴν ὄδο γιὰ τὴ δημιουργία τῆς μεγάλης προσωπικῆς τέχνης. Τὸ Θέατρο, μὲ τὸ ἰδιαίτερο γνώρισμα τῆς συνθετικότητας, δὲν μπορεῖ σὰν ὄμαδικὴ λαϊκὴ δημιουργία νὰ ἐναρμονίσει τὰ πολλαπλὰ ἐπὶ μέρους στοιχεῖα του καὶ νὰ φτάσει σὲ ἀξιόλογη μορφολογικὴ συγκρότηση. Πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸν λαϊκὸ χορὸ καὶ τὸ τραγούδι, ἀπὸ τὸ κεντίδι καὶ τὴν ἀρχιτεκτονική, τὸ Λαϊκὸ Θέατρο βρίσκεται μακριὰ ἀπὸ τὴ μεγάλη προσωπικὴ τέχνη, ἀλλὰ βρίσκεται μακριὰ καὶ ἀπὸ τὴν περιστατικὴ γένεση. "Αγνωστο ἀν σμερινὲς μορφὲς Λαϊκοῦ Θέατρου ἔχουν τὴν ἀπαρχὴ τους σὲ ἀρχέγονους καιρούς. Γνωστὸ μονάχα εἶναι δὲτι τὸ Λαϊκὸ Θέατρο τοῦ ἐρασιτέχνη καὶ περισσότερο τοῦ ἐπαγγελματία μίμου εἶναι δύμεσος πρόδρομος τῆς προσωπικῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας. "Εμμεσοὶ πρόδρομοὶ τῆς στάθμακαν τὰ τυποποιημένα μαγικοῦ - θρησκευτικὰ δράματα καὶ τὰ ἐλεύθερα αὐτοσχεδια παιχνίδια τῶν πανηγυριῶν. Καθεμιὰ ἀπὸ τὶς κατηγορίες αὐτὲς τοῦ θεατρικοῦ εἰδούς κλείνει, κατὰ ἔνα τρόπο, τὸ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀλληλῆς. Τὸν διαφορισμὸ ἀνάμεσά τους τὸν πραγματώνει ἡ κυριαρχία τοῦ ἐνὸς ἢ τοῦ ἀλλού χαρακτηριστικοῦ καὶ τέλος ἡ ὑπερισχυση τῆς ἀποκαθαρμένης αἰσθητικῆς ἐνέργειας δημιουργεῖ τὴν διολκηθωμένη θεατρικὴ τέχνη.

Τὸ Θέατρο, σὰ λαϊκὴ τέχνη βλαστανεῖ σὲ κοινωνίες προηγμένου κάπως πολιτισμοῦ καὶ σὲ ἐποχὲς τοῦ ἔτους δὲτι ὁ μόχθος γιὰ τὸν βιοπορισμὸ δὲν ἀπασχολεῖ τὸ ἀπαντὸ τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητας. "Η αἰσθητικὴ διάθεση, ὑποτυπώδης ἀκόμα, ἀλλὰ λιγότερο συμπιεσμένη, ἀρχίζει νὰ πορεύεται πρὸς τὴν τελικὴ αὐτονόμηση, προαναγγέλλοντας τὴν αὐτόνομη συνειδητὴ δημιουργία. Πάντα δύμας ἀνάμεσα στὴν προσωπικὴ καὶ στὴ λαϊκὴ τέχνη μένει ἀνεκτόπιστος διαφορισμὸς ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸ ἀπρόσωπο τῆς ὄμαδικῆς λαϊκῆς δημιουργίας καὶ στὸ ἀτομικὸ τῆς προσωπικῆς τέχνης.

"Οπως εἴπαμε, στὴν κάθε λαϊκὴ τέχνη ἀσύλευτο ὑπόβαθρο εἶναι ἡ συντηρητικὴ προστλωση τῆς λαϊκῆς ὄμάδας στὴν πατροπαραδομένη τεχνική. Αντίθετα, στὴν προσωπικὴ τέχνη — δο — καὶ δὲ καλλιτεχνικὴ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν τεχνικὴ παράδοση — δημιουργία του προσδιορίζεται ἀπὸ τὴν ἀτομική, καὶ κά-

ποτε ὄλοτελα νεωτεριστικὴ ἔμπνευσή του. Ἀτομικὸ στοιχεῖο ὑπάρχει βέβαια καὶ στὴ λαϊκὴ τέχνη. Μέσα στὴ λαϊκὴ ὄμάδα τὸ ἀτομο, τὸ προκινημένο μὲ καλλιτεχνικὲς ίδιότητες, προβάλλει ἀνώνυμα τὴν ίδιοτυπία του. Ἄλλα τὸ ἀτομικὸ αὐτὸ στοιχεῖο δὲν ἔκτενεται, συνήθως, πέρα ἀπὸ τὰ τοπικὰ ὥρια καὶ δὲν ἀλλοιώνει ποτὲ βασικὰ τὸν ἀπρόσωπο χαρακτήρα τῆς ὄμαδικῆς δημιουργίας. Δὲν εκνοῦται ποτὲ ριζικὰ τὴν ὄμιλότητη πεπανθητική, καθὼς καὶ τὴν αὐτοσχεδιαστικὴν ἔκφραση, ποὺ κυριαρχεῖ στὸ Λαϊκὸ Θέατρο. Ἡ αὐτοσχεδιαστικὴ ὄμαδα ἔκφραση δὲν ἔχει πιὸ τὸ τυχαίο καὶ ἀπρομελέτητο τοῦ πανηγυριώτικου δραματοποιημένου παιχνιδιοῦ. Στὰ πλαίσια τῆς λαϊκῆς τέχνης ὁ αὐτοσχεδιασμὸς δργανώνεται συνειδητά. Ὁ λαϊκὸς μίμος - δραματουργὸς δὲν εἶναι δὲ ἀνεύθυνος γλεντοκόπος ποὺ ποὺ τυχαία ἔκφρασε "Θεατρική" τὴ γιορτινὴ του διάθεση. Είναι ἔνας δημιουργός, ἀπλούς βέβαια, ἀλλὰ συνειδητός, ποὺ βάζει τὰ αὐτοσχεδιάσματα του κάτω ἀπὸ κάποιον ἔλεγχο καὶ προσφέρει στὸ θεατὴ δηγή πιὰ τὸ ξεχελισμα τοῦ κεφιοῦ του, ἀλλὰ τὰ πρώτα σκιρτήματα τῆς καλλιτεχνικῆς του διάθεσης.

Προβάλλει ὁ ἀνώνυμος λαϊκὸς δραματουργός. Δὲν γράφει ἀτόφια δραματικὰ ἔργα, βασίζεται σὲ δάνεια ποὺ τὰ συμπληρώνει μὲ τὸν φτωχὸ του αὐτοσχεδίο λόγο. Κι ἂν δὲν βρεῖ γραμμένα ἔπη καὶ δράματα γιὰ νὰ τὰ δανειστεῖ, ὑπάρχει πάντα ἡ προφορικὴ παράδοση ἔντεχνων δραματικῶν καὶ ἐπικῶν ἔργων, ποὺ δρισμένα χαρακτηριστικά σημειεῖ τους τὰ ἀπομνημονεύει ὁ λαός, ιδιαίτερα ὅταν εἶναι ἔμμετρα καὶ ἀποστηθίζονται εὔκολα. Ἀπὸ τέτοια δάνεια ἀντλεῖται ἡ κεντρικὴ γραμμὴ κ' ἡ ἔκβαση τῆς ὑπόθεσης. Συχνά, καταγράφονται ὅσα πρέπει νὰ μείνουν ἀναλλοίωτα: ἡ βασικὴ ὑπόθεση, ἡ ἀλληλουχία τῶν ἐπεισοδίων της, ἡ σειρά ποὺ ἐμφανίζονται τὰ πρόσωπα του ἔργου, οἱ ἀλλαγές τῶν σκηνικῶν κ' ἡ χρήση τῶν σκευῶν. Ἡ καταγραφὴ ἀυτὴ συνθέτει τὸ "σκελετὸ" τῆς δραματικῆς σύνθεσης καὶ τῆς σκηνικῆς ἐκτέλεσης. Ὁ "σκελετὸς" αὐτὸς εἶναι οἱ καμβάδες τῆς Ιταλικῆς Κομμέντια ντέλλ" ἀρτε, τὰ "νούτια" τοῦ ἐλληνικοῦ Καραγκιόζη. Ὁ διάλογος ὄμως ἀφήνεται δόλετα στὴν τύχη, στὴν αὐτοσχεδιαστικὴ ίκανότητα τοῦ λαϊκοῦ δραματουργοῦ, ποὺ ναι μαζὶ καὶ μίμος. Ἀποστηθίζεται δρισμένα κομμάτια τοῦ ἔργου, ὅπως τὰ βρίσκεται στὴ γραφή τη προφορικὴ παράδοση, καὶ συνδέει τὰ κομμάτια αὐτὰ αὐτοσχεδιάζοντας διαλόγους, ἐφευρίσκοντας ἐπεισόδια, χωρὶς δὲ αὐτοσχεδιασμὸς του ν' ἀλλάζει τὴ βασικὴ παραδοσιμένη πορεία τῆς δράστης καὶ τὶς θεμελιώτες σκηνές τοῦ ἔργου.

Τὰ ὑποτυπώδη αὐτὰ λαϊκὰ δράματα ἔχουν δύο πηγές: "Αλλα προέρχονται ἀπὸ βαθύματα ἔξελιξη, δόπτες πρέπει νὰ ἀντικρύσουμε σ' αὐτὰ τὴν προγράμματος μορφὴ τοῦ γνώριμου μιμικοῦ παιχνιδοῦ τῶν πανηγυριῶν, φτασμένη πιὸ πάνω στὴν κλίμακα τῆς σύνθεσης. "Άλλα ἀντλοῦν ἀμέσως στοιχεῖα ἀπὸ τὸ Λαϊκὸ Θέατρο τοῦ ἐπαγγελματία μίμου, ποὺ μεταφέρει τὸ "μπουλούν" του ἢ τὴν καραγκιόζικη μικροσκηνή του σ' ἀπόμερες μικροπολιτείες καὶ σὲ μεγαλοχώρια. "Γύραρχον καὶ περιπτώσεις ποὺ οἱ λαϊκοὶ δραματουργοὶ ἀντλοῦν ἐμπνεύσεις ἀπὸ τὸ ἔξελιγμένο θεατρικὸ σκηνεύειν.

Στὴ λαϊκὴ δραματικὴ δημιουργία, οἱ ὑποθέσεις συγγάδιακωμαδοῦν περιστατικὰ τῆς ὄλογρης ζωῆς, δίνοντας διέξodo στὴν κωμικὴ διάθεση καὶ στὴ σατιρικὴ δεικτικότητα. "Άλλοτε βασίζονται σὲ μιθικές, θρυλικές παραδόσεις. "Άλλοτε σὲ ιστορικά γεγονότα "δοξασμένα καὶ παλιά", δοσα συχνολέει ἡ "γιαγιά" καὶ οἱ στεριανοὶ στὰ χειμωνιάτικα ξενύχτια καὶ οἱ τραπαδόροι καὶ ποντοπόροι σὲ ξένοιαστες ώρες τους. "Ο λαὸς ἀγαπάει τὶς μεγάλες μυθικές καὶ ιστορικές μορφές τοῦ τόπου του, δονεῖται ἡ ψυχὴ του ἀπὸ τὶς συμφορές καὶ τοὺς ἡρωισμοὺς τοῦ έθνους του καὶ τὰ θέματα αὐτὰ — παλιὰ ἢ σύγχρονα — ποὺ σκιρτάνει στὰ ουρανά μέσα στὰ σπλάχνα του καὶ ὄμαδικά τὸν συγκλονίζουν, δραματοποιοῦνται, χαρίζονται στὰ πλήθη τὴν τραγικὴ συγκίνηση.

Στὰ πλαίσια τῆς θεατρικῆς τέχνης, ὅπως ἡ δραματοποίηση τῆς ὑπόθεσης, ἔτσι κ' ἡ δραματοποίηση τοῦ τύπου ἀναπτυσσεται κάτω ἀπὸ πνευματικές καὶ αἰσθητικές συνθήκες ἀρχέγονες. 'Ο τύπος — ποὺ ἀντικρύσαιε τὸ πρωτογένημά του στα μιμοδράματα τοῦ πανηγυριοῦ — πλουτισμένος ὀλοένα ἀπὸ τὴν ὁμαδική συμβολή, στερεωμένος ἀπὸ τὴ γενική ἀποδοχή, γίνεται ὁ πυρήνας τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. 'Ο τύπος εἶναι τὸ σημαντικότερο ἐπίτευγμα τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου καὶ σὰν πρώτη ὥλη ἡ πὐ ἀξιόλογη προσφορά τῆς λαϊκῆς δημοιουργίας στὴν προηγμένη θεατρική τέχνη. Τὸν τύπο τροφοδότεν μυθικές, θρησκευτικές καὶ ιστορικές μορφές τοῦ κάθε λαοῦ καὶ παράλληλα ὅσιοι συντοπίτες — μὲ λογῆς κωμικές ἐλλείψεις τους — ξυπνῶν τὴ σατιρική διάθεση. Συνήθως ὁ λαός, ποτισμένος ἀπὸ τὶς ἰδέες καὶ τὰ ἡθη τῆς περιορισμένης "κοινοβιακῆς" ζωῆς τοῦ χωριοῦ εἶναι ἀνικανός, ὅπως παραπτεῖ ὁ Φῶτος Πολίτης, νὰ συλλάβει καὶ νὰ δικιάσει τὸ μαναχικὸ ἄτομο, τὸν τραγικὸν ἀνθρώπο. Διακωμαδεῖ λοιπὸν δρισμένες κατηγορίες ἀνθρώπων, κατηγορίες ποὺ τὶς ἔχει τοποθετήσει ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς στενῆς δικῆς του κοινωνίας, γιατὶ τὶς ἔχει κρίνει καὶ τὶς ἀποδοκίμασε, μὲ κριτήρια πάντα τὴ στενὴ νοοτροπία καὶ ήθική.

Τοὺς τύπους τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου τροφοδότεν καὶ λογῆς μικροελαττώματα τοὺς δὲν βλάπτουν τὴ "νοικοκυρεμένη" κοινωνία. Στὴν ὅποια περίπτωση ἀδροσμιλεύονται "σκελετοί" τύπων ποὺ στέκουν τὰ βάθυα στοὺς "σκελετούς" τῶν ὑποθέσεων, συντηροῦνται στὴ γραφτὴ ἡ προφορικὴ παράδοση καὶ πάνω στὰ ἀπολογιακά μένα καλούπια τους οἱ γενιές τῶν μίμων αὐτοσχεδιάζουν. Οἱ τραγικοὶ ἡ κωμικοὶ τύποι τοῦ ἑραστεχνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου μεστώνουν στὸ Λαϊκὸ Θέατρο τὸν ἐπαγγελματικὸ μίμου. Οἱ ἴδιοι αὐτοὶ τύποι, δταν πλουτιστοῦν ἀπὸ τὴν πνευματικὴ καὶ αἰσθητικὴ ἱκανότητα τοῦ προσωπικοῦ καλλιτέχνη - δραματουργοῦ, μποροῦν νὰ ὑψωθοῦν σὲ ἀντιπροσωπευτικές ἀνθρώπων μορφές. "Οσο πολλάθονται ἀπὸ τὸν ἀξέστο λαϊκὸ δραματουργό, φαντάζουν σὰν χοντροσμιλεύεντα πρωτογονικὰ εἴδωλα. "Οπότσο, ἀντιφεγγίζουν καὶ γενικὰ ἀνθρώπωνα χαρακτηριστικά καὶ εἰδικὰ τοπικά ἐνδιαφέροντα.

Μέσα ἀπὸ ἀνεπαίσθητες ἀργὲς ἐξελέξεις, ἀπὸ σχεδὸν ἀδιόρατο μέστωμα, ἡ θεατρικὴ δημιουργία τοῦ ἀνώνυμου λαοῦ ὀλοένα προχωρεῖ σὲ πιὸ συγκροτημένη ἑστωτερικὴ σύνθεση καὶ ἔξωτερηκή σκηνική ἀπόδοση. 'Ο λαϊκὸς μίμος δὲν δεσμεύεται, ὅπως ὁ ἱεροτελεστὴς ἀπὸ προκαθορισμένο τυπικὸ τῆς λατρείας, ἀλλὰ καὶ δὲν κινεῖται, ὅπως ὁ γλεντοκόπος, ἀποκλειστικά στὰ πλαίσια τῆς στιγματικῆς ἐμπνευστῆς καὶ τῆς αὐθαίρετης πρωτοβουλίας. Τὸ παίξιμο του μπορεῖ νὰ 'χει ἀκόμα τὴν αὐτόματη ἐνέργεια τοῦ παιγνιδιοῦ, μπορεῖ νὰ 'ναι τὸ γραπτὸ ἀνάβρυσμα τῆς μιμητικῆς παρόρμησης τοῦ ἀνθρώπου, εἶναι ὅμως, ταυτόχρονα, ἐκδήλωση ὑποταγμένη σὲ καθησμάτων παράδοση καὶ σὲ καθοδήγηση. Παράδοση, αὐτοσχεδιασμός, καὶ μίμηση τοῦ θεάτρου τῶν πολιτειῶν, αὐτοὶ εἶναι οἱ πόλοι ποὺ γύρω τους στρέφεται ἡ δημιουργία τοῦ λαϊκοῦ μίμου.

Οἱ μίμοι — διαλεγμένοι ἀπὸ τοὺς προικισμένους "θεατρικὰ" συντοπίτες — προγυμνάζονται ἀλλοτε λιγύτερο, ἀλλοτε περισσότερο, πολλὲς φορές ὀλάκερους μῆνες πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση. Σὲ ὅρες ἐλεύθερες ἀπὸ βιοτικές φροντίδες συγκεντρώνονται σὲ σπίτια, σὲ καφενέδες, σὲ μαχαζιά, δργανώνουν τὸ "θίασό" τους καὶ μάλιστα συχνὰ παραστατικούν για νὰ κερδίσουν χρήματα. 'Ενας ἀπὸ τὴ συντροφιά, ὁ πιὸ ἐμπειρός καὶ ἱκανὸς παίρνει τὴ γενική πρωτοβουλία. Αὐτὸς εἶναι ὁ πρόδρομος τοῦ συνειδητοῦ σκηνοθέτη. Αὐτὸς νοιάζεται πῶς καὶ πότε θὰ δοθεῖ ἡ παράσταση, αὐτὸς καθοδηγεῖ τοὺς μίμους: πῶς θ' ἀπαγγείλουν, πῶς θὰ ἐμφανιστοῦν, πῶς θὰ σταθοῦν καὶ συνάμα καθορίζει ποὺ θὰ διαιροφθεῖ ὁ "σκηνικός χώρος" ἢ ποὺ θὰ στηθεῖ, ἀν στηθεῖ, τὸ σκηνικὸ πατάρι.

Η σκηνή δὲν εἶναι πιὸ ἔνα τυχαῖα διαλεγμένο ἐδαφικὸ ὑψωματάκι ἢ ἔνας χῶρος ἀπλωτός. "Οταν ὁ θίασος δὲν μετακινεῖται ἀπὸ γειτονιά σὲ γειτονιά, τότε τὸν σκηνικὸ χῶρο ἀποτελεῖ ἔνα πατάρι μὲ "παρασκήνια", ὑψωμένο σὲ χώρους ἀνοιχτούς ἢ κλειστούς. Κάποτε καὶ ὅταν μετακινεῖται γίνεται χρήση παταριοῦ. Τὸ πατάρι — ἐμβρυωκὴ μορφὴ τῆς θεατρικῆς σκηνῆς — δημιουργεῖ νέες θεατρικές ἀνάγκες. 'Ο σκηνικὸς φωτισμὸς γίνεται συχνὸς ἀπαραίτητος. Κεριά, λυγχάρια, δᾶδες, λάμπες, ὀλλοτε τὶς κρεμᾶν σὲ κοντάρια, ὀλλοτε τὶς ἀφήνουν στὰ δάπεδα τοῦ παταριοῦ, συχνὰ τὶς στήνουν μπρὸς σὲ τενεκέδες ἢ καθρέφτες, δυναμώνοντας ἔτσι τὸν σκηνικὸ φωτισμό.

Η σκηνογραφία ἐμφανίζεται πάνω στὸ ταπεινὸ πατάρι, ὑπηρετώντας τὴ δράση τοῦ ἔργου. "Ενα πανὶ τεντωμένο, μὲ δυστρίχα ἀνοιγμάτα για εἰσόδους καὶ ἔξόδους, τοποθετεῖται στὸ βάθος τοῦ παταριοῦ. "Αλλοτε, ἀντὶ πανὶ τοποθετοῦν σανίδες

ἡ χαρτιὰ ἢ διπλανὸς μπορεῖ νὰ ὑποδηλώνει τὸ σκηνικὸ βάθος καὶ νὰ ἔχει πρητήσει τὴ κίνηση τῶν μίμων καὶ τὶς ἀλλαγές τῶν σκηνῶν. Γιὰ ἐπιπλα παίρνουν ἀπὸ σπίτια, κρεβάτια, τραπέζια, σὲ ἀνάγκη κασόνια ἢ μπόγους μὲ ρούχη ποὺ χρησιμοποιοῦν ἀντὶ κρεβάτι καὶ καθίσματα, τέλος, ὅτι βρεθεῖ πρόχειρο, διπλανὸς μπορεῖται καὶ καθίσματα, τέλος, ὅτι βρεθεῖ πρόχειρο, διπλανὸς μπορεῖται τὴν θεάτρου τῆς πόλης ἢ τοῦ περιοδεύοντος "μπουλουκιοῦ". Διότι ἀλλα θεατρικὰ στοιχεῖα, ἢ μάσκα — πρόσθετη ἢ ζωγραφισμένη πάνω στὸ πρόσωπο τοῦ μίμου — καὶ τὸ κοστούμι, τραβῶν καὶ αὐτὰ τὸ δρόμο τῆς ἐξέλιξης. Αρχινισιμένα ἀπὸ μασκέματα τοῦ γλεντοκόπου, ἀναπτύσσονται σὲ σκηνικούς παράγοντες.

Πρόκειται γιὰ παραστάσεις συνθετικές, ποὺ στέκουν ἀνάμεσα στὴ συνειδητὴ καλλιτεχνικὴ δημιουργία καὶ στὸν ἀπὸ αὐτοσχεδιασμὸ. Τὶς συναντάμε, ὅπως είπαμε σὲ κοινωνίες προηγμένων κάπως πολιτισμοῦ, σὲ συνοικίες μεγαλουπόλεων, σὲ μεγαλοχώρια κοντινὰ σὲ πολιτείες, τέλος σ' ὅποιες ἐποχές καὶ σ' ὅποιο τόπο ὁ λαός πήρε καπού πνευματικὴ καλλιέργεια καὶ κατὰ κάποιο τρόπο γνώρισε τὸ ἐξέλιγμένο θέατρο. Κάτω ἀπὸ τέτοιες κοινωνίες συνθήκες ἀναπτύσσονται ἡ συνθετικὴ αὐτὴ θεατρικὴ μορφὴ τῆς λαϊκῆς τέχνης καὶ τὴν ἐξέλιξη τῆς τὴν ἀποκαλύπτουμε συγκρίνοντας τὰ ἐπιτεύγματά της μὲ τὰ ἀνάλογα μιμικὰ παιχνίδια τῶν πανηγυριῶν.

"Ἄς συγκρίνουμε μιμοδράματα μὲ θέμα "δικαστήριο". Τὸ πανηγυριώτικο μιμόδραμα στὸ χωριό τῆς Πελοποννήσου, στὴν Πυλιάδα (βλ. "Θέατρο" τευχ. 22, σ. 84) παρουσιάζει ὀλότελα ἐμβρυωκὴ συγκρότηση, γιατὶ ἀναπτύχθηκε μέσα σὲ κοινωνία μὲ ὑποτυπώδη πνευματικὰ αἰτήματα. Τὸ ἔδιο θέμα "δικαστήριο" στὸν κοινωνικὸ προηγμένο λαὸ τῶν Ιόνιων Νησιῶν εἶναι ἀσύγκριτα μεστότερο καὶ ἀντιπροσωπεύει μιὰν ἀξιόλογη ἐκδήλωση τῆς λαϊκῆς θεατρικῆς τέχνης. Στὰ Ιόνια, τὸ Λαϊκὸ Θέατρο εἶναι δργανωμένο. Οἱ παραστάσεις δίνονται ἀπὸ τὸν λαό γιὰ τὸν λαό, προετοιμάζονται ὅμως καιρὸ πρὶν ἀπὸ τὴν 'Αποκριά, ποὺ εἶναι ἡ, δις ποῦμε, "θεατρικὴ σαιζόν". Οἱ παραστάσεις αὐτές (Ο μιλεῖ εἰς τὶς λένε στὴ Ζάκυνθο) (1) ἀρχίζουν συνήθως τὴν Πέμπτη καὶ ἐξακολουθοῦν δις τὴν Κυριακὴ τῆς Τυρινῆς. Τὶς μέρες αὐτές, σὰν ἔχει λιακάδα, ἀρχίζουν οἱ παραστάσεις ἀπὸ τὶς δυὰς τὸ μεσημέρι κάτω ἀπὸ τὰ πλουσιόσπιτα, η σταντρικά μέρη τῆς πόλης ἢ στὶς πλατεῖες τῶν χωριών. 'Γάραχουν πάντα ἔνα - δυὸς σκηνοθέτες καὶ ἔνα - δυὸς ἀλλοί αἵγρια μασκαρέμενοι ποὺ κρατῶν τὴν τάξη στὸ ἀκροατήριο. Τὸ ἀκροατήριο ἀποτελεῖται, συνήθως, ἀπὸ παιδιά, "μαρλά", ποὺ θορυβεῖ ἀν καὶ γιὰ χάρη τοῦ θύμου καὶ γιὰ τὸ "καλὸ τοῦ χρόνου" καὶ μεγάλοι, καὶ ἐπιστήμονες, ἀκόμα κ' οἱ ἀρχοντες στέκονται καὶ παρακολουθοῦν τὴν παράσταση, συνήθως ἀπὸ τὰ παραθύρων τῶν ἀρχοντικῶν τους καὶ πετῶν χρήματα στὸν μίμο. Οἱ "θίασοι" εἶναι καὶ δυὸς καὶ τρεῖς καὶ τέσσερις. Τὶς δύορφες μέρες, ἰδιαίτερα τὶς Κυριακές, ζεινεν ἀπὸ τὸ πρωὶ στήνοντας καὶ ξεστήνοντας τὸ πρόσειρο πατάρι τους στὶς γειτονιές. Οἱ ἐρασιτέχνες μίμοι, πάντα καλλίφωνοι, ἀπαγγέλλουν τραγουδιστὰ πολλὰ κομμάτια ἀπὸ τὶς "Ομιλίες".

Μιὰ ἀπὸ τὶς "Ομιλίες" εἶναι καὶ ἡ "Χρυσανγή" ποὺ 'χει κεντρικό της θέμα τὴ διακομιδὴ τῆς δικαστικῆς διαδικασίας. Εἶναι ἔνα ἀπόλυτο δράμα ἀνώνυμου 'Εφτανησιώτη συγγραφέα, μὲ ἐπίδραση τῆς λόγιας ποίησης. Δεσπόζει δύομας ὁ λαϊκὸς οἰστρος, σατιρίζοντας τὶς ἀντεγράμματες δικαστῶν, δικηγόρων καὶ δικαζούμενων. 'Αρχίζει μὲ τὴν ἀπαγωγὴ τῆς Χρυσανγῆς ἀπὸ τὸν ἀγαπημένο της 'Αλέξη. "Οταν ὁ πατέρας της ξυντάει τὸ πρωὶ καὶ δὲν βρίσκει τὴ μονάριβή του, καταγγέλνει τὴν ἀπαγωγὴ στοὺς δικαστές, ποὺ διατάζουν τὴ σύλληψη τοῦ ἀπαγωγέα.

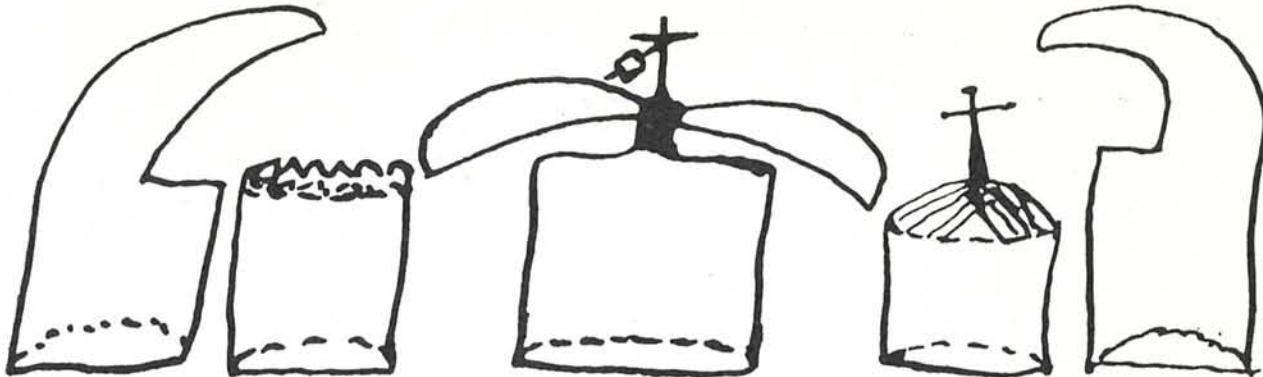
ΧΟΡΟΣ: Τοσχάτε κοντετείμπαλοι
νὰ πάστε τὸν 'Αλέξη
ὅπολεψε τὴ Χαρανγή
τρεῖς ὥρες πρὶν νὰ φέξει.

ΑΛΕΞΗΣ (Δειλὸς δύμορφονδ — ἔτσι τὸν θέλει ἡ σάτιρα — ἄμια συλληφθεῖ ἀρχίζει τὶς κλάψεις): 'Ωμένα, Χρυσανγούλα μον, γιὰ φυλακὴ μ' τώρα...

ΧΡΥΣΑΥΓΗ (Ψυχωμένη γυναίκα, τὸν ἐνθαρρύνει): Σάπα καρόνια, τὰ 'χασες, δὲν μένεις οὔτε ὥρα.

Οἱ ἐναλλαγές στὴν ὑπόθεση τοῦ ἔργου εἶναι γραμμένες κ'

(1) Βλέπε Κ. Πορφύρη "Ζακυνθινές 'Ομιλίες. Μιὰ μορφὴ Λαϊκοῦ Θεάτρου". Περ. "Θέατρο" τευχος 14, Μάρτης - Απρίλιος 1964. σελ. 24-31 όπου συγκεντρωμένη βιβλιογραφία.



Καλύμματα κεφαλῆς ποὺ φοροῦσαν οἱ ἡρωες, σὲ λαικὴ παράσταση τοῦ "Πανάρετον", ὅπως τὰ σχεδίασε ὁ Λάμπρος Ι. Αραχωβίτης στὸ ἀνέκδοτο χειρόγραφό του "Λαογραφικὰ σημειώσεις ἐκ Γραμματικῶν Μακρυνείας Μεσολογγίου, Ἀθῆναι 1914". Στὴ σειρὰ: τοῦ στρατηγοῦ, τῆς Βασιλοπούλας, τοῦ Χάρου, τοῦ Βασιλᾶ καὶ τοῦ Πανάρετον. Τὸ χειρόγραφο, μὲ ἄρ. 73, ἀπόκειται στὸ Λαογραφικὸν Ἀρχεῖο τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἡ διεύθυνση τοῦ διοίκου μᾶς ἐπέτρεψε νὰ τὰ φωτογραφήσουμε

ἔτσι μόνιμες: 'Απαγωγὴ, σύλληψη, διαδικασία. 'Η μεταξύ τους δύμως σύνδεση ἀφήνεται στὴν αὐτοσχέδια ἔμπνευση τῆς στιγμῆς καὶ περισσότερο ἡ διαδικασία, ὅπου φουντώνουν τὰ χωρατὰ καὶ στὸ τέλος οἱ δικαστές, μπροστὰ στὴν ἐπιμονὴ τῆς θαρρετῆς Χρυσαυγῆς, βγάζουν ἀπόφαση ποὺ θυμίζει τὸ "σὰν θέλει ἡ νῦν φη ὁ γαμπούς τύφλον νά' χει ὁ πεθερός". Ο πεθερὸς ὅμως δργίζεται γιὰ τὴν ἀπόφαση, καθὼς κι ὁ εἰσαγγελέας. 'Απειλοῦν ἔφεση κι ἀνάβει ὁ καυγάς, γεμάτος σατιρικὰ χωρατά. Σ' ἄλλη παραλλαγὴ τῆς "Χρυσαυγῆς" ὁ καυγάς γίνεται ἀνάμεσα στὸ δικηγόρο τοῦ Ξάνθηπου καὶ στὸν δικηγόρο τοῦ 'Αλέξη. Τὰ ἀυτοσχέδια χωρατὰ χωρατὰ πυρωνοῦν γιὰ μεγάλο γλέντι τοῦ Κονιοῦ, ἰδιαίτερα τοῦ μικρόκοσμου, ποὺ τόσο ἀπέτρεψεται ἀπὸ τὴ Θεατρικὴ ψευδαίσθηση, ὥστε σ' ὅλη τὴν παράσταση, ἀποδοκιμάζει τὸ δικηγόρο τοῦ Ξάνθηπου καὶ συνεχίζει τὶς ἀποδοκιμασίες. 'Ακόμα κι ὅταν τελειώσει σὲ μιὰ γειτονιά ἡ παράσταση, ἡ "μαρίδα" ἀκολουθεῖ τὸ θάσος γιουσχάροντας δικηγόρο καὶ πεθερό.

Στὸ Νεοελληνικὸν Λαϊκὸν Θέατρο, κυρίαρχη θέση ἔχουν τὰ ἡρωικὰ θέματα. 'Ο ἡρωικὸς παλμὸς φωλιάζει στὸν 'Ελληνα, ζεινημένος ἀπὸ τὶς ἔθνικὲς καταβόλες τῶν Μαραθωνομάχων ἀναζωπρωμένος στὸν ἀπέλευθερωτικὸν ἀγώνα τοῦ 1821, θράψηκε στὰ όχυρά τοῦ Μπιζανοῦ καὶ τοῦ Σκρῆ, στὰ Μικρασιατικὰ βουνά, στὶς 'Αλβανικὲς Κλεισοῦρες, στοὺς δρόμους τῆς 'Αθήνας καὶ τῶν χωριών στὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς. Τὸ ἡρωικὸν δράμα μὲ τὶς ἀψές ἀντρικές μορφές, βρίσκεται μεγάλη ἀπήχηση στὸν λαϊκὸν θάσοντα πολλούν, ὁ ἀστμός χωρικός τοῦ κάμπου καὶ τοῦ βουνοῦ, ὁ ἀπλὸς νησιώτης, ὁ φτωχὸς μεροκαματάρης τῆς πολιτείας, ὁ καθενας ἀπ' αὐτοὺς ποὺ ἵσως νὰ στάθηκε ἀγνωστος ἡρωας σὲ κάποιες στιγμὲς τῆς ζωῆς του, μπορεῖ νὰ ἐκφράσει μὲ δραματικὰ συνθέματα θυσίες καὶ παλληκαριές η νὰ χαίρεται βλέποντας πάνω στὸ λαϊκὸν παταρί τὰ μιμήματα μεγάλων στυγμῶν. Τὸ ἡρωικὸν δράμα, στὶς ἐρασιτεχνικὲς λαϊκὲς παραστάσεις, ἀναβρύζει ἀπὸ τὴ διάθεση τοῦ λαοῦ νὰ ἐκφράσει "Θεατρικά" μορφὲς καὶ περιστατικὰ ἡρωικὰ ὅπως τὰ "Ζῆσης προσωπικά, ὅπως τὰ διαφύλακαν οἱ παραδόσεις τῆς ἐθνότητάς του, ὅπως τὰ διαβάλει στὰ λαϊκὰ ἀναγνώσματα. Στὴν περίπτωση αὐτῆς η Θεατρικὴ δημιουργία τοῦ λαοῦ εἶναι πηγαία σὰν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ποὺ ἀνεβαίνει αὐθόρμητα στὸν λαϊκοῦ ποιητὴ τὸ στόμα. Σ' ἄλλες περιστάσεις, τὰ ἡρωικὰ θέματα στὸ ἐρασιτεχνικὸν Λαϊκὸ Θέατρο εἶναι ἀπλὴ μίμηση, μιὰ ἀπλούκότερη ἐκφραση τοῦ πατριωτικοῦ δράματος ποὺ βλέπεται ὁ λαός στὰ θέατρα τῆς πολιτείας καὶ λιαίτερα στοὺς πλανόδιους ἐπαγγελματικοὺς θιάσους. 'Ο ἐπαγγελματίας μίμος, τριγυρνώντας σὲ μικροπλατείες καὶ σὲ μεγαλοχώρια, καταφεύγει συχνὰ στὰ πατριωτικὰ δράματα, γιατὶ εἶναι κομμαγάπτης καὶ πραγματώνουν πιὸ μεγάλες εἰσπράξεις. 'Επτο, μορφὲς κι ἀνδραγαθίες, κυκλωμένες μὲ τοῦ θρύλου τὴ γοητεία καὶ ζωντανεμένες πάνω στὴ σκηνή ἔξαπτουν τὴν παλληκαρία σὸρμή. Χάρη στὴ μαγεία τῆς θεατρικῆς ψευδαίσθησης, θέλγουν τὴ φαντασία κι ἀκριβῶς ὁ ἐρεθίσμος τῆς φαντασίας καὶ ἡ συγκίνηση τῆς ψυχῆς ὀδηγοῦν τὸ λαό σὲ νέα δημιουργία, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸ ἔντεχνο θέατρο τῆς πόλης η ἀπὸ τὸ λαϊκὸ τοῦ ἐπαγγελματίας μίμου. Κι ἀντίστροφα, μορφὲς καὶ περιστατικὰ τοῦ Λαϊκοῦ Θέατρου τὰ ἀφομοιώνει τὸ ἔντεχνο δράμα.

Τὸ ἡρωικὸν δράμα βρίσκεται χρόνια πρὶν στεριοθεμειωμένο

στὸ Λαϊκὸ Θέατρο τῶν Εὐρωπαϊκῶν λαῶν καὶ ἔθνικοι τους ἡρωες, ἀλλοῦ ὁ Γουλέμπιος Τέλλος, ἀλλοῦ ὁ Βαλλενστάιν γεμίζουν συγκίνηση τὰ λαϊκά πλήθη. "Ομοια καὶ στὴ μακρινή μας Ἀνατολή, Κινέζικοι θύρωις γιὰ τὸν Duke-Lan-Lu, γιὰ τὸ ἡρωικὸ πριγκιπότουλο Tchang-Kong ἀναπαρασταίνοντας σὲ λαϊκὰ θεάματα ἀπὸ μασκοφόρους μιμους. Πιστεύεται διτὶς ἡ μόνη ἐπιβολὴ τῆς μάσκας στὸ Κινέζικο Θέατρο δρεῖται, διὸ ἔνα σημεῖο, στὶς πολὺ διαδομένες παραστάσεις ἡρωικῶν ἔργων. Καὶ τὰ πολεμικὰ αὐτὰ χορομιμοδράματα τῶν Κινέζων, ὅπως καὶ τῶν Κορεατῶν μεταφυτεύτηκαν καὶ στὸν Ιαπωνικὸ λαό, λιαίτερα στὸ Θέατρο τῶν Σκιδῶν, εἰδος πολὺ ἀγαπητὸ στὰ μεγάλα λαϊκά πλήθη.

Στὴ σημερινὴ "Ἐλλάδα, ὁ ἀπέλευθερωτικὸς ἀγώνας τοῦ 1821 (ὅπου μιὰ δράκα φυχωμένων 'Ἐλλήνων, πολεμώντας τὴ δυνατὴ 'Οθωμανικὴ αὐτοκρατορία, ἔδωσε τὴ λευτεριά σ' ἔνα μέρος σκλαβωμένου) ἀναδείξει πολλοὺς ἡρωες, ποὺ 'γινον μορφές πρωταγωνιστικές στὸ Λαϊκὸ Θέατρο. Μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ τραγικές κ' ἔτσι πιὸ κομμαγάπτες μορφές εἶναι ὁ Θανάσης Διάκος. 'Ο πάναγονος αὐτὸς ἡρωας εἶναι ὁ σύγχρονος ὑπερασπιστής τῶν Θερμοπολῶν, ὁ ἀγνότατος λεβεντονίδης ποὺ τὸν σύβλισται οἱ Τούρκοι καὶ τὸν ἔψησαν ζωντανὸ μάτι ἀνοιξιάτικη μέρα "σταν ἀνθίζουν τὰ πλαϊδια καὶ βγάζει ἡ γῆ χορτάρι", γιατὶ δὲ δέχτηκε "ν' ἀπαρηγηθεῖ τὴν πίστη του καὶ τὴ γλυκεῖαν πατρίδα". 'Ο Διάκος εἶναι ἡ μεγάλη μορφὴ τοῦ Λαϊκοῦ μας Θέατρου καὶ τὰ βασικὰ περιστατικά τῆς δράσης του ἀναπαρασταίνονται σὲ λογῆς παραλλαγές.

Σ' ἔνα χωριό τῆς Σύρας, στὴν Παγώδα, ἀναπαρασταίνουν τὴν τραγικὴ ήττα του στὶς θερμοπόλες, πάνω στὸ γεφύρι τῆς 'Αλαμάνας. Τὸ ἔργο πλεγμένο γύρω ἀπὸ τὴν ιστορικὴ αὐτὴ μάχη, βρίσκεται σὲ διαλόγους καὶ μονολόγους παρμένους ἀπὸ τὴ δημοτικὴ μας ποίηση. 'Η παράσταση δίνεται σὲ σταυροδόμια πού 'ναι τόχα τὸ γεφύρι τῆς 'Αλαμάνας. 'Ο θίασος εἶναι πολυπρόσωπος, κάποιου τριάντα ὅλοι μαζὶ καὶ προγυμνάζονται μέρες. Καμιὰ δεκαριά υποδύονται τοὺς συμπολεμιστὲς τοῦ Διάκου, ἀλλοὶ τοὺς Τούρκους. Οἱ πιὸ ἐμπειροὶ τοὺς κύριους ρόλους: Τὸν ἀντίταλο τοῦ Διάκου 'Ομέρ-Βρυώνη, τὴ μάνια τοῦ Διάκου, τὴν διδερφή του τὴν 'Ελένη πού 'ναι καὶ συμπολεμιστής του καὶ τέλος ὁ πιὸ προκινημένος, ὁ πιὸ λεβεντονίδης τοῦ χωριοῦ παίζει τὸν Διάκο.

'Ο Διάκος φορεῖ φουστανέλλα μὲ χρυσοκέντητο ζυπούνι, στὴ μέση ζόνεται μεγάλο κυρτό σπαθὶ καὶ στὸ στῆθος φορεῖ σταύρο, ὅπως τὸν ἀναπαραστατῶν οἱ λαϊκὲς χαλκογραφίες. Τὰ παλληκάρια του φορᾶν καὶ αὐτὰ φουστανέλλες. Οἱ Τούρκοι φορῶν σαρικια καὶ, γενικά, δὲ, τι βρεθεῖ ποὺ νὰ θυμίζει τούρκικη στολή. 'Ο 'Ομέρ - Βρυώνης φορεῖ μακρύ γύρινα καὶ στὰ πόδια σαντάλια κεντητά. Τὸ ἔργο ἀρχίζει μὲ προσταγή του:

ΟΜΕΡ - ΒΡΥΩΝΗΣ: Χόντζα, γιὰ βριμές στὸν μιναρέ καὶ μὲ Ιφωνή μεγάλη κράξει νὰ ρ' ςθονε ποντά δόλοι οι Μπουλουκπασάδες.

Α' ΤΟΥΡΚΟΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Πάρτε, Πασάδες, τ' ἄσμα- Ιτα, στρατὸς τὰ γιαταγάνια

Β' ΤΟΥΡΚΟΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Πήγαν Πασάδες διαλεχτοὶ Ιοῦλοι στὴν 'Αλαμάνα

τὸν Διάκο νὰ χτυπήσουνε ἔνα πονρὸ μ' ἀντάρα.

Α' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Ἡ μάχη ἀρχίνεται πονρὸ
[έως ταχιὰ τὸ βράδυ
καὶ τὸ ποτάμι γιώμισε κοριμά χωρὶς κεφάλι.

Β' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Κι δ' Ὁμερ - Βρυώνης, τὸ
[συνὺ, μὲ δεκοχτὼ κιλιάδες
τὴν Ἀλαμάνα κύνλωσε ταχιὰ ἀργὰ τὸ βράδυ.

(Άκολουθεῖ ἡ δεύτερη πράξη ποὺ ἀρχίζει μὲ διάλογο τοῦ Διάκου καὶ τῆς ἀδερφῆς του Ἐλένης).

ΕΛΕΝΗ: Διάκο μ' νὰ φύγεις ἀπὸ δῦ, ἀπὸ τὴν Ἀλαμάνα
καὶ στὴ Γραβιὰ νὰ τραβηγτεῖς, ἔτσι μοῦ εἴπε ἡ Μάρνα.

ΔΙΑΚΟΣ (παινεύοντας τὴν ἀδερφή του ποὺ ἀγωνίζεται σὰν ἄντρας): Τὸ βλέπεις κιὸν τὸ ὅμορφο, καὶ κιὸν κορύτσι εἶναι
καὶ τὸ δυνλεύει τὸ σπαθί, λάμπει τὸ καρυοφύλλι...

ΕΛΕΝΗ: Διάκο μ' τὰ λόγιστ' μ' ἔκαναν ντουφένι νὰ ζητήσω
[καὶ τὸ σπαθὶ νὰ τὸ ζωστῶ, μαζὶ ν' ἀκολονθήσω.

Α' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Τοία πολλάκια κάθονταν
[στοῦ Διάκου τὸ ταμπού
τὸ 'να ζερβά, τ' ἄλλο δεξιά, κοιτάει τὸ Βελούχι.

Β' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Μανῷ, ἀντάρα πλάκωσε,
Γιαίδη σᾶν καλιακούδα

ο Διάκος δὲν ἐτρόμαξε πιάνει τὰ μιτερζία.
Α' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Ο Διάκος πέφτει στὴν
[φωτιὰ μὲ δεκοχτὼ λεβέντες
τοῦ σπάσαν τὸ ντουφένι του καὶ τ' ἀργυρὸ σπαθὶ του,
αἰχμάλωτο τὸν σιάσανε καὶ στὸ σαφάν τὸν πάνε.

(Άκολουθεῖ ἡ Γ' πράξη. Φέρνουν τὸν Διάκο στὸν Ὁμερ-Βρυώνη)
ΟΜΕΡ - ΒΡΥΩΝΗΣ: Γίνεσαι Τοῦρκος, Διάκο μον τὴν πίστη
[σον ν' ἀλλάξεις;

νὰ προσκυνήσεις τὸ τζαμί, τὴν Παναγιὰ τὸ ἀφήσεις;
ΔΙΑΚΟΣ: Πάτε καὶ σεῖς κ' ἡ πίστη σας μονοτρέψεις νὰ χαθεῖτε
Ἐγώ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός θὲ νὰ πεθάνω.

(Οἱ Τοῦρκοι δένουν τὸν Διάκο καὶ πάνε νὰ τὸν σουβλίσουν).
ΔΙΑΚΟΣ: Εμένα κι ἀν σουβλίσετε ἔνας Ρωμίδς ἔχαθη
ἄς εἰν' καλὰ ὁ Ὄδυσσας κι ὁ καπετάν Νικήτας.

Ἄδτοι θὰ σβήσουν τὴν Τονοχιὰ κι ὅλο σας τὸ ντοβλέτι.
Γιὰ δές καιρὸ ποὺ διάλεξε ὁ χάρος νὰ μὲ πάρει
τῶρα π' ἀνθίζον τὰ κλαμιὰ καὶ βγάζ' η γῆς κορτάρι.

Μὲ τὰ λόγια αὐτὰ τὸ ἔργο τελειώνει καὶ δὲ θίασος πηγαίνει
σ' ἄλλο σταυροδρόμι νὰ ξαναρχίσει τὴν παράσταση.

Σὲ πολλὲς περιπτώσεις πατριωτικῶν ἡ ἀλλων τραγικῶν θεατῶν τὸ μπουφόνικο λαϊκὸ κέφι προβάλλει. "Ἄξ πάρουμε ἔνα παράδειγμα ἀπ' τὸν ἑλληνικὸ Καραγκιόζης. Οἱ λιδιαίτερες σκηνικές συνθῆκες στὸ Θέατρο τῶν Σκιῶν ἐπιτρέπουν μεστότερη ἀπόδοση ποὺ κάποτε φτάνει σὲ ἀξιόλογο στυλιζάρισμα. 'Ωστόσο, οἱ κλουσινισμοὶ κυριαρχοῦν στὸ Λαϊκὸ αὐτὸ Θέατρο. Στὸ Θανάστη Διάκο" δὲ Καραγκιόζης, πρωτοπαλλήκαρο κωμικὸ τοῦ Διάκου, αἰχμαλωτίζεται καὶ πάνε νὰ τοῦ κόψουν τὸ κεφάλι. Καραγκιόζης: "Μή, μωρὲ παιδιά καὶ δὲν ἔχω ἄλλο..."

"Αλλοτε δὲ Μπάρμπατα - Γιώργος ἀγωνιστῆς τῆς Ἀλαμάνας κείτεται βαριὰ πληγωμένος. Καὶ τὸ 'ἀνηφίδι τον', δὲ Καραγκιόζης κλαίει καὶ δέρνεται. Θέλει νὰ σώσει τὸν Μπαρμπούλη τον" εἶναι δύμας ἀδύνατος ξενηστικωμένος δύως πάντα κι δὲ λαβωμένος εἶναι μεγαλοκάμινος, ἀσήκωτος. Τὰ βόλια πέφτουν δλόγυρα βροχή, μὰ τελικά, δὲ Καραγκιόζης πιέζεται τὴν ἥρωικὴ ἀπόφαση νὰ τὸν μεταφέρει σὲ μέρος ἀσφαλισμένο.

Ξάφνου — καθὼς τὸν κουβαλάει — θυμάται πῶς πέρσι εἶχε κλέψει τὴ γελάδα τοῦ "Μπαρμπούλη τού" καὶ σκέφτεται πῶς ἀν δὲ λαβωμένος συνέλθει καὶ τὸν δεῖ ικανὸ νὰ σηκώσει τόσο μεγάλο βάρος θὰ τὸν ύποψιαστεῖ.

Καραγκιόζης: Μωρὲ θὰ θυμηθεῖ τὴ γελάδα... (Παρατώντας τὴν ἥρωικὴ ἀπόφαση τὸ βάζει στὰ πόδια μὲ μπουφόνικα κουνήματα.)

"Η πετυχημένη αὐτὴ κωμικὴ πινελιά μέσα στὸ τραγικὸ στοιχεῖο καθὼς καὶ τόσες ἀλλες τεχνικὰ βαλμένες ἀντιθέσεις μέσα στὰ λαϊκὰ μιμοδράματα δὲν εἶναι μήτε εὔκολα, μήτε ἀσήμαντα εύρηματα. 'Ο λαός μὲ διαισθητική, θά 'λεγα, ἀντίληψη τῶν καλλιτεχνῶν νόμων φτάνει στὴν τεχνικὴ ἀντίθεση κι ἀν δὲν μπορεῖ νὰ τὴ λεπτοσμιλέψει ἀρκεῖ διτὶ τὴν πραγματοποιεῖ μὲ κάποιο ύποτυπώδη τρόπο. Τὸ Λαϊκὸ Θέατρο μ' ὅλο πού 'ναι πνευματικὰ πενιχρὸ κατὰ τὸν Φῶτο Πολίτη, "δονλεύει καὶ αὐτὸ κάτω ἀπὸ τὴν ίδια ἐντολὴ τῆς πνευματικῆς σύνθεσης καὶ ἀναδημονηγίας".

Παράλληλα μὲ τὰ πατριωτικὰ θέματα, μιὰ ἄλλη μόνιμη πηγὴ τῆς θεατρικῆς δημιουργίας τοῦ λαοῦ εἶναι τὰ ἔπη, ἀρχαῖα καὶ νεώτερα. Τὰ μεγάλη ἔπη τῶν λαῶν διασώζουν ἔθνους παραδόσεις καὶ γ' αὐτὸ συγκλονίζουν τὰ λαϊκὰ πλήθη. Ταυτόχρονα τροφοδοτοῦν τὴ δραματική τους ποίηση, γιατὶ κλείνουν σκηνές μὲ δραματικές συγκρούσεις. Κι ἀν δὲ Αἰσχύλος θεωροῦσε τὰ δράματά του "τερμάχη τῶν τοῦ Ομήρου μεγάλων δελτῶν", ἀν ιστορικὸς τῆς γερμανικῆς λογοτεχνίας τονίζει διτὶ "τὸ ἔπος τῶν Niebelungen προκάλεσε μὲ τὴ δραματικὴ ψῆφη τον τὸ γερμανικὸ δράμα", ἀν δὲ Σαλέπηρ, ἀντιλώντας ἀπὸ ἔπικῃ ὑλῇ ἐπλαστε δραματικὰ ἀριστούργηματα, δὲ δημος λαϊκὸς μίμος - δραματουργὸς πλάθει ἀπλοϊκὰ μιμοδράματα ποὺ τὰ σαρώνει εὐθύνεις δὲ χρόνος. Στὸ παλιὸ Πατρινὸ καρναβάλι, δραματοποιούσαν καὶ ἀναπαράσταναν σκηνές ἀπὸ τὰ Ομηρικὰ ἔπη :

Μενέλαος: Θὰ μοῦ δώσεις τὴν Ἐλένη, γιατὶ πόλεμος θὰ γένει.

Πάρσης: Τὴν Ἐλένη δὲ στὴ δίλνω καὶ τὸ αἷμα μον τὸ χύνω.

Τὸ ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ παράσταση τοῦ "Τρωικοῦ Πολέμου". Τὸ μιμοδράμα τῆτον ἔμμετρο καὶ μὲ κύρια πρόσωπα τὴν ὥρατα Ἐλένη, τὸν Μενέλαο, τὸν 'Αγαμέμνονα, τὸν Πάρη κ.ἄ. Τὸ προστικάζαν καιρό, πρόσεχαν τὴ σκηνοθεσία καὶ φορούσαν ἀρχαῖα κοστούμια.

"Ἐπη νεώτερων χρόνων, τροφοδοτοῦν κι αὐτὰ τὸ Λαϊκὸ Θέατρο, διπος τὸ ἔπος τοῦ "Ἐρωτόκριτου", ποὺ γράφτηκε στὴν Ενετοκρατημένη Κρήτη ἀπὸ τὸν Κορνάρο στὶς ἀρχές τοῦ XVII αἰώνα. 'Ο μεγάλος ἔρωτας τοῦ Ερωτόκριτου καὶ τῆς βασιλοπούλων 'Αρετούσας, ἡ τελικὴ νίκη τῶν ἔρωτευμάνων, συγκίνησαν τὰ λαϊκὰ πλήθη. Τὸ ἔπος αὐτὸ τόσο διαβάστηκε, ώστε πιστεύεται πὼς θὰ 'ταν δυνατὸ πρὶν λίγα χρόνια νὰ μαζευτεῖ ἀκέραιο ἀπὸ τὸ στόμα τοῦ λογοῦ. Σήμερα λίγοι θυμοῦνται τοὺς στίχους. Παιλιότερα δύμας, θέρμανε τὴ φαντασία τοῦ κόσμου, ποὺ πίστευε γιὰ "παλάτι τῆς 'Αρετούσας" ἐφειπωμένες παλιές οἰκοδομές καὶ ἔνα δρυγμα στὴ Μουνιγία καὶ μὰ σπηλιά στὴν 'Ακρόπολη τῶν Αθηνῶν τὰ θεωροῦσε "φυλακὴ τῆς 'Αρετούσας".

Τὸ ἔπος δραματοποιήθηκε ἀπὸ τὸ λαὸ γιατὶ ἀνάδεψε τὸν συνασθηματισμὸ του. 'Η πεντάμορφη 'Αρετούσα καὶ δὲ λατρειωμένος Ρωτόκριτος ηταν πρότυπα ἀσύγκριτα, πανωρίοι κ' οι δύο τους σὲ νοῦ σὲ σῶμα σὲ ψυχή.

"Καὶ ποθεμ' ποὺ Ρωτόκριτος / καὶ ποθεμ' ποὺ Αρετούσα" ποιός δηλαδὴ θὰ τοὺς ἔφτανε ποτέ. 'Η "Παραμάννα" τῆς





Αρετούσας ἔγινε τὸ σύμβολο τοῦ πιστοῦ σύντροφου σὲ μέρες χαρᾶς καὶ συμφορᾶς. Οὐ βασιλίας Ἡράκλης ὁ τύπος τοῦ σκληρόκαρδου ἀρχοντα, ποὺ ῥωτόσσο λυγίζει μπροστά στὴ δύναμη τοῦ ἑρώα. Οἱ καλοσμιλεμένες αὐτές μορφές, γεμάτες ποίησης, δράσης καὶ συγκρούσεις ἄνοιξαν τὸ δρόμο στὴ δραματοποίηση.

'Ο Α. Καρκαβίτσας πληροφόρησε τὸν Ν. Πολιτή πώς συγχάρη παρακολούθησε παραστάσεις "Ερωτόκριτου" στὴν πατρίδα του, τὰ Λεχαινὰ τῆς Ἡλείας. 'Ο Α. Δελμοῦζος μοῦ πεπώνιστην πατρίδα του τὴν Μαρίσα, ὅταν ἦταν παιδί, συγχάρη παρακολούθησε ἀπὸ παράθυρα καὶ μπαλκόνια σπιτιῶν τὸν "Ερωτόκριτο ποὺ παιέσταν στὴν πλετεῖα τῆς πολιτείας. Τὴν δραματικὴ σύνθεση δὲν τὴν κράτησε ἡ μνήμη του, θυμόταν ὅμως καλὰ πώς δὲν στήνανε πατάρι καὶ πώς ὁ Ρωτόκριτος φορούσε μεσαιωνικὸ κοστούμι καὶ μάσκα καιμούμενή ἀπὸ λεπτὸ σύρμα κ' ἔτσι ζωγραφισμένη ποὺ τοῦ δίνε ἀγγελικὴ ἔκφραση. Οἱ περικεφαλαίες τοῦ θιάσου φτιάχνονταν ἀπὸ χαρτόνι.

Σὲ καθυστερημένες μικροπολιτεῖς, οἱ σκηνογραφίες είχαν τὸ θέληγτρο τῆς ἀπλούντητας. 'Ο Γ. Βλαχογιάννης μοῦ διηγήθηκε ὅτι στὴ Νάυπακτο, μιὰ χρονιά, είχαν στήσει ἔνοι πατάριώνων πέντε τραπέζια καφενεῖαν κι ὀλόγρωπα στὰ πόδια τῶν τραπεζιῶν ἔβαλαν βαρέλια σκεπασμένα μὲ χαρτιά. 'Η σκηνογραφία ἦταν ἔνα σεντόνι, στερεωμένο σὲ καδρόνια κι ἀπάνω καρφίτσωναν φανταχτεροὺς μποξάδες· ἐπίστης λίγες καρέκλες τοῦ καφενεὶ ἀνεβασμένες στὸ πατάρι τις σκέπαζαν κι αὐτές μὲ πλουμιστὰ οὐφάσματα. 'Ετοι ἐκφράζανε "σκηνικά" τὴν ποιεύτελεια καὶ τὴν ἀγονιά τοῦ παλατιοῦ.

Οι παραστάσεις αύτές στην Πελοποννησο πρέπει νά γχαν μεταφυτευτεί άπό τα γειτονικά Ιόνια Νησά. Στά Ιόνια είχε ριζώσει τό κρητικό αύτό έπος και τις δραματοποιημένες παραστάσεις του, άκομα τις διατηρεί δ λαός. Ό Γ. Ξενόπουλος, μοῦνοιστορούσε λεπτομέρειες άπό παραστάσεις τού Ερωτόκριτου στήν πατρίδα του, τή Ζάκυνθο. Επιλέγω χωρικού, φερμένοι άπό κοντινά χωριά και σάν τέλειωνας τό έργο βγάζειν δίπο και μάζευαν χρήματα. Σήμανε πατάρι στήν πλατεία, στήν "Αμμο, και πάνω σ' αύτό έπαιρναν θέση ό Ρήγας" διάδικτη μὲ τή φήμισσα και μὲ τή θυγατέρα". Μπροστά τους στέκονταν τ' αφέντοπουλα, και τά ρηγόπουλα και άνάμεσά τους ξεχώριζε ο Ρωτόκριτος, διαγηπτιμένος τής βασιλοπούλας, ποὺ μέσα σ' ολούς ήλαμψε ωσάν τογή μέρας τ' άστρο...". Κατά τόν Ξενόπουλο, κανένας δέν φορούσε μάσκα. Τὰ κοστούμια ήταν μεσαιωνικά, όχι βέβαια πιστά, και τά όπλα τά έφυιαχναν μόνοι τους οι χωριάτες. Οι μίμου διδλέγαν άπό τό έπος όποιες σκηνές ταίριαζαν στό θίσσον τους και τό μεσαιωνικό κονταροχτύπημα, πού άναψθέρεια στό έπος, τό μετατρέπαν σὲ άγωνισμα εύθυβολίας μὲ άκόντιο.

"Επη και ἔντεχνα δράματα, με ἀδρές δραματικές μορφές και συγχλονιστικές συγχρούσεις περνῶν ἀκρωτηριασμένα και ἀπλοποιημένα στὸ Λαϊκὸ Θέατρο ὅλων τῶν προηγμένων λαῶν. Διαλέγω μέσα στὶς μυριάδες παραδείγματα τὰ Νεοελληνικὰ γιατὶ ὁ κάθε ἐρευνητὴς πραγματώνει πληρέστερα τέτοιες ἔρευνες στὰ ἔθιμα τοῦ δικοῦ του λαοῦ και γιατὶ τὰ Νεοελληνικὰ μιμοδράματα, ἄγνωστα στὴ διεθνῆ ἐπιστήμη, εἰναι ἐλάχιστα γνωστὰ και σὲ μᾶς τοὺς "Ἐλλήνες. Μέσα στὸν ὅλο κυκλὸ τῶν Νεοελληνικῶν αὐτῶν παραστάσεων, πληρέστερα ἀναπαραστάθηκε ἡ Κρητικὴ τραγῳδία, ἡ "Ἐρωφίλη" τοῦ Γ. Χορτάτου, γραμμένη στὰ 1600. "Τρόπθεση" ἔχει τὸν τραγικὸ ἔρωτα τοῦ

αίχμαλωτισμένου βασιλόπουλου, τοῦ Πανάρετου καὶ τῆς βασιλοπούλας Ἐρωφίλης, τὴν δργὴν τοῦ πατέρα της, τοῦ βασιλιά γιὰ τὸν κρυφὸ γάμο τους, τὴ διαταγὴν τοῦ να σκοτώσουν τὸν Πανάρετο καὶ τὸ κομψόν του κεφάλι του καὶ τὴν ἔρειζω μένη καρδιά του τὰ στέλνει δῶρο στὴν κόρη του. Ἡ Ἐρωφίλη, ἀντικρύζοντας τὸ ἀναπάντεχο αὐτὸ δῶρο, σφάζεται μὲ τὰ ἴδια τῆς ταχέρια. Ὁ χορός, σύμβολο τῆς Νέμεισης, δύνοντας τὴ δίκαιη λύση στὴν τραγωδία, σκοτώνει τὸν ἀπάνθρωπο βασιλιά Φιλόγονο.

Τό δράμα αύτό μὲ τὰ συγκλονιστικὰ ἐπεισόδια, τὶς μακάβριες σκηνὲς καὶ τὰ τραγικὰ μοιρολόγια κατάκτησε στοὺς δύο περασμένους αἰώνες τὰ λαϊκὰ πλήθη. Πολὺ διαβάστηκε καὶ συγχώναντα παραποτάθηκε ἀπὸ λαϊκούς μίμους. Πολλές οἱ παραλλαγὲς τῆς δραματοποίησής του, ἀλλοὶ ἀπλούστερες, ἀλλοὶ συνθετικότερες, ἀλλοὶ μὲ ἀλλοιωμένη τὴν ὑπόθεση, ὅταν οἱ ἐπαγγελματικοὶ ἢ οἱ ἐρασιτεχνικοὶ λαϊκοὶ θιάσοι δὲν ἐπακριοῦσαν νὰ παιξούν τὶς τραγικές μορφές τοῦ δράματος. Τὰ δριαὶ ἐνὸς ἀρθρου δὲν ἐπιτέρπουν νὰ δοθοῦν οἱ διακωμένες παραλλαγές. «Ἐπτοι, μηνγονεύω μονάχα κάποια ἐνδιαφέροντα σημεῖα απὸ μερικὲς παραλλαγές, παιγμένες ἀπὸ λαϊκούς θιάσους ἐρασιτεχνῶν.

Στήν Ἀμφιλοχία μετονομάτισαν τὸ ἔργο σὲ "Πανάρετο" καὶ ἀπὸ τὸ ὄλο δράμα τοῦ Χορτάτση κράτησαν 132 στίχους. Τριπρακτὴ ἡ τραγῳδία ἔγινε μονόπρακτη, διατηρήθηκε ὅμως ἡ βασικὴ ὑπόθεση μὲ ἐπουσιώδεις διαφορές. Σημαντικὸν εἶναι ὅτι ἡ λαϊκὴ διατοκεὴ ἀπαξιῶ — ὥπας ἡ Ἀρχαῖα Τραγῳδία — νᾶ δημιουργήθησε ἐνδιαφέρον πλοκῆς. Αρχίζει μὲ τὸ Χάρο ποὺ προαναγγέλλει τὴν τελικὴν τραγικὴν λύσην :

ΧΑΡΟΣ : "Αγνια, ἀναλόπητη καὶ σκοτεινὴ ἡ θωριά μου
Σήμερα τὸ πρωὶ - πρωΐ, προτοῦ περάσ' ἡ μέρα
ἔχω νὰ θανατώσω τρεῖς
τῶν βασιλιά. Πανάστο, κι αὐτὴ τὴν θυντατέρα.

Οι περισσότερες παραλλαγές της "Ερωφίλης" διατηρούνται στην πρωτότυπη παράδοση, με αρκετές παραλλαγές στην επιστροφή της στην Ελλάδα. Η παραλλαγή που αποδειχίζεται στην παράδοση της Ερωφίλης είναι η παραλλαγή της πρωτότυπης παράδοσης στην Ελλάδα, με αρκετές παραλλαγές στην επιστροφή της στην Ελλάδα.

"Οπως ή δονομασία τῆς τραγωδίας, ἔτσι κι ὁ μύθος καὶ τὰ δνόματα τῶν προσώπων εἶναι παραλλαγμένα. Ή 'Ερωφίλη δονομάζεται 'Ελένη (ἀπὸ συμφυροῦ ἵσως τῆς πανώριας 'Ερωφίλης καὶ τῆς ώραίς 'Ελένης). Ο δεκαπενταπύλαβος, κι αὐτὸς χαμένος, ή ὑπόθετος ἀνάσκευασμένη. Ό 'Πανάρετος αὐτούσιον στανεται σὰν βασιλόπουλο, ζητάει παντρευτεῖ τὴν βασιλοπούλα, ὁ γάμος γίνεται, ὁ βασιλιάς ὅμως μαθαίνει δτι ο 'Πανάρετος δὲν είναι ἀπὸ βασιλογενιά καὶ σκοτώνει τοὺς νιόπαντρους.

ΒΑΣΙΛΙΑΣ: Πανάρετε, τὸ σκέφτηκες

καὶ ἥθες στὸ παλάτι
μὲ δόλο καὶ μὲ ἀπάτη;
Δὲν εἰσαι βασιλόπουλο
καὶ ἀπὸ γενιὰ μεγάλη
Μόν' εἰσαι ἔνας ἄσημος
καὶ ἥθες νὰ μὲ πυκνάεις.
Ἐδωσα τῷρα διαταγὴ
γὰν νὰ σᾶς θανατώσω
εὐένα καὶ τὴν κόρη μου
τὸ σόι μου νὰ σώσω.

Ο 'Τπασπιστής, μιορολογώντας τοὺς ἀδικοσκοτωμένους, σκοτώνει κι αὐτὸς τὸ βασιλιὰ δίνοντας δικαίωση καὶ λύση στὸ δράμα.

Τὶς παραστάσεις αὐτὲς προετοιμάζουν καὶ πρὸ πρὸν οἱ μίμοι. Εἶναι ὅλοι ἐραστέχεις ποὺ 'χουν διάφορα ἐπαγγέλματα, τσαγκάρηδες, κουρεῖς, ἀκόμα καὶ λοῦστροι. Κάθε Κυριακή, ποὺ 'ναι σχόλη, ζεκινᾶν — καθένας χωριστὰ γιὰ νὰ μὴν προκαλέσουν τὴν περιέργεια τοῦ παιδόκοσμου — καὶ πηγαίνουν σὲ ἀπόμερο ἔξοχικό μέρος καὶ ἔκει κάνουν δοκιμές. Σὲ δρισμένα μέρη ἡ συμμετοχὴ εἰναὶ τιμητικὴ καὶ θεωρεῖται "καλόστημαδά", νὰ παρασταθεῖ τὸ ἔργο σ' ἔνα σπίτι. Γ' αὐτὸς οἱ νοικοκυραῖοι προσφέρουν στὸ θέλασο γλυκά καὶ χρήματα, δύως σὲ περιπτώσεις ἀγερμῶν. Ή πίστη αὐτή, τὸ δῶρα ποὺ ἀντιστοιχοῦν μὲ τὰ δῶρα τῶν ἀγερμῶν καὶ τὰ κουδούνια ποὺ ζώνεται ὁ Χάρος η ἄλλο πρόσωπο τοῦ ἔργου, νομίζω εἰναι ἀπήκηση ἀπὸ ἀνάλογα στοιχεῖα τῶν μαγικο-θρησκευτικῶν δρωμένων, πού χουν κι' αὐτὰ θεατρικήτητα διλλὰ ἔξω-καλλιτεχνική σκοπιμότητα, γι' αὐτὸς ἀπαιτεῖται συγχὰν ἀποκριμένο βλέμμα γιὰ νὰ διαχωρίσῃ τὸ δρώμενα τῆς λαϊκῆς λατρείας, ἀπὸ τὰ μιμοδράματα τοῦ πανηγυριοῦ κάποτε κι αὐτοῦ τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου. Σὲ πολλές παραστάσεις Λαϊκοῦ Θεάτρου συναντάμε κοστούμια καὶ εὐρύτερα σκηνοθετικὲς φροντίδες ἑκπληκτικές, δύως στὸ Γραμματικὸ τοῦ Δήμου Μακρυνείας, σὲ παράσταση τοῦ "Πανάρετου" καὶ σὲ δλλὰ μέρη. Τέτοια ἐπιτεύγματα σὲ ἀπόμερα βουνοχώρια προδίνουν ἐπίδραση τοῦ ἔντεχνου θεάτρου. Καὶ ἐπειδὴ οἱ χωρικοὶ μας σπάνια ἔβλεπαν θέατρο τῶν πόλεων, ίδιαίτερα πρὸν ἀπὸ χρόνια, γι' αὐτὸς πιστεύων διὰ τὴν ἀπέδρασην προέρχεται ἀπὸ τοὺς πλανύδοις ἐπαγγελματικοὺς θάσους τῶν ἀποτυχημένων ήθωποιῶν, ποὺ μεταποσχεύουν στὴν λαϊκὴ δημιουργία στοιχεῖα τοῦ ἔντεχνου θεάτρου. Τπάρχουν δύως καὶ περιπτώσεις στὴν Ἐλλάδα καὶ σὲ Λαϊκά Θέατρα τῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν ποὺ οἱ παραστάσεις στηρίζονται σὲ μακραίωνη τοπικὴ παράδοση μεταξὺ λαϊκή λαϊκή.

Στὴ σύγχρονη Μεσευρώπη, δὲ Βαυαρικὸς καὶ δὲ Λύστριακὸς λαός, πλούσια προκινημένοι μὲ μιμικὴ προδιάθεση, διατηροῦν ἑδῶ καὶ αἰῶνες Λαϊκά Θέατρα. Σὲ γιορτινὲς μέρες, συναντάμε σὲ ἀπόμερα χωριά παραστάσεις ἀπὸ θάσους μὲ 200 - 300 πρόσωπα, ἀριθμὸς - γράφει δὲ Α. Kutschler — ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὸ μισό πάνω - κάτω πλήθυσμο τοῦ χωριοῦ. Μ' ὅλο ποὺ σήμερα ἡ διάδοση τοῦ Κινηματογράφου καὶ τοῦ ραδιοφώνου κλόνισαν τὰ παλιά μέσα ἀναψυχῆς τοῦ λαοῦ, ὡστόσο ἡ ἀνάπτυξη τῆς λαογραφικῆς ἔρευνας συγκεντρώνει δύοενα καὶ περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὸ σύγχρονο Λαϊκὸ Θέατρο.

Τπάρχουν μνεῖες καὶ γιὰ ἀνάλογα θεάματα στὴν ἀρχαιότητα δὲν μποροῦμε δύως νὰ καθορίσουμε τὸ μέγεθος τῆς προσφορᾶς τοὺς στὴ δραματικὴ τέχνη γιατὶ τὸ εἶδος, θὲ μποροῦσε καὶ πάλι νὰ ἐπαναλάβει δὲ Αριστοτέλης, "διὰ τὸ μὴ σπουδάζεσθαι ἐξ ἀρχῆς ἔλατεν". (Ποιητ. 1449 β, 2.) Συγκεντρώνοντας δύως τὶς ἀποσπασματικὲς πληροφορίες αἰώνων, διαπιστώνεται διὰ προαιώνια οἱ πολιτισμένοι λαοὶ σὲ γιορτινὲς μέρες στήνανται σὲ δρόμους καὶ σὲ καπτηλαὶ τὸ φτωχοὶ τσαντήρι τοὺς καὶ παράστανται γιὰ τὸ θεάματος τὴν χαρά.

Πλάι στὸ φτωχικὸ πατάρι τοῦ λαοῦ, ἔστηνε καὶ τὸ ἀρχοντολόγι τὴν πολυτελῆ ἐραστέχικὴ σκηνὴ τοῦ, μέσα σὲ παλάτια καὶ σὲ ἀρχοντικά, μέσα σὲ ἐπισκοπικὲς αὐλὲς καὶ σὲ ὀλόδρομος κέρκυρας, προσφέροντας κι αὐτὸς τὴν ἔμφυτη στὸν ἀνθρώπων "χαρὰ τῶν μημημάτων". Στῆς 'Αναγέννησης τὰ χρόνια, σὲ αὐλικὲς γιορτές, δίνονταν φαντασμαγορικές παραστάσεις παραμυθένιες σὲ πλούτο. Οἱ Αύλες τῆς Φερράρας, τῆς Νεάπολης, τοῦ Μιλάνου, τῆς Ρώμης, τὰ δογικὰ παλάτια τῆς Βενετίας ἀκόμα καὶ τὸ Βατικανό, δργάνωναν θεάματα μεγαλόπρεπα, ποὺ ἡ ἀνθρωπότητα εἶχε νὰ δεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν Πτολεμαίων καὶ τῶν Σελευκιδῶν. Κ' ἔξω στοὺς δρόμους, στὶς "πιατσέτες" καὶ στὰ καπτηλαὶ, ἔστηνε τὶς γιορτινὲς μέρες δὲ λαὸς τὸ φτωχικὸ τσαντήρι τοῦ κι δύματα καίρονταν τοῦ θεάματος τὴν χαρά. Ή 'Ιταλικὴ Commedia dell'arte, ή

ἐπαγγελματικὴ δηλαδὴ κωμῳδία, ἀντλησε ἀπὸ τὶς ἐρασιτεχνικὲς λαϊκὲς παραστάσεις τοὺς τύπους, τὰ χωρατά, τὰ σκώμματα καὶ τὰ μικνὰ παλαταίστικα φερσίκατα τῆς. 'Ομοια καὶ στὴν ἀρχαιότητα, δὲ Ρωμαϊκὸς ὄχλος ἔπαιζε στὰ σοκάκια, στὰ φτωχόσπιτα καὶ στὶς ταβέρνες μὲ τὸν ίδιο ἀκατάλυτο πολυμό. Ή Fabula Tabernaria, δηλαδὴ τὸ δράμα τῶν καπηλιῶν σὲ τέτοια λαϊκὰ θεάματα εἶχε τὴν ἀπαρχὴ της. Αντίθετα, ή Fabula Praetexta, τὸ "περιπόρφυρο δράμα" η ἐθνικὴ τραγωδία τῶν Ρωμαίων, ἀπῆχούσε τὸ ίδιαν κὸν μιμοδράματος ποὺ ἀναπαράστανεν ἐρασιτεχνικὰ οἱ εὐγενεῖς.

Στὴ μεσαιωνικὴ Γαλλία, ή Συντεχνία τῶν γραφιάδων στὰ δικαστήρια, ἔχοντας ίδιαίτερο βασιλικὸ προνόμιο, δργάνωνε κάθε χρόνο, σὲ δρισμένες γιορτές, παραστάσεις, πότε στὸ παλάτι καὶ πότε στὸ μέγαρο τοῦ Δικαστήριου. Ἀργότερα, δὲ ἐρασιτεχνικὸς αὐτὸς θέλασος ἔξελιχτης σὲ ἐπαγγελματικὸ καὶ, μὲ τὸ δόνομα "Γραφιάδες τοῦ Μπαζές", πήρε θέση στὴν ιστορία τοῦ Γαλλικοῦ Θεάτρου. Τὸ περιστατικὸ εἶναι εὐρύτερο τῆς Εύρωπης. Στὴν "Απω - 'Ανατολή, τὸ ἀρχοντολόγι σκηνοθετοῦσε παραμυθένιας χλιδῆς θεάματα. Κινεζικὰ χρονικὰ ἀναφέρουν τέτοιες παλαιότατες παραστάσεις καὶ ἀπὸ τὶς παραδόσεις ἔκεινες δημιουργήθηκε στὸν VIII μ.Χ. αἰώνα η θεατρικὴ 'Ακαδημία τοῦ 'Ηπου τῶν 'Ανθισμένων 'Απιδιῶν" που θεωρεῖται η ιστορικὴ ἀπαρχὴ τοῦ Κινέζικου Θεάτρου. Τὸ δόνομα τῆς 'Ακαδημίας διελεῖται σὲ θεατρικὲς παραστάσεις ποὺ δργάνωνε δὲ αὐτοκράτορας σὲ κῆπο μὲ ἀνθισμένες ἀπιδιές, γιὰ χάρη τῆς ἀγαπημένης του καὶ διὰ σήμερα, οἱ μεγάλοι ηθοποιοί της Κίνας ονομάζονται "Μαθητές τοῦ Κήπου τῶν 'Ανθισμένων 'Απιδιῶν".

Τὸ ἐρασιτεχνικὸ θέατρο τοῦ πλούσιου ἀρχοντολογιοῦ καὶ τοῦ φτωχοῦ λαοῦ — παρὰ τὶς ἔξωτερικὲς διαφορές τους — εἶναι ἀπὸ φύτρα τοῦ ίδιου παρακαλοῦν. Οἱ ἐκφραστικὲς ίκανότητες τοῦ ἀνθρώπου δὲν ἔσπερναν τὸ δριο τῆς προ-τεχνικῆς ἔκφρασης. Λαὸς καὶ ἀρχοντολόγι εἴτε πραγματοποιεῖ τὴ σκηνικὴ ἀπόδοση τῶν δραμάτων του μὲ ἀνθρώπους - μίμους, εἴτε μὲ ἀνδρείκελα, μαριονέτες η φιγούρες τοῦ θεάτρου τῶν Σκιῶν, ἀψυχους μίμους ποὺ τοὺς ἐμψυχώνει δι, συνήθως, ἀφανῆς παλχτῆς τους, στὴν δρόσιο περίπτωση κυριαρχεῖ δὲ ἐραστεχνικός. Επομένως, οἱ πρὸ τῆς τέχνης συνθήκες, εἴτε πάρομες τὸ δρῦμον μετὰ τὴν ἐπικρατέστερη σημασία τῆς αἰσθητικῆς δημιουργίας, εἴτε μὲ τὴν ἀριστοτελικὴν δύνην, διείπειται ταυτόχρονα καὶ ἐμπειρία καὶ τεχνική. Κι ἀκριβῶς, ἐμπειρίος τεχνικὸς δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι ποτὲ δὲ ἐρασιτέχνης, παρὰ μονάχα σὰν στάνια ἐξαίρεση.

Οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ ἐραστέχικὸ θέατρο τοῦ λαοῦ καὶ τοῦ ἀρχοντολογιοῦ εἶναι ἔξωτερικές. Οἱ ίκανοτηταὶ συνουνικῆς τάξης προσδίδονται στὴν δημιουργία τους διαφορετικὴ ἔξωτερική χροιά. Ο λαὸς βασίζει, συνήθως, τὴ δημιουργία του σὲ στιγματία ἐμπνευση καὶ παρόρμηση. Αν κάποτε ἔσφενει καὶ μιμεῖται τὸ θέατρο τῆς πόλης, διαταράζοντας τὴ θεατρικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ δημοιότυπο τῆς θεατρικῆς λαϊκῆς τέχνης, δύμως πάντα βρίσκεται κοντήτερα στὶς φυσικές πηγές. Μὲ τῆς φαντασίας του τὰ μάγια δύμορφανται τὸ φτωχικὸ τους σκηνικὸ θέαμα, μὲ τῆς κληρονομημένης παράδοσης τὸ πλοῦτο στεριώνει τὸ θεατρικά του συνθέματα καὶ μὲ τὴν αὐτοσχέδιαση τὴ θεατρικὴ ἀπλότητα καὶ τὸ δημοιότυπο τῆς θεατρικῆς λαϊκῆς τέχνης, δύμως πάντα βρίσκεται κοντήτερα στὶς φυσικές πηγές. Μὲ τῆς φαντασίας του τὰ μάγια δύμορφανται τὸ φτωχικὸ τους σκηνικὸ θέαμα, μὲ τῆς κληρονομημένης παράδοσης τὸν πλοῦτο στεριώνει τὸ θεατρικά του συνθέματα καὶ μὲ μεστοποιεῖς, ἐμπνεύσεις, κωμικο-στατικὰ χωρατά. Αντίθετα μὲ τὸ λαό, στὸ ἐραστέχικὸ θέατρο τοῦ ἀρχοντολογιοῦ, η στατικὴ καὶ μιμητικὴ δρμὴ στομωμένη ἀπὸ τὸν πολιτισμό, παίρνει μορφὴ λεπτοῦ σκώμματος καὶ ἀβρῆς κίνησης. Ή μήμηση τοῦ ἔντεχνου θεάτρου κυριαρχεῖ πάνω στὴν αὐτοσχέδια ἔκφραση. Καὶ τέλος, ἀντίθετα μὲ τὰ φτωχικὰ θεάματα τοῦ λαοῦ, η οἰκονομικὴ εὐχέρεια τῶν πλούσιων κύκλων τε ἐραστέχικα θεάματα μὲ λάμψη καὶ χλιδή. Στὸ σημεῖο αὐτὸς βρίσκουμε τὴ σηματικότερη προσφορά τοῦ θεάτρου τῶν ἀρχόντων στὸ θέατρο τῶν καλλιτεχνῶν: Ή οἰκονομικὴ εὐχέρεια ἔδωσε τὴ δυνατότητα τῆς τεχνικῆς ἀνάπτυξης καὶ ὑποβοήθησε τὴν αἰσθητικὴν ὀλοκλήρωση.

Τέλος, ὅταν πάνω στὸ πατάρι η πίσω ἀπὸ τὶς λιλλιπούτειες σκηνὲς τοῦ θεάτρου τῆς Κούκλας καὶ τῆς Σκιᾶς πρόβαλε δὲ ἐπαγγελματίας μίμους - δραματουργίας, τότε, μέσα στὸ δρυμοτελόγιον στὴν ἀρχαιότητα τῆς ἀνθρωπότητας, ἀντίθησε καινούριος τόνος δημιουργικός. Τότε ἀνοίγεται δὲ δρόμος ποὺ δδήγησε εύθυνης πρὸς τὴν τέχνην. Γιατὶ η τέχνη εἶναι κατάκτηση τοῦ ἐπαγγελματία - κρατῶντας τὴν ἔννοια πέρα ἀπὸ τὸ χρηματικὸ κέρδος — εἶναι ἐπίτευγμα ποὺ διακρίνεται στὸν εἴκοφραση τῶν ἐσώτατων δραματισμῶν του. Ο 'ἐρασιτέχνης δίνει τὸ περίσσευμα τοῦ ίδιου καὶ ψυχικοῦ χρόνου του. Ο'

καλλιτέχνης τὸ ἀπαντο τῆς ζωῆς του καὶ τῆς δημιουργικῆς δύναμής του. "Οποιο πνευματικό μέγεθος κι ἀν̄ ἔχει τὸ ἐσώτατο δράμα τοῦ ἑραστέχην, ἡ τεχνικὴ ἀπειρία, ποὺ συνοδεύει τὴν πάρεργη περιοδικὴ ἀπασχόληση, δὲν τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δώσει στὰ δημιουργήματά του τὴν ἐνότητα περιεχομένου καὶ μορφής. Η τεχνική — προσπαιτούμενος δρος τῆς τέχνης — εἶναι βαθμαία ἐπίμοχθη κατάκτηση τοῦ ἐπαγγελματία.

Τὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο πρόβαλε στὴν κοινωνικὴ ζωὴ σὰν φυσιολογικὸ ἐπακόλουθο μαζὶ μὲ τὶς προτυπώμενες καλλιτεχνικὲς ἀνάγκες τοῦ ἀνθρώπου. Τὸ ἔνα θέαμα τῶν γιορτινῶν πανηγυριῶν διαδεχόταν τὸ ὅλο, στὰ καθηερωμένα δόλενα προσθέτονταν ἔκτακτα. Τὸ ἀρχοντολόγιο είλεγε καιρὸ καὶ διάθεση γιὰ συχνὲς παραστάσεις, οἱ λαϊκὲς τάξεις δῦλο καὶ πιτέρο γύρευαν τὸ θέαμα ποὺ δίνει χαρά. Η ἀνάγκη γιὰ συχνὴ ἐπανάληψη, γιὰ καλύτερη δργάνωση, δόληγησε στὴν εἰδίκευση, στὴν τεχνικὴ τελειοποίηση. Τὸ θέατρο βρῆκε τὴ δυνατότητα νὰ κάνει ἔνα βῆμα ποὺ πέρα : ἀπὸ ἕρακτεχνικὸ νὰ γίνει ἐπαγγελματικὸ καὶ νὰ χριαφετεθεῖ ἀπὸ τὴ δέσμευση τῆς θρησκευτικῆς γιορτῆς καὶ τὴν ἔξαρτηση ἀπὸ τὰ καθηερωμένα πανηγύρια. Μέσα στὰ λαϊκὰ πλαίσια συγκροτοῦνται θέασις μόνιμοι καὶ παίζουν δόλοχρονις σὲ μέρες γιορτινὲς καὶ σὲ καθημερινές. Τριγυρνᾶν σὲ χωριά καὶ σὲ πολιτεῖες. Στήνουν τὸ τσαντάρι τους σὲ χώρων ανοιχτούς, ἡ ἀνάλογα μὲ τὶς καιρικὲς συνθήκες, σὲ κλειστούς, κι ὀλόγρω τους στριμώχνονται οἱ θεατές, ἀντρες, γυναίκες καὶ παιδιά, πότε δρθιοι, πότε καθισμένοι κατάχαμα, καὶ πληρώνοντας μερικές δεκάρες, χαρούνται θεάματα ποὺ ἀνταποκρίνονται στὶς ἀπλούκες πνευματικές καὶ αἰσθητικὲς ἀπαιτήσεις τους.

Οι ἐπαγγελματικοὶ ἀντὸν θέασι εἶναι γνωστοὶ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα. Σὲ ἐλληνο-ρωμαϊκὰ χρόνια τοὺς δίνανε λογῆς ὄνδραματα, ἀνάλογα μὲ τὸ θεατρικὸ κοστούμι τους ἢ μὲ τὸ εἶδος τοῦ δραματικοῦ ἔργου ποὺ παράσταναν. "Μίμους" τοὺς ὄνδραματαν γενικὰ στὴ Μεγάλῃ Ἐλλάδᾳ κ' ἡ λέξη σήμαινε ταυτόχρονα καὶ τὸν ἥθοποι καὶ ὄρισμένο δραματικὸ εἶδος. Μίμοι ταραντίνοι, μίμοι ρωμαϊκοί, μίμοι βυζαντίνοι κράτησαν μέσα στοὺς αἰλόνες τὴν παλιὰ παράδοση καὶ στὰ μεσαιωνικὰ χρόνια — μ' ὅλο ποὺ τόσο τοὺς κατάτρεχε ὁ χριστιανικὸς κλῆρος — σκόρπαγαν τὴν πνοὴ τῆς Ἰλαρότητας στὴ γύρω σκυθρωπότητα.

Κι ἀπὸ τὸν μεσαίωνα ὡς σήμερα ὁ μίμος, ἀκατάλυτος καὶ αἰώνιος δὲν ἔπαψε ποτὲ — κατὰ τὴ φράση τοῦ Magnin — "νὰ διασκεδάζει, στὰ σοκάκια κάτω ἀπὸ τὸν πλατύν οὐρανό, τὴ θλίψη τῶν δούλων καὶ τὶς σχολιανές ὁρες τῶν πληβείων". Ἀπὸ τὸν μεσαίωνα ὡς σήμερα, σὲ τόπους κοντινούς καὶ μακρινούς μας, μίμοι, παντόμιμοι, θωματοποιοί, καραγκοιζοπαγῆτες καὶ ἀνδρεικολοπαγῆτες, σαλτιμπάγκοι, πάνω σὲ πατάρια, πάνω σὲ τεντωμένα σχοινιά ἐκτελοῦν μιμήματα καὶ ἀκροβασίες, ἀπαγγέλουν μονόλογους καὶ διάλογους. Πάνω σὲ κινητὰ πατάρια παρασταίνουν πλήθος ἔργα κωμικὰ καὶ σοβαρά. "Ηθολογίες, Ἀληγορίες, ἀκρωτηριασμένες Τραγῳδίες, περιοπτὲς ἀπὸ τὴν ἔντεχνη δραματικὴ ποίηση ποὺ τὶς συνδέουν μὲ τὸν αὐτόσχεδιασμό". Επίσης Φάρσες ἀλάζευτες, ὅπου πιότερο κυριαρχοῦνται ὁ εὐλογέαριοι καὶ μύριοι παλιωτισμοί, παρὰ δὲ λόγος. Κωμῳδίες χοντροκομμένες μὲ νηπιακὴ πλοκή, μὲ διάλογους συνθεμένους χάρη στὴν αὐτόσχεδιαστικὴ εύχερια καὶ στὴ στιγμαία ἔμπνευση τοῦ μίμου ποὺ συγχά εἶναι ὁ ἔδιος καὶ δραματούργος.

Ο μίμος — δραματουργὸς τοῦ λαϊκοῦ ἐπαγγελματικοῦ θάσου, βασίζει τὴν τέχνη του στὴν πολύχρονη παράδοση τοῦ συναφιοῦ του καὶ στὴ σίγουρη αὐτόσχεδιαστικὴ του δεξιοτεχνία. Η ἀσκημένη θεατρικὴ μνήμη του κρατάει ἀποκρυσταλλωμένες φράσεις, γνωμικά, διάλογους, μονόλογους ἔξυπνολογα, λογοταίγια, μορφασμούς, κλοουνισμούς, ποὺ τοὺς ἐπαναλαμβάνειν στερεότυπα κι ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς κάθε σκηνικῆς δράστης, τοῦ κάθε δραματοποιημένου τύπου. "Ολα ὅμως αὐτὰ τὰ τυποποιημένα "καλούπια" ζωντανεύουν χάρη στὴν αὐτόσχεδιαστικὴ του Ικανότητα νὰ τὰ συνταιριάζει ἀρμονικά. Συχνά, θυμίζει μὲ τὰ ἀσεμνά χωρατά του τὸν μίμο — μασκαρά τοῦ καρναβαλιοῦ, γιατὶ ἀκόμα κι ὅταν προέρχεται ἀπὸ μακροχρόνια θητεία σὲ ἔντεχνο θέατρο, εἶναι ὑποχρεωμένος νὰ προσαρμόσει τὴ δημιουργία του στὴ δυσκίνητη πνευματικότητα, στὴν ἀγύμναστη καλλιτεχνικὴ αἰσθηση καὶ στὸ χοντρὸ γύνστο τοῦ λαϊκοῦ του ἀκροατήριου.

Οι ἐπαγγελματικοὶ θέασι τῶν λαϊκῶν μίμων συνολικὰ ἀντικρυμένοι μέσα στὴν προαιώνια πορεία τους — πέρα ἀπὸ λίγες ἔξαιρέσεις — εἶναι ἀσκέρια ἀπειθάρχητης σὲ νόμο πνευματικό. Η δημιουργία τους, εἶδος ἀνάμεσα στὴν προσωπική

καὶ στὴν ὄμαδικὴ λαϊκὴ τέχνη, ξεφεύγει ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς ἀποκλειστικά αὐτοσχέδιας δημιουργίας τοῦ λαϊκοῦ καὶ τῆς συμπτωματικῆς γένεσης θεατρικῶν μορφῶν ποὺ καθορίστηκαν ὅρια τῆς μελέτης τούτης. Ἀπλὸ ἀντίκρυσμα ἔγινε, γιατὶ τὸ θέατρο τοῦ ἐπαγγελματία μίμου φωτίζει, ἀπὸ δριμένη πλευρὰ τὸ ἑραστέχνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο. Ο ἐπαγγελματίας μίμος — δραματουργὸς ποὺ τριγυρνάει γιὰ τὸ φωμί του σὲ μικροπολιτεῖες καὶ σὲ χωριά, εἶναι, συχνά, τὸ πρότυπο γιὰ τὸ λαϊκὸ καὶ ἐπηρεάζει τὴ λαϊκὴ θεατρικὴ τέχνη. Ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, στὸ λαϊκὸ πατάρι τοῦ λαϊκοῦ μίμου — δραματουργοῦ, τοῦ σκηνοθέτη καὶ σκευοποιοῦ πραγματοποιήθηκαν βαθμαῖα καὶ ἀδιράτα ἔξειλιχτηκὲς διαβαθμίσεις ποὺ ἔκτείνονται ἀπὸ τοῦ ἑραστέχνη τοὺς πειραματισμούς ὃς τὸ σημεῖο ποὺ ἀρχίζει τοῦ καλλιτέχνη ἡ μεστὴ αἰσθητικὴ δημιουργία. Βέβαια, ὁ ἀδρογάραχτος αὐτὸς διαχωρισμὸς δὲν ἀποκλείει μήτε τὰ αἰσθητικοφανή ἔργα μέσα στὶς αἰσθητικὲς περιοχές, οὔτε θραύσματα μεγάλης δημιουργίας μέσα στὴν ἀνώνυμη προσφορὰ τοῦ λαϊκοῦ.

"Η ἐπαγγελματικὴ ἐπίδοση, μὲ συνακόλουθο τὴν τεχνικὴς διαιρόφωσης. Πολλὰ στοιχεῖα τοῦ ἐπαγγελματικοῦ Λαϊκοῦ Θέατρου προμηνῦνται τὸ μελλοντικὸ πνευματικὸ μέστωμα. Η πλοκὴ τοῦ μίθου, πρόδρομος τῆς δραματικῆς δράσης, ἀναπτύσσεται δλούνα καὶ πιὸ συνθετικά, δλούνα τραγικοὶ καὶ κωμικοὶ πυρῆνες πλέκονται σὲ τεχνικότερο οὐφάδι. Ἐπίστρεψε, δὲ τόπος δραματοποιεῖται τεχνικότερα, προμηνύντας τὴν αἰσθητικὴ σύλληψη τοῦ δραματικοῦ χαρακτήρα. Οι μπουφόνικοι ἀπανωτοί ξυλοδραμοὶ καὶ κλοουνισμοί, ποὺ μεταβάλουν μίμους ζωανανούς, φιγούρες καὶ κούκλες σὲ κουρδισμένα αὐτόματα, ἀναθυμίζουν παιδικά παιχνίδια μὲ κουρδισμένους φασιολῆδες κρύβουν δμως μέσα τους — ἀν μεταλλάξουμε νοητὰ τὸ ίλικό παιχνίδισμα σὲ πνευματικό — τὸν ἐσώτατο μηχανισμὸ τῆς ἔντεχνης κωμῳδίας. Απὸ τὴν πλευρὰ τῆς "δῆψης" τυποποιήθηκαν μάσκες, κοστούμια καὶ σκηνικαὶ. Στὰ θέαματα τῶν ἐμποροπανηγυρῶν τοῦ Παρισιοῦ καὶ ίδιαιτέρα στὴν ἐπαγγελματικὴ αὐτοσχέδια κωμῳδία τοῦ Ιταλικοῦ λαϊκοῦ, στὴν Commedia dell'arte, πλάστηκαν μάσκες ίκανες νὰ ἀναδέουν τὴν τραγικὴ συγκίνηση ποὺ ἔρει νὰ δημιουργεῖ δὲ μπνευσμένος κλόουν καὶ νὰ ξεσκάνωνταν τὰ χάρανα τοῦ θεατῆ. Πλάστηκαν κοστούμια ποὺ ἀν δὲν ἔχουν ἀκόμα τὴν ἀρμονία χρωμάτων καὶ γραμμών, ὀπτόσιοι εἶναι ίκαναν νὰ δέχουνται τὸ περιγράφη.

Τὸ Λαϊκὸ Θέατρο, πιὸ συνειδητὸ στὴν ἐπαγγελματική τὸν ἔκφραση καὶ πιὸ πλατιά σὰν λαϊκὴ τέχνη, εἶναι τὸ πιὸ ἀκρινὸ σημεῖο ὅπου ἡ λαϊκὴ καλλιτεχνικὴ ἐκδήλωση ἀγγίζει τὴν ἀτομικὴ ἔντεχνη δημιουργία. Εἶναι ἡ πύλη ἀπ' ὅπου στοιχεῖα τῆς ἔντεχνης δραματικῆς ποίησης μεταμοσχεύονται στὴ λαϊκὴ τέχνη κι ἀντίστροφα, στοιχεῖα τοῦ Λαϊκοῦ Θέατρου περνῶντας στὴ δραματικὴ ποίηση. Στὴν προσωπική καὶ μεγάλη τέχνη βρίσκουν τὴν λογοτεχνικὴ τελείωση, πού ναι ἀδύνατο νὰ βροῦνται στὰ δλόδροσσα, ἀτεχνα κρύεις τὰ γητημάτα, μακροῦ ἀπὸ τὸ τῆς δεισιδαίμονης παγκύδια — πλάσει τῆς καλλιτεχνικῆς μαγείας τὸ θεῦμα. Η μητικὴ ὄρμη — ζεινημένη ἀπ' τοὺς σκοτεινούς κύκλους δρμέμφων — ἐνορχηστρώνει τὴν πολύμορφη φάρμακο τῆς τέχνης. Στοιχεῖα τοῦ θεάματος — θρεμμένα στὶς μαργικο-θρησκευτικὲς λεπρουργίες καὶ στῶν πανηγυριῶν τὶς λαϊκὲς πομπὲς — σκορπάνε τὴν ἀπόλαυση μᾶς ἔξαισιας δρφελαμπάτης. Άλλα δὲν εἶναι πρόθεση μας νὰ ἔξετάσουμε τὸ θευματόστολο πνευμόνεο τῆς τέχνης, τὴν πνευματικὰ καὶ τεχνικὰ μεστὴ θεατρικὴ δημιουργία. Η πρόθεση μας ήταν μονάχα νὰ παρακολουθήσουμε μέσο στὸ σκοτεινὸν ὑπόδαφος ποὺ φωλιάζουν ψυχο-βιολογικές παρορμήσεις καὶ σύμφυτες ἐκφραστικὲς ικανότητες τοῦ ἀνθρώπου, τὰ ζωτικὰ αὐτὰ σπέρματα τοῦ θεατρικοῦ βλαστοῦ. "

"Η ἐποχὴ ποὺ διαδέχεται τὴν ζωὴ τοῦ φυτοῦ" τόνισε δὲ Γκαΐτε. Καὶ ἀπὸ τὸν κρυμμένον αὐτὸν σπόρο, πρώτο τοῦ θεατρικοῦ βλαστοῦ προβάλλει πάνω στὸ κοινωνικό ἔδαφος δὲν τοῦ τοσχίζει σε μέση της "διανάμει" τὴ μελλοντικὴ αἰσθητικὴ ἀνθηση.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ Ι. ΚΑΚΟΥΡΗ

VITA IN ATTO

Η ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ ΤΗΣ KOMMENTIA

Toῦ ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

‘Ακολουθώντας τὴ γενετικὴ μέθοδο εἶναι δυνατὸν νὰ φύσουμε — γράφαμε στὸ προηγούμενο ἀρθρὸ μας — σὲ μιὰ διαισθητικὴ σύλληψη γιὰ τὴν Κομμέντια ντὲλλ’ ἄρτε. ‘Αν συνεχίζουμε τούτη τὴ διάρευσην εἶναι γιατὶ στὴν Ἰταλικὴ Κωμῳδία τῆς μεγάλης παράδοσης πραγματοπούθηκε σ’ ὅλη του τὴν ἐντέλεια τὸ Θέατρο τοῦ ἡθοποιοῦ. Τὸ γεγονός αὐτὸν συνεγέρει τὰ μυστικά μας κέντρα. ‘Ανατρέπει γνώσεις, καθιερωμένες προλήψεις. Ξέρουμε πῶς τὸ Θέατρο εἶναι λειτουργία συλλογικὴ. ‘Ηθοποιός, ἔργο, σκηνοθεσία. Καὶ τὸ προβάδισμα ἐνακλάσεται ἀνάλογα μὲ τὶς ἐποχές. Προβάδισμα, λέμε: ὅχι ἀποκλειστικότητα.

Μὲ τὴν Κομμέντια, ἀνατράπηκε ὁ κανόνας. ‘Ιστορικὸ φαινόμενο. ‘Η ἡθοποιία ἀπὸ μόνη τῆς δημιουργεῖ Θέατρο. Καὶ τὸ σπουδαιότερο: Οἱ ἡθοποιοὶ φτιάχνουν τέχνη ποὺ ἐνῶ ἀντεῖ ἀπὸ λαϊκὲς πηγὲς εἶναι μαζὶ καὶ πρασωπικὴ τέχνη ποὺ χαρίζει αἰσθητικὴ ἀπόλαυση βαθύτερη. Αὐτὸν εἶναι τὸ ἐπίτευγμα. ‘Έχουμε ἀτομικὴ τέχνη, ποὺ πηγάζει ἀμεσαὶ ἀπὸ τὸ λαό, ἐκφράζει τὸ πνεῦμα καὶ τὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς μέσω στὴν ὅποια ζῆται, ἀλλὰ ποὺ μετουσιώνεται ἐλεύθερος σὲ πνευματικὴ δημιουργία ἀπὸ τὴν πρασωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. ‘Ο ἡθοποιὸς ἐδῶ, δὲν προβάινει σὲ δημιουργικὴ ἐκφραστὴ ἀπὸ Σκηνῆς γιατὶ τὸν κέντρον τῆς πνευματικῆς σύνθεσης ζωῆς ποὺ συνέλαβε ἔνας ποιητής. ‘Ο ἡθοποιὸς ἐδῶ, ἀστεῖ διπλῆ λειτουργία. Προσπαθεῖ καλλιτεχνικὰ ν’ ἀναπλάσει ἀπὸ Σκηνῆς τὸ πρασωπικό του ὄραμα ποὺ συνέλαβε μέσα ἀπὸ τὴ δικῆ του Ισχυρὴ αἰσθηση ζωῆς καὶ ποὺ τὸν ὑποχρεώνει νὰ αἰσθανθεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργικῆς ἐκφραστῆς.

Στὴν ἰδιότητα τούτη γένεση τοῦ εἰδούς — μοναδικὴ στὴν ίστορία του Εύρωπαϊκου Θέατρου — ἔχουμε μιὰ δημιουργία πρωτότυπη καὶ συνθετικὴ ποὺ μέσω στὴν ὄλοκληρωτικὴ της παραλλαγῆ δὲν μπορεῖ νὰ παραληλισθεῖ οὔτε μὲ τὶς ἀρχαίες μιμικὲς παραστάσεις, οὔτε μὲ τὶς λαϊκὲς φάρσες τῶν αὐτοσχεδιαστῶν,

οὔτε μὲ τοὺς Ἐλληνορωμαϊκοὺς Μίμους. Τὰ στοιχεῖα ἐπιβιοῦν ἀλλὰ δὲν καθορίζουν πιά τὸ εἶδος. ‘Ἐδῶ ἔχουμε τέχνη ἀτομική, καλλιτεχνικές μαστόρων, που ἐκφράζουν τοὺς πόθους μιὰς μεγάλης ἐποχῆς, τὸν ἀναδημιουργικὸ τῆς ἀναβρασμὸ καὶ τὸ πνεῦμα τῆς χαρᾶς ποὺ τὴν οἰστρηλατοῦσε. ‘Ολος ὁ δυναμισμὸς τῆς Κομμέντια ντὲλλ’ ἄρτε, ἀπὸ δῶ πηγάζει. Προϋπόθεση: ‘Η πρασωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἡ Ισχυρὴ αἰσθηση ζωῆς. Πῶς διαμορφώθηκε ἡ πρασωπικότητα, ποιοὶ ἀντικείμενοι δροὶ τὴν ξύρεψαν καὶ ἀπὸ ποὺ ἀντλοῦσε τὴν Ισχυρὴ αἰσθηση ζωῆς; Νά δ’ στόχος! ‘Η γένεση τοῦ εἰδούς· ὅχι αὐτὸν καθ’ ἔαυτὸν τὸ εἶδος. Τὸ τί ήταν ἀπὸ Σκηνῆς ἡ Κομμέντια — σὰν ζωτανὸς ὄργανισμὸς — μόνο στὴν ἔξωτερη της μορφὴ μποροῦμε σχετικά νὰ τὴν πλησιάσουμε. ‘Απὸ τὸ θαυμαστό της δημιουργῆμα — ὅπου οἱ ἡθοποιοὶ ήταν οἱ ἀποκλειστικοὶ καὶ ὄλοκληρωτικοὶ ἐρμηνευτὲς τοῦ ἔαυτοῦ τους — δὲν ἀπομένει παρὰ τὸ περίβλημα, τὸ ἔξωτερικό της ντύμα. ‘Η Ἰταλικὴ Κωμῳδία ὑπῆρχε μόνο ὅσο ζοῦσε, καὶ ὅσο τὴν ἔτρεφε ἡ ἐποχὴ ποὺ μέσα της γαλούχηθηκε. Μόλις ἡ ἐποχὴ δὲν τῆς παρεῖχε τοὺς ζωτανοὺς χυμούς της, τὸ εἶδος ἐκρυβίστηκε.

‘Η Ἰταλικὴ Ἀναγέννηση δὲν κρατᾶ παρὰ δυὸ περίπου αἰῶνες. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ Κομμέντια ντὲλλ’ ἄρτε. Μετὰ τὸν 17ο αἰώνα ἀρχίζει ἡ παρακμὴ. Αὐτὸν ποὺ τὴ συνεχίζουν εἶναι οἱ μητέρες καὶ οἱ ἐπίγονοι καὶ αὐτῶν τὴν ιστορικὰ προκαθορισμένη μοῖρα ἀκολουθεῖ.

Τὸ πνεῦμα τῶν ἡρωικῶν γεννητόρων φυγαδεύτηκε. ‘Ακολουθεῖ ὁ μιμητισμὸς καὶ ὁ αἰσθητισμός. Τὸ καράβι ὑπάρχει βέβαια ἀετοῦ, μὲ δῆλη του τὴν φωταγαντερὴ τεχνικὴ ἀριματωσιά. Δὲν ἔχει ἀκόμα παροπολισθεῖ. Λείπει ὁ δυνατὸς καραβοκόρης καὶ ἡ δυναμογόνα πνοὴ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης ποὺ θά του φουσκώσει τὰ πανιά καὶ θά τὸ ταξιδέψει στοὺς ἀνοιχτοὺς ὄριζοντες. Γιὰ τὴν παρακμὴ τῆς Κομμέντια καὶ τοὺς λόγους ποὺ τὴν προκάλεσαν ίσως μιλήσουμε ἀλλοτε.

“Ἄς προσπαθήσουμε, τώρα, νὰ διευκρινήσουμε τοὺς στόχους μας.

‘Η Κομμέντια ντὲλλ’ ἄρτε εἶναι μέσα στὴν ἀλληλεπίδραση τῶν ζωντανῶν δυνάμεων ποὺ συγκροτοῦν τὴ δυναμικὴ τοῦ φαινόμενου, ποὺ ὀνομάζουμε στὴν ίστορία τῆς Τέχνης, Ἀναγέννηση. Κάθε προϊὸν τοῦ ιστορικοῦ αὐτοῦ κινήματος εἶναι δημιουργῆμα πολλῶν καὶ ποικίλων δυνάμεων. Κι διποτας τοὺς μελετήσεις τῆς Ἀναγέννησης δὲν τοὺς ἀπασχολεῖ κύρια αὐτὸν ποὺ δώσει, ἀλλὰ αὐτὸν ποὺ θέλησε νὰ δύσει, ἔτοι καὶ μεῖς ἀναζητοῦμε τὸ ούσιωδες τῆς Κομμέντια, καθορίζοντας κύρια αὐτὸν ποὺ θέλησε, σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πνεῦμα καὶ τὶς τάσεις τῆς ἐποχῆς ποὺ τὴν ξύρεψαν. Κάθε προϊὸν τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος πρέπει νὰ μελετεῖται καὶ νὰ κρίνεται μέσα στὴν ἐποχὴ καὶ στὶς κάθε εἰδούς συντόμηκες ποὺ τὸ παρήγαγαν.

‘Ακολουθώντας τὴ γένεση τῶν πραγμάτων — ἔλεγχος ὁ Γκαΐτε — μποροῦμε νὰ φτάσουμε σὲ μιὰ δυναμικὴ σύλληψη ποὺ ‘ναι ἀπαραίτητη στὴ μελέτη τῆς Φύσης δύο καὶ τῶν ἔργων τῆς Τέχνης. Μ’ αὐτὴ τὴ μέθοδο προσπαθοῦμε νὰ πλησιάσουμε τὸ μέγα ἐπίτευγμα τῆς Κομμέντια καὶ νὰ ἔξηγησουμε τὴν τεράστια ἐπίδραση ποὺ χειρίζεται στὴ διαμόρφωση τοῦ Εύρωπαϊκοῦ Θέατρου, καὶ στὴ δηλητικὴ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ ἡθοποιοῦ. Δὲν ζητάμε μιὰ παθητικὴ ἐπιστροφὴ γιὰ νὰ ξαναζήσουμε τὶς μορφές καὶ τοὺς τύπους της, οὔτε ζητάμε νὰ χωρέσουν στὶς Μάσκες, μορφὲς καὶ συλλήψεις τῆς σύγχρονης ζωῆς. Αὐτὴ ἡ τάση τῆς ἐπιστροφῆς ποὺ ἐκδηλώθηκε στὴν περίοδο τοῦ περασμένου μεταπόλεμου μὲ τὸν Εβρέιναρχο, τὸν Μέγιερχολντ, τὸν Ταΐρωφ καὶ ἄλλους, ποὺ ζήτησαν νὰ ἀνανεώσουν τὸ θεατρικὸ ὑφος, ἔπεισε στὸ κενό.

‘Η περίφημη θεατρικότητα ποὺ ἔξαγγειλαν, κατάντησε θέαμα, ἀκροβασία, τρόπο. ‘Ο ἡθοποιὸς ἀπὸ φορέας ζωῆς, ἔγνει ἀκροβάτης. Φτάσανε ἔτοι στὴν αἰσθησιαρχία καὶ στὴ δεξιοτεχνία. Φυσικὸ καὶ λογικὸ ἀποτέλεσμα τῆς μίμησης. ‘Απὸ τὴν Κομμέντια ἔμεινε μόνον τὸ ζωτανὸν τῆς κοριμ. ‘Τρος, χωρὶς περιεχόμενο. Ρυθμός, χωρὶς μελωδία. Δὲν ξαναζωτανεύει τὸ εἶδος. Οἱ Ἰταλοὶ ἔχουν δίκιο νὰ λένε: ἀλλοίμονο ἀνγύρισουμε πίσω στὴν Κομμέντια. ‘Εμεῖς λέμε, πίσω, ὅχι γιὰ νὰ τὴν μιμητοῦμε, ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐνωτισθοῦμε μὲ τὶς γονιμοποιές της δυνάμεις, μὲ τὸ πνεῦμα ποὺ τὴν οἰστρηλατοῦ-



σε. Νὰ ἐμψυχωθοῦμε ἀπὸ τὴν ἴσχυρὴ αἰσθηση ζωῆς ποὺ τὴν ὑποβάσταζε ἀπὸ τὴν δυναμογόνο πονή τῆς μεγάλης ἐποχῆς ποὺ τὴ διαπερνοῦσε ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς χαρᾶς ποὺ τὴ διαφένευε. Εἴμαστε τεχνίτες τοῦ Θεάτρου καὶ ἀποζητάμε τὸ ἰδανικό μας πρότυπο, τίς παρακινοῦσες δυνάμεις, γιὰ νὰ ἐδραιώσουμε τὴν ὑψηλὴν ἰδέαν τῆς θεατρικῆς Τέχνης.

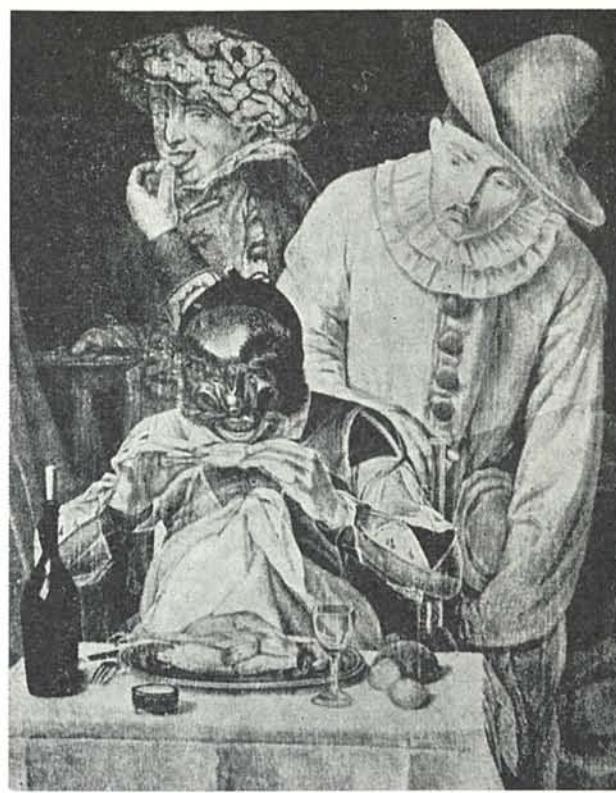
Θεωροῦμε τὴν Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτεῖ ἔνα ἀποφασιστικὸ κίνημα γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀνάπλαση τῆς ζωῆς μέσα ἀπὸ τὴ Σκηνικὴ δράση. Πῶς ἔγινε αὐτὰ καὶ γιατί; Τὰ ἐρωτήματα αὐτά, κύρια μᾶς ἀπασχολοῦν, παρ’ ὅλες τὶς παρεκκλίσεις ποὺ κάνουμε ἐπιχειρώντας κάποιες ἀντιταραθέσεις, κάποιες διακρίσεις καὶ συσχετίσεις ποὺ τὶς θεωροῦμε ἀπαραίτητες καὶ βοηθητικὲς γιὰ τὸ κύριο θέμα μας. Ἀπὸ τοὺς ἰδίους λόγους θὰ ἐπιχειρήσουμε μᾶς ἀνίχνευση στὸ ὑφος τῆς Κομμέντια καὶ γιὰ τὴν τεχνικὴν τῆς. Ἡ δῆλη τῆς βιογραφία δὲ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει. Αὐτὴ — κατὰ κάποιο τρόπο — ὑπάρχει. Κ’ εἴμαστε εὐγνώμονες στοὺς μελετητές καὶ στοὺς χρονογράφους τῆς ἐποχῆς ποὺ μᾶς περιέσωσαν πολύτιμες πληροφορίες. Ἰδιαίτερα δύμας, στοὺς καλλιτέχνες ποὺ τεχνούργησαν καὶ περιέσωσαν τουχογραφίες, ἀκούαρέλες, γκραβούρες καὶ σκίτσα ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῆς αυτοσχέδιας Κωμωδίας.

Γιὰ τὴ μορφὴ τοῦ εἰδούς οἱ δόπτικὲς ἐντυπώσεις εἶναι πιὸ εὐγλωττες ἀπὸ τὶς φιλολογικὲς ἀναμνήσεις. Μερικὲς γκραβούρες — Ἰδιαίτερα δύσες ἀνάγονται στὴν ἐποχὴ τῆς ἀνθοφορίας τῆς Κομμέντια — μᾶς δίνουν μᾶς ἴσχυρὴ δυναμικὴ μαρτυρία τοῦ πολύχρωμου καὶ ζελογιαστικοῦ τῆς θεάματος. Ἀπὸ τὶς εἰκονιζόμενες Μάσκες — ἀπὸ τὴν κίνηση καὶ τὴν πλαστικότητα ποὺ ἐπικρατεῖ στὰ σύνοιλα, ἀπὸ τὴν ὅλην παραστατικὴν θεατρικότητα μᾶς ὑποβάλλεται ἔνας κόσμος ἄγνωστος, πλούσιος σὲ ἀποκαλύψεις. ‘Ομολογῶ πώς κανένα γραπτὸ κείμενο, δὲ μὲ δίδαξε γιὰ τὸ ὑφος τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτεῖ καὶ τὴν τεχνικὴν τῆς, δύσε αὐτὰ τὰ πολύτιμα ντοκονιμένα ποὺ μᾶς ὅφησαν οἱ χαράκτες κ’ οἱ ζωγράφοι. Θέλω νὰ πιστεύω, πώς οἱ νέοι, Ἰδιαίτερα, ήθοποιοί μας, θὰ σταθοῦν μ’ ἐνδιαφέρον καὶ θὰ σπουδῶνται τὸ ἀποθητικόν μας, καὶ τὴν καθημερινή της ζωή την περιέσωσαν καὶ σκέπτονται τὰ κάποιες γκραβούρες καὶ νὰ γεμίσειν τὸ κορμί τους μάτια.

‘Απὸ δῶ μπτοροῦν ν’ ἀντλήσουν ἔνα ὑψιτο μάθημα ήθοποιάς. Ν’ ἀντιληφθοῦν αὐτὸν ποὺ ὅλοι μας ξεχάσαμε. Τὸ Θέατρο, στὴν καθαρή του μορφή, σπου διαστέκεται ὡς καθαρὸς θεατρικὸς ρυθμὸς καὶ τὸ ἐντονού ὑποκριτικὸ ὑφος. Νὰ ψυχανεμοῦν οἱ πόθοι τους γιὰ τὴ γήνησα διλοκηρωτικὴ θεατρικὴ δημιουργία. Νὰ διδαχθοῦν πώς παραστανῶν θὰ πεῖ: νά’ μαι ζωντανὸς μὲ τὸ σῶμα καὶ τὴν ψυχὴν. Πῶς τὸ φυσιογνωμικὸ στοιχεῖο — ὅχι μόνο στὸ πρόσωπο ἀλλὰ καὶ σ’ ὅλα τὰ μέλη τοῦ σώματος — εἶναι ἀπὸ τὰ ἴσχυρότερα μέσα τῆς ψυχικῆς μας ἐκφραστικότητας.

Εὔγλωττη ἡ προτροπὴ τοῦ Γκάρρικ : “Γιὰ νά’ σαι ηθοποιὸς μάθε νὰ μιλᾶς, νὰ ἐκφράζεσαι, προτοῦ ἀνοίξεις τὸ στόμα σου”. Καὶ αὐτὸν τὸ ‘χει διδαχτεῖ, ὁ μεγάλος ‘Αγγλος θεατρίνος, ἀπὸ τοὺς ταπεινοὺς γυρολόγους τῆς Κομμέντια. Σάν εἶδε τὸν Ἀρλεκίνο Μπερτινάτα, παρότρυνε τὸ κοινὸν νὰ πάει γάδει: “τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἐκφραστὴν τῆς πλάτης τοῦ Ἀρλεκίνον”. Ο Diderot πάλι ζητᾷ: “νὰ κλείνουν τ’ αὐτὰ γιὰ νὰ μποροῦμε μέσα ἀπὸ τὶς χειρονομίες καὶ τὴν ὅλην ἐκφραστικὴν τοῦ σώματος νὰ ἐπικοινωνοῦμε μὲ τὴν πιὸ μυστικὴν τέχνην τοῦ ηθοποιοῦ”.

Καὶ νά ἡ ἀδιάφευστη μαρτυρία: Τὰ πολύτιμα ντοκονιμένα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν ποὺ μᾶς περιέσωσαν σκηνὲς τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτεῖ. ‘Οχι μόνον αὐτὰ τὰ μηνημένα, ἀλλὰ καὶ οἱ χρονογράφοι τῆς ἐποχῆς μᾶς ἐπιβεβαιώνουν τὴν ὅλην ἐκφραστικὴ μυμικὴ ικανότητα τῶν θεατρίνων τῆς Ιταλικῆς Κωμωδίας. ‘Εδῶ ήταν — λένε — ἀξέπεραστοι κάτι τὸ ἀνεπανάληπτο. Γεννᾶται τὸ ἐφότημα: Τούτη τὴν ἐκφραστικὴν δὲν τὴν διέθεταν ὅλοι οἱ λαϊκοὶ τεχνίτες πρόδρομοι τῶν Commedia-dianti στὸν αὐτοσχεδιασμό, ποὺ διασκέδαζαν ἐπίσης τὸ Κοινὸν μὲ τὴ γλώσσα τῆς ὅλης φυσιογνωμικῆς τους; ‘Ασφαλῶς. ‘Αλλ’ ἔκει — ὅπως καὶ στοὺς ἔξοχους κλόουν τοῦ ‘Ιπποδρόμιου — ήταν πάντα ἔνα εύρημα, ἔνας αὐτοσκοπός, μιὰ δεξιοτεχνία. Δέν ἔξέρραξε ψυχικὴν εὑφορίαν δὲν χρακτήριες τύπο. ‘Έκει ήταν μιὰ ἐνστικτώδηκ ἐκδήλωση ἀκαλλιεργητη. ‘Εδῶ τῆγάζεις ἀπὸ τὸ ἐνστικτο, ἀλλὰ τὴν κυβερνοῦσε ἡ φωτισμένη συνείδηση, τὸ μέτρο, ἡ πειθαρχία. Λουλούδι ποὺ τὸ θέρμανε μὲ τὴν ἀνάσα της ἡ δημιουργικὴ διάθεση τῆς ἐποχῆς.



Γκραβούόρα τοῦ 17ου αἰώνα, χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸ ὑφος καὶ τὶς στάσεις τῶν θεατρίνων τῆς Κομμέντια ντέλλ’ ἀρτεῖ σὲ μιὰ σκηνὴ τῆς καθημερινῆς ζωῆς. (Συλλογὴ Ράσι, Ρώμη)

“Ἐχω μπροστά μου μιὰ γκραβούρα — βρίσκεται στὴ βασιλικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Στοκχόλμης — ἀπὸ αὐτές ποὺ δημοσίεψε τὸ ‘Θέατρο’” (τεῦχος 22, σελ. 31). Είναι μιὰ Σκηνὴ ἀπὸ παράσταση ηθοποιῶν τῆς Κομμέντια γύρω στὰ 1577. Τί γκρουνπάρουμα εἰν’ αὐτό; Κάθε στάση κ’ ἔνα γυπτό ἀντικείμενο στὸ χώρο. Κάθε κορμὶ καὶ μιὰ φόρμα θεατρική. Μιὰ κίνηση τοῦ χειροῦ ἢ μιὰ κάμψη στὸ σῶμα, κ’ ἔνα σκηνικὸ ἐφρέ. Μέσα ἀπὸ δύνατες ἀντιθέσεις, ποιὰ ποιήση τῶν ἐναλλασσομένων ἐντυπώσεων! Πῶς μετουπίσωνται μιὰ σκηνὴ φάρσας, σὲ ρυθμό, σὲ ἀρμονία, μέσα ἀπὸ τὴν ἀδιάκοπη κίνηση τῶν αἰσθητικῶν ἐπιπέδων! Τί τέχνη τοῦ παράξενου καὶ τῆς ἀπίθανης εὐρηματικότητας! ‘Ορίστε — μέγα δίδαχμα — τί θὰ πεῖ αἰσθητικὴ ἐλαφρότητα στὴν κωμωδία. ‘Ελαφρότητα ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὴν ἐλαφρόνια καὶ τὰ παρόμοια. Αὐτὸν λέγεται σκηνικὸ ὑφος!

Πόσο φτωχήγαμε στὸ εἶδος. Οἱ περισσότεροι ήθοποιοί μας δέν κάνουν πιὰ Θέατρο. Μιλῶντες ἀπλῶς λόγια. Τὸ σῶμα ἔπαινος νὰ μιλᾶ. Κι δταν καμιὰ φορὰ μιλᾶ, εἶναι ἐπίδειξη κι ὅχι ἐκφραστὴ χαρακτήρα καὶ ψυχικότητας. ‘Η Μυμική, ποὺ ναι ἡ ἀκριβή ούσια τῆς ἐρμηνευτικῆς τέχνης μας, ἀπηγορεύεται εἰδός. Δὲν τὴν ἀνέχεται, δὲ διανοητισμός μας. ‘Ετοι φτάσαμε — ἐν ὀνόματι τῆς λιτότητας! — στὴν ηθοποιία ἐν ψυχῷ. Κι ἀν καμιὰ φορὰ οἱ κωμικοὶ ήθοποιοί ἐπιχειροῦν ν’ αὐτοσχεδιάσουν, τὶς περισσότερες φορές ἀνοητάνουν. Καὶ χυδαίολογούν. ‘Αλλὰ κι δταν μερικοὶ καταφεύγουν, ἀπὸ γνήσιο ηθοποικό ἐνστικτο, στὴν μπουφορερὶ καὶ στὸ γκροτέσκο, νομίζουν κ’ οἱ ίδιοι πως κάνουν παραγώηση στὸ γοῦστο τοῦ Κοινοῦ. Δὲν ἀντιλαμβάνονται πως ή νπερβολή στὴν εἰκονιζόμενη πράξη, τὸ ἐντονού ὑποκριτικὸν τοῦ οἵτινος ὅχι μόνο εἶναι θεμέτο, ἀλλὰ ἔνέχει ζωικὴ σκηνικὴ ἀλήθεια παρὰ τὸ κουμπωμένο καὶ σοβαροφρανές παίξιμο ποὺ κάνουν στὶς πρεμιέρες δταν θέλουν νὰ ἐντυπωσάσουν τοὺς κριτικούς. Σὲ τέτοια διαστρέβλωση μᾶς ὀδηγεῖ ὡς καθωσπρεπισμός κ’ ἡ φιλολογίτιδα. Οἱ λάμιες τοῦ Θέατρου.

‘Αλλ’ δταν ἡ μπουφορερὶ καὶ τὸ γκροτέσκο εἶναι προὶνον ἐμπνευστῆς καὶ ἴσχυρῆς αἰσθητικῆς ζωῆς, εἶναι συναρπαστικὴ δημιουργία αὐτόνομης σκηνικῆς ζωῆς. ‘Ανθδὸς εύφορίας πνεύματος καὶ φαντασίας ἐνὸς ισχυροῦ μεταμορφωτικοῦ ἐνστικτού.

Καὶ τὸ δικαιώσαν τὸ σκηνικό αὐτὸς ὑφος, τὸ δόξασαν, οἱ θεατρίνοι τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας, καὶ ὅλοι οἱ μεγάλοι θεατρίνοι — συγγραφεῖς, ἀπὸ τὸν Σαλέπηρ καὶ τὸ Μολιέρο ὡς τὸν Σαρλώ, ποὺ ἀντιησαν ἀπὸ τὴν πηγή τους. Μέσα ἀπὸ τὴν εὐτέλεια τῶν πράξεων, μέσα ἀπὸ τὴν γελοιότητα τῶν καταστάσεων, μέσα ἀπὸ τὸ τίποτα, δημιουργοῦσαν μιὰ πλούσια σκηνικὴ ζωή, ὅλο ἀναπαραστατικὴ κίνηση καὶ φαντασία. Γι' αὐτὸς κ' οἱ ζωγράφοι κ' οἱ γλύπτες στάθηκαν κοντά τους, κ' ἔκαναν ἔργο τῆς ζωῆς τους ν' ἀποτυπώσουν καὶ νὰ διατηρήσουν στὴν αἰώνιότητα τὸ παράξενο ἀλλὰ καὶ γοητευτικὸ θέαμα, τὸ ἀπίθανο ἀλλὰ καὶ διεγερτικό, ὅλη ἐκείνη τὴν γοητευτικὴ φαντασμαγορία τῆς ζωῆς ποὺ τεχνουργοῦσαν ἀπὸ Σκηνῆς. Ποιός ζωγράφος η̄ ποιός γλύπτης καὶ χαράκτης ἀσχολεῖται σήμερα μὲ τὰ σκηνικὰ δημιουργήματα τοῦ ἡθοποιοῦ;

"Αν δὲν διαθέτεις ἐμπνευστή, δὲν προκαλεῖς ἐμπνευστή. "Αν δὲν δίνεις, δὲν παίρνεις. Κ' οἱ θεατρίνοι ἐκεῖνοι, γιὰ νὰ ξεκινήσουν ἀπὸ τὰ εὐτελῆ πατάρια τῆς ἀγορᾶς καὶ νὰ φτάσουν στὰ παλάτια τῶν ἀρχόντων ἥξεραν νὰ δίνουν. 'Ο Σαλέπηρ μᾶς ἔξομολογίεται σ' ἔνα σονέτο του : "Δὲν τὸν φυλᾶς τὸν ἑαυτό σου, παρὰ δταν τὸν δίνεις". Νά, τὸ μιστικὸ ὅλων τῶν θεατρίνων "di gran razza" — ὅπως ἀποκαλοῦν οἱ Ἰταλοί ὅσους διαιωνίζουν τὴν παράδοση τῶν Commedianti.

≡

Οἱ περισσότεροι μελετητὲς τῆς Κομμέντια ντέλλουν ἀρτεῖς ἀναζητοῦν τὰ μυστικά της, μόνο μέσα ἀπὸ τὸ σκηνικό της ἐπίτευγμα. 'Ανάμεσά τους ἔνας ἐπιφανής, ὁ Const. Michelachevski — ποὺ ἄρθρο του δημοσιεύτηκε στὸ προτηγούμενο τεῦχος του "Θεάτρου" — ἀναζητᾶ νὰ προσδιορίσει τὴν φυσιογνωμία αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ στὴν Ιστορία Θεάτρου, μελετῶντας καὶ παραθέτοντας πληροφορίες καὶ κείμενα χρονογράφων ποὺ ἀναφέρονται ἀποκλειστικὰ στὴν τέχνη τῶν ἐνδόξων ἡθοποιῶν της. "Οσο δὲ θὰ ξέρουμε, γράφει, τὸ ὑφος καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν Ἰταλῶν ἡθοποιῶν, δὲ θὰ μάθουμε τὶ ἡ ταν στὴν προαγωγὴ ματικὸ την θεάτρου καὶ τοῦ Κομμέντια ντέλλου" ἀρτεῖς, ποὺ διλοκηρωτικά ἔξαιριστάν ἀπὸ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν".

"Τψηλὸς ὁ στόχος καὶ περιορισμένο τὸ βεληνεκές. Νά σημαδέψουν τὴν πραγματικότητα τῆς Κομμέντια μόνο μὲ τὴν ἀπὸ Σκηνῆς προσφορὰ τῶν ἡθοποιῶν, ἀγνοώντας τὴν πραγματικότητα τῆς Ἐποχῆς καὶ τοῦ Κοινοῦ, πού Ὀθρέψαν μὲ τὸ πνεῦμα του καὶ θέρμαναν μὲ τὴν ἀνάσα του τὸ δλο της ἔργο. "Α-

ποτέλεσμα η̄ σκιαμαχία. 'Επακόλουθο η̄ σύγχυση. Τὸ ἀναζητούμενο ὑφος προσδιορίζεται μὲ τὴν παράλεση πληροφοριῶν γιὰ τὸ τι κάνει τὸ Σκηνῆς οἱ ἐνδόξοι ἐκεῖνοι θεατρίνοι, γιὰ νὰ προκαλοῦν τὸ πλούσιο γέλιο τοῦ Κοινοῦ. Καὶ ἔωστάται : Τὸ ὑφος καθορίζεται ἀπὸ τὰ ὑλικὰ ποὺ μεταχειρίζομαι η̄, πρόσθετα, καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο πού τὰ ἐπεξεργάζομαι ; Καὶ, μπορῶ νὰ κατέχω αὐτὸν τὸν τρόπο, ὅταν πρόκειται γιὰ ἡθοποικὴ προσφορά ἐνὸς μακρινοῦ παρελθόντος;

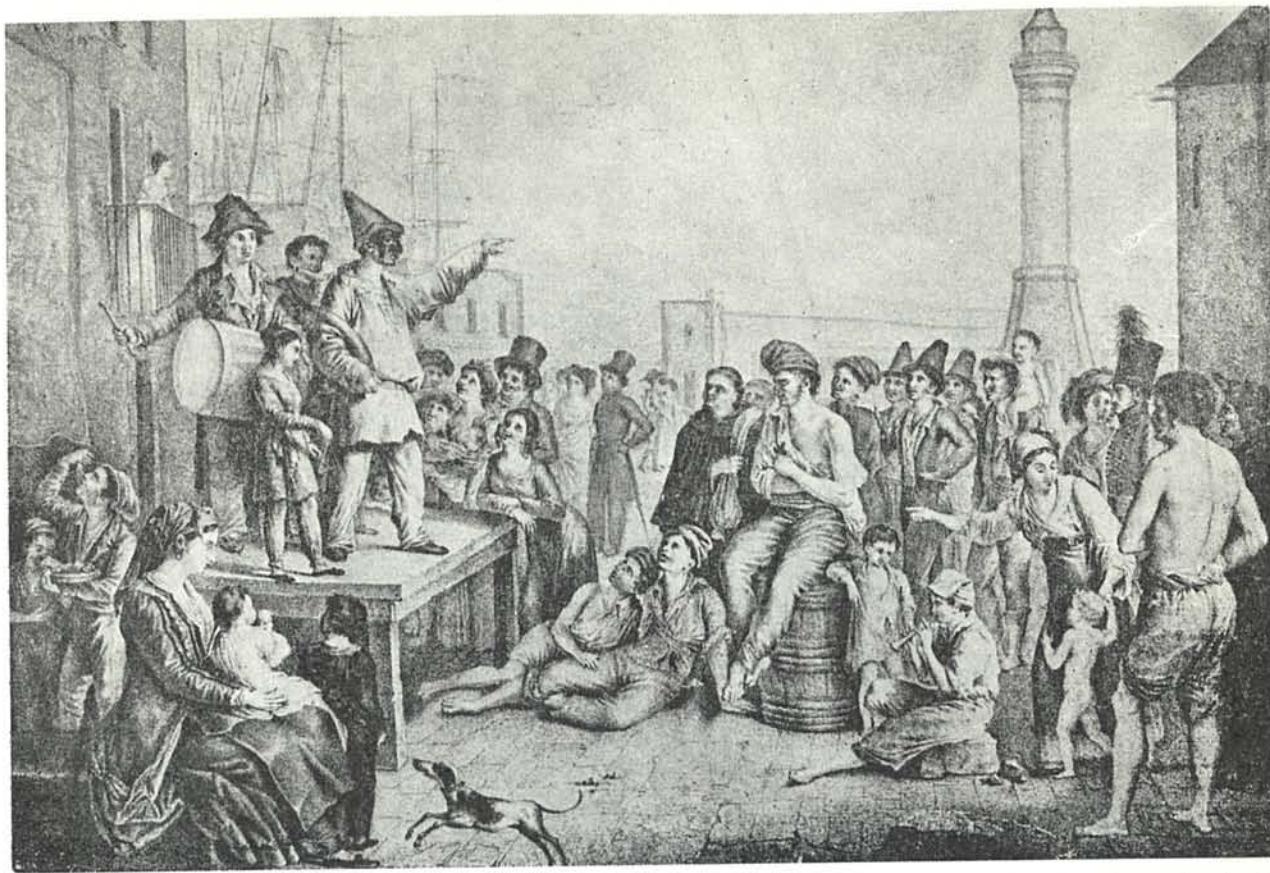
Πεθαίνει οἱ ἡθοποιὸς καὶ παίρνει μαζὶ του — στὸ μέγα Μηδέν — τὰ ἀγγελιμορφα δημιουργήματά του. Μπορῶ τάχα ν' ἀρκεστῶ μόνο σ' ὅσα διακρίνει μὲ τὰ γυαλιά του ὁ μύωπας ἐρευνητής — καθὼς σημειώνει ὁ Μικλασέφσκι; 'Αλλὰ — κι ἀν τὸ ἀπαράδεκτο γίνει ἀποδεκτό — τὸ ὑφος μᾶς σκηνικῆς προσφορᾶς, τὸ συνέπειται μόνον η̄ ἐκλογὴ τοῦ ὑλικοῦ κι ὁ τρόπος τῆς ἐπεξεργασίας η̄ παρεμβαίνουν κι ἀλλοι ρυθμιστικοὶ παράγοντες;

"Ολοι οἱ σοφοὶ — αἰσθητικοὶ ποὺ ἀσχολήθηκαν, ὡς τώρα, μ' αὐτὸ τὸ ἀκαθόριστο ρεῦμα, μ' αὐτὴ τὴν ἄραια, ποὺ λέγεται ὑφος τοῦ λόγου η̄ τῆς τέχνης — παραδέχονται πώς, ὅσο κι ἀν πρόκειται γιὰ προσωπικὴ ἔκφραση, ὑπόκειται σὲ ἐπιδράσεις α) ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἔκφρασης: β) ἀπὸ τὸ ἡθος τοῦ δημιουργοῦ. γ) ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. 'Ηθος, φέρμα, ρυθμὸς εἶναι η̄ ἀναγκαῖα ἔκφραση μᾶς ἐσωτερικῆς σύλληψης, μᾶς ιδιαίτερης βούλησης ποὺ κι αὐτὴ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ της, καθὼς ὅλες οἱ κοινωνικὲς ἐκδηλώσεις. Καὶ γιὰ νὰ κοινοποπεύσουμε : Δέν ὑπάρχει φόρμα χωρὶς περιεχόμενο, υφος χωρὶς ἡθος. Τὸ ἔνα μέσα απ' τ' ἀλλο ὑπάρχει καὶ ζῆ. 'Ιδιαίτερα, δύμως, τὸ θεατρικὸ ὑφος βρίσκεται πάντα — σ' ἐποχὲς ἀνιψῆς — σὲ στενὴ ἔξαρτηση μὲ τοὺς κοινοὺς πόθους τοῦ Κοινοῦ, σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς καὶ μὲ τὴ δύναμη τῆς σύλληψης τοῦ ποιητῆ, ποὺ τοῦ ὑπαγόρεψε τούτη η̄ τὴν ἀλλή ἔκφραση. "Αν δὲν καθορίσουμε καὶ δὲν διαφερθοῦμε νὰ γνωρίσουμε τὶ ἐσπρωχεῖ σὲ καλλιτεχνικὴ δράση τοὺς θεατρίνους τῆς Ἰταλικῆς κωμῳδίας, τι θέλανε νὰ ἔκφρασουν, ποιό ἦταν τὸ ἡθος τους, καὶ ποιὸ τὸ ψυχικὸ καὶ κοινωνικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς μέσα στὸ δόποιο πιάστηκε καὶ τελειώθηκε η̄ δημιουργία τους, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ προσδιορίσουμε τὴ φυσιογνωμία τῆς Κομμέντια, οὔτε καὶ νὰ μιλήσουμε γιὰ ρυθμὸ καὶ ὑφος.

Καὶ γιὰ νὰ φέρω ἔνα παράδειγμα : Τὸ θεατρικὸ ὑφος τῆς

Σκηνῆ ἀπ' τὴν κωμῳδία "Απαγωγὴ τῆς Ισαβέλλας, κόρης τοῦ Πανταλόνε". Γκραβούρα Μπαλταζάρ Πρόμπετ, 1729





Η Κομμέντια διατηρεῖ τὸ λαϊκὸ κοινό τῆς ἵσαιμε τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα. Παράσταση στὴ Νάπολη, ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὴν απήχηση ποὺ είχε στὰ πιὸ ποικίλα στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ. Γκραβούρα G. Werti, στὴ συλλογὴ Altman τοῦ Λόδης Ἀντζέλες

Τραγωδίας τοῦ Αισχύλου — ὁ ὑψηλὸς τόνος καὶ ὁ ὅγκος τῆς ὑποκριτικῆς τῆς ἀπαγγελίας, ὁ στίχος, σὰν ἀναγκαῖα καὶ πηγαῖα ἐκφραστὴ τῆς πυκνωμένης δράστης, ποὺ διαμορφώνει πλαστικὰ τὴν δύναμιλα κ' ἡ τυπικότητα τῶν μορφῶν τῆς — πῆγασε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς ἔντονης ἐκφραστῆς τοῦ μαχητικοῦ πνεύματος, τῆς πλούσιας φύσης, τῆς μεγάλης ἐκελής νικηφόρου ἐποχῆς τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας. "Οταν δὲν ὑπῆρχε πιὰ ἡ δυναμικὴ σύλληψη ζωῆς, τὸ ὄφος τῆς τραγωδίας πῆρε χαμηλότερους τόνους, προσαρμόστηκε στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. "Ιδε : Εὐρυπίδης. Μπορεῖ, σὰ σκηνοθέτες κ' ἡθοποιοί, νὰ μήν προσέχουμε τὴν εἰδόποιὸ τούτη διαφορὰ ἐκφραστῆς ἀνάμεσα Αἰσχύλου καὶ Εὐρυπίδη καὶ τοὺς παραστατίνουμε μὲ τὸ ίδιο σκηνικὸ ὄφος. 'Αλλ' ὑπάρχει. 'Η ἄγνοια μᾶς δύνηγε ἔτσι στὸ στόμαρο ἢ στὴν ὑπόδριση τῆς ἀμηχανίας ἢ στὴν ἔλλειψη κάθε ὄφους.

"Η σύγχρονη ὑποκριτικὴ μας τέχνη πάσχει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἔλλειψη. Δὲν ἔχει περιεχόμενο, γι' αὐτὸ δὲν ἔχει καὶ σχῆμα. Τὸ λεγόμενο θέατρο τῆς ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας ἔχει ἀπαρνηθεῖ καὶ τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν τέχνην. Εἶναι μόνο ἐπιχειρηματικό. Κ' οἱ ἡθοποιοί, ἀδιαφορώντας, καταφεύγουν στὸν αὐτοματισμὸ ἢ στὸν ἐκθετισμό. Ταπεινὸ ὄφος, ἀνυπαρξία φόρμας ὑποκριτικῆς. Στὰ ἔργα, πάλι, τὰ κοινωνικὰ ἡ ψυχολογικὰ — μὲ κάποιες ἀξιώσεις — ἡ λογικευμένη Μούσα τοῦ ποιητῆ, παρασύρει τοὺς ἡθοποιοὺς στὸ ... λογιωτασμό, στὴ φιλολογία. Κι ἀντὶ νὰ συνθέτουν, ἀναλύουν. "Ετσι ἔχουμε τὸ περισπούδαστο ὄφος, τὸ διανοητικό. Τέλος, στὰ ἔργα τῆς σημειώνης πρωτοπορίας, τί ὄφος ἡθοποιίας νὰ ζητήσουμε; 'Εδώ δὲν ὑπάρχουν τύποι, χαρακτῆρες. 'Ο ἀνθρωπὸς ἔνα ... ἀντικείμενο τώρα (Reism ἀποκαλοῦν τὴ σχολὴ) ἢ μιὰ σκιὰ ποὺ μὲ ἀλλοιωμένα χαρακτηριστικὰ ἀκινητεῖ ἢ ἀκταπαίζεται ἀποβλακωμένα μπρὸς σ' ἔνα ἀόρατο φάντασμα. Οἱ συγγραφεῖς τοὺς τ' ὄνομάζουν : χάος τοῦ παραλογισμοῦ! Καὶ νά ἡ ἡθοποιία τῆς ψυχοπαθολογίας. 'Σ' αὐτὴν διαπρέπουν οἱ πάντες. Σκηνοθέτες καὶ ἡθοποιοί ... 'Αλλ' ἡς κλείσουμε τὴν παρένθεση καὶ ἀς γυρίσουμε στὸν λεύτερο, αἰσιόδοξο κόσμο τῶν θεατρίων μας, ἐκεὶ δου ἡ ζωὴ θρασομανᾶ καὶ ὁ ἄνθρωπος χα-

ρεται τὸ ἀκριβό του πρόσωπο ...

Οἱ Μάσκες, οἱ τύποι, ήταν ἡ κύρια προσφορὰ τῆς Ἰταλικῆς κωμῳδίας. 'Η δημιουργία τύπων — ποὺ ἐκφράζουν πιστὰ μιὰ πραγματικότητα κ' εἶναι ἔνα πνευματικὸ ἀντίκρυσμα τῆς ζωῆς — ύψωσε τὴν προσφορὰ τῶν Commedianti στὸ ἐπίπεδο τῆς Τέχνης. Στὴν ἀπὸ Σκηνῆς σύνθεση τοῦ κάθε τύπου διακριθῆκαν οἱ θεατρίνοι τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας. 'Εδῶ ἐκδηλώθηκε ὅλο τὸ μιμικό - μεταμορφωτικὸ τους δικαιονίο, ἡ ἐφευρετικότητά τους, ἡ πλούσια παρατηρητικότητα, ὅλο τὸ ἀπόθεμα τῆς γνώσης τους κ' ἡ δημιουργική τους φαντασία. Είκόνα τῆς ψυχικῆς τους ζωῆς ήταν ἡ ἀπὸ Σκηνῆς προσφορά. Τὰ ἐγρέφε, τὰ τρίγκ, ἡ μπουφονερή, τ' ἀκροβατικὰ στοιχεῖα — αὐτὸ ποὺ 'καναν ἐντύπωση — ἥταν τὰ παρακολουθήματα, τὰ στολίδια τῆς ἐκφραστῆς τους. Τὰ μέσα γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἡ ἐντονη σκηνικὴ ζωὴ, τὸ χαρούμενο γιορταστικό τῆς παιγνίδι. Οἱ ἔνδοξοι ἔκεινοι θεατρίνοι δὲν ἥταν κλόουν, τζουτέδες κι ἀκροβάτες, ὅσο κι ἀν διάθεταν σὲ πλησμονὴ τὰ εὐρήματά τους κι ὅλες τους τὶς δέξιοτεχνίες. 'Ηταν ποιητές τῆς Σκηνικῆς ζωῆς. "Επαιρονάν ἔνα ἀπλὸ υλικὸ καὶ τὸ πολλαπλασιαζὸν ἀπὸ Σκηνῆς, τὸ γονιμοποιοῦσαν.

Κανένα στοιχεῖο τῆς ζωῆς, κανένα κίνημα, κανένα εὕρημα καὶ ἡ κάθε τραγελαφικὴ ἀκόμη παραδοξολογία, δὲν ἔμεινε ἔξω ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον τους. Κι ὅλα αὐτὰ τὰ ἔκαναν φαντασία γιὰ νὰ σταθοῦν στὴ σκηνή. Τὰ μετάφραζαν σὲ θεατρικούς δρους. 'Ο Λόγος, ποὺ ἥταν προσωπικὴ τους ἐπινόηση, γινόνταν κι αὐτὸς μιμική. Λόγος καὶ μιμικὴ ἀξεδαλύτα ἐνωμένα. 'Η μιμική, ἡ ἐκφραστικὴ τέχνη τοῦ σώματος — ὅπου διέπρεψαν οἱ ἀρχιμαστόροι τῆς Κομμέντια — δὲν ἥταν προσωπικὸ τους μόνο ἐπίτευγμα. 'Ηταν ἄνθος θρασερὸ τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ Ἰταλικοῦ λαοῦ.

'Η ἔννοια τοῦ χώρου καὶ τῆς στάσης μέσα στὸ χῶρο, ἡ κινητικότητα, ἡ πλαστικότητα, ὁ δυναμισμὸς τῶν σωμάτων, τὸ σθεναρὸ αἴσθημα τῆς πλαστικότητας ἔφτασαν, στὴν ἐποχὴ τῆς Ἰταλικῆς 'Αναγέννησης, στὸ ύψος μιᾶς παραστατικῆς τέχνης ποὺ δὲν ἀπαντιέται σ' ἀλλες χῶρες. Τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου, τὸ πρόσωπο τοῦ ἀνθρώπου, γίνεται τὸ κέντρο τῆς ζωῆς

καὶ τὸ εὔγλωττο ὅργανο τῆς ψυχικῆς ἐκφραστικότητας. Χαρακτηριστική είναι ἡ κριτική παρατήρηση γιὰ τὸ ἔργα τοῦ Dürer ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ "Ἄγγελο — τὸν πιὸ μεγάλο καλλιτέχνη ποὺ ἐνσάρκωσε τὴν Ἀναγέννηση": "Ἀπὸ ἀνθρώπωνη συμμετοῖα πολλὰ ἀδύντα σημεῖα. Κανένας λόγος δὲν μπορεῖ νὰ γίνει στὰ ἔργα του γιὰ τὸ "Attiegesti" τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ οἱ χειρονομίες είναι τὸ πιὸ δυναμικὸ ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ ἀνθρώπου".

Λέμε πῶς οἱ ἀρχιμαστόροι τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας διέπρεπαν στὴν ἐκφραστική τέχνη τοῦ σώματος. Λικριθῶς, γιατὶ ἡ Κομμέντια τελειώθηκε μέσα στὴν καρδιὰ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Ἡταν τὸ ζωντανὸ ἀπόσταγμά της. Τὸ πνεῦμα τῆς χαρᾶς, καὶ τὴν πολύμορφη ποικιλία της ἐκφράζει. "Vita in atto" λένε οἱ Ἰταλοὶ κριτικοί. "Ἡ ζωὴ σὲ σκηνικῇ δράσῃ αὐτὴ ηταν ἡ πεμπτουσία της.

Οἱ ἡθοποιοὶ φτιάχουν Θέατρο μόνο μὲ τὴν παρουσία τους στὴ Σκηνὴ. Μόλις βρεθοῦν σ' ἕνα πατάρι — μὲ μερικοὺς θεατές γύρω τους — ἡ ἀνάγκη νὰ δράσουν, νὰ ὑπάρξουν καὶ νὰ ἐνθουσιάσουν τοὺς θεατές τους, τοὺς μεταβάλλει σὲ δλάνθιστους θύρσους. "Εἶχουν ἀνάγκη ἀπὸ θεατές κι ἀπὸ ἐνθουσιασμό. Αὐτὴ είναι ἡ ψυχολογία τοῦ Ἰταλοῦ ἡθοποιοῦ, ἀκόμα καὶ σήμερα, ίδιαίτερα τῶν θεατρίνων τῶν διαλέκτων — ποὺ ν' ναι σὲ πιὸ ἄμεσοι ἡθοποιοὶ τῆς Ἰταλίκης. Τὸ Θέατρο είναι μέσα τους. Κ' ἔχουν τὸ δῶρο — κι ἀξεῖπε τὸ κείμενο — νὰ κάνουν Θέατρο κι ἀπὸ τὸν ἕδιο τους ἔσυτό. Προκινούμενοι μὲ τὸ ἔνστικτο τοῦ θεατρισμοῦ — σπῶς θά, λέγε ὁ Ἐβρέινωφ. Γονιμοποιοῦν ἀπὸ τὸ τίτοτα· συνθέτουν ἀπ' τὸ τίτοτα.

Αὐτὴ ἡ πρωτοβουλία, ἡ γονιμότητα, ηταν ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς Ἀναγέννησης, τῆς ἐποχῆς τῶν μεγάλων ἐπινοήσεων, τῆς ἑτοιμότητας. Κι αὐτὴ ἡ ζωὴ ηταν ἡ συνδαλλαγὴ τῶν πιὸ ισχυρῶν ἀντιμέσεων. Οἱ ἀνθρώποι είχαν βρεῖ τὸ δρόμο τῆς δλοκληρωτικῆς ζωῆς τόσο στὸ καλὸ σόσο καὶ στὸ κακό. Ἀποκαλυπτικά είναι τὰ "Ἀπομνημονεύματα τοῦ Μπενεβούστο Τσελίνη" ἢ τὰ "Χρονικά τῆς Ἰταλίας" τοῦ Σταντάλ. Τίποτα σ' αὐτοὺς δὲν ηταν ἀσήμαντο, ἀνάξιο, ντροπερό, ἀδιάφορο. Ἀπὸ τὴν μιὰ: λαχτάρα γιὰ γνώση, γιὰ κατάκτηση κι ἀπὸ τὴν ἄλλη: λαχτάρα γιὰ κραιπάλη. "Ἐτοιμοι νὰ ξεθηκαρώσουν καὶ νὰ κατακρεούργηθούν γιὰ μιὰ ἀσήμαντη προσβολὴ κι ἀπ' τὴν ἄλλη: ἀνοχή, καλωσύνη, μεγαλυμία. Καὶ μὲ τὶ σβετάδα, μὲ τὶ ἑτοιμότητα, μὲ τὶ δεξιοσύνη χειριζόνταν σπαθὶ καὶ στιλέτο! Αὐτὴ τὴν εὐκίνησίαν κ' εὐλυγισίαν, φυσικά, τὴν είχαν καὶ οἱ Κομμεντιάντι κ' ἡ ἐπίδειξη τῆς ικανότητάς τους ηταν μιὰ ἄμεση ἐπικαιρότητα, ἡ ἀνταπόκριση μὲ τὰ γοῦστα τοῦ κοινοῦ· ὁ ἀπαραίτητος θεατρισμός.

'Απὸ τὴν ἄλλη, πλούσια πηγὴ γιὰ πνευματωδία καὶ γιὰ διακω-

μώδηση. Κι ὅλη αὐτὴ ἡ ζωὴ κυκλοφοροῦσε στοὺς δρόμους ἀμάσκαρευτη. Γίνονταν Θέατρο! 'Ακριβῶς τότε λατρεύτηκε τὸ ἀνθρώπινο ἔνστικτο κι ἀφέθηκε ἐλεύθερο νὰ ἐκφραστεῖ χωρὶς περιορισμούς κι ἀφορισμούς.

"Ἄς μοῦ συγχωρέσουν οἱ φίλοιοι τούτη τὴν παρεμβολή. "Οσο κι ἀπὸ τὸ ἀγνοοῦν στὶς μελέτες τους γιὰ τὴν Ἀναγέννηση — δρᾶ καὶ θυματαυργεῖ. Εἶναι ἡ μήτρα τῆς δραστικῆς της ζωῆς. Τὸ δίπετρο δαχτυλίδι τοῦ βέβηλου καὶ τοῦ ἱεροῦ ποὺ τεχνούργησε τούτη ἡ θυματαυργεῖ ἐποχὴ. "Ἀπὸ τὴ δική μας ἀποψύ — στὸν τομέα τοῦ ἐνδιαφέροντος μας γιὰ τὴν ἡθοποιία — τούτη ἡ λατρεία τοῦ ἐνστικτού ἔχει ἀποκαλυπτική σημασία. "Ἡ ἡθοποιία γιὰ νὰ ὑπάρξει, προϋποθέτει ἔνστικτο γερό, ξύπνιο, ἀνεμπόδιστο. Τότε μόνον μπορεῖ νὰ λειτουργήσει στὸν πιὸ πρωτόρυμητο δυναμισμό του τὸ μεταμορφωτικὸ δαιμόνιο, τὸ πιὸ πηγαῖο ὄρμεμφτο τῆς ἀνθρώπινης φύσης: ἡ Μιμική. "

"Ἀντὴ εἶναι ἡ δύναμη ἡ πιὸ ἀρχέγονη μέσα σ' ὅλες τὶς ἄλλες"

γράφει ὁ αἰσθητικὸς τοῦ Θέατρου Arthur Kutschner — Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχαιότερη καὶ ἡ πιὸ ἀπλή καὶ πρωτογενῆς φόρμα, ἡ προϋπόθεση γιὰ νὰ ὑπάρξει Θέατρο καὶ Δράμα. "Ἡ Μιμική ἐμπειρίζει φόρμες ποὺ δὲν συνηθίζουμε, γενικά, νὰ τὶς χαρακτηρίζουμε σὰ Θέατρο ἡ Δράμα κι ὅμως δὲν μποροῦμε νὰ σκεπτούμε κανένα Θέατρο καὶ κανένα Δράμα χωρὶς ἡ ἀναφερθοῦμε στὴ δύναμη αὐτῆ — στὴ Μιμική δηλ' μόνο τώρα, ἀλλὰ καὶ πάντοτε, γιατὶ σ' αὐτὴν φιξώνει κι ἀπ' αὐτὴν βλασταίνει τὸ δημιουργικὸ στοιχεῖο τοῦ ὅλου εἰδονς. "Ἡ Μιμική εἶναι δῶρο τῆς ἀνθρώπινης φύσης. "Οσο καὶ ἀν διαφέρει στοὺς ἀναβαθμούς της, κ' ἔξαρτάται ἀπ' τὴν ιδιοσυγκρασία, ἀπὸ τὴ φυλή, ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς συνθήκες, ἀπὸ τὸν δρόμον διαβίωσης, ὑπάρχει πάντα κ' ἐνεργεια. Εἶναι προτὸν μιᾶς κράσης γερῆς ποὺ πάντατέται σὲ κάθε ἀνθρώπῳ μὲ καλλιτεχνικὴ προδιάθεση".

Παράξενος ἀνθός, μ' διὰ τὰ χρώματα καὶ μ' ὅλες τὶς δυνατές μυρουδιές, ἐνὸς ἀνεπτυγμένου σώματος καὶ πνεύματος. Σ' ἐποχές ἔντονης δράσης, σ' ἐποχές ζωικῆς εὐφορίας, βίαιες καὶ μαχητικές, διὰ μικρούς τρόπους τῆς ἐκφραστῆς είναι πιὸ ἔντονος, παρὰ σὲ ἐποχές κλασικῆς κουλτούρας.

"Ἡ ἐποχὴ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, μὲ τὴν πληθωρικὴ ζωὴ της, μὲ χορτασμένο τὸ ἔνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης, παρεῖχε τοὺς πιὸ εὐνοϊκοὺς όρους γιὰ νὰ λειτουργήσει ἄμεσα καὶ θρασερά ἡ Μιμική — τὸ μεταμορφωτικὸ δαιμόνιο. "Ἡ συνθετικὴ αὐτὴ οὐσία τοῦ Θέατρου λειτουργοῦντας δραστικὰ στοὺς Commedianti. Αὐτὸν ποὺ τὴν κατέχουν, λέγονται: Θεατρίνοι. οἱ ἄλλοι, ποὺ διαθέτουν μόρφωση, καλλιέργεια, δεξιοτεχνία καὶ ἀσκηση λέγονται: ἡθοποιοί. Οἱ πρῶτοι κάνουν Θέατρο· οἱ ἄλλοι... ὑποκριτικὴ τέχνη.

ΠΕΔΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

Τὸ κορμὸ τῶν ἵταλῶν θεατρίνων ηταν τὸ βασικὸ ἐκφραστικὸ τους μέσο. Ἀριστερά: Ὁ Αρλεκίνος, δεξιοτέχνης πάντα τῆς κίνησης, σὲ γκραβούρα τοῦ Ζολλαίν. Στὴ μέση: Ὁ Μετζετίν σ' ἕνα χρονετικό τον τούμερο, ἀπὸ γκραβούρα τοῦ Τζάκομο Φράνκο καὶ δεξιά: Ὁ Ποντλιστινέλλα στὴν ἀρχέγονη μορφή του, σὲ γκραβούρα, πάλι, τοῦ Φράνκο. (Συλλογὴ Ροντέλ, Παρίσι)



Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΓΚΟΛΝΤΟΝΙ

ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΣΑΝ COMMEDIA;

Toῦ ΘΕΑΤΡΟΥ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ

Μιὰ παράσταση εἶναι μιὰ παράσταση — κάποτε δύμας εἶναι δύμας τοῦ θέατρου. "Ολόκληρο τὸ ιταλικὸ θέατρο εἶναι μιὰ παράσταση Γκολντόνι. 'Η Γαλλία, ἐκτὸς ἀπ' τὸ Μολιέρο της, ἔχει ἀκόμα τὸν Κορνήλιο καὶ τὸ Ραχίνα. Οἱ δύο τραγικοὶ βασιλεύουν ἔστω σὲ μιὰ πόλη, τὸ Παρίσι, ἢ τοὐλάχιστο σ' ἕνα θέατρο, τὴν Γαλλικὴ Κωμῳδία. 'Η 'Ιταλία δὲν ἔχει ἄλλον ἀπ' τὸ Γκολντόνι τῆς. Αὐτὸς δὲν εἶναι ἀπλῶς ὁ πρῶτος, εἶναι ὁ μοναδικός. Τὸ 'μελόδραμα' τοῦ Μεταστάσιο δὲν παίζεται πλέον κ' ἵσως - ἵσως οὔτε διαβάζεται. 'Ο στυγνός, 'γραμμικὸς' Ἀλφερέης δὲν ἀντικρύζει οὔτε αὐτὸς τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς. Μόνον ὁ Μακιαβέλλης παίζεται κάποτε, ἀλλὰ τὸ μοναδικὸ ἀριστούργημα τοῦ μεγάλου κυνικοῦ τῆς πολιτικῆς (ἔξισον κυνικοῦ καὶ τῆς θεατρικῆς λογοτεχνίας) μπορεῖ ἀκόμα καὶ πάντοτε νὰ δώσῃ μιὰ σπουδαῖα σκηνική ἐπιτυχία, δὲ μπορεῖ δύμας νὰ γεμίσῃ τὸ ιταλικὸ θέατρο. Τὸ ιταλικὸ θέατρο τὸ γεμίζει ἀποκλειστικὰ ὁ Γκολντόνι. 'Επρεπε νὰ περάσουν δύο περίπου αἰλῆνες γιὰ ν' ἀρχίσῃ ἡ 'Ιταλία νὰ δημιουργῇ τὸ δεύτερο κλασσικὸ τῆς, τὸν Πιραντέλλο. 'Αλλὰ γ' αὐτὴ τὴν προσπάθεια ἔχω τὶς ἐπιφυλάξεις μου καὶ πρέπει ἀλλοτε νὰ γράψω. 'Ας μείνουμε τώρα στὸν Γκολντόνι. Μήνησα στὴν ἀρχὴ γιὰ μιὰ παράσταση. Εἶναι ἡ μιὰ καὶ μόνη ποὺ εἶδα στὴν 'Ιταλία τὸ περασμένο καλοκαίρι, ἐποχὴ νευρῆ γιὰ τὸ θέατρο. Ο βενετιάνικος θίασος τοῦ Μικελούστη πέρασε ἀπ' τὰ λουτρά τοῦ Μοντεκατίνι κι' ἔδωσε μιὰ σειρὰ κωμῳδίες. Πήγα νὰ δῶ μόνο τὸν Γκολντόνι, γιατὶ ἦταν ἡ καλύτερη κωμῳδία του — "Οι Αγριανθρώποι" — καὶ γιατὶ ἔπαιξαν βενετιάνους ἥθοποιοι σὲ βενετιάνικη διάλεκτο. Αὐτὴ εἶναι ἡ αὐθεντικότερη χαρά ποὺ μπορεῖ νὰ σᾶς δώσῃ τὸ ιταλικὸ θέατρο.

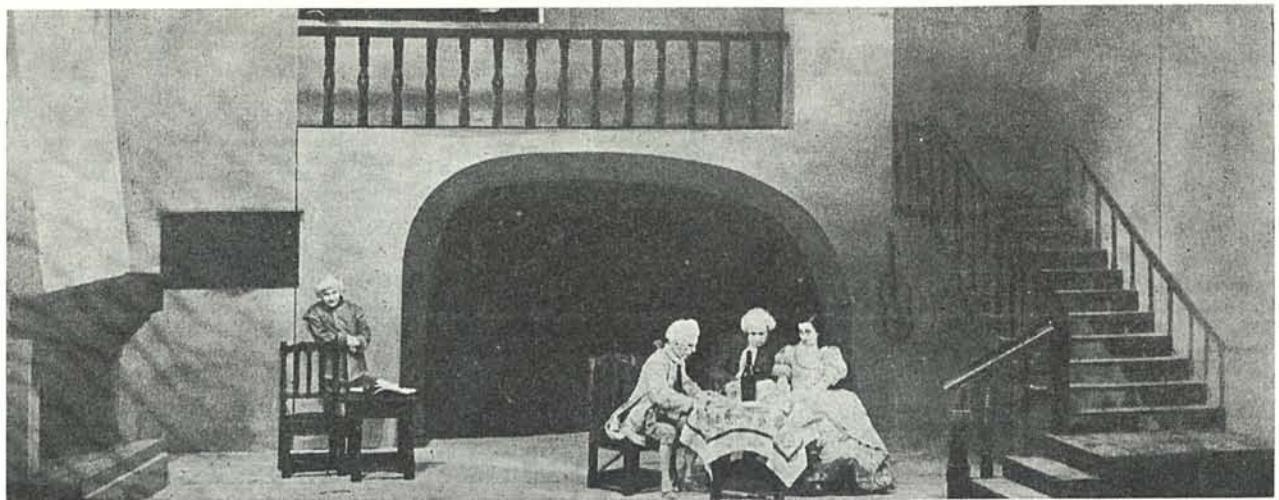
Γκολντόνι — τί ἄλλο; — ἔπαιξαν καὶ τὸν Αύγουστο στὸ "Θεατρικὸ Φεστιβάλ" τῆς Βενετίας, ἀλλὰ δὲν τὸ πρόφτασα. "Ἐπαιξάν τους" "Αγριανθρώπους" καὶ τὸν "Ιμπρεσσάριο τῆς Σμύρνης". Σκηνοθέτης ὁ κορυφαῖος θεατρικὸς κριτικὸς τῆς 'Ιταλίας, ὁ Ρενάτο Σιμόνι (τοῦ "Ἐσπερινοῦ Ταχυδρόμου" τοῦ Μιλάνου). "Η κριτικὴ τὸν ἀποθέωσε. 'Εγώ, ὅταν πῆγα τὸν 'Οκτώβριο στὴ Βενετία, βρήκα τοὺς Βενετσιάνους παγωμένους. Παγωμένος κι' ὁ φίλος 'Αλβέρτος Μπερτολίνη, ὁ θεατρικὸς κριτικὸς τοῦ "Τκαζεττίνο" τῆς Βενετίας. "Τπάρχουν — μοῦ ἔλεγε — ἥθοποιοι καὶ ὑπάρχουν θεατρίνοι. 'Ο Γκολντόνι πρέπει νὰ παίζεται ἀπὸ θεατρίνους". Μ' ἀλλα λόγια: 'Ο Γκολντόνι πρέπει νὰ παίζεται ὡς Commedia dell'arte. 'Αξιώστη καταπληκτική, προκειμένου γιὰ συγγραφέα ποὺ ἡ ἴστορικὴ δόξα του εἶναι αὐτὴ ἀκριβῶς: διὰ κατέλυση τὴν Commedia dell'Arte! 'Αν καὶ ὁ καυγᾶς γύρω ἀπ' αὐτὸν τὸ ζήτημα δὲν ἔχει τέλος: 'Ο Γκολντόνι εἶναι καταλυτής ἡ συνε-



Οι κωμῳδίες τοῦ Γκολντόνι παίζονται σὲ πρόχειρες καὶ αὐτοσχέδιες σκηνές. Πίνακας τοῦ Μάρκολα ἀπὸ ἓνα φεστιβάλ τῆς Βερόνας. Βρίσκεται στὸ Ινστιτούτο Τέχνης τοῦ Σικάγου

χιστής τῆς Commedia; Νομίζω πώς εἶναι καὶ τὰ δύο. 'Η ἀλλήλην ἐπανάσταση καὶ καταλύει καὶ συνεχίζει. Καὶ ὁ Γκολντόνι ἦταν ἀληθινὸς ἐπαναστάτης, ἵσως - ἵσως γιατὶ δὲ διανοῆθηκε ποτέ του νὰ κάμη ἐπανάσταση. "Οταν οἱ 'Γάμοι τοῦ Φιγαρώ" ἀναβαν φωτιὰ στὸ Παρίσι, ὁ Γκολντόνι δὲν ἔβλεπε τίποτε ἀλλο παρὰ τὰ τεχνικὰ σφάλματα τῆς κωμῳδίας τοῦ Μπωμαρσάν! Καὶ ὅμως ὁ ὕδιος, μὲ τὶς κωμῳδίες του, εἶχε ἐπαναστάτησει ὅχι μονάχα τὴ σκηνὴ ἀλλὰ καὶ τὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς του. Κατέλυσε τὸ τυποποιημένο πνεῦμα τῆς Commedia κι' ἐδημούργησε τὴν κωμῳδία χαρακτήρων (θεατρικὴ ἐπανάσταση). Σάρωσε ἀπ' τὴν σκηνὴ τὴν ἀριστοκρατία κι' ἀνέβασε ἐκεῖ τὴν ἀστικὴ τάξη καὶ τὸ λαό (κοινωνικὴ ἐπανάσταση). "Ολ' αὐτὰ μὲ τὸ ἀγάθωτερο γέλιο τοῦ κόσμου, χωρὶς φανατισμό, χωρὶς κακία. Οι 'Ιταλοί — ποὺ ἐντούτοις ἀναγνωρίζουν τὴν υπεροχὴ τοῦ Μολιέρου — συνηθίζουν νὰ λένε: "Μόνον οι Γκολντόνι εἶρει νὰ γελάῃ. Τὸ γέλιο τοῦ Μολιέρου εἶναι μορφασμός".

Τὸ γέλιο τοῦ Γκολντόνι, ποὺ δὲν εἶναι μορφασμός, κατόρθωσε νὰ τὸ ἀποδώσῃ περίφημα στὸ χαλκὸ ὁ ιταλὸς γλύπτης Λόττο. 'Ο ἀνδριάντας του εἶναι στημένος στὸ "κάμπο" Σάν - Μπαρτολομέο, στὸ ἐμπορικώτερο κέντρο τῆς Βενετίας. Μοῦ θυμίζει τὸν ἀνδριάντα ἐνδὸς ἀλλού μεγάλου τῆς κωμῳδίας, τοῦ Χόλμπεργκ, στημένο στὴν φαραγγορά τοῦ Μπέργκκεν, στὴ Νορβηγία. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδεώδης θέση τῶν ποιητῶν τοῦ λαοῦ. Γύρω ἀπ' τὸ χάλκινο Γκολντόνι διαδραματίζεται τὸ καθημερινὸ τράφικο τῆς Βενετίας, χαριτωμένο, πολύχρωμο, ἔλεγχος κατεστικό — σὰ θεατρικὴ παράσταση. Δὲν ἔχουν πῆ τὴν Βενετία τὴ θεατρικώτερη πόλη τοῦ κόσμου; 'Η ζωὴ ἐκεῖ εἶναι θέατρο καὶ ἡ ίδια ἡ πολιτεία σκηνὴ θεάτρου. "Αν δῆτε τὰ γραφικῶτατα "Καμπιέλα" ὅπου παίζονται στὸ Φεστιβάλ τραγωδίες τοῦ Σαλέπηρη ἡ Κωμῳδίες τοῦ Γκολντόνι, δὲ θὰ μπορέσετε νὰ πήγετε ἀπ' τὴν πρώτη στιγμὴ ἀν τὰ φῶτα εἶναι ἀληθινὰ ἡ σκηνογραφίη μένα. Σφύζει λοιπὸν γύρω ἀπὸ τὸν ἀνδριάντα τοῦ ποιητῆ της ἡ καθημερινὴ ζωὴ τῆς Βενετίας — οἱ ἔγνοιες, οἱ χαρές, τὰ συμφέροντα — κι' ὁ μπάρμπα Γκολντόνι μὲ τὸ αἰλώνιο χαμόγελο του γεμάτο ἀγαθώτατη πονηρία, φαίνεται σὰ νὰ λέγει στοὺς Βενετσιάνους του: — "Ολα τὰ βλέπω, ἀλλὰ δῆλα τὰ συγχωρῶ!" Ιδού ἡ πνευματικὴ οὐσία τοῦ Γκολντόνι, καὶ ίδού ἡ σκηνικὴ ἐρμηνεία του. 'Ο Γκολντόνι δὲν εἶναι σατιρικός, εἶναι κωμῳδιογράφος. 'Ος κωμῳδιογράφος εἶναι ποιητής. Τὰ βλέπει δόλα ὅπως εἶναι (ρεάλιστης), ἀλλὰ τ' ἀποδίνει σὰ φανταστικά. Αὐτὸς σημαίνει ἀληθινὸς ποιητής τοῦ θέατρου. 'Η ζωὴ, γιὰ νὰ μείνη ἐπὶ σκηνῆς ζωὴ, πρέπει νὰ γίνη φαντασία. "Αδικα δὲν τὸν ἔχουν παραληλίσει πρὸς τὸ Γκουάρντι, τὸ θεῖο ζωγράφο ποὺ ζωγράφισε



1934 "Λοκαντιέρα" από το 'Εθνικό, με σκηνοθεσία Φ. Πολίτη: Χρ. Εδυνμίου, Μ. Ιακωβίδης, 'Ι. Ανδωνίτης, και η κ. Κατερίνα

τή φαντασιώτερη, δηλαδή τήν άληθινώτερη, Βενετία. Γιά νά φτάση όμως αύτοῦ ή κριτική, χρειάστηκε πολὺς καιρός και πολὺς κόπος. Μέ το Γκολντόνι συνέβηκε δι συμβαίνει μὲ δόλους τοὺς κλασικούς: κάθε γενεὰ τοὺς ἐρμηνεύει κατὰ τὴν ίδιουσυγκρατία τῆς. Οἱ ρομαντικοὶ τὸν είχαν καταδικάσει ως ρεαλιστή, ὥπως οἱ σύγχρονοὶ του κλασικοὶ προτυγουμένως. "Ηρθε ἔπειτα ή γενεὰ τῶν θετικιστῶν (19ος αἰώνας) καὶ τὸν ἀναγνώρισε ως πρωτοπόρο τῆς! Τὸν παρανόησε βέβαια, ἀλλὰ τούλαχιστο τὸν ἐτίμησε. Τὸν ἀνέσυρε ἀπὸ τῆς σελίδες τῆς λογοτεχνικῆς ιστορίας καὶ τὸν ἔωνανέβασε στὴ σκηνή. 'Απὸ τότε δι Γκολντόνι ζωντάνεψε πάλι στὸ θέατρο καὶ ζωντάνεψε τὸ θέατρο. 'Ωστοῦ δι 20δις αἰώνας, γκρεμίζοντας τὸ ναυτουραλισμὸν καὶ ἀποκαθιστώντας τὴν ποίηση, χαιρέτισε τὸ θέατρο τοῦ Γκολντόνι δισ θέατρο καθαρῆς φαντασίας! 'Ο Ράινχαρτ σκηνοθέτης μιὰ κωμῳδία του ὡς Commedia dell'arte. Τὸ πείραμα πέτυχε, ἀλλὰ μόνο γιατὶ τὸ ἔκαμε δι Ράινχαρτ (ἀναλόμασιν ὅμως τοῦ Γκολντόνι). 'Ο μεγάλος σκηνοθέτης σκότωνε τὸ πνεῦμα τῶν ἔργων, ἀλλὰ δημιουργοῦσε γοητευτικώτατο θέατρο. Οἱ ἀλλοι, ποὺ δοκιμάζουν, παθαίνουν φιάσκο. Στὸ Διεθνὲ Θεατρικὸ Συνέδριο τῆς Ρώμης, λίγο πρὸν ἀπ' τὸ πόλεμο, δι ρωσοεβραϊοῖς Ταΐρωφ ὑποστήριξε, οὔτε πολὺ οὔτε λίγο, πὼς πρέπει νὰ ξαναγυρίσουμε στὴν Commedia! Ποὺ τὸ δόδηγησε αύτὴ ή ἀπόλυτη θεωρία, τὸ εἶδα στὰ 1935 στὴ Μόσχα μὲ τὰ μάτια μου: ή σκηνοθέτης του ήταν μιὰ καταπληκτικὴ ἀλλὰ παγερώτατη τεχνική. 'Ο Ταΐρωφ δὲ σκότωνε μόνο τὸ πνεῦμα ἀλλὰ σχεδὸν καὶ τὸ θέαμα. Στὸ φετινὸ Φεστιβάλ τῆς Βενετίας, δι νέος ιταλὸς κριτικὸς καὶ σκηνοθέτης Βίτο Παντόλφι παρουσίασε διασκευασμένη Commedia. Διάβασα κριτικές: ἀποτυχημένη ἐρασιτεχνία. 'Αλλὰ δὲν ἔγω χρεία μαρτύρων. Προχτές εἶδα στὸ θέατρο "Valle" τῆς Ρώμης μιὰ μονόπραχτη κωμῳδία του Λαμπτίς ἀνεβασμένη δι Commedia dell' arte. 'Η ἀκροβατικὴ δεξιοτεχνία τῶν ἡθοποιῶν ήταν ἀξιοθάμαστη. ('Επαιξε δὲ δι Γκάδαμαν, ἔνας ἀπ' τοὺς καλύτερους νέους ἡθοποιούς, ποὺ ή φραγδαία του ἀνδεική εἶναι τὸ σκάνδαλο τῆς ἡμέρας στὸ μεταπολεμικὸ ιταλικὸ θέατρο). 'Αλλὰ πνεῦμα; ἀλλὰ γέλιο; ἀλλὰ συγχίνηση; Μηδέν. "Η κάτι, ἀλλὰ ἐσχάτης ποιότητας. 'Ο δικός μας Καραγκούζης ἔχει ἀσύγκριτα περισσότερη σπιρτάδα καὶ χρόμα καὶ ... ποίηση. Καὶ τότε κατάλαβα γιατὶ στὸ ἰδιο ἐκείνο συνέδριο, ἀπαντώντας στὸν Ταΐρωφ, δι ἐπιφαγέστερος ιστορικὸς τοῦ θεάτρου Σλέβιο ντ' Αμίκο — ποὺ ἐντούτοις εἶναι ιταλὸς κ' οἱ ιταλοὶ δίκαια υπερηφανεύονται πώς μὲ τὴν Commedia dell' arte εἶχαν κυριαρχήσει ἐπὶ ἔνα καὶ πλέον αἰώνα στὶς σκηνὲς τῆς Εὐρώπης — ἀναφόρησε τρομοκρατημένος: — "Θεός φυλάξοι νὰ μὴν ξαναγυρίσουμε στὴν Commedia!"

Φανταστήτε τώρα νὰ ξαναπαραδώσουμε στὴν Commedia τὸν ἰδιο τὸν καταλυτή τῆς! "Οχι! 'Ο Γκολντόνι ἔχει τὴ φαντασία τῆς Commedia, ἀλλὰ εἶναι συγγραφέας, δὲν εἶναι αὐτοσχεδιαστής. Οἱ κωμῳδίες του εἶναι στοχασμένες μὲ φυσὴ καὶ μὲ φυσιολογία. 'Έχουν ἀκόμα μιὰν ἀνάρεη χάρη καὶ μιὰ μουσικότητα (ποὺ φάνεται τρεῖς φορὲς μεθυστικώτερη μὲ τὸν κελαΐδισμὸ τῆς διαλέκτου) — τὴ χάρη καὶ τὴ μουσικότητα τοῦ αἰώνα τῆς παρακμῆς, δταν ή Βενετία ψυχοραγῆσε κι' δι Γκολντόνι

στὸ θέατρο, δι πως δι Τιέπολο στὴ ζωγραφική, τὴ βοήθησαν νὰ πεθάνῃ "ἐν ὥραιότητι". Δέκατος ὅγδοος αἰώνας. Αύτος, καβαλλικεύοντας δόλους τοὺς ἄλλους αἰώνες τῆς ιστορίας τῆς— καὶ τὸ Μεσαίωνα καὶ τὴν 'Αναγέννηση, καὶ τὶς ἀπαρχές καὶ τὴν ἀκμὴ— ἔβαλε τὴν ὄριστική του σφραγίδα στὴ Βενετία. Μέσον αὐτοῦ καὶ διημερινὸς ταξιδιώτης θὰ δῃ τὴν ὄμορφιὰ καὶ τὴ δόξα της. Εἰλικρινά, δὲ μπορῶ νὰ καταλάβω μὲ τὶ μάτια εἰδε τὴ Βενετία δι ἔξασιος Μαλακάσσης γιὰ νὰ τοῦ ἐμπινέσῃ τὸ πολύυρκτο "Βενετιάνικο" (ποὺ διλλωστε δὲ μὲ συγκίνεσ ποτέ). Τὴ μουσικὴ λοιπὸν χάρη τοῦ Γκολντόνι θέλησε ν' ἀποδώσῃ κι' δι σκηνοθέτης τοῦ φετεινοῦ Φεστιβάλ. Σωστὴ χάρη ἀλλὰ φαίνεται πῶς τὴν πρόδωσαν οἱ θύτοιοι του. "Οἱ 'Αγριάνθρωποι" εἶναι ἔνα ἀληθινὸν κουραρέτο. 'Απὸ δια θυμοῦμαι, μοναδικὴ κωμῳδία μέσα στὸ παγκόσμιο ρεπερτόριο — μοναδικὴ κατὰ τοῦτο: ὅτι δὲν ἔχει ἔνα, ἀλλὰ τέσσερες πρωταγωνιστές καὶ τοὺς τέσσερες μὲ τὸν ἰδιο χαρακτήρα. "Μὲ τὸν ἰδιο χαρακτήρα — γράφει δι Γκολντόνι στὸν πρόλογό της — ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ χρώμα σχεδιασμένους τὸν καθένα, πράγμα — μὰ τὴν ἀλήθεια — δισκολώτατο, γιατὶ φαίνεται πῶς, δισ περισσότεροι διοιοι χαρακτήρες υπάρχουν σὲ μιὰ κωμῳδία, τόσο περισσότερο μποροῦν νὰ πλήξουν τὸ θέατρο παρὰ νὰ δισκεδάσουν." Γιὰ νὰ διαφοροποιηθοῦν αὐτὸν οἱ διοιοι χαρακτήρες, πρέπει σχεδὸν νὰ διαφοροποιηθοῦν οἱ φωνές, ἀπαράλλαχτα δι πως σ' ἔνα μουσικὸ ἔργο. ("Ο Γκολντόνι διλλωστε εἶχε ξεκινήσει κι αὐτὸς ἀπὸ τὸ μελόδραμα καὶ κάτι ἔχει κρατήσει ἀπ' τὸν μουσικὸ του νόμους.) "Ετσι θὰ βγῆ η μελωδία. "Ετσι βγῆκε ἀληθινὴ μελωδία ἀπ' τὴ παράσταση τῶν βενετιάνων θύτοιων στὸ Μοντεκατίνι. Τὶ σημαίνει μουσικὴ παράσταση ἔνδις ἔργου πρόδας, δὲν τὸ ξέρουμε στὴν 'Ελλάδα. (Δὲ θὰ ξεχάσω στὸ εἶδος αὐτὸ τὴ "Στέλλα" τοῦ Γκαΐτε μὲ τὴν Agnes Straub στὸ προπολεμικὸ Βερολίνο). Μόνον ζωας τὰ προσωπικά, ωτοσχέδια σόλα τῆς ἀξέχαστης Παπαδάκη μποροῦσαν νὰ μᾶς δώσουν μιὰ ίδεα. Μεταξὺ λοιπὸν ναυτουραλισμοῦ καὶ στυλιζαρίσματος, οἱ θεατρίνοι τῆς Βενετίας ἔδωσαν ἔναν ἀληθινὸν Γκολντόνι. Θέατρο 100% ιταλικό. Παράδοση. — "Αχ! ἀναστέναζε τῷρα τελευταῖα ἔνας ιταλὸς κριτικός, ἐμέτις δὲν ἔχουμε ἔνα Ρακίνα καὶ η μόνη μας παράδοση εἶναι η Commedia dell' Arte". 'Αλλὰ εἶναι τάχα ν' ἀναστενάζει κανεὶς γ' αὐτό; "Η νὰ χαίρεται ποὺ ίπάρχει καὶ νὰ τὴ χαίρεται ὅταν προσφέρεται; "Όταν προσφέρεται ἀπ' τὸν θεατρίνον τῶν διαλέκτων, ποὺ εἶναι οἱ μόνοι κληρονόμοι καὶ συνεχιστές της, καὶ γιὰ τοὺς ὅποιους δὲν εἶχε ἀδίκο νὰ ξετρέλλαινεται δι προγετεινὸς νεκρὸς τοῦ θεάτρου, δι Τριστάν Μπερνάρ.

Τὴ διαφορὰ ήθοποιῶν καὶ θεατρίνων θὰ θεατρίνων θὰ τὴν εἶδαν οἱ θεατές τοῦ Φεστιβάλ. Τὴν εἶδα κι' ἔγω προχτές ἐδῶ στὴ Ρώμη, στὸ "Θέατρο Τέχνης", δι ποὺ δια ἀπ' τὸν πρωταγωνιστές τοῦ Φεστιβάλ ἔπαιξαν ἔνα ἄλλο ἔργο τοῦ Γκολντόνι, τὴ γνωστὴ μας καὶ στὴν 'Αθήνα "Λοκαντιέρα". Στὴν 'Αθήνα, παρὰ τὰ σφάλματα, ήταν τούλαχιστον ἔνα γεγονός. 'Εδῶ, ήταν μιὰ ἀσήμαντη παράσταση. 'Η πρωταγωνιστρια 'Ελσα Μερλίνι (ἀπὸ τὰ πρῶτα σημερινὰ δινόματα τοῦ ιταλικοῦ θεάτρου) εἶχε τὸ μπρίο τοῦ ρόλου, ἀλλὰ δὲν εἶχε τὴν εὐγένεια καὶ τὸ πνεῦμα

του. Καὶ ὁ πρωταγωνιστής Μπασέτζιο, ἀληθινὸς Θεατρίνος —ό μόνος τῆς βραδίας— ἔκαμε τὸ λάθος νὰ σατιρίσῃ κάπως τὸ ρόλο του, ἀντὶ ἀπλῶς νὰ τὸν δικαιωμαδήσῃ. Ἐπρόδωσε ἐτοι τὸ Γκολντόνι, ὁ ὄποιος ἤξερε νὰ γελᾷ καὶ νὰ συγχωρῇ. (Αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ ἀπέραντος ἀνθρώπινος του;)

Καὶ γιὰ νὰ τελειώνω καὶ γιὰ νὰ δεῖξω ὅλη μᾶς φορὰ τὸν δλῆθινὸν χαρακτήρα του, ποὺ εἶναι καὶ χαρακτήρας τῶν κωμῳδῶν του, θὰ θυμηθῶ ἔναν ὅλον ἀνδριάντα του, τὸ μαρμάρινο, ποὺ τοῦ ἔχει στήσει ἡ Φλωρεντία στὶς ὅγεις τοῦ "Αρνου. "Οταν πρὸ μηνὸς πῆγα νὰ τὸν δῶ, τὸν βρῆκα ἀκρωτηριασμένο. Μιὰ βόμβα τοῦ εἶχε κάψει τὸ δεξὶ χέρι. "Η ἑκφραστὴ δύμας τοῦ προσώπου ἔμενε ἀνάλλοιωτα ἀγαθὴ καὶ ... ἀθεράπευτα ἔξυπνη. "Ηταν ἔνας Γκολντόνι ποὺ ἔλεγε: "Φτωχοὶ μου ἄνθρωποι, πολὺ ἀργά σκεφτήκατε νὰ μὲ ἀκρωτηριάσετε. Τὸ χέρι αὐτὸς δὲ, τὸν εἶχε νὰ γράψῃ τὸ ἔγραψε...". Καὶ τὸ ἔγραψε γιὰ πολλοὺς αἰῶνες.

"Εδῶ, νομίζω, ἔχει τὴ θέση του κ' ἔνα ἔργο γραμμένο ὅγι ἀπὸ τὸν Γκολντόνι ἀλλὰ γιὰ τὸν Γκολντόνι, ἡ περίφημη, κλασικὴ πλέον, κωμῳδία του Πάολο Φερράρι: "Ο Γκολντόνι καὶ οἱ δεκάτη νέες κωμῳδίες του". Τὴν εἶδα χτές βράδυ στὸ θέατρο "Κουΐρινο", παγμένη ἀπ' τὸ Ρουτζέρο Ρουτζέρι. Αφήνω γιὰ σήμερα ἀσυγκρήτητο τὸ ζήτημα ἀν δὸ Ρουτζέρι εἶναι ἡ ὅχι ὁ μεγαλύτερος ἀπ' τοὺς σημερινοὺς ἡθοποιοὺς τῆς Ιταλίας. "Έκαμα ὥστόσοις ἔνα πρόχειρο δημοφήνισμα. "Ενας νέος Θεατρικὸς συγγραφέας μοῦ εἶπε: "Δὲν τὸν ἀνέχομαι". "Ενας καλλιεργημένος Θεατρίκης: "Είναι μεγάλος καλλιτέχνης". Μιὰ κοπέλα τοῦ λαοῦ: "Ποτὲ δὲν ἤταν σπουδαῖος". Συμπέρασμα μᾶλλον δυσμενές. Ἀλλὰ ἡ γνώμη μου; Φοβοῦμαι ὅτι εἶναι κάπως ἀργά νὰ σχηματίσω γνώμη. "Ο Ρουτζέρο Ρουτζέρι εἶναι χωρὶς ἀλλο μιὰ δόξα τοῦ ιταλικοῦ θεάτρου (ἀν καὶ ὅχι παγκόσμια, ὅπως ὁ Ἐρμέτε Τζακόνι, ποὺ ζῆ ἀκύρως σὲ ἡλικία ὡρανταπέντε χρονῶν), ἀλλὰ μιὰ δόξα στὴ δύση τῆς. Τὸ κοινό, ποὺ διαρκῶς ἀνανεώνεται, δὲ μπορεῖ ποτὲ νὰ σεβαστῇ ὅσο πρέπει τὶς δόξες, μὲ τὶς ὅποιες δὲν ἔχει μεγαλώσει μαζί. "Οι ἡθοποιοί —μοῦ ἔλεγε ἡ ἴδια κοπέλα τοῦ λαοῦ— πρέπει νὰ ξέρουν πότε ν' ἀποτραβιοῦνται". Σκληρὸς λόγος. Ποιὸς ὅμως νὰ τοὺς τὸ πῆ, ὅταν δὲν τὸ καταλαβαίνουν οἱ ἴδιοι; "Η καὶ διανοία ἀκόμα τὸ καταλαβαίνουν; Εἶναι γνωστὸ τὸ ἀνέκδοτο τῆς Ντεζαζέ: —"Μὰ γιατὶ θέλετε, ἔλεγε στὰ ἑβδομήντα τῆς χρόνια ἡ παρισινὴ Θεατρίνα, ν' ἀποσυρθῶ ἀπ' τὴ σκηνὴ; Πολλοὶ λόγοι μοῦ τὸ ἀπαγορεύουν: ἡ δόξα μου, ἡ τιμὴ μου, οἱ ἀνάγκες μου. Ἀφήστε με νὰ πεθάνω καλλιτέχνης ...". "Ο Ρουτζέρι θὰ μποροῦσε νὰ πῆ τὸ ίδιο. "Εμεὶς θὰ προσθέταμε: ἔξαρτῆται ἀπὸ τὰ νέα ταλέντα τὸ πότε ἀποτραβιοῦνται τὸ παλιό. Τὸ κενὸ ποὺ θ' ἀργήνε τὸν Ρουτζέρι, ὑπάρχει ὁ νέος ποὺ θὰ τὸ γέμιζε; Ήδού τὸ ζήτημα.

"Οπωσδήποτε, τὸ Ρουτζέρι θὰ τὸν δῶ καὶ σὲ ὅλη ἔργα (τὸ ρεπερτόριο του εἶναι ἀποκλειστικά ιταλικό). "Έκεινο ποὺ εἶδα στὴν πρώτη γνωριμία του εἶναι ὅτι ἡ μακρότατη πείρα τῆς σκηνῆς τὸν εὐκολύνει νὰ "συνοψίζῃ" τὸ παλέξιμο του σὲ μεγάλες γραμμές καὶ νὰ μὴν τὸ σπαταλάνη σὲ λεπτομέρειες (ποὺ δλλωστε θὰ ἤταν ἐπικίνδυνες γιὰ τὰ χρόνια του). Κλασικὸ παλέξιμο ἡ ἀνάγκη τῆς ἡλικίας; Καὶ ὅμως τὸ κοινὸ θήει λε-

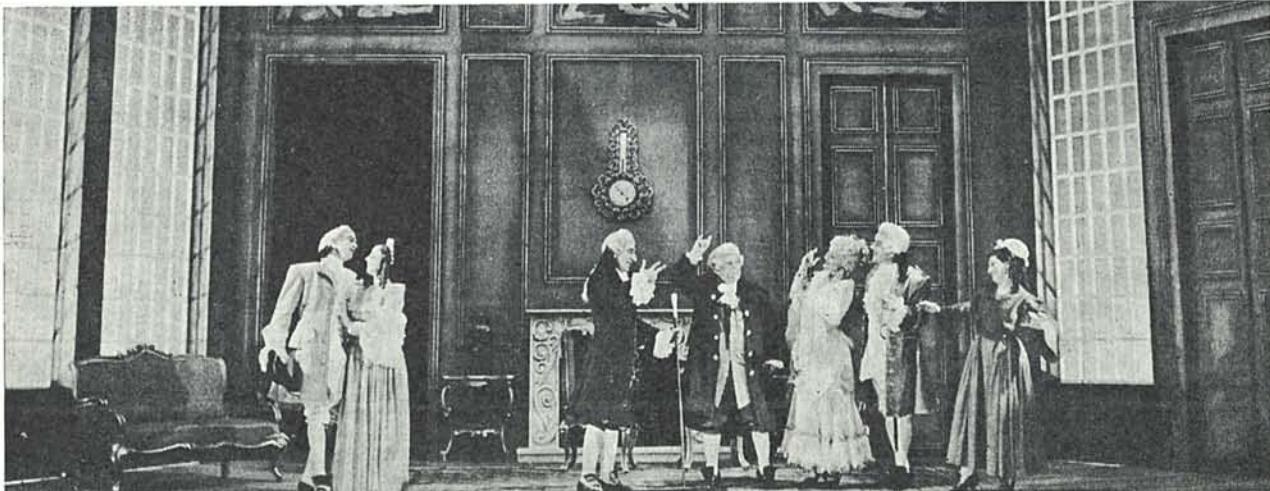
ποτομέρεια, ἥθελε γραφικότητα, ἥθελε "θέατρο", ἥθελε σχεδόν Commedia dell'arte! Ἀπόδειξη ὅτι — προφανῶς ἀνικανοποίητο ἀπὸ τὸ λιτὸ παλέξιμο — ζέσπασε σὲ χειροκροτήματα πρὸς ἔνα δεύτερο ἡθοποιό, ποὺ ἀπειθαρχώντας στὴ γραμμὴ τῆς σκηνοθεσίας ἀρχίσει νὰ "ἐπεξεργάζεται" τὸ ρόλο του. "Η ἀλήθεια εἶναι πώς ἡ παράσταση ἡταν κακή. Γιατὶ ὁ θίασος ἡταν κακός. Δεύτερο κρούσμα ποὺ συναντῶ ἐδή στὴν Ιταλία (τὸ ὅλο ἡταν μὲ τὸ σαιξητηρικὸ πρωταγωνιστὴ Ρέντζο Ρίτσι): γύρω ἀπὸ ἔνα μεγάλο ἡθοποιό νὰ μαζεύωνται μετριότητες. Τὸ σύστημα αὐτὸς εἶναι ἐπιβίωση παλιῶν καιρῶν, ὅταν τὸ σύνολο ἡταν ἀγνωστό, καὶ τὸ κοινὸ πήγαινε στὸ θέατρο γιὰ νὰ χειροκροτήσῃ τὸν ἔνα. Σύστημα ἀπαράδεγτο σήμερα, ἐκτὸς ἐναγγυρίσουμε στὴν πολιά μόδα, ποὺ γιὰ τὴν καταδίκη τῆς της ὅμως ὁ Σίλβιο ντ' Αμίκο ἔχει γράψει δλόκηρη μελέτη κριτική. Ἀλλὰ ἡ κωμῳδία του Φερράρι χρειάζεται ὀπωσδήποτε σύνολο. Εἶναι "πολυκατοικημένη", καὶ οἱ ρόλοι της εἶναι ισοδύναμοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ρόλο του Γκολντόνι ποὺ κυριαρχεῖ, χωρὶς — κατὰ τὴν ιταλικὴ τούλαχιστον κριτική — νὰ εἶναι καὶ ὁ πλέον εὐτιχημένος.

Εύτυχισμένη εἶναι ὅλη ἡ κωμῳδία του Φερράρι. "Εγει γραφῆ πρὸ ἐκατὸν χρόνων καὶ ἔχει γραφῆ γιὰ πρώτη τοῦ εἰδους τῆς. "Έμεινε ἡ πρώτη καὶ ἡ τελευταία. Ο Φερράρι θέλησε νὰ ξαναγρίσῃ τὸ ιταλικὸ θέατρο στὴν ἐνδοξότερη πηγή του, στὸ Γκολντόνι. Η δύναμη ὅμως τῶν καιρῶν ἤταν ἀκατανίκητη καὶ ἡ ἐπίδραση ἔπειτα τοῦ μεγάλου "Ιψεν συντριπτική. Κανεὶς ἄλλος, καὶ οὔτε ὁ ἰδιος ὁ Φερράρι, δὲν ξανάγραψε ἀπάνω σὲ γκολντονικὸ πρότυπο. Ή εὐγενική του λοιπὸν γειτονομία ἀστόχησες ὡς αἰσθητικὸ πρόγραμμα, ἔδωσε ὅμως τούλαχιστον ἔνα ἔργο ποὺ μένει, ἔνα ἀριστούργημα στὸ εἰδος του.

Καὶ μοῦ ἔρχεται τώρα στὸ νοῦ μιὰ ἀντίστοιχη κίνηση τῶν νέων κωμῳδογράφων τῆς Αθήνας, ἔστω μὴ προγραμματισμένην: ἡ κίνηση τῆς ἐπιστροφῆς στὰ πολιά πρότυπα (τὴ νεοκτική, τὴ ρωμαϊκή, τὴ μολεική κωμῳδία). Ή πολὺ φιλόδοξη αὐτὴ κίνηση κόπασε πιά, γιὰ νὰ δώσῃ μάλιστα τὴ θέση τῆς στὴ διαμετρικὴ ἀντίθετη κωμῳδία τῆς ἐπικαιρότητας. Τὸ κακό ὅμως εἶναι ὅτι δὲ μᾶς κληροδότησε κανένα ἔργο ἀντοχῆς. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸς (ὅπως —φεῦ!— σὲ πολλὰ ἄλλα) οἱ παλαιοὶ (Συναδινὸς) μένουν κυριαρχοῦ.

Γκολντονικὴ λοιπὸν καὶ στὴν τεχνοτροπία καὶ στὸ θέμα τῆς κωμῳδίας του Φερράρι, εἶναι ἔνα γραπτὸ μνημεῖο τοῦ ποιητῆ, πιστότερο καὶ ἀπ' τοὺς δύο ἀνδριάντες του, γιὰ τὸν ὄποιον μᾶλιστα παραπάνω. Βγαλμένη ἀπ' τ' "Απομνημονεύματα" τοῦ ίδιου Γκολντόνι, μᾶς ζωντανεύει τὴ μικρὴ ἀλλὰ πολυστήμαντη ιστορία τῆς Βενετίας τοῦ 1750, ὅταν, πεισματωμένος ἀπ' τὴν ἀντίδραση τῶν ἔχθρων του καὶ τρομοκρατημένος ἀπ' τὸ φιάσκο τοῦ τελευταίου ἔργου του, δ. ποιητής, γιὰ νὰ ἀνακτήσῃ τὸ κοινό του, εἶχε τὴν παράτολμη ἔμπνευση νὰ βγῆ καὶ νὰ τοῦ υποσχεθῇ, ὅτι μέσα στὴν ὅλη θεατρικὴ σαιζὸν θὰ ἔγραψε καὶ θὰ παρουσιάσει δεκάτη νέες κωμῳδίες! Μιὰ κωμῳδία τὴν ἔβδομαδα! Τὶς ἔγραψε; Τὶς ἔγραψε. Ἀλλὰ μὲ τὸ αἷμα του. "Η ζωὴ —ἀλιμονο! — εἶναι σκληρή, σκληρότερη ὅμως ἡ δόξα. ΘΕΜ. ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ (1948)

1951 "Ο καλόκαρδος γκρινιάρης" ἀπὸ τὸ Εθνικό, σὲ μετάφραση Γερ. Σπαταλᾶ, σκηνοθεσία Σ. Καρατινοῦ, σκηνικά-κοστούμια Ν. Εγγονόπουλον. Στὴ σκηνή: Άλ. Δεληγιάννης, Θ. Καλλιγᾶ, Άπ. Αβδῆς, Νέζερ, Ελσα Βεργῆ, Γρ. Βαφιάς, Λ. Ιωαννίδου



ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ

Τὸ Ιυκόφως τῆς *Commedia*

Κεφάλαιο Ά'

Ἡ διαδρομὴ ἀπὸ τὸ Βάρ τὸ Παρίσι. Ἡ πρώτη μου διανυκτέρευση στὸ Βιντωμπάν. Σύντομη πραγματεία γὰ τὸ σουπὲ καὶ τὴ σούπα. Βλέπω τὴ Μασσαλία. Βλέπω τὸ Ἀβινιόν. Λίγα λόγια γὰ τὴ Λιον. Γράμμα ἀπ' τὸ Παρίσι. Ἡ ἄφιξή μου στὸ Παρίσι.

Μπαίνοντας στὸ Βασίλειο τῆς Γχλλίσ, ἄρχισα νὰ καταλαβαίνω τὴ γαλατικὴ εὐγένεια: εἴχα συνατήσει μερικὲς δυσκολίες στὰ Ιταλικὰ τελωνεῖα: στὸ σταθμὸ τοῦ Σαλι - Λωράν, κοντά στὴ Βάρ, πέρασα ἀπὸ τὸν ἐλεγχοῦ μέσα σὲ δύο λεπτὰ καὶ τὰ μπαύλα μου διόλου δὲν ἀναταθείχαν. Φθάνοντας στὴν Ἀντίμη, πόση καλωσόνη, πόση εὐγένεια μοῦ δεῖξε ὁ διοικητὴς τοῦ μεθοριακοῦ ἀντοῦ σταθμοῦ! Πῆγα νὰ τοῦ δεῖξω τὸ διαβατήριό μου: "Σᾶς ἀπαλλάσσω, κύριε, ἀπ' αὐτὴ τὴν ὑποχρέωση, μοῦ" πεφύγετε γρήγορα, σᾶς περιμέρον μ' ἀνυπομονησία στὸ Παρίσι". Συνέχιστα τὸ ταξίδι μου καὶ σταμάτησα γιὰ τὴν πρώτη μου διανυκτέρευση στὸ Βιντωμπάν.

Μᾶς σερβίρουν τὸ σουπὲ ὅλλα σούπα δὲν ὑπάρχει στὸ τραπέζι: ἡ γυναικα μου τὴ χρειαζόταν κι ὁ ἀνεψιός μου θὰ τὴν ἤθελε. ζήτησαν λοιπὸν νὰ τοὺς φέρουν ἥταν περιττό. Στὴ Γαλλία δὲ σερβίρουν σούπα τὸ βράδυ. Ὁ ἀνεψιός μου ὑποστηρίζει πως ἀκριβῶς ἡ σούπα εἰν' αὐτὴ ποὺ δὲνε τὸ σούμα στὸ σουπὲ, καὶ πῶς δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει σουπὲ χωρὶς σούπα: ὁ ἔξενδρός δὲν καταλαβαίνει τίποτ' ἀπ' αὐτά, κάνει τὴν ὑπόκλισή του καὶ φεύγει.

Ο νεαρός μου, στὸ βάθος, δὲν εἴχε ἀδικο καὶ διασκέδασα κανοντας μιὰ ἀνάλυση τῆς ἐτυμολογίας τοῦ σουπὲ καὶ τῆς κατάργησης τῆς σούπας. Οι παλαιοὶ δὲν ἔτρωγαν παρὰ μιὰ φορὰ τὴ μέρα: πρόκειται γιὰ τὸ γεῦμα ποὺ σερβίρεται τὸ βράδυ καὶ ποὺ, ἐπειδὴ ἄρχιζε μὲ σούπα, οἱ Γάλλοι τοῦ ἀλλαξιῶν τὸ σούμα καὶ τὸ πῶν σουπὲ. Λόγοι πολυτέλειας καὶ λαμαργίας αὐξήσανε τὸν ἀριθμὸ τῶν γευμάτων ἡ σούπα μεταφέρθηκε ἀπὸ τὸ δεῖπνο στὸ μεσημβρινὸ γεῦμα, καὶ τὸ δεῖπνο γιὰ τοὺς γάλλους ἔμεινε ἐνα σουπὲ χωρὶς σούπα. Ὁ ἀνεψιός μου ποὺ χαίρεται ἀναλάβει νὰ κρατᾶ ἐνα μικρὸ ἡμερολόγιο τοῦ ταξιδίου μας, δὲν παράλειψε νὰ καταχωρίσει στὶς σελίδες του αὐτὸ τὸ δεῖπνο τῆς πολυμάθειάς μου ποὺ, δύο κι ἀναπίνεται παράξενη, δὲν εἶναι στερημένη ἀπὸ κάποιες θεμελιώδεις ἀρχές. Τὴν ἄλλη μέρα φύγαμε πολὺ πρωὶ ἀπὸ τὸ Βιντωμπάν καὶ φύσαμε τὸ βράδυ στὴ Μασσαλία. Ο κ. Κορνέ, πρόξενος τῆς Βενετίας σ' αὐτὴ τὴν πόλη, ἤρθε ἀμέσως νὰ μᾶς δεῖ. Προσφέρθηκε νὰ μείνουμε στὸ σπίτι του. Ἀπὸ λεπτότητα ἀρνηθήκαμε: ταλαιπωρημένοι,

ὅμως, δηλη τὴ νύχτα ἀπ' αὐτὰ τὸ ἀνυπόφορα ζωύφια που τσιμποῦν καὶ μολύνουν ταυτόχρονα, ἀναγκαστήκαμε νὰ δεχτοῦμε τὴν γενναιόδωρη προσφορὰ τοῦ ἀδελφοῦ τῶν καλῶν μας φίλων τῆς Βενετίας.

Χαρήκαμε ἔξη ὀλόκληρες μέρες τὴ γνωριμιά μας μὲ τὴ Μασσαλία: ἡ γεωγραφικὴ τῆς θέση εἰν' εὐχάριστη, πολὺ πλούσιο τὸ ἐμπόριο της, οἱ κάποιοι της πολὺ εὐγενικοὶ καὶ τὸ λιμάνι τῆς ἔνα ἀριστούργημα τῆς φύσης καὶ τῆς τέχνης.

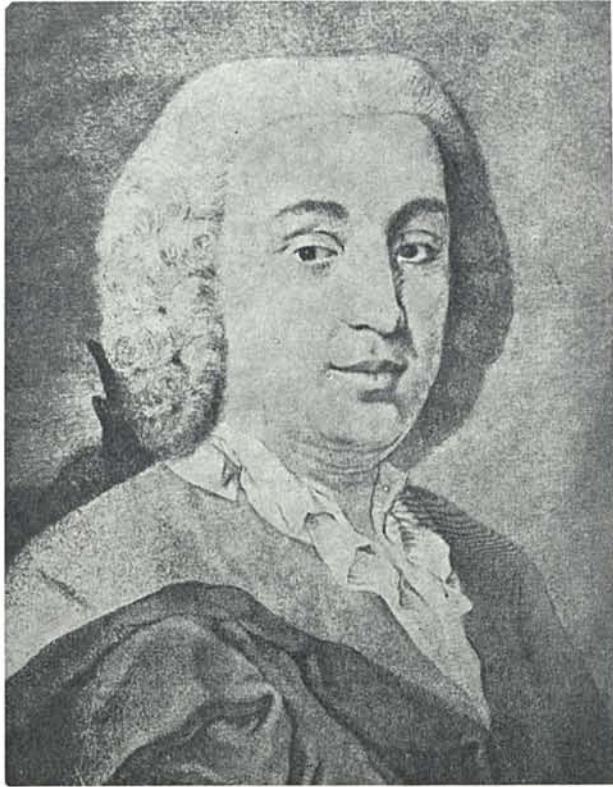
Συνεχίζοντας τὸ ταξίδι μας, περάσαμε ἀπ' τὸ Αἴξ. Διασχίσαμε μόνο μὲ τὴν ἄμαξα τὴν ὑπέροχη λεωφόρο ποὺ τὴν ὄνομάζουν "cours" καὶ φτάσαμε νωρίς στὸ Αβινιόν.

"Αναγνώρισα στὴν εἰσόδο τῆς πόλης τὰ κλειδιά του 'Αγίου Πέτρου μὲ τὴν παπικὴ τιάρα ἀπὸ πάνω. "Ημουν περιεργος νὰ δῶ τὸ παλάτι αὐτὸ πού, ἔξηνταυδύ δόλωληρα χρόνια, ἥταν ἡ ἔδρα τοῦ ἀρχιγοῦ τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας. Εἴχα τὴν πρόθεση νὰ ἐπισκεφθῶ, δίχως ἄλλο, τὸν παπικὸ ἀντιπρόσωπο, ὅμως ἔκεινος μὲ προσκάλεσε σὲ δεῖπνο τὴν ἐπομένη κ' εἰδα τὸ παλιὸ αὐτὸ κτήριο ποὺ διατηρεῖται τόσο καλὰ ὡστε ἀν ὁ Πάπας είχε τὴν ἐπιθυμία νὰ τὸ ἐπισκεφτεῖ θά 'βρισκε ἀκόμα ὅ, τι χρειάζεται γιὰ μιὰ ἀνετη διαμονή.

Εἴχαν περάσει τέσσερις μῆνες πού χα φύγει ἀπὸ τὴ Βενετία. "Ἐπεσα ἀρρωστος στὴ Μπολόνια, ὅμως ἀπὸ τότε διασκέδασα ἀρκετὰ καὶ ἄρχιζα νὰ φοβᾶμαι μήπως ἡ βραδύτητα του ταξιδιοῦ μου μ' ἀδικήσει στὴ σκέψη αὐτῶν ποὺ μὲ περίμεναν στὸ Παρίσι. Φτάνοντας στὴ Λιον, βρήκα ἔνα γράμμα τοῦ κ. Ζανούτσι⁽¹⁾ μ' ἐπικοίσεις, στ' ἀλήθεια κάπως ζωηρές, μὰ δηλι τόσο ἔντονες ὅσο μοῦ ἄξιζαν.

"Ο ἄνθρωπος εἶναι πλάσμα ἀσύλληπτο, ἀνεξήγητο. Δὲ θὰ κατάφερα, ἐγὼ δὲ δίοις, ὑ ἀναλύσω τὶς αἰτίες ποὺ κατόπε μὲ κάνονταν νὰ ἐνεργῶ ἀντίθετα μὲ τὶς ἀρχές μου κι ἀντίθετα μὲ τὰ σχέδιά μου. Μὲ τὴν καλύτερη δυνατὴ θέληση ν' ἀφοιωθῶ στὸ πράγμα ποὺ μ' ἐνδιαφέρει, βρίσκω στὸ δρόμο μου κακομοιχιές, ἀνοησίες ποὺ μὲ σταματοῦν καὶ μὲ ξεστρατίζουν. Μιὰ ὅλων εὐχαρίστηση, μιὰ περιέργεια, μιὰ φύικη συμβουλή, μιὰ ὑπόσχεση χωρὶς συνέπειες δὲν εἶναι συνήθειες βλαβερές, ὅμως ὑπάρχουν περιπτώσεις, ὅπου κάθε ἀπροσέξια μπορεῖ νά 'ναι ἐπικίνδυνη κι ἀπ' αὐτὲς ἀκριβῶς τὶς ἀπροσέξιες δὲν μπόρεσα ποτέ μου νὰ προφύλαχτω. Τὸ γράμμα ποὺ διάβασα πτάνθινας στὴ Λιον θά πρεπε νὰ μὲ κάνει νὰ φύγω ἀμέσως. Μποροῦσα ὅμως νὰ ἐγκαταλεί-

Πορτραΐτο τοῦ Κάρλο Γκολντέρι. (Γκραβούντα Μ. Πιτέρι)



(1) Φρανσονά - 'Αντονάν Ζανούτσι, πρωτος 'Ε φωτεινος τῆς Ιταλικῆς Κωμῳδίας στὸ Παρίσι. Αντὸς διαβίβασε στὸν Κάρλο Γκολντέρι τὴν πρόταση διορισμοῦ του ἀπὸ μέρους τῶν ὁργανωτῶν τῶν βασιλικῶν θεαμάτων.

φω μιὰ ἀπὸ τις ὥραιότερες πόλεις τῆς Γαλλίας χωρὶς νὰ τῆς ρέω μιὰ ματά; Μποροῦσα νὰ μὴ δῶ ἀπὸ κοντὰ τὰ ἐργοστάσια ποὺ προμηθεύουν στὴν Εὐρώπη τὰ ὑφάσματα καὶ τὰ σχέδιά τους; Ἐγκαταστάθηκα γιὰ τὴ διαμονή μου στὸ Πάρκ Ρουαγιάλ κ' ἔμεινα ἐκεῖ δέκα μέρες. Χρειάζονταν δέκα μέρες, θὰ μοῦ πεῖτε, γιὰ νὰ γνωρίσω τ' ἀξιούσατα τῆς Λυών; "Οχι! ὅμως δὲν ἦταν πολὺ μεγάλο διάστημα γιὰ νὰ δεχτῷ διεσ τὶς προσλήσεις σὲ γεύματα ποὺ οἱ πλουσιοὶ αὐτοὶ ἐργοστασίαρχες μοῦ στελναν. Ἐξ ἄλλου, δὲν ζήμιωνα κανένα. Ἡ μισθοδόστα μου στὸ Παρίσι δὲν ἐπέρκειτο ν' ἀρχίσει παρὰ ἀπ' τὴ μέρα τῆς ἀφίξεως μου καὶ ἀν ὑπόθεσον πώς οἱ "Ιταλοὶ Ἡθοποιοί" μ' εἶχαν ἀνάγκη, ζημιούνα βέβαιος ήδη ἡ ἐνταση τῆς δουλειᾶς μου θὰ τοὺς ἀποζημίωνε δταν θά φτανα ἐκεῖ.

"Ομως ἡ ἀνάγκη αὐτὴ εἶχε πάψει νὰ ὑπάρχει: Τὸν καιρὸ ποὺ ἐγὼ ταξίδευα, εἶχαν συνενώσει τὴν Ὀπερά-Κομίκ καὶ τὴν Ἰταλικὴ Κωμῳδία. Τὸ νέο εἰδός θεάτρου εἶχε ἐπιφύλησε πάνω στὸ παλιὸν κ' οἱ Ιταλοὶ τοὺς ἡβάση τοῦ θεάτρου αὐτοῦ, δὲν ἦταν πιὰ παρὰ συμπληρωματικὸ στοιχεῖο τοῦ θεάτρου.

Πληροφορήθηκα στὴ Λυών τὸ νεωτερισμὸν αὐτό, ὅμως δὲν ἔμαθα ἀρκετὸν γιὰ νὰ συλλάβω σ' ὅλη της τὴν ἐκταση, τὴ στενοχώρια ποὺ μελλεῖ νὰ νιώσω γι' αὐτὸν. Νόμιζα, ἀντίθετα, πώς οἱ συμπατριώτες μου, ἀπὸ φιλοτία, θὰ μποροῦσε νὰ ἐπωφεληθοῦν ἀπὸ τὴν ἀμιλλα μὲ τοὺς καινούργιους συντρόφους τους καὶ τοὺς θεωροῦσα ξανούς νὰ τὰ βγάλουν πέρα στὸν ἀγώνα τοῦτο.

Ἐμψυχωμένος ἀπ' αὐτὴ τὴν πετούθηση, πήρα μὲ τὴ συνηθισμένη μου εύθυμια καὶ τὸ θάρρος μου τὸ δρόμο γιὰ τὴν πρωτεύουσα. Ἡ ὄμορφα τῆς διαδρομῆς κ' ἡ εύφορία τῶν κάμπων ποὺ διέσχιζε δὲν μποροῦσε πάρα νὰ μοῦ προκαλοῦν γελαστές σκέψεις κ' ἐπίλιδες γοντευτικές. Φτάνοντας στὸ Βιλζύρ, βρήκα τὸν κ. Ζανούτσι καὶ τὴν κ. Σάβι, πρωταγωνίστρια τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας. Μάζι ἔβαλαν, τὴ γυναικά μου κ' ἐμένα, στὴν ἀμάξια τους κι ὁ ἀνεψιός μου μᾶς ἀκολούθησε μὲ τὴ δικῆ μου. Κατεβήκαμε τὸ προάστιο Σαιν-Ντενι λόπου οἱ δύο αὐτοὶ ἡθοποιοὶ εἶχαν τὰ διαμερίσματα τους στὸ ἴδιο σπίτι. Ἡ δριζή μου γιορτάστηκε τὴν ἔδια μέρα μ' ἔνα δεῖτο πλούσιο κ' ἔξαιρετικὰ εύθυμο. Εἶχαν προσληθεῖ μερικοὶ ἀπ' τοὺς ιταλούς ἡθοποιούς. Εἴμασταν κουρασμένοι, ὅμως, μὲ χαρά μας, ἀπολαύσαμε τὴν εὐχαριστηση μᾶς λαμπτῆρας συντροφιᾶς δτου ἐστιγματὰ πνευματώδη, γαλλικὰ χαριτολογήματα μὲ τὴ φασαρία τῶν ιταλικῶν συζητήσεων.

Κεφάλαιο Β'

"Ἡ πρότη μου ματιὰ στὸ Παρίσι. Οἱ πρῶτες μου ἐπισκέψεις. Γοντευτικὸ γεῦμα. Βλέπω τὴν Ὀπερά-Κομίκ. Λίγα λόγια γιὰ τὸ θέαμα καὶ γιὰ τοὺς ἡθοποιοὺς τῆς.

Kομισμένος ἀπ' τὸ ταξίδι κι ἀφοῦ συνῆλθα μὲ τὸ ἔξαισιο νέκταρ ποὺ μπορεῖ νὰ δώσει στὴ Βουργουνδία τὸ διάνοια τὸ διάνοια "Γῆ τῆς Ἐπαγγελίας", πέρασα μιὰ γλυκεῖα κ' ἡσυχία νύχτα. Τὸ ἔνπνημα ἦταν τόσο εὐχάριστο δσο καὶ τὰ δνειρὰ ποὺ είδη στὸν ὑπὸ μού. Βρισκόμουνα στὸ Παρίσι, ζημιούνα εὐχαριστημένος, δὲν εἶχα δεῖ τίποτα καὶ μὲ ἔκαιγες ἡ λαγκάρα νὰ δῶ.

Μίλσησα σχετικά στὸ φίλο μου καὶ οἰκοδεσπότη. "Πρέπει ν' ἀρχίσεις, μοῦ πε, κάνοντας ἐπισκέψεις! ἀς περιμένοντες τὴν ἀμάξια. — Καθόλου, τοῦ είπα: δὲ θὰ δῶ τίποτα μέσα ἀπὸ μιὰ ἀμάξια ἀς βγοῦμε μὲ τὰ πόδια — Μὰ είναι μακρού. — Δὲν πειράζει! — Κάνει ζέστη — 'Τπομονή'!"

Πραγματικά, ἡ ζέστη κείνη τὴ χρονιά ἦταν τόσο μεγάλη δσο καὶ στὴν Ἰταλία. Τὸ ἴδιο μοῦ κανε. Δὲν ζημιούντες πάρα πενηταριώ χρονῶ, ζημιούνα δυνατός, γερός, εύρωστος καὶ ἡ περιέργεια κ' ἡ ἀνυπομονησία μοῦ δίναν φτερά.

Εἶδα, διασχίζοντας τὶς λεωφόρους, ἔνα δεῖγμα τῆς πλατειᾶς αὐτῆς ζώνης περιπάτου ποὺ περιβάλλει τὴν πόλη καὶ προσφέρει στους διαβάτες τὴ δροσιά τῆς σκιᾶς τὸ καλοκαίρι καὶ τὴ ζεστασία τοῦ ήλιου τὸ χειμώνα.

Μπαίνω στὸ Παλαιὸ Ρουαγιάλ. Πόσος κόσμος! Τὶ σύναξη ἀνθρώπων κάθει λογῆς! Τὶ ἔξαισιος περίπατος! Τὶ γοντευτικὸς τόπος συνάντησης! Μά, τὶ καταπληκτικὴ θέα ἀγγιζε τὶς αισθήσεις καὶ τὸ πνεῦμα μου, μόλις πλησίαστα τὸν Κεραμεικό! Βλέπω αὐτὸν τὸν τεράστιο κῆπο, αὐτὸν τὸν μοναδικὸ στὸν κόσμο κῆπο. Τὸν βλέπω σ' διο τοὺς τὸ μάκρος καὶ τὰ μάτια μου δὲ μποροῦν ν' ἀναμετρήσουν τὴν ἐκτασή του. Περνῶ βιαστικὰ ἀπ' τὶς ἀλέες του, τ' ἀλσύλλια του, τὶς ἔξεδρες, τὶς τεχνητὲς λίμνες του, τὰ παρτέρια του. "Ἐχω δεῖ κήπους πολὺ πλούσιους, κτήρια ὑπέροχα, μνημεῖα πολύτυμα" τίποτα δὲ φτάνει τὴ μεγαλοπρέπεια τοῦ Κεραμεικοῦ.

MÉMOIRES

DE
M. GOLDONI,

POUR SERVIR

A L'HISTOIRE DE SA VIE,
ET

A CELLE DE SON THÉÂTRE.
DÉDIÉS AU ROI.

TOME PREMIER.



A PARIS,

Chez la Veuve DUCHESNE, Libraire, rue
Saint-Jacques, au Temple du Goût.

M. DCC. LXXXVII.

Acc. Approbation & Privilege de la R.R.

Τὸ ἔξωφυλλὸ τῶν "Ἀπομνημογενάτων" τοῦ Κάρλο Γκολντόνι ποὺ ἐκδόθηκαν στὰ 1787, σὲ τρεῖς τόμους, στὸ Παρίσι

Βγαίνοντας ἀπ' αὐτὸν τὸ μαγευτικὸ μέρος, νά ἔνα θέαμα καταπληκτικό: ἔνα μεγαλόπερτο ποτάμι, γέφυρες βολικές, ἡ μιὰ πίσια ἀπ' τὴν ἀλλή, προκυμαῖες πλατειές, συρροή ἀμαξιῶν, πλῆθος κόσμου ἀσταμάτητο. "Ημούνα ζαλισμένος ἀπ' τὸ θέρυβο, κυριαρισμένος ἀπ' τὸ δρόμο, ἔσαντλιμένος ἀπ' τὴν ὑπερβολικὴ ζέστη" ημούνα καταΐδρωμένος καὶ δὲν τὸ ἔνιωθα.

Περνῶμε τὸ Πάρκ Ρουαγιάλ, μπαίνοντας στὸ Μέγαρο ντ' Όμον. "Ο κ. δούκας ἦταν σπίτι του. Πρέκειται γιὰ τὸν προστάμενο τῆς πρωσπικῆς ὑπηρεσίας τοῦ βασιλέως, ποὺ κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἑτησίας θητείας του, μ' ἔθερε στὸ Παρίσι. Μὲ δέχτηκε μὲ καλωσόντη καὶ πάντα μοῦ 'κανε τὴν τιμὴ νὰ μοῦ χαρίζει τὴν εύνοιά του.

Ἔτηναι ἀργά καὶ δὲ μᾶς ἔμενε πιὰ χρόνος ἀρκετὸς γιὰ νὰ κάνουμε τὶς ἐπισκέψεις ποὺ χαμε σχεδιάσει. Πήραμε μιὰ ἀμάξια καὶ πήγαμε στὸ σπίτι τῆς δεσποινίδος Καμίγι. Βερούνές δπου μᾶς περιμεναν γιὰ γεῦμα.

Ἐλναι ἀδύνατο νά 'κανενας πιὸ πρόσχαρος καὶ πιὸ εὐγενικὸς ἀπὸ τὴ δεσποινίδα Καμίγι. "Ἐπαιξε τὶς σουμπρέτες στὶς ιταλικὲς κωμῳδίες. "Ἔτηναι ἡ χαρά τοῦ Παρισιοῦ, δταν ἀνέβαινε στὴ σκηνή, καὶ τῆς κάθις κοινωνικῆς συγκέντρωσης παντοῦ δπου κανένας είχε τὴ εύτυχια νὰ τὴν συναντήσει.

Καθήσαμε στὸ τραπέζι. Οἱ συνδαιτυμόνες ἦταν πολλοί, τὸ δεῖπνο ἔξαιρετικὸ λεπτό, ἡ συντροφιὰ πολὺ εὐχάριστη. Πήραμε τὸν καφέ μας στὸ τραπέζι καὶ δὲ σηκωθήκαμε παρὰ μόνο γιὰ νὰ πάμε στὴν Ἰταλικὴ Κωμῳδία. Τὸ θέατρο τῶν Ἰταλῶν βρισκόταν τότε στὴν ὁδὸ Μωκονσέγι, στὸ παλιὸ Μέγαρο τῆς Βουργουνδίας δπου ὁ Μολιέρος σκόρπισε τὸ φῶς τοῦ πνεύματος καὶ τῆς τέχνης του. "Ἔτηναι ἡ μέρα ποὺ παιζόταν δπέρα - κομικὲς καὶ τὰ ἔργα ποὺ παρουσιάζαν ἦταν: "Ο ζωγράφος ποὺ ἐρωτεύτηκε τὸ μοντέλο του" καὶ "Ο Σάντσο Πάντσα".

Ἔτηναι ἡ πρώτη φορά ποὺ βλέπα παντὸ τὸ παράδοξο κράμα καὶ ἀριέτες. Στὴν ἀρχὴ βρήκα πώς ἀν τὸ μουσικὸ δράμα ἦταν ἀπ' τὴ φύση του ἔργο λειψό, νεωτερισμὸς αὐτὸς τὸ κανε σκέπτωμα πιὸ τερατώδες. Ήστόσο, ἀπὸ τότε ἔκανα πολλὲς σκέ

ψεις γύρω ἀπ' αὐτό. Δὲν οἷμονα εὐχαριστημένος ἀπ' τὸν Ἰταλικὸν τραγουδιστὸν μονόλογο, καὶ δάκρυα λιγότερο ἀπ' τὸν τραγουδιστὸν μονόλογο τῶν γάλλων. Κι ἀφοῦ πρέπει στὴν ὄπερά - κομίκην ν' ἀδιαφορεῖς γιὰ κανόνες καὶ ἀληθοφάνεια, εἶναι καλύτερα ν' ἀκοῦς ἔνα διάλογο ποὺ ἀπαγγέλλεται ωραία παρὰ νὰ ὑφίστασαι τὴ μονοτονία βαρετοῦ τραγουδιστοῦ μονόλογου. "Εμεινα πολὺ ἵκανο ποιημένος ἀπ' τοὺς ήθοποιοὺς αὐτῆς τῆς παράστασης. Τὸ παίξιμο τῆς κ. Λά Ρυέτ ήταν ίσχειο τῆς ὁμορφιᾶς τῆς φωνῆς της. 'Ο κ. Κλερβάζ, ἔξοχος ήθοποιός, πολὺ εὐχάριστος στὰ κωμικὰ μέρη, πολὺ ἐνδιαφέρων στὰ συγκινητικά, γεμάτος πνεῦμα καὶ γοῦστο. Τὴν ἐποχὴν ἐκείνη προσανάγγελε τὸ ταλέντο του ἀργότερα τὸ φτασε στὸν υπέρτατο βαθὺ τελείωτητας κ' ἔξακολουθεῖ πάνταν ἀπολαμβάνει τὴν ἐμπιστοσύνη καὶ τὰ χειροκροτήματα τοῦ Κουνοῦ.

'Ο κ. Καγιώ εἶναι κι αὐτὸς ἔνα ἀπ' τὰ σπάνια πρόσωπα ποὺ τίποτα δὲν τοὺς λείπει γιὰ νὰ κερδίζουν τὸ χειροκρότημα. 'Ο κ. Λά Ρυέτ ἀνώτερος στοὺς ρόλους καρατερίστα, πάντοτε ἀληθινός, πάντοτε σωτός, κέρδιζε τὴν ἐκτίμηση μὲ τὸ παίξιμο του, μ' ὅλη ποὺ τὸν διακόλουει ἡ φωνή του.

'Η κ. Μπεράρ κ' ἡ δεσποινίδα Ντεγκλάν, ἡ μιὰ μὲ τὴ ζωτάνια της, ἡ ἀλληλ μὲ τὴν ώραία τῆς φωνής, διακρίνονταν καὶ στοὺς ρόλους τῆς παραμάννας.

"Ολοὶ αὐτοὶ οἱ Θωμάσιοι, οἱ ὑπολογίσιμοι ήθοποιοί, δὲν μποροῦσσε παρὰ νὰ μοῦ ἀρέσουν ὅμως, δὲν υπῆρχε περίπτωση νὰ ἐπωφεληθῇ ἀπ' τὸ ταλέντο τους ἀφοῦ ἡ ἐποπτεία, γιὰ τὴν ὅποια προοριζόμουνα, δὲν τοὺς ἀφοροῦσε.

Γιὰ νὰ 'μαι πιὸ εὔκολα σὲ θέση νὰ γνωρίσω τοὺς ιταλοὺς ήθοποιούς μου, νόκιμα σὲ ἔνα διαμέρισμα κοντά στὴν "Ιταλικὴ Κωμῳδία" καὶ σ' αὐτὸ τὸ σπίτι συνάντησα μιὰ θελυτικὴ γειτόνισσα ποὺ ἡ συντροφιά της ήταν γιὰ μένο πολὺ χρήσιμη καὶ πολὺ εὐχάριστη. Πρόκειται γιὰ τὴν κ. Ρικκομπόνι πού, ἀφοῦ ἐγκατέλειψε τὸ θέατρο, χάριζε πνευματικὴ ἀπόλαυση στὸ Παρίσι μὲ τὰ μυθιστορήματα της πού, μὲ τὴν καθαρότητα τοῦ θρούς, τὴ λεπτότητα τῶν εἰκόνων, τὴν ἀλήθεια τῶν αἰσθημάτων καὶ τὴ τέχνη της νὰ κινεῖ τὸ ἐνδιαφέρον καὶ νὰ διασκεδά-

ζει ταυτόχρονα, τὴν τοποθετοῦν δίπλα σ' ὅ, τι ἄξιο ὑπάρχει στὴ γαλλικὴ λογοτεχνία. Στὴν κ. Ρικκομπόνι ἀπευθύνθηκα γιὰ νὰ 'χω μερικὲς προκαταρκτικὲς πληροφορίες γιὰ τοὺς ιταλούς ήθοποιούς μου. Τοὺς γνώριζε κατὰ βάθος καὶ μοῦ τοὺς παρουσίασε μὲ τρόπο πού, σὲ συνέχεια, τὸν βρῆκα πολὺ σωστὸ κι ἀντάξιο τῆς ἐντιμότητας καὶ τῆς εἰλικρίνειάς της.

Κεφάλαιο Σ'

Μερικὲς λεπτομέρειες γιὰ τοὺς ιταλούς ήθοποιούς στὸ Παρίσι. Τὸ πρῶτο μον ταξίδι στὸ Φοντανεμπλώ. Λίγα λόγια γιὰ τὴν Αὐλή. "Υπογραφὴ ειρήνης μεταξὺ Γαλλίας καὶ Αγγλίας. Οἱ ιταλοὶ παρουσίαζον στὸ Φοντανεμπλώ" Τὸ παϊδί τοῦ Ἀρλεκίνου ποὺ κάθηκε καὶ ξαναβρέθηκε". Τὸ ἔργο δὲν ἄρεσε στὴν Αὐλή. "Ο κίνδυνος γιὰ τὰ ἔργα αὐτοσχεδιασμού. Τὰ σχέδιά μου ἀντιμετωπίζουν δυσκολίες.

O κ. Σάρλ Μπερτινάκτσι, ἐπονομαζόμενος Καρλέν, ποὺ στὰ ιταλικὰ εἶναι τὸ ὑποκοριστικὸ τοῦ Σάρλ, ήταν ἄνθρωπος ἀξιοσέβαστος γιὰ τὴ συμπεριφορά του, διάσημος στὸ ρόλο τοῦ Ἀρλεκίνου κ' ἡ ἐκτίμηση ποὺ τοῦ είχαν τὸν τοποθετοῦν δίπλα στὸν Ντομινίκ καὶ τὸν Τομασέν στὴ Γαλλία καὶ τὸ Σάκκι στὴν Ιταλία. "Η φύση τὸν είχε προκιστεῖ μ' ἀμύκητες χάρες. "Η μορφὴ του, οἱ κινήσεις του, οἱ κινήσεις του προδιέθεταν εὐνοϊκά. Τὸ παίξιμο καὶ τὸ ταλέντο του ἔκανε τὸν κόσμο νὰ τὸν θωμάζει στὴ σκηνὴ τόσο, δοῦ ηταν κι ἀγαπητὸς στὴν κοινωνία.

"Ο Καρλέν ήταν δὲ εύνοούμενος τοῦ Κοινοῦ. Εἶχε καταφέρει νὰ κερδίσει τόσο τὴν εὑνοια τῆς πλειείας ποὺ γ' ἀπευθύνεται σ' αὐτὴ μὲ μιὰ ἀνεστή καὶ μὲ μιὰ οἰκειότητα ποὺ κανένας ἄλλος ήθοποιός δε θὰ μπροστεῖ νὰ τολμήσει. "Αν ἔπρεπε νὰ ἐπιπλήξουν τὸ Κοινό η ἀν ἔπρεπε νὰ ζητήσουν ἀπ' αὐτὸ συγνώμη, σ' ἐκεῖνον τὸ ἀναθέταν κ' οἱ συνηθισμένες ἀνακοινώσεις του ηταν μιὰ εὐχάριστη συζήτηση ἀνάμεσα στὸν ήθοποιὸ καὶ τὸ Κοινό.

"Η δίδα Καμίγι ήταν μιὰ ἔξαιρετη σούμπρετα, πολὺ ταιριαστὴ

"Οι Γάλλοι ήθοποιοί", πίγκας τοῦ Αντονάρ Βαττώ, ἀποκαλυπτικὸς γιὰ τὸ ὕφος καὶ τὸ παίξιμο τῶν γάλλων ήθοποιῶν τοῦ 18ου αἰώνα, ποὺ τόσο τοὺς θαύμαζε δὲ Κάρλο Γκολγτόνι. (Συλλογὴ τοῦ Μητροπολιτικοῦ Μουσείου τῆς Νέας Υόρκης)



μὲ τὸν Ἀρελεκίνο ποὺ γι' αὐτὸν μίλησα παραπάνω. Γεμάτη πνεῦμα κ' αἰσθημα, ἀπέδιδε τὸ κωμικὸ μὲ γοητευτικὴ ζωντάνια κ' ἔπαιζε τὶς συγκινητικὲς σκηνὲς μ' ἔξυπνάδα καὶ καρδιά.

Ἔταν πάνω στὴ σκηνὴ, αὐτὸς ποὺ ἦταν καὶ στὴν ίδιωτικὴ ζωὴ τῆς, πάντα πρόσχαρη, πάντα ἴσορροπημένη, πάντα ἐνδιαφέρουσα, μὲ πνεῦμα εὐγενικὸ καὶ ψυχικὰ χαρίσματα ἔκτακτα.

Ο. κ. Κολλάλτο ἦταν ἔνας ἀπὸ τοὺς καλύτερους ἡθοποιοὺς τῆς Ἰταλίας. Ἔταν οἱ Πανταλόνες ποὺ γι' αὐτὸν εἶχα πολὺ δουλέψει στὸν τόπο μου. Οἱ ἄνθρωποις αὐτὸς ποὺ ἦταν στὴν ψυχὴ ἡθοποιός, εἶχε τὴν τέχνην νὰ κάνει τὴν μάσκα του νὰ μιλᾶ, ὅμως μὲ πρόσωπο ἀκάλυπτο ἡ ἐπιτυχία του ἦταν ἀκόμα μεγαλύτερη. Εἶχε παιξεῖ στὴν Ἰταλία ἔνα ἀπὸ τὰ ἔργα μου, μὲ τίτλο “Οἱ βινετσιάνοι δίδυμοι”, ποὺ δὲ ἔνας τους ἦταν ἀγροτικὸς καὶ ὁ ἄλλος πνευματώδης. Εἶχε δώσει στὸ θέμα τοῦτο καινούρια δψή καὶ πρόσθεσε κ' ἔναν τρίτο ἀδερφό, ἀπότομο καὶ δεξύθυμο. Ἀπόδοσε τέλεια τοὺς τρεῖς διαφορετικοὺς χαρακτῆρες. Ἰκανοποίησε ἔξαιρετικὰ καὶ χειροκροτήθηκε, κ' ἦταν γιὰ μένα εὐγερίστηση νὰ τοῦ ἐμπιστευτῷ τὴν ξεχωριστὴ συμβολὴ τῆς φαντασίας στὴν παράσταση.

Ο. κ. Τσαβαρέλι ἔπαιξε μὲ τὸ ὄνομα Σκαπάνη τοὺς ρόλους τῶν ιταλῶν μας Μπριγκέλλα (πανούργων ὑπηρετῶν). Ἔταν ἔξαιρετικὸς μίμος καὶ στὴν ἐκτέλεση τῶν ρόλων του πολὺ ἀκριβῆς. Ο. κ. Ρουμπίνι ἔπαιξε προσωρινά τὸ Ντοττόρο τῆς ιταλικῆς κωμῳδίας.

Μίλησε γιὰ τὰ πέντε αὐτὰ πρόσωπα πρὸν μπῶ στὶς λεπτομέρειες γύρω στοὺς ἡθοποιοὺς ποὺ ἔπαιξαν τοὺς ἐρωτευμένους καὶ τὶς ἐρωτευμένες, γιατὶ αὐτὸς ἀποτελοῦσαν τὴ βάση τῆς Ἰταλικῆς Κωμῳδίας στὸ Παρίσι.

Ο. κ. Ζανούύτσι ἦταν δὲ πρῶτος ἐφωτευμένος. Τὸν γνώριζα ἀπὸ καιρό. Στὴν Ἰταλία τὸν ἐκτιμοῦσαν τὸν φώναζαν μὲ τὸ παρατούκλι Βιταλμπίνο, ὑποκοριστικὸ τοῦ Βιτάλμπα, διάσημου ιταλοῦ ἡθοποιοῦ.

Ο. κ. Μπαλλέτη ἔπαιξε τὸ δεύτερο, μετὰ ἀπὸ αὐτὸν ρόλο, Ἐρωτευμένους. Οἱ ἡθοποιὸς αὐτός, γιὸς ιταλοῦ ποὺ παντρεύτηκε γαλλίδα, ἔζερε καλὰ καὶ τὶς δύο γλώσσες καθὼδες καὶ τὴν ίδιομορφία τους. Δυσάρεστα περιστατικὰ εἶχαν ἀδυνατίσει τὸ πνεῦμα του κ' εἶχαν κλονίσει τὴν υγείαν του, ὅμως ἀναγνώριζες πάντα στὸ παιζόμενο της σχολὴ τῆς Σίλβια ποὺ τὸν ἔφερε στὸν κόσμο καὶ τοῦ Λέοντο καὶ τῆς Φλαμίνια ποὺ συμβάλλανε στὴ διαπαιδαγώγηση του.

Η. κ. Σάβι, πρώτη ἡθοποιὸς κ' ἡ. κ. Πιτσινέλλι ποὺ ἦταν δεύτερη, δὲν εἶχαν προσόντα κατάλληλα γιὰ τὴν κωμῳδία, ὅμως ἦταν νέες κ' ἡ μὰ μὲ τὴν καλὴ της θέληση κ' ἡ ἄλλη μὲ τὴν κάρη τοῦ τραγουδιοῦ της θὰ μποροῦσε νὰ καταφέρουν μὲ τὸν καιρὸ νὰ γίνουν χρήσιμες. Ή πρώτη πέθανε λίγον καιρὸ ἀργότερα κ' ἡ δεύτερη ἐγκατέλειψε τὸ κωμικὸ θέατρο γιὰ νὰ ἐμφανισθεῖ στὴν “Οπέρα, στὴν Ἰταλία.

Ἐβλεπα, τὶς μέρες ποὺ παιζόταν διπερά - κομίκ, μιὰ συρροή κόσμου καταπληκτικὴ, καὶ τὶς μέρες ποὺ παιζαν οἱ ιταλοί, τὴν αἴθουσαν ἀδεια. Άποδ δὲ μὲ τρόμαξε οἱ ἀγαπημένοι μου συμπατρίτες δὲν ἔπαιξαν παρὰ μόνον ἔργα τετριμένα, ἔργα αὐτοσχεδιασμοῦ τοῦ γειρίστου εἰδουσ, τοῦ εἰδουσ αὐτοῦ πού χα ἀναμορφώσει στὴν Ἰταλία. Θά δώσω, ἔλεγα στὸν ἐαυτό μου, θὰ δώσω χαρακτῆρες, αἰσθημα, ἀνάπτυξη, κατεύθυνση, υφος. Μιλούσα γιὰ τὶς ίδεες μου στοὺς ἡθοποιούς. “Ἄλλοι μ' ἔνθαρρύνανε νὰ ἀκολουθήσω τὸ σχέδιό μου, ἀλλοι μοῦ ζητοῦσαν μονάχα φάρσες. Οι πρῶτοι της αὐτοῦ ποὺ παιζαν ρόλους ἐρωτευμένους κ' ἐπιθυμοῦσαν νὰ χουν ἔργα γραμμένα: οἱ δεύτεροι ἦταν οἱ κωμικοὶ ἡθοποιοὶ ποὺ, συνηθισμένοι νὰ μήν ἀποστηθήσουν τίποτα, φιλοδοξοῦσαν νὰ διακρίνονται χωρὶς νὰ κάνουν τὸν κόπο νὰ μελετήσουν.

Ἔποφάστα ποὺ περιμένων προτοῦ ἀρχίσω. Ζήτησα τέσσερις μῆνες καιρὸ γιὰ νὰ ἔξετάσω τὶς προτιμήσεις τοῦ Κοινοῦ, νὰ καταποτιστῶ στὸν τρόπο ποὺ ἀρέσει κανένας στὸ Παρίσι. Κι ὅλον αὐτὸν τὸν καιρὸ δὲν ἔκανα τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ βλέπω, νὰ τρέχω, νὰ σεργιανῶ, ν' ἀπολαμβάνω.

Τὸ Παρίσι εἰν' ἔνας κόσμος. “Ολα ἐδῶ ἔχουν μεγάλες διαστάσεις· πολὺ κακὸ καὶ πολὺ καλό. Πηγαίνετε στὰ θέάματα, στοὺς περιπάτους, στὰ κέντρα ψυχαγωγίας — ὅλα εἰναι γεμάτα. Πηγαίνετε στὶς ἐκκλησίες — πάντα ὑπάρχει πλῆθος κόσμου. Σὲ μιὰ πόλη μὲ ὄντακόσες γιλιάδες κατοίκους, ἀναγκαστικά πρέπει νὰ ὑπάρχουν περισσότεροι καλοὶ ἀνθρώποι καὶ περισσότεροι διεστραμμένοι, παρὰ όπουδήποτε ἀλλοι· δὲν ἔχει κανένας παρὰ νὰ διαλέξει. Οἱ ἀκόλαστοι θὰ βρεῖ εύκολα τὸ μέσα γιὰ νὰ ἰκανοποιήσει τὰ πάθη του καὶ δὲν ἀνθρώποις ποὺ ἀγαπᾶτο καλὸ θὰ θύωσει ἐνθαρρύνεται στὴν ἀσκηση τῆς ἀρετῆς. Δὲν ήμουν οὔτε ἀρ-



“Ο διάσημος γάλλος ἡθοποιὸς Λεοπόλδος Λεκαίν, ποὺ τὸν θαύμαζε ὁ Γκολιτόνι, σὰν Τσεγκής Χάρη (‘Ορφανὸς Κίνας’ τοῦ Βολτάρου)

κετὰ εὐτυχισμένος γιὰ νὰ βάλω τὸν ἐαυτό μου στὴν κατηγορία τῶν τελευταίων, οὔτε ἀφετὰ δυστυχισμένος γιὰ ν' ἀφήσω νὰ παρασυρθῶ σὲ παρεκτροπές.

Συνέχισα στὸ Παρίσι τὸν συνηθισμένο τρόπο ζωῆς μου, προτιμώντας τὶς ἀξιοπρεπεῖς ἀπολαύσεις καὶ περιβάλλοντας μ' ἐκτίμηση τοὺς ἀνθρώπους ποὺ ναι πλασμένοι: νὰ δηγογοῦνε στὸ καλό.

Μὲ σόσ προγωροῦσα, τόσο βρισκόμουνα μπλεγμένος μέσα στὶς διάφορες κοινωνικὲς θέσεις, τάξεις, μέσα στοὺς τρόπους ζωῆς καὶ τοὺς διάφορους τρόπους σκέψης. Δὲν ἔζερε πιά τὶ ήμουνα, τὶ ζητοῦσα, τὶ θὰ γινόμουνα. “Η δινη μ' εἶχε ἀπόλυτα ἀπορροφήσει. Εβλεπα πόσο ἦταν ἀνάγκη νὰ ξαναγυρίσω στὸν ἐαυτό μου καὶ δὲν έβρισκα η, καλύτερα, δὲν ἀναζητοῦσα τὸ μέσα γιὰ νὰ πετύχω.

Εύτυχος γιὰ μένα, ἡ Αύλη πήγαινε στὸ Φοντανεμπλώ. Οἱ ἡθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ πάνε κι αὐτοὶ γιὰ νὰ δίνουν ἔκει τὶς παραστάσεις τους. Τοὺς ἀκολούθησα ἀπὸ κοντὰ μὲ τὴ μικρὴ μου οἰκογένεια καὶ ξαναβρῆκα, στὴν ἔξαισια αὐτὴ διαμονή, τὴν ξεκούραση καὶ τὴ γαλήνη πού χα θυσιάσει στὶς διασκεδάσεις τῆς πρωτεύουσας.

Ἐβλεπα κάθος μέρα τὴ βασιλικὴ οἰκογένεια, τοὺς βασιλικούς πρίγκιπες, τοὺς ἀξιωματούχους, τοὺς γάλλους ύπουρογούς καὶ τοὺς ξένους πρεσβυτές. “Ολος δ κόσμος συγκεντρωνόταν στὸν πύργο. Πηγαίναμε στὰ ἐγερτήρια, στὰ γεύματα μέσα στὰ διαμερίσματα τοῦ πύργου, ἀκολούθουσαμε τὴν Αύλη στὴν ἐκκλησία, στὸ κυνήγι, στὰ θέάματα, στὰ θεάματα, ἀνεμπόδιστα, ἀνενόχλητοι, μ' ὅλη μας τὴν ἄνεση.

Τὸ Φοντανεμπλώ δὲν εἶναι οὔτε μεγάλο, οὔτε πλούσιο, οὔτε πλούσια διακοσμημένο, ὅμως βρίσκεται σὲ τοποθεσία εὐχάριστη. Τὸ δάσος προσφέρει μιὰ θαυμάσια ἀποψή ἀγροτικοῦ τοπίου καὶ δὲν βασιλικὸ πύργος, πολὺ εύρυχωρος καὶ βολικός, είναι πολύτιμο μνημεῖο παλιῖδες ἀρχιτεκτονικῆς, πολὺ πλούσιος καὶ πολὺ καλὰ διατηρημένος.

Μέσα σ' αὐτὸν τὸν πύργο ἀναψυχής καὶ στὸν πύργο τοῦ Κομπιπέν τελείωνου συνήθως οἱ μεγάλες ύπουροι στού Κράτους καὶ ἀκριβῶς στὸ Φοντανεμπλώ, τὴ χρονιά 1763, ποὺ γι' αὐτὴν μιλάω τώρα, ύπογράφτηκε η εἰρήνη ἀνάμεσα στὴν “Αγγλία καὶ στὴ Γαλλία.

Οι Ἰταλοὶ δώσανε, στὴ διάρκεια αὐτοῦ τοῦ ταξιδιοῦ, “Τὸ παιδί τους Ἀρελεκίνο ποὺ γιὰ την ζωή της». Τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ χειρογράφηται στὸ Παρίσι, δὲν είχε καμιὰ στὸ Φοντανεμπλώ. Ἔταν ἔργο αὐτοσχεδιασμοῦ. Οἱ ἡθοποιοὶ



Ο Ιταλός θεατρινός Κάρολος Μπερτινάτσι, ο επονομαζόμενος Καολέν, ενύρωνέμερος του παιδιάνικου κοινού. Ο Κάρολος Γκολιντόνι τὸν ἔβρισκε "προκισμένον μ' ἀμίμητες χάρες"

είχαν ἀνακατέψει σ' αὐτὸν χωρατὰ τοῦ "Κατὰ φαντασίαν ἀπατημένου". Αὐτὸν δὲν ἄρεσε στὴν Λύλη καὶ τὸ ἔργο ἀπέτυχε. Νά τὸ μειονέκτημα τῶν ἔργων αὐτοσχεδιασμοῦ. Ο ήθοποιὸς ποὺ παῖζει ὅπειρα, μιλᾶ πολλὲς φορὲς ἀπόρσεχτα, καταστρέφει μιὰ σκηνὴ καὶ κάνει ἔνα ἔργο ν' ἀποτύχει. Δὲν ἀγαποῦσσα ίδιαιτέρα τὸ ἔργο τοῦτο· τὸ ἀντίθετο, μαλιστα· ὅμως δυσαρεστήθηκα, βλέποντας ν' ἀποτυγχάνει στὴν Λύλη τὸ πρῶτο ἔργο ποὺ παιζόταν.

Τὸ δισάρετο αὐτὸν γεγονός μοῦ, δειχγες ἀκόμα πιὸ πολὺ τὴν ἀνάγκη νὰ δώσω ἔργα μὲ γραμμένο διάλογο. Ξαναγύρισα στὸ Παρίσι μὲ σταθερὴ κ' ἔντονη ἀπόφασης ὅμως, δὲν είχα νὰ κάνω μὲ τοὺς ήθοποιούς μου τῆς Ιταλίας, δὲν ἤμουν ἐδῶ τ' ἀφεντικὸ ὅπως στὸν τόπο μου.

Κεφάλαιο Δ'

"Η ἐπιστροφή μου στὸ Παρίσι. Οἱ παραπτηρίσεις καὶ τὰ σκέδια μοῦ. Η κατοικία μου στὴν περιοχὴ Παλαιὶ Ρουαγιάλ. "Η πατρικὴ ἀγάπη", ἡ πρότη μου κοινωδία. Μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο. Η μικρὴ ἐπιτυχία του. "Ἐργα ποὺ δόθηκαν στὴν Ιταλικὴ Κωμῳδία στὰ δυὸ χρόνια. Καινούριες παραπτηρίσεις γιὰ τὴν Ὀπερὰ -Κομικ. Λίγα λόγια γιὰ τὴν Κομεντί Φρανσαΐζ.

*M*ετὰ τὴν ἐπιστροφή μου στὸ Παρίσι, κοίταζα μ' ἄλλο μάτι τὴν τεράστια αὐτὴ πόλη, τοὺς κατοίκους τῆς, τὶς διασκεδάσεις τῆς καὶ τοὺς κινδύνους τῆς. Είχα βρεῖ καιρὸ νὰ σκεφτῷ, είχα καταλάβει πῶς γιὰ τὴ σύγχυση ποὺ σύνιωσα δὲν ἔφταιγε τὸ φυσικὸ οὔτε τὸ ήθικὸ περιβάλλον τοῦ τόπου. "Εφταστο καλόπιστο στὸ συμπέρασμα πῶς ἡ περιέργεια κ' ἡ ἀνυπομονησία ὑπῆρξαν οἱ αἰτίες τοῦ Νιγγού ποὺ 'νιώσα καὶ πῶς θὰ μποροῦσε κανένας ν' ἀπολαύσει καὶ νὰ διασκεδάσει στὸ Παρίσι χωρὶς νὰ κουράζεται καὶ χωρὶς νὰ θυσιάζει τὸν καιρὸ του καὶ τὴ γαλήνη του. Φτάνοντας στὸ Παρίσι, είχα κάνει μὲ μιᾶς ὑπερβολικὰ πολλὲς γνωριμίες· σκόπευα νὰ τὶς διατηρήσω, μά καὶ νὰ τὶς χαίρομαι φειδωλό. Προσέριζα τὰ πρωινὰ μου γιὰ δουλειὰ καὶ τὴν ὑπόλοιπη μέρα γιὰ τὶς κοινωνικὲς ὑποχρεώσεις.

Εἶχα νοικιάσει ἔνα διαμέρισμα ἀπέναντι ἀπ' τὸ Παλαιὶ Ρουαγιάλ. Τὸ γραφεῖο μου ἔβλεπε οὐ αὐτὸ τὸν κῆπο ποὺ δὲν εἶχε τὴ μορφὴ καὶ τὶς χάρες ποὺ χει σήμερα, ὅμως χάριζε στὴν δραστὴ διμορφίες ποὺ μερικοὶ δὲν παύουν νὰ τὶς θυμούνται μὲ λύπη γιατὶ κάθηκαν.

"Οσο κι ἂν ἤμουν ἀπασχολημένος δὲν μποροῦσα νὰ στερηθῶ τὴν εὐχαρίστηση νὰ ρίχνω πότε - πότε μιὰ ματιὰ στὸν ἔξαιρισιο αὐτὸ κῆπο ποὺ συγκέντρωνε, διποιαδήποτε ὥρα, τόσα διαφορετικὰ πράγματα.

"Ἐβλεπα κάτω ἀπ' τὰ παράθυρά μου αὐτοὺς ποὺ γευμάτιζαν στὸ Καφὲ ντε Φουά, διποὺ πρόσωπα ὅλων τῶν τάξεων ἔρχονταν νὰ ξεκουραστοῦν καὶ νὰ δροσιστοῦν. Εἶχα μπροστά μου τὴν περίφημη καστανιά ποὺ τὴν δύναμά την τὸ Δέντρο τὴς Κρακού οι βίαιοι διποὺ οἱ ἀσχολούμενοι μὲ τὶς εἰδήσεις τῆς ήμερας συγκεντρώνονται, ἀναγγέλλαντες τὶς εἰδήσεις τους, χαράζοντας μὲ τὰ μπαστούνια τους πάνω στὴν ἀμμοφαλακόματα, στρατόπεδα, στρατιωτικὲς θέσεις, καὶ μοιράζοντας τὴν Εύρωπη σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιθυμίες τους.

Αὐτὴ ἡ ἑκούσια ἀπόσπαση τῆς προσοχῆς μοῦ ηταν, πότε - πότε, χρήσιμη: τὸ πνεῦμα μου ξεκουραζόταν εὐχάριστα καὶ ξαναγύριζα στὴ δουλειά μὲ περισσότερη δύναμη καὶ καλὴ διάθεση.

"Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν πρώτη μου ἐμφάνιση. "Ἐμελλες νὰ παρουσιαστῶ στὴ γαλλικὴ σκηνὴ μ' ἔνα νεωτερισμό ποὺ ἀνταποκρινόταν στὴ γνώμη ποὺ τὸ Κοινὸ εἶχε σηματίσει γιὰ μένα. Οι γνῶμες τῶν ήθοποιῶν μου ἔξακολουθοῦσαν νά 'ναι μοιρασμένες: οἱ μὲν ἐπιμέναντες νὰ θέλουν ἔργα μὲ κείμενο ὀλοκληρογραμμένο, οἱ ἄλλοι θέλαντες καμβάδες ἔργων. Ὁργάνωσαν μιὰ συγκέντρωση γύρω ἀπ' τὸ θέμα μου, διποὺ παραβρέθηκα κ' ἔγω. Κατάφερα νὰ γίνει ἀντιληπτὸ πῶς θά των ἀνάρμοστο νὰ παρουσιάζεται ἔνας συγγραφέας χωρὶς νά 'χει γράψει τὸ διάλογο τοῦ ἔργου κι ἀποφασίστηκε ν' ἀρχίσω ἀπὸ ἔργο μὲ γραμμένους διάλογους.

"Ημουνα εὐχαριστημένος, ὅμως φαινότανε ἀπὸ μακρὰ πῶς οἱ ήθοποιοὶ ποὺ 'χαν γάστε τὴ συνήθεια νὰ μαθαίνουν τοὺς ρόλους τους, θά μοὺ πρόσφεραν κακή ὑπηρεσία, χωρὶς δόλο η πρόθεση κακοῦ. Βρέθηκα στὴν ἀνάγκη νὰ στενέψω τὶς ίδεες μου καὶ νὰ κρατηθῶ στὰ δρῦα τῆς μετριότατας τοῦ θέματος γιὰ νὰ μὴ διακινηθεύω νὰ κάνω ἔνα ἔργο ποὺ θὰ ζητοῦσε περισσότερη ἀκρίβεια στὴν ἐκτέλεση, κολακευόμενος νὰ πιστεύω πῶς θὰ τοὺς παράσερνα λίγο - λίγο στὴν ἀναμόρφωση διποὺ εἶχα ὀδηγήσει τοὺς ήθοποιούς μου στὴν Ιταλία. Ἐγραψα λοιπὸν μιὰ κωμωδία σὲ τρεῖς πράξεις μὲ τὸν τίτλο "Η πατρικὴ ἀγάπη, η εὐγνωμούσσα ἀκλόουσθ".

"Ο Πανταλόνες ἔχει δύο κόρες ποὺ τὶς ἀγαπᾶ πολὺ. Τοὺς ἔδωσε δόσο γίνεται πιὸ φροντισμένη ἀνατροφή: "Η Κλαρίς ἔκανε πρόδους στὴν κλασικὴ φιλολογία κ' η 'Ανζελική έγινε καλὴ μουσικός. Ο πατέρας ἔσδεψε δύλα του τὰ χρήματα γιὰ τὰ παιδιά του κι ὁ θάνατος του ἀδελφοῦ του, ποὺ τοῦ 'δινε τὰ μέσα νὰ συντηρεῖ τὴν οἰκογένεια του μ' ἀξιοπρέπεια, τοῦ ἀφαιρεῖ τὴ δυνατότητα νὰ τὴ βοηθήσει.

"Η Καμπλή, ποὺ 'ναι εὐκατάστατη καὶ ποὺ ὑπῆρξε καμαριέρα τῶν δύο θυγατέρων τοῦ Πανταλόνε, δίνει δῆση βοήθεια μπορεῖ στὸ παλιό της ἀφεντικό καὶ στὶς παλιές κυράδες τῆς καὶ καταφέρνει νὰ τὶς κάνει εὐτυχισμένες. Νά μιὰ μικρὴ περίληψη ποὺ 'λωσας ἀξέει περισσότερο ἀπὸ τὸ ἔργο, ποὺ παίχτηκε μόνο σὲ τρεῖς πράξεις παραστάσεις.

"Ηδελα νὰ φύγω ἀμέσως μποροῦσα, ὅμως, νὰ ἐγκαταλείψω τὸ Παρίσι ποὺ μ' εἶχε σκλαβώσει; Εἶχα συμβόλαιο γιὰ δύο χρόνια κ' ἔνιωθα τὸν πειρασμό νὰ μείνω· οἱ περισσότεροι ήταν οἱ ήθοποιοὶ μοὺ ζητοῦσαν μόνο καμβάδες ἔργων, τὸ Κοινὸ εἶχε έξουσιασθεῖ μ' αὐτὸ τὸ είδος, η Λύλη τὸ ἀνεχόταν, γιατὶ τάχα ν' ἀρνηθῶ νὰ συμμαρφωθῶ κ' ἔργο; "Εμπρός, εἴπα, δις κάνωνται καμβάδες ἀφοῦ αὐτὸ θέλουν. "Οποιαδήποτε θυσία μοῦ φαίνεται γλυκεῖ, κάθε βάσανο μοῦ φαίνεται υποφερτό, γιὰ νά' χω τὴν εὐχαρίστηση νὰ μείνωνται στὸ Παρίσι.

Δέ θά μποροῦσε, ώστόσο, νὰ είτωσε πῶς οἱ διασκεδάσεις μ' ἐμπόδισαν νὰ κάνω τὸ καθῆκον μου. "Εδωσα στὸ διάστημα αὐτῶν τῶν δύο χρόνων ὄγδοντα ἔργα ποὺ οἱ τίτλοι τους κι ὁ βαθύτατος ἐπιτυχίας τους, μεγάλος η μικρός, βρίσκονται στὴν "Ε πε τη ηρίδαι τῶν Θεα μάτων. "Οκτὼ ἀπ' αὐτὰ τὰ ἔργα μείνωνται στὸ θέατρο καὶ μοῦ κόβεταισαν πιὸ πολὺ μόγιθο παρὰ ἀπὸ τὰ 'χα γράψει ἔξει διολοκήρου. Δὲν ηταν δυνατὸ ν' ἀρέσω, παρὰ μόνο παρουσιάζοντας καταστάσεις ἐνδιαφέρουσσες, μὲ χαρακτήρα κωμικού ποὺ 'χε προετοιμαστεῖ μὲ τέχνη καὶ μακρύνει ἀπ' τὶς ίδιατροπίες τῆς φαντασίας τῶν ήθοποιοί. Πέτυχα περισσότερο ἀπ' δόσο πίστευα, μά δῆση ἐπιτυχία καὶ ἀν-

είχαν τὰ ἔργα μου δὲν πήγαινα ποτὲ νὰ τὰ δῶ. Μ' ἀρεσεῖ ἡ καλὴ κωμῳδία καὶ πήγαινα στὸ Τεάτρο Φρανσαῑ γιὰ νὰ διασκεδάσσω καὶ νὰ διδαχτῶ. Είχα ἀδειὰ ἐλευθέρας εἰσόδου στὶς παραστάσεις του. Μοῦ τὴν είχαν προσφέρει μόλις ἔφτασα στὸ Παρίσι. Τὸ πράγμα ἦταν ἀκόμα πιὸ κολακευτικὸ γιὰ μένα ἀφοῦ κανένας δὲ θὰ μποροῦσε νὰ πιστέψει πώς θὰ κατάφερνα νὰ μπῶ κάποια μέρα στὸν κατάλογο τῶν συγγραφέων ποὺ παιζονταν ἑκεῖ.

"Ἐβρισκα σ' αὐτὸ τὸ θέατρο τοῦ γαλλικοῦ θέους τὸ ἔδιο καὶ ἀνεβασμένη τόσο τὴν τραγῳδία ὅσο καὶ τὴν κωμῳδία. Οἱ Παριζινοὶ μοῦ μιλοῦσαν μ' ἐνθουσιασμὸ γιὰ τοὺς διάστημοὺς ἥθοποιοὺς ποὺ δὲν ὑπῆρχαν πάλ. "Ἐλεγαν πώς ἡ φύση εἶχε σπάσει τὰ καλούπια αὐτῶν τῶν μεγάλων ἥθοποιῶν" γελούνταν δύμως. "Ἡ φύση κάνει τὸ καλούπι, τὸ μοντέλο καὶ τὸ πρότυπο ὅλα ταυτόχρονα, καὶ τὰ ἀνανεώνει κατὰ τὸ κέφι της. Συνηθισμένο πράγμα σ' δλες τὶς ἐποχές: οἱ ἄνθρωποι μὲ λύπη πάντα σκέρτονται τὸ παρελθόν καὶ κλαίνονται γιὰ τὸ παρόν· εἰναι κάτι ποὺ οὐπάρχει μέσα στὴ φύση τους.

Μποροῦσε τάχα κανένας νὰ ἐπιθυμήσει δυὸ ἥθοποιοὺς πιὸ ὀλοκληρωμένες ἀπὸ τὴ δίδια Ντυμενὶ καὶ τὴ δίδια Κλαιρόν; "Ἡ μᾶλλον πρόσωπες τὴ φυσικότητα στὸν πιὸ μεγάλη ἀληθοφάνεια, ἡ ἄλλη είχε φτάσει τὴν τέχνη τῆς ἀπαγγελίας σὲ σημεῖο τελειότητας.

Μποροῦσε τάχα κανένας νὰ ἐκτιμήσει λιγότερο, νὰ θαυμάσει λιγότερο στὴν κωμῳδία, τὴν εὐγένεια καὶ τὴ λεπτότητα στὸ παλέπιο τῆς κ. Πρεβίλ καὶ τὴ γοητευτικὴ ἀφέλεια τῆς δίδας ντ' "Ολινύ"; "Ἡ τελευταία πρόσφερε μιὰ μεγάλη ὑπήρξεσα στὶς γυναικεῖς τοῦ ἐπαγγέλματος της. Τούς ἀπόδειξε πώς τὰ ἀπλὰ κέρδη ἀπὸ τὸ θέατρο μποροῦν νὰ ἔξασφαλίσουν στὴ Γαλλία μιὰ εὐχάριστη κι ἀξιοπρεπὴ ἀποχώρηση ἀπ' αὐτό.

"Ο κ. Λεκάνης εἴναι καταπληκτικὸς ἄνθρωπος. Είχε νὰ παλαίψει μὲ τὴν δύψη του, τὸ ἀνάστημα του, τὴ φωνή του. "Ἡ τέχνη τὸν ἔκανε νὰ φτάσει στὴν ὑπέρτατη τελειότητα. "Ο κ. Μπριζάρ γιαρόταν ὅλα τὰ πλεονεκτήματα τῆς προσωπικότητάς του καὶ τῆς ἀξίας τοῦ ταλέντου του.

"Ο κ. Μολὲ ἔπαιζε τότε τοὺς ρόλους ἐρωτευμένων. Μάταια γίνονταν συγκρίσεις, μάταια ἀνάδειναν τὴ στάχτη τῶν παλιῶν ἥθοποιῶν, δὲν πιστεῦαν νὰ ὑπῆρξε κανένας τους, τὸ εἶδος αὐτῶν, πιὸ λαμπρός, πιὸ εὐχάριστος. Εὔγενικὸς στὶς στιγμές τοῦ πάθους, ζωήρὸς στὶς στιγμές εὐθυμιαῖς, πρωτότυπος στοὺς σύνθετους ρόλους, ἦταν ἔνας Πρωτέας πάντα ωραῖος, πάντα ἀληθινός, πάντα ἐκπληκτικός.

Σχετικὰ μὲ τὸν κ. Πρεβίλ, εἶδα πώς ὅλος ὁ κόσμος ἀναγνώριζε τὴν ἀξία του. Δὲν ἀκούσα νὰ γίνονται συγκρίσεις σχετικὰ μ' αὐτὸν καὶ ἔτσι εἴναι ὃ ἥθοποιος ποὺ δὲ μικρήκει κανέναν καὶ ποὺ ποτὲ κανένας δὲ θὰ μπορέσει νὰ τὸν μικρήκει. "Ο αἰώνας μας ἔβγαλε τρεῖς μεγάλους ἥθοποιοὺς σχεδὸν ταυτόχρονα: τὸν Γκάρρικ στὴν Ἀγγλία, τὸν Πρεβίλ στὴ Γαλλία καὶ τὸν Σάκκι στὴν Ἰταλία. "Ο πρῶτος ὁ δῆγηθηκε στὸν τόπο τῆς ταφῆς του ἀπὸ δοῦκες καὶ εὐπατρίδες. "Ο δεύτερος ἀξιώθηκε νὰ ἀπολαύσει τιμές κι ἀνταμοιβές. "Ο τρίτος ὅσο κι ἀν εἴναι διάσημος δὲ θὰ τελειώσει τὴ σταδιοδρομία του μέσα στὰ πλούτη.

Κεφάλαιο Ε'

Πηγαίνο γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Κομεντί Φρανσαῑ. Βλέπω τὸν "Μισάνθρωπο". Λίγα λόγια γιὰ τὸ ἔργο καὶ τοὺς ἥθοποιοὺς. "Ο ἀρχηγὸς τῆς οἰκογενείας" τοῦ κ. Ντιντερό, καινούρια κωμῳδία ποὺ "γνωρίσει επιτυχία. Κοινὴ ἦταν ἡ ἐντύπωση στὸ Παρίσι, στὸ ἔργο "Ο τάρος τοῦ Maitre André"

Tὴν πρώτη φορὰ ποὺ πήγα στὴν Κομεντί Φρανσαῑ ἔπαιζαν τὸν "Μισάνθρωπο" καὶ δ. κ. Γκρανβάλ ἔπαιζε τὸν "Αλσέστη". "Ο πολὺ ἔμπειρος αὐτὸς ἥθοποιος ποὺ τὸ Κοινὸ τὸν ἀγαποῦσε καὶ τὸν ἐκτιμοῦσε πολὺ εἶχε κλείσει τὴ σταδιοδρομία του καὶ εἶχε ἀποσύρθει παίρνοντας σύνταξην. "Τστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια, ἔνιωσε τὴν ἐπιθυμία νὰ ξαναβγεῖ στὸ θέατρο, κι ἀνκριβῶς τὴ μέρα κείνη ἔκανε τὴν ἐπανεμφάνισή του. Χειροκροτήθηκε πάρα πολὺ μόλις βγῆκε στὴ σκηνὴ ἔβλεπες πόσο τὸν ἐκτιμοῦσε τὸ Κοινό· δύμως, σὲ μιὰ δριμεῖνη ἡλικία, "τὸ μὲν πνεῦμα πρόθυμον ἡ δὲ σάρξ ἀσθενής". Δὲν ἔμεινε γιὰ πολὺ στὸ θέατρο καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲ μίλησα γι' αὐτὸν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο.

"Οσο γιὰ μένα, τὸν ἔβρισκα ἔξαιρετικὸ καὶ τὸν προτιμοῦσα ἀπὸ πολλοὺς ὅλους ἔξαιτιας τῆς ωραίας φωνῆς του. Τ' αὐτὶ μου, δὲν εἶχε ἀκόμα ἔξαικειωθεῖ μὲ τὴ γαλλικὴ γλώσσα καὶ μοῦ ζέφευγαν πολλὰ στὶς κοινωνικές συναναστροφές καὶ πολὺ πε-

ρισσότερα στὸ θέατρο. Εύτυχῶς ἤξερα τὸν "Μισάνθρωπο".

"Ἔταν τὸ ἔργο ποὺ πιότερο ἐκτιμοῦσα ἀγάμεσσα σ' ὅλα ὅσα ἔγραψε ὁ Μολιέρος, ἔργο ἀνυπέρβητης τελειότητας ποὺ, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸν κανονικὸ τρόπο ἀνέλιξης του, εἶχε τὸ πρωτέρημα τῆς ἐπινόησης καὶ τῆς καινοτομίας στοὺς χαρακτῆρες.

Οἱ συγγραφεῖς κωμῳδῶν, ἀρχαῖοι καὶ σύγχρονοι, εἶχαν παρουσιάσει στὴ σκηνή, δῶς τότε, τὰ ἐλαττώματα καὶ τὶς ἀτέλειες γενικὰ τῆς ἀνθρωπότητας. 'Ο Μολιέρος ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ τόλμησε νὰ παίξει στὴ σκηνὴ τὰ ἥπη καὶ τὰ γελοῖα τῆς ἐποχῆς του καὶ τῆς χρώμας του.

Εἶδα μ' ἀπέραντη εὐχαριστηση νὰ παίξεται στὸ Παρίσι ἡ κωμῳδία αὐτὴ ποὺ τόσο τὴν είχα διαβάσει καὶ θαυμάσει στὴν πατρίδα μου. Δὲν ἀκούγανταν δῆλα ὅσα οἱ ἥθοποιοι ἔλεγαν, κι ἀκόμα λιγότερο, ἐκείνοις ποὺ ἐπιβάλλονταν μὲ μιὰ εὐφράδεια ποὺ 'βρεπα νὰ χειροκροτεῖται καὶ ποὺ ἐμένα μὲ δυσκόλευε πολὺ. Καταλάβαινα, δύμως, ἀρκετὰ γιὰ νὰ θαυμάζω τὴν ἀκρίβεια, τὴν εὐγένεια καὶ τὴ θέρμη ποὺ 'χε τὸ παίξιμο τῶν ἀσύγκριτων αὐτῶν ἥθοποιοιν.

"Ἄχ! Ἐλεγα στὸν ἔαυτό μου, δὲς μποροῦσα νὰ βλεπα ἔνα ἀπ' τὰ ἔργα μου παιγμένο ἀπὸ παρόμοιούς ἥθοποιούς! Τὸ καλύτερο ἔργο μου δὲν ἀξίζει ὅσο τὸ χειρότερο τοῦ Μολιέρου· δύμως, ὁ ζῆλος κ' ἡ ἐνεργητικότητα τῶν Γάλλων θὰ τὸ 'κανε ν' ἀξίζει περισσότερο ἀπ' ὅσο ο' ζῆλος στὴν πατρίδα μου.

"Ἐδῶ βρίσκοται ἡ σχολὴ τῆς ἀπαγγελίας: τίποτα δὲν εἴναι βεβιασμένο, οὔτε στὴν κίνηση, οὔτε στὴν ἐκφραστή τὰ βήματα, τὰ χέρια, τὰ βλέμματα, οἱ βουβές σκηνῆς εἴναι μελετημένοι· δύμως, ἡ τέχνη κρύβεται τὴ μελέτη κάτω ἀπ' τὴν ὄψη τῆς φυσικότητας. Βγῆκα ἀπ' τὸ θέατρο γοητευμένος. Εὐγόμονυνταν ἔνα ἀπ' τὰ δύο νὰ συμβεῖ: ἡ νὰ καταφέρω νὰ παρουσιάσω ἔνα ἀπ' τὰ ἔργα μου στὴν Κομεντί Φρανσαῑς ἡ νὰ δῶ τοὺς συμπατριώτες μου νὰ ναι σὲ θέση νὰ μιμηθοῦν τοὺς γάλλους. Ποιό τάχα νά ταν πιὸ δύσκολο νὰ τὸ δῶ νὰ πραγματοποιεῖται; Μόνον δ χρόνος θὰ μποροῦσε νὰ δώσει ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα.

Στὸ μεταξύ, δὲν ἔγκατάλειπα τοὺς Γάλλους "Ηθοποιούς". Είχαν ἀνεβάσει τὴν προηγούμενη χρονιά τὸν "Αρχηγὸς τῆς οἰκογένειας" τοῦ κ. Ντιντερό, καινούρια κωμῳδία ποὺ "γνωρίσει επιτυχία. Κοινὴ ἦταν ἡ ἐντύπωση στὸ Παρίσι, στὸ ἔργο "Ο τάρος τοῦ Maitre André"



γι' απομίμηση του έργου που με τὸν ἴδιο τίτλο είχα γράψει καὶ ποὺ χε τυπωθεῖ. Πήγα καὶ τὸ είδα μὰ δὲν ἀνακάλυψα σ' αὐτὸν καμιὰ ὄμοιότητα μὲ τὸ δικό μου. "Αδικα τὸ Κοινὸν κατηγοροῦσε γιὰ λογοκλοπὴ τὸν φιλόσοφο αὐτὸν ποιητή, τὸν ἀξιοσέβαστον αὐτὸν συγγραφέα· ἔνα περιοδικό, ἡ "Φιλολογικὴ Χρονιά", εἶχε συντελέσει νὰ δημιουργηθεῖ αὐτὴ ἡ ὑπόθεση.

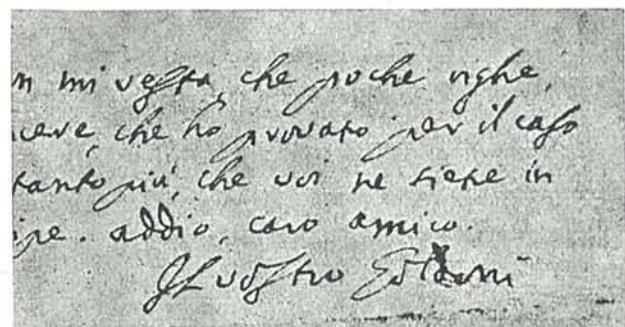
"Ο κ. Ντιντερό εἶχε πορφουσάσι πρὸν μερικὰ χρόνια μὰ κωμῳδία μὲ τὸν τίτλο "Ο νόθος γιώς". Ο κ. Φρερὸν εἶχε ἀσχοληθεῖ μ' αὐτὴ, στὴν περιοδική του ἔκδοση. Εἶχε βρεῖ πῶς τὸ γαλλικὸν ἔργο εἶχε μεγάλη σχέση μὲ τὸν "Ἀληθινὸν φίλον" τοῦ κ. Γκολντόν, εἶχε καταγράψει τὶς σκηνὲς τοῦ γαλλικοῦ ἔργου δίπλα στὶς σκηνὲς τοῦ Ιταλικοῦ. Κ' οἱ πρῶτες κ' οἱ δεύτερες, φαίνονταν νὰ βγαίνουν ἀπ' τὴν ἴδια πηγὴ κι ὁ δημοσιογράφος κλείνοντας τὸ ἄρθρο του εἶχε πεῖ πῶς ὁ συγγραφέας τοῦ "Ο νόθος γιώς" ὑποσχόταν ἔναν "Αρχηγὸν τῆς οἰκογένεις", πῶς ὁ Γκολντόν εἶχε γράψει ἔνα τέτοιο ἔργο καὶ πῶς θὰ βλέπαιμε ἀνὴρ σύμπτωση θά κανε νὰ συναντηθοῦν τὰ δυό ἔργα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο.

"Ο κ. Ντιντερό δὲν εἶχε ἀνάγκη νὰ πάει νὰ βρεῖ πέρα ἀπ' τὰ βουνά ποὺ χωρίζουν τὶς δυὸ χῶρες θέματα κωμῳδίας γιὰ νὰ ξεκουραστεῖ ἀπ' τὶς ἐπιστημονικὲς του ἀπασχολήσεις. "Τεστέρα ἀπὸ τρία χρόνια ἔδωσε ἔναν "Αρχηγὸν τῆς οἰκογένειας" ποὺ δὲν εἶχε καμιὰ ἀναλογία μὲ τὸν δικό μου. 'Ο πρωταγωνιστής μου ἦταν ἄνθρωπος ἥπιος, συνετός, μυαλωμένος, που ὁ γαρακήρας κ' ἡ συμπειριφορά του μποροῦν νὰ γίνουν μάθημα καὶ παράδειγμα. 'Αντίθετα, ὁ πρωταγωνιστής τοῦ κ. Ντιντερό ἦταν ἄνθρωπος σκληρός, αὐστηρὸς πατέρας, που δὲ συγχωροῦσε τίποτα καὶ καταριόταν τὸ γιό του... Εἰναι ἀπ' τὰ δυστυχημένα τοῦτα πλάσματα ποὺ ὑπάρχουν στὴ φύση, μὰ ποὺ ποτὲ δὲ θα τολμοῦσα νὰ τὰ παρουσιάσω στὴ σκηνή.

"Ἐδωσα δίκιο στὸν κ. Ντιντερό, προσπάθησα νὰ διαλύσω τὴν πλάνη ἐκείνων ποὺ θεωροῦσαν τὸν "Αρχηγὸν τῆς οἰκογένειας" ποὺ ἐκεῖνος εἶχε γράψει, ἐμπνευσμένο ἀπ' τὸ δικό μου ἔργο, ὅμως δὲν ἔλεγα τίποτα γιὰ τὸ "Νόθο γιώς". 'Ο συγγραφέας εἶχε θυμάσει καὶ μὲ τὸν κ. Φρερὸν καὶ μ' ἐμένα. "Πήσει νὰ ξεπάσει ὁ θυμός του στὸν ἔνα ἀπ' τοὺς δύο μας καὶ προτίμησε ἐμένα. Τύπωσε ἔναν "Λόγο περὶ δοματικῆς ποιῆσεως", δημού μὲ ἀντιμετώπις κάπως σκληρά. "Ο Κάρολος Γκολντόν, ἔλεγε, ἔγραψε ἵτακά μιὰ κωμῳδία, μὰ φάρσα σὲ τρεῖς πράξεις..." καὶ σ' ἄλλο σημεῖο: "Ο Κάρολος Γκολντόν ἔγραψε καμιὰ ἔξηταριὰ φάρσες..." Εἶναι φανερὸ πῶς ὁ κ. Ντιντερό, σύμφωνα, μὲ τὴ γνώμη ποὺ χε γιὰ μένα καὶ γιὰ τὰ ἔργα μου, μ' ἀποκαλοῦσε Κάρολο Γκολντόν ὅπως λένε ὁ Πιέρ Λέ Ρού στὸ ἔργο "Η Ρόζα κι ὁ Κόλλας". Εἶναι μόνος γάλλος συγγραφέας ποὺ δὲ μ' εἶχε τιμήσει μὲ τὴ φιλική του διάθεση.

Στενοχωρίσμουν βλέποντας ἔναν ἄνθρωπο μεγάλης ἀξίας νὰ ναι θυμωμένος μαζὶ μου. "Εκανα ὅ, τι μποροῦσα γιὰ νὰ τὸν πληγασώ. Πρόθεσή μου δὲν ἦταν νὰ παραποθεῖ, ηθελα ὅμως νὰ τὸν πείσω πῶς δὲ μοῦ ἀξίζεις νὰ νιώθει ἀγανάκτηση ἐναντίου μου. Προσπαθοῦσα νὰ ἐπισκέπτομαι τὰ σπίτια ὅπου συνήθως πήγαινε, μὰ ποτὲ δὲν εἶχα τὴν τούχη νὰ τὸν συναντήσω. Στὸ τέλος, βαρέθηκα νὰ περιμένω καὶ πήγα νὰ τὸν ἐπισκεφτῷ παρὰ τὴν θέλησή του. Μιὰ μέρα μπαίνω στὸ σπίτι τοῦ κ. Ντιντερό μὲ τὴν προστατευτικὴ συνοδεία τοῦ κ. Ντιντερό ποὺ ήταν φίλος του. Μᾶς ἀνάγγειλαν καὶ γίναμε δεκτοί. 'Ο Ιταλὸς μουσικὸς μὲ συνιστᾶ σὸν ἄνθρωπο τὸν γραμμάτων τῆς χώρας του, ποὺ θά 'θελε νὰ γνωρίσει τοὺς μεγάλους τῆς λογοτεχνίας. 'Ο κ. Ντιντερό μάταια προσπαθεῖ νὰ κρύψει τὴ δύσκολη

Αὐτόγραφο τοῦ Κάρολο Γκολντόν μὲ τὴν υπογραφή του



θέση ὅπου τὸν ἔφερε τὸ πρόσωπο ποὺ μὲ παρουσίασε. "Ωστόσο" δὲν μπορεῖ νὰ μὴ συμμορφωθεῖ μὲ τοὺς κανόνες τῆς εὐγένειας καὶ τὴν κοινωνικὴ εὐπρέπεια.

Μιλάμε γιὰ διάφορα πράγματα. "Η συζήτηση φτάνει στὰ θεατρικὰ ἔργα. 'Ο κ. Ντιντερό ἔχει τὴν εἰλικρίνεια νὰ μοῦ πεῖ πῶς μερικὰ ἔργα μου ἔγιναν ἀφορμὴ νὰ νιώσει μεγάλη λύπη κ' ἔγω ἔχω τὸ θάρρος νὰ τοῦ παντήσω πῶς τὸ 'χα προσέξει. " Εέρετε, κύριε, μοῦ λέει, τι σημαίνει ἔνας ἀνθρώπος πληγωμένος στὸ πιο ενασθήτη σημεῖο του; — Μάλιστα, κύριε, τοῦ ἀπαντῶ, τὸ ξέρω, δημος ὁ αὐτὸν τὸ ζήτημα δὲν ἔφταιξα σὲ τίποτα. — 'Ελλατε, ἔλλετε τώρα, λέει ὁ κ. Ντιντερό διακόπτοντας τὴν κουβέντα μας, αὐτὰ εἶναι μικροστενοχώριες φιλολογικὲς ποὺ δὲν πρέπει ν' ἀποκτοῦνται σημασία. 'Ακολουθεῖστε καὶ ὁ ἔνας καὶ ὁ ἀλλος τὴ συμβουλή τοῦ Τάσσο:

"Ἄς μὴ μιλάμε τώρα γι' ἀμαρνήσεις θλιβερές κ' η λημανιά δι, τι ἔγινε ἀς σκεπάστε.

"Ο κ. Ντιντερό, ποὺ καταλαβαίνει ἀρκετὰ τὰ Ιταλικά, μοιάζει πρόθυμα νὰ συμφωνεῖ μὲ τὴ γνώμη τοῦ Ιταλοῦ ποιητῆ. Τελειώνουμε τὴ συνάντησή μας μὲ φιλοφρονήσεις, μὲ ἀμοιβαίες φιλικὲς ἐκδηλώσεις καὶ φεύγουμε, ὁ κ. Ντιντερό ν' ἔγω, πολὺ εὐχαριστημένοι.

Βγαίνοντας ἀπ' τὸ σπίτι τοῦ κ. Ντιντερό, ἀφησα τὸ φίλο μου Ντιντερό γιὰ νὰ πάω σὲ μιὰ φιλολογικὴ συντροφιά ποὺ ημουνα μέλος τῆς κι ὅπου ἐπρόκειτο νὰ φάω ἐκείνη τὴ μέρα.

"Η συντροφιά αὐτὴ δὲν ἦταν μεγάλη δὲν εἴμασταν παρὰ ἔννια: ὁ κ. ντε λά Πλάς, ποὺ βγάζει τὸ "Mercure de France", ὁ κ. ντε λά Γκαρντ ποὺ συνεργάζοταν στὴν ἴδια ἔκδοση στὸν τομέα τῶν θεαμάτων, ὁ κ. Σωρέν τῆς Γαλλικῆς Ακαδημίας, ὁ κ. Λουΐ, μόνιμος γραμματέας τῆς Βασιλικῆς χειρουργικῆς Ακαδημίας, ὁ ἀββᾶς ντε λά Πόρτ, συγγραφέας πολλῶν φιλολογικῶν ἔργων, ὁ κ. Κρεμπιγιόν ινός, ὁ κ. Φαβάρ κι ὁ κ. Ζουέν. 'Ο τελευταῖος δὲν ἔχωρύζει γιὰ τὸ πνεῦμα του, δημος διακρινόταν γιὰ τὴ λεπτότητα τῶν γενιμάτων ποὺ πρόσφερεν.

Καίσε μέλος τῆς συντροφιᾶς, μὲ τὴ σειρά του δεχόταν στὸ σπίτι του τοὺς συναδέλφους του καὶ τοὺς κρατοῦσε στὸ τραπέζι. 'Επειδὴ οἱ συγκεντρώσεις μας γίνονταν Κυριακή, τὶς δυομάζαμε Κυριακά τις (Dominicales) κ' ἐμεῖς είμασταν οἱ Κυριακάτικοι (Dominicaux). Δὲν εἶχαμε ἄλλον κανονισμὸ ἀπ' αὐτὸν ποὺ ἔσχε γενικὰ στὴν καλή κοινωνία, δημος εἶχαμε συμφωνήσει πῶς γιναῖκας δὲν ὁ μπαίνωνε στὶς συνεδριάσεις μας. Ξέραμε τὰ θέλητρά τους καὶ φοβόμασταν τὴν εὐχάριστη διάσπαση τῆς προσοχῆς ποὺ τὸ ώρασιο φύλο προκαλεῖ. Μιὰ μέρα, η Κυριακά τις καὶ τις η μας γινόταν στὸ μέγαρο τῆς μαρκησίας ντε Πομπαντούρ ποὺ γραμματέας τῆς ήταν ὁ κ. ντε λά Γκαρντ. Μόλις ἐπρόκειτο νὰ καθήσουμε στὸ τραπέζι, μιὰ ἀμάξα μπαίνωνται στὴν αὐλὴ καὶ μεσάς βλέπουμε μιὰ γυναίκα. Τὴ γυναίκα μας ἦταν θήσοις τῆς "Οπέρας, η πιὸ σπουδαία γιὰ τὸ ταλέντο της, η πιὸ διακεκριμένη γιὰ τὸ πνεῦμα της, η πιὸ ἀγαπητὴ στὶς κοινωνικές συναναστροφές. Δύο ἀπ' τοὺς συναδέλφους μας κατεβαίνειν καὶ τῆς προσφέρουν τὸ βραχίονά τους. 'Εκείνη ἀνεβαίνει, μᾶς ζητᾶ νὰ καθήσουμε νὰ φάμε, γελώντας, χωρατεύοντας. Μπορούσαμε νὰ τῆς ἀρνηθοῦμε μιὰ θέση στὸ τραπέζι; 'Ο καθένας θὰ τῆς πρόσφερε τὴ δική του κι ὁ τελευταῖος δὲν θά 'μουν ἔγω. Δύο ἀπ' τοὺς συναδέλφους της πρόσφερεν τὸ βραχίονά τους. 'Εκείνη ἀνεβαίνει, μᾶς ζητᾶ νὰ καθήσουμε νὰ φάμε, γελώντας, χωρατεύοντας. Μπορούσαμε νὰ τῆς ἀρνηθοῦμε μιὰ θέση στὸ τραπέζι; 'Ο καθένας θὰ τῆς πρόσφερε τὴ δική του κι ὁ τελευταῖος δὲν θά 'μουν ἔγω.

"Η δεστούνη αὐτὴ εἶναι πλαστόνει γιὰ ν' ἀρέσει, νὰ γοητεύει. Τὴν δώρα ποὺ τρώγαμε μᾶς ζητᾶς μιὰ θέση στὴ φιλολογικὴ μας συντροφιά κλείνοντας τὴν δύσιλα τῆς συνόψισε τὰ ἐπικερήματά της μὲ τρόπο τόσο νέο καὶ μοναδικό ποὺ 'γινε δεκτῆ μ' ἐπευφημίες.

"Οταν τέλειωνε τὸ τραπέζι κοιτάζαμε τὸ ρολόι· ἦταν τέσσερις καὶ μισή. 'Η καινούρια μας συναδέλφος δὲν ἔπαιξε τὴ μέρα ἐκείνη, ηθελα ὅμως νὰ νιώθει ἀγανάκτηση ἐναντίου μου. Πρόθεσή μου δὲν ἦταν νὰ παραποθεῖ, ηθελα ὅμως νὰ νιώθει ἀγανάκτηση ἐναντίου μου. Προσπαθοῦσα νὰ ἐπισκέπτομαι τὰ σπίτια ὅπου συνήθως πήγαινε, μὰ ποτὲ δὲν εἶχα τὴν τούχη νὰ τὸν συναντήσω. Στὸ τέλος, βαρέθηκα νὰ περιμένω καὶ πήγα νὰ τὸν ἐπισκεφτῷ παρὰ τὴν θέλησή του. Μιὰ μέρα μπαίνω στὸ σπίτι τοῦ κ. Ντιντερό μὲ τὴν προστατευτικὴ συνοδεία τοῦ κ. Ντιντερό ποὺ ήταν φίλος του. Μᾶς ἀνάγγειλαν καὶ γίναμε δεκτοί. 'Ο Ιταλὸς μουσικὸς μὲ συνιστᾶ σὸν ἄνθρωπο τὸν γραμμάτων τῆς χώρας του, ποὺ θά 'θελε νὰ γνωρίσει τοὺς μεγάλους τῆς λογοτεχνίας. 'Ο κ. Ντιντερό μάταια προσπαθεῖ νὰ κρύψει τὴ δύσκολη

"—A! κύριε Ιταλέ, εἶπε γελώντας ἡ καλλονή, ὡστε δὲν ἀγαπᾶτε τὴ γαλλικὴ μουσική; —Δὲν τὴ γυναίκων πάρα πολὺ, τῆς λέω, δὲν ἔχω πάει ἀκόμα στὴν "Οπέρα, δημος παντοῦ τραγουδῶν καὶ δὲν ἀκούων παρὰ μελωδίες ποὺ μοῦ χαλοῦν τὸ κέφι. —'Ελλατε, συνέχισε ἐκείνη, νὰ δοῦμε μήπως μπορέσω ν' ἀποσπάσω ἀπὸ σᾶς κανένα κέρδος γιὰ τὴ μουσική μας.

Τραγουδᾶ, καὶ νιώθω γοητεύμενος, συγκινημένος, μαγεμένος. Τὶ θελτικὴ φωνή! Θχ δυνατή, δημος σωστή, συγκινητική, ἔξαιστα. Βρισκόμουν σὲ ἔκσταση.

—Εμπρός, μοῦ λέει, φιλήστε με κ' ἐλλατε μαζί μας στὴν "Οπέρα. Τὴ φιλῶ καὶ πηγαίνω στὴν "Οπέρα.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



La bottega del caffè

Carlo Goldoni

ΤΟ ΚΑΦΕΝΕΙΟ

ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΓΕΡΑΣΙΜΟΥ ΣΠΑΤΑΛΑ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΗΣ ΚΩΜΩΔΙΑΣ

ΡΟΔΟΛΦΟΣ, καφετζής
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ, εύγενής ναπολιτάνος
ΕΥΓΕΝΙΟΣ, ἔμπορας
ΦΛΑΜΙΝΙΟΣ, μὲ τὸ φευδώνυμο Κόντες Λέανδρος
ΠΛΑΤΣΙΔΑ, γυναίκα τοῦ Φλαμίνου
ΒΙΤΤΟΡΙΑ, γυναίκα τοῦ Εὐγένιου
ΛΙΖΑΟΥΡΑ, μπα λαρίγα

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ, ιδιοκτήτης χαρτοπαιίγνιου
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ, γκαρσόνι τοῦ Ροδόλφου
Α' ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ τοῦ κουρείου ποὺ μιλεῖ
Β' ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ τοῦ κουρείου ποὺ μιλεῖ
ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ
ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΙ τοῦ ξενοδοχείου ποὺ δὲ μιλοῦν
ΓΚΑΡΣΩΝΙΑ τοῦ καφενείου ποὺ δὲ μιλοῦν

ΠΡΑΞΗ

ΠΡΩΤΗ

Ἡ σκηνὴ παρουσιάζει μιὰ πλατεῖτσα στὴ Βενετιά, ἡ καλύτερα ἔνα δρόμο κάπως πλατύ μὲ τρία μαγαζιά. Τὸ μεσανὸν εἶναι καφενεῖο, τὸ πρός τὰ δεξιὰ εἶναι περουνάδικο καὶ κουρεῖο, τὸ πρὸς τ' ἀριστερὰ εἶναι χαρτοπαίγνιο, καὶ πάνω ἀπὸ τὰ τρία μαγαζιά φαίνονται μερικά δωμάτια τοῦ χαρτοπαίγνιου μὲ τὰ παράθυρα στὸν ἴδιο δρόμο. Ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ κουρείου, ποὺ χωρίζεται μ' ἔνα διάμεσο δρόμο, εἶναι τὸ σπίτι τῆς μπαλαρίας, κι ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ χαρτοπαίγνιου φαίνεται τὸ ξενοδοχεῖο.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Ροδόλφος, Τράππολας κι ἄλλα γκαρσόνια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐλάτε παιδά, φερνόσαστε καλά, σερβίρετε γρήγορα καὶ πρόθυμα τοὺς πελάτες, μ' εὐγένεια καὶ καθαρά, γιατί, πολλές φορές, ἡ ὑπόληψη ἐνὸς μαγαζιοῦ κρέμεται ἀπὸ τὸν καλὸ τρόπο τῶν γκαρσονιῶν.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἀγαπητὲ κύριε καταστηματάρχα, νὰ σᾶς πῶ τὴν ἀλήθεια, αὐτὸ τὸ πρωινὸ σήκωμα δὲν μοῦ καλοέρχεται καὶ τόσο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι δῶμας πρέπει νὰ στρκωνόσαστε γωρίς· πρέπει νὰ σερβίρετε ὅλους. Νωρίς ἔχοντ' ἔκεινοι ποὺ πρόκειται νὰ ταξιδέψουν: οἱ ἐργάτες, οἱ βαρκάρηδες, οἱ ναυτικοί, δῆλος ὁ κόσμος ποὺ στρκώνεται πρώι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σοῦ ῥχεται πραγματικὰ νὰ σκάσεις ἀπὸ τὰ γέλια, βλέποντας ὃς καὶ τοὺς βαστάζους νά ῥχονται νὰ πιοῦντε τὸν καφέ τους!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὁλοι θέλουν νὰ κάνουν ὅτι κάνουν καὶ οἱ ἄλλοι. Μιὰ φορὰ ἤτανε ἡ μόδα τῆς ρακῆς, τώρα εἶναι τοῦ καφέ.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Καὶ κείνη ἡ κυρία, που κάθε πρωὶ τῆς φέρνω τὸν καφέ, σχεδὸν πάντα μὲ παρακαλεῖ νὰ τῆς ἀγοράσω τέσσερα σολδιά ἔγγυα· κι δῶμας θέλει νὰ πιεῖ καφέ!

ΡΟΦΟΛΦΟΣ : Η λαμπαργία εἰν' ἐλάττωμα ποὺ δὲν περνάει ποτὲ καὶ μεγαλώνει, ὅσο γερνάει ὁ ἄνθρωπος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δὲν φαίνεται νά ῥχεται κανένας στὸ καφενεῖο· θὰ μποροῦσα νὰ κοιμηθῶ καμιὰ ὠρίτσα ἀκόμα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οπου νάι θά 'ρθουν' ἔπειτα, δὲν εἶναι καὶ τόσο γωρίς. Δὲ βλέπεις; 'Ο κουρέας ἔχει ἀνοίξει, εἶναι στὸ μαγαζέ του καὶ φτάνει περούκες. 'Ως καὶ τὸ χαρτοπαίγνιο εἶναι ἀνοίχτο.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Α, σσο γιὰ τὸ χαρτοπαίγνιο εἰν' ἀπ' ὥρα ἀνοίχτο. Έχουνε ξενυχτήσει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ωραῖα. 'Ο κύριος Παντόλφος θὰ κέρδισε καλά.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Άντο τὸ σκαλί κερδίζει πάντα καλά! Κερδίζει στὸ χαρτιά, κερδίζει ἀπ' τὴν τοκογλυφία, κερδίζει κάνοντας τὸ ἐνα μὲ τοὺς χαρτοκλέφτες. Τὰ χρήματα ὅποιου μπαίνει ἔκει μέσα, εἰν' ὅλα δικά του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μήν ἀγαπᾶς ποτὲ παρόμοιο κέρδος, γιατὶ τ' ἀλεύρι τοῦ διαβόλου γίνεται ὅλο πίτουρο.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Έκείνον τὸν κύριο Εὐγένιο, τὸν ἔχει καταστρέψει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μά, δὲς κι αὐτὸς τί ἀμυναίσ ποὺ εἶναι. Ἔνω ἔχει νέα γυναίκα, ὠραία καὶ σοβαρή, τρέχει πίσω ἀπ' δῆλες τὶς γυναικες καὶ, σὰ νὰ μὴν ἔφτανε αὐτό, παίζει καὶ σὰν ἀπελπισμένος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μικροεπίδειξη τῆς σημερινῆς νεολαίας!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Παίζει μὲ κείνο τὸν κόντε Λέανδρο, ποὺ ἀσφαλῶς τὸν ἔχει καταστρέψει.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Α, ὁ κύριος κόντες εἶναι ὑπόδειγμα ἀρετῆς!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πήγαινε τώρα νὰ καβουρδίσεις καφὲ καὶ φτιάξε ἔνα μπρίκι μὲ φρέσκο.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νὰ βάλω καὶ τὰ χτεσινὰ ἀπομεινάρια;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οχι, οχι, φτιάγτον καλό.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἀφεντικό, δὲ θυμάμαι καλά. Πότε ἀνοίξατε τὸ καφενεῖο;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὸ ζέρεις καλά. Θά 'ναι κοντά ὄχτω μῆνες.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Εἰν' ὥρα ν' ἀλλάξετε τακτική.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τι θέλεις νὰ πεῖς;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Οταν ἀνοίγει κανένα νέο καφενεῖο, κάνει

Στήν προηγούμενη σελίδα: Γκραβούρα γιὰ τὸ "Καφενεῖο" τοῦ Γκολντόνι, καμωμένη ἀπὸ τὸν περίφημο χαράκτη Νοβέλλι

τέλειον καφέ. "Επειτ' ἀπὸ ἔξη μῆνες τὸ πολὺ, ζεστὸ νερὸν καὶ ζουμὶ ἀραιό. (Φεύγει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ετοῦτος εἶναι νόστιμος· ἐλπίζω νά μοῦ βγεῖ σὲ καλό, γιατὶ στὰ μαγαζιά, ποὺ κάποιος κάνει τὸν κωμικό, τρέχει δύος ὁ κόσμος.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ροδόλφος καὶ Παντόλφος, ποὺ ὥρχεται ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο τρίβοντας τὰ μάτια του, μισοκομισμένος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε Παντόλφε, θέλετε καφέ;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ναι, σὲ παρακαλῶ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Παιδιά, κάντε καφέ στὸν κύριο Παντόλφο. Καθίστε, παρακαλῶ.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Οχι, όχι, πρέπει νά τὸν πιῶ γρήγορα καὶ νά ξαναγυρίσω στὴ δουλειά. ("Εγα γκασάριν φέρνει τὸν καφέ).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Παιζούν αἰκόνα στὴ λέσχη;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Παιζούνε σὲ δύο τραπέζια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἀπὸ τόσο νωρίς;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Παιζούν αἴρεται βράδυ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ τί παιχνίδι;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ενα ἀθώο παιχνίδι : Φαραὼ!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ πῶς πᾶνε;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γιὰ λογαριασμὸν μου, πολὺ καλά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Γιὰ νὰ περάσετε τὴν ὥρα παιζετε καὶ σεῖς ;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ναι, τά κοινα κ' ἑγώ γιὰ λίγην ὥρα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Συγνώμη, φύλε μου, δὲ θέλω ν' ἀνακατωθῶ στὶς δουλειές σας, μὰ δὲ μοῦ φαίνεται σωστὸ νά παιζεῖ δὲ νονκοκύρης τῆς λέσχης, γιατὶ, ἀνά κάνει, θὰ τὸν κοροϊδεύουν κι ἀν κερδίζει, θὰ τὸν ὑποψιάζονται.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Εμὲ μοῦ φτάνει νά μὴ μὲ κοροϊδεύουν.

"Ἐπειτα δὲς ὑποψιάζονται δέσο θέλουνε, δὲ μὲ νοιάζει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἀγαπητὲ φύλε, είμαστε γείτονες, καὶ δὲ θά

θέλω νὰ σᾶς συμβοῦν δυσάρεστα πράγματα. Ξέρετε πῶς γιὰ

τὸ παιχνίδι σας σᾶς εἴχανε πιάσει τὶς προάλλες.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Εὔχαριστιέμαι καὶ μὲ λίγα. "Οταν κερδίσω

δύο τσεκίνια, δὲ θέλω περισσότερα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εὔγε, νὰ μαδάς τὸ δρόπουλο χωρίς νὰ τὸ κάνεις

νὰ φωνάζεις. Ἀπὸ ποιὸν τὰ κερδίσατε;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ἀπὸ τὸν ὑπάλληλο ἐνὸς χρυσικοῦ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ασκημα, πολὺ ἀσκημα· ἔτσι βοηθᾶτε τοὺς

νέους νὰ κλέψουν τ' ἀφεντικά τους.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ε, μὴ μοῦ κάνεις τὸν ήθικολόγο. "Οποιος

εἶναι βλάκας, κάθεται στὸ σπίτι του. "Εγώ παιζω μ' δποιον

θέλει νὰ παιζει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὸ νὰ παιζετε εἶναι τὸ λιγότερο· μὰ ἐσᾶς

σᾶς θεωροῦν γιὰ σπουδαῖο παίχτη, κι αὐτὸ μπορεῖ γρήγορα

νὰ σᾶς καταστρέψει.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Εγώ δὲν κάνω κλεψίες στὰ χαρτιά. Ξέρω

νὰ παιζω, είμαι τυχερὸς κ' ἔτσι κερδίζω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εὔγε, ἔτσι νὰ κάνετε πάντα. "Ο κύριος Εὔ-

γένιος, ἔπαιξε ἀπόψε;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Παιζεῖς ἀκόμα. Δὲ δείπνησε, δὲ κοιμήθηκε,

κ' ἔχασε ὅλα του τὰ χρήματα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : "Αμοιρος νέοις! (Στὸν Παντόλφο) :

Πόσα ἔχασε;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Εκατὸ τσεκίνια μετρητὰ καὶ τώρα παιζεῖς

μὲ πίστωση.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ ποιὸν παιζει;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὲ τὸν κύριο Κόντε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ τὸν τέτοιο;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ακριβῶς μ' αὐτόν.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ μὲ ποιούς ὅλους;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Οἱ δύο τους, δὲ ἔνας ἀπέναντι στὸν ἄλλο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ο ἀμοιρος! Στ' ἀλήθεια πάει χαμένος.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Τί μ' ἐνδιαφέρει; "Εμένα μοῦ φτάνει ν' ἀνα-

κατεύνονται διαρκῶς τὰ χαρτιά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲ θ' ἀνοιγα χαρτοπαίγνιο, μήτε ἀν πίστευα

πῶς θὰ πλουτίσω.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Οχι; Καὶ γιὰ ποιό λόγο;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θαρρῶ πῶς ἔνας κύριος καθὼς πρέπει, δὲ

θά 'πρεπε ν' ἀνέχεται νὰ καταστρέφοντ' ἀνθρωποι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ε, φύλε, ἀν είσαι τόσο εύαίσθητος, δὲ θὰ

κάνεις ποτὲ σου περιουσία.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲ μ' ἐνδιαφέρει. "Ως τώρα ἔκανα τὸν σερ-

βιτόρο, κ' ἔκαμψα τὸ καθήκον μου τιμημένα. Μοῦ περίσσε-

ψω μερικὰ χρήματα καὶ μὲ τὴ βοήθεια τοῦ ἀφεντικοῦ μου

—ποὺ ἤταν πατέρας, διπλως ἔρετε, τοῦ Εὐγένιου—ἀνοιξα τοῦτο

τὸ καφενεῖο, καὶ μ' αὐτὸ θέλω νά ζήσω τιμημένα, χωρὶς νὰ προσβάλω τὸ ἐπάγγελμά μου.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ω, καὶ στὸ δικό σας ἐπάγγελμα υπάρχουν καλά ὑποκείμενα!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Τιάρχουν σ' ὅλα τὰ ἐπαγγέλματα. Μὰ σ' αὐτοὺς δὲν πᾶνε οἱ δέσιτιμοι κύριοι, πού ῥχονται στὸ καφενεῖο μου.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Εχεις καὶ σύ τὰ ιδιαιτερα δωματιάκια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν τ' ἀρνιέμαι, μὰ ἡ πόρτα τους μένει ἀνοιτή.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Καφὲ δὲ μπορεῖς ν' ἀρνηθεῖς σὲ κανένα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὰ φλυτζάνια δὲν παθαίνουν τίποτα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ελα, ἔλα! Κλείνουμε λίγο καὶ τὰ μάτια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καθόλου δὲν τὰ κλείνουμε. Σ' αὐτὸ τὸ καφενεῖο δὲν ἔρχονται παρὰ ἔντιμοι αὐθιωποι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μάλιστα, μάλιστα, είσαι ὀρχάριος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί θέλετε νά πεῖτε;

(Φωνές ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο) : Χαρτιά!

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Πρόση τὴ λέσχη) : "Αμέσως!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Για τὸ θέρι, σηκωστε ἀπὸ τὸ παχνίδι τὸν κύριο Εὐγένιο.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Δὲν πάει νά χάσει καὶ τὸ πουκάμισό του, δὲ μ' ἐνδιαφέρει. (Πηγαίνει πρός τὴ λέσχη).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Φίλε μου, νά τὸν γράψω τὸν καφέ;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Καθόλου, θὰ τὸν παίξουμε στὴν κοντσίνα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Εγώ, φύλε, δὲν είμαι ἀνόητος.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ελα, τί ἀξίζει; Ξέρεις πῶς οἱ πελάτες μου εἶναι καὶ πελάτες τοῦ καφενείου σου. "Απορῶ ποὺ δίνεις σημασία σὲ τόσο μικρὰ πράματα. (Φωνάζουν ξανά).

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Βιβασα, (Μπαίνει στὴ λέσχη).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ωραίο ἐπάγγελμα! Νά ζεις ἀπὸ τὶς συφορές, ἀπ' τὴν καταστροφὴ τῆς νεολαίας. Γιὰ μένα δὲν ὑπάρχει ποτὲ κίνδυνος νά βάλω στὸ μαγαζί μου παιχνίδι. "Αρχίζουν μὲ τὰ μικροπαίγνιδα καὶ τελειώνουν μὲ τὴν πασέτα. "Οχι, όχι, καφές καὶ μόνο καφές. Μιὰ καὶ μὲ τὸν καφέ κερδίζω πενήντα τὰ ἔκατό, γιατὶ νά θέλω περισσότερα;

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Δέντρο Μάρτσιος καὶ Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Νάτος δ κύριος ποὺ δὲ σωπαίνει ποτὲ καὶ ποὺ θέλει νά 'χει πάντα δίκιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καφέ!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αμέσως, καθίστε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί νέα, Ροδόλφε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δέν ξέρω τίποτα, κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲ φάνηκε ἀκόμα κανένας στὸ καφενεῖο σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Είν' ἀκόμα νωρίς.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Νορίς; Είναι ἀκριβῶς δέκα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οχι, ἔξοχωτατε, δὲν είν' ἀκόμα δύτω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κοριδιένεις;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς βεβαιώνω, δὲ σήμαναν ἀκόμα δύτω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πήγαν' ἀπὸ δῶ, γάιδαρε!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ βρίζετε, χωρὶς λόγο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αύτὴ τὴ στιγμὴ μέτρησα τὶς δρες καὶ σου λέω πῶς είναι δέκα. Κ' ἔπειτα κοίτα τὸ ρολόι μου, δὲ λαθεύει ποτὲ. (Τοῦ δείχνει τὸ ρολόι).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λαμπρά, ἀν τὸ ρολόι σας δὲ λαθεύει ποτὲ, κοιτάτε, τὸ δύο τὸ ρολόι σας δείγνει ἐφτά καὶ τρία τέταρτα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν μπορεῖ (Φορᾶ τὰ γυαλιά του καὶ κοιτάζει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί λέτε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ ρολόι μου δὲν πάει καλά. Είναι δέκα. Τὶς δίκουσα μὲ τὴ αὐτιά μου.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Απὸ ποὺ τ' ἀγοράσατε αὐτὸ τὸ ρολόι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τό φερα ἀπ' τὸ Λονδίνο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς γέλασαν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μὲ γέλασαν; Γιατί;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ελωωτικά) : Σᾶς ἔστειλαν σκάρτο ρολόι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πῶς σκάρτο; Αύτὸ είναι ἡ τελειότερη μάρκα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αν ἤταν καλό, δὲ θὰ λαθεύει δυο δρες.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αύτὸ πάει πάντα σωστά, δὲ λαθεύει ποτὲ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μ' ἀν είναι δέκα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ ρολόι μου πάει σωστά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λοιπόν θά ναι περίου δχτώ, δπως λέω έγω.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είσαι αύθαδης. Τὸ ρολόι μου πάει σωστά, έσυ κάνεις λάθος, και πρόσεχε, γιά νά μή σου πετάξω τη ποτα στὸ κεφάλι. ("Ένα γκαρσόν φέρνει τὸν καφέ").

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Όριστε ό καφές σας. (Μόνος): Τί κτηνάνθρωπος!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φάνηκε ό κύριος Εύγενιος;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Έξοχώτατε, όχι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά ναι στὸ σπίτι και χαιδεύει τὴ γυναῖκα του. Τὶ ἀντρας γυναικάκις! "Όλο γυναικες! "Όλο γυναικες! Δὲ φαίνεται πιά, κατάντησε ρεζίλι. Προκαλεῖ ἀηδία. Δὲν ξέρει τὶ τοῦ γίνεται. "Όλο γυναικες, ὅλο γυναικες.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὶ γυναικες! Παλέσι εἶδη νύχτα εὖδω στοῦ κύρ' Παντόλφου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ λέω έγω : "Όλο παιχνίδι, ὅλο παιχνίδι! (Δινει τὸ φλοτζάνι και σηκώνεται).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : "Όλο παιχνίδι, ὅλο γυναικες, ὅλο ποὺ διάολος νὰ τόνε πάρει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ηρόες θέλεστι μου μὲ μεγάλη μωστικότητα νὰ μὲ παρακαλέσει νὰ τοῦ δάνεισα δέκα τσεκίνια και νὰ κρατήσω ἐνέγυρο ἔνα ζευγάρι σκουλαρίκια τῆς γυναικας του.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Προσέχετε: ὅλοι οἱ ἄνθρωποι μπορεῖ νὰ βρεθοῦν κάποτε στὴν ἀνάγκη μὰ δὲ θέλουν νὰ τὸ μάθει ὁ κόσμος ὅλος: γ' αὐτὸ θά 'ρθε σὲ σᾶς, βέβαιος πῶς δὲ θά τὸ πῆγε σὲ κανένα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Α, έγω δὲ μιλῶ. Έξυπηρετῶ εὐχαρίστως δλους, και δὲν τὸ λέω γιά νὰ παινεθῶ. Νάτα, αὐτὰ εἰναι τὰ σκουλαρίκια τῆς γυναικας του. Τοῦ δάνεισα δέκα τσεκίνια: σοῦ φαίνεται πῶς τ' ἀξίζουν; (Δείχνει τὰ σκουλαρίκια μέσα σ' ἓνα κοιτάνι).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν πολυκαταλαβαίνω, μὰ θαρρῶ, ναι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἰν' εὖδω τὸ γκαρσόν σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μάλιστα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φώναξέ το. "Ει, Τράππολα!

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Τράππολας κ' οἱ προηγούμενοι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Απ' τὸ ἑσσωτερικὸ τοῦ καφενείου): Ἀμέσως!
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ελα δῶ. Πήγαινε στὸ χρυσικό, εὖδω κοντά, δείχνου αὐτὰ τὰ σκουλαρίκια, πού ναι τῆς γυναικας τοῦ κύρου Εύγενιου, και ρώτησέ τὸν ἀπὸ μέρος μου, ὃν ἀξίζουνε τὸ δάνειο τσεκίνια πού τοῦ δάνεισα.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Αμέσως. Λοιπόν, αὐτὰ τὰ σκουλαρίκια είναι τῆς γυναικας τοῦ κύρου Εύγενιου;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναι: ὅπου νά ναι θά μείνει ἀδέκαρος, θά πεθάνει τῆς πενίας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Δύστυχε, σὲ τὶ γέρια ἔπεσει!

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Καὶ τὸν κύριο Εύγενιο δὲν τὸν ἐνδιαφέρει, ὃν μάθουν τὰ οἰκογενειακά του οἱ ξένοι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σὲ μένα μπορεῖ κανένας νὰ ἐμπιστευτεῖ τὸ μωσικό του.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σὲ μένα ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ ἐμπιστευτεῖ κανένας τίποτα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καὶ γιατί;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Γιατί ἔχω τὸ ἐλάττωμα νὰ ξαναλέω τὰ πάντα, εὔκολα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ασκημα, πολὺ ἀσκημα. "Αν κάνεις ἔτσι, θά χάσεις τὴν ἐμπιστοσύνη και κανένας δὲ θά σ' ἐμπιστεύεται σὲ τίποτα.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μὰ ὅπως τὸ πάτε ἔσεις σὲ μένα, ἔτσι μπορῶ νὰ τὸ πῶ κ' έγω στοὺς ἄλλους.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ηγήγανε νὰ δεῖς ὃν ὁ κουρέας εὐκαιρεῖ νὰ μὲ ξυρίσει.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Εὐχαρίστως. (Μόνος): Γιὰ δέκα σολδάτι, θέλει νὰ πιεῖ τὸν καφέ του, και νά 'χει ἔναν ὑπηρέτη στὴν ὑπηρεσία του. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πές μου, Ροδόλφε, τί κάνει αὐτὴ ἡ μπαλαρίνα ἡ γειτόνισσά σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς βεβαιώνω, δὲν ἔχω ιδέα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μοῦ πάνε πῶς ὁ κόντε Λέανδρος τὴν ἔχει στὴν προστασία του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ συμπαθάτε, κύριε, ὁ καφές εἰν' ἀνάγκη νὰ βράσει. (Μόνος): "Ας κοιτάξω τὴ δουλειά μου. (Μπαίνει στὸ ἑσσωτερικό).

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Τράππολας καὶ Δὸν Μάρτσιος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ο κουρέας ξυρίζει ἀκόμα ἔναν μόλις τελεώσει τὸ γδάρσιμό του, θὰ ἔξυπητήσει τὴν ἐξοχότητά σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πές μου, ξέρεις έσυ τίποτα γιά τὴ μπαλαρίνα, πού κάθεται εὖδω κοντά σας;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Γιὰ τὴν σινιόρα Λιζάουρα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ξέρω καὶ δὲν ξέρω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πές μου κάτι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Αν λέω τὶς ξένες ὑποθέσεις, θὰ χάσω τὴν ἐμπιστοσύνη καὶ δὲ θὰ μ' ἐμπιστεύεται πιὰ κανένας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σὲ μένα μπορεῖς νὰ μιλήσεις. Ξέρεις πῶς έγω δὲ μιλῶ. Τὴν ἔχει ὁ κόντε Λέανδρος;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Οταν βρίσκει εὐκαιρία τὴν ἐπισκέψεται.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί θὰ πεῖ οταν βρίσκει εὐκαιρία.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θὰ πεῖ, οταν δὲν σκιάζεται πῶς θὰ δώσει ὑποψίες.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἴγεται τῷρα καταλαβαίνω. Είναι φίλος καλόβιος, πού δὲ θέλει νὰ τὴ βλάψει.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Τ' ἀντίθετο, ἐπιθυμεῖ νὰ τὴν ἐκμεταλλευτεῖ καὶ νὰ γίνει μέτοχος στὶς χάρες τῆς.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Περίφημα! "Ω τὶ πονηρὸς Τράππολας! πήγανε νὰ δείξεις τὰ σκουλαρίκια.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Στὸ χρυσικὸ μπορῶ νὰ πῶ πῶς είναι τῆς γυναικας τοῦ κύρου Εύγενίου;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναι, πέστου το.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Μόνος) : Εγώ καὶ δὸν Μάρτσιος είμαστε κατάλληλοι γιὰ μωσικούμβρουλοι. (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Μάρτσιος, κ' ἔπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ροδόλφε!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αφοῦ έσυ δὲν ξέρεις τίποτα γιὰ τὴν μπαλαρίνα, θὰ σου πῶ έγω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εγώ, νὰ σᾶς πῶ, γιὰ τὶς ξένες ὑποθέσεις, δὲν πολυσκοτίζομαι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πρέπει δύως κανένας νὰ ξέρει κάτι γιὰ νὰ κανονίζει τὴ θέση του. Αυτή, τὴν προστατεύει ἐκεῖνο τὸ καλὸ κουμάσι ὁ κόντε Λέανδρος, πού ἀπ' τὰ κέρδη τῆς μπαλαρίνας τραβάει τὸ ἀντίτυπο τῆς προστασίας του. Αυτής νὰ ξοδεύει, τῆς τὰ τρώει ὅλα τῆς ἀμοιρής, κ' ίσως έξ αἰτίας του ἀναγκάζεται νὰ κάνει πράματα πού, διαφορετικά, δέ θά 'κανε. "Λ, τὶ παλάνθρωπος!"

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὰ έγώ βρίσκομ' εὖδω δηλαδή πέρα μεταξύ πῶς δὲ βλέπω νὰ μπαίνει στὸ σπίτι τῆς ἀλλοίς ἀπὸ τὸν κόντε Λέανδρο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Εχει πόρτα ἀπ' τὸ πίσω μέρος θεότρελλο μου. Ακατάπαυστα ξύπτα κ' ἔβγα. "Εχει πόρτα ἀπ' τὸ πίσω μέρος, τρελλέ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Εγώ έχω τὸ νοῦ μου στὸ καφενεῖο μου. "Αν αὐτὴ έχει πόρτα ἀπ' τὸ πίσω μέρος, τί μ' ἐνδιαφέρει; Δὲν πάω νὰ χώσω τὴ μύτη μου πουθενά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κτήνος! "Ετσι μιλοῦνε σ' ἔνανε σὰν και μένα; (Σηρώνεται).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς ζητῶ συγνώμη, δὲ μπορεῖς νὰ πεῖ κανένας κ' ἔνα ἀστείο;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δῶσε μου ἔνα ποτηράκι ροσόλι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Αὐτὸ τὸ ἀστείο θὰ μοῦ στουχίσει δυὸ σολδάτα (Κάνει ιόημα στὰ γκαρσόνια τὰ δώσοντα τὸ ροσόλι).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : "Ω, αὐτὸ μὲ τὴν μπαλαρίνα θὰ φροντίσω νὰ τὸ μάθουν ὅλοι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ένω τὸ γκαρσόνι σερβίτει τὸ ροσόλι) : "Ορίστε τὸ ροσόλι.

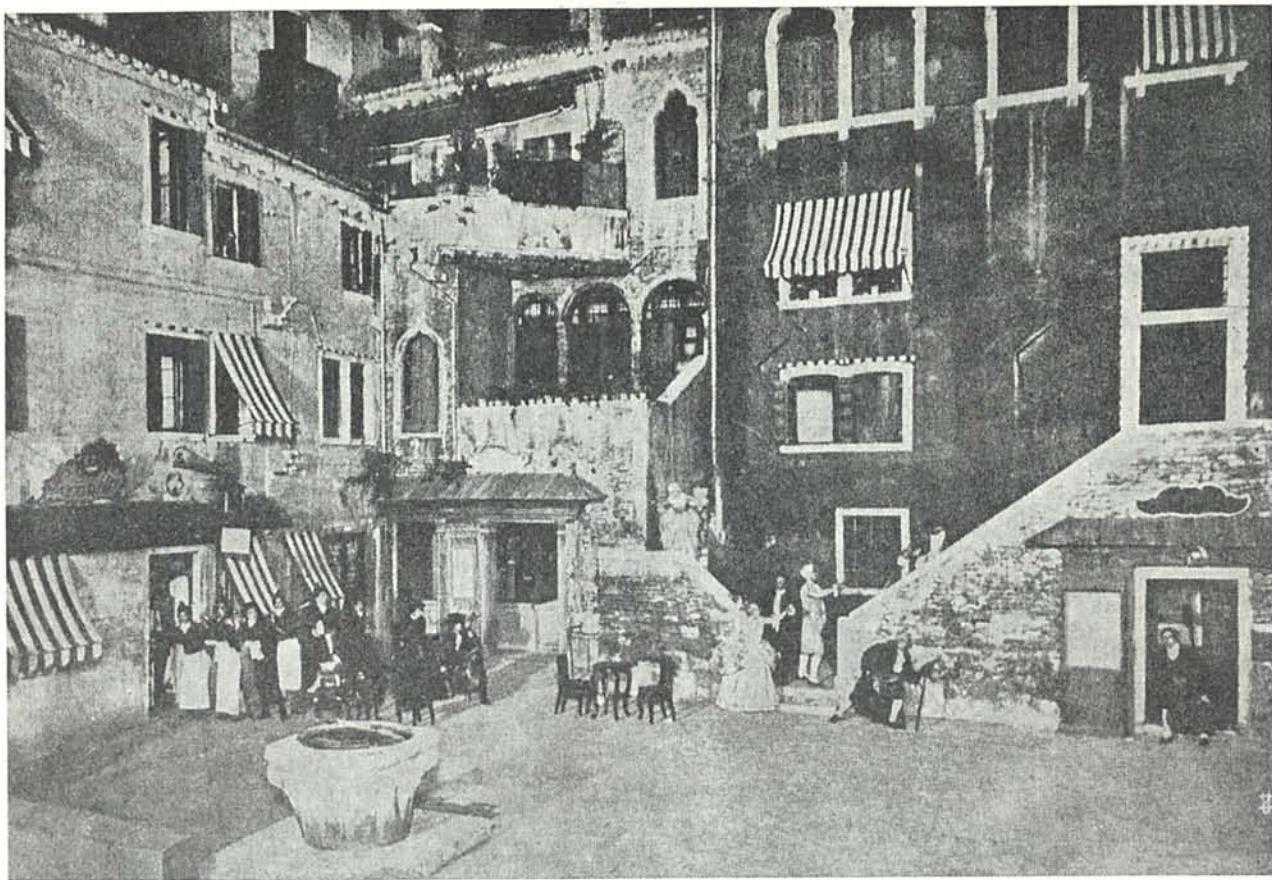
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Εμπα κ' έβγα ἀπὸ τὴν πισινὴ πόρτα. (Πίνει τὸ ροσόλι).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ασκημα τὴν έχει, οταν μπανοβγαλίουν ἀπὸ τὴν πισινὴ πόρτα.

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Οι προηγούμενοι κι δ' Εὐγένιος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Βγαίνει ἀπ' τὴ λέσχη ντυμένος βραδινὸ ρούχο. μανιασμένος, κοιτάζει τὸν οὐρανό, χτυπώντας τὰ πόδια του).



Η πόλη της Βενετίας κάνει, συγχρά, χρέον σκηνής στά ύπαιθρου φεστιβάλ Γκολντόνι. Στά 1934, ή παράσταση της γκολντόνικης κωμῳδίας "Τὸ καφενεῖο" δόθηκε στό ίδιο άκρωβώς σημείο πού ένέπνευσε τό εδώ — τη συμβολή τών δυο δρόμων πού σχηματίζουν τη μικρή πλατεία del Teatro di San Luca. Ο ίταλος σκηνοθέτης Τζίνο Ρόκκα χορηγοποίησε σάν σκηνικό της προσόφεις και τις εισόδους των πέντε σπιτιών πού είκονίζονται στήν παραπάνω φωτογραφία

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δοῦλος σας, κύριε Εὐγένιε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί ώρα είναι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέκα περασμένες.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κατ τὸ ρολόι του πάει καλά!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καφέ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἀμέσως. (*Μπαίνει στὸ καφενεῖο*).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πώς πήγατε, ἀγαπητέ;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μὴ δίνοντας ἀκρόαση στὸ Αὖτον Μάρτσιο) : Καφέ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ἄπο πέρα) : Ἀμέσως!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Χάσατε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Φωνάζοντας δυνατά) : Καφέ!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος) : Κατάλαβα, ἔμεινε ἄψιλος. (*Πηγαίνει καὶ κάθεται*).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΝ

Oι προηγούμενοι καὶ οἱ Παντόλφοι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ ("Ερχεται ἀπ' τὴ λέσχη) : Κύριε Εὐγένιε, μιὰ λέξη. (*Τὸν πάει παράμερα*).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ξέρω τί θέλετε νὰ μοῦ πῆτε. Ἐχασα τριάντα τσεκίνια μὲ πίστωση. Εἴμαι κύριος καὶ θὰ πληρώσω.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ ὁ κύριος κόντες περιμένει. Λέει πώς ἔβαλε σὲ κίντυνο τὰ χρήματά του καὶ θέλει νὰ πληρωθεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος) : Καὶ τί δὲ θὰ δίνων ν' ἀκούσω τι λένε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Ο καφές σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Πήγανε. (*Στὸν Παντόλφο*) : Κέρδισε ἐκατὸ τσεκίνια μετρητά· μοῦ φαίνεται πώς δὲν ἔχασε τὴ νυχτιά του.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Αὐτὰ δὲν εἶναι λόγια ἐνὸς παίχτη. Η ἔξοχή της σας ξέρει καλύτερα ἀπὸ μένα, ποιὰ είναι ἡ τάξη στὸ παιγνίδι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Κύριε, ὁ καφές σας θὰ κρυώσει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Αφησέ με ήσυχο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἄν δὲν τὸν θέλατε . . .

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πήγαν· ἀπὸ δῶ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θὰ τὸν πιῶ ἐγώ, (*Φεύγει μὲ τὸν καφέ*).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο, ποὺ δὲν τοῦ ἀπαντάει) :

Γιὰ τὶ μιλᾶνε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸν Παντόλφο) : Τὸ ξέρω κ' ἐγώ, ὅταν χάνει κανεὶς πληρώνει, μὰ δταν δὲν ἔχει, δὲν μπορεῖ νὰ πληρώσει.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ακοῦστε, γιὰ νὰ σώσω τὴν ὑπόληψή σας, ἔχω τὴν ἴκανότητα νὰ σᾶς βρῶ τὰ τριάντα τσεκίνια.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὔγε! (*Φωνάζει δυνατά*) : Καφέ!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τώρα, νὰ τὸν φτιάξω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είναι τρεῖς δρες ποὺ γυρεύω καφέ, καὶ δὲν τὸν ἔκανες ἀκόμα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σάς τὸν ἔφερα καὶ σεῖς μὲ διώξατε.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Θὰ σᾶς τὰ βρῶ βιαστικά, γιὰ νὰ φερθεῖτε ὅπως σᾶς ταιριάζει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Εἶχεις τὴ διάθεση νὰ μοῦ κάνεις ἔναν καφέ, μὰ καλό; Περιμένω.

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : "Οταν μοῦ δώσετε καιρό, εὐχαρίστως. (*Μπαίνει στὸ καφενεῖο*).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος) : Κάποια σπουδαία ὑπόθεση.

Εἴμαι περιεργός νὰ μάθω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κουράγιο, Παντόλφο, βρέστε μου τὰ τριάντα τσεκίνια.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΦΟΣ : "Εγώ ένα φίλο ποὺ θὰ τὰ δώσει. Μὰ θέλει ἔνέχυρο καὶ τόκο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὴ μοῦ λέτε γιὰ ἐνέχυρο, γιατὶ δὲν κάνουμε τίποτα. Εγώ κεῖνα τὰ ὑφάσματα, στὸ Ριάλτο, ποὺ ξέρετε. Θὰ ὑποθηκέψω κεῖνα τὰ ὑφάσματα κι ὅταν θὰ τὰ πουλήσω, θὰ πληρώσω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος) : Θὰ πληρώσω, εἶπε, θὰ πληρώσω.

"Εγκαταστάθησα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΦΟΣ : Καλά, καὶ τί θὰ δώσετε γιὰ τόκο;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κανονίστε σεῖς.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Νὰ σᾶς πῶ, δὲ θὰ θελήσει λιγότερο ἀπὸ ἔνα τσεκίνι τὴ βδομάδα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τόκος ἔνα τσεκίνι τὴ βδομάδα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μὲ τὸν καφὲ στὸν Εὐγένιο) : 'Ο καφές σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Πήγανε!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὰ ίδια!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸν Παντόλφο) : "Ενα τσεκίνι τὴ βδομάδα;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γιὰ τριάντα τσεκίνια δὲν εἶναι καὶ πολὺ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τὸν θέλετε, ἢ δὲν τὸν θέλετε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Πήγανε, μὴ σοῦ τὸν πετάξω στὰ μούτρα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : "Αμοιρος! Τὸ παιγνίδι τὸν μέθυσε. (Γνωστὸν με τὸν καφὲ στὸ καφενεῖο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Σηκνώτεται καὶ πάι κοντά στὸν Εὐγένιο) : Κύριε Εὐγένιε, ἔχετε καμιὰ διαφορά; Θέλετε νὰ σᾶς συμβιβάσω ἑγώ;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὐχαριστῶ, Δὸν Μάρτσιο, σᾶς παρακαλῶ νὰ μᾶς ἀφήσετε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Αν χρειαζόσαστε τίποτα, διατάξτε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σᾶς λέω πῶς δὲ μοῦ χρειαζεται τίποτα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κύριε Παντόλφο, τὶ διαφορὰ ἔχεται ἐσεῖς μὲ τὸν κύριο Εὐγένιο;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μιὰ μικρὴ ὑπόθεση, ποὺ δὲ μᾶς ἀρέσει νὰ τὴ μάθει ὁ κόσμος δῆλος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Εγὼ εἶμαι φίλος τοῦ κύριου Εὐγένιου, ξέρω δλεῖς τὶς ὑπόθεσεις του, καὶ ξέρει πῶς δὲν κάνω λόγο σὲ κανένα. Τοῦ χωρὶς μάλιστα δανείσει καὶ δέκα τσεκίνια γιὰ ἔνα ζευγάρι σκουλαρίκια δὲν εἰν' ἀλήθεια; Καὶ δὲν τὸ παὶ κανένα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θὰ μπορούσατε νὰ μὴν τὸ πῆτε καὶ τώρα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ε, μὲ τὸν κύριο Παντόλφο μπορεῖ νὰ μιλεῖ κανένας λευτέρα. Χάσατε μήπως μὲ πίστωση; "Έχετε ἀνάγκη ἀπὸ τίποτα; Εἶμαι πρόδυμος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Νὰ σᾶς πῶ: ἔχασα μὲ πίστωση τριάντα τσεκίνια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τριάντα τσεκίνια, καὶ δέκα ποὺ σᾶς ἔδωσα, κάνουνε σαράντα. Τὰ σκουλαρίκια δὲν μπορεῖ ν' ἀξίζουν τόσα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Τριάντα τσεκίνια θὰ τοῦ βρῶ ἑγώ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εὖγε. Βρέστε του σαράντα· θὰ μοῦ δώσει τὰ δέκα ἔμενα καὶ θὰ τοῦ δώσω τὰ σκουλαρίκια του.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : 'Ανάθεμα τὴν ὥρα ποὺ ἀνακατεύηκα μαζὶ του!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Γιατὶ δὲν παίρνετε τὰ χρήματα ποὺ σᾶς προσφέρει ὁ κύριος Παντόλφος;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γιατὶ ζητάεις ἔνα τσεκίνι τὴ βδομάδα τόκο.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Εγὼ γιὰ λογαριασμό μου δὲ γυρεύω τίποτα. Αὐτὸ τὸ γυρεύει ὁ φίλος μου ποὺ δίνει τὰ χρήματα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάντε μου τὴ χάρη, μιλεῖστε στὸν κύριο κόντε, πέστε του νὰ μοῦ δώσει προθεσμία εἰκοσιτέσσερις δρες εἶμαι κύριος, θὰ τὸν πληρώσω.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Φοβάμαι πως θέλει νὰ φύγει καὶ πῶς θέλει ἀμέσως τὰ χρήματά του.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν μπορούσα νὰ πουλήσω κάνα - δύο τόπια ἀπὸ κεῖνα τὰ ὄφασματα, θὰ ξοφλοῦσα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Θέλετε νὰ φροντίσω ἑγώ νὰ σᾶς βρῶ ἀγοραστή;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι, ἀγαπητὲ φίλε, κάντε μου τὴ χάρη καὶ θὰ σᾶς πληρώσω τὴ μεστεία.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Σταθεῖτε νὰ πῶ μιὰ λέξη στὸν κύριο κόντε, καὶ πηγαίνω ἀμέσως. (Μπαίνει στὸ χαρτοπαίγνιο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Χάσατε πολλά;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Έκαπο τσεκίνια ποὺ εἰσπράξα χθές, καὶ τριάντα τσεκίνια μὲ πίστωση.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπορούσατε νὰ μοῦ χατε φέρει τὰ δέκα ποὺ σᾶς δάνεισα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ελάτε, μὴ μὲ στενοχωρεῖτε περισσότερο· θὰ σᾶς τὰ δώσω τὰ δέκα τσεκίνια σας.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Φορώντας τὸ πανωφόρι καὶ τὸ καπέλο του, βγαίνει ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο) : 'Ο κύριος κόντες ἀποκοιμήθηκε ἀκουμπώντας τὸ κεφάλι του πάνω στὸ τραπέζι. 'Ωστόσο ἑγώ τρέχω νὰ σᾶς ἔξυπηρτήσω. "Αν ξυπνήσει, ἀφησα παραγγελία στὸ γκαρόνι νὰ τοῦ πεῖ τὴν αἰτία. 'Η ἔξοχότητά σας νὰ μὴ φύγει ἀπὸ δῶ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θὰ σᾶς περιμένω.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Τοῦτο τὸ πανωφόρι πάλιωσε· εὐκαιρία νὰ κάνω ἔνα καινούριο (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Δόρ Μάρτσιος καὶ Εὐγένιος, ἔπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ελάτ' ἐδῶ, καθίστε, ἀς πιοῦμε καφέ. (Κάθεται).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καφέ. (Κάθεται).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί παιχνίδι εἶναι τοῦτο, κύριε Εὐγένιε; Διασκεδάζετε μὲ τὴ δουλειά μου;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Συγνώμη, καλέ μου φίλε, εἴμαι ταραγμένος. **ΡΟΔΟΛΦΟΣ** : "Ε, ἀγαπητὲ κύριε Εὐγένιε, ἀν ἡ ἔξοχότητά σας ηθελε νῦ μ' ἀκούσει, δὲ θά σαστε ταραχμένος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν μπορῶ νὰ πῶ τίποτα, ἔχεις δίκιο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πάω νὰ σᾶς κάνω ἔναν ἀκόμα καφέ κ' ἔπειτα θὰ τὰ ποῦμε. (Μπαίνει στὸ καφενεῖο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Έχετε μάθει γιὰ τὴν μπαλαρίνα, ποὺ κανεὶς πῶς δὲν ηθελε κανένα; Τὴ συντηρεῖ ὁ κόντες.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὸ πιστεύω, μπορεῖ νὰ τὴ συντηρήσει, γιατὶ κερδίζει ἐκαποταριές τὰ τσεκίνια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Εγὼ τὰ μάθει ὅτι θάλα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πάδες τὰ μάθατε, ἀγαπητὲ φίλε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ε, ἐγὼ τὰ ξέρω δλα. Είμαι πληροφορημένος γιὰ δλα. Ξέρω πότε ἔρχεται, πότε βγαίνει. Ξέρω τὶ ξοδεύει, τὶ τρώει, ξέρω τὰ πάντα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ τὴν ἔχει μάθος δι κόντες;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Αχούχα! Τύπαρχει η πόρτα ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μὲ τὸν καφέ, στὸν Εὐγένιο) : 'Ο τρίτος καφές.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ε, τὶ λές, Ροδόλφε; Τὰ ξέρω δλα γιὰ τὴν μπαλαρίνα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς τὸ ξανάπτα, δὲν ἀνακατεύομαι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σπουδαῖος ἀνθρώπος εἰμ' ἑγώ, τὰ ξέρω δλα. "Οποιος θέλει νὰ μάθει τὶ γίνεται στὸ σπίτι τῆς κάθε τίμιας καὶ τῆς κάθε μπαλαρίνας, δὲς ρωτήσεις έμένα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λοιπόν, η σινιόρα μπαλαρίνα, εἶναι καλὸς οποκείμενον;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ανακάλυψα τὶ συμβαίνει πραγματικά. Εἶναι πράμα γιὰ τὸ κάθε γοῦστο. "Ε, Ροδόλφε, δὲν τὰ ξέρω καλά;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οταν ἡ ἔξοχότητά σας μὲ φωνάζει γιὰ μάρτυρα, πρέπει νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια. "Ολη ἡ συνοικία τὴ θεωρεῖ καλὴ γυναίκα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καλὴ γυναίκα; Καλὴ γυναίκα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς λέω, πώς στὸ σπίτι τῆς δὲν πηγαίνει κανένας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Απὸ τὴν πισινὴ πόρτα μπανοβγαίνουν.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, φαίνεται ἔνα κορίτσι φρόνιμο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φρόνιμο, ναι! Τὴ συντηρεῖ ὁ κόντες Μπουνατέστας, κ' ἔπειτα πηγαίνεις δόποιος θέλει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Εγώ, μιὰ φορά, δοκίμαστε νὰ τῆς πῶ κάτι, μὰ δὲν τὰ κατάφερα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βάζετε στοιχημα ἔνα φίλιππο; Πᾶμε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Μὰ τὶ βρωμόγλωσσα!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Έφρομαι καὶ πίνω καφὲ κάθε μέρα ἐδῶ καὶ, όμοιογῶ, δὲ βλέπω νὰ πηγαίνει κανένας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν ξέρετε πῶς ἔχει τὴ μυστικὴ πόρτα, ἐδῶ στὸ μοναχικὸ δρόμο; Πᾶνε ἀπὸ κεῖ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μπορεῖ νὰ 'ναι έτσι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι, χωρὶς δλλο.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ

Ο ὑπάλληλος τοῦ κουρείου κ' οἱ προηγούμενοι.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ (Στὸ Λόρ Μάρτσιο) : 'Εξοχώτατε, ἀν θέλετε νὰ ξυνιστεῖτε, τ' ἀφεντικὸ σᾶς περιμένει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ερχομαι. Εἶναι δόπας σᾶς λέω. Πάω νὰ ξυριστῶ, κι ὅταν γυρίσω θὰ σᾶς πῶ καὶ τὰ ύπόλιτα. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο καὶ σὲ κάμποση ὥρα γυρίζει).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὶ λές Ροδόλφε; 'Η μπαλαρίνα, φέρνεται δόπας λέει;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πιστεύετε τὸν Δὸν Μάρτσιο; Δὲν ξέρετε τὶ βρωμόγλωσσα ποὺ εἶναι;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ξέρω πῶς ἡ γλώσσα του κάβει καὶ ράβει. Μὰ μιλεῖ μὲ τόση βεβαιότητα, ποὺ πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πῶς ξέρει τὶ λέει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κοιτάξτε, ἔκεινη εἶναι πόρτα τοῦ δρομάκου.

'Απὸ δῶ φαίνεται. 'Ορκίζομαι λοιπόν, στὴν τιμὴ μου, πῶς ἀπὸ κεῖ δὲν μπαίνει στὸ σπίτι της κανένας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὰ δι κόντες τὴ συντηρεῖ;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ο κόντες μπαίνει στὸ σπίτι, μὰ λένε πῶς θέλει νὰ τὴν παντρευτεῖ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν εἰν' ἔστι, δὲν ὑπάρχει κακό. Μὰ ὁ Δὸν Μάρτσιος λέει πῶς σπίτι της πάει δροῦς θέλει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' ἐγὼ σᾶς λέω πῶς δὲν πάει κανένας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Βγαίνει ἀπὸ τὸ κουρεῖο μὲ τὴν πετσέτα στὸ λαιμὸν καὶ μὲ τὴν σαπουνάδα στὸ πρόσωπο). Σᾶς λέω πῶς μπαίνουν ἀπὸ τὴν πίσω πόρτα.

ΥΠΑΛΛΗΛΑΟΣ : 'Εξοχώτατε, τὸ νερὸν κρυώνει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Απὸ τὴν πίσω πόρτα. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο μαζὶ μὲ τὸν ὑπάλληλο).

ΣΚΗΝΗ ΕΝΔΕΚΑΤΗ

Ἐνύέπος καὶ Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Βλέπετε τὶ ἀνθρωπὸς εἰναι; 'Ηρθε μὲ τὴν σαπουνάδα στὸ πρόσωπο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, ὅταν τοῦ καρφωθεῖ κάτι στὸ μυαλό, θέλει νὰ 'ναι ἔστι, δρόπως τὸ σκέφτηκε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ κακολογάει δῆλο τὸν κόσμο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν ἔρω που βρίσκεται τὴν ὄρεξη νὰ μιλεῖ διαρκῶς γιὰ τὶς ὑπόθεσεις τῶν ἀλλών.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Νὰ σᾶς πῶ : ἔχει ἐλάχιστες ἀσχολίες· τὴν σκέψη του τὴν ἀπασχολοῦν πολὺ λίγο οἱ δουλειές του κ' ἔστι σκέφτεται διαρκῶς γιὰ τὶς δουλειές τῶν ἀλλών.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είναι πραγματικὴ τύχη νὰ μήν τὸν ἔχει γνωρίσει κανένας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αγαπητὲ κύριε Εὐγένιε, πῶς καταφέρατε νὰ μπερδευτεῖτε μαζὶ του. Δὲν ὑπῆρχαν ἀλλοι νὰ ζητήσετε δέκα τσεκίνια δανεικά;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ σὺ ἀκόμα τό 'μαθες;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τό 'πε ἐδῶ φανερὰ μπροστὰ σ' ὅλους, μέσα στὸ καφενεῖο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αγαπητέ μου, τὸ ξέρεις, ὅταν ἔνας ἔχει ἀνάγκη, δανείζεται ἀπ' ὄπουδήποτε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὰ καὶ σήμερα τὸ πρωὶ, ἀπ' δ.τι ἀκουσα, ἡ ἔξυγότητά σας δὲν ἔπεσε σὲ καλὰ χέρια.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πιστεύεις πῶς δὲ κύριος Παντόλφος θέλει νὰ μ' ἔξαπατήσει;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θὰ δεῖτε τὶ ἐμπόριο θὰ 'ρθει νὰ σᾶς προτείνει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὰ τὶ νὰ κάνω; Πρέπει νὰ πληρώσω τριάντα τσεκίνια πού 'χασα μὲ πίστωση, θέλω νὰ λευτερώθω ἀπὸ τὴν

τυραννία τοῦ Δὸν Μάρτσιο, ἔχω κάποιαν ἀλλη ἀνάγκη· ἀν μπορέσω νὰ πουλήσω δύο τόπια ὑφασμα, κάνω ὅλες μου τὶς δουλειές.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί εἴδους ὑφασμα εἰν' αὐτὸ ποὺ θέλετε νὰ πουλήσετε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Τραπέζια τῆς Πάδοβας, ποὺ κάνει δεκατέσσερις λιρέτες δὲ πήχυς.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θέλετε νὰ φροντίσω ἐγὼ νὰ σᾶς τὸ πουλήσω μ' ἀξιοπρέπεια;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θὰ σου ἥμουνα ὑπόχρεως.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δόστε μου λίγον καιρὸ κι ἀφῆστε τὴν ἔγνωσια σὲ μένα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καιρό; Εὐχαρίστως. Μὰ ἐκεῖνος περιμένει τὰ τρίαντα τσεκίνια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ελάτε, παρακαλῶ, κάντε μου μιὰ ἐντολὴ νὰ παραδώσουν δύο τόπια ὑφασμα, κ' ἐγὼ δὲ τοῦ θὰ σᾶς δανείσω τὰ τριάντα τσεκίνια.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, φίλε μου, θὰ σου είμαι ὑπόχρεως. Ξέρω τὶς ὑποχρεώσεις μου.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς θαυμάζω, δὲν ἔχω ἀπαίτηση οὔτ' ἔνα σολδί. Τὸ κάνω γιὰ χάρη τῆς μνήμης τοῦ πατέρα σας, ποὺ ἤτανε καλὸς ἀφεντικός μου, καὶ ποὺ τοῦ χρωστάω τὴν κατάστασή μου. Δὲ μοῦ βαστᾷ δὲ καρδιά νὰ βλέπω νὰ σᾶς δολοφονοῦν αὐτὰ τὰ παλιόσκυλα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είσαι πραγματικὰ κύριος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κάντε τὸν κόπο νὰ γράψετε τὴν ἐντολή.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Εμπρός, ὑπαγόρευε τὴν κ' ἐγὼ γράφω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί δόνομα ἔχει δὲ πρώτος ὑπάλληλος τοῦ καταστήματός σας;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πασκουίνος ντέι Κάβολι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Τυπαροφεύει, κι δὲ Εὐγένιος γράφει) : "Πασκουίνος ντέι Κάβολι, παραδῶστε στὸν κύριο Ροδόλφο Γκαμπούπονι . . . δύο τόπια ὑφασμα τῆς Πάδοβας . . . τῆς ἐκλογῆς του, γιὰ νὰ τὰ πουλήσει γιὰ λογαριασμό μου . . . ἔχοντάς μου δανείσεις ἀτόκως τριάντα τσεκίνια" . . . Γράψτε τὴν ήμερη μηνία καὶ ὑπογράψτε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ιδού, ἔγινε.

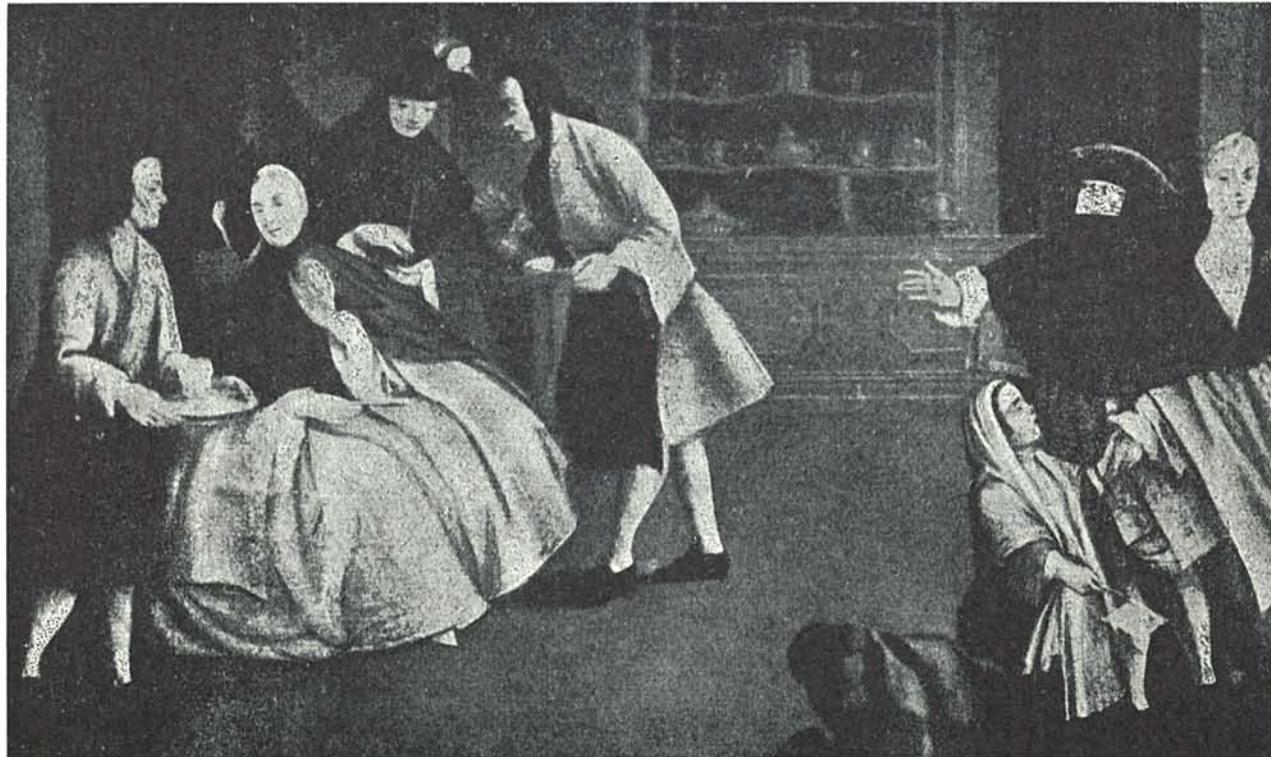
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μ' ἐμπιστεύσαστε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αλιμονο!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' ἐγὼ ἐμπιστεύομαι σᾶς. Πάρτε αὐτά, είναι τριάντα τσεκίνια. (Τοῦ μετράει τριάντα τσεκίνια).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αγαπητέ μου, σου είμαι ὑπόχρεως.

Τὸ καφενεῖο, γεωτεριμόδιο τοῦ 17ου αἰώνα, ἔνα ἀπ' τὰ κέντρα κοινωνικῆς ζωῆς στὴ Βενετία τοῦ Γκολοντόνι. Πίνακας Ι. Λόγγι



ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε Εύγένιε, σᾶς τὰ δίνω γιὰ νὰ δεῖξετε πώς
έχετε λόγο καὶ τιμῆ. Θὰ σᾶς πουλήσω ἐγώ τὸ ὄφασμα, καὶ
πάω ἀμέσως, χωρὶς χαστομέρια. Μὰ ἐπιτρέψετε μου νὰ σᾶς
μιλήσω σὰ φίλος, γιὰ τὶς παλιὲς εὐεργεσίες ποὺ σᾶς χρωστάω.
Ο δρόμος ποὺ ὀλολουθεῖ ἡ ἔξοχότητά σας, εἶναι ὁ δρόμος
ποὺ ὀδηγεῖ ἀσφαλῶς στὴν καταστροφή. Πολὺ γρήγορα θὰ
χάσετε τὴν πίστη καὶ θὰ χρεωκοπήσετε. Ἀφῆστε τὸ παγνίδι,
ἀρῆστε τὶς κακές συνήθειες, κοιτᾶτε τὸ ἐμπόριο σας, τὴν
οἰκογένειά σας, καὶ ζῆστε μὲ σύνεση. Αίγα λόγια, μὰ καλά,
εἰπωμένα ἀπὸ ἔναν κοινὸν ἄνθρωπο ποὺ 'χει καλή καρδιά. "Αν
τ' ἀκούσετε, θὰ 'ναι καλύτερο γιὰ σᾶς. (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

Εὐγένιος μόνος, ἔπειτα Λιζάνουρα στὸ παράθυρο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲ μιλεῖ ἀσχημα: ὅμολογῶ πώς δὲ λέει ἀσκη-
μα. "Η ἀμοιρὴ ἡ γυναῖκα μου, τί θὰ μοῦ πεῖ ἡ δύστυχη. Αὐτὴ¹
τὴ νύχτα δὲ μ' εἰδει καθόλου. Ποιὸς ἔσει τί νά 'βαλε μὲ τὸ
νοῦ της; Βέβαια, οἱ γυναῖκες ὅταν δὲ βλέπουν στὸ σπίτι τὸν
ἄντρα τους, βάλουν στὸ νοῦ τους χίλια δύναμα, τό να χει-
ρότερο ἀπὸ τ' ἄλλο. Τὸ σκέψεται, εἴτε πῶς είμαι μ' ἄλλες
γυναῖκες, ἢ πῶς ἔπεισα σὲ κανέναν κανάλι, ἢ πῶς ἀντοκτήσα
γιὰ τὸ χρέη μου. Ξέρω πῶς ἡ ἀγάπη ποὺ μοῦ 'χει, τὴν κάνει
ν' ἀναστενάει. Τὴν ἀγαπάω κ' ἐγώ, ἀλλὰ μ' ἀρέσει ἡ λευτεριά
μου. Μὰ βλέπω πῶς ἀπ' αὐτὴ τῇ λευτερᾳ ἔχω περισσότερη
ζημιὰ παρὰ κέρδος καὶ πῶς ἀν φερνόμουν κ' ἐγώ δύπως ἡ γυ-
ναῖκα μου, τὸ σπίτι μου θὰ 'τανε καλύτερα. Πρέπει νὰ πάρω
ἀπόφαση καὶ νὰ σκεφτῶ λογικά. Μὰ πόσες φορὲς δὲν εἴπο τὸ
ἴδιο! (Βλέπει τὴν Λιζάνουρα στὸ παράθυρο. Μόνος): Διάβολε!
Μεγάλος ἀρέας! Φοβᾶμαι κ' ἐγώ πῶς ὑπάρχει πραγματικά
τὸ πορτάκι στὸ δρομάκι. (Στὴν Λιζάνουρα): Σινιόρα μου, τὰ
σέβη μου.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Ταπεινότατη δούλη σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είναι ὥρα, κυρία, ποὺ σηκωθήκατε;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Αὐτὴ τὴ στιγμή.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ήπιατε καφέ;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Οχι ἀκόμα, είναι νωρίς.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μοῦ ἐπιτρέπετε νὰ σᾶς τὸν προσφέρω ἐγώ;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Σᾶς εὐχαριστῶ πολύ, μήν ἀνησυχεῖτε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὶ λέτε! γκαρσόνι, φέρε στὴν κυρία καφέ,
σοκολάτα δὲ τὶ προτιμάει, γιὰ λογαριασμό μου.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Σᾶς εὐχαριστῶ, σᾶς εὐχαριστῶ. Καφὲ καὶ
σοκολάτα φτιάνω στὸ σπίτι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θὰ 'χετε καλὴ σοκολάτα;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Περίφημη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὴ φτιάνετε καλά;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Τὴ φτιάνει ἡ ὑπηρέτρια μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θέλετε νά 'ρθω νὰ τὴν ἀνακατέψω ἐγώ;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Είναι περιττό, μήν ἀνησυχεῖτε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν μοῦ ἐπιτρέπετε, θὰ 'ρθω νὰ τὴν πιὼ μαζί σας.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Δὲν είναι γιὰ σᾶς, κύριε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Εγώ τὰ καταδέχομαι δλα, ἀνοῖχτε, νὰ μείνου-
με καμιάν ώρίτσα μαζί.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Μὲ συγχωρεῖτε, δὲν ἀνοίγω τόσο εὔκολα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πέστε μου, μήπως θέλετε νά 'ρθω ἀπὸ τὴν πίσω
πόρτα;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Οἱ ἀνθρώποι πού 'ρχονται στὸ σπίτι μου, ἔρ-
χονται φανερά.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ανοίχτε, ἀνοίχτε, μήν κάνετε σκηνές.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Κάνετε μου τὴ χάρη, κύριε Εύγένιε, μήπως
εἴδατε τὸν κόντε τέλεανδρο;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάλιο νὰ μήν τὸν είχα δεῖ.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Παίξατε μήπως μαζί του τὴ νύχτα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Διατυχώς. Μὰ γιατί στεκόμαστ' ἐδῶ, ν' ἀκοῦν
δλοι τὰ οἰκογενειακά μας; "Ανοίχτε καὶ θὰ σᾶς τὰ πῶ δλα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Σᾶς είπα, κύριε, πῶς δὲν ἀνοίγω σὲ κανέναν.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μήπως είναι ἀνάγκη νὰ δώσει τὴν ἀδειά
κύριος κόντες; Θὰ τὸν φωνάξω.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : "Αν ρωτάω γιὰ τὸν κύριο κόντε, ἔχω τὸ λό-
γο μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τώρα, σᾶς ἔξυπηρετῶ ἀμέσως. Είν' ἐδῶ στὴ
λέσχη καὶ κοιμᾶται.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : "Αν κοιμᾶται, ἀφῆστε τὸν νὰ κοιμηθεῖ.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

Λέανδρος ἀπὸ τὴ λέσχη κ' οἱ προηγούμενοι.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δὲν κοιμᾶμαι, δχι, δὲν κοιμᾶμαι. Εἰμ' ἐδῶ καὶ
διατκεδάζω μὲ τὴν ἀδιαφορία τοῦ κυρίου Εύγενίου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λέτε γιὰ τὴν ἀδιακρισία αὐτῆς τῆς κυρίας;
Δὲν θέλει νὰ μ' ἀνοίξει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ποιά θαρρεῖτε πῶς είναι;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αὐτὴ ποὺ λέει ὁ Δὸν Μάρτσιος: ἔμπα κ' ἔβγα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μυαλά τοῦ Δὸν Μάρτσιο, καὶ ποιός τὸν πι-
στεῖει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λαμπτρά, δὲ θά 'ναι ἔτσι, μὰ μὲ τὴ μεσολάβησή
σας, δὲ θὰ μποροῦσα νὰ λάβω τὴ χάρη νὰ τὴ χαιρετήσω;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θὰ κάνατε καλύτερα νὰ μοῦ δώσετε τὸ τριάν-
τα τσεκίνια μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὰ τριάντα τσεκίνια θὰ σᾶς τὰ δώσω. "Οταν
κανένας ξάνει μὲ πίστωση, ἔχει καιρὸ νὰ πληρωσει εἰκοσι τέσ-
σεις δρες.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Όριστε, σινιόρα Λιζάνουρα, αὐτὰ είναι τὰ σπου-
δαῖα ὑποκείμενα, ποὺ σκοτώνονται γι' ἀξιοπρέπεια. Δὲν ἔχει
ενο σολδὶ καὶ καμώνεται τὸ γκαλαντόμο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Οἱ νέοι σὰν καὶ μένα, κύριε κόντε, δὲν ὑπό-
σχονται κάτι, χωρὶς νά 'ναι βέβαιοι πῶς θὰ βγοῦν ἀσπροπρό-
σωποι. "Αν αὐτὴ μοῦ ἀνοίγε, δὲ θά 'χανε τὸν καιρὸ τῆς καὶ
σεῖς δὲ θὰ στέκατε ἐδῶ κάτω μὲ τὴν ἀμφιβολία. Αὐτὰ είναι
χρήματα, αὐτὰ είναι τριάντα τσεκίνια, καὶ τοῦτο τὸ πρόσωπο,
ὅταν δὲν ἔχει, βρίσκεται. Πάρτε τὰ τριάντα τσεκίνια σας καὶ μά-
θετε νὰ μιλάτε καλύτερα στοὺς ἀξιότιμους κυρίους τῆς θέσεως
μου. (Μπαίνει καὶ κάθεται στὸ καφενεῖο).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος) : Μὲ πλήρωσε, δχς λέει δ, τι θέλει, δὲ μ'
ἐνδιαφέρει. (Στὴν Λιζάνουρα): 'Ανοίξτε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Ποῦ είσαστε ἀπόψε ὅλη τὴ νύχτα;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : 'Ανοίξτε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Πηγανέτε στὸ διάσολο.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : 'Ανοίξτε. (Άδειάζει τὰ τσεκίνια στὸ καπέλο
του γιὰ νὰ τὰ δεῖ η Λιζάνουρα).

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Γιὰ τελευταία φορὰ σᾶς ἀνοίγω. (Φεύγει ἀπ'
τὸ παράθυρο καὶ ἀνοίγει).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μοῦ κάνετε χάρη μὲ τὴ σύσταση τῶν ώραίων
αὐτῶν χρημάτων. (Μπαίνει στὸ σπίτι).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αὐτὸς ναι, κ' ἐγώ δχι. Νὰ μὴ μὲ ξαναποῦν
Εύγενιο, ἀν δὲν τὴν κάνω νὰ μετανιώσει.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Πλάτανιδα, ντυμένη σὰν προσκυνήτρια, κ' Εὐγένιος.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κάμετ' ἐλεημοσύνη στὴν ἀμοιρὴ ταξιδιώτισσα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Νά το, βγῆκε ή μόδα μὲ τὶς ταξιδιώ-
τισσες.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Στὸν Εὐγένιο) : Κύριε, δὲ θέλεις νὰ σᾶς βοη-
θήσει, δόστε μου κάτι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γιὰ ποιό σκοπὸ τὸ κάνετε αὐτό, κύρια ταξι-
διώτισσα; Γυρίζετε γιὰ διατσέδαση, ἡ γιὰ πρόφαση;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Οὔτε γιὰ τὸ 'να, οὔτε γιὰ τ' ἄλλο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γιὰ τὶ λοιπὸν τριγυρίζετε στὸν κόσμο;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Απὸ τὸν ἀνάγκη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Απὸ τὸν ἀνάγκη;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Απὸ τὸν ἀνάγκη;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ως καὶ γιὰ συντροφιά;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Γιὰ συντροφιά δὲ θά 'χα ἀνάγκη, ἀν δὲ μ'
είγει παρατήσει δὲ διάτρας μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὸ συνηθισμένο τραγούδι. 'Ο ἀντρας μου μὲ
παράτησε. 'Απὸ ποὺ είσαστε;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Απὸ τὸν Πιεμόντε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κι δὲν τέλειες σας;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κ' ἐκεῖνος Πιεμόντεζος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὶ δουλειὰ ἔκανε στὸν τόπο του;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : "Ητανε γραμματικός σ' ἔνα ἐμπορικό.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ γιατί ἔργε;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Γιατί δὲν τοῦ ἀρέσει νὰ ζῆ νοικοκυρεμένα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αὐτὸς είναι ἀφρώτεια, ποὺ τὴ δοκιμασα καὶ
γώ, καὶ δὲν ἔχω μόδα γιατρεύεται.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κύριε, δόστε μου μιὰ βοήθεια. "Εφτασα αὐ-
τὴ τὴ στιγμὴ στὴ Βενετιά. Δὲν ξέρω ποὺ νὰ πάω, δὲν ξέρω
κανένα, δὲν ἔχω χρήματα, είμαι ἀπελπισμένη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί ξέρετε νὰ κάνετε στὴ Βενετιά;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Νὰ δῶ μήπως βρῶ ἐκείνο τὸ ἀθλιό τὸν ἄν-
τρα μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς δοκιμάζεται;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Φλαμίνος 'Αρντέντης.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν ἄκουσα ποτέ μου αὐτὸν τὸ σνομα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Φοβᾶμαι πῶς τὸ 'χει ἀλλάξει τ' ὄνομά του.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τριγυρίζοντας στήν πόλη, μπορεῖ, όντα εἰν' ἐδῶ, νὰ τὸν βρεῖτε.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : "Αν μὲ δεῖ, θὰ φύγει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τότε νὰ κάνεται" εἶπε: "Έχουμε καρναβάλι. "Αν μασκαρεύετε, μπορεῖ νὰ τὸν βρεῖτε πιὸ εύκολα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Μά πων νὰ τὸ κάνω, ποὺ δὲν ἔχω κανένα νὰ μὲ βοηθήσει καὶ δὲν δέν ἔχω ποῦ νὰ μείνω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Κατάλαβα, δηποτεῖς νὰ γίνομαι ταξιδιώτης κ' ἔγω. (Στήν Πλάτσιδα) : "Αν θέλετε, αὐτὸς ἐδῶ εἰν' ἔνα καλὸς ξενοδοχεῖο.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Μὲ τὸ θάρρος νὰ μπῶ στὸ ξενοδοχεῖο, ἀφοῦ δὲν ἔχω νὰ πληρώσω οὔτε τὸν ὄπον;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αγαπητὴ ταξιδιώτισσα, ἀν θέλετε μισὸ δουκάτο, μπορῶ νὰ σᾶς τὸ δώσω. (Μόνος) : Εἰν' ὅ, τι μοῦ ἀπόμεινα ἀπὸ τὸ παιχνίδι.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Εὐχαριστῶ τὴν καλοσύνη σας. Μὰ πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸ μισὸ δουκάτο, πιὸ πολὺ ἀπὸ τὰ χρήματα, θὰ προτιμούσσα τὴν προστασία σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Τὸ μισὸ δουκάτο δὲν τὸ θέλει, θέλει περισσότερα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Δὸν Μάρτσιος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Βγάλει αὐτὸς τὸ κουφεῖο. Μόνος) : "Ο Εγγένιος μὲ μιὰ ταξιδιώτισσα. Όραια πράματα! (Κάθεται στὸ καφενεῖο, κοιτάζοντας τὴν ταξιδιώτισσα μὲ τὰ ματογύάλια).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κάντε μου τὴν χάρη, μπάστε με σεῖς στὸ ξενοδοχεῖο, συστήστε με σεῖς στὸν ξενοδόχο, γιὰ νὰ μὴ μὲ διώξει καὶ μὲ κακομεταχειριστεῖ, βλέποντά με μονάχη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὐχαρίστωσα. Πάμε, θὰ σᾶς συνοδέψω. 'Ο ξενοδόχος μὲ ζέρει, καὶ γιὰ χάρη μου έλπιζω νὰ σᾶς φερθεῖ μὲ τὸν καλύτερο τρόπο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κοιτάζει ἀπὸ πέρα μὲ τὰ ματογύάλια) : Μοῦ φαίνεται πῶς τὴν ἔχω ξαναδεῖ.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Θὰ σᾶς εὐγνωμονῶ αἰώνια.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Οταν μπορῶ, κάνω τὸ καλὸ σ' δλους. "Αν δὲν βρήτε τὸν ἄντρα σας, θὰ σᾶς φροντίσω ἔγω. Ήχω καλὴ καρδιά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Καὶ τὶ δὲ θά δίνω γιὰ ν' ἀκούσω τὶ λένε.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Αγαπητὴ κύριε, μὲ παρηγορεῖτε μὲ τὶς εὐγενικότατες προσφορές σας. Μὰ ή καλοσύνη ἐνὸς νέου, σᾶν καὶ σᾶς, σὲ μιὰ γυναικα ποὺ δὲν είναι ἀκόμα γριά, δὲ θά θέλω νὰ παραεγγρηθεῖ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Νὰ σᾶς πῶ, κυρία μου: ἀν κρατιόταν σ' δλες τὶς περιπτώσεις αὐτὴ ἡ προφύλαξη, θά χει ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τοὺς ἄντρες ἡ ίκανότητα νὰ κάνουν τὸ καλό. "Αν ἡ κακογάλωσιστά βασίζεται σὲ κάποιο πειφανειακὸ κακό, τὸ λάθος τοῦ κουτσομπόλη ἔχει κάποια δικαιολογία, μ' ἀν ὁ πονηρὸς ὑποψιάζεται ὡς καὶ τὴν καλὴ ἡ τὴν ἀδιάφορη πράξη, τὸ λάθος είναι δλὸ δικό του, καὶ δὲν ἀφαιρεῖ τὸ σεβασμὸ ἀπὸ κεῖνον ποὺ φέρνεται καλά. 'Ομολογῶ πῶς είμαι καὶ γὼ ἀνθρώπος τοῦ κόσμου μάνιστηρίζω, ἐπίσης, πῶς ημουν ἀνθρώπος πολιτισμένος κ' ἔντυπος.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Αισθήματα ἔντυπης ψυχῆς, εὐγενικαῖς καὶ γενναιαῖς.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στήν Εὐγένιο) : 'Αγαπητέ, ποιά εἰν' αὐτὴ ἡ ώραία προσκυνήτρα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Νάτονε, θέλει νὰ χάνει τὴν μύτη του παντοῦ. (Στήν Πλάτσιδα) : Πάμε στὸ ξενοδοχεῖο.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Μάρτσιος, κ' ἔπειτα Εὐγένιος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω τὸν ἀγαπητὸ κύριο Εὐγένιο! Αὐτὸς ἐνδιαφέρεται γιὰ σᾶ, ως καὶ γιὰ τὶς ταξιδιώτισσας. Αὐτὴ μοῦ φαίνεται πῶς είναι ἡ περσινή. Θὰ στοιχημάτισα πῶς εἰν' ἔκεινη ποὺ ἐρχόταν κάθε βράδυ στὸ καφενεῖο καὶ ζητοῦσε ἐλεημοσύνην. 'Εγδος δὲν τῆς ἔδωσα ποτὲ τίποτα! Τὰ χρήματά μου, πού ναι λίγα, θέλω νὰ τὰ ξοδεύω καλά. Γκαρφόνια, δὲ γύρισε ἀκόμα ὁ Τράππολας; Δὲν ἔφερε τὰ σκουλαρίκια, πού μού δῶσε ἐνέγυρο γιὰ δέκα τσεκίνια ὁ κύριος Εὐγένιος;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λέτε γιὰ μένα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπράβο! μὲ τὴν ταξιδιώτισσα!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν μπορεῖ νὰ βοηθήσει κανένας μιὰ δυστυχίσμενη, πού βρίσκεται σ' ἀνάργητο;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πᾶς; Μάλιστα, κάνατε καλά. Δυστυχίσμενό διαβόλισσα! Ἀπὸ πέρσι δὲ βρήκε κανένα νὰ τὴ σπιώσει;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πᾶς; 'Απὸ πέρσι; τὴν ζέρετε αὐτὴ τὴν ταξιδιώτισσα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Αν τὴν ζέρω; Καὶ πῶς! Εἰν' ἀλήθεια πῶς είμαι κοντόφθαλμος, μὰ ή μνήμη μοῦ μένει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αγαπητὲ φίλε, πέστε μου ποιά εἶναι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είναι μιὰ πόνηση τὸν ἔρχοταν πέρσι κάθε βράδυ σ' αὐτὸ τὸ καφενεῖο καὶ χαράτσωνε τὸν ἔνα καὶ τὸν ἄλλο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μά αὐτὴ λέει πῶς δὲν ηθεῖ ποτὲ στὴ Βενετία.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καὶ σεῖς τὴν πιστέψατε; Τί ἀνόητος ποὺ εἶσαστε!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Η περσινὴ ἀπὸ ποῦ ητανε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Απὸ τὸ Μίλανο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ τούτη εἶναι Πιεμοντέζα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Α, ναι, πραγματικά, ητανε Πιεμοντέζα. ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είναι γυναικα ἐνὸς κάποιου Φλαμίνου 'Αρντέντη,

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καὶ πέρσι εἶχε ἔναν μαζί της, ποὺ τὸν ἔλεγε γι' ἄντρα της.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τώρα δὲν ἔχει κανένα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αὐτὲς ἀλλάζουν ἔναν τὸ μήνα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μά πῶς μπορεῖ νὰ πῆτε πῶς εἶναι ή ἵδια;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Αφοῦ τὴν ζέρω!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὴν εἶδατε καλά;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὰ ματογύάλια μου δὲ σφάλουν, κ' ἔπειτα τὴν ἀκουστική νὰ μιλεῖ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πᾶς τὴν ἔλεγαν τὴν περσινή;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν τὸ θυμάμαι τ' ὅνομά της.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τούτη τὴ λένε Πλάτσιδα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ακριβῶς, Πλάτσιδα τὴ λέγανε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν ημουν βέβαιος γι' αὐτό, θὰ τῆς έδινα ἔνα καλὸ μάζημα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Οταν λέω κάτι ἔγω, πρέπει νὰ τὸ πιστεύετε. Είναι μιὰ ταξιδιώτισσα, ποὺ ἀντὶ νὰ φιλοξενηθεῖ, γυρεύει νὰ φιλοξενήσει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Περιμένετε καὶ γυρίζω ἀμέσως. (Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Δὸν Μάρτσιος, κ' ἔπειτα Βιττόρια μασκαρεμένη.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ασφαλῶς δὲν μπορεῖ νὰ ναι ἄλλη ἀπὸ κείνη. Τὸ ύφος, τ' ἀνάστημα, ως καὶ τὸ φόρεμα, μοῦ φαίνεται τὸ ίδιο. Δὲν τὴν εἶδα καλὰ στὸ πρόσωπο, μὰ εἰν' αὐτὴ χωρίς ἄλλο, κ' ἔπειτα, μόλις μ' εἶδε, ἀμέτως κρύψτηκε στὸ ξενοδοχεῖο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὸν Μάρτσιο, τὰ σέβη μου. (Βγάζει τὴ μάσκα).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω κυρία μασκαράτα, τὰ σέβη μου.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μήπως έτυχε νὰ δεῖτε τὸν ἄντρα μου;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, κυρία, τὸν εἶδα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μπορεῖτε νὰ μοῦ πῆτε πρόσκεται τῷρα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπορῶ, περίφημα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σᾶς παρακαλῶ πολύ, κάνατε μου τὴ χάρη νὰ μοῦ πεῖτε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ακοῦστε (Τὴν παίρνει παράμερα): Εἰν' ἔδω, σ' αὐτὸ τὸ ξενοδοχεῖο μὲ μιὰ ταξιδιώτισσα, μιὰ κάλτσα τοῦ διαύλου.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Απὸ πότε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αὐτὴ τὴ στιγμή. 'Εφτασ' ἔδω μιὰ ταξιδιώτισσα, τὴν εἶδε, τοῦ ἀρεσε, καὶ μπήκε ἀμέσως στὸ ξενοδοχεῖο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Αυθωρώπος χωρίς κρίση! Θέλει νὰ χάσει τελείως τὴν ὑπόδηλή του.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Απόψε θὰ τὸν περιμένατε γιὰ καλά.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Φοβόμουνα μήν τοῦ τυχεῖ κανένα δυστύχημα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κ' είναι μικρὸ δυστύχημα νὰ χάσει ἐκατὸ τσεκίνα μετρήτα καὶ τριάντα μὲ πίστωση;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Εχασε τόσα χρήματα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αὐτὸ μόνον; "Οταν παίζει νύχτα καὶ μέρα σὰ μανιακός;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δυστυχία μου! Εξεκίνεται ἡ καρδιά μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τώρα θὲν αναγκαστεῖ νὰ πουλήσει ἔξευτελιστικά τὰ λίγα ύφασματα ποὺ τοῦ ἀπόμειναν, καὶ πάει πιά.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ελπίζω νὰ μὴν ἔστασε στὴν καταστροφή.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μ' ἀφοῦ ἔχει βάλει ἐνέχυρο τὰ πάντα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Συγνώμη, δὲν εἶναι σωτό.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ δέρα σὲ μένα;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Εγώ θὰ τὸ ζέρα καλύτερά σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Αφοῦ ἔχει βάλει ἐνέχυρο σὲ μένα...

Αρκετή. Είμαι κύριος, δὲν πρέπει νὰ πῶ περισσότερα.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σᾶς παρακαλῶ νὰ μου πῆγε τί έχει βάλει ένέχυρο. Μπορεῖ νὰ μήν τὸ ξέρω.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Αφῆστε τα, έχετε ωραίον άντρα!
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ μου πείτε τί έχει βάλει ένέχυρο;
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είμαι κύριος, δὲ θὰ σᾶς πῶ τίποτα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΟΗ

Τράππολας μὲ τὸ κοντάκι τὰ σκουλαρίκια κ' οἱ προηγούμενοι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νά 'μαι. Είπε ὁ χρυσικός... (Μόνος) : Οοῦ! τὶ βλέπω! 'Η γυναίκα τοῦ κύρου Βούγενου· δὲ θέλω νὰ μ' ακούσει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Σιγά στὸν Τράππολα) : Λοιπὸν τὶ λέει ὁ χρυσικός;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Σιγά στὸ Δὸν Μάρτσιο) : Λέει πῶς θ' ἀγοραστήκανε περισσότερα ἀπὸ δέκα τσεκίνια, μά πῶς αὐτὸς δὲ θὰ τ' ἀγόραξε γιὰ τόσο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Τράππολα) : Λοιπὸν δὲν πιάνω τὰ χρήματά μου;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στὸ Δὸν Μάρτσιο) : Φοβζαι, ξχι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὴ Βιττόρια) : Βλέπετε τὶ ωραίες κατεργατές ποὺ κάνει ὁ ἄντρας σας; Μου 'δωσε ένέχυρο αὐτὰ τὰ σκουλαρίκια γιὰ δέκα τσεκίνια, καὶ δὲν ἀξίζουν μήτε έξη.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Αὐτὰ εἶναι τὰ σκουλαρίκια μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δόστε μου δέκα τσεκίνια καὶ σᾶς τὰ δίνω.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Αξίζουν παραπάνω ἀπὸ τριάντα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, τριάντα κολοκύθια! 'Έχετε γίνει κ' ἐσεῖς ἔνα μαζί του.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Φυλάχτε τα ὅσα αὔριο, θὰ βρῶ δέκα τσεκίνια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ος αὔριο; Πάει, δὲ μὲ κοροΐδευτε πιά. Θὰ πάω νὰ ρωτήσω ὅλους τοὺς χρυσικοὺς τῆς Βενετίκης.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τουλάχιστο μήν τῆτε πῶς εἶναι δικά μου, γιὰ τὴν ὑπόληψή μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί μ' ἐνδιαφέρει έμένα γιὰ τὴ δική σας τὴν ὑπόληψη. "Οποιος δὲ θέλει νὰ μαθευτεῖ, δὲν βάλει ένέχυρα. (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

Βιττόρια καὶ Τράππολας.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τὶ ἀδάκριτος ἀνθρώπος! ἀπολίτιστος! Τράππολα, ποὺ 'ναι τ' ἀφεντικό σου;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δὲν ξέρω· τώρα δὲν ἔρχομαι στὸ καφενεῖο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ο ἄντρας μου λοιπὸν ἔπαιξε ὅλη τὴ νύχτα;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Οπου τὸν ἀφησα χθὲς τὸ βράδυ, θὰ τὸν βρεῖτε σήμερο τὸ πρώτο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τρισκατάρατο ἐλάττωμα! Κ' έχασε ἑκατὸ καὶ τριάντα τσεκίνια;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Ετσι λένε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Προστυχότατο παιχνίδι. Καὶ τώρα διασκεδάζει μὲ μιὰ ζένη;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα, κυρία, θὰ 'ναι μαζί της. Τὸν εἰδα πολλές φορὲς νὰ τριγυρίζει γύρω της· θὰ μπῆκε στὸ σπίτι της.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μοῦ λένε πῶς αὐτὴ ή ζένη ἔφτασε πρὸ δλίγου.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Οχι, κυρία, θὰ 'ναι μήνας ποὺ βρίσκεται έδω.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὲν εἶναι μιὰ ταξιδιώτισσα;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Αχούχα, προσκυνήτρα; Κάνετε λάθος, εἶναι μπαλαρίνα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καὶ κάθεται στὸ ξενοδοχεῖο;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Οχι, κυρία, κάθεται σὲ τοῦτο δῶ τὸ σπίτι. (Δείχνει τὸ σπίτι).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Εδῶ; Μὰ ὁ Δὸν Μάρτσιος μού 'πε πῶς βρίσκεται σ' αὐτὸ τὸ ξενοδοχεῖο μὲ μιὰ ταξιδιώτισσα.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Ωραία! Μέχρι καὶ προσκυνήτρα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Εκτὸς ἀπὸ τὴν ταξιδιώτισσα έχει καὶ τὴν μπαλαρίνα; Μιὰ έδω καὶ μιὰ έκει;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα κυρία: τὶς έχει γιὰ νὰ ταξιδεύει πάντα στὰ πρίμα. "Ορτσα καὶ πότζα, σύμφωνα μὲ τὴν τραμουντάνα ἥ τὸ σιρόκο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καὶ θὰ κάνει διαρκῶς αὐτὴ τὴ ζωή; "Ενας τέτοιος ἄντρας, μὲ μυαλό, μ' ίκανότητα, θὰ χάνει τὸν καιρὸ του ἔτσι ἀθλία, θυσιάζοντας τὴν περιουσία του, καταστρέφοντας τὸ σπίτι του; Κ' έγω θὰ πρέπει νὰ τὸν ἀνέκουμαι; Κ' έγω θὰ τὸν ἀφήνω νὰ μὲ κακομεταχειρίζεται, χωρὶς νὰ διαμαρ-

τύρομαι; Θέλω βέβαια νά 'μαι καλή, μὰ σχι καὶ ἀνόητη' δὲ σκοπεύω ἥ σιωπή μου νὰ βοηθάει τὴν κακή διαγωγή του. Θὰ μιλήσω, θὰ πῶ τὸ δίκιο μου, κι ἀν τὰ λόγια δὲ φτάσουνε, θὰ καταφύγω στὴ Δικαιούνη.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σωστά, σωστά! Νάτος, ἔρχεται ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καλέ μου ἄνθρωπε, ἀφησέ με μόνη.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Κάντε δπως νομίζετε καλύτερα. (Μπαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καφενείου).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

Βιττόρια, κ' ἐπειτα Εὐγένιος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ τὸν κάνω νὰ ξαφνιαστεῖ περισσότερο, φορώντας τὴ μάσκα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν ξέρω τὶ νὰ πῶ. Τούτη ἀρνιέται, καὶ κεῖνος τὸ θεωρεῖ βέβαιο. 'Ο Δὸν Μάρτσιος ξέρω πῶς εἶναι κακόγλωσσα Μά καὶ τὶς γυναῖκες ποὺ γυρίζουν ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, δὲν μπορεῖ κανένας νὰ τὶς πιστέψει... Μασκαράτα! Καλημέρα! Εἴσαστε βουβή; Θέλετε καφέ; Θέλετε τίποτα; Διατάξτε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Βγάίε τὴ μάσκα) : Δὲν έχω ἀνάγκη, ἀπὸ καφέ, μ' ἀπὸ φωμό.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς; Τὶ θέλεις ἐδῶ;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Βρέσκομ' ἐδῶ, συρμένη ἀπ' τὴν ἀπελπισία.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὶ νέο εἶναι τοῦτο; Τέτοια ὥρα μὲ τὴ μάσκα;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πῶς σοῦ φαίνεται, ξ; Τὶς ωραία διασκέδαση. Τέτοια ὥρα μὲ μάσκα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πήγαινε ἀμέσως στὸ σπίτι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ πάω στὸ σπίτι καὶ σὲ θὰ μείνεις στὴ διασκέδασή σου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πήγαινε στὸ σπίτι, κ' ἐγὼ θὰ μείνω ὅπου μοῦ ἀρέσει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Οραία ζωή, ἄντρα μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λιγάτερα λόγια, κυρία: πήγαινε σπίτι καὶ θὰ 'ναι τὸ καλύτερο ποὺ 'χεις νὰ κάνεις.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ναί, θὰ πάω στὸ σπίτι, μὰ θὰ πάω στὸ σπίτι τὸ δικό μου καὶ ξχι στὸ δικό σου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πούδ; Θὰ πάξ;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Στοῦ πατέρα μου, ποὺ ἀγδιασμένος ἀπὸ τὸν ἄσκημο τρόπο ποὺ μοῦ φέρεσσι, θὰ σοῦ ζητήσει λόγο γιὰ τὴ διαγωγή σου, καὶ τὴν προῦκα μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὖγε, κυρά μου, εὔγε. Αύτὴ εἶναι ἡ μεγάλη ἀγάπη ποὺ μοῦ 'χεις, αὐτὸ εἶναι τὸ ἐνδιαφέρο σου γιὰ μένα καὶ γιὰ τὴν ὑπόληψή μου.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ακούων πάντα νὰ λένε πῶς ἡ σκληρότητα καταστρέφει τὸν ἔρωτα. Μὰ έγω έχω τόσο ὑποφέρει, έχω τόσο κλάψει, ποὺ δὲν ὑποφέρω πά.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τέλος πάντων, τὶ σοῦ έκανα;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Ολη τὴ νύχτα στὸ παιχνίδι;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πούς σοῦ 'πε πῶς ἔπαιζα;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μοῦ τὸ 'πε δὸν Μάρτσιος, καὶ πῶς έχασες ἑκατὸ διοικάτα μετρήτα καὶ τριάντα μὲ πίστωση.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μή τὸν πιστεύεις, δὲν εἰν' ἀληθινό.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Κ' ἐπειτα γλέντια μὲ τὴν ταξιδιώτισσα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πούς σοῦ τὸ 'πε αὐτό;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ο Δὸν Μάρτσιος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : "Α, τὸν τρισκατάρατο! (Στὴ Βιττόρια) : Πίστεψε μὲ, δὲν εἰν' ἀλήθεια

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καὶ σὰ νὰ μήν ἔρταν' αὐτό, βάζεις ένέχυρο τὰ πράματά μου, παίρνοντας τὰ σκουλαρίκια μου χωρὶς νὰ μὲ ρωτήσεις. Εἶναι πράματα νὰ τὰ κάνεις σὲ μιὰ γυναίκα εύγενια καὶ τίμια σὰν καὶ μένα, ποὺ σ' ἀγαπάει;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς τὸ 'μαθεῖς γιὰ τὰ σκουλαρίκια;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μοῦ τὸ 'πε δὸν Μάρτσιος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Α, γλώσσα γιὰ κόψιμο!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Εἶπε μάλιστα δὸν Μάρτσιος, καὶ θὰ τὸ ποῦνε οἵλοι, πῶς μιὰ ἀπ' αὐτές τὶς μέρες θὰ καταστραφεῖς τελείως. Κ' έγω, πρὶν γίνει ἔνα τέτοιο πράμα, θὰ κοιτάξω νὰ ἔξασφαλίσω τὴν προῖκα μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Βιττόρια, ἀν μ' ἀγαποῦσες, δὲ θὰ μιλοῦσες ἔτσι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σ' ἀγαπάω καὶ μάλιστα πολύ, κι ἀν δὲν σ' ἀγαποῦσα τόσο, θὰ 'τανε καλύτερα γιὰ μένα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θέλεις νὰ πᾶς στὸν πατέρα σου;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ασφαλῶς, ναι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲ θέλεις νὰ μείνεις πά μαζί μου;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ μείνω, δταν λογικευτεῖς.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ (*Taραγμένος*) : "Ω κυρά δικηγορίνα, μή μὲ ταράξεις τώρα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σιωπή, μήν κάνουμε σκηνές στὸ δρόμο.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : "Αν ελέχεις ύπόληψη, δὲ θά 'ρχόσουνα νὰ ἐκθέσεις τὸν ἀντραῖς σου σ' ἔνα καφενεῖο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μή φοβάσσαι, καὶ δὲ θά ξανάρθω.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Εὔπρός, δρόμο ἀπὸ δῶ.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πάω, σ' ἀκούω, γιατὶ μιὰ τίμια γυναίκα, πρέπει ν' ἀκούεις ὡς καὶ τὸν ἀδιάκριτο ἀντραῖς τῆς. Μᾶς μπορεῖς νὰ μὲ λαχταρίσεις, τὴ στιγμὴ ποὺ δὲ θὰ μπορεῖς νὰ μὲ ξαναδεῖς. Θὰ φωνάζεις ἵσως μὲ τ' ὄνομά της τὴν ἀγαπημένη γυναίκα σου, ὅταν δὲ θά 'ναι σὲ θέση νὰ σου ἀπαντήσει καὶ νὰ

σὲ βοηθήσει. Δὲν μπορεῖς νὰ παραπονεθεῖς γιὰ τὴν ἀγάπη μου. "Εἴκανον δὲ, μιὰ μποροῦσε νὰ κάνει μιὰ γυναίκα ποὺ ἀγαπᾷ τὸν ἄντρα τῆς. Μοῦ ἀνταποκρίθηκες μ' ἀχαριστία. 'Υπομονή! Θὰ κλαίω μακρύ σου, μὰ δὲ θὰ νιώθω τόσο συχνὰ τὶς ἀδικίες ποὺ μοῦ κάνεις. Θὰ σ' ἀγαπάω πάντα, μὰ δὲ θὰ μὲ ξαναϊδεῖς. (Φεύγει).

ΕΤΤΕΝΙΟΣ (*Μόνος*) : "Αμοιρή γυναίκα! Μὲ συγχίνησε. Ξέρω πώς τὸ λέει, μὰ δὲν εἶναι ίκανη νὰ τὸ κάνει. Θὰ τὴν παρακολουθήσω καὶ θὰ τὴν πιάσω μὲ τὸ καλό. "Αν μοῦ πάρει τὴν προῦκα τῆς, εἴμαι καταστρεψμένος. Μὰ δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ τὸ κάνει. "Οταν ἡ γυναίκα θυμάνει, τέσσερα χάδια εἰν' ἀρκετά νὰ τὴν παρηγορήσουν. (Φεύγει).

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

'Η σκηνὴ ὅπως καὶ στὴν Πρώτη Πράξη.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Ροδόλφος, κ' ἔπειτα Τραππολας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (*Απὸ τὸ δρόμο*) : "Εἰ, γκαρσόνια, ποὺ εἰσαστε;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Εδῶ εἴμαι, ἀφεντικό.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αφήνεις τὸ καφενεῖο μονάρχο, ζ;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ημουν ἔκει, μὰ εἶγκα τὰ μάτια μου ἐδῶ καὶ τ' αὐτιά μου προσεχτικὰ τεντωμένα. Κ' ἔπειτα, τί θὰ κλέψουν; Πίσω ἀπ' τὸ τέξαν δὲν πάει κανένας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μποροῦν νὰ κλέψουν τὰ φλυτζάνια. Ξέρω κάπιον ποὺ κάνει συλλογὴ ἀπὸ φλυτζάνια, σουφρώνοντας ἔνα τὴ φορά, ἀπὸ τοὺς ἀμφιούρους τοὺς καφετέζηδες.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σὰν κι αὐτοὺς ποὺ πᾶν ἔκει ποὺ δίνουν ἀναψυχικά, γιὰ νὰ προμηθευτοῦνε φλυτζάνια καὶ πιατάκια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ο κύρος Εὐγένιος ἔψυγε;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ω νὰ ξέρατε! Ήρθε ἡ γυναίκα του· τί κλάματα, τί παράπονα! Βάρβαρε, προδότη, σκληρό! Λιγάκι μὲ τὸ καλό, λιγάκι μὲ τὸ ἄγριο ἔκανε τόσα, ποὺ τὸν μαλάκωσε

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ ποὺ πῆγε;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Καὶ ρωτάτε; Τὴ νύχτα δὲν πῆγε στὸ σπίτι· ἡ γυναίκα του ἥρθε νὰ τόνε βρεῖ, καὶ ρωτάτε ποὺ πῆγε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αφησε καμιὰ παραγγελία;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ηρθε ἀπ' τὸ πίσω πορτάκι καὶ μοῦ 'πε νὰ σᾶς πῶ νὰ πουλήσετε τὰ ὑφάσματα, γιατὶ εἶναι ἀδέκαρος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὰ δυὸς τόπια τὰ πούλησα μὲ δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυν καὶ πῆρας τὰ λεφτά· μὲ δὲ θέλω νὰ τὸ μάθει. Δὲ θέλω νὰ τοῦ τὰ δώσω ὅλα, γιατὶ μόλις τὰ πάρει στὰ χέρια του, θὰ τὰ σκορπίσει τὴν ίδια μέρα.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Οταν μάθει πῶς ἔχετε λεφτά, θὰ σ' θύμεις.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲ θὰ τοῦ πῶ πῶς τὰ πῆρα· θὰ τοῦ δώσω ὅσα χρειάζεται καὶ θὰ φερθῶ μὲ φρόνηση.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νάτος, ἔρχεται. Lupus est in fabula.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ τὶ θὰ πούν αὐτὰ τὰ λατινικά;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θὰ πούν: ὁ λύκος ἔπεισε στὴ φάβα. (*Μπατινεὶ στὸ ἑστατικὸ γελώντας*).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εἶναι περίεργος. Θέλει νὰ μιλήσει λατινικά καὶ δὲν ξέρει μήτε λταλικά.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ροδόλφος καὶ Εὐγένιος.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Λοιπόν, φίλε Ροδόλφε, ἔκανες τίποτα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κάτι κάναν.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Ξέρω πῶς πῆρες τὰ δυὸς τόπια· δὲ οὐαλλήλος μοῦ τὸ πῶς. Τὰ πούλησες;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὰ πούλησα.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Πρός πόσο;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυν.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Πολὺ ωραῖα. Τοὺς μετρητοῦς;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μέρος τοὺς μετρητοῦς, μέρος μὲ προθεσμία.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : 'Ωμέ! Πόσα τοὺς μετρητοῦς;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σαράντα τσεκίνια.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : "Α, δὲν εἶν' ἀσκημα. Δόστα μου, γιατὶ ξροχονται στὴν ώρα τους.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὰ σιγά - σιγά, κύριε Εὐγένιε· ή ἔξοχότητά σους ξέρει πῶς σᾶς δάνεισα τριάντα τσεκίνια.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Καλά, θὰ στὰ πληρώσω, δταν θὰ πάρεις τὸ οὐπόλιοτο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ συμπαθᾶτε, αὐτὸς δὲν εἶναι σωστό. Ξέρετε πῶς σᾶς ἔξυπηρέτησα μὲ προθυμία, αὐθόρμητα, χωρὶς

συμφέρο, καὶ θέλετε νὰ μὲ κάνετε νὰ περιμένω; Κ' ἔγω, κύριέ μου, ἔχω ἀνάγκη ἀπὸ τὰ χρήματά μου.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Σωστά, ἔχεις δίκιο. Κράτησε τὰ τριάντα τσεκίνια καὶ δόσμου τὰ δέκα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μ' αὐτὰ τὰ δέκα τσεκίνια δὲ θέλετε νὰ πληρώσετε τὸν Δὸν Μάρτσιο; Δὲ θέλετε νὰ ξεφορτωθεῖτε αὐτὸς τὸν οὐοχλητικὸ σατανά;

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Έχει τὸ ἐνέγυρο στὸ χέρι, ἀς περιμένει.

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : Τόσο λίγο σᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ὑπόληψή σας; Θέλετε ν' ἀφήσετε νὰ σᾶς κακολογεῖ ἡ γλώσσα ἐνὸς φλύαρου; ἐνὸς ποὺ ἔχει πρετεῖται ἐπίτηδες, γιὰ νὰ καυκιέται μετὰ πῶς τὸ καμε, καὶ ποὺ δὲν ἔχει ἀλλην εὐχαρίστηση, παρὰ νὰ τσαλατεῖ τὴν ὑπόληψή της καθὼς πρέπει ἀνθρώπων;

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Σωστά, πρέπει νὰ τὸν πληρώσω. Μὰ μπορῶ κ' ἔγω νὰ μείνω χωρὶς χρήματα; Πόση προθεσμία δέδωσες στὸν ἀγοραστή;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πόσα σᾶς χρειάζονται;

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Ξέρω κ' ἔγω; Δέκα, δώδεκα τσεκίνια.

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : Τὰ 'χετε ἀμέσως· αὐτὰ εἶναι δέκα τσεκίνια. Κι δταν θά 'θειε δὲν θά δέκα τσεκίνια, θὰ πάρω ἔγω τὰ σκουλαρίκια.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Αὐτὰ τὰ δέκα τσεκίνια ποὺ μοῦ δίνεις, πῶς μοῦ τὰ δίνεις;

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : Κρατεῖστε τα καὶ μὴ σᾶς μέλει. Θὰ λογαριαστοῦμε δταν θά 'ναι καιρός.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Μά πότε θὰ πάρουμε τὰ οὐπόλιοπα ἀπὸ τὸ ουφασμα;

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : Μὴ σκεφτόσαστε. Ξοδέψτε αὐτὰ καὶ κάτι θὰ βρεθεῖ γιὰ κατόπι. Μὰ προσέξτε νὰ τὰ ξοδέψτε ὅπου πρέπει καὶ νὰ μήν τὰ πετάτε.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, φίλε, σοῦ εἴμαι οὐπόχρεως. Θυμήσου, στὸ λογαριασμὸ τοῦ οὐφασμάτος νὰ κρατήσεις τὴν προμήθειά σου.

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : Μὲ κάνετε ν' ἀπορῶ. Κάνω τὸ καφετέζη, δὲν κάνω τὸ μεσίτη. "Αν ἐνδιαφέρθηκα γιὰ ἔναν ἀφεντικό, γιὰ ἔνα φίλο, δὲν τὸ 'χανα γιὰ συμφέρον. Κάθε ἀνθρωπὸς εἶναι οὐποχρεωμένος νὰ βοηθεῖ τὸν ἄλλο, δταν μπορεῖς κ' ἔγω πιὸ πολὺ εἴμαι οὐποχρεωμένος νὰ τὸ κάνω στὴν ἔξοχότητά σας ἀπὸ εὐγνωμοσύνη γιὰ τὸ καλὸ ποὺ γνώρισα ἀπὸ τὸν πατέρα σας. Θὰ θεωρήσω τὸν ἄντρον μου ἀφεκτὸν ικανοποιημένο, ἀν αὐτὰ τὰ χρήματα ποὺ σᾶς προμήθεψα ἀξιοπρεπῶς, τὰ χρησιμοποιήσετε γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ σπιτιοῦ καὶ γιὰ ν' ἀποκαταστήσετε τὴν ἀξιοπρέπεια σας.

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Είσαι πολὺ κύριος καὶ πολὺ πολιτισμένος· εἶναι κρίμα ποὺ κάνεις αὐτὸς τὸ ἐπάγγελμα. "Αξίζεις καλύτερη τύχη.

ΡΟΔΟΛΦΟΦΟΣ : 'Εγώ εἴμι εὐχαριστημένος ἀπὸ κεῖνο ποὺ ξαπόστειλε ὁ οὐρανός, καὶ δὲ θ' ἀλλάζα τὴ θέση μου μὲ πολλὲς ἀλλες, ποὺ 'χουνε περισσότερη ἐμφάνιση καὶ λιγότερο περιεχόμενο. Σὲ μένα, ἀνάλογα μὲ τὴ θέση μου, δὲ λείπει τίτοτα. Κάνω ἔνα ἐπάγγελμα, τιμημένο καθαρὸ μέσα στὴν ἐργατικὴ τάξη, εὐπρόσωπο καὶ πολιτισμένο. "Ενα ἐπάγγελμα ποὺ δταν ἔξαστεῖται μὲ καλούς τρόπους καὶ μὲ σεβασμό, γινεται εὐχαρίστησο σ' δλους. "Ενα ἐπάγγελμα ἀπαραίτητο γιὰ τὴν εὐπρέπεια τῆς πόλης, γιὰ τὴν ύγεια τῶν ἀνθρώπων, καὶ γιὰ τὴν ἔντυμη διασκέδαση ἔκεινων ποὺ 'χουν ἀνάγκη νὰ ξανασάνουν. (*Μπατινεὶ στὸ καφενεῖο*).

ΕΤΤΕΝΙΟΣ : Τοῦτος εἶν' ἀνθρωπὸς σωστός. Μόνο ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ πει κανέας πῶς πολυκάνει τὸ δάσκαλο. Πραγματικά, γιὰ ἔνα καφετέζη, αὐτὰ ποὺ λέει εἶναι πολλά, μὰ σ' δλα τὰ ἐπαγγέλματα οὐπάρχουν ἀνθρωποι καλοκάραγοι μὲ καλές προθέσεις. Καὶ στὸ οὐτερό δὲ μιλεῖ μήτε γιὰ φίλοσοφα, μήτε

γιὰ μαθηματικά: μιλεῖ σὰν ἀνθρωπος μὲ σωστὴ κρίση· κι ἅμπο-
τε νά 'χα κ' ἐγώ τόση πού 'χει αὐτός.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Κόρτε Λέανδρος κ' Εὐγένιος.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (*Βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς Λιξάνουσας*): Κύριε Εὐγένιε, τοῦτα εἰναι τὰ χρήματα σας· νάτα, ὅλα, ἐδῶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ σακκουλάκι. "Ἄν θέλετε νά τὰ ξαναπάρετε, πᾶμε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είμαι πολὺ ἀτυχος, δὲν παιζω πιά.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Λέει μιὰ παροιμία: μιὰ φορά τρέχει ὁ σκύλος καὶ τὴν ἄλλη ὁ λαγός.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μόλις ἔγω εἴμαι πάντα ὁ λαγός καὶ σεῖς ὁ σκύλος.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ἔχω μιὰ νύστα πού δὲ σᾶς βλέπω. Είμαι βέβαιος πώς δὲν θὰ μπορέσω νά κρατήσω τὰ χρήματα στὰ χέρια μου, κι ὅμως γι' αυτὸ τὸ καταραμένο τὸ ἐλάττωμα, δὲν μὲ μέλει ἀν χάσω, φτάνει νά παιξω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ως κ' ἐγώ νυστάζω. Σήμερα ἀσφαλῶς δὲν παιξω.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ἄν δὲν ἔχετε χρήματα, δὲν πειράζει, σᾶς κάνω πίστωση.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θαρρεῖτε πώς δὲν ἔχω χρήματα; Τοῦτα εἰναι τσεκίνια, μὰ δὲν θέλω νά παιξω. (*Δείχνει τὸ σακκουλάκι μὲ τὰ δέκα τσεκίνια*).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ἄς παιξούμε τουλάχιστο μιὰ σοκολάτα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν ἔχω ὄρεξη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μιὰ σοκολάτα γιὰ χάρη μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μ' ἀφοῦ σᾶς λέω . . .

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μιὰ σοκολάτα μονάχα, κι ὅποιος πεῖ νά παιξούμε παραπάνω, νά γάνει ἔνα δουκάτο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ἄν εἰναι γιὰ μιὰ σοκολάτα, πᾶμε. (*Μόρος*): 'Ο Ροδόλφος δὲ μὲ βλέπει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (*Μόρος*): Τὸ κοτσύφι πιάστηκε στὰ δίκτυα. (*Λέαντρος καὶ Εὐγένιος μπαίνοντε στὴ λέσχη*).

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δόρ Μάρτσιος, κ' ἐπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ολοι οἱ χρυσικοὶ μοῦ λένε πώς δὲν ἀξίζουν δέκα τσεκίνια. "Ολοι θαυμάζουν πῶς ὁ Εὐγένιος μὲ

γέλασε. Δὲν μπορεῖ κανένας νά κάνει χάρη. Δὲ δίνω πιὰ μήτε σολδί σὲ κανένα, μήτε νά τὸν βλέπω νά χυπιέται. Σὲ ποιό σατανά νά 'χει πάσι; Θά 'χει κρυφτεῖ γιὰ νά μὴ μὲ πληρώσει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε, ἔχετ' ἐσεῖς τὰ σκουλαρίκια τοῦ κ. Εὐγένιου;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Νάτα, ἐδῶ· αὐτὰ τὰ ώραῖα σκουλαρίκια δὲν ἀξίζουν τίποτα· μ' ἔξαπάτησε δὲ κατεργάρης. Κρύψτηκε γιὰ νά μὴ μὲ πληρώσει 'έχει χρεωκοπήσει, 'έχει χρεωκοπήσει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πάρτε αὐτά, κύριε, καὶ μήν κάνετε πιὰ θόρυβο· εἰναι δέκα τσεκίνια· δόστε μου σᾶς παρακαλῶ τὰ σκουλαρίκια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Κοιτάζει μὲ τὰ ματογυνάλια*): Είναι σωτὸ στὸ βάρος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς βεβαιώνω πῶς εἰναι, κι ἀν εἰναι λειψά, ἐγὼ εἰμὶ ὑπόλογος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὰ δίνεις ἀπὸ δικά σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εγὼ δὲν ἀνακατεύομαι· τὰ χρήματα εἰναι τοῦ κυρίου Εὐγένιου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πῶς μπόρεσε νὰ βρεῖ αὐτὰ τὰ χρήματα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εγὼ δὲν ξέρω τ' ἀτομικά του.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὰ κέρδισε στὸ παιγνίδι;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς λέω πῶς δὲν ξέρω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Α, τώρα καταλαβαίνω, θὰ πούλησε τὸ ψφασμα. Ναί, ναί, πούλησε τὸ ψφασμα, φρόντισε νὰ τὸ πουλήσει δὲ κύριος Παντόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ἄς εἰναι ἀπ' δι, θέλει, πάρτε τὰ χρήματα καὶ λάβετε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ δώσετε τὰ σκουλαρίκια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σου τὰ δώσεις δὲν ιδιος ὁ κύριος Εὐγένιος, η δὲ κύριος Παντόλφος;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Α, μὴ κασούμεράτε! Τὰ θέλετε, ναί, η δχι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δόστα δῶ, δόστα δῶ. "Αμοιρο ψφασμα! Θὰ καταστραφεῖ.

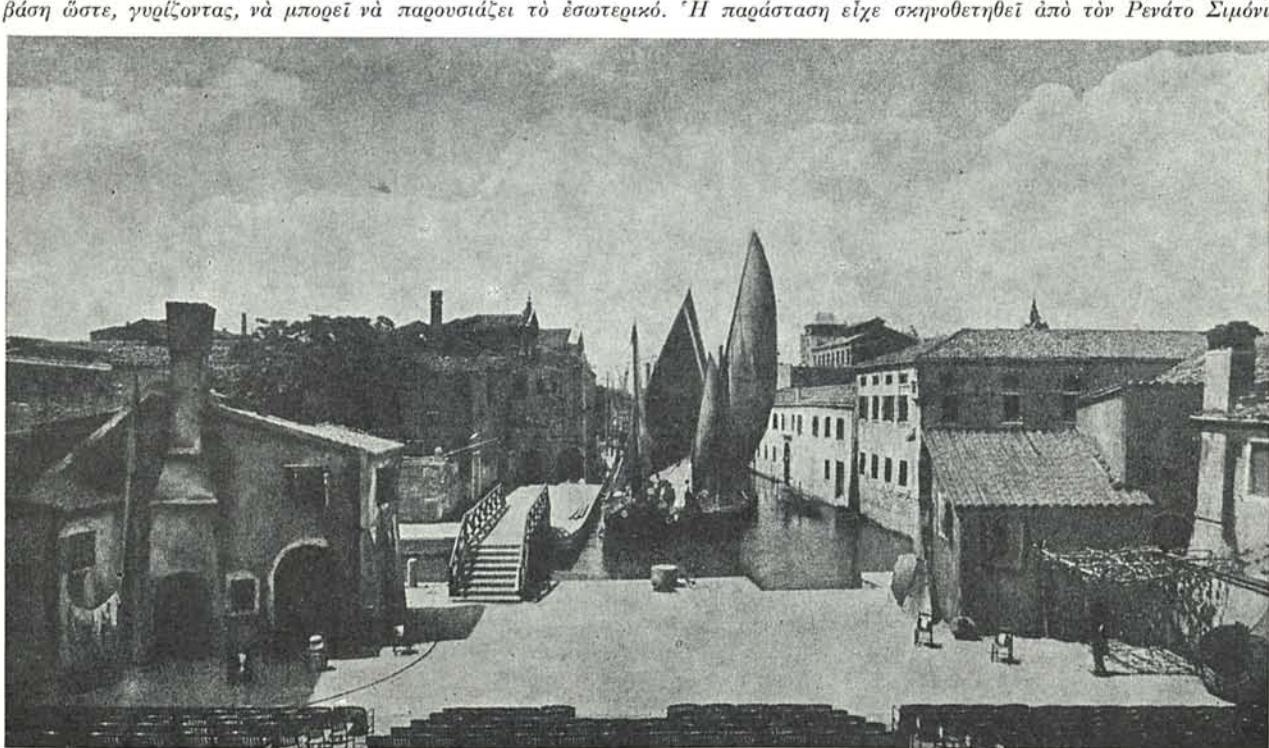
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μοῦ δίνετε τὰ σκουλαρίκια;

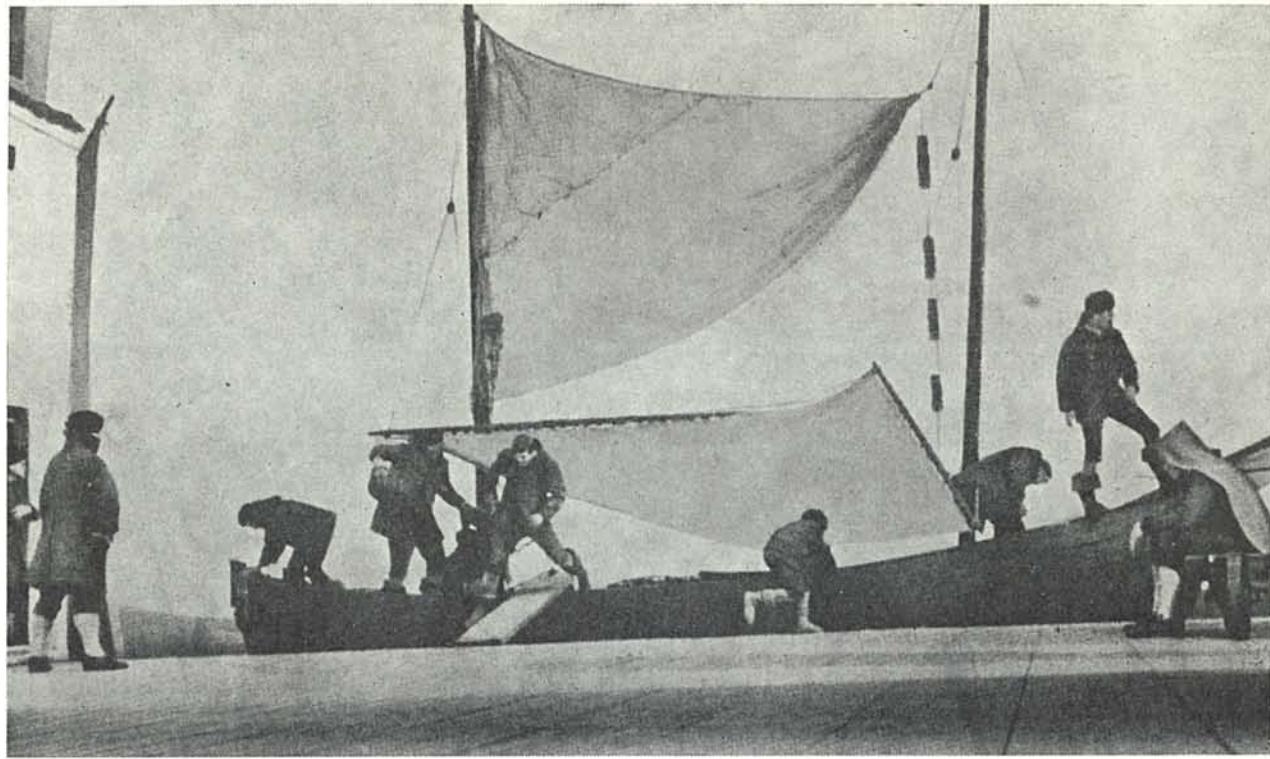
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θὰ τὰ πάρεις γιὰ νά τὰ δώσεις στὸν ίδιο;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Στὸν ίδιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Στὸν ίδιο η στὴ γυναίκα του;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (*Μ' ἀνυπομοργστά*): Είτε σὲ κείνον, είτε στὴ γυναίκα του.





Η κωμωδία τοῦ Γκολντόρι "Οἱ κανγάδες στὴν Τζιώτζια", δηποτες ἀνεβάστηκε ἀπὸ τὸ "Πίνκολο Τεάτρο" τοῦ Μιλάνου στὰ 1964. Η σκηνοθεσία ἦταν τοῦ Τζιόρτζιο Στρέλερ καὶ τὰ σκηνικά εἶχαν γίνει ἀπὸ τὸν Λούτσιάρο Νταμάρι

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐκεῖνος ποῦ εἰναι;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν ξέρω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Λοιπὸν θὰ τὰ δώσεις στὴ γυναίκα του;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θὰ τὰ δώσω στὴ γυναίκα του.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θέλω νά 'ρθω κ' ἔγω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δόστε τα σὲ μένα, καὶ μὴ σᾶς μέλει πιά. Εἰμι αὖθιστος καθὼς πρέπει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πᾶμε, πᾶμε, ἃς τὰ δώσουμε στὴ γυναίκα του (Ξεκινάει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ξέρω νά πάω καὶ χωρὶς ἐσᾶς.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θέλω νά τῆς κάνω αὐτὴ τὴ φιλοφρόνηση. Πᾶμε, πᾶμε. (Φεύγει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οταν θέλει κάτι, δὲν ἀλλάζει γνώμη. Παιδιά, προσέχετε τὸ καφενεῖο. (Τὸν ἀκολουθεῖ).

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Γκαρσόνια καὶ Εὐγένιος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Βγαίνει ἀπὸ τὴ λέσχη) : Καταραμένη τύχη! Τάχασα ὅλα. Γιὰ μὰ σοκολάτα, ἔχασα δέκα τεσκίνια. Μὰ αὐτὸ ποὺ μοῦ 'καμε, μὲ στενοχωρεῖ περισσότερο ἀπὸ τὸ χάσιμο. Νὰ μὲ κερδίσει, νὰ μοῦ πάρει ὅλα μου τὰ χρήματα κ' ἔπειτα νὰ μὴ θέλει νὰ μοῦ κάνει πίστωση. Τώρα μάλιστα, τώρα εἴμαι κεντρισμένος· τώρα είναι ποὺ θά 'παιξα ὡς αὔριο τὸ πρωΐ. "Ἄς λεει ὁ Ροδόλφος δ, τι θέλει· πρέπει νὰ μοῦ δώσει κι ἀλλα χρήματα. Παιδιά, ποὺ 'ναι τ' ἀφεντικό σας;

ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Έφυγε αὐτὴ τὴ στιγμή!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποῦ πάει;

ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καταραμένε Ροδόλφε! Σὲ ποιό σατανὰ πάει; (Απὸ τὴν πόρτα τῆς λέσχης) : Κύριε κόντε, περιμένετε με κ' ἔρχομαι ἀμέσως. Θὰ κοιτάξω ἂν μπορέσω νὰ βρῶ αὐτὸν τὸ διάολο - Ροδόλφο. ("Ετοιμος νὰ φύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Παντόλφος καὶ Εὐγένιος.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γιὰ ποῦ, γιὰ ποῦ, κύριε Εὐγένιε, τόσο ξαναμένος;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἰδατε τὸ Ροδόλφο;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Οχι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάνατε τίποτα μὲ τὸ υφασμα;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μάλιστα κύριε, ἔκανα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὖγε. Τί κάνατε;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Βρήκα τὸν ἀγοραστὴ τοῦ υφασματος· μὰ μὲ τὶ κόπο! Τὸ 'δειξε σὲ περισσότερους ἀπὸ δέκα, κι ὅλοι τὸ ἔκτιμπλην λίγο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αὐτὸς ὁ ἀγοραστὴς πόσο δίνει;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ἐπειτ ἀπὸ ἔνα σωρὸ παζαρέματα, κατάφερα νὰ μοῦ δώσει δύχτῳ λιρέτες τὸν πῆχυ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὶ λέτε σατανά; Οχτὼ λιρέτες τὸν πῆχυ; 'Ο Ροδόλφος μοῦ πούλησε δυὸ τόπια μὲ δεκατρεῖς λιρέτες.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὲ μετρητά;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μέρος μετρητὰ καὶ τὸ υπόλοιπο μὲ προθεσμία.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ω τί ωραῖο ἐμπόριο! Μὲ προθεσμία! Ἐγὼ πέτυχα νὰ σᾶς δώσουν ἀμέσως ὅλα τὰ χρήματα, τό 'να πίσω ἀπ' τ' ἄλλο. Τόσοι πῆχης υφασμα, τόσα ώραία βενετσιάνικα ἀσημένια δουκάτα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : "Ο Ροδόλφος δὲ φαίνεται! Μοῦ χρειάζονται χρήματα, θέλω νὰ παίξω.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Αν ηδελα νὰ πουλήσω τὸ υφασμα μὲ προθεσμία, θὰ τὸ πουλοῦσα· ώς καὶ μὲ δεκάξῃ λιρέτες. Μὰ μὲ χρήματα στὸ χέρι, καὶ μάλιστα σήμερα, ὅταν κανένας τὰ βρίσκει, τὰ παιρνεί.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μ' ἀφοῦ στοιχίζει σὲ μένα δέκα λιρέτες.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Τὶ σημασία ἔχει νὰ χάσετε δυὸ λιρέτες τὸν πῆχυ, τὴ στιγμὴ πούλησε τὰ χρήματα νὰ κάνετε τὴ δουλεῖα σας καὶ νὰ μπορέσετε νὰ ξανακερδίσετε αὐτὰ που χάσατε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲ θὰ μπορούσε νὰ δώσει κάτι παραπάνω, νὰ τὸ δώσω στὸ κόστος;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Δὲν υπάρχει ἐλπίδα νὰ δώσει ἀπολύτως τίποτα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Πρέπει νὰ δεχτῶ ἀναγκαστικά. (Στὸν Παντόλφο) : Εμπρός, δ, τι ἔχει νὰ γίνει, νὰ γίνει ἀμέσως.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γράψτε στὴν υπάλληλο σας νὰ μοῦ δώσει τὰ δύο τόπια τὸ υφασμα, καὶ σὲ μισή ώρα θὰ σᾶς φέρω ἐδῶ τὰ χρήματα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἀμέσως. Γκαρσόνι, δός μου τὰ χρειαζόμενα γιὰ νὰ γράψω. (Τὸ Γκαρσόνι τοῦ φέρνει, τὸ τραπεζάκι μὲ τὰ χρειαζόμενα γιὰ γράψιμο).

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γράψτε στὸν υπάλληλο σας νὰ μοῦ δώσει τὰ δύο τόπια υφασμα, ποὺ σημάδεψα ἐγώ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λαμπρά, γιὰ μένα εἶναι δὲ τὸ ἔδιο. (Γράφει).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : "Ω τὶ ώραῖα ρῦχα που θὰ φτιάξω!

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Οἱ προηγούμενοι καὶ ὁ Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ ("Ερχεται ἀπὸ τὸ δρόμο. Μόνος") : 'Ο κύριος Εὐγένιος γράφει, σύμφωνος μὲ τὸν κύριο Παντόλφο. Κάτι νέο συμβαίνει.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος, βλέποντας τὸ Ροδόλφο) : 'Έχει γοῦστο νὰ μοῦ χαλάσει τὴ δουλειὰ στὴν καλύτερη στιγμῆ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε Εὐγένιε, δοῦλος σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ω, καλῶς ὅρισε! ("Εξακολούθει τὰ γράφει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εμπόριο, ἐμπόριο, κύριε Εὐγένιε; 'Εμπόριο;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γράφοντας) : 'Ένα μικροεμπόριο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αν δὲν εἴμαι ἀδιάκριτος, μπορῶ νὰ μάθω γιὰ τὶ πρόκειται;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Βλέπετε τὶ θὰ πεῖ νὰ δίνει κανένας τὰ πράματα μὲ προθεσμία; Δὲν εἴμαι σὲ θέση νὰ κάνω τὴ δουλειά μου. Χρειάζομαι χρήματα καὶ βρίσκομαι στὴν ἀνάγκη νὰ πουλήσω μὲ ζημιὰ ἄλλο δύο τόπια.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μή λέτε μὲ ζημιά, μὰ σύμφωνα μὲ τὴν περίσταση.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πόσο σᾶς δίνουν τὸν πῆχυ;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ντρέπομαι νὰ τὸ πῶ. 'Οχιτώ λιρέτες.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ τὰ χρήματα στὸ χέρι, τὸ 'να πίσω ἀπ' τ' ἄλλο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εξοχώτατε, πετάτε τὰ πράματα σας γιὰ τὸ τίποτα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὲ ἀφοῦ δὲν μπορῶ νὰ κάνω διαφορετικά; Μοῦ χρειάζονται χρήματα!

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ δὲν εἶναι καὶ λίγο, νὰ βρεῖ κανένας σὲ μιὰν ὥρα τὰ χρήματα ποὺ τοῦ χρειάζονται.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Πόσα σᾶς χρειάζονται;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πᾶς; 'Έχεις νὰ μοῦ τὰ δώσεις;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Στάσου νὰ δεῖς, τοῦτος θὰ μοῦ χαλάσει τὴ δουλειά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Αν φτάνουν ἔξη - ἔφτα τσεκίνια, θὰ τὰ βρῶ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αφῆστε τα! Μπαλώματα, μπαλώματα! Μοῦ χρειάζονται χρήματα. (Γράφει).

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Πάλι καλά!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σταθεῖτε πόσο κάνουν δύο τόπια ψφασμα πρὸς δύτικά λιρέτες τὸν πῆχυ;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ἄς κάνουμε τὸ λογαριασμό. Τὰ τόπια ἔχουν ἔξήντα πῆχες τὸ 'να, τὰ δύο ἔχουν ἑκατὸν εἴκοσι, ποὺ μᾶς κάνουν ἑκατὸν εἴκοσι ἀσημένια δουνάτα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ θὰ πληρωθεῖ κ' ἡ μεσιτεία.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σὲ ποιὸν θὰ πληρωθεῖ;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Στὸν Ροδόλφο) : Σὲ μένα, κύριε, σὲ μένα!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λαμπρά. 'Έκατὸν εἴκοσι ἀσημένια δουνάτα, πρὸς δύτικά λιρέτες τὸ ἔνα, πόσα τσεκίνια μᾶς κάνουν;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάλε ἔντεκα, τέσσερα τσεκίνια. Δέκα ἐπὶ ἔντεκα, ἑκατὸν ἔντεκα καὶ ἔντεκα, ἑκατὸν εἴκοσι ἔνα. Τέσσερα ἐπὶ ἔντεκα, σαραντάτεσσερα. Σαραντάτεσσερα τσεκίνια παρὰ ἔνα δουνάτα. Σαραντατρία καὶ δεκατέσσερις λιρέτες, βενετσιάνικο χρῆμα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Πέστε σαράντα τσεκίνια. Τὰ ψιλὰ πάνε γιὰ τὴν μεσιτεία.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ως καὶ τὰ τρία τσεκίνια λογαριάζονται γιὰ ψιλά;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Βέβαια. Μὰ τὰ χρήματα στὸ χέρι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ελα, ἔλα, δὲν πειράζει. Σᾶς τὰ χαρίζω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Τὶ κιλέτης! (Στὸν Εὐγένιο) : Κάντε τώρα κύριε Εὐγένιε, πόσο κάνουν τὰ δύο τόπια πρὸς δεκατέσσεις λιρέτες τὸν πῆχυ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τώρα, νὰ τὸν κάνω μὲ τὴν πέννα. 'Έκατὸν εἴκοσι πῆχες μὲ δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυ. Τρία ἐπὶ μηδέν, καὶ δύο ἐπὶ τρία, ἔξη· ἔνα ἐπὶ τρία, ἔνα ἐπὶ μηδέν, ἔνα ἐπὶ δύο, ἔνα ἐπὶ ἔνα. Πρόστεση: μηδέν, ἔξη, δύο καὶ τρία πέντε, ἔνα. Ξίλιες πεντακόσιες ἔξήντα λιρέτες.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πόσα τσεκίνια κάνουν;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αμέσως θὰ σᾶς πῶ. (Λογαριάζει). 'Εβδομήντα τσεκίνια καὶ εἴκοσι λιρέτες.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Χωρὶς μεσιτεία;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Χωρὶς μεσιτεία.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ νὰ τὰ περιμένει ποιὸς ξέρει πόσο. 'Αξίζει περισσότερο ἔνα κοτόπουλο σήμερα, ἀπὸ ἔναν πετεινὸ αὔριο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εσεῖς πήρατε ἀπὸ μένα, προηγουμένως, τριάντα τσεκίνια, καὶ δέκα ἔπειτα, ποὺ κάνουν σαράντα· καὶ δέκα τὰ σκουλαρίκια, ποὺ ἔναντι πούλη, κάνουν πενήντα. Λοιπὸν σᾶς ἔχω δώσει ὡς τὴ στιγμή δέκα τσεκίνια παραπάνω ἀπὸ ποὺ σᾶς δίνει σὲ μετρητὰ τοῦτος ὁ ἐντιμότατος κύριος μεσιτης.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Ποὺ νά 'χεις τὴν κατάρα τοῦ θεοῦ!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σωστά, ἔχεις δίκιο, μὰ τώρα μοῦ χρειάζονται χρήματα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εχετε ἀνάγκη ἀπὸ χρήματα; Νά τα τὰ χρήματα. Τοῦτα εἶναι εἴκοσι τσεκίνια καὶ εἴκοσι λιρέτες, τὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ τὰ ἔβδομήντα τσεκίνια καὶ εἴκοσι λιρέτες ποὺ 'χουν οἱ ἔκατον εἴκοσι πῆχες ψφασμα, πρὸς δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυ, χωρὶς νὰ δώσετε ἔνα σολδί γιὰ μεσιτεία. Χρήματα μετρητὰ στὸ χέρι, τὸ 'να πίσω ἀπ' τὸ ἄλλο, χωρὶς κλεψύδες, χωρὶς αἰσχροκέρδεις, χωρὶς κατεργατίες καὶ πονηρίες.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν εἶν' ἔτσι, ἀγαπητὲ Ροδόλφε, σ' εὐχαριστῶ ἀκόμα περισσότερος, καὶ σκίζω τούτη τὴν ἐντολή. (Στὸν Παντόλφο) : Καὶ σᾶς, κύριε μεσιτεία πιά.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : 'Ο διάλογος τὸν ἔφερ· ἔδω. 'Εγιναν καπνὸς καὶ τὰ ρῦχα. (Στὸν Εὐγένιο) : Καλά, δὲν πειράζει, έκαναν τοῦ τόκου τόσον κόπο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λυπταίμι γιὰ τὸν κόπο ποὺ σᾶς ἔδωσα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Τουλάχιστο νὰ πιῶ μιὰ ροκή.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σταθεῖτε, πάρτε τὸ δουκάτο. (Βγάζει ἔνα δουκάτο ἀπὸ τὸ σακονιλάκι ποὺ τοῦ 'δωσε ὁ Ροδόλφος).

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Εὐχαριστῶ. (Μόνος) : Θὰ ξαναπέσεις στὰ χέρια μου.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Νά, πῶς πετάει τὰ χρήματά του!

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Θέλετε τίποτ' ἄλλο;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὴν ἀγάπην σας.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Τοῦ κάρει νόημα μὲ τρόπο, ἀν θέλει νὰ πάλει, χωρὶς νὰ τὸν βλέπει ὁ Ροδόλφος) : Θέλετε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Κρυφά ἀπὸ τὸ Ροδόλφο) : Πηγαίνετε, κ' ἔρχομαι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Θὰ παίξετε βέβαια πρὶν ἀπὸ τὸ μεσημέρι. (Πηγαίνει στὴ λέσχη καὶ ξαναβγαίνει).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς τὰ κατάφερες Ροδόλφε; Ελέδες τὸν ἀγοραστὴ τόσο γρήγορα; Σοῦ 'δωσε ἀμέσως τὰ χρήματα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Νά σᾶς πῶ τὴν ἀλήθεια, τὰ 'χα στὴν τσέπη ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμῆ, μὰ δὲ σᾶς τὰ 'δωσα δόλα, γιὰ νὰ μὴν τὰ σκορπίσετε τόσο γρήγορα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μ' ἀδικεῖς μ' αὐτὸν ποὺ μοῦ λές, δὲν εἴμαι κανένα παιδάκι. 'Αρκεῖ ... Ποῦ 'ναι τὰ σκουλαρίκια;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Αὐτὸς ὁ Δὸν Μάρτιος, ἀφοῦ πῆρε τὰ χρήματα, ηθελε μὲ τὸ σταύρο νὰ δώσει τὰ σκουλαρίκια μὲ τὸ χέρι του στὴν κυρία Βιττόρια.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μίλησες ἔσου μὲ τὴ γυναίκα μου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μίλησα, βέβαια, πῆγα κ' ἔγω μὲ τὸν Δὸν Μάρτιο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λέει;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ολο κλαίει, ή δύστυχη! Σοῦ φέρνει λύπη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν ξέρεις πόσο εἶχε ἀγριέψει ἐναντίον μου. "Ηθελε νὰ γυρίσει στὸν πατέρα της, ηθελε τὴν προϊκὰ της, ηθελε νὰ κάμει μεγάλες σκηνές.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πῶς τὴν ησυχάσατε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὲ τέσσερα χάδια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Βλέπετε πῶς σᾶς ἀγαπάτε; 'Έχει πολὺ καλὴ καρδιά.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μά ὅταν θυμώνει, γίνεται κτῆνος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν πρέπει νὰ τὴν κακομεταχειρίζεστε. Είναι μιὰ κυρία ἀπὸ καλή οἰκογένεια, καλοαναθρεμένη. Μοῦ 'πε ἀν σᾶς δᾶ, νὰ σᾶς πῶ νὰ πάτε νὰ φάτε νωρίς.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναί, ναί, τώρα θὰ πάω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αγαπητή κύριε Εὐγένιε, σᾶς παρακαλῶ, κοιτάτε τὸ σίγουρο, παρατεῖστε τὸ παχυγίδι, μὴ χανόσαστε πίσω ἀπ' τὶς γυναίκες, γιατὶ η ἔξοχότητά σ' ἔχει μιὰ γυναίκα νέα, ωραία, ποὺ σᾶς ἀγαπάτε' τὶ περισσότερο ζητάτε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μίλας σωστά, σ' εὐχαριστῶ πραγματικά.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Απὸ τὴ λέσχη του βηγκει, γιὰ ν' ἀκούσει δὲν θέλεις) : Εγένειος καὶ νὰ τὸν κοιτάξει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γυρίζει καὶ κοιτάζει πρὸς τὸν Παντόλφο).

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Κάρει νόημα μὲ τὸ χέρι πῶς θὰ πάει). ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Κάρει νόημα στὸν Εὐγένιο μὲ τὸ χέρι πῶς δὲ Λέανδρος περιμένει).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Κάρει νόημα μὲ τὸ χέρι πῶς θὰ πάει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ποὺ δὲν κατάλαβε τίποτα) : 'Έγω θὰ σᾶς συμβούλευα νὰ πάτε στὸ σπίτι τώρα. Λίγο λείπει γιὰ μεσημέρι. Πηγαίνετε καὶ παρηγορεῖστε τὴν ἀγαπητή σας γυναίκα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι, θά πάω όμέσως. Σήμερα θά ξαναϊδωθοῦμε.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αν μπορῶ νὰ σᾶς ἔξυπηρετήσω, διατάξτε με.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σου είμαι μὲ τὸ παραπάνω υπόχρεως. (Θά 'θελε γὰ μπεῖ στὴ λέσχη, μὰ φοβάται μήτ' τὸ δεῖ ὁ Ροδόλφος).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τίποτα, τίποτα. Χρειάζεστε τίποτα;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τίποτα, τίποτα. Καλὴν ἀντάμωση.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δοῦλος σας. (Μπαίνει στὸ καφενεῖο).
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Βλέποντας πὼς ὁ Ροδόλφος δὲν τὸν κοιτάζει, μπαίνει στὴ λέσχη).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ

Ροδόλφος, ἔπειτα Δὸν Μάρτσιος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ἐλπίζω, σιγὰ - σιγά, νὰ τὸν φέρω στὸν ἵσιο δρόμο. Θὰ μοῦ πῆτε, γιατὶ σπάζεις τὸ κεφάλι σου γιὰ ἔνα νέο ποὺ δὲν είναι συγγενής σου καὶ δὲν ἔχει καμιὰ δουλειά μαζί σου. Καὶ τί; Δὲν μπορεῖ κανένας ν' ἀγαπάει ἔνα φίλο; Νὰ κάμει καλὸς σὲ μιὰ οἰκογένεια, ποὺ τῆς είναι υπόχρεως; "Η δουλειά μου μ' ἀφήνει διαθέσιμο πολὺν καιρό. Γόν καιρὸν ποὺ περισσεύει πολλοὶ τὸν διαθέτουν εἴτε γιὰ νὰ παιξούν, η̄ γιὰ νὰ κακολογήσουν τὸ διπλανὸν τους. Ἔγώ τὸν διαθέτω γιὰ νὰ κάνω τὸ καλό, ὅταν μπορῶ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω τί χτηνος! "Ω τί χτηνος! "Ω τί γάιδαρος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ ποιὸν τὰ γέτε, Δὸν Μάρτσιος;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ακου, Ροδόλφε, γιὰ νὰ γελάσεις. "Ενας γιατρὸς υποστηρίζει πὼς τὸ ζεστὸ νερὸ είναι πιὸ υγιεινὸν ἀπὸ τὸ κρύο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Εσεῖς δὲ συμφωνεῖτε μ' αὐτὴ τὴ γνώμη;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ ζεστὸ νερὸ ἀδυνατίζει τὸ στομάχι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Βέβαια, ἀδυνατίζει τὶς ἴνες.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὶ πράμα είναι αὐτές οἱ ἴνες.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ακουσα νὰ λένε πὼς μέσα στὸ στομάχι μας είναι δυὸς ἴνες, δυὸς νεῦρα νὰ ποῦμε, ποὺ ἀλέθουν τὶς τροφές, κι ὅταν αὐτές οἱ ἴνες ἀδυνατίζουν, δὲ γίνεται καλὰ η̄ χώνευη.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, κύριε! Μάλιστα, κύριε! Τὸ ζεστὸ νερὸ ἀδυνατίζει τὸ στομάχι, κ' η̄ συστολὴ καὶ διαστολὴ δὲν μποροῦν νὰ τρίψουν τὶς τροφές.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὶ σχέση ἔχει η̄ συστολὴ κ' η̄ διαστολὴ;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὶ ζέρεις ἐσύ, ποὺ εἰς ἔνα γαλδούρι; Συστολὴ καὶ διαστολὴ είναι τὰ δύναματα τῶν δυὸς ἴνων ποὺ τρίβουν τὴν τροφὴ ποὺ χωνεύεται.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Τὶ ἀνοησίες, χειρότερες ἀπ' τὰ λατινικὰ τοῦ Τράππολα μου!

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Λιζάνουρα κ' οἱ προηγούμενοι.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ (Βγαίνει στὸ παράθυρο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : "Ει! η̄ φιλενάδα μὲ τὸ παραπόρτι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μπαίνει στὸ ἑσωτερικὸ τοῦ καφενείου) : Μὲ τὴν ἄδεια σας, πάω νὰ κοιτάξω τὸν καφέ μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τοῦτος είναι γάιδαρος. Θέλει νὰ κλείσει γρήγορα τὸ καφενεῖο του. (Στὴ Λιζάνουρα, κοιτώντας τὴν κάποιαν - κάποιαν μὲ τὰ ματογύαλα του) : Δοῦλος σας, συνιόρα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Ταπεινότατη δούλη σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἴσαστε καλά;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Εύχαριστῶ κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Απὸ πότε δὲν εἴδατε τὸν κόντε Λέανδρο;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Απὸ μιὰν ὥρα περίπου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι φίλος μου ὁ κόντες.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Χαίρω πολὺ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὶ ἀνθρωπὸς ὅπως πρέπει!

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Καλοσύνη σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι ἀντρας σας;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Τὰ οἰκογενειακὰ μου δὲν τὰ λέω ἀπὸ τὸ παράθυρο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ανοίχτε, ἀνοίχτε νὰ μιλήσουμε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Μὲ συμπαθάτε, δὲ δέχομαι ἐπισκέψεις.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ελα δά!

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Αλήθεια σᾶς λέω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά 'ρθω ἀπὸ τὸ παραπόρτι.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Ως καὶ σεῖς δινειρεύσαστε τὸ παραπόρτι; Ἔγω δὲν ἀνοίγω σὲ κανένα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σὲ μένα νὰ μὴ μιλάτε ἔτοι. Ξέρω πολὺ καλὰ πὼς μπάζετε τὸ κόσμο ἀπ' τὸ παραπόρτι.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Εγώ είμαι τίμια γυναίκα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θέλετε νὰ σᾶς δώσω τέσσερα ψητὰ κάστανα; (Τὰ βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη).

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Σᾶς εύχαριστῶ πολὺ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι καλά, ζέρετε τὰ 'χω ψήσει μοναχός μου.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Φαινόσαστε πὼς ἔχετε καλὰ χέρια γιὰ νὰ ψήνετε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιατί;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Γιατὶ φραγταστήκατε πὼς θὰ ψήσετε καὶ μένα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εὖγε! εξυπηνη. "Αν είσαστε τόσο ἐπιμόλιγη, θὰ πεῖ πὼς είσαστε καὶ σπουδαία μπαλαρίνα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Εσᾶς δὲ σᾶς ἐνδιαφέρει ἀν είμαι η̄ δὲν είμαι σπουδαία.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πραγματικά, δὲ μοῦ καίγεται καρφί.

ΣΚΗΝΗ ΕΔΕΚΑΤΗ

Πλάτσιδα κ' οἱ προηγούμενοι.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Ντυμένη ταξιδιώτισσα, στὸ παράθυρο τοῦ ξενοδοχείου. Μόρη) : Δὲ βλέπω πιὰ τὸν κύριο Εύγένιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὴ Λιζάνουρα) : "Ει, είδατε τὴν ταξιδιώτισσα;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Καὶ πιάζ είναι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μιὰ ἀπὸ κεῖνες ...

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Κι οἱ ξενοδόχοι δέχεται τέτοιες γυναίκες;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἰν' ἀγαπητικά ...

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Πιλανοῦ;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τοῦ κύριου Εύγένιου.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Ενός παντρεμένου; Εὖγε!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸν περασμένο χρόνο παντρεύτηκε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ (Φεύγοντας ἀπὸ τὸ παράθυρο) : Δούλη σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φεύγετε;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Δὲ θέλω νὰ βρίσκομαι στὸ παράθυρο, δταν ἀπέναντί μου είναι μὰ τέτοια γυναίκα (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΝΔΕΚΑΤΗ

Πλάτσιδα καὶ Δὸν Μάρτσιος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω, ὦ, ὦ! Τοῦτο εἰν' ώραιο. "Η μπαλαρίνα φεύγει ἀπὸ φόβο μήπως χάσει τὴν υπόληψή της! (Κοιτάζοντας μὲ τὰ ματογύαλα). Κυρία ταξιδιώτισσα, τὰ σέβη μου.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Ταπεινὴ δούλη σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ποῦ ναι ὁ κύριος Εύγένιος;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Τὸν ξέρετε τὸν κύριο Εύγένιο;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω, εἴσαστε πολὺ φίλοι. Πρὸ δλήγου πῆγα καὶ βρῆκα τὴ γυναίκα του.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Είναι λοιπὸν παντρεμένος ὁ κύριος Εύγένιος;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βέβαια, μὰ αὐτὸ δὲν τὸν ἐμποδίζει νὰ διακεδάζει καὶ μὲ τὰ ωραῖα προσωπάκια. Είδατε τὴν κυρία ποὺ ηταν σὲ κεῖνο τὸ παράθυρο;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Τὴν εἰδα' μοῦ, κανεὶς τὴν εὐγένεια νὰ μοῦ κλείσει τὸ παράθυρο καταπρόσωπο, χωρὶς νὰ μὲ χαρετήσει, ἀφοῦ μὲ κοίταξε καλά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είναι μὰ ποὺ λέει πὼς είναι μπαλαρίνα, μά, καταλαβαίνετε!

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Δὲν είναι καλή γυναίκα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα καὶ ὁ κύριος Εύγένιος εἰν' ἔνας ἀπὸ τοὺς προστάτες της.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κ' είναι παντρεμένος;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κ' η̄ γυναίκα του είναι ώραια.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Σ' όλο τὸν κόσμο υπάρχουν ἀστωτοί νέοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σᾶς εἴπε μήπως πὼς είναι ἀνύπαντρος;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Εμένα λίγο μ' ἐνδιαφέρει ἀν είναι η̄ ἀν δὲν είναι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εσεῖς είσαστε ἀδιάφορη. Τὸν δεχόσαστε ὅπως νά̄ ναι.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Γιὰ κεῖνο ποὺ ζητῶ ἐγώ, μοῦ είναι τὸ ίδιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καταλαβαίνω. Σήμερα τὸν ἔνα, αὔριο τὸν ἄλλο.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Τὶ θέλετε νὰ πῆτε; Εξηγηθεῖτε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θέλετε τέσσερα κάστανα ψημένα; (Τὰ βγάζει ἀπὸ τὴν τσέπη του).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Σᾶς εύχαριστῶ πολὺ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πραγματικά, ὃν τὰ θέλετε, σᾶς τὰ δίνω.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Είσαστε πολὺ ἀνοιχτοχέρης, κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιὰ σᾶς, βέβαια, τέσσερα κάστανα είναι λίγα.

"Αν θέλετε, στὰ κάστανα θὰ προστέσω καὶ δυὸς λιρέτες.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Γιάδαρε, κακοκαναθρεμμένε! (Κλείνει τὸ παράθυρο καὶ φεύγει).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν καταδέχεται δυὸς λιρέτες, ἐνῶ πέρσι καταδεχότανε λιγότερα. (Φωνάζει δινατά) : Ροδόλφε!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε;

ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

Ροδόλφος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐλλειψῃ ἀπὸ γυναικες. Δὲν καταδέχονται δυὸς λιρέτες.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὰ σεῖς τὶς παιίρνετε δλες τὸ ἔδιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γυναικες ποὺ τριγρίζουνε στὸν κόσμο; Μὲ κάνεις νὰ γελάω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τριγρίζουν στὸν κόσμο δῶς καὶ τίμες γυναικες.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ταξιδιώτισσες! "Α, κούτιακα!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν μπορεῖ κανένας νὰ ξέρει ποιά εἰν̄ αὐτὴ ἡ ταξιδιώτισσα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὴν ξέρω. Εἶναι ἡ περσινή.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐγὼ δὲν τὴν ξέρω ξαναδεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιατ' είσαι βλάχας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εὐχαριστῶ γιὰ τὸ κοπιλύμεντο. (Μόνος) : Μοῦ ρχεται νὰ τοῦ μαδήσω τὴν περούκα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

Ἐνγένιος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ. (Βγαίνει ἀπὸ τὸ χαρτοπαλύγιο χαρούμενος καὶ γελαστός) : Κύριος, δοῦλος σας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πᾶς; Ἐδῶ ὁ κύριος Εὐγένιος;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Τελώντας) : Βεβαίως, ἐδῶ είμαι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κερδίσατε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, κύριε, κέρδισα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω τι θάμηκα!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὶ σπουδαῖο πράμα; Ἐγὼ δὲν μπορῶ νὰ κερδίσω; Γ' εἰν̄ ἔγω; Κανένας βλάχας;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε Εὐγένιε, αὐτὴ εἶναι ἡ ἀπόφασή σας νὰ μὴν παιίζετε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σώπα. Κέρδισα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι ἀν̄ χάνατε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σήμερα δὲν μποροῦσε νὰ χάσω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οχι; Γιατί;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Οταν πρόκειται νὰ χάσω, τὸ νιώθω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι ἀφοῦ τὸ νιώθετε, γιατὶ παιίζετε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γιὰ νὰ χάσω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι πότε θὰ πάτε στὸ σπίτι;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αρχίσες νὰ μὲ σκοτίζεις.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲ μιλῶ πιὰ (Μόνος) : Κρίμα στὰ λόγια μου.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Λέανδρος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Βγαίνει ἀπὸ τὴν λέσχη) : Εὖγε, εῦγε, μοῦ κερδίσατε τὰ χρήματά μου, κι ἀν δὲ σταματοῦσα, θὰ μοῦ τὰ παιίνατε δλα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είμαι ἡ δὲν είμαι; Σὲ τρεῖς χαρτωσιές σᾶς συγύρισα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μὰ ἐσεῖς ποντάρετε σὰν ἀπελπισμένος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποντάρω σὰν πάχτης.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Λέανδρο) : Πόσα σᾶς κέρδισε;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἀρκετά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Ἀκριβῶς, πόσα κερδίσατε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Α, ἔξη τσεκίνια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : "Ω ἀναθεματισμένε τρελλέ! Ἀπὸ χθὲς δῶς τὰ τώρα ἔχει χάσει ἐκατὸν τριάντα τσεκίνια καὶ τοῦ φαίνεται πῶς κέρδισε κανένα θησαυρό, παιίρνοντας ἔξη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος) : Κάπου - κάπου, πρέπει νὰ τὸν ἀφήνω νὰ κερδίσει, γιὰ νὰ γλυκαίνεται.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τι θὰ τὰ κάνετε αὐτὰ τὰ ἔξη τσεκίνια;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν θέλετε νὰ τὰ φᾶμε, είμαι πρόθυμος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βέβαια νὰ τὰ φᾶμε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Κρίμα στὰ κόπια μου!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πᾶμα στὸ ξενοδοχεῖο. Καθένας θὰ πληρώσει τὸ δυκό του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Σιγά στὸν Εὐγένιο) : Μήν πάτε, θὰ σᾶς παρασύρουν νὰ παιίζετε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Σιγά στὸ Ροδόλφο) : "Αφησε νὰ πάω σήμερα ἔχω τύχη.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Μόνος) : Δὲν ὑπάρχει γιατρεία.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἀντὶ νὰ πᾶμε στὸ ξενοδοχεῖο, μποροῦμε νὰ ποῦμε νὰ μᾶς ἐτοιμάσουν ἐδῶ πάνω, στὰ ίδια περιοχῆς τοῦ κυρίου Παντόλφου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι, ὅπου σᾶς ἀρέσει· παραγγέλλουμε τὰ φαγητά ἐδῶ στὸ ξενοδοχεῖο καὶ λέμε νὰ μᾶς τὰ φέρουν ἐκεῖ πάνω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγὼ μαζί σας, ἐπειδὴ εἴσκοτε καθόδις πρέπει, είμαι πρόθυμος γιὰ δλα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Μόνος) : Δυστυχισμένε βλάκα! Δὲν καταλαβαίνει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ε, κύριε Παντόλφε!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Παπτόλφος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Από τὸ χαρτοπαλύγιο) : Διατάξτε!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μᾶς κάνετε τὴν χάρη νὰ μᾶς ἀφήσετε νὰ φᾶμε στὰ ίδια περιοχῆς σας;

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Είσαστε νοικοκυραῖοι μὰ σκεφτῆτε πῶς κ' ἔγα... πληρώνων νούς.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐννοεῖται, θὰ πληρώσουμε τὴν ἐνόχληση.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὲ ποιός θαρρεῖτε πῶς ἔχετε νὰ κάνετε; Θὰ πληρώσουμε δλοι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Λαμπρά. Εἶναι στὴ διάθεσή σας. Πάω νὰ παραγγείλω νὰ τὰ ἐτοιμάσουμε. (Μπαίνει στὸ χαρτοπαλύγιο).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποιός θὰ πάει νὰ παραγγείλει;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Ἐσεῖς, πού ξέρετε καλύτερα τὸ τόπο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναι, νὰ πάτε σεῖς.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ τί θὰ παραγγείλω;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ο, τι σᾶς ἀρέσει.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὲ λέει τὸ τραγούδι: ἡ διασκέδαση εἶναι νούλα, δταν λέπτει ἡ γυναικούλα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Μόνος) : Θέλει καὶ γυναικες!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ὁ κύριος κόντες θὰ μποροῦσε νὰ φέρει τὴν μπαλαρίνα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Γιατὶ όχι; Σὲ μιὰ φιλικὴ συντροφιά, δὲν ξέρω καμιὰ διστολίτια νὰ τῆς πῶ νά ρθει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Λέανδρο) : Εἰν̄ ἀλήθεια πῶς θέλετε νὰ τὴν παντρευτεῖτε;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δὲν εἰν̄ ὥρα γιὰ τέτοιες κουβέντες.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κ' ἔγω θὰ δῶ νὰ φέρω τὴν ταξιδιώτισσα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ποιός εἰν̄ αὐτὴ ἡ ταξιδιώτισσα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μιὰ γυναικα πολιτισμένη καὶ τίμια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Μάλιστα, μάλιστα, θὰ σᾶς πληροφορήσως ἔγω γιὰ δλα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐμπρός, πηγαίνετε νὰ παραγγείλετε τὸ γεῦμα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πόσοι είμαστε; Εμεῖς οι τρεῖς, δύο οι γυναικες, πού κάνουν πέντε Δύο Μάρτιοι, έχετε ντάμα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Εγώ όχι. Είμαι μαζί σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ροδόλφε θὰ ρθεῖς καὶ σὺ νὰ φᾶς μαζί μας;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς εὐχαριστῶ πρέπει νὰ προσέχω τὸ καφενέτο μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ελα, μὴ θέλεις νὰ σὲ παρακαλέσουμε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Σιγά στὸν Εὐγένιο) : Μοῦ φτάνει πῶς έχετε καλὴ διάθεση.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τι νὰ κάνω; Μιὰ καὶ κέρδισα, θέλω νὰ διασκεδάσω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' σπειτα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κ' σπειτα, καληγύχτα· γιὰ τὸ μέλλον, θὰ σκεφτοῦνε οι ἀστρολόγοι. (Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Τυπομονή. Πάει χαμένος ὁ κόπος μου. (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Μάρτιος καὶ κόντε Λέανδρος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ελάξτε, πηγαίνετε νὰ φέρετε τὴν μπαλαρίνα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Οταν θὰ τομαστεῖ τὸ τραπέζι, θὰ τῆς μηνύσω νὰ ρθει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ας καθίσουμε. Τι νέα ξέρετε ἀπὸ τὰ ἔξωτερικὰ ζητήματα; (Κάθεται).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Κάθεται) : Εμὲ τὰ νέα δὲ μ' ἐνδιαφέρουν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάθατε πῶς τὰ Μοσκοβίτικα στρατεύματα πήγαν νὰ ξεχειμωνάσουν;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Είκαναν καλά· τὸ ἀπαιτοῦσε ή ἐποχή.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Οχι, κύριε, δὲν ξεκαναν καλά· δὲν ἐπρεπε νὰ παρατήσουν τὴν θέση πού γιὰνε καταλάβει.



"Από τις πιο γνωστές και πεντημένες κωμωδίες του Γκολντόνι "Ο Αρλεκίνος υπηρέτης σε δύο άφεντάδες". Παράσταση του Teatro Stabile της Γένοβας, πού δόθηκε και στὸ Φεστιβάλ του Θεάτρου τῶν Ἐθνῶν, στὸ Παρίσι (Περίοδος 1964)

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Σωστά. Έπρεπε νὰ ύποφέρουν τὸ κρύο, γιὰ νὰ μὴ γάσουν ἐξεῖνο ποὺ κερδίστανε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Οχι, κύριε. Α τὶ σπουδαιὸς γνώστης τοῦ πολέμου! Νὰ προχωρήσουν ἐνδὸν εἶναι χειμώνας;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Λοιπόν, τὶ ἔπρεπε νὰ κάνουν;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σταθῆτε νὰ δῶ τὸ γεωγραφικὸ χάρτη κ' ἔτειτα θὰ σᾶς πῶ ἀκριβῶς ποὺ ἔπρεπε νὰ πάνε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος) : "Α, τὶ ὡραῖος τρελλός!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πήγατε στὸ μελόδρυμα;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάλιστα, κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σᾶς ἀρέσει;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Αρκετά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Έχετε κακὸ γοῦστο.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Υπομονῆ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Απὸ ποῦ εἰσαστε;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Απὸ τὸ Τουρίνο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ασκημη πόλη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάλιστα θεωρεῖται μιὰ ἀπὸ τὶς ὡραιότερες τῆς Ιταλίας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εγὼ εἴμαι Ναπολιτάνος. Νάπολη κι ἀς πεθάνω.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θὰ σᾶς ἔλεγα αὐτὸν ποὺ λένε οἱ Βενετσιάνοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Έχετε ταμπάκο;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Ανοίγει τὸ κοντί) : Ήδού.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Α, τὶ δύσκημος ταμπάκος!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Εμένα μ' ἀρέσει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν καταλαζανετε. Ο πραγματικὸς ταμπάκος εἶναι γαρέ.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Εμένα μ' ἀρέσει δ' Ισπανικὸς ταμπάκος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ο ταμπάκος τῆς Ισπανίας βρωμάει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Κ' ἔγὼ σᾶς λέω πῶς εἶναι δὲ καλύτερος ταμπάκος ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ πάρει κανένας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πῶς; Σὲ μένα θέλετε νὰ πεῖτε ποιὸς εἶναι δὲ καλύτερος ταμπάκος; Εγὼ τόνε φτιάνω. Λέω καὶ μοῦ τὸν φτιάνουν. Αγοράζω ἀπὸ τὴν μά, ἀγοράζω ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ξέρω ποιὸς εἶν' δὲ έναζ, ποιὸς εἶν' δὲ ὅλλος. Rapé, γαρέ. (Φωνάζει δυνατά) : Θέλω νά 'ναι γαρέ!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Φωνάζει κι αὐτός) : Μάλιστα, κύριε, γαρέ,

γαρέ, σωστά. Ο καλύτερος ταμπάκος εἶναι δὲ γαρέ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Οχι, κύριε, δὲ καλύτερος ταμπάκος δὲν εἶναι πάντα δὲ γαρέ. Πρέπει νὰ ζεχωρίζετε δὲν ξέρετε τί λέτε.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

ΕΥΓΕΝΙΟΣ κ' οἱ προηγούμενοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γυρίζοντας ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο) : Τί θόρυβος εἶν' αὐτός;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιὰ τὸν ταμπάκο δὲ μοῦ παραβγαίνει κανένας.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τί κάνατε γιὰ τὸ γεῦμα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γρήγορα θὰ τοικαστεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά 'ρθει ή ταξιδιώτισσα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲ θέλει νά 'ρθει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εμπρός, κύριε, έφασιτέχνη τοῦ ταμπάκου, πηγαίνετε νὰ φέρετε τὴν κυρά σας.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Πηγαίνω. (Μόνος) : "Άν κάνει τὰ ΐδια στὸ τραπέζι, θὰ τοῦ φέρω τὸ πιάτο στὸ κεφάλι. (Χτυπάει στῆς μπαλαρίνας).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν έχετε τὰ κλειδιά;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Οχι, κύριε. (Τὸν ἀνοίγουν καὶ μπαίνει).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Θά 'χει τὰ κλειδιά τῆς πίσω πόρτας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μοῦ κακοφαίνεται ποὺ η ταξιδιώτισσα δὲ θέλει νά 'ρθει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ κάνει γιὰ νὰ τὴν παρακαλέσετε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λέει πῶς δὲν έχει 'ρθει ποτὲ στὴ Βενετία.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σὲ μένα δὲ θὰ 'λεγε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἰσαστε βέβαιος πῶς εἶναι κείνη;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βεβαιότατος: κ' ἔπειτα ποὺ λίγο μίλησα μαζί της κ' ήθελα νά μοῦ ἀνοίξει... 'Αρκεῖ. Δὲν πήγα, γιὰ νὰ μὴν ἀδικήσω τὸ φίλο μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μίλησατε μαζί της;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βεβαίως!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σᾶς γνώρισε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καὶ ποιός δὲ μὲ γνωρίζει; Είμαι πασίγνωστος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λοιπόν, κάντε μου τὴ γάρη καὶ πηγαίνετε σεῖς νὰ τὴν καλέσετε νά 'ρθει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Αν πάω έγὼ θὰ ύποψιαστε. 'Ακοῦστε.

Περιμένετε νά καθίσουμε στο τραπέζι, κι άμέσως πηγαίνετε. Πάρτε την και χωρίς νά τής πήγε τίποτα, φέρτε την άπανω. ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Εκανα τό πάν και μου 'πε καθαρά πώς δε θέλει νά 'ρθει.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΩΝ

Σερβιτόροι τού ξενοδοχείου πηγαίνονται στη λέσχη, φέρνοντας τραπεζομάντηλα, πετσέτες, πιάτα, φαγάντσες, γυαλιά, ποτήρια, κρασί. "Επειτα έρχεται ο Λέανδρος κ' η Αιζάνωρα.

ΕΝΑΣ ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ (Μπαίνοντας μετανάστης σερβιτόρους στη λέσχη) : Κύριοι, ή σούπα είναι στο τραπέζι. ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸν Δόν Μάρτσιο) : 'Ο κόντες πού είναι; ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Χτυπάει μωτάτη πόρτα της Αιζάνωρας) : 'Ελάτε, ή σουπά θά κρυώσει.

ΑΕΑΝΔΡΟΣ (Βοηθώντας τη Αιζάνωρα) : Φτάσαμε, φτάσαμε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Αιζάνωρα) : Σινιόρα μου, τά σέβη μου. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στή Αιζάνωρα, κοιτώντας την με τα ματογύνια) : Δούλος σας.

ΑΙΖΑΟΥΡΑ : Δούλη σας, κύριοι. ΕΥΓΕΝΙΟΣ. (Στή Αιζάνωρα) : Χαίρω πού μάς τιμήσατε με την περιουσία σας.

ΑΙΖΑΟΥΡΑ : Γιά νά εύχαριστήσω τὸν κύριο κόντε. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κι όχι γιά μας;

ΑΙΖΑΟΥΡΑ : Γιά σᾶς, ίδιατερα, ασφαλῶς έχι. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είμαστε σύμφωνοι. (Σιγά στὸ Εὐγένιο) : "Ενα τέτοιο ύποκείμενο, πούς τὸ καταδέχεται.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ηάψε, γιατί θά κρυώσει ή σουπά. (Στή Αιζάνωρα) : 'Ορίστε.

ΑΙΖΑΟΥΡΑ : Μὲ τὴν ἀδειά σας. (Μπαίνει στη λέσχη με τὸ Λέανδρο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο, κοιτάζοντας με τα ματογύνια) : "Ει τί ύποκείμενο! Ποτέ μου δὲν είδα χειρότερο! (Μπαίνει στη λέσχη).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μήτε ή ἀλεπού δὲν ηθελε τὰ σταφύλια. (Μπαίνει στη λέσχη).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

Ροδόλφος μόνος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Νάτος, πιό τρελλός άπο κάθε ἄλλη φορά. Νά διασκεδάζει με γυναίκες, κ' ή γυναίκα του ν' ἀναστενάζει και νά μαραζώνει. "Αμοιρη γυναίκα! Πόσο τὴ λυπάμαι.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

Εὐγένιος, Δόν Μάρτσιος, Λέανδρος και Αιζάνωρα στὰ καμαρίνια τῆς λέσχης. "Ανοίγουν τὰ τρία παράθυρα ποὺ 'ναι πάνω άπο τὰ τρία μαγαζιά, ὅπου ἔχει τοιμαστεῖ τὸ γεῦμα, και φαίνονται ἀπό κάτω. Ροδόλφος ἀπ' τὸ δρόμο κ' ἐπειτα Τράππολας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ παράθυρο) : "Α, τί δύορφος δέρας! Τί δύορφος ήλιος! Σήμερα δὲν κάνει καθόλου κρύο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ παράθυρο) : Μοιάζει πραγματικὰ σὸν ἀνοίξη.

ΑΕΑΝΔΡΟΣ (Σ' ἄλλο παράθυρο) : 'Εδῶ τουλάχιστο διασκεδάζει κανένας με τὸν κόσμο ποὺ διαβαίνει.

ΑΙΖΑΟΥΡΑ : "Επειτ' ἀπὸ τὸ φάτ, νά δούμε τὶς μασκαράτες. (Στέκεται κοντά στὸ Λέανδρο).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Στὸ τραπέζι, στὸ τραπέζι!

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στὸ Ροδόλφο) : 'Αφεντικό, τί θόρυβος εἰν' αὐτός;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Αύτὸς ὁ τρελλός, ο κύρ' Εὐγένιος, με τὸν Δόν Μάρτσιο και τὸν κόντε με τὴν μπαλαρίνα, τρῶν' ἐδῶ πάνω στὰ καμαρίνια τοῦ κύρ' Παντόλφου.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ο γέλειν! (Βαίνει ἐξω ἀπὸ τὸ καφενεῖο, και κοιτάζει την πρώτη πόρτα της παραδύναρα). Καλή διασκέδαση, κύριοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Άπ' τὸ παράθυρο) : "Υγεία, Τράππολα!

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Υγεία! Έχετε ἀνάγκη ἀπὸ βοηθό;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θέλεις νά 'ρθεις νά μάς βάζεις κρασί;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θά σᾶς βάζω νά πίνετε, ἀν μου δώσετε νά φάω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Έλα, έλα νά φάς.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στὸ Ροδόλφο) : 'Αφεντικό, με τὴν ἀδειά σας... (Κάνει νά μπει στη λέσχη, μά ένας σερβιτόρος τὸν ἐμποδίζει).

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ (Στὸν Τράππολα) : Ποῦ πάξ;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νά βάλω κρασί στ' ἀφεντικά μου.

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ : Δὲν έχουν ἀνάγκη, είμαστε' έμεις.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μου πανε κάποτες πώς οστέ λατινικὰ ση-

μαίνει ἐχθρός. Καὶ οστέ, ἐχθροὶ πραγματικοί, είναι τοῦ ἄμοιρου ἀνθρώπου οι ξενοδόχοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τράππολα, ἔλα.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ερχομαι. (Στὸ σερβιτόρο) : Στὸ πεῖσμα σου. (Μπαίνει).

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ (Στὸν Τράππολα) : Πρόσεχε τὶς ἐντράδες μὴν τὶς ἀνακατέψεις μὲ τὰ δικά μας ἀπομεινάρια. (Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν μπορῶ νά καταλάβω πῶς βρίσκονται στὸν κόσμο τόσο ἀνόητοι ἀνθρώπωποι! Ο κύριος Εὐγένιος θέλει νά καταστραφεῖ, και τὸ γυρεύει μὲ τὸ στανι. Φέρνεται ἔτσι σὲ μένα, ποὺ 'καμα τίσται γι' αὐτόν, ποὺ βλέπει μὲ τὶ ἐνδιαφέρον και τὶ ἀγάπη τοῦ φέρνομαι; Μὲ κοροθεύει; Μου κάνει ἀστεῖα; 'Αρκει: "Ο, τι 'καμα, τὸ 'καμα γιά καλό, και γιά τὸ καλό δὲ μετανιώνω ποτέ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὸν Μάρτσιο, εἰς ὑγείαν τῆς κυρίας! (Πίνει).

ΟΛΟΙ : Στὴν ὑγειά της, στὴν ὑγειά της.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

Βιττόρια μασκαρεμένη κ' οἱ προηγούμενοι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Τραγουζεῖ μπρόστις ἀπὸ τὸ καφενεῖο και κοιτάζει μήπως εἶναι ὁ ἄντρας τῆς).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί συμβαίνει, κυρία μασκαράτα; Τί θέλετε;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Πληντας) : Νά ζήσουν οι καλοὶ φίλοι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ ("Ακούεται τὴ φωνὴ τοῦ ἄντρα τῆς, πάσι πρὸς τὰ κεῖ, κοιτάζει την πρώτη της νέαν εξαγούωνται").

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μὲ τὸ ποτήρι στὸ χέρι ἐξω ἀπὸ τὸ παράθυρο, πρὸς τὴν Βιττόρια, χωρὶς νά τὴ γνωρίσει) : Κυρία μασκαράτα, στὴν ὑγειά σας!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Κοννάει τὸ κεφάλι τῆς μανιασμένη).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Βιττόρια μὲ τὸ ποτήρι στὸ χέρι) : Θέλετε νά 'ρθητε; "Ορίστε! "Ολοὶ ἐδῶ είμαστε κύριοι καθόδη πρόπεται.

ΑΙΖΑΟΥΡΑ ("Απὸ τὸ παράθυρο) : Ποιά εἰν' αὐτή η μασκαράτα, ποὺ προσκαλεῖται;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Μανιάζει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Σερβιτόρος ἀπ' τὸ ξενοδοχεῖο, μ' ἄλλες ἐντράδες, μπαίνει στὴ λέσχη.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόρος) : Καὶ ποιός πληρώνει; 'Ο βλάκας!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Βιττόρια, διπλά και ποτήρι) : Κυρία μασκαράτα, δὲν μάς μέλει, ἀν δὲ θέλετε νά 'ρθετε. "Εχουμε κάτι πολὺ καλύτερό σας.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ωμέ! Δὲν είμαι καλά. Δὲν ἀντέχω πιά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κυρία μασκαράτα, δὲν είσαστε καλά;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Α, Ροδόλφε, βοήθησε με, .ιὰ τὸ θεό. (Βγάζει τὴ μάσκα).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εσεῖς ἐδῶ;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Εγώ, δυστυχῶς.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πιεῖτε λίγο λικέρ.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Οχι, δός μου νερό.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ε, έχι νερό, λικέρ. "Οταν κανένας χάνει τὶς δυνάμεις του, χρειάζεται κάτι νά δυναμώσει. Κάντε μου τὴ χάρη, ἐλάτε μέστα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θά πάω ἀπάνω, σὲ κεῖνο τὸ σκυλί. Θέλω νά σκοτωθῶ μπροστά στὰ μάτια του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Γιά τ' ὄνομα τοῦ θεοῦ, ἐλάτ' ἐδῶ κ' ήσυχαστε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Στὴν ὑγειά τῆς ωραίας δεσποινίδος. (Πίνει). "Αγαπητά μου μασκάκι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Ακοῦτε, τὸν παλιάνθρωπο; Τὸν ἀκοῦτε; 'Αφῆστε με νά πάω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Τὴ συγκρατεῖ) : Δε θά σᾶς ἀφήσω ποτὲ νά πᾶτ' ἐκεῖ μέσα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὲν ἀντέχω πιά. Βοήθεια, πεθαίνω. (Πέφτει λιπόθυμη).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τώρα μάλιστα! (Τὴν βάζει νά καθήσει ὅπως μπορεῖ καλύτερα).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΡΙΤΗ

Πλάτσιδα κ' οἱ προηγούμενοι.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Στὴν πόρτα τοῦ ξενοδοχείου) : "Αχ, θεέ μου! 'Απ' τὸ παράθυρο μου φάνηκε πῶς ἀκούσα τὴ φωνὴ τοῦ ἄντρα μου: ἀν εἰν' ἐδῶ, ἐφτασα στὴν ὥρα γιά νά τὸν ντροπιάσω. (Στὸ σερβιτόρο ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὴ λέσχη) : Γκαράση, πέστε μου σᾶς παρακαλῶ, ποιοι είναι πάνω, σ' αὐτὰ τὰ καμαρίνια;

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ : Τρεῖς κύριοι. 'Ο κύριος Εὐγένιος, ό Δόν
Μάρτσιος κι ό κόντες Λέωνδρος' Αρντέντης.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Μόρη) : Σ' αὐτούς δὲν είναι ό Φλαμίνιος, ἔχτὸς

ἀλλέγει ἀλλάζει τ' ὄνομα του.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Πίνοντας) : Στήν ύγεια τῆς τύχης του κύριου Εὐγένιου.

ΟΛΟΙ : Στήν ύγεια του!

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Μόρη) : Αὐτὸς είναι χωρὶς ἄλλο ό ἄντρας μου.
(Στὸ σερβιτόρῳ) : 'Αγαπητὲ κύριε, κάντε μου τὴ γάρη, ὁδη-

γεῖστε με ἀπάνω, σὲ κείνους τοὺς κυρίους. Θέλω νὰ τοὺς κά-

νω ἐνα ἀστεῖο!

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ : Εὐχαρίστως! (Μόρος) : Συνηθισμένη δουλειὰ

τῶν σερβιτόρων. (Τὴν μπάζει ἀπὸ τὴ λέσχη).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κουράριο, δὲν ἔχετε τίποτα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : (Ποῦ συνέχεται) : Μοῦ φάνεται πῶς πεθίνω.

('Απ' τὰ παράθυρα τῶν δωματίων φάνονται νὰ σηκώνονται ὅλοι ἀπ' τὸ τραπέζι ταογαμένοι ἀπὸ τὸ ξάφνισμα τοῦ Λέανδρου μόλις ἀντίκρουσε τὴν Πλάτσιδα, κι ἀπὸ τὴν πρό-

θεση ποὺ δείχνει νὰ τὴ σκοτώσει).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μή, σταθῆτε!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μή!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Φύγε ἀπὸ μπροστά μου!

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Βοήθεια, Βοήθεια! (Φεύγει ἀπὸ τὴ σκάλα).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Θέλει νὰ τὴν κυνηγήσει μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : (Τὸν ἐμποδίζει).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Μ' ἔνα πιάτο γεμάτο φαΐ, μέσα σὲ μιὰ πετσέ-

τα, πηδάει ἀπὸ τὸ παράθυρο καὶ χώνεται στὸ καφενεῖο).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Βγαίνει ἀπὸ τὴν λέσχη καὶ μπαίνει τρέχοντας

στὸ ξενοδοχεῖο).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι, ὑπερασπίζει τὴν Πλάτσιδα

ἀπὸ τὸν Λέανδρο, ποὺ τὴν κυνηγάει).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Βγαίνει σιγά - σιγά ἀπὸ τὴ λέσχη καὶ

φεύγει, λέγοντας) : Καυγάς, βάλτο στὰ πόδια. (Οἱ σερβιτόροι

βγαίνονται ἀπὸ τὴ λέσχη, μπαίνοντας στὸ ξενοδοχεῖο καὶ κλεί-

νοντας τὴν πόρτα).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Στέκει στὸ καφενεῖο κοντά της ό Ροδόλφος).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι ἐναντίον τοῦ Εὐγένιου) :

'Αφῆστε με νὰ περάσω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Οχι, δὲν θὰ σᾶς ἀφήσω ποτέ! Εἰσαστε βάρβα-

ρος νὰ θέλετε νὰ σκοτώσετε τὴ γυναίκα σας, μὰ ἔγω θὰ τὴν

ὑπερασπισθῶ διὰ τὴν τελευταῖς σταγόνα τοῦ αἰματός μου.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : 'Ορκίζομαι πῶς θὰ τὸ μετανιώσετε. (Χυμάει

ἐναντίον τοῦ Εὐγένιου μὲ τὸ σπαθὶ).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Χυμάει ἐναντίον τοῦ Λέανδρου καὶ τὸν ἀγαγκάζει

νὰ υποχωρήσει τόσο, ποὺ βρίσκοντας τὴν πόρτα τῆς μπαλαρ-

νας ἀνοιχτή, μπαίνει καὶ γλυτώνει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Εὐγένιος, Βιττόρια καὶ Ροδόλφος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πρόστυχε, δειλέ, φεύγεις; Κρύψεσαι; Βγές ἔξω,
ἀν σοῦ βαστάει! (Φοβερός εἶσω ἀπ' τὴν πόρτα τῆς μπα-

λαρίνας).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Παρουσιάζεται στὸν Εὐγένιο) : "Αν θέλεις αἴμα

γύστο τὸ δικό μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Φύγε ἀπὸ δῶ, γυναίκα τρελλή, γυναίκα ἄμυναλη.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μήν περιμένεις νὰ φύγω ζωντανή ἀπὸ κοντά σου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : (Τὴν φρεγερίζει μὲ τὸ σπαθὶ) : 'Ορκίζομαι, φύ-

γε, μὴν κάνω καμιὰ τρέλλα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι τρέχει σὲ ὑπεράσπιση τῆς

Βιττόριας, μπαίνοντας μπρὸς ἀπ' τὸν Εὐγένιο) : Τί θέλετε νὰ

κάνετε, κύριέ μου; Τί θέλετε νὰ κάνετε; Θαρρεῖτε πῶς ἔχετε

σύντο τὸ σπαθὶ γιὰ νὰ φοβερίζετε ὅλο τὸν κόσμο; Τούτη ἡ ἄμυναρ

ἄλλως γυναίκα δὲν ἔχει κακένα νὰ τὴν ὑπερασπίστω, μὰ ὅστις ἔχω

αἷμα στὶς φλέβες μου, θὰ τὴν ὑπερασπίστω ἔγω. 'Ως καὶ φο-

βέρες λοιπόν ; "Επειτ'" ἀπὸ τόσους ἔξευτελισμούς ποὺ τῆς κά-

νατε, τὴ φοβερίζετε κιδάς; (Στὴν Βιττόρια) : Κυρία, ἐλάτε

κοντά μου, καὶ μὴ φοβόσαστε κακένα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Οχι, ἀγαπητέ Ροδόλφε, ἀν θέλεις δὲν ἄντρας μου

νὰ μὲ σκοτώσεις ἀφῆσε τὸν νό ικανοποιηθεῖ. 'Εμπρός, σκότω-

σὲ με, σκύλε, δολοφόνε, προδότη; σκότωσέ με, ἀντρα χωρὶς

ὑπόληψη, χωρὶς καρδιά, χωρὶς φύλτυμο!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Βάζει τὸ σπαθὶ στὴ θήκη, χωρὶς νὰ πεῖ τίποτα,

ταπεινωμένος) : "Α, κύριε Εὐγένιε, βλέπω πῶς ἔχετε μετανιώ-

σει καὶ σᾶς ζητάω συγνώμη. 'Η ἔξοχότητά σας ξέρει ἀν σᾶς ἀ-

Tὸ Teatro Studio di Pallazzo Durini τοῦ Μιλάνου παρουσίασε, στὸ Θέατρο τῶν Εθνῶν (Παρίσι, 1965), μιὰ διασκευὴ ἀπὸ τρία ἔργα τοῦ Γκολτντόνι, μὲ τὸν τίτλο "Ἡ κωμῳδία τοῦ πολέμου", σὲ στύλο Κομμέντια ντέλλ ζόρτε. Σκηνοθεσία Τζιοβάρνι Ηλέ



γκαπάω, και ξέρει τί έκαμπα γιὰ σᾶς, έτσι ποὺ και τὸ σημερινὸ μου φέρσιμο νὰ τὸ θεωρήσει σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἀγάπης μου. Αὐτὴ ἡ ἀμοιμεία κυρίων μού φέρνει λύπη. Είναι δυνατό τὰ δάκρυά της νὰ μὴ συγκινοῦν τὴν καρδιά σας;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (*Σφρουγγίζει τὰ μάτια τον και δὲ μιλεῖ*).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (*Σιγά στὴ Βιττόρια*): Κοιτάτε, κυρία Βιττόρια, κοιτάτε τὸν κύριο Εὐγένιο, κλαίει, ξει συγκινθεῖ, θὰ μετανιώσει, θ' ἀλλάξει ζωὴ, νῦν 'σαστε βέβαιη, σᾶς ἀγαπάει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δάκρυα κροκόδειλου. Πόσες φορές μοὺ ὑποσχέθηκε πῶς θ' ἀλλάξει ζωὴ! Πόσες φορές μὲ τὰ δάκρυα στὰ μάτια μὲ ξεγέλασε! Δὲν τὸν πιστεύω πιά, είναι προδότης, δὲν τὸν πιστεύω πιά.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (*Τρέμει ἀπὸ ντροπή κι ἀπὸ θυμό*. Πετάει χάμου τὸ καπέλο τον ἀτ' τὴν ἀπελπισιά τον και χωρὶς νὰ μιλήσει μπαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καφενείου).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Βιττόρια και Ροδόλφος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (*Στὸ Ροδόλφο*): Γιατὶ δὲ μιλησε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Είναι ταραχμένος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Κι ἄλλαξε μὲ μᾶς;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Νομίζω, ναὶ. Νὰ σᾶς πῶ, ἀν ἔξακολουθούσαμε και σεῖς και γὼ νὰ μήν κάνουμε ἄλλο παρά νὰ κλαίμε, θ' ἀποχτηνωνόταν ὅλο και περισσότερο. Τὸ λιγὸ ἀγρέσια ποὺ κάναμε, ἡ λίγη φοβέρα, τὸν ἔκκενο νὰ λυγίσει και ν' ἀλλάξει. 'Αγαγνωρίζει τὸ λάθος του, θὲ 'Οελε νὰ γυρέψει συγνώμη, και δὲν ξέρει πῶς!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Αγαπητὲ Ροδόλφε, πάμε νὰ τὸν παρηγορήσουμε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Αὐτὸ είναι κάτι ποὺ πρέπει νὰ τὸ κάνει ἡ ἔξοχτητά σας, χωρὶς ἐμένα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πήγανε πρῶτα σύ, και δὲς πῶς πρέπει νὰ φερθῶ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εύχαριστως. Πάω νὰ ίδω. (*Μπαίνει μέσα*).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΚΤΗ

Οι προηγούμενοι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τούτη είναι ἡ τελευταία φορά ποὺ μὲ βλέπει νὰ κλαίω. "Ἡ μετανιώνει και γίνεται ὁ ἀγαπημένος μου ἄντρας, ἡ ἐπιμένει στὰ ίδια, και δὲ θὰ μπορέσω πιά νὰ τὸν ἀνεχτῶ.

ΠΡΑΞΗ

"Η σκηνὴ δύως και στὴν προηγούμενη Πράξη.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Αέανδρος και Λιζάονρα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (*Διωγμέρος ἀπ' τὸ σπίτι τῆς Λιζάονρας*): Σὲ μένα τέτοιο φέρσιμο;

ΛΙΖΑΟΤΡΑ (*Στὴν πόρτα*): Μάλιστα, σὲ σένα, διπρόσωπε, ἀπατεώνα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Τὶ παράπονο ἔχεις μαζί μου; Γιατὶ παράτησα τὴ γυναίκα μου γιὰ σένα;

ΛΙΖΑΟΤΡΑ: "Ἄν ξέρει πῶς εἰσουνα παντρεμένος, δὲν θὰ σ' ἔμπαζα στὸ σπίτι μου ποτέ.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δὲν είμαι ὁ πρῶτος ποὺ μπῆκε.

ΛΙΖΑΟΤΡΑ : 'Άλλ' είσαι ὁ τελευταῖος!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Δὸν Μάρτσιος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Κοιτάζει μὲ τὰ ματογνάλια και γελάει μόνος του*): Δὲς χάσατε μαζί μου τὸν καιρό σας.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάλιστα, ἔγνω κ' ἔγώ συμμέτοχη στ' ἀνάξια κέρδη σας. Κοκκινίζω ποὺ τὸ σκέφτομαι. Πηγαίνετε στὸ διάολο και μήν ἔσωπλησάστε στὸ σπίτι μου.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θά 'ρθω νὰ πάρω τὰ πράματά μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Γελάει και κοροϊδεύει κορυφὰ τὸ Λέανδρο*): **ΛΙΖΑΟΤΡΑ** : Τὰ πράματά σας θὰ σᾶς τὰ φέρει ἡ δούλα μου. (*Μπαίνει και κλείνει τὴν πόρτα*).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Σὲ μένα τέτοια προσβολή; Θὰ τὴν πληρώσεις.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Γελάει, μὰ καθὼς γυροίζει δὲ Λέανδρος, σοβαρεύεται*): **ΛΕΑΝΔΡΟΣ** : Εἴδατε, φίλε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὶ πράμα; Μόλις ἔφτασα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κυρία Βιττόρια, ἀσκημα νέα δὲν είναι μέσα. "Ἐρυγε ἀπ' τὸ παραπόρτι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὲ σοῦ τὸ παὶ πώς είναι ἀπιστος, πώς είναι πεισμένος;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' ἔγω πιστεύω πώς ἔφυγε ἀπὸ ντροπή, ταραχμένος, μὴ ἔχοντας τὸ θάρρος συγνώμη νὰ γυρέψει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Ω, ἀπὸ μιὰ γυναίκα μαλακιά, σὰν και μένα, ξέρει πόσο εὔκολα πάρονται τὴ συγνώμη.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κοιτάτε. "Ἐφυγε χωρὶς τὸ καπέλο του. (*Σηκώνει τὸ καπέλο ἀπὸ κάμουν*).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Γιατ' είναι τρελός.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Γιατ' είναι ταραχμένος και δὲν ξέρει τὶ κάνει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μ' ἀν μετάνιωσε, γιατὶ δὲ μοῦ τὸ πε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν ξέρει τὸ θάρρος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ροδόλφε, μὲ γελῆς.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κάνεται αὐτὸ ποὺ θὰ σᾶς πᾶ: ἀποτραβηγτῆτε στὸ καμαρίνι μου, ἀφῆστε νὰ πάω νὰ τὸν βρῶ, κ' ἐλπίζω νὰ τὸν φέρω ἐδῶ σὰ συλάκω.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πόσο θὰ ταν καλύτερα νὰ μὴν τὸν σκέφτομαι πά!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κάνετε κι αὐτὴ τὴ φορά, αὐτὸ ποὺ σᾶς λέω, κ' ἐλπίζω νὰ μὴ μετανιώσετε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μάλιστα, θὰ τὸ κάνω. Θὰ σὲ περιμένω στὸ καμαρίνι. Θέλω νὰ μπορῶ νὰ πῶ πάντας σκανά τὸ πᾶν γιὰ τὸν θάντρο μου. Μ' ἀν κάνει κατάργηση τῆς ὑπομονῆς μου, δρκίζομαι πάντας θ' ἀλλάξω μὲ γέλη τόση ἀγκυράζηση τὴν ἀγάπη μου. (*Μπαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καφενείου*).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αν ηταν παιδί μου, δὲ θὰ κουραζόμουνα τόσο (Φεργύει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Λιζάονρα μόνη.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ (*Μόρη, ἀπὸ τὴ λέσκη, κοιτάζει μήπως τὴ βλέπει κανένας*): "Αχ, ή σμοιρή, τὶ τρομάρο πῆρα! "Α, κόντε κατεργάρη! "Ἐχεις γυναίκα και μὲ κοροϊδεύεις πώς θὰ μὲ παντερευτεῖς; Στὸ σπίτι μου δὲ θὰ ξανκαπατήσεις πά. Πόσο καλύτερα θὰ ταν νὰ κανα πατέρας ματαλαρίνα και νὰ μὴ μιάσει τὴ τρέλλα νὰ γίνω κοντέσσα. Μὰ καλαρέσει στὶς γυναίκες, νὰ ζούμε χωρὶς κούραση. (*Μπαίνει στὸ σπίτι και κλείνει τὴν πόρτα της*).

ΤΡΙΤΗ

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δὲν είδατε τὴ μπαλαρίνα στὴν πόρτα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Οχ, δὲν τὴν είδα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (*Μόρνος*): Πάλι καλά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ελάττ" ἐδῶ, μιλεῖστε μου σὰν κύριος, ἐμπιστευτεῖτε μου νὰ σαστε βέβαιος πώς τὶς ὑποθέσεις σας δὲ θὰ τὶς μάθει κανένας. Είσαστε ξένοις, ὅπως κ' ἔγω, μὰ ἔγω καλύτερος" ἀπὸ σᾶς τὸν τόπο. "Αν χρειαζόσαστε προστασία, βοήθεια, συμβουλή και κυρίως μυστικότητα είμαι στὴ διάθεσή σας. Χρησιμοποιεῖστε με. Σᾶς τὸ λέω μὲ τὴν καρδιά μου, πρόθυμα, σὰν καλὸς φίλος, χωρὶς κανένας νὰ μάθει τὸ παραμυκρό.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Αφοῦ προσφέρεστε τόσο πρόθυμα, θὰ σᾶς ἀνοίξω τὴν καρδιά μου, μὰ γιὰ τ' θούμα τοῦ θεοῦ, παρακαλῶ μυστικότητα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Προχωρεῖστε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάθετε πῶς η ταξιδιώτισσα είναι γυναίκα μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Λαμπρά!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Πάδας τὴν παράτησα στὸ Τουρίνο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Μόρνος*): "Ω, τὸν κατεργάρη!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάθετε πῶς δὲν είμαι ο κόντε Λέανδρος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Μόρνος*): Θαυμάσια!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Οἱ γονεῖς μου δὲν είναι εὐγενεῖς.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν είσαστε γιὰς τιτλούχους;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θαυμάζω κύριες είμαι φτωχός, μὰ ἀπὸ τιμημένη οἰκογένεια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπρόσι, μπρόσι, προχωρεῖστε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Τὸ ἐπάγγελμά μου ηταν γραμματικός.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πολὺ κουραστικό, δὲν είν' έται;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Κ' ἐπιθυμώντας νὰ γνωρίσω τὸν κόσμο...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σὲ βάρος τῶν ἀνήρων.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ήρθο στὴ Βενετία...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Νὰ κάνετε τὸν ἀπατεώνα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μὰ σεῖς, μὲ προσβάλετε. Αὐτὸς δὲν είναι τρόπος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ακοῦστε· ἔγω ὑποσχέθηκα νὰ σᾶς προ-

στατέψω και θὰ τὸ κάνω. 'Υποσχόθηκα μυστικότητα, και θὰ τὴν κρατήσω. Μά, συναμεταξύ μας, πρέπει νὰ μοῦ ἐπιτρέπετε νὰ λέω και κάτι φίλικά.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Βλέπετε σὲ ποιά θέση βρίσκομαι; "Αν μὲ φανερώσει ή γυναίκα μου, μπορεῖ νὰ πάθω συφορές.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί σκεφτόσαστε νὰ γάνετε;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θά 'θελα, ἀν μποροῦσα, νὰ τὴ διώξω ἀπὸ τὴ Βενετία.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, μάλιστα, φαινόσαστε πῶς εἰσαστε κατεργάρης.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Πᾶς μιλάτε ἔτσι, κύριε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Συναμεταξύ μας, φίλικά.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Λοιπὸν θὰ φύγω ἐγώ, φτάνει νὰ μήν τὸ μάθει ἔκεινη.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Απὸ μένα δὲ θὰ τὸ μάθει ἀσφαλῶς.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μὲ συμβούλευετε νὰ φύγω;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναι, αὐτὸν εἶναι τὸ καλύτερο. Φευγάτε γρήγορα, μπῆτε σὲ μιὰ γόνδολα, πῆτε νὰ σᾶς περάσουν ἀπέναντι, πάρτε τὸ λεωφορεῖο και πηγαίνετε στὴ Φερράρα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θὰ πάω ἀπόψε, ἀλλώστε κοντέυει νὰ νυχτώσει. Θὰ πάρω πρῶτα τὰ πράματά μου, που 'ναι στὸ σπίτι τῆς μπαλαρίνας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κάντε γρήγορα και φευγάτε ἀμέσως. Φυλαχτῆτε μή σᾶς δῶν.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θὰ βγῶ ἀπὸ τὸ παραπόρτη, γιὰ νὰ μὴ μὲ δοῦνε. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ. (Μόνος) : Τό 'λεγα ἐγώ, μπανόβγανες ἀπὸ τὸ παραπόρτη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Πάνω ἀπ' ὅλα, σᾶς συσταίνω μυστικότητα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Οσο γι' αὐτὸν νὰ σαστε ἡσυχος.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Σᾶς παρακαλῶ, μιὰ χάρη: δόστε στὴ γυναίκα μου αὐτὰ τὰ δύο τσεκίνια και διώξετε την νὰ φύγει. Γράψτε μου και γυρίζω ἀμέσως. (Τοῦ δίνει δύο τσεκίνια).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θὰ τῆς τὰ δώσω. Φευγάτε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μὰ νὰ βεβαιωθεῖτε πῶς ἔφυγε...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ήγανίνετε στ' ἀνάθεμα...

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μὲ διώχνετε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σᾶς τὸ λέω φίλικά, γιὰ τὸ καλό σας· πηγαίνετε, ποὺ ὁ διάολος νὰ σᾶς πάρει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ. (Μόνος) : Τί ἀνθρώπος εἶναι τοῦτο! "Αν ἔξευτελίζει τοὺς φίλους, τι θὰ κάνει τοὺς ἔχθρους! (Μπαίνει στὸ σπίτι τῆς Λιζάνουρας).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ο κύριος κόντες! Παλιοκατέργαρε! 'Ο κύριος κόντες! "Αν δὲν τὸν εἴχα στὴν προστασία μου, θὰ 'βαζα νὰ τοι σπάσουν τὰ κόκκαλα μὲ μπαστουνίες.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Πλάτσιδα και Δὸν Μάρτσιος.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Βγαίνει ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο): Ναι, ἀς γίνει δ, τι θέλει, θὰ ξαναβρῶ ἐκεῖνο τὸν ἄντρο μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ταξιδιώτισσα, τί κάνετε;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Εσεῖς, ἀν δὲ σφάλω, εἰσαστε ἔνας ἀπὸ κείνους ποὺ ηταν στὸ τραπέζι μὲ τὸν ἄντρο μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, εἴμι ἔκεινος μὲ τὰ κάστανα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κάντε μου τὴ χάρη και πέστε μου, ποὺ βρίσκεται ὁ προδότης;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν ξέρω, μὰ και νὰ τὸ ἔερα, δὲ θὰ σᾶς τὸ 'λεγα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Γιατί;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιατί, ἀν τὸν βρεῖτε, θὰ 'ναι χειρότερα. Θὰ σᾶς σκοτώσει.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Υπομονή! Ετσι τουλάχιστο θὰ πάψουν τὰ βάσανά μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ε, ἀνησίες. Κτηνωδίες! Ξαναγυρίστε στὸ Τουρίνο.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Χωρὶς τὸν ἄντρα μου;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναι, χωρὶς τὸν ἄντρα σας. Τώρα πιά, τι θέλετε νὰ κάνετε; Εἰν 'ένας ἀπατεώνας.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Τοπομονή! Τουλάχιστο νὰ τὸν δῶ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ω, δὲ θὰ τὸν δεῖτε πιά ποτέ!

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Σᾶς παρακαλῶ, πέστε μου, ἀν ξέρετε, ἔφυγε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Εφυγε και δὲν ἔφυγε.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Οπως βλέπω, ή ἔξοχότητα σας κάτι ξέρει γιὰ τὸν ἄντρα μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Εγώ; Ξέρω και δὲν ξέρω· μὰ δὲ μιλῶ.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Αυτηθεῖτε με, κύριε!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ήγανίνετε στὸ Τουρίνο και μὴ σκεφτόσαστε τίποτ' ὅλο. Πάρτε, σᾶς χαρίζω και αὐτὰ τὰ δύο τσεκίνια.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Ο θεός νὰ σᾶς τ' ἀνταποδώσει, κύριε, μὰ δὲ θὰ μοῦ πεῖτε τίποτα γιὰ τὸν ἄντρα μου; 'Υπομονή! Θὰ φύγω ἀπελπισμένη ('Ετοιμάζεται νὰ φύγει κλαίοντας).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ. (Μόνος) : 'Αμοιρη γυναίκα! (Τὴ φωνάζει). 'Ε,

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Ο ἄντρας σας εἶναι δῶ, στὸ σπίτι τῆς μπαλαρίνας· πάρινει τὰ πράματά του και θὰ φύγει ἀπὸ τὸ παραπόρτη. (Φωνεύει).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Βρίσκεται στὴ Βενετία; Δὲν ἔφυγε! Είναι στὸ σπίτι τῆς μπαλαρίνας! 'Αγ είχα κανένα νὰ μὲ βοηθήσει, θὰ ξανατολμούσα νὰ τὸν δῶ. Μὰ ἔτσι μόνη, φοβάμαι μὴ μὲ κακομεταχειριστεῖ.

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Ροδόλφος, Εὐγένιος, Πλάτσιδα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αφῆστε τα, ποιές εἶν' αὐτὲς οἱ δυσκολίες; Είμαστε ὅλοι ἀνθρώποι, ὑποκείμενοι σὲ σφάλματα. 'Οταν δὲ ἀνθρώπος μετανιώνει, ή δύναμη τῆς μετάνοιας ἔξαρφνίζει ὅλες τὶς ντροπές τῶν σφαλμάτων.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Όλα καλά, μὰ ή γυναίκα μου δὲ θὰ μὲ πιστέψει πιά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ελατε μαζί μου, ἀφῆστε νὰ μιλήσω ἐγώ. 'Η κυρία Βιττόρια σᾶς ἀγαπάει· ὅλα θὰ διορθωθοῦν.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κύριε Εὐγένιε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ο κύριος Εὐγένιος σᾶς παρακαλεῖ νὰ τὸν ἀφήσεται ήσυχο. 'Έχει ἀλλη δουλειά. Δὲν ἔχει καιρὸν νὰ χάνει μαζί σας.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Έγὼ δὲ γυρεύω νὰ τὸν βγάλω ἀπὸ τὴ δουλειά του. Γυρεύω τὴν προστασία ὅλων, στὴν ἀθλια κατασταση ποὺ βρίσκομαι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πίστεψέ με, Ροδόλφε, πῶς αὐτὴ τὴν ἀμοιρη γυναίκα ἀξίζει νὰ τὴ συμπονέσει κανένας. Είναι τιμιότατη κι δὲ ἀντρας τῆς εἶν' ένας ἀπατεώνας.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Μὲ παράτηση στὸ Τουρίνο. Τὸν βρίσκω στὴ Βενετία· γυρεύει νὰ μὲ σκοτώσει, και τώρα ἔτοιμάζεται νὰ μοῦ φύγει ξανά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ξέρετε ποῦ εἶναι;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Είναι δῶ, στὸ σπίτι τῆς μπαλαρίνας· ἔτοιμάζει τὰ πράματά του και σὲ λίγο θὰ φύγει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αν φύγει, θὰ τὸν δεῖτε.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Θὰ φύγει ἀπὸ τὸ παραπόρτη και δὲ θὰ τὸν δῶ· και ἀν μὲ καταλάβει, θὰ μὲ σκοτώσει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ποιός σᾶς εἶπε πῶς θὰ φύγει ἀπὸ τὸ παραπόρτη;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Ο κύριος ποὺ λέγεται Δὸν Μάρτσιο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ο τελάχης! Κάντε αὐτὸ ποὺ θὰ σᾶς πῶ. Μπάτε στὸ κουρεῖο. 'Απὸ κατέποιτεστε με, κ' ἐγώ ξέρω τι θὰ κάνω.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Σ' αὐτὸ τὸ μαχαζί; Δὲ θὰ μ' ἀφήσουν νὰ μπῶ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σταθεῖτε. (Φωνάζει): 'Ε ἀγαπητέ!

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

'Ο ὑπάλληλος τοῦ κουρείου κ' οἱ προηγούμενοι.

ΤΠΑΛΛΗΛΑΟΣ : Τί θέλετε, κύριε Ροδόλφε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πέξτε τὴν φεντικό σου νὰ μοῦ κάνει τὴ χάρη νὰ κρατήσει τούτη τὴν ταξιδιώτισσα στὸ κουρεῖο λίγη ώρα, ὥσπου νὰ γυρίσει νὰ τὴν ξαναπάρω.

ΤΠΑΛΛΗΛΑΟΣ : Εὐχαριστώς. (Στὴν Πλάτσιδα): 'Ελατε, ἐλάτε, κυρά μου, νὰ μάθετε νὰ κάνετε τὸν κουρέα. (Ξαναμπαίνετε στὸ κουρεῖο).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Ολα πρέπει νὰ τὰ ίπομείνω γιὰ κείνον τὸν ἄντερο. 'Αμοιρες γυναίκες! Πιὼ καλά νὰ πινγίσαστε, παρὰ νὰ παντρεύσαστε' ἔτσι. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο).

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Ροδόλφος και Εὐγένιος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αν μπορέσω, θὰ κοιτάξω κάτι νὰ κάνω και γι' αὐτή τὴν ἀμοιρη. Κι ἀν καταρέψω νὰ φύγει αὐτή μὲ τὸν ἄντρα της, ή κυρία Βιττόρια θὰ πάψει νὰ σᾶς ζηλεύει. Κάτι μοῦ 'χει πεῖ γιὰ τὴν ταξιδιώτισσα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είσαι ἀνθρώπος μὲ καλή καρδιά. 'Αν βρεθεῖς σ' ἀνάγκη, ἐκατὸ 0 τρέζουν νὰ σὲ βοηθήσουν.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εὔχομαι νὰ μήν ξέρω τὴν ἀνάγκη κανενός. Δὲν ξέρω τι θὰ μποροῦσα νὰ ἐλπίζω. Στὸν κόσμο οὐπάρχει μεγάλη ἀχαριστία.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Έγώ θά μαι στή διάθεσή σου σ' όλη μου τή ζωή.
ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Σάς εύχαριστω πολύ. Μ' ας έρθουμε στά δικά μας. Τί σκεφτόσατε νά κάνετε; Θέλετε νά πάτε στό καμαρίνι στή γυναίκα σας, ή θέλετε νά τής πώ νά ρθει στό καφενείο; Θέλετε νά πάτε μόνος; Θέλετε νά 'ρθω κ' έγω μαζί; Διατάξτε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Στό καφενείο δε θά ναι καλά. "Αν έρθεις κ' έσύ, δε θά 'χει έλευτερία' διό πώλ μόνος, θά θελήσει νά μού βγάλει τά μάτια. Δέν πειράζει, δύως ας ξεθυμάνει νά τής περάσει δι θυμός. Θά πώλ μονάχος.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Ηγάπαντε λοιπόν κι ο Θεός μαζί σας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν χρειαστεῖ, θά σὲ φωνάξω.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : "Έχετε ώπ' άψη σας πώλ δέν πώλ μάρτυρας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ω τόν δάγκωτη κύριο Ροδόλφο! Πηγαίνω. ("Ετοιμος νά ξεκινήσει).

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Έμπρός, θάρρος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λές πώλ θά συμβεῖ;

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Καλό.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κλάματα, η νυχιές;

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Λίγο απ' άλλα.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κ' έπειτα;

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Καλένας σας ας λάβει τά μέτρα του.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν δέ φωνάξω, νά μήν έρθεις.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Καί βέβαια, έννοείται.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θά σᾶς τά πώ άλλα.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Έλλατε, πηγαίνετε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόρος) : Σπουδαῖος ἄνθρωπος δο Ροδόλφος, πολὺ καλὸς φίλος. (Μπαίνει στό εσωτερικό).

ΣΚΗΝΗ ΕΒΑΟΜΗ

Ροδόλφος, κ' έπειτα Τράππολας και γκαρδόνια.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : "Αντρας και γυναίκα; Τούς αφήνω νά μείνουν δο θέλουν. "Ετ, Τράππολα, παιδιά, ποῦ είσαστε;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Έδω είμαστε.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Προσέχετε τό καφενείο, γιατί θά πώλ άδω, στό κουρείο. "Αν μέ ζητήσεις δο ι. Εύγένιος, φωνάξτε με κ' έρχομαι αμέσως.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μπορῶ νά πώλ έγω νά κάνω συντροφιά στόν κύριο Εύγενιο.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : "Οχι, νά μήν πᾶς και νά προσέχετε νά μήν μπει κανένας άδω μέσα.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Καί γιατί;

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Γιατί, οχι!

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θά πώλ νά δῶ άν θέλει τίποτα.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Νά μήν πᾶς, άν δέ φωνάξει. (Μόρος): Θέλω νά μάθω κάπως καλύτερα, απ' τήν δύια τήν ταξιδιώτισσα, τήν υπόθεσή της, κι άν μπορῶ, θά τή βοηθήσω. (Μπαίνει στό κουρείο).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΟΗ

Τράππολας, κ' έπειτα Λόν Μάρτσιος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ακριβῶς γιατί μοῦ 'πε νά μήν πώλ, από περιέργεια θά πώλ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τράππολα, φοβήθηκες;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Αιγάλι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ξαναφάνηκε δο κύριος Εύγενιος;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα, ωριε, ξαναφάνηκε, και μάλιστα εἰν' έκει μέσα, μά... σιωπή.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πού;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σιωπή, στό καμαρίνι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί κάνει; Πλάζει;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Γελώντας) : Μάλιστα ωριε, παιζει!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μέ ποιόν;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μέ τή γυναίκα του.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ειν' έκει ή γυναίκα του;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα, μά σιωπή.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά πώλ νά τόν συναντήσω.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δέν έπιτρέπεται.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιατί;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Τ' αφεντικό δε θέλει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κάνει νά πάει) : Φύγε, άνόητε.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Τόν σταματάει) : Σάς λέω πώλ δέν έπιτρέπεται.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έγω σού λέω θά πώλ.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ ("Οπως ποίν) : Κ' έγω σᾶς λέω δε θά πάτε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά σ' άρχισω στίς μπαστουνιές.

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Ροδόλφος κ' οι προηγούμενοι.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Τί τρέχει; ("Ερχεται άπο τό κονρέο).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θέλει νά πάει με τό σταυρό νά πάξει τρίτος μαζί με τό άντρόγυνο.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Σάς παρακαλῶ, κύριε, νά μήν πάτ' έκει μέσα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κ' έγω θά πώλ.

ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Στό καφενείο μου έγω είμαι νοικοκύρης και δε θά πάτε. Δείτε σεβάστου και μή μ' άναγκάστε νά σᾶς έμποδίσω. (Στόν Τράππολα και στ' άλλα γκαρδόνια): Καί σεις ώσπου νά γρύσω, μήν άφηστε νά πάει κανένας έκει μέσα.

("Επειτα χτυπάει τήν πόρτα της μπαλαρίνας και μπαίνει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ

Λόν Μάρτσιος, Τράππολας, γκαρδόνια και Παντόλφος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ακούσατε; Πρέπει νά ζετε σεβασμό στ' άντρόγυνο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος) : Σέ μένα νά πει νά μήν πώλ, νά δείξω σεβασμό; Σ' έναν σάν και μένα; Καί στέκω ήσυχος; Καί δε μιλῶ; Καί δεν άρχιζω στίς μπαστουνιές; Κατεργάρη! Παλιάνθρωπε! Σέ μένα; σε μένα; (Διαρκώς βαδίζοντας): Καφέ. (Κάθεται).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Άμεσως. (Πάει και τού φέρει καρέ).

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Εξοχώτατε, έχω άνάγκη άπο τήν προστασία σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί τρέχει καρτόμουντρο;

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Ασκημα πράματα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί κακό συμβαίνει; Μίλησε και θά σε βοηθήσω.

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Σάς πληροφορῶ πώλ ίπάρχουνε κακόβουλα υποκείμενα, πού δέ βλέπουν μέ καλδ μάτι τούς φτωχούς άνθρωπους. Βλέπουν πώλ έργάζομαι έντυμα γιά νά συντρηθώσαν άξιόπρεπα τήν οικογένειά μου, κι αύτοί οι κατεργαρέοι μέ κατάγγειλαν πώλ κλέβω στά καρτιά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Είδωντακά) : Οι παλιάνθρωποι. "Έναν κύριο σάν και σένα! Καί πώλ τό 'μαθες;

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Μού τό 'πε ένας φίλος μου. Μέ βεβαίωσε δύως πώλ δέν έχουν άποδείξει, γιατί στή λέσχη μου έρχονται μόνον κύριοις καθύδως πρέπει και κανένας δέν μπορεί νά πει κακό γιά μένα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω, δι έξεταζαν έμένα, θά τούς έλεγα ωράω πράματα γιά τήν καπιτοσύνη σου.

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : "Άγαπητέ, έξοχώτατε, γιά τ' ίδιομα τού θεού, μή μέ καταστρέψετε βρίσκομαι στά χέρια σας, στήν προστασία σας, σκεφτεῖτε τ' άμοιρα παιδιά μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ελα, θά σε βοηθήσω, θά σε προστατέψω. "Αφηστε οι σε μένα. Μά γιά σκούσε! Σημαδεμένα καρτιά έχεις στή λέσχη;

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : "Έγω δέν τά σημαδεύω... Τ' πάρχουν δύως πατήστες πού τά σημαδεύουν...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γρήγορα, κάψ' τα γρήγορα. "Έγω δέ θά πώ πτώτα.

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Φοβάμαι πώλ δέ θά προλάβω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κρύψ' τα.

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Πάω στή λέσχη νά τά κρύψω μέσως.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πού θά τά κρύψεις;

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : "Έχω μά κρυψώνα κάτω άπο τό πάτωμα, πού δέ θά μπορούσε νά τή βρει μήτε διάολος. (Μπαίνει στή λέσχη).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πήγαινε, άρχικλέφταρε!

ΣΚΗΝΗ ΕΔΕΚΑΤΗ

Λόν Μάρτσιος, έπειτα ένας Αστυνόμος μασκαρεμένος, άστυνομοι, κ' έπειτα Τράππολας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ετούτος ειν' έτοιμος γιά τή φυλακή. "Αν βρισκότανε κανένας νά φανερώσει τίς μισές του άπατες, θά τόν κλείνανε μέσως.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (Στούς άστυνομικούς, άπο τή γωνία τού δρόμου) : Τριγυρνάτ' έδω κοντά, κι ζταν φωνάξω, έλατε.

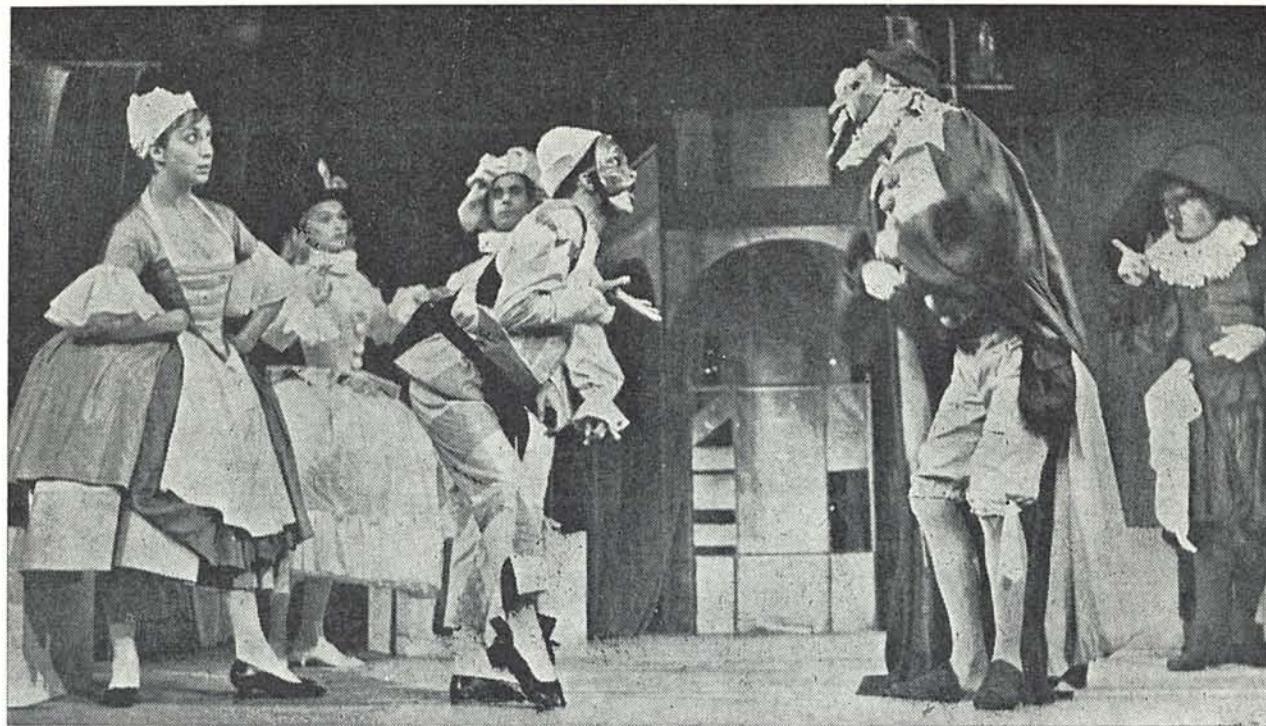
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος) : Χαρτιά σημαδεμένα! "Ω τι ιλεύτες!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Καφέ. (Κάθεται).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Άμεσως. (Πηγαίνει και φέρει τόν καρέ).

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Μάζε κάνει ωραίο καιρό.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέ θά βαστάξει.



Καὶ μὰ γαλλικὴ παράσταση κωμῳδίας τοῦ Γκολντόνι, δοσμένη σὲ στὺλ Κομμέντια ντέλλ’ ἄρτε: “Ο Ἀρλεκίνος ύπηρέτης σὲ δύο ἀφεντάδες” στὸ Théâtre de Récamier (Παρίσι, 1961). Στὸ χόλο τοῦ Ἀρλεκίνου εἰκονίζεται ὁ Ἐντμόν Ταρίζ.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Τί νὰ γίνει; “Οσο εἶναι καλὸς τὸν χαιρόμαστε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸν χαιρόμαστε λίγο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : “Οταν εἶναι κακοκαρία, πάει κανένας σὲ κα-
μὰ λέσχη καὶ παῖζει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φτάνει νὰ πάει σὲ μέρος ποὺ δὲν κλέ-
βουνε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Τούτη ὅδη ἡ λέσχη μοῦ φαίνεται τίμια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τίμια; Φωλιὰ ἀπὸ κλέφτες!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Μοῦ φαίνεται πῶς ἀφεντικὸ εἶναι ὁ κύριος Παντόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀκριβῶς.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Νὰ σᾶς πῶ τὴν ἀλήθεια, ἀκουσα νὰ λένε πῶς
εἶναι δεινὸς παίχτης.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι κλέφτης μὲ τὰ ὅλα του!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Μήπως σᾶς ἔκλεψε καὶ σᾶς;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐμένα ὅχι, γιατὶ δὲν εἴμαι βλάκας. Μὰ
δσοι μπαίνουν ἐκεῖ, δῆλοι πέφτουν στὴ φάκα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Κάτι θὰ φοβᾶται καὶ δὲ φαίνεται.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι στὴ λέσχη καὶ κρύβει τὰ χαρτιά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Καὶ γιατὶ τὰ κρύβει;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θαρρῶ γιατ’ εἶναι σημαδεμένα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Ἀσφαλῶς! Καὶ ποῦ τὰ κρύβει;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι γιὰ γέλια! Τὰ κρύβει σὲ μιὰ
κρυφώνα κάτω ἀπὸ τὸ πάτωμα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (Μόρος) : Ἐμαθε ὅ, τι χρειαζόμουνα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐσάς κύριε, σᾶς ἀρέσει τὸ παιγνίδι;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Καμιὰ φορά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν ἔχω τὴν τιμὴ νὰ σᾶς γνωρίζω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : “Οπου νά’ ναι, θὰ μὲ γνωρίσετε. (Σηκώνεται).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φεύγετε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Θὰ γυρίσω.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στὸν ἀστυνόμο) : Κύριε, τὸν καφέ.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Τώρα θὰ τὸν πληρώσω. (Βγάλει στὸ δρό-
μο καὶ σφροῖζει. Οἱ ἀστυνομικοὶ μπαίνουν στὴ λέσχη).

ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

Δὸν Μάρτσιος καὶ Τράππολας.

**ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Σηκώνεται καὶ κοιτάζει προσεχτικά, χω-
φις νὰ μλεῖ).**

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Κοιτάζει προσεχτικά).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τράππολα ...

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δὸν Μάρτσιο...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τ’ εἶν’ αὐτοὶ;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θαρρῶ, ἀστυνομικοί.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

Παντόλφος, ἀστυνομικοὶ κ’ οἱ προηγούμενοι

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Δειμένος) : Δὸν Μάρτσιο, σᾶς εὐχαριστῶ.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγώ; Δὲν ξέρω τίποτα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ἐγώ ἵσως πάω φυλακή, μὰ ἡ γλώσσα σας
Θέλει κόψιμο. (Φεύγει μὲ τὸν ἀστυνομικοὺς).

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (Στὸν Δὸν Μάρτσιο ιδιαιτέρως) : Μάλιστα,
κύριε, τὸν βρῆκα πού ἔκρυβε τὰ χαρτιά.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θὰ πάω τὸ κατόπι τους γιὰ νὰ ίδω ποῦ
τὸν πάνε (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δὸν Μάρτσιος μόνος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : “Ω διάολε, διάολε! Τί ἔκανα; Ἐκεῖνος
ποὺ νόμισα πῶς ηταν ἀξιότιμος κύριος, ηταν ἀστυνομικὸς μα-
καρεμένος. Μ’ ἔξαπάτησε. Ἐγώ ἔχω καλὴ καρδιά, μιλῶ χω-
ρὶς πονηριῶν.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Ροδόλφος καὶ Λέανδρος, Δὸν Μάρτσιος

**ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Βγάλει ἀπὸ τὸ σπίτι τῆς μπαλαρίνας. Στὸ
Λέανδρο) :** Εὔγε, ἔτσι μοῦ ἀρέσει: ὅποιος ἀναγνωρίζει τὸ σω-
στό, δείχνει πῶς εἶναι δίκαιος ἀνθρώπος. Στὸ οὔτερο, σ’ αὐτὸ
τὸν κόσμο, τὸ μόνο πού ‘χουμε, εἶναι ἡ καλὴ καρδιά, τ’ ὄνομα
κ’ ἡ ὑπόληψη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Νά ’τος, αὐτὸς μὲ συμβούλεψε νὰ φύγω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εὔγε, Δὸν Μάρτσιο: ἔσεις δίνετε αὐτές τὶς
ώραιες συμβουλές; Ἄντι νὰ προσπαθήσετε νὰ τὸν συμφιλιώσετε
μὲ τὴ γυναίκα του, τοῦ λέτε νὰ τὴν παρατήσει καὶ νὰ φύγει;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Νά τὸν συμφιλιώσω μὲ τὴ γυναίκα του;
Εἶν’ ἀδύντο, δὲν τὴ θέλει μαζί του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Γιὰ μένα ηταν δυνατό. Μὲ τέσσερα λόγια τὸν
ἐπεισα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θὰ γυρίσει στὴν πατρίδα του μαζί μὲ τὴ γυναίκα του.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόρος) : Ἀναγκαστικά, γιὰ νὰ μὴν κατα-
στραφῶ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πάμε νὰ βροῦμε τὴν κυρία Πλάτισιδα, ποὺ εἰν' ἐδὼ στὸ κουρεῖο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πηγαίνετε νὰ ξαναβρεῖτε τὴ γυναίκα σας, ποὺ ναι καλὴ ράτσα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δὸν Μάρτσιο, σοῦ λέω ἐμπιστευτικά, μεταξύ μας, πώς εἶσαι μεγάλη βρωμόγλωσσα. (*Μπαίνει στὸ κουρεῖο μὲ τὸ Ροδόλφο*).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

Ἄδων Μάρτσιος, ἔπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Παραπονοῦνται γιὰ τὴ γλώσσα μου κ' ἐγὼ πιστεύω πῶς μιᾶς σωστά. Εἰν' ἀλήθεια πῶς καμιὰ φορά μιᾶς γιὰ τὸν ἔναν καὶ τὸν ἄλλο, μὰ πιστεύοντας πῶς λέω τὴν ἀλήθεια, δὲ συγκρατοῦμα. Λέω εὔκολα κεῖνο ποὺ ζέρω, γιατ' ἔχω καλὴ καρδιά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Άπὸ τὸ κουρεῖο) : Ταχτοποιήθηκε κι αὐτό. "Αν μιλεῖ σωστά, ἔχει μετανώσει ἀν καμώνεται, τόσο τὸ χειρότερο γι' αὐτὸν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μεγάλε Ροδόλφε! Έσυ ποὺ ξανασυμφιλώνεις τ' ἀντρόγυνα!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' ἔσεις εἴσαστ' ἔκεινος ποὺ γυρεύει νὰ τὰ χωρίσει!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έγὼ δ, τι ἔκαμα, τό κανα γιὰ καλό.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Οποιος σκέφτεται ἀσκημα, δὲν μπορεῖ νὰ περιμένει ποὺ θὰ κάνει καλό! Δὲν πρέπει νὰ φαντάζεται ποὺ πῶς ἀπὸ κάτι κακό, θὰ βγεῖ καλό. Νὰ χωρίζει κανένας τὴ γυναίκα ἀπὸ τὸν ἄντρα, εἶναι πράξη ἀντίθετη σ' δόλους τοὺς νόμους, καὶ δὲν μπορεῖ νὰ περιμένει ἀπ' αὐτό, παρὰ μόνο ἀταξίες καὶ ζημιές.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μὲ περιφρόνηση) : Εἰσαι σπουδαῖος δικηγόρος!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εσεῖς ξέρετε περισσότερά μου μά, νὰ μὲ συμ-

παθῆτε, ἡ γλώσσα μου εἶναι πιὸ μετρημένη ἀπ' τὴ δική σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἰσαι ἀσεβέστατος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αν θέλετε μὲ συμπαθῆτε κι ἀν δὲν θέλετε, ἀφαιρέστε μου τὴν προστασία σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θὰ σοῦ τὴν ἀφαιρέσω, θὰ σοῦ τὴν ἀφαιρέω. Δὲ θὰ ξαναπατήσω σ' αὐτὸ τὸ καφενεῖο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόρος) : "Αμποτε νὰ τὸ κανεῖς!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

"Ἐγα γκαρδάνι τοῦ καφενείου κ' οἱ προηγούμενοι

ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Αφεντικό, δ κύριος Εὐγένιος σᾶς φωνάζει. (*Φεύγει*).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ερχομαι. (*Στὸν Άδων Μάρτσιο*): Μὲ τὴν ἀδειά σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Στὸ καλό, κύριε διπλωμάτη! Τὶ κερδίζεις μ' αὐτές τὶς μανοῦθρες σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κερδίζω τὴ χαρὰ πῶς κάνω τὸ καλό· κερδίζω τὴ φιλία τῶν ἀνθρώπων· κερδίζω κάποια ὑπόληψη, ποὺ τὴν ἔχτιμα πάνω ἀπ' ὅλα στὸν κόσμο. (*Μπαίνει στὸ καφενεῖο*).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὶ τρελάστη! Τὶ ιδέες υπουργοῦ! "Ἐνας καφετής, σου κάνει τὸ διπλωμάτη! Καὶ τὶ κόπους ποὺ κάνει! Καὶ τὶ καιρὸ ποὺ γάνει! Έγὼ ὅλ' αὐτὰ θὰ τὰ ταχτοποιῶσα σ' ἔνα τέταρτο τῆς ὥρας.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΟΝ

Ροδόλφος, Εὐγένιος, Βιττόρια καὶ Άδων Μάρτσιος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόρος, βλέποντας νὰ παρουσιάζονται δι Ροδόλφος, δ Εὐγένιος, κ' ή Βιττόρια): Νά οἱ τρεῖς τρελλοί. 'Ο κακόβουλος τρελλός, ή τρελλὴ ζηλιάρα κι δ καυχησάρχες τρελλός.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὴν Βιττόρια): Σοῦ λέω εἰλικρινὰ πῶς καρδιά μου εἶναι ἀτέραντη.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Αγαπήτε Ροδόλφε, σὲ σένα χρωστάω τὴ συμ-

φιλίωσή μου, τὴν ήσυγία μου, μπορῶ νὰ πῶ καὶ τὴ ζωή μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σὲ βεβιώνω, φίλε μου, πῶς εἶχα ἀηδιάστει

τὴ ζωή ποὺ κανα, μὰ δὲν ηξερα πῶς νὰ ξεκολλήσω ἀπ' τὰ ἀλατώματά μου.

ΕΣΥ : Δὲς ἔχεις τὴν εὐχὴ τοῦ θεοῦ, μ' ἀνοίξες

τὰ μάτια καὶ λίγο μὲ τὶς συμβουλές σου, λίγο μὲ τὰ μαλάματά σου,

λίγο μὲ τοὺς καλούς σου τρόπους, λίγο μὲ τὶς εὐεργε-

σίες σου, μὲ φώτισες, μ' ἔκανες νὰ ντραπῶ. "Εγώ" ἀλλος ἀνθρώ-

πος κ' ἐλπίζω νὰ μείνω τέτοιος, γιὰ δική μας χαρά καὶ γιὰ

δική σου ξαναποιήση, καθὼς καὶ γιὰ παράδειγμα στοὺς συνε-

τούς, τοὺς ἔντιμους καὶ καλόβουλους, ὅπως εἶσι, ἀνθρώπους.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λέτε πολλά, καὶ δὲ μοῦ δέξτησον.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Οσο ζῷ, θὰ θυμάμαι τὸ καλὸ ποὺ μοῦ κανεῖς. Μοῦ ξανάδωσες τὸν ἀγαπημένο μου δάντρα, τὸ μόνο καλὸ πού 'χω σ' αὐτὸ τὸν κόσμο. Μοῦ στοίχισε ἔνα σωρὸ δάκρυα ὅσ- που τὸν πάρω, ἔνα σωρὸ δάκρυα τὴ στιγμὴ ποὺ τὸν ἔκανα καὶ πιὸ πολλὰ τώρα ποὺ τὸν ξαναπόχτησα. Μὰ τοῦτα εἶνα δάκρυα γλυκά, δάκρυα ἀγάπης καὶ τρυφερότητας, ποὺ μοῦ γε- μίζουν τὴν ψυχὴ μὲ χαρὰ καὶ μὲ κάνουν νὰ λησμονῶ κάθε περα- σμένη στεναχώρια, εὐχαριστώντας τὸ θεό καὶ τὴν καλούσην σου.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὲ κάνετε νὰ δακρύζω ἀπὸ ξαναποιήση.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κοιτάζοντας διαρκῶς μὲ τὰ ματογνάλια): "Ω καταραμένοι τρελλοί!!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θέλεις νὰ πάμε σπίτι;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μὲ στενοχωρεῖ ποὺ 'μαι ἀκόμα μὲ τὰ δάκρυα στὰ μάτια, ἀχτένιστη καὶ τσαλακωμένη. Θά ναι ἔκει ἡ μητέρα μου καὶ κάποια ἄλλη δική μου, ποὺ μὲ περιμένουν, καὶ δὲ θά 'θελα νὰ μὲ δοῦν κλαμένη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εμπρός, φτιάξου. Περιμένουμε λιγάκι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ροδόλφε, μήπως ἔχεις κανέναν καθρέφτη, νὰ δῶ πῶς είμαι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος μὲ τὰ ματογνάλια) : 'Ο ἄντρας τῆς ζάλασ τὴν ἐμφάνιση!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αν θέλετε νὰ κοιταχτεῖτε στὸν καθρέφτη, πάμε ἐδῶ πάνω, στὸ ίδιαίτερα τῆς λέσχης.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Οχι, ἔκει μέσα δὲν ξαναβάζω πόδι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν ξέρετε τὸ νέο; Τὸν Παντόλφο τὸν πήγανε φυλακή.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι; Τ' ἔξιζε, δ κατεργάρης! Μοῦ φαγε τόσα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πάμε, ἀγαπημένεις ἄντρα μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αφού δὲν εἶναι κανένας, πάμε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὲν μπορῶ νὰ 'μαι ἔτσι ξεμαλλιασμένη (*Μπαί- νει στὴ λέσχη χαρούμενη*).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ή καημένη! Πηδάεις ἀπ' τὴ χαρά της. (*Μπαί- νει κι αὐτός*).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ερχομαι κ' ἐγὼ νὰ σᾶς βοηθήσω. (*Μπαίνει*).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

Άδων Μάρτσιος, κ' ἔπειτα Λέανδρος καὶ Πλάτισιδα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ξέρω γιατὶ δ Εὐγένιος τὰ φτιαξε μὲ τὴ γυναίκα του. Είναι χρεωκοτημένος καὶ δὲν ἔχει οὔτε νὰ ζήσει. Ή γυναίκα του είναι νέα καὶ ώραια ... Δὲ σκέφτηκε ἀσκημα, κι δ Ροδόλφος τοῦ κανεὶς τὸ μεστή.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Βγαίνοντας ἀπ' τὸ κουρεῖο) : Πάμε λοιπὸν στὸ ξενοδοχεῖο νὰ πάρουμε τὰ λίγα πράματα μας.

ΠΛΑΤΙΣΙΔΑ : 'Αγαπημένεις ἄντρα μου, βαστοῦσε ἡ καρδιά σου νὰ μὲ παρατήσεις;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ας μήν ξαναμιλήσουμε γι' αὐτό. Σοῦ υπό- σχομαι ν' ἀλλάξω ζωήν.

ΠΛΑΤΙΣΙΔΑ : Μακάρι! (*Πλησιάζει στὸ ξενοδοχεῖο*).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Εισωνικά στὸ Λέανδρο) : Δοῦλος σας, έξοχώτατε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Τὰ σέβη μου, κύριε προστάτη, κύριε χρυσό-

γλωσσεσ!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὴν Πλάτισιδα κοροιδευτικά) : Τὰ σέβη μου, κυρία κοντέσσα.

ΠΛΑΤΙΣΙΔΑ : Δούλη σας, κύριε ίππότη μὲ τὰ ψημένα κά- στανα. (*Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο μὲ τὸ Λέανδρο*).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θὰ γίνουν κ' οἱ δύο ταξιδιώτες γιὰ νὰ κάνουν ἀπάτες. "Ολη τους ή περιουσία εἶν' ἔνα μάτσο τρα- πουλόχαρτα.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

Λιζάνιορα καὶ Άδων Μάρτσιος.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ (Άπὸ τὸ παράθυρο) : 'Η ταξιδιώτισσα γύρισε στὸ ξενοδοχεῖο μὲ κεῖνον τὸν ἀθλο Λέανδρο. "Αν μείνει πολύ, θὰ φύγω ἀπ' αὐτὸ τὸ σπίτι. Δὲν ἀντέχω νὰ βλέπω οὕτη αὐτῆς αὐτόν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μὲ τὰ ματογνάλια) : Δοῦλος σας, κυρία μπαλαρίνα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Τὰ σέβη μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὶ έχετε; Μοῦ φαινόσαστε θυμωμένη.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : 'Απορῶ μὲ τὸν ξενοδόχο, ποὺ δέχεται στὸ ξε- νοδοχεῖο του τέτοια ύποκείμενα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιὰ ποιούς μιλάτε;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Γιὰ κείνη τὴν ταξιδιώτισσα, ποὺ ναι παλιο-

γυναίκα, ἐνῷ σ' αὐτῇ τῇ γειτονιᾷ δὲν ἔμειναν ποτὲ τέτοια ὑποκείμενα.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

Πλάτασδα κ' οἱ προηγούμενοι.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : (*Από τὸ παράθυρο τοῦ ἔνοδοχείου*) : 'Ε, κυρά, πῶς μιλᾶς γιὰ μένα; 'Εγὼ εἰμι μιὰ γυναίκα τίμια, μὰ δὲν ἔρω ἂν μπορεῖ νὰ πεῖ κανένας τὸ ἔδιο καὶ γιὰ σένα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : "Αν ἡσουν τίμια γυναίκα, δὲν θὰ τριγύριζες τὸν κόσμο κάνοντας προστυχίες.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : (*Ακούει καὶ κοιτάζει στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη μὲ τὰ ματογυάλια, γελώντας.*)

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : 'Ηρθα ψάχνοντας γιὰ τὸν ἀντρα μου.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Μάλιστα, καὶ τὸν περασμένο χρόνο γιὰ ποιόν ψάχνες;

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : 'Εγὼ στὴ Βενετίᾳ δὲν ἔχω ξαναρθεῖ.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Εἰσαι φεύτρα. Τὸν περασμένο χρόνο ἔδειξες πολὺ κακὴ διαγωγὴ σ' αὐτή τὴν πόλη.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : (*Κοιτάζει μὲ τὰ ματογυάλια καὶ γελάει.*)

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : Καὶ ποιός σου 'δωσε αὐτές τὶς πληροφορίες;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Νάτος ἔκει, ὁ κύριος Δὸν Μάρτσιος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : (*Κοιτάζει διαφώς μὲ τὰ ματογυάλια τὴν μιὰ καὶ τὴν ἄλλη*) : 'Εγὼ δὲν εἴπα τίποτα.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : Αὔτδες δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ τέτοια ψέματα, μὰ γιὰ σένα μους ἔξιστόρισε τὴ ζωὴ σου καὶ τὴν ὥρακα διαγωγὴ σου. Μὲ πληροφόρησε ποιά εἰσαι καὶ πῶς δέχεσαι τοὺς ἀντρες ἀπὸ τὸ παραπόρτι μυστικά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : (*Πάντα μὲ τὰ ματογυάλια, κοιτάζοντας στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη*) : 'Εγὼ δὲν τό' πα.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : Μάλιστα, τό' πατε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Εἶναι δυνατὸν ὁ κύριος Δὸν Μάρτσιος νὰ πεῖ γιὰ μένα ἔνα τέτοιο πράμα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σᾶς βεβαιώνω πῶς δὲν τό' πα.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ἐδύγενιος, Ροδόλφος, ἔπειτα Βιττόρια κ' οἱ προηγούμενοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : (*Απὸ τὸ παράθυρο τῶν δωματίων*) : Μάλιστα, τό' πε. Κ' εἴπε μάλιστα σὲ μένα καὶ γιὰ τὶς δύο σας. Γιὰ τὴν ταξιδιώτισσα πῶς ἡταν ἔδω τὸν περασμένο χρόνο κ' ἔκανε προστυχίες, καὶ γιὰ τὴν κυρία μπαλαρίνα πῶς δέχεται τὸν κόσμο ἀπὸ τὸ παραπόρτι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Εγὼ ἀκούσα νὰ τὰ λέει ὁ Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : (*Απὸ τὸ παράθυρο τῶν δωματίων*) : 'Εγὼ δὲ συνηθίζω νὰ λέω τέτοια πράματα. Μάλιστα μαλάσσωμε γι' αὐτό. 'Εγὼ ὑποστήριζα τὴν τιμιότητα τῆς κυρίας Λιζάούρας κ' ἡ ἔξοχότητά σας ὑποστήριζε πῶς εἶναι κοινὴ γυναίκα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Νὰ χαθεῖς, σιχαμένε!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἴσαι φεύτρα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : (*Απὸ τὸ παράθυρο τῶν δωματίων*) : Καὶ σὲ μένα εἴπες πῶς δὲντρας μου ἔχει ἐρωτικὲς σχέσεις μὲ τὴν Μπαλαρίνα καὶ τὴν ταξιδιώτισσα καὶ μοῦ τὶς παράστησες βρωμογυναῖκες.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : "Α, σιχαμένε!

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : "Α, καταραμένε!

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΡΙΤΗ

Λέανδρος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΛΕΑΝΤΡΟΣ : (*Απὸ τὴν πόρτα τοῦ ἔνοδοχείου*) : Μάλιστα, κύριε, μάλιστα κύριε, ἡ ἔξοχότητά σου δημιούργησε χιλιά δύο ἀνακατώματα καὶ μὲ τὴ γλώσσα σου πρόσβαλες τὴν ὑπόληψη δύο τίμων γυναικῶν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τίμια δῶς κ' ἡ μπαλαρίνα;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Μάλιστα, τὸ καυχιέμαι! 'Η φιλία μου μὲ τὸν κύριο Λέαντρο, εἰχε σκοπὸ τὸ γάμο. Δὲν ἔχεια πῶς ἡταν παντρεμένος.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : 'Έχει γυναίκα, κι αὐτὴ εἰμ' ἔγω.

ΛΕΑΝΤΡΟΣ : Κι ἂν ἀκουα τὸν Δὸν Μάρτσιο, θὰ σ' είχα παρατήσει ξανά.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : Πρόστυχε!

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : Συκοφάντη!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Βρωμόγλωσσα!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κουτσομπόλη!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σὲ μένα τέτοια προσβολή; Σὲ μένα ποὺ εἶμαι δὲ τιμιότερος σὸν θρωπός τοῦ κόσμου!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Γιὰ νά' ναι κανένας τίμιος, δὲν φτάνει νὰ μὴν κλέβει, μὰ πρέπει καὶ νὰ φέρνεται καλά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Εγὼ δὲν ἔκαμα ποτέ μου κακὴ πράξη.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Τράππολας κ' οἱ προηγούμενοι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Ο Δὸν Μάρτσιος τὰ κατάφερε ώραια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί' έκανε;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Πρόδωσε τὸν κύριο Παντόλφο· τόνε δέσανε κι αὔριο λένε θὰ τὸν μαστιγώσουν.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εἶναι προδότης! 'Εξω ἀπ' τὸ καφενεῖο μου! (Φεύγει ἀπὸ τὸ παράθυρο).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Οὐ ύπαλληλος τοῦ κουρείου κ' οἱ προηγούμενοι.

ΥΠΑΛΛΗΛΑΟΣ : Προδότη, συναμεταξύ μας, τὸ νὰ κάνεις τὸν προδότη, εἶναι πρόστυχη πράξη. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο μας νὰ ξυριστεῖς. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΚΤΗ

Σερβίτρος τοῦ ἔνοδοχείου κ' οἱ προηγούμενοι.

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ : Προδότη, νὰ μὴν ξαναπατήσεις νὰ φᾶς στὸ ξενοδοχεῖο μας. (Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο).

ΛΕΑΝΤΡΟΣ : Προδότη, συναμεταξύ μας, τὸ νὰ κάνεις τὸν προδότη.

ΠΛΑΤΑΣΙΔΑ : Τοῦτο εἶν' ἀλλο ἀπὸ φημένα κάστανα, κατάσκοπε! (Μπαίνει μέσα ἀπὸ τὸ παράθυρο).

ΛΙΖΑΟΥΡΑ : 'Εσένα σου χρειάζεται παλούκωμα, παλούκωμα! (Φεύγει ἀπ' τὸ παράθυρο).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Ω, τί θωμάσιος ἄνθρωπος ὁ κύριος Δὸν Μάρτσιος! Εκεῖνα τὰ δέκα τσεκίνια ποὺ δάνεισε στὸν ἀντρα μου τὰ κακὰ εἰσιτήριο ἔξερευνητῇ στὴ Βενετίᾳ! (Φεύγει ἀπ' τὸ παράθυρο).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὰ σέβη μου κύριε ἔχεμυθε! (Φεύγει ἀπὸ τὸ παράθυρο).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Προσκυνῶ τὸν κύριο ἐλεγχτή. (Μπαίνει στὸ καφενεῖο).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Δὸν Μάρτσιος μόνος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ζαλίστηκα, ξετελίστηκα, δὲν ἔρω ποὺ βρίσκομαι. 'Εγὼ προδότης! Επειδὴ φανέρωσα τυχαῖα τὴν ἐγκληματικὴν διαγωγὴ τοῦ Παντόλφου, θὰ κατηγορηθῶ γιὰ προδότης!

'Εγὼ δὲν ἔχεια τὸν δάστυνομο, δὲν ὑποψίαστηκα τὴν ἀπάτη, δὲν εὐθύνομαι γι' αὐτὸ τὸ ἀτύπο ἔγκλημα. Κι ὅμως δῆλοι μὲ βρίζουν, δῆλοι μὲ περιφρονοῦν, κανένας δὲ μὲ θέλει καὶ δῆλοι μὲ διώχουν. "Αχ, ναί, ἔχουν δίκιο, η γλώσσα, ἀργά η γρήγορα θὰ μ' ἔσερνε σὲ κάποια καταστροφὴ μεγάλη. Αὐτὴ ἔκαμε ν' ἀποχήτησα τὴν ἀτύπα, ποὺ ναὶ τὸ μεγαλύτερο κακό. Εδῶ δὲν μπορῶ νὰ δικαιολογηθῶ. "Εχαστα τὴν ἐμπιστοσύνη καὶ δὲν θὰ τὴν ἀπογήτησα πιὰ ποτέ. Θὰ φύγω ἀπὸ τούτη τὴν πόλη, θὰ φύγω μὲ τὸ στανιό, καὶ γιὰ χάρη τῆς γλώσσας μου, θὰ στερηθῶ ἔναν τόπο διου δῆλοι ζούνε καλά, δῆλοι χαίρονται τὴν ἐλευθερία, τὴν εἰρήνη, τὴ διασκέδαση, ὅπαν ξέρουν νά' ναι συνετοί, ἐπιφυλακτικοί καὶ τίμιοι.

Τ Ε Λ Ο Σ

Τ Η Σ

Κ Ω Μ Ω Δ Ι Α Σ



ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΕΜΠΕΙΡΙΕΣ ΑΠ' ΤΗ ΓΝΩΡΙΜΙΑ ΜΕ ΤΟ 'ΝΟ'

ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ ΑΚΡΑΙΑΣ ΑΙΣΙΟΔΟΞΙΑΣ



Τὸ Θέατρο, σὰν ἡ κατ' ἔξοχὴ κοινωνικὴ ἀπὸ τὶς τέχνες, εἶναι γνωστὸ πόσο ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὶς κοινωνικὲς καὶ ἱστορικὲς συνθῆκες, πόσο ἔκεινα συγνὰ ἀπ' αὐτές, ὅχι μόνο σὰν περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ σὰ μορφὴ ἀνάλογη γιὰ νὰ τὸ ἔκφρασε. Αἰκόνα, πόσο βασικὸ συχνὸ ρόλο παίζουν στὴ διαιμόρφωσή του τὸ ἔθνικὰ χαρακτηριστικὰ κάθε λαοῦ, ἡ θρησκεία του κ.λ.π., θέμα πολὺ συζητημένο, ποὺ ἡ ἔξτασή του τὴ στιγμὴ τούτη ἔσφευγει ἀπὸ τὶς προθέσεις καὶ τὰ περιθώριά μας. Δημιουργημένου μέσο στὴ δικὴ μας τοπική, χρονική, ἱστορικὴ καὶ πνευματικὴ ἀτμόσφαιρα, εἶναι πάντα δύσκολο — μερικὲς φορὲς φαινεται ἀξεπέραστο — νὰ προσαρμόσουμε τὸν ἔαυτὸ μας πάνω στ' ἄλγαρια, ἡ τὴ στέρεη μορφὴ μᾶς τέγνης μακρυμῆς. Συγχά, μιὰ ἀπλὴ τοποθέτηση τῆς τέχνης αὐτῆς σ' ἓνα γενικότερο δάγκραμμα, ἡ μιὰ ἐποπτικὴ γνώση μας, ἀποδείχνεται ἐντελῶς ἀνεπαρκῆς προετοιμασία. Χρειάζεται μιὰ προετοιμασία ειδικὴ. Κι αὐτὸ γίνεται ἀκόμα πιὸ ἀπαραίτητο ὅταν δὲν προϋπάρχει (καὶ δὲν μποροῦμε νὰ τὸ ἔρεμον μέσο πρὸ τὸν 14ο αἰώνα πῆρε τὴν ὄριστική του μορφή), μιᾶς χώρας ἀπομονωμένης στὸν ἀντίποδα τοῦ κόσμου μας, ποὺ μόλις στὸν αἰώνα μας ἀρχίσαμε νὰ τὴν ἀνακαλύπτομε, καὶ ἐνὸς κύκλου ἱστορικῶν γεγονότων, πολιτιστικῶν ἐπιδράσεων καὶ θρησκευτικῶν διαφοροποιήσεων ποὺ ἔμενε, διεσπει, τόσο ἔκχριμένος ἀπὸ τὸν δικὸ μας, παρουσιάζει ὅλα τὰ στοιχεῖα μᾶς τέγνης ἰδιαίτερα καὶ ειδικὰ μακρυμῆς, μὲ τὴν πλατύτερη, ἀλλὰ καὶ τὴ βαθύτερη σημασία τῆς λέξης. Ἡ δυσκολία μας ἐπομένως δὲν εἶναι μόνο νὰ προσαρμοστοῦμε μὲ ἔσωτερικὰ χαρακτηριστικὰ — σχῆματα ἡ ἥχησις — ποὺ δὲν μᾶς είναι οἰκεῖ (καὶ ὃς ἔδω, ἡ δεκτικότητα μας εἶναι ἀρκετὰ εὐπλαστή, καθὼς ἀπόδειξε ἡ ἔξέλιξη τῆς δυτικῆς τέχνης), ἀλλὰ καὶ μ' αὐτὸ τὸ μὴ οἰκεῖ τους περιεχόμενο ποὺ τὸ δημιουργεῖ. Πάνω σ' αὐτὸ δύμως δὲν πρέπει νὰ ἔχειναι διὰ τὸ μὲν ποὺ τὸ Νό παράμεινε γιὰ μεγάλο χρονικὸ διάστημα κατοχυρωμένον ἀποκλειστικὴ ἀπόλυτη τῶν εὐγενῶν, ὡστόσο ἔκπινε καὶ δημιουργήθηκε σὰ γνήσια ἔκφραση λαϊκῆς τέχνης, καὶ γεννήθηκε ἀπὸ μιὰ βαθεῖα καὶ καθύλωκὴ ἀνάγκη τοῦ Γιαπωνέζικου λαοῦ ποὺ τὴν ἴκανοποιεῖ ἀκόμα ὡς τὶς μέρες μας. "Ἔτοι, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ, ἀντικειμενικὰ στοιχεῖα μᾶς δείχνουν πάνω τὸ Νό δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελεῖ γιὰ μᾶς, ὡς τὸ τέλος, ἔνα εἶδος ἔνειο μέσα στὸν μικρὸ πιὰ αὐτὸ κόσμο, οὔτε ἔπειρασμένο, ὅταν ἔνας λαὸς ἔκφραζεται καὶ βρίσκει μιὰ ἔσωτερη λύτρωση μέσα σ' αὐτό, οὔτε ἀσχετοῦ. (¹)"Οσο ἔνα θέμα γενικεύεται, τόσο καὶ πιὸ σχετικὸ μὲ μᾶς γίνεται, τόσο καὶ πιὸ ταυτίζεται μὲ τὴν ὑπαρξὴ μας, εἴτε τὸ συναισθανόμαστε, εἴτε ὅχι. Δὲν θὰ χρειαστεῖ, λοιπόν, νὰ ἐκβιάσουμε πραγματικὰ τὸν ἔαυτὸ μας γιὰ νὰ τὸ κατανοήσουμε, νὰ τὸ δεχτοῦμε, νὰ προσαρμοστοῦμε σ' αὐτό. Φτάνει νὰ τὸ πληστάσομε μὲ τὰ μέσα καὶ τὸν τρόπο ποὺ τοῦ ταιράζουν. Δὲν ἔσφευγομε ἀπὸ τὸν ἔαυτὸ μας, ἀπλῶς τὸν πλουτίζομε. Προσπαθῶντας κανένας νὰ ἔξηγήσει τὴν προσέγγισή του σ' ἔνα θέμα τέχνης, θὰ μποροῦνται νὰ γίνει ἀπτότερος καὶ πειστικότερος, καὶ νὰ ὑπόκειται εὐκολότερα σὲ κριτικὴ ἀνἀκολουθοῦσα μιὰν ἀντίστροφη φορὰ ἀπ' ὅ, τι τὸ ἔργο τέχνης: 'Απ' τὰ ἔσωτερικὰ καθέκαστα τῆς πραγμάτωσής του δηλαδή, πρὸς

τὴν βαθύτερη ούσια του ἀπ' τὰ ἔξω πρὸς τὰ μέσα. Τοῦτο δύμως εἶναι συγχὰ ἀδύνατο. Τελικά, στὸ ἔργο τέχνης γίνεται μιὰ τέτοια ταύτιση τῆς ούσιας του μὲ τὰ ἀπτὰ στοιχεῖα τῆς ἔκφρασῆς της, ὡστε δημιουργεῖται μιὰ κυκλικὴ ἀλυσίδα, καὶ δὲν ξέρει κανένας πάντα ποιός κρίνει ὅτι ποιόν. "Ἄν ἀναλογιστοῦμε ἀκόμα διάφορης ἀπευθύνεται κυριότατα στὴ φαντασία καὶ τὴ διαίτηση μας, κι ὅτι σκοπός του, καὶ στὸν πνευματικότερο στόχῳ του, εἶναι νὰ δημιουργήσει ἔνα κλίμα ψυχικῆς ἐπαφῆς, μέσα στὸ δόποιο καὶ μόνο εἶναι δυνατὸν τὸ ἔργο τέχνης νὰ γίνει ἐμπειρία ζωῆς, τότε οἱ δυσκολίες γιὰ μιὰ συστηματικὴ τέτοια ἀντίστροφη φορὰ φαίνονται τεράστιες. Δρόμους ἀντίθετης κατεύθυνσης λοιπόν, δύμως παράλληλους, θὰ ἐναλάσσουμε σ' αὐτὸ τὸ σημείωμα. "Άλλωστε, βασικὴ μας ἐπιδίωξη τὴ στιγμὴ τούτη δὲν εἶναι ἡ ἐπιστημονικὰ θεμελιώμενή ἱστορικὴ ἔξέταση κι ἀνάλυση τῶν στοιχείων τοῦ Νό (δουλειά ποὺ χειρίζεται, περισσότερο ἡ λιγότερο, ἀπὸ ειδικευμένους σοφούς), οὔτε ἡ αἰσθητικὴ διαπραγμάτευση τῆς φόρμας του (συζητημένη ἀπὸ αἰλῶνες πρὶν διὰ σήμερα), οὔτε — πιότερο ἀπ' τὸ νὰ στηριχτοῦμε πότε — πότε σὲ στιγμές της — ἡ συμπερασματικὴ ἐξιστόρηση τῆς πορείας του (δάνεια κι ἀπὸ δεύτερο χέρι), ἀλλὰ, μιὰ ἀνάπλαση τῶν ἐντυπώσεων καὶ ἐμπειριῶν ποὺ ἀποκομίσαμε ἀπὸ τὶς παραστάσεις στοῦ Ήρωδη, καὶ μιὰ κάποια μεθοδικὴ ἀποτύπωσή τους. Καὶ κάτι ὅλο: Βασικά, τὸ σημείωμα τοῦτο ἀπευθύνεται σ' ὅσους ἔτυχε νὰ παρακολουθήσουν παραστάσεις Νό.

Μιὰ πολὺ φυσικὴ ἀντίδραση ἐνὸς Δυτικοῦ θεατὴ τοῦ Νό, εἶναι νὰ φάξει γιὰ μιὰς δικές του θεατρικὲς ἐμπειρίες ποὺ νὰ μπορέσει νὰ τὶς συγκρίνει. 'Η περίπτωση δύμως εἶναι ειδική.' Απομονώνοντας τὰ κείμενα τοῦ Νό γιὰ νὰ μιλήσει γιὰ τὸ θέατρο Νό γενικά, ὅπως θὰ μποροῦσε νὰ κάνει γενικά γιὰ τὸ Δυτικό Θέατρο, εἶναι σὰ νὰ προσπαθοῦσε νὰ δεῖ τὶς πτυχώσεις τοῦ γιτώνα στὴ Νίκη τῆς Σαμοθράκης χώρια ἀπὸ τὸ σῶμα της. Τὸ κείμενο τοῦ Νό δὲν εἶναι ἔνα ροῦχο ποὺ παίρνει τὸ σχῆμα τῆς ἐκάστως ἐμρηγείας ποὺ θὰ τὸ φορέσει. 'Η Δυτικὴ συνήθεια τῆς κατ' ἐκλογήντας ἐμρηγείας ἐνὸς θεατρικοῦ κειμένου, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση δὲν ὑπάρχει, κι αὐτὸ πρέπει νὰ τονιστεῖ. Θὰ μποροῦσε, βέβαια, νὰ ἔχειωρίσει μιὰ δεδομένη Δυτικὴ παραστασή, ἡ σύγκριση δύμως τότε θὰ γίνονται μεταξὺ μιᾶς μεμονωμένης καὶ παροδικῆς ἐκκήλωσης, καὶ μιᾶς ἀλλής ποὺ 'ναι ἀντιπροσωπευτικὴ ἐνὸς σύνολου παράδοσης. Τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ Νό ἔμενε ἀπὸ γενιά σὲ γενιά (τουλάχιστον διὰ τὸ σημείο ποὺ ὑφίστατο δρισμένες λεπτεπλεπτες καὶ προσεγγένες τελειοποιήσεις, ἡ ἀρχικὴς ἡ πρωταρχικὴ ἰδιαίτερη ἴκανοτητα τοῦ κάθε ἡθοποιοῦ), διποτας μένει ἔνα ἀγαλματικὸ μιὰς ζωγραφιάς. Δὲν ἔταν σφράγισμα τοῦ περίθετον τελικά τὸ ἔργο τῶν παλιότερων (ὅσο κι ἀνὰ βόρηθσαν σ' αὐτὸ καὶ εἰδικές ἱστορικές συνθῆκες), διποτας δὲ θὰ 'ταν ἀδυνατίας μας — ἀν ἔξαρτιόταν ἀπὸ μᾶς — ποὺ τ' ἀρχαῖα ἀγάλματα δὲν ἀλλάζαν διὰ σήμερα. "Τὰ λόγια εἶναι μόνο μέρος τοῦ ποιήματος" ἔχει ειπωθεῖ γιὰ τὸ Νό, κι ἀν ἀντὸ σβήσει κάποτε, τὰ κείμενα του ποὺ μπορεῖ νὰ βρεθοῦν ἀφοῦ ἔχειστε, σὲ σχέση μὲ τὴν τωρινή του ὑπαρξή, δὲν θὰ 'ταν τίποτα περισσότερο, μ' ὅλη τὴν δυομορφιά τους, ἀπ' ὅτι διεκτετὸς ἐνὸς ἐκλεψυντος δυντος.

Πιθανὸ (πιθανὸ) νὰ συνέβηκε κατὶ παρόμιο καὶ μὲ τὸ ἀρχαῖο Θέατρο (γίνονται πότε - πότε τέτοιες δοκιμές σύγκρισης). Τὴ στιγμὴ τούτη δύμως, διποτας ἀποτελεῖ παράδοση σὲ μᾶς ἀπὸ αὐτό, εἶναι τὰ κείμενά του. 'Η παράδοση του σὲ μιὰ σύνθετη πράξη ἔχει σβήσει μέσα στὴ ρευστότητα τῆς σκηνῆς καὶ τὴ διαφοροποιήση τῶν ἱστορικῶν πνευματικῶν συνθηκῶν, καὶ μπορεῖ νὰ ἀνασυντεθεῖ ἀπὸ λίγα στοιχεῖα καὶ πολλὴν ὑποκειμενικὴ φαντασία. Εἶναι σφράγιμα, λοιπόν, νὰ συγκρίνουμε

(1) Οἱ τρεῖς τυπικότεροι χαρακτηρισμοὶ ποὺ ἀκούστηκαν μετὰ τὶς παραστάσεις τοῦ καλοκαιριοῦ.

τὸ σύνολο τῆς παράστασης τοῦ Νό μὲ παραστάσεις ξεχασμένες, ὄρμάμενοι ἀπὸ μετρημένες ἔξωτερικὲς συμπτώσεις, ποὺ ὅμως μπορεῖ, ἀκόμα καὶ αὐτές, νὰ μὴν εἶναι σχέσεις καὶ ὅμοιότητες, ὅσο σράμα εἶναι, μὲ τὰ ἴδια κριήρια τοῦ Δυτικοῦ Θεάτρου, ν' ἀπομονώνουμε τὸ Γιαπωνέζικο κείμενο γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ Θέατρο Νό γενικά, νὰ τὸ συγκρίνουμε μὲ τὸ Δυτικό, καὶ νὰ τ' ἀξιολογήσουμε. Τὸ Νό, σὰν ἐπιζήσασα παράδοση ἐνὸς ὀλοκληρωμένου θεατρικοῦ ἀποτελέσματος, καὶ τὸ Δυτικό Θέατρο, σὰ σύνολο ἡ ἐπιλογὴ παραδομένων κειμένων, δὲν εἶναι εἴδη ποὺ μποροῦν νὰ συγκριθοῦν.

"Αν θέλαμε νὰ συγκρίνουμε τὸ Νό μὲ σχετικὲς ἐκφράσεις ἐλληνικοῦ ὄφους, καὶ νὰ τὸ κάνουμε πιὸ προσιτό, θὰ μπορούσαμε νὰ ξεχωρίσουμε χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, ποὺ δὲν ἀπέχουν πραγματικὰ πολὺ ἀπὸ ἀνάλογα τοῦ Νό: ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ γλυπτική, τὴν ἀπλότητα τοῦ ὄφους καὶ τὴν λιτότητα τῶν μέσων, τὴν μηνημειακήτητα καὶ τὴ στέρεη ἀρχιτεκτονική της, τὸ μωσικόμο καὶ τὴ σωτηρική της σορία, τὴν ἐσωτερική της εὐδαιμονία, τὸ ἀπότομο κόψιμο τῆς κινητῆσης τὴ στιγμῇ ἀκριβῶς ποὺ ὀλοκληρώνεται καὶ πρὸ διαλυθεῖ, τὸν μακρινὸν ὄπτικὸ στόχῳ ἐνὸς Κούρου, σ' ἀντίθεση μὲ τὴν κινητικότητα, τὴ φλυαρία καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἀστάθεια τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης, ἡ τὴν πνευματικὴ τρυφηλότητα ἐνὸς Πραξιτέλη.

Σ' ἀντίθεση τῶρα, ποὺ ἀποπλίζει, ὑπεροχὴ τοῦ δυνατοῦ πάνω στὸν ἀδύνατο τῆς ἀρχαϊκῆς τέχνης, τῶν κλασικῶν τὴ μεστὴ τρυφερότητα, τὴν ἀγάπη τοὺς γιὰ τὸν ἀνθρώπο τὸ μέσον ἔξαγνισης, τὴν τάση τοὺς γιὰ τὸ ὠραῖο σὰν ἔξασκηση πρὸς τὴν ἀλήθεια. Ποιός δημιουργὸς Νό δὲ θὰ ζήλευε τὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῷ, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸ ἔκτο ἐπεισόδιο ὃς τὸ τέλος, μ' ἐκεῖνο τὸ ἐσωτερικὸ φῶς ποὺ καταυγάζει ὅλη τὴ σκηνή, καὶ τὴ μωσικὴ εὐδαιμονία καὶ γαλήνη ποὺ ἀπλώνεται πάνω ἀπ' ὅλα τὰ πρόσωπα, καὶ στὴν ὁποίᾳ διοχετεύεται ὁ θεατής!

'Απὸ τὴ Βυζαντινὴ τέχνη θὰ ξεδιαλέγαμε τὴν ἀσκητικότητα, τὴν ἐσωτερικὴ ἀνάταση, τὴν ὑπαγωγὴ τῆς ζωῆς σὲ μιὰ μετα-

θανάτια γαλήνη, τὴν ἐλλειπτικότητα τοῦ σύμβολου καὶ τὴν τελετουργικὴ λάμψη τῶν φορεμάτων.

'Απὸ τὴ Δημοτικὴ ποίηση τὴ συγκινητικὴ ἀπλοΐκότητα τῆς ελικρίνειας, καὶ τὴ λαϊκὴ αἰσθηση τοῦ θρύλου.

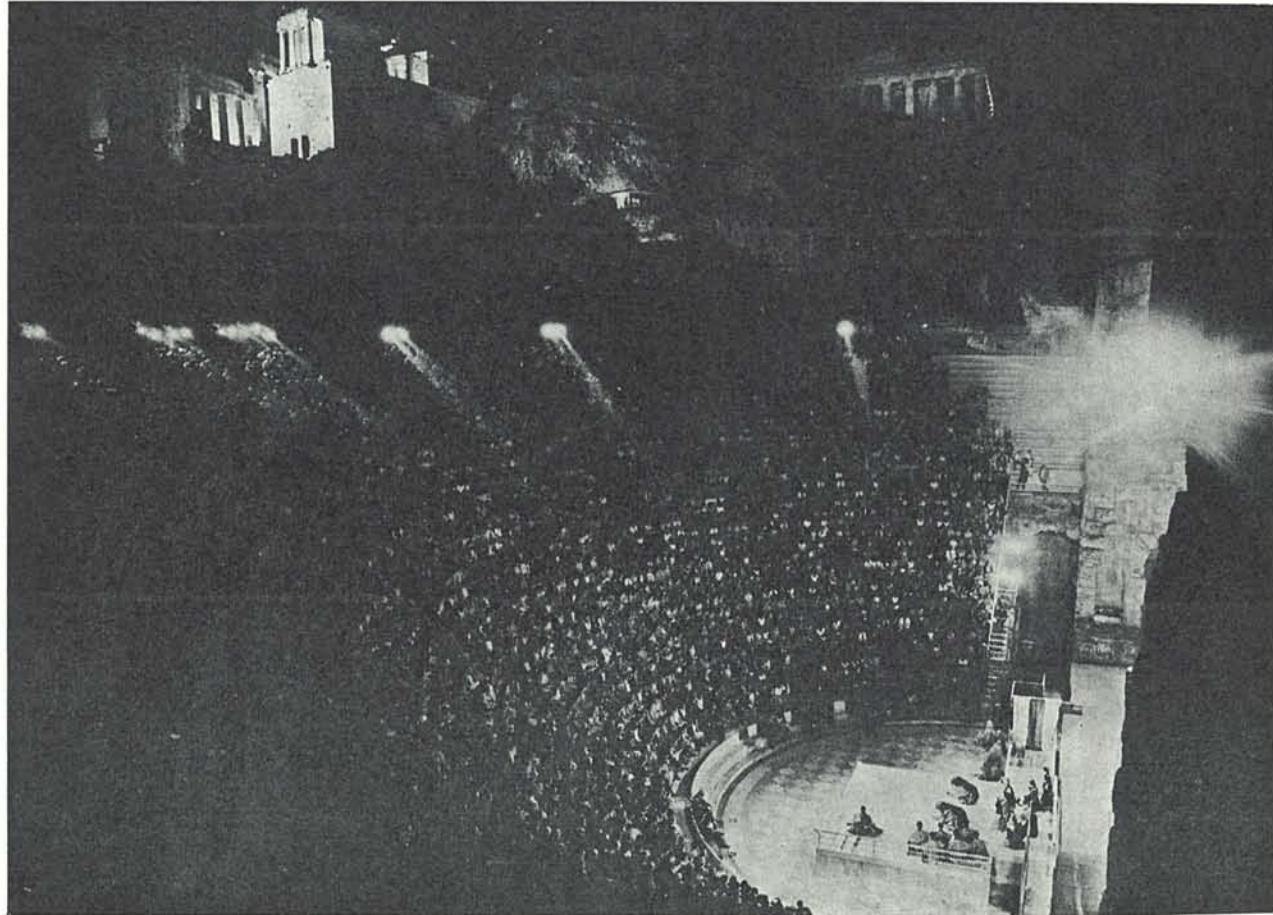
Φυσικά, δὲ βρίσκει παράλληλα στοιχεῖα κανένας γιὰ διεσπαρμένας τὶς πλευρές τοῦ Νό. Μιὰ ἀπ' αὐτές, ἡ διαφάνεια τῆς ποιητικῆς ἐκφραστῆς· ἡ ὅσο πιὸ περιεκτική, τόσο καὶ πιὸ εὔθραυστη· ποὺ βρίσκει τ' ἀντίστοιχο τῆς, ἵσως, στὴν ποίηση τῆς Κίνας μόνο.

Αὐτὸ ποὺ χαρακτηρίζει περισσότερο τὴν παράσταση Νό, ὁ ἀποχρῶν λόγος τοῦ ἔκεινήματος κ' ἡ τελική της κατάληξη ταυτισμένα, ὀλοκληρώνοντας ἔναν πλήρη κύκλο σὰν τὴ γέννηση καὶ τὸ θάνατο, εἶναι ἡ ἀδιάσπαστη πορεία πρὸς μιὰν αἰσθηση ἀπόλυτου πού 'ναι καὶ τὸ σημαντικότερό της κατάλοιπον αἰσθηση διάχυτη ἀλλὰ σίγουρη.

Τὸ ἀπόλυτο αὐτὸ κ' ἡ σχέση του μὲ τὸν Ταοϊσμὸ καὶ τὸ Βουδισμό, ἰδιαίτερα μάλιστα μὲ τὴ σκέψη τοῦ Βουδισμοῦ Μαχαγανάνα καὶ τὸ παρακλάδι του Ζὲν, ποὺ στάθηκε ὁ πνευματικὸς πατέρας τοῦ Νό. Θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε σ' ἕνα θέμα κυριολεκτικὰ ἀπέραντο. "Ἐνα πάντως εἶναι τὸ γεγονός: "Οπως πάντα, πίσω ἀπὸ τὶς μεγάλες θρησκείες ξετυλίγεται ἡ μωσικὴ μεγαλοπρέπεια ἐνὸς συστήματος φιλοσοφίας ζωῆς, ἔτοι κ' οἱ μεγάλες μορφές τέχνης ποὺ γεννήθηκαν μέσα σε θρησκευτικὸ κλίμα, ξεπέρασαν στὴν οὐσία τὰ διάφορα θρησκευτικὰ παράσιτα — παράγωγα τῆς ἀνθρώπινης ἀδυνατίας —, τὴ δεισιδαιμονία καὶ τὶς μορφές παρωχημένου συμβόλισμού, καὶ ταυτίστηκαν μὲ τὶς καθολικές ἀξίες τοῦ περιεχόμενου τῆς θρησκείας (ἀρχαϊκὸ ἐλληνικὸ Θέατρο, Βυζαντινὴ τέχνη, θρησκευτικὴ μουσικὴ τῆς Δύσης, Νό, κι ἄλλες πολλές).

Τὸ ἀπόλυτο τοῦ Νό δὲν εἶναι κάτι συγκεκριμένο. Περισσότερο μπορεῖ κανένας νὰ μιλήσει γύρω ἀπὸ αὐτό, παρὸ γιὰ τὸ ἴδιο. Περισσότερο νὰ τὸ πλησιάσει μὲ τὴν ἐνόραση παρὰ μὲ τὸ λογικό. Μπορεῖ, σὲ ἀκραία ἀφαίρεση, νὰ 'ναι ἡ μιὰ καὶ ἀνεπανάληπτη ἐνέργεια, ποὺ στὸ περιεχόμενό της περιλαμβάνονται, καὶ ἀπ' αὐτὴν ἀπορρέουν, ὀλες οἱ ποικιλίες τῶν ἐπανα-

Παράσταση τοῦ γιαπωνέζικου θεάτρου Νό, στὸ 'Ωδεῖο 'Ηρώδῃ Αττικοῦ, πάτω ἀπ' τὴ σκιά τῆς 'Ακρόπολης τῶν 'Αθηνῶν



λαμπβανομένων ένεργειών· ή συγκέντρωση και ἐνοποίηση τῶν τῶν ἐπὶ μέρους καὶ κατ' ἑπίφαση ἀντιφατικῶν δυνάμεων τῆς ζωῆς σὲ μιὰν ἀρχήν, ποὺ γυρνώντας σ' αὐτὴ βρίσκουν τὰ συνδετικά τους σημεῖα σὰν τὰ παιχνίδια puzzle· τὸ κέντρο ἐνὸς ἀπέραντου κύκλου πραγμάτων καὶ καταστάσεων τὸ ὅποιο ἀποτελεῖ τὴν συνισταμένη τους· ἡ ταύτιση τοῦ "εἰναι" μὲ τὸ "μὴ εἰναι". Τὸ Νό είναι μιὰ θεατρικὴ μορφὴ ποὺ ἀνταποκρίνεται στὸ πιὸ καθολικό, ἴσως, περιεχόμενο ἀπ' ὅλες τις γνωστὲς θεατρικὲς πραγματώσεις.

'Η ἐπικοινωνία τοῦ θεατῆ μὲ τὴν οὐσία τῆς παράστασης Νό — δταν ὑπάρχει τέτοια ἐπικοινωνία — δὲν είναι καθόλου εὔκολα ἔξηγήσιμη, καὶ ἀς μὴν ταπεισίουμε, ὑποχωρώντας στὴ δύναμη μιᾶς συνήθειας ζένης μὲ τὸ ἰδιο ἀντὸ Θέατρο, νὰ τὴν προσδιορίσουμε μὲ τὴν ἀκρίβειαν ἀντικείμενου ἐπιστητοῦ. 'Εξάλλου, μαθαίνουμε πῶς κ' ἡ διδασκαλία τοῦ Νό, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς πολύχρονης καὶ ἀυστηρῆς μαθητείας τῶν ἡθοποιῶν, βασίζονταν κατὰ μέγα μέρος σὲ μιὰ μυστικὴ ἐπικοινωνία δάσκαλου — μαθητῆ. 'Ηταν ἔνα είδος ἀπόκρυφης μύησης ποὺ περιλαμβάνει καὶ μορφές λειτουργικοῦ, ἀκατάληπτες γιὰ τοὺς ἀμύητους, ποὺ ἀποσκοποῦσαν στὴ δημιουργία μιᾶς δρισμένης ψυχικῆς ἀτμόσφαιρας, καὶ στὴν ἔξασκηση, μέσα σ' αὐτὴ, τοῦ μουσικού.

'Απόκρυφοι μέθοδοι συνειθίζονται βέβαια στὴν 'Ασια σὲ πολλὲς περιστάσεις. "Οσο γιὰ τὸ Νό εἰδικά, ἀς μὴν ἔχονται πῶς εἰν'" ἀπάγασμα ἐνὸς κλίματος Βουδδισμοῦ Ζέν, που καλλιεργοῦσε τὴν ἐνόραση σὰν τὸν μοναδικὸ τρόπο ἀποκάλυψης τῆς ἀλήθειας. Κι ἀκριβῶς μιὰ ἔξασκηση πρὸς τὴν ἐνόραση ἀποτελεῖ ἡ παράσταση Νό. Παρακολουθοῦμε σ' αὐτὴν ὄντα πράγματικὰ καὶ φανταστικά, μορφές, ἀπ' τὴν μιὰ συμβολικές στὶς διαστάσεις τους, καὶ ἀπ' τὴν ἀλλή ταπεινές μὲς στὴν καθημερινή τους ἀπλότητα, γενναῖους πολεμιστὲς καὶ γυναικες συνεπαρμένες ἀπ' τὸ πάθος τοῦ ἔρωτα, δλους κι ὅλα κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα τῆς ἀλήθειας, τῆς πέρα καὶ πάνω ἀπ' αὐτοὺς. Διατηροῦν ὅλη τὴν προσωπικότητά τους, τὰ ἰδιαίτερα τους χαρακτηριστικά, ἀλλὰ μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιραν ἀποτομικοποίησης ποὺ δὲν εἰν' ἀλλο ἀπὸ τὴν ἰδια τὴν ἀντανάκλασην τῆς ἔνωσης τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ τοῦ θεατῆ μὲ τὸ ἀπόλυτο. Σοῦν δηλαδὴ τῇ ζωῇ τους — τῇ δικῇ τους ζωῇ φυσικά — ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὴ στάση τοῦ φωτισμένου ἡθοποιοῦ καὶ θεατῆ, καὶ στὴν οὐσία σκηνοθετοῦν μαζὶ τὴν παράστασην.

Τὸ ιο ποίημα ἀπὸ τὸ Ταΐ-Τὲ-Τσίγκ έκφράζει μιὰ παρόμοια κατάσταση ἀποτομικοποίησης σὰν ἀπορρόφηση μέσα στὸ σύμπαν τοῦ μέρους στὸ ὅλο. Σὰ μιὰ ἔξαρση τῶν ἀπρόσωπων, καὶ γι' αὐτὸ αἰώνιων στοιχείων μας, σὲ βάρος τῶν προσωπικῶν, καὶ γι' αὐτὸ παροδικῶν.

"Ο οὐρανὸς εἶναι αἰώνιος
καὶ ἡ γῆ διαρκής.
Κ' ἡ αἰτία; Γιατὶ δὲ ζοῦν γιὰ τὸν ἔαντό τους·
εἴτοι ζοῦν γιὰ πολύ.
Ο σοφὸς προτιμᾶ νὰ μείνει τελευταῖος
κ' ἔτσι ἔρχεται πρῶτος·
ἔχεγα τὸν ἔαντό του καὶ διατηρεῖται.
Δὲν εἰν' ἀπ' τὴν ἀνιδιοτέλεια του
ποὺ ἡ ἰδιοτέλεια του ἐδραιώνεται;" (2)

Μιὰ παρόμοια κατάληξη καλλιεργεῖ τὸ Νό, γιατὶ κατ' αὐτὸ ἔκει βρίσκεται ἡ ἐνότητα τοῦ ἀνθρώπουν εἰδους, ἡ τελείωση καὶ λύτρωση. Τὸ Νό είναι Θέατρο ἐσχατολογικό.

Μετατρέπονταν ἔτσι οἱ ἡθοποιοὶ τοῦ Νό σὲ λαμπερὰ ἀστέρια ποὺ κινοῦνται ἀργά στὸν ἀτέρμονα χῶρο, ἐκφράζοντας ὅχι τὸν προσωπικὸ τους σπασμωδικό, ἀλλὰ τὸν κοσμικὸ ρυθμό, τὴν ἐσχατη γνώση ποὺ 'ναι ἡ ἐσχατη πράξη τῆς ἔνωσης καὶ ταύτισης τους μὲ τὸ ἀπόλυτο, τόσο, ὥστε νὰ ξεχαστοῦν μέσα σ' αὐτό.

'Η σύντηξη αὐτῆ, ποὺ 'ναι σύντηξη παράστασης καὶ θεατῆ, κι ἀποτελεῖ τὸν κύριο καλλιτεχνικὸ στόχο τοῦ Νό, μπορεῖ νὰ συντελεστεῖ μὲ μιὰ κλιμακωτὴ ἀφομοίωση τῶν στοιχείων του. "Λησμόνησε τὸ θέατρο καὶ πρόσεξε τὸ Νό. Λησμόνησε τὸν ἡθοποιὸ καὶ πρόσεξε τὴν ἡθοποιό" (3). Λησμόνησε τὴν ἡθοποιὸ καὶ πρόσεξε τὴν ἰδέαν. Λησμόνησε τὴν ἰδέαν καὶ θὰ κατανήσεις τὸ Νό" (4), γράφει ὁ Ζεάμι. Κανένα ἀλλο Θέατρο δὲν ἀπαιτεῖ τόσα ἀπὸ τὸ θεατή!

(2) 'Η ἑλληνικὴ ἀπόδοση, βασισμένη στὶς μεταφράσεις τοῦ Μπλάκεν, τοῦ Κάρονς καὶ τοῦ Κόντε.

(3) Προφανῶς, ἐννοεῖ κνηλώς τὸν πρωταγωνιστή.

(4) Γι' αὐτό, καὶ σὲ σα πιὸ πέρα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὰ δο-

'Ακριβῶς στὴν προσπάθειά του ν' ἀποφύγει τὴν ἰδιαίτερη προβολὴ προσωπικῶν στοιχείων, τὸ Νό καταφεύγει συχνὰ σὲ μιὰν ἔμμεση δράση ἀποτέλεσμα ἀντιμετώπισης τῆς ζωῆς μέσα ἀπὸ τὸ θάνατο.

Τὸ πρόσωπο τοῦ Νό, συχνὰ εἶναι ἀντες ὑπάρχεις ποὺ ἐπαναφέρουν στὴ μνήμη τὰ γεγονότα τῆς προηγγείλησης ὑλικῆς τους ζωῆς, καὶ τὰ ξαναζῶν ἀφοῦ, περνώντας ἀπ' τὸ θάνατο, γδυθοῦν ἀπ' τὰ ἐκφραστικὰ ἐκεῖνα στοιχεῖα ποὺ τὰ κρατοῦν ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀποαπομικοπιτικήν αἰσθηση τοῦ θεατῆ. Κι ἀλλοτε τ' ἀφήνουμε νὰ συνεχίζουν τὸν κύκλο τῆς ὑπάρχης τους (κατὰ τὴν θεοδιστικὴν ἀντίηψη), ἀλλοτε τὸν συμπληρώνουν μὲ μιὰ ξαφνικὴ φάσιση καὶ μιὰ λύτρωση.

Ζωὴ καὶ θάνατος ἔτσι συνυπάρχουν κ' ἐνόποιοινται στὸ Νό, κ' ἡ πραγματικότητα ἀποστάζεται ἀπὸ τὶς παροδικές ἐπιφάσεις τῆς. 'Απὸ κεὶ προκύπτει ὃντας ἀνερωτισμός στὸ χρακτήρα τοῦ Νό, κι ὅταν ἀκόμα πραγματεύεται τὸ ἐρωτικότερο θέμα. Τὰ γεγονότα, λοιπόν, δὲν παραστανοῦνται ρεαλιστικά. Μετατρέπονται σὲ δινειρικές δηπταίες ποὺ γλιστροῦν μὲ μιὰν ἀπόκοσμη δμορφιὰ σὲ μιὰ παλίρροια συνηχήσεων. 'Η ἐσωτερικὴ ποικιλία τοῦ Νό μοιάζει μὲ τῆς θάλασσας, ποὺ δὲν κουράζεται κανένας νὰ τὴ βλέπει καὶ νὰ παρακολουθεῖ τὸν μυστικό τῆς ἀναστάσης.

'Η μεταθανάτια γαλήνη τοῦ Νό, κ' ἡ ἀσαρκὴ πραγματικότητα ποὺ ἐμφανίζει, ἔχει συχνὰ παρεξηγήθει σὰν τάση ἀποσύνθεσης τῆς ζωῆς, σὰν ἀρνητικὴ στάση ἀπέναντι τῆς, καὶ σὰν παραδοχὴ τῆς ἀπελπισίας καὶ ὀθησησ' σ' αὐτήν. 'Η ἀλήθεια εἶναι πῶς τὸ ξεπέρασμα στὸν ἀναγκῶν τῆς ὑλῆς στὸ ὅποιο ὅδηγεται ο Βουδισμός, κ' ἡ ὑπόσχεση μιᾶς τελικῆς, ἔστω καὶ μεταθανάτιας εὐδαιμονίας σ' ἔναν ἀπροσδιόριστο χρόνο, ὁδήγησε πολλοὺς Γιαπωνέζους σ' ἔναν ἔξτρεμομόντιμον ἐντελῶς ξένο κι ἀσχετο μὲ τὸ Βουδισμό τὸν ἰδιο, ποὺ ἀποτέλεσε τὴ βάση μιᾶς κενῆς αὐταπάρνησης καὶ σκληρότητας — τόσο γνωστῆς κι ἀπὸ τὸν τελευταῖο πόλεμο — ἡ ὄποια ἔξυπηρέτησε κατὰ καιρούς τὸν προκώνια ρίζαμένο Γιαπωνέζικο μιλταρισμό.

Τὸ Νό δημος, κι ὃν ἀγκαλιάστηκε ἀπὸ τὸν σκληρούς Σαμουράϊ, ποὺ βρήκαν στὴ γαλήνη του τὸ ἀντίδοτο τῆς ταραγμένης ζωῆς τους, καὶ τὴν ἐλπίδα μιᾶς μελλοντικῆς λύτρωσης, εἶναι ξένο μὲ τὴν κραυγὴν στὸ κενό. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς ζωῆς κρύβει μιὰν ἀγωνιώδη ἀναζήτηση γιὰ μιὰ λύση εὐτυχίας. Πίσσω ἀπὸ τὴ φυινωνεική ἀταράξια του ξεπέρασθαι ἡ μνήμη μιᾶς χαυνωτικῆς ἔξαντλησης, ἀποτέλεσμα μιᾶς προσπάθειας αὐτοσυγκέντρωσης μέσα στὸν πυρήνα τῆς ὑπάρχης. 'Απὸ κεῖ, ἀπὸ μέσα μας, κι ἀπὸ μᾶς τοὺς ἰδίους, ἀνασύρει τὴ λύση τῆς εὐτυχίας καὶ τῆς λύτρωσης τὸ Νό, κι ὅχι ἀπ' ὅτι σὲ μᾶς προκώνια ἀποτελεῖ πηγὴ ἀντίθεσης τὸν πόρον συχνὰ τὸν Αχέροντα, ἐνοποιώντας ἡ καταρράκτης τὴν θάλασσην μὲ τὸ θάνατο σὰν ἀλλεπάλληλες διαδοχές μιᾶς κατάστασης, αὐτὸ δὲν γίνεται ἀπὸ νεκροφύλια ἡ ἀδιαφορία γιὰ τὴ ζωή, ἀλλ' ἵσα - ἵσα, ἀπὸ καυτὸν ἐνδιαφέρονται γι' αὐτή.

'Απόδειξη πῶς τὸ Νό δὲν είναι μηδενιστικό, οἱ ιστορικὲς συνθῆκες μέσα στὶς ὄποιες δημιουργήθηκε, καὶ σὰν ἀντίδραση σ' αὐτές. Σ' αὐτὸ γυρνοῦν καὶ ξαναγυρνοῦν οἱ Γιαπωνέζοι μετὰ ἀπὸ κάθε καταστροφή τους — ἀκόμα καὶ τὴν τελευταῖα τους —, ὅχι γιὰ νὰ ἐντείνουν τὸν πόνο τους μαζοχιστικά, ἀλλὰ γιὰ νὰ παρηγορηθοῦν μὲ τὴν ἐλπίδα μιᾶς λύτρωσης ἐσωτερικῆς, ἀπέναντι στὸν ὄλυκο ὅλεθρο. Τὸ Νό είναι τὸ Θέατρο τῆς πιὸ ἀκραίας αἰσιοδοξίας.

Τὸ Νό δὲν είναι Θέατρο ἐδεολογικό. 'Η δεοντολογία του ἐκφράζεται σὰν τελικὴ πράξη. Δὲν ζετυλίγει θεωρίες ούτε διατυπώνει ἀπόψεις. 'Αποτυπώνει μιὰ κατάσταση ψυχική καὶ πνευματική. Τὴν ἔξασκη καὶ τὴν πραγματώνει. Είναι Θέατρο καθηρώδης μετερισμού.

'Η ἀφετητικὴ ἀπ' ὅπου ξεκινᾶ τὸ Νό δηγεῖ σὲ μεγάλη ἀπομάκρυνση ἀπ' τὸ θέμα, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἀφαιρετική του ἀποτύπωση. 'Η ἀπλότητα τοῦ θέους καὶ τοῦ ἡθους τοῦ Νό, δὲν είναι ἀπλούσῃ ἀφέλεια, ἀλλὰ ἀπαύγασμα σοφίας. 'Η ἀφάρεση δὲν εἰν' ἀδυναμία, ἀλλὰ ἀπόσταξη καὶ συμπύκνωση. 'Η λιτότητα δὲν είναι φτωχεία, ἀλλὰ καθαρότητα μέσων. 'Η σχηματικότητα δὲν είναι φευτιά, ἀλλ' ἀναγωγή καὶ κέντρωσμα τῆς φαντασίας τοῦ θεατῆ.

Θά λεγε κανένας πῶς βασικὸ χαρακτηριστικό τοῦ Δυτικοῦ Θέατρου γενικά, είναι τὸ κοίταγμα ἀπὸ κοντά. Αὐτὸ προκαλεῖ ζητονες ἀντιθέσεις. Οἱ ἀντιθέσεις ὑπάρχουν καὶ στὸ Νό, δὲν

κίμια τοῦ Ζεάμι, η ἑλληνικὴ ἀπόδοση βασίστηκε στὴ μετάφραση τοῦ Οὐαλέϋ.

σχετίζονται δύμας ἀπλῶς, ἀποτελώντας σύγχρονα ἡ κάθε μιὰ σὲ σχέση μὲ τὴν ἄλλη, κατὰ ἔναν τρόπο, καὶ μιὰν αὐθίμωρακτηνόπταση, ἀλλὰ ταυτίζοντα τελικά, γιατὶ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ Νό είναι τὸ κοιτάγμα ἀπὸ μακριῶν.

Γράφοντας ὁ Ζεάμι γιὰ τὸν τρόπο ποὺ μπορεῖ νὰ πετύχει δὲ ἡθοποιός, λέγει ὅτι “ ὑπάρχουν τρεῖς δρόμοι ἐπιτυχίας: μέσα ἀπὸ τὴν ὄραση, μέσος ἀπὸ τὴν ἀκοή, καὶ μέσος ἀπὸ τὴν καρδιά ”. Κι ἀφοῦ ἔξετασε τὶς κατηγορίες τὸν ἔργον ποὺ ἀπευθύνονται στὴν ὄραση καὶ τὴν ἀκοή, συνεχίζει: “ Ἡ τρίτη κατηγορία εἶναι ἀντὴ ποὺ ἀπευθύνεται στὸ πνεῦμα. Στὰ χέρια ἔνδος ἀπαραίμιλλον καλλιτέχνης Σαρονυγκακοῦ⁽⁵⁾ θὰ συγκινήσει τὴν καρδιὰν διὸν ὅχι μόνον ἡ ὑπόκριση, ἀλλὰ καὶ τὸ τραγούδι, ὁ χορός, ἡ μιμικὴ καὶ ἡ γοργὴ δράση ἀπαλειφθοῦν, σὰ νὰ ἔσπηδῃ ἡ συγκίνηση ἀπὸ τὴν ἀταραξία. Αὐτὸν λέγεται “ παγωμένος χορός ”. . . . Ι. Στὸ μυστικὸ αὐτὸν ὑφος πετυχαίνει νὰ φτάσει μόνον ὁ ἀπαραίμιλλος δάσκαλος - ἡθοποιός. Καὶ μ' δῆλο ποὺ αὐτὸν ὄνομάζεται “ Νό ποὺ ἀπευθύνεται στὸ πνεῦμα ”, δονομάζεται δύμας ἀκόμα καὶ “ Νό δίκως πνεῦμα ”.

Σ' ἀντίθεση μὲ τὴν καρακτηριστικὴ πλευρὰ τῆς δυτικῆς νοοτροπίας, ἡ μεγάλη ἀξία τοῦ Νό ἔγκειται ὅχι στὸν δύκο τῶν δῶνων περιλαμβάνει, ἀλλ' ἀντίθετα στὸν δύκο τῶν δύσων ὑπονοεῖ. “Οχι στὸν δύκο πραγμάτων ποὺ δάμασε καὶ κατέχει, ἀλλ' ἀντίθετα στὸν δύκο πραγμάτων ποὺ ἔπειρασε καὶ ἔχασε. Στὴ γύμνια, ποὺ ναι ἀπότελεσμα ἄμετρου πλούτου, σ' ἀντίθεση μὲ τὸν πλοῦτο ποὺ δὲν κορέστηκε.

“Ισως αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀνάγκητηση τοῦ περιεχόμενου τοῦ Νό, διὰ μέσου τῆς ἀπότατων νῦσσων, στὴν ἵδια τὴν ἀπουσία του - ὅχι τὴν ἀνυπαρξία του-, μαζὶ μὲ τὴν ἔμμεση δράση ποὺ χουμε ἀναφέρει, ν' ἀποτελοῦν καὶ τὰ δύο οὐσιατικότερα στοιχεῖα ποὺ ἔστιν τὸν δυτικὸ θεατή. Πιὸ οὐσιαστικά ἔνα καὶ ἀπὸ τὸν ἄγνωστο κώδικα τῶν κινήσεων, ἢ τὸ μῆ οἰκεῖ τῶν φθόγγων καὶ τῶν ἥχων.

“Απὸ τὴν ἀφαίρεση, ποὺ καταλήγει στὸ ἔνα πρόσωπο, προκύπτει καὶ ἡ σημασία ποὺ παίρνει στὸ Νό ὁ πρωταγωνιστής. Ἀκόμα, καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη ἀπόλυτης αὐτοσυγκέντρωσης καὶ προσήλωσης, ποὺ τὸν μετατρέπει στὸ ἔνα σημεῖο ποὺ στηρίζει κανένας τὸ βλέμμα του ν' αὐτοσυγκέντρωσι. ‘Η ἔλξη τῶν ἐπιμέρους σ' ἔνα κεντρικὸ πυρήνα ποὺ πραγματώνει τὸ Νό, καθιστά τὸν πρωταγωνιστὴ τὸ κέντρο ἀπὸ δύον ξεκινοῦν καὶ καταλήγοντα ὅλατίν τοῦς ἀντίνες ἔνδος τροχοῦ, τὴ μιὰ ἀρχὴ ποὺ ἔκπειπται καὶ στὴν δύοτα τὰ ἔκπειπτόμενα.

Σ' αὐτὴ τὴ βάση διαμορφώνεται κι ὁ ρόλος τῶν βοηθῶν (habilles, ἢ κῶκεν). Τοῦ φέρονται σὰ στὸν ἄνδαλο τους: σὰ μέγα ιερέα σὲ στιγμὴ ιεροτελεστίας, ταγμένους στὴν προσπάθεια νὰ μήνη ταραχῆται ἀπὸ τὴ γαλήνη τῆς ἐνδοσκόπησης ποὺ βρίσκεται, καὶ νὰ διατηρήσει τὸ ἔξωτερικὸ του ἀπτὸ σχῆμα. Μεγάλη σημασία ἔχει φυσικὰ ἡ ἡρεμη συγκέντρωση καὶ τῶν θεατῶν, ὡστε νὰ δημιουργηθεῖ ἡ κατάλληλη ἀτμόσφαιρα ἐπαφῆς μὲ τὴ σκηνή. Λίγο - λίγο δὲν θεατής, πρέπει νάχει φτάσει σὲ μεγάλη βαθμὸ συγκέντρωσης μὲ τὴν εἰσόδου του πρωταγωνιστῆς. Σ' αὐτὸν τὸν ὑποβοήθει πολὺ ἡ κλιμάκωση στὴν τεχνή καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Νό, καθὼς κι ὁ σκηνικὸς χώρος δύος ἔχει διαμορφωθεῖ: Μᾶλλον περιορισμένη πλατεία, ὡστε νὰ μήτε ἀδύνατοί εἰσι μὲ τὴ μεγάλη ἀπόσταση ἡ προσογὴ πάνω στὸν ἡθοποιό - τόσο εὐθραυστὴ ἀπὸ τὴν ἀπουσία μέσων ἐπιβολῆς —, καὶ μιὰ σκηνὴ ποὺ βρίσκεται μὲ τὴ γραμμή της μέσα καὶ γύρω ἀπὸ τὸν θεατές.

‘Ο ἡθοποιός, εὐάσθιθος δέκτης τῆς ψυχικῆς κατάστασης τῶν θεατῶν, πρέπει νὰ πιάνει τὶς πιὸ λεπτές ἀντιδράσεις τους. Ο Ζεάμι καταδικάζει σὲ ἀποτυχία δόνικληρη τὴν παράσταση, ἀν δὲ πρωταγωνιστής ἀργίσει τὸ τραγούδι του ἔνα δευτερόλεπτο νωρίτερα ἡ ἀργύτερα ἀπὸ τὴν κατάλληλη στιγμὴ γιὰ τοὺς θεατές⁽⁶⁾.

(5) Παλιότερη ὁρομασία τοῦ Νό.

(6) Χρειάζεται ἀραγε νὰ πλευθύνουμε τὴν κατάσταση στὸ θεατρο τὸν ‘Ηρώδη; Χῶρος ἀκατάλληλος. Κοινό, δύσο θὰ περίσσευε, καὶ ἀπὸ ἔνα ἀποκριάτικο πανηγύρι, καὶ προετοιμασμένο, κατὰ τὸ πλεῖστον, γιὰ παρακολούθησει τὸ ἔξωτικό θέαμα μᾶς χολλιγούσιανῆς japonerie. ‘Απογοήτευση γιὰ τὴν πραγματικότητα, ποὺ ἐκδηλώθηκε, κνώσως ἀπὸ τὶς “ἀσιστοκρατικὲς” θέσεις, μὲ ἀπολιτισμά, βανδαλισμό, χνδαιστήτα, καὶ κείνη τὴν τόσο ἐλληνοτουρική παιδιάστικη μανία νὰ ἐπιβάλλουμε διὰ τῆς βίας καὶ μὲ κάθε μέσο τὰ αἰσθήματα μας στὸν διπλανὸ μας. Αποτέλεσμα: ‘Απέναντι στὴν ἡρεμη μυσταγωγὴ τοῦ Νό, μιὰ διατλητική ζόμενη, ἀλληλοιθοίζομενη, θορυβώδης καὶ φυροτουριασμένη, τυπικὰ ωμαίκη ἀνθρωποθλασσα.

‘Ο θεατής τοῦ Νό δὲν είναι ἕνας δάσσετος παρατηρήτης, οὔτε θεατρικὸς ἡδονοβλεψίας μιᾶς ψευδαισθησης. Μπορεῖ, βέβαια τὸ Νό νὰ μήν τοῦ πει τίτοια ἡ καὶ νὰ τὸν ἐνοχλήσει. Φαίνεται ἀλλωστε, πώς τέτοια στάση κρατοῦσσαν ἀπέναντι του ὄρισμένοι, ἀκόμα κι ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς γέννησής του. ‘Ο ίδιος ὁ Ζεάμι ἔγραψε: “ ‘Υπάρχουν πολλοὶ ποὺ συχνάζουν στὸ θέατρο κι ὅμως δὲν καταλαβαίνουν τὸ Νό καὶ πολλοὶ ποὺ τὸ καταλαβαίνουν ἀν καὶ ἔχουν μικρὴ πεῖρα. Γιατὶ ἡ γνώση ποὺ μᾶς παρέχει ἡ ὄραση, ἔρχεται ὅχι σ' δύσους βλέπονταν, ἀλλὰ σ' αὐτὸν ποὺ βλέπει σωστά ’. Εἴπαμε καὶ πρὶν διὰ τοὺς οἱ χαρακτήρες τοῦ Νό ζούν μέσα ἀπὸ τὴ στάση τοῦ φωτισμένου ἡθοποιοῦ καὶ θεατῆ. ‘Ισως αὐτὸν χρειάζεται νὰ ἐξηγηθεῖ περισσότερο.

Στὸ Δυτικὸ Θέατρο, δταν ὁ συγγραφέας, δὲ χρησιμοποιεῖ τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου του γιὰ ἔξωδραματικοὺς σκοποὺς (νὰ κηρύξει τὶς θεωρίες του λ.χ.), τότε - φυσικὰ παίρνουμε τὸ καλό δργο - τὰ πρόσωπα αὐτὰ είναι αύθιμόστατα κι ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ δημιουργό τους αὐτὸς χωνεύεται μέσα τους γιὰ τὸν θεατή, σβήνει κ' ἔξαφανται. Τόσο ποὺ τὸ Κοινὸ παρασύρεται σὲ συμπάθειες κι ἀντιπάθειες, χαίρεται καὶ λυπάται μαζὶ τους, ἔξοργίζεται, ὁ, τιδηπότε τέλος πάντων μπορεῖ νὰ νιώσει κανένας γιὰ τὸν συνανθρώπους του.

Αὐτὴ τὴ στάση δύμως είναι παθητική. Νιώθει, ἀλλὰ δὲ συμβάλλει. Κι δταν ἀκόμα ὁ συγγραφέας, μὲ ἔξυπνάδα καὶ καπατσωσύη, ἀκολουθεῖ τὸν μέσον ὄρο τῶν διαθέσεων τοῦ Κοινοῦ, ὡστε νὰ ἀνταμείψει καὶ νὰ δικαιώσει τοὺς αἰσθητικοὺς κόποὺς τους, κι ἔτσι νὰ ἐγελαστοῦν πῶς κάτιαν κι αὐτά, ἡ δταν πάλι βάζει κάποιο πρόσωπο ν' ἀντικαθιστᾶ ἐπὶ σκηνῆς τοὺς θεατές, τὴν πλατείας ἡ τὸ ἀντίστροφο, ν' ἀνεβοκατεβαίνουν χωρὶς λόγο ἀπὸ τὴ σκηνὴ στὴν πλατεία κι ἀπὸ τὴν πλατεία στὴ σκηνὴ, καὶ τόσα ἄλλα; Κι αὐτὴ ἡ ἀνακατασύρου ποὺ, δίκαια βέβαια, βασίλευε σὲ σημεῖο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ θεατρικοῦ χώρου, ἀπὸ κεῖ κατὰ ἔνα μέρος δὲν πηγάζει; Κ' ἡ μὲν ἀρχιτεκτονικὴ δὲν ἀποφάσισε ἀκόμα τίποτα θετικό, γιατὶ τὸ Θέατρο παραμένει ρευστό (δεν θέλουμε νὰ ποῦμε πῶς δὲν πρέπει δὲν ἔχει ταταίται ἀπὸ μᾶς). Τὰ τερτίπια δύμως πάφανε πιὰ νὰ μᾶς ἔρεθιζουν. Τίποτ' ἀκόμα δὲν ἀλλάξει θετικά ἀπλῶς διαπιστώθηκε ἡ ἀνάγκη μεγαλείτερης μέθεξης τοῦ ἡθοποιοῦ στὸ ρόλο του, γιὰ τὴν ἀποβεῖτερη ἡ ἐντονότερη ἡ προσέλκυση τοῦ θεατῆ. Τὸ ζήτημα δύμως τῆς μέθεξης τοῦ θεατῆ στὴ θεατρικὴ δημιουργία παραμένει ἀκόμα χαϊδες. Μόλις στὰ χρόνια μας, τὸ Θέατρο τῆς Όμοτητας, πειραματιζόμενο μὲ βίαια μέσα γιὰ ν' ἀντιστομίσει τὴν ἔλλειψη μιᾶς κοινῆς πίστης, δοκιμάζει ἄν, καὶ πῶς μπορεῖ νὰ τὴν πραγματωσεῖ.

‘Εντελῶς φυσιολογικά, τέτοιο πρόβλημα στὸ Νό δὲ δημιουργήθηκε. ‘Ο θεατρικὸς ρόλος σ' αὐτό, ἔχαρταται ἀπὸ τὸ θεατή, δσο κι ἀπὸ τὸν ἡθοποιό, γιατὶ κ' οἱ δύο τὸν κοιτοῦν κάτω ἀπὸ τὸν κοινὸ φακὸ μιᾶς πίστης. ‘Έχαρταται ὅχι σὰν προσωπικότητα, ἀλλὰ σὰν ὑπόσταση. Τὸ θεατρικὸ πρόσωπο δὲν τὸ ζέρει σχεδόν, δὲν τὸ ὑποψιάζεται, δύμως θεατῆς κ' ἡθοποιός, κι νοῦν μαζὶ τὰ νήματα τῆς ὑπαρξῆς του· κι ἀν ὅχι τῆς στάσης ποὺ αὐτὸν ἀκολουθεῖ στὴν καθημερινή του ζωή, δύμως τῆς στάσης ποὺ ἐκφράζει τὸ σύνολο τῆς ζωῆς του καὶ τὸ θάνατό του. Μόνο στὰ ὑπόλοιπα ὁ θεατής ἀπλῶς παρασύρεται ἀπὸ τὸν ἡθοποιό.

“Ας μή φανεῖ παράδοξη ἡ ἀνάμιξη αὐτὴ τοῦ θεατῆ μέσα στὸ ἔργο. Σ' δὲς τὶς μεγάλες μορφές τέχνης ποὺ ηταν γέννημα διαδικτικής πίστης, ὁ πραγματικὸς πιστός δὲν ἔμενε ποτὲ ἀμετοχος κι παθητικὸς στὰ δημιουργήματα τῆς πίστης του. Τὸ Νό είναι θέατρο μέθεξης τοῦ θεατῆ στὴ δημιουργία. ‘Η μέθεξη αὐτὴ ἀποτυπώθηκε σὲ μιὰν αἰσθητικὴ φόρμα, ποὺ τελειότερή της, σήμερα τουλάχιστον, δὲν ἔρεουμε πουθενα.

‘Η ἐρμητικότητα δύμως τοῦ Νό δὲν ἀπὸ τὴν ἔργη μεριὰ ἔρχεται σὲ φανερή ἀντίθεση πρὸς δὲς τὶς γνωστές μορφές λαϊκοῦ ἡ θρησκευτικοῦ Θεάτρου. ‘Η ἀριστοκρατικότητα τοῦ χαρακτήρα του - ποὺ ἵσως φινιρίστηκε δίπλα στοὺς εὐγενεῖς, ἀλλ' ἡταν ἡδη δημιουργημένη ἀπὸ πρὶν - τὸ κανένι ν' ἀπευθύνεται στοὺς λιγούς. Δὲν κεντρίζεται ἔξωτερικὰ τὴ συμμετοχὴ καὶ τὴν προσοχὴ μας στέκει ἀπόμακρο κι ἀτάραχο. ‘Ολ' αὐτὰ

ἀπλῶς προέρχονται ἀπ' τ' ὅτι ὁ τελικός του στόχος είναι μιὰ ἐμπειρία ποὺ ζάνει, καὶ δὲ βρίσκει ἀπήκηση ὅταν ἔξηγηθεῖ. "Ἄντοι ποὺ έφερον δὲ μιλοῦν· αὐτοὶ ποὺ μιλοῦν δὲν έφερον", φύλασσαν νὰ δογματίζουνε πολλοὶ Βουδιστές. "Εἶχε γι' αὐτὸ τὸ πρόσωπό του στραμμένο, μ' ἔνα αλνιγματικὸ χαμόγελο σιωπηλῆς γνώσης, ὅχι σὲ μᾶς, ἀλλὰ σ' ἔνα μακρινὸ σημεῖο ποὺ μᾶς ἐποπτεύει μὲ τὴν ἡρεμία τοῦ ἀκατάλυτου. "Οταν ἀνακαλύψουμε τὴν ἀπετερική μας σχέση μὲ τὸ σημεῖο αὐτὸ ποὺ ἀτενίζει, ὅταν ἀνακαλύψουμε τὸ ἰδιο αὐτὸ σημεῖο μέσα μας, τότε μποροῦμε νὰ νιώσουμε μιὰν ἔλειψη ψυχικῆς βαρύτητας, ποὺ προκαλεῖ μόνιμη ἀγαλλίαση. "Η μαγεία του ἔξακολουθεῖ νὰ διαχέεται μέσα στὴν καθημερινή μας ἀτμόσφαιρα γιὰ καιρὸ καὶ καιρό. "Η πνευματική του γαλήνη νὰ μᾶς ἐπηρεάζει. Είναι τὸ πιὸ καθαρὸ καὶ ἀπόλυτο Θέατρο. "Η ἐμ-

πειρία του δὲν ἔχεινέται καὶ μπορεῖ νὰ σημαδέψει πραγματικὰ τὴ ζωὴ μας. Μιὰν ἀνάλογη αἰσθηση, ἀπὸ ἔξωτερικὰ ὅμως κεντρίσματα, θὰ μποροῦσε νὰ 'χει ἔνας φανταστικὸς ταξιδιώτης τοῦ ἀπείρου αἰωρούμενος στὸ ἄχνες, καὶ ἐποπτεύοντας τοὺς κόσμους πέρα ἀπ' τὸ χρόνο, πέρα ἀπ' τὸ χῶρο καὶ ἀπ' τὸ συμπτωματικὸ γίγνεσθαι καὶ τελειοῦνται, ὅπου ἡ ἔξαφάνιση ἐνδὸς ἀστρου καὶ ἡ γέννηση ἐνὸς ἀλλού ὑπάγοντα στὴν ἔδιαν ἀρχή, καὶ καταλήγουν σὲ μιὰ ταυτόσημη ἔννοια. Φυσικά, πολλοὶ θεατὲς παραμένουν ξένοι, ὅχι χωρὶς δικαιολογίας· καὶ ἄλλοι γελοῦν, ὅχι πάντα μὲ ἀφέλεια. 'Αλλ' αὐτὸ ἀς λειτουργεῖ. Παραφράζοντας τὸ στίχο τοῦ Λαοτσέ, "ἄν δὲ γελοῦσαν δὲ θὰ βλέπατο Νό"...

ΚΑΝΕΛΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΣΑΙΞΠΗΡ ΑΠΟ ΣΕΝΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΝ ΠΡΩΤΟΠΑΙΕΑΝ ΙΤΑΛΟΙ ΚΑΙ ΓΑΛΛΟΙ



Τὸ θέμα δὲν είναι, βέβαια, ἀπ' τὰ πρῶτα τοῦ ἐλληνικοῦ σαιξπηρισμοῦ, είναι ὅμως ἀπαραίτητο, γιὰ νὰ δοῦμε τὰ γύμναστα ἔδωσα – καὶ ἀλλάσσε – ή παρουσία τῶν ἔνων σαιξπηριστῶν ἀνάμεσά μας. Ἰταλοί, Γάλλοι καὶ Ἄγγλοι ἐπαικαν σαιξπηρικὰ ἔργα στὴν Ἑλλάδα μὲ θιάσους τους ἡ σὲ μεμνούμενες ἐμφανίσεις. "Αν ἡ γάλωσσα τοῦ κάθε ἥθουσοῦ ἐπιβάλλει τὴν κατατάξη του, ἡ πρώτη – δοῦ ἔρουμε – φορὰ ποὺ ἀντήχησαν στίχοι τοῦ Σαιξπηροῦ σὲ ζένη γλώσσα, κάτω ἀπ' τὸν ἀττικὸ οὐρανό, ἥταν τ' ἄγγικα τοῦ Λεκατοῦ, στὴν πρώτη του ἐμφάνιση 1881 (δὲς "Θέατρο", τεύχος 14, σ. 56). Ἄγγικα ἐπαικεῖ τὸν "Ἀμλετ" ὁ Λεκατοῦς καὶ στὴ Σμύρνη καὶ στὴν Πόλη. Γιὰ τὸ παίζειμο του στὸ Λονδίνο μιλήσαμε στὸ τεῦχ. 17, σ. 35. Τὸ παλαιότερο, ὅμως, ξένο συγχρότημα ἥταν Ἱταλικὸ (δραματικὸς θίασος Γαλιάρδη), στὰ 1882, ὅταν τὸ θέατρο μας εἶχε γνωρίσει τρεῖς "Ἀμλέτους, ὅπως ἔχει ἀναγραφεῖ στὸ τεύχος 16. Στὶς ἀρχές τῆς χρονιάς, μέσα σὲ παραστάσεις ἐλαφρῶν διπερτῶν, παίζεται ἀπὸ τὸν παραπάνω θίασον ὁ "Ἀμλετ".

Οἱ συγχὰ ταξιδεύμενοι στὴν Εὐρώπη κοσμικοὶ μας δείχνουν αὐστηρότητα γιὰ τὸν πρωταγωνιστὴ τὸν "Αυορέλλη": "...Οὐ ποκριθεὶς τὸν "Ἀμλετ... δέν ἀντεπεκρίθη εἰς τὰς μεγάλας τοῦ κοινοῦ προσδοκίας, ἀν καὶ εἰς πολλὰς σκηνὰς ἐδεῖσεν ἴκανά σκηνικά προτερημάτων. "Ἄλλως τε τὸ θαυμάσιο ἔργον... ἀπαιτεῖ ἐκτέλεσιν ἐντελεστάτηρ καὶ ταῦτα πάντα, πᾶλιν τῆς σχετικῆς ἴκανότητος τοῦ πρωταγωνιστοῦ καὶ τῆς ὑποκριναμένης την 'Ορέλιαν δὲν εἰδαν προχθές οἱ θεαταί..." ("Ἐφημερίς", 20 Γενάρη). Τὸ "Μῆχανεσ" ὥστόσ τοῦ δέπει αὐτὴ τὴν παράσταση μὲ τὸν εύθυμο καὶ ὅχι κοσμικὸ τόνο του· τὸν κακὸ θίασο δὲν τὸν πάροιτε τραγικά, ἀλλὰ δημιτκά, ὅπως ταίριαζε στὴν προοδευτική νεότητα ποὺ ἀντιπροσωπεύει αὐτὸ τὸ σημαντικὸ περιοδικὸ τοῦ Βλάστη Γαβριηλίδη: "Σφάγιον εἰς μνήμην τοῦ ἀθανάτου Σαιξπηροῦ ἔθυσιάσθη ἐνταῦθα ἐν τῷ θεάτρῳ ὑπὸ συρφετοῦ 'Ιταλοῦ' ὁ Χάμλετ. "Η 'Οφέλια εἶχε κατατήσει... (sic) ζημία. 'Ο βασιλεὺς μόλις ἥδηνατο νὰ βασιλεύσῃ εἰς τὴν Ἑλλάδα, ἔχων μάλιστα ἀπὸ τὸν Σαιξπηροῦ τὸ χάρισμα νὰ κατάγεται ἐκ τῆς Δανιμαρκίας... Παροντασθη, μὲ ἀπαιτήσεις Πολωνῶν, εἰς παλαιρούχατζής (sic)...". "Ὑπογραφή Blowitz, 24 Γενάρη". Παρατηρεῖτε; Κοσμικοὶ καὶ πρωτόποροι δὲ θυμοῦνται τοὺς δικοὺς μας 'Ἀμλέτους οὔτ' ἐπιχειροῦν νὰ τοὺς ἔξαφάρουν· τοὺς περιφρονοῦν, δὲν τοὺς κάνουν τὴν τιμὴ νὰ τοὺς παραλληλίσουν μὲ ζένους, οὕτε β' καὶ γ' κατηγορίας! (Δὲς τεῦχ. 16, σ. 38 β).

"Ἡ διαδοχὴ τῶν ξένων ἐμμηνεῦτῶν είναι, μοιραῖα, χρονολογική· ὁ ἔνας δὲ μπορεῖ ν' ἀκολουθεῖ τὸν ἄλλον μὲ σχέση αἰτίου καὶ ἀποτελέσματος.

Τὴν "Ανοιξῆ τοῦ 1889 ἤρθε στὴν Ἀθήνα ὁ Ernesto Rossi ὁ διάσημος Ἰταλός ἐπαικεῖ καὶ "Οὐελό" (28 Ἀπρίλη), "Βασιλέα Λὴ" τὴν ἐπομένη, "Εμπορο τῆς Βενετίας" (10 Μάρτη)

καὶ "Μάκβεθ" (στὶς 13 τοῦ Μάρτη). Τὸ "Αστυ", ἐφημερίδα σοβαρή, ἔχει νὰ μᾶς προσφέρει τὰ ἔξης: Κόσμος πολὺς δὲν πῆγε. Τὸ Δημοτικὸ Θέατρο "παρίστα ὅψιν παγετωδὴ... τῶν θεατῶν καθημένων... ὡς ἐὰν ἐξετελοῦντο γυμνάσια σραΐας τάξεως...". Εἴναι ὁ Θεόλλος ὁ Ρόσσην είναι τέλειος, ὡς "Ἀμλετ παρουσιάζεις ἐλλείψεις, αἴτιες είναι ἀποτέλεσμα τῆς σεβασμίας ηλικίας, ἢν διατρέχει ὁ θαυμάσιος ὑποκριτής. Τὰ ἔξηκοντα ἔτη δὲν ἐπιτρέπουν εἰς τὴν φωνήν του νὰ ἔχῃ τὸν χωραματισμὸν ὃν ἐφαντάσθη ὁ Σαιξπηρός. Τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ θιάσου δὲν ἀποτελοῦνται ἀπαντήσεις ἀναλογίαν μὲ τὸν πρωταγωνιστὴν, ἀλλὰ ὅπωσδήποτε ημεῖς ἐσχηματίσαμεν τὴν πεποίθησην ὅτι είναι δυνατὸν νὰ διδάξωσιν εἴδης ημέρας τὸν ημετέρους πρωταγωνιστὰς" (30 Ἀπρίλη). Τὸ περ. "Ἐβδομάς": "Απὸ δέκα πέντε ημερῶν φιλοξενοῦσαν αἱ Αθῆναι τὸν Εργέστον Ρόσσον, οὗτην οἱ φήμη πληροῖ τὸν κόσμον ἀπὸ τριάκοντα ἥηδη ἐτῶν...". σχετικὰ μὲ τὴν ἐρμηνεία του σημειώνει τοὺς στίχους: "...Εἴδε νὰ ἐτίκετο, νὰ διελένετο, εἰς δρόσουν νὰ μετεβάλλετο...". Ὁ Ρώτας μεταφράζει: "Ω πῶς ἐτούτη ἡ τόσο, τόσο στέρεη σάρκα / νὰ ἀχρίζε, δροσά / νὰ σκουριζόταν!...". (στγ. 129 - 30). "Ἐπρεπε ν' ἀκούσῃ κανεὶς τὸν Ρόσσην ἀπαγγέλλοντα καὶ χωραματίζοντα τὴν φωνὴν ἀναλόγως πρὸς τὰς ἐκφραζούμενας εἰκόνας, διὰ νὰ ἔννοησῃ πράγματι τὰ διανοήματα τοῦ 'Ἀμλετ'. Ἐκάστη του λέξει, ἔκαστος μορφασμὸς τοῦ προσώπου ἐξέφραζε τὰ πλήρημαρδοῦστα τὴν καρδίαν του πάθη καὶ αἰσθήματα. Ἡτο δὲ θαυμάσιος κατὰ τὴν ἐκφρασιν καὶ τὴν ἀπαγγελίαν ὅταν ἀγανακτῶν ἐπὶ τῇ γυναικείᾳ ἀποτίλα ἀνεφόνησε... Ἐλέγε τόσον θυμὸν ἡ ἀπαγγελία του, ἥτο τόσον σύμφωνος μὲ τὴν ἔννοιαν τῶν λόγων ἡ ἐκφρασις...". "Απὸ παιδικής ηλικίας, μᾶς εἰπεν ὁ Ρόσσης, μελετῶ τὸν μέγαν τῆς Αγγλίας ποιητήν, ὅταν δὲ διδάσκων δράματά του, προσπαθῶ νὰ σκητῶμεν ἀγγλιστὶ καὶ νὰ τὸν συμπληρῶ διὰ τῆς ἀπαγγελίας τὰς ἐξελίψεις τῆς μεταφράσεως...". Ἡ πογραφὴ είναι, φυσικά, ὑπεύθυνη: Μ. Δαμιράλης (Περιοδ. "Ἐβδομάς", φ. 19). Τὸ ἰδιο περιοδικό γράφει, γιὰ τὸν "Μάκβεθ" θυμιζούντας ὅτι στὸ δύσκολο αὐτὸ ἔργο θ' ἀξίζεις ὁ Ἰταλός "ἄλλα... πρὸς δεσματίας ίσως. Ο σημερινὸς Ρόσσης, γέρων ἥηδη, σχεδὸν ἀπιρηδηκὼς ἐκ τῶν πολλῶν κόπων τοῦ μαρσοῦ σταδίου, εὐσαρκός πλέον τοῦ δέοντος δι' ἥθοποιν, στερεῖται ζωτικότητος, ἐνεργητικότητος καὶ δυνάμεως διὰ ἀπαιτεῖται ἀποκαλία ἔργων τοῦ Σαιξπηρού. 'Ανήκων δὲ καὶ εἰς τὴν παλαιὰν ἐκείνην 'Ιταλικὴν Σχολήν, καθ' ἥρας δραματικοὶ ἥρωες θεωροῦνται ἀνήκοντες εἰς ὑπερφυσικόν τινα κόσμον καὶ ἐπομένως κρανγάζοντες ἀντὶ νὰ δημιλῶσι καὶ γρονθοκοποῦντες ἀντὶ νὰ χειρονομοῦσι, ἀποκάμινονται τελείως. Τὸ ποδσαπόν τον δὲν δύναται πλέον νὰ δεικνύει τοῦ πιεζόντος την ψυχήν, ὅτι ταράζει τὸν νοῦν. Λαργυγόφωνος τέλος... στερεῖται τοῦ ἥδεος καὶ εὐήζου...". "...Πρὸς τῶν μαργισσῶν δὲν ἥτο εὐτυχέστερος... Εἶχε μὲν τὴν στάσιν ὡραίαν, ἀλλ' ἡ ἐὰν τῶν εντυχῶν διαδοχήν φεύγειν, οὐδὲν ἔπασχεν ἡ μίαν στιγμὴν... ὅτε τῷ ἀνήγγειλαν τὸν θάνατον τῆς συζύγου του...". (φ. 21, ὑπογραφή: Δάμη).

Ο κριτικός της μικρής Αθήνας αποκτά ένα αλσθημα ύπεροχής, για νά ξεφύγει από τὸν ἀφανῆ ἕαυτὸν καὶ μιλάει ὅχι μόνον αὐτορά, ποὺ αὐτό, τέλος, μπορεῖ νά τὸ θεωρεῖ καθῆκον του, ἀλλὰ μ' ἀπρέπεια, ὅταν τοῦτο εἰπει τὸ θέμα τῆς ἡλικίας καὶ τοῦ σωματικοῦ ὅγκου. Παραστατεῖ τὸ σκληρὸν στὸν ἀστέρα! Μαθαίνουμε, βέβαια, στοιχεία γιά τὸν πρωταγωνιστὴν ποὺ δὲν τὰ ξέραμε, ή ἀθλιότητα δύμως τῆς Κριτικῆς, γενικά, ἀποκαλύπτεται κ' ἐδῶ, καὶ τοῦτο θά γίνεται συγχρόνια.

Ἐπαιξε, καθὼς τὸ γράψαμε, καὶ "Βασιλέα Λήρ": τὸ καλοκαίρι ("Θέατρο" 16, σ. 38) οὐ παιζεῖ τὸ ἰδιο ἀριστούργημα καὶ ὁ "Μένανδρος" μὲ τὸν Γ. Πετρίδη, ποὺ φυγεῖ ἀπὸ τὴν ζωὴν στὸ 1905. Θά μποροῦσε νὰ παραδεχτοῦμε πώς τὸ ἔργο, μεταφρασμένο ἀπὸ τὸ Βικέλα στὸ 1876 ("Θέατρο" 14, σ. 60) καὶ παιγμένο ἀπὸ τὸν Λεκατσά στὸ 1884, ἀνέβηκε στὴν "Αθήνα" κατὰ παρακινηση τῆς παραστάσης τοῦ Ρόσσι. Ο "Μένανδρος" τόχει ἀναγγείλει ἀπὸ τὰ 1881, πρῶτο στὸ θερινὸν του δραματολόγιο ("Εφημερίς", 29 Μάη), ἀλλὰ δὲν είχε ἀνεβεῖ.

Ἐνας ἄλλος Ἰταλὸς πρωταγωνιστής, ἐλάσσων, δ. Dominitsi, ἥρθε στὴν "Αθήνα" στὸ 1896· ή "Ακρόπολις" τὸν ἀποκαλεῖ "διάδοχον τοῦ Ρόσση" (24 Αύγουστου) τὴν μέρα ποὺ ἔπαιξε "Αμλετ" "Οθέλλο" ἔπαιξε στὶς 30 τοῦ μηνὸς (στὸ θέατρο Τσόχα) τὸν ἰδιο ρόλο τὸν είχε παρουσιάσει καὶ στὴ Ρώμη, μὲ Ἱάγο τὸν Σαλβίνι, καθὼς ἀναγράφει ἡ παραπάνω ἑταμερίδα στὴν 1η τοῦ Σεπτέμβρη· καὶ προσθέτει: "Ο Οθέλλος παιζόμενος ὑπὸ τοῦ κ. Δομινίτση προσλαμβάνει τιτάνειον ὑψός ἀνάλογον τῆς μεγαλοφυνᾶς τοῦ ποιητοῦ".

Θὰ θυμοῦνται οἱ ἀναγνῶστες πώς στὸ 30 τεῦχος τοῦ "Θεάτρου", στὸ ἀρχόταρο μας "Τὰ ἐλληνικά ἔργα καὶ τὸ Βασιλικὸν Θέατρον" καταγράψαμε ἔνα πρὸς ἔνα, κατὰ τὴν σειρά τους, τὰ ἔργα τοῦ δραματολογίου του: δὲν παραλείψαμε καὶ τὶς ὅχι λίγες ἔνεσι περιοδεῖες. Στὶς 24 - 30 Μάρτη 1903 τὶς ἐλληνικὲς παραστάσεις τὶς σταμάτησε ὁ "Ερμέτε Νοβέλλι" οἱ σαιζηπηρικές του ἡταν "Ο Ἑμπόρος τῆς Βενετίας" (27 Μάρτη) καὶ ὁ "Οθέλλος" (29 Μάρτη). Ο ἴδιος ἔκανάπαιξ στὸ "Βασιλικὸν" καὶ στὸ 1904 (16 - 19 Γενάρη), "Βασιλέα Λήρ" (στὶς 17) καὶ πάλι "Σάύλων" (στὶς 18).

Ἀπὸ τὸν Γάλλους, ἔπαιξε Σαΐζηπηρ στὴν πρωτεύουσα δ. Μουνέ Σουλλά στὸ 1899· ἔδωσε τέσσερις παραστάσεις μὲ ίστροιμα ἔργα, τὰ δύο ἡταν σαιζηπηρικά, δ. "Οθέλλος" (27 Σεπτ.)., ἔναρκτήριο καὶ τὸ ἄλλο, τὸ τελευταῖο, δ. "Αμλετ" (30 Σεπτ.). στὸ "Μέγα Θέατρον" - στὸ Δημοτικό. Ή λατρεία στὸ Γαλλικὸν Θέατρο - ποὺ σὰν κι αὐτό, γιὰ τὸν κοσμικὸν μας, δὲν ὑπῆρχε ἀλλὰ στὸν κόσμο - φάγνηκε, δοῦ γίνεται πιὸ ἔντονα, μὲ τὴν παρουσία του. Ο Γ. Πλώπ τὸν ἀποκαλεῖ "μεγάλον τραγικὸν τῆς γῆς" ("Ακρόπολις", 23). ξέρει πῶς δ. "Οθέλλος" είχε μεταφραστεῖ γαλλικὰ ἔξη φορὲς καὶ πῶς ἡ μετάφραση ποὺ ἔπαιξε δὲ δοξασμένος φιλοξενούμενος ἡταν τοῦ Αἰκάρ καὶ πῶς δὲν είχε δημοσιευτεῖ ἀπότον λοιπὸν πῶς ἔνα τημῆμα τῆς μετάφρασης μπήκε στὴν "Εστία" (25 Σεπτέμβρη) ἐξειληνισμένο ἀπὸ τὸν Λάσκαρη ἵδιον λοιπὸν κ' ἐν' ἄλλῳ ἀπόστασιμα σαιζηπηρικό, ἄγνωστό μας δῶς τώρα, ἀλλὰ ἀπὸ τὰ γαλλικά. Θ' ἔξις νὰ περιληφθεῖ στὰ περὶ "Οθέλλον" στὸ ΙΙ ἀρχότον μας τῆς σειρᾶς Σαΐζηπηρ (τεῦχος 14), δοῦ γίνεται μεντά γιὰ τέτις μεταφράσεις.

Ἐνα χρονικό - ἀλλὰ καὶ μιὰ τελευτικὴ μελέτη - πρέπει νὰ ἐπεξεργάζονται τὰ θέματά τους, ώστε ν' ἀποκαλύπτουν τὴν πραγματικότητα καὶ νὰ συμβαδίζουν μαζὶ τῆς. Ἐπομένως, γιὰ τὸν Μουνέ Σουλλά πρέπει νὰ γίνεται περισσότερος λόγος: "Ο Αθηναϊδός Τύπος - θά διαλέξουμε δύο ἀπὸ τὶς σοβαρότερες ἐφημερίδες, τὴν "Ακρόπολιν" καὶ τὸ "Αστυ" - δὲν ξέρει πῶς νὰ ἐκφράσει τὴν χαρά του καὶ τὴν γοητεία ποὺ τὸν είχε καταπλημμυρίσει καταγράφοντα λεπτομερῶς οἱ κινήσεις του, ἐνῷ η τόσο πλούσια εἰδήσεογραφία γιὰ τὸ θέατρο δὲν ἡταν συνηθισμένη" ἥρθε στὶς 27 τὸ πρώτη τὴν ἴδια μέρα δ. "Ακρόπολις" δημοσιεύει σε ἡμίτιμο - καὶ τὸ ἀναγγέλλει στὴ θέση τοῦ κυριοῦ ἀρθρου - τὸν "Οιδίποδα τύραννον", μεταφρασμένο ἀπὸ τὸν Βλάχο - είχε παιχτεῖ στὰ 1887, στὴν 50ητερίδα τοῦ Πανεπιστημίου ἀπὸ φοιτητές, μὲ τὴν Εὔαγγ. Παρακενοπούλου - ώστε, δταν θά παιξε Οιδίποδα δ. Γάλλος, νὰ παρακολουθοῦσαν πιὸ ἀνετα τὸ ἀγνωστὸ γιὰ τὸ κοινό μας ἐλληνικὸ ἀριστούργημα. Προσθέτει δτι ἡ γαλλικὴ μετάφραση ποὺ θὰ παιζόταν, τοῦ Λακρουά, ἡταν σὰν τοῦ Βλάχου, "ἐπὶ λέξει".

"Απὸ μέρες τὸ "Αστυ" σχολίασε τὸν ἔρχομό τουν κατὰ τὸ χρονογράφημά του, δ. πρωταγωνιστῆς "... ἐξέφρασεν...



Ο Ἰταλὸς Εφημερίστης Ρόσσι, ἀπὸ τὸν πρώτον ξένους ήθοποιούς ποὺ παιξαν Σαΐζηπηρ στὴν Ελλάδα, στὸ ρόλο τοῦ Βασιλιά Λήρ

"Ηρώδη... (19 Σεπτέμβρη). Στὴν "Ακρόπολιν" δ. Γ. Πλώπ (23 Σ/βρη) διηγεῖται μιὰ σύγση τοῦ Μουνέ Σουλλά μὲ τὴν ἐλληνικὴ Τέχνη, ὅταν ὁ ζωγράφος Καλούδης - γνωστὸς τότε στὴν Αθήνα - σὰ σπουδαστής στὸ Παρίσι, είχε παιξει μαζὶ του στὴν ἐπαρχία περὶ τὰ 1870. Ο Ν. Λάσκαρης δὲν παραλείπει νὰ συνθέσει στὴν πρώτη σειρίδα τῆς ἴδιας ἑφημερίδας ἔναν δραματικὸ ἀνεκδότον καὶ πληροφοριῶν ἀπὸ τὰ 1898, ποὺ γε ταξιδέψει στὴν πόλη τοῦ φωτός. Τὸν είχε δεῖ Ρουνί Μπλάς καὶ "Αμλετ" δπου "καθήλωντε τοὺς θεατάς". Μῆλησε μαζὶ του καὶ τοῦ πε πάντα τὸν ίδικνον τοῦ ητανε νὰ παιξει τὸν "Οθέλλο" αὐτό τοῦ τὸν ίδικνον εἰχεπληρωθεῖ. Τὸ ἄλλο τοῦ τὸ ίδικνον ήταν δ. Οιδίπους τύραννος· καὶ αὐτό τὸ γε χαρεῖ. (26 Σεπτέμβρη).

"...Ο Οθέλλος, γράφει τὸ "Αστυ", προϊδεάζοντας τὸ κοινό, "ὑπῆρξεν ἡ τελευταῖα τὸν ἐπιτυχία εἰς τὴν Γαλλικὴν Κωμῳδίαν καὶ μία ἐπιτυχία τοιαντή, ώστε νὰ καλύψῃ τὸν διστηνεῖς στίχους τοῦ Αἰκάρ, τὴν παραμόρφωσιν τοῦ ἔργου... Ιερούνταν... Ως Μαρδος τῆς Βενετίας είνε τόσον βίαιος, τόσον τέλειος, τόσον μαρδος δ. Μουνέ Σουλλά... καὶ ὅλαι αἱ ἑφημερίδες ἐγράφαν ἀντὶ κρίσεων δινυραμόνες" (22 Σεπτέμβρη). Τὸ ἰδιο φύλλο, τὴν ἴδια μέρα, πληροφορεῖ πῶς βλέποντάς τον οἱ Αθηναϊδός στὸν "Αμλετ" θα λάβονταν ποιάν τινα ἐπιληξιν, διότι μετά τὴν βιαστήτη τοῦ "Ιοβίγκ", τοῦ Ρόσση, τοῦ Λεκατσά, τοῦ Δομινίτση, είναι κάτι ίδιαιτερών μαλακῶν ή υπόκρισης τοῦ Μουνέ Σουλλά, ἐνδὲς "Αμλετ" ασθενοῦς, μὲ πρόωρον ἀνάπτυξην, ὅστις είναι δειλὸς ὡς γυνὴ καὶ δινειροπόλος ὡς παρθένος". Στὴν ἴδια ἑφημερίδα δ. χρονογράφος της, δ. Ν. Επισκοπόπουλος, σχετικο μὲ τὸ δράμα τοῦ "Οθέλλου, γράφει "... Ἀλλά, ποδ πάντων, τὸ ζωγονεῖ, τὸ μεταμορφώνει, τὸ θερμάνει μὲ πνοὴν θειάν, τὸ κάμνει νὰ ζῆ, η υπόκρισης τοῦ Μουνέ Σουλλά... Διέπλασε ἔνα νέον Οθέλλον βίαιον, ἀλλὰ θερμότερον καὶ, ποδ πάντων, ωδαιότερον. Διότι τὸ κυριαρχοῦν τάλαντον τοῦ Μουνέ Σουλλά είνε η ἐξωράσις τῶν προσώπων..." (27 Σεπτέμβρη).

Στὸ "Αστυ" ἐπίσης, χωρὶς υπογραφή, δημοσιεύεται γιὰ τὸν "Οθέλλο του: "... Η υπόκρισης τον... ἀπὸ τῆς πρότης σκηνῆς, ὅταν ἔδειξε τὴν μάσκαν ἐσέλνων, τὴν τόσον φοβεράν καὶ τόσον

ώραιαν συγχρόνως, τὴν μελάγχονν, μὲ τοὺς ὀφθαλμοὺς τοὺς μεγάλους, τοὺς ὅγκουμένους ὡς στήγματα λειψά, τοὺς βυθισμένους ὡς εἰς ἐνατένους τῆς ιδίας φοβερᾶς εἰμαρμένης τοῦ ἥρωος... Καὶ εἶχε στιγμάς ἀμυμήτους... Καὶ ἥπηρε μὲν ψυχολογικὴ στιγμὴ, τὴν ὄποιαν ὁ καλλιτέχνης ἀπέδωσε μὲ δύναμιν καὶ λεπτότητα σπανίαν, ὅταν διὰ τῶν χειρῶν, διὰ τοῦ στόματος, διὰ τῆς ἀφῆς, διὰ τῶν βλεμμάτων, διὸ δὲν τῶν αἰσθήσεων, δ' ὅλης τῆς ἀντιλήφεως, προσπαθεῖ νὰ τὴν λατρεύσῃ [τῇ Δυσδιαμόνᾳ], νὰ τὴν ἀποτλήνῃ ἀπὸ κάθε στήγμα ὑποφίας, νὰ τὴν κατατήσῃ μίαν φοράν ἀκόμη... "Οταν ἔκφρων πλέον διὰ νὰ παλαίσῃ καθ' ὅλων τῶν ἐρεθισμῶν, ἔρχεται πάλιν μὲ τὸ ἐγχειρίδιον, μὲ δὲν τὸ σκότος τὸ ὄποιον καλύπτει ὀλόληρον τὸ θέατρον... δὲν τὸ θέατρον ἐκλονίσθη ἀπὸ μίαν συγκάνησιν μεγάλην, παρατεταμένην, φυσικήν, εἰσδύνουσαν ὅχι μόνον εἰς τὸ πνεῦμα, ἀλλὰ ἀλλὰ καὶ εἰς τὰς σάρκας..." (28 Σεπτέμβρη). Βεβαίως, δὲ μᾶς περνάει ἀπὸ τὸ νοῦ νὰ φανταστοῦμε δὲ, μὲ τὰ πιὸ πάνω, μιλήσαμε γιὰ τὸ παίζυμο τοῦ Γάλλου καθ' ἐαυτό· τί αἰσθάνθηκε μπροστά του ἡ ἀθηναϊκὴ Κριτικὴ ἤταν δουλειά μας νὰ ἐπιχειρήσουμε νὰ ὑποδηλώσουμε. Φωτογραφίες τοῦ Μουνέ Σουλλύ στὸν "ΟΘέλλο καὶ στὸν "Αμλετ δὲς "Θέατρο" τεῦχος 16, σελ. 52 καὶ 53 μέσα στὸ κομμάτι τοῦ Βίκτωρος Οὐγκώ "Ο νεώτερος Αἰσχύλος".

Οἱ ἀγγλικοὶ θίασοι, γενικά, ὅσο γυρίζουμε πρὸς τὰ πίσω, δὲ μᾶς ἔτυχε νὰ μάθουμε, ἀν εἰχαν φανεῖ στὴν περιοχή μας, ὃς τὰ 1938 ὅταν ἔπαιξε στὸ "Βασιλικὸν" ὁ θίασος "Dublin Gate Theatre": 29 Μάρτη "Μάκβεθ" (Χέλιντον "Εντουαρς"), Λαίδη Μάκβεθ (Coralie Carmaichael), 31 Μάρτη "Αμλετ" (Μάκ Λιάκμορ).

Ο ίδιος θίασος θὰ παίξει στὴ Θεσσαλονίκη, τὸν ἄλλο χρόνο, προερχόμενος ἀπὸ τὸ Βελγιγράδι τὰ ἔτης: "Μάκβεθ" (27 Απρίλη 1939), "Κωμῳδία τῶν παρεξηγήσεων" (28) καὶ τὴν ἐπομένη "Αμλετ" (θέατρο Πάλλας).

Στὰ 1939, ἡρθε τὸ "Ολντ Βίκ" κ' ἔπαιξε στὸ "Βασιλικὸν" "Αμλετ", μὲ κοντέρνες ἐνδυμασίες (30 Μάρτη) μὲ τὸν "Άλεκ Γκίνες στὸν κύριο ρόλο. Ή "Βραδυνή", στὶς 25, ἔχει τρεῖς φωτογραφίες θίασοιων σὲ ὥρα δουκικῆς καὶ μὰ τοῦ πρωταγωνιστῆς. Τὴν ἐπομένη, ὁ "Ἐρρίκος ὁ Ε'" μὲ τὸν "Άντονο Κουαίλη. Τὰ "Αθηναϊκά Νέα", στὶς 31 Μαρτίου

"Ο ιταλὸς τραγωδὸς 'Ερνέστο Ρόσσι στὸ ρόλο τοῦ 'Οθέλλον



χουν κ' ἔνα σκίτσο τοῦ Φωκίωνα Δημητριάδη. Μετὰ τὴν παράσταση, ὁ θήσοπος Κάσσον βγῆκε μπροστά στὴν αὐλαία κ' εὐχαρίστησε τὸ κοινὸν γιὰ τὴν εὐνοίην του ὑποδοχῆς εἴπε πῶς εἶχε δεῖ τὸ "Ἐθνικό" σὲ μιὰ περιοδεία του στὴν Αἴγυπτο καὶ πῶς ἔπειτε ἡ Κριτικὴ Σκηνὴ γὰρ παίξει στὸ Λονδίνο "διὰ νὰ δώσῃ τὴν εἰναιάρια εἰς τὸ ἀγγλικόν κοινὸν νὰ ἐκπιμῆσῃ τὴν τέχνη του". "Οπως εἰναι γνωστό, δ' θίασος τοῦ "Ἐθνικοῦ" πραγματοποίησε τὴν περιοδεία του στὸ Λονδίνο σύντομα, τὸν Ιούνιο, δηρού διαταπόδωσε τὴν σαιξιπηρικὴ προσφορὰ τῶν "Αγγλών, μὲ τὸν "Αμλετ" (Μινωτῆς).

"Αν καὶ βάσις μας ἦταν νὰ μιλήσουμε γιὰ τὴν θίασον ποὺ τοὺς είδε τὸ ἐλληνικὸν κοινό, εἴμαστε υποχρεωμένοι νὰ δούλωληρώσουμε τὸ σημείωμά μας ἀναγράφοντας πῶς δ' ἀρμένιος θίσοπος Ἐμμαν. Μαρουτιάν μὲ θίασο έρασιτεχνῶν συμπατριωτῶν του ἀπ' τὸ συνοικισμὸν Δουργούντι (δές "Παρασκήνια" 7 Γενάρη 1939, μιὰ καμπάνια Δ. Σιατόπουλου) ἔπαιξε "ΟΘέλλο" στὸ θέατρο Αλίκεω. Πειριγραφὴ τῆς παράστασης, ποὺ εἶχε σκηνογραφίες τοῦ N. Ζωγράφου, δές δηρού πιὸ πάνω, 28 Γενάρη, δηρού διάρχονταν καὶ σκίτσα τῶν θίσοποιῶν τοῦ ίδιου. Στὸ Φεστιβάλ "Αθηνῶν τοῦ 1962, ἔπαιξε τὸ "Ολντ Βίκ". ἀπὸ τὰ δυὸ ἔργα του, τὸ ἔνα ἦταν "Ρωμαῖος καὶ Ιουλιέττα" (29 καὶ 31 Ιούλη).

"Η τελευταῖα, γιὰ τὴν ὥρα, ἐμφάνιση ἀγγλικοῦ συγκροτήματος μὲ σαιξιπηρικὰ ἔργα ἦταν πέρσι. 'Ο θίασος τοῦ Φεστιβάλ Σαιξιπηροῦ συνεχίζοντας τὴν περιοδεία του στὴν Εὐρώπη, ἔπαιξε στὴν Αθήνα "Ονειροθερινῆς νυκτὸς" (17 Μάρτη) καὶ "Εμπορο τῆς Βενετίας" (21 Μάρτη).

"Η ὠριμότερα τοῦ θεατρικοῦ μας πολιτισμοῦ ἀντίκρυσε τὸν ἐπίσημο θίασο μὲ τὸ σεβασμὸν ποὺ ταιριάζει σὲ κάθε φιλοξενούμενο μύστη τοῦ Διόνυσου, ἀλλὰ χωρὶς τοὺς ὑστερισμούς τοῦ Μουνέ Σουλλύ. Τώρα ἡ Κριτικὴ βαθμολόγησε τὶς παραστάσεις μὲ ζυγισμένη αὐστηρότητα, δηρού θὰ τὸ 'κανει γιὰ μιὰ ἀληγονικὴ παράσταση. Κι διταν δημιουργήθηκε κ' ἔνα ἐπεισόδιο, η εἰδῆσεογραφία καὶ υπογραμμένα χρονογραφήματα μίλησαν ἀντάξια. Δὲν εἶναι πιθανό νὰ διδαχτήκαμε τίποτα ἀπ' τὸ θίασο αὐτό, ἔκτος ἀπὸ τὴν ἀπογοήτευση τῆς γνωριμίας μὲ Εύρωπαις, χωρὶς οὔτε τὴν τυπικὴ εὐγένεια.

"Ἐκτὸς δύμως ἀπὸ τὶς παραστάσεις ἔχουν ἐμφανιστεῖ σ' ἐμᾶς καὶ καλλιτέχνες, μεμονωμένα, σὲ ρεσιτάλ σαιξιπηρικά, τὰ τελευταῖα χρόνια. Μποροῦμε νὰ σημειώσουμε: 'Ο καθηγητῆς Herward Knight, "πρώην μέλος τοῦ Θέατρου τοῦ Σαιξιπηροῦ", ἐμφανίσθηκε στὸν "Παρνασσό" μὲ σκηνὲς ἀπὸ τὸν "Εμπορο τῆς Βενετίας", ἀπὸ τὸ "Ἐρρίκο τὸν Ε'" κι ἀπὸ τὸν "Αμλετ" (20 Μάρτη 1934). Στὰ 1948 ἔδωσε ἀνάλογο ρεσιτάλ δέ Ρόμπερ Σπέιτ: "Σὲ μὰ σκηνῆ, μόνος, χωρὶς ἀντιφωνητή... μᾶς συνεπῆρε καὶ μᾶς μετέφερε στὴ σαιξιπηρική ἀτμοσφαρία" ("Αλκης Θρύλος", "N. Εστία", σ. 587· στὸ 16ο περιοδικό, σ. 934 ὑπάρχει κ' ἔνα δικό μας σημείωμα γιὰ τὸν σπουδαῖο θίασοπο. Δές καὶ "Αγγλοελληνικὴ 'Επιθεώρηση" 1950, σ. 497-8). Ρόλους τοῦ Σαιξιπηροῦ μόνη τῆς ἔπαιξε καὶ ἡ Μπένετ τὸν ἄλλο χρόνο" ("Αλκης Θρύλος στὴ "Νέα Εστία", σ. 1578 - 9). Σκηνὲς ἐπίστρεψεν σὲ ρεσιτάλ δέ Αύστραλος θίσοπος Μπράιαν Μπάρνες, στὸ θέατρο "Ελσας Βεργῆ", 7 Νοέμβρη 1960. Τέλος, ἡ Πέργκου "Ασκροφτ ἔκτελεσε καὶ σαιξιπηρικές σκηνὲς (1 Νοέμβρη 1965), περαστική ἀπ' τὴν Αθήνα, στὴν Αίθουσα τοῦ Βρετανικοῦ Συμβουλίου.

"Απὸ τὰ παραπάνω, θὰ μποροῦσε νὰ βγεῖ τὸ συμπέρασμα

πῶς οἱ σκηνοθέτες μας καὶ στὸν Σαιξιπηρο καὶ σ' ἄλλους ἔξους συγγραφεῖς δουλεύουν μ' ἓνα συγκεκριμένο τρόπο ἐπαφῆς μὲ σκηνοθετικὲς γραμμές ποὺ 'χουν ἥδη γίνει καθεστώς στὸ ἔξωτερικό. Τὸ σπουδαῖο εἶναι νὰ πραγματοποιοῦν τὶς μεταγγίσεις οἱ δικοὶ μας, μ' ὅση γίνεται, κι ἀν γίνεται, περισσότερη ἀνεξαρτησία, βάζοντας καὶ τὴ σφραγίδα τὴ δική τους. "Οταν οἱ Ελληνες θεατές δυσφοροῦν σὲ μιὰ ντόπια ἐρμηνεία, θὰ πεῖ πῶς τὰ ἔνα διδάγματα φτάσανε στὴ σκηνὴ μας ἀναφοριμοίωτα καὶ μόνο στὸ περίγραμμά τους, ὅχι στὴν ούσια τους.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΡΙΖΩΣΕ ΠΙΑ ΣΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ



ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ "ΛΙΒΙΝΓΚ ΘΗΑΤΕΡ"

ΕΝΑΣ ΑΝΕΚΔΙΗΓΗΤΟΣ "ΦΡΑΓΚΕΝΣΤΑΪΝ"

"Κατά την διάρκεια τῶν ἐκτελέσεων ἀπαγορεύεται καθέ μετακίνησις τῶν θεατῶν ἀπό τὶς θέσεις τους". Τόσο ἡ γραπτὴ αὐτὴ προειδοποίηση, ποὺ ὑπῆρχε στὸ πρόγραμμα, ὅσο κ' ἡ γεμάτη σκάνδαλα φήμη τῆς θεατρικῆς ὁμάδας, ὑποσχότων — ἀν δχι τίποτ' ἄλλο — τουλάχιστο μιὰ παράσταση μακριὰ ἀπ' τοὺς γνωστοὺς συμβατισμοὺς τοῦ παραδοσιακοῦ θεάτρου.

Τὸ ἔργο ἦταν ὁ "Φραγκενστάϊν" γραμμένο, ὅπως ἀνέφερε τὸ πρόγραμμα, ἀπὸ τὴν ὄμάδα τοῦ "Λίβινγκ Θήατερ" καὶ βασισμένο σὲ πηγές ὅπως τὸ ὄμώνυμο μυθιστόρημα τῆς Μαΐρης Σέλλερ, ὁ Έρρίκος Ιψεν, ὁ Κινηματογράφος, ὁ Σαίξπηρ καὶ ὁ Αἰσχύλος. Τόπος τῆς παράστασης: τὸ Πειραματικὸ Θέατρο τῆς Ακαδημίας Τεχνῶν στὸ Δυτικὸ Βερολίνο. Οἱ ἐρμηνευτές του: μέλη τοῦ "Λίβινγκ Θήατερ", τῆς ἀμερικανικῆς θεατρικῆς ὁμάδας ποὺ τὸ μεγάλο θεατρικὸ περιοδικὸ "Θήατερ Αρτς" εἶχε γράψει πῶς βρίσκεται "πολλὰ ἔτη φωτὸς μακριὰ ἀπ' τὸ Μπρόντγουατίν".

Τὸ ζευγάρι ποὺ διευθύνει τὸ "Λίβινγκ Θήατερ", ἡ σκηνοθέτισσα Τζούντιθ Μαλίνα καὶ ὁ ἀνδρας τῆς, Τζούλιαν Μπέκ, ἀναγνωρίζουν ἀπόλυτα, κ' οἱ ίδιοι, τὴν πνευματικὴ ἀπόσταση ποὺ τοὺς χωρίζει ἀπὸ τὸ χαρακτηριστικὸ ἀμερικανικὸ θέατρο, ὅπως παρουσιάζεται στὸ Μπρόντγουατίν ποὺ τὸ βλέπουν "παρηκμασμένο, βαρετό καὶ πέρα γιὰ πέρα πειττό".

≡

Ακολουθώντας τὶς θεωρίες τοῦ γάλλου θεατρικοῦ νεωτεριστῆ, Αντονέν Αρτώ, ἐπιδιώκουν τὴν ἀφύπνιση καὶ τὴ συμμετοχὴ τοῦ Κοινοῦ, χρησιμοποιώντας τὰ πιὸ δραστικὰ μέσα γιὰ νὰ τὸ ἀποσπάσουν ἀπὸ τὸν πολιτισμένο λήθαργο πού "χει περιπέσει. Πιστεύου τους: "Ο, τι δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμα τὴν εὐκαιρία γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ καὶ ν' ἀναπτυχθεῖ, μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ πάνω στὴ Σκηνὴ — καὶ μέσω — τοῦ Θεάτρου".

Μ' αὐτὴ τὴν ἀρχὴ καὶ μ' ἔνα συγκρότημα ἀπὸ τριάντα ἥβοποιούς, τὸ "Λίβινγκ Θήατερ" δούλεψε τὰ τελευταῖα δεκαπέντε χρόνια παρουσιάζοντας σ' ἔνα μικρὸ θέατρο (162 θέσεις) στὸν 14ο δρόμο τῆς Νέας Υόρκης ἔνα πρόγραμμα ἀπὸ ἔργων ποὺ παίζονταν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν "Αμερικὴ, ἀποκτώντας ἔτσι τὴ φήμη τοῦ πιὸ "τρομεροῦ καὶ νεωτεριστικοῦ" συγκροτήματος τῆς πατρίδας του.

Οστόσο, παρ' ὅλους τοὺς ἐπαίνους τῆς ἀμερικανικῆς κριτικῆς καὶ τὶς συγχένες βραβεύσεις σὲ διεθνεῖς θεατρικοὺς συναγωνισμούς, ἡ Κυνὴ Γνώμη τῆς χώρας κ' οἱ ἐπίσημες ἀρχές ἀρχισαν νὰ μήνι καλοβλέπουν τὴ δουλειὰ τοῦ Λίβινγκ Θήατρο ποὺ καταπινάταν ὀλοένα καὶ συγχότερα μὲ θέματα ποὺ ἀποτελοῦνταν "ταμπού" γιὰ τὸν — σχεδὸν ἱερὸ — ἀμερικανικὸ τρόπο ζωῆς, τὸ περίφημο "american way of life". Οἱ ἀνώνυμες καὶ ἐνιντόγραφες κατηγορίες ἀρχισαν νὰ πληθαίνουν. "Μορφινομανεῖς", "κοιμητούστες", "δύμοφυλόφιλοι" καὶ "νεγρόφιλοι" ἦταν οἱ πιὸ συχνοὶ χαρακτηρισμοὶ ποὺ δίνονταν στὰ μέλη τοῦ θεατρικοῦ συγκροτήματος. Πολιτικοὶ καὶ οἰκονομικοὶ λόγοι τοὺς ὁδήγησαν κατὰ καιρούς, δόλους μαζί καὶ μεμονωμένα, σὲ φυλακίσεις κάνοντας, τὴν ἡδη δύσκολην ἐπιβίωση τοῦ "Λίβινγκ Θήατερ", σχεδὸν ἀδύνατη. Τὸν Οκτώβρη τοῦ 1963 ἤρθε ἡ μεγάλη σύγκρουση μὲ τὴ Δικαιοσύνη. Τὸ "Λίβινγκ Θήατερ", μόλις εἶχε ἀνεβάσει τὸ "Καράβι" τοῦ Κένεθ Μπράουν, ποὺ πραγματεύθηται τὴ Ζωὴ στὸ πειθαρχεῖο μιᾶς ἀμερικανικῆς μονάδας πεζοναυτῶν. Τὸ ἔργο ἀπαγορεύεται. Στὶς 19 Οκτώβρη τοῦ 1963 ἡ "Εφορία ἔκλεισε τὸ θέατρο γιὰ ἔνα ἀπλήρωτο φορολογικὸ χρέος 23.000 δολαρίων. Οἱ διευθύντες τοῦ συγκροτήματος δὲν θέλουσαν ν' ἀφήσουν ὅποιαδήποτε Αρχὴ νά' χει τὸν τελευταῖο λόγο. Εσπα-

σαν τὶς σφραγίδες ἀπ' τὶς πόρτες καὶ συνέχισαν τὶς παραστάσεις τους. Όι ἀστυνομικοὶ ποὺ ὥθαν νὰ τοὺς βγάλουν μὲ τὴ βίᾳ, βρέθηκαν μπροστά σ' ἔνα ὀχυρωμένο θέατρο καὶ χρειάστηκε μάχη τριῶν ἡμερῶν γιὰ νὰ ὀδηγήσουν τὴν Τζούντιθ Μαλίνα καὶ τὸν Τζούλιαν Μπέκ, γιὰ μιὰ ἀκόμα φορά, στὴ φυλακή. Στὸ διάστημα ποὺ 'μειναν μέσα, ὁ ὑπόλοιπος θίασος βρῆκε καταφύγιο στὸ ἔξοχο σπίτι ἐνὸς βέλγου Μακινά, προετοιμάζοντας συγχρόνως τὶς "Δοῦλες" τοῦ Ζενέ, σύμφωνα μὲ τὶς σκηνοθετικὲς ὁδηγίες ποὺ ἡ Τζούντιθ Μαλίνα τοὺς ἔστελνε κρυφὰ ἀπ' τὴ φυλακή.

Ἡ πρεμιέρα τοῦ ἔργου τοῦ Ζενὲ δόθηκε τὸν περασμένο χειμώνα στὸ "Φόρουμ Τεάτερ" τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου, καὶ τὸ γερμανικὸ Κοινὸ δέχτηκε μὲ τέοια ἀνέλπιστη θερμότητα τὸ "Λίβινγκ Θήατερ" ποὺ οἱ διευθύντες του ἀποφάσισαν νὰ τὸ δινταπείψουν, κάνοντας τὴν παλιὰ γερμανικὴ πρωτεύουσα καινούρια βάση τους. "Χρειαζόμαστε ἔνα σταθερὸ στέκι — δῆλωσε ἡ Τζούντιθ Μαλίνα. — Δέ θέλουμε νὰ φέρουμε στὸν κόσμο τὰ παιδιά μας σ' ἔναν ψηιοδήποτε δρόμο, καὶ στὰ δωμάτια τῶν ξενοδοχείων".

Ἡ Κυβέρνηση τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου κ' ἡ Ακαδημία Τεχνῶν ἰνσχύσαν οἰκονομικὰ τὸ αὐτοεξορισμένο θέατρο, καὶ τὰ μέλη τοῦ "Λίβινγκ Θήατερ" — ποὺ οἱ ταξίδευσαν πάντα μ' ὅλα τους τὰ ὑπάρχοντα καὶ ὀλόληρες τὶς οἰκογένειές τους — ἐγκαταστάθηκαν μόνιμα πιὸ στὸ Δυτικὸ Βερολίνο. Ἡ ζωὴ τοῦ συγκροτήματος εἶναι κυριολεκτικὰ κοινοβιωκή. "Ολα τὰ ἔξοδα διατροφῆς καὶ διαμονῆς τ' ἀναλαμβάνει τὸ θέατρο, ποὺ πληρώνει σὲ κάθε ἥποτοιο ἔνα χαρτζίλινο περίπου 15 δραχμὲς τὴ μέρα. "Τσεπαὶ ἀπὸ μιὰ ἐπίσκεψη στὸ "Μπερλίνερ Ανσάπτ", στὸν ἀνατολικὸ τομέα τοῦ Βερολίνου, οἱ ἡθοποιοὶ γύρισαν μ' ἔνα ζευγάρι καινούρια παπούτσια, δὲ κολένας τους. "Η Ελεν Βάγκελ, εἰδε τὰ ἀθλια παπούτσια μας καὶ μᾶς χάρισε ἀπὸ ένα ζευγάρι", λέει ἡ Τζούντιθ Μαλίνα, δείχνοντας ἔνα χειρόγραφο σημείωμα τῆς χήρας τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ:

"Πρὸς τὸν συντρόφον τελειωματούς: 'Η ὁμάδα αὐτὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀμερικανοὺς ἥθοποιούς. Τὰ παπούτσια ποὺ 'χουν μαζὶ τοὺς εἴναι δᾶρο. 'Αφήστε τὸν νὰ τὰ περάσουνε στὸ Δυτικὸ Βερολίνο. 'Ελεν Βάγκελ'".

≡

Ο "Φραγκενστάϊν" εἶναι τὸ πρῶτο ἔργο τοῦ "Λίβινγκ Θήατερ" ποὺ γράφτηκε, σκηνοθετήθηκε καὶ πρωτοπαρουσιάστηκε στὸ διάστημα τῆς ἀναγκαστικῆς ἔξοριας τῆς ὄμάδας.

Μπαίνοντας κιόλας στὴν αίθουσα, ὡς θεατὴς βλέπει ὅλο τὸ θίασο ἐπὶ Σκηνῆς, βυθισμένο σὲ μιὰ δισκηση ἀυτοσυγκέντρωσης. "Ένα μεγάφωνο πληροφορεῖ κάθε τόσο — σὲ τέσσερις γλώσσες — τὸ εἰσερχόμενο Κοινό, πώς ὅλοι αὐτοὶ ἔχουν συγκεντρώσει τὴ σκέψη τους στὴ νέα κοπέλα ποὺ κάθεται στουροπόδι στὴ μέση τῆς Σκηνῆς. "Αν πετύχει ἡ ἀπειληση, ἡ κοπέλα θ' ἀνψωθεῖ πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους. 'Ακριβῶς στὶς 8 τὸ βράδυ ὅλα εἶναι ἔτοιμα γιὰ τὴν 'ἀνψωση'. Τὰ φῶτα τῆς αίθουσας χαμηλώνουν, τὰ τελευταῖα δευτερόλεπτα μετριούνται δυνατά κ' ἡ κοπέλα ... μένει — φυσικά — πάντα ἀκίνητη στὴν θέση της.

Δὲν μπρόστα σὲ καταλάβω γιατὶ αὐτὴ ἡ ὑπακοή της στοὺς φυσικοὺς νόμους ηταν λόγος γιὰ τόσο φρικτὴ τιμωρία. Πάντος, οἱ συνάδελφοι τῆς φάνηκαν πολὺ δισαρεστημένοι μαζὶ της, κ' ἔτσι — παρ' ὅλες τὶς κραυγές καὶ τὶς παρακλήσεις της — ἡ κοπέλα βρίσκεται σὲ λίγο καρφωμένη μέσα σ' ἔνα φέρετρο, ἀπ' ὅπου ἀκούγονται, γιὰ ἔνα διάστημα ἀκόμα, οἱ κραυγές της, μέχρι νὰ πεθάνει — πρόφανῶς — ἀπὸ δασφυξία.

Αφοῦ φυγεί η κοπέλα ἀπὸ τὴ μέση, ἀρχίζει ἔνα ἀνελέητο κυνηγητὸν ἐπὶ Σκηνῆς κι ἀνάμεσα στοὺς θεατὲς ἀπὸ τοὺς δρῶντες, γιὰ νὰ ἀλληλοσκοτωθοῦν τελικά, σχεδὸν ὅλοι, μὲ τοὺς πιὸ ἐντυπωσιακοὺς — καὶ νατουραλιστικὰ δοσμένους — τρόπους: σταύρωση, θάλαμος ὁμέιων, “σιδηρὸ παρθένος”, ἡλεκτρικὴ καρέκλα, ἀγγόνη κτλ. Μονάχα τρεῖς καταφέρουν νὰ γλυτώσουν τὸ θάνατο, κι αὐτοὶ φοβερὰ παραμορφωμένοι.

Ἡ σκηνὴ τῶρα σκοτεινάζει. Μετὰ ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ καταιγίδα, ἐμφανίζεται — μέσα στὶς ἀστραπές — ὁ Δόκτωρ Φραγκενστάιν. “Ἐχοντας γιὰ βοηθοῦν τοὺς τρεῖς ἐπιζήσαντες, μαζίζει ὅ,τι τοῦ χρειάζεται ἀπὸ κάθε σκοτωμένο γιὰ νὰ φτιάξει τὸ τέρας του. Τὸ αἷμα ἀρχίζει νὰ ξανακυλάει ἀφθονο στὴ Σκηνὴ. Σὲ λίγο τὸ τέρας ἀναπνέει. “Ολα φαίνονται νὰ πηγαίνουν καλά. Διὰ λέσι μα.

Οἱ θεατὲς μποροῦν — σύμφωνα πάντα μὲ τὸ πρόγραμμα — νὰ “μετακινηθοῦν ἐλεύθερα”. Πολλοὶ βρίσκουν εὐκαιρία γιὰ νὰ τρέξουν στὴν γκαρνταρόμπα καὶ νὰ πάρουν τὰ παλτά τους. “Οσοι ἀπομένουν σνομπάρουν, τοὺς πρώτους, ποὺ δὲ δείχνουν τὴν ἀρμόζουσα κατανόηση γιὰ τὸ Μοντέρνο Θέατρο.

≡

Στὴ δεύτερη πράξη μετανιώνουν κι ὅσοι μείνανε περιμένοντας “κρεσσέντα” σαδισμοῦ καὶ μαζοχισμοῦ. Τώρα πιὰ δὲ συμβαίνει σχεδὸν τίποτα. ‘Ο θίασος ἔχει στὸ μεταξὺ ξαναζωντανέψει καὶ, κάνοντας ρυθμικὲς κινήσεις, ποὺ υμιζοῦν γερμανικὸ ἑκφραστικὸ χορὸ τῆς περιόδου 1920, προσπαθεῖ νὰ ζωντανέψει συμβολισμοὺς ποὺ ἔννοοῦν — μεταξὺ ἄλλων — τὴ λογική, τὸν ἔρωτα, τὴν ἀγωνία, τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο. Μισὴ ὥρα συμβολισμῶν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ κάνει καὶ τὸν πιὸ καλοπροσαΐρετο καὶ ὑπομονετικὸ θεατὴ ν’ ἀρχίσει νὰ χασμουριέται. ’Άλλα κάτι, φαίνεται, πῶς δὲν πῆγε σωστὰ στοὺς ὑπολογισμοὺς τοῦ Δόκτωρος Φραγκενστάιν, καὶ τὸ τέρας δὲν ἀποκτᾶ τελικὰ καμία ἀπὸ τὶς ικανότητες ποὺ ἐπεδιωξεῖ νὰ τοῦ δώσει δημιουργός του. Τὸ μόνο ποὺ τοῦ πετυχαίνει εἶναι ἡ λειτουργία τῆς ἀναπαραγωγῆς, καὶ σὲ λίγο — τὸ λέει καὶ τὸ μεγάφωνο στὶς τέσσερίς του γλώσσες — ὅλες οἱ μεγαλουπόλεις τοῦ

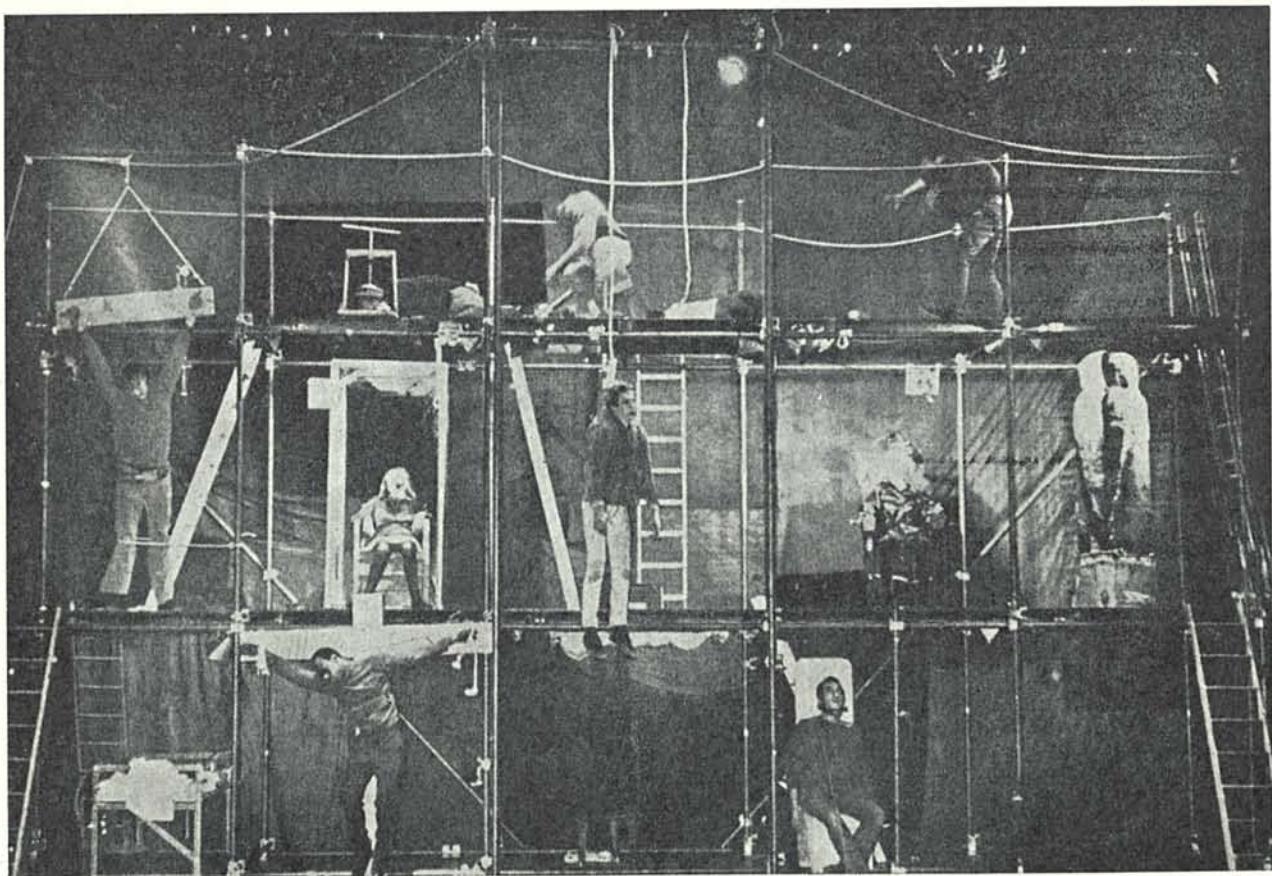
κόσμου γεμίζουν ἀπὸ τέρατα ποὺ πιάνουν τὶς καίριες θέσεις καὶ τομοκρατοῦν τὴν ύδρογειο. Κάτι σαν τοὺς ρινόκερους τοῦ Ἰονέσκου, πάνω — κάτω. Μιὰ σειρὰ σκηνῆς ἀπὸ ἔργα τοῦ ‘Ιψεν, ποὺ παρεμβάλλονται, ἀγωνίζονται νὰ παρουσιάσουν τὴν ἀπελπιστικὰ συμβατικὴ δομὴ τῆς κοινωνίας μας.

Τελικά, ὁ Δόκτωρος Φραγκενστάιν ἔρχεται σὲ φοβερὴ σύγκρουση μὲ τὸ δημιούργημα του, καὶ τὰ “παιδιά τοῦ τέρατος” τοὺς ὁδηγοῦν καὶ τοὺς δυὸ στὸ ἔδιο φέρετρο τῆς Πρώτης Πράξης ποὺ περιμένει ἀνοικτὸ στὴ μέση τῆς σκηνῆς. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Σαίξπηρ — καὶ πολλῶν ἄλλων, ποὺ τὸ πρόγραμμα τοὺς ἀποσιωπᾶ — ἀνακαλύπτεται καὶ ὁ “ἔρωτας”, καὶ οἱ ἀνθρώποι — τέρατα, ἀρχίζουν νὰ πλησιάζουν ὁ ἔνας τὸν ἄλλον. “Οταν πλησιάσουν πιὰ τόσο ποὺ δὲ μένει ἀμφιβόλια γιὰ τὰ περαιτέρω”, τὰ μεγάφωνα ἀναγγέλουν πῶς πρέπει νὰ σταματήσουν ἔκει, μιὰ καὶ ὁ Νόμος δὲν ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουν ἄλλο. Λύλιαν!

‘Η θεωρία καὶ ἡ ἐφαρμογὴ πάνω στὸ “θέατρο τῆς σκληρότητας” προέρχεται, ὅπως εἰπαμε, ἀπὸ τὸν Ἀρτώ. ‘Ο γάλλος σκηνοθέτης ὑποστήριζε πῶς μόνο βάζοντας τὸ Λόγο σὲ δεύτερη μοῆρα καὶ ἐπιδιώκοντας μιὰ ψυχικὴ ὑπερδιέγερση τοῦ θεατὴ είναι δύνατο νὰ τὸν κάνει νὰ συμμετέχει σ’ ὅ,τι γίνεται στὴ Σκηνὴ καὶ νὰ τὸν ξυπνήσει ἀπὸ τὸν πνευματικὸ του λήθαργο. ’Άλλ’ αὐτὸ δεῖναι μόνο ἔνα μέσον γιὰ νὰ φθάσει κανένας σ’ ἔνα συγκεκριμένο σκοπὸ καὶ νὰ ἐκφράσει μιὰ δρισμένη ίδέα, ποὺ ὁ καλλιτέχνης θέλει νὰ προωθήσει μέχρι τὸ Κοινό του. Τὸ ἀπλὸ “τρόμαγμα” τοῦ θεατὴ καταφέρνεται ἔξισοι καὶ λίγο ἀπὸ τὸ “γκράν - γκρινό” πού, τὸ κάτω - κάτω, δὲν σκοπεύει σὲ στόχους πνευματικῶν μηγυμάτων, δῆπος Ισχυρίζεται πῶς ἔκανε τὸ “Λίβινγκ Θήατρο” μὲ τὸν “Φραγκενστάιν” του. Τὸ ἔργο καὶ ἡ παράσταση ἡταν, ἀκριβῶς ὅπως ἔγραφε τὸ πρόγραμμα, λίγο ἀπὸ ὅλα. Λίγη Μαίρη Σέλλευ, λίγος ‘Ιψεν, λίγος Αλσχύλος, λίγος Κινηματογράφος καὶ πολλοὶ μάγειροι. ‘Η σκηνοθεσία ἀκολούθησε τὴν ίδια συνταγὴ παρουσιάζοντας μιὰ καλογρυματισμένη ὄμαδα συνόλου χωρίς συνδετικὴ ραχοκοκκαλιδ.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

“Η κορυφαία σκηνὴ τῶν ἐκτελέσεων στὸν “Φραγκενστάιν” ποὺ παῖζει τὸ “Λίβινγκ Θήατρο” στὸ Δυτικὸ Βερολίνο





ΩΡΑ ΑΓΩΝΙΑΣ ΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ



Ο ΜΠΑΡΡΩ ΕΤΟΙΜΑΖΕΙ "ΑΓΑΜΕΜΝΟΝΑ"

ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ

Μιά μικρή ξύλινη είσοδος, μ' έναν αύστηρο γέρο φύλακα που μένει συνεχώς όγρυπνος στήν έπαλξή του. Έλεγχει, έπιτηρει, άπαγορεύει. "Επειτα, μιά σκοτεινή σκάλα που οδηγεῖ σ' ένα διάδρομο με πολλές μικρές πόρτες. Μιά δεύτερη έπαλξη έδω που τη φυλάξει μιά νέα κοπέλα. Διαβάζει ένα θεατρικό βιβλίο καὶ έλέγχει διακριτικά τούς ξένους. (Είναι τόσο λίγοι ότι λύλωστε!) Οι άλλοι που άνεβοκατεβαίνουν βιαστικά, που χάνονται πίσω απ' τις μικρές πόρτες η ἀνεβαίνουν τη δεύτερη στενή; σκάλα, είναι οι "έργατες" αὐτῆς τῆς συλλογικής προσπάθειας που την καλύπτει ὁ βαρύς καὶ ὑπεύθυνος τίτλος του "Ἐθνικοῦ Θεάτρου τῆς Γαλλίας". Ηθοποιοί, τεχνικοί, σκηνογράφοι, μουσικοί. Μιά ζωντανή κυψέλη που συνεχίζει μιὰ μεγάλη παράδοση καὶ δημιουργεῖ μιὰ νέα

"Τάραχουν, βέβαια, τὰ φαντάσματα του "Οντέον". Οι φωνές τους ἡχοῦν ἀκόμα στὴ μεγάλη αἴθουσα μὲ τὸ βρύν πολυέλαιο η στοὺς στενοὺς διάδρομοὺς τῶν παρασκηνίων. Ή σκηνὴ εἰναι γεμάτη ἀπὸ τὴν κρυψὴν ἡ τὸ βῆγος τους, τὸ ἵερο πάνω τους ἡ τὴν μάταιη ἀναζήτηση τους. Ὁμοίως, πέρα καὶ πάνω ἀπ' τὰ φαντάσματα, ὑπάρχει ἔνα φλογερὸ σῆμερα, αὐτὸς που ἐκπορθεῖ τὶς σιδερένιες πύλες τοῦ παλιοῦ θέατρου καὶ ἀφήνει χῶρο στὴν πιὸ πρωτοποριακὴ ἔκφραση, ἀκόμα καὶ στὴν ἀμφιβολὴ ἀγώνια τῆς Marguerite Duras.

"Η πρώτη πόρτα ἀριστερά στὴν ἀρχὴ τοῦ στενοῦ διάδρομου που σχηματίζει ἔνα μικρὸ "φουαγέ", είναι τὸ στρατηγεῖο του "Οντέον". Καθὼς ἀνοίγει, φάνεται μιὰ δεύτερη πόρτα, που ἐμποδίζει τοὺς θορύβους νὰ γλιστρήσουν πιὸ μέσα καὶ νὰ διαταράξουν τὴ δημιουργικὴ ἡσυχία τοῦ στρατηγείου. Καὶ ἔσφινκα, καθὼς ἀνοίγει καὶ αὐτή, ἔνα μεγάλο πανύψηλο δωμάτιο μ' ἔπιπλα, ἔργα τέχνης καὶ ἀντικείμενα ἐποχῆς, ποὺ ναι καὶ γραφεῖο, καὶ σαλόνι καὶ ἀναπαυτήριο μαζί.

Στὸ γραφεῖο, ἀνάμεσα σὲ βιβλία, χαρτιά καὶ μακέτες, ἔνας ἀδύνατος ἄντρας, ἀκαθόριστης ἥλικας, ἵσως ἐκπληκτικὸς νέος, ἵσως ὅδυντρας γέρος, ποὺ σηκώνεται εὐγενικὰ ἀπ' τὴ θέση του, χαιρετᾶ ἔγκαρδια καὶ προσφέρει καθίσμα.

Για ὅπους παρακολουθοῦν τὸ Γαλλικὸ Θέατρο στὶς συγχές ἀνατάσεις του καὶ στὶς ἐπίσης συγχές πτώσεις του, ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς μὲ τ' ἀνήσυχα ἔρευνητικὰ μάτια, είναι ἔνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τὴ ζωντανὴ ἱστορία του. Πετυχαίνει στὸ στόχῳ του, ἡ προδίδεται στὶς ἀναζητήσεις του, πάντα ὅμως σημαδεύει φῆλα. Τὸν ἀποκαλούμενον "ἱερὸ τέρας" καὶ ἵσως αὐτὸς ὁ γαραγρισμός, ποὺ εἰπώθηκε γιὰ πρώτη φορά γιὰ τὴ Σάρρα Μπερνάρ καὶ ἔγινε κατόπι καραμέλα πλατεᾶς κυκλοφορίας, τοῦ ταιριάζει ἰδινικά. Ο Ζαν Λουί Μπαρρώ είναι πραγματικὰ τὸ ἵερο τέρας του Γαλλικοῦ Θεάτρου! Ο ἀδύνατος, ὁ δστεώδης σχεδόν, αὐτὸς ἄνθρωπος που δῆλη ἡ ἀνήσυχη ψυχὴ του κλίνεται στὰ μάτια καὶ στὰ φλύαρα χέρια του, ἀποτελεῖ τὸ συνεπέστερο παράδειγμα θεατρικὴς ἔργατης ποὺ γι' αὐτὸν ὀδόκληρη ἡ ζωὴ (ἵσως καὶ ὁ θάνατος μαζί) είναι τὸ χιμαρικὸ παιχνίδι τῆς σκηνῆς, ἡ φευγαλέα λάμψη τῆς ράμπας, οι μάταιες σκιές τοῦ ἵερου σανιδιοῦ! Ο Μπαρρώ είναι ὁ "πάσχων θεατρίνος". Κι ὅχι μόνον ὅταν παίζει ἡ ὅταν σκηνοθετεῖ, ἀλλὰ κι ὅταν — κυρίως — ζῃ!

≡

Κάθεται ἀπέναντι μου — ἔχει ἡδη ἀλλάξει τρεῖς διαφορετικὲς θέσεις — καὶ "ζῇ" τὴν 'Αρχαία Τραγωδία. 'Απλώνει στὸ γραφεῖο του φωτογραφίες ἀπ' τὴν 'Ελλάδα — ἀπὸ τοὺς Δελφούς ίδιαιτέρα — ποὺ τράβηξε ὁ Ἰδιος, μοῦ μιλάει γιὰ τὴν καταραμένη γενιὰ τῶν Ἀτρειδῶν καὶ ἔσφινκά, σὰ συνεπαριμένους ἀπὸ κάποιο δρόμα, αὐτοσχεδιάζει μιὰ φιγούρα χοροῦ που θυμάται ἀπὸ τὴν ἀναπαράσταση ἐνὸς ἀρχαίου ἀγγείου.

Προσεχής καλλιτεχνικὸς στόχος του ὁ "Αγαμέμνων". Πλαίσιο "ὁ διμφαλὸς τῆς γῆς", οἱ Δελφοί. Πιστεύει — καὶ τὸ ὑποστηρίζει μὲ δημιουργικὴ ἔξαρση — πώς είναι τὸ πιὸ τέλειο θέατρο τοῦ κόσμου.

"Η σιωπὴ του! Η πιὸ ενγλωτικὴ σιωπὴ ποὺ ἔχω "ἀκούσει"! Βρεθήραμε μὲ τὴ Μαντλὲν Ρενώ στὶς κερούδες του καὶ ἀκούσαμε αὐτὴ τὴ σιωπὴ ποὺ ἔκεινα ἀπὸ πολὺ μακρινά, ἀπὸ μιὰ μιστικιστικὴ αἰωνιότητα.

Αισθάνεται ἡδη τὴν βαρειά εὑθύνη τοῦ χώρου, τὴ "ζῶσα παρουσία" τοῦ ἀρχαίου θεάτρου.

'Αρχικὴ σκέψη του ἡταν νὰ παρουσιάσει ὀδόκληρη τὴν "Ορέστεια", τὸ τραγικὸ ἀντὸ τρίπτυχο τοῦ Πάθους ποὺ ναι ἡ αἰώνια κραυγὴ τοῦ ἀνθρώπου πρὸς τὸ θεῖο καὶ ἡ ἀπεγνωσμένη του προσπάθεια νὰ ἔσφύγει ἀπὸ τὴ Μοῖρα. Μὲ τελικὰ κατέληξε στὴν ἀπόφαση νὰ δώσει μόνον τὴν "τραγωδία τῆς ἀγωνίας" — καθὼς ἐπιγραμματικὰ τὴν ἀποκαλεῖ — τὸν "Αγαμέμνονα".

Οι ρίζες τοῦ τολμηροῦ πειράματος ξεκινῶνται ἀπὸ τὸ 1955 ὅταν ὁ Μπαρρώ, ὑστερὰ ἀπὸ πολύχρονη ἐσωτερικὴ προετοιμασία, πλατείες συζητήσεις μ' ἔναν θεού πνευματικὸ ἐφαστὸ τοῦ Αἰσχύλου, — τὸν Ποιητὴ Πόλλη Κλωντέλ —, καὶ πολύχρονες ἐντατικὲς δοκιμές, ἀνέβασε τὴν "Ορέστεια". Πείραμα παράτολμο, ἀξιέπαινο ἔστω καὶ μόνο γιὰ τὴ γενναιότητά του, ποὺ ἔκλεισε σὲ μιὰ μόνο παράσταση καὶ τὶς τρεις τραγωδίες καὶ ποὺ δώσει τὴ δημιουργικὴ ἀφετηρία γιὰ νέες πλατείες συζητήσεις πάνω στὸ ἀνεξάντλητο καὶ διαρκῶς ἐπίκαιρο θέμα τοῦ ζωτικοῦ οἴκου ἀρχαίου.

Καὶ νά τώρα, ὑστερὰ ἀπὸ ἔντεκα περίπου χρόνια πρόσθετου θεατρικοῦ μόρχου καὶ ψυχικῆς διψίας, ὁ Μπαρρώ, μὲ τὸν ἐνουσιασμὸ καὶ τὴ ρώμη δραματιστὴ ἐφήβου, ἐπιχειρεῖ τὸ νέο πείραμα.

"Σὰν ἔτοιμος ἀπὸ καιρό, σὰ θαρραλέος" ἀναλύει καὶ ἔξετάζει μὲ νέα εὐαισθησία καὶ πρόσθετη ὀριμότητα τὸ ἵερο Λόγο πρὶν ἀπὸ τὴν κρίσιμη ώρα τῶν Δελφῶν, ὅταν στὸ ἀρχαῖο θέατρο θὰ ξαναζήσουν οἱ 'Ατρεΐδες τὸν τραγικὸν κλῆρο τους. 'Ο ίδιος σ' ένα μεστὸ θεατρικὸ τοῦ σχεδίασμα (1) διατύπωνε ἐπιγραμματικὰ τὴ "θέση" του ἀπέναντι στὸ μέγα μυστήριο τοῦ θεάτρου, θέση ποὺ παραμένει ή ίδια καὶ στὸ δραματισμὸ του τῆς Αρχαίας Τραγωδίας.

"Η κάθε τέχνη καὶ ίδιαιτέρα η θεατρική, βασίζεται στὴ Σιωπὴ. Μόνον η Σιωπὴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ συνειδητοποιήσουμε τὴ συγκρατημένη πραγματικότητα, νὰ συνειδητοποιήσουμε τὸ Παρόν. Εἶναι ἀπὸ τὸ Παρόν, ὅλα τ' ἄλλα είναι ἀφημένα. Η ζωὴ ἀποκαλύπτεται μόνον μέσῳ τοῦ Παρόντος. Μολοντοῦτο, τὸ Παρόν είναι ἀπιστό, δημιουργεῖται ἀπὸ διαδοχικοὺς θανάτους. Η ζωὴ συνεπακόλουθα είναι ἔνα ἀδιάκοπο βῆμα πρὸς τὸ θάνατο: Νὰ αἰχμαλωτίσουμε τὸ Παρόν, νὰ τὸ καθορίσουμε! Μ' αὐτὸν ν' ἀναπλάσουμε τὴ ζωὴ. Αὐτὸς είναι δικαιούκος σκοπὸς τῆς δραματικῆς τέχνης.

Τὸ Παρόν είναι ἀπλὸ σῶμα ἔνα φυσικὸ φαινόμενο καὶ παράλληλα τρομακτικὸ σὰ μιὰ ἀποκάλυψη.

Στὴ ζωὴ τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ φανταστικὸ συνυπάρχονταν στὸ ίδιο πλάνο, καὶ τὸ ἔνα είναι τὸ δεύτερο πρόσωπο τοῦ ἄλλου. Τὸ Παρόν ἀποτελεῖται ἀπὸ τὴν κίνηση, τὴν ἐναλλαγὴ καὶ τὸ ουθμάτιο. Τὸ θέατρο πρόπεται νὰ τείνει πρὸς τὸ θυμόν, νὰ ἔκφρασει τὴ μουσική. Χορός κινήσεων καὶ λέξεων. Στὸ διάστημα αὐτῆς τῆς ἀναλλαγῆς τῶν ουθμῶν πρέπει νὰ ἔκφρασεται φυσικὰ διχρόνος ποὺ κυλάει, η ζωὴ ποὺ γεννιέται, ἀναπτύσσεται καὶ πεθαίνει, διθάνατος ποὺ πλησιάζει καὶ στὴ σκιά του, η φανταστικὴ μεταμόρφωση".

Αύτὸς ὁ δραματικὸς καθορισμὸς τοῦ θεάτρου μέσα ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν πολλαπλῶν καὶ ἀναπόθετων θυνάτων τοῦ παρόντος χρόνου, (ἵσως καὶ ἔδω καιροφυλακτεῖ μιὰ όγρυπνη συνείδηση Προύστ), είναι μιὰ σύλληψη τοῦ Μπαρρώ ποὺ προσδιορίζει τὸ θεατρικὸ τοῦ δράματος. Η κορυφαία στιγμὴ τῆς Ζωῆς, διθάνατος, σφραγίζει τὶς ἀναζητήσεις του καὶ τὴ δημιουργία του, μόνο ποὺ δὲν είναι τὶς κρηνήσεις καὶ λέξεων. Στὸ διάστημα αὐτῆς τῆς σκηνῆς διαρρέει τὸ θέατρο.

Τὸ ελδαμεί την πρόσφατη σκηνοθεσία του στὸ τραγικὸ ἔπος τοῦ Θερβάντες "Numance" ὅπου η κυριαρχοῦσα μορφή μέσα στὸν ἀπελπισμένο καὶ ἡρωικὸ ἀγώνα τῶν ουθμῶν πρέπει νὰ ἔκφρασεται πολύ ηγετικὸ στὴ λιτότητά του κοστούμι τοῦ André Masson.

(1) Barreault "Numance 65" ("Cahiers Renaud-Barreault")

‘Η παρουσία τοῦ Θανάτου — μὲς ἄλλο ἴσως πρόσωπο ἀλλὰ μὲ τὸ ἕδιο πάθος — εἶναι τὸ κέντρο τῆς τραγῳδίας ποὺ ἔτοιμάζει δὲ Μπαρρώ. ‘Η κορυφαία τῆς στιγμής καὶ τὸ ἔναυσμα τοῦ τραγικοῦ πάθους: ἡ δολοφονία τοῦ Ἀγαμέμνονα ἀπὸ τὴν Κλυταιμνήστρα. ‘Η κραυγὴ του στήν ὑστατή ἀγωνία του θὰ γίνει ἡ μετέπειτα κραυγὴ τῆς Ἡλέκτρας καὶ τοῦ Ὁρέστη. Μιὰ ἀκόμα κραυγὴ θανάτου, θεία γιὰ τὸ πάθος της, ἀνθρώπινη γιὰ τὴν ἀγωνία της.

≡

Συζητᾶμε μὲ τὸν Μπαρρώ καὶ μέσα ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ μέθεξή του, καθὼς ἡδη βρίσκεται στὸ ἀρχαῖο θέατρο τῶν Δελφῶν, καθορίζει τὰ τεράστια προβλήματα — αἰσθητικά, τεχνικὰ καὶ θηθικά — ποὺ ἀντιμετώπισε ὅταν συνέλαβε τὸ δράμα τῆς θεατρικῆς ἀναδημουργίας τῆς “Ορέστειας”.

Τὸ πρόβλημα τῆς μεταφράσεως ἀρχικά, ποὺ ‘πρέπει νὰ’ ναι πιστὴ στὸ κλασικὸ κείμενο ἀλλὰ παράλληλα καὶ θεατρική. ‘Τῆρηχες ἡδη ἡ ἐμπνευσμένη ἀπόδοση τῆς Τριλογίας ἀπὸ τὸν Πώλο Κλωντέλ. ‘Ομως, ὁ Μπαρρώ, ἔβρισκε ὅτι ὑπῆρχαν μεγάλες γλωσσικὲς διαφορές ἀνάμεσα στὴν ἀπόδοση τοῦ ‘Ἀγαμέμνονα’ ποὺ τὴ φιλοτέχνησε δὲ Κλωντέλ στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα καὶ τῶν δύο ἀλλών τραγῳδῶν, ποὺ τὶς μετέφρασε τριάντα περίπου χρόνια ἀργότερα. ‘Ετοι κατέφυγε στὴ “συντετερη” ἀπόδοση τοῦ ‘Ἀντρέ’ Ουπέ πού, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πιστότητά του, ἔχει σεβαστεῖ μὲ εὐλάβεια τὰ διάφορα μέτρα τῶν Χορικῶν.

Φυσικά δὲ Χορὸς ἦταν — καὶ παραμένει — τὸ μεγαλύτερο πρόβλημα ποὺ ἀντιμετωπίζει κάθε σκηνοθέτης ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνεβάσει τραγῳδία.

‘Ο Ζάν Λουί Μπαρρώ θεωρεῖ ἔξ ἴσου θεμελιακὸ στοιχεῖο τὴν κίνηση, ὅσο καὶ τὸ Λόγο. Οἱ ρίζες τῆς εἰδίκης σ’ αὐτὸ τὸν τομέα σπουδῆς του, ξεκινῶν ἀπὸ τὶς σχετικὲς ἀναπαραστάσεις τῶν ἀρχαίων ἀγγείων ποὺ ἐπίμονα τὶς μελέτης. ‘Ομως στὴ διδασκαλία τοῦ Χοροῦ — τὴν κίνησην δῆλαδη καὶ τὴν ὀμαδικήν ἀπαγγελίαν δρισμένων στροφῶν τῶν χορικῶν — βρῆκε κάποιες “λόσεις” ἡ ἀρχικές ἐμπνεύσεις σὲ ὀρχηστρικές γιορτές μὲ θρησκευτικὴ βάση ποὺ παρακολούθησε καὶ ἐρεύνησε στὴ Βραζιλία καὶ στὴν Ἀφρική.

Μιλάει μὲ φλογερὸ πάθος γι’ αὐτές τὶς γιορτές ποὺ ‘χαν καὶ θρησκευτικὴ ἔκσταση καὶ δέος κ’ ἐκφραστικὴ πλαστικότητα. ‘Τῆρηχε δὲ κορυφαῖος ποὺ τραγουδοῦσε καὶ ἀπάγγελεν τὰ κύρια μέρη τοῦ κειμένου, καὶ τὰ μέλη τοῦ Χοροῦ ποὺ τὸν ἀκολουθοῦσαν μὲ ὄμαδικὸ τραγούδι καὶ ρυθμικές κινήσεις. ‘Ηταν ἔνα χορικὸ ‘Αρχαίας Τραγῳδίας. ‘Αληθινὸ καὶ παράφορο.

≡

Τὸ πρόβλημα τῆς Μάσκας ἀπασχόλησε πλατιὰ τὸν Ζάν Λουί Μπαρρώ καὶ τὸ ἀνέπτυξε ἀναλυτικὰ σὲ μιὰ θεμελιακή, γιὰ τὶς θεατρικές του ἀρχές καὶ γιὰ τὸ “πιστεύω” του γιὰ τὴν ‘Αρχαία Τραγῳδία, διάλεξη ποὺ δώσε στὸ Μπορντώ τὸ Μάρτιον τοῦ 1955. ‘Ο Μπαρρώ ὑποστήριξε μὲ μιὰ σειρὰ στέρεα ἐπιχειρή-

ματα τὴν ἀποφή του ὑπὲρ τῆς Μάσκας ποὺ τὴν υιοθέτησε καὶ στὸ ἀνέβασμά του τῆς “Ορέστειας”. ‘Ιδού μερικές ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀπόψεις περιληπτικά κι ἀταξινόμητα παρουσιασμένες ἀπὸ τὸν γράφοντα:

“Τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο εἶναι τὸ πιὸ ἐκφραστικὸ μέρος τοῦ σώματος ποὺ ἀντανακλᾷ τὴν ψυχή, τὴν ἐσωτερικὴν δηλαδὴ ζωὴν τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ νὰ ζήσει δῆμως κανένας, νὰ “ντυθεῖ” τὴν ζωὴν ἐνὸς ἄλλου, συνεπάγεται ποὺ ἀπ’ ὅλα τὴν ἀλλαγὴ τοῦ προσώπου, τῆς μορφῆς της φησικῆς! Γιὰ τὸν ἄνθρωπο εἶναι πιὸ ἐνδιαφέρον, πιὸ ἐντυπωτικό καὶ πιὸ συγκλονιστικὸ νὰ “φορέσει” τὴν μορφή, τὸ πρόσωπο ἐνὸς ἄλλου πάνω στὸ δικό του, ἀπ’ τὸ νὰ προσπαθήσει νὰ τὸ μιμηθεῖ μ’ ἔνα ἐξεζητημένο μακιγιάζ. Μὲ τὴν μάσκα ἀπονοτάζει ὁ θηθοποιός καὶ ὑπάρχει ὁ τραγικὸς ήρωας. ‘Η μάσκα επιφράζει ἐνα μάζιμον ζωῆς καὶ παράλληλα ἔνα μάζιμον θανάτου.

Τὸ ὄλικό ποὺ μεταχειρίζομαστε γιὰ τὶς μάσκες — ἐννοῶ τὸ τεχνικὸ ὄλικό — εἶναι τὸ δέομα. Στὴν παράσταση τῆς “Ορέστειας” σ’ αὐτὸ τὸν τομέα είχα συνεργασθεῖ μαζὶ μ’ ἔνα λαμπρὸ γλύπτη ἀπὸ τὴν Πάδουα, τὸν Σαρτόρι, ποὺ χει φιλοτεχνήσει τὰ προσωπεῖα τῶν ἥρωών και τοῦ Χοροῦ.

Δεὶς δανειστήκαμε στατικὲς ἐκφράσεις ἀπὸ τ’ ἀρχαῖα ἀγάλματα, ἀλλὰ προσπαθήσαμε νὰ δώσουμε στὰ μάτια τῶν προσωπίων ἔνα δραματισμό!

≡

‘Ο θηθοποιός ποὺ καλεῖται νὰ παίξει ‘Αρχαία Τραγῳδία, λέει μὲ φλογερή πίστη δὲ Μπαρρώ, πρέπει νὰ ‘χει μιὰ εἰδικὴ παιδεία κι ἀκόμα νά ‘χει εἰδικὰ προσόντα. Κανένα ἴσως ἄλλο εἶδος θεάτρου δὲν “γνωρεύει”, τόσα πολλὰ ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ποὺ θὰ τὸ ἐρμηνεύσει, δύος τὸ ‘Αρχαῖο Δράματα. Καὶ κανένα ἄλλος θεάτρου δὲν προβληματίζει μὲ τόση ἔνταση καὶ μὲ τόσο πάθος τὸ σκηνοθέτης δύσο αὐτὸς. Εἶναι μιὰ “ἐπιστήμη δραματικῆς τέχνης” ποὺ προϋποθέτει μεγάλη σπουδὴ, μεγάλη εύαισθησία κ’ ἐπίμονη ἔρευνα στὶς ἀμεσες καὶ ἔμμεσες πηγές. ‘Ο Ζάν Λουί Μπαρρώ, καθὼς μιλάει μὲ ζῶσα ἔνταση, ζῇ ἔνα — ἔνα τὰ πολλαπλὰ προβλήματα ποὺ τὸν δύνησαν ὅταν γιὰ πρώτη φορά τὸν φλόγης ή ἰδέα τοῦ ‘Αρχαίου Δράματος. Καὶ τό ίδια προβλήματα τ’ ἀντιμετωπίζει τώρα δέκτερα, καθὼς πλησιάζει ἡ “Ωρα τῶν Δελφῶν, καθὼς πλησιάζει ἡ “Ωρα τῆς ἀγωνίας ἄλλα καὶ τῆς μέθεξης.

Acceptons de “souffrir” pour “comprendre”.

Μιὰ ἀρχὴ ίεροῦ πάθους ποὺ ἐπιγραμματικὰ τὴ διατύπωσε στὴ μυημειακὴ διάλεξη τοῦ περὶ ‘Αρχαίας Τραγῳδίας στὸ Μπορντώ καὶ ποὺ τὴ διατύπωσει καὶ τώρα, καθὼς, μέρα μὲ τὴ μέρα κι ὥρα μὲ τὴν ὥρα, ξεναγήσῃ στὸ ἐφιαλτικὸ ἄλλα καὶ λυτρωτικὸ μαζὶ κλίμα τῶν ‘Ατρειδῶν.

‘Η ὁδύνη, ὁ σπόρος τῆς δημιουργίας. ‘Ισως καὶ τῆς ίδιας τῆς ζωῆς... Κ’ ἐπόμενα τοῦ Θεάτρου, ποὺ εἶναι ἡ δημιουργία μέσα στὴ ζωὴ!

N. ΜΑΤΣΑΣ



Μακέτες κοστουμών τῆς Μαρί - Έλεν Νταστέλ γιὰ τὴν παράσταση τῆς “Ορέστειας” τοῦ Αἰσχύλου ποὺ δόθηκε, μὲ σκηνοθεσία Ζάν Λουί Μπαρρώ, τὸ 1955 στὸ Παρίσι. Απ’ ἀριστερά: ‘Αγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, ‘Ορέστης καὶ ‘Ερινύα

ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ

Φ Πολλά, πάρα πολλά θέματα θάξιζε νάνεύεις επισημανθούν στὸ διπλὸ Δίμηνο τοῦ διπλοῦ αὐτοῦ τεύχους. Τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτά θίγονται παρακάτω. Αλλά, κι όσα ἀπομένουν, δὲν πρόκειται ν' ἀγνοθίουν. Θά 'ρθει ή σειρά τους. Τὸ Δίμηνο, κι ἄς μὴ φαίνεται, σιγά - σιγά πλούτανει. Ἀπὸ τὸ ἄλλο τεῦχος — μὲ τὴν παρακολούθηση καὶ νέων τομέων — θά καλύπτει, μ' ἀπόλυτη πληρότητα, τὴν ἐλληνική ἐπικαιρότητα.

Φ Εἰκοσιπέντε θέατρα, μέχρι στηγμῆς, στὴν Ἀθήνα. Εἰκοσιπέντε πού, τελικά, μὲ τὴ στεγαζόμενη "Φλοόντα" θά γίνονται εἰκοσιέξη. Μαζί, βέβαια, μὲ τὰ δύο Πειραιώτικα καὶ τὴ Λυρική μας Σκηνή. Τὸ "Κοτοπούλη" καὶ τὸ "Άλγα" λευτερώθηκαν φέτος ἀπὸ τὰ σκοτάδια τοῦ Κυνηγατογράφου. Κ' ἐκεῖνος κατάκτησε ἔνα ἄλλο θέατρο. Ἀπὸ τὶς 23 τοῦ Ὁκτώβρη στὸ "Βεάκη" ἐγκαταστάθηκε κυνηγατογράφος. Ξεπεράσαμε, τὰ εἰκοσιπέντε θέατρα! "Ομως, η ανξησή τους δὲν είναι πάντα πρόδοδος.

Φ Στὶς 26 τοῦ Σεπτέμβρη ἔληξε η θεορὴν θεατρικὴ περίοδος. Στὶς 29 τοῦ Σεπτέμβρη ἐγκανιάστηκε ἡ χειμερινή! Λινὸ θέατρο ἄνοιξαν ταυτόχρονα καὶ ὁ μαραθώνιος τῶν πρεμιερῶν ἀρχισε. Καθημερινά, ἀνοιγε καὶ ἀπὸ ἔνα θέατρο. Πολλές φορές ἀνοιγαν δύο καὶ τρία μαζί! Πάντως, η φετενὴ περίοδος ἄρχοκες καθησεωμένα. Καὶ ἄτσαλα. Κατ' ἀρχὴν ἀργησαν ν' ἀνοίξουν τὸ Ἐθνικὸ καὶ η Λυρική. Ακόμα περισσότερο τὸ Δημοτικό τῶν Πειραιῶν. Πολλὰ θέατρα ἀρχισαν μὲ τὰ καλοκαιρινὰ τους ἔστρα. Άλλα, μὲ τὰ περσινά τους! Στὴ νέα σαιζόν, μέχρι τὸ τέλος τοῦ Δεκέμβρη ἀνεβάστηκαν 41 ἔργα. Τὰ 21 ἐλληνικά, τὰ 20 ξένα. Απ' τὰ ἐλληνικά: τὰ 10 ἀπαυγά, τὰ 11 ἀπαναλήψεις! Απὸ τὰ ξένα, τὰ 16 νέα καὶ 4 ἀπαναλήψεις. Ποσότητα, χορταστική. Ποιότητα κάτω τοῦ μετρίου. Λεπτομερής κριτική ἔργων καὶ παραστάσεων στὸ ἄλλο Δίμηνο.

Φ "Η Ἀθήνα γνώρισε, τὸ φθινόπωρο ποὺ πέρασε, τοίᾳ ξένᾳ θέατρῳ ποὺ τὸ καθένα, στὸ εἶδος του, παρονταῖς ίδιατερο ἐνδιαφέρον. Πρῶτο ἀπ' ὅλα, τὸ γιαπωνέζικο θέατρο Νό., τὸ Μαΐον θέατρο τῆς Ποράγας καὶ τὴν Ἐθνικὴν Ὀπερέτα τῆς Ογγυαρίας. Τὸ Δίμηνο δίνει κατ' ἀποκλειστικότητα — μὲ εὐγήλωττους ἀριθμοὺς — μερικά διαφωτιστικά στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀπόδοξην ποὺ βρήκαν ἀπὸ τὸ ἀθηναϊκὸ Κοινὸ τὰ τοίᾳ θέατρῳ.

Φ Χρόνια είληξε νά βγει στὸ ἔξωτερο τὸ Ἐθνικό μας θέατρο. Παρόγυρο σημάδι: Ἀπὸ ἔνα σαρό προσκλήσεις γιὰ διεθνῆ φεστιβάλ, προτίμησε τὴν ἐπικοινωνία μὲ τὶς γειτονικές χώρες Ρουμανία καὶ Βουλγαρία. Η περιοδεία κράτησε δώδεκα μέρες. "Αρχισε ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι, ὅπου δόθηκαν δύο παραστάσεις "Οἰδέποδα Τυράννου" (27 καὶ 30/9) καὶ δύο "Ἐκάβης" (2 καὶ 3/10). Άλλες τέσσερις παραστάσεις δόθηκαν στὴ Σόφια: Ἀνὸς "Οἰδέποδα" (6 καὶ 7/10) καὶ δύο "Ἐκάβες"

(9 καὶ 10/10). Η περιοδεία πέτυχε ἀπόλυτα. Ἀπέσπασε μάλιστα καὶ τὴν Βενεζικήν εναρέσκεια! Τὸ κλιμάκιο τοῦ Ἐθνικοῦ ἀριθμοῦσε ἐνερήτα μέλη.

Φ Ἀγιστόρροπα. Τελείως ἀντισόρροπα: "Ἐνῶ τὸ κλιμάκιο Ἀρχαίας Τραγωδίας τοῦ Ἐθνικοῦ μας Θέατρου παρουσίασε στὴ Σόφια "Οἰδέποδα Τυράννου" καὶ "Ἐκάβη", ἐνῶ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Βουλγαρίας κάνει ἐντατικές δοκιμές στὸ "Ρήγα" τοῦ Βασιλίη Ράτα, ἐνῶ τὸ θέατρο τοῦ Πύργου τῆς Βουλγαρίας ἔτοιμαζει τὸν "Πολλήτη Ρήγα Βε-

ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΜΕ ΤΗ ΛΥΡΙΚΗ;

20 παραστάσεις
καὶ 22 ἀργίες!

Τί συμβαίνει μὲ τὴ Λυρικὴ Σκηνὴ; "Η φετενὴ περίοδος ἐγκαινιάστηκε πολὺ καθυστερημένα — μόλις στὶς 19 τοῦ Νοέμβρη! Καὶ τὰ πράγματα ἀπέδειξαν πώς η καθυστερηση δὲν ὀφειλόταν σὲ καμιὰ προσπάθεια γιὰ τὴν καλύτερη ὀργάνωση τῆς χρονιᾶς η τὴν ἐξασφάλιση ποιότητας τῶν παραστάσεων.

Φτωχὸ τὸ μέχρι στιγμῆς ρεπερτόριο: Τέσσερις ἐπανάληψεις (Τόσκα, Μπόεμ, Ντάμα πίκα, Πριγκίπισσα Τσάρητας) καὶ μόνον ἔνα καινούριο ἔργο! (Όνιέγκιν!).

Καὶ τελείως ἄνισο ρεπερτόριο: Μέσα σὲ 43 μέρες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν διπέρα, δύο Τσαϊκόφσκι (Όνιέγκιν καὶ Ντάμα πίκα) καὶ δύο Πουτσίνι (Τόσκα καὶ Μπόεμ).

Ακόμα πιὸ ἀνεξήγητος ρυθμός... ἐργασίας. Απολογισμὸς 43 ήμερων (ἀπ' τὴν έναρξη μέχρι 31 Δεκέμβρη): 20 παραστάσεις, 22 ἀργίες!

λεστινῆ" τῶν K. Κοτζιά καὶ T. Βουγνᾶ, δημοσιεύτηκε μιὰ "ἀνεξήγητη" πληροφορία: "Η ἐλληνικὴ Πρεσβεία στὴ Σόφια δὲν ἐπέτρεψε τὴν εἰσόδο στὴν Ἐλλάδα εἰνοι τούντοι ποὺ θά παίζουν στὰ ἐλληνικά ἔργα καὶ ηθελαν νά γνωρίσουν τὸν τόπο μας. Μέχρις ότον ἐπιβεβαιώθει η διαφεύστει ἡ πληροφορία, δὲν ἐπάρχουν σχόλια.

Φ Τὸ πιὸ σημαντικό, ἵσως ἀπὸ τὰ θεατρικά καὶ παραθεατρικά γεγονότα, στὸ διάστημα ποὺ καλύπτει ἀπὸ τὸ τεῦχος, είναι μιὰ ἀνοικόνωση τοῦ λαμπροῦ νέου ἐλληνιστῆ Mario Vitti, στὸ Γ' Πανόριο Συνέδριο. "Υστεα ἀπὸ τὴν "Ἐδγάνα", ὁ ἵταλος καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστήμου τῆς Νάπολης ειδύλλησε νά ἀνακαλύψει, σὲ μιὰ ἵταλικὴ κωμῳδία τοῦ 1533, μιὰ ὀλόκληρη Πράξη γραμμένη

ἐλληνικὰ καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸν μεγάλο ἔλληρα διαφωτιστὴ Νικόλαο Σοφιανό. Καὶ μὲ τὸ Πανόριο Συνέδριο καὶ μὲ τὴ σημαντικὴ ἀνακοίνωση τοῦ Μάριο Βίττη θ' ἀσκοληθεῖ τὸ ἄλλο Δίμηνο.

Φ Μεγάλη ἔξορμηση τὸ "Θέατρο Τέχνης" πρὸς Ανατολάς: Μιὰ περιοδεία σαράντα ημερῶν στὴ Ρωσία καὶ τὴν Πολωνία. Στὴ Ρωσία (ἀπὸ 15/9 μέχρι 12/10) ἔδωσε 24 παραστάσεις: 13 "Ορνίθες" καὶ 11 "Πέροσες". Στὴν Πολωνία (ἀπὸ 17 μέχρι 24/10) ἔδωσε 8 παραστάσεις: 5 "Ορνίθες" καὶ 3 "Πέροσες". Πιὸ ἀναλυτικά: Τιφλίδα (15 - 18/9) 4 παρ. (2 "Ορν. 2 Πέρσ.) Βατούμ (20 - 22/9) 3 παρ. (3 Πέρσ.). Μόσχω (27/9 - 4/10) 9 παρ. (6 "Ορν. 3 Πέρσ.). Λέντσκορατ (6 - 12/10) 8 παρ. (5 "Ορν. - 3 Πέρσ.). Στὴ Βαρσοβία (17 - 20/10) 5 παρ. (3 "Ορν. - 2 (Πέρσ.).) καὶ στὸ Τόρονμ (22 - 24/10) 3 παρ. (2 "Ορν. - 1 Πέρσ.). Γύρισαν μὲ ἀποζύμματα ἐγκωμιαστικῶν κριτικῶν!

Φ Τελενταῖα, ὁ Κάρολος Κούν ἀρχισε νά βγαίνει συνχρὰ στὴν... ἀναφορὰ παραπόνων! Μόλις γνώσεις ἀπὸ τὴν περιοδεία τον στὴ Ρωσία καὶ στὴν Πολωνία, κάλεσε τοὺς δημοσιογράφους καὶ δήλωσε: "Αν τὸ Θέατρο Τέχνης δὲν ἐνισχυθεὶ ἀποφασιστικά, ἂν δὲν γίνει κοπικό, η ἡμικρατικὸ η διδήποτε ἄλλο, ἐπιχορηγούμενο πάτως θέατρο, θά σταματήσει. Χωρίς ενίσχυση δὲν μπορεῖ νά συνεχίσει!" Βρισκόμαστε — προφανῶς — στὸ χῶρο τοῦ παράλογου. Γιατὶ, όποιος κάνει καλά τὴ δουλειά τον δὲν θὰ πει πώς μπορεῖ νά ἀξιώνει νά τὸν ἀναλαμβάνει τὸ Κράτος! Καὶ νά ταν μόνον αὐτὴ η ἀξιώση. Γιατὶ δὲν μᾶς ξεποβλίσουσαν ἐπίσημοι; Γιατὶ δὲν μᾶς ἀνέμεναν στὸ ἀεροδόριο ἐπίσημοι; Γιατὶ δὲν μᾶς δεξιώθηκαν οἱ Πρεσβύτεροι μας; Γιατὶ; γιατὶ; γιατὶ; Επιβάλλεται η ἀδόμαδια Διεύθυνση Γραμμάτων - Θέατρουν νά τοῦ δώσει τὴν ἀπάντηση!

≡ Μὲ ἀρκετὴ ἐπιφύλαξη παρακολουθοῦμε μιὰ ἀναπτυσσόμενη ἔξορμηση τῆς "Ἐταιρίας Χοιστιανικοῦ Θεάτρου" Παραστάσεις τῆς "Θυσίας" τοῦ Κλωντέλ, ζήθρα στὸν τόπο καὶ πρὸς κόνφρενς, διαλέξεις, κυκλοφορία δίσκων καὶ τέα στὸ "Χίλτον"! Κατ' ἀρχὴν, βρίσκουμε πολὺ περιοριστικὸ τὸν τίτλο του. Πάντως, τὸ "Χοιστιανικὸ Θέατρο" θά κάνει τὴν ἐπίσημη ἐμφάνιση τον τὶς πρῶτες μέρες τοῦ Γενάρη. Θά τὸ ἀντιμετωπίσουμε, χωρίς φόβο καὶ πάθος, στὸ Δίμηνο τοῦ νέου τεύχους.

Φ "Ο Δημήτος Ροντήρης, μὲ τὸν ἀνεταρκῇ πάντα θίασο τοῦ "Πειραικοῦ Θεάτρου", συνεχίζει τὴν ἐπιχείρησην τὴν Αρχαία Τραγωδία γιὰ ξένους! Πέδιο ἐμπετάλλενσης, αὐτὴ τὴ φορά, η Λατινικὴ Αμερική. Η ἐπιχείρηση κράτησε τέσσερις μῆνες. Απὸ τὶς 12 τοῦ Σεπτέμβρη ὡς τὶς 5 τοῦ Δεκέμβρη. Μὲ "Η Ηλέκτρα" καὶ "Μήδεια" κατακτήθηκαν ὀπτώ χῶρες. Βραζιλία: 2 παραστάσεις (12 - 18/9). Αργεντινή: 16 παραστάσεις (19/9 - 6/10). Χιλή: 5

(7 - 17/10). Περού: 5 (18 - 24/10)
Κολομβία: 6 (25/10 - 6/11). Βενεζουέλα: 4 (7 - 15/11). Μεξικό: 6 (16 - 28/11). Πονέρο Ρίο: 2 (29/11 - 5/12). Άλλα και οι ξένες άγορες πορεστηκαν. "Οπον γά τ' ειναι, τὸ οδοιπορικὸ τῆς Τραγωδίας τοῦ Ροντήρη τεμαχίζεται..."

Φ Στις 20 Δεκέμβρη δό "Σύλλογος τῶν Ἀθηναίων τοῦ τόπου" γιόρτασε τὰ ἔβδομητράχορονά του. Καὶ, τιμώμενος, είχε τὴν ἑρανευσην γὰ τιμῆσε πέντε ἀθηναίους μὲ τὸ Χονσὸ μεταλλιό του. Πρότον και καλύτερο, τὸν ἀκατάβλητον ἥθοποιο Χουστόφρονο Νέζεο "γιὰ τὴν συνεχῆ ἐπὶ δεκαετήριας ἐπιτυχῆ παρουσίαν του εἰς τὴν ἀθηναϊκὴν Σκηνὴν".

Φ 'Άλλοι! Καὶ τρίς ἄλλοι! 'Ο ἰδοντὴς και διευθυντὴς τοῦ "Θυμελικοῦ Θάσου" Λίνος Καρδῆς ὑπέβαλε αἴτηση στὴ Δημαρχία Ἀθηνῶν και ζητάει ἀπὸ τὸ Δημοτικὸ Συμβούλιον γὰ τὸν παραχωρήσει ὁ Λόρος τοῦ Στρέφη γιὰ γὰ τὸ δημιουργῆσει θέατρο δόπον γὰ ταλαιπωρεῖ μονίμως τὶς ἀρχαίες Τραγωδίες!

Φ Βραβεῖα... ἀνεν ἀξία! Παξινοῦ, Μυράτ και "Πειραιών" πῆγαν διεθνῆ βραβεία. Τὰ ἀναφέρουμε, διατηρώντας ὅλες τὶς ἐπιφυλάξεις μας. Βραβείο γιὰ τὸν ἥθοποιο εἶναι ἡ ἐπίκτημη τοῦ Κοινοῦ του." Ας είναι: Τὸ διεθνὲς βραβεῖο "Ιταμπέλλα ντ' "Εστε" 1965 δόθηκε στὴν Κατίνα Παξινοῦ. Τὸ "Ασημένιο πορτοκάλι" — ποὺ ἀπορέμεται ἀπὸ τὴν Πορτογαλικὴ ἐφημερίδα "Ντιάριο Ποπούλας" στὸν συμπαντέστερο σένο — ἀπενεμήθη στὸ Μυράτ. Λεπτομέρεια: Τὸ "Ασημένιο λεμόνι" — γιὰ τὸ ἀντιπαντέστερο — δόθηκε φέτος στὸν Περού. Ποὺν χρόνια είχε δοθεῖ στὸ — ὄντως ἀτιασθέστατο — ἄγνω ἥθοποιο σέρο Ράλφ Ρίτσαντσον! Τέλος, ἡ "Ἐνωση Κριτικῶν Τέχνης τῆς Χίλιης βράβευσε τὸν δοιοποδῶντα θίασο Δημήτρη Ροντήρη.

Φ Στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως δημοσιεύηκαν ὑπονομαρχες 'Αποφάσεις και Διατάγματα ποὺ ἀφοροῦν τὸ Θέατρο. Θὰ περιληφθοῦν, ἀντολέξει στὸ νέο τεῦχος, κάπως ἀπὸ τὴν μόνην στήλη ποὺ καθιερώνουμε: 'Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως. Πάντως σημαντικὴ ἐπαγγελματικὴ νίκη τῶν ἥθοποιῶν ἀποτελεῖ τὸ Διάταγμα ποὺ καθιερώνει 9 ἀπὸ 12, παραστάσεις τὴ βδομάδα. Τὸ μέτρο δὲ ἐφαρμοστεῖ ἀπὸ τὴ θερινὴ περίοδο 1966.

Φ Μιὰ πολὺ ἐνδιαφέρουσα θεατρικὴ διάλεξη στὶς 2 Νοέμβρη στὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο. 'Ομιλητῆς δ' ἀγγλὸς σαξιπηροστῆς Τζώρτς Ράνλαντς, ἔταῖρος τοῦ Κλίκ'ς Κόλλετζ. Θέμα "Ἡ κλασικὴ ἐπίδοση στὸν Σαΐζητο". 'Ανέφερε πηγὲς τοῦ Σαΐζητο ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα, τοὺς Τοαγκούς και τοὺς Λατινοὺς - Βιογίλιο, Σενέκα, Όβιδιο. 'Απάγγειλε σαξιπηρικὰ κείμενα, δόπον διαγράφονται μορφὲς γνώμονες ἀπ' τὸν ἀρχαίον κλασσικούν, π.χ. 'Εκάρη — ποὺ τὴν παραλλήλιζει μὲ τὴν Γεροδούνδη τοῦ "Αμλετ" — 'Ελένη, 'Αρδομάχη, 'Εκτορας. 'Ο διμιλητῆς δὲν εἶναι μόνο θεωρητικός. Πρωτοακροθέτησε "Βασιλία Ληρ" γιὰ τὴν "Μάρλον Σοσάτν" τοῦ Καϊμπριτς, μὲ "Ἐντγκαρ τὸν Μάικλ Ρεντγκόρθη, τότε μαθητή. 'Ανέβασε ἀλλα εἴκοσι περίπουν ἔργα, δόπον ἔπαιξε και διδος. Σκηνοθέτησε στὸ θίασο Τζώρτς Γκίλγκουντ. Τελευταῖα,

ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

"Απὸ τὴν ἑναρξην τῆς χειμερινῆς σαιζὸν μέχρι τὶς 31 Δεκέμβρη 1965 τ' ἀθηναϊκὰ θέατρα παρουσίασαν, στὴ σειρά, τὰ παρακάτω ἔργα:

Φ " 'Αμιράλ": 'Απὸ 29 Σεπτέμβρη "Μιᾶς πεντάρας νιάτα" κωμῳδία τῶν Γιαλαμᾶ - Πρετεντέρη (ἐπανάληψη).

Φ " 'Γ. Παπᾶ": Θίασος 'Ελ. 'Απέργη - Διον. Παγούλατου, ἀπὸ 29 Σεπτέμβρη "Τρίτος μάρτυς" τοῦ Ντομίνι Νοσίου. 'Απὸ 10 Δεκέμβρη "Τρεῖς ἄγγελοι" τοῦ 'Αλ. 'Υσσον (ἐπανάληψη).

Φ " 'Διάνα": 'Ελληνικὴ Λαϊκὴ Σκηνὴ Χριστ. Σύλβα, ἀπὸ 30 Σεπτέμβρη "Τρίτη λέξη" τοῦ Α. Κασόνα. 'Απὸ 19 Νοέμβρη "Τὸ κρεμμύδι" τοῦ 'Αλ. Νικολάου. 'Απὸ 25 Δεκέμβρη " 'Ερωτικὸ κυνήγι" τοῦ Ζάν ντε Λετράζ.

Φ " 'Κοτοπούλη": Θίασος 'Αλίνης Βουγιουκλάκη - Δ. Παπαμιχαήλ, ἀπὸ 1 'Οκτώβρη " 'Ο κόσμος τῆς Σουζού Βόγκ" τοῦ Πώλη 'Οσμπορφ. 'Απὸ 26 Νοέμβρη " 'Η κόρη μου ἡ σοσιαλίστρια" κωμῳδία τοῦ 'Αλ. Σακελλάριου.

Φ " 'Ακάδημος": Θίασος Μάρως Κοντοῦ, Γ. Κωνσταντίνου, Ν. Ρίζου, ἀπὸ 1 'Οκτώβρη " 'Ανδρα θέλω τώρα τὸν θέλω" κωμῳδία 'Αλ. Σακελλάριου - Χρ. Γιαννακόπουλου. 'Απὸ 25 Δεκέμβρη " 'Δημοκρατία ἀλλὰ Ἑλληνικά" κωμῳδία τῶν Τσιφόρου - Βασιλειάδη.

Φ " 'Γκλόρια": Θίασος Ντίνου 'Ηλιόπουλου, ἀπὸ 1 'Οκτώβρη " 'Έκτο πάτωμα" τοῦ Α. Ζερί (ἐπανάληψη). 'Απὸ 19 Νοέμβρη " 'Ξύπνα Βασίλη" κωμῳδία τοῦ Δημήτρη Φαζᾶ.

Φ " 'Αλφα": Θίασος Α. Κωνσταντάρα, ἀπὸ 5 'Οκτώβρη " 'Υπάρχει και φιλότιμο" κωμῳδία 'Αλ. Σακελλάριου - Χρ. Γιαννακόπουλου (ἐπανάληψη).

Φ Θέατρο - θίασος Χατζηγρήστου: 'Απὸ 7 'Οκτώβρη " 'Οι τρεῖς θαλασσόλυκοι" κωμῳδία 'Ασημακόπουλου, Σπυρόπουλου, Παπαδούνα, 'Απὸ 6 Νοέμβρη " 'Φωνὴ Λαοῦ" ἐπιθεώρηση τῶν Νικολαΐδην, Οίκονομιδην, Μουζάκη.

Φ " 'Παπαϊωάννου": Θίασος Κατερίνας, ἀπὸ 7 'Οκτ. " 'Τὸ μῆλο κάτω ἀπὸ τὴ μηλιά" κωμῳδία Τσιφόρου-Βασιλειάδη (ἐπανάληψη). 'Απὸ 18 Νοέμ. " 'Τὸ ἀγκάθι" Μπαριγιέ και Γκρεντί.

Φ " 'Ακροπόλ": Γκιωνάκης, Μπελίντα, Βλαχοπούλου, ἀπὸ 8 'Οκτ. " 'Αύλη και πεζοδρόμιο" ἐπιθεώρηση Σακελλάριου - Γ. Γιαννακόπουλου (ἐπανάλ.).

Φ " 'Αλάμπρα": Θίασος Γκέλλυς Μαυροπούλου - Διον. Παπαγιανόπουλου, ἀπὸ 8 'Οκτώβρη " 'Πᾶς νὰ γίνεται πλούσιοι" κωμῳδία Γερ. Σταύρου. 'Απὸ 13 - 21 Νοέμβρη " 'Η κυρία τοῦ κυρίου" κωμῳδία Ν. Τσιφόρου - Π. Βασιλειάδη (ἐπανάληψη). —'Απὸ 8 - 12 Δεκ. ἡ " 'Ελευθέρα Σκηνὴ" τὴν "Φαῦστα" τοῦ Μ. Μποσταντζόγλου (ἐπανάληψη). —'Απὸ 25 Δεκέμβρη θίασος Νίκου Σταυρίδη " 'Παρίσι - Καστρί, ἐκλογὲς και ξυστρί" ἐπιθεώρηση.

Φ " 'Αθηνῶν": Θίασος Δ. Μυρδτ - Β. Σουμπουλάχη, ἀπὸ 8 'Οκτώβρη " 'Τὸ ἐκκρεμές" τοῦ "Αλντο Νικολάι.

Φ " 'Κεντρικό": Θίασος Τζ. Καρέζη, ἀπὸ 9 'Οκτώβρη " 'Κάθε Τετάρτη" κωμῳδία Μύριελ Ρέσνικ. 'Απὸ 25 Δεκέμβρη " 'Η κυρία ἐκυκλοφόρησε" κωμῳδία τῶν Γιαλαμᾶ - Πρετεντέρη.

Φ " 'Μετάλλειον": Θίασος Δάρφης Σκούρα, ἀπὸ 14 'Οκτ. " 'Γυμνὴ Λαίδη" τοῦ Ζάν Κανόλ. 'Απὸ 1 Δεκ. " 'Θανασάκης ὁ ποιτευόμενος" κωμῳδία 'Αλ. Σακελλάριου - Χρ. Γιαννακόπουλου.

Φ " 'Διονύσια": Θίασος Δ. Χόρη, ἀπὸ 15 'Οκτ. " 'Τὸ αὐγὸν" τοῦ Φελ. Μαρσώ.

Φ " 'Πορεία": Νέα Σκηνὴ Κωστῆ Λειβαδέα, ἀπὸ 19 'Οκτ. " 'Ο ἐραστὴς τῆς Λαίδης Τσάτερλυ" (ἐπανάληψη).

Φ Θέατρο - θίασος Κώστα Μουσύρη: 'Απὸ 20 'Οκτώβρη " 'Ενα παράξενο ζευγάρι" τοῦ Νέηλ Σάμουν.

Φ " 'Τέχνης": Θίασος Καρόλου Κούν, ἀπὸ 28 'Οκτώβρη " 'Η Πόλη" τῆς Λούλας Αναγνωστάκη (ἐπανάληψη).

Φ Θέατρο - θίασος Κώστα Μουσύρη: 'Απὸ 4 Δεκέμβρη " 'Ποιός φοβάται τὴν Βιτζίνια Γούλφ;" τοῦ 'Εντ. " 'Αλμπτη.

Φ " 'Ορβο": Θίασος Μαρίας 'Αλκαίου - Β. Διαμαντόπουλου " 'Αθάνατη πολυαγαπημένη" τοῦ Γ. Ρούσσου.

Φ " 'Εθνικό Θέατρο": 'Απὸ 3 Νοέμβρη " 'Η κωμῳδία τῶν παρεζηγήσεων" τοῦ Σαΐζηπορ. 'Απὸ 9 Δεκ. " 'Βρυκόλακες" τοῦ 'Ιψεν (ἐπανάληψη). 'Απὸ 23 Δεκ. " 'Η μπόρα" τοῦ 'Οστρόβσκι.

Φ " 'Βεργῆ": Θίασος " 'Ελσας Βεργῆ - Μ. Κατράκη, ἀπὸ 4 Νοέμβρη " 'Χωριστὰ τραπέζια" τοῦ Τέρενς Ράτυγκαν.

Φ " 'Βέμπο": Θίασος 'Ορ. Μακρῆ, Ρ. Ντόρ, 'Άλ. Λειβαδέτη, Μ.π. Μοσχονᾶ, Κ. Στολίκη, Τ. Μηλιάδη, συνεχίζει ἀπὸ 28 Αγούστου " 'Ταργαλατα, γαργάλατα" ἐπιθεώρηση τῶν Μίμη Τραϊφόρου - Ναπ. 'Ελευθερίου.

Φ 'Εθνικὴ Αυρικὴ Σκηνὴ: Στὶς 19 Νοέμβρη " 'Τόσκα" Πουταίνι (ἐπανάληψη). Στὶς 20 Νοέμβρη " 'Μπούεμ" Πουταίνι (ἐπανάληψη). Στὶς 1 Δεκ. " 'Πριγκίπισσα Τσάρτας" Κάλμαν (ἐπανάληψη). Στὶς 11 Δεκ. " 'Ογύνιος Όνιέκιν" Τσαϊκάρσκι. Στὶς 21 Δεκ. " 'Ντάμα πίκα" τοῦ Τσαϊκόφσκι (ἐπανάληψη). " 'Εναλλασσόμενο ρεπερτόριο.

Φ " 'Αδλαία" Πειραιῶς: Θίασος Μίμη Φωτόπουλου, ἀπὸ 16 'Οκτ. " 'Δὸν Καμίλλο" τοῦ Σ. Πατατζῆ (ἐπανάληψη). Απὸ 25 Δεκ. " 'Ο Φανούρης και τὸ σὸν του" κωμῳδία 'Αλ. Σακελλάριου - Χρ. Γιαννακόπουλου (ἐπανάληψη).

Φ " 'Δημοτικό" Πειραιῶς: Θίασος Α. 'Αλεξανδράκη - 'Άλ. Γεωργούλη, ἀπὸ 24 Νοέμβρη " 'Ἐγχλημα και Τιμωρία" διασκευὴ τοῦ Γκαμπριέλ 'Αρού.

ἀπό τὸ 1957 φετὶ τὸ '64, διεύθυνε τὴν ἐγγραφή σὲ δίσκους τοῦ Σαιξηπορίου κανόνα. Ἀπὸ τὸ θεατρικό μας κόσμο, παρόντας ἔνας καὶ μόνος: ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς!

Φ Θοῦ Κύριε φιλακήρ τῷ στύματί μου... Ἀλλά ὁ αἰδεσμώτατος Αἰμ. Μαρτέν, μουσικολόγος καὶ διευθυντής τῆς παρισινῆς Χορωδίας τοῦ Ἀγίου Εὐσταθίου δὲ εἰσηκούσθη! Καὶ, στὴ διάλεξη πού δώσει στὶς 14 Δεκέμβρη στὸ Γαλλικό Ἰνστιτούτο Ἀθηνῶν, μὲ θέμα "Ο ωνθμός ἀπὸ τὸν Αἰσχύλον ὡς τὸν Χόνεγκερ", εἰπε— καὶ τὸ δὲν εἰπε; Μίλησε γιὰ ἔνα ἀπόστασμα ἀπὸ τὸ "Χορὸν τῶν νεκρῶν" τοῦ Χόνεγκερ γραμμένο, ἐντελῶς συμπτωματικά, στὴν ἴδια μετρικὴ μὲ τὸ Α' χορό τοῦ "Προμηθέα Δεσμώτη" τοῦ Αἰσχύλου, γιὰ ἔνα μετογειακὸ οὐθωκό αἰσθητήμονα ποὺ παραμένει ἀναλλοίωτο μέσα στὸν αἰώνας καὶ στηρίζεται στὸ λογοιδικὸ ωνθμό, γιὰ τὸν συμβολισμὸν τοῦ τριμεροῦς ωνθμοῦ ("Ἀγία Τράπα στὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, ἀλλὰ καὶ διάβολος πολλὲς φορὲς κατὰ κόσμου— ὅπως στὸ βάλς!), γιὰ τὸν "Νόμο" τοῦ Τερπάνδρου, γιὰ τὴν ἀντίληψη τοῦ Ἀριστοξένου περὶ μουσικῆς ἀνωγῆς, γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη, γιὰ τὸ Δράμα ως προτὸν συγκρούσεως καὶ ἔνα σωρὸ ἄλλα. "Ολα, φύρδην— μήδην καὶ κάπως... ἀβασάντα.

Φ Μπράβο τον! Τὸ Κρατικὸ Θέατρο Βορείου Ἑλλάδος ὁργάνωσε καὶ φέτος λογοτεχνικὰ πρωιά γιὰ τὸν συγγραφεῖς τῶν ἔργων ποὺ παρουσιάζει. Μίλησαν: Στὶς 14 Νοέμβρη ὁ Γ. Θ. Βαρόπονλος, γενικὸς γραμματέας τοῦ Δ.Σ. τοῦ Κ.Θ.Β.Ε., μὲ θέμα "Ο Σαιξηπήρ ποιητής Οἰνομανείνος". Στὶς 21 Νοέμβρη ὁ Γιάννης Σιδέρης μὲ θέμα "Τὸ Κωμειδύλλιον". Στὶς 28 Νοέμβρη ὁ Λέων Κουκούλας μὲ θέμα "Ο Ἰγνεὶ καὶ τὸ θέατρο ιδεῶν". Στὶς 12 Δεκέμβρη ὁ Γ. Δέλιος, πρόεδρος τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς τοῦ Κ.Θ.Β.Ε., μὲ θέμα "Ο Μπέκετ καὶ τὸ ἔργο του". Τέλος, στὶς 19 Δεκέμβρη ὁ Πέλος Κατσέλης μὲ θέμα "Ο Μπένγρα Σᾶ καὶ τὸ δραματικὸ τὸν ἔργο". Σὲ ἥτα τὰ λογοτεχνικὰ πρωιά, ηθοποιοὶ τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Θεσσαλονίκης ἀπαγγέλλουν ἡ διαβάζουν κείμενα.

Φ Ἡ Στέγη Καλῶν Τεχνῶν καὶ Γραμμάτων πραγματοποίει καὶ φέτος μιὰ σειρὰ διαλέξεις στὴν ἐλληνικὴ ἐπαγγλασία, ἀπὸ τὶς 25 τοῦ Ὁκτώβρου ὅως τὶς 30 τοῦ Δεκέμβρη. Ἀπὸ τὸν δὲ διαλέκτης, μόνον τρεῖς μίλησαν γιὰ Θέατρο: "Ο σκηνοθέτης Πέλος Κατσέλης στὰ Γιάννενα μὲ θέμα" "Ο Σαιξηπήρ στὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο", ὁ κριτικὸς Λέων Κουκούλας στὴ Ζάννινο μὲ θέμα "Ο Βασιλικὸς" τοῦ Μάτεσι καὶ ὁ δικηγόρος Λίνος Καρδήνης στὴ Θεσσαλονίκη μὲ θέμα "Σαιξηπήρ, μιὰ ἐποπτικὴ ματιά στὸ ἔργο του".

Φ Χρόνο μὲ τὸ καρόνο ἔξεντελέζεται τὸ Φεστιβάλ Ἑλληνικοῦ Κινηματογράφου τῆς Θεσσαλονίκης. Δημιουργήθηκε γιὰ νὰ προκαλεῖ ποδοθετοῦ ἐνδιαφέρον τὸν καιρὸ τῆς Διεθνοῦς "Ἐκθεσης. Ἀλλά ἡ Διοίκησή της στάθηκε ἀνίκανη γὰ τὸ δργανόσει καὶ νὰ τὸ κρατήσει σὲ στοιχειωδῆς σοβαρὸ ἐπίπεδο. Φέτος παράγεται τὸ... χάλι τον!" Αρχισε μὲ παρατάγουνα στὶς 22 καὶ τέλειωσε κακὴν— κακῶς στὶς 29 τοῦ Σεπτέμβρη. Τὰ

βραβεῖα ἐργμένας— ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρουν ίδιαιτερα, ἀφοῦ ἀφοῦσσιν ἡθοποιοὺς ποὺ παίζουν καὶ στὸ Θέατρο— δόθηκαν, ἐπάξια, σὲ δύο ἵκανον καὶ ἐξειλισσόμενον νέον ἡθοποιούς: τὸ Νίκο Κούνοντο ("Ἀδιάτακτο") καὶ τὴν "Ἐλλη Φωτίου ("Ἐπιστροφή").

Φ Ἐν ἀρχῇ, φυσικὲς καλλονὲς καὶ ἀρχαιολογικοὶ χώροι προσελίκνων, ἔστιν ὅτε, καὶ καλλιτεχνικὲς διασημότητες στὴν Ἑλλάδα. Ἀρχότερα, τὸ χαμηλὸ κόστος γνώσματος ταυτῶν μᾶς προμήθευε ποικίλες διασημότητες τῆς ὁδοῦ της. Τελευταῖα, τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν καὶ ἡ Ανωρικὴ Σκηνὴ πλησιόνων καὶ φέρονται ἀκόμα περισσότερες! Τὸ Διάμηνο δὲν σκοπεύει νὰ παρακολουθεῖ τὴν κομικὴ κίνηση! Ἐνδιαφέρεται μόνο γιὰ δύστον κάρων κάτι στὸν τόπο μας. Ἐκτὸς, λοιπὸν ἀπὸ τὶς διασημότητες ποὺ πῆραν μέρος στὸ Φεστιβάλ, τὸν Μαρσέλ Καμύ— ποὺ θὰ γνώσει τὴν "Γειτονιά τῶν Αγγέλων" τοῦ Καμπανέλλα— τὸν πρωτεύοντος Ορέστης καὶ τὸν "Αλιτο Νικολάι— ποὺ, ξαφνικά φέτος τὸ χειμώνα, εἰδαμεν δυὸς ἔοργα τον ("Ἐκκρεμές" καὶ "Κρεμμύδι"— ἀξέει νὰ σταματήσουμε μόνο στὴν Πέργκι "Ασκροφ.

Φ Οἱ ἀδιηγαῖοι τοῦ "British Council", κι ὅρισμένοι... βάρβαροι, εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ θαυμάσουν τὴν ἔξαιρετη Πέγκυ τοῦ Ασκροφ. Περαστικὴ γιὰ τὸ "Ιστορικὸ ἔδωσε, τὴν πρώτη Νοέμβρη, ἔνα θεσιτάλη ηθοποιίας στὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο. Είχε τὸν τίτλο "μερικὰ λόγια γιὰ γνωμίκες καὶ μερικὰ λόγια γνωμικῶν" καὶ περιλάβανε πολλὰ καὶ ποικίλα. Ἀπὸ Θέατρο, μονόλογος "Ιονιλέττας καὶ Παραμάνας καὶ Κατερίνας καὶ Μαργαρίτας" Αἴγιον καὶ Κλεοπάτρας καὶ ἄλλα. Μά, ἡ ἀπαγγελία ὅλων, χωρὶς καμιὰ ἐξαιρεσηνή, τῶν κειμένων ὑπῆρξε ἔνα σπάνιο μελῆμα θεατρικῆς ἀγωγῆς. Παρατηρήση πρώτη: Παρὰ τὴν αγάλια τῆς Δευτέρας, ηθοποιοὶ δὲν ἐντοπίστηκαν στὴν αίθουσα! Παρατηρήση δεύτερη— γιὰ τὸν δργανώτερο: "Αθήρα δὲν εἶναι ὅστις χωρῶν στὸ "British Council".

Φ Αὐδὸν ἔνοι θεατρικοὶ συγγραφεῖς, γνωστότατοι καὶ πολυπαιγνέοντες στὸν τόπο μας, ἄφησαν γιὰ πάντα τὴν ζωὴ καὶ τὸ Θέατρο: "Ο ἐγγέλεζος Σώμερσετ Μόρι κι ὁ Ισπανὸς Αλεσάνδρος Κασόνα. Ἡταν κι ὁ δύο συγγραφεῖς μεγάλων σκηνικῶν ἐπιτυχιῶν. Χωρὶς, βεβαίως, νά γαν μεράλοι συγγραφεῖς! Ἡταν, μόνος, καλοὶ κατασκευαστές.

Φ Ἡ Κριτικὴ Ἐπιτροπὴ ποὺ μοιράζει τὰ Κρατικὰ Βραβεῖα καὶ προγράφει τὰ βιβλία ποὺ ἀγοράζονται ἀπὸ τὸ υπουργεῖο Παιδείας γιὰ διάφορες βιβλιοθήκες, ἀποφάσισε φέτος ν' ἀγοραστοῦν ἀντίτυπα ἀπὸ 130 βιβλία τῆς προγρόμνευσης χρονιᾶς (1964). Ἀναλυτικότερα: 47 ποίηση, 43 πεζά, 11 δημητρίατα καὶ τονβέλες, 19 δοκίμια, 2 ἀπὸ τὰ ἐκδομένα στὸ ἐξωτερικὸ καὶ 8 ταξιδιωτικά. Θεατρικά, θ' ἀγοραστοῦν μόνον τοία: Ἀλέξη Σολομον "Ο Αγιος Βάκχος", Τάσον Λιγνάδη "Ο Λόρκα καὶ οἱ φίλες" καὶ Μυστών "Αργυρόστον— Μαντίνον" "Ο Κ. Χοηστούνας καὶ η Νέα Σκηνὴ". Ἀπὸ τὸ ἄλλο Διάμηνο, ποὺ θὰ καταγράφωνται καὶ τὰ θεατρικὰ βιβλία, θά μποροῦν νὰ ἐλεγχθοῦν οἱ, τυχόν, παραλείψεις.

ΝΕΖΕΡ: 56 ΧΡΟΝΙΑ ΠΑΙΖΩ ΘΕΑΤΡΟ ΚΙ ΑΚΟΜΑ ΝΑ ΓΙΝΩ ΗΘΟΠΟΙΟΣ!

Στὴν περίπτωση τοῦ Χριστόφορου Νέζερ δὲν ἔχει καμιὰ ὁζεῖα ἡ τιμὴ τοῦ... τοπικοῦ του Σύλλογου! Τὴν χρησιμοποιοῦμε, μόνο σὰν εὔκαιρια γιὰ νὰ θυμήσουμε πόλις ἀκατάβλητος ηθοποιὸς ἔκλεισε 56 χρόνια στὸ Θέατρο. Παρὰ τὸ βαυαρικό του ὄνομα, εἶναι γένημα θρέμματα ἀθηναϊδιος. Γεννήθηκε στὰ 1888 στὰ Πυθαράδικα— Πλαπούτα 23— κ' εἶναι ἔγγονος τοῦ πρώτου χριστιανοῦ Φρούραρχου στὴν Ακρόπολη τῆς Αθήνας. Σὲ δύο χρόνια— στὰ 1968— θὰ γιορτάσει τὰ ἑξητάχρονά του στὸ Θέατρο καὶ τὸ 80χρονα τῆς ζωῆς του. Γιὰ τὸν τιμώμενο μίλησαν οι Γιάννης Σιδέρης, Κώστας Μουσούρης καὶ Ἀλέ-



Χαρακτηριστικὸ σκίτσο τοῦ Νέζερ ἀπὸ τὸν Φωκ. Αημητριάδη. 1932: πατέρας (Καίσαρας) στὴ "Φανή" τοῦ Πανιόλ

κος Λιδωρίκης. 'Ο ίδιος, εὐχαριστώντας, εἶπε ἀνάμεσα στ' ὅλα καὶ τὰ ἔξτις: "Ολή μου ἡ μικρὴ ιστορία εἶναι ἔνδες ἀνθρώπου ποὺ προσπάθησε, δομολογουμένως μὲ πάθος, νὰ φτάσει κάπου στὴν περιοχὴ τῆς θεατρικῆς τέχνης, ποὺ ἀγωνίστηκε γι' αὐτῆς καὶ πίστεψε πώς αυτῆς εἶναι ἡ χαραγμένη του μοτρά καὶ αὐτὸς ἤταν ἡ τρόπος ζωῆς ποὺ θέλησε γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ὑπαρξήν του μιὰ καὶ γεννήθηκε. Ποτέ, πραγματικά, στὴ ζωὴ μου δὲν ὑπῆρξε τίποτ' ὅλο παρὰ ταπεινός λειτουργός της Τέχνης".

Σ' ἐρώτηση θεατρικοῦ ρεπόρτερ τέ θά γε νὰ πεῖ σ' ἔνα νέο ηθοποιό, δὲν Νέζερ, ἀπάντησε:

"Θά 'θελα νὰ τοῦ πῶ πάντας τέλειος θεατρίνος δὲν πρόκειται νὰ γίνει ποτέ! Πάντα θὰ πλησιάζει στὸ τέρμα καὶ τὸ τέρμα πάντα θ' ἀπομακρύνεται. Δουλεύων πενηνταέξη διάβοληρα χρόνια στὸ Θέατρο, καὶ δύως— πιστέψε με— ἀκόμη δὲν πρόφτασα νὰ γίνω ηθοποιός! 'Η συμβουλή ποὺ μένει με πορών νὰ τοῦ δώσω, εἶναι: μόχθος, δουλειά καὶ ἀγώνας".

ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΑΡΧΑΙΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ ΓΙΑ ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΩΝ

Νά καὶ κάτι ἀξιόλογο, ποὺ ἐφαρμόζεται μόνο στὴν Ἑλλάδα: Τὸ ἀρχαῖο Δράμα σὰν ψυχοθεραπευτικὸ μέσο! Καὶ μ' ἀποτελέσματα, κάτι παραπάνω ἀπὸ λαμπρά! Η ἔμπνευση ἀνήκει σ' ἕναν φωτισμένο ἐπιστήμονα, τὸν ὑφηγητὴ τῆς Νευρολογίας καὶ Ψυχιατρικῆς στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Ἀθήνας καὶ Διευθυντὴ τῆς Α' Κλινικῆς στὸ Δρομοκατέστιο Θεραπευτήριο κ. Γ. Λυκέτσο.

Τὸ πάρχει μάτι μικρὴ προϊστορία: Στὴ Βιέννη, μετὰ τὸν Α' παρασκόμιο πόλεμο. "Ἔνας νέος ρουμάνος ἐπιστήμονας — ὁ διάσημος ἀργότερα Δόκτωρ Μορένο — ἀσχολεῖται μὲ τὴν ψυχιατρική, ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ φιλοσοφία, τὴν τέχνην — ἰδιαίτερα μὲ τὸ θέατρο. Ἰδρύει μάλιστα, ἐρασιτεχνικὸ θίασο, ποὺ τὸν στεγάζει σ' ἓνα κτήριο κοντά στὴν "Οπερα. Ἔνζενι τοῦ θίασου, μιὰ νεαρή, ἀπὸ φυσικοῦ τῆς εὐαίσθητη, λεπτή, ρομαντική, Ἐρωτεύεται σὲ λίγο καὶ παντρεύεται ἔναν συνάδελφὸ τῆς. Κ' εὐτὸς μεταμορφώνεται σὲ μέγαιρα! Ὁ Μορένο δὲν ξαίρει πῶς νὰ βοηθήσει τὸ συνεργάτη του. "Ωσπου, τυχαῖα, ἀναθέτει στὴν ἔγγαμη πλέον ἐνζενὺ τὸ ρόλο μιᾶς πόρνης τῶν τριβόδων. Τὸν ὑποδύεται μὲ ἄνεση. Καὶ τὸ θᾶυμα συντελεῖται: 'Η κοπέλα ἔναντινεται ὑποδειγματικὰ γλυκεῖα καὶ καλή. Ὁ Μορένο καταλαβαίνει: Μὲ τὸ ρόλο τῆς πόρνης, ἡ νεαρὴ είχε προβεῖ σὲ ἀκθεσιασμὸ ἀσύνειδων διαθέτεων τῆς. Κ' είχε λυτρωθεῖ! Τὸ Θέατρο μποροῦσε νὰ παῖξει θεραπευτικὸ ρόλο, ἀπελευθερώνοντας ἀπ' τὸ ἀπωθημένο τους ὄρισμένα ἄτομα. Τῆς ἀναθέτει συστηματικὰ κακοὺς ρόλους. Καὶ κείνη γίνεται συνεχῶς καλύτερη στὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ της. Τὸ ψυχόδραμα είχε γεννηθεῖ. Ἀπὸ τὸ ψυχόδραμα τοῦ Μορένο, ποὺ

ἔκποτε ἔχειχτηκε, ὁ κ. Λυκέτσος ὁδηγήθηκε νὰ χρησιμοποιήσει — γιὰ πρώτη φορὰ σ' ὅλο τὸν κόσμο — τὸ ἀρχαῖο Δράμα σὰν θεραπευτικὸ μέσο σε, βαριὰ καὶ χρόνια, ψυχικὰ ἀρρώστους. "Η ἰδέα τοῦ γεννηθῆκε τὸ 1960.Κ' ἡ προσπάθεια ἔκποτε ήταν τοῦ 1960 - 1961. Τὸ νεόχιστο, ἀρχαιορρύθμο θεατράκι τοῦ Δρομοκατέστιου θεραπευτήριου ἦταν ὅ, τι χρειαζόταν. Μὲ τὴν ἐπίβλεψη ἐνὸς ψυχίατρου καὶ μιᾶς κοινωνικῆς λειτουργοῦ, διδάχτηκε σὲ μιὰ ὄμάδα σχιζοφρενῶν ὅ. "Προμηθέας Δεσμώτης" τοῦ Αλσαζούλου. Η παραστασία δόληκε τὸ Σεπτέμβρη τοῦ 1961, μπροστά σὲ πολυάριθμο κοινὸ ἀπὸ ἀρρώστους τοῦ Δρομοκατέστιου καὶ περιορισμένο ἀριθμὸ συγγενῶν καὶ φίλων. Τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν παραπάνω ἀπὸ μάλιστα, ἐρασιτεχνικὸ θίασο. Οἱ ἀρρώστοι μπόρεσαν ὅχι μόνο παρακολουθήσουν τὴν πολύμηνη διδασκαλία τῆς Τραγωδίας, ἀλλὰ καὶ νὰ δώσουν μὲ ἐπιτυχία τὴν παράσταση. Καὶ τὸ σπουδαιότερο: παρατηρήθηκε ὑπεραξιόλογὴ ψυχικὴ ὡφέλεια σὲ, χρόνια καὶ βαριά, ψυχικὰ ἀρρώστους. Η πρώτη αὐτὴ στὸν κόσμο παράσταση ἀρχαίας Τραγωδίας ἀπὸ σχιζοφρενεῖς, είχε τὴν τύχη νὰ κινηματογραφηθεῖ ἀπὸ τὸ συνεργεῖο τοῦ "Τρουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως. Σκηνές της, μάλιστα, περιλήφθηκαν καὶ στὴ διενῆθ τανία "Παγκόσμια Ψυχικὴ Υγεία" τοῦ 1960. Ο κινηματογραφικὸς φακὸς συνέλαβε καὶ ἀποτύπωσε ἐκφράσεις τῶν προσώπων — ὅχι μόνο τῶν ἡθοποιῶν, ἀλλὰ καὶ τῶν ἀρρώστων θεατῶν — ποὺ φανέρωνταν τὴν συναισθηματικὴ συμμετοχὴ τους στὸ ἔργο.

"Η προσπάθεια συνεχίστηκε. Τὸ 1961 - 1962 διδάχτηκαν "Οἰδίπους Τύραννος", καὶ "Ηλέκτρα" τοῦ Σοφοκλῆ, σὲ δυὸ διαφορετικὲς ὄμάδες ψυχικὰ ἀρρώστων. 'Επειδόμενα κι ἀπ' τίς δύο τραγῳδίες παραστάθηκαν μ' ἐπιτυχία στὴν Α' Ε-

βοδιμάδα Ψυχικῆς Υγείας, τὸ Μάη τοῦ 1962. Ο καθηγητὴς Κουρέτας, ποὺ προλόγισε τὴν παράσταση τοῦ "Οἰδίπους Τύραννον", ἀναγνώρισε τὴ θεραπευτικὴ ἀξία τοῦ ἀρχαίου Δράματος σὲ ψυχικὰ πάσχοντες.

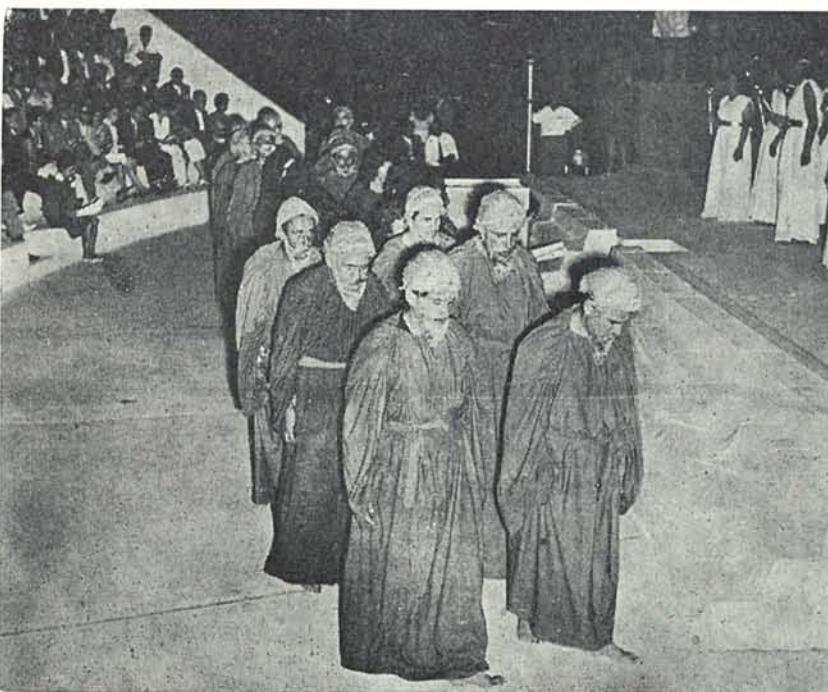
"Η πεῖρα ποὺ είχε ἀποκτηθεῖ — ὅπως ἀνέφερε ὁ κ. Λυκέτσος — δὲν ἀφῆνε καμιὰ ἀμφιβολία: 'Η διδασκαλία καὶ ἡ παράσταση ἀρχαίων Τραγωδῶν πρόσφερε ἀξιόλογες θεραπευτικὲς δύνατοτήτες σὲ ἄτομα ποὺ πάσχουν ἀπὸ χρόνιες ἀρρώστειες.

ΠΩΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ Η "ΚΑΘΑΡΣΗ"

Νά πῶς ἔξηγει ὁ ίδιος ὁ κ. Λυκέτσος τὸ μηχανισμὸ τῆς "καθαρσῆς" ποὺ ὑφίσταται ὁ ἀρρώστος, μὲ τὴ διδασκαλία καὶ τὴν ἐκτέλεση ἀρχαίας Τραγωδίας:

— Πρῶτα-πρῶτα ἀσκεῖται ἔντονη ὑποβολὴ ποὺ ὑφίλεται ὅχι μόνο στὴ δύναμη τῆς γλώσσας ἀλλά, κυρίως, στὴ δραματικὴ ἔνταση τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας ποὺ είναι ζῶσα καὶ συγκεντρώνεται στὸ κορυφαῖο, τὸ βασικὸ γεγονός τῆς ψυχικῆς σύγχρονησης καὶ τοῦ μύθου της. "Ακολουθεῖ ἡ συναισθηματικὴ συμμετοχὴ σὰν βίωμα καὶ τῶν ἀρρώστων ἡθοποιῶν καὶ τῶν μελῶν τοῦ Χοροῦ καὶ τῶν ἀρρώστων θεατῶν, ποὺ τωτίζονται μὲ τοὺς ἡρῷους τῆς Τραγωδίας. "Ἐπακολουθεῖ — τὸ σημαντικότερο — ἡ κάθαρση ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ μιὰ συναισθηματικὴ ἐκφραστική, ποὺ φτάνει σὲ δραματικὴ ἐκφραση ἰδεῶν καὶ βιωμάτων βαθύτατα ἀπωθημένων. Μὲ τὴν κάθαρση ἐπιτυγχάνεται γρήγορη ἀνακούφιση ἀπὸ τὶς εσωτερικὲς ψυχικὲς συγκρούσεις, ποὺ συμβάλλουν στὴν αὔξηση τοῦ ἄγρους τῶν ἀρρώστων καὶ ποὺ τὰ ψυχοπαθολογικά τους συμπτώματα ἀποσκοποῦν, ἀκριβῶς, στὴν κάλυψη αὐτοῦ τοῦ ἄγχους. "Αξιόλογη είναι ἡ ἐπίλειψη τῆς ἀνακούφισης ἀπὸ τὸ ἀσύνειδο συναίσθημα ἐνοχῆς, τὸ ἄγρος καὶ τὶς ἀμφιβολίες ποὺ ἐπακολουθοῦν, μὲ τὴν προβολὴ στοὺς θεούς, τῶν ἀνθρώπινων ψυχικῶν πόνων ποὺ παρουσιάζει τὸ Δράμα καὶ μὲ τὴν ἀπολύτρωση ποὺ πετυχαίνεται ἀπὸ τὴν τιμωρία τῶν ἡθικὰ ἀπαραδέκτων πράξεων τῶν ἐνόχων ἡρώων τοῦ ἔργου. "Ιδιαίτερα, σὲ μακροχρόνια ψυχικὰ ἀρρώστους, προκαλεῖται μιὰ, μεγάλης σημασίας, κινητοποίηση τῆς συναισθηματικῆς τους ἐμπειρίας. Οἱ ἀπότομες καὶ βίαιες ἐναλλαγὲς ἀνάλογα μὲ τὴν πλοκὴ καὶ τὴν ἔξελιξη τῆς Τραγωδίας, ἀπαιτοῦνται ἀνάλογες συναισθηματικὲς ἐναλλαγὲς καὶ μεταπτώσεις. Οἱ ἀρρώστοι, ὑποδύομενοι τοὺς ἡρῷους τῆς Τραγωδίας, βοηθοῦνται νὰ κιριαρχήσουν στὶς ἀναστολές ποὺ τοὺς προκαλεῖ ἡ ἀρρώστεια τους, κ' ἐτούτης ἀπελευθερώνονται ἀπ' αὐτές, ξαναβρίσκοντας τὴν πηγαία ἀνθρώπινη τάση γιὰ ἔκφραση καὶ ἐπαρή μὲ τὸ περιβάλλον. Οἱ μακροχρόνια ψυχικὰ ἀρρώστοι, μὲ ἔξασθενημένο ἡ ἀποδιοργανωμένο ἔργω, ἐνδυναμώνουν τὶς ψυχικές καὶ ἀμυντικές τους δυνάμεις καὶ ἀναδιοργανώνουν τὸ ἔγώ τους. Σ' αὐτὸν βοηθάει ἡ τοποθέτηση τοῦ διδάσκοντος σὰ συμπληρωματικοῦ ἔργω καὶ ἡ κατὰ τὴν διάρκεια τῆς διδασκαλίας ἀφομοίωση νέων δεδομένων, ἀντιλήφεων ἡ κατα-

Παράσταση ἀρχαίας Τραγωδίας ἀπὸ σχιζοφρενεῖς τοῦ Δρομοκατέστιου Θεραπευτήριου



στάσεων πού ήταν μέχρι τότε άδριστα γνωστές στούς άρρωστους. Παράλληλα, είναι δυνατή ή μεταστροφή τοῦ υπερεγγιστικοῦ ψυχισμοῦ σὲ μιὰ ἀρμονικότερη ίσορροπία, μὲ τὴν ψυχική ἐπαρφὴ μὲ τὸν διδάσκοντα, ποὺ ἐπιδρᾶ σὰν σταθερὴ συνείδηση σὲ περιπτώσεις ἀρρώστων μὲ υπερβολικὰ αὐστηρή καὶ δύσκαμπτη συνείδηση, καὶ σὰν ἔνσχυτική συνείδηση σὲ περιπτώσεις ἀρρώστων μ' ἀδύνατη συνείδηση.

Ίδιαίτερο οἱ ἄρρωστοι ποὺ ὑποκρίνονται ἥρωες τῆς Τραγῳδίας, μὲ τὴν προσπάθεια ἀπόδοσης τῶν ψυχικῶν συγκρούσεων τοιούτων ρόλων, ἔχουν τὴν εὐκαιρία τῆς συναισθηματικῆς τους ἀναβίωσης καὶ συνειδητοποίησης τῶν πρωσαπικῶν τους συγκρούσεων, ποὺ περιστότερο ἀπὸ τὴν ἀντικειμενική συμμετοχὴ τῶν ἀρρώστων ποὺ ἀπαρτίζουν τὸ Χορὸν τῶν ἀρρώστων ποὺ παρακολουθοῦν, ἀπλῶς, τὸ Δράμα σὰν θεατές. Ἐπιτυγχάνεται, ἐπίσης, ἀνακούφιση ἀπὸ αἰσθήματα ἐνοχῆς ποὺ τοὺς κατατρύχουν, μὲ τὴν ἀσύλια ποὺ τοὺς προσφέρει ἡ ἀπόδοση ἑνὸς ξένου ρόλου.

Μὲ τὶς ἐπίκμονες καὶ μακροχρόνιες δοκιμές, μὲ τὴν καλλιέργεια καὶ τὴ βίωση τῶν ρόλων, οἱ ἄρρωστοι βρίσκουν τὴν εὐκαιρία — καλυπτόμενοι πίσω ἀπὸ τὸ ρόλο — νὰ ἐκφράζουν, στὴν ἀρχή, τὶς ψυχικῆς διακυμάνσεις τῶν ἥρωων τῆς Τραγῳδίας, σιγά-σιγά δύμως νὰ συμμετέχουν ὅλοι καὶ περιστότερο σ' αὐτές. Μὲ τὴν πολύμηνη διδασκαλία κάθε Τραγῳδίας μπορεῖ, τεχνικά, νὰ ἐπιτευχθεῖ βαθύτερη ἐκπαίδευση, βιωματική συμμετοχή, συναισθηματικὴ δριμυμαστή καὶ, πολλές φορές, ἐνδοσκόπηση τῶν θεμελιακῶν ψυχικῶν προβλημάτων καὶ συγκρούσεων τῆς ζωῆς, ἀπὸ τὶς δόπιες ὑποφέρουν, βασικά, οἱ ψυχοπαθεῖς, χωρὶς νάχουν ποτὲ κατορθώσει νὰ τὶς ἔξομαλήσουν.

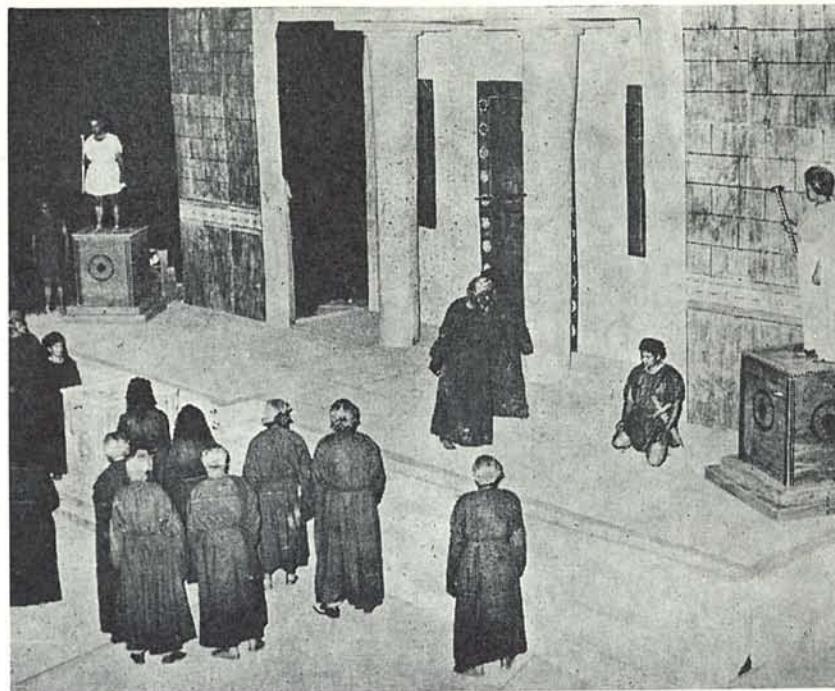
Η ΦΕΤΕΙΝΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ "ΕΥΜΕΝΙΔΩΝ"

"Η φετεινὴ παράσταση ἀρχαίας Τραγῳδίας ἀπὸ σχιζοφρενεῖς δόθηκε στὶς 14 τοῦ Σεπτέμβρη, στὸ ὑπαίθριο θέατρο τοῦ Δρομοκαΐτειου Θεραπευτήριου, γιὰ τοὺς μετέχοντες στὴν 15η Σύνοδο τῆς Εὐρωπαϊκῆς "Ἐνωσῆς Ψυχικῆς Γ' Γειας. Μιὰ δύμάδας ἀπὸ 35 μακροχρόνια σχιζοφρενεῖς τῆς Α' Κλινικῆς τοῦ Δρομοκαΐτειου παρουσίασε τὶς "Ἐύμενίδες" — τρίτο μέρος τῆς "Ορέστειας" τοῦ ΑΙσχύλου — στὴ γνωστὴ μετάφραση τοῦ Γρυπάρη, μὲ διδασκαλία, σκηνικά καὶ κοστούμια τῆς φιλολόγου καὶ κοινωνικῆς λειτουργοῦ Ἐλένης Λυκάκη, στενής συνεργάτριας τοῦ ὑφηγητῆ Λυκέτου.

"Η ἴδια ή Δις Ἐλένη Λυκάκη ἀναφέρει μερικὰ πολὺ διαφωτιστικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν προσπάθεια:

— Οἱ ἄρρωστοι, ποὺ ἀποτέλεσαν τὸ θίασο ποὺ θὰ ἐρμήνευε τὶς "Ἐύμενίδες", ἥταν τρόφιμοι τοῦ Ψυχιατρείου ἀπὸ 2 μέχρι 27 χρόνια! Ἀπὸ ἀποψῆ ψυχικῆς κατάστασης, οἱ περισσότεροι εἶχαν φτάσει σὲ πλήρη συναισθηματικὴ ἀνοια! Ἡ προετοιμασία τῆς παράστασης κράτησε ἐννιά μῆνες.

Πρῶτος στόχος τῆς διδασκαλίας, ἡ δημιουργία μιᾶς δύμάδας μὲ συνείδηση ἐνότητας. Η φετεινὴ Τραγῳδία ἀπαιτοῦσε μεγάλη δύμάδα, ἀπὸ 35 πρόσωπα.



*Αλλη μιὰ εἰκόνα ἀπὸ διδασκαλία Τραγῳδίας μὲ σχιζοφρενεῖς τοῦ Δρομοκαΐτειου

Γιὰ τὴν ἀποδοτικότερη διδασκαλία, ὁ θεατὴς χωρίστηκε σὲ τέσσερις μικρότερες ὅμαδες, ἀπὸ 8 ὁδὸς 9 ἀτομα. Οἱ διδάσκουν παρακολούθουσε τὶς σχέσεις καὶ τὶς ἀντιδράσεις στὴν δύμαδα. Ὑπῆρχαν, βέβαια, ἡγετικὰ καὶ ὑπολειπόμενα στοιχεῖα. Ἡ μορφὴ τοῦ Δράματος βοήθησε τὴν δύμαδικη διλογίηρωση. Οἱ Χορὸι ἀπαιτοῦνται ἀπὸ δύος, ἔδωσε τὴν εὐκαιρία στοὺς ἄρρωστους νὰ συνειδητούσσουν τὴν ἀνάγκη τῆς συνεργασίας καὶ τῆς ἐπαρφῆς τοῦ ἑνὸς μὲ τὸν ἄλλον. Ἡ θέση τοῦ διδάσκοντος ἀλλάζει στὴν πορεία τῆς διδασκαλίας. Ἄρχικα, ἀνέλιε τὸ ἔργο καὶ ἡλεγχεῖ τὶς ἀντιδράσεις τῆς δύμαδας καὶ τοῦ καθένα. Σιγά-σιγά, ὅσο ἡ δύμαδα ἀποκτοῦσε συνοχή, ὁ ρόλος τοῦ διδάσκοντος περιορίζεται. Μὲ τὸν καιρὸν τὸ μέλιτα κάθε δύμάδας ἡλεγχαν δύος ἓνα βαθύδιο τὶς σχέσεις μεταξὺ τους. "Οσο ἡ συνοχὴ τῆς δύμαδας διλογίηρωνόταν, τόσο ὁ διδάσκων ἀπομακρυνόταν. Οἱ ἄρρωστοι ἀναλάβουν διδασκιά, μέσα στὴν ἔδια δύμάδα, τόση εὐθύνη γιὰ τοὺς ἄλλους, ὅστις τοὺς ἐπέτρεπε ἡ ψυχική τους κατάσταση.

ΣΥΖΥΓΟΚΤΟΝΟΣ ΓΙΝΕΤΑΙ ΕΥΜΕΝΙΔΑ!

Στὶς "Ἐύμενίδες", ὑπῆρχε στὸ Χορὸ μιὰ ἄρρωστη πού, πρὶν εἰκοσι χρόνια, εἶχε σκοτώσει τὸν ἄντρα τῆς. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς διδασκαλίας τῆς Τραγῳδίας, φαινόταν νὰ ταυτίζεται μὲ τὴν Κλυταιμνήστρα. Τὴ δικαιώνει, δικαιολογοῦσε τὸ φόνο μὲ διάφορα ἐπιχειρήματα. "Ἀλλες φορές, δήλωντες τὸν ἀποτροπιασμό τῆς γιὰ τὸ ἔγκλημα τοῦ Ὁρέστη καὶ δέχτηκε εὐχαρίστων νὰ μετάσχει στὸ Χορὸ τῶν Ἐρινύων. Ἀργότερα, ζήτησε τὸ ρόλο τῆς κορυφαίας τοῦ Χοροῦ. Τῆς δόθηκε. Ἡ ἄρρωστη διισκολεύτηκε πολὺ νὰ ἐρμηνεύψει τὸ μέρος ὃπου οἱ Ἐρινύες μετα-

βάλλονται σὲ Εὔμενίδες. Προφασιζόταν πῶς δὲν μποροῦσε νὰ τὸ μάθει ἀπ' ἔξω, δικαιοιούγιόταν πῶς τὸ μέρος ἥταν μεγάλο, παραπονιόταν πῶς τῆς προκαλοῦσε πονοκέφαλο κλπ. Ἡ διδάσκουν σὰ δὲν τῆς ἔδωσε πρωτεύοντα ρόλο στὸ μέρος αὐτὸν κι ὁ ψυχίατρος εἶχε μαζί της συνεντεύξεις ὑποστήριξης. Ἡ ἄρρωστη μὲ τὸν καιρὸ ἀρχίσει νὰ λέει πῶς "οὲ κάθε ἔγκλημα ὑπάρχει ἐνοχή, ἀλλὰ μὲ τὸν καιρὸ μπορεῖ νὰ ὑποχωρήσει, ὅταν μάλιστα ἐπέμβουν ἀνώτερες δυνάμεις".

Παρόμοιες ἀντιδράσεις — ἀναφέρει ἡ Δις Λυκάκη — παρουσίασαν κι ἄλλοι ἄρρωστοι πού, πολλές φορές, παρέλειπον δρισμένα μέρη ἀπὸ τὸ ρόλο τους, μολονότι τὰ εἶχαν καλά ἀποστήθησει. Τὰ μέρη αὐτὰ ἥταν δσα ἀκριβῶς εἶχαν σχέση μὲ τὶς προσωπικές τους περιπτώσεις.

Χρειάστηκε, βέβαια, μεγάλη προσπάθεια γιὰ νὰ μπορέσουν οἱ ἄρρωστοι νὰ μετάσχουν συναισθηματικά στὸ ἔργο. Κι ἥταν φυσικό, ἀφοῦ ἐπρόκειτο γ' ἄρρωστους, ἐγκαταλειμμένους ἀπὸ πολλὰ χρόνια στὸ Ψυχιατρεῖο καὶ ἔχαιτας τῆς ἀρρώστειας τους, νεκρωμένους πιὰ συναισθηματικά. Στὴν ἀρχὴ μάθαιναν μόνο νὰ μιμοῦνται, χωρὶς νὰ συμμετέχουν συναισθηματικά. Ἄργοτερα ἔτασσαν στὴν ἐλεύθερη ἀπόδοση. Μεγάλη ἥταν ἡ διισκολία διὰπου νὰ μπορέσει ὁ Χορὸς νὰ πετύχει κάποια κίνηση κ' ἐπιθετικότητα ἐναντίον τοῦ Ὁρέστη.

"Άλλ' ἡ δύναμη τοῦ ἔργου βοήθησε τοὺς ἄρρωστους στὴν ἔκφραση καὶ τὴν ἔξιδηνίκευση τῆς ἐπιθετικότητάς τους. Ὕπηρχε ἔνας ἄρρωστος στὸ Χορὸ ποὺ χρόνια κατατρυχόταν ἀπὸ ἐπίμονη ψυχοσωματική ἐκδήλωση ἀπὸ τὸ πεπτικό. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς διδασκαλίας ὁ ἄρρωστος κατέρθωσε νὰ ἐπιδείξει ἀξιόλογη ἐπιθετικότητα, ἀφοῦ τὸν διαβεβαίωσεν πῶς δὲν θα 'βλαφτε-

κανέναν. Ο ψυχίατρος πού τὸν παρακολουθούσε, παρατήρησε πώς, σιγά - σιγά, τὰ συμπτώματα ἀρχισαν νὰ υποχωροῦν κ' ἡ φυσιολογικὴ λειτουργία τοῦ πεπτικοῦ ν' ἀποκαθίσταται. 'Η βελτίωση ἀποδόθηκε στὴ συμμετοχὴ τοῦ ἀρρώστου στὸ ἀρχαῖο Δράμα.

Γενικά, μπορεῖ νὰ μὴν κατορθώθηκε ἀπόλυτη ταύτιση τῶν ἀρρώστων μὲ τοὺς ἥρωες τῆς Τραγῳδίας ἀλλ' ὀπωσδήποτε, βοηθήθηκαν νὰ συνειδητοποιήσουν δρισμένα "δυναμικά" τους, νά' χουν κάποια συναισθηματικὴ συμμετοχὴ στὸ Δράμα καὶ νὰ βελτιώσουν, γενικά, τὴ συμπειριφρά τους στὴ ζωή. "Ἐτσι, σὲ γενικές γραμμές, μὲ τὴ βοήθεια τῆς ἀρχαῖας Τραγῳδίας, πετυχαίνεται ἡ "κάθαρση", σὲ ἀρρώστους ποὺ τὴν ἔχουν ίδιαίτερα ἀνάγκη, γιὰ νὰ λυτρώθουν ψυχικά καὶ νὰ θεραπευθοῦν.

Ο ΣΩΜΕΡΣΕΤ ΜΩΜ ΩΦΕΛΗΣΕ ΜΟΝΟ ΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΘΙΑΣΩΝ!

Στὶς 16 τοῦ Δεκέμβρη πέθανε στὴ βίλλα Μωρέσων στὸ Κάπη Φερρά τῆς Κυανῆς Ἀκτῆς, ὁ γηραιότερος καὶ πλουσιότερος ἀγγλος συγγραφέας — ὁ Σώμερσετ Μώμ. Τὸ Ἐλληνικὸ Θέατρο τοῦ χρωστάει γενναῖες εἰσπράξεις τῶν ταμείων του καὶ δρισμένες προσωπικές ἐπιτυχίες πρωταγωνιστριῶν του. Στὴν Ἀθήνα παίχτηκαν εἴκοσι περίτου ἀπ' τὰ εἰκοσιπέντε ἔργα του. Πολλὰ ἡταν ἐπιτυχίες. "Ολα σταδιοδρόμησαν καλά. Ἐπικρατέστερα : "Ιερὴ φιλόγα" 1929, "Βροχὴ" 1932, "Ἡ λαίδη Μπέτσου ἔξοφλεῖ" 1948, "Τὸ τελευταῖο βάλς" 56 καὶ "Θεατρίνα" 57. "Η Μαρίκα Κοτοπούλη ἐπαιξε τρία ἔργα του. Τὰ περισσότερα ἀπὸ τὸ ἄλλα του, ἡ Κατερίνα. Ἀρκετά, γνωρίσαν καὶ ἐπαναλήψεις. "Οχι μόνο ἀπὸ τοὺς πρώτους διδάχαντες. Αὐτὸ πιστοποιεῖ, ίδιαίτερα, τὴν ἐπιτυχία τους. Εἶχε χαρίσματα ἐλαφρογάρφου. Πνευματώδης, ἐπινοητικός, ἐπιφανειακός καὶ ἄκακος. "Ἡταν ὅμως μάστορας. Εἶχε τεχνικὴ καὶ θεατρικότητα. Μὲ δύο λόγια, ἔγραφε βουλεύεται κάποιας, βέβαια, ποιότητας. Μὲ εἴκοσι παιγμένα ἔργα στὸν τόπο μας εἶχε ἀποκτήσει, δικαιωματικά, τὴν ἐλληνικὴ θεατρικὴ θιάγενεια. Δὲν μπόρεσε νὰ ἐπηρεάσει κανέναν. Δὲν ἡταν συγγραφέας ἀξιος ν' ἀνοίγει δρόμο σ' ἄλλους. Εἶχε μόνο δεξιοτεχνία νὰ στηρίζει τὰ δικά του ἔργα. Τίποτα περισσότερο.

Πέθανε 91 χρονῶ. Γενήθηκε στὶς 25 Γενάρη 1874 ἀπὸ ἀγγλους γονεῖς στὸ Παρίσι. Δέκα χρονῶ δραφάνεψ. Σπούδασε μαιευτήρας καὶ ἀφοῦ ξεγέννησε 62 λεχόνες, τριάντα χρονῶ τράπηκε στὴ λογοτεχνία καὶ τὸ Θέατρο. Πέτυχε μὲ δυσκολία, ἀλλ' ἀγρότερα — μὲ ἔμβλημά του "Ψυχαγωγεῖτε ἐκατομμύρια" — ἔγινε ζάπλουτος. Ταξίδεψε πολύ, ξρύθε τρεῖς φορές καὶ στὴν Ἑλλάδα, ὑπηρέτησε στὴ Φλάνδρα καὶ, ἐπανειλημένα, τὴν Ἰντελλιτζένς Σέρβις. Τελικά, ἀφοσιώθηκε στὸ γραμματέα του "Αλαν Σήτλ", ποὺ τὸν κατέστησε γενικὸ κληρονόμο του.

"Τπήρες, κυρίως, πεζογράφος. Πρῶτο

του μυθιστόρημα : "Αἴζα ἀπὸ τὸ Λάμπεθ" (1897). Γνωστότερο : "Ἀνθρώπινη δουλειά" (1915). Τελευταῖο ἔργο του : "Ἀπόφεις" (1958). Ή ἔξηντάχρονη παραγωγὴ του : 30 μυθιστόρηματα, 25 θεατρικὰ ἔργα, 120 διηγήματα, δυὸς ἀντοιστογραφικὰ κείμενα, πολλὰ δοκίμια. Κυκλοφορία : 60 ἑκατομμύρια ἀντίτυπα.

Διυσκολεύτηκε πολὺ νὰ ἐμφανιστεῖ στὸ Θέατρο. Κανένας δὲν τοῦ ἀνέβαζε ἔργο. Τριαντατριῶ χρονῶ, στὰ 1907, παρουσίασε τὸ πρῶτο του. "Ἡταν δράμα : "Ἡ λαίδη Φρέντερικ". Τό δ' ὀωσε σχεδόν, τζάμπα, καὶ τὸ 'παιξαν στὸ "Νιού Θήατερ". Εἰχ' ἐπιτυχία. Στὴν 30η παράσταση, τὸ πασίγνωστο σατιρικὸ πειριδικὸ "Πάλντες" δημοσίευσε ἔνα σκίτσο μισῆ σελίδα, ποὺ 'δειχγε τοὺς δυό... Οὐλλιαμ. Τὸν ἔναν, τὸν Οὐλλιαμ Σώμερσετ Μώμ ν' ἀνατέλλει σὰν ἥλιος τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου καὶ τὸν ἄλλον, τὸν παλιό, τὸν μεγάλο, τὸν Οὐλλιαμ Σαλέπηρ νὰ βγαίνει ἀπὸ τὸν τάφο καὶ νὰ τρώει τὰ νύχια του ἀπ' τὴ ζήλεια! Κι ὅμως ἡ ἀνό-

ΤΡΕΙΣ ΝΕΕΣ ΓΝΩΡΙΜΙΕΣ: ΝΟ, ΜΑΥΡΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΗ ΟΠΕΡΕΤΑ

Τρία ἀξιόλογα ξένα θέατρα γνώρισε τελευταῖα ἡ Ἀθήνα : Τὸ γιαπωνέζικο Νό, τὸ Μαύρο Θέατρο τῆς Πράγας καὶ τὴν Ἐθνικὴ 'Οπερέτα τῆς Ούγγαριας. 'Αρχίζουμε ἀπὸ τὸ γιαπωνέζικο Νό.

ΝΟ: ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ "ΤΕΤΕΛΕΙΩΜΕΝΟ"

Κάτ' ἀρχήν, ἔπραξε ἄριστα τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν ποὺ μᾶς ἔφερε τὸ Νό. Μᾶς ἀρεσε - δὲ μᾶς ἀρεσε, μπορέσαμε ἡ ὅχι νὰ τὸ πλησιάσουμε — πάντως, τὸ γνωρίσαμε. Κ' ἡταν μᾶς ἐμπειρία πολύτιμη καὶ, ἀλλως πως, δυσκολοπρόσιτη! Ἡταν πραγματικὴ προσφορά τοῦ Φεστιβάλ. Απόλυτα μέσα στὴν παιδειτικὴ του ἀποστολή. Μπράβο του, ἀκόμα, γιὰ τὸ πρόγραμμα ποὺ τύπωσε, μ' δρισμένες γενικές ἀρχές ποὺ 'πρεπε νὰ ζαΐρει ὁ Δυτικὸς θεάτρης τοῦ Νό μ' ὅληληρα τὰ κείμενα τῶν ἔργων. Χωρίς αὐτὸς οὐτανάδυνατο στὸν κοινὸ θεάτρη νὰ καταλάβει ὅ,τιδηποτε.

Τὸ Κοινό, τὸ ὑγιές Κοινὸ ποὺ διψάει γιὰ μάθηση καὶ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση, ἀνταποκρίθηκε στὴν προσφορά. "Ἐτρέξε καὶ στὶς τρεῖς παραστάσεις στὸ Νέατρο 'Ηρώδη. Οἱ ἀριθμοί, ποὺ ἔχασπάλισε κατ' ἀποκλειστικότητα τὸ Δίμηνο, είναι ἀρκετὰ εὐγλωττοί: Οἱ θεατές ἔφτασαν συνολικὰ τὶς 9.384! 'Αναλυτικά : 3.378 στὴν πρώτη παράσταση (3/9/65), 3.265 στὴ δεύτερη (4/9/65) καὶ 2.741 στὴν τρίτη (5/9/65). Συνέβη κατὰ ἀναπάντεχο : Οἱ παραστάσεις τοῦ Νό, ὅχι μόνο δὲν ἀφησαν ἔλλειμμα, ἀλλ' ἵσως καὶ κάπιο μικρὸ κέρδος στὸ Φεστιβάλ! Κι αὐτὸ είναι σημαντικό, δύταν ὡς 'Οπερά τῶν Παρισίων, μὲ τὸν Μωρίκ Μπεζάρ καὶ τὴν "Καταδίκη τοῦ Φάουστ", ἀφησε ἔλλειμμα πέντε ἑκατομμύριών! Τὸ κόστος τῆς μετάλησης τοῦ Νό ἡταν 31.000 δολλάρια καθαρά. Δηλαδή 930.000 δραχμές. Η 'Τηρησία τοῦ Φεστιβάλ δὲν ἔχει βγάλει ἀκόμα δριστικὰ στοιχεῖα. Πάντως, κατὰ τὴν ἴδια, οἱ 9.384 θεατές — μὲ μέσο σρό εἰσιτηρίου ἐκατὸ δραχμές — ἀποφέρουν 938.400, ὑπερβαίνουν δηλαδὴ τὰ ἔξοδα. 'Αλλ' ὑπάρχει κ' ἡ ἀλληλ πλευρά... ἀνταπόκρισης τοῦ Κοινοῦ. Τὸ Νό δὲν είναι θέαμα εὐκολονόγητο κ' εὐκολογώνευτο. Τὸ κοινὸ είχε προειδοποιηθεῖ γι' αὐτό. Μπορεῖ νὰ ἐπλήξει θανάσιμα. Δὲν ἐπιτερόποτα, δύμως, νὰ δυσκαναστεῖται ἐνοχλητικὰ γιὰ τους ἄλλους καὶ ν' ἀποδοκιμάζει, μὲ θορυβώδη ἀποχώρηση, ἔνα θέαμα ποὺ δὲν ἡταν καθόλου ἀξιο δημοσιεύσεως — ἀντίθετα, ἡταν ὑπερτέλειο στὸ είδος του — μόνο καὶ μόνο γιατὶ δὲν τὸ καταλάβαινε ἡ δὲν τὸ εὐχαριστοῦσε.

"Η Κριτικὴ πάλι — ἀνίκανη, συνήθως, νὰ κρίνει αιτιολογημένα κ' ἔνα μπουλβάρ — βρέθηκε τελείως ἀπροετοίμαστη γιὰ ἔνα είδος ποὺ χρειαζόταν εἰδικὴ μελέτη, ἀν δχι "μύηση". Χρέος της ἡταν νὰ παραιτηθεῖ. Νὰ σεβαστεῖ τὸ είδος του καὶ τὸν ἔχατο της. Πάντως, νὰ μὴν εἰρωνευτεῖ!

"Οσο γιὰ τὸ Νό είναι, δύτως, ἔνα θέατρο τελείως ξένο γιὰ μᾶς. 'Ένα θέατρο μεταθανάτιο, χωρὶς ζήγος ζωῆς, μ' ἀργοκινούμενες σκιές νεκρῶν. 'Απαντό



"Ἐλεγε γιὰ τὸν ἔαυτό του : 'Ελμι μεγάλος συγγραφέας, δευτέρας κατηγορίας!"

τη ἀντὴ γελοιογραφία καθιέρωσε τὴν πρόσκαιρη θεατρικὴ δόξα τοῦ Σώμερσετ Μώμ. Τὸν ἄλλο χρόνο (1908) τέσσερα ἔργα του παίζονταν συγχρόνως σὲ τέσσερα θέατρα τοῦ Λονδίνου. 'Ο ἔδιος ἔγραψε γιὰ τὰ ἔργα του : Πιστεύω πώς μιὰ ἡ δύο ἀπὸ τὶς κωμῳδίες μου θὰ διατηρήσει, γιὰ κάπιο διάστημα, κάποια χλωμή ζωῆς, γιατὶ είναι γραμμένες σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τῆς ἀγγλικῆς κωμῳδίας καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο θεωρεῖται δραματικὸς δραματουργὸς τῆς Παλινόρθωσης κ' ἔξακολούθησε ν' ἀρέσει μὲ τὰ ἔργα του : Πιστεύω πώς μιὰ ἡ δύο διατηρήσει, γιὰ κάπιο διάστημα, κάποια χλωμή ζωῆς στὴν παράδοση τῆς ἀγγλικῆς κωμῳδίας καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο θεωρεῖται δραματικὸς δραματουργὸς τῆς Παλινόρθωσης κ' ἔξακολούθησε ν' ἀρέσει μὲ τὰ ἔργα του : Νόελ Κάουκραντ.. Πιστεύω πώς μερικὰ ἀπὸ τὰ διηγήματα μου θὰ βροῦν μιὰ θέση στὶς ἀνθολογίες. Είναι, βέβαια, μικρὴ ἀποσκευὴ — δυὸς τρία θεατρικὰ ἔργα καὶ καμιὰ δεκαριά διηγήματα — ἀλλ' εἶναι καλύτερη ἀπ' τὸ τίποτα! Κι ἀν λησμονήθω ἔνα μῆνα μετά τὸ θάνατό μου, δὲν πρόκειται νὰ τὸ μάθω ποτὲ!...

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Τὸ "Θέατρο" καθιέρωσε στὸ Δίμηνό του καὶ μιὰ σελίδα Στατιστικῆς Θεαμάτων ὅπου καταχωροῦνται πάντοτε ἐλεγμένα καὶ ἐπίσημα στατιστικὰ στοιχεῖα γύρω ἀπ' τὸ Θέατρο, τὸν Κινηματογράφο καὶ τὰ ἄλλα θεάματα.

Στὸ 21 τεῦχος, σελίδα 71, εἰχαμε δημοσιεύσει ἀναλυτικὸ πίνακα μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν εἰσιτηρίων τῶν δημοσίων θεαμάτων ποὺ πουλήθηκαν τὸ Α' τρίμηνο τοῦ 1965 — ἡτοι τοὺς μῆνες Γενάρη, Φλεβάρη, Μάρτη — καὶ τοὺς ἀντίστοιχους μῆνες τοῦ 1964. Εἰχαμε, τότε, ὑπογραμμίσει τὴν αὐξηση ποὺ παρουσιάζοταν τούς τρεῖς πρώτους μῆνες τοῦ 1965 στὰ εἰσιτήρια τῶν θεατρών πρόξας, ὅλῃ εἰχαμε σαφῶς προειδοποίησε πώς ἡ αὐξηση αὐτῇ δεν ἔπειτε νὰ ἐμφανεύεται σὰν ἀλλαγὴ στὶς προτιμήσεις τοῦ Κοινοῦ. Ἀντίθετα, εἰχαμε ἐπιστήμανε πώς ἡ προεκλογική δραστηριότητα στὸ τέλος τοῦ 1963 καὶ στὶς ἀρχές τοῦ 1964 — μὲ τὶς δυὸ βουλευτικές ἐκλογές — εἶ-

χε δυσμενέστατη ἐπίδραση στὴ θεατρικὴ κίνηση. Ἐπομένως, ἡ αὐξηση ποὺ παρουσιάζοταν τὸ Α' τρίμηνο τοῦ 1965, ήταν ἀπλῶς ἐπιστροφὴ στὰ κανονικὰ δρια. Οἱ ἔξελίζεις ποὺ σημειώθηκαν τὰ ἐπόμενα δύο τρίμηνα ἀποδεικνύουν πώς οἱ διαπιστώσεις αὐτὲς ἀνταποκρίνονται τελείως στὰ πράγματα. Παρακάτω δημοσιεύονται δύο εὐγλωττοὶ ἀναλυτικοὶ πίνακες, μὲ τὰ εἰσιτήρια δημοσίων θεαμάτων ποὺ πουλήθηκαν τὸ Β' καὶ τὸ Γ' τρίμηνο τοῦ 1965, σὲ σύγκριση καὶ μὲ τὰ ἀντίστοιχα τρίμηνα τοῦ 1964. Στούς Ἀστερίσκους τοῦ τεύχους βρίσκονται τὰ γενικότερα συμπεράσματα ἀπὸ τὴν αὐξομείωση τῶν ἀριθμῶν μαζὶ μὲ πρόσθετα εὐγλωττά στοιχεῖα.

1. Πίνακας πωληθέντων εἰσιτηρίων τὸ Β' τρίμηνο τοῦ 1965, σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ 1964

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1965			1964		
	'Απρίλης	Μάρτης	'Ιούνιος	'Απρίλης	Μάρτης	'Ιούνιος
Σύνολον Χώρας	10.099.184	10.228.198	10.088.966	8.682.344	8.815.563	9.010.937
1. Θεάτρων πρόξας	219.392	217.655	171.911	251.320	201.429	210.402
2. Θεάτρων μουσικῶν	129.440	303.916	335.013	52.335	62.673	193.275
3. Κινηματογράφων	9.199.511	8.942.786	9.146.488	7.846.367	7.822.466	8.232.937
4. Λοιπῶν θεαμάτων	550.841	763.841	435.554	532.272	728.995	374.323
Περιφέρεια Πρωτευούσης	5.572.687	5.973.122	6.345.349	4.780.150	4.887.963	5.522.441
1. Θεάτρων πρόξας	128.999	73.334	85.155	146.739	109.589	109.339
2. Θεάτρων μουσικῶν	59.236	68.815	251.172	27.190	51.168	144.429
3. Κινηματογράφων	4.959.923	5.203.269	5.663.706	4.209.429	4.193.768	5.003.253
4. Λοιπῶν θεαμάτων	424.529	627.704	345.316	396.792	533.438	265.420
Λοιπὴ Χώρα	4.526.497	4.255.076	3.743.617	3.902.194	3.927.600	3.488.496
1. Θεάτρων πρόξας	90.393	144.321	86.756	104.581	91.840	101.063
2. Θεάτρων μουσικῶν	70.204	235.101	83.841	25.195	11.505	48.846
3. Κινηματογράφων	4.239.588	3.739.517	3.482.782	3.636.938	3.628.698	3.229.684
4. Λοιπῶν θεαμάτων	126.312	136.137	90.238	135.480	195.557	108.903

2. Πίνακας πωληθέντων εἰσιτηρίων τὸ Γ' τρίμηνο τοῦ 1965, σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ 1964

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1965			1964		
	'Ιούλιος	Αὔγουστος	Σεπτέμβριος	'Ιούλιος	Αὔγουστος	Σεπτέμβριος
Σύνολον Χώρας	11.091.800	10.749.699	12.163.470	10.012.613	10.830.402	10.484.569
1. Θεάτρων πρόξας	215.267	207.527	203.834	216.449	218.621	210.594
2. Θεάτρων μουσικῶν	332.959	318.304	353.069	303.350	267.415	244.989
3. Κινηματογράφων	10.291.267	10.094.227	11.093.540	9.262.625	10.098.231	9.643.706
4. Λοιπῶν θεαμάτων	252.307	129.641	513.027	230.189	246.135	385.280
Περιφέρεια Πρωτευούσης	6.637.097	6.357.468	7.279.991	6.118.673	6.248.000	6.131.877
1. Θεάτρων πρόξας	103.286	129.279	132.499	107.220	112.878	91.089
2. Θεάτρων μουσικῶν	255.896	261.420	256.808	257.843	225.608	218.461
3. Κινηματογράφων	6.195.971	5.884.412	6.538.453	5.581.389	5.754.283	5.573.847
4. Λοιπῶν θεαμάτων	81.944	82.357	352.231	172.221	155.231	248.480
Λοιπὴ Χώρα	4.454.703	4.392.231	4.883.479	3.893.940	4.582.402	4.352.692
1. Θεάτρων πρόξας	111.981	78.248	71.335	109.220	105.743	119.505
2. Θεάτρων μουσικῶν	77.063	56.884	96.261	45.507	41.807	2.528
3. Κινηματογράφων	4.095.296	4.209.815	5.555.087	3.681.236	4.343.948	4.069.859
4. Λοιπῶν θεαμάτων	170.363	47.284	160.796	57.968	90.903	136.800

του, τὸ στυλιζάρισμα. Στὴν ἀπαγγελίᾳ, στὴν ὑπόκριση — στάση, κίνηση, χειρονομία — στὴν δράση, στὰ πάτα. 'Απ' ὅλο τὸ θέαμα ἐντυπωσιάζουν ὁ βραδύτατος ρυθμός, τὰ φανταχτερὰ ἄλλ' ἄχαρα κοστούματα καὶ η ἀποκρουστικὴ μουσική. Σὰ θέατρο εἶναι στὸ ἔπακρο τετελειωμένο. Καὶ νεκρό. Τελείως ἄχρηστο γιὰ τὸ ὑπόλοιπο θέατρο τοῦ κόσμου. Κανένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα του δὲν μπορεῖ νὰ μπολιαστεῖ σ' ὅλο θέατρο. Τὸ ἀσμα τοῦ Χοροῦ — ποὺ μοιάζε μὲ βυζαντινὴ φωλιώδεια — θύμισε τὸν ἀστοχο παραλληλισμὸν τοῦ Νό μὲ τὴν ἀρχαὶα ἐλληνικὴ Τραγῳδία. Τὸν προκάλεσαν ἡ λειρουργικὴ προέλευση καὶ τοῦ Νό, ἡ ὑπαρξὴ Χοροῦ, ἡ χρησιμοποίηση σκευῆς. 'Ολα ἔξωτερικα γνωρίσματα. Στὴν οὐσία, καμὰ σχέση. Στὴν Τραγῳδία ὁ ἀνθρώπος συγκρύεται μὲ τὸν ἔχοντα τοῦ καὶ τὴ Μοῖρα του. Στὸ Νό ἀργοσαλεύουν νεκροί!

Τὰ Κυνόγονεν — οἱ μικρές, ὅπως εἴπαν, γιαπωνέζικες Κομμέντια ντέλλ' ἀρτε, ποὺ παίζονται ἀνάμεσα σὲ δύο Νό — εἶναι χοριτωμένες ἀπλοίκες φαρσοκωμῳδίες, ἔξαίρετα στυλιζαρισμένες.

Η ΑΘΗΝΑ ΕΙΔΕ ΓΝΗΣΙΑ ΟΠΕΡΕΤΑ

Τὴν χειμωνιάτικη σαιζὸν τὴν ἀνοικεῖ στὴν 'Αθήνα ἔνο συγκρότημα: 'Η Οὐγγαρέζικη 'Εθνικὴ 'Οπερέτα. 'Εμφανίστηκε στὸ "Παλλάς" κ' ἔδωσε 15 παραστάσεις ἀπὸ τὶς 28 τοῦ Σεπτέμβριο ὡς τὶς 10 τοῦ 'Οκτωβρίου. 'Η ὑπερέτα θεωρεῖται πιὰ ἔξεπερασμένο μουσικοθεατρικὸν εἰδός. Ψεύτικο, ἔωπετσο, γλυκερὸ κι ἀνόντο. Στὰ χρόνια μαζ, φαίνεται παραμύθι ἀπὸ τὰ πολὺ παλιὰ καὶ γιὰ πολὺ μικρὰ παιδιά! Πραγματικά, μὲ τὰ πρῶτα μέτρα τῆς μουσικῆς οὐβερτούρας γυρήζει κανεὶς πενήντα χρόνια πίσω. Στὴν περιβόητη Μπέλ 'Επόξ. 'Επιστροφὴ ποὺ τὴν ἐπιτείνουν τὰ σκηνικά, τὰ κοστούματα κ' ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς τοῦ πρώτου παγκόσμιου πολέμου. 'Αλλά, μιὰ παράσταση ὑπερέτας ἀπὸ καθαρόταπο Οὐγγαρέζικο συγκρότημα παρέγει ἐγγύηση ἀπόλυτης γηνιστήτας. Αὐτὴ ἡταν κ' ἡ μεγάλη ἀξία της: Μᾶς γνώρισε τὸ γηνίσιο στὰ τῆς ὑπερέτων. Τριάντα διλόγιηρα χρόνια εἶχε νὰ δεῖ ἡ 'Αθήνα ἔνο διπερετικὸ συγκρότημα. Τὸ 1935 στὸ ὑπάθυρο θεατράκι τοῦ Νέου Φαλήρου καὶ τὸ 1936 στὸ "Κεντρικὸ" ἐμφανίστηκαν γιὰ τελευταία φορὰ ἔνοι τὸ διπερετικὸ θίασον. 'Ηταν κλιμάκια τοῦ Δημοτικοῦ θίασου διπερέτων τῆς Βιέννης. Λεπτομέρεια: 'Ο μαεστρὸς τοῦ πρώτου, Βάλτερ Πέρφερ, ζέμεινε ἀπὸ τότε στὴν 'Αθήνα! Οἱ πρῶτες διπερετικές μιὰς γνωριμίες πραγματοποιήθηκαν ἀπὸ ζένους θίασους τὴν προτελευταία δεκατεία τοῦ περασμένου αἰώνα. 'Αλλά, ἀπὸ τὸ 1908 ὡς τὰ 1930, ἡ διπερέτα γνώρισε δόξες καὶ στὴν 'Ελλάδα. 'Αν εἶχε ἀκιδοθεῖ ὁ δεύτερος τόμος τῆς 'Ιστορίας τοῦ ἀγαπητότατου Γιάννη Σιδέρη, θά ξέραμε πολλά. Τὸ 1909 πάντως, ἐμφανίζονται στὴν 'Αθήνα ἔγχωριοι διπερετικοὶ θίασοι, ἀξιοζήλευτοι. Πρῶτος, πάλι, ὁ Θωμάς Οἰκονόμου! 'Οταν ἔφυγε, στὰ 1906, ἀπὸ τὸ "Βασιλικὸ" πρωτανέβασε μὲ προσωπικούς του θίασους Γκόρκου, 'Ιψεν, Μπέρναρ Σῶ. 'Ανέβασε δύμως καὶ 'Επιθεώρηση καὶ 'Οπερέτα! 'Ηθοποιοι

πρόδιας πρώτης γραμμῆς, μεταπήδονταν κι ἀφοσιώνονται σ' αὐτή. Πρῶτος τὴν τάξει, ὁ Γιάννης Παπαϊάννου, ἀλλὰ καὶ ὁ Τριχάς (ποὺ 'χε παίζει 'Ιάγο), ὁ Δράμαλης, ὁ Μηλιάδης. 'Απὸ γνωτικές ἔλαμψαν ἡ 'Ολυμπία Ριτσιάρδη, ἡ Μελπομένη Κολυβᾶ, ἡ 'Αφροδίτη Λαουτάρη, ἡ Ζαζά Μπιλλάντη. Κομικοί, πριμαντόνες καὶ σουμπρέτες ἡταν τὸ καύχημα τῆς ἐλληνικῆς ὑπερέτας. 'Ιδιως οἱ κομικοί, ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὴν πρόξα. Τενήροι δὲν πολυδιακρίθηκαν. ('Ο "Αρης Μαλλιαρχός εἶχε κομψότητα, Κοφινιώτης γρήγορη ἐφύφη). Μιὰ λάμψη στούς γυναικείους ρόλους ἀρχίζει ἀπὸ τὰ 1913 μὲ τὴν 'Ελσα 'Ενκελ. 'Η διπερέτα γνώρισε ἀσυνήθη ἀκμὴ καὶ ἀνθιση καὶ, γιὰ πολλὰ χρόνια, κυριάρχησε στὴ θεατρικὴ ζωή. 'Αγαπήθηκε ἀπὸ τὸ Κοινὸ καὶ δημιουργήθηκε — μπορεῖ νὰ πεῖ κανεὶς — μιὰ ἀθηναϊκὴ παράδοση. Καρποὶ τῆς οἱ δημοφιλεῖς συνθέτες: Σακελλαρίδης μὲ τὸν θυλακὸ "Βαφτιστικὸ" του καὶ Χατζηαστόβου μὲ τοὺς "Απάχηδες τῶν Αθηνῶν". Εδῶ κλείνουμε τὴν ἐλληνικὴν παρένθεση. Γιὰ περισσότερα θὰ περιμένουμε τὸ Σιδέρη.

Στὸ πρόγραμμα τῆς Οὐγγαρέζικης 'Εθνικῆς 'Οπερέτας ἡ θρυλικὴ "Πριγκίπισσα Τσάροτας" τοῦ μαγινάρου συνθέτη Ιμρες Κάλμαν (1882 - 1953). Μὲ τὴν ἀθηναϊκὴ πρεμιέρα γιορτάζονταν τὰ 50χρονα τοῦ ἔργου! 'Η πρεμιέρα του εἶχε δοθεῖ στὶς 7 Νοεμβρίου 1915, στὸ θέατρο "Γιόχαν Στράους" τῆς Βιέννης. 'Η ἐπιτυχία του σὲ ἀριθμούς; 'Ως τὸ Μάρτιο τοῦ 1917, χωρὶς διακοπή, 500 παραστάσεις. Μὲ δύο μῆνες ἀνάπαιδα ἔφτασε τὶς 900. Στὸ "Μετρόπολ" τοῦ Βεροίων 1200. Στὸ "Άμυνσοργο, 700. Στὴ Στοκχόλμη, ὁ διδύος ὁ συνθέτης διεύθυνε τὸ 1918 τὴν 300η καὶ τὸ '32 γιορτάστηκε ἡ 4.000η της. Τὸ 1917 μεταπήδα στὴ Νέα Υόρκη. Τὸ 1920 στὸ Λονδίνο. Στὸ Παρίσιο παιζόταν συγχρόνως σὲ δύο θέατρα: "Τριανὸν" καὶ "Γκαιτέ Λυρίκ". Χιλιάδες παραστάσεις στὴ Ρωσία, τὴν ἐποχὴ τοῦ Α' παγκόσμιου πολέμου, μὲ τὸν τίτλο "Σύλβια". Στὰ 17 της χρόνια της "Πριγκίπισσα" εἶχε πραγματοποιήσει 30.000 παραστάσεις! Τώρα, ἔχει έξεπεράσει τὶς 100.000!

'Αλλ' ἡ "Τσάροτας" ἔχει καὶ στὴν 'Ελλάδα τὴ δική της μικρὴ ιστορία: Συμύρη, χειμώνας 1917 - 18. Δυδ... ἀθεόφοροι ρωμοί, ὁ Σύλβιος καὶ ὁ Καρακάσης, κατασκεύασαν λυμπρέτο ἀπὸ ἀφήγηση φίλου τους ποὺ τὴν εἶδε στὴ Βιέννη! 'Η μουσική της πουλιάτων ἥδη στὰ μαγαζιά. Σκάρωσαν ἔναν μισοεραστεγκιά θίασο καὶ ἀρχισαν παραστάσεις: Ζαζά Μπιλλάντη, Γιάννης Στυλιανόπουλος, Γιάννης Αύλωνίτης, Τζινιόλης Τενόρος; 'Ο Γιώργος Γληνής! Πρώτη παράσταση τῆς "Τσάροτας" στὴν 'Αθήνα — Δημοτικὸ θέατρο 11 Μάρτη 1919 — ἀπὸ τὸν βιενέζικο θίασο τῆς "Ελσας "Ενκελ, ποὺ ζέμεινε ἔπειτα κι αὐτὴ γιὰ πάντα στὴν 'Ελλάδα! 'Απὸ τότε ἡ "Τσάροτας" γνώριζε πάντα ἐπιτυχία. Μόνο τὰ δύο τελευταία χρόνια, ἡ Λυρικὴ Σκηνὴ τὴν ἐπανέλαβε 65 φορές.

'Η Οὐγγαρέζικη "Τσάροτας" εἶχε — τὸ ξαναλέμε — τὸ πολύτιμο προσδόκιμο νά 'ναι καθαρόαιμη γνήσια. 'Η παραστάση

εἶχε ποιότητα, εὐγενεία, τὴν ἀνάλαφρη ἐπιπολαιότητα, τὴν ζεγνούασά, τὸ κέφι καὶ τὴν ἀνεμελιά τῆς ὑπερτεικῆς ἐποχῆς. Στενά κριτικά; 'Η σκηνοθετικὴ ἀντίληψη, τὰ σκηνικά καὶ τὰ κοστούμια δὲν είχαν νὰ μᾶς ποὺν τίποτα ίδαιαίτερο. Σάν προσφορά τῆς ζένης παράστασης στὴ δική μας μουσική ζωὴ καταγράφηκε: Τὸ μουσικότατο τραγούδι, ὁ ἀνάλαφρος τρόπος καὶ ἡ διαχριτικότητα τῆς μουσικῆς συνοδείας, τὸ ρυθμικό νεῦρο τῆς δράσης τραγούδας μὲ τὸ οποῖο ἀρχιζει τὰ γνωστές μελωδίες γιὰ νὰ προχωρήσουν ἀμέσως σ' ἕνα σπινθηρούβρολο διαρκῶς ἐπιταχύνουμενο χορευτικό ρυθμό — ἀκριβὲ μάθημα γιὰ τὴν 'Αθήνα ποὺ συχνά συγχέει τὸ φλογερό μὲ τὸ χυδαίο, τὸ πάθος μὲ τὴν κραυγή. Πρωταγωνιστές: 'Ο μάεστρος Τάμιος Μπρόντυ καὶ οἱ μουσικοὶ τῆς δράσης τραγούδας του. 'Ισαέξιοι πρωτεργάτες: Τὸ τρίο Λ. Κάλιμαν (σβέλτος καὶ φίνος Μπόνου), Ι. Τσόρμπα (διασκεδαστικό πανέξυπνο γκαρόπον) καὶ Η. Χόμη (ἐφραγμένος τῆς προηγούμενης γενιάς) μ' ἐπικεφαλῆς τὴν ήρωαίδα τῆς ξεντριγκας "Ιλονά Κίς (Τσετσιλία). Μὲ δύο λόγια, οἱ οὐγγαρέζοι καλλιτέχνες μᾶς ἔδωσαν διπερέτα: Οὔτε 'Οπερα, σὲ ὄγκο καὶ στὺν φωνῶν. Οὔτε 'Επιεώρηση μὲ κοντράδες, πολυτέλεια καὶ ἐφέ. Τραγούδι καὶ παίζειμο σὲ ίσοτιμία. Καὶ τὸ διύ, τὸ δίδιο καλά.

Φιλοφρόνηση τοῦ θιάσου στὸ ἐλληνικὸ Κοινὸ: ὁ ἐλληνας ἀφηγητής, ποὺ ἐμφανίστηκε σὰν πρόσωπο τοῦ ἔργου καὶ παρακολουθώντας τὸ ἔξηγούσες τὴν ὑπόθεση. 'Επισήσ, οἱ φράσεις — κλειδά τοῦ ἔργου, τὰ περισσότερα ἀστεῖα καὶ δριμένα τραγούδια, ποὺ λέγονταν ἀπὸ τοὺς οὐγγαρέζους στὰ ἐλληνικά. Μικρὸ ρεπορτάζ: 'Ο ἐλλην ἀφηγητής λεγόταν Νίκος Παπαδημητρίου, εἶναι ἐλληνας τῆς Αιγύπτου ἔγκαταστημένος ἀπὸ χρόνια στὴ Βουδαπέστη. Αὐτὸς διδάξει στὸ θίασο τὶς ἐλληνικές φράσεις.

'Ιδού καὶ μερικὰ ἀποκλειστικὰ στοιχεῖα τοῦ Διμήνου: Οἱ παραστάσεις εἶχε προ-υπολογιστεῖ νὰ καλύψουν τὶς διπάνες τους μὲ 100.000 δραχμές εἰσπρακτική μετανία τὴν μέρα. Γενικά, ἀφηγούνται 150.000 δραχμές. Προ-ηλθε ἀπὸ τὶς χαμηλές εἰσπράξεις τῆς δεύτερης βδομάδας. (Οἱ παραστάσεις ήταν δώδεκα "Τσάροτες" καὶ τρεῖς μὲ ἀποστάματα διπερέτων). Δὲν θὰ ὑπῆρχε παθητικὸ δύν, τὴ δεύτερη βδομάδα, ὑπῆρχε ἀλλο ἔργο (π.χ. "Κοντέσσα Μαρίτσα"). Τότε, δύμας, τὸ συγκρότημα ἔπρεπε ν' ἀποτελεῖται ἀπὸ 200 καὶ δημητρίους 150 μέλη — δόπτε, πάλι, 0^ο καὶ δινέβαινε τὸ κόστος του. Πάντως, ἡ ἀναμφισβήτητη ἐπιτυχία ποὺ σημείωσε ἡ "Πριγκίπισσα" τὴν πρώτη βδομάδα τῶν παραστάσεων της, ἀποδείχει πώς ὑπάρχει ἀκόμη στὴν 'Αθήνα θίασο τοῦ ζητάει διπερέτα. Τὸ διαπιστώσαμε κ' ἔμεις: Ήπαρά τὰ χρόνια της, ἡ "Τσάροτας" προσελκύει ἀκόμα θιαματές! 'Ενα ἀκόμα στοιχεῖο: 'Εδῶ ἡ διπερέτα ἔγκαταστηθήκησε. Στὴν πατρίδα της ἀκμάζει πάντοτε. Μόνο μετὰ τὸν πόλεμο, ἡ Οὐγγαρέζικη 'Εθνικὴ 'Οπερέτα παρουσίασε 50 νέες διπερέτες. Μια, μάλιστα, ἀπ' αὐτές, τοῦ Σάντο Νικολά, μὲ βάση τὸ "Ματωμένο γάμο" τοῦ Λόρκα, σημειώνει καὶ διεθνῆ ἐπιτυχία.

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΕ ΜΑΥΡΟ

Στήν άρχη τῆς χειμωνιάτικης σαιζόν γνωρίσαμε και τὸ "Μαύρο Θέατρο" τῆς Πράγας. "Ενα πολὺ ἐνδιαφέρον θέατρο μα ποὺ ἀπέτυγε παταγωδῶς στήν Αθήνα! Καὶ δικαίως! Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, οἱ ἔδιοι οἱ Τσέχοι ἔχουν παρεξηγήσει αὐτὸ ποὺ κάνουν: Τὸ χοῦν ρίζει πολὺ στά... πανανθρώπινα ιδεώδη! Δὲν θυμόμαστε τέτοια προβολὴ θαμάτος νὰ ξανάγινε στήν Αθήνα. 'Αλλὰ παντοῦ γινόταν λόγος γιὰ... "ψηφιλές φιλοσοφικές ίδεες", γιὰ "οὐμανιστικό θέατρο", γιὰ "ένα θέατρο ποὺ μαρκολεῖται μὲ τὶς ἀνθρώπινες σχέσεις" κι ἀλλα παρόμοια, τελείως... δυσδιάχριτα στὴν δόλμαρη σκηνή τους: "ἀνθρωπιστικές ίδεες διέπουν ὅλα τὰ ἔργα μας, ποὺ προσπαθοῦν νὰ δείξουν ὅτι ὑπάρχουν πανανθρώπινα ιδεώδη, ὅτι βρίσκονται σὲ κίνδυνο καὶ ὅτι θὰ ηταν μάταιο νὰ θέλουμε νὰ ζούμε χωρὶς αὐτά!" Μ' ἀλλα λόγια, διαφήμιζαν πράγματα ποὺ δὲν πρόσφεραν. Καὶ τ' ἀκριβοπολούσαν: 150 δραχμές εἰσιτήριο γιὰ ένα ἀξιοπερίεργο, μόνον θέαμα!

Τὸ Μαύρο Θέατρο στηρίζεται σ' ἔνα παλιὸ κινέζικο τρύκ. Τὸ χρησιμοποιοῦσαν πρὶν χίλια χρόνια οἱ θαυματοποιοὶ τῆς! Σὲ μᾶς σκηνὴ μὲ κατάμαυρα φόντα κινοῦνται ἀθέατοι, ντυμένοι στὰ μαύρα, ἡθοποιοί. Ο Στανισλάβος ἀνασφέρει κάπου τὸ Μαύρο Θέατρο. Εἶχε ἀνακαλύψει τυχαῖα τὴν ἀρχὴ ποὺ στηρίζοταν. Δὲν τὸ γέ, ὅμως, χρησιμοποιήσει στὶς σκηνοθεσίες του. Πρώτη ἀπόπειρα, στὰ χρόνια μας, ἔγινε ἀπὸ τὸν Γίρο Σρνέκ. Τὸ χρησιμοποίησε, σὲ διάφορες περιπτώσεις, στὸ Θέατρο, στὸν Κινηματογράφο, τὴν Τηλεόραση. Καὶ πέτυχε. Τελικά, τὸ ἀνάπτυξε καὶ τὸ παρουσιάζει αὐθύπαρκτο. Ο Σρνέκ εἶναι τώρα 34 χρονῶν. Πρὶν ἔφτα χρόνια (1958) μάζεψε κι ἄλλους καλλιτέχνες ἥθοποιους, χορεύτες, ποιητές, ζωγράφους, γλύπτες, γραφίστες — καὶ ίδρυσε τὸ "Μαύρο Θέατρο". Εντυπωσίστε καὶ πέτυχε. Γρήγορα ἔξαντλησε τὸ τσεχοσολοβάκικο ἐνδιαφέρον καὶ γρήγορα προκάλεσε τὸ διεύθετός τοῦ. Τὸ '59 ἐμφανίστηκε στὴ Βιέννη, τὸ '62 στὸ φεστιβάλ 'Εδιμβούργου, τὸ '63 στὸ Βερολίνο. Μέσα σὲ λίγα χρόνια πῆρε μέρος σὲ ὅκτὼ φεστιβάλ κ' ἔδωσε δύτακούσιες παραστάσεις σὲ 28 χώρες, σὲ τρεῖς ἡπείρους. Ο ἔδιος ἔχει: Τὰ μαυροντυμένα πρόσωπα, στὴν κατάμαυρη σκηνῇ, γίνονται ἀδράτα γιὰ τὸ θεατή, ἐνώ τ' ἀντικείμενα ποὺ κρατάνε στὰ χέρια τους ἀποκοτοῦν δική τους ζωή. Ο νόμος τῆς βαρύτητας "καταργεῖται", καὶ ἐπιπλα, κούκλες κι ἄλλα σκηνικά ἀντικείμενα κινοῦνται μὲ τρόπο παράδοξο. Οι ἥθοποιοι ποὺ ἀπομένουν δρατοῦ καὶ τὰ ἀντικείμενα παρουσιάζουν ἔνα σκηνικὸ παιγνίδι, σ' ἔνα σύμπαν φανταστικό!

Εἰπώθηκαν πολλὰ καὶ διάφορα. Πάντως, Θέατρο δὲν εἶναι! Τοῦ λείπει ὁ Λόγος. Οὔτε καὶ βρήκε δική του ἐκφραστή. Δανειέζεται τὰ ἐκφραστικά του μέσα: ἀπὸ τὴν παντομίμα, τὶς μαριονέτες, τὸ Θέατρο σκιῶν, τὸν Ντίσνεϋ. Πλουτίζει, μόνον, τὸ παλιὸ κινέζικο τρύκ τῆς μαύρης σκηνῆς καὶ τοὺς σκοτεινοὺς θαλάμους τῶν λαϊκῶν πανηγυριῶν, μὲ τὶς προδούς τῆς τεχνικῆς. Κυρίως τὰ φωτιστικά ἔφεψε καὶ τὴν μοντέρνα ἡγητική ὑπέκριση. Αὐτὸ εἶναι: ὅλο : Γλώσσα μιμι-

κῆς καὶ ἀλχημεία φωτισμῶν. Σκηνικὲς τοιχογραφίες στὸ μάυρο. Παιχνίδια φωτισμῶν στὸ μόνιμο σκηνικό του σκοτάδι. Καὶ ίστιμα πρωταγωνιστικὸς ρόλος στὰ φωτιζόμενα ἀντικείμενα.

Πετυχαίνει πολλά: Πλαστικὲς εἰκόνες δύνειρκες, ἀκροβασίες στὸ ἀπειρο. Εἰκόνες εἰρωνικές, δημιτικές, ἐφιλατικές — εἰκόνογράφηση Κάφκα στὸ ἀσπρόμαρμα. Δημιουργεῖ, ὀπτικά, ἔναν κόσμο παράδοξο, φανταστικό, ἀλλόκοτο, μαγεμένο. Τὰ περὶ ὑψηλῶν ιδεῶν καὶ ιδεωδῶν ποὺ κινδυνεύουν, εἶναι αὐτεῖαι!

"Οπως καὶ τὸ Νό, ὑπάρχει μόνον τέλεια, δεξιοτεχνικὰ ἐκτελεσμένο. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸ Νό, δὲν εἶναι καθόλου ἄχρηστο σὰν πειραματισμός, στὸ σύγχρονο Θέατρο. Εἶναι μιὰ νέα αἰσθητικὴ ὄραση. Πλουτίζει τὴ θεατρικὴ ἡ παραθεατικὴ γλώσσα σα μὲ μιὰ μοντέρνα αἰσθητικὴ ἐκφραστή, ποὺ τὴν κατορθώνει μὲ τὶς προσδόους τῆς τεχνικῆς. 'Αναδεικνύει — σ' ἐποχὴ ποὺ καὶ μόνο τὰ φωτιστικὰ ἀποτελοῦν σκηνοθετικὴ ἐκφραστή — τὴ μαγεία τῶν πραγμάτων. Αἰδούπαρκτο δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιχειρεῖ. Μπορεῖ, ὅμως, νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἀπὸ τὸ ἀλλο Θέατρο. 'Ηδη, ὁ 'Αλέξης Σολομός κάτι εἶχε ἐπωφεληθεῖ στὸν 'Πύργο' τοῦ Κάφκα.

Τὸ "Μαύρο Θέατρο" ἔδωσε 20 παραστάσεις στὴν Αθήνα (Θέατρο "Βεάκη", ἀπὸ 1 ὁρὶ 17 'Οκτωβρη), 16 στὸν Πειραιά (Δημοτικὸ Θέατρο, 20 ὁρὶ 31 'Οκτωβρη) καὶ 7 στὴν Πάτρα (Δημοτικὸ Θέατρο, ἀπὸ 3 ὁρὶ 7 Νοέμβρη). Τὸ Δίμηνο διαθέτει, κατ' ἀποκλειστικότητα, τὰ παρακάτω εὐγλωττα στοιχεῖα: Οι παραστάσεις τῶν Αθηνῶν εἶχαν καραρθή εἰσπραξὴ 183.754 δραχμές, ἔναντι 414.756 ποὺ ηταν τὰ ἔξοδα. 'Αφεσαν δηλαδὴ ζημιὰ 231.000 δραχμαῖς! Η ἀμοιβὴ τοῦ θίστου ηταν 400 δολάρια κατὰ παράσταση (400 X 30 δρχ.=12.000 X 20 παραστάσεις=240.000 δρχ.). Στὸν Πειραιά, ἡ ζημιὰ περιορίστηκε μόνο σὲ 26.870 δρχ. γιατὶ παραχωρήθηκε δωρεάν τὸ Δημοτικό, μείωσης τὶς ἀπαιτήσεις του ὁ θίστος σὲ 300 δολλ. τὴν παράσταση καὶ μειώθηκαν οἱ τιμές εἰσιτηρίων. Εἶναι χρήσιμο νὰ σημειωθεῖ πώς, στὴν Αθήνα, οἱ τιμές εἰσιτηρίων ηταν 150, 100, 75, 50, 30 καὶ 50 δρχ. γιὰ τὰ παιδιά. 'Ακόμα ποὺ χρήσιμο εἶναι νὰ καταγραφεῖ ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰσιτηρίων ποὺ πουλήθηκαν, κατὰ κατηγορίες:

150 δρχ. εἰσιτ.	365 εἰσπραξὴ	54.750
100 "	744 "	74.400
75 "	1020 "	76.500
50 "	82 "	4.100
30 "	4 "	120
50 "	παιδικὰ 391	19.550

Μ' ἄλλα λόγια εἶδαν τὸ θέατρο 2.608 θεατὲς — δσα καὶ τὰ εἰσιτήρια ποὺ κόπτηκαν — καὶ ἀπέφεραν εἰσπραξὴ 229.420 δρχ. μαζὶ μὲ τὸ φόρο (μείον 45.665 δρχ. ποὺ ηταν ὁ φόρος). "Άλλο εὐγλωττο — καὶ παρήγορο — στοιχεῖο, ζέξιο νὰ καταγραφεῖ: Στὴν Πάτρα, τὸ Μαύρο Θέατρο κάλυψε ὅλα τὰ ἔξοδα τῆς ἐμφάνισής του!

'Αποδεικνύεται διλέθρια, ὁ ἀρχὴ ποὺ πρε-

ΑΠΑΡΝΗΘΗΚΕ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ!

Στὸ δίμηνο ποὺ κάλυπτε τὸ περισσότερο τεῦχος ἀπεδήμησε εἰς Κύριον ὁ Φώτης Κόντογλου. "Ενας πεισματωμένος στὴν πίστη του βυζαντινὸς κοσμοκαλόγερος, ποὺ διώσει στὴ Λογοτεχνία μας σελίδες λαζής ἀνδρειούσης καὶ στὴν ἀγιογραφία ἔνα Βυζάντιο ἀγριωπής ἀγιότητας. Εἴχε σέ εβδομήντα χρόνια καὶ δὲν θὰ πρέπει νὰ ξεχαστεῖ ποτὲ γιατὶ μᾶς ὀδήγησε σὲ ρίζες τῆς ρωμιούσης.

Τὸ Βυζάντιο εἶχε ἀποκηρύξει τὸ Θέατρο. Γε' αὐτὸ θὰ καταγραφοῦν ἐδῶ δυο



'Η Ἁγία Ἐλένη, εἰκόνα διὰ χειρὸς Φωτίου Κόντογλου μὲ ίδιοχειρη ἀμερόσωσή του στὴ μνήμη τῆς Ἐλένης Παπαδάκην

περιπτώσεις ποὺ διὰ ἀδιάλλακτος τῆς 'Ορθοδοξίας Φώτης Κόντογλου δέχτηκε ν' ἀσχοληθεῖ μαζὶ του.

Η πρώτη ἐπαφή του συντελέστηκε στὰ 1927. Η Μαρίκα Κοτοπούλη θά 'παιξε 'Εκάβη στὸ Στάδιο. Νεαρότατος σκηνοθέτης ὁ Φώτης Πολίτης εἶχε ἀναθέσει τὴν λιτότατη σκηνογραφία στοὺς σάξεψαστους καλλιτέχνες 'Αγγελο Σπαχῆ καὶ Νίκο Καστανάκη. Δὲν τὸν ικανοποιήσαν. Παρακάλεσε, τότε, τὸ Φώτη Κόντογλου νὰ ξαναβάψει τὸ σκηνικό, ποὺ παρίστανε μιὰ σκηνὴ — τσαντήρι. Δέχτηκε καὶ τὸ 'κανε. Στὸ πρόγραμμα δὲν ἀναφέρθηκε σκηνογράφος.

Γιὰ δεύτερη φορὰ διὰ Φώτης Κόντογλου ἀπαρνήθηκε τὸ Βυζάντιο γιὰ ζάρη τοῦ θεάτρου, τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1944. 'Εκτιμώντας τὴ σκηνογραφία καλωσύνη τῆς ἀξέχαστης Ελένης Παπαδάκη, ζωγράφισε στὴ μνήμη τῆς μιὰ φορητή εικόνα τῆς 'Αγίας Ελένης μὲ ίδιοχειρη ἀφέρωση στὴ μνήμη τῆς καλλιτέχνιδος. Καὶ προχώρησε τόσο στὴν παρασπονδία του μὲ τὸ Βυζάντιο ποὺ εἰκόνισε τὴν 'Αγία Ελένη μόνη — χωρὶς τὸν 'Αγιο Κωνσταντίνο, ποὺ ἀπαιτεῖ ή βυζαντινὴ ἀγιογραφικὴ παράδοση. 'Η εἰκόνα δημοσιεύεται ἐδῶ, γιὰ πρώτη φορά. 'Ανήκει στὴν οἰκογένεια τῆς ἀλητισμόντης 'Ελένης Παπαδάκη.

**ΚΑΣΟΝΑ : ΠΑΙΧΤΗΚΕ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ
ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ**

Στις 18 Σεπτέμβρη πέθανε σὲ μιὰ κλινική στὴ Μαδρίτη ὁ Ισπανὸς θεατρικὸς συγγραφέας Ἀλεσάνδρο Κασόνα. Μέσα σὲ λίγα χρόνια, ἡ Ἀθήνα γνώρισε περισσότερα ἔργα του, ἀπ' ὅσα ἡ πατρίδα του κι ὁ κόσμος ὅλος! Ζητήσατε τὴν Ἰουλίανην Ἱατρίδη. Ἐκείνη τὸν ἀνακάλυψε. Τὰ μεγάλα θεατρικά κέντρα τὸν ἀγνοοῦσαν καὶ τὸν ἀγνοοῦν ἀκόμα. Σ' ἐμὲς ἀνάτειλε τὸ '57 μὲ τὴν "Κυρὰ τῆς Αὐγῆς". Εἶχε σπεύσει — κακῶς! — νὰ τὴν ἀνεβάσει τὸ Εθνικὸ μας Θέατρο. Μέσα σὲ δύχτη χρόνια παίχτηκαν πέντε ἔργα του: "Τὰ δέντρα πεδιάνουν ὥρθια", τὸ '59 ἀπ' τὸ Διαβολεμένη μυλωνὸν, "Διαβολεμένη μυλωνὸν" τὸ '60 ἀπ' τὴν Ἀρώνη, τὸ "Στερνὸ Καράβι" τὸ '65 ἀπ' τὸ Μυράτ καὶ φέτος πάλι — στὴν ἀρχὴ τῆς σαιζόν — "Ἡ τρίτη λέξη" ἀπ' τὴν Χριστίνα Σύλβια. Στάθηκε μᾶλλον τυχερὸς γιατί, τὶς περισσότερες φορές, ἔπεισε σὲ καλὰ χέρια. Ἡ κατάληξη του μὲ τὴ Σύλβια ἦταν στὰ σωστά του μέτρα.

Δὲν ἦταν συγγραφέας ποὺ μποροῦσε νὰ πάσει τὸν παλμὸ τῆς ἐποχῆς του ἡ κάτι διαρκέστερο. Ἡταν ἔνας εὐφάνταστος κατασκευαστής, πού 'χε βρεῖ τὸν τρόπο νὰ γοητεύει τὸ κοινό. Τὰ ἔργα του εἶναι λαϊκές θεατρικὲς ἐπιφυλλίδες. Γνησιότατα μελό! Γ' αὐτὸ καὶ πετύχιαν ἐμπορικά. Καλοχτισμένα ἀλλὰ φεύγικα. Μὲ μιὰ ἐπίφαση ποίησης, λίγο δινειρό, ἀρκετὴ ἱντριγικά, πληθώρα συμπαθητικῶν ἥρωών, τοὺς... ἀπαραίτητους κακούς καὶ ἀτελεύτητη γλυκερότητα. Παρατάλαια συνταγή, ἔξυπνα φρεσκαρισμένη! Πολλοὶ θυμοῦνται τὸν Λόρκα ἐπειδὴ ἦταν κ' οἱ δύο Ισπανοὶ, σύγχρονοι καὶ φίλοι. Ἄς ζεκαθαρίστει λοιπόν: "Ο Κασόνα ἦταν ἔνας Λόρκα γιὰ μικροαστούς. Ἔνο κακέκτυπο τοῦ Ποιητῆ.

Τὸ ξεκίνημα του δὲν προμηνοῦσε κατασκευαστή ἐμπορικοῦ θεάτρου. "Οπως οἱ διεθνεῖς Σκηνές, ἔτσι καὶ τὰ διεθνῆ Who's Who καὶ τὰ Λεξικὰ τὸν ἀγνοοῦν. Ἡ Ιουλία Ιατρίδη, πού μᾶς γνώρισε τὸ ἔργο του, μᾶς γνώρισε καὶ τὴ ζωὴ του: Πλέθανε 62 χρονῶν. Εἶχε γεννηθεῖ στὰ 1903 στὸ Μπεσούλια τῶν Αστουριῶν. Σπούδασε στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Οβιέδο καὶ τῆς Μούρον. Ἀπὸ δάσκαλο πατέρα καὶ δασκάλα μάνα, βγῆκε δάσκαλος κι αὐτός! Στὰ 1928 διορίστηκε σ' ἔνα χωρὶς τὸν Πυρηναίων. Γιὰ χάρη τῶν μικρῶν μαθητῶν του ἰδρυσε τὸ "Πλουμιστὸ πουλὶ" — μιὰ παιδικὴ σκηνὴ. Διασκευάζει κι ἀνεβάζει παλιοὺς θρύλους κι διενεργεύει ἔνα θέατρο μὲ κοινό. Τὸν ἀλλοιούλας χρόνο (1929) γράφει τὸ πρῶτο του θεατρικὸ ἔργο — "Ἡ Σειρήνα ποὺ ἄρχει" — πού στὰ 1933 παίρνει τὸ βραβεῖο Λόπτε ντε Βέγα καὶ στὰ '34 ἀνεβάζεται στὸ Τεάτρο Εσπανιόλ. Γράφει ἀκόμα τὰ ἔργα "Πάλι ὁ διάβολος" καὶ "Ἡ Νατάσσα μας".

Τὸν καιρὸ τῆς Δημοκρατίας (1931 - 36) τὸ "Ύπουργειο Παιδείας κάνει τὴν εξόρμηση γιὰ τὸ Θέατρο τοῦ Λαοῦ. Τοῦ ἀναθέτει διεύθυνση. "Ενα θέατρο πλανόδιο, ποὺ δίνει παραστάσεις σὲ μικρές πόλεις καὶ χωρὶς ποὺ δὲν ἔχουν ξαναδεῖ οὔτε καὶ ξέρουν τὶ πὰ νὰ πεῖ

θέατρο! Τὴν ἵδια ἐποχὴ, ὁ συνάδελφος καὶ φίλος του, ὁ νεώτερος ποιητὴς τοῦ Ισπανικοῦ Θεάτρου Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, μὲ τὸ θίασο του ἀπὸ φοιτητὲς τοῦ Πανεπιστήμου τῆς Μαδρίτης, ἀλωνίζει, τὶς ἐπαρχίες καὶ κάνει θέατρο γιὰ τὸ Λαό. Τέτοια προσπάθεια, νὰ φτάσει τὸ θέατρο στὸ Λαό, εἶχε νὰ ξαναγίνει ἀπ' τὸ Χρυσὸ αἰώνα τῶν Ισπανικῶν Γραμμάτων, τὴν ἐποχὴ τοῦ Θερβάντες, τοῦ Λόπτε ντε Βέγα καὶ τοῦ Καλντερόν. Τότε οἱ πλανόδιοι θίασοι στὴν Ισπανία εἶχαν φτάσει τοὺς 280!

Δίκαια περηφανεύσταν δ Κασόνα: "Ἀπὸ τὰ πέντε αὐτὰ χρόνια, πού 'χα τὴν τύχη

ΑΠΟΔΕΣΜΕΥΤΗΚΕ ΚΑΙ ΔΙΑΤΕΘΗΚΕ Η ΠΙΣΤΩΣΗ ΤΩΝ 3.500.000 ΔΡΧ.

'Επιτέλους! Δέκα μέρες πρὶν κλείσει ὁ χρόνος, κάτω ἀπὸ τὴ γενικὴ κατακραυγὴ, ὁ ἀξιότιμος ἐπὶ τῶν Οίκονομικῶν ὑπουργὸς ἐνέδωσε ν' ἀποδεσμεύσει τὸ κονδύλιο τῶν 3.500.000 δρχ. ποὺ προβλέπει δ Κρατικὸς Προϋπολογισμὸς γιὰ τὴν ἐνίσχυση τῶν Γραμμάτων καὶ τοῦ Θέατρου. "Ἐτσι, ἀναφέθηκε ἡ ἀντιπενυματικὴ ἀπόφαση τοῦ ἀξιοτίμου κ. Μητσοτάκη πού, κατεξευτελίζοντας τὸν — ἀλλωστε μεγαλόστομο καὶ κενὸ — Δωδεκάλογο ἐνισχύσεως τῶν Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν, ἔκοψε ἀκόμα καὶ τὴν τακτικὴ πίστωση τοῦ Προϋπολογισμοῦ!

'Η ἀπόφαση ἀποδέσμευσης τῆς πίστωσης τῶν τρισκαριστῶν ἑκατομμυρίων ἔχει ἀριθμὸ Πρωτοκόλλου 305.870 καὶ ἡμερομηνία 21 Δεκέμβρη 1965. Εἶναι ἀπάντηση σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ διαβήματα καὶ κατακριτικὰ δημοσιεύματα πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ σὲ μιὰ σειρὰ ἐγγράφων τοῦ "Ύπουργείου Παιδείας.

Τὸ τελευταῖο, ὑπ' ἀριθμ. 151.087 καὶ ἡμερομηνία 13 Νοέμβρη 1965 ἔγγραφο τοῦ "Ύπουργείου Παιδείας, παρακαλοῦσε τὸ "Ύπουργείο Οίκονομικῶν νὰ προβεῖ στὴν ἀποδέσμευση τῆς πιστώσεως τῶν 3.500.000 δραχμῶν μὲ ίσοποση δέσμευση τῶν παρακάτω πιστώσεων τοῦ προϋπολογισμοῦ:

- Τοῦ φορέως 420 «Σωματικὴ Ἀγωγὴ» Κωδ. ἀριθ. 2429, «Ἐπιχορήγηση εἰς λοιποὺς ἀθλητικοὺς δραγματούς διά δραχμῶν 1. 500.000.
- Τοῦ Φ. 620 «Ἐποπτικά Μέσα Διδασκαλίας» Κωδ. ἀριθμός 1249 «Προμήθεια ἐποπτικῶν μέσων διδασκαλίας» διά δραχμῶν 1.000.000, καὶ
- Τοῦ Φ. 646 «Ἐργοστάσιον Ἐποπτικῶν Μέσων Διδασκαλίας» Κωδ. ἀριθμός 1439 «Προμήθεια εἰδῶν συντηρήσεως καὶ ἐπισκευῆς λοιπούς διξοπλισμού διά δραχμῶν 1.000.000.

Καὶ κατέληγε τὸ ἔγγραφο τοῦ "Ύπουργείου Παιδείας :

'Ομοιος παρακαλοῦμεν διπώς παράσχητε τὴν ἔγκρισην ὑπὸ τὴν διάδεσην διά καὶ τὴν κατά τὸ φήμισμα τῆς ήτης Ιουνίου 1927 ἔγκρισην ὑπὸ διπή τὴν διάληψιν τῆς ὡς ἀποδεμευθουμένης πιστώσεως δραχμῶν 3.500.000 τοῦ Φ. 50 - 830 Κωδ. ἀριθ. 2371 τοῦ Προϋπολογισμοῦ.

Πρὸς τούτους γνωρίζομεν ὑμῖν διτὶ ἡ δινωτέρω ἀποδέσμευσις καθίσταται λίαν ἀπαραίτητος διά τὴν καλυψτὴ ἐπειγούσης φύσεως ὑποχρεωσεων τῆς Διεύθυνσης ήμδην πρὸς ἐνίσχυσην Πνευματικῶν ἰδρυμάτων, χορήγησην Κρατικῶν Βραβείων, ἀγοράν λογοτεχνικῶν ἔργων κ.λ.π.»

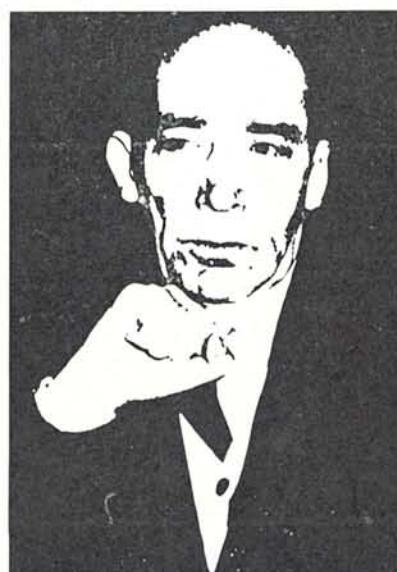
Τὸ "Δημητρίο" εἶναι σὲ θέση νὰ γνωρίζει πώς η Διεύθυνση Γραμμάτων καὶ Θέατρου διέθεσε τὴν πίστωση τῶν 3.500.000 δραχμῶν ὡς ἔξης :

Γιὰ τὴν ἀγορὰ Λογοτεχνικῶν βιβλίων καὶ τὴν ἀπονομὴ τῶν Κρατικῶν Λογοτεχνικῶν Βραβείων. 1.100.000

Γιὰ τὴν πληρωμὴ (ἀναδρομικῶς) λογοτεχνικῶν ἔργων προηγούμενου χρόνου.... 300.000

Γιὰ τὴν ἐνίσχυση πνευματικῶν ιδρυμάτων, καλλιτεχνικῶν σωματείων, δραγμῶσεων κτλ. 1.800.000

Γιὰ διάφορα διλλαχτικά ἀπρόβλεπτα εξόδα (τῶν προηγούμενων κατηγοριῶν) ποὺ θὰ παρουσιαστοῦν διὰ τὸ τέλος τοῦ Φεβρουαρίου 1966.... 300.000



"Ο Κασόνα εἶχε κατακτήσει δύσους τὸν γνωρίστην στὴν Αθήνα, τὸ Γενάριο τοῦ '65

νὰ διευθύνω ἐκεῖνο τὸ θίασο τῶν σπουδαστῶν, τριακόσια χωρὶς μᾶς εἰδῶν νὰ στήνουμε τὴ Σκηνὴ μας σὲ πλατεῖες, σ' αὐλές κι ἀδιέξοδους δρόμους καὶ πολλοὶ ἦταν οἱ ἀνθρώπωποι ποὺ γεμάτοι ἔκπληξη παρακολούθησαν τὶς παραστάσεις μας. "Ἄν μποροῦσες νὰ περηφανεύστω γιὰ κάτι καλὸ πού 'χω κάνει στὴ ζωὴ μου σίγουρα θά 'ταν γιὰ κείνο τὸ ἔργο. Κι ἀν ἔμαθα κάτι γιὰ τοὺς ἀνθρώπους καὶ γιὰ τὸ θέατρο ἐκεὶ τὸ 'μαθα. Τόσες παραστάσεις μπροστά σ' ἔνα κοινὸ ἀμφόφωτο ἀλλὰ μὲ γνήσια ἔνστικτα στάθηκαν γιὰ μένα ἀνεκτίμητη ἐμπειρία". "Η δολοφονία τοῦ Λόρκα, τὸν πεῖθει νὰ αὐτοεξοριστεῖ. Τὸ '37 φτάνει στὸ Μπουένος "Αυρες. Ἐκεῖ γράφει τὰ περισσότερα ἔργα του. 'Αλλά, ύστερα ἀπὸ 26 χρόνια, στὸ 1963, ξαναγυρίζει στὴν Ισπανία τοῦ Φράνκο! Κι ἀρχίζει νὰ παιζεῖται. Τελευταῖα ἔργα του: "Ἴπποτης μὲ χρυσὰ σπιρούνια", "Τὸ στέμμα τοῦ ἔρωτα καὶ τοῦ θανάτου", μιὰ διασκευὴ τῆς κλασικῆς "Θελεστίνας" τοῦ Φερνάντο ντε Ρόχας καὶ "Τρεῖς τέλειοι γάμοι". Τὸ τελευταῖο, παιζόταν στὴ Μαδρίτη διπάθειν διεύθησε σὲ μικρές πόλεις καὶ γωνίες της Μαδρίτης, τὴν ἀλληγένη στὴν θέατρο τοῦ Λαοῦ. Τοῦ διαρκεῖται στὸ θέατρο τοῦ Εσπανιόλ. Γράφει ἀκόμα τὰ ἔργα τοῦ "Πάλι ὁ διάβολος" καὶ "Ἡ Νατάσσα μας".

Τὸν καιρὸ τῆς Δημοκρατίας (1931 - 36) τὸ "Ύπουργειο Παιδείας κάνει τὴν εξόρμηση γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Λαοῦ. Τοῦ ἀναθέτει διεύθυνση. "Ενα θέατρο πλανόδιο, ποὺ δίνει παραστάσεις σὲ μικρές πόλεις καὶ χωρὶς ποὺ δὲν ἔχουν ξαναδεῖ οὔτε καὶ ξέρουν τὶ πὰ νὰ πεῖ

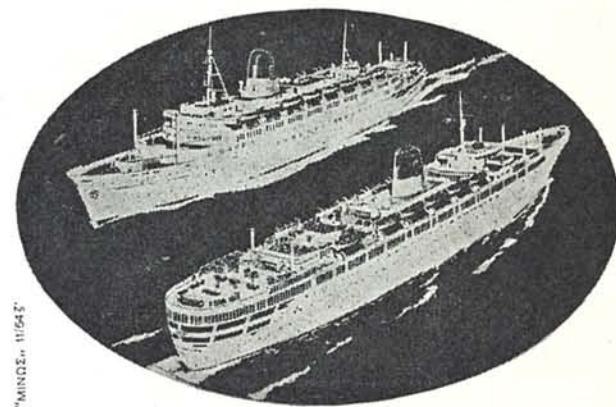
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεῖα: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα:

524.582, 526.616, 521.193, 522.361

2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ
Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ
ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ



"ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ANNA MARIA."

τό νεύτερο και πολυτελέστερο ύπερωκεάνιο 26.300 τόννων

"ΟΛΥΜΠΙΑ"

τό πλωτό άνακτορο των ώκεανων 23.000 τόννων

Ό δρτιώτερος πρακτορειακός δργανισμός κυκλοφορίας έφημεριδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων καί παντός είδους εντύπων, διαθέτων ἕδια μεταφορικά μέσα ώς καί 300 ύποπρακτορεία εἰς δλην τήν Έλλαδα καί τάς κυριωτέρας πρωτευούσας τοῦ έξωτερικοῦ.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

I. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, K. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

GREEK LINE

ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.
ΤΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΕΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ



ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΣΟΣ

'Η Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου ἐξυπηρετήσεως

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





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΣΟΣ

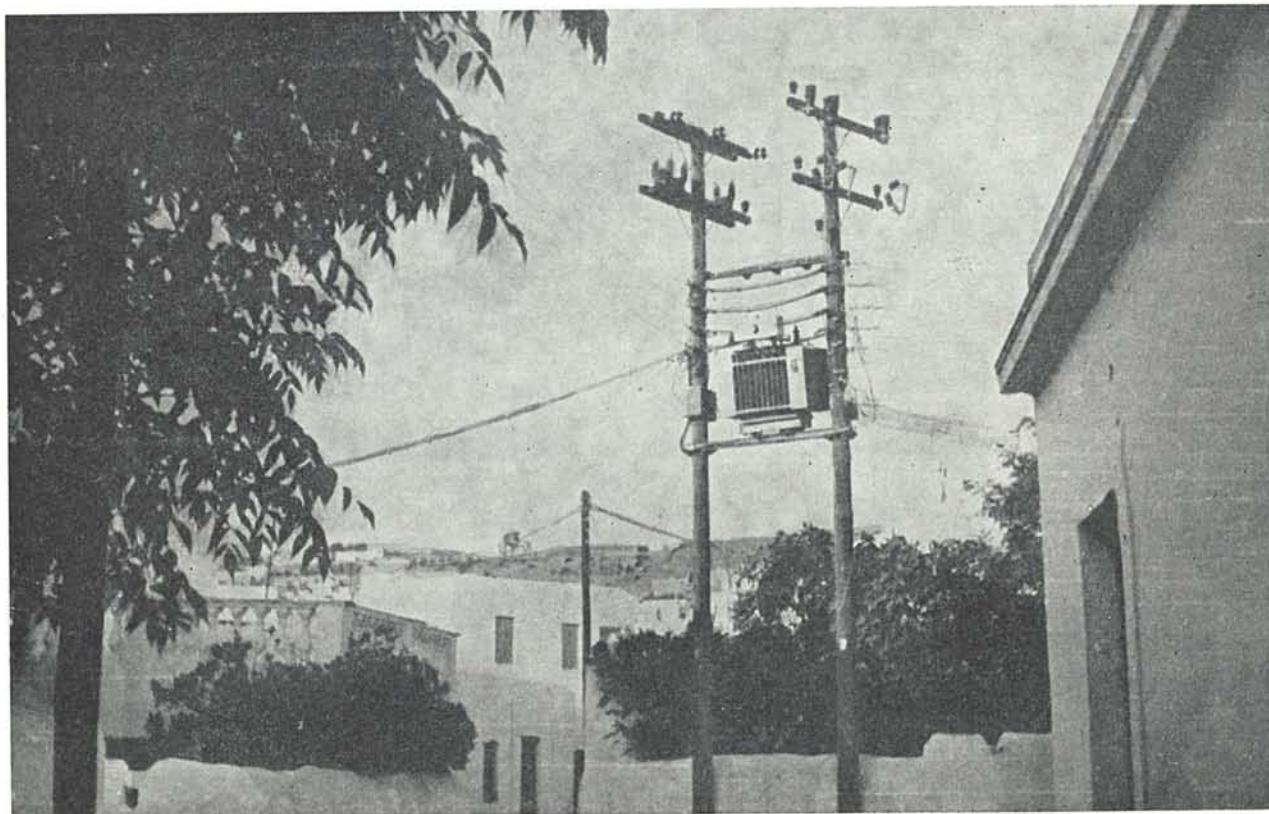
'Η συγχρονισμένη Τράπεζα

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



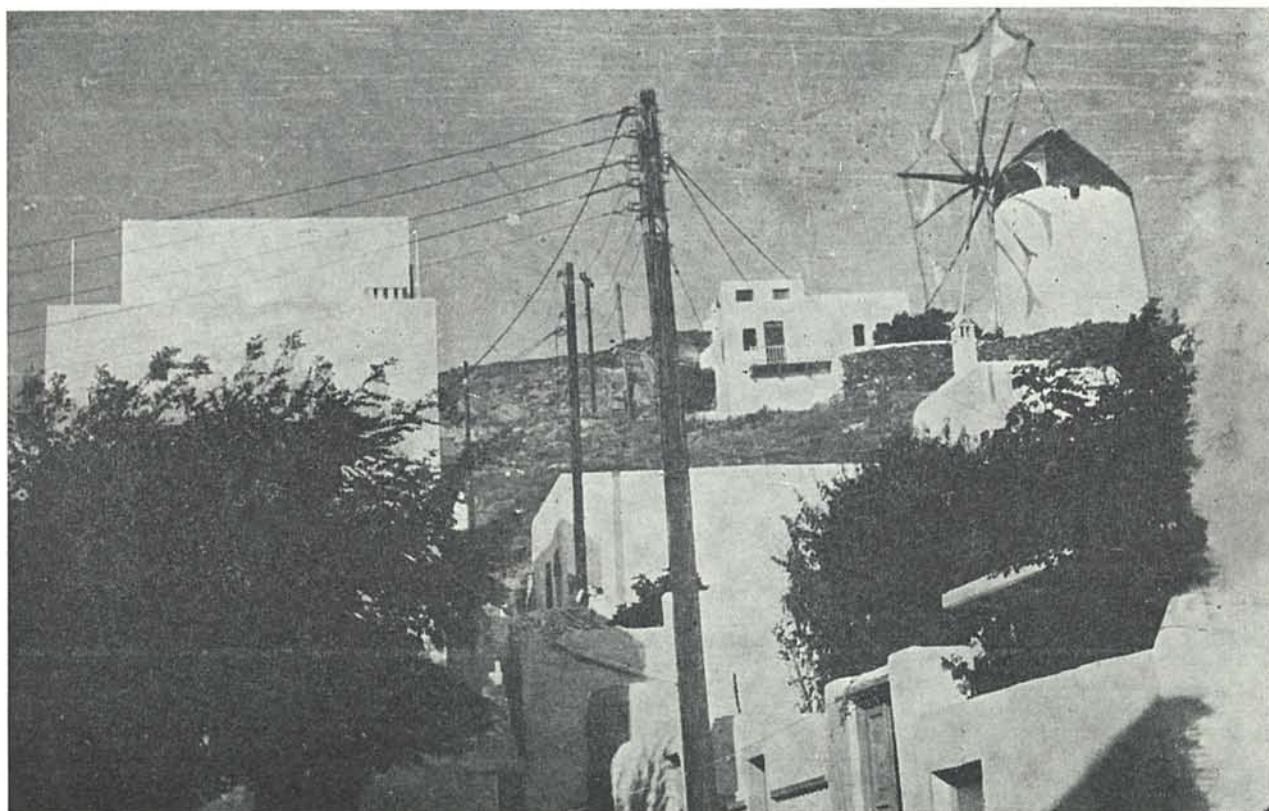
ΤΑ ΔΙΚΤΥΑ ΤΗΣ Δ.Ε.Η. ΔΕΝ ΘΑ ΕΝΑΡΞΙΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΝΕΩΝ

Η Δημοσία 'Επιχείρησις Ήλεκτρισμού, άφοῦ ἀντιμετώπισε κατά τὴν τελευταίαν περίοδον μὲν ἀποφασιστικὰ μέτρα, τὸ ὅλον πρόβλημα τοῦ ἔξηλεκτρισμοῦ τῆς ὑπαίθρου, διὰ τῆς καταστρώσεως ἐνδὸς πολυετοῦς προγράμματος ἐκτεταμένης ἡλεκτροδοτήσεως χωρίων καὶ οἰκισμῶν, προχωρεῖ τώρα στὸν ἀνάληψι μιᾶς νέας πολιτιστικῆς προοπτικῆς γιὰ τὴν προοδευτικὴ ἐπίλυσι τῶν προβλημάτων, ποὺ σχετίζονται μὲ τὴν αἰσθητικὴν ἐναρμόνισι πρὸς τὸν περιβάλλοντα χῶρο τῶν πάσος φύσεως κατασκευῶν τῆς (δικτύων, ἐγκαταστάσεων κ.λ.π.). Η Δ.Ε.Η., ποὺ εἶχε μέχρι τώρα σὰν μοναδικὴ μέριμνα τὴν μὲ κάθε μέσον ταχεῖαν χορήγησιν ἡλεκτρικῆς ἐνεργείας σὲ ὅσο τὸ δυνατὸν μεγαλύτερα διαμερίσματα τῆς χώρας, ἥταν φυσικὸν ν' ἀποφεύγῃ κατασκευές, ποὺ θὰ δημιουργοῦσαν πρόσθετες τεχνικές καὶ οἰκονομικές ἐπιβαρύνσεις. Η τοποθέτησι μαύρων ξυλίνων στύλων ἥ ἐναερίων μετασχηματιστῶν σὲ χώρους τουριστικῆς προβολῆς ἥ σὲ κεντρικές περιοχές πόλεων κ.λ.π., δημιουργεῖ ἀναμφισβήτητα γενικώτερον θέμα αἰσθητικῆς, ἀλλὰ τὸ πρωτεῦον μέχρι τώρα ζήτημα ἥταν ἀν μὲ τὰ ἐκάστοτε ὑπάρχοντα πρὸς διάθεσιν οἰκονομικὰ καὶ τεχνικὰ μέσα θὰ ἐπραγματοποιοῦντο λιγότερες ἥ περισσότερες ἡλεκτροδοτήσεις. Η Δ.Ε.Η. ἔκρινε ὅτι ἔφθασε ἥ στιγμὴ γιὰ ν' ἀρχίσῃ τὴν πολιτιστικὴν τῆς προσπάθειαν καὶ πρὸς τὸ θέμα τῆς αἰσθητικῆς τῶν κατασκευῶν τῆς. Τὸ ὑπό κατάρτιον πρόγραμμα αἰσθητικῆς ἐναρμονίσεως τῶν κατασκευῶν τῆς Δ.Ε.Η. προβλέπει ἀναγκαστικὰ διάκρισιν μεταξὺ τῶν ὑπὸ ἐκτέλεσιν ἔργων καὶ τῶν ἥδη ἐκτελεσθέντων. Γιατὶ εἶναι εὐνόητον, ὅτι ἥ ἐκτέλεσις τῶν ἐπιβλητικῶν προγραμμάτων ἡλεκτροδοτήσεως ὑπαίθρου, τῶν ἐτῶν 1964–1965 καὶ 1966–1968, ἀπαιτεῖ τέτοιας ἐντάσεως προσπάθειαν, ώστε νὰ μὴν εἶναι ἐπιτρεπτὸν ἥ διάθεσις συνεργείων ἐγκαταστάσεως δικτύων γιὰ οκοποὺς ἄλλους, πλὴν ἐκείνων, ποὺ ἀφοροῦν τὴν ἐπίσπευσιν τοῦ ὅλου ἔξηλεκτρισμοῦ τῆς ὑπαίθρου. Κατὰ συνέπειαν, οἱ περιπτώσεις ἀντικαταστάσεως γιὰ λόγους αἰσθητικοὺς τῶν ὑφισταμένων δικτύων, θὰ εἶναι πρὸς τὸ παρὸν περιωρισμένες. Ἀντιθέτως, εὐθὺς μόλις συμπληρωθῇ ἥ σχετικὴ προεργασία, ἥτοι: α) ὁ καθορισμὸς τῶν σχετικῶν ζωνῶν σὲ μεγάλες καὶ μικρὲς πόλεις, σὲ συνενόποι μὲ τὶς τοπικές ἀρχές, ὡς καὶ ἥ ἐπιλογὴ τῶν σημείων ποὺ ἔχουν ἀνάγκην ίδιαιτέρας αἰσθητικῆς προσοχῆς λόγω ἀρχαιολογικῶν, τουριστικῶν κ.λ.π. ἀπαιτήσεων. β) ἥ ἐνίσχυσις σὲ εἰδικευμένο προσωπικὸ καὶ γ) ἥ δημιουργία προϋποθέσεων εύχεροῦ προμηθείας τῶν ἀναγκαιούντων ύλικῶν, ὅλες οἱ νέες κατασκευές ἥ ἐπεκτάσεις δικτύων θὰ ἐκτελοῦνται βάσει τῶν ἀναφερθεισῶν προϋποθέσεων αἰσθητικῆς. Η Δ.Ε.Η. πῆρε τελικὰ τὴν ἀπόφασιν ὅπως κατ' ἔξαίρεσιν ἀντιμετωπίσῃ ἀμέσως τὸ θέμα τῆς Μυκόνου, λόγω

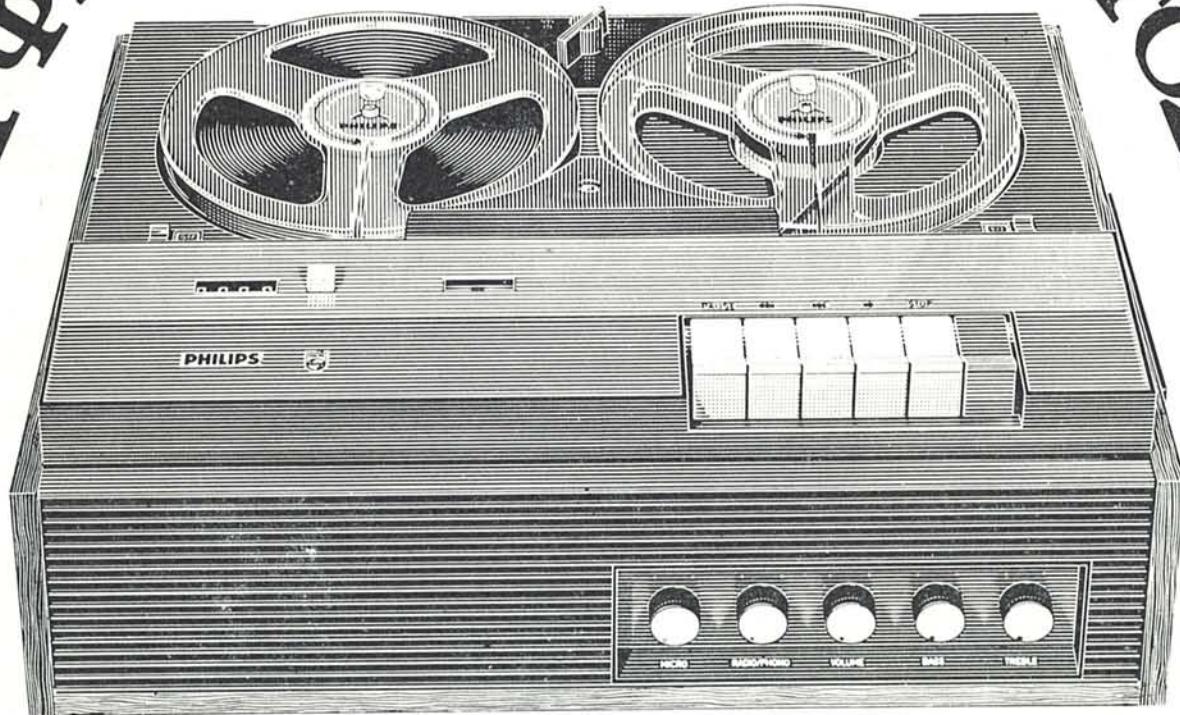


ΠΛΗΓΩΝΟΥΝ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΕΤΡΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΚΟΝΟ

της τουριστικής σημασίας της νήσου, όπου, ώς γνωστόν, συγκεντρώνεται παγκόσμιο τουριστικό ένδιαφέρον και συνεπώς ή δηλ. έμφανισις συμβάλλει σημαντικά στην παγκόσμια τουριστική προβολή της χώρας. "Ηδη, έπιπτροπή τεχνικῶν της 'Επιχειρήσεως, άφοῦ ἐμελέτησε τὸ θέμα τῆς ἐπιδράσεως τῶν ἐγκαταστάσεων τῆς Δ.Ε.Η. ἐπὶ τῆς αἰσθητικῆς ἐμφανίσεως τῆς νήσου, κατέληξε στὶς ἔξης προτάσεις: 1) Κατάλληλη τοποθέτησι καὶ διαμόρφωσι τοῦ ὑπὸ ἀνέγερσιν νέου Σταθμοῦ Παραγωγῆς τῆς νήσου, ὅπερα ἀπὸ τὴν ἀπόφασιν νὰ καταργηθῇ ὁ παλαιὸς σταθμός, ποὺ στεγάζεται στὸ κτίριον τῆς τοπικῆς ἡλεκτρικῆς ἐκμεταλλεύσεως. Τὸ κτίριον, ποὺ ἀνήκει ἡδη στὴ Δ.Ε.Η., καὶ οἱ βοηθητικὲς ἐγκαταστάσεις τοῦ νέου σταθμοῦ, ποὺ θὰ εἶναι ὄρατὸς καὶ ἀπὸ τὴν θάλασσα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν διερχομένη, πρὸ αὐτοῦ, τουριστικὴ δημοσίᾳ ὁδῷ, πρὸς Ὁρνόν, θὰ εἶναι προσημοσμένα πρὸς τὴν τοπικὴ ἀρχιτεκτονική. 'Η δαπάνη ἀνεγέρσεως τοῦ νέου αὐτοῦ σταθμοῦ Παραγωγῆς ὑπολογίζεται ὅτι θ' ἀνέλθη σὲ 5.000.000 δραχμές καὶ θ' ἀναληφθῆ ὅλοκληρη ἀπὸ τὴν Δ.Ε.Η. 2) Τό εύρισκόμενον μέσα στὴν πόλη τῆς Μυκόνου δίκτυον ὑψηλῆς τάσεως προτείνεται νὰ κατασκευασθῇ ὑπόγειον. "Ἐνα μικρὸ ἐναέριο τμῆμα θὰ ἔχῃ στύλους ἐκ σκυροδέματος. 3) Προτείνεται, ἐπίσης, τὰ ἐναέρια περιφερειακὰ τμήματα τοῦ ὑψηλῆς τάσεως δικτύου (15.000 βόλτ), τὰ ὄρατὰ ἀπὸ τὸ λιμάνι καὶ ἀπὸ τὴν γύρω ἀπὸ τὴν πόλιν θαλάσσια περιοχή, νὰ κατασκευασθοῦν μὲ στύλους ἐκ σκυροδέματος, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα τμήματα τοῦ δικτύου μὲ ξύλινους στύλους, χωρὶς βλάβη τῆς αἰσθητικῆς ἐμφανίσεως τοῦ νησιοῦ. 4) Οἱ ὑποσταθμοὶ διανομῆς προτείνεται νὰ τοποθετηθοῦν σὲ οἰκισκούς ποὺ ή ἐμφάνισίς τους θὰ ἐναρμονισθῇ πρὸς τὸ περιβάλλον. 5) Τὸ δίκτυον χαμπλῆς τάσεως, στὴν περιοχὴ τοῦ πρώτου κεντρικοῦ τμήματος τῆς πόλεως, προτείνεται νὰ κατασκευασθῇ ὑπογείως. 'Ανάλογα μέτρα λαμβάνονται καὶ γιὰ τὸ δίκτυο χαμπλῆς τάσεως καὶ τὶς παροχὲς ρεύματος στὴν δεύτερη περιοχὴ τοῦ κεντρικοῦ τμήματος τῆς πόλεως, ὅπου τὸ ἕδαφος εἶναι ἐπικλινὲς καὶ βραχῶδες, ή δὲ οἴκοις σχετικῶς ἀραιά. 'Η χαρακτηριζομένη ώς τρίτη περιοχή, ἀφορᾶ τὸ περιφερειακὸν τμῆμα τῆς πόλεως, ὅπου ὑπάρχουν μεμονωμένες οἰκίες σὲ μεγάλες ἀποστάσεις μεταξύ των. Στὴν περιοχὴν αὐτὴν θὰ παραμείνουν οἱ ὑπάρχοντες σήμερα ξύλινοι στῦλοι. Οἱ νέες γραμμές στὴν περιοχὴν θὰ εἶναι ἐπίσης ἐναέριες. Οἱ μετατροπές στὰ δίκτυα τῆς Μυκόνου προβλέπεται ὅτι θὰ ἀπαιτήσουν τὸ ποσὸν τῶν 6.000.000 δρχ. περίπου, ἐκ τοῦ ὅποιου ή Δ.Ε.Η. εἶναι διατεθειμένη νὰ καταβάλῃ τὸ ἥμισυ. Τὸ ὑπόλοιπο ἥμισυ πρέπει νὰ καταβληθῇ ἀπὸ τὸν Ὁργανισμὸ Τουρισμοῦ ἢ καὶ τὶς ἄλλες ἐνδιαφερόμενες κρατικὲς ὑπηρεσίες.



ΥΨΗΛΗΣ ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟΥ
ΛΝΕΟ



ΔΡΧ. 6.500

ΚΑΙ 4 ΕΓΓΡΑΦΩΝ!!!
ΚΑΙ 4 TAXYTHNTON!!!

- * έπαναστατικής έμφανισεως:
- βαλίτσα από ξύλο μάτ πολυτελείας
- * ισχυροτάτη απόδοσις
- * χωριστοί ρυθμισταί τόνου
- * ἄπειρες δύνατότητες χρήσεως
- * παίρνει μεγάλες μπομπίνες (18 έω.)

ΠΟΙΟΤΗΣ+ΕΓΓΥΗΣΙΣ+SERVICE=

PHILIPS



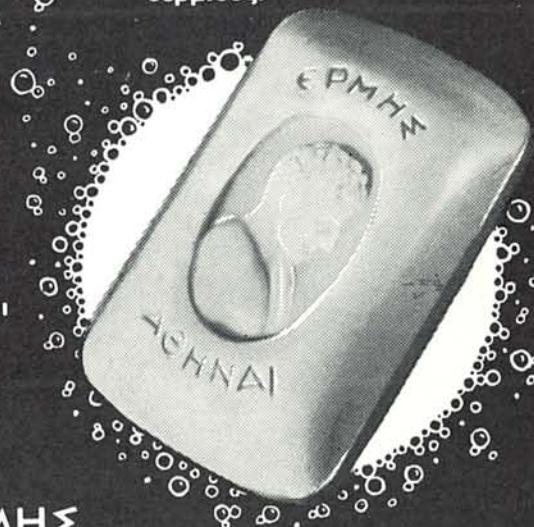
"ΑΛΕΚΤΩΡ"



ΕΝΔΑΣ ΑΦΡΟΣ ΜΕ ΣΗΜΑΣΙΑ . . .

Ξεχάστε τήν κούραση, τίς έννοιες και τήν ύπερένταση τής ήμέρας μέσα στόν κατάλευκο, εύεργετικό άφρο τού σαπουνιού - λουτρού ΕΡΜΗΣ !

Τό σαπούνι - λουτρού ΕΡΜΗΣ είναι τό μόνο σαπούνι με ΒΙΤΑΜΙΝΗ F, πού άνανεώνει τά κατεστραμμένα κύτταρα τής έπιδερμίδος.



- ✓ Τό πρώτο έλληνικό σαπούνι με λανολίνη
- ✓ Ιδεωδες για μπάνιο
- ✓ Υπέροχο άρωμα
- ✓ Είναι ούδετερο

ΣΑΠΟΥΝΙ ΛΟΥΤΡΟΥ ΕΡΜΗΣ
ΤΟ ΣΑΠΟΥΝΙ ΜΕ ΤΟΝ ΕΥΕΡΓΕΤΙΚΟ ΑΦΡΟ!

KATI ENTELOS NEON APO THN KODAK ...



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ INSTAMATIC



Άνοιγετε...

Βάζετε τὸ φίλμ...

Κινηματογραφεῖτε...

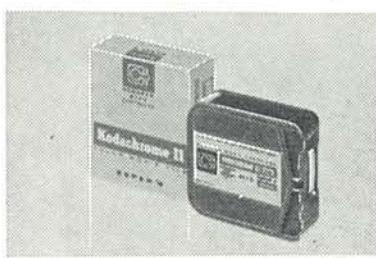
'Η KODAK παρουσιάζει ἔνα πλήρες νέο σύστημα κινηματογράφου

"Ένα νέο εἶδος κινηματογραφικῆς μηχανῆς γεμίζει στιγμιαίως και αὐτομάτως. "Ένα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ φίλμ σας δίνει διαυγέστερες και άκριβέστερες ταινίες. "Ένα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ προβολέως σας έπιπτρέπει νὰ τὶς άπολαύσετε κατὰ έπτα διαφορετικούς τρόπους. Ρίχνετε ἀπλῶς τὴν κασέττα KODAPAK στὴν κινηματογραφική μηχανή KODAK INSTAMATIC και τραβάτε ώραιότατες και λαμπρότατες ἔγχρωμες ταινίες. Δὲν χρειάζεται τύλιγμα, οὔτε γύρισμα τοῦ φίλμ. Μετά, βλέπετε στὴν όδόνη σας ταινίες, πού ἀποδίδουν τὴν πραγματικότητα πιστώτερα και πιὸ ζωντανά, ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά.

Kodak



Νέα κινηματογραφική μηχανή. Γεμίζει στιγμιαίως. Δὲν χρειάζεται τύλιγμα και γύρισμα τοῦ φίλμ. "Ένας ήλεκτρικός κινητήρας χυρίζει τὸ φίλμ αὐτομάτως. Σὲ 3 τύπους: τύπος M2 (άνωτέρω), τύπος M4 μὲ ήλεκτρικό μάτι, τύπος M6 μὲ Zoom Reflex.



Νέο κινηματογραφικὸ φίλμ. Ή κασέττα KODAPAK ἔχει γεμισθῆ μὲ θελτιωμένο φίλμ KODACHROME II, σὲ νέο σχῆμα SUPER 8, ποὺ αύξανει τὸ χώρο κινηματογραφήσεως κατὰ 50%. Τὸ φίλμ αὐτὸ προβάλλεται μόνον ἀπὸ κινηματογραφικούς προβολετὲς SUPER 8.



Νέος κινηματογραφικὸς προβολεύς. Μὲ τὸν κινηματογραφικὸ προβολέα KODAK INSTAMATIC M70 προβάλλετε δύοιαδήποτε σκηνὴ σὲ κανονικό, γρήγορο ἢ ἀργό χρόνο, σὲ κανονικὴ ἢ ἀντίθετη φορά. "Επίσης κάνετε και στατικὴ προβολή.

"ΑΛΕΞΤΩΡ"



ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

*Δίνει πλούτη καὶ εὐτυχία
γι' αὐτὸς εἶναι τό καλύτερο δῶρο*



ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ
ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΥΧΕΡΟΙ
ΚΕΡΔΙΖΟΥΝ:

- *Διαμερίσματα*
 - *Καταστήματα*
 - *Γραφεῖα*
 - *Αὐτοκίνητα*
 - *Καὶ ἑκατομμύρια μετροπὰ*

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

Tό πρώτο blended



Γ. ΒΑΚΙΡΤΖΗΣ

"Ένας καινούργιος δρόμος
γιά ύψηλή άπόλαυση

Τό πρώτο έλληνικό σιγαρέττο
σε διεθνή βιομηχανική γραμμή.

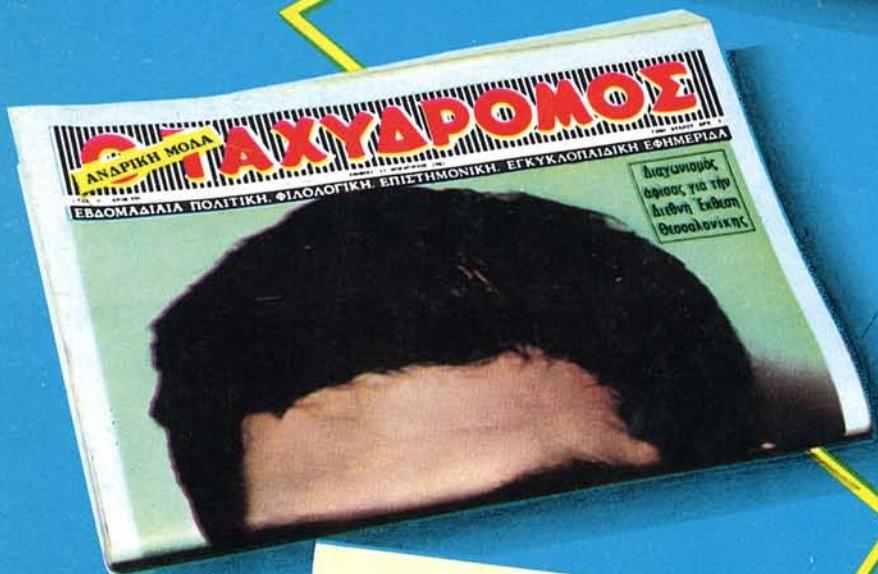
OLD NAVY 'Άσυναγώνιστος συνδυασμός'



Η ΠΡΩΪΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ



Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ



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

