



23-24

Θ Ε Α Τ Ρ Ο



« Πώς φροντίζω τήν ὀμορφιά μου ; Μὲ τὸ σαποῦνι LUX »

ἐξομολογεῖται ἡ URSULA ANDRESS

«Γιατί ὁ πλούσιος ἀφρός του χαρίζει
στήν ἐπιδερμίδα μου ζωντάνια καί
ὄψι βελούδινη... καί ἡ λεπτή εὐωδιά
του, μοῦ δίνει μιὰ ξεχωριστή γοητεία».
"Ἄν θέλετε νὰ λάμπετε καί σεῖς ἀπό
φωτεινὴ ὀμορφιά καί γοητεία, χρησι-
μοποιεῖτε πάντᾳ σαποῦνι τουαλέττας
LUX.

9 στοὺς 10 ἀστέρες τοῦ Χόλλυγουντ
φροντίζουν τήν ὀμορφιά τους μὲ
σαποῦνι τουαλέττας LUX



ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΜΑΝΟΣ ΧΑΤΖΙΔΑΚΗΣ

ΛΟΡΚΑ

ΜΑΤΣΩΜΕΝΟΣ

ΓΑΜΟΣ

Στίχοι Ν. ΓΚΑΤΣΟΥ

✓

ΠΑΡΑΜΥΘΙ

ΧΩΡΙΣ ΟΝΟΜΑ

από το θεατρικό
έργο του

Ι. ΚΑΜΙΤΑΝΕΛΛΗ

τραγουδάει η ΛΑΚΗΣ ΠΑΠΠΑΣ



ΜΙΑ ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΗΣ COLUMBIA

ΕΝΑ ΓΙΓΑΝΤΙΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

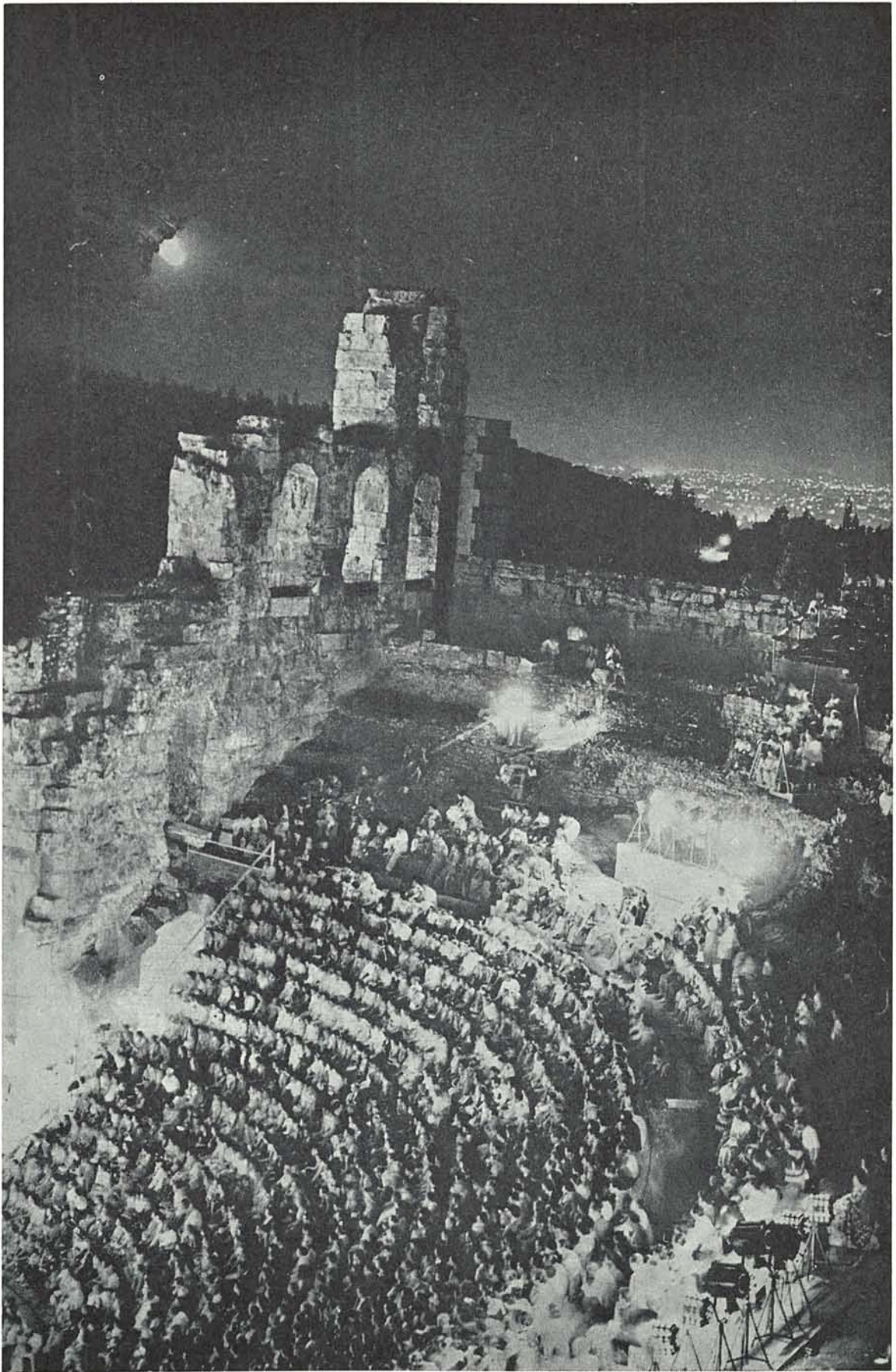
650 καλλιτεχνικές εκδηλώσεις
ΘΕΑΤΡΟ - ΜΟΥΣΙΚΗ - ΧΟΡΟΣ
σέ 51 σημεία ὅλης τῆς χώρας

ΜΕΤΕΣΧΟΝ 4.000 ΕΛΛΗΝΕΣ ΚΑΙ ΞΕΝΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Κατασκευάστηκαν 3 καινούρια
θέατρα μέ 6.150 θέσεις στήν
Ἀθήνα καί τήν Θεσσαλονίκη

Ἐπίσης, 36 λυόμενα θέατρα
36.000 θέσεων σέ 36 ἐπαρ-
χειακές πόλεις τῆς Ἑλλάδος

Ἐνα ἑκατομμύριο ἑκατὸν πενήντα χιλιάδες ἔλληνες καί ξένοι
θεατές παρηκολούθησαν τίς ἐκδηλώσεις τοῦ Ε.Ο.Τ. τὸ 1965



ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΑΘΗΝΩΝ
ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ
1965

Ο ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ



*Μὲ τὴν ὁργάνωσιν
καθημερινῶν ἐκ-
δηλώσεων εἰς κυ-
ριώτερες πόλεις,
Ἀρχαιοθρησκευτικὸν
χώρον καὶ θέα-
τρα τῆς Ἑλλάδος:*

- Συμβάλλει στὴν ἐξύψωση τοῦ πνευματικοῦ καὶ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ Ἑλληνικοῦ Λαοῦ
- Ἀξιοποιεῖ τουριστικῶς ὁλόκληρην τὴν χώραν
- Συνδέει τὸ Ἀρχαῖον καὶ τὸ σύγχρονον ἑλληνικὸ Πνεῦμα μὲ τὸν σημερινὸ παγκόσμιον πολιτισμὸν
- Ἀξιοποιεῖ καὶ προβάλλει τοὺς ἑλληνας καλλιτέχνες καὶ τὴν ἑλληνικὴν πνευματικὴν δημιουργίαν

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

Ὁ Ἑλληνικὸς Ὄργανισμὸς Τουρισμοῦ βοήθησε στὴν πλα-
τύτερη προβολὴ καὶ ἀξιοποίησι τῶν κατωτέρω καλλιτεχνι-
κῶν δυνάμεων τῆς χώρας μὲ τὴν παρουσιάσῃ τους στὸ
εὐρύτερο ἑλληνικὸ κοινὸ καὶ τοὺς ξένους περιηγητὰς

ΘΕΑΤΡΟ

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

ΕΡΑΣΙΤΕΧΝΙΚΟ

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

ΧΟΡΟΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΟΡΧΗΣΤΙ-
ΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΕΩΣ (Πράτσικα)
ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΛΑΪΚΩΝ 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

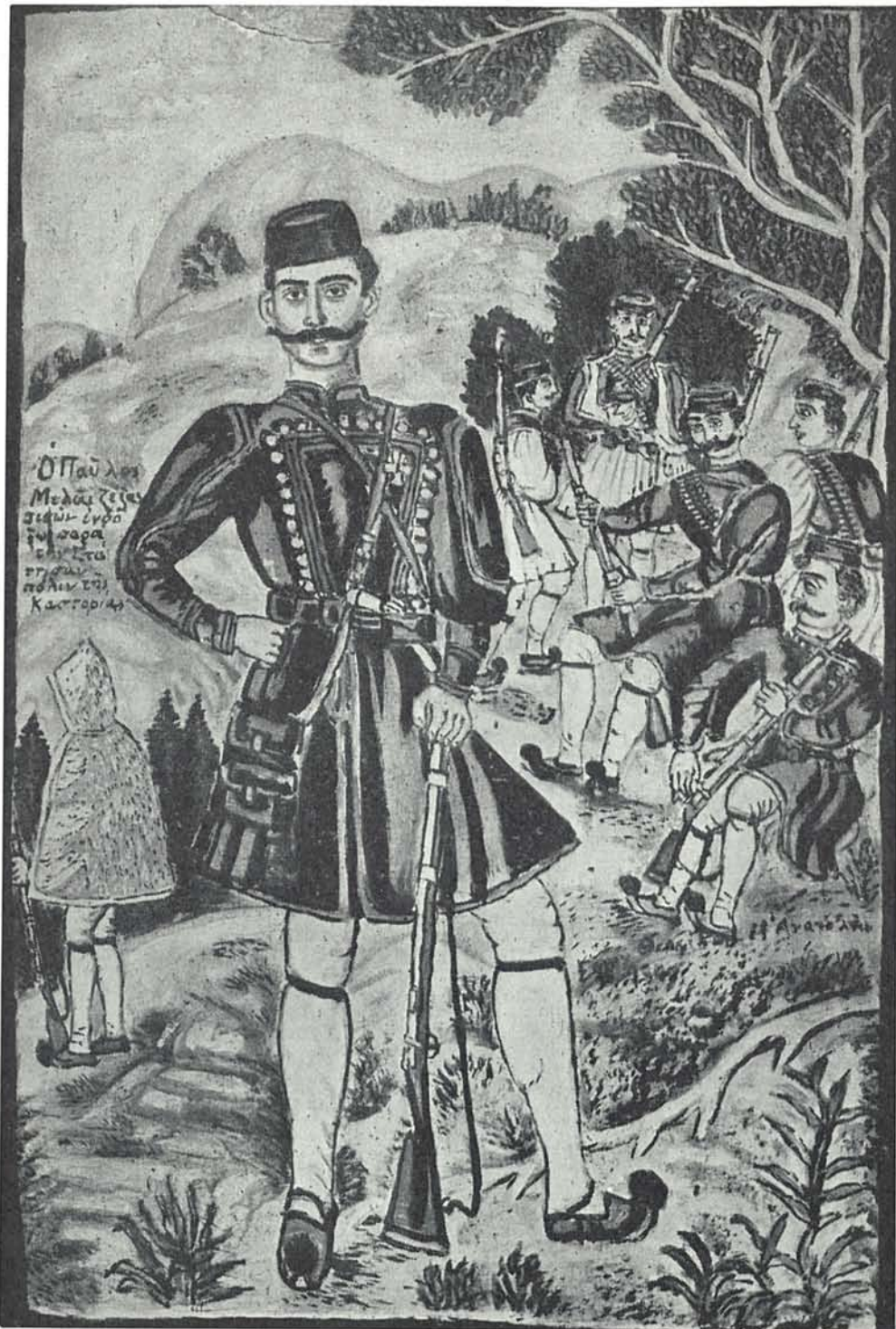
ΧΟΡΩΔΙΕΣ

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

Και 12 ακόμη Χορωδίες & Φιλαρμονικές

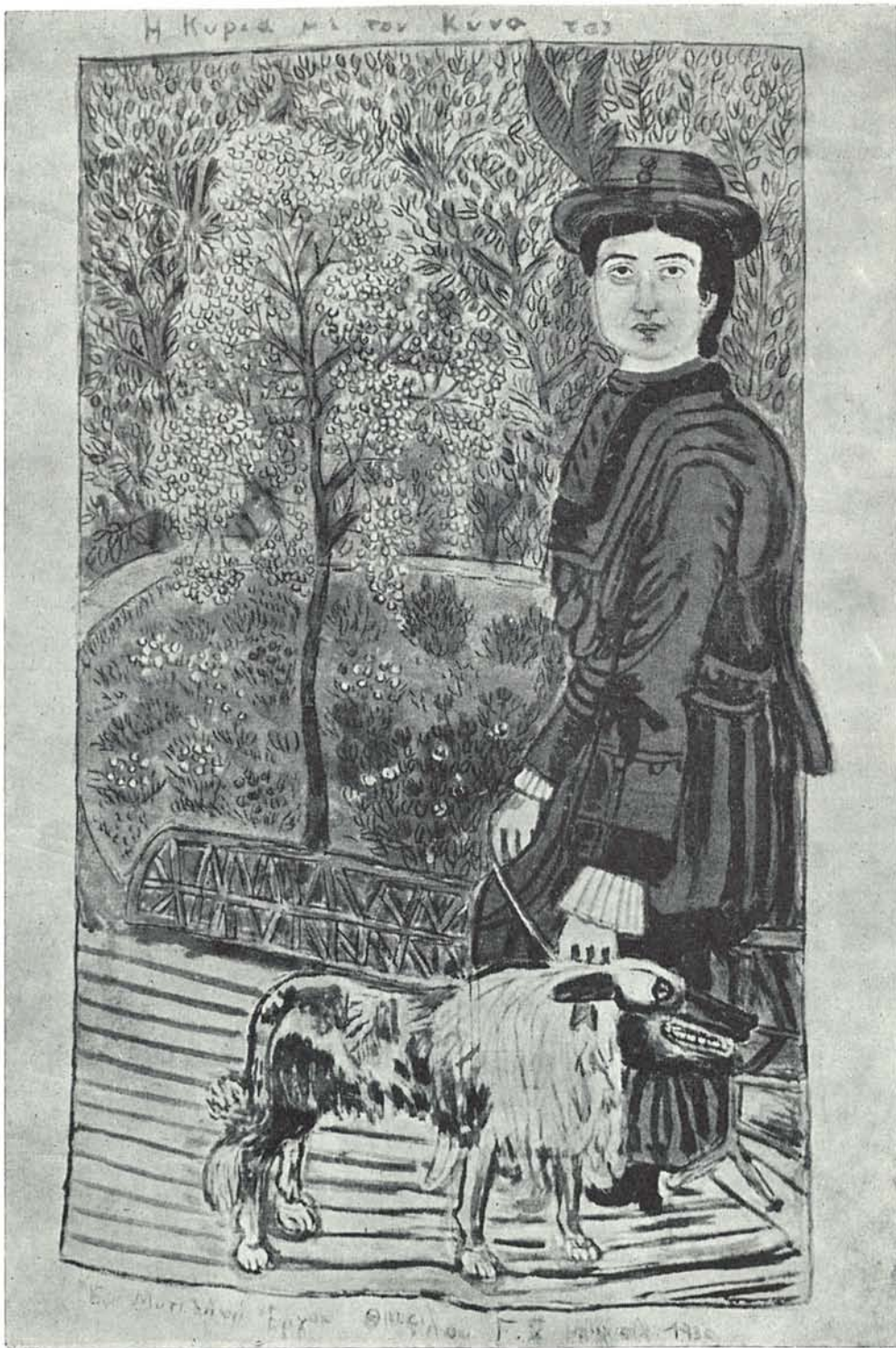
Θεόφιλος

ΜΙΑ ΜΝΗΜΕΙΩΔΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ



Ἡ Ἐμπορική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος παρουσιάζει τὰ ἔργα τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου Θεοφίλου Χατζημιχαήλ. Πρόθεσις τῆς εἶναι νὰ παράσχη τὴν δυνατότητα εἰς εὐρὸν κύκλον φιλοτέχνων, ἐδῶ καὶ εἰς τὸ ἔξωτερικόν, νὰ σχηματίσουν πληρεστέραν ἀντίληψιν ἐνὸς ἔργου γνησίας ἑλληνικῆς τέχνης. Νὰ τὸ ἀξιολογήσουν νὰ τὸ θαυμάσουν καὶ νὰ τὸ χαροῦν.

(Ἀπὸ τὸ εἰσαγωγικὸν σημεῖωμα τοῦ Καθηγητοῦ Στρατῆ Γ. Ἀνδρεάδη)



Ἡ προσπάθεια ἄρχισε με τὰ Ἡμερολόγια τῆς Ἐμπορικῆς καὶ τῆς Ἴονικῆς καὶ Λαϊκῆς Τραπεζῆς τῆς Ἑλλάδος, καθὼς καὶ με τὸ βιβλίο "Ἑλληνες Ζωγράφοι τοῦ Δεκάτου Ἐνάτου Αἰῶνος". Ἡ ἔκδοσις τοῦ ἔργου τοῦ Θεόφιλου ὀλοκληρῶναι καὶ ἐπισημοποιεῖ μιὰ προσπάθεια γνωριμίας με μερικὲς πηγαῖες καὶ αὐθεντικὰς δημιουργίαις τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

(Ἀπὸ τὸν πρόλογο στὸν "Θεόφιλο" τοῦ ζωγράφου Γιάννη Τσαρούχη)

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

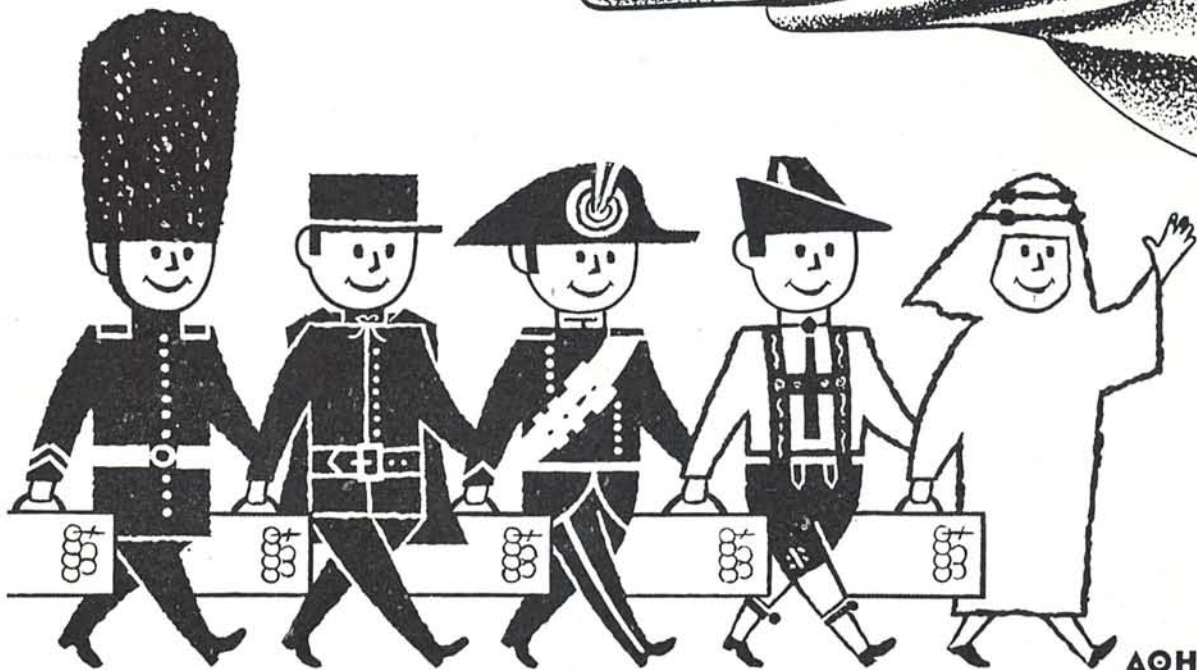
Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α

καθημερινάι πτήσεις

εις **ΕΥΡΩΠΗ**

και προς

ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ



ΑΘΗΝΑΙ

ΡΩΜΗ • ΠΑΡΙΣΙ • ΛΟΝΔΙΝΟ • ΖΥΡΙΧΗ • ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ • ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ
ΙΣΤΑΜΠΟΥΛ • ΛΕΥΚΩΣΙΑ • ΤΕΛ ΑΒΙΒ • ΒΗΡΥΤΤΟ • ΚΑΪΡΟ

ΚΑΘΕ ΤΑΞΕΙΔΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΙΣ

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

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

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

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

Τυπογραφικές εγκαταστάσεις
ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
Έπικούρου 20, τηλ. 312.505

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

Όφσσετ : ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ
όδός Μαραθονοδρόμου 119,
Μαρούσι, τηλέφωνο 018.590

Κλισέ : Άδελφοί Λ Α Τ Ο Υ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΟΦΥΛΛΟΥ :



"Σκηνές Ιταλικής Κωμωδίας", Πίνακας Νικολά Λανκρέ (1690 - 1743)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Μιά δύσκολη χρονιά.—'Απ' τὸ κακό, στὸ χειρότερο...—
'Η 'Επιθεώρηση ξαναθίζει!—'Ενας χαμένος Μαριβώ!—
Γνωριμιά μὲ τὸ Πολωνέζικο Θέατρο.—'Ενας πολέμιος
τῆς Κομμέντια.—'Η πολυτιμότερη θεατρικὴ κληρο-
νομιά.— Σχόλιο, χωρὶς σχόλια... σελ. 11
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** PIERRE DE MARIVAUX : "'Η Κυράτσα" (La commère).
Μονόπρακτὴ κωμωδία γραμμένη γιὰ τοὺς Ἴταλοὺς Ἡθο-
ποιούς, 1741. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 20
- CARLO GOLDONI : 'Απομνημονεύματα. Τὸ λυκόφως
τῆς Commedia. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 50
- ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** CARLO GOLDONI : Τὸ Καφενεῖο. Κωμωδία σὲ τρεῖς
πράξεις. Μετάφραση Γεράσιμου Σπαταλά σελ. 58
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ :** T. B. L. WEBSTER : Προῖστορία τοῦ Δράματος. Σκέ-
ψεις γιὰ τὴν Κρητομυκηναϊκὴ καταγωγή του. Μετάφρα-
ση Τέας Ἀνεμογιάννη 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 Μπερλίнер στὸ Λονδίνο σελ. 31
- ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ : Ἀutosχεδιασμός καὶ Θέατρο.
'Η πορεία τοῦ Λαϊκοῦ Μιμοδράματος σελ. 35
- ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ : Vita in atto. 'Η πεμπτουσία τῆς
Κομμέντια ντέλλ' 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-
ριμιά μὲ τὸ 'Νό'. 'Ενα θέατρο ἀκραίας αισιοδοξίας σελ. 82
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ : Σαίξπηρ ἀπὸ ξένους ἑρμηνευτὲς στὴν
'Ελλάδα. Τὸν ἑρμήνευσαν πρῶτοι Ἴταλοι καὶ Γάλλοι σελ. 86
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ : Τὸ "Λίβινγκ Θήατερ" στὸ Δ.
Βερολίνο. 'Ενας ἀνεκδιήγητος "Φραγκενστάιν" σελ. 89
- N. ΜΑΤΣΑ : "Ὡρα ἀγωνίας ἐνὸς καλλιτέχνη : 'Ο Μπαρ-
ρὼ ἐτοιμάζει "'Αγαμέμνονα" σελ. 91
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** 'Ανασκόπηση τοῦ Διμήνου.—Τί συμβαίνει μὲ τὴ Λυρι-
κὴ;—Οἱ ἀλλαγὲς ἔργων στ' ἀθηναϊκὰ θεάτρα.— Νέζερ :
56 χρόνια παίζω θέατρο κι ἀκόμα νὰ γίνω ἠθοποιός!—
Διδασκαλία ἀρχαίων Τραγωδιῶν γιὰ θεραπεία σχιζοφρε-
νῶν.—'Ο Σώμερσετ Μάμ ὠφέλησε μόνον τὰ ταμεῖα τῶν
ἐλληνικῶν θιάσων!—Τρεῖς νέες γνωριμίες : Γιαπωνέζι-
κο Νό, Μαῦρο Θέατρο καὶ Οὐγγαρέζικη 'Οπερέτα.—
ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ τῶν θεαμάτων.—Φ. Κόντογλου : 'Απαρ-
νήθηκε τὸ Βυζάντιο δυὸ φορές γιὰ τὸ Θέατρο.—Κασό-
να : Παίχτηκε στὴν 'Ελλάδα περισσότερο ἀπ' ὅλο τὸν
κόσμο.—'Αποδεδειγμένη καὶ διατέθηκε ἡ πίστωση τῶν
3.500.000 δραχμῶν σελ. 93



ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

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

★

Στὸν τομέα τῆς προωθήσεως τῆς γεωργικῆς ἀναπτύξεως, ἡ Ἀγροτική Τράπεζα τῆς Ἑλλάδος θελιώνει συνεχῶς τὴν Τεχνική τῆς Ὑπηρεσίας, μετεκπαιδεύοντας τοὺς γεωπόνους στὸ ἐσωτερικὸ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ. Ἐπίσης, ὠργάνωσε ἀπὸ τὸν περασμένο χρόνον Ὑπηρεσία 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 ἀναπτύξεώς τῆς. Ἐπίσης ὠργάνωσε τρία σεμινάρια μετεκπαιδεύσεως περιφερειακῶν τῆς ὑπαλλήλων πάνω σὲ θέματα οἰκονομικῆς ἀναπτύξεως, ἀσφαλειῶν κ.τ.λ.

★

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

★

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

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Μιά δύσκολη χρονιά

Με τὸ διπλὸ αὐτὸ τεῦχος, τὸ "Θέατρο" κλείνει τὸν τέταρτο χρόνο ζωῆς. Ἦτανε δύσκολη χρονιά. Ἀντικειμενικὲς καὶ παρεμβλητὲς ἀντιξοότητες τῆ δυσκόλεσαν περισσότερο. Ἀλλὰ τὸ "Θέατρο" ὑπηρετεῖ ἕνα σκοπὸ καὶ κανένας δὲ θὰ μπορέσει νὰ τὸ λυγίσει. Θὰ ἐξακολουθήσει νὰ ὑπηρετεῖ τὸ Θέατρο, ν' ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ἀνοδο καὶ τὴν προκοπὴ του, ἀνένδοτα, ἀνυποχώρητα, μὲ ὑψηλὸ πάντα φρόνημα, μ' ἐπιμονὴ καὶ συνέπεια. Δὲν θ' ἀφεθοῦμε στὴν αὐταρέσκεια τῶν ἀπολογισμῶν καὶ τὴν αὐταπάτη τῶν ὑποσχέσεων. Προχθὲς ἀκόμα δὲ δειλιάσαμε, παρὰ τὴν ἀποκαρδίωση τῶν καιρῶν, νὰ προσφέρουμε ἕνα ἀκόμα ἀφιέρωμα ὑψηλῆς στάθμης. Ἡ νέα χρονιά μᾶς βρίσκει δυναμωμένους κ' ἔτοιμους νὰ ξεπεράσουμε τὶς ἀθλιότητες, ποὺ πλήττουν καὶ τὸ Θέατρο — πιστὸ καθρέφτη τῆς γύρω ζωῆς. Ἀντικρύζουμε τὸν πέμπτο χρόνο μὲ τὴν ἀρχικὴ μας ἀπόφαση: Ν' ἀγωνιστοῦμε χωρὶς φόβο, ἀλλὰ μὲ πάθος, γιὰ τὸ καλὸ τοῦ Θεάτρου.

★ Ἀπ' τὸ κακὸ στὸ χειρότερο...

Ἡ μιὰ σαιζὸν φεύγει, ἔρχεται νέα, τὰ χρόνια ἀλλάζουν. Τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο παραμένει βυθισμένο πάντα στὸ ἴδιο τέλμα. Οὔτε διαφαίνεται τίποτα νέο, δημιουργικὸ, τολμηρὸ, ν' ἀλλάξει τὴν κατάσταση. Μόνο ὁ ἀριθμὸς τῶν θεάτρων ἀνεβαίνει. Γιὰ νὰ ρίχνει ἀκόμα πιὸ χαμηλὰ τὴ θεατρικὴ μας στάθμη. Φτάσαμε, ἀνεξέλεγκτα, τὰ εικοσιεῖς θέατρα. Ἡ ἐπ' ἀνδρωσὴ τους μὲ θιάσους, ἐν' ἀκόμα βῆμα στὸν κατήφορο! Ὡς τώρα, κάθε θιάσος εἶχε ἕναν "πρωταγωνιστὴ" ἢ μιὰ "πρωταγωνίστρια" (ποὺ νὰ βρεθοῦν 52;) πλαισιωμένους ἀπὸ μερικοὺς ἄλλους. Ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὑπῆρχε ἐλπίδα νὰ βρίσκονται κ' ἕνα - δυὸ καλοὶ ἡθοποιοὶ! Τώρα ἐφαρμόζεται καὶ νέα ἀβάρια. Οἱ θιασάρχες προβάλλουν ἔργα μὲ τρία - τέσσερα πρόσωπα. Ἐτσι, ἱκανοποιοῦν τὴ φιλοδοξία τους νὰ βρίσκονται συνεχῶς στὴ Σκηνή, περιορίζουν τὶς περιπτώσεις νὰ βρεθοῦν δίπλα τους καλύτεροι ἡθοποιοὶ καὶ τοὺς κοστίζει λιγότερο ἢ "θιασαρχία" τους. Μὲ τὴν ἐφεύρεση, ὅμως, τῶν λιγοπρόσωπων ἔργων, θὰ φτάσουμε στὸ σημεῖο κανένας θιάσος νὰ μὴν μπορεῖ ν' ἀνεβάσει ἕνα ἔστω καὶ στοιχειωδῶς ἀρτιο ἔργο. Ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ δραματολόγου, τὰ πράγματα δὲν εἶναι καθόλου καλύτερα. Τὸ ξένο βουλευτάρτο κυριαρχεῖ. Ἀλλοτε καμουφλαρισμένο μὲ μιὰ ἐπίφαση "ποιότητας", συχνὰ μὲ τὸ πραγματικὸ του πρόσωπο. Ἐγκαταλείψαμε, ἀπλῶς, τὸ γαλλικὸ — ποὺ ἦταν καὶ πιό... ἀξιόλογο — καὶ ριχτήκαμε σὴν ὑποπροϊόντα του — τὸ ἀμερικανικὸ νεοβουλευτάρτο, τὸ ἰταλιάνικο, τὸ σπανιόλογο — τὸ διεθνές. Κ'

ἐπειδὴ οὔτε τὸ βουλευτάρτο ἐπαρκεῖ γιὰ τὶς ἀνάγκες εικοσιεῖς θεάτρων, οἱ θιασάρχες ἐπιδίδονται σὲ τυμβωρυχίες! Ἀνασύρουν στὴν ἐπιφάνεια ἔργα ποὺ ἔχουν πεθάνει πρὶν ἀκόμα ζήσουν στὴ σκηνή. Πῶς νὰ μιλήσει κανένας γιὰ Ἑλληνικὴ θεατρικὴ ζωὴ ὅταν τὸ μόνο ποὺ δὲ βρίσκεται στὰ θεάτρά μας εἶναι τὸ ἀξιόλογο ἑλληνικὸ ἔργο; Ἐνα ἢ δυὸ μόνον ξέφυγαν ἀπὸ τὸ καλοῦπι τῆς ἐπάρατης φαρσοκωμωδίας. Ποῦ — ὅσο κι ἂν νομιζόταν ἀδύνατο — κι αὐτῆς ἢ "ποιότητα" συνεχῶς ξεπέφτει. Τὰ ἔργα ποὺ τὴν ἐκπροσωποῦν δὲν μποροῦν πιά νὰ λέγονται θέατρο. Τὸ Κοινὸ — ὅσο καλόβολο κι ὀλιγαρκὲς ἂν τὸ καταντήσαμε — ἀραιώνει τὶς σχέσεις του μὲ τὸ Θέατρο. Μακάρι νὰ τὶς διέκοπτε τελείως! Θὰ 'ταν, ἴσως, ἕνας τρόπος νὰ κάνει τοὺς ἀνεύθυνους θεατρικοὺς μας παράγοντες νὰ συνέλθουν.

★ Ἡ Ἐπιθεώρηση ξανανθίζει!

Ἡ ἀθηναϊκὴ Ἐπιθεώρηση ὑπῆρξε δημοφιλέστατο θεατρικὸ εἶδος. Καὶ μοναδικό, παλιότερα, Σχολεῖο ἡθοποιῶν. Τὰ τελευταῖα χρόνια ἀλλοιώθηκε κι αὐτὴ καὶ πῆρε τὸν κατήφορο. Ἡ Ἀθήνα τῶν δυὸ ἑκατομμυρίων δὲν κατόρθωσε νὰ συντηρήσει οὔτε ἕναν ἐπιθεωρησιακὸ θιάσο τῆς προκοπῆς! Τὰ στελέχη τῆς — πραγματικὰ ἀστέρια τῆς Σκηνῆς — ἀναήτητοῦσαν ἄλλες στέγες, κατάφευγαν στὴν πρόζα, προμηνώντας τὴν ἐξαφάνιση τοῦ εἶδους. Τὰ αἷτια εἶχαν ἐπισημανθεῖ. Ἀλλὰ κανένας δὲν ἀκουγε. Ἐπρεπε νὰ περάσει καιρὸς, νὰ κινυνέψει ν' ἀφανιστεῖ τὸ εἶδος, καὶ ν' ἔρθουν ἀπὸ μόνον τους τὰ πράγματα νὰ δικαιώσουν ὅσους βοοῦσαν ἐν τῇ ἐρήμῳ. Τώρα ἡ ἐπίσημη Στατιστικὴ — ποὺ κατέχει ἰδιαίτερη σελίδα στὸ "Θέατρο" — ἔρχεται, μὲ τὴν ἀδιάνευστη γλώσσα τῶν ἀριθμῶν, νὰ ἐπιβεβαιώσει τοῦ λόγου τὸ ἀληθές. Νά, τί λένε τὰ τελευταῖα στοιχεῖα τῆς: Ἀπὸ τὸ Μάη τοῦ '65 συνεχίζεται καὶ πάλι ἡ πτώση τῶν εἰσιτηρίων πρόζας. Ὀλοὺς τοὺς μῆνες, ὡς τὸ Σεπτέμβρη ποὺ ὑπάρχουν στοιχεῖα, πουλῆθηκαν λιγότερα εἰσιτήρια πρόζας ἀπὸ τοὺς ἀντίστοιχους μῆνες τοῦ '64. Αὐτὸ ὀφείλεται ἀσφαλῆστα στὴν πολιτικὴ κρίση, ποὺ ἄρχισε στὶς 15 Ἰουλίου καὶ ποὺ ἐπηρέασε δυσμενῶς ἀκόμα καὶ τὴν κίνηση τῶν κινηματογράφων τοὺς μῆνες Ἰούλιο καὶ Αὐγουστο. Αὐτὰ λένε τὰ νοῦμερα. Καὶ προσθέτουν: Ἀντίθετα μὲ τὴν πρὸς τὰ κάτω κίνηση ὄλων τῶν ἄλλων θεαμάτων, ἡ πολιτικὴ κρίση εἶχε ἐξαιρετικὰ εὐνοϊκὴ ἐπίδραση στὴν κίνηση τῶν μουσικῶν θεάτρων. Τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Κοινοῦ, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, στράφηκε στὴν πολιτικὴ ἐπιθεώρηση. Εἶναι ἀρκετὰ διαφωτιστικὴ ἢ συγκινητρικὴ εἰκόνα τῶν εἰσιτηρίων ποὺ πουλῆθηκαν, στὸ ἐννεάμηνο Γενάρη - Σεπτέμβρη τῶν πέντε τελευταίων χρόνων:

σέ λίγα χρόνια δημιουργεί αξιολογώτατη Σκηνογραφία και τελευταία — το κυριότερο για κάθε θέατρο — άποκτά έμπνευσμένους δραματογράφους. Ένα θέατρο όλozώντανο, σέ δημιουργικό όργανο. Άξίζει νά τό γνωρίσουμε.

★ "Ένας πολέμιος τής Κομμέντια

"Όταν μιλάνε για Κομμέντια στην Έλλάδα, έννοοϋν Γκολντόνι! Άκόμα και τό τεύχος τής Κομμέντια ντέλλ' άρτε, τό περίμεναν άφιέρωμα στόν Γκολντόνι! Άλλά τό "Θέατρο" τόν άγνόησε. Θά 'ταν άνιστόρητο και παράλογο νά περιλάβει σ' ένα άφιέρωμα στην Κομμέντια, τό συγγραφέα πού τής έδωσε τή χαριστική βολή! Ο Γκολντόνι είχε σταματήσει κι όσο άκόμα βρισκόταν στη Βενετία νά δίνει καμβάδες στους Ιταλούς θεατρίνους. Κυνηγημένος από τόν πόλεμο τού Κάρλο Γκότσι — πού, συμμαχώντας με τούς θεατρίνους έγραφε σενάρια πού γίνονταν λαϊκές έπιτυχίες — άναγκάστηκε νά έκπατριστεί στό Παρίσι. Άλλά κ' εκεί συνήργησε σιη διάλυση τών 'Ιταλών 'Ηθοποιών. Προσπάθησε νά τούς πείσει νά έκκαταλείψουν τήν τέχνη τούς και νά παίξουν έργα γραμμένα από τόν ίδιο. Κλείνοντας τόν κύκλο τής Κομμέντια, τό "Θέατρο" δίνει στις σελίδες τού διπλού αύτου τεύχους ένα άπαιχτο έργο τού Γκολντόνι: "Τό καφενείο". Είναι γραμμένο άμέσως πριν από τήν πασίγνωστη και πετυχημένη "Λοκαντιέρα", μεταφρασμένο τώρα, για πρώτη φορά στη δημοτική, από τόν άρμοδιότατο Γεράσιμο Σπαταλά. Δημοσιεύουμε επίσης ένα παλιό πορτραίτο τού Γκολντόνι, γραμμένο από τόν Όεμο Άβανασιάδη — έναν από τούς πιο διαβασμένους θεατρικούς μας. Ίδιαίτερη, όμως, άξία έχουν οι σελίδες από τά "Απομνημονεύματα" τού Γκολντόνι, όπου ο ίδιος εκφράζει τήν άνυποληψία του στην Κομμέντια ντέλλ' άρτε και εξιστορεί τις προσπάθειές του για τήν κατάλυση της. Στην Έλλάδα ο Γκολντόνι μεταφράστηκε και έκδόθηκε πολύ νωρίς. Ήταν, φαίνεται, πολύ άγαπητός στους λογίους μας, από τά τέλη τού 18ου αιώνα. Άρκει ν' άναφερθεί πώς τό "Καφενείο", έργο χωρίς ιδιαίτερη άξία, είχε μεταφραστεί δυό φορές, πριν από 104 και πριν από 167 χρόνια! Ο Γκολντόνι άργησε νά γνωρίσει τή Σκηνή μας. Η "Λοκαντιέρα" — ή μεγαλύτερη στον τόπο μας έπιτυχία του — πρωτοπαίχτηκε πριν 101 χρόνια. Ούτε οι μεταφράσεις, ούτε τό άνέβασμα τών έργων του είχαν καμιά επίδραση στό θέατρό μας. Ούτε συγγραφείς μας βοηθήθηκαν, ούτε ήθοποιοί μας άναφέρονται νά διέπρεψαν σέ ρόλους του. Οι μεγάλοι δάσκαλοι τού Έλληνικού Θεάτρου ήταν ο Ζαΐξηπρ κι ο Μολιέρος. Εύτυχής συγκυρία νά περιληφθεί στό τεύχος και ή χαμένη "Κυράτσα" τού Μαριβό, ένός συγγραφέα πού 'γραψε για τούς 'Ιταλούς 'Ηθοποιούς τού Παρισιού, και τό έργο του έχει σημαδευτεί άπ' τήν Κομμέντια ντέλλ' άρτε. Άλλωστε, και ή μειθανάτια τιμωρία τού Γκολντόνι είναι πώς τά έργα του διασώζονται, παιζόμενα άλλά Κομμέντια ντέλλ' άρτε!

★ 'Η πολυτιμότερη θεατρική κληρονομιά

Τήν Άνοιξη τού '66, ή άνθρωπότητα θά γιορτάσει τά 2.500 χρόνια τής έλληνικής Τραγωδίας. Πνευματικές και καλλιτεχνικές έκδηλώσεις σ' όλο τόν κόσμο θά θυμίσουν τή νίκη τού πρώτου γνωστού δραματογράφου και ήθοποιού, τού Όέσπι, στους πρώτους δραματικούς άγώνες πού όργάνωσε ο τύραννος τών Άθηνών Πεισίστρατος, στά 534 πρό Χριστού. Τό "Θέατρο" θά προσπαθήσει ν' άξιοποιήσει τήν επέτειο. Θά τήν χρησιμοποιήσει σάν ευκαιρία για νά φωτίσει καιρία προβλήματα τής πολυτιμότερης θεατρικής κληρονομιάς τών αιώνων. Μιά σειρά διαφωτιστικών άρθρων τού Παναγή Λε-

κατσά προβλέπουμε νά 'ναι, ό,τι καλύτερο θ' άπομείνει άπ' τόν έορτασμό. Ένα ευρύτερο άφιέρωμα στην Τραγωδία, όργανώνεται από τώρα. Σάν προανάκρουσμα, δημοσιεύουμε σ' αύτό τό τεύχος ένα άρθρο τού άγγλου έλληνιστή T.B.L. Webster για τήν προϊστορία τού Άρχαίου Δράματος και τήν Κρητομικηναϊκή καταγωγή του. Ο Γουέμπστερ, έξήντα χρονώ σήμερα, είναι από τά 1948 καθηγητής τής κλασικής φιλολογίας στό Πανεπιστήμιο τού Λονδίνου. Άπό τό 1931 ως τά '48 ήταν στό Μάντσεστερ. Είναι από τούς πιο καλούς γνώστες τού άρχαίου θεάτρου. Ίδιαίτερο προσόν του: Συνδυάζει τή μελέτη τών κειμένων με τήν γνώση τών μνημείων. Μιά πρώτη μονογραφία του για τά "Νιοβικά άγγεια" (1935), τού 'δωσε τήν άφορμή ν' άσχοληθεί με τά έλληνικά άγγεια πού, άργότερα, χρησιμοποιήσε γόνιμα, όπως και τά πήλινα ειδώλια, για νά φωτίσει άγνωστες πλευρές τού άρχαίου θεάτρου. Καρποί συνδυασμού τών πηγών με τά μνημεία, τά βιβλία του "Τέχνη και φιλολογία στον 4ο αιώνα" και "Τέχνη και φιλολογία στον 7ο αιώνα", έκδομένα στά '39 και '55. Άσχολήθηκε με τήν κρητομικηναϊκή γραφή και, στηριζόμενος στις άναγνώσεις πηλίνων πινακίδων, προχώρησε τό 1958 στό βιβλίο του "Άπό τις Μικηνες στόν Σοφοκλή" 1936, "Σπουδές στό Μένανδρο" 1950, "Έλληνικές τερακότες" 1951, "Σπουδές στη Νέα Κοωδία" 1952 και "Greek Theatre Production" 1956. Οι χοροί τών παχύσαρκων άνδρών στά παλαιααττικά άγγεια κέντρισαν ξεχωριστά τό πνεύμα του ώστε νά βαδίσει άπ' αύτά πρós τό μεγάλο πρόβλημα τής γένεσης τού Άρχαίου έλληνικού Δράματος.

★ Σχόλιο, χωρίς σχόλια...

Η "Έταιρεία Δημοσίων Σχέσεων" συγκέντρωσε όρισμένα πολύ διαφωτιστικά — άλλά και πολύ άποκαρδιωτικά — στοιχεία για τήν πνευματική και, ιδιαίτερα, τή θεατρική ζωή τής χώρας. Όταν βέβαια, στους 100 έλληνες άνω τών δεκα έτών οι 18 είναι τελείως άγράμματοι, είναι έπόμιο μια μέση άστική οικογένεια νά ξεοδεύει 250 δραχμές τό χρόνο για βιβλία και 624 δραχμές τό χρόνο για καφέδες σέ καφενεία! Ένα ένθαρρυντικό στοιχείο είναι πώς τό κράτος άρχισε νά διαθέτει, χρόνο με τό χρόνο, μεγαλύτερα κονδύλια για τήν όργάνωση καλλιτεχνικών έκδηλώσεων. Άλλά και πάλι, τό ποσό πού διατέθηκε τή φετεινή χρονιά, άντιστοιχεί σέ 95 λεπτά — ούτε ολόκληρη δραχμή! — κατά κεφαλήν ενήλικου. Σέ πρόσφατη έρευνα άνάμεσα σέ άθηναίους — από τούς όποιους 22% έχουν βγάλεϊ τό γυμνάσιο — διαπιστώθηκε: 69% δέ διάβασαν κανένα βιβλίο τούς δώδεκα τελευταίους μήνες. Άπ' όσους διάβασαν, οι μισοί όμολόγησαν πώς διάβασαν μόνο μυθιστορήματα, 64% δήλωσαν πώς δέν ενδιαφέρονται για τήν άγορά βιβλίων, 28% άγόρασαν κάποιο βιβλίο τούς τελευταίους δώδεκα μήνες, 8% δήλωσαν πώς συνήθως άγοράζουν βιβλία άλλά δέν άγόρασαν κανένα ιούς τελευταίους δώδεκα μήνες. 54% δήλωσαν πώς δέν έχουν κανένα βιβλίο, 14% πώς έχουν ως 30 και 8% πώς έχουν περισσότερα από 30. Σέ παράλληλη έρευνα άνάμεσα σέ άθηναίους για τό πότε πήγαν για τελευταία φορά στό θέατρο, άπάντησαν: 3% δέν πήγαν τήν τελευταία βδομάδα, 4% δέν πήγαν τό τελευταίο 15θήμερο, 9% τόν τελευταίο μήνα, 8% τούς τρεις τελευταίους μήνες, 60% δήλωσαν πώς είχαν πάει παλαιότερα και 16% πώς δέν έχουν πάει καθόλου στό θέατρο! Σέ έρώτημα τί προτιμούν ν' άκούν στό Ραδιόφωνο, άπάντησαν: 36% λαϊκά τραγούδια, 36% έλαφρά, 20% δημοτικά, 18% κλασική μουσική, και μόνο 6% θέατρο! Ο καταγιτισμός τών στοιχείων, άχρηστεύει τά σχόλια...





ΑΝΩ: Χάραγμα σε χρυσό σφραγιδοδαχτυλίδι των Μυκηνών, με σκηνή — κατά 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 σε περίφημο χρυσοδαχτυλίδι τῶν Μυκηνών, με σκηνὴ λατρείας τῆς Μεγάλης Θεᾶς πού, καθισμένη κάτω ἀπὸ τὸ ἱερὸ δέντρο τῆς, δέχεται τίς προσφορὲς γυναικῶν. Ἐνάμεσα οὐρανοῦ καὶ γῆς κατεβαίνει ὁ διπλοῦς πέλεκυς, σύμβολο τοῦ Κεραυνοῦ, ἐνῶ ἀπὸ πάνω διακρίνονται οἱ δόξες τ' οὐρανοῦ, ὁ Ἥλιος καὶ τὸ Φεγγάρι. (Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν)

ΠΡΟΪΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΣΚΕΨΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΗΤΟΜΥΚΗΝΑΪΚΗ ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΟΥ

Ο Τζίλμπερτ Μάρραιη (Gilbert Murray), όσο ξέρω, έμεινε πάντα στην ιδέα του πώς η ελληνική Τραγωδία ξεπηλάζει από μια βλαστική Ιερουργία όπου ο Δαίμων-Ένιαυτός μεγαλώνει, αγωνίζεται, πεθαίνει και ξαναγεννιέται. Την ιδέα αυτή τη διατύπωσε για πρώτη φορά σ' ένα παράρτημα του βιβλίου "Θέμις" της Τζέην Χάρισσον (Jane Harrison) και αργότερα, το 1945, την ανέπτυξε για να περιλάβει μαζί και τη Νέα Κωμωδία. Ο Πίκαρ - Καίμπριτζ (Pickard - Cambridge), τόνησε το 1947 πώς στα σωζόμενα έργα, μονάχα ύστερα από μια δλοκληρωτική σχεδόν άκακατάταξη, μπορούμε να βρούμε ελπίδες τις αρχέτυπες μορφές. Ο Τζίλμπερτ Μάρραιη όμως άπάντησε το 1943: "Έκανα λάθος, όπως παρατήρησε ο Πίκαρ - Καίμπριτζ, ν' αποδώσω αποκλειστική και πρωταρχική σημασία στον τύπο του βλαστικού δράματος. Ωστόσο, η ύπαρξή του είναι φανερή" (1).

Έχω τη γνώμη πώς η βασική αλήθεια που συνέλαβε ο Τζίλμπερτ Μάρραιη είναι πώς η μορφή κ' η συγκρότηση στην Τραγωδία και την Κωμωδία προέρχονται τελικά από το τυπικό της βλαστικής Ιερουργίας, που αναφαίνεται ξεκάθαρα σε έργα όπως οι "Βάκχες". Στο έργο του το η πλοκή αναπλάθει αυτούσιο το μύθο του Δαίμονος - Ένιαυτού. Μύθοι, λοιπόν, τύπου των Βακχών έδωσαν στο δράμα μορφή και σκελετό όπου προσαρμόστηκαν κι άλλοι μύθοι. Η αντίσταση του Πενθέα στο Διόνυσο και τις μαινάδες του είναι ένας από μια σειρά μύθους, που προτείνω να τους ταξινομήσουμε στην ομάδα "Α ν τ ι σ τ α σ η ς". Υποθέτω πώς οι μύθοι αυτοί συμβόλιζαν πρωταρχικά τον κύκλο της βλάστησης.

Υπάρχει και μια άλλη ομάδα μύθων που σχετίζεται με το σατυρικό δράμα με την ίδια σχέση που σχετίζεται και η ομάδα αντίστασης με την Τραγωδία. Είναι η ομάδα "Α π ο δ έ σ μ ε υ σ η ς", που κεντρική ιδέα της είναι η αποδέσμευση της θεάς γης από τα δεσμά του χειμώνα, ένα ξεχωριστό στοιχείο του βλαστικού κύκλου. Έχουμε τους σφυροκόπους σάτυρους που έλευθερώνουν μια χθόνια θεά (ό Σοφοκλής τη λέει Πανδώρα, κ' είναι, μπορούμε να υποθέσουμε, ένας παμπάλαιος μύθος για την Πανδώρα, που μεταπλάστηκε περίεργα στο γνωστό μύθο όπου ο "Ηφαιστος η Έπιμηθέας πλάθει την Πανδώρα η "Ανησιδώρα)". Έχουμε ακόμη τους Πάνες που χοροπηδάνε γύρω άπ' την Περσεφόνη που ξεπροβάλλει μές άπ' τη γη, και τον μοναχικό Πάνα που θαυμάζει την "άνοδο" της "Αφροδίτης" (2).

(1) CQ (Class. Quart.) 37 (1943) 46 κέξ. Pickard-Cambridge, Διθύραμβος κτλ., 185
(2) Buschor, Feldm ä u s e ('Αρουραίου) εις SBAW (ανακοινώσεις της Βασιλικής Ακαδημίας Έπιστημών), 1937, 3. Περατέρω βιβλιογραφία στο Lustrum I (1956), 104.

Ξέρουμε όμως περισσότερα για την αποδέσμευση της "Ηρας. Στην περίτεχνη μορφή του, ο μύθος είναι έτσι: Η "Ηρα πέταξε το χλωλό γιό της "Ηφαιστο από τον "Όλυμπο κι αυτός βρήκε καταφυγή στη θάλασσα. Για να την έκδικηθεί, της έστειλε δώρο ένα πανώριο κάθισμα. Όταν η "Ηρα κάθισε σ' αυτό, είδε πώς δέ μπορούσε πια να ξανασηκωθεί και έπρεπε να γυρίσει πίσω ο "Ηφαιστος να την ξεδέσει. Στείλανε λοιπόν τον "Αρη να τον φέρει, μά ο "Ηφαιστος τον έδιωξε. Τελικά, ο Διόνυσος μέθυσε τον "Ηφαιστο και τον έφερε πίσω πάνω σε μουλάρι. Η άμοιβή για το Διόνυσο, που η "Ηρα έδωσε με τη συναίνεση του Δία, ήταν η είσοδος του στον "Όλυμπο, και για τον "Ηφαιστο ο γάμος του με την "Αφροδίτη. Ο μύθος είναι, φανερά, προσημικός, καθώς στην "Ιλιάδα βρίσκεται η άρχη του μύθου και στην "Οδύσσεια η συνέχεια του: το περιστατικό του "Αρη και της "Αφροδίτης, που συνδέεται καθαρά μ' αυτόν. Ο "Αλκαίος ξαναπαίρνει το μύθο σ' έναν ύμνο (3) και στη Λέσβο, ο μύθος αυτός πρέπει σίγουρα να σχετίζεται με την ιδιότυπη τριάδα, που την άπαρτίζουν, κατά τα όνόματα που δίνει ο "Αλκαίος, ο Ζεύς "Αντίος (= "Ανταίος), και η ξακουστή αϊολική θεά, η μάνα των όλων (πάντων γενεθλια) κι ο Διόνυσος Κεμήλιος ώμοφάγος (ώμηστας) και, κατά τη Σαπφώ η "Ηρα, ο Δίας κι ο γοητευτικός γιός της Θυώνης. Ο Δίας είναι αντίος (= άνταίος) γιατί τον έπικαλείται η "Ηρα η "Ηρα σαν μάνα των πάντων είναι θεά της γης κ' οι τίτλοι του Διόνυσου δείχνουν πώς είναι ο θεός των μαινάδων. Η έκκληση του ούράνιου θεού από την άπελευθερωμένη θεά-γη εισάγει το βλαστικό θεό στον άπάνω κόσμο. Σ' ένα "Ιταλιώτικο άγγείο του 4ου αϊ. (4)-που πιστεύω πώς

είναι έμπνευσμένο από άττική κωμωδία - ο Δαίδαλος κι ο Ένυάλιος μονομαχούν μπροστά στη δεμένη "Ηρα. Μπορούμε ίσως να υποστηρίξουμε πώς έδώ έχουμε μια παμπάλαιη έκδοχή που μās φέρνει πίσω στη μυκηναϊκή Κρήτη, κι ο Ένυάλιος (άντι ο "Αρης) παρουσιάζεται να οδηγεί την "Αφροδίτη στη λάρνακα του Κυψέλου (άρχης του βου αϊ.). Είναι όμως πίο σίγουρο να πάρουμε άλλο δρόμο. Στο ξεκίνημα του βου αϊ., στην Κόρινθο, το μύθο τον τραγουδούσαν χορευτές με

"Η θεά Γη η μία μοσφή της, άνεβαίνει μέσα από το χώμα. Άγγειογραφία από το βιβλίο της Harrison "Themis", 422 fig. 126. Κάτω: Σφυροκόποι (βωλοκόποι;) Σάτυροι, σε μελανόμοσφη λήζυθο του Παρισιού: Άπό το βιβλίο του Nilsson "Geschichte der Griechischen Religion", I, Taf. 39, 1



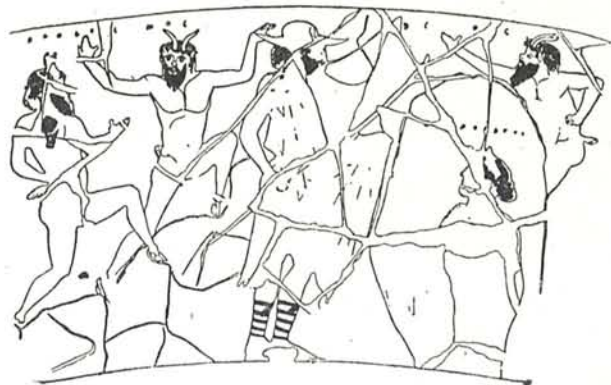
(3) Κείμενα και βιβλιογραφία: Page, Σαπφώ και "Αλκαίος, 258 κέξ. Πρόσθεσε τώρα Eisenberger "Ο μύθος στην Αϊολική λυρική ποίηση, 27 κέξ. Για την Τριάδα: Page, όπου πιο πάνω, 58, 169.
(4) Βρεταννικό Μουσείο, αρ. F. 269. (Κρατήρας με σκηνή κωμωδίας: η φιλονομία του "Αρη και του "Ηφαιστου). Bieber, "Ιστορία του ελληνικού και ρωμαϊκού θεάτρου εις. 370 (εικονίζεται η σκηνή άπ' τον κρατήρα). Πεβλ. Class. Quart. 42 (1948) 23.



Ἀριστερά: Ἡ ἐπιστροφή τοῦ Ἡφαίστου στὸν Ὀλύμπου γιὰ νὰ ξεδέσει τὴν Ἥρα. Ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Bieber "The history of Greek and Roman Theater", σελ. 65, εἰκόνα 252. Δεξιά: Ἀνοδος τῆς Περσεφόνης ἀνάμεσα σὲ τραγοδαίμονες (Πᾶνες) πού χοροπηδοῦν. Ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Nilsson "Geschichte der griechischen Religion", I, Taf. 39, I

παραγεμισμένα ρούχα: στὴν Ἀθήνα, τὸν χόρευαν ἄντρες ντυμένοι σὰν σάτυροι (6). Ὁ μῦθος ταιριάζει ξεχωριστὰ σὲ πολύσαρκους ἄντρες καὶ σὲ σάτυρους, πού παρασταίνουν πνεύματα τῆς γονιμότητας, καὶ φαίνεται πὼς διατηρήθηκε πολὺν καιρὸ στὸ ρεπερτόριό τους. Οἱ πολύσαρκοι ἄντρες κ' οἱ σάτυροι εἶχαν ἰδιότυπη μορφή, περπατησιὰ καὶ στάση, κι ὁ κορυφαῖος τῶν παχύσαρκων ἦταν ἰθυφαλλικός. Εἶναι πολὺ γνωστὸς ὁ στενὸς σύνδεσμος μεταξὺ τους κ' ἡ σημασία τους γιὰ τὴν κατοπινὴ ἱστορία τοῦ δράματος. Ἐκεῖνο ὅμως πού τώρα μόλις ἀρχίζουμε νὰ κατανοοῦμε, εἶναι ὅτι τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μπορούμε νὰ τὰ παρακολουθήσουμε ὡς τὴ Μυκηναϊκὴ ἐποχὴ καὶ πέρα ἀπ' αὐτὴ ὡς τὴ Μινωικὴ. Ἡ ἐνδειξη εἶναι μιὰ ὑστερομυκηναϊκὴ σφραγίδα ἀπ' τὴν Κύπρου μὲ ἄντρα καθισμένο σταυροπόδι σὰν παραγεμισμένο χορευτὴ ἕνα ἄγγειο ἀπὸ σταετίτη ἀπὸ τὴν Ἁγία Τριάδα παρασταίνει (κατὰ τὸν Σέρ Τζὼν Φόρνσταυκ) χορὸ θεριστῶν πού τὸν διακόπτει ἡ βωμολοχία ἐνὸς σκυφοῦ ἄντρα σὲ στάση παραγεμισμένου χορευτῆ· μιὰ σταυροειδὴς μορφή ἀπὸ τὴ Λάρισα τοῦ 16ου αἰῶνα· φαλλόσχημα ἀντικείμενα πού βρέθηκαν πρόπερσι στὴν Κνωσό· καὶ μιὰ πρωτομινωικὴ σφραγίδα μὲ ἄντρα καθισμένο πάλι σταυροπόδι σὰν τοὺς χορευτῆς. (7) Σ' αὐτὰ ἔχουμε νὰ προσ-

(5) Πρὸβλ. Webster, *Greek Theatre Production* 133. Οἱ χοροὶ τῶν σατύρων στὴν Ἀθήνα, εἶναι, θαρρῶ, ἕνα λογικὸ συμπέρασμα, βγαλμένο ἀπὸ τὸν σάτυρο μὲ τὸ κατὰ μέτωπο πρόσωπο, πὸν εἰκονίζεται σ' ἕναν ἀμφορέα ἀπ' τὴν ομάδα Burgon στὴν Ὀξφόρδη (Beazley, Ἄττιζὰ μελανόμορφα ἀγγεῖα 89). Πρὸβλ. *Wiener Studien* 69 (1956), 109. (6) Μεταγενέστεροι σφραγιδοῦλοι ἀπὸ τὴν Κύπρου: Benson εἰς *Algebra Τέχνη καὶ ἡ Ἑγγύς Ἀνατολὴ* (προσφορὰ 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 συνδετικὸ κρίκο; Ὁ Διόνυσος στὴν Ἑλλάδα σχετίζεται μὲ τράγους (κ' ἡ τραγωδία πού παίζεται πρὸς τιμὴ του εἶναι ἕνα τραγο-τράγουδο, ἀδιάφορο ἂν τραγουδιέται γιὰ τράγο ἢ ἀπὸ τράγους). Ὅταν, ἔτσι, βρισκόμεν ἕνα Μυκηναϊκὸ θεὸ ὄρθιο ἀνάμεσα σὲ δύο τράγους (Μυκηναῖοι) ἢ ἀνάμεσα σ' ἕνα δαίμονα κ' ἕνα τράγο (Κυδωνία) ἢ ἀκόμα σὲ ἄρμα νὰ ὀδηγεῖ δύο τράγους (Λύκτος) (8), μοῦ εἶναι δύσκολο νὰ πιστέψω πὼς δὲν εἶναι ὁ Διόνυσος, καί, καθὼς δύο ἀπ'

γεῖο Θεριστῶν: Forsdyke, εἰς (= *Journ. of the Warburg and Courtauld Instit.*, 1954, 3 κέξ. Πήλινο εἰδώλιο ἀπὸ τὴ Λάρισα: Ἐθνικὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο, ἀρ. ἐνρ. 5894. Wace and Thomson, *Προϊστορικὴ Θεσσαλία*, εἰκ. 30 (καὶ πρὸβλ. εἰκ. 110): Πήλινα εἰδώλια ἀπὸ Λάρισα καὶ ἀπὸ Ζερέλια: Möbius, *Archaeol. Anzeiger* 1954, 209 ἐπ.: Φαλλόσχημα ἀντικείμενα ἀπὸ τὴν Κνωσό *Journ. of Hell. Studies*, 76 (1956) παρ. 30: Πρωτομινωικοὶ σφραγιδοῦλοι: Evans, *Παλάτι τοῦ Μίνωα I*, εἰκ. 93a. Schachermeyr, *Ἀρχαιότατοι πολιτισμοί*, 216, εἰκ. 76. Πρὸβλ. Buschor, *Athen. Mitteilungen* 53 (1928), 106.

(7) Πύλος ἀρ. Χα 102
(8) Μυκηναῖοι: *Journ. Hell. St.* 74 (1954), 171, π. 10β = *Trans. Amer. Phil. Soc.* 48 (1958) 12, εἰκ. 67 καὶ 65 κέξ. εἰς *Wt.* 501-7, π. 19/4. Κυδωνία: Nilsson, *Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Θερησκείας I*, π. 19/6. Λύκτος: Lorimer, *Ὁ Ὀμηρος καὶ τὰ Μνημεῖα* 312, εἰκ. 40.

Ἀριστερά: Ἡ Πανδώρα ἀνεβαίνει μέσα ἀπὸ τὴ γῆ, μπροστὰ στὸν Ἡφαίστο, τὸν Ἐρμῆ καὶ τὸ Δία. Ἐρυθρόμορφος ἀμφορέας τοῦ Ashmolean Museum: Τὸ σχέδιο εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸ βιβλίο τῆς Harrison "Prolegomena to the Greek Religion", σελ. 281, εἰκόνα 71. Δεξιά: Θεοὶ πού φέρουν δῶρα στὴν Πανδώρα καὶ — κάτω — ἀδελτῆς καὶ Πᾶνες. Κρατήρας τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου: Ἡ εἰκόνα ἀπὸ τῆς Bieber "The History of Greek and Roman Theater" σελ. 7, εἰκόνα 16





Ειδώλια από τεραζότα σαυροειδών μορφών. Ἐκ τῆς βιβλίου τῶν Vace καὶ Thompson "Prehistoric Thessaly" εἰκόνες 30 καὶ 110

αὐτοὺς τοὺς δακτυλιόλιθους εἶναι κρητικοί, ὑποψιάζομαι πὼς Διόνυσος εἶναι τὸ ἑλληνικὸ ὄνομα γιὰ κάποιον Μινωικὸ θεό. Εἶδαμε, πὼς ὁ Γυρισμὸς τοῦ Ἡφαίστου μπορεῖ νὰ ᾔχει μιὰ κρητικὴ παραλλαγή. Δυὸ Μυκηναϊκοὶ δακτυλιόλιθοι ἔχουν ἐξαιρετικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ πρόβλημά μας. Ὁ ἓνας εἶναι τοῦ δακτυλιδίου πού δείχνει τὸ Διόνυσσο ἀνάμεσα σ' ἓνα δαίμονα κ' ἓναν τράγο.

Τὰ ὄντα αὐτά, πού τὰ λέμε Δαίμονες ἢ πνεύματα (genii), τὰ συναντοῦμε συχνὰ στὴν Μυκηναϊκὴ τέχνη, πότε μόνον αὐτοὺς καὶ πότε σὰν ἀκόλουθους θεῶν καὶ θεαινῶν. Δείχνουν νὰ ᾔναι εἶδος Πνευμάτων-ἀκολουθῶν. Εἶναι μισοανθρώπινα, μὰ ἔχουν δέρματα καὶ κεφάλια ζώων. Εἶμαι σίγουρος πὼς δὲν εἶναι μεταμφιεσμένοι ἄντρες παρὰ Πνεύματα σὲ ζωομορφικὴ παράσταση. Στὸ Μυκηναϊκὸ κόσμον δὲ συνδέονται στενότερα μὲ τὸ Διόνυσσο παρὰ μ' ὅποιοδήποτε ἄλλο θεό. Νομίζω, ὡστόσο, πὼς εἶναι δυνατὸ νὰ ἐπιζητήσανε

στὸν κλασσικὸν κόσμον σὲ σχέση μόνον μὲ τὸ Διόνυσσο καὶ πὼς εἶναι οἱ πρόγονοι τῶν σατύρων. Στὶς πινακίδες τῆς Κνωσοῦ (9) βρέθηκε τ' ὄνομα Σι-ρα-νο, πού θὰ μπορούσε ν' ἀποδοθεῖ στὰ ἑλληνικὰ μὲ τὸ Σειληνός, δὲ νομίζω ὅμως πὼς πρέπει ν' ἀποδώσουμε σ' αὐτὸ μεγάλη βαρύτητα. Ὅταν ἀξιῶνται πὼς τὰ Πνεύματα (genii) εἶναι τὰ ἀρχέτυπα τῶν σατύρων, ἐνωθὺ πὼς ἡ θύμηση τῶν ζωοανθρωπικῶν αὐτῶν ἀκολουθῶν τοῦ Διόνυσου παραλλάζει ὑπερότερα σὲ διαφοροὺς τόπους καὶ διάφορες ἐποχὲς παρασταίνοντάς τους σὰν πολύσαρκους, τραγόμορφους κ' ἀλογόμορφους ἀνθρώπους.

Ὁ ἄλλος δακτυλιόλιθος πού βρέθηκε στὴ Φαιστό (10), παρασταίνει κατὰ μέτωπον μὴν ἀνθρώπινη κεφαλὴ ἀνάμεσα σὲ δυὸ τράγους, τὴ μοναδικὴ κατὰ μέτωπον ἀνθρώπινη κεφαλὴ στὴ Κρητο-Μυκηναϊκὴ Τέχνη. Οἱ κεφαλὲς ζώων κατὰ μέτωπον δὲν εἶναι σπάνιες

καὶ σωστὰ ἐρμηνεύονται σὰν κεφαλὲς θυσιασμένων ζώων (ὅπως τὰ βουκράνια πού ᾔναι τόσο συχνὰ στὴν Ὑστερο-ἑλληνικὴ Τέχνη). Ὁ Νίλσον (Nilsson) ὑποστηρίζει πὼς οἱ χωριστὲς κεφαλὲς ἔχουν γίνῃ διακοσμητικὸ μοτίβο κ' ἔτσι κάθε κεφαλὴ, ἀκόμα κ' ἡ ἀνθρώπινη, μπορούσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὰν τέτοιο. Αὐτὸ μού φαίνεται ὀλίγον ἀπίθανο ὅταν βρίσκουμε μιὰ πολὺ πιὸ ἀμεση ἐξήγηση, ἂν παραδεχτοῦμε πὼς ἡ κατὰ μέτωπον κεφαλὴ, ὅπως καὶ στὴν Ἀρχαϊκὴ Ἑλληνικὴ Τέχνη, παρασταίνει προσωπεῖο ἢ εἶναι ἐμπνευσμένη ἀπὸ προσωπεῖο. Δὲν μπορῶ νὰ πῶ ἂν τὸ προσωπεῖο παρασταίνει τὸ Διόνυσσο ἢ κάποιον Πνεῦμα-ἀκόλουθο τοῦ Διόνυσου, μὰ νομίζω πὼς μπορούμε νὰ τὸ ἐπικαλεστοῦμε σὰν ἐνδειξὴ πὼς ἓνας προσωπευδοφόρος ὑποδούταν τὸ Διόνυσσο ἢ κάποιον ἀπὸ τοὺς ἀκόλουθους του στὸ 14ο αἰ. π.Χ.

Μοῦ φαίνεται, λοιπὸν, πιθανὸ πὼς ὁ μῦθος τῆς Ἀπιδέσμευσης προέρχεται ἀπὸ

βλαστικὲς λατρεῖες τῆς 2ης χιλιετηρίδας κ' ἀκόμα πιὸ πιθανὸ πὼς ἄντρες, πού παίρνανε μέρος στὶς λατρεῖες αὐτές, ἐνσαρκῶνανε τὰ πνεύματα γονιμότητος, πού παραστέκανε τὸ Διόνυσσο — οἱ πρόγονοι τῶν κατοπινῶν πολυσάρκων ἀντρῶν καὶ τῶν σατύρων. Κι ὄχι μόνον ὁ μῦθος κ' ἡ λατρεία, μὰ κ' ἡ προσωποποίηση θὰ μπορούσε νὰ ἰχνηλατηθεῖ καταπίσω. Μποροῦμε νὰ κάνουμε τὸ ἴδιο καὶ γιὰ τοὺς μῦθους τῆς Ἀντίστασης; Ὅπως ὁ μῦθος τῆς Ἀπιδέσμευσης σχετίζεται στενὰ μὲ πολυσάρκους χορευτὲς ἢ σάτυρους κ' ἀνῆκε ἰδιαίτερα σ' αὐτούς, ἔτσι κ' ὁ μῦθος τῆς Ἀντίστασης σχετίζεται στενὰ μὲ χορευτρίες ἢ μαινάδες κ' ἀνῆκε ἰδιαίτερα σ' αὐτές. Ὁ μῦθος συμπεριπατεῖ πάντα μὲ εἰδικὴ λατρεία. Μποροῦμε νὰ τὸν ἰχνηλατήσουμε ἀναδρομίζοντας μιὰ ὀρισμένη ἀπόσταση καταπίσω. Πρῶτα εἶναι φανερὸ πὼς ὑπάρχουν πολλὲς διαφορετικὲς ἐκδοχὲς τοῦ μῦθου τῆς Ἀντίστασης ὁ μῦθος τοῦ Πενθέα στὴ Θήβα, τοῦ Λυκούργου στὴ Θράκη, τοῦ Πρίουτου καὶ τοῦ Περσέα στὸ



(9) Κνωσοῦ V 466.

(10) Nilsson, *Minoan - Mycenaean Religion* 234: σφρ. ἀπὸ νεκρῶν Φαιστό

Ἀνθρώπινο κεφάλι, ἀνάμεσα σὲ δυὸ τράγους. Σφραγιδολίθος ἀπὸ τὴ Φαιστό. Ἡ εἰκόνα εἶναι παρὼμένη ἀπὸ τὸ βιβλίο τοῦ Nilsson "Minoan Mycenaean Religion", σελ. 23, εἰκόνα 117



Σκηνές, κατά τὸν Axel Persson, τοῦ βλαστικού δράματος τῶν προϊστορικοῦ χρόνων, ἀποτυπωμένες σὲ δαχτυλίδια. Στὴ σειρά: χρυσοδαχτυλίδι ἀπὸ τὸ Βαφειό, χρυσὸ σφραγιδοδαχτυλίδι ἀπὸ τὴ Φαιστό καὶ δαχτυλίδι, πάλι, ἀπὸ τὸ Βαφειό

Ἄργος, τῆς Ἡριγόνης στὴν Ἀθήνα, κι ἄλλοι μῦθοι στὸν Ὀρχομένο καὶ στὶς Ἐλευθερές. Καθὼς τὰ πρόσωπα αὐτὰ εἶναι ὅλα μυθικά, οἱ μῦθοι τους, ὅπως τονίζει ὁ Ντόντς (Dodds), ⁽¹¹⁾ εἶναι πιθανὸ νὰ 'ναι παλαιοί, κι ὁ Ὀμηρος γνωρίζει τὸ μῦθο τοῦ Λυκούργου ἀρκετὰ λεπτομερειακά: γνωρίζει πὼς ἡ Σεμέλη ἦταν ἐρωμένη τοῦ Δία, μιλεῖ γιὰ τὸ Διόνυσο στὸν τὸν "Μαινόμενο θεὸ" (πού σημαίνει τὸ θεὸ τὸν τριγυρισμένο ἀπὸ Μαινάδες) καὶ παρομοιάζει τὴν Ἀνδρομάχη μὲ μαινάδα. Ὁ μῦθος, λοιπόν, τῆς Ἀ ν τ ῖ σ τ α σ η ς εἶναι προσημικός καὶ θὰ πρέπει τουλάχιστο νὰ ἀναρωτηθούμε μὴπως εἶναι μυκηναϊκός, γιὰτὶ ἀλλιώτικα εἶναι δύσκολο νὰ ζηγήσουμε τὴν πλατεῖα διαδοσὴ του. Ὡστόσο ἐδῶ, ὅσο ξέρω, δὲν ἔχουμε μαρτυρίες (τ' ὄνομα τοῦ Πενθέα ⁽¹²⁾ πάνω σὲ μιὰ πινακίδα δὲν εἶναι ἰκανὴ μαρτυρία), ξέρουμε ὅμως πὼς ὁ Διόνυσος ἦταν θεὸς μυκηναϊκός καὶ δὲν βλέπω τὸ λόγο γιὰτὶ νὰ μὴν ὑπάρχει ἀπὸ τότε ὁ Διονυσιακὸς μῦθος. Γνωρίζουμε περισσότερα γιὰ τὴ λατρεία. Ὑπάρχουν πολλές σκόρπιες μαρτυρίες γιὰ γυναῖκες πού λέγονταν Μαινάδες ἢ κατὶ παρόμοιο, καὶ τιμοῦσαν τὸ Διόνυσο σὲ διάφορα μέρη τῆς Ἑλλάδας στὴν κλασσικὴ καὶ Ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ. (Μποροῦμε νὰ περιλάβουμε ἐδῶ καὶ τὰ Ἀττικὰ *Λήναια*, ἂν πραγματικὰ τ' ὄνομα προέρχεται ἀπ' τὸ *Ληναί* καὶ ἂν τὸ *Ληναί* εἶναι μιὰ ἄλλη ὀνομασία τῶν Μαινάδων) ⁽¹³⁾. Ὁ διασπαραγμὸς καὶ ἡ ὄμοφαγια ἐνὸς ἀγρίου ζώου ἦταν μιὰ ἀνάμνηση, ἂν ὄχι καὶ πραγματικὴ παράσταση στὴν ἑλληνιστικὴ λατρεία τῆς Μιλῆτου. Στεῦς κλασσικοῦς χρόνους οἱ γυναῖκες χόρευαν ὀργιαστικούς χοροὺς τῆ νύχτα, στὴν καρδιά τοῦ χειμῶνα, στοὺς Δελφούς. (Σ' αὐτὴ τὴ γιορτὴ ἀναφέρεται ὁ Ἐσῆθος στὸν "Ἴωνα"). Εὐτυχῶς ὑπάρχει ἕνας μῆνας ὀνομασμένος ἀπὸ ἕνα στοιχεῖο τῆς γιορτῆς αὐτῆς καὶ ξέρουμε πὼς τὸ ὄνομα τοῦ μῆνα βρίσκεται στὸ Δελφικὸ ἡμερολόγιο κατὰ τὸν 7ο αἰ. Κ' ἐδῶ πάλι μπορεῖ νὰ 'χουμε μιὰν ἀναγέννηση τῆς Διονυσιακῆς λατρείας στὸν 7ο αἰ., ὅπως βρίσκουμε καὶ τῆς ἄλλης λατρείας ὅπου ἀνήκουν οἱ σάτυροι, οἱ πολύσαρκοι καὶ τὰ φαλλικά ἐμβλήματα. Ἀλλὰ καὶ πάλι μποροῦμε νὰ μιλήσουμε μὲ κάποια βεβαιότητα γι' ἀναγέννηση περισσότερο παρὰ γιὰ εἰσαγωγὴ λατρείας. Ξέρουμε πὼς ὁ Διόνυσος ἦταν

Μυκηναϊκὸς θεὸς καὶ ἔχουμε παρακολουθήσει τοὺς χοροὺς τῶν πολύσαρκων ἀντρῶν (ἴσως καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ τραγούδια τους) ὡς τὴ Μυκηναϊκὴ Ἑλλάδα καὶ τὴ Μινωικὴ Κρήτη. Εἶναι φανερὴ ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στοὺς ἑκστασιακοὺς χοροὺς τῶν Μαινάδων καὶ τοὺς ἑκστασιακοὺς χοροὺς πού παρασταίνουσαν τὰ Μυκηναϊκὰ δαχτυλίδια ἀπὸ τὸ Βαφειό, τῆς Μυκῆνης, τὰ Δεντρά τῆς Πελοποννήσου καὶ τὰ Ἰσόπατα— κοντὰ στὴν Κνωσὸ— ἢ οἱ Μινωικὲς τοιχογραφίες τῆς Κνωσοῦ, ὅπως εἶναι φανερὴ καὶ ἡ ὁμοιότητα ἀνάμεσα στὶς Μαινάδες καὶ τὶς δυὸ φαγεντιανὲς μορφές, γνωστὲς σὰ Θεὸς τῶν Ὀφρων, ἀπ' τὸ παλάτι τῆς Κνωσοῦ ⁽¹⁴⁾. Στὴ μινωικὴ Κρήτη χόρευαν τοὺς χοροὺς αὐτοὺς πρὸς τιμὴν τῆς θεᾶς. Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρίαν τοῦ Κέρενυ (Kerenyi) ⁽¹⁵⁾, ἡ θεὰ αὐτὴ ἦταν γνωστὴ στοὺς Μυκηναίους σὰν Ἀριάδνη ἢ Βασίλισσα τοῦ Λαβύρινθου κι ὁ νέος ἄντρας, πού παρασταίνεται καμιά φορὰ στὶς σκηνές αὐτές, εἶναι ὁ Μινωικὸς Διόνυσος. Ἄν αὐτὸ ἀληθεύει, τότε μπορῶ νὰ πῶ πὼς τέσσερις διαφορετικὲς ἀναμνήσεις ἀπ' τοὺς χοροὺς αὐτοὺς πέρασαν ἀπὸ τὴ Μυκηναϊκὴ στὴν Κλασσικὴ Ἑλλάδα. Ἡ πρώτη εἶναι μιὰ ἄμεση ἀνάμνηση ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς χοροὺς, ἀδιάφορο ἂν τοὺς χόρευαν ἢ ὄχι συνεχῶς. Ἡ δευτέρη εἶναι ἡ μνεία στὴν Ἰλιάδα ⁽¹⁶⁾ πὼς ὁ Δαίδαλος (ὁ Μυκηναϊκὸς Κρητικὸς τεχνίτης θεὸς) ἐφτιαξε στὴν πλατύχωρη Κνωσὸ ἕνα χορευτικὸ χῶρο γιὰ τὴν Ἀριάδνη. Ἡ τρίτη εἶναι ὁ μῦθος στὴν Ὀδύσεια ⁽¹⁷⁾, πού ἀναφέρει πὼς ἡ Ἀρ-

(11) *Εἶδη. Βάχχες*, (ἐκδ. Dodds) σ. XIX. Πρὸβλ. Guthrie, *Οἱ Ἑλληνας καὶ οἱ θεοὶ τους* 160, 165, 166 κέξ. Ὀμήρου Ἰλιάδα VI. 130 κέξ., XIV. 323 κέξ., XXII. 460. (12) Πινaxίδα Κνωσοῦ As 603.

(13) Γιὰ τὴν ἐνδειξὴ βλ. Nilsson, *Ἱστορία τῆς Ἑλλ. Θεολογίας*, I. 540 κέξ., *Εὐριπίδη, Ἴων*, 550 κέξ.

(14) Βαφειό: Nilsson, *Μιν.-Μυκ. Θεολογία*, 275, *Ἱστορία τῆς Ἑλλ. Θεολογίας*, π. 13, 8. Μυκῆνες: Nilsson, *Μιν.-Μυκ. Θεολογία*, 157, *Ἱστορία I*, π. 13, 5. Δεντρά: Nilsson, *Μιν.-Μυκ. Θεολογία*, 157, *Ἱστορία I*, π. 17, 4. Ἰσόπατα: Nilsson, *Μιν.-Μυκ. Θεολογία*, 229, *Ἱστορία I*, π. 18, 3. Τοιχογραφίες Κνωσοῦ: Evans, *Τὸ Παλάτι τοῦ Μίνωα III*, π. 18. Θεὸς τῶν Ὀφρων: Nilsson, *Μιν.-Μυκ. Θεολογία*, 84, *Ἱστορία I*, π. 15. Γιὰ παραστάσεις δαχτυλιδίων βλ. H. Biesantz, *Κρητο-Μυκηναϊκὲς σφραγιδοπαραστάσεις Μαρμαρούργκ*, 1954.

(15) Προέλευση τῆς Διονυσιακῆς Θεολογίας, *Arbeitsgemeinschaft Nordrhein-Westfalen*, τεύχος 58. Πρὸβλ. ἐπίσης *Symbolae Osloenses* 33 (1957), 127 κέξ. *Diogenes* no 20 (1957). Ἡ Βασίλισσα τοῦ Λαβύρινθου: Πινaxίδα Κνωσοῦ Gg 702 ἐμφανθεῖσα ἀπ' τὸν Palmer: *Bull. Inst. Class. Studies* 2 (1955), 40.

(16) Ὀμήρου Ἰλιάδα XVIII. 590.

(17) Ὀμήρου Ὀδύσεια XI. 324.

Χρυσοδαχτυλίδια ἀπὸ τὴν Κρήτη: Ἀριστερά, τὸ χάραγμα τοῦ παρασταίνει πλοῖο στὴν ἀκτὴ καὶ ἕναν ἄντρα πού ὀδηγεῖ σ' αὐτὸ μιὰ γυναῖκα. Στὴ μέση, δαχτυλίδι ἀπὸ τὸ νησί Μόχλος: Ἡ θεὰ μέσα σὲ πλοῖο, κοντὰ σ' ἀκτὴ, ὅπου ὑπάρχει ἱερὸ δέντρο καὶ ἱερὸ. Δεξιὰ, χρυσοδαχτυλίδι ἀπὸ τὴν Κνωσὸ: Ἡ θεὰ παρασταίνεται, σ' αὐτὸ, μέσα στὸ πλοῖο τῆς





Σκηνές της λατρείας της Μεγάλης Θεάς αποτυπωμένες σε προϊστορικά δαχτυλίδια. Στη σειρά: Χρυσοδαχτυλίδι των Μυκηνών, χρυσοδαχτυλίδι του Μουσείου Ήρακλείου Κρήτης και δαχτυλίδι, με την 'επιφάνεια' της θεάς, από τα Ίσοπατα

τεμη, ύστερα από έντολη του Διόνυσου, σκότωσε την 'Αριάδνη που 'χε αρμενίσει στη Νάξο με τὸ Θησέα. Στην παραλλαγή αὐτὴ ὁ θεὸς ἔχει γίνεи σπουδαιότερος ἀπὸ τὴ θεά· αὐτὴ ἔχει ξεπέσει στὴ σειρά μιᾶς Κρητικῆς πριγκίπισσας πού ἐγκατάλειψε τὸ θεϊκὸ σύντροφό της γιὰ ἓνα θνητό. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ, κατὰ τὴ γνώμη μου, εἶναι παλαιότερη ἀπ' τὴν ἄλλη παραλλαγή, ὅπου ὁ θεὸς βρίσκει τὴν 'Αριάδνη μετὰ τὴν ἐγκατάλειψή της ἀπὸ τὸ Θησέα. Ἡ τέταρτη, τέλος, ἀνάμνηση εἶναι αὐτὸ πού εἴπαμε μῦθο τῆς 'Αντίστασης, ὅπου οἱ ἀντιμαχόμενες στὴν ἀνάπτυξη τῆς βλάστησης δυνάμεις μεταπλάστηκαν σὲ βασιλίδες διαφόρων περιοχῶν: Πενθέας, Λυκούργος καὶ ἄλλοι.

Ὁ 'Αξελ Πέρσον (18) ταξινομήσε τὰ Μυκηναϊκὰ δαχτυλίδια μετὰ τὴν ἰδέα πὼς παρασταίνουσι τὸν βλαστικὸ κύκλο. Ἀρχίζει ἀπὸ τὸ χειμῶνα καὶ διαμέσου τῆς 'Ανοιξῆς καταλήγει στὸ Καλοκαίρι καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς Συγκομιδῆς, κ' ἡ ἀκολουθία αὐτὴ δικαιώνεται ἀπὸ τὶς ἀλλαγές στὰ φυλῶματα τῶν δέντρων πού διακρίνονται στὸ βᾶθος. Ὁ κύκλος ἀρχίζει μετὰ τὸ νεκρὸ καὶ τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ ἐπιφανεῖ ὁ νεαρὸς θεός. Ἐπειτα τὴν ἀνοιξη, ἡ ἴδια ἡ θεὰ Φύση ἐπιφαίνεται στοὺς χορευτὲς της· κὶ ὁ νέος θεός (πού μπορούμε τώρα νὰ τὸν ποῦμε Διόνυσο), φανερώνεται μετὰ τὸν τράγο του πλᾶϊ στὸ ἱερὸ δέντρο. Τὸ θέρος, οἱ λάτρες φέρνουν στὴ θεὰ λουλούδια καὶ κρασί. Δὲν ξέρω ἂν ὁ 'Αξελ Πέρσον ἔχει ἐπίσης δίκιο ἐρμηνεύοντας τὶς ταυρομαχίες σὰ μέρος τῆς ἀνοιξιάτικης ἱερωγίας καὶ τὴν ἀναχώρησή τῆς θεᾶς ἢ τοῦ θεοῦ μαζί μετὰ τὴ θεὰ σὲ μιὰ βάρκα, σὰν τὸ τέλος τῆς θερινῆς ἱερωγίας. Ὡστόσο, ὁ κύκλος εἶναι σίγουρα ἓνας κύκλος Θεοῦ—'Ενιαυτοῦ, παράλληλος μετὰ πολλοὺς 'Ανατολικούς κ' Αἰγυπτιακοὺς μῦθους, ὅπως τοῦ 'Αδωνι, τοῦ 'Οσιρι καὶ ἄλλους. Ἔτσι κ' οἱ δύο πλευρὲς τῆς λατρείας τοῦ Διόνυσου—ἡ μιὰ πού σχετίζεται μετὰ τοὺς σάτυρους κ' ἡ ἄλλη πού σχετίζεται μετὰ τὶς Μαινάδες—μᾶς φέρνουν πίσω στὴ Μινωικὴ λατρεία. Ἡ πλευρὰ μάλιστα πού σχετίζεται μετὰ τὶς Μαινάδες μᾶς φέρνει κατευθεῖα σὲ μιὰ πανάρχαια λατρεία Θεοῦ—'Ενιαυτοῦ, παράλληλη μ' αὐτὴ πού ὁ Τζίλμπερτ Μάρραϊ ὑποθέτει

γιὰ ἀπαρχὴ τῆς ἑλληνικῆς Τραγωδίας. Μποροῦμε νὰ υποθέσουμε, νομίζω, πὼς οἱ χοροὶ τῶν πολύσαρκων ἀντρῶν ἢ σατύρων δὲν ἐσβησαν ποτὲ καὶ πὼς ἦταν πάντα "δραματικοὶ" μετὰ τὴν ἐννοια πὼς οἱ χορευτὲς ἦσαν ἀντρες ὑποδύμενοι σάτυρους. Δὲν ξέρουμε ἂν ἐπιζήσανε κ' οἱ ἐκστατικοὶ χοροὶ τῶν γυναικῶν μ' ἀδιάσπαστη συνέχεια, δὲ βλέπω ὅμως γιστὶ νὰ μὴν ἐπιζήσανε ἐκφ' ὅπου ὑπῆρχαν στέρεες Μυκηναϊκὲς παραδόσεις. Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, δύο πράματα εἶναι σίγουρα: Ἡ ὑπαρξὴ τῶν χορῶν αὐτῶν στὸν 7ο αἰ. κ' ἡ ἐπιβίωση τῆς ἀνάμνησής τους στοὺς μῦθους 'Α ν τ ἰ σ τ α σ η ς. Τὸ κοινούρι βῆμα πρὸς τὸ δράμα εἶναι ἡ μεταμφίεση νέων ἀντρῶν σὲ Μαινάδες· τὴν πιὸ παλιὰ μαρτυρία μᾶς τὴ δίνει ἓνα 'Αθηναϊκὸ ἀγγεῖο ἀπ' τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ. (19).

Ὅποτ'δὴποτε κὶ ὅπυδὴποτε κὶ ἂν ἐγίνε, τὸ πρῶτο τσῦτο βῆμα σημείωσε ἓνα κοινούρι ξεκίνημα. Οἱ γυναῖκες ἐξακολούθησαν νὰ χορεύουν τιμώντας τὸ Διόνυσο στοὺς Δελφοὺς κὶ ἄλλου. Ἦταν οἱ Μαινάδες τῆς ἐποχῆς τους. Στὴν 'Αθήνα ὡστόσο, τουλάχιστο ἀπ' τὰ μέσα τοῦ 6ου αἰ., νέοι ἀντρες μεταμφιζόνταν σὲ μυθικὲς Μαινάδες καὶ συντρόφευαν τὸ χορὸ τούς μετὰ τραγούδια γιὰ τὸ μυθικὸ παρελθόν (ἀντίσταση τοῦ Πενθέα ἢ τοῦ Λυκούργου).

Μποροῦμε, λοιπόν, νὰ συνοψίσουμε τὴ θεωρία γιὰ τὴ γένεση τῆς Τραγωδίας ἀπὸ τὴν ἱερωγία τοῦ Θεοῦ—'Ενιαυτοῦ ὡς ἑξῆς: ἡ ἱερωγία γύρω ἀπὸ τὸν Δαίμονα—'Ενιαυτοῦ ἐπέζησε ἴσως σὲ λατρευτικὸς χορὸς γυναικῶν πού εἶχαν σίγουρα ἀναζωπυρωθεῖ στὴν ἀρχαϊκὴ ἐποχὴ. Ὁ μῦθος τοῦ 'Ενιαυτοῦ μεταπλάστηκε στὶς διάφορες μορφές τοῦ μῦθου 'Α ν τ ἰ σ τ α σ η ς. Στὴν 'Αθήνα, νέοι, μεταμφιεσμένοι σὲ Μαινάδες, χόρευαν τραγουδώντας τὸ μῦθο 'Α ν τ ἰ σ τ α σ η ς. Οἱ καινούριες γιορτὲς τοῦ Διόνυσου 'Ελευθερέα περιλάβανε τοὺς δραματικούς αὐτοὺς χοροὺς μαζί μετὰ τοὺς χοροὺς σατύρων. Οἱ μῦθοι τους ἦταν τόσο συναρπαστικοὶ πού καθόρισαν τὸ σκελετὸ γιὰ τοὺς ἄλλους μῦθους ἑλληνικῶν ἡρώων, πού εἶχαν πιά τώρα κὶ αὐτοὶ δραματοποιηθεῖ. Ἡ ἀποψη τούτη δὲ μοῦ φαίνεται ἀπίθανη.

Μετάφραση ΤΕΑΣ ΑΝΕΜΟΓΙΑΝΝΗ

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

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

Ἄλλα τρία χρυσοδαχτυλίδια. Τὸ πρῶτο βρίσκεται στὸ Ἀρχαιολογικὸ Μουσεῖο Ἀθηνῶν καὶ τὸ χάραγμά του παρασταίνει σκηνὴ ἀπὸ τὴν 'επιφάνεια' τῆς μινωικῆς θεᾶς. Τὸ δεύτερο εἶναι ἀπ' τὴν Κνωσὸ καὶ παρασταίνει τὴν κάθοδο τοῦ ἀρσενικοῦ θεοῦ ἀπὸ τὸν οὐρανὸ, ἀνάμεσα σὲ μιὰ λάτρισά του καὶ σὲ δευτερικὸ ἱερὸ. Τὸ τελευταῖο εἶναι ἀπὸ τὴν Τίονθα καὶ παρασταίνει καρὰβι προσαραγμένο καὶ μετὰ ζευγάρι (ἄντρα καὶ γυναῖκα) μπροστὰ του: σκηνὴ πού βρίσκεται καὶ σ' ἄλλο δαχτυλίδι (στὴν προηγούμενη σελίδα 18) καὶ ἔχει μυθικὸ ἀντίστοιχό της τὴν ἀπαγωγή τῆς Ἑλένης ἀπὸ τὸν Πάρι



PIERRE DE MARIVAUX

Η ΚΥΡΑΤΣΑ

(*La Commère*)

Μονόπρακτο κωμωδία γραμμένη για τους 'Ιταλούς' 'Ηθοσμοίους

1741

Μετάφραση ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

Τ Α Π Ρ Ο Σ Ω Π Α

Κύριος ΛΑ ΒΑΛΛΕ, γύρω στα 20 'Ο δεύτερος Συμβολαιογράφος Δις ΑΜΠΕΡ, γύρω στα 50
Κύριος ΡΕΜΥ, έμπορος 'Ο άνεψιός τής Δίδος ΑΜΠΕΡ ΑΓΑΘΗ, κόρη τής Μαντάμ 'Αλαίν
Κύριος ΤΙΜΠΩ, συμβολαιογράφος Μαντάμ ΑΛΑΙΝ ΖΑΒΟΤ, ύπηρέτρια τής Μαντάμ 'Αλαίν

'Η σκηνή στο Παρίσι, στο σπίτι τής Μαντάμ 'Αλαίν

ΣΚΗΝΗ Ι

Κύριος Λά Βαλλέ, Δις 'Αμπέρ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: "Άς μπουμε σ' αυτή την αίθουσα. 'Αφού μάς είπαν πώς ή Μαντάμ 'Αλαίν θα επιστρέψει, δέν άξίζει τον κόπο ν' άνεβούμε ως τό δωμάτιό σας και μετά νά ξαναγυρίσουμε: άς περιμένουμε καλύτερα εδώ κουβεντιάζοντας.

Δις ΑΜΠΕΡ: Σύμφωνοι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Τό τί φχαριστιέμαι όταν σάς κοιτάζω, δέ λέγεται! Νιόθω τόσο άνετα μαζί σας! Λένε πώς πεθαίνει κανείς από χαρά: αυτό δέν είν' άλήθεια, αφού νά'μαι ζωντανός. Κι άν χαιρόμαι τόσο για τό γάμο μας, δέν είναι για την περιουσία πού 'χετε και πού, έγώ τουλάχιστο, δέν έχω. Δέ λέω, καλά τά ώραία και στρογγυλά εισοδήματα κι ό καθένας πάντα θέλει νά 'χει τον τρόπο του: όλ' αυτά, όμως, δέν έχουνε καμιάν άξία σέ σύγκριση μέ τό προσωπάκι σας. Τί κόσμημα!

Δις ΑΜΠΕΡ: Είναι, λοιπόν, άλήθεια πώς μ' αγαπάτε λιγάκι, Λά Βαλλέ;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Λιγάκι, δεσποσύνη μου; 'Ετσι, νά, άν είσατε καλόπιστος άνθρωπος, κοιτάζτε με στά μάτια για νά δείτε πόσο είν' αυτό τό λίγο.

Δις ΑΜΠΕΡ: 'Αλοίμονο! Αυτό πού μέ κάνει ν' άμφιβάλω καμιά φορά για την τρυφερότητά σας, είναι ή διαφορά τής ηλικίας μας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Μά από πού κρίνετε την ηλικία; Γιατί δέν είναι γραμμένη στο πρόσωπό σας: μήπως τάχα είναι μικρότερο αυτό άπ' τά χρόνια σας;

Δις ΑΜΠΕΡ: Δέ λέω, βέβαια, πώς μέ πήραν και τά γεράματα: για έναν άλλο, θα ήμουν άκόμα πολύ καλή.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: 'Ε, λοιπόν, έγώ είμ' αυτός ό άλλος. Κ' ύστερα, καθένας έρχεται μέ τη σειρά του σ' αυτό τον κόσμο: ό ένας φτάνει τό πρωί, ό άλλος τό βράδυ και μετά συναντιώνται χωρίς νά ρωτάει ό ένας τον άλλο από πότε βρίσκεται πάνω στη Γη.

Δις ΑΜΠΕΡ: 'Ελπίζω νά βλέπετε τί κάνω για σάς, αγαπητέ νεαρέ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Διάβολε, τέτοιες καλωσύνες δέν τις είχα δει ούτε στον ύπνο μου! Πρώτα - πρώτα, μου άγοράσατε τούτο τό κοστούμι, πού μέ κάνει νά φαίνομαι ίδιος Μαρκήσιος: ύστερα, όταν γνωριστήκαμε, μέ λέγαν 'Ιακώβ, κ' έσείς έδω και δεκαπέντε μέρες είχατε την έμπνευση νά μέ παρουσιάσετε σαν ξάδελφό σας και μέ βαφτίσατε κιόλας " κύριο Λά Βαλλέ". Λίγα είν' όλ' αυτά;

Δις ΑΜΠΕΡ: 'Αποχωρίστηκα την άδελφή μου, πού ζήσαμε μαζί είκοσιπέντε δλόκληρα χρόνια χωρίς νά πούμε μιά πικρή κουβέντα, κι άποφάσισα ν' άγνοήσω τις επικρίσεις δλης μου τής οικογένειας, πού δέ θα μου συχωρέσει ποτέ αυτό τό γάμο, όταν τό μάθει.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: 'Αλήθεια, και τί δέν κάνατε για μένα! Δέν είχα ιδέα από πολιτισμένη συμπεριφορά, και τώρα, χάρη σ' έσάς, μπορώ νά πώ πώς είμ' ευγενικός, έχω τρόπους. 'Ελεγα λόγια χωριάτικα, άξεστα, και τώρα άκούγονται άπ' τό στόμα μου λεπτές κουβέντες: λίγο άκόμα, και θα μέ παίρνουνε για ... βιβλίο.

Δις ΑΜΠΕΡ: Και τό ξέρετε καλά πώς δέν σάς παντρεύομαι για την περιουσία σας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Κι ούτε για την κοινωνική μου θέση. Τελικά, σέ σάς χρωστάω τ' όνομά μου, τη λεβεντιά μου, τη συγγενείά μου, τ' ώραίο μου λεξιλόγιο, την ευγένειά μου, τό παρουσιαστικό μου: και σαν νά μήν έφταναν όλ' αυτά, μέ παίρνετε και γι' άντρα σας, σά νά ήμουνα κανένας Παριζιάνος άστός.

Δις ΑΜΠΕΡ: Πείτε καλύτερα πώς σάς παντρεύομαι, αγαπητέ Λά Βαλλέ, κι όχι πώς σάς παίρνω γι' άντρα μου: δέν είναι τρόπος αυτός.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ευχαριστώ για τη διόρθωση, αγαπητή έξαδέλφη! Ζητάω ταπεινά συγγνώμη, δεσποσύνη: έχετε δίκιο, σάς παντρεύομαι. Και μέ τί ευχαρίστηση! Μου δίνετε την καρδιά σας πού άξίζει τέσσερις σαν τη δική μου.

Δις ΑΜΠΕΡ: "Άν μ' αγαπάτε, ή πληρωμή μου φτάνει και περισσεύει.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Νά πληρώσω όσο μπορώ, αλογάριαστα, δέν βάζω τίποτα στην πάντα.

Δις ΑΜΠΕΡ: Μὴν ὀρκίζεσθε, σᾶς πιστεύω· γιατί, ὄμως, λοξοκοιτᾶτε τόσο τὴν Ἁγάθη ὅταν εἶναι μαζί μας;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Τὴν κόρη τῆς Μαντάμ Ἀλαίν; Ἐγώ; Τὸ τί μου δίνει στὰ νεύρα, δὲ λέγεται! Πάει γυρεύοντας νὰ τῆς πουλήσω ἔρωτα, κ' ἐγὼ δὲν τολμᾶω νὰ τῆς πῶ πῶς ἡ καρδιά μου εἶναι δοσμένη.

Δις ΑΜΠΕΡ: Τὴν ἀνόητη! Καλὰ τὸ κατάλαβα.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ἄμ', πού νὰ πάρει ὁ διάβολος, μήπως ἡ μητέρα πάει πίσω; Δὲν ἀφήνει εὐκαιρία νὰ μου πεί πῶς εἶμαι ὁμορφόπαιδο...

Δις ΑΜΠΕΡ: Ὅσο γιὰ τὴ μητέρα, δὲν ἀνησυχῶ, ὅσες γλύκες κι ἂν σᾶς κάνει πιστεύω, ἄλλωστε, πῶς ὕστερα ἀπ' τὴν τόση φιλία πού μου δείχνει, δὲν ρισκινδυνεύω τίποτα ἂν τῆς ἐμπιστευθῶ τὸ σχέδιό μου. Σὲ ποιὸν ἄλλο ν' ἀνοίξω τὴν καρδιά μου; Δὲν θά 'ταν φρόνιμο νὰ μιλήσω στοὺς γνωστούς μου. Δὲν θέλω νὰ ξέρει κανένας ποιά εἶμαι κ' ἡ μόνη πού μᾶς μένει ν' ἀπευθυνθοῦμε εἶναι ἡ Μαντάμ Ἀλαίν. Μὰ τί κάνει κι ἄργει τόσο... Ἄ, τώρα τὸ θυμήθηκα: πρέπει νὰ δώσω μερικὲς ὁδηγίες γιὰ τὸ ἀποψινὸ τραπέζι· πάω μιά στιγμή ἀπάνω. Μείνετ' ἐδῶ καὶ πιάστε τῆς τὴν κουβέντα ὅταν ἔρθει· κατεβαίνω σὲ λίγο.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ναί, καλὴ μου συγγένισσα, γιατί τὰ μάτια τοῦ ξαδέλφου σας θὰ διψοῦν νὰ σᾶς ξαναδοῦν. Νὰ 'ταν νὰ 'χατε κιόλας ξαναγυρίσει! (Τῆς φιλάει τὸ χέρι. Βγαίνει). Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία, μὲ λατρεῖ. Τρελλαίνεται, τί λέω; πεθαίνει γιὰ τὰ νιάτα μου. Σώθηκα γιὰ ὅλη μου τὴ ζωὴ!

[Ὁ ΛΑ ΒΑΛΛΕ ἀρᾶσει πολὺ καὶ στὴν ΑΓΑΘΗ, πού δὲν τοῦ τὸ χροῖνει καθόλου. Ἐνα χειροφίλημα εἶν' ἀρετὸ, γιὰ νὰ πιστέψει ἡ ἀφελὴς κοπελίτσα πῶς πρέπει νὰ περιμένει πρόταση σὲ γάμο.]

ΣΚΗΝΗ ΙΙΙ

Κύριος Λὰ Βαλλέ, Μαντάμ Ἀλαίν.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Γιὰ πές μου, παλληκάρι μου, τ' εἶν' αὐτὰ πού μου λέει ἡ κόρη μου; Τί σκοπὸ ἔχεις;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Νὰ συζητήσουμε, ὅπως σᾶς εἶπε, περὶ ἔρωτος καὶ γάμου.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Ἄ, μπᾶ! Δὲν τὸ πιστεύω πῶς εἶχες βάλει στὸ μάτι τὴν Ἁγάθη. Σὲ ἄλλη πήγαινε ὁ νοῦς μου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Καὶ μένα τὸ ἴδιο· ἄκουσε τὴ λέξη "γάμος" καὶ παρεξήγησε.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Εἶναι τόσο μικρὴ! Τὸ δίχως ἄλλο δὲν σὲ μισεῖ μοιάζει σ' αὐτὸ τῆς μητέρας τῆς.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μόνος του): Ἄλλη ἐρωτοχτυπημένη ἀπὸ δῶ ἢ γοητεία μου δὲν ἔχει ὄρια. (Στὴ Μαντάμ Ἀλαίν): Ἐμένα, πάντως, δὲν πῆγε σ' αὐτὴ τὸ μυαλό μου.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Κ' εἶπες πῶς πρόκειται γιὰ συζήτηση περὶ ἔρωτος καὶ γάμου, ἔ; Ἄ! κατάλαβα! Τώρα μπῆκα στὸ νόημα!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Δηλαδή, σὲ ποῖο ἀκριβῶς νόημα "μπήκατε", μαντάμ Ἀλαίν;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Νὰ πάρει ὁ διάβολος, παλληκάρι μου, κατάλαβα αὐτὸ πού ἡ ἀφεντιά σου μου ἔδωσε ἀπ' τὴν ἀρχὴ νὰ καταλάβω. Δὲν ὑπάρχει τίποτα πιδ ξεκάθαρο. Εἶπες τόσες φορές πῶς σοῦ ἄρεσαν οἱ τρόποι μου, τὸ ἔνα μου, τὸ ἄλλο μου, εἶσαι πάντα τόσο κεφάτος ὅταν βρίσκεσαι μαζί μου, πού τὰ ὑπόλοιπα εὐκόλα τὰ μαντεύει κανένας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μόνος του): Ἐγώ, κεφάτος, μαζί τῆς; ...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Καλὰ, λοιπόν, τὸ κατάλαβα πῶς μ' ἐπιθυμοῦσε· καὶ πρέπει νὰ σοῦ πῶ πῶς δὲν εἶμαι γι' αὐτὸ καθόλου θυμωμένη.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ὅσο γιὰ τὴν ἐπιθυμία, ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς... κρατιόσατε πολὺ καλὰ, εἴσατε τόσο, ἔτσι φρέσκια...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Καὶ γιατί νὰ μὴν εἶμαι; Μόλις πάτησα τὰ τριανταπέντε, παλληκάρι μου. Παντρεύτηκα δεκαπέντε χρονῶ: ἡ κόρη μου κ' ἐγώ, ἔχουμε σχεδὸν τὴν ἴδια ἡλικία· φτάνει νὰ σοῦ πῶ πῶς ζῆ ὄχι μόνο ἡ μητέρα μου, ἀλλὰ κ' ἡ μητέρα τῆς μητέρας μου...

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Εἴσατε ἓνα μεγαλωμένο κοριτσάκι, αὐτὸ εἶν' ὄλο.



→
Ἐγστερα ἀπὸ 200 χρόνια, "Ἡ κωμῶσα", ἓνα ἀπὸ τὰ χαμένα ἔργα τοῦ Μαριβώ, βρέθηκε στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Κομεντί

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Κι αυτό το κοριτσάκι σου άρέσει, έτσι δεν είναι; Μίλα ελεύθερα.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μόνος του) : Αυτή βλέπει όνειρα! (Στη Μαντάμ Άλαίν) : Ναι, βέβαια. (Μόνος του) : "Αν μπορώ, ως πώ δχι.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Είμαι ειλικρινής και σου όμολογώ πώς κ' εσύ είσαι πολύ του γούστου μου· δεν τό παρατήρησες;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Χμ! Χμ! "Ε, όσο νά 'ναι! Κάτι από 'δω, κάτι από κεί ...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τό 'χα καταλάβει πώς τό 'χες καταλάβει. "Αν, ώστόσο, ήσουνα δέκα χρόνια μεγαλύτερος, όλα θά 'ταν καλύτερα· γιατί, πώς νά τό κάνουμε, είσαι πολύ νέος. Πόσο χρονώ, άλήθεια;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Ούτε είκοσι. Τά συμπληρώνω αύριο τό πρωί. Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Ε, δεν είναι δά κι άνάγκη νά βιαστείς· και τόσο πού είσαι, θά τά βολέψουμε. Δεν τά φοβάμαι 'γώ τά χρόνια, ούτε σήμερα, ούτε κι αύριο. Στο κάτω - κάτω, ένας άντρας είκοσι χρονώ με μιά χήρα τριανταπέντε, είναι ό,τι πρέπει. Τό πρόβλημα δεν είν' αυτό, προπαντός όταν ό σύζυγος είναι τόσο καλοφτιαγμένος κ' έχει τόσο καλό χαρακτήρα, όπως εσύ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Σάς ζητώ συγγνώμη, αλλά δεν συμφωνώ ούτε με τό 'να ούτε με τ' άλλο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τίποτα, τίποτα! Είσαι και καλοφτιαγμένος και πολύ άξιαγάπητος.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Σάς παρακαλώ, μαντάμ Άλαίν, σταματήστε· μη κάνετε τόν κόπο νά με παινέψετε, πρώτον, δεν με ξέρετε καλά και δεύτερον, με φέρνετε σε δύσκολη θέση. (Μόνος του) : "Ω, Θε μου, πώς θά ξεμπλέξω με δαύτη;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Ορίστε, όρίστε μετριοφροσύνη! Πάει καλά, δέ λέω πιά ούτε λέξη! "Αφού, πάντως, μ' αγαπάς και σ' αγαπώ, ως τά κανονίσουμε νά τελειώνουμε. Λοιπόν : τό νά παντρευτούμε είναι τό λιγότερο, πρέπει νά δούμε και τή συνέχεια. Στην ηλικία σου, είσαι όλο ζωντάνια· κ' εσύ ειδικά, φαίνεσαι πιό ... έτσι πιό ζωντανός άπ' όποιοιδήποτε άλλο, αλλά κ' εγώ δεν πάω πίσω· έμένα πού με βλέπεις, τό λέει ή καρδιά μου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Ού, από ζωντάνια άλλο τίποτα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Νά 'μαστε, λοιπόν, κιόλας δυό, με κίνδυνο νά γίνουμε σε λίγο τρεις, κ' ίσως τέσσερις ή ίσως - ίσως πέντε, πού ξέρει κανένας ως πού μπορεί νά φτάσει μιά οικογένεια! Είναι πάντα καλύτερα νά προβλέπεις περισσότερα, παρά λιγότερα, δεν συμφωνείς; "Απ' τή μεριά μου, έχω άρκετή περιουσία· έχω τή μητέρα μου πού 'χει κι αυτή, μιά γιαγιά πού τό χρήμα δεν τής λείπει κ' ένα γέρο συγγενή πού θά κληρονομήσω και πού άφήνει όχι και λίγα. Θά προσθέσουμε και τά δικά σου, θά βρεις και καμιά καλή θέση και θά τά βολέψουμε μιά χαρά. Άλήθεια, εσύ τί έχεις βάλει στην άκρη;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Εγώ; Δεν ... δεν έχω βάλει ούτε στην άκρη, ούτε στη μέση!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τί θές νά πείς;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Πώς δεν έχω τίποτα. "Όλη μου ή περιουσία είν' εγώ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τί; Τίποτα;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Δηλαδή, όχι και τίποτα. "Εχω άδελφούς και άδελφές.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τό τίποτα, νεαρέ μου, δεν είν' άρκετό. ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Τό κακό είναι ότι δεν έχω περισσότερα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Αμ' έτσι, δέ γίνεται τίποτα. "Α, μπά, δέ γίνεται.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Αυτό ήθελα κ' εγώ νά ξέρω προτού τό πάρω άπόφαση, γιατί τό νά σάς αγαπήσω, τίποτα πού εύκολο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Κρίμα! Λυπάμαι πού θά στερηθώ τά είκοσι χρόνια σου, μά με τό τίποτα δέ γίνεται τίποτα. Δεν περιμένεις τουλάχιστο καμιά κληρονομιά;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Και βέβαια, περιμένω. "Εχω επτά ή όχτώ υγιέστατους συγγενείς, θηρία ίσαμε 'κει πάνω, πού άμα πεθάνουν άναπόφευκτα θά τους κληρονομήσω.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Αμ' θά 'πρεπε νά πέσει μεγάλη θνησιμότητα, τουλάχιστο πανούκλα, κύριε Λά Βαλλέ, και δεν τούς βλέπω νά πεθαίνουν, εκτός κι άν τούς σκοτώσει κανένας. Μήπως αυτή ή δεσποινίς Άμπέρ, ή ξαδέλφη σου πού τόσο σ' αγαπάει, θά μπορούσε νά σου δώσει τίποτα χρήματα;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Η άλήθεια είναι πώς θά μου δώσει όπωσδήποτε, αφού θέλει νά με παντρευτεί.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Τί; "Ακουσα καλά; Είπες πώς θά σε παντρευτεί ή ξαδέλφη σου;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Ε, ναι, αυτό είπα! Και καλά πού τό μάθατε, γιατί 'γι' αυτό θέλει νά σάς μιλήσει. Προς Θεού, μην τής πείτε πώς έδειξα τήν προτίμησή μου γιά σάς, είναι πολύ ζηλιάρα και θά χαλάσει τόν κόσμο.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Εγώ, νά τής πώ; "Α, φίλε μου, δέ με ξέρετε καλά : εγώ στόμα έχω και μιλιά δεν έχω. Τάφος! Δεν είν' εγώ από κείνες τες γυναίκες πού κουτσομπολεύουν! Νά μιλήσει ή μαντάμ Άλαίν; "Η μαντάμ Άλαίν, πού τά βλέπει όλα, τά ξέρει όλα και δεν λέει λέξη!

[*Αποδείχνει άμέσως τή διακριτικότητα της, εμπιστευόμενη στον Λά Βαλλέ πώς ό γείτονάς της, ό κ. Ρεμύ, πασχίζει νά κερδίσει τήν εύνοιά της κάνοντάς της πλούσια δώρα. "Ωστόσο, ή Δεσποινίς Άμπέρ, πού 'χει άνάγκη τες ύπηρεσίες της, είν' έτοιμη νά τής εμπιστευτεί τά σχέδιά της.]*

ΣΚΗΝΗ IV

Κύριος Λά Βαλλέ, Μαντάμ Άλαίν, Δις Άμπέρ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Ελάτε, λοιπόν! Μιλείστε μου γιά τες μικροπυθέσεις τής καρδιάς σας. "Ωστε αγαπίσαστε : τί άστείο!

Δις ΑΜΠΕΡ : Τί τό άστείο βρίσκετε σ' αυτό τό γάμο, μαντάμ;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Εγώ; Τίποτα. Τό αντίθετο, τόν επιδοκιμάζω, μ' άρέσει, με διασκεδάζει, με γεμίζει χαρά! Τά μπορώσα νά πώ, εγώ, άλλωστε; "Η τί θά μπορούσε νά πει κανένας άλλος; Τόν αγαπάτε τόν νεαρό από 'δω, και πολύ καλά κάνετε. "Ε, άν τώρα δεν είναι ούτε καν είκοσι χρονώ, έσεις τί φταίτε; "Εσεις τόν παίρνετε όπως είναι και βρίσκεται : σε δέκα χρόνια θά 'ναι τριάντα κ' έσεις δέκα παραπάνω άπ' όσο είσαστε σήμερα, αλλά τί σημασία! "Υπάρχει έρωτας; Αυτό είναι τό πάν. Παντρεύεται κανένας όποτε είναι τό τυχερό του. Βέβαια, άν ήταν στό χέρι μου νά σάς αφαιρέσω τά τρία τέταρτα από τήν ηλικία σας, ευχαρίστως θά τό'κανα και τότε θά είσαστε πιά σχεδόν συνομήλικοι με τό νεαρό από 'δω.

Δις ΑΜΠΕΡ (Πολύ ζωηρά) : Μά τί έννοείτε; "Ονειρα βλέπετε, μαντάμ Άλαίν; Τό ξέρετε πώς είμαι τό πολύ σαράντα;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Ελάτε, ήσυχάστε! Πέφτει έξω, φαίνεται, κανένας βλέποντας τό πρόσωπό σας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Στη μαντάμ Άλαίν) : "Ασφαλώς, άστειεύεσθε! Κι από έξη μήνες νά τά ύπολογίσετε, πάλι δέ βγαίνουν τόσα τά χρόνια της. Σταματήστε, λοιπόν!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Δεν καταλαβαίνω γιατί θυμώνει. "Η Δεσποινίς Άμπέρ ξέρει πόσο τή συμπαθώ. (Στη Δίδα Άμπέρ) : "Ελάτε, αγαπητή μου, εύθυμίστε λιγάκι! Μην κάνετε σάν κι αυτούς πού, όπως λένε, έχουν τή μύγα και μυγιάζονται. Νά μη χαρώ τά νιάτα μου, άν άξίζετε λιγότερο έπειδή συμβαίνει νά 'σαστε κάπως ώριμη! "Οχι, γιά κοιτάξτε πόσο καλά κρατιέται : άσπρη - άσπρη και τό κορμί όλόισιο!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : "Εχει και μάτια, έτσι μιάν άπόχρωση ...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : "Α, τόν κατεργάρη, πώς τά λέει! Τελοσπάντων, ως ξαναγυρίσουμε στο θέμα μου. Λοιπόν, τόν παντρεύεσαστε· κ' ύστερα; από μένα τί γυρεύετε;

Δις ΑΜΠΕΡ : Κανένας δεν πρόκειται νά 'ρθει νά μās διακόψει!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Περιμένετε μιά στιγμή, νά βάλω τάξη. (Φωνάζει τήν ύπηρετρια) : Ζαβότ! Ζαβότ!

[*Κ' ή Μαντάμ Άλαίν απαγορεύει τήν είσοδο κάθε επισκέπτη, ακόμα και τής ίδιας τής ύπηρετριάς της, με τέτοια πολυτέλεια προφυλάξεων, πού νά προκαλείται ή περιέργεια και τού πιό αδιάφορου. Τώρα, ή Δις Άμπέρ μπορεί νά τής εμπιστευτεί τό μυστικό της. Αυτή φυλάει τά μυστικά όλου τού κόσμου· νά, χθές ακόμα ...]*

ΣΚΗΝΗ VIII

Κύριος Λά Βαλλέ, Μαντάμ Άλαίν, Δις Άμπέρ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Συνεχίστε, συνεχίστε. Πρέπει νά 'μαι πληροφορημένη γιά όλα, μη μās συμβεί κανένα ξαφνικό. Γιά ποιό λόγο κρύβετε τό γάμο σας;



Λά Βαλλέ : " "Ας περιμένουμε καλύτερα εδώ, κουβεντιάζοντας". Σκημικό του γαλλορώσου σκηνογράφου Ζωρζ Βάκεβιτς

Δίς ΑΜΠΕΡ : Γιατί δὲ θέλω νὰ τό μάθει ἡ ἀδελφή μου, ποὺ ζήσαμε μαζὶ ὅλη μας τὴ ζωὴ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Πολὺ καλὰ. Νά, γιὰ παράδειγμα, δὲν ἤξερα πὼς εἴχατε ἀδελφή. Καλὰ ποὺ τό 'μαθα' ἂν ἔρθει καμιά γυναικίκα καὶ σὰς ζητήσῃ, τώρα ξέρω τί θὰ τὴ ρωτήσω, πρῶτῃ μου κουβέντα : " Εἴσαστε ἡ ἀδελφὴ τῆς, ναὶ ἢ ὄχι; "

Δίς ΑΜΠΕΡ : " Α, ὄχι, μαντάμ! Ὑποτίθεται ὅτι ἀγνοεῖτε ἀπολύτως ποιά εἶμαι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Γιατί ἀλλιῶς θὰ σὰς ρωτήσουν πὼς ξέρετε πὼς αὐτὴ ποὺ ζητᾶτε ἔχει μιάν ἀδελφὴ. . .

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Ἐχετε δίκιο. Δὲν ξέρω τίποτα. Θὰ τοὺς ἀφήσω νὰ λένε, ἢ μᾶλλον θὰ πῶ : " Ποιά εἰν' αὐτὴ ἡ Δεσποινὶς Ἄμπέρ; Ἐγὼ δὲν ξέρω οὔτε ἐλόγου τῆς, οὔτε τὸν ξάδελφὸ τῆς τὸν κ. Λά Βαλλέ. "

Δίς ΑΜΠΕΡ : Ποιὸν ἐξάδελφο;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Δείχνοντας τὸν Λά Βαλλέ) : Τί ποιτὸν; Αὐτὸν ἐδῶ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Ὅχι! ὄχι! Συμβαίνει, ξέρετε νὰ μὴν εἶμαστε καὶ πολὺ ξαδέλφια. Καταλαβαίνετε. . .

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

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Δηλαδή, εἶμαστε. . . ἐδῶ καὶ δεκαπέντε μέρες ἀπὸ τιμωρία καὶ γιὰ τὴν εὐκολία νὰ βλέπομαστε ἐδῶ χωρὶς νὰ μᾶς κουτσομπολεῖ ὁ κόσμος.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Γελώντας) : " Α, κατάλαβα! Ὡστε αὐτοὺ τοῦ εἶδους ξαδέλφια! Τί ἀστεῖο! Τί κάνει, λοιπόν, ὁ ἔρωτας! . . . Πάντως, πρέπει νὰ θαυμάζετε τὴν ἀγαπημένη σας γιὰ τίς προφυλάξεις ποὺ παίρνει . . . Γιὰ κοιτάζε, φίλε μου, κ' ἐγὼ νὰ βρίσκω πὼς μοιάζουμε κιόλας, σὰ συγγενεῖς . . . Τελος πάντων, ἄς μιλήσουμε γιὰ τὰ ὑπόλοιπα. (Στὴ Δίδα Ἄμπέρ) : Τί φοβόσαστε ἀπ' τὴν ἀδελφὴ σας;

Δίς ΑΜΠΕΡ : Τὴς ἐπικρίσειτε ἔτσι, τὰ παράπονά τῆς.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Ἄλλος θὰ τῆς εἶπὲ τὸ κοντό του κι ἄλλος τὸ μακρὺ του.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Ναί, βέβαια! Ὅλοι θὰ μείνουν μ' ἀνοιχτὸ τὸ στόμα ἅμα τὸ μάθουν.

Δίς ΑΜΠΕΡ : Φοβᾶμαι μὴν ἐναντιωθοῦν στὸ γάμο μου, εἴτε μὲ καμιά πονηριά, εἴτε μὲ τὴ δικαιοσύνη.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Θὰ μοῦ σπαράζανε τὴν καρδιά.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Θὰ ὑπάρξει ἀντίδραση, ὅπως μὲ βλέπετε καὶ σὰς βλέπω. Μπορεῖ καὶ νὰ σὰς τ' ἀπαγορένουν.

Δίς ΑΜΠΕΡ (Μὲ κομμένη τὴν ἀνάσα) : Νὰ μ' ἀπαγορένουν νὰ παντρευθῶ; Γιὰ ποιά αἰτία;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : Γιὰ ποιά αἰτία; Θὰ ποῦν ἀγαπητὴ μου, πὼς αὐτὸ ποὺ πᾶτε νὰ κάνετε εἶναι καθαρὴ τρέλλα, πὼς τὸ μυαλό σας ἀρχίζει νὰ φουραίνει, ξέρω κ' ἐγὼ τί ἄλλο θὰ βροῦν νὰ ποῦν; Αὐτὰ ποὺ λένε συνήθως σ' αὐτὲς τίς περιπτώσεις, ὅταν κάτι δὲν πάει καλὰ κ' ἐδῶ, γιὰ τὸν κόσμο, κάτι δὲν πάει καλὰ.

Δίς ΑΜΠΕΡ (Μὲ ὀργή) : Μὲ περνᾶτε, λοιπόν, γιὰ τρελλή;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ : " Α, ὄχι, φίλη μου. Ἐγὼ σὰς συγχωρῶ, σὰς συμπονῶ γιὰ τὴν ταραχὴ τῆς καρδιάς σας καὶ δὲ θέλω νὰ μὲ παρεξηγήσετε : ἂν μιλάω, τὸ κάνω ἀπὸ φιλικὴ διάθεση. Ξέρω πὼς εἴσατε στὰ καλὰ σας καὶ τὸ ὑπογράφο κιάλας : ὁ κόσμος ὅμως μπορεῖ ν' ἀποδείξει τὸ ἀντίθετο παίρνοντας ἀφορμὴ ἀπ' τὸν ἔρωτά σας, ποῦ θὰ τὸν ποῦν γελοῖο, ἀπ' τὴν πρόθεσή σας νὰ παντρευτεῖτε, πράγμα ποὺ σημαίνει — θὰ ποῦνε — πὼς ξαναμωραθήκατε : θὰ σὰς θυμίσουν πὼς εἴσατε σαράντα χρονῶ καὶ δυστυχῶς φαινόσαστε πενήντα : θὰ πάρουν σάν ἐπιχειρήμα τὴν ἡλικία τοῦ νεαροῦ ἀπὸ δῶ καὶ θὰ βροῦν νὰ ποῦν χίλια δυὸ πράγματα, ποὺ κινδυνεύετε νὰ μὴ μπορεῖτε ν' ἀντικρούσετε. Ἀκοῦστε ποῦ σὰς μιλάω : δὲ θέλω οὔτε νὰ σὰς στενοχωρήσω, οὔτε νὰ σὰς θυμώσω. Σὰς τρομάζω λιγάκι, ἀπὸ ἐνδιαφέρον, ἀπὸ ζήλο.

Δίς ΑΜΠΕΡ (Μόνη τῆς) : Τέτοιο ἀδέξιο ζῆλο δὲν ἔχω ξαναδαεῖ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ : Μά, μαντάμ Ἄλαίν, μιλάτε γιὰ τὴν ἡλικία τῆς ξαδέλφῃς μου : γιὰ κοιτάξε τὴν καλὰ : ποῦ θὰ στηριχτοῦν γιὰ νὰ βγάλουνε συμπέρασμα;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Μὲ ζωηρὸ τόνο) : Στὸ ληξιαρχεῖο, μικροῦλη μου, στὸ ληξιαρχεῖο. Ἐκεῖ ὅλα εἶναι γραμμένα. Καὶ μὴ μὲ κάνετε νὰ χάσω τὴν ὑπομονή μου : εἶμαι μὲ τὸ μέρος σας κ' ἐσεῖς φωνάζετε κ' οἱ δυὸ σας σάν ὑστερικοί! Μάλι-

στα, κύριε, θά πουνε πώς ή γιαγιά παντρεύεται τόν έγγονο της κι άντε νά τούς δώσοις άδικο. Γιατί, πώς νά τό κάνουμε; σέ σύγκριση μέ τή δεσποσύνη, έσθ είσαι ακόμα στην κούνια, και νά τό ξέρεις. Είσαι στην κούνια, μικρούλη μου.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Δυσσαρστημένος*): "Όχι και μικρούλης, μαντάμ 'Αλαίν, όχι και μικρούλης.

Δις ΑΜΠΕΡ: Πρός θεοϋ, μαντάμ, ως τ' αφήσουμε αυτό τό θέμα, σάς έξορκίζω. "Όλες οι άντιρρήσεις θά προέλθουν αποκλειστικά και μόνο άπ' τό γεγονός ότι ό κ. Λά Βαλλέ είναι νεώτερος και δέν έχει περιουσία.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Διακόπτοντάς την*): "Α, βέβαια, είναι κι αυτό! Και τό 'χα ξεχάσει.

Δις ΑΜΠΕΡ: ... Υπάρχει και κάτι άλλο: έχω έναν άνεψιό πού αγαπάει πολύ ή άδελφή μου και πού περιμένει νά με κληρονομήσει.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Και πού βρίσκεται αυτός ό άνεψιός πού θά μείνει στά κρύα του λουτροϋ για νά τά πάρει όλα ό κ. Λά Βαλλέ;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (*Δείχνοντας τή Δίδα 'Αμπέρ*): "Εγώ δέν θέλω τίποτα τό μόνο πού θά πάρω είναι ή αγαπημένη μου!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Σύμφωνοι, αλλά και τά υπόλοιπα δέ θά σάς κάνουνε κακό, φτάνει νά τ' άξίζετε, κύριε Λά Βαλλέ. Πρέπει νά φερθείτε στή γυναίκα σας σαν καλός σύζυγος κι όχι νά τήν παραμελείτε και νά γυρίζετε μ' άλλες επειδή ή καϋμενούλα έχει πάρει τήν κάτω βόλτα ...

Δις ΑΜΠΕΡ (*Δυσσαρστημένη*): Σας παρακαλώ, μαντάμ 'Αλαίν, για ποιά κάτω βόλτα μιλάτε; "Ας αφήσουμε τίς συζητήσεις κι ως δοϋμε τί πρέπει νά γίνει. Σας είπα πώς έγκατέλειψα τήν άδελφή μου χωρίς νά τής πώ πού πρόκειται νά μείνει όπως βλέπετε, δέν βγαίνω καθόλου άπ' τό σπίτι σας, για νά μη συναντήσω κανένα γνωστό και με παρακολουθήσει. "Όστόσο, χρειάζομαι δυό συμβολαιογράφους κ' ένα μάρτυρα. Μπορείτε ν' αναλάβετε νά μου τούς φέρετε;

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: "Εγινε. Νά τούς είδοποιήσω γι' αύριο. ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Τί αύριο; Σήμερα, τώρα. Με τρώει ή άνυπομονησία.

Δις ΑΜΠΕΡ: Θά 'ταν καλύτερα νά τελειώνα σήμερα, άν είναι δυνατόν.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: "Αντρα θέλω, τώρα τόνο θέλω! Τί σοϋ είναι αυτός ό έρωτας! Τί άνυπομονησία! Φαίνεται τουλάχιστο είκοσι χρόνια νεώτερη! Ναι, καρδούλα μου, ναι, βασιλίσσά μου, σήμερα! Για χάρη σας, στρώνομαι άμέσως στή δουλειά!

[*"Η 'Αγάθη άκούει νά μιλάνε για συμβολαιογράφους και μάρτυρες: νομίζοντας πώς ετοιμάζουνε τόν δικό της γάμο, κάνει χίλιες γλύκες στην Δίδα 'Αμπέρ, πού τήν θεωρεί συγγενή του μέλλοντος συζύγου της. "Η Δις 'Αμπέρ τό καταλαβαίνει κι άνησυχεί. "Η Μαντάμ 'Αλαίν διασκεδάζει με τόν γείτονα της κ. Ρεμϋ για τόν άταίριαστο γάμο πού ετοιμάζεται. Φτάνουν οι συμβολαιογράφοι. Αρχίζει ή διαδικασία, όταν: ό κ. Ρεμϋ προτείνει στην Μαντάμ 'Αλαίν νά δεχτεί ένα νεαρό πού, άκούοντας νά μιλάνε για κάποιο μυστικό γάμο, του δήλωσε πώς έχει νά προβεί σέ περιεργές άποκαλύψεις.]*

ΣΚΗΝΗ XVIII

Μαντάμ 'Αλαίν, κύριος Λά Βαλλέ, ό άνεψιός της Δίδος 'Αμπέρ

ΑΝΕΨΙΟΣ: Με συγχωρείτε για τό θάρρος πού παίρνω, αλλά μου είπαν πώς μένει έδώ μιá δεσποινίς, πού πρόκειται νά παντρευτεί "ινκόγγιτο".

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Δέν υπάρχει έδώ κανένα "ινκόγγιτο": πρέπει νά κάνετε λάθος τήν πόρτα. (*Χαμηλόφωνα, στή Μαντάμ 'Αλαίν*): Φυλαχτείτε, αγαπητή μου, μήν ανοίγετε τό στόμα σας.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (*Τό ίδιο, στον Λά Βαλλέ*): Καλέ, δέν υπάρχει κανένα μυστήριο: ό κ. Ρεμϋ τόν έφερε. (*Στόν άνεψιό*): Μάλιστα, κύριε, έχουμ' έδώ μιá δεσποινίδα πού παντρεύεται, μά δέν είναι ούτε ή πρώτη ούτε ή τελευταία. Κάπου είκοσι έχουνε παντρευτεί στή γειτονία μας τούτες τίς μέρες κάπου πέντ' έξη τίς ξέρω και προσωπικά. Αυτό πού πρέπει νά ξεκαθαρίσουμε είναι άν ή άφεντιά σας γνωρίζει τή δική μας.

Δις 'Αμπέρ: "Τί τό άστείο βρίσκετε σ' αυτό τό γάμο, μαντάμ;" "Ενα ακόμα σκηνικό του Ζωρζ Βάκεβιτς για τήν "Κυράτσα"





Λά Βαλλέ: "Μά, φίλη μου, ακουστε πρώτα πώς έχουν τὰ πράγματα! Πρόκειται για μιὰ τραγική παρεξήγηση!" Σκημικό Βάκεβιτς

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: "Αν είν' αὐτὴ πού ζητάω. Είμαι φίλος της κ' ἔχω νὰ τῆς δώσω κάτι.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ἡ δική μας δὲν περιμένει τίποτα. (Χαμηλόφωνα, στὴ Μαντὰμ Ἀλαίν): Κρατεῖστε τὴ γλώσσα σας, τελοσπάντων!

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ (Τὸ ἴδιο στὸν Λά Βαλλέ): Πάψε, ἐσύ! (Στὸν ἀνεψιό): Ποιὰ εἶναι τὰ παράξενα πράγματα πού ὑποτίθεται πὼς θὰ μοῦ μάθετε καὶ πού, προφανῶς, δὲν εἶναι γιὰ τὸ καλὸ της; Συμπεραίνω πὼς δὲν εἴσατε τόσο φίλος της ὅσο λέτε.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Καὶ πὼς πῦτε νὰ μᾶς τὴν φέρετε πλαγίως.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ (Μόνος του): Χρειαζέται δεξιότητες, ἄς βάλω τὰ δυνατά μου. (Στὴ Μαντὰμ Ἀλαίν): Σὰς ζητῶ συγγνώμην, μαντὰμ, μὰ λέω ἀλήθεια πὼς ἔχω κάτι νὰ τῆς πῶ καὶ πὼς εἶμαι φίλος της· κι αὐτὴ ἢ φιλία ἀκριβῶς μὲ σπρώχνει νὰ τὴν ἀποτρέψω ἀπὸ ἕνα γάμο πού δὲν ἀρέσει στὴν οἰκογένειά της καὶ εἶναι ἀνυπόφορος γιὰ ὄλους.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Χαμηλόφωνα, στὴν Μαντὰμ Ἀλαίν): Προσέξτε τον, πάει νὰ σᾶς μπερδέψει.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: "Ἄς ἔρθουμε πρώτα στὰ παράξενα πράγματα: εἶναι τὸ κυριότερο.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Ἐλάτε στὴ θέση μου· δὲν πρέπει, πρὶν σᾶς μιλήσω ἀνοιχτά, νὰ ξέρω ἂν τὸ πρόσωπο πού μένει στὸ σπίτι σας εἶν' αὐτὸ πού ἀναζητῶ; Δώστε μου τουλάχιστο μιὰ γενική ἰδέα...

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Εἶναι μιὰ κοπέλα πού παντρεύεται: αὐτὸ εἶν' ὄλο.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Ὑπάρχει τρόπος νὰ ξεκαθαρίσουμε τὰ πράγματα καὶ μάλιστα σύντομος. Δὲν ψάχνετε γιὰ μιὰ νέα κοπέλα; Ἐμένα, ἔτσι μοῦ φαίνεται. Λοιπόν, ἀπαντεῖστε.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Νέα... νναί, μαντὰμ. Μήπως... μήπως ἡ δική σας δὲν εἶναι;

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Μὰ τὴν ἀλήθεια, ὄχι, δὲν εἶναι· ἡ δική μας εἶναι ἠλικιωμένη· νὰ κιόλας μιὰ μεγάλη διαφορά καὶ τὸ ἴδιο θὰ συμβαίνει μὲ τὰ ὑπόλοιπα. Δὲν ἔχουμε αὐτὸ πού ζητᾶ-

τε. Καὶ βάζω στοίχημα πὼς ἡ δική σας δεσποινὶς ἔχει πατέρα καὶ μητέρα.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Ἄκριβῶς.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Ὅπως βλέπετε, σὲ τίποτα δὲν ταιριάζουμε.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Ὡστε ἡ δική σας ἔχει χάσει τοὺς γονεῖς της;

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Δὲν ἔχει παρά μιὰν ἀδελφή, πού ἔμεινε μαζί της ὅλη της τὴ ζωὴ.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Χαμηλόφωνα, στὴ Μαντὰμ Ἀλαίν): Κάτι μοῦ λέει πὼς πῦτε νὰ μοῦ κόψετε τὸ λαρύγγι.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ (Τὸ ἴδιο, στὸν Λά Βαλλέ): Σίγουρα βλέπετε ὄνειρα.

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Ἐδῶ τὰ χαλάμε. Ἡ δική μου εἶναι ξανθιά καὶ δὲν ἔχει στὸν κόσμο παρά μιὰ γριὰ θεία.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Ἡ δική μας, παλληκάρι μου, εἶναι μελαχρινὴ καὶ δὲν ἔχει στὸν κόσμο παρά ἕναν ἀνεψιό.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Χαμηλόφωνα, στὴ Μαντὰμ Ἀλαίν): Τί, στὸ διάβολο, ἀνακατεῦτε ἀδελφές κι ἀνεψιούς· ἐγὼ δὲν θὰ τοὺς ἀνάφερα ποτέ.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Καὶ μὲ ποιὸν παντρεύεται ἡ δική σας;

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Μ' ἕνα χῆρο τριάντα χρονῶ, ἀρκετὰ πλούσιο, ἀλλὰ πού δὲν ἀρέσει καθόλου στὴν οἰκογένειά.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ (Δείχνοντας τὸν Λά Βαλλέ): Νά ὁ ὑποψήφιος γαμπρὸς τῆς δικῆς μας.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μόνος του): Δὲν ἄφησε καὶ τίποτα πού νὰ μὴν τὸ πεῖ!

Ο ΑΝΕΨΙΟΣ: Ἄρκετά σᾶς κούρασα, μαντὰμ· παραδίδομαι δὲν πρόκειται νὰ βρῶ ἐδῶ τὴν δεσποινίδα Ντυμόν.

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ: Καὶ βέβαια, ὄχι. Ἐδῶ θὰ πρέπει ν' ἀρκεστεῖτε στὴ δεσποινίδα Ἀμπέρ, πού φοβάται ἢ καὶ μπερδεύεται καὶ τὴν καθυσχάζω.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μόνος του): Αὐτὴ ἦταν ἡ χαριστική βολή... Τὰ 'κανε θάλασσα!

Μαντὰμ ΑΛΑΙΝ (Φωνάζοντας τὴ Δίδα Ἀμπέρ): Ἐλάτε,

φίλη μου, μπορείτε να εμφανισθείτε! Έλάτε, να γελάσετε κ' εσείς με την τρομάρα του κ. Λά Βαλλέ!

ΣΚΗΝΗ ΧΙΧ

Κυρία Άλαιν, κύριος Λά Βαλλέ, ο άνεπιός της Δίδος Άμπέρ, Δεσποινίς Άμπέρ.

Δις ΑΜΠΕΡ: Τί ήταν, λοιπόν, μαντάμ Άλαιν; Με ποιόν μιλούσατε; (Βλέπει τὸν άνεπιό της). Θε μου, τί βλέπω; Ο άνεπιός μου! (Τὸ βάζει στὰ πόδια).

[Ο άνεπιός αποκαλύπτει τὸ σκοτεινὸ ὄνομα καὶ τὴν ταπεινὴ καταγωγή του Λά Βαλλέ καί, με ὑποκριτικὲς διακηρύξεις πάνω στὴν τιμὴ τῆς οικογενείας, πείθει τὴν Μαντάμ Άλαιν ὅτι αὐτὸς ὁ γάμος εἶναι ἀταίριαστος καὶ δὲν πρέπει νὰ γίνει. Ἡ Δις Άμπέρ καὶ ὁ Λά Βαλλέ θὰ πασχίσουν νὰ ξανακερδίσουν τὴν καλὴ τῆς θέληση].

ΣΚΗΝΗ ΧΧΙΙΙ

Μαντάμ Άλαιν, Κύριος Λά Βαλλέ, Δις Άμπέρ,

Δις ΑΜΠΕΡ: Μά εἶναι δυνατό νὰ θέλετε νὰ με στενοχωρέσετε δίνοντας βάση στὰ λόγια ἑνὸς ἀνθρώπου πού πρέπει νὰ σᾶς εἶναι ὑποκτος, πού ἔχει κάθε συμφέρον νὰ πεῖ ψέματα, πού, τελοσπάντων, εἶν' ὁ άνεπιός μου, ὁ πιὸ ἀπληστος ἀπ' ὄλους τοὺς άνεπιούς του κόσμου; Δὲν ξέρετε πὼς εἶναι οἱ συγγενεῖς; Πὼς μπορείτε νὰ πέσετε ἐξω εσείς, μιὰ τόσο ἔξυπνη γυναίκα; (Βάζει τὰ κλάματα).

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Μιὰ γυναίκα πού πιάνει πουλιὰ στὸν ἄερα; Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Ἦσυχάστε, δεσποινίς Άμπέρ μου σπαράζετε τὴν καρδιά: δὲν μπορῶ νὰ βλέπω ἀνθρώπους νὰ κλαῖνε χωρὶς νὰ κάνω κ' ἐγὼ τὸ ἴδιο.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Μὲ λυγμούς): Δὲν μπορῶ νὰ τὸ πιστέψω πὼς μᾶς κακομεταχειρίζεται τόσο ἡ μαντάμ Άλαιν...

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Κλαίγοντας κι αὐτὴ): Γιὰ σιγὰ! Δὲ θὰ μπορέσουμε νὰ συνεννοηθοῦμε ἂν κλαῖνε ὄλοι μαζί! Ξέρω τί κουμάσια εἶν' ὄλοι οἱ άνεπιοὶ κι ὄλα τὰ ξαδέλφια πού περιμένουνε κληρονομιά, μά δὲν μπορῶ νὰ μὴν πιστέψω τὸν δικό σας. Μόνος του τὸ εἶπε πὼς εἶναι σύμφωνος νὰ παντρευτεῖτε, ἀλλ' ὄχι τὸν Ἰακώβ ἀπὸ 'δὸ—καὶ δὲν ἔχει ἄδικο. Ὁραῖος ὁ Ἰακώβ, καλὸ παιδί, δὲ λέω ὄχι ἐγὼ, προσωπικά, δὲν τὸν περιφρονῶ: εἶναι κανένας αὐτὸ πού εἶναι ὑπάρχει, ὄμως, ἕνας κανόνας στὴ ζωὴ: ὁ καθένας ἔχει τὴν κοινωνικὴ του θέση. Δὲ λέω πὼς αὐτὸ εἶναι καλὰ καμωμένο, μπορεῖ νὰ ναι τρελλό, μά διαρκεῖ τόσα χρόνια: ὄλοι κάνουνε τὰ ἴδια, ἐρχόμαστε πολὺ ἀργὰ γιὰ νὰ πάμε κόντρα στὸν κανόνα. Ἔτσι εἶν' ὁ κόσμος καὶ δὲν θ' ἀλλάξει οὔτε γιὰ χάρη σας, οὔτε γιὰ χάρη τούτου του νεαρούλη. Στὴ Γαλλία καὶ παντοῦ, ὁ χωριάτης δὲν εἶναι παρὰ ἕνας χωριάτης καὶ τίποτ' ἄλλο, κι αὐτὸς ἐδῶ ὁ χωριάτης δὲν κάνει γιὰ τὴν κόρη ἑνὸς ἀστοῦ πολίτη του Παρισιού.

Δις ΑΜΠΕΡ: Ὑπερβολές, μαντάμ Άλαιν, ὑπερβολές...

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ἄς ἀνακεφαλαιώσουμε τίς βρισιές! Μὲ λέει χωριάτη: ἐμένα, πού ὁ πατέρας μου πέθανε πρῶτος ἐπίτροπος τῆς ἐκκλησίας: ὄλα τὰ λεφτὰ του δίσκου ἀπὸ τὰ χέρια του περνούσανε καὶ κανένας δὲν θὰ μοῦ ἀφαιρέσει αὐτὴ τὴν τιμὴ!

Δις ΑΜΠΕΡ: Συνήθως τοὺς πρὸχοντες του τόπου διαλέγουν γι' αὐτὸ τὸ ἀξίωμα, τὸ ξέρετε.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Ὁμολογῶ, ναί. Μακάρι νὰ ἔχω πέσει ἐξω. Μά, ἐκτός ἀπὸ ἐπίτροπος, ὁ πατέρας σας δὲ δούλευε στ' ἀμπέλια;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Εἶχε δικά του ἀμπέλια, παρακαλῶ, καὶ δὲν φτάνει νὰ θέλεις γιὰ νὰ ἔχεις.

Δις ΑΜΠΕΡ: Ὅριστε, πὼς διαστρεβλώνουν τὰ πράγματα!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἀμπέλια ἔχουνε κό-

μητες, μαρκήσιοι, πρίγκιπες, δοῦκες, ὄλος ὁ καλὸς κόσμος, ἀκόμα κ' ἐγὼ ἔχω.

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Ὡστε δουλεύετε λοιπὸν κ' εσείς στ' ἀμπέλια; Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Αὐτὸ δὰ μοῦ ἔλειπε!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Λέει ὁ κύριος άνεπιός πὼς ἔχω ἕνα θεῖο πού ὀδηγεῖ ἀμάξια: ἄλλη ψευτιά: ἔχει ἄλλους καὶ τὰ ὀδηγοῦν. Τὸ ἴδιο εἶναι ἰδιοκτήτης ἀμαξιοῦ καὶ τὸ ἴδιο ἀμαξίας; Ὁ θεῖός μου ἔχει ἀμάξια, ἀλλὰ ἔχει κι ἀμαξάδες. Λοιπὸν, τί λέτε!

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Στὴ Δίδα Άμπέρ): Βέβαια, τί σημασία ἔχει; Ἄ, ὥστε αὐτὸ ἐννοοῦσε ὁ άνεπιός σας. Κ' ἐμένα ὁ πεθερός μου εἶχε εἴκοσι ἀμάξια στὴν πιάτσα, αὐτὸ θὰ πεῖ πὼς δὲν ἦταν ἀπὸ καλὴ φαμίλια;

ΛΑ ΒΑΛΛΕ: Κατὰ τὸν κύριο άνεπιό, ὄχι ὁ ἄντρας σας ἦταν ἀπὸ παλιοοικογένεια κ' εσείς χάσατε τὴν ὑπόληψή σας ὅταν τὸν παντρευθήκατε...

ΣΚΗΝΗ ΧΧΙΥ (ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ)

Κύριος Τιμπώ, Μαντάμ Άλαιν, κύριος Ρεμύ, Λά Βαλλέ, Δις Άμπέρ, Ἀγάθη, Ζαβότ.

[Ἡ μαντάμ Άλαιν πείθεται καὶ ξαναμπάνει στὴν ὑπερησία τῆς Δίδος Άμπέρ καὶ του Λά Βαλλέ. Ὁλη ἡ συντροφιά συναθροῖζεται γιὰ τὴν ἀνάγνωση του γαμήλιου συμβόλαιου, ἀλλὰ τὰ κοντσομπολιὰ τῆς Μαντάμ Άλαιν φέρουν ξάφρον τοὺς καρπούς τους: σ' ἕνα γενικό διαπληκτισμό, ἡ Δις Άμπέρ μαθαίνει, με μεγάλη τῆς ἀπελπισία, πὼς ὁ Λά Βαλλέ ἔκανε τὰ γλυκὰ μάτια καὶ στὴν Ἀγάθη καὶ στὴν Μαντάμ Άλαιν].

Δις ΑΜΠΕΡ (Στὸν Λά Βαλλέ): Ἀχάριστε! Αὐτά, λοιπὸν, εἶναι τὰ δείγματα τῆς εὐγνωμοσύνης σου; (Στοὺς κ.κ. Τιμπώ καὶ Ρεμύ): Κύριοι, δὲν πρόκειται νὰ ὑπογραφεῖ πιὰ κανένα συμβόλαιο. (Στὸν Λά Βαλλέ): Φύγε, δὲν θέλω νὰ σὲ ξαναδῶ ποτὲ στὰ μάτια μου!

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

Δις ΑΜΠΕΡ (Μὲ δάκρυα στὰ μάτια): Ἄσε με, σοῦ λέω, μὴ με πλησιάζεις! Σὲ σιχαίνομαι!

ΛΑ ΒΑΛΛΕ (Στὴ Δίδα Άμπέρ, πού τὸ βάζει στὰ πόδια): Σᾶς λέω πὼς τὸ πρᾶγμα σηκώνει συζήτησι. (Στοὺς κ.κ. Τιμπώ καὶ Ρεμύ). Κύριοι, πέστε κάτι μεταξὺ σας νὰ περάσει λίγο ἡ ὥρα, ὥσπου νὰ τὴν ξανακατακτήσω. (Στὴ Μαντάμ Άλαιν): Ἄχ! Στιλέτο μοῦ ἔμψες μ' αὐτὴ τὴ γλώσσα σου! (Βγαίνει βιαστικά).

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Κοίτα καλύτερα τὴ δική σου, κύριε Ἰακώβ Ζιρού, κι ἄσε τὴ δική μου ἡσυχῇ! (Στὴ Ἀγάθη): Ὡστε, λοιπὸν, ἐσύ, καταραμένο βρωμοθήλυκο, ἀνοιξες τὸ στόμα σου καὶ τὰ βάζουνε τώρα με μένα, ἔ;

ΑΓΑΘΗ: Ὅχι ἐγὼ, καλὲ μητέρα, ἡ Ζαβότ.

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ (Στὸν κ. Τιμπώ): Νὰ πάρει ὁ διάβολος, κύριε Τιμπώ, καλὴ κουσομπόλα εἶσαι καὶ του λόγου σου, πού βρήκες τὴν ὥρα νὰ μιλήσεις γιὰ κείνες τίς τέσσερις χιλιάδες λίρες! Σὰ δὲ ντρέπεται, λέω ἔγω!

κ. ΤΙΜΠΩ (Βγαίνοντας): Εἶθε ὁ Κύριος νὰ σ' ἀγαπάει ἀρκετὰ, ὥστε νὰ σὲ βουβάνει!

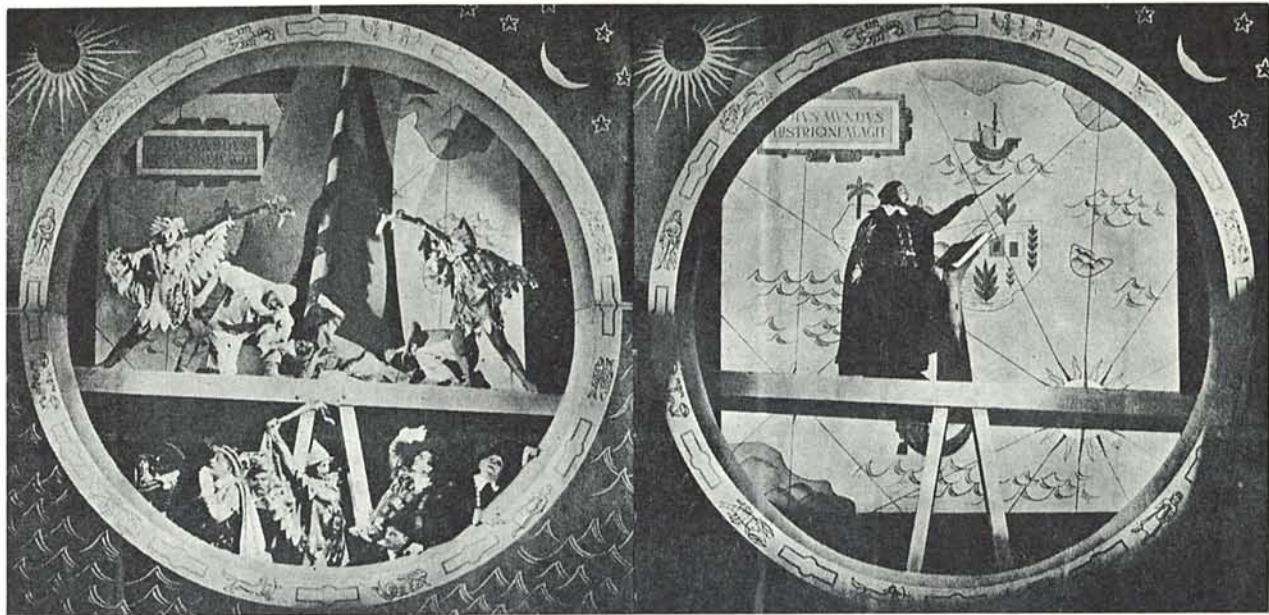
Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Ἐ, λοιπὸν, θὰ δεῖτε πὼς ὄλοι θὰ μοῦ φορτώσουν ἐμένα τὸ ἄδικο!

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

Μαντάμ ΑΛΑΙΝ: Ὁραῖα, πολὺ ὀραῖα τὰ καταφέρατε, κύριε. Νὰ τί παθαίνει κανένας ὅταν δὲν ξέρει νὰ σωπαινεῖ ὅπως ἐγὼ, πού στόμα ἔχω καὶ μιλιὰ δὲν ἔχω!

ΑΥΛΑΙΑ





Πολωνέζικη παράσταση της "Τρικυμίας" του Σαίξπηρ. Η σκηνοθεσία οφείλεται στον εμπνευσμένο σκηνοθέτη Λεόν Σίλλερ και τὰ σκηνικά στον Βλαντισλάβ Νταζεβσκι, κορυφαίο εκπρόσωπο του ποιητικού ρεαλισμού. (Θέατρο Λότζ, 1949)

Η ΠΟΛΩΝΙΚΗ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΠΑΡΑΔΟΣΗ ΣΤΗΝ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ

Τοῦ JAN KOSINSKI

Ἐδῶ κι ἀρκετὸ καιρὸ, γίνεται πολὺς λόγος γιὰ τὴν Πολωνικὴ Σκηνογραφία. Ἐμεῖς οἱ ἴδιοι, ὅπως κ' οἱ ξένοι ἐπισκέπτες μας, διαπιστώνουμε ὁμόφωνα πὼς ἡ σκηνογραφία στὸν τόπο μας ποιοτικὰ καὶ ποσοτικὰ, ἀποτελεῖ, φαινόμενο, ἕνα φαινόμενο ἐνδιαφέρον γόνιμο καὶ πρωτότυπο. Ὅρισμένοι υποστηρίζουν πὼς τῆ σκηνογραφία τὴν χαρακτηρίζει αὐθαιρέσια, κάποια 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 εἶναι νόθο τέκνο, μετὰ τὸν Θεάτρο καὶ μετὰ τὴ Ζωγραφικὴ, γιὰ τὸ ὅποιο ἀδιαφοροῦν κ' οἱ θεατρικοὶ κριτικοὶ κ' οἱ κριτικοὶ τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Οἱ πρῶτοι στὸν τόπο μας, ὅπως, ἄλλωστε, παντοῦ, ἐπιδίδονται στὴ φιλολογικὴ ἀνάλυση τοῦ θεατρικοῦ ἔργου κ' ἔχουν τὴν τάση νὰ ἐξετάζουν τὴ σκηνοθεσία καὶ τὸ παίξιμο τῶν ἡθοποιῶν, ἀκριβῶς κάτω ἀπὸ τὸ πρίσμα αὐτῆς τῆς ἀνάλυσης. Ἡ συμβολὴ τοῦ σκηνογράφου περιλαμβάνεται τίς πιὸ πολλές φορές σὲ μιὰ μονάχα φράση, πού κι αὐτὴ διατυπώνεται κάτω ἀπὸ τὸ ἴδιο πρίσμα. Οἱ δεῦτεροι σπάνια παίρνουν τὸ λόγο, γιὰ τὴν παρακολούθηση τῶν θεατρικῶν παραστάσεων δὲν ἐντάσσεται στὶς επαγγελματικὲς τους ὑποχρεώσεις. Οἱ ἐκθέσεις, ὅμως, σκηνογραφίας — στὰ 1962 ὀργανώθηκε μιὰ ἔθνικὴ ἐκθεση αὐτοῦ τοῦ εἴδους — τοὺς δίνουν τὴν εὐκαιρία νὰ μιλήσουν γιὰ τὴ σκηνογραφία ὡς ἐξακριβωτὸ τομέα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, ἀποσπασμένο ἀπ' τὸ θέατρο

(κάτι πού, γιὰ νὰ λέμε τὴν ἀλήθεια δὲν ὑπάρχει παρὰ μόνον σ' αὐτοῦ τοῦ εἴδους τίς ἐκθέσεις), γεγονός πού τοὺς ἐπιτρέπει νὰ προσφεύγουν στὰ πιὸ ἀπροσδόκητα κριτήρια.

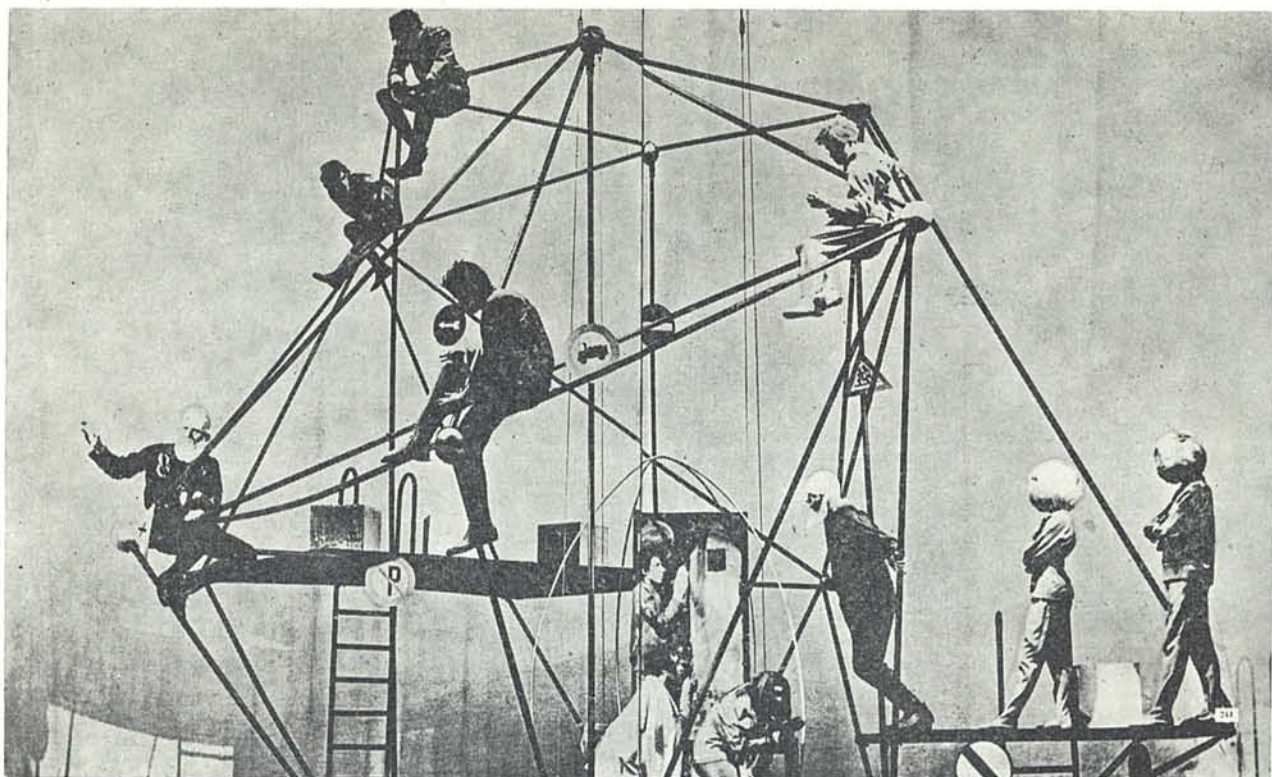
Γιατί, ἐπιτέλους, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ἡ σκηνογραφία, πού ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τῆς θεατρικῆς πραγματώσεως, εἶναι κατὰ κάποιο τρόπο μιὰ εἰκαστικὴ τέχνη μετὰ τέσσερις διαστάσεις, μιὰ τέχνη πού τοποθετεῖται ἔχι μόνον στὸ χῶρο μὰ καὶ στὸ χρόνο, μέσα σὲ μιὰ στενὴ ἀντίστιξη μετὰ ἄλλα στοιχεῖα πού συνιστοῦν τὸ θέαμα.

Αὐτός, τουλάχιστον, εἶναι ὁ τρόπος πού οἱ σύγχρονοι σκηνογράφοι ἀντιλαμβάνονται τὸ ἔργο τους. Ἄραγε πάντα τὸ ἀντιλαμβάνονται ἔτσι; Ὁχι ἀπόλυτα. Μόνον στὴ δικὴ μας γενιὰ ἐκδηλώθηκε ἡ ἀνάγκη νὰ κάνουμε τοὺς Πολωνοὺς ν' ἀφομοιώσουν τὸν βιτρουβιανὸ ὄρο σκηνογραφία ἀντὶ τοῦ καθιερωμένου σκηνικῶς διάκοσμος πού ξαφνικὰ ἀπόκτησε ταπεινωτικὴ ση-

μασία. Κ' ἔγιναν φανερά τὰ σημάδια μιᾶς ρήξης, μιᾶς ἐπιθυμίας νὰ ξεκοφούμε ἀπὸ τοὺς προγενέστερους μας πού διακοσμοῦσαν τὴ σκηνή, πασχίζοντας νὰ δημιουργήσουν, μετὰ ὅσο γίνεται λιγότερα ἔξοδα, τὴν ἐντύπωση μιᾶς ἐπίδειξης πλοῦτου. Ὅστερα ἀπὸ τὸν Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ὅταν ἡ Πολωνία ξαναπρόβαλε στὸ χάρτη τῆς Εὐρώπης μετὰ ἀπὸ μιὰ ἀπουσία πού κράτησε πάνω ἀπὸ ἕναν αἰῶνα, ἡ θεατρικὴ ζωὴ, ἀρκετὰ περιορισμένη, τυλίχθηκε ἀπ' τὴ θερμὴ ἀτμόσφαιρα τῶν συνθημάτων τῆς μεγάλης μεταρρυθμίσεως πού ἐρχόταν κι ἀπὸ τὴ Δύση κι ἀπὸ τὴν Ἀνατο-

Ὁ ἀνακαινιστὴς τοῦ Πολωνικοῦ Θεάτρου Λεόν Σίλλερ (1887-1954), μετὰ τὸν δάσκαλο καὶ εμπνευστὴ του, Γκρόρντον Κραϊνγκ





Πολωνέζικο ανέβασμα του "Φάουστ" του Γκαίτε, στο Θέατρο του Πόζναν (1960). Πρωτότυπη παράσταση, σκηνοθετημένη από τον Γκροτόβσκι στο πνεύμα της εποχής του ατόμου. Το τολμηρό σκηνικό οφείλεται στον Πιότρ Ποτβορόβσκι

λή. Δεν έχω την πρόθεση να δώσω, έστω και σε γενικές γραμμές, την ιστορία του Θεάτρου αυτής της εποχής, ούτε και να θυμίσω τα αδιαμφισβήτητα ξακουστά ονόματα αυτών που βάλθηκαν να δημιουργήσουν την Πολωνική σκηνογραφία, με την έννοια που ο όρος έχει σήμερα. 'Ωστόσο δεν μπορώ ν' αποφυγώ ν' αναφέρω τ' όνομα του Λεόν Σίλλερ, του μεγάλου εμπνευστή του Πολωνικού Θεάτρου του μεσοπόλεμου. 'Υπήρξε ο δημιουργός πολλών και έξοχων παραστάσεων που απόδειξαν στους συγχρόνους του, και προπάντων στους νέους, πως το Θέατρο μπορούσε να 'ναι κάτι διαφορετικό κι άπειρα πιο μεγάλο απ' αυτό που η παράδοση κ' η ρουτίνα τους είχε μεταδώσει: υπήρξε όμως, χάρη στην έντονη προσωπικότητά του κι ο δάσκαλος όλων των ανθρώπων του Θεάτρου της δικής του γενιάς, προπάντων των σκηνοθετών και των σκηνογράφων. Μερικοί υπήρξαν μαθητές του, άλλοι συνεργάτες του: σ' όλους επέβαλε μια κοινή γλώσσα και τις γενικές βάσεις μιας μεθόδου που στηριζόταν στην ανάλυση του κειμένου.

'Ανθρώπους προικισμένους, βρίσκουμε, λίγο πολύ, παντού, είναι άλλοι λιγότεροι άλλοι περισσότερο, όμως είναι σπάνιο να βρούν μια κοινή γλώσσα. 'Ο Λεόν Σίλλερ τους έδωσε αυτή τη δυνατότητα. Δεν δημιούργησε σχολή κανένας απ' τους μαθητές του δεν έκανε παραστάσεις που να μοιάζουν με τις δικές του, κανένας τους δεν εφάρμοσε την ίδια αισθητική, ούτε αγωνίστηκε για τις ίδιες αρχές. Καθένας απ' τους σκηνογράφους που ζήτησε να τον βοηθήσουν επέβαλε το προσωπικό του ύφος και εξελίχτηκε προς μια προσωπική κατεύθυνση. 'Όμως καταφέρνουν όλοι να συνεννοούνται μεταξύ τους κι όταν επιδιίδονται σε διδακτική δραστηριότητα, διδάσκουν τις βάσεις — τις βάσεις που δύσκολα προσδιορίζονται — του ίδιου τρόπου σκέψης μπροστά στο Θέατρο ολόκληρο.

Νομίζω πως σε ευρωπαϊκή κλίμακα, η ανάπτυξη της σκηνογραφίας ακολούθησε, από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο κ' έδω, κατά κάποιον τρόπο δυο ρεύματα αντίθετα μεταξύ τους. Το ένα ανάγεται στην κληρονομιά της μεγάλης μεταρρύθμισης: απορρίπτει με τρόπο λιγότερο ή περισσότερο ριζοσπαστικό τη ζωγραφική ψευδαίσθηση και την περιττή περιγραφικότητα, προτιμώντας τη γυμνή σκηνή ή μια κατασκευή που οργανώνει το χώρο και που αντιμετωπίζεται με τον καιρό, όλο και με λιγότερη άκριβεια.

'Η αντίληψη αυτή ξεκινάει πάντα από την έννοια του σκηνικού

χώρου κι όχι από την έννοια της σκηνικής εικόνας. Το δεύτερο ρεύμα ανάγεται στην κληρονομιά της ανανέωσης του ζωγραφικού διάκοσμου, που πραγματοποιήσαν στο Λυρικό Θέατρο τὰ Ρώσικα Μπαλέτα του Ντιαγκίλεφ. 'Η καθιερωμένη ζωγραφική ψευδαίσθηση στο Θέατρο, που δεν συμβάδιζε πιά από καιρό με τις ζωντανές καλλιτεχνικές τάσεις, αντικαταστάθηκε από μια μοντέρνα ζωντανή ζωγραφική που ήταν έργο ισχυρών καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων. Αυτό το δεύτερο ρεύμα είχε κάτι το αντιφατικό: ήταν ταυτόχρονα καινούριο και παλιό, πρωτότυπο και ανακαινιστικό στο ζωγραφικό τομέα, όμως παραδοσιακό γιατί δεν έβλεπε το σκηνικό παρά σαν ζωγραφικό πίνακα που κάλυπτε το βάθος της σκηνής.

Σ' όλες τις εικονογραφημένες εκδόσεις που αναφέρονται στο σύγχρονο θέατρο, αυτό το είδος σκηνογραφίας έρχεται στο πρώτο πλάνο, πράγμα που εξηγείται, αφού στην εικονογράφηση ή σκηνικός ζωγραφικός πίνακας είναι πάντα πιο ολοκληρωμένος και πιο αυτόνομος και προκαλεί μεγαλύτερη εντύπωση απ' τη φωτογραφία μιας οργανικής λύσης του προβλήματος του χώρου, που δε ζωντανεύει παρά μόνο την ώρα της παράστασης. Πρέπει να διαπιστώσουμε πως, τόσο στα χρόνια του Μεσοπόλεμου όσο και στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια, η πολωνική σκηνογραφία τοποθετήθηκε σχεδόν ολοκληρωτικά στο πρώτο ρεύμα, το κονστρουκτιβιστικό, που όμως, είν' αλήθεια, δεν αντιμετώπιστηκε υπερβολικά αυθαίρετα και, αντίθετα, πήρε χαρακτήρα μετριοπαθέστερο με την επίδραση του νεορεαλιστικού προγράμματος της τελευταίας περιόδου της δραστηριότητας του Σίλλερ. 'Ο όρος σιλλερικός νεορεαλισμός δεν έχει, πρέπει να πούμε, τίποτα το κοινό με την έννοια που σήμερα του δίνουν. Δεν σημαίνει επιστροφή στον περιγραφικό νατουραλισμό, αλλά πλαστική σύνθεση στοιχείων διαλεγμένων, στοιχείων πρωταρχικών από την άποψη της σημασίας που εκφράζουν. 'Αντίθετα με την έννοια που του δίνουν σήμερα, η τάση αυτή εκδηλώθηκε με μια υπερβολική οικονομία μέσων, που απέκλειε την υπεραφθονία περιγραφικών στοιχείων (Νταζέφσκι κ' οι πρώτοι μαθητές του).

'Η σκηνογραφία αυτή δεν είχε παρά έμμεσους δεσμούς με τη ζωγραφική της εποχής. Οι σκηνογράφοι, ανάλογα με την ηλικία τους, τη σχολή απ' όπου βγήκαν και την καλλιτεχνική τους ιδιοσυγκρασία, συγγενεύουν λιγότερο ή περισσότερο με τις διάφορες τάσεις των σύγχρονων τους εικαστικών τεχνών,

ὅμως ὅλοι προσφεύγουν στὶς ἔννοιες τοῦ σκηνοῦ χώρου καὶ τῶν τεσσάρων διαστάσεων τοῦ θεατρικοῦ γίγνεσθαι.

Μιά σχέση πῦρ στενὴ καὶ πῦρ ἀμση ἐκδηλώθηκε μόνο τὰ τελευταῖα χρόνια, προπάντων στοὺς νέους, τῇ στιγμῇ πού ἡ ζωγραφικὴ φάνηκε νὰ πλησιάζει τὴ σκηνογραφία, ξεκόβοντας ὀριστικά μὲ τὴν παραδοσιακὴ ἔννοια τοῦ πίνακα, κ' ἐπιδιώκοντας νὰ ἐκμεταλλεῖται νέα πεδία εὐαισθησίας καὶ νὰ χρησιμοποιήσει νέα τεχνικά μέσα. Ἐπειδὴ, ταυτόχρονα, τὸ δραματολόγιο ἐγκατάλειψε τὰ ἠθογραφικὰ ἔργα πού 'χαν μιὰ καθαρὴ προτίμηση γιὰ τὸ πραγματικὸ, κ' ἐπειδὴ ἡ σκηνοθεσία ἔδειξε τὴν τάση ν' ἀποφύγει τὴν ταυτολογία, τὴν ἐπανάληψη, μ' ὅλα τὰ θεατρικὰ μέσα, τῶν στοιχείων πού ὑπάρχουν στὸ κείμενο, πρόσφορες συνθήκες ἐπιτρέψανε τὴ δημιουργία, μὲ τὴ βοήθεια τῶν σύγχρονων πλαστικῶν μέσων, μιᾶς μεταφορικῆς σκηνογραφίας πού ἀποτελεῖ ποιητικὸ σχολιασμὸ τοῦ κειμένου τοῦ ἔργου, πού ἐπισημαίνει τοὺς ὑπαινιγμούς καὶ παρακαλεῖ τοὺς θεατῆς νὰ κάνουν προσωπικούς φιλοσοφικούς συλλογισμούς. Ἡ σκηνογραφία αὐτὴ δὲ βρίσκεται σ' ὁμοφωνία μὲ τὸ κείμενο ἀκολουθεῖ τὴ δικιά της ξεχωριστὴ μελωδικὴ γραμμὴ μὲς σ' τὴν πολυφωνία τοῦ θεάματος.

Ἡ τάση αὐτὴ φτάνει, φυσικά, σὲ ποικίλα ἀποτελέσματα. Ὁρισμένες ἀπ' τὶς λύσεις πού δίνει γοητεύουν μὲ τὴν ἐπινοητικότητά τους, ἄλλες τοποθετοῦνται στὸ περιθώριο τοῦ κειμένου χωρὶς νὰ τὸ ἐνοχλοῦν, ἄλλες, τέλος, μάταιες καὶ φαντασμένες, προκαλοῦν θεμιτὲς διαμαρτυρίες. Ὅπως δὴ ποτε, ὁ πυρετὸς ἔτσι ἀνεβαίνει καὶ ὑπάρχει ὕλικὸ γιὰ συζήτηση.

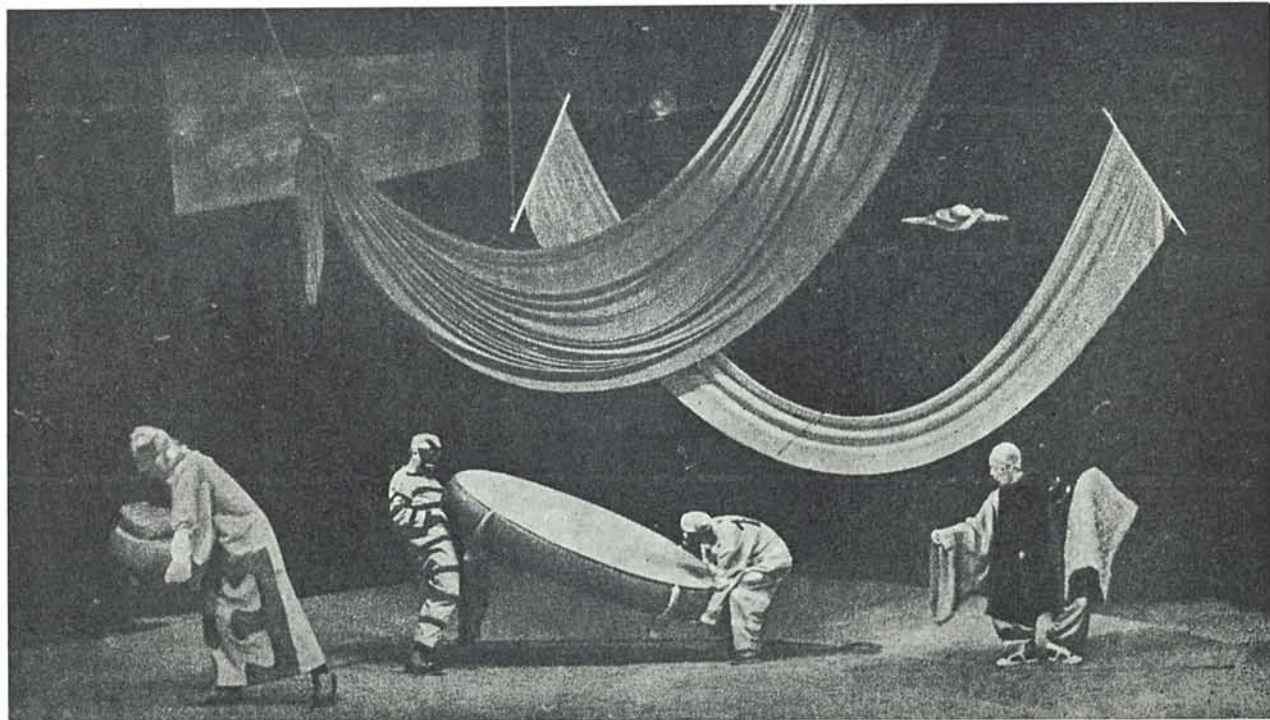
Αὐτὴ ἡ πυκνότητα τῆς ἀτμόσφαιρας ἐξηγεῖται μὲ τὸ μεγάλο ἀριθμὸ, ὑπέροτρο ἴσως, τῶν σκηνογράφων μας. Στὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια, τὰ τμήματα σκηνογραφίας τῶν Ἀκαδημιῶν τῆς Βαρσοβίας καὶ τῆς Κρακοβίας καθὼς κ' ἡ Σχολὴ τοῦ Λότζ, βάλθηκαν νὰ βγάλουν σκηνογράφους, ὅπως τὰ Πανεπιστήμια βγάλουν γιαιτροὺς ἢ μηχανικούς, χωρὶς νὰ σκεφτοῦν πὼς ὁ ἀριθμὸς τῶν θεάτρων στὴν Πολωνία πού, ἐξἄλλου, εἶχε σημαντικὰ αὐξηθεῖ τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη, ἦταν περιορισμένος. Ἀργότερα, ἀλλάξαν τακτικὴ κ' ἡ ἴδια ἡ ζωὴ ἔκαμε τὴν ἐπιλογή. Ἐνὰ μέρος τῶν ἀποφοίτων ἐγκατάλειψε τὸ ἐπάγγελμα, ἄλλοι ἔμειναν στὸ θέατρο σὰν τεχνικοί, πολλοὶ πῆγαν νὰ δουλέψουν στὰ ἐπαρχιακὰ θεάτρα. Ἐἴν' ἀρκετὸ νὰ παρακολουθήσει κανένας ἕνα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ φεστιβάλ τῆς ἐπαρχίας, πού ὀργανώνονται τακτικά, γιὰ νὰ διαπιστώσει πὼς ἀκόμα καὶ τὰ θεάτρα τῶν μικρῶν πόλεων διαθέτουν φιλόδοξη σκηνογραφία κ' ἔχουν τὴ χαρὰ τῆς συνεργασίας μὲ πολλοὺς ταλαντούχους σκηνογράφους.

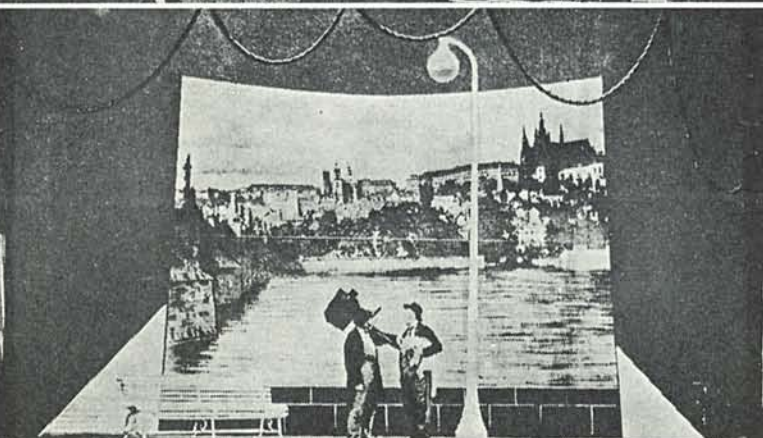
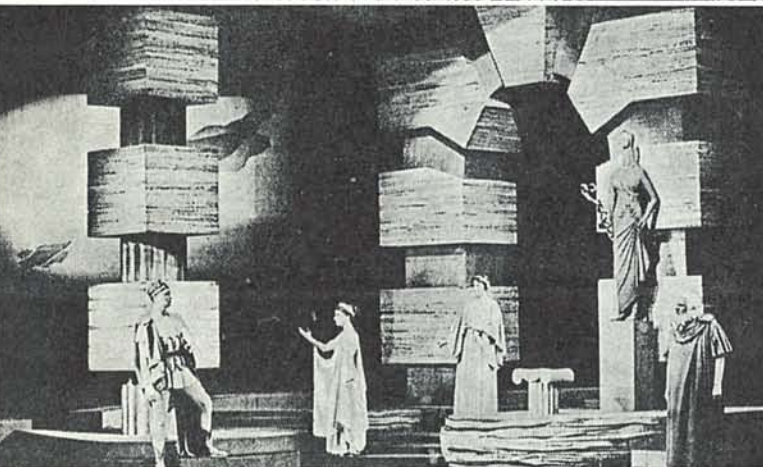
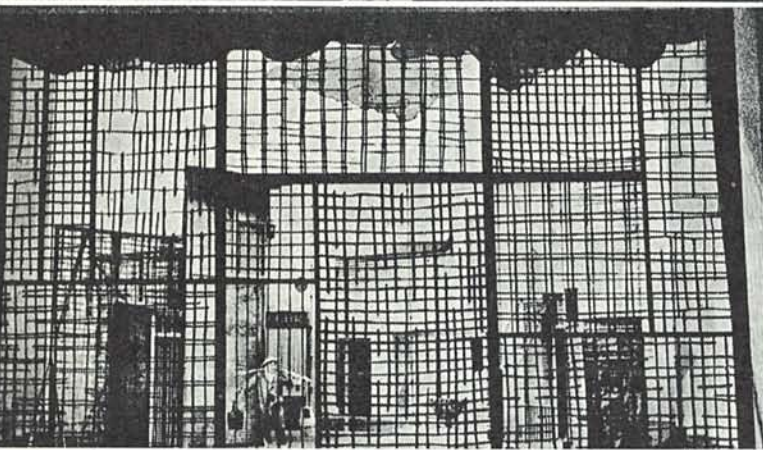
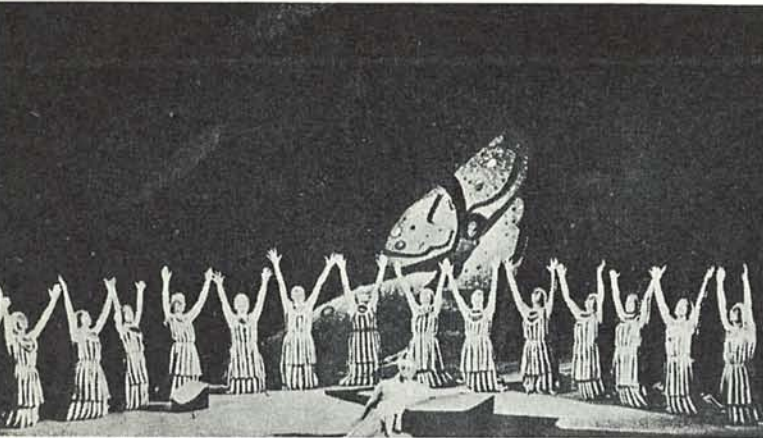
Ἐπικράτησε ἡ συνήθεια ν' ἀναφέρουν δυὸ Σχολὲς τῆς Πολωνικῆς Σκηνογραφίας τὴ Σχολὴ τῆς Βαρσοβίας καὶ τὴ Σχολὴ τῆς Κρακοβίας. Ἡ Βαρσοβία παραμένει ἀκόμα κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Βλαντισλάβ Νταζέφσκι, μιᾶς προσωπικότητας αὐστηρῆς, μὲ τάση σ' ἕνα εἶδος κλασικισμοῦ καὶ σὲ μιὰ συλλεριστικὴ ὑποταγὴ στὸ θεατρικὸ ἔργο, ὄχι μὲ τὴν ἔννοια τῆς μηχανικῆς πραγματοποιήσεως τῶν πόθων τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ μιᾶς θεμελιακῆς ἀποδοχῆς τῆς ἀρχιτεκτονικῆς τοῦ ἔργου, πού πάνω της μπορούμε νὰ στηρίξουμε τὸ ἐποικοδόμημα τῆς παράστασης.

Ἡ σχολὴ τῆς Κρακοβίας, πού ἀποτελεῖται προπάντων ἀπὸ μαθητῆς τοῦ Κάρολ Φρύκς (διακεκριμένο σκηνογράφου τῆς παλιᾶς γενιᾶς, ἕναν ἀπὸ τοὺς ἰδρυτῆς τῆς σύγχρονης Πολωνικῆς Σκηνογραφίας) πού, ὅμως, βρίσκεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Ίαντέους Κάντορ (ζωγράφου, σκηνογράφου, παράδοξου σκηνοθέτη σὲ πειραματικὰ θεάτρα, πού, χωρὶς νὰ διδάσκει ἐπίσημα σκηνογραφία, εἶν' ὁ ἀληθινὸς Δάσκαλος αὐτῆς τῆς Σχολῆς) εἶναι πολὺ πῦρ δυναμικὴ, νεωτεριστικὴ καὶ μὲ προτίμηση πρὸς τὶς κάπως αὐθαίρετες ἀρχὲς τοῦ ὀλοκληρωτικοῦ Θεάτρου ὅπου τὸ προβάδισμα τοῦ κειμένου μπορεῖ, ὅμως δὲν πρέπει ἀπαραίτητα, νὰ γίνεται σεβαστὸ. Στόχος τῆς, στὴν πραγματικότητά, εἶναι νὰ δημιουργήσει μιὰ ἀνώτερη ἀξία τοῦ θεάματος, ἕνα ἔργο συλλογικὸ ὅπου τὸ μερίδιο τῶν διαφόρων οὐσιαστικῶν στοιχείων του μπορεῖ νὰ ποικίλλει κὶ ὅπου τὰ συγνηθισκὰ καὶ κινήτρια στοιχεῖα, πού μεταδίδονται μὲ τὴν κίνηση, τὸ χρῶμα καὶ τὸν ἦχο, τὸ ἴδιο ὅπως καὶ ὁ συνειρμὸς τῶν ἰδεῶν πού ἡ σημασία τῶν πλαστικῶν μορφῶν περιλαμβάνει, εἶναι ἰσότιμα μὲ τὸ κείμενο καὶ τὸ περιεχόμενό του. Ὁ διαχωρισμὸς σὲ δυὸ Σχολὲς μού φαίνεται, ὅπως ὅλες οἱ ἐτικέτες αὐτοῦ τοῦ εἶδους, κάπως τεχνητὸς. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ὁ διαχωρισμὸς αὐτὸς διαπιστώθηκε ἀπὸ τοὺς κριτικούς στὴν ἐκθεση τοῦ 1962 κὶ αὐτοὶ διαδόσανε τὸ πὼς ὑπάρχει. Στὴν πραγματικότητά, οἱ ὁπαδοὶ τῆς Σχολῆς τῆς Κρακοβίας εὐκολο δέχονται τὴν ἀυστηρότητα τῆς Βαρσοβίας, κ' οἱ ὁπαδοὶ τῆς Σχολῆς τῆς Βαρσοβίας, ἀπὸ συναγωνιστικὸ πνεῦμα, εἶναι πρόθυμοι νὰ τοὺς ξεπεράσουν σὲ νεωτερισμὸ.

Ἐκπρόσωπος τῶν πῦρ ἀκραίων τάσεων τοῦ ὀλοκληρωτικοῦ Θεάτρου νομίζω πὼς εἶναι ὁ Γιόζεφ Σάνα — διευθυντῆς σήμερα τοῦ θεάτρου τῆς Νόβα Χούτα, βιομηχανικοῦ δορυφόρου τῆς Κρακοβίας. Διαθέτοντας μιὰ ἀδάμαστη φαντασία, δηλητηριασμένος στὴν πρώτη του νεότητά ἀπ' τὶς μακάβριες ἐντυπώσεις τοῦ στρατοπέδου τοῦ "Αουσβιτς — πού ἐπηρεάσανε προπάντων τὴ ζωγραφικὴ του — ἀντιπροσωπεύει στὸν τομέα τῆς

Μὲ τὴν "Ποιγκιπέσσα Τουραντότ" τοῦ Κάρολ Γκότσι ἐγκαινιάστηκε στὰ 1955 τὸ θέατρο τῆς καινούριας πολωνέζικης πόλης Νόβα Χούτα. Τὸ σκηνοκὸ καὶ τὰ κοστούμια ὀφείλονταν στὸν Γιόζεφ Σάνα, τολμηρὸ ἐκπρόσωπο τοῦ ὀλοκληρωτικοῦ θεάτρου





σκηνογραφίας, ένα ύφος εξαιρετικά επιθετικό, που διαποτίζει βαθιά την ίδια την έννοια του θεάματος. 'Από άποψη πλαστική, ζευγαρώνει την εμπειρία του άνεικονικού μ' έναν ολοφάνερο άντι-αίσθητισμό και μιὰ προτίμηση για τὰ πιό ασυνήθιστα σύμβολα.

'Ορισμένοι σκηνογράφοι τῆς νέας γενιᾶς δίνουν δείγματα μιᾶς φαντασίας κατ' ἔξοχὴν ζωγραφικῆς· ἀναφέρουμε ἀπ' αὐτοὺς, τὸν 'Αντρέι Μαγιέβσκι πὸς ἀντιπροσωπεύει, σίγουρα, τὴν πιό πρωτότυπη ἀτομικότητα· προπάντων στὶς σκηνογραφικὲς συνθέσεις του γιὰ μπαλέτο. Πρόκειται γιὰ μιὰ ζωγραφικὴ ἐλευθέρη μέχρι ἀκολασίας! Τὰ κοστούμια, πολλὰ ὑποβλητικὰ, φανερώνουν τὴν ἰδιοφυΐα τοῦ δημιουργοῦ τους στὴν διαφύλαξη κατὰ τὴν ἐκτέλεσή τους τῆς ζωγραφικῆς ἀξίας τῆς μακέτας.

'Ο ζωγράφος τῆς προηγούμενης γενιᾶς Πιότρ Ποτβορόβσκι πού, σχεδὸν τίς παραμονὲς τοῦ θανάτου του, κατόρθωσε νὰ δημιουργήσῃ μερικὰ σκηνικὰ πὸς διαθέτουν ἐξαιρετικὴ φρεσκάδα κ' ἐπινοητικὴτητα, μαζὶ μὲ τὰ προτερήματα τῆς πιό καλῆς ζωγραφικῆς, ὑπῆρξε ἐδῶ και λίγα χρόνια μιὰ ἀληθινὴ ἀποκάλυψη σ' αὐτὸ τὸν τομέα.

'Ωστόσο, ὅσον ἀφορᾷ τὴν τάση πὸς συνεχίζει τὴν παράδοση μιᾶς σκηνικῆς διαρρύθμισης ὀργανικῆς κι ἀπόλυτα κατασκευαστικῆς και πὸς συχνὰ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ σουρρεαλισμὸ και τὸ νεο-ρεαλισμὸ, μὲ τὴ σιλλερικὴ σημασία τοῦ ὅρου, εἶναι πολλὴ πὸς δύσκολο νὰ διαλέξῃ κανένας παραδείγματα ἀντιπροσωπευτικὰ. Οἱ ἐκπρόσωποι τῆς προηγούμενης γενιᾶς συνεχίζουν, γενικὰ, τὸ προσωπικὸ τους ὕφος, πλουτίζοντάς το μὲ τοὺς πρόσφατους πειραματισμοὺς τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Οἱ νέοι ἀρῶσκονται νὰ συγγέουν κριτήρια και στίλ, δημιουργώντας συχνὰ ἔργα καταπληκτικῆς ἰδιοφυΐας.

Δὲν ἔχω καθόλου τὴν πρόθεση νὰ παραστήσω τὸν προφήτη και νὰ προβλέψω τὸ δρόμο πὸς θ' ἀκολουθήσῃ ἡ ἐξέλιξη τῆς Πολωνικῆς Σκηνογραφίας. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἂν ὑπάρχει ἕνας κίνδυνος, αὐτὸς δὲν εἶναι τὸ νὰ περάσουμε δίπλα ἀπὸ τὸ θεατρικὸ ἔργο, ἀλλ' ἀντίθετα, νὰ θελήσουμε νὰ πούμε γι' αὐτὸ ὑπερβολικὰ πολλὰ μὲ τὴ γλώσσα τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν, νὰ θελήσουμε νὰ πούμε τὰ πάντα προκαταβολικὰ, διὰ μιᾶς, πράγμα πὸς νομίζω πὸς ἀποτελεῖ τὸ πρώτιστο ἀμάρτημα τοῦ Θεάτρου· γιατί, στὸ τέλος - τέλος, ἂν, ἔξαφνα, ὁ ἴθοποιός πὸς πρέπει νὰ διαπράξῃ ἕνα ἐγκλημα στὸ τέλος τοῦ ἔργου φορᾷ ἐπιδεικτικὰ ἀπ' τὴ στιγμὴ πὸς ἀνοίγει ἡ αὐλαία ἕνα κοστούμι δολοφόνου και γάντια κόκκινα, μπορεῖ νὰ μὴ κάνει τὸν κόπο νὶ παίξῃ κι ὁ ἔξυπνος θεατῆς μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ νὰ φύγῃ χωρὶς νὰ περιμένῃ τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Παράδειγμα γελοιογραφικὸ, βέβαια, εἰκονίζει ἡμῶς ὥραϊα τὸν κίνδυνο πὸς ἀπειλεῖ τὰ ἔργα τῶν νέων. Πρόκειται γιὰ ἕνα νεανικὸ ἀμάρτημα, και τίποτα παραπάνω. Τὸ νὰ συλλάβουμε τὴν τέταρτη διάσταση τοῦ Θεάτρου, τὸ χρόνο, εἶναι ζήτημα ἡλικίας και πείρας.

'Η σκηνογραφία πρέπει νὰ καταλάβῃ, πὸς ἡ τέχνη τῆς ὅπως και ὅλες οἱ τέχνες τῆς σκηνῆς πρέπει νὰ παίζουν, νὰ λένε αὐτὸ πὸς ἔχουν νὰ πῶν, τηρώντας τὴ σειρά πὸς ἔχουν τὰ πράγματα· πρέπει νὰ μιλᾷ στὴν κατάλληλη στιγμὴ χωρὶς νὰ θέλῃ νὰ πεῖ τὰ πάντα γιατί δὲν εἶναι μονάχη τῆς.

'Αν ἡ τάση αὐτῆ, ζωγραφικὴ ἐκφραστικὰ και τοποθετημένη ἐκτὸς Θεάτρου, ἐξαπλωθεῖ, θὰ μπορούσε νὰ φοβηθοῦμε μὴπως ἡ σκηνογραφία, ἀφοῦ θὰ ἔχει κάνει ἕνα μεγάλο κύκλο, ξαναφτάσῃ στὴν ἀφετηρία τῆς γιὰ νὰ ξαναρχίσει νὰ διακοσμῇ τὴ σκηνὴ μ' ἕνα πίνακα ἴσως πολὺ ὥραϊο, ἴσως σύμφωνο μὲ τὸ θέμα, ὅμως ἀδιάφορο ἢ περιττὸ ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ Θεάτρου. Πότε - πότε, ἐξᾴλλου, μοῦ συμβαίνει ν' ἀναρωτιέμαι μὴπως αὐτὲς οἱ ἀντιδραματικὲς τάσεις τῆς σκηνογραφίας εἶναι σημεῖο παρακμῆς τοῦ δράματος πρὸς ὄφελος ἄλλων θεατρικῶν ἐκδηλώσεων, περισσότερο θεαματικῶν, πὸς κυριαρχοῦνται περισσότερο ἀπὸ τὴ μουσικὴ παρὰ ἀπὸ τὸ Λόγο - πράγμα πὸς ἔχει πολλὲς φορὲς συμβεῖ ἴσαμε σήμερα στὴν ἱστορία.

Μετάφραση TAKH ΔΡΑΓΩΝΑ

←

Τέσσερις πολωνέζικες παραστάσεις μὲ σκηνικὰ τοῦ μεγάλου, ἴσως, σύγχρονου Πολωνοῦ σκηνογράφου και συγγραφέα τοῦ ἄρθρου Γιὰν Κοσίνοκι. Στὴ σειρά: 1: "Προμηθεὺς Δεσμώτης" τοῦ Αἰσχύλου. 'Ανεβιάστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Πολωνία στὰ 1961, στὸ θέατρο τοῦ Μύνιχου. 2: "Ο καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σε Τσουάν" τοῦ Μπρέχτ, στὸ "Δραματικὸ Θεάτρο" τῆς Βαρσοβίας, στὰ 1956. 3: "Φαίδρα" τοῦ Ραχίνα, στὸ "Θέατρο Πόλσκι" τοῦ Πόζναν (1949) και, 4: "Ο Σβέικ στὸν Β' Παγκόσμιο πόλεμο" τοῦ Μπρέχτ, πὸς δόθηκε σὲ παγκόσμια πρεμιέρα στὴ Βαρσοβία (1957)

δυναστευόμενης τάξης. "Ήξερε πώς για να το κάνει αυτό έπρεπε προηγουμένως να κάνει πολλές προσωπικές θυσίες: πώς αγχολιάζοντας μια παράταξη δεν είναι η καλύτερη μέθοδος για να κερδίσεις φίλους για το έργο σου; πώς κάποτε θα 'πρεπε να φανεί άδικος με τους ήρωές του: σε μια συγκρούση λόγου χάρη της Ίθνουσας τάξης των έργοδοτών με το λαό, θα 'πρεπε τα επιχειρήματα των έχθρων του λαού να 'ναι φταγά για να μη κλονίσουν την πίστη στον άγώνα. Αυτό, σε τελευταία ανάλυση, θα έβλαπτε περισσότερο απ' όλους τον ίδιον σά συγγραφέα — τό 'ξερε. Τα έβαλε όλ' αυτά στη ζυγαριά κι αποφάσισε πώς προέχει ο συλλογικός άγώνας. Αποτάχτηκε λοιπόν τον κομμουνισμό, που ήταν ο φορέας αυτού του άγώνα, και ποτέ δεν άποσιρήχθηκε από τις τάξεις του. Αυτό δεν όφείλεται σε δογματική τύφλωση — πράγμα που θα μπορούσε να το πεί κανένας για πολλούς κομμουνιστές συγγραφείς — αλλά στο γεγονός πώς η προσχώρησή του στον κομμουνισμό ήταν άποτελεσμα όριμης και κάποτε ψυχρής σκέψης κι όχι ένθουσιασμού. Μια που 'χε την έφεση του κοινωνικού άγώνα, έπρεπε να διαλέξει ένα από τα υπάρχοντα στρατόπεδα. Και τα δυό δεν ήταν όμοια. "Έτσι, διαλέγοντας τον κομμουνισμό, δεν πίστευε πώς προσχωρούσε στο καλύτερο, αλλά στο μη χειρόν. Με σταθερή πίστη, αλλά χωρίς νεανικούς ένθουσιασμούς κι αυταπάτες, ήταν δύσκολο ν' άπογοητευθεί. Δεν ήταν, όπως ο Μαλρώ ή ο Κέσλερ, ένας νεαρός όνειροπόλος που περίμενε τον επίγειο παράδεισο — για να γυρίσει σε λίγο άποκαρδιωμένος και άρνητής στον παλιό κόσμο. Ο Μπρέχτ, όταν προσχώρησε στον κομμουνισμό, ήταν ήδη πνευματικά σχηματισμένος.

Από μια πλευρά είναι, φυσικά, ένας στρατευμένος συγγραφέας. Ίσως όμως αξίζει να ριζούμε ένα καινούριο βλέμμα στον όρο αυτό γιατί έχει κακοποιηθεί τις δυό τελευταίες δεκαετίες, "Όλοι όσοι έχουν άρχες και ιδανικά είναι, κατά μίαν έννοια, στρατευμένοι" όπως κι όσοι στρέφονται έναντίον τους εν όνόματι μιās βαυότερης, όπως πιστεύουν, άποκαλυπτικής αλήθειας. Από τη στράτευση εξαιρούνται οι τοχοδιώκτες και οι άνεργάτιστοι, που μεταχειρίζονται τα διάφορα στρατόπεδα για προσωπικά όφελη. Δεν είναι λοιπόν ένα αξιόλογο χαρακτηριστικό του Μπρέχτ η στράτευσή του. Αξίζει, ωστόσο, να δούμε πώς στρατεύθηκε.

Μια σκηνή από το έργο του Μπρέχτ "Οί μέρες της Κομμούνας"



Πραγματικά, μελετώντας το έργο του, διαπιστώνεις πώς ποτέ δεν προχώρησε άνυποψίαστος. "Ήξερε καλά τους κινδύνους που διέτρεχε σαν άνθρωπος και σά συγγραφέας. Άλλ' όταν βεβαιώθηκε πώς το να μείνεις άμέτοχος ή άδιάφορος σ' ένα από τους βασικούς άγώνες της εποχής μας — τη λήτρωση από την άνέχεια — θα 'ταν λιποταξία, πήρε το δρόμο του κομμουνισμού, χωρίς όμως πολεμικές εξάρσεις, κι αυταπάτες. Δέ χρειάστηκε να υιοθετήσει τα συνθήματα της παράταξης του, ήταν ήδη και δικά του συνθήματα. Άλλ' ένιωσε τόσο άλληλέγγυος μαζί της, ώστε συγχώρησε και τις εμφανέστερες ακόμα παρασπονδίες της. Έφτασε κι αυτός στην κατάληξη των όπαδών όλων των άμαρτωλών παρατάξεων: πώς ο σκοπός αγιάζει τα μέσα. Δέ βλέπω ποιάς θα μπορούσε να παρουσιαστεί σαν φορέας μιās άπόλυτης ήθικης αξίας για να τον ληθοβολήσει.

Ο συγγραφέας Μπρέχτ άκολούθησε πιστά τα βήματα του ανθρώπου, αλλά με μια διαφορά: ότι δεν μπόρεσε να μείνει πάντα μέσα στα πλαίσια της θεωρίας της παράταξης του. Οι ένδοιασμοί και οι παρεκκλίσεις του όμως ανταποκρίνονταν σε μια έσωτερική ανάγκαιότητα, γι' αυτό δεν ήταν ποτέ κραυγαλέοι. Άντι να παρουσιάσει, όπως μερικοί φανατικοί με κατασταλαγμένες πεποιθήσεις, τις θεωρίες του πίσω από ένα έπιφανειακό (γιατί όχι και υποκριτικό;) επίχρυσμα άμφιβολίας — σαν ένα είδος άνιχνευσης ή έρευνας στα τυφλά — ο Μπρέχτ πάσχισε να σβήσει τις άμφιβολίες και τους ένδοιασμούς του βροντοφωνάζοντας την πίστη του. "Ήταν ο φόρος που όφειλε στον άγώνα της παράταξης του. "Ήταν όμως, αισθητικά, κ' ένας θρίαμβος της ποιότητας. Γιατί προσπαθώντας να γίνει άντιληπτός και από τον άπλοϊότερο χωριάτη ή εργάτη ύπερ-απλοποιούσε ίσως τα πράγματα, αλλά ποτέ δεν ζέπερτε στη φτήνεια. Δεν μπόρούσε να ζεπέσει. Η ποιότητα, για όσους δεν θέλουν να συμβιβαστούν μαζί της, είναι κατάρα: ούτε ν' απαλλαγείς μπορείς άπ' αυτήν ούτε, αν σου λείπει, να την άποκτήσεις.

Δέ θα χρειάζοταν ιδιαίτερη διαίσθηση για να δει πώς τα άνατρεπτικότερα κείμενα χάνουν την όξυτήτά τους μέσα στον πλουτο των ιδεών και των συμβόλων πώς οι "Νόμοι" του Πλάτωνα διδάσκονται στα Πανεπιστήμια και τα "Ταξίδια του Γκιούλιβερ" κοσμούν τις παιδικές βιβλιοθήκες. Άσφαλώς είχε σιλλάβην τη σπάνια ποιότητα αυτών των έργων, αλλά δέ ζήλευε την τύχη τους. "Εμειναν περισσότερο σά δείγματα ύφους ή σαν άπολιθώματα μιās βιοθεωρίας πέρα από τις κοινωνικές συμβάσεις. Οι δικές του θεωρίες, φυσικά, δεν τον φόβιζαν: ήταν μέσα στο συμβατικό περίγραμμα της εποχής τους. Άλλ' είχε άποκτήσει συνείδηση του ύφους του — κι αυτό τον τρομοκρατούσε. "Ήξερε πώς μερικά έργα έπιζούν χάρη στο ύφος τους: 'ξερε όμως πώς το ύφος, όταν είναι δυσανάλογο με το περιεχόμενο, συντρίβει τελικά το περιεχόμενο. Άνέλαβε λοιπόν, ιδίως μετά την έξπρεσιονιστική του περίοδο, τον άγώνα να παραμερίσει το ύφος προβάλλοντας το περιεχόμενο. Να βάλει δυό ανθρώπους να περπατύν και στο τέλος να πούν εν χορώ "περπατούσαμε!" — για να μη μείνει σε κανέναν ή άμφιβολία του τί κάνανε. Παρ' όλ' αυτά, δεν κατόρθωσε να καταργήσει το ύφος του. Το δάμασε, αλλά δεν μπόρεσε να το πάρει ούτε ένα καράτι από την ποιότητά του. Το 'κανε άπλώς πιό συγκρατημένο, άφαιρώντας του την αυθάδεια της αυτο-προβολής. Άλλ' ο μελετητής του Μπρέχτ εύκολα διακρίνει πώς το ύφος του στάθηκε ένας από τους μεγαλύτερους συντελεστές της έπιβολής του κ' ίσως, φοβάμαι, ένας από τους κύριους λόγους που δεν έφερε ποτέ τις μεγάλες μάζες στο θεάτρο του.

"Αν ο ιδανικός θεατρικός συγγραφέας είναι ένα κράμα σοφού και γελωτοποιού, ήθολόγου και άμοραλίστα, άσκητή και ήδονοθήρα, τότε ο Μπρέχτ, μ' όλο που πάσχισε να κρύψει τις αντιφάσεις του είναι από τους ελάχιστους συγγραφείς της εποχής μας που πλησιάζει κάπως την εικόνα αυτή. Το πώς σήμερα μόνο ένας θιασος στον κόσμο μπορεί να κάνει αισθητή την παρουσία του, αυτό δεν είναι μειονέκτημα. Άναρωτιέμαι αν κι ο Σαίξπηρ ακόμα έχει αυτή την καλή τύχη — ενός θιάσου που ν' άνατινάξει τα βουνά των θρύλων και να μās φέρει σε άμεση έπαφή με το έργο του. Γιατί, για να πραγματοποιηθούν οι δυνατότητες τέτοιων έργων, δέ χρειάζεται άπλως μια καλή ή μια ύπέροχη παράσταση. Αυτά βρίσκονται. Χρειάζεται ένα ύφος έρμηνείας. Και πρό πάντων μια ταυτόσημη θεώρηση ζωής. Αυτά μās έδωσε το "Μπερλίνερ Άνσάμπλ".

≡

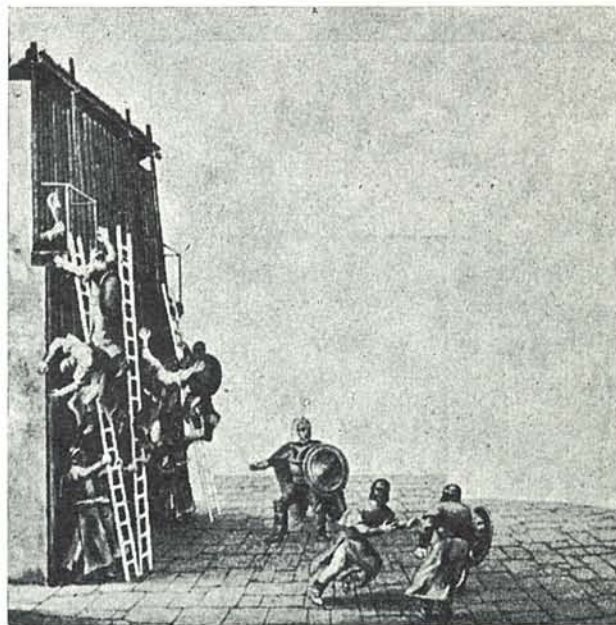
Από τα τέσσερα έργα που παρουσίασε στο Λονδίνο, το μεγα-

λοπρεπέστερο ήταν ό "Κοριολανός". Ο Τόμας Έλιοτ λέει σ' ένα νεανικό του δοκίμιο πώς ό "Κοριολανός" είναι τεχνικά άρτιότερος από τόν "Άμλετ", ίσως τó άρτιότερο έργο τού Σαίξπηρ, άν τού συγχωρήσεις τήν αναπόφευκτη πολιτικολογία. Ο Μπρέχτ, διασκευάζοντάς το δέν τού αφαιρείσε τήν πολιτικολογία, άλλ' ούτε και τήν αύξησε αισθητά. Τόνισε άπλώς όρισμένες πλευρές της, χωρίς ν' απομακρυνθεί από τά γνώρια τού δασκάλου. Τό πρόγραμμα αναφέρει πώς ό Μπρέχτ έβαλε τις τελικές πινελιές στά έργα του πάνω στή σκηνή, τήν ώρα της πρόβας. Πολλές φορές ανέβαιναν ποιητικά χάρη σ' αυτές τις σημαντικότερες μικροαλλαγές, πού ώστόσο δέν πρόλαβε νά τις κάνει στόν "Κοριολανό". Ήταν γνωστές όμως οι προθέσεις του κ' οι κληρονόμοι του τις ακολούθησαν με θρησκευτική εύλάβεια. Για νά προσαρμόσει τó έργο στις σκηνικές δυνατότητες και τó πνεύμα τού θιάσου, αποφάσισε νά ενοποιήσει μερικές σκηνές τού Σαίξπηρ και νά προσθέσει σκηνές από άλλα του έργα, όπως ό "Ιούλιος Καίσαρας" και ό "Αντώνιος και Κλεοπάτρα".

Ο "Κοριολανός" ποτέ δέν είχε μεγάλη λαϊκή άπήχηση. Χωρίς νά 'ναι από τά δευτερεύοντα έργα τού ποιητή, δέν είναι πάντως από τά πιό πολυπαιγμένα. Οι λόγοι θά 'ναι πολλοί. Γεγονός πάντως είναι πώς πολιτικά είναι επικίνδυνο έργο, πολύ αιχμηρότερο από τόν "Ιούλιο Καίσαρα", και μπορεί — στή σαίξπηρική έκδοχή — ή έρμηνεία του νά 'ναι διφορούμενη. Όταν παίχτηκε προπολεμικά στό Παρίσι, είχε προκαλέσει αιματηρές συγκρούσεις ανάμεσα στους άριστερους και τους φασίστες. Τότε ήταν σχετικά πρόσφατη ή άνοδος τού Χίτλερ στήν έξουσία και τά φασιστικά στοιχεία είχαν αναταρρήσει. Άλλά και σήμερα δέν είναι πολλές οι χώρες πού μπορούν νά τó δεχτούν χωρίς τόν κίνδυνο δημιουργίας αναβρασμού συνειδήσεων. Χρειάζεται μιá κάποια ισορροπία δυνάμεων, ένα είδος κλιματισμού της πολιτικής άτμοσφαιρας, για νά μπορείς ν' άνεβεί άφοβα. Άλλ' ό άπροσδόκητος σύμμαχος τών φοβισμένων καθεστώτων είναι πώς δέν φτάνει ν' άνεβεί, πρέπει ν' άνεβεί και καλά για νά 'ναι άποτελεσματικό. Αυτό τó τελευταίο είναι κάποτε δυσκολότερο από τις πολιτικές μεταρρυθμίσεις πού θά επέτρεπαν άφοβα τó άνέβασμά του.

Για νά διερευνήσουμε καλύτερα τόν κύριο δραματικό και ήθικό χώρο τού "Κοριολανού", είναι σκόπιμο νά εξετάσουμε πρώτα γιατί ό Σαίξπηρ διάλεξε τόν Κοριολανό για θέμα του και όχι τόν παράλληλό του, στόν Πλούταρχο, Άλκιβιάδη. Κ' οι δυό είχαν έξαναγκαστεί νά φύγουν από τις πατρίδες τους: κ' οι δυό κατέφυγαν στις χώρες τών έχθρών τους. Από κει και πέρα όμως ή διαφοροποίησή τους είναι σχεδόν άπόλυτη. Η φυγή τού Άλκιβιάδη είχε και τή μορφή της συναίνεσης: ήταν, κατά μιάν έννοια, ένας αυτοεξόριστος. Ο Κοριολανός, αντίθετα, όταν κλείνανε πίσω του οι πύλες της Ρώμης, ήταν ένας ξεριζωμένος. Μιά άλλη σημαντική διαφορά προκύπτει από τήν κοινωνική διάρθρωση τών δυό πόλεων. Η Ρώμη τού Κοριολανού ήταν πολύ φτωχότερη σε πολιτικές θεωρίες από τήν Άθήνα τού Άλκιβιάδη. Οι θεωρίες της ήταν μάλλον συσάφρευση πρακτικής έμπειρίας. Αυτό όμως της έδινε μιá μονολιθικότητα και ένα επαγγελματικό χαρακτήρα πού ποτέ δέν τόν είχε (και τόν πλήρωσε άκριβά) ή Άθήνα, πού ήταν ή άποθέωση της πολυπραγμοσύνης και τού έρασιτεχνισμού. Έτσι, ή άπόφαση τών πληβείων νά έξορίσουν τόν τιμημένο ήρωα της Ρώμης ήταν τελεσίδικη: ενώ ή αντίστοιχη άπόφαση τών Άθηναίων είχε σαν άποτέλεσμα νά έξοστρακιστεί στή θέση τού Άλκιβιάδη ένας άθώος παλαβός, πού δέν είχε βλάψει ποτέ τήν πόλη. Οι Ρωμαίοι γερουσιαστές θέλοντας νά δείξουν τήν αγάπη τους για τόν ήρωα — άλλά δείχνοντας έτσι και τήν εύλαβική προσήλωσή τους στους θεσμούς — τόν συνόδεψαν ως τις πύλες της πόλης και παρακολούθησαν σιωπηλοί τή μοναχική του πορεία, ώσπου χάθηκε άπ' τά μάτια τους. Ήταν αυτή ή εκδήλωση της αγάπης πού καλλιέργησε στόν Κοριολανό τήν ιδέα πώς άδικήθηκε και τού γέννησε τά αισθηματά της εκδίκησης, πού τόν έκαναν νά χάσει τελικά τήν αίσθηση τού μέτρου και νά ριχτεί έναντίον της πατρίδας του, έλπίζοντας πώς οι ίδιοι γερουσιαστές θά τόν περιέμεναν ακόμα στις πύλες της πόλης — κι άς έμπαινε επικεφαλής τών έχθρών της. Ο Άλκιβιάδης, διαζευγμένος από τήν Άθήνα, άλλά προπάντων δυναμωμένος με θεωρία και μελέτη και μ' επαρκέστερο πνευματικό έξοπλισμό, δέν θά μπορούσε, τελικά, νά φτάσει πρό τών πυλών της πατρώας γής. Σάν πολίτης της Άθήνας

→
"Ανω, ό Κοριολανός ("Εκεχαρτ Σάλ) μιλάει στό πλήθος. Στή μέση, μακέτα τού Καρλ φόν Άππεν για τις σκηνές της μάχης. Κάτω, ό Κοριολανός προσπαθεί νά προσεταιριστεί τους πληβείους



ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΚΑΙ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΠΟΡΕΙΑ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΜΙΜΟΔΡΑΜΑΤΟΣ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΚΑΚΟΥΡΗ

Σε προηγούμενο άρθρο έγινε προσπάθεια να καθοριστούν οι παράγοντες που επιτρέπουν στον άνθρωπο κάθε χρόνου, τόπου και ηλικίας να αυτοσχεδιάζει μορφές μιμικο-δραματικές, ακόμα συνθετικότερα μορφές θεατρικές. Είδαμε ότι η αυτοσχεδιαστική αυτή ενέργεια εκδηλώνεται πρωταρχικά στο παιχνίδι της παιδικής μας ηλικίας, όπου, χωρίς να υπάρχει συνειδητή πρόθεση, όρισμένα παιχνίδια παίρνουν αυτοματικά μορφή θεατρική. Είδαμε ακόμα ότι και ο ενήλικος άνθρωπος, παίζοντας σαν παιδί, αυτοσχεδιάζει στα χαρωπά παιχνύρια του μιμοδράματα. Τα δραματοποιημένα αυτά παιχνίδια του λαού δεν έχουν καλλιτεχνική πρόθεση, αντιπροσωπεύουν όμως την πρώτη συνειδητή μιμικο-δραματική έκφραση.

Αλλά το καλλιτεχνικό όρμημένο, παρασέρνοντας σ' ένα κύμα μεταμορφώσεων τις αυτογέννητες μορφές Θεάτρου, τις μεταφέρει από τις περιοχές της άσυνειδητης ενέργειας ολόσνα και πύο σμά προς τη συνειδητή δημιουργία. Σιγά-σιγά: η μιμικο-δραματική έκφραση γίνεται αυτοσκοπός. Το "θεατρικό είδος" (που με τον αυτοσχεδιασμό ξεπερνά την ωφελιμιστική σκοπιμότητα του μαγικού δράμενου, την εξωκαλλιτεχνική επιδίωξη των θρησκευτικών "Ιερών Δραμάτων") κατορθώνει να ξεπεράσει το άπρομελέτητο, το εύκολόσβηστο των αυτοσχέδιων μιμικο-δραματικών παιχνιδιών στα παιχνύρια των λαών, και υποτάσσοντας την αυτοσχεδιαστική ενέργεια σε συνειδητή και συνεπή έκφραση, δημιουργεί τη λαϊκή θεατρική τέχνη.

Η κάθε λαϊκή τέχνη — συνακόλουθα κ' η θεατρική — έχει δυο κύρια γνωρίσματα: πρώτον, τη συντηρητική προσήλωση της λαϊκής ομάδας στην προγονική παράδοση. Δεύτερον, την αυτοσχεδιαστική ενέργεια, που με την ανανεωτική προσφορά της, ανοίγει και διατηρεί ανοιχτή την οδό για τη δημιουργία της μεγάλης προσωπικής τέχνης. Το θέατρο, με το ιδιαίτερο γνωρίσμα της συνθετικότητας, δεν μπορεί σαν ομαδική λαϊκή δημιουργία να έναρμονίσει τα πολλαπλά επί μέρους στοιχεία του και να φτάσει σε αξιόλογη μορφολογική συγκρότηση. Πολύ περισσότερο από τον λαϊκό χορό και το τραγούδι, από το κεντίδι και την αρχιτεκτονική, το λαϊκό θέατρο βρίσκεται μακριά από τη μεγάλη προσωπική τέχνη, αλλά βρίσκεται μακριά και από την περιστατική γένεση. Αγνωστο αν σημερινές μορφές λαϊκού θεάτρου έχουν την άπαρχή τους σε άρχαίονους καιρούς. Γνωστό μονάχα είναι ότι το λαϊκό θέατρο του έρασσιτέχνη και περισσότερο του επαγγελματία μίμου είναι ο άμεσος πρόδρομος της προσωπικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Έμμεσοι πρόδρομοί της στάθηκαν τα τυποποιημένα μαγικο-θρησκευτικά δράματα και τα ελεύθερα αυτοσχέδια παιχνίδια των πανηγυριών. Καθεμιά από τις κατηγορίες αυτές του θεατρικού είδους κλείνει, κατά ένα τρόπο, τα χαρακτηριστικά της άλλης. Τόν διαφορισμό ανάμεσά τους τον πραγματώνει η κυριαρχία του ενός ή του άλλου χαρακτηριστικού και τέλος η υπερίσχυση της άποκαθαμένης αισθητικής ενέργειας δημιουργεί την ολοκληρωμένη θεατρική τέχνη.

Το θέατρο, σά λαϊκή τέχνη βλασταίνει σε κοινωνίες προηγμένου κάπως πολιτισμού και σε έποχές του έτους όπου ο μόχθος για τόν βιοπορισμό δεν άπασχολεί το άπαντο της ανθρώπινης δραστηριότητας. Η αισθητική διάθεση, ύποτυπώδης ακόμα, αλλά λιγότερο συμπίεσμένη, άρχίζει να πορεύεται προς την τελική αυτόνομηση, προαναγγέλλοντας την αυτόνομη συνειδητή δημιουργία. Πάντα όμως ανάμεσα στην προσωπική και στη λαϊκή τέχνη μένει άνεκτόπιστος ο διαφορισμός που υπάρχει ανάμεσα στο άπρόσωπο της ομαδικής λαϊκής δημιουργίας και στο άτομικό της προσωπικής τέχνης.

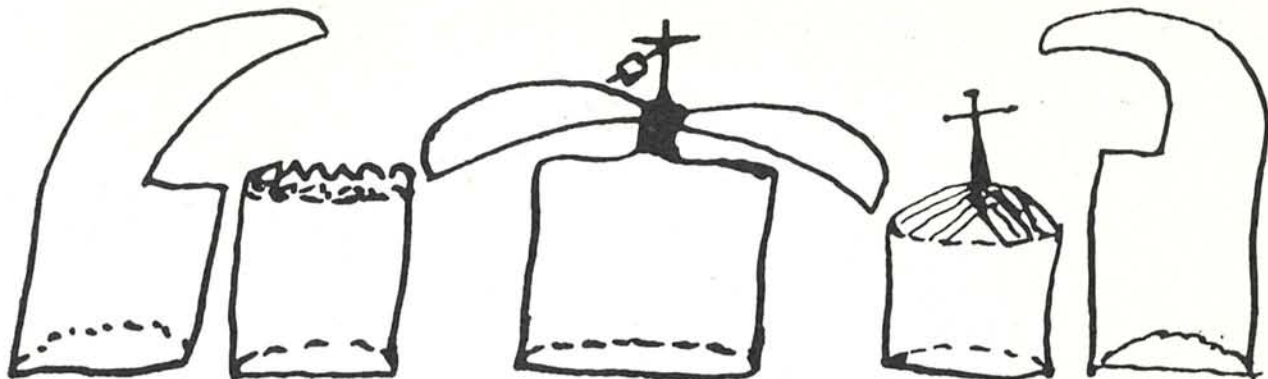
Όπως είπαμε, στην κάθε λαϊκή τέχνη άσάλευτο ύπόβαθρο είναι η συντηρητική προσήλωση της λαϊκής ομάδας στην πατροπαράδομη τεχνική. Αντίθετα, στην προσωπική τέχνη — όσο κι αν ο καλλιτέχνης έπηρεάζεται από την τεχνική παράδοση — η δημιουργία του προσδιορίζεται από την άτομική, και κά-

ποτε όλοτελα νεωτεριστική έμπνευσή του. Άτομικό στοιχείο υπάρχει βέβαια και στη λαϊκή τέχνη. Μέσα στη λαϊκή ομάδα το άτομο, το προικισμένο με καλλιτεχνικές ιδιότητες, προβάλλει άνώνυμα την ιδιοτυπία του. Αλλά το άτομικό αυτό στοιχείο δεν εκτείνεται, συνήθως, πέρα από τα τοπικά όρια και δεν άλλοιώνει ποτέ βασικά τόν άπρόσωπο χαρακτήρα της ομαδικής δημιουργίας. Δεν κλονίζει ποτέ ριζικά την ομοίτυπη επανάληψη, καθώς και την αυτοσχεδιαστική έκφραση, που κυριαρχεί στο λαϊκό θέατρο. Η αυτοσχεδιαστική αυτή όμως έκφραση δεν έχει πιά το τυχαίο κι άπρομελέτητο του πανηγυριώτικου δραματοποιημένου παιχνιδιού. Στα πλαίσια της λαϊκής τέχνης ο αυτοσχεδιασμός οργανώνεται συνειδητά. Ο λαϊκός μίμος-δραματογράφος δεν είναι ο άνεύθυνος γλεντοκόπος που τυχαία έκφράζει "θεατρικά" τη γιορτινή του διάθεση. Είναι ένας δημιουργός, άπλοικός βέβαια, αλλά συνειδητός, που βάζει τα αυτοσχεδιάσματά του κάτω από κάποιον έλεγχο και προσφέρει στο θεατή όχι πιά το ξεχειλιμα του κεφιού του, αλλά τα πρώτα σκιρτήματα της καλλιτεχνικής του διάθεσης.

Προβάλλει ο άνώνυμος λαϊκός δραματογράφος. Δεν γράφει άτόφια δραματικά έργα, βασίζεται σε δάνεια που τα συμπληρώνει με τόν φτωχό του αυτοσχέδιο λόγο. Κι αν δεν βρει γραμμένα έπη και δράματα για να τα δανειστεί, υπάρχει πάντα η προφορική παράδοση έντεχνων δραματικών και έπικών έργων, που όρισμένα χαρακτηριστικά σημεία τους τα άπονημονεύει ο λαός, ιδιαίτερα όταν είναι έμμετρα και άποστηθίζονται εύκολα. Από τέτοια δάνεια άντλείται η κεντρική γραμμή κ' η έκβαση της ύπόθεσης. Συχνά, καταγράφονται όσα πρέπει να μείνουν άναλλοίωτα: η βασική ύπόθεση, η άλληλουγία των έπεισθδίων της, ή σειρά που εμφανίζονται τα πρόσωπα του έργου, οι άλλαγές των σκηνικών κ' η χρήση των σκευών. Η καταγραφή αυτή συνθέτει το "σκελετό" της δραματικής σύνθεσης και της σκηνικής έκτέλεσης. Ο "σκελετός" αυτός είναι ο καμβάδες της Ιταλικής Κοιμέντια ντέλλ' άρτε, τα "νούτικα" του έλληνικού Καραγκιόζη. Ο διάλογος όμως άφήνεται όλοτελα στην τύχη, στην αυτοσχεδιαστική ικανότητα του λαϊκού δραματογράφου, που 'ναι μαζί και μίμος. Άποστηθίζει όρισμένα κομμάτια του έργου, όπως τα βρίσκει στη γραφή ή προφορική παράδοση, και συνδέει τα κομμάτια αυτά αυτοσχεδιάζοντας διαλόγους, έφευρίσκοντας έπεισθδία, χωρίς ο αυτοσχεδιασμός του ν' άλλάζει τη βασική παραδοσμένη πορεία της δράσης και τις θεμελιακές σκηνές του έργου.

Τά ύποτυπώδη αυτά λαϊκά δράματα έχουν δυο πηγές: "Άλλα προέρχονται από βαθμιαία εξέλιξη, όποτε πρέπει να άντικρούσουμε σ' αυτά την προηγμένη μορφή του γνώριμου μιμικού παιχνιδιού των πανηγυριών, φτασμένη πύο πάνω στην κλίμακα της σύνθεσης. Άλλα άντλούν άμεσα στοιχεία από το λαϊκό θέατρο του επαγγελματία μίμου, που μεταφέρει το "μπουλούκι" του ή την καραγκιόζη μικροσκοπή του σ' άπόμερες μικροπολιτείες και σε μεγαλοχώρια. Υπάρχουν και περιπτώσεις που οι λαϊκοί δραματογράφοι άντλούν έμπνεύσεις από το εξέλιγμένο θέατρο μεγαλοπολιτών.

Στη λαϊκή δραματική δημιουργία, οι ύποθέσεις συχνά διακωμωδοούν περιστατικά της όλόγυρα ζωής, δίνοντας διέξοδο στην κωμική διάθεση και στη σατιρική δεικτικότητα. Άλλοτε βασίζονται σε μυθικές, θρυλικές παραδόσεις. Άλλοτε σε ιστορικά γεγονότα "δοξασμένα και παλιά", όσα στυχολέει ή "γιαγιά" και οι στεριανοί στα χειμωνιάτικα ξενύχτια και οι τρατάδωροι και ποντοπόροι σε ξένοστας ώρες τους. Ο λαός άγαπάει τις μεγάλες μυθικές και ιστορικές μορφές του τόπου του, δονείται ή ψυχή του από τις συμφορές και τούς ήρωισμούς του έθνους του και τα θέματα αυτά — παλιά ή σύγχρονα — που σκιρτάνε ζωντανά μέσα στα σπλάχνα του κι ομαδικά τόν συγκλονίζουν, δραματοποιούνται, χαρίζονται στα πλήθη την τραγική συγκίνηση.



Καλύμματα κεφαλής που φορούσαν οι ήρωες, σε λαϊκή παράσταση του "Πανάρετου", όπως τα σχεδίασε ο Λάμπρος Ι. Αραχωβίτης στο ανέκδοτο χειρόγραφο του "Λαογραφικά σημειώσεις εκ Γραμματικού Μακρονείας Μεσολογγίου, Αθήνα 1914". Στη σειρά: του στρατηγού, της Βασιλοπούλας, του Χάρου, του Βασιλιά και του Πανάρετου. Το χειρόγραφο, με αρ. 73, απόκειται στο Λαογραφικό Αρχείο της Ακαδημίας Αθηνών, η διεύθυνση του οποίου μās επέτρεψε να τα φωτογραφίσουμε

έτσι μόνιμες: Απαγωγή, σύλληψη, διαδικασία. Η μεταξύ τους όμως σύνδεση αφήνεται στην αυτοσχέδια εμπνευσή της στιγμής και περισσότερο ή διαδικασία, όπου φουντώνουν τα χωρατά και στο τέλος οι δικαστές, μπροστά στην επίμονη της θαρρετής Χρυσανγής, βγάζουν απόφαση που θυμίζει το "σαν θέλει η νύφη κι ο γαμπρός τύφλα νά'χει ο πεθερός": "Ο πεθερός όμως όργιζεται για την απόφαση, καθώς κι ο εισαγγελέας. Απειλούν έρεση κι ανάβει ο καυγάς, γεμάτος σατιρικά χωρατά. Σ' άλλη παραλλαγή της "Χρυσανγής" ο καυγάς γίνεται ανάμεσα στο δικηγόρο του Ξάνθιππου και στον δικηγόρο του Αλέξη. Τα αυτοσχέδια χωρατά φουντώνουν για μεγάλο γλέντι του Κοινού, ιδιαίτερα του μικρόκοσμου, που τόσο επηρεάζεται από τη θεατρική ψευδαίσθηση, ώστε σ' όλη την παράσταση, αποδοκιμάζει το δικηγόρο του Ξάνθιππου και συνεχίζει τις αποδοκιμασίες. Ακόμα κι όταν τελειώσει σε μιὰ γειτονιά ή παράσταση, ή "μακριά" ακολουθεί το θέατρο γουαχρόνιας δικηγόρο και πεθερό.

Στο Νεοελληνικό Λαϊκό Θέατρο, κυρίαρχη θέση έχουν τα ήρωικά θέματα. Ο ήρωικός παλμός φωλιάζει στον Έλληνα, ξεκινημένος από τις εθνικές καταβολές των Μαραθωνομάχων αναζωπυρωμένος στον απελευθερωτικό αγώνα του 1821, θράφηκε στα όχυρά του Μπιζανίου και του Σκρᾶ, στα Μικρασιατικά βουνά, στις Αλβανικές Κλεισούρες, στους δρόμους της Αθήνας και των χωριών στα χρόνια της Κατοχής. Το ήρωικό δράμα με τις άφες αντρίκιες μορφές, βρισκει μεγάλη απήχηση στον λαϊκό άνθρωπο. Ο άσημος χωρικός του κάμπου και του βουνοῦ, ο άπλος νησιώτης, ο φτωχός μεροκαματιάρης της πολιτείας, ο καθένας απ' αυτούς που ίσως να στάθηκε άγνωστος ήρωας σε κάποιες στιγμές της ζωής του, μπορεί να εκφράσει με δραματικά συνθέματα θυσίες και παλληκαριές ή να χαίρεται βλέποντας πάνω στο λαϊκό πατάρι τα μιμήματα μεγάλων στιγμών. Το ήρωικό δράμα, στις έρασιτεχνικές λαϊκές παραστάσεις, αναβρῦζει από τη διάθεση του λαού να εκφράσει "θεατρικά" μορφές και περιστατικά ήρωικά όπως τά "ζησε προσωπικά, όπως τά διαφύλαξαν οι παραδόσεις της εθνότητάς του, όπως τά διαβάζει στα λαϊκά αναγνώσματα. Στην περίπτωση αυτή ή θεατρική δημιουργία του λαού είναι πηγαία σαν του δημοτικού τραγουδιού που ανεβαίνει αυθόρμητα στοῦ λαϊκού ποιητή το στόμα. Σ' άλλες περιπτώσεις, τά ήρωικά θέματα στο έρασιτεχνικό Λαϊκό Θέατρο είναι άπλη μίμηση, μιὰ άπλοϊκότερη έκφραση του πατριωτικού δράματος που βλέπει ο λαός στα θέατρα της πολιτείας κ' ιδιαίτερα στους πλανόδιους επαγγελματικούς θιάσους. Ο επαγγελματίας μίμος, τριγυρνώντας σε μικροπολιτείες και σε μεγαλοχώρια, καταφεύγει συχνά στα πατριωτικά δράματα, γιατί είναι κοσμαγάπητα και πραγματώνουν πιό μεγάλες εισπράξεις. Έτσι, μορφές κι άνδραγαθίες, κυκλωμένες με τοῦ θρύλου τή γοητεία και ζωντανεμένες πάνω στη σκηνή, εῖξάπτουν την παλληκαρισία όρμη. Χάρη στη μαγεία της θεατρικής ψευδαίσθησης, θέλγουν τή φαντασία κι ακριβῶς ο έρεθισμός της φαντασίας κ' ή συγκίνηση της ψυχῆς οδηγούν το λαό σε νέα δημιουργία, επηρεασμένη από το έντεχνο θέατρο της πόλης ή από το λαϊκό του επαγγελματία μίμου. Κι αντίστροφα, μορφές και περιστατικά του Λαϊκού Θεάτρου τά άφομοιώνει το έντεχνο δράμα.

Το ήρωικό δράμα βρίσκεται χρόνια πριν στεριοθεμιωμένο

στο Λαϊκό Θέατρο τῶν Εὐρωπαϊκῶν λαῶν και εθνικοί τους ήρωες, άλλου ο Γουλιέλμος Τέλλος, άλλου ο Βαλλενστάιν γεμίζουν συγκίνηση τά λαϊκά πλήθη. Όμοια και στη μακρινή μας Ανατολή, Κινεζικοί θρύλοι για τον Duke-Lan-Lu, για το ήρωικό πριγκιπόπουλο Tchang-Kong αναπαρασταίνονται σε λαϊκά θεάματα από μασκοφόρους μίμους. Πιστεύεται ότι ή μόνιμη επίβολή της μάσκας στο Κινεζικό Θέατρο όφελεται, ως ένα σημείο, στις πολύ διαδομένες παραστάσεις ήρωικών έργων. Και τά πολεμικά αυτά χορομμοδράματα τῶν Κινέζων, όπως και τῶν Κορεατῶν μεταφουτεύτηκαν και στον Ίαπωνικό λαό, ιδιαίτερα στο Θέατρο τῶν Σικῶν, είδος πολύ αγαπητό στα μεγάλα λαϊκά πλήθη.

Στη σημερινή Ελλάδα, ο απελευθερωτικός αγώνας του 1821 (όπου μιὰ δράμα ψυχωμένων Έλλήνων, πολεμώντας τή δυνατή Όθωμανική αυτοκρατορία, έδωσε τή λευτεριά σ' ένα μέρος σκλαβωμένου Έλληνισμού) ανάδειξε πολλούς ήρωες, που γιναν μορφές πρωταγωνιστικές στο Λαϊκό Θέατρο. Μιὰ από τις πιό τραγικές κ' έτσι πιό κοσμαγάπητες μορφές είναι ο Θανάσης Διάκος. Ο πάναγνος αυτός ήρωας είναι ο σύγχρονος υπερασπιστής τῶν Θερμοπυλῶν, ο άγνότατος λεβεντιώτης που τον σούβλισαν οι Τούρκοι και τον έψησαν ζωντανό μιάν ανοιξιατική μέρα "όταν άνθίζουν τά κλαριά και βγάζει ή γῆ χορτάρι", γιατί δέ δέχτηκε "ν' απαρηθεί τήν πίστη του και τή γλυκειά πατρίδα". Ο Διάκος είναι ή μεγάλη μορφή του Λαϊκού μας Θεάτρου και τά βασικά περιστατικά της δράσης του αναπαρασταίνονται σε λογής παραλλαγές.

Σ' ένα χωριό της Σύρας, στην Παγῶδα, αναπαρασταίνονται τήν τραγική ήττα του στις Θερμοπύλες, πάνω στο γεφύρι της Αλαμάνας. Το έργο πλεγμένο γύρω από τήν ιστορική αυτή μάχη, βασίζεται σε διαλόγους και μονολόγους παρμένους από τή δημοτική μας ποίηση. Η παράσταση δίνεται σε σταυροδρόμια που ναι τάχα το γεφύρι της Αλαμάνας. Ο θιάσος είναι πολυπρόσωπος, κάπου τριάντα όλοι μαζί και προγυμνάζονται μέρες. Καμιά δεκαριά υποδύονται τους συμπολεμιστές του Διάκου, άλλοι τους Τούρκους. Οι πιό έμπειροι τους κύριους ρόλους: Τόν αντίπαλο του Διάκου Όμερ-Βρυώνη, τή μάνα του Διάκου, τήν άδερφή του τήν Ελένη που ναι και συμπολεμιστής του και τέλος ο πιό προικισμένος, ο πιό λεβεντιώτης του χωριού παίζει τόν Διάκο.

Ο Διάκος φορεῖ φουστάνελλα με χρυσοκέντητο ζυπούνι, στη μέση ζώνεται μεγάλο κυρτό σπαθί και στο στήθος φορεῖ σταυρό, όπως τόν αναπαρασταίνουν οι λαϊκές χαλκογραφίες. Τα παλληκάρια του φορᾶν κι αυτά φουστάνελλες. Οι Τούρκοι φορᾶν σαρίκια και, γενικά, ό,τι βρεθεί που να θυμίζει τουρική στολή. Ο Όμερ-Βρυώνης φορεῖ μακρυά γούνα και στα πόδια σαντάλια κεντητά. Το έργο αρχίζει με προσταγή του:

ΟΜΕΡ - ΒΡΥΩΝΗΣ: Χόντζα, για βγίες στον μινಾರೆ και με
[φωνή μεγάλη
κράξε για να 'ρθουνε κοντά όλοι οι Μπουλονκασιάδες.

Α' ΤΟΥΡΚΟΣ, ΚΟΥΡΦΑΙΟΣ: Πάστε, Πασάδες, τ' άρμα-
[τα, στρατός τά γαταγάνια
Στήν Αλαμάνα τρέξετε οῦλο άράδα - άράδα.

Β' ΤΟΥΡΚΟΣ, ΚΟΥΡΦΑΙΟΣ: Πήγαν Πασάδες διαλεχτοῖ
Γούλοι στην Αλαμάνα

τόν Διάκο νά χτυπήσουνε ένα πουρνό μ' αντία.
Α' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: 'Η μάχη άρχίσε πουρνό
[έως ταχιά τó βράδν
και τó ποτάμι γιόμισε κορμιά χωρίς κεφάλι.

Β' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Κι ó 'Ομηρ - Βρυώνης, τó
[σκυλί, με δεκοχτώ χιλιάδες
τήν 'Αλαμάνα κύκλωσε ταχιά άργά τó βράδν.

('Ακολουθεί ή δεύτερη πράξη πού άρχίζει με διάλογο του Διά-
κου και τής άδερφής του 'Ελένης).

ΕΛΕΝΗ: Διάκο μ' νά φύγεις από δω, από την 'Αλαμάνα
και στη Γραβιά νά τραβηχτείς, έτσι μου είπε ή Μάννα.

ΔΙΑΚΟΣ (παινεύοντας την άδερφή του πού άγωνίζεται σάν
άντρας): Τό βλέπεις κιό τó όμορφο, και κιό κορίτσι είναι
και τó δουλεύει τó σπαθί, λάμπει τó καργιονίλι...

ΕΛΕΝΗ: Διάκο μ' τά λόγια μ' έκαναν ντουφέκι νά ζητήσω
[και τó σπαθί νά τó ζωστώ, μαζί ν' ακολουθήσω.

Α' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Τρία πουλάκια κάθονταν
[στού Διάκου τó ταμπούρι
τό 'να ξεροβά, τ' άλλο δεξιά, κοιτάει τó Βελούχι.

Β' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: Μαύρη αντίφα πλάκωσε,
[μιαύρη σάν καλιακούδα
ó Διάκος δέν έτρώμαξε πιάνει τά μυτερίζα.

Α' ΕΛΛΗΝΑΣ, ΚΟΡΥΦΑΙΟΣ: 'Ο Διάκος πέφτει στη
[φρωτιά με δεκοχτώ λεβέντες
του σπᾶσαν τó ντουφέκι του και τ' άργηρό σπαθί του,
αιχμαλωτο τόν πιάσανε και στο σαράι τόν πάνε.

('Ακολουθεί ή Γ' πράξη. Φέρνουν τόν Διάκο στόν 'Ομηρ-Βρυώνη)
ΟΜΕΡ - ΒΡΥΩΝΗΣ: Γίνεσαι Τούρκος, Διάκο μου την πίστη
[σου ν' αλλάξεις;

νά προσκνηθείς τó τζαμί, την Παναγιά ν' άφήσεις;
ΔΙΑΚΟΣ: Πάτε και σεις κ' ή πίστη σας μονοτάτες νά χαθείτε
[Εγώ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός θε νά πεθάνω.

(Οι Τούρκοι δένουν τόν Διάκο και πάνε νά τόν σουβλίσουν).

ΔΙΑΚΟΣ: 'Εμένα κι αν σουβλίσετε ένας Ρωμιός έχάθη
[ας είν' καλά ó 'Οδυσσεύς κι ó καπετάν Νικήτας.
Αύτοι θά σβήσουν την Τουρκιά κι όλο σας τó ντοβλέτι.

Γιά δέσ καιρό πού διάλεξε ó χάρος νά με πάρει
[τώρα π' ανθίζουν τά κλαριά και βγάς' ή γής χορτάρι.

Με τά λόγια αύτά τó έργο τελειώνει και ó θίασος πηγαίνει
σ' άλλο σταυροδρόμι νά ξαναρχίσει την παράσταση.

Σε πολλές περιπτώσεις πατριωτικῶν ή άλλων τραγικῶν θεμά-
των τó μπουφόνικο λαϊκό κέφι προβάλλει. 'Ας πάρουμε ένα
παράδειγμα άπ' τόν έλληνικό Καραγκιόζη. Οι ιδιαίτερες σκη-
νικές συνθήκες στο θέατρο τῶν Σκιῶν έπιτρέπουν μεσοτέρη
απόδοση πού κάποτε φτάνει σέ αξιόλογο στυλιζάρισμα. 'Όστό-
σο, ó κλοουνισμοί κυριαρχοῦν στο Λαϊκό αύτό θέατρο. Στο
"Θανάση Διάκο" ó Καραγκιόζης, πρωτοπαλλήκαρο κωμικό
του Διάκου, αιχμαλωτίζεται και πάνε νά του κόψουν τó κεφά-
λι. Καραγκιόζης: "Μή, μωρέ παιδιά και δέν έχω άλλο..."

"Άλλοτε ó Μπάριμπα - Γιῶργος άγωνιστής τής 'Αλαμάνας κεί-
τεται βαριά πληγωμένος. Και τó "ανιρίδι του", ó Καραγκι-
όζης κλαίει και δέρνεται. Θέλει νά σώσει τόν "Μπαρμπού-
λη του" είναι όμως άδύνατος ξενηστικωμένος όπως πάντα
κι ó λαβωμένος είναι μεγαλοκάματος, άσκήτως. Τά βόλια
πέφτουν όλόγυρα βροχή, με τελικά, ó Καραγκιόζης παίρνει
τήν ήρωική άπόφαση νά τόν μεταφέρει σέ μέρος άσφαλισμένο.

Εάφνου — καθώς τόν κουβαλάει — θυμάται πώς πέσει είχε
κλέψει τή γελάδα του "Μπαρμπούλη του" και σκέφτεται πώς
άν ó λαβωμένος συνέλθει και τόν δει ικανό νά σηκώσει τόσο
μεγάλο βάρος θά τόν ύποψιαστεί.

Καραγκιόζης: Μωρέ θά θυμηθεί τή γελάδα... (Παρατώντας
τήν ήρωική άπόφαση τó βάζει στα πόδια με μπουφόνικα κου-
νήματα.)

'Η πετυχημένη αύτή κωμική πινελιά μέσα στο τραγικό στοιχείο
καθώς και τόσες άλλες τεχνικά βολιμένες αντίθεσεις μέσα στα
λαϊκά μιμοδράματα δέν είναι μήτε εύκολα, μήτε άσήμαντα εύ-
ρήματα. 'Ο λαός με διαισθητική, θά 'λεγα, αντίληψη τῶν καλ-
λιτεχνικῶν νόμων φτάνει στην τεχνική αντίθεση κι αν δέν
μπορεί νά τή λεπτοσμιλέψει άρκεί ότι την πραγματοποιεί με
κάποιο ύποτυπώδη τρόπο. Τό Λαϊκό θέατρο μ' όλο πού 'να
πνευματικά πενιχρό κατά τόν Φώτο Πολίτη, "δουλεύει και
αυτό κάτω από την ίδια έντολή τής πνευματικής σύνθεσης
και άναδημιουργίας".

Παράλληλα με τά πατριωτικά θέματα, μιá άλλη μόνιμη πηγή
τής θεατρικής δημιουργίας του λαού είναι τά έπη, άρχαία
και νεότερα. Τά μεγάλη έπη τῶν λαῶν διασώζουν έθνικές
παραδόσεις και γι' αύτό συγκλονίζουν τά λαϊκά πλήθη. Ταυ-
τόχρονα τροφοδοτοῦν τή δραματική τους ποίηση, γιατί κλεί-
νουν σκηνές με δραματικές συγκρούσεις. Κι αν ó Αισχύλος θεω-
ροῦσε τά δράματά του "τεμάχη τῶν του 'Ομήρου μεγάλον
δείπνων", αν ιστορικός τής γερμανικής λογοτεχνίας τονίζει
ότι "τό έπος τῶν Niebelungen προκάλεσε με τή δραματι-
κή ύφή του τó γερμανικό δράμα", αν ó Σαίξπηρ, άντλώντας
από έπική ύλη έπλασε δραματικά άριστουργήματα, ó άσημος
λαϊκός μίμος - δραματοργός πλάθει άπλοικά μιμοδράματα
πού τά σαρώνει εύθύς ó χρόνος. Στο παλιό Πατρινό καρνα-
βάλι, δραματοποιούσαν και άναπαράσταιναν σκηνές από τά
"Ομηρικά έπη":

Μενέλαος: Θά μου δώσεις την 'Ελένη, γιατί πόλεμος θά γένει.
Πάρος: Την 'Ελένη δέ στη δίνω και τó αίμα μου τó χύνω.
Τό άπόσπασμα είναι από παράσταση του "Τρωικού Πολέ-
μου". Τό μιμοδράμα ήταν έμμετρο και με κύρια πρόσωπα τήν
ώραία 'Ελένη, τόν Μενέλαο, τόν 'Αγαμέμνονα, τόν Πάρο κ.ά.
Τό προετοιμαζαν καιρό, πρόσεχαν τή σκηνοθεσία και φο-
ροῦσαν άρχαία κοστούμια.

"Έπη νεότερων χρόνων, τροφοδοτοῦν κι αύτά τó Λαϊκό Θέα-
τρο, όπως τó έπος του "Ερωτόκριτου", πού γράφτηκε στην
'Ενετοκρατημένη Κρήτη από τόν Κορνάρο στις άρχές του XVII
αίωνα. 'Ο μεγάλος έρωτας του 'Ερωτόκριτου και τής βασιλο-
πούλας 'Αρετούσας, ή τελική νίκη τῶν έρωτευμένων, συγκί-
νησαν τά λαϊκά πλήθη. Τό έπος αύτό τόσο διαβάστηκε, ώστε
πιστεύεται πώς θά 'ταν δυνατό πριν λίγα χρόνια νά μαζευτεί
άκέραιο από τó στόμα του λαού. Σήμερα λίγοι θυμούνται τους
στίχους. Παλιότερα όμως, θέρμαινε τή φαντασία του κόσμου,
πού πίστευε για "παλάτι τής 'Αρετούσας" έρειπωμένες πα-
λιές οικοδομές και ένα δρυγμα στη Μουνγιά και μιá σπηλιά
στην 'Ακρόπολη τῶν 'Αθηνῶν τά θεωροῦσε "φυλακή τής
'Αρετούσας".

Τό έπος δραματοποιήθηκε από τó λαό γιατί ανάδειψε τόν συνα-
σθηματισμό του. 'Η πεντάμορφη 'Αρετούσα και ó άντρειωμέ-
νος Ρωτόκριτος ήταν πρότυπα άσύγκριτα, πανώριοι κ' ό
δύο τους σέ νοῦ σέ σώμα σέ ψυχή.

"Και πούθεμ' πού Ρωτόκριτος / και πούθεμ' πού 'Αρετούσα"
ποῦς δηλαδή θά τους έφτανε ποτέ. 'Η "Παραμάννα" τής





Ἄρετούσας ἔγινε τὸ σύμβολο τοῦ πιστοῦ σύντροφου σὲ μέρες χαρᾶς καὶ συμφορᾶς. Ὁ βασιλιάς Ἡρακλῆς ὁ τύπος τοῦ σκληροκαρδίου ἄρχοντος, πού ὠστόσο λυγίζει μπροστά στή δύναμη τοῦ ἔρωτα. Οἱ καλοσμιλεμένες αὐτές μορφές, γεμάτες ποίηση, δράση καὶ συγκρούσεις ἄνοιξαν τὸ δρόμο στή δραματοποίηση.

Ὁ Α. Καρκαβίτσας πληροφόρησε τὸν Ν. Πολίτη πὼς συχνὰ παρακολούθησε παραστάσεις "Ἐρωτόκριτου" στήν πατρίδα του, τὰ Λεχαινά τῆς Ἡλείας. Ὁ Α. Δελμούζος μού 'πε πὼς στήν πατρίδα του τὴν Ἀμφίσσα, ὅταν ἦταν παιδί, συχνὰ παρακολούθησε ἀπὸ παράθυρα καὶ μπαλκόνια σπιτιῶν τὸν Ἐρωτόκριτο πού παιζόταν στήν πλατεία τῆς πολιτείας. Τῆ δραματικῆ σύνθεση δὲν τὴν κράτησε ἡ μνήμη του, θυμόταν ὅμως καλὰ πὼς δὲν στήνανε πατάρι καὶ πὼς ὁ Ρωτόκριτος φοροῦσε μεσαιωνικὸ κοστουμί καὶ μάσκα καμωμένη ἀπὸ λεπτὸ σύρμα κ' ἔτσι ζωγραφισμένη πού τοῦ 'δινε ἀγγελικὴ ἔκφραση. Οἱ περικεφαλαίες τοῦ θιάσου φτιαχόνταν ἀπὸ χαρτόνι.

Σὲ καθυστερημένες μικροπολιτείες, οἱ σκηνογραφίες εἶχαν τὸ θέλημα τῆς ἀπλοϊκότητας. Ὁ Γ. Βλαχογιάννης μού διηγήθηκε ὅτι στή Ναύπακτο, μιά χρονιά, εἶχαν στήσει ἕνα πατάρι ἐνώνοντας τραπέζια καφενείου καὶ ὀλόγυρα σὰ πόδια τῶν τραπέζιων ἐβάλαν βαρέλια σκεπασμένα μὲ χαρτιά. Ἡ σκηνογραφία ἦταν ἕνα σεντόνι, στερεωμένο σὲ καθρόνια καὶ ἀπάνω κερφίτσωναν φανταχτεροὺς μποζάδες· ἐπίσης λίγες κερκίδες τοῦ καφενέ ἀνεβασμένες στὸ πατάρι τὶς σκέπαζαν καὶ αὐτές μὲ πλουμιστὰ ὑφάσματα. Ἔτσι ἐκφράζανε "σκηνικά" τὴν πολυτέλεια, καὶ τὴν ἀρχοντιά τοῦ παλατιοῦ.

Οἱ παραστάσεις αὐτές στήν Πελοπόννησο πρέπει νά 'χαν μεταφρευτεῖ ἀπὸ τὰ γειτονικά Ἰόνια Νησιά. Στὰ Ἰόνια εἶχε ριζώσει τὸ κρητικὸ αὐτὸ ἔπος καὶ τὶς δραματοποιημένες παραστάσεις του, ἀκόμα τὶς διατηρεῖ ὁ λαός. Ὁ Γ. Ξενοπούλος, μού ἀνιστοροῦσε λεπτομέρειες ἀπὸ παραστάσεις τοῦ Ἐρωτόκριτου στήν πατρίδα του, τὴ Ζάκυνθο. Ἐπαιζαν χωρικοί, φερμένοι ἀπὸ κοντινὰ χωριά καὶ σὰν τέλειωνε τὸ ἔργο βγάζανε δίσκο καὶ μάζευαν χρήματα. Στήνανε πατάρι στήν πλατεία, στήν Ἄμμο, καὶ πάνω σ' αὐτὸ ἔπαιρναν θέση ὁ Ρῆγας "ὁμάδι μὲ τὴ ρήγισσα καὶ μὲ τὴ θυγατέρα". Μπροστά τους στέκονταν τ' ἀφεντόπουλα, καὶ τὰ ρηγόπουλα καὶ ἀνάμεσά τους ξεχώριζε ὁ Ρωτόκριτος, ὁ ἀγαπημένος τῆς βασιλοπούλας, πού "μέσα σ' ὄλους ἤλαμπε ὡσὰν τὴν μέρα τ' ἄστρο...". Κατὰ τὸν Ξενοπούλο, κανένας δὲν φοροῦσε μάσκα. Τὰ κοστουμίματα ἦταν μεσαιωνικά, ὄχι βέβαια πιστά, καὶ τὰ ὄπλα τὰ ἐφαιχναν μόνοι τους οἱ χωριάτες. Οἱ μίμοι διάλεγαν ἀπὸ τὸ ἔπος ὅποιες σκηνές ταίριαζαν στὸ θιάσὸ τους καὶ τὸ μεσαιωνικὸ κονταροχτύπημα, πού ἀναφέρεται στὸ ἔπος, τὸ μετατρέπαν σὲ ἀγωνισμὰ εὐθυβολίας μὲ ἀκόντιο.

Ἐπι καὶ ἔντεχνα δράματα, μὲ ἀδρές δραματικὲς μορφές καὶ συγκλονιστικὲς συγκρούσεις περνᾶν ἀκρωτηριασμένα καὶ ἀπλοποιημένα στὸ Λαϊκὸ Θέατρο ὅλων τῶν προηγμένων λαῶν. Διαλέγω μέσα στὶς μυριάδες παραδείγματα τὰ Νεοελληνικά γιὰτὶ ὁ κάθε ἐρευνητὴς πραγματώνει πληρέστερα τέτοιες ἐρευνες στὰ ἔθιμα τοῦ δικοῦ τοῦ λαοῦ καὶ γιὰτὶ τὰ Νεοελληνικά μιμοδράματα, ἀγνωστά στή διεθνή ἐπιστήμη, εἶναι ἐλάχιστα γνωστά καὶ σὲ μᾶς τοὺς Ἕλληνες. Μέσα στὸν ὅλο κύκλο τῶν Νεοελληνικῶν αὐτῶν παραστάσεων, πληρέστερα ἀναπαραστάθηκε ἡ Κρητικὴ τραγωδία, ἡ "Ἐρωφίλη" τοῦ Γ. Χορτάτση, γραμμένη στὰ 1600. Ἐπιθέση ἔχει τὸν τραγικὸ ἔρωτα τοῦ

αἰχμαλωτισμένου βασιλόπουλου, τοῦ Πανάρετου καὶ τῆς βασιλοπούλας Ἐρωφίλης, τὴν ὀργή τοῦ πατέρα της, τοῦ βασιλιά γιὰ τὸν κρυφὸ γάμο τους, τὴ διαταγή του νὰ σκοτώσουν τὸν Πανάρετο καὶ τὸ κομμένο κεφάλι του καὶ τὴν ξεριζωμένη καρδιά του τὰ στέλνει δῶρο στὴν κόρη του. Ἡ Ἐρωφίλη, ἀντικρούζοντας τὸ ἀναπάντεχο αὐτὸ δῶρο, σφάζεται μὲ τὰ ἴδια της τὰ χέρια. Ὁ χορός, σύμβολο τῆς Νέμεσης, δίνοντας τὴ δίκαιη λύση στήν τραγωδία, σκοτώνει τὸν ἀπάνθρωπο βασιλιά ΦιλόγONO.

Τὸ δράμα αὐτὸ μὲ τὰ συγκλονιστικὰ ἐπεισόδια, τὶς μακάβριες σκηνές καὶ τὰ τραγικὰ μοιρολόγια κατὰκτησε στοὺς δύο περασμένους αἰῶνες τὰ λαϊκὰ πλήθη. Πολὺ διαβάστηκε καὶ συχνὰ ἀναπαραστάθηκε ἀπὸ λαϊκοὺς μίμους. Πολλές οἱ παραλλαγές τῆς δραματοποίησής του, ἀλλοῦ ἀπλοϊκότερες, ἀλλοῦ συνθετικότερες, ἀλλοῦ μὲ ἀλλοιωμένη τὴν ὑπόθεση, ὅταν οἱ ἐπαγγελματικοὶ ἢ οἱ ἐρασιτεχνικοὶ λαϊκοὶ θιάσοι δὲν ἐπαρκοῦσαν νὰ παίξουν τὶς τραγικὲς μορφές τοῦ δράματος. Τὰ ἔθια ἐνὸς ἄρθρου δὲν ἐπιτρέπουν νὰ δοθοῦν οἱ διασωσμένες παραλλαγές. Ἔτσι, μνημονεῦω μονάχα κάποια ἐνδιαφέροντα σημεῖα ἀπὸ μερικὲς παραλλαγές, παιγμένες ἀπὸ λαϊκοὺς θιάσους ἐρασιτεχνῶν.

Στὴν Ἀμφιλοχία μετονομάτισαν τὸ ἔργο σὲ "Πανάρετο" καὶ ἀπὸ τὸ ὅλο δράμα τοῦ Χορτάτση κράτησαν 132 στίχους. Τρίπρακτη ἡ τραγωδία ἔγινε μονόπρακτη, διατηρήθηκε ὅμως ἡ βασικὴ ὑπόθεση μὲ ἐπαισιώδεις διαφορές. Σημαντικὸ εἶναι ὅτι ἡ λαϊκὴ διασκευὴ ἀπαξιοῖ — ὅπως ἡ Ἀρχαία Τραγωδία — νὰ δημιουργήσει ἐνδιαφέρον πλοκή. Ἀρχίζει μὲ τὸ Χάρο πού προαναγγέλλει τὴν τελικὴ τραγικὴ λύση:

ΧΑΡΟΣ: Ἄγρια, ἀνάλυπη καὶ σκοτεινὴ ἡ θωριά μου
Σήμερα τὸ πρωὶ - πρωὶ, πρωτοῦ περᾶσ' ἡ μέρα
ἔχω νὰ θανατώσω τρεῖς
τὸν βασιλιά, Πανάρετο, καὶ αὐτὴ τὴ θυγατέρα.

Οἱ περισσότερες παραλλαγές τῆς "Ἐρωφίλης" διατηροῦν τὸν δεκαπεντασύλλαβο, ὁμοιοκατάληκτο κατὰ δίστιχα, στίχο τοῦ πρωτότυπου. Γιὰ ὅσους ὅμως ἔχουν ὑπ' ὄψη τους τὴν τραγωδία τοῦ Χορτάτση, οἱ ἀλλοιώσεις εἶναι σημαντικότερες, ἀποδείχνοντας ἄλλη μιά φορά ὅτι ἡ λαϊκὴ ποίηση — ἀκόμα κ' ἡ νεοελληνικὴ πού κατέχει παγκόσμια τὰ σκῆπτρα — εἶναι ἀνίκανη ν' ἀναποκριθεῖ στὶς συνθετικὲς ἀπαιτήσεις τῆς δραματικῆς τέχνης ἀκόμα καὶ σὲ περιπτώσεις ἐπιλογῆς ἀπὸ δραματικὴ ποίηση. Ὁ Γ. Ζώρας, ἀποδίδει τὶς ἀλλοιώσεις τοῦ πρωτότυπου, τὰ καταφανῆ χάσματα, τὶς παρερμηνεῖες καὶ τὴν ἀτέλεια τῶν στίχων στὴ "μακρὰν στοματικὴν παράδοσιν καὶ τὴν ποιητικὴν ἀπειρίαν τῶν ἠθοποιῶν". Γιὰ νὰ παρακολουθήσουμε πόσο ἀλλοιώνεται τὸ πρωτότυπο καὶ πόσο ὁ αὐτοσχέδιος παραμένει βασικὸ στοιχεῖο τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου ἐπισημαίνω μιά παραλλαγὴ τοῦ "Πανάρετου" στὸ Καρπενήσι.

"Ὅπως ἡ ὀνομασία τῆς τραγωδίας, ἔτσι καὶ ὁ μῦθος καὶ τὰ ὀνόματα τῶν προσώπων εἶναι παραλλαγμένα. Ἡ Ἐρωφίλη ὀνομάζεται Ἐλένη (ἀπὸ συμφορμὸ ἴσως τῆς πανωρίας Ἐρωφίλης καὶ τῆς ὠραίας Ἐλένης). Ὁ δεκαπεντασύλλαβος, καὶ αὐτὸς χαμένος, ἡ ὑπόθεση ἀνασκευασμένη. Ὁ Πανάρετος αὐτοσυσταίνεται σὰν βασιλόπουλο, ζητάει νὰ παντρευτεῖ τὴ βασιλοπούλα, ὁ γάμος γίνεται, ὁ βασιλιάς ὅμως μαθαίνει ὅτι ὁ Πανάρετος δὲν εἶναι ἀπὸ βασιλογενεὰ καὶ σκοτώνει τοὺς νιόπαντρούς.

V I T A I N A T T O

Η ΠΕΜΠΤΟΥΣΙΑ ΤΗΣ ΚΟΜΜΕΝΤΙΑ

Τοῦ ΠΕΛΟΥ ΚΑΤΣΕΛΗ

Ἀκολουθώντας τὴ γενετικὴ μέθοδο εἶναι δυνατό νὰ φθάσουμε — γράψαμε στὸ προηγούμενο ἄρθρο μας — σὲ μιὰ διαισθητικὴ σύλληψη γιὰ τὴν Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Ἄν συνεχίζουμε τούτῃ τὴ διερεύνηση εἶναι γιατί στὴν Ἰταλικὴ Κωμωδία τῆς μεγάλης παράδοσης πραγματοποιήθηκε σ' ὅλη του τὴν ἐντέλεια τὸ *Θέατρο τοῦ ἠθοποιοῦ*. Τὸ γεγονός αὐτὸ συνεγεῖρει τὰ μυστικὰ μας κέντρα. Ἀνατρέπει γνώσεις, καθιερωμένες προλήψεις. Ξέρουμε πὼς τὸ *Θέατρο* εἶναι λειτουργία συλλογικὴ. Ἡθοποιία, ἔργο, σκηνοθεσία. Καὶ τὸ προβάδισμα ἐναλλάσσεται ἀνάλογα μὲ τὶς ἐποχάς. Προβάδισμα, λέμε· ὄχι ἀποκλειστικότητα.

Μὲ τὴν Κομμέντια, ἀνατράπηκε ὁ κανόνας. Ἱστορικὸ φαινόμενο. Ἡ ἠθοποιία ἀπὸ μόνῃ τῆς δημιουργεῖ *Θέατρο*. Καὶ τὸ σπουδαιότερο: Οἱ ἠθοποιοὶ φτιάχνουν τέχνη πού ἐνῶ ἀντλεῖ ἀπὸ λαϊκὲς πηγές εἶναι μαζὶ καὶ *προσωπικὴ τέχνη* πού χαρίζεται αἰσθητικὴ ἀπόλαυση βαθύτερη. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἐπίτευγμα. Ἔχουμε ἀτομικὴ τέχνη, πού πηγάζει ἄμεσα ἀπὸ τὸ λαό, ἐκφράζει τὸ πνεῦμα καὶ τὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς μέσα στὴν ὁποία ζῆ, ἀλλὰ πού μετουσιώνεται ἐλεῦθερα σὲ πνευματικὴ δημιουργία ἀπὸ τὴν προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ ἠθοποιὸς ἐδῶ, δὲν προβαίνει σὲ δημιουργικὴ ἔκφραση ἀπὸ Σκηρῆς γιατί τὸν κέντρισε ἡ πνευματικὴ σύνθεση ζωῆς πού συνέλαβε ἕνας ποιητής. Ὁ ἠθοποιὸς ἐδῶ, ἀσκεῖ διπλὴ λειτουργία. Προσπαθεῖ καλλιτεχνικὰ ν' ἀναπλάσει ἀπὸ Σκηρῆς τὸ προσωπικὸ του ὄραμα πού συνέλαβε μέσα ἀπὸ τὴ δική του ἰσχυρὴ αἰσθητικὴ ζωῆς καὶ πού τὸν ὑποκρῶνει νὰ αἰσθανθεῖ τὴν ἀνάγκη τῆς δημιουργικῆς ἔκφρασης.

Στὴν ἰδιότυπη τούτῃ γένεση τοῦ εἴδους — μοναδικὴ στὴν ἱστορία τοῦ *Εὐρωπαϊκοῦ Θεάτρου* — ἔχουμε μιὰ δημιουργία πρωτότυπη καὶ συνθετικὴ πού μέσα στὴν ὀλοκληρωτικὴ τῆς παραλλαγὴ δὲν μπορεῖ νὰ παραλληλισθεῖ οὔτε μὲ τὶς ἀρχαῖες μιμικὲς παραστάσεις, οὔτε μὲ τὶς λαϊκὲς φάρσες τῶν αὐτοσχδιαστῶν, οὔτε μὲ τοὺς Ἑλληνορωμαϊκοὺς Μίμους. Τὰ στοιχεῖα ἐπιβιῶν ἀλλὰ δὲν καθορίζουν πιά τὸ εἶδος. Ἐδῶ ἔχουμε τέχνη ἀτομικὴ, καλλιτεργημένον μαστόρων, πού ἐκφράζουν τοὺς πόθους μιᾶς μεγάλης ἐποχῆς, τὸν ἀναδημιουργικὸ τῆς ἀναβρασμοῦ καὶ τὸ πνεῦμα τῆς χαρᾶς πού τὴν οἰστρηλατοῦσε.

Ὅλος ὁ δυναμισμὸς τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, ἀπὸ δῶ πηγάζει. Πρῶτο-πόθεση: Ἡ προσωπικότητα τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἡ ἰσχυρὴ αἰσθητικὴ ζωῆς.

Πῶς διαμορφώθηκε ἡ προσωπικότητα, ποιοὶ ἀντικειμενικοὶ ὄροι τὴν ἔθρεψαν καὶ ἀπὸ πού ἀντλοῦσε τὴν ἰσχυρὴ αἰσθητικὴ ζωῆς; Νά ὁ στόχος! Ἡ γένεση τοῦ εἴδους· ὄχι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ τὸ εἶδος. Τὸ τί ἦταν ἀπὸ Σκηρῆς ἡ Κομμέντια — σὰν ζωντανὸς ὄργανισμὸς — μόνο στὴν ἐξωτερικὴ τῆς μορφή μποροῦμε σχετικὰ νὰ τὴν πλησιάσουμε. Ἀπὸ τὸ θαυμαστὸ τῆς δημιουργήμα — ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ ἦταν οἱ ἀποκλειστικοὶ καὶ ὀλοκληρωτικοὶ ἐρμηνευτὲς τοῦ ἑαυτοῦ τους — δὲν ἀπομένει παρὰ τὸ περίβλημα, τὸ ἐξωτερικὸ τῆς ντύμα. Ἡ Ἰταλικὴ Κωμωδία ὑπῆρχε μόνο ὅσο ζοῦσε, καὶ ὅσο τὴν ἔτρεφε ἡ ἐποχὴ πού μέσα τῆς γαλουχῆθηκε. Μόλις ἡ ἐποχὴ δὲν τῆς παρεῖχε τοὺς ζωντανοὺς χυμούς τῆς, τὸ εἶδος ἐκφυλίστηκε.

Ἡ Ἰταλικὴ Ἀναγέννηση δὲν κρατᾷ παρὰ δυὸ περίπου αἰῶνες. Τὸ ἴδιο κ' ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Μετὰ τὸν 17ο αἰῶνα ἀρχίζει ἡ παρακμὴ. Αὐτοὶ πού τὴ συνεχίζουν εἶναι οἱ μιμητὰς καὶ οἱ ἐπίγονοι· καὶ αὐτῶν τὴν ἱστορικὰ προκαθορισμένη μοῖρα ἀκολουθεῖ.

Τὸ πνεῦμα τῶν ἡρωικῶν γεννητόρων φυγαδεύτηκε. Ἀκολουθεῖ ὁ μιμητισμὸς καὶ ὁ αἰσθητισμὸς. Τὸ καρναβὶ ὑπάρχει βέβαια ἐκεῖ, μ' ὅλη του τὴν φανταχτερὴ τεχνικὴ ἀρματοσιά. Δὲν ἔχει ἀκόμα παροπλισθεῖ. Λεῖπει ὁ δυνατός καρναβουόρης καὶ ἡ δυναμογόνα πνοὴ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης πού θὰ τοῦ φουσκώσει τὰ πανιά καὶ θὰ τὸ ταξιδεύει στοὺς ἀνοιχτοὺς ὀρίζοντες. Γιὰ τὴν παρακμὴ τῆς Κομμέντια καὶ τοὺς λόγους πού τὴν προκάλεσαν ἴσως μιλήσουμε ἄλλοτε. Ἄς προσπαθήσουμε, τώρα, νὰ διευκρινήσουμε τοὺς στόχους μας.

Ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε εἶναι μέσα στὴν ἀλληλεπίδραση τῶν ζωντανῶν δυνάμεων πού συγκροτοῦν τὴ δυναμικὴ τοῦ φαινομένου, πού ὀνομάζουμε στὴν ἱστορία τῆς Τέχνης, Ἀναγέννηση. Κάθε προϊόν τοῦ ἱστορικοῦ αὐτοῦ κινήματος εἶναι δημιουργήμα πολλῶν καὶ ποικίλων δυνάμεων. Κι ὅπως τοὺς μελετητὲς τῆς Ἀναγέννησης δὲν τοὺς ἀπασχολεῖ κύρια αὐτὸ πού ἔδωσε, ἀλλ' αὐτὸ πού θέλησε νὰ δώσει, ἔτσι καὶ μεῖς ἀναζητοῦμε τὸ οὐσιώδες τῆς Κομμέντια, καθορίζοντας κύρια αὐτὸ πού θέλησε, σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πνεῦμα καὶ τὶς τάσεις τῆς ἐποχῆς πού τὴν ἔθρεψαν. Κάθε προϊόν τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος πρέπει νὰ μελετιέται καὶ νὰ κρινεῖται μέσα στὴν ἐποχὴ καὶ στὶς κάθε εἴδους συνθήκες πού τὸ παρήγαγον.

Ἀκολουθώντας τὴ γένεση τῶν πραγμάτων — ἔλεγε ὁ Γκαίτε — μποροῦμε νὰ φτάσουμε σὲ μιὰ δυναμικὴ σύλληψη πού νὰ ἀπαραίτητῃ στὴ μελέτῃ τῆς Φύσης ὅσο καὶ τῶν ἔργων τῆς Τέχνης. Μ' αὐτὴ τὴ μέθοδο προσπαθοῦμε νὰ πλησιάσουμε τὸ μέγα ἐπίτευγμα τῆς Κομμέντια καὶ νὰ ἐξηγήσουμε τὴν τεράστια ἐπίδραση πού ἔχε στὴ διαμόρφωση τοῦ *Εὐρωπαϊκοῦ Θεάτρου*, καὶ στὴν ὅλη μας αἰσθητικὴ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Ἡθοποιοῦ.

Δὲ ζητᾶμε μιὰ παθητικὴ ἐπιστροφή γιὰ νὰ ξαναζήσουμε τὶς μορφὲς καὶ τοὺς τύπους τῆς, οὔτε ζητᾶμε νὰ χωρέσουμε στὶς Μάσκας τῆς, μορφὲς καὶ συλλήψεις τῆς σύγχρονης ζωῆς. Αὐτὴ ἡ τάση τῆς ἐπιστροφῆς πού ἐκδηλώθηκε στὴν περίοδο τοῦ περασμένου μεταπολέμου μὲ τὸν Ἑβρένωφ, τὸν Μέγιερχολντ, τὸν Ταίρωφ καὶ ἄλλους, πού ζήτησαν νὰ ἀνανεώσουν τὸ θεατρικὸ ὕψος, ἔπεσε στὸ κενό.

Ἡ περίφημη θεατρικότητα πού ἐξάγγειλαν, κατάντησε θέαμα, ἀκροβασία, τρῦν. Ὁ ἠθοποιὸς ἀπὸ φορέας ζωῆς, ἔγινε ἀκροβάτης. Φτάσανε ἔτσι στὴν αἰσθησιαρχία καὶ στὴ δεξιοτεχνία. Φυσικὸ καὶ λογικὸ ἀποτέλεσμα τῆς μίμησης. Ἀπὸ τὴν Κομμέντια ἔμεινε μόνον τὸ ἐξωτερικὸ τῆς ντύμα χωρὶς τὸ ζωντανὸ τῆς κορμί. Ὅπως, χωρὶς περιεχόμενο. Ρυθμὸς, χωρὶς μελωδία. Δὲν ξαναζωντανεύει τὸ εἶδος. Οἱ Ἴταλοὶ ἔχουν δικίον νὰ λένε: ἀλλοίμονο ἂν γυρίσουμε πίσω στὴν Κομμέντια. Ἐμεῖς λέμε, πίσω, ὄχι γιὰ νὰ τὴ μιμηθοῦμε, ἀλλὰ γιὰ νὰ ἐνωτισθοῦμε μὲ τὶς γονιμοποιῆς τῆς δυνάμεις, μὲ τὸ πνεῦμα πού τὴν οἰστρηλατοῦ-

Ἡ διάσημη θεατρίνα τοῦ καιροῦ τῆς Κατερίνα Μπιανκολέλλι, κόρη του περιφημοῦ Ντομνίνι, ἡ ἐπιλεγόμενη Κολομπίνα. Ἔργο τοῦ Σ. Ρίτσι



Και τὸ δικαίωσαν τὸ σκηνικὸ αὐτὸ ὕφος, τὸ δόξασαν, οἱ θεατρῖνοι τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας, κι ὅλοι οἱ μεγάλοι θεατρῖνοι — συγγραφεῖς, ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ καὶ τὸ Μολιέρο ὡς τὸν Σαρλό, πού ἀντλήσαν ἀπὸ τὴν πηγὴ τους. Μέσα ἀπὸ τὴν εὐτέλεια τῶν πράξεων, μέσα ἀπὸ τὴ γελοιότητα τῶν καταστάσεων, μέσα ἀπὸ τὸ τίποτα, δημιουργοῦσαν μιὰ πλούσια σκηνικὴ ζωὴ, ὅλο ἀναπαραστατικὴ κίνησι καὶ φαντασία. Γι' αὐτὸ κ' οἱ ζωγράφοι κ' οἱ γλύπτες στάθηκαν κοντά τους, κ' ἔκαναν ἔργο τῆς ζωῆς τους ν' ἀποτυπώσουν καὶ νὰ διατηρήσουν στὴν αἰωνιότητα τὸ παράξενο ἀλλὰ καὶ γοητευτικὸ θέαμα, τὸ ἀπίθανο ἀλλὰ καὶ διεγερτικὸ, ὅλη ἐκείνη τὴ γοητευτικὴ φαντασμαγορία τῆς ζωῆς πού τεχνουργοῦσαν ἀπὸ Σικηνῆς. Ποιὸς ζωγράφος ἢ ποιὸς γλύπτης καὶ χαράκτης ἀσχολεῖται σήμερα μὲ τὰ σκηνικὰ δημιουργήματα τοῦ ἠθοποιού;

"Ἄν δὲν διαθέτεις ἐμπνευσι, δὲν προκαλεῖς ἐμπνευσι. Ἄν δὲν δίνεις, δὲν παίρνεις. Κ' οἱ θεατρῖνοι ἐκείνοι, γιὰ νὰ ξεκινήσουν ἀπὸ τὰ εὐτελῆ πατάρια τῆς ἀγορᾶς καὶ νὰ φτάσουν στὰ παλάτια τῶν ἀρχόντων ἤξεραν νὰ δίνουν. Ὁ Σαίξπηρ μᾶς ἐξομολογεῖται σ' ἓνα σονέτο του: "Δὲν τὸν φυλάς τὸν ἐαυτὸ σου, παρὰ ὅταν τὸν δίνεις". Νά, τὸ μυστικὸ ὄλων τῶν θεατρῖνων "di gran razza" — ὅπως ἀποκαλοῦν οἱ Ἰταλοὶ ὅσους διακονοῦν τὴν παράδοσι τῶν Commedianti.

≡

Οἱ περισσότεροι μελετητὲς τῆς Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε ἀναζητοῦν τὰ μυστικὰ τῆς, μόνο μέσα ἀπὸ τὸ σκηνικὸ τῆς ἐπιτευγμα. Ἀνάμεσά τους ἓνας ἐπιφανῆς, ὁ Const. Miclachevski — πού ἄρθρο του δημοσιεύτηκε στὸ προηγούμενο τεῦχος τοῦ "Θεάτρου" — ἀναζητᾷ νὰ προσδιορίσει τὴ φυσιογνωμία αὐτοῦ τοῦ μοναδικοῦ στὴν ἱστορία Θεάτρου, μελετώντας καὶ παραθέτοντας πληροφορίες καὶ κείμενα χρονολογῶν πού ἀναφέρονται ἀποκλειστικὰ στὴν τέχνη τῶν ἐνδόξων ἠθοποιῶν τῆς. "Ὅσο δὲ θὰ ξέρουμε, γράφει, τὸ ὕφος καὶ τὴν τεχνικὴ τῶν Ἰταλῶν ἠθοποιῶν, δὲ θὰ μάθουμε τί ἦταν στὴν πραγματικότητα ἡ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε, πού ὀλοκληρωτικὰ ἐξαρτιόταν ἀπὸ τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν". Ὑψηλὸς ὁ στόχος καὶ περιορισμένο τὸ βεληνεκές. Νὰ σημάδεψουν τὴν πραγματικότητα τῆς Κομμέντια μόνο μὲ τὴν ἀπὸ Σικηνῆς προσφορὰ τῶν ἠθοποιῶν, ἀγνοώντας τὴν πραγματικότητα τῆς Ἐποχῆς καὶ τοῦ Κοινοῦ, πού ἔθρεψαν μὲ τὸ πνεῦμα του καὶ θέρμαναν μὲ τὴν ἀνάσα του τὸ ὅλο τῆς ἔργο. Ἀ-

ποτέλεσμα ἢ σκιαμαχία. Ἐπακόλουθο ἢ σύγχυσι. Τὸ ἀναζητούμενο ὕφος προσδιορίζεται μὲ τὴν παράθεσι πληροφοριῶν γιὰ τὸ τί κάνανε ἀπὸ Σικηνῆς οἱ ἐνδοξοὶ ἐκείνοι θεατρῖνοι, γιὰ νὰ προκαλοῦν τὸ πλοῦσιο γέλιο τοῦ Κοινοῦ. Καὶ ἐρωτᾶται: Τὸ ὕφος καθορίζεται ἀπὸ τὰ ὕλικά πού μεταχειρίζομαι ἢ, πρόσθετα, κι ἀπὸ τὸν τρόπο πού τὰ ἐπεξεργάζομαι; Καί, μπορῶ νὰ κατέχω αὐτὸν τὸν τρόπο, ὅταν πρόκειται γιὰ ἠθοποιικὴ προσφορὰ ἐνὸς μακρινοῦ παρελθόντος;

Πεθαίνει ὁ ἠθοποιὸς καὶ παίρνει μαζί του — στὸ μέγα Μηδὲν — τὰ ἀγγελόμορφα δημιουργήματά του. Μπορῶ τάχα ν' ἀρκεστῶ μόνο σ' ὅσα διακρίνει μὲ τὰ γυαλιὰ του ὁ μύσπας ἐρευνητῆς — καθὼς σημειώνει ὁ Μικλασέφσκι; Ἄλλὰ — κι ἂν τὸ ἀπαράδεκτο γίνε ἀποδεκτὸ — τὸ ὕφος μιᾶς σκηνικῆς προσφορᾶς, τὸ συνθετεῖ μόνον ἡ ἐκλογὴ τοῦ ὕλικου κι ὁ τρόπος τῆς ἐπεξεργασίας ἢ παρεμβαίνουν κι ἄλλοι ρυθμιστικοὶ παράγοντες;

"Ὅλοι οἱ σοφοὶ — αἰσθητικοὶ πού ἀσχολήθηκαν, ὡς τώρα, μ' αὐτὸ τὸ ἀκαθόριστο ρεῦμα, μ' αὐτὴ τὴν ἄμια, πού λέγεται ὕφος τοῦ λόγου ἢ τῆς τέχνης — παραδέχονται πῶς, ὅσο κι ἂν πρόκειται γιὰ προσωπικὴ ἐκφρασι, ὑπὸκειται σὲ ἐπιδράσεις α) ἀπὸ τὸ ἀντικείμενο τῆς ἐκφρασις β) ἀπὸ τὸ ἦθος τοῦ δημιουργοῦ γ) ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Ἦθος, φόρμα, ρυθμὸς εἶναι ἡ ἀναγκαία ἐκφρασι μιᾶς ἐσωτερικῆς σύλληψης, μιᾶς ἰδιαίτερης βούλησις πού κι αὐτὴ καθορίζεται ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς, καθὼς ὅλες οἱ κοινωνικὲς ἐκδηλώσεις. Καὶ γιὰ νὰ κοινοτοπήσουμε: Δὲν ὑπάρχει φόρμα χωρὶς περιεχόμενο, ὕφος χωρὶς ἦθος. Τὸ ἓνα μέσα ἀπ' τ' ἄλλο ὑπάρχει καὶ ζῆ.

Ἰδιαίτερα, ὅμως, τὸ θεατρικὸ ὕφος βρίσκεται πάντα — σ' ἐποχῆς ἀκμῆς — σὲ στενὴ ἐξάρτησι μὲ τοὺς κοινούς πόθους τοῦ Κοινοῦ, σὲ συνάρτησι μὲ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς καὶ μὲ τὴ δύναμι τῆς σύλληψης τοῦ ποιητῆ, πού τοῦ ὑπαγόρευσε τούτῃ ἢ τὴν ἄλλη ἐκφρασι. Ἄν δὲν καθορίσουμε καὶ δὲν ἐνδιαφεροῦμε νὰ γνωρίσουμε τί ἐσπρωγγε σὲ καλλιτεχνικὴ δράσι τοὺς θεατρῖνους τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας, τί θέλανε νὰ ἐκφράσουν, πού ἦταν τὸ ἦθος τους, καὶ πού τὸ ψυχικὸ καὶ κοινωνικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς μέσα στὸ ὅποιο πιάστηκε καὶ τελειώθηκε ἡ δημιουργία τους, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ προσδιορίσουμε τὴ φυσιογνωμία τῆς Κομμέντια, οὔτε καὶ νὰ μιλήσουμε γιὰ ρυθμὸ καὶ ὕφος.

Καὶ γιὰ νὰ φέρω ἓνα παράδειγμα: Τὸ θεατρικὸ ὕφος τῆς

Σικηνῆ ἀπ' τὴν κωμωδία "Ἀπαγωγή τῆς Ἰσαβέλλας, κόρης τοῦ Πανταλόνε". Γκραβούρα Μπαλταζάρ Πρόμπιτ, 1729





Ἡ Κομμέντια διατηρεῖ τὸ λαϊκὸ κοινὸ τῆς ἴσας τοῦ τέλους τοῦ 18ου αἰῶνα. Παράσταση στὴ Νάπολη, ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὴν ἀπὴχησὴ ποὺ εἶχε στὰ πὺδ ποικίλα στρώματα τοῦ πληθυσμοῦ. Γκραβούρα G. Wertl, στὴ συλλογὴ Altman τοῦ Λὸς Ἀντζελες

Τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου — ὁ ὑψηλὸς τόνος καὶ ὁ ὄγκος τῆς ὑποκριτικῆς τῆς ἀπαγγελίας, ὁ στίχος, σὰν ἀναγκαῖα καὶ πηγαία ἔκφραση τῆς πυκνωμένης δράσης, ποὺ διαμορφώνει πλαστικὰ τὴν ὁμιλία κ' ἡ τυπικότητα τῶν μορφῶν τῆς — πήγασε ἀπὸ τὴν ἀνάγκη τῆς ἐντονης ἔκφρασης τοῦ μαχητικοῦ πνεύματος, τῆς πλούσιας φύσης, τῆς μεγάλης ἐκείνης νικηφόρου ἐποχῆς τῆς Ἀθηναϊκῆς Δημοκρατίας. Ὅταν δὲν ὑπῆρχε πιά ἡ δυναμικὴ σύλληψη ζωῆς, τὸ ὕφος τῆς τραγωδίας πῆρε χαμηλότερους τόνους, προσαρμόστηκε στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς. Ἴδε: Εὐριπίδης. Μπορεῖ, σὰ σκηνοθέτες κ' ἠθοποιοί, νὰ μὴν προσέχουμε τὴν εἰδοποιὸν τούτῃ διαφορὰ ἔκφρασης ἀνάμεσα Αἰσχύλου κ' Εὐριπίδη καὶ τοὺς παρασταίνουμε μὲ τὸ ἴδιο σκηνικὸ ὕφος. Ἄλλ' ὑπάρχει. Ἡ ἄγνοια μᾶς ὁδηγεῖ ἔτσι στὸ στόμφο ἢ στὴν ὑπόκριση τῆς ἀμηνχανίας ἢ στὴν ἔλλειψη κάθε ὕφους.

Ἡ σύγχρονη ὑποκριτικὴ μας τέχνη πάσχει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἔλλειψη. Δὲν ἔχει περιεχόμενο, γι' αὐτὸ δὲν ἔχει καὶ σχῆμα. Τὸ λεγόμενο θεᾶτρο τῆς ἐμπορικῆς ἐπιτυχίας ἔχει ἀπαρνηθεῖ καὶ τὴν πραγματικότητα καὶ τὴν τέχνη. Εἶναι μόνον ἐπιχειρηματικὸ. Κ' οἱ ἠθοποιοί, ἀδιαφορώντας, καταφεύγουν στὸν αὐτοματισμὸ ἢ στὸν ἐκθετισμὸ. Ταπεινὸ ὕφος, ἀνυπαρξία φόρμας ὑποκριτικῆς. Στὰ ἔργα, πάλι, τὰ κοινωνικὰ ἢ ψυχολογικὰ — μὲ κάποιες ἀξιώσεις — ἡ λογιευμένη Μοῦσα τοῦ ποιητῆ, παρασύρει τοὺς ἠθοποιούς στὸ ... λογιωτατισμὸ, στὴ φιλολογία. Κι ἀντὶ νὰ συνθέτουν, ἀναλύουν. Ἔτσι ἔχουμε τὸ περισπούδαστο ὕφος, τὸ διανοητικὸ. Τέλος, στὰ ἔργα τῆς σημερινῆς πρωτοπορίας, τί ὕφος ἠθοποιίας νὰ ζητήσουμε; Ἐδῶ δὲν ὑπάρχουν τύποι, χαρακτήρες. Ὁ ἄνθρωπος ἓνα ... ἀντικείμενο τώρα (Reism ἀποκαλοῦν τὴ σχολή) ἢ μιὰ σκιά ποὺ μὲ ἀλλοιωμένα χαρακτηριστικὰ ἀκίνηται ἢ ἐκστασιάζεται ἀποβλακωμένα μπρὸς σ' ἓνα ἀόρατο φάντασμα. Οἱ συγγραφεῖς τοὺς τ' ὀνομάζουν: χάος τοῦ παραλογισμοῦ! Καὶ νὰ ἡ ἠθοποιία τῆς ψυχοπαθολογίας. Σ' αὐτὴν διαπρέπουν οἱ πάντες. Σκηνοθέτες καὶ ἠθοποιοί! Ἄλλ' ἄς κλείσουμε τὴν παρένθεση καὶ ἄς γυρίσουμε στὸν λεύτερο, αἰσιόδοξο κόσμον τῶν θεατρίνων μας, ἐκεῖ ὅπου ἡ ζωὴ θρασομανῆ καὶ ὁ ἄνθρωπος χαί-

ρεται τὸ ἀκριβὸ τοῦ πρόσωπο ...

Οἱ Μάσκες, οἱ τύποι, ἦταν ἡ κύρια προσφορὰ τῆς Ἰταλικῆς κωμωδίας. Ἡ δημιουργία τύπων — ποὺ ἐκφράζουν πιστὰ μιὰ πραγματικότητα κ' εἶναι ἓνα πνευματικὸ ἀντίκρουσμα τῆς ζωῆς — ὕψωσε τὴν προσφορὰ τῶν Commedianti στὸ ἐπίπεδο τῆς Τέχνης. Στὴν ἀπὸ Σκηνῆς σύνθεση τοῦ κάθε τύπου διακρίθηκαν οἱ θεατρίνοι τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας. Ἐδῶ ἐκδηλώθηκε ὅλο τὸ μιμικὸ - μεταμορφωτικὸ τους δαιμόνιο, ἡ ἐφευρετικότητά τους, ἡ πλούσια παρατηρητικότητα, ὅλο τὸ ἀπόθεμα τῆς γνώσης τους κ' ἡ δημιουργικὴ τους φαντασία. Εἰκόνα τῆς ψυχικῆς τους ζωῆς ἦταν ἡ ἀπὸ Σκηνῆς προσφορὰ. Τὰ ἐμφέ, τὰ τρέκ, ἡ μιμουφονερί, τ' ἀκροβατικὰ στοιχεῖα — αὐτὰ ποὺ ἔκαναν ἐντύπωση — ἦταν τὰ παρακολούθημα, τὰ στολίδια τῆς ἔκφρασής τους. Τὰ μέσα γιὰ νὰ ὀλοκληρωθεῖ ἡ ἐντονη σκηνικὴ ζωὴ, τὸ χαρούμενο γιορταστικὸ της παχνίδι. Οἱ ἐνδοξοὶ ἐκεῖνοι θεατρίνοι δὲν ἦταν κλόουν, τζουτζέδες καὶ ἀκροβάτες, ὅσο καὶ ἂν διάθεταν σὲ πλησμονὴ τὰ εὐρήματά τους καὶ ὅλες τους τίς δεξιότητες. Ἦταν ποιητὲς τῆς Σκηνικῆς ζωῆς. Ἐπαιρναν ἓνα ἀπλὸ ὄλιον καὶ τὸ πολλαπλασίαζαν ἀπὸ Σκηνῆς, τὸ γονιμοποιούσαν.

Κανένα στοιχεῖο τῆς ζωῆς, κανένα κίνημα, κανένα εὐρημα καὶ ἢ κάθε τραγελαφικὴ ἀκόμα παραδοξολογία, δὲν ἔμεινε ἔξω ἀπὸ τὸ ἐνδιαφέρον τους. Κι ὅλα αὐτὰ τὰ ἔκαναν φαντασία γιὰ νὰ σταθοῦν στὴ σκηνῆ. Τὰ μετάφραζαν σὲ θεατρικὸς ὄρους. Ὁ Λόγος, ποὺ ἦταν προσωπικὴ τους ἐπίνοηση, γινόταν καὶ αὐτὸς μιμικὴ. Λόγος καὶ μιμικὴ ἀξεδιάλυτα ἐνωμένα. Ἡ μιμικὴ, ἡ ἐκφραστικὴ τέχνη τοῦ σώματος — ὅπου διέπρεψαν οἱ ἀρχιμαστόροι τῆς Κομμέντια — δὲν ἦταν προσωπικὸ τους μόνον εἶτευσμα. Ἦταν ἄνθος θρασερὸ τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ Ἰταλικοῦ λαοῦ.

Ἡ ἐννοια τοῦ χώρου καὶ τῆς στάσης μέσα στὸ χῶρο, ἡ κινητικότητα, ἡ πλαστικότητα, ὁ δυναμισμὸς τῶν σωμάτων, τὸ σθεναρὸ αἰσθημα τῆς πλαστικότητας ἔφτασαν, στὴν ἐποχὴ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, στὸ ὕψος μιᾶς παραστατικῆς τέχνης ποὺ δὲν ἀπαντιεῖται σ' ἄλλες χῶρες. Τὸ σῶμα τοῦ ἀνθρώπου, τὸ πρόσωπο τοῦ ἀνθρώπου, γίνεται τὸ κέντρο τῆς ζωῆς

καὶ τὸ εὐγλωττο ὄργανο τῆς ψυχικῆς ἐκφραστικότητος. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ κριτικὴ παρατήρησις γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Dürer ἀπὸ τὸν Μιχαὴλ Ἀγγελο — τὸν πῦρ μεγάλο καλλιτέχνη πού ἐνσάρκωσε τὴν Ἀναγέννηση: "Ἀπὸ ἀνθρώπινη συμμετρία πολλὰ ἀδύνατα σημεία. Κανένας λόγος δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ στὰ ἔργα του γιὰ τὸ "Attiegesti" τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ οἱ χειρονομίες εἶναι τὸ πῦρ δυναμικὸ ἐκφραστικὸ μέσο τοῦ ἀνθρώπου".

Λέμε πὼς οἱ ἀρχιμαστόροι τῆς Ἰταλικῆς Κωμωδίας διέπρεπαν στὴν ἐκφραστικὴ τέχνη τοῦ σώματος. Ἀκριβῶς, γιὰτὶ ἡ Κοιμμένα τελειώθηκε μέσα στὴν καρδιά τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Ἦταν τὸ ζωντανὸ ἀπόσταγμα τῆς. Τὸ πνεῦμα τῆς χαρᾶς, καὶ τὴν πολυμορφὴ ποικιλία τῆς ἐκφράζει. "Vita in atto" λένε οἱ Ἰταλοὶ κριτικοί. Ἡ ζωὴ σὲ σκηνακὴ δράση αὐτὴ ἦταν ἡ πεμπτοσύνη τῆς.

Οἱ ἡθοποιοὶ φτιάχνουν Θέατρο μόνο με τὴν παρουσία τους στὴ Σκηνή. Μόλις βρεθοῦν σ' ἕνα πατάρι — με μερικοὺς θεατῆς γύρω τους — ἡ ἀνάγκη νὰ δράσουν, νὰ ὑπάρξουν καὶ νὰ ἐνθουσιαστούν τοὺς θεατῆς τους, τοὺς μεταβάλλει σὲ δλάνθιτους θύρους. Ἐχουν ἀνάγκη ἀπὸ θεατῆς καὶ ἀπὸ ἐνθουσιασμό. Αὐτὴ εἶναι ἡ ψυχολογία τοῦ Ἰταλοῦ ἡθοποιοῦ, ἀκόμα καὶ σήμερα, ἰδίαιτερα τῶν θεατρῶν τῶν διαλέκτων — πού ναι οἱ πῦρ ἄμεσοι ἡθοποιοὶ τῆς Ἰταλίας. Τὸ Θέατρο εἶναι μέσα τους. Κ' ἔχουν τὸ δῶρο — καὶ ἄς λείπει τὸ κείμενο — νὰ κάνουν Θέατρο καὶ ἀπὸ τὸν ἴδιο τους ἑαυτοῦ. Προικισμένοι με τὸ ἐνστικτο τοῦ θεατρισμοῦ — ὅπως θά ληγε ὁ Ἐβρέινωφ. Γουμποιοῦν ἀπὸ τὸ τίποτα: συνθέτουν ἀπ' τὸ τίποτα.

Αὐτὴ ἡ πρωτοβουλία, ἡ γουμπούνη, ἦταν ἀπὸ τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς Ἀναγέννησης, τῆς ἐποχῆς τῶν μεγάλων ἐπινοήσεων, τῆς ἐτοιμότητος. Κι αὐτὴ ἡ ζωὴ ἦταν ἡ συνδιαλλαγὴ τῶν πῦρ ἰσχυρῶν ἀντιθέσεων. Οἱ ἄνθρωποι εἶχαν βρεῖ τὸ δρόμο τῆς ὀλοκληρωτικῆς ζωῆς τόσο στὸ καλὸ ὅσο καὶ στὸ κακό. Ἀποκαλυπτικά εἶναι τὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ Μπενβενουτὸ Τσελίνι ἢ τὰ "Χρονικά τῆς Ἰταλίας" τοῦ Σταντάλ. Τίποτα σ' αὐτοὺς δὲν ἦταν ἀσήμαντο, ἀνάξιο, ντροπερὸ, ἀδιάφορο. Ἀπὸ τὴ μιὰ: λαχτάρα γιὰ γνώση, γιὰ κατάκτηση καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη: λαχτάρα γιὰ κραιπάλη. Ἐτοιμοὶ νὰ ξεθηκαρῶσιν καὶ νὰ κατακρεουργηθοῦν γιὰ μιὰ ἀσήμαντη προσβολὴ καὶ ἀπ' τὴν ἄλλη: ἀνοχὴ, καλωσύνη, μεγαθυμία. Καὶ με τί σβελλάδα, με τί ἐτοιμότητα, με τί δεξιότητι χειριζόντανε σπαθὶ καὶ στυλέτο! Αὐτὴ τὴν εὐκίνησι κα' εὐλυγισία, φυσικά, τὴν εἶχαν καὶ οἱ Κοιμεντιάντι κα' ἡ ἐπίδειξη τῆς ἰκανότητάς τους ἦταν μιὰ ἄμεση ἐπικαιρότητα, ἡ ἀνταπόκριση με τὰ γούστα τοῦ κοινού: ὁ ἀπαραίτητος θεατρισμός.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη, πλοῦσια πηγὴ γιὰ πνευματωδία καὶ γιὰ διακω-

μώδηση. Κι ὅλη αὐτὴ ἡ ζωὴ κυκλοφοροῦσε στοὺς δρόμους ἀμασκάρευτη. Γίνονταν Θέατρο! Ἀκριβῶς τότε λατρεύτηκε τὸ ἀνθρώπινο ἐνστικτο καὶ ἀφέθηκε ἐλεύθερο νὰ ἐκφραστεῖ χωρὶς περιορισμοὺς καὶ ἀφορισμοὺς.

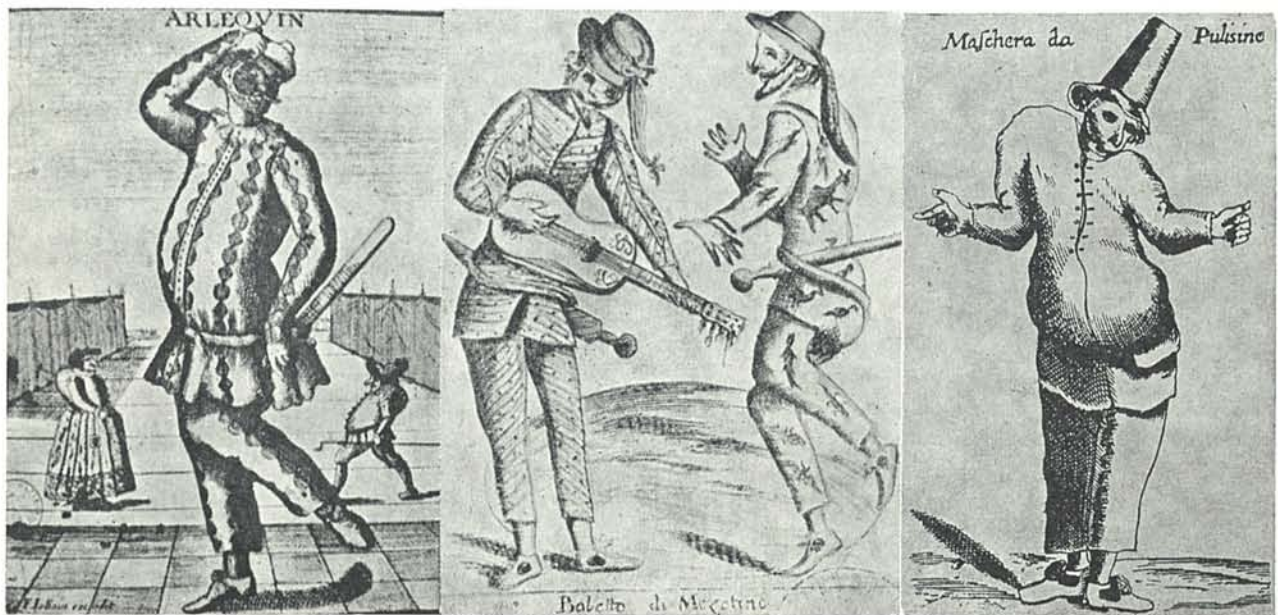
Ἄς μοῦ συγχωρῶσιν οἱ φιλόλογοι τούττη τὴν παρεμβολή. "Ὅσο καὶ ἂν τὸ ἀγνοοῦν στίς μελέτες τους γιὰ τὴν Ἀναγέννηση — δρᾶ καὶ θαυματουρεῖ. Εἶναι ἡ μήτρα τῆς δραστηκῆς τῆς ζωῆς. Τὸ δίπετρο δαχτυλίδι τοῦ βέβηλου καὶ τοῦ ἱεροῦ πού τεχνούργησε τούττη ἡ θαυμαστὴ ἐποχὴ. Ἀπὸ τὴ δικὴ μας ἄποψη — στὸν τομέα τοῦ ἐνδιαφερόντος μας γιὰ τὴν ἡθοποιία — τούττη ἡ λατρεία τοῦ ἐνστικτου ἔχει ἀποκαλυπτικὴ σημασία. Ἡ ἡθοποιία γιὰ νὰ ὑπάρξει, προϋποθέτει ἐνστικτο γερὸ, ζῦπνο, ἀνεμπόδιστο. Τότε μόνον μπορεῖ νὰ λειτουργήσῃ στὸν πῦρ πρωτόρημο δυναμισμὸ τοῦ τὸ μεταμορφωτικὸ δαιμόνιο, τὸ πῦρ πηγαῖο ὀρμέμφοτο τῆς ἀνθρώπινης φύσης: ἡ Μιμική. "Αὐτὴ εἶναι ἡ δύναμη ἢ πῦρ ἀρχέγονη μέσα σ' ὅλες τῆς ἄλλες" γράφει ὁ αἰσθητικὸς τοῦ Θεάτρου Arthur Kutschler — Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀρχαιότερη καὶ ἡ πῦρ ἀπλή καὶ πρωτογενῆς φόρμα, ἡ προϋπόθεση γιὰ νὰ ὑπάρξῃ Θέατρο καὶ Δράμα. Ἡ Μιμικὴ ἐμπεριέχει φόρμες πού δὲ σνηθίζουμε, γενικά, νὰ τίς χαρακτηρίζουμε σὰ Θέατρο ἢ Δράμα καὶ ὅμως δὲν λειτουργεῖ νὰ σκεφτοῦμε κανένα Θέατρο καὶ κανένα Δράμα χωρὶς ν' ἀναφεροῦμε στὴ δύναμη αὐτὴ — στὴ Μιμικὴ ὅτι μόνον τώρα, ἀλλὰ καὶ πάντοτε, γιὰτὶ σ' αὐτὴν ριζώνει καὶ ἀπ' αὐτὴν βλαστᾷ τὸ δημιουργικὸ στοιχεῖο τοῦ ὅλου εἶδους. Ἡ Μιμικὴ εἶναι ὀδρο τῆς ἀνθρώπινης φύσης. "Ὅσο καὶ ἂν διαφέρει στοὺς ἀναβαθμοὺς τῆς, κα' ἐξαρτᾷται ἀπ' τὴν ἰδιοσυγκρασία, ἀπὸ τὴ φύλη, ἀπὸ τίς κοινωνικὰς συνθήκες, ἀπὸ τοὺς ὅρους διαβίωσης, ὑπάρχει πάντα κα' ἐνεργεῖ. Εἶναι προῖον μιᾶς κράσης γερῆς πού ἀπαντιέται σὲ κάθε ἄνθρωπο με καλλιτεχνικὴ προοιάθεση".

Παράξενος ἀνόθος, μ' ὅλα τὰ χρώματα καὶ μ' ὅλες τίς δυνατὰς μυροδιές, ἐνὸς ἀνεπτυγμένου σώματος καὶ πνεύματος. Σ' ἐποχὰς ἐντονης δράσης, σ' ἐποχὰς ζωικῆς εὐφορίας, βίαιες καὶ μαχητικῆς, ὁ μιμικὸς τρόπος τῆς ἐκφρασης εἶναι πῦρ ἐντονος, παρὰ σὲ ἐποχὰς κλασικῆς κουλτούρας.

Ἡ ἐποχὴ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, με τὴν πληθωρικὴ ζωὴ τῆς, με χορτασμένο τὸ ἐνστικτο τῆς αὐτοσυντήρησης, παρῆγε τοὺς πῦρ εὐνοϊκοὺς ὅρους γιὰ νὰ λειτουργήσῃ ἄμεσα καὶ θρασερά ἡ Μιμικὴ — τὸ μεταμορφωτικὸ δαιμόνιο. Ἡ συνθετικὴ αὐτὴ οὐσία τοῦ Θεάτρου λειτουργοῦσε δραστηκὰ στοὺς Commedianti. Αὐτοὶ πού τὴν κατέχουν, λέγονται: θεατρίνοι. οἱ ἄλλοι, πού διαθέτουν μὀρφωση, καλλιέργεια, δεξιότητι καὶ ἄσκησι λέγονται: ἡθοποιοί. Οἱ πῦρτοὶ κάνουν Θέατρο: οἱ ἄλλοι... ὑποκριτικὴ τέχνη.

ΠΕΛΟΣ ΚΑΤΣΕΛΗΣ

Τὸ κορμὶ τῶν Ἰταλῶν θεατρῶν ἦταν τὸ βασικὸ ἐκφραστικὸ τους μέσο. Ἀριστερά: Ὁ Ἀρλεκίνος, δεξιότηκῆς πάντα τῆς κίνησις, σὲ γκραβούρα τοῦ Ζολλαίν. Στὴ μέση: Ὁ Μετζετιν σ' ἕνα χορευτικὸ του νοῦμερο, ἀπὸ γκραβούρα τοῦ Τζιάκομο Φράνκο καὶ δεξιὰ: Ὁ Πουλτανέλλα στὴν ἀρχέγονη μορφή του, σὲ γκραβούρα, πάλι, τοῦ Φράνκο. (Συλλογὴ Ροντέλ, Παρίσι)



Ο ΜΠΑΡΜΠΑ ΓΚΟΛΝΤΟΝΙ

ΠΡΕΠΕΙ ΝΑ ΠΑΙΖΕΤΑΙ ΣΑΝ COMMEDIA;

Του ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗ ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗ

Μιά παράσταση είναι μια παράσταση — κάποτε όμως είναι ολόκληρο θέατρο. 'Ολόκληρο τὸ ἰταλικὸ θέατρο εἶναι μιὰ παράσταση Γκολντόνι. 'Η Γαλλία, ἐκτὸς ἀπ' τὸ Μολιέρο τῆς, ἔχει ἀκόμα τὸν Κορνήλιο καὶ τὸ Ρακίνα. Οἱ δύο τραγικοὶ βασιλεῖοι εἶναι σὲ μιὰ πόλη, τὸ Παρίσι, ἢ τουλάχιστο σ' ἕνα θέατρο, τὴ Γαλλικὴ Κωμωδία. 'Η Ἰταλία δὲν ἔχει ἄλλον ἀπ' τὸ Γκολντόνι τῆς. Αὐτὸς δὲν εἶναι ἀπλῶς ὁ πρῶτος, εἶναι ὁ μοναδικός. Τὸ "μελόδραμα" τοῦ Μεταστάσιο δὲν παίζεται πλέον κ' ἴσως — ἴσως οὔτε διαβάζεται. 'Ο στυγνός, "γραμματικός" 'Αλφιέρης δὲν ἀντικρῶζει οὔτε αὐτὸς τὰ φῶτα τῆς σκηνῆς. Μόνον ὁ Μακιαβέλλης παίζεται κάποτε, ἀλλὰ τὸ μοναδικὸ ἀριστοῦργημα τοῦ μεγάλου κυνικοῦ τῆς πολιτικῆς (ἐξίσου κυνικοῦ καὶ τῆς θεατρικῆς λογοτεχνίας) μπορεῖ ἀκόμα καὶ πάντοτε νὰ δώσῃ μιὰ σπουδαία σκηνικὴ ἐπιτυχία, δὲ μπορεῖ ὅμως νὰ γεμίσῃ τὸ ἰταλικὸ θέατρο. Τὸ ἰταλικὸ θέατρο τὸ γεμίζει ἀποκλειστικὰ ὁ Γκολντόνι. "Ἐπρεπε νὰ περάσουν δύο περίπου αἰῶνες γιὰ ν' ἀρχίσῃ ἡ Ἰταλία νὰ δημιουργῇ τὸ δεύτερο κλασσικὸ τῆς, τὸν Πιραντέλλο. 'Αλλὰ γι' αὐτὴ τὴν προσπάθεια ἔχω τίς ἐπιφυλάξεις μου καὶ πρέπει ἄλλοτε νὰ γράψω. "Ἄς μείνουμε τώρα στὸν Γκολντόνι.

Μίλησα στὴν ἀρχὴ γιὰ μιὰ παράσταση. Εἶναι ἡ μιὰ καὶ μόνη πού εἶδα στὴν Ἰταλία τὸ περασμένο καλοκαίρι, ἐποχὴ νεκρῆ γιὰ τὸ θέατρο. 'Ο βενετσιάνικος θίασος τοῦ Μικελούτσι περῶσε ἀπ' τὰ λουτρά τοῦ Μοντεκατίνι κ' ἔδωσε μιὰ σειρά κωμωδιῶν. Πῆγα νὰ δῶ μόνον τὸν Γκολντόνι, γιὰτὶ ἦταν ἡ καλύτερη κωμωδία του — "Οἱ Ἀγριάνθρωποι" — καὶ γιὰτὶ ἔπαιζαν βενετσιάνοι ἠθοποιοὶ σὲ βενετσιάνικη διάλεκτο. Αὐτὴ εἶναι ἡ αὐθεντικώτερη χαρὰ πού μπορεῖ νὰ σᾶς δώσῃ τὸ ἰταλικὸ θέατρο.

Γκολντόνι — τί ἄλλο; — ἔπαιζαν καὶ τὸν Αὐγουστο στὸ "Θεατρικὸ Φεστιβάλ" τῆς Βενετίας, ἀλλὰ δὲν τὸ πρόφτασα. "Ἐπαιζαν τοὺς "Ἀγριάνθρωπους" καὶ τὸν "Ἰμπρεσσάριο τῆς Σμύρνης". Σκηνοθέτης ὁ κορυφαῖος θεατρικός κριτικός τῆς Ἰταλίας, ὁ Ρενάτο Σιμόνι (τοῦ "Ἐσπερινου Τραχυδρόμου" τοῦ Μιλάνου). 'Η κριτικὴ τὸν ἀποθέωσε. "Ἐγώ, ὅταν πῆγα τὸν 'Οκτώβριο στὴ Βενετία, βρῆκα τοὺς Βενετσιάνους παγωμένους. Παγωμένοι κ' ὁ φίλος 'Αλβέρτος Μπερτολίνι, ὁ θεατρικός κριτικός τοῦ "Γκαζεττίνο" τῆς Βενετίας. "Ἐπάρχουν — μοῦ ἔλεγε — ἠθοποιοὶ καὶ ὑπάρχουν θεατρίνοι. 'Ο Γκολντόνι πρέπει νὰ παίζεται ἀπὸ θεατρίνους". Μ' ἄλλα λόγια: 'Ο Γκολντόνι πρέπει νὰ παίζεται ὡς Commedia dell' arte. 'Αξίωση καταπληκτικῆ, προκειμένου γιὰ συγγραφέα πού ἡ ἱστορικὴ δόξα του εἶναι αὐτὴ ἀκριβῶς: ὅτι κατέλυσε τὴν Commedia dell' Arte! "Ἄν καὶ ὁ κουγᾶς γύρω ἀπ' αὐτὸ τὸ ζήτημα δὲν ἔχει τέλος: 'Ο Γκολντόνι εἶναι καταλυτῆς ἢ συν-

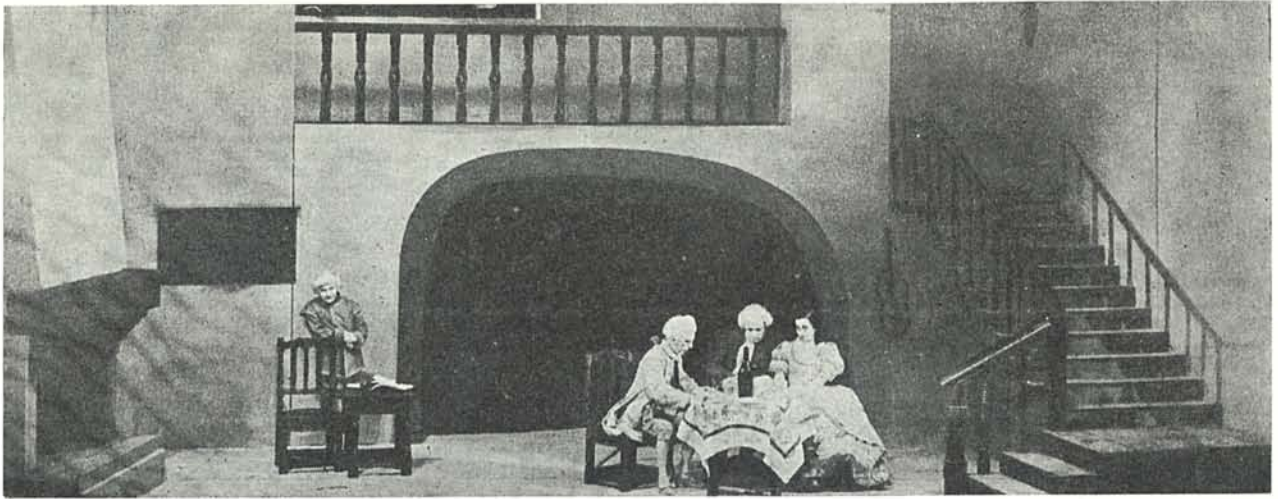
χιστῆς τῆς Commedia; Νομίζω πὼς εἶναι καὶ τὰ δύο. 'Η ἀληθινὴ ἐπανάσταση καὶ καταλύει καὶ συνεχίζει. Καὶ ὁ Γκολντόνι ἦταν ἀληθινὸς ἐπαναστάτης, ἴσως — ἴσως γιὰτὶ δὲ διανοήθηκε ποτέ του νὰ κάμῃ ἐπανάσταση. "Ὅταν οἱ "Γάμοι τοῦ Φιγαρό" ἀναβῶν φωτιά στὸ Παρίσι, ὁ Γκολντόνι δὲν ἔβλεπε τίποτε ἄλλο παρὰ τὰ τεχνικὰ σφάλματα τῆς κωμωδίας τοῦ Μπομαρσαί! Καὶ ὅμως ὁ ἴδιος, μετὶ τῆς κωμωδίας του, εἶχε ἐπαναστατήσει ὄχι μόνον τὴ σκηνὴ ἀλλὰ καὶ τὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς του. Κατέλυσε τὸ τυποποιημένο πνεῦμα τῆς Commedia κ' ἔδημιούργησε τὴν κωμωδία χαρακτήρων (θεατρικὴ ἐπανάσταση). Σάρωσε ἀπ' τὴν σκηνὴ τὴν ἀριστοκρατία κ' ἀνέβασε ἐκεῖ τὴν ἀστικὴ τάξη καὶ τὸ λαὸ (κοινωνικὴ ἐπανάσταση). "Ὅλ' αὐτὰ μετὰ τὸ ἀγαθώτερο γέλιο τοῦ κόσμου, χωρὶς φανατισμὸ, χωρὶς κακία. Οἱ Ἰταλοὶ — πού ἐντούτοις ἀναγνωρίζουν τὴν ὑπεροχὴ τοῦ Μολιέρου — συνηθίζουν νὰ λένε: "Μόνον ὁ Γκολντόνι ξέρεε νὰ γελάῃ. Τὸ γέλιο τοῦ Μολιέρου εἶναι μορφασμός".

Τὸ γέλιο τοῦ Γκολντόνι, πού δὲν εἶναι μορφασμός, κατόρθωσε νὰ τὸ ἀποδώσῃ περίφημα στὸ χαλκὸ ὁ ἰταλὸς γλύπτης Λόττο. 'Ο ἀνδριάντας του εἶναι στημένος στὸ "κάμπο" Σάν - Μπαρτολομέο, στὸ ἐμπορικώτερο κέντρο τῆς Βενετίας. Μοῦ θυμίζει τὸν ἀνδριάντα ἐνὸς ἄλλου μεγάλου τῆς κωμωδίας, τοῦ Χόλμπεργκ, στημένο στὴν ψαξαγορὰ τοῦ Μπέργκεν, στὴ Νορβηγία. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδεώδης θέση τῶν ποιητῶν τοῦ λαοῦ. Γύρω ἀπ' τὸ χάλκινο Γκολντόνι διαδραματίζεται τὸ καθημερινὸ δρά-

μα τῆς Βενετίας, χαριτωμένο, πολύχρωμο, ξελογαστικό — σὰ θεατρικὴ παράσταση. Δὲν ἔχουν πῆ τὴν Βενετία τὴ θεατρικώτερη πόλη τοῦ κόσμου; 'Η ζωὴ ἐκεῖ εἶναι θέατρο καὶ ἡ ἴδια ἡ πολιτεία σκηνὴ θεάτρου. "Ἄν δῆτε τὰ γραφικώτατα "Καμπιέλα" ὅπου παίζονται στὸ Φεστιβάλ τραγωδιῶν τοῦ Σαίξπηρ ἢ Κωμωδιῶν τοῦ Γκολντόνι, δὲ θὰ μπορέσετε νὰ πῆτε ἀπ' τὴν πρώτη στιγμὴ ἂν τὰ φῶτα εἶναι ἀληθινὰ ἢ σκηνογραφημένα. Σφύζει λοιπὸν γύρω ἀπὸ τὸν ἀνδριάντα τοῦ ποιητῆ τῆς ἡ καθημερινὴ ζωὴ τῆς Βενετίας — οἱ ἐγνοίες, οἱ χαρές, τὰ συμφέροντα — κ' ὁ μπάρμπα - Γκολντόνι μετὰ τὸ αἰώνιο χαμόγελό του γεμάτο ἀγαθώτατη πονηρία, φαίνεται σὰ νὰ λήθῃ στὸς Βενετσιάνους του: — "Ὅλα τὰ βλέπω, ἀλλὰ ὅλα τὰ συγγωρῶ"! Ἰδού ἡ πνευματικὴ οὐσία τοῦ Γκολντόνι, καὶ ἰδοὺ ἡ σκηνικὴ ἐρμηνεία του. 'Ο Γκολντόνι δὲν εἶναι σατιρικός, εἶναι κωμωδιογράφος. 'Ὡς κωμωδιογράφος εἶναι ποιητῆς. Τὰ βλέπει ὅλα ὅπως εἶναι (ρεαλιστῆς), ἀλλὰ τ' ἀποδίδει σὰ φανταστικά. Αὐτὸ σημαίνει ἀληθινὸς ποιητῆς τοῦ θεάτρου. 'Η ζωὴ, γιὰ νὰ μείνῃ ἐπὶ σκηνῆς ζωὴ, πρέπει νὰ γίνῃ φαντασία. "Ἄδικα δὲν τὸν ἔχουν παραλληλίσῃ πρὸς τὸ Γκουάρντι, τὸ θεῖο ζωγράφου πού ζωγράφιζε



Οἱ κωμωδιῶν τοῦ Γκολντόνι παίζονται σὲ πρόχειρες κ' αὐτοσχέδιες σκηνές. Πίνακας τοῦ Μάοκολα ἀπὸ ἕνα φεστιβάλ τῆς Βερόνας. Βρίσκεται στὸ Ἰνστιτούτο Τέχνης τοῦ Σικάγου



1934 "Λοξανιέρα" από τὸ Ἐθνικόν, με σκηνοθεσίαν Φ. Πολίτη: Χρ. Εὐθυμίου, Μ. Ἰακωβίδης, Ἰ. Αὐλωνίτης, καὶ ἡ κ. Κατερίνα

τῆ φανταστικώτερη, δηλαδή τὴν ἀληθινώτερη, Βενετία. Γιὰ νὰ φτάσῃ ὁμοῦ αὐτοῦ ἡ κριτική, χρειάστηκε πολὺς καιρὸς καὶ πολὺς κόπος. Μὲ τὸ Γκολντόνι συνέβηκε ὅ, τι συμβαίνει μὲ ὅλους τοὺς κλασικοὺς: κἀκε γενεὰ τοὺς ἐρμηνεύει κατὰ τὴν ἰδιουσυγκρασίαν τῆς. Οἱ ρομαντικοὶ τὸν εἶχαν καταδικάσει ὡς ρεαλιστὴ, ὅπως οἱ σύγχρονοὶ τὸν κλασικοὶ προηγουμένως. Ἦρθε ἐπειτα ἡ γενεὰ τῶν θετικιστῶν (19ος αἰώνας) καὶ τὸν ἀναγνώρισε ὡς πρωτοπόρο τῆς! Τὸν παρανόησε βέβαια, ἀλλὰ τοὐλάχιστο τὸν ἐτίμησε. Τὸν ἀνάσφουρε ἀπὸ τῆς σελίδος τῆς λογοτεχνικῆς ἱστορίας καὶ τὸν ξαναεβάζε στὴ σκηνή. Ἀπὸ τότε ὁ Γκολντόνι ζωντάνεψε πάλι στὸ θέατρο καὶ ζωντάνεψε τὸ θέατρο. Ὡστόσο τὸ 20ὸς αἰώνας, γκρεμίζοντας τὸ νατουραλισμὸ καὶ ἀποκαθιστώντας τὴν ποίησιν, χαίρεισε τὸ θέατρο τοῦ Γκολντόνι ὡς θέατρο καθαρῆς φαντασίας! Ὁ Ράινχαρτ σκηνοθέτησε μιὰ κωμωδίαν τοῦ ὡς Commedia dell'arte. Τὸ πείραμα πέτυχε, ἀλλὰ μόνο γιατί τὸ ἔκαμε ὁ Ράινχαρτ (ἀναλώμασιν ὁμοῦ τοῦ Γκολντόνι). Ὁ μεγάλος σκηνοθέτης σκότωσε τὸ πνεῦμα τῶν ἔργων, ἀλλὰ δημιουργοῦσε γοητευτικώτατο θέατρο. Οἱ ἄλλοι, ποὺ δοκιμάζουσι, παθαίνουν φιάσκα. Στὸ Διεθνὲς Θεατρικὸν Συνέδριον τῆς Ρώμης, λίγο πρὶν ἀπ' τὸν πόλεμον, ὁ ρωσοβερβαῖος Ταϊρωφ ὑποστήριξε, οὔτε πολὺ οὔτε λίγο, πὼς πρέπει νὰ ξαναγυρίσωμε στὴν Commedia! Ποῦ τὸν ὀδήγησε αὐτὴ ἡ ἀπόλυτη θεωρία, τὸ εἶδα στὰ 1935 στὴ Μόσχα μὲ τὰ μάτια μου: ἡ σκηνοθεσία τοῦ ἦταν μιὰ καταπληκτικὴ ἀλλὰ παγερωτάτη τεχνική. Ὁ Ταϊρωφ δὲ σκότωνε μόνο τὸ πνεῦμα ἀλλὰ σχεδὸν καὶ τὸ θέαμα.

Στὸ φετινὸν Φεστιβάλ τῆς Βενετίας, ὁ νέος ἰταλὸς κριτικὸς καὶ σκηνοθέτης Βίτο Παντόλφι παρουσίασε διασκευασμένην Commedia. Διάβασα κριτικὰς: ἀποτυχημένην ἐρασιτεχνία. Ἀλλὰ δὲν ἔχω χρεῖα μαρτύρων. Προχτὲς εἶδα στὸ θέατρο "Valle" τῆς Ρώμης μιὰ μονόπρακτον κωμωδίαν τοῦ Λαμπις ἀνεβασμένην ὡς Commedia dell'arte. Ἡ ἀκροβατικὴ δεξιότητι τῶν ἡθοποιῶν ἦταν ἀξιοθαύμαστα. ("Ἐπαίξε δὲ ὁ Γκάσμαν, ἕνας ἀπ' τοὺς καλύτερους νέους ἡθοποιούς, ποὺ ἡ ραχδαία του ἀνάδειξη εἶναι τὸ σκάνδαλον τῆς ἡμέρας στὸ μεταπολεμικὸν ἰταλικὸν θέατρο). Ἀλλὰ πνεῦμα; ἀλλὰ γέλιο; ἀλλὰ συγκίνησι; Μηδέν. Ἡ κἀτι, ἀλλὰ ἐσχάτης ποιότητος. Ὁ δικός μας Καραγκιόζης ἔχει ἀσύγκριτα περισσότερη σπιρτάδα καὶ χρῶμα καὶ ... ποίησιν. Καὶ τότε κατάλαβα γιατί στὸ ἴδιον ἐκεῖνον συνέδριον, ἀπαντώντας τὸν Ταϊρωφ, ὁ ἐπιφανέστερος ἱστορικὸς τοῦ θεάτρου Σίλβιο ντ' Ἀμίκιο — ποὺ ἐντοῦτοις εἶναι ἰταλὸς κ' οἱ ἰταλοὶ δίκαια ὑπερηφανεύονται πὼς μετὴν Commedia dell'arte εἶχαν κυριαρχήσει ἐπὶ ἕνα καὶ πλέον αἰῶνα στὴ σκηνὴ τῆς Εὐρώπης— ἀναφώνησε τρομοκρατημένος:—"Θεὸς φυλάξει νὰ μὴν ξαναγυρίσωμε στὴν Commedia!"

Φανταστῆτε τώρα νὰ ξαναπαράδωμε στὴν Commedia τὸν ἴδιον τὸν καταλύτη τῆς! Ὁχι! Ὁ Γκολντόνι ἔχει τὴ φαντασίαν τῆς Commedia, ἀλλὰ εἶναι συγγραφέας, δὲν εἶναι αὐτοσχεδιαστὴς. Οἱ κωμωδίες του εἶναι στοχασμένες μετὰ ψυχῆ καὶ μετὰ ψυχολογία. Ἐχουν ἀκόμα μιὰν ἀνάερην χάριν καὶ μιὰ μουσικότητα (ποῦ φαίνεται τρεῖς φορές μεθυστικώτερη μετὸν κελαιδισμό τῆς διαλέκτου) — τὴ χάριν καὶ τὴ μουσικότητα τοῦ αἰῶνα τῆς παρακμῆς, ὅταν ἡ Βενετία ψυχοραγοῦσε κ' ὁ Γκολντόνι

στὸ θέατρο, ὅπως ὁ Τιεπόλο στὴ ζωγραφικῇ, τὴ βοήθησαν νὰ πεθάνῃ "ἐν ὠραιότητι". Δέκατος ὄγδος αἰώνας. Αὐτός, καβαλλικεύοντας ὅλους τοὺς ἄλλους αἰῶνας τῆς ἱστορίας τῆς — καὶ τὸ Μεσαίωνα καὶ τὴν Ἀναγέννησιν, καὶ τῆς ἀπαρχῆς καὶ τὴν ἀκμὴ — ἔβαλε τὴν ὀριστικὴν του σφραγίδα στὴ Βενετία. Μέσον αὐτοῦ καὶ ὁ σημερινὸς ταξιδιώτης θὰ δῇ τὴν ὁμορφίαν καὶ τὴν δόξαν τῆς. Εἰλικρινά, δὲ μπορῶ νὰ καταλάβω μετὰ τί μάτια εἶδε τὴ Βενετία ὁ ἐξαισιος Μαλακάσης γιὰ νὰ τοῦ ἐμπνεύσῃ τὸ πολυκροτὸ "Βενετσιάνικον" (ποῦ ἄλλωστε δὲ μετὰ συγκίνησε ποτέ).

Τὴ μουσικὴ λοιπὸν χάριν τοῦ Γκολντόνι θέλησε ν' ἀποδώσῃ κ' ὁ σκηνοθέτης τοῦ φετινοῦ Φεστιβάλ. Σωστὴ ἀρχὴ ἀλλὰ φαίνεται πὼς τὴν πρόδωσαν οἱ ἡθοποιοὶ του. "Οἱ Ἀγριάνθρωποι" εἶναι ἕνα ἀληθινὸν κουαρτέτο. Ἀπὸ ὅσα θυμοῦμαι, μοναδικὴ κωμωδία μέσα στὸ παγκόσμιον ρεπερτόριον — μοναδικὴ κατὰ τοῦτο: ὅτι δὲν ἔχει ἕνα, ἀλλὰ τέσσερες πρωταγωνιστὲς καὶ τοὺς τέσσερες μετὸν ἴδιον χαρακτήρα. "Μὲ τὸν ἴδιον χαρακτήρα — γράφει ὁ Γκολντόνι στὸν πρόλογόν τῆς — ἀλλὰ μετὰ διαφορετικὸν χρῶμα σχεδιασμένους τὸν καθένα, πράγμα — μὰ τὴν ἀλήθειαν — δυσκολώτατον, γιατί φαίνεται πὼς, ὅσο περισσότεροι ὅμοιοι χαρακτῆρες ὑπάρχουν σὲ μιὰ κωμωδίαν, τόσο περισσότερον μποροῦν νὰ πλήξουν τὸ θεατὴν παρὰ νὰ τὸν διασκεδάσουν." Γιὰ νὰ διαφοροποιηθοῦν αὐτοὶ οἱ ὅμοιοι χαρακτῆρες, πρέπει σχεδὸν νὰ διαφοροποιηθοῦν οἱ φωναί, ἀπαράλλαχτα ὅπως σ' ἕνα μουσικὸν ἔργον. (Ὁ Γκολντόνι ἄλλωστε εἶχε ξεκινήσει κ' αὐτὸς ἀπὸ τὸ μελόδραμα καὶ κἀτι ἔχει κρατήσῃ ἀπ' τοὺς μουσικοὺς τοῦ νόμου.) "Ἐστὶ θὰ βγῆ ἡ μελωδία. Ἐστὶ βγῆκε ἀληθινὴ μελωδία ἀπ' τὴ παράστασιν τῶν βενετσιάνων ἡθοποιῶν στὸ Μοντεκατίνι. Τί σημαίνει μουσικὴ παράστασιν ἑνὸς ἔργου πρόξας, δὲν τὸ ξέρουμε στὴν Ἑλλάδα. (Δὲ θὰ ξεχάσω σὸ εἶδος αὐτὸ τῆς "Στέλλα" τοῦ Γκαίτε μετὰ τὴν Agnes Straub στὸ προπολεμικὸν Βερολίνον). Μόνον ἴσως τὰ προσωπικά, αὐτοσχεδία σὺλα τῆς ἀξέχαστης Παπαδάκη μποροῦσαν νὰ μᾶς δώσουν μιὰ ἰδέαν.

Μεταξὺ λοιπὸν νατουραλισμοῦ καὶ στυλιζαρισματος, οἱ θεατρίνοι τῆς Βενετίας ἔδωσαν ἕναν ἀληθινὸν Γκολντόνι. Θέατρον 100% ἰταλικόν. Παράδοσι. — "Ἄχ! ἀναστενάζε τώρα τελευταῖα ἕνας ἰταλὸς κριτικὸς, ἐμεῖς δὲν ἔχομε ἕνα Ραχίνα καὶ ἡ μόνη μας παράδοσι εἶναι ἡ Commedia dell'Arte". Ἀλλὰ εἶναι τάχα ν' ἀναστενάξῃ κανεὶς γι' αὐτό; Ἡ νὰ χαίρεται ποῦ ὑπάρχει καὶ νὰ τὴ χαίρεται ὅταν προσφέρεται; "Ὅταν προσφέρεται ἀπ' τοὺς θεατρίνους τῶν διαλέκτων, ποῦ εἶναι οἱ μόνοι κληρονόμοι καὶ συνεχιστὲς τῆς, καὶ γιὰ τοὺς ὁποίους δὲν εἶχε ἄδικον νὰ ζετρελλανίται ὁ προχτεσινὸς νεκρὸς τοῦ θεάτρου, ὁ Τριστάν Μπερνάρ.

Τὴ διαφορὰ ἡθοποιῶν καὶ θεατρίνων θὰ τὴν εἶδαν οἱ θεατῆς τοῦ Φεστιβάλ. Τὴν εἶδα κ' ἐγὼ προχτὲς ἐδῶ στὴ Ρώμην, στὸ "Θέατρο Τέχνης", ὅπου διῶ ἀπ' τοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ Φεστιβάλ ἐπαίξαν ἕνα ἄλλο ἔργον τοῦ Γκολντόνι, τὴ γνωστὴν μας καὶ στὴν Ἀθήναν "Λοξανιέρα". Στὴν Ἀθήναν, παρὰ τὰ σφάλματα, ἦταν τοὐλάχιστον ἕνα γεγονός. Ἐδῶ, ἦταν μιὰ ἀσήμαντη παράστασι. Ἡ πρωταγωνίστρια Ἐλσα Μερλίνι (ἀπὸ τὰ πρῶτα σημερινὰ ὀνόματα τοῦ ἰταλικῦ θεάτρου) εἶχε τὸ μῆτρο τοῦ ρόλου, ἀλλὰ δὲν εἶχε τὴν εὐγένειαν καὶ τὸ πνεῦμα

του. Και ο πρωταγωνιστής Μπαστέτσιο, αληθινός θεατρίνος — ο μόνος της βραδιάς — έκαμε το λάθος να σατιρίσει κάπως το ρόλο του, αντί απλά να τον διακαιωδήσει. Έπρόδωσε έτσι το Γκολντόνι, ο οποίος ήξερε να γελάει και να συγχωρηθεί. (Αυτός δεν είναι ο άπέραντος ανθρωπισμός του ;)

Και για να τελειώνω και για να δείξω άλλη μιὰ φορά τὸν ἀληθινὸ χαρακτήρα του, πού είναι και χαρακτήρας τῶν κωμωδιῶν του, θὰ θυμηθῶ ἕναν ἄλλον ἀνδριάντα του, τὸ μαρμάρινο, πού τοῦ ἔχει στήσει ἡ Φλωρεντία στὶς ὄχθες τοῦ "Αρνου". "Ὅταν πρὸ μὴνός πῆγα νὰ τὸν δῶ, τὸν βρῆκα ἀκρωτηριασμένο. Μιὰ βόμβα τοῦ ἔχει κόψει τὸ δεξιὸ χέρι. Ἡ ἔκφραση ὅμως τοῦ προσώπου ἔμεινε ἀναλλοίωτα ἀγαθὴ καὶ ... ἀθεράπευτα ἔξυπνη. Ἦταν ἕνας Γκολντόνι πού ἔλεγε: — Φτωχοὶ μου ἀνθρώποι, πολὺ ἀργὰ κερφήκατε νὰ με ἀκρωτηριάσετε. Τὸ χέρι αὐτὸ ἔτι εἶχε νὰ γράψῃ τὸ ἔγραφε...". Καὶ τὸ ἔγραφε γιὰ πολλοὺς αἰῶνες.

Ἔδω, νομίζω, ἔχει τὴ θέση του κ' ἕνα ἔργο γραμμένο ὄχι ἀπὸ τὸν Γκολντόνι ἀλλὰ γιὰ τὸν Γκολντόνι, ἡ περίφημη, κλασικὴ πλέον, κωμωδία τοῦ Πάολο Φερράρι: "Ὁ Γκολντόνι καὶ οἱ δεκάξι νέες κωμωδίες του". Τὴν εἶδα χτές βράδυ στὸ θέατρο "Κουίρινο", παιγμένη ἀπ' τὸ Ρουτζέρο Ρουτζέρι. Ἀφῆνω γιὰ σήμερα ἀσυζητητὸ τὸ ζήτημα ἀνὸς Ρουτζέρι εἶναι ἡ ὄχι ὁ μεγαλύτερος ἀπ' τοὺς σημερινούς ἠθοποιούς τῆς Ἰταλίας. Ἐκαστὸ ὡστόσο ἕνα πρόχειρο δημολήψισμα. "Ἐνας νέος θεατρικὸς συγγραφέας μοῦ εἶπε: — "Δὲν τὸν ἀνέχομαι". Ἐνας καλλιεργημένος θεατῆς: — "Εἶναι μεγάλος καλλιτέχνης". Μιὰ κοπέλα τοῦ λαοῦ: — "Ποτέ δὲν ἦταν σπουδαῖος". Συμπέρασμα μᾶλλον δυσμενές. Ἀλλὰ ἡ γνώμη μου; Φοβοῦμαι ὅτι εἶναι κάπως ἀργὰ νὰ σχηματίσω γνώμη. Ὁ Ρουτζέρο Ρουτζέρι εἶναι χωρὶς ἄλλο μιὰ δόξα τοῦ Ἰταλικοῦ θεάτρου (ἀν καὶ ὄχι παγκόσμια, ὅπως ὁ Ἑρμέτες Τζακόνι, πού ζῆ ἀκόμα σὲ ἡλικία ὀγδονταπέντε χρονῶν), ἀλλὰ μιὰ δόξα στὴ δύση της. Τὸ κοινὸ, πού διαρκῶς ἀνανεώνεται, δὲ μπορεῖ ποτέ νὰ σεβαστῆ ὅσο πρέπει τίς δόξες, με τίς ὁποῖες δὲν ἔχει μεγαλώσει μαζί. "Οἱ ἠθοποιοὶ — μού ἔλεγε ἡ ἴδια κοπέλα τοῦ λαοῦ — πρέπει νὰ ξέρουν ποτέ ν' ἀποτραβιῶνται". Σκληρὸς λόγος. Ποιὸς ὅμως νὰ τοὺς τὸ πῆ, ὅταν δὲν τὸ καταλαβαίνουν οἱ ἴδιοι; Ἡ καὶ ὅταν ἀκόμα τὸ καταλαβαίνουν; Εἶναι γνωστὸ τὸ ἀνέκδοτο τῆς Ντετσαζέ: — "Μὰ γιὰτί θέλετε, ἔλεγε στὰ ἑβδομήντα της χρόνια ἡ παρισινὴ θεατρίνα, ν' ἀποσυρθῶ ἀπ' τὴ σκηνή; Πολλοὶ λόγοι μοῦ τὸ ἀπαγορεύουν: ἡ δόξα μου, ἡ τιμὴ μου, οἱ ἀνάγκες μου. Ἀφήστε με νὰ πεθάνω καλλιτέχνης...". Ὁ Ρουτζέρι θὰ μπορούσε νὰ πῆ τὸ ἴδιο. Ἐμεῖς θὰ προσθέταμε: ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὰ νέα ταλέντα τὸ πότε ἀποτραβιῶνται τὰ παλιά. Τὸ κενὸ πού θ' ἄφηνε ἕνας Ρουτζέρι, ὑπάρχει ὁ νέος πού θὰ τὸ γέμιζε; Ἰδοὺ τὸ ζήτημα.

Ὅπωςδήποτε, τὸ Ρουτζέρι θὰ τὸν δῶ καὶ σὲ ἄλλα ἔργα (τὸ ρεπερτόριό του εἶναι ἀποκλειστικὰ Ἰταλικό). Ἐκείνο πού εἶδα στὴν πρώτη γνωριμιὰ του εἶναι ὅτι ἡ μακρότατη πείρα τῆς σκηνῆς τὸν εὐκολώνει νὰ "συνοψίξῃ" τὸ παίξιμό του σὲ μεγάλες γραμμές καὶ νὰ μὴν τὸ σπαταλᾷ σὲ λεπτομέρειες (πού ἄλλοστε θὰ ἦταν ἐπικίνδυνες γιὰ τὰ χρόνια του). Κλασικὸ παίξιμο ἢ ἀνάγκη τῆς ἡλικίας; Καὶ ὅμως τὸ κοινὸ ἤθελε λε-

πτομέρεια, ἤθελε γραφικότητα, ἤθελε "θέατρο", ἤθελε σχεδὸν Commedia dell' arte! Ἀπόδειξη ὅτι — προφανῶς ἀνικανοποίητο ἀπὸ τὸ λιτὸ παίξιμο — ἔσπασε σὲ χειροκροτήματα πρὸς ἕνα δεύτερο ἠθοποιὸ, πού ἀπειθορρόγῳτῳς στὴ γραμμὴ τῆς σκηνοθεσίας ἄρχισε νὰ "ἐπεξεργάζεται" τὸ ρόλο του. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὸς ἡ παράσταση ἦταν κακὴ. Γιατί ὁ θίασος ἦταν κακός. Δεύτερο κρούσμα πού συναντῶ ἐδῶ στὴν Ἰταλία (τὸ ἄλλο ἦταν μετὰ τὸν σαιξπηρικὸ πρωταγωνιστὴ Ρέντζο Ρίτσι): γύρω ἀπὸ ἕνα μεγάλο ἠθοποιὸ νὰ μαζεύονται μετρίότητες. Τὸ σύστημα αὐτὸ εἶναι ἐπιβίωση παλιῶν καιρῶν, ὅταν τὸ σύνολο ἦταν ἀγνωστο, καὶ τὸ κοινὸ πῆγαινε στὸ θέατρο γιὰ νὰ χειροκροτήσῃ τὸν ἕνα. Σύστημα ἀπαράδεχτο σήμερα, ἐκτὸς ἀν ξαναγυρίσουμε στὴν παλιὰ μόδα, πού γιὰ τὴν καταδίκη της της ὅμως ὁ Σίλβιο ντ' Ἀμίκιο ἔχει γράψῃ ὀλόκληρη μελέτη κριτικὴ. Ἀλλὰ ἡ κωμωδία τοῦ Φερράρι χρειάζεται ὁπωσδήποτε σύνολο. Εἶναι "πολυκατοικημένη", καὶ οἱ ρόλοι της εἶναι ἰσοδύναμοι, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ρόλο τοῦ Γκολντόνι πού κυριαρχεῖ, χωρὶς —κατὰ τὴν ἰταλικὴν τοῦλάχιστον κριτικὴ— νὰ εἶναι καὶ ὁ πλέον εὐτυχημένος.

Εὐτυχημένη εἶναι ὅλη ἡ κωμωδία τοῦ Φερράρι. Ἐχει γραφῆ πρὸ ἐκατὸν χρόνων καὶ ἔχει γραφῆ γιὰ πρώτη τοῦ εἶδους της. Ἐμεινε ἡ πρώτη καὶ ἡ τελευταία. Ὁ Φερράρι θέλησε νὰ ξαναγυρίσῃ τὸ ἰταλικὸ θέατρο στὴν ἐνδοξότερη πηγὴ του, στὸ Γκολντόνι. Ἡ δύναμη ὅμως τῶν καιρῶν ἦταν ἀκατανίκητη καὶ ἡ ἐπίδραση ἔπειτα τοῦ μεγάλου Ἴψεν συντριπτικὴ. Κανεὶς ἄλλος, καὶ οὔτε ὁ ἴδιος ὁ Φερράρι, δὲν ξανάγραψε ἀπάνω σὲ γκολντονικὸ πρότυπο. Ἡ εὐγενικὴ του λοιπὸν χειρονομία ἀτόχησε ὡς αἰσθητικὸ πρόγραμμα, ἔδωσε ὅμως τοῦλάχιστον ἕνα ἔργο πού μένει, ἕνα ἀριστοῦργημα στὸ εἶδος του.

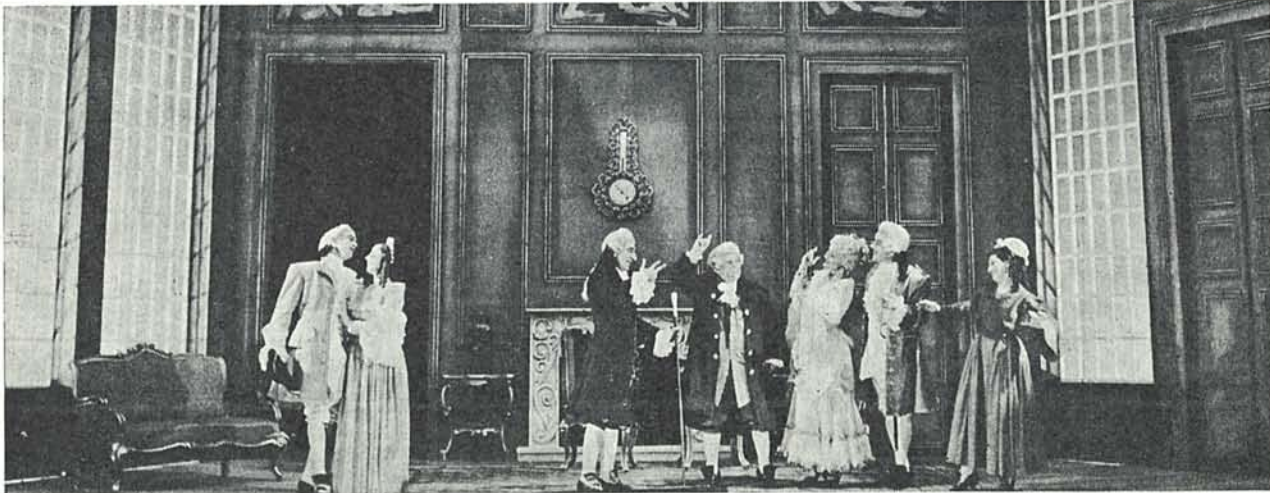
Καὶ μοῦ ἔρχεται τώρα στὸ νοῦ μιὰ ἀντίστοιχη κίνηση τῶν νέων κωμωδιογράφων τῆς Ἀθήνας, ἔστω μὴ προγραμματισμένη: ἡ κίνηση τῆς ἐπιστροφῆς στὰ παλιά πρότυπα (τῆ νεοαττικῆ, τῆ ρωμαϊκῆ, τῆ μοιερικῆ κωμωδία). Ἡ πολὺ φιλόδοξη αὐτὴ κίνηση κόπασε πιά, γιὰ νὰ δώσῃ μάλιστα τὴ θέση της στὴ διαμετρικὰ ἀντίθετη κωμωδία τῆς ἐπικαιρότητας. Τὸ κακὸ ὅμως εἶναι ὅτι δὲ μᾶς κληροδότησε κανένα ἔργο ἀνοσχῆς. Καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ (ὅπως —φεῦ!— σὲ πολλὰ ἄλλα) οἱ παλαιοὶ (Συναδινός) μένουν κυρίαρχοι.

Γκολντονικὴ λοιπὸν καὶ στὴν τεχνοπρόπια καὶ στὸ θέμα της ἡ κωμωδία τοῦ Φερράρι, εἶναι ἕνα γραπτὸ μνημεῖο τοῦ ποιητῆ, πιστότερο κ' ἀπ' τοὺς δυὸ ἀνδριάντες του, γιὰ τοὺς ὁποῖους μίλησα παραπάνω. Βγαλμένη ἀπ' τ' "Ἀπομνημονεύματα" τοῦ ἴδιου Γκολντόνι, μᾶς ζωντανεῖ τὴ μικρὴ ἀλλὰ πολυσήμαντη ἱστορία τῆς Βενετίας τοῦ 1750, ὅταν, πεισματωμένος ἀπ' τὴν ἀντίδραση τῶν ἐχθρῶν του καὶ τρομοκρατημένος ἀπ' τὸ φιάσκο τοῦ τελευταίου ἔργου του, ὁ ποιητῆς, γιὰ νὰ ἀνακτήσῃ τὸ κοινὸ του, εἶχε τὴν παράτολμη ἐμπνευση νὰ βγῆ καὶ νὰ τοῦ ὑποσχεθῆ, ὅτι μέσα στὴν ἄλλη θεατρικὴ σαιζὸν θὰ ἔγραφε καὶ θὰ παρουσίαζε δεκάξι νέες κωμωδίες! Μιὰ κωμωδία τὴν ἑβδομάδα! Τίς ἔγραψε; Τίς ἔγραψε. Ἀλλὰ μετὰ τὸ αἶμα του. Ἡ ζωὴ — ἀλλίμονο! — εἶναι σκληρὴ, σκληρότερη ὅμως ἡ δόξα.

(1948)

ΘΕΜ. ΛΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ

1951 "Ὁ καλόκαρδος γκρινιῶσης" ἀπὸ τὸ Ἐθνικόν, σὲ μετάφραση Γερ. Σπαταλά, σκηνοθεσία Σ. Καραντινοῦ, σκηνικὰ-κοστούμια Ν. Ἐργονόπουλου. Στὴ σκηνή: Ἀλ. Δεληγιάννης, Θ. Καλλιγᾶ, Ἀπ. Ἀβδῆς, Νέζερ, Ἐλσα Βεργῆ, Γρ. Βαφιᾶς, Λ. Ἰωαννίδου



ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ

Τὸ γυκόφως τῆς Commedia

Κεφάλαιο Α'

Ἡ διαδρομὴ ἀπὸ τὸ Βάρ στὸ Παρίσι. Ἡ πρώτη μου διανυκτέρευση στὸ Βιντωμπάν. Σύντομη πραγματεία γιὰ τὸ σουπέ καὶ τὴ σούπα. Βλέπω τὴ Μασσαλία. Βλέπω τὸ Ἀβινιόν. Αἶρα λόγια γιὰ τὴ Λυόν. Γράμμα ἀπ' τὸ Παρίσι. Ἡ ἀφιξή μου στὸ Παρίσι.

Μπαίνοντας στὸ Βασίλειο τῆς Γαλλίας, ἄρχισα νὰ καταλαβαίνω τὴ γαλατικὴ εὐγένεια: εἶχα συναντήσει μερικὲς δυσκολίες στὰ ἰταλικὰ τελωνεῖα στὸ σταθμὸ τοῦ Σαιν - Λωράν, κοντὰ στὴ Βάρ, πέρασα ἀπὸ τὸν ἔλεγχο μέσα σὲ δυὸ λεπτά καὶ τὰ μπαούλα μου διόλου δὲν ἀναστατώθηκαν. Φθάνοντας στὴν Ἀντίμπ, πόση καλωσύνη, πόση εὐγένεια μοῦ δειξε ὁ διοικητὴς τοῦ μεθοριακοῦ αὐτοῦ σταθμοῦ! Πῆγα νὰ τοῦ δείξω τὸ διαβατήριό μου: "Σὰς ἀπαλλάσσω, κύριε, ἀπ' αὐτὴ τὴν ὑποχρέωση, μοῦ περῶν γρηγορὰ, σὰς περιμένουν μ' ἀνυπομονησία στὸ Παρίσι". Συνέχισα τὸ ταξίδι μου καὶ σταμάτησα γιὰ τὴν πρώτη μου διανυκτέρευση στὸ Βιντωμπάν.

Μᾶς σερβίρουν τὸ σουπέ· ἀλλὰ σούπα δὲν ὑπάρχει στὸ τραπέζι· ἡ γυναίκα μου τὴ χρεωζόταν κι ὁ ἀνεψιός μου θὰ τὴν ἤθελε· ζήτησαν λοιπὸν νὰ τοὺς φέρουν· ἦταν περιττό. Στὴ Γαλλία δὲ σερβίρουν σούπα τὸ βράδυ. Ὁ ἀνεψιός μου ὑποστηρίζει πὼς ἀκριβῶς ἡ σούπα εἶν' αὐτὴ ποὺ δίνει τ' ὄνομα στὸ σουπέ, καὶ πὼς δὲν πρέπει νὰ ὑπάρχει σουπέ χωρὶς σούπα· ὁ ξενοδόχος δὲν καταλαβαίνει τίποτ' ἀπ' αὐτὰ, κάνει τὴν ὑπόκλησέ του καὶ φύγει.

Ὁ νεαρός μου, στὸ βάζος, δὲν εἶχε ἄδικο καὶ διασκέδασα κάνοντας μιὰ ἀνάλυση τῆς ἐτυμολογίας τοῦ σουπέ καὶ τῆς κατάργησης τῆς σούπας. Οἱ παλαιοὶ δὲν ἔτρωγαν παρὰ μιὰ φορὰ τὴ μέρα· πρόκειται γιὰ τὸ γεῦμα ποὺ σερβίρεται τὸ βράδυ καὶ πού, ἐπειδὴ ἄρχιζε μὲ σούπα, οἱ Γάλλοι τοῦ ἀλλάξαν τ' ὄνομα καὶ τὸ παν σουπέ. Λόγοι πολυτέλειας καὶ λαίμαργίας ἀξήσανε τὸν ἀριθμὸ τῶν γευμάτων· ἡ σούπα μεταφέρθηκε ἀπὸ τὸ δεῖπνο στὸ μεσημβρινὸ γεῦμα, καὶ τὸ δεῖπνο γιὰ τοὺς γάλλους ἔμεινε ἕνα σουπέ χωρὶς σούπα.

Ὁ ἀνεψιός μου ποὺ ἔχε ἀναλάβει νὰ κρατᾶ ἕνα μικρὸ ἡμερολόγιο τοῦ ταξιδιοῦ μας, δὲν παράλειψε νὰ καταχωρήσει στὶς σελίδες του αὐτὸ τὸ δῆγμα τῆς πολυμαθείας μου πού, ὅσο κι ἂν φαίνεται παράξενη, δὲν εἶναι στερημένη ἀπὸ κάποιες θεμελιώδεις ἀρχές. Τὴν ἄλλη μέρα φύγαμε πολὺ πρωὶ ἀπὸ τὸ Βιντωμπάν καὶ φθάσαμε τὸ βράδυ στὴ Μασσαλία. Ὁ 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, ὅλη τὴ νύχτα ἀπ' αὐτὰ τ' ἀνυπόφορα ζουφια ποὺ τσιμποῦν καὶ μολύνουν ταυτόχρονα, ἀναγκαστήκαμε νὰ δεχτοῦμε τὴν γενναϊόδωρη προσφορά τοῦ ἀδελφοῦ τῶν καλῶν μας φίλων τῆς Βενετίας.

Χαρήκαμε ἔξη ὀλόκληρες μέρες τὴ γνωριμιὰ μας μὲ τὴ Μασσαλία· ἡ γεωγραφικὴ τῆς θέση εἶν' εὐχάριστη, πολὺ πλούσιο τὸ ἐμπόριό της, οἱ κάτοικοί της πολὺ εὐγενεῖς καὶ τὸ λιμάνι τῆς ἕνα ἀριστούργημα τῆς φύσης καὶ τῆς τέχνης. Συνεχίζοντας τὸ ταξίδι μας, περάσαμε ἀπ' τὸ Λιξ. Διασχίσαμε μόνον μὲ τὴν ἄμαξα τὴν ὑπέροχη λεωφόρο ποὺ τὴν ὀνομάζουν "cours" καὶ φτάσαμε νωρὶς στὸ Ἀβινιόν.

Ἀναγνώρισα στὴν εἴσοδο τῆς πόλης τὰ κλειδιά τοῦ Ἁγίου Πέτρου μὲ τὴν παπικὴ τιάρα ἀπὸ πάνω. Ἡ μόνον περίεργη νὰ δῶ τὸ παλάτι αὐτὸ ποὺ, ἐξηγηταδὸ ὀλόκληρα χρόνια, ἦταν ἡ ἔδρα τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας. Εἶχα τὴν πρόθεση νὰ ἐπισκεφθῶ, δίχως ἄλλο, τὸν παπικὸ ἀντιπρόσωπο, ὅμως ἐκείνος μὲ προσκάλεσε σὲ δεῖπνο τὴν ἐπομένη κ' εἶδα τὸ παλιὸ αὐτὸ κτήριο ποὺ διατηρεῖται τόσο καλὰ ὥστε ἂν ὁ Πάπας εἶχε τὴν ἐπιθυμίαν νὰ τὸ ἐπισκεφτεῖ θὰ βρισκε ἀκόμα ὅ,τι χρειάζεται γιὰ μιὰ ἀνετὴ διαμονή.

Εἶχαν περάσει τέσσερις μῆνες ποὺ ἔχα φύγει ἀπὸ τὴ Βενετία. Ἐπεσα ἄρρωστος στὴ Μπολόνια, ὅμως ἀπὸ τότε διασκέδασα ἀρκετὰ καὶ ἀρχίζω νὰ φοβᾶμαι μήπως ἡ βραδύτητα τοῦ ταξιδιοῦ μου μ' ἀδικήσει στὴ σκέψη αὐτῶν ποὺ μὲ περιμένουν στὸ Παρίσι. Φθάνοντας στὴ Λυόν, βρήκα ἕνα γράμμα τοῦ κ. Ζανούτσι⁽¹⁾ μ' ἐπικλοῖσεις, σ' ἀλήθεια κάπως ζωηρές, μὰ ὅχι τόσο ἔντονες ὅσο μοῦ ἄξιζαν.

Ὁ ἄνθρωπος εἶναι πλάσμα ἀσύλληπτο, ἀνεξήγητο. Δὲ θὰ κατάφερα, ἐγὼ ὁ ἴδιος, ν' ἀναλύσω τίς αἰτίες ποὺ κάνουν με κάνουν νὰ ἐνεργῶ ἀντίθετα μὲ τίς ἀρχές μου καὶ ἀντίθετα μὲ τὰ σχέδιά μου. Μὲ τὴν καλύτερη δυνατὴ θέληση ν' ἀφοσιωθῶ στὸ πράγμα ποὺ μ' ἐνδιαφέρει, βρίσκω στὸ δρόμο μου κακομοιριές, ἀνοησίες ποὺ μὲ σταματοῦν καὶ μὲ ξεστρατίζουν. Μὰ ἀθῶα εὐχαρίστηση, μιὰ περιέργεια, μιὰ φιλικὴ συμβουλή, μιὰ ὑπόσχεση χωρὶς συνέπειες δὲν εἶναι συνήθειες βλαβερές, ὅμως ὑπάρχουν περιπτώσεις, ὑπάρχουν συνθήκες ὅπου κάθε ἀπροσεξία μπορεῖ νὰ ἔπι κίνδυνος καὶ ἀπ' αὐτὲς ἀκριβῶς τίς ἀπροσεξίες δὲν μπόρεσα ποτέ μου νὰ προφυλαχθῶ. Τὸ γράμμα ποὺ διάβασα φτάνοντας στὴ Λυόν θὰ ἔπρεπε νὰ μὲ κάνει νὰ φύγω ἀμέσως. Μποροῦσα ὅμως νὰ ἐγκαταλεί-

Πορτραῖτο τοῦ Κάρλο Γκολντένι. (Γραβοῦρα Μ. Πιτέρι)



(1) Φρανσουὰ - Ἀντωνὰν Ζανούτσι, πρῶτος Ἐρωτευμένος τῆς Ἰταλικῆς Κομωδίας στὸ Παρίσι. Αὐτὸς διαβίβασε στὸν Κάρλο Γκολντένι τὴν πρόταση διορισμοῦ τοῦ ἀπὸ μέρους τῶν ὀργανωτῶν τῶν βασιλικῶν θεαμάτων.

ψεις γύρω απ' αυτό. Δεν ήμουν ευχαριστημένος απ' τον ισταλικό τραγουδιστό μονόλογο, κι ακόμα λιγότερο απ' τον τραγουδιστό μονόλογο των γάλλων. Κι αφού πρέπει στην όπερα - κομική ν' αδιαφορείς για κανόνες και αληθοφάνεια, είναι καλύτερα ν' ακούς ένα διάλογο που απαγγέλλεται ώραία παρά νά υφίστασαι τή μονοτονία βαρετού τραγουδιστού μονόλογου. Έμεινα πολύ ικανοποιημένος απ' τους ήθοποιούς αυτής τής παράστασης. Τό παίξιμο τής κ. Λά Ρυέτ ήταν ισάξιο τής ομορφιάς τής φωνής της. Ο κ. Κλερβάλ, έξοχος ήθοποιός, πολύ ευχάριστος στά κωμικά μέρη, πολύ ενδιαφέρον στα συγκινητικά, γεμάτος πνεύμα και γούστο. Τήν εποχή εκείνη προανάγγελε τό ταλέντο του' αργότερα τό 'φτασε στον υπέρτατο βαθμό τελειότητας κ' εξακολουθεί πάντα ν' απολαμβάνει τήν εμπιστοσύνη και τή χειροκροτήματα του Κοινού.

Ο κ. Καγιώ είναι κι αυτός ένα απ' τά σπάνια πρόσωπα που τίποτα δεν τους λείπει για νά κερδίζουν τό χειροκρότημα. Ο κ. Λά Ρυέτ ανώτερος στους ρόλους κατατερίστα, πάντοτε αληθινός, πάντοτε σωστός, κέρδιζε τήν εκτίμησή με τό παίξιμό του, μ' όλο που τόν δυσκόλευε ή φωνή του.

Η κ. Μπεράρ κ' ή δεσποινίδα Ντεγκλάν, ή μιὰ με τή ζωντάνια της, ή άλλη με τήν ώραία της φωνή, δακρίνονταν και στους ρόλους τής παραμύθιας.

Όλοι αυτοί οί θαυμάσιοι, οί υπολογίσιμοι ήθοποιοί, δεν μπορούσε παρά νά μου άρέσουν' όμως, δεν υπήρχε περίπτωση νά επωφεληθώ απ' τό ταλέντο τους αφού ή έποπτεία, για τήν όποία προουζιζόμενα, δεν τους άφορούσε.

Για νά 'μαι πιό εύκολα σέ θέση νά γνωρίσω τους ιταλούς ήθοποιούς μου, νοίκιασα ένα διαμέρισμα κοντά στην "Ιταλική Κωμωδία" και σ' αυτό τό σπίτι συνάντησα μιὰ θελκτική γειτόνισσα που ή συντροφιά της ήταν για μένα πολύ χρήσιμη και πολύ ευχάριστη. Πρόκειται για τήν κ. Ρικκομπόνι που, αφού έγκατέλειψε τό θέατρο, χάριζε πνευματική απόλαυση στό Παρίσι με τά μυθιστορήματα της που, με τήν καθαρότητα του ύφους, τή λεπτότητα των εικόνων, τήν αλήθεια των αισθημάτων και τή τέχνη της νά κινεί τό ενδιαφέρον και νά διασκεδά-

ζει ταυτόχρονα, τήν τοποθετούν δίπλα σ' ό,τι αξιο υπάρχει στή γαλλική λογοτεχνία.

Στήν κ. Ρικκομπόνι άπευθύνθηκα για νά 'χω μερικές προκαταρκτικές πληροφορίες για τους ιταλούς ήθοποιούς μου. Τους γνώριζε κατά βάθος και μου τους παρουσίασε με τρόπο που, σέ συνέχεια, τόν βρήκα πολύ σωστό κι άντάξιο τής εντιμότητας και τής ελικρινείας της.

Κεφάλαιο 5'

Μερικές λεπτομέρειες για τους ιταλούς ήθοποιούς στό Παρίσι. Τό πρώτο μου ταξίδι στό Φοντανεμπλώ. Λίγα λόγια για τήν Αδλή. Υπογραφή ειρήνης μεταξύ Γαλλίας και Άγγλίας. Οί ιταλοί παρουσιάζον στό Φοντανεμπλώ "Τό παιδί του Άρλεκίνου που χάθηκε και ξαναβρέθηκε". Τό έργο δεν άρεσε στην Αδλή. Ο κίνδυνος για τά έργα αυτοσχεδιασμού. Τά σχέδιά μου αντιμετώπιζουν δυσκολίες.

Ο κ. Σάρλ Μπερτινάτσι, έπονομαζόμενος Καρλέν, που στά ιταλικά είναι τό υποκοριστικό του Σάρλ, ήταν άνθρωπος αξιοσέβαστος για τή συμπεριφορά του, διάσημος στό ρόλο του Άρλεκίνου κ' ή εκτίμησή που του είχαν τόν τοποθετούσε δίπλα στον Ντομνίνι και τόν Τομασέν στή Γαλλία και τό Σάκι στήν Ιταλία. Η φύση τόν είχε προικίσει μ' άμίμητες χάρες. Η μορφή του, οί χειρονομίες του, οί κινήσεις του προδιέθεταν ενονικά. Τό παίξιμο και τό ταλέντο του έκανε τόν κόσμο νά τόν θαυμάζει στή σκηνή τόσο, όσο ήταν κι άγαπητός στην κοινωνία.

Ο Καρλέν ήταν ό ενοούμενος του Κοινού. Είχε καταφέρει νά κερδίσει τόσο τήν εύνοια τής πλατείας που ν' άπευθύνεται σ' αυτή με μιὰ άνεση και με μιὰ οικειότητα που κανένας άλλος ήθοποιός δε θά μπορούσε νά τελμήσει. Αν έπρεπε νά επιπλήξουν τό Κοινό ή αν έπρεπε νά ζητήσουν απ' αυτό συγνώμη, σ' εκείνον τό αναθέτανε κ' οί συνηθισμένες ανακοινώσεις του ήταν μιὰ ευχάριστη συζήτηση ανάμεσα στον ήθοποιό και τό Κοινό.

Η δίδα Καμίγι ήταν μιὰ εξαιρετή σομπρέτα, πολύ ταιριαστή

"Οί Γάλλοι ήθοποιοί", πίνακας του Άντονάν Βατιώ, άποκαλυπτικός για τό ύφος και τό παίξιμο των γάλλων ήθοποιών του 18ου αιώνα, που τόσο τους θαύμαζε ό Κάρολο Γκολιότι. (Συλλογή του Μητροπολιτικού Μουσείου τής Νέας Υόρκης)



μέ τον Άρλεκίνο που γι' αυτόν μίλησα παραπάνω. Γεμάτη πνεύμα κ' αίσθημα, απέδιδε τό κομικό με γοητευτική ζωντάνια κ' έπαιζε τις συγκινητικές σκηνές μ' έξυπνάδα και καρδιά. Ήταν πάνω στη σκηνή, αυτό που ήταν και στην ιδιωτική ζωή της, πάντα πρόσχαρη, πάντα ισορροπημένη, πάντα ενδιαφέρουσα, με πνεύμα εύγενικό και ψυχικά χαρίσματα έκτακτα.

Ό κ. Κολλάτο ήταν ένας απ' τους καλύτερους ηθοποιούς της Ιταλίας. Ήταν ο Πανταλόνε που γι' αυτόν είχα πολύ δουλέψει στον τόπο μου. Ό άνθρωπος αυτός που ήταν στην ψυχή ηθοποιός, είχε την τέχνη να κάνει τη μάσκα του να μιλά, όμως με πρόσωπο άκάλυπτο ή επιτυχία του ήταν ακόμα μεγαλύτερη. Είχε παίξει στην Ιταλία ένα απ' τ' έργα μου, με τίτλο "Οι βενετσιάνοι δίδυμοι" που ο ένας τους ήταν άγροίκος κι ο άλλος πνευματώδης. Είχε δώσει στο θέμα τούτου καινούρια ύψη και πρόσθεσε κ' έναν τρίτο αδερφό, απότομο κι οξύθυμο. Απόδωσε τέλεια τους τρεις διαφορετικούς χαρακτήρες. Ικανοποίησε εξαιρετικά και χειροκροτήθηκε, κ' ήταν για μένα ευχαρίστηση να τού εμπιστευτώ την ξεχωριστή συμβολή της φαντασίας στην παράσταση.

Ό κ. Τσιαβαρέλι έπαιζε με τ' όνομα Σκαπέν τους ρόλους των Ιταλών μας Μπριγκέλλα (πανούργων ύπρετων). Ήταν εξαιρετικός μίμος και στην εκτέλεση των ρόλων του πολύ ακριβής. Ό κ. Ρουμίνι έπαιζε προσωρινά τό Ντοττόρο της Ιταλικής κωμωδίας.

Μίλησα για τ' άπέντε αυτά πρόσωπα πριν μπώ στις λεπτομέρειες γύρω στους ηθοποιούς που παίζαν τους έρωτευμένους και τις έρωτευμένες, γιατί αυτοί άποτελούσαν τη βάση της Ιταλικής Κωμωδίας στο Παρίσι.

Ό κ. Ζανούτσι ήταν ο πρώτος έρωτευμένος. Τόν γνώριζα από καιρό. Στην Ιταλία τόν εκτιμούσαν τόν φώναζαν με τό παρατσούκλι Βιταλμπίνο, ύποκοριστικό τού Βιτάλμπα, διάσημου Ιταλού ηθοποιού.

Ό κ. Μπαλλέτι έπαιζε τό δεύτερο, μετά απ' αυτόν ρόλο, Έρωτευμένος. Ό ηθοποιός αυτός, γιός Ιταλού που παντρεύτηκε Γαλλίδα, ήξερε καλά και τις δυο γλώσσες καθώς και την ιδιομορφία τους. Δυσάρεστα περιστατικά είχαν άδυνατίσει τό πνεύμα του κ' είχαν κλονίσει την υγεία του, όμως αναγνώριζες πάντα στο παίξιμό του τη σχολή της Σίλβια που τόν έφερε στον κόσμο και τού Λέλιο και της Φλαμίνια που συμβάλανε στη διαπαιδαγώγησή του.

Ό κ. Σάβι, πρώτ' ηθοποιός κ' ή κ. Πιτσινέλλι που ήταν δεύτερη, δέν είχαν προσόντα κατάλληλα για την κωμωδία, όμως ήταν νέες κ' ή μι'ά με την καλή της θέληση κ' ή άλλη με τη χάρη τού τραγουδιού της θά μπορούσε να καταφέρουν με τόν καιρό να γίνουν χρήσιμες. Ό πρώτη πέθανε λίγον καιρό άργότερα κ' ή δεύτερη έγκατέλειψε τό κομικό θέατρο για να έμφανισθεί στην Όπερα, στη Ιταλία.

Έβλεπα, τις μέρες που παίζόταν όπερα - κομίκ, μι'ά συρροή κόσμου καταπληκτική, και τις μέρες που παίζαν οι Ιταλοί, την αίθουσα άδεια. Αυτό δέ με τρώμαζε: οι άγαπημένοι μου συμπατριώτες δέν έπαιζαν παρά μόνον έργα τετριμμένα, έργα άυτοσχεδιασμού τού χειρίστου είδους, τού είδους αυτό που χα άναμορφώσει στην Ιταλία. Θα δώσω, έλεγα στον έαυτό μου, θά δώσω χαρακτήρες, αίσθημα, ανάπτυξη, κατεύθυνση, ύφος. Μιλούσα για τις ιδέες μου στους ηθοποιούς. "Άλλοι μ' ένθαρρυναν να ακολουθήσω τό σγέδιό μου, άλλοι μου ζητούσαν μονάχα φάρσες. Οι πρώτοι ήταν αυτοί που παίζανε ρόλους έρωτευμένων κ' έπιθυμούσαν να 'χουν έργα γραμμένα: οι δεύτεροι ήταν οι κωμικοί ηθοποιοί που, συνηθισμένοι να μ'ην άποστηθίζουν τίποτα, φιλοδοξούσαν να διακρίνονται χωρίς να κάνουν τόν κόπο να μελετήσουν.

Άποφάσισα να περιμένω προτού άρχίσω. Ζήτησα τέσσερις μήνες καιρό για να εξετάσω τις προτιμήσεις τού Κοινού, να κατατοπιστώ στον τρόπο που άρέσει κανένας στο Παρίσι. Κι όλον αυτό τόν καιρό δέν έκανα τίποτ' άλλο απ' τό να βλέπω, να τρέχω, να σεργιανώ, ν' άπολαμβάνω.

Τό Παρίσι είν' ένας κόσμος. Όλα εδω έχουν μεγάλες διαστάσεις: πολύ κακό και πολύ καλό. Πηγαίνετε στα θεάματα, στους περιπάτους, στα κέντρα ψυχαγωγίας — όλα είναι γεμάτα. Πηγαίνετε στις εκκλησίες — πάντα υπάρχει πλήθος κόσμου. Σε μι'ά πόλη με όκτακόσες χιλιάδες κατοίκους, άναγκαστικά πρέπει να υπάρχουν περισσότεροι καλοί άνθρωποι και περισσότεροι διεστραμμένοι, παρά όπουδήποτε άλλου: δέν έχει κανένας παρά να διαλέξει. Ό άκόλαστος θά βρει εύκολα τ'ά μέσα για να ικανοποιήσει τ'ά πάθη του κι ο άνθρωπος που άγαπά τό καλό θά νιώσει να ένθαρρύνεται στην άσκηση της άρετής. Δέν ήμουν ούτε άρ-



Ό διάσημος γάλλος ηθοποιός Λεκαίν, που τόν θαύμαζε ο Γκολντόνι, σαν Τσεγκίς Χάν ("Όρφανό Κίνας" τού Βολταίρου)

κατά εύτυχισμένος για να βάλω τόν έαυτό μου στην κατηγορία των τελευταίων, ούτε άρκετά δυστυχισμένος για ν' άφήσω να παρασυρθώ σε παρεκτροπές.

Συνέχισα στο Παρίσι τόν συνηθισμένο τρόπο ζωής μου, προτιμώντας τις άξιοπρεπείς άπολαύσεις και περιβάλλοντας μ' εκτίμηση τους ανθρώπους που ν'αι πλασμένοι να όδηγούνε στο καλό.

Μά όσο προχωρούσα, τόσο βρισκόμουν μπλεγμένοι μέσα στις διάφορες κοινωνικές θέσεις, τάξεις, μέσα στους τρόπους ζωής και τούς διάφορους τρόπους σκέψης. Δέν ήξερα πι'ά τί ήμουν, τί ζητούσα, τί θά γινόμουν. Ό δίνη μ' είχε άπόλυτα άπορροφήσει. Έβλεπα πόσο ήταν άνάγκη να ξεαναγορίσω στον έαυτό μου και δέν έβρισκα ή, καλύτερα, δέν άναζητούσα τ'ά μέσα για να τό πετύχω.

Εύτυχώς για μένα, ή Αύλη πήγαινε στο Φονταίνεμπλώ. Οι ηθοποιοί έπρεπε να πάνε κι αυτοί για να δίνουν εκεί τις παραστάσεις τους. Τους άκολούθησα από κοντά με τη μικρή μου οικογένεια και ξεαναβρήκα, στην έξαίσιση αυτή διαμονή, την ξεκούραση και τη γαλήνη που χα θυσιάζει στις διασκεδάσεις της πρωτεύουσας.

Έβλεπα κάθε μέρα τη βασιλική οικογένεια, τους βασιλικούς πρίγκιπες, τούς άξιοματούχους, τούς γάλλους ύπουργούς και τούς ξένους πρεσβευτές. Όλος ο κόσμος συγκεντρωνόταν στον πύργο. Πηγαίναμε στα έγερτήρια, στα γεύματα μέσα στα διαμερίσματα τού πύργου, ακολουθούσαμε την Αύλη στην εκκλησία, στο κυνήγι, στα θεάματα, άνεμπόδιστα, άνενόχλητοι, μ' όλη μας την άνεση.

Τό Φονταίνεμπλώ δέν είναι ούτε μεγάλο, ούτε πλούσιο, ούτε πλούσια διακοσμημένο, όμως βρίσκεται σε τοποθεσία εύχρηστη. Τό δάσος προσφέρει μι'ά θαυμάσια άποψη άγροτικού τοπίου κι ο βασιλικός πύργος, πολύ ευρύχωρος και βολικός, είναι πολύτιμο μνημείο παλιάς άρχιτεκτονικής, πολύ πλούσιος και πολύ καλά διατηρημένος.

Μέσα σ' αυτόν τόν πύργο άναψυχής και στον πύργο τού Κομπιέν τελειώνουν συνήθως οι μεγάλες ύποθέσεις τού Κράτους κι ακριβώς στο Φονταίνεμπλώ, τη χρονιά 1763, που γι' αυτήν μιλάω τώρα, ύπογράφτηκε ή ειρήνη άνάμεσα στην Άγγλία και στη Γαλλία.

Οι Ιταλοί δώσανε, στη διάρκεια αυτού τού ταξιδιού, "Τό παιδί τού Άρλεκίνου που χάθηκε και ξεναβρήθηκε". Τό έργο αυτό, που 'χε μεγάλη επιτυχία στο Παρίσι, δέν είχε καμιά στο Φονταίνεμπλώ. Ήταν έργο άυτοσχεδιασμού. Οι ηθοποιοί



“Ο Ιταλός θεατρίνος Κάρολο Μπερτινάτσι, ο επονομαζόμενος Καρλέν, ευνοούμενος του παριζιάνικου κοινού. Ο Κάρολο Γκολντόνι τον έβρισκε “προικισμένον μ’ αμίμητες χάρες”

είχαν ανακατέψει σ’ αυτό χωρατά του “Κατά φαντασίαν απατημένου”. Αυτό δεν άρεσε στην Αύλη και τὸ ἔργο ἀπέτυχε. Νά τὸ μειονέκτημα τῶν ἔργων αὐτοσχεδιασμοῦ. Ὁ ἠθοποιὸς ποὺ παίξει ὅπως θέλει, μιᾶ πολλὰς φορές ἀπρόσχετα, καταστρέφει μιὰ σκηνὴ καὶ κάνει ἕνα ἔργο ν’ ἀποτύχει. Δὲν ἀγαποῦσα ἰδιαίτερα τὸ ἔργο τοῦτο· τὸ ἀντίθετο, μάλιστα· ὅμως δυσαρρστήθηκα, βλέποντας ν’ ἀποτυχαίνει στὴν Αὐλὴ τὸ πρῶτο ἔργο μου ποὺ παιζόταν.

Τὸ δυσάρεστο αὐτὸ γεγονός μου ἔδειχνε ἀκόμα πιὸ πολὺ τὴν ἀνάγκη νὰ δώσω ἔργα μὲ γραμμένο διάλογο. Ξαναγύρισα στὸ Παρίσι μὲ σταθερὴ κ’ ἔντονη ἀπόφαση· ὅμως, δὲν εἶχα νὰ κάνω μὲ τοὺς ἠθοποιούς μου τῆς Ἰταλίας, δὲν ἤμουν ἐδῶ τ’ ἀφεντικό ὅπως στὸν τόπο μου.

Κεφάλαιο D

Ἡ ἐπιστροφή μου στὸ Παρίσι. Οἱ παρατηρήσεις καὶ τὰ σχέδιά μου. Ἡ κατοικία μου στὴν περιοχή Παλαί Ρουαγιάλ. Ἡ πατρικὴ ἀγάπη, ἡ πρῶτη μου κωμωδία. Μικρὸ ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο. Ἡ μικρὴ ἐπιτυχία του. Ἔργα ποὺ δόθηκαν στὴν Ἰταλικὴ Κωμωδία στὰ δύο χρόνια. Καινούριες παρατηρήσεις γιὰ τὴν Ὀπερὰ -Κομικ. Λίγα λόγια γιὰ τὴν Κομεντί Φρανσαίξ.

Μετὰ τὴν ἐπιστροφή μου στὸ Παρίσι, κοίταξα μ’ ἄλλο μάτι τὴν τεράστια αὐτὴ πόλη, τοὺς κατοίκους τῆς, τὶς διασκεδάσεις τῆς καὶ τοὺς κινδύνους τῆς. Εἶχα βρεῖ καιρὸ νὰ σκεφτῶ, εἶχα καταλάβει πὼς γιὰ τὴ σύγχυση ποὺ ἔνωσα δὲν ἔφταιγε τὸ φυσικὸ οὔτε τὸ ἠθικὸ περιβάλλον τοῦ τόπου. Ἐφτασα καλύτερα στὸ συμπέρασμα πὼς ἡ περιέργεια κ’ ἡ ἀνυπομονησιὰ ὑπῆρξαν οἱ αἰτίες τοῦ Βιγγου ποὺ ἔνωσα καὶ πὼς θὰ μπορούσε 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, εἶχα κάνει μὲ μιᾶς ὑπερβολικὰ πολλὰς γνωριμιές· σκόπευα νὰ τὶς διατηρήσω, μὰ καὶ νὰ τὶς χαίρομαι φειδωλὰ. Προόριζα τὰ προινὰ μου γιὰ δουλειὰ καὶ τὴν ὑπολοιπὴ μέρα γιὰ τὶς κοινωνικὲς ὑποχρεώσεις.

Εἶχα νοικιάσει ἕνα διαμέρισμα ἀπέναντι ἀπ’ τὸ Παλαί Ρουαγιάλ. Τὸ γραφεῖο μου ἔβλεπε σ’ αὐτὸ τὸν κήπο ποὺ δὲν εἶχε τὴ μορφὴ καὶ τὶς χάρες ποὺ ἔχει σήμερα, ὅμως χάριζε στὴν ὄραση ὁμορφιές ποὺ μερικοὶ δὲν παύουν νὰ τὶς θυμοῦνται μὲ λύπη γιὰτὶ χάθηκαν.

Ὅσο κι ἂν ἤμουν ἀπασχολημένος δὲν μπορούσα νὰ στερηθῶ τὴν εὐχαρίστηση νὰ ρίχνω πότε - πότε μιὰ ματιὰ στὸν ἐξέλαιο αὐτὸ κήπο ποὺ συγκέντρωνε, ὅποιαδήποτε ὥρα, τόσα διαφορετικὰ πράγματα.

Ἐβλεπα κάτω ἀπ’ τὰ παράθυρά μου αὐτοὺς ποὺ γευμάτιζαν στὸ Καφέ ντὲ Φουά, ὅπου πρόσωπα ὅλων τῶν τάξεων ἔρχονταν νὰ ξεκουραστοῦν καὶ νὰ δροσιστοῦν. Εἶχα μπροστὰ μου τὴν περίφημη καστανιά ποὺ τὴν ὀνόμαζαν τὸ Δέντρο τῆς Κρακοβίας ὅπου οἱ ἀσχολούμενοι μὲ τὶς εἰδήσεις τῆς ἡμέρας συγκεντρώνονταν, ἀναγγέλανε τὶς εἰδήσεις τους, χαράζονταν μὲ τὰ μαστοῦνια τους πάνω στὴν ἄμμο χαρακώματα, στρατόπεδα, στρατιωτικὲς θέσεις, καὶ μοιραζόνταν τὴν Εὐρώπῃ σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιθυμίες τους.

Αὐτὴ ἡ ἐκούσια ἀπόσπαση τῆς προσοχῆς μου ἦταν, πότε - πότε, χρήσιμη· τὸ πνεῦμα μου ξεκουραζόταν εὐχάριστα καὶ ξεναγύριζα στὴ δουλειὰ μὲ περισσότερὴ δύναμη καὶ καλὴ διάθεση.

Ἐπρόκειτο γιὰ τὴν πρῶτὴ μου ἐμφάνιση. Ἐμελλε νὰ παρουσιαστῶ στὴ γαλλικὴ σκηνὴ μ’ ἕνα νεωτερισμὸ ποὺ ἀνταποκρινόταν στὴ γνώμη ποὺ τὸ Κοινὸ εἶχε σχηματίσει γιὰ μένα. Οἱ γνώμες τῶν ἠθοποιῶν μου ἐξακολουθοῦσαν νὰ ναι μοιρασμένες· οἱ μὲν ἐπιμένανε νὰ θέλουν ἔργα μὲ κείμενο ὀλόκληρο γραμμένο, οἱ ἄλλοι θέλανε καμβάδες ἔργων. Ὁργάνωσα μιὰ συγκέντρωση γύρω ἀπ’ τὸ θέμα μου, ὅπου παραβρέθηκα κ’ ἐγώ. Κατάφερα νὰ γίνῃ ἀντιληπτὸ πὼς θὰ ἔταν ἀνάριστο τὸ παρουσιάζεται ἕνας συγγραφέας χωρὶς νὰ ἔχει γράψῃ τὸ διάλογο τοῦ ἔργου κι ἀποφασίστηκε ν’ ἀρχίσω ἀπὸ ἔργο μὲ γραμμένους διαλόγους.

Ἦμωνα εὐχαριστημένος, ὅμως φαινόταν ἀπὸ μακριὰ πὼς οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ ἔχαν χάσει τὴ συνήθεια νὰ μαθαίνουν τοὺς ρόλους τους, θὰ μοῦ πρόσφεραν κακὴ ὑπηρεσία, χωρὶς δόλο ἢ πρόθεση κακῆ. Βρέθηκα στὴν ἀνάγκη νὰ στενέψω τὶς ιδέες μου καὶ νὰ κρατηθῶ στὰ ὅρια τῆς μετριότητος τοῦ θέματος γιὰ νὰ μὴ διακινδυνέψω νὰ κάνω ἕνα ἔργο ποὺ θὰ ζητοῦσε περισσότερὴ ἀκρίβεια στὴν ἐκτέλεση, κολακευόμενος νὰ πιστεύω πὼς θὰ τοὺς παράσερνα λίγο - λίγο στὴν ἀναμόρφωση ὅπου εἶχα ὀδηγήσει τοὺς ἠθοποιούς μου στὴν Ἰταλία. Ἐγγραφα λοιπὸν μιὰ κωμωδία σὲ τρεῖς πράξεις μὲ τὸν τίτλο “Ἡ πατρικὴ ἀγάπη, ἢ ἡ εὐγνωμονοῦσα ἀκόλουθος”.

Ὁ Πανταλόνε ἔχει δύο κόρες ποὺ τὶς ἀγαπᾶ πολὺ. Τοὺς ἔδωσε ὅσο γίνεται πιὸ φροντισμένη ἀνατροφή· Ἡ Κλαρίς ἔκανε προόδους στὴν κλασικὴ φιλολογία κ’ ἡ Ἀνζελικ ἔγινε καλὴ μουσικός. Ὁ πατέρας ἔξοδεψε ὅλα του τὰ χρήματα γιὰ τὰ παιδιά του καὶ ὁ ἀνατοκὸς τοῦ ἀδελφοῦ του, ποὺ τοῦ δινε τὰ μέσα νὰ συντηρεῖ τὴν οἰκογένειά του μ’ ἀξιοπρέπεια, τοῦ ἀφαίρει τὴ δυνατότητα νὰ τὴ βοηθήσει.

Ἡ Καμίλι, ποὺ ναι εὐκατάστατη καὶ ποὺ ὑπῆρξε καμαριέρα τῶν δύο θυγατέρων τοῦ Πανταλόνε, δίνει ὅση βοήθεια μπορεῖ στὸ παλιὸ τῆς ἀφεντικό καὶ στὶς παλιές κυράδες τῆς καὶ καταφέρνει νὰ τὶς κάνει εὐτυχισμένες. Νά μιὰ μικρὴ περίληψη ποὺ ἴσως ἀξίζει περισσότερο ἀπὸ τὸ ἔργο, ποὺ παίχτηκε μόνον σὲ τέσσερις παραστάσεις.

Ἦθελα νὰ φύγω ἀμέσως· μπορούσα, ὅμως, νὰ ἐγκαταλείψω τὸ Παρίσι ποὺ μ’ εἶχε σκλαβώσει; Εἶχα συμβόλαιο γιὰ δύο χρόνια κ’ ἐνωθῆκα τὸν πειρασμὸ νὰ μείνω· οἱ περισσότεροι Ἰταλοὶ ἠθοποιοὶ μοῦ ζητοῦσαν μόνον καμβάδες ἔργων, τὸ Κοινὸ εἶχε ἐξοικειωθεῖ μ’ αὐτὸ τὸ εἶδος, ἡ Αὐλὴ τὸ ἀνεχόταν, γιὰτὶ τάχα ν’ ἀρνηθῶ νὰ συμμορφωθῶ κ’ ἐγώ; Ἐμπρός, εἶπα, ἂς κάνουμε καμβάδες ἀφοῦ αὐτὸ θέλουν. Ὅποιαδήποτε θυσία μοῦ φαίνεται γλυκιά, κάθε βάσανο μοῦ φαίνεται ὑποφερτὸ, γιὰ νὰ ἔχω τὴν εὐχαρίστηση νὰ μείνω δύο χρόνια στὸ Παρίσι.

Δὲ θὰ μπορούσε, ὡστόσο, νὰ εἰπωθεῖ πὼς οἱ διασκεδάσεις μ’ ἐμπόδιζαν νὰ κάνω τὸ καθήκον μου. Ἐδῶσα στὸ διάστημα αὐτῶν τῶν δύο χρόνων ὀγδόντα ἔργα ποὺ οἱ τίτλοι τους κι ὁ βαθμὸς ἐπιτυχίας τους, μεγάλος ἢ μικρὸς, βρισκόνταν στὴν Ἐπετηρίδα τῶν Θεαμάτων. Ὅκτὼ ἀπ’ αὐτὰ τὰ ἔργα μείνανε στὸ θέατρο καὶ μοῦ κόστισαν πιὸ πολὺ μόνον παρὰ ἂν τὰ ἔχω γράψῃ ἐξ ὀλοκλήρου. Δὲν ἦταν δυνατό ν’ ἀρέσω, παρὰ μόνον παρουσιάζοντας καταστάσεις ἐνδιαφέρουσες, μὲ χαρακτῆρα κωμικὸ ποὺ ἔχε προετοιμαστῆ μὲ τέχνη καὶ μακριὰ ἀπ’ τὶς ἰδιότητες τῆς φαντασίας τῶν ἠθοποιῶν. Πένυχα περισσότερο ἀπ’ ὅσο πίστευα, μὰ ὅση ἐπιτυχία κι ἂν

είχαν τὰ ἔργα μου δὲν πήγαινα ποτὲ νὰ τὰ δῶ. Μ' ἄρεσε ἡ καλὴ κωμωδία καὶ πήγαινα στὸ *Teatro Francaise* γιὰ νὰ διασκεδάσω καὶ νὰ διδαχθῶ. Εἶχα ἄδεια ἐλευθέρως εἰσόδου στὶς παραστάσεις του. Μοῦ τὴν εἶχαν προσφέρει μὲν μόλις ἔφτασα στὸ Παρίσι. Τὸ πράγμα ἦταν ἀκόμα πιὸ κολακευτικὸ γιὰ μένα ἀφοῦ κανένας δὲ θὰ μπορούσε νὰ πιστέψει πὼς θὰ κατάφερα νὰ μὴ κάποιον μέρα στὸν κατάλογο τῶν συγγραφέων ποὺ παίζονταν ἐκεῖ.

"Ἐβρισκα σ' αὐτὸ τὸ θέατρο τοῦ γαλλικοῦ ἔθνους τὸ ἴδιο καλὰ ἀνεβασμένη τόσο τὴν τραγωδία ὅσο καὶ τὴν κωμωδία. Οἱ Παριζιάνοι μοῦ μιλοῦσαν μ' ἐνθουσιασμὸ γιὰ τοὺς διάσημους ἠθοποιούς ποὺ δὲν ὑπῆρχαν πιά. "Ἐλεγαν πὼς ἡ φύση εἶχε σπάσει τὰ καλοῦπια αὐτῶν τῶν μεγάλων ἠθοποιῶν" γελιόνταν ὅμως. Ἡ φύση κάνει τὸ καλοῦπι, τὸ μοντέλο καὶ τὸ πρότυπο ὅλα ταυτόχρονα, καὶ τὰ ἀνανεώνει κατὰ τὸ κέφι τῆς. Συνηθισμένο πράγμα σ' ὅλες τὶς ἐποχές: οἱ ἄνθρωποι μὲ λύπη πάντα σκέφτονται τὸ παρελθὸν καὶ κλαίγονται γιὰ τὸ παρὸν εἶναι κάτι ποὺ ὑπάρχει μέσα στὴ φύση τους.

Μποροῦσε τάχα κανένας νὰ ἐπιθυμήσει δυὸ ἠθοποιούς πιὸ ὀλοκληρωμένους ἀπὸ τὴ δίδα Ντυμενίλ καὶ τὴ δίδα Κλαιρόν; Ἡ μιὰ ἀντιπροσώπευε τὴ φυσικότητα στὴν πιὸ μεγάλη ἀληθοφάνεια, ἡ ἄλλη εἶχε φτάσει τὴν τέχνη τῆς ἀπαγγελίας σὲ σημεῖο τελειότητος.

Μποροῦσε τάχα κανένας νὰ ἐκτιμῆσει λιγότερο, νὰ θαυμάσει λιγότερο στὴν κωμωδία, τὴν εὐγένεια καὶ τὴ λεπτότητα στὸ παίξιμο τῆς κ. Πρεβίλ καὶ τὴ γοητευτικὴ ἀφέλεια τῆς δίδας ντ' Ὀλινύ; Ἡ τελευταία προσέφερε μιὰ μεγάλη ὑπηρεσία στὶς γυναῖκες τοῦ ἐπαγγέλματός τῆς. Τοὺς ἀπόδειξε πὼς τὰ ἀπλὰ κέρη ἀπὸ τὸ θέατρο μποροῦν νὰ ἐξασφαλίσουν στὴ Γαλλία μιὰ εὐχάριστη καὶ ἀξιοπρεπῆ ἀποχώρηση ἀπ' αὐτὸ.

Ὁ κ. Λεκαὴν εἶναι καταπληκτικὸς ἄνθρωπος. Εἶχε νὰ παλαίψει μὲ τὴν ὄψη του, τὸ ἀνάστημά του, τὴ φωνή του. Ἡ τέχνη τὸν ἔκανε νὰ φτάσει στὴν ὑπέρτατη τελειότητα. Ὁ κ. Μπριζάρ γαιρόταν ὅλα τὰ πλεονεκτήματα τῆς προσωπικότητάς του καὶ τῆς ἀξίας τοῦ ταλέντου του.

Ὁ κ. Μολὲ ἔπαιξε τότε τοὺς ρόλους ἐρωτευμένων. Μάταια γίνονταν συγκρίσεις, μάταια ἀνάδευαν τὴ στάχτη τῶν παλιῶν ἠθοποιῶν, δὲν πιστεύω νὰ ὑπῆρξε κανένας τους, στὸ εἶδος αὐτό, πιὸ λαμπρό, πιὸ εὐχάριστος. Εὐγενικός στὶς στιγμὲς τοῦ πάθους, ζωηρὸς στὶς στιγμὲς εὐθυμίας, πρωτότυπος στὸς σύνθετους ρόλους, ἦταν ἕνας Πρωτεύας πάντα ὠραῖος, πάντα ἀληθινός, πάντα ἐκπληκτικός.

Σχετικὰ μὲ τὸν κ. Πρεβίλ, εἶδα πὼς ὅλος ὁ κόσμος ἀναγνώριζε τὴν ἀξία του. Δὲν ἄκουσα νὰ γίνονται συγκρίσεις σχετικὰ μ' αὐτὸν κ' ἔτσι εἶναι ὁ ἠθοποιὸς ποὺ δὲ μιμηθῆκε κανέναν καὶ ποὺ ποτὲ κανένας δὲ θὰ μπορέσει νὰ τὸν μιμηθεῖ. Ὁ αἰώνας μας ἔβγαλε τρεῖς μεγάλους ἠθοποιούς σχεδὸν ταυτόχρονα: τὸν Γιάκριν στὴν Ἀγγλία, τὸν Πρεβίλ στὴ Γαλλία καὶ τὸν Σάκκι στὴν Ἰταλία. Ὁ πρῶτος ὀδηγήθηκε στὸν τόπο τῆς ταφῆς του ἀπὸ δούκες κ' εὐπατρίδες. Ὁ δεῦτερος ἀξιώθηκε ν' ἀπολαύσει τιμὲς καὶ ἀνταμοιβές. Ὁ τρίτος ὅσο καὶ ἂν εἶναι διάσημος δὲ θὰ τελειώσει τὴ σταδιοδρομία του μέσα στὰ πλούτη.

Κεφάλαιο Ε'

Πηγαινὸν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Κομεντί Φρανσαίξ. Βλέπω τὸν "Μισάνθρωπο". Λίγα λόγια γιὰ τὸ ἔργο καὶ τοὺς ἠθοποιούς. "Ὁ ἀρχηγὸς τῆς οἰκογενείας" τοῦ κ. Ντιντερό. Περιστατικὰ ποὺ ἀφοροῦν αὐτὸ τὸ συγγραφέα καὶ ἐμένα. Οἱ Ντομνικαῖν.

Τὴν πρώτη φορὰ ποὺ πήγα στὴν Κομεντί Φρανσαίξ ἔπαιζαν τὸν "Μισάνθρωπο" καὶ ὁ κ. Γκρανβάλ ἔπαιζε τὸν Ἀλσέστ. Ὁ πολὺ ἔμπειρος αὐτὸς ἠθοποιὸς ποὺ τὸ Κοινὸ τὸν ἀγαποῦσε καὶ τὸν ἐκτιμοῦσε πολὺ εἶχε κλείσει τὴ σταδιοδρομία του κ' εἶχε ἀποσυρθεῖ παίροντας σύνταξη. Ὑστερα ἀπὸ μερικά χρόνια, ἔνωσε τὴν ἐπιθυμία νὰ ξαναβγεῖ στὸ θέατρο, καὶ ἀκριβῶς τὴ μέρα κείνη ἔκανε τὴν ἐπανεμφάνισή του. Χειροκροτήθηκε πάρα πολὺ μὲν βγήκε στὴ σκηνή· ἔβλεπε πόσο τὸν ἐκτιμοῦσε τὸ Κοινὸ· ὅμως, οὐ μὴ ὀρισμένη ἡλικία, "τὸ μὲν πνεῦμα πρόθυμον ἢ δὲ σὰρξ ἀσθενής". Δὲν ἔμεινε γιὰ πολὺ στὸ θέατρο καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο δὲ μίλησα γι' αὐτὸν στὸ προηγούμενο κεφάλαιο.

"Ὅσο γιὰ μένα, τὸν ἔβρισκα ἐξαιρετικὸ καὶ τὸν προτιμοῦσα ἀπὸ πολλοὺς ἄλλους ἐξαιτίας τῆς ὠραίας φωνῆς του. Τ' αὐτί μου, δὲν εἶχε ἀκόμα ἐξοικειωθεῖ μὲ τὴ γαλλικὴ γλῶσσα καὶ μοῦ ἔξφευγαν πολλὰ στὶς κοινωνικὲς συναναστροφές καὶ πολὺ πε-

ρισσότερα στὸ θέατρο. Εὐτυχῶς ἤξερα τὸν "Μισάνθρωπο". Ἦταν τὸ ἔργο ποὺ πιότερο ἐκτιμοῦσα ἀνάμεσα σ' ὅλα ὅσα ἔγραψε ὁ Μολιέρους, ἔργο ἀνυπέβλητης τελειότητος ποὺ, ἀνεξάρτητα ἀπ' τὸν κανονικὸ τρόπο ἀνέλιξής του καὶ τὶς λεπτομερειαικὲς ὁμορφίες του, εἶχε τὸ προτέρημα τῆς ἐπινόησης καὶ τῆς καινοτομίας στοὺς χαρακτήρες.

Οἱ συγγραφεῖς κωμωδιῶν, ἀρχαῖοι καὶ σύγχρονοι, εἶχαν παρουσιάσει στὴ σκηνή, ὡς τότε, τὰ ἐλαττώματα καὶ τὶς ἀτέλειες γενικὰ τῆς ἀνθρωπότητος. Ὁ Μολιέρους ἦταν ὁ πρῶτος ποὺ τόλμησε νὰ παίξει στὴ σκηνή τὰ ἥθη καὶ τὰ γελιοῦ τῆς ἐποχῆς του καὶ τῆς χώρας του.

Εἶδα μ' ἀπέραντη εὐχαρίστηση νὰ παίζεται στὸ Παρίσι ἡ κωμωδία αὐτὴ ποὺ τόσο τὴν εἶχα διαβάσει καὶ θαυμάσει στὴν πατρίδα μου. Δὲν ἄκουγα ὅλα ὅσα οἱ ἠθοποιοὶ ἔλεγαν, καὶ ἀκόμα λιγότερο, ἐκείνους ποὺ ἐπιβάλλονταν μὲ μιὰ εὐφράδεια ποὺ βλεπα νὰ χειροκροτεῖται καὶ ποὺ ἐμένα μὲ δυσκόλευε πολὺ. Καταλάβαινα, ὅμως, ἀρκετὰ γιὰ νὰ θαυμάζω τὴν ἀκριβεία, τὴν εὐγένεια καὶ τὴν ἔθρημη ποὺ ἔχ' τὸ παίξιμο τῶν ἀσυγκριτῶν αὐτῶν ἠθοποιῶν.

"Ἀχ! ἔλεγα στὸν ἑαυτὸ μου, ἂς μπορούσα νὰ βλεπα ἕνα ἀπ' τὰ ἔργα μου παιγμένο ἀπὸ παρόμοιους ἠθοποιούς! Τὸ καλύτερο ἔργο μου δὲν ἀξίζει ὅσο τὸ χειρότερο τοῦ Μολιέρους· ὅμως, ὁ ζῆλος κ' ἡ ἐνεργητικότητα τῶν Γάλλων θὰ τὸ 'κανε ν' ἀξίζει περισσότερο ἀπ' ὅσο θ' ἀξίξει στὴν πατρίδα μου.

Ἐδῶ βρισκεται ἡ σχολὴ τῆς ἀπαγγελίας: τίποτα δὲν εἶναι βεβαιωμένο, οὔτε στὴν κίνηση, οὔτε στὴν ἔκφραση· τὰ βήματα, τὰ χέρια, τὰ βλέμματα, οἱ βουβὲς σιγνὲς εἶναι μελετημένα· ὅμως, ἡ τέχνη κρύβει τὴ μελέτη κάτω ἀπ' τὴν ὄψη τῆς φυσικότητος. Βγήκα ἀπ' τὸ θέατρο γοητευμένος. Εὐχόμουν ἕνα ἀπ' τὰ δυὸ νὰ συμβεῖ: ἢ νὰ καταφέρω νὰ παρουσιάσω ἕνα ἀπ' τὰ ἔργα μου στὴν Κομεντί Φρανσαίξ ἢ νὰ δῶ τοὺς συμπατριῶτες μου νὰ 'ναι σὲ θέση νὰ μιμηθοῦν τοὺς γάλλους. Ποιὸ τάχα νὰ 'ταν πιὸ δύσκολο νὰ τὸ δῶ νὰ πραγματοποιεῖται; Μόνον ὁ χρόνος θὰ μπορούσε νὰ δώσει ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ πρόβλημα.

Στὸ μεταξύ, δὲν ἐγκατέλειπα τοὺς Γάλλους ἠθοποιούς. Εἶχαν ἀνεβάσει τὴν προηγουμένη χρονιά τὸν "Ἀρχηγὸ τῆς οἰκογενείας" τοῦ κ. Ντιντερό, καινούρια κωμωδία ποὺ ἔχε γνωρίσει ἐπιτυχία. Κοινὴ ἦταν ἡ ἐντύπωση στὸ Παρίσι πὼς ἐπρόκειτο

Ὁ Καρλὲν, διάσημος Ἀρλεκίνος τοῦ καιροῦ του, ὅπως ἐμφανίζονταν στὸ Παρίσι, στὸ ἔργο "Ὁ τάφος τοῦ Maitre André"





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, έμπορος
ΦΛΑΜΙΝΙΟΣ, με τὸ ψευδώνυμο Κόντες Λέανδρος
ΠΛΑΤΣΙΔΑ, γυναίκα τοῦ Φλαμίνιου
ΒΙΤΤΟΡΙΑ, γυναίκα τοῦ Εὐγένιου
ΛΙΖΑΟΥΡΑ, μπα λαρίνα

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ, ιδιοκτήτης χαρτοπαίγνιου
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ, γκαρσόνι τοῦ Ροδόλφου
Α' ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ τοῦ κουρείου ποῦ μιλεῖ
Β' ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ τοῦ κουρείου ποῦ μιλεῖ
ΛΣΤΥΝΟΜΟΣ
ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΙ τοῦ ξενοδοχείου ποῦ δὲ μιλοῦν
ΓΚΑΡΣΟΝΙΑ τοῦ καφενεῖο ποῦ δὲ μιλοῦν

Π Ρ Α Ξ Η Π Ρ Ω Τ Η

Ἡ σκηνὴ παρουσιάζει μιὰ πλατεῖτσα στὴ Βενετία, ἢ καλύτερα ἓνα δρόμο κάπως πλατὺ μὲ τρία μαγαζιά. Τὸ μεσιανὸ εἶναι καφενεῖο, τὸ πρὸς τὰ δεξιὰ εἶναι περουνκάδικο καὶ κουρείο, τὸ πρὸς τ' ἀριστερὰ εἶναι χαρτοπαίγνιο, καὶ πάνω ἀπὸ τὰ τρία μαγαζιά φαίνονται μερικὰ δωμάτια τοῦ χαρτοπαίγνιου μὲ τὰ παράθυρα στὸν ἴδιο δρόμο. Ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ κουρείου, ποῦ χωρίζεται μ' ἓνα διάμεσο δρόμο, εἶναι τὸ σπίτι τῆς μπαλαρίνας, καὶ ἀπὸ τὸ μέρος τοῦ χαρτοπαίγνιου φαίνεται τὸ ξενοδοχεῖο.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Ροδόλφος, Τράππολας καὶ ἄλλα γκαρσόνια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐλάτε παιδιά, φερνόσαστε καλά, σερβίρετε γρήγορα καὶ πρόθυμα τοὺς πελάτες, μ' εὐγένεια καὶ καθαρά, γιατί, πολλές φορές, ἢ ὑπόληψη ἑνὸς μαγαζιῶ κρέμεται ἀπὸ τὸν καλὸ τρόπο τῶν γκαρσονιῶν.

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

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι ὅμως πρέπει νὰ σηκωνόσαστε νωρίς· πρέπει νὰ σερβίρετε ὅλους. Νωρίς ἔρχοντ' ἐκεῖνοι ποῦ πρόκειται νὰ ταξιδέψουν : οἱ ἐργάτες, οἱ βαρκαρῆδες, οἱ ναυτικοί, ὅλος ὁ κόσμος ποῦ σηκώνεται πρῶτ.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σοῦ ῥχεται πραγματικὰ νὰ σκάσεις ἀπ' τὰ γέλια, βλέποντας ὧς καὶ τοὺς βασιτάζους νὰ ῥχονται νὰ πιῶνε τὸν καφέ τους!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅλοι θέλουν νὰ κάνουν ὅ,τι κάνουν καὶ οἱ ἄλλοι. Μιὰ φορὰ ἦταν ἡ μόδα τῆς ρακῆς, τώρα εἶναι τοῦ καφέ.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Καὶ κείνη ἡ κυρία, ποῦ κάθε πρῶτ τῆς φέρνω τὸν καφέ, σχεδὸν πάντα μὲ παρακαλεῖ νὰ τῆς ἀγοράσω τέσσερα σολδιά ξύλα· καὶ ὅμως θέλει νὰ πιεῖ καφέ!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἡ λαίμαργία εἶν' ἐλάττωμα ποῦ δὲν περνάει ποτὲ καὶ μεγαλώνει, ὅσο γερνάει ὁ ἄνθρωπος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δὲν φαίνεται νὰ ῥχεται κανένας στὸ καφενεῖο θὰ μπορούσα νὰ κοιμηθῶ καμιά ὥριτσα ἀκόμα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅπου νὰ ἔναι θὰ ῥθουν ἔπειτα, δὲν εἶναι καὶ τόσο νωρίς. Δὲ βλέπετε; Ὁ κουρέας ἔχει ἀνοίξει, εἶναι στὸ μαγαζὶ του καὶ φτιάχνει περούκες. Ὡς καὶ τὸ χαρτοπαίγνιο εἶναι ἀνοιχτό.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἄ, ὅσο γιὰ τὸ χαρτοπαίγνιο εἶν' ἀπ' ὦρα ἀνοιχτό. Ἐχουνε ξενοχτήσει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὁραία. Ὁ κύριος Παντόλφος θὰ κέρδισε καλά.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Αὐτὸ τὸ σκυλί κερδίζει πάντα καλά! Κερδίζει στὰ χαρτιά, κερδίζει ἀπ' τὴν τοκογλυφία, κερδίζει κάνοντας τὸ ἓνα μὲ τοὺς χαρτοκλέφτες. Τὰ χρήματα ὅποιοι μπαίνει ἔχει μέσα, εἶν' ὅλα δικά του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μὴν ἀγαπᾶς ποτὲ παρόμοιο κέρδος, γιατί τ' ἀλεύρι τοῦ διαβόλου γίνετ' ὅλο πύουρο.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἐκείνον τὸν κύρ Εὐγένιο, τὸν ἔχει καταστρέψει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μά, δὲς κι αὐτὸς τί ἄμυαλος ποῦ εἶναι. Ἐνῶ ἔχει νέα γυναίκα, ὠραία καὶ σοβαρὴ, τρέχει πίσω ἀπ' ὅλες τὶς γυναῖκες καὶ, σὰ νὰ μὴν ἔφτανε αὐτὸ, παίξει καὶ σὰν ἀπελπισμένος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μικροεπίδειξη τῆς σημερινῆς νεολαίας!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Παίξει μὲ κείνο τὸν κόντε Λέανδρο, ποῦ ἀσφαλῶς τὸν ἔχει καταστρέψει.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἄ, ὁ κύριος κόντες εἶναι ὑπόδειγμα ἀρετῆς!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πήγγαινε τώρα νὰ καθουρδίσσεις καφέ καὶ φτιάξε ἓνα μπρίκι μὲ φρέσκο.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νὰ βάλω καὶ τὰ χτεσινὰ ἀπομεινάρια;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅχι, ὄχι, φτιάχτον καλὸ.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἀφεντικὸ, δὲ θυμᾶμαι καλά. Πότε ἀνοίξατε τὸ καφενεῖο;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τὸ ξέρετε καλά. Θὰ ἔναι κοντὰ ὀχτῶ μῆνες.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Εἶν' ὦρα ν' ἀλλάξετε τακτικὴ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί θέλεις νὰ πεις;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ὅταν ἀνοίγει κανένα νέο καφενεῖο, κάνει

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

τέλειον καφέ. Ἐπειτ' ἀπὸ ἕξῃ μῆνες τὸ πολὺ, ζεστὸ νερὸ καὶ ζουμι ἀραιό. (Φεύγει).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἐτοῦτος εἶναι νόστιμος· ἐλπίζω νὰ μοῦ βγεῖ σὲ καλὸ, γιὰτὶ στὰ μαγαζιά, ποὺ κάποιος κάνει τὸν καυμικὸ, τρέχει ὅλος ὁ κόσμος.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ροδόλφος καὶ Παντόλφος, ποὺ ἔρχεται ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο τριβώντας τὰ μάτια του, μισοκοιμισμένος.

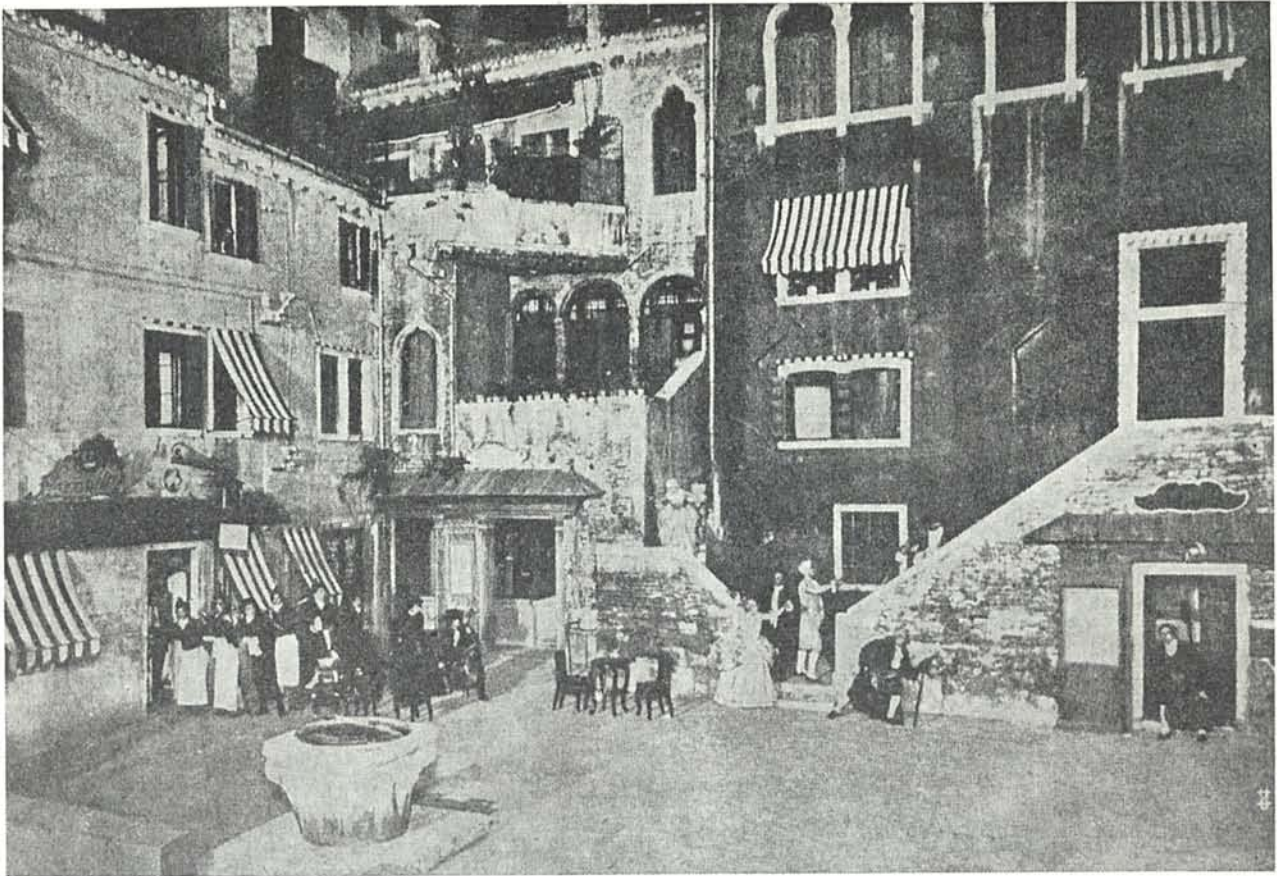
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κύριε Παντόλφε, θέλετε καφέ;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ναι, σὲ παρακαλῶ.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Παιδιά, κάντε καφέ στὸν κύριο Παντόλφο. Καθίστε, παρακαλῶ.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ὅχι, ὄχι, πρέπει νὰ τὸν πιῶ γρήγορα καὶ νὰ ξαναγυρίσω στὴ δουλειά. (Ἔνα γκαροσὶν φέρνει τὸν καφέ).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Παίξουν ἀκόμα στὴ λέσχη;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Παίξουνε σὲ δυὸ τραπέζια.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἀπὸ τόσο νωρίς;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Παίξουν ἀπ' τὸ βράδυ.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Καὶ τί παίχνιδι;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐνα ἀθῶο παίγνιδι: Φαραῶ!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Καὶ πῶς πᾶνε;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Γιὰ λογαριασμό μου, πολὺ καλὰ.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Γιὰ νὰ περάσετε τὴν ὥρα παίξετε καὶ σεῖς;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ναι, τὰ ἴδια κ' ἐγὼ γιὰ λίγην ὥρα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Συγνώμη, φίλε μου, δὲ θέλω ν' ἀνακατωθῶ στὶς δουλειές σας, μὰ δὲ μοῦ φαίνεται σωστὸ νὰ παίξει ὁ νοικοκύρης τῆς λέσχης, γιὰτὶ, ἂν χάνει, θὰ τὸν κοροιδεύουν κι ἂν κερδίζει, θὰ τὸν υποψιάζονται.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐμὲ μοῦ φτάνει νὰ μὴ μὲ κοροιδεύουνε. Ἐπειτα ἄς υποψιάζονται ὅσο θέλουνε, δὲ μὲ νοιάζει.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἀγαπητὲ φίλε, εἴμαστε γείτονες, καὶ δὲ θὰ ἴθελα νὰ σᾶς συμβοῦν δυσάρεστα πράγματα. Ξέρετε πῶς γιὰ τὸ παίγνιδι σας σᾶς εἴχανε πιάσει τίς προάλλες.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Εὐχαριστιέμαι καὶ μὲ λίγα. Ὅταν κερδίσω δυὸ τσεκίνα, δὲ θέλω περισσότερα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Εὔγε, νὰ μαδᾶς τὸ ὄρθυκι χωρὶς νὰ τὸ κάνεις νὰ φωνάζει. Ἀπὸ ποιὸν τὰ κερδίσατε;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἀπὸ τὸν ὑπάλληλο ἐνὸς χρυσαικοῦ.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἀσχημα, πολὺ ἄσχημα! ἔτσι βοήθατε τοὺς νέους νὰ κλέβουν τ' ἀφεντικά τους.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐ, μὴ μοῦ κάνεις τὸν ἠθικολόγο. Ὅποιος εἶναι βλάκας, κάθεται στὸ σπιτί του. Ἐγὼ παίζω μ' ὅποιον θέλει νὰ παίξει.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τὸ νὰ παίξετε εἶναι τὸ λιγότερο· μὰ ἐσᾶς σᾶς θεωροῦν γιὰ σπουδαῖο παίχτη, κι αὐτὸ μπορεῖ γρήγορα νὰ σᾶς καταστρέψει.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐγὼ δὲν κάνω κλεψιές στὰ χαρτιά. Ξέρω νὰ παίζω, εἶμαι τυχερὸς κ' ἔτσι κερδίζω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Εὔγε, ἔτσι νὰ κάνετε πάντα. Ὁ κύριος Εὐγένιος, ἔπαιξε ἀπόψε;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Παίξει ἀκόμα. Δὲ δειπνήσε, δὲ κοιμήθηκε, κ' ἔχασε ὅλα του τὰ χρήματα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος): Ἄμειρος νέος! (Στὸν Παντόλφο): Πόσα ἔχασε;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐκατὸ τσεκίνα μετρητὰ καὶ τώρα παίζεις μὲ πίστωση.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Μὲ ποιὸν παίζεις;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Μὲ τὸν κύριο Κόντε.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Μὲ τὸν τέτοιο;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἀκριβῶς μ' αὐτόν.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Καὶ μὲ ποιούς ἄλλους;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Οἱ δυὸ τους, ὁ ἓνας ἀπέναντι στὸν ἄλλο.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ὁ ἄμειρος! Στ' ἀλήθεια πάει χαμένος.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Τί μ' ἐνδιαφέρει; Ἐμένα μοῦ φτάνει ν' ἀνακατεῦνται διαρκῶς τὰ χαρτιά.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Δὲ θ' ἀνοίγα χαρτοπαίγνιο, μῆτε ἂν πίστευα πὼς θὰ πλουτίσω.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ὅχι; Καὶ γιὰ ποιὸ λόγο;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Θαρρῶ πὼς ἓνας κύριος καθὼς πρέπει, δὲ θὰ ἴπρεπε ν' ἀνέχετα νὰ καταστρέφοντ' ἄνθρωποι.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐ, φίλε, ἂν εἶσαι τόσο εὐαίσθητος, δὲ θὰ κάνεις ποτέ σου περιουσία.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Δὲ μ' ἐνδιαφέρει. Ὡς τώρα ἔκανα τὸν σερβιτόρο, κ' ἔκαμα τὸ καθῆκον μου τιμημένα. Μοῦ περισσεύαν μερικὰ χρήματα καὶ μὲ τῆ βοήθεια τοῦ ἀφεντικοῦ μου—ποῦ ἦταν πατέρας, ὅπως ξέρετε, τοῦ Εὐγένιου—ἀνοίξα τοῦτο

τὸ καφενεῖο, καὶ μ' αὐτὸ θέλω νὰ ζήσω τιμημένα, χωρὶς νὰ προσβάλω τὸ ἐπάγγελμά μου.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ὡ, καὶ στὸ δικὸ σας ἐπάγγελμα ὑπάρχουνε καλὰ ὑποκειμένα!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ὑπάρχουνε σ' ὅλα τὰ ἐπαγγέλματα. Μὰ σ' αὐτοὺς δὲν πᾶνε οἱ ἀξιώσιμοι κύριοι, ποὺ ἔρχονται στὸ καφενεῖο μου.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐχεις καὶ σὺ τὰ ἰδιαίτερα δωματιάκια.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Δὲν τ' ἀρνιέμαι, μὰ ἡ πόρτα τους μένει ἀνοιχτή.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Καφὲ δὲ μπορεῖς ν' ἀρνηθεῖς σὲ κανένα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τὰ φλυτζάνια δὲν παθαίνουν τίποτα.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐλα, ἔλα! Κλείνουμε λίγο καὶ τὰ μάτια.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Καθόλου δὲν τὰ κλείνουμε. Σ' αὐτὸ τὸ καφενεῖο δὲν ἔρχονται παρὰ ἔντιμοι ἄνθρωποι.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Μάλιστα, μάλιστα, εἶσαι ἀρχάριος.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τί θέλετε νὰ πεῖτε;
(Φωνὴ ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο): Χαρτιά!
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Πρὸς τὴ λέσχη): Ἀμέσως!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Γιὰ τὸ θεό, σηκώστε ἀπὸ τὸ παίγνιδι τὸν κύριο Εὐγένιο.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Δὲν πάει νὰ χάσει καὶ τὸ ποικαμίσό του, δὲ μ' ἐνδιαφέρει. (Πηγαίνει πρὸς τὴ λέσχη).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Φίλε μου, νὰ τὸν γράψω τὸν καφέ;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Καθόλου, θὰ τὸν παίξουμε στὴν κοντινία.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἐγὼ, φίλε, δὲν εἶμαι ἀνόητος.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐλα, τί ἀξίζει; Ξέρετε πῶς οἱ πελάτες μου εἶναι καὶ πελάτες τοῦ καφενεῖου σου. Ἀπορῶ ποῦ δίνεις σημασία σὲ τόσο μικρὰ πράγματα. (Φωνάζουν ξανά).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ: Ἐρτασα. (Μπαίνει στὴ λέσχη).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ὡραῖο ἐπάγγελμα! Νὰ ζεῖς ἀπὸ τίς συφορές, ἀπ' τὴν καταστροφή τῆς νεολαίας. Γιὰ μένα δὲν ὑπάρχει ποτέ κίνδυνος νὰ βάλω στὸ μαγαζί μου παίγνιδι. Ἀρχίζουν μὲ τὰ μικροπαίγνιδα καὶ τελειώνουν μὲ τὴν πασέτα. Ὅχι, ὄχι, καφέσ καὶ μόνο καφέσ. Μιὰ καὶ μὲ τὸν καφέ κερδίζω πενήντα τὰ ἑκατὸ, γιὰτὶ νὰ θέλω περισσότερα;

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Δὸν Μάρτσιοι καὶ Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος): Νάτος ὁ κύριος ποῦ δὲ σωπαίνει ποτέ καὶ ποῦ θέλει νὰ ἔχει πάντα δικίο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Καφέ!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἀμέσως, καθίστε.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τί νέα, Ροδόλφε;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Δὲν ξέρω τίποτα, κύριε.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Δὲ φάνηκε ἀκόμα κανένας στὸ καφενεῖο σου;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Εἶν' ἀκόμα νωρίς.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Νωρίς; Εἶναι ἀκριβῶς δέκα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ὅχι, ἐξοχώτατε, δὲν εἶν' ἀκόμα ὀχτώ.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Κοροιδεύεις;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Σᾶς βεβαιώνω, δὲ σήμαναν ἀκόμα ὀχτώ.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Πήγαν' ἀπὸ δῶ, γαίδαρε!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Μὲ βρίζετε, χωρὶς λόγο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Αὐτὴ τῆ στιγμῆ μέτρησα τίς ὥρες καὶ σοῦ λέω πὼς εἶναι δέκα. Κ' ἔπειτα κοίτα τὸ ρολόι μου, δὲ λαθεῖς ποτέ. (Τοῦ δείχνει τὸ ρολόι).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Λαμπρά, ἂν τὸ ρολόι σας δὲ λαθεῖ ποτέ, κοιτᾶτε, τὸ ἴδιο τὸ ρολόι σας δείχνει ἑφτά καὶ τρία τέταρτα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Δὲν μπορεῖ (Φορᾷ τὰ γυαλιά του καὶ κοιτάζει).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τί λέτε;
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τὸ ρολόι μου δὲν πάει καλὰ. Εἶναι δέκα. Τίς ἄκουσα μὲ τ' αὐτιά μου.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἀπὸ ποῦ τ' ἀγοράσατε αὐτὸ τὸ ρολόι;
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τὸ ἔφερα ἀπ' τὸ Λονδίνο.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Σᾶς γέλασαν.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Μὲ γέλασαν; Γιατί;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Εἰρωνικά): Σᾶς ἔστειλαν σκάρτο ρολόι.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Πῶς σκάρτο; Αὐτὸ εἶναι ἡ τελειότερη μάρα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἄν ἦταν καλὸ, δὲ θὰ λάθευε δυὸ ὥρες.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Αὐτὸ πάει πάντα σωστά, δὲ λαθεῖ ποτέ.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Μ' ἂν εἶναι ὀχτώ παρὰ τέταρτο καὶ λέει πὼς εἶναι δέκα;
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τὸ ρολόι μου πάει σωστά.



Ἡ πόλη τῆς Βενετίας κάνει, συχνά, ζορή σκηνῆς στὰ ἐπαίθρια φεστιβάλ Γκολντόνι. Στὰ 1934, ἡ παράσταση τῆς γκολντονικῆς κωμωδίας "Τὸ καφενείο" δόθηκε στὸ ἴδιο ἀκριβὸς σημεῖο πὸν ἐπέπνευσε τὸ ἔργο — τὴ συμβολὴ τῶν δυὸ δρόμων πὸν σχηματίζουν τὴ μικρὴ πλατεῖα del Teatro di San Luca. Ὁ ἰταλὸς σκηνοθέτης Τζίνο Ρόκκα χορησιμοποίησε σὰν σκηνικὸ τίς προσώψεις καὶ τίς εἰσόδους τῶν πέντε σπιτιῶν πὸν εἰκονίζονται στὴν παραπάνω φωτογραφία

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δούλος σας, κύριε Εὐγένιε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί ὥρα εἶναι;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέκα περασμένες.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ τὸ ρολοὶ του πάει καλά!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καφέ.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἀμέσως. (Μπαίνει στὸ καφενεῖο).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πῶς πήγατε, ἀγαπητέ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μὴ δίνοντας ἀκρόαση στὸ Δὸν Μάρτσιο) : Καφέ.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ἀπὸ πέρα) : Ἀμέσως!
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Χάσατε;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Φωνάζοντας δυνατὰ) : Καφέ!
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Κατάλαβα, ἔμεινε ἄψιλος. (Πηγαίνει καὶ κάθεται).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΩΗ

Οἱ προηγούμενοι κι ὁ Παντόλφος.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Ἐρχεται ἀπ' τὴ λέσχη) : Κύριε Εὐγένιε, μιὰ λέξη. (Τὸν πάει παρήμερα).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶρω τί θέλετε νὰ μοῦ πῆτε. Ἐχασα τριάντα τσεκίνα μὲ πίστωση. Εἶμαι κύριος καὶ θὰ πληρώσω.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ ὁ κύριος κόντες περιμένει. Λέει πῶς ἔβαλε σὲ κίνδυνο τὰ χρήματά του καὶ θέλει νὰ πληρωθεῖ.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Καὶ τί δὲ θὰ δῖνα ν' ἀκούσω τί λένε.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Ὁ καφές σας.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Πήγαίνε. (Στὸν Παντόλφο) : Κέρδισε ἐκατὸ τσεκίνα μετρητά· μοῦ φαίνεται πῶς δὲν ἔχασε τὴ νυχτιά του.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Αὐτὰ δὲν εἶναι λόγια ἐνὸς παίκτη. Ἡ ἐξοχότητά σας ξέρει καλύτερα ἀπὸ μένα, ποιὰ εἶναι ἡ τάξη στὸ παιχνίδι.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Κύριε, ὁ καφές σας θὰ κρυώσει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Ἀφῆσέ με ἤσυχο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἄν δὲν τὸν θέλατε...
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πήγαν' ἀπὸ δῶ.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θὰ τὸν πιῶ ἐγώ, (Φεύγει μὲ τὸν καφέ).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο, πὸν δὲν τοῦ ἀπαντᾷ) :
 Γιὰ τί μιλάνε;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸν Παντόλφο) : Τὸ ξέρω κ' ἐγώ, ὅταν χάνει κανεὶς πληρώνει, μὰ ὅταν δὲν ἔχει, δὲν μπορεῖ νὰ πληρώσει.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ἀκοῦστε, γιὰ νὰ σώσω τὴν ὑπόληψή σας, ἔχω τὴν ἱκανότητα νὰ σᾶς βρῶ τὰ τριάντα τσεκίνα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶγε! (Φωνάζει δυνατὰ) : Καφέ!
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τώρα, νὰ τὸν φτιάξω.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶναι τρεῖς ὥρες πὸν γυρεύω καφέ, καὶ δὲν τὸν ἔκανες ἀκόμα;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σᾶς τὸν ἔφερα καὶ σεῖς μὲ διώξατε.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Θὰ σᾶς τὰ βρῶ βιαστικά, γιὰ νὰ φερθεῖτε ὅπως σᾶς ταιριάζει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Ἐχεῖς τὴ διάθεση νὰ μοῦ κάνεις ἓνα καφέ, μὰ καλὸ; Περιμένω.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅταν μοῦ δώσετε καιρό, εὐχαριστῶς. (Μπαίνει στὸ καφενεῖο).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Κάποια σπουδαία ὑπόθεση. Εἶμαι περιεργὸς νὰ μάθω.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κουράγιο, Παντόλφο, βρέστε μου τὰ τριάντα τσεκίνα.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ἐχω ἓνα φίλο πὸν θὰ τὰ δώσει. Μὰ θέλει ἐνέχυρο καὶ τόκο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὴ μοῦ λέτε γιὰ ἐνέχυρο, γιὰτί δὲν κάνουμε τίποτα. Ἐγὼ κεῖνα τὰ ὑφάσματα, στὸ Ριάλτο, πὸν ξέρετε. Θὰ ὑποθηκέψω κεῖνα τὰ ὑφάσματα κι ὅταν θὰ τὰ πουλήσω, θὰ πληρώσω.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Θὰ πληρώσω, εἶπε, θὰ πληρώσω. Ἐχασε μὲ πίστωση.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Καλὰ, καὶ τί θὰ δώσετε γιὰ τόκο;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κανονίστε σεῖς.

ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Νά σās πώ, δὲ θά θελήσει λιγότερο ἀπὸ ἓνα τσεκίσι τῆ βδομάδα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τόκος ἓνα τσεκίσι τῆ βδομάδα.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ (Μὲ τὸν καφῆ στὸν Εὐγένιο) : Ὁ καφῆ σας.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Πήγγαινε!
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Τὰ ἴδια!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸν Παντόλφο) : Ἕνα τσεκίσι τῆ βδομάδα;
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Γιὰ τριάντα τσεκίγια δὲν εἶναι καὶ πολὺ.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τὸν θέλετε, ἢ δὲν τὸν θέλετε;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Πήγγαινε, μὴ σοῦ τὸν πετάξω στὰ μούτρα.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ (Μόνος) : Ἄμοιρος! Τὸ παιγνίδι τὸν μέθυσε. (Γυρίζει με τὸν καφῆ στὸ καφενεῖο).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Σηκώνεται καὶ πάει κοντὰ στὸν Εὐγένιο) : Κύριε Εὐγένιε, ἔχετε καμιά διαφορὰ; Θέλετε νὰ σās συμβιβάσω ἐγὼ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὐχαριστῶ, Δὸν Μάρτσιο, σās παρακαλῶ νὰ μās ἀφήσετε.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἄν χρειάζασατε τίποτα, διατάξτε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σās λέω πὼς δὲ μοῦ χρειάζεται τίποτα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κύριε Παντόλφο, τί διαφορὰ ἔχει ἔσείς με τὸν κύριο Εὐγένιο;
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Μιά μικρὴ ὑπόθεση, πὼς δὲ μās ἀρέσει νὰ τῆ μάθει ὁ κόσμος ὅλος.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγὼ εἶμαι φίλος τοῦ κύριου Εὐγένιου, ξέρω ὅλες τίς ὑποθέσεις του, καὶ ξέρεί πὼς δὲν κάνω λόγο σὲ κανένα. Τοῦ ἴω μάλιστα δανείσει καὶ δέκα τσεκίγια γιὰ ἓνα ζευγάρι σκουλαρίκια· δὲν εἶν' ἀλήθεια; Καὶ δὲν τὸ πα σὲ κανένα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θὰ μπορούσατε νὰ μὴν τὸ πῆτε καὶ τώρα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐ, με τὸν κύριο Παντόλφο μπορεῖ νὰ μιλεῖ κανένας λεύτερα. Χάσατε μὴπως με πίστωση; Ἐχετε ἀνάγκη ἀπὸ τίποτα; Εἶμαι πρόθυμος.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Νὰ σās πῶ: ἔχασα με πίστωση τριάντα τσεκίγια.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τριάντα τσεκίγια, καὶ δέκα πὼς σās ἔδωσα, κάνουνε σαράντα. Τὰ σκουλαρίκια δὲν μπορεῖ ν' ἀξιζοῦν τόσο.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Τριάντα τσεκίγια θὰ τοῦ βρῶ ἐγὼ.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εὐγε. Βρέστε του σαράντα· θὰ μοῦ δώσει τὰ δέκα ἐμένα καὶ θὰ τοῦ δώσω τὰ σκουλαρίκια του.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Ἀνάθεμα τὴν ὥρα πὼς ἀνακατέυτηκα μαζί του!
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Γιατί δὲν παίρνετε τὰ χρήματα πὼς σās προσφέρει ὁ κύριος Παντόλφος;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γιατί ζητάει ἓνα τσεκίσι τῆ βδομάδα τόκο.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Ἐγὼ γιὰ λογαριασμό μου δὲ γυρεύω τίποτα. Αὐτὸ τὸ γυρεύει ὁ φίλος μου πὼς δίνει τὰ χρήματα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάντε μου τῆ χάρη, μειώστε στὸν κύριο κόντε, πέστε του νὰ μοῦ δώσει προθεσμία εικοσιτέσσερις ὥρες· εἶμαι κύριος, θὰ τὸν πληρώσω.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Φοβᾶμαι πὼς θέλει νὰ φύγει καὶ πὼς θέλει ἀμέσως τὰ χρήματά του.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄν μπορούσα νὰ πουλήσω κάνα-δυὸ τόπια ἀπὸ κεῖνα τὰ ὑφάσματα, θὰ ξεφλοῦσα.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Θέλετε νὰ φροντίσω ἐγὼ νὰ σās βρῶ ἀγοραστῆ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι, ἀγαπητῆ φίλε, κάντε μου τῆ χάρη καὶ θὰ σās πληρώσω τῆ μεσιτεία.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ : Σταθεῖτε νὰ πῶ μιὰ λέξη στὸν κύριο κόντε, καὶ πηγαῖνο ἀμέσως. (Μπαίνει στὸ χαρτοπαῖγιο).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Χάσατε πολλὰ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἐκατὸ τσεκίγια πὼς εἰσπραῶα χθές, καὶ τριάντα τσεκίγια με πίστωση.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπορούσατε νὰ μοῦ ἔχατε φέρεῖ τὰ δέκα πὼς σās δάνεισα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἐλᾶτε, μὴ με στενοχωρεῖτε περισσότερο· θὰ σās τὰ δώσω τὰ δέκα τσεκίγια σας.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ (Φορώντας τὸ πανωφόρι καὶ τὸ καπέλο του, βγαίνει ἀπὸ τὸ χαρτοπαῖγιο) : Ὁ κύριος κόντες ἀποκοιμήθηκε ἀκουμπώντας τὸ κεφάλι του πάνω στὸ τραπέζι. Ὄσ-τόσο ἐγὼ τρέγω νὰ σās ἐξυπηρετήσω. Ἄν ξυπνήσει, ἀφῆσα παραγγελία στὸ γκαρσόνι νὰ τοῦ πεῖ τὴν αἰτία. Ἡ ἐξοχότητά σας νὰ μὴ φύγει ἀπὸ δῶ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θὰ σās περιμένω.
 ΠΑΝΤΟΛΑΦΟΣ (Μόνος) : Τοῦτο τὸ πανωφόρι πάλιωσε· εὐκαιρία νὰ κάνω ἓνα καινούριο (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Δὸν Μάρτσιοι καὶ Εὐγένιος, ἔπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐλᾶτ' ἐδῶ, καθίστε, ἀς πιούμε καφῆ. (Κάθεται).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καφῆ. (Κάθεται).
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Τί παιγνίδι εἶναι τοῦτο, κύριε Εὐγένιε; Διασκηδάζετε με τῆ δουλειά μου;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Συγνώμη, καλέ μου φίλε, εἶμαι ταραγμένος.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Ἐ, ἀγαπητῆ κύριε Εὐγένιε, ἀν ἡ ἐξοχότητά σας ἤθελε νὰ μ' ἀκούσει, δὲ θὰ ἴσαστε ταραγμένος.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν μπορῶ νὰ πῶ τίποτα, ἔχεις δίκιο.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Πάω νὰ σās κάνω ἓνα ἀκόμα καφῆ κ' ἔπειτα θὰ τὰ πούμε. (Μπαίνει στὸ καφενεῖο).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐχετε μάθει γιὰ τὴν μπαλαρίνα, πὼς ἴκανε πὼς δὲν ἤθελε κανένα; Τῆ συντηρεῖ ὁ κόντες.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὸ πιστεύω, μπορεῖ νὰ τῆ συντηρήσει, γιὰ-τί κερδίζει ἑκατοσταριές τὰ τσεκίγια.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγὼ τὰ μάθα ὅλα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πὼς τὰ μάθατε, ἀγαπητῆ φίλε;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐ, ἐγὼ τὰ ξέρω ὅλα. Εἶμαι πληροφορημένος γιὰ ὅλα. Ξέρω πότε ἐρχεται, πότε βγαίνει. Ξέρω τί ξεδεύει, τί τρώει, ξέρω τὰ πάντα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ τὴν ἔχει μόνος ὁ κόντες;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀχούχα! Ἐπάρεται ἡ πόρτα ἀπὸ τ' ἄλλο μέρος.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ (Μὲ τὸν καφῆ, στὸν Εὐγένιο) : Ὁ τρίτος καφῆς.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐ, τί λές, Ροδόλφε; Τὰ ξέρω ὅλα γιὰ τὴν μπαλαρίνα;
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Σās τὸ ξανάπα, δὲν ἀνακατεύομαι.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σπουδαῖος ἄνθρωπος εἶμ' ἐγὼ, τὰ ξέρω ὅλα. Ὅποιος θέλει νὰ μάθει τί γίνεται στὸ σπίτι τῆς κάθε τίμιας καὶ τῆς κάθε μπαλαρίνας, ἀς ρωτήσῃ ἐμένα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λοιπὸν, ἡ σινιόρα μπαλαρίνα, εἶναι καλὸ ὑποκείμενο;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀνακάλυψα τί συμβαίνει πραγματικά. Εἶναι πράμα γιὰ τὸ κάθε γουστο. Ἐ, Ροδόλφε, δὲν τὰ ξέρω καλά;
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Ὅταν ἡ ἐξοχότητά σας με φωνάζει γιὰ μάρτυρα, πρέπει νὰ πῶ τὴν ἀλήθεια. Ὅλη ἡ συνοικία τῆ θεωρεῖ καλὴ γυναίκα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καλὴ γυναίκα; Καλὴ γυναίκα;
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Σās λέω, πὼς στὸ σπίτι τῆς δὲν πηγαίνει κανένας.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀπὸ τὴν πισινὴ πόρτα μπαίνοβγαίνουν.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, φαίνεται ἓνα κορίτσι φρόνιμο.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φρόνιμο, ναί! Τῆ συντηρεῖ ὁ κόντες Μπουονατέστας, κ' ἔπειτα πηγαίνει ὅποιος θέλει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἐγὼ, μιὰ φορὰ, δοκίμασα νὰ τῆς πῶ κάτι, μὰ δὲν τὰ κατάφερα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βάζετε στοίχημα ἓνα φίλιππο; Πᾶμε;
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ (Μόνος) : Μὰ τί βρωμὸγλώσσα!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἐρχομαι καὶ πῖνω καφῆ κάθε μέρα ἐδῶ καὶ, ὁμολογῶ, δὲ βλέπω νὰ πηγαίνει κανένας.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δὲν ξέρετε πὼς ἔχει τῆ μυστικὴ πόρτα, ἐδῶ στὸ μοναχικὸ δρόμο; Πᾶνε ἀπὸ κεῖ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μπορεῖ νὰ ναι ἔτσι.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι, χωρὶς ἄλλο.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ

Ὁ ὑπάλληλος τοῦ κουρείου κ' οἱ προηγούμενοι.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ (Στὸ Δὸν Μάρτσιο) : Ἐξοχώτατε, ἀν θέλετε νὰ ξουριστέτε, τ' ἀφεντικὸ σās περιμένει.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐρχομαι. Εἶναι ὅπως σās λέω. Πάω νὰ ξουριστῶ, κ' ἔταν γυρίσω θὰ σās πῶ καὶ τὰ ὑπόλοιπα. (Μπαίνει στὸ κουρεῖο καὶ σὲ κάμποιση ὥρα γυρίζει).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λές Ροδόλφε; Ἡ μπαλαρίνα, φέρνεται ὅπως λέει;
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Πιστεύετε τὸν Δὸν Μάρτσιο; Δὲν ξέρετε τί βρωμὸγλώσσα πὼς εἶναι;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ξέρω πὼς ἡ γλώσσα του κόβει καὶ ράβει. Μὰ μιλεῖ με τόση βεβαιότητα, πὼς πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ξέρεῖ τί λέει.
 ΡΟΔΟΛΑΦΟΣ : Κοιτάζτε, ἐκεῖνη εἶναι πόρτα τοῦ δρομάκου. Ἀπὸ δῶ φαίνεται. Ὄρχίζομαι λοιπὸν, στὴν τιμὴ μου, πὼς ἀπὸ κεῖ δὲν μπαίνει στὸ σπίτι τῆς κανένας.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὰ ὁ κόντες τῆ συντηρεῖ;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ο κόντες μπαίνει στο σπίτι, μα λένε πώς θέλει να την παντρευτεί.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν είν' έτσι, δέν υπάρχει κακό. Μα ό Δόν Μάρτσιος λέει πώς σπίτι της πάει όποιος θέλει.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' εγώ σ'ας λέω πώς δέν πάει κανένας.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Βγαίνει από τό κουρείο με την πετσέτα στο λαιμό και με τη σαπουνάδα στο πρόσωπο). Σ'ας λέω πώς μπαίνουν από την πίσω πόρτα.
 ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : 'Εξοχώτατε, τὸ νερό κρυώνει.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Από την πίσω πόρτα. (Μπαίνει στο κουρείο μαζί με τὸν υπάλληλο).

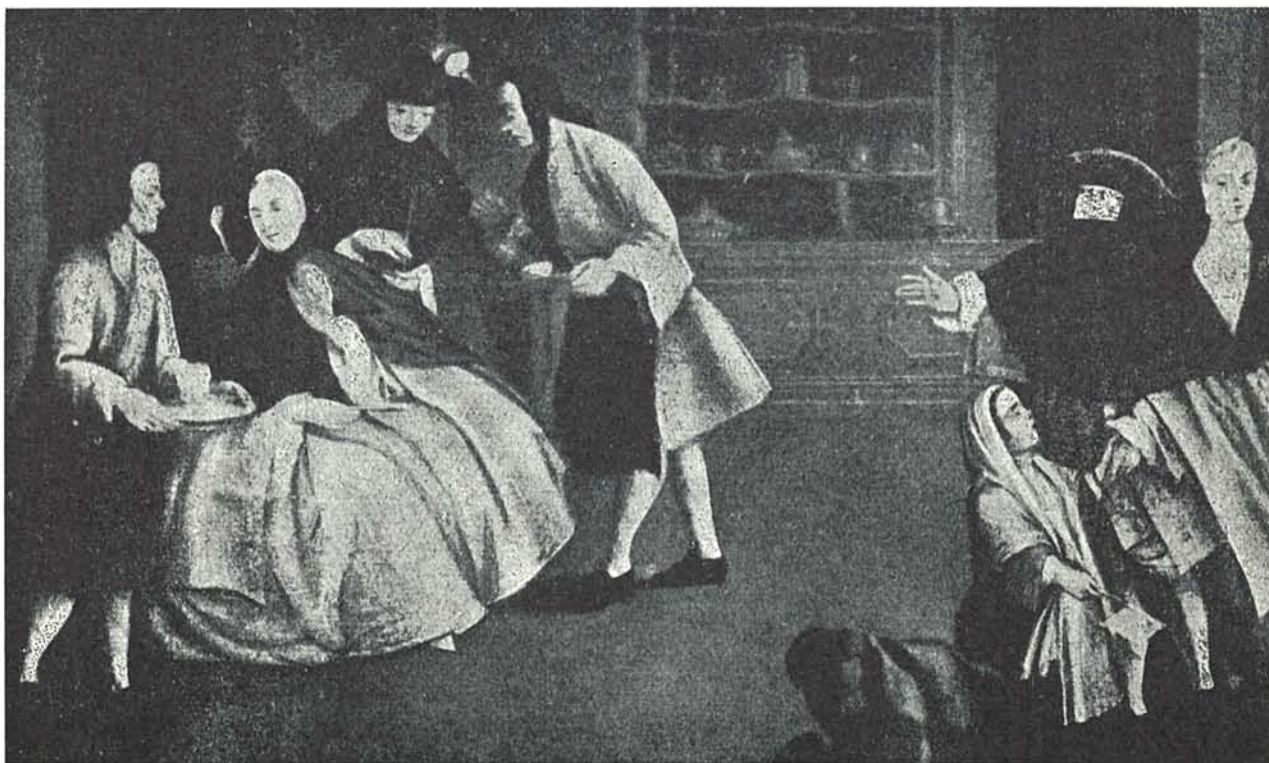
ΣΚΗΝΗ ΕΝΔΕΚΑΤΗ

Ευγένιος και Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Βλέπετε τί άνθρωπος είναι ; 'Ηρθε με τη σαπουνάδα στο πρόσωπο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, όταν του καρφωθεί κάτι στο μυαλό, θέλει να 'ναι έτσι, όπως τὸ σκέφτηκε.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Και κακολογεί όλο τὸν κόσμο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δέν ξέρω πού βρίσκει την όρεξη να μιλεί διαρκώς για τις υποθέσεις τῶν άλλων.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Να σ'ας πῶ : έχει ελάχιστες ασχολίες: τὴ σκέψη του τὴν απασχολούν πολύ λίγο οι δουλειές του κ' έτσι σκέφτεται διαρκώς για τις δουλειές τῶν άλλων.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είναι πραγματική τύχη να μὴν τὸν έχει γνωρίσει κανένας.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αγαπητέ κύριε Ευγένιε, πώς καταφέρατε να μπερδευτείτε μαζί του. Δέν υπήρχαν άλλοι να ζητήσετε δέκα τσεκίνα δανεικά ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Και σὺ ακόμα τό 'μαθες ;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τό 'πε εδῶ φανερά μπροστά σ' όλους, μέσα στο καφενεῖο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αγαπητέ μου, τὸ ξέρεις, όταν ένας έχει ανάγκη, δανειζεται απ' όπουδήποτε.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μα και σήμερα τὸ πρωί, απ' ό,τι ακουσα, ἡ εξοχότητά σας δέν έπесе σέ καλά χέρια.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πιστεύεις πώς ό κύριος Παντόλφος θέλει να μ' εξαπατήσει ;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θα δείτε τί εμπόριο θα 'ρθει να σ'ας προτείνει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μα τί να κάνω ; Πρέπει να πληρώσω τριάντα τσεκίνα πού 'χασα με πίστωση, θέλω να λευτερωθῶ από τὴν

τυραννία του Δόν Μάρτσιου, έχω κάποια ἄλλη ανάγκη' αν μπορέσω να πουλήσω δυὸ τόπια ὕφασμα, κάνω όλες μου τις δουλειές.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί ειδους ὕφασμα είν' αυτό πού θέλετε να πουλήσετε ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Υφασμα τῆς Πάδοβας, πού κάνει δεκατέσσερις λιρέτες ό πήχος.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θέλετε να φροντίσω εγὼ να σ'ας τὸ πουλήσω μ' αξιοπρέπεια ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θα σου ἤμουνα ὑπόχρεως.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δόστε μου λίγον καιρό κι ἀφήστε τὴν ἔγνοια σέ μένα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καιρό ; Εὐχαρίστως. Μα εκείνος περιμένει τὰ τριάντα τσεκίνα.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ελάτε, παρακαλῶ, κάντε μου μιὰ ἐντολή να μου παραδώσουν δυὸ τόπια ὕφασμα, κ' εγὼ ό ἴδιος θα σ'ας δανείσω τὰ τριάντα τσεκίνα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, φίλε μου, θα σου εἶμαι ὑπόχρεως. Ξέρω τις ὑποχρεώσεις μου.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σ'ας θαυμάζω, δέν έχω ἀπαίτηση οὐτ' ένα σολδί. Τὸ κάνω για χάρη τῆς μνήμης του πατέρα σας, πού ἦτανε καλὸς ἀφεντικός μου, και πού του χρωστάω τὴν κατάσταση μου. Δέ μου βαστά ἡ καρδιά να βλέπω να σ'ας δολοφονοῦν αυτά τὰ παλιόσκυλα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶσαι πραγματικά κύριος.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κάντε τὸν κόπο να γράψετε τὴν ἐντολή.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Εμπρός, υπαγόρευέ την κ' εγὼ γράφω.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί ὄνομα έχει ό πρώτος υπάλληλος του καταστήματός σας ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πασκουίνος ντέι Κάβολι.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ ('Υπαγορεύει, κι ό Ευγένιος γράφει) : " Πασκουίνο ντέι Κάβολι, παραδώστε στὸν κύριο Ροδόλφο Γκαμμόνι . . . δυὸ τόπια ὕφασμα τῆς Πάδοβας . . . τῆς ἐκλογῆς του, για να τὰ πουλήσει για λογαριασμό μου . . . ἔχοντάς μου δανείσει ἀτόκως τριάντα τσεκίνα " . . . Γράψτε τὴν ἡμερομηνία και υπογράψτε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ιδού, ἔγινε.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μ' ἐμπιστευόσαστε ;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αλίμονο !
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' εγὼ ἐμπιστεύομαι σ'ας. Πάρτε αυτά, εἶναι τριάντα τσεκίνα. (Του μετράει τριάντα τσεκίνα).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αγαπητέ μου, σου εἶμαι ὑπόχρεως.

Τὸ καφενεῖο, νεωτερικὸς του 17ου αἰῶνα, ἕνα απ' τὰ κέντρα κοινωνικῆς ζωῆς στη Βενετία του Γκολντόνι. Πίνακας Π. Λόνγκι



ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τριγυρίζοντας στην πόλη, μπορεί, αν είν' εδῶ, νά τόν βρείτε.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : "Αν με δεῖ, θά φύγει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τότε νά κάνετ' ἔτσι : "Έχουμε καρναβάλι. "Αν μασκαρευτείτε, μπορεί νά τόν βρείτε πιό εύκολα.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Μά πῶς νά τό κάνω, πού δέν ἔχω κανένα νά με βοηθήσει καί δέν ἔχω πού νά μείνω.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Κατάλαβα, ὅπου νά 'ναι γίνονται ταξιδιώτης κ' ἐγώ. (Στήν Πλάτσειδα) : "Αν θέλετε, αὐτό ἐδῶ εἶν' ἕνα καλό ξενοδοχεῖο.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Μὲ τί θάρρος νά μῶ στο ξενοδοχεῖο, ἀφοῦ δέν ἔγω νά πληρώσω οὔτε τόν ὕπνο;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αγαπητὴ ταξιδιώτισσα, ἀν θέλετε μισό δουκάτο, μπορῶ νά σᾶς τὸ δώσω. (Μόνος) : Εἶν' ὅ,τι μοῦ ἀπόμεινε ἀπὸ τὸ παίγνιδι.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Εὐχαριστῶ τὴν καλοσύνη σας. Μά πιό πολὺ ἀπ' τὸ μισό δουκάτο, πιό πολὺ ἀπ' τὰ χρήματα, θά προτιμοῦσα τὴν προστασία σας.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Τὸ μισό δουκάτο δέν τὸ θέλει, θέλει περισσότερα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Δὸν Μάρτσιοι κ' οἱ προηγούμενοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Βγαίνει ἀπὸ τὸ κουρείο. Μόνος) : "Ο Εὐγένιος με μιὰ ταξιδιώτισσα. "Ωραία πράματα! (Κάθεται στὸ καφενεῖο, κοιτάζοντας τὴν ταξιδιώτισσα με τὰ ματογυῖα).
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Κάντε μου τὴ χάρη, μπᾶστε με σεις στὸ ξενοδοχεῖο, συστήστε με σεις στὸν ξενοδόχο, γιὰ νά μὴ με διώξει καί με κακομεταχειρισεῖ, βλέποντάς με μονάχη.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὐχαρίστως. Πᾶμε, θά σᾶς συνοδέψω. "Ο ξενοδόχος με ξέρει, καί γιὰ χάρη μου ἐλπίζω νά σᾶς φερθεῖ με τὸν καλύτερο τρόπο.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κοιτάζει ἀπὸ πέρα με τὰ ματογυῖα) : Μοῦ φαίνεται πῶς τὴν ἔγω ξαναδεῖ.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Θά σᾶς εὐγνωμονῶ αἰῶνα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Όταν μπορῶ, κάνω τὸ καλὸ σ' ὅλους. "Αν δέν βρῆτε τὸν ἄντρα σας, θά σᾶς φροντίσω ἐγώ. "Έχω καλὴ καρδιά.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Καί τί δὲ θά 'δυνα γιὰ ν' ἀκούσω τί λένε.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : "Αγαπητὴ κύριε, με παρηγορεῖτε με τίς εὐγενικότατες προσφορές σας. Μά ἡ καλοσύνη ἐνός νέου, σάν καί σᾶς, σὲ μιὰ γυναίκα πού δέν εἶναι ἀκόμα γριά, δὲ θά 'θελα νά παραξηγηθεῖ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Νά σᾶς πῶ, κυρία μου : ἀν κρατιόταν σ' ὅλες τίς περιπτώσεις αὐτὴ ἡ προσφύλαξη, θά 'χε ἀφαιρεθεῖ ἀπὸ τοὺς ἄντρες ἡ ἱκανότητα νά κάνουν τὸ καλὸ. "Αν ἡ κακογλωσσία βασίζεται σὲ κάποιο ἐπιφανειακὸ κακό, τὸ λάθος τοῦ κουτσομπόλη ἔχει κάποια δικαιολογία, μ' ἀν ὁ πονηρὸς ὑποψιάζεται ὡς καί τὴν καλὴ ἢ τὴν ἀδιάφορη πράξη, τὸ λάθος εἶναι ὅλο δικό του, καί δέν ἀφαιρεῖ τὸ σεβασμὸ ἀπὸ κείνον πού φέρνεται καλά. "Ομολογῶ πῶς εἶμαι καί γὼ ἄνθρωπος τοῦ κόσμου : μά ὑποστηρίζω, ἐπίσης, πῶς ἡμουν ἄνθρωπος πολιτισμένος κ' ἐντιμος.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Αἰσθήματα ἐντιμῆς ψυχῆς, εὐγενικιάς καί γενναίας.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : "Αγαπητὴ, ποιὰ εἶν' αὐτὴ ἡ ὠραία προσωνύμητρα;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Νάτονε, θέλει νά χῶνε τὴ μύτη του παντοῦ. (Στὴν Πλάτσειδα) : Πᾶμε στὸ ξενοδοχεῖο.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Μάρτσιοι, κ' ἔπειτα Εὐγένιος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω τὸν ἀγαπητὸ κύριο Εὐγένιο! Αὐτὸς ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλα, ὡς καί γιὰ τίς ταξιδιώτισσες. Αὐτὴ μοῦ φαίνεται πῶς εἶναι ἡ περσινὴ. "Θὰ στοιχημάτιζα πῶς εἶν' ἐκεῖνη πού ἐρχόταν κάθε βράδου στὸ καφενεῖο καί ζητοῦσε ἐλεημοσύνη. "Εγὼ ὅμως δέν τῆς ἔδωσα ποτὲ τίποτα! Τὰ χρήματά μου, πού 'ναι λίγα, θέλω νά τὰ ξοδεύω καλά. Γιαρσόνια, δὲ γύρισε ἀκόμα ὁ Τράππολας; Δέν ἔφερε τὰ σκουλαρίκια, πού μοῦ 'δωσε ἐνέχυρο γιὰ δέκα τσεκινιά ὁ κύριος Εὐγένιος;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λέτε γιὰ μένα;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπράβο! με τὴν ταξιδιώτισσα!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δέν μπορεῖ νά βοηθήσει κανένας μιὰ δυστυχημένη, πού βρίσκεται σ' ἀνάγκη;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πῶς; Μάλιστα, κάνατε καλά. Δυστυχημένη διαβόλισσα! "Απὸ πέρσι δὲ βρῆκε κανένα νά τὴ σπιτώσει;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς; "Απὸ πέρσι; τὴν ξέρετε αὐτὴ τὴν ταξιδιώτισσα;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Αν τὴν ξέρω; Καί πῶς! Εἶν' ἀλήθεια πῶς εἶμαι κοντόφθαλμος, μὰ ἡ μνήμη μοῦ μένει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αγαπητὴ φίλε, πέστε μου ποιὰ εἶναι;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶναι μιὰ πού ἐρχότανε πέρσι κάθε βράδου σ' αὐτὸ τὸ καφενεῖο καί χαράτωνα τὸν ἕνα καί τὸν ἄλλο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μά αὐτὴ λέει πῶς δέν ἤρθε ποτὲ στὴ Βενετία.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καί σεις τὴν πιστέψατε; Τί ἀνόητος πού εἴσαστε!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Η περσινὴ ἀπὸ ποῦ ἦτανε;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Απὸ τὸ Μιλάνο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καί τούτη εἶναι Πιεμοντέζα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Α, ναί, πραγματικά, ἦτανε Πιεμοντέζα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶναι γυναίκα ἐνός κάποιου Φλαμίνιου "Αρντέντη.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καί πέρσι εἶχε ἕναν μαζί της, πού τὸν ἔλεγε γι' ἄντρα της.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τώρα δέν ἔχει κανένα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αὐτὲς ἀλλάζουν ἕναν τὸ μήνα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μά πῶς μπορεῖ νά πῆτε πῶς εἶναι ἡ ἴδια;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Αφοῦ τὴν ξέρω!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὴν εἶδατε καλά;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὰ ματογυῖα μου δὲ σφάλουν, κ' ἔπειτα τὴν ἄκουσα νά μιλεῖ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς τὴν ἔλεξαν τὴν περσινὴ;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέν τὸ θυμάμαι τ' ὄνομά της.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τούτη τὴ λένε Πλάτσειδα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ακριβῶς, Πλάτσειδα τὴ λέγανε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν ἡμουν βέβαιος γι' αὐτό, θά τῆς ἔδινα ἕνα καλὸ μάθημα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Όταν λέω κάτι ἐγώ, πρέπει νά τὸ πιστευτε. Εἶναι μιὰ ταξιδιώτισσα, πού ἀντὶ νά φιλοξενηθεῖ, γυρεύει νά φιλοξενησεῖ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Περιμένετε καί γυρίζω ἀμέσως. (Μόνος) : Θέλω νά μάθω τὴν ἀλήθεια. (Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Δὸν Μάρτσιοι, κ' ἔπειτα Βιττόρια μασκαρεμένη.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ασφαλῶς δέν μπορεῖ νά 'ναι ἄλλη ἀπὸ κείνη. Τὸ ὄρος, τ' ἀνάστημα, ὡς καί τὸ φῶρεμα, μοῦ φαίνεται τὸ ἴδιο. Δέν τὴν εἶδα καλά στὸ πρόσωπο, μά εἶν' αὐτὴ χωρὶς ἄλλο κ' ἔπειτα, μόλις μ' εἶδε, ἀμέσως κρύφτηκε στὸ ξενοδοχεῖο.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὸν Μάρτσιο, τὰ σέβη μου. (Βγάζει τὴ μάσκα).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω κυρία μασκαράτα, τὰ σέβη μου.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μήπως ἔτυχε νά δεῖτε τὸν ἄντρα μου;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, κυρία, τὸν εἶδα.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μπορεῖτε νά μοῦ πῆτε πού βρίσκεται τώρα;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μπορῶ, περιφρημα.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σᾶς παρακαλῶ πολὺ, κάντε μου τὴ χάρη νά μοῦ πεῖτε.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ακούστε (τὴν παίρνει παρόμερα) : Εἶν' ἐδῶ, σ' αὐτὸ τὸ ξενοδοχεῖο με μιὰ ταξιδιώτισσα, μιὰ κάλτσα τοῦ διαλόου.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Απὸ πότε;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αὐτὴ τὴ στιγμή. "Ἐφτασ' ἐδῶ μιὰ ταξιδιώτισσα, τὴν εἶδε, τοῦ ἄρρεσε, καί μπῆκε ἀμέσως στὸ ξενοδοχεῖο.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Ανθρωπος χωρὶς κρίση! Θέλει νά χάσει τελείως τὴν ὑπόληψή του.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Απόψε θά τὸν περιμένετε γιὰ καλά.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Φοβόμουνα μὴν τοῦ 'τυχε κανένα δυστύχημα.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κ' εἶναι μικρὸ δυστύχημα νά χάσει ἕκατὸ τσεκινία μετροπὰ καί τριάντα με πιστοση;
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Έχασε τόσα χρήματα;
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Αὐτὰ μόνο; "Όταν παίζει νύχτα καί μέρα σὰ μανιακός;
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Μόνη) : Δυστυχία μου! Ξεσκέζεται ἡ καρδιά μου.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τώρα θ' ἀναγκαστεῖ νά πουλήσει ἐξευτελιστικά τὰ λίγα ὑφάσματα πού τοῦ ἀπόμειναν, καί πάει πιὰ.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Ἐλπίζω νά μὴν ἔφτασε στὴν καταστροφή.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μ' ἀφοῦ ἔχει βάλει ἐνέχυρο τὰ πάντα.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Συγγνώμη, δέν εἶναι σωστό.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὸ λέτε σὲ μένα;
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : "Εγὼ θά τό 'ξερα καλύτερά σας.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Αφοῦ ἔχει βάλει ἐνέχυρο σὲ μένα...

Ἄραϊ. Εἶμαι κύριος, δὲν πρέπει νὰ πῶ περισσότερα.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σὰς παρακαλῶ νὰ μοῦ πῆτε τί ἔχει βάλει ἐνέχυρο. Μπορεῖ νὰ μὴν τὸ ξέρω.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀφήστε τα, ἔχετε ὠραῖον ἄντρα!
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ μοῦ πείτε τί ἔχει βάλει ἐνέχυρο;
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Εἶμαι κύριος, δὲν θὰ σὰς πῶ τίποτα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΩΗ

Τράμπολας μὲ τὸ κουτάκι τὰ σκουλαρίκια κ' οἱ προηγουμένοι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νά 'μαι. Εἶπε ὁ χρυσικός... (Μόνος) : Οὐ! τί βλέπω! Ἡ γυναῖκα τοῦ κύρ Εὐγένιου· δὲ θέλω νὰ μ' ἀκούσει.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Σιγὰ στὸν Τράμπολα) : Λοιπὸν τί λέει ὁ χρυσικός;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Σιγὰ στὸ Δὸν Μάρτσιο) : Λέει πὼς θ' ἀγοραστήκανε περισσότερα ἀπὸ δέκα τσεκίγια, μὰ πὼς αὐτὸς δὲ θὰ τ' ἀγόραζε γιὰ τόσο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Τράμπολα) : Λοιπὸν δὲν πιάνω τὰ χρήματά μου;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στὸ Δὸν Μάρτσιο) : Φοβᾶμαι, ὄχι.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὴ Βιτόρια) : Βλέπετε τί ὠραῖες κατεργαριές ποὺ κάνει ὁ ἄντρας σας; Μοῦ 'δωσε ἐνέχυρο αὐτὰ τὰ σκουλαρίγια γιὰ δέκα τσεκίγια, καὶ δὲν ἀξίζουν μῆτε ἕξη.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Αὐτὰ εἶναι τὰ σκουλαρίγια μου.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δόστε μου δέκα τσεκίγια καὶ σὰς τὰ δίω.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ἀξίζουν παραπάνω ἀπὸ τριάντα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάλιστα, τριάντα κολοκύθια! Ἔχετε γίνε κ' ἐσεῖς ἕνα μαζί του.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Φυλάχτε τα ὡς αὔριο, θὰ βρῶ δέκα τσεκίγια.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ὡς αὔριο; Πάει, δὲ μὲ κοροιδεύετε πιά. Θὰ πάω νὰ ρωτήσω ἄλλους τοὺς χρυσικοὺς τῆς Βενετίας.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τουλάχιστο μὴν πῆτε πὼς εἶναι δικὰ μου, γιὰ τὴν ὑπόληψή μου.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί μ' ἐνδιαφέρει ἐμένα γιὰ τὴ δική σας τὴν ὑπόληψη. Ὅποιος δὲ θέλει νὰ μαθευτεῖ, δὲν βάζει ἐνέχυρα. (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

Βιτόρια καὶ Τράμπολας.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τί ἀδιάκριτος ἄνθρωπος! ἀπολίτιστος! Τράμπολα, ποῦ 'ναι τ' ἀφεντικό σου;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δὲν ξέρω· τώρα δὲ ἔρχομαι στὸ καφενεῖο.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ὁ ἄντρας μου λοιπὸν ἔπαιξε ὅλη τὴ νύχτα;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ὅπου τὸν ἄφησα χθὲς τὸ βράδυ, θὰ τὸν βρεῖτε σήμερα τὸ πρωί.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Τρισκατάρω ἐλάττωμα! Κ' ἔχασε ἐκατὸ καὶ τριάντα τσεκίγια;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἔτσι λένε.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Προστυχότατο παιχνίδι. Καὶ τώρα διασκεδάζει μὲ μιὰ ξένη;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα, κυρία, θὰ 'ναι μαζί της. Τὸν εἶδα πολλὰς φορὲς νὰ τριγυρίζε γύρω της· θὰ μῆκε στὸ σπίτι της.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μοῦ λένε πὼς αὐτὴ ἡ ξένη ἔφτασε πρὸ ὀλίγου.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ὅχι, κυρία, θὰ 'ναι μῆνας ποὺ βρισκετ' ἐδῶ.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δὲν εἶναι μιὰ ταξιδιώτισσα;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ἀχούχα, προσκυνήτρα; Κάνετε λάθος, εἶναι μπαλαρίνα.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καὶ κάθετα στὸ ξενοδοχεῖο;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ὅχι, κυρία, κάθετα σὲ τοῦτο δῶ τὸ σπίτι. (Δείχνει τὸ σπίτι).
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ἐδῶ; Μὰ ὁ Δὸν Μάρτσιο μού 'πε πὼς βρίσκεται σ' αὐτὸ τὸ ξενοδοχεῖο μὲ μιὰ ταξιδιώτισσα.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Ὁραῖα! Μέχρι καὶ προσκυνήτρα.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ἐκτός ἀπὸ τὴν ταξιδιώτισσα ἔχει καὶ τὴν μπαλαρίνα; Μιὰ ἐδῶ καὶ μιὰ ἐκεῖ;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα κυρία· τις ἔχει γιὰ νὰ ταξιδεύει πάντα στὰ πρῖμα. Ὅρτσα καὶ πότε, σύμφωνα μὲ τὴν τραμουντάνα ἢ τὸ σιρόκο.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καὶ θὰ κάνει διαρκῶς αὐτὴ τὴ ζωὴ; Ἐνας τέτοιος ἄντρας, μὲ μυαλό, μ' ἱκανότητα, θὰ χάνει τὸν καιρὸ του ἔτσι ἄθλια, θυσιάζοντας τὴν περιουσία του, καταστρέφοντας τὸ σπίτι του; Κ' ἐγὼ θὰ πρέπει νὰ τὸν ἀνέχομαι; Κ' ἐγὼ θὰ τὸν ἀφήνω νὰ μὲ κακομεταχειρίζεται, χωρὶς νὰ διαμαρ-

τύρομαι; Θέλω βέβαια νὰ 'μαι καλή, μὰ ὄχι καὶ ἀνόητη· δὲ σκοπεύω ἢ σιωπὴ μου νὰ βοηθᾷ τὴν κακὴ διαγωγή του. Θὰ μιλῶ, θὰ πῶ τὸ δικό μου, καὶ ἂν τὰ λόγια δὲ φτάσουν, θὰ καταφύγω στὴ Δικαιοσύνη.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σωστά, σωστά! Νάτος, ἔρχεται ἀπὸ τὸ ξενοδοχεῖο.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καλὲ μου ἄνθρωπε, ἄφησέ με μόνη.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Κάντε ὅπως νομίζετε καλύτερα. (Μπαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καφενεῖου).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

Βιτόρια, κ' ἔπειτα Εὐγένιος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ τὸν κάνω νὰ ξαφνιαστεῖ περισσότερο, φερώνας τὴ μάσκα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲν ξέρω τί νὰ πῶ. Τούτῃ ἀρνιέται, καὶ κείνος τὸ θεωρεῖ βέβαιο. Ὁ Δὸν Μάρτσιο ξέρω πὼς εἶναι κακόγλωσσα. Μὰ καὶ τίς γυναῖκες ποὺ γυρίζουν ἀπὸ τόπο σὲ τόπο, δὲν μπορεῖ κανένας νὰ τις πιστέψει... Μασκαράτα! Καλημέρα! Εἴσαστε βουβή; Θέλετε καφέ; Θέλετε τίποτα; Διατάξτε.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Βγάζει τὴ μάσκα) : Δὲν ἔχω ἀνάγκη, ἀπὸ καφέ, μ' ἀπὸ ψωμί.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς; Τί θέλεις ἐδῶ;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Βρίσκομ' ἐδῶ, συρμένη ἀπ' τὴν ἀπελπισία.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί νέο εἶναι τοῦτο; Τέτοια ὦρα μὲ τὴ μάσκα;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πὼς σοῦ φαίνεται, ἔ; Τί ὠραία διασκεδάση. Τέτοια ὦρα μὲ μάσκα;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πήγαυε ἀμέσως στὸ σπίτι.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ πάω στὸ σπίτι καὶ σὺ θὰ μείνεις στὴ διασκεδάσή σου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πήγαυε στὸ σπίτι, κ' ἐγὼ θὰ μείνω ὅπου μοῦ ἀρέσει.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ὁραῖα ζωὴ, ἄντρα μου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λιγότερα λόγια, κυρία· πήγαυε 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 ὄχι τὸ δικό σου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποῦ θὰ πάς;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Στοῦ πατέρα μου, ποὺ ἀηδιασμένος ἀπὸ τὸν ἄσχημο τρόπο ποὺ μοῦ φέρεσαι, θὰ σοῦ ζητήσω λόγο γιὰ τὴ διαγωγή σου, καὶ τὴν προίκα μου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὐγε, κυρά μου, εὐγε. Αὐτὴ εἶναι ἡ μεγάλη ἀγάπη ποὺ μοῦ 'χεις, αὐτὸ εἶναι τὸ ἐνδιαφέρον σου γιὰ μένα καὶ γιὰ τὴν ὑπόληψή μου.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ἀκούω πάντα νὰ λένε πὼς ἡ σκληρότητα καταστρέφει τὸν ἔρωτα. Μὰ ἐγὼ ἔχω τόσο ὑποφέρει, ἔχω τόσο κλάψει, ποὺ δὲν ὑποφέρω πιά.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τέλος πάντων, τί σοῦ ἔκανα;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ὅλη τὴ νύχτα στὸ παιχνίδι;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποιὸς σοῦ 'πε πὼς ἔπαιξε;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μοῦ τό 'πε ὁ Δὸν Μάρτσιο, καὶ πὼς ἔχασε ἐκατὸ δουκάτα μετρητὰ καὶ τριάντα μὲ πίστωση.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὴν τὸν πιστεύεις, δὲν εἰν' ἀληθινό.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Κ' ἔπειτα γλέντια μὲ τὴν ταξιδιώτισσα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποιὸς σοῦ τό 'πε αὐτό;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ὁ Δὸν Μάρτσιο.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Ἄ, τὸν τρισκατάρω! (Στὴ Βιτόρια) : Πιστέψέ με, δὲν εἰν' ἀλήθεια.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Καὶ σὰ νὰ μὴν ἔφταν' αὐτό, βάζεις ἐνέχυρο τὰ πράματά μου, παίρνοντας τὰ σκουλαρίγια μου χωρὶς νὰ μὲ ρωτήσεις. Εἶναι πράματα νὰ τὰ κάνεις σὲ μιὰ γυναῖκα εὐγενικὰ καὶ τίμια σὰν καὶ μένα, ποῦ σ' ἀγαπάει;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πὼς τό 'μαθες γιὰ τὰ σκουλαρίγια;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μοῦ τό 'πε ὁ Δὸν Μάρτσιο.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄ, γλώσσα γιὰ κόψιμο!
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Εἶπε μάλιστα ὁ Δὸν Μάρτσιο, καὶ θὰ τὸ ποῦνε ὄλοι, πὼς μιὰ ἀπ' αὐτὰς τίς μέρες θὰ καταστραφεῖς τελείως. Κ' ἐγὼ, πρὶν γίνε ἕνα τέτοιο πράμα, θὰ κοιτάξω νὰ ἐξασφαλίσω τὴν προίκα μου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Βιτόρια, ἂν μ' ἀγαποῦσες, δὲ θὰ μιλοῦσες ἔτσι.
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σ' ἀγαπᾶω καὶ μάλιστα πολὺ, καὶ ἂν δὲν σ' ἀγαποῦσα τόσο, θὰ 'τανε καλύτερα γιὰ μένα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θέλεις νὰ πᾶς στὸν πατέρα σου;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ἀσφαλῶς, ναί.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲ θέλεις νὰ μείνεις πιά μαζί μου;
ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Θὰ μείνω, ὅταν λογιкуεῖς.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Ταραγμένος) : "Ω κυρά δικηγόρινα, μη με ταραξείς τώρα.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Σιωπή, μην κάνουμε σκηνές στο δρόμο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν είχες υπόληψη, δε θά 'ρχόσουν να εκθέσεις τόν άντρα σου σ' ένα καφενεϊό.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μη φοβάσαι, και δε θά ξανάρθω.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Εμπρός, δρόμο από δω.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πάω, σ' ακούω, γιατί μια τίμια γυναίκα, πρέπει ν' ακούει ως και τόν αδιάκριτο άντρα της. Μά μπορεί να με λαχταρίσεις, τή στιγμή που δε θά μπορείς να με ξαναδείς. Θά φωνάζεις ίσως με τ' όνομά της τήν αγαπημένη γυναίκα σου, όταν δε θά 'ναι σε θέση να σου άπαντήσει και να

σε βοηθήσει. Δεν μπορείς να παραπονεθείς για τήν αγάπη μου. Ήικανα ό,τι μπορούσε να κάνει μια γυναίκα που αγαπάει τόν άντρα της. Μου άνταποκρίθηρες μ' άχαριστία. 'Υπομονή! Θά κλαίω μακριά σου, μά δε θά νιώθω τόσο συχνά τις άδικίες που μου κάνεις. Θά σ' αγαπάω πάντα, μά δε θά με ξαναδείς. (Φεύγει).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : "Άμοιση γυναίκα! Με συγκίνησε. Ξέρω πώς τόν λέει, μά δεν είναι ικανή να τόν κάνει. Θά τήν παρακολουθήσω και θά τήν πιάσω με τόν καλό. "Αν μου πάρει τήν προίκα της, είμαι καταστρεμμένος. Μά δεν έχει τή δύναμη να τόν κάνει. "Όταν ή γυναίκα θυμώνει, τέσσερα χάρδια είν' αρκετά να τήν παρηγορήσουν. (Φεύγει).

Π Ρ Α Ξ Η Δ Ε Υ Τ Ε Ρ Η

"Η σκηνή όσως και στην Πρώτη Πράξη.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Ροδόλφος, κ' έπειτα Τράπιολας.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Από τόν δρόμο) : "Ει, γκαρσόνια, πού είσαστε;
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : 'Εδω είμαι, αφεντικό.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αφήνετε τόν καφενεϊό μονάχο, έ;
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ήμουν εκεί, μά είχα τά μάτια μου έδω και τ' αυτιά μου προσεχτικά τενωμένα. Κ' έπειτα, τί θά κλέψουν; Πίσω άπ' τόν τεζάκι δεν πάει κανένας.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μπορούν να κλέψουν τά φλυτζάνια. Ξέρω κάποιον που κάνει συλλογή από φλυτζάνια, σουφρώνοντας ένα τή φορά, από τούς άμοιρους τούς καφετζήδες.
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σάν κι αυτούς που πάν εκεί που δίνουν άναψυκτικά, για να προμηθευτούν φλυτζάνια και πιατάκια.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ο κύρ' Ευγένιος έφυγε;
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ω να ξέρατε! 'Ηρθε ή γυναίκα του· τί κλάμματα, τί παράπονα! Βάρβαρε, προδότη, σκληρέ! Λιγάκι με τόν καλό, λιγάκι με τόν άγριο έκανε τόσα, που τόν μαλάκωσε.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Και πού πήγε;
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Καί ρωτάτε; Τή νύχτα δεν πήγε στο σπίτι· ή γυναίκα του ήρθε να τόνε βρει, και ρωτάτε πού πήγε;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Άφησε καμιά παραγγελία;
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ηρθε άπ' τόν πίσω πορτάκι και μου 'πε να σάς πω να πουλήσετε τά υφάσματα, γιατί' είναι άδέκαρος.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τά δυό τόπια τά πουλήσα με δεκατρείς λιρέτες τόν πήχυ και πήρα τά λεφτά· μά δε θέλω να τόν μάθει. Δε θέλω να τού τά δώσω όλα, γιατί, μόλις τά πάρει στα χέρια του, θά τά σκοπίσει τήν ίδια μέρα.
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Όταν μάθει πώς έχετε λεφτά, θά 'ρθει άμέσως.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δε θά τού πω πώς τά πήρα· θά τού δώσω όσα χρειάζεται και θά φερθώ με φρόνηση.
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Νάτος, έρχεται. Lupus est in fabula.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Και τί θά πούν αυτά τά λατινικά;
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θά πούν : ό λύκος έπεσε στη φάβα. (Μπαίνει στο έσωτερικό γελώντας).
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Είναι περιεργος. Θέλει να μιλήσει λατινικά και δεν ξέρει μήτε ιταλικά.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Ροδόλφος και Ευγένιος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λοιπόν, φίλε Ροδόλφε, έκανες τίποτα;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κάτι έκανα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ξέρω πώς πήρες τά δυό τόπια· ό υπάλληλος μου τό 'πε. Τά πουλήσες;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τά πουλήσα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πώς πόσο;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δεκατρείς λιρέτες τόν πήχυ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πολύ ώραία. Τοίς μετρητοίς;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μέρος τοίς μετρητοίς, μέρος με προθεσμία.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Ωμέ! Πόσα τοίς μετρητοίς;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σαράντα τσεκίνα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Α, δεν είν' άσχημα. Δόστα μου, γιατί ερχονται στην ώρα τους.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μά σιγά-σιγά, κύριε Ευγένιε· ή εξοχότητά σας ξέρει πώς σάς δάνεισα τριάντα τσεκίνα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καλά, θά στα πληρώσω, όταν θά πάρεις τόν ύπόλοιπο.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Με συμπαθάτε, αυτό δεν είναι σωστό. Ξέρετε πώς σάς εξυτηρέτησα με προθυμία, αυθόρμητα, χωρίς

συμφέρο, και θέλετε να με κάνετε να περιμένω; Κ' εγώ, κύριε μου, έχω ανάγκη από τά χρήματά μου.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σωστά, έχεις δίκιο. Με συγχωρείς, έχεις δίκιο. Κράτησε τά τριάντα τσεκίνα και δόσμου τά δέκα.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μ' αυτά τά δέκα τσεκίνα δε θέλετε να πληρώσετε τόν Δόν Μάρτσιο; Δε θέλετε να ξεφορτωθείτε αυτό τόν ενοχλητικό σατανά;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Έχει τόν ένέχυρο στο χέρι, άς περιμένει.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τόσο λίγο σάς ενδιαφέρει ή υπόληψή σας; Θέλετε ν' αφήσετε να σάς κακολογεί ή γλώσσα ενός φλύαρου; ένός που εξυτηρετεί επίτηδες, για να κανικιέται μετά πώς τό 'καμε, και που δεν έχει άλλην ευχαρίστηση, παρά να τσαλαπατεί τήν υπόληψη τών καθώς πρέπει ανθρώπων;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σωστά, πρέπει να τόν πληρώσω. Μά μπορώ κ' εγώ να μείνω χωρίς χρήματα; Πόση προθεσμία έδωσες στον άγοραστή;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πόσα σάς χρειάζονται;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ξέρω κ' εγώ; Δέκα, δώδεκα τσεκίνα.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τά 'χετε άμέσως· αυτά είναι δέκα τσεκίνα. Κι όταν θά 'ρθει ό Δόν Μάρτσιο, θά πάρω εγώ τά σκουλαρίκια.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αυτά τά δέκα τσεκίνα που μου δίνεις, πώς μου τά δίνεις;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κρατείστε τα και μη σάς μέλει. Θά λογαριαστούμε όταν θά 'ναι καιρός.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μά τότε θά πάρουμε τά υπόλοιπα από τόν ύφασμα;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μη σκεφτόσαστε. Ξοδέψτε αυτά και κάτι θά βρεθεί για κατόπι. Μά προσέξτε να τά ξοδέψετε όπου πρέπει και να μην τά πετάτε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, φίλε, σου είμαι υπόχρεως. Θυμήσου, στο λογαριασμό τού υφάσματος να κρατήσεις τήν προμήθειά σου.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Με κάνετε ν' άπορω. Κάνω τόν καφετζή, δεν κάνω τόν μεσίτη. "Αν ενδιαφέρθηκα για έναν αφεντικό, για ένα φίλο, δεν τό 'κανα για συμφέρον. Κάθε άνθρωπος είναι υποχρεωμένος να βοηθάει τόν άλλο, όταν μπορεί· κ' εγώ πού πολύ είμαι υποχρεωμένος να τόν κάνω στην εξοχότητά σας από ευγνωμοσύνη για τόν καλό που γνώρισα από τόν πατέρα σας. Θά θεωρήσω τόν έαυτό μου αρκετά ικανοποιημένο, αν αυτά τά χρήματα που σάς προμήθεψα αξιοπρεπώς, τά χρησιμοποιήσετε για τίς άνάγκες τού σπιτιού και για ν' άποκαταστήσετε τήν αξιοπρέπειά σας.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Είσαι πολύ κύριος και πολύ πολιτισμένος· είσαι κριμα που κάνεις αυτό τόν επάγγελμα. "Αξιζες καλύτερη τύχη.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εγώ είμ' ευχαριστημένος από κεينو που ξαπόστειλε ό ούρανός, και δε θ' άλλαζα τή θέση μου με πολλές άλλες, που 'χουνε περισσότερη εμφάνιση και λιγότερο περιεχόμενο. Σε μένα, ανάλογα με τή θέση μου, δε λείπει τίποτα. Κάνω ένα επάγγελμα, τιμημένο καθαρό μέσα στην εργατική τάξη, ευπρόσωπο και πολιτισμένο. "Ενα επάγγελμα που όταν εξασκείται με καλούς τρόπους και με σεβασμό, γίνεται ευχάριστο σ' όλους. "Ενα επάγγελμα άπαραίτητο για τήν ευπρέπεια τής πόλης, για τήν ύγεια τών ανθρώπων, και για τήν έντιμη διασκέδαση εκείνων που 'χουν ανάγκη να ξανασάνουν. (Μπαίνει στο καφενεϊό).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τούτος είν' άνθρωπος σωστός. Μόνου που θά μπορούσε να πεί κανένας πώς πολυκάνει τόν δάσκαλο. Πραγματικά, για ένα καφετζή, αυτά που λέει είναι πολλά, μά σ' όλα τά επαγγέλματα υπάρχουν άνθρωποι καλοκάγαθοι με καλές προθέσεις. Και στο ύστερο δε μιλεί μήτε για φιλοσοφία, μήτε

για μαθηματικά: μιλεί σαν άνθρωπος με σωστή κρίση· κι άμπο-
τε νά 'χα κ' εγώ τόση πού 'χει αυτός.

ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ

Κόντε Λέανδρος κ' Εγγένιος.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (*Βγαίνει από τὸ σπίτι τῆς Λιζάνουρας*): Κύριε
Εγγένιε, τούτα εἶναι τὰ χρήματά σας· νάτα, ἔλα, ἔδω μέσα σ'
αὐτὸ τὸ σακκουλάκι. "Αν θέλετε νὰ τὰ ξαναπάρτε, πᾶμε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Εἶμαι πολὺ ἄτυχος, δὲν παίζω πιά.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Λέει μιὰ παροιμία: μιὰ φορὰ τρέχει ὁ σκύλος
καὶ τὴν ἄλλη ὁ λαγός.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Μὰ ἐγὼ εἶμαι πάντα ὁ λαγός καὶ σεῖς ὁ σκύλος.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: "Ἐχω μιὰ νύστα πού δὲ σᾶς βλέπω. Εἶμαι βέ-
βαιος πὼς δὲν θὰ μπορέσω νὰ κρατήσω τὰ χαρτιά στὰ χέρια
μου, κι ὅμως γι' αὐτὸ τὸ καταραμένο τὸ ἐλάττωμα, δὲν μὲ
μέλει ἂν χάσω, φτάνει νὰ παίξω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: "Ὡς κ' ἐγὼ νυστάζω. Σήμερα ἀσφαλῶς δὲν
παίζω.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: "Αν δὲν ἔχετε χρήματα, δὲν πειράζει, σᾶς κά-
νω πίστωση.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Θαρρεῖτε πὼς δὲν ἔχω χρήματα; Τούτα εἶναι
τσεκίνια, μὰ δὲν θέλω νὰ παίξω. (*Δείχνει τὸ σακκουλάκι μὲ
τὰ δέκα τσεκίνια*).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: "Ἄς παίξουμε 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 νὰ παί-
ξουμε παραπάνω, νὰ γάνει ἕνα δουκάτο.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: "Αν εἶναι γιὰ μιὰ σοκολάτα, πᾶμε. (*Μόνος*):
"Ὁ Ροδόλφος δὲ μὲ βλέπει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (*Μόνος*): Τὸ κοτσούφι πιάστηκε στὰ δίχτυα.
(*Λέανδρος καὶ Εγγένιος μπαίνουνε στὴ λέσχη*).

ΣΚΗΝΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δὸν Μάρτσιοι, κ' ἔπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: "Ὅλοι οἱ χρυσοῖκοι μοῦ λένε πὼς δὲν ἀξι-
ζουνε δέκα τσεκίνια. "Ὅλοι θαυμάζουνε πὼς ὁ Εγγένιος μὲ

γέλασε. Δὲν μπορεῖ κανένας νὰ κάνει χάρη. Δὲ δίνω πιά μήτε
σοῦδι σὲ κανένα, μήτε νὰ τὸν βλέπω νὰ χτυπιέται. Σὲ ποῖο
σατανὰ νὰ 'χει πάει; Θὰ 'χει κρυφτεῖ γιὰ νὰ μὴ μὲ πληρώσει.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κύριε, ἔχετ' ἔσεεις τὰ σκουλαρίκια τοῦ κ. Εὐ-
γένιου;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Νάτα, ἔδω' αὐτὰ τὰ ὄραϊα σκουλαρίκια
δὲν ἀξίζουν τίποτα· μ' ἐξαπάτησε ὁ κατεργάρης. Κρύφτηκε
γιὰ νὰ μὴ μὲ πληρώσει· ἔχει χρεωκοπήσει, ἔχει χρεωκοπήσει.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Πάρτε αὐτὰ, κύριε, καὶ μὴν κάνετε πιά θόρυ-
βο· εἶναι δέκα τσεκίνια· δόστε μου σᾶς παρακαλῶ τὰ σκουλα-
ρίκια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (*Κοιτάζει μὲ τὰ ματογυῶλια*): Εἶναι σω-
στὰ στὸ βάρος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Σᾶς βεβαιῶνω πὼς εἶναι, κι ἂν εἶναι λειψά,
ἐγὼ εἶμ' ὑπόλογος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τὰ δίνεις ἀπὸ δικὰ σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: "Εγὼ δὲν ἀνακατεύομαι τὰ χρήματα εἶναι
τοῦ κυρίου Εγγένιου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Πὼς μόρεσε νὰ βρεῖ αὐτὰ τὰ χρήματα;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: "Εγὼ δὲν ξέρω τ' ἀτομικά του.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τὰ κέρδισε στὸ παιγνίδι;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Σᾶς λέω πὼς δὲν ξέρω.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: "Α, τώρα καταλαβαίνω, θὰ πούλησε τὸ
ὑφασμα. Ναι, ναι, πούλησε τὸ ὑφασμα, φρόντισε νὰ τὸ πούλησει
ὁ κύριος Παντόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: "Ἄς εἶναι ἀπ' ὅ,τι θέλει, πάρτε τὰ χρήματα
καὶ λάβετε τὴν καλωσύνη νὰ μοῦ δώσετε τὰ σκουλαρίκια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Σοῦ τὰ δῶσε ὁ ἴδιος ὁ κύριος Εγγένιος,
ἢ ὁ Παντόλφος;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: "Α, μὴ μὲ χασομερᾶτε! Τὰ θέλετε, ναι, ἢ ὄχι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Δόστα δῶ, δόστα δῶ. "Ἄμοιρο ὑφα-
σμα! Θὰ καταστραφεῖ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Μοῦ δίνετε τὰ σκουλαρίκια;

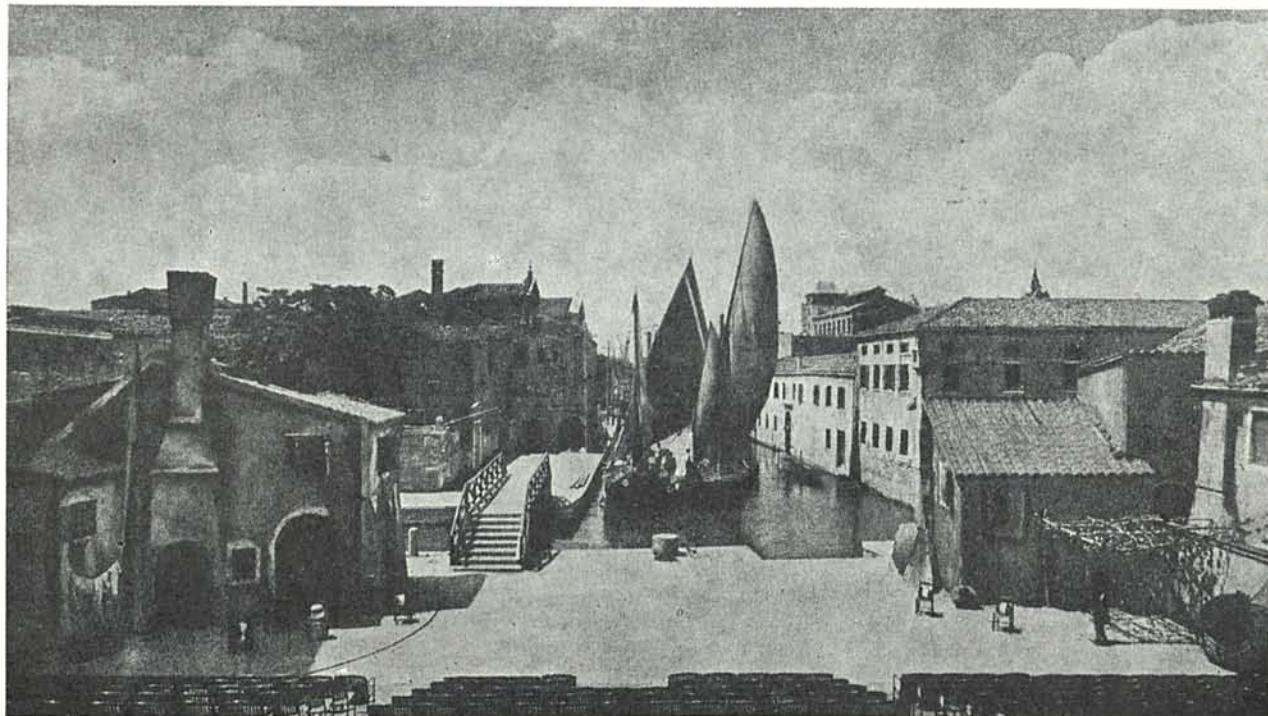
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Θὰ τὰ πάρεις γιὰ νὰ τὰ δώσεις στὸν
ἴδιο;

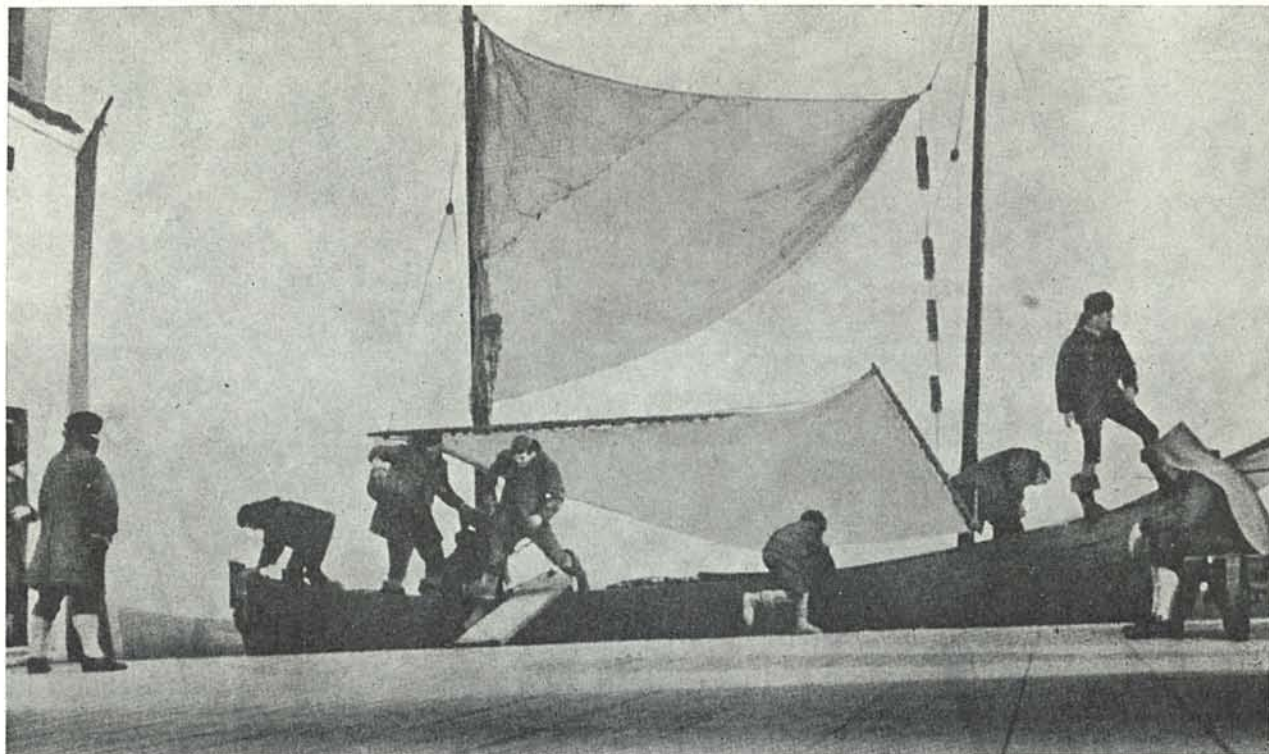
ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Στὸν ἴδιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Στὸν ἴδιο ἢ στὴ γυναῖκα του;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (*Μ' ἀνπαμοιησιά*): Εἶτε σὲ κείνον, εἶτε στὴ
γυναῖκα του.

Στὰ 1936, τὸ φεστιβάλ τῆς Βενετίας χρησιμοποίησε γιὰ τ' ἀνάβασμα τῆς γκολντοنيκῆς κωμωδίας "Οἱ κανυγάδες στὴν Τζιότζια" μιὰ σύνθεση ἀθεντικῶν καὶ τεχνητῶν σκηρικῶν. Τὸ Κοινὸ καθόταν στὴ συμβολῆ δυὸ καναλιῶν, σ' ἕνα ἀπ' τὰ ὁποῖα ἔνα πλοιάριο ἐπλεε μπροστὰ ἀπὸ σπίτια, πού ἀποτελοῦσαν φυσικὸ φόντο σ' ὀλόκληρη τὴ Σκηνή. Μιὰ γέφυρα εἶχε χτιστεῖ πάνω ἀπ' τὸ κανάλι καὶ σὲ κάθε πλευρὰ τῆς σκηνῆς ὑψώθηκε ἀπὸ 'να σπίτι. Τὸ σπίτι ἀριστερὰ, τοποθετήθηκε σὲ περιστρεφόμενη βάση ὥστε, γυρίζοντας, νὰ μπορεῖ νὰ παρουσιάζει τὸ ἐσωτερικὸ. Ἡ παράσταση εἶχε σκηνοθετηθεῖ ἀπὸ τὸν Ρενάτο Σιμόνι





Ἡ κωμωδία τοῦ Γκολντόνι "Οἱ κανυάδες στὴν Τζιότζια", ὅπως ἀνεβάστηκε ἀπὸ τὸ "Πίκκολο Τεάτρο" τοῦ Μιλάνου στὰ 1964. Ἡ σκηνοθεσία ἦταν τοῦ Τζιότζιο Στρέλερ καὶ τὰ σκημικά εἶχαν γίνει ἀπὸ τὸν Λουτσιάνο Νταμιάνι

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐκεῖνος ποῦ εἶναι;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν ξέρω.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Λοιπὸν θὰ τὰ δώσεις στὴ γυναῖκα σου;
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Θὰ τὰ δώσω στὴ γυναῖκα του.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θέλω νὰ ῥθω κ' ἐγώ.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δόστε τα σὲ μένα, καὶ μὴ σὰς μέλει πιά. Εἶμαι ἄνθρωπος καθὼς πρέπει.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πᾶμε, πᾶμε, ἄς τὰ δώσουμε στὴ γυναῖκα του (Ξεκινᾷ).
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ξέρω νὰ πάω καὶ χωρὶς ἐσᾶς.
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θέλω νὰ τῆς κάνω αὐτὴ τὴ φιλοφρόνηση. Πᾶμε, πᾶμε. (Φεύγει).
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅταν θέλει κάτι, δὲν ἀλλάζει γνώμη. Παιδιά, προσέχετε τὸ καφενεῖο. (Τὸν ἀκολουθεῖ).

ΣΚΗΝΗ ΠΕΜΠΤΗ

Γκαρσόνια καὶ Εὐγένιος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Βγαίνει ἀπὸ τὴ λέσχη) : Καταραμένη τύχη! Τὰ ἔχασα ὅλα. Γιὰ μιὰ σοκολάτα, ἔχασα δέκα τσεκίνια. Μὰ αὐτὸ ποῦ μοῦ ἄκαμε, 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 εἶμαι κεντρισμένος· τώρα εἶναι ποῦ θὰ παίξω ὡς αὐριο τὸ πρωί. Ἄς λέει ὁ Ροδόλφος ὅ,τι θέλει· πρέπει νὰ μοῦ δώσει κι ἄλλα χρήματα. Παιδιά, ποῦ νὰ τ' ἀφεντικό σας;
 ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Ἐφυγε αὐτὴ τὴ στιγμή!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποῦ πάει;
 ΓΚΑΡΣΟΝΙ : Δὲν ξέρω, κύριε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καταραμένε Ροδόλφε! Σὲ ποῖο σατανὰ πάει; (Ἀπὸ τὴν πόρτα τῆς λέσχης) : Κύριε κόντε, περιμέντε με κ' ἐρχομαι ἀμέσως. Θὰ κοιτάξω ἂν μπορέσω νὰ βρῶ αὐτὸν τὸ διάλο - Ροδόλφο. ("Ετοιμος νὰ φύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΚΤΗ

Παντόλφος καὶ Εὐγένιος.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γιὰ ποῦ, γιὰ ποῦ, κύριε Εὐγένιε, τόσο ξαναμμένος;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶδατε τὸ Ροδόλφο;
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ὅχι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάνετε τίποτα μὲ τὸ ὕφασμα;
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μάλιστα κύριε, ἔκανα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εὐγε. Τί κάνετε;
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Βρῆκα τὸν ἀγοραστὴ τοῦ ὕφασματος· μὰ μὲ τί κόπο! Τὸ ἔδειξα σὲ περισσότερους ἀπὸ δέκα, κι ὅλοι τὸ ἐκτιμᾶνε λίγο.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Αὐτὸς ὁ ἀγοραστὴς πόσο δίνει;
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ἐπειτ' ἀπὸ ἓνα σωρὸ παζαρέματα, κατὰ φερα νὰ μοῦ δώσει ὀχτῶ λιρέτες τὸν πῆχυ.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λέτε σατανά; Ὅχτῶ λιρέτες τὸν πῆχυ;
 Ὁ Ροδόλφος μοῦ πούλησε δυὸ τόπια μὲ δεκατρεῖς λιρέτες.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὲ μετρητά;
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μέρος μετρητὰ καὶ τὸ ὑπόλοιπο μὲ προθεσμία.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ὡ τί ὠραῖο ἐμπόριο! Μὲ προθεσμία! Ἐγὼ πέτυχα νὰ σὰς δώσουν ἀμέσως ὅλα τὰ χρήματα, τὸ νὰ πίσω ἀπ' τ' ἄλλο. Τόσοι πῆγες ὕφασμα, τόσα ὠραῖα βενετσιάνικα ἀσημένια δουκάτα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Ὁ Ροδόλφος δὲ φαίνεται! Μοῦ χρειάζονται χρήματα, θέλω νὰ παίξω.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Ἄν ἤθελα νὰ πουλήσω τὸ ὕφασμα μὲ προθεσμία, θὰ τὸ πουλοῦσα ὡς καὶ μὲ δεκάξη λιρέτες. Μὰ μὲ χρήματα στὸ χέρι, καὶ μάλιστα σήμερα, ὅταν κανένας τὰ βρίσκει, τὰ παίρνει.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μ' ἀφοῦ στοιχίζει σὲ μένα δέκα λιρέτες.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Τί σημασία ἔχει νὰ χάσετε δυὸ λιρέτες τὸν πῆχυ, τὴ στιγμή ποῦ παίρνετε τὰ χρήματα νὰ κάνετε τὴ δουλειά σας καὶ νὰ μπορέσετε νὰ ξανακερδίσετε αὐτὰ ποῦ χάσατε.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δὲ θὰ μποροῦσε νὰ δώσει κάτι παραπάνω, νὰ τὸ δώσω στὸ κόστος;
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Δὲν ὑπάρχει ἐλπίδα νὰ δώσει ἀπολύτως τίποτα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Πρέπει νὰ δεχτῶ ἀναγκαστικά. (Στὸν Παντόλφο) : Ἐμπρός, ὅ,τι ἔχει νὰ γίνει, νὰ γίνει ἀμέσως.
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γράψτε τὴν ἐντολὴ νὰ παραλάβω τὰ δυὸ τόπια τὸ ὕφασμα, καὶ σὲ μισὴ ὥρα θὰ σὰς φέρω ἐδῶ τὰ χρήματα.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἀμέσως. Γκαρσόνι, δός μου τὰ χρειζόμενα γιὰ νὰ γράψω. (Τὸ Γκαρσόνι τοῦ φέρνει, τὸ τραπέζι μὲ τὰ χρειζόμενα γιὰ γράψιμο).
 ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Γράψτε στὸν ὑπάλληλό σας νὰ μοῦ δώσει τὰ δυὸ τόπια ὕφασμα, ποῦ σημάδεψα ἐγώ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λαμπρά, γιά μένα είναι όλα τὸ ἴδιο. (Γράφει).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Ὡ τί ὠραία ρούχα πού θά φτιάξω!

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Οἱ προηγουμένοι κι ὁ Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ἐρχεται ἀπὸ τὸ δρόμο. Μόνος) : Ὁ κύριος Εὐγένιος γράφει, σύμφωνα μὲ τὸν κύριο Παντόλφο. Κάτι νέο συμβαίνει.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος, βλέποντας τὸ Ροδόλφο) : Ἐχει γούστο νὰ μού χαλάσει τὴ δουλειά στὴν καλύτερη στιγμή.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε Εὐγένιε, δοῦλος σας.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ὡ, καλῶς ὄριστες! (Ἐξακολουθεῖ νὰ γράφει).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐμπόριο, ἐμπόριο, κύριε Εὐγένιε; Ἐμπόριο;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γράφοντας) : Ἐνα μικροεμπόριο.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἄν δὲν εἶμαι ἀδιάκριτος, μπορῶ νὰ μάθω γιὰ τί πρόκειται;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Βλέπετε τί θὰ πεῖ νὰ δίνει κανένας τὰ πράματα μὲ προθεσμία; Δὲν εἶμαι σὲ θέση νὰ κάνω τὴ δουλειά μου. Χρειάζομαι χρήματα καὶ βρίσκομαι στὴν ἀνάγκη νὰ πουλήσω μὲ ζημιὰ ἄλλα δὺδ τόπια.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὴ λέτε μὲ ζημιὰ, μὰ σύμφωνα μὲ τὴν περίστασι.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πόσο σὰς δίνουν τὸν πῆχυ;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ντρέπομαι νὰ τὸ πῶ. Ὁχτῶ λιρέτες.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ τὰ χρήματα στὸ χέρι, τὸ νὰ πίσω ἀπ' τ' ἄλλο.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐξοχώτατε, πετᾶτε τὰ πράματά σας γιὰ τὸ τίποτα;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μ' ἀφοῦ δὲν μπορῶ νὰ κάνω διαφορετικά; Μοῦ χρειάζονται χρήματα!
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ δὲν εἶναι καὶ λίγο, νὰ βρεῖ κανένας σὲ μιὰν ὥρα τὰ χρήματα πού τοῦ χρειάζονται.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Πόσα σὰς χρειάζονται;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς; Ἐγχεῖς νὰ μού τὰ δώσετε;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Στάσου νὰ δεῖς, τοῦτος θὰ μού χαλάσει τὴ δουλειά.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἄν φτάνουν ἐξή - ἐφτά τσεκίνια, θὰ τὰ βρῶ.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἀφήστε τα! Μπαλώματα, μπαλώματα! Μοῦ χρειάζονται χρήματα. (Γράφει).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Πάλι καλά!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σταθεῖτε! πόσο κάνουν δὺδ τόπια ὑφασμα πρὸς ὀχτῶ λιρέτες τὸν πῆχυ;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄς κάνουμε τὸ λογαριασμό. Τὰ τόπια ἔχουν ἐξήντα πῆχες τὸ νὰ, τὰ δὺδ ἔχουν ἐκατὸν εἰκοσι, πού μᾶς κάνουν ἐκατὸν εἰκοσι ἀσημένια δοκᾶτα.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ θὰ πληρωθεῖ κ' ἡ μεσιτεία.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σὲ ποῖον θὰ πληρωθεῖ;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Στὸ Ροδόλφο) : Σὲ μένα, κύριε, σὲ μένα!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λαμπρά. Ἐκατὸν εἰκοσι ἀσημένια δοκᾶτα, πρὸς ὀχτῶ λιρέτες τὸ ἕνα, πόσα τσεκίνια μᾶς κάνουν;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κάθε ἔντεκα, τέσσερα τσεκίνια. Δέκα ἐπὶ ἔντεκα, ἐκατὸν ἔντεκα καὶ ἔντεκα, ἐκατὸν εἰκοσι ἕνα. Τέσσερα ἐπὶ ἔντεκα, σαραντατέσσερα. Σαραντατέσσερα τσεκίνια παρὰ ἕνα δοκᾶτο. Σαραντατρία καὶ δεκατέσσερις λιρέτες, βενετσιάνικο χρῆμα.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Πέστε σαράντα τσεκίνια. Τὰ φιλά πᾶνε γιὰ τὴ μεσιτεία.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ὡς καὶ τὰ τρία τσεκίνια λογαριάζονται γιὰ φιλά;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Βέβαια. Μὰ τὰ χρήματα στὸ χέρι.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἐλα, ἔλα, δὲν πειράζει. Σὰς τὰ χαρίζω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Τί κλέφτης! (Στὸν Εὐγένιο) : Κάντε τώρα κύριε Εὐγένιε τὸ λογαριασμό, πόσο κάνουν τὰ δὺδ τόπια πρὸς δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυ.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τώρα, νὰ τὸν κάνω μὲ τὴν πέννα. Ἐκατὸν εἰκοσι πῆχες μὲ δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυ. Τρία ἐπὶ μηδέν, καὶ δὺο ἐπὶ τρία, ἐξή ἕνα ἐπὶ τρία, ἕνα ἐπὶ μηδέν, ἕνα ἐπὶ δὺο, ἕνα ἐπὶ ἕνα. Πρόσθεση; μηδέν, ἐξή, δὺο καὶ τρία πέντε, ἕνα. Χίλιες πεντακόσιες ἐξήντα λιρέτες.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πόσα τσεκίνια κάνουν;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἀμέσως θὰ σὰς πῶ. (Λογαριάζει). Ἐβδομήντα τσεκίνια καὶ εἰκοσι λιρέτες.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Χωρὶς μεσιτεία;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Χωρὶς μεσιτεία.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μὰ νὰ τὴ περιμένει ποιὸς ξέρει πόσο. Ἀξίζει περισσότερο ἕνα κοτόπουλο σήμερα, ἀπὸ ἕναν πετεινὸ αὐριο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐσεῖς πήρατε ἀπὸ μένα, προηγουμένως, τριάντα τσεκίνια, καὶ δέκα ἔπειτα, πού κάνουν σαράντα καὶ δέκα τὰ σκουλαρίκια, πού ξαναπήρα, κάνουν πενήντα. Λοιπὸν σὰς ἔχω δώσει ὡς τὴ στιγμή δέκα τσεκίνια παραπάνω ἀπ' αὐτὸ πού σὰς δίνει σὲ μετρητὰ τοῦτος ὁ ἐντιμότατος κύριος μεσίτης.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Πού νὰ ἔχεις τὴν κατᾶρα τοῦ θεοῦ!
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σωστά, ἔχεις δίκιο, μὰ τώρα μού χρειάζονται χρήματα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐχετ' ἀνάγκη ἀπὸ χρήματα; Νά τα τὰ χρήματα. Τοῦτα εἶναι εἰκοσι τσεκίνια καὶ εἰκοσι λιρέτες, τὸ ὑπόλοιπο ἀπὸ τὰ ἐβδομήντα τσεκίνια καὶ εἰκοσι λιρέτες πού ἔχουν οἱ ἐκατὸν εἰκοσι πῆχες ὑφασμα, πρὸς δεκατρεῖς λιρέτες τὸν πῆχυ, χωρὶς νὰ δώσετε ἕνα σολδὶ γιὰ μεσιτεία. Χρήματα μετρητὰ στὸ χέρι, τὸ νὰ πίσω ἀπ' τ' ἄλλο, χωρὶς κλεψιάς, χωρὶς αἰσχροκερδεῖες, χωρὶς κατεργαριῆς καὶ πονηριῆς.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄν εἶν' ἔτσι, ἀγαπητὲ Ροδόλφε, σ' εὐχαριστῶ ἀκόμα περισσότερες, καὶ σκέζω τούτῃ τὴν ἐντολή. (Στὸν Παντόλφο) : Καὶ σὰς, κύριε μεσίτη, δὲ σὰς χρειάζομαι πιά.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Ὁ διάλογος τὸν ἔφερ' ἐδῶ. Ἐγιναν καπνὸς καὶ τὰ ρούχα. (Στὸν Εὐγένιο) : Καλά, δὲν πειράζει, ἕκαστα τοῦ κακοῦ τόσον κόπο.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λυπᾶμαι γιὰ τὸν κόπο πού σὰς ἔδωσα.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Τουλάχιστο νὰ πιῶ μιὰ ρακή.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σταθεῖτε, πάρτε τὸ δοκᾶτο. (Βγάζει ἕνα δοκᾶτο ἀπὸ τὸ σακκούλι πού τοῦ ἔδωσε ὁ Ροδόλφος).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Εὐχαριστῶ. (Μόνος) : Θὰ ξαναπέσεις στὰ χέρια μου.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Νά, πῶς πετᾶει τὰ χρήματά του!
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Θέλετε τίποτ' ἄλλο;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τὴν ἀγάπη σας.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Τοῦ κάνει νόημα μὲ τρόπο, ἄν θέλει νὰ παίξει, χωρὶς νὰ τὸν βλέπει ὁ Ροδόλφος) : Θέλετε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Κρυφὰ ἀπὸ τὸ Ροδόλφο) : Πηγαίνετε, κ' ἐρχομαι.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Θὰ παίξετε βέβαια πρὶν ἀπὸ τὸ μεσημέρι. (Πηγαίνει στὴ λέσχη καὶ ξαναβγαίνει).
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πῶς τὰ κατάφερες Ροδόλφε; Εἶδες τὸν ἀγοραστή τόσο γρήγορα; Σοῦ ἔδωσε ἀμέσως τὰ χρήματα;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Νὰ σὰς πῶ τὴν ἀλήθεια, τὰ ἔχα στὴν τσέπη ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή, μὰ δὲ σὰς τὰ ἔδωσα ὅλα, γιὰ νὰ μὴν τὰ σκορπίσετε τόσο γρήγορα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μ' ἀδικεῖς μ' αὐτὸ πού μου λές, δὲν εἶμαι κανένα παιδάκι. Ἀρκεῖ... Πού νὰι τὰ σκουλαρίκια;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Αὐτὸς ὁ Δὸν Μάρτσιος, ἀφοῦ πήρε τὰ χρήματα, ἤθελε μὲ τὸ στανὶ νὰ δώσει τὰ σκουλαρίκια μὲ τὸ χέρι του στὴν κυρία Βιττόρια.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μίλησες ἐπὶ μὲ τὴ γυναῖκα μου;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μίλησα, βέβαια, πῆγα κ' ἐγὼ μὲ τὸν Δὸν Μάρτσιο.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λέει;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅλο κλαίει, ἡ δύστυχη! Σοῦ φέρνει λύπη.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄν ἤξερες πόσο εἶχε ἀγριέψει ἐναντίον μου. Ἦθελε νὰ γυρίσει στὸν πατέρα της, ἤθελε τὴν προίκα της, ἤθελε νὰ κάμει μεγάλες σκηνές.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πῶς τὴν ἡσυχάσατε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὲ τέσσερα χὰδια.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Βλέπετε πῶς σὰς ἀγαπάει; Ἐχει πολὺ καλὴ καρδιά.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὰ ὅταν θυμῶνει, γίνεται κτῆνος.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲν πρέπει νὰ τὴν κακομεταχειρίζεστε. Εἶναι μιὰ κυρία ἀπὸ καλὴ οἰκογένεια, καλοσυναιθημένη. Μοῦ πᾶν ἂν σὰς δῶ, νὰ σὰς πῶ νὰ πᾶτε νὰ φάτε χωρὶς.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι, ναι, τώρα θὰ πάω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἀγαπητὲ κύριε Εὐγένιε, σὰς παρακαλῶ, κοιτάτε τὸ σίγουρο, παρατεῖστε τὸ παιχνίδι, μὴ χαλῶσατε πίσω ἀπ' τίς γυναῖκες, γιὰτὶ ἡ ἐξοχότητά σ' ἔχει μιὰ γυναῖκα νέα, ὠραία, πού σὰς ἀγαπάει· τί περισσότερο ζητάτε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μιλᾶς σωστά, σ' εὐχαριστῶ πραγματικά.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Ἀπὸ τὴ λέσχη του βῆχει, γιὰ ν' ἀκούσει ὁ Εὐγένιος καὶ νὰ τὸν κοιτάξει).
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γυρᾶει καὶ κοιτάζει πρὸς τὸν Παντόλφο).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Κάνει νόημα στὸν Εὐγένιο μὲ τὸ χέρι πῶς ὁ Λέανδρος περιμένει).
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Κάνει νόημα μὲ τὸ χέρι πῶς θὰ πάει).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Ποῦ δὲν κατάλαβε τίποτα) : Ἐγὼ θὰ σὰς συμβούλευα νὰ πᾶτε στὸ σπίτι τώρα. Λίγο λείπει γιὰ μεσημέρι. Πηγαίνετε καὶ παρηγορεῖστε τὴν ἀγαπητὴ σας γυναῖκα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δεν καταδέχεται δυό λιρέτες, ενώ πέσει καταδεχότανε λιγότερα. (Φωνάζει δυνατά) : Ροδόλφε!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε;

ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΤΗ

Ροδόλφος κ' οί προηγούμενοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έλλειψη από γυναίκες. Δεν καταδέχονται δυό λιρέτες.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Μά σεις τις παίρνετε όλες τὸ ἴδιο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γυναίκες πού τριγυρίζουνε στὸν κόσμον; Μὲ κάνουνε νὰ γελάω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τριγυρίζουν στὸν κόσμον ὡς καὶ τίμιες γυναίκες.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ταξιδιώτισσες! Ἄ, κοῦτιακα!
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δεν μπορεῖ κανένας νὰ ξέρεῖ ποιὰ εἶν' αὐτὴ ἡ ταξιδιώτισσα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τὴν ξέρω. Εἶναι ἡ περσινή.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ἐγὼ δὲν τὴν ἔχω ξαναδεῖ.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιατ' εἶσαι βλάκας.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εὐχαριστῶ γιὰ τὸ κοπλιμέντο. (Μόνος) : Μοῦ ῥεχεται νὰ τοῦ μαδήσω τὴν περούκα.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

Εὐγένιος κ' οί προηγούμενοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ. (Βγαίνει ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο χαρούμενος καὶ γελαστός) : Κύριοι, δούλος σας.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πῶς; Ἐδῶ ὁ κύριος Εὐγένιος;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γελώντας) : Βεβαίως, ἐδῶ εἶμαι.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κερδίσατε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μάλιστα, κύριε, κέρδισα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ὡ τί θαῦμα!
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί σπουδαῖο πράμα; Ἐγὼ δὲν μπορῶ νὰ κερδίσω; Τ' εἶμ' ἐγὼ; Κανένας βλάκας;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κύριε Εὐγένιε, αὐτὴ εἶναι ἡ ἀπόφασή σας νὰ μὴν παίξετε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σῶπα. Κέρδισα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι ἂν χάνατε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σήμερα δὲν μποροῦσε νὰ χάσω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Ὅχι; Γιατί;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ὅταν πρόκειται νὰ χάσω, τὸ νιώθω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κι ἀφοῦ τὸ νιώθετε, γιατί παίξετε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γιὰ νὰ χάσω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καὶ πότε θὰ πάτε στὸ σπῆτι;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄρχισες νὰ με σκοτίζεις.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δὲ μιλῶ πιὰ (Μόνος) : Κρίμα στὰ λόγια μου.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Λέανδρος κ' οί προηγούμενοι.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Βγαίνει ἀπὸ τὴ λέσχη) : Εὐγε, εὐγε, μοῦ κερδίσατε τὰ χρήματά μου, κι ἂν δὲ σταματούσα, θὰ μοῦ τὰ παίρνατε ὅλα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἶμαι ἢ δὲν εἶμαι; Σὲ τρεῖς χαρτωσιές σὰς συγύρισα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μά ἐσεῖς ποντάρετε σὰν ἀπελπισμένοι.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποντάρω σὰν παίχτης.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Λέανδρο) : Πόσα σὰς κέρδισε;
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἄρχεπά.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Ἄκριβῶς, πόσα κερδίσατε;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄ, ἔξη τσεκίνα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Ὡ ἀναθεματισμένε τρελλέ! Ἄπὸ χθὲς ὡς τὰ τώρα ἔχει χάσει ἑκατὸν τριάντα τσεκίνα καὶ τοῦ φαίνεται πὼς κέρδισε κανένα θησαυρὸ, παίρνοντας ἔξη.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος) : Κάπου-κάπου, πρέπει νὰ τὸν ἀφήνω νὰ κερδίζει, γιὰ νὰ γλυκάνεται.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Τί θὰ τὰ κάνετε αὐτὰ τὰ ἔξη τσεκίνα;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἄν θέλετε νὰ τὰ φᾶμε, εἶμαι πρόθυμος.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βέβαια νὰ τὰ φᾶμε.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Κρίμα στὰ κόπια μου!
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πᾶμε στὸ ξενοδοχεῖο. Καθέναν θὰ πληρώσει τὸ δικό του.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Σιγὰ στὸν Εὐγένιο) : Μὴν πᾶτε, θὰ σὰς παρασύρουνε νὰ παίξετε.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Σιγὰ στὸ Ροδόλφο) : Ἄφησε νὰ πάω σήμερα ἔχω τύχη.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Μόνος) : Δεν ὑπάρχει γιατρούα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἄντι νὰ πᾶμε στὸ ξενοδοχεῖο, μποροῦμε νὰ ποῦμε νὰ μᾶς ἐτοιμάσουν ἐδῶ πᾶνω, στὰ ἰδιαιτέρη τῆς λέσχη τοῦ κυρίου Παντόλφου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναί, ὅπου σὰς ἀρέσει παραγγέλουμε τὰ φαγητὰ ἐδῶ στὸ ξενοδοχεῖο καὶ λέμε νὰ μᾶς τὰ φέρουν ἐκεῖ πᾶνω.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγὼ μαζί σας, ἐπειδὴ εἴσατε καθὼς πρέπει, εἶμαι πρόθυμος γιὰ ὅλα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Μόνος) : Δυστυχισμένε βλάκα! Δεν καταλαβαίνει.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἔ, κύριε Παντόλφε!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

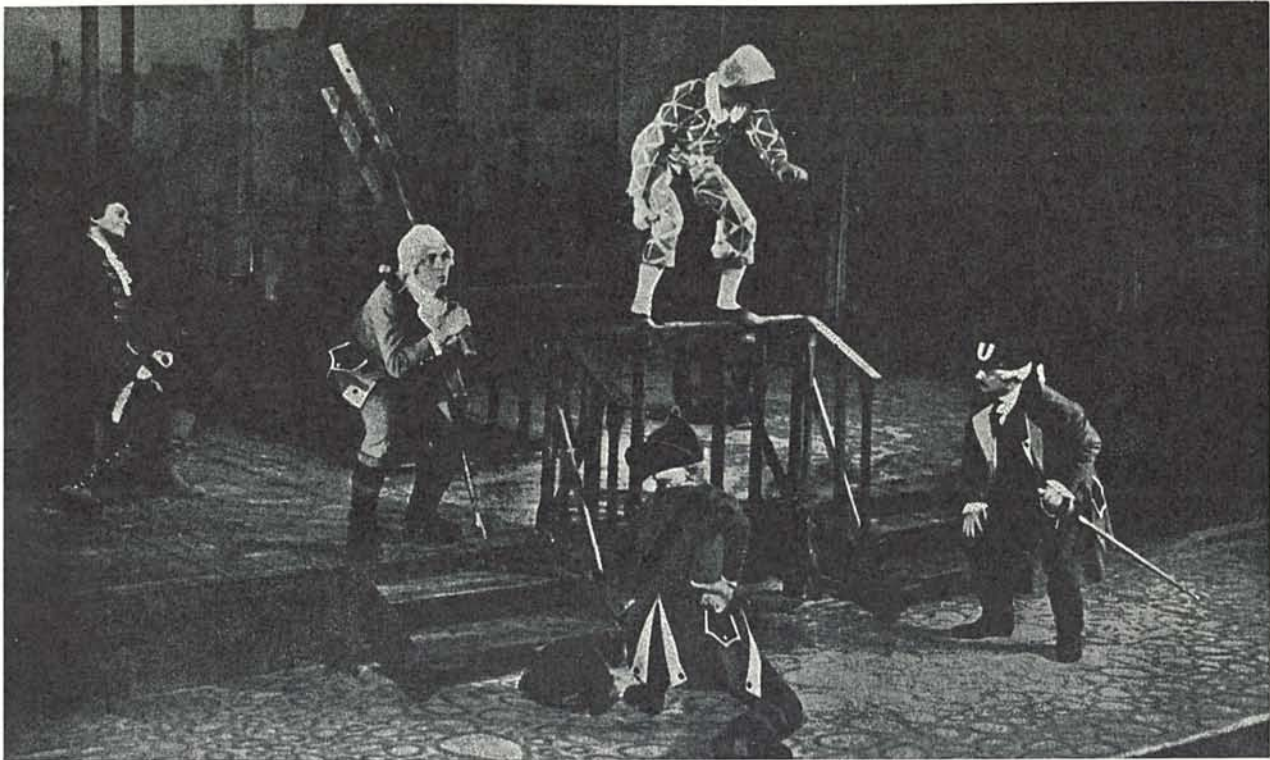
Παντόλφος κ' οί προηγούμενοι.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Ἀπὸ τὸ χαρτοπαίγνιο) : Διατάξετε!
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μᾶς κάνετε τὴ χάρη νὰ μᾶς ἀφήσετε νὰ φᾶμε στὰ ἰδιαιτέρη σας;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Εἴσατε νοικοκυραῖοι μὰ σκεφτῆτε πὼς κ' ἐγὼ... πληρώνω νοῖκι.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐννοεῖται, θὰ πληρώσουμε τὴν ἐνόχληση.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὲ ποιούς θαρρεῖτε πὼς ἔχετε νὰ κάνετε; Θὰ πληρώσουμε ὄλοι.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Λαμπρά. Εἶναι στὴ διάθεσή σας. Πᾶω νὰ παραγγείλω νὰ τὰ ἐτοιμάσουνε. (Μπαίνει στὸ χαρτοπαίγνιο).
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ποιὸς θὰ πάει νὰ παραγγεῖλει;
ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Στὸν Εὐγένιο) : Ἐσεῖς, πού ξέρετε καλύτερα τὸν τόπο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ναί, νὰ πάτε σεις.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Καὶ τί θὰ παραγγείλω;
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ὅ,τι σὰς ἀρέσει.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μὰ λέει τὸ τραγοῦδι : ἡ διασκέδαση εἶναι νοῦλα, ὅταν λείπει ἡ γυναικούλα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Μόνος) : Θέλει καὶ γυναίκες!
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ὁ κύριος κόντες θὰ μποροῦσε νὰ φέρει τὴ μπαλαρίνα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Γιατί ὄχι; Σὲ μιὰ φιλικὴ συντροφιά, δὲν ἔχω καμιά δυσκολία νὰ τῆς πῶ νὰ ῥθει.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στὸ Λέανδρο) : Εἶν' ἀλήθεια πὼς θέλετε νὰ τὴν παντρευτεῖτε;
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δεν εἶν' ὥρα γιὰ τέτοιες κουβέντες.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κ' ἐγὼ θὰ δῶ νὰ φέρω τὴν ταξιδιώτισσα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ποιὰ εἶν' αὐτὴ ἡ ταξιδιώτισσα;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μιὰ γυναίκα πολιτισμένη καὶ τίμια.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Μάλιστα, μάλιστα, θὰ σὰς πληροπορήσω ἐγὼ γιὰ ὅλα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐμπρός, πηγαίνετε νὰ παραγγείλετε τὸ γεῦμα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πόσοι εἶμαστε; Ἐμεῖς οἱ τρεῖς, δυὸ οἱ γυναίκες, πού κάνουν πέντε.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγὼ ὄχι. Εἶμαι μαζί σας.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ροδόλφε θὰ ῥθεις καὶ σὺ νὰ φᾶς μαζί μας;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σὰς εὐχαριστῶ. Πρέπει νὰ προσέχω τὸ καφενεῖο μου.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ἐλα, μὴ θέλεις νὰ σὲ παρακαλέσουμε.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Σιγὰ στὸν Εὐγένιο) : Μοῦ φτάνει πὼς ἔχετε καλὴ διάθεση.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί νὰ κάνω; Μιὰ καὶ κέρδισα, θέλω νὰ διασκεδάσω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' ἔπειτα;
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κ' ἔπειτα, καληνύχτα; γιὰ τὸ μέλλον, θὰ σκεφτοῦνε οἱ ἀστρολόγοι. (Μπαίνει στὸ ξενοδοχεῖο).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : Ὑπομονή. Πάει χαμένος ὁ κόπος μου. (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

Δὸν Μάρτσιος καὶ κόντε Λέανδρος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐλάτε, πηγαίνετε νὰ φέρετε τὴ μπαλαρίνα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ὅταν θὰ τοιμαστῆ τὸ τραπέζι, θὰ τῆς μὴνύσω νὰ ῥθει.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἄς καθίσουμε. Τί νέα ξέρετε ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ ζητήματα; (Κάθεται).
ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Κάθεται) : Ἐμὲ τὰ νέα δὲ μ' ἐνδιαφέρουν.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μάθατε πὼς τὰ Μοσκοβίτικα στρατεύματα πήγανε νὰ ξεχειμωνιάσουν;
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐκαναν καλὰ τὸ ἀπαιτοῦσε ἡ ἐποχὴ.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ὅχι, κύριε, δὲν ἔκαναν καλὰ. δὲν ἔπρεπε νὰ παρατήσουν τὴ θέση πού ἔχανε καταλάβει.



Ἀπό τίς πύο γνωστές καί πετυχημένες κωμωδίες τοῦ Γκολτσόνι "Ὁ Ἀρλεκίνος ὑπηρέτης σέ δύο ἀφεντάδες". Παράσταση τοῦ Teatro Stabile τῆς Γένοβας, πού δόθηκε καί στό Φεστιβάλ τοῦ Θεάτρου τῶν Ἐθνῶν, στό Παρίσι (Περίοδος 1964)

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Σωστά. Ἐπρεπε νά ὑποφέρουν τό κρύο, γιά νά μή χάσουν ἐκεῖνο πού κερδίσανε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ὁχι, κύριε: δέν ἔπρεπε νά μείνουν ἐκεῖ γιά νά κιντυνέψουν νά πεθάνουν ἀπ' τό κρύο.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐπρεπε λοιπόν νά προχωρήσουν;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ὁχι, κύριε. Ἄ τί σπουδαῖος γνώστης τοῦ πολέμου! Νά προχωρήσουν ἐνῶ εἶναι χειμῶνας;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Λοιπόν, τί ἔπρεπε νά κάνουν;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σταθῆτε νά δῶ τό γεωγραφικό χάρτη κ' ἔπειτα θά σᾶς πῶ ἀκριβῶς πού ἔπρεπε νά πάνε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος) : "Ἄ, τί ὠραῖος τρελλός!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πήγατε στό μελόδραμα;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάλιστα, κύριε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σᾶς ἀρέσει;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἄρκετά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐχετε κακό γούστο.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ὑπομονή.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀπό πού εἴσαστε;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἀπό τό Τουρίνο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἀσκημη πόλη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Μάλιστα θεωρεῖται μιὰ ἀπό τίς ὠραιότερες τῆς Ἰταλίας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐγώ εἶμαι Ναπολιτάνος. Νάπολη κι ἄς πεθάνω.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Θά σᾶς ἔλεγα αὐτό πού λένε οἱ Βενετσιάνοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐχετε ταμπάκο;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Ἀνοίγει τό κουτί) : Ἴδού.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ἄ, τί ἄσκημος ταμπάκος!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐμένα μ' ἀρέσει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέν καταλαβαίνετε. Ὁ πραγματικός ταμπάκος εἶναι γαρή.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ἐμένα μ' ἀρέσει ὁ Ἰσπανικός ταμπάκος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ὁ ταμπάκος τῆς Ἰσπανίας βρωμάει.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Κ' ἐγώ σᾶς λέω πῶς εἶναι ὁ καλύτερος ταμπάκος πού θά μπορούσε νά πάρει κανένας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πῶς; Σέ μένα θέλετε νά πείτε ποιός εἶναι ὁ καλύτερος ταμπάκος; Ἐγώ τόνε φτιάνω. Λέω καί μοῦ τόν φτιάνουν. Ἀγοράζω ἀπό τή μιὰ, ἀγοράζω ἀπό τήν ἄλλη. Ἐέρω ποιός εἶν' ὁ ἕνας, ποιός εἶν' ὁ ἄλλος. Γαρή, γαρή. (Φωνάζει δυνατά) : Θέλω νά 'ναι γαρή!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Φωνάζει κι αὐτός) : Μάλιστα, κύριε, γαρή,

γαρή, σωστά. Ὁ καλύτερος ταμπάκος εἶναι ὁ γαρή.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ὁχι, κύριε, ὁ καλύτερος ταμπάκος δέν εἶναι πάντα ὁ γαρή. Πρέπει νά ξεχωρίζετε: δέν ξέρετε τί λέτε.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Εὐγένιος κ' οἱ προηγούμενοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Γυρίζοντας ἀπό τό ξενοδοχεῖο) : Τί θόρυβος εἶν' αὐτός;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιά τόν ταμπάκο δέ μοῦ παραβγαίνει κανένας.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Στόν Εὐγένιο) : Τί κάνατε γιά τό γεῦμα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Γρήγορα θά τοιμαστεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά 'ρθεῖ ἡ ταξιδιώτισσα;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Δέ θέλει νά 'ρθεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἐμπρός, κύριε ἐρασιτέχνη τοῦ ταμπάκου, πηγαίνετε νά φέρετε τήν κυρά σας.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Πηγαίνω. (Μόνος) : Ἄν κάνει τὰ ἴδια στό τραπέζι, θά τοῦ φέρω τό πιάτο στό κεφάλι. (Χτυπάει στήσ μπαλαρίνας).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέν ἔχετε τὰ κλειδιά;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : "Ὁχι, κύριε. (Τοῦ ἀνοίγουν καί μπαίνει).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στόν Εὐγένιο) : Θά 'χει τὰ κλειδιά τῆς πίσω πόρτας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μοῦ κακοφαίνεται πού ἡ ταξιδιώτισσα δέ θέλει νά 'ρθεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τό κάνει γιά νά τήν παρακαλέσετε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λέει πῶς δέν ἔχει ἔρθει ποτέ στή Βενετιά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Σέ μένα δέ θά τό 'λεγε.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Εἴσαστε βέβαιος πῶς εἶναι κείνη;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βεβαίωτος; κ' ἔπειτα πρὶν λίγο μίλησα μαζί της κ' ἤθελε νά μοῦ ἀνοίξει... Ἄρκει. Δέν πήγα, γιά νά μήν ἀδικήσω τό φίλο μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Μιλήσατε μαζί της;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Βεβαίως!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σᾶς γνώρισε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Καί ποιός δέ με γνωρίζει; Εἶμαι πασίγνωστος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Λοιπόν, κάντε μου τή χάρη καί πηγαίνετε σεῖς νά τήν καλέσετε νά 'ρθεῖ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ἄν πάω ἐγώ θά ὑποψιαστεῖ. Ἄκουστε.

Περιμένετε να καθίσουμε στο τραπέζι, κι άμέσως πηγαίνετε. Πάρτε την και χωρίς να τής πείτε τίποτα, φέρτε την άπανα. ΕΥΓΕΝΙΟΣ: "Έκανα τό πάν και μου 'πε καθαρά πώς δε θέλει να 'ρθει.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΩΗ

Σερβιτόροι τοῦ ξενοδοχείου πιγανωόρχονται στη λέσχη, φέρνοντας τραπεζομάντηλα, πετσέτες, πιάτα, φαγιάντσες, φρωμί, ποτήρια, κρασί. Έπειτα έρχεται ο Λεάνδρος κ' ή Λιζάουρα.

ΕΝΑΣ ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ (Μπαίνοντας με τούς άλλους σερβιτόρους στη λέσχη): Κύριοι, ή σούπα είναι στο τραπέζι. ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στόν Δόν Μάρτιο): 'Ο κόντες ποῦ είναι; ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Χτυπάει δυνατά την πόρτα τής Λιζάουρας): 'Ελάτε, ή σούπα θά κρυώσει. ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Βοηθώντας τή Λιζάουρα): Φτάσαμε, φτάσαμε. ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Λιζάουρα): Σινιόρα μου, τά σέβη μου. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στή Λιζάουρα, κοιτώντας την με τά ματογυάλια): Δούλος σας.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Δούλη σας, κύριοι. ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Λιζάουρα): Χαίρω ποῦ μᾶς τιμήσατε με την παρουσία σας. ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Για νά ευχαριστήσω τόν κύριο κόντε. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Κι όχι για μᾶς; ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Για σᾶς, ιδιαίτερα, άσπκλώς όχι. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Είμαστε σύμφωνοι. (Σιγά στο Εγγένο): "Ένα τέτοιο ύποκείμενο, ποίος τό καταδέχεται. ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Πᾶμε, γιατί θά κρυώσει ή σούπα. (Στή Λιζάουρα): 'Ορίστε. ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Με τήν ἔδειά σας. (Μπαίνει στη λέσχη με τό Λεάνδρο). ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στόν Εγγένο, κοιτάζοντας με τά ματογυάλια): "Εί τί ύποκείμενο! Ποτέ μου δέν είδα χειρότερο! (Μπαίνει στη λέσχη). ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Μητε ή ἄλεπού δέν ήθελε τά σταφύλια. (Μπαίνει στη λέσχη).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

Ροδόλφος μόνος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Νάτος, πιό τρελλός από κάθε άλλη φορά. Νά διασκεδάξει με γυναίκες, κ' ή γυναίκα του ν' άναστενάξει και νά μαραζώνει. "Άμοιρη γυναίκα! Πόσο τή λυπάμαι.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

Εγγένιος, Δόν Μάρτιος, Λεάνδρος και Λιζάουρα στα καμαρίνια τής λέσχης. Ανοίγουν τά τρία παράθυρα ποῦ ναι πάνω από τά τρία μαγαζιά, όπου έχει τοιμαστει τό γεῦμα, και φαίνονται από κάτω. Ροδόλφος ἄπ' τό δρόμο κ' έπειτα Τράππολας.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στό παράθυρο): "Α, τί ὁμορφος ἀέρας! Τί ὁμορφος ήλιος! Σήμερα δέν κάνει καθόλου κρύο. ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στό παράθυρο): Μοιάζει πραγματικά σαν άνοιξη. ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Σ' άλλο παράθυρο): 'Εδῶ τουλάχιστο διασκεδάζει κανένας με τόν κόσμο ποῦ διαβλίνει. ΛΙΖΑΟΥΡΑ: "Έπειτ' από τό φαί, νά δοῦμε τις μασκαράτες. (Στέκεται κοντά στο Λεάνδρο).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Στο τραπέζι, στο τραπέζι! ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στό Ροδόλφο): 'Άφεντικό, τί θόρυβος είν' αὐτός; ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Αὐτός ο τρελλός, ο κύρ' Εγγένιος, με τόν Δόν Μάρτιο και τόν κόντε με τήν μπαλαρίνα, τρών' εδῶ πάνω στα καμαρίνια τοῦ κύρ' Παντόλφου. ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: "Ω γλέντι! (Βγαίνει έξω από τό καφενειο, και κοιτάζει ψηλά προς τά παράθυρα). Καλή διασκέδαση, κύριοι. ΕΥΓΕΝΙΟΣ ('Απ' τό παράθυρο): 'Υγεία, Τράππολα! ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: 'Υγεία! "Έχετε ανάγκη από βοήθῃ; ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Θέλεis νά 'ρθεις νά μᾶς βάζεις κρασί; ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: Θά σᾶς βάζω νά πίνετε, ἄν μου δώσετε νά φάω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: "Ελα, ἔλα νά φᾶς. ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στό Ροδόλφο): 'Άφεντικό, με τήν ἔδειά σας... (Κάνει νά μπει στη λέσχη, μά ἕνας σερβιτόρος τόν ἔμποδιζει). ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ (Στόν Τράππολα): Ποῦ πᾶς; ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: Νά βάλω κρασί στ' αφεντικά μου. ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ: Δέν ἔχουν ανάγκη, είμαστ' εμείς. ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: Μοῦ 'πανε κάποτες πώς οστὲ λατινικά ση-

μαίνει ἔχθρος. Και οστὲ, ἔχθροι πραγματικοί, είναι τοῦ ἄμοιρου ἀνθρώπου οί ξενοδόχοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Τράππολα, ἔλα. ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: "Έρχομαι. (Στό σερβιτόρο): Στο πείσμα σου. (Μπαίνει). ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ (Στόν Τράππολα): Πρόσχε τις ἐντράδες μὴν τις ἀνακατέψεις με τά δικά μας ἀπομεινάρια. (Μπαίνει στο ξενοδοχείο).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Δέν μπορῶ νά καταλάβω πῶς βρίσκονται στόν κόσμο τόσο ἀνόητοι ἄνθρωποι! 'Ο κύριος Εγγένιος θέλει νά καταστραφεί, και τό γυρεύει με τό στατιό. Φέρνεται ἔτσι σέ μένα, ποῦ 'καμα τόσα γι' αὐτόν, ποῦ βλέπει με τί ενδιαφέρον και τί ἀγάπη τοῦ φέρνομαι; Με κοροϊδεῖ; Μοῦ κάνει ἀστεῖα; 'Αρκει: "Ο, τί ἔκαμα, τό 'καμα για καλό, και για τό καλό δε μετανιώνω ποτέ.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Δόν Μάρτιο, εις ὑγείαν τής κυρίας! (Πίνει). ΟΛΟΙ: Στήν ὑγεία της, στην ὑγεία της.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

Βιτόρια μασκαρεμένη κ' οί προηγούμενοι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Τριγυρίζει μπρός από τό καφενειο και κοιτάζει μήπως είναι ο ἄντρας της).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τί συμβλίνει, κυρία μασκαράτα; Τί θέλετε; ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Πίνοντας): Νά ζήσουν οί καλοί φίλοι. ΒΙΤΤΟΡΙΑ ('Ακούει τή φωνή τοῦ ἄντρα της, πάει προς τά κεί, κοιτάζει ψηλά, τόν βλέπει νά εξαγριώνεται).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Με τό ποτήρι στο χέρι έξω από τό παράθυρο, προς τή Βιτόρια, χωρίς νά τή γνωρίσει): Κυρία μασκαράτα, στην ὑγεία σας!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Κοννάει τό κεφάλι της μανιασμένη). ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Βιτόρια με τό ποτήρι στο χέρι): Θέλετε νά 'ρθητε; 'Ορίστε! "Ολοι εδῶ είμαστε κύριοι καθῶς πρέπει. ΛΙΖΑΟΥΡΑ ('Από τό παράθυρο): Ποιά είν' αὐτή ή μασκαράτα, ποῦ προσκαλεῖτε; ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Μανιάζει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Σερβιτόρος ἄπ' τό ξενοδοχείο, μ' άλλες ἐντράδες, μπαίνει στη λέσχη.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος): Και ποίος πληρώνει; 'Ο βλάκας! ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Στή Βιτόρια, ὅπως και πριν): Κυρία μασκαράτα, δε μᾶς μέλει, ἄν δε θέλετε νά 'ρθετε. "Έχουμε κάτι πολὺ καλύτερο σας.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: "Ωιμέ! Δέν είμαι καλά. Δέν ἀντέχω πιά. ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κυρία μασκαράτα, δέν είσατε καλά; ΒΙΤΤΟΡΙΑ: "Α, Ροδόλφε, βοήθησέ με, ιά τό θεό. (Βγάζει τή μάσκα).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: 'Εσεῖς εδῶ; ΒΙΤΤΟΡΙΑ: 'Εγώ, δυστυχῶς. ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Πιεῖτε λίγο λικέρ. ΒΙΤΤΟΡΙΑ: "Οχι, δός μου νερό.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: "Ε, όχι νερό, λικέρ. "Οταν κανένας χάνει τις δυνάμεις του, χρειάζεται κάτι νά δυναμώσει. Κάντε μου τή χάρη, ἔλατε μέσα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Θά πάω ἄπανα, σέ κείνο τό σκυλί· θέλω νά σκοτώθῶ μπροστά στα μάτια του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Για τ' ὄνομα τοῦ θεοῦ, ἔλατ' εδῶ κ' ήσυχάστε. ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Στήν ὑγεία τής ὥραίας δεσποινίδος. (Πίνει). "Αγαπητά μου ματάκια.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: 'Ακούτε, τόν παλιάνθρωπο; Τὸν ἀκούτε; 'Αφήστε με νά πάω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Τή συγκρατεῖ): Δε θά σᾶς ἀφήσω ποτέ νά πᾶτ' ἐκεῖ μέσα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Δέν ἀντέχω πιά. Βοήθεια, πεθαίνω. (Πέφτει λιπόθυμη).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τώρα μάλιστα! (Τήν βάζει νά καθήσει ὅπως μπορεί καλύτερα).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΡΙΤΗ

Πλάτσηδα κ' οί προηγούμενοι.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Στήν πόρτα τοῦ ξενοδοχείου): "Αχ, θεέ μου! 'Απ' τό παράθυρο μοῦ φάνηκε πῶς ἄκουσα τή φωνή τοῦ ἄντρα μου ἄν είν' εδῶ, ἔφτασα στην ὥρα για νά τόν ντροπιάσω. (Στό σερβιτόρο ποῦ βγαίνει από τή λέσχη): Γιακρόν, πέστε μου σᾶς παρακαλῶ, ποιοί είναι πάνω, σ' αὐτά τά καμαρίνια;

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ : Τρεῖς κύριοι. Ὁ κύριος Εὐγένιος, ὁ Δὼν Μάρτσιος κι ὁ κόντες Λεάνδρος Ἀρντέντης.
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Μόνη) : Σ' αὐτοὺς δὲν εἶναι ὁ Φλακμίσιος, ἐχτός ἂν ἔχει ἀλλάξει τ' ὄνομά του.
 ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Πίνοντας) : Στὴν ὑγεία τῆς τύχης τοῦ κύριου Εὐγένιου.
 ΟΛΟΙ : Στὴν ὑγεία του!
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Μόνη) : Αὐτὸς εἶναι χωρὶς ἄλλο ὁ ἄντρας μου. (Στὸ σερβιτόρο) : Ἀγαπητὴ κύριε, κάντε μου τὴ χάρη, ὀδηγεῖστε με ἀπάνω, σὲ κείνους τοὺς κυρίους. Θέλω νὰ τοὺς κάνω ἕνα ἀστειό!
 ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ : Εὐχαρίστως! (Μόνος) : Συνηθισμένη δουλειὰ τῶν σερβιτόρων. (Τὴν μιάζει ἀπὸ τὴ λέσχη).
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Στὴ Βιττόρια) : Κουράγιο, δὲν ἔχετε τίποτα.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ. (Ποὺ συνέρχεται) : Μοῦ φαίνεται πὼς πεθαίνω. (Ἀπ' τὰ παράθυρα τῶν δωματίων φαίνονται νὰ σηκώνονται ὅλοι ἀπ' τὸ τραπέζι ταραγμένοι ἀπὸ τὸ ξάφνημα τοῦ Λεάνδρου μὲ ἀντίκρισε τὴν Πλάτσιδα, κι ἀπὸ τὴν πρόθεση 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 κνηγήσει μὲ τὸ σπαθὶ στό χέρι).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ. (Τὸν ἐμποδίζει).
 ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Μ' ἕνα πιάνο γεμάτο φαί, μέσα σὲ μιὰ πετσέτα, πηδαίει ἀπὸ τὸ παράθυρο καὶ χώνεται στό καφενεῖο).
 ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Βγαίνει ἀπὸ τὴν λέσχη καὶ μπαίνει τρέχοντας στό ξενοδοχεῖο).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μὲ τὸ σπαθὶ στό χέρι, ὑπερασπίζει τὴν Πλάτσιδα ἀπὸ τὸν Λεάνδρο, ποὺ τὴν κνηγάει).
 ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Βγαίνει σιγὰ-σιγὰ ἀπὸ τὴ λέσχη καὶ φεύγει, λέγοντας) : Καυγάς, βάλτο στὰ πόδια. (Οἱ σερβιτόροι βγαίνουν ἀπὸ τὴ λέσχη, μπαίνουν στό ξενοδοχεῖο καὶ κλείνουν τὴν πόρτα).
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Στέκει στό καφενεῖο κοντὰ τῆς ὀ Ροδόλφου).
 ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μὲ τὸ σπαθὶ στό χέρι ἐναντίον τοῦ Εὐγένιου) : Ἀφῆστε με νὰ περάσω.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ὁχι, δὲν θὰ σᾶς ἀφήσω ποτέ! Εἴσαστε βάρβαρος νὰ θέλετε νὰ σκοτώσετε τὴ γυναίκα σας, μὰ ἐγὼ θὰ τὴν ὑπερασπισθῶ ὡς τὴν τελευταία σταγόνα τοῦ αἵματός μου.
 ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Ὁρκίζομαι πὼς θὰ τὸ μετανιώσετε. (Χυμᾶει ἐναντίον τοῦ Εὐγένιου μὲ τὸ σπαθί).
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Χυμᾶει ἐναντίον τοῦ Λεάνδρου καὶ τὸν ἀναγκάζει νὰ ὑποχωρήσει τόσο, ποὺ βρίσκοντας τὴν πόρτα τῆς μπαλαρίνας ἀνοιχτὴ, μπαίνει καὶ γλυτώνει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Εὐγένιος, Βιττόρια καὶ Ροδόλφος.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Πρόστυχε, δειλὴ, φεύγεις; Κρύβεσαι; Βγὲς ἔξω, ἂν σοῦ βραστάει! (Φοβερίζει ἔξω ἀπ' τὴν πόρτα τῆς μπαλαρίνας).
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Παρουσιάζεται στὸν Εὐγένιο) : Ἄν θέλεις αἷμα γύσε τὸ δικό μου.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Φύγε ἀπὸ δῶ, γυναίκα τρελλή, γυναίκα ἄμυαλη.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Μὴν περμιμένεις νὰ φύγω ζωντανὴ ἀπὸ κοντὰ σου.
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ. (Τὴ φοβερίζει μὲ τὸ σπαθί) : Ὁρκίζομαι, φύγε, μὴν κάνω καμιὰ τρέλλα.
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μὲ τὸ σπαθὶ στό χέρι τρέχει σὲ ὑπεράσπιση τῆς Βιττόριας, μπαίνοντας μπρὸς ἀπ' τὸν Εὐγένιο) : Τί θέλετε νὰ κάνετε, κύριέ μου; Τί θέλετε νὰ κάνετε; Θαρρεῖτε πὼς ἔχετε αὐτὸ τὸ σπαθὶ γιὰ νὰ φοβερίζετε ὅλο τὸν κόσμο; Τοῦτη ἡ ἄμοιρη ἀθώα γυναίκα δὲν ἔχει κανένα νὰ τὴν ὑπερασπιστεῖ, μὰ ὅσο ἔχω αἷμα στὶς φλέβες μου, θὰ τὴν ὑπερασπιστῶ ἐγώ. Ὡς καὶ φοβέρες λοιπόν; "Ἐπειτ' ἀπὸ τόσους ἐξευτελισμούς ποὺ τῆς κάνατε, τὴ φοβερίζετε κιόλας; (Στὴ Βιττόρια) : Κυρία, ἐλάτε κοντὰ μου, καὶ μὴ φοβόσαστε κανένα.
 ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ὁχι, ἀγαπητὴ Ροδόλφε! ἂν θέλει ὁ ἄντρας μου νὰ με σκοτώσει ἀφήσε τον νὰ ἱκανοποιηθεῖ. Ἐμπρός, σκότωσέ με, σκύλε, δολοφόνε, προδότη! σκότωσέ με, ἄντρα χωρὶς ὑπόληψη, χωρὶς καρδιά, χωρὶς φιλότιμο!
 ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Βάζει τὸ σπαθὶ στὴ θήκη, χωρὶς νὰ πει τίποτα, ταπεινωμένος).
 ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Ἄ, κύριε Εὐγένιε, βλέπω πὼς ἔχετε μετανιώσει καὶ σᾶς ζητᾶω συγνώμη. Ἡ ἐξοχότητά σας ξέρεῖ ἂν σᾶς ἀ-

Τὸ Teatro Studio di Pallazzo Durini τοῦ Μιλάνου παρουσίασε, στό Θέατρο τῶν Ἑθνῶν (Παρίσι, 1965), μιὰ διασκευὴ ἀπὸ τρία ἔργα τοῦ Γκολτσόνι, μὲ τὸν τίτλο "Ἡ κωμωδία τοῦ πολέμου", σὲ στυλ Κομμέντια ντέλλ' ἄρτε. Σκηνοθεσία Τζιοβάννι Πόλι



γαπᾶω, καὶ ξέρεί τί ἔκαμα γιὰ σᾶς, ἔτσι πού καὶ τὸ σημερινό μου φέρεσιμό νὰ τὸ θεωρήσει σὰν ἀποτέλεσμα τῆς ἀγάπης μου. Αὐτὴ ἡ ἀμοιρὴ κυρία μου φέρνει λύπη. Εἶναι δυνατὸ τὰ δάκρυά της νὰ μὴ συγκινοῦν τὴν καρδιά σας;

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Σφουγγίζει τὰ μάτια του καὶ δὲ μιλεῖ).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Σιγὰ στὴ Βιττόρια): Κοιτᾶτε, κυρία Βιττόρια, κοιτᾶτε τὸν κύριο Εὐγένιο, κλαίει, ἔχει συγκινηθεῖ, θὰ μετανιώσει, θ' ἀλλάξει ζωὴ, νὰ 'σαστε βέβαιη, σᾶς ἀγαπάει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Δάκρυα κροκόδειλου. Πόσες φορὲς μου ὑποσχέθηκε πὼς θ' ἀλλάξει ζωὴ! Πόσες φορὲς με τὰ δάκρυα στὰ μάτια με ξεγέλασε! Δὲν τὸν πιστεύω πιά, εἶναι προδότης, δὲν τὸν πιστεύω πιά.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Τρέμει ἀπὸ ντροπὴ κι ἀπὸ θυμὸ. Πεταίει χάμον τὸ καπέλο του ἀπ' τὴν ἀπελπισία του καὶ χωρὶς νὰ μιλήσει μπαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καφετειοῦ).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Βιττόρια καὶ Ροδόλφος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ (Στὸ Ροδόλφο): Γιατὶ δὲ μίλησε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Εἶναι ταραχμένος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Κι ἀλλάξε με μιᾶς;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Νομίζω, καί. Νὰ σᾶς πῶ, ἂν ἐξακολουθούσαμε καὶ σεῖς καὶ γὼ νὰ μὴν κάνουμε ἄλλο παρὰ νὰ κλαίμε, θ' ἀπογτηνωόταν ὅλο καὶ περισσότερο. Τὸ λίγο ἀγρίεμα πού κάναμε, ἡ λίγη φοβέρα, τὸν ἔκανε νὰ λυγίσει καὶ ν' ἀλλάξει. Ἀναγνωρίζει τὸ λάθος του, θὰ 'θελε νὰ γυρέψει συνγνώμη, καὶ δὲν ξέρεי πὼς!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Ἀγαπητὲ Ροδόλφε, πάμε νὰ τὸν παρηγορήσουμε.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Αὐτὸ εἶναι κάτι πού πρέπει νὰ τὸ κάνει ἡ ἐξοχότητά σας, χωρὶς ἐμένα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Πήγγαινε πρώτα σύ, καὶ δὲς πὼς πρέπει νὰ φερθῶ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Εὐχαρίστωε. Πάω νὰ ἰδῶ. (Μπαίνει μέσα).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΚΤΗ

Οἱ προηγουμένοι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Τούτη εἶναι ἡ τελευταία φορὰ πού με βλέπει νὰ κλαίω. Ἡ μετανιώσει καὶ γίνεται ὁ ἀγαπημένος μου ἄντρας, ἡ ἐπιμένει στὰ ἴδια, καὶ δὲ θὰ μπορέσω πιά νὰ τὸν ἀνεχθῶ.

Π Ρ Α Ξ Η Τ Ρ Ι Τ Η

Ἡ σκηνὴ ὅπως καὶ στὴν προηγούμενη Πράξη.

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

Λέανδρος καὶ Λιζάουρα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Διωγμένος ἀπ' τὸ σπίτι τῆς Λιζάουρας): Σὲ μένα τέτοιο φέρεσιμό;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ (Στὴν πόρτα): Μάλιστα, σὲ σένα, διπρόσωπε, ἀπατεώνα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Τί παράπονο ἔχεις μαζί μου; Γιατὶ παράτησα τὴ γυναίκα μου γιὰ σένα;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Ἄν ἤξερα πὼς εἴσουνά παντρεμένος, δὲν θὰ σ' ἔμπαζα στὸ σπίτι μου ποτέ.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Δὲν εἶμαι ὁ πρῶτος πού μπήκε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Ἄλλ' εἶσαι ὁ τελευταῖος!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Δὸν Μάρτσιοις κ' οἱ προηγουμένοι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ (Κοιτᾶζει με τὰ ματογυᾶλια καὶ γελάει μόνος του).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Δὲ χάσατε μαζί μου τὸν καιρὸ σας.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Μάλιστα, ἔγινε κ' ἐγὼ συμμετοχὴ στ' ἀνάξια κέρδη σας. Κοκκινίζω πού τὸ σκέφτομαι. Πηγαίνετε στὸ διάολο καὶ μὴν ξαναπλησιάζετε στὸ σπίτι μου.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Θὰ 'ρθω νὰ πάρω τὰ πράματά μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ (Γελάει καὶ κοροϊδεύει κρυφὰ τὸ Λέανδρο).

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Τὰ πράματά σας θὰ σᾶς τὰ φέρει ἡ δούλα μου. (Μπαίνει καὶ κλείνει τὴν πόρτα).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Σὲ μένα τέτοια προσβολή; Θὰ τὴν πληρώσει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ (Γελάει, μὰ καθὼς γυρίζει ὁ Λέανδρος, σὸβρανεύεται).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Εἶδατε, φίλε;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Τί πράμα; Μόλις ἔφτασα.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κυρία Βιττόρια, ἄσκημα νέα δὲν εἶναι μέσα. Ἔφυγε ἀπ' τὸ παρατόρτι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Δὲ σοῦ τὸ 'πα πὼς εἶναι ἄπιστος, πὼς εἶναι πεισιμωμένος;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κ' ἐγὼ πιστεύω πὼς ἔφυγε ἀπὸ ντροπὴ, ταραχμένος, μὴ ἔχοντας τὸ θάρρος συνγνώμη νὰ γυρέψει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Ὡ, ἀπὸ μιὰ γυναίκα μαλακιά, σὰν καὶμένα, ξέρει πόσο εὐκολὰ παίρνει τὴ συνγνώμη.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κοιτᾶτε. Ἔφυγε χωρὶς τὸ καπέλο του. (Σηκῶνει τὸ καπέλο ἀπὸ χάμον).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Γιατ' εἶναι τρελλός.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Γιατ' εἶναι ταραχμένος καὶ δὲν ξέρει τί κάνει.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Μ' ἂν μετανιώσει, γιατί δὲ μοῦ τὸ 'πε;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Δὲν ἔχει τὸ θάρρος.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Ροδόλφε, με γελᾶς.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κάνετ' αὐτὸ πού θὰ σᾶς πῶ: ἀποτραβηχτήτε στὸ καμαρίνι μου, ἀφήστε νὰ πάω νὰ τὸν βρῶ, κ' ἐλπίζω νὰ τὸν φέρω ἐδῶ σὰ σκυλάκι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Πόσο θὰ 'ταν καλύτερα νὰ μὴν τὸν σκέφτομαι πιά!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Κάνετε κι αὐτὴ τὴ φορὰ, αὐτὸ πού σᾶς λέω, κ' ἐλπίζω νὰ μὴ μετανιώσετε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Μάλιστα, θὰ τὸ κάνω. Θὰ σὲ περιμένο στὸ καμαρίνι. Θέλω νὰ μπορῶ νὰ πῶ πὼς ἔκανα τὸ πᾶν γιὰ τὸν ἄντρα μου. Μ' ἂν κάνει κατάρχηση τῆς ὑπομονῆς μου, ὀρκίζομαι πὼς θ' ἀλλάξω μ' ἄλλη τόση ἀγανάκτηση τὴν ἀγάπη μου. (Μπαίνει στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ καφετειοῦ).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Ἄν ἦταν παιδί μου, δὲ θὰ κουραζόμουνα τόσο (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Λιζάουρα μόνη.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ (Μόνη, ἀπὸ τὴ λέσχη, κοιτᾶζει μήπως τὴ βλέπει κανένας): Ἄχ, ἡ ἀμοιρὴ, τί τρομάρα πῆρα! Ἄ, κόντε κατεργάρη! Ἔχεις γυναίκα καὶ με κοροϊδεύεις πὼς θὰ με παντρευτείς; Στὸ σπίτι μου δὲ θὰ ξανακατήσεις πιά. Πόσο καλύτερα θὰ 'ταν νὰ 'κανα τὴν μπαλαρίνα καὶ νὰ μὴ με πιάσει ἡ τρέλλα νὰ γίνω κοντέσσα. Μὰ καλαρέσει στις γυναίκες, νὰ ζοῦμε χωρὶς κούραση. (Μπαίνει στὸ σπίτι καὶ κλείνει τὴν πόρτα της).

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Δὲν εἶδατε τὴ μπαλαρίνα στὴν πόρτα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Ὁχι, δὲν τὴν εἶδα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος): Πάλι καλά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Ἐλᾶτ' ἐδῶ, μιλεῖστε μου σὰν κύριος, ἐμπιστευτεῖτε μου: νὰ 'σαστε βέβαιος πὼς τίς ὑποθέσεις σας δὲ θὰ τις μάθει κανένας. Εἴσατε ξένος, ὅπως κ' ἐγὼ, μὰ ἐγὼ ξέρω καλύτερ' ἀπὸ σᾶς τὸν τόπο. Ἄν χρειάζεσαστε προστασία, βοήθεια, συμβουλή καὶ κυρίως μυστικότητα, εἶμαι στὴ διάθεσή σας. Χρησιμοποιεῖστε με. Σᾶς τὸ λέω με τὴν καρδιά μου, πρόθυμα, σὰν καλὸς φίλος, χωρὶς κανένας νὰ μάθει τὸ παραμικρό.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Ἀπὸ προσφέρεστε τόσο πρόθυμα, θὰ σᾶς ἀνοίξω τὴν καρδιά μου, μὰ γιὰ τ' ὄνομα τοῦ θεοῦ, παρακαλῶ μυστικότητα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Προχωρεῖστε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Μάθετε πὼς ἡ ταξιδιώτισσα εἶναι γυναίκα μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Λαμπρά!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Πὼς τὴν παράτησα στὸ Τουρίνο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ (Μόνος): Ὡ, τὸν κατεργάρη!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Μάθετε πὼς δὲν εἶμαι ὁ κόντε Λέανδρος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ (Μόνος): Θαυμάσια!

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Οἱ γονεῖς μου δὲν εἶναι εὐγενεῖς.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Δὲν εἴσατε γιὸς τιλούχου;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Θαυμάζω κύριε! εἶμαι φτωχός, μὰ ἀπὸ τιμημένη οἰκογένεια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Μπρός, μπρός, προχωρεῖστε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Τὸ ἐπάγγελμά μου ἦταν γραμμатικό.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Πολὺ κουραστικό, δὲν εἶν' ἔτσι;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Κ' ἐπιθυμώντας νὰ γνωρίσω τὸν κόσμο...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Σὲ βάρος τῶν ἀνότητων.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Ἦρθα στὴ Βενετία...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Νὰ κάνετε τὸν ἀπατεώνα.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ: Μὰ σεῖς, με προσβάλετε. Αὐτὸς δὲν εἶναι τρόπος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΙΣ: Ἀκοῦστε: ἐγὼ ὑποσχέθηκα νὰ σᾶς προ-

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Έγώ θά 'μαι στή διάθεσή σου σ' όλη μου τή ζωή.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σ'ας εύχαριστώ πολύ. Μ' ας έρθουμε στά δικιά μας. Τί σκεφτόσαστε νά κάνετε; Θέλετε νά πάτε στό καμαρίνι στή γυναίκα σας, ή θέλετε νά τής πώ νά 'ρθει στό καφενεϊό; Θέλετε νά πάτε μόνος; Θέλετε νά 'ρθω κ' έγώ μαζί; Διατάξτε.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Στό καφενεϊό δε θά 'ναι καλά. "Αν έρθεις κ' έσύ, δε θά 'χει έλευτερία: αν πάω μόνος, θά θελήσει νά μου βγάλει τά μάτια. Δέν πειράζει, όμως ας ξεθυμάνει νά τής περάσει ό θυμός. Θά πάω μονάχος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πηγαίνετε λοιπόν κι ό Θεός μαζί σας.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν χρειαστεί, θά σέ φωνάξω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Έχετε ύπ' όψη σας πώς δέν πάω μάρτυρας.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Ω τόν άγαπητό κύριο Ροδόλφο! Πηγαίνω. ("Ετοιμος νά ξεκινήσει).
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Έμπρός, θάρρος.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Τί λές πώς θά συμβεί;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καλό.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κλάματα, ή νυχιές;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λίγο άπ' όλα.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Κ' έπειτα;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Καθένas σας ας λάβει τά μέτρα του.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : "Αν δε φωνάξω, νά μ'ην έρθεις.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Και βέβαια, έννοείται.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θά σ'ας τά πώ όλα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Έλάτε, πηγαίνετε.
ΕΥΓΕΝΙΟΣ (Μόνος) : Σπουδαίος άνθρωπος ό Ροδόλφος, πολύ καλός φίλος. (Μπαίνει στό έσωτερικό).

ΣΚΗΝΗ ΕΒΔΟΜΗ

Ροδόλφος, κ' έπειτα Τράμπολας και γκαρσόνια.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Αντρας και γυναίκα; Τους αφήνω νά μείνουν όσο θέλουν. "Εί, Τράμπολα, παιδιά, πού είσαστε;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Έδώ είμαστε.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Προσέχετε τό καφενεϊό, γιατί θά πάω εδώ, στό κουρεϊό. "Αν με ζητήσει ό κ. Ευγένιος, φωνάξτε με κ' έρχομαι άμέσως.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μπορώ νά πάω έγώ νά κάνω συντροφιά στόν κύριο Ευγένιο;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : "Όχι, νά μ'ην π'ας και νά προσέχετε νά μ'ην μπει κανένas εδώ μέσα.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Και γιατί;
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Γιατί, όχι!
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θά πάω νά δώ αν θέλει τίποτα.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Νά μ'ην π'ας, αν δε φωνάξει. (Μόνος): Θέλω νά μάθω κάπως καλύτερα, άπ' τήν ίδια τήν ταξιδιότισσα, τήν ύπόθεσή της, κι αν μπορώ, θά τή βοηθήσω. (Μπαίνει στό κουρεϊό).

ΣΚΗΝΗ ΟΓΔΩΗ

Τράμπολας, κ' έπειτα Δόν Μάρτσιος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ακριβώς γιατί μου 'πε νά μ'ην πάω, από περιέργεια θά πάω.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τράμπολα, φοβήθηκες;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Λιγάκι.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ξαναφάνηκε ό κύριος Ευγένιος;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα, κύριε, ξαναφάνηκε, και μάλιστα είν' εκεί μέσα, μα...σιωπή.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πού;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Σιωπή, στό καμαρίνι.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί κάνει; Παίζει;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Γελώντας) : Μάλιστα κύριε, παίζει!
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Με ποιόν;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Με τή γυναίκα του.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είν' εκεί ή γυναίκα του;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Μάλιστα, μα σιωπή.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά πάω νά τόν συναντήσω.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δέν επιτρέπεται.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γιατί;
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Τ' άφεντικό δε θέλει.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κάνει νά πάει) : Φύγε, άνόητε.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Τόν σταματάει) : Σ'ας λέω πώς δέν επιτρέπεται.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έγώ σου λέω θά πάω.
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ ("Όπως π'ην) : Κ' έγώ σ'ας λέω δε θά πάτε.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θά σ' αρχίσω στίς μπαστουνιές.

ΣΚΗΝΗ ΕΝΑΤΗ

Ροδόλφος κ' οί προηγούμενοι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Τί τρέχει; ("Έρχεται από τό κουρεϊό).
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θέλει νά πάει με τό στανιό νά παίξει τρίτος μαζί με τό άντρόγυνο.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Σ'ας παρακαλώ, κύριε, νά μ'ην π'ατ' εκεί μέσα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κ' έγώ θά πάω.
ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Στό καφενεϊό μου έγώ είμαι νοικοκύρης και δε θά πάτε. Δειξτε σεβασμό και μη μ' αναγκάσετε νά σ'ας έμποδίσω. (Στόν Τράμπολα και στ' άλλα γκαρσόνια): Και σεϊς ώσπου νά γυρίσω, μ'ην αφήσετε νά πάει κανένas εκεί μέσα. ("Επειτα χτυπάει τήν πόρτα τής μπαλαρίνας και μπαίνει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ

Δόν Μάρτσιος, Τράμπολας, γκαρσόνια και Παντόλφος.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Ακούσατε; Πρέπει νά 'χετε σεβασμό στ' άντρόγυνο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Σέ μένα νά πεί νά μ'ην πάω, νά δείξω σεβασμό; Σ' έναν σάν και μένα; Και στέκω ήσυχος; Και δε μιλώ; Και δέν τόν αρχίζω στίς μπαστουνιές; Κατεργάρη! Παλιάνθρωπε! Σέ μένα; σέ μένα; (Διαρκώς βαδίζοντας) : Καφέ. (Κάθεται).
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Αμέσως. (Πάει και τοῦ φέρνει καφέ).
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Έξωχώτατε, έχω ανάγκη από τήν προστασία σας.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί τρέχει χαρτόμυτρο;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Ασκημα πράματα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τί κακό συμβαίνει; Μίλησε και θά σέ βοηθήσω.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Σ'ας πληροφορώ πώς υπάρχουνε κακόβουλα ύποκειμενα, πού δε βλέπουν με καλό μάτι τους φτωχούς ανθρώπους. Βλέπουν πώς εργάζομαι έντιμα για νά συντηρήσω αξιοπρεπα τήν οικογένειά μου, κι αυτοί οι κατεργαρέοι με κατάγγειλαν πώς κλέβω στά χαρτιά.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Είρωνικά) : Οί παλιάνθρωποι. "Εναν κύριο σάν και σένα! Και πώς τό 'μαθες;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Μου τό 'πε ένας φίλος μου. Με βεβαίωσε όμως πώς δέν έχουν άποδείξεις, γιατί στή λέσχη μου έρχονται μόνον κύριοι καθώς πρέπει και κανένas δέν μπορεί νά πεί κακό για μένα.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω, αν εξέταζαν έμένα, θά τους έλεγα όραία πράματα για τήν κατατσούνη σου.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : "Αγαπητέ, έξωχώτατε, για τ' όνομα του θεού, μη με καταστρέψετε! βρισκομαι στά χέρια σας, στήν προστασία σας, σκεφτείτε τ' άμοιρα παιδιά μου.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έλα, θά σέ βοηθήσω, θά σέ προστατέψω "Αφ'ήσέ το σέ μένα. Μά για άκουσε! Σημαδεμένα χαρτιά έχεις στή λέσχη;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Έγώ δέν τά σημαδεύω... "Υπάρχουν όμως παύχτες πού τά σημαδεύουν...
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Γρήγορα, κάψ' τα γρήγορα. Έγώ δε θά πώ τίποτα.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Φοβάμαι πώς δε θά προλάβω.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Κρύψ' τα.
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Πάω στή λέσχη νά τά κρύψω άμέσως.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ποῦ θά τά κρύψεις;
ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Έχω μιá κρυψώνα κάτω από τό πάτωμα, πού δε θά μπορούσε νά τή βρει μήτε ό διάολος. (Μπαίνει στή λέσχη).
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πήγαίνε, αρχικλέφταρε!

ΣΚΗΝΗ ΕΔΕΚΑΤΗ

Δόν Μάρτσιος, έπειτα ένας "Αστυνόμος μασκαρεμένος, αστυνομικοί, κ' έπειτα Τράμπολας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ετούτος είν' έτοιμος για τή φυλακή. "Αν βρισκότανε κανένas νά φανερώσει τίς μισές του άπάτες, θά τόν κλείνανε άμέσως.
ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (Στους αστυνομικούς, από τή γωνία του δρόμου) : Τριγυρνάτ' εδώ κοντά, κι όταν φωνάξω, έλάτε.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος) : Χαρτιά σημαδεμένα! "Ω τί κλέφτες!
ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Καφέ. (Κάθεται).
ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : "Αμέσως. (Πηγαίνει και φέρνει τόν καφέ).
ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Μ'ας κάνει όραίο καιρό.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δέ θά βαστάζει.



Και μιὰ γαλλική παράσταση κωμωδίας του Γκολντόν, δοσμένη σε στέλ Κομμέντια ντέλλ' άρτε : "Ο Άρλεκίνος ύπηρέτης σε δύο αφεντάδες" στο Théâtre de Récamier (Παρίσι, 1961). Στο ρόλο του Άρλεκίνου εικονίζεται ο Έντμόν Ταμίζ

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Τι νά γίνει; "Όσο είναι καλός τόν χαϊρόμαστε.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τόν χαϊρόμαστε λίγο.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : "Όταν είναι κακοκαιρία, πάει κανένας σε καμιά λέσχη και παίζει.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φτάνει να πάει σε μέρος που δεν κλέβουνε.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Τούτη 'δω ή λέσχη μου φαίνεται τίμια.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τίμια; Φωλιά από κλέφτες!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Μου φαίνεται πώς αφεντικό είναι ο κύριος Παντόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Άκριβώς.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Νά σάς πώ την άλήθεια, άκουσα να λένε πώς είναι δεινός παίκτης.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είναι κλέφτης με τά όλα του!

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Μήπως σάς έκλεψε και σάς;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έμένα όχι, γιατί δεν είμαι βλάκας. Μα όσοι μπαίνουν εκεί, όλοι πέφτουν στη φάκα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Κάτι θα φοβάται και δε φαίνεται.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είναι στη λέσχη και κρύβει τά χαρτιά.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Και γιατί τά κρύβει;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θαρρώ γιατί' είναι σημαδεμένα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Άσφαλώς! Και πού τά κρύβει;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είναι για γέλια! Τά κρύβει σε μιὰ κρυφώνα κάτω από τó πάτωμα.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (Μόνος) : Έμαθα ό,τι χρειαζόμουνα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έσάς κύριε, σάς άρέσει τó παιγνίδι;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Καμιά φορά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Δεν έχω την τιμή να σάς γνωρίζω.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : "Όπου νά 'ναι, θα με γνωρίσετε. (Σηκώνεται).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Φεύγετε;

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Θα γυρίσω.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Στόν άστυνόμο) : Κύριε, τόν καφέ.

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ : Τώρα θα τόν πληρώσω. (Βγαίνει στο δρόμο και σφυρίζει. Οί άστυνομικοί μπαίνουν στη λέσχη).

ΣΚΗΝΗ ΔΩΔΕΚΑΘΗ

Δόν Μάρτσιος και Τράππολας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Σηκώνεται και κοιτάζει προσεχτικά, χωρίς να μιλεί).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ (Κοιτάζει προσεχτικά).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τράππολα...

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Δόν Μάρτσιο...

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τ' είν' αύτοί;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θαρρώ, άστυνομικοί.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΡΙΤΗ

Παντόλφος, άστυνομικοί κ' οί προηγούμενοι

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ (Δεμένος) : Δόν Μάρτσιο, σάς ευχαριστώ.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Έγώ; Δεν ξέρω τίποτα.

ΠΑΝΤΟΛΦΟΣ : Έγώ ίσως πάω φυλακή, μα ή γλώσσα σας θέλει κόψιμο. (Φεύγει με τούς άστυνομικούς).

ΑΣΤΥΝΟΜΟΣ (Στόν Δόν Μάρτσιο ιδιαιτέρως) : Μάλιστα, κύριε, τόν βρήκα που 'κρυβε τά χαρτιά.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ : Θα πάω τó κατόπι τους για να ιδώ πού τόν πάνε (Φεύγει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Δόν Μάρτσιος μόνος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : "Ω διάολε, διάολε! Τι έκανα; Έκείνος που νόμισα πώς ήταν άξιότιμος κύριος, ήταν άστυνομικός μα-σκαρεμένος. Μ' εξαπάτησε. Έγώ έχω καλή καρδιά, μιλω χωρίς πονηριά.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

Ροδόλφος και Λεάνδρος, Δόν Μάρτσιος

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Βγαίνει από τó σπίτι της μπαλαρίνας. Στο Λεάνδρο) : Εύγε, έτσι μου άρέσει: όποιος άναγνωρίζει τó σωστό, δείχνει πώς είναι δίκαιος άνθρωπος. Στο ύστερο, σ' αύτό τόν κόσμο, τó μόνο που 'χουμε, είναι ή καλή καρδιά, τ' όνομα κ' ή ύπόληψη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Νά 'τος, αύτός με συμβούλεψε να φύγω.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Εύγε, Δόν Μάρτσιο! έσεις δίνετε αυτές τις ώραιες συμβουλές; Αντί να προσπαθήσετε να τόν συμφιλιώσετε με τή γυναίκα του, τού λέτε να τήν παρατήσετε και να φύγει;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Νά τόν συμφιλιώσω με τή γυναίκα του; Είν' αδύνατο, δεν τή θέλει μαζί του.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Για μένα ήτανε δυνατό. Με τέσσερα λόγια τόν έπεισα. Θα γυρίσει στην πατρίδα του μαζί με τή γυναίκα του.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Μόνος) : Άναγκαστικά, για να μην καταστραφώ.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Πάμε να βρούμε την κυρία Πλάτσειδα, που είν' εδώ στο κουρείο.
ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Πηγαίνετε να ξαναβρείτε τη γυναίκα σας, που 'ναι καλή ράτσα.
ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Δόν Μάρτσιο, σου λέω εμπιστευτικά, μεταξύ μας, πώς είσαι μεγάλη βρωμόγλωσσα. (Μπαίνει στο κουρείο με το Ροδόλφο).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΚΤΗ

Δόν Μάρτσιο, έπειτα Ροδόλφος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Παραπονιούνται για τη γλώσσα μου κ' εγώ πιστεύω πώς μιλώ σωστά. Είν' αλήθεια πώς καμιά φορά μιλώ για τον έναν και τον άλλο, μα πιστεύοντας πώς λέω την αλήθεια, δε συγκρατούμαι. Λέω εύκολα κείνο που ξέρω, γιατί έχω καλή καρδιά.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Από το κουρείο) : Ταχτοποιήθηκε κι αυτό. 'Αν μιλάει σωστά, έχει μετανιώσει 'αν καμάνεται, τόσο το χειρότερο γι' αυτόν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Μεγάλε Ροδόλφε! 'Εσύ που ξανασυμφιλιώνεις τ' άντρώγυνα!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κ' εσείς είσαστ' εκείνος που γυρεύει να τ'α χωρίσει!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : 'Εγώ, τι έκαμα, τό 'κανα για καλό.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Οποιος σκέφτεται άσκημα, δεν μπορεί να περιμένει ποτέ πώς θα κάνει καλό! Δεν πρέπει να φαντάζεται ποτέ πώς από κάτι κακό, θα βγει καλό. Να χωρίζεις κανέναν τη γυναίκα από τον άντρα, είναι πράξη αντίθετη σ' όλους τους νόμους, και δεν μπορεί να περιμένει απ' αυτό, παρά μόνο άταξίες και ζημιές.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Με περιφρόνηση) : Είσαι σπουδαίος δικηγόρος!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Εσείς ξέρετε περισσότερά μου μά, να με συμπαθάτε, ή γλώσσα μου είναι πιό μετρημένη απ' τη δική σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Είσαι άσεβέστατος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αν θέλετε με συμπαθάτε κι αν δεν θέλετε, άφαιρέστε μου την προστασία σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θα σου την άφαιρέσω, θα σου την άφαιρέσω. Δε θα ξαναπατήσω σ' αυτό το καφενείο.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Μόνος) : 'Αμποτε να τό 'κανες!

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

'Ενα γκαρσόνι του καφενείου κ' οι προηγούμενοι

ΓΚΑΡΣΟΝΙ : 'Αφεντικό, ό κύριος Εύγένιος σ'α φωνάζει. (Φεύγει).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ερχομαι. (Στόν Δόν Μάρτσιο): Με την άδειά σας.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Στο καλό, κύριε διπλωμάτη! Τι κερδίζεις μ' αυτές τις μανούβρες σου;

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Κερδίζω τη χαρά πώς κάνω τό καλό κερδίζω τη φίλια των ανθρώπων κερδίζω κάποια υπόληψη, που την έχτιμώ πάνω απ' όλα στον κόσμο. (Μπαίνει στο καφενείο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τι τρελλός! Τι ιδέες ύπουργού! 'Ενας καφετζής, σου κάνει τό διπλωμάτη! Και τί κόπους που κάνει! Και τί κειρό που χάνει! 'Εγώ όλ' αυτά θα τ'α ταχτοποιήσω σ' ένα τέταρτο τής ώρας.

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΟΓΔΩΗ

Ροδόλφος, Εύγένιος, Βιττόρια και Δόν Μάρτσιο.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος, βλέποντας να παρουσιάζονται ό Ροδόλφος, ό Εύγένιος, κ' ή Βιττόρια): Νά οι τρεις τρελλοί. 'Ο καθόβουλος τρελλός, ή τρελλή ζηλιάρα κι ό καυχησιάρης τρελλός.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ (Στη Βιττόρια) : Σου λέω ειλικρινά πώς ή χαρά μου είναι άπέραντη.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Αγαπητέ Ροδόλφε, σέ σένα χρωστάω τη συμπιλωσή μου, την ήσυχία μου, μπορώ να πώ και τη ζωή μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Σε βεβαιώνω, φίλε μου, πώς είχα άηδιάσει τη ζωή που 'κανα, μα δεν ήξερα πώς να ξεκολλήσω απ' τ'α ελαττώματά μου. 'Εσύ, άς έχεις την εύχή του θεού, μ' άνοιξες τ'α μάτια και λίγο με τις συμβουλές σου, λίγο με τ'α μαλωμάτά σου, λίγο με τούς καλούς σου τρόπους, λίγο με τις ευεργεσίες σου, με φωτίσες, μ' έκανες να ντραπώ. 'Εγιν' άλλος άνθρωπος κ' έλπίζω να μείνω τέτοιος, για δική μας χαρά και για δική σου ίκανοποίηση, καθώς και για παράδειγμα στους συνειστούς, τούς έντιμους και καλόβουλους, όπως εσύ, άνθρωπους.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Λέτε πολλά, και δε μου άξιζουμε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : 'Όσο ζω, θα θυμάμαι τό καλό που μου 'κανες. Μου ξανάδωσες τον άγαπημένο μου άντρα, τό μόνο καλό που 'χω σ' αυτό τον κόσμο. Μου στοίχισε ένα σωρό δάκρυα ώσπου να τον πάρω, ένα σωρό δάκρυα τη στιγμή που τον έχανα και πιό πολλά τώρα που τον ξαναπόχτησα. Μα τούτα είναι δάκρυα γλυκά, δάκρυα άγάπης και τρυφερότητας, που μου γεμίζουν την ψυχή με χαρά και με κάνουν να λησιμονώ κάθε περασμένη στεναχώρια, εύχαριστώντας τό θεό και την καλοσύνη σου.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Με κάνετε να σακρούζω από ίκανοποίηση.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κοιτάζοντας διαρκώς με τ'α ματογυάλια): 'Ω καταραμένοι τρελλοί!!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Θέλεις να πάμε σπίτι;

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Με στενοχωρεί που 'μαι ακόμα με τ'α δάκρυα στα μάτια, άχτένιστη και τσαλακωμένη. Θα 'ναι εκεί ή μητέρα μου και κάποια άλλη δική μου, που με περιμένουν, και δε θα 'θελα να με δούν κλαμένη.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Εμπρός, φτιάξου. Περιμένουμε λιγάκι.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Ροδόλφε, μήπως έχεις κανέναν καθρέφτη, να δώ πώς είμαι;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Μόνος με τ'α ματογυάλια) : 'Ο άντρας της τής γάλασε την εμφάνιση!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Αν θέλετε να κοιταχτείτε στον καθρέφτη, πάμε εδώ πάνω, στα ιδιαίτερα τής λέσχης.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Όχι, εκεί μέσα δεν ξαναβάζω πόδι.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : Δεν ξέρετε τό νέο; Τόν Παντόλφο τον πήγανε φυλακή.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : Ναι; Τ' άξιζε, ό κατεργάρης! Μου 'φαγε τόσα.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Πάμε, άγαπημένη άντρα μου.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Αφού δεν είναι κανένας, πάμε.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ : Δεν μπορώ να 'μαι έτσι ξεμαλλιασμένη (Μπαίνει στη λέσχη χαρούμενη).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ : 'Η κακιά! Πηδάει απ' τη χαρά της. (Μπαίνει κι αυτός).

ΡΟΔΟΛΦΟΣ : 'Ερχομαι κ' εγώ να σ'α βοηθήσω. (Μπαίνει).

ΣΚΗΝΗ ΔΕΚΑΤΗ ΕΝΑΤΗ

Δόν Μάρτσιο, κ' έπειτα Λεάνδρος και Πλάτσειδα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Ξέρω γιατί ό Εύγένιος τ'α 'φτιαξε με τη γυναίκα του. Είναι χρωκοποιημένος και δεν έχει ούτε να ζήσει. Η γυναίκα του είναι νέα και ωραία ... Δε σκέφτηκε άσκημα, κι ό Ροδόλφος του 'κανε τό μεσίτη.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ (Βγαίνοντας απ' τό κουρείο) : Πάμε λοιπόν στο ξενοδοχείο να πάρουμε τ'α λιγα πράματά μας.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : 'Αγαπημένη άντρα μου, βασιτούσε ή καρδιά σου να με παρατήσεις;

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : 'Ας μην ξαναμιλήσουμε γι' αυτό. Σου ύπόσχομαι ν' αλλάξω ζωή.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Μακάρι! (Πλησιάζει στο ξενοδοχείο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Είρωνικά στο Λεάνδρο) : Δούλος σας, έξοχώτατε.

ΛΕΑΝΔΡΟΣ : Τ'α σέβη μου, κύριε προστάτη, κύριε χρυσόγλωσσε!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Στην Πλάτσειδα κοροϊδευτικά) : Τ'α σέβη μου, κυρία κοντέσσα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ : Δούλη σας, κύριε Ιππότη με τ'α ψημένα κάστανα. (Μπαίνει στο ξενοδοχείο με τό Λεάνδρο).

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Θα γίνουν κ' οι δυο ταξιδιώτες για να κάνουν άπάτες. 'Όλη τους ή περιουσία είν' ένα μάτσο τραπουλόχαρτα.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ

Λιζούρα και Δόν Μάρτσιο.

ΛΙΖΟΥΡΑ (Από τό παράθυρο) : 'Η ταξιδιώτισσα γύρισε στο ξενοδοχείο με κείνον τον άθλιο Λεάνδρο. 'Αν μείνει πολύ, θα φύγω απ' αυτό τό σπίτι. Δεν άντέχω να βλέπω ούτ' αυτή ούτ' αυτόν.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Με τ'α ματογυάλια) : Δούλος σας, κυρία μπακαρίνα.

ΛΙΖΟΥΡΑ : Τ'α σέβη μου.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Τι έχετε; Μου φαινόσατε θυμωμένη.

ΛΙΖΟΥΡΑ : 'Απορώ με τον ξενοδόχο, που δέχεται στο ξενοδοχείο του τέτοια ύποκειμενα.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ : Για ποιους μιλάτε;

ΛΙΖΟΥΡΑ : Για κείνη την ταξιδιώτισσα, που 'ναι παλιο-

γυναίκα, ενώ σ' αυτή τή γειτονιά δέν ξμειναν ποτέ τέτοια ύποκειμενα.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΡΩΤΗ

Πλάτσειδα κ' οί προηγούμενοι.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ (Από τό παράθυρο του ξενοδοχείου): Έ, κυρά, πώς μιλάς για μένα; Έγώ είμαι μια γυναίκα τίμια, μα δέν ξέρω άν μπορεί να πεί κανένας τό ίδιο και για σένα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Άν ήσουν τίμια γυναίκα, δε θα τριγυρίζες τόν κόσμο κάνοντας προστυχίες.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Ακούει και κοιτάζει στη μη και στην άλλη με τα ματογνάλια, γελώντας).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Ήρθα ψάχνοντας για τόν άντρα μου.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Μάλιστα, και τόν περασμένο χρόνο για ποιόν έψαχνες;

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Έγώ στη Βενετία δέν έχω ξαναρθεί.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Είσαι ψεύτρα. Τόν περασμένο χρόνο έδειξες πολύ κακή διαγωγή σ' αυτή τήν πόλη.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κοιτάζει με τα ματογνάλια και γελεί).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Και ποιός σου έδωσε αυτές τις πληροφορίες;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Νάτος εκεί, ο κύριος Δόν Μάρτσιος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ (Κοιτάζει διαρκώς με τα ματογνάλια τη μη και την άλλη): Έγώ δέν είπα τίποτα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Αυτός δέν μπορεί να πεί τέτοια ψέματα, μα για σένα μου εξιστόρησε τη ζωή σου και την ώραία διαγωγή σου. Με πληροφορήσε ποιά είσαι και πώς δέχεσαι τούς άντρες απ' τό παραπόρτι μυστικά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ. (Πάντα με τα ματογνάλια, κοιτάζοντας στη μη και στην άλλη): Έγώ δέν τό πα.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Μάλιστα, τό πατε.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Είναι δυνατόν ο κύριος Δόν Μάρτσιος να πεί για μένα ένα τέτοιο πράμα;

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Σας βεβαιώνω πώς δέν τό πα.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

Εγγένιος, Ροδόλφος, έπειτα Βιττόρια κ' οί προηγούμενοι.

ΕΥΓΕΝΙΟΣ. (Από τό παράθυρο των δωματίων): Μάλιστα, τό πε. Κ' είπε μάλιστα σέ μένα και για τις δύο σας. Για τήν ταξιδιώτισσα πώς ήταν έδω τόν περασμένο χρόνο κ' έκανε προστυχίες, και για τήν κυρία μπαλαρίνα πώς δέχεται τόν κόσμο απ' τό παραπόρτι.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Έγώ άκουσα να τα λέει ο Ροδόλφος.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ. (Από τό παράθυρο των δωματίων): Έγώ δε συνηθίζω να λέω τέτοια πράματα. Μάλιστα μαλώσαμε γι' αυτό. Έγώ ύποστήριξα τήν τιμιότητα της κυρίας Λιζάουρας κ' ή έξοχότητά σας ύποστήριξε πώς είναι κοινή γυναίκα.

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Να χαθείς, σιχαμένε!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Είσαι ψεύτης.

ΒΙΤΤΟΡΙΑ. (Από τ' άλλο παράθυρο των δωματίων): Και σέ μένα είπες πώς ο άντρας μου έχει έρωτικές σχέσεις με τη Μπαλαρίνα και τήν ταξιδιώτισσα και μου τις παραστήσε βρωμογυναίκες.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: "Α, σιχαμένε!

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: "Α, καταραμένε!

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΡΙΤΗ

Λέανδρος κ' οί προηγούμενοι.

ΛΕΑΝΤΡΟΣ. (Από τήν πόρτα του ξενοδοχείου): Μάλιστα, κύριε, μάλιστα κύριε, ή έξοχότητά σου δημιούργησε χιλια δυό ανακατώματα και με τή γλώσσα σου πρόσβαλες τήν ύπόληψη δυό τίμιων γυναικών.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Τίμια ως κ' ή μπαλαρίνα;

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Μάλιστα, τό καυχίεμαι! Ή φίλα μου με τόν κύριο Λέαντρο, είχε σκοπό τό γάμο. Δέν ήξερα πώς ήταν παντρεμένος.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Έχει γυναίκα, κι αυτή είμ' έγώ.

ΛΕΑΝΤΡΟΣ: Κι άν άκουα τόν Δόν Μάρτσιο, θα σ' είχα παρατήσει ξανά.

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Πρόστυχε!

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Συκοφάντη!

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: Βρωμόγλωσσα!

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Κουτσομπόλη!

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Σε μένα τέτοια προσβολή; Σε μένα που είμαι ο τιμιότερος άνθρωπος του κόσμου!

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Για να ναι κανένας τίμιος, δέν φτάνει να μην κλέβει, μα πρέπει και να φέρνεται καλά.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Έγώ δέν έκαμα ποτέ μου κακή πράξη.

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΤΕΤΑΡΤΗ

Τράππολας κ' οί προηγούμενοι.

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: 'Ο Δόν Μάρτσιος τα κατάφερε ώραία.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Τι έκανε;

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: Πρόδωσε τόν κύριο Παντόλφο τότε δέσανε κι αύριο λένε θα τόν μαστιγώσουν.

ΡΟΔΟΛΦΟΣ: Είναι προδότης! Έξω απ' τό καφενεϊο μου! (Φεύγει από τό παράθυρο).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΠΕΜΠΤΗ

'Ο υπάλληλος του κουρείου κ' οί προηγούμενοι.

ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ: Προδότη, να μην ξαναπατήσεις στο κουρείο μας να ξυριστεις. (Μπαίνει στο κουρείο).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΚΤΗ

Σερβιτόρος του ξενοδοχείου κ' οί προηγούμενοι.

ΣΕΡΒΙΤΟΡΟΣ: Προδότη, να μην ξαναπατήσεις να φας στο ξενοδοχείο μας. (Μπαίνει στο ξενοδοχείο).

ΛΕΑΝΤΡΟΣ: Προδότη, συναμεταξύ μας, τό να κάνει κανένας τόν προδότη, είναι πρόστυχη πράξη. (Μπαίνει στο ξενοδοχείο).

ΠΛΑΤΣΙΔΑ: Τουτο είν' άλλο από ψημένα κάστανα, κατάσκοπε! (Μπαίνει μέσα από τό παράθυρο).

ΛΙΖΑΟΥΡΑ: Έσένα σου χρειάζεται παλούκωμα, παλούκωμα! (Φεύγει απ' τό παράθυρο).

ΒΙΤΤΟΡΙΑ: "Ω, τί θαυμάσιος άνθρωπος ο κύριος Δόν Μάρτσιος! Έκείνα τα δέκα τσεκίνια που δάνεισε στον άντρα μου τα κανε εισιτήριο έξερευνητή στη Βενετία! (Φεύγει απ' τό παράθυρο).

ΕΥΓΕΝΙΟΣ: Τα σέβη μου κύριε έχέμιθε! (Φεύγει από τό παράθυρο).

ΤΡΑΠΠΟΛΑΣ: Προσκυνώ τόν κύριο έλεγχτή. (Μπαίνει στο καφενεϊο).

ΣΚΗΝΗ ΕΙΚΟΣΤΗ ΕΒΔΟΜΗ

Δόν Μάρτσιος μόνος.

ΔΟΝ ΜΑΡΤΣΙΟΣ: Ζαλιστηκα, ξευτελιστηκα, δέν ξέρω που βρίσκομαι. Έγώ προδότης! Έπειδη φανέρωσα τυχαία τήν έργληματική διαγωγή του Παντόλφου, θα κατηγορηθώ για προδότης! Έγώ δέν ήξερα τόν άστυνομικό, δέν ύποψιάστηκα τήν άπάτη, δέν εύθύνομαι γι' αυτό τό άτιμο έργλημα. Κι όμως όλοι με βρίζουν, όλοι με περιφρονούν, κανένας δε με θέλει και όλοι με διώχνουν. "Αχ, ναί, έχουνε δίκιο, ή γλώσσα, άργά ή γρήγορα θα μ' έσερνε σέ κάποια καταστροφή μεγάλη. Αυτή έκαμε ν' άποχτήσω τήν άτιμία, που ναι τό μεγαλύτερο κακό. Έδω δέν μπορώ να δικαιολογηθώ. Έχασα τήν έμπιστοσύνη και δε θα τήν άποχτήσω πια ποτέ. Θα φύγω από τούτη τήν πόλη, θα φύγω με τό στανιό, και για χάρη της γλώσσας μου, θα στερηθώ έναν τόπο όπου όλοι ζούνε καλά, όλοι χαίρονται τήν έλευθερία, τήν ειρήνη, τη διασκέδαση, όταν ξέρουν να ναι συνετοί, επιφυλακτικοί και 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 ΑΙΣΙΟΛΟΓΕΙΑΣ



Τὸ Θέατρο, σὰν ἡ κατ' ἐξοχὴ κοινωνικὴ ἀπὸ τῆς τέχνης, εἶναι γνωστὸ πόσο ἐπηρεάζεται ἀπὸ τῆς κοινωνικῆς καὶ ἱστορικῆς συνθήκης, πόσο ξεκινᾷ συχνὰ ἀπ' αὐτές, ὅχι μόνον σὰν περιεχόμενο, ἀλλὰ καὶ σὰ μορφὴ ἀνάλογη γιὰ νὰ τὸ ἐκφράσει. Ἀκόμα, πόσο βασικὸ συχνὰ ρόλο παίζουν στὴ διαμόρφωσή του τὰ ἐθνικὰ χαρακτηριστικὰ κάθε λαοῦ, ἢ ὀρησκεία του κ.λ.π., θέμα πολὺ συζητημένο, πού ἡ ἐξέτασή του τὴ στιγμὴ τούτη ξεφεύγει ἀπὸ τῆς προθέσεως καὶ τὰ περιθώριά μας. Δημιουργημένοι μέσα στὴ δική μας τοπικὴ, χρονικὴ, ἱστορικὴ καὶ πνευματικὴ ἀτμόσφαιρα, εἶναι πάντα δύσκολο — μερικὲς φορὲς φαίνεται ἀξεπέραστο — νὰ προσαρμόσουμε τὸν ἑαυτὸ μας πάνω στ' ἀγνώριαν, ἢ τὴ στερητὴ μορφή μιᾶς τέχνης μακρινῆς. Συχνὰ, μιὰ ἀπλή τοποθέτηση τῆς τέχνης αὐτῆς σ' ἓνα γενικότερο διάγραμμα, ἢ μιὰ ἐποπτικὴ γνώση μας, ἀποδείχεται ἐντελῶς ἀνεπαρκῆς προετοιμασία. Χρειαζόμαστε μιὰ προετοιμασία εἰδική. Κι αὐτὸ γίνεται ἀκόμα πιὸ ἀπαραίτητο ὅταν δὲν προϋπάρχει (καὶ δὲν μπορούμε νὰ τὸ ξέρομε ἀπὸ πρῖν) ἡ ἐσωτερικὴ ἐκείνη συγγένεια πού συχνὰ δημιουργεῖ μιὰ πνευματικὴ καὶ ψυχικὴ ἐπαφὴ ἐντελῶς αὐθόρμητα, ἀνόθευτα καὶ δημιουργικὰ. Τὸ Θέατρο Νό, δὲν ἀποτελεῖ γιὰ μᾶς, ἀπλῶς ἓνα τυπικὸ παράδειγμα μακρινῆς τέχνης. Δημιουργημένο παλιὰς ἐποχῆς (τὸν 14ο αἰώνα πῆρε τὴν ὀριστικὴν του μορφή), μιᾶς χώρας ἀπομονωμένης στὸν ἀντίποδα τοῦ κόσμου μας, πού μόλις στὸν αἰῶνα μας ἀρχίσαμε νὰ τὴν ἀνακαλύπτουμε, καὶ ἐνὸς κύκλου ἱστορικῶν γεγονότων, πολιτιστικῶν ἐπιδράσεων καὶ ὀρησκτικῶν διαφοροποιήσεων πού ἔμεινε, ἄμεσα, τόσο ξεκομμένος ἀπὸ τὸν δικὸ μας, παρουσιάζει ὅλα τὰ στοιχεῖα μιᾶς τέχνης ἰδιαίτερα καὶ εἰδικὰ μακρινῆς, μετὰ τὴν πλατύτερη, ἀλλὰ καὶ τὴ βαθύτερη σημασία τῆς λέξης. Ἡ δυσκολία μας ἐπομένως δὲν εἶναι μόνον νὰ προσαρμόσουμε μετ' ἐξωτερικὰ χαρακτηριστικὰ — σχήματα ἢ ἤχους — πού δὲν εἶναι οἰκεία (κι ὡς ἐδῶ, ἡ δεκτικότητά μας εἶναι ἀρκετὰ εὐπλαστῆ, καθὼς ἀπόδειξε ἡ ἐξέλιξη τῆς δυτικῆς τέχνης), ἀλλὰ καὶ μ' αὐτὸ τὸ μὴ οἰκείο τους περιεχόμενο πού τὰ δημιουργεῖ. Πάνω σ' αὐτὸ ὅμως δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι μ' ὅλο πού τὸ Νό παράμεινε γιὰ μεγάλο χρονικὸ διάστημα κατοχυρωμένα ἀποκλειστικὰ ἀπόλαυση τῶν εὐγενῶν, ὡστόσο ξεκίνησε καὶ δημιουργήθηκε σὰ γνήσια ἐκφραστὴ λαϊκῆς τέχνης, καὶ γεννήθηκε ἀπὸ μιὰ βαθειὰ καὶ καθολικὴ ἀνάγκη τοῦ Γιαπωνέζικου λαοῦ πού τὴν ἱκανοποιεῖ ἀκόμα ὡς τις μέρες μας. Ἔτσι, ἀπὸ τὴν ἀρχή, ἀντικειμενικὰ στοιχεῖα μᾶς δείχνουν πὼς τὸ Νό δὲν μπορεῖ ν' ἀποτελεῖ γιὰ μᾶς, ὡς τὸ τέλος, ἓνα εἶδος ξένο μέσα στὸν μικρὸ πιά αὐτὸν κόσμο, οὔτε ξεπερασμένο, ὅταν ἓνας λαὸς ἐκφράζεται καὶ βρίσκει μιὰ ἐσωτερικὴ λύτρωση μέσα σ' αὐτό, οὔτε ἄσχετο. (1) Ὅσο ἓνα θέμα γενικεύεται, τόσο καὶ πιὸ σχετικὸ μετ' αὐτὸ γίνεται, τόσο καὶ πιὸ ταυτίζεται μετὰ τὴν ὑπαρξὴ μας, εἴτε τὸ συναισθανόμαστε, εἴτε ὄχι. Δὲν θὰ χρειαστεῖ, λοιπόν, νὰ ἐκβιάσουμε πραγματικὰ τὸν ἑαυτὸ μας γιὰ νὰ τὸ κατανοήσουμε, νὰ τὸ δεχτοῦμε, νὰ προσαρμόσουμε σ' αὐτό. Φτάνει νὰ τὸ πλησιάσουμε μετὰ τὰ μέσα καὶ τὸν τρόπο πού τοῦ ταιριάζουν. Δὲν ξεφεύγουμε ἀπὸ τὸν ἑαυτὸ μας, ἀπλῶς τὸν πλουτίζουμε.

Προσπαθώντας κανένας νὰ ἐξηγήσει τὴν προσέγγισή του σ' ἓνα θέμα τέχνης, θὰ μπορούσε νὰ γίνει ἀπτότερος καὶ περικότερος, καὶ νὰ ὑπόκειται εὐκολότερα σὲ κριτικὴ, ἂν ἀκολουθοῦσε μιὰν ἀντίστροφη φορὰ ἀπ' ὅ, τι τὸ ἔργο τέχνης: Ἀπ' τὰ ἐξωτερικὰ καθέκαστα τῆς πραγμάτωσής του δηλαδή, πρὸς

τὴν βαθύτερη οὐσία του: ἀπ' τὰ ἔξω πρὸς τὰ μέσα. Τοῦτο ὅμως εἶναι συχνὰ ἀδύνατο. Τελικὰ, στὸ ἔργο τέχνης γίνεται μιὰ τέτοια ταύτιση τῆς οὐσίας του μετὰ τὰ ἀπτά στοιχεῖα τῆς ἐκφραστῆς τῆς, ὥστε δημιουργεῖται μιὰ κυκλικὴ ἀλυσίδα, καὶ δὲν ξέρεο κανένας πάντα ποιὸς κρῖνος ὀδηγεῖ σὲ ποιόν. Ἄν ἀναλογιστοῦμε ἀκόμα ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἀπευθύνεται κυρίως στὴ φαντασία καὶ τὴ διαίσθησή μας, καὶ ὅτι σκοπὸς του, καὶ στὸν πνευματικότερο στόχο του, εἶναι νὰ δημιουργήσει ἓνα κλίμα ψυχικῆς ἐπαφῆς, μέσα στὸ ὅποιο καὶ μόνον εἶναι δυνατὸν τὸ ἔργο τέχνης νὰ γίνει ἐμπειρία ζωῆς, τότε οἱ δυσκολίες γιὰ μιὰ συστηματικὴ τέτοια ἀντίστροφη φορὰ φαίνονται τεράστιες. Δρόμους ἀντίθετης κατεύθυνσης λοιπόν, ὅμως παράλληλους, θὰ ἐναλλάσσουμε σ' αὐτὸ τὸ σημείωμα. Ἄλλωστε, βασικὴ μας ἐπιδίωξη τὴ στιγμὴ τούτη δὲν εἶναι ἡ ἐπιστημονικὰ θεμελιωμένη ἱστορικὴ ἐξέταση ἢ ἀνάλυση τῶν στοιχείων τοῦ Νό (δουλεῖα πού 'χει γίνει, περισσότερο ἢ λιγότερο, ἀπὸ εἰδικευμένους σοφοῦς), οὔτε ἡ αἰσθητικὴ διαπραγματεύση τῆς φόρμας του (συζητημένη ἀπὸ αἰῶνες πρῖν ὡς σήμερα), οὔτε — πιότερο ἀπ' τὸ νὰ στηριχτοῦμε πότε - πότε σὲ στιγμὲς τῆς — ἡ συμπερασματικὴ ἐξιστόρηση τῆς πορείας του (δάνεια καὶ ἀπὸ δεῦτερο χέρι), ἀλλὰ μιὰ ἀνάπλαση τῶν ἐντυπώσεων καὶ ἐμπειριῶν πού ἀποκομίσαμε ἀπὸ τῆς παραστάσεως στοῦ Ἡρώδη, καὶ μιὰ κάποια μεθοδικὴ ἀποτύπωσή τους. Καὶ κατὰ ἄλλο: Βασικὰ, τὸ σημείωμα τοῦτο ἀπευθύνεται σ' ὄσους ἔτυχε νὰ παρακολουθήσουν παραστάσεις Νό.

Μιὰ πολὺ φυσικὴ ἀντίδραση ἐνὸς Δυτικοῦ θεατῆ τοῦ Νό, εἶναι νὰ ψάξει γιὰ δικές του θεατρικὲς ἐμπειρίες πού νὰ μπορέσει νὰ τῆς συγκρίνει. Ἡ περίπτωσή ὅμως εἶναι εἰδική. Ἀπομονώνοντας τὰ κείμενα τοῦ Νό γιὰ νὰ μιλήσει γιὰ τὸ θέατρο Νό γενικὰ, ὅπως θὰ μπορούσε νὰ κάνει γενικὰ γιὰ τὸ Δυτικὸ Θέατρο, εἶναι σὰ νὰ προσπαθοῦσε νὰ δεῖ τῆς πτυχώσεις τοῦ χιτώνα στὴ Νίκη τῆς Σαμοθράκης χωρὶς ἀπὸ τὸ σῶμα τῆς. Τὸ κείμενο τοῦ Νό δὲν εἶναι ἓνα ρούχο πού παίρνει τὸ σχῆμα τῆς ἐκάστοτε ἐρμηνείας πού θὰ τὸ φορέσει. Ἡ Δυτικὴ συνήθεια τῆς κατ' ἐκλογὴν ἐρμηνείας ἐνὸς θεατρικοῦ κειμένου, σ' αὐτὴ τὴν περίπτωσή δὲν ὑπάρχει, καὶ αὐτὸ πρέπει νὰ τοιστεῖ. Θὰ μπορούσε, βέβαια, νὰ ξεχωρίσει μιὰ δεδομένη Δυτικὴ παράσταση, ἢ σύγκριση ὅμως τότε θὰ γίνονταν μεταξὺ μιᾶς μεμονωμένης καὶ παροδικῆς ἐκδήλωσης, καὶ μιᾶς ἄλλης πού 'ναι ἀντιπροσωπευτικὴ ἐνὸς σύνολου παραδόσης. Τὸ καλλιτεχνικὸ ἀποτέλεσμα τοῦ Νό ἔμεινε ἀπὸ γενιὰ σὲ γενιὰ (τουλάχιστον ὡς τὸ σημεῖο πού ὑφίστατο ὀρισμένες λεπτεπίλεπτες καὶ προσεγμένες τελειοποιήσεις, ἢ ἄρχιζε ἢ προσωπικὴ ἰδιαίτερη ἱκανότητα τοῦ κάθε ἡθοιοῦ), ὅπως μένει ἓνα ἀγαλμα ἢ μιὰ ζωγραφία. Δὲν ἦταν σφάλμα τῶν νεότερων πού δὲν ἀλλοίωσαν καὶ δὲν ἐφθείραν τελικὰ τὸ ἔργο τῶν παλιότερων (ὅσο καὶ ἂν βόθησαν σ' αὐτὸ καὶ εἰδικὲς ἱστορικὲς συνθήκες), ὅπως δὲ θὰ 'ταν ἀδυναμία μας — ἂν ἐξαριτόταν ἀπὸ μᾶς — πού τ' ἀρχαῖα ἀγάλματα δὲν ἀλλάξαν ὡς σήμερα. Ἐπιπλέον, ἔχει εἰπωθεῖ γιὰ τὸ Νό, καὶ ἂν αὐτὸ σβῆσει κάποτε, τὰ κείμενά του πού μπορεῖ νὰ βρεθοῦν ἀφοῦ ξεχαστεῖ, σὲ σχέση μετὰ τὴν τρωιανὴ του ὑπαρξή, δὲ θὰ 'ναι τίποτα περισσότερο, μ' ὅλη τὴν ὀμορφιά τους, ἀπ' ὅτι ὁ σκελετὸς ἐνὸς ἐκλείψαντος ὄντος.

Πιθανὸ (πιθανὸ) νὰ συνέβηκε κατὰ παρόμοιο καὶ μετὰ τὸ ἀρχαῖο Θέατρο (γίνονται πότε - πότε τέτοιες δοκιμὲς σύγκρισης). Τὴ στιγμὴ τούτη ὅμως, ὅ, τι ἀποτελεῖ παράδοσι σὲ μᾶς ἀπ' αὐτό, εἶναι τὰ κείμενά του. Ἡ παράδοσή του σὰ μιὰ σύνθετη πράξις ἔχει σβῆσει μέσα στὴ ρευστότητα τῆς σινηῆς καὶ τῆς διαφοροποίησης τῶν ἱστορικῶν καὶ πνευματικῶν συνθηκῶν, καὶ μπορεῖ ν' ἀνασυντεθεῖ ἀπὸ λίγα στοιχεῖα καὶ πολλὴν ὑποκειμενικὴ φαντασία. Εἶναι σφάλμα, λοιπόν, νὰ συγκρίνομε

(1) Οἱ τρεῖς τυπικότεροι χαρακτηρισμοὶ πού ἀκούστηκαν μετὰ τῆς παραστάσεως τοῦ καλοκαιριοῦ.

τὸ σύνολο τῆς παράστασης τοῦ Νό με παραστάσεις ξεχασμένες, ὀρμώμενοι ἀπὸ μετρημένες ἐξωτερικὲς συμπτώσεις, πού ὅμως μπορεῖ, ἀκόμα κι αὐτές, νὰ μὴ εἶναι σχέσεις καὶ ὁμοιότητες, ὅσο σφάλμα εἶναι, μὲ τὰ ἴδια κριτήρια τοῦ Δυτικοῦ Θεάτρου, ν' ἀπομονώνουμε τὸ Γιαπωνέζικο κείμενο γιὰ νὰ μιλήσουμε γιὰ τὸ Θεάτρο Νό γενικά, νὰ τὸ συγκρίνουμε μὲ τὸ Δυτικό, καὶ νὰ τ' ἀξιολογήσουμε. Τὸ Νό, σὰν ἐπιζήσασα παράδοση ἐνὸς ὀλοκληρωμένου θεατρικοῦ ἀποτελέσματος, καὶ τὸ Δυτικό Θεάτρο, σὰ σύνολο ἢ ἐπιλογή παραδομένων κειμένων, δὲν εἶναι εἶδη πού μποροῦν νὰ συγκριθοῦν.

Ἄν θέλαμε νὰ συγκρίνουμε τὸ Νό με σχετικὲς ἐκφράσεις ἐλληνικοῦ ὕφους, καὶ νὰ τὸ κάνουμε πῶς προσιτό, θὰ μπορούσαμε νὰ ξεχωρίσουμε χαρακτηριστικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ τέχνη, πού δὲν ἀπέχουν πραγματικὰ πολὺ ἀπὸ ἀνάλογα τοῦ Νό: ἀπὸ τὴν ἀρχαῖκὴ γλυπτικὴ, τὴν ἀπλότητα τοῦ ὕφους καὶ τὴ λιτότητα τῶν μέσων, τὴ μνημειακότητα καὶ τὴ στέρεη ἀρχιτεκτονικὴ τῆς, τὸ μυστικισμὸ καὶ τὴ σιωπηλὴ τῆς σοφία, τὴν ἐσωτερικὴ τῆς εὐδαιμονία, τὸ ἀπότομο κόψιμο τῆς κίνησης τῆ στιγμὴ ἀκριβῶς πού ὀλοκληρώνεται καὶ πρὶν διαλυθεῖ, τὸν μακρινὸ ὀπτικὸ στόχο ἐνὸς Κούρου, σ' ἀντίθεση μὲ τὴν κινητικότητα, τὴ φλυαρία καὶ τὴν ἐσωτερικὴ ἀστάθεια τῆς ἐλληνιστικῆς τέχνης, ἢ τὴν πνευματικὴ τρυφηλότητα ἐνὸς Πραξί-τέλη.

Σ' ἀντίθεση τώρα, μὲ τὴν περήφανη, πού ἀφοπλίζει, ὑπεροχὴ τοῦ δυνατοῦ πάνω στὸν ἀδύνατο τῆς ἀρχαῖκῆς τέχνης, τῶν κλασικῶν τῆ μεστὴ τρυφερότητα, τὴν ἀγάπη τους γιὰ τὸν ἄνθρωπο σὰ μέσο ἐξάγνισης, τὴν τάση τους γιὰ τὸ ὥραιο σὰν ἐξάσκηση πρὸς τὴν ἀλήθεια. Ποιὸς δημιουργὸς Νό δὲ θὰ ζήλευε τὸν Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ, ἰδιαίτερα ἀπ' τὸ ἔκτο ἐπεισόδιο ὡς τὸ τέλος, μ' ἐκεῖνο τὸ ἐσωτερικὸ φῶς πού καταναγάζει ὅλη τὴ σκηνή, καὶ τὴ μυστικὴ εὐδαιμονία καὶ γαλήνη πού ἀπλώνεται πάνω ἀπ' ὅλα τὰ πρόσωπα, καὶ στὴν ὁποία διοχετεύεται ὁ θεατῆς!

Ἄπὸ 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.

Ἄπὸ τὴ Δημοτικὴ ποίηση τὴ συγκινητικὴ ἀπλοϊκότητα τῆς εἰλικρίνειας, καὶ τὴ λαϊκὴ αἴσθηση τοῦ θρόλου.

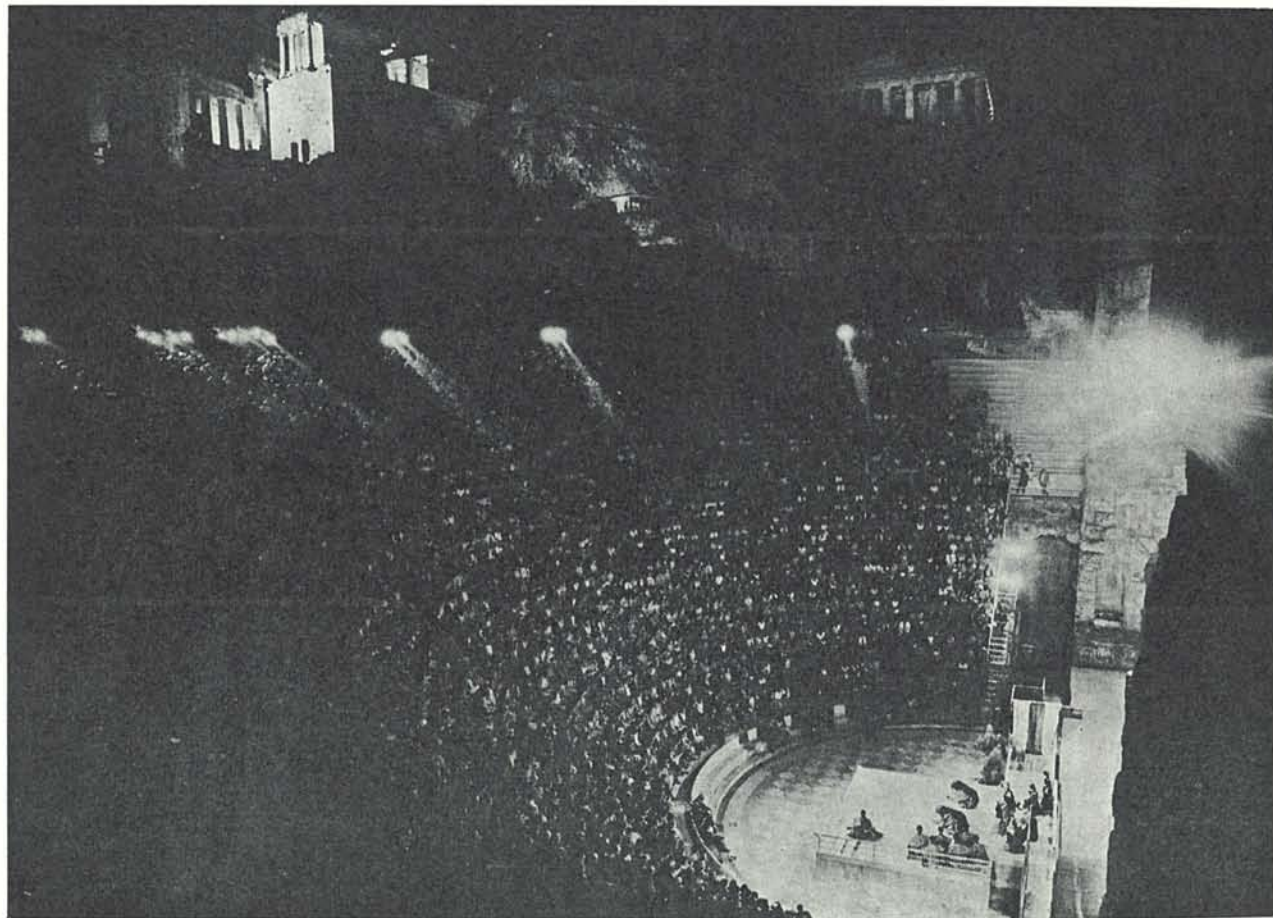
Φυσικά, δὲ βρίσκει παράλληλα στοιχεῖα κανένας γιὰ ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ Νό. Μιὰ ἀπ' αὐτές, ἡ διαφάνεια τῆς ποιητικῆς ἐκφρασης: ἢ ὅσο πῶς περιεκτικὴ, τόσο καὶ πῶς εὐθραυστὴ: πού βρίσκει τ' ἀντίστοιχό τῆς, ἴσως, στὴν ποίηση τῆς Κίνας μόνον.

Αὐτὸ πού χαρακτηρίζει περισσότερο τὴν παράσταση Νό, ὁ ἀποχρῶν λόγος τοῦ ξεκινήματος κ' ἡ τελικὴ τῆς κατάληξή ταυτισμένα, ὀλοκληρώνοντας ἕναν πλήρη κύκλο σὰν τὴ γέννηση καὶ τὸ θάνατο, εἶναι ἡ ἀδιάσπαστη πορεία πρὸς μιὰν αἴσθηση ἀπόλυτου πού 'ναι καὶ τὸ σημαντικότερό τῆς κατάλοιπο: αἴσθηση διάχυτη ἀλλὰ σίγουρη.

Τὸ ἀπόλυτο αὐτὸ κ' ἡ σχέση του μὲ τὸν Ταοισμὸ καὶ τὸ Βουδδισμὸ, ἰδιαίτερα μάλιστα μὲ τὴ σκέψη τοῦ Βουδδισμοῦ *Μαγαυάνα* καὶ τὸ παρακλάδι του Ζέν, πού στάθηκε ὁ πνευματικὸς πατέρας τοῦ Νό, θὰ μᾶς ὀδηγήσει σ' ἕνα θέμα κυριολεκτικὰ ἀπέραντο. Ἐνα πάντως εἶναι τὸ γεγονός: Ὅπως πάντα, πίσω ἀπὸ τὶς μεγάλες θρησκείες ζετυλίγεται ἡ μυστικὴ μεγαλοπρέπεια ἐνὸς συστήματος φιλοσοφίας ζωῆς, ἔτσι κ' οἱ μεγάλες μορφὲς τέχνης πού γεννήθηκαν μέσα σὲ θρησκευτικὸ κλίμα, ξεπέρασαν στὴν οὐσία τὰ διάφορα θρησκευτικὰ παράσιτα — παράγωγα τῆς ἀνθρώπινῆς ἀδυναμίας —, τὴ δεισιδαιμονία καὶ τὶς μορφὲς παρωχημένου συμβολισμοῦ, καὶ ταυτίστηκαν μὲ τὶς καθολικὲς ἀξίες τοῦ περιεχομένου τῆς θρησκείας (ἀρχαῖο ἐλληνικὸ Θεάτρο, Βυζαντινὴ τέχνη, θρησκευτικὴ μουσικὴ τῆς Δύσης, Νό, κι ἄλλες πολλές).

Τὸ ἀπόλυτο τοῦ Νό δὲν εἶναι κάτι συγκεκριμένο. Περισσότερο μπορεῖ κανένας νὰ μιλήσει γύρω ἀπ' αὐτό, παρά γιὰ τὸ ἴδιο. Περισσότερο νὰ τὸ πλησιάσει μὲ τὴν ἐνόραση παρά μὲ τὸ λογικὸ. Μπορεῖ, σὲ ἀκραία ἀφαίρεση, νὰ 'ναι ἢ μιὰ καὶ ἀνεπανάληπτη ἐνέργεια, πού στὸ περιεχόμενό τῆς περιλαμβάνεται, καὶ ἀπ' αὐτὴν ἀπορρέουν, ὅλες οἱ ποικιλίες τῶν ἐπανα-

Παράσταση τοῦ γιαπωνέζικου θεάτρου Νό, στὸ Ὁδεῖο Ἡρώδη Ἀττικοῦ, κάτω ἀπ' τὴ σιὰ τῆς Ἀγορῆς τῶν Ἀθηνῶν



άπλως προέρχονται απ' τ' ότι ο τελικός του στόχος είναι μια έμπειρία που χάνει, ή ακόμα και δε βρίσκει απήχηση όταν εξήγηθεί. "Αυτοί που ξέρουν δε μιλούν· αυτοί που μιλούν δεν ξέρουν", φθάσαν να δογματίζουμε πολλοί Βουδδιστές. "Έχει γι' αυτό το πρόσωπό του στραμμένο, μ' ένα αίνιγματικό χαμόγελο σιωπηλής γνώσης, όχι σε μās, αλλά σ' ένα μακρινό σημείο που μās έποπτεύει με την ήρεμία του ακατάλυτου. "Όταν ανακαλύψουμε την έσωτερική μας σχέση με το σημείο αυτό που ατενίζει, όταν ανακαλύψουμε το ίδιο αυτό σημείο μέσα μας, τότε μπορούμε να νιώσουμε μιαν έλλειψη ψυχικής βαρύτητας, που προκαλεί μόνιμη άγαλλιαση. 'Η μαγεία του εξακολουθεί να διαχέεται μέσα στην καθημερινή μας ατμόσφαιρα για καιρό και καιρό. 'Η πνευματική του γαλήνη να μās επηρεάζει. Είναι το πιο καθαρό και άπλοτο θέατρο. 'Η έμ-

πειρία του δεν ξεχνιέται και μπορεί να σημαδέψει πραγματικά τη ζωή μας. Μιαν ανάλογη αίσθηση, από έξωτερικά όμως κεντρίσματα, θα μπορούσε να 'χει ένας φανταστικός ταξιδιώτης του άπειρου αιωρούμενος στο άχανές, και έποπτεύοντας τους κόσμους πέρα απ' το χρόνο, πέρα απ' το χώρο κι απ' το συμπτωματικό γίνεσθαι και τελειούσθαι, όπου ή έξαφάνιση ενός άστρου και ή γέννηση ενός άλλου ύπαιγονται στην ίδια αρχή, και καταλήγουν σε μιαν ταυτόσημη έννοια.

Φυσικά, πολλοί θεατές παραμένουν ξένοι, όχι χωρίς δικαιολογία· κι άλλοι γελοούν, όχι πάντα με άφελεια. 'Αλλ' αυτοί ως γελοούν. Παραφράζοντας το στίχο του Λαοτσέ, "αν δε γελοούσαν δε θα βλέπαρ Νό"...

KANELLΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΥ

ΣΑΙΞΠΗΡ ΑΠΟ ΞΕΝΟΥΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΤΟΝ ΠΡΩΤΟΠΑΙΕΑΝ ΙΤΑΛΟΙ ΚΑΙ ΓΑΛΛΟΙ



Το θέμα δεν είναι, βέβαια, απ' τ'α πρώτα του ελληνικού σαιξπηρισμού, είναι όμως απαραίτητο, για να ολοκληρώσουμε την εντύπωση και για να δούμε τί γύμναση έδωσε - κι αν έδωσε - ή παρουσία των ξένων σαιξπηριστών ανάμεσά μας. 'Ιταλοί, Γάλλοι και 'Αγγλοι έπαιξαν σαιξπηρικά έργα στην 'Ελλάδα με θιάσους τους ή σε μεμονωμένες εμφανίσεις. 'Αν ή γλώσσα του κάθε ήθοποιού επιβάλλει την κατάταξή του, ή πρώτη - όσο ξέρουμε - φορά που αντήχησαν στίχοι του Σαίξπηρ σε ξένη γλώσσα, κάτω απ' τον άττικό ουρανό, ήταν τ' άγγλικά του Λεκατσά, στην πρώτη

του εμφάνιση 1881 (δές "Θέατρο", τεύχος 14, σ. 56). 'Αγγλικά έπαιξε τον "Άμλετ" ο Λεκατσάς και στη Σμύρνη και στην Πόλη. Για το παλιότερο, όμως, ξένο συγκρότημα ήταν Ιταλικό (δραματικός θιάσος Γαλιάρδη), στα 1882, όταν το θέατρό μας είχε γνωρίσει τρεις 'Αμλέτους, όπως έχει αναγραφεί στο τεύχος 16. Στις άρχές της χρονιάς, μέσα σε παραστάσεις έλαφρών όπερετών, παίζεται από τον παραπάνω θιάσο ο "Άμλετ".

Οί συχνά ταξιδευμένοι στην Εύρώπη κοσμικοί μας δείχνουν άσθηρότητα για τον πρωταγωνιστή τον 'Αουρέλλη: "... Ο υποκριθείς τον 'Άμλετ... δεν άντεπεκρίθη εις τās μεγάλας του κοινού προσδοκίας, αν και εις πολλάς σκηνάς έδειξεν ικανά σκηρικά προτερήματα. 'Αλλως τε το θαυμάσιο έργον... απαιτεί εκτέλεση έντελεστάτην και ταύτα πάντα, πλην της σχετικής ικανότητος του πρωταγωνιστού και της υποκριματικής την 'Οφέλιαν δεν είδαν προηθές οί θεαταί..." ("Έφημερίς", 20 Γενάρη). Το "Μή χάνεσαι" ωστόσο βλέπει αυτή την παράσταση με τον εύθυμο κι όχι κοσμικό τόνο του: τον κακό θιάσο δεν τον παίρνει τραγικά, αλλά δηρικά, όπως ταίριαζε στην προοδευτική νεότητα που αντιπροσωπεύει αυτό το σημαντικό περιόδιο του Βλάση Γαβριηλίδη: "Σφάγιον εις μνήμην του θανάτου Σαίξπηρ έθυσιάσθη ένταυθα έν τώ θεάτρω υπό σφροπετού 'Ιταλών ο Χάμλετ. 'Η 'Οφέλια είχε καταντήσει... (sic) ζήμια. 'Ο βασιλεύς μόλις ήδύνατο να βασιλεύσει εις την 'Ελλάδα, έχων μάλιστα από τον Σαίξπηρ το χάρισμα να κατάγεται εκ της Δανιμαρκίας... Παρουσιάσθη, με απαιτήσεις Πολωνίου, εις παληορονχατζής (sic)...". 'Υπογραφή Blowitz, 24 Γενάρη). Παρατηρείτε; Κοσμικοί και πρωτόκοροι δε θυμούνται τους δικούς μας 'Αμλέτους ούτ' επιχειρούν να τους εξάρουν· τους περιφρονούν, δεν τους κάνουν την τιμή να τους παραλληλίσουν με ξένους, ούτε β' και γ' κατηγορίας! (Δές τευχ. 16, σ. 38 β).

'Η διαδοχή των ξένων έρμηνευτών είναι, μοιραία, χρονολογική· ο ένας δε μπορεί ν' ακολουθεί τον άλλον με σχέση αίτιου και αποτέλεσματος.

Την 'Ανοίξη του 1889 ήρθε στην 'Αθήνα ο Ernesto Rossi ο διάσημος 'Ιταλός· έπαιξε και "Όθέλλο" (28 'Απρίλη), "Βασίλειά Λήρ" την έπομένη, "Έμπορο της Βενετίας" (10 Μάη)

και "Μάκβεθ" (στις 13 του Μάη). Το "Άστυ", έφημερίδα σοβαρή, έχει να μās προσφέρει τ'α εξής: Κόσμος πολός δεν πήγε. Το Δημοτικό Θέατρο "παρίστα όφιν παγετώδη... των θεατών καθήμενων... ως εάν εξετeloύντο γυμνάσια άραιάς τάξεως...". Εάν ως 'Οθέλλος ο Ρόσση είναι τέλειος, ως "Άμλετ παρουσιάζει έλλείψεις, αυτές είναι αποτέλεσμα της σεβασμίας ηλικίας, ήν διατρέχει ο θαυμάσιος υποκριτής. Τα εξήχοντα έτη δεν επιτρέπουν εις την φωνήν του να έχη τον χρωματισμόν όν έραντάσθη ο Σαίξπηρ... Τα άλλα πρόσωπα του θιάσου δεν αποτελοούν άπαντα ύποφερτην αναλογίαν με τον πρωταγωνιστήν, αλλ' όσωσδήποτε ήμεις έσχηματίσαμεν την πεποίθησιν ότι είναι δυνατόν να διδάξωσιν επί όλίγας ήμέρας τους ήμετέρους πρωταγωνιστάς" (30 'Απρίλη). Το περ. "Έβδομάς": "Από δέκα πέντε ήμερών φιλοξενούσιν αι 'Αθήναι τον 'Ερνέστον Ρόσσην, ούτινος ή φήμη πληροί τον κόσμο από τριάκοντα ήδη έτών...". σχετικά με την έρμηνεία του σημειώνει τους στίχους: "... Είθε δε έτήκετο, να διελύετο, εις δρόσος να μεταβάλλετο...". ο Ρόσας μεταφράζει: "Ω πώς έτούτη ή τόσο, τόσο στέγρη σάρκα / να 'λωνε ν' άχνιζε, δροσιά να σκορπιζόταν!..." (στχ. 129 - 30). "Έπερε ν' ακούση κανείς τον Ρόσση άπαγγέλλοντα και χρωματίζοντα την φωνήν αναλόγως προς τās εκφραζόμενας εικόνας, διά να έννοησιν πράγματι τ'α διανοήματα του "Άμλετ. 'Εκάστη του λέξις, εκατος μορφασμός του προσώπου εξέφραζε τα πλημμερούντα την καρδίαν του πάθη και αισθήματα. 'Ητο δε θαυμάσιος κατά την έκφρασιν και την άπαγγελίαν όταν άγανακτών επί τη γυναικεία άπιστία άνεφώνησε... Είχε τόσον θυμόν ή άπαγγελία του, ήτο τόσον σύμφωνος με την έννοιαν των λόγων ή εκφρασ...".

"Από παιδικής ηλικίας, μās ειπεν ο Ρόσσης, μελετώ τον μέγαν της 'Αγγλίας ποιητήν, όταν δε διδάσχω δράματά του, προσπαθώ να σκέπτομαι άγγλιστι και να συμπληρώ διά τās άπαγγελλας τās έλλείψεις της μεταφράσεως...". 'Η ύπογραφή είναι, φυσικά, υπεύθυνη: Μ. Δαμιράλης (Περιοδ. "Έβδομάς", φ. 19). Το ίδιο περιοδικό γράφει, για τον "Μάκβεθ" θυμίζοντας ότι στο δύσκολο αυτό έργο θ' άξιζε ο 'Ιταλός "άλλά... πρό δεκαετίας ίσως. 'Ο σημερινός Ρόσσης, γέρον ήδη, σχεδόν άπηδηκώς εκ των πολλών κόπων του μακροϋ σταδίου, εύσαρκος πλέον του δέοντος δι' ήθοποιόν, στερείται ζωτικότητα, ενεργητικότητα και δυνάμειος άς απαιτεί ή διδασκαλία έργων του Σαίξπηρου. 'Ανίχον δε και εις την παλαιάν εκείνην 'Ιταλικήν Σχολήν, καθ' ήν ως δραματικοί ήρωες έθεωρούντο άνθρωποι άνήικοντες εις ύπερφυσικόν τινα κόσμον και έπομένως κορυγάζοντες άντι να όμιλώσι και γρονθοκοπούντες άντι να χειρονομώσι, αποκάμνουν τελείως. Το πρόσωπόν του δεν δύναται πλέον να δεικνύει ότι πιέζει την ψυχήν, ότι ταράζει τον νούν. Λαρυγγόφωνος τέλος... στερείται του ήδός και εήχου...". "...Πρό των μαγισσών δεν ήτο εύτυχέστερος... Είχε μόν την στάσιν ώραιάν, αλλ' ή εκ των εύτυχών ανακαλύψων χαρά, ήν έδει να αισθάνεται, δεν άπεικονίζετο εύτυχέστερος επί του προσώπου του και τον κινήσων του. Καθ' ήμās... δεν έπασχεν ή μίαν στιγμήν... ότε τώ άνήγγειλαν τον θάνατον της συζύγου του..." (φ. 21, ύπογραφή: Δάμ).

ώραίαν συγχρόνως, την μελάγχρουν, με τούς οφθαλμούς τούς μεγάλους, τούς όγκουμένους ως στίγματα λευκά, τούς βυθισμένους ως εις ενάτην τής ίδιας φοβεράς είμασμένης τού ήρωος... Καί είχε στιγμάς άμμητους... Καί ύπήρξε μία ψυχολογική στιγμή, την όποιαν ό καλλιτέχνης απέδωκε με δύναμιν και λεπτότητα σπανίαν, όταν διά τών χειρών, διά τού στόματος, διά τής άφης, διά τών βλεμμάτων, δι' όλων τών αισθήσεων, δι' όλης τής αντίληψως, προσπαθεί νά την λατρεύη [τή Δυσδαίμονα], νά την αποπλήνη από κάθε στίγμα ύποψίας, νά την κατακτήση μίαν φοράν ακόμη... "Όταν έκφρων πλέον διά νά παλαίση καθ' όλων τών ερεθισμών, έρχεται... με τó έγγχειρίδιον, με όλον τó σκότος τó όποιον καλύπτει όλόκληρον τó θέατρον... όλον τó θέατρον έκλονίσθη από μίαν συγκίνησιν μεγάλην, παρατεταμένην, φυσικήν, εισδύουσαν όχι μόνον εις τó πνεύμα, αλλά αλλά και εις τās σάρκας..." (28 Σεπτέμβρη). Βεβαίως, δέ μάς περνάει από τó νου νά φανταστούμε ότι, με τά πιό πάνω, μιλήσαμε για τó παλιέμο τού Γάλλου καθ' εαυτό· τί αισθάνθηκε μπροστά του ή άθηναική Κριτική ήταν δουλειά μας νά επιειρηήσουμε νά ύποδηλώσουμε. Φωτογραφίες τού Μουνέ Σουλλύ στον "Όθέλλο και στον "Άμλετ δές "Θέατρο" τεύχος 16, σελ. 52 και 53 μέσα στό κομμάτι τού Βίκτωρος Ούγκω "Ο νεώτερος Αισχύλος".

Οί άγγλικόι θίασοι, γενικά, όσο γυρίζουμε πρós τά πίσω, δέ μάς έτυχε νά μάθουμε, άν είχαν φανεί στην περιοχή μας, ως τά 1938 όταν έπαιξε στό "Βασιλικόν" ό θίασος "Dublin Gate Theatre": 29 Μάρτη "Μάκβεθ" (Χέλντον Έντουαρς) Λαίδη Μάκβεθ (Coralie Carmichael), 31 Μάρτη "Άμλετ" (Μάκ Λιάμμορ).

Ό ίδιος θίασος θά παίξει στη Θεσσαλονίκη, τόν άλλο χρόνο, προερχόμενος από τó Βελιγράδι τά έξής: "Μάκβεθ" (27 Άπρίλη 1939), "Κωμωδία τών παρεξηγήσεων" (28) και την έπομένη "Άμλετ" (θέατρο Πάλλας). Στά 1939, ήρθε τó "Όλντ Βικ" κ' έπαιξε στό "Βασιλικόν" "Άμλετ", με μοντέρνες ένδυμασίες (30 Μάρτη) με τόν Άλεκ Γκίνες στον κύριο ρόλο. Η "Βραδυνή", στις 25, έχει τρεις φωτογραφίες ήθοποιών σε ώρα δοκιμής και μιά τού πρωταγωνιστή. Την έπομένη, ό "Έρρίκος ό Ε'" με τόν Άντονυ Κουαίλ. Τά "Άθηναικά Νέα", στις 31 Μαρτίου έ-

Ό Ιταλός τραγωδός Έρνέστο Ρότσι στό ρόλο τού Όθέλλου



χουν κ' ένα σκίτσο τού Φωκίωνα Δημητριάδη. Μετά την παράσταση, ό ήθοποιός Κάσσον βγήκε μπροστά στην αούλια κ' εύχαρίστησε τó κοινό για την εύνοική του ύποδοχή· έιπε πώς είχε δει τó "Έθνικό" σε μιά περιοδεία του στην Αιγύπτο και πώς έπρεπε ή Κρατική Σκηνή νά παίξει στό Λονδίνο "διά νά δώση την εύκαιρία εις τó άγγλικόν κοινό νά έκτιμήση την τέχνη του". "Όπως είναι γνωστό, ό θίασος τού "Έθνικού" πραγματοποιήσε την περιοδεία του στό Λονδίνο σύντομα, τόν Ιούνιο, όπου άνταπόδώσε τή σαιξπηρική προσφορά τών "Άγγλων, με τόν "Άμλετ" (Μινωτής).

"Άν και βάση μας ήτανε νά μιλήσουμε για θιάσους πού τούς είδε τó έλληνικό κοινό, είμαστε ύποχρεωμένοι νά όλοκληρώσουμε τó σημειώμα μας αναγράφοντας πώς ό άρμένιος ήθοποιός Έμμαν. Μαρουτιάν με θίασο έρασιτεχνών συμπαιρωτών του άπ' τó συνοικισμό Δουργούτι (δές "Παρασκήνια" 7 Γενάρη 1939, μιά καμπάνια Δ. Σιατόπουλου) έπαιξε "Όθέλλο στό θέατρο Άλικης. Περιγραφή τής παράστασης, πού είχε σκηνογραφίες τού Ν. Ζωγράφου, δές όπου πιό πάνω, 28 Γενάρη, όπου υπάρχουν και σκίτσα τών ήθοποιών τού ίδιου. Στό Φεστιβάλ Άθηνών τού 1962, έπαιξε τó "Όλντ Βικ" από τά δυό έργα του, τó ένα ήταν "Ρωμαίος και Ιουλιέττα" (29 και 31 Ιούλη).

Η τελευταία, για την ώρα, εμφάνιση άγγλικού συγκροτήματος με σαιξπηρικά έργα ήταν πέσει. Ό θίασος τού Φεστιβάλ Σαίξπηρ, συνεχίζοντας την περιοδεία του στην Εύρώπη, έπαιξε στην Άθήνα "Όνειρο θερινής νυκτός" (17 Μάη) και "Έμπορο τής Βενετίας" (21 Μάη).

Η ώριμότητα τού θεατρικού μας πολιτισμού άντίκρυσε τόν έπίσημο θίασο με τó σεβασμό πού ταιριάζει σε κάθε φιλοξενούμενο μύστη τού Δίνουσου, αλλά χωρίς τούς ύστερισμούς τού Μουνέ Σουλλύ. Τώρα ή Κριτική βαθμολόγησε τίς παραστάσεις με ζυγισμένη άυστηρότητα, όπως θά τó κανε και για μιά έλληνική παράσταση. Κι όταν δημιουργήθηκε κ' ένα έπεισόδιο, ή είδησεογραφία και ύπογραμμένα χρονολογήματα μίλησαν άντάξια. Δέν είναι πιθανό νά διδαχτήκαμε τίποτα άπ' τó θίασο αυτό, έκτός από την απογοήτευσή τής γνωριμίας με Εύρωπαίους, χωρίς ούτε την τυπική εύγένεια.

Έκτός όμως από τίς παραστάσεις έχουν έμφανιστεί σ' έμάς και καλλιτέχνες, μεμονωμένα, σε ρεσιτάλ σαιξπηρικά, τά τελευταία χρόνια. Μπορούμε νά σημειώσουμε: Ό καθηγητής Herward Knight, "πρώην μέλος τού Θεάτρου τού Σαίξπηρ", έμφανίσθηκε στον "Παρνασσό" με σκηνές από τόν "Έμπορο τής Βενετίας", από τó "Έρρίκο τόν Ε'" κι από τόν "Άμλετ" (20 Μάη 1934). Στά 1948 έδωσε ανάλογο ρεσιτάλ ό Ρόμπερτ Σπέιτ: "Σέ μιά σκηνή, μόνος, χωρίς άντιφωνητή... μάς συνεπήρε και μάς μετέφερε στη σαιξπηρική άτμοσφαίρα" ("Άλικης Θρύλος, "Ν. Έστία", σ. 587· στό ίδιο περιοδικό, σ. 934 ύπάρχει κ' ένα δικό μας σημείωμα για τόν σπουδαίο ήθοποιό. Δές και "Άγγλοελληνική Έπιθεώρηση" 1950, σ. 497-8). Ρόλους τού Σαίξπηρ μόνη τής έπαιξε και ή Μπένετ τόν άλλο χρόνο: ("Άλικης Θρύλος στη "Νέα Έστία", σ. 1578-9). Σκηνές έπίσης έχει έκτελέσει σε ρεσιτάλ ό Αύστραλός ήθοποιός Μπράιαν Μπάρνες, στό θέατρο "Έλσας Βεργή, 7 Νοέμβρη 1960. Τέλος, ή Πέγκυ "Άσχροφτ έκτέλεσε και σαιξπηρικές σκηνές (1 Νοέμβρη 1965), παραστική άπ' την Άθήνα, στην Αίθουσα τού Βρετανικού Συμβουλίου.

Άπό τά παραπάνω, θά μπορούσε νά βγει τó συμπέρασμα πώς, έκτός ίσως από τó ότι παρακινήθηκε ό "Μένανδρος" από τόν Ρότσι ν' ανεβάσει τó "Βασιλέα Αήρ", δέ φαίνεται και τόσο ξεκάθαρα μιά επίδραση άμεση τών διαβατικών ξένων πάνω στους δικούς μας. Έτυχε ή έδω παρουσία τους, κάθε φορά, νά συμπέσει με περιπτώσεις πού ή σαιξπηρική έπίδοση σ' έμάς νά 'χει πάρει μιά "δική" της κατεύθυνση και νά μην τής είναι ούτ' εύκολο ούτε κ' έπιθυμητό ν' αλλάξει την τροχιά τής.

Μία γενικότατη γνώμη θά μπορούσε νά διατυπωθεί τώρα, πώς οι σκηνοθέτες μας και στον Σαίξπηρ και σ' άλλους ξένους συγγραφείς δουλεύουν μ' ένα συγκεκριμένο τρόπο έπαφής με σκηνοθετικές γραμμές πού 'χουν ήδη γίνει καθεστώς στό έξωτερικό. Τό σπουδαίο είναι νά πραγματοποιούν τίς μεταγίσεις οι δικόι μας, μ' όση γίνεται, κι άν γίνεται, περισσότερο ανεξαρτησία, βάζοντας και τή σφραγίδα τή δική τους. "Όταν οι Έλληνες θεατές δυσφορούν σε μιά ντόπια έρμηνεία, θά πεί πώς τά ξένα διδάγματα φτάσανε στη σκηνή μας άναφομώτα και μόνο στό περίγραμμά τους, όχι στην ούσια τους.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΡΙΖΩΣΕ ΠΙΑ ΣΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ

ΤΟ ΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΟ "ΛΙΒΙΝΓΚ ΘΗΑΤΕΡ"

ΕΝΑΣ ΑΝΕΚΔΙΗΓΗΤΟΣ "ΦΡΑΓΚΕΝΣΤΑΪΝ"



"Κατά την διάρκεια των εκτελέσεων απαγορεύεται κάθε μετακίνηση των θεατών από τις θέσεις τους". Τόσο η γραπτή αυτή προειδοποίηση, που υπήρχε στο πρόγραμμα, όσο κ' η γεμάτη σκάνδαλα φήμη της θεατρικής ομάδας, ύποσχόταν — αν όχι τίποτ' άλλο — τουλάχιστο μιὰ παράσταση μακριά απ' τους γνωστούς συμβατισμούς του παραδοσιακού θεάτρου.

Τò έργο ήταν ó "Φραγκενστάιν" γραμμένο, όπως ανέφερε τò πρόγραμμα, από την ομάδα του "Λίβινγκ Θήατερ" και βασισμένο σε πηγές όπως τò όμώνυμο μυθιστόρημα της Μαίρης Σέλλερ, ó Έρβικος Ίψεν, ó Κινηματογράφος, ó Σαίξπηρ κι ó Αισχύλος. Τόπος της παράστασης: τò Πειραματικό Θέατρο της Ακαδημίας Τεχνών στο Δυτικό Βερολίνο. Οί έμεινεντές του: μέλη του "Λίβινγκ Θήατερ", της αμερικανικής θεατρικής ομάδας που τò μεγάλο θεατρικό περιοδικό "Θήατερ Άρτς" είχε γράψει πως βρίσκεται "πολλά έτη φωτός μακριά απ' τò Μπρόντγουαϊ".

Τò ζευγάρι που διευθύνει τò "Λίβινγκ Θήατερ", ή σκηνοθέτισσα Τζούντιθ Μαλίνα κι ó άνδρας της, Τζούλιαν Μπέκ, αναγνωρίζουν απόλυτα, κ' οί ίδιοι, την πνευματική απόσταση που τους χωρίζει από τò χαρακτηριστικό αμερικανικό θέατρο, όπως παρουσιάζεται στο Μπρόντγουαϊ που τò βλέπουν "παρηκμασμένο, βαρετό και πέρα για πέρα περιττό".

≡

Άκολουθώντας τις θεωρίες του γάλλου θεατρικού νεωτεριστή, Άντονέν Άρτώ, επιδιώκουν την αφύπνιση και τή συμμετοχή του Κοινού, χρησιμοποιώντας τὰ πιο δραστικά μέσα για νὰ τò άποσπάσουν από τòn πολιτισμένο λήθαργο που 'χει περιπέσει. Πιστεύω τους: "Ό,τι δέν έχει βρει ακόμα την ευκαιρία για νὰ δημιουργηθεί και ν' αναπτυχθεί, μπορεί νὰ γεννηθεί πάνω στη Σκηνή — και μέσω — του Θεάτρου".

Μ' αυτή την αρχή και μ' ένα συγκρότημα από τριάντα ήθοποιούς, τò "Λίβινγκ Θήατερ" δούλεψε τὰ τελευταία δεκαπέντε χρόνια παρουσιάζοντας σ' ένα μικρό θέατρο (162 θέσεις) στον 14ο δρόμο της Νέας Υόρκης ένα πρόγραμμα από έργα που παίζονταν για πρώτη φορά στην Άμερική, άποκτώντας έτσι τή φήμη του πιο "τρομερού και νεωτεριστικού" συγκροτήματος της πατρίδας του.

Όστόσο, παρ' όλους τούς επαίνους της αμερικανικής κριτικής και τις συχνές βραβεύσεις σε διεθνείς θεατρικούς συναγωνισμούς, ή Κοινή Γνώμη της χώρας κ' οί επίσημες άρχες άρχισαν νὰ μὴν καλοβλέπουν τή δουλειά του Λίβινγκ Θήατερ που καταπιανόταν όλοένα και συχνότερα με θέματα που άποτελούσαν "ταμπού" για τόν — σχεδόν ιερό — αμερικανικό τρόπο ζωής, τò περίφημο "american way of life". Οί άνωμυες και ένοπύγραφες κατηγορίες άρχισαν νὰ πληθαίνουν. "Μορφινομανείς", "κομμουνιστές", "όμοφυλόφιλοι" και "νεγρόφιλοι" ήταν οί πιο συχνόι χαρακτηρισμοί που δίνονταν στα μέλη του θεατρικού συγκροτήματος. Πολιτικοί και οικονομικοί λόγιοι τούς όδηγησαν κατά καιρούς, όλους μαζί και μεμονωμένα, σε φυλακίσεις κάνοντας, την ήδη δύσκολη επίβλιση του "Λίβινγκ Θήατερ", σχεδόν άδύνατη.

Τόν Όκτώβρη του 1963 ήρθε ή μεγάλη σύγκρουση με τή Δικαιοσύνη. Τò "Λίβινγκ Θήατερ" μόλις είχε ανεβάσει τò "Καράβι" του Κένεθ Μπράουν, που πραγματευόταν τή ζωή στο πειθαρχείο μιὰς αμερικανικής μονάδας πεζοναυτών. Τò έργο άπαγορεύτηκε. Στις 19 Όκτώβρη του 1963 ή Έφορία έκλεισε τò θέατρο για ένα άπλήρωτο φορολογικό χρέος 23.000 δολαρίων. Οί διευθυντές του συγκροτήματος δέν θέλησαν ν' αφήσουν όποιαδήποτε Άρχή νὰ 'χει τόν τελευταίο λόγο. Έσπα-

σαν τις σφραγίδες απ' τις πόρτες και συνέχισαν τις παραστάσεις τους. Οί άστυνομικοί που 'ρθαν νὰ τούς βγάλουν με τή βία, βρέθηκαν μπροστά σ' ένα όχρωμένο θέατρο και χρειάστηκε μάχη τριών ήμερών για νὰ όδηγήσουν την Τζούντιθ Μαλίνα και τόν Τζούλιαν Μπέκ, για μιὰ ακόμα φορά, στη φυλακή. Στο διάστημα που 'μειναν μέσα, ó υπόλοιπος θίασος βρήκε καταφύγιο στο έξοχικό σπίτι ενός βέλγου Μαικίνα, προετοιμάζοντας συγχρόνως τις "Δούλες" του Ζενέ, σύμφωνα με τις σκηνοθετικές όδηγίες που ή Τζούντιθ Μαλίνα τούς έστειλε κρυφά απ' τή φυλακή.

Ή προμέρα του έργου του Ζενέ δόθηκε τόν περασμένο χειμώνα στο "Φόρουμ Τεάτερ" του Δυτικού Βερολίνου, και τò γερμανικό Κοινό δέχτηκε με τέτοια άνέλπιστη θερμότητα τò "Λίβινγκ Θήατερ" που οί διευθυντές του άποφάσισαν νὰ τò άνταμείψουν, κάνοντας την παλιά γερμανική πρωτεύουσα καινούρια βάση τους. "Χρειαζόμαστε ένα σταθερό στέκι — δήλωσε ή Τζούντιθ Μαλίνα. — Δέ θέλουμε νὰ φέρνουμε στον κόσμο τὰ παιδιά μας σ' έναν όποιοδήποτε δρόμο, και στα δωμάτια των ξενοδοχείων".

Ή Κυβέρνηση του Δυτικού Βερολίνου κ' ή Ακαδημία Τεχνών ένίσχυσαν οικονομικά τò αυτόεξορισμένο θέατρο, και τὰ μέλη του "Λίβινγκ Θήατερ" — που ταξιδεύουν πάντα μ' όια τους τὰ υπάρχοντα κι όλόκληρες τις οικογένειές τους — έγκαταστάθηκαν μόνιμα πια στο Δυτικό Βερολίνο. Ή ζωή του συγκροτήματος είναι κυριολεκτικά κοινοβιακή. "Όλα τὰ έξοδα διατροφής και διαμονής τ' αναλαμβάνει τò θέατρο, που πληρώνει σε κάθε ήθοποίο ένα χαρτζιλίκι περίπου 15 δραχμές τή μέρα. "Όστερα από μιὰ επίσκεψη στο "Μπερλίнер Άνσάμπλ", στον άνατολικό τομέα του Βερολίνου, οί ήθοποιοί γύρισαν μ' ένα ζευγάρι καινούρια παπούτσια, ó καθένας τους. "Ή Έλεν Βάγκελ, είδε τὰ άθλια παπούτσια μας και μās χάρισε από ένα ζευγάρι", λέει ή Τζούντιθ Μαλίνα, δείχνοντας ένα χειρόγραφο σημείωμα της χήρας του Μπέρτολτ Μπρέχτ:

"Πρός τούς συντρόφους τελωνειακούς: Ή ομάδα αυτή άποτελείται από αμερικανούς ήθοποιούς. Τὰ παπούτσια που 'χουν μαζί τους είναι όωρο. Άφήστε τους νὰ τὰ περάσουν στο Δυτικό Βερολίνο. Έλεν Βάγκελ".

≡

Ό "Φραγκενστάιν" είναι τò πρώτο έργο του "Λίβινγκ Θήατερ" που γράφτηκε, σκηνοθετήθηκε και πρωτοπαρουσιάστηκε στο διάστημα της αναγκαστικής έξορίας της ομάδας.

Μπαίνοντας κιάλας στην αίθουσα, ó θεατής βλέπει όλο τò θίασο επί Σκηνης, βυθισμένο σε μιὰ άσκηση αυτοσυγκέντρωσης. Ένα μεγάλο πληροφορεί κάθε τόσο — σε τέσσερις γλώσσες — τò εισερχόμενο Κοινό, πως όλοι αυτοί έχουν συγκεντρώσει τή σκέψη τους στη νέα κοπέλα που κάθεται σταυροπόδι στη μέση της Σκηνης. Άν πετύχει ή άσκηση, ή κοπέλα θ' άνυψωθεί πάνω απ' τὰ κεφάλια τους. Άκριβώς στις 8 τò βράδυ όια είναι έτοιμα για την "άνυψωση". Τὰ φώτα της αίθουσας χαμηλώνουν, τὰ τελευταία δευτερόλεπτα μετριούνται δυνατά κ' ή κοπέλα ... μένει — φυσικά — πάντα άκίνητη στην θέση της.

Δέν μπόρεσα νὰ καταλάβω γιατί αυτή ή ύπακοή της στους φυσικούς νόμους ήταν λόγος για τόσο φρικτή τιμωρία. Πάντως, οί συνάδελφοί της φάνηκαν πολύ δυσχεραστημένοι μαζί της, κ' έτσι — παρ' όλες τις κραυγές και τις παρακλήσεις της — ή κοπέλα βρίσκεται σε λίγο καρφωμένη μέσα σ' ένα φέρετρο, απ' όπου ακούγονται, για ένα διάστημα ακόμα, οί κραυγές της, μέχρι νὰ πεθάνει — πρόφανως — από άσφυξία.

Ἄφου φύγει ἡ κοπέλα ἀπὸ τῆ μέση, ἀρχίζει ἓνα ἀνελέητο κυνηγητὸ ἐπὶ Σκηνῆς καὶ ἀνάμεσα στοὺς θεατῆς ἀπὸ τοὺς δρώντες, γιὰ νὰ ἀλληλοσκοτωθοῦν τελικὰ, σχεδὸν ὅλοι, μὲ τοὺς πιδ ἐντυπωσιακοὺς — καὶ νατουραλιστικὰ δοσμένους — τρόπους : σταύρωση, θάλαμος ἀερίων, "σιδηρὰ παρθένος", ἡλεκτρικὴ καρέλια, ἀγγόνη κτλ. Μονάχα τρεῖς καταφέρνουν νὰ γλυτώσουν τὸ θάνατο, καὶ αὐτοὶ φοβερὰ παραμορφωμένοι.

Ἡ σκηνὴ τώρα σκοτεινιάζει. Μετὰ ἀπὸ μιὰ θεατρικὴ καταγίδα, ἐμφανίζεται — μέσα στὶς ἀστραπές — ὁ Δόκτωρ Φραγκενστάιν, ἔρχοντας γιὰ βοηθοὺς τοὺς τρεῖς ἐπιζήσαντες, μαζεύει ὅ,τι τοῦ χρειάζεται ἀπὸ κάθε σκοτωμένο γιὰ νὰ φτιάξει τὸ τέρας του. Τὸ αἷμα ἀρχίζει νὰ ξανακυλάει ἄφθονο στὴ Σκηνή. Σὲ λίγο τὸ τέρας ἀναπνέει. "Ὅλα φαίνονται νὰ πηγαίνουν καλὰ. Διὰ λείμματα.

Οἱ θεατῆς μποροῦν — σύμφωνα πάντα μὲ τὸ πρόγραμμα — νὰ "μετακινήθουν ἐλεύθερα". Πολλοὶ βρίσκουν εὐκαιρία γιὰ νὰ τρέξουν στὴν γκαρνταρόμπα καὶ νὰ πάρουν τὰ παλτά τους. "Ὅσοι ἀπομένουν νομοπάρουν, τοὺς πρώτους, ποὺ δὲ δείχνουν τὴν ἀμόλυσσα κατανόηση γιὰ τὸ Μοντέρνο Θέατρο.

≡

Στὴ δευτέρη πράξη μετανιώνουν καὶ ὅσοι μείνανε περιμένοντας "κρεσσέντα" σαδισμού καὶ μαζοχισμού. Τώρα πιά δὲ συμβαίνει σχεδὸν τίποτα. Ὁ θίασος ἔχει στὸ μεταξύ ξαναζωντανέψει καί, κάνοντας ρυθμικὲς κινήσεις, ποὺ θυμίζουν γερμανικὸ ἐκφραστικὸ χορὸ τῆς περιόδου 1920, προσπαθεῖ νὰ ζωντανέψει συμβολισμοὺς ποὺ ἔννοοῦν — μεταξύ ἄλλων — τὴ λογικὴ, τὸν ἔρωτα, τὴν ἀγωνία, τὴ ζωὴ καὶ τὸ θάνατο. Μισὴ ὥρα συμβολισμῶν εἶναι ἀρκετὴ γιὰ νὰ κάνει καὶ τὸν πιδ καλοπροαίρετο κ' ὑπομονητικὸ θεατῆ ν' ἀρχίσει νὰ χασμουριέται. Ἀλλὰ κάτι, φαίνεται, πὸς δὲν πῆγε σωστὰ στοὺς ὑπολογισμοὺς τοῦ Δόκτωρος Φραγκενστάιν, καὶ τὸ τέρας δὲν ἀποκτὰ τελικὰ καμιά ἀπὸ τὶς ἱκανότητες ποὺ ἐπεδίωξε νὰ τοῦ δώσει ὁ δημιουργὸς του. Τὸ μόνο ποὺ τοῦ πετυχαίνει εἶναι ἡ λειτουργία τῆς ἀναπαραγωγῆς, καὶ σὲ λίγο — τὸ λέει καὶ τὸ μέγφωνο στὶς τέσσερις του γλώσσες — ὅλες οἱ μεγαλοπόλεις τοῦ

κόσμου γεμίζουν ἀπὸ τέρατα ποὺ πιάνουν τὶς κείριες θέσεις καὶ τρομοκρατοῦν τὴν ὑδρόγειο. Κάτι σὰν τοὺς ρινόκερους τοῦ Ἰονέσκο, πάνω - κάτω. Μιὰ σειρά σκηνῆς ἀπὸ ἔργα τοῦ Ἴψεν, ποὺ παρεμβάλλονται, ἀγωνίζονται νὰ παρουσιάσουν τὴν ἀπελπιστικὰ συμβατικὴ δομὴ τῆς κοινωνίας μας.

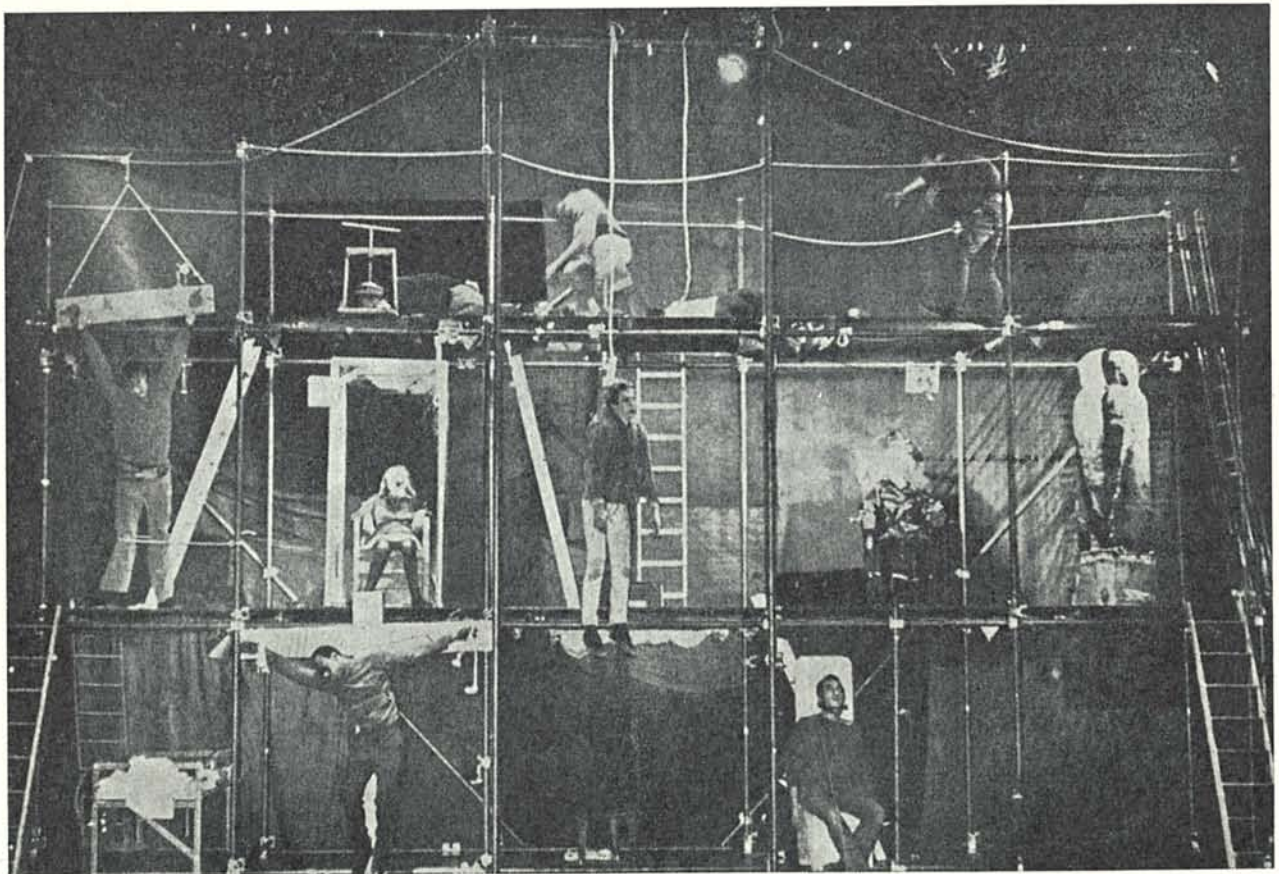
Τελικὰ, ὁ Δόκτωρ Φραγκενστάιν ἔρχεται σὲ φοβερὴ σύγκρουση μὲ τὸ δημιούργημά του, καὶ τὰ "παιδιὰ τοῦ τέρατος" τοὺς ὀδηγοῦν καὶ τοὺς δυὸ στὸ ἴδιο φέρετρο τῆς Πρώτης Πράξης ποὺ περιμένει ἀνοικτὸ στὴ μέση τῆς σκηνῆς. Μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Σαίξπηρ — καὶ πολλῶν ἄλλων, ποὺ τὸ πρόγραμμα τοὺς ἀποσιωπᾷ — ἀνακαλύπτεται καὶ ὁ "ἔρωτας", καὶ οἱ ἄνθρωποι — τέρατα, ἀρχίζουν νὰ πλησιάζουν ὁ ἓνας τὸν ἄλλον. "Ὅταν πλησιάζουν πιά τόσο ποὺ δὲ μένει ἀμφιβολία γιὰ "τὰ περαιτέρω", τὰ μέγφωνα ἀναγγέλουν πὸς πρέπει νὰ σταματήσουν ἐκεῖ, μιὰ καὶ ὁ Νόμος δὲν ἐπιτρέπει νὰ προχωρήσουν ἄλλο. Αὐ λ α ἰ α!

Ἡ θεωρία κ' ἡ ἐφαρμογὴ πάνω στὸ "θέατρο τῆς σκληρότητας" προέρχεται, ὅπως εἶπαμε, ἀπὸ τὸν Ἀρτώ. Ὁ γάλλος σκηνοθέτης ὑποστήριξε πὸς μόνο βάζοντας τὸ Λόγο σὲ δευτέρη μοῖρα κ' ἐπιδιώκοντας μιὰ ψυχικὴ ὑπερδιέγερση τοῦ θεατῆ εἶναι δυνατὸ νὰ τὸν κἀνει νὰ συμμετέχει σ' ὅ,τι γίνεται στὴ Σκηνὴ καὶ νὰ τὸν ξυπνήσει ἀπὸ τὸν πνευματικὸ του λήθαργο. Ἀλλ' αὐτὸ εἶναι μόνο ἓνα μέσον γιὰ νὰ φθάσει κανένας σ' ἓνα συγκεκριμένο σκοπὸ καὶ νὰ ἐκφράσει μιὰ ὀρισμένη ἰδέα, ποὺ ὁ καλλιτέγνης θέλει νὰ προωθήσει μέχρι τὸ Κοινὸ του. Τὸ ἀπλὸ "πρόγραμμα" τοῦ θεατῆ καταφέρνεται ἐξίσου καλὰ ἀπὸ τὸ "γυρὰν - γυρνῶν" ποὺ, τὸ κάτω - κάτω, δὲν σκοπεύει σὲ στόχους πνευματικῶν μηνυμάτων, ὅπως ἰσχυρίζεται πὸς ἔκανε τὸ "Λίβινγκ Θίατερ" μὲ τὸν "Φραγκενστάιν" του.

Τὸ ἔργο κ' ἡ παράσταση ἦταν, ἀκριβῶς ὅπως ἔγραφε τὸ πρόγραμμα, λίγο ἀπ' ὅλα. Λίγη Μαίρη Σέλλεϋ, λίγος Ἴψεν, λίγος Αἰσχύλος, λίγος Κινηματογράφος καὶ πολλοὶ μάγειροι. Ἡ σκηνοθεσία ἀκολούθησε τὴν ἴδια συνταγὴ παρουσιάζοντας μιὰ καλογυμνασμένη ὁμάδα συνόλου χωρὶς συνδετικὴ ραχοκοκαλία.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

Ἡ κορυφαία σκηνὴ τῶν ἐκτελέσεων στὸν "Φραγκενστάιν" ποὺ παίζει τὸ "Λίβινγκ Θίατερ" στὸ Δυτικὸ Βερολίνο





Ο ΜΠΑΡΡΩ ΕΤΟΙΜΑΖΕΙ "ΑΓΑΜΕΜΝΟΝ"

ΓΙΑ ΤΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΤΩΝ ΔΕΛΦΩΝ



Μιά μικρή ξύλινη είσοδος, μ' έναν αυστηρό γέρο φύλακα που μένει συνεχώς άγρυπνος στην έπαλξη του. Ήλέγγει, έπιτηρεί, άπαγορεύει. "Έπειτα, μιά σκοτεινή σάλα που όδηγεί σ' ένα διάδρομο με πολλές μικρές πόρτες. Μιά δεύτερη έπαλξη έδώ που τή φυλάει μιά νέα κοπέλα. Διαβάζει ένα θεατρικό βιβλίο και έλέγγει διακριτικά τους ξένους. (Έίναι τόσο λίγοι άλλωστε!) Οί άλλοι που άνεβοκατεβαίνουν βιαστικά, που χάνονται πίσω άπ' τις μικρές πόρτες ή άνεβαίνουν τή δεύτερη στενή σάλα, είναι οί "εργάτες" αυτής τής συλλογικής προσπάθειας που τήν καλύπτει ό βαρύν και υπεύθυνος τίτλος του "Έθνικού Θεάτρου τής Γαλλίας". Ήθοποιοί, τεχνικοί, σκηνογράφοι, μουσικοί. Μιά ζωντανή κυφέλη που συνεχίζει μιά μεγάλη παράδοση και δημιουργεί μιά νέα.

Ή γάρχουν, βέβαια, τά φαντάσματα του "Όντεόν". Οί φωνές τους ήχούν ακόμα στη μεγάλη αίθουσα με τό βαρύ πολυέλαιο ή στους στενούς διάδρομους τών παρασκηνίων. Ή σκηνη είναι γεμάτη από τήν κραυγή ή τό ρίγος τους, τό ιερό πάθος τους ή τήν μάταιη άναζήτησή τους. "Όμως, πέρα και πάνω άπ' τά φαντάσματα, υπάρχει ένα φλογερό σήμερα, αυτό που έκπορθεί τις σιδερένιες πύλες του παλιού θεάτρου κι αφήνει χώρο στην πιό πρωτοποριακή έκφραση, ακόμα και στην άμφιβολή άγωνία τής Marguerite Duras.

Ή πρώτη πόρτα άριστερά, στην άρχή του στενού διάδρομου που σχηματίζει ένα μικρό "φουαγιέ", είναι τό στρατηγείο του "Όντεόν". Καθώς άνοιγει, φαίνεται μιά δεύτερη πόρτα, που έμποδίζει τους θορύβους να γλιστρήσουν πιό μέσα και να διαταράξουν τή δημιουργική ήσυχία του στρατηγείου. Και ξαφνικά, καθώς άνοιγει κι αυτή, ένα μεγάλο πανύψηλο δωμάτιο μ' έπιπλα, έργα τέχνης ή άντικείμενα έποχής, που 'ναι και γραφείο, και σαλόνι κι άναπαυτήριο μαζί.

Στό γραφείο, άνάμεσα σέ βιβλία, χαρτιά και μακέτες, ένας άδύνατος άντρας, άκαθόριστης ήλικίας, ίσως έκπληκτικά νέος, ίσως όδυνηρά γέρος, που σηκώνεται ευγενικά άπ' τή θέση του, χαιρετά έγκάρδια και προσφέρει κάθισμα.

Γιά όσους παρακολουθούν τό Γαλλικό Θεάτρο στίς συχνές ανατάσεις του και στίς έπίσης συχνές πτώσεις του, ό άνθρωπος αυτός με τ' άνήσυχα έρευνητικά μάτια, είναι ένα μεγάλο μέρος άπό τή ζωντανή ιστορία του. Πετυχαίνει στό στόχο του, ή προδίδεται στίς άναζητήσεις του, πάντα όμως σημάδευει ψηλά. Τόν άποκαλούν "ιερό τέρας" κ' ίσως αυτός έ χαρακτηρισμός, που ειπώθηκε για πρώτη φορά για τή Σάρρα Μπερνάρ κ' έγινε κατόπι καραμέλα πλατειάς κυκλοφορίας, του ταιριάζει ιδανικά. "Ο Ζάν Λουί Μπαρρώ είναι πραγματικά τό ιερό τέρας του Γαλλικού Θεάτρου! "Ο άδύνατος, ό όστεώδης σχεδόν, αυτός άνθρωπος που όλη ή άνήσυχη ψυχή του κλείνεται στά μάτια και στά φλύαρα χέρια του, άποτελεί τό συνεπέστερο παράδειγμα θεατρικού εργάτη που γι' αυτόν όλόκληρη ή ζωή (ίσως κι ό θάνατος μαζί) είναι τό χιμαϊρικό παιχνίδι τής σκηνης, ή φευγαλέα λάμψη τής ράμπας, οί μάταιες σκιές του ιερού σανιδιού! "Ο Μπαρρώ είναι ό "πάσχων θεατρίνος". Κι όχι μόνον όταν παίζει ή όταν σκηνοθετεί, αλλά κι όταν —κυρίως— ζή!

≡

Κάθεται άπέναντί μου — έχει ήδη αλλάξει τρεις διαφορετικές θέσεις — και "ζή" τήν "Αρχαία Τραγωδία. "Απλώνει στό γραφείο του φωτογραφίες άπ' τήν "Ελλάδα — από τους Δελφούς ιδιαίτερα — που τράβηξε ό ίδιος, μού μιλάει για τήν καταραμένη γενιά τών "Ατρείδων και ξαφνικά, σά συνεπαρμένος από κάποιο δράμα, αυτοσχεδιάζει μιά φιγούρα χορού που θυμάται από τήν άναπαράσταση ενός άρχαίου άγγείου.

Προσεχής καλλιτεχνικός στόχος του ό "Αγαμέμνων". Πλαίσιο "ό όμφαλός τής γής", οί Δελφοί. Πιστεύει — και τό ύποστηρίζει με δημιουργική έξαρση — πως είναι τό πιό τέλειο θέατρο του κόσμου.

"Η σιωπή του! "Η πιό εύγλωττη σιωπή που έχω "ακούσει"! Βρεθήκαμε με τή Μαντλέν Ρενώ στίς κερκίδες του κι άκούσαμε αυτή τή σιωπή που ξεκινά από πολύ μακριά, από μιά μουσικιστική αιώνητητα.

Αισθάνεται ήδη τήν βαρεία εϋθύνη του χώρου, τή "ζώσα παρουσία" του άρχαίου θεάτρου.

"Αρχική σκέψη του ήταν να παρουσιάσει όλόκληρη τήν "Ορέστεια", τό τραγικό αυτό τρίπτυχο του Πάθους που 'ναι ή αιώνια κραυγή του ανθρώπου προς τό θείο κ' ή άπεγνωσμένη του προσπάθεια να ξεφύγει από τή Μοίρα. Μά τελικά κατέληξε στην άπόφαση να δώσει μόνον τήν "τραγωδία τής άγωνίας" — καθώς έπιγραμματακή τήν άποκαλεί — τόν "Αγαμέμνονα".

Οί ρίζες του τολμηρού πειράματος ξεκινάν από τό 1955 όταν ό Μπαρρώ, ύστερα από πολύχρονη έσωτερική προετοιμασία, πλατειές συζητήσεις μ' έναν ένθεο πνευματικό έραστή του Αισχύλου, — τόν Ποιητή Πώλ Κλωντέλ —, και πολύμηνες ένστατικές δοκιμές, άνέβασε τήν "Ορέστεια". Πείραμα παράτολμο, άξίεπαινο έστο και μόνο για τή γενναιότητά του, που έκλεισε σέ μιά μόνο παράσταση και τις τρεις τραγωδίες και που 'δωσε τή δημιουργική άφετηρία για νέες πλατειές συζητήσεις πάνω στο άνεξάντλητο και διαρκώς έπικαιρο θέμα του ζωντανού άρχαίου Λόγου.

Και να τώρα, ύστερα από έντεκα περίπου χρόνια πρόσθετου θεατρικού μόχθου και ψυχικής δίψας, ό Μπαρρώ, με τόν έν-θουσιασμό και τή ρώμη δραματιστή έφθήβου, έπιχειρεί τό νέο πείραμα.

"Σάν έτοιμος από καιρό, σά θαρραλέος" αναλύει κ' εξετάζει με νέα ευαισθησία και πρόσθετη ώριμότητα τόν ιερό Λόγο πριν άπ' τήν κρίσιμη ώρα τών Δελφών, όταν στό άρχαίο θέατρο θα ξαναζήσουν οί "Ατρείδες τόν τραγικό κληρο τους.

"Ο ίδιος σ' ένα μεστό θεατρικό του σχεδίασμα⁽¹⁾ διατυπώνει έπιγραμματακή τή "θέση" του άπέναντι στο μέγα μυστήριο του Θεάτρου, θέση που παραμένει ή ίδια και στόν δραματισμό του τής "Αρχαίας Τραγωδίας.

"Η κάθε τέχνη κ' ιδιαίτερα ή θεατρική, βασίζεται στη Σιωπή. Μόνον ή Σιωπή μās έπιτρέπει να συνειδητοποιήσουμε τή συγκροτημένη πραγματικότητα, να συνειδητοποιήσουμε τό Παρόν. Έξω από τό Παρόν, όλα τ' άλλα είναι άφηρημένα. Ή ζωή άποκαλύπτεται μόνον μέσω του Παρόντος. Μολοντούτο, τό Παρόν είναι άπιστο, δημιουργείται από διαδοχικούς θανάτους. Ή ζωή συνεπακόλουθα είναι ένα αδιάκοπο βήμα προς τό θάνατο: Να αχμαλωτίσουμε τό Παρόν, να τό καθορίσουμε! Μ' αυτό ν' αναπλάσουμε τή ζωή. Αυτός είναι ό χιμαϊρικός σκοπός τής δραματικής τέχνης.

Τό Παρόν είναι άπλό σάν ένα φυσικό φαινόμενο και παράλληλα τρομακτικό σά μιά άποκάλυψη.

Στή ζωή τό πραγματικό και τό φανταστικό συννιόχουν στο ίδιο πλάνο, και τό ένα είναι τό δεύτερο πρόσωπο του άλλου. Τό Παρόν άποτελείται από τήν κίνηση, τήν έναλλαγή και τό ρυθμό. Τό Θεάτρο πρέπει να τείνει προς τό ρυθμό, να εκφράζει τή μουσική. Χορός κινήσεων και λέξεων. Στό διάστημα αυτής τής έναλλαγής τών ρυθμών πρέπει να εκφράζεται φυσικά ό χρόνος που κυλάει, ή ζωή που γεννιέται, αναπτύσσεται και πεθαίνει, ό θάνατος που πλησιάζει και, στη σκιά του, ή φανταστική μεταμόρφωση".

Αυτός ό δραματικός καθορισμός του Θεάτρου μέσα από τόν κύκλο τών πολλαπλών κι αναπόφευκτων θανάτων του παρόντος χρόνου, (ίσως κ' έδώ καιροφυλακτεί μιά άγρυπνη συνείδηση Προύστ), είναι μιά σύλληψη του Μπαρρώ που προσδιορίζει τό θεατρικό του δράμα. Ή κορυφαία στιγμή τής Ζωής, ό θάνατος, σφραγίζει τις άναζητήσεις του και τή δημιουργία του, μόνο που δεν είναι άρηρηση και σταμάτημα, αλλά ξεκίνηση και θέση.

Τό είδημα στην πρόσφατη σκηνοθεσία του στο τραγικό έπος του Θεορβάντες "Numance" όπου ή κυριαρχούσα μορφή μέσα στον άπελιτισμένο και ήρωικό άγώνα τών έγκλειστών στην πολιορκούμενη πόλη ήταν ό θάνατος, παρουσιασμένος μ' ένα έκπληκτικό στό λιτότητά του κοστούμι του André Masson.

(1) Barreault "Numance 65" ("Cahiers Renaud-Barreault")

Ἡ παρουσία τοῦ Θανάτου — μὲ ἄλλο ἴσως πρόσωπο ἀλλὰ μὲ τὸ ἴδιο πάθος — εἶναι τὸ κέντρο τῆς τραγωδίας πού ἐτοιμάζει ὁ Μπαρρώ. Ἡ κορυφαία τῆς στιγμῆς καὶ τὸ ἔναυσμα τοῦ τραγικοῦ πάθους: ἡ δολοφονία τοῦ Ἀγαμέμνονα ἀπὸ τὴν Κλυταιμνήστρα. Ἡ κραυγὴ του στὴν ὑστατὴ ἀγωνία του θὰ γίνῃ ἢ μετέπειτα κραυγὴ τῆς Ἡλέκτρας καὶ τοῦ Ὀρέστη. Μιὰ ἀκόμα κραυγὴ θανάτου, θεῖα γιὰ τὸ πάθος τῆς, ἀνθρώπινη γιὰ τὴν ἀγωνία τῆς.

≡

Συζητᾶμε μὲ τὸν Μπαρρώ καὶ μέσα ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ μέθεξή του, καθὼς ἤδη βρίσκεται στὸ ἀρχαῖο θέατρο τῶν Δελφῶν, καθορίζει τὰ τεράστια προβλήματα — αἰσθητικά, τεχνικά καὶ ἠθικά — πού ἀντιμετώπισε ὅταν συνέλαβε τὸ ὄραμα τῆς θεατρικῆς ἀναδημιουργίας τῆς “Ὀρέστειας”.

Τὸ πρόβλημα τῆς μετάφρασης ἀρχικά, πού ἔπρεπε νὰ ἴναι πιστὴ στὸ κλασικὸ κείμενο ἀλλὰ παράλληλα καὶ θεατρικὴ. Ὑπῆρχε ἤδη ἡ ἐμπνευσμένη ἀπόδοση τῆς Τριλογίας ἀπὸ τὸν Πῶλ Κλωντέλ. Ὅμως, ὁ Μπαρρώ, ἐβρίσκει ὅτι ὑπῆρχαν μεγάλες γλωσσικὲς διαφορὲς ἀνάμεσα στὴν ἀπόδοση τοῦ “Ἀγαμέμνονα” πού τὴ φιλοτέχνησε ὁ Κλωντέλ στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα καὶ τῶν δυὸ ἄλλων τραγωδιῶν, πού τὶς μετέφρασε τριάντα περίπου χρόνια ἀργότερα. Ἔτσι κατέφυγε στὴ “συνεπείστερη” ἀπόδοση τοῦ Ἀντρέ Ὀμπρέ πού, ἐκτός ἀπὸ τὴν πιστότητά του, ἔχει σεβαστεῖ μὲ εὐλάβεια τὰ διάφορα μέτρα τῶν Χορικῶν.

Φυσικὰ ὁ Χορὸς ἦταν — καὶ παραμένει — τὸ μεγαλύτερο πρόβλημα πού ἀντιμετωπίζει κάθε σκηνοθέτης πού ἐπιχειρεῖ νὰ ἀνεβάσει τραγωδία.

Ὁ Ζὰν Λουί Μπαρρώ θεωρεῖ ἐξ ἴσου θεμελιακὸ στοιχεῖο τὴν κίνηση, ὅσο καὶ τὸ Λόγο. Οἱ ρίζες τῆς εἰδικῆς σ’ αὐτὸ τὸν τομέα σπουδῆς του, ξεκινᾷ ἀπὸ τὶς σχετικὲς ἀναπαραστάσεις τῶν ἀρχαίων ἀγγείων πού ἐπίμονα τὶς μελέτησε. Ὅμως στὴ διδασκαλία τοῦ Χοροῦ — τὴν κίνηση δηλαδὴ καὶ τὴν ὁμαδικὴ ἀπαγγελία ὀρισμένων στροφῶν τῶν χορικῶν — βρῆκε κάποιες “λύσεις” ἢ ἀρχικὲς ἐμπνεύσεις σὲ ὀρχηστρικές γιορτές μὲ θρησκευτικὴ βάση πού παρακολούθησε καὶ ἐρεῖνησε στὴ Βραζιλία καὶ στὴν Ἀφρική.

Μιλάει μὲ φλογερὸ πάθος γι’ αὐτὲς τὶς γιορτές πού ἔχαν καὶ θρησκευτικὴ ἔκσταση καὶ δέος καὶ ἐκφραστικὴ πλαστικότητα. Ὑπῆρχε ὁ κορυφαῖος πού τραγουδοῦσε καὶ ἀπάγγελε τὰ κύρια μέρη τοῦ κειμένου, καὶ τὰ μέλη τοῦ Χοροῦ πού τὸν ἀκολουθοῦσαν μὲ ὁμαδικὸ τραγοῦδι καὶ ρυθμικὲς κινήσεις. Ἦταν ἓνα χορικὸ Ἀρχαῖα Τραγωδίας. Ἀληθινὸ καὶ παράφορο.

≡

Τὸ πρόβλημα τῆς Μάσκας ἀπασχόλησε πλατιά τὸν Ζὰν Λουί Μπαρρώ καὶ τὸ ἀνέπτυξε ἀναλυτικὰ σὲ μιὰ θεμελιακὴ, γιὰ τὶς θεατρικὲς του ἀρχὲς καὶ γιὰ τὸ “πιστεῦω” του γιὰ τὴν Ἀρχαία Τραγωδία, διάλεξη πού ἔδωσε στὸ Μπορντώ τὸ Μάη τοῦ 1955. Ὁ Μπαρρώ ὑποστήριξε μὲ μιὰ σειρά στέρεα ἐπιχειρή-

ματα τὴν ἀποψή του ὑπὲρ τῆς Μάσκας πού τὴν υιοθέτησε καὶ στὸ ἀνέβασμά του τῆς “Ὀρέστειας”. Ἴδου μερικὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς ἀπόψεις περιληπτικά καὶ ἀταξινόμητα παρουσιασμένες ἀπὸ τὸν γράφοντα:

“Τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο εἶναι τὸ πῶς ἐκφραστικὸ μέρος τοῦ σώματος πού ἀντανακλᾷ τὴν ψυχὴ, τὴν ἐσωτερικὴ δηλαδὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Τὸ νὰ ζήσει ὁμως κανένας, νὰ “ντυθεῖ” τὴ ζωὴ ἑνὸς ἄλλου, συνεπάγεται πρὶν ἀπ’ ὅλα τὴν ἀλλαγὴ τοῦ προσώπου, τῆς μορφῆς! Γιὰ τὸν ἄνθρωπο εἶναι πῶς ἐνδιαφέρον, πῶς ἐντυπωσιακὸ καὶ πῶς συγκλονιστικὸ νὰ “φορέσει” τὴ μορφὴ, τὸ πρόσωπο ἑνὸς ἄλλου πάνω στὸ δικό του, ἀπ’ τὸ νὰ προσπαθήσει νὰ τὸ μιμηθεῖ μ’ ἓνα ἐξεζητημένον μακιγιάζ. Μὲ τὴ μάσκα ἀπονιάζει ὁ ἠθοποιὸς καὶ ὑπάρχει ὁ τραγικὸς ἥρωας. Ἡ μάσκα ἐκφράζει ἓνα μάζιμονομ ζωῆς καὶ παράλληλα ἓνα μάζιμονομ θανάτου.

Τὸ ὄλικὸ πὸν μεταχειρίζομαστε γιὰ τὶς μάσκες — ἐννοῶ τὸ τεχνικὸ ὄλικὸ — εἶναι τὸ δέσμα. Στὴν παράσταση τῆς “Ὀρέστειας” σ’ αὐτὸ τὸν τομέα εἶχα συνεργασθεῖ μαζί μ’ ἓνα λαμπρὸ γλύπτη ἀπὸ τὴν Πάδονα, τὸν Σαρτόρι, πού ἔχε φιλοτεχνήσει τὰ προσωπεῖα τῶν ἥρώων καὶ τοῦ Χοροῦ.

Δὲν δανειστήκαμε στατικὲς ἐκφράσεις ἀπὸ τ’ ἀρχαῖα ἀγάλματα, ἀλλὰ προσπαθήσαμε νὰ δώσουμε στὰ μάτια τῶν προσώπων ἓναν ὀραματισμό!”

≡

Ὁ ἠθοποιὸς πού καλεῖται νὰ παίξει Ἀρχαῖα Τραγωδία, λείπει μὲ φλογερὴ πίστη ὁ Μπαρρώ, πρέπει νὰ ἔχει μιὰ εἰδικὴ παιδεία καὶ ἀκόμα νὰ ἔχει εἰδικὰ προσόντα. Κανένα ἴσως ἄλλο εἶδος θεάτρου δὲν “γυρεῖ” τόσα πολλὰ ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ πού θὰ τὸ ἐρμηνεύσει, ὅσα τὸ Ἀρχαῖο Δράμα. Καὶ κανένα ἄλλο εἶδος θεάτρου δὲν προβληματίζει μὲ τόση ἔνταση καὶ μὲ τόσο πάθος τὸ σκηνοθέτη ὅσο αὐτό. Εἶναι μιὰ “ἐπιστήμη δραματικῆς τέχνης” πού προϋποθέτει μεγάλη σπουδῆ, μεγάλη εὐαισθησία καὶ ἐπίμονη ἐρευνα στὶς ἀμεσες καὶ ἔμμεσες πηγές. Ὁ Ζὰν Λουί Μπαρρώ, καθὼς μιλάει μὲ ζῶσα ἔνταση, ζῆ ἓνα — ἓνα τὰ πολλαπλὰ προβλήματα πού τὸν δόνησαν ὅταν γιὰ πρώτη φορὰ τὸν φλόγισε ἡ ἰδέα τοῦ Ἀρχαίου Δράματος. Καὶ τὰ ἴδια προβλήματα τ’ ἀντιμετωπίζει τώρα ὀξύτερα, καθὼς πλησιάζει ἡ ὄρα τῶν Δελφῶν, καθὼς πλησιάζει ἡ ὄρα τῆς ἀγωνίας ἀλλὰ καὶ τῆς μέθεξης.

Acceptons de “souffrir” pour “comprendre”.

Μιὰ ἀρχὴ ἱεροῦ πάθους πού ἐπιγραμματικὰ τὴ διατύπωσε στὴ μνημειακὴ διάλεξή του περὶ Ἀρχαίας Τραγωδίας στὸ Μπορντώ καὶ πού τὴ διατυπώνει καὶ τώρα, καθὼς, μέρα μὲ τὴ μέρα καὶ ὥρα μὲ τὴν ὥρα, ξαναζῆ στὸ ἐπιαιλικὸ ἀλλὰ καὶ λυτρωτικὸ μαζί κλίμα τῶν Ἀτρειδῶν.

Ἡ ὀδύνη, ὁ σπόρος τῆς δημιουργίας. Ἴσως καὶ τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς... Κ’ ἐπόμενα τοῦ Θεάτρου, πού εἶναι ἡ δημιουργία μέσα στὴ ζωὴ!

N. ΜΑΤΣΑΣ



Μακέτες κοστούμιων τῆς Μαρι - Ἐλέν Νταστέ γιὰ τὴν παράσταση τῆς “Ὀρέστειας” τοῦ Αἰσχύλου πού δόθηκε, μὲ σκηνοθεσία Ζὰν Λουί Μπαρρώ, τὸ 1955 στὸ Παρίσι. Ἀπ’ ἀριστερὰ: Ἀγαμέμνων, Κλυταιμνήστρα, Ὀρέστης καὶ Ἐρινύα

« Πολλά, πάρα πολλά θέματα θα άξιζε να επισημανθούν στο διπλό Δίμηνο του διπλού αυτού τεύχους. Τα περισσότερα άπ' αυτά θίγονται παρακάτω. Άλλά, κι όσα άπομένουν, δέν πρόκειται ν' άγνοηθούν. Θά 'ρθει ή σειρά τους. Τό Δίμηνο, κι άς μή φαίνεται, σιγά - σιγά πλούται. Άπό τό άλλο τεύχος — με τήν παρακολούθηση και νέων τομέων — θά καλύπτει, μ' άπόλυτη πληρότητα, τήν έλληνική έπικαιρότητα.

« Εικοσιπέντε θέατρα, μέχρι στιγμής, στήν Άθήνα. Εικοσιπέντε πού, τελικά, με τή στεγαζόμενη "Φλορίνα" θά γίνουν είκοσιέξη. Μαζί, βέβαια, με τά δυό Πειραιώτικα και τή Λυρική μας Σκηνή. Τό "Κοτοπούλη" και τό "Άλφα" λυτρώθηκαν φέτος από τά σκοτάδια του Κινηματογράφου. Κ' έκεινος κατάκτησε ένα άλλο θέατρο. Άπό τίς 23 του Οκτώβρη στο "Βεάκη" εγκαταστάθηκε κινηματογράφος. Ξεπεράσαμε, τά είκοσιπέντε θέατρα! Όμως, ή αύξησή τους δέν είναι πάντα πρόοδος.

« Στίς 26 του Σεπτέμβρη έληξε ή θερινή θεατρική περίοδος. Στίς 29 του Σεπτέμβρη εγκαινιάστηκε ή χειμερινή! Δυό θέατρα άνοιξαν ταυτόχρονα κι ό μαραθόνιος των προμεριών άρχισε. Καθημερινά, άνοιγε κι από ένα θέατρο. Πολλές φορές άνοιγαν δυό και τρία μαζί! Πάντως, ή φετεινή περίοδος άρχισε καθυστερημένα. Και άτσαλα. Κατ' άρχην άργησαν ν' άνοίξουν τό "Εθνικό" κ' ή Λυρική. Άκόμα περισσότερο τό Δημοτικό του Πειραιά. Πολλά θέατρα άρχισαν με τά καλοκαιρινά τους έργα. Άλλά, με τά περσινά τους! Στή νέα σαιζόν, μέχρι τό τέλος του Δεκεμβρη άνεβάστηκαν 41 έργα. Τά 21 έλληνικά, τά 20 ξένα. Άπ' τά έλληνικά : τά 10 άπαιχτα, τά 11 έπαναλήψεις! Άπό τά ξένα, τά 16 νέα και 4 έπαναλήψεις. Ποσότητα, χορηγική. Ποιότητα κάτω του μετρίου. Λεπτομερές κριτική έργον και παραστάσεων στο άλλο Δίμηνο.

« Η Άθήνα γνώρισε, τό φθινόπωρο πού πέρασε, τρία ξένα θέατρα πού τό καθένα, στο είδος του, παρουσίαζε ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Πρώτο άπ' όλα, τό γαπωνέζικο θέατρο Νό, τό Μαύρο θέατρο τής Πράγας και τήν "Εθνική" Όπερέτα τής Ονγγαρίας. Τό Δίμηνο δίνει κατ' άποκλειστικότητα — με εθ'λωπτους αριθμούς — μερικά διαφωτιστικά στοιχεία για τήν ύποδοχή πού βρήκαν από τό άθηναικό Κοινό τά τρία θέατρα.

« Χρόνια είχε να βγει στο έξωωτερικό τό "Εθνικό μας θέατρο. Παρήγορο σημάδι : Άπό ένα σωρό προσκλήσεις για διεθνή φεστιβάλ, προτίμησε τήν έπιμονία με τίς γειτονικές χώρες Ρουμανία και Βουλγαρία. Η περιοδεία κράτησε δώδεκα μέρες. Άρχισε από τό Βουκουρέστι, όπου δόθηκαν δυό παραστάσεις "Οιδίποδα Τυράνου" (27 και 30/9) και δυό "Εκάβης" (2 και 3/10). Άλλες τέσσερις παραστάσεις δόθηκαν στή Σόφια : Δυό "Οιδίποδες" (6 και 7/10) και δυό "Εκάβης"

(9 και 10/10). Η περιοδεία πέτυχε άπόλυτα. Άπέσπασε μάλιστα και τήν Βενεζικην εναρέσκεια! Τό κλιμάκιο του "Εθνικού" άριθμούσε ενενηντα μέλη.

« Άνισόροπα. Τελείως ανισόροπα : "Ενώ τό κλιμάκιο Άρχαίας Τραγωδίας του "Εθνικού μας θεάτρου παρουσίασε στή Σόφια "Οιδίποδα Τυράνου" και "Εκάβη", ενώ τό "Εθνικό θέατρο τής Βουλγαρίας κάνει έντατικές δοκιμές στο "Ρήγα" του Βασίλη Ρώτα, ενώ τό θέατρο του Πύργου τής Βουλγαρίας έτοιμάζει τόν "Πολίτη Ρήγα Βε-

έλληνικά και μάλιστα από τόν μεγάλο έλληνα διαφωτιστή Νικόλαο Σοφριανό. Και με τό Πανόνιο Συνέδριο και με τή σημαντική άνακοίνωση του Μάριο Βίττι θ' ασχοληθεί τό άλλο Δίμηνο.

« Μεγάλη έξόρμηση τό "Θέατρο Τέχνης" πρós Ανατολάς : Μιά περιοδεία σαράντα ημερών στή Ρωσία και τήν Πολωνία. Στή Ρωσία (άπό 15/9 μέχρι 12/10) έδωσε 24 παραστάσεις : 13 "Ορνιθες" και 11 "Πέρσες". Στή Πολωνία (άπό 17 μέχρι 24/10) έδωσε 8 παραστάσεις : 5 "Ορνιθες" και 3 "Πέρσες". Πιό αναλυτικά : Τυφλίδα (15 - 18/9) 4 παρ. (2 "Ορν. 2 Πέρσ.) Βατόμ (20 - 22/9) 3 παρ. (3 Πέρσ.). Μόσχα (27/9 - 4/10) 9 παρ. (6 "Ορν. 3 Πέρσ.). Λένινγκραντ (6 - 12/10) 8 παρ. (5 "Ορν. - 3 Πέρσ.). Στή Βαρσοβία (17 - 20/10) 5 παρ. (3 "Ορν. - 2 Πέρσ.) και στο Τόρονο (22 - 24/10) 3 παρ. (2 "Ορν. - 1 Πέρσ.). Γύρισαν μ' άποκόμματα Έργομαστικών κριτικών!

« Τελευταία, ό Κάρολος Κοΐν άρχισε να βγαίνει συχνά στην... άναφορά παραπόνων! Μόλις γύρισε από τήν περιοδεία του στή Ρωσία και στήν Πολωνία, κάλεσε τούς δημοσιογράφους και δήλωσε : "Αν τό θέατρο Τέχνης δέν έπισχυνθεί άποφασιστικά, άν δέν γίνει κοαιτικό, ή ήμικρατικό ή δ,τιδήποτε άλλο, επιχορηγούμενο πάντως θέατρο, θά σταματήσει. Χωρίς ένίσχυση δέν μπορεί να συνεχίσει!" Βρισκόμαστε — σποφανώς — στο χώρο του παράλογου. Γιατί, όποιος κάνει καλά τή δουλειά του δέν θά πεί πώς μπορεί ν' αξιώνη να τόν αναλαμβάνει τό Κοράτος! Και να 'ταν μόνον αύτή ή αξίωση. Γιατί δέν μάς ξεπροβόδισαν επίσημοι; Γιατί δέν μάς άνέμεναν στο αεροδρόμιο επίσημοι; Γιατί δέν μάς δεξιώθηκαν οι Πρεσβευτές μας; Γιατί; γιατί; γιατί; Επιβάλλεται ή άρμόδια Διεύθυνση Γραμμάτων - θεάτρων να τού δώσει τήν απάντησή!

« Με άρκετή επιφύλαξη παρακολουθούμε μία άναπτυσσόμενη έξόρμηση τής "Εταιρίας Χριστιανικού Θεάτρου" Παραστάσεις τής "Ουσίας" του Κλωντέλ, άρθρα στον τύπο και πρές κόνφερενς, διαλέξεις, κυκλοφορία δίσκων και τέια στο "Χίλτον"! Κατ' άρχην, βρισκόμμε πολν περιοριστικό τόν τίτλο του. Πάντως, τό "Χριστιανικό θέατρο" θά κάνει τήν έπίσημη εμφάνισή του τίς πρώτες μέρες του Γενάρη. Θά τό άντιμετωπίσουμε, χωρίς φόβο και πάθος, στο Δίμηνο του νέου τεύχους.

« Ο Δημήτρης Ροντήρης, με τόν άνεπαρκή πάντα τίτασο του "Πειραικού Θεάτρου", συνεχίζει τήν έπιχείρηση Άρχαία Τραγωδία για ξένους! Πεδίο έκμετάλλευσης, αύτή τή φορά, ή Λατινική Άμερική. Η έπιχείρηση κράτησε τέσσερις μήνες. Άπό τίς 12 του Σεπτέμβρη ως τίς 5 του Δεκεμβρη. Με "Ηλέκτρα" και "Μήδεια" κατακτήθηκαν οκτώ χώρες. Βραζιλία : 2 παραστάσεις (12 - 18/9). Αργεντινή : 16 παραστάσεις (19/9 - 6/10). Χιλή : 5

ΤΙ ΣΥΜΒΑΙΝΕΙ ΜΕ ΤΗ ΛΥΡΙΚΗ;

20 παραστάσεις
και 22 άργίες!

Τί συμβαίνει με τή Λυρική Σκηνή; Η φετεινή περίοδος εγκαινιάστηκε πολν καθυστερημένα — μόλις στίς 19 του Νοέμβρη! Και τά πράγματα άπέδειξαν πώς ή καθυστέρηση δέν όφειλόταν σε καμιά προσπάθεια για τήν καλύτερη όργάνωση τής χρονιάς ή τήν έξασφάλιση ποιότητας των παραστάσεων.

Φτωχό τό μέχρι στιγμής ρεπερτόριο : Τέσσερις έπαναλήψεις (Τόσκα, Μπόεμ, Ντάμα πικά, Πριγκίπισσα Τσάρντες) και μόνον ένα καινούριο έργο! (Ονιέγκιν).

Και τελείως άνισο ρεπερτόριο : Μέσα σε 43 μέρες, έκτός από τήν όπερέτα, δυό Τσαϊκόφσκι (Ονιέγκιν και Ντάμα πικά) και δυό Πουτσίνι (Τόσκα και Μπόεμ).

Άκόμα πιό άνεξήγητος ό ρυθμός... έργασίας. Άπολογισμός 43 ημερών (άπ' τήν έναρξη μέχρι 31 Δεκεμβρη) : 20 παραστάσεις, 22 άργίες!

λεστινλή" τών Κ. Κοτζιά και Τ. Βουρνά, δημοσιεύτηκε μια "ανεξήγητη" πληροφορία : Η "Ελληνική Πρεσβεία στή Σόφια δέν επέτρεψε τήν είσοδο στήν Ελλάδα είκοσι βουλγάρων ήθοποιών πού θά παίξουν στα έλληνικά έργα κ' ήθελαν να γνωρίσουν τόν τόπο μας. Μέχρις ότου επιβεβαιωθεί ή διαφενστεϊ ή πληροφορία, δέν ύπάρχουν σχόλια.

« Τό πιό σημαντικό, ίσως από τό θεατρικό και παραθεατρικό γεγονός, στο διάστημα πού καλύπτει αυτό τό τεύχος, είναι μία άνοκοίνωση του λαμπρού νέου έλλημιστή Mario Vitti, στο Γ' Πανόνιο Συνέδριο. Ύστερα από τήν "Ευγένια", ό Ιταλός καθηγητής του Πανεπιστημίου τής Νάπολης εντύχησε ν' ανακαλύψει, σε μία Ιταλική κομωδία του 1533, μια όλόκληρη Πράξη γραμμένη

**ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΑΡΧΑΙΩΝ ΤΡΑΓΩΔΙΩΝ
ΓΙΑ ΘΕΡΑΠΕΙΑ ΣΧΙΖΟΦΡΕΝΩΝ**

Νά και κάτι αξιόλογο, που εφαρμόζεται μόνο στην Ελλάδα: Το αρχαίο Δράμα σαν ψυχοθεραπευτικό μέσο! Και μ' αποτελέσματα, κάτι παραπάνω από λαμπρά! Η εμπνευση ανήκει σ' έναν φωτισμένο επιστήμονα, τον ύφηγητή της Νευρολογίας και Ψυχιατρικής στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας και Διευθυντή της Α' Κλινικής στο Δρομοκαίτειο Θεραπευτήριο κ. Γ. Λυκέτσος.

Υπάρχει μια μικρή προϊστορία: Στη Βιέννη, μετά τον Α' παγκόσμιο πόλεμο — Ένας νέος ρουμάνος επιστήμονας — ο διάσημος αργότερα Δόκτωρ Μορένο — ασχολείται με την ψυχιατρική, αλλά και με τη φιλοσοφία, την τέχνη — ιδιαίτερα με το θέατρο. Ίδρύει μάλιστα, έρασιτεχνικό θίασο, που τον στεγάσει σ' ένα κτήριο κοντά στην Όπερα. Ένζεντ του θιάσου, μια νεαρή, από φυσικού της εύλασθητη, λεπτή, ρομαντική. Έρωτεύεται σε λίγο και παντρεύεται έναν συνάδελφό της. Κ' εϋτώς μεταμορφώνεται σε μέγαιρα! Ο Μορένο δεν ξαίρει πώς να βοηθήσει το συνεργάτη του. Ωσπου, τυχαία, αναθέτει στην έγγαμη πλέον ένζεντ το ρόλο μιας πόρνης των τριόδων. Τον υποδύεται με άνεση. Και το θαύμα συντελείται: Η κοπέλα ξαναγίνεται υποδειγματικά γλυκεία και καλή. Ο Μορένο καταλαβαίνει: Με το ρόλο της πόρνης, η νεαρή είχε προβεί σε έκθεσιασμό άσυνειδων διαθέσεών της. Κ' είχε λυτρωθεί! Το θέατρο μπορούσε να παίξει θεραπευτικό ρόλο, άπελευθερώνοντας άπ' τ' άπωθημένα τους όρισμένα άτομα. Της αναθέτει συστηματικά κακούς ρόλους. Και κείνη γίνεται συνεχώς καλύτερη στην ιδιωτική ζωή της. Το ψυχόδραμα είχε γεννηθεί. Από το ψυχόδραμα του Μορένο, που

έκτοτε εξέλιχθηκε, ο κ. Λυκέτσος όδηγήθηκε να χρησιμοποιήσει — για πρώτη φορά σ' όλο τον κόσμο — το αρχαίο Δράμα σαν θεραπευτικό μέσο σε, βαριά και χρόνια, ψυχικά άρρώστους. Η ιδέα του γενήθηκε το 1960. Κ' ή προσπάθεια ξεκίνησε το χειμώνα του 1960 - 1961. Το νεύτιστο, αρχαιόρρυθμο θεατράκι του Δρομοκαίτειου Θεραπευτηρίου ήταν, ό,τι χρειαζόταν. Με την επίβλεψη ενός ψυχιάτρου και μιάς κοινωνικής λειτουργού, διδάχτηκε σε μια ομάδα σχιζοφρενών ό "Προμηθέας Δεσμώτης" του Αισχύλου. Η παράσταση δόθηκε το Σεπτέμβριο του 1961, μπροστά σε πολυάριθμο κοινό από άρρώστους του Δρομοκαίτειου και περιορισμένο άριθμό συγγενών και φίλων. Το αποτέλεσμα ήταν παραπάνω από ικανοποιητικό. Οι άρρωστοι μπόρεσαν όχι μόνο να παρακολουθήσουν την πολύμηνη διδασκαλία της Τραγωδίας, αλλά και να δώσουν μ' έπιτυχία την παράσταση. Και το σπουδαιότερο: παρατηρήθηκε υπεραξίολογη ψυχική ώφέλεια σε, χρόνια και βαριά, ψυχικά άρρώστους. Η πρώτη αυτή στον κόσμο παράσταση αρχαίας Τραγωδίας από σχιζοφρενείς, είχε την τύχη να κινηματογραφηθεί από το συνεργείο του Υπουργείου Προεδρίας της Κυβερνήσεως. Σκηνές της, μάλιστα, περιλήφθηκαν και στη διεθνή ταινία "Παγκόσμια Ψυχική Ύγεια" του 1960. Ο κινηματογραφικός φακός συνέλαβε και άποτύπως εκφράσεις των προσώπων — όχι μόνο των ήθοποιών, αλλά και των άρρώστων θεατών — που φανέρωναν τη συναισθηματική συμμετοχή τους στο έργο. Η προσπάθεια συνεχίστηκε. Το 1961 - 1962 διδάχτηκαν "Οιδίπους Τύραννος", και "Ηλέκτρα" του Σοφοκλή, σε δυο διαφορετικές ομάδες ψυχικά άρρώστων. Επεισόδια κι άπ' τις δυο τραγωδίες παραστάθηκαν μ' έπιτυχία στην Α' Ε-

βδομάδα Ψυχικής Ύγειας, το Μάη του 1962. Ο καθηγητής Κουρέτας, που πρόλογισε την παράσταση του "Οιδίποδα Τυράννου", αναγνώρισε τη θεραπευτική αξία του αρχαίου Δράματος σε ψυχικά πάσχοντες.

Η πείρα που είχε αποκτηθεί — όπως ανέφερε ο κ. Λυκέτσος — δεν άφηνε καμιά άμφιβολία: Η διδασκαλία και η παράσταση αρχαίων Τραγωδιών πρόσφερε αξιόλογες θεραπευτικές δυνατότητες σε άτομα που πάσχουν από χρόνιες άρρώστειες.

ΠΩΣ ΛΕΙΤΟΥΡΓΕΙ Η "ΚΑΘΑΡΗ"

Νά πώς εξηγεί ό ίδιος ό κ. Λυκέτσος το μηχανισμό της "κάθαρσης" που ύφίσταται ό άρρωστος, με τη διδασκαλία και την έκτέλεση αρχαίας Τραγωδίας:

— Πρώτα-πρώτα άσκειται έντονη ύποβολή που όφείλεται όχι μόνο στη δύναμη της γλώσσας αλλά, κυρίως, στη δραματική ένταση της αρχαίας Τραγωδίας που είναι ζωάα και συγκεντρώνεται στο κορυφαίο, το βασικό γεγονός της ψυχικής σύγκρουσης και του μύθου της. Ακολουθεί ή συναισθηματική συμμετοχή σαν βίωμα και των άρρώστων ήθοποιών και των μελών του Χορού και των άρρώστων θεατών, που ταυτίζονται με τους ήρωες της Τραγωδίας. Έπακολουθεί — το σημαντικότερο — ή κάθαρση που χαρακτηρίζεται από μια συναισθηματική εκφόρτιση, που φτάνει σε δραματική έκφραση ιδεών και βιωμάτων βαθύτατα άπωθημένων. Με την κάθαρση έπιτυγχάεται γρήγορη ανάκουφση από τις έσωτερικές ψυχικές συγκρούσεις, που συμβάλλουν στην αύξηση του άγχους των άρρώστων και που τά ψυχοπαθολογικά τους συμπτώματα άποσκοπούν, άκριβώς, στην κάλυψη αυτού του άγχους. Αξίολογη είναι έπίσης ή ανάκουφση από το άσυνειδο συναίσθημα ένοχής, το άγχος και τις άμφιβολίες που έπακολουθούν, με την προβολή στους θεούς, των ανθρώπινων ψυχικών πόνων που παρουσιάζει το Δράμα και με την άπολύτρωση που πετυχαίνεται από την τιμωρία των ήθικά άπαραδέκτων πράξεων των ένόχων ήρώων του έργου. Ιδιαίτερα, σε μακροχρόνια ψυχικά άρρώστους, προκαλείται μιά, μεγάλη σημασίας, κινητοποίηση της συναισθηματικής τους έμπειρίας. Οι άποτομες και βίαιες έναλλαγές ανάλογα με την πλοκή και την εξέλιξη της Τραγωδίας, άπαιτούν ανάλογες συναισθηματικές έναλλαγές και μεταπτώσεις. Οι άρρωστοι, ύποδυόμενοι τους ήρωες της Τραγωδίας, βοηθούνται να κυριαρχήσουν στις άναστολές που τους προκαλεί ή άρρώστεια τους, κ' έτσι άπελευθερώνονται άπ' αυτές, ξαναβρίσκοντας την πηγαία ανθρώπινη τάση για έκφραση και έπαφή με το περιβάλλον. Οι μακροχρόνια ψυχικά άρρωστοι, με έξασθημένο ή άποδιοργανωμένο έγώ, ένδυναμώνουν τις ψυχικές και άμυντικές τους δυνάμεις και αναδιοργανώνουν το έγώ τους. Σ' αυτό βοηθάει ή τοποθέτηση του διδάσκοντος σε συμπληρωματικού έγώ και ή κατά την διάρκεια της διδασκαλίας άφομοίωση νέων δεδομένων, αντίληψων ή κατα-

Παράσταση αρχαίας Τραγωδίας από σχιζοφρενείς του Δρομοκαίτειου Θεραπευτηρίου



στάσεων που ήταν μέχρι τότε άδριαστα γνωστές στους άρρώστους. Παράλληλα, είναι δυνατή ή μεταστροφή του υπερωιστικού ψυχισμού σε μια άρμονικότερη ίσορροπία, με την ψυχική έπαφή με τον διδάσκοντα, που επιδρά σαν σταθερή συνείδηση σε περιπτώσεις άρρώστων με υπερβολικά αυστηρή και δύσκαμπτη συνείδηση, και σαν ένισχυτική συνείδηση σε περιπτώσεις άρρώστων μ' αδύνατη συνείδηση.

Ίδιαίτερα οι άρρωστοι που υποκρίνονται ήρωες τής Τραγωδίας, με την προσπάθεια απόδοσης των ψυχικών συγκρούσεων του ρόλου, έχουν την ευκαιρία τής συναισθηματικής τους ανάπτυξης και συνειδητοποίησης των προσωπικών τους συγκρούσεων, πολύ περισσότερο από την αντικειμενική συμμετοχή των άρρώστων που απαρτίζουν το Χορό ή των άρρώστων που παρακολουθούν, άπλως, το Δράμα σαν θεατές. Έπιτυγχάνεται, επίσης, ανακούφιση από αισθήματα ένοχής που τους κατατρύχουν, με την άσυλία που τους προσφέρει ή απόδοση ενός ξένου ρόλου.

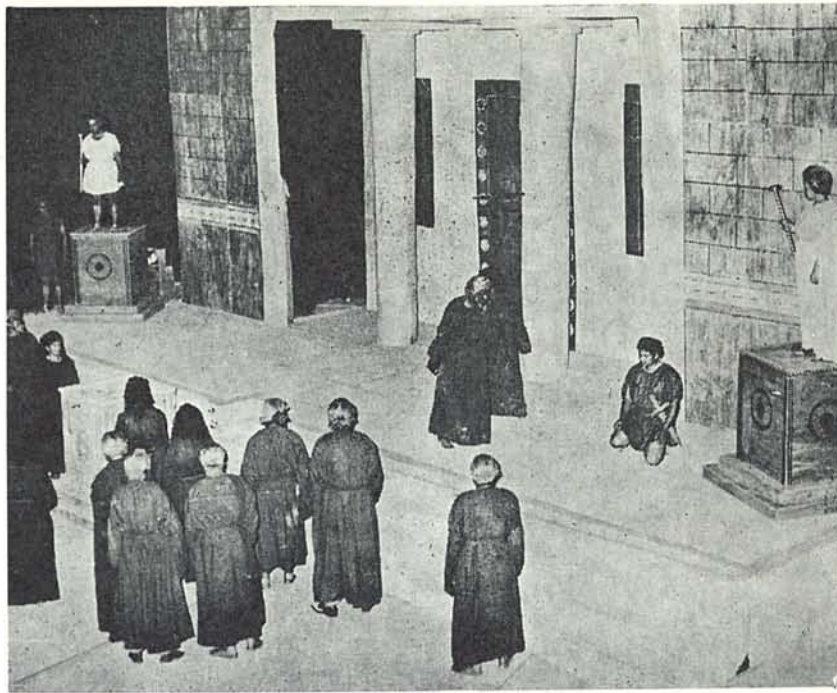
Με τις επίμονες και μακροχρόνιες δοκιμές, με την καλλιέργεια και τή βίωση των ρόλων, οι άρρωστοι βρίσκουν την ευκαιρία — καλυπτόμενοι πίσω από το ρόλο — να εκφράζονται, στην αρχή, τις ψυχικές διακυμάνσεις των ήρώων τής Τραγωδίας; σιγά-σιγά όμως να συμμετέχουν όλο και περισσότερο σ' αυτές. Με την πολύμηνη διδασκαλία κάθε Τραγωδίας μπορεί, τεχνικά, να επιτευχθεί βαθύτερη εκπαίδευση, βιωματική συμμετοχή, συναισθηματική ώριμανση και, πολλές φορές, ένδοσκόπηση των θεμελιακών ψυχικών προβλημάτων και συγκρούσεων τής ζωής, από τις όποιες υποφέρουν, βασικά, οι ψυχοπαθείς, χωρίς να έχουν ποτέ κατορθώσει να τις εξομαλύνουν.

Η ΦΕΤΕΙΝΗ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ "ΕΥΜΕΝΙΔΩΝ"

Η φετεινή παράσταση αρχαίας Τραγωδίας από σχιζοφρενείς δόθηκε στις 14 του Σεπτεμβρίου, στο ύπαιθριο θέατρο του Δρομοκαίτειου Θεραπευτηρίου, για τους μετέχοντες στην 15η Σύνοδο τής Ευρωπαϊκής Ένωσης Ψυχικής Υγείας. Μια ομάδα από 35 μακροχρόνια σχιζοφρενείς τής Α' Κλινικής του Δρομοκαίτειου παρουσίασε τις "Ευμενίδες" — τρίτο μέρος τής "Ορέστειας" του Αίσχύλου — στη γνωστή μετάφραση του Γρυπάρη, με διδασκαλία, σκηνηικά και κοστούμια τής φιλολόγου και κοινωνικής λειτουργού Έλένης Λυκάκη, στενής συνεργάτριας του ύφηγητή Λυκέτσου.

Η ίδια ή Δις Έλένη Λυκάκη αναφέρει μερικά πολύ διαφωτιστικά στοιχεία για την προσπάθεια:

— Οι άρρωστοι, που αποτέλεσαν το θίασο που θα έρμήνευε τις "Ευμενίδες", ήταν τρόφιμοι του Ψυχιατρείου από 2 μέχρι 27 χρόνια! Από άποψη ψυχικής κατάστασης, οι περισσότεροι είχαν φτάσει σε πλήρη συναισθηματική άνοια! Η προετοιμασία τής παράστασης κράτησε έννια μήνες. Πρώτος στόχος τής διδασκαλίας, ή δημιουργία μιας ομάδας με συνείδηση ένότητας. Η φετεινή Τραγωδία άπαιτούσε μεγάλη ομάδα, από 35 πρόσωπα.



"Άλλη μια εικόνα από διδασκαλία Τραγωδίας με σχιζοφρενείς του Δρομοκαίτειου

Για την αποδοτικότερη διδασκαλία, ο θίασος χωρίστηκε σε τέσσερις μικρότερες ομάδες, από 8 ως 9 άτομα. Ο διδάσκων παρακολουθούσε τις σχέσεις και τις αντιδράσεις στην ομάδα. Ύπληρχαν, βέβαια, ήγετικά και υπολειπόμενα στοιχεία. Η μορφή του Δράματος βοήθησε την ομαδική ολοκλήρωση. Ο Χορός που άπαιτεί και ίση προσφορά από όλους, έδωσε την ευκαιρία στους άρρώστους να συνειδητοποιήσουν την ανάγκη τής συνεργασίας και τής έπαφής του ενός με τον άλλον. Η θέση του διδάσκοντος άλλαζε στην πορεία τής διδασκαλίας. Αρχικά, ανέλυε το έργο και ήλεγχε τις αντιδράσεις τής ομάδας και του καθένα. Σιγά-σιγά, όσο ή ομάδα άποκοιτούσε συνοχή, ο ρόλος του διδάσκοντος περιοριζόταν. Με τον καιρό τα μέλη κάθε ομάδας ήλεγχαν ως ένα βαθμό τις σχέσεις μεταξύ τους. Όσο ή συνοχή τής ομάδας ολοκληρωνόταν, τόσο ο διδάσκων άπομακρωνόταν. Οι άρρωστοι αναλάβαιναν διαδοχικά, μέσα στην ίδια ομάδα, τόση ευθύνη για τους άλλους, όση τους επέτρεπε ή ψυχική τους κατάσταση.

ΣΥΖΥΓΟΚΤΟΝΟΣ ΓΙΝΕΤΑΙ ΕΥΜΕΝΙΔΑ!

Στις "Ευμενίδες", υπήρχε στο Χορό μια άρρωστη που, πριν είκοσι χρόνια, είχε σκοτώσει τον άντρα τής. Κατά τη διάρκεια τής διδασκαλίας τής Τραγωδίας, φαινόταν να ταυτίζεται με την Κλυταιμνήστρα. Τη δικαίωσε, δικαιολογούσε το φόνο με διάφορα επιχειρήματα. Άλλες φορές, δήλωνε τον άποτροπισμό τής για το έγκλημα του Ορέστη και δέχτηκε ευχαρίστως να μετάσχει στο Χορό των Έρινών. Άργότερα, ζήτησε το ρόλο τής κορυφαίας του Χορού. Τής δόθηκε. Η άρρωστη δυσκοιλήθηκε πολύ να έρμηνεύσει το μέρος όπου οι Έρινες μετα-

βάλλονται σε Ευμενίδες. Προφασίζόταν πως δεν μπορούσε να το μάθει άπ' έξω, δικαιολογούταν πως το μέρος ήταν μεγάλο, παραπονιόταν πως τής προκαλούσε πονοκέφαλο κλπ. Η διδάσκουσα δεν τής έδωσε πρωτεύοντα ρόλο στο μέρος αυτό και ο ψυχίατρος είχε μαζί τής συνεντεύξεις ύποστήριξης. Η άρρωστη με τον καιρό άρχισε να λέει πως "σε κάθε έγκλημα υπάρχει ένοχη, αλλά με τον καιρό μπορεί να υποχωρήσει, όταν μάλιστα επέμβουν άνώτερες δυνάμεις".

Παρόμοιες αντιδράσεις — αναφέρει ή Δις Λυκάκη — παρουσίασαν και άλλοι άρρωστοι που, πολλές φορές, παρέλειπαν όρισμένα μέρη από το ρόλο τους, μολονότι τα είχαν καλά άποστηθεί. Τα μέρη αυτά ήταν όσα ακριβώς είχαν σχέση με τις προσωπικές τους περιπτώσεις.

Χρειάστηκε, βέβαια, μεγάλη προσπάθεια για να μπορέσουν οι άρρωστοι να μετάσχουν συναισθηματικά στο έργο. Κ' ήταν φυσικό, άφου έπρόκειτο γι' άρρώστους, έγκαταλειμμένους από πολλά χρόνια στο Ψυχιατρείο και, εξαιτίας τής άρρώστειας τους, νεκρωμένους πιά συναισθηματικά. Στην αρχή μάθαιναν μόνο να μιούνται, χωρίς να συμμετέχουν συναισθηματικά. Άργότερα έφτασαν στην έλευθερη απόδοση. Μεγάλη ήταν ή δυσκοιλία όσπου να μπόρσει ο Χορός να πετύχει κάποια κίνηση κ' έπιθετικότητα έναντιόν του Ορέστη. Άλλ' ή δύναμη του έργου βοήθησε τους άρρώστους στην έκφραση και την εξιδανίκευση τής έπιθετικότητάς τους. Ύπληρχε ένας άρρωστος από Χορό που χρόνια κατατρυγόταν από έπιμονη ψυχοσωματική εκδήλωση από το πεπτικό. Κατά τη διάρκεια τής διδασκαλίας ο άρρωστος κατόρθωσε να έπιδείξει αξιόλογη έπιθετικότητα, άφου τον διαβεβαίωσαν πως δεν θα βλαφτε

κανέναν. Ο ψυχίατρος πού τόν παρακολουθούσε, παρατήρησε πώς, σιγά-σιγά, τὰ συμπτώματα άρχισαν νά υποχωρούν κ' ή φυσιολογική λειτουργία του πεπτικού ν' αποκαθίσταται. Η βελτίωση αποδόθηκε στη συμμετοχή του άρρώστου στο άρχαιο Δράμα.

Γενικά, μπορεί νά μὴν κατορθώθηκε άπόλυτη ταύτιση τών άρρώστων με τούς ήρωες τής Τραγωδίας άλλά όπωσδήποτε, βοηθήθηκαν νά συνειδητοποιήσουν όρισμένα "δυναμικά" τους, νά 'χουν κάποια συναισθηματική συμμετοχή στο Δράμα και νά βελτιώσουν, γενικά, τή συμπεριφορά τους στη ζωή. Έτσι, σε γενικές γραμμές, με τή βοήθεια τής άρχαίας Τραγωδίας, πετυχαίνεται ή "κάθαρση", σε άρρώστους πού τήν έχουν ιδιαίτερα ανάγκη, για νά λυτρωθούν ψυχικά και νά θεραπευθούν.

Ο ΣΩΜΕΡΣΕΤ ΜΩΜ ΩΦΕΛΗΣΕ ΜΟΝΟ ΤΑ ΤΑΜΕΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΘΙΑΣΩΝ!

Στις 16 του Δεκέμβρη πέθανε στη βίλλα Μωρέσκ στο Κάπ Φερρά της Κιανής Άκτής, ο γηραιότερος και πλουσιότερος άγγλος συγγραφέας — ο Σώμερσετ Μόμ. Το Έλληνικό Θέατρο του χροστάει γενναίες εισπράξεις τών ταμείων του και όρισμένες προσωπικές επιτυχίες πρωταγωνιστριών του. Στην Άθήνα παίχτηκαν είκοσι περίπου άπ' τά είκοσιπέντε έργα του. Πολλά ήταν επιτυχίες. Όλα σταδιοδρόμησαν καλά. Επικρατέστερα: "Ιερή φλόγα" 1929, "Βροχή" 1932, "Η λαϊδή Μπέτσου έξοφλει" 1948, "Τό τελευταίο βάλς" '56 και "Θεατρίνα" '57. Η Μαρίνα Κοτοπούλη έπαιξε τρία έργα του. Τά περισσότερα άπό τ' άλλα του, ή Κατερίνα. Άρετά, γνώρισαν και επαναλήψεις. Όχι μόνο άπό τούς πρώτους διδάξαντες. Αυτό πιστοποιεί, ιδιαίτερα, τήν επιτυχία τους. Είχε χαρίσματα έλαφρογράφου. Πνευματώδης, έπινοητικός, επιφανειακός και άκακος. Ήταν όμως μάστορας. Είχε τεχνική και θεατρικότητα. Με δυό λόγια, έγραφε βουλεβάρτο κάποιας, βέβαια, ποιότητας. Με είκοσι παιγμένα έργα στον τόπο μας είχε άποκτήσει, δικαιοματικά, τήν ελληνική θεατρική ιθαγένεια. Δέν μπόρεσε νά επηρεάσει κανέναν. Δέν ήταν συγγραφέας άξιος ν' άνοίγει δρόμο σ' άλλους. Είχε μόνο δεξιοτεχνία νά στηρίζει τά δικά του έργα. Τίποτα περισσότερο.

Πέθανε 91 χρονών. Γεννήθηκε στις 25 Γενάρη 1874 άπό άγγλους γονείς στο Παρίσι. Δέκα χρονά όρφάνεψε. Σπούδασε μαιευτήρας κι άφού ξεγέννησε 62 λεχώνες, τριάντα χρονά τράπηκε στη λογοτεχνία και τό θεάτρο. Πέτυχε με δυσκολία, άλλά άργότερα — με έμβλημα του "Ψυχαγωγείτε έκατομμύρια" — έγινε ζάπλουτος. Ταξίδεψε πολύ, ήρθε τρεις φορές και στην Έλλάδα, υπηρέτησε στη Φλάνδρα και, επανειλημμένα, τήν Ιντέλλιτζενς Σέρβης. Τελικά, άφοσιώθηκε στο γραμματέα του "Άλαν Σήτλ, πού τόν κατέστησε γενικό κληρονόμο του.

Ύπηρεζε, κυρίως, πεζογράφος. Πρώτο

του μυθιστόρημα: "Άίξα άπό τό Λάμπρο" (1897). Γνωστότερο: "Άνθρώπινη δουλεία" (1915). Τελευταίο έργο του: "Άπόψεις" (1958). Η έξηγέχρονη παραγωγή του: 30 μυθιστορήματα, 25 θεατρικά έργα, 120 διηγήματα, δυό αυτοβιογραφικά κείμενα, πολλά δοκίμια. Κυκλοφορία: 60 εκατομμύρια αντίτυπα.

Δυσκολεύτηκε πολύ νά εμφανιστεί στο θεάτρο. Κανέναν δέν του άνέβαζε έργο. Τριαντατριώ χρονά, στα 1907, παρυσίασε τό πρώτο του. Ήταν δράμα: "Η λαϊδή Φρέντερικ". Τό δώσε σχεδόν, τζάμπα, και τό παίξαν στο "Νιού Θήατερ". Είχε επιτυχία. Στην 30ή παράσταση, τό πασίγνωστο σατιρικό περιοδικό "Πάντς" δημοσίεψε ένα σκίτσο μισή σελίδα, πού δειχνε τούς δυό... Ούίλλιαμς. Τόν έναν, τόν Ούίλλιαμ Σώμερσετ Μόμ ν' ανατέλλει σαν ήλιος του άγγλικού θεάτρο και τόν άλλον, τόν παλιό, τόν μεγάλο, τόν Ούίλλιαμ Σαίξπηρ νά βγαίνει άπό τόν τάφο και νά τρώει τά νύχια του άπ' τή ζήλεια! Κι όμως ή άνόη-



"Ελεγε για τόν εαυτό του: "Είμαι μεγάλος συγγραφέας, δευτέρας κατηγορίας!"

τη αυτή γελοιογραφία καθιέρωσε τήν πρόσκαιρη θεατρική δόξα του Σώμερσετ Μόμ. Τόν άλλο χρόνο (1908) τέσσερα έργα του παίχτηκαν συγχρόνως σε τέσσερα θεάτρα του Λονδίνου.

Ό ίδιος έγραψε για τά έργα του: Πιστεύω πώς μια ή δυό άπό τίς κωμωδίες μου θα διατηρήσει, για κάποιο διάστημα, κάποια χλωμή ζωή γιατί είναι γραμμένες σύμφωνα με τήν παράδοση τής άγγλικής κωμωδίας και γι' αυτό τό λόγο ίσως βρουν μια θέση στη μακριά σειρά πού άρχισε με τούς δραματουργούς τής Παλιόρθωσης κ' έξακολούθησε ν' άρέσει με τά έργα του Νόελ Κάουαρντ... Πιστεύω πώς μερικά άπό τά διηγήματά μου θα βρουν μια θέση στις άνθολογίες. Είναι, βέβαια, μικρή άποσκευή — δυό τρία θεατρικά έργα και καμιά δεκαριά διηγήματα — άλλά είναι καλύτερη άπ' τό τίποτα! Κι άν λησμονηθώ ένα μήνα μετά τό θάνατό μου, δέν πρόκειται νά τό μάθο ποτέ!...

ΤΡΕΙΣ ΝΕΕΣ ΓΝΩΡΙΜΙΕΣ: ΝΟ, ΜΑΥΡΟ ΘΕΑΤΡΟ, ΟΥΓΓΑΡΕΖΙΚΗ ΟΠΕΡΕΤΑ

Τρία αξιόλογα ξένα θεάτρα γνώρισε τελευταία ή Άθήνα: Τό γιαπωνέζικο Νό, τό Μαύρο Θέατρο τής Πράγας και τήν Έθνική Όπερέτα τής Ούγγαρίας. Άρχίζουμε άπό τό γιαπωνέζικο Νό.

ΝΟ: ΕΝΑ ΘΕΑΤΡΟ "ΤΕΤΕΛΕΙΩΜΕΝΟ"

Κάτ' άρχήν, έπραξε άριστα τό Φεστιβάλ Άθηνών πού μας έφερε τό Νό. Μας άρεσε — δέ μας άρεσε, μπορέσαμε ή όχι νά τό πλησιάσουμε — πάντως, τό γνωρίσαμε. Κ' ήταν μια έμπειρία πολύτιμη και, άλλως πώς, δυσκολοπρόσιτη! Ήταν πραγματική ηροσοφορία τό Φεστιβάλ. Άπόλυτα μέσα στην παιδευτική του άποστολή. Μπράβο του, άκόμα, για τό πρόγραμμα πού τύπωσε, μ' όρισμένες γενικές άρχές πού πρεπε νά ξαίρει ό Δυτικός θεατής του Νό και μ' όλόκληρα τά κείμενα τών έργων. Χωρίς αυτά θα ταν άδύνατο στον κοινό θεατή νά καταλάβει ό,τιδήποτε.

Τό Κοινό, τό υγιές Κοινό πού διψάει για μάθηση και αισθητική άπόλαυση, ανταποκρίθηκε στην προσφορά. Έπρεξε και στις τρεις παραστάσεις στο θεάτρο Ηρώδη. Οι αριθμοί, πού έξασφάλισαν κατ' άποκλειστικότητα τό Δίμηνο, είναι άρκετά εύλαττοι: Οι θεατές έφτασαν συνολικά τις 9.384! Αναλυτικά: 3.378 στην πρώτη παράσταση (3/9/65), 3.265 στη δεύτερη (4/9/65) και 2.741 στην τρίτη (5/9/65). Συνέβη και άνά πάντεχο: Οι παραστάσεις του Νό, όχι μόνο δέν άφησαν έλλειμμα, άλλά ίσως και κάποιο μικρό κέρδος στο Φεστιβάλ! Κι αυτό είναι σημαντικό, όταν ή Όπερα τών Παρισίων, με τόν Μωρίς Μπεζάρ και τήν "Καταδίκη του Φάουστ", άφησε έλλειμμα πέντε εκατομμυρίων! Τό κόστος τής μετάκλησης του Νό ήταν 31.000 δολάρια καθαρά. Δηλαδή 930.000 δραχμές. Η Ύπηρεσία του Φεστιβάλ δέν έχει βγάλει ακόμα όριστικά στοιχεία. Πάντως, κατά τήν Ίδια, οι 9.384 θεατές — με μέσο όρο εισιτηρίου έκατό δραχμές — άποφέρουν 938.400, υπερβαίνουν δηλαδή τά έξοδα.

Άλλ' ύπάρχει κ' ή άλλη πλευρά... ανταπόκρισης του Κοινού. Τό Νό δέν είναι θεάμα εύκολόγνωτο κ' εύκολόχωνευτο. Τό κοινό είχε προειδοποιηθεί γι' αυτό. Μπορεί νά έπληξε θανάσιμα. Δέν επιτρεπόταν, όμως, νά δυσανασχετεί ένοχλητικά για τούς άλλους και ν' άποδοκιμάζει, με θορυβώδη άποχώρηση, ένα θεάμα πού δέν ήταν καθόλου άξιό άποδοκιμασίας — αντίθετα, ήταν υπερτέλειο στο είδος του — μόνο και μόνο γιατί δέν τό καταλάβαινε ή δέν τό εύχαριστούσε.

Η Κριτική πάλι — άνικανη, συνήθως, νά κρίνει ατιολογημένα κ' ένα μουσικάβρ — βρέθηκε τελείως άπροετοίμαστη για ένα είδος πού χρειαζόταν ειδική μελέτη, άν όχι "μύηση". Χρέςτε τής ήταν νά παρατηρηθεί. Νά σεβαστεί τό είδος και τόν εαυτό της. Πάντως, νά μὴν ειρωνευτεί!

Όσο για τό Νό είναι, όντως, ένα θεάτρο τελείως ξένο για μας. Ένα θεάτρο μεταθανάτιο, χωρίς ίχνος ζωής, μ' άργοκινούμενες σκιές νεκρών. Άπαντό

Στή σελ. 100 →

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Δίμηνό του και μιά σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται πάντοτε έλεγμένα και έπισημα στατιστικά στοιχεία γύρω άπ' τó Θέατρο, τόν Κινηματογράφο και τά άλλα θεάματα.

Στό 21 τεύχος, σελίδα 71, είχαμε δημοσιεύσει αναλυτικό πίνακα με τόν αριθμό τών εισιτηρίων τών δημοσίων θεαμάτων που πουλήθηκαν τó Α' τρίμηνο τού 1965 — ήτοι τούς μήνες Γενάρη, Φλεβάρη, Μάρτη — και τούς αντίστοιχους μήνες τού 1964. Είχαμε, τότε, υπογραμμίσει τήν αύξηση που παρουσιαζόταν τούς τρείς πρώτους μήνες τού 1965 στά εισιτήρια τών θεάτρων πρόζας, άλλ' είχαμε σαφώς προειδοποιήσει πώς ή αύξηση αυτή δέν έπρεπε νά έρμηνευτεί σαν άλλαγή στίς προτιμήσεις τού Κοινοῦ. Άντίθετα, είχαμε έπισημάνει πώς ή προεκλογική δραστηριότητα στό τέλος τού 1963 και στίς άρχές τού 1964 — με τίς δυó βουλευτικές έκλογές — εί-

χε δυσμενέστατη επίδραση στή θεατρική κίνηση. Έπομένως, ή αύξηση που παρουσιαζόταν τó Α' τρίμηνο τού 1965, ήταν άπλώς έπιστροφή στά κανονικά όρια. Οί εξελίξεις που σημειώθηκαν τά έπόμενα δυó τρίμηνα άποδεικνύουν πώς οί διαπιστώσεις αυτές άνταποκρίνονται τελείως στά πράγματα. Παρακάτω δημοσιεύονται δυó εύγλωττοι αναλυτικοί πίνακες, με τά εισιτήρια δημοσίων θεαμάτων που πουλήθηκαν τó Β' και τó Γ' τρίμηνο τού 1965, σέ σύγκριση και με τά αντίστοιχα τρίμηνα τού 1964. Στούς Άστερίσκους τού τεύχους βρίσκονται τά γενικότερα συμπεράσματα άπό τήν αύξομείωση τών άριθμῶν μαζί με πρόσθετα εύγλωττα στοιχεία.

1. Πίνακας πωληθέντων εισιτηρίων τó Β' τρίμηνο τού 1965, σέ σύγκριση με τó αντίστοιχο τού 1964

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1 9 6 5			1 9 6 4		
	Άπρίλης	Μάης	Ίούνιος	Άπρίλης	Μάης	Ίούνιος
Σύνολον Χώρας	10.099.184	10.228.198	10.088.966	8.682.344	8.815.563	9.010.937
1. Θεάτρων πρόζας	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 πρόζας	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
Λοιπή Χώρα	4.526.497	4.255.076	3.743.617	3.902.194	3.927.600	3.488.496
1. Θεάτρων πρόζας	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 εισιτηρίων τó Γ' τρίμηνο τού 1965, σέ σύγκριση με τó αντίστοιχο τού 1964

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1 9 6 5			1 9 6 4		
	Ίούλιος	Αύγουστος	Σεπτέμβρης	Ίούλιος	Αύγουστος	Σεπτέμβρης
Σύνολον Χώρας	11.091.800	10.749.699	12.163.470	10.012.613	10.830.402	10.484.569
1. Θεάτρων πρόζας	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 πρόζας	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
Λοιπή Χώρα	4.454.703	4.392.231	4.883.479	3.893.940	4.582.402	4.352.692
1. Θεάτρων πρόζας	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

ΣΚΗΝΙΚΕΣ ΤΟΙΧΟΓΡΑΦΙΕΣ ΣΕ ΜΑΥΡΟ

Στην αρχή της χειμωνιάτικης σαιζόν γνωρίσαμε και το "Μαύρο Θέατρο" της Πράγας. Ένα πολύ ενδιαφέρον θέαμα που απέτυχε παταγωδώς στην Αθήνα! Και δικαίως! Πρώτ' απ' όλα, οι ίδιοι οι Τσέχοι έχουν παρεξηγήσει αυτό που κάνουν: Τό 'γουν ρίξει πολύ... πανανθρώπινα ιδεώδη! Δεν θυμόμαστε τέτοια προβολή θεάματος να ξανάγινε στην Αθήνα. "Αλλά παντού γινόταν λόγος για... "ύψηλές φιλοσοφικές ιδέες", για "ουμανιστικό θέατρο", για "ένα θέατρο που ασχολείται με τις ανθρώπινες σχέσεις" ή άλλα παρόμοια, τελείως... δυσδιάκριτα στην ολόμαυρη σκηνή τους: "άνθρωπιστικές ιδέες διέπουν όλα τα έργα μας, που προσπαθούν να δείξουν ότι υπάρχουν πανανθρώπινα ιδεώδη, ότι βρίσκονται σε κίνδυνο και ότι θα ήταν μάταιο να θέλουμε να ζούμε χωρίς αυτά"! Μ' άλλα λόγια, διαφήμιζαν πράγματα που δεν πρόσφεραν. Και τ' άκριβοπουλούσαν: 150 δραχμές εισιτήριο για ένα αξιοπερίεργο, μόνον θέαμα!

Το Μαύρο Θέατρο στηρίζεται σ' ένα παλιό κινέζικο τρέκ. Το χρησιμοποιούσαν πριν χίλια χρόνια οι θαυμαστοί της! Σε μια σκηνή με κατάμαυρα φόντα κινούνται άθεατοι, ντυμένοι στα μαύρα, ήθοιοι. Ο Στανισλάβσκι αναφέρει κάπου το Μαύρο Θέατρο. Είχε ανακαλύψει τυχαία την αρχή που στηρίζεται. Δεν τό 'χε, όμως, χρησιμοποιήσει στις σκηνοθεσίες του. Πρώτη απόπειρα, στα χρόνια μας, έγινε από τον Γίρι Σρνέκ. Το χρησιμοποίησε, σε διάφορες περιπτώσεις, στο Θέατρο, στον Κινηματογράφο, την Τηλεόραση. Και πέτυχε. Τελικά, το άναπτυξε και το παρυσιάζει αθύπαρκο.

Ο Σρνέκ είναι τώρα 34 χρονών. Πριν έφτά χρόνια (1958) μάζεψε με άλλους καλλιτέχνες ήθοιους, χορευτές, ποιητές, ζωγράφους, γλύπτες, γραφίστες — και ίδρυσε το "Μαύρο Θέατρο". Έντυπωσίασε και πέτυχε. Γρήγορα εξάντλησε το τσεχοσλοβάκικο ενδιαφέρον και γρήγορα προκάλεσε το διεθνές. Το '59 εμφανίστηκε στη Βιέννη, το '62 στο φεστιβάλ Έδιμβούργου, το '63 στο Βερολίνο. Μέσα σε λίγα χρόνια πήρε μέρος σε όκτω φεστιβάλ κ' έδωσε οχτακόσιες παραστάσεις σε 28 χώρες, σε τρεις ηπείρους.

Ο ίδιος εξηγεί: Τα μαυροντυμένα πρόσωπα, στην κατάμαυρη σκηνή, γίνονται άορατα για το θεατή, ενώ τ' αντικείμενα που κρατάνε στα χέρια τους αποκοιτούν δική τους ζωή. Ο νόμος της βαρύτητας "καταργείται", και έπιπλα, κούκλες κι άλλα σκηνικά αντικείμενα κινούνται με τρόπο παράδοξο. Οι ήθοιοι που απομένουν όρατοι και τα αντικείμενα παρυσιάζουν ένα σκηνικό παιχνίδι, σ' ένα σύμπαν φανταστικό!

Ειπώθηκαν πολλά και διάφορα. Πάντως, Θέατρο δεν είναι! Του λείπει ο Λόγος. Ούτε και βρήκε δική του έκφραση. Δαλείται τα εκφραστικά του μέσα: από την παντομίμα, τις μαριονέτες, το θέατρο σκιών, τον Ντίσεϊ. Πλουτίζει, μόνον, το παλιό κινέζικο τρέκ της μαύρης σκηνής και τους σκοτεινούς θαλάμους των λαϊκών πανηγυριών, με τις πρόσδους της τεχνικής. Κυρίως τ' φωτιστικά έφφε και την μοντέρνα ήχητική υπόκρουση. Αυτό είναι όλο: Γλώσσα μιμι-

κής και άλχημεία φωτισμών. Σκηνικές τοιχογραφίες στο μαύρο. Παιχνίδια φωτισμών στο μόνιμο σκηνικό του σκοτάδι. Και ισότιμα πρωταγωνιστικός ρόλος στα φωτιζόμενα αντικείμενα.

Πετυχάνει πολλά: Πλαστικές εικόνες όνειρικές, άκροβασίες στο άπειρο. Εικόνες ειρωνικές, δηκτικές, έφιαλτικές — εικονογράφηση Κάφκα στο άσπρόμαυρο. Δημιουργεί, όπτικά, ένα κόσμο παράδοξο, φανταστικό, άλλόκοτο, μαγεμένο. Τα περί ύψηλων ιδεών και ιδεωδών που κινδυνεύουν, είναι άστεϊα!

Όπως και το Νό, ύπάρχει μόνον τέλεια, δεξιοτεχνικά εκτελεσμένο. Αντίθετα από το Νό, δεν είναι καθόλου άχρηστο σαν πειραματισμός, στο σύγχρονο Θέατρο. Είναι μια νέα αισθητική όραση. Πλουτίζει τη θεατρική ή παραθεατρική γλώσσα με μια μοντέρνα αισθητική έκφραση, που την κατορθώνει με τις πρόσδους της τεχνικής. Αναδεικνύει — σ' έποχή που και μόνο τα φωτιστικά αποτελούν σκηνοθετική έκφραση — τη μαγεία των πραγμάτων. Αθύπαρκο δεν μπορεί να επιζήσει. Μπορεί, όμως, να χρησιμοποιηθεί από το άλλο θέατρο. Ηδη, ο Αλέξης Σολομός κάκι είχε έπωφεληθεί στον "Πύργο" του Κάφκα.

Το "Μαύρο Θέατρο" έδωσε 20 παραστάσεις στην Αθήνα (θέατρο "Βεάκη", από 1 ως 17 Οκτώβρη), 16 στον Πειραιά (Δημοτικό θέατρο, 20 ως 31 Οκτώβρη) και 7 στην Πάτρα (Δημοτικό θέατρο, από 3 ως 7 Νοέμβρη). Το Δίμηνο διαθέτει, κατ' αποκλειστικότητα, τα παρακάτω εύγλωττα στοιχεία:

Οι παραστάσεις των Αθηνών είχαν καθορή εισπραξη 183.754 δραχμές, έναντι 414.756 που ήταν τα έξοδα. Άφησαν δηλαδή ζημιά 231.002 δραχμές! Η άμοιβή του θιάσου ήταν 400 δολάρια κατά παράσταση (400 X 30 δρχ. = 12.000 X 20 παραστάσεις = 240.000 δρχ.). Στον Πειραιά, η ζημιά περιορίστηκε μόνο σε 26.870 δρχ. γιατί παραχωρήθηκε δωρεάν το Δημοτικό, μείωσε τις άπαιτήσεις του ο θιάσος σε 300 δολλ. την παράσταση και μειώθηκαν οι τιμές εισιτηρίων.

Είναι χρήσιμο να σημειωθεί πως, στην Αθήνα, οι τιμές εισιτηρίων ήταν 150, 100, 75, 50, 30 και 50 δρχ. για τα παιδιά. Άκόμα πιο χρήσιμο είναι να καταγραφεί ο αριθμός των εισιτηρίων που πουλήθηκαν, κατά κατηγορίες:

150 δρχ. εισιτ.	365	είσπραξη	54.750
100 " "	744	" "	74.400
75 " "	1020	" "	76.500
50 " "	82	" "	4.100
30 " "	4	" "	120
50 " παιδικά	391	" "	19.550

Μ' άλλα λόγια είδαν το θέαμα 2.608 θεατές — όσα και τα εισιτήρια που κόπηκαν — και άπεφεραν εισπραξη 229.420 δρχ. μαζί με το φόρο (μείον 45.665 δρχ. που ήταν ο φόρος). Άλλο εύγλωττο — και παρήγορο — στοιχείο, άξιο να καταγραφεί: Στην Πάτρα, το Μαύρο Θέατρο κάλυψε όλα τα έξοδα της εμφάνισής του!

Άποδεικνύεται όλέθρια, η αρχή που προσβέουον τα Καλλιτεχνικά Γραφεία Αθηνών πως, για να 'χει έπιτυχία ένα θέαμα πρέπει να εμφανιστεί σε μεγάλο κεντρικό θέατρο και με πανάκριβο εισιτήριο!..

ΑΠΑΡΝΗΘΗΚΕ ΤΟ ΒΥΖΑΝΤΙΟ ΔΥΟ ΦΟΡΕΣ ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ!

Στο δίμηνο που κάλυπτε το περασμένο τεύχος απεδήμησε εις Κύριον ο Φώτης Κόντογλου. Ένας πεισματωμένος στην πίστη του βυζαντινός κοσμοκαλόγερος, που 'δωσε στη Λογοτεχνία μας σελίδες λαϊκής άνδρεισύνης και στην άγιογραφία ένα Βυζάντιο άγριοπής αγιότητας. Έζησε έβδομήντα χρόνια και δεν θα πρέπει να ξεχαστεί ποτέ γιατί μας όδηγησε σε ρίζες της ρωμισσύνης.

Το Βυζάντιο είχε αποκηρύξει το Θέατρο. Γι' αυτό θα καταγραφούν εδώ δύο



Η Άγία Έλένη, εικόνα δια χειρός Φωτίου Κόντογλου με ιδιόχειρη άφιέρωση του στη μνήμη της Έλένης Παπαδάκη

περιπτώσεις που ο αδιάλλακτος της Όρθοδοξίας Φώτης Κόντογλου δέχτηκε ν' ασχοληθεί μαζί του.

Η πρώτη έπαφή του συντελέστηκε στα 1927. Η Μαρίκα Κοτοπούλη θά 'παίξε Έκάβη στο Στάδιο. Νεαρότατος σκηνοθέτης ο Φώτος Πολίτης είχε αναθέσει τη λιτότατη σκηνογραφία στους άξέχαστους καλλιτέχνες Άγγελο Σπαχή και Νίκο Καστανάκη. Δεν τον ικανοποίησαν. Παρακάλεσε, τότε, το Φώτη Κόντογλου να ξαναβάψει το σκηνικό, που παρίστανε μια σκηνή - τσαντήρι. Δέχτηκε και τό 'κανε. Στο πρόγραμμα δεν αναφέρθηκε σκηνογράφος.

Για δεύτερη φορά ο Φώτης Κόντογλου άπαρνήθηκε το Βυζάντιο για χάρη του θεάτρου, το Δεκέμβρη του 1944. Έκτιμώντας τη χριστιανική καλωσύνη της άξέχαστης Έλένης Παπαδάκη, ζωγράφισε στη μνήμη της μια φορητή εικόνα της Άγίας Έλένης με ιδιόχειρη άφιέρωση στη μνήμη της καλλιτέχνιδος. Και προχώρησε τόσο στην παρασπονδία του με το Βυζάντιο που εικόνησε την Άγία Έλένη μόνη — χωρίς τον Άγιο Κωνσταντίνο, που άπαιτεί η βυζαντινή άγιογραφική παράδοση. Η εικόνα δημοσιεύεται εδώ, για πρώτη φορά. Άνήκει στην οικογένεια της άλησμήνητης Έλένης Παπαδάκη.

ΚΑΣΟΝΑ : ΠΑΙΧΤΗΚΕ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΑΠ ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ

Στις 18 Σεπτέμβρη πέθανε σε μια κλινική στη Μαδρίτη ο Ισπανός θεατρικός συγγραφέας 'Αλεσάνδρο Κασόνα. Μέσα σε λίγα χρόνια, ή 'Αθήνα γνώρισε περισσότερα έργα του, απ' όσα ή πατρίδα του κι ο κόσμος όλος! Ζητήσατε την 'Ιουλίτσα 'Ιατριδή. 'Εκείνη τον ανακάλυψε. Τά μεγάλα θεατρικά κέντρα τον αγνοούσαν και τον αγνοούν ακόμα. Σ' έμας ανάτειλε το '57 με την "Κυρά τής Αύγης". Είχε σπεύσει — κακώς! — να την ανεβάσει το 'Εθνικό μας Θέατρο. Μέσα σε όχτω χρόνια παίχτηκαν πέντε έργα του: "Τά δέντρα πεθαίνουν όρθια" το '59 απ' το Διαμαντόπουλο, "Διαβολεμένη μυλωνά" το '60 απ' την 'Αρώνη, το "Στερνό Καράβι" το '65 απ' το Μυράτ και φέτος πάλι — στην άρχή τής σαζόν — "Η τρίτη λέξη" απ' τή Χριστίνα Σύλβα. Στάθηκε μάλλον τυχερός γιατί, τις περισσότερες φορές, έπεσε σε καλά χέρια. 'Η κατάλληλή του με τή Σύλβα ήταν στα σωστά του μέτρα.

Δέν ήταν συγγραφέας που μπορούσε να πιάσει τον παλμό τής εποχής του ή κάτι διαρκέστερο. 'Ηταν ένας εύφάνταστος κατασκευαστής, που 'χε βρει τον τρόπο να γοητεύει το κοινό. Τά έργα του είναι λαϊκές θεατρικές επιφυλλίδες. Γνησιότατα μελό! Γι' αυτό και πετύχαιναν έμπορικά. Καλοχτισμένα αλλά ψεύτικα. Με μια έπίφαση ποίησης, λίγο όνειρο, άρκετή 'ντριγκα, πληθώρα συμπαιθητικών ήρώων, τούς... άπαραίτητους κακούς και άτελευταίτη γλυκερότητα. Παμπάλαια συνταγή, έξυπνα φρεσκαρισμένη! Πολλοί θυμούνται τον Λόρκα έπειδή ήταν κ' οι δυο Ισπανοί, σύγχρονοι και φίλοι. 'Ας ξεκαθαριστεί λοιπόν: 'Ο Κασόνα ήταν ένας Λόρκα για μικροαστούς. "Ένα κακέκτυπο του Ποιητή.

Τό ξεκίνημά του δέν προμηνούσε κατασκευαστή έμπορικού θεάτρου. 'Όπως οι διεθνείς Σικηνές, έτσι και τά διεθνή Who's Who και τά Λεξικά τόν αγνοούν. 'Η 'Ιουλίτσα 'Ιατριδή, που μάς γνώρισε τό έργο του, μάς γνώρισε και τή ζωή του: Πέθανε 62 χρονώ. Είχε γεννηθεί στά 1903 στό Μπρεσούλο τών 'Αστούριων. Σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή του 'Οβιέδο και τής Μούρθια. 'Από δάσκαλο πατέρα και δασκάλα μάνα, βγήκε δάσκαλος κι αυτός! Στά 1928 διορίστηκε σ' ένα χωριό τών Πυρηναίων. Για χάρη τών μικρών μαθητών του ίδρυσε τό "Πλουμιστό πουλί" — μια παιδική σκηνή. Διασκευάζει κι ανεβάζει παλιούς θρύλους κι όνειρεύεται ένα θέατρο με κοινό. Τόν άλλο κιάλας χρόνο (1929) γράφει τό πρώτο του θεατρικό έργο — "Η Σειρήνα που άραξε" — που στά 1933 παίρνει τό βραβείο Λόπε ντέ Βέγα και στά '34 ανεβάζεται στό Τεάτρο 'Εσπανιόλ. Γράφει ακόμα τά έργα "Πάλι ο διάβολος" και "Η Νατάσα μας".

Τόν καιρό τής Δημοκρατίας (1931-36) τό 'Υπουργείο Παιδείας κάνει τήν εξόρμηση για τό Θέατρο του Λαού. Του άναθέτει διεύθυνση. Ένα θέατρο πλανόδιο, που δίνει παραστάσεις σε μικρές πόλεις και χωριά που δέν έχουν ξαναδεί ούτε και ξέρουν τί πά να πει

θέατρο! Τήν ίδια εποχή, ο συνάδελφος και φίλος του, ο νεότερος ποιητής του 'Ισπανικού Θεάτρου Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, με τό θιασό του από φοιτητές του Πανεπιστήμιου τής Μαδρίτης, άλωνίζει τις έπαρχίες και κάνει θέατρο για τό Λαό. Τέτοια προσπάθεια, να φτάσει τό θέατρο στό Λαό, είχε να ξαναγίνει απ' τό Χρυσό αιώνα τών 'Ισπανικών Γραμμάτων, τήν εποχή του Θερβάντες, του Λόπε ντέ Βέγα και του Καλντερόν. Τότε οι πλανόδιοι θιασοί στην 'Ισπανία είχαν φτάσει τούς 280!

Δίκαια περηφανευόταν ο Κασόνα: " 'Από τά πέντε αυτά χρόνια, που 'χα τήν τύχη



'Ο Κασόνα είχε κατακτήσει όσους τόν γνώρισαν στην 'Αθήνα, τό Γενάριό του '65

να διεύθωνα εκείνο τό θιασο τών σπουδαστών, τριακόσια χωριά μάς είδαν να στήνουμε τή Σικηνή μας σε πλατείες, σ' αϋλές κι άδιέξοδους δρόμους και πολλοί ήταν οι άνθρωποι που γεμάτοι έκπληξη παρακολούθησαν τις παραστάσεις μας. "Αν μπορούσα να περφηανευτώ για κάτι καλό που 'χα κάνει στη ζωή μου σίγουρα θά 'ταν για κείνο τό έργο. Κι άν έμαθα κάτι για τούς ανθρώπους και για τό θέατρο εκεί τό 'μαθα. Τόσες παραστάσεις μπροστά σ' ένα κοινό άμόρφωτο αλλά με γνήσια ένστικτα στάθηκαν για μένα άνεκτίμητη έμπειρία". 'Η δολοφονία του Λόρκα, τόν πείθει να αυτοεξοριστεί. Τό '37 φτάνει στό Μπουένος 'Αυρες. 'Εκεί γράφει τά περισσότερα έργα του. 'Αλλά, ύστερα από 26 χρόνια, στά 1963, ξαναγυρίζει στην 'Ισπανία του Φράνκο! Κι άρχίζει να παίζεται. Τελευταία έργα του: "Ισπότης με χρυσά σπιρούνια", "Τό στέμμα του έρωτα και του θανάτου", μια διασκευή τής κλασικής "Θελεστίνια" του Φερνάντο ντέ Ρόχας και "Τρεις τέλειο γάμοι". Τό τελευταίο, παιζόταν στη Μαδρίτη όταν πέθανε ο συγγραφέας. 'Η παράσταση διακόπηκε, άναγγέλθηκε ή θλιβερή είδηση και, τήν άλλη μέρα, μετάφεραν στό θέατρο και τό νεκρό! Συγκινητικό βέβαια, αλλά και μελοδραματικό. 'Όπως ή ζωή και τό έργο του...

ΑΠΟΔΕΣΜΕΥΤΗΚΕ ΚΑΙ ΔΙΑΤΕΘΗΚΕ Η ΠΙΣΤΩΣΗ ΤΩΝ 3.500.000 ΔΡΧ.

'Επιτέλους! Δέκα μέρες πριν κλείσει ο χρόνος, κάτω από τή γενική κατακραυγή, ο άξιότιμος έπί τών Οικονομικών ύπουργός ένέδωσε ν' αποδεσμεύσει τό κοινόδουλο τών 3.500.000 δρχ. που προβλέπει ο Κρατικός Προϋπολογισμός για τήν ένίσχυση τών Γραμμάτων και του Θεάτρου. 'Έτσι, άναιρέθηκε ή άντιπνευματική άπόφαση του άξιότιμου κ. Μητσοτάκη που, κατεξτελείζοντας τόν — άλλωστε μεγαλόστομο και κενό — Δωδεκάλογο ένισχύσεως τών Γραμμάτων και Τεχνών, έκοψε ακόμα και τήν τακτική πίστωση του Προϋπολογισμού!

'Η άπόφαση άποδέσμευσης τής πίστωσης τών τρισήμισυ έκατομμυρίων έχει άριθμό Προτοκόλλου 305.870 και ήμερομηνία 21 Δεκέμβρη 1965. Είναι άπάντηση σε μια σειρά από διαβήματα και κατακριτικά δημοσιεύματα πνευματικών ανθρώπων και σε μια σειρά έγγραφων του 'Υπουργείου Παιδείας.

Τό τελευταίο, ύπ' άριθμ. 151.087 και ήμερομηνία 13 Νοέμβρη 1965 έγγραφο του 'Υπουργείου Παιδείας, παρακαλούσε τό 'Υπουργείο Οικονομικών να προβεί στην άποδέσμευση τής πιστώσεως τών 3.500.000 δραχμών με ισόποση δέσμευση τών παρακάτω πιστώσεων του προϋπολογισμού:

1. Του φ. 420 «Σωματική 'Αγωγή» Κωδ. άριθ. 2429, «'Επιχορήγησης εις λοιπούς άθλητικούς οργανισμούς» διά δραχμών 1.500.000.
2. Του φ. 620 «'Εποπτικά Μέσα Διδασκαλίας» Κωδ. άριθμός 1249 «'Επιχορήγησης έποπτικών μέσων διδασκαλίας» διά δραχμών 1.000.000, και
3. Του φ. 646 «'Εργοστάσιον 'Εποπτικών Μέσων Διδασκαλίας» Κωδ. άριθμός 1439 «'Επιχορήγησης ειδών συντηρήσεως και έπισκευής λοιπού έξοπλισμού» διά δραχμών 1.000.000.

Και κατέληγε τό έγγραφο του 'Υπουργείου Παιδείας:

'Ομοίως παρακαλούμε όπως παράσχητε τήν έγκρισιν όμών διά τήν διάθεση ός και τήν κατά τό ψήφισμα τής 7ης 'Ιουτίου 1927 έγκρισιν όμών διά τήν ανάληψιν τής ός άνω άποδεσμευθησομένης πιστώσεως δραχμών 3.500.000 του φ. 50 — 830 Κωδ. άριθ. 2371 του Προϋπολογισμού.

Πρός τούτους γνωρίζομε όμιν ότι ή άνωτέρω άποδέσμευσις καθίσταται λιαν άπαραίτητος διά τήν κάλυψιν έπιχορηγούσας φύσεως όπορωδέσεων τής Διεθνώσεως ήμών προς ένίσχυσιν Πνευματικών 'Ιδρυμάτων, χορηγήσιν Κρατικών Βραβείων, άγοράν λογοτεχνικών έργων κ.λ.π.»

Τό "Δίμηνο" είναι σε θέση να γνωρίζει πός ή Διεύθυνση Γραμμάτων και Θεάτρου διέθεσε τήν πίστωση τών 3.500.000 δραχμών ως εξής:

- Για τήν άγορά Λογοτεχνικών βιβλίων και τήν άπονομή τών Κρατικών Λογοτεχνικών Βραβείων. 1.100.000
- Για τήν πληρωμή (ανάδρομικός) λογοτεχνικών έργων προηγούμενου χρόνου. 300.000
- Για τήν ένίσχυση πνευματικών ίδρυμάτων, καλλιτεχνικών σωματείων, οργανώσεων κτλ. 1.800.000
- Για διάφορα άλλα άπρόβλεπτα έξοδα (τών προηγούμενων κατηγοριών) που θά παρουσιαστούν ός τό τέλος του Φεβρουαρίου 1966. 300.000

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

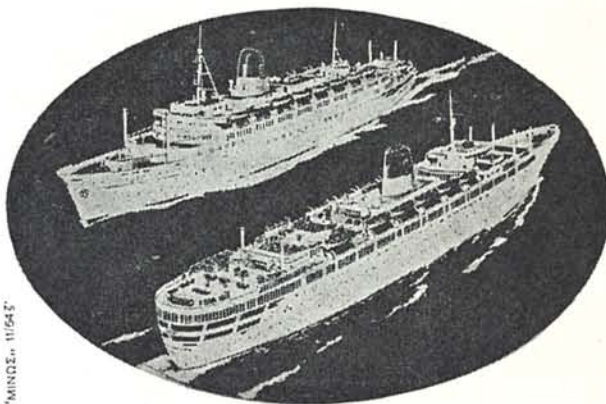
524.582, 526.616, 521.193, 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 υποπρακτορεία εις όλην τήν Ελλάδα και τάς κυριωτέρας πρωτεύουσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ — ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

**Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ**

2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ



"ΜΙΝΟΣ" 11542

" ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ "

τό νεώτερο και πολυτελέστερο υπερωκεάνιο 26.300 τόννων

" ΟΛΥΜΠΙΑ "

τό πλωτό ανάκτορο τών ωκεανών 23.000 τόννων

Από τόν Μάρτιο του 1965 δύο φορές τόν μήνα

Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

και τό **Ζήμερο RELAX** ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ "ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ," "ΟΛΥΜΠΙΑ,"
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΑ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ



ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΟΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ



ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου ἐξυπηρητήσεως

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





ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

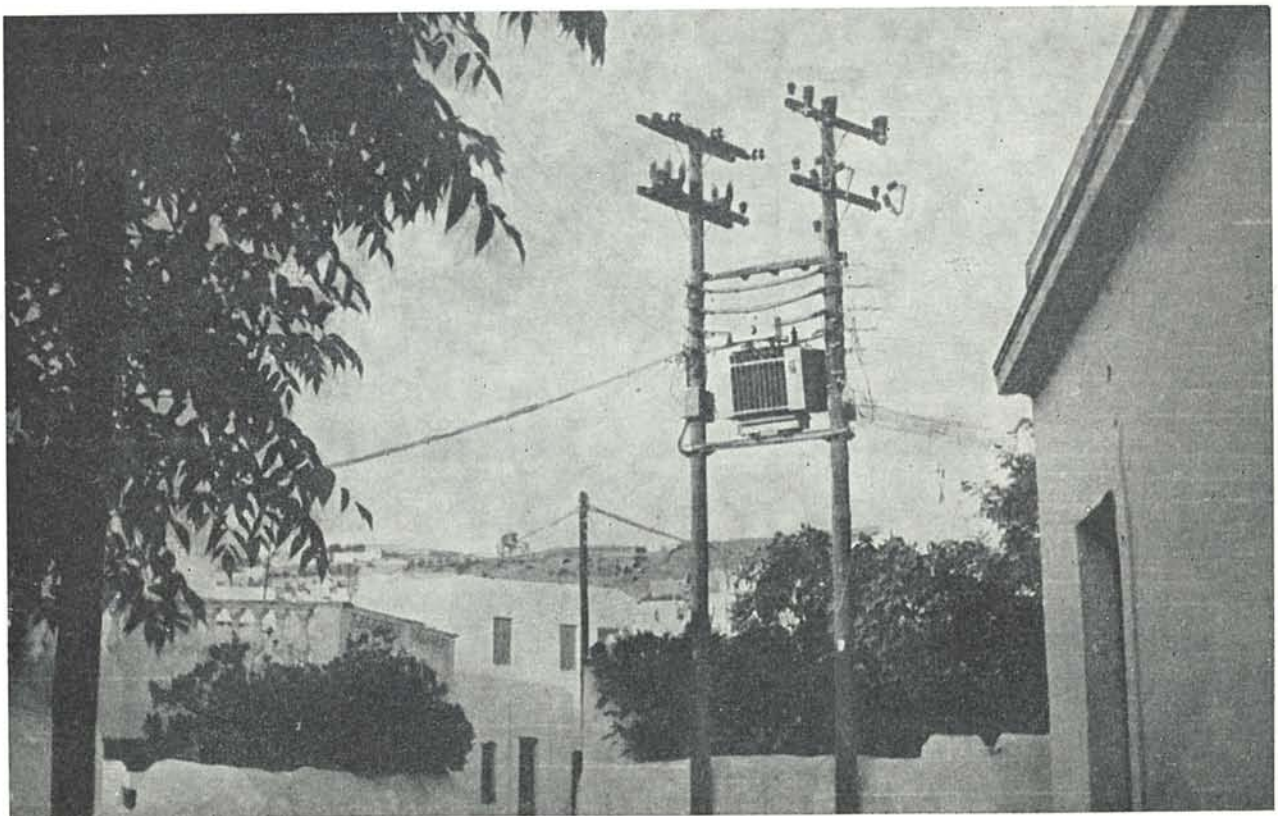
Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

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



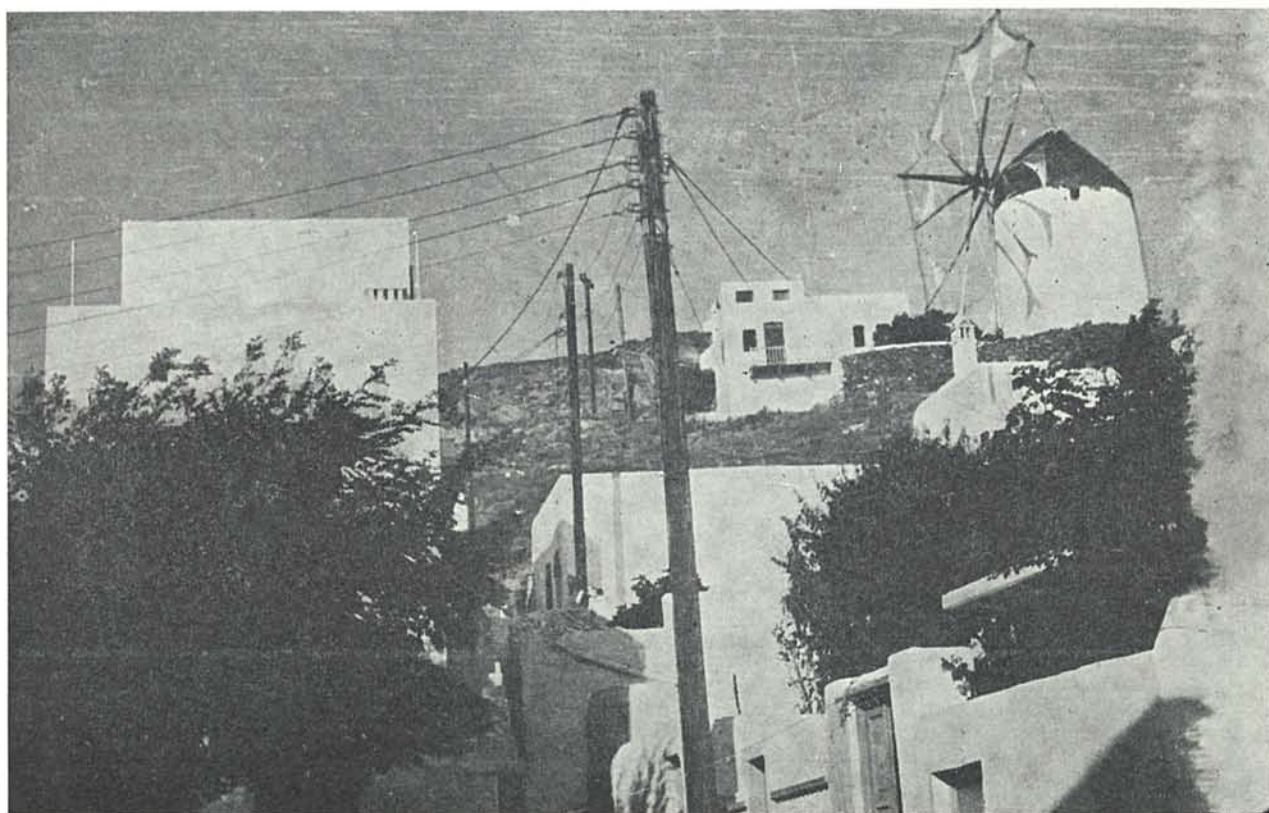
ΤΑ ΔΙΚΤΥΑ ΤΗΣ Δ.Ε.Η. ΔΕΝ ΘΑ ΕΝΑΡΞΙΣ ΕΦΑΡΜΟΓΗΣ ΝΕΩΝ

Ἡ Δημοσία Ἐπιχειρήσις Ἠλεκτρισμοῦ, ἀφοῦ ἀντιμέτωπος κατὰ τὴν τελευταίαν περίοδον μὲ ἀποφασιστικά μέτρα, τὸ ὅλον πρόβλημα τοῦ ἐξηλεκτισμοῦ τῆς ὑπαίθρου, διὰ τῆς καταστροφῆς ἑνὸς πολυετοῦς προγράμματος ἐκτεταμένης ἠλεκτροδοτήσεως χωρίων καὶ οἰκισμῶν, προχωρεῖ τώρα σπὴν ἀνάληψι μιᾶς νέας πολιτιστικῆς προσπάθειας γιὰ τὴν προοδευτικὴ ἐπίλυσι τῶν προβλημάτων, ποῦ σχετίζονται μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἑναρμόνισι πρὸς τὸν περιβάλλοντα χώρον τῶν πάσης φύσεως κατασκευῶν τῆς (δικτύων, ἐγκαταστάσεων κ.λ.π.). Ἡ Δ.Ε.Η., ποῦ εἶχε μέχρι τώρα σὺν μοναδικῇ μέριμνᾳ τὴν μὲ κάθε μέσο ταχεῖαν χορήγησι ἠλεκτρικῆς ἐνεργείας σὲ ὅσο τὸ δυνατόν μεγαλύτερα διαμερίσματα τῆς χώρας, ἦταν φυσικὸ ν' ἀποφεύγη κατασκευές, ποῦ θὰ δημιουργοῦσαν πρόσθετες τεχνικὰς καὶ οἰκονομικὰς ἐπιβαρύνσεις. Ἡ τοποθέτησι μαύρων ξυλίνων στύλων ἢ ἑναερίων μετασχηματιστῶν σὲ χώρους τουριστικῆς προβολῆς ἢ σὲ κεντρικὰς περιοχὰς πόλεων κ.λ.π., δημιουργεῖ ἀναμφισβήτητα γενικώτερον θέμα αἰσθητικῆς, ἀλλὰ τὸ πρωτεύον μέχρι τώρα ζήτημα ἦταν ἂν μὲ τὰ ἐκάστοτε ὑπάρχοντα πρὸς διάθεσιν οἰκονομικὰ καὶ τεχνικὰ μέσα θὰ ἐπραγματοποιοῦντο λιγώτερες ἢ περισσότερες ἠλεκτροδοτήσεις. Ἡ Δ.Ε.Η. ἔκρινε ὅτι ἔφθασε ἡ στιγμή γιὰ ν' ἀρχίσῃ τὴν πολιτιστικὴν τῆς προσπάθειαν καὶ πρὸς τὸ θέμα τῆς αἰσθητικῆς τῶν κατασκευῶν τῆς. Τὸ ὑπὸ κατάρτισιν πρόγραμμα αἰσθητικῆς ἑναρμόνισεως τῶν κατασκευῶν τῆς Δ.Ε.Η. προβλέπει ἀναγκαστικὰ διάκρισιν μεταξὺ τῶν ὑπὸ ἐκτέλεσιν ἔργων καὶ τῶν ἤδη ἐκτελεσθέντων. Γιατὶ εἶναι εὐνόητον, ὅτι ἡ ἐκτέλεσις τῶν ἐπιβλητικῶν προγραμμάτων ἠλεκτροδοτήσεως ὑπαίθρου, τῶν ἐτῶν 1964-1965 καὶ 1966-1968, ἀπαιτεῖ τέτοιας ἐντάσεως προσπάθειαν, ὥστε νὰ μὴ εἶναι ἐπιτρεπτὴ ἡ διάθεσις συνεργείων ἐγκαταστάσεως δικτύων γιὰ σκοποὺς ἄλλους, πλὴν ἐκείνων, ποῦ ἀφοροῦν τὴν ἐπίσπευσιν τοῦ ὅλου ἐξηλεκτισμοῦ τῆς ὑπαίθρου. Κατὰ συνέπειαν, οἱ περιπτώσεις ἀντικαταστάσεως γιὰ λόγους αἰσθητικοὺς τῶν ὑφισταμένων δικτύων, θὰ εἶναι πρὸς τὸ παρὸν περιωρισμένες. Ἀντιθέτως, εὐθὺς μόλις συμπληρωθῇ ἡ σχετικὴ προεργασία, ἦτοι: α) ὁ καθορισμὸς τῶν σχετικῶν ζωνῶν σὲ μεγάλας καὶ μικρὰς πόλεις, σὲ συνεννόησι μὲ τὴς τοπικὰς ἀρχάς, ὡς καὶ ἡ ἐπιλογὴ τῶν σημείων ποῦ ἔχουν ἀνάγκην ἰδιαίτερας αἰσθητικῆς προσοχῆς λόγω ἀρχαιολογικῶν, τουριστικῶν κ.λ.π. ἀπαιτήσεων. β) ἡ ἐνίσχυσις σὲ εἰδικευμένο προσωπικὸ καὶ γ) ἡ δημιουργία προϋποθέσεων εὐχεροῦς προμηθείας τῶν ἀναγκασιούτων ὑλικῶν, ὅλες οἱ νέες κατασκευές ἢ ἐπεκτάσεις δικτύων θὰ ἐκτελοῦνται βάσει τῶν ἀναφερθειῶν προϋποθέσεων αἰσθητικῆς. Ἡ Δ.Ε.Η. πῆρε τελικὰ τὴν ἀπόφασι ὅπως κατ' ἐξαιρέσειν ἀντιμετωπίσῃ ἀμέσως τὸ θέμα τῆς Μυκόνου, λόγω

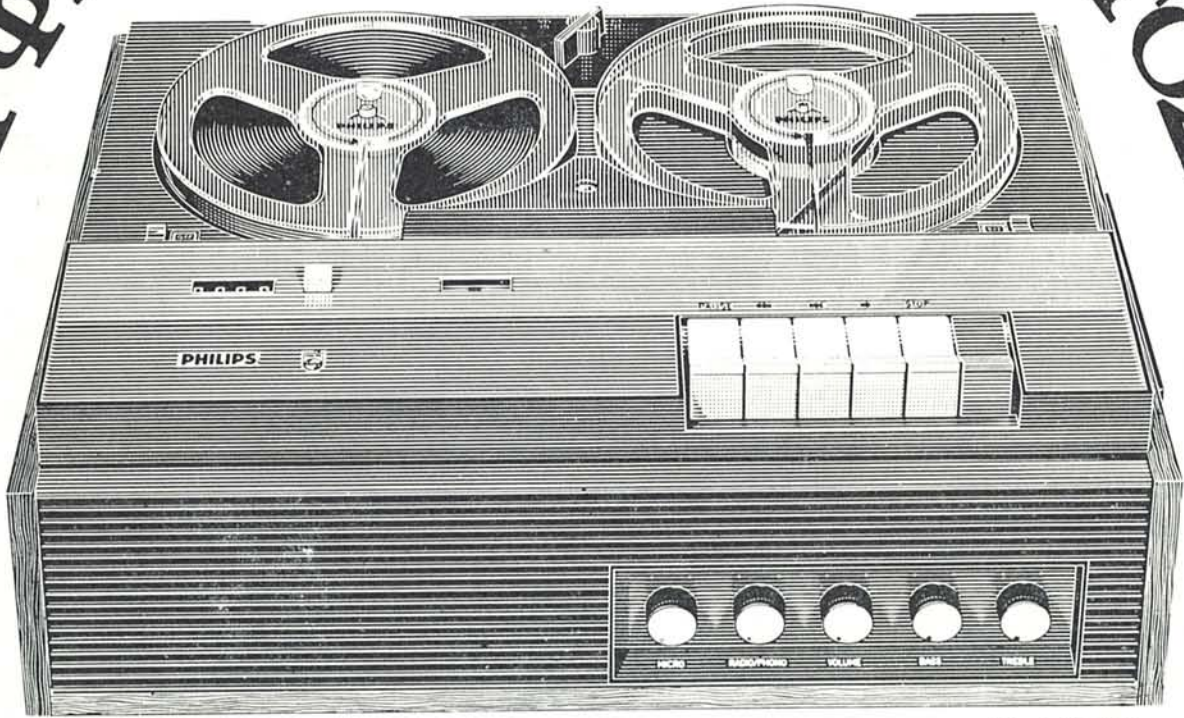


ΠΛΗΓΩΝΟΥΝ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΕΤΡΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΜΥΚΟΝΟ

τῆς τουριστικῆς σημασίας τῆς νήσου, ὅπου, ὡς γνωστόν, συγκεντρώνεται παγκόσμιο τουριστικό ἐνδιαφέρον καὶ συνεπῶς ἡ ὅλη ἐμφάνισις συμβάλλει σημαντικά στὴν παγκόσμια τουριστικὴ προβολὴ τῆς χώρας. Ἦδη, ἐπιτροπὴ τεχνικῶν τῆς Ἐπιχειρήσεως, ἀφοῦ ἐμελέτησε τὸ θέμα τῆς ἐπιδράσεως τῶν ἐγκαταστάσεων τῆς Δ.Ε.Η. ἐπὶ τῆς αἰσθητικῆς ἐμφανίσεως τῆς νήσου, κατέληξε στὶς ἐξῆς προτάσεις: 1) Κατάλληλη τοποθέτησι καὶ διαμόρφωσι τοῦ ὑπὸ ἀνέγερσιν νέου Σταθμοῦ Παραγωγῆς τῆς νήσου, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἀπόφασιν νὰ καταργηθῆ ὁ παλαιὸς σταθμὸς, ποῦ στεγάζεται στὸ κτίριον τῆς τοπικῆς ἠλεκτρικῆς ἐκμεταλλεύσεως. Τὸ κτίριον, ποῦ ἀνήκει ἤδη στὴ Δ.Ε.Η., καὶ οἱ βοηθητικὲς ἐγκαταστάσεις τοῦ νέου σταθμοῦ, ποῦ θὰ εἶναι ὁρατὸς καὶ ἀπὸ τὴν θάλασσα, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν διερχομένη, πρὸ αὐτοῦ, τουριστικὴ δημοσίαι ὁδὸ, πρὸς Ὀρνόν, θὰ εἶναι προσηρμοσμένα πρὸς τὴν τοπικὴ ἀρχιτεκτονική. Ἡ δαπάνη ἀνεγέρσεως τοῦ νέου αὐτοῦ σταθμοῦ Παραγωγῆς ὑπολογίζεται ὅτι θ' ἀνέλθῃ σὲ 5.000.000 δραχμὲς καὶ θ' ἀναληφθῆ ὁλόκληρη ἀπὸ τὴν Δ.Ε.Η. 2) Τὸ εὐρισκόμενον μέσα στὴν πόλιν τῆς Μυκόνου δίκτυον ὑψηλῆς τάσεως προτείνεται νὰ κατασκευασθῆ ὑπόγειον. Ἐνα μικρὸ ἐναέριον τμήμα θὰ ἔχῃ στύλους ἐκ σκυροδέματος. 3) Προτείνεται, ἐπίσης, τὰ ἐναέρια περιφερειακὰ τμήματα τοῦ ὑψηλῆς τάσεως δικτύου (15.000 βόλτ), τὰ ὁρατὰ ἀπὸ τὸ λιμάνι καὶ ἀπὸ τὴν γύρω ἀπὸ τὴν πόλιν θαλάσσια περιοχὴ, νὰ κατασκευασθοῦν μὲ στύλους ἐκ σκυροδέματος, ἐνῶ τὰ ὑπόλοιπα τμήματα τοῦ δικτύου μὲ ξύλινους στύλους, χωρὶς θλάθην τῆς αἰσθητικῆς ἐμφανίσεως τοῦ νησιοῦ. 4) Οἱ ὑποσταθμοὶ διανομῆς προτείνεται νὰ τοποθετηθοῦν σὲ οἰκοσκυοὺς ποῦ ἡ ἐμφάνισις τους θὰ ἐναρμονισθῆ πρὸς τὸ περιβάλλον. 5) Τὸ δίκτυον χαμηλῆς τάσεως, στὴν περιοχὴ τοῦ πρώτου κεντρικοῦ τμήματος τῆς πόλεως, προτείνεται νὰ κατασκευασθῆ ὑπογείως. Ἀνάλογα μέτρα λαμβάνονται καὶ γιὰ τὸ δίκτυον χαμηλῆς τάσεως καὶ τὶς παροχὰς ρεύματος στὴν δευτέραν περιοχὴ τοῦ κεντρικοῦ τμήματος τῆς πόλεως, ὅπου τὸ ἔδαφος εἶναι ἐπικλινὲς καὶ βραχώδες, ἡ δὲ οἰκίαι σχετικῶς ἀραιά. Ἡ χαρακτηριζομένη ὡς τρίτη περιοχὴ, ἀφορᾷ τὸ περιφερειακὸν τμήμα τῆς πόλεως, ὅπου ὑπάρχουν μεμονωμέναι οἰκίαι σὲ μεγάλας ἀποστάσεις μεταξύ των. Στὴν περιοχὴ αὐτὴ θὰ παραμείνουν οἱ ὑπάρχοντες σήμερα ξύλινοι στύλοι. Οἱ νέαι γραμμὲς στὴν περιοχὴ θὰ εἶναι ἐπίσης ἐναέρια. Οἱ μετατροπὲς στὰ δίκτυα τῆς Μυκόνου προβλέπεται ὅτι θὰ ἀπαιτήσουν τὸ ποσὸν τῶν 6.000.000 δρχ. περίπου, ἐκ τοῦ ὁποίου ἡ Δ.Ε.Η. εἶναι διατεθειμένη νὰ καταβάλῃ τὸ ἥμισυ. Τὸ ὑπόλοιπον ἥμισυ πρέπει νὰ καταβληθῆ ἀπὸ τὸν Ὀργανισμὸ Τουρισμοῦ ἢ καὶ τὶς ἄλλαι ἐνδιαφερόμεναι κρατικὲς ὑπηρεσίαι.



ΝΕΟ ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΟ
ΥΨΗΛΗΣ ΠΙΣΤΟΤΗΤΟΣ



ΔΡΧ. 6.500

ΚΑΙ 4 ΕΓΓΡΑΦΩΝ
4 ΤΑΧΥΤΗΤΩΝ!!!

- * επαναστατικής εμφάνισης:
- βαθιά από ξύλο μάτ ποιότητας
- * ισχυροτάτη απόδοση
- * χωριστοί ρυθμιστάι τόνου
- * άπειρες δυνατότητες χρήσεως
- * παίρνει μεγάλες μπομπίνες (18 ευ.)

ΠΟΙΟΤΗΣ + ΕΓΓΥΗΣΙΣ + SERVICE = **PHILIPS**



M/70/2

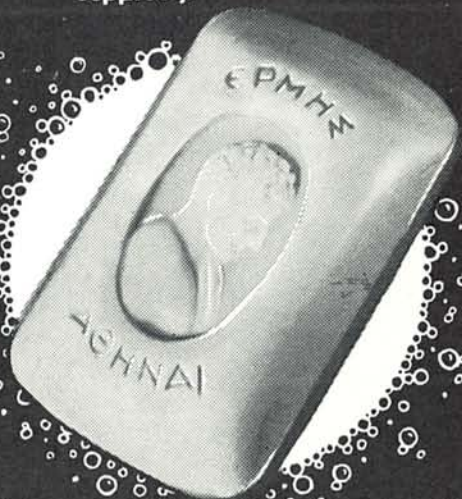


ΕΝΑΣ ΑΦΡΟΣ ΜΕ ΣΗΜΑΣΙΑ ...

Ξεχάστε την κόπωση, τις έννοιες και την υπέρταση της ημέρας μέσα στον κατάλευκο, εύεργετικό αφρό του σαπουνιού-λουτρού ΕΡΜΗΣ!

Το σαπούνι - λουτρού ΕΡΜΗΣ είναι το μόνο σαπούνι με ΒΙΤΑΜΙΝΗ F, που αναγεώνει τα κατεστραμμένα κύτταρα της επιδερμίδος.

- ✓ Το πρώτο ελληνικό σαπούνι με λανολίνη
- ✓ Ίδεώδες για μπάνιο
- ✓ Υπέροχο άρωμα
- ✓ Είναι ουδέτερο



ΣΑΠΟΥΝΙ ΛΟΥΤΡΟΥ ΕΡΜΗΣ
ΤΟ ΣΑΠΟΥΝΙ ΜΕ ΤΟΝ ΕΥΕΡΓΕΤΙΚΟ ΑΦΡΟ!

ΚΑΤΙ ΕΝΤΕΛΩΣ ΝΕΟΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΚΟΔΑΚ...



ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΜΗΧΑΝΕΣ INSTAMATIC



Άνοίγετε...

Βάζετε τὸ φιλμ...

Κινηματογραφείτε...

Ἡ ΚΟΔΑΚ παρουσιάζει ἕνα πλήρες νέο σύστημα κινηματογράφου

Ἐνα νέο εἶδος κινηματογραφικῆς μηχανῆς γεμίζει στιγμιαίως καὶ αὐτομάτως. Ἐνα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ φιλμ σᾶς δίνει διαυγέστερες καὶ ἀκριβέστερες ταινίες. Ἐνα νέο εἶδος κινηματογραφικοῦ προβολέως σᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὶς ἀπολαύσετε κατὰ ἑπτὰ διαφορετικοὺς τρόπους. Ρίχνετε ἀπλῶς τὴν κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ στὴν κινηματογραφικὴ μηχανὴ ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC καὶ τραβάτε ὠραιότατες καὶ λαμπρότατες ἐγχρωμες ταινίες. Δὲν χρειάζεται τύλιγμα, οὔτε γύρισμα τοῦ φιλμ. Μετά, βλέπετε στὴν ὁδὸν σας ταινίες, πού ἀποδίδουν τὴν πραγματικότητα πιστώτερα καὶ πιὸ ζωντανά, ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά.

Kodak



Νέα κινηματογραφικὴ μηχανή. Γεμίζει στιγμιαίως. Δὲν χρειάζεται τύλιγμα καὶ γύρισμα τοῦ φιλμ. Ἐνας ἠλεκτρικὸς κινητήρας γυρίζει τὸ φιλμ αὐτομάτως. Σὲ 3 τύπους: τύπος Μ2 (ἀνωτέρω), τύπος Μ4 μὲ ἠλεκτρικὸ μάτι, τύπος Μ6 μὲ Zoom Reflex.



Νέο κινηματογραφικὸ φιλμ. Ἡ κασέττα ΚΟΔΑΡΑΚ ἔχει γεμισθῆ μὲ βελτιωμένο φιλμ ΚΟΔΑΧΡΟΜΕ II, σὲ νέο σχῆμα SUPER 8, πού αὐξάνει τὸ χῶρο κινηματογραφῆσεως κατὰ 50%. Τὸ φιλμ αὐτὸ προβάλλεται μόνον ἀπὸ κινηματογραφικοὺς προβολεῖς SUPER 8.



Νέος κινηματογραφικὸς προβολεὺς. Μὲ τὸν κινηματογραφικὸ προβολέα ΚΟΔΑΚ INSTAMATIC Μ70 προβάλλετε ὅποιαδήποτε σκηνὴ σὲ κανονικὸ, γρήγορο ἢ ἀργὸ χρόνο, σὲ κανονικὴ ἢ ἀντίθετη φορά. Ἐπίσης κάνετε καὶ στατικὴ προβολή.

Κάθε

Πολύ

7

ΛΕΠΤΑ

ΛΑΪΚΟ
ΛΑΧΕΙΟ

Κάθε ΔΕΥΤΕΡΑ
..... μαζί σου.

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

*Δίνει πλούτη καὶ εὐτυχία
γι' αὐτὸ εἶναι τὸ καλύτερο δῶρο*



ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ
ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΥΧΕΡΟΙ
ΚΕΡΔΙΖΟΥΝ:

- *Διαμερίσματα*
 - *Καταστήματα*
 - *Γραφεία*
 - *Αὐτοκίνητα*
- *Καὶ ἑκατομμύρια μετρητὰ*

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

Τό πρώτο blended



Γ. ΒΑΚΙΠΤΖΗΣ

Ένας καινούργιος δρόμος
για ύψηλη απόλαυση

Τό πρώτο ελληνικό σιγαρέττο
σέ διεδνη βιομηχανική γραμμή.

OLD NAVY Άσυναγώνιστος συνδυασμός

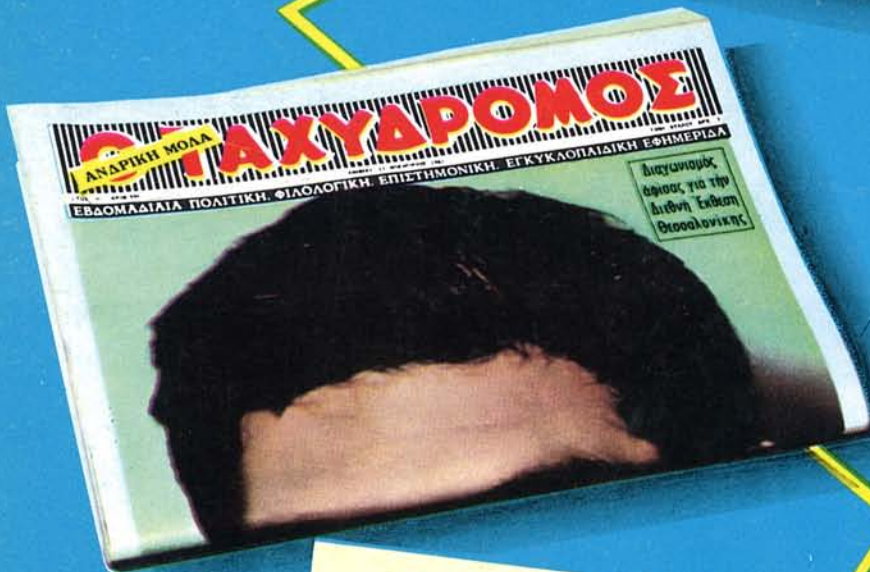


**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**

**Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ**



**ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ**



ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ
ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ