



Θ Ε Α Τ Ρ Ο



Ο ΑΣΣΟΣ
έχει παντού
ΜΟΝΟ
φίλους

ΑΣΣΟΣ και ΑΣΣΟΣ ΦΙΛΤΡΟ
ΠΑΛΑΣΤΡΟΣ

ΠΑΛΛΑΣ ★ ΟΡΦΕΥΣ ★ ΜΑΞΙΜ

Μερικά από τὰ μεγαλύτερα ἀριστουργήματα τῆς παγκόσμιας παραγωγῆς πού δὰ προβληθοῦν στή σαιζὸν 1966-67



★ "Ὁθέλλος": Ἐγχρωμο σινεμασκόπ, με τὸν κορυφαῖο σαιξπηρικό ἐρμηνευτὴ Σέρ Λῶρενς Ὀλίβιερ.

★ "Ἡ κλέφτρα": Ἐγχρωμο σινεμασκόπ, ἀνυπέβλητη δημιουργία τῆς Σίρλεϋ Μὰκ Λέην.

★ "Οἱ ἥρωες τοῦ Τέλεμαρκ": Ἐγχρωμο παναβίζιον. Πολεμική δημιουργία με τὸν Κέρκ Ντάγκλας.

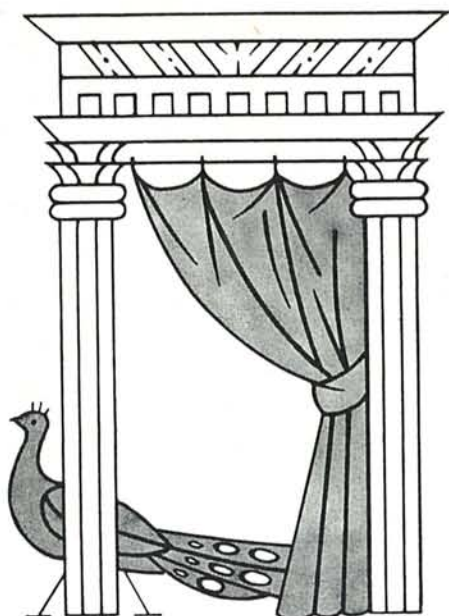
★ "Μποέμ": Οἱ μεγαλύτεροι σολιστ τῆς σκάλας τοῦ Μιλάνου, με διεύθυνσιν φὸν Κάραγιαν.

★ "Ἡ Ἰουλιέττα τῶν πνευμάτων": Ἐγχρωμο. Ἡ τελευταία ρεαλιστικὴ βόμβα τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη Φεντερίκο Φελλίни, με τὴν Τζουλιέττα Μασσίνα καὶ τὶς Σύλβα Κοσσίνα καὶ Σάντρα Μίλο.



★ Καὶ ἡ μεγάλη θεατρικὴ ἐπιτυχία τοῦ Ἐντουαρντ Ἄλμπερτ: "Ποιὸς φοβᾶται τὴν Βιρτζίνια Γούλφ;" με τὸ ἀπαράμιλλο καλλιτεχνικὸ ζευγάρι Ἐλιζαμπεθ Ταίηλορ - Ρίτσαρντ Μπάρτον.

Δ Α Μ Α Σ Κ Η Ν Ο Σ · Μ Ι Χ Α Η Λ Ι Δ Η Σ Α Ε.



ΤΑ ΔΗΜΗΤΡΙΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΝΕΟΣ ΜΟΝΙΜΟΣ ΦΟΡΕΑΣ ΥΨΗΛΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ ΔΡΑΣΤΗΡΙΟΤΗΤΟΣ



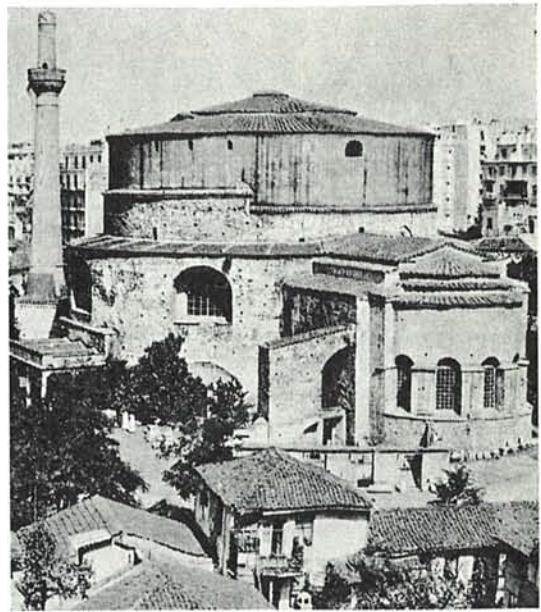
Ο Έλληνικός Όργανισμός Τουρισμού καταβάλλει, από του τρέχοντος έτους, μίαν ιδιαίτερων αξιώσεων προσπάθειαν εις την κατ' έξοχην Βυζαντινήν περιοχὴν τῆς Βορείου Ελλάδος καὶ εἰδικῶς εις τὴν πόλιν τῆς Θεσσαλονίκης, ἡ ὁποία κατέστη τὸ μεγαλύτερον ἀστικὸν κέντρον τῆς περιοχῆς με εὐρείαν πνευματικὴν ἀκτινοβολίαν. Τὰ «Δημήτρια», ὅπως ὠνομάσθη ἡ σειρά τῶν ἐκδηλώσεων εἰς Θεσσαλονίκην, δανείζονται τὸ ὄνομά των ἀπὸ ἀρχαιοτάτην ἑορταστικὴν ἐκδήλωσιν, χρονολογουμένην ἀπὸ τοῦ 1200 μ.Χ. πρὸς τιμὴν τοῦ Ἁγίου Δημητρίου, πολιούχου τῆς πόλεως, αἱ δὲ ἐκδηλώσεις των, κατὰ τὸ πλεῖστον, θὰ εἶναι ἐμπνευσμέναι ἀπὸ τὸν Βυζαντινὸν πολιτισμὸν. Εἰς τὰς ἐκδηλώσεις αὐτὰς περιλαμβάνονται συναυλίας με μουσικὴν ἐμπνευσμένην ἀπὸ τὸ Βυζάντιον, θεατρικαὶ καὶ χορευτικαὶ παραστάσεις ἀναλόγου ἐμπνεύσεως, καθὼς καὶ ἐκτελέσεις με ἀριστουργήματα τῆς Βυζαντινῆς ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. Ἡ ὑπαρξὶς καὶ ἀναζήτησις μονίμων φορέων ὑψηλῆς καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος ἀποτελεῖ διὰ κάθε λαὸν ἐπιδίωξιν συνδεομένην τόσο με τὴν πνευματικὴν καὶ πολιτιστικὴν ἀνάπτυξιν του ὅσον καὶ με τὰ μέσα «προβολῆς» του καὶ ἐπικοινωνίας με τὰς ἄλλας χώρας. Οἱ φορεῖς οὗτοι, δημιουργηθέντες κατ' ἀρχὴν με σκοπὸν τὴν παρουσίαν καλλιτεχνικῶν γεγονότων ἰδιαίτερας ἐπιμελείας ἢ ἐκδηλώσεων ἑορταστικοῦ χαρακτῆρος, κατέστησαν γνωστοὶ ὑπὸ τὸν διεθνῶς ἐπιβληθέντα τίτλον «φεστιβάλ». Με τὴν πάροδον ὅμως τοῦ χρόνου καὶ τὴν ἀνάγκην ἐξυπηρετήσεως ἐπὶ μέρος τάσεων τῆς τέχνης, ἐδημιουργήθησαν κατὰ περιοχὰς «φεστιβάλ» εἰδικοῦ περιεχομένου καὶ ὕφους. Ἐξ ἄλλου, ἡ διακίνησις ὁλονὲν καὶ μεγαλυτέρου ἀριθμοῦ ἀτόμων ἀπὸ τὰς διαφόρους χώρας πρὸς τὰς καλλιτεχνικὰς αὐτὰς ἐστίας κατὰ τὴν περίοδον τῶν ἐκδηλώσεων, καθὼς καὶ ἡ λόγῳ τῆς ἀκτινοβολίας τῶν φεστιβάλ «διαφημιστικὴ προβολὴ» τῆς πόλεως ἢ τῆς περιοχῆς, εἰς τὴν ὁποίαν πραγματοποιοῦνται αὐτὰ, προσέφεραν νέας εὐκαιρίας ἔλξεως τουριστῶν καὶ εἰς ἡμερομηνίας ἀνεξαρτήτους πρὸς ἐκείνας τῶν ἐκδηλώσεων.

ΔΗΜΗΤΡΙΑ 1966

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
5 - 28 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ

22 ΚΑΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

ΘΕΑΤΡΟ - ΜΟΥΣΙΚΗ - ΧΟΡΟΣ
ΕΙΚΑΣΤΙΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ



5, 6, 7 'Οκτωβρίου, στο Κ.Θ.Β.Ε.
ΘΙΑΣΟΣ ΕΛΣΑΣ ΒΕΡΓΗ - ΜΑΝΟΥ ΚΑΤΡΑΚΗ
Άγγελου Τερζάκη:
Ο ΣΤΑΥΡΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΠΑΘΙ
Βυζαντινή τραγωδία, σε 2 μέρη - 9 επεισόδια
Σκηνοθεσία: Πέλου Κατσέλη
Σκηνικά - κοστούμια: Σπ. Βασιλείου. Μουσική: Ν. Ρώτα.

¶

8, 9 'Οκτωβρίου, στο Κ.Θ.Β.Ε.
ΔΥΟ ΒΡΑΔΥΕΣ ΜΠΑΛΛΕΤΟΥ
Χορευτική ομάδα υπό τους πρώτους χορευτάς τής Ε.Λ.Σ.:
Γιάννη Μέτση και φόνη Σαμαροπούλου.

¶

10 'Οκτωβρίου, στο Κ.Θ.Β.Ε.
ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
Διευθυντής ορχήστρας: Γεώργιος Θυμής
Σολίστ: Λίλα Λαλασούνη (πιάνο).

¶

11 'Οκτωβρίου, στην αίθουσα «Τέχνης»
ΕΚΘΕΣΙΣ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΕΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ

¶

13, 14, 15, 16 και 28 'Οκτωβρίου
ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
Ζωής Καρέλλη:
«ΣΙΜΩΝΙΣ, Βασιλόπαις τοῦ Βυζαντίου»
Σκηνοθεσία: Σπύρου Εὐαγγελάτου
Σκηνογραφία - κοστούμια: Δημήτρη Μυταρά
Μουσική: Γιώργου Μαυρομουστάκη
Θάλεια Καλλιγᾶ, Ἡλίας Σταματίου, Ἀνδρέας Ζησιμάτος,
Ἀλέκος Πέτσος, Δημήτρης Βεάκης, Ἀνδρέας Φιλιππίδης.

¶

17 'Οκτωβρίου:
ΝΙΚΟΥ ΑΣΤΡΕΙΝΙΔΗ: ΑΓΙΟΣ ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ
'Ορατόριο για σολίστ, μεικτή χορωδία και ορχήστρα
Κείμενο: Γιώργου Θέμελη
Μουσική Διεύθυνσις: Νίκου Ἀστρεϊνίδη
Διδασκαλία Χορωδίας: Θεοδώρου Μιμίκου
Σολίστ: Φανή Ἀϊδάλῃ - Σαπουντζή, Βασίλης Κοσμοπού-
λος, Νικόλαος Συνδίκας, Ἀχιλλέας Τσάνταλος.
Συμμετέχουν ἡ Συμφωνική Ὀρχήστρα Βορείου Ἑλλάδος
καὶ ἡ Μεικτὴ Χορωδία Δήμου Θεσσαλονίκης.

¶

19 'Οκτωβρίου
ΛΥΚΕΙΟΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΙ ΧΟΡΟΙ
Χορευτικά τμήματα Ἀθηνῶν καὶ ἄλλων πόλεων.

20 'Οκτωβρίου
ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΔΩΜΑΤΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ
Διευθυντής Ὀρχήστρας: Βύρων Κολάσης
Σολίστ: Ε. Παπασταύρου, βιολοντσέλο. Τ. Γεωργίου, πιάνο.

¶

22 'Οκτωβρίου
ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΠΕΤΡΟΥ ΠΕΤΡΙΔΗ: ΑΓΙΟΣ ΠΑΥΛΟΣ
Βυζαντινὸ ὁρατόριο σε δύο μέρη
Μουσική Διεύθυνσις: Πέτρου Πετριδῆ
Διδασκαλία Χορωδίας: Μιχάλη Βούρτση
Κύριοι ἑρμηνευταί: Μαρία Κερεσσετζή, Κική Μορφωνιοῦ,
Μιχάλης Χελιώτης, Βασίλης Γιαννουλάκος, Νίκος Ζαχα-
ρίου. Συμμετέχουν ἡ Χορωδία καὶ ἡ Ὀρχήστρα τῆς Ε.Λ.Σ.

¶

23 'Οκτωβρίου, ὥρα 11 π.μ.
ΚΡΑΤΙΚΟΝ ΘΕΑΤΡΟΝ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΠΡΩ΄ΙΝΟ. Καλλιτέχναι τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. ἀπαγ-
γέλλουν κείμενα Βυζαντινῆς Ἐποχῆς.

¶

23 'Οκτωβρίου, ὥρα 6 μ.μ., στὴν Ροτόντα
ΒΥΖΑΝΤΙΝΟΙ ΎΜΝΟΙ
Τοὺς ἀποδίδουν μέλη τοῦ Συλλόγου Ἱεροφαλτῶν Θεσ-
σαλονίκης «Ὁ Ἅγιος Δημήτριος».

¶

24 'Οκτωβρίου
ΝΙΚΟΥ ΑΣΤΡΕΙΝΙΔΗ: ΚΥΡΙΛΛΟΣ ΚΑΙ ΜΕΘΟΔΙΟΣ
'Ορατόριο για σολίστ, μεικτή χορωδία καὶ ορχήστρα
Κείμενο: Μικ. Τσιτσικλή. Διεύθυνσις: Ν. Ἀστρεϊνίδη.
Διεύθυνσις Χορωδίας: Θεοδώρου Μιμίκου
Σολίστ: φόνη Μπαμπούρη, Νίνα Κοσκεριάδου, Περικλῆς
Ταλαντόπουλος, Δημήτρης Χασαπίδης.

¶

26 'Οκτωβρίου
ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ: ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΣ
Μουσικός θρύλος ἀπὸ τὴν τραγωδία τοῦ Ν. Καζαντζάκη.
Μουσική Διεύθυνσις: Ἀνδρέα Παριδῆ
Σκηνοθεσία: Πέλου Κατσέλη. Σκηνογραφία: Στεφανέλλη.
Διεύθυνσις Χορωδίας: Μιχάλη Βούρτση
Πρωταγωνιστοῦν: Α. Γλαντζῆ, Δ. Τσακίριδης, Μοδινός,
Κ. Δημητρακόπουλος, Ν. Παπαχρήστου, Ν. Δασκαλάκης.

¶

27 'Οκτωβρίου
ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ
Διευθυντής Ὀρχήστρας: Σόλων Μιχαηλίδης
Σολίστ: Heinz Schroeter, Max Rostal, Gaspar Cassado



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



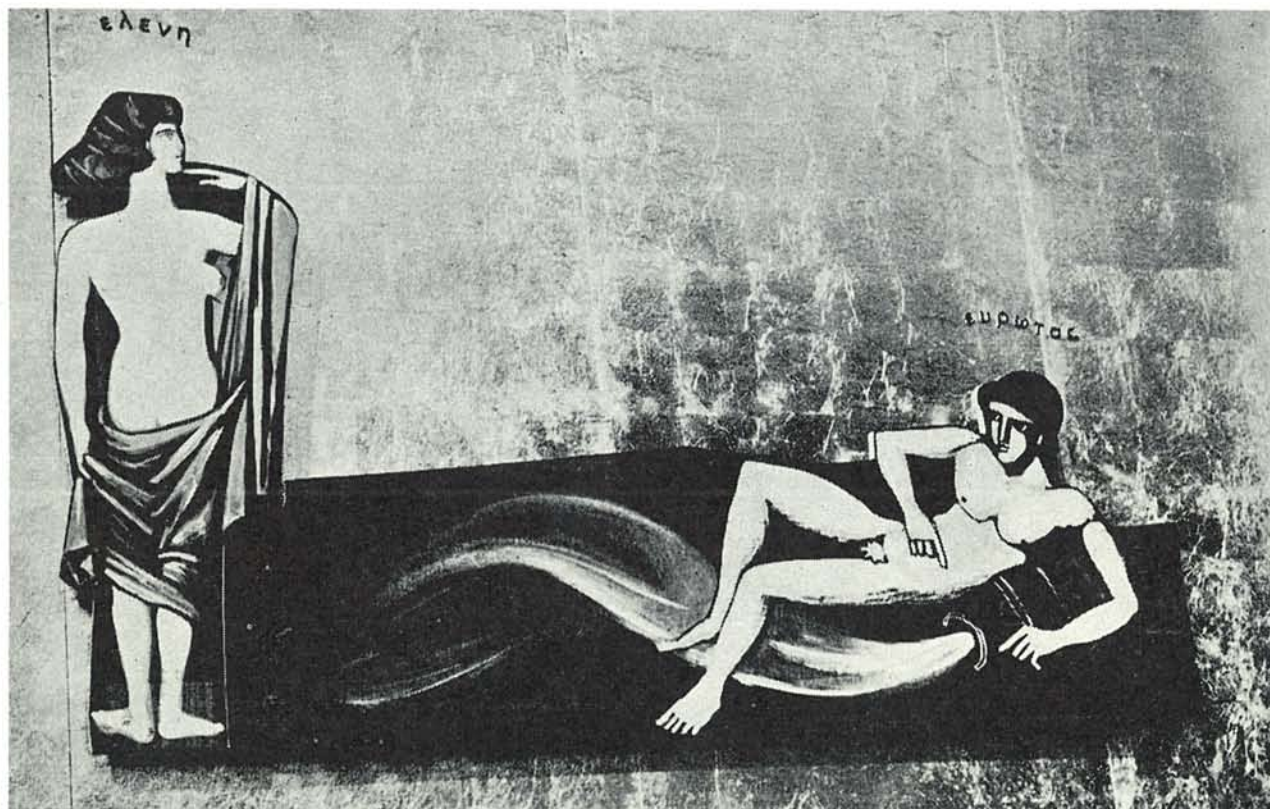
ΤΑ ΠΟΤΑΜΙΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ ΔΙΝΟΥΝ ΑΦΘΟΝΟ ΗΛΕΚΤΡΙΚΟ ΡΕΥΜΑ ΣΤΟΝ ΤΟΠΟ

Η Δ.Ε.Η. ΣΤΗΝ ΔΙΕΘΝΗ ΕΚΘΕΣΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Μιά ωραία ιδέα, καλά πραγματοποιημένη: 'Η Δ.Ε.Η. έχει αφιερώσει έφετος τὸ περίπερὸ της στὸ 'Ελληνικὸ Ποτάμι. Μὲ τὸν γενικὸ τίτλο «Τὰ ποτάμια τῆς 'Ελλάδος (θεοί, ἡμίθεοι καὶ θρυλικοὶ ἥρωες τῆς ἑλληνικῆς μυθολογίας) δίνουν σήμερα ἀφθονοὺς ἠλεκτρικὸν ρεῦμα καὶ πλοῦτο στὸν τόπο», ἡ Δ.Ε.Η. προβάλλει στὴ Διεθνή 'Εκθεση Θεσσαλονίκης τὴν ὡς τώρα καὶ τοῦ ἀμέσου μέλλοντος προσπάθειά της γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τοῦ ὑδροδυναμικοῦ τῆς χώρας.

Μὲ πρωτότυπες καὶ παραστατικὲς μεγάλες μακέττες καὶ ἓνα πλῆθος ωραίων φωτογραφιῶν ἀπὸ ἀγνωστές ὡς σήμερα στὸ εὐρὺ κοινὸν περιοχές, ποὺ τίς διασχίζουν μεγάλα ποτάμια καὶ ποὺ πρόκειται νὰ ἀποτελέσουν τίς πιθανὲς θέσεις μελλοντικῆς ἀνεγέρσεως φραγμάτων γιὰ ὑδροηλεκτρικὰ ἔργα, οἱ ἐπισκέπτες τοῦ Περιπτέρου ἔχουν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐνημερωθοῦν πῶς τὰ δισκατομμύρια κυθικὰ νεροῦ, ποὺ ἐπὶ αἰῶνες ἔφευγαν σχεδὸν ἀχρησιμοποίητα στὶς ἑλληνικὲς θάλασσες, δεσμεύονται σήμερα προοδευτικὰ ἀπὸ τὴν Δ.Ε.Η., γιὰ νὰ μεταβληθοῦν σὲ ἠλεκτρικὴ ἐνέργεια καὶ νὰ ἀποδοθοῦν εὐθύς ἀμέσως ἐλεύθερα, ἀλλὰ πειθαρχημένα, στὸν καλλιεργητὴ τῆς διψασμένης ἑλληνικῆς γῆς.

Τὰ ποτάμια τῆς 'Ελλάδος, ποὺ ὡς τὰ τελευταῖα ἀκόμη χρόνια ἐπνιγαν πολλὰς φορὲς μετὰ τίς ἀλλεπάλληλες πλημμύρες τους τὴν ἑλληνικὴ ὑπαιθρο, τίθασεῦνται σήμερα τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, ἀπὸ τὴν Δ.Ε.Η. καὶ μεταβάλλονται σὲ σταθεροὺς καὶ μονίμους συντελεστὰς εὐημερίας γιὰ τὸν Τόπο. 'Απὸ τὰ ποτάμια

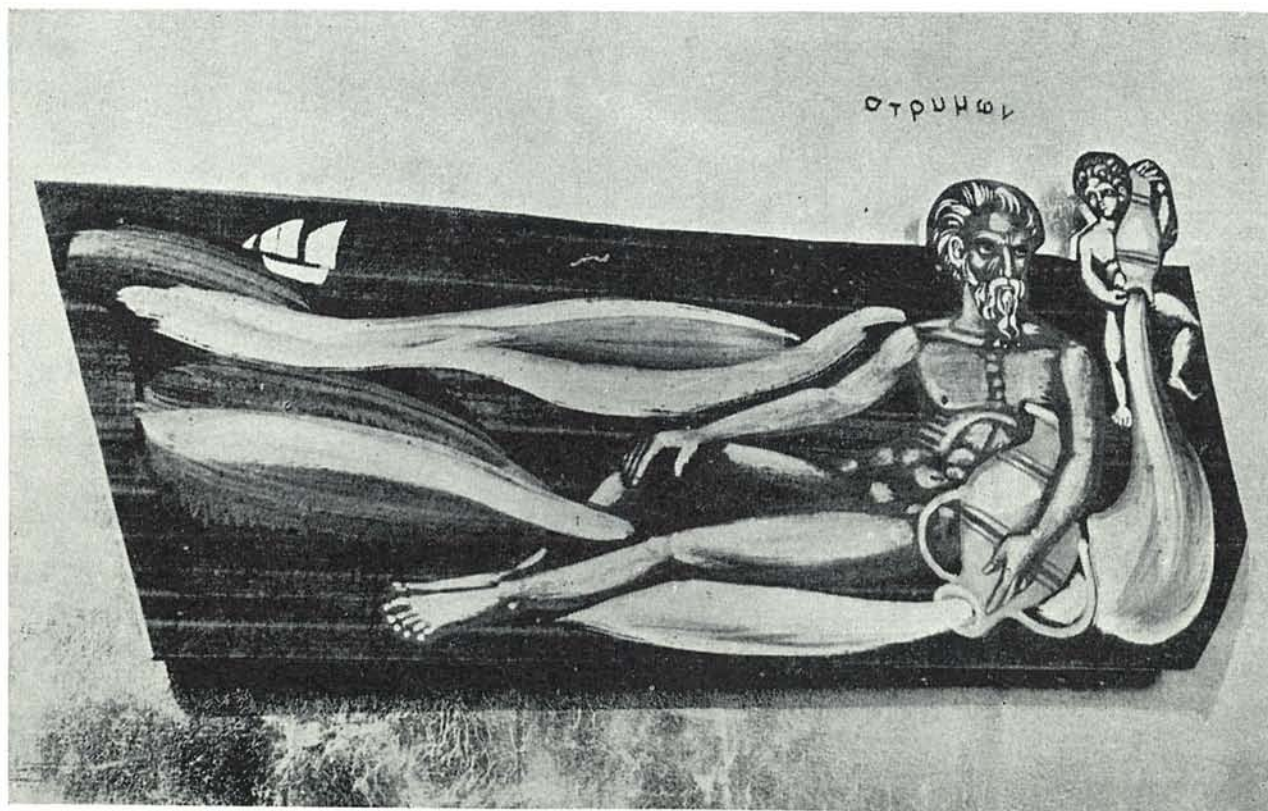


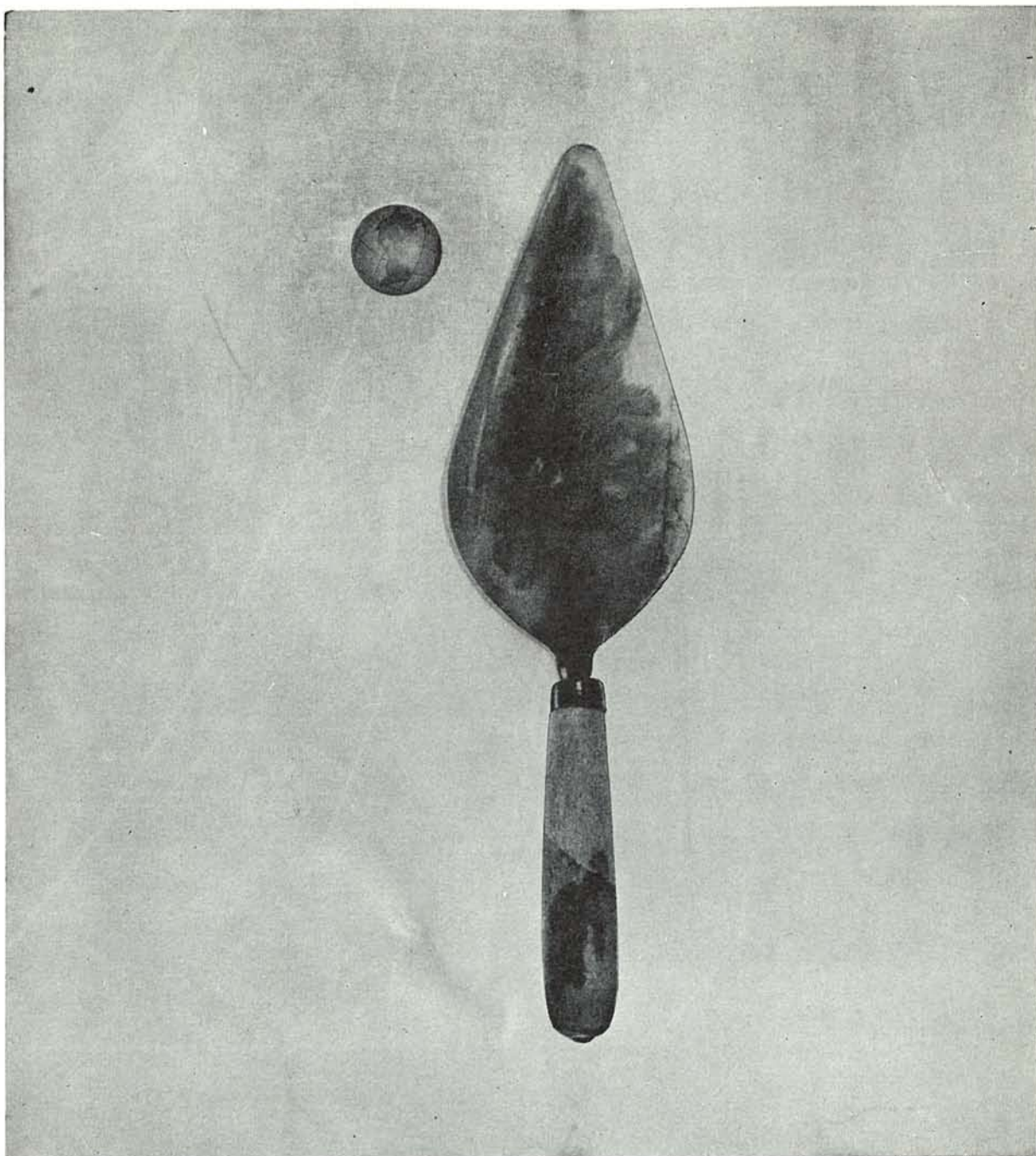


αυτά, πού τὸ ὑδροδυναμικὸ τους ἔχει ὡς τώρα ἀξιοποιήσει ἡ Δ.Ε.Η., θὰ παραχθοῦν τοῦ χρόνου (μὲ τὴ λειτουργία τῶν τεσσάρων μονάδων τῶν Κρεμαστῶν Ἀχελώου) περισσότερα ἀπὸ δύο δισεκατομμύρια κιλοβατῶρες — περὶ τὰ 2.200.000.000 κιλοβατῶρες. Ἡ ποσότης αὐτὴ φτάνει τὸ ὕψος τῆς ποσότητος ρεύματος πού κατανάλωσε ὁλόκληρη ἡ Ἑλλάς κατὰ τὸ 1961, θὰ ὑπερβαίνει δὲ τὸ ἕνα τρίτο τῆς προβλεπομένης γιὰ τὸ 1967 παραγωγῆς ρεύματος στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ ὅλους τοὺς σταθμούς, θερμικοὺς καὶ ὑδροηλεκτρικοὺς.

Στὸ γενικὸ πλαίσιο τῆς προβολῆς τοῦ ἔργου τῆς γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τοῦ ὑδροδυναμικοῦ τῆς χώρας, ἡ Δ.Ε.Η., σὲ μιὰ ὡραία μεγάλη αἶθουσα τῆς Ἐκθέσεως, πλαισιωμένη ἀπὸ ἀνθηλιακὰ κρύσταλλα καὶ ἀλουμίνιο, ἐκθέτει δύο μεγάλες μακέττες καὶ ἕνα μεγάλο μεταλλικὸ φωτεινὸ χάρτι μὲ τοὺς ποταμοὺς τῆς Ἡπειρωτικῆς Ἑλλάδος. Ἡ πρώτη μακέττα παρουσιάζει ὑπὸ κλίμακα τὸ προγραμματισμένον ὑδροηλεκτρικὸ ἔργο τοῦ Πολυφύτου Ἀλιάκμονος καὶ ἡ δευτέρα τὸ ὑδροηλεκτρικὸ ἔργο τοῦ ποταμοῦ Ἀράχθου.

Τὸ Περίπτερον τῆς Δ.Ε.Η. στὴ Διεθνῆ Ἐκθεση Θεσσαλονίκης τὸ διακόσμησε κι' ἐφέτος, — γιὰ τρίτο χρόνο, — ὁ Σπύρος Βασιλείου μὲ ὡραίους πίνακες, πού θέμα ἔχουν τὰ ποτάμια τῆς Ἑλληνικῆς Μυθολογίας. Τὸ ὅλο σχέδιο τοῦ Περιπτέρου στὴ Διεθνῆ Ἐκθεση (διαρρύθμιση, διακόσμηση καὶ ἐξοπλισμός) βασίστηκε σὲ μελέτη τῆς Ὑπηρεσίας Δημοσίων Σχέσεων τῆς Δημοσίας Ἐπιχειρήσεως Ἠλεκτρισμοῦ.





Το βασικό εργαλείο

Το βασικό εργαλείο για τη διατήρησι της ομαλής λειτουργίας των μηχανημάτων κατασκευών, είναι η όρθη λίπανσις με τὰ λιπαντικά ποιότητος της ESSO. Ἡ ESSO προσφέρει μιὰ μεγάλη σειρά ἀπὸ λιπαντικά γιὰ βαρέος τύπου μηχανήματα, τὰ ὁποῖα προέκυψαν ἀπὸ τὶς ἐρευνές της εἰδικῶς γιὰ νὰ δώσουν τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ προστασία κατὰ τὼν φθορῶν ποὺ προκαλοῦν οἱ ὑψηλές πιέσεις, ἡ σκόνη, τὸ νερὸ καὶ οἱ ἀκαθαρσίες. Ἡ ESSO προσφέρει ἐπίσης στοὺς πελάτες της τὴν Ἀπλοποιημένη Λίπανσι, ἕνα σχέδιο ποὺ μειώνει σημαντικῶς τὸν ἀριθμὸ τῶν διαφόρων λιπαντικῶν ποὺ ἀπαιτοῦνται γιὰ μιὰ ὀρισμένη ἐργασία. Βασικὸς σκοπὸς τῆς ESSO εἶναι ἡ προσφορὰ ἀρίστης ποιότητος πετρελαιοειδῶν καὶ φιλικῆς ἐξυπηρητήσεως. Γι' αὐτὸ ἡ ESSO εἶναι παγκοσμίως πρώτη σὲ προτίμησι.



παγκοσμίως πρώτη σὲ προτίμησι.



▲ ε/μ

PAPPAS

Ἡ ἐμπορία τῶν προϊόντων τῆς ESSO στὴν Ἑλλάδα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολλὲς δραστηριότητες τοῦ Συγκροτήματος ἐταιριῶν τῆς ESSO PAPPAS, τὸ ὁποῖο πραγματοποιεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή στὴ χώρα μας μιὰ τεραστία βιομηχανικὴ ἐπένδυσι.

ΘΕΑΤΡΟ

ΔΙΜΗΝΗ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΕΠΙΘΕΩΡΗΣΗ

Χρόνος Ε', Τεύχος 27-28
Μάης - Αύγουστος 1966

Κεντρικά Γραφεία :

Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρότσι)
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
Έξωτερικοί: Δολάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Τυπογραφικές εγκαταστάσεις
ΔΙΟΝ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ
Έπικούρου 20, τηλ. 312.505

Μονοτυπία: Νικ. Μπουλαχάνη
Εδριπίδου 82, τηλεφ. 319.192

Όφσσετ: ΤΕΧΝΟΓΡΑΦΙΚΗ
Μαραθωνοδρόμου 119, Μαρούσι

Κλισέ: Άδελφοί Α Α Γ Ο Υ
Ρόμβης 23, τηλέφωνο 233-977

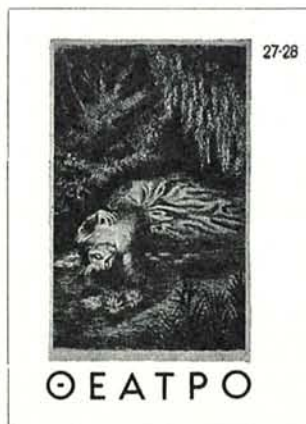
*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὅλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



ΘΕΑΤΡΟ

Δημητρίου Γαλάνη: Όφηλία
(Χαλκογραφία γιά τήν όμώνυμη ποιητική συλλογή τού Γ. Π. Σπυριδάκη, τραηγμένη από τόν ίδιο τόν καλλιτέχνη στό πιεστήριο τού Degas)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Πεταμένα εκατομύρια.— Νά βρούμε τίς ρίζες μας.— Μεταφράσεις από τό πρωτότυπο σελ. 11
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΟΦΙΑΝΟΥ: Τό έλληνικό κείμενο στην Ε' πράξη τής Ιταλικής κωμωδίας τού Agostino Ricchi "Tre tigranni", Βενετία 1533 σελ. 26
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΓΙΩΡΓΗ ΧΡΙΣΤΟΦΙΛΑΚΗ: Τό τέλος. Μονόπρακτο σελ. 74
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** GEORGE THOMSON: 'Η "Ήλέκτρα" τού Σοφοκλή. 'Απ' όλες τίς τραγωδίες, ή πιό άνελέητη σελ. 13
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ: Edward Gordon Kraig: Ένας δραματιστής με τίτανειες Ιδέες σελ. 15
- MARIO VITTI: Έλληνικά, σέ Ιταλική κωμωδία τού 1533. 'Αποσπάσματα από τήν κριτική έκδοση τού κειμένου τού Ν. Σοφιανού. (Πρώτη δημοσίευση) σελ. 23
- ΓΕΩΡΓΙΟΥ Θ. ΖΩΡΑ: 'Η "Fedra" τού Fr. Bozza. 'Ιταλική τραγωδία γραμμένη από Κρητικό σελ. 29
- ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ: Ποιμενική Ποίηση και Δράμα. Όμοιότητες και διαφορές με τά Ιταλικά σελ. 32
- ΣΤΕΡΓΙΟΥ Γ. ΣΠΑΝΑΚΗ: Θέατρα στην Κρήτη κατά τή Ρωμαϊκή περίοδο σελ. 35
- Ν. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ: 'Ιταλικές 'Ακαδημίες και Θέατρο. Οί Stravaganti τού Χάνδακα σελ. 39
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ: 'Ο καλός άνθρωπος τού 'Αουγκσμπουργκ. 'Η ζωή και τό έργο τού Μπρέχτ σελ. 54
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΧΡΥΣΑΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ: 'Η δεύτερη Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου. Οί παραστάσεις και τό συμπόσιο σελ. 77
- ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΕΙΣ :** GILBERT GANNE: 'Ο 'Ιονέσκο στό πλήρωμα τού χρόνου. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 87
- IRA PECK: 'Ο Σίσγκαλ μιλάει γιά Θέατρο. 'Η ζωή και τό έργο του. Μετάφραση Καίτης Κασιμάτη σελ. 91
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** RICHARD COSTELANETZ: Τό Νέο 'Αμερικανικό Θέατρο. Έκφράζει τήν ήθική άβεβαιότητα τής εποχής. 'Απόδοση Πύρρου Κιούση σελ. 81
- ΣΠΥΡΟΥ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΥ: Άγνωστο έργο τού Καλντερόν, στό Φεστιβάλ τής Βιέννης σελ. 86
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** 'Ανασκόπηση τού διμήνου.—'Απολογισμός Έθνικού Θεάτρου (1965-66).— Οί θιάσοι και τά έργα τό φετινό καλοκαίρι.—'Αποστολή θιάσων στη Γερμανία: Παναμάς 14 εκατομμυρίων! — Φεστιβάλ 'Αθηνών: 'Αποτυχίες περισσότερες από κάθε άλλη φορά. Νά καταργηθούν οί... προφεστιβαλικές έκδηλώσεις.—'Επιχορηγήσεις θιάσων από τό ύπουργείο Έξωτερικών: 3.717.000 δραχμές τό 1966.— ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ τών θεαμάτων.—'Επιχείρηση 'Αρχαία Τραγωδία. 900.000 δρχ. στόν Κ. Μιχαηλίδη!— Παραλείψεις στην προκήρυξη τού Κρατικού Βραβείου Θεάτρου.— Καί άλλοι τρεις διαγωνισμοί συγγραφής θεατρικού έργου.— Γνωμοδοτική 'Επιτροπή Θεάτρου. Δέ συνεδρίασε τέσσερις μήνες!— Μιά καλή άρχή: Οί δημόσιες συζητήσεις Καβάλας.— Καί νέα κρατική επιχορήγηση 40.000 στό Θεατρικό Μουσείο.— Μικρό άφιέραμα στό Μολιέρο: Κείμενα Ροζέ ΜΙΛΛΙΕΞ και Γιάννη ΣΙΑΔΕΡΗ.— Θεατρικές ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ.— ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ τής ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ σελ. 93

ΕΦΕΤΟΣ

1966



**ΜΑΖΙ ΜΕ ΑΜΕΤΡΗΤΑ
ΚΕΡΑΗ-ΘΗΣΑΥΡΟΥΣ**

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Πεταμένα εκατομμύρια

Τριάντα περίπου εκατομμύρια πετάχτηκαν, μόνο φέτος, απ' το Κράτος για την ενίσχυση, δηθεν, του Θεάτρου! Το *Δίμηνο* έχει άρχισει από καιρό ν' αποκαλύπτει επίσημα νούμερα άμαρτωλών παροχών, που δίνονται σ' επιτήδειους με την πρόφαση ενίσχυσης της θεατρικής Τέχνης! Και στις σελίδες αυτού του τεύχους αποκαλύπτονται άμαρτωλές παροχές που θα πρέπει ακόμα και το ενδιαφέρον του Εισαγγελέα να τραβήξουν. Δε μās ενδιαφέρουν τώρα τα συγκεκριμένα πρόσωπα και πράγματα. Πέρα απ' αυτά, θέλουμε να επισημάνουμε την ουσία που ενδιαφέρει κάθε άληθινό φίλο του Θεάτρου και ειρύτερα κάθε συνειδητό και φορολογούμενο πολίτη. Έντελώς χοντρικά, φέτος διατέθηκαν: 14 εκατομμύρια από τον 'Οργανισμό 'Απασχολήσεως, και 'Ασφαλίσεως 'Ανεργίας σέ δήθεν "θιάσους" για δήθεν θεατρική ψυχαγωγία έλλήνων έργατών στη Γερμανία. Άλλα 5 εκατομμύρια από την 'Εργατική 'Εστία σ' άθηναικούς θιάσους για την ψυχαγωγία εργαζομένων. Άλλα 4 εκατομμύρια δραχμές από το ύπουργείο 'Εξωτερικών για...θεατρικές εξαγωγές! Άλλα 7 τουλάχιστον εκατομμύρια από τον 'Ελληνικό 'Οργανισμό Τουρισμού για συμμετοχή θιάσων στις Καλλιτεχνικές του 'Εκδηλώσεις. Πρόκειται για έναν άπιθανο χορό εκατομμυρίων, έναν αδιανόητο για την 'Ελλάδα θεατρικό Παναμά! Το "Θέατρο" θα έρευνήσει διεξοδικά ποιοι είναι αυτοί οι "άρμόδιοι" και με ποιά δικαίωμα και ποιά κριτήρια διοχετεύουν τόσα εκατομμύρια στις τόσες επιτηδείων. Με λιγότερα, με πολύ λιγότερα, το Κράτος θα μπορούσε να λύσει, μία για πάντα, τα πιο επείγοντα και βασικά προβλήματα του Θεάτρου. Και να ενισχύσει αποφασιστικά το σύνολο αυτών που μοχθούν στο θέατρο, κι όχι μόνο μερικούς ένδοξους ή επιτήδειους. Το γράψαμε και το ξαναλέμε: 'Η κρατική επιχορήγηση μόνο σέ μία περίπτωση είναι νοητή και αδιάβλητη: όταν προσφέρεται άπρόσωπα κι άοβλέπει σ' ένα γενικότερο σκοπό. Διαφορετικά, είναι είνωια προσωπική, πράξη χαριστική, σκάνδαλο! 14 εκατομμύρια σπαταλήθηκαν σ' άπιθανούς "θιάσους" για την "ψυχαγωγία" έλλήνων έργατών στη Γερμανία. Είναι, δέν είναι 200 χιλιάδες άνθρωποι. Μπορούν να μās πουν οι "άρμόδιοι" πόσα διατέθηκαν για τα υπόλοιπα έννια εκατομμύρια των 'Ελλήνων; Άναλογίστηκαν τί θα μπορούσαν να κάνουν με το μικρό αυτό θησαυρό άν — άντι να τον σκορπίσουν χωρίς καμιά άπόδοση — τον διέθεταν πραγματικά για τί θεατρική παιδεία του Κοινού; Αυτοί, βέβαια, το ξέρουν. Θά το επαναλάβουμε για το άγνό φιλότεχνο Κοινό που μένει διψασμένο για πραγματική πνευματική άνοδο και παιδεία. Με τα τριάντα και με πολύ λιγότερα εκατομμύρια θα μπορούσε να ιδρυθούν και να λειτουργήσουν τουλάχιστο δυο νέα Κρατικά Θέατρα, σαν το Κρατικό Βορείου 'Ελλάδος, σέ δυο έπαρχιακά κέντρα — τα Γιάννενα π.χ. και την Πάτρα. Φτάνει να σημειωθεί πώς τα πρώτα χρόνια της λειτουργίας του Κρατικού Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος, ή έτήσια επιχορήγηση του δέν έφτανε τα τρία εκατομμύρια! Και τα δυο αυτά Κρατικά Θέατρα, πέρα απ' τη θεατρική ζωή των πόλεων όπου θά ιδρυθούν, θα μπορούσαν να καλύπτουν τις θεατρικές άνάγκες όλόκληρων περιοχών — της 'Ηπείρου και της Θεσσαλίας το πρώτο, της Πελοποννήσου, της Στερεάς και των 'Ιονίων, το άλλο — όπως άκριβώς συμβαίνει με το

Θέατρο της Βορείου 'Ελλάδος, που καλύπτει σιγά-σιγά όλη τη Δυτική κι 'Ανατολική Μακεδονία και τη Θράκη. Δε χρειάζεται ν' αναλυθεί γιατί θεωρούμε το θέμα αυτό βασικό: 'Η ύπαρξη των Κρατικών Θεάτρων θά δημιουργήσει θεατρικό Κοινό στις περιοχές τους. Κ' ύστερα από λίγα χρόνια, το ίδιο αυτό Κοινό θά μπορεί να συντηρήσει και πολλούς ιδιωτικούς θιάσους. Και, έθιζόμενο σέ κάποια ποιότητα από τα Κρατικά Θέατρα, θά μπορούσε να επιβάλει την ποιοτική άνοδο και των έμπορικων θιάσων. Το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης είναι χαρακτηριστικό: Δέν πέρασε ούτε πενταετία από την έναρξη λειτουργίας του Κρατικού Θεάτρου και ή πρωτεύουσα του έλληνικού Βορρά — που παλιότερα δέν ήταν σέ θέση να συντηρήσει ούτε τους ελάχιστους άθηναικούς θιάσους που την επισκέπτονταν άραιότατα — σήμερα διατηρεί μόνιμα τέσσερα θέατρα και κρατάει έργα που άλλοτε ήταν αδιανόητο να παιχτούν στη Θεσσαλονίκη. Άλλο: Με τα χρήματα που σπαταλήθηκαν μόνο φέτος, ή και με ένα μόνο μέρος τους, άν δινόταν στους μεγάλους Δήμους της χώρας, θά μπορούσε ν' άποκτήσουμε μία σειρά έπαρχιακών Μορφωτικών Κέντρων, με άρτιες θεατρικές αίθουσες, που θά δίνονταν μ' ευνόικους δρους σέ περιοδεύοντες θιάσους, που οι επισκέψεις τους στις έπαρχίες σιγά-σιγά θ' άραιώνουν, τώρα μάλιστα που οι έννια παραστάσεις κάνουν άσύμφορη τη μετακίνηση. 'Η ύπαρξη, κατόπιν, έξοπλισμένων, φθηνών θεατρικών αίθουσών θά προσείλκυε, όχι μόνο περισσότερους θιάσους στην έπαρχία, αλλά και όλοένα καλύτερους. Και τα νέα Κρατικά περιφερειακά Θέατρα και οι θεατρικές αίθουσες στις έπαρχιακές μεγαλουπόλεις είναι προβλήματα που άν δέ λυθούν, άποκλείουν όχι μόνο την άνάπτυξη αλλά κι αυτή την ύπαρξη, την άπλη έπιβίωση του Θεάτρου στην έπαρχιακή 'Ελλάδα. Μονιμοποιούμενο, μάλιστα, το ποσό αυτό που φέτος — όπως, άλλωστε, και τα προηγούμενα χρόνια — πετάχτηκε στους δρόμους, θά 'ταν υπεραρκετό για να δώσει σημαντική προώθηση στο 'Ελληνικό Θέατρο. Άναφέραμε σκόπιμα δυο λύσεις που θά γλύκαιναν κάπως τη ζωή στις περιοχές που ή κρατική έγκατάλειψη — ή έλλειψη θεάτρου είναι παρωνυχίδα! — αναγκάζει τους ανθρώπους να εκπατρίζονται. Άκριβώς, επειδή ή σπατάλη των 14 εκατομμυρίων έγινε με την πρόθεση παροχής ψυχαγωγίας στους εκπατρισμένους! Θά μπορούσαμε να προσθέσουμε κι άλλες λύσεις που θά προωθούσαν άποφασιστικά το γενικότερο πρόβλημα του 'Ελληνικού Θεάτρου — για να μην επικαλεστούμε πάλι τη δημιουργία της Δεύτερης Σκηνής του 'Εθνικού, που θά 'ταν το πιο σημαντικό βήμα για την άνάπτυξη της έλληνικής θεατρικής παραγωγής. Όποια απ' τις λύσεις αυτές κι άν προκρινόταν θά 'δινε ουσιαστικούς καρπούς. 'Ο τρόπος, όμως, που σπαταλήθηκαν 30 εκατομμύρια, όχι μόνο καμιά άπόδοση δέν έχει άλλ' είναι και ύποπτος...

★ Να βρούμε τις ρίζες μας

Το "Θέατρο", από μιάς άρχης, όχι μόνο διακήρυξε την άνάγκη της γνωριμιάς με τις ρίζες μας, αλλά προσπάθησε και να την ύπηρετήσει στο μέτρο που μπορούσε. Μέσα στά λίγα χρόνια της ζωής του — άν παραλείψουμε τη συμβολή του στη μελέτη του άρχαίου Δράματος — σεμνύνεται πώς στις σελίδες του παρουσιάστηκαν, σέ πρώτη δημοσίευση, κομμάτια του

“Βασιλιά Ροδολίνου” από τον καθηγητή Μανουσο Μανουσακά, του “Κατζούρμπου” από τον καθηγητή Λίνο Πολίτη, δολοκλήρος ο “Στάθης”, βελτιωμένος για πρώτη φορά μετά το Σάθα, δολοκλήρη ή “Εύγενά”, σε πρώτη παγκόσμια δημοσίευση, από το Μάριο Βίτσι, ένα δολοκλήρο αφιέρωμα στο Κρητικό, άλλο ένα στο Έφτανησιώτικο, τρίτο στο Λαϊκό Θέατρο του Καραγκιόζη — για να περιοριστούμε στα πιά άξιόλογα. Με την ευκαιρία του διπλού τεύχους, το “Θέατρο” αφιερώνει πάλι μεγάλο μέρος από τις σελίδες του στην έρευνα των πηγών. Έκτος από το πρώτο ελληνικό θεατρικό κείμενο μετά την Άλωση, του κερκυραίου ούμανιστή Νικόλαου Σοφιανού, που πρωτοπαρουσιάζει από τις σελίδες του τεύχους ο Ικανός Ιταλός έλληνας Μάριο Βίτσι, το “Θέατρο” έχει την τιμή να φιλοξενεί τις έπιστημονικές ανακοινώσεις των καθηγητών Γ. Θ. Ζώρα και Λίνου Πολίτη, του ύφηγητή Ν. Μ. Παναγιωτάκη και του άξιόλογου κρητικού ιστοριοδίφη Στέργιου Σπανάκη που γίναν στο φετεινό Β΄ Κρητολογικό Συνέδριο. Με την προσάθεια του αυτή, να συγκεντρώσει ό,τι ειπώθηκε από τους έρευνητές γύρω άπ΄ το Θέατρο, θέλει να ύποδηλώσει, γι΄ άλλη μιá φορά, την πίστη του στη χρησιμότητα της έρευνας των πηγών του Θεάτρου μας. Το Κρητικό και το πρώιμο Έφτανησιώτικο Θέατρο έχουν ανάγκη από νέους έρευνητές. Βέβαια, τα θεατρικά έργα έχουν όλα σχεδόν μ΄ επιμέλεια εκδοθεί κ΄ ή σχετική βιβλιογραφία είναι έντυπωσιακή σε όγκο. Ή έρευνα, όμως, πρέπει από φιλολογική, κυρίως, σκοπιά. Έχουν βρεθεί τα έργοντα, έχουν έπιστημανθεί οι επιδράσεις, έχουν γίνει άποκαθάρσεις κειμένων. Παραμελήθηκε, όμως, ή καθαρή θεατρική θεώρηση που ναι το ίδιο τουλάχιστο σπουδαία με τη φιλολογική. Μάς λείπει ή συστηματική εξέταση των κοινωνικών και των πολιτικών συνθηκών μέσα στις όποιες γεννήθηκαν τα έργα του Κρητικού και του Έφτανησιώτικού Θεάτρου. Μάς λείπει ή γενικότερη τοποθέτηση των έργων στα πλαίσια της ευρωπαϊκής θεατρικής κίνησης της ίδιας έποχής. Ένα σωρό άλλα βασικά θεατρικά προβλήματα δέν έχουν ακόμα έπιστημονικά έρευνηθεί. Θ΄ άξιζε οι καθηγητές που χουν μέχρι τώρα άσχοληθεί με τα παλιά θεατρικά μας κείμενα, να προτρέψουν νέους έπιστήμονες στην παραπέρα μελέτη των πηγών, σε σχέση πιά με τη θεατρική ύπόσταση και πραγμάτωση των έργων. Θ΄ άξιζε να σταλούν και να βοηθηθούν νέοι έρευνητές στα Ιταλικά, κυρίως, άρχεια και τις βιβλιοθήκες. Θ΄ άξιζε ν΄ άποκτήσουμε φωτισμένους νέους θεατρολόγους — όχι στεγανούς φιλόλογους. Ή Ίστορία του Θεάτρου στην Έλλάδα θά μπορούσε να καλλιεργηθεί από μιá ιδιαίτερη έδρα Πανεπιστημιακού έπίπεδου. Θά μπορούσε, ακόμα, να δημιουργηθεί ένα Ίνστιτούτο, ένα Ειδικό Κέντρο Θεατρικών Έρευνών. Όχι — τό ξαναλέμε — για τη στενή φιλολογική, όσο για την εύρύτερη θεατρική θεώρηση των σχετικών θεμάτων. Μιά μάχιμη έδρα θεατρικής Ίστορίας, ένα ζωντανό Κέντρο έπιστημονικής θεατρολογικής έρευνας, θά μπορούσαν ήδη να προσφέρουν σημαντικές συμβουλευτικές υπηρεσίες για την άναβίωση παλιών θεατρικών έργων. Είναι μιá ανάγκη, άφου τό κλασικό, και σε μικρότερη κλίμακα τό “μεσαιωνικό” μας θέατρο, έχουν πιά διαρκή παρουσία στη θεατρική μας ζωή. Άνάλογες έδρες, και δολοκλήρα τμήματα, ύπάρχουν άπο καιρό σε πολλά Πανεπιστήμια στην Εύρώπη και την Άμερική. Στην Έλλάδα δέ γνωρίσαμε τέτοια έρευνα — θεατρική — και τά κενά στις γνώσεις μας, στον τομέα αυτόν είναι τεράστια. Δέν έχουν ακόμα έρευνηθεί και μελετηθεί ούτε οι άρχες της Νεοελληνικής θεατρικής ιστορίας! Εύνηχώς πού ύπάρχει ένας άφοσιωμένος έρευνητής για τη νεώτερη. Κ΄ έχει ήδη προσφέρει τόσα πολλά. Ένας τομέας με πάρα πολύ ένδιαφέρον είναι τό Θέατρο στην Πόλη και τις παραδουνάβιες Ήγεμονίες. Έλπίζουμε σύντομα να τό φωτίσει άπ΄ τις σελίδες μας ό ιστορικός του Έλληνικού Θεάτρου Γιάννης Σιδέρης.

* Μεταφράσεις από τό πρωτότυπο

Ή άρτηριοσκήλρωση είναι ή συνηθέστερη άπειλή για μιá Κρατική Σκηνή. Γι΄ αυτό — όσες επιφυλάξεις κι αν ύπάρχουν — άξιζει να έπαινεθεί ή καλλιτεχνική ήγεσία του Έθνικού Θεάτρου για την τόλμη να περιλάβει, στο φετεινό δραματολογικό του, ένα σύγχρονο ελληνικό έργο της πιό νέας και πρωτοποριακής θεατρικής γενιάς — τη “Συναστροφή” της Λούλας Άναγνωστάκη — κ΄ ένα ξένο, άκράτα πρωτοποριακό έργο — τό “Τάγκο” του Πολωνού δραματούργου Σλαβομίρ Μρόζεκ. Άν είχε ίδρυθεί ή Πειραματική Σκηνή, τό άνέβασμα των δυό έργων θά ‘ταν δυό μεγάλες έπιτυχίες της. Ή άναγκαστική, τώρα, παρουσίαση τους στην κύρια Σκηνή — άλλοίμονο αν περιμέ-

ναν την ίδρυση της Πειραματικής! — έχει ένα ρίσκο. Εύχόμαστε να δικαιωθεί διπλά. Με όση ίκανοποίηση χαιρετίζουμε την τόλμη, μ΄ άλλη τόση άπογοήτευση έπισημαίνουμε ένα διπλό άτόπημα. Το καυτηριάσαμε επανανειλημένα στο παρελθόν. Ένας άπο τους Άσπερίσκους το πρώτο τεύχος — πριν πέντε δολοκλήρα χρόνια! — είχε τον ίδιο μ΄ αυτόν άφοριστικό τίτλο: Μεταφράσεις από τό πρωτότυπο! Μόνιμη πληγή για τά Γράμματα μας οι άνεύθυνες μεταφράσεις. Τα ξένα έργα κατοικιοούνται και τό Κοινό διαβάζει άλλα των άλλών! Άκόμα χειρότερα συμβαίνουν στο Θέατρο. Το traduttore — traditore: μεταφραστής — προδότης, ισχύει πάντα. Και με τους καλύτερους όρους, ή μετάφραση ενός έργου είναι προδοσία. Καταντά, όμως, δολοφονία εκ προμελέτης ή μετάφραση ενός θεατρικού έργου, άπο τη μετάφρασή του σ΄ άλλη γλώσσα. Το χουμε ξαναγράψει: Οι μεταφράσεις έξυπνετούν συχνά συγκεκριμένες άνάγκες θεάτρων και θιάσων. Το έργο κόβεται, ράβεται, τροποποιείται με προσθήκες κι άφαιρέσεις, διασκευάζεται για να προσρμοστεί στα γούστα και τις πολιτικές και αισθητικές άντιλήψεις του παραγωγού και του σκηνοθέτη, τις άπαιτήσεις του Κοινού, τά καπρίτσια των πρωταγωνιστών — και τελικά καταντά άγνωρίστο! Πώς θά μπορούσει ό Έλληνας “μεταφραστής” να έλέγξει — όταν δέν ξέρει τη γλώσσα του πρωτότυπου — την ποιότητα και την πιστότητα της μετάφρασης στην όποια θά στηρίζει τη δική του; Πώς θά έλέγξει αν ή άρχική μετάφραση είναι πιστή ή έλεύθερη, αν είναι διασκευή ή παράφραση, αν άλλιώθηκε για ειδικούς λόγους και άνάγκες. Άπο μεταφραστή σε μεταφραστή, κι άπο γλώσσα σε γλώσσα, τά έργα φτάνουν άγνωρίστα στην Έλληνική Σκηνή. Το κακό δέν περιορίζεται μόνο στο έμπορικό θέατρο. Οι μεταφράσεις άπο δεύτερο και τρίτο χέρι κυριαρχούσαν και στην Έθνική Σκηνή πού ‘χε όλα τά μέσα άλλα και την ύποχρέωση να πλουτίζει τά Γράμματα μας με όσο γίνεται πιό πιστές και δημιουργικές μεταφράσεις άπο τό πρωτότυπο. Δέν ήταν άπο τά βαρύτερα άμαρτήματα της προηγούμενης Διοίκησης. Είναι, όμως, άπαράδεκτο να συνεχίζεται. Άστόσο, άπ΄ τά τρία “κλασικά” ξένα έργα, πού θά παρουσιάσει τό Έθνικό φέτος, τά δυό δέ μεταφράζονται άπο τό πρωτότυπο! Ένα ρωσικό — ό “Ίβάνωφ” του Τσέχωφ — μεταφράζεται άπο τα... άγγλικά! Κ΄ ένα κλασικό Ισπανικό, του Χρυσού Αιώνα του Ίσπανικού Θεάτρου — “Ο Δόν Χιλ με τό πράσινο πανταλόνι” του Τίρσο ντε Μολίνα — μεταφράζεται άπο τα... γερμανικά! Είναι άνήκουστο για ένα θέατρο πού συντηρείται άπο την Πολιτεία με οικονομικές θυσίες για να προσφέρει στο Κοινό θεατρική παιδεία! Και στην περιπτώση ακόμα πού ό άγγλος μεταφραστής του Τσέχωφ ή ό γερμανός μεταφραστής του Ισπανού ντε Μολίνα στάθηκαν εδυνείδητοι, τό πρόβλημα παραμένει στην ίδια όξύτητα. Γιατί, άπλούστατα — πέρα άπο τό ασύλληπτο ύφος κάθε συγγραφέα στη γλώσσα του — ακόμα και οι ίδιες εκφράσεις, άπο γλώσσα σε γλώσσα παίρνουν όχι μόνο διαφορετική άπόχρωση άλλα και περιεχόμενο. “Ο μεταφραστής, για να κάνει τό έργο πού μεταφράζει κείμενο της γλώσσας του, παίρνει όρισμένες έλευθερίες πού, μεταφερόμενες σε τρίτη γλώσσα, με την προσθήκη δηλαδή κι άλλων έλευθεριών, μπορεί να φτάσουν στο σημείο και να διαστρέφουν τό πρωτότυπο! Για τό Έθνικό Θέατρο ύπάρχει κ΄ ένας άλλος σημαντικός λόγος πού δέν επιτρέπει τη μετάφραση άπο δεύτερο και τρίτο χέρι. Ή μετάφραση ξένων σημαντικών κειμένων είναι μιá κατάκτηση για την ίδια τη γλώσσα στην όποια μεταφράζονται: πλουτίζεται με άποχρώσεις εκφρασης έννοιών και αισθημάτων, δξύνεται και τελειοποιείται σά μέσο εκφρασης. Αυτό ισχύει με τό παραπάνω για μιá γλώσσα άνεξέλικτη, συγκριτικά με τις άλλες ευρωπαϊκές, όπως ή δική μας. Ή μετάφραση, επομένως, άποτελεί ουσιαστική προσφορά στον πνευματικό μας πολιτισμό, όταν πρόκειται φυσικά για κείμενα άξιας, όπως ύποτίθεται πως είναι τά έργα πού παρουσιάζει μιá Κρατική Σκηνή. Με τά μέσα πού διαθέτει, τό Έθνικό θά μπορούσε να συγκροτήσει μιá Βιβλιοθήκη ύποδειγματικών μεταφράσεων άριστουργημάτων της δραματικής τέχνης, είτε προκηρύσσοντας διαγωνισμούς, είτε άναθετώντας έγκαιρως τις μεταφράσεις σε άξιους και έμπιστοσύνης μεταφραστές. Άν αυτό είχε γίνει άπο την ίδρυση του Έθνικού Θεάτρου, με δυό-τρία κλασικά έργα πού άνεβάξει κάθε χρόνο, ή Βιβλιοθήκη αυτή θά ‘χε συγκροτηθεί. Και θά ‘ταν μιá άπο τις πιό σημαντικές συμβολές στο σύγχρονο μας πολιτισμό. Για να τελειώνουμε: Άν ή μετάφραση άπο δεύτερο χέρι είναι άπαράδεκτη για τό έμπορικό θέατρο, είναι σαφώς έγκληματική για μιá έπιχορηγούμενη Σκηνή. Και θά πρέπει ή στάθμη της πνευματικής μας ζωής να ‘χει φτάσει πολύ χαμηλά, για να μη έκδηλώνεται ούτε ή παραμικρή άντίδραση.



GEORGE THOMSON

Η "ΗΛΕΚΤΡΑ" ΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ

ΑΠ' ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ Η ΠΙΟ ΑΝΕΛΕΗΤΗ

Στὸ ἄρθρο αὐτὸ (*) θέλω νὰ δεῖξω πὼς ἀνάμεσα στὶς "Χορηφὸρες" τοῦ Αἰσχύλου καὶ στὴν "Ἡλέκτρα" τοῦ Σοφοκλῆ ὑπάρχει μιὰ ὀργανικὴ σχέση, καὶ πὼς χάρις στῆ σχέσῃ αὐτῇ ὁ Σοφοκλῆς κατόρθωσε νὰ ἀνανεώσῃ τὸ θέμα καὶ νὰ τὸ κάμῃ ὀλόκληρο δικό του. Δὲν ὑπάρχει σχεδὸν καμιὰ λεπτομέρεια στὶς "Χορηφὸρες" ποὺ νὰ μὴν ἐπαναλαμβάνεται καὶ στὴν "Ἡλέκτρα", πάντα ὅμως μὲ μιὰ παραλλαγὴ σύμφωνα μὲ τὴ διαφορετικὴ ἀποψὴ ἀπὸ ὅπου ὁ Σοφοκλῆς πλησιάζει τὸ θέμα του. Δὲν πρόκειται, βέβαια, ἐδῶ, γιὰ μίμηση ἀλλὰ πραγμάτωσιν ἐνὸς σκοποῦ ποὺ τὸν ἐπιδίωκαν ὅλοι οἱ ἀρχαῖοι καλλιτέχνες, νὰ ἐκφράζουσιν δηλαδὴ "τὰ κοινὰ καιῶς".

Ὁ χαρακτήρας τῆς Ἡλέκτρας, ὅπως τὸν δίνει ὁ Αἰσχύλος, περιέχει τὸ σπέρμα ὄλων τῶν στοιχείων ποὺ ἀναπτύσσει ὁ Σοφοκλῆς. Στὴν ἀρχὴ τῶν "Χορηφῶρων" εἶναι ἓνα ἀθῶο κορίτσι ποὺ ἀκόμα δὲν ἔχει μπελεθθῆ στὰ δίχτυα τῆς κληρονομικῆς κατάρτας. Λαχταράει, βέβαια, γιὰ τὸ γυρισμὸ τοῦ Ὀρέστη, μὰ τὸν καρτερεῖ νὰ ἐρθῇ σὰν ἀδερφός, ὅχι σὰν ἐκδικητής. Οἱ Χορηφὸρες τὴν πείθουσιν νὰ τὸν θεωρήσῃ ἐκδικητή. Ἀργότερα, ὅμως, ἡ διάθεσὴ τῆς ἀλλάζει. Τὸ μοιρολόγι ποὺ κάνουν τὰ δύο παιδιὰ μπροστὰ στὸν τάφο τοῦ πατέρα τους μεταβάλλεται σιγά-σιγά, μὲ ὑποκινήτῃ τὸ Χορὸ, σὲ μιὰ ἄγρια ἐπίκληση ἐκδίκησης, ὅπου ἡ Ἡλέκτρα κραυγάζει πὼς θὰ γίνῃ καὶ αὐτὴ λύκαινα σὰν τὴ μάνα τῆς. Στὸ τέλος τοῦ μοιρολογίου καταλαβαίνομε πὼς ἀπαντώντας στὴν ἐπίκληση τῶν παιδιῶν, τὸ πνεῦμα τοῦ πατέρα σηκώνεται ἀπ' τὸν τάφο καὶ μπαίνει στὶς ψυχὰς τους. Ἡ κατάρτα ζεῖ.

Σχεδὸν ὅλοι οἱ φιλόλογοι πιστεύουσιν ὅτι στὶς "Χορηφὸρες" ὁ ρόλος τῆς Ἡλέκτρας τελειώνει ἐκεῖ, καὶ βάζουσιν στὸ στόμα τῆς Κλυταιμνήστρας τοὺς στίχους ποὺ ἀρχίζουν μὲ τὰ λόγια "Ὠμέ, ποῖο κατακέφαλα", κλπ. Αὐτὸ εἶναι λάθος. Οἱ στίχοι αὐτοὶ εἶναι τῆς Ἡλέκτρας. (Παρακαλῶ τὸν ἀναγνώστη νὰ συμβουλευθῇ τὴ λεπτομερικὴ ἐξέτασιν τοῦ ζητήματος ποὺ βρίσκεται στὴ δική μου ἐκδόσιν τῆς Ὀρέστειας). Τοὺς λέει κραυγάζοντας μὲ πόνο προσποιητὸ γιὰ νὰ ὑποστηρίξῃ τὸ τέχνασμα τοῦ Ὀρέστη καὶ νὰ κἀν πιστευτὸ τὸ ψεύτικον μῆνυμα ποὺ ὁ ἴδιος μόλις ἔχει μεταδώσει στὴν Κλυταιμνήστρα γιὰ τὸ θάνατό του:

*Ὠμέ, ποῖο κατακέφαλα χαρὸ μᾶς φέρνεις!
Ὡ ἀνίκητῃ τῶν παλατιῶν αὐτῶν κατάρα,
πόσο ἔχεις μάτι οὐρόθωρο, ἀφοῦ νὰ ὄσα ἦταν
στά σίγουρα, ἔξω ἀπ' τὴ βολή, σὺ μὲ δοξάζει
καὶ ἀπομακρῖναι ἀλάθεστο, τὸ παίρνεις κάτω
κ' ἔρμη ἀπ' τοὺς δικούς μ' ἀφήνεις τὴν τρισάβλια!
Καὶ τώρα ὁ Ὀρέστης, ποῦ ἔχει τὴν καλὴν του γνώσιν
νὰ πάρῃ πόδι ἀπ' τὴν κατάρτη αὐτῆ λίσπη,
ἢ μόνῃ ἐλλίπιδι νὰ μᾶς γιάτρευε ἀπὸ τοῦτο
τὸ κακὸ χαροκόπι — γράφε τὴν χαμένη!*

(Μετάφραση Γρυπάρη)

(*) Τὸ "Θ." σεβάστηκε τὴν ὀρθογραφίαν τοῦ σοφοῦ ἑλληνιστῆ.

Στὸ στόμα τῆς Ἡλέκτρας τὰ λόγια αὐτὰ περιέχουσιν μιὰ διπλὴ εἰρωνεία. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, λέει στὴ μητέρα τῆς νὰ λογιάζῃ τὸν Ὀρέστη, ποὺ στέκεται ὀλοζώντανος μπροστὰ τῆς, γιὰ νεκρὸ — καὶ τὸ λέει αὐτὸ δίχως ἢ ἴδια νὰ προσφέρει τὴ δυσκοίωνα λέξιν. Ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ ποιητὴς μᾶς ἀφήνει νὰ ἐννοήσωμε πὼς μὲ τὸ γυρισμὸ τοῦ ἀπὸ τὴν ἐξορία ὁ Ὀρέστης πιάστηκε στὰ δίχτυα τῆς κατάρτας, ἔτσι ποὺ σύντομα ὅλος ὁ κόσμος θὰ τὸν λογιάζῃ γιὰ χαμένο, καὶ τότε τῆς Ἡλέκτρας ἡ ἐρημιὰ δὲν θὰ ναι πιά προσποιητὴ ἀλλὰ πραγματικὴ. Μ' αὐτὰ τὰ λόγια, ἡ Ἡλέκτρα τοῦ Αἰσχύλου μᾶς ἀποχαιρετάει. Ἀπὸ δῶ καὶ πέρα τὴν ξεχνᾶμε, γιὰτὶ ἔχει παίξει πιά τὸ ρόλο τῆς στὸ σχέδιον τῆς τριλογίας.

Μελετώντας τὸ ἀριστούργημα τοῦ Αἰσχύλου, ὁ Σοφοκλῆς βρέθηκε μπροστὰ στὸ ἐρώτημα: Τί ἀπόγινε ἡ Ἡλέκτρα; Καὶ γιὰ νὰ συγκεντρώσῃ τὴν προσοχὴν μᾶς πάνω σ' αὐτὸ, παραμερίζει τὰ εὐρύτερα ζητήματα ποὺ ἀπασχόλησαν τὸν Αἰσχύλο στὴν Ὀρέστεια, δηλαδὴ τὴν προσταγὴν τοῦ Ἀπόλλωνος καὶ τὸ κατοπινοῦ πεπρωμένο τοῦ Ὀρέστη.

Ὁ Ὀρέστης τοῦ Αἰσχύλου παίρνει ἀπὸ τὸ Δελφικὸ μαντεῖο ἓνα χρῆσμὸ ποὺ τὸν προστάζει κατηγορηματικὰ νὰ σκοτώσῃ καὶ τοὺς δύο δολοφόνους τοῦ πατέρα του, ἐνῶ ταυτόχρονα ὁ Ἀπόλλωνος τοῦ ὑπόσχεται νὰ τὸν προστατέψῃ ἀπὸ τὶς συνέπειες τῆς μητροκτονίας. Ὁ Σοφοκλῆς, διατυπώνει τὸ χρῆσμὸ μὲ ὄρους πῶς ἀσαφεῖς, ἔτσι ποὺ νὰ ἐπιβάλλουσιν στὸν Ὀρέστη καὶ στοὺς δικούς του τὴν εὐθύνην γιὰ τὴν ἐρμηνείαν του νὰ μητροκτονήσῃ. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἀποκλείει σὰν ἄσχετο μὲ τὸ σκοπὸ τοῦ τοῦ θεολογικοῦ ζητήματος ποὺ γιὰ τὸν Αἰσχύλο ἦταν βασικὸ.

Στὶς "Χορηφὸρες" ὁ Ὀρέστης ἐπιστρέφει μὲ ἓναν μονάχα συνοδὸν, τὸν Πυλάδην. Τὰ δύο ἀγῶρια συνδέονται μὲ τὴν παλαιὰ φίλιαν ποὺ ἔνωσε καὶ τοὺς πατέρας τους. Κάτι περισσότερο, ἀφοῦ εἶναι δελφικός, ὁ Πυλάδης παρουσιάζεται σὰν ἐκπρόσωπος τοῦ Δελφικοῦ θεοῦ. Ἡ αὐστηρὴ ἀπόκρισιν ποὺ δίνει στὸν Ὀρέστη στὴν κρίσιμην στιγμὴν, ἔχει τὸ κύρος τοῦ Ἀπόλλωνος. Ὁ Πυλάδης ἐμφανίζεται καὶ στὴν "Ἡλέκτρα", ἀλλὰ μονάχα ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴν παράδοσιν, δίχως νὰ μιλά καθόλου. Σύμβουλος καὶ συμπαραστάτης τοῦ Ὀρέστη εἶναι τώρα ὁ γέρο-παιδαγωγός, ἓνας πιστὸς καὶ οἰκογενειακὸς ὑπηρέτης ποὺ προστατεύει τὰ πολιτικὰ συμφέροντα τῆς κυρίαρχης δυναστείας. Αὐτὸς εἶναι ποὺ στέκεται πλάι στὸ νέο ἀγῶρι μπροστὰ στὶς πολυχρούσες Μυκῆνας ποὺ χαράζουν στὸ πρῶτον μισοσκόταδο καὶ τοῦ δείχνει τὸ προγονικὸν τοῦ παλάτι. Αὐτὸς τὸ ἀκούει νὰ ἀποστηθίσῃ τὶς λεπτομέρειες τῆς συνομισίας σὰν καλὸς μαθητὴς μπροστὰ στὸ δάσκαλό του. Αὐτὸς τὸν ἀνακαλεῖ στὸ καθῆκον του, ὅταν κινδυνεύει νὰ τὸ ξεχάσῃ ἀπὸ χαρὰ γιὰτὶ βρέθηκε ξανά μὲ τὴν ἀδερφήν του ὕστερα ἀπὸ τόσα δύστυχα χρόνια. Ἔτσι ὁ Παιδαγωγὸς παίξει ἐδῶ τὸν ἴδιον ὑποκριντικὸν στὴν ἐκδίκησην ρόλο ποὺ παίξει στὶς "Χορηφὸρες" ὁ Χορὸς, καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸν τοῦ Σοφοκλῆ ὅτι μεταφέρει τὸ δυναμικὸν αὐτὸ στοιχείον σὲ ἓναν ὑποκριτὴν.

Ἀναθρεμμένος ἀπὸ νῆπιον μὲ τὴν μητροκτονίαν σὰν σκοπὸ τῆς ζωῆς του, ὁ Ὀρέστης δέχεται δίχως ἀντίρρηση τὴν ἀποστολὴν

του αυτή. 'Η 'Ηλέκτρα, αν και έχει κι αυτή τον ίδιο σκοπό, βρίσκεται σε μιὰ θέση εντελώς διαφορετική. 'Ενώ του 'Ορέστη ή διαγωγή επιβάλλεται σ' αυτόν από περιστάσεις εξωτερικές, ή διαγωγή τής 'Ηλέκτρας εξαρτάται απ' τή δική της εσωτερική έκλογη, που την κρατάει επίμονα παρά τις κάθε λογής εξωτερικές δυσχέρειες. Διαδοχικά μελαγχολική και προκλητική, κατηγορώντας αδιάκοπα τους φονιάδες του πατέρα της, στηρίζοντας όλες τις ελπίδες της στο γυρισμό του 'Ορέστη, ζει σαν σκιάβα μέσα στη βρωμιά, πιστεύοντας πως με κανέναν άλλο τρόπο δεν μπορεί να μείνει πιστή στη μνήμη του πατέρα της. Με τύψεις παραδέχεται πως ή συμπεριφορά της είναι ανάξια της, και βασανίζεται στη σκέψη πως ή φιλοτιμία της την έχει μπερδέψει σε μιὰ τέτοια κατάσταση όπου ή ίδια ή φιλοτιμία της κατάντησε αδύνατη. 'Ετσι βρίσκεται σε αδιέξοδο. "Όταν ή αδερφή της ή Χρυσόθεμη την ικετεύει να φρονιμέψη, αυτή απαντάει πως δεν μπορεί να φρονιμέψη δίχως να προδώση τον πατέρα της. 'Η Χρυσόθεμη ακολουθεί δρόμο αντίθετο από την 'Ηλέκτρα. "Όπως λέει ή ίδια, υποχωρεί στους αφεντάδες για να ζή καλύτερη. 'Η μιὰ χαιρέται μιὰ καλύτερη ζωή γιατί έχει πνεύμα σκιάβου. 'Η άλλη ζει σαν σκιάβα γιατί αρνείται να υποταχτή.

"Όταν αντιμετώπιζει τή μάνα της, ή 'Ηλέκτρα μιλάει προσβλητικά κι απειλητικά:

Λοιπόν,
 αρχίζω: όμολογείς πως σκότωσες
 τόν άντρα σου. Και ποιά μπορεί να υπάρξη
 αισχρότερη απ' αυτήν όμολογία,
 είτε ήταν δίκαιος, είτε όχι, ό φόνος;

(Μετάφραση Γρυπάρη)

'Η απάντηση στο ερώτημα αυτό αφήνεται να βγη από μόνη της στη διάρκεια τής τραγωδίας. Οι κατηγορίες τής κόρης μάς κάνουν αντιπαθητική εντύπωση, γιατί μοιάζουν πολύ με τις δικαιολογίες τής μάνας, και μάς κάνουν ν' ανησυχούμε μήπως κ' ή 'Ηλέκτρα γίνη μιὰ δεύτερη Κλυταιμνήστρα.

'Ετσι, οι αντιθετικές γέσεις ανάμεσα στα μέλη τής οικογένειας συγκεντρώνονται στην 'Ηλέκτρα, που στη δική της προσωπικότητα καθρεφτίζει όλη την καταστροφική ιστορία αυτού του κακορίζικου σπιτιού.

Στις "Χοηφόρες" ό 'Ορέστης αποκαλύπτεται στην 'Ηλέκτρα πριν εφαρμοσθή τó σχέδιο τής εκδίκησης, και έτσι αυτή γνωρίζει πως τó μήνυμα τού θανάτου του είναι ψεύτικο. 'Ο Σοφοκλής αντιστρέφει τήν τάξη αυτών των γεγονότων. 'Ο Παιδαγωγός δεν θέλει να φανερωθή ό 'Ορέστης στην αδερφή του, γιατί δεν τού έχει εμπιστοσύνη, και έτσι αναγκάζεται να αφήση στην τύχη τις συνέπειες απ' τήν αντίδραση τής 'Ηλέκτρας όταν ακούσει τó θλιβερό μήνυμα. 'Επομένως, όπως θά δούμε, τó σχέδιο των συνωμοτών θά κινδυνέψη να ματαιωθή από ένα απρόοπτο περιστατικό.

'Ο Παιδαγωγός πλησιάζει στο παλάτι και μηνάει πως ό 'Ορέστης πέθανε στους Δελφούς, καθώς έτρεχε με τó άρμα του στους Δελφικούς αγώνες. 'Εδώ αναγνωρίζουμε πάλι τόν μυστηριακό άρματοδρόμο των "Χοηφόρων" που τρέχει αγωνιζόμενος με όδηγό του τόν 'Απόλλωνα. 'Αλλ' ό Σοφοκλής δίνει στο θέμα μιὰ καινούρια στροφή, αναπολώντας και τόν 'Ολυμπιακό αγώνα τού Πέλοπα, που στάθηκε άφορμή τής προγονικής κατάρας, και ή αναπόληση αυτή μάς υποβάλλει τή σκέψη, καθώς παρακολουθούμε τήν τελευταία αυτή άρματοδρομία των Πελοπιτών, πως ό άξιμιος 'Ορέστης τρέχει στην καταστροφή του. ("Αν οι φιλόλογοι είχαν καταλάβει τις νύξεις αυτές τού Σοφοκλή στις "Χοηφόρες", δεν θά έβρισκαν τήν απαγγελία τής άρματοδρομίας στην "Ηλέκτρα" χωρίς δραματικότητα).

Στό σημείο αυτό ό Σοφοκλής παρεμβάλλει τó επεισόδιο τής πλεξίδας που βρίσκεται πάνω στον τάφο τού 'Αγαμέμνονα. Στις "Χοηφόρες" ή ανακάλυψη της δίνει στην 'Ηλέκτρα τόν πρώτο χαρούμενο ύπαινιγμό πως ό 'Ορέστης ζει και έργεται. 'Εδώ, όμως, ή 'Ηλέκτρα έχει κιόλας ακούσει τó μήνυμα τού θανάτου του, και έτσι όταν ή Χρυσόθεμη τής φέρνει τó εύχαιστο νέο, αυτή απαντάει με ψυχρή αδιαφορία πως ό αδερφός τους είναι πιὰ νεκρός. 'Υστερα, καταβάλλοντας όλες τις δυνάμεις της για ν' αντιμετωπίση τήν καταστροφή τής μοναδικής ελπίδας της, προτείνει στη Χρυσόθεμη ένα άπεγνωσμένο σχέδιο, να σκοτώσουν δηλαδή τόν Αγιισθο οι δύο τους. 'Η Χρυσόθεμη

δεν θέλει, φυσικά, να ακούση τέτοιο πράμα, και τότε ή 'Ηλέκτρα, που δεν περίμενε άλλη απάντηση, δηλώνει πως θά τó κάνει μόνη της, και φέρνεται σαν να τής έχει πιὰ σαλέψει ό νοός.

Στό μεταξύ πλησιάζει ό αδερφός της μεταμφιεσμένος. Στά χέρια του κρατάει μιὰ ύδρια που, καθώς λέει, περιέχει τή στάχτη τού 'Ορέστη. Είναι κι αυτό ένα μέρος από τó προετοιμασμένο σχέδιο, και έχει σκοπό να βεβαιώσει τó προηγούμενο μήνυμα από φόβο μη και δεν ήτανε αρκετά πειστικό. 'Η 'Ηλέκτρα παίρνει τήν ύδρια και σφίγγοντας στα στήθια της ό,τι νόμιζε πως ήταν τὰ λείψανα τού 'Ορέστη, ξεσπάει σε άπαρηγόρητα κλάματα και μοιρολογάει τόν πολυπόθητό της αδερφό. 'Ο 'Ορέστης δεν άντέχει στο σπαρταρό της και φανερώνει ποιος είναι, παρά τις όδηγίες τού Παιδαγωγού και δίχως να τόν προειδοποιήση. Με τó λάθος αυτό τήν κάνει να τρελαθή. Ρίχνεται στην άγκαλιά του με άζεθύμαστα ξεφωνιτά, και στρέφεται στο παλάτι κρίζοντας σε όλο τόν κόσμο πως γύρισε ό 'Ορέστης. Μάταια αυτός προσπαθεί να τήν καθησυχάση. Τήν κατάσταση τή σώζει μονάχα ό Παιδαγωγός, που περιμένει κοντά φρουρώντας ανησυχος τήν πόρτα.

Τήν ώρα αυτή, όπως και στις "Χοηφόρες", ό Αγιισθος βρίσκεται έξω στους αγρούς και ή Κλυταιμνήστρα είναι μονάχη στο παλάτι. Στις "Χοηφόρες" σκοτώνεται πρώτα ό Αγιισθος. 'Εδώ ό Σοφοκλής κάνει πάλι μιάν άναστροφή, με σκοπό του, όπως θά δούμε, να άρεθούν στο τέλος μοναχές τους ή μάνα και ή κόρη.

'Ο 'Ορέστης και ό Παιδαγωγός μπαίνουν μέσα στο παλάτι. Σε λίγο ακούγεται ένα σκούξιμο γυναίκας. Είναι ή Κλυταιμνήστρα που σφάζεται. 'Η 'Ηλέκτρα κραυγάζει: "Δός της άκόμα μιὰ!"

Φέρνουν έξω τó πτώμα και ρίχνουν πάνω του ένα σάββανο. 'Υστερα έρχεται ό Αγιισθος. Πήρε τó μήνυμα πως πέθανε ό 'Ορέστης και θέλει άποδείξει. 'Ο 'Ορέστης τού δείχνει τó καλυμμένο πτώμα. 'Ο άλλος πλησιάζει και σηκώνει τó κάλυμμα. "Μήπως δεν ήξερες — τόν ρωτάει χαμογελώντας ό 'Ορέστης — πως από καιρό λόγιαζες για νεκρό τόν ζωντανό;" (Αυτός είναι ό γρίφος που βάζει ό Αισχύλος στην Κλυταιμνήστρα). Συγκρατώντας τήν κατάπληξή του, ό Αγιισθος απαντάει με ήρεμια: "Άραγε μού μιλάει ό 'Ορέστης;" Ζητάει τήν άδεια να πη λίγα λόγια, μα ή 'Ηλέκτρα διακόπτει: "Γιά τ' όνομα τού θεού, μην τόν αφήσης να μιλήση, μα σκότωσε τον και πέταξε τó σώμα στα σκνιά!" 'Υστερα από μερικές άκόμα έτοιμολογίες ό Αγιισθος κι ό 'Ορέστης μπαίνουν στο παλάτι. 'Η 'Ηλέκτρα στέκει στη σκηνή πλάι στο πτώμα τής μάνας της, κι ό Χορός άπαγγέλει τα τελευταία λόγια: "Ω γέννα τού 'Ατρέα, μετά από τόσα δεινά βγήκες έξω στην λευτεριά από τούτο τó τόλμημα τελειοποιημένη!" Με τὰ λόγια αυτά ό Σοφοκλής μάς υπενθυμίζει τόν εύχαιστηριο ύμνο που ψάλλει ό Χορός των "Χοηφόρων" με τήν ίδια λαθεμένη πίστη για τήν άπελευθέθερωση τού σπιτικού.

Για να καταλάβουμε καλά τήν πλήρη σημασία τής "Ηλέκτρας" τού Σοφοκλή, θά 'ταν απαραίτητο να κάνουμε μιὰ συστηματική μελέτη της, δείχνοντας ότι όλόκληρο τó δράμα δονείται από τέτοιες άπληξεις των "Χοηφόρων". 'Ελπίζω, όμως, πως οι παραπάνω παρατηρήσεις είναι άρκετές για να δείξουν ότι ανάμεσα στα δύο άριστουργήματα υπάρχουν πολλές εσωτερικές σχέσεις που μάς δίνουν τó κλειδί για μιὰ σωστή αντίληψη τού δεύτερου. Φτάνει μόνο να τó καταλάβουμε αυτό και δεν πρόκειται πιὰ να πέσωμε στη χοντρή παρεξήγηση των φιλόλογων που πιστεύουν πως, σε αντίθεση με τόν Αισχύλο, ό Σοφοκλής θεωρεί τή μητροκτονία σαν άνταπόδοση όχι μόνο δικαιοτή αλλά, και χωρίς επιφύλαξη, έπαινετή. Είναι αλήθεια πως δε μάς λέει ότι θά κυνηγήσουν τó μητροκτόνο οι 'Ερινύες, μα δεν έχει ανάγκη να τó πη, γιατί ή ιστορία αυτή μάς είναι γνωστή από τήν "Ορέστεια". 'Αλλωστε, δεν θέλει να άποσπάση τήν προσοχή μας απ' τήν 'Ηλέκτρα, που στο τέλος τού δράματος στέκεται εκεί άμίλητη: 'Τί θ' άπογίνη;

'Απ' όλες τις τραγωδίες που διασώθηκαν αυτή είναι ή πιό άνελέγητη. 'Ο τυφλωμένος Οιδίποδας κλαίει, κλαίει και τὰ παιδιά του, κλαίει κ' έμεις, κι αυτά τὰ κλάματα μάς φέρνουν κάποια παρηγοριά. Μα τής 'Ηλέκτρας δεν τής έπιτρέπεται μιὰ και κλάψη. 'Εχουν εκπληρωθή όλες οι ελπίδες της, με άποτέλεσμα ή άπελπισία της να είναι άπόλυτη.

GEORGE THOMSON



EDWARD GORDON CRAIG

ΕΝΑΣ ΟΡΑΜΑΤΙΣΤΗΣ ΜΕ ΤΙΤΑΝΕΙΕΣ ΙΔΕΕΣ

Τοῦ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

Οἱ Ἀγγλοὶ εἶναι ἕνας λαὸς γεμάτος ἀντιφάσεις, πλημμυρισμένος ἀπὸ καλὲς καὶ κακὲς ιδιότητες, κι ὅλες στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ. Μαζὶ μὲ τοὺς Ἰβήρες εἶναι, σίγουρα, ὁ εὐγενέστερος λαὸς τῆς Εὐρώπης. Εἶναι οἱ ἐφευρέτες τοῦ fair play, τῆς τέχνης νὰ χάνεις χωρὶς μορφοσμούς καὶ νὰ κερδίζεις χωρὶς θριαμβολογία. Ἀλλὰ πλάι σ' αὐτὴν τὴν ἐμφυτὴ εὐγένειά τους, ποὺ εὐκολώνει τόσο τὴν καθημερινὴ ἐπικοινωνία μὲ τοὺς συνανθρώπους μέσα στὴ ζούγκλα τῆς ἀσφάλτου, δείχνονται ἀφάνταστα σκληροὶ στὴν ἀποτυχία. Τὴν ἀπάνθρωπη αὐτὴ στάση τους ὑποκρύπτει μιὰ παροιμία τους: "Τίποτα δὲν πετυχαίνει ὅσο ἡ ἐπιτυχία".

Τὶς μελαγχολικὲς αὐτὲς σκέψεις ἔκανα ἕνα πρωινὸ, τὶς τελευταῖες μέρες τοῦ Ἰουλίου, διαβάζοντας τὴ σύντομη νεκρολογία τοῦ Ἐντουαρντ Γκόρντον Κραϊήγκ σὲ μιὰ ἐφημερίδα τοῦ Λονδίνου. Ταράχτηκα. Παλιὲς ξεχασμένες ἀναμνήσεις ζύπνησαν μέσα μου, στ' αὐτιά μου ἔναγχος ἀντήχησε ἡ φωνὴ τοῦ πατέρα μου, τοῦ μόνου πληροφορημένου ἡθοιοποιοῦ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης πάνω στὴ διεθνῆ θεατρικὴ κίνηση, ποὺ ἐξυμνοῦσε τὸ Μεσσία, τὸν ἐρχόμενο ν' ἀναγεννήσει τὸ ρουτινιέριο θέατρο, ποὺ ζοῦσε στὴν Ἑλλάδα ὑπὸ τὸν ἀστερισμὸ τοῦ Μπατάιγ καὶ τοῦ Μπερυσταίν. Στὴν παιδικὴ μου φαντασία τ' ὄνομα Γκόρντον Κραϊήγκ εἶχε πάρει μυθικὲς διαστάσεις, σὰν τὶς τεράστιες μακίετες τῶν σκινηκῶν ποὺ σχεδίαζε γιὰ παραστάσεις ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ χωρέσουν σὲ θέατρα τοῦ κόσμου τούτου, ἀλλὰ ταίριαζαν περισσότερο σ' ἕνα μυθολογικὸ κόσμο, ὅπου, ἀντὶ γι' ἀνθρώπους κινουῦνται Νόρνες καὶ Βαλκυρίες.

Ἀργότερα, σὰν ἄρχισα νὰ μελετᾶω τὴν τέχνη τοῦ θεάτρου καὶ τοὺς ἔνδοξους τεχνίτες του, σταματοῦσα συχνὰ μπροστὰ στὴν αἰνιγματικὴ αὐτὴ μορφή τοῦ θεατρικοῦ Δὸν Κιχώτ, ποὺ ἐπέμενε πὼς ἔφταιγαν οἱ "κακοὶ γίγαντες", γιατί δὲν κατόρθωνε κανένας νὰ προσαρμωστῆ στὶς ἀνεδαφικὲς μεγαλοπράγμονες ιδέες του. Ἐμαθα τὶς περιπέτειές του μὲ τὸ θέατρο Ἰένης τῆς Μέσχας — ἡ, καλύτερα, τοῦ Θεάτρου Ἰένης καὶ εἰδικότερα τοῦ Στανισλάβσκι, μὲ τὸν Κραϊήγκ — τὶς διενέξεις του μὲ τὴ Ντοῦζε, ποὺ τόσο τὸν σεβότανε καὶ τὸν τιμοῦσε, τὴ φυγὴ του μπρὸς στὴν ἐκπληκτικὴ, ἀνευ ὄρων, πρόταση τοῦ Κόχραν, ποὺ θεωρήθηκε σὰν ὀριστικὴ ἡττα κι ὁμολογία δειλῆ ἀποτυχίας στὴ σύλληψη τῶν ιδεῶν, ἔζησα κι ἀνατρέφθηκα θεατρικὰ μέσα στὸ κλίμα τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, ποὺ γεννήθηκε ἀπ' τὴν ἀντίδραση στὸ συμβολισμὸ, τὴν τεχνοτροπία ποὺ ἐκπροσωποῦσε κατ' ἐξοχίαν ὁ Κραϊήγκ μαζὶ μὲ τὸν ἑλβετὸ ὀραματιστὴ Ἀδόλφο Ἀππια, κ' ἡ μυθικὴ μορφή τῶν παιδικῶν μου χρόνων ἄρχισε νὰ ρικνοῦται στὶς ἀνθρώπινες διαστάσεις τῆς. Καὶ τότε ἄρχισε ἡ ὀρθὴ ἐκτίμησή της. Γιατί, σὲ κάθε βῆμα, σκόνταφτα πάνω του, εἶτε μελετώντας τοὺς Μάνιγκερ, ποὺ προηγήθηκαν, εἶτε

τοὺς ἐπιγόνους του, τὸν Ράινχαρτ — τὸν τόσο παρεξηγημένον στὸν τόπο μας — τὸν Στανισλάβσκι ἢ ἀκόμα τοὺς ἐξτρεμιστὲς μέχρι φορμαλισμοῦ Ταίρωφ καὶ Μέγιερχολτ. Ὁ Κραϊήγκ, μαζὶ μὲ τὸν Ἀππια πάντοτε, ἦταν διαμετακομιστικὸς σταθμὸς ἀνάμεσα στὸ θέατρο ποὺ φωτιζόταν μὲ γκάζι καὶ στὸ καινούριο, ἀναγκαστικὰ, θέατρο ποὺ χρησιμοποιοῦσε τὸ νέο φωτιστικὸ μέσο, τὸν ἠλεκτρισμὸ. Καὶ μοῦ φαίνεται πολὺ φυσικὸ καὶ καθόλου συμπτωματικὸ τὸ γεγονὸς πὼς οἱ Διόσκουροι, ποὺ ἀνέλαβαν νὰ προσαρμώσουν τὴ θυμελικὴ Ἰένη στὰ καινούρια ἐπιστημονικὰ δεδομένα, τράβηξαν ἀκράδους δρόμους καὶ τελικὰ ἔμειναν περισσότερο ἐρασιτέχνες ἀνεδαφικοὶ παρὰ τεχνίτες "... ποὺ πατάνε μὲ τὸ 'να πόδι στὸ βασίλειο τοῦ ὄνειρου καὶ μὲ τ' ἄλλο στὸ βασίλειο τῆς πραγματικότητος, καὶ πατάνε γερὰ καὶ στὰ δύο", καθὼς λέει ὁ Ράινχαρτ στὸ μνημειώδη λόγο του. Ἄνοιξαν ὁμοῦ δρόμους. Ὑπῆρξαν αὐτὸ ποὺ οἱ γερμανοὶ ὀνομαζοῦν Bahnbrechend, καὶ στὸ ζήτημα τοῦ φωτισμοῦ τῆς σκηνῆς, στὴν ἐφαρμογὴ τοῦ γνωστοῦ Chiaroscuro, τὴν ἀνάγλυφη παρουσίαση τῶν προσώπων, τὴν ἀπομόνωση τῆς λεπτομέρειας, τὰ διδάγματά τους ἔχουν καὶ σήμερα κύρος, μὲ μόνη ἐξαιρεση τὸ μπρεχτικὸ θέατρο.

Κι ὁμοῦ, ὁ Κραϊήγκ πέθανε λησμονημένος πρὶν ἀπὸ μερικὲς βδομάδες σὲ μιὰ μικρὴ πολιτεία τῶν παραθαλάσσιων Ἀλπεων, ὅχι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴ Νίκαια, στὴ Βάνε, λησμονημένος, φτωχὸς, παραγνωρισμένος, πικραμένος, ἔχοντας γιὰ βακτηρία τῶν γερατειῶν του τὴ γερασμένη πιά κι αὐτὴ κόρη του, Νέλλη. Εἶχε φτάσει στὴ σιбулличή ἡλικία τῶν 94 χρόνῶ, ἀλλ' ἦταν ἀνθρώπινατος, καὶ ποῖος ἔξερει πόσα χρόνια θά ζοῦσε ἀκόμα, ἂν δὲν τοῦ λάχαινε τὸ μοιραῖο ἀτύχημα ὅλων τῶν ἀνθρώπων μεγάλης ἡλικίας — ἡ πτώση, μ' ἀποτέλεσμα τὸ σπᾶσιμο τῆς κνήμης. Τὸ μυαλό του ἦταν λαγαρὸ ὡς τὴν τελευταία στιγμὴ. Ὁ Ράινχολτ Ρύντιγκερ, ποὺ τὸν ἐπισκέφθηκε στὶς 10 Ἰουνίου, ἐνάμισυ μὲν μὴνα πρὶν ἀπ' τὸ θάνατό του, τὸν βρῆκε ἐκπλωμένο στὸ ἀπέριττο στρατιωτικὸ του κρεβάτι μὲ τὸ πόδι στὸ γύψο, ἀδυνατισμένον κι ὄχρὸ ἀλλὰ μ' ἀπαστράπτοντα ἀπὸ ζωντάνια κ' ἐξυπνάδα μάτια, κ' ἐξαιρετὴ διάθεση. Ἡ μνήμη δὲν τὸν ἐγκατέλειπε μέχρι τὸ τέλος. Δὲν εἶχε κἀν διαλείψεις, οὔτε τὴ χαρακτηριστικὴ στοὺς γέροντες ὑπερμνησία γιὰ τὰ παλιὰ κι ἀμνησία γιὰ τὰ πρόσφατα. Ἐφυγε ἀπ' τὸν κόσμον μὲ ἀκμαία τὴ διανοητικὴ του ικανότητα, σαφῆνεια σκέψης καὶ κρίσης, ἴσως γιὰ ν' ἀναθυμᾶται μὲ Ολίφ, αὐτὸ ποὺ ἐκφράζει τόσο θαυμαστὰ ὁ Δάντης μὲ τοὺς πικρὸς του στίχους:

Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo
nella miseria. [felice

Ἡ μνήμη δὲν τὸν ἐγκατέλειπε μέχρι τὸ τέλος. Δὲν εἶχε κἀν διαλείψεις, οὔτε τὴ χαρακτηριστικὴ στοὺς γέροντες ὑπερμνησία γιὰ τὰ παλιὰ κι ἀμνησία γιὰ τὰ πρόσφατα. Ἐφυγε ἀπ' τὸν κόσμον μὲ ἀκμαία τὴ διανοητικὴ του ικανότητα, σαφῆνεια σκέψης καὶ κρίσης, ἴσως γιὰ ν' ἀναθυμᾶται μὲ Ολίφ, αὐτὸ ποὺ ἐκφράζει τόσο θαυμαστὰ ὁ Δάντης μὲ τοὺς πικρὸς του στίχους:

Ἡ μνήμη δὲν τὸν ἐγκατέλειπε μέχρι τὸ τέλος. Δὲν εἶχε κἀν διαλείψεις, οὔτε τὴ χαρακτηριστικὴ στοὺς γέροντες ὑπερμνησία γιὰ τὰ παλιὰ κι ἀμνησία γιὰ τὰ πρόσφατα. Ἐφυγε ἀπ' τὸν κόσμον μὲ ἀκμαία τὴ διανοητικὴ του ικανότητα, σαφῆνεια σκέψης καὶ κρίσης, ἴσως γιὰ ν' ἀναθυμᾶται μὲ Ολίφ, αὐτὸ ποὺ ἐκφράζει τόσο θαυμαστὰ ὁ Δάντης μὲ τοὺς πικρὸς του στίχους:

Γιὸς τῆς μεγάλης Ἑλλεν Τέρου, ὁ Ἐντουαρντ Γκόρντον Κραϊήγκ εἶχε παίξει τὸν Κρόμβελ στὸν "Ἐρρίκο Η'" τοῦ Σαίξπηρ



του "Έντουαρντ Ουίλλιαμ Γκόντβιν, αρχιτέκτονα κι αρχαιολόγου, που φιλοτέχνησε πολλές σκηνογραφίες κ' έχει στο ενεργητικό του κάμποσες λαμπρές σκηνοθεσίες στο θέατρο του παρισμένου αιώνα, και τής περιφημής ήθοποιού "Έλλεν Τέρρου. 'Ο Γκόντβιν κ' ή Τέρρου συναντήθηκαν για πρώτη φορά στο Μπρίστολ στά 1858. 'Εκείνος ήταν είκοσιπέντε χρονώ, εκείνη δεκαπέντε. Φαίνεται πως αναπτύχθηκε άμεσα φλογερή αίσθημα μεταξύ τους. "Τότε, στο σπίτι του — έγραφε ύστερα από πολλές δεκαετίες ή μεγάλη ήθοποιός στ' 'Απομνημονεύματά της — έμαθα να εκτιμώ την όμορφιά, να παρατηρώ, να αισθάνομαι τό μεγαλείο τών πραγμάτων, να επιθυμώ ν' ανέβω". "Όμως, παρά την έλξη που 'νωσαν ό ένας για τόν άλλο, οι δρόμοι τους χώρισαν γρήγορα. 'Η Τέρρου παντρεύτηκε σέ λίγο με τό ζωγράφο Γουότς κι άποσύρθηκε άπ' τό θέατρο, άν κ' είχε κιόλας δημιουργήσει όνομα λαμπρό, παρά τή νεανική της ηλικία. 'Αλλ' ή ένωση αυτή άποδείχτηκε άταίριαστη κι ό γάμος διαλύθηκε μετά από σύντομη συμβίωση. Ξαναγύρισε στο θέατρο κ' ύστερ' από λίγο καιρό συναντήθηκε πάλι με τόν παλιό της έρωτα, τόν Γκόντβιν. Αύτη τή φορά πήγε κ' έζησε κοντά του, άποτραβηγμένη άπ' τό θέατρο κάπου έξη χρόνια. Στο διάστημα τούτο γεννήθηκαν άπ' την ένωση τους δύο παιδιά, ή "Ηντι κι ή "Έντουαρντ Γκόντβιν. "Υστερ' άπ' τά έξη αυτά χρόνια, ή Τέρρου ξαναγύρισε στο θέατρο που την ύποδέχτηκε σάν τό άπολωδός πρόβατο. 'Ο Γκόντβιν τή βοήθησε σημαντικά, σκηνογραφώντας και σκηνοθετώντας της τά έργα, άνάμεσα σ' άλλα τόν "Έμπορο τής Βενετίας".

Μετά τόν όριστικό χωρισμό τους ό Γκόντβιν έξακολούθησε ν' άσχολείται δημιουργικά με τό θέατρο. "Έγραψε άβρα για τήν αρχαιολογία σέ σχέση με τό θέατρο, καθώς και μιά πραγματεία σάν στην αρχιτεκτονική και τά κοστούμια τούσαιζπηρικού θεάτρου. 'Η συμβολή του στην άνάπτυξη τού άγγλικού θεάτρου εκτιμήθηκε όσο έπρεπε μόνο στά 1949, όταν ό Ντάντλεϋ Χάρμπρον δημοσίεψε τή βιογραφία του: " 'Η σννειδητή πέτρα. 'Η ζωή τού 'Εδουάρδου Ουίλλιαμ Γκόντβιν " που, δυστυχώς, δέν έχω ύπ' όψη μου.

'Ο Κραίηγκ έλεγε άργότερα, μιλώντας για τόν έαυτό του, πως δέν ήταν και κανένα κατόρθωμα να καταλαβαίνεις λιγάκι από σκηνη όταν έχεις γονείς μιά ήθοποιό κ' έναν αρχιτέκτονα, κ' είχες δάσκαλο τό μεγαλύτερο ήθοποιό τής γής — έννοώντας τόν Χένρυ 'Ιρβιγκ που στάθηκε ποδηγέτης του στά πρώτα του ήθοποιικά βήματα κ' έμεινε ειδωλό του ως τό τέλος. 'Ο κόσμος που γνώρισε ό μικρός Γκόντβιν, άπ' τά πολύ παιδικά του χρόνια, ήταν ό φανταστικός κόσμος τού θεάτρου. Σήμερα που ή φωτογραφία κι ό κινηματογράφος έχουν κάνει όκηνη τή φαντασία τού ανθρώπου, δέν μπορούμε να συλλάβουμε τί ένιωθε ένα παιδάκι που τό 'ριξαν ξαφνικά μέσα στ' όνειρικό περιβάλλον τού θεάτρου κείνης τής έποχής. Τό "Λυσέουμ", τό θέατρο που πρωτοπάτησε τό παλκοσένικο, φωτίζονταν ως τό 1902 με γκαζί, που, καθώς λέει ή "Έλλεν Τέρρου στ' 'Απομνημονεύματά της "... με την πηχτή του μαλθακότητα, με τις εράσμιες κηλίδες του και τά μόρια του, όπως ακριβώς και τό φ υ σ ι κ ό φως, χάριζε την παραίσθηση σέ πολλές σκηνές που τώρα, με τό ηλεκτρικό φως, άποκαλύπτονταν σ' όλη τους τή γυμνότητα".

Λένε πως ό 'Ιρβιγκ, όταν πιά καθιερώθηκε σ' όλα τά θέατρα τού Λονδίνου τό ηλεκτρικό φως, μάζεψε τά φωτιστικά μηχανήματα του τού γκαζιού κ' έφυγε περιοδεία στην έπαρχία. "Όσοπου έκανε τήν πρώτη του ύποχώρηση να δεχτεί συνύπαρξη γκαζιού κ' ηλεκτρικού, για να καταλήξει ν' άσπασθει κι αυτός όλοκληρωτικά, τήν καινούρια, πρακτική, καθαρή και λιγότερο επικίνδυνη έπαναστατική έφεύρεση.

Στά 1886 πέθανε ό Γκόντβιν. 'Ο Γκόντβιν ήταν 14 χρονώ, κι ό θάνατος τού πατέρα του τόν έθλιψε βαθιά. Είχε κιόλας έμφανιστεί από μικρό παιδάκι σέ παιδικούς ρόλους, και σ' αύτη τήν ηλικία τού άνέθεταν υπεύθυνους νεανικούς ρόλους. Δούλευε στό θιασο τού 'Ιρβιγκ, κάτω από τήν καθοδήγησή του. Λάτρειε τό δάσκαλό του σά Θεό, ήταν, για τήν αντίληψή του, ό τύπος τού τέλειου ήθοποιού, κι όταν πέθανε τού άφιέρωσε μιά συγκινητική μονογραφία. Δέ συγχωρούσε τόν Μπέρναρ Σω για τίς βίαιες επίθεσεις που 'κανε σάν κριτικός στό ένδαμά του. 'Ο Σω δέ χώνεψε ποτέ τό μεγάλο ήθοποιό κι ό σερ Χένρυ — ό 'Ιρβιγκ είναι ό πρώτος ήθοποιός που πήρε τίτλο ευγενείας — τού τό άνταπέδιδε. 'Αλλά τό μίσος τού Κραίηγκ για τόν Σω είχε κι άλλον πιο σοβαρό λόγο. 'Ο Σω δέ συμπαθούσε τόν πατέρα του, τόν Γκόντβιν. Σ' ένα γράμμα του στην "Έλλεν Τέρρου, τή Νέλλ, όπως τήν ένόμαζε, έλουζε με χυδαίες βρισιές τόν πατέρα τών παιδιών, μη συγχωρώντας του, καθώς έλεγε, πως τήν άνάγκασε να θυσιάσει τόσα χρόνια από τή σταδιοδρομία της σ' έναν ήλιθο.

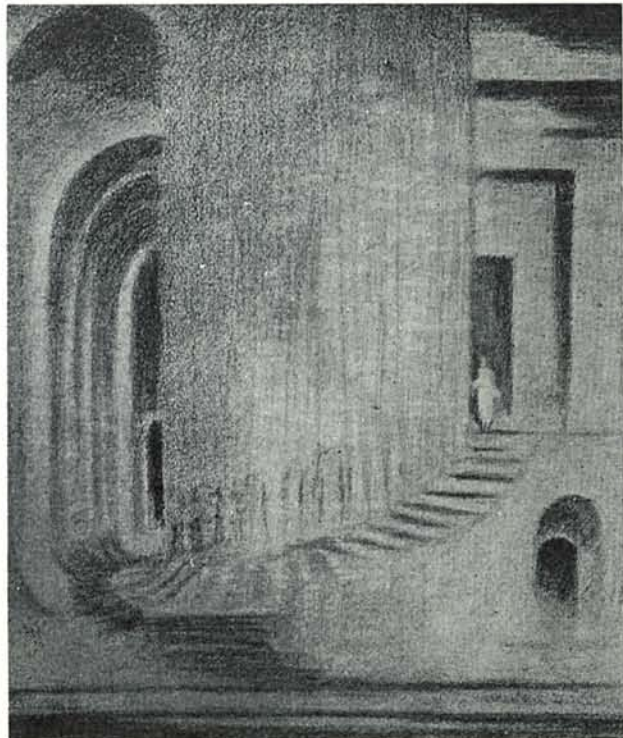
'Ο Κραίηγκ όταν μιλούσε για τόν Σω έλεγε πάντα: " ή γέρινη άηδία ", κι ό Σω, επιστρέφοντας τό φιλοφρόνημα, άπαντούσε πως ό Γκόντβιν Κραίηγκ ήταν τό πιο κακοαναθρεμμένο παιδί τού κόσμου.

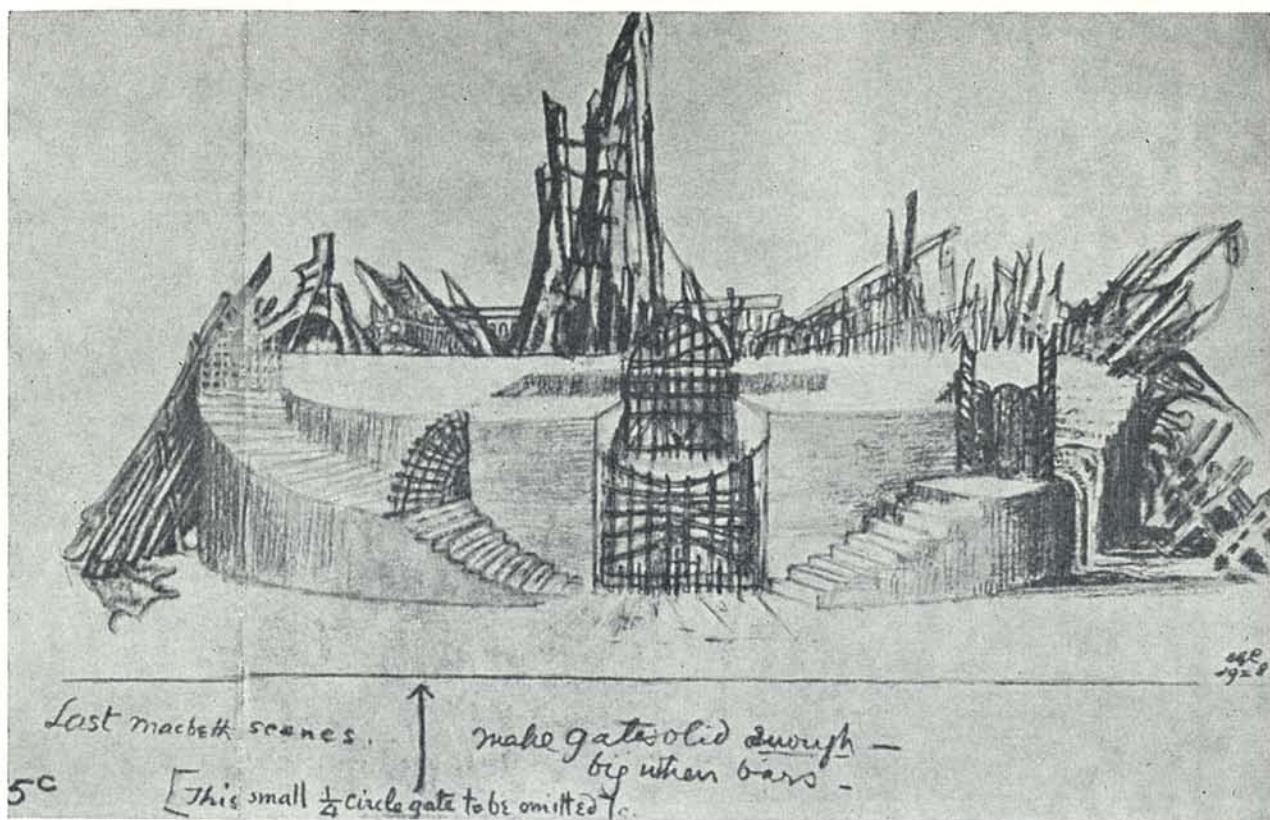
'Ο νεαρός Γκόντβιν, παρά τή νεανική του ηλικία, είχε κιόλας φτιάξει όνομα λαμπρό στό θέατρο κ' ήταν τό καμάρι τής μητέρας του και τού δασκάλου του που, έξω άπ' τις ύποκριτικές ύποδείξεις, τόν δίδασκε συνεχώς πως δέν άρκει τό ταλέντο στην τέχνη, αλλά χρειάζεται και σκληρή δουλειά για ν' αξιοποιηθεί. "Όμως, ό Γκόντβιν δέ χρειάζόταν τέτοιες παραινέσεις. "... Είτε κοιμόμουν είτε ήμουν ύπνιος, μιά μόνο σκέψη με κατείχε — έγραφε άργότερα στ' άπομνημονεύματά του — τό θέατρο. 'Επρεπε να 'μαι σκοτωμένος στην κούραση για να τό ξεχάσω. 'Η σκέψη αύτη με ύπνοούσε τό πρωί, κι αύτη μ' έβγαζε άπ' τό κρεβάτι, ποτέ τό καθήκον ή τό χρέος. Συχνά έμενα όφες έαπλωμένος ώσπου να σκεφθώ ως τό τέλος κάποια ιδέα που μου 'χε κολλήσει γύρω από τό θέατρο".

Δέ θέλησε να πάρει τ' όνομα τής μάνας ή τού πατέρα του γιατί, καθώς έλεγε, ήθελε ν' άποχτήσει, με δικό του μόχθο, δικό του όνομα. 'Ηταν 25 χρονώ κ' είχε πιά καθιερωθεί σάν πρωταγωνιστής. 'Η παρουσία όμως τού δασκάλου τόν έμποδίζε να πραγματοποιήσει τό μεγάλο του όνειρο να ύποδυθεί τόν "Άμλετ. 'Ο 'Ιρβιγκ, παρά τίς άντιρρήσεις τής κριτικής και τών φιλολογούντων, ήταν ένας μεγάλος νεωτεριστής στην έρμηνεία τού Δανού πρίγκιπα κ' ή ύποκρισή του συνάρπαζε τά πλήθη. Δέν ήταν δυνατό να τολμήσει ένα παλιόπαιδο να ζητήσει τό ρόλο, στόν ίδιο θιασο, και μάλιστα να τόν πάρει από τό θιασάρχη! 'Έφυγε, πήγε άλλοι και τόν έπαιξε. Και με τέτοια έπιτυχία που ό 'Ιρβιγκ τόν ξαναφώναζε στό θιασό του, χωρίς, φυσικά, να τού παραχωρήσει τό ρόλο! Τό επάγγελμα τού ήθοποιού έχει πολλές στιγμές μεγαλείου, άλλ' έξάπτει τό μικρόψυχο αίσθημα τού φθόνου μέχρι ταπεινότητας κ' έξευτελισμού. Και τότε κάτι έσπασε μέσα του. "Έπαψε να πιστεύει στην Τέχνη τού ήθοποιού, λέει στ' 'Απομνημονεύματά του: " 'Εχασα τή (σωστή ή πλανημένη) πίστη μου στις παλιές πεποιθήσεις μου για τήν τέχνη τού ήθοποιού... "Η ήθοποιική τέχνη δέν είναι Τέχνη".

'Αλλά, μάς λέει άλλου, πως είχε μιά-δυό κρίσεις άμνησίας, που τόν τρώμαζαν. Τις απέδωσε, λέει, σ' αύτη τήν άπόλεια πίστης στην ήθοποιική τέχνη. Μήπως, όμως, ήταν τό άνάποδο; Μήπως οι παροδικές αυτές άμνησίες τόν όδήγησαν στην άπόλεια τής πίστης, σάν άσυνείδη άμυνα μπροστά σ' έναν — τόν πιο φοβερό — κίνδυνο που παραφύλαει όλους τούς ήθοποιούς; Δέν εξηγείται

Σκημικό Κραίηγκ για τή σκηνη τής ύπνοβασίας στό "Μάκβεθ"





Μακέτα του Έντουαρντ Γκόρτον Κραϊήγκ για τις τελευταίες σκηνές του "Μάκβεθ" με ιδιόχειρες σημειώσεις για την εκτέλεσή του

πώς, πάνω στην άκμη μις πρώιμης καριέρας, ζώντας με το παθολογικό, μέχρι λατρείας, θαυμασμό προς την τέχνη, την ήθοποιική τέχνη της μητέρας του και του Ίρβιγκ, βρέθηκε ξαφνικά στο δρόμο προς τη Δαμασκό!

Γνωρίζω λαμπρό ήθοποιό που έγκατέλειψε τη σκηνή από μια παροδική κρίση άμνησίας. Το τρακ που τον κατέλαβε πήρε, με την προσωρινή απομάκρυνση, γιγαντιαίες διαστάσεις, κι όχι μόνο δεν τόλμησε να επανέλθει, αλλά μίσσησε την τέχνη του, και, πράγμα παράδοξο για την αγαθότατη καρδιά του, και τους παλιούς του όμοιότυχους!

Λένε σ' αυτούς που παθαίνουν αυτοκινητικό ατύχημα, να οδηγήσουν άμέσως υπερνικιώντας το φυσικό τρακ που τους καταλαμβάνει, αλλιώς θα καταφέρουν να το υπερνικήσουν ποτέ. Αν αυτό ισχύει για το αυτοκίνητο, πόσο περισσότερο πρέπει να ισχύει για την ήθοποιική τέχνη, την πιο ευαίσθητη απ' όλες τις τέχνες! Ούτε είναι πιστευτό πως ή άκατανίκητη κλίση του στη σκηνοθεσία τον έσπρωξε να εγκαταλείψει την ήθοποιία, αφού μπορούν να συνυπάρχουν και τα δυό. Τό 'χε αποδείξει ο ίδιος στον έαυτό του, όπως θα δούμε παρακάτω, από το 1893. "Επειτα, ένα απ' τὰ Πιστευτώ του ήταν πώς "... ο metteur en scène μπορεί να 'ναι συγγραφέας, μπορεί να 'ναι συνθέτης, αρχιτέκτονας, πάντως, πρέπει να 'χει κάνει ήθοποιός".

Μιά φορά, γύρω στα 1900, σταμάτησε να παριστάνει. Πήγαινε στο θέατρο με το έλευθερο του συνάδελφου, μπαίνοντας απ' την είσοδο των ήθοποιών ή απ' την κύρια, κ' έκανε σκίτσα απ' την παράσταση, που τὰ πουλούσε μετά στις έφημερίδες. Είχε αφάνταστη ευκολία στο πρόχειρο σκίτσο. Σκιτσάρισε τον Τρῆ, τον παλιό του δάσκαλο Ίρβιγκ κι άλλες προσωπικότητες της σκηνῆς, κ' οί έφημερίδες του άκριβοπλήρωσαν αυτούς τους "σκαριφισμούς", γιατί φαίνεται πως ήταν πολύ πετυχημένοι: "... γέμιζα τις έφημερίδες με τὰ σκίτσα μου και τις τόπες μου με λίρες", έγραφε αργότερα για κείνη την περίοδο της ζωῆς του. Στο διάστημα αυτό άσχολήθηκε με τη μουσική και με τη σύνθεση αν κ' ύπογραμμίζει στ' Απομνημονεύματά του: "Δέν έγραφα ποτέ μουσική". Γνωρίστηκε μ' έναν συνθέτη, τον Μάρτιν Σῶ (άπλή συνωνυμία με τον G.B.S.) μελέτησαν μαζί παλιές όπερες, Χαίντελ, Πέρσελ, και στις 17 του Μάη του 1900 ανέβασαν την όπερα του Πέρσελ "Διδώ και Αινείας" στο Ώδειο του Χάμ-σπντ.

Δέν ήταν ή πρώτη σκηνοθεσία του Κραϊήγκ. Έπτά χρόνια πριν, είχε σκηνοθετήσει στο "Αξμπριντζ την κωμωδία του Μυσσέ "Δέν παίζουν με τον έρωτα", όπου έπαιξε ο ίδιος τὸ ρόλο του Περντικάν. Η πρώτη κείνη σκηνοθεσία, ενώ φανέρωνε τὸ σκηνοθετικό του ταλέντο, δέν είχε κάνει την εντύπωση που δημιούργησε ή "Όπερα του Πάρσελ. Και μόνο τὸ γεγονός πως βρέθηκε κάποιος τρελός να ξεθάψει παλιό λησμονημένο μελόδραμα, με μουσική που δέν ακούγονταν πια εύχάριστα από αυτά συνηθισμένα στο μπελ-κάντο της Ιταλικῆς όπερας, θεωρήθηκε κάτι περισσότερο από τόλμημα: Ιταμή άνοησία! Ήταν μιὰ πέτρα που 'πεσε στα λιμνάζοντα νερά! Η παράσταση προκάλεσε αίσθηση και ξένισε — όπως γράφει ο Μέλχιγκερ σ' ένα τελευταίο περισπούδαστο άρθρο του. "Ο ποιητής Γῆτς έγραψε στον Κραϊήγκ τούτα τὰ βαρυσήμαντα: "Τὰ σκηνικά σας της Διδῶς και του Αινεία είναι τὰ μόνα καλά σκηνικά που είδα ποτέ μου"!

Στις 26 του Μάρτη επιχειρεί την τρίτη σκηνοθεσία του, πάλι με όπερα του Πάρσελ, "Η μάσκα της αγάπης", στο θέατρο "Κόροντ" του Λονδίνου. Πάλι ο μεγάλος ποιητής Γῆτς πρόσεξε πως κάτι είχε αλλάξει στις θεατρικές αντιλήψεις, κ' έσπευσε να εκφράσει τον ένθουσιασμό του: "Αγαπητέ μου Κραϊήγκ ή "Μάσκα της αγάπης" με γοήτευσε σ' όλες τις λεπτομέρειές της, όπως δέ μου συνέβηκε ποτέ ως τὰ τώρα στη ζωῆ μου ... Σίγουρα ή τελευταία σκηνή, που 'ναι τόσο ούρανια, ξεπνέει ξανά μιὰ τέχνη, θαμμένη εδώ και δέκα χιλιάδες χρόνια".

Τὸν καιρό εκείνο ο Γῆτς έτοιμαζόταν, μαζί με την Λαίδη Γκρέγορου κι άλλους Ίρλανδούς ένθουσιαστές, να εγκαταστήσουν τὸ Ίρλανδικό Λογοτεχνικό Θέατρο, στο θέατρο "Αἴημητ" του Δουβλίνου. Ο Γῆτς είχε κιόλας, τὸ 1900, στο έργο του "Σκιασμένα νερά", εκφράσει τὸν πόθο για σκηνογραφίες που δέν μιμούνται φωτογραφικά τὴ φύση, άλλ' αποδίδουν τὴν ουσία, τὴν ψυχή του περιβάλλοντος, που φαίνεται πως είναι νεφελώδες:

"... Ας μπορούσαμε να δοθοῦμε όλόκληροι μέσ' στ' όνειρο να μποῦμε σ' ένα κόσμο που για τις αισθήσεις είναι σκιά, αντί να τριγωνῶμε κακομοίρια ανάμεσα σε πράγματα χειροπιαστά"!

Κ' έτσι, τὸ θέατρο "Αἴημητ", που σὲ λίγο καιρὸ ξεκίνησε τὴν ένδοξη, ως τὰ σήμερα, πορεία του, στάθηκε τὸ πρώτο πεδίο εφαρμογῆς τῶν ιδεῶν του Κραϊήγκ.

Πάλι ύπερα ήταν τὸ ἐπόμενο, τέταρτο στὴ σειρά, ἔργο πού σκηνοθέτησε τὸν ἄλλο χρόνο στὸ “Great Queen Street Theatre” τοῦ Λονδίνου : “Άις καὶ Γαλάτεια”, τὸ γνωστὸ ποιημενικὸ μελόδραμα τοῦ Χαϊντελ.

Στὸ μεταξὺ μελετοῦσε τὸ Ἀσιατικὸ Θέατρο καὶ μάζεψε ντοκουμέντα καὶ ἀντίκες, βάζοντας ἔτσι τίς βάσεις τῆς μελλοντικῆς συλλογῆς πού χάρισε στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Παρισιοῦ στὰ 1957. Ἰδιαιτέρη ἐντύπωση τοῦ ἔχει κάνει τὸ θέατρο τῆς Κομμούντια ντέλλ' ἄρτε. Γέμιζε μὲ γνώσεις ζωγραφικῆς, μουσικῆς, ἀρχιτεκτονικῆς, χορευτικῆς, ἡλεκτρολογικῆς, ἀκόμα καὶ ραπτικῆς, πιστεύοντας πὼς ὁ σκηνοθέτης, σὰν τὸ μαέστρο, πρέπει νὰ γνωρίζει ὅλα τὰ ὄργανα πού διευθύνει γιὰ νά 'ναι τέλειος, πρέπει νὰ γνωρίζει ὅλα τὰ στοιχεῖα πού συνθέτουν μιὰ παράσταση ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ τὰ συντονίσει κατὰ βούληση σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ ἐνότητα.

“Ὅα” αὐτὰ — λέει στ' Ἀπμνημονεύματά του — ἦταν προετοιμασία γιὰ τὸ δικό μου θέατρο, ἂν ποτὲ κατάφερε νὰ γίνει πραγματικότητα. Τὸ δικό μου θέατρο, σὲ μιὰ χώρα πού θὰ μιλοῦσαν καὶ θὰ καταλάβαιναν τὴ δική μου γλῶσσα — γλῶσσα, ὄχι βιβλία! Γλῶσσα μὲ τοὺς ρυθμούς της, πού 'ναι σωματικοὶ καὶ ταυτόχρονα ἀσώματοι. Γλῶσσα ὄχι φτιαχτὴ ἀλλὰ γεννημένη, γλῶσσα ὄχι φτιαχτὴ, ὄχι τραγουδημένη, ἀλλὰ μιλημένη — πρόξα, ἂν εἶναι ἀνάγκη νὰ τῆς δώσουμε ἕνα ὄνομα. Μιὰ γλῶσσα σίγουρη, δυνατὴ, πλατειά, μὲ δυὸ λόγια θαυμασία. Γήινα πράσινα καὶ σπιθηροβόλα, συχνὰ ψηθωμένη καὶ τρομακτικὰ σιωπηλή. Αὐτὴ ἢ λέξη “σιωπηλὴ” μού θυμίζει κείνη τὴ “σιωπηλὴ μουσικὴ” πού ἐμφανίζεται δῶθε-κεῖθε στὰ ἐλισσαβετιανὰ δράματα — βρίσκονται μερικὲς σχετικὲς ἐνδείξεις στὸ Σαίξπηρ. Μοῦ φαίνεται πὼς πρέπει νὰ ὑπάρχει ἕνα τέτοιο τέλειο στοιχεῖο πρόξας — αὐτὴ ἢ σιωπηλὴ μουσικὴ — ὅμως ἢ φύση της δὲν εἶναι ἀκόμα ἀρκετὰ ξεκαθαρισμένη”.

Τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1902 ἀνεβάζει ἕνα μυστήριον τοῦ Χούσμαν “Βηθλεὲμ” στὸ Ἀυτοκρατορικὸ Ἰνστιτοῦτο τοῦ Λονδίνου. Τὸν ἐπόμενο χρόνο, τὸ ἔργο τοῦ Legge “Γιὰ σπαθὶ καὶ τραγοῦδι” στὸ “Σάφσμπουρου Θήατερ”. Δυὸ μῆνες ἀργότερα τοὺς “Βιχίγκους” στὴν “Ἐλιγολάνδη” τοῦ Ίψεν. ἕνα μῆνα μετὰ, τὸ “Πολὺ κακὸ γιὰ τίποτα” τοῦ Σαίξπηρ, μὲ τὴ μητέρα του, τὴν “Ἐλλην Τέρρυ, στὸ ρόλο τῆς Βεατρίκης.

“Ὅμως, παρὰ τὴν ἀφάνταστη ὑποστήριξη τῆς μητέρας του, πού τὸ κύρος της ἦταν τεράστιον στὸ ἀγγλικὸ Κοινὸν καὶ στοὺς θεατρικοὺς κύκλους, ὁ Κράιηγκ ἀντιμετώπιζε ὁλοένα καὶ περισσότερο τὴ δυσπιστία τῶν διευθυντῶν τῶν θεάτρων καὶ γενικὰ ὅλου τοῦ θεατρικοῦ milieu, πού, σὲ κανένα μέρος τῆς γῆς δὲ διακρίνεται γιὰ εὐγενῆ αἰσθήματα καὶ γενναιοῦτητα, προπάντων ἀπέναντι σὲ ρηξικέλευθους νέους. Ἡ δυσπιστία σὲ λίγο μετατράπηκε σὲ εἰρωνεία καὶ ἡ εἰρωνεία σὲ πικροχόλο σαρκασμὸ γιὰ τὴ δυστυχισμένη ἐνδοξὴ μάνη πού προσπαθοῦσε μάταια νὰ ἐπιβάλει τὸ φαντασιοκόποι καὶ γατὲ γιὸ της. Ἡ ἀτίμωσφα ἐχε γίνοι ἀφόρητη στὸ Λονδίνο, σ' ὅλη τὴν Ἀγγλία, γιὰ τὸ νεαρὸ ἔνθουσιαστὴ, πού τὸν πλημμυροῦσαν, ἔτοιμες νὰ τὸν πνίξουν, ἰδέες, ὁράματα, εἰκόνας ὀλύμπιες, σκηνῆς μὲ γίγαντες καὶ τιτάνες, τεράστια “παραβάν” φωτισμένα μόνον ἀπ' τὴν ἀναύγεια τῶν φωτισμένων προσώπων, πού οἱ σκιὲς τους πέφτανε ὑπερμεγεθεῖς πάνω τους, μὲ μουσικὴ σὰν καὶ αὐτὴ πού τὸν μάγεψε, μουσικὴ τοῦ Βάγκνερ, “τὴ φλογερὴ αὐτὴ καὶ δεσποτικὴ μουσικὴ”, ὅπως τὴν ἀποκάλεσε ὁ Μπωντλαίρ, ὁ πρῶτος γάλλος πού ἀνακάλυψε γιὰ τὴ Γαλλία τὸν συνθέτη τοῦ “Τανχούζερ”.

Τότε, μέσα σ' αὐτὴ τὴν ἀποπνικτικὴ ἀτμόσφαιρα, παρουσιάστηκε ἕνας ἀπὸ μηχανῆς θεός, ὁ κόμης Κέσλερ, φίλος τοῦ γερμανοῦ ποιητῆ Οὐγὸ φὸν Χόφμανσταλ. Ὁ Κέσλερ μεσολάβησε ἀνάμεσα στὸν Κράιηγκ καὶ στὸν περίφημον διευθυντὴ τοῦ Θεάτρου “Λέσιγι” τοῦ Βερολίνου, τὸν “Ὀττο Μπράμ, καὶ ἔτσι ἀνατέθηκε στὸ νεώτατο ἄγγλο σκηνοθέτη-σκηνογράφο ἢ πρῶτῃ του σκηνογραφικὴ ἐργασία ἔξω ἀπ' τὴν Ἀγγλία. Ἡ ἰδέα τῆς ἀνάθεσης τῆς σκηνογραφικῆς καὶ ἐνδυματολογικῆς ἐντολῆς ὀφείλονταν στὸν Χόφμανσταλ. Ἐχε διασκευάσει τὸ παλιὸ ἔργο τοῦ “Ὀτγουαίη” “Διασωθεῖσα Βενετία” καὶ διαισθάνθηκε πὼς ὁ μόνος κατάλληλος νὰ τὸ ζωντανέψει θὰ 'ταν αὐτὸς ὁ ἰδιόρρυθμος βρεταννὸς πού σάλλιζε, σὰν τὸν “Ἄππια, τὸ ἐγερτήριο σάλπισμα τοῦ Συμβολισμοῦ γιὰ νὰ καταρριφθοῦν τὰ τεῖχη τοῦ Νατουραλισμοῦ, πού πνίγανε τὴν ποιητικὴ φαντασία ἀκόμα καὶ μὲ τάφρους γεμάτες μὲ περιτώματα ζῶων.

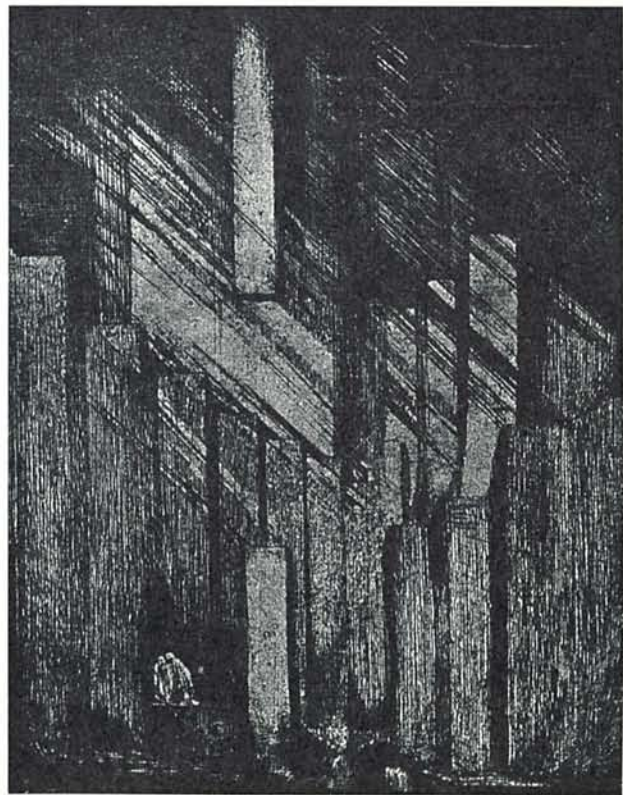
Ἡ παράσταση ἄφησε ἀδιάφορους τοὺς παθιασμένους τότε — καὶ πάντα — μὲ τὸ θέατρο, βερολινέζους. Οἱ ἄνθρωποι ὅμως τοῦ metier μυρίστηκαν πὼς στὸν Κράιηγκ ὑπάρχει μιὰ φαντασία ἀχαλνιώτη πού θ' ἀξίξει νὰ προσπαθῆσει κανένας νὰ τὴν κάνει γόνιμη γιὰ τὸ θέατρο, προσγειώνοντάς τὴν κάπως. Ὁ Μάξ Ράιν-

χαρτ, πού ἔχε ἀναλάβει τὴ διεύθυνση τοῦ “Νεώτουςες Τεάτερ”, προσπάθησε νὰ τὸν πείσει νὰ μείνει στὸ θέατρο του. Δὲν ἦταν ὁ μόνος. Ἀλλὰ δὲν μπόρεσε νὰ ὑπάρξει καμιά συνεννόηση. Ὁ ἐξάλλος Κράιηγκ δὲν ἔνοιωσε νὰ κάνει καμιά υποχώρηση στὶς ἀνεδαφικῆς του ἰδέες. Αὐτὰ πού διακήρυττε ἀπ' τὴν ἀρχή, αὐτὰ θὰ ἐφαρμοζε στὸ θέατρο πού θὰ ζητοῦσε τίς ὑψηλές του τὴ τύποτα. “Ὅς σημειωθεῖ πὼς οἱ ἀπαιτήσεις του ἦταν ἀπόλυτα ἰδανιστικῆς μορφῆς, δὲ ζητοῦσε τίποτα γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, σὲ προσωπικὸ οικονομικὸ ζήτημα ἔδειχνε μιὰ ἀνωτερότητα παράδοξη γιὰ καλλιτέχνη. Ἀλλὰ τί ὄφελούσε! Ἦταν τόσο παράλογα αὐτὰ πού ζητοῦσε ὥστε κανένας δὲν τολμοῦσε ἀπὸ δῶ καὶ πέρα νὰ τοῦ τὰ ὑποσχεθεῖ, γιὰτὶ μετὰ τὴν “Διασωθεῖσα Βενετία”, ἴσως ἀπὸ ἀντίδραση στὴν ἔλληψη ἐπιτυχίας, φούντωσε τίς ἀπαιτήσεις του σὲ βαθμὸ ἀπαράδεκτο καὶ γιὰ τὸν πιὸ παράφρονον θεατρώνη.

“Ἄν ὅμως κανένας — θέτουμε τώρα ἕνα φανταστικὸ ἐρώτημα — τολμοῦσε νὰ τοῦ πει: ναί, ὅλα δεκτά, τράβα μπρός, θὰ δεχόταν ὁ Κράιηγκ καὶ θὰ τράβαγε μπρός; Μιὰ μικρὴ ἱστορία πού θ' ἀφηγηθοῦμε ἀργότερα μᾶς κάνει ν' ἀμφιβάλλουμε. Μήπως ἢ ἐνδόμυχῃ, ἀσύνηδη βεβαιότητα πὼς εἶχε τραβήξει ἕνα δρόμο πού δὲν μποροῦσε πιά νὰ τὸν πάρει πρὸς τὰ πίσω, τὸν ἔκανε νὰ προχωρεῖ ἀκόμα πὺς τίς ἰδέες του, πού 'ταν ἀδύνατο νὰ προσαρμωστοῦν στὶς δυνατότητες τοῦ οἰουδῆτοτε θεάτρου; Μήπως αὐτὴ ἢ πεισματικὴ πλειοδοσία ἦταν πανικός, ὁ πανικός πού νιώθει ὁ στρατιώτης ὅταν προελαύνει; Ὅπως καὶ νά 'ναι, οἱ συνεννοήσεις μὲ τὸν διευθυντὴ τῶν βερολινέζικων θεάτρων διακόπηκαν γιὰτὶ δὲν μπόρεσε νὰ ὑπάρξει ἢ παραμικρὴ προσέγγιση ἀπόψεων. Ἐκεῖνοι τὸν ἐπαιρναν γιὰ τρελλό, καὶ αὐτὸς γιὰ ἡλίθιον!

Πάλι ὁ κόμης Κέσλερ στάθηκε ὁ καλὸς τοῦ ἄγγελος: τὸν ἔφερε σ' ἐπαφὴ μὲ τὴν Ἑλευονώρα Ντοῦζε, πού διψοῦσε καὶ ἐκείνη γιὰ κάποιον ἄλλο θέατρο. ἕνα θέατρο πού τ' ὄνομαζε τὸ “θέατρο τῶν ὀνείρων της”. Ἀλλὰ πλᾶι στὸν “καλὸ ἄγγελο” παρουσιάστηκε καὶ ἢ “καλὴ νεράιδα”. Ἡ ἐκκεντρικὴ ἐκείνη ἀμερικανίδα, ἢ Ἰσιδώρα Ντάνκαν, ἢ γυναίκα πού τῆς στάθηκε μοιραία μιὰ ἄλλη νέα ἐφεύρεση, τὸ αὐτοκίνητο, εἶχ' ἐρωτευτεῖ τὸν πανύψηλο, ἀθλητικὸ, μὲ τὰ λεπτὰ χαρακτηριστικὰ καλλιτέχνη, καὶ ὄντας φίλη μὲ τὴ Ντοῦζε, μεσολάβησε καὶ κείνη γιὰ τὴ γνωριμία καὶ τὴ συνεργασία τους.

Πλαστικὴ μακέτα τοῦ Γκόρντον Κράιηγκ πού δείχνει τὴ χρήση σκηνηκῶν πού ἔχουν κατασκευαστεῖ ἀπὸ φορητὰ τελάρα



Στο Βερολίνο είχε νοικιάσει μία μοντέρνα ό Κραίηγκ. Δεν είχε χρήματα να την επιπλώσει, του λείπανε και τὰ στοιχειώδη ἀκόμα, ἀλλ' ὅσα οἰκονόμησε τὰ ξόδεψε να στρώσει τὸ πάτωμα με μαύρες γυαλιστερές πλάκες πὸν πάνω τους είχε ρίξει μεγάλα ροζ τριαντάφυλλα ἀπὸ κάποιο ὕφασμα, σὰν εἶδος χυλίου. Ὄταν τὸν ἐπισκεπτόταν ἡ Ντάνκαν, δὲν ἤξερε πὸν να καθήσει. Ἦταν πάντοτε ἀδέκαρος, ὅπως ἄλλωστε κ' ἡ Ἱδία. "Ἐνας κοινὸς περίπατος σὲ δρόμο μαζί του — ἔγραφε ἀργότερα — ἐμοιάζε με περίπατο σὲς Θῆβες τῆς Ἀρχαίας Αἰγύπτου, πλάι σ' ἓναν ἀρχιερέα".

Ἡ συνεργασία τοῦ Κραίηγκ με τῆ Ντοῦζε ὑπῆρξε μιὰ σκληρὴ δοκιμασία τῶν νεύρων καὶ τῶν δυὸ. Εἶχαν ἀποφασίσει ν' ἀνεβάσουν τὸ "Ρόσμερσχολμ" τοῦ Ἴψεν, ἓνα ἔργο πὸν λάτρευε ἡ μεγαλύτερη ἡθοποιὸς ὅλων τῶν ἐποχῶν. Οἱ πρόβες ἦταν μιὰ διαρκῆ σύγκλιση, οἱ συγκρούσεις τοῦ Κραίηγκ με τοὺς μαστόρους τῆς σκηνῆς — τοὺς καλύτερους, τοὺς πιὸ ἐπιδέξιους τοῦ κόσμου — πὸν δὲν κατάφεραν νὰ συλλάβουν τί ἀκριβῶς τοὺς ζητοῦσε ὁ φαντασιώπληκτος σκηνογράφος, ξέσπαγαν, φυσικὰ, στὴ θιασαρχία, πὸν βλεπε κάθε τόσο τοὺς τεχνίτες τῆς ν' ἀφήνουν κάτω τὰ σφυριά καὶ νὰ φεύγουν ἀπ' τὸ θέατρο. Ἀλλὰ τὰ σκηινικά, πὸν στὸ τέλος, ὕστερ' ἀπὸ ἀτέλειωτους καυγάδες κατάφεραν νὰ ὀλοκληρωθοῦν ἦταν, βέβαια, ἀριστουργηματικά, ἀλλ' ἄσχετα με τὸ ἔργο καὶ τὴν ἱψενικὴ ἀτμόσφαιρα. "Ποτέ μου δὲν εἶδα τέτοιον ὄραμα — ἔγραφε, μιλώντας γι' αὐτὰ στ' Ἀπομνημονεύματά της, ἡ Ἰσιδώρα Ντάνκαν. "Μεγάλοι, πλατεῖς, γαλάζιοι χώροι, οὐράνιες ἀρμονίες, γραμμὲς πὸν τράβαγαν τ' ἀψήλου, τεράστια ὄρη. Ἀπ' τὸ μεγάλο παράθυρο, στὸ βάθος, χίνονταν σὰ χεῖμαρος τὸ φῶς... Πίσω, δὲ φανότανε κάποιο δρομάκι, ἀλλὰ τὸ ἀτέρομον σύμπαν. Στους γαλάζιους χώρους ἦσαν ὅλα, σκέψη, ρεμβασμὸς, μελαγχολία. Πίσω ἀπ' τὸ παράθυρο ἕκσταση, χαρὰ, τὸ θαῦμα τῆς φαντασίας". Κι ὁ Κραίηγκ, σὰν ἀναθυμάται τις γεμάτες ἐνταση καὶ μεγαλεῖο ἐκεῖνες μέρες γράφει: "Ἰταλία, Φλωρεντία, μέρες ἀπελπισίας, ὑπέροχες μέρες".

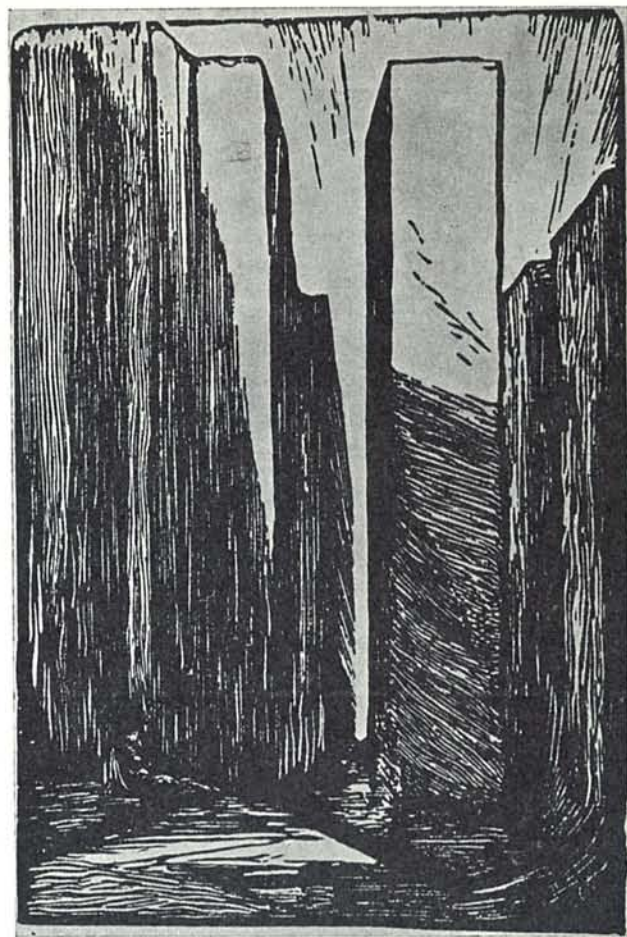
Τὸ ἔργο τοῦ Ἴψεν παίχτηκε σὲς 5 τοῦ Δεκεμβριοῦ τοῦ 1906 στὸ "Τέατρο ντέλλα Πέργκολα" τῆς Φλωρεντίας. Τὸ Κοινὸ ἔμεινε ψυχρὸ. Οἱ ἡθοποιοὶ εἶχαν χαθεῖ μέσα στὰ τεράστια σκηινικά. Μόνον ἡ Ντοῦζε, με τῆ γιγάντια προσωπικότητά της κατάφερε κάπως νὰ περισωθεί, νὰ μὴ χαθεῖ μέσα στὸ ἀχανές τῆς σκηνογραφίας. Τοὺς ἄλλους, τοὺς κατάτιπε τὸ σκηινικὸ, κάνανε σχεδὸν γελοία ἐντύπωση, δίνανε τὴν ἐντύπωση πὸς παίζανε τὸ ἔξοχο κοινωνικοσατριχὸ μυστήριμα τοῦ Σουίφτ "Ὁ Γκιούλιβερ στὴ χώρα τῶν νάνων". Μόνον τὸ παράθυρο πὸν ἐξυμνοῦσε μετὰ ἡ Ντάνκαν, εἶχε ὕψος δέκα ὀλοκληρῶν μέτρων, τῆ στιγμὴ πὸν ὁ Ἴψεν σημειώνει στὴν περιγραφὴ τοῦ σκηινικοῦ: "ἀριστερὰ ἓνα παράθυρο με μιὰ ζαριτιμέρα"! Φυσικὰ, πὸς ἦταν δυνατό νὰ δημιουργηθεῖ ἡ κατάλληλη ἱψενικὴ ἀτμόσφαιρα μέσα σ' αὐτὸ τὸ χάος!

Τότε συνέλαβε ὁ Κραίηγκ, ἀπελπισμένος πὸς θὰ βρεῖ ποτὲ ἡθοποιὸς ἀνάλογους με τὸ ἀνάστημα τῶν σκηινικῶν του, τὴν παράφρονη ἰδέα τῆς ἀντικατάστασης τοῦ ἡθοποιοῦ με μαριονέτα ὑπερφυσικὸν μεγέθος, τὴν "ὑπερμαριονέτα". Δὲν πιστευε ἀπὸ καιρὸ στὴν ἡθοποιικὴ τέχνη, ὅπως εἶδαμε. Τώρα ὁμως τοῦ γινε ἀπεχθής. Ντιντερονιστῆς ἀπ' τὴν ἀρχή, ζητοῦσε ἀπ' τὸν ἡθοποιὸ ἀπόλυτη ἑλλειψη συγκίνησης, πὸν τῆ θεωροῦσε "σκλαβιά τῆς Τέχνης". "Ἡ συγκίνηση — ἔγραφε — δημιουργοῦς τῶν πάντων στὴν ἀρχή, γίνεται μετὰ καταστρεπτικὴ. Ἀλλ' ἡ τέχνη δὲν παραδέχεται τὸ συμπτωματικὸ. Αὐτὸ πὸν μᾶς παρουσιάζει ὁ ἡθοποιὸς δὲν εἶναι ἔργο τέχνης, ἀλλὰ μιὰ σειρά ἀθέλητων ὁμολογιῶν".

Γιὰ ἐνίσχυση τῆς γνώμης του ἐπικαλεῖται μιὰ σχετικὴ ἀποψη τοῦ Τζὼν Ράσιν, τοῦ μεγάλου ἄγγλου τεχνοκρίτη: "Τὸ παιδί πὸν χορεύει γιὰ τὸ κέφι του, τ' ἀρνάκι πὸν χαϊδεύεται ἢ τὸ ἐλαφάκι πὸν παίζει, εἶναι πλάσματα εὐτυχισμένα κ' εὐλογημένα ἀλλὰ δὲν εἶναι καλλιτέχνες. Καλλιτέχνης εἶναι κείνος πὸν ἔχει ἀναγκασμένους ν' ἀκολουθεῖει ἓνα ἐπίπονο κανόνα γιὰ νὰ μᾶς χαρίσει μιὰ χαρὰ, πὸν τὸ χάρισμά της προκαλεῖ ἠδονή".

Καταφεύγει ἀκόμα καὶ στὸ Ναπολέοντα, γιὰ νὰ στηρίξει τὴν ἀποψη του πὸς ὁ ἡθοποιὸς πρέπει νὰ ἔχει ἄφρωντος ἀπὸ κάθε συγκίνηση: "Ἐλάτουν στὴ ζωὴ — εἶχε περὶ ὁ ἔξοχος ἐκείνους νοῦς σὲ μιὰ ἀπ' τις πολλὰς εὐστοχες παρατηρήσεις του πάνω στὴν τέχνη καὶ τὸ θέατρο — πολλὰς μικρότητες πὸν πρέπει ν' ἀποφεύγονται, ὅπως π.χ. ἡ ἀμφιβολία κ' ἡ ἀναποφασιστικότηता. Ὅλ' αὐτὰ δὲν χωρᾶνε στὴν παρουσίαση ἐνὸς ἦρωα. Πρέπει νὰ τὸν φανταζόμεστε σὰν ἓνα ἄγαλμα ὅπου οἱ ἀδυναμίες κ' οἱ ἀνατριχίλες τῆς σάρκας ἔχουν σβηστει".

Στὴν Ἀσία, συνεχίζει πιὸ κάτω ὁ Κραίηγκ, οἱ ἀπλοὶ ἄνθρωποι



Σπουδὴ Γκρότον Κραίηγκ γιὰ σκηινικὸ με φορητὰ τελάρια, 1908

δὲν καταλαβαίνουν τὴ φωτογραφία, ἐνὸ ἡ Τέχνη τοῦ φαίνεται μιὰ ἐκδήλωση σαφῆς καὶ ρητῆ: "Ὁ ἡθοποιὸς θὰ ἐξαφανιστεῖ — πρηφτεῖ — καὶ στὴ θέση του θὰ δοῦμε ἓνα ἄψυχο πρόσωπο — πὸν θὰ φέρει, ἀν θέλετε, τ' ὄνομα τῆς "Ἐπερμαριονέτας" — ὄσπου νὰ κατακτήσει ἓνα ὄνομα πιὸ ἐνδοξο".

Στὰ 1908 ἐγκαθίσταται στὴ Φλωρεντία, ὅπου ἐκδίδει τὸ περιοδικὸ "Μάσκα". Σ' αὐτὸ ἀναδημοσίεψε πολλὰ ἄρθρα τοῦ πατέρα του, πὸν τὴν ἐποχὴ τους εἶχαν περάσει ἀπαρητηρητα, ἀν κ' εἶχαν δημοσιεῦτε ὀστὸν περιοδικὸ "Ἀρχιτέκτων".

Πάλι ἡ "καλὴ του νεράιδα", ἡ Ἰσιδώρα Ντάνκαν, μεσολάβησε γιὰ μιὰ νέα δημιουργικὴ ἐξόρμηση, τὴν πιὸ σημαντικὴ τῆς ζωῆς του. Προσκήληθηκε, πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1908 — ὁ Γκόρελιν λείπει τὸ 1911, ὁ Λάβερ τὸ 1910, ὑπάρχει διαφωνία γύρω ἀπ' τὴν ἀκριβῆ ἡμερομηνία — νὰ σκηνογραφήσει τὸν "Ἄμλετ" στὸ "Θέατρο Τέχνης" τῆς Μόσχας, πὸν ἦταν κείνη τὴν ἐποχὴ τὸ σπουδαϊότερο θέατρο τοῦ κόσμου. Δούλεψε δυὸ, ἢ, κατ' ἄλλους, ἐνάμισιο χρόνο γιὰ τὰ σκηινικά, πὸν φανερόνουν μιὰ μεγαλειώδη ἀπλότητα. Οἱ πρόβες διαρκέσανε τέσσερις μῆνες, κ' οἱ καυγάδες κ' οἱ συγχίσεις δὲν ὑπέτρησαν ἀπὸ τῆς Φλωρεντίας. Ὁ Κραίηγκ ὑποχρεώθηκε σὲ συμβιβασμὸς κ' ὑποχωρήσεις ἀπ' τὸν Στανισλάβσκι καὶ τοὺς τεχνικοὺς τοῦ "Θεάτρο Τέχνης". Ζητοῦσε στὴν ἀρχὴ νὰ κατασκευαστοῦν τὰ σκηινικά ἀπὸ πέτρα, ξύλο, μέταλλα καὶ φελλὸ. Κατέληξαν ἀρχικά στὸ ξύλο, ἀλλ' ἀποδείχτηκαν ἀσχημάτα. Μετὰ τὰ κατασκευάσαν ἀπὸ φελλὸ, ἀλλὰ καὶ πάλι ἦταν βαριά. Στὸ τέλος, τὰ φτιαξαν ἀπὸ καρβόπανο ἄβαφτο, κερφωμένο σ' ἐλαφρὲς πῆχες. Ὅσο κι ἀν προσπάθησε ὁ Στανισλάβσκι, δὲν κατόρθωσε νὰ συντεῖσει καὶ νὰ προσγεῖώσει τὸν ἔξολλο σκηνογράφο. Ἀλλὰ γιὰ νὰ μὴ τὸν προσβάλει, ἐπιτέθηκε ἐναντίον τῆς "βάρβαρης ἀνεπάρκειας τῶν θεατρικῶν μέσων παραγωγῆς".

Πάντως, ἡ παράσταση ἐκείνη τοῦ "Ἄμλετ" ξεπέρασε τις 400 βραδιές. Ἐμεινε ἱστορικὴ στὰ παγκόσμια θεατρικὰ χρονικά, μολονότι στὴ γενικὴ δοκιμή, τὴν ὥρα πὸν μ'παῖναν οἱ προσκεκλημένοι στὴν αἴθουσα, ἔπεσε ἓνας ἀπ' τοὺς τοίχους καὶ παρέ-

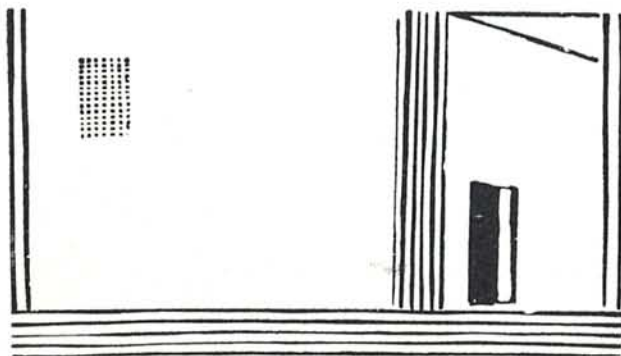


συρε όλους τους άλλους σαν τραπουλόχαρτα. Σκίστηκαν πολλά απ' τὰ πανιά, και χρειάστηκε να κατεβεί ή αύλαία, που ό Κραίηγκ επέμενε να καταρρηθεί για να γίνουν αναγκαίες πρόχειρες επιδιορθώσεις. Και μετά, κατέβαινε αναγκαστικά στις εικόνας, για τις αλλαγές. 'Ο Στανισλάβσκι μās άφησε μια θαυμάσια περιγραφή της προετοιμασίας της ιστορικής εκείνης παράστασης⁽¹⁾. 'Ο " όργισμένος προφήτης ", όπως τον αποκάλεσε τόσο εβστοχα ό Μέλιγκιερ, επέστρεψε στη Φλωρεντία, αιχμάλωτος, πιότερο από άλλοτε. της όργιαστικής του φαντασίας, αποφασισμένος να μείνει μνημών 'Αχιλλεύς μέσα στη σκηνή του, αποφεύγοντας εκείνη την άλλη σκηνή που αποδειχνόταν άνικανή να χωρέσει τις υπερφίαλες συλλήψεις του. Στο 1913, με τὰ χρήματα ενός άγγλου άριστοκράτη, του λόρδου Χόουαρντ ντέ Βάλντεν ίδρυσε στη Φλωρεντία Δραματική Σχολή, στην προσπάθειά του να δημιουργήσει ήθοποιούς σύμφωνα με τις αντίληψεις του, ώσπου να 'ρθει ή εύλογημένη στιγμή του θανάτου όλων των ήθοποιών από χολέρα, όπως είχε πεί ή Ντοϋζε, για να επιβληθεί ή υπερμαριονέτα των όνειρων του. 'Η Σχολή εκείνη στάθηκε ύποδειγματική, και, δυστυχώς, δεν ύπάρχει καμιά στον κόσμο που να πλησιάζει, έστω και από μακριά, τó σύστημα ή τó πρόγραμμά της. Στα 1957, στις περιφημες συζητήσεις του 'Αρράς, ό Ντενι Μπαμπλέ είχε πεί για τή Δραματική Σχολή του Κραίηγκ:

" 'Η Δραματική Σχολή που λείπει αυτή τή στιγμή από τον Κόσμο, είν' εκείνη που 'χε ιδρύσει για ένα διάστημα στη Φλωρεντία ό σκηνοθέτης Γκόρντον Κραίηγκ. Δυστυχώς, ή Σχολή αυτή δεν μπόρεσε να κρατηθεί πολύ για λόγους οικονομικούς και άλλους. 'Ο Κραίηγκ απέβλεπε στη δημιουργία ήθοποιών κατατισμένων τεχνικά και ιστορικά μαζί, εκπαιδευμένων τόσο στην υποκριτική όσο και στην κατασκευή των χειριδών της σκηνής, στην άόλυτη κατοχή της τεχνικής του θεάτρου — σκηνογραφικής, φωτιστικής κ.λ.π. — καθώς και στην άόλυτη ιστορική του γνώση, έτσι που να 'ναι τέλεια ή μόρφωσή τους. Τό είδος αυτό του σχολείου, που 'ναι κεφαλαίωδους σημασίας, λείπει τώρα, και τό δικό μας Κονσερβατοάριό δεν ανταποκρίνεται διόλου πρós τό είδος αυτό της εκπαίδευσης. Θεωρώ τό ζήτημα τούτο ύψίστης σημασίας".

(1) Δές "Θεάτρο", τεύχ. 19, σελ. 16: "Konstantin Stanislavski: 'Ανεβάζοντας τον 'Αμλετ. Συνεργασία με τον Γκ. Κραίηγκ"

Χαρακτικό του Γκόρντον Κραίηγκ για σκημικό του "'Αμλετ"



Μιά μέρα τον επισκέφτηκε στη Φλωρεντία ένας προσήλυτος, ό Ζάκ Κοπό. Στο θέατρο " Vieux colombier " είχε άρχισει να εφαρμόζει τις διδαχές του Κραίηγκ, προσγειωμένες. Σε λίγο ένας μαθητής του Κοπό πήρε τή σκυτάλη, ό Λουί Ζουβέ. 'Ο " Κραίηγκισμός " άρχισε ν' άπλώνεται σ' όλη τή θεατρική επικράτεια. 'Ο πόλεμος, όμως, έκανε βαθεία τομή στις αισθητικές αντίληψεις των ανθρώπων. 'Ο συμβολισμός που 'χε εκτοπίσει τό νατουραλισμό, έβλεπε έναν άλλο έγθρό που 'βγαινε απ' τὰ χαρακώματα ένισχυμένος από την άθλιότητα και τή φρίκη του πολέμου, για να καταρρήσει τους ιδανισμούς των συμβολιστών, που χάνονταν μέσ' στ' όνειρο για να μη βλέπουν τή ζωή. 'Ο εξπρεσιονισμός, γνήσιο παράγωγο της Γερμανίας, ή τελευταία εκδήλωση του γερμανικού ρομαντισμού, άπλωνόταν κυριαρχικά σ' όλους τους τομείς της Τέχνης. 'Ο Συμβολιστής Κραίηγκ — μαζί με τον 'Αππια ύπηρεζαν οι Διδάσκουροι του Συμβολισμού — δεν ήταν μόνο ξεχασμένος, άρχισε να 'ναι και ξεπερασμένος. Στα 1919 ξαναπήγε στην 'Αγγλία για να σκηνοθετήσει και να σκηνογραφήσει τήν "Όπερα του ζητιάνου" του Γκαίη. 'Η παράσταση έκανε πάταγο, κι αυτή έδωσε τήν ιδέα στον Μπρέχτ να διασκευάσει τό έργο σε "Όπερα της δεκάρας", που γνώρισε έναν άκατάλυτο θρίαμβο απ' τὰ 1928 ως σήμερα. 'Η επικράτηση του φασισμού στην 'Ιταλία άνάγκασε τον Κραίηγκ να εγκαταλείψει τήν αγαπημένη του Φλωρεντία και να μεταφερθεί στη Βάνς της Γαλλίας.

Στα 1926 ό Γιοχάννες Πούλσεν, διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου της Κοπεγχάγης, κάλεσε τον Κραίηγκ και του άνάθεσε ν' ανεβάσει — σκηνοθεσία, σκηνογραφία και κοστούμια — τους " Μνηστήρες του θρόνου " του 'Ιψεν. Φαίνεται πώς τὰ χρόνια που διάβηκαν ή 'σως κ' ή οικονομική δυσπραγία τον άνάγκασαν να βάλει νερό στο κρασί του. Γιατί ό Πούλσεν διηγείται άργότερα σ' ένα πρόγευμα στο περίφημο Γκάρικ Κλάμπ του Λονδίνου, τή λέσχη των καλλιτεχνών, πώς βρήκε τον Κραίηγκ έξαιρετικά συνεργάσιμο και πώς οι πρόβες κύλισαν ομαλά, χωρίς διενέξεις και συγκρούσεις. Βέβαια, παραδέχτηκε πώς ό Κραίηγκ ήταν άρχός, που χρειαζόταν πολύς καιρός, άλλ' ένα κρατικό θέατρο, που δεν θά 'ταν ύποχρεωμένο να ύπολογίζει τό Ταμείο, θά μπορούσε άριστα να χρησιμοποιήσει τις άδικα καταδικασμένες σε άδράνεια δυνάμεις του. 'Η 'Αγγλία, όμως δεν είχε τότε κρατικό θέατρο και κανένας επιχειρηματίας δεν ήταν διατεθειμένος να καταστραφεί για να κάνει πειράματα.

Κι όμως, άμέσως σχεδόν μετά την παράσταση της Κοπεγχάγης και τις λονδίνιες δηλώσεις του θεατρικού διευθυντού της, βρέθηκε κάποιος τολμηρός που προσπάθησε να τον άνασύρει απ' τήν άφάνεια και να του δώσει τήν εύκαιρία, τήν τελευταία της ζωής του, να μετατρέψει τή θεωρία σε πράξη. 'Ο σερ Τσαρλς Κόχραν, ό σπουδαιότερος παραγωγός της 'Αγγλίας, αυτός που 'χε μοντάρει τή μνημειώδη παράσταση του Μάξ Ράινχαρτ⁽²⁾ στο

(2) 'Ο Μάξ Ράινχαρτ, όπως κι ό Στανισλάβσκι, θεωρούνται οι πιο σημαντικοί μαθητές του Γκόρντον Κραίηγκ, αλλά μόνο σ' ό,τι άφορούσε τις σκηνογραφίες και, προπάντων, τό φωτισμό, γιατί ό Κραίηγκ δεν πίστευε στην έσωτερική αλήθεια. Μόνο ό Μπρέχτ μπορεί να θεωρηθεί γνήσιος όπαδός του, στις ντιντερονικές κυρίως άπόψεις, άφού μάλιστα υιοθέτησε και τήν υπερμαριονέτα στο έργο του "'Αντρας γι' άντρα", ανεβάζοντας τους ήθοποιούς σε ξυλοπόδαρα και φορώντας τους μάσκες. Παράδξως, ό Μπρέχτ δεν αναφέρει ούτε μια φορά τ' όνομα του 'Εντουαρντ Γκόρντον Κραίηγκ, σ' όλα τ' άμέτοχτα γραφτά του.

Θέατρο "Όλύμπια" του Λονδίνου, του 'κανε μια εκπληκτική πρόταση: Νά 'ρθει στο Λονδίνο να εγκατασταθεί σ' όποιον θέατρο ταίριαζε στις σκηνοθετικές του αντίληψεις, κ' εκεί ν' ανεβάσει, ό,τι ήθελε κι όπως ήθελε, χωρίς κανένα οικονομικό ή χρονικό περιορισμό, carte blanche, όπως του δήλωσε χαρακτηριστικά ο Κόχραν, και το τιμημένο παρελθόν του σαν παραγωγού κ' επιχειρηματία ήταν ισχυρή έγγυση για τη σοβαρότητα της πρότασης. 'Αλλ' ο Κραίηγκ αρνήθηκε! Δε συζήτησε, δε ρώτησε λεπτομέρειες, δε ζήτησε την πρόταση. Την απέρριψε! 'Ετράπη εις φυγήν! Τι σημαίνει αυτό; Δέν ήτανε πολύ μεγάλος, μόλις 60 χρονώ. Κ' ήταν υγιέστατος, αφού πέθανε 94 χρονώ κ' ήταν ακόμα άκμαϊός!

Πανικός. "Όχι μπροστά στη θριαμβευτική επιτυχία του Ράινχαρτ στο Λονδίνο, όπως είπαν μερικοί. Είχαν περάσει 20 χρόνια, κι όσοι ζούν το θέατρο γνωρίζουν πως είναι πολλά για τη μνήμη των θεατών που έπιζούν, και στο μεταξύ καινούριες γενιές έχουν πυκνώσει τις φάλαγγές τους, που δέν νιάζονται και πολύ για τό τί συνέβη πριν. Πιστεύω πως ο βαθύτερος λόγος είναι ο τρόμος μπροστά στην ίδια του την φαντασία. Στα χρόνια της εξορίας απ' το θεατρικό χώρο δε μάζεψε τά πανιά των ιδεών του. 'Αντίθετα — φαίνεται απ' τα γραπτά του — τ' άπλωσε περισσότερο. Τα βιβλία του "Πρός ένα νέο Θέατρο" του 1913, ή "Μαριονέτα" του 1918, "Τό Θέατρο προχωρεί" του 1921 και τό "Βιβλία και θέατρα" του 1925, τό πιστοποιούν.

Τό μοναδικό διάλειμμα της Κοπεγχάγης ίσως έπεσε πάνω σε κείνες τις ώρες που ονομάζει ο Ζολά "les heures laches" ίσως υπήρξε μία παροδική υποχώρηση του πεισματάρικου κι άσυμβιβαστου χαρακτήρα του, δε σημαίνει καθόλου πως άλλαξε αντίληψεις ή προσαρμόστηκε. "Αν ήταν έτσι, θά 'χε δεχτεί τη μυθική προσφορά του Κόχραν, προσφορά μοναδική στα θεατρικά χρονικά. 'Αλλ' ο Κραίηγκ είχε μπλέξει στο γρανάζι των μεγαλοφάνταστων συλλήψεών του, που τόν τρώμαζαν και τόν ίδιο, αλλά που δέν μπορούσε πιά να τις άπαρνηθεί, ούτε να όπισθοχωρήσει, για τούτο ανέβαινε όλο και πιο ψηλά στις "νεφροσκεπείς, μυθολογικές, Όλύμπιες κορυφές της σύλληψης μιας παράστασης", καθώς έγραφε τελευταία ο έκλεκτός κριτικός των "Τάμις" του Λονδίνου Χόμπσον.

Στά 1928 ανέβασε στο θέατρο "Νικερμπόκερ" της Νέας Υόρκης τό "Μάκβεθ", φιλοτεχνώντας ένα υποδειγματικό σκηνοκό, που 'γινε πρότυπο για πολλές μετέπειτα σαιξπηρικές παραστάσεις.

Τό 1934, τό άνθος της πνευματικής Εύρώπης, ο Πιραντέλλο, ο Μαίτερλιγκ, ο Ταίρωφ, ο Γήτης κι άλλοι έκαναν γιορταστικές εκδηλώσεις για να τιμήσουν τόν έρημίτη της Βάνς. Τό 1937 επισκέφθηκε και πάλι τη Μόσχα, όπου στο μεταξύ όλα είχαν αλλάξει. 'Ο Στατισλάβοκι ήταν πιά πολύ γερασμένος, ο Βαχτάγκωφ είχε πεθάνει, ο Ταίρωφ είχε πέσει στη δυσμένεια του κόμματος κ' ήταν επικίνδυνο ακόμα και να του μιλήσεις, ο Μέγιερχολντ που 'χε συγκρουσθεί με τό καθεστώς κ' έφυγε απ' τη Σοβιετική Ρωσία για να περιοδεύσει με τό συγκρότημά του σ' όλο τόν κόσμο, ξεγελάστηκε απ' τό Στάλιν να ξαναγυρίσει, και μόλις γύρισε χάθηκε, χωρίς ποτέ πιά ν' ανακαλυφθούνε τά ίχνη του! 'Ο Κραίηγκ συναντήθηκε και με τόν Πισιάτορ, που ζούσε εξόριστος φεύγοντας τό φαύλο βόρβορο που 'χε κατακλύσει την κάποτε όραία Γερμανία. Τόν βρήκε πικραμένο μέχρι θανάτου. Είχε σκηνοθετήσει κάποιο έργο άλλ' ή παρουσίασή του άπαγορεύτηκε ύστερ' από προσωπική διαταγή του Στάλιν! Και τότε ξαναγύρισε θλιμμένος στο έρημητήριό του!

'Ο πόλεμος ήταν επί θύραις. Ποιός είχε πιά καιρό να συζητεί για κινήματα θεατρικά και — ισμούς, όταν έτοιμάζονταν τό μεγάλο λουτρό του αίματος. Τό τέλος του πολέμου, παρά τις στερήσεις, βρήκε τόν Κραίηγκ άνηθρό κι άκμαϊό. Βολιδοσκοπήσαν τόν ογδοντάρη άν θά 'θελε ν' αναλάβει να σκηνογραφήσει κανένα έργο: "Τά χέρια αυτά — είπε, δείχνοντας τά όστεώδη, μακρύνά του χέρια, που 'χαν αναστατώσει με τά έργα τους, έναν καιρό, όλόκληρο τό θεατρικό κόσμο — δέν είναι πιά άξια για την Τέχνη".

Στά 1957 άρχισε να συγγράφει τ' 'Απομνημονεύματά του, τό μοιραϊό και θλιβερό τέλος κάθε καλλιτεχνικής καριέρας. Δέν τά 'χω στην κατοχή μου. Μόνο άποσπάσματα έχω διαβάσει, που όμως φανερώνουν διαύγεια πνεύματος, παρά την, αναπόφευκτη, έλαφρή φλυαρία κ' επανάληψη. Τόν ίδιο χρόνο χάρισε, όπως άναφέραμε, τις συλλογές του στην 'Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού. Τά δυό αυτά γεγονότα φανερώνουν πως άρχισε να συλλογίζεται, όπως ήταν φυσικό, σε τόσο μεγάλη ηλικία, 88 χρονώ,

τό τέλος του. 'Η Παρισινή 'Εθνική Βιβλιοθήκη όργάνωσε τό '62 μία "Έκθεση Κραίηγκ.

Πολλά από τά διδάγματα του E.G.C. έχουν άκατάλυτη άξια, όπως εκείνος ο περίφημος άφορισμός απ' τό βιβλίο του: "Πρός ένα καινούριο θέατρο": " 'Η γνώση δέν μπορεί να σε βλάψει ούτε να καταστήσει τό ένστικτό σου λιγότερο αξύ. 'Η γνώση είναι ή έρωμένη του ένστικτου".

Οι αντίληψεις του για την άπλοποίηση των σκηνοκόν, που όφειλαν να προκαλούν έντυπώσεις παρά να περιγράφουν πιστά, να 'ναι πλαστικά στοιχεία ικανά να δημιουργήσουν κατάλληλη άτμόσφαιρα, τό στυλιζάρισμα, ή άπόλυτη άρμονία μεταξύ σκηνογραφίας και κοστούμιών, ή κατάργηση του προσωπικού φόντου (της "πιάτσας" ή του "του δάσους", καθώς λέγανε στο παλιό ελληνικό θέατρο) είναι διδάγματα άξια προσοχής, κι άς θυμίζον τό ίδρυτικό Μανιφέστο του "Theatre Mixte" του μετέπειτα "Theatre d'Art" που ίδρυσε στά 1891 στο Παρίσι μία ομάδα συμβολιστών μ' επικεφαλής τόν "Πρίγκιπα των ποιητών" Πόλ Φόρ. 'Αξιοσημείωτο ήταν ακόμα τό "... προβάδισμα που 'δινε στην ιδέα, στη σκέψη, στην πνευματικότητα κάθε έξωτερικού και φανερού: των γεγονότων, των πράξεων και των εμφανών και συγκεκριμένων σημείων, των σκηνογραφιών και των χειριδών της σκηνης", όπως λέει ο Γκόρελιγκ.

'Αλλ' ή άπολυταρχική κυριαρχία του σκηνοθέτη πάνω στη σκηνή που ευαγγελιζόταν, τό δικαίωμά του να κόβει και να παραχαράσσει τό συγγραφέα, που τό παραχωρούσε τό έργο όπως ο ξυλέμπορος την ξυλεία του κι ο ύφασματέμπορος τό κάμπο, ήταν ιδέες που θάμπωσαν για κάμποσο καιρό, μα γρήγορα διαλύθηκαν, σαν τη νεφέλη που θά περιτύλιγε τούς βράχους του σκηνοκό του "Μάκβεθ", καθώς γράφει ο ίδιος στις σκηνοθετικές του υποδείξεις για την τραγωδία του Σαίξπηρ.

'Αμφιβάλλω άν εύσταθεί τό λεγόμενο, πως ή έλλειψη κρατικού θεάτρου στην 'Αγγλία ανάγκασε τόν Κραίηγκ να έκπατριστεί, και πως σήμερα, που άφθονούν εκεί τά επιχορηγούμενα θέατρα, θά 'ταν άλλη ή μοίρα του. 'Ο E.G.C. ήταν ένας όραματιστής, ένας άνεδαφικός και κανένα κρατικό θέατρο δε θά 'ταν ικανό να χωρέσει τις τιτάνιες ιδέες του. 'Ηταν ο Δόν Κιχώτης του θεάτρου. 'Ακολουθώντας την "έαυτού φύση", όπως θά 'λεγε ο 'Αριστοτέλης, παράτησε μία λαμπρή ήθοποιική καριέρα, αυτοεξορίστηκε, τσακώθηκε, πάλαψε, φημιστηκε, συκοφαντήθηκε, βρίστηκε, χειροκροτήθηκε, άγάπησε, άγαπήθηκε, χάρισε, πικράθηκε, τιμήθηκε και πέθανε σε μαθουσάλεια ηλικία, με λύπη αλλά και την ικανοποίηση στο βάθος, πως ο κόσμος δέν τόν κατάλαβε, γιατί δε βρισκόταν στο δικό του ύψος.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Χαρακτικό "Έντοναστ Γκόρντον Κραίηγκ που δείχνει την σκηνοθετική του αντίληψη για τό άνέβασμα του " 'Αμλετ"



QVINTO

ὁ πόλις ἔτιχον ἀδελφός μου φραμοιζιάρις.
τοῦ θάουμας τοῦ καὶ Σιράτου μέγαλου Βασιλέως.

CAL. O io ho inteso appunto cio ch'ei dice.

ἔ Γρεκο, Ἐ dice che per il passato
ἔ alloggiato qui; suomo da bene
che dimandate uoi? tu non rispondi.

PHIL. Τοῦ δὲ μοι φησὶ τοῦ ξένου λέγει. CAL. Si si, ἔ intendo.

Egli sta qui, ma non s'alloggia alcuno.

PHIL. Κι ἀρχαρά μου ἴσθαι; CAL. Ἐδὲ γάρ σου πῶς ἔσθαι.

πῶς ἔσθαι πῶς ἔσθαι. PHIL. Καλὰ λθα καὶ λθα σου ἔσθαι

πῶς ἔσθαι ἢ γινώσκω. CAL. Μα ἔρχομαι ἀποίσις.

ἀποίσις οὐκ ἔστι. PHIL. Ὅπως ἀγαθὰ εἶσθαι

τοῦ ἀποίσις τοῦ ξένου ἢ τοῦ μοι φησὶ.

CALO. Ἐγὼ οὐκ ἔσθαι, ἢ ἀποίσις τοῦ ξένου

καὶ βλάπτω σὺ πῶς ἔσθαι ἀδελφὸς τοῦ θάουμας.

ἢ μὴ εἶσαι ἢ γινώσκω. CAL. Μα ἔρχομαι ἀποίσις.

ἀποίσις οὐκ ἔστι. PHIL. Ἐγὼ οὐκ ἔσθαι.

ὁ ποίσις ἀδελφὸς τοῦ ξένου φησὶ μου.

ἢ γινώσκω σὺ πῶς ἔσθαι ἢ γινώσκω.

ἢ γινώσκω σὺ πῶς ἔσθαι ἢ γινώσκω.

ὁ ποίσις ἀδελφὸς τοῦ ξένου φησὶ μου.

ἢ γινώσκω σὺ πῶς ἔσθαι ἢ γινώσκω. CAL. Θεὰ τοῦ ἀδελφού σου.

ἢ γινώσκω σὺ πῶς ἔσθαι. PHIL. Τοῦ ποίσις ἀδελφού σου.

ἀποίσις οὐκ ἔστι. CAL. Διὰ τοῦ ἀδελφού σου.

οὐκ ἔστι ἀποίσις οὐκ ἔστι ἀποίσις.

112

Ἑλληνικὸ κείμενο, στὴν Ε' πράξη τῶν "Τριῶν τυράνων" τοῦ Ρίκκι, γραμμένο ἀπ' τὸ χέρι τοῦ Ν. Σοφianoῦ

Ἑλληνικά σέ ἰταλική κωμωδία τοῦ 1533

Η ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΤΟΥ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΣΟΦΙΑΝΟΥ
ΣΤΟΥΣ "ΤΡΕΙΣ ΤΥΡΑΝΝΟΥΣ" ΤΟΥ RICCHI

Στό περσινό Γ' Πανόνιο Συνέδριο, ὁ γνωστός ἑλλημιστής Mario Vitti εἶχε κάνει μιὰ βαρυσήμαντη ἀνακοίνωση: Στὴν Ε' πράξη ἰταλικῆς κωμωδίας τοῦ 1533 — "Οἱ τρεῖς τύραννοι" τοῦ Ἀγκοστίνου Ρίτσι—ὑπάρχει ὁλόκληρος διάλογος στὰ ἑλληνικά, γραμμένος, μάλιστα, ἀπὸ τὸν ἐγκαταστημένο στὴ Βενετιά Κερκυραῖο οὐμανιστὴ Νικόλαο Σοφιανό. Ὁ Μάριο Βίττι εἶχε ἀνακαλύψει καὶ εἶχε ἐκδόσει κριτικά στὰ 1965, καὶ τὴν Ἑβραϊστικὴ τραγωδία "Εὐγένια", πού πρωτοδημοσιεύτηκε στὸ "Θέατρο" (τεύχος 14, Μάρτης-Ἀπρίλης 1964). Ὁ ἴδιος παραχωρεῖ πάλι εὐγενικά, τὴν πρώτη δημοσίευση καὶ τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου τῶν "Τριῶν τυράνων" στὸ "Θέατρο". Ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἐκδόση τοῦ Μάριο Βίττι, πού κωλοφορεῖ σύντομα στὴ σειρά τῶν ἐκδόσεων τοῦ Ἰνστιτούτου Ἀνατολικῶν Σπουδῶν τῆς Νάπολης, προτάσσουμε, σὲ μετάφραση, κατατοπιστικὰ ἀποσπάσματα:

¶

Τὸ 1533, ὁ Ἀγκοστίνος Ρίτσι ἀπὸ τὴ Λούκκα, τύπωνε στὴ Βενετία τὴν κωμωδία "Τρεῖς τύραννοι" πού πρὶν τρία χρόνια εἶχε παιχθεῖ στὴ Μπολόνια μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς πανηγυρικῆς στέψης τοῦ Καρόλου Ε'. Γιὰ τὴν περίστασι καὶ πρὸς τιμὴν τοῦ αὐτοκράτορα, ἕνας ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστές, στὴν Ε' Πράξη χρησιμοποίησε σ' ἕνα διάλογο τὴν ἰσπανικὴ γλῶσσα.

Ἡ κωμωδία αὐτή—πού'χε ἀποφέρει τιμὲς καὶ φήμη πρόωρη γιὰ τὴν ἡλικία τοῦ συγγραφέα, νεαροῦ τότε φοιτητῆ τῆς ἱατρικῆς—τὴν ἐποχὴ περίπου πού βρισκόταν στὸ τυπογραφεῖο, ὑπέστη ἀπὸ τὸ συγγραφέα τῆς μιὰ βιαστικὴ ἀναπροσαρμογὴ γιὰ νὰ προσφερθεῖ σὰν δῶρο, γραμμένη σὲ πολυτελὴ κώδικα ἀπὸ περγαμινῆ, διακοσμημένη μὲ μικρογραφίες καὶ δεμένη μὲ πολυτέλεια στὸν Λουίτζι Γκριττί, ἰταλὸ τυχοδιώκτη μὲ μεγάλη ἐπιρροή στὴν Ὀθωμανικὴ Αὐλή, νόθο γιὸ τοῦ δόγη Ἀντρέα Γκριττί καὶ μιᾶς ἑλληνίδας τῆς Κωνσταντινουπόλεως. Ἐπειδὴ ἄλλαξε τὸ πρόσωπο πού ἔπρεπε νὰ κολακευθεῖ, ὁ πρωταγωνιστής, παραλείπει τὸ μεγαλόστομο παρεμβλητὸ ἰσπανικὸ κείμενο καὶ ὑποδύεται, πάλι στὴν Ε' Πράξη, ἕνα ταξιδιώτη πού ῥχεται ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη καί—γιὰ νὰ φανεῖ εὐχάριστος στὸ νέο τιμώμενο πρόσωπο—μιλᾷ ἑλληνικά, καὶ φυσικά τὴν κοινὴ νεοελληνικὴ. Ὁ Ἀγκοστίνος Ρίτσι καταφεύγει γιὰ τὸν ἑλληνικὸ διάλογο στὴ βοήθεια τοῦ Νικόλαου Σοφιανού, ἑλληνα οὐμανιστῆ, πού ζοῦσε τὴν ἐποχὴ ἐκείνη στὴ Βενετία. Αὐτὰ εἶναι μὲ λίγα λόγια τὰ γεγονότα. Ἡ δημοσίευση τοῦ ἀνέκδοτου αὐτοῦ κειμένου παρουσιάζει ποικίλα προβλήματα πού ὀπωσδήποτε πρέπει νὰ ἐξεταστοῦν. Ποιὰ μπορεῖ νὰ ᾿ταν τὰ συμπεῖα ἐπαφῆς ἀνάμεσα στὸν Ρίτσι καὶ τὸν Σοφιανό; Τί προκάλεσε τὴ συνάντησή τους σ' αὐτὴ τὴν παράξενη συνεργασία; Πῶς δέχτηκε ὁ Σοφιανὸς νὰ γράψει μὲ τὸ ἴδιο του τὸ χέρι, ἕνα διάλογο ὅπου πλέκεται τὸ ἐγκώμιο τοῦ Σουλεῦμάν τοῦ Μεγαλοπρεποῦς καὶ τοῦ πρωθυπουργοῦ του; Μιὰ κωμωδία γραμμένη ἀπὸ συγγραφέα πού ζῆ στὴ Βενετία καὶ πού περιέχει διαλόγους σὲ ξένη γλῶσσα καὶ ἰδιαίτερα ἑλληνικά δὲν εἶναι κάτι καινούριο; ποιὰ προηγούμενα ὑπάρχουν;

Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ διευκρινισθεῖ πῶς ἡ κωμωδία τοῦ Ρίτσι, πού τυπώθηκε μιὰ μόνον φορὰ στὴν ἐποχὴ του, ἔχει ξανατυπωθεῖ περιληπτικὰ στὴ συλλογὴ "Κωμωδίες τοῦ 15ου αἰώνα" τοῦ Ἰ. Σανέζι (1912) ἐνῶ παραλείπεται ἀπὸ τὶς πρόσφατες εἰδικές συλλογὲς τοῦ Ἀ. Μπορλένγκι (1959) καὶ τοῦ Ν. Μπορσελίνο (1962), πού ἀκολουθοῦν τὶς θεατρικὲς προτιμήσεις τῆς ἐποχῆς καὶ προσανατολίζονται σὲ κείμενα ἀποκλειστικὰ πεζὰ καὶ μὲ τάσεις λαϊκότητας, ἀποφεύγοντας τὶς στενὰ λόγιες δημιουργίες. Πρῶτος κριτικὸς τῶν "Τριῶν τυράνων" στάθηκε ὁ συμπατριώτῆς τοῦ Ρίτσι, Τζ. Βελλουτέλλο πού παρουσίασε τὴν κωμωδία. Ἀπὸ τὴ Λούκκα κατάγεται καὶ ὁ Τζ. Λουκκεζίνι πού ἐπαινεῖ ὑπερβολικὰ τὸ ἔργο,

στὴ μελέτη του "Περὶ τῆς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας τῆς Λούκκα", Λούκκα, 1833. Ὁ Λουκκεζίνι ὑπῆρξε ὁ τυχερὸς κάτοχος τοῦ πολυτελοῦς κώδικα τῶν "Τριῶν τυράνων", καὶ ὁ πρῶτος πού μίλησε γιὰ τὴ διαφορά ἀνάμεσα στὴ βενετσιάνικη ἐκδόση καὶ τὸ χειρόγραφο τὸ ἴδιο, ἀποκαλύπτοντας καὶ τὸ διαφορετικὸ σκοπὸ πού ἐπίδιωκε τὸ καθένα ἀπὸ τὰ δύο κείμενα. Ὁ ἴδιος, ἐξάλλου, ἀπορρίπτει τὸν ἰσχυρισμὸ τοῦ Βελλουτέλλο, πού ἐπέμενε νὰ θεωρεῖ τὸ ἔργο αὐτὸ σὰν τὴν πρώτη κοινὴ κωμωδία, καὶ δίνει τὴν προτεραιότητα, ὅπως εἶναι καὶ σωστὸ, στὶς κωμωδίες τοῦ Ἀριόστο, τοῦ Μπιμπιένα καὶ τοῦ Μακιαβέλλι.

Ἐκεῖνος πού μελέτησε προσεκτικὰ τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὴν ἐκδοτὴ καὶ τὴ χειρόγραφη παραλλαγὴ, ἐξετάζοντας τὶς σχέσεις αὐτῆς ἱστορίας, εἶναι ἕνας λόγιος, ὁ Β. Μπιντζι, πού ἀφιέρωσε γιὰ τὸ θέμα αὐτὸ μιὰ ἐκτεταμένη μελέτη χωρὶς ὥστόσο ν' ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ ἑλληνικὸ τμήμα τοῦ κειμένου, ἀπὸ ἀγνοία τῆς γλώσσας. Ἐπειδὴ θὰ ἐπανεέλθουμε σ' αὐτὴ τὴ μελέτη, μποροῦμε ἀμέσως νὰ περάσουμε στὴν ἱστορία τοῦ Ἰταλικοῦ Θεάτρου, ὅπως τὴν ἐπιχείρησε ὁ Ἰ. Σανέζι τὸ 1911 ("Ἡ κωμωδία" 1954 σελ. 324-7). Ὁ Σανέζι, ἀναφερόμενος στὸν "Πλοῦτο" τοῦ Ἀριστοφάνη (τὸν πού εἶχε ἤδη ἐπικαλεσθεῖ ὁ Βελλουτέλλο), βρίσκει πῶς ὁ Ρίτσι δὲ μιμήθηκε δουρικὰ οὔτε αὐτὸ τὸ ἔργο, οὔτε τὶς λατινικὲς κωμωδίες. Ἀντίθετα, διαπιστώνει πῶς ὁ συγγραφέας στὴν ἠθελημένη ἀπομάκρυνσή του ἀπὸ τὰ κλασσικὰ πρότυπα (σελ. 327) ἀντίθετ' ἀπὸ τὴν πρὸ πρόσφατη μεσαιωνικὴ λογοτεχνία [...] μερικὲς ἰδιωμαρφίες τῆς δράσης πού ἐπαναλαμβάνουν σὲ δραματικὴ μορφή τρέχοντα θέματα τῆς πεζογραφίας ... ". Καί, παρ' ὅλο πού ἀναγνωρίζει τὸ κωμικὸ ἀποτέλεσμα ὁρισμένων σκηνῶν, ὁ Σανέζι ἀρνιέται στὸ ἔργο "πραγματικὴ ποιητικὴ ἀξία".

Σχετικὰ μὲ τὶς περιπέτειες τοῦ κώδικα πού περιέχει τὴν ἀνέκδοτη παραλλαγὴ, προκύπτει πῶς, πρὶν βρεθεῖ στὰ χέρια τοῦ Τσ. Λουκκεζίνι, πού τὸν ἄφησε στὴν τωρινὴ κρατικὴ Βιβλιοθήκη τῆς Λούκκας, κατὰ τὸν 17ον αἰῶνα βρισκόταν στὴν κατοχὴ τοῦ βενετσιάνου γεροϋσιαστῆ Τζιάκοπο Σοράντζο.

Πρόκειται γιὰ ἕνα πολυτελὴ κώδικα, σὲ περγαμινῆ, μὲ ἐπίχρυσα κοσμητικά, εἰκονογραφημένο μὲ δύο μικρογραφίες (ἡ μιὰ περιέχει ἕνα σονέτο γραμμένο μὲ χρυσὰ γράμματα πάνω σὲ γαλάζιο φόντο καὶ ἡ ἄλλη, ἡ προμετωπίδα παριστάνει μιὰ σκηνὴ τοῦ ἔργου). Τὸ δέσμιό του εἶναι καὶ αὐτὸ κομψὸ καὶ στὰ χρόνια μας ἐκτέθηκε στὴν ἐκδοτὴ βενετσιάνικης βιβλιοδεσίας, στὴ Βενετία τὸ 1955. Ὁ ντὲ Μαρίνι, δημοσιεύοντας στὴ μονογραφία του τὴν ἐξωτερικὴ ὕψη τοῦ δεσμίματος, διευκρινίζει πῶς ἡ βιβλιοδεσία "ξανάγινε τὸν 18ο αἰῶνα ἀλλὰ σὲ ἐσωτερικὸ τῆς βρίσκεται ἡ αὐθεντικὴ ἐπένδυση, ἀνατολικῆς τεχνοτροπίας". Μὲ δύο λόγια, ὅλες οἱ λεπτομέρειες μελετήθηκαν προσεκτικὰ ἀκόμα καὶ τὸ ἐξωτερικὸ σχέδιο πού ᾿ταν δαντελωτὸ μὲ ὕψος ταιριαστὸ γιὰ μισο-ἀνατολίτη ἀποδέκτη.

Στὰ φύλλα 70-78 περιλαμβάνονται οἱ τέσσερις πρῶτες σκηνὲς τῆς Ε' Πράξης μὲ τοὺς στίχους (1-361), γραμμένους, κατὰ μένα μέρος ἑλληνικά. Ὁποῖος ξεφυλλίσει τὸν κώδικα βλέπει ἀμέσως τὴ διαφορά χειροῦ ἀνάμεσα στὴν ἰταλικὴ γραφὴ, ἔργο εἰδικῶ καλλιτέχνη καλλιγράφου καὶ στὴν ἑλληνικὴ γραφὴ, ἄνετη καὶ γρήγορη, ἀλλὰ καθεῖς ἄλλο παρὰ ἀρμονικὴ. Τὸ χειρόγραφο δὲν παραδίνει τὸ ὄνομα τοῦ προσώπου πού ᾿γραψε τὸ ἑλληνικὸ κείμενο καὶ αὐτὸ δὲν μᾶς ἐκπλήττει. Ἀκριβῶς ὅμως ἐπειδὴ ἡ γραφὴ αὐτὴ ξεφυγεῖ ἀπὸ τὸν καλλιγραφικὸ τύπο μποροῦμε νὰ τῆς ἀποσπάσουμε τὴν ἀνωνυμία καὶ νὰ τὴν ἀποδώσουμε μὲ βεβαιότητα σ' ἕνα συγκεκριμένο πρόσωπο. Ἐνας εἰδικὸς τῆς ἑλληνικῆς γραφῆς τοῦ 15ου αἰῶνα ἀναγνωρίζει εὐκόλα τὸ χέρι τοῦ Νικόλαου Σοφιανό. Ἡ ἴδια ἀπεικόνιση (fac-simile) τῆς γραφῆς πού δημοσίευσε ὁ Ὅμιον, πού χρησίμευσε στὸν Ἐ. φὸν Ντόμπιστς γιὰ νὰ ἐξακριβῶσει τὸν γραφέα τοῦ

Ελληνικού Κώδικα του Βατικανού αριθμ. 1152, στὸν Α. Νταίν για ν' ἀναγνωρίσει τὴ γραφὴ τοῦ Ἑλληνικοῦ Παρισινοῦ κώδικα ἀριθ. 2445 καὶ στὸν Α. Ντίλλερ για ν' ἀποδώσει τὸν Ἑλληνικὸ Κώδικα τοῦ Κχιμπρτζῆ ἀριθ. Gg II 33 στὸν Νικόλαο Σοφιανὸ, χρησιμεύει τώρα καὶ σὲ μᾶς, για ν' ἀποδώσουμε με βεβαιότητα τὴ γραφὴ τοῦ κώδικα στὸν ἴδιον γραφέα. Ἡ ταύτιση γίνεται ἀκόμα πιὸ πιθανὴ ἀφοῦ ἡ γραφὴ τοῦ κειμένου ἀνάγεται στὸ 1533, τὴν ὑποτιθέμενη χρονιά τῶν "Τριῶν τυράνων".

Ἡ κωμωδία "Τρεῖς τυράνοι" τοῦ νεαροῦ Ἀγκοστίνου Ρίκκι δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σύντομη λογοτεχνικὴ παρέκκλιση ἐνὸς φοιτητῆ τῆς ἱατρικῆ πρὸ παρακολοῦθαι τακτικὰ καὶ με σοβαρότητα σπουδὲς στὸ Πανεπιστήμιον τῆς Μπολόνιας πρῶτα (1530), τῆς Φερράρας ἔπειτα (1533) καὶ τέλος τῆς Πάντοβας (1537). Ὁ Ἀγκοστίνος Ρίκκι, πού γεννήθηκε στὴ Λούκκα τὸ 1512, ἦταν μόνιμος 18 χρονῶν ἡ ἐποχὴ τῆς στέψης τοῦ Καρόλου Ε' καὶ τῆς παράστασης τῶν "Τριῶν τυράνων". Ὁ αὐτοκράτορας ἱκανοποιήθηκε τόσο ἀπ' τὸ ἔργο πού, παρὰ τὴν ἡλικία τοῦ Ρίκκι, τὸν ὠνόμασε ἱππότη. Μιά τραγῳδία τοῦ Ρίκκι, πού τὴν ὑπανίσταται ὁ Βελλουτέλλο, ὁ πάτριός του τῶν "Τριῶν τυράνων", φαίνεται πὼς δὲν ὁλοκληρώθηκε ποτέ, ἐξαιτίας τῶν ἱατρικῶν σπουδῶν τοῦ συγγραφέα, πού ναι πιθανὸν νὰ ἐμπόδισαν μιὰ λαμπρὴ σταδιοδρομία του στὰ Γράμματα, ἀφοῦ τὰ γραφὰ του ἔφταναν στὸ σημεῖο νὰ καταπλῆσσαν ἀνθρώπους σὰν τὸν Τάσσο.

Τελικὰ, ἡ ἱατρικὴ κερδίζει τὸν Ρίκκι. Κι ἂν δὲν ἄφησε πεθαίνοντα πλούτη στὰ παιδιὰ του, ἡ ἱατρικὴ, ὅσο ζούσε, τοῦ χάρισε τιμὲς καὶ ἀνετη ζωὴ. Στὴ φήμην του πρέπει νὰ συνέβαλε καὶ ἡ οὐμανιστικὴ παιδεία του. Ἀνάμεσα στὰ 1541 καὶ 1543 δημοσιεύει σὲ ἑνῆς ἢ δέκα τόμους—δὲν μποροῦ νὰ πῶ με ἀκρίβεια— "Galeni operum omnium sectio prima [-octava]. Illustriores quam unquam autea prodeunt in lucem omnes hi Galeni libri" σὲ λατινικὴ μετάφραση πού δὲν εἶναι δικὴ του, ἀλλὰ με "adnotationes" (σημειώσεις) δικῆς του καὶ ἕνα ἀναλυτικὸ εὑρτήριο πού ἔχει συντάξει ὁ ἴδιος. Σύμφωνα με τὸν Κατάλογο τῶν ἐντύπων τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου, ἀπὸ τὸν ὁποῖο ἀντῶν αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, στὴ σειρά αὐτὴ περιλαμβάνεται καὶ ὁ Ὁρειβάσιος.

Ὁ γιατρός Ρίκκι ἀναπτύσσει ἐπίσης οὐμανιστικὴ δραστηριότητα, προσπαθώντας νὰ ἐπωφεληθεῖ ἀπὸ κείμενα πού πρόσφατα εἶχαν κυκλοφορήσει. Πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ θ' ἀναζητήσουμε παραπέρα τὸ σημεῖο ἐπαφῆς μεταξὺ Ρίκκι καὶ Σοφιανοῦ, ἐρευνώντας τὴ δραστηριότητα τοῦ ἑλλήνα λογίου. Ἀλλ' ἐκτός ἀπὸ τὸν πνευματικὸ σύνδεσμο, νομίζω πὼς καὶ ἡ ἄσκησι τοῦ ἱατρικοῦ ἐπαγγέλματος μπορεῖ νὰ ἔφερε κοινωνικὰ τὸν Ρίκκι κοντὰ στὸν Σοφιανό. Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ καρδινάλιος Τσερβίνι, συνέστησε τὸν γιατρὸ Ρίκκι στὸν Πάπα Ἰούλιο Β', πού τοῦ ἀνάθεσε τὸ ὑψηλὸ ἀξίωμα, τοῦ ἀρχιάκου μ' ἕνα παπικὸ ἔγγραφο τῆς 21ης Μαΐου 1550. Ἐπειδὴ ὁ Τσερβίνι μᾶς ἐνδιαφέρει γιατί θὰ τὸν συναντήσουμε πιὸ κάτω σὰν προστάτη τῆς τυπογραφίας καὶ ἐργοδοτῆ τοῦ Σοφιανοῦ, θεωρῶ χρήσιμον νὰ δώσω ἕνα δείγμα τοῦ θαυμασμοῦ καὶ τῆς φιλίας του πρὸς τὸν Ρίκκι ἀναφέροντας ἕνα ἀπόσπασμα ἀπὸ θερμότητα τὴν οὐσία του σὲ φίλο του. "Ὁ Ἀγκοστίνος Ρίκκι ἀπὸ τὴ Λούκκα εἶναι ἐξαιρετικὸς γιατρός για τὴν ἡλικία του καὶ γεννημένος γι' αὐτὸ τὸ ἐπάγγελμα. Ὅταν θ' ἔρθῃ νὰ σὲ δεῖ δεῖξέ σου ἀγάπην καὶ μιλῆσέ σου για τὴν ἀρρώστια σου, γιατί στὴ γνώμη τοῦ ἔχω μεγάλη ἐμπιστοσύνη".

Τὸ θέμα τοῦ Σοφιανοῦ εἶναι ἀκόμα πιὸ πολὺπλοκο, γιατί κι ἂν ἀκόμα δὲν ἔχουμε τὴν πρόθεσι νὰ ἐπιχειρήσουμε ἔδω μιὰ λεπτομερικὴ ἐξιπόρηση τῆς ζωῆς τοῦ κερκυραίου οὐμανιστῆ, ἐπιβάλλεται ὡστόσο μιὰ ἐπαίθηθουσι τῶν μαρτυριῶν πού χρησιμοποιήθηκαν ὡς τώρα κ' ἡ ἀναζήτησι ἄλλων με τὴν ἐλπίδα νὰ ἀντλήσουμε στοιχεῖα χρήσιμα στὸ σκοπὸ μας. Ὁ Λεγκιρανὸν βεβαιώνει πὼς ὁ Σοφιανὸς ὑπῆρξε "un des premières-élèves" τοῦ Ἑλληνικοῦ Γυμνασίου τοῦ Λέοντος Ι'. Δὲν ἦταν βέβαια μεταξὺ τῶν πρώτων, ὅπως δὲν ἦταν κι ὁ φίλος του Δεβαρῆς, οὔτε κι ὁ Λήσταρχος· αὐτὸ μποροῦμε σήμερα νὰ τὸ ὑποστηρίξουμε με βεβαιότητα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ τὸ γεγονός πὼς ἀργότερα βρισκόμαστε τὸ Σοφιανὸ στὸ περιβάλλον τῶν καρδινάλιων Τσερβίνι καὶ Ριντόφι δὲν ἀποδεικνύει καθόλου πὼς ὁ Σοφιανὸς ἔκαμε τὰ πρώτα του βήματα στὴ Ρώμη. Για τίς πρώτες σπουδὲς του πού ναι σήμερα περισσότερο ἀγνωστες παρὰ ποτέ, ἐπιβάλλεται νὰ γίνουμε ἐρευνητὲς για μιὰ τεκμηρίωση πιὸ πειστικῆ. Τὸ πρῶτο ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο πού κατέχουμε για τὸ Σοφιανὸ εἶναι σχετικὰ πολὺ μεταγενέστερο κι ἀναφέρεται στὸ γνωστὸ κώδικα πού ἀνεγείραψε ὁ ἴδιος στὴ Βενετία τὸ 1533 καὶ τοῦ ὁποῖου ὁ Ὄμηρ δημοσίευσσε δεῖγμα γραφῆς. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε τὴ ζωὴ του μέσα ἀπὸ τὴ δραστηριότητα πού ἀνάπτει σὰν ἀντιγράφος, τυπογράφος, ἐκδότης, συγγραφέας.

Παραγγελίες γι' ἀντίγραφα τοῦ δίνουν ὁ Ντιονιότζι Τζαννεττινο (1533) σ' αὐτὸν θὰ ἀφιερῶσει ἀργότερα τὸν "Παιδαγωγὸ", ὁ Ζωρὸς ντὲ Σέλβ, πρεσβευτὴς τῆς Γαλλίας στὴ Βενετία (1534) κι ὁ Ντιέγκο Οὐράδο ντὲ Μεντσοσα, πού για λογαριασμό του καὶ για ἐμπλουτισμὸ τῆς συλλογῆς χειρογράφων του ὁ Σοφιανὸς θὰ πραγματοποιήσει ἕνα ταξίδι ἀναζήτησις κι ἀγορᾶς χειρογράφων στὴν Ἀνατολὴ (1543). Ὁ Λεγκιρανὸν γνωρίζε τὸ Σοφιανὸ σὰν τυπογράφου ἀπ' τὴ μικρὴ του πραγματεία "Περί κατασκευῆς καὶ χρήσεως κρικωτοῦ ἀστρολάβου" πού τὴν τοποθετεῖ τὸ 1544, στὴ Ρώμη. "Ἐνας ἐκδοτικὸς οἶκος" ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸ Σοφιανὸ καὶ τοὺς συνεργάτες του ("Ἐνετίησιν ἐν οἰκίᾳ νικολάου σοφιανοῦ καὶ τῶν ἑταίρων" ΒΗ I 271 σ. 115), για νὰ τυπώσουν τὸ 1545 ἕνα "Ὁρολόγιον" καὶ ἕνα "Εὐχολόγιον" (ἀρ. 116 καὶ ἔδω ἀποκαλύπτονται τὰ ὀνόματα τῶν συνεργάτων: "... καὶ τῶν ἑταίρων μακρὸν σαμαριάρου, καὶ νικολάου ἐπάρχου"). Σ' αὐτὰς τίς πενήνδες πληροφορίες προστίθεται τώρα καὶ μιὰ ἐντυπωσιακὴ, θὰ λέγα, πού ἀναφέρεται στὸ Σοφιανὸν συνεργάτη-τυπογράφου στὴν ἑκουστή ἐκδόση τοῦ Εὐσταθίου. Ἐδῶ καὶ λίγον καιρὸ ἀνακαλύφθηκε ἕνα συμβόλιον τοῦ 1551 ὅπου συναντοῦμε τὸ Σοφιανὸ με τὴν ἰδιότητα τὸν στοιχειοθετῆ.

Ἡ σταδιοδρομία τοῦ Σοφιανοῦ σὰ συγγραφέα ἀρχίζει πρὶν ἀπὸ τὸ 1543, με μιὰ γεωγραφικὴ περιγραφὴ τῆς Ἑλλάδος, γνωστὴ σὲ μᾶς ἀπὸ τὴν ἐπανεκδόση της τοῦ 1552. Πρόκειται για ἕργο πού κυκλοφόρησε εὐρύτατα καὶ γνώρισε ἄμεση ἐπιτυχία. Σίγουρα δὲν ἦταν αὐτοσχέδια ἐργασία. Φτάνει νὰ λάβουμε ὡτ' ὄψη μας τὸ ἀντίτυπο τοῦ ἐρασιμακικοῦ Πτολεμαίου πού τυπώθηκε στὴ Βασιλεία καὶ πού εἶναι γεμάτο σημειώσεις τοῦ Σοφιανοῦ καὶ μιὰ σαφὴ δῆλωσι τοῦ στὴν εἰσαγωγή τῆς "Περιγραφῆς" ("Ptolomeaui mimime mendosum cum pluribus vetustis exemplaribus summa diligentia pro viribus conferentes ac non pauca addentes corrigentesque", Β Η II 176). Ἀπὸ τὸν Πτολεμαῖου πῆρε ἐπίσης καὶ τὴν ἀφορμὴ για ἕνα ἄλλο ἔργο, τὴ μικρὴ του πραγματεία για τὸν ἀστρολάβου. Στὸν ἴδιον κύκλου ἐνδιαφερόντων κι ἀνάμεσα στὴν οὐμανιστικὴ παιδεία καὶ τίς γεωγραφικὰς μελέτες, βρισκεται ὁ Πίνακας ἀντιστοιχίας "Nomina antiqua et recentia urbium Graeciae" (1545). Σ' ἕναν δλότελα διαφορετικὸ κύκλου ἀνήκουν δύο μικρὰ ἔργα του, ἡ νεοελληνικὴ μετάφραση τοῦ ψευδοπλουταρχίου ἔργου "Περὶ παιδῶν ἀγωγῆς", πού ἡ ἐκτύπωσι τοῦ τέλειωσε στὴ Βενετία τὸ Γενάρη τοῦ 1544, καὶ ἡ Γραμματικὴ τῆς ὀμιλουμένης ἑλληνικῆς πού ἐμεινε ἀνεκδοτὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα. Πρόκειται για ἔργα μεγάλου ἐνδιαφέροντος τόσο για τίς διανοητικὰς ἀπόψεις τους ὅσο καὶ για τὴν πίστη τους σὲ μιὰ ἰδέα πού κατά τὴ γνώμη του θὰ τὴν ἐνστερνίζονταν καὶ θὰ τὴν ἐφαρμοζαν πολὺ ἀργότερα οἱ συμπατριώτες του.

Ὡστόσο, πρὶν ἀκόμα πλησιάσουμε τὸ θεατρικὸ κείμενον τοῦ Σοφιανοῦ ἐπιβάλλεται νὰ ἐξετάσουμε κι ἄλλα ζητήματα γύρω ἀπὸ τίς ἐξωτερικὰς συνθήκες πού τὸ γέννησαν. Θὰ πρέπει νὰ σταθούμε, για λίγο, στὸν κύκλου τῶν φίλων πού συνανατρεφόνταν ὁ Σοφιανὸς. Παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν πρέπει νὰ βαυκαλιζώμαστε με τὴν ἰδέα πὼς θὰ συναντήσουμε στὸν κύκλου αὐτὸ, με ἀσφαλεῖς μαρτυρίες, τὴν παρουσία τοῦ Ἀγκοστίνου Ρίκκι, πού θὰ μᾶς εἶδεν αὐτόματα τὴ λύση στὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων πού ὀδηγήσαν στὴ συνεργασία τῶν "Τριῶν τυράνων". Πάντως καλὸ θὰ εἶναι νὰ ξεχωρίσουμε ἀνάμεσα στοὺς φίλους τοῦ Σοφιανοῦ τοὺς γιατροὺς, πρῶσωπι δηλαδὴ πού ἀκούσαν τὸ ἐπάγγελμα τοῦ Ρίκκι καὶ πού συνήθιζαν ν' ἀσχολοῦνται με τὰ ἴδια προβλήματα. Δὲ χρειάζεται νὰ ὑπενθυμίσουμε πὼς οἱ σπουδὲς τῆς ἱατρικῆς συνδυάζονταν τότε καὶ για κάμποσο καιρὸ ἀργότερα με τίς φιλοσοφικὰς σπουδὲς καὶ τὴν οὐμανιστικὴν ἐρευνα (ἡ μορφή τοῦ "γιατροφιλόσοφου" ἔμενε ζωντανὴ ὡς χτες ἀκόμα στὴν Ἑλλάδα). Ἀνάμεσα στοὺς φίλους τοῦ Σοφιανοῦ ἔχουμε δύο γιατροὺς, τὸν Ἀγγελου Φορτία καὶ τὸν Ἐρμόδωρο Λήσταρχου. Εἶναι διὸ ἀπὸ τὰ δώδεκα πρόσωπα πού ἐνθαρρύναν τὸ Σοφιανὸ νὰ βρεῖ κάποια θεραπεία για "τὸ πάθος τῆς ἀπαιδευσίας" τῶν Ἑλλήνων καὶ πού ἀναφέρονται ἕνα-ἕνα στὴν ἀφιέρωσι τοῦ προτάσσεται στὴ νεοελληνικὴ μετάφραση τοῦ ψευδοπλουταρχίου ἔργου. Ἡ φυσιογνωμία τοῦ Λήσταρχου εἶναι ἀρκετὰ γνωστὴ τοῦ Ἀγγελου Φορτία λιγότερο. Ὁμοῦς ὁ Σοφιανὸς δὲν ἐσφαλὲ ἀποκαλόντας τον "ἀρίστον καὶ δοκιμώτατον ἱατρὸν καὶ ὄντως ἄλλον Ἴπποκράτην" γιατί τὴν ἐποχὴ ἐκείνην, τὸ 1544, εἶχε στὸ ἐνεργητικὸ του ἀρκετὰ ἔντυπα πού σχετίζονται στενὰ με τὸ ἱατρικὸ του ἐπάγγελμα.

Δὲν ἔλειπαν, λοιπὸν, οἱ γιατροὶ ἀπὸ τοὺς φίλους τοῦ Σοφιανοῦ.

Και δὲν μπορούσε νὰ συμβάλει διαφορετικά σὲ μιὰ ἐποχὴ ποὺ μεγάλο μέρος τῆς λατρικῆς ἐπιστήμης θεμελιωνόταν πάνω στὴ μελέτη τῶν ἐλλήνων γιαντρῶν τῆς ἀρχαιότητας. Νὰ λοιπὸν ποὺ οὐμανιστές καὶ γιαντροὶ ἐσκυβαν στοὺς ἴδιους κώδικες, κινούμενοι ἀπὸ τὸν ἴδιο ἐνθουσιασμὸ τῆς ἀνακάλυψης νέων κειμένων.

Δὲν μπορεῖ νὰ ἔλειψαν οἱ εὐκαιρίες μιᾶς συνάντησης Σοφιανοῦ καὶ Ρίτσι. Οἱ δὺο νέοι, περίπου συνομήλικοι, θρημμένοι στὸ ἴδιο εὐθύμιο πνεῦμα τοῦ καιροῦ τους καὶ προπάντων στὴ Βενετία, δὲν πρέπει νὰ τ'ἀντιθέτοι γιὰ μιὰ συνεργασία σὰν αὐτὴ ποὺ πραγματοποιήθηκε στοὺς "Τρεῖς τυράννοις". Ὅπως ἀναφέραμε, ὁ Σοφιανὸς τὸ 1533 βρισκόταν στὴ Βενετία ἀσχολούμενος μετὰ τὴν ἀντίγραφὴ κωδικῶν. Τὴν ἴδια χρονιά τυπωνόταν στὴ Βενετία ἡ ἐκδόσις τῶν "Τριῶν τυράννων" ποὺ ἔχουν ἤδη παιχτεῖ μπροστά στὸν Κάρολο Ε'. Στὴν ἴδια αὐτὴ χρονιά ὁ Βιέρι Μπόντζι τοποθετεῖ τὴ σύνταξιν τῆς "ἑλληνικῆς" παραλλαγῆς τῆς κομωιδίας. Ὁ συλλογισμὸς του, σὲ γενικὲς γραμμὰς, εἶναι ὁ ἀκόλουθος: Τὸ κείμενον ποὺ προορίζοταν γιὰ τὸν Λουίτζι Γκριττι δὲν μπορεῖ νὰ ἴται μεταγενέστερον τοῦ τυπωμένου, γιὰτὶ τὸ ἔργον, ἂν εἶχε ἀποκτήσει φήμην μετὰ τὴν ἐκτύπωσίν του καὶ εἶχε ἐκτεθεῖ μετὰ τὴν καρλοφιλία του, δὲ θὰ μπορούσε νὰ ξεγελάσει ἕνα ἐχθρὸν τοῦ Καρόλου Ε'. Ἀπὸ τὴν ἄλλαν πλευρὰ, τὸ τροποποιημένον κείμενον ἀφιερώνεται στὸν Γκριττι "Διοικητῆ-ἀριστράτηγον καὶ μέγα θσαυροφύλακα διοικητῆ τοῦ Βασιλείου τῆς Οὐγγαρίας", ἀξίωμα ποὺ δὲν εἶχε καταλάβει πρὶν ἂν τὸ 1533. Τὸ ἀντίγραφο ποὺ ποὺ ἀφιερώθηκε στὸν Γκριττι εἶχε βασιστεῖ σ' ἐκεῖνον τοῦ παλιῆτος γιὰ τὸν Κάρολο Ε'. Τότε; Ὁ Μπόντζι συνοψίζει ἔτσι τὰ δεδομένα του: ἡ κομωδιὰ γράφτηκε γιὰ τίς γιορτὰς τῆς Μπολόνας πρὸς τιμὴν τοῦ Καρόλου Ε'. Τὸ 1533, ὅταν ὁ Γκριττι βρισκόταν στὸ ἀποκορύφωμά τῆς δόξης του, ὁ Ρίτσι θέλησε νὰ τοῦ τὴν ἀφιερώσει, τροποποιώντας τὴν βιαστικὰ καὶ προτάσσοντας μιὰ ἀφιέρωσιν σ' αὐτόν. Σ' αὐτὸ τὸ κείμενον ἔβαλε καὶ μιὰ σύστασιν τοῦ Βελλουτέλλου πρὸς τοὺς ἀναγνώστους. Τὸ χειρόγραφον ὅμως δὲν προσφέρθηκε, ἰσως καὶ ἐπειδὴ ἔφθασε ἡ εἰδησιὴ γιὰ τὴν πτώσιν τοῦ Γκριττι. Στὸ μεταξὺ, τὸ Φλεβάρη τοῦ 1533, ὁ Κάρολος Ε' καὶ ὁ Κλήμης Ζ' ὑπογράφουν μιὰ συνθήκην "ποὺ ἐκανε σκόπιμη τὴ δημοσίευσιν τῆς κομωιδίας ποὺ ἔχει παρασταθεῖ τρία χρονία πρὶν." Ὁ Βελλουτέλλο εἶχε ἤδη γράψῃ τὴ σύστασιν πρὸς τοὺς ἀναγνώστους. Γιὰ νὰ τὴν ἀφιερώσει στὸν καρδινάλιον Ἰππόλυτον, ἐφθασεν ν' ἀλλάξῃ μερικὰς λέξεις τῆς ἐπιστολῆς πρὸς τὸν Γκριττι".

Τὸ 1533, ὑποτιθέμενον ἔτος τῆς θεατρικῆς συνεργασίας του, ὁ Σοφιανὸς πρέπει νὰ βρισκόταν στὴν πρώτη νεότητά του. Ἄλλ' ἂν ἡ χρονιά ἐκείνη θεωρηθεῖ πρώην γιὰ μιὰ ἀποφασιστικὴ καὶ συστηματικὴ τοποθέτησιν τοῦ Σοφιανοῦ ἀπέναντι στὸ πρόβλημα τῆς γλώσσας, ἐμεῖς διακρίνομεν στὴ δημοτικῇ ποὺ χρησιμοποιεῖ τὸν διάλογον μιὰ πρόξην πύλην ποὺ προαναγγέλλει τὴ δημοτικῇ ποὺ ὁ Σοφιανὸς ἀργότερα θὰ χρησιμοποιήσει μεθοδικὰ. Ἐξάλλου στὸν διάλογον συνυπάρχουν, ἀλλ' ὄχι ἀνάμικτα, δὺο εἶδη γλώσσας διαφορετικῆς μορφῆς. Μποροῦμε νὰ ἐπισημάνομε μερικὰς λέξεις χαρακτηριστικὰς, ποὺ μπορούν χωρὶς ἀμφιβολίαν νὰ ἀναγνωρισθῶν καὶ στὰ μεταγενέστερα κείμενά του.

Κ' ἐδῶ πρέπει νὰ ὑπογραμμίσουμε, σχετικὰ μετὰ τὴ γλώσσαν, τὴ διαφορὰ ποὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα στὸν γεμάτον λαϊκὴν ζωντανὰν διάλογον ὅσο ὁ Φιλοκράτης μιλά μετὰ τὴν ὑπέρητρα, ἔπειτα μετὰ τὴν κυρά (στ. 31-84) καὶ τὸν διάλογον Φιλοκράτη-Δημόφιλου, ὅταν οἱ δὺο τοὺς συναγωνίζονται σὲ κολακείας γιὰ τὸν Γκριττι καὶ τὸν Ἰμπραῆμ, καὶ ὁ τόνος γίνεται ἀναγκαστικὰ πρὸς ἐξεζητημένους καὶ πανηγυρικὸς (γλώσσα πρὸς συντηρητικῇ) γιὰ νὰ συμβαδίσαι, θὰ ἴλεγε κανένας, μετὰ τὸ ὑψηλὸν θέμα. Σ' αὐτὸ τὸ τελευταῖον μέρος, ἡ γλώσσα ἀποκτὰ ἕνα τόνον ἡμιπέσημον, ἀλλὰ χωρὶς νὰ ταυτίζεται μετὰ τὴν γλώσσαν εἶναι τόσο ἀπλήρ, ὅπως φαίνεται, ὅσο θὰ μπορούσε νὰ τὴν κατανοήσει ὁ Α. Γκριττι—αὐτῇ, ἄλλωστε, ἡ ἀπλήρ γλώσσα εἶναι ἡ γλώσσα τῆς Ὁθωμανικῆς διπλωματίας. Παρὰ πᾶντως γιὰ σύγκρισιν στῆς ἐπιστολῆς ποὺ ἀναλλάχθησαν μετὰ τῆς Βενετίας, τῆς Βενετίας τοῦ Ἀντρέα Γκριττι, καὶ τῆς Ὑψηλῆς Πύλης, ποὺ ἀνακοινώθηκαν ἀπὸ τὸν Μίκλοτς-Μύλλερ γιὰ νὰ διαπιστωθεῖ πῶς ὑπάρχει κάποια σχέση ἀνάμεσα σ' αὐτάς καὶ τὴ διλωματικῇ γλώσσῃ τοῦ Σοφιανοῦ. Ὡστόσο, αὐτὸ τὸ πανηγυρικὸν μέρος τῆς κομωιδίας ἔχει τὸ μειονέκτημα νὰ παρουσιάζει μιὰ χαλαρότητα στὴ σύνταξιν ποὺ ἔχει τὸ δυσάρεστο ἐπακόλουθον νὰ κάνει τὴ φράσιν πολυπλοκὴν σὲ πολλὰ σημεῖα. Πιθανόντα ἡ ἐκδήλῃ αὐτὴ ἀδυναμία ὀφείλεται πρὸς τὴν ἀνάγκην νὰ παραμείνει ὁ συγγραφεὺς πιστὸς στὸ πρωτότυπον ποὺ δύσκολον μπορούσε νὰ προσαρμοσθεῖ στιχογραφικὰ.

Σίγουρα, ὁ διάλογος ποὺ αὐτοσχεδίασε ὁ Σοφιανὸς εἶναι ὁ πρῶ-

τος ποὺ ὑπάρχει στὴ δημοτικῇ. Ὅπως εἶναι γνωστὸ ὁ διάλογος ἀπειθείας μετὰ τὸν δὺο συνομηλίτων, δὲν λείπει ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ μυθιστορήματα· σ' αὐτὰ ὅμως παρεμβάλλεται μέσα στὰ ἀφηγηματικὰ κομμάτια ποὺ χρησιμεύουν σὰν συνδετικὸς κρίκος. Τὸ ἴδιο μπορεῖ νὰ εἰπωθεῖ καὶ γι' ἄλλα κείμενα λαϊκῇ λαϊκότροπα, γιὰτὶ στὸ ἑλληνικὸ ἔθνος, ὅπως σ' ὄλους τοὺς λαοὺς ἄρρεσε πάντα ἡ χρησιμοποίησις λόγου καὶ ἀντίλογου. Ἐξῆς πραγματικὸν θεατρικὸν διάλογον χωρὶς τὴν παρεμβολὴν κανένου ἀφηγηματικὸν στίχου δὲν ὑπάρχουν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν διάλογον ποὺ προτάσσεται στὴ "Βατραχομουμαχία" τοῦ Δημητρίου Ζήνου, ποὺ ἡ πρώτη τῆς ἐκδόσεως ἔγινε τὸ 1539 καὶ εἶναι κατὰ συνέπειαν μεταγενέστερη κατὰ μερικὰ χρονία τοῦ διαλόγου τοῦ Σοφιανοῦ. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖον ποὺ πρέπει νὰ ἐπισημάνομε ἐδῶ εἶναι ἡ μετρικῇ μορφή τοῦ ἑλληνικοῦ κειμένου. Ὁ Α. Ρίτσι ὑποστήριξε πὸς κατέφυγε στὴ λιγότερον σφιχτῇ μορφῇ τοῦ ἑνδεκασύλλαβου, μέτρον ποὺ δὲν ἐμπόδιζε τὴ φυσικὴ ὀμιλίαν καὶ ποὺ πλησιάζει τὴ φυσικὴν ἀκρότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴν ἐλευθερίαν τοῦ πεζοῦ λόγου. Ὁ Ρίτσι θὰ μίλησε διχῶς ἄλλο γι' αὐτὴν τὴν ἀπόψιν στὸν ἑλληνα συνεργάτην του, ζητώντας του νὰ βρεῖ μιὰ ἀνάλογον λύσιν στὴ γλώσσαν του. Ὁ Σοφιανὸς, στὴν πραγματικὴν ἀντιπερίστασιν, ἀντὶ νὰ ἐναρμονισθεῖ μετὰ τὴν σχηματικὴν μορφήν τῆς κομωιδίας υἱοθετώντας τὸν ἑνδεκασύλλαβον, πράγμα ποὺ ἔπαινον δυνατὸν (ὑπάρχοντα τὰ ὀραϊότατα παραδείγματα τοῦ τόσο συνηθιστοῦ στίχου στὰ Κυπριακὰ Σονέτα) καταφεύγει στὸν στίχον ποὺ ἀπὸ τὴν ἀπόψιν τῆς μεγάλης διάδοσής του ἀντιστοιχεῖ μετὰ τὸν ἑλληνικὸν ἑνδεκασύλλαβον, δηλαδὴ στὸν δεκαπεντάσύλλαβον, τὸν πολιτικὸν, σὲ κατ' ἐξοχὴν λαϊκόν, ὅπως θὰ λέγαμε, στίχον. Δὲν θὰ τολμούσα ὅμως νὰ ἱσχυρισθῶμε πῶς ὁ πολιτικὸς στίχος τοῦ Σοφιανοῦ εἶναι τόσο ἀμετρος γιὰ λόγους καινοτομίας ἢ ἐξαιτίας τῆς προσπάθειας γιὰ μιὰ λιγότερον ἀκαμπτὴ στιχογραφικὴν μετὰ σκοπὸν νὰ προσεγγίσει ἀρμονικὰ τὸν ἑνδεκασύλλαβον τοῦ Ρίτσι. Ἀπὸ τὴν ἄλλαν μεριὰ, ἀκόμα καὶ χωρὶς ν' ἀνατρέξομε στὸ βυζαντινὸν μυθιστόρημα, διαπιστώνομε μιὰ ἀνάλογον μετρικὴν σὲ ἔργα χρονικὰ κοντὰ μ' αὐτὸ ποὺ ἐξετάζομε, ὅπως στὴν "Ἰστορία τοῦ Ρε τῆς Σκότσας" τοῦ Ἰακώβου Τριβόλη ποὺ ὁ Σοφιανὸς τὸν μνημονεύει ἀνάμεσα στὰ πρόσωπα ποὺ τὸν εἶχον ἐνθαρρύνει στὸ σχέδιόν του νὰ ἐκλαίκευσαι τοὺς κλασσικοὺς. Εἶναι, ὡστόσο, ἠθελήμενη ἢ ἀπουσία ὁμοιοκαταληξίας καὶ αὐτὸ εἶναι ὑπὲρ τοῦ Σοφιανοῦ ποὺ θέλησε νὰ συμμορφωθεῖ μετὰ τὴν μετρικὴν τοῦ ἑλληνικοῦ ἔργου.

Γιὰ τὴν συνύπαρξιν ἑλληνικῶν στίχων μ' ἑλληνικῶν, ἀξίζει νὰ σημειώσομε πὸς στὴν νέα θεατρικὴ παράδοσιν ποὺ ἐγκαινιάστηκε στὴν Κρήτη ἀπ' τὸν Γεώργιον Χορτάση, κατὰ τὰ τέλη 16ου αἰῶνα ἀπὸ ἀνάγκην κομωδιακῆς, στὸν ἑλληνικὸν διάλογον παρεμβάλλονται στίχοι στὰ ἑλληνικὰ (καὶ τοῦ "Pedante" ἀκόμα καὶ στὰ λατινικά). Τὸ μέτρον ποὺ χρησιμοποιεῖται ὁ συγγραφεὺς σ' αὐτὸ τὸ γλωσσικὸν διάφορον κομμάτι εἶναι τὸ ἴδιον μέτρον τοῦ ἑλληνικοῦ στίχου, ὁ πολιτικὸς στίχος. Ὁ Σοφιανὸς καθιέρωσε ἔτσι μιὰ ἐσωτερικὴν ἀντιστοιχίαν. Ἐξάλλου, ἂν ὄχι ποσοτικὰ ἰσοδύναμη, ἀνάμεσα στὸν ἑθνικὸν ἑλληνικὸν καὶ τὸν ἑθνικὸν ἑλληνικὸν στίχον. Τὸ πέραμα τοῦ ὁσὸτος ἐμεινε μεμονωμένον χωρὶς συνέχεια. Καὶ πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὸς ἂν καὶ ἡ πρωτοβουλίαν του ὑπῆρξε μεγαλοφυής, ὁ Σοφιανὸς κατέληξε σὲ μιὰ στιχογραφικὴν ἐλαττωματικὴν καὶ ρηχῇ. Ὁ "Ἀγκοστίνον Ρίτσι, παρεμβάλλοντάς ἐνα διάλογον στὰ νέα ἑλληνικά, ἐπέδωξε ἕνα πολὺ ξεχωριστὸ σκοπὸν, καὶ τὸν πραγματοποιοῦσε περίφημα, ἀφοῦ ὁ Λουίτζι Γκριττι ὄχι μόνον ἐκτιμούσε τὸ ἐγκωμιαστικὸν μέρος ποὺ ἀφορούσε αὐτὸν καὶ τοὺς φίλους του, ἀλλ' ἐπιπλέον θὰ χαιρόταν ὅτι διασκεδατικὸτατον ὑπῆρχε τὰ λόγια τοῦ πονηροῦ καὶ ἀστείου Κωνσταντινοπολίτη ταξιδιωτῆ. Ποιὸς ἄλλος ἀπὸ ἕνα ὁμοιοκαταληκτικὸν ἀκροατικὸν θὰ μπορούσε ν' ἀπολαύσει ἕνα τόσο μεγάλο κομμάτι στὰ ἑλληνικά; Τὰ ἑλληνικά τῆς τυπωμένης παραλλαγῆς σίγουρα θὰ μπορούσαν, ἂν ὄχι νὰ τὰ καταλάβουν ὅλοι, τοῦλάχιστον νὰ μαντέψουν τὸ νόημά τους· τὴν ἑλληνικὴν ὅμως παραλλαγήν;

"Ὅποιος ἔχει κάποια ἐξοικείωσιν μετὰ τὸ ἀναγεννησιακὸν θέατρο ἔξει πὸς τὰ ἑλληνικά στῆς βενετσιάνικης παραστάσεως δὲν ἔπαινον γλώσσαν ἀκατάληπτην. Δὲν ἐκπλήττει τὸ συμπέρασμα σὲ ὅποιο κατάληξε ἕνα μελετητῆ τῆς "Γλώσσας τῶν στράδιων" στῆς βενετσιάνικης διαλεκτικῆς κομωιδίας καὶ τὰ ποιήματα τοῦ 16ου αἰῶνα". "Γιὰ τὴν παράστασιν αὐτῶν τῶν ἔργων δὲ θὰ ἔπαινον καὶ ἡ ὑπάρχειν μεγάλῃν δυσκολίαν κατανόησιν, ὅπως δὲν ὑπῆρχε καὶ γιὰ τὸν διάλεκτον τοῦ Μπέργκαμο ἢ γιὰ ἄλλας πού μιλούσαν στὴ Βενετία· ἐπρόκειτο γιὰ λέξεις πολὺ γνωστὰς, συχνὰ τῆς ἰδίας, δηλαδὴ γιὰ στερεότυπες φόρμουλας καὶ, σ' αὐτάς τῆς περιπτώσεως, τὸ Κοινὸν τῆς χρησιμοποιοῦσε στὸ λεξιλόγιον του παρόντως τις ἀπὸ τὴν καθημερινὴν ζωὴν. Τῆς ἄλλης λέξεως, γιὰ νὰ μὴ χάνει ὁ ἀκροατῆς τὴν συνέχεια, τῆς ἐπαναλάμβανον βενετσιάνικα. Αὐτὴ ὁμοίως ἔπαινον ἡ λιγότερον συχνὴ περίπτωση". Στὴν ἴδιαν μελέτην ἀπ'

όπου πήρα το απόσπασμα αυτό, μνημονεύονται θεατρικά παραδείγματα διάσημων συγγραφέων όπως η "Rodiana" του Ρουτζάντε, τὰ ἔργα "La pozione", "Las spagnolas" καὶ "Il Travaglia" τοῦ Ἀντρέα Κάλμο καὶ "La Cigana" τοῦ Τζιανκάρλι. Οἱ θεατρικοὶ συγγραφεῖς ποὺ ἀναφέραμε, ἀκολουθοῦν ὅλοι τὰ ἔχνη τοῦ Μπουρκελλά, ποὺ εἰσήγαγε τὸ νεωτερισμὸ τῶν πολὺγλωσσῶν προσώπων καὶ ποὺ δὲν διασώθηκε τίποτα δικό του σὰν μαρτυρία τῆς θεατρικῆς του παραγωγῆς. Οἱ ἴδιες αὐτὲς κωμωδίες εἶχαν μνημονευτεῖ προηγουμένα ἀπὸ τὸν Κωνστατίνου Σάθα, στὸ "Δοκίμιον περὶ Θεάτρου", ὅπου εἶχε σταχυολογήσει μερικὰ χαρακτηριστικὰ ἀποσπάσματα καὶ εἶχε συγκεντρώσει μερικὲς ἀξιωματικὲς λέξεις.

Γιὰ τὸ σκοπὸ τῆς μελέτης μας εἶναι ἀποκαλυπτικὸ τὸ γεγονὸς πὸς κανένα ἀπ' αὐτὰ τὰ θεατρικὰ ἔργα, ὅπου ἐμφανίζονται τὰ ἑλληνικά, δὲν φαίνεται προγενέστερο τοῦ 1540. Ἄν ὥστόσο λάβουμε ὑπ' ὄψιν μας ὅτι ἴσως πρὶν ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς ποὺ ἀναφέραμε ἕνας τέτοιος γλωσσικὸς συνδυασμὸς ἐπιχειρήθηκε ἀπὸ ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου ποὺ δὲν διασώθηκαν μαρτυρίες τους, εἶναι δυνατὸ νὰ ὑποστηρίξουμε χωρὶς νὰ ριψοκινδυνεύσουμε πολὺ καὶ περιοριζόμενοι στὴς γενικὲς γραμμὲς, πὼς ἡ "ἑλληνικὴ" παραλλαγὴ τῶν "Τριῶν τυράννων" ἀνήκει σὲ μιὰ κατηγορία, κάθε ἄλλο παρὰ ἀσημαντῆ, κωμωδιῶν ποὺ γεννήθηκαν στὴν περιοχή τῆς Βενετίας μὲ διαλόγους ὅπου ἀναμιγνύονται καὶ ἑλληνικά. Ὁ εἰδικὸς σκοπὸς τῆς κωμωδίας ποὺ ἐξετάζουμε, ὁδήγησε τὸ συγγραφέα νὰ προσφύγει ὄχι στὰ ἑλληνικά τῶν τριῶν, γλωσσικὸ ἰδιῶμα ποὺ ἔχει χάσει τὴν ἀξιοπρέπειά του, ἀλλὰ σὲ μιὰ γνήσια νεοελληνικὴ γλῶσσα: καὶ γι' αὐτὴ τὴν περίπτωσιν ἀνάγκαστηκε νὰ ζητήσει τὴ βοήθεια τοῦ Νικολάου Σοφιανοῦ. Τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Ρίτσι μερικὰ χρόνια ἀργότερα δημοσιεύει ὀλόκληρο τὸ Γαληνὸ (ἀλλὰ, ὑπενθυμίζουμε, σὲ λατινικὴ μετάφρασιν ὄχι δική του) δὲν ὁδηγεῖ στὸ συμπέρασμα πὸς τὸ 1533 εἶχε ἐπεκτείνει τίς γνώσεις του ἀκέμα καὶ στὴν κοινὴ νεοελληνικὴ στὸ βαθμὸ ποὺ φανεροῦν οἱ σκηνὲς τῆς κωμωδίας του σὲ δημοτικὴ γλῶσσα.

Τὸ κείμενο σ' ὅ,τι ἀφορᾷ τὸ ρηθὸ καὶ βεβιασμένο ἐγκώμιο τῶν Σουλεϊμάν-Ἰμπραήμ-Γκρίττι δὲν εἶναι ἀξίον μεγαλύτερης προσοχῆς ἀπὸ ὅ,τι ἕνα κείμενο παρόμοιο ὅπως, ἔξαφνα, ἕνα τοῦ Ἀτσιαγιόλι, ποὺ γράφτηκε γιὰ νὰ ἐγκωμιάσει τὸν Κάρλο Ε'. Παρ' ὅλο ποὺ στὸν Ρίτσι-Σοφιανὸ δὲ λείπει σποραδικὰ καὶ ἡ διεσπυση λαϊκῶν στοιχείων, ἀνάμεσα στὰ δυὸ αὐτὰ κείμενα ὑπάρχει συγγένεια στὴ γλῶσσα, τὴ μονοτονία καὶ τὴ σκοτεινὴ ἔκφραση. Πάντως, ὁ διάλογος γράφτηκε ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ Σοφιανοῦ, δηλαδὴ ἐνὸς λόγιου ἀπ' αὐτοὺς ποὺ μὲ τὴν προσωπικότητά τους σημάδεψαν σὲ μεγάλο βαθμὸ τὴ Νεοελληνικὴ Ἱστορία καὶ γι' αὐτὸ καὶ μόνον τὸ λόγο ἔχει ἰδιαιτέρη σημασία γιὰ τοὺς νεοελληνιστὲς. Σ' αὐτοὺς τοὺς ἀτεχνους στίχους, βλέπουμε, ἂν ὄχι τίποτ' ἄλλο μιὰ πολιτικὴ στάση ποὺ συμμερίζεται ὁ Σοφιανὸς ποὺ νὰ μεταφραστῆς συμμέτοχος στὸν "διπλωματικὸ" ἐλιγμὸ τοῦ Ρίτσι, ἀκόμα καὶ ἂν ἡ εὐθύνη δὲν ἀνῆκε στὸν ἴδιο.

Ἄλλ' αὐτὸ ποὺ συγκεντρώνει τὴν προσοχὴ μας εἶναι ὁ διάλογος στὴς σκηνὲς τῆς ἀρχῆς πρὶν ὁ λόγος γίνῃ μεγαλόστομος στὸ γενικὸ ἐγκώμιο γραμμένο σὲ γλῶσσα ἀνάμικτη ὅπου ἔχουμε ἕνα λαμπρὸ παράδειγμα τῆς ζωντανίας τῶν ἐκφράσεων γιὰ τὴν ὁποία ἦταν ἱκανὸς ὁ Σοφιανὸς στὴ δημοτικὴ, παράδειγμα ποὺ μᾶς παρηγορεῖ ἀπὸ μιὰ πλευρὰ γιατί ἐπιβεβαιώνει τὰ χαρίσματα τοῦ δημοτικιστῆ ἀγωνιστῆ, γνωστὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα κείμενά του, ἐνῶ ἀπ' ἄλλῃ μᾶς θλίβει μὲ τὴν ὑπερβολικὰ μικρὴ του διάρκειαν ὁ Σοφιανὸς θὰ μπορούσε ἔχοντας τὴν κατάλληλη παρότρυνση νὰ προηγήθῃ τῆς Ἱστορίας τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου κατὰ μισὸ καὶ περισσύτερον αἰῶνα, δημιουργώντας ἕνα ἀντιστάθμισμα στὸ ἐπιτηδευμένο καὶ φιαχτὸ ἔργο τοῦ κωμωδιογράφου Δημητρίου Μόσχου καὶ σ' ὅσους Ἕλληνες στὴν ἐποχὴ του ἀπαρνούνταν τὴ γλῶσσα τους γιὰ νὰ ἐπιδιώξουν λογοτεχνικὲς δάφνες στὰ ἰταλικά ὁ—νοὺς μου πάει στὸν Ἀγγελο Λεόνικο καὶ τὸν Τζιοβάννι Τζιουστινιάνι.

Ἰδού τὸ ἑλληνικὸ κείμενο τοῦ Ν. Σοφιανοῦ στὴν Ε' πράξῃ τῶν "Τριῶν τυράννων" ποὺ ὁ Μ. Βίττι παρεχώρησε στὸ "Θέατρο":

AGOSTINO RICCHI: "TRE TIRANNI"

SCENA PRIMA

Filocrate, ritornato da Costantinopoli più che mai del suo amore acceso, per entrar in casa di Lucia e non essere conosciuto, vien in abito di peregrino dimandando da alloggiare, in lingua Greca e, parlando con Demofilo vecchio, entra nelle lode del grande Imperatore dei Turchi e del magnanimo Imbrahim e generosissimo Luigi Gritti e del Re Cristianissimo, ed è alla fine accettato in casa.

FILOCRATE, ritornato peregrino, FRONESIA, CALONIDE, LUCIA, DEMOFILO vecchio.

FILOCRATE

Ecco quaggiù la casa.
Ma fia impossibil ch'io celar mai possa
l'ardente foco che pensai già spento
dal giusto sdegno, che se ben d'assai
son di poi rimutato di presenza
e di costumi, potria 'l vecchio amore
ripormili a la mente, ma che dico?
che ancor di quelli ch'hanno amato un tempo
si ricordano un dì; ma a me bisogna
dimostrar lor di non sapere al tutto
se non la lingua greca. Ma la fante
è gionta alla finestra, ora io incomincio.

Ποῦ στέκει ὁ Δημόφιλος;

FRONESIA

Αὐτὸς;

FILOCRATE

Ποῦ στέκει ὁ Δημόφιλος ὁ μέγας ξενοδόχος;

FRONESIA

Con chi ragioni, forestier da un occhio?
Sei Greco o Turco, oppur dal prete Ianni?

FILOCRATE

Κυρά, Ρωμαιοὶ εἶμαι ἐγώ· εἰς τὸν ὄρισμόν σου.

FRONESIA

Credo che pensi ch'io sia forse ebrea.
Io non t'intendo se tu non dici altro.
Vedi che incrocicchiari che fa con mano!

FILOCRATE

Αὐτοῦ ἔστεκε ποτὲ ἐκεῖνη ἡ Καλλονίδη;

FRONESIA

Che Calonidi dici? È mia padrona.
Vuoi ch'io la chiami? Ma tu non m'hai cera
altro voler da noi che qualche tozzo,
ch'altro non c'è da far mai tuto l'anno
che dar vin, dare aceto e dar farina
a questi birbonacci che raccontano
filastrecche pensate e fatte a mano,
perché san che madona si diletta
di parlar come loro in bus e in bas.

FILOCRATE

Καθεὶς δοκῶ γελᾷ με ἐρωτῶντα νὰ μοῦ δείχνουν·
ἐγὼ μοῦ φαίνεται καλά, τί κεινὸ ν'αἶ τὸ σπίτιν
ὅπωςτεκα αὐτὸς ἐγὼ, πόσον καιρὸν οὐκ οἶδα,
ὅποτεν ἔτυχον ἐδῶ ὁ μέγας φλαμουριάρης
τοῦ θαυμαστοῦ καὶ συνετοῦ μεγάλου Βασιλέως.

CALONIDE

Oh, io ho inteso appunto ciò ch'ei dice.
È greco e dice che per il passato
è alloggiato qui. Uomo dabbene,
che dimandate voi? Tu non rispondi?

FILOCRATE

Τὸν Δημόφιλον τὸν ξενοδόχον.

CALONIDE

Si, si, t'intendo

Egli sta qui, ma non s'alloggia alcuno.

FILOCRATE

Κυρά, λέγε ρωμαίικα.

CALONIDE

'Εδῶ στέκει' τί μ' ἐρωτᾷς ;

Τί θέλεις παρ' ἐκείνου;

FILOCRATE

Κάτελθε κάτω νά σοῦ εἶπω

τί θέλω καί γυρεῦω.

CALONIDE

Μετὰ χαρᾶς ἀπάσης·

ἀνάμεινον ὀλίγον.

FILOCRATE

'Ω, πόση ἀγαλλίασις ἔχει

τὸν ἄνθρωπον ὅταν στραφῆ εἰς παλαιόν του φίλον ...

CALONIDE

'Εγὼ οὐκ οἶδα ποῖος εἶ καὶ ἀπὸ ποῦθεν ἦλθες, καὶ βλέπω σ' ὅτι μ' ἐρωτᾷς διὰ τὸν πενθερόν μου. 'Ημεῖς ἔναι καιρὸς πολὺς ὅπου κἂν ἓνα ξένον ἐδέχθημαν στὸ σπίτιν μας.

FILOCRATE

'Εγὼ εἶμ' ἀπ' ἐκείνους

ὁποῦ 'λθασιν ἐδῶ ποτὲ μὲ τὸν φλαμουριάρην εἰς τὰ χίλια πεντακόσια εικοσιεῖς ἔτη, κι' ἐγνώρισα πολλὰ καλὰ τὲς καλοσύνες ὄλες ὅπῳδειςαν τὸτ' εἰς ἐμέ, ἐδῶ στὸ σπίτιν τοῦτο, καὶ παρευθὺς ἐδῶ 'δραμα.

CALONIDE

Θέλεις ἐδῶ νά στέκης ;

'Η τί ἄλλο θέλεις ;

FILOCRATE

Τοῦτο θέλω καὶ ἐπιθυμῶ,

ἂν ἔναι ποριζόμενον.

CALONIDE

Διὰ τοῦτο, ἀδελφέ μου, οὐκ ἔστι χρεῖα πρὸς ἐσὲ μ' ἐκείνον νά μιλήσης, ὅτι ἐγὼ τὴν γνώμην του οἶδα καλὰ καὶ ξεύρω, γινώσκω καὶ ὅ,τι βούλεται καὶ θέλει νά ποιήσῃ, ὅτι οὐδὲν δεχόμεθα ξένους, ὅτι μεγάλην εἰς τὸ σπίτιν μας ἔχομεν θυγατέρα καὶ ὅτι πολλὰ φοβούμεθα τὴν φλόγα τῆς πανούκλας, ὅπῳκαυσε καὶ φλόγισε τὰ φύλλα τῆς καρδίας μας, καὶ διὰ τοῦτο ἀπελθε, φίλε, 'ς τὴν καλὴν ὥραν, καὶ μὴ μ' ἐρώτα πλέον.

FILOCRATE

'Ω, τῆς κακοτυχίας μου!

Δεκάξι μέρες ἀπερνοῦν ὅπου 'μαι μὲ τὴν θέρμην, καὶ βλέπεις με καὶ σὺ καλὰ 'τί 'μ' ὡσάν ποθαμένος ἀπὸ τὴν κακοπάθειαν καὶ τὸν μεγάλον κόπον, ἀλλ' ὄχι, χάριτι Θεοῦ, ἀπὸ τι ἄλλο πάθος. 'Εγὼ καὶ φόβον οὐ μικρόν νά πάγω εἰς ἄλλο σπίτιν, ὅτι βαστῶ πολὺτιμα λιθάρια καὶ χρυσάφιν, καὶ διὰ τοῦτο σκόπησον πῶς ἔναι δυνατόν ποτὲ ἐγὼ νά καταντήσω εἰς ἄλλο σπίτιν κάλλιον· καὶ διὰ τοῦτο, ὡς ὄρας, εἶμαι καὶ ἐνδυνάμενος ὡσάν χωριάτης πενιχρὸς καὶ ἐξουδενωμένος.

CALONIDE

Κακὸν μοῦ φαίνεται πολλὰ, φίλε ἡγαπημένε, ἀλλ' ὅμως οὐδὲν δύναμαι τίποτε νά σοῦ κάμω· τίς εἶ, καλὰ, ἂν ἠπορήσῃ, εἰπέ μου τὸ νά ξεύρω καὶ θέλω τοῦ τὸ εἶπει.

FILOCRATE

'Εγὼ εἶμ' ὁ Δημήτριος,

κι' ἐκείνος καλὰ μὲ ξεύρει.

CALONIDE

'Υπάγω δι' ἀγάπην σου

καὶ θέλω κάμει τίποτε ὅσον νά 'ξασθενίσῃς νά σὲ δεχθῆ, καὶ τότε οὖν ἂμ' εἰς τὴν καλὴν ὥραν, παρακαλῶ καὶ δέομαι καὶ δὲν τὸ θέλεις χάσει.

FRONESIA

Potrebben così dir venticinque anni

che non ne intenderei una parola.
Ma mi piace sentirgli.

LUCIA

Io non saprei già parlar come lor, ma d'assai cose che dicono io le intendo, ché fin quando era ch'io andava a scuola m'arricordo che tutti in casa parlavan così. Ma di poi è venuto un altro tempo che a la fe'ci convien pensare ad altro che imparare il parlar dei forestieri. E si sia.

FRONESIA

Tu dici bene il vero ché c'è ben tanti guai ; se non fosse altro che aver solo a pensare ai fatti tuoi ch'allora che t'avevan per acconcia con quella bestia che venne poi matto, forno a peggio che mai ; ora Dio voglia che vada ben di questa di Crisaulo ch'è pure altr'uomo.

LUCIA

Ti vo'dir, Fronesia.

FRONESIA

Tu sospiri.

LUCIA

Se non mi pare al tutto aver visto costui.

FRONESIA

Ecco 'l messere.

DEMOFILO

Πόθεν εἶ, ξένε;

FILOCRATE

Πολίτης εἶμαι, ὅτ' εἰς τὴν Πόλιν ἐγεννήθηκα· ἀλλὰ εἶμαι καὶ βενετσάνος, διατι καὶ ὁ μέγας Βασιλεὺς τῶν βασιλέων πάντων ἡγάπησε καὶ ἀγαπᾷ μετὰ μεγάλου πόθου τὸν εὐγενῆ καὶ συνετὸν υἱὸν μεγάλου δούκα τὸν μέγαν 'Αλοῖσιον τὸν Γρίτην τὸν γενναῖον διὰ τὲς χάρες τὲς πολλὰς ποῦ βρίσκει εἰς ἐκείνον.

DEMOFILO

Πολὺ καλὸν κι' ὠφέλεια διὰ τὴν χώραν 'κείνην καὶ διὰ τὴν περίφημον ἀπασαν 'Ιταλίαν, ὅσον ὁ Θεὸς φυλάττει τον, ὁ Κτίστης τῶν ἀπάντων.

FILOCRATE

'Εκεῖνος τόσον ἐφθασεν εἰς ἀκροτάτην γυνῶσιν κι' εἰς μεγαλοφυχίαν ἀπειρον καὶ εἰς ἀγαθωσύνην, ὅτι καὶ εἰς τὴν πρέπουσαν ἐφθασε γὰρ ἀξίαν τῶν ἀρετῶν καὶ ἀξιώων κι' ἐγένετ' αὐτοκράτωρ κι' ἔκαμε καθαρὰν φιλίαν μ' ὄλους τοὺς ἐδικούς μας πρίγκιπας, αὐθέντας ἄλλους πολλούς τε καὶ μεγάλους, κι' εἰς ὅλην τὴν 'Ανατολήν ἡ ἀρετὴ του λάμπει.

DEMOFILO

Καὶ τοῦτου ἔστιν αἴτιον· ἡ ἀρετὴ γὰρ πάντα τὴν ἀρετὴν ἡγάπησε καὶ θέλει καὶ τιμᾷ τὴν.

FILOCRATE

'Εμαθαν οἱ ἡμέτεροι ὅπου τὸν ἀγαποῦσιν τὸν 'Αλοῖσιον αὐτὸν τὸν Γρίτην τὸν γενναῖον νά λέγουσιν ὡς ὁ Θεὸς τὴν βασιλείαν τοῦ κόσμου κατέστησε νά κυβερνᾷ ὅλην τὴν οἰκουμένην ἓνα τὸν Αὐτοκράτορα μέγαν Σουλαϊμάνην· καὶ πρέπει του νά λέγεται καὶ βασιλεὺς τοῦ κόσμου βλέποντας περισσότερον μέρος τῆς γῆς ὀρίζει, ὡς ὄλοι πρὸς τοὺς δούλους τους αὐθένται καὶ δεσπότηι οἱ δὲ λοιποὶ ἀγαποῦσι τον, εὐχονται, προσκυνοῦν τον κι' ἂν διαφορᾷ πίστεως εἶν' ἀποχωρισμένοι· ἀλλ' ἡ τοσαύτη ἀρετὴ ὅπῳχ' ἐνίκησέ τους, τοὺς γὰρ θανόντας βασιλεῖς ὁμοῦ καὶ τοὺς παρόντας καὶ ὅσοι θέλουσιν ἐλθεῖν ὄλους ἐπέρασέ τους εἰς ἀρετὴν καὶ φρόνησιν, γνῶσιν καὶ ἐξουσίαν ἀγάπην τε καὶ συμβουλὴν, ἀνδρεία, δικαιοσύνην, φιλίαν, μεγαλοφυχίαν καὶ τ' ἄλλα ὅσα εἶχαν

οί πρώην αυτοκράτορες και βασιλείς του κόσμου
και διά τούτο άπαντες και θέλουν και άγαπούν τον.

DEMOFILO

Ἡ βασιλεία τ' αὐθεντός μεγάλου Σουλαϊμάνη
ἔστιν ὡς ὁ πολύφωτος ἥλιος εἰς τὸν κόσμον
ὅπ' ὄλα αἱ ἀκτίνες του, καλὰ και δὲν τὰ βλέπουν,
ἀλλ' εἶν' και θεραπεύει τα και τρέφει τα ἐπίσης
και ἔτσι ἀπὸ μέρους του ποροῦμεν νὰ εἰπούμεν
ὡς κι' ἐκεῖ ὅπου οὐκ ἔδειξε ποτὲ τὴν δυνάμιν του,
αἱ ἀρεταὶ του αἱ πολλὰ ποιοῦσι κι' άγαπούν τον
και μεγαλύνουν τον πολλὰ μετὰ μεγάλης φήμης.
Ἰδὲ και τὸν πανένδοξον μέγαν Ρῆγαν τῆς Φράντσας,
τὸν ἀρχηγὸν τῶν ἀρετῶν, τὸ ἄνθος τῶν χαρίτων,
τὸν φρόνιμον τὸν συνετὸν τὸν ὄντως βασιλέα,
πῶς τὸν βλέπει και ὀμιλεῖ και πόσα τὸν θέλει·
και αὐτὴ ἔναι ἡ τιμὴ ὅπου πολλὰ ποθοῦσαν
οἱ πάντες με τὴν γνώσιν τους νὰ κάμουν ν' άγαποῦνται
οὐ μόνον ἐκ τοὺς ἴδιους και ἐνεμπιστεμένους
ἀλλ' ἀπ' ἐκείνους πὺν κρατεῖ ὅτι νὰ εἶν' ἔχθροί του.
Και τοῦτο τὸ ἀπόχτησε μόνος ὁ Σουλαϊμάνης
κάμνοντας καθὼς ἔπρεπε τὸν ὄντως βασιλέα·
και τοῦτο ἔχει πάντοτε νὰ διδῆ και χαρίζη
και νὰ ποιῆ τοὺς άπαντας πάντοτε μακαρίους
και τοῦτο μᾶς τὸ μαρτυρεῖ ὁ πλοῦτος ὁ μέγας
ὀπόπεμψε στὴν Βενετίαν με τοὺς πραγματευτάδες
δόντες δῶρα πολῦτιμα, πρέποντα βασιλέως,
ἀπερ και ὁ Ἀλέξανδρος ὁ Μέγας και ὁ Κάισαρ
και ἄλλοι πλείστοι βασιλεῖς, ρῆγες τε και αὐθένται
εἶχασι πλοῦτον ἀπειρον νὰ δίδουν και χαρίζουν
ἀλλ' εἰς οὐδὲνα πῶποτε ἤλθεν αὐτὴ ἡ χάρις,
εἰς μόνον δὲ τὸν βασιλέα μέγαν Σουλαϊμάνην
ἤλθεν ὁ μέγας οἰωνὸς ἀκρας ἐλευθερίας·
και διά νὰ τὸν τιμήσουσιν ὡς μόνον βασιλέα
λιθάρια ὠραιότατα εἶχασι κάλλωποῖσιν
και ἄλλα ὅσα ἔπρεπε τὸν τέτοιον βασιλέα·
ἐξ οὗ και πάντα ἀπὸ τὴν μεγαλοψυχίαν του
μεγάλῃ ἀγάπῃ εἰς ἡμᾶς ἔρχεται ἀπ' ἐκείνου
και ἀφ' ἡμῶν πάλιν αὐτὸς ἔχει μεγάλην δόξαν·
και οὕτως ὡς ἐκέρδησε τοὺς άπαντας ἀνθρώπους
οὐ μόνον εἰς ἀθάνατον φήμην ὅπου διαβαίνει
πᾶσαν μεγίστην βασιλείαν και αυτοκρατορίαν
ἀλλὰ και ἐλπίζουσιν ἰδεῖν πολλὰ μεγάλην μνήμην
εἰς πᾶσαν γλῶσσαν τῶν βροτῶν τῆς ὄλης οἰκουμένης,
διατὶ πολλὰ γνωρίζονται κι' εἶν' εἰς μεγάλην φήμην
αἱ χάριτές του αἱ πολλὰ και αἱ εὐεργεσίαι
τοὺς πάντας ἐπεράσασιν Ἑλληνας και Ρωμαίους.

FILOCRATE

Τὰ πάντα ἀληθεύεις· και διατὶ οὐ λέγομεν
ἐκεῖνο ὅπου λέγεται πάντοθεν καθ' ἐκάστην ;
Ἄ φρόνιμος ὁ συνετὸς ὁ μέγας Ἐμπρεῖμης,
ὁποῖος ἔναι παράδειγμα πάσης μεγάλης φήμης,
οὐ μόνον ὅτ' ἐπέρασε τὸν μέγαν Μεσενάτον
ὀπόδιδε χαρίσματα τῶν τότε ἐναρέτων
ἀλλὰ και νὰ ποιήσωσι μεγάλους ἀνδριάντας
τῶν ἀρετῶν ὅπου κρατεῖ ὁ μέγας Ἐμπρεῖμης.

DEMOFILO

Ἄ ὁ κόσμος ὄλος προσκυνᾷ ὡς φῶς πασῶν τῶν ἀρετῶν
πὺν τρέφει και ζωογονεῖ και κυβερνᾷ τὰ πάντα
ὅτ' ἔναι τὸσον εὐγενῆς και γαληνὸς τῇ φύσει
ὅσον ἔναι και ἐνδοξος, μέγας κ' ἤξιωμένος.

FILOCRATE

Ἄλλ' ἵνα μὴ μακρολογῶ, και κόψω και τὸν λόγον,
ἤθελα νὰ ἴθω εἰς αὐτὸ πὺν λέγουσιν οἱ πάντες,
ὡς εἰς μόνος ἐγένετο μέγας Σουλαϊμάνης,
δίκαιος ἅμα βασιλεὺς και αυτοκράτωρ κόσμου,
και ὡς εἰς μόνος ἐγένετο ἄξιος Ἐμπρεῖμης,
οὕτω και Ἄλοῖσιος ὁ Γρίτης ὁ γενναῖος
πάσης Εὐρώπης ἐξοχος και ὄλης οἰκουμένης
ἐγένετο ἐπάξιος κερδῆσαι πᾶσαν χάριν
τοῦ προλεχθέντος αὐθεντός μεγάλου Σουλαϊμάνη
και Ἐμπρεῖμῃ τοῦ καλοῦ και τοῦ συνετωτάτου,
κ' ἡμεῖς ἐβεβαιώθημεν και ἔτσι τὸ κρατοῦμεν,
οὐδεὶς ἡγάπησε ποτὲ τινὰ ἀπὸ καρδίας
ὡσάν αὐτὸς με χάριτας εὐρεν εἰς τὴν ψυχῇ του
και ἤξιώθη κι' ἔκαμε πολλὰ καλὴν φιλίαν

με τὸν μέγαν Ἐμπρεῖμ, τῶν ἀρετῶν τὸ ἄνθος·
δεύτερον δὲ ν' άγαπηθῆ κι' ἀπὸ τὸν βασιλέα,
ὁποῖος αὐθέντης ἔμιξε τῶν παλαιῶν ἐκείνων
τὴν φρόνησιν και τὴν ἀνδρείαν και τὴν ἀγαθωσύνην,
μακάριον ἐποίησε τὸν ἐδικὸν μας χρόνον.

DEMOFILO

Ἐγὼ δὲν ἔλαχα ποτὲ οὐδὲ εἰς ἓνα τόπον
ἐκεῖ ὅπ' οὐδὲν λέγεται κι' ἄδεται τούνομά του·
και εἰς ἔμένα περισσὰ ἔρχεται τοῦτο πάντα
ὅταν ἐγκαρδιῶνομαι και θέλω νὰ σκοπήσω
τὰς πράξεις και τὰς ἀρετὰς τοῦ ὄντως βασιλέως·
κινᾶται ἡ καρδιά μου και φέρει τὸσον πόθον
ὡστε και εὐλαβοῦμαι τον, δοξάζω και τιμῶ τον
και λογαριάζω πάντοτε μέσ' εἰς τὸν λογισμόν μου
οὐ μόνον με τὰ ἄρματα τρεῖς κόσμους νὰ κερδίσῃ
ἀλλὰ και με τὰ ἄρματα τῆς μεγαλοψυχίας του
αὐτὸν τὸν ἥλιον δύναται νὰ κάμη νὰ φθονῆσῃ,
και ἵνα μὴ πολυλογῶ, οὕτως ἀποφασίζω
ὅτι ὁ μέγας βασιλεὺς κι' αὐθέντης ἐδικός σας
εἰς τοιοῦτον τρόπον εὐτυχῆς ἐγένετο και μέγας
ὡς οὐδεπῶποτε βαθμὸς ἐγένετο τις ἄλλος
ἀνώτερος και κράτιστος περιφήμος και μέγας·
και γὰρ προβαίνουσι πλῆθὰ αἱ πράξεις του τοὺς ἄλλους
κ' ἡ φήμη καθ' αὐτὴν ἔστιν ἀθάνατος τὰ πάντα.
Και θέλουσιν εἶπει τινὲς ἐκ τῶν μωρῶν ἐκείνων
οὐδὲν ἐγένετο ποτὲ τῶν παλαιῶν ἐκείνων
μείζον, και τοῦτου τὸ αἴτιον πιστεύω νὰ ἔναι τοῦτο
διά νὰ μὴ ἔχη και αὐτὸς τινὰ ὡσπερ ἐκείνου
τὸν Ὀμηρον και τὸν σοφὸν Βιργκίλιον νὰ γράψουν
τὰς πράξεις ἄς ἐποίησεν ὁ μέγας Σουλαϊμάνης·
ἀλλ' οὐκ εἰσὶ γὰρ ἄπαντες ἴσως ἀποθαμένοι,
ἀλλὰ ἡ γνώσις πάντοτε ἦτον ἐκείνη πῶναι
και μόνον τὰ συμβαίνοντα παρέρχονται κι' ἀλλάσσουν
και ἂν ἐκεῖνοι εἶχασι τὸν Μεσενάτον κείνον,
αὐτὸς ἔχει δύο θαυμαστοὺς τε και γενναίους,
λέγω τὸν μέγαν Ἐμπρεῖμην και αὐτὸν τὸν Γρίτην
οἵτινες ὑπερβαίνουσι δώδεκα Μεσενάτους.
και τὸσον πρέπει εἰς αὐτοὺς ἡ δόξα παρὸ κείνων
ὅσον ἐκεῖνος ἔβιδε τὰ Κάισαρος Αὐγούστου
οὕτοι δὲ τὰ ἑαυτῶν χαρίζουσι πλουσιῶς
εἰς ἐναρέτους πάντοτε και τοὺς σοφοὺς ἀνθρώπους.
Και ἐπάνω εἰς ὄλα, ἐλθὲ εἰς τὸ σπῆτιν μέσα
και στέκε ὅσον ὁ Θεὸς νὰ δώσῃ νὰ ὑγιάνῃς,
και θέλω σὲ κρατεῖν καλὰ και με μέγαν πόθον
ὡσάν νὰ ἦσουν υἱός μου.

FILOCRATE

Ἐγὼ, ἐπάνω εἰς ὄλα,
οὐχ ὅτι θέλω σὲ κρατεῖ ὡς αὐθέντην και πατέρα
ἀλλὰ και με πάντα τρόπον νὰ δεῖξ' ὅτι δὲν ἔκαμε
καλὸ εἰς ἄνδρα ἀνυπόληπτον.

SCENA QUARTA

*Filocrate, il quale in abito di pellegrino era, fermatosi
giù in un terrestre in casa di Lucia con consentimento
loro, vede di notte Crisaulo andare da lei ed uscirne; e
minaccia tutti e duo di ammazzarli, pur in lingua greca,
perché ancora non appare che si sia scoperto chi egli era.*

FILOCRATE solo

Θεέ μου, εἶδον θέαμα ἀνέλπιστον και ξένον
ὅπου τοὺς δύο μου ὀφθαλμοὺς ἤθελα τοὺς ἐκβάλει.
Κάλλιον παρὸ πὺν εἶδον πρᾶγμα κακὸν και μέγα·
τῶρ' εἰς ἔμένα ἔφθασεν ἐκεῖνο ὅπου πάντα
εἰς ὑποψίαν ἦτονε κι' εἰς φαντασίαν μεγάλην.
Ἄ, διατὶ οὐκ ἔθνησκον ἔξω τὸσης δουλείας,
ὅταν ἦμην ἐλεύθερος και ἔξω τὸσης πίκρας·
ἀλλὰ και τῶρ' με χαρὰν μεγάλην ἀποθνήσκω,
φουέσας τὴν ἀναισχυντον και μισρὰν ἐκείνην
και τὴν ἀναισχυντίαν τῆς και ἀδιαντροπίας
τιμωρήσας εἰς παράδειγμα τῶν ποηρῶν γυναιῶν.
Ταῦτη τῇ νυκτὶ ἐλθεῖν ἐθέλω ἄνωθεν ὀπως
νὰ τιμωρήσω τὴν αἰσχρὰν και τὸν κακὸν ἐκείνον
κι' ἡ χεῖρα αὐτῆ και τοὺς δύο ὀμοῦ νὰ τοὺς φουέσῃ,
ὑστερον δὲ μετὰ χαρᾶς και ἔμένα νὰ λυτρώσῃ
ἐκ τῶν τοσοῦτων στεναγμῶν και τῶν μεγάλων πόνων.

Ἄνακοίνωση MARIO VITTI, 1966

Η "FEDRA" ΤΟΥ FR. BOZZA

ΕΡΓΟ ΚΡΗΤΙΚΟΥ ΓΡΑΜΜΕΝΟ ΣΤΑ ΙΤΑΛΙΚΑ

Τοῦ ΓΕΩΡΓΙΟΥ Θ. ΖΩΡΑ

Παρά τὰς σημαντικὰς ἐρεῦνας (*) καὶ προόδους, τὰς γινομένας κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη εἰς τὴν μελέτην τῆς ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς φιλολογίας, ὑπάρχουν ἀκόμη κεφάλαια, τὰ ὅποια ἢ οὐδὲν εἰλικύσαν τὴν προσοχὴν ἢ μόνον κατ' ἐλάχιστον ἀπησχόλησαν τοὺς μελετητὰς μέχρι σήμερον. Πρόκειται ἐν τούτοις περὶ σημαντικῶν ἐκδηλώσεων τῆς νεωτέρας Γραμματείας μας, τῶν ὁποίων ἡ ἀξία ἀποδεικνύεται πολὺ σπουδαιότερα, ἂν ληφθοῦν ὑπ' ὄψιν τὸ μὲν ἢ πενιχρότης τῆς λογοτεχνικῆς μας παραγωγῆς κατὰ τὴν μακρὰν περίοδον τῆς Τουρκοκρατίας, τὸ δὲ αἰ ὑπὸ τραγικῆς πολιτικῆς συνθήκας καταβληθεῖσαι σύντονοι προσπάθειαι πρὸς διατήρησιν τῆς ἑλληνικῆς πνευματικῆς παραδόσεως. Ἰδιαιτέρως σημαντικὰ μετὰ τῶν κεφαλαίων τούτων εἶναι καὶ τὰ ἑξῆς:

α) Ἡ ἀπὸ τῆς ἀλώσεως τῆς Βασιλίδος πλουσία πνευματικὴ καὶ ἔθνικη δρᾶσις τῶν Ἑλλήνων τῆς διασπορᾶς ἐν τῇ Δύσει καὶ τῷ Βορρᾷ.

β) Ἡ εἰς εὐρεῖαν κλίμακα μετάφρασις ξένων λογοτεχνικῶν καὶ ἐπιστημονικῶν ἔργων, μάλιστα δὲ ἀπὸ δυτικῶν πρωτοτύπων.

γ) Ἡ ξενόφωνος ἑλληνικὴ φιλολογία, ἰδίᾳ εἰς τὰς Κοινότητας τοῦ ἔξω Ἑλληνισμοῦ.

δ) Ἡ ὑπὸ Ἑλλήνων λογίων συγγραφὴ λογοτεχνικῶν καὶ ἄλλων ἔργων εἰς ξένας γλώσσας. Περὶ τῆς πρώτης κατηγορίας ἔχουν ἤδη ἰκανὰ γραφῆ καὶ πολλὰ ἐρευνᾶται ἔχουν κατὰ καιροὺς γίνεαι ὑπὸ ξένων καὶ Ἑλλήνων μελετητῶν. Ἐν τούτοις οὐτε τὸ θέμα τῆς ἐπιδράσεως ἐν τῇ Δύσει τῶν μεταβυζαντινῶν λογίων τῆς διασπορᾶς ἔχει ἀκόμη τεθῆ ἐπὶ τῶν πραγματικῶν αὐτοῦ βάσεων, οὐτε τὸ πλουσιότατον συγγραφικὸν ὕλικόν αὐτῶν, τὸ κατεσπαρμένον εἰς ἡμετέρας καὶ ξένας δημοσίας καὶ ἰδιωτικὰς βιβλιοθήκας καὶ ἀρχεῖα ἔχει ἀκόμη συγκεντρωθῆ καὶ μελετηθῆ. Ἡ δευτέρα κατηγορία περιλαμβάνει τὰς πολυπληθεῖς — καὶ εἰς καθαρῶσαν καὶ εἰς δημῶδη λόγον — μεταφράσεις δυτικῶν, μάλιστα δὲ ἰταλικῶν ἔργων, εἴτε ἀπὸ λογίους Φαναριώτας εἴτε ἀπὸ λογοτέχνων τῶν Ἑνετοκρατομένου ἑλληνικῶν ἐπαρχιῶν. Αἱ μεταφράσεις αὗται, ἐκτὸς τοῦ γεγονότος ὅτι ἀποτελοῦν ἀσφαλῆ μαρτυρίαν περὶ τῆς βαθυτέρας γνωριμίας τῶν κυριωτέρων ἔργων τῆς Δύσεως ἐν Ἑλλάδι, ἤσκησαν οὐχὶ σπανίως καὶ εὐρεῖαν ἐπίδρασιν ἐπὶ τῆς διαμορφώσεως τῆς νεωτέρας ἑλληνικῆς Γραμματείας. Ἄξιον ἰδιαιτέρας μνεῖας ὅτι διὰ τῶν ἑλληνικῶν μεταφράσεων πολλὰ τῶν ἔργων τούτων κατέστησαν γνωστὰ γενικώτερον καὶ εἰς ἄλλας Βαλκανικὰς χώρας, εἰς

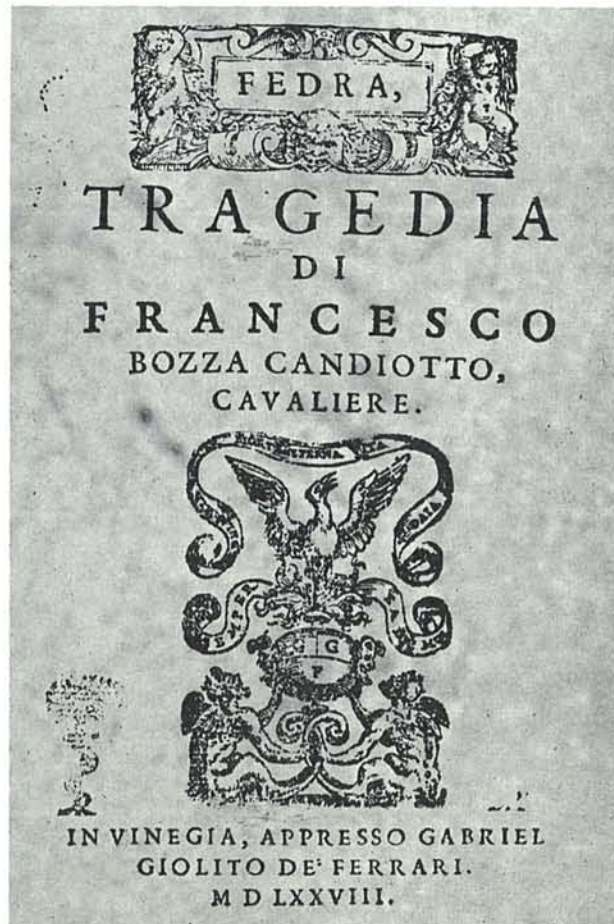
τὰς ὁποίας ἡ ἑλληνικὴ ἦτο διαδεδομένη. Καὶ αἱ μεταφράσεις αὗται πρέπει νὰ συγκεντρωθοῦν, ἐκδοθοῦν καὶ μελετηθοῦν συστηματικῶς.

Πολὺ ὀλιγώτερον ἔχει μελετηθῆ ἡ τρίτη κατηγορία, τῆς ξενόφωνου δηλαδὴ ἑλληνικῆς φιλολογίας. Ὑπὸ τὸν ὄρον τούτον περιλαμβάνονται ἔργα Ἑλλήνων λογίων, κυρίως ὅμως λαϊκῆς προελεύσεως συγγραφέων, οἵτινες, καίτοι εἰς ξένας χώρας διαβιῶντες, εἶχον ἐν τούτοις πλήρως διαφυλάξει τὴν ἑλληνικὴν ἔθνικότητα καὶ τὴν χριστιανικὴν αὐτῶν πίστιν, στερούμενοι ὅμως πάσης δυνατότητος μορφώσεως καὶ στοιχειώδους ἔτι παιδείας, εὐρίσκοντο εἰς τὴν ἀνάγκην νὰ χρησιμοποιοῦν ξένον γλωσσικὸν ὄργανον διὰ τὴν συγγραφὴν τῶν ἔργων τῶν. Οὐχὶ δὲ σπανίως καὶ τὸ ἀντιθετὸν παρατηρεῖται φαινόμενον, τῆς δι' ἑλληνικῶν δηλαδὴ στοιχείων καταγραφῆς ξένων ἔργων. Τὸ φαινόμενον τῆς ξενόφωνου ἑλληνικῆς φιλολογίας παρατηρεῖται κατ' ἔσοχην εἰς τὰς τουρκοκρατούμενας ἐπαρχίας (καρραμανλίτικα), εἰς τὰς φραγκοκρατούμενας (φραγκογιώτικα), ἀκόμη ὅμως καὶ εἰς περιοχὰς, εἰς τὰς ὁποίας ἐπεκράτει ἡ σλαβικὴ, ἡ ἑβραϊκὴ, ἡ ἀλβανικὴ, ἡ ἀρμενικὴ κλπ. Πρόκειται περὶ πλουσίας παραγωγῆς, μεγίστης ἔθνικῆς, οὐχὶ δὲ σπανίως καὶ φιλολογικῆς σημασίας, ἡ ὅποια μόνον τελευταίως ἤρρισε νὰ ἀπασχολῆ τοὺς ἱστορικοὺς τῆς νεωτέρας Γραμματείας μας.

Ἡ τετάρτη κατηγορία, καίτοι μικρότερα εἰς ὄγκον, παρουσιάζει ἐπίσης σημαντικὸν ἐνδιαφέρον. Πρόκειται περὶ ἔργων, τὰ ὅποια Ἑλληνες λόγιοι ἔγραψαν εἰς ξένας γλώσσας καὶ ἐν τῇ ἀλλοδαπῇ, ἔθθα, διὰ τοὺς γνωστούς λόγους, ἠναγκάσθησαν νὰ ἐκπατριεθοῦν καὶ νὰ ζήσουν. Ἐπιθυμοῦντες οὗτοι νὰ ἐκφράσουν τὰς πνευματικὰς αὐτῶν ἀνησυχίας καὶ ἀδυνατοῦντες νὰ πράξουν τούτο ἐν τῇ ἰδίᾳ αὐτῶν πατρίδι καὶ γλώσσῃ, προσέφευγον εἰς τὴν γλῶσσαν τῆς Χώρας, ἥτις τοὺς ἐφιλοξένοι. Βεβαίως ἡ τοιαύτη παραγωγὴ θεωρητικῶς ἀνήκει μᾶλλον εἰς τὴν Γραμματεῖαν τοῦ τόπου ἐν τῷ ὁποίῳ οἱ συγγραφεῖς εὐρίσκοντο. Τὸ γεγονός ἐν τούτοις ὅτι οἱ τελευταῖοι οὗτοι, οὐχὶ οἰκειοθελῶς, ἀλλ' ἔνεκα τῶν εἰδικῶν ὑπὸ τὰς ὁποίας ἐτέλουν συνθηκῶν μετέβαινον εἰς τὴν ἀλλοδαπὴν καὶ ἔγραψον εἰς ξέναν γλῶσσαν, ἀποτελεῖ ἰδιωτικὴν καὶ ἐπιβάλλει ὅπως ὁ μελετητὴς τῆς ἱστορίας τοῦ νεωτέρου ἑλληνισμοῦ καὶ τῆς νεωτέρας φιλολογίας μας μὴ ἀγνοῆσῃ τὰ ἔργα ταῦτα.

Εἰς τὴν τελευταίαν ταύτην κατηγορίαν ἀνήκουν, σὺν τοῖς ἄλλοις, θεατρικὰ τινὰ ἔργα, γραφέντα κατὰ τὸ πλεῖστον ὑπὸ Κρητῶν καὶ ἀνήκοντα εἰς τὴν δραματογραφίαν τοῦ 18^{ου} καὶ

Τὸ ἐξώφυλλο τῆς ἰταλόγλωσσης "Φαίδρας" τοῦ νεοῦ Κρητικοῦ Φραγκίσκου Βότσα, ποῦ ἐκδόθηκε στὴ Βενετία στὰ 1578



*) Τηρήθηκε ἡ γλώσσα τοῦ κ. Ζώρα

IZ' αιώνας. Τοιαῦτα ἔργα, γραφέντα πάντα εἰς ἰταλικὴν γλῶσσαν, ἀναφέρει ἤδη ὁ Σάθας τὰ ἐξῆς :

- 1) Fedra, tragedia di Francesco Bozza, Candiotto, cavaliere, δημοσιευθεῖσα ἐν Βενετίᾳ τὸ 1578.
- 2) L'amorosa fede, tragicomedia pastorale di Antonio Pandimo, Candiotto, δημοσιευθεῖσα ἐν Βενετίᾳ τὸ 1620.
- 3) Clearco in Negreponte, drama per musica, dedicato alla virtù e merito dell' illustrissimo Sig. Giorgio Cornaro, nobile del regno di Creta e fisico rinomatissimo, δημοσιευθὲν ἐν Βενετίᾳ τὸ 1685.
- 4) La Rosaura, drama per musica, δημοσιευθὲν ἐν Βενετίᾳ τὸ 1689.
- 5) Brenno in Efeso, drama per musica, δημοσιευθὲν ἐν Βενετίᾳ τὸ 1690.

Τῶν ἄνω τριῶν μελοδραμάτων — τὰ ὁποῖα ἐπαρουσιάσθησαν ἐπανειλημμένως καὶ ἀπὸ σκηναῖς — ποιητὴς εἶναι ὁ Ἀντώνιος Ἀρχολέος, γενόμενος εὐρέως γνωστός εἰς τοὺς συγχρόνους του. Κατὰ τὸν Cicogna, ὁ ἐπίσης Κρήσι λόγιος Ἰουστινιάνης συνέγραψε καὶ "Alcune comedie italiane consistenti in dodici mila versi sdruccioli", τινὲς τῶν ὁποίων ἐτυπώθησαν ἤδη τὸ 1554 ἐν Βασιλείᾳ.

Πλὴν τῶν μνημονευθέντων καὶ ἄλλα συνεγράφησαν κατὰ καιροῦς ἔργα ὑπὸ Ἑλλήνων προσφύγων, ἅτινα ἐπλούτησαν τὴν δραματικὴν παραγωγὴν τῶν Ἰταλῶν. Σγολιάζων τὸ γεγονός τοῦτο, ὁ Σάθας παρατηρεῖ ὅτι "εἰς πλουτισμὸν (τῆς ἰταλικῆς δραματουργίας) συνετέλεσαν κατὰ τι καὶ αὐτοὶ οἱ Κρήτες, γράψαντες δράματα, τὰ ὁποῖα οὔτε εἰς τὴν ἡμετέραν φιλολογίαν ἀνήκουσιν, οὔτε ἐν αὐτῇ τῇ ἰταλικῇ ἐπολιτογραφῆθησαν".

¶

Περὶ μιᾶς τῶν τραγωδιῶν τούτων, καὶ ἀκριβῶς περὶ τῆς ἀνωτέρου μνημονευθείσης ὑπὸ τὸν τίτλον "Φαίδρα", ἥτις τυγχάνει καὶ ἡ παλαιότερα, ἀναφέρομεν γενικὰς τινὰς πληροφορίες, ἐπιφυλασσόμενοι νὰ ἀσχοληθῶμεν εὐρύτερον περὶ αὐτῆς προσεχῶς.

Ὁ πλήρης τίτλος τοῦ ἔργου, ὡς οὗτος ἀναγράφεται ἐν τῷ ἐξωφύλλῳ, ἔχει ὡς ἐξῆς : "Fedra, tragedia di Francesco Bozza, Candiotto, cavaliere, In Vinegia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari. MDLXXVIII". Σύνκειται δὲ ἐκ φύλλων 64, ἦτοι 128 σελίδων, μικροῦ σχήματος.

Θέμα τῆς τραγωδίας εἶναι ἡ γνωστὴ ὑπόθεσις τῆς Φαίδρας. Πρέπει ὅμως νὰ ὑπογραμμισθῇ ἀμέσως ὅτι αὕτη οὐδὲν παρουσιάζει κοινὸν γνώρισμα πρὸς τὰ ἤδη γνωστὰ ὁμώνυμα ἔργα τοῦ Εὐριπίδου καὶ τοῦ Σενέκα, πλὴν, ἐννοεῖται, τῆς βασικῆς ἀφηγήσεως. Ὁ ποιητὴς μετέβαλεν ἱκανὰ μέρη τοῦ ἀρχικοῦ πυρήνος, προσέθεσεν εἰκόνας καὶ γεγονότα, καὶ ἀφήρσεν ἄλλα.

Συγγραφεὺς τῆς τραγωδίας εἶναι ὁ νεαρὸς Κρήσι Φραγκίσκος Βότσας, ὁ cavaliere Francesco Bozza — ὡς γράφει ὁ ἴδιος ἰταλιστὴ — ὅστις εὐρίσκειτο τότε ἐν Ἰταλίᾳ, σπουδάζων τὴν νομικὴν ἐπιστήμην ἐν τῷ Παταναῖῳ Πανεπιστημίῳ, ἀλλ' ἐκ παραλλήλου καλλιερῶν καὶ τὰς φιλολογικὰς μελέτας.

Τὸ ἔργον ἐξεδόθη ἐν Βενετίᾳ τὸ 1578. Ὡς μᾶς πληροφορεῖ ἐν τούτοις ὁ συγγραφεὺς, ἐν τῇ προτασομένη τοῦ κειμένου ἀφιερωτικῇ ἐπιστολῇ, ἀπευθυνομένη "all' illustrissimo et reverendissimo signore il cardinale d' Urbino", ὑπὸ ἡμερομηνίαν 4ης Δεκεμβρίου 1577, οὗτος εἶχεν ἀποπερατώσει τὴν συγγραφὴν ἤδη πρὸ διετίας, εἰς ἡλικίαν μόλις εἴκοσι δύο ἐτῶν: "An, — γράφει — σεβασμιώτατε Κύριε, εὐαρεστηθῆτε νὰ ρίψετε ἐν βλέμμα εἰς τὸ ἔργον μου, ἐλπίζω ὅτι δὲν θὰ περιφρονήσετε τὴν προσφορὰν μου. Ἄν ὅμως ἡ τραγωδία μου δὲν εἶναι ἐξ ὀλοκλήρου τελεία καὶ ἐπομένως οὐχὶ ἀξία ἵνα φθάσῃ μέχρις Ἰμῶν, ἀς ληφθῶν ὑπ' ὄψιν πρὸς συγχώρησίν μου τὰ εἴκοσι δύο ἔτη τῆς ἡλικίας μου, καθ' ἣν τὴν συνέγραψα, ἡ μελέτη τῆς νομικῆς ἐπιστήμης, ἥτις τότε ὡς καὶ τώρα ἀπασχολεῖ μέγα μέρος τῶν κόπων μου, καὶ τέλος ἡ ταπεινὴ ἐπιθυμία μου ὅπως προσφέρω εἰς Ἰμᾶς δῶρον ἐμαυτὸν".

Ἐπομένως τὸ 1575 ἡ τραγωδία εἶχεν ἤδη συμπληρωθῆ, οὕτω δὲ ὁ Βότσας ἀναδεικνύεται ἐκ τῶν πρώτων, ἂν μὴ ὁ πρῶτος σοβαρὸς Κρήσι μεταβυζαντινὸς τραγικός, ἔστω καὶ ἂν τὸ ἔργον του ἔχει γραφῆ εἰς ξένην γλῶσσαν. Προηγεῖται, λοιπόν, κατὰ ἱκανὰ ἔτη ἀπὸ τοῦς Κρήτας συναδέλφους του τῆς περιόδου τῆς ἀκμῆς τοῦ κρητικῆς θεάτρου.

Ὅσον ἀφορᾷ εἰς τὸ περιεχόμενον, ἡ τραγωδία ἀκολουθεῖ, ἐν γενικαῖς γραμμαῖς, τὸν τύπον καὶ τὴν μορφήν τῶν πλείστων ἰταλικῶν τραγωδιῶν τῆς ἐποχῆς. Ἀποτελεῖται δηλ. ἐκ πέντε πράξεων διακυρμένων εἰς σκηναῖς, ἔχει δὲ πρόλογον καὶ χορικά μετὰ τῶν πράξεων.

Πρόσωπα τῆς τραγωδίας εἶναι τὰ βασικά τῶν ἀναλόγων τραγωδιῶν (καὶ δὴ καὶ κατὰ τὴν συνήθη σέσειν κατὰ ζεύγη), ἦτοι ὁ βασιλεὺς καὶ ὁ σύμβουλος αὐτοῦ, ἡ Φαίδρα καὶ ἡ πιστὴ αὐτῆς τροφός, ὁ Ἰππόλυτος καὶ ὁ ἀφωσιωμένος φίλος, ἀκόμη δὲ τὰ βοηθητικὰ πρόσωπα, ὡς ὁ χορὸς κορασίδων, ἡ μέγαιρα, ἡ σκιά τῆς μητρὸς τοῦ Ἰππολύτου (ἐνθυμίζουσα τὴν σκιάν τοῦ ἀδελφοῦ τοῦ βασιλέως Φιλογόνου ἐν τῇ Ἐρωφίλῃ), ὁ ἀγγελιοφόρος.

Τὸ ἔργον προλογίζει ἡ θεὰ "Τύχη", ὡς συμβαίνει καὶ εἰς ἄλλα θεατρικὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς, μετὰ τῶν ὁποίων καὶ ἡ κρητικὴ κωμῶδία τοῦ "Φορτουνάτου", ἱκαναὶ δὲ εἰκόνας καὶ περιγραφὰι ἐνθυμίζουν τὸ περιεχόμενον ἀναλόγων προλόγων.

Τὰ χορικά, τὰ ὁποῖα ἀναμφιβόλως ἀποτελοῦν τὰς ἐπιτυχεστέρας ἐμπνεύσεις τοῦ ἔργου, ἔχουν γραφῆ εἰς γοργὸν ἑπτασύλλαβον κατὰ μέγα μέρος μέτρον, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπον κείμενον ἀκολουθεῖ τὸν ἑνδεκασύλλαβον εἶναι δ' ἐν πολλοῖς συγγενῆ, καὶ κατὰ τὸ περιεχόμενον καὶ κατὰ τὰς εἰκόνας πρὸς τὰ χορικά τῆς Ἐρωφίλης. Ἰδοῦ π.χ. τὸ "Χορικὸν" μετὰ τὴν πρώτην πράξιν :

Amor, qual altri incolpa,
come ragion de mali,
de pianti, de sospir, d'affanni e morti;
a cui danno la colpa,
ch'ei con sue faci e strali
sempre miseria ogn'hor sciagure apporti,
solo per veder morti,
gli suoi seguaci amanti,
che scarchi d'ogni cura,
come vuol sua ventura,
vanno a servirlo ogn'hor pronti e constanti,
quanto benigno sia
ne scriver penna o lingua dir potria,

Egli cortese e pio
sempr'è co' suoi soggetti;
nè crudelà giamai gli piacque o piace,
non è com' altri rio,
come da molti effetti,
chiaro si vede, ch'ogni mal gli spiace,
e sol ricerca pace
apportar a viventi,
che talhor inhumani,
sono a lor stessi e strani,
né son meno infelici ch'imprudenti,
cercando al proprio bene,
opponersi ostinati, e star'in pene,

Quando gli petti altrui
questo signor pietoso
infiamma d'amoroso e dolce foco
acciò nessun per lui
viva in stato doglioso,
ma tra piacer, tra canti, in festa e'n gioco
in ogni parte e loco
men lieta sua vita,
et al bramato fine
le voglie sue divine,
(o dono singular, gioia compita)
insieme col suo strale
infonde anco saper, al foco eguale,

Questi, per tacer molti,
al padre Giove acceso
(ch'egualmente ferisce huomini e dei)
in nuove forme e volti
perchè d'odio ripreso
non fusse unqua da buoni over da rei;
ben quattro volte e sei
cangiar la propria forma
ha mostrato benigno,
hor in Tauro, hor in Cigno,
quando in Satiro e oro lo trasforma;
perchè goder potesse
l'amate sue, nè amor lo distruggesse.

Ben se talhor Amore
non da a qualcun sapere
conduir a fine l'amoroso affetto,
ehe gli arde e preme il core;
non son però si fiere
sue voglie, che non dia tanto intelletto
altrui per tal effetto.



Τρεις χαρακτηριστικές σελίδες της "Φαίδρας" του Φρ. Βότσα: 'Ο πρόλογος, ή αφιέρωση του έργου και ή αρχή της πρώτης πράξης

Questi a Dedal diè presto
all'alta impresa ingegno,
per dar vita e sostegno
ad altri (a cui poi per pietà ale ha presto)
così oggi a la nodrice
ha mostro il modo a far Fedra felice.

Amor giamai ci fura o'l ben e invola ma sol
Fortuna sempre
com'hor lo cangia in dolorose tempre,

'Ο συγγραφέας εγνώριζε καλώς την Ιταλικήν λογοτεχνίαν, αι επιδράσεις της οποίας είναι ουχι σπανίως καταφανείς. 'Αρκούμαι εις δύο ή τρία παραδείγματα, ένθιμιζόντα στίχους του Δάντη :

Πρόλογος : e così vuol l'eterna alta giustizia
pietà dunque di me stessa m'ha mosso,
del sommo alto Fattor, ch'il tutto regge,

"Όπως και εις πολλά άλλα σύγχρονα ή μεταγενέστερα έργα (και έν τω "Ερωτοκρίτω"), ούτω και έν τή Φαίδρα του Βότσα άπαντων ουχι όλίγοι άναχρισμοί, ως ότε ό ποιητής, άναφερόμενος εις την αρχαίαν εποχήν, μνημονεύει "i consigli di stato" ή γράφει "avisati i principal baroni" ή "ne scrivere penna o lingua dir potria" ή ακόμη ότε άποδίδει χριστιανικάς ιδιότητας εις τους αρχαίους όλυμπίους θεούς κλπ.

Πολλοί στίχοι ή χωρία της τραγωδίας έχουν παροιμιώδη χαρακτήρα, ως :

che meglio è tardi il ben, che tosto il male,
perchè servo fedel il voler deve
del suo signor, sforzarsi far suo proprio,
più si teme il mal, che non si spera il bene,
che col crudel, esser crudel bisogna
sempre spiacque l'ingustizia a Dio,
beato, chi bambin lascia la spoglia,
poi che la vita è tale

'Εν τή τραγωδία άπαντων ίκαναι φράσεις και ιδέαι, αι όποια βραδύτερον κατέστησαν κοινόν εις πολλά θεατρικά έργα της εποχής. 'Ιδιαιτέρως πρέπει να σημειωθή ότι όμοιότητες, εις μέγαν αριθμόν, υπάρχουν προς την 'Ερωφίλην, χωρία δε τινα φαίνονται ως κατά λέξιν μεταφράσεις. 'Ο Σάβας ειχεν ήδη επισημάνει τινα έξ αυτών, άλλ' έν τή πραγματικότητι υπάρχουν πολλά περισσότερα, ώστε να γεννάται ζήτημα έρευνής όσον άφορά εις την σχέσηιν των δύο τραγωδιών. 'Αναφέρω όλίγα παραδείγματα :

FEDRA : a la giustizia
contraria è l'ira et il furor nemico.

ΕΡΩΦΙΑΗ : καλὰ κι ουδένας να μπορή την ώρα που μανίσει
μέσα στην θέρμη του θυμού τὸ δικιο να γρουκίση.

FEDRA : ohimè, trista, che veggo?
che veggo, ohimè, meschina.

ΕΡΩΦΙΑΗ : ώχ, όχοιμένα τί θωρώ... τί συντηρώ ή καημένη;

FEDRA : il giustissimo Dio, re dell'inferno
mosso a pietate de' miei giusti preghi,
hora concesso m'ha, ch'io torni al mondo.

ΕΡΩΦΙΑΗ : 'Απου τὸν "Αδη τὸν σκληρὸ και τὸν σκοτεινιασμένον
με θέλημα του Πλούτωνα τούτη την ώρα βγαίνω
στὸ φῶς τῆς ήμέρας τὸ λαμπρὸ και τὸ καθάριον κόσμου.

Τὰ παραδείγματα δύνανται να πολλαπλασιασθοῦν.

'Ο χαρακτήρ της άνακοινώσεως δέν επιτρέπει να επιμεινωμεν επί άλλων λεπτομερειών, ιδία επί της αξιολογήσεως της τραγωδίας. Δυνάμεθα πάντως να συνοψίσωμεν συμπεράσματά τινα :

1) 'Η τραγωδία του Βότσα, μια των πολλών αήτινες ειδον τὸ φῶς κατά την εποχήν εκείνην έν 'Ιταλία, δέν αποτελεί άριστούργημα, ουδόλως όμως ύστερεὶ άλλων συγχρόνων,
2) Αὐτή παρουσιάζει αξιόλογον ένδιαφέρον ένεκα των ποικίλων ιστορικῶν και φιλολογικῶν προβλημάτων τὰ όποια έξ αὐτῆς προκύπτουν,

3) Κατά πᾶσαν πιθανότητα, τὸ έργον τοῦτο ως και τὰ άλλα, τὰ όφειλόμενα εις Κρήτας εύρισκομένους έν 'Ιταλία, δέν ήτο άγνωστον εις τους μεταγενέστερους θεατρικούς συγγραφείς της Κρήτης και δη της περιόδου της άκμῆς,

4) Τὸ έργον του Βότσα, ως και τὰ λοιπά έργα 'Ελλήνων συγγραφέων εις Ιταλικήν γλώσσαν, καιτοι, ως έλέχθη, κατ' αὐστηράν κρίσιν, δέν άνήκουν εις την έλληνικήν γραμματείαν, πρέπει έν τοιούτοις να αποτελέσουν άντικείμενον συστηματικῆς έρευνῆς και μελέτης. Σύν τοις άλλοις, θά καταστήσουν γνωστήν μιαν ακόμη πτυχὴν της πνευματικῆς δράσεως των 'Ελλήνων της διασποράς κατά την τραγικήν περίοδον της δουλείας.

Τήν συγκέντρωσιν τοιούτων έργων ως και την φιλολογικήν αὐτῶν έκδοσιν άπεφάσισε να περιλάβη μεταξὺ των έκδόσεών του τὸ Σπουδαστήριον της Βυζαντινῆς και Νεοελληνικῆς Φιλολογίας του Πανεπιστημίου 'Αθηνῶν.

ΓΕΩΡΓΙΟΣ Θ. ΖΩΡΑΣ



Ποιμενική Ποίηση και Δράμα στην Κρήτη

ΟΜΟΙΟΤΗΤΕΣ ΚΑΙ ΔΙΑΦΟΡΕΣ ΜΕ ΤΑ ΙΤΑΛΙΚΑ

Του ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

Ἡ ποιμενική ποίηση εἶναι ἓνα φαινόμενο πολὺ χαρακτηριστικὸ τῆς δυτικῆς Ἀναγέννησης, πού ἐντάσσεται κι αὐτὸ ἀπόλυτα μέσα στὴν ὅλη κλασσικιστικὴ στάση τῆς ἐποχῆς—παράλληλα μὲ τὸ ἄλλο κατ' ἐξοχὴν ἀναγεννησιακὸ φαινόμενο, τὸ Θέατρο. Ἐξέλιχθησαν καὶ τὰ δύο ἀπὸ μίμηση τῶν ἀρχαίων (λατινικῶν κυρίως) προτύπων, ἀλλὰ, φυσικὰ, ἀνταποκρίνονταν καὶ σὲ μιὰ ἰδιαίτερη στάση πνευματικῆς. Καὶ καθὼς τὸ πνεῦμα τῆς δυτικῆς Ἀναγέννησης περνᾷ στὴν Κρήτη, κυρίαρχο ἰδίως μετὰ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα καὶ ὡς τὴν τουρκικὴ κατάρκτηση, ἔχουμε, φυσικὸ ἐπακόλουθο, διπλά στὸ Κρητικὸ Θέατρο, καὶ τὰ δείγματα τῆς ποιμενικῆς ποίησης: ἀκριβέστερα, ἓνα δείγμα γιὰ καθέναν ἀπὸ τοὺς δύο κλάδους τῆς ποίησης τῆς ποιμενικῆς, τὸ εἰδύλλιο (ἢ ecloga, eglogue) καὶ τὸ ποιμενικὸ δράμα (dramma ἢ tragicommedia pastorale).

Ἡ ἀπροσδόκητη ἀποκάλυψη πρὶν ἀπὸ τρία χρόνια πῶς ὁ "Γύπαρης" (ἢ ἡ "Πανώρια") εἶναι ἔργο τοῦ Γεωργίου Χορτάτση, ἔφερε στὸ ἐπίκεντρο τοῦ ἐνδιαφέροντος τὸ ποιμενικὸ δράμα. Καὶ περιμένουμε ἀνυπόμονοι τὴν καινούρια ἔκδοση τοῦ συναδέλφου κ. Κριαρᾶ, βασισιμένη τώρα καὶ στὰ τρία χειρόγραφα. Ἀλλὰ καὶ τὸ εἰδύλλιο, ἡ χαριτωμένη "Βοσκοπούλα", μᾶς ἔγινε τώρα προστότερον γάρη στὴν ἐπιμελημένη κριτικὴ ἔκδοση τοῦ κ. Στυλιανοῦ Ἀλεξίου (Ἡράκλειο Κρήτης, 1963).

Ἴσως νὰ μὴν εἶναι τὰ δύο αὐτὰ τὰ μόνια δείγματα τῆς ἐπίδρασης πού εἶχε ἡ ποιμενικὴ ποίηση στὴν Κρήτη. Σὲ παλαιότερο μου δημοσίευμα⁽¹⁾ θεώρησα πῶς τὸ μικρὸ ποίημα τῆς Ἀπαρνημένης τῶν Χανίων (στὸν κώδικα Barocci τῆς Ὁξφόρδης)—τῶν ἀρχῶν τοῦ 16ου αἰῶνα—εἶναι μιὰ συνειδητὴ προσπάθεια διασκευῆς τοῦ Β' εἰδύλλιο τοῦ Θεοκρίτου διασκευῆς καὶ ὄχι μετὰφρασης, ἀκριβῶς ὅπως ἦταν τὰ πρώτα δείγματα τῆς ποιμενικῆς ποίησης στὴν πρώιμη Ἀναγέννηση: μιμήσεις καὶ διασκευὲς τῶν Ἑλλήνων καὶ Λατίνων βουκολικῶν.

Δὲν ἔχει προσεχτῆ ἀριετὰ καὶ μιὰ ἄλλη μίμηση τοῦ Θεοκρίτου—ὄχι κρητικὴ αὕτη: ἓνα κανονικὸ εἰδύλλιο ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 15ου αἰῶνα, σὲ ἀρχαία γλῶσσα, σὲ βουκολικοὺς ἐξάμετρος (στὸ χειρόγραφο Vatic. gr. 1898)⁽²⁾.

Εἶναι ἓνας διάλογος δύο βοσκῶν, τοῦ Ξενοφῶντα καὶ τοῦ Φιλήμονα, πού ἐξυμνοῦν τὴ δικαιοσύνη καὶ τ' ἀγαθὰ ἐνὸς ὑψηλοῦ προσώπου, τοῦ "κῆρυκα Παύλου". Ἐχουμε δηλαδὴ κι ἐδῶ ἓνα φαινόμενο ἀπόλυτα παράλληλο μὲ τὰ πρώιμα εἰδύλλια τῆς Ἀναγέννησης, τὰ γραμμένα λατινικά, πού μὲ τὸν ἴδιο καλυμμένο τρόπο ἠμυνοῦσαν τοὺς ἰσχυροὺς τῆς ἐποχῆς ἢ ἀναφέρονταν σὲ σύγχρονα πολιτικὰ γεγονότα. Ὁ ἐκδότης ταυτίζει τὸν "κῆρυκα Παύλο" πρὸς ἓναν Paulus consul Imperialis, πού τὸν εἶχε στείλει ἡ Γένοβα στὶς ἀποικίες τῆς στὸν Εὐξείνιο Πόντο (στὴν Caffa ἢ Θεοδοσία) γύρω στὰ 1438-39 καὶ πού ἀναφέρεται καὶ στὰ πρακτικὰ τῆς Συνόδου τῆς Φλωρεντίας γιὰ τὴ βοήθεια πού προσέφερε στὶς ἐνωτικὲς προσπάθειες τοῦ πάπα Εὐγενίου τοῦ Δ'. Ἄν ἡ ταύτιση εἶναι πιστὴ, τότε τὸ εἰδύλλιο εἶναι περισσότερο προῖον δυτικῆς ἐπίδρασης, ἀπὸ τ' ἀντίστοιχα πρώιμα λατινικά

εἰδύλλια στὴν Ἰταλία, παρὰ μίμηση ὀφειλόμενη στὸν πρῶτο βυζαντινὸ οὐμανισμό. Θυμίζω ἀκόμα πῶς ἔχουμε κι ἄλλο ἓνα βυζαντινὸ εἰδύλλιο κατὰ μίμηση τοῦ Θεοκρίτου, ἀρχαιότερο καὶ ἐπώνυμο: γράφτηκε ἀπὸ ἓναν φημισμένο βυζαντινὸ λόγιο, τὸν Μάξιμο Πλανοῦδη. Ἀνήκει βέβαια ὁ Πλανοῦδης στὸν βυζαντινὸ οὐμανισμό, ἀλλὰ εἶναι γνωστὴ καὶ ἡ ἐπαφὴ του μὲ τὴ Δύση καὶ ἡ λατινομάθειά του. Δὲ θέλω νὰ φτάσω σὲ συμπεράσματα. Ἀλλωστε καὶ τὰ δύο αὐτὰ εἰδύλλια, τῆς βυζαντινῆς ἀκόμα ἐποχῆς, βρίσκονται ἔξω ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῆς κρητικῆς ποιμενικῆς ποίησης.

Ἴσως ὅμως νὰ ἔχουμε κι ἐν' ἄλλο εἰδύλλιο, ἐνσωματωμένο σ' ἓνα ἔργο μεγάλο καὶ φημισμένο τῆς ἀκμῆς τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας. Γιατὶ τί ἄλλο παρὰ "εἰδύλλιο" εἶναι ἡ παρένθετη ἱστορία τοῦ Κρητικοῦ στὸ Β' βιβλίο τοῦ "Ἐρωτόκριτου" (Β' 601-744); Τὰ σημεῖα τῆς καταγωγῆς εἶναι πάρα πολὺ εὐδιάκριτα: ὁ Κρητικὸς καὶ ἡ γυναίκα του περιδιαβάξουν δάση, βουνὰ, μὰ πλὴ ἀ συχνὰ παρὰ ποθὲς στὴν Ἰδα κατοικοῦσι, καὶ ὑπάρχουν ἀκόμα τὰ λαγκάδια, τὰ λιβάδια, τὰ μετόχια καὶ τὰ κουράδια κι ἡ ἀφορμὴ τοῦ κακοῦ, ἡ βοσκοπούλα ἡ ἡμορφωκαμωμένη πού τὴ ζηλεῖ ἡ γυναίκα τοῦ Κρητικοῦ μὲ ὅλο πού ἐκεῖνος δὲν ὀρέγεται ἄλλης νεράιδας ἀλλῆ. Κι ὅλα ὁ Ξανθοῦδης ἐπισήμανε τὴν ἄμεση σχέση μὲ τὸν ἀρχαῖο μῦθο τοῦ Κεφάλου καὶ τῆς Πρόκριδος. Ἡ ἱστορία περιέχεται στὶς Μεταμορφώσεις τοῦ Ὀβιδίου, πού ὑπῆρξαν πηγὴ ἀένωτη γιὰ τοὺς Ἰταλοὺς τῆς Ἀναγέννησης. Πιστεύω πῶς τὸ πρότυπο θὰ εἶναι κάποιο ἰταλικὸ εἰδύλλιο πού θὰ ἐκμεταλλεῖται τὸ μῦθο αὐτόν. Κι ἂς μὴν ἀναφέρονται καθόλου τὰ ὀνόματα στὴ διασκευῆ τοῦ Κορνάρου. Ἴσα ἴσα αὕτη ἡ παράλειψη μᾶς ὀδηγεῖ στὸ κεντρικὸ θέμα τῆς ἀνακοίνωσής μου: τὴ σχέση τῆς ποιμενικῆς ποίησης στὴν Κρήτη μὲ τὴ σύγχρονή της τὴν ἰταλική: τίς ὁμοιότητες—καὶ (περισσότερο) τίς διαφορές.

Ἡ μελέτη μας θὰ διευκολυνόταν ἂν μᾶς ἦταν γνωστὰ τὰ ἰταλικά πρότυπα. Γιὰ τὸν "Γύπαρη" νομίζω πῶς τὸ ἐξακριβώσαμε—θὰ μιλῆσω παρακάτω. Τῆς "Βοσκοπούλας" τὸ ἄμεσο πρότυπο εἶναι (ἂς πούμε: εἶναι ἀκόμα) ἀνεξακριβώτο. Ἦταν ἀσφαλῶς καὶ αὐτὸ κάποιο εἰδύλλιο ἰταλικὸ ἀπὸ τ' ἀναριθμητὰ τῆς ἐποχῆς: γι' αὐτὸ ὅλοι μας εἴμαστε σήμερα, νομίζω, ἀπόλυτα σύμφωνοι. Ὡστόσο: ἡ ὑπόθεσή του δὲν μπορεῖ νὰ ἦταν τόσο ἀφελῆς καὶ ἀπλοῖκή ὅπως τοῦ κρητικοῦ ἔργου. Σὲ τέτοιες ἀπλῆτες δὲ μᾶς ἔχει συνηθίσει ἡ ἐπιτηδευμένη καὶ ἐξεζητημένη δυτικὴ ποιμενικὴ ποίηση. Ἡ ἀργοπορία τοῦ βοσκῶν νὰ γυρίση, πού φέρνει τὸ θάνατο τῆς βοσκοπούλας, θὰ πρέπει νὰ ἦταν κάπως περισσότερο δικαιολογημένη στὸ πρότυπο: ἴσως κι ὁ ρόλος τοῦ πατέρα ὄχι τόσο σκιάδης ὅσο στὸ ἑλληνικὸ ἔργο. Κι ἀκόμα αὕτη ἡ σήμερα τόσο ἀπλοῖκή βοσκοπούλα, θὰ ἦταν ἀσφαλῶς στὸ ἰταλικὸ πρότυπο κάποια Νύμφη πάνω στὰ βουνὰ τῆς Ἀρκαδίας—ὅπως τότες ἄλλες ἡρώιδες τῶν δυτικῶν εἰδύλλιων. Γιατὶ νὰ κατοικῆ ἡ κρητικὴ βοσκοπούλα σ' ἓνα σπήλιο; Κάπως περίεργο γιὰ μιὰ βοσκοπούλα στὴν Κρήτη τοῦ 16ου αἰῶνα—ὄχι ὅμως καὶ γιὰ τὴ Νύμφη τοῦ προτύπου. Μήπως καὶ οἱ μέρες αὐτὲς οἱ γεμάτες ἔρωτα πού περνοῦν οἱ δύο νέοι στὸ σπήλιο τῆς βοσκοπούλας, δὲν εἶναι κι αὐτὲς ἀταίριαστες μὲ τὰ ἦθη τῆς ἐποχῆς στὴν Κρήτη; Ἐνὼ ταιριάζουν ἀπόλυτα στὴν ἐλευθεριάζουσα ἀτμόσφαιρα τῶν δυτικῶν εἰδύλλιων. Ἄλλο κατὰλοιπο "παγανιστικὸ" εἶναι ἴσως ἀκόμα τὰ δαχτυλίδια μὲ τὴ βασιὰ πού φτιάχνουν οἱ δύο νέοι

(1) Παρατηρήσεις σὲ κρητικὰ κείμενα, Κρητικὰ Χρονικά 12 (1958) 30 κέ.

(2) Δημοσιευμένο ἀπὸ τὸν J. Sturm, Byz. Zeitschr 10 (1901) 433 - 452.

γι' ἀρραβώνα. Ἴσως καὶ οἱ ἄλλες "ἀδεξιότητες" καὶ "ἀπλοκότητες" τοῦ κρητικοῦ ἔργου νὰ ὀφείλωνται στὴν ἴδια αἰτία. Τὸ ἰταλικὸ πρότυπο λοιπόν, τὸ εἰδύλλιο γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε, μεταφερόμενο στὴν ἑλληνικὴ ποίηση παθαίνει βασικὲς καὶ οὐσιαστικὲς ἀλλοιώσεις. Γιὰ ποιὸν λόγο; Πρῶτον ὅσον ἀπαντήσουμε στὴν ἐρώτηση αὐτὴ ἄς προχωρήσουμε σὲ μιὰ ἀνάλογη σύγκριση τοῦ "Γύπαρη" μὲ τὸ πρότυπό του. Ἐδῶ τὰ πράγματα γίνονται εὐκολώτερα, γιατί, τὸ πρότυπο ἔχει ἐξακριβωθῆ. Ὅπως εἶπα καὶ πρὶν, τὸ πρότυπο τοῦ "Γύπαρη" εἶναι—νομίζω—"La Calisto" τοῦ Luigi Groto, cieco d'Adria (τοῦ ἴδιου ποῦ ἔγραψε

καὶ τὸν "Isach", τὸ πρότυπο τῆς "Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ")⁽³⁾. Ἡ-

(3) Τὸ ὑποστήριξα σὲ μιὰ ἀνακοίνωσή μου στὴν Ἐπιστημονικὴ Ἐταιρεία τὸν Μάιο τοῦ 1948 καὶ ἡ ὑπόθεσις ἔγινε δεκτὴ ἀπὸ τοὺς περισσότερους μελετητές. Βλ. Ἀθηνᾶ 53 (1949) 351 καὶ Κ.Θ. Δημαρᾶ, Ἱστορία νεοεὐλ. λογοτεχνίας, γ' ἐκδ., σελ. 76. Βλ. τώρα καὶ τὴν ἀνακοίνωσή μου στὸ 4ο Συνέδριο τῆς AILC Φριβοῦργο 1964): Actes du IVe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée (The Hague-Paris, 1966), σελ. 1000-1007.

ΓΥΠΑΡΗΣ ΚΑΙ CALISTO

Συγκριτικὸς πίνακας τῶν προσώπων καὶ τῶν σκηνῶν τῶν δυὸ ἔργων

ΓΥΠΑΡΗΣ (ΠΑΝΩΡΙΑ)

Ε. Κριαρᾶ, Γύπαρης, Κρητικὸν δρᾶμα. Πηγαί-Κεϊμενον. Ἀθ. 1940.

Τὰ πρόσωπα

Γύπαρης, ἀγαπτικὸς τῆς Πανώριας
Ἀλέξης, ἀγαπτικὸς τῆς Ἀθούσας
Πανώρια, κορασιδα
Ἀθούσα, κορασιδα, συντρόφισσά της
Γιαννούλης, κύρης τῆς Πανώριας
Φροσύνη, γριά ρουφιάνη
Θεά Ἀφροδίτη
Ἐρωτας, παιδί της
Μάγα, ὅπου εἶναι μέσα στὸ σπήλιο
Πρεσβύτης

- Πρ. Α' σκ. 1 : Γύπαρης μοναχὸς (Calisto II 1)
» 2 : Ἀλέξης καὶ Γύπαρης (Calisto II 2)
» 3 : Φροσύνη καὶ Γύπαρης
» 4 : Φροσύνη μοναχή
- Πρ. Β' σκ. 1 : Γιαννούλης, γέρος, μοναχὸς
» 2 : Πανώρια καὶ Γιαννούλης
» 3 : Πανώρια μοναχή
» 4 : Γύπαρης μοναχὸς
» 5 : Πανώρια καὶ Γύπαρης (Calisto II 3;)
» 6 : Ἀθούσα καὶ Γύπαρης
- Πρ. Γ' σκ. 1 : Φροσύνη καὶ Πανώρια (Calisto II 3;)
» 2 : Φροσύνη, μοναχή
» 3 : Γιαννούλης καὶ Φροσύνη
» 4 : Ἀλέξης, μοναχὸς (Calisto I 3)
» 5 : Ἀθούσα καὶ Ἀλέξης (Calisto I 4)
- Πρ. Δ' σκ. 1 : Γιαννούλης, Πανώρια, Ἀθούσα
» 2 : Γιαννούλης, μοναχὸς
» 3 : Γύπαρης, Ἀλέξης, Φροσύνη (Calisto III 3)
» 4 : Γύπαρης, Ἀλέξης, Φροσύνη καὶ Πρεσβύτης (Calisto IV 2)
- Πρ. Ε' σκ. 1 : Ἐρωτας, μοναχὸς
» 2 : Ἀθούσα καὶ Πανώρια
» 3 : Φροσύνη, Πανώρια, Ἀθούσα
» 4 : Γιαννούλης, Πανώρια, Ἀθούσα καὶ Φροσύνη
» 5 : Γύπαρης, Ἀλέξης, Ἀθούσα, Πανώρια, Γιαννούλης, Φροσύνη

LA CALISTO

Nova Favola Pastorale di Luigi Groto, Cieco d'Hadria. Nuovamente stampata, Con Privilegio. In Venetia, MDLXXXIII.

Persone che parlano

Giove in forma di Diana
Mercurio in forma d'Isse Ninfa
Isse Ninfa
Silvio Pastore
Selvaggia Ninfa
Gemulo Pastore
Calisto
Roscalba, Giacinta e Mirtilla Ninfe
Febo in forma di Pastore
Melio Capraio
Eugenio Sacerdote
Montano Ministro
Diana, e varj intermedj per gli atti

La Scena è in Parrasia, che si chiamò poi Arcadia.

- I Sc. 1 : Giove (Diana), Mercurio (Isse)
» 2 : Mercurio, Isse
» 3 : Silvio, solo (Γύπαρης Γ' 4)
» 4 : Selvaggia, Silvio (Γύπαρης Γ' 5)
- II Sc. 1 : Gemulo, solo (Γύπαρης Α' 1)
» 2 : Silvio, Gemulo (Γύπαρης Α' 2)
» 3 : Selvaggia e Calisto, Silvio e Gemulo (Γύπαρης Β' 5 + Γ' 1;)
» 4 : Giove, Mercurio, Roscalba, Calisto, Selvaggia, Giacinta e Mirtilla (ninfe)
- III Sc. 1 : Febo, solo
» 2 : Mercurio, Febo
» 3 : Silvio, Melio Capraio, Gemulo, Febo (Γύπαρης Δ' 3)
» 4 : Febo, solo
» 5 : Isse, Febo
- IV Sc. 1 : Mercurio, Selvaggia
» 2 : Eugenio Sacerdote, Gemulo, Melio, Silvio, Montano Ministro (Γύπαρης Δ' 4)
» 3 : Febo, solo
» 4 : Isse, Febo
» 5 : Febo, solo
» 6 : Mercurio, Febo
- V Sc. 1 : Mercurio, solo
» 2 : Giove, Mercurio
» 3 : Diana, Isse, Giove, Mercurio
» 4 : Febo, Mercurio, e Giove
» 5 : Calisto, Selvaggia, Giove, Mercurio
» 6 : Gemulo, Febo, Melio, Silvio, Calisto, Selvaggia
» 7 : Isse, Melio, Gemulo, Silvio, Calisto, Selvaggia, Febo

ταν ένας "rimatore ai suoi di festegiattissimo" (κατά τη φράση ιστορικού της Ιταλικής λογοτεχνίας) (*) όλοτελα ξεχασμένο σήμερα (δικαία άλλωστε). Το έργο πρωτοπαίχτηκε το 1561, και τυπώθηκε στη Βενετία το 1583.

Στην πρώτη ματιά ή υπόθεση των δυο έργων φαίνεται τελείως διαφορετική (βλ. τον Συγκριτικό Πίνακα των προσώπων και των σκηνών των δυο έργων). Το *Groto* πήρε κι αυτός το θέμα του από τις Μεταμορφώσεις του Όβιδίου: τον έρωτα του Διός προς τη νύμφη Καλλιτώ, την κόρη του Λυκάονα, και τη μεταμόρφωση του θεού σε "Αρτεμη, για να μπορέσει να την κατακτήσει. Στόν μεταμορφωμένο Δία δίνει ο ποιητής κι έναν σύντροφο, τον Έρμη, μεταμορφωμένο κι αυτόν στη νύμφη *Isse*: δημιουργεί έτσι ένα μοτίβο ανάλογο με το πολύ γνωστό του Αμφιτρώνα - Σωσία και το έκμεταλλεύεται - για να γεμίσει το έργο του με κωμικές καταστάσεις και παρεξηγήσεις ανάμεσα στα ζευγάρια των σωσιών. Και όπως έκαμε για τον Δία, δίνει και στην Καλλιτώ μια συντρόφισσα, τη *Selvaggia*. Τις δυο αυτές νύμφες τις αγαπούν δυο βοσκοί, ο *Gemulo* και ο *Silvio*: αλλά όπως συμβαίνει πάντα στα ποιμενικά δράματα, οι νύμφες άπαθούν τον έρωτα των βοσκών· θέλουν ν' ακολουθούν ελεύθερες και παρθένες την "Αρτεμη και να χαιρώνται με το κνηγι στα δάση.

Στη σκηνή εμφανίζονται οι δυο θεοί μεταμορφωμένοι σε νύμφες, συνομιλούν μεταξύ τους σε μια γλώσσα γεμάτη ελευθεριάζουσες εκφράσεις και αίσχρα ύπονοούμενα. Υπάρχει κι ένας άλλος θεός, ο Απόλλωνας (*Febò*), εξόριστος από τον Όλυμπο και ντυμένος βοσκός, που παρηγοριέται έρωτοτροπώντας με τη νύμφη *Isse*, που τότε είναι ή άληθινή, τότε ο Έρμης μεταμορφωμένος, πρώτα που δημιουργεί μια σειρά κωμικά επεισόδια και παρεξηγήσεις, μοτίζει τα περισσότερα παρμένα από τη σύγχρονη κωμωδία. Γενικά ο *Febò* είναι το κωμικό πρόσωπο που συνεχώς την παθαίνει. Στο τέλος, φυσικά, οι μεταμορφωμένοι θεοί με τη μεταμόρφωσή τους αυτή εύκολα κατορθώνουν να εξαπατήσουν τις δυο νύμφες. Στο μεταξύ οι δυο άνδρες βοσκοί, με τη μεσολάβηση του *Isera* (*Eugenio sacerdote*), δέονται στην Αφροδίτη να μαλακώσει τις βοσκοπούλες και να τις κάμει να τους αγαπήσουν. Στην αρχή της 5ης πράξης οι δυο θεοί, πολύ εύχαρακτοί, διηγούνται, με τον αγαπημένο στο συγγραφέα ρεαλισμό, πως κατάφεραν να εξαπατήσουν τις νύμφες, που παρουσιάζονται κι αυτές στη σκηνή κλαίγοντας και έχασαν την παρθενιά τους. Οι θεοί τότε παρουσιάζουν το πραγματικό τους πρόσωπο, ενώ οι νύμφες, κάνοντας την ανάγκη φιλοτιμία, δέχονται να παντρευτούν τους βοσκούς, οι οποίοι πιστεύουν ότι ή αλλαγή στα αισθήματα των κοριτσιών προήλθε από τη δέηση που αυτοί έκαναν στην Αφροδίτη.

Τό βλέπετε: όπως τό είπαμε, ελάχιστες είναι πια οι όμοιότητες του Ιταλικού έργου με τό ελληνικό. Και ή πιο χαρακτηριστική διαφορά (που άρκει να ριζούμε μια ματιά στόν κατάλογο των προσώπων των δυο έργων, για να τη διαπιστώσουμε): από τό ελληνικό δράμα έχουν όλοτελα εξαφανιστή οι θεοί και οι νύμφες, όλη γενικά ή μυθολογική σκηνογραφία, που ήταν ώστόσο τό βασικό στοιχείο του Ιταλικού προτύπου. Απ' όλα τα πρόσωπα ο Έλληνας ποιητής δεν κράτησε παρά μόνο τα δυο ζευγάρια των έρωτευμένων βοσκών: *Gemulo* - *Calisto*, *Silvio* - *Selvaggia* — που έχασαν μάλιστα και τα συμβατικά αρχαιστικά τους όνόματα και πήραν όνόματα λαϊκά κρητικά. Κράτησε και ένα άλλο πρόσωπο, άπαραίτητο για τη δράση, τον *Isera* της Αφροδίτης.

Φυσικά και όλη ή υπόθεση είναι διαφορετική. Τό κεντρικό θέμα, ο έρωτας του Δία προς την Καλλιτώ, χάθηκε όλοτελα κεντρικό θέμα έγινε τό επεισοδιακό του έρωτα των δυο βοσκών. Η λεπτομέρεια μάλιστα της υπάρξεως δυο ζευγαριών είναι εκείνη που ένισχύει την υπόθεση πως ή "Calisto" (παρ' όλες τις άλλες διαφορές) είναι τό πρότυπο της "Πανώριας". γιατί δυο βοσκοί ν' αγαπούν δυο βοσκοπούλες (ή νύμφες) δεν είναι καθόλου συνθιτισμένο θέμα. Μάλιστα οι δυο βοσκοί και οι δυο βοσκοπούλες έχουν και στα δυο έργα τό ίδιο ήθος: πιο τολμηρός και άποφασιστικός ο *Gemulo*-Γύπαρης, πιο δειλός και άναποφασιστος ο *Silvio*-Αλέξης. Άλλο ταυτόσημο μοτίβο: ή επίκληση και ή παρέμβαση της Αφροδίτης (μοτίβο κι αυτό άσυνηθιστο στα Ιταλικά έργα).

Για πόλο λόγο (ξαναρχόμαστε στο ερώτημα που θέσαμε και για τό "Βοσκοπούλα") ο Έλληνας ποιητής έκαμε τόσο σημαντικές αλλαγές — και γιατί οι αλλαγές αυτές έχουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα; Η ποιμενική ποίηση στη Δύση (είτε στη μορφή του ειδυλλίου, της *egloga*, είτε στην άλλη του ποιμενικού δράματος), γεννημένη στην άρχή από άπλή μίμηση των Βουκολικών του

Βιργιλίου, έμεινε σε όλη της την μακριά ιστορία, ένα είδος λόγιου, γραμμένο σ' ένα ύφος περίπλοκο και έξεζητημένο. Όλη αυτή ή ποιμενική σκηνογραφία ήταν μια λόγια άλληγορία, που χρησίμευε για να εκφράζει κάπως σκεπασμένα ο ποιητής τις ιδέες του— ή ήταν τις περισσότερες φορές μια φυγή από την πραγματικότητα προς αυτή την ειδυλλιακή Άρκαδία του μύθου, όπου παρθένες νύμφες άκόλουθες της "Αρτεμης περιφρονούν τον έρωτα των βοσκών, που κατάγονται τις περισσότερες φορές από θεούς. Ήταν ένας κόσμος συμβατικός, άλληγορικός, προΐον ένός έκλεπτυσμένου πολιτισμού, που του άρρεσε να καθρεφτίζεται μέσα σ' αυτή τη χαρούμενη και όνειρεμένη σκηνογραφία. Οι κοινωνικές συνθήκες στην Κρήτη στα τέλη του 16ου αιώνα ήταν όμως πολύ πιο διαφορετικές από ό,τι ήταν στις ήγεμονικές αϋλές της Φεράρας ή της Μάντοβας. Βέβαια, ή Ιταλική Άναγέννηση, ο πολιτισμός και ο τρόπος της ζωής της, είχε εισδύσει στην Κρήτη και είχε κάμει αισθητή την επίδρασή της — όχι όμως πέρα ως πέρα. Κι ύστερα, ή ζωή στις πόλεις δεν είχε χάσει την άμση επάφή με τη ζωή της υπαίθρου. Οι βοσκοί των κρητικών βουνών ήταν έντα πολύ ζωντανά, πολύ κοντά στους ανθρώπους της πόλης, και δύσκολα μπορούσαν να γίνουν πρόσωπα συμβατικά και άλληγορικά. Από την άλλη μεριά οι άνθρωποι στην πόλη δεν ήταν τόσο άποχωρισμένοι από τη ζωή της υπαίθρου, ώστε να αισθάνονται γι' αυτήν τό αίσθημα της νοσταλγίας και την ανάγκη της φυγής, όπως τό νιώθει ο άνθρωπος ένός ήδη διαμορφωμένου άστικού πολιτισμού, όπως, άς πούμε, ο *Tasso* ή ο Βιργίλιος ή ο Θεόκριτος.

Έτσι συμβαίνει τό έξής παράδοξο: οι Κρητικοί που πήγαιναν στην Ιταλία—είτε στην Πάντοβα για να σπουδάσουν, είτε στη Βενετία ως πολίτες της—γοητεύονταν από αυτές τις favole pastorali, που θά τις έβλεπαν να παίζονται και στο θέατρο. Δεν τους γοήτευε όμως ή ψευδο-ποιμενική σκηνογραφία ούτε ή μυθολογική άλληγορία (αν και κάποια γοητεία θ' άσκούσε πάνω σ' αυτούς τους Έλληνες ο μακρινός αντίλαλος από την ελληνική αρχαιότητα στην υπόθεση): πιο πολύ, νομίζω, εκείνο που τους γοήτευε ήταν ή ποιμενική ζωή που εικονίζαν τα έργα αυτά, έστω ό,τι σωζόταν γνήσιο και άληθινό από τη ζωή αυτή. Άλλά τη ζωή αυτή την έβλεπαν όπως την ήξεραν οι ίδιοι από την πατρίδα τους. Κι έτσι, γυρνώντας στην Κρήτη, γράφουν έργα ποιμενικά, στα όποια—τό πιο σημαντικό—δίνουν ξαφνικά μια όλοτελα καινούρια δροσιά. Άς προσέξουμε τις δυο βοσκοπούλες-νύμφες: στο Ιταλικό δράμα πέφτουν θύματα της πονηριάς των θεών. Οι βοσκοί που τις αγαπούν παρακαλούν την Αφροδίτη, δεν είναι όμως γι' αυτό που παύουν να είναι ακατάδεχτες. Πόσο πιο συμπαθητικές (και πιο ανθρώπινες) μάς παρουσιάζονται στο κρητικό δράμα! Είναι πρώτα πρώτα άπλες βοσκοπούλες στον Ψηλορείτη. Κανένας θεός δεν τις κορόιδεψε· σ' τ' α λ ή θ ε ι α ο "Έρωτας, ο γιός της Αφροδίτης (τό μόνο μυθολογικό στοιχείο που έμεινε άναγκαστικά στο έργο) τις χτυπά με τό τόξο του και τους αλλάζει τη γνώμη. Διαβάζοντας τό κρητικό έργο έχουμε την έντύπωση ένός καθαριμού: ό,τι ήταν συμβατικό, σχηματικό, όλ' αυτά τα αίσχρα ύπονοούμενα (κυρίως στο στόμα των δυο θεών) χάθηκαν μονομιζ, κι έδωσαν τη θέση τους σε μια όλοτελα καινούρια άπλότητα και δροσεράδα.

Κάτι άλλογο πρέπει να υποθέσουμε πως έγινε και στη "Βοσκοπούλα" και στο ειδύλλιο του Κρητικού στον "Έρωτόκριτο". Άν κάποτε αναγνωρίσουμε τό πρότυπο της "Βοσκοπούλας", θά βρεθούμε και πάλι μπροστά στην ίδια μεταμόρφωση: στην έξαφάνιση του μυθολογικού στοιχείου, στους θεούς και στις νύμφες που μεταβάλλονται σε πρόσωπα ύπαρκτά και περισσότερο συμπαθητικά.

Κι επειδή ή μορφή δεν είναι ποτέ ανεξάρτητη από τό περιεχόμενο, στα κρητικά έργα είναι τελείως διαφορετικά και τό ύφος και οι εκφραστικοί τρόποι. Ο "Γύπαρης" βέβαια δεν είναι άπαλλαγμένος από κάποιο φαρτο εκφραστικών: αν τον συγκρίνουμε όμως με τό πρότυπό του, διαπιστώνουμε άμμεσα πόσο τό σοφιστευμένο και επιτηδευμένο ύφος του τελευταίου έχει καθαριστή και άπλοποιηθή στον "Γύπαρη". Κι αυτό γίνεται σε μεγαλύτερο βαθμό στη "Βοσκοπούλα", όπου τό ύφος έχει μια άπλοικότητα, άδέξια ίσως αλλά πολύ συμπαθητική.

Διαπιστώνουμε, νομίζω, στην περίπτωση της ποιμενικής ποίησης στην Κρήτη, κάτι που έχει και γενικότερη σημασία. Οι επιδράσεις από μια λογοτεχνία στην άλλη, από έναν πολιτισμό σε άλλον, δε γίνονται ποτέ αϋτούσιες και άδιαφοροποίητες. Όταν τό σώμα που δέχεται την επίδραση είναι ένας οργανισμός ζωντανός, έχει τη δύναμη ν' άφομοιώνει και να μετουσιώνει την επίδραση αυτή δημιουργικά—πολλές φορές και να τη μεταμορφώνει και να την ξαναζωντανεύει.

ΑΙΝΟΣ ΠΟΙΗΤΗΣ

(4) V. Rossi, *Storia della letteratura italiana*, tom. 2 (Milano 1946), σελ. 164.

ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΗΝ ΚΡΗΤΗ

ΚΑΤΑ ΤΗ ΡΩΜΑΪΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

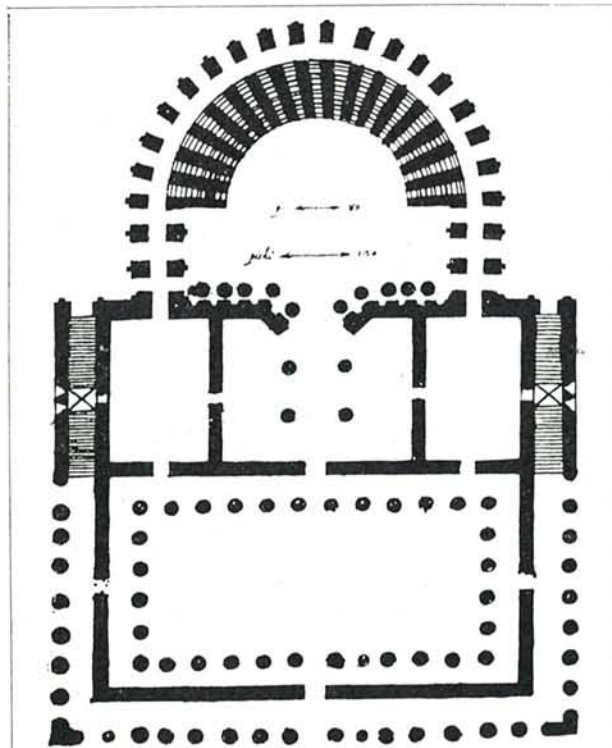
Του ΣΤΕΡΓΙΟΥ Γ. ΣΠΑΝΑΚΗ

"Υστερ" από την κατάκτησή της από τὸ Μέταλλο τὸ 69 π.Χ. ἡ Κρήτη ἔζησε εἰρηνικὰ μιὰ μακρὰ περίοδο. Οἱ ἐμφύλιοι πόλεμοι μεταξύ τῶν κρητικῶν πόλεων ἔπαψαν, ἀφοῦ ὅλες βρισκόνταν κάτω ἀπὸ τὴν κυριαρχία τοῦ ἴδιου κατακτητῆ. Ἡ Pax Romana, ποῦ 'χε ἐπιβληθεῖ μετὰ τὴν δύναμη τῶν ὅπλων σ' ὅλη τὴν μεσογειακὴ λεκάνη καὶ στὶς γύρω ἀπ' αὐτὴ χώρες, ἐπέτρεψε τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐμπορίου καὶ τῶν συναλλαγῶν μεταξύ Ἀνατολῆς καὶ Δύσης. Ἡ Κρήτη, ποῦ βρίσκεται ἀνάμεσα στὸς δυὸ αὐτοὺς κόσμους, ἔπαιξε τότε σπουδαῖο ρόλο, σὰν ἐνδιάμεσος ἀναγκαῖος σταθμὸς. Στὰ μακρινὰ ταξίδια τους, τὰ ρωμαϊκὰ πλοῖα, ποῦ μετέφεραν ἐμπορεύματα κ' ἐπιβάτες ἀπὸ τὴν Ἀνατολὴ στὴ Δύση κι ἀντίστροφα, περνοῦσαν ἀπὸ τὴν Κρήτη, ποῦ βρισκόταν στὸ δρόμο τους, καὶ τὴν χρησιμοποιοῦσαν γιὰ σταθμὸ. Ἡ θαλάσσια ἐκείνη λεωφόρος περνοῦσε ἀπὸ τὰ νότια παράλια τῆς Κρήτης καὶ γι' αὐτὸ τὸ κέντρο τῆς ζωῆς τοῦ νησιοῦ εἶχε μετατοπιστεῖ τότε ἐκεῖ, ὅπου ἀναπτύχθηκαν μεγάλα ἀστικά κέντρα, σὰν τὴ Γόρτυνα καὶ τὴ Γεράπετρα. Ἡ Γόρτυνα ἔγινε τότε μιὰ πολυάνθρωπη πόλη, μ' ἑκατοντάδες χιλιάδες κάτοικους καὶ μὲ κοσμοπολίτικη κίνηση κ' ἐπικοινωνία. Αὐτὸ τὸ μαρτυροῦν καὶ τὸ ἐπιβεβαιώνουν ἡ τεράστια ἔκταση ποῦ καταλάμβανε καὶ τὰ ἐπιβλητικὰ ἐρεπίτια τῆς, ποῦ σώζονταν ἀρκετὰ καλὰ μέχρι τὸ Μεσαίωνα. Ὁ Μπουοντελμόντι, ποῦ τὴν ἐπισκέφτηκε στὶς ἀρχὲς τοῦ 15οῦ αἰῶνα, θαύμασε τὶς χιλιάδες τὰ σπασμένα ἀγάλματα καὶ τ' ἄλλα καλλιτεχνικὰ μέλη τῶν ἐπιβλητικῶν οἰκοδομημάτων τῆς, ἀπὸ τὰ ὁποῖα μέτρησε πάνω ἀπὸ 2.000 κομμάτια καὶ τὴν παρόμοιασε μὲ τὴν πατρίδα του τὴ Φλωρεντία. Πολλὰ ἀπὸ τ' ἀγάλματα ἐκεῖνα μεταφέρθηκαν στὴ Βενετία ἀπὸ τοὺς διάφορους Γενικοὺς Προβλεπτεῖς (Φοσκαρίνι, Γριμάνι κι ἄλλους) καὶ στὰ διάφορα μουσεῖα τῆς Εὐρώπης ἀπὸ ξένους ἀρχαιολόγους. Ἀλλ' ἡ κρητικὴ γῆ ἔκρυψε καὶ κρύβει ἀκόμα ἀρκετὰ. Τὰ περισσότερα γλυπτὰ τοῦ Ἀρχαιολογικοῦ Μουσείου Ἡρακλείου προέρχονται κυρίως ἀπὸ τὴ Γόρτυνα.

"Ὅπως σὲ κάθε ἐποχῇ, ἔτσι καὶ τότε ἡ εἰρηνικὴ περίοδος κ' ἡ σχετικὴ αὐτονομία ποῦ ἀπολάμβανε ὁ τόπος, ἐπιτρέψανε τὴν κοινωνικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ ἀνάπτυξη τῶν κατοίκων καὶ τὴν δημιουργία ἐργῶν ἐκπολιτιστικῶν. Ἐπιβλητικὰ ὑδραγωγεῖα, ποῦ ἀκόμα καὶ σήμερα μᾶς ἐκπλήσσουν τὰ ἐρεπίτια τους, ὕστερ' ἀπὸ τὸσους αἰῶνες, τροφοδοτοῦσαν τὶς πόλεις μ' ἀφθονὰ νερά, ἀπαραίτητα γιὰ τὶς πολυάριθμες θέρμες, τ' ἀναβρυτήρια καὶ τὶς ἄλλες ἀνάγκες τῶν κατοίκων. Δρόμοι ἀνοιτοῦ ἔνωναν τὶς πόλεις μεταξύ τους. Ἡ πνευματικὴ ζωὴ τοῦ τόπου δὲν εἶναι γνωστὴ ἀπὸ ἐργὰ τοῦ λόγου, ἐκτὸς ἀπὸ διά-

φορες ἐπιγραφές. Ἀλλὰ τὸ βιοτικὸ ἐπίπεδο ἦταν ἀναπτυγμένο περισσότερο ἀπὸ τ' ἄλλα μέρη τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, ποῦ ἀποτελοῦσε τμῆμα τῆς Ρωμαϊκῆς Αὐτοκρατορίας. Ἐξαιρετὴ θέση στὴν ἱστορία τῆς πνευματικῆς, γενικά, ἀνάπτυξης τῶν λαῶν, σὲ κάθε ἐποχῇ, ἔχει τὸ Θέατρο. Τὸ Θέατρο εἶναι ὁ καθρέφτης τῆς πνευματικῆς ἐξέλιξης τῶν λαῶν, ἡ ἀνανάκλαση τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς καὶ τῆς κοινωνικῆς προόδου μιᾶς κοινωνίας. Κ' ἡ Κρήτη, ξέχωρα ἀπὸ κάθε ἄλλη ἑλληνικὴ περιοχῇ, ποῦ ζοῦσε κάτω ἀπὸ τὴν σκιά τῶν ρωμαϊκῶν ἀετῶν, εἶχε τὰ περισσότερα θεάτρα—ἀκόμα κι ἀμφιθέατρα, ποῦ δὲν ὑπῆρχαν στὴν ἄλλη Ἑλλάδα. Τὸ Θέατρο, μὲ τὴν πλατύτερη ἔννοια—δηλαδὴ ἓνα ἀρχιτεκτονικὸ κατασκευάσμα, ποῦ δέχεται ἀριθμὸ ἀνθρώπων γιὰ νὰ παρακολουθήσουν κάποια ἐκδήλωση, θρησκευτικὴ, πολιτικὴ, καλλιτεχνικὴ, παραστατικὴ ἢ μουσικὴ—εἶναι δημιουργημὰ τοῦ Μινωικοῦ Πολιτισμοῦ. Ὅλοι οἱ ἐδικοί ἀρχαιολόγοι ἔχουν παραδεχτεῖ ὅτι ἡ φαρδιά, εὐθύγραμμη σκάλα τῆς Φαιστού στὴ ΒΔ πλευρὰ τοῦ ἀνακτόρου κ' ἡ ὄμοια τῆς στὴν Κνωσὸ, ἐπίσης στὴ ΒΔ πλευρὰ τοῦ ἀνακτόρου, κ' οἱ ἐξέδρες ποῦ βλέπουμε στὰ Γουρνιά καὶ στὴ Λατώ, ἦσαν χῶροι θεατρικοί, ὅπου συγκεντρωνόταν πλῆθος θεατῶν γιὰ νὰ παρακολουθήσει κάποια θρησκευτικὴ τελετουργία ἢ καθαυτὸ θεατρικὴ ἢ καμιά μουσικὴ ἐκτέλεση.

Σχεδιάγραμμα τοῦ μικροῦ θεάτρου τῆς Γόρτυνος, ἐνὸς ἀπὸ τὰ ἕξ θεάτρα τῆς Κρήτης ποῦ ἀποτύπωσε ὁ Ὀνόριο Μπέλλι



PIANTA DI UNO DEI TEATRI DELLA CITTA DE GORTYNA IN CANTIA ET ELLINICA

5. 10. 20. 30. 40. 50.

ἢ καμιά μουσικὴ ἐκτέλεση. Ἀπὸ τὸ 2.000 μέχρι τὸ 500 π.Χ. τὸ θέατρο εἶναι προνόμιο τῆς βασιλικῆς Ἀρχῆς καὶ τῶν εὐγενῶν. Μὰ ἀπὸ τὸ 500 π.Χ. μέχρι τὸ 500 μ.Χ., τόσο στὴν Ἑλλάδα, ὅσο καὶ στὴ Ρωμαϊκὴ Αὐτοκρατορία, τὸ θέατρο ἀνήκει στὸ λαό.

Κι αὐτὰ τὰ γνωστὰ μουσικὰ ὄργανα τῆς κλασικῆς Ἑλλάδας ἔχουν τὴν προέλευσή τους ἀπὸ τὴν μινωικὴ Κρήτη. Τὸ σεῖστρο εἰκονίζεται στὸ γνωστὸ ἀγγεῖο τῶν λικιμητήρων τῆς ὑστερομινωικῆς Ἀγίας Τριάδας, ἡ φόρμιγγε καὶ ἡ σύριγγε εἰκονίζονται στὴ γνωστὴ ἐπίσης σαρκοφάγο τῆς Ἀγίας Τριάδας. Μὰ κι ὁ χορὸς εἶναι ἐφεύρεση καὶ δόξα κρητικὴ. Οἱ Κουρήτες, ὅταν γεννῆθηκε ὁ Ζεὺς στὸ Δικταῖο Ἄντρο, τὸν παραλάβαν καὶ μὲ τοὺς θορυβώδεις χορούς τους καὶ τὰ τραγοῦδια τους κάλυπταν τὸ κλάψιμο τοῦ θεοῦ βρέφους κ' ἔτσι δὲν τὸ ἄκουσε ὁ Κρόνος. Κι ὁ Ὀμηρὸς χαρακτηρίζει τὸ γορτύνιο Μηριόνη ὀρχηστῆ: "Χορευτὰρας κι ἀνεῖσαι, σίγουρα, Μηριόνη, / τὸ κοντάρι νὰ σ' ἔβρικε μονάχα, / σοῦ 'κοβετὴ φόρα μιὰ γιὰ πάντα", λέει στὸ Μηριόνη ὁ Αἰνείας. Κι ὁ ἔνοπλος πυρρήχιος χορὸς κι ὁ χορὸς γέρανος, ποῦ δίδαξε ἡ Ἀριάδνη στὸς ἀθηναίους νέους καὶ νέες, εἶχαν τὴν καταγωγή τους ἀπὸ τὴν Κρήτη. Συνεπῶς, ὕστερα

από μια τέτοια προϊστορία για το θέατρο, τη μουσική και το χορό, η Κρήτη δεν ήταν δυνατόν παρά να διατηρεί τη μακραίωνη παράδοση και κατά τους ρωμαϊκούς χρόνους.

Ποιές από τις πόλεις της Κρήτης, της ρωμαϊκής περιόδου, είχαν θέατρα; Αυτό δεν είναι γνωστό, γιατί δεν έγιναν σε όλες αρχαιολογικές έρευνες και γιατί τα περισσότερα από τα κτήρια αυτά, όπου υπήρχαν, καταστράφηκαν στο πέρασμα τώσων αιώνων, όχι μόνο από τον "πανδαμάτορα" χρόνο, μα κι από τους ανθρώπους που, μη γνωρίζοντας την ιστορική αξία των μνημείων, τα κατεδάφιζαν και τα καταστρεφον για να πάρουν τις πέτρες και τα μάρμαρα, να τα χρησιμοποιήσουν σε δικές τους οικοδομικές εργασίες ή για να κάνουν χωράφια καλλιεργήσιμα τους χώρους που καταλάμβαναν. Όμως, πολλά από τα θέατρα εκείνα των κρητικών πόλεων σώζονταν σε καλή σχετικά κατάσταση μέχρι το τέλος του 16ου αιώνα. Αυτό μάς το βεβαιώνει ένας γιατρός από τη Vicenza της Ιταλίας, ο Onorio Belli, που 'ρθε στην Κρήτη σά γιατρός του Γενικού Προβλεπτή Luigi di Antonio Grimani dei Servi.

Ο Onorio Belli καταγόταν από οικογένεια μορφωμένων ανθρώπων της Vicenza. Ο πάππος του Valerio Belli ήταν διάσημος χαράκτης. Ο πατέρας του Elio Belli ήταν γιατρός κι αρχιτέκτονας, κι αυτός ο ίδιος ήταν βαθύς επιστήμονας, γιατρός και βοτανολόγος, μεθοδικός κ' επίμονος έρευνήτης, όπως φαίνεται κι από το motto που 'χε εκλέξει για έμβλημά του: "Ήταν μία γριφώδης κλειδαριά με κρίκους, που στόν καθένα ήταν χαραγμένα γράμματα, και για ν' ανοίξει έπρεπε όλοι οι κρίκοι να πάρουν μία όρισμένη θέση, ώστε να σχηματιστεί ή φράση: sorte aut labore, που σήμαινε ότι ήθελε να γίνει άνθρωπος τών γραμμάτων, είτε βοηθούμενος από την τύχη (sorte), είτε με κάθε θυσία και κόπο (labore)". Όπως κ' έγινε κι ανακηρύχτηκε, πριν να έλθει στην Κρήτη παμφηρέι μέλος της Accademia Olimpica της Vicenza⁽¹⁾.

Ο Onorio Belli, ακολουθώντας τον Grimani στις περιοδείες του στην Κρήτη, τη γνώρισε καλά και του δόθηκε άφορμή να μελετήσει τους αρχαίους συγγραφείς, που αναφέρουν γιάν Κρήτη και να εκτιμήσει τους αρχαιολογικούς της θησαυρούς. Κ' έπεισε τον Grimani να κάνει άνασκαφές στα έρειπια τών σπουδαιότερων πόλεων, που τα άποτελέσματά τους τον άντάμειψαν πλουσιοπάροχα. "Όταν έφυγε ο Grimani, οι κάτοικοι τών Χανίων ζήτησαν κ' έμεινε ο Belli σά γιατρός condotto, δηλαδή μισθωτός κοινοτικός γιατρός, για την ιατρική περίθαλψη τών κατοίκων τών Χανίων, όπου κ' έμεινε άρκετά χρόνια κι όπου πέθανε το 1597 ή γυναίκα του Bianca Saracini και θάφτηκε στην εκκλησία του Αγίου Φραγκίσκου. Ο Giuseppe Gerola δημοσίεψε στα Monumenti Veneti vol. IV τήν έπιγραφή της επιτάφιας πλάκας όπου αναφέρεται ο Belli φιλόσοφος. Κατά τήν πολυχρόνια παραμονή του στην Κρήτη ο Belli έμαθε τήν έλληνική γλώσσα και περιόδευσε πολλές φορές τό νησί άπ' τή μιάν άκρη

στην άλλη, μελετώντας τήν αρχαιολογία και τή χλωρίδα της Κρήτης. Για τις περιοδείες του εκείνες και για τους αρχαιολογικούς τόπους και τά έρείπια, έγραψε σ' ένα θείο του στη Vicenza, στέλνοντάς του και σχεδιαγράμματα αρχαίων κτηρίων, άνάμεσα σ' αυτά και τά σχεδιαγράμματα μερικών θεάτρων⁽²⁾.

Ο Onorio Belli, όπως κι ο πατέρας του που ήταν γιατρός κι αρχιτέκτονας, είχε φαίνεται έξαιρετική ικανότητα στο σχέδιο και σχεδίασε με θαυμαστή άκρίβεια τά διάφορα οικοδομήματα που περιέγραφε. Οι έπιστολές αυτές και τά σχέδια τών θεάτρων σώζονται στην Biblioteca Ambrosiana του Μιλάνου, άπ' όπου έχω πάρει φωτοαντίγραφα και τών έπιστολών και τών σχεδίων. Ο Belli, τέλειος γνώστης της Ιστορίας της Κρήτης έγραψε κ' ένα περίφημο βιβλίο για τήν Ιστορία της και τις αρχαιότητες της, που τό χαρακτήρισαν εκείνοι που τό είδαν και τό μελέτησαν π ο λ ύ τ ι μ ο (prezioso)⁽³⁾. Ο Scipione Maffei που δημοσίεψε το 1728 ένα βιβλίο για τά άμφιθέατρα της Ιταλίας⁽⁴⁾, αναφέρει ότι ο Carlo Lodoli του έδειξε τό βιβλίο αυτό τις άναφές του ο τίτλος του στα λατινικά ήταν: Honorii Belli, medici Vicentini, Rerum Creticarum, observationes, continentes diversos actus, Aedificia, Inscriptiones ecc. Ο Maffei άναφέρει ότι ήταν γραμμένο με πλήρη γνώση τών γεγονότων και με φρόνηση (con eruditione e con senno) και δεν υπήρχε παρόμοιο σύγγραμμα για τήν Κρήτη, που να μπορεί να συγκριθεί μ' αυτό. Το πρώτο κεφάλαιο έγραψε για τις αρχαιότητες και για τις έπιγραφές και συνοδεύεται με τέλεια αρχιτεκτονικά σχέδια όλων τών αρχαίων οικοδομημάτων που περιγράφονταν κι έβρέθηκαν στα έρείπια τών διαφόρων αρχαίων πόλεων. "Ένας άλλος, ο Marco Velsero, έγραψε για τό βιβλίο αυτό: "Ω, πόσο ζηλώω τήν περιγραφή εκείνη της Κρήτης, της αρχαίας και της νέας, του Ιατρού-βοτανολόγου Belli, γεμάτη με σχέδια παλαιών οικοδομημάτων κ' έλληνικών έπιγραφών! Είναι δυνατό στη Βενετία, που 'χει τόσους δεσμούς με τήν Κρήτη, να μη βρεθεί κανένας που ν' αναλάβει τή δαπάνη για να εκδοθεί ένα τόσο πολύτιμο βιβλίο;"⁽⁵⁾. Κι όμως δε βρέθηκε κανένας να τό εκδώσει και τό πολύτιμο για τήν Ιστορία της Κρήτης βιβλίο όχι μόνο δεν τυπώθηκε, αλλά δυστυχώς χάθηκε! "Όμως, πολλοί που άσχολήθηκαν κατά τή Βενετοκρατία με τήν Κρήτη, τήν Ιστορία της και τήν αρχαιολογία της, πήραν πολλά στοιχεία από τό σύγγραμμα του Belli και τά συμπεριλάβαν στα δικά τους έργα, αλλά, όπως λέει ο Gerola, με παραλείψεις, παραποιήσεις και δικές τους προσθήκες, που άλλοιάνουν ολοσδιόλου τήν εργασία του Belli⁽⁶⁾. Άνάμεσα στα έργα αυτά περισσότερο ενδιαφέρον έχει ο κώδικας

(1) Biblioteca e Storia di Scrittori della citta e del territorio di Vicenza, 1778, pag. CXV — XXIX.

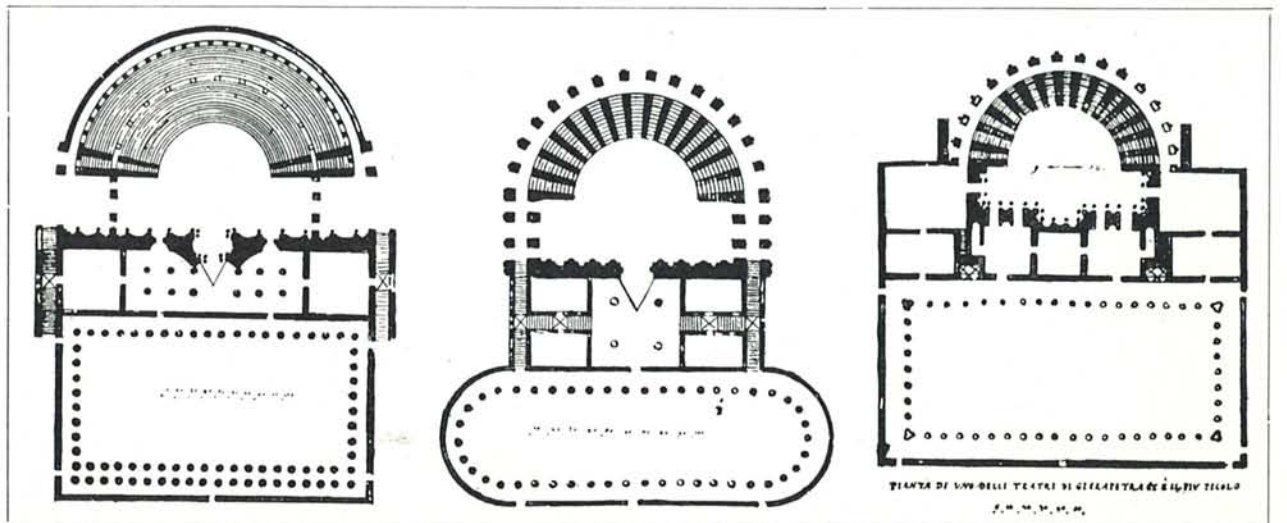
(2) Ο ίδιος έγραψε τό 1596 μία έπιστολή στον Alfonso Rangona. (3) Ottavio Bocchi, Osservazioni sopra un antico teatro scoperto in Adria Venezia, 1739, p. XIII «prezioso manoscritto dell' isola di Candia...».

(4) Scipione Maffei, marchese, Gli Amfiteatri e singolarmente del Veronese, in Verona, 1728, pag. 64, 65.

(5) Baglioni, Lettere d' Huomini illustri del secolo XVII, Venezia, 1744, pag. 129.

(6) G. Gerola, Monumenti Veneti dell' Isola di Creta, v.l.p. XV, nota 1.

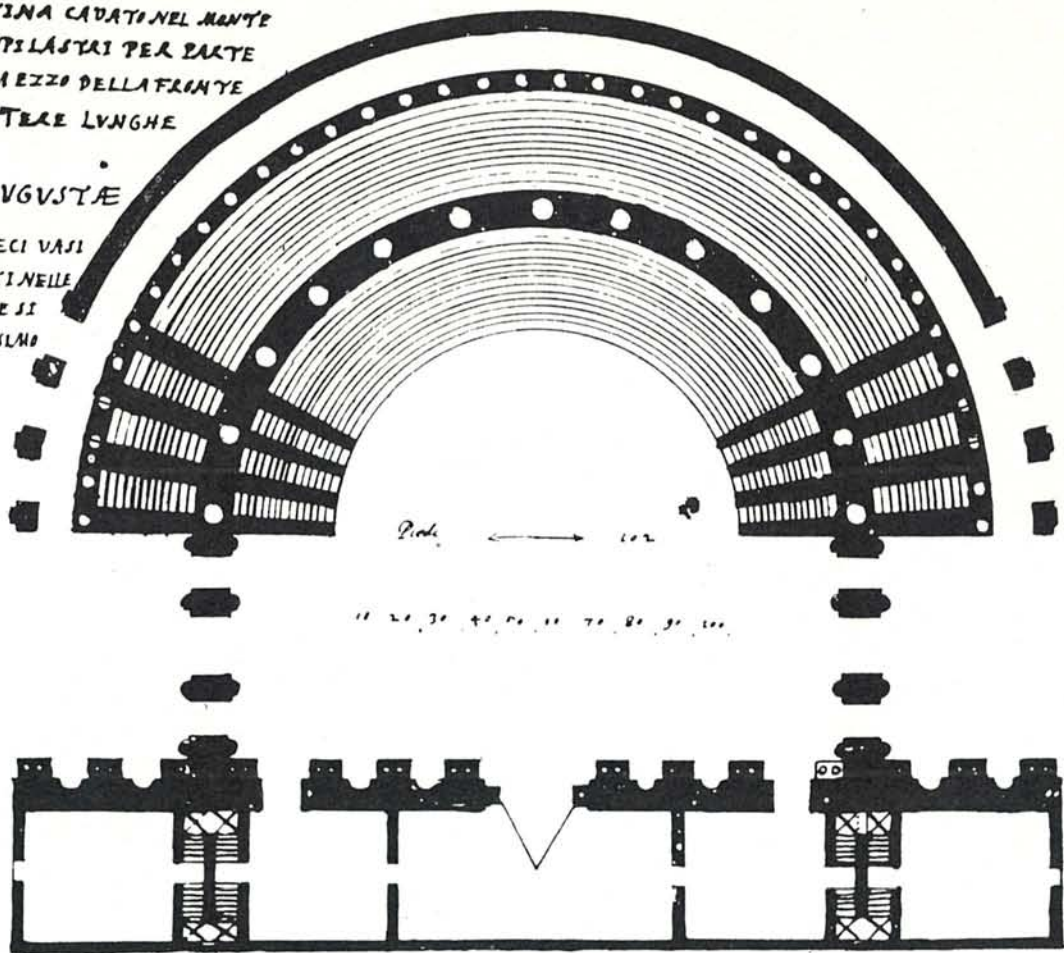
Το μεγάλο θέατρο της Γεράπετρας, το θέατρο της Χερσονήσου και το μικρό της Γεράπετρας. Σχεδιαγράμματα του Μπέλλι



PIANTA D'UN TEATRO GRANDE DELLA
CITTA DI GAZZINA CADUTA NEL MARENTE
CON QUATTRO TRIASSATI PER LA CITE
ET HA NEL MEZZO DELLA FRONTATE
QUESTE LETTARE LVNGHE
VN PIEDE.

I V L I A E A V G V S T A E

HANVA TREDECI VASI
DI LAME POSTI NELLE
SVE CELLE CHE SI
VEDENO BENISSIMO



Το μεγάλο Θέατρο της Γόρτυνας με οχτώ κολώνες και τις λέξεις "Juliae Augustae" στη μετόπη. Σχεδιάγραμμα του Μπέλλι

ένος μορφομένου κληρικού της Βενετίας, του Apostolo Zeno, του 17ου αιώνα, που 'χε κάνει περιλήψη των πινδ σπουδαίων σημείων του βιβλίου του Belli.

Τόν περασμένο αιώνα ο Άγγλος αρχαιολόγος Ed. Falkener, αντλώντας από τον Belli, δημοσίεψε σε παράρτημα του περιοδικού "Museum of Classical Antiquities" μιλά εκτεταμένη μελέτη με τον τίτλο: "Theatres and the Romans in Crete", όπου αναπαρήγαγε και τα σχέδια των θεάτρων που 'χε ο Belli και βρίσκονται στην Άμβροσιανή Βιβλιοθήκη του Μιλάνου.

Έδω θά μζε άπασχολήσουν μόνο οι πληροφορίες του Belli που άφορούν τα θεάτρα, τις όποιες αναφέρει στις έπιστολές του προς τó θεío του, οι όποιες και θά δημοσιευτούν στο πρωτότυπο και σε μετάφραση, μαζί με τα σχεδιαγράμματα των θεάτρων. Ο Belli, στο διάστημα της παραμονής του στην Κρήτη, έμεινε στα Χανιά. Κατά συνέπεια, θά περίμενε κενάνας οι αρχαιολογικές του έρευνες να 'χαν γίνει στην περιοχή της Δυτικής Κρήτης. Όμως ή προσοχή του στράφηκε κυρίως στην Κεντροανατολική Κρήτη και στην περιοχή αυτή βρίσκονται τα θεάτρα που σχεδίασε και περιέγραψε. Δηλαδή στη Γόρτυνα, στη Λύττο, στη Χερσονήσο και στη Γεράπετρα.

Η πρώτη έπιστολή είναι γραμμένη στα Χανιά στις 24 του Άπριλη 1586. Σ' αυτή κάνει λόγο για τó μικρό θέατρο της Γεράπετρας και τα δύο θεάτρα της Γόρτυνας, τó μικρό και τó μεγάλο και στέλνει και τα σχέδιά τους. Τó μεγάλο θέατρο της Γόρτυνας ήταν στη βάση του λόφου της άκρόπολης της Γόρτυνας, στη δεξιά όχθη του Ληθαίου, δυτικά και άπέναντι άκριβώς στο Όδεϊο, όπου κ' ή μεγάλη έπιγραφή. Τó μικρό θέατρο ήταν ΝΔ, πίσω από τó ναό του Άπόλλωνα. Η δεύτερη έπιστολή είναι γραμμένη έπίσης στα Χανιά, στις 11 του Όκτώβρη του ίδιου

χρόνου 1586. Σ' αυτή μιλά για τó θέατρο της Λύττου, για τó θέατρο της Χερσονήσου και για τó μεγάλο θέατρο της Γεράπετρας και τó ναό του Άσκληπιού της Λεβήνας. Τó θέατρο της Λύττου ήταν τó μεγαλύτερο της Κρήτης, με τρία διαζώματα και τρεις σειρές ήχεια, πράγμα που πιστοποιεί την άκμή και τó μέγεθος της πόλης αυτής στη ρωμαϊκή περίοδο. Με την έπιστολή αυτή έστειλε και τα σχεδιαγράμματα των θεάτρων αυτών. Μά εκτός από τα έξη σχέδια των θεάτρων που αναφέρει ο Belli στις έπιστολές του, στην Biblioteca Ambrosiana βρίσκονται και άλλα δύο. Ένα σχέδιο ένός οικοδομήματος της Κνωσού, που ή χρήση του είναι άκαθόριστη, κ' ένα σχέδιο ένός κυκλικού οικοδομήματος της Λάμπας, που ο Belli χαρακτηρίζει tempio, αλλά κατά τον Falkener πρόκειται μάλλον περί λουτρού (?). Τούτου μάλιστα υπάρχουν δύο σχέδια με τή έπιγραφή: Tempio della città di Lampeo in Candia, αλλά τó ένα έχει διαγραφεί με μιá γραμμή, με τή σημείωση: questo disegno non è ben misurato, με γράμματα που δέν μοιάζουν με τó γνωστό, από τις έπιστολές του, γραφικό χαρακτήρα του Belli.

Σύμφωνα με τις πληροφορίες του Belli, ή Γόρτυνα είχε, εκτός από τα δύο θεάτρα κ' ένα άμφιθέατρο, ένα στάδιο, ένα όδεϊο κ' ένα τσίρκο. Οι θέσεις όλων έχουν διαπιστωθεί σήμερα από τους Ιταλούς αρχαιολόγους, αλλά τίποτα δέ σώζεται στην κατάσταση που τά βρήκε και τα σχεδίασε ο Belli, πριν από 400 περίπου χρόνια. Είχε σχεδιάσει και τó άμφιθέατρο, που βρισκόταν στη νότια άκρη της πόλης, αλλά τó σχέδιο εκείνο δέ σώθηκε. Και ή Γεράπετρα εκτός από τα δύο θεάτρα, είχε και αυτή άμφιθέατρο και ν α υ μ α χ ι α, δηλαδή θαλάσσια λεκάνη όπου γινόταν θεαματική

(7) E. Falkener, A description of Theatres etc. p. 25.

ἀναπαράσταση ναυμαχίας, στην οποία χρησιμοποιούνταν σά ναυμάχοι, δούλοι ή κατάδικοι. Βρισκότανε στη δυτική πλευρά της πόλης, μα σήμερα έχει επιχωματωθεί. Και στη Γεράπετρα δὲν σώζεται σήμερα τίποτα πού νά θυμίζει τὸ ἀρχαῖο μεγαλεῖο της. Ἡ Λύττος, σκαρφαλωμένη στὶς ὑψίρειες τῶν Λασηθιώτικων βουνῶν, σὲ ὕψος 650 μ., ἦταν μιὰ ὀρεινὴ πολιτεία μὲ ἀνώμαλη ἐπιφάνεια, "ἢ πὺρ παράξενη κι ἀσχημὴ τοποθεσία" πού εἶδε ὁ Belli. "Ἄν κ' εἶχε καταστραφῆ τὸ 220 π.Χ. ἀπὸ τοὺς Κνώσιους καὶ τοὺς Γορτύνιους, κατὰ τὴ ρωμαϊκὴ περίοδο εἶχε ἀναλάβει κ' εἶχε γίνεи μιὰ ἀρκετὰ πολυάνθρωπη πόλη μὲ ὀραῖα οἰκοδομήματα, ὅπως ἀναφέρει ὁ Belli. Τὸ θέατρό της δὲν τὸ 'χε οὔτε ἡ πρωτεύουσα Γόρτυνα. Δυστυχῶς σήμερα δὲ σώζεται ἀπολύτως τίποτα. "Oλα εἶναι pulvis et umbra, πού λέει ὁ Ὀράτιος" (8).

Τὸ θέατρο τῆς Χερσονήσου, πού ἡ διάμετρός του ἦταν 24 μέτρα, ὅπως ἀναφέρει ὁ Lucio Mariani (9), ἦταν στὴ δυτικὴ ἄκρη τῆς πόλης, πού τὴ θέση της ἔχει σήμερα τὸ Λιμάνι Χερσονήσου. Πηγαίνοντας ἀπὸ τὸ Ἡράκλειο, λίγα μέτρα ἀριστερὰ ἀπὸ τὸν ἀμαξιτὸ δρόμο σώζονται οἱ βάσεις τῶν τοίχων ἐνὸς ἡμικυκλικοῦ οἰκοδομήματος, πού ἦταν τὸ κοῖλον τοῦ θεάτρου τῆς Χερσονήσου, μὲ ΝΔ προσανατολισμό. Ἡ Χερσονήσος, παρ' ὅλο πού δὲν ἦταν μεγάλη πόλη, εἶχε κι αὐτὴ ἀμφιθέατρο. Ὁ Belli τὸ βρῆκε σὲ κατάσταση πού δὲν ἦταν δυνατὸ νά τὸ σχεδιάσει. Τὸ ἀμφιθέατρο, δημιούργημα ρωμαϊκὸ, ἄγνωστο στὴν κλασσικὴ Ἑλλάδα, ἀλλὰ σχεδὸν ἄγνωστο καὶ στὴν Ἑλλάδα τῆς ρωμαϊκῆς περιόδου, στὴν Κρήτη ἦταν, φαίνεται, κοινότατο, ἀφοῦ ὑπῆρχε ἀκόμα καὶ

σὲ μικρὲς πόλεις σὰν τὴ Χερσονήσο καὶ τὴν Κίσσαμο. Καθὼς φαίνεται, ὁ ρωμαϊκὸς πολιτισμὸς εἶχε μεγαλύτερη ἐπίδραση στὴν Κρήτη.

"Ἄλλες κρητικὲς πόλεις, πού ἄκμασαν ἐπίσης κατὰ τὴ ρωμαϊκὴ περίοδο δὲν εἶχαν θέατρα: Ὁ Belli ἀνάφερε στὸ βιβλίο του, ὅτι στὴν ἀρχαία Κυδωνία, πού ἦταν στὴ θέση τῶν σημερινῶν Χανιῶν, ὑπῆρχε ἓνα θέατρο, πού σωζότανε μέχρι τὸ 1585, ὅποτε τὸ κατεδάφισαν οἱ βενετσάνοι, πῆραν τὰ ὑλικά του καὶ τὰ χρησιμοποίησαν στὰ τείχη πού ἔχτιζαν τότε. Ὁ Belli, πού 'χε ἔρθει τὸ 1583, τὸ εἶδε καὶ τὸ σχεδίασε, ἀλλὰ τὸ σχέδιό του τὸ περιέλαβε στὸ βιβλίο του καὶ χάθηκε μαζί μ' αὐτό. Στὸ ἴδιο βιβλίο ἀνέφερε ὁ Belli, ὅτι καὶ ἡ Κίσσαμος εἶχε ἓνα θέατρο κ' ἓνα ἀμφιθέατρο, πού ἦταν καταστρεμμένα ὅταν τὰ εἶδε. Πότε χτίστηκαν τὰ θέατρα αὐτὰ τῶν κρητικῶν πόλεων; Αὐτὰ πού εἶδε καὶ σχεδίασε ὁ Belli χτίστηκαν ἀσφαλῶς στὴν περίοδο τῆς ρωμαϊκῆς κυριαρχίας. Πιθανότατα ὅμως προϋπῆρχαν ἀλλὰ στὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο, πού μὲ τοὺς πολέμους, τοὺς σεισμοὺς κλπ. θὰ καταστράφηκαν καὶ στὴ θέση τους ἀνοικοδομήθηκαν τὰ νέα. Αὐτὸ διαπιστώνεται κι ἀπὸ μιὰ ἐπιγραφή, πού βρέθηκε στὴ Γόρτυνα κι ἀναφέρει ὅτι τὸ Ὡδεῖο ἀνοικοδομήθηκε τὸ 100 μ.Χ., τὴν ἐποχὴ τοῦ Τραϊανοῦ.

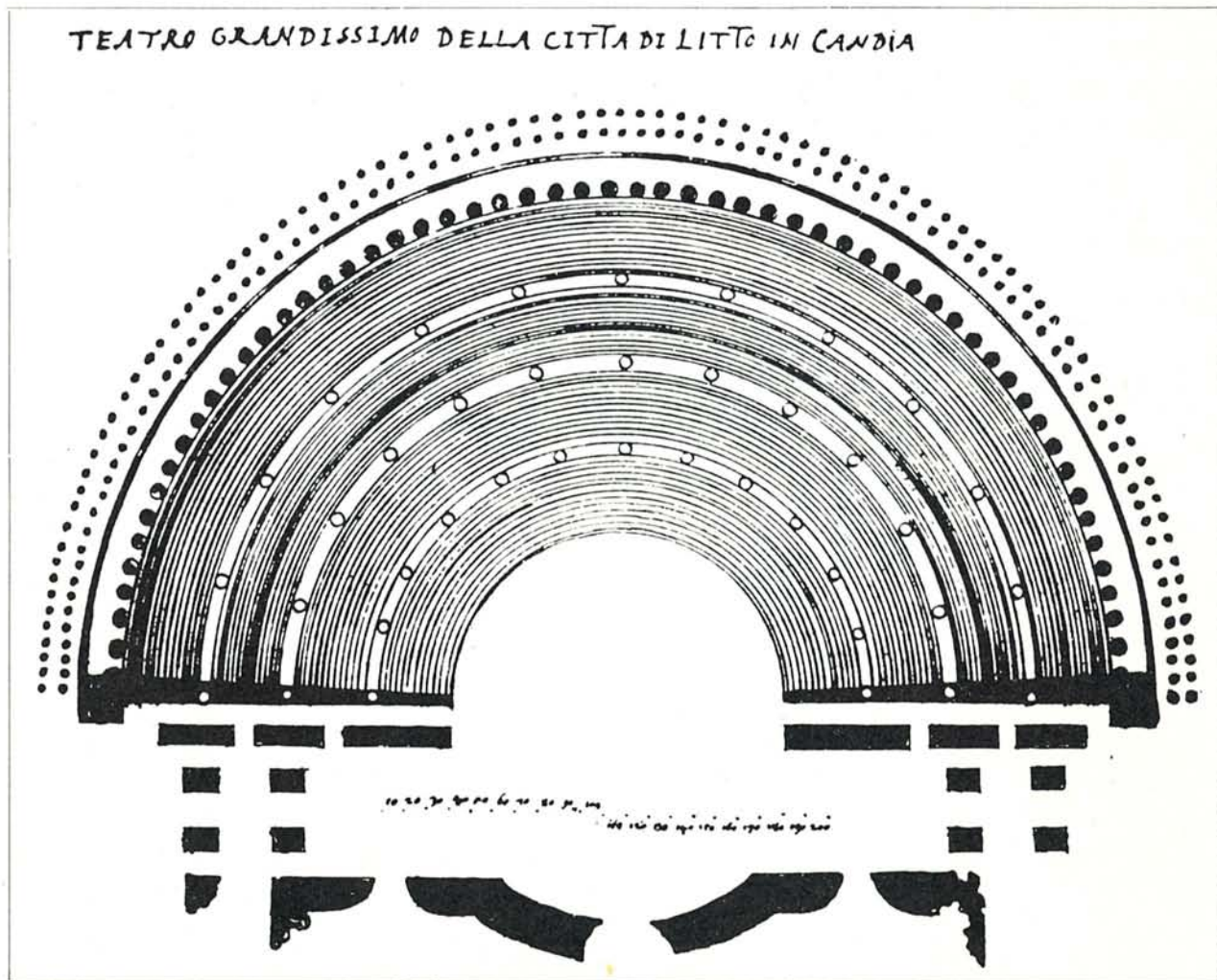
Τὸ θέμα τοῦ Θεάτρου στὴν Κρήτη, στὴν περίοδο πού ἦταν ὑποδουλωμένη στὴ Ρώμη, κι ὅμως εἶχε τόσα θέατρα, ἀμφιθέατρα, στάδια καὶ ὠδεῖα, δὲν ἐξαντλεῖται μὲ τὰ λίγα πού ἀναφέρω ἐδῶ. Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρον ἀλλὰ καὶ εὐρὺ καὶ πρέπει νά βρεθοῦν οἱ ἀρμοδιότεροι νά τὸ ἐρευνήσουν καὶ νά τὸ μελετήσουν, τόσο ἀπὸ ἀποψη ἀρχιτεκτονικῆς τῶν εἰδικῶν οἰκοδομημάτων, ὅσο κι ἀπὸ ἀποψη τῶν ἔργων πού παίζονταν στὶς σκηνές τους.

ΣΤΕΡΓΙΟΣ Γ. ΣΠΑΝΑΚΗΣ

(8) Orazio, Odi, IV, 7.

(9) Lucio Mariani, Antichità Cretesi, Monumenti Antichi, pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei, Vol. VI, 1896, p. 92 (estratto).

Τὸ θέατρο τῆς Λύττου, "grandissimo" ὅπως τὸ χαρακτηρίζει ὁ Ὀνόριο Μπέλλι, τὸ μεγαλύτερο τῆς Κρήτης μὲ τὰία διαζώματα



Ἰταλικές Ἀκαδημίες καὶ θέατρο

ΟΙ STRAVAGANTI ΤΟΥ ΧΑΝΔΑΚΑ

Τοῦ Ν. Μ. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗ

"Actors should be men pick'd out personable according to the parts they present; they should be rather schollers, that, though they cannot speake well, know how to speake".

(Thomas Heywood, An Apology for Actors, 1612)

H ACCADEMIA OLIMPICA

"Ἐνδοξότατε καὶ ἐντιμότατε Κύριε", γράφει ἀπὸ τῆ Βιτσέντζα σ' ἕνα ἀγνωστο ἀριστοκράτη φίλο του ὁ Filippo Pigafetta, "ἀν τὸ χέρι μου ὑπακούσει στὸ μυαλό μου, ὅπως ὁ Μιχαὴλ Ἀγγελος Buonarroti, ὁ περίφημος ζωγράφος, γλύπτης καὶ ἀρχιτέκτονας, συνήθιζε νὰ λέει, καὶ ἂν οἱ γιορταστικὲς ἐκδηλώσεις, τὸ κρασί πού ρέει καὶ ὁ θόρυβος τοῦ καρναβαλιοῦ μοῦ τὸ ἐπιτρέψουν, θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω τὴν Ἰψηλότητά Σας καὶ τοὺς φίλους Σας, περιγράφοντας τὴ θεατρικὴ ἐπισημότητα καὶ τὴ μεγαλοπρέπεια τῆς τραγωδίας πού παραστάθηκε χθὲς σὲ τούτη τὴν πόλη. Οἱ περιστάσεις πού ἀνάφερα παραπάνω ἀρκοῦν γιὰ νὰ μὲ δικαιολογήσουν, ἂν μνημονεύσω τὰ κυριότερα μόνο σημεῖα τοῦ θαυμαστοῦ ἐκείνου θεάματος, ἀναβάλλοντας μὴ λεπτομερέστερη ἐξιστόρηση ὡς τὴ στιγμή πού θὰ συναντηθοῦμε καὶ θὰ σᾶς τὰ πῶ προφορικᾶ. Ὁ Palladio, ἐπιθυμῶντας ν' ἀφήσει πίσω του ἕνα τέλειο ἔργο τέχνης, ἔπεισε τοὺς Ἀκαδημαϊκοὺς τῆς Βιτσέντζας, πού ἔχουν τὸ ὄνομα Olimpici, ὅτι, μὴ πού πολλές φορές μέχρι τώρα ὁ εὐγενέστατος σύλλογός τους παράστησε "ἐκλογές", ποιμενικὰ εἰδύλλια, κωμωδίες, τραγωδίες καὶ ἄλλα τέτοια ἐντροφήματα πού διασκεδάζουν τὸν κόσμο, ἔπρεπε νὰ χτίσουν ἕνα θέατρο σύμφωνα μὲ τὰ ἑλληνικὰ καὶ τὰ ρωμαϊκὰ πρότυπα [...]. Ἀπὸ λίγο-λίγο, πέτυχαν στὸ τέλος νὰ δημιουργήσουν ἕνα μεγαλειῶδες καὶ ἀξιοθαύμαστο ἔργο τέχνης. Τὸ θέατρο μορεῖ ἄνετα νὰ ἐξυπηρετηθεῖ 3.000 θεατῆς. Εἶναι τόσο ἡ γάρχη του, πού πολὺ λίγοι μένου ἀσυγκίνητοι μπροστὰ στὴν ἐξοχὴ ὁμορφιὰ τῶν ἀναλογιῶν του. Τὰ μάτια τῶν κοινῶν θνητῶν ἀποκομίζουν τὴ γενικὴ ἐντύπωση μιᾶς ἀπίστευτης ὁμορφιάς πού ξεχύνεται ἀπὸ τὰ διαζώματα, τὰ ἐπιπτώλια, τὰ ὑπέρθυρα, τὴς ἀνθινες διακοσμῆσεις, τοὺς κίονες μὲ τὰ ὠραϊότατα κιονόκρανα καὶ τὴς βάσεις καὶ ἀπὸ τὴς μετόπες μὲ τὰ κομψὰ ἀνάγλυφα. Ἰσχυρῶν ἀκόμα, φιλοτεχνημένα ἀπὸ τοὺς καλύτερους καλλιτέχνες, κάπου ὀγδόντα ἀγάλματα πού εἰκονίζουν τὴς μορφές τῶν Ἀκαδημαϊκῶν. Τὸ καθένα ἀπ' αὐτὰ τὰ ἀγάλματα γίνηκε καὶ ξαναγίνηκε μέχρι πού νὰ πάρει τὴν κατάλληλὴ ὁμοιότητα. Ἀφῆνον κατὰ μέρος τὰ κλιμακοστάσια, τὴς θύρας καὶ τὰ παράθυρα, γιὰτὶ θὰ μὲ ἔπαιρνε πάρα πολὺ νὰ τὰ περιγράψω σ' ἕνα σύντομο γράμμα. Θὰ πῶ μόνο ὅτι καὶ ἡ παραμικρὴ λεπτομέρεια φαίνεται νὰ φιλοτεχνήθηκε ἀπὸ τὸν ἴδιον τὸν Ἐρμῆ καὶ νὰ διακοσμήθηκε ἀπὸ τὴς ἴδιες τὴς Χάριτες. Ἡ προοπτικὴ τῆς σκηνῆς εἶναι τὸ ἴδιο ἀξιοθαύμαστο καὶ γίνεται εὐκόλα κατανοητὴ. Ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε κύρια τμήματα, ἢ μᾶλλον εἰσοδούς, πού παριστάνουν τοὺς ἐφτά δρόμους τῶν Θηβῶν. Ἡ πόλη εἶναι ἕνα σύνολο ἀπὸ ὄμορφα σπίτια, ἀνάκτορα, ναοὺς καὶ βωμοὺς, κατὰ τὴν τεχνοτροπία τῆς ἀρχαιότητος, ὅλα ἐξοχα ἀρχιτεκτονημένα. Εἶναι κατασκευασμένη ἀπὸ γερὸ ξύλο ἔτσι πού νὰ μορεῖ νὰ κρατηθεῖ αἰῶνες. Στοιχίσε 1500 δοκᾶτα. Ἄς φανταστεῖ τὴ Ἐξοχότητά Σας ἕνα ὀλόκληρο οἰκοδόμημα, σχεδιασμένο ἀπὸ τὸν Palladio στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του καὶ στὸ ἀποκορύφωμα τῆς καλλιτεχνικῆς τοῦ ὀριμότητος. Ὁ Palladio, πολὺ περήφανος γιὰ τὸ ἐπίτευμά του, ζήτησε ἀπὸ τοὺς Olimpici τὴν ἄδεια νὰ χαράξει τ' ὄνομά του πάνω στὴ σκηνή, γιὰτὶ νόμιζε ὅτι δὲ θὰ μοροῦσε ποτὲ νὰ σχεδιάσει κάτι καλύτερο. Στὸ θέατρο αὐτό, πού στοιχίσε 18.000 δοκᾶτα μ' ὅλα τὰ ἐξαρτήματά του, οἱ Ἀκαδημαϊκοὶ παράστησαν — ταυριστὰ μὲ τὸ οἰκοδόμημα — τὴν εὐγενέστερη τραγωδία πού ἔχει γραφεῖ, τὸν Οἰδῖπο ὁδὰ Τύραννο τοῦ Ἀθηναίου ποιητῆ Σοφοκλῆ, πού ὁ Ἀριστοτέλης τὴν ἐπαινεῖ περισσώτερο ἀπ' ὅλες τὴς τραγωδίες. Ἔτσι, στὸ

περιφημότερο θέατρο τοῦ κόσμου παραστάθηκε ἡ ἐξοχότερη τραγωδία τοῦ κόσμου. Ἡ μετάφραση ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ στὴν ὀμιλουμένη ἔγινε ἀπὸ τὸ διάσημο Orsato Giustiniani. Ὁ Angelo Ingegneri, ἱκανὸς σὲ τέτοια πράγματα, σκηνοθέτης τὴν τραγικὴ αὐτὴ παράσταση. Συνθέτης τῆς μουσικῆς τῶν χορικῶν ἦταν ὁ Andrea Gabrieli, ὀργανιστὰς τοῦ Ἁγίου Μάρκου. Τὰ σκηνακὰ φιλοτεχνήθηκαν ἀπὸ τὸν Vincenzo Scamozzi, ἀρχιτέκτονα ἀπὸ τὴ Βιτσέντζα. Τὰ κοστῦμια ἀπὸ τὸν [Alessandro;] Maganza. Πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας εἶναι ὁ ἐκλαμπρότατος Leonardo Valmarana, πού ἔχει τὴν ψυχὴ τοῦ Καίσαρα καὶ εἶναι γεννημένος γιὰ γενναῖα ἔργα. Αὐτὸς φιλοξένησε τὴν αὐτοκράτειρα [Μαρία τῆς Αὐστρίας] στὸ σπίτι του καὶ μ' ἀληθινὰ ἱπποτικὸ πνεῦμα περιποιεῖται καὶ καλεῖ τοὺς ξένους πού περνοῦν ἀπὸ τὴν πόλη καὶ γιὰ τέρψη τους τοὺς ἀνοίγει τοὺς κήπους του πού μοροῦν θαυμάσια νὰ συγριθοῦν μὲ τοὺς Σαλλούστιους Κήπους τῆς ἀρχαίας Ρώμης. Ὁ πρόεδρος καὶ οἱ ἄλλοι Ἀκαδημαϊκοὶ ἦταν ντυμένοι μὲ πολυτέλεια καὶ ὄλοι τους δὲ λυπήθηκαν οὔτε κόπο οὔτε χρήματα γιὰ νὰ κάμουν τὴν παράσταση τέλεια ἀπὸ κάθε ἀποψη. Χρησιμοποίηθηκαν 80 σκηνακὰ κοστῦμια. Ἡ τραγωδία ἔχει 9 πρόσωπα πού μιλοῦν καὶ εἶχε προβλεφθεῖ νὰ μάθουν τοὺς ρόλους ἄλλοι τόσο ἡθοιοὶ γιὰ κάθε ἐνδεχόμενο. Δυὸ ἀπὸ τοὺς ἡθοιοὺς, ὁ βασιλιάς καὶ ἡ βασίλισσα, ἦταν πολυτελέστατα ντυμένοι μὲ χρυσὴ ἀμφίεση. Οἱ εὐγενικοὶ Ἀκαδημαϊκοὶ εἶχαν μεριμνήσει γιὰ τὴ φιλοξενία 2.000 περίπου κυριῶν ἀπὸ τὴ Βενετία, τὸ Κράτος καὶ ἄλλες χῶρες. Ἔτσι, στοὺς δρόμους τῆς Βιτσέντζας δὲν ἔβλεπε κανένας ἄλλο παρὰ εὐγενεῖς κυρίες καὶ κυρίες, ἀμάξια, ἄλογα καὶ ξένους πού εἶχαν ἔρθει νὰ δοῦν τὴν παράσταση. Στὴν εἴσοδο τοῦ θεάτρου, ὅπου εἶχε μαζευτεῖ μεγάλο πλῆθος, οἱ Ἀκαδημαϊκοὶ μ' ἀπέραντη εὐγένεια ὑποδέχονταν τοὺς φιλοξενούμενους, τοὺς ἐδειχναν τὴς θέσεις τους καὶ τοὺς πρόσφεραν, ἂν ζητούσαν, δροσερὰ κρασιὰ καὶ φρούτα. Τὰ μέλη τῆς Ἀκαδημίας φρόντιζαν προσωπικὰ καὶ καθεστὶ καὶ ἰδιαίτερα τὴν τακτοποίηση τῶν ξένων καὶ τῶν ντόπιων κυριῶν στὴν ὀρχήστρα, ὅπου εἶχαν τοποθετηθεῖ γι' αὐτὰς 400 καθίσματα. Ἀνάμεσα στὴς κυρίες ἦταν καὶ ἡ σύζυγος τοῦ ἐξοχότατου πρεσβευτῆ τῆς Γαλλίας, καθὼς καὶ μιὰ ἀπὸ τὴς ἀνεψιῆς του. Συνολικὰ, οἱ θεατῆς ἐπερνοῦσαν τὴς 3.000. Εἶχαν μαζευτεῖ νωρίς, μεταξύ 16 [= 10 π.μ.] καὶ 20 [= 2 μ.μ.] Ἡ παράσταση ἄρχισε στὴ 1.30 τὴ νύχτα [= 7.30 μ.μ.] καὶ τέλειωσε στὴς 5 [= 11 μ.μ.]. Μερικοὶ, ὅπως ἐγὼ λόγου χάρις καὶ ὀρισμένοι φίλοι μου, μεῖναμε στὸ θέατρο κάπου 11 ὥρες χωρὶς καθόλου νὰ καταπονηθοῦμε. Κι αὐτὸ γιὰτὶ, καθὼς παρακολουθοῦσαμε τοὺς θεατῆς νὰ μπαίνουν ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο, τὴς κυρίες νὰ κάθονται στὴς θέσεις τους καὶ θαυμάζουμε τὴ συγκέντρωση στὸ σύνολό τῆς, ἡ ὥρα πέρασε χωρὶς νὰ τὸ καταλάβουμε. Ὁ ἐνδοξότατος Ἀρχιστράτηγος καὶ μερικοὶ γερουσιαστῆς ἦταν παρόντες. Γιὰ λόγους ἀσφαλείας καὶ σὰν εἶδος τιμητικῆς φρουρᾶς εἶχαν τοποθετηθεῖ στρατιῶτες στὴς πύλες. Ὅταν ἔφτασε ἡ ὥρα νὰ κατεβεῖ ἡ αὐλαία, τὸ θέατρο πλημμύρισε ἀπὸ μιὰ γλυκύτατη εὐωδία. Ἦταν ἡ εὐωδία τοῦ θυμιάματος πού καιγόταν, σύμφωνα μὲ τοὺς ἀρχαίους θρύλους, γιὰ νὰ κατευναστοῦν ὁ Θεοὺς πού εἶχαν ὀργιστεῖ μὲ τὴν πόλη τῶν Θηβῶν. Ἰσχυρὰ ἀκούστηκε ἡχος σαλπίγγων καὶ τυμπάνων καὶ ἡ ἐκπυρσοκρότηση τεσσάρων πυροτεχνημάτων. Μονομιᾶς ἡ αὐλαία ἔπεσε κάτω, μπροστὰ στὴ σκηνή. Δύσκολα μοροῦ νὰ περιγράψω μὲ λόγια καὶ οὔτε μορεῖ κανένας νὰ φανταστεῖ πόσο μεγάλη ἦταν ἡ γάρχη καὶ ἡ ἀπέραντη τέρψη πού ἐνίωσαν οἱ θεατῆς, ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ στιγμή θάμβους καὶ ἐκπληξῆς, παρακολούθησαν τὸν πρόλογο καὶ ὅταν ἀπὸ μακριὰ, πίσω ἀπὸ τὴν πρόσοψη τῆς σκηνῆς, ἀκούστηκε ὁ ἦχος ἀρμονικῶν φωνῶν καὶ ὀργάνων — ἦταν οἱ ὕμνοι πού ἔψαλλαν οἱ Θηβαῖοι καὶ οἱ προσευγῆς καὶ θυσιῆς πρὸς τοὺς θεοὺς, γιὰ νὰ τοὺς χαρίσουν ὑγεία, ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὸ λιμὸ καὶ τὴν ἐπιδημία πού μάστιζαν τὴν πόλη τόσο καιρό. Ἰσχυρὰ ἄρχισε ἡ καθαυτὸ τραγω-

δία. Σ' όλόκληρη τήν παράσταση δέν έμεινε ούτ' ένα σημείο που νά μή γίνει κατανοητό. Οι ήθοιοι ήταν από τους πιο καλούς κ' είχαν ντυθεί μ' άξιοπρέπεια και πολυτέλεια σύμφωνα με τή θέση του ό καθένας. 'Ο βασιλικός είχε στη συνοδεία του 24 τοξότες, ντυμένους με τόν τούρικο συρμό, ύπηρέτες και άκλόλουθους. 'Η βασίλισσα ήταν περιτριγυρισμένη από βράγιες, κυρίες τών τιμών και ύπηρέτριες. 'Ο Κρέων είχε κι αυτός μιά ταιριαστή άκολουθία. Τόν χορό τόν άποτελούσαν 15 πρόσωπα, 7 σε κάθε πλευρά κι ό κορυφαίος στη μέση. Τά μέλη του χορού, όπως άπαιτείται, άπάγγελλαν όμαδικά με μιά συμφωνία ευχάριστη, τόσο που όλες σχεδόν οι λέξεις γίνονταν εύκολα καταληπτές — κάτι που είναι πολύ δύσκολο νά επιτευχθεί στις τραγωδίες. 'Η Ιστορία του Οιδίποδα είναι γεμάτη έλλο και φόβο[...]. Μιά που έργο τής τραγωδίας, με τή μίμηση μιās σπουδαίας και περιπετειώδους πράξης, είναι νά ξεσηκώνει στις καρδιές τών θεατών τόν έλλο και τόν φόβο και νά μαλακώνει τις σκληρές ψυχές άποκαθαίροντάς τις, κατά τόν 'Αριστοτέλη, ή έλευθερώνοντάς τις από πάθη, όπως τόν μίσος, ή άσταμάτητη όργη κ' ή έπιθυμία τής εκδίκησης, μπορεί κανένας νά σκεφτεί ότι τούτη ή τραγωδία, τόσο τέλεια στη σύλληψη τής, συνθεμένη με τόση τέχνη και, πάνω άπ' όλα, τόσο έξοχα παιγμένη, θά έχει τ' άποτελέσματά της και θά ξεριζώσει τις στενωχώριες που έχουν αποκτήσει τήν ευγενική, θαρραλέα και γεμάτη εύφύα πόλη μας" (1).

'Επιμείναμε στην παράθεση εκτενών άποσπασμάτων από τήν ένθουσιώδη έπιστολή του Pigafetta τόσο για τόν ενδιαφέρον που παρουσιάζει σε μιάς τούς "Έλληνες ή παράσταση εκείνη του Οιδίποδα, που ουσιαστικά είναι ή πρώτη θεατρική παρουσίαση άρχαίας έλληνικής τραγωδίας στά νεότερα χρόνια, όσο και γιατί ή ζωντανή αυτή περιγραφή τής θεατρικής δραστηριότητας τών 'Ολύμπιων 'Ακαδημαϊκών τής Βιτσέντζας άποτελεί μιά πρώτη τάξεως εισαγωγή στό θέμα που πραγματευόμαστε πιο κάτω.

'Η Accademia Olimpica ιδρύθηκε τό 1556 στη Βιτσέντζα και, όπως οι περισσότερες Ιταλικές 'Ακαδημίες τής έποχής, ήταν ένας σύλλογος λογίων κ' ευγενών με κοινά ενδιαφέροντα τή μελέτη τής αρχαιότητας και τή θεατρική παρουσίαση κλασσικών και άναγεννησιακών δραμάτων. 'Ο Andrea Palladio (1508-1580), περιώνυμος άρχιτέκτονας τής 'Αναγέννησης και φανατικός αρχαιοφίλος, ήταν ένας από τούς ιδρυτές τής. Τις πρώτες δεκαετίες, οι θεατροφιλοι 'Ολύμπιοι έδιναν τις παραστάσεις τους σε προσωρινά ξύλινα θέατρα — κ' ένα τέτοιο είχε κατασκευάσει ό Palladio στη βασιλική τής Βιτσέντζας — ώσπου, τέλος, άποφασίστηκε ή άνέγερση μόνιμου θεάτρου κατά πρόταση του Palladio που άνάλαβε νά κάνει και τά σχέδια. 'Αποτέλεσμα ήταν τό Teatro Olimpico που σώζεται μέχρι σήμερα σχεδόν άνέπαφο και μπορεί νά τό άποθαυμάσει ό έπισκέπτης τής γραφικής πόλης τής Βιτσέντζας. Τό Teatro Olimpico είναι ένα από τά ωραιότερα άρχιτεκτονικά μνημεία τής 'Αναγέννησης και σταθμός στη θεατρική άρχιτεκτονική. Οι εργασίες κατασκευής του άρχισαν τό 1580. 'Ο Palladio πέθανε λίγους μήνες άργότερα. 'Η κατασκευή συμπληρώθηκε τό 1584 από τόν άρχιτέκτονα Vincenzo Scamozzi (1552-1616), που πρόσθεσε τό προοπτικό σκηνικό πίσω από τις πέντε θύρες τής σκηνής ένα χρόνο άργότερα (2).

Μιά από τις πρώτες παραστάσεις στό τελειωμένο θέατρο ήταν κ' ή παράσταση του Οιδίποδα που περιγράφει ό Pigafetta και που δόθηκε στις 3 Μαρτίου του 1585. Τήν έποχή εκείνη ή Βιτσέντζα άνηκε στην επικράτεια τής Βενετίας κ' οι περισσότεροι από τούς πρωτεργάτες τής παράστασης ήταν Βενετοί.

'Ενα διακεκριμένο μέλος τής 'Ακαδημίας τών Ολυμπιό, που πιθανότατα άπουσίαζε από τήν πανηγυρική αυτή θεατρική ένδελωση, ήταν ό Onorio Belli. 'Ο Belli γεννήθηκε τό 1550 στη Βιτσέντζα. 'Η οικογένεια του είχε μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση. 'Ο πατέρας του Elio Belli ήταν γιατρός και άρχιτέκτονας κ' είχε πρωτοστατήσει στην ίδρυση τής Accademia Olimpica. 'Ο παππούς του Valerio ήταν περιφημος χαράκτης. Κορυφαίοι 'Ολύμπιοι ήταν επίσης ό θεός του Silvio, άρχιτέκτονας και μηχανικός, κι ό άδελφός του Valerio, που εκφώνησε τόν επικείμενο ύθανό πέθανε ό Palladio. 'Ο Onorio σπούδασε φιλοσοφία και ιατρική στό Πανεπιστήμιο τής Πάντοβας και μετά τις σπουδές του άσκησε τό επάγγελμα του γιατρού στη Βιτσέντζα. Πριν από τό 1576 γίνεται μέλος τής Olimpica και τό 1580 του άνατίθεται από τήν 'Ακαδημία ή προοίσιση ενός ίντερμέδιου στην παράσταση του Οιδίποδα στό Teatro Olimpico. Αυτό τουλάχιστο βεβαιώνει ό βιογράφος του (3). 'Αλλά τό 1580, τό θέατρο μόλις είχε άρχίσει νά χτίζεται. Ξέρουμε, επίσης, ότι ό Belli βρισκόταν στην Κρήτη από τό 1583, συνεπώς δέν πρέπει νά ήταν στη Βιτσέντζα τό 1585, όταν δόθηκε ή μεγαλειώδης παράσταση που περιγρά-

φει ό Pigafetta. 'Η πρόκειται, λοιπόν, για μιά παράσταση του Οιδίποδα που δόθηκε πριν από τό 1583 ή πρέπει νά πιστέψουμε ότι ό Belli βρέθηκε τό 1585 στη Βιτσέντζα κι ότι ό βιογράφος του κάνει λάθος τις χρονολογίες. Πάντως, άνάμεσα στ' άγάλματα τών 'Ακαδημαϊκών που στήθηκαν στη σκηνή του Teatro Olimpico περιλαμβάνεται και τό δικό του. 'Η έλεξη μιās πλουσιοπάροχης άμοιβής τόν έκαμε νά έγκαταλείψει στις 31 Μαρτίου του 1583 τή Βιτσέντζα και νά συνοδεύσει σά γιατρός τό γενικό προβλεπτή Κρήτης Luigi Grimani. 'Ο Grimani βρήκε τήν Κρήτη άναστατωμένη και, στην προσπάθειά του νά βάλει σε τάξη τά πράγματα, περιόδευσε όλόκληρο τό νησί. Στις περιόδους αυτές έπαιρνε μαζί του και τόν Belli κι ό λόγιος γιατρός είχε τήν ευκαιρία νά έπισκεφτεί όλους τούς άρχαιολογικούς χώρους τής Κρήτης. 'Επεισε μάλιστα τόν Grimani νά επιχειρήσει τις πρώτες άρχαιολογικές άνασκαφές στό νησί. 'Ο Grimani, μετά τή λήξη τής θητείας του, γύρισε πάλι στη Βενετία, αφήνοντας πίσω τόν Belli ύστερ' από τις επίμονες παρακλήσεις τών κατοίκων τών Χανίων που δέν είχαν γιατρό. Στά Χανιά ό Belli συνέχισε τις άρχαιολογικές του άσכולίες και τό 1596 είχε τελειώσει μιά ιστορία τής Κρήτης, έργο που έπαινει άνάμεσα σε άλλους κι ό Pigafetta (4), μιά που δυστυχώς δέν τυπώθηκε ποτέ και σήμερα έχει χαθεί. Στά πλαίσια του έργου αυτού, ό Belli περιέγραψε και τά σωζόμενα άρχαιολογικά μνημεία του νησιού. 'Οπως ήταν φυσικό για ένα λόγιο που είχε δεσμούς με τό θέατρο, τό ενδιαφέρον του στράφηκε κυρίως στά θεατρικά οικοδομήματα. Τήν έποχή εκείνη σώζονταν ακόμα άρχαία θέατρα στην Κρήτη κι ό Belli περιέγραψε και σχεδίασε μ' έπιμέλεια και γνώση έξι άπ' αυτά. Τά σχέδια αυτά κ' ένα μέρος τής περιγραφής εύτυχώς σώθηκαν (5). Χωρίς αυτά δέ θά ξέραμε καλά-καλά τήν ύπαρξη τών κρητικών θεάτρων. 'Ο Belli έμεινε στά Χανιά μέχρι τό 1599. Τό 1597 είχε πεθάνει εκεί ή γυναίκα του Bianca (6). Γυρίζοντας στην πατρίδα του ξαναπαντρεύτηκε, κι από τό δεύτερο αυτό γάμο άπόκτησε τρία παιδιά. Πέθανε, άρκετά πρόωρα, στη Βιτσέντζα τό 1604 (7).

Κατά τή διάρκεια τής παραμονής του στην Κρήτη ό Belli, παράλληλα με τις άρχαιολογικές του ένασכולήσεις, κατάγινε και με βοτανικές, φυσιοδικές και ιατρικές έρευνες. Πάνω στά θέματα τών άσכולιών του διατηρούσε άλληλογραφία με φίλους του Εύρωπαιούς σοφούς. 'Ενας από τούς σοφούς αυτούς ήταν κι ό συμφοιτητής του στην Πάντοβα, γνωστός 'Ελβετός έλληνοστής, Iacobus Zuingerus (Zwinger) (8). 'Ο Zwinger έγραψε στόν Belli έπιστολή, χρονολογημένη στις 17 Φεβρουαρίου 1599, ζητώντας του πληροφορίες για τή σωστή προφορά τής ελληνικής. Στήν άπάντησή του ό Belli αναφέρει ότι δέν ξέρει πολύ καλά τά έλληνικά για νά μωρέσει ν' άπαντήσει στά έρωτήματα του φίλου του κι ότι προσέφυγε στά φώτα του 'Ιωάννη Μαθία Καριοφύλλη, γνωστού Χανιώτη λόγιου και κληρικού τής Λατινικής 'Εκκλησίας, που βρισκόταν τότε στά Χανιά (9). 'Ο Belli περιγράφει με μελανά χρώματα τήν κατάσταση τής παιδείας στην Κρήτη και, για νά δώσει έμφαση στην υπερβολικά άπαισιόδοξη διαπίστωση του αυτή, τονίζει ότι στό νησί δέν υπάρχει καμιά 'Ακαδημία (nulla inventur Academia). 'Αλλά σ' αυτό είχε πείσει έξω ό καλός λόγιος. Τό 1599 ύπήρχε 'Ακαδημία στην Κρήτη. 'Ηταν ή 'Ακαδημία τών Estravaganti ή Stravaganti, τών 'Υπερβολικών θά λέγαμε, στην πρωτεύουσα τής Κρήτης τόν Χάνδακα (Candia) και φαίνεται πολύ περίεργο που ό Belli δέ γνώριζε τήν ύπαρξη τής. Περίεργο, άλλ' όχι ίσως δυσεξήγητο. 'Ο Belli έμεινε στά Χανιά και δέν ήξερε καλά τά πράγματα του Χάνδακα. 'Η ίδρυση τής 'Ακαδημίας τών Stravaganti συμπιπτει περίπου με τήν περίοδο τής φοβερής πανούκλας που παράλυσε τή ζωή του νησιού από τό 1592 ως τό 1595 (10). Κατά τήν περίοδο αυτή, άσφαλώς δέ θά ύπήρχε ίκανοποιητική επικοινωνία άνάμεσα στις δυό μεγάλες κρητικές πόλεις. Φαίνεται ακόμα πιθανό ότι ό Belli, μη γνωρίζοντας καλά τά έλληνικά κι άφοσιωμένος στις άρχαιολογικές και φυσιογνωστικές του μελέτες, είχε άπομακρυνθεί από τό κύριο ρεύμα τής κρητικής ζωής.

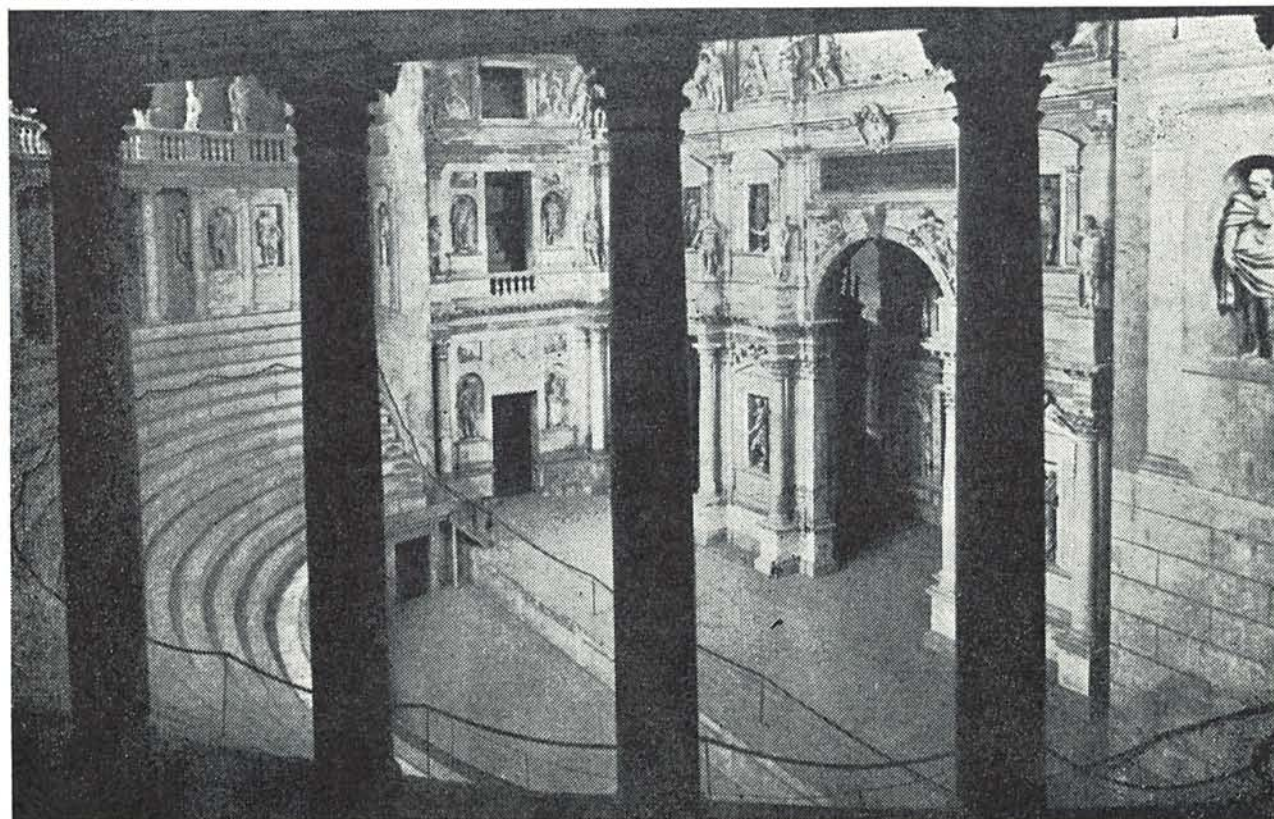
ΑΚΑΔΗΜΙΕΣ ΚΑΙ ΙΤΑΛΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

'Η πλατωνική 'Ακαδημία έδωσε τ' όνομά της σε διάφορες σχολές που έμφανίστηκαν κατά καιρούς τόν 13ο και 14ο αιώνα στη Δυτική Εύρώπη. 'Από κείνη τήν έποχή ξεκινά, επίσης, κι ό θεσμός του σωματείου λογίων. Οι 'Ακαδημίες τής 'Αναγέννησης άρχίζουν νά εμφανίζονται από τά μέσα του 15ου αιώνα στην 'Ιταλία κ' εκεί γνωρίζουν τή μεγαλύτερη άκμή τους (11). 'Από κεί ό θεσμός μεταφυτεύτηκε και στις άλλες εύρωπαϊκές χώρες. Οι 'Ακαδημίες αυτές, που άρχικά ιδρύθηκαν στά μεγάλα κέντρα

της 'Ιταλικής 'Αναγέννησης, αποτελούν μιὰ σημαντική και χαρακτηριστική έκφραση τῆς κλασικιστικῆς τάσης τῆς ἐποχῆς και τῆς ἀκμῆς τῶν ἑλληνικῶν και λατινικῶν σπουδῶν. 'Ακαδημίες ὀνομάζονταν ἀρχικά οἱ ὄμιλοι λογίων ἀνδρῶν ποὺ συναθροίζονταν στὴν Αὐλὴ ἐστεμμένου ἢ πλούσιου ἀριστοκράτη, προστάτη τῶν γραμμάτων, ἢ τὸ σύνολο τῶν σπουδαστῶν ποὺ μαθήτευαν πλάι σ' ἓνα διάσημο ἀνθρωπιστὴ τῆς ἐποχῆς. Ἀργότερα, οἱ φιλολογικὲς αὐτὲς συναθροίσεις πῆραν περισσότερο ἐπίσημο χαρακτήρα. Οἱ συμμετέχοντες λόγιοι ὀργανώθηκαν σὲ συλλόγους μὲ καταστατικό και ὀρισμένους τύπους. Σκοπὸ τους ἔτασαν τὴν καλύτερη γὰρ τῶν γραμμάτων, τῶν ἐπιστημῶν και τῶν καλῶν τεχνῶν μὲ τὴν κατάλληλη δραστηριότητα και τὴν ὀργάνωση τῶν προσπαθειῶν. Στὶς τακτικὲς συγκεντρώσεις τῶν 'Ακαδημιῶν, σὲ στενοὺς κύκλους ἢ δημοσίως, γίνονταν συζητήσεις πάνω σὲ διάφορα θέματα τῆς φιλολογίας, τῆς ἐπιστήμης και τῆς πολιτικῆς. Ἀπὸ τὶς πρώτες αὐτὲς 'Ακαδημίες, σπουδαιότερες και διασημότερες ἦταν ἡ Academia Platonica τῆς Φλωρεντίας κ' ἡ Neakaδημία, ποὺ τὴν ἀποτελοῦσε ὁ φιλολογικὸς κύκλος τοῦ περίφημου ἐκδότου 'Αλδου Μανούτιου στὴ Βενετία. Καὶ στὶς δύο αὐτὲς 'Ακαδημίες σπουδαιότατο ρόλο ἐπαιζῶν 'Ἑλληνες σοφοί. Ἡ Platonica ἰδρύθηκε τὸ 1442 ἀπὸ τὸν Cosimo τῶν Μεδίκων μετὰ τὴ σύνοδο τῆς Φλωρεντίας και τὴ διέλευση τοῦ Πλήθωνα και τοῦ Βησσαρίωνα ἀπὸ τὴν πόλη αὐτή. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἀνάμεσα στὰ μέλη τῆς Πλατωνικῆς 'Ακαδημίας συγκαταριθμήθηκαν πολλοὶ διάσημοι 'Ἑλληνες λόγιοι ('Ιωάννης Ἀργυρόπουλος, Θεόδωρος Γαζής, Ἀνδρόνικος Κάλλιστος, Δημήτριος Χαλκοκονδύλης, 'Ιανὸς Λάσκαρις κ.ἀ.)⁽¹²⁾. Ὑστερα ἀπὸ λίγα χρόνια, ὁ Βησσαρίων, μετὰ τὴν ἐγκατάστασή του στὴ Ρώμη και τὴν ἀνάδειξή του σὲ καρδινάλιο, ἔγινε ὁ ἐμπνευστὴς τῆς Accademia Romana di Storia e di Archeologia, ποὺ ὀργανώθηκε σὲ σῶμα μετὰ τὸ θάνατό του, τὸ 1498. Ἡ Neakaδημία τοῦ 'Αλδου, ποὺ ἰδρύθηκε λίγο μετὰ τὸ 1500, ὑπῆρξε "σταθμὸς εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς διαδόσεως τῶν ἑλληνικῶν γραμμάτων εἰς τὴν Εὐρώπην"⁽¹³⁾. Πάνω ἀπὸ τὸ ἓνα τρίτο τῶν μελῶν τῆς Neakaδημίας ἦταν 'Ἑλληνες, κυρίως Κρητικοὶ (Μάρκος Μουσοῦρος, 'Ιωάννης Γρηγορόπουλος, Δημήτριος Δούκας κ.ἀ.). Τὸ καταστατικὸ τῆς Neakaδημίας εἶχε γραφτεῖ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ κ' ὑποχρέωνε τὰ μέλη νὰ μιλοῦν ἑλληνικὰ στὶς συνεδριάσεις. Ὁ παραβάτης αὐτῆς τῆς ἀρχῆς πλήρωνε πρόστιμο⁽¹⁴⁾.

Ὁ θεσμὸς τῶν 'Ακαδημιῶν ἐδραιώθηκε και πῆρε μεγάλη ἔκταση τὸν 16ον αἰῶνα. Οἱ 'Ακαδημίες ἦταν τότε ἐταιρίες μορφωμένων ἀνθρώπων ποὺ συγκεντρώνονταν σὲ κοινὴ ὀμῆγυρη και συζητοῦσαν φιλολογικὰ κ' ἐπιστημονικὰ θέματα, ἀποτελοῦσαν δηλαδὴ ἓνα εἶδος σωματείου λογίων. Οἱ περισσότεροι 'Ακαδημαῖκοι ἦταν ποιητὲς και στὶς συγκεντρώσεις παρουσιαζῶν τὰ ποιήματά τους και τὰ ἔθεταν στὴν κρίση τῶν συναδέλφων τους. Ἡ ἰδρυστὴ 'Ακαδημιῶν στὶς ἰταλικὲς πόλεις ἐναθροῦνθηκε σημαντικὰ ἀπὸ τὶς ντόπιες ἀρχὲς και αὐτὸ δὲν εἶναι καθόλου παράξενο ἀφοῦ στὴν τελευταία περίοδο τῆς 'Αναγέννησης ἡ φιλολογία, και γενικὰ ἡ μάθηση, ἦταν μιὰ ἀπὸ τὶς κυριότερες ἀσχολίες τῆς ἀριστοκρατίας. Τὰ ντόπια ἀρχοντολόγια, ποὺ ἀποτελοῦσαν ἓνα σημαντικό μέρος τῆς μορφωμένης τάξης, ἔγιναν ὁ πυρῆνας τῶν 'Ακαδημιῶν. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ἡ ἐνίσχυση κ' ἡ προστασία τῶν νέων ἰδρυμάτων ἦταν ἐξασφαλισμένη. Ἐνεργὸ συμμετοχὴ στὴν κίνηση αὐτὴ εἶχε και ὁ κληρὸς. Ἡ ὀργάνωση τῶν λογίων και τῶν ἐπιστημῶν σὲ κάθε πόλη εἶχε και πρακτικὴ σημασία, ἀπὸ τὴν ἀποψη ὅτι οἱ ἀρχὲς μπορούσαν ν' ἀπευθυνθοῦν στὶς 'Ακαδημίες γιὰ τὴν ἐπὶ ἀνδρῶν λ.χ. ἐδρῶν σὲ τοπικὰ πανεπιστήμια ἢ γιὰ τὴ συνδρομὴ τους στὴν ἐπίλυση διαφόρων προβλημάτων. Ἀπὸ τὶς 'Ακαδημίες τοῦ 16ου αἰῶνα βγήκε ἓνα πλῆθος ἀρχαιολογικῶν, ἱστορικῶν, πολιτικῶν και φυσιογνωστικῶν βιβλίων. Κυρίως ὅμως οἱ 'Ακαδημίες αὐτὲς εἶχαν χαρακτήρα φιλολογικὸ, και ὁ χαρακτήρας αὐτὸς μὲ τὴν πάροδο τοῦ καιροῦ γινόταν ὑλοένα και ἐντονότερος. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ οἱ 'Ακαδημίες τοῦ 16ου και 17ου αἰῶνα διαφέρουν σημαντικὰ ἀπὸ τὶς προγενέστερες. Ἡ μεγάλη αὐτὴ στροφὴ πρὸς τὴ λογοτεχνία, ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἀσχετὴ μὲ τὴν Ἀντιμεταρρύθμιση, τὴν ἀντίδραση δηλαδὴ τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας ἀπέναντι στὸν Προτεσταντισμὸ. "Οἱ οὐμανιστὲς", γράφει ὁ μεγάλος ἱστορικὸς τῆς 'Αναγέννησης Jacob Burckhardt, "ἀποδιωγμένοι ἀπὸ τὴν ἡγετικὴν θέση τους, τράπηκαν σ' ἄλλες σφαῖρες και, προκαλώντας τὴν ὑπόψια τῶν ἀνθρώπων τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης, ἔχασαν τὸν ἐλεγχὸ τῶν 'Ακαδημιῶν, στὶς ὁποῖες, ὅπως και ἀλλοῦ, ἡ ἰταλικὴ ποίηση διαδέχτηκε τὴ λατινικὴ"⁽¹⁵⁾. Ἡ ἐπιφύλαξη κ' ἡ ὑπόψια τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας ἀπέναντι σὲ κάθε καινοτομία κατάργησε οὐσιαστικὰ τὴν ἐλευθερία τοῦ λόγου και τῆς σκέψης. Ἡ ἀθώωτη ἑνασχόληση μὲ τὴν ποιητικὴν και τὴ μυθολογικὴ ποίηση και μὲ τὴ συγγραφὴ θεατρικῶν ἔργων πῆρε μεγάλη ἔκταση και σὲ τοῦτο, βέβαια, βο-

Γενικὴ ἀποψη τοῦ θεάτρου τῆς Βιτσέντζας, ποὺ χτίστηκε μὲ πρωτοβουλία τῶν Οἰμηρῶν, πάνω σὲ σχέδια τοῦ Παλλάντιο



ήθησε ή επικράτηση τής Ιταλικής γλώσσας που έκανε τή συγγραφή λογοτεχνιμάτων πολύ ευκολότερη. "Ένα σημαντικότατο μέρος τής Ιταλικής λογοτεχνικής παραγωγής του 16ου και του 17ου αιώνα γράφτηκε μέσα στά πλαίσια των πολυπληθών και ποικιλόνομων τοπικών 'Ακαδημιών. 'Η τεράστια αυτή φιλολογική παραγωγή έντυπωσιάζει περισσότερο με τον ύγκο παρά με τήν ποιότητά της. Τό δημιουργικό κλασικισμό τής καλύτερης εποχής αντικατέστησε μια όχι λιγότερο έντονη, πάντως όπωσδήποτε άβαθη και σχηματική άρχαιολατρία. 'Ο άμοιβαίος θαυμασμός των ποετών, που μαζεύονταν για ν' άπαγγείλουν στίχους ντυμένοι βροσκόι, είχε σαν άναπόφευκτη συνέπεια τήν πτώση του καλού γούστου (16). Στην πτώση αυτή συνέτεινε, βέβαια, κ' ή Ισπανική κυριαρχία πάνω σ' ένα μεγάλο μέρος τής 'Ιταλίας κι αυτό φαίνεται καθαρά από μια σύγκριση των λογοτεχνικών προϊόντων του Ιταλικού μπαρόκ με τή σύγχρονη εύρωπαϊκή λογοτεχνία (17). 'Ο Gabrieli επισημαίνει τά κυριότερα χαρακτηριστικά τής λογοτεχνικής παραγωγής των 'Ακαδημιών τονίζοντας ότι ή "φτώχεια τής πολιτικής ζωής σ' ένα έθνος χωρίς έλευθερία κ' ένότητα, ή έλευθεριότητα τής ιδιωτικής ζωής, ή άρχαιολατρία τής εποχής, ή ειδωλολατρική προσήλωση των λογοτεχνών στη μορφική τελειότητα και τήν κικερώνεια ρητορεία, όλ' αυτά συνέτειναν ώστε τά λογοτεχνικά δημιουργήματα των 'Ακαδημιών να χαρακτηρίζονται από μια τάση προς τό κενό, τό στομφώδες και τό εύκολο" (18). 'Από τά μέσα του 16ου αιώνα ή όργανωση κ' ή έσωτερική διάρθρωση τών 'Ακαδημιών είχε τυποποιηθεί κ' ήταν, πράγματι, φανερή ή τάση προς τό έλαφρό και τό συμβατικό. Κάθε μέλος έπαιρνε ένα παράδειγμα ή άστέιο ψευδώνυμο. Τό ίδιο παράδειγμα ή άστέια ήταν τά όνόματα των ίδιων των 'Ακαδημιών (Insensati = 'Αναίσθητοι, Apatisti = 'Απαθείς, Umidi = 'Υγροί κ.λ.). 'Απαραίτητα, επίσης, είχαν γίνει και τά έμβλήματα, συμβολικές παραστάσεις με ρητά ή έπιγράμματα που τους πρόσδιδαν ήθική σημασία. 'Η 'Ακαδημία των Stravaganti στό Χάνδακα τής Κρήτης είχε π.χ. σαν έμβλημα ένα σκύλο σ' ένα δρόμο και τό ρητό Et per invidia (19). "Όλ' αυτά τά φαινόμενα παρακμής χειροτέρευαν ακόμα περισσότερο κατά τον 16ο και τον 17ο αιώνα με τον άδιάκοπο πολλαπλασιασμό των 'Ακαδημιών που ξεφύτρωναν και στις πιο μικρές Ιταλικές πόλεις. 'Ο άποτελούσε πάντως σφάλμα ή ύποτίμηση τής γενικής συμβολής των Ιταλικών 'Ακαδημιών. 'Η τεράστια λογοτεχνική παραγωγή τους μπορεί νά μόν είναι καύχημα τής Ιταλικής φιλολογίας, όμως είχε μια έντελώς ιδιαίτερη σημασία και μια έξαιρετικά ευεργετική επίδραση στην καλλιέργεια και τή διαμόρφωση του Ιταλικού λογοτεχνικού ύφους. "Άλλωστε, ανάμεσα στο πλήθος των άσημαντων 'Ακαδημιών ύπήρχαν μερικές, όπως ή Accademia della Crusca τής Φλωρεντίας (1582) κ' ή Accademia dei Lincei τής Ρώμης (1603), που άναδείχτηκαν σε σπουδαία κέντρα καλλιέργειας, των γραμμάτων και τής επιστήμης. Έχοντας σαν πρότυπο τήν Accademia della Crusca ό καρδινάλιος Richelieu ίδρυσε τό 1635 τήν περιώνυμη Γαλλική 'Ακαδημία (20), που με τή σειρά τής χρησίμευσε σαν πρότυπο των σύγχρονων 'Ακαδημιών.

Μια από τις αξιολογότερες δραστηριότητες των Ιταλικών 'Ακαδημιών του 16ου και του 17ου αιώνα ήταν ή ένίσχυση κ' ή διάδοση τής δραματικής τέχνης, όπως φαίνεται από τό παράδειγμα τής 'Ακαδημίας Olimpica τής Βισσέντζας. 'Η ένίσχυση αυτή ήταν διττή. Τά μέλη όχι μόνο παρυσίαζαν θεατρικά έργα από σκηνής, αλλά και ένθαρρύνονταν νά γράψουν δικά τους. Τή θεατρική αυτή δραστηριότητα τή βρίσκουμε, σε μικρότερο βέβαια βαθμό, και στις πρώτες ούμανιστικές 'Ακαδημίες. Ξέρουμε π.χ. ότι στην 'Ακαδημία τής Ρώμης δίδονταν παραστάσεις θεατρικών έργων, και μάλιστα κωμωδιών του Πλάτου, με πρωτοβουλία του γνωστού ούμανιστή Pomponius Laetus (21). 'Αντίστοιχη ήταν ή θεατρική δραστηριότητα στη Ρώμη του καρδινάλιου Raffaele Riario, και του άνεψιού του επίσης καρδινάλιου Pietro Riario, που ένίσχυαν παραστάσεις κωμωδιών του Τερέντιου και του Πλάτου καθώς και λατινικών τραγωδιών κατά τό πρότυπο του Σενέκα (22). "Οι νέες 'Ακαδημίες", όπως λέει ό Burckhardt, "κληρονόμησαν από τις προηγούμενες τά τακτικά συμπόσια και τις παραστάσεις θεατρικών έργων, που άλλοτε έπαιζαν οι ίδιοι οι 'Ακαδημαϊκοί, άλλοτε νεαροί έρασιτέχνες κάτω από τήν καθοδήγηση των 'Ακαδημαϊκών κι άλλοτε πληρωμένοι έπαγγελματίες. Οι τύχες του Ιταλικού θεάτρου, κι άργότερα τής ύπερας, βρίσκονταν για πολλόν καιρό στά χέρια των συλλόγων αυτών" (23). 'Η θεατροφιλία των Ιταλικών 'Ακαδημιών υπήρξε από πολλές άπόψεις ευεργετική. 'Αναφέρουμε χαρακτηριστικά τήν περίπτωση τής κωμωδίας "Gi' Ingannati" που είχαν γράψει συλλογικά τό 1531 τά μέλη τής 'Ακαδημίας

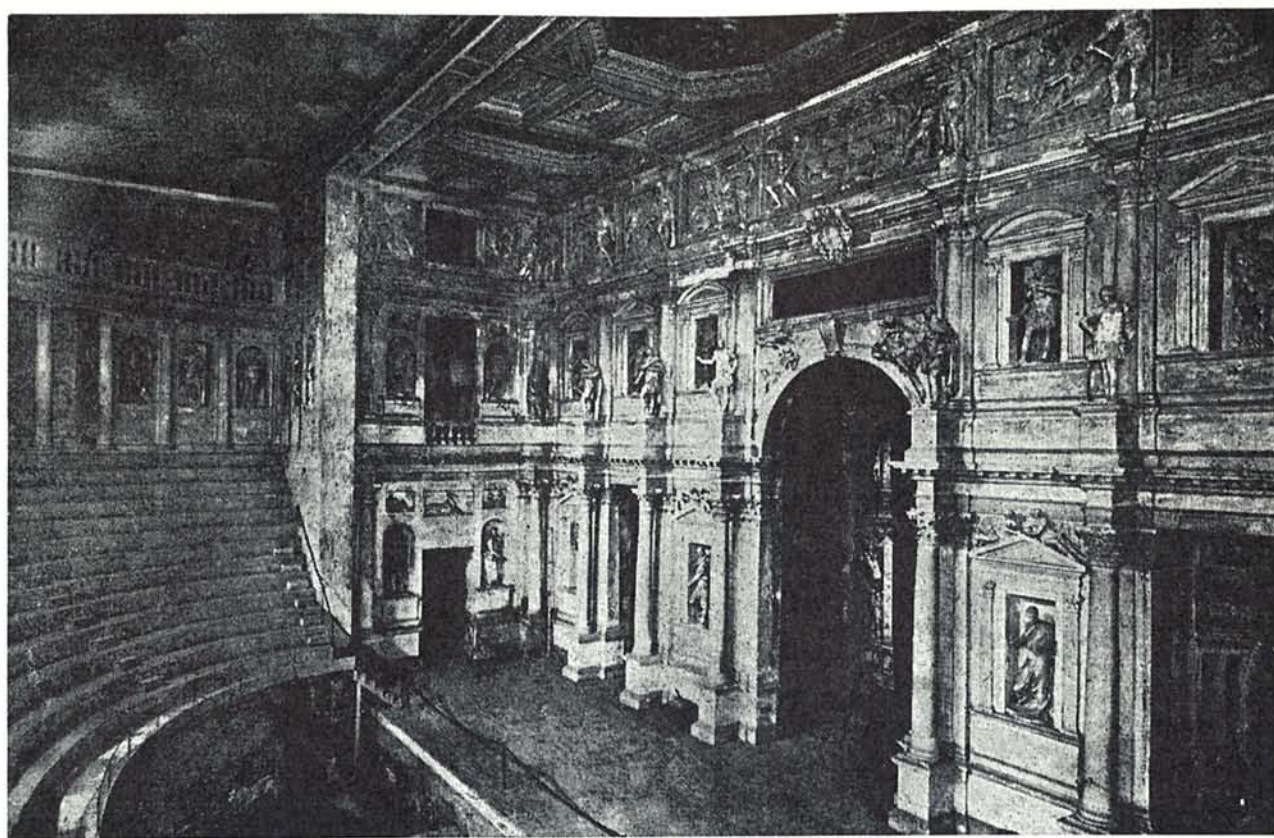
Intronati στη Σιέννα και μετάφρασε στα γαλλικά ό Charles Estienne τό 1543. Είναι μια από τις πρώτες διεισδύσεις τής Ιταλικής κωμωδίας στη Γαλλία, έξαιρετικά σημαντική για τήν εξέλιξη του Γαλλικού Θεάτρου (24). 'Η πολύπλευρη θεατρική δραστηριότητα των Ιταλικών 'Ακαδημιών είναι πολύ μεγάλη και δέν είναι δυνατό νά άναφερθούν από δώ άλλα παραδείγματα. Τήν έκταση και τή σημασία τής συμβολής των Ιταλικών 'Ακαδημιών στο θεάτρο γενικά, τήν άντιλαμβάνεται όποιος έχει τήν ύπομονή νά μελετήσει τό πεντάτομο σχετικό σύγγραμμα του Μ. Maylender που άναφέραμε παραπάνω. Πρέπει πάντως νά τονιστεί μια σημαντική πλευρά τής θεατρικής αυτής δραστηριότητας: ή άνέγερση μόνιμων θεάτρων, όπως π.χ. τό Teatro Olimpico στη Βισσέντζα και τό θεάτρο τής 'Ακαδημίας των Intrepidi στη Φεράρα. που χτίστηκε τό 1606 από τον Giovanni Battista Aleotti (25).

Θά ξεπερνούσε πολύ τά όρια τής μελέτης αυτής μια άναδρομή στην Ιστορία του 'Ιταλικού Θεάτρου. "Όμως, για πληρέστερη κατατόπιση του άναγνώστη, είναι άπαραίτητο στο σημείο αυτό νά τονιστούν όρισμένες πλευρές του μεγάλου αυτού θέματος, που έχουν άμεση σχέση με τις άπόψεις που ύποστηρίζουμε.

Τό Ιταλικό θεάτρο τής 'Αναγέννησης έχει τις καταβολές του στη συνδρομή δυό στοιχείων. Τά στοιχεία αυτά είναι ή καλύτερη γνωριμία με τήν κλασική δραματολογία και τά θρησκευτικά "μυστήρια". Και τά δυό έχουν τις ρίζες τους στο Μεσαίωνα.

Οι κωμωδίες του Πλάτου και του Τερέντιου κ' οι τραγωδίες του Σενέκα, είχαν πλήθος πρόθυμων άναγνωστών κ' ένα μικρό αριθμό άδέξιων μιμητών στα τέλη του Μεσαίωνα. 'Αργότερα, ή 'Αναγέννηση έκαμε πληρέστερη τή γνωριμία με τή ρωμαϊκή δραματολογία και συγχρόνως έκαμε κτήμα των λογίων τήν "Ποιητική" του 'Αριστοτέλη και τά κείμενα του άρχαιού έλληνικού θεάτρου. Τά μεσαιωνικά "μυστήρια" — λαϊκότερο έντύπωμα — δέ χάθηκαν από τή θεατρική δραστηριότητα, ούτε άνάμεσα στους ούμανιστικούς κύκλους. Φυσικά, τά "μυστήρια" ήταν μια πιο περίτεχνη θεατρική μορφή κ' ύποτάχτηκαν στους κανόνες τής κλασικιστικής δραματολογικής δεοντολογίας (ένα τέτοιο "μυστήριο" είναι ή κρητική "Θυσία του 'Αβραάμ"). Στην Αύλη των Μεδίκων δέν ήταν άσυνήθιστη ή παράσταση θρησκευτικών δραμάτων κ' είναι γνωστή ή καιρία θέση των αυτών sacramentales στην Ιστορία του 'Ισπανικού Θεάτρου.

'Εδώ χρειάζεται μια διευκρίνιση. Πρέπει νά γίνει διάκριση ανάμεσα στο τί γράφονταν και στο τί παιζόταν. 'Η όγκώδης παραγωγή θεατρικών έργων τον 15ο και τον 16ο αιώνα στην 'Ιταλία δέν σημαίνει, βέβαια, ότι όλα τά έργα αυτά παριστάνονταν. Τά περισσότερα γράφονταν κατά μίμηση των άρχαιών προτύπων, ήταν άποτελέσματα μελέτης των τραγωδιών του Σενέκα και των θεωριών του 'Αριστοτέλη, ήταν προϊόντα γραφείου, ποιήματα περισσότερο παρά θεατρικά έργα, προορισμένα για νά διαβάζονται κι όχι για νά παιζονται από σκηνής. Τό σύνολο σχεδόν τής λατινικής δραματολογίας τής 'Αναγέννησης ήταν περισσότερο μια επίδειξη άρχαιομάθειας παρά μια συνειδητή προσπάθεια συγγραφής θεατρικών έργων. Στο είδος αυτό των θεατρικών άναγνωσμάτων άνήκει κ' ή "Νέαιρα" του 'Ελληνα Δημητρίου Μόσχου, γραμμένη σε μια γλαφυρή άρχαία έλληνική (26). 'Αλλά και μετά τήν επικράτηση τής Ιταλικής δέν έπαυσε νά δίδεται μεγαλύτερη έμφαση στο λόγιο και λιγότερη στο ένδεχόμενο μιας σκηνικής παράστασης. "Όπως ήταν φυσικό, λίγες κωμωδίες τής περιόδου αυτής κι ακόμα λιγότερες τραγωδίες είχαν τήν τύχη — αλλά και τήν καταλλήλότητα — νά παρασταθούν πραγματικά. Τό πολύ-πολύ, διαβάζονταν από τον ποιητή τους σε στενό κύκλο φίλων κι όμότεχνων, μέσα στα πλαίσια, λόγου χάρι, μιās 'Ακαδημίας. Τά μεγάλα έξοδα από τή μια κ' ή μικρή άπήχηση σ' ένα ευρύτερο κοινό από τήν άλλη, άποθάρρυναν τις θεατρικές παραστάσεις. Τό στήσιμο μιās κατάλληλης σκηνής — μόνιμα θεάτρα χτίστηκαν άρκετά άργότερα — ό σκηνικός διάκοσμος, ή άνεύρεση ικανών ήθοποιών, γενικά ή διδασκαλία του έργου, προ-υπόθεταν μεγάλες δαπάνες. Τήν όργάνωση θεατρικών παραστάσεων μόνο πλούσιοι άρχοντες, πάτρωνες των τεχνών, μπορούσαν ν' αναλάβουν για τή δική τους τέψη ή, ακόμα συνηθέστερα, με τήν ύκαίρια γιορτών ή ύποδοχής ύψηλών προσώπων. Τέτοια π.χ. ήταν ή παράσταση τής Ιταλικής κωμωδίας "Calandria" του καρδινάλιου Bibbiena, που δόθηκε τό 1514 στην Αύλη του ούμανιστή πάπα Λέοντα τό 10ου με τήν εύκαιρία τής επίσκεψης στη Ρώμη τής πριγκίπισσας 'Ισαβέλλας Gonzaga τής Μάντουας (ή κωμωδία αυτή, αξίζει νά σημειώσουμε, έχει ύπόθεση τις περιπέτειες δυό άδελφών 'Ελλήνων μετά τήν άλωση τής πατρίδας τους Μεθώνης), κ' ή παράσταση τής κωμωδίας "Π



“Άλλη μιὰ άποψη του Ολίμπικο της Βιτσέντζας. “Ένα μέρος του επιβλητικού προσκήνιου και των κερκίδων για τὸ Κοινό

Commodo” του Φλωρεντινού αριστοκράτη Antonio Landi τὸ 1539 στὴν Αὐλὴ τῶν Μεδίκων μετὴν εὐκαιρία τῶν γάμων τοῦ Δούκα Cosimo καὶ τῆς Ἐλεονώρας τοῦ Τολέδου⁽²⁷⁾. Ἡ ἀβεβαιότητα τῆς ἰταλικῆς πολιτικῆς ζωῆς τὸ 16ον αἰώνα κ' ἡ ραγδαία οἰκονομικὴ ἀνοδος τῆς ἀστικῆς τάξης μετατόπισαν σιγά-σιγά τὴν προσασία τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν, καὶ μαζί τὴ μέριμνα γιὰ τὴν ἀναβίωση τοῦ θεάτρου, ἀπὸ τοὺς ὄμους τῶν φιλόμουσων ἀρχόντων τῆς Ἀναγέννησης. Τοὺς Μακίηδες ἀντικατάστησε τώρα ἡ συλλογικὴ, καὶ πῶ συστηματικὴ, προσπάθεια τῶν Ἀκαδημιῶν. Δὲν πρέπει, πάντως, νὰ δημιουργηθεῖ ἡ ἐντύπωση ὅτι οἱ θεατρικὲς παραστάσεις τῶν Ἀκαδημιῶν ἔμοιαζαν μετὰ τὴ σημερινή. Συνθέστατα, οἱ παραστάσεις αὐτὲς εἶχαν τὴ μορφὴ ἀπαγγελίας τοῦ ἔργου ἀπὸ τοὺς Ἀκαδημαϊκοὺς. Πολυτελεῖς παραστάσεις, ὅπως τῆς Accademia Olimpica, ἦταν ἡ ἐξαιρέση καὶ ὄχι ὁ κανόνας.

Ἡ πολὺωρη ἀπαγγελία θεατρικῶν ἔργων ἦταν ἀνιερὴ καὶ γιὰ τὸν πῶ καλοπροαίρετο ἀκροατὴ καὶ δὲν μπορούσε, βέβαια, νὰ συγκριθεῖ μετὰ τὴν πλοῦσια αἰσθητικὴ ἀπόλαυση πῶ πρόσφερε μιὰ πραγματικὴ παράσταση. Οἱ πολυτελεῖς ὁμοῦ παραστάσεις σήμαιναν μεγάλες ἐπιβαρύνσεις πῶ τὴς ἐπιμιζόνταν οἱ Ἀκαδημαϊκοί. Αὐτὴ ἡ συνεχὴς ἐπιδότηση, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ διαρκέσει, ὅσο καὶ ἂν ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση πιστευόταν ἰκανοποιητικὸ ἀντίκρυσμα καὶ ὄση καλὴ διάθεση καὶ πλοῦτο καὶ ἂν εἶχαν οἱ χορηγοί. Στὴν εἴσπραξη εἰσιτηρίων δὲν μπορούσε νὰ στηριχθεῖ καμιά ἐλπίδα. “Ἐμπορικότητα” εἶχε μόνο ἡ Commedia dell' arte καὶ ἀργότερα ἡ ὄπερα. Ἡ ἀναγκαιότητα μιᾶς πλοῦσιας σκηνηκῆς παρουσίας εἶχε καταστρεπτικὰ ἀποτελέσματα γιὰ τὴν ἰταλικὴ τραγωδία⁽²⁸⁾.

Παραπάνω ἔγινε λόγος γιὰ τὴν πεοιορισμένη ἀπήχηση τῆς λόγιας δραματοποιίας στὸ εὐρύτερο Κοινό. Τὰ ἔργα τοῦ ἀναγεννησιακοῦ θεάτρου ἦταν ἐξαρχῆς ὑπόθεση τῶν λογίων καὶ τῆς μορφωμένης τάξης. “Ὅσο καὶ ἂν ἡ Ἀναγέννηση πλάτυνε τοὺς ὀρίζοντες τῆς παιδείας καὶ πολλαπλασίασε σημαντικὰ τὸν ἀριθμὸ τῶν ἐγγραμμάτων, τὸ ποσοστὸ τῶν μορφωμένων ἐξακολουθοῦσε νὰ εἶναι πολὺ μικρὸ σὲ σύγκριση μετὰ τὸν πληθυσμὸ. Ἀκόμα καὶ ὅταν ἐγκαταλείφθηκε ἡ λατινικὴ καὶ μονιμοποιήθηκε ἡ ἰταλικὴ σὰ γλῶσσα τῆς δραματοποιίας, τὸ κοινὸ τοῦ θεάτρου δὲ μεγάλωσε. Δὲν ὑπῆρχε ἡ ἀπαραίτητη ἀρχαιογνωστικὴ προπαιδεία, οὔτε ἡ

αἰσθητικὴ δεκτικότητα. “Ὅχι μόνο ὁ ἄνθρωπος τοῦ λαοῦ, ἀλλὰ καὶ ὁ μέσος ἀστὸς δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ ἐκτιμῆσει τὴ θεατρικὴ παραγωγή τοῦ καιροῦ του. Ἀλλὰ καὶ ἂν ἀκόμα μπορούσε νὰ καταλάβει τί παίζόταν, ἡ αἰσθητικὴ ἀπόλαυση πῶ ἀποκόμιζε ἦταν μικρὴ. Οἱ συνταγῆς τοῦ Σενέκα, πῶ ἀκολουθοῦσαν οἱ ποιητὲς τῶν τραγωδιῶν, μετὰ τὴς πομπώδικες καὶ μονότονες φλυαρίες τῶν μονολόγων καὶ τὰ αἱματηρότατα δρώμενα ἐπὶ σκηνῆς, δὲν εἶχαν καμιά ἐλξη καὶ προκαλοῦσαν, πολὺ συχνά, ἀποστροφή ἀντὶ ἐλέου καὶ φόβου. “Ὁ Σενέκας κ' ἡ παρεξήγηση τοῦ ἀριστοτελικοῦ ἐλέου καὶ φόβου φταῖνε σ' ἕνα μεγάλο ποσοστὸ πῶ ὀλόκληρη ἡ Ἀναγέννηση δὲν ἀνάδειξε οὔτ' ἕνα τραγικὸ ποιητὴ πρώτης γραμμῆς (ἀπὸ τὴς ἀναγεννησιακῆς αὐτῆς τραγωδίας κατὰγονται οἱ τραγωδίες τοῦ Κρητικῶ Θεάτρου). Αὐτὴ ἡ κουραστικὴ μονοτονία τῶν τραγωδιῶν ἔγινε ἀντιληπτὴ ἀρκετὰ νωρὴ καὶ στὴς παραστάσεις κρήθηκε σκόπιμο ν' ἀπαλυνθοῦν ἡ ποιητικὴ ὀγκηρότητα κ' οἱ αἱματηρὲς ὑποθέσεις μετὰ τὴν παρεμβολή, ἀνάμεσα στὴς πράξεις, τῶν ἰντερμεδιῶν, πῶ εἶχαν θεαματικὸ καὶ μουσικοχορευτικὸ χαρακτῆρα⁽²⁹⁾. Ἡ παρεμβολὴ τῶν ἰντερμεδιῶν ἦταν εἰς βάρος τῆς τραγωδίας καὶ τελικὰ ἐπιτάχυνε τὴν παρακμὴ τῆς. Τὰ ἰντερμεδία ἀπέτελεσαν σιγά-σιγά τὸν κυριότερο πόλο ἐλξεως καὶ ἀπ' αὐτὰ κρινόταν ἡ ἐπιτυχία μιᾶς παράστασης. “Ένα στάδιο παραπέρα καὶ φτάνουμε στὴν ἀποσύνθεση τῆς τραγωδίας καὶ στὴς ἀρχῆς τοῦ μελοδράματος⁽³⁰⁾.

Ἡ παρεμβολὴ ἰντερμεδιῶν, συχνότατη στὴς παραστάσεις τραγωδιῶν, δὲν ἦταν καθόλου ἀσυνήθιστη καὶ στὴς κωμωδίες, παρ' ὅλο πῶ οἱ κωμωδίες πρόσφεραν πῶ τερπνὸ θέαμα κ' εἶχαν εὐρύτερη ἀπήχηση στὸ Κοινό. Ἡ commedia erudita, πῶ εἶχε γιὰ πρότυπο τὴς κωμωδίας τοῦ Πλάτου καὶ τοῦ Τερέντιου καὶ ἄκμασε παράλληλα μετὰ τὴν ἀναγεννησιακὴ τραγωδία, ἦταν ὑποταγμένη στὴ θεματικὴ τυραννία τῆς ρωμαϊκῆς τραγωδίας κ' ἡ τυραννία αὐτὴ συνεχίστηκε μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ μαπαρόκ. Παρὰ τὴν ἐπικράτηση τῆς ἰταλικῆς καὶ τὴς ἀξιόλογες προσπάθειες τῶν συγγραφέων ν' ἀπαλλαγθοῦν ἀπὸ τὰ δεσμὰ τῆς μίμησης, συχνὰ τὸ ἀποτέλεσμα δὲν ἦταν ἰδιαίτερα ἀξιοθέατο καὶ διασκεδαστικὸ. “Ἦδη, π.χ. στὸν πρῶτο γάμο τοῦ Ἀλφόνσου τῆς Φερράρας μετὰ τὴν Ἄννα Sforza (1491) ἡ γιορταστικὴ παράσταση τοῦ “Ἀμφιτρυῶνα” τοῦ Πλάτου πῶ δόθηκε, θεωρήθηκε σκόπιμο νὰ διανθισθεῖ μετὰ τὴν παρουσίαση ἑνὸς ποιμενικοῦ εἰδύλλιου

και μιās παντομίμας. 'Ο δεύτερος γάμος του 'Αλφόνσου με την περιβόητη Λουκρητία Βοργία (1502) γιορτάστηκε και πάλι με την πολυτελέστατη παράσταση πέντε κωμωδιών του Πλαύτου. 'Ανάμεσα στις πράξεις, παρεμβλήθηκαν και πάλι παντομίμες και χορευτικές επιδείξεις. Μεταξύ των θεατών ήταν κ' η 'Ισαβέλλα Gonzaga, που, όπως ομολογεί ή ίδια, δεν έπαψε να αισθάνεται θανάσιμη πλήξη σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης του Πλαύτου και χαρακτηριστικά αναφέρει ότι όλοι οι θεατές περιέμεναν με ανυπομονησία πότε θα έφτανε ή ώρα των εντερμεδιών⁽³¹⁾. 'Η εξέλιξη της commedia erudita είναι από δω και πέρα γνωστή. Δεν έπαψε να γράφεται, όμως, όπως κ' ή τραγωδία, ποτέ δεν κατάφερε να γίνει ιδιαίτερα αγαπητή. Προτού εξαφανιστεί τελειωτικά, άφησε πίσω της μιάν αγαθή κληρονομία: κληροδότησε τους κυριότερους τύπους της στο λαϊκό θέατρο, στην Commedia dell'arte, που οι καταβολές της βρίσκονται στην αρχαιότητα. 'Η βασικότερη διαφορά ανάμεσα στην commedia erudita και την Commedia dell'arte ήταν ότι ή πρώτη στηρίζονταν πάνω σε γραπτό κείμενο, ενώ ή δεύτερη στον αυτοσχεδιασμό. Για την Commedia dell'arte, που ή σημασία της για την ιστορία του θεάτρου είναι μεγάλη, μεγαλύτερη απ' ό,τι όλοκληρης της θεατρικής παραγωγής της 'Αναγέννησης, δε χρειάζεται να λεχθούν από δω περισσότερα, αφού μάλιστα υπάρχει το εξαιρετο αφιέρωμα σ' αυτήν του "Θεάτρου"⁽³²⁾. 'Εκείνο που έχει σημασία για το θέμα μας, είναι ότι ή Commedia dell'arte άκμασε κυρίως στη Βενετία δίνοντας τον τόνο της θεατρικής δραστηριότητας στην πόλη αυτή, ιδιαίτερα την εποχή του καρναβαλιού, που άρχισε από τα τέλη του 'Οκτώβρη. 'Από τη Βενετία προέρχονταν οι περισσότεροι πλανόδιοι θίασοι που έφταναν και στα πιο άκραια σημεία της Εύρώπης. Στη Βενετία του 16ου αιώνα έγινε από προικισμένους συγγραφείς, όπως ο Angelo Beolco (Ruzante) και ο Andrea Calmo, ο εμπλουτισμός της commedia erudita με επεισοδικά κωμικά στοιχεία (lazzi) παρμένα από την Commedia dell'arte. 'Από την εμπλουτισμένη αυτή μορφή της commedia erudita κατάγονται οι κωμωδίες του Κρητικού Θεάτρου⁽³³⁾.

'Η θεατρική κίνηση στη Βενετία άρχισε κάπως άργα σε σύγκριση με τις άλλες Ιταλικές πόλεις κι αυτό δεν είναι ίσως άσχετο με την όποσδήποτε καθυστερημένη επίδραση της 'Αναγέννησης στη μεγάλη πόλη του 'Αδρια⁽³⁴⁾. 'Η συντηρητική άρχουσα τάξη

Λεπτομέρεια της prospettiva του Olimpico. Μόνιμα κτίσματα κατά μήκος διαδρομών δημιουργούν την ψευδαίσθηση του βάθους



δεν είδε στην αρχή μ' ένθουσιασμό τις θεατρικές παραστάσεις⁽³⁵⁾, κάτι ανάλογο ιστορικά με την επιφύλαξη που έδειξαν αρχικά οι Ρωμαίοι απέναντι στο μεταφωτισμένο από την 'Ελλάδα θέατρο. 'Αλλά όπως οι Ρωμαίοι έγιναν γρήγορα θερμοί θεατρόφιλοι, έτσι και στη Βενετία την αρχική επιφύλαξη τη διαδέχτηκε ή αποδοχή, που, όσο περισσότερο κατακτούσαν έδαφος οι ούμανιστικές σπουδές, γινόταν ολοένα μεγαλύτερη. Πάλι στην Commedia dell'arte, καθιερωμένη θεατρική διασκέδαση των Βενετών, βρήκαν θέση όλες οι μορφές της άναγεννησιακής δραματοποιίας, που γνώρισε ιδιαίτερη άνθηση στη γειτονική πανεπιστημιακή πόλη της Πάντοβας. Τόσο στην Πάντοβα όσο και στη Βενετία έδρασαν τον 16ον αιώνα κι άνάπτυξαν άξίολογη θεατρική δραστηριότητα πολλές 'Ακαδημίες. Για πολυτελείς παραστάσεις αρχαίων και νεώτερων τραγωδιών στη Βενετία, με προσέλευση θεατών από κοντινές και μακρινές πόλεις, κάνει λόγο ο Francesco Sansovino (1521-1583), που παρατηρεί επίσης ότι στην εποχή του οι θεατρικές παραστάσεις δίνονταν από πλούσιους ιδιώτες στα σπίτια τους και κάνει διάκριση ανάμεσα στις παραστάσεις αυτές και στην Commedia dell'arte του καρναβαλιού⁽³⁶⁾. 'Ο P. Molmenti αναφέρει τις πολλές παραστάσεις Commedia dell'arte κι άλλων λαϊκών θεαμάτων από επαγγελματίες ήθοποιούς (istrioni) στις πλατείες, τους στρατώνες και τις ταβέρνες και τις ξεχωρίζει από τις παραστάσεις τραγωδιών και κωμωδιών που δίνονταν με μεγάλη γλιδή στα παλάτια των πατρικίων και στις 'Ακαδημίες σε αυτοσχεδία θέατρα. 'Αναφέρει, συγκεκριμένα, ότι ή 'Ακαδημία των Pellegrini διατηρούσε ένα θαυμάσιο θέατρο, στο όποιο δίνονταν παραστάσεις κωμωδιών και μουσικές συναυλίες⁽³⁷⁾. Ξέρουμε, επίσης, ότι θεατρικές παραστάσεις δίνονταν παλιότερα στο παλάτι Λίκατερίνης Cornaro, όταν γύρισε στη Βενετία μετά την καραϊτήση της από το θρόνο της Κύπρου⁽³⁸⁾. Το πρώτο ξύλινο θέατρο στη Βενετία είχε χτιστεί το 1565 από τον Palladio και καταστράφηκε το 1630 από πυρκαϊά. Μέσα στις άμέσως επόμενες δεκαετίες, με την άκμηση της όπερας, ή Βενετία άπόκτησε 10 ή 12 μόνιμα θέατρα⁽³⁹⁾. 'Η διάκριση ανάμεσα στις παραστάσεις της Commedia dell'arte και έργων της λόγιας δραματοποιίας δεν ήταν άπόλυτη, κι άσφαλώς πολλές φορές οι 'Ακαδημίες στέγαζαν και έργα της Commedia dell'arte. Ξέρουμε π.χ. ότι ή περίφημη ήθοποιός της Commedia dell'arte 'Ισαβέλλα Andreini ήταν μέλος της 'Ακαδημίας των Intenti και για τις ποιητικές, αλλά, βέβαια, και για τις υποκριτικές επιδόσεις της⁽⁴⁰⁾.

Στη θεατρική πανδαισία που πρόσφερε ή Βενετία άσφαλώς δεν έμεναν άμέτοχοι οι 'Ελληνες κάτοικοι της, που αποτελούσαν την πολυπληθέστερη παροικία ξένων στην πόλη. 'Υπάρχει πληροφορία του 1580 που άνεβάζει τους 'Ελληνες της Βενετίας στον, κάπως ύπερβολικό ίσως, αριθμό των 15.000, που ίσοδυναμούσε με το 1)10 περίπου του συνολικού πληθυσμού της πόλης⁽⁴¹⁾. 'Η παρουσία τόσοσν 'Ελλήνων γινόταν ιδιαίτερα αισθητή. Στις πλατείες και τις αγορές της Βενετίας "έξέχουσαν θέσιν είχαν ή ελληνική γλώσσα, ενώ ελληνικά τραγούδια και μπαλάντες ήκούοντο σχεδόν εις όλας τας συνοικίας της πόλεως"⁽⁴²⁾. Κι ανάμεσα στο πλήθος των θεατών που παρακολουθούσαν τις παραστάσεις της Commedia dell'arte δεν έλειπαν, βέβαια, οι 'Ελληνες⁽⁴³⁾. Φαίνεται όμως ότι δεν ήταν μόνο θεατές, αλλά είχαν και μιάν ενεργότερη συμμετοχή. Οι σχετικές μαρτυρίες δεν έχουν ακόμα συγκεντρωθεί, αλλά ξέρουμε ότι ένας τουλάχιστο 'Ελληνας της Βενετίας, ο 'Επτανήσιος, όπως φαίνεται, 'Αλέξης Καραβίας είχε γράψει σατιρική ποίηση κ' είχε άσχοληθεί με την Commedia dell'arte⁽⁴⁴⁾. Χαρακτηριστικό της έντονης παρουσίας των 'Ελλήνων στη Βενετία είναι και το πλήθος των 'Ελλήνων ήρώων (συγχρόνων, έννοείται) που κάνουν την εμφάνισή τους στη Βενετική δραματοποιία, κ' ιδιαίτερα την κωμωδιογραφία, εκείνης της εποχής. "Οχι σπάνιος στην commedia erudita είναι ο τύπος του 'Ελληνα παλληκαρά, παρμένος κατευθείαν από τους 'Ελληνες μισθοφόρους "στρατιώτες" (stradiotti) που ύπηρετούσαν στα στρατεύματα της Βενετίας"⁽⁴⁵⁾. Φαίνεται ότι οι 'Ελληνες αυτοί μισθοφόροι μιλούσαν ένα παραφθαρμένο ιδίωμα άνάκτικο από ελληνικά και βενετσιάνικα, γλώσσα που δεν έχει σχέση μ' αυτή που μιλούσαν οι άλλοι 'Ελληνες της πόλης. 'Ενας πολύ γνωστός λαϊκός ποιητής της Βενετίας κ' ήθοποιός της Commedia dell'arte, περίφημος στο ρόλο του Burchiella, ο μαθητής του Ruzante, Antonio Da Molino, για τον όποιο θα γίνει λόγος παρακάτω, δημοσίευσε το 1561 ένα βιβλίο με ποιήματα σε ελληνοβενετική διάλεκτο, που έξυμνούσαν τα κατορθώματα ενός γενναίου 'Ελληνοαλβανού "στρατιώτη", του Μανόλη Μπλέση. 'Ο ίδιος ο Μανόλης Μπλέσης δεν ήταν μόνο άρειμάνιος πολεμιστής αλλά και ποιητής στην ίδια άνάκτικη διάλεκτο⁽⁴⁶⁾. Για μεγάλου-

τερη κωμική εντύπωση οι Έλληνες, Σλάβοι κ.ά., αλλά κ' οι Ιταλοί από άλλες περιοχές, όσοι εμφανίζονταν στις κωμωδίες, παριστάνονταν να μιλούν τη γλώσσα ή τη διάλεκτο του τόπου τους. Από τη συνήθεια αυτή δημιουργήθηκε ένα νέο είδος κωμωδίας, η *commedia dialettale*, που θα μπορούσε να την παρομοιάσει κανένας με τη δική μας "Βαβυλωνία" του Βυζαντίου⁽⁴⁷⁾.

Οι Έλληνες της γενιάς μετά από την άκμή του βενετικού ούμανισμού στην εποχή του Άλδου, δὲ βρίσκονταν πιά στην πρωτοπορία της Ιταλικής πνευματικής ζωής. Οι Έλληνες τώρα παίρνουν πολύ περισσότερα από όσα δίνουν. Ο αιώνας που ακολουθεί είναι εποχή σύνθεσης κ' ή διάδοση των ελληνικών σπουδών, στην οποία παίζουν κάποιο ρόλο κ' οι Έλληνες, βοηθῶν σε μιὰ εὐρύτερη προσέγγιση των μέχρι πρὶν ἀπὸ λίγο ὄχι φιλικῶν κόσμων. Ἡ προσέγγιση αὐτὴ βρίσκει ἔκφραση στὴ μεγαλύτερη θρησκευτικὴ ἀνοχή ἀπὸ μέρους τῶν Βενετῶν, στὴ διάδοση τῆς ἐλληνομάθειας καὶ στὴν ὁλοένα καὶ μεγαλύτερη προσέλευση Ἑλλήνων σπουδαστῶν πού ἔρχονταν γιὰ νὰ φοιτήσουν στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Πάντοβας⁽⁴⁸⁾. Οἱ σπουδὲς στὴν Ἰταλία σήμαιναν γνωριμία ἀπὸ πρῶτο χέρι τῆς λογοτεχνίας τῆς ἐποχῆς καί, ὡς ἓνα βαθμῶ, ὑποταγὴ στὴν ἰταλικὴ κουλτούρα. Γενικῶς, ἡ ἐλληνικὴ πνευματικὴ παρουσία στὴ Βενετία τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰῶνα μπορεῖ νὰ χάνει σὲ περιωπῆ, κερδίζει ὅμως σὲ ἐνταση καὶ σὲ εὐρύτητα πολιτιστικῆς ὀφέλειας. Ἡ πρόσφατη ἀνακάλυψη καὶ δημοσίευση ἀπὸ τὸ Mario Vitti τοῦ χειρογράφου μιᾶς κωμωδίας (1530-1533) τοῦ Agostino Ricchi, στὴν ὁποία ὁ ἥρωας μιλά στὴν πέμπτη πράξη ἐλληνικά, κ' ἡ ἐξακριβωσὴ ὅτι τὸ ἐλληνικὸ μέρος τὸ εἶχε γράψει ὁ γνωστὸς Ἑλληνας λόγιος Νικόλαος Σοφριανός, δείχνει, νομίζουμε, τὴν ἐνεργὴ ἀνάμιξη τῶν Ἑλλήνων τῆς ἐποχῆς στὴν ἰταλικὴ πνευματικὴ κίνηση⁽⁴⁹⁾. Ἡ οὐσιαστικὴ ἀνυπαρξία δόκιμου λογοτεχνικοῦ ὕφους τῆς νέας ἐλληνικῆς — ἔπρεπε νὰ βρεθεῖ ἓνας μεγαλοφυῆς ποιητὴς σὰν τὸν Χορτάση γιὰ ν' ἀνοίξει τὸ δρόμο — ἀσφαλῶς ἀποθάρρυνε πολλοὺς νὰ γράφουν λογοτεχνία τοῦ συρμοῦ στὰ ἐλληνικά κ' ἔτσι ἀρκετοὶ διγλωσσοὶ Ἑλληνες προτιμοῦσαν νὰ γράφουν ἰταλικά, συνήθεια πού συνεχίστηκε μέχρι τὴν ἐποχὴ τοῦ Σολωμοῦ. Βενετοκρητικοί, πάντως διγλωσσοὶ κ' ἴσως ὄχι λιγότερο Ἑλληνες ἀπὸ τὸν Μπεργαδὴ λ.χ. ἡ τὸ Μαρίνο Φαλιέρο, ἦταν ὁ Giovanni Giustiniani, πού μετάφρασε στὰ ἰταλικά καὶ τύπωσε τὸ 1544 στὴ Βενετία τὴς κωμωδίας "Ανδρία" καὶ "Εὐνούχο" τοῦ Τερέντιου⁽⁵⁰⁾ καὶ ὁ ἱππότης Francesco Bozza πού τύπωσε τὸ 1578 στὴ Βενετία μιὰ τραγωδία μὲ τὸν τίτλο "Fedra"⁽⁵¹⁾. Ὁ Κύπριος Ἰάσων Δενόρες τύπωσε τὸ 1587 στὴ Πάντοβα θεωρητικὸ βιβλίο γιὰ τὸ θέατρο (*Discorso ... intorno a que' principii, cause et accreimenti che la comedia la tragedia et il poema ricevono dalla philosophia morale et civile et da' Governatori delle Republiche*). Στὸ βιβλίο αὐτὸ ἀπάντησε τὸν ἐπόμενο χρόνο ἀνώνυμα ὁ ποιητὴς τοῦ "Pa-stor Fido" Giambattista Guarini. Ὁ διάλογος συνεχίστηκε μὲ δεύτερο βιβλίο τοῦ Δενόρε καὶ νέα ἀπάντηση τοῦ Guarini⁽⁵²⁾. Ὁ Δενόρες ἦταν μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν *Innominati* τῆς Πάρμας καὶ τῶν *Rinascenti* τῆς Πάντοβας, ὁ Guarini τῆς Ἀκαδημίας τῶν *Attizzati* τῆς Φερράρας⁽⁵³⁾.

Τὸ θέμα τῆς συμμετοχῆς Ἑλλήνων λογίων στὴς ἰταλικὲς Ἀκαδημίες δὲν ἔχει καθόλου ἐρευνηθεῖ, παρ' ὅλο πού εἶναι ἀρκετὰ σημαντικὸ. Ἡ συμμετοχὴ αὐτὴ δείχνει ἴσως περισσότερο ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο τὴν ἐνεργὴ παρουσία τῶν Ἑλλήνων στὴν ἰταλικὴ πνευματικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς. Ἀναφέρουμε ἐδῶ μερικὲς περιπτώσεις πού θὰ μπορούσαν εὐκόλως νὰ πολλαπλασιαστοῦν. Ὁ κρητικὸς λόγιος Φραγκίσκος Πόρτος ἦταν μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῆς Μοδέννας καὶ ἀργότερα τῆς Ἀκαδημίας τῶν *Filareti* τῆς Φερράρας⁽⁵⁴⁾. Στὴς διαρκῶς πληθυνόμενες τὴν ἐποχὴ αὐτὴ Ἀκαδημίες τῆς Πάντοβας καὶ τῆς Βενετίας⁽⁵⁵⁾ ἡ συμμετοχὴ τῶν Ἑλλήνων εἶναι μεγαλύτερη. Ὁ γνωστὸς κρητικὸς λόγιος καὶ ἐπάρχης Μάξιμος Μαργουίνος ἦταν πιθανότατα μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν *Stabili* τῆς Πάντοβας⁽⁵⁶⁾. Τὸ 17ον αἰῶνα ἐμφανίζονται στὰ μέλη τῆς βενετικῆς Ἀκαδημίας τῶν *Incogniti* οἱ Κωνσταντῖνος Δερῶσης, Γεώργιος Σέρρας καὶ ὁ πολὺς Λέων Ἀλλάτιος⁽⁵⁷⁾. Ἀπ' αὐτοὺς ὁ Χιώτης Γεώργιος Σέρρας εἶχε τυπώσει μιὰ τραγωδία μὲ τὸν τίτλο "Il Torrido, ovvero l'Amico Rivale" κ' ἐτοίμαζε ἐμὴν ἄλλη *favola musicale* μὲ τὸν τίτλο "L' Icaro"⁽⁵⁸⁾. Ὁ ἐπίσης Χιώτης Ἀλλάτιος, μέλος καὶ ἄλλων Ἀκαδημιῶν⁽⁵⁹⁾, ἦταν ἀπὸ τοὺς πρώτους πού ἀσχολήθηκαν συστηματικὰ μὲ τὴ μελέτη τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου καὶ τὸ ἔργο του "Drammaturgia", πού ἐκδόθηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1666 καὶ περιλαμβάνει κατάλογο ὄλων τῶν θεατρικῶν ἔργων πού εἶχαν τυπωθεῖ μέχρι τὴν ἐποχὴ του, ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει βασικὸ βοήθημα γιὰ τοὺς ἱστορικούς τοῦ ἰταλικοῦ θεάτρου. Τέλος, μέλη τῆς Ἀκαδημίας τῶν



Ἡ βασιλικὴ πύλη τοῦ *Olimpico* μὲ τὴν περιήρημη *prospettiva*

Ricovrati στὴ Βενετία ἦταν κ' οἱ Ἑλληνες Ἰωάννης Γραδενίγος, γιῶς τοῦ ἐκδότη τῆς "Ἐρωφίλης". Ἰωάννης Κιγάλας, καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάντοβας καὶ Ἰωάννης Κωτόνιος, ἐπίσης καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάντοβας καὶ ἱδρυτὴς ἐλληνικοῦ σχολείου στὴν ἴδια πόλη⁽⁶⁰⁾.

ΟΙ STRAVAGANTI ΤΟΥ ΧΑΝΔΑΚΑ

Ἦστερ' ἀπὸ ὅσα γράφτηκαν παραπάνω, καιρὸς εἶναι νὰ ἐπανέλθουμε στὴν Ἀκαδημία τῶν *Stravaganti* πού, ὅπως εἴπαμε, ἔδρασε στὸ Χάνδακα τῆς Κρήτης, ἦταν τὸ πρῶτο ἴδρυμα τοῦ εἴδους τοῦ στὸν ἐλληνικὸ χῶρο καὶ, ὅπως πιστεύουμε, ἐπαίξε σημαντικὸ πρόσωπο στὴ διαμόρφωση τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας τῆς ἀκμῆς κ' ἰδιαίτερα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου. Μέχρι τώρα, ἡ δράση τῆς Ἀκαδημίας αὐτῆς τοῦ Χάνδακα ὄχι μόνον δὲν εἶχε προσεχτεῖ ὅσο ἔπρεπε, ἀλλὰ καὶ αὐτὴ καλὰ-καλὰ ἡ ὑπαρξὴ τῆς παρέμενε ἀγνωστὴ, παρ' ὅλο πού ἦδη τὸ 1856 εἶχε δημοσιευτεῖ ὁ λόγος πού ἐκφώνησε γιὰ τὴν ἱδρυσὴ τῆς, ὁ πρόεδρος τῆς Βενετοκρητικῆς εὐγενῆς καὶ λόγιος Andrea Cornaro⁽⁶¹⁾. Ἄν, ὅπως πιστεύουμε, ἡ Ἀκαδημία τοῦ Χάνδακα ἔδωσε τὰ πλαίσια μέσα στὰ ὁποία ἀναπτύχθηκε καὶ ἀνθῆσε τὸ Κρητικὸ Θεᾶτρο, τότε μπορούμε ἀδίστακτα νὰ τὴ χαρακτηρίσουμε σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα ἴδρύματα τοῦ εἴδους τοῦ στὴν Εὐρώπῃ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ὅτι δὲν προσέχτηκε μέχρι τώρα, δὲν πρέπει νὰ ξεχνῶνται. Ἡ Κρητικὴ Λογοτεχνία ἔχει προσελκύσει στὸν τόπο μας πολλοὺς ἐκλεκτοὺς μελετητῆς, τόσους ὅσους ἴσως κανένας ἄλλος τομέας τῆς μεσαιωνικῆς φιλολογίας μας. Ἰδιαίτερα, τὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου ἔγιναν, στὸ σύνολό τους σχεδόν, γνωστὰ καὶ μελετήθηκαν ἐξαντλητικὰ, ὅπως δείχνει ἡ πλουσιότατη σχετικὴ βιβλιογραφία⁽⁶²⁾. Παρ' ὅλα αὐτὰ, μένουν ἀκόμα πολλὰ σημεῖα σκοτεινά. Ἡ θεώρηση τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας ἔχει γίνει μέχρι τώρα κάθετα, ἡ μελέτη δηλαδὴ ἔχει συγκεντρωθεῖ στὰ ἔργα, χωρὶς τὴν ἀπαραίτητη σύνδεσή τους μὲ τὸ περιβάλλον καὶ τὴν ἐποχὴ. Ἐκεῖνο πού λείπει εἶναι ἡ συστηματικὴ τοποθέτηση τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας μέσα στὰ ἱστορικὰ καὶ πολιτιστικὰ πλαίσια τοῦ χῶρου ὅπου αὐτὴ ἐμφανίζεται⁽⁶³⁾. Γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου λ.χ. δὲν ἔχουν ἀκόμα ξεκαθαριστεῖ ὀρισμένα βασικὰ πράγματα. Γράφονταν γιὰ νὰ παρασταθοῦν, καὶ ἂν ναί, ποιὸ ἦταν τὸ Κοινὸ τους; Ποιὰ δεκτικότητα προϋπήρξε πού δημιούρ-

γρησε τις προϋποθέσεις για τη συγγραφή τους; Ποιά πολιτιστικά κλίμα τὰ διατηρούσε; Χαρακτηριστικό είναι ότι για τούς περισσότερους συγγραφείς δεν ξέρουμε παρά μόνο τ' όνομα. συχνά ούτε κι αυτό (64). Σ' όλα αυτά τὰ σημαντικά ερωτήματα δεν μπορούμε ακόμα νὰ δώσουμε ικανοποιητική απάντηση. Και δικαιολογημένα. Τὴν Κρήτη τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰώνα τὴ γνωρίζουμε πολύ λίγο.

Εἶναι αὐτονόητο ὅτι ἡ Κρήτη διατηροῦσε στενότερη ἐπαφή μετὴ τῆς μητροπόλεως Βενετίας. Πρέπει νὰ πιστέψουμε ὅτι ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ ἀστικού πληθυσμοῦ εἶχε ἐπισκεφτεῖ τὴ Βενετία κ' εἶχε γνωρίσει ἀπὸ κοντὰ τὰ θαυμάσια τῆς μεγάλης πόλης. Οἱ δεσμοὶ αὐτοὶ ἀνάμεσα στὴν ἀποικία καὶ τὴ μητρόπολη ἔγιναν στενότεροι τὸν 16ον αἰώνα, ἐποχὴ πού τὰ μισὰ ἀπαλύνονται κ' ἡ ἀμοιβαία δυσπιστία δίνει τὴ θέση της σ' ἕνα δημιουργικὸ πνεῦμα κατανόησης. Ἰσως, μάλιστα, δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ μιλοῦμε γι' ἀποικία καὶ μητρόπολη, κείνη τὴν ἐποχὴ. Παρ' ὅλο πὺ βασικὸ στοιχεῖο τῆς πολιτικῆς τῆς ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει ἕνας ἀδιάλλακτος συγκεντρωτισμὸς, ἡ Βενετία τοῦ 16ου αἰώνα εἶναι ἀπλῶς ἡ πρωτεύουσα μιᾶς ὁμοσπονδίας (65). Στὸν πνευματικὸ τομέα, οἱ δεσμοὶ γίνονται πῶς ἴσχυροί. Ἡ συμβολὴ Κρητικῶν λογίων στὴ Βενετικὴ Ἀναγέννηση εἶναι σημαντικὴ. Ἀπὸ τὴν Κρήτη ἀγόραζαν ἑλληνικά χειρόγραφα οἱ ἀρχαίοφιλοι Βενετοὶ πατριῶτες καὶ ἀρκετοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἐκεῖ μάθαιναν τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα (66). Ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰώνα, πλῆθος Κρητικῶν συρρέει στὸ Πανεπιστήμιό τῆς Πάντοβας. Ἐκεῖ ἐξοικειώνονται μετὴ τὴν ἰταλικὴ ζωὴ καὶ τὸν πολιτισμὸ καὶ γνωρίζουν τὴν ἰταλικὴ λογοτεχνία. Ἀρκετοὶ ἀπ' αὐτοὺς παίρνουν μέρος στὴν πνευματικὴ κίνηση τῆς ἐποχῆς, γίνονται καθηγητὲς καὶ μέλη Ἀκαδημιῶν καὶ μένουν στὴν Ἰταλία. Οἱ περισσότεροι γυρίζουν πῶς στὴν Κρήτη καὶ μαζί τους φέρνουν τ' ἀγαθὰ τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης, τὴ νοοτροπία, τὴν καλαισθησία καὶ τὰ λογοτεχνικὰ εἶδη τῆς Ἰταλίας. Κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς συνθήκες δὲν εἶναι καθόλου περιεργὸ ὅτι ἡ σπουδασμένη κρητικὴ ἰντελιγκέντσια σκέφτηκε τὴ σύσταση μιᾶς Ἀκαδημίας κατὰ τὸ πρότυπο τῶν ἰταλικῶν. Ἡ Ἀκαδημία τῶν Stravaganti δὲν ἦταν ἡ μόνη πού ἰδρύθηκε στὴν Κρήτη. Ἀρκετὰ ἀργότερα, ἰδρύθηκε καὶ στὰ Χανιά ἡ Ἀκαδημία τῶν Sterili (Στεῖρων). Γιὰ τούς Sterili οἱ πληροφορίες πού ἔχουμε εἶναι πενιχρές. Μοναδικὴ πηγὴ

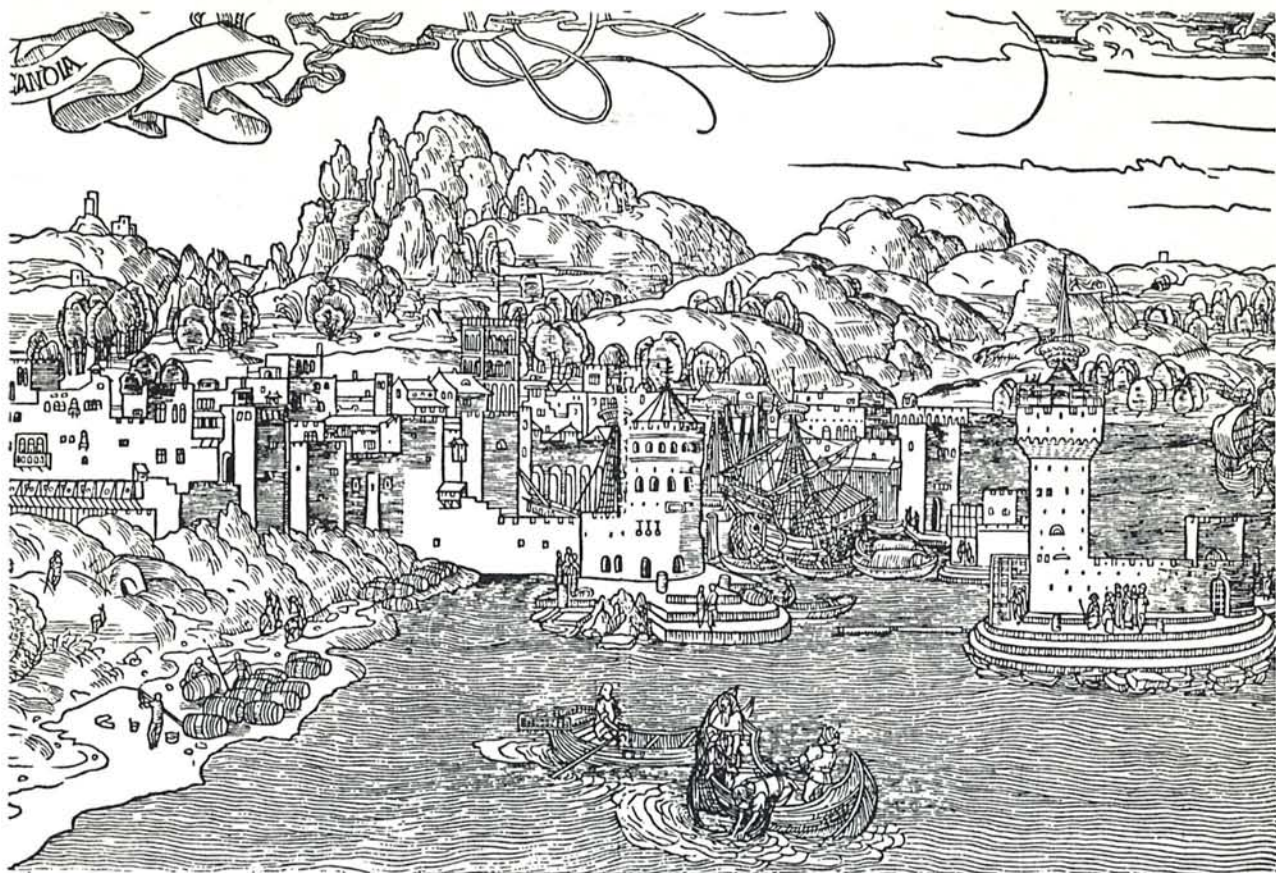
Ἄ Νικόλαος Καλλιάνης, Γραβούρα ἀπὸ τὸ βιβλίο του "De ludis scenicis", ἔκδοση Μάρκου Μαδεροῦ, Πάντοβα (1714)



εἶναι ἕνα ἔγγραφο τοῦ Archivio di Stato τῆς Βενετίας (67). Χρονολογημένο τὸ 1637 τὸ ἔγγραφο αὐτὸ ἐπικυρώνει τὴν παραχώρηση ἀπὸ τὸν προβλεπτὴ Χανίων κατὰ τὸ 1632 μιᾶς οἰκίας τοῦ δημοσίου στοὺς Sterili γιὰ τὶς συγκεντρώσεις τους. Τὸ ἐπίσημο αὐτὸ ντοκουμέντο εἶναι γραμμένο μετὰ πολλὴ θέρμη καὶ δείχνει τὴν ἐξαιρετικὴ εὐμένεια μετὰ τὴν ὁποία ἐβλεπαν ὁ ἀρχὲς τούς συλλόγους αὐτοῦ τοῦ εἴδους. Ἄλλωστε, ὅπως εἴπαμε καὶ παραπάνω, στὶς Ἀκαδημίες συμμετεῖχαν κατὰ κανόνα τὸ ντόπιο φιλόμουσο ἀρχοντολόγιο, ὁ κλῆρος κ' οἱ ἀνώτεροι κρατικοὶ ὑπάλληλοι. Ἡ Ἀκαδημία τῶν Sterili δὲν μπόρεσε ν' ἀναπτύξει ἀξιόλογη δράση. Λίγα χρόνια μετὰ τὴν ἰδρύση της, τὰ Χανιά παραδίδονται στοὺς Τούρκους (1645) καὶ ἀρχίζει γιὰ τὴν πόλη καὶ γιὰ ὁλόκληρο τὸ νησί μιὰ περίοδος πολύχρονης καὶ σκοτεινῆς δουλείας. Πολὺ σπουδαιότερη ὑπῆρξε ἡ Ἀκαδημία τῶν Stravaganti πού ἔδρασε στὸ Χάνδακα ἐπὶ ὁλόκληρες δεκαετίες (68).

Ἄ Χάνδακας (Candia) ἢ Κάστρο τῆς Κρήτης, ὅπως τὸ ἐλεγαν οἱ Κρητικοί, ἦταν τὸν 16ον αἰώνα μιὰ ἀκμαία ἐμπορικὴ πόλη μετὰ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἀναπτυγμένη ἀστικὴ κοινωνία πού εἶχε "ὅλα τὰ γνωρίσματα τῆς ἐποχῆς σ' ἐπαρχιακὴ κλίμακα" κ' ἦταν "ὁ δημιουργὸς καὶ ὁ φορέας" τοῦ πολιτισμοῦ (69). Ἡ ραγδαία ἀνοδος κ' ἡ οικονομικὴ ἀκμὴ τῆς μεσαιᾶς ἀστικῆς τάξης καὶ ἡ ταυτόχρονη παρακμὴ τοῦ τιμαριτισμοῦ ἀποτελοῦσαν εὐόωνες καὶ δυναμικὲς προϋποθέσεις πολιτιστικῆς ἀκμῆς. Ἡ πρόσφατη παρουσίαση τῶν καταστάσεων τῶν συμβολαιογράφων στὸ Χάνδακα Μιχαὴλ Μαρά (1538-1578) (70) μᾶς δίνει μιὰ ζωηρὴ κ' ἐντυπωσιακὴ εἰκόνα τῆς κοινωνίας τῆς πόλης ἐκείνη τὴν ἐποχὴ. Ἡ εἰκόνα αὐτὴ δείχνει μιὰ ἀστικὴ κοινωνία ὀργανωμένη, δραστήρια καὶ ἀναπτυγμένη πνευματικὰ. Ἄ Μαράς ἦταν ἕνας ἀπὸ τούς ὑπερεκατὸ συμβολαιογράφους τῆς πόλης καὶ ἀπὸ τὰ 41 κατάστασις τοῦ σώθηκα μόνον τὰ 19. Ἀπ' αὐτὰ τὰ 19 κατάστασις παρελαμβάνουν 148 συμβολαιογράφοι, 68 γιατροί, 63 δικηγόροι καὶ 41 ζωγράφοι. Ἀπὸ τούς γιατροὺς οἱ 20, καὶ ἀπ' τούς δικηγόρους οἱ 22, ἦταν ἀπύφοιτο ἰταλικῶν πανεπιστημίων (71). Πρέπει νὰ θεωρεῖται βέβαιον ὅτι πολιτιστικὰ ὁ Χάνδακας, τὸν 16ον αἰώνα, δὲ βρισκόταν σὲ κατώτερη μοῖρα ἀπὸ καμιά ἰταλικὴ πόλη μετὰ τὸν ἴδιο πληθυσμὸ (72). Ἡ οικονομικὴ εὐρωστία τῆς πόλης ἀνέβραζε σταθερὰ τὸ δημογραφικὸ παράγωγο. Τὸ 1583 ἡ πόλη εἶχε πάνω ἀπὸ 15.000 κατοίκους, πληθυσμὸς ἀρκετὰ σημαντικὸς μετὰ τὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς (73). Ἡ καταστροφικὴ ἐπιδημία πανοῦκλιας τῶν ἐτῶν 1591-1593 ἀφάνισε ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ πληθυσμοῦ, ἀλλὰ οἱ βενετικὲς ἀρχὲς ἔλαβαν σύντομα μέτρα γιὰ τὸν ἐπανεποικισμὸ τῆς πόλης (74) καὶ γύρω στὰ 1600 ἡ πόλη χαρακτηρίζεται καὶ πάλι "πολυάνθρωπη" (molto popolata) (75). Ἀπὸ τὸ 1600 μέχρι τὶς παραμονὲς τῆς τουρκικῆς ἐπιδρομῆς ἡ πόλη ἀναπτύσσεται ἀπρόσκοπτα καὶ μετὰ ταχὺ ρυθμὸ.

Σ' αὐτὸ τὸ ζωντανὸ Χάνδακα τοῦ 16ου αἰώνα ἰδρύεται ἡ Ἀκαδημία τῶν Stravaganti. Εἶναι ἡ πρώτη Ἀκαδημία μετὰ αὐτὸ τὸ ὄνομα (76) καὶ ἐπίσης — πράγμα πού ἔχει ἰδιαίτερη σημασία — ἕνας ἀπὸ τούς πρώτους συλλόγους τοῦ εἴδους τὸν στὴ βενετικὴ ἐπικράτεια. Πότε ἀκριβῶς ἰδρύθηκε δὲν εἶναι γνωστὸ. Ἄ Maylender ἀναφέρει τὸ ἔτος 1572, ἀλλὰ ἡ χρονολογία αὐτὴ εἶναι ὑποπτὴ καὶ πιθανότατα λαθασμένη (77). Γιὰ λόγους πού δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ ἐξηγηθοῦν ἀπὸ δῶ, ἡ ἰδρύση τῆς Ἀκαδημίας τῶν Stravaganti πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ ἀργότερα, γύρω στὰ 1590. Μιὰ ἀπὸ τὶς πρώτες ἀσφαλεῖς εἰδήσεις γιὰ τὴν κρητικὴ Ἀκαδημία δίνεται ἀπὸ ἕνα ἐλεγκτὸ μέλος της, τὸ Δανιὴλ Φουρλάνο. Ἄ Φουρλάνος ἀνῆκε σὲ γνωστὴ οἰκογένεια τοῦ Ρεθύμνου πού εἶχε τὴν κρητικὴ εὐγένεια (78). Σπούδασε ἰατρικὴ καὶ φιλοσοφία στὸ Πανεπιστήμιό τῆς Πάντοβας καὶ τελειώνοντας γύρισε πίσω στὴν Κρήτη καὶ ἀσκούσε τὸ ἐπάγγελμα τοῦ γιατροῦ. Ἦταν φίλος τοῦ Μαξίμου Μαργουνίου καὶ τοῦ μετέπειτα πατριάρχου Ἀλεξανδρείας Μελετίου Πηγᾶ (79). Ἡ σοφία του ἐπαινεῖται ἀπὸ πολλούς. Νεώτατος τύπως τὸ 1574 στὴ Βενετία λατινικὸ ὑπόμνημα στὸ "Περὶ ζῶων μορίων" τοῦ Ἀριστοτέλη. Μετὰ τὸ θάνατό του τυπώθηκε, στὸ Ἀνόβερο τὸ 1605, τὸ δεύτερο βιβλίο του, μιὰ ἔκδοση δέκα ἔργων τοῦ Θεόφραστου κ' ἐνὸς ψευδοαριστοτελείου, μετὰ λατινικὴ μετάφραση καὶ σχόλια (80). Στὸ βιβλίο αὐτὸ, πρὶν ἀπὸ κάθε ἔργο, ὁ Φουρλάνος εἶχε προτάξει καὶ ἀπὸ μιὰν ἀφιερωτικὴ ἐπιστολή. Ἀπὸ τὶς ἐπιστολὲς αὐτὲς μιὰ μόνον, ἡ δεύτερη, ἔχει χρονολογικὴ ἔνδειξη 1591. Κατὰ τὴ γνώμη τοῦ Μ. Μανούσακα, οἱ ἐπιστολὲς αὐτὲς πρέπει νὰ ταχθοῦν ἀνάμεσα στὰ ἔτη 1581 καὶ 1598. Τὸ 1598, ὅπως μαρτυρεῖ ὁ Μαργουνίου, ὁ Φουρλάνος δὲ βρισκόταν πῶς στὴ ζωὴ (81). Ἡ ἐπέμνη κατὰ σειρά ἐπιστολή, πού προτάσσεται στὴν "Περὶ μύρων" πραγματεία τοῦ Θεόφραστου, εἶναι ἀφιερωμένη "στοὺς εὐγενεστάτους καὶ ἔλλογιμωτάτους κυρίους Ἀκαδημαϊκοὺς τῆς



Τὸ λιμάνι τοῦ Χάνδακα. Γκραβούρα ἀπ' τὸ βιβλίο τοῦ Breydenbach "Peregrinatio in Terram Sanctam", Μαγεντία (1486)

Κρήτης" (Nobilissimis doctissimisque viris Academicis Cre-tensibus)⁽⁸²⁾. Ἀπὸ τὴν ἐπιστολὴ αὐτὴ μαθαίνουμε ὅτι ἡ Ἀκαδημία εἶχε ἐκδώσει καταστατικὸ καὶ ὅτι βάσει αὐτοῦ ὁ Φουρλάνος εἶχε πάρει ἕνα ψευδώνυμο — ποῖο ἀκριβῶς δὲ λέει. Πιο κάτω, ἀναφέρει ὅτι οἱ σύγχρονοι τοῦ Κρητικοῦ δὲν ἀσχολοῦνται πολὺ μὲ τὰ γράμματα καὶ ἐξαιρεῖ τὸ γεγονός ὅτι οἱ συνάδελφοί του Ἀκαδημαῖκοί, παρ' ὅλες τὶς δημόσιες καὶ ἰδιωτικὲς ἀσχολίες τους, καλλιεργοῦν εὐδόκιμα τὴν ρητορεία, τὴν ποίηση, τὴν διαλεκτικὴ, τὰ μαθηματικὰ καὶ τὴν φιλοσοφία. Στὸ τέλος, ὑπόσχεται ν' ἀνακοινώσει στὴν Ἀκαδημία "πρὸς κοινὴν ὠφέλειαν" τὰ πορίσματα τῶν φιλοσοφικῶν του μελετῶν.

Ὁ ἰδρυτὴς καὶ πρῶτος πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας Andrea Cornaro ἦταν γόνος τῆς πασίγνωστης βενετοκρητικῆς οἰκογένειας καὶ πρωτεζάδελφος τοῦ ὁμώνυμου τοῦ ἱστορικοῦ, συγγραφέα τῆς ἀνεκδοτῆς ἀκόμα Ἱστορίας τῆς Κρήτης⁽⁸³⁾. Ὁ λόγος ποὺ ἐκφώνησε γιὰ τὴν ἰδρυσιμὴ τῆς Ἀκαδημίας δείχνει μιὰ ἀξιόλογη ἀρχαιομάθεια. Δυστυχῶς, ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι θὰ περίμενε κανένας, τὸ κείμενο, μνημεῖο ρητορείας καὶ στόμφου, δίνει πενιχρότατες εἰδήσεις γιὰ τὴν Ἀκαδημία τὴν ἴδια. Ὁ λόγος αὐτὸς σώζεται, πρῶτος μαζὶ μὲ ἄλλους ἔξι τοῦ Cornaro, σ' ἕνα χειρόγραφο τῆς Μαρκιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Βενετίας⁽⁸⁴⁾. Τρεῖς ἀπὸ τοὺς λόγους ἐκφωνήθηκαν μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἀναχώρησης ἀπὸ τὴν Κρήτη ἀνώτατων Βενετῶν ἀξιωματοῦχων, δύο γιὰ τὸ θάνατο γνωστῶν προσωπικοτήτων τοῦ τόπου καὶ ἡ ἄλλη γιὰ τὴν ἀφιξὴ τοῦ Λατίνου ἀρχιεπισκόπου Κρήτης Tommaso Contarini στὸ Χάνδακα (1598). Ἀπ' αὐτοὺς, ὁ ὑπ' ἀρ. 4 εἶναι ὁ ἐπικηδεύς γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Ἀκαδημαῖκου Camillo Donato, γιου τοῦ γενικοῦ προβλεπτῆ Κρήτης Nicolò Donato⁽⁸⁵⁾. Ὁ ὑπ' ἀρ. 6 ἐκφωνήθηκε τὸ 1614 μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς ἀναχώρησης ἀπὸ τὸ Χάνδακα τοῦ γενικοῦ προβλεπτῆ Giovanni Giacomo Zane⁽⁸⁶⁾. Ὁ ἴδιος αὐτὸς λόγος σώζεται καὶ σ' ἕνα, ἄγνωστο μέχρι τώρα, χειρόγραφο τοῦ Βρετανικοῦ Μουσείου τοῦ Λονδίνου. Τὸ χειρόγραφο αὐτό, γραμμένο μὲ περισσὴ φροντίδα καὶ διακοσμημένο μ' ἐμβλήματα τῶν Ἀκαδημαϊκῶν, εἶναι ἀσφαλῶς ἐκεῖνο ποὺ ἐπιδόθηκε στὸ Zane, καὶ παρουσιάζει σημαντικὸ ἐνδιαφέρον, γιατί παραδίδει στὸ τέλος 12 ποιήματα ποὺ γράφτηκαν πρὸς τιμὴν τοῦ Zane ἀπὸ Ἀκαδημαϊκοὺς⁽⁸⁷⁾. Ὅλοι οἱ λόγοι τοῦ Cornaro περιέχουν σημαντι-

κὲς πληροφορίες γιὰ τὴν πνευματικὴ κίνηση τοῦ Χάνδακα καὶ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ ἐκδοθοῦν καὶ νὰ μελετηθοῦν.

Πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Stravaganti, ἴσως διάδοχος τοῦ Cornaro, χρημάτισε καὶ ὁ Βενετοκρητικὸς εὐγενὴς Matteo Zeno, συγγραφέας πανηγυρικῶν λόγων. Σώζεται ἡ πληροφορία ὅτι γιὰ κάμποσον καιρὸ οἱ συγκεντρώσεις τῆς Ἀκαδημίας γίνονταν στὸ σπίτι του⁽⁸⁸⁾.

Ἀπὸ τ' ἄλλα γνωστὰ μέλη τῆς Ἀκαδημίας πρέπει, πρῶτα-πρῶτα, νὰ μνημονευθεῖ ὁ Giambattista Basile, ὁ συγγραφέας τοῦ "Lo cunto de li cunti", ἔργου ποὺ ὁ πολὺς Benedetto Croce θεωρεῖ σὰν "τὸ ὀραϊότερο τοῦ ἰταλικοῦ μπαρόκ" (il più bel libro italiano barocco)⁽⁸⁹⁾. Ὁ Basile γεννήθηκε τὸ 1575 στὴ Νεάπολη τῆς Ἰταλίας καὶ ἀρκετὰ νωρὶς σχετίστηκε μὲ τοὺς φιλολογικοὺς κύκλους τῆς γενετέρας του. Τὸ 1600 πηγαίνει στὴ Βενετία καὶ κατατάσσεται στὰ μισθοφορικὰ στρατεύματα τῆς Γαλινοτάτης. Γύρω στὰ 1604 στέλνεται στὸ Χάνδακα καὶ ἐκεῖ ἐκλέγεται μέλος τῶν Stravaganti. Ὁ Basile ἔμεινε στὴν Κρήτη μέχρι τὸ 1607, ὕστερα μετατέθηκε στὴν Κέρκυρα καὶ ἀπὸ κεῖ ξεκινώντας περιόδευσε στὴν Ἑλλάδα καὶ τὰ νησιά. Φαίνεται ὅτι δὲν ξαναγύρισε στὴν Κρήτη. Τὸ 1608 βρίσκεται στὴ Νεάπολη καὶ ἀρχίζει νὰ ἐκδίδει τὰ πρῶτα του ποιήματα. Τὸ 1610 τυπώνει στὴ Νεάπολη μιὰ τραγωδία μὲ τὸν τίτλο: "Le avventurose disaventure" ποὺ ξανατυπώνεται μετὰ δύο χρόνια στὴ Βενετία. Στὸ ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου ἀναφέρεται καὶ τὸ ψευδώνυμο τοῦ συγγραφέα σὰ μέλος τῆς Ἀκαδημίας τοῦ Χάνδακα: Giovanni Battista Basile il pigro Academico Stravagante di Creta. Εἶναι πολὺ πιθανὸ ὅτι ἕνα μέρος τουλάχιστον τῶν ποιημάτων τοῦ Basile καὶ ἡ τραγωδία γράφτηκαν κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴν Κρήτη καὶ μέσα στὰ πλαίσια τῆς Ἀκαδημίας τῶν Stravaganti. Ὁ Basile ἔγινε μέλος πολλῶν ἰταλικῶν Ἀκαδημιῶν, συνέχισε νὰ τυπώνει ποιήματα καὶ τραγωδίες καὶ γιὰ τὴ στρατιωτικὴ καὶ τὴ φιλογικὴ του δράση ἔλαβε τίτλο ευγενείας καὶ πολλὲς ἄλλες τιμὲς καὶ ἀξιώματα. Πέθανε τὸ 1632⁽⁹⁰⁾.

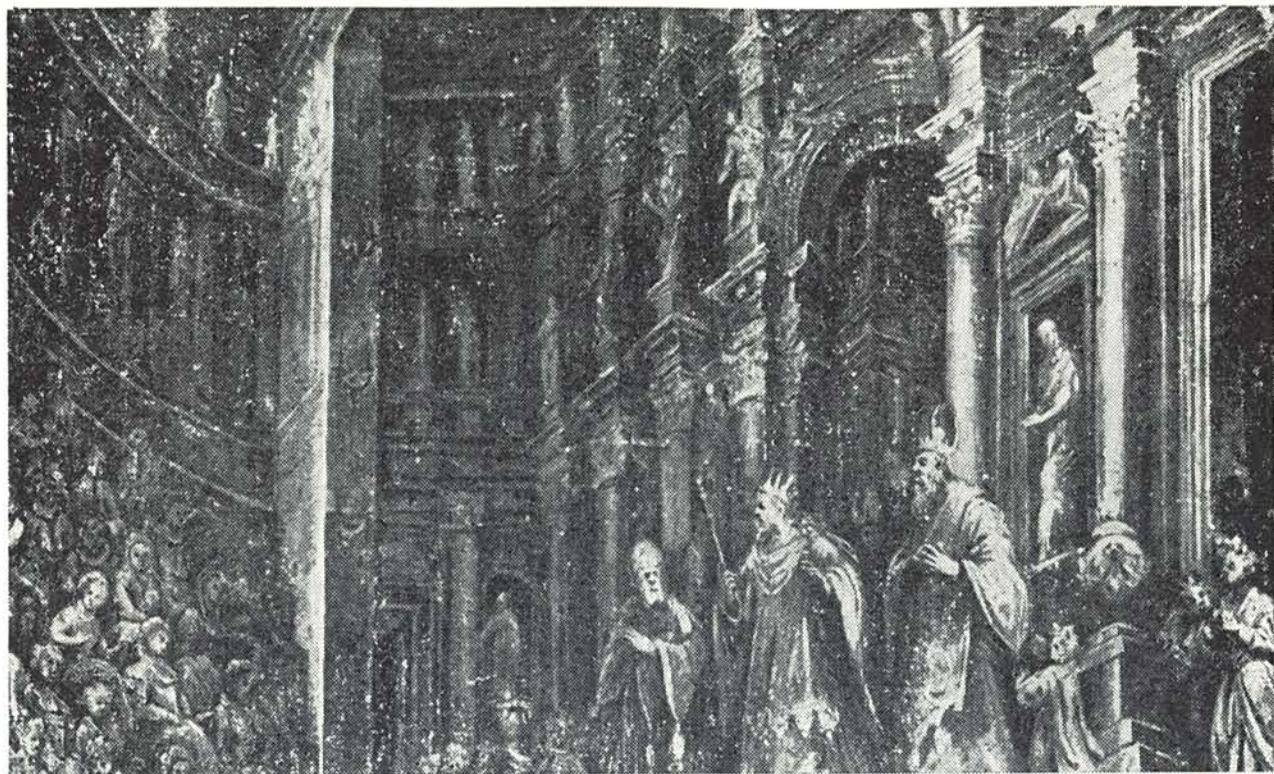
Ἄλλο διακεκριμένο μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Stravaganti ἦταν ὁ Nicolò Crasso, ποὺ γεννήθηκε τὸ 1586 στὴ Βενετία. Σπούδασε φιλοσοφία καὶ νομικὰ στὴν Πάντοβα καὶ τὸ 1606 ἤρθε στὸ Χάνδακα, ὅπου καὶ ἔμεινε συνεχῶς, ἐκτὸς ἀπὸ ὀλιγόχρο-

νες άπουσίες, μέχρι που πέθανε, γύρω στα 1655. 'Ο Crasso σταδιοδρόμησε μ' επιτυχία σαν οικονομικός υπάλληλος τής βενετικής διοίκησης στην Κρήτη και σά δικηγόρος. Τη φήμη του όμως τή χροστά, κυριότατα, στη φιλολογική του δράση. 'Ο Aristolo Zeno τον άποκαλεί "fiore dei letterati del suo tempo" και από άλλους συγχρόνους του χαρακτηρίζεται "ρήτορας και ποιητής που δεν τού έλειπε καθόλου το ύψος κ' ή ευφράδεια" (orator et poeta minime humilis aut infacundus). Το συγγραφικό έργο του Crasso είναι μεγάλο και πολύπλευρο: λατινικοί λόγοι, μεταφράσεις, σάτιρες, εγκώμια βενετών πατριωτών και πολλά ποιήματα. 'Ιδιαίτερα πρέπει να σημειωθεί ότι ο Crasso ήταν επίσης και συγγραφέας θεατρικών έργων, που βέβαια γράφτηκαν στην Κρήτη, όπως άλλωστε τού μεγαλύτερο μέρος τού έργου του. Από τά θεατρικά έργα τυπώθηκε ένα τó 1623 στη Βενετία με τον τίτλο "Eliptidio consolato" (91). 'Ο Crasso σά μέλος τής 'Ακαδημίας των Stravaganti είχε τó ψευδώνυμο Insolito (92).

'Αλλο σημαντικό μέλος τής 'Ακαδημίας τού Χάνδακα ήταν ο Nicolò Bon, γόνος παλιάς βενετοκρατικής οικογένειας που είχε εξελληνιστεί. Γεννήθηκε στο Χάνδακα γύρω στα 1635 και σέ ηλικία 16 ετών έφυγε στην Πάντοβα για νά σπουδάσει. Τό 1663 πήρε τον τίτλο τού διδάκτορα τής νομικής και, μη μπορώντας, όπως φαίνεται, νά γυρίσει στην τουρκοκρατημένη Κρήτη, έμεινε στη Βενετία κ' εκεί πέθανε τó 1710. 'Υπήρξε διάσημος νομισματολόγος και αρχαιολόγος και μέλος τουλάχιστο πέντε άλλων Ιταλικών 'Ακαδημιών. Πολλοί αρχαιόφιλοι και σοφοί άπ' όλη την Εύρώπη που έφταναν στη Βενετία επιδίωκαν νά τον γνωρίσουν προσωπικά ή τού έγραφαν επιστολές ζητώντας τή συμβουλή του πάνω σέ θέματα επιγραφικής, νομισματολογίας κ' ιστορίας (93). 'Ιδιαίτερα αξίζει νά προσεχτεί ότι ο Bon, άν και γεννημένος τó 1635, ήταν μέλος τής 'Ακαδημίας των Stravaganti. Μέλος πρέπει νά έγινε τó ένωριότερο σέ ηλικία 15 ετών, δηλ. τó 1650, ή πιθανότερα, κατά τó διάστημα των σπουδών του στην Πάντοβα (1651-1663) στο διάστημα αυτό ασφαλώς θά κατέβηκε στο Χάνδακα. Έτσι ή άλλως, αυτό άποδεικνύει ότι ή 'Ακαδημία δεν έπαψε νά λειτουργεί ούτε μέσα στον πολιορκούμενο Χάνδακα.

'Άλλοι 'Ακαδημαϊκοί δεν μās είναι γνωστοί. Μιά συστηματική έρευνα στίς βιβλιοθήκες και τά αρχεία τής Βενετίας, ασφαλώς θ' άποκαλύψει και άλλα όνόματα καθώς και έγγραφα που νά φωτίζουν τή δράση τής 'Ακαδημίας τού Χάνδακα. Πάντως, πιστεύουμε ότι μπορούμε με βεβαιότητα νά θεωρήσουμε σά μέλος των Stravaganti και τόν πρωτεζάδελφο τού ίδρυτή, γνωστό ιστορικό Andrea Cornaro που ήταν και ποιητής. Τού ιστορικού άδελφός ήταν ο Βιτσέντζος Κορνάρος, που ο Στ. Σπανάνης ταύτισε τελευταία με τόν ποιητή τού "Ερωτόκριτου" (94). Γενικά, νομίζουμε, βρισκόμαστε κοντά στην αλήθεια αν θεωρήσουμε ότι μέλη τής 'Ακαδημίας ήταν οι περισσότεροι από τούς φιλόμους και πλούσιους άριστοκράτες ή άστους τού Χάνδακα, ό, τι δηλαδή ίσχυε και για τίς πόλεις τής 'Ιταλίας. Πρέπει ακόμα νά σημειωθεί ή παρουσία στο Χάνδακα εκείνη τήν εποχή τού λόγιου Λατίνου άρχιεπισκόπου Tommaso Contarini (1598-1604), που, όπως είδαμε παραπάνω, ή άφιξη του στο Χάνδακα γαιρετίστηκε μ' ένα άνθηρότατο λόγο τού Cornaro εκ μέρους τής 'Ακαδημίας. 'Ο Contarini, γεννημένος τó 1547 στη Βενετία, ήταν γόνος τής γνωστής άριστοκρατικής οικογένειας και ένωρις αναμίχθηκε σά πολιτικά πράγματα τού κράτους. 'Υπηρέτησε σέ ύψηλά αξιώματα μέσα στην πόλη και από τó 1587 ως τó 1597 χρημάτισε πρεσβευτής τής Βενετίας στην Τσοκάνη, τή Φλωρεντία, τήν 'Ισπανία και τή Γερμανία. Λίγο μετά τήν επιστροφή του από τή Γερμανία, ο δραστήριος διπλωμάτης μεταβάλλεται ξαφνικά σέ άρχιεπίσκοπο Κρήτης. 'Η άπροσδόκητη αυτή μεταβολή δεν όφειλόταν τόσο στη διάθεση τού Contarini νά εγκαταλείψει τά εγκώμια, όσο στην ανάγκη νά υπάρχει στη λατινική άρχιεπισκοπή τής Κρήτης ένα πρόσωπο τής άπόλυτης έμπιστοσύνης των Βενετών, ανάγκη που έγινε επιτακτική μετά τήν άνοικτη σύγκρουση με τίς άρχές τού προηγούμενου κατόχου τής έδρας, μισαλλόδοξο Lorenzo Vitturi (95). 'Ο Contarini ήταν vir humanissimus, τέκνο τής εποχής του. Είχε σχέση με 'Ακαδημίες (ήταν π.χ. μέλος τής Accademia Fiorentina di Salvino Salvini), είχε εκδώσει βιβλία και, ακόμα, μνημονεύεται σαν ποιητής και εξαίρετος ρήτορας (96). "Όσο άσυνήθιστο και παράξενο και αν φαίνεται σέ μās σήμερα τó ενδιαφέρον ενός άνώτατου κληρικού για τή λογοτεχνία, εκείνη τήν εποχή τó πράγμα δεν ήταν καθόλου σπάνιο. Θεωρούμε πολύ πιθανό ότι ο Contarini, και αν ακόμα δεν είχε ενεργό ανάμιξη στη δραστηριότητα τής 'Ακαδημίας τού Χάνδακα, όμως, ασφαλώς, θά τήν περιέβαλλε με τó ενδιαφέρον και τήν υποστήριξη του.

'Από τά παραπάνω θά μπορούσε νά σχηματιστεί ή έντύπωση ότι ή 'Ακαδημία των Stravaganti ήταν υπόθεση κυρίως των Λατίνων τού Χάνδακα και ότι οι 'Ελληνες δεν είχαν, ή είχαν πολύ περιορισμένη, συμμετοχή. Μιά τέτοια έντύπωση είναι σφαλερή. 'Η συμμετοχή στην 'Ακαδημία, όπως συνέβαινε παντού, ασφαλώς ήταν ελεύθερη για όλους και μοναδικό κριτήριο εισδοχής ήταν ή παιδεία κ' ή έρεση τού υποψήφιου μέλους. 'Η περίπτωση άλλωστε τού Φουρλάνου, που ήταν όρθόδοξος κ' είχε φρόνημα άκραφινώς έλληνικό (97), δείχνει ότι ή συμμετοχή στην 'Ακαδημία δεν ήταν άποκλειστικό προνόμιο των Λατίνων. Πιστεύουμε ότι μέλη τής 'Ακαδημίας ήταν πολλοί, ίσως όλοι, οι 'Ελληνες λόγιοι τού Χάνδακα, ακόμα κ' οι όρθόδοξοι κληρικοί, που ήταν από τούς πιο μορφωμένους. Για όποιον ξέρει καλά τί συνέβαινε στην 'Ιταλία και σ' άλλες χώρες εκείνη τήν εποχή, τó αντίθετο θά φαινόταν περίεργο. Τής 'Ακαδημίας των Assicurati τής Κέρκυρας λ.χ. ξέρουμε ότι μέλη υπήρξαν ο πρωτοπαπάς τής πόλης Χριστόφορος Βούλγαρις κ' άλλοι έλληνορθόδοξοι κληρικοί και παραπάνω μνημονεύτηκαν αρκετές περιπτώσεις κληρικών που είχαν φιλολογική δράση κ' ήταν μέλη 'Ακαδημιών. Για νά αναφέρουμε ένα ακόμα από τά πολλά παραδείγματα που θά μπορούσαν νά προσκομισθούν: 'Η περίπτωση τού 'Ισπανού Tirso de Molina (1571-1648) που ήταν παπάς, άλλ' αλλιώς δεν τόν εμπόδιζε νά είναι συγχρόνως και συγγραφέας των πιο άθυρόστομων κωμωδιών (άλλα και σεμνότατων θρησκευτικών μυστηρίων), και αυτό στη συντηρητικότερη 'Ισπανία, δείχνει ικανοποιητικά τó πνευματικό της εποχής. Οι όρθόδοξοι κληρικοί τής Κρήτης ήταν και αυτοί τέκνα τής εποχής τους, άνθρωποι τής ύψιμης 'Αναγέννησης, που δεν είναι ίσως υπερβολικό νά τούς χαρακτηρίσουμε ούμνιστές. 'Η άφοσίωση τους πρós τήν 'Ορθοδοξία, δεν τούς εμπόδιζε τήν άμεση γνωριμία με τó πνευματικό περιβάλλον στο όποιον ζούν. 'Η καλλιέργεια τού αρχαίου λόγου άπ' αυτούς δεν είναι τόσο — ή δεν είναι μόνο — συνέχιση τής βυζαντινής παράδοσης, άλλα βρίσκεται σ' άμεση συνάρτηση με τήν άκριτή των κλασικών γραμμάτων στη Δύση. Οι περισσότεροι άπ' αυτούς, ξέρουν και λατινικά. Πολλοί σπουδάζουν στην 'Ιταλία και μερικοί, όπως π.χ. ο Μελέτιος Πηγής, γράφουν ποιήματα σά Ιταλικά. Σπουδαιότατο, και καθαρά αναγεννησιακό, χαρακτηριστικό των φωτισμένων αυτών ανθρώπων ήταν ή ευνοϊκή στάση τους άπέναντι στη χρήση τής δημοτικής γλώσσας. "Όλοι τους σχεδόν έγραφαν και στή δημοτική. "Όταν κάποτε εκδοθούν και μελετηθούν τά κείμενά τους, θά διαπιστωθεί, πιστεύουμε, ότι ή τάση αυτή δεν είναι άσχετη με τίς προσπάθειες που γίνονταν τήν ίδια εποχή στην 'Ιταλία για τή διαμόρφωση πεζού ύφους (98). 'Η θετική αυτή στάση των Κρητικών λογίων τού 16ου και τού 17ου αιώνα άπέναντι στη δημοτική γλώσσα ασφαλώς επηρέασε σημαντικά τήν ανάπτυξη και τήν εξέλιξη τής Κρητικής Λογοτεχνίας τής άκμης (99). Δέ θά πρέπει, λοιπόν, νά φανεί παράξενο αν ισχυριστούμε ότι ένας σπουδαίος 'Ελληνας λόγιος τού Χάνδακα εκείνη τήν εποχή, αν δεν ήταν μέλος, πάντως είχε δεσμούς με τήν 'Ακαδημία των Stravaganti: ο Ιερομόναχος Μελέτιος Βλαστός, σοφός δάσκαλος στην περίφημη σχολή τής 'Αγίας Αικατερίνης τού Χάνδακα (100). 'Ο φίλος τού Βλαστου κ' επίσκοπος Κυθήρων Μάξιμος Μαργουίνος, όπως είδαμε παραπάνω, ήταν πιθανότατα μέλος μιάς 'Ακαδημίας τής Πάντοβας. 'Ο ίδιος ο Βλαστός ήταν παρών στην ύποδοξη τού Tommaso Contarini από τήν 'Ακαδημία τού Χάνδακα, τότε που ο Andrea Cornaro προσφώνησε τó Λατίνο άρχιεπίσκοπο — μάλιστα προσφώνησε και αυτός τόν Contarini σά έλληνικά και τού άφιέρωσε δυό αρχαία επιγράμματα (101). "Άλλωστε, ξέρουμε ότι ο Βλαστός είχε δεσμούς με τόν ιστορικό Andrea Cornaro (102). 'Η εγκάρδια προσφώνηση τού όρθόδοξότατου Βλαστου πρós τόν Contarini (103) δεν ήταν άπλη άβροφροσύνη, άλλα κείμενο χαρακτηριστικό τού πνεύματος τής εποχής. Τά τέλη τού 16ου και τού πρώτου μισό τού 17ου αιώνα ήταν ή περίοδος εκείνη τής κρητικής ιστορίας, στην όποία τά πάθη και τó μίσος ανάμεσα στίς δυό έτερόδοξες κοινότητες είχαν άμβλυωθεί κ' είχε επέλθει ή συναδέλφωση. Δεν ήταν σπάνιο τó φαινόμενο συλλειτουργιών των δυό δογμάτων, και αυτό όχι μόνο μέσα στην πόλη, άλλα και σά χωριά (104). 'Η σύγκρουση τής Βενετίας με τόν Πάπα και τούς 'Ισπανούς συσπείρωσε όλους τούς Κρητικούς, επιτάχυνε τήν προσέγγιση και τó άποτέλεσμα ήταν ότι "νέον πνεύμα ανεξίθρησκης και γαλήνης επεκράτησε μεταξύ των δυό δογμάτων" (105). 'Ενδεικτικά για τó κλίμα τής εποχής — άλλα και για τó μορφωτικό επίπεδο τού Χάνδακα — είναι τά αρχαία επιγράμματα που άφιέρωσαν 20 όρθόδοξοι παπάδες τής πόλης στο Δούκα τής Κρήτης Giambattista Grimani μετά τή λήξη τής θητείας του, 1636 (106). 'Αποτέλεσμα αυτής τής νέας κατάστασης πραγμάτων ήταν ή ραγδαία άνοδος κ' επικράτηση τού πολυπληθέστερου όρθόδοξου



Με παράσταση του "Οιδίποδα Τυράννου" εγκαινιάστηκε το θέατρο Olimpico το Μάρτη του 1585. (Απεικόνιση αγνώστου)

στοιχείου κ' ή παράλληλη παρακμή του καθολικού. Στην εποχή αυτή, "ή κρητική κοινωνία παρουσιάζεται σχεδόν ενιαία ορθόδοξη κι αντίδρα έντονα στα κηρύγματα της παπικής προπαγάνδας. Μιά μικρή καθολική μειοψηφία μέσα σ' αυτή την ορθόδοξη κοινωνία αποτελούν οι Βενετοί ευγενείς, που αναγκάζονται ν' ακολουθούν το λατινικό δόγμα με την απειλή της έκπτωσης από την ευγένεια" (107). "Αλλωστε, ό αστικός πληθυσμός, κατά ένα μεγάλο ποσοστό, είχε χειραφετηθεί από τη στενή θρησκευτικότητα του Μεσαίωνα. Οι κάτοικοι του νησιού, ορθόδοξοι και καθολικοί, αποτελούσαν ένα ενιαίο σύνολο, ήταν και αισθάνονταν ότι ήταν συμπατριώτες, Κρητικοί, κι ότι οι δεσμοί που τους ένωσαν ήταν πολύ σπουδαιότεροι κ' ισχυρότεροι από τη διαφορά του δόγματός. "Είναι πιθανό", λέει ό Στ. Αλεξίου, "ότι όρισμένοι Βενετικοί οίκοι που διατηρήθηκαν άκμαίοι ως τό τέλος, κράτησαν μαζί με τό λατινικό δόγμα και τό συναίσθημα κάποιου δεσμού με τή Βενετία, ώστόσο ούτε σ' αυτή τήν περίπτωση μπορούμε νά μιλήσουμε για μία βενετική συνείδηση του βενετικού στοιχείου τής Κρήτης. "Υστερ' από τή μακραιωνή εγκυτάστασή τους στην Κρήτη, ή συνείδησή τους είναι κυριότατα κρητική" (108)". Στους Κρητικούς λ.χ. που φοιτούν στο Πανεπιστήμιο τής Πάντοβας δίνεται ό γενικός χαρακτηρισμός τής "υπερπόντιας εθνότητας" (nazione ultramarina), ή δηλώνεται τό διαμέρισμα τής καταγωγής τους. Σπανιότατα δίνεται ό χαρακτηρισμός "Graecus" (109). Κ' ένας καλός Κρητικός, ό Aloysius Lollino, φίλος του Μαρτυριού και του Φουρλάνου, που έφταγε μικρός από τήν Κρήτη, σταδιοδρόμησε στην Ίταλία κ' έγινε επίσκοπος του Belluno, δέν ξεχνά ποτέ τήν κρητική του καταγωγή και θεωρεί υποχρέωσή του νά υπερασπίσει άναδρομικά τους συμπατριώτες του από τήν κατηγορία του ψεύδους, άνασκουάζοντας τή γνωστή ρήση του Έπιμενίδη (και του Αποστόλου Παύλου) "Κρήτες αεί ψεύσται" (110).

"Ένα από τά πιο αξιοσημείωτα αποτελέσματα του συγκρητισμού αυτού, παράλληλο με τήν παρακμή του καθολικού δόγματός, ήταν ή επικράτηση τής ελληνικής γλώσσας. Στην Κρήτη, ύστερ' από 4 αιώνες βενετικής κυριαρχίας, ή ελληνική γλώσσα είχε κυριαρχήσει και θριαμβώσει πάνω στην Ιταλική. "Η πλειονότητα του ελληνικού πληθυσμού — κ' ιδιαίτερα οι χωρικοί — άγνοούσε τά Ιταλικά, ενώ κανένας Βενετοκρητικός δέν ύπηρεχε πού νά μή γνωρίζει ελληνικά. Αντίθετα, ύπάρχον Κρητικοί καθολικοί που δέν ήξεραν καθόλου Ιταλικά. Οι άνωτατοι διοικητικοί υπάλληλοι, που στέλλονταν από τή Βενετία, σκανδαλίζονταν από

τήν κατάσταση αυτή και τήν περιγράφουν ζωηρότατα στις εκθέσεις που υπέβαλλαν (111). Πρέπει, λοιπόν, νά θεωρείται όλοτελα βέβαιο ότι οι ντόπιοι Stravaganti γνώριζαν τό ίδιο καλά τά ελληνικά όσο και τά Ιταλικά ή και καλύτερα. Για τους περισσότερους, τά ελληνικά ήταν ή μητρική τους γλώσσα. Όρισμένοι ίσως δέν τά είχαν διδαχτεί στο σχολείο, μπορούσαν όμως, όταν ήθελαν νά τά γράψουν, νά χρησιμοποιούν λατινικούς χαρακτήρες για τό σκοπό αυτό (112). Ασφαλέστατα λοιπόν τά λογοτεχνήματα που παρουσίαζαν και διάβαζαν στις συγκεντρώσεις τής Ακαδημίας ήταν και Ιταλικά και ελληνικά. Αυτό δέν αποτελεί φιλή μόνο ύπόθεση. Κατά τή μαρτυρία του Άγαπίου Λάνδου, ό ιστορικός Andrea Cornaro είχε συνθέσει ποιήματα και στίς δύο γλώσσες (113). Για τόν Ακαδημαϊκό Nicolò Crasso, που δέν ήταν Κρητικός, μαθαίνουμε ότι ήταν "πληρέστατα κατατοπισμένος στο ελληνικό ιδίωμα" (idiomate ... graeco plenissime informatus) (114), στο άρχαιο βέβαια, αλλά και στο νέο. Για τους Βενετοκρητικούς Ακαδημαϊκούς, όπως είπαμε, δέν ύπάρχει θέμα. "Ο κόμης Francesco Mezzabarba γράφει ότι ό Bon ήταν "στολισμένος με ελληνική καταγωγή" (Graecis natalibus ornatus) (115).

"Υπάρχει όμως σχέση ανάμεσα στην Ακαδημία τών Stravaganti και στην άκμή τής Κρητικής Λογοτεχνίας, όπως δηλώσαμε παραπάνω ότι πιστεύουμε; "Η άπάντηση πρέπει νά είναι καταφατική. Άφού, όπως είπαμε, στις συγκεντρώσεις τής Ακαδημίας τά μέλη διάβαζαν τά Ιταλικά και ελληνικά ποιήματά τους, είναι λογικό νά υποθεθεί ότι τό κίνητρο κ' ή άφορμή τής σύνθεσης πολλών λογοτεχνημάτων ήταν άκριβώς αυτή ή δημόσια παρουσίαση στην Ακαδημία. Και δέ βλέπουμε για ποιο λόγο νά μήν πιστέψουμε ότι στα λογοτεχνήματα αυτά περιλαμβάνονταν και μερικά τουλάχιστο από τά γνωστά έργα τής Κρητικής Λογοτεχνίας τής άκμης. Είναι άραγε τυχαίο ότι ή άκμή τής Κρητικής Λογοτεχνίας συμπίπτει άκριβώς με τους χρόνους τής άκμης και τής δράσης τής Κρητικής Ακαδημίας; "Ας περιοριστούμε στο θέατρο.

"Πρέπει νά παραδεχτούμε τήν ύπαρξη Κρητικού Θεάτρου τόν 16ον αιώνα. "Η Έρωφίλη είναι άδύνατο νά ξεπετάχτηκε πάνοπλη", γράφει ό G. Morgan (116). Άλλά ή προύπαρξη λαϊκού θεάτρου, που φαίνεται νά έννοεί ό Morgan, δέν άρκεί για νά έρμηνεύσει τήν αϊφνίδια εμφάνιση τής ώριμης κρητικής δραματουργίας. Άνάλογο φαινόμενο έχουμε τήν ίδια εποχή και στην Ίσπανία. Κ' εκεί είναι αϊφνίδια ή εμφάνιση τής άκμιας δρα-

ματουργίας του Lope de Vega (1562-1635) και του Gongora (1561-1627), αλλά, παρ' όλο που είναι γνωστό ότι προϋπήρξαν στην Ισπανία είδη θρησκευτικού και λαϊκού θεάτρου, κανένας δεν τα συσχετίζει άμεσα με τη λόγια δραματουργία. Υπήρξε θρησκευτικό και λαϊκό θέατρο στην Κρήτη πριν από την εμφάνιση των έργων της άκμης; Η απάντηση είναι καταφατική. Παραστάσεις θρησκευτικών μυστηρίων δὲ φαίνεται να ήταν άγνωστες στην Κρήτη και, άλλωστε, έχουν σωθεί δυο τέτοια κείμενα που χρονολογούνται από τον 16ον αιώνα⁽¹¹⁷⁾. Αλλά και άλλου είδους παραστάσεις φαίνεται ότι έβλεπαν οι Κρητικοί του 16ου αιώνα. Ο Α. Πολίτης πιστεύει ότι δεν πρέπει ν' αποκλειστεί "στην Κρήτη, στο Κάστρο, αλλά και στις άλλες πόλεις, να παίζονταν κωμωδίες Ιταλικές (ή βενετσιάνικες)". "Αν από θιάσους πραγματικούς ή αν έρασιτεχνικά από τους Βενετούς της Κρήτης, δεν μπορούμε να πούμε [...] Το Καρναβάλι έδινε ασφαλώς άφορημη σὲ λογής ξεφαντώματα [...] και ανάμεσα σ' αυτά πιθανότατο είναι να υπήρχαν και παραστάσεις θεατρικές. Ίσως θά μπορούσαμε να διακινδυνεύσουμε την υπόθεση, μήπως, στα χρόνια πριν από το τέλος του αιώνα (1585-1600) κάποιος θιάσος της Commedia dell'arte να είχε φτάσει και ως την Κρήτη"⁽¹¹⁸⁾. Υπάρχει ή μαρτυρία ότι ο μαθητής του Ruzzante, ο Βενετός ήθοποιός της Commedia dell'arte Antonio Da Molino, ο ύμνητής των κατορθωμάτων του Μπλέση που αναφέραμε πιο πάνω, έκανε γύρω στα 1560 περιοδείες και ότι επισκέφθηκε επανειλημμένα την Κέρκυρα και την Κρήτη. Στις παραστάσεις αυτές ο Da Molino "έβαζε έλληνικά στο κείμενο" και έγραφε μάλιστα και "στίχους στα έλληνικά"⁽¹¹⁹⁾. Κι ο γνωστός Βενετός συγγραφέας κωμωδιών Andrea Calmo στο έργο του "La potione" παριστάει το θίασο των ήθοποιών, που παίζουν στο έργο, να έρχεται από την Κρήτη με επικεφαλής κάποιο Ραυτόπουλο, που, κατά το έργο πάντοτε, σάν φίλος και καλύτερος έρωτικός ποιητής, αναλαμβάνει να διδάξει στον Calmo το έρωτικό μέρος της κωμωδίας⁽¹²⁰⁾. Μια άλλη πτυχή της θεατρικής ζωής στην Κρήτη, που δεν έχει προσχετεί μέχρι τώρα, είναι οι θεατρικοί μονόλογοι, που όπως ακριβώς οι Ιταλικές "ελογές" (ecloghe = αυτοτελείς θεατρικοί μονόλογοι ή διάλογοι), απαγγέλλονταν "από σκηνής". Τέτοιο κείμενο είναι π.χ. ο "Φαλλίδος", όπως πολύ σωστά πρόσεξε ο G. Morgan⁽¹²¹⁾. Το κείμενο αυτό παραδίδεται στον γνωστό Ναυτιανό κώδικα, ανάμεσα στο "Γύπαρη" (Πανώρια) και στο "Στάθη" και πιθανότατα απαγγελλόταν με συνοδεία μουσικής⁽¹²²⁾.

Από τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι προϋπήρξε μια, ύποτιπώδης έστω, θεατρική κίνηση στην Κρήτη πριν από την εμφάνιση των έργων του Κρητικού Θεάτρου. Παραστάσεις δηλ. θρησκευτικών "μυστηρίων" στις εκκλησίες και παραστάσεις Commedia dell'arte σὲ αυτόσχεδια θέατρα για τὴ διασκέδαση του λαού τις μεγάλες γιορτές, όπως γινόταν και στη Βενετία. Η διαπίστωση όμως αυτή δεν αρκεί για να εξηγήσει ικανοποιητικά την εμφάνιση του Κρητικού Θεάτρου. Το Κρητικό Θέατρο, όπως και γενικά ή Κρητική Λογοτεχνία της άκμης, δεν έχει λαϊκή, αλλά άστική και λόγια προέλευση⁽¹²³⁾. Είναι αδύνατο να πήγασε "έκ των κάτω" ή να έχει σχέση με τις λαϊκές θεατρικές παραστάσεις. Σύμφωνα με όσα είπαμε παραπάνω, μια τραγωδία του είδους της "Ερωφίλης" πρέπει να πιστέψουμε ότι είχε πολύ περιουσιμένο κοινό. "Όπως λέει ο Στ. Άλεξίου, "χρειάζεται κάποια ένταση της προσοχής για να παρακολουθήσει κανένας αυτό το λόγο [της "Ερωφίλης"] χωρίς να του ξεφύγει τίποτε από το νόημα, και υπάρχουν κομμάτια, που είναι άμφιβλο αν τα κατάλαβε ποτέ γλωσσικά πέρα για πέρα ο άπλος άνθρωπος του λαού κι ο χωρικός"⁽¹²⁴⁾. Η "Ερωφίλη" προϋποθέτει αναγκαστικά ένα λόγο και αναπτυγμένο ακροατήριο, ένα ακροατήριο που ν' αποτελεῖται από ανθρώπους όπως τὰ

... χίλια ξακουστά κορμιά χαριτωμένα
 με γράμματα και μ' αρετές και πλούτη στολισμένα,
 που λάμπουν ως τ' άστρα τ' οθρανοῦ σὲ μια μεριά κ' εἰς άλλη
 τσῆ Κρήτης, και τσῆ δόξης τσῆ τσῆ πρωτινές τσῆ πάλι
 τσῆ δίδον με τσῆ χάρεις τως κι ως τὸν καιρὸ εκείνο
 τιμάται ἀπὸ 'χε ἀφέντη τσῆ και βασιλιά τὸ Μίνω⁽¹²⁵⁾.

Από την άλλη, είναι βέβαιο πὸς ή "Ερωφίλη", καθώς και τ' άλλα έργα του Κρητικού Θεάτρου, γράφτηκαν για να παρασταθούν. Είναι γνωστή ή πληροφορία του Νικολάου Κομνηνού Παπαδοπούλου ότι, όπως θυμάται, ή "Ερωφίλη" "παραστάθηκε πολλές φορές στο Χάνδακα και πάντοτε άρεσε" (ul memini, saepe in urbe Creta publice data, semper placuit)⁽¹²⁶⁾. Η παράδοση των έργων μαζί με τὰ Intermedia, κ' οι σκηνικές οδηγίες που τὰ συνοδεύουν δείχνουν καθαρά ότι τὰ έργα αυτά παρασταίνονταν⁽¹²⁷⁾. Η περίπτωση της παράστασης του Ιταλικού

έργου "Amorosa Fede". που έγραψε ο δεκαοχτάχρονος Ρεθύμιος Άντώνιος Πάνδημος για τους γάμους της Καλλιέργας Καλλιέργη με το Βενετοκρητικό ευπατριδὴ Francesco Quirini το 1619⁽¹²⁸⁾, ήταν κάτι το έκτακτο και μοιάζει με τις γιορταστικές παραστάσεις της Αναγέννησης που αναφέραμε παραπάνω. Δεν μπορεί να έχει σχέση με τις παραστάσεις της "Ερωφίλης" που δίνονταν "συνα" στο Χάνδακα. Πιστεύουμε ότι το πρόβλημα λύεται αν συνδεθούν οι θεατρικές παραστάσεις αυτές με τη δραστηριότητα της Ακαδημίας των Stravaganti στο Χάνδακα. Και πρέπει να δεχτούμε ότι ο Ρεθύμιος Χορτάτης (όπως και ο Ρεθύμιος Φουρλάνος και όπως τόσο άλλοι Ρεθύμινοι) έδρασε κ' έγραψε στο Χάνδακα. Στο Χάνδακα άλλωστε διαδραματίζεται ο "Κατζούρμπος" (όπως κ' οι άλλες δυο κρητικές κωμωδίες). Η προσωπικότητα κ' ή ποιητική μεγαλοφυΐα του Χορτάτη μεταφέρθηκαν γόνιμα το Ιταλικό θέατρο στην Κρήτη, υπήρχαν όμως κ' οι άλλες απαραίτητες προϋποθέσεις, υπήρχε ή δυνατότητα μιας αξιοπρεπούς παράστασης, υπήρχε ένα έλεγκτο και αναπτυγμένο Κοινό πρόθυμο ν' ακούσει και σὲ θέση να καταλάβει και να χαρεί την "Ερωφίλη", υπήρχε ή οργανωμένη φιλολογική εταιρία των Stravaganti στο Κάστρο

... το τιμημένο
 τσῆ Κρήτης τόσα εξακουστό στον κόσμο δοξαμένο
 σ' άρματα και εἰσὲ γράμματα κ' εἰς κάθε πράξιν άλλη⁽¹²⁹⁾.

Είναι μήπως παράλογο να υποθεθεί ότι οι "ευγενέστατοι άρχοντες" στους οποίους απευθύνονται οι ήθοποιοί στους προλόγους⁽¹³⁰⁾ είναι μέλη της Ακαδημίας κ' έλεγκτοί φιλοξενούμενοι και όχι το λαϊκό Κοινό της πόλης; "Ότι ή Ακαδημία των Stravaganti είχε θεατρική δραστηριότητα δεν χωρεί καμιά άμφιβολία⁽¹³¹⁾. Το περίεργο θά ήταν αν δεν είχε. Όπως είπαμε και παραπάνω, μιὰ από τις κυριότερες δραστηριότητες των Ιταλικών Ακαδημιών, που ή κρητική είχε για πρότυπό της, ήταν ή θεατρική. Κ' έπειτα γνωρίζουμε τις περιπτώσεις δυο μελών της, του Basile και του Crasso, που έγραψαν θεατρικά έργα και μάλιστα πιθανότατα στο Χάνδακα. Για επιβεβαίωση θά παραθέσουμε εδώ εν' απόσπασμα από ανέκδοτο λόγο του ιδρυτή της Ακαδημίας Andrea Cornaro :

"Cosi havessi io ugual ingegno et ugual felicità nel dire al presente che in questo Teatro in nome di tutta questa chiarissima università mi son posto a celebrare col mio basso ragionare parte delle vostre lodi immortali"⁽¹³²⁾.

Δυστυχώς, ή αναφορά αυτή δεν είναι άπόλυτα σαφής. Φαίνεται όμως ότι δεν πρόκειται για σχήμα λόγου και ότι ο Cornaro διάβαζε το λόγο του αυτό μέσα σὲ πραγματικό θέατρο, στο θέατρο πιθανώς της Ακαδημίας, ξύλινο ασφαλώς και πρόχειρο, όπως τὰ πρώτα Ιταλικά.

Τελειώνοντας, θά θέλαμε να τονίσουμε ότι ή σύνδεση που επιχειρήσαμε ανάμεσα στο Κρητικό Θέατρο και στην Ακαδημία των Stravaganti του Χάνδακα είναι βέβαια πιθανότατα, όστόσο όχι άπόλυτα και άδιαμφισβήτητα έξακριβωμένη. Τὰ περιθώρια της άμφιβολίας προέρχονται από το γεγονός ότι δεν έχουμε καμιά άμση και σαφή σχετική μαρτυρία κι ούτε στις εκδόσεις, ούτε στα χειρόγραφα, ούτε στα ίδια τὰ έργα υπάρχει ύπαινηγμός που να μάς επιτρέπει να είμαστε άπόλυτα βέβαιοι. Όμως, στο σημείο αυτό, θά υπενθυμίσουμε όσα γράφει ο Γ. Σεφέρης στη μελέτη του για τον "Ερωτόκριτο":

"Μπορεί να πει κανείς ότι ξέρουμε πολύ πιο πραγματικά τους ανθρώπους που ζούσαν την εποχή του Όμηρου ή την εποχή του "Συμποσίου" παρά τους ανθρώπους που έβλεπαν την "Ερωφίλη" στο θέατρο. Είμαι ένας Έλληνας μέσης μορφώσεως, όπως λένε, και όστόσο δεν έχω κανένα μέσο, εκτός αν θέλω να καταναλώσω τη ζωή μου σὲ ιστοριοδικτικά έργα, που να μου δίνει τον τρόπο να εικονίσω με τη φαντασία μου τις κοινές συνήθειες ενός ανθρώπου που έγραψε στίχους στην Κρήτη, τὰ χρόνια του Χριστού 1600"⁽¹³³⁾. Η διαπίστωση αυτή του Σεφέρη εξακολουθεί να ισχύει. Η έρευνα στον τομέα αυτό έχει πολύ λίγο προχωρήσει. Θ' απαιτηθεί μόχθος πολλός και γενιές πολλές μελετητών για ν' ανασυρθούν από τὰ θσαυροφυλάκια των άρχαιων της Βενετίας και να μελετηθούν συστηματικά τὰ στοιχεία εκείνα που θά μάς επιτρέψουν να σχηματίσουμε μιὰ σωστή εικόνα της εποχής και να κατανοήσουμε έτσι καλύτερα τη "Βοσκοπούλα", τον "Ερωτόκριτο" και το Κρητικό Θέατρο. Μ' όσα γράφτηκαν παραπάνω και κυρίως με τη διαπίστωση της δράσης στο Χάνδακα μιὰς Ακαδημίας λογίων, άγνωστης μέχρι τώρα, πιστεύουμε ότι προωθείται κάποια ή γνώση του θέματος και χύνεται άμυδρό φὸς σ' ένα χώρο καθόλου καλά φωτισμένο.

N. M. ΠΑΝΑΓΙΩΤΑΚΗΣ

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

(1) Due lettere descrittive l'una dell' ingresso a Vicenza della Imperatrice Maria d' Austria nell' anno MDLXXXI l'altra della recita nel Teatro Olimpico dell' Edippo di Sofocle nel MDLXXXV, Padova 1830, σσ. 25-31. Βλ. A. M. Nagler, A Source Book in Theatrical History (Sources of Theatrical History), Dover Publications, Inc., New York 1959, σσ. 81-86. Το κείμενο του Pigafetta δίδεται ελαφρά διασκευασμένο και συντομευμένο.

(2) A. M. Nagler, *δ.π.*, σ. 81.

(3) Biblioteca e storia di quegli scrittori così della città come del territorio di Vicenza del P. F. Angiolgabriello di Santa Maria, Vicenza MDCCLXXVIII, σ. CXVII. Πολλά για τη δραστηριότητα των Belli στην 'Ακαδημία στις σσ. CXII-CXX.

(4) Edward Falkener, A Description of Some Important Theatres and Other Remains from a ms. History of Candia by Onorio Belli in 1586, being a Supplement to the «Museum of Classical Antiquities», London MDCCLIV, σ. 9.

(5) Τα σχέδια και αποσπάσματα της περιγραφής, μεταφρασμένα στα αγγλικά, δημοσίευσε ο E. Falkener, *δ.π.*, σσ. 11 κ. εξ. Σχετική ανακοίνωση έκαμε στο Β' Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο ο κ. Στέργιος Σπανός, που θά δημοσιεύσει και ολόκληρο το Ιταλικό κείμενο της περιγραφής.

(6) Βλ. το ωραιότατο λατινικό επιτύμβιο, συνθεμένο, δίδαια, από τον ίδιο τον Belli, στο G. Gerola, Monumenti Veneti nell' isola di Creta, τ. IV, Venezia 1932, σ. 343: «Blancum Serracenam conjugem charissimam, thesaurum suum, Honorium Bellus, philosophus ac medicus Vicentinus hic condidit. Novissima die fulgente revisurus, luget hymenaeum interim».

(7) Για τον Belli, εκτός από τον Angiolgabriello di Santa Maria και το Falkener, βλ. A. Baldacci — P. A. Saccardo, Onorio Belli e Prospero Alpino e la flora dell' isola di Creta, «Malpighia», τ. XIV (1900), Genova, σσ. 143-147. A. Baldacci, Le esplorazioni botaniche nell' isola di Creta nei secoli XVI e XVII, «Atti del Congresso Internazionale di Scienze Storiche», τ. X (1904), Roma σσ. 81-88. Μιά επιστολή του Belli για τον σεισμό του 1595 δημοσίευσε ο Gareth Morgan, The Canea Earthquake of 1595, «Κρητικά Χρονικά», τ. Θ' (1955), σσ. 75-80.

(8) Γι' αυτόν βλ. N. Comneni Papadopoli, Historia Gymnasii Patavini, τ. II, Venetiae 1762, σ. 272.

(9) Η επιστολή του Belli και η έκτενης πραγματεία του Καριοφύλλου σώζονται ανέκδοτες στο λατινικό κώδικα Q 115 της 'Αμβρουσιανής Βιβλιοθήκης του Μιλάνου. Η πρώτη θά εκδοθεί από τον γράφοντα στα Πρακτικά του Β' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου.

(10) Βλ. την έκθεση του Filippo Pasqualigo στο Στ. Σπανάκη, Μνημεία της Κρητικής 'Ιστορίας, τ. III, 'Ηράκλειο 1953, σσ. 64-114.

(11) Θεμελιώδες δόθημα για τις Ιταλικές 'Ακαδημίες είναι το πεντάτομο σύγγραμμά του M. Maylender, Storia delle Accademie d' Italia, Bologna 1926-1930. Βλ. ακόμα N. Pevsner, Academies of Art, Past and Present, Cambridge 1940.

(12) Για τη Φλωρεντινή 'Ακαδημία βλ. A. Della Torre, Storia dell' Accademia Platonica di Firenze, Firenze 1902 και το άρθρο του Paul Oskar Kristeller, The Platonic Academy of Florence, «Renaissance News», τ. XIV (1961), σσ. 147-159 (= Το ίδιο Renaissance Thought II: Papers on Humanism and the Arts, Harper Torchbooks 1965, σσ. 89-101).

(13) D. Geanakoplos, Greek Scholars in Venice, ελλην. μετάφραση X. Γ. Πατρινέλη, 'Αθήνα 1965, σ. 118 και σ. 116 κ.ε., όπου δλη η σχετική βιβλιογραφία.

(14) D. Geanakoplos, *δ.π.*, σ. 118.

(15) J. Burckhardt, The Civilization of the Renaissance in Italy, αγγλική μετάφραση του S. G. C. Middlemore βασισμένη στη 15η επανωρισμένη και διελωμένη από τους L. Geiger και W. Götz γερμανική έκδοση, Harper Torchbooks, 1958, τ. I, σ. 278.

(16) G. N. Clark, The Seventeenth Century, Oxford Paperbacks n.6, 1960, σ. 329.

(17) Βλ. τη θαυμάσια διαπραγμάτευση του λογοτεχνικού μαρκό στην Ευρώπη από τον Carl J. Friedrich, The Age of Baroque (1610-1660) στη σειρά The Rise of Modern Europe, Harper Torchbooks 1962, σσ. 47-65.

(18) G. Gabrieli, άρθρο Accademia στην Enciclopedia Italiana, τ. I (1929), σ. 187. Αντίθετα, στη Γαλλία η σύνδεση με τη μοναρχία και στην 'Ολλανδία η στερεότητα της εθνικής παιδείας χαλιναγωγήσαν την τάση προς την ελαφρότητα (G. N. Clark, *δ.π.*, σ. 330). Στη Γερμανία ο όρος 'Ακαδημία σημαίνει κυρίως το άνωτα εκπαιδευτικό ίδρυμα. Βλ. π.χ. την επιστολή του St. Gerlach στην Turcograecia του M. Crusius (Basileae 1584, σ. 205). Στην επιστολή, χρονολογημένη τό 1576, αναφέρεται ότι «πουθενά σ' ολόκληρη την 'Ελλάδα δεν ακμάζουν οι σπουδές. Δεν έχουν (οι 'Ελληνες) 'Ακαδημίες και δημοσίους καθηγέτες». (In tota Graecia studia nullibi florent. Academies et professores publicos nullos habent). Την ίδια σημασία είχε σπανιότερα ο όρος 'Ακαδημία και στην 'Ιταλία.

(19) Teatro d' Imprese di Giovanni Ferro, Venezia MDCXXIII, parte II, σ. 168. 'Εμβλήματα των μελών της Κρητικής 'Ακαδημίας σώζονται στο χειρόγραφο ο Addit. 864) του Βρετανικού Μουσείου, για το οποίο θά γίνει λόγος παρακάτω. 'Ενα άλλο κρητικό χειρόγραφο με εμβλήματα έξοχα σχεδιασμένα και με αρχαία ελληνικά και λατινικά επιγράμματα είναι το χφ. 145, manuscritti Morosini — Grimani του Museo Civico Correr της Βενετίας (βλ. τον κατάλογο του M. Brunetti, Firenze 1939, σ. 126), φιλοτεχνημένο από τον Καστρινό 'Αλέξανδρο Χαρονίτη (γι' αυτόν βλ. E. Legrand, Bibliographie Hellénique (= BH) XVII s., τ. V, σσ. 189-191). Του



Σχέδιο του Μαγκάντζα για τὰ κοστούμια του "Οιδίποδα"

άνεκδοτου αυτού χειρογράφου ετοιμάζουμε δημοσίευση. Τά εμβλήματα έχουν ούμανιστική προέλευση και άρχισαν νά γίνονται τού συρμού μετά την έκδοση των περιεργων ιερογλυφικών του 'Ωραπόλλωνα από τον 'Αλδο (1505). Το βιβλίο του 'Ωραπόλλωνα βρέθηκε τό 1419 από τον περιηγητή Buonadonati στην 'Ανδρο και προκάλεσε μεγάλο ενδιαφέρον, γιατί πιστεύτηκε ότι στις αιγυπτιακές περιγραφές των ιερογλυφικών κρυβόταν η σοφία των Αιγυπτίων Ιερέων. Τών ιερογλυφικών αυτών έγινε μία προσπάθεια συμβολικής και ήθικης αποκρυπτογράφησης. Βλ. π.χ. όσα λέει ο Μάξιμος Μαργουίνος στον πρόλογο μιάς από τις πολλές έπανεκδόσεις του 'Ωραπόλλωνα (E. Legrand, BH XVI-XVII s., τ. II, σ. 101): «Τόν μόν επικεκρυσμένον της φιλοσοφίας τρόπον και τό της συμβολικής έρμηνείας αιγυπτιακές είδος αρχαίων τε άμα γεγονέναι και τη της αληθείας γνώσει ότι μάλιστα χρήσιμον προς τε επίδειξιν συνείσεως συνηρούν και προς δραχυλογίας άσκησην. Γενικά τό θέμα τών εμβλημάτων, που αποτελούν ένα από τά χαρακτηριστικότερα στοιχεία της φιλολογίας και της τέχνης του 17ου αιώνα, δέν έχει άπασχολήσει, άπ' όσο ξέρουμε, τους 'Ελληνες μελετητές. Δέν έχει προσεχτεί π.χ. ότι οι παραστάσεις με τά ρητά πάνω στις περικοσμάσεις τών ήρώων της «γκισστρας» στον «Ερωτόκριτο» (πρβλ. Β 149-156, 171-180, 205-214, 223-228, 253-258, 269-278, 309-316, 361-364, 431-434, 471-480, 511-516, 527-532, 757-762) δέν είναι παρά τά εμβλήματα της όψιμης 'Αναγέννησης, ή, καλύτερα, τού ερωπαϊκού μαρκό. Για τά εμβλήματα βλ. τά βασικά βιβλία του L. Volkmann, Bilderschriften der Renaissance, Leipzig 1923, M. Praz, Studi sul concettismo, Firenze 1946 και τό άρθρο του τελευταίου Emblems and Insignia στην Encyclopedia of World Art, τ. IV (1961), σ.τ. 724-734, όπου αναφέρεται κ' η σπουδαιότερη από την πλούσια βιβλιογραφία πάνω στο θέμα.

(20) P. O. Kristeller, The Modern System of the Arts, «Journal of the History of Ideas» τ. XII (1951), άρ. 4 = Renaissance Thought II, *δ.π.*, σ. 190.

(21) J. Burckhardt, *δ.π.*, σσ. 276-278.

(22) 'Ο Raffaele Riario ήταν ο πρώτος που έχτισε πραγματική σκηνή κατάλληλη για παραστάσεις. Βλ. Donald Clive Stuart, The Development of Dramatic Art, Dover Publications, New York 1960, σσ. 253-254.

(23) J. Burckhardt, *δ.π.*, σ. 278.

(24) D. C. Stuart, *δ.π.*, σ. 298.

(25) A. M. Nagler, *δ.π.*, σ. 87.

(26) Δημοσιεύτηκε από τον Α. Μουστοξύδη στον «'Ελληνομνήμονα», 1845, σσ. 404-436. Μιά άλλη παρόμοια «τραγωδία» είναι η «Αυτέξουσιου 'Αναίρεσις» (1551) του πολυταξιδευμένου Κερκυραίου 'Ανδρονίκου Νουκίου. Το έργο αυτό σώζεται ανέκδοτο στο ύπ' άρ. 309 χειρόγραφο της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης στο Κάιρο (βλ. Γ. Χα-

- ριτάκη, Κατάλογος των χρονολογημένων κωδικών της Πατριαρχικής Βιβλιοθήκης Καΐρου, «Επετηρίς Ἐταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν», τ. Δ' (1927), σσ. 142-143. Ἀπό τὸν πρόλογο ποὺ δημοσιεύει ὁ Χαριτάκης φαίνεται ὅτι πρόκειται γιὰ ἀντιπαθηκὴ σάτιρα. Ἀπ' ὅσα ξέρω, τὸ ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον αὐτοῦ ἔργο δὲν ἔχει κινήσει μέχρι τῶρα τὴν προσοχὴ τῶν ἐρευνητῶν.
- (27) A. M. Nagler, ὀ.π., σσ. 72-73.
- (28) J. Burckhardt, ὀ.π., σ. 315.
- (29) Τὰ ἰντερμέδια τὰ ξανοβρίσκουμε στὸ Κοητικὸ Θεάτρο (6λ. τῆ μελέτη τοῦ Μ. Μανούσασκα, Ἐνεκδοτὰ ἰντερμέδια τοῦ «Κρητικὸ Θεάτρο», «Κρητικὰ Χρονικά», τ. Α' (1947), σσ. 525-580).
- (30) Γιὰ τὴν ἐπίδραση τῶν ἰντερμέδιων βλ. J. Burckhardt, ὀ.π., σσ. 313-316.
- (31) J. Burckhardt, ὀ.π., σ. 315.
- (32) Τεύχος 22, Ἰούλιος—Αὔγουστος 1965.
- (33) Ὁ Λίνος Πολίτης στὴν ἐκδόση τοῦ «Κατζούρμπου» τοῦ Χορτάση ('Ἠράκλειο 1964, σσ. μθ'-ν') ἐπισημαίνει τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ Iazzi.
- (34) D. Geanakoplos, ὀ.π., σσ. 39-40.
- (35) Βλ. π.χ. τὸ διάταγμα τοῦ Συμβουλίου τῶν Δέκα (1508) ποὺ δημοσίευσε ὁ Κ. Σάβας, Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρο καὶ τῆς μουσικῆς τῶν Βυζαντινῶν, Βενετία 1879, σ. 157.
- (36) Βλ. τὸ σχετικὸ ἀπόσπασμα στὸν J. Burckhardt, ὀ.π., σ. 315 καὶ σημ. 3.
- (37) P. Molmenti, Le prime rappresentazioni teatrali a Venezia, «Rassegna Nazionale», Agosto 1906, σ. 11.
- (38) Κ. Σάβας, ὀ.π., σ. 157.
- (39) A. M. Nagler, ὀ.π., σσ. 259, 261.
- (40) Βλ. τὸν τίτλο βιβλίου ποὺ τυπώθηκε μετὰ τὸ θάνατό της (1604) τὸ 1607 στὴ Βενετία: Lettere della Signora Isabella Andreini, Padovana, comica Gelosa e Accademica Intenta nominata l' Accesa.
- (41) D. Geanakoplos, ὀ.π., σ. 62. Γιὰ τὴν ἐλληνικὴ παροιμία γενικά 6λ. τίς σσ. 57-72.
- (42) D. Geanakoplos, ὀ.π., σ. 70.
- (43) Χαρακτηριστικὴ καὶ ἑνδιαφέρουσα εἶναι ἡ γκραβούρα τοῦ Giacomo Franco (1610) (δημοσιευμένη στὸ «Θέατρο», ὀ.π., σ. 14) ποὺ εἰκονίζει ἕναν Ἕλληνα ἀνάμεσα στοὺς θεατὰς μίας παραστάσεως Commedia dell' arte στὴν πλατεία τοῦ Ἁγίου Μάρκου τῆς Βενετίας.
- (44) Κ. Σάβας, ὀ.π., σσ. 157-158.
- (45) Γι' αὐτοὺς 6λ. Κ. Σάβας, Ἑλληνες στρατιῶται ἐν τῇ Δύσει, «Ἐστία», τ. 19 (1885), σ. 370 κ.ἐ. καὶ D. Geanakoplos, ὀ.π., σσ. 59-60.
- (46) Γιὰ τὰ βιβλία τῶν ποιημάτων τοῦ Μπλέση ποὺ τυπώθηκαν στὰ 1571 καὶ 1572 στὴ Βενετία 6λ. Ε. Legrand, BH, XVI s., τ. II, σσ. 191-193, τ. III, σ. 128 καὶ τ. IV, σσ. 176-177.
- (47) Γιὰ τὴν commedia dialettale 6λ. Guido Sala, La lingua degli stradiotti nelle commedie e nelle poesie dialettali veneziane del sec. XVI, «Atti dell' Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», τ. 109 (1950-1951), σσ. 141-188 καὶ τ. 110 (1951-1952), σσ. 291-343. Βλ. ἀκόμα Αἰκ. Κουμαρινοῦ, Τὸ Ἐνετο-γραμμικὸν ἴδιωμα τῆς commedia dialettale: Νέες προοπτικὲς ὀπασμάρια τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν, τ. 3 (1964), σσ. 140-145 ὅπου, πολὺ σωστά, τονίζεται ἡ ἀνάγκη μίας συστηματικότερης μελέτης τοῦ θέματος ἀπὸ ἐλληνικὴ σκοπιὰ.
- (48) Γιὰ τοὺς Ἑλλήνες σπουδαστὰς καὶ καθηγητὰς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάντοβας, 6λ. τὸ βιβλίο τοῦ E. Ferrai, L' ellenismo nello studio di Padova, Padova 1876 καὶ τῆ μελέτη τοῦ G. Fabris, Professori e scolari greci all' Università di Padova, «Archivio Veneto», τ. 30 (1942), σσ. 120-165 (ἡ μελέτη αὐτὴ εἶναι γραμμένη ἀπὸ τὴ φασιστικὴ σκοπιὰ). Γιὰ τοὺς Κρητικούς ἰδιαίτερα 6λ. G. Gerola, Gli stemmi cretesi dell' Università di Padova, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», τ. 88 (1928), σσ. 239-278.
- (49) Βλ. «Θέατρο», τεύχος 25, Γενάρης-Φεβρῆς 1966, σσ. 67-68. Ἀφοῦ τὸ ἐλληνικὸ μέρος γράφτηκε γιὰ νὰ τιμηθεῖ ὁ Βενετὸς ἀρχοντας Luigi Grillo—γιὸς δόγη καὶ Ἑλληνίδας τῆς Πόλης—σὲ παράσταση ποὺ θὰ δινόταν μπροστά του, πρέπει νὰ πιστεύουμε ὅτι τὸ ρόλο αὐτὸ θὰ τὸν ἐπαίξει Ἕλληνας ἦθοποιος.
- (50) E. Legrand, BH, XV-XVI s., τ. III, σσ. 424-425. Ὁ Giustiniani ἔγραψε καὶ κωμῳδίες στὰ ἰταλικά (6λ. Κ. Σάβας, Κρητικὸν Θεάτρον, Βενετία 1879, σ. 157).
- (51) Ε. Legrand, ὀ.π., τ. IV, σ. 214.
- (52) Ε. Legrand, ὀ.π., τ. IV, σσ. 284, 291-292, 309, 321. Μετὰ ἀπὸ ἕνα αἰῶνα ὁ Κρητικὸς καθηγητὴς τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Πάντοβας Νικόλαος Καλλιῆκης (1656-1707) θὰ γράφει μιά ἀπὸ τίς πρώτες καὶ τίς σφοδρῆτες πραγματεῖες ἱστορίας τοῦ ἀρχαίου θεάτρο (De ludis scenicis miorum et pantomimorum), ποὺ τυπώθηκε μετὰ τὸ θάνατό του στὴν Πάντοβα τὸ 1713 (6λ. Ε. Legrand, BH, XVIII s., τ. I, σσ. 109-110).
- (53) Ε. Legrand, BH, XV-XVI s., τ. IV, σ. 295.
- (54) Ε. Legrand, ὀ.π., τ. II, σσ. IX, XI.
- (55) Γιὰ τίς Ἀκαδημίες τῆς Βενετίας ὑπάρχει τὸ βιβλίο τοῦ Μ. Battaglia, Delle Accademie Veneziane, Venezia 1826, τὸ ὁποῖο δυστυχῶς δὲν μποροῦσαμε νὰ συμβουλευθοῦμε στὴ συγγραφὴ αὐτῆς τῆς μελέτης.
- (56) Ε. Legrand, ὀ.π., τ. IV, σσ. 357-358.
- (57) Ε. Legrand, BH, XVII s., τ. V, σσ. 45-47.
- (58) Ε. Legrand, ὀ.π., σ. 51. Γιὰ τὸ Σέρρα 6λ. καὶ σσ. 257-260.
- (59) Ἄνθη στὴς Ἀκαδημίες τῶν Umoristi τῆς Ρώμης, τῶν Arististi τῆς Φλωρεντίας (Ε. Legrand, ὀ.π., τ. II, σ. 91), ἴσως καὶ στὴν Accademia della Fucina τῆς Μεσσήνης (ὀ.π., σ. 134).
- (60) Ε. Legrand, ὀ.π., τ. I, σσ. 396-397, τ. III, σσ. 196-205, 389-404, τ. V, σσ. 116, 124-130. Πρόεδρος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Incauti τῆς Νεαπόλεως καὶ μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Otiosi στὴν Ἰδία πόλη ἦταν ὁ ἐλληνικὴς καταγωγῆς Δομινικὸς Βικέντιος ('Ἀλεξίου) Κομνηνός, ποὺ εἶχε τὸ ψευδώνυμο Estatico (ὀ.π., τ. II, σσ. 167-170, 179). Πολλοὶ Ἕλληnes ἦταν ἐπίσης μέλη τῆς Ἀκαδημίας τῶν Intrecciati τῆς Βασιλείας (ὀ.π., τ. V, σσ. 124-130).
- (61) (G. Lorenzi), Orazione inedita di Andrea Cornaro nobile Veneto nella fondazione della Accademia degli Estravaganti in Candia recitata negli ultimi anni del secolo XVI, Venezia 1856.
- (62) Βλ. τὴ βιβλιογραφία ποὺ δημοσίευσε ὁ ἐκλεκτός μελετητὴς τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρο Μ. Μανούσασκα, Κριτικὴ βιβλιογραφία τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρο, «Ἠὼς», τεύχος 76-85, Ἀθῆναι 1964 ('Ἀφιέρωμα Κρήτης), σσ. 275-303, ποὺ περιλαμβάνει πάνω ἀπὸ 200 τίτλους.
- (63) Πρωτοποριακὴ καὶ δαρσημένη ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἡ μελέτη τοῦ Στ. Ἀλεξίου, Ἡ Κρητικὴ Λογοτεχνία καὶ ἡ ἐποχὴ τῆς, «Κρητικὰ Χρονικά», τ. Η' (1954), σσ. 76-108.
- (64) Καὶ τὰ βιογραφικὰ στοιχεία ποὺ σώζονται γιὰ τὸν Shakespeare εἶναι σχετικὰ λίγα. Ξέρουμε ὁμως θανάτῳ τὴν ἐποχὴ του.
- (65) Βλ. Freddy Thiriet, La Romanie Vénitienne au Moyen Age, Paris 1959, σ. 444.
- (66) D. Geanakoplos, ὀ.π., σσ. 47-56.
- (67) Τῆς σειράς Sindici, Inquisitori in Terraferma, carte 128, busta 67. Τὸ ἔγγραφο δημοσίευσε ὁ Μ. Maylender (ὀ.π., τ. V, σσ. 261-262), ποὺ ἐσφαλμένα θεωρεῖ ὅτι οἱ Sterili τῶν Χανίων ξεπήδησαν ἀπὸ τίς στάχτες τῶν Stravaganti τοῦ Χάνδακα, γιὰτὶ, λέει, «δὲ φαίνεται πιθανὸ νὰ ἀνήσαν συγχρόνως στὴν Κρήτη δύο φιλολογοῦντες Ἀκαδημίες» (!) Τὸ ἔγγραφο αὐτὸ ἐκδόθηκε πληρύτερα στὰ Πρακτικά τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου.
- (68) Κ' οἱ δύο κρητικὲς Ἀκαδημίες εἶναι ἀρκετὰ προγενέστερες τῆς Ἀκαδημίας τῶν Assicurati τῆς Κέρκυρας, ποὺ ἰδρύθηκε τὸ 1650. Συνεπῶς δὲν ἔχει δίκιο ὁ Π. Χιώτης ('Ἱστορικὰ ἀπομνημονεύματα Ἐπτανήσου, τ. 6, Κέρκυρα 1877, σ. 218) ποὺ λέει ὅτι «Ἡ Κέρκυρα καταγράφεται ὡς πρώτη χώρα ἐλληνικὴ εἰς τὰ χρονικά τῶν Ἀκαδημιῶν κ' ἄλλων σοφῶν ἑταιριῶν συστήσασα τούτους συλλόγους». «Πρωτοφανὲς καθίδρυμα» χαρακτηρίζει τὴν κερκυραϊκὴ αὐτὴ Ἀκαδημία ὁ Μ. Παριανίκας (Σχεδιάγραμμα περὶ τῆς ἐν τῷ Ἑλληνικῷ ἔθνεϊ καταστάσεως τῶν γραμμάτων, Κωνσταντινούπολις 1867, σ. 140). Ἡ Ἀκαδημία τῶν Assicurati, ἰδρυμένη σὲ μιὰ ἐποχὴ παρακμῆς τοῦ θεομοῦ, δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσει σπουδαία δράση. Γι' αὐτὴν καὶ γι' ἄλλες ἐπτανησιακὲς Ἀκαδημίες ποὺ ἰδρύθηκαν τὸν 18ον αἰῶνα, 6λ. Μ. Μουστοξύδου, Ἱστορικὸν καὶ φιλολογικὸν ἀναλέκτων... τόμος πρώτος, Κέρκυρα 1872, σσ. 1-19: Περὶ τῶν ἐν Κέρκυρᾷ Ἀκαδημιῶν καὶ τῶν συγχρόνων αὐταῖς λογίων, καὶ Α. Χ. Ζῶν, Λεξικὸν φιλολογικὸν καὶ ἱστορικὸν Ζακύνθου, τ. Α', Ζάκυνθος 1898, σσ. 25-26.
- (69) Στ. Ἀλεξίου, ὀ.π., σ. 91.
- (70) Κ. Μέρτζιος, Σταχυολογήματα ἀπὸ τὰ κατὰστια τοῦ νοταρίου Κρήτης Μιχαὴλ Μαρά, «Κρητικὰ Χρονικά», τ. ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-1962) (Πεπραγμένα τοῦ Α' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου), τεύχος II, σσ. 228-308.
- (71) Ὁ.π., σσ. 232-241, 256-257.
- (72) Αὐτὴ ἦταν καὶ ἡ ἐντύπωση τῶν ξένων ἐπισκεπτῶν. Ὁ Μιλανέζος παπᾶς Pietro Casola ποὺ πέρασε τὸ 1494 ἀπὸ τὸ Χάνδακα ἔμεινε ἐκπληκτὸς ἀπὸ τὴν πόλη καὶ τὴ ζωτικότητα τῶν ἐπαναλαμβάνεθαι ὅτι ποὺ φαίνονταν σὰ νὰ δρισκεῖται στὴν Ἰταλία. Βλ. Μ. M. Newett, Canon Pietro Casola's Pilgrimage to Jerusalem in the Year 1494, Manchester 1907, σσ. 316-318.
- (73) Στ. Σπανάκη, Μνημεῖα, ὀ.π., σσ. 103-104, τοῦ ἴδιου, Στατιστικὴ εἰδήσις περὶ Κρήτης τοῦ τέλους τοῦ 16ου αἰῶνα, «Κρητικὰ Χρονικά», τ. ΙΒ' (1958), σ. 330. Ἡ οικονομικὴ ἀκαμάτητα τῆς πόλης συντελέστηκε κυρίως τὸν 15ον αἰῶνα. Βλ. F. Thiriet, Candie, grande place marchande dans la première moitié du XVe siècle, «Κρητικὰ Χρονικά», τ. ΙΕ'-ΙΣΤ' (1961-1962), σσ. 339-352.
- (74) Στ. Σπανάκη, Μνημεῖα, ὀ.π., σσ. 114-118.
- (75) G. Gerola, Una descrizione di Candia del principio del seicento, «Atti dell' I. R. Accademia di Scienze, lettere ed Arti degli Agiati in Rovereto», serie III, τ. XIV (1908), III-IV, σ. 7.
- (76) Μεταγενέστερα ἰδρύθηκαν μετὰ τὸ ἴδιο ὄνομα Ἀκαδημίες στὸ Ἄζολο, τὸ Παλέρμο, τὴν Πίζα καὶ τὴ Ρώμη (M. Maylender, ὀ.π., σσ. 271-274).
- (77) Ὁ.π., σ. 261.
- (78) Ἄγ. Ἐπρουχάκη, Ἡ Βενετοκρατούμενη Ἀνατολή, Κρήτη καὶ Ἐπτανήσος, Ἀθῆναι 1934, σ. 46.
- (79) Ε. Legrand, BH, XVI-XVII s., τ. II, σσ. 21-23.
- (80) Ὁ.π., τ. II, σσ. XXVII, 18-23, 198-199, τ. IV, σ. 187 XVII s., τ. I, σσ. 43-44.
- (81) Μ. Μανούσασκα, Ὁ Μαρκαντώνιος Βιάρος (1542—μετὰ τὸ 1604) καὶ ὁ χρόνος συγγραφῆς τῶν δραμάτων τοῦ Γεωργίου Χορτάση, «Κρητικὰ Χρονικά», τ. ΙΖ' (1964), σσ. 267-268. Ἡ δέκατη ἀπὸ τίς ἐπιστολὲς αὐτὲς εἶναι ἀφιερωμένη στὸν Βενετοκρητικὸ εὐγενὴ Μαρκαντώνιο Βιάρο, στὸν ὁποῖο εἶχε κ' ὁ Χορτάσης ἀφιέρωση τὴν «Πανῶριον (Γύπαρη). Ὁ κ. Μανούσασκα μού παραχώρησε ευγενικὰ φωτογραφίες τοῦ σπανιότατου βιβλίου τοῦ Φουρλάνου.
- (82) Στὴς σσ. 198-199 τοῦ βιβλίου.
- (83) Βλ. τὸ γενεαλογικὸ δένδρο τῶν Κορνάρων στὴ μελέτη τοῦ Στ. Σπανάκη, Ἡ διαθήκη τοῦ Ἀντρέα Κορνάρου (1611), «Κρητικὰ Χρονικά», τ. Θ' (1955), σ. 383.
- (84) Στὸν Marc. Ital., classe 8, nῦ 20, colloc. 6065, γραμμὸν τὸ 1641. Ὅπως ἀναφέρεται παραπάνω, ὁ λόγος αὐτὸς ἐκδόθηκε τὸ

1856. Φωτογραφίες του χειρογράφου μου παραχώρησε για μελέτη ο καθ. κ. Μ. Μανουσάκης, τον οποίο ευχαριστώ θερμότατα κι από δω.

(85) 'Ο Camillo Donato πέρασε το 1595. Βλ. την επιτομία επιγραφής στο G. Gerola, Monumenti, δ.π., τ. IV, σ. 322.

(86) 'Εκδόθηκε από τον G. Piamonte, Orazione inedita di Andrea Cornaro nobile Veneto nella partenza da Candia del provveditore generale Gio. Giacomo Zane l' anno 1614, Venezia 1856, από το Μαρκανό χειρόγραφο. Στή σ. 29 σημείωμα για τον Zane, που έγινε δόγης τον επόμενο χρόνο (1615).

(87) Είναι το χειρόγραφο Additional 8640. Τά ποιήματα είναι 5 του Andrea Cornaro — του ιστορικού πιθανότατα — 2 του Giovanni dall' Aquila, 1 του Francesco Dimezo, 1 του Marcantonio Trivisano, 1 του Marco Ruggieri και 2 με το ψευδώνυμο Incerto.

(88) Giornale de' Letterati d' Italia, τ. 38, parte II, Venezia 1733, σ. 5. Οι Zeno ήταν συγγενείς εξ αίματος με τους Cornaro. Βλ. Στ. Σπανάκη, 'Η διαθήκη, δ.π., σσ. 448-450.

(89) Fr. Flora, Storia della letteratura italiana, τ. II, parte II: il Seicento e il Settecento, Verona 1948, σσ. 801-808.

(90) Martino Capucci, La prosa narrativa, 68ομο κεφάλαιο του διελίου Carmine Jannaco, Il Seicento στη σειρά Storia Letteraria d' Italia, Milano 1963, σσ. 559-560. 'Ο Capucci γράφει για το γραμμένο σε ναπολιτανική διάλεκτο «Lo cunto de li cunti» — συλλογή λαϊκών μύθων ξαναπλάσμενων λογοτεχνικά — που τυπώθηκε μετά το θάνατο του Basile, ότι θεωρείται από άποψη πλούτου περιεχομένου και λογοτεχνικής αξίας το καλύτερο στο είδος του σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες.

(91) E. A. Cigogna, Delle iscrizioni veneziane, τ. IV, Venezia 1834, σσ. 163-169.

(92) G. Ferro, δ.π., σ. 615.

(93) Giornale de' Letterati d' Italia, τ. 11, Venezia 1711, σσ. 422-424. G.-M. Mazzuchelli, Gli scrittori d' Italia cioè notizie storiche e critiche intorno alle vite e agli scritti dei letterati italiani, τ. II, Brescia 1760, σ. 1674. E. A. Cigogna, δ.π., τ. III (1830), σ. 401 και τ. VI (1861), σ. 808. Βλ. επίσης G. Gerola, Gli stemmi, δ.π., σ. 245.

(94) Στ. Σπανάκη, 'Η διαθήκη, δ.π., σ. 383 κ.ε. Την ταύτιση αυτή θεωρήσει πιθανή ο Στ. 'Αλεξίου, 'Η διαθήκη του Κορνάρου κι ο ποιητής του 'Ερωτόκριτου, «Κρητικά Χρονικά», τ. IA' (1957), σσ. 49-64. Πολλή σύγχυση υπάρχει σ' όσα γράφει ο Κ. Μέρτζιος, 'Εργα και ημέρες του Βιτοέντζου Κορνάρου, «Παρνασσός», τ. Δ' (1962), σσ. 223-246.

(95) Eva Tea, Saggio sulla storia religiosa di Candia dal 1590 al 1630, «Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti», Venezia 1913, τ. 72, parte II, σσ. 1380-1381. Παρακάτω θα παραπέμπουμε στη μετάφραση και περίληψη της μελέτης αυτής από τον Στ. Ξανθουδίδη, «Χριστιανική Κρήτη», έτος Β', τεύχος Β' (1914), σ. 249 κ.ε.

(96) E. A. Cigogna, δ.π., τ. II (1827), σσ. 249-250, τ. V (1842), σ. 593 και τ. VI (1961), σσ. 865-866.

(97) Βλ. π.χ. το ποίημα του Μαργουίνου σ' αυτόν ('Α. Κ. Δημητροπούλου, Προσθήκες και διορθώσεις εις την Νεοελληνικήν Φιλολογίαν Κωνσταντίνου Σάθα, Λειψία 1871, σσ. 13-14). Στην έκδοση του Θεόφραστου ο Φουρλάνος σε άφιερωτική επιστολή του προς το Μαργουίνου (σσ. 114-115) θρηνεί την κατάληψη από τους Τούρκους, την απαίδευση και την αθλιότητα της 'Ελλάδας μ' ένα τρόπο που δεν αφήνει καμία αμφιβολία ότι θεωρεί τον έαυτο του 'Ελληνα. 'Ο Φουρλάνος συγκρίνει την κατάσταση όχι μόνο με την 'Αρχαία 'Ελλάδα, όπως θα περιμε κανένας από ένα λόγο θρημμένο με τους κλασσικούς, αλλά και με το όχι μακρινό βυζαντινό παρελθόν — και αυτό είναι πολύ αξιοπρόσεκτο κ' ενδιαφέρον, γιατί δείχνει συναίσθηση της συνέχειας του ελληνισμού (ac fuis sane tempus, cum sub prisorum Palaeologorum auspiciis, in Peloponneso... cooperunt litterae reviviscere. At Byzantio capto, Peloponnesique urbibus et captis et dirutis... Graecia catastrophem sortita est).

(98) Βλ. P. O. Kristeller, The Origin and Development of the Language of Italian Prose, Renaissance Thought II, δ.π., σσ. 119-141.

(99) Για το έλο θέμα βλ. Στ. 'Αλεξίου, 'Η Κρητική Λογοτεχνία, δ.π., σσ. 85-90 (σπουδαιότερες παρατηρήσεις).

(100) Για τον Βλαστό βλ. N. Β. Τσιματάκη, Μεταβυζαντινά φιλολογικά, 'Αθήνα 1965, σσ. 37-56 και Κ. Μέρτζιος, Μελέτιος Βλαστός — Νέα βιογραφικά στοιχεία, «Παρονασσός», τ. Δ' (1962), σσ. 19-27. 'Ο Βλαστός ζούσε ακόμα το 1624 (Βλ. Κ. Μέρτζιος, Χειρόγραφο εκ Χάνδακος Κρήτης του έτους 1624, «Κρητικά Χρονικά», τ. ΣΤ' (1952), σ. 272).

(101) Βλ. Β. Ακούρδα, Κρητικά παλαιογραφικά, «Κρητικά Χρονικά», τ. ΣΤ' (1952), σσ. 42-47. 'Ότι πρόκειται για τη συγκέντρωση της 'Ακαδημίας δεν υπάρχει η παραμικρή αμφιβολία. Βλ. σ. 46: και εντιμότεροι και έκλαμπρότατοι κύριοι ακαδημικοί).

(102) 'Ο Μαργουίνος στέλνει εύχες στον Κορνάρο μέσω του Βλαστό (Βλ. Κ. Μέρτζιος, Μελέτιος Βλαστός, δ.π., σ. 19, σημ. 2). 'Ο Κορνάρο θυμάται το Βλαστό και στη διαθήκη του (Στ. Σπανάκη, 'Η διαθήκη, δ.π., σ. 391).

(103) Στόν Contarini, και στο διάδοχό του Alvise Grimani, προσφωνεί τα έβλημάτα του, για τα όποια έγινε λόγος παραπάνω, και ο 'Αλέξανδρος Χαρονιτής.

(104) Eva Tea — Στ. Ξανθουδίδη, δ.π., σ. 270. G. Gerola, Monumenti, δ.π., τ. II, σ. 13.

(105) Eva Tea — Στ. Ξανθουδίδη, δ.π., σσ. 270-274.

(106) N. Ζουδιανού, 'Ιστορία της Κρήτης επί 'Ενετοκρατίας, 'Αθήνα 1960, σ. 286. Τα επιγράμματα αυτά με το γενικό τίτλο «'Ως από προσώπου του κληρου των Γραικών» σώζονται ανέκδοτα στο γχφ. 29 της συλλογής Morosini — Grimani του Museo Civico Correr

της Βενετίας (βλ. M. Brunetti, δ.π., σ. 14). Είναι αμφίβολο αν σ' άλλη πόλη της Ευρώπης υπήρχαν εκείνη την εποχή 20 ιερώνυμοι ικανοί να συνθέσουν επιγράμματα στην αρχαία ελληνική. Τα επιγράμματα αυτά θα έκδωσουμε προσεχώς.

(107) Στ. 'Αλεξίου, δ.π., σ. 104. Βλ. και την έκθεση του Γιουνάππι Μοροζίνι (1593) που περιγράφει την παρακμή της θρησκευτικότητας, των καθολικών δέβαια (G. Gerola, Monumenti, δ.π., τ. II, σ. 9), και τους εγγενείς που «είσηρχοντο εις τους Λατινικούς ναούς και ένέναιπον την άθλιαν προφοράν των Ιερέων» (Eva Tea — Στ. Ξανθουδίδη, δ.π., σ. 251).

(108) Στ. 'Αλεξίου, δ.π., σ. 104.

(109) G. Gerola, Gli stemmi, δ.π., passim. Κ. Καιροφύλα, Τά κρητικά στέμματα του Πανεπιστημίου της Πάδοβας, «Ελληνικά» τ. ΣΤ', (1933), σσ. 328-332.

(110) F. Cornelius, Creta Sacra, τ. I, Venetiis 1755, σσ. 24-25.

(111) Βλ. και Στ. 'Αλεξίου, δ.π., σσ. 104-105.

(112) Τά περισσότερα χειρόγραφα των έργων του Κρητικού Θεάτρου είναι ή γραμμένα με το λατινικό αλφάβητο ή μεταγγραμμένα στο ελληνικό από χειρόγραφα με λατινικούς χαρακτήρες.

(113) Στ. Σπανάκη, 'Η διαθήκη, δ.π., σ. 383.

(114) E. A. Cigogna, δ.π., τ. IV, σ. 163. 'Όπως λέει ο Andrea Cornaro (Marc. Ital., cl. 8, n° 20, coll. 6065, φ. 43r), και ο Camillo Donato, που επίσης δεν ήταν Κρητικός, είχε μεβει τά ελληνικά: «l' avvicini molto la lingua greca, la quale in breve tempo con la vivacità del suo ingegno talmente apprese, che non solo intendeva per se stesso gli scrittori d' essa, ma poteva etiandio farne paragone e perfetto giudicio».

(115) Giornale de' Letterati d' Italia, τ. 11, δ.π., σ. 425.

(116) G. Morgan, Cretan Poetry: Sources and Inspiration, «Κρητικά Χρονικά», τ. IA' (1960), σ. 425, σημ. 35.

(117) Βλ. Μ. Μανουσάκη, 'Ελληνικά ποιήματα για τή Σταύρωση του Χριστού. Α': ο 'Ορηνος εις τά Πάθη και τή Σταύρωση του Χριστού του Μαρίνου Φαλιέρου, «Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlie», τ. 2, 'Αθήνα 1956, σσ. 51-60, και Μ. Μανουσάκη — O. Parlange, 'Αγνωστο κρητικό «Μυστήριο των Παθών του Χριστού», «Κρητικά Χρονικά», τ. Η' (1954), σσ. 109-132.

(118) Α. Πολίτη, Κατζούρμος, δ.π., σ. να'. Κι ο 'Αλέξης Σολομός στον πρόλογο του της «'Ερωφίλης» στις εκδόσεις «Γαλαξίας», σ. 9, πιθανολογεί κι αυτός ότι τον 16ον αιώνα «θα παίζονται δίχως άλλο στ' άρχοντικά του Μεγάλου Κάστρου ή του Ρεθύμνου Ιταλιάνικες τραγωδίες από έρασιτέχνες ή γυρολόγους θεατρίνους». Οι γυρολόγοι θεατρίνοι δεν έπαιζαν, δέβαια, τραγωδίες.

(119) C. Sathas, Documents inédits relatifs à l' histoire de la Grèce au Moyen Age, τ. VIII, Paris 1888, σ. 472. Οι πληροφορίες αυτές μνημονεύονται στο διέλιό του Da Molino για τά κατορθώματα του Μπλαση, που τυπώθηκε το 1561 στη Βενετία. Κατά τον Δ. Στάθη (Οι Ρώσοι εις τήν κορμντία. Έρευνες και πραγματοποιήσεις, «Θέατρον», δ.π., σ. 89), αναφέρονται και από το Ρώσο ιστορικό του θεάτρου 'Αλεξεί Τζιβελέγκωφ. Τά ελληνικά των παραστάσεων στην περίπτωση αυτή θά ήταν ή μικτή γλώσσα των αστρατιωτών» κι αμφιβάλλουμε αν θά τήν καταλάβαινε, ή αν θά τήν έκτιμούσε, το κρητικό Κεινό.

(120) Κ. Σάθα, 'Ιστορικών δοκίμιον, δ.π., σσ. υθ' - υι'.

(121) G. Morgan, Three Cretan Manuscripts, «Κρητικά Χρονικά», τ. Η' (1954), σ. 64.

(122) 'Εκδόθηκε από τον Στ. Ξανθουδίδη στην «'Επετηρίδα 'Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών», τ. Δ' (1927), σσ. 96-105. Τόν ίδιο «θεατρικό» χαρακτήρα πιστεύουμε ότι έχει κ' ή 'Απαρνημένη» που επανεκδίδεται από τον G. Morgan, δ.π., σ. 71.

(123) Βλ. Στ. 'Αλεξίου, δ.π., σσ. 76-85.

(124) 'Ο.π., σ. 84.

(125) 'Ερωφίλη, 'Αφιέρ. στ. 21-26.

(126) N. C. Rapadopolu, δ.π., τ. II, σ. 306.

(127) Μερικές απ' αυτές τις σκηνικές οδηγίες προϋποθέτουν μόνιμη και καλά έξοπλισμένη σκηνή. Βλ. π.χ. τή σκηνική οδηγία ανάμεσα στους στ. 70 και 71 του πρώτου έντερμεδιου της 'Αρμίντας και του Ρινάλδου στην «'Ερωφίλη»: «Σε τούτο κατεβαίνει ένα νέφαλο και γυαίνει ή 'Αρμίντα με το Ρινάλδο». Αυτό προϋποθέτει τή χρήση μηχανών σαν έκείνες που περιγράφει, για μιá άκριβώς όμοια περίπτωση, ο Sabbatini το 1638 στο διέλιό του «Pratica di fabbricar scene e macchine ne teatro» (βλ. A. M. Nagler, δ.π., σ. 99-102).

(128) Κ. Σάθα, Κρητικόν Θέατρον, δ.π., σσ. μ' - νε'. Τό έργο αυτό, που τυπώθηκε το 1620 στη Βενετία, πρέπει να επανεκδοθεί και με μελετηθεί. 'Απ' ό,τι μπορούσαμε να εξακρίβωσουμε, αέ φαίνεται να έχει δικίο ο Σάθας που γράφει ότι ή παράσταση αυτή δόθηκε στο Ρέθυμνο. Πρέπει να δόθηκε μάλλον στο Χάνδακα.

(129) Φορτουνάτος, Πρόλ. στ. 91-93.

(130) Βλ. Ζήνωνας, Πρόλ. στ. 2 (ό «Ζήνων» παραστάθηκε μπροστά σε άρχοντα, βλ. Πρόλ. στ. 63-80), Γύψαρη (Πανόρια), Πρόλ. στ. 1 και Ε' 399, 410, Φορτουνάτος, Πρόλ. στ. 134 και Στάθης, Γ' 564.

(131) 'Ισως όμως να μὴ είχε τό «μονοπόλιον» των θεατρικών παραστάσεων στο Χάνδακα.

(132) Marc. Ital. cl. 8, no 20, coll. 6065, φ. 14v. Τό απόσπασμα αυτό άνήκει στο λόγο «Nella partita dell' illusterrissimo Signor G. B. Capitano di Candia». 'Ο G. B. αυτός ίσως είναι ο πρόκατοχος του Filippo Pasqualigo στο αξίωμα Γιουνάππι Bembo, που θά πρέπει να έφυγε από τήν Κρήτη γύρω στά 1591 (βλ. Στ. Σπανάκη, Μνημεία, δ.π., σ. 9 και N. Ζουδιανού, δ.π., σ. 9).

(133) Γ. Σεφέρη, 'Ο 'Ερωτόκριτος, ανάπτυξη στις εκδόσεις «Γαλαξίας», σ. 11.

Ο ΚΑΛΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΔΟΥΓΚΣΜΠΟΥΡΓΚ

3. 'Η ζωή και τὸ ἔργο τοῦ Μπέρτολι Μπρέχτ

ΚΑΙ ΠΑΛΙ ΣΤΟ ΒΕΡΟΛΙΝΟ

L'insolence, cette politesse de la démocratie
BARBEY D'AUREVILLE

Ὁ Μάρτιν Ἔσλιν πού 'γραψε ἕνα περισπούδαστο βιβλίο πάνω στὸν Μπρέχτ, διατείνεται πὼς ὁ ποιητὴς σ' ἕνα γράμμα του στὸν Μπρόννεν βάρφισε τὸ Βερολίνο, Μαχαγκόνου. Πρόκειται γιὰ σημερινὴ ἀβλεψία. Πιὸ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τῆς ἐπιστολῆς θὰ φανέρωνε στὸν Ἔσλιν πὼς δὲν πρόκειται γιὰ τὸ Βερολίνο, ἀλλὰ γιὰ τὸ Μόναχο.

"ἀφοῦ ἐξαντλήθηκαν οἱ πρῶτοι ἠλιθιότητες ἀπλώσαμε τὸ χέρι πρὸς τὶς πρῶτες μακρινὲς καὶ μετὰ τί γίνεται; τὸ μαχαγκόνου ἀποδιώχνει ὅλους τοὺς βαναροὺς τὸ φαί

ὁ κινηματογράφος
ὁ χίτλερ ... (1)

Τὸ γράμμα εἶναι σταλμένο ἀπ' τὸ Μόναχο, πρωτεύουσα τῆς Βαυαρίας, ὅπου ἀνδρονότανε τὸ κόμμα τοῦ Χίτλερ ἀπ' τὸ Μπράουνου τῆς Αὐστρίας, κάτω ἀπ' τὴν καθοδήγηση τῶν ἐπιτελῶν

του, πού ἐλάχιστοι ἦταν βαναροί, γιατί ὁ Ἰδιος ἦταν ἔγκλειστος στὸ φρούριο τοῦ Λάντσμπεργκ. Ἐπειτα, ὁ Μπρόννεν δὲ θ' ἄφηνε ἀσκολίαστο τὸ γεγονός καὶ θὰ περιλάβαινε τὸ γράμμα στὸ βιβλίο του "Μέρες με τὸν Μπρέχτ" καὶ ὄχι μόνο στὸ "Ὁ Ἄρνολτ Μπρόννεν καταθέτει". "Ἄν ὁ Ἔσλιν διάβαζε ὅλη τὴν ἀλληλογραφία τῶν δυὸ φίλων θὰ παρατηροῦσε πὼς ἀλλιῶς εἶχε βαφτίσει τὸ Βερολίνο ὁ Μπρέχτ: Ψυχρὸ Σικάγο. Καὶ μ' ἕνα ἀκόμα χαρακτηρισμὸ: Ζούγκλα τῆς ἀσφάλτου. Αὐτὴ ἡ ζούγκλα τῆς ἀσφάλτου — " ... ἐγὼ, ὁ Μπέρτολι Μπρέχτ, ξενερισμένος στὶς ἀσφαλτοστρωμένες πολιτείες... " — ἀσκοῦσε μιὰ ἀκατανίκητη γοητεία μαζί με ἔντονη ἀπόθηση σ' ὅλους τοὺς ζωντανούς ἀνθρώπους, ἀπ' τοὺς καλλιτέχνες ὡς τοὺς μαυραγορίτες, τὶς ἕμορφες κοπέλες πού θέλανε νὰ κάνουνε καριέρα στὸν Κινηματογράφο ἢ ἔτσι στὸ πεζοδρόμιο, καὶ τοὺς δολοφόνους. Ἦταν μιὰ λεβιαθανικὴ πρωτεύουσα πού ἐσφυζε ἀπὸ πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ κίνηση, θεάματα κάθε λογῆς, μυστικὲς ἐταιρίες κακοποιῶν πού πολλὲς φορὲς συγκρονοῦνταν στὸς δρόμους χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ μπεῖ στὴ μέση ἢ ἀστυνομία, μυστικὰ κέντρα πολυτελείας πού λειτουργοῦσαν παράνομα μετὰ τὴν 3ῃ προινῆ πού 'κλειναν τὰ πάντα μ' ἀστυνομικὴ διαταγή, ὅπου γίνονταν ἀκατονόμαστα ὄργια, συναυλίες με ὀρχήστρες ἐκπληκτικὲς, σοῦλα ἀπὸ ὅλο τὸν κόσμο, διαλέξεις, ἐκθέσεις ζωγραφικῆς, ἕνα

μαγευτικὸ ἔντονο κρᾶμα πνευματικῆς δραστηριότητος, χλιδῆς, πείνας, ὁμορφιάς, ἀσέλειας, ἀνάτασης, ἀτιμίας, χιούμορ, προσωπικῆς στενοκεφαλιάς, σωβινισμού, κοσμοπολιτισμοῦ, ἀριανῆς ὑπεροψίας, ἰσραηλιτικῆς πανουργίας, πολιτικοῦ ψύχους καὶ τροπικῆς ζέστης — λίγες βδομάδες φυσικὰ — κόκκινου καὶ μαύρου, κόκκινου καὶ μαύρου ...

Ἐγκατασταθῆκανε μετὰ τὴν Μαριάννα στὴ Σπίγκερνστράσε ἀριθμὸς 16. Ὁ γάμος τους ὅμως εἶχε ἀρχίσει νὰ ξεθεμελιώνεται. Θὰ περάσουν ἀκόμα δυὸ χρόνια γιὰ νὰ πάρουν διαζύγιο. Ἡ "τετρατόμορφη Μαριάννα", ὅπως τὴν ἔλεγε ἀστεῖα ὁ ἀντρας τῆς, θὰ τὸ ἀρνῆθει με πείσμα, καὶ ὅταν ἐνδώσει, θὰ ἐνδώσει τόσο ἄσχημα! "Φύλαξε τὰ γράμματα τοῦτα", ἔγραψε σὲ ὑστερόγραφο στὸν Μπρόννεν, "δὲ θὰ γραφοῦν ποτε ὠραιότερα" — τόσος ἦταν ὁ θαυμασμός τῆς πρὸς τὸ μεγάλο παιδί πού 'ταν σύντροφος τῆς ζωῆς τῆς. Μὰ τὶς ὥρες τοῦ χωρισμοῦ θὰ διατυμπανίσει τὸ ἐλάχιστόματό του: "Ὁ λόγος τοῦ διαζυγίου εἶναι πού δὲν κατάφερα τὸν Μπρέχτ νὰ συνηθίσω τὸ σαποῦνι" θὰ διακηρύξει με πολλὴ κακία. Ὁ καυμένος ὁ Μπρέχτ δὲν τὸ 'κρυβε οὔτε ἀπ' τὶς μύτες ἐκείνων, πού τὸν πλησίαζαν, οὔτε ἀπ' τὰ μάτια. Ἀλλὰ φρόντιζε καὶ γιὰ ὅσους δὲν θὰ τὸν γνώριζαν ἀπὸ κοντὰ κ' ἔγραψε τὸ τραγούδι "Γιὰ τὸ παιδί πού δὲν ἤθελε νὰ πλυθεῖ":

Μπ. Μπρέχτ (τοῦ Ἀντρέι Στόπκα)



Ἦταν μιὰ φορὰ ἕνα παιδί πού δὲν ἤθελε νὰ πλυθεῖ καὶ ὅταν τὸ πλέναν, παρευθὺς πασαλειβότανε με στάχτες.

Ἦρθε ὁ αὐτοκράτορας γιὰ ἐπίσκεψη καὶ ἀνέβηκε τὰ ἑπτὰ σκαλοπάτια ἢ μίνα ἔφαξε νὰ βρεῖ ἕνα παιδί γιὰ νὰ σκουπίσει τὸ βρώμικο παιδί.

Παῖδι δὲ βρισκόταν ἐκεῖ φεῖγει ὁ αὐτοκράτορας πρὶν τὸ παιδί νὰ τὸνε δεῖ οὔτε μποροῦσε νὰ ζητήσῃ κάτι τέτοιο τὸ [παιδί].

Τὸ διαζύγιο θὰ ἐκδοθεῖ στὶς 27 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1927. Σὰν τελευταῖο δῶρο μιᾶς λιγόχρονης μὰ ἔντονης ζωῆς, ὁ Μπρέχτ θὰ τῆς ἀφιερῶσει τὴ "Σύνοψη" καὶ τὰ τρία ἔργα: "Βάαλ", "Ταμπούρα μὲς στὴ νύχτα" καὶ τὴ "Ζούγκλα τῶν πόλεων" μετὰ τὴν ἀφιέρωση "Στὴν κυρία Μαριάννα Μπρέχτ", ἀποχαιρετισμὸς μιᾶς ζωῆς πού 'σβησε, γιὰ ν' ἀρχίσει μιὰ καινούρια, ἀποφασιστικὴ καὶ ὀριστικὴ, ἕνας σύνδεσμος ὄχι μόνο συζυγικός ἀλλὰ, προπάντων, καλλιτεχνικός. Γιὰ τὴν ἡραριστικὴ βολὴ τῆς κιάλας κλονισμένης εὐτυχίας τοῦ Μπρέχτ καὶ τῆς Μαριάννας ἦταν ἡ γνωριμιὰ τῆς Ἐλένης Βάιγκελ.

Ὁ Μπρέχτ δὲν ἔφτασε ξεκάρφωτος στὸ Βερολίνο. Εἶχε στὴν στέπη του συμβόλαιο τοῦ Ἐντμουντ Ράινχαρτ, ἀδελφοῦ τοῦ Μάξ, οἰκονομικοῦ διευθυντῆ τῶν ἐπιχειρήσεων Ράινχαρτ, γιὰ τὴ θέση τοῦ εἰσηγητῆ δραματολογίου τοῦ "Ντῶντσερ Τεάτερ" μαζί με τὸν Κάρλ Τσουκμάγιερ. Τὰ φιλολογικὰ σαλόνια ἀνοίξαν φαρδεῖες — πλαττεῖες τὶς πόρτες τους στὸ νικητὴ τοῦ βραβείου Κλάιστ, ἀλλ' ὁ

(1) Ὁ Μπρέχτ στὰ γράμματα δὲ χρησιμοποιοῦσε σημεῖα στίξης, ἔξω ἀπ' τὸ ἐρωτηματικὸ. Οὔτε κεφαλαῖα γράμματα. Καὶ ἀλλάζε παραγράφο, ἀντίθετα στὸ νόημα.

Μπρέχτ σιχαινότανε άφόρητα τίς ψευτοκοσμικές άναλατοπνευματικές συγκεντρώσεις με τὸ άλισβερίσι τῆς κολακείας καὶ τοῦ καρφιού. Γύρισε τίς πλάτες του χοντρά-χοντρά σ' όλες τίς προσκλήσεις, καὶ ξανασύχνασε στὰ γνωστά του κέντρα, στὸ μπαράκι τῆς πασίγνωστης Άννας Μάιντς, πού τὴν άποκαλούσανε "ταβερνιάρισσα τῶν καλλιτεχνῶν", με τὸν Μπέρτχολτ Φήρτελ, τὸν Μόριτς Ζέελερ, πού βρῆκε άργότερα μαρτυρικὸ θάνατο σὲ μιάν άλυκή, βασανισμενος ἀπὸ τοὺς "Ες-Ες", τὸν Τσουκμάγιερ, τὸν Μπρόννεν καὶ τὴν καινούρια του φιλενάδα, τὴν πανέμορφη κατοπινὴ πρωταγωνίστρια Καρόλα Νέχερ. Άξίζει νὰ σταθῶ γιὰ λίγο σ' αὐτὴ τὴν παράξενη γυναίκα, πού 'τυχε νὰ γνωρίσω — μ' εἶχε στείλει ὁ μεγάλος σκηνογράφος τῆς Γερμανίας ὁ "Ελληνας Πάνος Άραβαντινὸς παρακαλώντας τὴν νὰ με φέρει σ' έπαφή με τὸν άντρα τῆς — καὶ θαρρῶ πὼς εἶν' ακόμα χτές πού 'νωσα τὸ δειλὸ μαθητικὸ χτυποκάρδι μπρὸς στὴν άνείπωτη γοητεία τῆς.

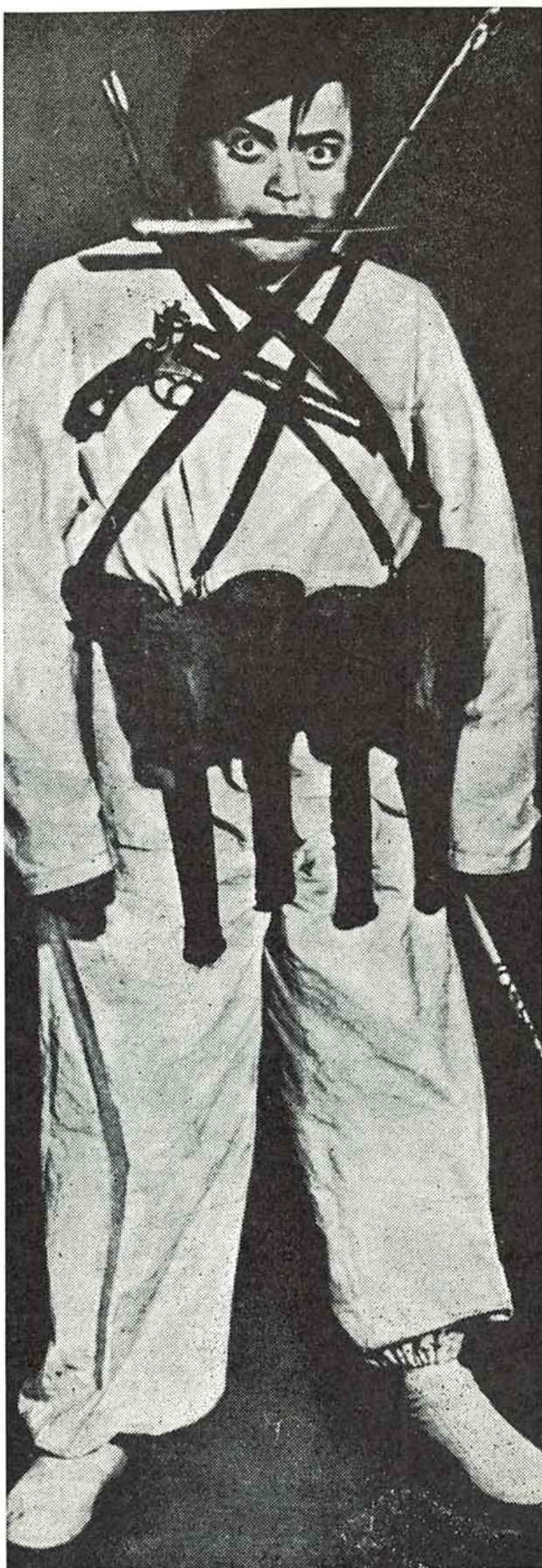
Εἶχε παρουσιαστῆ μιὰ μέρα στὸ διευθυντὴ τῶν Κάμμερσπίλε τοῦ Μονάχου Φάλκνεμπεργκ μιὰ νέα ἠθοποιὸς γιὰ τὴ λεγόμενη audition. Άλλ' ὁ Φάλκνεμπεργκ δὲν εἶχε θέση κενή, κ' ἡ μαυρομαλλοῦσα σπαθάτη Καρόλα τοῦ ζήτησε νὰ τὴ γνωρίσει στὸν Φούχτβάγκερ, ἐλπίζοντας πὼς αὐτὸς θὰ τὴν βοηθήσει. Άπ' τὸν Φούχτβάγκερ πέρασε φαίνεται στὸν Μπρέχτ, ἐν κρυπτῷ καὶ παραβύστω, φυσικά, γιὰτ' ἦταν παντρεμένος, καὶ τελικὰ κόλλησε στὸν Μπρόννεν. Με τὴ μεσολάβηση τοῦ σκηνοθέτη Λέο Μίλερ τὴν προσλάβανε στὸ Δημοτικὸ Θεάτρο τοῦ Μπρεσλάου. Έκεῖ, συνηθισμένη ἀπ' τὴν πρώτη παρέα τῆς στὶς λογοτεχνικὲς συντροφίες, γνωρίστηκε με τὸν Κλαμποῦντ καὶ τὸν παντρεύτηκε. Ζήσανε μαζί ὡς τὸν Αὐγούστο τοῦ 1928 πού ὁ Κλαμποῦντ πέθανε φυματικὸς στὸ Νταβός. Δυὸ βδομάδες άργότερα, ἡ Καρόλα Νέχερ έτοιμαζότανε νὰ ἐμφανιστῆ στὸ ρόλο τῆς Πόλυ στὴν "Όπερα τῆς δεκάρας". Ὁ δεσμὸς τῆς με τὸν Μπρέχτ — φιλικὸς καὶ κρυπτοσερωτικὸς — τὴν ἐπηρεάσε βαθιὰ κ' ἡ Καρόλα μνήθηκε στὸν κομμουνισμό, φανατίστηκε, διέφυγε στὴν Πράγα μετὰ τὴν άνοδο τοῦ Χίτλερ, ἐκεῖ κατηγορήθηκε ἀπ' τοὺς σταλινικὸς, μετακλήθηκε στὴ Μόσχα, θεάθηκε γιὰ τελευταία φορὰ στὴν άπαίσια φυλακὴ τῆς Λιουμπλιάνας, καὶ μετὰ χάθηκε γιὰ πάντα. Ὁ Μπρέχτ τῆς εἶχε αφιερώσει ἕνα ποίημα στὰ πρῶτα χρόνια τῆς γνωριμιᾶς τους:

ΣΥΜΒΟΥΛΗ ΣΤΗΝ ΗΘΟΠΟΙΟ Κ. Ν.

*Δροσίσον, φίλη,
με τὸ νερὸ ἀπ' τὸ μπρούτζινο δοχεῖο με τὰ παγάκια
— άνοιξε τὰ μάτια κάτω ἀπ' τὸ νερὸ —
στέγνωσέ τα με τραγὸ ὕφασμα καὶ διάβασε
ἀπ' τὸ φύλλο πού εἶναι κολλημένο στὸν τοῖχο
τίς γραμμὲς τοῦ ρόλου.
Μάθε, αὐτὸ τὸ κάνεις γιὰ τὸ καλὸ σου
γι' αὐτὸ κάντο ὑποδειγματικά.*

Ὁ Μπρέχτ ὅμως δὲν ἦταν ικανοποιημένος ἀπὸ τίς ταλαντούχες νέες ἢ τίς καθιερωμένες βεντέτες πού δὲν εἶχαν καμιὰ διάθεση ν' αλλάξουν καίξιμο γιὰ νὰ ικανοποιήσουν τίς ἐξάλλες άπαιτήσεις τοῦ θερμοκέφαλου έπαρχιώτη. "Μιὰ ἠθοποιὸς μᾶς χρειάζεται", ἔλεγε καὶ ξανάλεγε στοὺς φίλους του. Μιὰ βραδιὰ συζητοῦσαν πάνω στὴν παράσταση τῆς "Πατροκτονίας" τοῦ Μπρόννεν στὴ Φραγκφούρτη. Ὁ Μπρέχτ ὑποστήριζε πὼς κανένας ἠθοποιὸς δὲν μπόρεσε νὰ νιώσει πὼς παριστάνει ἕνα συγκεκριμένο γεγονός ἐνὸς συγκεκριμένου τόπου σὲ συγκεκριμένο χρόνο. "Μιὰ μονάχα ἠθοποιὸς τὸ 'νωσε" τοῦ εἶπε ὁ Μπρόννεν "ἀλλ' εἶναι πολὺ νέα, εἶν' αὐτὴ πού 'παίξε τὴν προσφυγοπούλα ἀπὸ τὴ Γαλιλία. Θαρρῶ πὼς εἶναι βιεννέζα. Τὴ λένε 'Ελένη Βάιγκελ".

Στὸ πρόστο τοῦ εἰσηγητῆ δραματολογίου, ὁ Μπρέχτ ἐμφανιζότανε σπάνια. Ἦταν σκληρὸς ὁ χειμῶνας ἐκεῖνος τοῦ 1924, ὁ πληθωρισμὸς εἶχε σταματήσει στὶς 15 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1923, τὸ έμπόριο δυσκολεύτηκε νὰ προσαρμοστῆ ἀπὸ τὰ δισεκατομμύρια στὸ "Ρέντενμαρκ", οἱ ανθρώπινες συνήθειες τὸ ἴδιο. Πήγαινε στὸ γραφεῖο γιὰ νὰ πάρει μερικὲς μπρικέτες γιὰ τὴ σύμπα του, φούσκωνε τὴν τσάντα του, κ' ἔφευγε γιὰ τὸ σπίτι του, ἐνῶ ὁ πορτιέρης κουνούσε τὸ κεφάλι του με θαυμασμὸ γιὰ τὸν ὄγκο δουλειᾶς πού τοῦ φόρτωναν. Φοροῦσε πάντα τὸ τριμμένο πέτσινο σακάκι του, πού τὸν ἔκανε νὰ μοιάζει με σωφὲρ φορτηγοῦ, λέει ὁ Μπέρναρ Ράιχ. "Ἦθελε νὰ μεταβάλλει ἀπ' τὰ βάρη τὸ δραματολόγιο τῶν θεάτρων τοῦ Ράινχαρτ, ἤθελε νὰ τὰ μετατρέψει σὲ "ἐπικά θεάτρα-καπινηστῆρια", νὰ ἐξοβελίσει ὅλα τ'



→
Ὁ Πέτερ Λόρρε στὸ "Άντρας γι' άντρα", ἐπικὴ ἐρμηνεία, 1931



Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ σέ ώρα δουλειάς στη γραφομηχανή του

Άλλα έργα και να επιβάλλει το "ἐπικό θέατρο". (Ο ὄρος δὲν τοῦ ἀνήκει, τὸν καθιέρωσε ἕνα ἔργο πού ἀνέβασε ὁ Πισκάτορ ὄχι στὸ "Προλεταρικὸ Θέατρο" του (2) ἀλλὰ στὴ "Λαϊκὴ Σκη- νή", τὸ 1924. Τὸ ἔργο ἦταν τοῦ Ἀλφὸνς Πακέ, κ' εἶχε τίτλο "Σημαῖες" καὶ ὑπότιτλο "Ἐνα ἐπικό δράμα"). Πρότεινε νὰ γίνουν διαβήματα νὰ ἐπιτραπῆι στὸ Κοινὸ νὰ καπνίζε: μέσα στὴν αἴθουσα, ἀπαίτησὴ χιμαρικὴ μετὰ μέτρα κατὰ τῆς πυρκαϊῆς πού λαβαίνουν οἱ γεμικανικοὶ νόμοι.

Ο Μπρέχτ δουλεύει σ' ἕνα καινούριο ἔργο: "Ἄντρας γι' ἄν- τρα", ἐπιρρασμένοι ἀπ' τὸν Ράντγκυρντ Κίπλιγκ. Ἡ ἐπεξεργασία του θὰ κρατήσῃ σχεδὸν δυὸ χρόνια. Ἡ θεατρικὴ του πα- ραγωγικότητα ἔχει ἀνακοπῆ ἀπὸ τὴν ἐντονη ἀπασχόλησὴ του σὰ περιοδικὰ κ' ἐφημερίδες. Μάλιστα μετὰ τὴν ἐφημερίδα τοῦ "Φὸς" ἔκλεισε συμβόλαιον διαρκείας πού ἔληξε τὸ 1929. Στὸ μεταξὺ παρακολούθη ὀέατρο.

Τρία μεγάλα ἀστέρια καταγύαζαν τὸ θεατρικὸ στερέωμα τοῦ Βερολίνου τὸν καιρὸ ἐκεῖνο: ὁ Μάξ Ράινχαρτ, ὁ Λέοπολτ Γιέ- σερ καὶ ὁ Ἔρβιν Πισκάτορ. Ο τελευταῖος ἀνεβάζει τὰ ἔργα του σὲ μιὰ σκηνή πού δὲν διέφερε καὶ πολὺ ἀπ' τὴς ἀκαλοσιεῖς μιᾶς οἰκοδομῆς, μετὰ πρῶτα κίπυλε, σκάλες, ὀθόνες γιὰ κινηματο- γραφικὴς προβολές, ἐπιγραφές κλπ. καὶ μιὰ ἐφεύρεσὴ του, τὸ κυλιόμενον δάπεδο, πού 'ταν ἕνα τμήμα τοῦ πατώματος πού γύρι- ζε κ' οἱ ἠθοποιοὶ, ἐνὸς περπατοῦσαν, μένανε στὴν ἴδια θέσση. Ο Μπρέχτ ἐπιρραστέθηκε βαθιὰ ἀπ' τὴς παραστάσεις τοῦ Πισκάτορ, θὰ συνεργαστέι τὸ 1927 γιὰ κάμποσο καιρὸ μαζί του σὰ δια- σκευαστής. Ἀκόμα καὶ τὴν προσοχὴ του πρὸς τὸ κινεζικὸ θέα- τρο θὰ στρέψῃ ὁ Φράντς Γιούγκ μετὰ τὴς ὑποδείξεις του γιὰ τὸ ἔργο του "Νοσταλγία". Ο Πισκάτορ περιγράφει μετὰ ζωηρὰ χρώματα τὴν ἀταραξία τοῦ Μπρέχτ, τὴν ἐτοιμότητα τοῦ μυα- λοῦ του, τὸ κέφι του καὶ τὴν πρὸς τὴς δύσκολες περιστάσεις, μετὰ τὴν

(2) Εἶναι πολὺ ἐνδιαφέρουσα ἡ στάση τοῦ Κ.Κ. Γερμανίας πρὸς τὸ "Προλεταρικὸ Θέατρο" τοῦ Πισκάτορ καὶ ἀξίζει νὰ ὑπογραμμιστέι. Ἡ "Κόκκινη Σημαία", ἐπίσημο ὄργανο τοῦ Κ.Κ. ἔγραψε στὴς 17 Ὀκτώβρη 1920 γιὰ τὸ "Προλετα- ρικὸ Θέατρο": Στὸ πρόγραμμα ἀναγράφεται πὸς αὐτὸ εἶ- ναι Τέχνη... Θέλουμ ν' ἀνεβάσωμ τὴν προλεταριακὴ, κομ- μουνιστικὴ ἰδέα πάνω στὴ σκηνή, γιὰ νὰ ἐνεργήσωμ πάνω στὸ κοινὸ διδασκικὰ, προπαγανδιστικὰ. Δὲ μᾶς χρειάζεται ἡ τέχνη πού δὲν προπαγανδίζει τὸν κομμουνισμό, διακηρύσ- σουν. Τότε, δὲν ἔπρεπε νὰ διαλέξωμ τὴν ὀνομασία "Θέατρο", ἀλλὰ νὰ βαπτίσωμ τὸ παιδὶ μετὰ τὸ σωστὸ του ὀνομα: Προ- παγάνδα. Ἡ ὀνομασία Θέατρο δημιουργεῖ ὑποχρέωση γιὰ τὴν τέχνη. Ἡ τέχνη εἶναι πολὺ ἐρηθ ὑπόθεσις γιὰ νὰ κατοικήθῃ σὲ προπαγανδιστικὸς σκοποὺς. Αὐτὸ πού χρειάζεται σήμερα ὁ ἐργάτης εἶναι γρηθ τέχνη, ἄς εἶναι καὶ ἀστικῆς προέλευ- σης, φτάνει νὰ 'ναι Τέχνη".

πέτσιν τραγιάσκα του στραβά στὸ μέτωπο, τὸ αἰώνιο φτηνὸ πούρο σαλιομασημένο στὸ στόμα, πού τὸ γλύκαινε πάντα τὸ ἀ- κατανίκητο χαμόγελό του.

Πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1924 εἶχε μιὰ δυσάρεστη ἐμπλοκή. Τὸν κα- τηγόρησαν γιὰ λογοκλοπὴ. Ο Χέρβαρτ Βάλντεν κάθισε καὶ σκά- λισε καὶ βρῆκε πὸς πολλοὶ στίχοι ἀπὸ τὴ "Ζούγκλα τῶν πόλεων" ἦταν παρμένοι ἀπ' τὸν Βερλαῖν καὶ τὸν Ρεμπὼ χωρὶς νὰ μποῦν οὔτε σὲ εἰσαγωγικά, μιᾶς καὶ δὲν δηλώθηκε τὸ δάνειο πουθενά. Τὸν Ρεμπὼ τὸν γνώριζε ὁ Μπρέχτ ἀπ' τὴ μετάφραση τοῦ Τεόν- τορ Ντόμπλερ, καὶ ἄλλη μιὰ τοῦ "Μεθυσμένου καραβιοῦ" ἀπ' τὸν Ἀλφρεντ Βόλφενστάιν, πού 'ταν εἰσηγητῆς δραματο- λογίου στοῦ Πισκάτορ. Ἀλλ' ἡ περιπέτεια δὲν εἶχε σοβαρὸ ἀν- τίκτυπο. Μιὰ ἄλλη κατηγορία γιὰ παρόμοια αἰτία, σοβαρὴ τού- τη τὴ φορὰ, θὰ τοῦ ἀπευθυντέι τὸ 1929, καὶ αὐτὴ θὰ τοῦ στοιζί- σει. Στὴν ἐπίθεσις τοῦ Βάλντεν, πού τὴν ἀρπαξάν οἱ ἐχθροὶ του σὰν εὐκαιρία ἐξολόθρευσῆς του, ὁ Μπρέχτ ἀπάντησε στὸν "Τα- χυδρόμο τοῦ Βερολινέζικου Χρηματιστήριου" ἔτσι:

"Μιὰ μορφή στὸ δράμα μου "Ζούγκλα" ἀναφέρει σ' ὀρισμένα σημεῖα στίχους τοῦ Ρεμπὼ καὶ τοῦ Βερλαῖν. Στὸ βιβλίον τὰ ση- μεῖα αὐτὰ ξεκαθαρίζονται εἰσαγωγικά. Ἡ σκηνὴ δὲν διαθέ- τει προφανῶς καμιά τεχνικὴ νὰ ἐκφράζει τὰ εἰσαγωγικά. Ἄν διέθετε, θὰ 'κανε ἴσως ἕνα μεγάλο ἀξιόμο ἔργον πὸ νόστιμο γιὰ τοὺς φιλόλογους, ἀλλ' ἀνυπόφορο γιὰ τὸ Κοινὸ. Ἄν ἄν-θρωποι πού ἀσχολοῦνται τοῦτο τὸν καιρὸ μετὰ τὴ συγγραφή δραμάτων, φοβᾶμαι πὸς δὲν ἔχουν καιρὸ οὔτε τώρα, οὔτε θὰ 'χουν γιὰ δέκα χρόνια, ἐν ὄψει τῶν δυσκολιῶν πού παρουσιάζει τὸ ἐπάγγελμαί τους, νὰ καθίσουν νὰ συλλογιστοῦν μετὰ τὴν ἴσχυρα τους κατὰ τέτοια. Οἱ ἐνδιαφερόμενοι ἀπ' τοὺς φιλολογικοὺς κύ- κλους παρακαλοῦνται νὰ τηλεφωνήσωμ μετὰ 11 χρόνια. (Τώρα, βέβαια, μποροῦ νὰ σὰς ἀποκαλύρω, πὸς τὸ δράμα, ἄν γενικὰ πρόκειται νὰ περπατήσῃ, θὰ περπατήσῃ ἐν πάσει περιπτώσει μετὰ ἡμεῖα πάνω στὰ πτώματα τῶν φιλόλογων").

Τὸν πιάνει μιὰ ἀκαταμάχητη μακία μετὰ τὸν ἀθλητισμὸ, προπᾶντων μετὰ τὸ μπόξ, καὶ πιάνει φίλιες μετὰ τὸν πρωτοπυγμάχο τῆς Γερμα- νίας Σάμσον-Κέρνερ, πού 'ταν ἄνθρωπος μετὰ κάποια καλλιέργεια, ἀντίθετα μετὰ τὴ συνηθισμένη ἀμάθεια τῶν ἀθλητῶν. Κάποτε, μάλιστα, βάλθηκε νὰ γράψῃ τὴ βιογραφία του. Παθιάζεται μ' ἕνα σπὸρ γνωστὸ στὴς μεγάλες πρωτεύουσες, τὴν "Ποδηλατο- δρομὰ 6 ἡμερῶν". Μαθαίνει νὰ σωφάρει καὶ γίνεται μακιάδης αὐτοκινητιστής. Εἶναι τακτικὸς θαμνὸνας τοῦ Ρωμανικοῦ Κα- φρενίου, κοντὰ στὴ Γκενταχινισμιρ, τὸ καλλιτεχνικὸ ἐντευκτή- ριο τοῦ Βερολίνου, ὅπου συναντοῦσες τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ὀλους τοὺς μποεμ τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τῆς "Μητρόπολης" πού ἐνέ- πνευσε τὸ ὁμώνυμο φιλμ στὸν Φρίτς Λάγκ. Ἀκόμα εἶναι ἀναρ- χικο-κινικὸς σαρκαστής — βρισκόμαστε στὸ 1925 — μετὰ ἕνα χρόνο θὰ 'ρθεῖ σ' ἐπαφὴ μετὰ τὸν διαλεκτικὸν ματεριαλισμὸν καὶ τὴν κοινωνιολογία. Ἀλλὰ θὰ μαστιγῶναι πάντα τοὺς ψεύτικους ἀρι- στεροὺς, τοὺς περιστάσιακους ἰδεολόγους:

Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΚΟΜΜΟΥΝΙΣΤΗΣ

Μ' ἕναν ὑάκινθο στὴν κομμοδοχὴ περπατώντας στὸ Κουφρόστενταμ αἰσθάνεται ὁ νεανίας τὴν κενότητα τοῦ κόσμου.

Πίσω ἀπ' τὴν ἐφημερίδα χαμογελάει ἐπιζίνδωνα αὐτὸς εἶναι πού θὰ ποδοπατήσῃ τὸν κόσμον σὰν ἀγελάδας κορμιά.

Γιὰ 3.000 μάρκα τὸ μῆνα εἶν' ἐτοιμος νὰ σκηνοθετήσῃ τὴ δυστυχία τῶν μαζῶν, γιὰ 1.000 μάρκα τὴν ἡμέρα δείχνει τὴν ἀδικία τοῦ κόσμου.

Τὸ 1926 προβάλλεται στοὺς κινηματογράφους τοῦ Βερολίνου ὁ δεῦτερος πυγμαχικὸς ἀγὼνας Τουνεῦ-Ντέμσεϋ. Ο Μπρέχτ ἐν- θουσιάζεται καὶ γράφει ἕνα ποίημα μετὰ τίτλο "Ἐπιτάφιος" πού ἀπαγγέλλει στὸ ραδιόφωνο ὁ μεγάλος δραματικὸς πρωταγω- νιστῆς Φρίτς Κόρτνερ.

Στὴς 14 τοῦ Φλεβάρη δόθηκε ἡ βερολινέζικη πρεμιέρα τοῦ "Βάλα" πού ἀναφέραμε. Ἡ παράστασις μεταβλήθηκε σὲ κον- τσέρτο σφυρίγματος. Χειρότερα καὶ ἀπ' τὴ Λειψία. Ο Χάνς Γιάν διηγείτα πὸς μιὰ ἠθοποιὸς ὄρμησε στὸ πιάνο καὶ ἄρρισε νὰ παίξῃ τὴ Μασσαλιώτιδα γιὰ νὰ καθησυχάσει τὸ πλῆθος.

Ἄπ' τῆ γαλαρία ἀκούστηκε μιὰ φωνή : " Δὲν εἶστε σοκαρισμένοι, παριστάνετε τοὺς σοκαρισμένους ... " ἐπακολούθησε ἕνα γερὸ χαστούκι, χειροκροτήματα, κ' ἡ παράσταση συνεχίστηκε.

Στὸ τέλος τοῦ Μάρτη, τὸ Κρατικὸ Θέατρο τῆς Δρέσδης κάλεσε τὸν Ἄλφρεντ Ντέμπλιν, γιαντὸ καὶ συγγραφέα πετυχημένων μυθιστορημάτων (τὸ πῖδ πετυχημένο του θὰ γραφτεῖ τὸ 1930 : Βερολίνο, Πλατεία Ἀλεξάντερ), τὸν Μπρόννεν καὶ τὸν Μπρέχτ στὴν πρεμιέρα τοῦ νέου λιμπρέτου τοῦ Φράντς Βέρffel (τοῦ ποιητῆ τοῦ " Τραγουδιὸ τῆς Μπερναρντέτ ") γιὰ τὴν ὄπερα τοῦ Βέρντι " Δύναμη τοῦ πεπρωμένου ". Οἱ τρεῖς λογοτέχνες θ' ἀντιπροσώπευαν τὴ νέα λογοτεχνικὴ γενιά. Κ' οἱ τρεῖς ἐπισκεπτόντουσαν γιὰ πρώτη φορὰ τὴ γραφικὴ καὶ πεντακάθαρη πρωτεύουσα τῆς Σαξωνίας καὶ, φυσικά, σπεύσανε νὰ τὴν περιδιαβάσουν, ἀπ' τὸ Τσβί-γκερ ὡς τὸ Ἄσπρο ἐλάφι, τὴν Μόριτςμουργκ καὶ τὸν ποταμὸ Ἐλβα, ποὺ κυλάει μέσ' ἀπ' τὴν πόλη.

Τὸ βράδυ θὰ παρακολουθοῦσαν τὴν παράσταση καὶ τὸ ἄλλο πρωὶ θὰ διαβάζαν ἀποσπάσματα ἀπ' τὰ ἔργα τους στὸ Κρατικὸ Θέατρο τῆς Δρέσδης. Τὸ βράδυ στίς 8, περήφανοι κ' οἱ τρεῖς, παρουσιάστηκαν στὴν εἴσοδο τοῦ Κρατικοῦ Μελοδράματος, κ' ἐκεῖ πληροφορήθηκαν κατὰπληκτοὶ πὼς μέσα στίς ἑκατοντάδες τίς προσκλήσεις εἶχαν σταλεῖ, ποῖς ξέριε ἀπὸ πωμανοῦ πρωτοβουλία, καὶ στίς τρεῖς νέους, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχει κρατηθεῖ θέση γιὰ τὴν παράσταση. Κ' ἐπειδὴ κάνανε φασαρία στὴν πόρτα, ὁ Θυρωρὸς τοὺς φέρθηκε σκαιά. Τότε σίσανε κ' ἐκείνοι τίς προσκλήσεις, τίς βάλανε σ' ἕνα φάκελο καὶ τίς στείλανε στὸ Γενικὸ Διευθυντὴ Δόκτορα Ρόικερτ, μετὰ τὴν ἀπειλὴ πὼς τὸ ἐπεισόδιο δὲν θὰ σταματήσει ὡς ἐδῶ. " Κ' ἔτσι γλυτώσαμε, τουλάχιστο γιὰ κεῖνο τὸ βράδυ, τὸ φέσι τῆς "Δύναμης τοῦ πεπρωμένου", λέει ὁ Μπρόννεν. Τὴν ἄλλη μέρα τὸ πρωὶ, καθὼς ἐτοιμαζόντουσαν νὰ γυρίσουν στὸ Βερολίνο, τοὺς ἐπισκεφθῆκανε διευθυντές, ὑποδιευθυντές, ἡθοποιοὶ καὶ " ... οἱ συγγνώμες πέφτανε σὰ χαλάζι ... ". Ὁ Μπρέχτ εἶχε ξεθυμώσει, εἶχε ξεσπάσει στὸ μεταξὺ τὸ θυμὸ του σ' αὐτὴ τὴ μπαλάντα:

ΠΡΩΙΝΟ ΣΤΗ ΔΡΕΣΔΗ

Κάλεσαν τρεῖς θεοὺς
στὴν Ἄλλοθη, στὸν ποταμὸ Ἄλλοθι,
καὶ δώσανε ὑπόσχεση μεγάλη
πὼς θὰ προσφέρουν 150 ἑκατόμβες στὸν καθένα,
κι ἀπὸ τιμὲς ὄσες βασιτῆς ἢ καρδιά τους.

2

Σὰν φτάσανε ὅμως βρέθηκε μόνο βροχὴ
νὰ τοὺς ὑποδεχτεῖ.
Καὶ σὰν πήγανε στὸν οἶκο τελετῶν τῆς πόλης Ἄλλοθη,
ἄκουσαν ἀπὸ μέσα μεγάλο σαματῆ,
γιατὶ γιορτάζανε γιορτὴ γιὰ νὰ τιμήσουν τὸ μεγάλο Ἀλέα.
Μπήκανε μέσα κ' εἶδανε τίς καρτέλες τους βαλμένες
ἐκεῖ ποὺ κρεμοῦσαν τὰ παλτὰ καὶ βράζανε τὰ κλουβία αὐγά.

Τότε κλάψανε οἱ θεοὶ ἀνάμεσα στὰ πανοφώρια
ποὺ τὰ ἔχε ὑποδεχτεῖ ἡ βροχὴ.

3

Μὰ πήγε σ' αὐτοὺς ὁ Σίβιλλος, ἕνας τῆς πολιτείας
ποὺ τὸν γνωρίζανε ἀπὸ πρῶν, κι αὐτὸς πολὺ τοὺς παρηγόρησε:
ἔτρεξε ὀλόγυρα νὰ μαζέψει ἀνθρώπους καλοποιοίρετους,
γιὰ νὰ τιμήσουν τοὺς θεοὺς στὴν Ἄλλοθη, τὴν πόλη
πάνω στὸν ποταμὸ Ἄλλοθι.

4

Εἶπεν ὁ Σίβιλλος, ὁ ἄνθρωπος τῆς πολιτείας:
πᾶμε νὰ στρωθοῦμε στὸ τραπέζι τοῦ χοντροῦ Ἀλέα,
ποὺ εἶναι φίλος τῶν ἀνθρώπων, γιὰ νὰ οἰκονομήσουμε
κανένα ψιγολάκι
ποὺ θὰ πέσει ἀπ' τὸ πλούσιο τραπέζι του.
Καὶ πήγανε καὶ στάθηκαν μπρὸς στὰ τραπέζια,
μὰ ψιγολο δὲν ἔπεσε κανένα.

5

Τότε δειλίωσε ὁ Σίβιλλος κ' εἶπε στοὺς τρεῖς θεοὺς:
μὴν τύχει κι ἀπελιπιστεῖτε καὶ θελήσετε νὰ πέσετε
στὸν ποταμὸ Ἄλλοθι ἀπὸ ἔλλειψη τιμῶν,
μπᾶς καὶ πλημμυρίσει ὁ ποταμὸς,
καὶ πνίξει τὴν Ἄλλοθη, τὴν πολιτεία μας.

Κι ὁ Ντέμπλιν εἶχε καλμάρει. Μόνον ὁ Μπρόννεν ἔβραζε. Ἡ γιορτὴ στὸ Κρατικὸ Θέατρο ἔγινε, ὁ Ντέμπλιν διάβασε ἀπὸ μυθιστορημάτα του πολλὰ καὶ κουραστικά, ὁ Μπρέχτ τὴν φρεσκοσκαιρωμένη μπαλάντα του, ποὺ κανένας δὲν τὴν κατάλαβε, καὶ μετὰ, μερικὰ του ποιήματα ποὺ ὄλοι τὰ κατάλαβαν καὶ γι' αὐτὸ τὰ χειροκροτήσαν μ' ἐνθουσιασμό, ἐπακολούθησε διάλειμμα καὶ μετὰ θὰ ῥχότανε ἡ σειρὰ τοῦ Μπρόννεν. Ξέρανε πὼς ἦταν ὁ πῖδ ὀργισμένος ἀπ' τοὺς τρεῖς, γιὰ τοῦτο τὸν πλησίασαν ἐκπρόσωποι τῆς ἐκδήλωσης καὶ τοῦ ὑποσχέθηκαν ν' ἀνεβάσουν ἔργο του στὸ Κρατικὸ Θέατρο τῆς Δρέσδης, ἀν δὲν προκαλοῦσε σκάνδαλο. Αὐτὸ ἐξόργισε περισσότερο τὸν εὐρέθιστο λογοτέχνη, ποὺ τοὺς τὰ ψάλε γιὰ καλὰ, λούζοντάς τους μετὰ κοσμητικὰ ἐπίθετα, ποὺ τὸ πῖδ ἀνώδυνο ἦταν τὸ " ξεδιάντροποι ". Φυσικά, οἱ θιγόμενοι διαμαρτυρήθηκαν, τοὺς συμπαραστάθηκε καὶ τὸ Κοινὸ, κι ἀφοῦ καταλάγιασε ἡ ἔξαψη, ὁ Μπρόννεν διάβασε τὰ δικὰ του κομμάτια, καὶ τὸ ἐπεισόδιο ἔληξε. Τώρα πὼς ὁ Ἔσλιν βγάζει τὸ συμπέρασμα πὼς τὸ παραπάνω ἐπεισόδιο στάθηκε ἡ ἀφορμὴ τῆς συλλήψεως τοῦ ὑπέροχου ἔργου τοῦ Μπρέχτ " Ὁ καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σέ-Τσουάν " (παρομοιάζει τὴν περιπέτεια τῶν τριῶν λογοτεχνῶν μετὰ τοὺς τρεῖς θεοὺς τοῦ ἔργου !) δὲν μπόρεσα νὰ ἐξηγήσω.

Τὸ πάθος τοῦ Μπρέχτ μετὰ τὰ σπὸρ συνεχίζεται πῖδ ἔντονο. Δημοσιεύει ἕνα διήγημα σχετικὸ μετὰ τὸ μῦθ : " Τὸ κροσέ ". Πιστεύει πὼς τὸ φίλαθλο Κοινὸ πρέπει νὰ κερδηθεῖ γιὰ τὸ θέατρο : " Τὸ σημερινὸ θέατρο ἔχασε τὴν ἐπαφὴ του μετὰ τὸ Κοινὸ,

Ἄριστερά: Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ μετὰ τὸν ἀδελφὸ του Βάλτερ (1902). Δεξιά: Ὁ Μπέρτολτ Μπρέχτ μετὰ τὸ γιὸ του Στέφαν (1930)



δὲν ἐνδιαφέρει πιά κανένα, ὁ καλλιτέχνης ὅμως πρέπει νὰ συμβαδίζει μὲ τὸν καιρὸ του, γιατί χωρὶς ἀέρα ἢ μὲ τὸν ἀέριαν δὲν μπορεί κανένας ν' ἀρμενιστεῖ. Ἄλλ' ὁ ἀέρας πού φυσάει σήμερα περνάει μὲς ἀπ' τοὺς ἀθητικοὺς στίβους, ὅπως μπορεί ὁ καθένας νὰ διαπιστώσει ἂν ρίξει μιὰ ματιὰ στὸν ἀριθμὸ τῶν θεατῶν. Ἄν θέλει τὸ θέατρο νὰ κερδίσει ξανά τὸ Κοινό, πρέπει κι αὐτὸ νὰ προσφέρει καλὸ σπῶρ πάνω στὴ σκηνή”.

Ὁ Μπρόννεβιν εἶναι πῶς ἀπαίσιοδοξος. “Ἐκεῖ πού ὅλα βρωμᾶνε, γιατί ἔχεις τὴν ἀξίωση νὰ μουκοβόλαι τὸ θέατρο;” — τὸν ρωτάει. Ἄλλ' ὁ Μπρέχτ δὲν ἀπελιπίεται. Κάτι φαίνει, καὶ σ' αὐτὸ τὸ φταίξιμο συμβάλλουμε κ' ἐμεῖς μὲ τὴν ἀναρχικορομαντική μας παθητικότητα. Κάτι πρέπει νὰ γίνει — τὸ ξέροι. Ἐνας νέος κόσμος πρέπει νὰ ξεπεταχθεῖ μὲς ἀπ' τὰ εἰρήπια καὶ τίς στάχτες τοῦ παλιοῦ. Ἄλλὰ πῶς θὰ γίνει; Ποιὰ θὰ ἔχει ἡ διαδικασία; Μὲ τί θὰ μοιάζει αὐτὸς ὁ κόσμος; Ὁλ' αὐτὰ εἶναι θολὰ μὲς στὸ μυαλό του. Οἱ πληροφορίες ἀπ' τὴ Σοβιετικὴ Ρωσία δὲν εἶναι πολὺ ἐνθαρρυντικές. Τὸ ἔχει προβλέψει ὁ Πούσκιν, πῶς νὰ ξεσπάσει μιὰ μέρα ἐπανάσταση στὴ Ρωσία θὰ ἔναι ἀλογικὴ καὶ ἀνελέγη, ὁ καυγὰς Στάλιν-Τρότσκι ἔχει ξεσπάσει, οἱ ἐμιγκράδες πού κυκλοφοροῦν στὸς δρόμους τοῦ Βερολίνου δὲν εἶναι ὅσο Μεγάλο Δούκες, τοιφικιάδες καὶ τραπεζίστες!

Μιὰ μοιραία συνάντηση θὰ σταθεῖ ἀφορμὴ νὰ βρεῖ ὁ Μπρέχτ τὸ δρόμο πού ἔψαχνε τ' ἀνήσυχο πνεῦμα του. Γνωρίζεται μὲ τὸν κοινωνιολόγο Φρίτς Στέρνμπεργκ, πού ἀργότερα θὰ τὸν ἀποκαλεσθῆ ὡς ἰσοδύναμο — “Ὁ Στὸ δάσκαλό μου”, ἔγραψε σ' ἓνα ἀντικείμενο τοῦ ἔργου “Ἄντρας γι' ἄντρα” πού τοῦ πρόσφερε — καὶ πού τὴν ἐποχὴ ἐκείνη δὲν τοῦ εἶναι ὁλότελα ξένος, γιατί γνωρίζει ἓνα βιβλίον του μὲ τίτλο “Ἱμπεριαλισμὸς”. Ὁ Μπρέχτ παρακολουθεῖ γιὰ λίγο καιρὸ τὰ μαθήματά του, ὅπου ἀναλύονται οἱ σχέσεις διαλεκτικοῦ ματεριαλισμοῦ καὶ ἐπιστήμης τοῦ πνεύματος. Συζητοῦσαν γιὰ τὴ θέση τοῦ ποιητῆ στὴν ἐποχὴ του, καὶ, προπάντων, γιὰ τὴ θέση τοῦ ποιητῆ στὴ σημερινὴ ἐποχὴ. Ὁ Στέρνμπεργκ τοῦ χάρισε μπροστοῦρες τοῦ Μάρξ καὶ τοῦ Ἐνγκελς, κ' ἡ δόξα τῆς μάθησης, τὸ ἀνοιγμα καινούριων ὁριζόντων μὲ τὴν ἐμβάθυνση στὴν κοινωνιολογία καὶ τὸ διαλεκτικὸ ματεριαλισμὸ, μαζί μὲ τὴν ἱκανοποίηση πῶς ἡ ἐπιστῆμη αὐτὴ ἦταν τὸ ὄργανο γιὰ τὴ δημιουργία τοῦ καλύτερου κόσμου ὅπου θὰ μπορούσε νὰ ἐπικρατήσει ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους ἡ φιλότιη, τὸν ἔκανε νὰ πέσει μὲ τὰ μούτρα στὸ διάβασμα καὶ μετὰ νὰ παρακολουθῆσει ἐντατικὰ μαθήματα διαλεκτικοῦ ματεριαλισμοῦ. Ἄλλὰ τὸ βιβλίον τοῦ Στέρνμπεργκ “Ἱμπεριαλισμὸς” ὑπεράσπιζε τίς θέσεις τοῦ Μάρξ, ὅχι, ὅμως καὶ τὸ Λένιν. Ἡ ἐρμηνεία τῆς ἱμπεριαλιστικῆς οικονομίας πλησίαζε περισσότερο τίς ἀπόψεις τοῦ Τρότσκι, νιὰ Ρόζα Λούξεμπουργκ, ἀπόψεις ἀντίθετες θεωρητικὰ μὲ τὸ Λένιν. Τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ “Μάνα”, πού θὰ γράψει ἀνάμεσα στὰ χρόνια 1930-32, ἐπρόκειτο ν' ἀφιερωθεῖ στὴν “Πρόμωχο των γερμανῶν ἐργατῶν”, τὴ Ρόζα Λούξεμπουργκ. Ἡ μυσὴ του στὸ Μαρξισμὸ μὲσω τοῦ λουξεμβουργισμοῦ ὁδήγησε τὸν Μπρέχτ στὸν “ἄκρο ἀριστερὸ ριζοσπαστισμὸ”. Στὸ σύγγραμμά του Λένιν “Ἀριστερὸς ριζοσπαστισμὸς, ἡ παιδικὴ ἀρρώστια τοῦ κομμουνισμοῦ”, πού κυκλοφόρησε τὸ 1920, ὑποστηρίζεται πῶς γιὰ ἓνα κομμουνιστὴ πού ἐξετάζει τὴν ἀγγλικὴ πολιτικὴ κατάστασι, οἱ διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ συντηρητικὸ Τσῶρτσιλ, τὸ φιλελεύθερο Λόυντ Τζῶντς καὶ τὸν ἐργατικὸ Ἀρθούρ Χέντερσον, ἀπὸ τὴν ἀποψη τοῦ καθαροῦ, δηλαδὴ ἀφηρημένου, δηλαδὴ ἀνώριμου γιὰ πρακτικὴ πολιτικὴ μαζικὴ δράση κομμουνισμοῦ, εἶν' ἀδιάφορες καὶ μηδαμινές. Ἄλλ' ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς πρακτικῆς δράσης τῶν μαζῶν, οἱ διαφορὲς αὐτὲς εἶναι ἐξαιρετικῆς σημασίας. Ὁ μαρξιστὴς Μπρέχτ θεωροῦσε ἀδιάφορες τίς διαφορὲς καὶ ἀσύμφορη τὴν ἐκμετάλλευσή τους, γιατί τὴ θεωροῦσε ἀντιμαρξιστικὴ. Ἔτσι καὶ πολὺ ἀργότερα ὁ Τσῶρτσιλ, δὲν ἀντιπροσώπευσε γι' αὐτὸν τὸν “πατέρα τῆς νίκης” — καὶ πότε; — πρὶν τελειώσει ἀκόμα ὁ κοινὸς ἀγῶνας, καὶ γράφει τὸ ποιῆμα “Ὁ γέρος τῆς Ντάουνινγκ στρῆτ”:

Στῆτὼ ὁ ἥλιος κατὰ Γαβῶν
καὶ ἡ σελήνη κατὰ φάραγγα Αἰλῶν
Σπρίζτε τίς δευμάτινες ζῶνες σας, ἐργάτες τῆς Φλάνδρας!
Ὁ γέρος τῆς Ντάουνινγκ στρῆτ προγευματίζει μὲ τοὺς 300
[προδότες σήμερα τὸ πρωί!

Κάθε τὸ γεννημάτῶν σας, ἐργάτες τῆς Καμπανίας!
Γῆ δὲν θὰ ὑπάρξει γιὰ σᾶς. Φορτοεκφορτωτὲς τῆς Νεάπολης
θὰ γράψτε στοὺς τοίχους τῶν σπιτιῶν:
“Δόστε μας πίσω τὸ βρωμιόμα” σήμερα
μέρα - μεσημέρι ἦταν
ὁ γέρος τῆς Ντάουνινγκ στρῆτ στὴ Ρώμη.

Κλειστε τὰ παιδιὰ σας στὰ σπῆτια σας, μάνες τῆς Ἀθήνας!
ἢ ἀνάψτε τους κεριά, ἀπόψε
φῆρει ὁ γέρος τῆς Ντάουνινγκ στρῆτ πίσω τὸ βασιλιά σας!
Σηκωθείτε ἀπ' τὰ κρεβάτια σας, ἐργατικοὶ ἰσοδύναμοι!
Ἐλάτε νὰ βουρτσάσετε τὸ ματωμένο ρούχο
τοῦ γέρου τῆς Ντάουνινγκ στρῆτ”.

Ὁμως ὅλα ἔχουν κάποια ἐξηγήσι. Ἐφταίγει, φυσικὰ, κ' ἡ ἀριστερὴ ἀπόκλιση τοῦ Μπρέχτ, μὰ κύριο αἶτιο αὐτοῦ τοῦ ἀγανακτιμένου ξεσπάσματος ἦταν τὸ Δεκεμβριανὸ κίνημα τοῦ 1944, ὅταν ἤρθε ὁ Τσῶρτσιλ στὴν Ἀθήνα.

Ὅταν τὸ 1935 ἔγινε στὸ Παρίσι τὸ Διεθνὲς Συνέδριο γιὰ τὴν ὑπεράσπιση τοῦ πολιτισμοῦ, μὲσα στὴ γενικὴ κίνησι τοῦ λαϊκοῦ μετώπου πού ἔνωσε ὅλες τίς δημοκρατικῆς παρατάξεις ἐναντίον τοῦ φασισμοῦ, μὲ σύνθημα τὸν παραμερισμὸ ὅλων τῶν διαφορῶν γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση τοῦ κοινού ἐχθροῦ, ὁ Μπρέχτ ἤρθε ἀπ' τὴ Δανία, ὅπου ἦταν ἐξόριστος, κ' ἔβγαλ' ἓνα λόγο πού ἔβαζε σὲ ἴση μοίρα τὰ δημοκρατικὰ κόμματα, καὶ τὰ πῶ ἀκράτα, μὲ τὸν ἐθνικοσοσιαλισμὸ. Ὁ λόγος ἔγινε δεκτὸς μὲ ψέφους ἀποδοκιμασίας, κ' οἱ ὄργανωτὲς μετάνιωσαν πού προσκάλεσαν τοῦτο τὸν ἀδιάλλακτο κομμουνιστὴ πού θεωροῦσε ὁππορτουιστικῆς, συμμαχίης ἐπιβαλλόμενης ἀπ' τὴ ρεαλιστικὴ ἀντιμετώπιση τῆς πραγματικότητας. Ὅμως ὁ Μπρέχτ ἄρρωστος τὸ 1936, ἓνα βῆμα μπρὸς ἀπ' τὸν τάφο, ἐπιβλέποντας τὴν ἐκδοσι τοῦ 15ου τεύχους τῶν “Δοκιμίων μου”, ἐπιμένει νὰ περιληφθεῖ ὁ λόγος του στὸ Παρισινὸ συνέδριο τοῦ 1935.

Τὴν κωμωδία “Ἄντρας γι' ἄντρα”, πού ἔχει ὑπότιτλο “Ἡ μεταμόρφωσι τοῦ φορτοεκφορτωτῆ Γκαλυγκάι στοὺς στρατιῶνες τῆς Κιλκιά στὸ ἔτος 1925”, τὴν τελειώνει πάνω σὲ τοῦτο τὸ χρόνο. Παράλληλα βοήθησε τὸν Φόυτβέργκερ ν' ἀναμορφώσι τὸ ἔργο “Γουῶρεν Χάστινς, διοικητὴς τῶν Ἰνδιῶν” γραμμένο τὸ 1916, πού πήρε τὸν καινούριο τίτλο “Καλκοῦτᾶ 4 τοῦ Μάη”. Τὸ μόνο σημαντικὸ στὸ ἔργο εἶναι ἓνα τραγούδι τοῦ Μπρέχτ, τὸ “Σουραμπάγια Τζῶνη”, πού χρησιμοποίηθηκε καὶ στὸ ἔργο “Χάιπυ ἐντ” τῆς Ἐλισάβετ Χάουπτμαν (πού τὴν ἔμπιστη γραμματικὰ του γιὰ πάρα πολλὰ χρόνια) μὲ συνεργασία τοῦ Μπρέχτ. Τὸ τραγούδι αὐτὸ τραγουδῆθηκε πολὺ.

Ἡ κωμωδία “Ἄντρας γι' ἄντρα” πραγματεῦεται ἓνα μεγάλο κοινωνικὸ θέμα: τὴ μεταβολὴ ἐνός ἀνθρώπου σ' ἓναν ἄλλο, παρά τὴ θέλησι του, δηλαδὴ πλύσι τοῦ ἐγκεφάλου του. Ἐνας φουκαριὰς ἱρλανδὸς φορτοεκφορτωτῆς στίς Ἰνδίες, ὁ Γκαλυγκάι, βγαίνει ἀπ' τὸ σπίτι του ν' ἀγοράσει ἓνα ψάρι νὰ τὸ φᾶνε τὸ μεσημέρι μὲ τὴ γυναίκα του. Πέφτει πάνω σ' ἓνα ἀπόσπασμα ἄγγλων στρατιωτῶν, πού ἔχασε στὴ διάρκεια λεηλασίας μιὰς παγῶδας τὸν τέταρτο συναδέλφο καὶ ἀρπάξει τὸν Γκαλυγκάι γι' ἀντικαταστάτη, ἀλλοῦ δὲν τολμᾶνε νὰ παρουσιαστοῦν στὸν ἐπιλοχία Φαιαρτσάιλντ, τὸν ἐπιλεγόμενο “αἵματηρὸ πέμπτου” τὸν τίτηρ τῆς Κιλκιά, γιατί κινδυνεύει τὸ κεφάλι τους. Στὴν ἀρχὴ πείθουν τὸν φορτοεκφορτωτῆ νὰ φορέσει τὴ στολή, τὸν μπλέκουν σὲ μιὰ ὑποπητὴ ἱστορία ἀπαγορευμένου ἐμπορίου μὲ περουνία τοῦ στρατοῦ (τὸν βάζουσε νὰ πουλᾷ ἓνα ψεύτικο ἐλέφαντα) τὸν τουφεκίζουν μὲ ἀβολιδωτὲς σφαίρες, καὶ ὅταν συνέργεται δὲν εἶναι πιά ὁ Γκαλυγκάι ἀλλ' ὁ στρατιώτης Τζεράια Τζῆπ, πού παρακολουθεῖ τὴν ἐκφορὰ τοῦ ὑποθετικῶ φερέτρο τοῦ ἑαυτοῦ τους. Τὸ ἔργο αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο ὅπου ὁ Μπρέχτ ἐφάρμοσε τίς μάσκες καὶ τὸ σκηνοθετικὸ στὸ ὄψος τοῦ θεάτρου μαριονετῶν, χωρὶς ἐκφρασι, χωρὶς μιμικὴ, ἀπρόσωπα. Ἔτσι ἀφαιρεῖται ἀπ' τὸ ἔργο ἡ τραγικὴ του πλευρά. Ἄλλὰ, παρά τὴν προσπάθεια αὐτὴ τῆς σκηνοθεσίας, ὑπάρχει μιὰ σκηνὴ στὸ ἔργο μὲ τόσο πικρὸ σαρκασμὸ πού ἀγγίζει τὰ ὅρια τοῦ τραγικοῦ. Εἶναι ἡ στιγμὴ πού ὁ Γκαλυγκάι βγάζει ἐπικηδέιο λόγο στὸ ἄδειο φερέτρο πού ὑποτίθεται πῶς περιέχει τὸ πτώμα του. Ὁ Γκαλυγκάι εἶναι προδιαθεμιένος γιὰ τὴ μεταμόρφωσι πού τοῦ ἐπιφύλαξε ἡ τυχαία συνάντησι μὲ τοὺς στρατιώτες. Εἶναι ὁ ἀνθρώπος χωρὶς κανένα πάθος, δὲν πίνει, δὲν καπνίζει πολὺ, καὶ, προπάντων, δὲν μπορεί νὰ πεί ὅχι. “Ἀπατεῖνες καὶ καιροσκοπὸς” εἶπε ὁ Μπρέχτ, μὲ τὴν εὐκαιρία μιᾶς ραδιοφωνικῆς ἐκπομπῆς τοῦ ἔργου “μπορεῖ νὰ γίνει ὅ,τι νὰί. Εἶναι συνηθισμένους νὰ κάνει τὰ πάντα. Ἄλλ' ὁ Γκαλυγκάι δὲν εἶναι ἀδύνατος. Ἀντίθετα, εἶναι ὁ πῶ δυνατὸς. Εἶναι πάντοτε ὁ πῶ δυνατὸς ἀπ' τὴ στιγμὴ πού παῖει νὰ ἔναι ἓνας ἰδιώτης” γίνεται δυνατὸς μὲς στὴ μάζα, καὶ ἀπ' τὴ μάζα”.

Τὸ “Ἄντρας γι' ἄντρα” εἶναι τὸ ἔργο τῆς μεταμόρφωσις. “Δὲν μεταμορφώνεται μόνο ὁ στρατιώτης Τζεράια Τζῆπ σὲ θεό, ἀλλὰ καὶ ὁ ἐπιλοχίας Φαιαρτσάιλντ σὲ ἰδιώτη, μόλις βγάσει τὰ στρατιωτικὰ. Ἡ μεταμόρφωσι τῆς κεντίνας σὲ ἄδειο χῶρο, ἡ μεταμόρφωσι τοῦ Γκαλυγκάι σὲ στρατιώτη Τζεράια Τζῆπ —



1922: 'Ο Μπέρτολτ Μπρέχτ σ' ένα δρόμο του Άουγκσμπουργκ, όπου γεννήθηκε και πέρασε τα πρώτα χρόνια της ζωής του

δπως έγραψε ο ίδιος ο συγγραφέας— επιτελούνται μπρός στα μάτια μας". Στη μέση του έργου υπάρχει ένα είδος παράβασης που απαγγέλλει ή καντινιέρα Μπέγκμπικ :

"'Ο κύριος Μπέρτολτ Μπρέχτ διατείνεται: άντρας γι' άντρα, κι αυτό είναι κάτι, που μπορεί να το βεβαιώσει καθένας. Άλλά ο κύριος Μπέρτολτ Μπρέχτ αποδείχνει πώς μπορεί κανείς να κάνει μ' έναν άνθρωπο ό,τι θέλει. Έδω' άπόψε ένας άνθρωπος ξεμοντάρεται σαν άδοκίμητο χωρίς να χάσει τίποτα άπ' αυτό το ξεμοντάρισμα.

'Ο κύριος Μπέρτολτ Μπρέχτ έλπίζει πώς θα δείτε να φεύγει κάτω άπ' τα πόδια σας το έδαφος όπου πατάτε σά χιόνι και θα προσέξετε στόν φορτοεμφρωτωτή Γκαλwgγκάι πώς ή ζωή πάνω στη γη είν' επικίνδυνη.

'Η κωμωδία αυτή είναι το όριστικό βήμα του Μπρέχτ προς το έπικό θέατρο. Χρησιμοποιεί μιá τελείως νέα τεχνική, που θ' αναπτύξει άργότερα. Και, ταυτόχρονα, αναπτύσσει τόν κοινωνικό παράγοντα, που βρίσκονταν "έν σπέρματι" στα πρώτα του έργα. Έδω περιγράφεται ο διχασμός του σημερινού ανθρώπου ανάμεσα στην προσωπικότητα και τή μάζα. Σ' ένα πρόλογο πριν άπ' τήν παράσταση, ο Μπρέχτ διακήρυσσε πώς ο άστικός κόσμος έχει πεθάνει και τώρα δημιουργείται ένας νέος τύπος άνθρωπου, "όλο τó ενδιαφέρον τής ανθρωπότητας είναι στραμμένο σ' αυτόν τó νέο τύπον άνθρωπο". 'Ο άνθρωπος μικρός ή μεγάλος, στέκεται μέσα στόν τεχνικό αιώνα χωρίς ουσιαστική σημασία. 'Ο άνθρωπος δέν είναι τίποτα. 'Η νέα επιστήμη άπόδειξε πώς όλα είναι σχετικά. 'Ο άνθρωπος στέκεται στο μέσο, αλλά μόνο σχετικά... "Αυτό που γίνεται έδω είναι ιστορικό", λέει ο Γκαλwgγκάι. 'Η στάση του Μπρέχτ γίνεται για πρώτη φορά θετική, μετά τις άρνητικές στάσεις τών πρώτων έργων. Σ' έναν αιώνα που καταστρέφει τήν προσωπικότητα, ή μόνη διέξοδος είναι ή ένταξη σ' ένα μαζικό όργανο. Κι ακόμα ή κωμωδία "Άντρας γι' άντρα" έχει κάτω τó άνατριχιαστικά προφητικό, όταν σκεφτεί κανένας τó πλύσιμο έγκεφάλων που 'γινε έξη χρόνια μετά, στις δίκες τής Μόσχας, ή τής πυρκαϊάς του Ράιχσταγ.

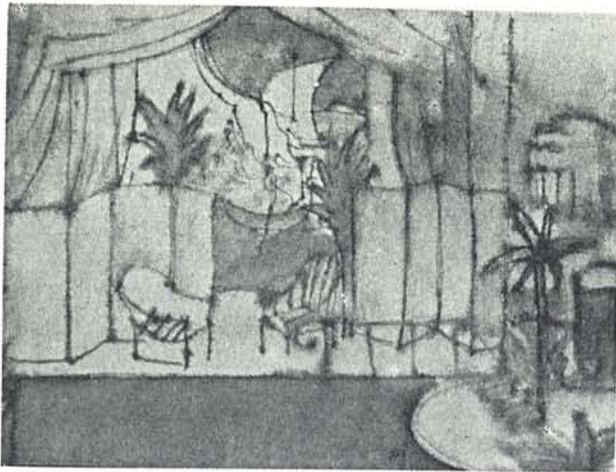
Μαζί με τήν κωμωδία αυτή ο Μπρέχτ έγραψε ένα ίντερμέτζο, με τήν πρόθεση να παιχτεί στο διάλειμμα, στο φουαγιέ, που 'χει τίτλο "Τό έλεφαντάκι". 'Ο Γκαλwgγκάι παρουσιάζεται σαν έλεφαντας που σκότωσε τή μητέρα του. Και, μολονότι άποδεικνύεται πώς δέν είν' άλήθεια, τó έλεφαντάκι καταδικάζεται.

Τό 1927 ο έκδοτικός οίκος "Προύλαια" του Βερολίνου, εκδίδει τά πρώτα ποιήματα του Μπρέχτ με τόν τίτλο "Οικιακή Σύνοψη". "Ένα χρόνο πριν είχαν βγει σέ πολύ λίγα αντίτυπα με τόν τίτλον "Σύνοψη τής σσέπης". Τό χαρτί, τά γράμματα, οί κόκκινοι τίτλοι τών ποιημάτων, τó μαύρο μαλακό δέμα με τά χρυσά γράμματα στή ράχη, όλα θύμιζαν πραγματική Σύνοψη, προσευχητάρι. 'Η πρόκληση προκάλεσε τή σιωπηρή αντίδραση και τών πιο άθρησκων φίλων του. 'Ο Κάρλ Τζήμε έγραψε πώς ή ποιητική αυτή συλλογή του Μπρέχτ έπρεπε να έπονομαστεί "Προσευχητάρι του διαβόλου". Έτσι ή καινούρια έκδοση πήρε τήν κανονική μορφή τόμου ποιημάτων.

'Η γνωριμιá με τά τραγούδια του ξάφνιασε όσους ήξεραν τόν Μπρέχτ σαν πραγματιστή, αντιρομαντικό συγγραφέα. Άνακάλυπταν έναν άλλο Μπρέχτ, που προσπαθούσε να πνίξει μέσα στόν κυνισμό, τó ρομαντισμό του. "Ο λυρισμός του — λέει ο Χέρμπερτ Λύτν — έξαιρετικής λιτότητας κι άσθηρότητας, πετυχαίνει καλύτερα με τή συντομία και τó ουσιώδες μερικών έπιγραμμάτων, σέ μερικές κακεντροεγείς διατυπώσεις άπρόσωπον μίσους... με μισοβέημένο, μισοάβέητο δέος μπρός στα μεγάλα λόγια και τά μεγάλα αισθήματα, που συχνά κάνουν τó νου σου να πάει σ' ένα παιδί, που θά 'θελε να εκφράσει όλη τή ζέστα τής καρδιάς του, αλλά φοβάται μήν τó περιγελάσουν".

Παρ' όλη όμως τήν αντιπαραδοσιακή του προσπάθεια, ή πρώτη ποίηση του Μπρέχτ είναι στενά δεμένη με τή λυρική ποίηση του καιρού του. 'Ο Χάινς Μάγιερ αναλύει πολύ εύστοχα τις όμοιότητες και τις αντιθέσεις του προς έναν ποιητή που πέθανε πάνω στο χρόνο που 'κανε τήν πρώτη τής επίσημη εμφάνιση ή ποίηση του Μπρέχτ, τόν Ρίλκε :

"Στό ποίημα αναζητάει ο Μπρέχτ τις άπόψεις και τις έμπειρίες, όχι τά αισθήματα. Δέν πρέπει να λησμονηθεί πώς ακριβώς ο Ρίλκε έγραφε στο Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε: Γιατί οί στίχοι δέν είναι, όπως νομίζουν οί άνθρωποι, αισθήματα (αυτά τά 'χει



Μακέτα του Νέξερ για το ανέβασμα του "Βάαλ", στα 1923

κανένα άσχετά ποίσι) — είναι εμπειρίες. Παρ' όλ' αυτά, ο Μπρέχτ κι ο Ρίλκε είναι σύμφωνοι μόνον στην απόρριψη υποκειμενικής έκφρασης στο ποίημα. Αυτό όμως που εννοούν κ' οι δύο τους σαν έμπερία, είναι βασικά διαφορετικό. Ο Ρίλκε εννοεί έμπερία μέσ' απ' την ανώτερη έννοια του "Κοσμικού έσωτερικού χώρου". Διαχωρίζει την έξωτερική λειτουργία που γνώρισε το Έγώ, από τη διαδικασία της λογικής κρυσταλλοποίησης. Έδώ, ο έξωτερικός κόσμος που μεταβιβάζει εμπειρίες, έχει το μετατοπισμένο ή μετασχηματισμένο αποτέλεσμα της εμπειρίας. Ο τρόπος της σκέψης του Μάλτε Λάουριτς Μπρίγκε, είναι απ' τη βάση του ιδεαλιστικού. Η σχέση Υποκείμενο — Αντικείμενο διαταράχτηκε. Ο Κοσμικός έσωτερικός χώρος του Ρίλκε αποκλείει τη διαλεκτική.

Αντίθετα, ο πρώιμος Μπρέχτ πολύ συχνά υπερβάλλει τη σχέση έξωτερικής εμπειρίας και ποιητή που απόκτησε την εμπειρία, σε βάρος του ποιητικού υποκειμένου. Θα επιθυμούσε, ταυτόχρονα, να μεταβιβάσει τα έξωτερικά συμβάντα "καθαρά" — χωρίς άωφελες συναισθηματικές προσθήκες, διά μέσον του καταγραφόμενου υποκειμένου. Η αντι-υποκειμενικότητά του ξεπερνάει, κάπου-κάπου, το σύνορο ανάμεσα στο ανθρώπινο και το απάνθρωπο.

Κιόλας, στη διάρκεια των ποιημάτων του πρώιμου Μπρέχτ υπερτερούν πύότερο για το λόγο αυτό οι εικόνες που φέρουν την έπικη σφραγίδα, οι εξιστορήσεις και τα χρονικά. Άκόμα κ' εκεί που ένα ποίημα δεν είναι ξεκάθαρα έπικα χρωματισμένο, συναντιώνται άπομακρύνουσες στροφές, όπως "ακούμε" ή "θαρούσα" ή "αναρωτήθηκα" και τέτοια πολλά. Κ' εδώ αποκλείστηκε ή πραγματική διαλεκτική. Αντικείμενο, φαινomenικά χωρίς υποκείμενο.

Ο "Κινηματογραφικός Ταχυδρόμος" έθεσε τον Ιούλιο του 1927, ένα από κείνα τα έρωτήματα που βάζουν κάθε τόσο τα περιοδικά λαϊκής κατανάλωσης στις προσωπικότητες του πνεύματος. Κ' οι πνευματικοί άνθρωποι τὰ χάνουν μπρος στην άνοησία του έρωτήματος, και μιάς και δεν μπορούν να ξεφύγουν, για ποικίλους λόγους — μωροφιλοδοξία, αυτοδιαφήμιση, αυταρέσκεια, δειλία, αγαθότητα ψυχής κ.ά. — άπαντων άμήχανα και συχνά σαχλά. Το έρώτημα ήταν τούτο: "Με τι γελάσατε περισσότερο στη ζωή σας και πόσες φορές;". Ο Μπρέχτ άπάντησε πώς στη ζωή του πέντε φορές ξεκαρδίστηκε στα γέλια τόσο, που κόντεψε να σιάσει. Την πρώτη, όταν άκουσε πώς ο Μπέρναρ Σώ είναι σοσιαλιστής. Δεύτερη, όταν ο Τόμας Μάν (μέγας έχθρος του Μπρέχτ) είπε πώς ανάμεσα στη γενιά του και στη γενιά του Μπρέχτ δεν υπήρχαν και τόσο μεγάλες διαφορές. Τρίτη, όταν συνέκρινε τὰ άπαντα του Άλφρεντ Κέρ (άλλου θανάσιμου έχθρου του Μπρέχτ) και της γυναίκας του Φρειδερίκης. Τέταρτη φορά, με την άπάντηση του Κάρλ Βάλεντιν στην έρώτηση: γιατί φοράει γυαλιά χωρίς φακούς, που είπε: καλύτερα χωρίς φακούς παρά καθόλου. "Και γέλασα, κυρίως, επειδή θυμήθηκα το θέατρο των νέων. Και τέλος, φαίνεται άλλωστε και απ' τις πρώτες άπαντήσεις μου, γελώ όλη τη μέρα με τη λογοτεχνία".

Ο Μπρέχτ παρίστανε τον τρελλό, το γελοιοποιό, κι άπαντούπε σ' όλες τις τέτοιες δημοσιογραφικές έρωτήσεις, ακόμα και τις πιο βλακώδεις. Έπαιρνε το άφελές ύφος του στρατιώτη Σβέικ, κ' έλεγε όλες τις έλευθεροστομίες που δεν είχε την εύκαιρία να εκ-

φράσει δημόσια. Έναντίον του έξπρεσσιονισμού, του γερμανικού αυτού νόθου τέκνου των αρχών του αιώνα, έναντίον των μελών της λέσχης ΠΕΝ (3) που χαρακτήρισε το 1925 σαν περιτό, βλαβερό, και χωρίς καμιά έλπίδα σωματείο, του Στέφαν Γιεόργκε, του Κέρ, της στενοκεφαλιάς, της πολιτικής σαπρότητας, της ψεύτικης σοβαρότητας, της μεταφοράς του πρωσσικού μιλιταριστικού ύφους με το λαχανιασμένο ψευτορυθμό του στο θέατρο.

Το χρόνο αυτό γνωρίστηκε με το μουσικοσυνθέτη Κούρτ Βάιλ κι άποφασίζουν ν' αλλάξουν την όψη του μελοδράματος με την παρωδία "Μικρό Μαχαγκόνυ" που πρωτοπαίχτηκε στο μουσικό φεστιβάλ του Μπάντεν-Μπάντεν. Ήταν μιά πολύ μικρή όπερα, που χαρακτηρίζεται όπερα δωματίου, και στάθηκε η βάση για την όπερα που θα παιχτεί το 1930 με τον τίτλο "Ανοδος και πτώση της πόλης Μαχαγκόνυ". Στο "Μικρό Μαχαγκόνυ" όπως συνήθως άποκαλείται, πρωταγωνίστησε η Λότε Λένια. Το έργο μεταδόθηκε απ' το ραδιόφωνο αρκετές φορές, και το 1932 παίχτηκε στην Όπερα του Άμβούργου. Από τότε δεν ξαναπαίχτηκε, ως το 1949, που παρουσιάστηκε στη Βενετία με διασκευή Κούργκιελ.

Στις 23 του Γενάρη του 1928, δόθηκε η πρεμιέρα του "Καλού στρατιώτη Σβέικ" στο Θέατρο της Πλατείας Νόλντεορφ, διασκευή από το μυθιστόρημα του Χάσεκ, των Γκασμπάρα, Λέο Λάνια και Μπρέχτ. Σκηνοθεσία Πισκάτορ. Η παράσταση αυτή στάθηκε μιά απ' τις μεγαλύτερες έπιτυχίες εκείνων των χρόνων. Ένας μεγαλοφυής κωμικός, ο Μάξ Πάλεμπεργκ, που βρήκε τραγικό θάνατο σ' ένα άεροπορικό δυστύχημα το 1934, έπαιξε τον Σβέικ. "Ο Πάλεμπεργκ — λέει ο ίδιος ο Πισκάτορ — δημιούργησε, απ' την ήθοποιική άποψη, μιά μορφή, που, χωρίς καμιά υπερβολή, μπορεί κανένας να κατατάξει στις άθάνατες μορφές της θεατρικής ιστορίας".

Ο τύπος του Σβέικ έκανε βαθειά εντύπωση στον Μπρέχτ, γιατί έκπροσπούσε την προσωπική του φιλοσοφία της παθητικής άντιστάσεως στη βία με μιά υποταγή γεμάτη είρωνεία, που μόνο έπιφανειακά φανερώνει δουλοπρέπεια, σαν τον Έγκε, που είδame στις "Ιστορίες του κ. Κόνερ"!.

Η σβείκιανή φιλοσοφία, που είναι ή φιλοσοφία του Μπρέχτ — λέει ο Μάρτιν Έσλιν — βασίζεται στην ιδέα πώς είναι συχνά σοφό να εξαγοράζεις την ειρήνη και την ήρεμιά προσποπούμενου χαρούμενη, άλλ' είρωνική δουλοπρέπεια μπρος στις Άρχές, όσο ήλιθιες κι αν είναι, είτε πρόκειται για την Έπιτροπή Αντιαμερικανικών Ένεργειών στις Η.Π.Α., είτε για τους γραφειοκράτες κομμουνιστές της Ανατολικής Γερμανίας".

ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΦΗΜΗ

Όταν ή άναγνώριση των πολλών για τον Ένα άποβάλλει κάθε ντροπή, άρχίζει ή δόξα.

ΦΡΕΙΔΕΡΙΚΟΣ ΝΙΤΣΕ

Το 1928, ο διευθυντής του θεάτρου στο Σίμφαουερνταμ, Έρνστ Γιόζεφ Άουφριχτ, ένας άγνωστος ήθοποιός 28 χρονώ, έψαχνε να βρεί έργο για να έγκαινιάσει τον Αύγουστο τη χειμερινή περίοδο 1928-29. Στην άρχή λογάριζε ν' ανεβάσει το "Μισοσιπή" του Γιεόργκε Κάζιες, άλλ' ο συγγραφέας του δεν είχε προχωρήσει γραμμή πέρ' απ' τον τίτλο. Σκέφτηκε μετά, το "Ανοϊζιάτικο ζύπνημα" του Βέντεκιντ, μα δεν του φάνηκε αρκετά έπαναστατικό. Γιατί, τον καιρό εκείνο, έργο που δεν ξεχείλιζε από έπαναστατικά συνθήματα, καταδίκη της άστικής τάξης, άναθεματισμό του πολέμου, έξευτελισμό της θρησκείας, καταρράκωση των οικογενειακών θεσμών, έξοστρακισμός της ντροπής, προβολή της όμοφυλοφιλίας, δικαιολογία του έγκλήματος, εξιδανισμός της πόρνης, επικρότηση της χρήσης ναρκωτικών και συνεχές άναμάσημα κοπρολογιών και άισχρολογιών, δεν μπορούσε να 'χει έπιτυχία. Αυτό θεωρούσαν έπαναστατικό θέατρο για τους θεατρώνες, κι όχι ή Προπαγανδιστική Σκηνή του Πισκάτορ, που χαρακτηριζότανε πληκτική ή αντιεμπορική, άφου, έξω απ' τον "Σβέικ", δεν έκανε καμιά άλλη έπιτυχία, και κατέληξε να κλείσει καταχρεωμένη. Ζητούσαν έργο που θα κινούσε το ενδιαφέρον της κεφαλαιοκρατίας, που ύστερ' από πρόσκαιρη άναταραχή κι όπισθοχώρηση, κατάφερε με τον πληθωρισμό, που τσάκισε τη μέση και έργατι-

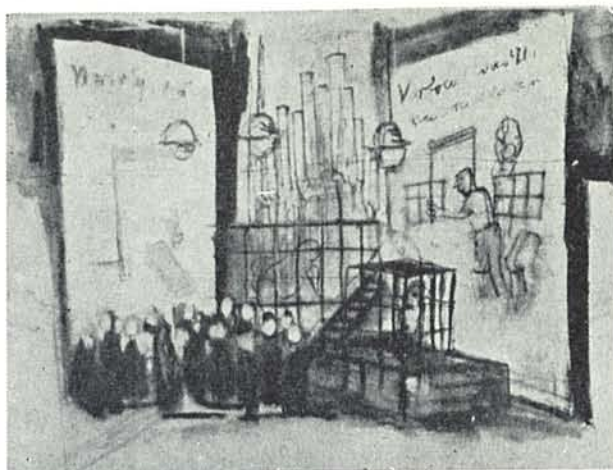
(3) Η λέσχη ΠΕΝ ιδρύθηκε το 1921 στην Άγγλία από την Άνν Ντώσον-Σκότ. Είναι διεθνής όργάνωση των ποιητών, δοκιμογράφων, διηγηματογράφων Poets, Essayists, Novelists.

κή τάξη, να διορθώσει τις ζημιές ενός χαμένου πολέμου, και τώρα ήθελε να γαργαλήσουν τα νεύρα της.

Μιά μέρα ο "Αουφριχτ έμαθε πως ο Μπρέχτ γράφει καινούριο έργο. Συναντήθηκαν τυχαία ένα βράδυ στο καλλιτεχνικό έστιατόριο Σλίχτερ, που ανήκε στον αδελφό του ζωγράφου Ρούντολφ Σλίχτερ. Ο Μπρέχτ, καθώς αναφέρει ο εισηγητής δραματολογίου κ' υποδιευθυντής του θεάτρου στο Σίμφαουερνταμ Χάινριχ Φίσερ, που υπήρξε αυτόπτης και αυτόκοος μάρτυς της σκηνης, άφηγήθηκε την υπόθεση και βεβαίωσε πως οι πρώτες σκηνές ήταν έτοιμες. Επρόκειτο για ελεύθερη παράφραση μιας παλιάς λαϊκής όπερας του Τζών Γκαίν, που ζησε ανάμεσα στα χρόνια 1685-1732, κ' υπήρξε ο δημιουργός της λεγόμενης όπερας - μ π α λ ά ν τ α ς, της παλιότερης μορφής θεατρικού έργου, που αποτελείται από τραγούδια (songs) και κείμενα πρόζας. Είχε γράψει κι άλλα έργα, καθώς το λιμπρέτο στην όπερα του Χάιντελ "Αικς και Γαλάτεια", και τη συνέχεια της "Όπερας του ζητιάνου", "Πόλυ", που για πολλά χρόνια δένκατόρων να παχτεί από απαγόρευση της λογοκρισίας, αλλά τελικά άνεβάστηκε στο Χάουμαρκετ στα 1777.

Η Έλισάβετ Χάουπμαν μετέφρασε το έργο απ' τα έγγλέζικα και συνεργάστηκε στενά στη διασκευή. Ο αρχικός τίτλος ήταν "Αποβράσματα". Ο Μπρέχτ παρακάλεσε το βράδυ εκείνο τον "Αουφριχτ και τον Φίσερ να πάνε την επομένη στο σπίτι του να τους διαβάσει τις πρώτες έξη σκηνές. Το δίλημμα ήταν μεγάλο. Στο γερμανικό θέατρο δέν αποφασιζεται το άνεβασμα ενός έργου, αν δέν έχει ολοκληρωθεί το γράψιμό του. Κ' έπειτα δέν μπορούσαν να βασιστούν στη μουσική ενός άγνωστου συνθέτη, που άκουγαν για πρώτη φορά πως λεγότανε Κούρτ Βάιλ. Παρ' όλ' αυτά, ο "Αουφριχτ πήρε την τολμηρή απόφαση να κάνει έναρξη της σαιζόν με την "Όπερα της δεκάρας". "Ο καιρός έβιαζε" λέει ο Φίσερ, "κλείστηκαν οι καλύτεροι ήθοποιοι που ήταν διαθέσιμοι: ο Χάραλντ Πάουλεν για το ρόλο του Μάκη Μαχαίρη, ο άγνωστος στο Βερολίνο Έριχ Πόντο

"Αντρας γι' άντρα", άνεβασμα του Μπρέχτ (Βερολίνο 1931). Στη σκάλα, ή Έλένη Βάγγκελ στο ρόλο της Μπέγκμικ



Μακέτα του Νέχερ για την "Όπερα της δεκάρας", 1938

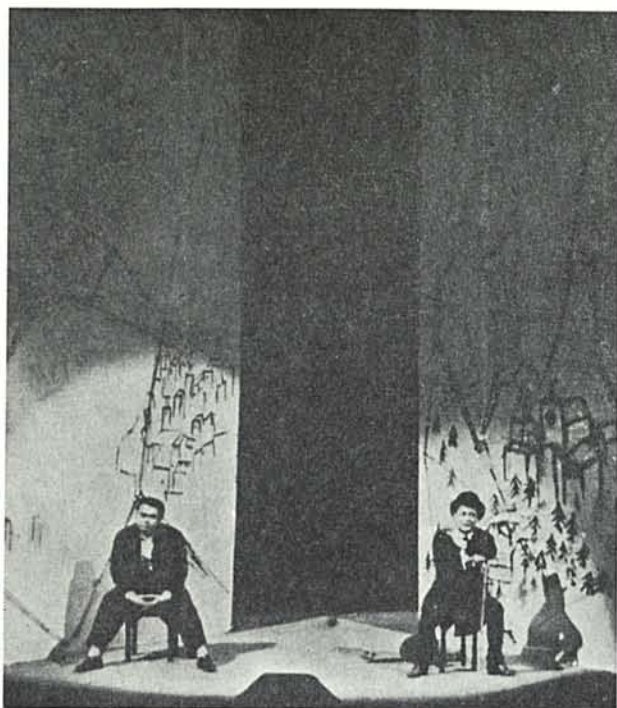
απ' τη Δρέσδη για τον Πήτσαμ, Κούρτ Γκερόν (4) για τον Τίγρη-Μπρόουν, ή Ρόζα Βαλέτι για την κυρία Πήτσαμ, ή Καϊτε Κούλ για τη Λούσυ, κ' ύστερ' από πίεση του συνθέτη Κούρτ Βάιλ, ή γυναίκα του Λότε Λένια για την Τζέην, που τ' όνομά της παραλείφθηκε στο πρόγραμμα της προμιέρας κατά λάθος. Την Πόλυ θά την έπαιζε ή Καρόλα Νέχερ, την αντικατάστησε λίγο πριν απ' τη προμιέρα ή Ρόμα Μπάρν (5), μαέστρος ένας άγνωστος ως εκείνη τη μέρα, ο Τέο Μακέμπεν, που γινε κατόπι διάσημος". Στα παραπάνω πρέπει να προστεθεί πως αρχικά το ρόλο του Πήτσαμ ήταν να τον παίζει ο γνωστός απ' τον άμερικανικό Κινηματογράφο Πέτερ Λόρε, άρρώστησε όμως λίγο πριν απ' την προμιέρα, όπως κ' ή Καρόλα Νέχερ, και φωνάζανε να πιά γρήγορα τον Πόντο. Η Νέχερ όμως άνελαβε άργότερα το ρόλο της.

Η προσπάθεια της κατάργησης της πατροπαράδοτης όπερας που άποσκοπούσε, κυρίως, στην ψευδαίσθηση των άκρατών θεατών, αυτό που ονομάζουν χαρακτηριστικά οι γερμανοί illusionsoper, είχε άρχεισει με το "Μικρό Μαχαγκόν", τον περασμένο χρόνο. Το θέατρο των μεταπολεμικών χρόνων είχε χάσει τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα που 'χε προπολεμικά, είχε μεταβληθεί σε άποκλειστικά έμπορικά έπιχειρήση, και, φυσικά, έπαιζε ρόλο αν ένα έργο ήταν πιασάμικο, για να γίνει δεκτό απ' τη διεύθυνση του θεάτρου. Ίσως, λοιπόν, το γεγονός πως ή "Όπερα του ζητιάνου" ξαναπαίχτηκε το 1920 στο Λονδίνο ύστερα από 200 άκριβώς χρόνια λησμονιάς, με τεράστια έμπορικη έπιτυχία, να 'δωσε στον Μπρέχτ την ιδέα της διασκευής ενός έργου που να 'ναι, έμπορικό, και να διορθώσει τα πάντα κλυδωνιζόμενα οικονομικά του. Ίσως να συνδυάστηκε μ' αυτό το κίνητρο κ' ή τάση του Μπρέχτ να παρωδήσει το μελόδραμα, που άρχισε τον προηγούμενο χρόνο με το "Μαχαγκόν".

Ο Τζών Γκαίν έγραψε την "Όπερα του Ζητιάνου", με μουσική του Γερμανού συνθέτη Γιόχαν Κρίστοφ Πέπους, για να παρωδήσει τη Χαιντελική μαγία που 'χε καταλάβει τους Λονδρέζους στις άρχές του 18 αιώνα. Η μόδα του Χάιντελ ξαναγύρισε δριμύτερη στα 1920, όταν ξεθάφτηκαν ξεχασμένα μελοδράματά του, όπως ο "Ξέρξης", ή "Ροδελίνδα" και το "Αικς και Γαλάτεια", κι αυτό έδωσε άφορμή στον Σέρ Νίγκελ Πλάινοφαίερ να ξεθάψει με τη σειρά του την παρωδία που γεννήθηκε απ' την αντίδραση προς τη βασιανιστική μονοκρατορία του Χάιντελ πάνω στη μουσική ζωή του Λονδίνου πριν από δυό

(4) Ίσραηλίτης ήθοποιός χαρακτηριστικών ρόλων, μέλος του Στρατιωτικού Συμβουλίου του Βερολίνου στην επανάσταση.

(5) Η γυναίκα του σκηνοθέτη Καρλόωντς Μάρτιν. Η δικαιολογία για την άποχώρηση της Νέχερ ήταν ή έμφυκη άρρώστια του συζόγου της Κλαμπουντ (το πραγματικό του όνομα ήταν Άλφρεντ Χένσκε), άρρώστια που τον έφερε στον τάφο. Η Καρόλα άναγκάστηκε να σπεύσει στο Νταϊβός, της Έλβετίας, όπου νοσηλεύότανε από καιρό για στηθικό νόσημα, όταν πήρε τηλεγράφημα πως βρίσκεται στα τελευταία του. Είναι μάλλον άπιθανο να 'χε άνανεώσει ο Μπέρολτ Μπρέχτ τις σχέσεις του με την ώραία Καρόλα. Ήταν τότε πολύ έρωτευμένος με την Έλένη Βάγγκελ που τον ίδιο χρόνο, άλλωστε, την παντρεύτηκε.



1926: "Βάαλ" στο Βερολίνο με σκηνοθεσία Μπρέχτ-Χομόλκα

αϊώνες. Η σάτιρα του Γκαίυ είχε συντριπτικά αποτελέσματα για τον Χαίντελ· τον ζημίωσε καλλιτεχνικά κ' επαγγελματικά, ενώ στους δρόμους του Λονδίνου οι διαβάτες μουρμούριζαν ή σφύριζαν τα τραγουδάκια της "Όπερας του Ζητιάνου". Ο μεγάλος Άγγλος ζωγράφος της εποχής, ο Ουίλλιαμ Χόγκαρθ ζωγράφισε μια σκηνή απ' το έργο και το πορτραίτο της πρώτης ηθοποιού που παίξε την Πόλυ. Κ' οι δυο πίνακες βρίσκονται στην Έθνικη Πινακοθήκη του Λονδίνου.

Ο Τζόν Γκαίυ άρχισε την σταδιοδρομία του σαν πωλητής σ' ένα κατάστημα του Λονδίνου, έγινε μετά γραμματέας της Λαίδης Μόνμαουθ και προσπάθησε επανειλημμένα να διεισδύσει στην Άγγλική καλή τάξη, χωρίς να τ' αποτύχει. Άρχισε να γράφει κωμωδίες που δεν είχαν περισσότερη τύχη απ' τις άποτυχημένες του άναρριχήσεις στην ύψηλη κοινωνία, όταν μια παρατήρηση του Τζόναθαν Σουίφτ του 'δωσε την ιδέα της "Όπερας του Ζητιάνου". Στην αρχή κανένας δεν πίστευε — όπως συμβαίνει συχνά στο θέατρο — πως η καινούρια του απόπειρα θα 'χει καλύτερη τύχη απ' τις προηγούμενες, έξω από ένα σκηνοθέτη παντομίμας και θαυμάσιο υποκριτή του Άρλεκίνου, τον Ρίτς, που 'χε νοικιάσει τον καιρό εκείνο το θέατρο στο Λίνκολν'ς Ίν Φήλντς, κ' έδινε παραστάσεις με το θιάσο του, που μυρίστηκε πως η παρωδία είχε ψωμί, και δέχτηκε πρόθυμα να την ανεβάσει. "Όχι μονάχα αυτό· τόσο πολύ πίστεψε στην επιτυχία, ώστε τόλμησε ν' αυξήσει προκαταβολικά την τιμή του εισιτηρίου κατά ένα τέταρτο. Συγγραφέας και θιασάρχης γέμισαν λεφτά, κ' επειδή Γκαίυ έγγλέζικα σημαίνει ευθύμος, χαρούμενος, και Ρίτς, πλούσιος, οι λονδρέζοι λέγανε, λογοπαίζοντας, πως η "Όπερα του Ζητιάνου" έκανε τον Γκαίυ, Ρίτς και τον Ρίτς, Γκαίυ.

Η "Όπερα του Ζητιάνου" δεν ήταν μόνο μια παρωδία του στόμφου του ψευδοαισθηματισμού και των άπιθανοτήτων της παραφορτωμένης με περριτά στολίδια όπερας του Χαίντελ αλλά και μια δεξυτάτη κριτική κατά της υποκριτικής ήγυετικής τάξης της Άγγλιας, ένας καθρέφτης που καθρεφτίστηκαν τα ήθη και έθιμα της άριστοκρατίας. Το Κοινό της πρεμιέρας κατάλαβε άμέσως πως κάτω απ' τη μορφή του Βασιλιά των Ζητιάνων Πήτσου κρυβόταν ο πρωθυπουργός της χώρας Γουώλπολ, κ' έστρεψε τα μάτια σ' όλη τη διάρκεια της παράστασης προς το θυρωρείο του. Ο Γουώλπολ ήταν άρκετά έξυπνος για να θυμώσει. Χειροκρότησε πιδ ένθουσιαστικά απ' όλους τους άλλους θεατές, κι ούτε σκέφτηκε, καθώς είχε δικαίωμα, να διατάξει την άπαγόρευση του έργου.

Τό 1948, ο Άγγλος συνθέτης Μπέντζαμιν Μπρίτεν έκανε δια-

σκευή του έργου, άπαλλάσσοντάς το από κάθε τι που 'ταν δεμένο με την εποχή που γράφτηκε και συγχρονίζοντας τή μουσική του. Ο Μπρέχτ την κατάργησε δλότελα, κι άνάθεσε στον εικοσιπεντάχρονο Βάλ να γράψει καινούρια. Είχε συνεργαστεί μαζί του στο "Άντρας γι' άντρα" — ή μουσική εκείνη χάθηκε, κι άναγκάστηκε τό 1948 να γράψει άλλη ο Ντεσάου — και στο "Μικρό Μαχαγκόνυ" κ' ήξερε καλά την άξία του.

"Όπως και στο πρωτότυπο, έτσι και τώρα στη διασκευή, κανένας δεν πίστευε στην επιτυχία της "Όπερας της δεκάρας". Οι ήθοποιοί κοροϊδεύανε στις πρόβες όχι μόνο τό κείμενο αλλά και την υπερσκηνοθεσία του συγγραφέα, που, παραγκωνίζοντας τον άξιο σκηνοθέτη Έριχ Έγκελ, προσπαθούσε να διδάξει τους ήθοποιούς, που γνώριζαν δυο τρόπους υποκριτικής: τον έξπρεσιονιστικό και τον νατουραλιστικό. "Ο νατουραλισμός, όσο χρήσιμος κι άν στάθηκε ο δρόμος του προς την άλήθεια, έναντίον του ψεύδους του Άλλικού Θεάτρου του πάθους, φτώγηνε τό θέατρο, γιατί τό στέργε απ' τά μέσα της φαντασίας και διέγραφε τη χαρά του σκηρικού παιγνιδιού", είχε πει ο Ίγερικ, κι αυτό τό γνώριζε καλά ο Μπρέχτ. "Απ' την άλλη, ή έξπρεσιονιστική τεχντροπία ήταν τόσο μηχανικά σχηματοποιημένη, ώστε να μου πει ο μακαρίτης ο Άραβαντινός τό 1930: "Πριν λάτε να δείτε ένα έργο, θυμηθείτε πως παίχτηκε τό προηγούμενο που είδατε, φέριτε στο νοσ σας τους τονισμούς που άκούσατε, θά ξαναδείτε και θά ξανακούσετε τά ίδια, έστω κι άν τό προηγούμενο έργο ήταν ο "Θάνατος του Βάλενστάιν" του Σίλλερ και τό επόμενο ή "Άφορηή" του Λέοναρτ Φράνκ".

Ο Μπρέχτ, όπως στα πρώτα σκηνοθετικά βήματα, ήθελε, σύμφωνα με την αρχή του πως τά αισθήματα βρίσκονται σ' αντίθεση με τη λογική, ν' άναγκάσει τους ήθοποιούς ν' άπαλλαγούν απ' τις συνταγές τύπου Μέγιερχολντ ή Ταίρωφ ή τη συνήθεια να ζούν τό ρόλο τους κατά τό ξεπερασμένο, για κείνον, σύστημα Στανισλάβσκι, και ν' άφηγούνται, να περιγράφουν τά γεγονότα σαν "τρίτοι απ' άληθείας" κατά την πλατωνική έκφραση (6). Φυσικά, οι πρόβες δεν προχώρησαν χωρίς προστριβές. Άλλά, τελικά, έφτασαν στην πρεμιέρα χωρίς καμιά διαρροή. Ούτε ο Μπρέχτ ήταν πιδ τό άγνωστο επαρχειωτάκι, ούτε οι ήθοποιοί της διανομής στην "Όπερα της δεκάρας" είχαν τό άνασχημα του Γκεόργκε και της Στράουμπ. Άποδείξη πως σε δυο περιπτώσεις άρρώστιας ή άντικατάσταση έγινε ταχύτατα, χωρίς νά επηρεαστεί καθόλου ή προπόληση. Τη νύχτα της 31ης Αύγουστου ή αίθουσα του Θεάτρου στο Σίμφαουερνατμ άστραφε από πολυτελή κοσμήματα, εκπληκτικές βραδινές τουαλέτες και μεταξωτά πέτα των σιόκιν. "Όλο τό άριστοκρατικό Βερολίνο είχε δώσει ραντεβού στην πρεμιέρα του συγγραφέα που 'χε τάξει σκοπό της ζωής του τό ξήλωμα της τάξης που οι λίγοι αυτοί άποτελούσαν την άφρόκρεμά της, είτε για λόγους γενιάς είτε για λόγους μαυραγορίτικης περιουσίας, άφού οι παλιές κληρονομικές περιουσίες της άληθινής άρχοντιάς είχαν έξανεμιστεί. Κι αντίθετα απ' ό,τι θά περίμενε ο Μπρέχτ, τό άνήλοο μαστίγωμα, που έξομοίωνε την ήγετική τάξη με την υπόκοσμο του έγγλήματος όχι μόνο δεν έθιξε, αλλά τό ένθουσιασας τόσο που νά χειροκροτήσουν και να ζητωκραυγάσουν μ' ένα ένθουσιασμό που 'χε χρόνια να δει ή Άθήνα του Σπρέα. Το Berlin W, ή δυτική περιοχή της πρωτεύουσας με τις άριστοκρατικές επαύλεις και τις πολυτελείς πολυκατοικίες, τά κομψά κέντρα και τ' άναπαντικά καφενεία με τά παχιά χαλιά και τις βαθουλές πολυθρόνες που σου πρόσφεραν την περιφημη gemütlichkeit, δεν είχαν άλλο θέμα για συζήτηση απ' τη φράση εκείνη που δημιουργεί τις μεγάλες θεατρικές επιτυχίες: Είδατε τό ...;

Βέβαια, τό κλίμα έννοσσε τρομερά τό θεατρικό είδος που σήμερα επικράτησε να τ' ονομάζουμε musical. Η μεγάλη επιτυχία της προηγούμενης σαιζόν — που συνεχιζόταν ακόμα — ήταν μια χαριτωμένη επιθεώρηση που παιζότανε στο "Θέατρο στο Κουρφόρστενταμ" με μουσική του Μίσα Σπολιάνσκι και πρωταγωνίστριες την Μακλένε Ντήτητριχ και τη Μάργκοτ Λίον, με τίτλο: "Είμαι στον άέρα". "Εν' άλλο musical, μια άμερικάνικη επιτυχία του Μπρόντγουάι, που 'χε ανεβάσει ο Ράινχαρτ με τον Σοκολάφ στον πρώτο ρόλο όπου τραγουδούσαν κ' οι τέσσερις

(6) Δέν πρέπει να γίνει καμιά παρεξήγηση πως ο Μπρέχτ, κατ' έξοχην άντικατιανός, υίοθετούσε θεωρίες του Πλάτωνα. Ο Πλάτων πίστευε πως τό έργο τέχνης είναι "μίμηση μιμήσεως" κι ο καλλιτέχνης παρουσιάζει την πραγματικότητα όχι άπευθείας, αλλά μιμούμενος κάτι που την έμιμήθη. Αυτός είναι ο λόγος που ο Πλάτων καταδίκαιζε την ποίηση.

Ρεβελαιήτορας, αμερικανικό φωνητικό συγκρότημα, είχε τεράστια επιτυχία. Άλλά τούτο πού γινε με τὸ musical τοῦ Μπρέχτ καὶ τοῦ Βάιλ δὲν εἶχε προηγούμενο. Ὅλο το Βερολίνο τραγουδοῦσε γιὰ μῆνες: *Ἡρώτα ἐρχεται ἡ μάσα, μετὰ ἡ ἠθικὴ*”.

Ἡ τὸ ἄλλο:

*Νά ’ναι κανένας καλὸς ἄνθρωπος; Ποιὸς δὲν τὸ θέλει;
Μὰ δυστυχῶς τὰ μέσα στὸν πλανήτη μας
σπαιρίζουνε, κ’ οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἀγριοί.
Ποιὸς δὲ θά ’θελε νὰ ζῆ με εἰρήνη καὶ ὁμόνοια;
ὅμως οἱ συνθήκες δὲν εἶν’ ἀνάλογες.*

Μιά κοινωνία — μωσαϊκό, πού ἀποτελέστηκε ἀπὸ ἀνθρώπους πού χάσανε τὰ ἰδανικά τους κι ἀποβάλανε κάθε ἠθικὸ φραγμὸ σὰν περιττὴ πολυτέλεια, μαυραγορίτες πού ’χαν διαπιστώσει πόσο εὐκόλῃ εἶναι ἡ εὐτυχία ὅταν στηρίζεται στὸ θάνατο τῶν ἄλλων καὶ γυναῖκες πού ἀνακάλυπταν πόσο ἡλίθια εἶχε γράσει ἡ μάνα τους χωρὶς νὰ χρειεῖ τίποτ’ ἀπ’ τὴ ζωὴ πού κερδίζεται μ’ ἓνα ξάπλωμα σ’ ἓνα κάποιον κρεβάτι με κλεισμένα μάτια, ὅλας αὐτὸς ὁ διεφθαρμένος κόσμος ἠδονιζότανε νὰ βλέπει νὰ τὸν παρομοιάζουν με τὰ χειρότερα ἀποβράσματα καὶ χειροκροτοῦσε με μανία. “Κι ὅμως”, λέει ὁ ἐξοχὸς Βίλυ Χάαζ, “ἡ παράσταση ἐκεῖνη ἦταν ἓνας σεισμογράφος τοῦ ἀπειλητικοῦ μέλλοντος, σπάνιας εὐαισθησίας, πού φανέρωνε πὼς αὐτὴ ἡ μεγαλοῦπολη, πού στέκονταν στὸ ἐπίκεντρο τῆς καλλιτεχνικῆς καὶ πνευματικῆς ζωῆς τοῦ κόσμου, μ’ ὅλο τῆς τὸν κυνισμό, ὅλη τὴ χλιδὴ τῆς, ὅλη τὴν ὑπεροψία τῆς, ὅλη τὴν κομπόσητά τῆς, ὅλο τὸ καφετὸ χιούμορ τῆς, ἐνιωθε κιόλας τὸν πέλεκυ ν’ ἀγγίζει με τὴν παγερὴ κόψη του τὸ λαϊμὸ τῆς. Καὶ λίγους μῆνες ἀργότερα, τὸ πελεκοῦ αὐτὸ σάρωσε ὅλα τὰ πλάτη καὶ τὰ μήκη τῆς γῆς με τὴ μορφὴ τῆς “Μαύρης Παρασκευῆς” τοῦ Χρηματιστήριου τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἦταν ὁ κυνισμὸς στὸ χεῖλος τῆς ἀβύσσου πού ’δινε στὴν “Ὀπερα τῆς δεκάρας” τὴ ριψοκίνδυνη βικιοτήτά τῆς, πού ἀκόμα καὶ σήμερα ἐπενεργεῖ. Γιατὶ ἐκεῖνη ἡ παγκόσμια κρίση ἔφερε τὸ Χίτλερ, καὶ δικὴ τῆς συνέπεια ἦταν ὁ δεύτερος παγκόσμιος πόλεμος. Ὅλ’ αὐτὰ βροῖσκονται “ἐν σπέρματι” μέσα στὰ songs τῆς “Ὀπερας τῆς δεκάρας” — ὅπως κρύβεται

μέσα στοὺς κυνικοὺς ἀφορισμοὺς τοῦ Σαμφὸρ ἢ ἐξαφάνιση μιᾶς ὀλόκληρης ἐποχῆς, τοῦ Ροκοκό, κ’ ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση...”
Ὁ “Ἰγερικὴ χαρακτήρισε στὴν κριτικὴ του τὸ ἔργο σὰν τὸ “παχνίδι τῆς ἐποχῆς”. Ὅμως ὁ Μπρέχτ πού, μόλις γνώρισε τὴ μεγάλη ἐπιτυχία, πέρασε στὸ στάδιο τῆς ἀπογοήτευσης καὶ τῶν ἀμφιβολιῶν γιὰ τὴν προσωπικὴ του ἀξία, εἶπε μιὰ βραδιά πού τὸ περιβάλλον του τὸν ἀνέβαζε στοὺς οὐρανοὺς με τὸ θουμασμό, τὰ ἐγκώμια καὶ τὰ συγχαρητήριά του: “Θά μείνω στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας σὰν ἄνθρωπος πού ’γραψε τὸ στίχο: “Ἡρώτα ἐρχεται ἡ μάσα, μετὰ ἡ ἠθικὴ”.

«Ἡ μελλοντικὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ θά τοποθετήσῃ τὴν “Ὀπερα τῆς δεκάρας” πλάι στὸ “Γάμο τοῦ Φίγκαρο” τοῦ Μπωμαρσαί. Καὶ τὰ δύο ἔργα φαίνονται ἀπ’ τὴν πρώτη ματιὰ ἀκίνδυνα, ἀλλ’ εἶναι στὴν οὐσία κυνικά καὶ χιουμοριστικά σημάδια μιᾶς ἐξαφάνισης ἐνὸς κόσμου.

...Ἄν ὑπάρχει μιὰ ἀληθινὴ, μιὰ βαθειὰ ἀτεπίγνωση αὐτοῦ τοῦ ποιητῆ πού μισοῦσε ὀλόψυχα τὶς αὐτοεπιγνώσεις, τὶς περιφρονοῦσε, τὶς γελοιοποιοῦσε, εἶναι κατὶ στίχο ἀπὸ ἓνα song τῆς “Ὀπερα τῆς δεκάρας”. Τοὺς τραγουδαῖ ὁ φονιάς, ὁ διαφθορέας τῶν γυναικῶν καὶ λωποδότης Μάκης Μαχαίρης:

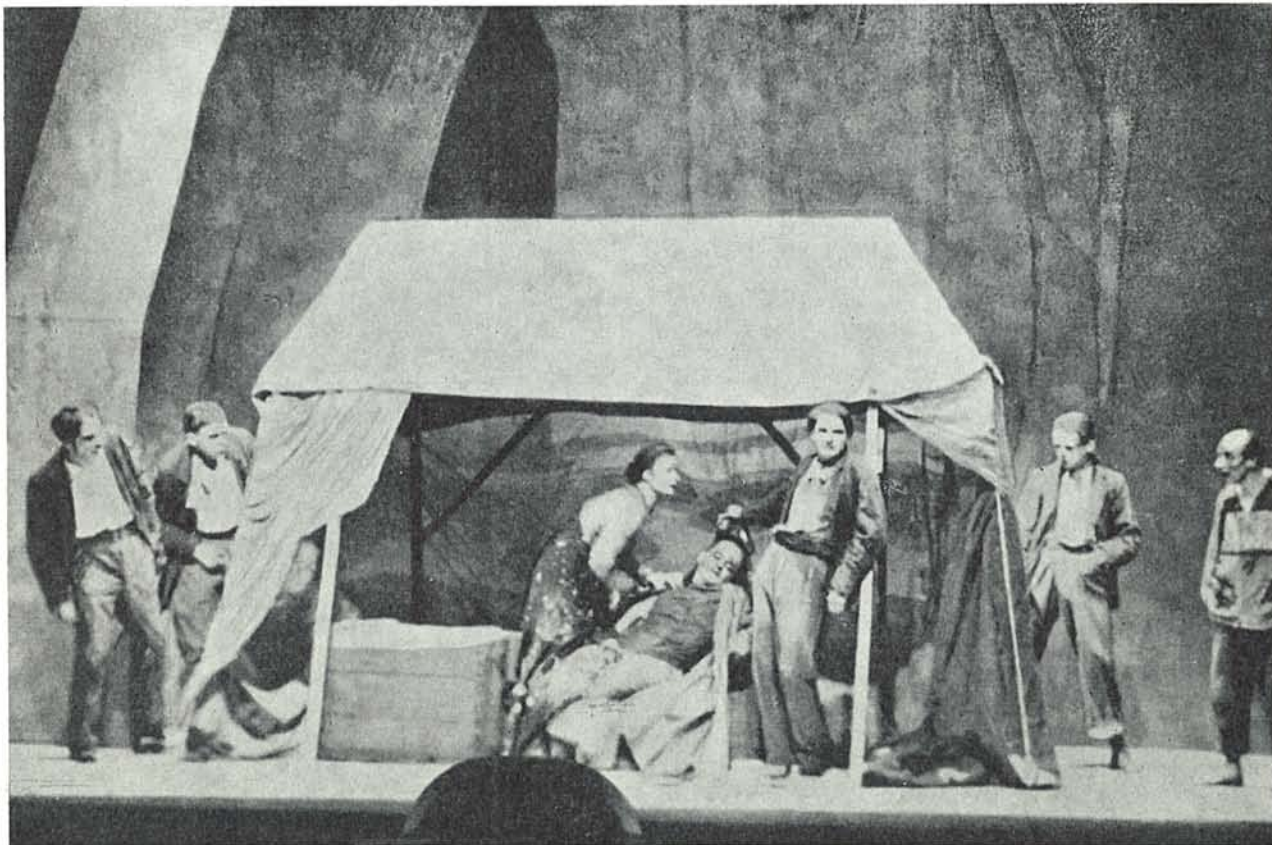
.....
Ἡ φτώχεια φέρνει, ὄξω ἀπ’ τὴ σοφία, καὶ ἀηδία
κ’ ἡ τόλμη ὄξω ἀπ’ τὴ δόξα, πικρὸς κόπονος.

Ὡς τώρα ἦσαν φτωχὸς καὶ μοναχὸς, σοφὸς, γενναῖος,
ἀλλὰ τώρα φτάνει πιά τὸ μεγαλεῖο.

Καὶ τότε μοναχὸ του θά λυθεῖ τῆς εὐτυχίας τὸ πρόβλημα.
Μονάχα ὅποιος ζῆ στὴν εὐπορία ζῆ καλά.

Ἐδῶ δὲ μιλάει ὁ Μάκης Μαχαίρης, μιλάει ὁ ἴδιος ὁ Μπέρολτ Μπρέχτ, “all over”, ἀπ’ τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια, θά ’θελε νὰ πει κανένας, ἀν ἤθελε νὰ ’ναι κακεντρεχῆς... Κανένας λόγικὸς ἄνθρωπος δὲν ἀμφέβαλε ποτὲ πὼς “ἡ Ὀπερα τῆς δεκάρας” εἶναι ὁ αἶνος τοῦ κυνισμοῦ, τοῦ ἀμοραλισμοῦ, τῆς ἀναρχικῆς βίας — κυριολεκτικὰ κραυγὴ ἀγαλλίας γιὰ ὅλ’ αὐτὰ. Ἀπόμεινε δουλειὰ γιὰ τὶς “Ψειρομαζῶχτες”, (σύμφωνα με τὴν ἐκφραση τοῦ Ἀρθούρου Ρεμπώ, πού τόσο θαύμαζε ὁ Μπρέχτ), νὰ ψάξουν ν’ ἀνακαλύψουν κάτω ἀπ’ αὐτὸ

“Ζούγκλα τῶν πόλεων”. Ρεζιζντέντσεάτερ Μονάχου (1923). Ὅττο Βέρνικε καὶ Ἔρβιν Φάμπερ. Σκηνοθεσία Ἐνγκελ, σκηρικὰ Νέχερ



τ' ἀγκαλιὰ τοῦ περιβλήμα τὴν δὴθεν μαλακιά, πληγωμένη καρδιά τοῦ κοινωνικοῦ οἴκτου).

Ὁ Βίβου Χάαζ, πού παραθέσαμε ὀλόκληρο τὸ ἀντιπολιτευτικό του ἀπόσπασμα, δὲν ἦταν καὶ πολὺ φίλος τοῦ Μπρέχτ. Βρισκόμενος μὲ τὸ στρατόπεδο τοῦ θανάσιμου ἐχθροῦ του, τοῦ Ἀλφρεντ Κέρ. Σχεδὸν στὰ χέρια του ξεφύγισε ὁ μέγας κριτικός, ὅταν ζήτησε, στὰ 1948 νὰ ῥθει ἀπ' τὸ Λονδίνο ἀεροπορικῶς, παρὰ τὴ συμβουλὴ τῶν γιαντρῶν, γιὰ νὰ δεῖ γιὰ τελευταία φορὰ πρὶν πεθάνει τὴν πολυαγαπημένη του πατρίδα, τὴ Γερμανία. Κι ἀξίζει νὰ σημειωθεῖ πὼς οἱ δύο αὐτοὶ ἐχθροὶ τοῦ Μπρέχτ, ἀνάμεσα στοὺς τόσους πού 'χει κάθε σημαντικὸς ἄνθρωπος, προπάντων στὸν κύκλο του, ἦταν Ἰσραηλίτες, συνεπῶς ἀπ' τὴν ἀρχὴ μὲ τὸ στρατόπεδο τῶν προοδευτικῶν καὶ οὐχὶ τοῦ σκοταδίου. Ἐνῶ, ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά, ὁ Μπρέχτ περιστοιχιζόταν ἀπὸ ἕνα σωρὸ Ἰσραηλίτες, πού στάθηκαν φανατικοὶ του φίλοι, καὶ πολέμησαν τὸν ὀμόφυλό τους κριτικὸ γιὰτὶ πίστευαν στὸ χριστιανὸ Μπρέχτ, καθὼς ὁ λογοτέχνης Βάλτερ Μπέντζαμιν, πού αὐτοκτόνησε στὰ σύνορα Γαλλίας - Ἰσπανίας γιὰ νὰ μὴ πέσει στὰ νύχια τῆς Γιστάπο, ὁ Κούρτ Βάιλ, ὁ Έριχ Έγκελ κ.ά. Ἀλλὰ, παρὰ τὴν ἐχθρικὴ του στάση ἀπέναντι στὸν Μπρέχτ, ὁ Χάαζ δὲν ἔχει ὀλότελα ἄδικο.

Μ' ὅλες τὶς βαθεῖες κοινωνικὲς του μελέτες καὶ τὴν ἐντατικὴ ἐμβάθυνση στὸ διαλεκτικὸ ματεριαλισμὸ, ὁ ποιητὴς μας δὲν εἶχε ἀπαλαγθεῖ ἀπ' τὸν ἀναρχοκομμικὸ κινισμό πού τὸν διέκρινε στὰ πρώτα ἀουγκισβουργιανὰ βήματά του. Θὰ περάσει καιρὸς γιὰ νὰ πετάξει ἀπὸ πάνω του τὴ νεανικὴ αὐτὴ λέπρα. Μόνον μὲ τὸν πόνο καὶ τὴ μοναξιά τῆς ἐξορίας θὰ γιαντρευτεῖ. Ἡ ἐξορία θὰ σταθεῖ τὸ μεγάλο χρολεῖο τῆς πνευματικῆς του ὀριμάνσης. Τώρα βρίσκεται ἀκόμα κάτω ἀπ' τὸ ζῶδιο τῆς ἐπαρχιωτικῆς ἀντιμπουρζουάδικης αὐθάδειας. Πολλὰ θὰ τοῦ μείνουν ἀπὸ κείνα πού τὸν σημάδεψαν στὴν ἦβη του, στὸ παλιὸ Ἀουγκισμπουργκ, μετὰ τὴν ἀποβολὴ τοῦ κινισμού, πού θὰ μεταβληθεῖ σὲ ἀπύθμενο χιούμور. Ἀνάμεσα σ' ἀστεῖο καὶ σοβαρὸ, ἀπαντώντας πολὺ ἀργότερα σ' ἕνα στενοκέφαλο δόκτορα πού τοῦ 'παῖνε συνένευξη, ἐπιβεβαιώνει τὴν ἀποψη αὐτή. Στὴν ἐρώτηση ποῖα εἶναι ἡ γνώμη του γιὰ τὸ Νατουραλισμὸ, ὁ Μπρέχτ ἀπάντησε: " Δὲν εἶχαμε τότε στὸ Ἀουγκισμπουργκ ". Ἡ ἴδια στερεότυπη ἀπάντηση ἀκολούθησε καὶ τὶς ἄλλες ἐρωτήσεις γιὰ Συμβολισμὸ, Ἐμπροσσιασμὸ, Ἐξπρεσιονισμὸ κ.λ.π. " Δὲν εἶχαμε τότε στὸ Ἀουγκισμπουργκ ". Φυσικά, εἶχανε. Μὰ ὁ Μπρέχτ ἦταν γέννημα-θρέμμα τοῦ κλίματος πού ἀναπτύχθηκε, δημιουργώντας δικές του ἀπόψεις ἀπὸ τὴς σκληρές του ἐμπειρίες, μακριὰ ἀπ' τοὺς διάφορους — ἰσμούς. Ἀκόμα κ' ἐξωτερικά, δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ 'ναι δεμένος μὲ τὸ χωριὸ του, καὶ τὸ φαί του δὲν ἔπαψε νὰ 'ναι ποτὲ ἡ σουαβοβαυαρῆζικὴ κουζίνα.

Ἀλλὰ καὶ ἄδικο ἔχει ὁ Χάαζ σὲ τοῦτο: Πὼς μόνον οἱ ψειρομαζῶχρες Ὁ ἀνακαλύψουν τὴ δὴθεν μαλακιά, πληγωμένη καρδιά τοῦ κοινωνικοῦ οἴκτου. Ἀκριβῶς κάτω ἀπ' τὸν Ἀουγκισβουργιανὸ κινισμό θὰ διακρίνει ὁ ἀντικειμενικὸς παρατηρητὴς τὴν πληγωμένη ἀπ' τὴς κοινωνικῆς ἀδικίας καρδιά, πού ἀνιέται ν' ἀντιληφθεῖ ὁ ἐκλεκτὸς Ἰσραηλίτης λογοτέχνης.

Οἱ σύντροφοι τοῦ κομμουνισμοῦ κ' οἱ σύντροφοι τοῦ ἐθνικοσοσιαλισμοῦ (ὁ Χίτλερ εἶχε οἰκειοποιηθεῖ τὸν ὄρο σύντροφος), δὲν ἔμειναν διόλου εὐχαρισθημένοι. Ὁ " Λαϊκὸς Παρατηρητὴς ", τὸ ὄργανο τοῦ Δόκτορα Γκαϊμπελς, εἶδε στὸ ἔργο " συμβολικὸ μέγεθος βουρκορέϊ " κ' ἡ " Καθολικὴ Ρηγανία " ἀκούγε μὲς ἀπ' τὰ τραγούδι του " τὸ βῆμα τῶν μπολσεβίκων ταγματῶν πού προελαύνανε ". Ὅσο γιὰ τὴν Ἀριστερά, ἡ κινικὴ κοσμικότητα στερημένη ἀπὸ κάθε διαλεκτικὴ μέθοδο θεωρήθηκε ὄχι μόνον πὼς δὲν ἀποτέλεσε, παρὰ τὴς ἐξαγγελλλόμενες προθέσεις, ἐπιβίωση τῆς μπουρζουαζίας, ἀλλ' ἀντίθετα τὴν εὐχαρίστησε, γιὰτὶ στέρωσε τὴς ἀρχές τῆς πῶς: " μόνον ὀποιος ζῆ στὴν εὐπορία ζῆ καλὰ ". Οἱ ἀπόψεις αὐτές: " πρώτα ἔρχεται ἡ μάζα, μετὰ ἡ ἠθικὴ ", κρήθηκαν φιλοκαπιταλιστικὲς καὶ τὸ Κ.Κ. τῆς Γερμανίας ἐρρίψε ἐναντίον τοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ ἀκόμα μιὰ φορὰ τὸ ἀνάθεμα. Αὐτὸ δὲν ἐμπόδιζε καθόλου τὴς μάζες ν' ἀκολουθήσουν τὸ γούστο τῆς ἡγετικῆς τάξης, καὶ νὰ στριμώχνονται μπουλουκία στὸ ταμεῖο γιὰ νὰ ἐξασφαλίσουν θέσεις.

Ἀλλ' οἱ ἐχθροὶ παραδοκοῦσαν. Στις 3 τοῦ Μᾶη 1929, ἡ " Μπερλίνερ Τάγκεντπλατ " δημοσίεψε μιὰ συνταρακτικὴ ἀποκάλυψη τοῦ Ἀλφρεντ Κέρ. Ἡ " Ὀπερα τῆς δεκάρας " περιεῖχε ὀλόκληρα ἀποσπάσματα ἀπὸ μπαλάντες τοῦ Φρανσουά Βιγιόν, στὴ μετάφραση τοῦ Κ. Ἀμερ (ψευδώνυμο τοῦ ἀξιοματικοῦ σὲ ἀποστρατεία Κλάμερ) πού 'χε ἐξαντληθεῖ ἀπὸ τὸ 1909. Ἐξέσπασε σωστὴ θύελλα. Σὲ κανένα σημεῖο τοῦ προγράμματος δὲν ἀναφερόταν τ' ὄνομα τοῦ Βιγιόν καὶ τοῦ μεταφραστῆ. Κάτι χειρότερο. Στὴν ἐκδοσὴ τοῦ ἔργου, πού 'χει κάνει ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος

Κίτεγκωβερ, οἱ στίχοι δημοσιεύθηκαν ἀτόφιοι, χωρὶς τὴν παραμικρὴ παραπομπή. Ἡ πράξη ἦταν σοβαρὴ. Ὁλόκληρη ἡ πνευματικὴ Γερμανία συγκλονίστηκε. Ἐξῶ ἀπὸ ἕναν ἄνθρωπο, τὸν Μπρέχτ. " Κι ὁ Σαξέπηρ ἦταν κλέφτης ", δήλωσε μὲ κινισμό πὸς ξεσήκωσε καινούρια θύελλα διαμαρτυριῶν. Ὁ Μπρέχτ θεώρησε καλὸ ν' ἀπαντήσει μὲ μιὰ ἐπιστολὴ πού δὲ διόρθωσε καθόλου τὰ πράματα:

" Μιὰ βερολινέζικη ἐφημερίδα διαπίστωσε κάπως ὄφλημα, πὼς στὴν ἐκδοσὴ τῶν τραγουδιῶν τῆς " Ὀπερας τῆς δεκάρας " παραλείφθηκε τ' ὄνομα τοῦ Βιγιόν καθὼς καὶ τοῦ μεταφραστῆ του Ἀμερ, ἀν καὶ στὴν πραγματικὴ ἰστορία τοῦ μόνο εἰκοσιπέντε το κείμενο μου, ταυτίζονται μὲ τὴ θαυμάσια ἀπόδοση τοῦ Ἀμερ. Μοῦ ζητοῦν μιὰ ἐξήγηση. Δηλώνω εὐλαχρῶς πὼς ἐξέλασα, δυστυχῶς, ν' ἀναφέρω τ' ὄνομα τοῦ Ἀμερ. Ἀλλὰ δηλώνω ταντόχρονα πὸς νύθω βαθύτατη ἀδιαφορία γιὰ τὴν πνευματικὴ ἰδιοκτησία ". Κάτι τέτοια ἔλεγε, κ' ἔδινε λαβὴ στὸν πρώτο λογοτέχνη τῆς Γερμανίας, τὸν Τόμας Μάν, νὰ τὸν ἐπονομάζει " ἀντιπαθέατο βδέλυγμα ". Κι ὁ χιουμοριστὰς Τουχόλτσι εἰγράφε σατιρικοὺς στίχους μὲ ἐπιδωδὸ:

Τίνας εἶναι τὸ ἔργο;

Τοῦ Μπρέχτ.

Καλὰ τοῦ Μπρέχτ, ἀλλὰ τὸ ἔργο τίνας εἶναι;

Μονάχα ὁ Κάρλ Κράους, ὁ βιεννέζος χιουμοριστὰς, πού 'βγαξε τὸ σατιρικὸ περιοδικὸ " Ἡ Δάδα ", ἐν ἀπ' τὰ ἐξυπνότερα στὸ εἶδος του, ὤψωσε τὸ σημαντικὸ ἀνάστημά του καὶ στάθηκε ἀντρίκια στὸ πλευρὸ τοῦ κνηρημένου ποιητῆ, πού δὲν τοῦ συγχωροῦσαν τὴν ἐπιτυχία. Ὁ Μπρέχτ δὲν τὸ ἐξέλασε. Κι ὅταν ἀργότερα ὁ Κράους ἀναγκάστηκε ἀπ' τὸ ὀλοκληρωτικὸ καθεστῶς νὰ κλείσει τὴ " Δάδα ", γιὰτὶ δὲ θέλησε νὰ συμμιβαστεῖ, λέγοντας χιουμοριστικῶς πὼς δὲν τοῦ κατέβαινε νὰ γράφει τίποτα γιὰ τὸ Χίτλερ, ὁ Μπρέχτ τοῦ ἀφιέρωσε ἕνα ποίημα γιὰ τὴν 70ῆ τοῦ ἐπέτειο, πού δημοσιεύθηκε στὸ τελευταῖο φύλλο, καὶ τέλειωνε ἔτσι:

"Ὅταν ὁ εὐγλωττὸς δικαιολογήθηκε πὼς ἡ φωνὴ του τὸν ἐγκατέλειψε παρουσιάστηκε ἡ σιωπὴ μπρὸς στὸ τραπέζι τῶν δικαστῶν ἔβγαλε τὸ πανὶ ἀπ' τὸ πρόσωπο καὶ προσῆλθε σὰν μάρτυρας.

Ὁ βραδυφσχέρες στὴς ἀντιδράσεις του ποιητῆς, δὲ λησμονήσε πὼς χροιστάει μιὰν ἀπάντησιν στοὺς συναποσιμένους ἐχθροὺς του, ἀλλ' ἡ ἀπάντησιν αὐτὴ δὲν μπορούσε νὰ 'ναι κακεντρεχὴς κ' ἐκδικητικὴ, γιὰτὶ τότε δὲ θὰ 'ταν τοῦ Μπρέχτ. Ἦταν ἔμμεση, εὐγενικὴ, σὲ ὕψηλὸ ἐπίπεδο, ὅπως ταιριάζει σ' ἀνθρώπους πνευματικούς. Στὴν ἐπανεκδοσὴ τῆς μετάφρασης τῶν τραγουδιῶν τοῦ Βιγιόν ἀπὸ τὸν Ἀμερ, πού γινε στὰ 1930, εἰγράφε ἕνα προλογικὸ ποίημα πού 'λεγε πολλὰ:

Ἐδὼ ἔχετε πάνω σὲ κορευλισμένο χαρτί τυπωμένη καὶ πάλι τὴ διαβήκη του, ὅπου χαρίζει σ' ὅλους βρωμιές. Σὰν ἀρχίζει τὸ μοῖρασμα, φωνάζει, παρακαλῶ: " παρών! ". Πού εἶναι τὸ σάλιο σας πού τὸν φτύνετε; Πού εἶναι ὁ ἴδιος πού τοῦ κάρντε ρεβερέντσες; Τὸ τραγούδι βᾶστηξε τόσον καιρὸ, ὅπως πόσον καιρὸ ἀκόμα θὰ βαστήξει τὸ τραγούδι του; Ἐδὼ, ἀντίς νὰ κελνίσσετε δέκα πούρα, μπορεῖτε μὲ τὰ ἴδια λεπτὰ νὰ τὸ ξαναδιαβάσετε (κ' ἔτσι νὰ μάθετε, τί τοῦ εἶσατε ...) Πόση πίκρα φωνίσσατε γιὰ τρία μάρκα; Ἀς πάρει ὁ καθεὶς ἀπὸ κεὶ μέσα ὅ,τι χρειαζέται! Ἐγὼ ὁ ἴδιος πῆρ ἀπὸ κεὶ μέσα καί ...

Ἀξίζει ὅμως νὰ σημειωθεῖ πὼς ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιβίωση, ὁ Μπρέχτ φρόντισε νὰ ἱκανοποιήσει τὸν Ἀμερ οἰκονομικά, καὶ στὸ πρόγραμμά του δηλώθηκε πὼς τὸ ἔργο περιέχει στίχους τοῦ Βιγιόν στὴ μετάφρασή του.

Μιὰ κινηματογραφικὴ ἔταιρία, μὲ τὴν εἰρωνικὴ φήριμα " Νέρον φίλιμς ", ἀγόρασε τὰ δικαιώματα τῆς " Ὀπερας τῆς δεκάρας ", πληρώνοντας σημαντικὴ προκαταβολή. Σκηνοθέτης τῆς ταινίας θὰ 'ταν ὁ Πάμπστ, πού 'χε σκηνοθετήσει λίγο πρὶν " Τὸ δρόμο χωρὶς χαρὰ ", μὲ τὴ Γκρέτα Γκάμμπο. Ὁ Μπρέχτ διατήρησε τὸ δικαιῶμα νὰ γράφει ὁ ἴδιος τὸ σενάριο. Καὶ βρήκε τὴν εὐκαιρία νὰ διορθώσει τὰ διαλεκτικὴ σφάλματα πού τοῦ 'χαν ἐπιρρίψει οἱ κριτικοὶ τῶν κομμουνιστικῶν φύλλων καὶ νὰ πετύχει τὴ συγγνώμη τῶν ἀρχιερέων τοῦ κόμματος. Μέλος τοῦ Κ.Κ. δὲν ἔγινε ποτὲ. Δὲν τὸ ἐπιθυμοῦσε τὸ κόμμα; Δὲν τὸ 'θελε ὁ ἴδιος;



Δουλειά στο διαμέρισμα του Μπρέχτ στο Βερολίνο, γύρω στα 1926. 'Απ' αριστερά: ο πυγμαίος Σάμσον - Κέρνερ, ο Μπρέχτ, ο Ζέλενφροντ (με γάντια πυγμαχίας), οι δραματοποιοί Μπόρχαρτ και Κόχλερ, ή 'Ελισάβετ Χάουπτμαν. Στόν τοίχο έργο Νέχερ

Μάλλον τὸ πρώτο : "Οἱ συμπαθοῦντες — γράφει ὁ Μόνεροτ στὴν "Κοινωνιολογία τοῦ Κομμουνισμοῦ" — εἶναι οἱ ἄνθρωποι τοῦ κατωφλιοῦ. Στέκονται στὴν πύλη τοῦ ναοῦ. Ἔχουν βέβαια, κίβλας ἀναγνωρίσει τὸν ἀληθινὸ θεό, ἀλλὰ δὲν διέκριναν ὀλότελα μὲ τὴν ἀπιστία. Διάφορες δεσμεύσεις τοὺς ἐμποδίζουν νὰ διαθοῦν τὸ κατώφλι. Κ' ἐκεῖνοι ποὺ βρίσκονται "ἐντὸς τοῦ ναοῦ", ἔχουν κάθε συμφέρον νὰ τοὺς ἀφήνουν ἀπόξω, γιατί ἐκεῖ εἶναι χρησιμότεροι".

Δὲν ἦταν λοιπὸν ὀργανωμένοι, ἦταν ὅμως κομμουνιστὴς καὶ τὸν πείραζε νὰ μὴ βρίσκει ἀναγνώριση ἀπὸ κείνους ἀκριβῶς ποὺ 'θελε νὰ ἱκανοποιήσει. Τὴν ἀναγνώριση αὐτὴ δὲν τὴν πέτυχε ἄλλωστε ποτέ, ὅπως θὰ δοῦμε.

Τώρα ἦταν εὐκαιρία, μὲ τὴν κινηματογραφοποίηση τῆς "Ὀπερας τῆς δεκάρας", ν' ἀποκηρύξει τὰ λάθη. Ἀλλάξε τὴν ἐποχὴ τῆς δράσης, τοποθετώντας τὴν ἀόριστα στὴ σημερινή, καὶ μετέβαλε τὸν ἀρχιλοποδύτη καὶ μαστροπὸ τοῦ 18ου αἰώνα, τὸν Μάκη Μαχαίρη, σὲ τραπεζίτη τοῦ 1928. Σημαντικὲς ἀλλαγές ἐγίναν καὶ σ' ὅλο τὸ ἄλλο κείμενο, ἔτσι ποὺ τὸ σενάριο νὰ βγεῖ ξεκάθαρα κομμουνιστικὸ, πρὸς μεγάλη κατὰπληξή καὶ ἀγανάκτηση τῶν παραγωγῶν, ποὺ πρότειναν στὸν Μπρέχτ ἕνα ἐπὶ πλέον σεβαστὸ ποσὸ, φτάνει ν' ἀποτοξινώσει τὸ σενάριο. Ὁ Μπρέχτ ἐπέμενε. Ἡ ἐταιρία δῆλωσε πὼς τὸ σενάριο ποὺ τῆς παρουσίασε δὲν εἶχε σχέση μὲ τὸ ἔργο, καὶ συνεπῶς αὐτόματα ἀπαλλάσσονταν ἀπ' τὴν ὑποχρέωση τοῦ γυρίσματος. Ὁ Μπρέχτ ἔκανε ἀγωγή. Στὴν ἀρχὴ τῆς δίκης ὁ δικηγόρος τῆς ἐταιρίας, ρώτησε : "Τί ποσὸν ζητᾶει ὁ κ. Μπρέχτ γιὰ ν' ἀποσύρει τὴν ἀγωγή, καὶ νὰ φέρει τὸ σενάριο στὴ μορφή τοῦ ἔργου"; Ὁ Μπρέχτ πῆρε κατὰκαρδα τὴν προσβολή, ὅμως, δῆλωσε πὼς κανένα ποσὸ στὸν κόσμον δὲ θὰ τὸν ἔκανε ν' ἀπομακρυνθεῖ ἀπ' τίς πεποιθήσεις του, σηκώθηκε, μάλιστα, καὶ βγήκε θυγμένο ἀπὸ τὴν αἴθουσα τοῦ δικαστηρίου, ἀλλ' ἡ ἐταιρία πλειοδοτοῦσε, καὶ τέλος συμβιβάστηκαν στὶς 25 χιλιάδες μάρκα, ποὺ ἀντιστοιχοῦσαν σὲ 1.300 σημερινὲς χρυσὲς λίρες. Τὸ ποσὸ αὐτὸ ἦταν ἄσχετο σὲ τὴν προκαταβολή καὶ τὰ ποσοστά του. Ἀλλ' ὁ Μπρέχτ ἔξω ἀπ' τίς γυναῖκες, ἀγαποῦσε καὶ τὸ χρήμα, σὰν τὸν πατέρα του, καὶ στὰ δύο δυσκολευτόταν ν' ἀντισταθεῖ. Τὸ σενάριο γράφτηκε ἀπὸ τὸν Μπέλα Μπάλαζ, τοὺς πρώτους ρόλους ἀποδώσανε ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ Θεάτρου καὶ τοῦ Κινηματογράφου

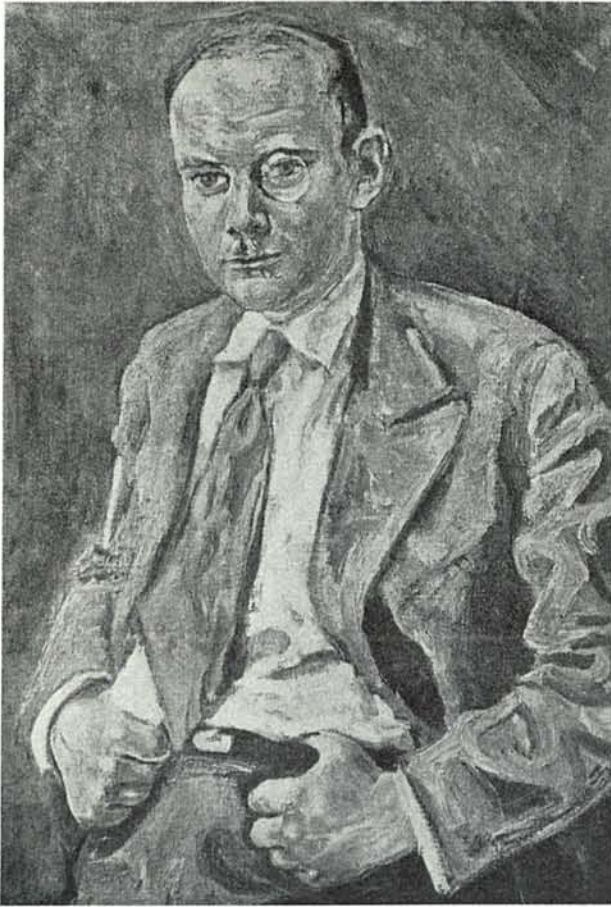
Ρούντολφ Φόρστερ κ' ἡ γνωστὴ μας Καρόλα Νέχερ. Ἡ σκηνοθεσία ἦταν τοῦ Πάμπστ ποὺ, ἂν κι ἀριστερὸς ὁ ἴδιος, πῆρε θέση ἐναντίον τοῦ Μπρέχτ στὸ δικαστήριον. Ἡ ταινία εἶχε τεράστια ἐμπορικὴ ἐπιτυχία. Ἔδωσε πολλὰ χρήματα στὴν ἐταιρία καὶ στὸν ποιητὴ. Στὸν τελευταῖο, ὁ Πάμπστ, πρόσφερε μιὰ μικρὴ ἱκανοποίηση: "Ἦστερα ἀπὸ ἐπιμονή του, ὁ Μάκης Μαχαίρης ἐγίνε τελικὰ τραπεζίτης. Αὐτὸ δὲν ἱκανοποίησε διόλου τοὺς κομμουνιστὲς κριτικούς, ποὺ χτύπησαν ἄγρια τὸ φίλμ.

Υ Β Ρ Ι Σ

Δυσσεβίας μὲν ὕβρις τέκος
ΑΙΣΧΥΛΟΥ : "Εὐμενίδες"

Ὁ Μπρέχτ ἦταν τριάντα χρονῶ ὅταν γνώρισε τὴν πρωτάκουστη ἐπιτυχία καὶ τὴ διεθνή ἀναγνώριση. Ἀνόριμος νὰ τὴ δεχτεῖ, δὲν μπόρεσε νὰ τὴν καλοχωνέψει καὶ ἀψήλωσε ὁ νοῦς του. Πάνω στὸ μεθῆσι τῶν χειροκροτημάτων καὶ τῶν ποσοστῶν, ἀπόφασισε νὰ ἐπαναλάβει τὸ πείραμα τῆς "Ὀπερας", διασκευάζοντας, σὲ συνεργασία μὲ τὴν πιστὴ του γραμματέα Ἐλισάβετ Χάουπτμαν, ἕνα διήγημα τῆς ἀμερικανίδας Ντόροθυ Λαίην, ποὺ 'χε δημοσιευτεῖ στὴν "Ἐβδομαδιαία ἐφημερίδα τοῦ Σαιν Λιούις", καθὼς εἶπαν. Κανένας ὅμως δὲν ἦταν σὲ θέση νὰ βεβαιώσει τὴν ὑπαρξὴ τῆς συγγραφέως, οὔτε τὴ δημοσίευση τοῦ διηγήματος, κ' ἔτσι γεννήθηκε, ἀκόμα καὶ πρὶν ἀπ' τὴν πρεμιέρα, ἡ ὑπόνοια πὼς ὁ μύθος ἦταν πρωτότυπος, καὶ ἀνῆκε ἀποκλειστικὰ σὲ ἔμπνευση τῆς Χάουπτμαν. Τὸ δεύτερο εἶναι καὶ τὸ πιὸ πιθανό, καὶ αὐτὸ δικαιολογεῖ κάπως — ἄχ, πολὺ λίγο! — τὴν ἥμιστα ἀνδρική στάση τοῦ Μπρέχτ στὴν ἀποτυχία ποὺ ἀκολούθησε.

Ἡ πρεμιέρα δόθηκε στὶς 31 Αὐγούστου τοῦ 1929, στὸ ἴδιο θέατρο τοῦ Σίμφαουερνταμ, ποὺ ἀντηχοῦσε ἀκόμα ἀπὸ τὰ χειροκροτήματα τῶν ξέφρενων θεατῶν. Ὁ διευθυντὴς του, ὁ "Αουφριχτ", ἔπεσε στὴν πλάνη ποὺ πέφτουν ὅλοι οἱ διευθυντὲς θεάτρων, κ' οἱ πιὸ ἔμπειροι. Ξεχνοῦν ἕναν ἀπὸ τοὺς λιγιστοὺς νόμους τοῦ υπάρχουν στὸ θέατρο, τὸ "μὴν ἐπαναλαμβάνεσαι". Κ' ἔκαμε τὸν λαθεμένο ὑπολογισμό πὼς ἂν κ' οἱ μισοὶ θεατῆρες ἀπ' ὄσους παρακολούθησαν τὴν "Ὀπερα τῆς δεκάρας", καὶ τὸ ἕνα τρίτο ἀκόμα, πάει στὸ "Χάπυ ἐντ", ἡ ἐπιτυχία, ἡ



Ο συγγραφέας Γεωργίου Μπρόντεν παλιό ένδαλμα του Μπρέχτ

έμπορική φυσικά, που σε τελευταία ανάλυση αποτελεί και τη μόνη έπιτυχία, ήταν εξασφαλισμένη. Αυτοί όμως οι παραγκιόζικοι ύπολογοισμοί είναι έβραϊκές εξισώσεις, που δυστυχώς δέ γίνονται μαθήματα. Και τὸ Κοινό έχει μιὰ περίεργη διαίσθηση νὰ μυρίζεται τὴν ἀποτυχία ἢ τὴν έπιτυχία, πρὶν προφτάσει ν' ἀκούσει τίποτα σχετικὸ μὲ τὸ έργο.

Τὸ "Χάπυ έντ" εἶχε ὅλα τὰ συστατικά γιὰ μιὰ "έπιτυχία ταμείου". Kassenerfolg, ὅπως λένε οἱ Γερμανοί. Συγγραφέα τὸν Μπρέχτ (ποιός πίστευε στὴ συνεργασία τῆς Χάουπτμαν; ὅλοι νόμιζαν πὼς ήταν μεγαλόκαρδη παραχώρησή του ἢ προσθήκη συνεργάτη στὸ πρόγραμμα), σκηνογράφου τὸν Κασπάρ Νέχερ, ἠθοποιούς τὴν Καρόλα Νέχερ, τὴν Βάιγκελ, τὸν Χομόλκα, τὸν Πέτερ Λόρε, τὸν Κούρτ Γκερνὸν κ' ἕνα νέο κωμικὸ πού ἀνέτελλε στὸ στερέωμα τοῦ γερμανικοῦ Θεάτρου καὶ τοῦ Κινηματογράφου, τὸν Τέο Λίγκεν, καὶ — last but not least — μουσικοσυνθέτη, τὸν Κούρτ Βάιλ. Μ' ἄλλα λόγια: ἐλάτε νὰ δεῖτε τὴν παράστασή μας, προαγοράστε τὰ εἰσιτήριά σας τουλάχιστον ἕνα μῆνα μπροστά, τὰ ὀνόματα πού σᾶς παρατάσσουμε εἶναι τὰ ἴδια πού σᾶς χάρισαν τὴν ἐκρηκτικὴ παγκόσμια έπιτυχία τῆς "Όπερας τῆς δεκάρας", εἶναι δυνατόν νὰ ὑπολειφθοῦν αὐτὴ τὴ φορά; Ἄλλ' ὁ θεὸς τοῦ Θεάτρου, λέει ὁ βουλευβαρδιέρος ἀλλὰ πανέξυπνος μάγερρας τῆς σκηρικῆς τέχνης Ἄνρὺ Μπατάιγ, κάνει περιεργούς ἠθικούς συνδυασμούς. Στίβεις τὸ μυαλό σου νὰ μὴ λείψει καμιά πονηριά πού θὰ μπορούσε νὰ θέλξει τοὺς θεατές, κ' ἔρχεται ἢ βραδιὰ τῆς πρεμιέρας κ' ἐπεμβαίνει ἐκεῖνο τὸ ἄγνωστο κάτι, φυσάει ὁ ἄνεμος τῆς ἀποτυχίας κ' ἀνατρέπει τὰ πάντα. Αὐτὸ ἔγινε καὶ στὸ Βερολίνο, ἐκεῖνο τὸ αὐγουστιάτικο βράδυ τοῦ '29. Στὸν ἴδιο χώρο πού ἔχαν λατρευτεῖ τὰ εἰδῶλα, στὸν ἴδιο ἐξηλώθηκαν ἀπ' τὰ βῆθρα τους καὶ κατακεραματίστηκαν ἀπ' τὸ εἰκονοκλαστικὸ Κοινό. Κ' ήταν τέτοια ἢ ἀποτυχία ("κορύφωμα τῆς ἡλιθιότητος", ἔγραφε ὁ Ἄλφρεντ Κέρ) ὥστε ν' ἀναγκαστεῖ ὁ Μπρέχτ πρῶτα ν' ἀποκαλύψει πὼς δὲν ὑπῆρχε καμιά ἀμερικανίδα συγγραφεὺς μὲ τ' ὄνομα Ντόροθου Λαίην, καὶ μετὰ πὼς δὲν εἶχε καμιά ἀνάμειξη στὴ συγγραφή τοῦ έργου, πού ἀνῆκε ἀποκλειστικὰ στὴ γραμματέα του Ἐλισάβετ Χά-

ουπτμαν. Μόνο τοὺς στίχους μερικῶν τραγουδιῶν παραδέχτηκε, ἴσως γιὰτὴ αὐτὰ εἶχαν μεγάλη έπιτυχία, ὅπως τὸ "Μπιλμπάο - Σόγκ" καὶ προπάντων τὸ "Σουραμπάγια - Τζῶνη" πού μᾶς ἔπαιρνε τ' ἀφτιά τὸν καιρὸ τῶν σπουδῶν μας, τόσο πού νὰ τὸ σιχαθοῦμε.

Τὸ "Χάπυ έντ" πραγματοποιεῖται τὴν ἀγωνία μιᾶς νέας ἀμερικανίας τοῦ Στρατοῦ τῆς Σωτηρίας, τῆς Ἀλιαν Χόλινταιη, νὰ σώσει τίς ψυχές κάποιων γιγάχστερς τοῦ Σικάγου. Τὴ συμμορία κατευθύνει μιὰ μυστηριώδης κυρία, ἢ κυρία μὲ τὰ γκρίτζα. Ὁ Μπὶλ Κράκερ, μέλος τῆς συμμορίας κ' ἰδιοκτήτης τοῦ "Χορευτικοῦ κέντρου τοῦ Μπὶλ" ἐρωτεύεται τὴν Ἀλιαν, πού ὁ Στρατὸς τῆς Σωτηρίας διώχνει ἀπ' τίς τάξεις του γιὰ τίς ἀκατονόμαστες παρέες τῆς. Ἄλλὰ ἢ ὁ Μπὶλ, πού ἀποτυχαίνει σὲ μιὰ διάρρηξη, διώχεται ἀπ' τὴν συμμορία. Πάει σὲ μιὰ συγκέντρωση τοῦ Στρατοῦ τῆς Σωτηρίας νὰ συναντήσει τὴν Ἀλιαν, ἀλλ' οἱ συμμορίτες τὸν ἀκολουθοῦν μὲ πρόθεση νὰ τὸν καθαρίσουν. Ἡ μυστηριώδης ἀρχηγίνα ἀναγνωρίζει στὸ πρόσωπο ἑνὸς ἀξιωματοῦχοῦ τοῦ Στρατοῦ τῆς Σωτηρίας, τὸν Ἄννιβα, τὸν ἀπὸ καιρὸ χαιμένο ἄντρα τῆς, ἢ συμμορία ἐνσωματώνεται στὸ Στρατὸ τῆς Σωτηρίας, καὶ μ' ἐνωμένες δυνάμεις, ἰδρῶσαν μιὰ Τράπεζα.

Ἡ περιπέτεια τούτη, στάθηκε μιὰ γρατζουνιά στὴ φήμη τοῦ Μπρέχτ σὰ συγγραφέα πού ἀνέβαινε ἀσταμάτητος μέρα τὴ μέρα, καὶ σὰν ἠθικῆς προσωπικότητας, πού καταδέχτηκε νὰ ρίξει ὅλο τὸ βῆρος τῆς ἀποτυχίας στὴν πίστὴ του συνεργάτιδα. Ἄλλ' εἶχε κ' ἕνα καλὸ ἀποτέλεσμα: χάρισε τὴν ἐμπνευση σ' ἕνα ἀπό, ἂν ὄχι τὰ πῶ καλὰ, μιὰ φορὰ τὰ πῶ ἐνδιαφέροντα ἔργα του, τὴν "Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων", πού ἢ συγγραφή τῆς ἄρχισε ἀκριβῶς μετὰ τὴν πικρὴ γέυση πού τοῦ ἄφησε ἢ ἐμπειρία πὼς μὲ συνταγές, ἀκόμα κ' οἱ μάγειροι κάνουν μέτρια φαγητά, καὶ πὼς ὁ Βατέλ ἢ ὁ Σαβαρὲν ξεπέρασαν τὸ μέτρο, ἀκριβῶς γιὰτὴ δὲν ἀκολουθοῦσαν συνταγές. Ἡ "Ἁγία Ἰωάννα τῶν Σφαγείων" πρωτοπαρουσιάστηκε στὸ ραδιόφωνο στὰ 1932 μὲ τὸν Κόρτνερ, τὴν Νέχερ, τὸν Πέτερ Λόρε κ.ἄ. Θὰ μπορούσε νὰ καταταχθεῖ στὴ σειρά τῶν μεγάλων ἔργων, ἂν οἱ τελευταῖες τῆς σκηνῆς δὲν ἔπεσαν σὲ κουραστικὸ πολιτικὸ κήρυγμα, καὶ μάλιστα ὄχι πρῶτης ποιότητας, γιὰτὴ ὁ μαρξισμὸς ήταν ἀκόμα ἀχώνευτος, ἀζύμωτος μέσ' στὸ ἀναρχικὸ μυαλό τοῦ Μπρέχτ, ὅπως τὸν κατηγόρησε τότε τὸ ἐπίσημο ὄργανο τοῦ Κ.Κ. τῆς Γερμανίας. Τὴν κατηγορία αὐτὴ θὰ τὴν προσάπτουν στὸν ποιητὴ ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του οἱ θεωρητικοὶ τοῦ κόμματος, κ' ὁ Μπρέχτ θὰ δέχεται στωικὰ κάθε φορὰ τοὺς μύδρους, μ' ἕνα μόλις ἀκρινόμενο εἰρωνικὸ χαμόγελο, ἢ μιὰ ἐπιφανειακὰ ἀνώδυνη διακρίση, πού μόνο μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου ἄφηγε νὰ διαφανεῖ ὁ σαρκασμὸς τῆς. Γιὰτὴ μέσα σ' αὐτὸν τὸν πρωτόπλαστο ἀντιφατικὸ ἄνθρωπο ("Υδάτοπυρᾶνθρωπο τὸν εἶχε ὀνομάσει ὁ φίλος του Κασπάρ Νέχερ), μαζὶ μὲ τὸν ἀναρχισμὸ συμπαρομαρτοῦσε μιὰ τάση ἀκατανίκητη πρὸς τὴν πειθαρχία τῆς γερμανικῆς, χειρότερο, τὴν πρῶστικὴ πειθαρχία, ξένη κάτως στοὺς νότιους γερμανοὺς πού ἀναπνεῖον ἀπ' τίς ὄχθες τοῦ Ρήνου καὶ τίς κορφές τῶν Ἄλπεων τίς εὐωδίες τοῦ ἀνάλαφρου ρωμανικοῦ πνεύματος.

Ἡ Ἰωάννα Ντ' Ἄρκ ἀπασχόλησε πολὺ τὸν Μπρέχτ σὰ μορφή. Τρεῖς φορές τὴν ἔστησε πάνω στὴ σκηνὴ σὰν ἠρωίδα του καὶ μιὰ στὴν ὀθόνη. Στὸ ἔργο τοῦτο, τὸ πρῶτο στὴ σειρά ἀπ' τὰ ἔργα γύρω ἀπ' τὴ χωριατοπούλα τοῦ Ντονρεμύ, μιὰ νέα, ἢ Γιόχαννα Ντάρι, μέλος τοῦ Στρατοῦ τῆς Σωτηρίας — ἐνὸς θεσμοῦ πού ἔχει κάνει βαθύτατη ἐντύπωση στὸν Μπρέχτ, γιὰ τοῦτο κάθε τόσο βρίσκει ἀφορμὴ νὰ τὸν σαρκάσει — προσπαθεῖ νὰ βοηθήσει τοὺς ἐργάτες τῶν σφαγείων τοῦ Σικάγου, πού πεθαίνουν τῆς πείνας ἀπ' τὰ χαμηλὰ ἡμερομίσθια πού εἰσπράττουν. "Σ' ἕναν τέτοιο κόσμο πού μοιάζει μὲ σφαγεῖο... θέλουμε νὰ ξαναφέρουμε τὸ θεό", λέει ἢ Γιόχαννα. Αἰτία τῆς κακοδαμονίας εἶναι ὁ μεγαλοκαρχαρία τῆς βιομηχανίας κονσερβῶν Πιερποντ Μάουλερ — τὸ ὄνομα ήταν ὑπαινυγμὸς γιὰ τὸν μεγαλοστραπεζίτη τῆς ἐποχῆς Πιερποντ Μόργκαν — τὸ Μάουλερ μπορούσε νὰ μεταφραστεῖ "μουσοῦδας" — καὶ ἢ Γιόχαννα σπεύδει νὰ τὸν συναντήσει γιὰ νὰ τὸν πείσει νὰ πάψει νὰ καταδυναστεύει τοὺς ἐργάτες. Ὁ Μάουλερ συγκινεῖται ἀπ' τὴν ἀγνότητα τῆς κοπέλας καὶ θέλει νὰ τῆς ἀνοίξει τὰ μάτια στὶς ταπεινότητες καὶ κακίες τῶν φτωχῶν ἀνθρώπων πού δὲν ἀξίζουν τίς φροντίδες τῆς, γιὰτὴ μόνο ἢ κακορίζικιά τους εἶν' ἀφορμὴ τῆς κακοδαμονίας τους. Ὁ Μάουλερ ἐφαρμόζει λόγ-ἄουτ ἐναντίον τῶν ἐργατῶν του, ἢ Γιόχαννα Ντάρι διώχεται ἀπ' τίς τάξεις τοῦ Στρατοῦ τῆς Σωτηρίας κ' ἀνακατῶνεται μὲ τοὺς ἐργάτες γιὰ νὰ μοιραστεῖ τὰ βασανὰ τους καὶ τὴν πείνα τους. Οἱ κομμουνιστὲς πολεμᾶνε νὰ ξεσηκώσουν τοὺς ἐργάτες τῶν ἄλλων κλάδων σὲ γενικὴ ἀπεργία, ἀλλ' ὅταν ἢ Γιόχαννα ἀντιλαμβάνεται πὼς δὲν θὰ ὀρρωδῆσουν μπρὸς στὴ βία, τὴν βασανίζουν ἀμφιβολίες. Ἡ ἀπεργία ἀποτυχαίνει. Ὁ Μάουλερ

έξοντάνει τους ανταγωνιστές του και ξανανοίγει τὰ ἐργοστάσιά του. Ἡ Γιωάννα, ἔξαντλημένη ἀπ' τὴς στερήσεις πεθαίνει, διακηρύσσοντας πὼς ὁ κόσμος δὲν μπορεῖ νὰ διορθωθεῖ χωρὶς τὴν προσφυγὴ στὴ βία. Ἀλλ' οἱ μεγαλοκαρχαρίες τοῦ κράτους ἢ ὁ Στρατὸς τῆς Σωτηρίας, ἐκμεταλλεύονται τὸν μαρτυρικό της θάνατο, δίνοντας τὴν ἐρμηγεία πού τοὺς συμφέρει καὶ τὴν ἀνακηρύσσουν ἅγια.

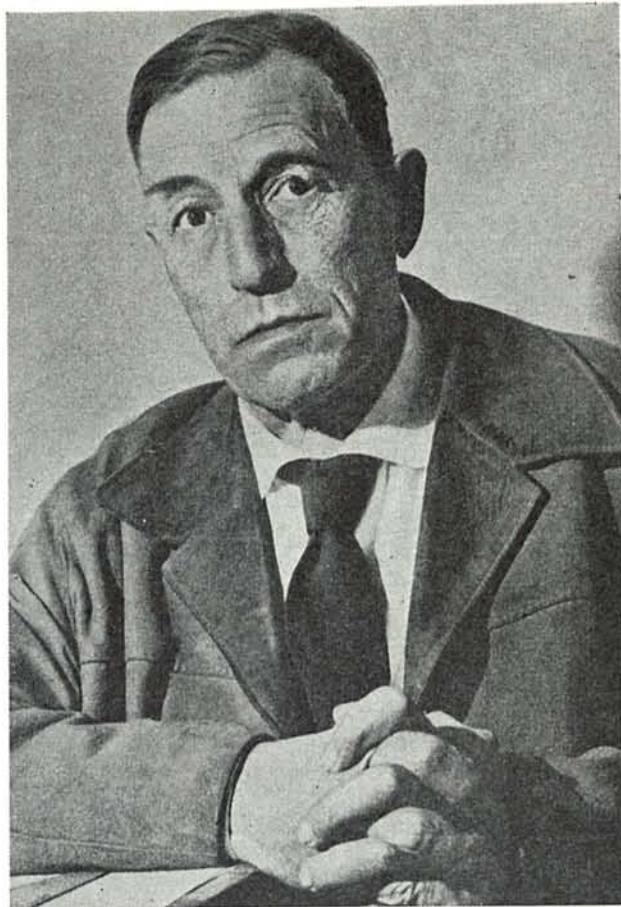
Τὸ ἔργο εἶναι γραμμένο σὲ λαμβνικό δεκασύλλαβο πού μεταλλάσσεται μὲ ἄρρυθμους στίχους ἢ πρόζα. Χρησιμοποιεῖ χορὸ ἐργατῶν, μελῶν Στρατοῦ Σωτηρίας, φορτοεκφορτωτῶν κλπ. Παρωδεί πολὺ συχνὰ τὸν Σίλλερ καὶ προπάντων τὸν Γκαίτε, ἰδίως πρὸς τὸ φινάλε, ἐκεῖ πού ἀπαγγέλλουν ὅλοι:

Ἄνθρωπε, κατοικοῦν δυὸ ψυχῆς
μέσα στὸ στήθος μου!
Μὴν προσπαθήσεις νὰ διαλέξεις μίαν ἀπ' τὴς δυὸ
γιατὶ πρέπει νὰ ᾄξεις καὶ τὴς δυὸ!
Μεῖνε σὲ συνεχῆ διένεξη μὲ τὸν ἐαυτό σου!
Μεῖνε ὁ ἓνας διαρκῶς διχασμένος!

Ἡ συχνὴ παρωδία τῶν δυὸ μεγάλων ποιητῶν τῆς Γερμανίας εἶναι μέσα στὸ γενικό σχέδιο τοῦ Μπρέχτ νὰ γελοιοποιήσει τοὺς γερμανοὺς κλασσικοὺς μὲ τὸν ὀλετήρα ἰδεαλισμὸ τους, ταυτόχρονα ὅμως ἢ ποιητικὴ γλώσσα τοῦ Γκαίτε καὶ τοῦ Σίλλερ τοῦ χρησιμεύει σὰν ἀντίθεση στὴ χυδαία γλώσσα τῶν ἐπιχειρηματιῶν.

Τὸ ἔργο θὰ μπορούσε νὰ ᾔναι στὴν πρώτη γραμμὴ τῶν μεγάλων δημιουργιῶν τοῦ Μπρέχτ, ἂν, πρὸς τὸ τέλος, δὲ μετατρεπόταν σὲ τόσο ἀγοραῖο κήρυγμα. Κ' εἶναι ν' ἀπορεῖς μὲ τὴ στενοκεφαλιά πού καταλαμβάνει μερικὲς φορές τοὺς μεγαλοφυεῖς ἀνθρώπους, ὅταν ἐπιμένουν νὰ παραβλέπουν ἀλήθειες σὰν αὐτὲς πού οἱ Γάλλοι ὀνομάζουν τὸ Λά Παλλίς, καὶ νὰ ἐπιμένουν μὲ παιδιάστικο πείσμα σ' ἀπαράδεκτους, καὶ γιὰ στοιχειωδῶς εὐφυεῖς ἀνθρώπους, φανατισμοὺς. Πῶς ὁ Μπρέχτ δὲν καταλάβαινε αὐτὸ πού τοῦ ὑποδείκνυαν κάθε τόσο οἱ θεωρητικοὶ τοῦ Κ.Κ. τῆς Γερμανίας κ' οἱ κριτικοὶ τῶν κομμουνιστικῶν ἡμερησίων, πῶς ἡ ἔμμεση προπαγάνδα εἶναι χίλιες φορές προτιμότερη ἀπ' τὴν ἀμεση, προπάντων στὴν Τέχνη, καὶ πῶς ἡ διακήρυξή πεποιθήσεων σὲ ὕφος πλανόδιων πωλητῶν, τὸ πολὺ-πολὺ πού μπορεῖ νὰ προκαλέσει εἶναι ἢ ἀντίδραση, μᾶς κι ὁ ἄνθρωπος, κι ὁ πιὸ καλοπροαίρετος, ἔχει ἐγγενῆ τὴν ἀντίρρηση; Πῶς δὲν ἔβγαλε συμπεράσματα ἀπ' τὴν καταστροφικὴ πτώση τοῦ Πισκάτορ,

Ὁ Λίον Φόνχτβάγκερ, προστάτης τοῦ νεαροῦ Μπρέχτ (1919)



Ὁ στενὸς συνεργάτης τοῦ Μπρέχτ, σκηνογράφος Κασπάρ Νέχερ

πού δὲν τοῦ ἀπόμεινε σὰν παρηγοριά τουλάχιστον ἡ ἔγκριση τῶν ἐν τέλει, γιὰ ἐπιτέλεση καθήκοντος; Πῶς δὲν εἶχε πληροφορίες γιὰ τὴν ἄφατη τυραννία τῆς ἀνίας πού καταδυνάστευε τοὺς θεατῆς τῶν ρωσικῶν θεάτρων ἐκείνης τῆς ἐποχῆς; Ὁ Γκούσταφ Γκρόντγκινς, ὁ ἰδιοφυὴς ἠθοποιὸς καὶ σκηνοθέτης πού ᾄχε τόσο τραγικὸ τέλος στὴ Μανίλλα, ἔκανε τὴν ἀπόπειρα νὰ ἀποτοξινώσει τὴν “Ἅγια Ἰωάννα τῶν Σφαγείων” ἀπ' τὴς δημαγωγικῆς τῆς περιτολογίας, χωρὶς ν' ἀφαιρέσει τίποτα ἀπ' τὴν πολιτικὴ γραμμὴ τοῦ ἔργου ἢ ἀπ' τὴν κεντρικὴ του ἰδέα. Ἐκοψε μόνο τοὺς ὕμνους πρὸς τὸν κομμουνισμό, πού δίνουν στὸ κείμενο μιὰ ἀντιαισθητικὴ πινελιά. Κ' ἡ “Ἅγια Ἰωάννα” πέτυχε πέρα γιὰ πέρα, χωρὶς νὰ ἐνοχλήσουν οἱ περικοπὲς ἀκόμα καὶ τοὺς πιὸ ἀριστεροὺς κριτικοὺς. Ἄν ὁ Μπρέχτ ζοῦσε νὰ παρακολουθῆσαι τὴν πρώτη ἀπὸ σκηνῆς παράστασι τοῦ ἔργου του, μὲ τὸ χιοῦμορ πού τὸν διέκρινε, θὰ θυμόταν ἐκείνη τὴν στιχομυθία ἀπ' τὴς “Ἱστορίες τοῦ κ. Κόνερ”:

—“ Τί ἐτοιμάζετε τώρα; ”

—“ Τὸ καινούριο μου σφάλμα ”.

Καὶ τὸ χρόνο τοῦτο — βρισκόμαστε στὰ 1929 — ἐγκαινιάζει τὸ καινούριο του σφάλμα: Τὰ διδακτικὰ ἔργα. Σίγουρα, ἀντίθετα ἀπ' τὸν κ. Κόνερ, δὲν τὸ παραδέχτηκε ποτέ. Ἐμεῖς ὅμως, πού σκύβουμε εὐλαβικά πάνω στὸ βαρυσήμαντο ἔργο του, δὲν μποροῦμε παρά νὰ λυπόμαστε γιὰ τὸν τόσο χαμένο μύθο σὲ μιὰ ὀφελιμιστικὴ προσπάθεια, πού δὲν βρῆκε κἀν τὴν ἀναγνώριση, καὶ προπάντων, τὴν ἀνταπόκριση πού προσδοκοῦσε. Ὅχι μόνον οἱ θεωρητικοὶ τοῦ κόμματος δὲν παραχώρησαν τὸ Imprimitur — ἐδῶ ἐντελῶς μεταφορικά, δὲ ζητήθηκε ποτέ τέτοια ἄδεια — ἀλλὰ, καθὼς ἀπόδειξε ἡ ραγδαία διαρροὴ τῆς ἐργατικῆς πρὸς τὴς φαιοχίτωνες φάλαγγες, κανένας δὲ διδάχτηκε ἀπ' τὴ διδαχὴ αὐτῆ κι ἄλλες παρόμοιες. Γιατὶ ὁ Μπρέχτ — πιστεύοντας βαθιά πὼς ἡ ἀπόστασι τῆς παραδεγμένης μορφῆς τοῦ “ἀριστοτελικοῦ” ὅπως τ' ὀνόμαζε, δράματος καὶ τῆς ἀλήθειας πού καλεῖται τὸ δράμα νὰ συλλάβει καὶ νὰ διαμορφώσει εἶναι τόσο ἀγεφύρωτη, ὥστε νὰ μὴν ὑπάρχει ἢ παραμικρὴ δυνατότητα νὰ

παρουσιαστεί άκέρια ή άλήθεια, αλλά μόνο μασκαρεμένη ή άκρωτηριασμένη — και στην άγωνία του για μιá νέα μορφή δράματος, επέξέτεινε την πολεμική που 'χε άρχίσει στις κριτικές της "Λαϊκή Θέληση" του "Αουγκσμπουργκ, μέχρι την τέλεια κατάργηση όλων των κλασικών. "Τό παλιό θέατρο — έγραφε στα 1926 — δέν έχει πιά πρόσωπο". Και σ' ένα έρώτημα που 'θεσε ή μιá άπ' τις δυό έγκυρότερες έφημερίδες του Βερολίνου εκείνης τής εποχής, ή "Φόσις Τσάιτουγκ", άν τό "δράμα" πρόκειται νά πεθάνει, έδωσε την παρακάτω άπάντηση :

"Εποχές που νταβαβρίζονται με τόσο φριχτά σαράβαλα που λέγονται "Μορφές Τέχνης" (δανεισμένες κι αυτές από άλλες εποχές) δέν μπορούν ούτε δράμα, ούτε κανένα άλλο καλλιτεχνικό είδος νά παρουσιάσουν". Στην ίδια εκείνη άπάντηση διέγραφε με μιá μονοκονδυλιά τόν έξογο γεριμανό κλασικό Χέμπελ, χαρακτηρίζοντας τό θαυμαστό έργο του "Ηρώδης και Μαριάννα" σάν: "... ψελλίζουσα και φτηνή γύμνη διακόσμηση, που δέν μπορεί πιά νά ίκανοποιήσει κανένα". Έκεινο όμως που κάνει εντύπωση σ' αυτή την ομάδαική και άσυζήτητη απόρριψη κάθε κλασικού, είναι ή έλλειψη διαλεκτικής μεθόδου από μέρος ενός πνευματικού άνθρώπου φωνισμένου με τή διαλεκτική. Δέν έκρινε τό καλλιτεχνικό επίτευγμα σύμφωνα με τή σημασία του μέσα στην ίδια την εποχή του, αλλά μονόπλευρα, άπ' τή σκοπιά τής σημερινής εποχής και με σύγχρονα μόνο κριτήρια. Και πιά πέρα, στην ίδια εκείνη άπάντηση προς την "Φόσις Τσάιτουγκ" δήλωνε πως τό θεωρεί ντροπή για μιá γενιά νά τίθεται σέ άμφισβήτηση τό δράμα, σάν μορφή τής έκφρασης τής: "... Ένα θέατρο χωρίς έπαφή με τό Κοινό — διακρήσασα — είναι μορολογία. Άρα τό θέατρο μας είναι μορολογία. Τό ότι τό θέατρο σήμερα δέν έχει έπαφή με τό Κοινό οφείλεται στο γεγονός πως δέ γνωρίζει τί ζητάνε άπ' αυτό. Αυτό που μπορούσε άλλοτε, δέν τό μπορεί πιά, κι άν τό μπορούσε δέ θά τό 'θελαν. Άλλά τό θέατρο εξακολουθεί πάντοτε άδιατάρακτο νά κάνει αυτό που δέν μπορεί και δέν του ζητούν".

Άπόλυτη λοιπόν άρνηση του παλιού Θεάτρου, που ό ίδιος είχε βαφτίσει "μαγειρικό", και στη μορφή και στο περιεχόμενό του. Χρειάζεται ένα θέατρο που θά γίνει όργανο μάχης στην άφύπνιση των έργατών και στην πνευματική τους ανάπτυξη, όχι θέατρο πολιτικής τοποθέτησης όπου ή πολιτική ιδέα, είτε ύποψάσκει είτε επικρατεί κραυγαλέα, είναι συνυφασμένη με την παλιά μορφή του "μαγειρικού" θεάτρου τής καλαισθητικής συμπαθείας, άλλ' ένα θέατρο που συγγραφείς, συνθέτες, εκτελεστές, Κοινό, μετέχουν στον ίδιο βαθμό συμμετοχής, αλλά συμμετοχής με κριτική διαύγεια κι όχι με άποκοιμιστική φυγή από τή ζέουσα πραγματικότητα. "Οί μεγάλοι μηχανισμοί, όπως ή "Όπερα, τό Θεάτρο, ό Τύπος επιβάλλουν άνώνημα, σά νά λέμε, τις αντίληψεις τους. Δέν κάνουν τίποτ' άλλο παρά νά εκμεταλλεύονται την ήγεφαλική εργασία (έδώ, τή μουσική, τή ποίηση, τήν κριτική) των πνευματικών ανθρώπων, που μετέχουν στά ζέρθη τους και θεωρούνται άπ' την οικονομική άποψη πως άνήκουν στην κοινότητα τάξη, άπ' την κοινωνική άποψη όμως θεωρούνται π ρ ο λ ε τ α ρ ι ο ε ι δ ε ι ς. Κ' ένώ οί εκμεταλλευτές εκμεταλλεύονται τους πνευματικούς άνθρώπους για νά τροφοδοτήσουν τους οργανισμούς που προσελκύνουν τό Κοινό, τιμολογούν δηλαδή την εργασία τους και την κατευθύνουν στη δική τους τροχιά, οί πνευματικοί άνθρωποι πάσχουν ακόμα άπ' την ψευδαίσθηση πως όλος αυτός ό μηχανισμός δέν έχει άλλο σκοπό από την αξιοποίηση τής πνευματικής τους εργασίας, πως πρόκειται, δηλαδή, για μιá δευτερεύουσα λειτουργία που δέν έχει καμιά έπιρροή πάνω στην εργασία τους, αλλά τους παρέχει μόνο έπιρροή. Ατή ή άσφαιρα που επικρατεί ανάμεσα στους μουσικούς, τους συγγραφείς και τους κριτικούς σχετικά με τή θέση τους, έχει τερατώδεις συνέπειες, που τους άποδίδουμε πολύ λίγη προσοχή. Γιατί έχοντας τή γνώμη πως κατέχουν ένα μηχανισμό, που στην πραγματικότητα τους κατέχει, ύπερασπίζον ένα μηχανισμό που δέν μπορούν καθόλου νά ελέγξουν, που δέν είναι πιά, καθώς πιστεύουν, μέσο για τους παραγωγούς, άλλ' έγινε μέσο εναντίον των παραγωγών, συνεπώς εναντίον τής ίδιας τους παραγωγής... Λέμε: Τούτο ή κείνο τό έργο είναι καλό, και έννοούν καλό για τό μηχανισμό. Ό μηχανισμός όμως αυτός καθορίζεται άπ' την ύφιστάμενη κοινωνία και άποδέχεται μόνο ό,τι τόν έξασφαλίζει μέσα σ' αυτή την κοινωνία. Κάθε νεωτερισμός που δέν άπειλεί την κοινωνική λειτουργία του μηχανισμού, δηλαδή τή βραδινή διασκέδαση, θά μπορούσε νά συζητηθεί. Δέν επιτρέπεται νά συζητηθούν τέτοιοι νεωτερισμοί που τείνουν σέ άλλαγή τής λειτουργίας του, που τοποθετούν σ' άλλες βάσεις τό μηχανισμό μέσα στην κοινωνία, που θέλουν

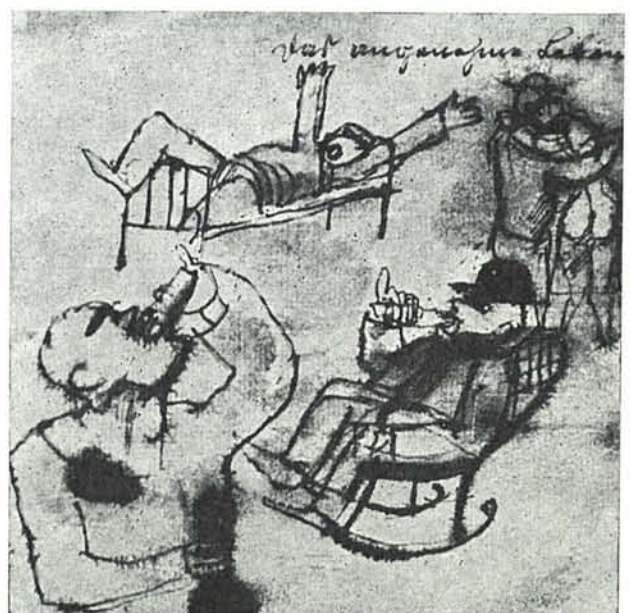
π.χ. νά προσαρτήσουν τό μηχανισμό στα εκπαιδευτικά ιδρύματα ή στους μεγάλους εκδοτικούς οργανισμούς. Η κοινωνία προσλαμβάνει μέσω του μηχανισμού ό,τι χρειάζεται, για νά αναπαράγει ή ίδια. Πέραση λοιπόν έχει ένας "νεωτερισμός" που οδηγεί σέ ανανέωση, όχι όμως και άλλαγή τής ύφιστάμενης κοινωνίας — είτε καλή είναι ή κοινωνική αυτή μορφή είτε κακή".

Και πιά κάτω κατηγορεί τους προοδευτικούς που 'χουν την ψευδαίσθηση πως δέ χρειάζεται νά μεταβάλουν τό μηχανισμό, γιατί πιστεύουν πως κρατούν στα χέρια τους ένα όργανο που σερβίρει εκείνο που αυτοί εκφράζουν μ' άπόλυτη έλευθερία. Άλλά γελούνται — δέν εκφράζουν τίποτα έλεύθεροι, γιατί ό μηχανισμός λειτουργεί και μ' αυτούς και χωρίς αυτούς. Άκόμα προχωρεί στην εκπληκτική διαπίστωση πως ό περιορισμός τής έλευθερίας, τής έλευθέρης έκφρασης, άποτελεί πρόοδο, τό άτιμο περιπλέκεται όσο πάει και περισσότερο στα γεγονότα που μεταβάλλουν την ύψη του κόσμου, και δέν μπορεί πιά νά εκφράζεται "μεμονωμένα". Τό λάθος είναι πως σήμερα οί μηχανισμοί δέν άνήκουν στην όλόκληρα, ούτε τά μέσα παραγωγής στους παραγωγούς, κ' έτσι ή εργασία άποκτά χαρακτηριστικά έμπορεύματος και ύπόκειται στους γενικούς νόμους των έμπορευμάτων.

"Όπως κήρυξε τόν πλεμο με τό "Μεγάλο Μαχαγκόνυ" στη βραγερική αντίληψη τής ύπερας τής παραίτησης, τής Illusion-soper, έτσι κηρύσσει τώρα τόν πόλεμο στο "μαγειρικό" θέατρο τής άστικής τάξης. Τό θέατρο μεταβλήθηκε σε άμβωνα, όπως λέει χαρακτηριστικά ό Μάξ Χέγκελ, και τό Κοινό μιá ένορία συνάθροισμένη, για νά ένωτισθί τά ευαγγελικά ρήματα.

Οί άταβιστικές δασκαλικές κλίσεις του Μπρέχτ βρίσκουν, επιτέλους, διέξοδο στα διδακτικά έργα. Κ' έξω άπ' τό δάσκαλο άνέθρωςκε κι ό θεολόγος μέσα του, ό μελετητής τής Βίβλου, ό εικοιολόγος που σήκωσε τό μπαράκι τής άποκάθαρσης του Θεάτρου άπ' τή μαγική του στίβη. Άν άπόστρεψε τό πρόσωπο άπ' τους χριστιανούς και τό Χριστιανισμό, νοσταλγούσε όμως μιá παγκόσμια δύναμη που θά φέρε τάξη σ' αυτό τόν άρρυθμο κόσμο με τις κατεδαφισμένες αξίες, και τή θρησκεία που ζητούσε ή θρησκευτική φύση του τή βρήκε στο Μαρξισμό-Λενινισμό. "Ποτέ — γράφει ή Λουίζα Ρίντσερ — δέν πρέπει κανένας ν' άποτολμώσει νά βγάλει κρίση για την ύπαρξιστική σχέση ενός άνθρώπου προς τό θεό. Είναι τό βαθύτατο μυστικό του καθενός, και συχνά δέν κατορθώνει νά τό άποκρυπτογραφήσει ως τό θανάτο του, ναι, δέν γνωρίζει καν πως ή ζωή του κατευθύνεται άπ' αυτή την άγνωστη σχέση του προς τό θεό. Η θρησκευτικότητα έχει πολλές μορφές, κι ό άθεϊσμός του Μπρέχτ μπορεί νά 'ναι μιá άπ' αυτές. Δέν έξοουμε ποιά στάση κρατούσε ό Μπρέχτ άπέναντι στο θεό, αλλά ξέρουμε πως έννοούσε και χρησιμοποιούσε την άλήθεια μόνο σάν όργανο μάχης, και πως αξιοολογούσε την αξία μιás άλήθειας, ανάλογα με τό βαθμό τής χρησιμότητάς της στον

Στίχο του Νέχερ εμπνευσμένο άπ' τό τραγούδι τής "Όπερας τής δεκάρας" με τους έπιμαχους στίχους του Βιγιόν



ἀγώνα για τὴν πραγματοποίηση τοῦ κομμουνισμοῦ. Κάθε φιλοσοφία, κάθε ἠθική, εἶναι γι' αὐτὸν καλή, φτάνει νὰ ξυμπάνει καὶ νὰ στεριώνει τὴν ἐπαναστατικὴ δραστηριότητα. Ἡ θρησκεία, γενικά, καὶ προπάντων στὴ μορφὴ τοῦ χριστιανισμοῦ, τοῦ φαίνεται πὼς παραλύει αὐτὴ τὴ δραστηριότητα, γιατί προτρέπει στὴν ὑπομονὴ καὶ περιμένει κάθε πραγματικὴ βοήθεια ἀπ' τὸ θεὸ καὶ κάθε εὐτυχία ἀπ' τὸ ὑπερέτερον. Ὁ θεὸς τοῦ εἶναι μιὰ ἀχρηστη ἀλήθεια, ὁ Χριστιανισμὸς ἓνα ἀχρηστο εἶδος κοσμοθεωρίας, ὁ θρησκευτικὸς ἄνθρωπος ἓνα ἀχρηστο μέλος τῆς νέας κοινωνίας".

Χρειαζότανε λοιπὸν ἓνας καινούριος μηχανισμὸς, ἄσχετος μὲ τὴν ἀστικὴ ὑψικάμινο, πού νὰ 'ναι σὲ θέση νὰ δεχτεῖ τὴν καινούρια τροφή. Καὶ στὴ Γερμανία, πού πάσχει ἀπὸ ὑπερπληθωρισμὸ σωματείων, καὶ πού κάθε γερμανὸς νιώθει πῶς ἀσφαλῆς ὅταν συσπειρώνεται κάτω ἀπ' τὰ φτερά ενός, ὅποιου νὰ 'ναι, σκοποῦ γιὰ νὰ χάσει τὴν ἀτομικότητά του μέσα στὴν πειθαρχία τοῦ συνόλου(7), δὲν ἦταν δύσκολο ν' ἀνακαλυφθεῖ ἓνα τέτοιο ὄργανο. Ὅπως ἀναφέρει ὁ Ἔρνστ Σουμάχερ, τὴν ἐποχὴ τῆς Δημοκρατίας τῆς Βαυαρίας, ὑπῆρχαν πάνω ἀπὸ 14.000 σωματεία χορωδιῶν, μὲ, πάνω-κάτω, 560 χιλιάδες μέλη, καὶ ἀπ' αὐτὰ τὸ 70 % ἦσαν ἐργάτες. Τὰ περισσότερα ἀπ' αὐτὰ τὰ σωματεία εἶχαν καὶ πολιτικὴ χροιά, ὅπως ἡ Μικτὴ Χορωδία τοῦ Βερολίνου πού διεύθυνε πολλὰ χρόνια ὁ Σέρχεν, καὶ πού περιλάβαινε μέσα στοὺς σκοποὺς τῆς καὶ τὴν προώθησι τῆς "ἐπαναστατικῆς" τέχνης. Οἱ χορωδίες αὐτές δὲν περιορίζονταν μόνον νὰ τραγουδᾶνε, ἀλλὰ θέλανε νὰ πλατύνουν τὸ ρεπερτόριό τους καὶ μὲ μουσικὰ θεατρικὰ ἔργα παιδαγωγικῆς μορφῆς, καὶ, φυσικά, ὅσες ἀριστέριζαν, τὴν παιδαγωγικὴ αὐτὴ μορφὴ τὴν ἐννοοῦσαν ἐπαναστατικὴ ἐκπαίδευση μὲ ἐπαγωγὸ τρόπο, καὶ ὄχι στεῖρα διδασκαλία, πού θὰ 'κανε τοὺς περισσότερους προλετάριους, καὶ προπάντων τίς γυναῖκες τους, νὰ χασμουριοῦνται. Σ' ἓνα κατ' ἐξοχὴν μουσικὸ λαὸ, ὅπως ὁ γερμανικὸς, πού ἀντλεῖ, κατὰ τὸ μακαρίτη Ἀντρέ Ζυγκφρήντ, τὸ αἶσθημα τῆς πειθαρχίας ἀπ' τὸ μουσικὸ του αἶσθημα, δὲν ὑπῆρχε καλύτερο ὄργανο μετάδοσης καινούριων ἰδεῶν μιᾶς πειθαρχημένης παγκόσμιας κοινωνίας, ἀπ' τὴ μουσικὴ. Ὁ μηχανισμὸς λοιπὸν ἦταν διαθέσιμος, στὴ θέση τῆς παλιᾶς θρησκευτικῆς καντάτας θὰ 'μπαινε τὸ εὐαγγέλιο τῆς ἀλλαγῆς τῆς παγκόσμιας τάξης. Κι ὁ Μπρέχτ, ἐλπίζοντας πὼς θὰ λυτρώσει τὴν τέχνη ἀπ' τὸ μερκαντιλιστικὸ τῆς χαρακτῆρα, ἀποφάσισε νὰ δημιουργήσῃ τὸ καινούριο εἶδος τοῦ θεάτρου, ὅπου δὲ θὰ ὑπῆρχαν πωλητὲς καὶ ἀγοραστές, οὔτε ἔμποροι τῆς τέχνης, ἀλλὰ μόνον ὅσοι θέλανε νὰ ἀσκήσουν τὴν τέχνη σὰ λειτουργημὰ ὑψηλό, μόνον ὅσοι μπορούσαν καὶ εἶχαν δικαίωμα νὰ ὀφελήθουν δημιουργικά ἀπ' αὐτὴ. Ὅταν ὁ Μπρέχτ πληροφορήθηκε τὸ μεγάλο ἀριθμὸ τῶν μελῶν τῶν χορωδιῶν, σκέφτηκε πὼς τὸ πρόβλημα τοῦ τί συμβαίνει στὸ μυαλὸ ἐκείνου πού τραγουδᾷ, εἶναι τὸ ἴδιο σοβαρὸ ὅσο καὶ ἐκείνου πού ἀκούει, καὶ ἀντὶ νὰ 'ναι στόχος ἡ διασκέδασι, ἡ ἀποχαλνώσι, ἡ καλὴ χώνεψι, ἡ φυγὴ, θὰ 'ταν τώρα ἡ μόρφωσι τοῦ προλετάριου — καὶ μὲ τὴ λέξι μόρφωσι ἐννοοῦσε τὴν ἐπαναστατικὴ του κατάρτισι καὶ τὸ κέντρισμα τοῦ ἀγωνιστικοῦ κομμουνιστικοῦ πνεύματος.

Ἡ ἀντίληψι τοῦ θεάτρου αὐτοῦ, ὅπως παρατηρεῖ πολὺ σωστὰ ὁ Μπερνάρ Ντόρ, ἦταν ἡ διδασκτικὴ μορφὴ του, ὄχι ὅμως ἐνὸς θεάτρου στὴν ὑπερῆσσι τῆς παιδαγωγικῆς (ὅπως συμβαίνει σὲ κάποια σχολεῖα ὅπου τὸ θέατρο χρησιμοποιεῖται ἀκόμα καὶ γιὰ μνημοτεχνικὴ ἀσκήσι) οὔτε μιᾶς παιδαγωγικῆς στὴν ὑπηρεσία τοῦ θεάτρου (ὅποταν ὁ σκοπὸς θὰ 'ταν νὰ μυηθοῦν οἱ μαθητὲς στὴ θεατρικὴ τέχνη), ἀλλ' ἐνὸς θεάτρου πού 'ναι αὐτὸ καθ' ἑαυτὸ παιδαγωγικὸ καὶ ὅπου οἱ ἐκτελεστὲς (τραγουδιστὲς καὶ ἡθοποιοὶ) θὰ 'χαν ἀποστολὴ νὰ διδάξουν διδασκόμενοι. Κάθε διαφορὰ μεταξὺ ἡθοποιῶν καὶ θεατῶν θὰ 'πρεπε νὰ ἐξαφανιστεῖ χάρη στὸν πολλαπλασιασμὸ τῶν χορῶν πού θ' ἀναλάμβαναν ρόλο μεσάζοντα. Γιατὶ "πράττειν εἶναι προτιμότερο τοῦ αἰσθάνεσθαι".

Τὸ θεατρικὸ αὐτὸ εἶδος δὲν ἦταν βέβαια καινούριο, οὔτε καμιά ἐφεύρεσι τοῦ Μπρέχτ. Κιόλας, οἱ οὐμανιστὲς τῆς Ἀναγέννησις ἔγραφαν θεατρικὰ ἔργα γιὰ τὴν ἀσκήσι τῶν σπουδαστῶν στὴ λατινικὴ γλῶσσα, καὶ ἀκόμα διδασκτικὸς ἦταν ὁ σκοπὸς τῆς μοναχῆς Χρυσόβιτας, ἡγουμένης τῆς μονῆς Γκάντερσχάιμ τῆς Σαξωνίας, τὸ 10ο π.Χ. αἰώνα, πού διασκεύασε ἔργα τοῦ Τερέντιου, δίνοντάς τους θέματα παρμένα ἀπ' τὴ χριστιανικὴ ἱστορία. Τὸ ἴδιο διδασκτικὸ ἢ καλύτερα ἠθικοπλαστικὸ χαρακτῆρα ἦταν καὶ

(7) Τὸν καιρὸ τῶν σπουδῶν μου στὴ Γερμανία, μιὰ ἐφημερίδα εἰρωνοδόμησι τῆς μανίας τῶν Γερμανῶν γιὰ συλλόγους εἶχε ἀνακαλύψει στὸ Πρωτοδικεῖο ἓνα πού 'χε τὴν παράξενη ἐπισημνία: "Σύλλογος τῶν φίλων πού ἀγαποῦν τ' αὐτὰ μάτια".



Ὁ πυγμαχὸς Πάουλ Σάμσον - Κέρνερ καὶ ὁ Μπρέχτ στὰ 1926

οἱ moralités τοῦ Μεσαίωνα, ὅπως καὶ τὰ διάφορα passionspiele, ὅμως, κατ' ἐξοχὴν δημιουργοὶ τοῦ διδασκτικοῦ θεάτρου θεωροῦνται οἱ Ἰησοῦτες, καὶ ἀπ' αὐτοὺς νομίζον πὼς δανείστηκε ὁ Μπρέχτ τὴν ἰδέα τῶν παιδαγωγικῶν ἔργων οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς μελετητὲς του.

Τὸ Τάγμα τοῦ Ἰησοῦ, πού ἱδρυσε ὁ Ἰγνάτιος Λογιόλα, ἦταν μιὰ μαχητικὴ ἀντίδρασι στὴ Μεταρρύθμισι καὶ τίς προοδευτικὲς ἰδέες πού τὴν προκάλεσαν. Δὲν εἶναι ὅμως κάθε ἀντίδρασι στενοκέφαλη, καὶ ἡ εὐφύεστατη ἀντίδρασι τῶν Ἰησοῦτων χρησιμοποίησε τὰ πῶς προοδευτικὰ μέσα γιὰ νὰ κάνει ἀποτελεσματικὴ τὴν ἰδεολογικὴ τῆς ὀπισθοδρομικότητά. Ἐξῶ ἀπ' τοὺς τρεῖς ὄρκους, τῆς πίστης, τῆς ὑπακοῆς καὶ τῆς ἀγνείας, πού ὑποδέχονταν ἐνδομυχῆ παραδοχὴ τῶν κατηγοριῶν τῶν Μεταρρυθμιστῶν ἐναντίον τοῦ καθολικοῦ κλήρου καὶ τῶν μοναχικῶν ταγματῶν γιὰ σιμωνία, σοδομισμὸ καὶ ἀθεΐα, οἱ Ἰησοῦτες μεταχειρίστηκαν ὅλα τὰ ὅπλα τῶν ἀντιπάλων τους, μιλώντας ὅμοια γλῶσσα μὲ τοὺς λυτρωμένους ἀπ' τὰ σχολαστικὰ δεσμὰ πρωταθλητῆς τῆς παχανιστικῆς Ἀναγέννησις. Ὁ Ἰγνάτιος Λογιόλα(8) θέλησε νὰ μετατρέψῃ τὴ χριστιανικὴ θρησκεία ἀπὸ θρησκεία παρηγοριᾶς στὸ ὑπερέτερον σὲ κατάκτησι τῆς ζωῆς ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο ad maiorem dei gloriam. Γιὰ νὰ πετύχει τὸ στόχο του εἶχε ἀνάγκη μιᾶς στρατιᾶς πού θὰ πολεμοῦσε γιὰ ἓναν ἐξαγινισμένον χριστιανισμὸ, νὰ κατακτῆσαι ξανά τίς χριστιανικὲς χῶρες μὲ τὴν ταυτόχρονη κατάκτησι ὅλων τῶν περιοχῶν τῆς γῆς ὅπου οἱ κάτοικοι λάτρευαν ἄλλους θεοὺς, στέλνοντας in partibus infidelium τοὺς πῶς μαχητικὸς ἐπαρχοὺς, ἐτοιμοὺς ἢ νὰ προσηλυτίσουν τοὺς ἄπιστους στὴ θρησκεία τοῦ τρυφερότατου Θεοῦ τῆς Ἀγάπης καὶ τῆς Εὐσπλαχνίας, διδάσκοντας ταυτόχρονα τὴ δικαιοσύνη καὶ τὴ φιλαλληλία, καὶ πολεμώντας τὴν ἐπιμετάλλευσι τοῦ ἀνθρώπου ἀπ' τὸν ἄνθρωπο, ἢ νὰ ὑποστούν καρτερικά μαρτυρικὸ θάνατο A.M.D.G. Τὸ μοναστήρι πού ἱδρυσε στὸ Μοντεκασινο ὁ Ἅγιος Βενέδικτος ἦταν μιὰ κομμουνιστικὴ κοινωνία καλῶν ἔργων, πού ζοῦσε ὅμως ἀποκλεισμένη ἀπ' τὸν ἄλλο κόσμον σὲ μιὰ splendid isolation. Ἀντίθετα, τὸ Τάγμα τοῦ Ἰησοῦ ἐξαπολύθηκε στὰ πέρατα τῆς γῆς, ἱδρύνοντας θαυμαστὲς ἀταξικὲς πολιτείες μὲ τοὺς

(8) Κατὰ κόσμον Ἰνγκο Λόπεζ ντε Λογιόλα, Ἰσπανὸς ἀξιοματικὸς ἀπὸ μεγάλη ἀρχοντικὴ οἰκογένεια (1491 - 1556) τραυματίστηκε βαρῶς στὴν Παμπλοῦνα καὶ μετὰ τὴν σωτηρία του ἀσκήτεψε, ταξίδεψε προσκυνητῆς στοὺς Ἁγίους Τόπους καὶ ἱδρυσε τὸ 1534 τὴν Ἐταιρία τοῦ Ἰησοῦ, πού ἀναγνωρίστηκε ἀπὸ τὸν Πάπα Παῦλον τὸν 3ο στὰ 1540.

βάρβαρους πριν Ιθαγενείς, εγκαθιδρύοντας την ιδανική civitatem dei, όπως έγινε στα 1572, ανάμεσα στους ποταμούς Παράνα και Ούρουγουά, στη σημερινή θέση της Παραγουάης (το Κράτος του Θεού). Για τούτο δίκαια λέγεται πως το φαινόμενο του Ίησουιτισμού, δέν ήταν φαινόμενο συντηρητισμού αλλά, Ίσως' ένα σημείο, επαναστατικό.

"Εν' απ' τὰ κύρια όπλα που χρησιμοποίησαν οι Ίησουίτες στον άγώνα τους κατά των Μεταρρυθμιστών και των παγανιστικών τάσεων της Αναγέννησης, ήταν τὸ Θέατρο. Μέσα στο όλο εκπαιδευτικό τους σύστημα, που έπεδωκε την "έσωτερική διάβρωση της κοσμικής κουλτούρας με θρησκευτικές άξίες" όπως λέει ο Κίντερμαν, περιελήφθη κ' η άναμόρφωση του σχολικού θεάτρου. Η άρχή έγινε διστακτικά με σχολικούς διάλογους πάνω στα βασικά προβλήματα της ύπαρξης, ύστερα όμως, στο βιβλίο των κανόνων που 'χε τίτλο "Ratio et Institutio Studiorum Societatis Jesu" στον 58ο κανόνα αναφέρεται: "Σπάνια πρέπει ο πατήρ Έπαρχος να εγκρίνει ανέβασμα κωμωδιών και τραγωδιών, όταν όμως συμβαίνει, τότε πρέπει να παίζονται σε λατινική γλώσσα και με άμολόζοντα τρόπο. Ο έλεγχος του κειμένου πρέπει να γίνεται προσεκτικά απ' τον ίδιο ή κάποιον αντικαταστάτη που θά όριζε αυτός. Για τις παραστάσεις αυτές να μη χρησιμοποιείται η εκκλησία, αλλά άλλος κατάλληλος χώρος". Και στον 13ο κανόνα όρίζει: "Τὸ περιεχόμενο των τραγωδιών και κωμωδιών πρέπει να 'ναι ιερὸ και εὐσεβές... Γυναικεῖοι ρόλοι και γυναικεῖα φορέματα δέν πρέπει να παρουσιάζονται". Σιγά-σιγά, όμως, αρχίζει κάποια χαλάρωση, και προς τὸ τέλος του 16ου αιώνα, εμφανίζονται ίντερμέδια στις τοπικές-λαϊκές γλώσσες — οι τραγωδίες κ' οι κωμωδίες παραμένουν πάντα λατινικές — καθώς και γυναικεῖοι ρόλοι, παιγμένοι, φυσικά, από άρρενες μαθητές.

Γρήγορα όμως έγινε συνείδηση πως τὸ θέατρο, σ' αντίθεση προς τὸ κήρυγμα, αποτεινόταν όχι μόνο στο άφτι αλλά και στο μάτι, και μέσ' απ' αυτό εισέδμε στη φαντασία. "Εδωσαν λοιπόν πρω-

Πάουλ Ντεσσάου, συνθέτης μουσικής της "Μάνας Κουράγιο"



ταρχική σημασία στην ανάπτυξη αυτού του προπαγανδιστικού μέσου, και, στο 17ο αιώνα, τὸ Ίησουιτικό θέατρο φτάνει σ' έξαιρετική άκμή, και παίρνει, απ' την άποψη της σκηνοθεσίας και της σκηνογραφίας, εξέχουσα θέση στο ευρωπαϊκό θεατρικό μαπαρόκ. Άξίζει να σημειωθεί πως ο πρώτος σημαντικός, επώνυμος συγγραφέας του Ίησουιτικού θεάτρου ήταν ένας συνονόματος του ποιητή μας, ο Λέβιν Μπρέχτ!

Δέν πιστεύω πως ο Μπρέχτ άνέτρεξε μόνο στο θέατρο των Ίησουιτών για να συλλάβει την ιδέα των διδακτικών του έργων. Είχε πολύ πιο κοντινή και πρόχειρη πηγή, τή μορφή εκείνη που τον ξαναγύρισε στις πηγές της γερμανικής γλώσσας, τὸ Λούθηρο. Σε μιὰ από τις όμιλίες του, ο καλόγερος που συντάραζε τὸν κόσμο συνιστᾷ τὰ διδακτικά έργα των σχολικών παραστάσεων, γιατί μέσα απ' τις κωμωδίες διδάσκεται ο νέος πως πρέπει να συμπεριφέρεται, τί ν' αποφεύγει, τί ν' ακολουθεῖ. Οι ρόλοι των έργων, πλασμαμένοι με ποιητική τέχνη, στέκονται σαν καθρέφτης στα μάτια των μαθητών. Κι ούτε πρέπει ν' αποφεύγουν οι χριστιανοί να παρακολουθούν κωμωδίες, τάχα γιατί περιλαμβάνουν, τότε-πότε, ασχρότητες κι άθέμιτες έρωτικές σχέσεις, γιατί τότε θά 'πρεπε, για τὸν ίδιο λόγο, ν' αποφεύγεται και τὸ διάβασμα της Βίβλου.

Άλλά κι ο άλλος Διδάσκουρος της Μεταρρύθμισης, ο μεγάλος ούμανιστής Μελάγχθον, όργάνωσε πολλές παραστάσεις αρχαίων δραμάτων στο σχολείο του, την περιώνυμη Schola Privata: μάλιστα στα χρόνια 1525-1526 ανέβασε την "Εκάβη" του Εὐριπίδη (παιγμένη, φυσικά, λατινικά), τὸν "Θυέστη" του Σενέκα, τὸν "Miles Gloriosus" του Πλάτου κι άρκετες κωμωδίες του Τερέντιου: διασώθηκαν οι πρόλογοι που 'χε γράψει ο ίδιος γι' αυτές τις παραστάσεις.

Τὸ πρώτο διδακτικό έργο του Μπρέχτ εἶν' έμπνευσμένο απ' την ήρωική πτήση του Λίντμπεργκ πάνω απ' τὸν Άτλαντικό με τὸ άεροπλάνο του "Πνεῦμα του Σαιν Λιούις" στα 1927. Ο άρχικός τίτλος ήταν "Πτήση του Λίντμπεργκ". Όταν όμως, στη διάρκεια της γιτλερικής περιόδου ο κ. συνταγματάρχης άσπάστηκε τις άρχές του Έθνικοσοσιαλισμού, διαγράφηκε όλότελα τ' όνομά του και τὸ έργο βραβτίστηκε "Η πτήση του Όικεανού". Η μουσική ήταν του Κούρτ Βάιλ. Αναφέρεται ακόμα σαν μουσικός συνεργάτης ο Πάουλ Χίντεμτ, που 'χε γράψει τέσσερα κομμάτια. Πρωτοπαίχτηκε στην Deutsche Kammermusik του Μπάντεν - Μπάντεν τὸν Ιούλιο του 1929. Έπαναλήφθηκε τὸ Δεκέμβρη του ίδιου χρόνου στο Βερολίνο με σκηνοθεσία του ίδιου του Μπρέχτ αυτή τή φορά, και μουσική διεύθυνση του περίφημου άρχιμουσικού Όττο Κλέμπερερ. Τὸ Μάρτη του 1930 μεταδόθηκε απ' τὸ ραδιόφωνο με διεύθυνση του Σέρχεν. Επίσης παίχτηκε στην Άκαδημία Μουσικής της Φιλαδέλφειας, κάτω απ' την μαπαγκέτα του Λεοπόλδου Στοκόβσκυ στα 1931.

Στὸν 1ο τόμο των "Δοκιμιών", σ' ένα είδος προλόγου, ο άρχικός τίτλος είναι διαγραμμένος κι άναγράφεται από πάνω ο νέος. Τονίζεται πως πρόκειται για ραδιοφωνικό διδακτικό έργο για κορίτσια κι άγόρια, όχι μιὰ περιγραφή της πτήσης του Όικεανού, άλλ' ένα παιδαγωγικό έγχειρήμα, και, ταυτόχρονα, μιὰ μέχρι τή στιγμή εκείνη άδοκίμαστη χρησιμοποίηση του ραδιοφώνου — καθόλου ή σπουδαιότερη — αλλά μιὰ, από σειρά άλλων πειραμάτων, χρησιμοποίησης της ποίησης για άσκηση. Τὸ έργο αρχίζει με φωνή απ' τὸ ραδιόφωνο που λέει τούτα:

Τὸ Κοινὸ σᾶς παρακαλεῖ: επαναλάβετε τὴν πρώτη πτήση του Όικεανού τραγουδώντας τις νότες μαζικά και διαβάζοντας τὸ κείμενο.

Νά η μηχανή άνέβα

πέγα εκεί στην Εδρώπη σε προσμένουν σου γνώφει η δόξα

ΑΙΝΤΜΠΕΡΓΚ (διαγραμμένο). ΑΕΡΟΠΟΡΟΣ: Άνεβαίνω.

Κι ο άεροπόρος αρχίζει να μιλάει για τὸ άεροπλάνο του και να περιγράφει την πτήση του, αναφέροντας με κάθε λεπτομέρεια τὰ όσα παρέλαβε μαζί του, απ' τή λαστιγένια βάρκα ως τὸ κουβαράκι τὸ σπάγγο. Και μετά, τὸ "Πνεῦμα του Σαιν Λιούις" επισημαίνεται στα διάφορα σημεία της πορείας του. Περιγράφεται η πάλη του άεροπόρου με τήν όμίχλη, με τή χιονοθύελλα μέσ' στη νύχτα, με τὸν ύπνο που τὸν κυριεύει.

Λοιπόν μάχομαι ενάντια στη φύση κ' ενάντια στον εαυτό μου.

"Ο, τι κι αν είμαι η όποιες κουταμάρες κι αν πιστεύω σαν πετάω, είμαι ένας αληθινός άθεϊστής.

Και πὺ κάτω ξεσπάει αισιόδοξα:

Ἀνὸ ἤπειροι, δυὸ ἤπειροι
μὲ περιμένουν!
Πρέπει νὰ φτάσω!

Και τὸ ἔργο τελειώνει μ' αὐτοὺς τοὺς στίχους:

Πρὸς τὸ τέλος τῆς 3ης χιλιετηρίδας τῆς χρονολογίας μας
ἀνυψώθηκε ἡ μετάλλινη ἀφέλειά μας
ἀποδείχοντας αὐτὸ πὸν ἦταν μοιροετὸ
χωρὶς νὰ μᾶς κάνει νὰ ξεχνᾶμε τὸ
ἄφταστο

Σ' αὐτὸ ἀφιερώνεται τούτη ἡ ἀφήγηση.

Τὸ διδάγμα τῆς "Πτήσης τοῦ Ὁκεανοῦ" εἶναι ἡ νίκη τοῦ
ὀρθολογισμοῦ πάνω στὴν πρόληψη, τὴ μυστικοπάθεια καὶ τὸ συν-
αισθηματισμὸ. Εἶναι ἡ νίκη τοῦ ἀνθρώπου πὸν λυτρωμένος ἀπὸ
τὰ κατὰλοιπα τοῦ σκοταδισμοῦ μέσα στὸν ἐπιστημονικὸ αἰῶνα
πὸν ζῆ, προσπαθεῖ νὰ κερδίσει γιὰ τὸ ἀνθρώπινο γένος ὅσα
καθυστερήσει ἡ ἠθελμημένη ἀμάθεια. Στὸ τέλος τοῦ ἔργου σημειώ-
νονται ὡς συνεργάτες ὁ Βάλ, ἡ Χάουπμαν (δὲν ἔπαψε σχεδὸν
ποτέ νὰ φιγουράρει ἀνάμεσα στους συνεργάτες ὁ ἀποδιοπομπαῖος
τράγος τοῦ "Χάπυ ἔντ") καὶ ὁ Χίντεμτ.

Στὶς "ἐξηγήσεις" πὸν ἀκολουθοῦν, ὁ Μπρέχτ ξεκαθαρίζει πὸς
δὲν πρόκειται γιὰ ἔργο τέχνης πὸν θὰ δικαιῶνε τὸ ἀνέβασμά του.
Εἶναι — ὑπογραμμίζει ὁ ἴδιος — ἀ ν τ ι κ ε ἰ μ ε ν ο δι δ α χ ῆ ς.
Κ' ἐδῶ τονίζει τὸ γνωστὸ μας: "πρῶττει εἶναι προτιμότερο
τοῦ αισθάνεσθαι". Ὅσο γιὰ τὸ ραδιόφωνο στὴ σημερινή του
κατάσταση, τὸ ἔργο τοῦτο δὲν ἔχει σκοπὸ νὰ τὸ ὑπηρετήσει, ἀλλὰ
νὰ τὸ ἀ λ λ ἄ ξ ε ι. Τὸ "π ῶ ς", ἐπιδείχτηκε στὸ μουσικὸ
Φεστιβάλ τοῦ Μπάντεν-Μπάντεν τὸ 1929. Ἡ "Πτήση τοῦ Ὁ-
κεανοῦ" δὲν ἔχει οὔτε αισθητικὴ οὔτε ἐπαναστατικὴ ἀξία, ἀλλὰ
μόνο παιδαγωγικὴ.

Σχετικὸ μὲ τ' ἀεροπλάνα καὶ τὶς τολμηρὲς πτήσεις, εἶναι καὶ τὸ
δευτέρου διδακτικὸ ἔργο του: "Τὸ βάδειο διδακτικὸ ἔργο τῆς
συναίνεσης", μὲ ἥρωα, αὐτὴ τῆ φορά, τὸ γάλλο πιλότο Νυνζε-
σέρ, πὸν ἐξαφανίστηκε μαζί μὲ τὸ συνάδελφό του Κολὲν στὴν
προσπάθεια τοῦ διάπλου τοῦ Ἀτλαντικοῦ ἀπ' Ἀνατολή σὲ
Δύση, μετὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ Λίντμπεργκ στὴν ἀντίθετη κατεύ-
θυνση. Παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορά στὴ μουσικὴ ἑβδομά-
δα τοῦ Μπάντεν-Μπάντεν στὶς 28 Ἰουλίου τοῦ 1929, μὲ μουσι-
κὴ διεύθυνση τοῦ Ἀλφόνσου Ντρέσελ καὶ τοῦ Ἑρνέστου Βόλφ.
Πῆραν μέρος σὰ σολίστ μερικοὶ ἀπ' τοὺς πὺ γνωστούς ἡθοποι-
οὺς τῆς ἐποχῆς, ὅπως ὁ Χάραλντ Πάουλσεν, ὁ πρωταγωνιστὴς
τῆς "Ὀπερας τῆς δεκάρας" καὶ ὁ Τέο Λίγκεν, πὸν παίζανε
τοὺς δυὸ ἀπ' τοὺς τρεῖς κλόουν. Σύμφωνα μὲ τὴν προλογικὴ
σημείωση, πάνω σὲ μιὰ ἐξέδρα βρίσκονται τὰ συντρίμματα ἐνὸς
ἀεροπλάνου. Στὸ βάθος εἶναι τοποθετημένος ὁ χορὸς, ἀριστερὰ
ἡ ὀρχήστρα. Οἱ τέσσερις ἀεροπόροι κάθονται μπρὸς σὲ ἀνάλογια
δεξιὰ ἐμπρὸς. Τὸ θέμα τοῦ διδακτικοῦ αὐτοῦ ἔργου εἶναι ἡ πτώ-
ση τεσσάρων ἀεροπόρων πὸν προσπάθησαν νὰ διαπλεύσουν τὸν
Ἀτλαντικὸ. Ἰκετεύουν βοήθεια γιὰτὶ δὲ θέλουν νὰ πεθάνουν.
"Ὁ "διδαγμένος" χορὸς συζητεῖ μὲ τὴ μᾶζα: βοηθεῖ ὁ ἀνθρω-
πος τὸν ἀνθρωπο; Ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀρνητικὴ: "Μὴν ὑπο-
λογίζετε, λοιπόν, σὲ βοήθεια" λέει ὁ χορὸς στους ἀεροπόρους:

"Γιὰ ν' ἀρνηθεῖς τὴ βοήθεια χρειάζεται βία

βία χρειάζεται

καὶ γιὰ νὰ πετύχεις τὴ βοήθεια.

"Ὅσο ἡ βία βασιλεύει, ἡ βοήθεια
μπορεῖ ν' ἀποποιηθεῖ.

"Ὅταν δὲν θὰ βασιλεύει πιά ἡ βία,
ἡ βοήθεια θὰ ναι ἄχρηστη.

Λοιπὸν βοήθεια μὴ ζητᾶτε, μόνο
τὴ βία καταργεῖστε.

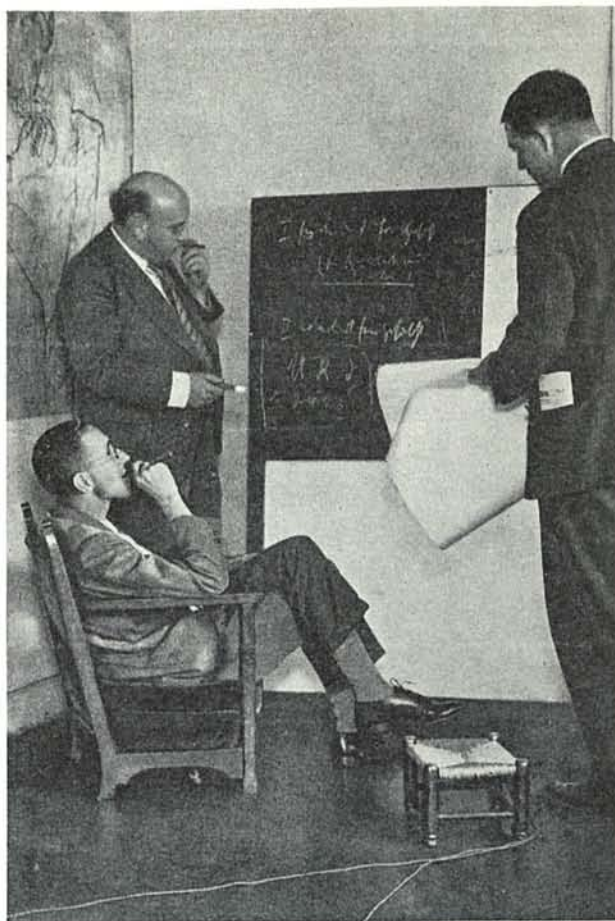
Βοήθεια καὶ βία ἓνα ὅλο ἀποτελοῦν
καὶ τὸ ὅλο πρέπει ν' ἀλλάξει".

"Ἐνα ἰντερμέδιο μὲ τρεῖς παλιὰτους συμπληρώνει τὴν ἀρνητικὴ
αὐτὴ διαπίστωση. Ὁ ἓνας ἀπ' τοὺς τρεῖς, ἓνας γίγας πὸν τὸν
λένε οἱ ἄλλοι δυὸ κύριο Σμίτ, παραπονιέται γιὰ πόνους πὸν νιώ-
θει στὰ διάφορα μέλη του. Οἱ δυὸ ἄλλοι παλιὰτους τὸν ἀκρωτηριά-
ζουν γιὰ νὰ θεραπεύσουν τοὺς πόνους του, καὶ στὸ τέλος τοῦ
κόβουν καὶ τὸ κεφάλι. Οἱ τέσσερις ἀεροπόροι πρέπει νὰ πεθά-
νουν, γιὰ νὰ διδαχθοῦν:

"πεθάνετε, ἀλλὰ μάθετε,

μάθετε, ἀλλὰ μὴ μάθετε λανθασμένα"

τοὺς λέει ὁ διδαγμένος χορὸς. Μόνο ὁ Σὰρλ Νυνζεσέρ, ὁ πιλότος,
ἀρνιέται νὰ ὑποταχθεῖ στὴν ἀπόφαση. Κι ὅταν ὁ χορὸς ἐπιβάλ-



Μπέρτολτ Μπρέχτ, Χὰνς Ἀϊσερ καὶ Σλάταν Ντούντοφ προ-
στοιμάζουν τὸ γύρισμα τῆς ταινίας "Kuhle Wange", 1932

λεῖ νὰ παραδόσουν τὸν κινητήρα καὶ τ' ἄλλα κομμάτια τοῦ πε-
σμένου ἀεροπλάνου, ὑμνεῖ τοὺς ἀεροπόρους ἔτσι:

"Σηκωθείτε, ἀεροπόροι, σεῖς ἀλλάξατε τὸ νόμο τῆς γῆς!
χιλιάδες χρόνια πέφταν ὅλα ἀπὸ ψηλὰ πρὸς τὰ κάτω
ἐξω ἀπ' τὰ πουλιά.

Ἀκόμα καὶ στὶς πὺ παλιὲς πέτρες

δὲν βρήκαμε κανένα σημάδι

κάποιου ἀνθρώπου

πὸν νὰ πετάξε στὸν ἀέρα.

Ἀλλὰ σεῖς ὑψωθήκατε περὶ τὰ τέλη τῆς δεύτερης χιλιετηρί-
της χρονολογίας μας. [δρας

Οἱ τρεῖς ἀεροπόροι ὑποτάσσονται στὴν πορὰ τῶν πραγμάτων
καὶ δέχονται τὸ θάνατο, πὸν δὲν μπορεῖ νὰ νικηθεῖ παρὰ μόνο
μὲ τὴ συναίνεση στους ἀδήριτους νόμους τῆς ἱστορίας. Ὁ Νυνζε-
σέρ, πὸν γαντζώνεται στὴν πρόσκαιρη καὶ ἐπισφαλῆ ζωὴ του,
ὅπως καὶ στὴν ἀμενηρὴ δόξα του, δὲ θέλει νὰ πεθάνει, ἐνῶ οἱ
ἄλλοι τρεῖς ἐξαγνίζονται μὲ τὴν ἀποτίναξη τοῦ σαρκίου των:

"Σεῖς ὅμως, πὸν συνανεῖτε μὲ τὴ πορὰ τῶν πραγμάτων
μὴν ξαναθυσιάζεστε στὸ μηδέν.

Ἀνυψοθεῖτε πεθαίνοντας στὸ θάνατό σας

ὅπως δουλέψατε τὴ δουλειά σας,

ἀνατρέποντας μιὰν ἀνατροπὴ.

Στραφεῖτε πεθαίνοντας

ὄχι πρὸς τὸν θάνατο

ἀλλὰ δεχθεῖτε τὴν παραγγελία μας

νὰ ξαναφτιάξετε τὸ ἀεροπλάνο σας.

Ἀρχίστε!

Γιὰ νὰ πετάξετε γιὰ μᾶς

στὸν τόπο πὸν σᾶς χρειάζομαστε

καὶ στὸν χρόνο πὸν εἶναι ἀνάγκη. Γιὰτὶ

σᾶς καλοῦμε νὰ βαδίζετε μαζί μας

γιὰ ν' ἀλλάξετε ὄχι μόνο

Ἔτσι πῆραν οἱ φίλοι τὸ φίλο
καὶ θεμελιώσαν μιὰ νέα συνήθεια
κ' ἔναν καινούριο νόμο
καὶ φέραν πίσω τὸ ἀγόρι.
Σφιχτὰ ὁ ἕνας πλάι στὸν ἄλλο τράβηξαν
ἐνάντια στὶς βρισιὰς
ἐνάντια στὰ γέλια, μ' ὀλάνοιχτα μάτια,
καινεὶς δειλότερος ἀπὸ τὸν παραστάτη του.

Ἡ πειθαρχία του — λέει ὁ Μάξ Χέγκελ — τὸν ἔκανε νὰ
βαδίζει σύμφωνα μὲ τὰ παραγγέλματα τοῦ Κ.Κ.Γ., χωρὶς νὰ
ἔναι μέλος του, γιατί ἡ πειθαρχία του ἀνταποκρινόταν πρὸς τὴν
στρατιωτικὴ του φύση. Ἄν ἀνατρέξουμε στὰ παιδικὰ του
παιχνίδια θὰ κατανοήσουμε τὴν ὀρθότητα τῆς ψυχολογικῆς
παρατήρησης. Κανένα παιχνίδι, ὅπως ἀναφέραμε στὶς σελίδες
ποῦ πραγματεύονται τὴν παιδικὴ του ἡλικία, δὲν τὸν πάθιαζε
τόσο ὅσο ὁ πόλεμος. Ἄλλ' εἶτε γιατί συνήθως οἱ κριτικοὶ τῆς λο-
γοτεχνίας στὰ κομμουνιστικὰ κόμματα δὲν εἶναι ἀναγκαστικά
κι ἀπ' τοὺς πιὸ δημιουργικοὺς πνευματικοὺς ἀνθρώπους, εἶτε για-
τί, παρὰ τὴ διάθεσή του ν' ἀκολουθήσει τὴ σωστὴ γραμμὴ δὲν
κατόρθωνε νὰ ἐξαφανίσει ὀλότελα τὸν ποιητὴ, τὸ γεγονός, πάν-
τως, παραμένει πῶς οὔτε μὲ τὴ δραματικὴ του ὑποχώρηση κα-
τάφερε ν' ἀποσπάσει τὴν ἐπιδοκιμασίαν. Ἡ «Κόκκινη Σημαία»
τὸν πρότρεπε νὰ ἐμβαθύνει περισσότερο στὸ μαρξισμό. Οἱ κομ-
μουνιστὲς τὸν θεωροῦσαν διανοούμενο μπουρζουάδικης κατα-
γωγῆς μ' ἀριστερὲς τάσεις. Ἄλλὰ κι ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ παραδε-
χόταν πῶς ὁ δρόμος του πρὸς τὸ Μαρξισμό ὑπῆρξε «φιλολο-
γικός». Κι ὁ Βίλλυ Χάαζ στὸ ἐνδιαφέρον βιβλίον του «Μπρέχτ
Μπρέχτ» λέει πῶς ἦταν ἕνας προσηλύτος ποῦ ῥχεταὶ ἀπὸ μιὰ
περίπλοκη καὶ ἀμήχανη κατάσταση ζωῆς, καὶ στρέφεται σὲ μιὰ
πίστη μὲ μιὰ μονάχ' ἀπαίτησιν· νὰ τοῦ ἀφαιρέσει τὴν ἐλεύθερη
βούληση, τὴν ἐλεύθερη ἠθικὴ εὐθύνην.
Ὁ Μπρέχτ εἶχε μελετήσει τοὺς κανόνες τοῦ τάγματος τῶν Ἰη-
σοιτῶν καὶ τὰ γυμνάσματα τοῦ Ἁγίου Ἰγνατίου Λογιόλα, κ'
ἤξερε πῶς ἀκολουθεῖ κανένας πιστὰ μιὰ πίστη, μόνο σὰν ἐξαφα-
νίσει τὴν προσωπικότητά του, φορέσει τὸ προσωπεῖο τοῦ ἀνώ-
νομου ἀγωνιστῆ καὶ γίνῃ «Ὅστις». Κ' ἡ διάθεση αὐτῆ τῆς αὐ-
τοκατάργησης, τῆς αὐτοεξαφάνισης, τῆς ἀνάτηξης τοῦ ἀτόμου

μέσα στὸ σύνολο, φαίνεται καθαρὰ στὸ ματαιόπονο τῆς συγγρα-
φῆς καὶ τοῦ στησίματος τῶν διδακτικῶν ἔργων.

Στὸ χρόνο αὐτὸ βάζει μπροστὰ ἕνα καινούριο ἔργο «Ἡ πτώ-
ση τοῦ ἐγωιστῆ Γιολάντες Φάτσερ» ποῦ μόνο τρεῖς σκηνῆς θὰ
συμπληρώσει καὶ θὰ τ' ἀφήσει ὡς τὸ τέλος ἀτέλειωτο. Περι-
γράφεται ἡ προσπάθεια τοῦ Φάτσερ, πρὸς τὸ τέλος τοῦ πολέμου,
νὰ ἐξασφαλίσει κρέας γιὰ κάτι λιποτάχτες. Στὸ τέλος τῶν σκη-
νῶν ὑπάρχει κ' ἕνα ποίημα μὲ τίτλο : «Φάτσερ ἔλα».

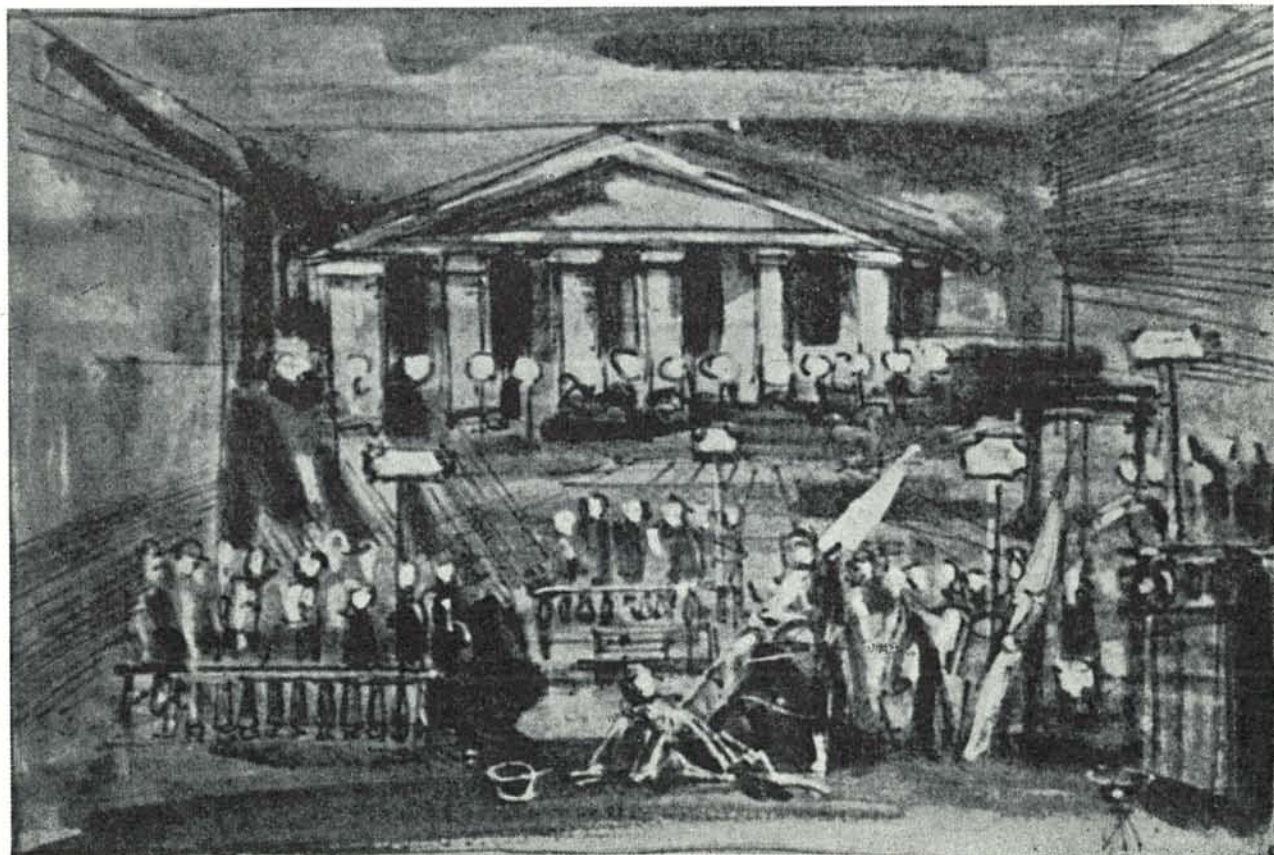
Ἄφησε τὸ πόστο σου
Οἱ νίκες πολεμήθηκαν. Οἱ ἡττες
πολεμήθηκαν.
τὴν ἄφησε τὸ πόστο σου.
Βυθίσου πάλι στὸ βυθὸ, νικητῆ,
ἀλαλαγμὸς εἰσβάλλει ἐκεῖ ποῦ ἦταν ἡ μάχη
φύγε ἀπὸ κεῖ
Πρόσμενε τὴν κρῆνη τῆς ἡττας, ἐκεῖ ποῦ ἡχεῖ πιὸ δυνατὰ,
στὸ βυθὸ
Παράτα τὸ παλιὸ σου πόστο
.....
Τὸ τραπέζι εἶν' ἔτοιμο, μαραγκέ,
ἐπιτρέπε μας νὰ τὸ πάρομε
.....
Τέλειωσες, πολιτικέ,
τὸ κράτος δὲν τελείωσε,
ἐπιτρέπε μας νὰ τ' ἀλλάξουμε.
.....
Ἀέξου τὴν τάξη, ταξιόμε,
τὸ κράτος δὲν σ' ἔχει πιὰ ἀνάγκη,
παράτα το.

Μ' ἄλλα δυὸ ἔργα καταπιάνεται αὐτὸ τὸ χρόνο, ποῦ κι αὐτὰ
θὰ μείνουν ἀτέλειωτα : «Τὸ ψωμάδικο», καὶ τὸ «Ἄπ' τὸ τί-
ποτα δὲ βγαίνει τίποτα», παιδαγωγικο-φιλοσοφικὸ σκαλῆθρομα
ὅπου σημειώνονται σὰν συνεργάτες ἡ Χάουπμαν κι ὁ Μπούρι.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Στὸ ἄλλο τεύχος: Τὸ Δ' μέρος τῆς βιογραφίας τοῦ Μπρέχτ

Μακέτα σκηνοῦ τοῦ Κασπάρ Νέχερ γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς «Ἀγίας Ἰωάννας» στὸ Ντόντσερ Σαουσιπλάδος τοῦ Ἀμβούργου



Τ Ο Τ Ε Λ Ο Σ

Μ Ο Ν Ο Π Ρ Α Κ Τ Ο

ΠΡΟΣΩΠΑ: ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ, ΠΗΝΕΛΟΠΗ, ΓΙΩΡΓΗΣ

ΣΚΗΝΗ: Τò κατώφλι τοῦ σπιτιοῦ, τò καλύβι καὶ ἡ αὐλὴ τοῦ Γιαννογιώργη

ΕΓΓΟΝΟΣ: Γέρο.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Καλῶς τὸν ἔγγονα.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Τί φκιάνεις...
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τσακῶ πέτρες.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Τί τις πέρασες; καρῦδια;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Γέρασα κι ἀπὲ σοῦ 'λεγα 'γὼ πὼς τοὺς ἄλλαξα τὸν ἀντίχριστο.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Παιδάκι μου! 'Ἦρθες... τὴν εὐχὴ μου νὰ 'χεις.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τί διάβολο λὲς στὸ παιδί μωρή;
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κάμε δουλειά σου σύ.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Γαμῶ τὸν ἀντίθεό σου...
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Θὰ πεθάνω μωρέ.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τί λέει ἔγγονα;
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Λέει θὰ πεθάνει... γιατί δὲν τὴν κοιτᾶς.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τούμπανο νὰ γίνει.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: 'Αχ μωρὲ κακομοίρη! Ξέρασες πόσα περάσαμε μαζί...
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ (Στὸν ἔγγονα): Ξέρεις τί βάσανο ἔγνε!
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Ποιὰ γέρο;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: 'Ἦ γιαγιά σου. Νὰ μὴν κοτάω νὰ μεριάσω ἀπὸ δῶ χάμου...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Γιαγιά ἔλα δῶ πάνω.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: ... ἄει στὰ κομμάτια.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: 'Ἐλα δῶ, κοντά.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κάνει κρύγιο φτοῦθε πάνω.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: 'Αντε μέσα στὸ νεροχύτη, φόρα τὴν μπαλαρίνα σου κ' ἔλα Φρειδερίκη.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Γιατί δὲν τὴ λὲς Πηγελόπη, παππούλη;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τὴν κρατοῦμε σὰ Βασίλισσα δῶ μέσα.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Στὸν ἔγγονα): 'Ἐλα δῶ νὰ... νὰ διαβάσεις... νὰ λιαστεῖς... Δὲ μὲ θέλει φτοῦνος ὁ γέρος...
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τί λέει ἔγγονα;
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Λέει, δὲν τὴ θέλεις.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Οὐὶ στὸ γούβη! Δὲν κρατᾶει λογικὸ. Καθόλου ρέ.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: ... Πᾶω νὰ κατουρήσω.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: 'Α! Γιατί τὸ μαρτυρᾶς γριά.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Σῶπα σύ. (Στὸν ἔγγονα): 'Ἐλα δῶ κάτου.
 'Ἄστο, γέρο.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: ...
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Νὰ πῆς τῆς μάνας σου νὰ 'ρθεῖ τὸ βράδυ νὰ τὴ δῶ λίγο... Μὴν τῆς λὲς τίποτα, γιὰ θὰ μὲ βρεῖ πεθαμένη...
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τί λέει ἡ φώκια...
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Στὸν ἔγγονα): Δὲ μὲ τηρᾶνε Γιάννη μου...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: 'Ο Γιώργης εἶμαι.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Ναι. 'Ἐγὼ σ' ἔπα Γιάννη. 'Ο Γιάννης μου... Τὸ παιδάκι μου... Μοῦ 'φυγε μικρὸ στὴν ξενητειά... Σαράντα χρόνια... 'Ἐγω στένεψη... 'Όταν μιλάω ντέ! Δὲν μπορῶ.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Βαριανασαίνεις...
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: 'Ἐτσι, ὅπως τὰ λὲς. Γράψε τώρα. Συννέφιασε... Μαύρισε ὁ καιρὸς...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Θὰ βρέξει, λὲς;
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Συννέφιασε ὀλοτρόγυρα. Πάνω ἀπ' τὴν Καμά-

ρα. Εἶναι συννεφιασμένο. Διάβασε καὶ νὰ πᾶς νὰ πῆς κεινοῦ τοῦ δικοῦ μου: "Νὰ πᾶς ἐκεῖ κάτου. Θὰ πεθάνει".
 ΕΓΓΟΝΟΣ (Στὸ Γιαννογιώργη): Λέει ἡ γιαγιά νὰ 'ρθεῖς δῶ κάτου.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τὸν κακὸ τῆς τὸν καιρὸ. Νὰ τῆς πῆς: "Ἐκεῖνος πολεμᾷ νὰ δουλέψει κεῖ πάνω". Κάθε μέρα τὸ ἴδιο βιολεῖ ἔχουμε.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Θὰ μᾶς χαλάσει τὰ σύκα ἄμα βρέξει.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ (Στὸν ἔγγονα): Τὸ νοῦ σου πρὶν πιᾶσει ψιγάλα. Νὰ πεταχτεῖς στὸ Σαλι νὰ μαζέψετε τὰ καλαμωτά. Τὰ βάζετε στὴν καλύβα;
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κοίτα πάνω! Μαυρίλα...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: ... 'Όχι. Τὰ τεγγιάζουμε ἀπ' ἔξω καὶ ρίχνουμε τὰ λιόπανα καὶ τοὺς τσίγγους πάνω.
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Εἶναι ἡ μάνα σου κάτω;
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Ναι. 'Αμα βρέξει θὰ τὴ βοηθήσει ὁ Λιᾶς τοῦ Κουσουραποστόλη.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Στὸν ἔγγονα): Τί σοῦ λέει;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Καλά. Δουλεύει ἡ μάνα σου καὶ γιὰ τὸν πατέρα σου. Γι' αὐτὸ κ' εἶναι νοικοκυρά. Δὲν τῆς λείπει τίποτα... 'Ἐλα κοντὰ ἔγγονα... Κάτσε... Μὴ λερώσεις τὸ πανταλόνι σου... Δύσκολες μέρες... Δὲν πεθαίνει καὶ κεινὴ ἡ γιαγιά σου... Τὰ 'χει χαμένα...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Μὲ τὴ θεῖα Βασίλω πὼς τὰ πάει;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Στὸ διάβολο... Μὴ ρωτᾶς μπίτι... 'Όσο γρηγορότερο τὰ τινάζει τόσο καλύτερο... οὔτε σκυλι νὰ 'τανε...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Καὶ σὺ τί κάνεις;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τί θεὸς νὰ κάμω; Τζάμπα τρώω τὸ φωμί... 'Ατιμα γεράματα... Λυπᾶμαι κεινὴ τὴν μάνα σου... Μεσάνυχτα γυρᾶει ἀπ' τὰ χωράφια... Πᾶω κρυφά, τὴ βλέπω καὶ κουβεντιάζουμε...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Κρυφά; Γιατί...
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: 'Ἄστα νὰ πᾶν στὸ διάβολο... Μὲ μαλῶνε κείνος ὁ Λιᾶς...
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Τί τοῦ λὲς τοῦ παιδιοῦ μωρέ;
 ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ (Στὸν ἔγγονα): 'Αει συντρόφιασ' τὴν λίγο τὴν κακομοίρα.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Στὸν ἔγγονα): Τί σοῦ λέει; Διάβασε κ' ἔπειτα μοῦ λὲς τί σοῦ εἶπε... Γι' ἄρατος δουλεύει. Δὲν ἀποσταίνει μπίτι... Κ' ἐσὺ νὰ πᾶς σπίτι. Νὰ πᾶς στὸ σχολεῖο. Καὶ νὰ πῆς στὴ μάνα σου νὰ πεταχτεῖ... 'Αν μὲ βρεῖ ζωντανή... 'Ο παππούλης σου δὲ μὲ λυπᾶται.
 ΕΓΓΟΝΟΣ: Σ' ἀγαπάει.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Μὰ σὺ δὲν ξέρεις τίποτα. Σοῦ λέει τίποτα; Σοῦ λέει;... Τί κοιτᾶς; 'Ἐδῶ, ἔ, τὰ πόδια. Μὲ πονοῦν τὰ μαγκούφια... 'Ακου κείνος ὁ κασμάς... Δουλεύει σὰν σκυλι κείνος ὁ γέρος... 'Αντέχει...
 ΕΓΓΟΝΟΣ: 'Ἐ, εἶναι καὶ πιὸ μικρὸς ἀπὸ σένα.
 ΠΗΝΕΛΟΠΗ: 'Ἐκεῖνος ἔφκιανε τὰ παιδιά, ἐγὼ τὰ γένναγα. Μπᾶ! Δὲν κουράστηκε μπίτι. 'Ἐννιά παιδιά. Τὴν εὐχὴ μου νὰ 'χουμε... 'Ἐτώρα νὰ τοῦ εἰπτεῖς: "'Αει νὰ πᾶμε μέ-

σα... Πού δὲν μπορῶ κ' ἐγώ... Δὲν ἔρχεται... Δὲ με πι-
στεύει... Ἀχ, δὲ θά νυχτώσει τρομάρα μου...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Μοιριολογᾶς!

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Ὁ, τι θέλω λέω. Δὲν ἔχω κανεῖνε νὰ μού
εἰπῆ... Τίποτα... Τὴ μάνα σου ἔχω! Ἐκείνη νὰ μού εἰπῆ...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Εἶναι στοῦ Σαλί.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Μουδά... Δὲν τὴν ξέρω... Ἐγὼ δὲν τὴν
ξέρω... παιδάκι μου! Ἀμα θά ῥθει θὰ μού φέρει... Κάτι
θὰ φέρει... κρασί... Ἀν δὲν πεθάνω σήμερα... Ἦρθες μὲ
εἶδες καὶ σύ... Τὴν εὐχή μου νὰ ἔχουτε... Ἀν σ' ὄλεγα νὰ
πάγαινες κάτω στὸ βαγένη... νὰ πάγαινες νὰ μού φέρεις λίγο
κρασί... νὰ κάνω... γκλούκι! μιὰ γλουκουσιά, νὰ ἤβλεπα δὲ
θὰ μού φεβγε τούτη ἡ στένεψη... γιὰ δὲν ἀσπρίζουνε τὰ μαλ-
λιά μου. Δῶ ἄρα ἔ! Οὐλα μαύρα.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: ... Τὸ Μάρκο πᾶν στὴν ἐκκλησιά,
[τὸ Μάρκο πᾶν στὸ Μνήμα

ξήντα παπάδες πᾶν μπροστά, καὶ ξήντα δεσποτάδες
κι ἀπὸ κοντὰ Σουλιώτισσες...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Πού τὴ βρέσκει τὴν ὄρεξη κείνος ὁ γέρος.
(Στὸ Γιαννογιώργη): Σώπα ρέ. (Στὸν ἔγγονο): Δὲν ἀπλογιέται
Γιάννη μου...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Γιώργη.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Γιώργο. Σὲ ξεχνᾶω καὶ σὲ λέω Γιάννη...
Ὁ Γιάννης μου... Γιώργο. Τῆς Τασίας, παιδάκι μου! Τρο-
μάρα μου! Γιὰ ἄρα τίλογο γέννηκε τὸ πρόσωπό μου σήμερα.
Κατακίτρινο. Ἐκείνονε τὸ γέρο, θέλω νὰ ῥθει, νὰ ἔμαστε συν-
τροφιὰ. Δὲν ἔρχεται. Τραγουδάει... μεράκι πού τὸ χεῖ... Ὁ, τι
θέλει ἄς κάμει... τὴν εὐχή μου νὰ ἔχεις πού ῥθες καὶ κάτσα-
με λιγούλι...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Πότε πέρασε κιόλα τὸ καλοκαίρι ρέ γιαγιά!

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κεῖνο πέρασε ἀλλὰ γὼ δῶ χάμω θὰ μείνω.
Δὲν εἶσαι ἀχαμνὸς πιά. Σὲ ταῖζει σὰ φασόπουλο ἢ Ἀναστα-
σία... Μὲ τρώγεται καὶ ἡ νύφη. Ἀνάποδη. Μὴ λὲς τίποτα.
Φοβᾶμαι... Τοῦ λέει τοῦ γέρου: "Γιὰ δὲ μπᾶς νὰ φκιασεῖς τὸ
καλύβι... Νὰ κάνεις τὰ θελήματα... Τούτη κοιμάται. Ἐσὺ
νὰ τηρᾶς τίς δουλειές. Σιγὰ καλῶστο μου μὴ μᾶς ἀκούσει...
Φοβᾶμαι... Δὲν μπορῶ..."

ΕΓΓΟΝΟΣ: ...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Γιατί ἀναστέναζες; Σώπα. Μὴ βάνεις ντέρ-
τι γιὰ μένα. Κοίτα τὰ γράμματά σου. Δὲ θὰ περάσει ἡ μέρα...
Δὲ θὰ περάσει... Σκαπέτικε κιόλα... Ἐρεῖς τί νὰ πῆς τοῦ
παππούλη σου; "Νὰ πᾶς μέσα στὴ γωνιά νὰ κάτσουμε γιατί
ἐκείνη δὲν μπορεῖ". Πού τὴν ἔχει τὴν καρδιά;... Οὐλὴ μέρα
δουλεύει...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Ἐλα κάτω γέρο. Σὲ θέλει...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Σώπα. Τώρα πού θὰ φύγεις νὰ τοῦ τὸ πῆς...
Θὰ κοντεύει νὰ βαρέσει κ' ἡ καμπάνα ἢ γι' ἄλλη.

ΕΓΓΟΝΟΣ: Ποιὰ καμπάνα;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Γιὰ τὸ δεῖλι, γιὰ τὸ σκᾶρο.

ΕΓΓΟΝΟΣ: Τοῦ Σχολειοῦ λὲς;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Ναι. Δὲ θά ῥθει; Ἀκόμα;..

ΕΓΓΟΝΟΣ: Ποιὸς ντέ;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Ὁ Γιάννης μου. Ὁ Γιωργάκος μου. Ἡ Δη-
μήτρω. Σώπα... Τὰ παιδάκια μου οὐλα... Γέρασα γώ... Κ'
ἡ φωτιά σβηστή... Γιὰ ἄρα τράτο πού συννέφιασε... Τώρα ξέρεῖς
τί νὰ πᾶς νὰ τοῦ πῆς: "Παππούλη τώρα φτοῦνο τὸ φκιασες.
Πᾶτε μέσα νὰ κάτσουνε". Πῆς του δυὸ κουβέντες. Ἀξίζου-
νε... Ἀν θέλει ἄς ἀκούσει... Ἀμα δὲ θέλει, τὴ δουλίτσα σου
σύ... Ἐφυγαν τὰ παιδιά μου, παιδάκι μου... Ἀς πᾶνε νὰ
δουλέψουνε... Δουλέψα γὼ παιδάκι μου. Ἀνάστησα!...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Μὴν κλαις γιαγιά...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Δὲν κλαίω. Σώπα. Κεῖθε πάνω στὸν Ἀκοβο
ρῖχνει νερὸ μὲ τ' ἄσκι...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Νὰ πού ῥχεται κι ὁ παππούλης.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Σώπα. Νὰ δοῦμε θά ῥθει τώρα κᾶ.

ΕΓΓΟΝΟΣ: Φιαίνει τὴ μάντρα.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Γιὰ ἄρα κεῖ, κείνη τὴν τροῦπα θὰ τὴν κλει-
σει κεῖ χάμω. Δὲν παύει μπῆτι. Γιὰ ἄρα τὴ σώρωσε κεῖ χάμω.
Ὡχ μανούλα μου!

ΕΓΓΟΝΟΣ: Τί λὲς ρέ γιαγιά; πάλι κλαῖς;..

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Δὲ λέ' τίποτα. Δὲν ἔρχεται κείνος ὁ γέρος...
Τί τὸν θέλω παιδάκι μου!



(Εἰκονογράφηση Ἀντῶνη Θεοδοριδῆ)

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: "Σιγὰ σιγὰ, μὲρ' Παρασκευὴ
σιγὰ σιγὰ πού περπατᾶς,
τὰ μάτια τὰ γλαροκρατᾶς".

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Τί νὰ τὰ λεῖ τὰ παπούτσια του;

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Τί λέει;

ΕΓΓΟΝΟΣ: Λέει γιατί λείψ τὰ παπούτσια σου.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Θὰ φύγω!... Ἀκου τὴν τώρα ἔγγονα.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Νὰ φύγεις! Νὰ πᾶς οὔτε θέλεις... Δὲν περ-
νάει μέρα γέρο... Πόση δουλειὰ ἔκαμες...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Ἐκαμα, βέβαια! καὶ σὺ μὲ θέλεις ξά-
πλα, νὰ μὴν τηρᾶξω γιὰ τίποτα.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Δὲν περνᾶει καὶ τὸ ξάπλα γέρο. Σώπα.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Εἶπες τοῦ παιδιοῦ δὲ σὲ τηρᾶω.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Πᾶς μέσα; Ἀι νὰ πᾶμε καὶ μεῖς. Ἐλα μέσα.

Στὸ χαγιάτι μωρὲ γέρο; Δὲν μπορῶ Γιάννη μου... Κάνει
κρύγιο κεῖ κάτω. Νὰ πάμετε στὸ παραγώνι.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Εἶπες τοῦ παιδιοῦ δὲ σὲ τηρᾶω.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Μὲ τηρᾶς. Ἐταί τό ἄπα.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Πέσε Πριλίγγο;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Ἀι μωρὲ...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Δὲν μπορεῖ νὰ τὸ πεῖ. Τὸν Πριλίγγο
τόνε λέει Πιλιγγρῆ. Εἶναι μωρόχαβλη.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Τότε πού 'μωνα καλή μ' έθελες. Ξέχασες πώς με κινήγαγες από κεί στού Κούρταγα...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Ντροπή μωρή.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Άστα φτούνα. Τώρα πού γέρασα και κρυγένο δε ζυγώνεις να με ζεστάνεις.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Θά μπουμπουνίσει σήμερα αλλά κατά πού, δέν ξέρω. Έλα δω γριά. Πάρε λουκούμι. Πάρε και σύ παιδί. Πάρτε και φραγκόσουκα. Σωρό, άποκά στον κήπο. Θά μάς τά σουφρώσει ή Άσουλάνα για τά γουρούνια της... Η κακομοίρα έγγονα δουλεύει μέρα νύχτα για να σπουδάσει κείνα τά παιδιά... Φτώχεια με τó τσουβάλι... Έδεσε κόμπο την κοιλιά της... Και κόφτο να πάει τó ρέμα. Τά μουλάρια της... Προσκυνάνε τó Βασιλιά...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Τουρτουρίζω!

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Έκα να σου φέρω την μπόλκα...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Δέν μπορώ.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Άει στο λυκοφαγωμένο! Μαράζι!

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Σώπα. Τώρα είμαι μαράζι... Τόσο καιρό δέν ήμωνα... Έκα να την κουμπώσει τó παιδί...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Γιατί έγώ;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κάμε σύ τότε.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ (Στόν έγγονο): Φτενό κόκκαλο ή γιαγιά σου. Γερό όμως... Τόσα παιδιά, δυό μέτρα τó 'να... Πώς βγήκανε από δαύτη... Μιά χούφτα άνθρωπος... Πάρε φραγκόσουκα... Τέσσερες θυγατέρες, πέντε σερνικά.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κάνει κρύγιο... Άπ' τή χούνη τó φέρνει...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Φεύγα από δω κι άει στο παραγώνι.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Στόν έγγονο): Δός μου κείνο τó φραγκόσουκο πού καθεράει ó γέρος.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Δέ στο δίνω γιατί λές στο παιδί πώς σε μαλλώνω.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ (Στόν έγγονο): Μήν τού λές έτσι Γιάννη μου, και λέει πώς σου τά 'πα στ' αλήθεια. Νά 'χεις την ευχή μου... Δω χάμου είναι φυγίο. Τά πόδια μου είναι γδυτά. Μού χαλάσαν κ' οι βακέτες και δέν έχω άλλες. Κάνει κρύγιο δω χάμου...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Ωχ! μάς έφαγες μ' αυτό τó κρύο. Δέν ξέρουμε ó Γιωργάκος τί να 'καμε με τά μαθήματα... Άν έμεινε, μούτζο!... Θά κοντεύει ó καιρός του για στρατιώτης... Μουλαιμικο παιδί... πήρε τά χαρίσματα τής μάνας του τής Άργύρας...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κοίτα κεί πέρα έν' αυτοκίνητο...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Έτσι μού κάνει και μού βγάνει την πίστη... Μόλις παίρνω τó χαρτί να διαβάσω, τότε βλέπει μιá κότα, τότε μιá γίδα, τή Σταθολιού... και με κόβει... Θά φκιασω σκορδαλιά σήμερα με τó σκορδοστούμι...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Δέ θά 'ρθει ó θεϊός Λιᾶς σήμερα;

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Θά 'ρθούν. Έχουν τά ζᾶ στον κήπο νηστικά. Τρῶς τυρί και ψωμί;

ΕΓΓΟΝΟΣ: Άμει.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Άει να πάμε πάνω στη γωνιά. Έκει δέν κάνει κρύγιο. Νά φᾶμε τυράκι, ψωμάκι. Ν' ανάψεις γέρο και τή φωτιά... Άει να πάμε... γιατί πέφτουν τά φύλλα άπ' τά κλαριά... Θά βρέξει...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ (Στόν έγγονο): Στο καρέκλι κάτσε. Ντομάτα - τρῶς ντομάτα; Άπό τά περαμπέλια. Έλα καιρό να πάω. Πήρα χτές άπό τή μάνα σου τó γάιδαρο και κατέβηκα. Τ' άμπέλι έχει ασθένεια... έχει μεγαλώσει πάνω άπ' την κα-

λύβα κείνο τó κυπαρίσσι τó δικόφορο. Τό λυπάμαι, αλλά θά τó κόψω. Μποδίξει να λιάζονται τά σύκα στα καλάμωτά. Πάρε και τυρί άπό κεί. Μαλάκωσ' τó ψωμί στο μπρίκι. Είναι ξερό. Και φάει.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κείνο τó κατσούλι στην πόρτα. Άστο, άς γκλαφουνάει...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Έχουμε τó βαγένη σώσμα. Κι άστήλωτο. Τού 'πα τού Λιᾶ χτές να τó σηλώσει. Μπορεί να 'χει και 'να χεροχάρανο κρασί να πιούμε...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Λίγο κρασάκι...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: ...Θέλεις ψωμί μωρή;

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Έχω. Κάμε δουλειά σου.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Να καμοδείρεις και να σκάσεις.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Κάπου κρένουν παιδιά, μωρέ Γιωργο.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Σε θυμήθηκε τó σιαχύτρο.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Τ' άλησιμονά κάμποςες βολές ούλα

ΕΓΓΟΝΟΣ: Τί ώρα να 'ναι;

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Θά 'ναι δυό και μισή. Ξέρω γώ. Κουτσήμερο τώρα. Άσια ή μέρα. Άσια ή νύχτα. Νά γριά. Πάρ' τη ντομάτα. Φάτη.

ΕΓΓΟΝΟΣ: Νά πάω και γώ σιγά - σιγά...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Άει στην ευχή...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Στο σπίτι θά πάς;

ΕΓΓΟΝΟΣ: Ναι. Θά 'χει έρθει κ' ή μάνα. Νά κουβεντιάσουμε.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: Τούτη ή στένεψη... Νά 'χα λίγο κρασί...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Ντροπή γριά.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: ...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Άει και να βγαίνεις κάπου - κάπου... Κανονίστηκε ή πορεία για την Κυριακή;

ΕΓΓΟΝΟΣ: Ναι. Φεύγω.

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: ...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: ...

ΕΓΓΟΝΟΣ: Θά σᾶς ξαναδῶ.

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Άμ τι θά μάς κάνεις!

ΕΓΓΟΝΟΣ: Θά κατέβω τώρα στη Φακίτσα μιá βόλτα παπούλη να καμαρώσω τά κυπαρίσσια σου...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Κάμε τó σταυρό σου σαν περνώς στον Άι Χαράλαμπο... Γριά... σσσσα! Έλα... πιές κρασί να σου στηθεί ή περδικούλα... Νά... Έχω δω στο παγούρι σα θελήσεις...

ΠΗΝΕΛΟΠΗ: ... Κρ... ρυ... γ... γε... εέ... νω...

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Ξέχασε ó έγγονας τή λεσιά άνοιχτή. Πάω να τήν άμπαρώσω. Και θά τσакίσω ένα βισαλο πού 'μεινε. Κάτσε λίγο. Θ' ανάψουμε φωτιά έπειτα στο παραγώνι... (Άρχίζει να ψιλοβρέχει... Η μπόρα έρχεται άπ' τή χούνη. Ο Γιαννογιώργης με τή βαρεία τσακεί τήν πέτρα. Άστράφτει. Άθόρυβα σαν πουλί ή Γιαννογιώργηνα ξεφυγκάει... Ακούγεται κρότος. Έσπασε τó βισαλο ó Γιαννογιώργης. Η καμπίνα τού σχολειού καλεί τούς μαθητές, πού 'ναι άπογευματινοί σήμερα... Φωνές παιδιών γιομίζουν τά σοκάκια...)

ΓΙΑΝΝΟΓΙΩΡΓΗΣ: Γριά... Έ γριά... έμπα μέσα... Έρχεται μπόρα και φυγιο μαζί... γριά φέρνω προτσάνιμμα για τή φωτιά...

(Άγέρας παρασύρει τήν καμπίνα και χτυπάει μονότονα. Η βαρεία τού Γιαννογιώργη έχει σωπάσει. Βρέχει κι άστράφτει...)

Με τó "Τέλος", τó "Θέατρο" παρουσιάζει ένα νέο θεατρικό συγγραφέα. Οι αναγνώστες έχουν πιά σχηματίσει δική τους γνώμη. Έμεις τού βρήκαμε πολλές άρετές. Άποπνεί μιá γνησιότητα. Είναι μοντέρνο, αλλά υγιές θέατρο. Κοιμάτι άδρό, με σοφή απλότητα. Τό θέμα τής άσυνενοησίας και τής μοναξιάς βγαίνει από μιá ζεστή αισθη-

ση άνθρωπιᾶς, πού τó κάνει δραματικό. Κύριο προτέρημά του: Άποφεύγει τή μεγαλύτερη παγίδα πού έστηνε τó θέμα του - τήν ήθογραφία. Δέ γλυκάζει. Ο διάλογός του είναι κοφτός, άμεσος, θεατρικός. Έχει ένα εύρημα - τόν έγγονο - για τήν επικοινωνία τών γερόνων. Και μιá γλώσσα χυμώδη, έλληνική. Ο συγγραφέας είναι 27 χρονῶ.

Έχει γεννηθεί στην Έλληνίτσα τής Μεγαλόπολης. Τό 1962 τέλειωσε τή Δραματική Σχολή τού Κωστή Μιχαηλίδη. Έμφανίστηκε σαν ήθοποιός τó '64 με τήν "Έλευθερά Σκηνή" στη "Φαύστα" τού Μπόστ, κάνοντας τόν Πρόλογο και σ' άλλους, άλλου, ρόλους. Άπό γυμνασιόπαιδο γράφει στην τοπική έφημερίδα τής Μεγαλόπολης.

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ ΛΑΪΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΟΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΚΑΙ ΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ

Πολλά και δίκαια γράφτηκαν για την πλημμυρική οργάνωση της Β' Συνάντησης Μεσαιωνικού — Λαϊκού Θεάτρου. Από μια άποψη, αρκετές αδυναμίες είναι δικαιολογημένες: Μέχρι το Μάη, ήταν αμφίβολο αν θα δινόταν ή μικρή επιχορήγηση του Τουρισμού κ' επομένως αν επρόκειτο να πραγματοποιηθεί ή Συνάντηση. Η προετοιμασία, δηλαδή, άρχισε, μόλις τον Ιούνιο, όταν περίπου θα έπρεπε να τελειώνει. Μόνο για να εξασφαλιστεί ένας θιάσος του εξωτερικού πρέπει να φροντίσει κανένας πολλούς μήνες πριν. Ένα — δυο συγκροτήματα που δέχτηκαν να 'ρθούν, τελικά αποκλείστηκαν πάσι πού δεν είχαν καν άποψη τις τους ρόλους τους. Άλλά και από οργανωτική άποψη, άπειρα κενά καλύφθηκαν εκ των ενόντων, με αίματηρες οικονομίες και, φυσικά, με προχειρότητα. Η ίδια ή πόλη, άλλωστε, δεν είχε τον απαιτούμενο εξοπλισμό για να δεχτεί τόσους ξένους. Αυτό όμως είναι ζήτημα μακρόπνοης οργάνωσης.

Πρέπει να όμολογήσουμε πως ένα μεγάλο μέρος της ευθύνης πέφτει και στους οργανωτές. Έλειψε εντελώς το οργανωτικό πνεύμα. Έλειψε κ' ή προθυμία. Η συγκρότηση επιτροπών και παραεπιτροπών, πού 'μειναν τελικά στα χαρτιά, δυσκόλεψε την κατάσταση. Κυριάρχησε ο αυτοσχεδιασμός, ή πρωτοβουλία της τελευταίας ώρας, ή σύγχυση. Και κάτι χειρότερο: Ένα πνεύμα στενά τοπικιστικό, επαρχιώτικο διέπει μια μεγάλη μερίδα των "τοπικών παραγόντων". Είναι πολλοί αυτοί πού δεν κατάλαβαν, ή δε θέλουν να καταλάβουν τί άκριβώς γίνεται. Με μια μικρόψυχη όμως και μικροφιλοδοξή αντιμετώπιση, μ' ένα πνεύμα γεμάτο προλήψεις και προκαταλήψεις είν' αδύνατο να υπηρετηθεί μια τέτοια ύπόθεση. Συζητήθηκε και πρέπει όπωσδήποτε να πραγματοποιηθεί, ή σύσταση ενός σωματείου από ζακυνθινούς και μη, πού θα 'χει σαν αποκλειστικό του έργο την οργάνωση της Συνάντησης. Οι εργασίες του για του χρόνου θα πρέπει ν' άρχισουν από τώρα. Και προπάντων, το λόγο να πάρουν επιτέλους οι ειδικοί. Φυσικά, δε χρειάζεται να τονίσουμε πως και με τις καλύτερες προϋποθέσεις και προθέσεις τίποτα δε θα μπορούσε να γίνει αν δεν εξασφαλιστεί μια μόνιμη και επαρκής επιχορήγηση.

ΟΙ ΟΜΙΛΙΕΣ

Το λεπτομερειακό χρονικό των θεατρικών παραστάσεων και των άλλων εκδηλώσεων της Β' Συνάντησης Λαϊκού Θεάτρου άνήκει στο Δίμηνο. Έδώ θα επιμείνουμε σε μερικά σημεία, πού παρουσιάζουν αυξημένο — θετικό ή άρνητικό — ενδιαφέρον.

Οι Όμιλίες κάλυψαν το μεγαλύτερο μέρος των θεατρικών εκδηλώσεων. Παίχτηκαν οι "Χάσες" του Γουζέλη, ή "Θυσία του Άβραάμ" και ή "Χρυσομαλλούσα". Η "Θυσία" παρουσιάστηκε από το λαϊκό όμιλο του χωριού Άγερικός, για δεύτερη φορά φέτος. Η ίδια παράσταση, κάπως πιο δεμένη τώρα, οι ρόλοι ήταν πια γνωστοί, δεν άκούγονταν ο θλιβερός ύποβολέας. Κάποιες άλλες στη διανομή, βελτιωμένες οι μάσκες. Η μεταφορά εξάλλου των εκδηλώσεων στην "πάνου πλατεία" ενόησε όλες τις παραστάσεις. Όσο για το "Χάση", πού παίχτηκε από τον όμιλο της πόλης, άπροετοίμαστος γενικά και με πολλά άπρόοπτα της τελευταίας ώρας, συγκολλήθηκε και παίχτηκε όπως - όπως. Κρίμα, γιατί χάθηκε το θαυμάσιο έργο, ενώ δυο τρείς από τους λαϊκούς ήθοποιούς έδειξαν πως έχουν την προϋπόθεση να δώσουν μια λαμπερή παράσταση, άληθινή "εξάφνωση των φίλων". Το καινούριο στοχείο ήταν ή "Χρυσομαλλούσα". Την Όμιλία αυτή έχει δημοσιέψει ο Δ. Μινώτος στο περιοδικό "Παρ-

νασός" (Τόμος Γ', σελ. 415 — 432, 1961) άπ' όπου παίρνουμε μερικές πληροφορίες. Η "Χρυσομαλλούσα" είναι έμπνευσμένη από το έπικό ποίημα του Άντ. Άντωνιάδου "Η Χρυσομαλλούσα των Σφακιών" (Άντ. Άντωνιάδου "Η Χρυσομαλλούσα των Σφακιών", Τυπ. Κ. Άντωνιάδου. Έν Άθήναις 1883). Πρόκειται για πραγματικό περιστατικό πού συνέβη στην οικογένεια του Στρατή Βουρδουμπά, επί άρχοντος Γραδενίγου, κατά την Ένετοκρατία. Η Χρυσή — έτσι την έλεγαν για τα ξανθά μαλλιά της — 16 χρονών κι άρραβωνιασμένη, πάει μια μέρα με τις υπηρέτριές της σ' ένα έξοχικό πηγάδι να πλύνει. Εκεί τη συναντάει ο διοικητής του ένετικού φρουρίου Καπουλέτος, γοητεύεται άπ' την όμορφιά της κ' επιχειρεί να τη φιλήσει. Η Χρυσή τον χαστουκίζει και τότε αυτός της κόβει τις πλεξούδες και φεύγει παίρνοντας τις μαζί του. Ο πατέρας της Χρυσής καταδιώκει τον Καπουλέτο και τον σφάζει, άπονεμόντας δικαιοσύνη. Άκολουθούν διάφορα επεισόδια — καταδίωξη της οικογένειας Βουρδουμπά, μάχες με τους ένετους κ.λ.π. Η Όμιλία όμως σταματά με την τιμωρία του ένετού άρχοντα, άναγγέλλοντας τους γάμους της Χρυσομαλλούσας με τον άρραβωνιαστικό της. Καθώς γράφει ο Δ. Μινώτος, ή "Χρυσομαλλούσα" έχει ζακυνθινή άτύμσφαιρα κ' ή γλώσσα της είναι πλούσια σε λέξεις ζακυνθινές. Υπάρχουν κάποιες μικρές διαφορές στη δράση και στα όνόματα σε σχέση με το πρότυπό της.

Και τη "Χρυσομαλλούσα" παρουσίασε ο λαϊκός θιάσος Άγερικός. Χωρίς να ένοχλεί, ή παράσταση δεν είχε ενδιαφέρον μονότονη και βαρειά. Οι μάσκες όχι παντού πετυχημένες. Υπάρχει εξάλλου ακόμα, παρά τη βελτίωση των προσωπίδων, πρόβλημα άκουστικής. Αυτός, βέβαια, δεν είναι λόγος για ν' άφαιρεθούν οι μάσκες, άπλως πρέπει να βρεθεί μια λύση για να μην έμποδίζουν τη φωνή.

ΤΟ "ΚΑ" ΦΟΣΚΑΡΙ"

Το φοιτητικό θέατρο της Βενετιάς, μέσα σε δεκαπέντε χρόνια ζωής — ιδρύθηκε το 1951 — κατόρθωσε να γίνει εν' από τα πιο γνωστά συγκροτήματα της Ίταλίας με παγκόσμια φήμη. Σήμερα το "Κα" Φόσκαρι" δεν άντιμετωπίζεται σαν ένα καλό φοιτητικό συγκρότημα αλλά σαν άρτιωμένος θιάσος, πού αποτελεί κατά ένα τρόπο, και καλλιτεχνικό πρέσβυ της χώρας στο έξωτερικό: Μέσα στις υποχρεώσεις του άπάνεται στο κράτος είναι κ' ή συμμετοχή του στα διεθνή φοιτητικά φεστιβάλ, όπως κ' ή πραγματοποίηση διαφόρων τουρνέ.

Ο Τζοβάνι Πόλι είναι ο ιδρυτής του θιάσου. Κάλεσε "έθελοντες" φοιτητές και ξεκίνησε στην αρχή με μια μικρή πανεπιστημιακή επιχορήγηση. Η Βενετία, πλούσια σε θεατρική παράδοση, πρόσφερε άφθονο υλικό για έκμετάλλευση κι αξιοποίηση. Μέσα σε πέντε χρόνια, το θέατρο είχε άποκτήσει την προσωπικότητά του. Μελετήθηκε σοβαρά ή μεταβατική περίοδος προς την Κομμούνια ντέλλ' άρτε — Ρουτζάντε, Κάμμο, Τζιανκάρλι — μελετήθηκε ή ίδια ή Κομμούνια. Οι ήθοποιοί άσκήθηκαν ιδιαίτερα για ν' άποκτήσουν τη δεξιοσύνη ενός άληθινού μέλους της Κομμούνια, στην όποία όφείλει σήμερα ο θιάσος το μεγαλύτερο μέρος της φήμης του. Το 1956, το "Κα" Φόσκαρι" ήταν το μόνο θέατρο στη Βενετία πού διέθετε μια αίθουσα δική του και μερικά μηχανήματα. Το Υπουργείο Τουρισμού και Θεαμάτων καθιέρωσε τότε μια έτήσια επιχορήγηση, διόλου ευκαταφρόνητη, στην όποία στηρίζονται και σήμερα τα οικονομικά του θιάσου. Έκτος από τις παραστάσεις, το θέατρο άναπτύσσει κι αξιόλογη έκδοτική δραστηριότητα (θεατρικά έργα, θεωρητικά κείμενα) και πραγματοποιεί παράπλευρες εκδηλώσεις — κατατοπιστικές διαλέξεις, δημόσια μαθήματα. Συχνά, όπως στην περίπτωση του Σογκράφι, μια ομάδα άσχολείται συστηματικά με τη συγγραφή κ' έπεξεργασία

ιστορικού ύλικου, με τη "θεωρητική υποδομή" τών έργων. Σήμερα, σκηνοθέτης και καλλιτεχνικός διευθυντής του "Κα' Φόσκαρι" είναι ο Ρενάτο Παντοάν, ένας νέος εικοσιεξή χρονώ, κι οργανωτικός υπεύθυνος ο Στέφανο Φαλκέττα. 'Η Κομμούνια, μάς λέει ο Παντοάν, είν' ένα ζωντανό θέατρο. 'Ανταποκρίνεται στο αίτημα της άμεσότητας του άπρόοπτου, του αϊφνιδιαστικού. 'Έχει έτσι κάτι από το θέατρο της σκληρότητας ακόμα κι από την άποψη της σωματικής έκφραστικής, της σωματικής "συγκίνησης". 'Ο αυτόσχεδιασμός της Κομμούνια είναι κάτι σαν happening. Γι' αυτό πιστεύω πως υπάρχει σήμερα τέτοιο ενδιαφέρον για το είδος. 'Όστόσο, το θέατρό μας έχει χαράξει κιόλας νέες κατευθύνσεις: προσπαθούμε να φωτίσουμε την εποχή του πατριωτικού θεάτρου. Είναι μιιά ζωντανή περίοδος με μεγάλο, ιστορικό κυρίως, ενδιαφέρον.

'Ο Σ. Α. Σογκράφι (1759 — 1818), που παρουσιάστηκε από το "Κα' Φόσκαρι" στη Ζάκυνθο, είναι ο πιο γνωστός κι ο πιο αντιπροσωπευτικός συγγραφέας του λεγόμενου γαυρωβίνικου θεάτρου. Το γαυρωβίνικο — ή πιο σωστά, πατριωτικό θέατρο — άνθει στα τέλη του 18ου αιώνα, εμπνευσμένο από τη Γαλλική 'Επανάσταση και τους δημοκρατικούς αγώνες. Μέσα στα πλαίσια του διαφωτιστικού κινήματος, το πατριωτικό θέατρο άποσκοπεϊ στην εκπαίδευση του μεγάλου Κοινού, εισδύει ως τα μικρότερα χωριά, όπου προκαλεί θεατρική ζύμωση, με την ανάπτυξη τοπικών θιάσων. Το ρεπερτόριο αυτών τών θιάσων άποτελείται από έργα πρωτότυπα κι από διασκευές ή μεταφράσεις ('Αλφιέρι, Βολταίρος κ.ά.). 'Η μιιά άπ' τις κωμωδίες του Σογκράφι που παίχτηκαν στη Συνάντηση, " 'Ο δημοκρατικός γάμος", εντάσσεται σ' αυτό το κίνημα. 'Αντίθετα, ή δεύτερη, ο "Γάμος λατινικά", διαμετρικά αντίθετη σε τοποθέτηση, γραμμένη την περίοδο της αυστρουγγικικής κατοχής, θεωρείται συμβιβασμένη με τα κρατούντα. 'Έργα και τα δύο εύθιγραμμα, με έντυπωδ ή πλοκή, δέν ξεφεύγουν από τα όρια της απλοϊκής φάρας, παρ'ά τή σαφή πολιτική σκόπευση και το διδακτικισμό τους.

'Η σκηνική τους ανάδειξη, θά 'λεγε κανένας άναδημιουργία, ύπηρεξε ύποδειγματική. Το "Κα' Φόσκαρι", τόσο με τις κωμωδίες του Σογκράφι όσο και με τα τρία ίντερμέδια της Κομμούνια ντέλλ' άρτε που παρουσίασε, έσωσε τή φετεινή Συνάντηση.

ΤΟ ΣΥΜΠΟΣΙΟ

Το συμπόσιο κρατήθηκε σ' αξιόλογο επίπεδο: άκούστηκαν άνακωνώσεις με πρωτοτυπία κι ενδιαφέρον και προπάντων μ' ένα πνεύμα άναζήτησης. 'Ελειψαν οι άπό καθέδρας άποκα-

'Η "Θυσία του 'Αβραάμ", παίχτηκε για δεύτερη, φέτος, φορά



'Η παράσταση της "Χρυσομαλλούσας", βαρειά και μονότονη

λύψεις. Πρωτό όμως προχωρήσουμε στα επιμέρους, άς μάς επιτραπούν μερικές γενικές παρατηρήσεις:

'Ελλείψει άλλων "συνδαιτυμόνων" κυριάρχησε, φυσικά, το ντόπιο στοιχείο. Το μεγαλύτερο μέρος τών άνακωνώσεων άφορούσε το ζακυνθινό λαϊκό θέατρο, δηλαδή τις 'Ομιλίες. Αυτό θά 'ταν μόνο άδυναμία, άν δέν είχε σαν άποτέλεσμα μιιά παρέκκλιση: 'Η συγκέντρωση της προσοχής πάνω σ' ένα τοπικό φαινόμενο, έδωσε περίπου τήν εντύπωση μιιάς τοπικής εκδήλωσης. Και καθώς την πλειοψηφία έτυχε να 'χουν οι λαογράφοι, το Συμπόσιο παρ'ά λίγο να μεταβληθεί σε λαογραφικό. Σε καμιά περίπτωση δέν επιτρέπεται μιιά στρογγύλη τράπεζα που 'χει θέμα το λαϊκό θέατρο — ή μόνη άλλωστε — να μεταβληθεί σε τόπο συλλογής λαογραφικού ύλικού. 'Εξάλλου, και μόνο για το λόγο ότι ή έρευνα σε κανένα στάδιο δέν είναι άπλή συσσώρευση αλλά ταυτόχρονα έπιλογή και σύνθεση, άκόμα και λαογραφικό να 'ταν το Συμπόσιο, τα στοιχεία που συλλέγονται θά 'πρεπε να 'ταν αυστηρά έπιλεγμένα για να παίξουν ένα οργανικό ρόλο. Αυτό όμως άφορ'ά περισσότερο τις συζητήσεις και λιγότερο τις άνακωνώσεις. Κ' είναι φυσικό να ξεστρατίζει μιιά συζήτηση, κυρίως όταν τα ενδιαφέροντα δσων παίρνουν μέρος συμπίπτουν σ' έναν άλλο χώρο. Του χρόνου, πρέπει όπωσδήποτε να εξασφαλιστεί μιιά εύρύτερη κι άντιπροσωπευτικότερη συμμετοχή. Να προσεχτεί έπίσης ή συμμετοχή ξένων μελετητών που θά προσκληθούν άποκλειστικά γι' αυτό στην 'Ελλάδα. Μ' άλλα λόγια, πρέπει να δοθεί σ' αυτή την εκδήλωση ή ίδια σημασία που θά δίνεται στις θεατρικές εκδηλώσεις. Να πάψει να γίνεται ευκαιριακά. Και τέτοιες εκδηλώσεις σε κάνουν κάθε φορά ν' άγαναχτείς με τις συνθήκες όπου άναπτύσσεται ή έπιστήμη μας. 'Ό,τι προύποθίεται, είναι τελειωμένη δουλειά για τους ξένους πριν αρχίσουν όποιαδήποτε έρευνα, για μάς είναι πολύχρονος παιδεύσιμος. Μιιά έπιστήμη χωρίς ύπόβαθρο, συχνά χωρίς συνέχεια. Φέτος ρίχτηκε μιιά ιδέα: Να γίνει στη Ζάκυνθο ένα Κέντρο μελετών του λαϊκού θεάτρου. 'Ένα κέντρο, που εκτός από τήν άναμφισβήτητη συμβολή του στην έρευνα, θά 'χει το πρόσθετο ενδιαφέρον ότι δημιουργεί στην έπαρχία ένα σοβαρό έπιστημονικό πύρνα. Είναι άπ' τα πράγματα που πρέπει να ύποστηριχτούν άνευ όρων.

Βασικά λοιπόν, το κύριο θέμα του Συμποσίου άποτέλεσαν οι ζακυνθινές 'Ομιλίες. 'Ο πρόεδρος του Διον. Ρώμας έπιχείρησε στην εισήγησή του μιιά σύντομη έπισκόπηση της μεταβυζαντινής λογοτεχνίας και τέχνης. Θά πρέπει, έίπε, να φανταστούμε ένα τρίγωνο που οι γωνίες του βρίσκονται στο 'Ηράκλειο, στη Ζάκυνθο, στη Βενετία. Σ' όποιοδήποτε σημείο της μεταβυζαντινής παραγωγής κι άν σταθούμε, βρισκόμαστε μέσα σ'

αυτό το μαγικό τρίγωνο. Μίλησε επίσης για την παράδοση του επτανησιακού θεάτρου που 'ναι διττή: λόγια και λαϊκή. Το σύγχρονο ελληνικό θέατρο, είπε, ξεκινάει απ' τον "Βασιλικό". "Όταν ή εφηβεία ξεπεράστηκε ανδρώθηκε με τον Γρηγόρη Ξενόπουλο. Από την "Ευγένια" ως τα σήμερα, ή λόγια παράδοση δέν εσβησε ποτέ. Παράλληλα με τή λόγια, εξακολουθεί κ' ή λαϊκή παράδοση, οι 'Ομιλίες.

'Ο Κ. Πορφύρης επισήμανε μερικά θέματα που θα πρέπει ν' απασχολήσουν στο μέλλον τὸ Συμπόσιο: Τί είναι λαϊκό θέατρο και ποιὰ τὰ θρία του. 'Αναλογίες κι ἀλληλεπιδράσεις ἀνάμεσα στις διάφορες μορφές, εἰδολογικές κ' ἔθνικες τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου. Προβλήματα που ἀνάγονται στη γένεση κ' ἐξέλιξη τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου στην Ἑλλάδα κι ἄλλες χώρες. Θέματα που παρουσιάζουν ἀνθρωπολογικό, ἱστορικό και κοινωνικό ενδιαφέρον. 'Επίσης ἐνδιαφέρον καθαρά θεατρολογικό: Ποιές είναι οι σχέσεις τοῦ λαϊκοῦ με τὸ λόγιο θέατρο.

Τὸ θέμα τῆς ἀνακοίνωσης τοῦ Κ. Ρωμαίου ἦταν: "Ἀρχαϊκά στοιχεία τοῦ λαϊκοῦ ζακυνθινοῦ θεάτρου". Ὑποστήριξε ὁ ὁμιλητής ὅτι ή παραδεδεγμένη ἀποψη πὼς οι 'Ομιλίες κατάγονται ἀπὸ τή βενετσιάνικη Κοιμμένη ντέλλ' ἄρτε και τὸ Κρητικό θέατρο δέν είναι ἀκριβής. Θὰ πρέπει ν' ἀναζητήσουμε βαθύτερα ἓνα ἀρχαιοελληνικό ὑπόστρωμα. Τή θέση αὐτή στήριξε ὁ κ. Ρωμαίος σὲ τρία σημεία:

α) Ὁ χορὸς τῆς ἄμοιρης. Χορὸς μιμητικός — σατιρικός που παρουσιάστηκε γιὰ πρώτη φορά φέτος κατὰ τή διάρκεια τῆς Συνάντησης. Ὁ χορὸς ἔχει σίγουρα ἀποκριάτικη καταγωγή. Σταματᾷ ὁ χορὸς κι ἀρχίζει μιμική παράσταση. Πρόκειται γι' ἀρχαία προέλευση. Τὸ ὅτι δὲ οι μιμικὲς κινήσεις δέν γίνονται συγχρόνως ἀπὸ ὅλους ἀλλὰ ἓνας θρηνεῖ κ' οι ἄλλοι ἐπαλαμβάνουν μαρτυρεῖ ἀρχαϊκή καταβολή παλιότερη κι ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Θέσπι.

β) Μάσκα και κηδεῖα τῆς μάσκας. Ἡ μάσκα είναι τὸ κύριο στοιχείο στὰ δρώμενα τῆς ἀποκριᾶς. Ἡ μάσκα στην Ὀμιλία προδίδει τὴν ἀποκριάτικὴ τῆς προέλευση. Στὴ Ζάκυνθο, ὅπως και σ' ἄλλα μέρη τῆς Ἑλλάδας, ἔχουμε τὸ δρώμενο "Ἡ κηδεῖα τῆς μάσκας".

γ) Ὁ ὄρος Ὀμιλία. Ἡ ἐκδοχή ὅτι ή Ὀμιλία μπορεί νὰ προέρχεται κι ἀπὸ τὸ ὄμιλος θὰ πρέπει νὰ ἀποκλειστεί. Τὸ Ὀμιλία, μίλημα δηλαδή, πρέπει ν' ἀναφέρεται σὲ ἔθιμο που κατὰ κανὸνα ἐπιβάλλει τὴ σιωπή. Πράγματι, σύμφωνα με τὸ τελετουργικό τῶν μεταμυριέσεων, οι προσωπιδοφόροι τῆς ἀποκριᾶς ἐκτελοῦν τὸ δρώμενο, κινῶνται δηλαδή κ' ὑποκρίνονται, χωρίς νὰ μιλοῦν ή νὰ τραγουδοῦν. Φαίνεται ὅτι ἐδῶ ὁ προσωπιδοφόρος ἀναλαμβάνει τὸν πρόσθετο ρόλο νὰ μιλήσει. ἴσως

Οἱ ἐρμηνευτὲς τοῦ "Χάση" που ἀνεβάστημε με προχειρότητα



Τὸ Ἰταλικὸ συγκρότημα "Κα' Φόσκαρι" ἔσωσε τὴ Β' Συνάντηση

αὐτὸ νὰ κρατᾷ ἀπ' τὴν παράβαση τῆς Ἀρχαίας Κωμωδίας, ὅπου ὑπάρχει ταυτόχρονα ἀφήγηση και κίνηση. Ἐτσι ἐξηγεῖται κι ὁ τρόπος που παρουσιάζονται οι 'Ομιλίες, ή μεγαλόπρεπη ἀπαγγελία, χωρίς πολλή κίνηση. Ἐπίσης ὁ Κ. Ρωμαίος ἔδωσε τὰ στάδια που πρέπει ν' ἀκολουθήσει γιὰ νὰ διαμορφωθεί ή Ὀμιλία ἀπὸ τὰ δρώμενα τῆς Γαϊδουροκαβάλλας και τοῦ Χωριάτικου γάμου. Μίλησε ἀκόμα γιὰ ἐξή παραλλαγές τῆς Ὀμιλίας "Χρυσουγή".

'Ο Σ. Καββαδίας ἐξήγησε ἐπίσης τὴν προέλευση τοῦ ὀνόματος Ὀμιλία ὅπως τὴν ἔμαθε ἀπὸ προφορικὴ παράδοση. Ὀμιλία και μίλημα ή ὁμιλημα, ἀπὸ τὸ ὀμιλῶ, σὲ ἀντιδιαστολή πρὸς τὸ βουβὸ θέαμα. Ἐπίσης, ἀνακοίνωσε μιὰν ἀγνωστὴ Ὀμιλία, τὴ "Μυρτιά" τοῦ Ἀλέκου Γελαδᾶ ἀπὸ τὸ χωριὸ Παντοκράτορας. Τὸ χειρόγραφο εἶναι τοῦ 1949 και βρίσκεται στο ἀρχειο Γακουμέλου. Εἶναι μιὰ Ὀμιλία καταφανῶς ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸν "Ἐρωτόκριτο". Τὸ στοιχείο, ἐξᾴλλου, τῆς δίκης, φανερώνει ἐπίδραση ἀπὸ τὸ "Κρίνος και Ἀνθία" και "Χρυσουγή". Ἡ ἐπίδραση ἀπὸ τὸν "Ἐρωτόκριτο", ὑποστηρίζει ὁ κ. Καββαδίας ἔχει γίνε μεσῶ ἄλλων Ὀμιλιῶν, γιατί δέν ἔχουμε γλωσσικὴ ἐπίδραση ἀλλ' ὁμοιότητα μοτίβων, που σημαίνει ὅτι ὁ συγγραφέας δέν ἔχει ὑπ' ὄψη του τὸ πρωτότυπο. Ἡ "Μυρτιά", παρατηρεῖ ὁ κ. Καββαδίας, δέν παρουσιάζει αἰσθητικὸ ἐνδιαφέρον.

'Ο Δ. Γακουμέλος μίλησε γιὰ μιὰ συντομευμένη παραλλαγή τοῦ "Χάση". Ὁ "Χάσης", πολὺπραχτὴ Ὀμιλία, δέν παιζόταν ὀλόκληρος, γινόταν ἐπιλογή σκηνῶν.

'Ο Σ. Ἀντίοχος ἀνακοίνωσε τὴν ἀγνωστὴ Ὀμιλία "Ρεβέκκα". Περιέχει ή "Ρεβέκκα" στοιχεία ἀπὸ τὸν "Ἐρωτόκριτο" κι ἀπὸ τὸ "Κρίνος και Ἀνθία". Φαίνεται πὼς εἶναι γραμμένη μετὰ τὴν ἔνωση, γιατί ὑπάρχει ἔντονη ή σύγκρουση τοῦ λαϊκοῦ στοιχείου με τοὺς ἀφεντάδες. Ἐπίσης ὁ Σ. Ἀντίοχος ἀφηγήθηκε μιὰ παράσταση τῆς Γαϊδουροκαβάλλας, ὅπως γίνετα στο χωριὸ Τραγάκι.

'Ο Τ. Μαρῖνος, ἐπιστρατεύοντας προσωπικὲς ἀναμνήσεις, ἔδωσε με παραστατικότητα τὴν προετοιμασία μιᾶς παράστασης ἀπὸ τοὺς αὐτοσχέδιους ἡθοποιούς τῶν Ὀμιλιῶν.

Αὐτὰ, σχετικὰ με τις Ὀμιλίες. Γιὰ τὸν Καραγιούζη μίλησε ὁ Σ. Ἀβούρης. Τὸ θέμα του ἦταν ὁ περίφημος Ἰσικολής, παλιὸς καραγιουζοπαίκτης, ταλάντο πολλαπλό, εὐφύστατος και μερακλής, που ἀφησε ἐποχὴ στο Τζάντε. Ὁ κ. Ἀβούρης μίλησε γιὰ τὸ ρεπερτοριὸ του, τὰ σκηνικά, τις μιμητικὲς του χάρες, που σ' ἔκαναν νὰ ξεχωρίζεις ὅλες τις φωνές τῶν ἡρώων, ἀκόμα και χωρίς νὰ βλέπεις τις φιγούρες, τὴ δεξιότητα του στην κί-

νηση, για τὸ ξεράντωμα τοῦ παιδικοῦ καὶ τῆ λαθραία συμμετοχῆ τῶν "ἐνηλίκων" στὶς παραστάσεις τοῦ Τσιρκολῆ.

Ἡ κ. Θ. Καπελλᾶ, ἐπικεφαλῆς τοῦ συγκροτήματος τῶν ποιητῶν ἀρτῶν Καλύμνου, μίλησε γιὰ τὰ δίστιχα περὶ ἀγάλματα καὶ ἀντάλλαξαν οἱ τραγουδιστὲς αὐτοσχεδιάζοντας ἐπὶ σκηνῆς. Ἡ δεσποινὶς Καπελλᾶ, μέλος ἐπίσης τοῦ συγκροτήματος, κατέθεσε μιὰ σειρά ἀπὸ δίστιχα στὸ Συμπόσιον.

Ὁ Ἄ. Βισβάρδης ἀναφέρθηκε στοὺς ζακυνθινούς χορούς. Ἡ δυτικὴ ἐπίδραση, εἶπε, περιορίζεται στὴν πόλη. Στὸ ὑπόλοιπον νησί, καὶ κυρίως στὰ ὄρεϊνά χωριά, διατηρεῖται γνήσια ἡ λαϊκὴ παράδοση. Μίλησε ἐπίσης γιὰ τὴν προσπάθεια ποὺ καταβάλλεται σήμερον νὰ διασωθῶν ὅσο τὸ δυνατόν πιστότερα οἱ χοροὶ καὶ ἐπέμεινε ἰδιαίτερα σὲ δυὸ ἀπ' αὐτοὺς, τὸν *Γιαγυρὸ* καὶ τὴν *Ἀμοιῶν*, χορούς μὲ θεατρικὴ ὕψη, ποὺ παρουσιάζουν διάφορα προβλήματα.

Ἡ ἀνακοίνωσις τοῦ Ἰ. Παμπούκη ἀφοροῦσε τὸ τουρκόφωνο λαϊκὸ θέατρο. Τὰ "Παιχνίδια" ποὺ παρασταίνονταν στὸ Ἀϊβαλί ἦταν φαίνεται κάττι ἀνάλογο μὲ τὶς Ὀμιλίες. Δυστυχῶς δὲν ἔχουμε καμιά ἀξιόλογη περιγραφὴ γιὰ τὰ "Παιχνίδια". Ὁ ὀμιλητὴς ἀνέφερε μερικὸς τίτλους τέτοιων παραστάσεων ὅπως: "Οἱ δώδεκα θεοὶ", "Τὸ χρυσομάλλον δέρας", "Πάταξον μὲν, ἄκουσον δέ", "Ὁ Καζαμιάς". Συνεχίζοντας ὁ κ. Παμπούκης τόνισε πὼς ὅταν λέμε δὲν ὑπάρχει ἑλληνικὸ θέατρο στὴν Τουρκία πρέπει νὰ ἐννοοῦμε ὅτι δὲν ὑπάρχει στὰ ἑλληνικά. Γιατί ἔχουμε μιὰ ὀλόκληρη παραγωγὴ τουρκόφωνη ποὺ "να ἑλληνικῆ". Ἔργα ποὺ τυπώνονται, βιβλία σωτηρίας καὶ χαρᾶς, ἀπὸ τὸ συναξάρι ὡς τὸ θερησκευτικὸ λαϊκὸ θέατρο. Ἀνάφερε ἐκδόσεις:

1. "Ἱερὸς διάλογος τοῦ Ἁγίου Γρηγορίου, ἀρχιεπισκόπου Κερρὸ τῆς μεγάλης Ἀραβίας, μετὰ τοῦ Ἰουδαίου Ἐρβάν". Τυπώθηκε στὴν Πόλιν τὸ 1800 καὶ περιέχει πεζὴ μετάφρασις τῆς "Θυσίας τοῦ Ἀβραάμ", καμωμένη ἀπὸ τὸν Κασαρέα Παπα - Ἀνδρέα. Εἶναι τουρκόφωνη μ' ἑλληνικοὺς χαρακτήρες. Β' ἐκδοσις τοῦ βιβλίου ἔχουμε τὸ 1844 στὴν Πόλιν.
2. "Ἱστορία ψυχοφελέστατη τῆς θυσίας τοῦ Ἁγίου Ἀβραάμ" μεταφρασμένη ἐπιμετρητῶ ἀπὸ τὸν Παπα - Σοφρώνιον ἀπὸ τῆ Σίλη τῆς Καππαδοκίας. Ἐκδίδεται τὸ 1836 στὴν Πόλιν.
3. Τρίτη "Θυσία" εἶναι τὸ πρωτότυπον ἔργο τοῦ παπα - Ἰωαννίκου ἀπὸ τὸ Κερμὶρ τῆς Καππαδοκίας. Ἐμμετρῆ, σὲ τετράστιχες στροφές καὶ καμωμένη τραγουδί. Ὑπάρχουν πολλὰς ἐκδόσεις αὐτοῦ τοῦ βιβλίου. Ἀνάφερε ἐπίσης στοιχεῖα ὁ κ. Παμπούκης ἀπὸ τὰ ὁποῖα προκύπτει ὅτι οἱ Γκαγκαούζοι δὲν εἶναι Τούρκοι ἐκχριστιανισμένοι ἀλλὰ Ἕλληνες τουρκόφωνοι.

ΤΙ ΕΙΝΑΙ Η ΣΥΝΑΝΤΗΣΗ;

Θὰ τελειώσωμε μὲ μερικὲς σκέψεις γιὰ τὸ χαρακτῆρα τῆς Συνάντησης: τί ἀκριβῶς εἶναι ἡ "Συνάντησις Μεσαιωνικῶν — Λαϊκοῦ Θεάτρου"; Γιὰ τοὺς πολλούς, ἐν ἀκόμα πολλοῖς φεστιβάλ, ἀφορμὴ γιὰ φέστος καὶ παράτες καὶ ποὺ, κυρίως, εὐνοεῖ τὴν τουριστικὴ ἀνάπτυξιν τοῦ νησιοῦ. "Ὅσο πῶ ἀβανταδόρικα τὰ τεκταινόμενα, τόσο περισσότερο κόσμο θὰ φέρουμε." Ὅθεν καὶ οἱ μεγαλοφυεῖς προτάσεις γιὰ τὴ μετατροπὴν τοῦ σὲ φεστιβάλ ἑπτανησιακῆς καντάδας, ὅθεν καὶ οἱ ἱστορίες ποὺ δημιουργήθηκαν μὲ τοὺς ζακυνθινούς χορούς. Παρενθετικά διευκρινίζουμε ὅτι δὲν ἔχουμε τίποτα ἐναντίον τῆς καντάδας καὶ τῶν χορῶν. Ἀντίθετα, νομίζουμε πὼς ὁ περιορισμὸς τῶν χορῶν φέτος ἐβλαψε τὴ Συνάντησιν, χαμῆλωσε τὴ θερμοκρασίαν τῶν ἐκδηλώσεων. Χοροὶ καὶ τραγούδια πρέπει νὰ πλημμυρίζουν δρόμους καὶ πλατεῖες, νὰ ὑπάρχει παντοῦ γιορταστικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ συγχρόνως νὰ ἀναδεικνύονται ὅσα πολυτίμητα διασώζει ἡ παράδοσις μας. Ὅπως καὶ νὰ τὸ κάνουμε, ὁμῶς, σὲ καμιά περίπτωσιν δὲν ἐπιτρέπεται νὰ νοθευεῖ ὁ χαρακτῆρας καὶ τὸ περιεχόμενον τῆς "Συνάντησης".

Δὲν ἔχουμε πάντως τὴν πρόθεσιν νὰ μιλήσωμε γιὰ τοὺς ἀνίδελους ποὺ παρεμβάλλουν συνεχῶς παράσιτα, γι' αὐτοὺς ποὺ βιλῶνουν κατὰ τρόπον γελοῖο ἐναντίον τοῦ Καραγκιόζη π.χ., ἢ γιὰ τοὺς λιγότερο ἀνίδελους ποὺ προτείνουν ἐτήσιο φεστιβάλ ἑπτανησιακοῦ θεάτρου. Ὑπάρχουν πολλοὶ ποὺ νοιάζονται αὐτὴ τὴν ὑπόθεσιν καὶ δουλοῦν μ' ἀνιδιοτέλεια. Γι' αὐτοὺς καὶ μ' αὐτοὺς θὰ ἔπρεπε νὰ γίνετο μιὰ συζήτησις — ἴσως καὶ ἀπὸ τοῦτες τὶς στήλας — ποὺ θὰ θέσει κάποιες βάσεις γιὰ τὸ μέλλον. Πρὶν δυὸ χρόνια, ρίχθηκε, ὅπως ξέρωμε, ἡ ἰδέα νὰ ὀργανωθῆται στὴ Ζάκυνθον μιὰ ἐτήσια Συνάντησις λαϊκοῦ θεάτρου ἀπ' ὅλο τὸν κόσμο. Ἀπὸ τότε αὐτὸ τὸ πρόχειρον σχέδιον δὲν ἔτυχε καμίας ἀπολύτως ἐπεξεργασίας. Ἡ ἐμπειρία ὁμῶς τῶν δυὸ χρόνων ἔφερε στὸ φῶς προβλήματα ποὺ δὲν εἶχαμε ἴσως ὑποψιαστῆ.

Δυὸ, βασικά, εἶναι τὰ ζητήματα ποὺ τίθενται αὐτὴ τὴ στιγμῆ: Ἐπιλογὴ ρεπερτορίου καὶ θιάσων, καὶ τρόπος παρουσιάσεως τῶν ἔργων. Γιὰ νὰ λυθῶν ὁμῶς αὐτὰ χρειάζεται πρῶτ' ἀπ' ὅλα νὰ καθοριστῆ ὁ χαρακτῆρας καὶ οἱ σκοποὶ τῆς Συνάντησης. Ἀναφέρουμε μερικὰ σημεῖα ποὺ θὰ ἔπρεπε νὰ προσεχθοῦν: "Ὅλοι σχεδὸν παραδέχτηκαν πῶς ὁ ὅρος μεσαιωνικὸ θεατρον, ποὺ διαλέχθηκε τυχαῖα γιὰ νὰ χαρακτηρῆται τὴ Συνάντησις, ὑπῆρξε ἀτυχῆς. Χωρὶς ἀντίκρισμα γιὰ τὴν Ἑλλάδα, ἀφορὰ γιὰ τὴν ὑπόλοιπην Εὐρώπην τὸ θερησκευτικὸ κυρίως θέατρο — λειτουργικὸ δράμα, sacrarappresentazione lauda, μυστήριον. Γενικά, εἶναι ἀφόρητα περιοριστικὸς, χωρὶς τίποτα νὰ ὀρίξει, καὶ προπάντων ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητά τῆς Συνάντησης.

Ἄλλὰ καὶ τὸ ἐπιθετικὸ λαϊκὸ δὲν εἶναι φαίνεται τόσο σπαῆς ὅσο νομιστῆκε στὴν ἀρχή. Λαϊκὸ σχετικὰ μὲ τὴν προέλευσιν, τὸ περιεχόμενον, τὴν ἀπύχνησιν στὸ μεγάλο Κοινόν, ἢ καὶ τὴν παράστασιν, τὸ χαρακτῆρα τοῦ θιάσου, τὴ σκηνοθετικὴ γραμμὴ; Ἐλάχιστα πράγματα θὰ βροῦμε ἐν ἐπιμενοῦμεν στὴ λαϊκὴν προέλευσιν τῶν ἔργων. Τουλάχιστον ἀπὸ ἑλληνικὴ μεριὰ τὸ ρεπερτόριον σὲ δυὸ χρόνια θὰ ἔχει ἐξαντληθῆ. Ἄν ὁμῶς ἐννοοῦμε λαϊκὸ περιεχόμενον, τότε τὰ πλαίσια εὐρύνονται. Ἐχόμε στὴ διάθεσίν μας ὀλόκληρον τὸ ρεπερτόριον ἐνὸς λαϊκοῦ θεάτρου ἀπ' αὐτὰ ποὺ ἀναπτύσσονται μιὰ πλοῦσια θεατρικὴ δραστηριότητα, συμβάλλοντας στὸ ἔργο τῆς λαϊκῆς παιδείας. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς τίθεται κάθε φορὰ τὸ ζήτημα: ποῖος εἶναι ὁ σκοπὸς τῆς Συνάντησης; Εἶναι γεγονός, πὼς αὐτοὶ ποὺ πρωτομύλησαν γιὰ τὸ λαϊκὸ θέατρο εἶχαν στὸ νοῦ τους τὸ παραδοσιακὸ λαϊκόν, σὲ γενεϊκῆ γραμμῆ, καὶ ἀπ' τὸ ἐπώνυμον ὅτι ἔχει γίνετο κτήμα τῆς λαϊκῆς παραδόσεως, ὅπως π.χ. εἶναι τὰ κρητικὰ ἔργα. Σήμερον ὁμῶς, ποὺ τὰ ἴδια τὰ πράγματα ὑπαγορεύονται μὲ εὐρύτερη ἀντιμετώπισιν, ἐπιβάλλεται νὰ ἐξεταστῆ τὸ θέμα πάνω σὲ νέες βάσεις.

Κ' ἐδῶ τίθεται τὸ σαφῆροτερον πρόβλημα, ἀπ' ὅπου ξεκινάει ἡ ὄλη ἡ σύγκυσις: ζητᾶμε νὰ συνδυαστοῦν δυὸ ἐντελῶς διαφορετικὰ πράγματα — ἐπιστημονικὴ ἔρευνα, λαϊκὸ θέαμα. Δυὸ ὁμῶς εἶναι οἱ δυνατότητες ποὺ ἔχουμε: ἢ νὰ ἐξασφαλίσωμε μιὰ μουσειακὴ συντήρησιν τοῦ παραδομένου ἢ νὰ ἐπιδιώξωμε τὴν ἀναβίωσίν του. Οἱ δρόμοι εἶναι κάποτε ἐκ διαμέτρου ἀντίθετοι. Στὴν περίπτωσιν ποὺ ἡ συνάντησις διαφοροτικῶν μορφῶν θεάτρου, ποὺ γεννήθηκαν μῆτα σὲ διαφορετικῆς πολιτιστικῆς συνθήκης γίνεται ἀντικείμενον συγκριτικῆς μελέτης, ἀπαιτεῖται ἢ ὅσο τὸ δυνατόν ἀκριβέστερη ἀναπαράστασις τους, ἀπαιτεῖται δηλαδὴ δουλειὰ ἐργαστηρίου, ἀπὸ τὴ στιγμῆ ποὺ αὐτὰ τὰ ἔθιμα δὲν λειτοουργοῦν πιά ὀργανικά μῆτα στὸ λαόν.

Προκειμένου πάλιν νὰ ἐπιτύχωμε μιὰ ἀναβίωσιν, προσπαθοῦμε ν' ἀνταποκριθοῦμε στὸ σύγχρονον αἰσθητήριον, νὰ ἐπιδιώξωμε δηλαδὴ ἓνα αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα, προσαρμόζοντας τὸ ἔργο στὶς νέες ἀπαιτήσεις. Τὸ πρόβλημα εἶναι ἀκόμα ὀξύτερον ὅταν τὸ Κοινόν μας δὲν εἶναι ὁ μνημένος θεατῆς, δὲν κάνει ἀφαιρέσεις, δὲν ἔχει ἱστορικὴ περιέργεια. Τὸ ὅτι οἱ παραστάσεις αὐτῆς ἀπ' τὸ λαὸ ἦταν καμωμένες καὶ στὸ λαϊκὸ Κοινόν ἀπευθύνονταν, εἶναι ἀφέλες· μόνο οἱ ἀνιστόρητοι μποροῦν νὰ ταξιδεύουν τὰ πάντα ἀνὰ τοὺς αἰῶνας μὲ ἐλεύθερον διαβατήριον. Ἐνα παράδειγμα: Φέτος οἱ Ὀμιλίες δὲν παρουσιάστηκαν μὲ τρόπον ἀπαγγελετικόν, μ' ἐκείνον τὸν τραγουδιστὸν τόνον ποὺ "ναὶ τὸ χαρακτῆριστικόν τους γνώρισμα. Ἀποτέλεσμα βέβαια ἦταν νὰ συντομευθῆ ἡ διάρκειά τους καὶ νὰ ὑπάρχει μεγαλύτερη φυσικότητα στὸ παίξιμον, πρᾶγμα ποὺ θὰ τὶς ἔκανε πῶς πειστικῆς στὸ μεγάλο Κοινόν. Χάθηκε ὁμῶς τὸ ὕψος τους. Τοῦ χρόνου, δίδου ἀπῆλθαν νὰ δοῦμε τοὺς ἱερατικοὺς μασκοφόρους τῆς "Θυσίας" νὰ μιμοῦνται τὴν κίνησιν τῶν ἡθοποιῶν τῆς Κομμένης. Ἀκούστηκαν κιάλας τέτοιες ὑποδείξεις: "Τὶ στέκεστε σὰ στυλιάρια καὶ βαριέται κανένας νὰ σᾶς βλέπει; Κοιτάξτε τοὺς ξένους πῶς κουνιούνται! Αὐτοὶ μάλιστα, αὐτοὶ εἶναι θέατρον, ἔχουνε καὶ σκημικά καὶ φῶτα καὶ ἀπ' ὅλα. Αὐτοὶ εἶναι Κούν!"

Γιὰ ν' ἀποφευχθοῦν τέτοιου εἶδους αὐθαιρεσίες, γιὰ νὰ μὴ στήσωμε στὴ Ζάκυνθον τὸ μύλο τοῦ Χότζα, ποὺ θὰ γυρνάει σύμφωνα μὲ τὶς ἐμπνεύσεις τοῦ κάθε "τοπικοῦ παράγοντα", πρέπει νὰ χαραχθεῖ αὐστηρά μιὰ γραμμὴ καὶ αὐτὴ ἡ γραμμὴ νὰ βρῆται σὲ συνέπειαν μὲ τὶς ἀποφάσεις ποὺ θὰ ληφθοῦν γιὰ τὸ μελλοντικὸν χαρακτῆρα τῶν ἐκδηλώσεων. Τότε, ὁ μπόρουμε νὰ μιλήσωμε καὶ γιὰ τὴ σκοπιμότητά τους. Κι ὅσοι σήμερον ἀπὸ ἀγάπην γιὰ τὸ θέατρο ἔχουν περιβάλλει μὲ στοργὴ αὐτὴ τὴν ὑπόθεσιν θὰ ἔχουν κατὰ συγκριτικὸν ποὺ θὰ τοὺς πείθει καὶ γιὰ τὸ ὅποιο θ' ἀξίζει ν' ἀγωνιστοῦν.

ΧΡΥΣΑ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ

ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Το Νεο Αμερικανικό Θέατρο

ΕΚΦΡΑΖΕΙ ΤΗΝ ΗΘΙΚΗ ΑΒΕΒΑΙΟΤΗΤΑ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ

ΤΟΥ RICHARD COSTELANETZ

Γίναμε φίλοι με τον Richard Kostelanetz από μακριά, μ' άλληλογραφία. Ο νεότερος αυτός άνθρωπος — μόλις 26 χρονών σήμερα — έχει κίβλα αξιόλογη καριέρα στην κριτική του Θεάτρου και γενικότερα της Λογοτεχνίας και της Τέχνης. Όταν πήγε στο Λονδίνο με τη γυναίκα του την Anne—κ' οι δυο με ύποτροφία, εκείνος στο «King's College» για κριτική μελέτη του σύγχρονου βρετανικού θεάτρου, εκείνο από «Courtauld Art Institute» για ένα θεατικό πάνω στην ποίηση του William Blake — σημείωσε μεγάλη επιτυχία: άρθρα του δημοσιεύθηκαν σε προγράμματα θεάτρων και στα ειδικά αγγλικά περιοδικά, κ' οι διαλέξεις του στην αγγλική πρωτεύουσα — μητρόπολη σήμερα του θεάτρου — Έκαναν αίσθηση. Κ' έχει ελληνική καταγωγή ο Richard Kostelanetz. Ο πρόπαπός του είναι κρητικός: ο παππούς του, που γεννήθηκε στη Σμύρνη, πήγε στα 1907 στην 'Αμερική. Γεννήθηκε στα 1940 στη Νέα

Υόρκη, όπου μένει σήμερα. Έπειτα από λαμπρές σπουδές στα Πανεπιστήμια Κολούμπια και Μπράουν (λογοτεχνία, ιστορία, ιστορία πολιτισμού), διεύθυνε το περιοδικό «Brown review» και το «Hubris» κι άρχισε τη συνεργασία του σε πολλά περιοδικά κ' εφημερίδες, όπως στο «Kenyon Review», «Sevane review», «Contact», «Book Weeks», «The New York Times Book Review». «Stand», «Encore», «The Listener» κλπ. γράφοντας κριτικές και μελέτες πάνω στο θέατρο, το θέατρο, τη σύγχρονη πνευματική καλλιέργεια, τη λαϊκή μουσική, τον Κινηματογράφο και την ψυχανάλυση. Έχει δώσει πολλές διαλέξεις σε διάφορα πανεπιστήμια, καλεσμένος σε πανεπιστημιακά σεμινάρια, κι απ' το ραδιόφωνο. Το 1964 ο οίκος «Anon Books» εξέδωσε ένα σύνολο κριτικών του δοκίμιών με τον τίτλο «Πάνω στη σύγχρονη λογοτεχνία» κι αργότερα την ανθολογία του αμερικανικού διηγήματος. Ο οίκος «Horizon Press»

Έχει εκδόσει με τίτλο «Η νέα αμερικανική τέχνη» μία επιλογή του από μελέτες νέων κριτικών της τέχνης του λόγου, με πρόλογο του πάνω στο περιγράμμα και τα κύρια χαρακτηριστικά των σύγχρονων τάσεων στον τομέα του θεάτρου και του μυθιστορήματος. Πρόκειται για κριτικό και μελετητή με δέξητα αντίληψη, πρωτοτυπία σκέψης κ' ευρύτητα πνεύματος, άνθρωπο άβλυτα σύγχρονο, που μπορεί κανένας σίγουρα να προβλέψει γι' αυτόν πώς θα συνεχίσει μία σταδιοδρομία γεμάτη δράση κ' ενδιαφέρον: πρέπει ακόμα να τονιστεί ότι είναι αποκλειστικά άφοσιωμένος στο λογοτεχνικό του έργο, χωρίς καμιά άλλη άσπαχόληση, πράγμα που σημαίνει διάθεση βυσίας μέσα στις σημερινές συνθήκες. Με ιδιαίτερη χαρά τον παρουσιάζω για πρώτη φορά στην Ελλάδα—την παλιά του πατρίδα—απ' τις στήλες του «Θεάτρου» με το δοκίμιο του για το Νέο Αμερικανικό Θέατρο. ΠΥΡΡΟΣ ΚΙΟΥΣΗΣ

Το Νέο Αμερικανικό Θέατρο γεννήθηκε με το ανέβασμα του έργου «Η σγέση» του Τζάκ Γκέλμπερ στο «Λίβινγκ Θέατρο» (Ζωντανό Θέατρο) της Νέας Υόρκης, τον Ιούνιο του 1959. Δυό μήνες αργότερα, στο «Θεατρικό Έργαστήρι Σίλλερ» του Βερολίνου, ανέβηκε εν' άλλο έργο νέου Αμερικανικού συγγραφέα, το μονόπρακτο «Ιστορία του Ζωολογικού Κήπου» του Έντουαρντ Άλμπερ, που ήταν και το πρώτο θεατρικό του κομμάτι, γραμμένο, καθώς μας λέει, στα 1958: δόθηκε μαζί μ' ένα άλλο, εξ' ίσου αινιγματικό έργο, δείγμα του νέου Ευρωπαϊκού Θεάτρου, την «Τελευταία φωνασομένη του κ. Κράπ» του Σάμουελ Μπέκετ. Στην αεριωθούμενη εποχή μας, και τα δυό έργα έφτασαν στη Νέα Υόρκη τον Ιανουάριο του 1960. Από τότε ο Γκέλμπερ κι ο Άλμπερ έγραψαν ό καθένας τους πολύχροτα κομμάτια κ' έγιναν τα κύρια πρόσωπα σε μία κίνηση που δημιούργησαν οι Άρθουρ Λ. Κόπιτ, Τζάκ Ρίτσαρτσον, Κένεθ Μπράουν, Λώρης Γέρμπερ, Ρόμπερτ Χίβνερ, Κένεθ Κόχ, Τζαίμς Πέρντυ (που όλων τους έργα έχουν παιχτεί στη Νέα Υόρκη), καθώς κι άλλοι νέοι συγγραφείς, που τα έργα τους ανέβηκαν σε διάφορα τοπικά και πανεπιστημιακά θέατρα, κι ακόμα άλλοι που τα έργα τους έχουν μονάχα δημοσιευτεί, χωρίς να παιχτούν ακόμα. Κάνοντας μιάν ανασκόπηση, μπορούμε να βρούμε τις τρεις ιστοσικές εξελίξεις που δημιούργησαν το κατάλληλο κλίμα για το Νέο Αμερικανικό Θέατρο.

Η πρώτη ήταν η μεταπολεμική ανάπτυξη του Νέου Ευρωπαϊκού Θεάτρου, με άρχηγους τον Σάμουελ Μπέκετ, τον Ευγένιο Ιονέσκο και τον Ζαν Ζενέ, που τίνιζαν στον άερα πολλούς απ' τους θεατρικούς κανόνες της περασμένης γενιάς κ' έτσι έφεραν την ελευθερία που 'κανε δυνατό το πείραμα. Στα μάτια των νέων αμερικανών θεατρικών συγγραφέων, που πήγαιναν να ξεδιπλώσουν τις δυνάμεις τους, οι Ευρωπαίοι απόδειξαν ότι μία τέτοια επανάσταση μπορούσε να οδηγήσει και στη δημιουργία λαμπρής τέχνης και στη ζωτική επικοινωνία με το ακροατήριο.

Η δεύτερη δύναμη ήταν η έντονη εμφάνιση του Θεάτρου του γνωστού με τον τίτλο «Έξω απ' το Μπρόντγουαϊ» (off-Broadway Theatre). Η άλλη είναι ότι το Θέατρο αυτό, στα πρώτα χρόνια της επιτυχίας του, δεν είχε ανακαλύψει σημαντικούς ντόπιους συγγραφείς. Την ώρα όμως που το Κοινό πήγαινε πρόθυμα να δει ό,τιδήποτε άλλο—ευρωπαϊκά κλασσικά, σύγχρονα ευρωπαϊκά, καθώς και συρραμμένα κομμάτια για το Μπρόντγουαϊ από φτασμένους αμερικανούς συγγραφείς—ο Τζήν Άντερνερ κατάφερε στα 1959, να προμαντέψει μ' ακρίβεια, λέγοντας: «Για πρώτη φορά απ' τον πρώτο καιρό του Ο' Νήλ,

οι συνθήκες είναι ώριμες για την εμφάνιση καινούριας σειράς νέων αμερικανών θεατρικών συγγραφέων, που θα 'χουν και το θάρρος και το ταλέντο να κάνουν πειράματα».

Όπως όλα τα καλλιτεχνικά κινήματα, έτσι και το Νέο Αμερικανικό Θέατρο έχει να παρουσιάσει μερικούς θεατρικούς συγγραφείς, που οι περισσότεροι έχουν δώσει μονάχα ένα έργο τους και δεν έχουν ακόμα γίνει πολύ γνωστοί, καθώς και μία πλειάδα από έκκολαπτόμενους δραματουργούς, που σε λίγο θα 'ρθουν κι αυτοί στο προσκήνιο. Ο σπουδαιότερος ανάμεσα στην πρώτη ομάδα είναι ο Άρθουρ Λ. Κόπιτ που βρίσκεται, σαν τον Μπράουν στην πρώτη του νιότη. Το ανέβασμα στα 1962 του έργου του «Ω μπαμπά, φτωχέ μπαμπά, ή μαμά σε κρέμασε στη τουλάκα και νιώθω τόσο φριχτά» (Oh dad, poor dad, mamma's hang you in the closet I'm feeling so sad), ήταν ένα απ' τα πιο πολυέξοδα στην ιστορία του «Έξω απ' το Μπρόντγουαϊ Θεάτρου». Είναι κρίμα που όσα είχε να δώσει το ταλέντο του Κόπιτ σχεδόν καταστράφηκαν απ' τα πολυφορτωμένα κοστουμικά, από ήθοποιους που παίζαν σαν πριμαντόνες κι από σκηνοθεσία που 'δωσε στο παίξιμο υπερβολική έμφαση. Το δημοσιευμένο κείμενο δίνει καλύτερη ιδέα για τις δυνατότητες του Κόπιτ. 'Απ' όλους τους νέους αμερικανούς συγγραφείς, είναι ο καλύτερος στο «Θέατρο του παράλογου», στο στυλ Ιονέσκο, Ικανός να δημιουργήσει άστεια που φέρνουν γέλιο τρανταχτό, τύπου Άδελφών Μάρξ και που τα καλύτερά τους δίνουν έντονα τον παραλογισμό ορισμένου είδους ζωής. Ο Κόπιτ έχει κ' εξαιρετική Ικανότητα για παρωδία: χρησιμοποιεί μονόλογους είδους Γεννεσσή Ουίλλιαμς σε θαναμάσια υπερβολή, κ' η έκφραση που υπογραμμίζει τον παραλογισμό «Μά τί σημαίνουν όλ' αυτά;» είναι η ήχη του τέλους του έργου «Τρεις Άδερφές» του Τσέχωφ, σχετικά με το νόημα της ζωής.

Η κυριότερη έλλειψη του Κόπιτ στο «Oh dad...» προέρχεται απ' την αδυναμία του να οδηγήσει το άστειο του στην περιοχή του μεταφυσικού παραλογισμού. Οι μεγάλοι του κομικού παραλογισμού, ο Μπέκετ κι ο Ιονέσκο, είναι μεγαλύτερες ηλικίας άνθρωποι που πήραν ειρωνική στάση μπρός στην απογοητευσή τους. Ο νεαρός Κόπιτ δεν έχει, απλούστατα, το είδος της πείρας που δημιουργεί μία αυθεντικά παράλογη όψη της ζωής. Την άνοιξη του 1963 ο Κόπιτ άναγγειλε ένα καινούριο του έργο, το «Φρενοκομείο». Ο τίτλος υποδηλώνει πώς θα εξακολουθούσε την ανάπτυξη του θέματος της ζωής σά φρενοκομείου όπως την αντιμετώπισε στο «Oh dad...» κ' ίσως σ' αυτό ή σ' ένα-δυό κατοπινά του να μπορέσει ν' αναπτύξει αυτή τη β-

Θειά αίσθηση του παραλογισμού που πρέπει να θεμελιώνει την εξαισία του αίσθησης του κωμικού.

Την άνοιξη του 1963 παρουσιάστηκε ένα άλλο έργο μιας νέας που πολλά υπόκειται, το "Κράτησέ μου μια θέση στο δάτος", το πρώτο από δυο μονόπρακτα της Λώρης Γέρμπυ (Lorees Yerby). Δυο γυναίκες ογδόντα χρονών μιλούν για το μέλλον τους. "Η μια είναι όρμητική και νευρωτικά ανήσυχη. Η άλλη είναι κούτη και υποτακτική. Την ώρα του φαγητού, σε μια καφετερία, ή τελευταία, για πρώτη φορά στη μακριά τους φίλια, κάνει την αποκάλυψη πως ήξερε πως ο μακαρίτης ο άντρας της ήταν βαθύτατα έρωτευμένος με την άλλη. "Επειτ' από ένα σύντομο κυνήγι κι ανταλλαγή κατηγοριών, οι δυο τους, απ' τον τρόπο της μοναξιάς, ξανακάνουν το γελοίο όραμα να θαρτούν στο ίδιο μυστωμένο. Με όξεια αίσθηση πνευματώδους διάλογου και κωμικού παραλογισμού, η Λώρης Γέρμπυ δείχνει πόσο στα σοβαρά παίρνουν οι άνθρωποι άτημαντα πράγματα, δίνοντας δραματική χροιά στη συζήτηση αν θα πρέπει να πουν στο γκαρσόνι ότι το ζουμί των φασολιών έπεσε λιγιστό ή αν θα πρέπει να καλέσουν στο τραπέζι τους έναν άντρα επίσης ογδοντάρη. Τα κύρια θέματα του έργου της αυτού είναι αληθινά: οι γέροι είναι το ίδιο ανίκανοι με τους νέους να προταρμύστούν στις αναποδιές της ζωής — κ' είναι κούτη να σκέπτεται κινένας κατά ποιό τρόπο θα πεθάνει. Το δεύτερο μονόπρακτό της, "Ο τελευταίος τροβαδούρος", ήταν σαφώς λιγότερο ίκονοποιητικό. Μερικές ολόφανερές αναποδιές της τύχης, που φαίνονται παρμένες από τους "Μαύρους" του Ζινέ, δόθηκαν στο αμερικάνικο αυτό έργο με πιο ήπιο τρόπο. Πάντως η Γέρμπυ είναι συγγραφέας με ταλέντο.

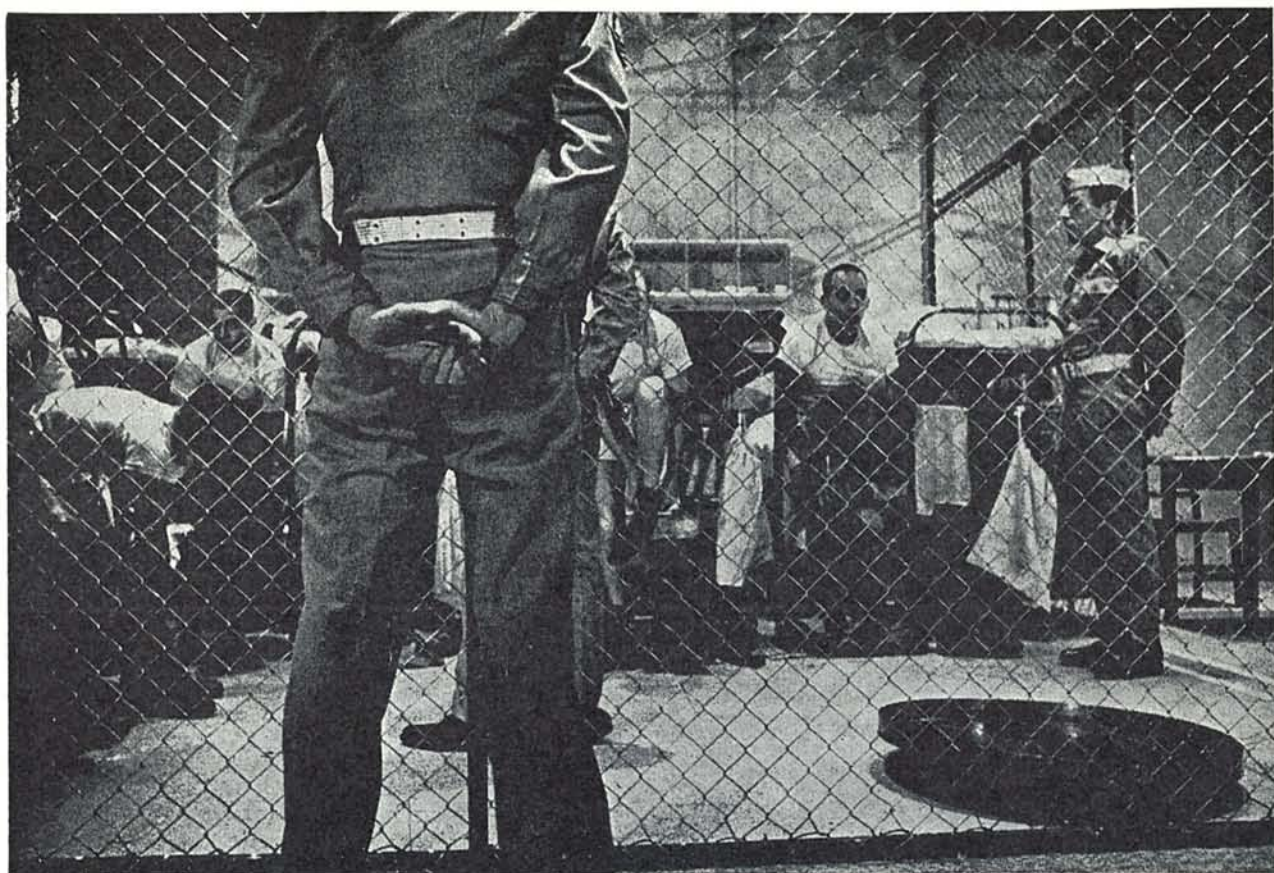
Το έργο του Τζόρτζ Ντέννισον "Μια λειτουργία για τον Ίωσηφ Αξμίνστερ", που ανέβηκε στο "Judson Church Poets Theater" της Νέας Υόρκης το χειμώνα του '63, έχει στοιχεία όμοια με το καλύτερο απ' τα δυο έργα της Γέρμπυ. Σαν κ' εκείνη, ο Ντέννισον έχει μια σίγουρη δύναμη στο πλάσιμο των ρόλων, γερή σύλληψη διάλογου, εξαίρετη αίσθηση χιούμορ και παραλογισμού και Ουμάτσια Ικονότητα δημιουργίας δραματικών συγκρούσεων. Από πέρα πολλές απίψεις, πάντως, το έργο του αυτό θυμίζει υπερβολικά το καλύτερο έργο του Μπέκετ, γιατί, σαν το δάτκαλό του, ο Ντέννισον βλέπει τους άλλους, που

Από το καινούριο εξηρησιοιστικό μονόπρακτο του Κόππιτ "Τραγούδι μου μές απ' ανοιχτά παρόθυρα": ο Τζόζεφ Τσάικιν (κλόουν) κι ο Λου Τζιλπερτι μάγος-ταχυδακτυλογός, 1966



έχουν ξεπεράσει τα ψεύτικα ιδανικά και το πάθος της Ιδιοκτησίας, σαν τα πιο κατάλληλα πρόσωπα ενός μεταφυσικού έργου πάνω στο παράλογο της ύπαρξης. Και στη δομή του, τη δράση και το ρυθμό, το έργο αυτό θυμίζει συνεχώς Μπέκετ. Από καιρό σε καιρό ξεπετιέται μια προσωπική φωνή, αξιοπρόσεκτη. Σ' αυτό, και στο λιγότερο πετυχημένο σύντομο θεατρικό κομμάτι "Σατιρικό Βωντεβίλ" (1963), ο Ντέννισον φανερώσει σίγουρη δραματική αίσθηση, αλλά χρειάζεται ατομικό ύφος. "Άλλο κομμάτι του Νέου Αμερικανικού Θεάτρου, πιο δύσκολο στην ταξινόμηση κι ανάλυσή του, είναι η "Καρτόσα με τα έξη έσωτερικά" (1962), θεατρική διασκευή του "Finnegans Wake" του Τζαίμς Τζόυς απ' τη γνωστή χορεύτρια Έρντμαν. "Αν κ' η διασκευή αυτή είναι αναγκαστικά μια αποκάθαση κι ανανύσθηση του πρωτότυπου — ή ίδια δέχεται ότι μονάχα μερικές σκηνές του έργου υπάρχουν στο βιβλίο — κατάφερε να δώσει το πνεύμα του πρωτότυπου και να ένσωματώσει τραγούδι, χορό και μερικές απ' τις πιο ευκολονόητες γραμμές του Τζόυς σ' ένα αξιολόγο σύνολο. Διατήρησε το βασικό μύθο του βιβλίου της Πτώσης και της Σωτηρίας. Η υπόθεση είναι η σύγκρουση ανάμεσα στην καθιέρωση Καίτη, μητέρα, την κόρη και τους δυο γιούς. Μένοντας πιστή στη γλώσσα του Τζαίμς Τζόυς, η Έρντμαν αυτοσχεδιάζει ελεύθερα μέσα σ' αυτό το πλαίσιο και κάποτε ακούμε παράλογους διάλογους που θυμίζουν Ίονέσκο. Κι ό,τι στάθηκε λαμπρό στην παράσταση ήταν, κατά κύριο λόγο, έργο της Έρντμαν. Βρήκε τέσσερις ήθοποιους που να μπορούν να τραγουδούν, να χορεύουν και να δίνουν το παίγνιδι που δημιουργούν τα λόγια του Τζόυς, έτσι που να μη χάνεται τίποτα. Κι ο Τέγιο "Ισο πρόσθεσε μια ολοκόντανη και πρωτότυπη μουσική. Μ' ένα έξυπνο έλεγχο πάνω σ' αυτόν τον πλούτο του υλικού, μπόρεσε η παράσταση να δώσει τ' άσπεια ή να υποβάλει τη συγκίνηση και με το λόγο και με την κίνηση του κορμιού και με τη μουσική. Έτσι, κι όταν το ακροατήριο δεν καταλαβαίνει ολόκληρη την πρόβα του Τζόυς, νιώθει, συχνά υποσυνείδητα, το πνεύμα, τη δομή κι ακόμη τα θέματα του αρχικού βιβλίου. Η Έρντμαν μάς φανερώνει καθαρά τό τι μπορεί να κάνει κανένας με τον Τζόυς και τί δυνατότητες έχει η θεατρική σκηνή. Το αποτέλεσμα είναι ένα είδος "ολοκληρωτικού Θεάτρου", κτ'ά την έννοια που διατύπωσε ο Άρτώ, που δίνει στις αίσθήσεις, καθώς αυτές ανταποκρίνονται στη μουσική, στην κίνηση και στο λόγο, μια πρωτόφαντη, απολαυστική κι ολοκληρωμένη εμπειρία.

Η παράδοση του παράλογου φαίνεται να επηρέασε δυο γυναίκες συγγραφείς, που πολλά υπόσχονται. Τη Μαρία Αϊρήν Φόρν και την Ρόζαλιν Ντέξτερ που, κατά τρόπο περίεργο, τα έργα τους μοιάζουν πολύ μεταξύ τους. Κ' οι δυο δημιουργούν κωμωδία πολύ ανακατεμένη, αποτελούμενη από παραλογισμούς, σεξουαλικά ύπονοσόμενα, πρωθύστερες καταστάσεις, απάραιδεχτες παραθέσεις, που κρατάνε το ενδιαφέρον, μα που δεν καταφέρνουν στο τέλος να κάνουν το έργο αξιόλογο. Ένω οι καλύτεροι θεατρικοί συγγραφείς του παράλογου — με πρότυπο τον Μπέκετ — χρησιμοποιούν άσπεια για να εκφράσουν και να στολίσουν το θέμα τους (καθώς κάνουν κι ο Κόππιτ κι ο Άλμπτ σε μικρότερη έκταση), το χιούμορ στα έργα της Φόρν και της Ντρέξτερ είναι αδύνατο και δίχως σημασία, γιατί δεν παίρνει πλατύστες διαστάσεις θεματικές ή συμβόλου κι ούτε ανεβαίνει στο πραγματικά περίτεχνο φιλολογικό παράλογο των Γάλλων "Pataphysiques" (Σ.Μ. "Collège de Pataphysique", ο Σύλλογος που ιδρύθηκε απ' τον Ζαρρύ, ένα απ' τους πατέρες της σύγχρονης τέχνης, συγγραφέα του περίφημου έργου "Ubu Roi", που θεωρήθηκε τόσο επαναστατικό στον καιρό του, ώστε η πρώτη του παράσταση στα 1896 να προκαλέσει σκάνδαλο και σωστή μάχη. Ο σύλλογος αυτός, που αντικείμενο της δραστηριότητάς του είναι η προβολή κ' εξέλιξη της μοντέρνας τέχνης, έχει ανάμεσα στα μέλη του τον Ίονέσκο, τον Ρενέ Κλαίρ, τον Ρεϋμόν Κενώ και τον Ζακ Πρεβέρ). Στο "Σπιτικό Κινηματογράφο" της Ντρέξτερ η παγειά γηραιά κυρία έχει κάποια έρωτική Ιστορία πρώτα μ' ένα φοβερά θηλυπρεπές πρόσωπο άρσενικού γένους κ' έπειτα μ' ένα επίθετικό Άγγλο (ή σχέση αυτή φτάνει στο ύψιστο σημείο της μ' ένα άσπειότατο, μέχρις ύστερίας, άγώνα πάλης πάνω στο κρεβάτι), η κόρη της καλλιεργεί μαργαρίτες στην άκρη του σουτιέν της κι άλλα τέτοια. "Η πετυχημένη ζωή των τριών" (1964), το καλύτερο έργο της Φόρν, διαγράφει σε δέκα σκηνές το δίχως αποτέλεσμα κινήγγημα μιας έρωτικής Ιστορίας. Καθένα απ' τα τρία πρόσωπα έχει μια και μοναδική στυλιζαρισμένη έκφραση που, κατά τη διαδρομή του έργου, γίνεται κ' η ουσία του. Άλλά τόσο σ' αυτό, όσο και στο υπόλοιπο έργο της, το άσπεια, αν και συχνά έξυπνο, δεν κατευθύνεται, καθώς είδαμε, σε κάποιο όρισμένο στόχο.



Ντύσιμο κατά διαταγή: σκηνή απ' το έργο του Κέννεθ Μπράουν "The Brig". Παράσταση του "Λίβινγκ Θιάτερ" Ν. Υόρκη, 1963

'Απ' τούς πολλούς άλλους συγγραφείς, που δυστυχώς το έργο τους περισσότερο απλώς τυπώνεται, χωρίς να παίζεται, οι δύο σημαντικότεροι είναι ο Κέννεθ Κόχ κι ο Ρόμπερτ Χίβνερ. 'Ο Κόχ στά δυο ποιητικά του βιβλία — το σατιρικό έπικό του "Κό ή μιά εποχή στη Γη" (1959) και μιá συλλογή με τόν τίτλο "Εύχαριστώ" (1962) — φανερώνει μιάν αδέσμευτη φαντασία γύρω στο παράλογο, ικανή για γεμάτες εμπνευστη πνευματώδεις πτήσεις. Κι αντίθετα από πολλούς "έξυπνους" ποιητές, δίνει αληθινό άστέιο. Το έργο του δείχνει πώς δέν μπορεί να πάρει τίποτα στά σοβαρά, εκτός απ' τή βασική του θέση πώς ή ζωή είναι παραλογισμός και παραφροσύνη. "Έτσι και στο μικρό-μικρό θεατρικό του έργο "Βέρθα", ο Κόχ σέ δέκα μικρές-μικρές σκηνές σατιρικού ελεύθερου στίχου, λέει πώς ή βασίλισσα Βέρθα (πού 'ναι ή 'Ελισσάβετ ή πρώτη), χρησιμοποιούσε αθάίρετα τήν εξουσία της για να ικανοποιήσει τήν τρέλλα της, ότι οι στενότεροι συνεργάτες της τήν ήξεραν για τρελλή, κι ότι (έδω πιά φτάνει στο σημείο ολολήρωσης τής θέσης του), μ' όλο τούτο καταφέρνει να εμπνεύσει τελικά εμπιστοσύνη και στο στρατό της και στους αξιωματικούς της. Στο μεγαλύτερο και πιό ικανοποιητικό έργο του "Ο Τζώρτζ Ουάσιγγτον περνάει τόν Ντελουάρ", ο Κόχ χτυπάει και τις δυο πλευρές, "Αγγλους και 'Αμερικανούς, μ' άγρια σατιρική καταστρεπτική διάθεση, γελοιοποιεί τις κοινοτοπίες, έξευτελίζει τις προθέσεις κι αποδίδει τις έπιτυχίες στην τύχη ή στην άικανότητα του αντιπάλου, δείχνοντας έτσι πώς το τυχαίο κυβερνάει τήν 'Ιστορία. 'Ανάμεσα στ' άλλα θεατρικά κομμάτια του Κόχ είναι "Οι 'Εκλογές" (1960) που σατιρίζει ταυτόχρονα τήν προεδρική έκλογική περιοδεία του 1960 και το έργο "Η Συσχέτιση" του "Λίβινγκ Θιάτερ". Το "Πάσχα" μιá μικρή συλλογή από παράξενες σκηνές, που δείχνουν παιδιά να κυλιάνε τά πασχαλιάτικα αυγά τους πάνω σ' ένα φόντο καμωμένο για τόν "Πάρσιφαλ" του Βάγκνερ. Το "Γκίνεβερ ή ο θάνατος του Καγκουρό", που 'ναι τό ίδιο ακατάληπτο όσο και τό πρώτο του μεγάλο ποίημα "Όταν ο ήλιος προσπαθεί να προχωρήσει". "Τό χτίσιμο τής Βοστώνης", που πολύ συζητήθηκε και που τό χιούμορ του διαλύεται στην ομαδική ήλιθιότητα κ' ή "Αντζέλικα", ένα κάπως διασκεδαστικό, με κάποια φαντασία γραμ-

μένο λιμπρέτο όπερας, με θέμα τή γαλλική ποιηση στο δέκατο ένατο αιώνα: τό έργο τούτο δέν μπόρεσε, τουλάχιστο στη μορφή που τό διάβασα εγώ, ν' ανταποκριθεί στις άρχικες προθέσεις του συγγραφέα του. Παρ' όλο που ο Κόχ δέν κατόρθωσε να τοποθετήσει μέσα σ' ένα και μοναδικό του θεατρικό έργο τό αντίκρισμά του τής ζωής με τήν πληρότητα και τή συνθετική ικανότητα που μπόρεσε να δώσει στο ποίημά του "Κό" που αναφέραμε, έχει τήν ικανότητα να γράψει θεατρικά κομμάτια μπουφόνικα, καυστικά και διαλυτικά, όχι μικρότερης αξίας από τούς άλλους νεο-Ιονεσικούς συγγραφείς.

'Ο Ρόμπερτ Χίβνερ είν' ένας απ' τούς σύγχρονους θεατρικούς συγγραφείς με τήν πιό γόνιμη φαντασία: ίσως ή πρωτοτυπία του, που δέ γνωρίζει συμβιβασμούς, να 'ναι ή αίτία που τά έργα του δέ συγκέντρωσαν τήν προσοχή που τούς άξίζει. Λόγου χάρι στο πρώτο του κομμάτι, "Πάρα πολλοί αντίχειρες" (1947), ο Χίβνερ μās μιλάει για ένα χιμαπατζή με πολύ ταλέντο, μεγάλο κορμί και μικρό κεφάλι, που κατά τή διάρκεια του έργου ανεβαίνει όλα τά σκαλοπάτια τής εξέλιξης για να γίνει πρώτα κανονικός άνθρωπος κ' έπειτα θεόμορφο πλάσμα, με τεράστιο κεφάλι και μικρό κορμί: (δέν τό είδα ποτέ να παίζεται, μου 'παν όμως πώς με τήν κατάλληλη χρησιμοποίηση μάσκας και κοστούμιού κατορθώθηκε τό επιδιωκόμενο όπτικο αποτέλεσμα). Το γράψιμό του είναι συχνά έξυπνο κ' ή ειρωνική δομή του που χρησιμοποιήθηκε άργότερα απ' τόν 'Ιονέσκο στον "Καινούριο ένοικιαστή" πολύ πρωτότυπη, καθώς ακολουθεί τήν πρόγνωση τής ανθρώπινης εξέλιξης προς τήν αναπόφευκτη κατάληξή της, ο Χίβνερ δίνει με πολλή ειρωνεία τήν περιήφεια που νιώθει ο άνθρωπος, γιατί μπόρεσε να πετύχει άνώτερο επίπεδο ύπαρξης. Το δεύτερο έργο του, "Ο άκροβάτης που γαργαλιέται" (1951) που δέν τό θαυμάζω τόσο πολύ, όσο μερικοί άλλοι, δείχνει πάλι κάποια άληθινή πρωτοτυπία κ' έλαφρή σατιρική διάθεση: όμως ή δυσκολία τής κατασκευής σκηνικού, που να παρουσιάζει μερικών αιώνων διαφορά σέ κάθε πράξη, φαίνεται ν' απογοήτευσε πολλούς θεατρώνες.

Τό πιό πρόσφατο έργο του, "Η έπίθεση εναντίον του Τσάρλ Σάμερ", είναι ένα περίτεχο ιστορικό θεατρικό κομμάτι, που

δυστυχώς θέλει πιά πολλούς ήθοποιούς και σκηνικά, απ' ό,τι ένα μη επιχορηγούμενο θέατρο του Μπροντγουάι μπορεί ν' αντιμετωπίσει κ' έχει πιά πολλές βλαφημίες απ' ό,τι το Μπρόντγουάι μπορεί ν' άνεχτεί. Σ' αυτό το Χίβνορ εξετάζω λεπτομερειακά τὸ ὑπέρτατο δείγμα ἐνὸς φιλελεύθερου διανοούμενου μέσα στὴν ἀμερικανικὴ πολιτικὴ τὸ γερουσιαστὴ τοῦ δέκατου ἑννατου αἰῶνα Σάμνερ απ' τὴν Μασαχουσέτη, γιὰ νὰ καταλήξει πὼς ἂν καὶ στὴν πολιτικὴ δὲν μπόρεσε νὰ φέρει ἀποτέλεσμα, ὡστόσο ἦταν ὁ πρῶτος Ἀμερικανὸς ἅγιος. Τὸ ἔργο ἀρχίζει μ' ἕνα ἄγριο πρόλογο, πού περιγράφει τὴν κηδεῖα τοῦ τελευταίου ἐπιζώντος νέγρου σκλάβου, τοῦ Γκάλλα καὶ τὴν εἰσοδὸ του στὸν ἄλλο κόσμο. Ἐδῶ ὁ Χίβνορ πηγαίνει κατευθεῖαν μέσα στὴ μεγαλύτερη ἱστορικὴ μας σύγκρουση — ἀνάμεσα στὸ λευκὸ καὶ τὸ νέγρο — ἀλλὰ γιὰ νὰ καταδικάσει καὶ τοὺς δύο ἢ καλύτερα, γιὰ νὰ ἐπικρίνει αὐτὲς τίς λαθεμένες ἀπόψεις πού παραβλέπουν τὴ φυλετικὴ ἡλιθιότητα, τὴν ὑποκρισία, τὴν ἀνθητικότητα, τὴν κοινοτοπία, καὶ, πιστὸς στὴν παράδοση τοῦ Θεάτρου τοῦ "Ἀπόλυτου Ὄχι", ἀποδίνει τὴν ὑπαιτιότητα γι' αὐτὴ τὴν ἐπικίνδυνη κατάσταση σ' ὅλους μας, κι ὄχι σὲ λίγους κακοὺς. "Ὅταν ὁ Γκάλλα πηγαίνει στὸν ἄλλο κόσμο, ὁ Σάμνερ πομπώδης, μάταια ἐπιμένει ὅτι ὁ μαῦρος πρέπει νὰ θυμῶται ποὺ εἶναι καὶ τονίζει στὸν Γκάλλα: "Κύριε, κανένας Ἀμερικανὸς δὲν ἔχει πᾶσι ἀκόμα στὸν Οὐρανό". "Ὅτε ὁ γέρο-Λίνκολν;" ρωτᾷ ὁ νέγρος. "Ὁ κύριος Λίνκολν;" ἀπαντᾷ ὁ Σάμνερ. "Αὐτὸς κάθεται ἐκεῖ, ἀναθεωρώντας τὸ λόγο τοῦ Γκέττυσμπουργκ. (Σ.Μ. "Ὁ Χίβνορ κοροϊδεύει τὸ ὅτι ὁ Ἀβραάμ Λίνκολν ἀναθεώρησε πέντε φορές τὸ λόγο του στὸ νεκροταφεῖο τοῦ Γκέττυσμπουργκ, ὅπου θάφτηκαν οἱ νεκροὶ τῆς πιά ἀπορασιατικῆς μάχης τοῦ Ἐμφύλιου Πόλεμου, μετὰ τὴν ἐκφώνηση καὶ πρὶν απ' τὴ δημοσίευσή του).

Στὴν πρώτη δημόσια ἀνάγνωση τὸ Μάρτιο τοῦ 1964, τὰ ἐπόμενα μέρη τοῦ θεατρικοῦ αὐτοῦ ἔργου δὲν ἱκανοποίησαν τίς προσδοκίες πού οἱ ἀκροατὲς ἔχουν ἔπειτ' απ' τὸν πρόλογο, γιὰτὸ ὁ Χίβνορ δὲν ἔδωσε σ' αὐτὰ τὴ γοητευτικὴ ἔντονη ἄρνηση, τὴ σατιρικὴ οὐσία καὶ τὴ θεατρικὴ συνοχὴ τῆς ἀρχῆς. Πάντως ὁ Χίβνορ, ὅπως καὶ ὁ Μπύχερ στὸ "Θάνατο τοῦ Δαντῶν" καὶ ὁ Γκρίφφιθ στὴ "Μισαλλοδοξία", προσπαθεῖ ν' ἀναλύσει μιὰ σημαντικὴ κατάσταση πού ὑπάρχει ἀπὸ παλιὰ, μετὰ τὴν τομηρὴ πρωτοτυπία πού πάντα βρίσκει κανένας στὰ ἔργα του.

'Απ' ὅλους τοὺς σημαντικοὺς μυθιστοριογράφους καὶ ποιητὲς πού ἔγραψαν θεατρικὰ ἔργα τὰ τελευταῖα χρόνια, μονάχα δύο, ὁ Κόχ, πού ἀναφέραμε πρὶν, καὶ ὁ Τζαίμς Πέρντο, ἔφτασαν σὲ ἰδιαίτερα ἐντυπωσιακὰ ἀποτελέσματα. Τὰ "Νέα" τοῦ Πέρντο (1962), στὴ δημοσιευμένη μορφή τους, εἰν' ἕνα ἔργο τύπου Μπέκετ πάνω στ' ἄδεια τοῦ μυστηρίου τῆς ὑπαρξης — μυστηριώδη "νέα" ἀπὸ καιρὸ σὲ καιρὸ φτάνουν στὸν κόσμο, χωρὶς κανένας νὰ μπορεῖ νὰ προσδιορίσει τὴν πηγή τους — κ' εἶναι δοσμένο μετὰ θαυμασιὸν ρυθμικὸ διάλογο. "Ὅπως κι ἂν εἶναι, τὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Πέρντο εἶναι κατώτερης κατηγορίας, καὶ ὅπως ἔδειξε μιὰ πετυχημένη διασκευὴ τοῦ διηγήματός του "Παίρνεῖς τὸ καπέλο σου", μερικὰ ἀπ' τὰ διηγήματά του ἔχουν περισσότερο θεατρικὸ περιεχόμενο παρὰ τὰ θεατρικά του ἔργα.

'Απ' τοὺς ἀγνωρισμένους ποιητὲς, ἕνας ἀκόμα λιγότερο πετυχημένος σὰ δραματογράφος εἶναι ὁ Ρόμπερτ Λόουελ. Ἡ θεατρικὴ του τριλογία, "Ἡ παλιὰ δόξα", (1964), πού τὴν εἶδα μοναχὰ στὸ χειρόγραφο, εἶναι διασκευὴ βρασιμένη σὲ τρία κλασσικὰ ἀμερικανικὰ διηγήματα: "Ὁ Endicott καὶ ὁ Ἐρυθρὸς Σταυρὸς" καὶ "Ὁ συγγενὴς μου, ὁ ταγματάρχης Μολινὲ" τοῦ Χάδορν καὶ ὁ "Μπενίτο Τσερένο" τοῦ Μέλβιλ. Ὅλα τους χρησιμοποιοῦν ἕνα ἱστορικο-φανταστικὸ περιστατικὸ γιὰ νὰ παρουσιάσουν ἕνα οἰκουμενικὸ θέμα, τὴν πετυχημένη ἐπανάσταση τοῦ ὑποταγμένου (ἐνὸς γιου, λόγου χάρη) ἐναντίον ἐνὸς ἐξουσιαστῆ, σὺν τὸν πατέρα. Παρ' ὅτι καθένα απ' αὐτὰ τὰ κομμάτια ἔχει ἄρτια δομὴ κ' ἰδιαίτερα τὸ "Μπενίτο Τσερένο" διαγράφει μιὰ πού ἐνδιαφέρουσα κατάσταση, δὲν μπορῶ νὰ πῶ, διαβάζοντάς το μονάχα, ἂν ἡ ἀδρῆ, ἔντονα μεταφορικὴ, ποιητικὴ γλώσσα, θὰ μπορούσε νὰ διατηρήσει τὴ λάμψη τῆς στὴ σκηνῆ καὶ ἂν θὰ κατόρθωνε νὰ προβάλλει ἀνάγλυφα τὰ πρόσωπα ἢ τίς δραματικὲς προθέσεις τοῦ Λόουελ.

Λίγο πρὶν απ' τὴν — καθὼς ὅλοι θεωροῦν — αὐτοκτονία του στὰ 1955, ὁ ποιητὴς Οὐέλτον Κῆς τελείωσε τὴν "Αἴθουσα ἀναμονῆς", ἕνα μονόπρακτο. Κι ἀκριβῶς ὅπως τὰ ποιήματά του εἶναι ἀνάμεσα στὰ στιχογραφήματα τὰ γεμάτα απ' τὴν πιά μεγάλη ἀπογοήτευση, πού ἔχουν ποτὲ γραφτεῖ στὴν Ἀμερικὴ, τὸ θεατρικὸ του αὐτὸ ἔργο ἐκφράζει μιὰ ἀπελπισία συντριπτικὴ στὴν ἀμετρή τῆς ἔντασης. Τρεῖς γυναῖκες συναντιῶνται σὲ μιὰ αἴθουσα ἀναμονῆς, σὲ κάποια στάση λεωφορείου, περιμένοντας

ένα μπουσί πού, καθὼς φαίνεται, δὲν πρόκειται ποτὲ νὰ ῥθει. Στὴ συζήτησή τους κάθε μιὰ τους λέει τὰ προβλήματα πού τὴν τυραννοῦν, μὰ δὲ δίνει καμιά προσοχὴ στὴς ἐξιτομολογήσεις τῶν ἄλλων, κ' ἔτσι δὲν τοὺς δίνει καμιά ἀπόλυτα βολήθεια. Τὰ δρωτικά σύμβολα εἶναι ξεκάθαρα — τὸ κεντρικὸ εἶναι ἕνα ξεφουσκωμένο μπαλόνι — κ' ἡ ἐκφραση τῆς ἀπελπισίας βγαίνει συγκλονιστικὴ ἀπὸ μιὰν ἀμασχιρευτὴ πραγματικότητα. (Κι ὅμως, τὴν τελευταία στιγμὴ, ὁ Κῆς, κατὰ τρόπο ἀνεξήγητο, ὑποβάλλει ὅτι ὑπάρχει διέξοδος απ' αὐτὴ τὴν κόλαση, (ἕνα ταξί, τίποτα λιγότερο!)), πού ἀναποδογυρίζει τὴν πορεία τοῦ ἔργου καὶ καταστρέφει μεγάλο μέρος τῆς προηγούμενης ἐντύπωσης. Σὰν τόσα θεατρικὰ ἔργα, γραμμένα ἀπὸ Ἀμερικανούς ποιητὲς, απ' τὸν καιρὸ τοῦ Οὐάλλας Στῆβενς, μετὰ τὸ "Τρεῖς ταξιδιώτες παρακολούθουν τὴν ἀνατολὴ τοῦ ἡλίου" (1961) ὡς σήμερα, τὸ ἔργο τοῦ Κῆς πάσχει ἀπὸ κάποιο ὀλοφάνερο ἐλάττωμα — τὰ πρόσωπά του, δὲ διαφοροποιοῦνται ἀρετὰ μετὰ τὸν κ' ἡ δράση τους δὲν παρουσιάζει συγκρούσεις.

Δὲν εἶναι πού πιά τυχεροὶ οἱ μυθιστοριογράφοι μας στὰ θεατρικὰ τους ἔργα. Τὰ μέρη πού δημοσιεύτηκαν ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Saul Bellows "Ἀνθρωπότης — μιὰ φάρασα", τὸ δείχνουν πού λιγότερο σημαντικὸ ἀπ' τὴν ἐξοχὴ μυθιστοριογραφία του, ἂν ὄχι καὶ κοινότατο, ἐνῶ καὶ ὁ Τζαίμς Μπάλντωνν στὸ "Μπλούζ γιὰ τὸν κ. Τσάρλι" (1964), καὶ ὁ Χένρυ Μίλλερ στὸ "Just Wild about Harry" (1962), ξεπερνῶν στὴ διδασκαλία. Καὶ πολλὰ ἄλλα πρόσφατα θεατρικὰ ἔργα, πού ἔπασαν στὰ χέρια μου, γραμμένα ἀπὸ ἀνθρώπους πού δὲν εἶναι θεατρικοὶ συγγραφεῖς, ἦταν ἀναμφισβήτητα φρικτά, ὑποφέροντας ἀπὸ διδακτικὴ διάθεση ἢ ἀπὸ ἐλλειψίαν θεατρικῆς συμπίκνωσης ἢ αἰσθητικῆς δραματικῆς τέχνης. Κι ὅμως τὸ "Ἴδρυμα Φόρτ, μετὰ ἀπίθανη ἀπόφασή του, ἄρχισε νὰ στέλνει γνωστοὺς νομβελίστες καὶ ποιητὲς, πού μερικὸ ἀπ' αὐτοὺς πού λίγο ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸ θέατρο, σὲ τοπικὲς ομάδες ρεπερτορίου. Νομίζω ὅτι τὸ χρεῖμα θὰ μπορούσε νὰ χρησιμοποιοῦνται ἀποδοτικότερα σὲ βραβεῖα γιὰ νέους θεατρικοὺς συγγραφεῖς ἐν ἐνεργείᾳ.

Τὸ Νέο Ἀμερικανικὸ Θέατρο βρισκεται ἀκόμα στὸ στάδιο ἀτομικῶν ἀναζητήσεων ἔτσι, ἂν καὶ παρατηρῶ κάποιες τάσεις του πρὸς τὸ "Θέατρο τοῦ Παράλογου" ἢ πρὸς τὸ "Θέατρο τῆς Ὀλοκληρωτικῆς Ἀρνήσης", δὲ θὰ μπορούσα νὰ τοποθετήσω σ' αὐτὸ τέτοιες γενικὲς ἐτικέτες ἢ νὰ χρησιμοποιοῦσα ἄλλους γενικὸς χαρακτηρισμοὺς ὅπως "Θέατρο τῆς Ἀτομικῆς Ἐποχῆς" ἢ "Μετεξπρεσιονιστικὸ Θέατρο". Αὐτὸ πού με κάνει νὰ χαρακτηρίζω τὴν προσπάθεια αὐτὴ σὰ "Νέο Ἀμερικανικὸ Θέατρο" εἶναι, πρῶτ' απ' ὅλα, ἡ ἐπαναστατικὴ ἀντίθεση τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν στοὺς δύο κυρίαρχους μεταπολεμικοὺς συγγραφεῖς, πού τὸ θεατρικὸ τους ὕφος εἶναι πιά ἐτοιμοθάνατο, συγκεκριμένα ἢ ἀντίθεσά τους πρὸς τὸ ψυχολογικὸ θεατρικὸ ὕφος τοῦ Τεννισσῆ Οὐίλλιαμς καὶ τὸ κοινωνικὸ περιεχομένου θέατρο τοῦ Ἀρθουρ Μίλλερ. Οἱ νέοι αὐτοὶ συγγραφεῖς εἶναι σημαντικὰ διαφορετικοὶ μετὰ τὸν Κ' ἢ πιά ἀπλή ἀπόδειξη εἶναι ἡ διαφορά τῶν ἐπιδράσεων πού ἀναδίδουν τὰ ἔργα του καθενὸς σὲ διαφορετικὸ βαθμὸ. Στὸν "Ἀλμπερ ἀκόμει φιθιόματα τοῦ Ζενέ καὶ τοῦ Οὐδέστ. Στὸν Γκέλμπερ βρίσκουμε Μπέκετ, Πιραντέλλο, Γκόρκι καὶ Ὁ Νῆλ" στὸν Κόπιτ καὶ στὸν Κόχ ἀκόμει Ἴονέσκο καὶ τοὺς ἐναντίον κάθε νοήματος συγγραφεῖς, στὸν Μπράουν, ἐπικὸ θέατρο καὶ ταινίες ντοκυμαντέρ καὶ στὴν Λόρρεν Γέριμπ, Μπέκετ καὶ Ζενέ.

Βέβαια, τὸ Νέο Ἀμερικανικὸ Θέατρο δὲν μπόρεσε στὸ σύνολό του νὰ πετύχει τὴν ἐξαιρετικὴ ποιότητα καὶ τὸ περίτεχνο τοῦ σύγχρονου Εὐρωπαϊκοῦ Θεάτρου καὶ δὲν ὑπάρχει οὔτ' ἕνας απ' τοὺς συγγραφεῖς μας πού νὰ ἔναι τόσο ἀναμφισβήτητα σημαντικὸς ὅσο ἕνας Μπέκετ, ἕνας Ἴονέσκο, ἕνας Ζενέ, ἴσως κ' ἕνας Πίντερ. Τὸ Θέατρο τῆς Νέας ὸρχης μοιάζει μετὰ ἀδερφό, κάπως βέβαια διαφορετικὸ, τοῦ παρισινοῦ Θεάτρου. Κι ὅμως, αὐτὰ τὰ ἀμερικανικὰ ἔργα ἔχουν μερικὲς ἀρετὲς πού δὲν τίς βρίσκουμε σ' ὅλα τὰ εὐρωπαϊκὰ. Καθὼς λ.χ. ἔδειξε ἡ περιοδεία τοῦ "Λίβινγκ Θάατερ", ἢ "Σγῆση" τοῦ Γκέλμπερ ἔχει πρωτοτυπία καὶ δύναμη φαντασίας πού δὲ βλέπουμε σὲ πολλὰ εὐρωπαϊκὰ ἔργα καὶ τίς ἴδιες ἐντυπώσεις πρέπει νὰ ἐλπίζουμε ἀπὸ ἄλλα, ὅπως τὰ "Νέα" τοῦ Πέρντο.

Στὴν ἱστορία τοῦ σύγχρονου δράματος, τὸ Νέο Ἀμερικανικὸ Θέατρο συνεχίζει τὴν παράδοση τῆς ἐπανάστασης ἐναντίον κάθε κοινοῦ καὶ φανταχτεροῦ. Τὸ Θέατρο αὐτὸ προχωρεῖ σὲ μορφὲς κ' ἰδέες πού βρίσκονται σὲ βαθεῖα συνάφεια μετὰ τὴν σύγχρονη ζωὴ. Στὴ μορφή, τὸ καλύτερο Νέο Θέατρο ἀντιτίθεται στὸ νاتورλισμὸ καὶ στὴν ἀπρόεσσα κωμωδία ἡθῶν — στὰ δύο κυρίαρχα παραδοσιακὰ εἶδη τοῦ ἀμερικανικοῦ θεάτρου, προχωρώντας σὲ μιὰ ρευστὴ καὶ μεταφυσικὴ σύλληψη τῆς δραματικῆς

πραγματικότητας, κι αφήνοντας κατά μέρος την καθιερωμένη λεπτομερειακή ανάλυση. Απ' αυτή την άποψη, συνεχίζει την καλύτερη σύγχρονη, κύρια ευρωπαϊκή, παράδοση ενός θεάτρου που περισσότερο επιτίθεται παρά χαϊδεύει, που αρνείται τις εύκολες έρμηνείες κάθε είδους, φροϋδικές, μαρξιστικές, χριστιανικές ή δαρβινικές κ' επιβεβαιώνει το ότι εμείς οι άνθρωποι της δεκαετίας του 1960 όλοένα και περισσότερο νιώθουμε πως ή ζωή ξεφεύγει από κάθε προσπάθειά μας να την προσδιορίσουμε με ξεκάθαρους όρους. (Ίσως εδώ να βρίσκεται ή εξήγηση γιατί σ'α τρίπρακτα έργα είναι τόσο αδύνατη, αν όχι άυπαρκτη, ή Τρίτη Πράξη).

Έκτος απ' τ' έργα του "Λίβινγκ Θιάτερ", το καινούριο θέατρο έχει κομμάτια που μάς δίνουν την περιφέρη "αποξένωση". Δεν μπαίνουμε στον κόσμο τους, κ' έτσι από απόσταση παρατηρούμε τη δραματική πράξη ν' αναπτύσσεται ένα θέμα. Κρατώντας την απόσταση τούτη, ο νέος Αμερικανός συγγραφέας ξεφεύγει απ' το αμερικανικό ρεύμα, το φορτωμένο απ' την κυριαρχία των πρωταγωνιστών, από επαγγελίες για ένα καλύτερο κόσμο κι από χαριτόβρυτες εξυπνάδες και ζητάει να βρει δεσμούς με τη γερή, ίσως κάπως κρυμμένη, παράδοση του αμερικανικού θεάτρου, μ' αυτήν που πραγματεύεται δίχως συναισθηματικές αναπλάσεις την ουσία της ζωής και όχι τ'α τυχαία περιστατικά της, παρουσιάζοντας την δηλαδή οντολογικά μάλλον παρά ρεαλιστικά. Τ'α κυριότερα σημεία αυτής της παράδοσης μπορεί κανείς να βρει σ'ό "Him" του Ε.Ε. Κάμινς (1927), σ'ό "Φόνο σ'η Μητρόπολη" του Τ. Σ. Έλιοτ (1935) και σ'ό "Billy Budd" των Λούις Ο. Κόξ και Ρόμπερτ Τσάπμαν.

Οι συγγραφείς του Νέου Αμερικανικού Θεάτρου, αντίθετα πρὸς τούς "τακτικούς" του Μπρόντγουαϊν, δημιουργούν σύμβολα και τρόπους έρμηνείας της πραγματικότητας και δὲν τὴν παρουσιάζουν κατευθείαν. Κι ακόμα, έχουν καταργήσει τὸν "ἥρωα", πού μ' αυτόν είναι έτοιμο να ταυτισθῆ τὸ Κοινὸ — τὸν ντέκτεϊβ, τὸν "εὐσυνκίνητο" νέο, τὸ στρατηγὸ, τὸν έραστή — κι ἀποφεύγουν τὴς εξάρσεις τῆς συναισθηματικότητας πού προκαλοῦν τὸν δλόθερμο θαυμασμό. Κι αν μπορούμε να ταυτιστοῦμε με κάποιον — ἄς πούμε σ'α έργα του Γκέλμπερ και του Brown — αυτό θά γίνει με τὸ θύμα και με τὴς ἀντι-ηρωικές του ἀπόψεις. Ἡ κατάργηση του "ἥρωα", είναι βασικό στοιχείο

τῆς ευρύτερης προσπάθειας του μεγαλύτερου μέρους του σύγχρονου θεάτρου, πού τείνει σ'ην κατάργηση τὸν εύκολων ἐπιφανειακῶν διακρίσεων. Σ'ε τελευταία ανάλυση, τὸ θέατρο αυτό μάς παρουσιάζει τὸ σύμπαν τῆς ἠθικῆς ἀβεβαιότητας και του τελικῶν παράλογου, αυτό τὸ σύμπαν πού ν'αι τὸ δικό μας σήμερα. Πιστεύω πὸς ή θεώρηση τούτη είναι πολύ πιὸ ἀληθινῆ ἀπὸ τὸ θεατρου τῆς δεκαετίας του 1950.

Μολοντί ἀμφιβάλλω αν τὸ Νέο Αμερικανικό Θέατρο θά μπορέσει ν' ἀνατρέψει τὴς ἀσημαντότητες του Μπρόντγουαϊν ή αν τὸ θέατρό μας θ' ἀποκτήσει τὴν οὐσία του παρισινου θεάτρου, τὸ μέλλον του ὑπόσγεται πολλά. Ὁ "Άλμπη κι ὁ Γκέλμπερ τακτικά διευθύνουν "συγγραφικά ἐργαστήρια", ἀπλώνοντας τὸ νέο πνεῦμα σ'τους ἐκκολαπτόμενους ἐξυπνους θεατρογράφους. Ἀπ' τὸ ἄλλο μέρος, καλὰ έργα πέτυχαν σ'ό Μπρόντγουαϊν κ' ἔξω απ' αυτό, καθὼς και σ' ευρωπαϊκῆς περιοδεῖας και κέρδισαν τὴν ἐκτίμησιν Κοινου, νέου κ' ἐξυπνου.

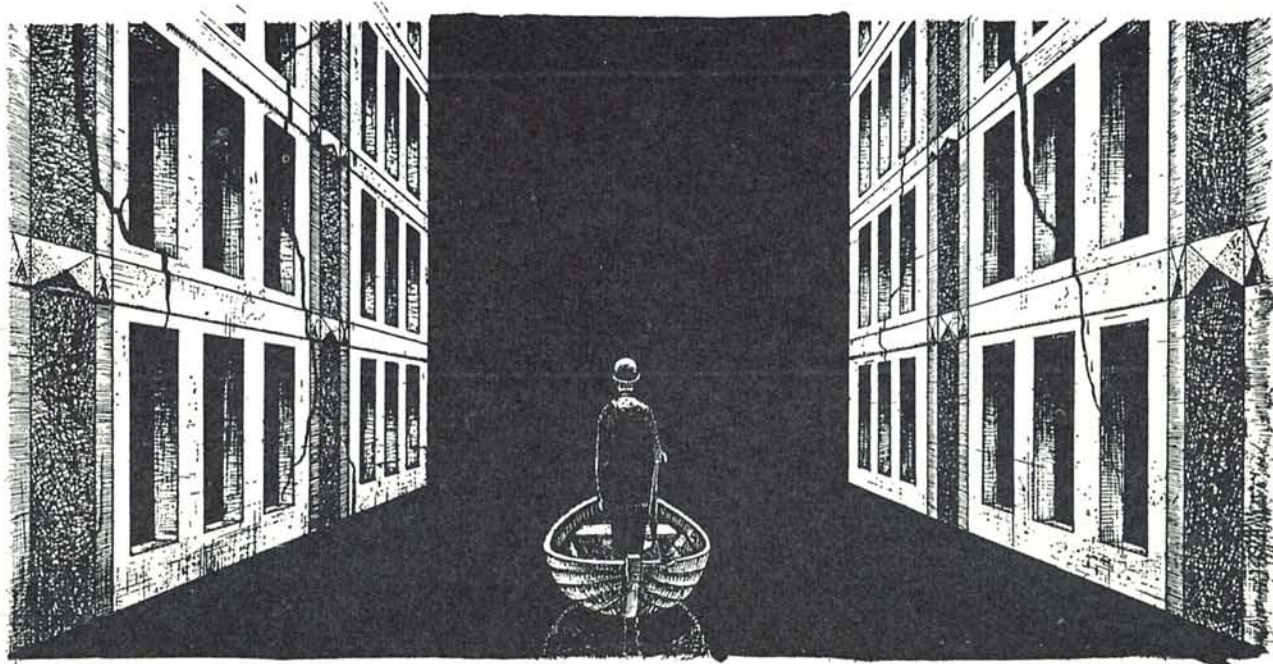
Περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, παραγωγοὶ του Μπρόντγουαϊν και τῆς ἔξω περιοχῆς ἐνδιαφέρονται να ἐμφανίσουν έργα νέων Αμερικανῶν. Πολλά "ἐργαστήρια" δημιουργήθηκαν ἀπὸ γενναϊόδωρους προστάτες και δραστήριους νέους ὀργανωτές, παρουσιάζοντας έργα πού δὲ θά μπορούσαν να ἔχουν ἐμπορικῆ ἐπιτυχία. Μὲ τὴν ἀποφασιστικότητα τὸν διευθυντῶν τους και τὴ χορηγία του Ἰδρύματος Φόρντ, θεατρα πού βρίσκονται ἔξω ἀπ' τὴ Νέα Ὑόρκη, ἄρχισαν να παίρνουν ἰδιαίτερη σπουδαιότητα. Ἰσως σ'α χρόνια πού ὄχονται, περισσότεροι θίασοι μέσα σ'η Νέα Ὑόρκη και γύρω απ' αὐτή να κάνουν θεατρο μ' ἐναλλασόμενο ρεπερτόριο, πού θά προκαλέσει τὸ ἀληθινὸ ἐνδιαφέρον του ἠθοποιου, του σκηνοθέτη και του Κοινου.

Δίχως καμιάν ἀμφιβολία, τὸ αμερικανικό θέατρο ξυπνάει απ' τὴν ἀνόητη γαλήνη τὸν μέσον τῆς δεκαετίας 1950-1960. Τώρα, σ'α μέσα τῆς δεκαετίας μας, ἐξελλίσσεται μ' ἐκρηκτικῆ ἐνέργεια, προχωρώντας πρὸς διάφορες κατευθύνσεις. Ἰσως τώρα βρισκόμαστε σ'ην κρίσιμη δεκαετία του αμερικανικου θεάτρου, ἐκείνη πού, μιὰ και καλή, θά σβῆσει τὴ σχεδὸν ἀπόλυτη μετριότητα τὸν περασμένων και θά κάνει τὸ αμερικανικό θέατρο, ὅμοια με τὸ μυθιστόρημα και τὴν ποίησή μας, σημαντικῆ δύναμη σ'ην αμερικανικῆ και τὴν παγκόσμια πνευματικῆ καλλιέργεια.

Ἀπόδοση ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ

Ο ΣΚΟΤΕΙΝΟΣ ΚΟΣΜΟΣ ΤΟΥ ΣΑΜΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ

Ὁ Κόσμος του Σάμουελ Μπέκετ, ἀδιέξοδος, σκοτεινός, ὅπως τὸν εἶδε ὁ γάλλος καλλιτέχνης Μπρουτέν. "Άλλος γάλλος, ὁ Ρεϋμόν Ζάν, γράφει για τὸ σκοτεινὸ Κόσμο του Μπέκετ: Μιὰ ἀθόρυβη, ἀδιόρατη πορεία πού μέσα απ' τὴν μουρῶνικη ἀναμονή του Βλαντιμίρ και του Έστραγκόν, μάς ὀδηγεῖ πρὸς τὸ ἔμβρυο, πρὸς τὸν πυρήνα τῆς ὑπαρξης, πού γίνεται ὀλοένα πιὸ στενός, ὀλοένα πιὸ ἀσημαντος, πού βρίσκεται σ'ην ἄκρη τῆς μπεκετιανῆς νύχτας και πού δὲν είναι ἴσως τίποτ' ἄλλο ἀπὸ μιὰ ἀπουσία.





ΣΤΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΑΛΝΤΕΡΟΝ

ΣΕ ΠΡΩΤΗ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΠΑΡΑΣΤΑΣΗ



Το πιο έντυπωσιακό θεατρικό γεγονός του φετεινού Φεστιβάλ της Βιέννης, αποτελεί, ασφαλώς, η πρώτη παγκόσμια παρουσίαση του άγνωστου μέχρι σήμερα έργου του μεγάλου Ισπανού δραματουργού Δόν Πέντρο Καλντερόν ντε λά Μπάρα (1600-1681) "Ο Μέγας Δούξ της Γκαντία" (El Gran Duque de Gandia). Ο τίτλος του έργου ήταν γνωστός από παλαιότερους κατάλογους των δραμάτων του Καλντερόν κι από την προσωπική αλληλογραφία του ποιητή. Όλοι, όμως, οι μελετητές θεωρούσαν τη δημιουργία αυτή του Ισπανού κλασσικού, όριστικά χαμένη.

Έντελως άπροσδόκητα, ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Πράγας Vactan Cerny, ερευνώντας τη Βιβλιοθήκη των βοημικών άνακτόρων του Kuenburg, βρήκε στα 1959 το μοναδικό χειρόγραφο (αντίγραφο) του έργου. Η πρώτη ανακοίνωση του καθηγητή Cerny δημιούργησε ζωνή έντυπωση στους θεατρικούς και πανεπιστημιακούς κύκλους της Ευρώπης: "Ένα άγνωστο έργο του Καλντερόν, βρέθηκε στην... Τσεχοσλοβακία! Ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Πράγας έδινε, όμως, ταυτόχρονα και την έρμηνεία του φαινομένου: Το χειρόγραφο ήταν ιδιοκτησία της κόρης κάποιου Αυστριακού διπλωμάτη εγκαταστημένου στη Μαδρίτη, η οποία άργότερα γύρισε στη Βιέννη κι από εκεί, ύστερα από χρόνια, μετέφερε το χειρόγραφο στο Kuenburg, που άνηκε τότε στην Αυστριακή επικράτεια (1). Το πλήρες κείμενο του έργου εξέδωσε ο καθηγητής Cerny στα 1963, συμπληρώνοντας ή υποδεικνύοντας όρισμένα κενά του χειρογράφου και τοποθετώντας, στον πολύτιμο πρόλόγο του, αίσθητικά την comedia αυτή του Καλντερόν (2).

Δυστυχώς για τη θεατρική ιστορία της Τσεχοσλοβακίας, η κυβέρνηση της σοσιαλιστικής αυτής χώρας άντέδρασε στην παρουσίαση του έργου — επειδή δεν είναι σύμφωνο με τις εκεί κρατούσες ιδεολογικές κατευθύνσεις — κ' έδωσε, έτσι, την εύκαιρία στη Βιέννη να προσφέρει αυτή στο διεθνές Κοινό την πρώτη παρουσίαση του έργου, πριν ακόμα κι απ' την Ισπανία. Ο καθηγητής της Θεατρικής Έπιστήμης στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης Heinz Kindermann, εισηγήθηκε, και πέτυχε, να παρουσιαστεί το έργο του Καλντερόν στο Φεστιβάλ της Βιέννης, άργότερα δέ, σε μια διάλεξη του που δόθηκε λίγες μέρες πριν απ' την πρεμιέρα,

Από την πρώτη του "Δούκα της Γκαντία": Ρ.Φράιταγκ (Φρανσίσκο ντε Μπόρχα), Κορντ Γιάγκμπεργκ (πατήρ Φάμπρο)



τόνισε τους παλαιούς Ισπανοαυστριακούς καλλιτεχνικούς δεσμούς που ξαναζωντανεύουν με την πρώτη παράσταση του "El Gran Duque de Gandia" στη Βιέννη.

Η πρεμιέρα του έργου δόθηκε στις 22 του Μάη στο "Theater an der Wien" σε μια αίθουσα άσφυκτικά γεμάτη από βιεννεζικό αλλά και διεθνές Κοινό. Το δράμα παρουσιάστηκε σε δραματουργική επεξεργασία του σκηνοθέτη Ulrich Baumgartner (πού 'ναι κι ο διευθυντής του Φεστιβάλ) και με τον γερμανικό τίτλο "Die Welt ist Trug" ("Ο κόσμος είναι πλάνη). Ο τίτλος δόθηκε απ' το σκηνοθέτη κ' είναι παρμένος από ένα στίχο της Α' πράξης που καταπνίξει τον ψυχικό κόσμο του ήρωα.

Ο "Μέγας Δούξ της Γκαντία" έχει όλα τα στοιχεία του μαπαρόν θεάτρου, δηλαδή του μεταναγεννησιακού δράματος που 'ναι κράμα κλασσικών και ρομαντικών ροπών: "Έντονη δράση, ύψηλο ποιητικό λόγο, βάθος καταστάσεων, έναλλαγές ρυθμών, άνέλξη παραλλήλων ύποθέσεων.

Το έργο, γραμμένο στο 1671, πραγματεύεται τη ζωή του Φραγκίσκου των Βοργία που άπαρνήθηκε την εγγύση δόξα, άπογοητευμένος απ' την κενότητα και το άσκοπο της ανθρώπινης ζωής, άφρονόνας τη ζωή του στο Θεό, σάν μοναχός. Τον πρώτο έντονο κλονισμό δέχεται ο Φραγκίσκος όταν ο αυτοκράτωρ Κάρολος ο Ε' του άναθέτει τη μεταφορά της σορού της αυτοκράτειρας Ισαβέλλας — που ξεψύχησε πριν από λίγο επί σκηνής — στη Γρανάδα. Ο Φραγκίσκος, μένει για λίγο μόνος μπρός στη σορό μέσα σε λίγες ώρες το πρόσωπο της ώρας Ισαβέλλας έχει παραμορφωθεί άποτροπιαστικά: ακολουθεί ένας συγκλονιστικός μόνολογος του ήρωα για τη μηδαμνότητα της ζωής, που άποτελεί άσφαλώς την κορυφαία τραγική στιγμή του έργου, κ' η σκηνή τελειώνει ενώ άισθανόμαστε πως κάποια άλογη δύναμη έχει σπρώξει πια τη ζωή του Φραγκίσκου σ' έναν καινούριο δρόμο. Νομίζω πως η σκηνή αυτή δεν ύστερει καθόλου από τις κορυφαίες δραματικές στιγμές των γνωστών έργων του Καλντερόν.

Δυστυχώς, όλο το δράμα δέ στέκει στο ίδιο επίπεδο. Βασική άδυναμία του άποτελεί το άνεξέλικτο του δραματικού πυρήνα ή σωστότερα ή άπουσία "έξωτερικής" δραματικής πορείας, γιατί ο έσωτερικός κόσμος του ήρωα βαθαίνει από σκηνή σε σκηνή σημαντικά. Δηλαδή, η βασική δραματική σύλληψη του Καλντερόν δεν άρκοισε για να καλύψει όλόκληρο έργο. Το γεγονός αυτό, το κατάλαβε πρώτος ο μεγάλος ποιητής προσθέτοντας στην κυρίως ύπόθεση κι άλλους δευτερεύοντες μύθους συνδεόμενους με το έργο, και των όποιων η γοργή άνέλξη βοηθά σημαντικά στη θετική έντυπωση του θεατή. (Έρωτικές περιπέτειες των γιών του Φραγκίσκου, σκηνές ύπηρετών κλπ.). Δεν άπουσιάζει και ο κωμικός φθόγγος, ιδιαίτερα στις σκηνές του ύπνρητή Σαμψών.

Ο σκηνοθέτης Ulrich Baumgartner με τη δραματουργική του επεξεργασία άπάλλαξε από πολλούς πλατωνισμούς το κείμενο — άς μ'ην ξεχνάμε πως πρόκειται για ένα γεροντικό έργο του Καλντερόν — και θέλοντας να βοηθήσει τη θεατρικότητα του κομματιού έδωσε ύπερβολικό βάρος στις δευτερεύουσες σκηνές, προσθέτοντας τραγούδια και χορούς που βοήθησαν μ'έν τους θεατές στην πιο άνετη παρακολούθηση του έργου, αλλά μείωσαν τη δραματική λάμψη του κεντρικού μύθου. Οι ήθοισοί, γενικά, έπαιζαν με συκρατημένο πάθος, αλλά με άπόλυτη κατανόηση του κειμένου που τους είχε ύποδειγματικά διδαχτεί.

Η πρώτη παράσταση του έργου σημείωσε άληθινή έπιτυχία κ' οι πρώτες κριτικές ήταν ευνόικες και για το έργο και για την παράσταση. Άσφαλώς, δεν μπορεί να σταθεί πλάι στα κορυφαία έργα του Καλντερόν ο "Μέγας Δούξ της Γκαντία". Χωρίς άμφιβολία, όμως, είναι έργο άξιολογότατο, που άφήνει να φανεί σε πάρα πολλές στιγμές του, το χέρι του Δασκάλου.

ΣΠΥΡΟΣ Α. ΕΥΑΓΓΕΛΑΤΟΣ

(1) Vactan Cerny un drame inconnu de Calderon nouvellement decouvert en Boheme in Acta Musei Naturalis Prage Series historia Litterarum Vol. VI 1961, 1-2 p. 75-100.

(2) El Gran Duque de Gandia, comedia de Don Pedro Calderon de la Barca, Publiee d' apres le manuscrit de Vozice avec une introduction, des notes et un glossaire pour Vactan Cerny Edition de l' Academie Tchecoslovaque des Sciences, Prague 1963, σελ. 208.

Ο ΙΟΝΕΣΚΟ

ΣΤΟ ΠΛΗΡΩΜΑ

ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ

ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ ΜΕ ΕΥΓΛΩΤΤΗ ΚΕΝΟΤΗΤΑ

“Έχουν ήδη συμπληρωθεί δεκαπέντε χρόνια από την πρώτη παράσταση της “Φαλακρής τραγουδίστριας” που σήμανε την εμφάνιση του Εγγένιου Ιονέσκο, ενός από τους πιο ασυνήθιστους και πολυσυζητημένους συγγραφείς. Ο Ιονέσκο παίζεται τώρα σε πενήντα χώρες. Δεν είναι πια ο καταραμένος συγγραφέας του 1950. Και, μετά το ανέβασμα δέκα έργων του, εμφανιζόταν ακόμα σαν πρωτοποριακός συγγραφέας. Τον περασμένο Απρίλη, ή “Κομεντι Φρανσαίζ” του ανέβασε το τελευταίο έργο του: “Η δίνα και η πείνα”. Έγινε, τάχα, κλασικός; Στην κρίσιμη αυτή στιγμή, ο γάλλος δημοσιογράφος Ζιλμπέρ Γκάν είχε την εμπνευση να τον υποβάλει στη “Στιγμή της αλήθειας”. Η συνέντευξη δεν αναδημοσιεύεται από τα “Φιλολογικά Νέα”, επειδή βρήκαμε τίποτα σημαντικό στις απαντήσεις του Ιονέσκο. Δημοσιεύεται, αντίθετα, για την κενότητά τους. Για να φανεί τί δεν είναι πια σε θέση να πει ο Εγγένιος Ιονέσκο ...

¶

—“Η εισοδός σας, Εγγένιε Ιονέσκο, στο δραματολόγιο της “Κομεντι Φρανσαίζ” σημαίνει τάχα πως δεν είσαστε πια ένας “πρωτοποριακός” συγγραφέας;

—“Έκαμα πρωτοπορία όπou μπόρεσα: στο “Τεάτρ ντε λά Γυσέτ”, στο “Τεάτρ ντε Μπαμπυλόν”, στο “Τεάτρ ντε Πός” ... Γιατί να μην κάνω και στο “Οντεόν” και στην “Κομεντι Φρανσαίζ”; Είναι καλύτερα εκεί, είναι πιο αποτελεσματικό.

—Είν’ αλήθεια ότι μπορεί να θεωρηθεί πως η “πρωτοπορία” τέλειωσε για σας το 1960 όταν ο “Ρινόκερος” ανεβίστηκε στο “Οντεόν”; ...

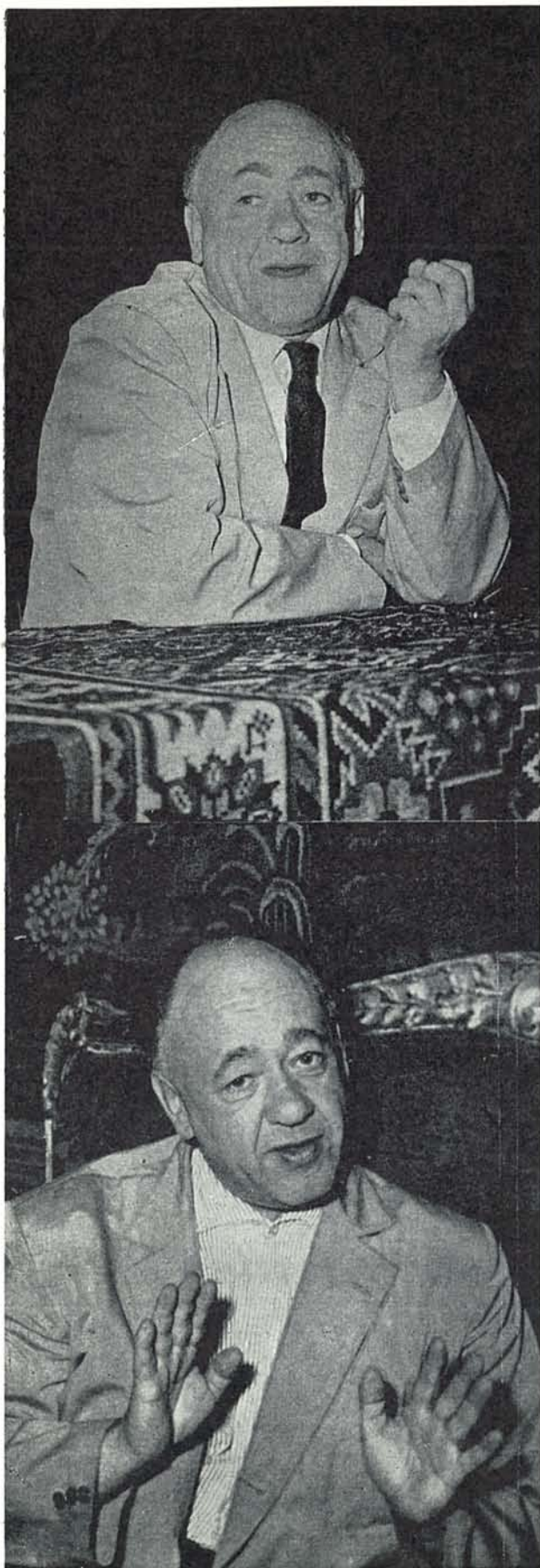
—Γιατί τάχα να τέλειωσε με το “Οντεόν”, γιατί να ‘χει ξεφλήσει με την “Κομεντι Φρανσαίζ”; Πρωτοπορία μπορείς παντού να κάνεις.

—Ωστόσο, δε θα μπορούσατε να εγκαταστήσετε ένα συγκροτημά κρούστων τζάζ καταμεσής των Συναυλιών Κολόν;

—Γιατί τόσος φoρμαλισμός; Ο Μολιέρος είναι πρωτοπορία. Όλοι οι μεγάλοι συγγραφείς έκαμαν πρωτοπορία και τελικά έγιναν δεκτοί. Οι συγγραφείς που κανέναν υποτιθέμενη πρωτοπορία και δεν έγιναν δεκτοί σημαίνει πως δεν έκαναν πρωτοπορία... Διατυπώνω μια σκέψη υπομαρξιστική. Φαντάζεσθε πως το άστικό κράτος επιβάλλει ένα όρισμένο στυλ, έναν όρισμένο στοχασμό... Λάθος! Το ολοκληρωτικό κράτος επιβάλλει μια όρισμένη μορφή στοχασμού. Το φιλελεύθερο κράτος δέχεται πλήθος πράγματα ...

—Μου φαίνεται πως μάλλον έσείς χρησιμοποιείτε γλώσσα μαρξιστική μιλώντας για “άστικό κράτος” ...

—Θέλω να πω πως το άστικό κράτος είναι καθολικό. Υπάρχει



μιά καθολική τάση που συνίσταται στην άρνηση του καινούριου. Τά μαρξιστικά κράτη είναι κοινωνίες όσο γίνεται πιο άστικές, αφού επιβάλλουν το καινούριο και δε θέλουν πια κανένα άλλο καινούριο όταν αυτό επιβληθεί. Τι πιο φορμαλιστικό, πιο άστικό, πιο άκαμπτο, πιο αντιδραστικό από το σοβιετικό κράτος; Πρόκειται για μια χώρα όπου οι στοχαστές και οι συγγραφείς που θέλουν να θέσουν σε συζήτηση τα θεμέλια της μαρξιστικής κοινωνίας, φυλακίζονται. Γίνονται δίκες έναντιόν τους...

— Τί σχέση έχει αυτό με το θέατρό σας;

— Διαβάστε τον "Πεζό του άερα", το "Ρινόκερο", τις "Σημειώσεις κι αντίσημειώσεις" μου, ακόμα και τον "Αμισθο φονιά" και θα βρείτε μέσα σ' αυτά την καταγγελία του μύθου του ολοκληρωτισμού. Μπορώ να κάνω πρωτοπορία στην "Κομεντί Φρανσαίζ", όχι όμως στο θέατρο Μπολσόι. Μπορώ να βριστώ τον πρωθυπουργό στο "Εθνικό Λαϊκό Θέατρο" δεν μπορώ να το κάνω όμως άλλου.

— Ας δεχτούμε πως εξακολουθείτε ν' ανήκετε στην πρωτοπορία. Μπαίνοντας, ωστόσο, στην "Κομεντί Φρανσαίζ", δεν είσατε πια συγγραφέας "καταραμένος".

— Η "Κομεντί" με δέχτηκε.

— Αν σās δέχτηκε, σημαίνει πως δεν μυρίζετε πια θειάφι της κόλασης...

— Γιατί ή "Κομεντί" προσαρμόζεται. Βρισκόμαστε σε μια χώρα όπου προτείνονται πράγματα που οι άνθρωποι δεν τα θέλουν κ' ύστερα συνηθίζουν σ' αυτά. Είναι σαν ένα πλάσμα, ή ένα πράγμα που θα τους φαίνονταν τερατώδες στην αρχή... Αυτό αποδεικνύει το ευμετάβλητο αυτής της κοινωνίας. Θά 'θελα πολύ να γράψω ένα "Εγκώμιο της άστικής κοινωνίας".

— Θά κάνατε αυτό το "Εγκώμιο αν είσαταν ακόμα καταραμένος συγγραφέας;

— Σε λίγο θα δούμε στην προεμιέρα της "Κομεντί Φρανσαίζ" αν εξακολουθώ να είμαι... Μα πρώτα-πρώτα για ποιά λόγο να υπήρξα καταραμένος; Δε με θεώρησαν τέτοιο ποτέ οι άστοι διανοούμενοι της άριστερας ή της δεξιάς. Καταραμένο με θεώρησε το Κοινόν ή οι κριτικοί κ' οι δημοσιογράφοι που 'ναι εκπρόσωποι ενός τρόπου σκέψης κάπως πιο μέτριας. Κ' έπειτα, γράφει κανένας όχι για να τον καταραστούν, μά για να γίνει δεκτός. Δεν έκαμα μεγάλα πράγματα, όμως, νομίζω, πως πέτυχα ό-

Βάζει ή βγάζει μύσκα, όταν γράφει ή μιλάει ο 'Ιονέσκο;



ρισμένες φορές ν' αλλάξω τη στάση του θεατρικού θεατή. Κι αυτό, είναι λιγάκι επανάσταση...

— Πιστεύετε πως αυτή ή αλλαγή στάσης έγινε δυνατή χάρη στη γενναιοδωρία και το ευμετάβλητο της άστικής κοινωνίας. Γιατί όχι, όμως, και χάρη στο σνομπισμό της;

— Ο σνομπισμός είναι κάτι άνοπαρκο ή είναι κάτι διαφορετικό απ' αυτό που ο κόσμος πιστεύει πως είναι. Υπάρχουν άνθρωποι που μεθούν, υπάρχουν άνθρωποι που παίρνουν ναρκωτικά, υπάρχουν σνόμπ... Αυτό σημαίνει πως οι μέθυστοι, οι μορφινομανείς, οι σνόμπ, νιώθουν την ανάγκη για κάτι άλλο. Οι σνόμπ δεν είναι ικανοί να δημιουργήσουν, όμως νιώθουν πως υπάρχει κάτι που πρέπει ν' ακολουθήσουν. Πριν καταλάβουν, νιώθουν...

— Μ' άλλα λόγια, αναγνωρίζετε πως ή επιτυχία σας οφείλεται και στους σνόμπ;

— Μά τί είναι οι σνόμπ;

— Τώρα μόλις το είπατε: νιώθουν πριν καταλάβουν. Και, για την ακρίβεια, έχω την εντύπωση πως ο κόσμος βαπτίζει "πρωτοπορία" κάθε τι που δεν καταλαβαίνει.

— Και τώρα, βαπτίζει "πρωτοπορία" κάθε τι που νομίζει πως κατάλαβε. Όταν λένε: "Είναι έργο πρωτοποριακό" υπάρχει, στους πιο συντηρητικούς, κάποια άνησυχία. Γι' άλλους είναι ένας τρόπος να ζωγραφίζεις ή να γράφεις με τον όποιον είναι σύμφωνοι. Γι' άλλους πάλι είναι ήδη κάτι ξεπερασμένο... Ο Σαίξπηρ δεν άρεσε παρά μόνο στο βασιλιά και την Αύλη, και στους χασάπηδες γιατί 'ηταν άξεστοι. Όμως, οι ραφιναρμένοι διανοούμενοι, οι Ρολάν Μπαρτές της εποχής, τον έβρισκαν αγροίκο και χυδαίο.

— Γράφετε για τους άξεστους;

— Μάλιστα, γράφω για τους ανθρώπους που δεν πήγαν ποτέ στην "Εκόλ Νορμάλ". Γράφω, ίσως, για τους ανθρώπους που πήραν το ακαδημαϊκό τους άπολυτήριο ή το πτυχίο Πανεπιστημίου, αλλά που μπορούν ν' άγνωψουν αυτό το γεγονός.

— Ο Σάρτρ βγήκε από την "Εκόλ Νορμάλ";

— Άλλοίμονο! Ο Σάρτρ είν' αιχμάλωτος όλων των δυνάμεων της ιστορίας. Είν' ένας άνισχυρος επαναστατημένος. Μισεί την έξουσία στη Γαλλία, όμως ξεσκονίζει τις μπότες του Κρούτσσεφ και του Κάστρο. Είναι κατά του Ντε Γκώλ, άλλ' είναι υπέρ του Κουβανέζου Ντε Γκώλ, του Κάστρο, και δε θέλει να ξέρει αν οι Κουβανέζοι αγαπούν ή όχι τον Κάστρο.

— Έχετε γράψει, στις "Σημειώσεις κι Άντισημειώσεις" πως μόνο το αντιδημοτικό θέατρο έχει πιθανότητες να γίνει λαϊκό και πως το "λαϊκό" δεν είναι ο λαός...

— Δηλαδή πως υπάρχουν "διανοούμενοι"... που δεν είναι λαός ή που 'ναι κατά το ήμισυ. Αυτοί οι μισοδιανοούμενοι δε σκέφτονται για τον ίδιο τον εαυτό τους, αλλά βάζουν σά σκοπιούς τους, σε δεδομένη στιγμή, να διαπαιδαγωγήσουν τους ανθρώπους και κάνουν Λογοτεχνία και Θέατρο που καταλαβαίνουν οι άνθρωποι. Θέατρο πολύ στυλιζαρισμένο, πολύ αισθητικό, πολύ ιδεολογικό γι' αυτό το πράγμα που αποκαλούν "λαός", δηλαδή γι' ανθρώπους που δεν έχουν ύποστη την ανάγκαία μύηση. Όμως, το άληθινό λαϊκό θέατρο είναι, στην πραγματικότητα, το άστικό θέατρο, το θέατρο που παρουσιάζει μοιχείες, το θέατρο Μογκαντόρ, το θέατρο του Φευντώ.

— Ωστε σείς δεν κάνετε λαϊκό θέατρο;

— Ναι, ένα θέατρο που όλος ο κόσμος θά 'πρεπε να καταλαβαίνει αν οι άνθρωποι δεν είχαν αποβλακωθεί από ένα τρόπο σκέψης όχι πρωτόγονο άλλ' άρχέγονο' αν ήταν ακόμα ικανοί να κατανοήσουν και να μιλήσουν την πρωτόγονη γλώσσα, γιατί το πρωτόγονο είναι το αντίθετο του άρχέγονου: το στοιχειώδους κι όχι του άμυδρου. Άλήθειες όμως άπλες γίνονται κατανοητές δυσκολότερα απ' όλες τις άλλες.

— Μερικές φορές σās επικρίνανε γιατί δεν έχετε τη γλώσσα όλου του κόσμου...

— Μά ακριβώς αυτή είναι ή γλώσσα μου, γιατί μεταφέρω τα δειρά μου στη σκηνή. Υπάρχουν δυο γλώσσες για όλο τον κόσμο: ή παραμορφωμένη γλώσσα που μιλάει όλος ο κόσμος κ' ή άπλή, και γεμάτη άμεσότητα, γλώσσα που μιλάω εγώ. Κι αυτή είναι τόσο άπλή, που όλοι νομίζουν πως είναι περίπλοκη. Ένας φιλόσοφος, ο Φρόμ, μίλησε άποξεχασμένη γλώσσα έλιψω πως κ' εγώ αυτήν μιλάω. Είναι ή γλώσσα των εικόνων που βρίσκουμε στα τρίςβαθα της καρδιάς μας, της ψυχής μας, του ψυχισμού μας — όλες αυτές οι λέξεις έχουν δυσφημισθεί — μια γλώσσα της παιδικής ηλικίας.



“Η δίαιτα και η πείνα” του Ίονέσκο στην Κομεντί Φρανσαίς: Ρομπέρ Ιρς, Άννι Ντυκώ, Ζ. Π. Ρουσιγιόν, με σκηνοθεσία Σεργκό

—Ναί, αλλά στη γλώσσα σας βρίσκει κανένας διάσπαση, ασυμμετρία, άλλ' άντ' άλλων ...

— Πρίν επιχειρήσω νά φτάσω σέ μιá γλώσσα ούσιαστική κι αληθινή, κάνω κριτική αὐτῆς τῆς γλώσσας κλισέ, τῆς ἐγκαταστημένης γλώσσας. Τ' άλλ' άντ' άλλων, σκοπό ἔχουν νά ἐξαρθρώσουν, νά συντρίψουν μιá γλώσσα πού δέν εἶναι πιά γλώσσα.

— Αὐτό δέν ἐξηγεῖ γιατί, ἀπό τὸ πρῶτο κιόλας ἔργο σας, “Ἡ φαλακρὴ Τραγουδίστρια”, διαλέξατε ἓνα τίτλο πού δέν εἶχε καμιá σχέση μὲ τὸ θέμα.

— Εἶναι μιá φιλολογικὴ ἀναφορά. Εἶναι ἡ “Ἀρλεζιάνα” γιὰ τὴν ὁποία μιλοῦν ἀδιάκοπα καὶ ποτὲ δέν τὴ βλέπουμε.

— Μὲ τὸ δρόμο πού ἀκολουθοῦν οἱ σκέψεις σας, λίγο χρειάζεται γιὰ νά πέσετε στὸ στυλ τῶν “σανσονιέ”.

— Ὁραῖο πράγμα οἱ “σανσονιέ”, καλύτερο ἀπὸ τὴ σοβαρὴ φιλολογία, καλύτερο, κι ἀπὸ τὸν Πῶλ Μπουρζέ, καλύτερο κι ἀπ' τὴ Σιμόν ντὲ Μπωβουάρ.

— Νομίζω, παρ' ὅλ' αὐτά, πὼς τὸ θέατρό σας εἶναι σοβαρό. Ἀλλῶς, δέν θά τοῦ ἀφιερῶνате τόσες Σημειώσεις καὶ Ἀντισημειώσεις.

— Τίποτα δέν ἔχει καμιá σημασία. Ἡ πολιτικὴ ἐπικαιρότητα, τὰ φοβερότερα ἐγκλήματα, οἱ ἀπολαύσεις, ὅλ' αὐτά δέν ὑπάρχουν. Τί ἄλλο θά μπορούσα νά κάνω στὴ ζωὴ παρὰ ν' αὐτοκτονήσω ἢ νά περιμένω νά πεθάνω; Τί ἄλλο νά κάνεις; Μπορεῖς νά κάνεις, ἔξαφνα, φιλολογία ...

— Μά καὶ πλῆθος ἄλλα πράγματα.

— Μπορεῖς νά 'σαι ζωγράφος, ἠθοποιός — ἀλλά καὶ ὅ,τιδήποτε ἄλλο! Ὁ καθένας κάνει τὴν ἐκλογή του. Ὅμως, ὅλα τούτα εἶναι προσωρινά, περιμένοντας τὴν αἰωνιότητα ... Νιώθω τὴ μεγαλύτερη κατάπληξη, τὸ μεγαλύτερο θαυμασμό γιὰ τὸν Ζίντ, γιατί δέν εἶπε, τὴ στιγμὴ πού πέθαινε, ὅπως ὁ Κλωντέλ “Ἀφεῖστε με μόνο, δέν φοβᾶμαι...” ἀλλά: “Ἐμπιστεύομαι πέρα γιὰ πέρα” ... Τόσο πού πιστεύω πὼς ὁ Κλωντέλ θά πάει στὴν Κόλαση κι ὁ Ζίντ στὸν Παράδεισο.

— Ἔτσι, λοιπόν, ὡς τὴν τελευταία μας λέξη, τὰ πάντα μπορεῖ ν' αλλάξουν;

— Ναί. Ὅπως καὶ τὰ πάντα ἀνατρέπονται τὴν τελευταία στιγμὴ.

— Ἡ τελευταία στιγμὴ εἶναι τόσο σημαντικὴ;

— Εἶναι ἀποκαλυπτικὴ γιὰ τὸ πᾶν.

— Ἄν κατάλαβα καλά, πιστεύετε στὸ Θεό;

— Ἔχω ἀνάγκη νά πιστεύω ... Ὅμως τί ἀκριβῶς εἶναι ἓνας πιστός;

— Εἴσαστε ἀντιφατικός...

— Ναί, μὰ τί ἀκριβῶς εἶναι ὁ ἀντιφατικός;

— Εἶναι ἴσως κάποιος πού σκέφτεται πὼς οἱ πράξεις του ἔχουν συνέπειες, πὼς τὸ θεατρὸ του ἔχει κάποια ἐπίδραση;

— Μάλιστα, ἀκριβῶς αὐτό. Αὐτὸς εἶναι κι ὁ λόγος πού θέλω νά ἐγκαταλείψω τὸ θέατρο. Ἀναρωτιέμαι ἂν ἔχω κάνει κάτι ... Ἀναρωτιέμαι μήπως ἔκανα κάτι καλύτερο, κάνοντας κάτι ἄλλο...

— Παντοῦ θά ὑπῆρχε τὸ ἴδιο πρόβλημα.

— Ναί, σίγουρα.

— Κ' ἔπειτα, γιὰ ποιό λόγο νά ἐγκαταλείψετε τὸ θέατρο;

— Μὲ τὴν ἀνόητη ἐλπίδα πὼς θά κάνω κάτι ἄλλο, γιὰ τὸ ὁποῖο ξέρω ἐκ τῶν προτέρων πὼς θά 'ναι τὸ ἴδιο πράγμα ... Ὅμως αὐτό εἶναι μιá ἀντίφαση τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος.

— Κάτι ἄλλο πού θά εἶναι τί;

— Τὸ ἴδιο πράγμα.

— Ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ διάλογός μας εἶναι βγαλμένος ἀπὸ ἓνα ἀπ' τὰ ἔργα σας ...

— Ὅρισμένα πρόσωπα τῶν ἔργων μου δίνουν ὑπερβολικὸ νόημα στὶς λέξεις.

— Ἡ διαύγεια δέν εἶναι γιὰ σᾶς μιá ούσιαστικὴ ἀρετὴ;

— Εἶναι κάτι πολὺ σημαντικὸ σ' ὁρισμένο πεδίο. Ὅμως ἡ σύγκριση εἶναι πιὸ κοντὰ στὴν ἀλήθεια ἀπὸ τὴ διαύγεια.

— Είναι σά να μου λέτε πώς ό πηλός τού γλύπτη είναι πιο κοντά στην αλήθεια από τό τελειωμένο άγαλμα ...

— Αυτό πού με θλίβει είναι πώς ή διαύγεια είναι πράγμα πολύ περιουσιμένο. Η διαύγεια είναι μιá ούτοπική ανθρώπινη φιλοδοξία.

— Κατά βάθος, φέροντε τό αντίθετο μέ τή λογική στοιχείο σ' έναν πολιτισμό τελικά πολύ όρθολογιστικό;

— Ξέρετε, υπήρξε ό σουρρεαλισμός... Είμαι βλαστάρι τού σουρρεαλισμού.

— Έχετε τήν έντύπωση πώς άνήκετε στην ίδια θεατρική γενιά, ό Μπέκετ, ό Αντάμωφ κ.λ.π.

— Όχι. Οί άλλοι έχουν επίγνωση αυτού τού πράγματος. Κι άν έχουν αυτή τήν επίγνωση, τότε είμαι προσδιορισμένος, όπως οί άλλοι κι άνήκω σ' όρισμένη ιστορική στιγμή.

— Αυτό πού κάπως με εκπλήσσει είναι πού βλέπω τή σημασία πού δίνετε σεις ό ίδιος στους κριτικούς.

— Και ναί και όχι. Οί κριτικοί δέν έχουν καμιά σημασία γιατί από τόν 19ο αιώνα, κ' ίσως μέγιστα από τόν 17ο αιώνα, ή καλύτερα από τήν Αρχαιότητα, ή επικαιρότητα είναι πάντα τυφλή μπροστά σ' ένα έργο. Δέν υπήρξαν ποτέ κριτικοί. Υπήρξαν μερικές μεγαλοφυΐες : ό Μπουαλό, ό Ντελακρουά, ό Μπωντλαίρ, ό Φενελόν, ό Πωλάν... Οί καλλιτέχνες καταλαβαίνουν... Καί τώρα, υπάρχουν μερικοί πολυμαθείς άνόητοι ή μερικοί άνόητοι άμαθείς. Για να 'σαι συγγραφέας, πρέπει να 'χεις ταλέντο· για να 'σαι κριτικός πρέπει να διαθέτεις μεγαλοφυΐα.

— Γιατί, όμως, τόση έπιμονή να δικαιολογήσθε σ' ανθρώπους πού δέ σάς καταλαβαίνουν!

— Οί κριτικοί είναι δέσμιοι τής επικαιρότητας· πρέπει λοιπόν να εξηγήεις στους κριτικούς αυτό πού κάνεις. Σ' αυτό όφειλονται οί “Σημειώσεις και Άντισημειώσεις”, γιατί προτού κρίνουν πρέπει να καταλάβουν.

— Αυτόι δέν είναι σνόμπ! Υπάρχουν όμως συγγραφείς πού άπαξιούν να γίνουν κατανοητοί.

— Είναι μωροί. Έξαφνα ό Μπέκετ κάνει τόν ακατάληπτο. Τότε γιατί τήν αγνοούμε; Για να σταδιοδρομήσουμε; Όμως σταδιοδρομία σημαίνει να σε σέβονται και να μη σε καταλαβαίνουν. Προτιμώ να με καταλαβαίνουν και να μη με σέβονται.

— Συχνά παρατήρησαν πώς τό θεάτρο σας κάτω από μιá φαινομενική άστειότητα, εκφράζει τόν εφιάλητ πού νιώθετε μπροστά στο θάνατο.

— Ναί. Δέν είμαι ό μοναδικός. Μπορεί κανένας λίγο-πολύ να ξεχάσει τήν ανθρώπινη υπόστασή του· όσο για μένα, αυτή είναι κάτι πού δέν μπορώ να συγχωρέσω. Αν μου 'βαζαν αυτούς τούς όρους δέ θά δεχόμουνα. Με ποιά δικαίωμα μές τσονβόλιασαν εκεί μέσα; Η ανθρώπινη υπόσταση είναι άπαραδέκτη κι αυτός είναι ό λόγος πού οί άνθρωποι κάνουν επανάστασεις.

— Ξεεις ό ίδιος είσατε ένας επαναστατημένος;

— Φυσικά. Δέν θά υπήρχε φιλολογία χωρίς εξανάσταση. Έχω πάντα τήν έντύπωση πώς άνήκω σ' έναν άλλο κόσμο και δέν καταλαβαίνω τί κάνω εδώ πέρα. Αυτή ή κυρία πού ρίχνει στους ώμους τής τό σάλι, αυτός ό κύριος πού καταφθάνει, δυο και δυο κάνουν τέσσερα, ή γεωμετρία, οί επανάστασεις... Δέν τά καταλαβαίνω. Δέν άνήκω σ' αυτά. Τί σημαίνουν όλ' αυτά;

— Κοιτολογής, ζητάτε μιá απάντηση.

— Ούτε κι αυτό γιατί είν' άδύνατο.

— Απ' τή στιγμή πού θέτετε ερωτήματα, σημαίνει πώς ζητάτε απάντηση.

— Δέν καταλαβαίνω τή λέξη “ερώτημα”, ούτε τή λέξη “απάντηση” όταν βρίσκομαι μέσα στο άπόλυτο τού έαυτού μου. Ζούμε σε πολλά επίπεδα συνείδησης. Πηννηταένα τοίς εκατό τού καιρού μου, βάζω στον έαυτό μου ερωτήματα. Κάνω θέατρο, έχω έχθρους, παλεύω μαζί τους, έχω φίλους, μέ παίζουν στην “Κομεντί Φρανσαίζ”, στο Παρίσι, αυτό είναι ώραίο, αυτό είναι σοβαρό... Κ' έπειτα τό βράδυ, τήν επομένη τό πρωί, όλ' αυτά πάνε περίπατο, δέν υπάρχει πια ούτε Γαλλική ή άλλο κράτος, ούτε “Κομεντί Φρανσαίζ”, ούτε Ιταλική Κωμωδία και νιώθω πώς ή αλήθεια είναι κάτι πού τό άποκαλώ τό μηδέν... Δέν ξέρω πού βρίσκομαι κι όταν λέω: “Δέν ξέρω ποιός είμαι”, δέν ξέρω τί λέω. Δέν ξέρω τί θέλει να πει “δέν ξέρω”.

— Αυτόι είν' ό λόγος πού έχαμε πολλούς να πουν πώς τά έργα σας είναι αντίεργα, αντίοράματα, φάρσες τραγικές...

— Αυτό εξακολουθεί να 'ναι υπερβολικά άκριβές, εξακολουθεί

να 'ναι κάτι αντί-σ' αυτό πού είναι. “Αν θέλω να γράψω κάτι άλλο εκτός από θέατρο, είναι γιατί θέλω να μάθω τί υπάρχει πίσω απ' αυτό πού υπάρχει. Από τή στιγμή άκριβώς πού δέν καταλαβαίνω πια τά λόγια μου, έχω τήν έντύπωση πώς βρίσκομαι πιο πολύ μέσα στην αλήθεια—άν αυτή ή λέξη θέλει να πει κάτι.

— Αν δέν θέλει πια τίποτα να πει ...

— Σ' αυτό άπαντώ : “χι”...

— Δέν μπορούμε να μιλάμε πάντα μέ πεποιημένες λέξεις ...

— Α! μπά... Φθάνουμε κάποτε σ' αυτό τό σημείο!

— Στ' αλήθεια, από μιá άποψη δ ο υ λ ε ύ ε τ ε τόν κόσμο!

— Σας βεβαιώ πώς όχι. Είμαι ειλικρινής τόσο πού να δίνω αυτή τήν έντύπωση.

— Όπωσδήποτε, σās άρέσει να παίζετε.

— Είμαι πρόθυμος να σας κάνω τή χάρη να τό παραδεχτώ.

— Δέν είσατε ύποχρεωμένος να τό κάνετε.

— Ναί, θέλω να 'μαι ευχάριστος. Μ' άρέσει να παίζω, έπειτα, όμως, όταν δέν έχω παρά μόνο αυτό κι όταν ξαναπέφτω στον όμαλό κόσμο, λέω στον έαυτό μου : “Ίσως αυτό είναι” — κ' έπειτα μαθαίνω πώς πέθανε ένας φίλος μου... Μπορεί κανένας, βέβαια, να παρηγορηθεί, όμως, όταν έχεις πάρει άφεταμίμη, δέν είναι εύκολο να ζής σ' ένα κόσμο έπισφαλής, ύπαρξιακό...

— Μά, γιατί να παίρνει κανείς άφεταμίμης;

— Για να 'ντέξει τή διαύγεια.

— Γιατί; Άλλιώς θά 'ταν άνυπόφορη;

— Ναί, αυτό σου δίνει μιá κάποια δύναμη, μιá κάποια συνείδηση. Μπορείς τότε να βάλεις τό δάχτυλό σου πάνω στο τίποτα, χωρίς να τό τραβήξεις...

— Έπειτα, όμως, άν θέλεις να κοιμηθείς;

— Τίποτα πιο διαυγές από τό όνειρο.

— Δέν κοιμάστε πολύ;

— Όχι, γιατί εκ φύσεως είμαι άγχώδης τύπος.

— Είναι πολύ δυσάρεστο πράγμα οί άπτιές...

— Δέν θά 'νωθα κανένα άγχος άν μπορούσα να πω στον έαυτό μου! ή ζωή δέν είναι τίποτα. Αυτό πού μέ κάνει δυστυχισμένο είναι πού δέν μπορώ να έμπιστευόμαι.

— Τό γεγονός ότι γράφετε έργα, σās παίζουν, κατευθύνετε συγγραφείς, άπαντάτε στους κριτικούς για να ύπερασπίσετε τό θεάτρο σας, άποδεικνύει πώς δέν σκέφτεστε πώς ή ζωή δέν είναι τίποτα. Χρειάζεται μεγάλη αισιοδοξία για να τά κάνει κανένας όλ' αυτά!

— Δίχως άλλο! Δίχως άλλο! Έχετε δικιο. Όμως δέν βρίσκομαι σ' αντίθεση. Υπάρχει μιá δύναμη πάθους, μιá ζωτικότητα πού 'ναι ισχυρότερη από τή λογική και πού, ίσως, είναι ή άληθινή λογική. Κι άν ύποτασσόμουν σ' αυτή τή λογική, θά ήμουνα εύτυχισμένος.

— Δέν ύποτάσσεσθε σ' αυτήν, γιατί τελικά είσατε υπερβολικά όρθολογιστής;

— Υπάρχει μιá λογική διαφορετική απ' αυτό πού άποκαλούμε λογική, μιá λογική βαθύτερη.

— Ένα άμεσο δεδομένο τής συνείδησης;

— Η τής έλλειψης συνείδησης.

— Τότε, είναι ίσως ή Θεία Λογική;

— Δέν πρέπει να τό λέμε, θά εκτεθούμε... Όμως τί σημαίνει Θεία;

— Κάτι σαν τό άπόλυτο.

— Δέχομαι τό άπόλυτο, και δέχομαι τόσο περισσότερο τή λέξη αυτή άφοψ δέν ξέρω τί είναι:

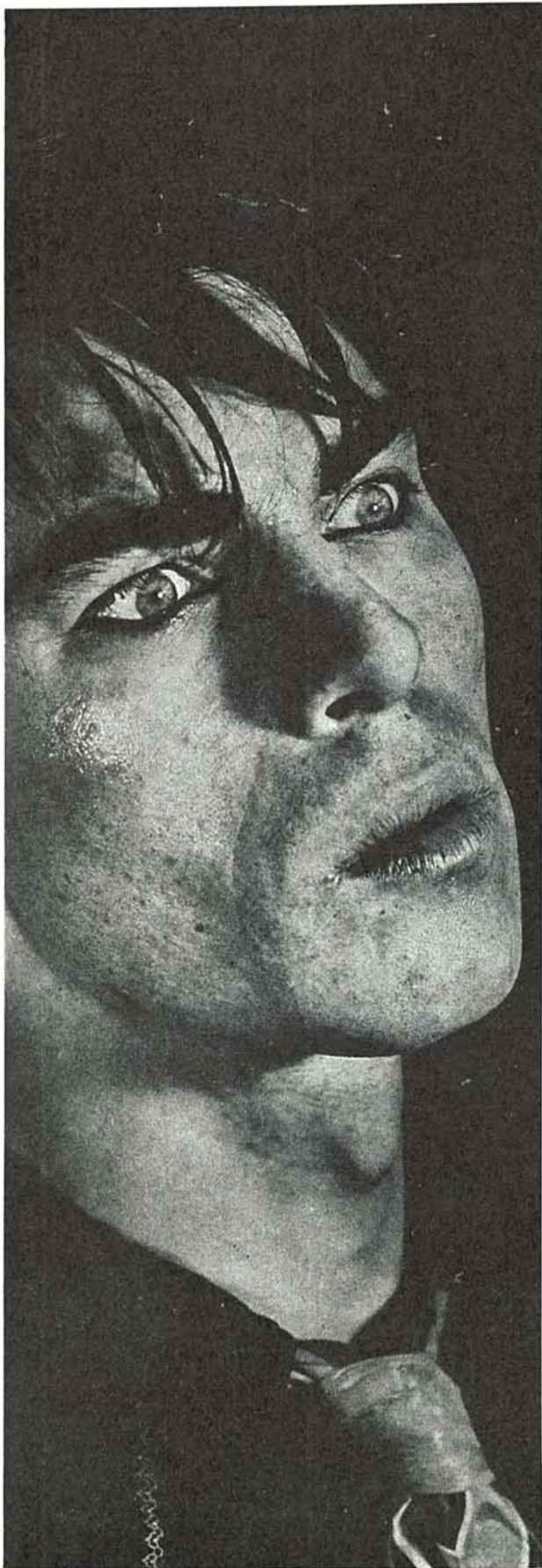
— Τό ξέρετε.

— Τό άπόλυτο είναι αυτό πού δέν καταφέρνουμε, αυτό για τό όποιο δέν καταφέρνουμε, αυτό πού, αυτό για τό όποιο δέν καταφέρνουμε να μάθουμε τί είναι... Νιώθω τόν έαυτό μου πού πια δέν άληθινά όταν ψελλίζω... Ζώ γιατί δέν ξέρω γιατί ζω.

— Ίσως για να βρείτε κάποιο νόημα στη ζωή;

— Δέν χρειάζεται να τής δώσω εγώ νόημα, έλπίζω πώς αυτό τό νόημα υπάρχει... Έλπίζω, παρά τή θέλησή μου.

Μετάφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ



Ο ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ ΤΟΥ "ΤΙΓΡΗ"

Ο ΣΙΣΓΚΑΛ

ΜΙΛΑΕΙ

ΓΙΑ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ

Τό «Θέατρο» γνώρισε στο ελληνικό Κοινό τό νέο 'Αμερικανό συγγραφέα Μάρραη Σίσγκαλ, δημοσιεύοντας τόν «Τίγρη» του στό περασμένο τεύχος. Σήμερα, συμπληρώνει τή γνωριμία μαζί του, μέ τήν παρακάτω συνέντευξή του, δοσμένη στην Ira Peck τών «Τάιμς τής Νέας Υόρκης» :

Κρίνοντας από τις ατέλειωτες ούρες που βλέπει κανένας έξω απ' τὸ ταμείο τοῦ θεάτρου "Μπουθ" στοῦ Σούμπερτ "Άλλν, ἡ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς χρονιάς εἶναι μιὰ κωμωδία μέ τρία πρόσωπα πού 'χει γιὰ τίτλο μιὰ ἀνύπαρκτη λέξη μέ τρία γράμματα, τῆ λέξη "Λυο". Μιὰ τολμηρὴ κωμωδία πού κοροιδεῖ ἀνάμεσα σ' ἄλλα, τὸν ἔρωτα, τὸ γάμο, τὸν οἶκτο, τὴν ἀπελπισία, τὴν αὐτοκτονία, τὴν ὁμοφυλοφιλία. Μερικὲς φορὲς θυμίζει Πιραντέλλο, ἄλλοτε Τζαίημς Θέρμπερ, κάποτε γίνεται μιὰ τέλεια κωμωδία τῶν ἀδελφῶν Μάρξ. Ὅμως, παρ' ὅλ' αὐτὰ πού θυμίζει, δὲν παύει νὰ 'ναι τὸ ἔργο τοῦ Μάρραη Σίσγκαλ, ἐνὸς συγγραφέα 37 χρονῶν, πού 'ναι γιὸς ἐνὸς σιδερωτῆ τοῦ Μπρούκλιν, καὶ πού μέχρι τώρα ἦταν γνωστός ἀπὸ δύο μονόπρακτα πού ἀνέβηκαν στό ὄφ-Μπροντγωναί "Ὁ τίγρης" καὶ "Οἱ δακτυλογράφοι".

Ἡ σημερινὴ κατοικία τοῦ Μάρραη Σίσγκαλ εἶναι ἓνα ἀπλὰ ἐπιπλωμένο διαμέρισμα (χωρὶς τηλεόραση) στὴ λεωφόρο Γουέστ "Έντ ὅπου ζῆ μετὴ τὴ γυναῖκα του τὴ Ρῆνι καὶ τὴ θυγατέρα του Τζαίην, ὀκτὼ μηνῶν. Μὲ σεβασμὰ γενειάδα, σ' ἓνα μᾶλλον λυπημένο πρόσωπο, καὶ βαριὰ βλέφαρα, ὁ Μάρραη Σίσγκαλ προτιμᾷ νὰ φορᾷ ἄνετα καὶ σεμνὰ σπόρ ροῦχα.

Πῶς τοῦ φαίνεται ἡ πρώτη του αὐτὴ ἐπιτυχία;

— Ἀκόμα δὲν τό 'χω χωνέψει, ἀπάντησε. Δηλαδή, γιὰ μένα δὲ σημαίνει τίποτα, κυρίως, γιατί δὲν πῆρα ἀκόμα καμιά ἐπιταγή στὰ χέρια μου. Ὅπως βλέπετε, δὲν κάνω σήμερα τίποτα διαφορετικὸ (εἶναι Παρασκευὴ, δύο μέρες μετὰ τὴν πρεμιέρα τοῦ "Λούβ") ἀπ' ὅ,τι ἔκανα τὴ Δευτέρα. Ὅταν ἀνεβάστηκαν τὰ μονόπρακτα "Οἱ δακτυλογράφοι" καὶ "Ὁ Τίγρης" εἶχα ὑποσχεθεῖ νὰ διορθώσω τὰ δόντια μου. Τὰ μονόπρακτα εἶχαν ἐπιτυχία κ' ἔτσι τὰ διόρθωσα. Τώρα πού τὰ δόντια μου εἶναι γερά, θέλω ν' ἀγοράσω κανένα ζευγάρι παπούτσια, μερικά πενταλόνια κ' ἓνα βελουδένιο καπέλο πού εἶδα προχθὲς στὴν 5η Λεωφόρο κ' ἴσως... — ὁ κ. Σίσγκαλ σταμάτησε — ... τί ἄλλο μπορῶ νὰ πάρω ; Δὲν πρόκειται ν' ἀλλάξω σπιτί, οὔτε νὰ πάρω αὐτοκίνητο, οὔτε νὰ πάω ταξίδι. Δὲν ξέρω. Πρόβλημα καὶ αὐτό, ἔ; Ἀναφέραμε στὸν κ. Σίσγκαλ πὸς καθὼς βγαίναμε ἀπ' τὴν παράσταση τοῦ "Λούβ", ἀκούσαμε μιὰ γυναῖκα νὰ λέει ὅτι παρ' ὅλο πὸν διασκέδασε ἀφάνταστα μετὰ τὸ ἔργο, δὲν ἦταν σίγουρη ἂν κατάλαβε τὸ νόημά του. Θά 'θελε ὁ κ. Σίσγκαλ νὰ μάς διαφωτίσει; Ὁ κ. Σίσγκαλ ἔδειξε πὸς δυσαρεστήθηκε ἀπὸ τὴν ἐρώτηση.

←

Ἄ Λωρὰν Τερζιέφ, ἰδανικὸς "Τίγρης" στοῦ παρισινῶ "Αὐτές"

—Τὸ Θέατρο, εἶπε, εἶναι μιὰ ἐμπειρία. Για νὰ δοκιμάσει κανεὶς αὐτὴ τὴν ἐμπειρία πρέπει νὰ πάρει μέρος σ' ἕνα θεατρικὸ γεγονός. Ἀπ' ὅσο ξέρω τουλάχιστον, δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος ποὺ νὰ ἐπιβάλλει σὲ μιὰ ἐμπειρία, νὰ 'ναι καὶ ἡ ἀπάντησή σὲ μιὰ ἐρώτησὴ ἢ ἀφήγησὴ μιᾶς ἱστορίας ἢ ἡ θέση μας ἀπέναντι στὴν πραγματικότητα. Γιατὶ ὁ κόσμος τὰ θέλει ὅλα τακτοποιημένα κ' ἔτοιμα σὰν τὶς διαλέξεις περὶ ἠθικῆς. Γιατὶ πρέπει νὰ μποροῦν νὰ λένε: Αὐτὸ σημαίνει τα, τα, τα, τα, τα, τα, τα. Ἀκριβῶς αὐτὸ εἶναι ἰδιαίτερα κακό, γιατί ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὸ θέατρο τὴ ζωτικότητα καὶ μιὰ αἰσθησὴ τοῦ θαυμαστοῦ, ἐνῶ αὐτὸ ἀναγκαστικὰ εἶναι διαφορετικὸ καὶ ἀποφεύγει τοὺς ξεκαθαροὺς ὀρισμοὺς. Ἄν κοιτάξετε σήμερα ἕνα μοντέρνο πίνακα πόσο ἀνόητο θὰ φανεῖ ἂν πείτε: Δὲν καταλαβαίνω τί θέλει νὰ πει. Ἡ ἐρώτησὴ θὰ 'πρεπε νὰ 'ταν: Τί εἶναι αὐτὸ ποὺ δοκιμάζω αὐτὴ τὴ στιγμὴ; Τί εἶναι ποὺ μοῦ δίνει χαρὰ; Ποιὰ εἶναι τὰ αἰσθημάτά μου σὲ σχέση μ' αὐτὸ πὺν πίνακα; Γι' αὐτὸ, μωρὲ, πὼς ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ πηγαίνει στὸ θέατρο ὄχι γι' ἀπαντήσεις ἀλλὰ γιὰ ἐμπειρίες. Ἄλλιως στερεῖ τὸν ἑαυτό του ἀπὸ κάτι ποὺ μπορεῖ νὰ 'ναι πολὺ πιδ σημαντικό ἀπὸ ἀπαντήσεις.

Παρ' ὄλ' αὐτὰ ὁ κ. Σίγκαλ θέλησε νὰ πει λίγα λόγια γιὰ τὸ ἔργο του.

—Τὸ νόημα τοῦ ἔργου εἶναι πὼς ἡ ἔννοια τοῦ ἔρωτα ἔχει διαστρεβλωθεῖ καὶ κακοποιηθεῖ σὲ τέτοιο βαθμὸ ποὺ μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ μόνο μὲ τὴ χρησιμοποίησὴ μιᾶς ἄλλης λέξης ποὺ πλησιάζει περισσότερο σ' αὐτὸ ποὺ γνωρίζουμε, σ' αὐτὸ ποὺ σκεφτόμαστε καὶ στὸ πὼς φερόμαστε. Μπορεῖ, λοιπόν, νὰ 'ναι λούβι, λάβι, ἢ ξυζ, ὅποσδήποτε ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ 'ναι μιὰ λέξη στὴν ὁποία τόση κατάχρησὴ ἔχει γίνει ὅπως ἡ λέξη λάβι (ἀγάπη). Ἡ λέξη λοιπὸν Λ-οὺ-βι εἶναι ἡ διαστρεβλωσὴ τῆς λέξης Λάβι. Δὲν τολμάω νὰ προσδιορίσω τὴ σημασία τῆς ἄλλης.

Κατὰ ποιὰ ἔννοια νομίζει πὼς ὁ ἔρωτας ἔχει διαστρεβλωθεῖ καὶ πὼς ἔχει γίνει κατάχρησὴ τοῦ ὄρου;

—Μὲ τὴν ἔννοια πὼς τὴν χρησιμοποιοῦμε σὰν καταφύγιο γιὰ ἀνελευκρίνεια, γιὰ σωματικὸς πόθος κ' ἴσως, κυρίως, γιὰ χρήματα. Σκέπτομαι τὶς φτηνὲς ταινίες, τὰ φτηνὰ βιβλία, καὶ τὰ δῆθεν ψυχολογικά, μὲ τὰ ὁποῖα διαρκῶς μᾶς παραφουσκώνουν τὰ μυάλια. Ὅσο πᾶει γίνεται καὶ πιδ φανερό πὼς ἡ διαστρέβλωσὴ τῶν ἀνθρωπίνων αἰσθημάτων, ἔτσι ποὺ νὰ ἱκανοποιοῦν τὰ καπρίσια καὶ τὴν φαντασία τῶν ἀνθρώπων, εἶναι μιὰ ἐπιπερδῆς δουλειὰ, καὶ αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ διαστρεβλὴ εἶναι ποὺ τουλεύεται στοὺς ἀπονήρευτους καὶ στὴν ὁποία κ' ἔμελλε οἱ ἴδιοι εἰμιασταν ἐκτεθειμένοι σὲ μιὰ ἡλικία ἀβουλίας ποὺ μπορεῖ νὰ γίνει καταστρεπτικὴ ὅταν ἔρθει ἡ ὥρα ποὺ θὰ πρέπει νὰ φερούμε σὰν ἐνήλικες. Ὁ ἔρωτας κατάντησε νὰ 'ναι περισσότερο ἕνα ἐμπορεύσιμο εἶδος παρὰ ἕνα αἰσθημα. Λέγοντας ἐμπορεύσιμο εἶδος ἔννοῦ τίς σχέσεις. Ὑποκρινόμενοι στὶς προσωπικὲς μας σχέσεις πὼς, αὐτὸ ποὺ λέμε εἶναι καὶ αὐτὸ ποὺ ἔννοοῦμε, λέμε τόσες ἐξυπνάδες ποὺ οἱ λέξεις δὲν ἀνταποκρίνονται πιδ στὰ αἰσθημάτά μας. Ἐχουμε γίνει τόσο ἐγκεφαλικὸι ποὺ δὲν ξέρουμε οὔτε ποιὰ εἶναι τὰ αἰσθημάτά μας.

Καθὼς σκεφτόμαστε τὴν ἀπελπισία ποὺ ἐκφράζουν οἱ τρεῖς χαρακτήρες τοῦ ἔργου, ὡστόσο τὸ συγγραφῆα ποιὲς εἶναι οἱ ἀπόψεις του γιὰ τὴ ζωὴ. Ὁ κ. Σίγκαλ φάνηκε νὰ συλλογίζεται τὴν ἐρώτησὴ πρὶν ἀπαντήσει.

—Προσπαθῶ νὰ κερδίσω τὴ ζωὴ μου, προσπαθῶ νὰ κάνω τὴ δουλειὰ ποὺ νομίζω πὼς μοῦ ταιριάζει καὶ ὁ τρόπος ποὺ ἀντιμετωπίζω τὴ ζωὴ εἶναι ἀποτέλεσμα τῶν πολλῶν ἐμπειριῶν ποὺ εἶχα, ἀπὸ τίς ὁποῖες, ὅμως, ἐλάχιστες ἔχω καταλάβει καὶ ἐξηγήσει τελειῶς. Δὲν ξέρω τὴ λύση κανενὸς προβλήματος καὶ δὲν μπορῶ νὰ δώσω ἀπάντησὴ σὲ τίποτα. Ἄλλωστε, δὲ νομίζω πὼς εἶναι δουλειὰ μου νὰ μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἀπαντήσεις. Δουλειὰ μου εἶναι νὰ γράφω γιὰ τὰ πράγματα μὲ τὰ ὁποῖα συγκρούομαι

καὶ τὰ ὁποῖα, ποιὸς ξέρει γιὰ ποιὸ λόγο, ἀπαιτοῦν νὰ γραφοῦν πάνω στὸ χαρτί.

Πὼς δημιουργήθηκε τὸ ἔργο "Λούβι";

—Χωρὶς ἀμφιβολία ὑπάρχουν συγγραφεῖς στὸ θέατρο ποὺ γράφουν ἔργα ξεκινώντας ἀπὸ ἰδέες ἢ ἀπὸ ἕνα ἀξίωμα — ἀπάντησε ὁ κ. Σίγκαλ. Μέχρι στιγμῆς, ἔγραψα ἔργα ξεκινώντας ἀπὸ χαρακτήρες. Ἀπὸ τὰ πρόσωπα ἀναπτύσσονται οἱ ἰδέες. Τὰ τρία πρόσωπα τοῦ "Λούβι" εἶχαν στρογγυλοκαθῆσει στὸ μυαλό μου γιὰ πολλὰ χρόνια καὶ, χωρὶς ἰδιαίτερο λόγο, μιὰ μέρα σηκώθηκαν ὄρθια καὶ μοῦ βγάλανε τίς φωνές. Κ' οἱ τρεῖς χαρακτήρες εἶναι συνθέσεις ἀνθρώπων ποὺ 'χω γνωρίσει. Κανένας τους δὲν ἀντιπροσωπεύει ἕνα μόνον πρόσωπο.

Ἀπὸ τὰ ξεκαρδιστικὰ ἐμφῆ τοῦ ἔργου πόσα ἀφείλονται στὸ συγγραφῆα καὶ πόσα στὴ σκηνοθεσία τοῦ Μάικ Νίκολς καὶ τοὺς ἠθοποιούς;

—Ἀπὸ τὴν πρώτη μέρα τῶν δοκιμῶν συνεργάστηκα στενά μὲ τὸ σκηνοθέτη καὶ μὲ τοὺς ἠθοποιούς — ἀπάντησε. Δὲ νομίζω πὼς θὰ βαρεθῶ ποτὲ νὰ ἐπαναλαμβάνω, πὼς ἡ συμβολὴ τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῶν ἠθοποιῶν εἶναι ἴση μὲ τὴ δικιά μου. Μιὰ παράστασις δὲν εἶναι μόνον τὸ ἔργο. Μιὰ παράστασις εἶναι ἡ συνθετικὴ δουλειὰ πολλῶν ἀνθρώπων ποὺ 'χουν ἕνα κοινὸ μοναδικὸ ὄραμα. Εἶχα τὴ μεγάλη τύχη στὴν περίπτωσὴ αὐτὴ νὰ ἐργάζομαι μ' ἀνθρώπους ποὺ ὄχι μόνο δὲν ἀρνιόντουσαν αὐτὸ τὸ ὄραμα ἀλλὰ τὸ βοηθοῦσαν καὶ τὸ προχωροῦσαν. Πρέπει, βέβαια, νὰ εὐχαριστήσω καὶ τὴν Κλαίρ Νίχτερν, τὴν παραγωγό, γιατί ὁ πόθος τῆς νὰ δεῖ τὸ ἔργο ἀνεβασιμένο ὅπως τὸ 'χα φανταστεῖ, ἦταν τόσο ἔντονος ὅσο καὶ ὅλων τῶν ἄλλων.

Ὁ Μάροαι Σίγκαλ γράφει ἀπὸ τότε ποὺ ἦταν 21 χρονῶν. Ὁμως, μέχρι πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια, ὅταν δηλαδὴ ἄρχισε νὰ γράφει θεατρικὰ ἔργα, δὲν εἶχε κατορθώσει νὰ πετύχει ποθενᾶ. Ἡ παραγωγὴ του περιλάμβανε κάπου 60 διηγήματα καὶ τρία μυθιστορήματα, ἀπ' τὰ ὁποῖα δὲ δημοσιεύθηκε ποτὲ κανένα. Ἦταν ἀρκετὰ ἄσχημα ὅλα τους" εἶπε. Για νὰ μπορέσει νὰ συντηρηθεῖ ὄλ' αὐτὰ τὰ χρόνια, ὁ κ. Σίγκαλ ἔκανε ἕνα σωρὸ ἀπίθανες δουλειές: μάζευε τὰ ξύλα ποὺ ρίχνανε οἱ παίκτες σ' ἕνα κέντρο μπόουλινγκ, ἔπαιζε σὲ μιὰ ὀρχήστρα, κερμοῦσε φορέματα σ' ἕνα κατάστημα νεωτερισμῶν, καὶ τὰ μετέφερε μ' ἕνα καροτσάκι στὴν ἀποθήκη. "Τὸ μόνο ποὺ μ' ἀπασχολοῦσε ἦταν νὰ βρῶ καιρὸ κ' ἕνα μέρος γιὰ νὰ γράψω", εἶπε. "Ποτὲ δὲ μὲ ἀπασχόλησε τὸ σχολεῖο ἢ ἡ δουλειὰ ποὺ 'χα ἐκεῖνο τὸν καιρό". Ὁ κ. Σίγκαλ ἔκανε τίς περισσότερες ἀπ' τίς σπουδὲς του σὲ νυχτερινὲς σχολές, στὸ Πανεπιστήμιο τοῦ Λόνγκ Άιλαντ, στὴ Νομικὴ Σχολὴ τοῦ Μπρούκλιν, καὶ στὴ Νέα Σχολὴ Κοινωνικῶν Ἐρευνῶν. Ἐργάστηκε σὰ νομικὸς γιὰ δύο χρόνια σ' ἕνα γραφεῖο στὴν ὁδὸ Ντελάνου, ἀλλὰ τὰ παρήτησε γιατί ἀνακάλυψε πὼς τοῦ ἔπαινε πολὺ καιρὸ καὶ προσοχὴ ἀπὸ τὸ γράψιμό του. Μετὰ ἔγινε δάσκαλος. Τότε, ὅταν δίδασκε ἀγγλικά στὸ Γυμνάσιο Τζαίημς Φένιμορ Κούπερ, στὸ Ἀνατολικὸ Χάρλεμ, ἀποφάσισε νὰ γράφει θεατρικὰ ἔργα.

—Δὲ νομίζω πὼς ἡ ἀπόφασή μου αὐτὴ ἔγινε μετὰ ἀπὸ σκέψη κ' ὑπολογισμοὺς, εἶπε. "Δὲν κάθισα κάτω μιὰ μέρα καὶ εἶπα: Εἶμαι θεατρικὸς συγγραφῆας. Ἀπλοῦστατα, τὸ τελευταῖο μυθιστόρημα ποὺ δούλευα δὲν προχωροῦσε καὶ φαντάζομαι πὼς, κυρίως, ἀπὸ ἀπογοήτευσὴ ἄρχισα νὰ γράφω ἔργα".

Ἐγράψε πέντε μονόπρακτα ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα εἶναι καὶ "Οἱ δακτυλογράφοι" καὶ "Ὁ Τίγρης". Πήγαινε στὴν Ἰσπανία, μὲσω Λονδίνου "γιὰ ν' ἀσχοληθεῖ ἀποκλειστικὰ μὲ τὸ γράψιμο" ὅταν ἕνας φίλος τοῦ ὑπέδειξε πὼς ἡ Βρετανικὴ Ἐνωσὴ Θεάτρον ἴσως νὰ ἐνδιαφερόταν γιὰ τὰ ἔργα του. Ἔτσι παρουσιάστηκαν "Οἱ δακτυλογράφοι" καὶ "Ὁ Τίγρης" στὸ Λονδίνο, πρωτοπαρουσιάζοντας τὸν Μάροαι Σίγκαλ στὸ Θέατρο. Ἀργότερα, ἀνέβηκαν στὸ ἀφ-Μπρόντγουάι, μὲ πρωταγωνιστὴ τὸν Ἑλίμ Ουάλλας καὶ τὴν Ἄνν Τζάκσον, ποὺ πρωταγωνιστοῦν καὶ στὸ "Λούβι". Ἀργότερα, ὁ Μάροαι Σίγκαλ τέλειωσε δύο καινούρια ἔργα, τὸ "Πάπιες καὶ ἐρωτευμένοι" καὶ τὸ "Τζίμν Σάν" ἀλλὰ προτιμᾶ νὰ μὴ μιλάει γι' αὐτὰ.

—Ἐπιπροσπῶ ὁ κόσμος ν' ἀνακαλύπτει τὴν ἔννοια τοῦ ἔργου ὅταν τὸ ἔργο παίζεται, παρὰ νὰ 'ναι κουντισμένος ἀπὸ πρὶν", εἶπε. Θὰ 'λεγε πὼς ἡ ἀποφασιστικὴ στιγμὴ τῆς σταδιοδρομίας του ἦταν ὅταν ἀποφάσισε νὰ γράφει Θέατρο;

—Θὰ 'κανα τὸν ἔξυπνο ἂν ἔλεγα ὄχι — ἀπάντησε ὁ Μάροαι Σίγκαλ. Ἄν ὄχι τίποτ' ἄλλο, τουλάχιστον, ὅπως φαίνεται, βγάλω τὸ ψωμί μου μ' αὐτὸ τὸν τρόπο — κ' ἴσως αὐτὸ νὰ μὴν εἶναι καὶ τόσο κακό.

Μετάφραση ΚΑΙΤΗΣ ΚΑΣΙΜΑΤΗ



¶ Διπλό Δίμηνο, διπλού τεύχους, διμηνου περιοδικού... Σκέπτεται κανένας πώς, με την άρροπορία, τα πάντα ξεπεράστηκαν. Ένα μπορούμε να βεβαιώσουμε: "Από το "Θέατρο" — κι από το Δίμηνό του — δεν ξεφεύγει ποτέ τίποτα απ' ό,τι άξίζει την άπλη καταγραφή, τον έπαινο ή την κατάκριση. "Ο,τι μύρεσε να ξεατμισθεί, από μια καθυστέρηση, είναι κέρδος πού χάθηκε. "Ο,τι όμως διατηρεί κάποια σημασία, θα βρεί, όπως δήποτε, τη θέση του πού ολοκληρωμένα και πού ώριμα σ' άλλα τεύχη.

¶ Μεγαλεπήβολα τα δραματολόγια των χειμωνιάτικων θεάτρων! "Οπωςδήποτε διαφαίνεται μια μικρή "επανάσταση": Οι περισσότεροι από τους θιάσους άποφάσισαν ν' ανεβάσουν έργα πού ξεφεύγουν άπορασιτικά από τα συνηθισμένα ύποτρούδοντα της ξένης παραγωγής. Τα καλά, όμως, έργα θ' αποτελέσουν και τη λυδια λίθο για τους θιάσους, με την κακή σύνθεση, την έλλιπή διάθρηση και τον έθισμό στο εύκολο, το άνάξιο λόγου θέατρο. "Ιδωμεν...

¶ "Αν χροιάζόταν άπολογισμός για τ' άθρηακό θεατρικό καλοκαίρι, κυριολεκτικά, φτάνουν δυό λόγια: χαμένη σαζόν! "Εκτός από τα... όρεινά — "Ηρώδη, Αικαβαηττού και Φιλοπάππου — λειτουργήσαν δώδεκα θέατρα. Κανένα δεν πρόσφερε τίποτα! Τα τρία... πεδινά — "Εθνικού Κήπου, Πεδίου "Αρεως και "Ορβό — έζησαν, μάλλον, την τελευταία τους χρονιά. Ένα καινούριο άθλητικό γήπεδο, στο συνοικισμό Παπάγου, εγκαινιάστηκε σά θέατρο — και τού όνομα αυτό "Θέσπις" — την 1η "Ιουλίου από τού "Αρμα Θεάτρου" με την "Ερωφίλη". Ξεφύτρωσαν και έξη συνοικιακά. Κανένα τους δεν πρόσφερε τίποτα...

¶ Άπολυταρχία έλληνικού έργου! Χωρίς να λογαριάζουμε τις αρχαίες Τραγωδίες και Κωμωδίες πού διδάχτηκαν στην "Επίδαυρο, τού Αικαβαηττού και τού "Ηρώδη, τού καλοκαίρι ανεβάστηκαν 14 νεοελληνικά έργα. Ξένο, ένα και μόνο: ή άγγλική άστυνομική κωμωδία "Ζητείται πτώμα". Ποιστικά: ό,τι ελαφρότερο γινόταν. Κυριαχία επιθεώρησης και φάρσας (7 με 4) και μόνο 3 δραματικά. Και, τί παράξενο: Άντούσια ή άνανειωμένα, πάντως τα περισσότερα ήταν έργα ξαναπαγμένα! Άπό τα 3 δραματικά, ένα μόνο νέο: τού "Ρέστια στο νησί των σφονγγαράδων". Άπό τις 4 φαρσοκωμωδίες, μόνο μια καινούρια: "Η κόμισσα της φάμπρικας". Άκόμα κι από τις έφτά "Επιθεωρήσεις — πρωτοφανές στα χρονικά — ή μια ("Ραντεβού στις κάλπες") ήταν... επανάληψη!.

¶ Τό "Εθνικό — λοιπόν — δέ διαλόθηκε, ούτε φέτος, από τις διαδιδόμενες άθρόες άποχωρήσεις στελεχών του. Οι ήθοιοι του, όχι μόνο δεν τού εγκατέλειψαν, άλλ' έσπευσαν ν' άνανεώσουν τις συμβάσεις τους δυό μήνες πριν να λήξουν! Καθυστερήσαν μόνο δυό κυρίες — για να πετύχουν αύξηση των άποδοχών τους. "Η Διοίκηση τού "Εθνικού Θεάτρου έχασε

ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Χειμερινή περίοδος 1965 - 66
Βασιλικό Θέατρο "Αθηνών

Τό "Θέατρο" είναι σε θέση να δώσει κατ' άποκλειστικότητα στη δημοσιότητα τον επίσημο άπολογισμό της κίνησης τού "Εθνικού Θεάτρου στη χειμερινή περίοδο 1965-1966. Σύμφωνα μ' αυτόν ανεβάστηκαν συνολικά έξη έργα. Πέντε ξένα και ένα έλληνικό. Άπό τα πέντε ξένα, τού ένα ήταν επανάληψη (Οι "Βρυκόλακες" τού "Ερρίκου "Γψεν).

Παίχτηκαν στη σειρά: "Κωμωδία των παρεξηγήσεων" τού Σαζέπρη, από 3.11 — 5.12.65. "Βρυκόλακες" τού "Γψεν, από 9 — 19.12.65. "Μπόρα" τού "Οστράβσκι, από 23.12 — 23.1.66. "Τρελλή τού Σαγιού" τού Ζιροντού, από 27.1 — 27.2.66. "Ιερό Σφάλγιο" τού Πρεβελάκη, από 3.3 — 20.3.66. "Τό επάγγελμα της κ. Γουδάρρεν" τού Μπέρναρ Σώ, από 24.3 — 8.5.66.

Άπό τον παρακάτω στατιστικό πίνακα, τού πρώτου νούμερο φανερώνει τον αριθμό των παραστάσεων κάθε έργου, τού δεύτερο τού συνολικό αριθμό των θεατών πού παρακολούθησαν κάθε έργο και τού τρίτου τον μέσο όρο θεατών κατά παράσταση:

Κωμωδία παρεξ.	48	23.531	490
Βρυκόλακες	17	11.010	647
Μπόρα.	44	28.125	639
Τρελλή τού Σαγιού	46	30.208	657
Ιερό Σφάλγιο	26	12.205	469
Κυρία Γουδάρρεν	56	28.078	501

Σύμφωνα με τα παραπάνω στοιχεία, τη χειμερινή περίοδο 1965-66, δόθηκαν στο Βασιλικό Θέατρο "Αθηνών από τού θιάσου τού "Εθνικού 237 συνολικά παραστάσεις, με 133.157 θεατές. "Ο μέσος όρος θεατών κατά παράσταση έφτασε τους 562, ό μέσος όρος εισπράξεων κατά παράσταση 11.474 και ό μέσος όρος πληρότητας τού θεάτρου 59,2%.

Άπό τον ίδιο πίνακα γίνεται φανερό πώς μεγαλύτερη επιτυχία από την άποψη προσέλευσης Κοινού είχαν, κατά σειράν, τά έργα: 1) "Τρελλή τού Σαγιού" (657 θεατές κατά παράσταση, 13.396 εισπράξη) 2) Βρυκόλακες (647 θεατές, 12.999 εισπράξη). 3) Μπόρα (639 θεατές, 12.987 εισπράξη). 4) "Επάγγελμα κ. Γουδάρρεν (501 θεατές, 10.777 εισπράξη). 5) Κωμωδία παρεξηγήσεων (490 θεατές, 10.374 εισπράξη) και 6) "Ιερό Σφάλγιο (469 θεατές, 8.313 εισπράξη).

μοναδική εύκαιρία: "Έπρεπε να μην τούς άνανεώσει τις συμβάσεις και να τις αφήσει να φύγουν. "Απ' αυτών — με τις έτήσιες άποδοχές τους πού φτάνουν τις 500.000 δραχμές — έπρεπε να πάει πέντε καλούς νέους ήθοιοιους. "Ετσι, ή "Εθνική Σκηνή και νέο πολύτιμο αίμα θ' άποκτούσε και δεν θα άπιστούσε στην ευβαλλύμενη ισότητα μεταχείρησης των καλλιτεχνών της. "Αλλ' αυτά είναι... γιλά γράμματα! Τελικά — απ' όλο τού θόρυβο — δεν άνανεώσαν τις συμβάσεις τους — έκτός από τού ζευγος Θ. Κωτσόπουλου και τού Ανκούργου Καλλέρη — οι νεαροί ήθοιοι Μαλαβέτας και Νανέρης! Τό "Εθνικό, φυσικά, δέ διαλόθηκε! "Αντίθετα, με διετη συμβόλαια άπέκτησε τού Δημήτρη Χόρν και τού Ζώρα Τσάπελη. Προσέλαβε επίσης τού Νίκο Καζή και τού Νίκο Λενδρινό.

¶ Με τη γλώσσα των λουλουδιών μιλούσε ό Δόρα. Με τη γλώσσα των άριθμών, εμείς. Για να κλείσουν τα πεπραγμένα της "Εθνικής Αρικής Σκηνης χρονιάς τον άπολογισμό των τελευταίων δεκαπέντε ήμερών της περιόδου της περιόδου. Θανάστε: Σε 15 μέρες — από 1 Ισάμη 15 τού Μάη — είχε 9 άργίες (οί δυό, Δευτέρες) και 6 παραστάσεις! "Ολες επαναλήψεις παλιών έργων της: Δυό "Πύργος Κνωποκόγωνος", δυό "Ριγολέττος" και δυό "Μποέμ". Για τους φίλους των εόσμων λουλουδιών, θα μιλήσουμε πάλι στη γλώσσα των άριθμών: Τό "Εθνικό Μελόδραμα, στην περίοδο 1965-66, έδωσε συνολικά 83 παραστάσεις και... άπήλανε 92 άργίες!..

¶ Τό καταγγέλαμε στο Δίμηνο τού Γενάρη: « Στο κατορακύλισμα των ήθικών και πνευματικών αξιών πού σημειώθηκε στον τόπο μας, βρήκε την εύκαιρία φιλόδοξος σκηνοθέτης — σε συνεργασία με ίδιαζούσης πνευματικότητας μικροπολιτικών της περιοχής — να σκαρώσει στους Δελφούς, για λογαριασμό τού ν' Α μ ε ρ ι κ α ν ω ν, Κέντρο Σπουδών Κλασικού Δράματος!». "Ο Τάκης Μουζενίδης μπορεί πια να κοιμάται ήσυχος: Τήν πρώτη τού Μάη συντελέσθη ή ειδεχθέστερη πνευματική αλλοτρίωση! Οί Δελφοί παραδόθηκαν στους "Αμερικανούς! Με τη βοήθεια τού εδφοús τοπικού παράγοντος Δημ. Παλασπύρου και της προστάτιδος των Άλλης, τού "Μπέροκλεϋ" της Καλλιφόριας πάτησε τού χώρο των Δελφών. Τό σημερινό αντίτιμο των τριάντα άργυρίων: "Η ύποδεικνυση τού Κέντρου Κλασικών Σπουδών και μια έδρα διδασκαλίας! "Ετερος εδφνης, ό "ύπονοργός" της Παιδείας Στέλιος "Αλαμανής διακήρυξε — παρουσία των άμερικανών και της προγκυπίσης Ειρήνης: «Τό όνειρο τού ποιητού γίνεται πραγματικότητα. "Η μοίρα τού ήθέλησε κατ' αυτήν τήν φοράν, να υπάξουν αί ίδια γονιμοποιοί δυνάμεις. Τό έλληνικό πνεύμα με τήν σύνδρομον παράστασιν της μεγάλης "Αμερικανικής Συμπολιτείας. Σήμερα γράφεται έδώ στους Δελφούς, ένα νέο κεφάλαιο της πνευματικής ιστορίας». Πάει πια: Για τίποτα δέ ντρεπόμαστε...

☛ Στις 19 Ίουνίου έκλεισαν 15 χρόνια από την απώλεια του Άγγελου Σικελιανού. Το "Ίδρυμα Ήθνικής Τραπέζης", που ιδρύθηκε τελευταία για να βοηθήσει τα Γράμματα και τις Τέχνες, είχε την εντυχιμένη πρωτοβουλία ν' αγοράσει και να χαρίσει στο Μουσείο Μπενάκη το Αρχείο του ποιητή. Σύμφωνα με πληροφορίες του φιλολογικού έπιμελητή τών "Απάντων" του Γιώργου Σαββίδη, το Αρχείο περιλαμβάνει 6.172 χειρόγραφα φύλλα και, κατά κανόνα, αυτόγραφα του ποιητή. Υπάρχουν σέ 1.144 φύλλα "Ο θάνατος του Λιγερή" και σέ 379 φύλλα δ "Ασκληπιός". Υπάρχουν, επίσης, πολύτιμα στοιχεία για τή σύλληψη τής "Σίβυλλας", του "Δαίδαλου στην Κρήτη" και του "Χριστού στη Ρώμη". Τέλος, σχεδιάσματα τής άπραγματοποίητης τραγωδίας "Ο Λαίδαλος στη Σικελία" και τδ σχέδιο τής τραγωδίας "Πήθων", από τήν όποία ός τώρα γνωρίζουμε μόνο μέρος του λυρικού προλόγου τής, δημοσιευμένο στά 1914. Μολονότι τά περισσότερα χειρόγραφα φαίνονται ν' ανήκουν σέ έργα δημοσιευμένα, μπορούσ, όστόσο, να θεωρηθούν ανέκδοτα όφου είναι σχέδια προγενέστερα άπ' τά κείμενα που γνωρίζουμε.

☛ Μπράβο! Τδ δυσκίνητο Ήθνικό Θέατρο πήγε και μιά φορά στην έπαρξία! Ήταν, βέβαια, ειδική περίπτωση: Τά εκατόχρονα τής Κρητικής Ήπανάστασης του 1866-69 και του όλοκαυτώματος του Άρκαδιού. Ύπήρχε και τδ "Ηφαιστειο", τδ δραματικό έργο του Παντελή Πρεβελάκη, βραβευμένο ήδη από τδ Κράτος — που αναφέρεται στη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή και τή συμβολική τής αξία. Ύπήρχε και δ ... κρητικός Μινωτικής. Ή κάθοδος του Ήθνικού ήταν όλόφυχη. Πανστρατιά καλλιτεχνικών και τεχνικών δυνάμεων: Μινωτικής, Κλώνης, Φωκιάς. Τδ σύνολο τών ήθοποιών. Παξινού και Μινωτικής σέ έλάττους ρόλους. Και τδ θαύμα έγινε! Ένα έργο με σοβαρές δραματολογικές άδυναμίες, στάθηκε, πένυχε, συγκίνησε, ένθουσίασε. (Ρέθυμο 26, 27, 28 Αύγουστου). Ή έπιτυχία γεννάει σκέψεις για τήν τακτική — μιά φορά τδ χρόνο — κάθοδο του Ήθνικού στην Κρήτη και τή δημιουργία ενός ιδιότυπου τοπικού φεστιβάλ όπου τδ Κρητικό μας Θέατρο θα ξαναζωντανεύει στόν ίδιο αέρα που τδ γέννησε ...

☛ Και μετά τδ τέλος Αύγουστου κυριαρχούσαν, άνα τήν χώραν, τά πολυάριθμα και πολυποικίλα πλέον Φεστιβάλ. Για τδ Αθηνών, δημοσιεύουμε ένα σύντομο άπολογισμό. Στην Ήλιδα που δόθηκαν, φέτος, έφτά παραστάσεις, έξη Τραγωδιών. Έναξη, στις 26 Ίουνίου, με τες "Ίκέτιδες" του Ήυριπίδη, σέ πρώτο άνέβασμα. Όλες οι άλλες, επαναλήψεις: 3 Ίουλίου "Ίων", 9 "Οιδίπους Τύραννος", 10 "Οιδίπους επί Κολωνών", 16 "Ίκέτιδες" πάλι, 17 "Τρωάδες" και 24 "Αγαμέμνων". Ή κίνηση θεατών και οι εισπράξεις κινδύνηκαν στά ίδια περίπου επίπεδα τών Ήπιδαυρίων 1965. Οι επαναλήψεις του "Αγαμέμνονα", οι δυό "Οιδίποδες" και οι "Τρωάδες" τραβήξαν τδ Κοινό.

☛ Τδ Ήθνικό Θέατρο καλύπτει — και, προς τδ παρόν, πρέπει να καλύπτει μόνο του — τά Ήπιδαύρια. Συντηρεί,

ΟΙ ΘΙΑΣΟΙ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟ ΦΕΤΕΙΝΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ

Τήν καλοκαιρινή περίοδο λειτούργησαν τά παρακάτω θέατρα, όπου παίχτηκαν τά έξης έργα:

☛ "Μινώα": Θιάσος Δ. Κωνσταντάρα - Χρ. Σύλβα, από 26 Μάη "Μιά κυρία άτυχήσασα" Άλ. Σακελλάριου - Χρ. Γιαννακόπουλου.

☛ "Φλορίντα": Μ. Κοντού, Ληναϊός, Ρίζος, Στεφανίδου, από 3 Ίουνίου "Ή κόμισσα τής φάμπρικας" Γιαλαμά - Πρετεντέρη.

☛ "Μπουρνέλλη": Γκιωνάκης, Μπελίνας, Σαμπουντζάκη, από 3 Ίουνίου "Σήκω χόρεψε συρτάκι", έπιθεώρηση Γ. Γιαννακόπουλου.

☛ "Μετροπόλιταν": Ρ. Βλαχοπούλου, Γ. Κωνσταντίνου, Γ. Βογιατζής, από 4 Ίουνίου "Ο γάιδος του Χότζα", έπιθεώρηση Κ. Νικολαΐδη - Ήλ. Λυμπερόπουλου. Από 24 Αύγουστου "Σκουπα και φαράσι", έπιθεώρηση Γ. Γιαννακόπουλου - Κ. Νικολαΐδη.

☛ "Πάρκ": Θιάσος Κ. Χατζηχρήστου (Αυλωνίτης, Ντριντάουα, Βασιλειάδης, Παράβας), από 4 Ίουνίου "Άλλος για ύπουργείο", έπιθεώρηση Γ. Ασημακόπουλου, Β. Σπυρόπουλου, Π. Παπαδόουκα και τδ παραμύθι "Ή Χιονάτη και οι έπτά νάνοι", με τή Ντόρα Γιαννακοπούλου.

☛ "Λυκαβηττού": "Έλληνική Σκηνή" Άννας Συνοδινού, από 10 Ίουνίου "Έλένη" του Ήυριπίδη. Στις 30 Ίουνίου "Λυσιστράτη" του Άριστοφάνη.

☛ Άττικό Θέατρο: Θιάσος Ν. Σταυρίδη, Κ. Στολίγκα, Μπ. Μοσχονά, Μ. Καραγιάννη, από 11 Ίουνίου "Ή πεπονόφλουδα", έπιθεώρηση Δ. Βασιλειάδη, Στολίγκα, Κατσαμπή, Δόξα. Από 21 Ίουλίου "Από τόν ουρανό στ' γή", έπιθεώρηση Δ. Τραϊφόρου-Γ. Βασιλειάδη.

☛ Βέμπο: Θιάσος Βέμπο (Ρένα Ντόρ, Άλ. Λειβαδίτης, Τ. Μηλιάδης, Σπ. Βρανά, Γ. Κάπνης) από 11 Ίουνίου "Τσίρκο ή Έλλάς", έπιθεώρηση Δ. Τραϊφόρου, Θιάβιου, Έλευθερίου.

☛ Κάκιας "Αναλυτή": Κ. Άναλυτή - Κ. Ρηγόπουλος, από 22 Ίουνίου "Ζητείται πτώμα" του Πόπλιγυελ.

☛ "Έθνικό Κήπου": Θιάσος Άλ. Βενιουκλάκη - Δ. Παπαμιχαήλ, από 22 Ίουνίου "Ή κόρη μου ή σοσιαλίστρια" Άλ. Σακελλάριου.

☛ "Ορβο": Θιάσος Άλ. Γάσπαρη, από 25 Ίουνίου "Ρέστια στό νησί τών σφουγγαράδων" τής Άλκηστης Γάσπαρη.

☛ "Έλληνικό Λαϊκό Θέατρο" Μάνου Κατράκη. Από 30 Ίουλίου "Καπετάν Μιγάλης" διασκευή Γ. Σταύρου - Κ. Κοτζιά από τδ μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη.

Όμως, κάθε χρόνο και τά Δωδοναία. Στά φετεινά έκτα Δωδοναία, που δόθηκαν στις 6 και 7 Αύγουστου, τδ Ήθνικό παρουσίασε "Ίκέτιδες" και "Τρωάδες" του Ήυριπίδη. Στην Άλλη άκρη τής χώρας, τδ Φεστιβάλ Φιλίππων και Θάσου — που ναι δημιούργημα του δεύτερου Κρατικού Θεάτρου — μπήκε, κι αυτό, στη δεύτερη πενταετία του. "Ο Καραντινός προχώρησε φέτος στά προσωπεΐα, και τή μελική άπόδοση τών ρόλων. Και ... άποδοκιμάστηκε! Στη Θάσο, έξάλλου, πρόσθεσε και νεοελληνικό έργο — τή "Σίβυλλα" του Σικελιανού. Συγκεντρωτικά, στους Φιλίππους δόθηκαν: τέσσερις παραστάσεις "Τρωαδίτισσες" και δυό "Λυσιστράτη". Στη Θάσο: δυό "Τρωαδίτισσες", μιά "Λυσιστράτη" και δυό "Σίβυλλα".

☛ Κάτι σάτιο ύπάρχει. Άν βρισκόταν στό μακρινό Βασίλειο τής Δανίας δέ θα μάς ένοχλούσε. Βρίσκεται, δυστυχώς, κάτω άπ' τή μύτη μας: Στό Έλληνικό Κέντρο του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θεάτρου. Ο ύγιής θεατρικός κόσμος παρακολουθεί από καιρό μ' άπογοήτευση. Τελευταία οι άναθυμιάσεις έγιναν πνιγνές. Τδ Έλληνικό Κέντρο, αντί να ενδιαφέρεται για τήν προκοπή του Θεάτρου, έχει μεταβληθεί σέ προσωπικό μαγαζάκι ανθρώπου που έπιμένει να βρίσκεται στη Διοίκησή του. Δύο χρόνια διαμαρτυρόταν ή άντιπρόεδρος τδ Δόρα Στράτου. Στη φετεινή Γενική Συνέλευση κάτι πήγε να πεί δ Άλέκος Λιδωρίκης. Άποτέλεσμα; Όπως κ' ή Δόρα Στράτου — που έφτασε να ζητήσει να διαγραφεί κι από μέλος — έμεινε κι αυτός έξω του νυμφώνος τής Διοικήσεως! Άντ' αυτό, επανεμφανίσθη — ως νέον είδος μαιτανάου — δ κ. Στάθης Σπηλιωτόπουλος! Για τήν ιστορία έξελέγησαν: Πρόεδρος Μάριος Πλωρίτης, άντιπρόεδρος Άντιόχος Ήυαγγελάτος, γενικός γραμματέας Τάκης Μουζενίδης, ταμίας Τζών Στεφανέλλης και σύμβουλοι Μιράντα, Άνκ. Καλλέργης, Τάκ. Καμπανέλλης, Στάθης Σπηλιωτόπουλος και Τριφών Νέζερ — ό δικηγόρος του Κέντρου!

☛ Ένα σωρό προσωπικότητες πέρασαν πάλι άπ' τήν Ελλάδα — συγγαρείς ήθοποιοί, σκηνοθέτες. Άπό τόν Σάρτε και τή Γκρέτα Γκάρμπο, τή Βίβιαν Λή και τόν Χόλντεν μέχρι ... τους δικούς μας λυρικούς καλλιτέχνες που διαγράφουν στό έξωτερικό! Σταματάμε, ιδιαίτερα, στό γνωστότατο κι άγαπητό στό έλληνικό Κοινό, άγγλο θεατρικό συγγραφέα Τζών Πρίσλεϋ, τδ δημιουργό τής "Έπικίνδυνης στροφής" και του "Ο Έπιθεωρητής έρχεται". Δέχτηκε να δώσει μιά διάλεξη στό Βρετανικό Συμβούλιο. Άξίωσε, μόνον, έλευθερη είσοδο για τδ Κοινό! Έβδομήντα-δυό χρονών, παχύς, ροδαλός, γαλανομάτης, μίλησε για μιά τέχνη... διάμην χιλιάδων χρόνων — τήν τέχνη του δραματοργού. Άπόψεις κατασταλαγμένες, όλοκάθαρες, διατυπωμένες με μοναδική εδχέχεια και χιοΐμορ. Άπό τήν πρώτη στιγμή έσπασε τδ φράγμα τής γλώσσας, γεφύρωσε τήν άπόσταση του Κοινού. Ήταν σά να κοβένταξε μαζί του. Άπλός, σοφός, χωρίς χειρόγραφο. Του ζήτησαμε να μάς γράψει κάτι. Τδ ύποσχέθηκε.

☛ Τις τελευταίες μέρες του Ίουλίου πέθανε σέ βαθύτατο γήρας ένας Προφή-

της του Θεάτρου: ο Έντουαρντ Γκόρντον Κράιγκ. Πίστευε πως το Θέατρο δεν είναι ούτε το κείμενο του συγγραφέα, ούτε το παίξιμο των ηθοποιών, αλλά το "θέμα". Αναμφισβήτητα, από τις πιο ενδιαφέρουσες φρεσιγνομίες του νεότερου Θεάτρου. Ο Δημήτρης Μυράτ καλύπτει την επικαιρότητα με ένα πολύ καταποτιστικό άρθρο του. Θέλουμε να θυμησούμε πως το "Θέατρο" παρουσίασε τον Κράιγκ στο 14 τεύχος (σελ. 45-52) μεταφράζοντας, για πρώτη φορά στα ελληνικά, τον περίφημο του "Πρώτο Διάλογο" για την τέχνη του Θεάτρου και στο 16 τεύχος (σελ. 23-27) το άρθρο του για "Τα φαντάσματα στον Σαίξπηρ". Αξίζει ακόμα να δει κανένας την άρνητική άποψη του Μίνου Βολανάκη (τ. 14, σ. 66) και τα όσα γράφει ο Στανισλάβσκι για το ιστορικό ανέβασμα του "Αμλετ" από τον Κράιγκ στη Μόσχα (τ. 19, σ. 16) και τον Άστερισκό στο τεύχος 14, σ. 7.

☞ Είναι να λές καλή κουβέντα; Κι όμως, την είπαμε στο τελευταίο τεύχος: «Το "Θέατρο" από τον δημόσιο έπαινο στον διευθυντή Γραμμάτων και Θεάτρου του υπουργείου Παιδείας κ. Γ. Κουρνούτο για την άρση των αδειών λειτουργίας δώδεκα Δραματικών Σχολών». Αλλά πούν Στέλιος Άλαμανής φωνήσσει, ή ίδια Διεύθυνση του υπουργείου Παιδείας δέχτηκε τη μεταβίβαση της αδειάς λειτουργίας της δραματικής Σχολής του συγχωρεμένου Μιχάλη Κουνελάκη. Διάδοχος ή κ. Φλώρα. Καλλιτεχνική ιδιότητα; Καμιά! Είναι απλώς χήρα του ανοίξαντος το μαγαζάκι. Όσο για τη σοβαρότητα του καταστήματος, ιδού το προσωπικό του: Φλώρα Κουνελάκη, Διευθύντρια της δραματικής Σχολής και Καθηγήτρια. Διδάσκει... υποκριτική! Άλλοι καθηγητές: Γ. Μαρίνος, υποκριτική, κλασικό θέατρο. Ντ. Δημόπουλος, υποκριτική, σκηνοθεσία. Σάββας Γεωργιάδης — άλλος καθηγητής — υποκριτική, σύγχρονο θέατρο. Γεώργιος Κατσάρας, όρθοφωνία. Άρης Πολίτης — έτερος καθηγητής — υποκριτική κι αυτός. Άγγ. Φουριώτης, δραματολογία. Στο μεταξύ κοροϊδευόμεστε με το νομοσχέδιο περί Σχολών, που απαιτεί: Διευθυντής Σχολής — σαν την κ. Φλώρα — να 'ναι διακεκριμένος ηθοποιός ή σκηνοθέτης θεάτρου, αναγνωρισμένης ειδικότητας και πείρας, με τουλάχιστον 15ετή υπηρεσία στο Θέατρο. Και ο καθηγητής Σχολής να 'ναι ηθοποιός ή σκηνοθέτης του δραματικού θεάτρου, με τίτλους σπουδών και πείρα, διακριθείς στην έρμηνεία υπεύθυνων ρόλων ή το ανέβασμα έργου, με τουλάχιστον 10ετή υπηρεσία στο Θέατρο. Επομένως, ποιός διδάσκει υποκριτική; Όχι, βέβαια, ή κ. Φλώρα...

☞ Αξίζει να καταγραφεί: Η μοναδική ίσως έξαγωγή ελληνικού θεάτρου, που δεν έγινε σε βάρος του κρατικού προϋπολογισμού! Είναι ή σύντομη περιουσία που 'κανε στην Αμερική ο θίασος κωμωδίας του Μίμη Φωτόπουλου. Από τις 5 ως τις 20 του Μάη έδωσε δέκα παραστάσεις στη Νέα Υόρκη, Σικάγο και Νητρσίτ των Ηνωμένων Πολιτειών και στο Τορόντο και Μόντρεαλ του Καναδά. Έργα: "Ο καλός μας άγγελος" Ταυφόρο-Βασιλειάδη και "Τά λιονταράκια" Σακελλάριου-Γιαννακόπουλου. Έπιχειρηματίας, Στέλιος Πάπας. Ο Φωτόπου-

λος με ποσοστά, οι ηθοποιοί με μισθό. Πήγαν καλά. Έλιπίζουμε να κάνουν τους ξενητεμένους Έλληνες να γελάσουν και να μη χρειάστηκε να φάνε το καταπέτασμα από τα μυστικά κονδύλια του Κράτους.

ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΘΙΑΣΩΝ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ ΠΑΝΑΜΑΣ 14 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ!

Σκανδαλωδέστερο σκάνδαλο δέ συνέβηκε ποτέ! Σκάνδαλο απ' την αρχή ως το τέλος. Σκάνδαλο και στην παραμικρή του λεπτομέρεια. Σκάνδαλο σκανδάλων. Άλυσιδωτό. Σκάνδαλο - γίγας! Άς κυριολοκτούμε: Πρόκειται για την επιχείρηση που οργανώθηκε από το υπουργείο Έργασίας, εμφανίστηκε σαν αποστολή "θιάσων" στη Γερμανία ενώ, στην πραγματικότητα, ήταν μια καλά οργανωμένη επιδρομή για την εξάνεμιση δεκατεσσάρων εκατομμυρίων δραχμῶν! . .

Καταγγείλαμε το σκάνδαλο τον περασμένο Μάρτη, γράφοντας στο Δίμηνο τὰ εξής: "Μιά θεατρική στέγη — κι αυτή με... ένοίκιο! — διαθέτει το Έλληνικό Κράτος σ' όλοκληρη την ελληνική επαρχία! Και τώρα που μισό εκατομμύριο Έλληνες πήραν τὸν όμμιατιὸν τους δουλεύοντας στα ξένα, τρέχει από κοντά και τὸς στέλνει... θέατρο! Ένιά θίασοι ἀνακοινώθηκε πως θὰ σταλοῦν τὸ 1966 από τὸν υπουργεῖο Έργασίας στη Γερμανία. Διπλάσιοι και τριπλάσιοι θὰ πάνε τελικά. Πέντε εκατομμύρια, ἀνακοινώθηκε, πως θὰ διατελοῦν. Πολλάπλάσια θὰ σπαταληθοῦν τελικά. Ποιότητα ψυχαγωγίας, αίσχρη! Από πού κι ὡς πού ὁ "Όργανισμός Άπασχόλησεως και Άσφαλίσεως Άνεργίας" ἔγινε ἀρμόδιος στά... θεατρικά; Τότε, γιατί ὁ πόνος; Δὲν πέφτει λόγος σ' ἕνα καλλιτεχνικό περιοδικό. Αρμοδιότητα ἔχουν ὁ Εἰσαγγελέας και οἱ ἀστυνομικὲς ἀρχές...".

Κανενός δὲν ἔδρωσε τὸ αὐτί! Άφιερῶνουμε και σ' αὐτὸ τὸ τεύχος τὸν πρώτο

Άστερισκό για να δείξουμε τί θὰ μπορούσε να γίνει στὸν τομέα του Θεάτρου, ἀν δὲ διασπαθίζονταν τὰ δεκατέσσερα ἑκατομμύρια για δῆθεν ψυχαγωγία τῶν ἐργατῶν τῆς Γερμανίας.

Άς ἔρθουμε, ὅμως, στὴν ἐπιχείρηση: 27 δῆθεν "θίασοι", με 321 δῆθεν "ἠθοποιοὺς", για 657 δῆθεν "παραστάσεις" ἀπέσπασαν 13.680.500 δραχμῆς!

ΕΝ ΑΡΧΗ: ΜΙΑ... ΠΑΤΡΙΩΤΙΚΗ ΙΔΕΑ!

Έν ἀρχῇ, πάντα, μιὰ φαινή ιδέα! Τὴν εἶχε ὁ Εἰδικὸς Σύμβουλος του υπουργείου Έργασίας και Κυβερνητικὸς Ἐπιτροπος τῆς Έργατικῆς Ἐστίας και Ἀντιπρόεδρος του Ο.Α.Α.Α. - Όργανισμοῦ Άπασχόλησεως και Άσφαλίσεως Άνεργίας, Σωκράτης Κλαδᾶς. Εἶχε τὴν ιδέα, εἶχε κ' ἕνα σωρὸ ιδιότητες. Κάθησε και κατὰστρωσε τὴν Ἐπιχείρηση Δυτικῆς Γερμανίας. Ἰδέα, φυσικά, πατριωτική! Προπάντων, να μὴ χάσουν οἱ ξενητεμένοι τὴν ἐπαφή με τὴν Ἑλλάδα!

Ἡ ἐπιχείρηση ἄρχισε σιωπηλά. Μερικοὶ γνωστοὶ και περισσότεροι ἀγνωστοὶ — ἠθοποιοὶ", οὐ μὴν ἀλλά και τραγουδιστριες, χορευτές, ταχυδακτυλογοὶ και μίμοι — ἀγνωστον πῶθεν ὀμιζόμενοι — ἔκαναν μιὰ ἀλτήση στὸν κ. Κλαδᾶ, ὁ κ. Εἰδικὸς και Κυβερνητικὸς και Ἀντιπρόεδρος τὴν ἐνέκρινε, και οἱ γνωστοὶ, τουλάχιστον, ὄροι ἦταν οἱ εξής: Κάθε "θίασος" πὸν πήγαινε στη Γερμανία, ἔδινε 25 "παραστάσεις" και ἔπαιρνε συνολικά (22.000 για τὴν καθεμιά) 550.000 δραχμῆς! Μόνο, τελευταία, από τὸν Αὐγουστο και μετὰ, πὸν ξεσπρώθηκε κάποιος ὄρθορος, οἱ τελευταῖοι δικτῶ θίασοι πήραν από ἑκάτο χιλιάδες λιγότερα, δηλαδή από 450.000 δραχμῆς.

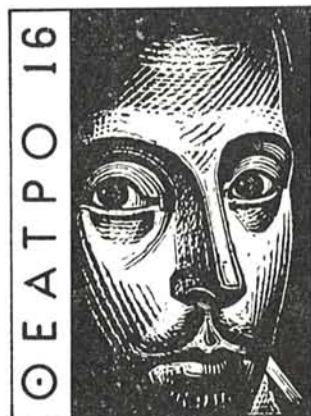
Ό κ. Κλαδᾶς εἶναι νομικός. Από θέατρο — ὅπως ἀποδεικνύουν οἱ λόγοι και, κυρίως, τὰ ἔργα του — ἔχει λιγότερα κι από τὸς ἐργάτες πὸν ἀνέλαβε να ψυχαγωγῆσει! Ἐλεγε π.χ. τὸ Νότη Περγιάλη — Περγιάλη, τὸ Ρῶτα — Ρῶτᾶ και ἄλλα πολλά! Ἄλλά, Σύμβουλος ἦταν, Κυβερνητικὸς ἦταν, Ἀντιπρόεδρος ἦταν, γιατί να μὴ γίνει και θεατρικός; Οἱ φίθοροι, ὅμως, για τ' ἄλυσιδωτὰ σκάνδαλα δὲν ἄργησαν να γίνουν ζωνῆρες φωνῆς και συγκεκριμένες καταγγελίες.

ΠΡΑΞΕΙΣ ΤΙΝΕΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΛΕΙΨΕΙΣ...

Ό ἀναρμόδιος στά θεατρικά... Εἰδικὸς Σύμβουλος του υπουργείου Έργασίας εἶχε παρασύρει τὸ Κράτος σὲ σκανδαλωδεις πράξεις κι ἀκόμα πὸν σκανδαλωδεις παραλείψεις: Ἰδοὺ μερικῆς:

- 1.— Κρατήθηκε μυστική — ὡς μὴ ὄφειλε — ἡ ἐπιλογή θιάσων γι' ἀποστολή στη Γερμανία.
- 2.— Δὲν ἔγινε — ὡς ὄφειλε — ἡ ἐπιλογή τῶν θιάσων, από μιὰ ἐπιτροπή ἀρμοδίων, ἕνα ὄργανο συλλογικό και υπεύθυνο.
- 3.— Δὲν ζητήθηκε — ὡς ὄφειλε — ἡ γνώμη τῆς ἀρμόδιας Διευθύνσεως Θεάτρου του ἀρμόδιου στά θεατρικά υπουργείου Παιδείας. Οὔτε και καμῖς ἄλλης κρατικῆς υπηρεσίας. Οὔτε τῆς Πανελληνίου Ἐνωσεως Ἐλευθέρου Θεάτρου (Π.Ε.Ε.Θ.), τῆς ὀργάνωσης στὴν ὅποια ὑπάγονται ὅσοι διαπρῶν ἀναγνωρισμένους θιάσους — ἠθοποιοὶ και ἐπιχειρηματίες. Οὔτε του Σωματείου Ἑλλήνων ἠθοποιῶν, οὔτε τῆς Ἐταιρίας Ἑλλήνων

Α Φ Ι Ε Ρ Ω Μ Α



Σ Δ Ι Ε Π Η Ρ

Σελίδες 160 — Δρχ. 30

Θεατρικών Συγγραφέων! 'Ο κ. Κλαδάς έχει "θιάσους" με έντελως προσωπικά, άγνωστα και ανεξέλεγκτα κριτήρια! 4.—Δέν ζητήθηκε — ή άφειλε — ή μεταβασή στή Γερμανία από κανέναν από τούς 25 νόμιμους θιάσους πού ύφιστανται στήν 'Αθήνα και πού τούς γνώριζε όλος ό κ. Κλαδάς από τήν 'Εργατική 'Εστία.

ΜΠΟΥΛΟΥΚΙΑ ΤΗΣ ΚΑΚΙΑΣ ΩΡΑΣ!

Τούτων ούτως εγένοντο, ίδού μερικες μόνον συνέπειες: Μέχρι τό 1966 επέδραμαν στή Γερμανία 27 "θιάσοι". Οι περισσότεροι εμφανίζονται για πρώτη φορά! Ήταν θιάσοι έπινοημένοι, σκαρωμένοι έξ επί τούτου, θιάσοι ευκαιρίας, περιστασιακοί, μαζέματα τής στιγμής για τίς "άρπαχτές" στή Γερμανία, μπουλούκια τής κακίας ώρας!

Από τούς 27, μόνον ό θιάσος τού Ντίνου 'Ηλιόπουλου ήταν συγκροτημένος, έπαιζε στήν 'Αθήνα και πήγε, με τά ίδια μέλη και τό ίδιο έργο, στή Γερμανία. Δυό — τρείς ακόμα είχαν θιάσους τήν προηγούμενη σαιζόν. Φτάνει να σημειωθεί πώς στάθηκαν — με δημόσιο χρέμα! — σάν... θιασάρχες στή Γερμανία: Οι κύριοι, κύριοι — τούς άκουσε ποτέ, κανένας; — Τζαβάρας και Πολίτης! 'Ο ρέφερης — μαέστρος Βαγγέλης Λυκαριδόπουλος! 'Ο Πέτρος Γιαννακός — ό έπινοημένος Κοκοβιάς! 'Ο μίμος Τάσος Γιαννόπουλος! 'Ο παλαίμαχος μπουλουξής Γ. 'Ολύμπιος! 'Ο άνευ σχολών Κ. Ζαρούκας! 'Η τραγουδίστρια Φραντζέσκα 'Ιακωβίδου! 'Ο πίνακας πού δημοσιεύουμε λέει πολύ περισσότερα.

ΗΘΟΠΟΙΟΙ ΧΩΡΙΣ ΑΔΕΙΑ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Οι έπινοημένοι "θιασάρχες" υπέγραψαν ένα συμβόλαιο για 550.000 δραχμές, δυνάμει τού όπολου γίνονταν "οί δεύτεροι τών συμβαλλόντων, αποκαλούμενοι εφεξής — τί... μακάβριοι! — εργολάβοι"! Σάν αναγνωρισμένοι πλέον εργολάβοι — αφού οι άρμόδιοι άδικαρούσαν για τό ποιοί θά παίζανε και τί θά παίζανε — μίσθωναν άνεργους ήθοποιούς για ένα κομμάτι ψωμί, παρουσίαζαν για ήθοποιούς συγγενείς και φίλους, ανθρώπους πού δέν είχαν καμιά σχέση με τό έπάγγελμα και πού δέν είχαν — κυρίως — άδεια εργασίας ήθοποιού!

'Ετσι, τό ύπουργείο 'Εργασίας, ταγμένο να έλέγχει τήν τήρηση τών νόμων εργασίας, διαθέτοντας ειδικές γι' αυτό ύπηρεσίες και τήν 'Επιτροπή 'Αδειάς 'Ασκήσεως 'Επαγγέλματος 'Ηθοποιού, συνελήφθη να χρηματοδοτεί — χάρη στόν κ. Ειδικό Σύμβουλο! — ανθρώπους χωρίς άδεια, μ' άλλα λόγια παράνομα εργαζόμενους!...

Καταγγέλλθηκε έπίσημα πώς τό ύπουργείο 'Εργασίας — έκτός τών άλλων — χρηματοδότησε και ελόγησε τό ντεμπούτο στή Σικνή τής υπηρέτριας μιās θιασαρχίννας!...

321 ήταν οι "ήθοποιοί" τών 27 "θιάσων" τής Γερμανίας. Διαπιστώσαμε πώς έβδομήντα περίπου, δηλαδή ένα 22%, σχεδόν τό ένα τέταρτο άπ' όσους πήγαν, ήταν πρόσωπα άσχετα, χωρίς άδεια εργασίας ήθοποιού!...

ΒΑΡΕΙΣ ΟΙ ΕΥΘΥΝΕΣ ΤΟΥ Σ.Ε.Η.

Κοντά στις άδιάσειστες ευθύνες τού ύπουργείου 'Εργασίας και τού Ειδικού του

Συμβούλου, προκύπτουν βαρύτατες ευθύνες και για τό Σωματείο 'Ελλήνων 'Ηθοποιών. Δικαίως σταματάει τήν παράσταση, αν άνατεθεί σέ κανέναν κομπάρσο, χωρίς άδεια ήθοποιού, να λέει έστω κ' ένα μπάμ επί Σικνής! 'Έχει μείνει ιστορική ή μάχη του κατά τής κ. Κατερίνας πού ήθελε να παρουσιάσει στή Σικνή, χωρίς να 'χει ακόμα άδεια, τήν "Αννα Φόνσου — τήν κοπέλα με τά φραουλιά ξανθά μαλλιά! Φέτος, ένας όλόκληρος λόγος — 70 άγνωστοί άνθρωποι — εμφανίζονται στό έξωτερικό σάν ήθοποιοί, χρηματοδοτούμενοι από τό Κράτος, και τό Σωματείο μένει άδιάφορο! 'Ακόμα και τώρα πρέπει να επιβάλει άυστηρές κυρώσεις στούς επικεφαλής τών "θιάσων" Κλαδά, πού ήταν στή δουλειά τούς ανθρώπους χωρίς άδεια εργασίας ήθοποιού.

Δικαίως, τό μαχητικό Σωματείο 'Ηθοποιών αγωνίζεται για τήν άρτια συγκρότηση τών θιάσων. Και τό Ταμείο 'Εργασίας 'Ηθοποιών δέχεται να βοηθήσει θιάσο άν έχει λιγότερα από 10 μέλη. 'Ο Κυβερνητικός 'Επίτροπος τής 'Εργατικής 'Εστίας — πάντα ό κ. Κλαδάς — είχε δηλώσει πώς οι "θιάσοι" πού θά 'στελνε στή Γερμανία θά 'τανε τουλάχιστον 15μελείς. Παραπέμπουμε πάλι στόν έγκυρο πίνακα. Και για τό θέμα τής αριθμητικής συγκροτήσεως τών "θιάσων" αποκαλύπτει πολλά:

"Ένας και μόνον ήταν 27μελής, άλλ' είχε 18 περίπου άνεπάγγελτους! Ένας ήταν 19μελής και τρείς 16μελείς. Όλοι οι άλλοι ήταν κάτω από τό όριο πού τέθηκε: Ένας με 14, ένας με 13, δυό με 12, και όκτώ με 10 μέλη. Οι άλλοι ήταν κάτω κι από τό όριο τού Ταμείου 'Εργασίας 'Ηθοποιών: Ένας 9μελής, έξη 8μελείς και δυό 7μελείς!...

Θιάσοι χωρίς ξένους στό έπάγγελμα, από τούς 27 ήταν μόνον έξη: Παπαγιαννόπουλου — Μαυροπούλου (με 9 μέλη), Παγουλάτου — Απέρρη (7), Κατερίνας (8), Σμ. Γιούλη (8), Βαλάκου (8), Φωτόπουλου (7), Χατζίσκου — Νικηφοράκη (8). Μ' άλλα λόγια, μόνον οι πύο λιγοпрόσωποι θιάσοι δέν χρησιμοποιήσαν ξένα πρόσωπα!

ΕΘΝΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΜΕ ΞΕΝΑ ΕΡΓΑ

'Ο 'Αντιπρόεδρος τού Ο.Α.Α.Α. — πάλι για τόν κ. Κλαδά πρόκειται — είχε καλύψει τήν 'Επιχείρηση Δυτική Γερμανία με τά έξής συγκυνητικά:

"Φροντίσαμε να στείλουμε ό,τι καλύτερο και αντιπροσωπευτικότερο έχει να παρουσιάσει ή ελληνική θεατρική ζωή. Φροντίσαμε να στείλουμε θιάσους δοκιμασμένους πού ή δουλειά τους είναι άναγνωρισμένη πρώτα από τό κοινό τού τόπου μας"!

Τό ίδιο και ό ύπουργός τών όποιων... Συμβουλευεί: "Στείλαμε τούς καλύτερους θιάσους άπ' αυτούς πού υπέβαλαν αιτήσεις!... Δέν θέσαμε κανένα περιορισμό όσον άφορά τά έργα που θά παρουσιάζουν. Τούς ζητήσαμε να μεταφέρουν κάτι καλό από τήν πατρίδα"!

Τά χαρακτηρισμένα συγκυνητικά. Είναι, τουλάχιστον, άναίσχυντα! Μιά ακόμα ματιά στόν έγκυρο πίνακά μας, πείθει και για τούς "θιάσους" πού έστειλαν και για τά "έργα"... 'Εξαιρούνται, μόνον, ή "Στέλλα Βιολάντη", τ' "Αρ-

βαβονιάσματα", ό "Σατανάς" και μιá — έστω δυό — σύγχρονες κωμωδίες.

Και κάτι πού για μάς είναι ακόμα πιό σκανδαλώδες. Και βασικό: Είναι δυνατόν να έπιχειρεί τό Κράτος — διαθέτοντας μάλιστα Ειδικούς Συμβούλους! — να συγκρατήσει τήν ελληνικήότητα τών εργατών τής Γερμανίας με... ξένα έργα; Είναι δυνατόν μιá οργανωμένη για τό σκοπό αυτό 'Επιχείρηση, πού θέλησαν να 'χει τήν έπίφαση "έθνικής άποστολής" — για να δικαιολογηθούν βέβαια και τά δεκατέσσερα εκατομμύρια! — να μην προβλέπει ρητά και κατηγορηματικά τήν παρουσίαση ελληνικών έργων;

Γιατί — όπως ξέρουν και οι μη Ειδικό Σύμβουλοι ενός ύπουργείου — 'Ελληνικό Θεάτρο δέ σημαίνει μόνον ήθοποιούς πού μιλάνε ελληνικά. Σημαίνει ήθοποιούς πού παρασταίνουν έργο ελληνικό, μ' ελληνική ζωή, με καύμους ελληνικούς, με χαρακτηριστικές τύπους ελληνικούς, με καταστάσεις ελληνικές. Δέ μάς δέννει κανένας είδους σωβινισμός. 'Αλλά θεάτρο ελληνικό, πού να έξασφαλίζει δεσμούς με τήν πατρίδα, δέν προσφέρεται ούτε με τό φραντσέζικο "Έκτο πάτωμα", ούτε με τό ούγγαρέζικο "Τόπο στά νιάτα"!

Και αυτά μέν, για τόν κ. 'Αντιπρόεδρο τού Ο.Α.Α.Α. είναι φιλά γραμματα! 'Εκείνος δέ φρόντισε να μη στείλει ανθρώπους χωρίς άδεια εργασίας θά 'ταν άδικο να τού ζητηθούν ευθύνες για τό... δραματολόγιο. 'Υπάρχει, όμως, και ή 'Εταιρία 'Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων.

'Η 'Επιχείρηση Δυτικής Γερμανίας άρχισε τό Μάρτη τού 1965. Δυό σχεδόν χρόνια ή 'Εταιρία δέν πήρε είδηση τί γινόταν στή Γερμανία; Γιατί δέν υπερασπίστηκε τήν ελληνική θεατρική παραγωγή; Γιατί άφήνει, άδικααρτήρητα, να παίζονται ξένα έργα; Γιατί δέν προσπίζει, κι όσα παίζονται, από τό πετσόκομμα τών "εργολάβων" τού κ. Κλαδά, πού κόβουν άβέεργα ρόλους, για να 'χουν λιγότερους ήθοποιούς και να κερδίζουν περισσότερα από τήν εργολαβία τους;

ΣΚΑΝΔΑΛΩΝ ΣΚΑΝΔΑΛΑ ΠΟΙΗΣΑΣ

"Η 1.725.000 ΣΤΟΝ Κ. ΛΕΙΒΑΔΕΑ!

'Αλλά τά σκάνδαλα τού Σκανδάλου δέν έχουν τελειωμό! Δέν έχουν και τόση άρμοδιότητα στα οικονομικά, άλλ' άπορούμε για πολλά: Γιατί π.χ. όλοι οι θιάσοι να πάρουν 550.000 ενώ είχαν διαφορετικό κόστος; Φερ' ειπείν: 550.000 πήρε ή 'Ελεάνα 'Απέρρη με τούς 7 επί Γερμανία, 550.000 και ό 'Ηλιόπουλος με τούς 16 ήθοποιούς! 550.000 πήρε ένας επικεφαλής άνθρωπος τής δεκάρας, 550.000 άλλος με γνωστούς τέλους πάντων και άκριβότερους ήθοποιούς! Πώς κανονίζονταν όλ' αυτά; 'Ο έγκυρος πίνακας μιλάει και γι' άλλα πολλά.

Και κάτι άλλο — όπωςδήποτε σκανδαλώδες: 'Ο Κυβερνητικός 'Επίτροπος είχε δηλώσει: Καλλιτεχνικά Γραφεία και όργανωτές θιάσων αποκλείονται. Μπορεί να μάς πεί, αφήρη, τί είναι ό κ. Ζαμίδης τών "Ένωμένων Καλλιτεχνών", ή τί είναι ό κ. Κωστής Λειβαδέας (τού "Έραστή τής Λαίδης Τάστερου") ή — τό ίδιο κάνει — οι κ. κ. Τζαβάρας και Πολίτης; Και — τί σύμπτωση; "Όλοι έκαναν 25 παραστάσεις. 30 έκανε μόνον ό θιάσος τών "Ένωμένων Καλλιτεχνών" — έν-

τὸς παρενθέσεως Δ. Ζαμίδη. "Ὅλοι ἔ-
παιρναν 550.000 δραχμές. Μόνον ὁ θία-
σος τοῦ κ. Ζαμίδη εἰσέπραξε 650.000!

Ἄκόμα πὺδ ἀπορίας ἄξιο: "Ὅλοι —
πλὴν τοῦ Ζαμίδη — ἔκαναν 25 παραστά-
σεις. Ὁ θίασος τῶν τελείως ἀγνώστων
Τζαβάρρα — Πολίτη ἔκανε 50! "Ὅλοι ἔ-
παιρναν 550.000 δραχμές. Ὁ θίασος τῶν
ἀγνώστων — βιαστήκατε νὰ σκεφτεῖτε:
φυσικὸ νὰ πάρει τὰ διπλά, ἀφοῦ ἔδωσε
διπλάσιο ἀριθμὸ παραστάσεων. Κι ὅμως,

καί, καὶ ὁ Θεοφανίδης: Μιὰ φορὰ σὰν
θίασος Καλουτᾶ — Σταυρίδη — Θεοφα-
νίδη κι ἄλλη μιὰ σὰν σκέτος θίασος Θεο-
φανίδη! Ἡ ἴδια τακτικὴ καὶ μετὰ τὴν
Ἄννα Φόνσου: Μιὰ φορὰ σὰν θίασος
Φόνσου — Βασταρδῆ καὶ μιὰ σὰν σκέτη
Φόνσου! κ.τ.λ. Φαίνεται πὺς θὰ ὑπῆρχε
κάποιο μυστικόν. Ἄλλιῶς πὺς ξεχώριζαν
τὰ καλύτερα παιδιὰ καὶ παίρναν κάτι
παραπάνω; Ἄ propro: Τὸ "Ἄρμα Θεά-
τρου", ὁ ἑταιρικὸς θίασος τοῦ Σωμα-
τείου Ἡθοποιῶν, πὺ τὸν ἀπέκλεισε γιὰτὶ

τὸν τόπο πὺ δῶσαν παραστάσεις οἱ 27
"θίασοι" πὺ ἐπέδραμαν στὴ Γερμανία.
Στὴν ἴδια περιοχὴ καὶ στὶς ἴδιες πόλεις
φαίνεται πὺς συνέπεσαν δύο καὶ τρεῖς θία-
σοι! Καὶ οἱ ἴδιοι σχεδὸν θίασοι (ἢ τὰ κύ-
ρια στελέχη τους) φαίνεται πὺς βρέθηκαν
δύο φορές, στὰ ἴδια μέρη. Ἄλλὰ τὸ σκάν-
δαλο τῶν σκανδάλων δὲν ἔχει τελειωμό.
Κάθε πτυχὴ του εἶναι κι ἄλλο σκάνδαλο!
Πάντως, οἱ πρόων χωρικοὶ τῆς Ἑλλά-
δος, κι ἂς μὴν εἶχαν δεῖ ποτέ τους θέατρο,
ἀγανακτῶσαν μ' ὅ,τι τοὺς ἔστειλε ἡ πα-

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ ΔΥΤΙΚΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ: ΠΑΝΑΜΑΣ 14 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ

ΘΙΑΣΟΙ καὶ ἀριθμὸς τῶν μελῶν τους	ΕΡΓΑ καὶ ἀριθμὸς παραστάσεών τους	ΑΜΟΙΒΗ	Ἡμερομηνίες
Καλουτᾶ - Σταυρίδη - Θεοφανίδη	19 Ἐπιθεωρησιακὰ νούμερα.	9 198.000	14/2-2/3/65
Βασιλειάδου - Αὐλωνίτη - Ρίζου	14 "5" ἀπὸ "Ὁμόνοια", "Γυναικούλα μας"	10 220.000	13/4-31/5/65
Ἡνωμ. Καλλιτεχνῶν (Ζαμίδης)	13 "Ἀγάπη στὸν κάμπο" καὶ "Ἀλάτι"	30 650.000	25/12-13/1/66
Χριστιαν. Ἐνωσις Ἐπιστημόνων	25 Χορωδία - τραγοῦδι	8 100.000	22/12-30/12/65
Ἀδελφῶν Καλουτᾶ.	16 "Γελᾶτε ἐλεύθερα"	25 587.500	1/2-15/3/66
Κ. Τζαβάρρα - Δ. Πολίτη	10 "Στέλλα Βιολάντη"	50 1.175.000	28/1-28/2/66
Βίλμας Κύρου.	10 "Ἡ κυρία ἔχει νεῦρα"	25 550.000	8/5-5/6/66
Κάκιας Ἀναλυτῆ - Ρηγόπουλου	10 "Ἡ ζωντοχῆρα"	25 550.000	7/5-5/6/66
Κωστῆ Λειβαδέα	10 "Μειδιάστε παρακαλῶ	25 550.000	10/5-15/6/66
Ντίνου Ἡλιόπουλου	16 "Ἐκτο πάτωμα"	25 550.000	25/5-30/6/66
Φραντζέσκας Ἰακωβίδου	10 Τραγοῦδι, χορὸς.	25 550.000	1/6-25/6/66
"Ἄννας Φόνσου - Ν. Βασταρδῆ	12 "Τί σοῦ λείπει"	25 550.000	25/5-12/6/66
Παπαγιαννόπουλου-Μαυροπούλου	9 "Ὁ ξάδελφός μου ὁ Μανώλης" . . .	25 550.000	25/5-15/6/66
Α. Μπάρκουλη - Πόπη Λάζου	10 "Τόπο στὰ νιάτα"	25 550.000	28/5-10/6/66
Δ. Παγουλάτου - Ἑλ. Ἀπέργη	7 "Δεσποινὶς ἐτῶν 39"	25 550.000	11/6-27/6/66
Εὐάγγελου Λυκιαρδόπουλου . . .	27 "Ἀσπρογάλαζιες νοσταλγίες" . . .	25 550.000	13/7-13/8/66
Κατερίνας	8 "Δάσκαλος πὺ δίδασκε"	25 550.000	9/8-28/9/66
Σμαρούλας Γιούλη	8 "Ἐρωτευθεῖτε παρακαλῶ"	25 550.000	14/8-1/9/66
Πέτρου Γιαννακοῦ	16 "Ἀπ' τὴν Ἑλλάδα μετὰ ἀγάπη" . . .	25 550.000	16/8-4/9/66
Ἀντιγόνης Βαλάκου	8 "Πέγνυ καρδούλα μου"	25 450.000	20/8-6/9/66
Τάσου Γιαννόπουλου	12 Μουσικὴ - τραγοῦδι	25 450.000	20/9-9/10/66
Γιώργου Ὀλύμπιου	8 "Ἐκλεψα τὴ γυναῖκα μου"	25 450.000	3/9-19/9/66
Μενέλαου Θεοφανίδη	8 "Κουράγιο Σωτήρη"	25 450.000	20/9-20/10/66
Κώστα Ζαρούκα	10 "Ἀρραβωνιάσματα"	25 450.000	10/9-10/10/66
Μίμη Φωτόπουλου	7 "Μὴ τὰ βάζετε μετὰ τίς γυναῖκες" . .	25 450.000	15/10-2/11/66
"Ἄννας Φόνσου	10 "Τί σοῦ λείπει"	25 450.000	15/10-15/11/66
Ν. Χατζίσκου - Τ. Νικηφοράκη	8 "Ὁ Σατανᾶς"	25 450.000	12/10-12/11/66

δὲν πῆρε μόνον 1.100.000! Πῆρε
1.175.000 δραχμές!

Ἄλλὰ κι αὐτὸ δὲ λέει καὶ τόσο πολλὰ,
ὅταν ἀποκαλυφθεῖ πὺς ἦταν κι αὐτὸς
θίασος τοῦ Κωστῆ Λειβαδέα! Πού, μετὰ
ἄλλες 25 ἀκόμα παραστάσεις στ' ὄνομά
του, ἔφτασε αἰσιῶς στὶς 75 παραστάσεις
καὶ τὴν ἀστρονομικὴ ἀμοιβὴ (1.175.000
+550.000) τοῦ ἐνὸς ἐκατομμυρίου ἑπτα-
κοσίων εἰκοσιπέντε χιλιάδων δραχμῶν!..
Εἶναι ὁ κορυφαῖος. Ὅχι καὶ ὁ μόνος. . .

"ΜΕΣΑΖΟΝΤΕΣ" ΚΑΙ "ΜΙΤΖΕΣ"!

"Ἄλλη μιὰ ματιὰ στὸν ἔγκυρο πινάκα
μας καὶ θ' ἀνακαλύψετε πολλὰ. Π.χ.
Οἱ ἀδελφὲς Καλουτᾶ: Πῆραν μιὰ φορὰ
λεφτὰ σὰν θίασος Καλουτᾶ - Σταυρίδη
— Θεοφανίδη κι ἄλλη μιὰ φορὰ σὰν
σκέτος θίασος Καλουτᾶ! Τὸ ἴδιο, φysi-

δὲν τὸν γνώριζε ὁ κ. Κλαδάς, ἔχει δημο-
σιεύσει στὸν Τύπο ἐνυπόγραφες διαμαρ-
τυρίες ὅπου μετὰξὺ ἄλλων κατήγγειλε:
"Ἐἶναι γεγονός ὅτι ἀκούσαμε στοὺς "δια-
δρομῶν" κάποιες συμβουλὲς γιὰ τὴν
ἀνάγκη "παρεμβάσεως ἰσχυροῦ πολιτι-
κοῦ παράγοντος" καὶ πληροφορηθῆκαμε
ἐξωδίκως γιὰ τὴν ὑπαρξὴ κάποιων "με-
σαζόντων", οἱ ὁποῖοι ἀναλαμβάνουν τὴ
"δουλειὰ" μετὰ τὴν γνωστὴ "μίτζα".

Ἀπὸ τὴν περικοπὴ αὐτῆ μῆτχαν τίτλο
σὲ ἔφημερίδες, τίς τελευταῖες μέρες τοῦ
περασμένου Μᾶη. Κανένας ὅμως, δὲν κι-
νήθηκε. Οὔτε δράστης, οὔτε παθὸς, οὔ-
τε καὶ δικαστικός!

ΕΝΤΟΝΕΣ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΕΣ ΕΡΓΑΤΩΝ

Θὰ μπορούσαμε νὰ παραθέσουμε ἀκόμα
λεπτομερῆ στοιχεῖα γιὰ τὸ χρονο καὶ

τρίδα τους. Βουνοὶ οἱ διαμαρτυρίες γιὰ τίς
βαναυσότητες καὶ τίς ἀδιαντροπιές τῶν
"θιάσων" τοῦ κ. Κλαδά. Ποίος θ' ἀπο-
καλύψει τὰ ὅσα ἔγιναν ἐκεῖ; Μὲ συγκί-
νηση εἶδαμε μιὰ ἐντονη διαμαρτυρία ἐλ-
λῆνων ἐργατῶν ἀπὸ τὸ "Λουγκμπουργκ
— τὴν πατρίδα τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ!
"Ἰσαμ' ἐκεῖ ἔφτασαν καὶ μαγάρισαν οἱ θία-
σοι τοῦ κ. Εἰδικίου.

ΓΝΩΣΤΟΙ, ΣΕ ΠΕΛΑΓΗ ΑΓΝΩΣΤΩΝ

Δημοσιεύουμε τὸν ἐπίσημο κατάλογο τῶν
μελῶν τοῦ καθενὸς ἀπ' τοὺς θιάσους. Ἐ-
χει τὴ χρησιμότητά του. Δείχνει τὸ ποῖόν
τους. Καὶ συμπληρώνει τὸν πινάκα μας
γιὰ τὴν ἄγρια στοιχείων καὶ τὴν ἐξαγω-
γὴ συμπερασμάτων:

1.— θίασος Καλουτᾶ - Σταυρίδη - Θεο-
φανίδη. Μῆλι 19.

2.—Θίασος Βασιλειάδου -Αύλωνίτη- Ρίζου. Μέλη 14: Β. Αύλωνίτης, Γ. Βασιλειάδου, Ν. Ρίζος, Π. Λάζου, Ε. Ρίζου, Ν. Παρούση, Σ. Ξυνοπούλου, Θ. Μαρτίνο, Ε. Σάκκαϊνας, Α. Λάππας, Ε. Αύλωνίτου, Α. Συμελίδη, Β. Σπαθής, Τ. Αποστολάκου.

3.—Θίασος "Ένωμένων Καλλιτεχνών" (Δ. Ζαμίδης). Μέλη 13: Μ. Καραγιάννη, Γ. Κάππης, Α. Μιχαήλ, Ε. Δοξακοπούλου, Ν. Τζάκα, Φ. Ντέσκα, Α. Γιαννακῆς, Α. Κυριακοπούλου, Γ. Μαυρογιάννη, Ε. Ζαμίδη καὶ τριμελής ὀρχήστρα.

4. Χριστιανική Ένωσις Έπιστημόνων. Μέλη 25.

5.—Θίασος Ἀδελφῶν Καλουτᾶ. Μέλη 16: "Αννα καὶ Μαρία Καλουτᾶ, Ἰ. Σίσκος, Λ. Ὁρφανῶ, Ε. Γρίκα, Κ. Σαντοριναῖος, Δ. Μπάνος, Γ. Ντάγκας, Κ. Ντάγκας, Π. Τσουκοπούλου, Θ. Ὁλυμπίου, Ι. Πετιμῆς, Σ. Φαναριώτου, Κ. Θεοβαδίστου, Β. Φιαμέγγου, Θ. Ἀντόρο.

6.—Θίασος Κ. Τζαβᾶρα -Δ. Πολίτη. Μέλη 10: Κ. Λειβαδέας, Α. Λαδικῶ, Α. Παϊτατζή, Μ. Μωραϊτοπούλου, Β. Δακοπούλου, Α. Κουρή, Γ. Κώστογλου, Ι. Πασσᾶς, Γ. Παρθένης, Β. Βιόγκαρη.

7.—Θίασος Βίλμας Κύρου. Μέλη 10: Β. Κύρου, Κ. Σαντοριναῖος, Α. Τάρη, Φ. Χηνάς, Α. Δωριάνης, Μ. Χριστοφορίδου, Γ. Χριστοπούλου, Ε. Λουμπάρδου, Α. Καραλάφτη, Γ. Γιολάσης.

8.—Θίασος Κάκιας Ἀναλυτῆ-Κ. Ρηγόπουλου. Μέλη 10: Κ. Ἀναλυτῆ, Κ. Ρηγόπουλος, Κ. Πάνου, Π. Λεβέντη, Κ. Καραβίδα, Μ. Ρήγα, Δ. Βορρές, Μ. Μαζαράκης, Γ. Μακρόπουλος, Β. Κωνσταντάκοπουλος.

9.—Θίασος Κωστή Λειβαδέα. Μέλη 10: Κ. Λειβαδέας, Μ. Πρωτοπαπᾶς, Ζ. Ρίζου, Μ. Μωραϊτοπούλου, Δ. Χασάναγας, Γ. Μπαρμπάρεσσος, Α. Ἀγιούννη, Α. Γκαργκασούλας, Θ. Μπλούμης.

10.—Θίασος Ντίου Ἡλιόπουλου. Μέλη 16: Ντ. Ἡλιόπουλος, Ε. Ροδίτη, Δ. Χόπτηρης, Σ. Παππᾶς, Ε. Κονταρίνης, Α. Κουκούλη, Μ. Παπαδάκης, Α. Παπαδάκης, Κ. Γιουλᾶκη, Ρ. Βουσιναῖ, Π. Βραχνέλης, Ε. Θεοφίλου, Ν. Παπαδάτος, Μ. Καλιανῆς, Π. Καμπιρόγλου, Ι. Νεκές.

11.—Συγκρότημα Φραντζέσκας Ἰακωβίδου. Μέλη 10: Φρ. Ἰακωβίδου, Α. Οικονόμου, Τ. Οικονόμου, Τ. Μαλτέζος, Ι. Καραβίδας, Β. Μάργαρης, Σ. Μάργαρης, Χ. Συμεώνογλου, Μ. Μιχαλόπουλος, Α. Ἀλεξιάδου.

12.—Θίασος Ἄννα Φόνσου -Ν. Βασταρδῆ. Μέλη 12: Α. Φόνσου, Ν. Βασταρδῆς, Ν. Κόνστα, Γ. Νέζος, Π. Σαντοριναῖου, Χ. Δακτυλίδης, Τ. Στεφανᾶκου, Α. Συρογιάννης, Ε. Θεοδώρου, Γ. Δημοπούλου, Κ. Σταθόπουλος, Ε. Μαλαπέτσας.

13.—Θίασος Δ. Παπαγιαννοπούλου -Γκ. Μαυροπούλου. Μέλη 9: Γκ. Μαυροπούλου, Α. Λόρη, Ν. Κούκουρα, Μ. Σολδάτου, Α. Ἐλευθερίου, Διον. Παπαγιαννοπούλου, Σ. Στρατηγός, Γ. Κοτρώνης, Κ. Φριζίδος.

14.—Θίασος Α. Μπάρκουλη -Π. Λάζου. Μέλη 10: Α. Μπάρκουλη, Π. Λάζου, Ι. Κανδήλα, Σ. Χρυσανθοπούλου, Α. Παπαζαφειροπούλου, Ν. Σκιαδᾶ, Ι. Κόνικος, Ν. Φραγκούλη, Κ. Πανουργιάς, Ε. Δεστονήης.

15.—Θίασος Δ. Παγουλάτου -Ἐλ. Ἀπέργη. Μέλη 7: Ἐλ. Ἀπέργη, Δ. Παγουλάτος, Φ. Ἀλεξάνδρου, Π. Καβαλιεράτος, Γ. Βελέντζας, Δ. Σερεμέτη, Γ. Ἀλεξάκης.

16.—Θίασος Εὐάγγελου Λυκιαρδόπουλου. Μέλη 27: Ε. Λυκιαρδόπουλος, Π. Πατάκας, Δ. Ζαχαρία, Β. Κουνάδη, Ε. Συρίγου, Β. Σεισκάγια, Α. Κλωνάρη, Β. Ζαχαρία, Χ. Καραμπέλας, Γ. Σαλικιάσου, Α. Παλάσκα, Θ. Μπουτάκογλου, Α. Λυκιαρδοπούλου, Π. Κουβαρᾶς, Ρ. Κωσταρᾶ, Χ. Κρίς, Κ. Μεντής, Γ. Νάκος, Α. Αιναρδάτος, Μ. Θεοίπουλος, Κ. Ντάγκας, Ν. Ντάγκας, Ν. Λυκιαρδόπουλος, Σ. Μοσχίδης, Σ. Λυκήσας, Π. Λυκιαρδόπουλος, Α. Λυγερινός.

17.—Θίασος Κατερίνας. Μέλη 8: Κατερίνα Καρύδα, Γρ. Βαφιᾶς, Κ. Σαντοριναῖος, Κ. Ντίνος, Γ. Μάζης, Ε. Μεντή, Α. Κρασᾶ, Μ. Φαρμάκη.

18.—Θίασος Σμαρούλας Γιούλη. Μέλη 8: Σμ. Γιούλη, Α. Προύσαλης, Τ. Καραθανάσης, Α. Σακκάου, Β. Δαλάκου, Σ. Γερμενή, Κ. Πανουργιάς, Ν. Παπανικολάου.

19.—Θίασος Πέτρου Γιαννακοῦ (Κοκοβιῶ). Μέλη 16: Π. Γιαννακοῦ, Β. Μαυρομαμάτης, Κ. Χωματᾶ, Χ. Μπούντας, Κ. Μπούντας, Μ. Τσάκωνα, Β. Τσάκωνα, Κ. Φιλοσόφου, Ζ. Μαρίνη, Ι. Μισαηλίδου, Κ. Γκούρας, Ἀντ. Γαλάτης, Ε. Ἀβραταγγέλου, Γ. Φώτης, Χ. Σαβαδίτης, Ι. Τρακαδάς.

20.—Θίασος Ἀντιγόνης Βαλάκου. Μέλη 8: Ἀντ. Βαλάκου, Γ. Καρατζᾶς, Σ. Σοφοῦ, Γ. Κοντούλης, Ν. Βολανάκη, Μ. Πανόριος, Ν. Σκιαδᾶ, Δ. Ράμμος.

21.—Θίασος Τάσου Γιαννοπούλου. Μέλη 12: Τ. Γιαννοπούλου, Ι. Βέλλας, Δ. Μελίδης, Γ. Σταθέλλος, Μ. Μερῆς, Φ. Τσιριπάνος, Π. Κοκοντήλης, Α. Χατζηδήμου, Γ. Τσουμπρῆς, Α. Λυγερινός, Ρ. Λυγερινῶ, Δ. Ἀδριανός.

22.—Θίασος Γιώργου Ὁλύμπιου. Μέλη 8: Γ. Ὁλύμπιος, Ν. Γιαννούλης, Κ. Θεοδόσης, Ρ. Ἰωαννίδου, Δ. Σερεμέτη, Π. Ἀναστασόπουλος, Θ. Τσανακάκης, Γ. Νάκος.

23.—Θίασος Μενέλου Θεοφανίδη. Μέλη 8: Σ. Βερώνης, Γ. Φέρης, Ν. Μαρούδα, Γ. Γιώρανης, Χ. Κατακάλο, Γ. Κεσίσογλου (Γ. Πάρης), Φ. Μεθημάκης, Θ. Δούμα.

24.—Θίασος Κ. Ζαρούκα. Μέλη 10: Κ. Ζαρούκα, Ν. Βασταρδῆς, Ν. Παπαναστασίου, Α. Κασσαβέτη, Α. Παπαζαφειροπούλου, Μ. Θεοίπουλος, Κ. Σαπουντζιδάκης, Ν. Μαρυγιούλας, Κ. Τσαγκάρης, Σ. Ξυνοπούλου.

25.—Θίασος Μίμη Φωτόπουλου. Μέλη 7: Μ. Φωτόπουλος, Μ. Ὁρφανίδης, Β. Μητσάκης, Β. Μεριδιώτου, Σ. Δήμου, Α. Ξηνταράκη, Β. Κωνσταντινίδη.

26.—Θίασος Ἄννα Φόνσου. Μέλη 10: Α. Φόνσου, Α. Γιαννακῆς, Π. Σαντοριναῖου, Γ. Βοσκοπούλου, Γ. Χριστοφιλάκης, Α. Κουκουδάκης, Ε. Φουδάκη, Κ. Φέρης, Μ. Κρητικῶ, Σ. Βότσου.

27.—Θίασος Ν. Χατζίσκου -Τ. Νικηφοράκη. Μέλη 8: Τ. Νικηφοράκη, Ν. Χατζίσκος, Γ. Νέζος, Δ. Παπαγιάννης, Ο. Παπαδοῦκα, Ρ. Μενάνδρου, Τ. Καραθανάση, Κ. Γεννατιάς.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ: ΑΠΟΤΥΧΙΕΣ ΠΙΟΤΕΡΕΣ ΑΠΟ ΚΑΘΕ ΑΛΛΗ ΦΟΡΑ

Τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν ἔκλεισε τὰ 12. Καίρως νὰ γυρίσει στὴν ἀρχικὴ τοῦ κοίτη. Νὰ περιοριστεῖ χρονικά, ν' ἀποσυμφωρηθεῖ ἀπὸ ἀνάγκης ἐκδηλώσεις, ν' ἀποκτήσει δική του προσωπικότητα — τὴ ραχοκοκαλιά τοῦ θὰ τὸ διαφοροποιεῖ ἀπ' ἄλλα.

Γενικότερες κρίσεις κ' ὑποδείξεις ἀνήκουν στοὺς Ἀστερισμούς. Ἐδῶ, θὰ καταγραφοῦν ἀπλῶς, στοιχεῖα καὶ θὰ βαθμολογηθοῦν ἐκδηλώσεις.

Καὶ πρώτα, τὰ στοιχεῖα:

Φετεινὴ διάρκειά: τρίμηνη. Ἀπὸ τὴν 1 τοῦ Ἰουλίου μέχρι καὶ τὴς 25 τοῦ Σεπτεμβρίου.

Σύνολο ἐκδηλώσεων: 63. Ἑλληνικὲς 30, ξένες 33. Λεπτομερέστερα:

Θέατρο: 20 παραστάσεις. Ὅλες ἑλληνικὲς. Καμιά ξένη! 13 τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο (3 Τρωάδες, 2 Οἰδίποδες στὸν Κολωνό, 2 Ἐκάζη, 2 Ἴων καὶ 4 Πλοῦτο). 4 τὸ Κ.Θ.Β.Ε. (2 Δὸν Ζουὰν Μολέρου καὶ 2 Λυσιστράτη). 4 τὸ Θέατρο Τέχνης (καὶ οἱ 4 Βάτραχοι).

Ὅπερα: 5 παραστάσεις. 3 ἑλληνικὲς ("Δὸν Κάρλο" ἀπὸ τὴν Ε.Λ.Σ.) καὶ 2 ξένες ("Οἰδίποδες" τοῦ Ἐνέσκω ἀπὸ τὴν Ὅπερα Βουκουρεστίου).

Χοροὶ: 6 παραστάσεις. Καμιά ἑλληνική. Ὅλες ξένες! (4 τὰ Μπαλέτα Κίρωφ καὶ 2 τῆς Ὅπερας τοῦ Βουκουρεστίου).

Ὀρχήστρες: 27 συναυλίες. 5 ἑλληνικὲς (4 τῆς Κρατικῆς, 1 τῆς Πειραματικῆς) καὶ 22 ξένες (2 ὀρχήστρες Δωματίου Ζυρίχης, 2 Musica Antiqua 2 Φιλαρμονικῆς Οὐγγαρίας, 3 Ἰσπανίας, 2 Σινσινάτι, 4 Φιλαρμονικῆς Λένινγκραντ, 2 ὀρχήστρες Μπαθ, 2 ὀρχήστρες Μοτσαρτέουμ καὶ 3 ὀρχήστρες Γιούτας).

Ὅρατορίαι: 4 ἐκτελέσεις. 2 ἑλληνικὲς ("Ἅγιος Παῦλος" τοῦ Πετρίδη) καὶ 2 ξένες ("Φάντη" τοῦ Καζᾶς).

Ρεσιτάλ: Ἐνα, ξένο (Ἰστόμν).

Καὶ ὀλίγα βαθμολογικά:

Τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν σημείωσε φέτος τὴς περισσότερες, ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ, ἀποτυχίες. Μόνο ἑαφροντικὸ, ἢ πολιτικὴ ἀνωμαλία: Ὁ προγραμματισμὸς τοῦ συμπληρώθηκε με πεντάμηνη καθυστέρηση ὕστερα ἀπὸ κάποια... σταθεροποίηση τῆς πολιτικῆς ἀνωμαλίας!

Στὸ ἐνεργητικὸ τοῦ Φεστιβάλ ἐγγράφονται: Οἱ ἐμφανίσεις τῶν μπαλέτων "Κίρωφ" τοῦ Λένινγκραντ — ἀληθινὴ χορευτικὴ μυσταγωγία! Ἡ "Φιλαρμόνια Οὐγγάρικα" με ἀρχιμουσικὸ τὸ Μιλτιάδη Καρύδη καὶ τὴν εὐτυχισμένη σύμπραξη τῆς "Χορωδίας τοῦ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν" τῆς Ἑλλῆς Νικολαΐδης στὴν ἐρμηνεία τῶν "Κάρμινα Μπουράνα" τοῦ Ὁρφ. Ὁ "Ὀμιλος τῆς Παλιᾶς Μουσικῆς τοῦ Καθολικοῦ Πανεπιστημίου τῆς Χιλῆς. Ἡ ἐθαμβωτικὴ Φιλαρμονικὴ τοῦ Λένινγκραντ με ἀρχιμουσικὸ τὸν Ἀρβιντ Γιάνσος καὶ σοῖστ τὴν Γκαλινα Βισνέφσκαγια καὶ τὸν Μιστισλάβ Ροστρόποβιτς. Ἐλῶς, ἢ Ὀρχήστρα τοῦ "Μοτσαρτέουμ" τοῦ Ζάλτσμπουργκ, με τὸν θαυμάσιο ἀρχιμουσικὸ Πάουμγκάρτνερ καὶ τὸν ἐλπιδοφόρο Ἑλληνα Ἀγραφιῶτη.

Ερωτηματικά άφησαν: 'Η παράσταση του "Ντόν Κάρλο" του Βέρντι από τη Λυρική Σκηνή, όπου ούτε ο πλοῦτος της σκηνοθεσίας, ούτε οι μετακαλούμενοι πρωταγωνιστές κάλυψαν τις μόνιμες αδυναμίες όλων των συλλογικών σωμάτων του 'Οργανισμού. 'Η 'Ορχήστρα Δωματίου της Ζυρίχης, που στάθηκε μια εύπρεπτατη μετρίότητα. Και η Συμφωνική του Σινσινάτι, που θα μπορούσε να κάνει θαύματα μ' έναν άρχιμουσικό κι όχι τον άτυχη Ρούντολφ.

Αρνητικά à 100% ύψηξαν: 'Η παρουσίαση του "Οιδίποδα" του 'Ενέσκο. 'Εξοργιστική και μόνο η παρουσίασή του στην πατρίδα της Τραγωδίας. 'Η εμφάνιση της 'Εθνικής 'Ορχήστρας της 'Ισπανίας. 'Η εκτέλεση του ἀφελέστατου δραπέριου του Καζάλε. 'Η ὀρχήστρα του Φεστιβάλ Μπάθ, που μᾶς γνώρισε έναν ἀξιοθρήνητο Μενουχίν, σάν βιολιστή και σάν ἀρχιμουσικό. Τέλος, η ἀνεκδιήγητη ἐκείνη Συμφωνική της Γιούτα, με τον Μωρίς 'Αμπραβανέλ, που 'κανε κυριολεκτικά τὸν μοναδικό Νταβίντ 'Οιστραχ ν' ἀφρίζει ἀπ' τὸ κακό του, γιὰ τὸν τρόπο πού τὸν πλαισίωσε στὸ Κοντσέρτο του Σοστάκοβιτς.

'Αρνητικές, δυστυχῶς, και ὅλες οἱ θεατρικές παραστάσεις. 'Ιδιαίτερα οἱ "Βάτραχοι" τοῦ Κούν και ἡ "Αυσιστράτη" τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. 'Απὸ τὶς ἐπαναλήψεις τοῦ 'Εθνικοῦ, ἐξαιροῦνται μόνον ὁ "Οιδίπους ἐπὶ Κολωνῶ" και ἡ "Ἐκάβη".

Γενική διαπίστωση: Φέτος ἐφανίστηκαν, περισσότερα ἀπὸ κάθε ἄλλη φορά, ἀκατάλληλα γιὰ τὸ Φεστιβάλ συγκροτήματα. Γιὰ τρία τουλάχιστον εὐθύνονται οἱ πολιτικές και ἄλλες 'Υψηλές παρεμβάσεις. 'Αποδειχτήκαν, ὅμως, πὼς σκοπιμότητες και μέσα δὲν ἀποδίδουν στὴν Τέχνη. Τελικά, μάλιστα, κάνουν κακό!

ΕΠΙΒΑΛΛΕΤΑΙ ΝΑ ΚΑΤΑΡΓΗΘΟΥΝ ΟΙ ΠΡΟΦΕΣΤΙΒΑΛΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ

Εἶπαμε τρίμηνο τὸ Φεστιβάλ 'Αθηνῶν. 'Αλλ' εἶναι τετράμηνο! Γιατί, ἓναν και περισσότερο μήνα πρὶν ἀρχίσει — ἀπὸ τὶς 26 τοῦ Μᾶη ὡς τὸ τέλος 'Ιουνίου — ὀργιάζουν οἱ ... προφεστιβαλικές Καλλιτεχνικές 'Εκδηλώσεις τοῦ Ε.Ο.Τ. 'Ο χωρισμός τους εἶναι αὐθαίρετος, ἀφοῦ τίποτα δὲν τὶς διαφοροποιεῖ ἀπὸ τὶς ἐκδηλώσεις τοῦ Φεστιβάλ 'Αθηνῶν. Οὔτε καν μιά χρονική ἀνάπαυλα. Πολὺ περισσότερο πού τὶς ταυτίζει ὁ κοινὸς χώρος τελείωσης — τοῦ 'Ηρώδην. 'Η ὑπαρξή τους δὲ δικαιολογείται. Καιρὸς νὰ καταργηθοῦν.

'Επίσημη ἔναρξή τῶν φετειῶν Καλλιτεχνικῶν 'Εκδηλώσεων στὶς 26 τοῦ Μᾶη, μετὸν 'Ιγνὸρ Στραβίνσκου. 'Αξίζει νὰ τιμηθεῖ ὁ βετεράνος! 'Αλλοστε, και μόνο ἡ παρουσία του, τιμοῦσε τὶς 'Εκδηλώσεις. Κι ὅμως, ἡ 'Ελλάδα — ἐπίσημη και Κοινὸν — δὲν ἔδειξε τὸ σεβασμὸ πού ἐπιβαλόταν στὴ ζωῶσα μουσική ἱστορία τοῦ αἰῶνα. 'Ασφαλῶς, ὁ "Οιδίπους Τύραννος" δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του. Κι ὁ ἴδιος — 84 χρονῶ! — ὄση θαλερότητα κι ἂν διατηρεῖ, δὲν ἐπιτρέπεται πιά — οὔτε καθιστὸς — νὰ διευθύνει ...

'Αλλ' εἶναι ντροπή γιὰ τὴ χώρα νὰ μετακαλεῖται ἐπίσημα ἓνας 'Ιγνὸρ Στραβίνσκου και ν' ἀφήνεται νὰ διευθύνει τὸ ἔργο του μπροστὰ σὲ κενές κερσίδες, χωρὶς νὰ

παρίσταται κανένας ἐπίσημος — οὔτ' ἓνας ἀνευ χαρτοφυλακίου ὑπουργός!

Θλιβερά, θλιβερότατα ὄλ' αὐτά. Πολὺ πιδὸ θλιβερά, κι ἀπὸ τὴν οικονομική ἀποτυχία τῆς ἐκδήλωσης: Κόστος 1.350.000 ἔλλειμμα 950.000!

'Η δευτέρη ἐκδήλωση (2, 3, 4 και 5 'Ιουνίου) ἦταν θεατρική: 'Ανεβάστη-

ΕΠΙΧΟΡΗΓΗΣΕΙΣ ΘΙΑΣΩΝ

ΑΠΟ ΤΟ ΥΠ. ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ

ΤΟ 1966 ΑΝΗΛΘΑΝ ΣΕ

3.717.000 ΔΡΑΧΜΕΣ!

Στὸ προηγούμενο 26ο τεῦχος φέραμε στὴ δημοσιότητα τὸν πίνακα τῶν ἐπιχορηγήσεων τῆς τελευταίας τετραετίας πού 'δωσε τὸ ὑπουργεῖο τῶν 'Εξωτερικῶν σὲ θιάσους και ἄλλα καλλιτεχνικά συγκροτήματα γιὰ ἐμφανίσεις τους στὸ ἐξωτερικό. Δώσαμε ἐπίσης κ' ἓναν πίνακα τῶν μέχρι στιγμῆς ἐπιχορηγήσεων γιὰ τὸ 1966 πού, τότε, προβλεπόταν νὰ φτάσουν μόνον τὰ 2 ἑκατομμύρια.

Τὸ Δίμηνο παρέχει σήμερα, κατ' ἀποκλειστικότητα, τὸν ἐπίσημο και ὀριστικό πίνακα τῶν ἐπιχορηγήσεων τοῦ ὑπουργείου 'Εξωτερικῶν γιὰ τὸ 1966. 'Ο σχολιασμός του ἀνήκει σ' ἄλλες στήλες. 'Αν και τὰ νοῦμερα μιλᾶνε καλύτερα μόνον τους.

'Ορφεὺς Λευκάδος	100.000
Πειραικὸν Θέατρον	150.000
Λόκειο 'Ελληνίδων	100.000
Δόρα Στράτου	100.000
Θέατρο Τέχνης (Κ. Κούν)	150.000
'Ορχήστρα Βύρ. Κολάση	100.000
'Αλική - Πῶλ Νὸρ	300.000
Κωστῆς Μιχαηλίδης	700.000
Χορωδία Θ. Βυζαντίου	70.000
'Εθνικὸν Θέατρον	1.500.000
Λίνα Λαλάντη	400.000

Σύνολο: 3.670.000

Σημείωση: Α'. Τὸ σύνολο τῶν ἐπιχορηγήσεων ὅα φτάσει στὰ 3.717.000. 'Απὸ τὰ παραπάνω κονδύλια λείπουν 47.000 δρ. πού εἶναι ἀκόμα ἀδιάθετες. Β'. 'Η Δόρα Στράτου δὲν ἔχει εἰσπράξει τὸ ποσὸ τῶν 100.000 δρχ. ἀξιούσα μεγαλύτερη ἐνίσχυση. Γ'. Τὸ 'Εθνικὸν Θέατρον, τελικά, θὰ συμφηφρίσει σὲ νέα ἀποστολή τὶς 217.000 δραχμῆς πού τοῦ περίσσεψαν ἀπ' τὸ ταξίδι του στὸ Λονδίνο.

κε ἡ βυζαντινὴ τραγωδία τοῦ "Ἀγγελου Τερζάκη" "Σταυρὸς και Σπαθὶ", μετὸ θιασο τελείως ... περιστασιακό! Μετὸς τῶν συνηθῆς δὲν μποροῦσε ποτέ, νὰ ὑπάρξει καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα. Οὔτε και οικονομικό. Δι' ὅ με κόστος 1.300.000 τὸ ἔλλειμμα ἔφτασε στὰ 1.200.000! Μιά παλιά δίκαιη διεκδίκηση τοῦ ἰδιωτικοῦ θεάτρον νὰ περιληφθεῖ κι αὐτὸ στὶς ἐπίσημες Καλλιτεχνικές 'Εκδηλώ-

σεις τῆς χώρας χαντακώνεται. 'Ελπίζουμε νὰ μὴ ξαναεπιχειρηθεῖ τουλάχιστο μετὸ τέτοιους ἀνεπίτρεπτους ὄρους. Τὸ θέμα εἶναι σοβαρὸ και θὰ χρειαστεῖ ν' ἀναπτυχθεῖ διεξοδικότερα ἄλλοτε κι ἄλλοτε.

'Η τρίτη ἐκδήλωση (14, 15, 16, 17 και 'Ιουνίου) ἦταν χορευτική: Τὸ "Ρόγιαλ Μπαλλέ" τοῦ Λονδίνου μετὸ γνώριμο πιά και στὴν 'Αθήνα χορευτικὸ ζευγάρι Φοντέν-Νορέγιεφ. 'Εγγράφεται ὀπωσδήποτε στὸ ἐνεργητικὸ τῶν 'Εκδηλώσεων. Κι ἂς τοὺς ἀμαύρωσαν τὴ δόξα τὰ ἐπιληκτικά "Μπαλλέτα Κίρφο".

Οἱ προφεστιβαλικές Καλλιτεχνικές 'Εκδηλώσεις εἶχαν ... οἰκτρὸ τέλος: Στὶς 18 και 19 'Ιουνίου ἀκούστηκαν πάλι γερμαναράδες κάτω ἀπὸ τὸν Παρθενῶνα μετὸν "Οιδίποδα Τύραννο" τοῦ αὐστριακοῦ "Μπούργκτεάτερ". Τὸ συγκροτῆμα προορίζεται γιὰ τοὺς "Δραματικούς ἀγῶνες τῶν Δελφῶν" πού ἀπέτυχαν πρὶν ἀκόμα ἀρχίσουν! 'Αλλὰ ὁ πολυμήχανος Γενικός Γραμματέας τοῦ 'Ελληνικοῦ Κέντρον Θεάτρον — πού ἔχει ἐξασφαλίζει σκηνοθεσία Τραγωδίας στὸ "Μπούργκτεάτερ"! — τὸ πᾶσαρε μετὸ βοήθεια πάντοτε Παπασπύρου και Αὐλῆς στὸν Τουρισμὸ! 'Αποτέλεσμα; Μετὸ κόστος μόνον 750.000 και μετὰ ἔσοδα δυὸ παραστάσεων, τὸ ἔλλειμμα δὲν μπόρεσε νὰ κατεβεῖ ἀπὸ τὶς 700.000 δραχμῆς! ...

'Η παράσταση — ὅσο κι ἂν ἦταν ἀποτροπιαστικά ... μιλιταριστική! — εἶχε ἐνδιαφέρον. 'Ηταν και μὴ εὐκαιρία γνωριμιάς μετὸς καλλιτεχνικοῦ προγόνου τοῦ Δημήτηρ Ροντήρη. 'Αξίζει κι αὐτὴ νὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἄλλοτε διεξοδικά.

ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΗ: ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ 900.000 ΔΡΧ. ΣΤΟΝ Κ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗ!

Βεβαίως τὸ εἶδος τραβιέται στὸ ἐξωτερικό. Πρόκειται, φυσικά, γιὰ τὴν ἀρχαία Τραγωδία. Θὰ πρεπε, ὅμως, νὰ βρεθεῖ ἓνας τρόπος νὰ μὴ γίνεῖ μπίζνες! Τὸ γράψαμε ἐγκαίρως. Τὸ ἐπαναλάβουμε πολλές φορές και σ' ὅλους τοὺς τόπους. Φαίνεται πὼς οἱ ἀρμόδιοι δὲν ἔχουν μάτια νὰ βλέπουν κι αὐτὰ ν' ἀκούνε. 'Ἐτσι ἡ διδασκαλία ἀρχαίας Τραγωδίας κατάντησε ἐξαγωγική ἐπιχείρηση!

'Η ἰδέα ἐκμετάλλευσης τῆς Τραγωδίας στὸ ἐξωτερικὸ ἀνήκει — σὲ ποιὸν ἄλλο; — στὸν δαιμόνιο Κρίτα. Συνεβλήθη — φίφνι-φίφνι — μετὸ Δημήτηρ Ροντήρη και ἑπτὰ ὀλόκληρα χρόνια τὸν ἐξαποστέλλει χωρὶς θιασο — ἡ ἐπιχείρηση ἀπαταιεῖ χαμηλὸ κόστος — στὰ πέρατα τοῦ κόσμου.

Στὴν ἐξαγωγή 'Αρχαίου Δράματος προστέθηκε ἀργότερα ὁ Κάρολος Κούν πού ἐπιμένει νὰ διδάσκει Τραγωδία μετὸς μαθητῆς τοῦ "Θεάτρον Τέχνης" και, τελευταῖος, ὁ Κωστῆς Μιχαηλίδης. Τὸ θέμα εἶναι τεράστιο και δὲ γίνεται νὰ μὴ μᾶς ἀπασχολήσει ξανά. Περιοριζόμαστε, τώρα, στὰ συμβάντα τοῦ Διμήνου.

¶ 'Ο Δημήτηρ Ροντήρης, γι' ἄλλη μιά φορά, δὲν πραγματοποίησε τὴν ἀπειλή του: Τὸ "Πειραικὸν Θέατρον" ὄχι μόνο δὲ διαλύθηκε, ἀλλ' ἔκανε ἄλλες δυὸ ἐξορμήσεις! 'Η ἐπιχείρηση 'Αρχαία Τραγωδία, ὅσο ἀποδίδει θὰ συνεχίζεται... Μετὰ τὸ τετράμηνο σάρωμα τῆς Νότιας 'Αμερικῆς, ὀργανώθηκε εἰσβολὴ στὴν

Κύπρο. 'Από τις 12 του Μάρτη ίσαμε τις 2 του 'Απρίλη τραγήθηκαν τρεις πόλεις. 'Αναλυτικά: Λευκωσία: 14 παραστάσεις (6 απογευματινές, 8 βραδινές) με 6 'Ηλέκτρους, 4 Μήδειες και 4 'Ιππόλυτους. Λεμεσός: 8 παραστάσεις (3 απογευματινές, 5 βραδινές) με 3 'Ηλέκτρους 2 Μήδειες και 3 'Ιππόλυτους και 'Αμμόχωστος: 5 παραστάσεις (2 απογευματινές, 3 βραδινές) με 2 'Ηλέκτρους, 2 Μήδειες και 1 'Ιππόλυτο. Συνολικά καταμετρήθηκαν: 27 παραστάσεις και 20.850 θεατές. Κούρσοι: 9.300 κυπριακές λίρες, δηλαδή 800.000 δραχμές περίπου. Βεβαίως, ἐδηλώθη ζήμια, και βεβαίως, ἐξασφαλίστηκε κρατική ἐπιχορήγηση!...

'Η δεύτερη ἐξόρηση Κρίτα - Ροντήρη ἀπέβλεπε στὴν κατάρτιση τῆς Σκωτίας! Πραγματικά, ἐξασφαλίστηκε ἐμφάνιση στὸ Φεστιβάλ τοῦ 'Εδιμβούργου. Στὸν ἀνιπαρκο θίασο — ὅστερα κι ἀπὸ τὴν ὀριστική ἀποχώρηση τῆς Ἀσπασίας Παπαθανασίου — προστέθηκε, ἐκτάκτως, ἡ 'Ελσα Βεργῆ. Παρουσίασαν στὸ θέατρο "Lyceum" ἀπὸ τις 29 Αὐγούστου ἴσαμε τις 3 τοῦ Σεπτέμβρη "Ἡλέκτρα" καὶ "Μήδεια". Οἱ ἐπιχειρήσεις Κρίτα - Ροντήρη ἀνακοινώθηκαν πὼς οἱ παραστάσεις τοῦ "Πειραϊκοῦ", σὲ κίνηση εἰσιτηρίων, ἤρθαν ἐπικεφαλῆς ὄλων τῶν θιάσων πού πῆραν μέρος στὸ Φεστιβάλ τοῦ 'Εδιμβούργου. Νὰ δοῦμε ἄν, αὐτὴ τὴ φορά, δὲν θὰ διεκδικήσουν ἐπιχορήγηση!...

'Υπαινιχθῆκαμε πὼς κι ὁ Δημήτρης Ροντήρης μετεβλήθη σὲ ἐπιχειρηματία. Καὶ πραγματικά, ἀπὸ τὴ στιγμή πού συνειβλήθη μετὸν Κρίτα, μετέχει ἰσότιμα σὲ μιὰ ἐπιχειρήσεως ἐξαγωγῆς ἀρχαίας τραγωδίας. Γι' αὐτὸ καὶ δέχεται νὰ ἠγείται ἐνὸς καθαρά ἐμπορικοῦ συγκροτήματος. Διὰ τοῦ λόγου τὸ ἀληθές παραθέτουμε κατὰλογο τῶν μελῶν τοῦ θιάσου. 'Υστερα ἀπὸ δυὸ-τρία ὀνόματα ἀρχίζει τὸ χάος! 'Ἰδοῦ π.χ. μετὸν θίασο δίδαξε "Ἡλέκτρα", "Μήδεια" καὶ "Ἴππόλυτο" στὴν Κύπρο:

'Ασπασία Παπαθανασίου, 'Αντώνης Ξενάκης, Μαρία Μοσχολοῦ, Κώστας Γαλανάκης, Ρίκα Σηφάκη, Νίκος Λυκομήτρος, Χαριτίνη Καρόλου, Δημήτρης Στεφανόπουλος, Νίκη Βορρέα, Δημήτρης Γεννηματῆς, 'Ηλέκτρα Κωνσταντίνου, Χρήστος Φράγκος, Τζέννη Ζαχαροπούλου, Κική Ζάκκα, Καίτη Ρωμανοῦ, Μαριάννα 'Ηγουμενίδου, Κική Ρῶτα, Δημήτρα Κεφάλα, Κωνσταντῖνα Ροντήρη, Μιμίκα Μπαλάσκα, Ρένα Δημητριάδου, Ἄννα Λάνδου, Γιάννα Λυκομήτρου. 'Ἰδοῦ μετὸν θίασο δίδαξε "Ἡλέκτρα" καὶ "Μήδεια" στὸ 'Εδιμβούργο:

'Ελσα Βεργῆ, 'Αντώνης Ξενάκης, Νίκος Λυκομήτρος, Κώστας Γαλανάκης, Ρίκα Σηφάκη, Χαριτίνη Καρόλου, 'Ηλέκτρα Κωνσταντίνου, Νίκη Βορρέα, Αἰμιλία Πίττα, 'Αρετὴ Στεφανίδου, Δημήτρης Στεφανόπουλος, Δημήτρης Γεννηματῆς, Κική Ζάκκα, Καίτη Ρωμανοῦ, Φανή Βιτάλη, Μαριάννα 'Ηγουμενίδου, Κική Ρῶτα, Δημήτρα Κεφάλα, Ρένα Δημητριάδου, Μιμίκα Μπαλάσκα, Γιάννα Λυκομήτρου καὶ Ἄννα Λάνδου.

¶ Ποτὲ δὲ θὰ μπορέσουμε νὰ καταλάβουμε γιατί ὁ Κάρλος Κουν — πού ἀνήκει στὸ πρωτοποριακὸ θέατρο — ἐπιμένει ν' ἀσχολεῖται μετὸ 'Αρχαῖο Δράμα. 'Αηδίασαμε πάλι, φέτος, μετὸς "Βα-

τράχους" τοῦ. Πέρσι εἴχαμε φρίξει μετὸν ἑβραϊκὴν βερσιὸν τῶν "Περσῶν". Παρ' ὅλ' αὐτὰ ὁ Κουν ἐπιμένει νὰ ταξιδεῖει κιόλας τις παραστάσεις του στὸ ἐξωτερικόν!

Πρώτη ἐξαγωγή τοῦ διμήνου, Γερμανία — 'Ελβετία: 10, 11 καὶ 12 'Ιουνίου, τρεῖς "Ὀρνίθες" στὸ Μόναχο. Στὴν ἐπιστροφή (14 'Ιουνίου) μιὰ "Ὀρνίθες" στὴ Ζυρίχη. Δεύτερη ἐξαγωγή, 'Ισραήλ: 21, 22 καὶ 23 Αὐγούστου, τρεῖς "Ὀρνίθες" στὴν Ἱερουσαλήμ καὶ 25 Αὐγ. Ἄλλη μιὰ "Ὀρνίθες" στὸ Κιμπούτες. Τρίτη ἐξαγωγή, Κύπρος: Μιὰ "Ὀρνίθες" καὶ μιὰ "Πέρσες", 27 καὶ 28 Αὐγούστου, στὸ ἀρχαῖο θέατρο Σαλαμιῶν καὶ ἀπὸ μιὰ ἀκόμα, 29 καὶ 30 Αὐγούστου, στὸ ἀρχαῖο θέατρο τοῦ Κουρίου. Γιὰ τὴν τελευταία φετεινὴ τοῦ ἐξοδῶ, στὸ θεατρικὸ φεστιβάλ Βενετίας, θὰ τὰ ξαναποιῦμε.

'Ὅστόσο, ἐπεὶδὴ κανένας ἀρμόδιος δὲ σκέφτηκε νὰ τοῦ ἐμποδίσαι τις ἐξαγωγές 'Αρχαίου Δράματος, ὁ Κάρλος Κουν βρίσκει συχνὰ τὴν εὐκαιρία καὶ διαμαρτύρεται πὼς τὸ Κράτος δὲν πριμοδοτεῖ κιόλας ἐπαρκῶς τις ἐξαγωγές "Ὀρνίθων", "Βατράχων" καὶ "Περσῶν"!

¶ Στὸς ἐξαγωγεῖς τοῦ εἴδους προστέθηκε φέτος κι ὁ Κωστής Μιχαηλίδης. 'Η ἀναζήτηση ἀνεκμετάλλευτης πιάτσας τὸν ὄδηγησε στὴ μακρινὴ Αὐστραλία καὶ τὴ Νέα Ζηλανδία. Συνέπηξε κι αὐτὸς "Ἐταιρίαν 'Αρχαίου Δράματος 'Αθηνῶν" καὶ, μέσα σὲ τρεῖς μῆνες, σάρωσε ὅτις πόλεις: Πέρθ, 'Αδελάιδα, Μελβούρνη, Κομπέρα, Νιου Κάστλ. Οὐ ἐλλείγοντο καὶ "Ὀυλιαντ. Σύνολο: 71 παραστάσεις "Ἱγνένας ἐν Αὐλίδι" καὶ "Λυσιστράτης" — ἐνισχυμένες ἀπὸ τὸ Χοροδραμα τῆς Ρένας Καμπαλάδου μετὸν "Ἡλέκτρα" τοῦ Θεοδωράκη καὶ τὸ "Μοναστηράκι" τοῦ Σαρχάκου!

Μέλις γύρισε, ὄργάνωσε κι αὐτὸς τὴν... πατροπαράδοτη πλέον πρὸς κόνφερενς καὶ — ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα Κρίτα - Ροντήρη, Κάρλου Κουν, Δώρας Στράτου — κατεφάρθη δριμύτατα ἐναντῶν τοῦ 'Εθνικοῦ Θεάτρου πού "οὐδέποτε κοίταξε τις μάζες τοῦ ἀπομακρυσμένου ἐλληνομοῦ τοῦ ἐξωτερικοῦ", πού "χρέος ἔχει νὰ ψυχαγωγεῖ τὸν ἐγκαταλελειμμένον ἀπόδημο ἐλληνομοῦ, ἀλλ' οὐδέποτε τὸ ἐσκέφθη" πού "ἐπιχορηγεῖται γι' αὐτὸ μὲ τεράστια κοινὸδία, ἐν ᾧ ἐμεῖς μὲ ὅλ' ἱστίον καὶ ἀλύπτου μετὰ τεράστια ἐξοδὰμας", πού "ἀδιαφορεῖ τελείως γιὰ τὴν πνευματικὴ τροφή, πού ὀφείλει νὰ δίνει μετὸς ἐμφανίσεως του στὸν ἀνὰ τὸν κόσμον διεσπαρμένον καὶ ἐργαζόμενον ἐλληνομόνον"! Καί, ἀφοῦ ἀνέφερε κι ἄλλες ἀστειότητες, κατέληξε ἀμειψικά: "Διερωτῶμαι: δὲν μένει ἄραγε καιρὸς στὸ 'Εθνικὸ Θέατρο νὰ πάει ἔστω καὶ μιὰ φορὰ ἐκεῖ κάτω"; 'Εκεῖνος, πάντως, δήλωσε πὼς θὰ ξαναπαίει τὸ Φεβρουάριον ὄχι μόνο στὴν Αὐστραλία καὶ τὴ Νέα Ζηλανδία ἀλλὰ, αὐτὴ τὴ φορὰ, καὶ στὴ Νότιον 'Αφρική καὶ τὸ Τόκιο. (Νὰ ὑπάρχουν ἄραγε κ' ἐκεῖ, ἐγκαταλελειμμένοι ἀπὸ τὸ 'Εθνικὸ Θέατρο, "Ἕλληνες";)

Καὶ θὰ ξαναπαίει! Θὰ φτάσει καὶ στὴν Ἀνταρκτική! Φτάνει νὰ σημειωθεῖ ὅτι, παρὰ τὴ δῆλωσή του πὼς "μόλις πού καλύπτει τὰ τεράστια ἐξοδὰ του", ἡ πρώτη ἐπιχειρήσεως ἐξαγωγῆς 'Αρχαίου

Δράματος στοῦς... Παπούες τοῦ προσπόρισε ἐπιχορήγηση ἐνὸς ἑκατομμυρίου ἀπὸ τὸ Κράτος! Συγκεκριμένα πῆρε 200.000 δραχμὲς ἀπὸ τὸν 'Ελληνικὸν Ὀργανισμὸν Τουρισμοῦ καὶ ἄλλες 700.000 ἀπὸ τὸ Βασιλικὸν ὑπουργεῖο τῶν 'Εξωτερικῶν! 'Η ἐπιχειρήσεως 'Αρχαία Τραγωδία ἀποδίδει...

ΓΝΩΜΟΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΘΕΑΤΡΟΥ ΔΕΝ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΜΗΝΕΣ!

Τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1965 ὁ ὑπουργὸς τῆς Παιδείας εἶχε τὴν ἐμπνευση νὰ συγκροτήσῃ μιὰ Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ γιὰ τὰ ἐκκερμητὰ προβλήματα τοῦ Θεάτρου. 'Ἦταν μιὰ λαμπρὴ εὐκαιρία γιὰ τὸ θεατρικὸν κόσμον νὰ θέσει — ἐπὶ τέλους! — ὑπεύθυνα, τὰ θέματα πού ἀπασχολοῦν τὸ 'Ελληνικὸν Θέατρο καὶ νὰ προτείνει λύσεις.

Τὰ πρόσωπα πού μετεῖχαν στὴν Ἐπιτροπὴ — Μινωτῆς, Παλλάντιος, Καραντινός, Μεσολογγίτης, Δ. Θάνος, Μοῦσουρης, Μυράτ, Κατσέλης — ἦταν ἀρμόδια. Δυστυχῶς, καὶ οἱ πρὸ ἀρμόδιοι ἄνθρωποι τῆς 'Ελληνικῆς Σκηπῆς δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ συλλάβουν τὰ θέματα τοῦ Θεάτρου. Κανένας — κι ὄχι μόνο τὰ ἀρμόδια πρόσωπα, ἀλλὰ καὶ οἱ ἀρμόδιες ὑπηρεσίες — δὲν διαθέτει τὰ πάντες εἴδους στοιχεῖα πού δίνουν τὴν πραγματικὴ εἰκόνα τῶν θεμάτων καὶ ὑπαγορεύουν τὴ σωστὴ τους λύση. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ Ἐπιτροπὴ χρεωκόπησε πανηγυρικά καὶ τὸ 'Ελληνικὸν Θέατρο ἔχασε τὴν εὐκαιρία νὰ θέσει μετὰ σοφρότητα τὰ θέματα τοῦ καὶ νὰ πετύχει, ἴσως, τὴ λύση τους.

Τὸ Δίμηνο — μόνο τὸ Δίμηνο ἀπ' ὅλο τὸν ἐλληνικὸν Τύπο — παρακολούθησε τις ἐργασίες τῆς Ἐπιτροπῆς. 'Απὸ τις ἐφ' ἑτά συνεδριάσεις τῆς, οἱ τρεῖς καταναλώθηκαν, σωστά, στὸ βασικὸν πρόβλημα τῆς θεατρικῆς Παιδείας. Στις ἄλλες τέσσερις συνεδριάσεις ἔγινε προσπάθεια νὰ ἐξασφαλιστοῦν ἀπὸ τὸ Κράτος ἀθέμιτες οἰκονομικὲς παροχές στοὺς ἐμπορικοὺς θιάσους. Γράψαμε πολλά — καὶ πικρά — καταγγέλλοντες τὸ σκάνδαλον στὸ περασμένον τεῦχος. Καὶ κάναμε τὴν πρόβλεψη πὼς ἡ Ἐπιτροπὴ δὲν ἐπρόκειτο νὰ ἐνδιαφεθεῖ ποτὲ πιά γιὰ κανένα ἄλλο θέμα! 'Εχουμε ἤδη τὴν πικρὴ ἱκανοποίησιν πὼς σωστά προβλέψαμε: 'Η Ἐπιτροπὴ ἀπὸ τις 25 τοῦ 'Απρίλη δὲν ξανασυνήλθε! Οὐτὲ κανένας τῶν συνεκόσμων, οὔτε κ' ἡ ἴδια εἶχε κανένα ἄλλο θέμα προγραμματίσει! Εἴμαστε σίγουροι πὼς οὔτε καὶ θὰ ξανασυνέλθει πιά ποτέ!

Πάντως στὴν τελευταία, τὴν 7η συνεδρίασή τῆς (στις 25 τοῦ 'Απρίλη) — ἐκτὸς ἀπὸ τις σκανδαλώδεις παροχές στοὺς ἐμπορικοὺς θιάσους — εἶχε, δίκαια, εἰσηγηθεῖ τὴ βελτίωση τῶν ὄρων συνταξιοδότησης τῶν ἠθοποιῶν καὶ μερικὰ ἄλλα σοβαρὰ θέματα πού, δυστυχῶς, ἀκόμα μένουσιν ἄλυτα. 'Ἰδοῦ, ἡ εἰσηγησὴ τῆς:

ΓΝΩΜΟΔΟΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΘΕΑΤΡΟΥ

Πρὸς τὴν Διευθυνσιν Γραμμάτων, Θεάτρου, Κινηματογράφου. 'Εχομεν τὴν τιμὴν νὰ ὑποβάλλωμεν προτάσεις τῆς διὰ τῆς ὁπ' ἀριθ. 174.222)24.12.65 'Υπουργικῆς Ἀποφάσεως συσταθείσης Γνωμοδοτικῆς Ἐπιτροπῆς Θεάτρου, ἀφορώσας ἐς τὰ θέματα:

1) Οἰκονομικὴ Ἐνίσχυσις τοῦ 'Ελευθερίου Θεάτρου καὶ

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιέρωσε στο Δίμηνό του και μιὰ σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων όπου καταχωρούνται πάντοτε ἐλεγμένα και ἐπίσημα στατιστικά στοιχεία γύρω ἀπ' τὸ Θέατρο, τὸν Κινηματογράφο και τὰ ἄλλα θεάματα.

Τὸ δεύτερο τρίμηνο τοῦ 1966 ὑπῆρξε κρίσιμη περίοδος γιὰ τὴν κίνηση τῶν δημοσίων θεαμάτων. Γιὰ πρώτη φορά, σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀντίστοιχο τρίμηνο τοῦ προηγούμενου χρόνου, παρατηρήθηκε μείωση στὶς πωλήσεις εἰσιτηρίων τῶν θεαμάτων ὅλων τῶν κατηγοριῶν. Μείωση παρατηρήθηκε

ἀκόμα και στὶς πωλήσεις εἰσιτηρίων τῶν κινηματογράφων! Στὸν πίνακα ποὺ ἀκολουθεῖ δίνονται οἱ μηνιαῖο ἀριθμοὶ τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων δημοσίων θεαμάτων, στὸ δεύτερο τρίμηνο, δηλαδὴ Ἀπρίλη — Ἰουνίου 1966, σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἴδια περίοδο τῆς προηγούμενης χρονιάς (1965):

1. Πίνακας πωληθέντων εἰσιτηρίων τὸ Β' τρίμηνο τοῦ 1966, σὲ σύγκριση μὲ τὸ ἀντίστοιχο τοῦ 1965

ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ	1 9 6 6			1 9 6 5		
	Ἀπρίλης	Μάης	Ἰούνιος	Ἀπρίλης	Μάης	Ἰούνιος
Σύνολον Χώρας	11.336.657	8.919.707	8.926.438	10.099.184	10.228.198	10.088.966
1. Θεάτρων πρόζας	197.300	132.135	123.357	219.392	217.655	171.911
2. Μουσικῶν θεάτρων	110.082	102.329	252.040	129.440	303.916	335.013
3. Κινηματογράφων	10.598.878	8.261.395	7.939.540	9.199.511	8.942.786	9.146.488
4. Λοιπῶν θεαμάτων	430.397	423.848	611.501	550.841	763.841	435.554
Περιφέρεια Πρωτευούσης	6.298.813	5.732.548	5.767.030	5.572.687	5.973.122	6.345.349
1. Θεάτρων πρόζας	109.932	84.043	94.275	128.999	73.334	85.155
2. Μουσικῶν θεάτρων	50.498	87.176	196.616	59.236	68.815	251.172
3. Κινηματογράφων	5.815.258	5.267.152	4.967.302	4.959.923	5.203.269	5.663.706
4. Λοιπῶν θεαμάτων	323.125	294.177	508.837	424.529	627.704	345.316
Λοιπὴ Χώρα	5.037.844	3.187.159	3.159.408	4.526.497	4.255.076	3.743.617
1. Θεάτρων πρόζας	87.368	48.092	29.082	90.393	144.321	86.756
2. Μουσικῶν θεάτρων	59.584	15.153	55.424	70.204	235.101	83.841
3. Κινηματογράφων	4.783.620	2.994.243	2.972.238	4.239.588	3.739.517	3.482.782
4. Λοιπῶν θεαμάτων	107.272	129.671	102.664	126.312	136.137	90.238

Ἀπὸ τὰ στοιχεία τοῦ παραπάνω πίνακα προκύπτει πὼς σημειωθήκανε οἱ ἀκόλουθες μεταβολές:

Α'. Ἐκτός ἀπ' τὸν Ἀπρίλη, τὸ δεύτερο τρίμηνο τοῦ 1966, ἀξέχθηκαν οἱ πωλήσεις εἰσιτηρίων θεάτρων πρόζας, στὴν περιφέρεια Πρωτευούσης, σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἴδια περίοδο τοῦ 1965, και παρὰ τὴ μείωση σὲ ἑννέα τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐβδομαδιαίων παραστάσεων τῶν θεάτρων — ποὺ ἴσχυσε ἀπὸ τὴ φετεινὴ καλοκαιρινὴ περίοδο — ἀλλ' ἐπηρεάζει ἐλάχιστα τὸ δεύτερο τρίμηνο. Ἀναμένεται, ὅμως, νὰ γίνῃ αἰσθητὴ στὸν ἀριθμὸ τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων κυρίως μετὰ τὸν Ἰούλιο.

Ἀντίθετα μὲ τὴν αὔξηση τῆς πωλήσεως εἰσιτηρίων θεάτρων πρόζας στὴν περιοχή τῆς Πρωτευούσης, σημειώθηκε πολὺ μεγάλῃ μείωση στὶς πωλήσεις εἰσιτηρίων τῆς κατηγορίας αὐτῆς στὴν ὑπόλοιπῃ χώρα. Τοῦτο, προφανῶς, ὀφείλεται στὸ ὅτι φέτος δὲν κινήθηκαν θίασοι πρόζας, τοὺς δυὸ αὐτοὺς μῆνες, πρὸς τὶς ἐπαρχίες.

Β'. Ὅσα παρατηροῦνται στὴν κίνηση τῶν θεάτρων πρόζας ἰσχύουν περίπου και στὰ μουσικὰ θεάτρα. Σ' αὐτὰ ὅμως σημειώθηκε πτώση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν πωληθέντων εἰσιτηρίων στὴν περιφέρεια Πρωτευούσης και κατὰ τὸν Ἰούνιο, ἢ ὅποια μέχρι ἕνα βαθμὸ πρέπει νὰ ὀφείλεται στὴ μείωση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ἐβδομαδιαίων παραστάσεων.

Γ'. Προξενεῖ ἐντύπωση, ἢ σημαντικὴ μείωση πωλήσεων εἰσιτηρίων κινηματογράφων, τοὺς μῆνες Μάη και Ἰούνιο, ἰδίως στὶς ἐπαρχίες. Τοῦτο, εἶναι ἀκόμα νωρὶς γιὰ νὰ θεω-

ρηθεῖ σὰν ἀναστροφή στὴ μέχρι σήμερα σταθερὴ ἀνοδικὴ κίνηση τοῦ κατ' ἐξοχὴν λαϊκοῦ αὐτοῦ θεάματος. Ἡ κατάσταση αὐτὴ δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔναι προσωρινὴ και νὰ ὀφείλεται στὸ γεγονός ὅτι, φέτος, ἄρχισε νωρίτερα τὸ καλοκαίρι, καθὼς και σὲ ὑπόψη τῶν τιμῶν τῶν εἰσιτηρίων.

Περισσότερο χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ συνοπτικὴ παρουσίαση τῆς κίνησης τῶν εἰσιτηρίων θεαμάτων, κατὰ τὸ δεύτερο τρίμηνο τῶν τριῶν τελευταίων χρόνων, σὲ χιλιάδες πωληθέντων εἰσιτηρίων:

Ἀπρίλης - Ἰούνιος	1964	1965	1966
Θεάτρων πρόζας	662	609	453
Μουσικῶν θεάτρων	308	765	464
Κινηματογράφων	23.901	27.288	26.799
Λοιπῶν θεαμάτων	1.635	1.750	1.465

Ἡ μείωση στὶς πωλήσεις εἰσιτηρίων κινηματογράφων σημειώθηκε ἀποκλειστικὰ στὴ λοιπὴ χώρα (ἐπαρχιακὲς πόλεις) ὅπου πωληθήκανε τὸ δεύτερο τρίμηνο τοῦ 1965 11.463 χιλιάδες εἰσιτήρια και τὴν ἴδια περίοδο τοῦ 1966 10.750 χιλιάδες.

Γιὰ νὰ ἐκτιμηθεῖ και ἡ κατανομὴ τῆς δαπάνης γιὰ δημόσια θεάματα, ἀξίζει νὰ ἀναφερθεῖ ὅτι ἡ σχετικὴ φορολογία ἀπέδωσε, στὴν περιφέρεια Πρωτευούσης, τὸ 64% τὸ πρῶτο τρίμηνο και τὸ 71% τὸ δεύτερο τρίμηνο, τῆς συνολικῆς ἀπόδοσής τῆς σ' ὀλόκληρῃ τῇ Χώρα.

2) Βελτίωση των δρων συνταξιοδότησεως των Ήθοποιών και να παρακαλέσασμεν διά τὰ καθ' ἑμᾶς.

Ὁ Γραμματεὺς
Γ. ΡΑΠΤΗΣ
Τμηματάρχης Θεάτρου

Ἡ Γνωμοδοτικὴ Ἐπιτροπὴ Θεάτρου προτείνει τὰ κάτωθι :

α) Αἰξίνου τοῦ διδομένου ποσοστοῦ ἐκ τοῦ κοινωνικοῦ πόρου τῶν Δημοσίων Θεαμάτων.

β) Κατώτατον δριον συντάξεως 2.500 δρχ.

γ) Μείωσιν τῶν προϋποθέσεων πρὸς συνταξιοδότησιν (4.500 ἡμερομίσθια ἐναντι τῶν 7.000 πού ἀπαιτοῦνται σήμερον).

Διὰ τὰ ὡς ἄνω αἰτήματα ἔχουσι γίνε παραστάσεις εἰς τὰ διάφορα Ἵπουργεῖα (Συντονισμοῦ, Ἐργασίας, Οἰκονομικῶν, Παιδείας) ἐξ ὧν προεκήθησαν συσκέψεις τῶν ἀρμοδίων μὲ ἀποτελέσματα νὰ συνταχθῇ, ὅσασι στοιχείων, ἀναλογιστικὴ μελέτη ἀπὸ τὸ Ἵπουργεῖον Ἐργασίας, ἥτις διεβιβάσθη τῶσιν εἰς τὸ Ἵπουργεῖον Συντονισμοῦ, ὅσων καὶ εἰς τὸ Ἵπουργεῖον Οἰκονομικῶν.

δ) Τὴν ἐπέκτασιν τῆς ἀτελοῦς εἰσόδου εἰς ἑκατὰ θέματα τῶν συνταξιοῦχων ἠθοποιῶν ὡς ἰσχύει διά τοὺς ἐν ἐνεργείᾳ καὶ ὡς ἰσχύει μέχρι καὶ πρὸ δεκαετίας.

ΠΑΡΑΛΕΙΨΕΙΣ ΣΤΗΝ ΠΡΟΚΗΡΥΞΗ ΤΟΥ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΒΡΑΒΕΙΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Τὸ περιβόητο Κρατικὸ Βραβεῖο Θεάτρου ζῇ καὶ βασιλεύει μ' ὅλα του τὰ στραβά! Προκηρύχτηκε κιόλας, γιὰ ἕκτη — φέτος — φορὰ. Στους Ἀστερίσκους καὶ στὸ Λίμνη τοῦ 25ου τεύχους ἀποκαλύψαμε φρεσφῆρες καὶ τρομερὲς παραλείψεις. Ἡ κριτικὴ ἐπιτροπὴ του εἶχε ἀπορρίψει καὶ τὰ 38 ἔργα ποῦ ἔχον ὑποβληθῆ, χωρὶς νὰ βγάλει γραπτὴ ἀπόφασι! Βεβαίως, δὲν ἴδρωσε τὸ αὐτὰν κανενός. Ὅχι μόνον τῶν ὑπευθύνων. Οὔτε καν τῶν ἐνδιαφερομένων!

Ἦστερα, ὅμως, ἀπὸ τόσα καὶ τόσα ποῦ γράφτηκαν, ἡ εὐθύνη γιὰ τίς καθ' ὑποτροπὴν παραλείψεις βαρύνει πιά φέτος τὴν ἀρμόδια Διεύθυνση Θεάτρου καὶ Γραμματῶν τοῦ ὀργανοῦ Παιδείας.

Πρωταρχικὸ της σφάλμα: Δὲν ἄλλαξε τὰ μέλη τῆς ἐπιτροπῆς ἀπονομῆς τοῦ Βραβείου, μὲ πρόσωπα πιδ ὑπεύθυνα καὶ πιδ ἀρμόδια. Ἀλλὰ καὶ στὴν Προκήρυξη τοῦ Βραβείου ἐπιμένει σὲ ἀνεπίτρεπτες παραλείψεις:

Α': Δὲν ἀναφέρει τὴν Κριτικὴ ἐπιτροπὴ. Δὲν τὴν ἀνακοίνωσε οὔτε καὶ πρὶν ἀπὸ τὴ λήξῃ τῆς προθεσμίας ὑποβολῆς τῶν ἔργων. Κι ὅπως εἶναι γνωστὸ, δικαιούται κανένας νὰ ξέρει ἀπὸ πῶν ἂν κριθεῖ, προτοῦ μετασχεῖ σ' ἐνὸν διαγωνισμό.

Β': Δὲν καθορίζει τὸ χρόνο τερματισμοῦ τῆς κρίσεως τῶν ἔργων. Οὔτε τῆς ἀνακοίνωσης τοῦ ἀποτελέσματος. Κι ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ Κρατικὸ Βραβεῖο Θεάτρου ἀπὸ "ἐτήσιον" εἶχε καταλήξει κάποτε τριετές!

Γ': Δὲν καθορίζει "τὰ ἀπονεμόμενα βραβεῖα"— ἀν εἶναι ἕνα καὶ μοναδικό, ἀν ὑπάρχει δεύτερο ἢ καὶ τρίτο, ἀν ὑπάρχουν ἑπαινοὶ, πόσοι κ.λ.π.

Δ' καὶ πιδ σημαντικὸ: Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ "ἀπονεμόμενα βραβεῖα", δὲν καθορίζει οὔτε τὸ χρηματικὸ ἐπαθλο! Ἀναφέρει, βέβαια, πὼς θὰ καθορισθεῖ μὲ νεώτερη ἀπόφασι, ἀλλὰ καὶ ἡ ἀπόφασι αὐτὴ ἔπρεπε ν' ἀνακοινωθεῖ ὁπωσδήποτε πρὶν ἀπὸ τὴ λήξῃ

τῆς προθεσμίας ὑποβολῆς τῶν ἔργων. Εἶναι πρωτάκουστο νὰ μετέχει κανένας σὲ διαγωνισμό καὶ νὰ μὴν ξέρει τί διεκδικεῖ! Τὰ ὀλίγα αὐτὰ ἀπαράδεκτα διαπιστώσαμε στὴν παρακάτω ἐπίσημη Προκήρυξη τοῦ Κρατικοῦ Βραβείου Θεάτρου:

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

Διεύθυνσις Γραμματῶν

Τμῆμα Θεάτρου

Ἐν Ἀθήναις, τῇ 28ῃ Μαΐου 1966

Ἀριθ. Πρωτ. 71.373

Π Ρ Ο Κ Η Ρ Υ Ξ Ι Σ

Θ ἔ μ α : Διαγωνισμὸς διὰ τὸ Κρατικὸν Βραβεῖον Θεάτρου.

"Ἐχοντες ὅπ' ὄμην τὸ ἀρθρον 6 τοῦ 449) 63 (ΦΕΚ 130 Α) Βασιλικοῦ Διατάγματος,

Π ρ ο κ η ρ ὄ σ σ ο μ ε ν

Διαγωνισμὸν διὰ τὴν ἀπονομὴν τοῦ Κρατικοῦ Βραβείου Θεάτρου ὑπὸ τοὺς κάτωθι δρους:

1. Τὰ πρὸς συμμετοχὴν εἰς τὸν διαγωνισμόν ὑποβαλλόμενα ἔργα δύνανται ν' ἀνήκουν εἰς ἑκατὰ εἶδη τῆς Δραματικῆς Τέχνης.

2. Τὰ ἔργα ταῦτα δεῖν νὰ μὴν ἔχουν ἀναθεωρηθῆ εἰς τὸ Θεάτρον ἢ μεταδοθῆ ἀπὸ ραδιοφῶνον ἢ ἐκδοθῆ ἢ κριθεῖ ὑπὸ Κρατικῆς Ἐπιτροπῆς Θεατρικοῦ Βραβείου.

3. Τὰ ἔργα ταῦτα θὰ ὑποβληθοῦν εἰς τὴν Διεύθυνσιν Γραμματῶν (Τμῆμα Θεάτρου) μέχρι καὶ τῆς 31ῆς Ἀυγούστου 1966 εἰς πέντε (5) δακτυλογραφημένα ἀντίτυπα.

4. Ἡ ὑποβολὴ τῶν ἔργων θὰ γίνῃ ψευδωνύμως. Τὸ ἀληθὲς ὀνοματεπώνυμον μετὰ τῆς διεύθυνσεως τοῦ συγγραφῆος ἀναγεγραμμένον ἐπὶ φύλλου χάρτου θὰ συνοπληθεῖ ἐντὸς φακέλου ἐσφραγισμένου ὑπὸ τοῦ συγγραφῆος. Ἀποσφράγιση τοῦ φακέλου θὰ γίνῃ μόνον ἐν περιπτώσει θεαθεύσεως τοῦ ἔργου.

5. Τὸ χρηματικὸν ἐπαθλον τοῦ Κρατικοῦ Βραβείου διατίθεται διὰ τὴν ἀναθεώρησιν τοῦ θεαθευθέντος ἔργου εἰς θεῖαν, ὃ ὅποιος ἤθελεν ἀναθεῖ ταύτην. Ἐν περιπτώσει μὴ ὑπάρξεως τοιοῦτου θεῖου ὁ συγγραφῆος λαμβάνει χρηματικὸν ἐπαθλον ἴσον πρὸς τὸ ἐν πέμπτου τοῦ καθορισθεσμένου ποσοῦ.

6. Τὰ ἀπονεμόμενα θεραεῖα ὡς καὶ τὸ συνοδεῖον ταῦτα χρηματικὸν ποσὸν θὰ καθορισθοῦν διὰ νεωτέρας ἀποφάσεως μᾶς.

Ὁ Γενικὸς Γραμματεὺς
Κ. ΚΩΤΟΥΛΑΣ

ΚΑΙ ΑΛΛΟΙ ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΗΣ ΘΕΑΤΡΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Κρατικὸ, ἄλλοι τρεῖς Διαγωνισμοὶ θεατρικοῦ ἔργου. Ἀρχίζουμε ἀπὸ τὸν "Καλοκαίρηνιο".

Ἡ Ὁ Φιλολογικὸς Σύλλογος "Παρνασσός" προκήρυξε καὶ φέτος — γιὰ τεσσαρακοστὴ πέμπτη φορὰ! — τὸν ἐτήσιον "Καλοκαίρηνιο διαγωνισμό δραμάτων καὶ κωμωδιῶν". Τὰ ἔργα πρέπει νὰ ὑποβληθοῦν δακτυλογραφημένα, σὲ δυὸ ἀντίτυπα, μέχρι τῆς 30 τοῦ Νοεμβρίου. Τὸ βραβεῖο εἶναι χρηματικὸ: ἐφ' ἑκατὰ χιλιάδες δραχμές. Περισσότερες πληροφορίες στὰ Γραφεῖα τοῦ "Παρνασσού" 9—1.

Στὸ μεταξύ, ἀνακοινώθηκαν τ' ἀποτελέσματα τοῦ περσινοῦ Καλοκαίρηνιου. Μέχρι τὸ τέλος τοῦ Νοεμβρίου 1965 εἶχαν ὑποβληθεῖ 13 ἔργα. Βραβεύτηκε ὁμόφωνα, μὲ ὀλοκλήρου τὸ ἐπαθλο, τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ δημοσιογράφου Ἀνδρέα Ἰωσήφ "Ἐκείνο τὸ μεσημέρι στὸ Τέξας". Τὸ ἔργο ἀποτελεῖ μιά ἀπόπειρα προσωπικῆς ἐρμηνείας τῆς Προεδρικῆς ζωῆς καὶ τῆς δολοφονίας τοῦ Κένεντυ. Δόθηκε, ἐπίσης, ἕνας ἑπαινος στὴ "Δοκιμασία" τοῦ Μ. Σειφά.

Λεπτομέρεια: Ὁ Ἀνδρέας Ἰωσήφ εἶχε βραβευθεῖ καὶ προπολεμικὰ στὸν "Καλοκαίρηνιο" γιὰ τὸ ἔργο του "Πέρα ἀπ' τὰ σύνορα" μιά ἠθογραφία, μὲ τοπικὸ πλαίσιο τὰ ἐλληνοβουλγαρικὰ σύνορα.

Ἡ Ἐταιρία Μακεδονικῶν Σπουδῶν προκήρυξε διαγωνισμό γιὰ τὴ συγγραφὴ ἔργων ποῦ θὰ ναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ Μακεδονικὸ Ἀγῶνα. Μποροῦν νὰ πάρουν μέρος καὶ ἔλληνες τοῦ ἐξωτερικοῦ. Τὰ ἔργα θὰ πρέπει νὰ ναι ἀνεκδοτα, νὰ ἱκανοποιοῦν τὸ σύγχρονον καλλιτεχνικὸ αἶσθημα καὶ νὰ τόνωνον τὸ ἐθνικὸ φρόνημα. Θὰ κριθοῦν ἀπὸ εἰδικὴ ἐπιτροπὴ ποῦ θὰ ὀριστεῖ ἀπὸ τὸ Δ.Σ. τῆς Ἐταιρίας Μακεδονικῶν Σπουδῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ μυθιστόρημα, ποίηση, παιδικὸ διήγημα καὶ κινηματογραφικὸ σενάριο, προκηρύσσει διαγωνισμό θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ βραβεῖο ὀρίστηκε 20.000 δραχμές καὶ ἡ προθεσμία ὑποβολῆς λήγει στὶς 31 τοῦ Δεκέμβριου. Τὰ χειρόγραφα πρέπει νὰ σταλοῦν στὴν Ἐταιρία Μακεδονικῶν Σπουδῶν (Βασιλίσσης Σοφίας 2, τηλ. 70.343, Θεσσαλονίκη), σὲ σφραγισμένο φάκελλο καὶ σὲ μικρότερο, ἐπίσης σφραγισμένο — ποῦ θ' ἀνοίχτε μὲ τὴ βράβευση τῶν ἔργων — τ' ὀνοματεπώνυμο καὶ ἡ διεύθυνση τοῦ συγγραφέα.

Τὸ Κρατικὸ Θεάτρο Βορείου Ἑλλάδος λησμόνησε τίς ἐπαγγελίες του γιὰ τὸ Διαγωνισμό θεατρικοῦ ἔργου. Τὸ ἀναπληρώνει ὁ... Δῆμος Θεσσαλονίκης. Πέντε βραβεῖα, μὲ ἰσάριθμους ἐπαινοὺς, προκήρυξε γιὰ τὸ 1966. Ἀνάμεσα τοὺς καὶ Βραβεῖο θεατρικοῦ ἔργου. Ἦ ἄλλα εἶναι πεζογραφία, ποίησης, δοκίμιου ἢ μελέτης. Μόνον ταιριαστὸ στὸ Δῆμο, βρισκόμετο τὸ πέμπτο: μελέτης λογογραφικοῦ καὶ ἱστορικοῦ περιεχόμενου "περὶ τῆς συμβολῆς τῆς Θεσσαλονίκης εἰς τοὺς ἐθνικοὺς καὶ ἀπελευθερωτικὸς ἀγῶνας". Οἱ ὄροι εἶναι, κάπως, περιοριστικοί. Οἱ συγγραφεῖς: Πρέπει νὰ ναι νέοι λογοτέχνες καὶ δημότες δῆμων καὶ κοινοτήτων τοῦ Νομοῦ Θεσσαλονίκης. Τὰ ἔργα: Πρέπει νὰ ναι ἀνεκδοτα καὶ νὰ ὑποβληθοῦν σ' ἕξῃ μῆνες μετὰ τὴν προκήρυξη (1ῃ Ἰουνίου), σὲ πέντε ἀντίγραφα. Οἱ ἑπαινοὶ ὀρίζονται σὲ 10.000 δραχμές. Πιδ εἰδικές πληροφορίες δίνει τὸ Γραφεῖο 32 τοῦ Δήμου Θεσσαλονίκης, κάθε Δευτέρα 11-1. Ἐπιτροπὴ κρίσεως: Καθηγητὴς Πανεπιστημίου Α. Τσοπάνης, λογοτέχνης Ζωὴ Καρέλλη καὶ Πάνος Θεοσίτης καὶ δημοτικοὶ σύμβουλοι Ν. Νικολαΐδης καὶ Π. Βάμβελου-Λαζαρίδου.

ΜΙΑ ΚΑΛΗ ΑΡΧΗ: ΟΙ ΔΗΜΟΣΙΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ ΚΑΒΑΛΑΣ

Ἡ χρησιμοποίησι προσωπειῶν στὶς "Τρωαδίτισσες", ποῦ δίδαξε φέτος τὸ Κρατικὸ Θεάτρο Βορείου Ἑλλάδος στοὺς Φίλιππους καὶ τὴ Θάσο, ἀποδοκιμάστηκε ἀπὸ τὸ Κοινὸ καὶ τὸν ἴτυπο τῆς Βορείου Ἑλλάδος. Εἰδικότερα, στὶς στῆλες τῆς ἐφημερίδας "Πρωϊνὴ" τῆς Καβάλας ἄρχισε μιά διαμάχη ἀνάμεσα στὸ ντόπιο φιλόλογο καθηγητὴ καὶ λογοτέχνη Λευτέρη Νεγρε-

Μὴ χάσετε τὸ νέο ὑπερτεχνος τοῦ "Θεάτρου"

πόντη και το διοικητικό διευθυντή του Κ.Θ.Β.Ε. Βασίλη Φράγκο. Αποκορύφωμά της, με δημοσία συζήτηση που έγινε στην πλατεία της Παναγίας.

Από το πολυγραφημένο Δελτίο της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Καβάλας (έτος Β' φύλλο 6) μαθαίνουμε πως αμέσως σε μια ατμόσφαιρα πολιτισμένη και νηφάλια, μπροστά σε πολυπληθέστατο ακροατήριο, αναπτύχθηκαν απόψεις πάνω σε ζητήματα τέχνης και θεάτρου κι από τις δυο αντίμαχες πλευρές. Η συζήτηση τούτη — μάς πληροφορεί, πάντα, το Δελτίο της Βιβλιοθήκης — γόνιμη και μοναδική στο είδος της, κράτησε πάνω από τέσσερις ώρες. Αναπτύχθηκαν τελείως αντίμετρες θεωρίες για τον τρόπο έρμηνείας του Αρχαίου Δράματος και για τη σημασία γενικά του αρχαίου Θεάτρου σαν καλλιτεχνικού και κοινωνικού παράγοντος της εποχής του από τους κ.κ. Νεγρεπόντη και Φράγκο. Στη συζήτηση πήραν μέρος ο Γενικός Διευθυντής του Κ.Θ.Β.Ε. σκηνοθέτης Σ. Καραντινός, μουσικοσυνθέτες, ηθοποιοί, δημοσιογράφοι, γιατροί, δικηγόροι, φοιτητές και άλλοι πνευματικοί παράγοντες της Καβάλας. Η συζήτηση απλώθηκε πάνω στο θέμα της χρήσης του προσώπου, στα χορικά, στη μουσική, στους μονόλογους και στις μονωδίες του Αρχαίου Δράματος κι άγκυλωσε γενικά όλα τα προβλήματα που σχετίζονται με την αναβίωση του αρχαίου Θεάτρου».

Λίγες μέρες αργότερα, στην ίδια πλατεία, ο κ. Νεγρεπόντης έδωσε μια διάλεξη που οργανώθηκε, τούτη τη φορά, με πρωτοβουλία της Δημοτικής Βιβλιοθήκης και με θέμα τη "Γένεση της Τραγωδίας". Επειτα από τη διάλεξη έγινε, πάλι, δημοσία συζήτηση για τη χρήση των προσωπίων και άλλα θέματα έρμηνείας του Αρχαίου Δράματος. Και η δεύτερη αυτή δημοσία συζήτηση κράτησε αρκετές ώρες και πήραν σ' αυτή μέρος πολλοί όμιλητές.


Πραγματικά, η συμμετοχή κόσμου σε δημοσίες συζητήσεις που γίνονται σε μια επαρχιακή πόλη για καλλιτεχνικά θέματα είναι και αξιόπαινη και παρήγορη. Μπράβο στο Κοινό της Καβάλας και τους Πνευματικούς της ανθρώπους.

Τον ίδιο καιρό, η Έθνική Έταιρία Λογοτεχνών ανήγγειλε την αποστολή κλιμακίων της για τη δημοσία συζήτηση καλλιτεχνικών θεμάτων σε διάφορες επαρχιακές πόλεις. Είναι κάτι κι αυτό. Όσοι ανουσιές κι αν άκουστούν, όπωσδήποτε είναι μια καλή αρχή για να κεντριστεί το ενδιαφέρον του ευρύτερου Κοινού στην ενημέρωση, την έρευνα και την κατάκτηση των πνευματικών θεμάτων.

ΚΑΙ ΝΕΑ ΚΡΑΤΙΚΗ ΕΝΙΣΧΥΣΗ 40.000 ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΜΟΥΣΕΙΟ

Με τη φροντίδα του Έφθρου του Γιάννη Σιδέρη, το Θεατρικό Μουσείο αναδιοργανώνεται στη νέα στέγη του, Καβαλλότι 19. Η Έταιρία Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, που επεχείρησε να μάς άμφισβη-

τήσει την αίτησή της για κρατικοποίηση του Μουσείου αναγκάστηκε να σιωπήσει. Με την παρακάτω δημοσίευση δυο έγγραφων επιβεβαιώνεται, και με τις υπογραφές του ίδιου Διοικητικού της Συμβουλίου, πως το Μουσείο μεταστεγάστηκε



“ΘΕΑΤΡΟ”

Είναι το σημαντικότερο θεατρικό περιοδικό του κόσμου. Χρέος τιμής όλων των μορφωμένων Έλλήνων είναι να το στηρίξουν. Δέν άρκοϋν οί υλικές και ήθικές θυσίες του ίδρυτή και διευθυντή του, ούτε οί άφιλοκερδείς μόχθοι των συνεργατών του, για να έπιζήσει. Όταν θησαυρίζουν άμέτρητα περιοδικά γεμάτα ψυχοφθόρες άσημαντότητες, που καταβάζουν την πνευματική μας στάθμη, είναι άνάγκη, όσοι πιστεύουμε πως ό τόπος στερεΐται κουλτούρας, να παλαΐσουμε για την επιβίωση του περιοδικού “Θέατρο” που, άν δέν περιοριζόταν από τη γλώσσα, θα είχε την πρώτη κυκλοφορία σ’ όλες τις πολιτισμένες χώρες, άνάμεσα στα περιοδικά του είδους του.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

ΥΓ. Το καλλιτεχνικό δώρο για πνευματικούς ανθρώπους είναι μια έτήσια συνδρομή 150 δρχ. στην επιθεώρηση Θεάτρο

Τηλεφωνείστε : 222.555

όντως, όχι “ ανεξαρτήτως και π ρ ο τής εκδήλωσης του ενδιαφέροντος του ύπουργείου ” (όπως επεχείρησε να ισχυριστεί), αλλά με τ ήν εκδήλωση του κρατικού ενδιαφέροντος (ίδε έγγραφο ύπουργείου Παιδείας, τεύχος 25, σελ. 65), που εκφράστηκε με την παροχή 100.000 δρχ. για ένοίκια του Μουσείου.

Στο δημοσιεύμενο παρακάτω έγγραφο της 27ης Μαΐου 1966, με το όποιο η Έταιρία ζητάει άλλες 40.000 δραχμές γι' άπρόβλεπτα έξοδα εγκαταστάσεως, όμολογεί ρητά και κατηγορηματικά :

“ Κατόπιν του ύπ' αριθμ. 173.851 π.έ. και από 29.1.66 έγγραφου σας, η Έταιρία των Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων προέβη εις την ένοίκιασιν του δευτέρου όρόφου [. . .], όπου εγκατέστησεν το υλικόν του Θεατρικού Μουσείου της, διαθέσασα το άπαιτούμενον χρηματικόν ποσόν εκ της χορηγηθείσης παρ' ύμών σχετικής πιστώσεως προς τόν σκοπόν αυτόν ”.

Από μάς : ό.έ.δ. Ίδου και τ ά έγγραφα :

ΕΤΑΙΡΙΑ ΕΛΛ. ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Έν Αθήναις, τή 27η Μαΐου 1966

Πρός τό Ύπουργείον Έθν. Θεάτρου
Διεύθυνσιν Γραμμάτων και Θεάτρου
Ε ν τ α υ θ α

Αξιότιμε κ. Διευθυντά,

Κατόπιν του ύπ' αριθμ. 173851 π.έ. και από 29.1.66 έγγραφου σας, η Έταιρία των Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων προέβη εις την ένοίκιασιν του δευτέρου όρόφου του επί της οδού Καβαλλότι άρ. 19 οικήματος του Μεν. Πονηρίδη, όπου ήδη εγκατέστησεν το υλικόν του Θεατρικού Μουσείου της, διαθέσασα τό άπαιτούμενον χρηματικόν ποσόν εκ της χορηγηθείσης παρ' ύμών σχετικής πιστώσεως προς τόν σκοπόν τούτον.

Επειδή όμως άνέκυψαν προβλήματα διά την εύρησιν έκθεσιν των άντικειμένων του Μουσείου και διά την έν γένει άνασυγκρότησιν αυτού, παρακαλούμεν όπως εύρασηθήτε να ένεργήσετε δεόντως ίνα επχορηγηθώμεν διά ποσού τεσσαράκοντα χιλιάδων (40.000) δραχμών εκ του Ταμείου Έργασίας των Ηθοποιών συμφώνως προς τάς διατάξεις του άρθρου μόνο του από 26.7.1959 Βασιλικού Διατάγματος, δοθέντος ότι η άρτία όργάνωσις του Μουσείου μας συντελεί κατ' έξοχην εις την ένίωχσιν και άνύψωσιν της τέχνης του Θεάτρου».

Μετά πάσης τιμής

Ο Πρόεδρος : Γ. ΑΣΗΜΑΚΟΠΟΥΛΟΣ

Ο Γεν. Γραμματέας : Δ. ΓΙΑΝΝΟΥΚΑΚΗΣ

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

Διεύθυνσις Γραμμάτων

Τμήμα Θεάτρου

Έν Αθήναις, τή 6η Ίουλίου 1966

Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

Αριθ. πρωτ. 74070

Θ έ μ α : Χορήγησις Οικονομικής Ένισχύσεως εις Έταιρίαν Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων διά τό Θεατρικόν Μουσείον.

Έχοντες ύπ' όφιν : 1) Τό άρθρον μόνο του από 26.7)22.8.1959 Βασιλικού Διατάγματος περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του άρθρου 2 του από 16)18.1.32 Πρ. Δ) τος περί ίδρύσεως Ταμείου Έργασίας Ηθοποιών ως έτροποποιήθη διά του από 4)4 Μαΐου 1955 Β. Δ. (Φ.Ε.Κ. 171 Τ.Α.) 2) Τήν ύπ' αριθ. 295)27.5.66 άναφωράν της Έταιρίας Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων

Α π ο φ α σ ί ζ ο μ ε ν

Έγκρίνομεν την χορήγησιν οικονομικής ένισχύσεως εκ δραχμών τεσσαράκοντα χιλιάδων (40.000) εις την Έταιρίαν Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων διά τό Θεατρικόν Μουσείον εκ των κεφαλαίων του Ταμείου Έργασίας Ηθοποιών χρήσεως 1966.

Τό έν λόγω Θεατρικόν Μουσείον όποχρεούται όπως εις τό τέλος της χρήσεως άποδώσιν λογαριασμόν τού άναληφθέντος ποσού εις τό ως άνω Ταμείον.

Οί Ύπουργοί
και Θρησκευμάτων Έργασίας
ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ Γ. ΜΠΑΚΑΤΣΕΛΛΟΣ

“Ενα μνημειώδες άφιέρωμα στον ΛΟΡΚΑ

ΜΙΚΡΟ ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟ ΜΟΛΙΕΡΟ

Κείμενα Ροζέ ΜΙΛΛΙΞ και Γιάννη ΣΙΑΔΗ

Είχαμε, φέτος, μιὰ Μολιερική επέτειο: τὰ 300 χρόνια τῦ "Μισάνθρωπου". Ανεβάστηκε, γιά πρώτη φορά, ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ Μολιέρο καὶ τὸ θέατρο τοῦ στίς 4 Ἰουνίου 1666, στὴ σκηνή τοῦ Παλαί Ρουαγιάλ. Ἦταν τὸ δέκατο ἔργο τοῦ Μολιέρου πού, ἐγκαταστημένος πιά, ὀχτὼ χρόνια στὸ Παρίσι, εἶχε γνωρίσει ὄλο ἐπιτυχίες. Μόνον ἓνα ἔργο του, "Ὁ Ντόμ Γκαρσί ντέ Ναβάρ" εἶχε παταγωδῶ ἀποτύχῃ. Ὁ "Μισάνθρωπος", ἔργο τῆς ὀριμότητας τοῦ Μολιέρου, γραμμένος μετὰ τὸν "Ταρτούφο" καὶ τὸν "Δὸν Ζουάν", ἔγινε δευτὸς μ' ἀρκετὴ ψυχρότητα ἀπὸ τὸ Κοινό. Ἐφτάσε, ὥστόσο, τίς 21 συνεχεῖς παραστάσεις. Μὲ τὰ μέτρα τῆς ἐποχῆς — ἡ ἐπιτυχία μόλις ξεπερνοῦσε τίς 30 παραστάσεις (οἱ "Ἀστεῖες ἐξεζητημένες" εἶχαν κάνει 44) — δὲν ἦταν καθαρὰ ἀποτυχία. Ὁ "Μισάνθρωπος" ξαναπαίχτηκε τὴν ἴδια χρονιά, 1666, σὲ 13 ἀκόμα παραστάσεις. Εἶναι χαρακτηριστικὰ τὰ ἔσοδα τῶν πρώτων παραστάσεων του. Ἡ μέντια τοῦ Παλαί Ρουαγιάλ ἦταν 2.000 φράγκα. Ἡ πρώτη τοῦ "Μισάνθρωπου" ἔφτασε στὰ 1447 (καὶ οἱ ἠθοποιοὶ τοῦ θιάσου κατόρθωσαν νὰ πάρουν ἀπ' αὐτὰ 92 φράγκα). Ἡ δευτέρη παράσταση ἀνέβηκε στὰ 1617, ἀλλ' ἡ τρίτη κατέβηκε στὰ 886 καὶ ἡ δέκατη στὰ 212 φράγκα! Ἀπὸ τὰ 1680 ὠς τὰ 1932, τὸ ἔργο ἔκανε 1367 παραστάσεις, ἀκολουθώντας ἑπιτυχία τὸν "Ταρτούφο" καὶ τὸν "Φιλάργγο". Τὸ ἔργο πρωτοκυκλοφόρησε στίς ἀρχές τοῦ 1667. Ὑποστηρίχτηκε, καὶ δὲ φαίνεται ν' ἀπέχει ἀπ' τὴν ἀλήθεια, πὼς ὁ Μολιέρος στὸ "Μισάνθρωπο" εἶχε γιά πρότυπο τὸν ἑαυτὸ του. Ἐδῶσε στὸν Ἀλσέστ τὴν ἐμφυτὴ τὸν τιμιότητα, τὸν εὐερέθιστο χαρακτήρα του, τὴν ἀδυναμία του σὲ μιὰ γυναίκα πού τὴ θεωροῦσε ἀνάξια του. Ἡ Σελμιέν εἶναι ἡ κατὰ εἰκοσι χρόνια νεώτερη τοῦ Ἀρμάντ, ἡ γυναίκα του, πού ἀναγκάστηκε νὰ τὴ χωρίσει ἐπειδὴ ἄλλαζε, τὸν ἓνα μετὰ τὸν ἄλλο ἐραστή.

Ἀντίθετα μετὰ τὸ Κοινό, ἡ ἐμβρωδὴς κριτικὴ κ' οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι τῆς ἐποχῆς δέχτηκαν μ' ἐνθουσιασμὸ τὸ "Μισάνθρωπο". Ὁ Βολταῖρος ἔγραψε πὼς τὸ ἔργο ἀπευθύνεται σὲ ἀνθρώπους μετὰ πνευματικότητα καὶ ὄχι τὸ μεγάλο Κοινό καὶ πὼς εἶναι πιὸ κατάλληλο γιά διάβασμα παρά γιά ἀνάβασμα στὴ σκηνή. Ὁ Ζάν Ζακ Ρουσὸ κατηγόρησε τὸ Μολιέρο γιὰτὶ παρουσιάζει ἀστείον τὸν ἥρωά του πού, στὴν πραγματικότητα, εἶναι ἓνας ἐντιμος, εὐθὺς, ἀξιοσέβαστος ἄνθρωπος. Τέλος, ὁ Μπουαλό ἀρνιόταν νὰ δεῖ στὸ Μολιέρο τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὸν συγγραφέα τοῦ "Μισάνθρωπου"! Ὁ Σαιντ Μπρέβ ἔγραψε πὼς ὁ ἥρωας τοῦ ἔργου, ὁ Ἀλσέστ, εἶναι ὅ,τι πιὸ εὐγενικὸ καὶ ὑψηλὸ ὑπάρχει στὸ χῶρον τοῦ κωμικοῦ. "Ἐνα βαθμὸ ψηλότερα, καὶ τὸ κωμικὸ παύει νὰ ὑπάρχει, ἐνὼ μπροστὰ μας προβάλλει ἓνα πρόσωπο γενναϊόδωρο, σχεδὸν ἥρωικά τραγικὸ". Τὸ "Θέατρο" ἀξιοποιώντας, κατὰ τὴ συνθήκιά του, τὴν επέτειο τοῦ "Μισάνθρωπου" προσφέρει ἓνα μικρὸ, ἀφιέρωμα στὸ Μολιέρο πού σπατάλησε τὰ 51 χρόνια τῆς ζωῆς του στὸ θέατρο.

Τὸ "Θέατρο" ἀνοίγει τὸ δίπτυχο Μολιερικὸ ἀφιέρωμα μετὰ τὴν ἐξοχὴ ὀμιλία τοῦ παλιῦ φίλου τῆς χώρας μας Ροζέ Μιλλιξ πού 'χε κάνει στὸ τελευταῖο Λογοτεχνικὸ Πρωινὸ τοῦ Κ.Θ.Β.Ε. στίς 12 τοῦ Μάρτη, μετὰ τὸν χαρακτηριστικὸ τίτλο "Ὁ ἀρυτίδωτος Μολιέρος":

Ο ΑΡΥΤΙΑΩΤΟΣ ΜΟΛΙΕΡΟΣ

Μιά πού ἡ σημερινὴ ὀμιλία ὀργανώθηκε μετὰ τὴν εὐκαιρία τοῦ ἀνεβάματος ἀπ' τὸ Κ.Θ.Β.Ε. τοῦ "Δὸν Ζουάν" τοῦ Μολιέρου, νομίζω πὼς εἶναι χρέος μου, ἀρχίζοντας, νὰ ξάρω τὴν ἀξιέταινη πρωτοβουλία τοῦ Σωκράτη Καραντινοῦ νὰ καταπασιεὶ μ' ἓνα ἀρκετὰ δύσκολο καὶ ἀκόμα ἀσυνήθιστο γχείρημα, γιὰτὶ ὁ "Δὸν Ζουάν" ξεχωρίζει περὶγυρα ἀπὸ τὴν ὀπολοῖτη δημιουργία τοῦ Μολιέρου καὶ χρόνια πολλὰ ἡ μᾶλλον αἰώνος συνέχεια, προκάλεσε τὸ δέος. Τέτοιο ἀκριβὸς δέος πού κανένας σχεδὸν δὲν τόλμησε νὰ τὸν ξαναθεάσει κ' εἶτο βάφτηκε στὴ σιοπή, σάν τὸν ὀμόνομο ἥρωα τοῦ ἔργου στὴν τελευταία σκηνὴ πού θάβεται στὰ ἔγκατα τῆς γῆς.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι τὸ ἔργο παίχτηκε μόνο δεκαπέντε φορές ἀπὸ τὸ θέατρο τοῦ δημογροῦ στὴν αἴθουσα τοῦ «Παλαί Ρουαγιάλ» καὶ γιά νὰ γίνει ἡ δέκατη ἔκτη παράσταση θὰ πρέπει νὰ περιμένουμε περίπου δύο αἰῶνες ἴσα με τίς 15 Ἰανουαρίου τοῦ 1847. 15 Ἰανουαρίου, ἐπέτειος τῆς γέννησης τοῦ Μολιέρου, καθὼς σημειώνει κάποιος ὁ Λουί Ζουβέ. Σάν νὰ 'θελαν ἐκείνη τὴ μέρα νὰ κάνουν ἐξίλαστήριο εἰσοφρὰ στὴ μνήμη τοῦ Μολιέρου καὶ νὰ τὸν ζητήσουν συγχώρεση γιά τὴ μεγάλη λησμονία. Ἀλλ' ἡ νεκρανάσταση καὶ πάλι τοῦ "Δὸν Ζουάν" ἦταν ἐφήμερη, γιὰτὶ συνολικὰ ἀπὸ τὸ 1667 ἴσα μετὰ 1947 ὅπου ὁ Λουί Ζουβέ τὸ ξαναζωνάναψε, δὲν μετράει παραπάνω ἀπὸ ἔκατο παραστάσεις, ἐκεῖ πού ὁ «Ταρτούφος» παίχτηκε 2.500 φορές.

Ἀναφέραμε τὸν ἀληθινὸ Ζουβέ πού πέθανε πρὶν ἀπὸ 15 χρόνια καὶ πού τόσο ἔκανε γιά νὰ καθαρῖσει τὸ μολιερικὸ μῆταλλο ἀπὸ τὴν παραδοσιακὴ σκουριά καὶ κατάφερε πολλὲς φορές νὰ τὸ κάνει ν' ἀστράφτει σάν καινούριο, δίχως, ὥστόσο, στὴν περίπτωση τοῦ "Δὸν Ζουάν" νὰ πετύχει ἓνα ἀναμφισβήτητο καὶ ἀναγνωρισμένο ἀπὸ ὄλους ζωνάναμα. Τὸ πολυσυζητῶ καὶ πλούσιο αὐτὸ ἔργο, πού τρεῖς σχεδὸν αἰῶνες εἶχε ἐνθῖσει τοὺς θεατές καὶ τοὺς κριτικούς τῆς Γαλλίας, ἐμελε νὰ δικαιωθεῖ μόνον ἀπὸ τὸ λαμπρὸ δίδωχο τοῦ Ζουβέ, τὸν Ζάν Βιλάρ πού τὸ 1953 μετὰ τὸν ἀέχαστο καὶ μεγάλο Σορανὸν στὸν ἐπίσης σημαντικὸ ρόλο τοῦ Σγαναρέλου κατακέρωσε τὸν "Δὸν Ζουάν" καὶ τὸν ἔκανε ἀληθινὴ θεατρικὴ ἐπιτυχία. Ἡ ἴσα μετὰ παρεξήγηση ὀφειλόταν ἴσως σὸ γεγονός ὅτι δὲν εἶχαν καλὰ-καλὰ χωνέψει τὸ δίδωγμα τοῦ σαιξπηρικοῦ θεάτρο κ' εἶχαν ὄλοιο τοὺς ἀπόρησε μπροστὰ τὸ, ἀσυνήθιστο αὐτὸ κλασικὸ μας θέατρο, μίγμα Ἰταλικῆς μουσικοφονερί, θρησκευτικὸ μυστήριον, ἀνθρώπινο δράματος καὶ κοινωνικῆς σάτιρας, πού συνηθίζον τὸν "Δὸν Ζουάν" τοῦ Μολιέρου. Ἀπὸ τοὺς συγχρόνους μας, τὴν ξεχωριστὴ καὶ κάποιος ἀγρία πρωτοτυπία τοῦ ἔργου, ἴσως τὴν ἔνωσε πιὸ θαθιά ὁ τόσο πρωτότυπος, ἐπίσης, δημιουργὸς Ζακ Ὀντιμπερτί πού χάσασε πρὶν ἀπὸ λίγο. Στὸ θέατρο τοῦ γιά τὸ Μολιέρο γράφει τὰ ἑξῆς:

«Ὁ "Δὸν Ζουάν" δὲν τὸν ἔβρισκε κανένας πεταμένον πάνω στὰ θρανία τῶν γυμνασίων. Εἶναι σάν γάμοις ἰδιαιτότης, παράξενος, ἀνήσυχος. Μὲ μιὰς, οἱ ἱατροφαρμακευτικῆς φάρσες, τὰ μυθολογικὰ κουρουφέλλα, οἱ μεγάλες περιποιημένες τετραγωνικῆς κωμῖδιες, μᾶς ἀφήνουν γιὰτὶ Χαμέντες, ξεπερασμένες... Ὁ "Δὸν Ζουάν" ἀποκαλύπτει ἓνα δουνάρετο σκότος ὅπου διαγράφονται μορφές πού γιά μὴ φορά, μία μοναδικὴ φορά, ἀγγέλλουν τὸ νυχτερινὸ, τὸν μυστικὸ τοῦ ἀστρικοῦ κόσμου. Ἐκεῖ ἀισθανόμαστε νὰ σαλεύουν τὰ μεγάλα

προϊστορικά δῖνα τῶν ἀνθρώπων ὀνειρών: ὁ χρόνος, ὁ πόθος, ὁ φόβος, ὁ θάνατος».

Τὸ ἀσυνήθιστο αὐτὸ πλοῖοισμα τοῦ σκετινοῦ καὶ ὀπερφυσικοῦ στοιχείου, ἡ ἀινιγματικότητα τοῦ ἔργου, ἡ ἀντιφατικότητα καὶ ὁ ἐπαμφοτερισμὸς τοῦ ὀμόνομο ἥρωα, πού πολὸν καιρὸ εἶχαν ἀποθαρρῶναι τὸς σκηνοθέτες, ἴσα-ἴσα, σήμερα τοὺς ἔρχονται σάν δελεαστικὴ πρόκληση γιά δημογρομικὴ ἐρμηνεία. Ἀλλὰ μιὰ εἶναι πάντα ἡ προϋπόθεση τῆς δημογροίας: ἡ ἀγάπη πρὸς τὸ ἔργο. Μᾶς τὰ λέει πάλι ὁ Ζουβέ: «Γιά νὰ ἀνεβάσεις, γιά νὰ παίξεις ἓνα ἔργο, πρέπει πρὶν ἀπ' ὄλο καὶ πάνω ἀπ' ὄλο νὰ πιστεύεις σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Γιά νὰ ἀνεβάσεις τὸν "Δὸν Ζουάν" τοῦ Μολιέρου, πρέπει πρῶτα νὰ πιστέψεις θαθιά, εἰλικρινὰ στὴν μεγαλοφῶνία τοῦ ἀνθρώπου πού τὸ 'γραψε. Πρέπει νὰ πιστέψεις στὴ μεγαλοφῶνία τοῦ Μολιέρου».

Τέτοια ἦταν, τέτοια εἶναι, δὲν ἀμφισβᾶλλω γι' αὐτὸ, ἡ διάθεση τοῦ σκηνοθέτη Σωκράτη Καραντινοῦ καὶ τῶν ἠθοποιῶν συνεργατῶν του, τέτοια εἶναι αἰγούρα ἡ στάση ὄλων μας ἀπέναντι τὸν κουθέντα, τὸν ρῶτησε ἔτσι ὀπως κάνουμε συνήθως, συμβατικὰ καὶ μηχανικὰ, σ' αὐτές τίς συναντήσεις: «Ἐχομε κανένα νέο, Δάσκαλε;». Καὶ ὁ Σασά Γκιτρώ μετὰ τὴν φράση, χρυσὴ φωνὴ τοῦ τῆς ἀπάντησε ἀπλὰ: «Τὸν Μολιέρο, Κυρία μου».

Μιὰ μέρα πού ὀρισκόταν σὲ μιὰ κοσμικὴ συντροφιά ὁ γνωστὸς ἠθοποιὸς καὶ θεατρικὸς συγγραφέας Σασά Γκιτρώ, μιὰ κυρία, γιά ν' ἀρχίσει τὴν κουθέντα, τὸν ρῶτησε ἔτσι ὀπως κάνουμε συνήθως, συμβατικὰ καὶ μηχανικὰ, σ' αὐτές τίς συναντήσεις: «Ἐχομε κανένα νέο, Δάσκαλε;». Καὶ ὁ Σασά Γκιτρώ μετὰ τὴν φράση, χρυσὴ φωνὴ τοῦ τῆς ἀπάντησε ἀπλὰ: «Τὸν Μολιέρο, Κυρία μου».

Πράγματι, ἔχομε τὸ Μολιέρο, τὸν πάντα νέο, ἀρυτίδωτο, ἀθάνατο Μολιέρο πού θὰ μπορούσαμε νὰ ἐφαρμόσουμε γι' αὐτὸν, μετὰ μὴ μὴ μικρὴ ἀλλαγή, τοὺς γνωστὸς στίχους πού ὁ Ἐλληνογᾶλλος ποιητὴς Ἀντρέ Σεγιέ ἀφιέρωσε στὴν ἀειθαλῆ ὀστεροφῶνία τοῦ πρώτου Εὐρωπαίου ποιητῆ, ἠθαστῆ τοῦ Ὀμηρου. Καὶ θὰ λέγαμε μετὰ τὴ σειρά μας: «Τριακόσια χρόνια πέρασαν πάνω στὴν τέφρα τοῦ Μολιέρου, μὰ ὁ Μολιέρος εἶναι πάντα φρέσκος κ' ἐπικαιρὸς». Σάν τὸν Ὀμηρο, μεταφράστηκε σ' ὄλες τίς γλώσσες τῆς οἰκουμένης, σάν τὸν Σαίξπηρ, ἐξακολουθεῖ νὰ παίζειται σ' ὄλο τὰ θέατρα τοῦ κόσμου, ἀπὸ τίς ἐπίσημες σκηνοθετικὲς ἴσα μετὰ τοὺς μαθητικὸς καὶ ἐρασιτεχνικὸς θιάσους. Ὁ Μολιέρος εἶναι νέος σάν τὴν ζωὴ, σάν τὰ νιάτα, σάν τὴν ἀλήθεια. Τὸ πάθος του γιά τὴν ζωὴ ἔσπρησε τὸ ἐλάτριο τῆς καριέρας του ὅπου κ' ἐμψυχώνει καὶ διαπνέει τὴ θεατρικὴ του δημιουργία. Γιὸς ἐσπονο ἐμπόρου πού 'χε ἀποκτήσει τὸ προνόμιο νὰ 'ναι ὁ προμηθευτῆς σὲ ταπεσαρίες τοῦ βασιλιᾶ ὁ Ποκλέν Ζάν-Μπατιστ ἔκανε καλὲς κλασικὲς καὶ νομικὲς σπουδὲς σὸν περίφημο παρισινὸ κολλέγιο τοῦ Κλερμόν πού θὰ κρατούσαν οἱ Ἰησοῦτες κ' ὀπου εἶχε ἐυγενεῖς συμμαθητές, θὰ μπορούσε βασιμῶνα νὰ διαδεχθεῖ τὸν εὐκατάστατο πατέρα του καὶ νὰ κάνει μιὰ ζωὴ ἄνετη, ἀξιοπρεπῆ, ἀστική. Ἀλλ' ὁ νεαρὸς ἔχει μῆσα του ἓνα διαμῶνιο πού τὸν σπρώχνει νὰ σπάσει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ κάθε δέσμευση μετὰ μιὰ τέτοια ζωὴ, νὰ ἐγκαταλείψει τὰ πάντα καὶ νὰ ριχτεῖ στὴν περιπέτεια, στὴν τότε ἀναεπιρεπῆ καὶ οκαυδᾶλθη περιπέτεια τῆς θεατρικῆς ζωῆς. Καὶ ἀρχίζει ἀπὸ τίς περιπλανήσεις τοῦ μουλοικοῦ, 13 χρόνια συνέχεια, σ' ὄλες τίς ἐπαρχίες τῆς Γαλλίας, πρὶν καταχτήσῃ τὸ γέλιο καὶ τὴν εὐνοια τοῦ Βασιλιᾶ κ' ἐπιβληθεῖ, ἀλλὰ μετὰ καὶ πάντα μετὰ χίλιες δυσκολίες, ἀγῶνες καὶ διαμάχες, σὸν παρισινὸ Κοινό.

Στὴν περίπτωση τοῦ Μολιέρου, τὸ πάθος γιά τὴ θεατρικὴ δημιουργία ἦταν πάθος καθολικὸ καὶ ἀπόλυτο πού γέμισε ὀλοκληρωτικὰ τὰ τριάντα χρόνια τῆς σταδιοδρομίας του, γιὰτὶ ὁ Μολιέρος, εἶναι πασιγνωστο, δὲν ἦταν μόνο θεατρικὸς συγγραφέας σάν τοὺς Κορνῆλιο

και Ρακίνα : ήταν ταυτόχρονα και θιασαρχής και σκηνοθέτης και ήθοποιος. 'Ο λαός μας σάν θέλει να πει ότι κάποιος δέν έχει τό πνεύμα της οικονομίας (πού στόν τόπο μου θεωρείται άρετή) λέει ότι «κείαι τό κερύ από τίς δύο άκρες». Κ' η εικόνα αυτή άρμόζει ιδιαίτερα στήν περίπτωση, μιά πού η θεατρική ράμμα τότε ήταν από άναμμένα κερύα και δ θιασαρχής μας μιά μέρα πύρω φυλακή έπειδή δέν είχε χρήματα να πληρώσει τόν έμπορα προμηθευτή κερύων. 'Ο Μολιέρους πού δέν είχε τό πνεύμα της ψυχικής οικονομίας — έκαψε γενναϊόδωρα, από τίς δύο άκρες, τη φλογερή, σύντομη 51 χρονών ζωή του και τίς περιορισμένες δυνάμεις ενός οργανισμού πού γρήγορα προσβλήθηκε από τήν άρρώστεια.

Πραγματικά από τό 1665 — ήταν τότε σαρρανατιών χρονών — μιά σοβαρή πλευριτιδα τόν χτύπησε και τόν άποτράβηξε μήνες από τή σκηνή, ενό πάλευε μέσα στήν τραχεία, άνελετητή πολιτικο - θρησκευτική διαμάχη του «Ταρτούφου» πού κράτησε πέντε δόκκληρα χρόνια — 65 - 69 — ώποια κατάφερε δ Μολιέρους να νικήσει τη λυσοσασμένη αντίδραση τών φανατικών της παντοδύναμης μουσικής «Εταιρίας Παναγιού Μυστηρίου» και ν' άνεβάσει τό έργο του. Τό 1669 δ νικήτής μιά έξαναλημένος Μολιέρους είναι πιά ένα σωματικό έρείπιον. Οί άνήσυχου φίλοι του τόν συμβούλευουν τουλάχιστο να μήν παίζει άλλο, να γράφει μόνο τίς κωμωδίες του, γιατί τά σανίδια θά του καταστρέψουν τελειωτικά τήν έπισφαλή του ύγεια. Τότε διαμαρτύρεται δ Μολιέρους και δίνει τούτη τήν ώραία, θά 'λεγαι ήρωικήν απάντηση. «Μιλάτε σοβαρά; Είναι για μένα ζήτημα τιμής να μήν έγκαταλείψω». «Vous n'y songez pas. Il y a un honneur pour moi à ne pas quitter». Και έξακολουθεί έξη χρόνια ακόμα και να γράφει, και να παίζει και να διευθύνει τό θιασό του. 'Αλλά η άρρώστεια όλο και προχωρεί, θίχει, έχει πυρετό, αδυνατία, κάνει αιμοπτώσεις, τό κερύ σχεδόν κατακάηκε και όταν, καθισμένος στήν πολυθρόνα του 'Αργκάν, φορώντας φορδεϊά ρόμπα και παντόφλες, δίχως τό στενό justaucorps, τήν πνιχτή περρούκα, χάρη σ' αυτές τίς συγκινητικές ζαβολίες, καταφέρει να κινητοποιήσει τίς τελευταίες του δυνάμεις για να παίζει τόν «Κατά φαντασίαν άσθενή», φεύ, δ Μολιέρους δέν είναι κατά φαντασίαν άσθενής, αλλά κυριολεκτικά έτοιμόθάνατος. 'Όμως — και έπειδή δ μουσικός Λουλλί, δ τέως συνεργάτης του, του υπέκλεψε ύπουλα τήν έννοια και τήν προτίμηση του Βασιλιά και δέν μπορεί να βασιστεί στήν συνθησίομένη βασιλική έπιχορήγηση, ενό έκανε για τήν παράσταση πολλές δαπανηρές σκηνικές άνακαινίσεις — πρέπει άπωσθήποτε να παίζει, να παίζει, για να έσορρηθη δ προύπολογισμός του θιάσου. Πρεμιέρα, δεύτερη, τρίτη παράσταση του «Κατά φαντασίαν άσθενή». 'Η κατάσταση του Μολιέρους όλο και χειροτερείνει. Τό πρωί της τέταρτης παράστασης οί καταρρομαγμένοι δικού του τόν ίκευόσθη να κάνει άργία τό θράδυ. 'Η απάντησή του είναι έξ ίσου δμορφη κ' ήρωική μέ τήν πρώτη, ίσως και πιο δμορφη γιατί έμπνέεται από τη θιασαρχική του εθύνη και άλληλεγγυή και τη φροντίδα τών πιο φτωχών συνεργατών του. «Vous n'y pensez pas il y a 50 pauvres gens qui attendent arde la recette pour vivre». Μιλάτε σοβαρά; 'Εχομε ενό 50 φουκαράδες πού περιμένουν από τίς εισπράξεις για να φάνε. Παίζει τό θράδυ σχεδόν στο τέλος του έργου, ενό χορεύει στο εύτραπέλο μπαλέτο της Ιατροφαρμακευτικής τελετής, μιά σύσπαση στραβώνει τό πρόσωπό του. Τόν μεταφέρουν βιαστικά στο σπίτι του όπου λίγες ώρες ύστερα μιά άιαιη αιμόπτυση σθώνει για πάντα τήν άναπνοή και τη φωνή του μαρτυρικού ήθοποιού. 'Η εκκλησία άνήθηκε ως του προσφέρει τήν τελευταία πνευματική της συμπαράσταση και μόλις και με τη βία θά έπιτρέψει να τόν θάψουν χριστιανικά αλλά νύχτα κρυφά, σχεδόν παράνομα. 'Ο Μολιέρους σκοτώθηκε για να έξασφαλιστεί τά ειατήρια, πέθανε σάν ήθοποιός και θιασαρχής, όπως έζησε, δηλαδή γενναϊόψυχα και έντονα.

Αυτό τό δόκκληροτικό, σχεδόν άπελπισμένο και δίχως ψυχική τοιγούνα δόσιμο από φθώρα, αυτή η άρχοντική σπατάλη, ήταν κ' η ψηλότερη έκδήλωση του πάθους του Μολιέρους για τή ζωή. Γιατί, καθώς πιστεύω ακράδαντα, όποιος αγαπάει άληθινά κ' έντονα τή ζωή δέν μπορεί παρά να 'ναι πρόθυμος να χάσει τη δική του σ' ένα πάθος, σε μιάν ύπόθεση, σε μιά δημιουργία και αντίθετα, δ ψυχικά τοιγούνης πού εροδεύει με τό σταγονόμετρο τίς δυνάμεις του, δέν αγαπάει άληθινά τή ζωή και, καθώς λέει τό Εόγγαγέλιο,

αυτός δέν τή σώζει, τήν χάνει τήν ψυχή του.

Λέει κάποιος δ Νίτσιε : «Είναι φώς φανερό ότι τό κυριότερο πράγμα και στόν ουρανό και πάνω στή γή είναι να ύπακούει κανέναν έπιμονα και πάντα πρός τήν ίδια κατεύθυνση : Μέ τόν καιρό άπ' τήν ύπακοή αυτή θγαίνει κάτι πού γι' αυτό ν' άξίζει δ κόπος να ζήσ πάνω στή γή : όπως λ.χ. η άρετή, η τέχνη, η μουσική, δ χορός, τό λογικό, τό πνεύμα, κάτι πού να μεταμορφώσει τή ζωή, κάτι τι τό λεπτεπιλεπτό, τό τρελλό ή τό θείο». 'Ο 'Αλμπερ Καμύ πού άναφέρει τό γνωμικό αυτό του Νίτσιε παρατηρεί : 'Τό να ύπακούει στή φλόγα είναι ταυτόχρονα δ, τι πιο εύκολο και δ, τι πιο δύσκολο». 'Η περίπτωση του Μολιέρους άποτελεί, νομίζω, τέλειο παράδειγμα της ύπακοής στή φλόγα της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Και στήν περίπτωση αυτή εφαρμόζεται περίφημα η περιγραφή της μοίρας του ήθοποιού πού δ Καμύ, δ φονατικά θεατρόφιλος Καμύ, τήν προσάλλει στο «Μόθο πού Ίσιουρος» σάν μιά από τίς δύο - τρεις προνομιούχες λύσεις προσωπικής σωτηρίας στο μοναδικό σοβαρό φιλοσοφικό.



'Ο ίδιος δ Μολιέρους στο ρόλο του 'Αλ-σέστ, Φιλέντ, δ Αά Τοργιέρ. (Πράξη Α' σκηνή 1η). Γκαβριόλα του Σωβέ για τήν έκδοση του "Μισάνθρωπου" του 1682. Βιβλιοθήκη της Κομεντί Φρανσέζ.

κό πρόβλημα πού είναι, λέει, τό πρόβλημα της αυτοκτονίας, «Τό βασίλειό των ήθοποιού, γράφει δ Καμύ, είναι τό φθαρτό. 'Απ' όλες τίς δόξες, καθώς ξερούμε όλοι, η δική του είναι η πιο έφημερη. Διαθέτει τρεις ώρες για να είναι πού 'Ιάγος ή 'Αλκηστη ή Φαίδρα ή Γκλώστερ. Σ' αυτό τό σύντομο πέρασμα, τούς γεννάει και τόσους θανάτους, πάνω σε πνήνη τετραγωνικά μέτρα από σανίδια. Διασχίζοντας έτσι τούς αιώνες και τά πνεύματα, μμούμενος τόν Ιδεατό και τόν πραγματικόν άνθρωπο, πλησιάζει ένα άλλο πρόσωπο του παράλογου : τόν ταξιδιώτη. Σάν τόν ταξιδιώτη, δ ήθοποιός κάτι έξαντλεί και έξαναφεύγει άδιάκοπα. Είναι δ ταξιδιώτης του χρόνου και άν είναι άνάμεσα στους καλύτερους, δ κατατρεγμένος ταξιδιώτης τών ψυχών... Πώς η 'Εκκλησία μπορούσε να μη καταδικάσει μιά τέτοια ύποκριτική άσκηση; 'Αποδοκίμασε (σ' αυτήν τήν τέχνη) τόν αρετικό πολλαπλασιασμό τών ψυχών, τήν κραπάλη τών συγκινήσεων, τη σκανδαλώδη φιλοδοξία ενός πλάσματος πού δέν άρκείται να ζή μιά μοναδική μοίρα και ρίχνεται σ' όλες τίς άκολασίες... 'Η 'Εκκλησία κάκιος σ' αυτούς τήν άγάθη του παρόντος και τό θρήμαθο του Πρωτά πού άποτελούσε άρνηση δόκκληρης τής διδασχής της. 'Η αλωνιότητα δέν είναι παιγνίδι... 'Αλλά λέει δ Νίτσιε «Αυτό πού 'χει σημασία δέν είναι η αιώνια ζωή παρά η αιώνια ζωρότητα». Οί τότε ήθοποιόί έξεραν δ τι ήταν άφορμίοι. Μέ τό να μπουδ στήν καριέρα αυτή, διαλεγανε τήν Κόλαση. Κ' η 'Εκκλησία διέκρινε σ' αυτούς τούς χειρότερους έχθρούς της. Μερικοί λόγοι άνανα-

κούδν. «'Επιτρέπεται η 'Εκκλησία ν' άρνηθεί στο Μολιέρους τήν ύστέρη πνευματική βοήθεια;». 'Ισα - ίσα, σωστό ήταν και κυρίως για κείνον πού πέθανε πάνω στή σκηνή η άποτελείωσε (κάτω από τό μακιγιαζ) μιά ζωή δλόκληρη άφιερωμένη στο σκόρπισμα της...

«'Όσο περισσότερες διαφορετικές ζωές έζησε τόσο καλύτερα τίς άποχορίζεται». 'Ερχεται δ καιρός πού πρέπει να πέθανει, ν' άποχαιρέτησει και τη σκηνή και τόν κόσμο. 'Ο, τι έζησε είναι μπροστά του. Βλέπει καθαρά. Αισθάνεται τό σπαραχτικό και τό άναυτικατάστατο αύτηνης τής περιπέτειας. Ξέρει και μπορεί τώρα πιά να πεθάνει. 'Υπάρχουν γηροκομεία για γερο - ήθοποιούς».

'Ε, λοιπόν, κ' ακόμα άν ύπήρχαν τέτοια γηροκομεία στόν καιρό του Μολιέρους, δ έξουθενώμενος κωμικός μας δθ θα γνώριζε αυτό τό είδος ψυχικού θανάτου, γιατί, με τό φθοροπύο του πάθος, φρόντισε να μη φτάσει στή συνταξίμη ηλικία.

'Αλλά και άν ακόμα η βιογραφία του Μολιέρους μας ήταν έντελώς άγνωστή, πάλι τό έργο του θά 'ταν άρκετό για να πληροφορηθούμε τό πάθος του για τή ζωή, σ' όλες τίς έκδηλώσεις της: κίνηση, γέλιο, χαρά, εύτυχία. Είπα : κίνηση και γέλιο. Πρέπει να ύπενθυμόσουμε έδώ ότι άνάμεσα στά εικαστικού έργα πού δημιούργησε δ Μολιέρους σε λιγότερα από είκοσι χρόνια, σκαρώνοντας μερικά σάν τόν «Ντόν Ζουάν» σε δεκαπέντε μέρες μέσα, ένένα μόνο είναι οί λεγόμενες σοβαρές ψυχολογικές και κοινωνικές κωμωδίες, όπως δ «Μισάνθρωπος» πού γιορτάζουμε φέτος τά τριακόσια του χρόνια και τό ύπόλοιπο μολιερικό έργο άποτελείται ή από έξακρατοικές φάρσες κληροδοτημένες από τό Ιταλικό θέατρο ή από τήν παλιά λαϊκή μεσαιωνική γαλλική (gauloise) παράδοση, μιά φλέβα πού δέν θά πάψει ποτέ να τρέχει μέσα τού ακόμα και στα πιο σοβαρά έργα ή από κωμωδίες - μπαλέτα με τραγούδια και χορούς, σάν τόν «Αρχοντογιορτιάτη», γραμμένες για τη διασκόπηση του βασιλιά ή ακόμα από κωμωδίες έντριγκας όπου κυριαρχεί η δράση, σάν τόν θαυμάσιο «Αμφιτρόνας» ή τίς νόστιμες «Πανουργίες του Σκαπέν». Χάρη στήν προπολεμική προσπάθεια του σπουδαίου σκαπανέα και άνανεωτή του γαλλικού θεάτρου Ζάκ Κοπά κ' έπειτα του Ντυλέν, όλες αυτές οί φάρσες και ντιθερμιόντα του Μολιέρους έχουν άναυρηθεί από τη περιφρόνηση όπου είχαν πέσει και σήμερα θαυμάζουμε πολύ, σ' αυτά τά έργα, τήν έξίσαια λυρική φαντασία και τόν άγάλαντο μπουφφονικό οίστρο, και πιο γενικά τη θεατρικότητα του Μολιέρους πού γενιές και γενιές οί προκάτοχοί μας δάσκαλοι τήν είχαν θυσιάσει στο ήθικό και ψυχολογικό περικείμενο.

'Ο ίδιος δ κωμικός και ήθοποιός η μάλλον δ μεγαλοφυής αυτός μίμος, ξερούμε, ότι ήταν όλο κίνηση πάνω στα σανίδια. Κατέφθανε στή σκηνή, με τά πόδια άνοικτά, όπως δύοίμοι αιώνες ύστερα, δ άλλος μεγαλοφυής μίμος και φαρσέρ δ Τοάρλο Τσαπλίν, δ άθάνατος κιάλας Σαρλώ. Τό παίξιμό του, έτσι μόν τό περιγράφει σύγχρονος του Μολιέρους : «τά πάντα μέσα του μιλούσαν, μ' ένα θήμα, με μιά ματιά, μ' ένα κούνημα τό κεφαλιού έδινε να καταλαβαίνουν περισσότερα πράγματα άπ' όσα δ μεγαλύτερος λογάς δέν θά μπορούσε να πει σε μιάν ώρα». Σάν τό δάσκαλό του τόν ζκαραμούς, φορούσε μαύρα πικνά μουστάκια πού πέφτανε δεξιά κ' άριστερά στα μάγουλά του, άκριβώς όπως τά είδαμε στόν άληθινόστο Σορσάν στο ρόλο του Σγανάρελου του «Δόν Ζουάν». Και για να πετύχει να προκαλέσει συστηματικά τό γέλιο με τό δμοιόμορφο ρόλο του πού ήταν πάντα ρόλος άναπροσαρμοσμένου άνθρωπιού, γελασμένον, δυστυχισμένον άνθρωπιού, είχε καθιερώσει ένα άλύγιστο άπότομο θάδιμα (saccadé), ένα συνεχή λόξυγχα, μάτια γουρλωμένα και σαχλά δάκρυα. Τέτοιος ήταν δ άεικίνητος κ' άστεϊός ήθοποιός Μολιέρους. Τό πάθος του για τή ζωή θά τό διαπιστώσουμε τώρα και στα πρόσωπα και στίς καταστάσεις του έργου του.

Δυό κατηγορίες προσώπων στίς κωμωδίες του μας δείχνουν τήν προτίμηση και τη στοργή του Μολιέρους για δ, τι είναι πιο ζωντανό, φρέσκο, πηγαίο, χυμώδες, μέσα στόν άνθρωπο και στή κοινωνία. Τέτοιος είναι οί λαός. Βέβαια, δ αστός Μολιέρους άντίλε τό κυριότερο θεατρικό υλικό του από τή σύγχρονη γαλλική άστική οικόγένεια και κάνει γι' αυτή τή πάνω στή σκηνή δ, τι τήν ίδια εποχή δ Θράνς Χάλες κ' δ Ρέμπραντ κάνανε πάνω στους πίνακές τους για τήν δλλανδέζικη άστική τάξη. 'Όμως οί λαός κάνει τήν έμφά-

νισή του, έπαι και παροδικά, στις κωμωδίες του Μολιέρου, κυρίως ο λαός της ύπαιθρου που 'χε την ευκαιρία να τον γνωρίσει από κοντά ο νεαρός θιασάρχης του «Διάσημου Θεάτρου» τα δεκαετία χρόνια όπου έκανε περιουσίες στις νότιες και δυτικές επαρχίες της Γαλλίας. Στόν «Κύριο ντέ Πουρζωνιάκ» ένας χωρικός, μία χωρική εμφανίζονται και εξαφανίζονται άμείσως από τη διαούνη του γιατρού που 'ρθαν να συμβουλευτούν, ενώ στο «Σχολείο Γυναικών» ο 'Αλαιν και η Ζωρζέτ υπηρετούν τόν Κύριο ντέ Λά Σούς, αλλά στην ποαματικότητα την νεαρή άφεντικιά τους τήν 'Αγνή και στόν «Ζώρς Νταντέν» ο Λουμπέν που είναι στην υπηρεσία του Κλεισάνδρου παίζει αρκετά σημαντικό ρόλο στη θεατρική 'ράση. 'Αλλά ποιανού οι χωρικοί δεν είναι τόσο άληθινοί, ζωντανοί κι άνάγλυφοι όπως είναι στό «Δόν Ζουάν» ο Περρό και η Καρλότα που ο Μολιέρος τους παρουσιάζει όχι στην πόλη όπως συνήθως και λίγο πολύ μασταρωμένους από τήν άστική ζωή, αλλά στό φυσικό χωρικό τους περιβάλλον και τούς θέζει και μιλάνε τή νότιμη τοπολαλία τής 'Ιλ - ντέ - Φράνς που τή σημειώνει με φωνητική ορθογραφία ο συγγραφέας «καλό παράδειγμα, καθώς λέει ο 'Αντιμερτί, στενογραφία έκ του φυσικού, διασκευασμένη από λόγιο» — κι άς πέφτει ή 'Ιλ - ντέ - Φράνς κάπως μακριά από τή Σικελία όπου υποτίθεται πως παίζεται τό έργο.

Όμως μέσα στόν γαλλικό άστικο οταγογενειακό κόσμο άκούγεται και μία ραμαλία λαϊκή φωνή που φαίνεται ότι ο Μολιέρος τη συμπάθεσε ιδιαίτερα : έννοή τις περιφημες, γεμάτες ύγεια, κέφι και ζωντάνια υπηρετρίες και συμπεριτερες τών κωμωδιών του. Πάντα ή φωνή τους, φωνή αρκετές φορές θαρραλέα, άν όχι αούθάδης, είναι ή φωνή τής λαϊκής λογικής που κοροϊδεύει κάθε υπερβολή και γελάει με τις διάφορες τρέλλες άφεντικών τους : έτσι ή Νινώλ με τήν άριστοκριτική μανία του κυρίου Ζουρναίν του «Αρχοντοχωριάτη», ή Ντοριν με τήν τυφή θρησκόληπη άφέλεια του 'Οργκον, ή Τουανει με τό δθηθεν άρρωστο άφεντικό της και με τούς άπατεώνες τής Ιατρικής. Και δεν κοροϊδεύουν μόνο : με τήν έμφυτή τους γυναικεία πονηριά και κατασώσωση, πολλές φορές, παίζουν εύεργετικό ρόλο, σώζουν τήν οικογενειακή κατάσταση, φωτίζοντας τά τυφλωμένα άφεντικά τους, ξεσκεπαζοντας τούς άπατεώνες, βοηθώντας άποτελεσματικά τις δυνάμεις τής ζωής. Οι δυνάμεις τής ζωής είναι τά δροσερά νάτα και τά νιατα τ' άγαπάει ο Μολιέρος με έκδηλη στοργή. 'Η στοργή αυτή τον κάνει μάλιστα σχεδόν δργισμένο έναντίον τών μεγάλων, κάθε φορά που ή εύτυχία νέων ανθρώπων άπειλείται από τόν έγωισμό ή τόν άπολυταρχισμό τών γονέων ή κηδεμόνων. 'Αλλωστε όταν στις κωμωδίες του οι νότι συγκροούνται με τούς μεγάλους, κάθε φορά τά νιατα έχουν δικαιο και νικάνε. 'Ιδιαίτερα οι κόλετες ζέσουν να παλεύουν για να προοτατεύουν τήν εύτυχία

τους και να πάρουν τόν καλό τους που άγαπάνε και τόν διαλέξανε μόνες τους κι όχι τόν ήλικιωμένο κι άπασιο γαμπρό που θέλουμε να τούς επιβάλουμε. Και σ' αυτό τόν άγώνα οι νέοι έχουν συμμάχους τις έξυπνες και δραστήριες υπηρετρίες σάν τήν Νικόλ και τήν Τουανέτ. Και άφου οι έρωτευμένοι ξεπεράσουν τά έμποδια και τις έναντιότητες, τελειακά ματαιώνεται «ή με τό ζόρι παντρεία» και στό τέλος του κάθε μολιερικού έρωτος θριαμβεύει ο παντοδύναμος νεανικός Έρωτας και, με τις δύο σημασίες τής λέξης, στεφανώνεται.

'Εκει θρικόεται τό μυστικό τής έπιτυχίας του Μολιέρου στός νέους ανθρώπους : τόν γνώθουν φίλο και σύμμαχο τους. Στά ποιητικά άπομημονεύματα της που δημοσιεύει τόρρο μία συνηγεία και στενή φίλη του Λουί Ζουβέ, διηγείται ότι μία μέρα, ένένα χρονών κοριτσάκι, κατέβασε από τήν οικογενειακή βιβλιοθήκη τά 'Απαντα του Μολιέρου. 'Επεσε πάνω σε μίαν εικόνα που παρίστανε ένα λεπτό και νόστιμο γυναικάκι που τού έκανε κορτε ένας περασμένης ήλικίας γκριζομάλλης άντρας. Τό κοριτσάκι σκέφτηκε : «'Ας διαβάσουμε, άς διαβάσουμε γρήγορα τις περιπέτειες του κακόμοιρου αυτού παιδιού». Και ή μικρή Μαντελέν διαβάει, διαβάει μονορούφι, χαίρεται τή χαριτωμένη παλιά τοπολαλία τών 'Αλαιν και Ζωρζέτ, γελάει με το οχλαστικό τιτλομανή άπό 'Αρνόλφ ντέ Λά Σούς, συγκινείται μαζί με τήν εοιασθητή 'Αγνή που πεθανε τό γατάκι της, ένθουσιάζεται σιγά - σιγά, σηκώνεται, διαβάει δυνατά, άπαγγέλλει, κάνει ύποκλίσεις μπροστα στην πολυθρόνα σάν να ήταν ο 'Αρνόλφ, παιζει και διασκεδάζει μόνη της ένα άπόγευμο δλόκληρο. Συνεπαρμένη από τή δροσερή ζωντάνια του πρώτου νεανικού άριστοεργήματος, του Μολιέρου, ή μικρή Μαντελέν 'Οζεράι Έκανε μόνη της, ένένα χρονών κοριτσάκι, τήν πρώτη πρόβα του ρόλου της ένένου 'Αγνης στό «Σχολείο Γυναικών», που έπρόκειτο να τής τόν διδάξει μ' άδέχαστο τρόπο τό 1936 ο Λουί Ζουβέ.

Και μία που ή αντίδραση (εδώ μπορούμε κάλλιστα να μιλήσουμε για μούρη αντίδραση) τόν άνάγκασε να κάνει ύπομνηση πέντε χρόνια άσπου να μπορούσε να ξαναεμφανιστεί τό '69 τόν «Ταρτούφο» του — και περιμένοντας, όχι με σταυρωμένα τά χέρια, έν τό μεταξύ, έγραψε κι άνέθεσε ένένα άλλα έργα — τό '65 θρικόει μίαν άλλη ευκαιρία — τό καλό τό παλληκάρι ζέρει κι άλλο μονοπάτι — να ξαναεπιτήρησει τή θρησκευτική ύποκρισία στην πέμπτη πράξη του «Δόν Ζουάν» έκεί όπου ο Δόν Ζουάν από άπορτοουσιασμό και συμφέρον φέρεται ως «αυλικός Ταρτούφος», συνέννοος του «Κληρικού Δόν Ζουάν» που είναι ο Ταρτούφος». 'Εκει φαίνεται καθαρά πως ο Μολιέρος δεν δέχεται περισσότερο τή ζαβολιά του άθεου από εκείνη του πιστού. Κ' ίσως ή νέα αυτή έπίθεση μας έξηγει γιατί τό έργο που τόληψε να αντίμετωπίσει και πάλι τή γνωστή αντίδραση, δεν παίχτηκε παρά μόνο δεκαπέντε φορές. Θά

έγινε κάτι σάν οργανωμένο σαμποτάζ. Μία φορά ή διπλή αυτή καταδίκη του τής ζαβολιάς δεν έλασε νομιμό τίποτε από τήν επικαιρότητα της γιατί ζαβολιάρδες δυστυχώς υπάρχουν και μέσα κ' έξω από τήν 'Εκκλησία, υπάρχουν σ' όλες τις κοινωνικές καταστάσεις και σ' όλα τά διαδοχικά καθεστώτα και κόμματα.

'Ο Μολιέρος λοιπόν άγαπάει τή ζωή, άγαπάει τόν άνθρωπο, τόν άνθρωπο, όμως που 'χει έμπιστοσύνη κ' έλπίδα, αλλά τόν θέλει γνήσιο κι άληθινό. 'Απεχθάνεται ο Μολιέρος κάθε μορφή ψευτιάς και ζαβολιάς, άρχίζοντας από τό γυναικείο ανομιμισμό και τόν άντρικό άρχοντοχωριατισμό και φτάνοντας στην θρησκευτική ύποκρισία των έπαγγελματιών τής εοσέβειας που τήν χτύπησε με άνελετη κι άληγομνητη θιασότητα. Καλά - καλά δεν έβρουμε από που ζεστρώσε ο Μολιέρος τό κύριο όνομα Ταρτούφος, κι όμως κατάφερε να στήσει ένα τόσο μνημειώδες σύμβολο ύποκρισίας που ο Ταρτούφος έγινε κ' έπιβλήθηκε άνα όνομα - έπιθετο σ' όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Τό μεγαλειώτο Τό Κομικό μας έγκυεται στό γεγονός ότι πράγματι ένά είναι ο μόνος από τούς κλασικούς μας θεατρικούς που περιγράφει με ρεαλισμό τούς σύγχρονους συναθρώπους του, έκεί που ο Κορνήλιος και ο Ρακίνας άσολογούνται με τόν αιδώνιο άνθρωπο έκτός χρόνου και τόπου, ο Μολιέρος κατάφερε να δώσει στην άκριβή κοινωνική παρατήρηση του καιρού του καθολικής, πανανθρώπινης, πάντα έπικαιρες διαστάσεις και προεκτάσεις.

Βέβαια ή γελοία στάση του άστου κυρίου Ζουρναίν που πιστεύει ότι όλα άγοράζονται με τό χρήμα, άκόμα κ' οι κάλοι τρόποι, ή μόρφωση κ' ή ύπόληψη, ή περατώδης στάση του 'Αριαγκόν, του 'Εξηναβελώνη που ή φιλαργυρία του τόν κάνει άπάνθρωπο και τόν άποστερεί σιγά - σιγά από τό καθετί και στό τέλος κι από τό θησαυρό του άκόμα, είναι στάσεις συνδεμένες με μία κοινωνία όπου ή βασιλεία του χρήματος θρικόεται σε άνοδική περίοδο και που ή άχρηστευμένη πιά άριστοκρατία, τό θλέπουμε πολύ καλά στόν Δόν Ζουάν, περνάει μία θαθεία οικονομική κρίση, διαισωμένη καθώς είναι μεταξύ του παλιού φευδαρχικού ίδεοδους τής τιμής και του νέου άστικού τής παραγωγικότητας και τής δράσης. Κ' έτσι ο Δόν Ζουάν μί μπροστά πια να πολιορκεί κάστρα, διαχετεύει τήν έπιθετικότητα του στο να πολιορκεί συναισθηματικά και σωματικά γυναικεία κάστρα. 'Ισως ή Μολιερική σάτιρα να χάσει τήν επικαιρότητα της σε μία κοινωνία άπαλλαγμένη από τή χρηματική τυραννία. 'Αλλά δεν φτάσαμε, δεν φτάσαμε άκόμα δλοι οι άνθρωποι σ' αυτό τό σημείο. 'Όσο για τόν άρχοντοχωριατισμό, έχω τήν έντύπωση ότι τό ξεριζώμα του θ' άργήσει άκόμα περισσότερο, τόσο είναι δυνατή στόν άνθρωπο ή μανία τής έπίδειξης. 'Αρκει να άντικαταστήσουμε τις πλουσιοπάροχες δεξιότητες του κυρίου Ζουρναίν με τά σημερινά έπιδεικτικά κοκταίρης και τήν πολυτελή άμαξά του με τής Ρόλς - Ρόυς τελευταίου τύπου, για να φανεί ή κωμωδία σά γραμμένη για τόν καιρό μας, για να γοητεύει άκόμα μία φορά ο άρτυδίωτος Μολιέρος.

Σάν είμαστε μαθητόδια του δημοτικού σχολείου, στη Γαλλία, ο δάσκαλος μας έμαθε μία μνημοτεχνική φράση που να βοηθήσει τή νεαρή μας μνήμη να συγκαταήσει τά όνόματα τών πιο γνωστών συγγραφέων του κλασικού αιώνα: Corneille, Racine, La Bruyere, La Fontaine, Moliere και άποστηθήσαμε : «Corneille perchée sur la Racine de la Bruyere Boileau (boit l' eau) de la Fontaine Moliere».

Ξανασκέφτομαι τούτη τή στιγμή τή μαθητική αυτή άνάμνηση και τις δύο τελευταίες λέξεις από τό λογοπαίγνιο. Λά Φονταίν είναι ο μυθογράφος άλλα και ή πηγή, ή Φουντάνια, καθώς λένε στην Κύπρο. Κι ο νοός μου πάει στο μνημείο που στήσανε τόν περασμένο αιώνα στο Παρίσι, στην όδο ντέ Ρισελιέ, κοντά στο σπίτι όπου σύμφωνα με τήν παράδοση έξέπνευσε ο ήρωικός ήθοποιός. Τό μνημείο αυτό λέγεται άκριβώς «'Η Πηγή Μολιέρου» και παριστάνει στη μέση τόν Κομικό συγγραφέα, στα δεξιά και άριστερά τά δύο άγάλματα τής Σοβαρής Κωμωδίας και τής 'Αστίας Κωμωδίας. Πράγματι εξακολουθεί και τρέχει και μας δροσιζει και έμψυχώνει μαζί, τό γάργαρο χαρούμενο νερό του μολιερικού Έργου. Για μίαν άκόμα φορά άς προστρέξουμε σ' αυτή τήν άνεξάντητη πηγή ζωής, άλήθειας και άγάπης, στην αιδώνιο πηγή τής 'Ηθης που λέγεται Μολιέρος.

ROGER MILLIEX

'Ο Μολιέρος συνήθιζε να διαβάει πάντοτε τα έργα του πρώτα στην πιστή μαγείρισά του. Οι αντιδράσεις της τού ήταν πολύτιμες. Άραγε, είχε παραλείψει να της διαβάσει τόν "Μισάνθρωπο" που τόσο δεν άρεσε από μεγάλο κονό;



ΔΑΣΚΑΛΟΣ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΑΣ

‘Ολοκληρώνουμε το δίπτυχο ἀφιέρωμα στο Μολιέρο με την εξαιρετικά καταπομπιστική έμψυχα του Ιστορικού μας Γιάννη Σιδέρη για το τί χρωστούμε το Νέο Έλληνικό Θέατρο στο Μολιέρο, που στάθηκε — μαζί με τον Σαίξπηρ — ένας άξιος Δάσκαλός του:

“Όταν, σέ λίγο, θά μ’ άκούτε ν’ άραδιάζω τόσα λόγια, θά δυσκολευτείτε, θέβαια, νά πιστέψετε πώς ώς τίς τελευταίες τάξεις του Γυμνασίου ήμουνα... θραδύγλωσσος! Τότε για πρώτη φορά, άκούσα στο θέατρο τή Μαρίκα Κοτοπούλη. ‘Η άλημονήτη μητέρα-τροφός του θεάτρου μας, μου ‘κανε τότε έντύπωση, μου ‘δωσε τόση ένθάρρυνση με την έξοχη όμιλία της, ώστε τό ‘θαλα πείσμα νά μπορέσω νά μιλήσω κάποια φορά σάν κ’ ‘Εκείνη! Τούτο, φυσικά, ήταν άκατόρθωτο. Μέ βοήθησε όμως νά κερδίσω μία όχι θραδύγλωσση όμιλία. Καί σά γιά ν’ άναπληρώσω τό χαμένο καιρό, ρίχτηκα νά μιλάω δημοσία πολύ διά ζώσης ή άπό τό Ραδιόφωνο, στην ‘Αθήνα ή σ’ άλλες πόλεις. Τήν τύχη, ώστόσο, νά έμφανισθώ μπροστά σέ Κοινό μέ τό Χριστόφορο Νέζερ, τόν έξοχο πρωταγωνιστή, δέν τήν είχα δοκιμάσει καί χαρεί ποτέ. Εύχαριστώ θερμά τόν ‘Ομιλό σας πού ‘γινε αΐτια γι’ αυτό. Τό θέμα μας θά ‘ναι λοιπόν ο Μολιέρος’ όχι ή ζωή του, ή ποίησή του κ’ ή μεγάλη του θεατρική άξία, παρά τό τί πρόσφερε στο θέατρό μας εκείνος. Τό Νέο Έλληνικό Θέατρο είναι κάπως ή περιοχή μου κ’ ή θέση μου γιά νά θλέπω τά γύρω μου γεγονότα. Τό Νέο Έλληνικό Θέατρο άρχίζει, καθώς ξέρετε, νά ζή μέσα στην προετοιμασία του μεγάλου Εικοσιένα. ‘Ο,τι γίνεται τώρα στην ‘Ελληνική Σκηνή, ξεκινάει άπό τότε. Οι άμμοσι πρόγονοί μας προετοιμάζανε την έθνική μας έλευθερία καί με τή θεατρική τέχνη. ‘Αγαπήσανε τους μεγάλους θεατρικούς συγγραφείς της Εύρώπης καί ζήτησαν άπό κείνους βοήθεια, γιά νά συγκροτηθούν πνευματικά. Οι πρώτοι μας άρα δάσκαλοι γιά τό θεατρικό μας πολιτισμό ήταν ο ‘Αλφίερί, ο φιλογερός φιλελεύθερος, ο γλυκόκαλος Μεταστάσιος, άργότερα ο Σίλλερ, ο Σαίξπηρ, ο Βίκτωρ Ουγκώ. Ποτέ δέν έδειξε τό Νέο Έλληνικό Θέατρο καθυστέρηση καί πάντα σπεύδει νά βρεί τό καινούριο καί τ’ όμορφο’ ξέρει νά κορφολογεί τά καλύτερα άνθή της Τέχνης του Διονύσου!

‘Αν είχαν οι Τούρκοι θέατρο, μπορεί κάτι νά γινόταν, τό θεατρικό, καί γιά μας—στά χρόνια της δουλείας’ αλλά δέν είχαν μόνο πού μας έμποδίζανε μέ τήν παρουσία τους στα έδάφη μας νά πλάσουμε τόν καινούριο δικό μας πολιτισμό καθώς είχε άρχισι νά γίνεται ήδη στην Εύρώπη. ‘Ο λαός μας ζούσε μέσα στό σκοτάδι, αλλά καί πάλι δέν έμεινε τελείως πίσω. Μέσα στη σκλαβιά, έπλησε τά δημοτικά του τραγούδια τά ζακουστά’ τά δημοτικά μας τραγούδια καί τή μεγάλη Ποίηση, τό Σολωμό! Πολύ ναρίς, μέσα άπ’ τή μαύρη ζωή της δουλείας, όσοι μπορούσαν εφεύγανε καί πηγαιναν στην Εύρώπη σάν έμποροι ή επιστήμονες. Αυτοί γνωρίσανε στό έθνος μας, μέ τίς μεταφράσεις τους, τό πώς του ερωπαϊκού πνεύματος, αυτοί μας γνωρίσανε καί μέ τό Μολιέρο, τόν πιο παλιό δάσκαλο του Νέου Έλληνικού Θεάτρου.

Πολλά έχει προσφέρει στο θέατρό μας ή Γαλλία. ‘Όταν παράγινε ή προσήλωσή μας προς τά γαλλικά πρότυπα, θγήκε ο Ξενοπούλος τή θραδία πού πρωτοπαίχτηκαν οι ‘Βρυκόλακες’, στα 1894, καί τόνισε πώς ή ‘Ελλάδα ήτανε πνευματική έπαρχία τής Γαλλίας. ‘Ο Μολιέρο όμως άνήκει στο πιο έλεκτό τμήμα της γαλλικής προσφοράς! ήρθε σέ μία εποχή πού τόν είχαμε άνάγκη καί βοήθησε τά πρώτα ήθηματα του θεάτρου μας.

Τά πρώτα—δσο μπορούμε τουλάχιστο νά ξέρομε—δειγματα τά μοιερικά στο θέατρό μας, θρίσκονται στο ‘Χάση’ του Γουζέλη του Ζακυθινού’ δέν έχει παιχτεί κανονικά όλόκληρο στο έπαγγελματικό μας θέατρο έξ αΐτίας της εϊδικής του κατασκευής πού άντιστρατεύεται άρκετά τήν ορθοδοξία των σκηνικών άπειτήσεων, όμως πολλές του χάρες σάς επιβάλλον θετικά νά τόν θυμόμαστε καί, προπαντός, στο κύριο πρόσωπο τό Θόδωρο Καταπόδη, τόν παουστή ήμέ μαγαζί δικού του’, πού είδε λογοτεχνικά τό πώς στη Ζάκυνθο στα 1795, έκατόν είκοσι δυό χρόνια ύστερα από τόν καιρό πού ο Μολιέρος έπαψε νά στολίζει καί νά

έξαγνίζει τή γή με τήν παρουσία του’ τό κύριο πρόσωπο, ο Θόδωρος Καταπόδης, είναι γέρος, κομικός καί τραγικός μαζί, όπως τόσοι του Μολιέρου κ’ ίδιος όταν θασμάζει τό γιό του τό Σπύρο κ’ όταν καυχείται γι’ άνδραγαθήματα άπως ο Ζοσιάν του Μολιέρου στον ‘Αμφιτρύωνα’ του’ ή δλη του ύπαρξη έχει στηθεί, σύμφωνα με τή μοιερική αίσθηση.

Οι άμμοσι πρόγονοί μας κρατούν τήν καλύτερη συμπεριφορά προς τόν Μολιέρο’ δέν του έκμεταλλεύονται τους φανερούς του τρόπους καί τίς ύποθέσεις του δουλικά’ τόν πλησίασανε—γιατί τό έμπνέει ο ίδιος—σάν ένα φίλο μεγαλόκαρδο κ’ άγνό πού ξέρει καί νά συμπονάει καί νά προσέχει δλους τους άνθρώπους δέν τόν θεωρήσανε δικό τους, δάσκαλό τους’ καί τόν τρύγησαν άπως ο παρασκευαστής ένα ξεφραγο άμπέλι, παρά λεβέντικα ήρθαν κοντά του νά τους χαρίσει δ,τι θά ‘θελε’ κ’ ‘Εκείνος τους άφησε νά πάρουν ό,τι μπο-



‘Η ‘Ελένη Παπαδάκη, άνυπέροβλητη Σελεμέν, με ‘Αλαίστ το Γίωργο Γληνό, στον ‘Μισάνθρωπο’ πού άνέβασε ο Ροντήρης στα 1943, στο ‘Εθνικό.

ρούσαν, μία αίσθηση του κομικού πλατεϊά, κάτι πιο άφομοίωμο καί σαθό.

Μπορούμε νά καμαρώσουμε γιά τήν άνέκαθεν πνευματική δύναμη του λαού μας μέσα σέ καιρούς δουλείας’ καθώς ο Γουζέλης δέν έθρισκε δυσκολίες νά διαλέξει ένα τέτοιο πρότυπο, μέσα στο δυτικό πολιτισμό των ‘Εφτά Νησιών, κ’ οι έξοχες έλληνικές διάνοιες τής εποχής πού προετοιμάσε τήν έλευθερία, ζητούσανε νά φωτίσουν τους όμογενείς άπό τά κέντρα τά ερωπαϊκά, όπου τό δαιμόνιο της φυλής τους έστελνε νά ζούν ζηνητημένο αλλά διάσημοι, καθώς μόλις τό ύπανιγηθήκαμε. Είχε άρχισι νά καλλιεργείται στις έλληνικές Κοινότητες του έξωτερικού τό θέατρο μέ τίς έρασιτεχνικές έμφανίσεις τής νεότητας εκείνης, πού έπαληθευσε τόν πατριωτικό της στό Δραγατσάνι, αλλά γιά κομωδίες δέν γινόταν ‘λόγος’ προτιμούσαν τραγωδίες των Ερωπαϊών’ αυτές έκλειναν μέσα τους άνανιμσεις του άρχαιου έλληνικού κόσμου κ’ ή δόξα του τους ήταν ένα κίνητρο καί μία έλπίδα, μαζί καί μία ένθάρρυνση, άφοι κηρύττανε φιλελεύθερα αίσθηματα τυραννομάχας, παρόμοια με ‘κείνα πού κυβερνούσαν τίς ψυχές τους. Τό γέλιο τό θλέπανε σάν άταίριαστο μέ τόν έθνικό σκοπό τους’ ή καρδιά τους, άλλωστε, σάν πατριωτών,

ήταν άθάνα γιά τήν ώρα, δέν είχε προφτάσει νά πειραχτεί πολύ, ώστε ν’ άποζητήσει γιά θεραπεία της τής στήρας’ μεταφωρίζανε άποκλειστικά γοητευμένη άπό τήν όνειροπόληση της έλευθερίας καί δέν είχε καιρό γιά γκρινιές.

Είναι γνωστό πώς ή μοίρα τής κομωδίας τήν έχει πολλές φορές άδικήσει’ κατά τήν πικρή διαβεβαίωση του ‘Αριστοτέλη, οι άρχαίοι δέν ξέρανε τίς πηγές της, γιατί τήν είχανε περιφρονήσει’ πολύ άργά ή άθηναϊκή Δημοκρατία τή φρόντισε. ‘Ο Σολωμός στο ‘Διάλογο’ άν κ’ είχε μπλέξει μέ πρόσωπο άρμόδιο γιά περιγέλιο, τό Σοφολόγητο, δέ θυμάται τό Μολιέρο, παρά τό φαρμακοπώλη του Σαίξπηρ’ στο Ρακίνα άντάρχει όχι μία φορά. ‘Αλλοτε, στα χρόνια μας, παλαιότερα, άν κανένας νεαρός δέν μπορούσε νά χαρεί παρά μόνο μία παραστάση, κάθε τόσο, προτιμούσε τό ‘δράμα’ δυό μέγιστοι πρωταγωνιστές μας, ή Μαρίκα Κοτοπούλη κ’ ο Βεάκης, είχαν πετύχει ξεχωριστές κομικές δημιουργίες, άλλ’ αυτές ξεχαστήκανε σχεδόν. Δέν επιτρέπεται όμως νά μιλούμε γιά ‘μειονεξίες’ στην Κομωδία, σέ περίπτωση πού τό πρώϊνο μας έχει κέντρο του τό Μολιέρο. ‘Αν, ώστόσο, είχαν ένα δικό ν’ άπομακρύνουν άπό τίς παραστάσεις τήν Κομωδία οι Φιλικοί πού τίς όργάνωσαν, ή φιλομαθής καί φιλόμουση ψυχή του ‘Ελληνισμού θρήκε τό μέσον νά τή διαεντέψει μέ τήν πένα του Κοραή πού συσταίνει άπό τά 1811, μόλις δηλαδή θ’ άνοίγανε οι αΐυατες, νά μεταφραστεί ο ‘Ταρτούφος’ καί μεταφράζει ο ίδιος καί δυό στίχους, τους πρώτους του Μολιέρου πού γνάρζει ή γλώσσα μας. Στα 1815, ο Κοκκινάκης, όπαδός του Κοραή, έκπληρώνει τήν έπιθυμία του καί μεταφράζει όλόκληρο τόν ‘Ταρτούφο’. ‘Ας είναι συχωρεμένος ο μεταφραστής γιά τήν άδέξια έργασία του’ έκανε όμως μιάν άρχή καί αυτό δέν είναι λίγο.

Πιο πριν ώστόσο, ή θεατρόμορφη λογοτεχνία μας προφταίνει κ’ άποκτά ένα έργο μοιερικό χαριτωμένο καί μαζί δηκτικό, τά ‘Κορακίστικα’ του Νερούλου, τυπωμένο στα 1813, σάτιρα, όπως είναι γνωστό, εναντίον τής γλωσσικής μεθόδου του Κοραή. ‘Κορακίστικα’ άντί νά πει ‘Κορακίστικα’, μέ τήν άνάμνηση του παιδικού παιχνιδιού μέ τήν ένδιάμηση προθήκη τής συλλαβής ‘κα’, ο Νερούλος χτυπάει τό σύστημα, όχι τό πρόσωπο του Δασκάλου, μέ υπερβολή αλλά καί μέ εύγένεια. Στο δάλλο, στο ήθος καί στη θράση του, ο Μολιέρος του χαρίζει τήν πιο κομψή του ‘έπιδραση’ τά ‘Κορακίστικα’ είναι τό πρώτο θεατρικό ύπολογισμο χρέος του θεάτρου μας προς τό Γάλλο’ οι λογαριασμοί άνοίγουν, ή σοφήεια θά ‘ρχεται μέ πολλούς τρόπους, άφθονα με τίς μεταφράσεις’ ως τά σήμερα, ή έλληνική γλώσσα έχει γνωρίσει, μεταφρασμένα πολλές φορές τά περισσότερα, περί τά είκοσι έργα του Μολιέρου, όλα τους παιγμένα κατά διαφόρους καιρούς καί άντιλήψεις’ ένα θρίσκεται μόνο σέ βιβλίο, τά ‘Ερωτικά πεισμάτας’ ίσως νά τό ‘γουν παιξεί κάποτε, μπορεί, έρασιτέχνες. Στα ‘Κορακίστικα’, έπειδή τό ζητάει τό θέμα τους κ’ ή εξέλιξη τους, πρωτοσυναντούμε, έξ άφορμής του Μολιέρου κ’ αυτό, ένα συνήθειο, πού θα δυναμώνει δσο περνάει ο καιρός καί πού θ’ άποτελέσει βασικό στοιχείο γιά τό κομειδύλλιο πολύ, καί λιγότερο γιά τήν έπιθεώρηση, τό νά μιούν δηλαδή τά διάφορα πρόσωπα τήν έλληνική στις ιδιοματικές άποχρώσεις της.

Γοργά, ή τύχη του Μολιέρου θά λάβει σπουδαία χάρη στη λογοτεχνία μας’ χωρίς νά χάσει καιρό, παρακινημένο πιθανόν άπό τή σύσταση του Κοραή, ο Κωνσταντίνος Οικονόμος έπεξεργάζεται τό ‘Φιλόγυρο’ καί τόν τυπώνει στα 1816, 36 χρονών. ‘Ετσι άποχτήσαμε τόν ‘Εξηναθεβελώνη’. ‘Η δράση πού γίνεται, άπως είναι γνωστό, στη Σμύρνη. Σά νά ξεκινάει άπό ντόπια γεγονότα πού ‘πρεπε νά έκφραστούν, ξαναπλάθει τό κείμενο.

‘Ο ‘Εξηναθεβελώνη’ παιζότανε όλο τόν 19ο αΐωνα, συνέχεια, κ’ οι έπαναλήψεις του είναι άπειρες, είχε τόσο συνδεθεί μέ τους παλαιότερους ήθσοπούς μας, πού όταν άλλαξε γενική ή θεατρική άντίληψη στον τόπο μας, κ’ ο ‘Εξηναθεβελώνη’ μπήκε στη σκιά’ τόν ξανάφερε στη ζωή ο Καραντινός στις 23 ‘Ιουνιου 1955, σ’ ένα χαριτωμένο κηποθεατρικό των Κωνσταντινουπολιτών στην Καλλιθέα.

‘Ο Οικονόμος δέν ήταν γραμματισμένος άπλωός, άπως ο Κοκκινάκης’ είναι άλλος άνθρωπος, τής εποχής πού ‘ρχεται, τό ‘21. Είναι καταπληκτικό πώς αυτός ο κληρικός πιάει πάνω στην άκμή τής άριμης νιότης του ένα κείμενο τόσο σπουδαίο, όχι γιά νά κάνει παιγνίδι άπως ο Νερούλος, αλλά μέ σαφή πεποί-

θηση στην πνευματική αξία του έθνους μας, δραματίζεται την ελευθερία του, το μέλλον και τις ανάγκες του μ' ένθουσιασμό τόσο το ζή το κείμενο, που εκφράζει με τις προσηθικές του την επιθυμία του να δείξει μ' αυτές την πραγματικότητα και τη διάθεση στο τέλος για να το προσαρμώσει στην ήθικη δεκτικότητα των 'Ελλήνων' δεν κάνει φιλολογία, συμβάλλει στην πρόοδο· ούτε μερικές του λέξεις είναι καθαραουσιναικές· ίσα-ίσα μπορεί κι απομακρύνεται από τη λогία, τη θυζαντική παράδοση, περισσότερο από τον Παπαδιαμάντη· θέλει τη διόρθωση των αναγνωστών του, με τη βοήθεια του Μολιέρου· επιχειρεί το μεγάλο αθλό να ρυθμίσει τη γραπτή γλώσσα της θεατρική· άνηκε με νέα συνειδητή προσπάθεια· αντικρίζουμε το νέο ελληνικό θεατρικό λόγο να γεννιέται· όσο για τη διασκευή που μεταφέρει τη δράση στη Σμύρνη και την άφοιωνεί με τις συνθήκες και τη ζωή της και τουτό δεν το 'πράξε τυχαία· ο ίδιος λέει στον πρόλογο του πώς: «τό θέατρο εξ ανάγκης πρέπει να είναι έθνικόν, δηλαδή πώς μόνο έργα ελληνικά, ντόπια, είναι δυνατά να χρησιμέψουν στην άνοδο του λαού μας· στοχάζεται θεατρικά σάν πρωτοπόρος του είδους· και τόν τίτλο, το «Εξηνταθελώνη», τόν πήρε από την καθημερινή όμιλία: η λέξη —ρητά τό λέει ο ίδιος— προήρξε· ήταν και έπιθέτο συγγραφέα μάλιστα στα '18· δέ θα μπορούσε ένας τέτοιος άνθρωπος να κάνει αυθαίρεσιες! Μεταχειρίστηκε με τόση ακρίβεια άλλοτε τις ιδιωματικές άποχρώσεις της γλώσσας· όχι για μικρόχαρες έξυπνάδες, όπως άργότερα ο Βυζάντιος της «Βαβυλωνίας», άλλα γιατί τό αύτι του σάν ταξιδιωμένος πού ήταν, είχε γεμίσει από ελληνισμό, αισθανόταν μία ένότητα στη γλώσσα, είχε ύψηλό ήθος, δεν κορόιδευε· οι ιδιωματικές προφορές στην κωμωδία είναι παλιές, όσο κι ο 'Αριστοφάνης, και διατηρήθηκαν σάν πηγή κωμικότητας· αύτό τόν τρόπο της διασκευής τών ζωνών έργων «είς τά καθ' ήμάς» δέ θα τόν ξεχάσουν, και κατόπιν όταν τό θέατρο μας είχε μία ύπόσταση τελειωτικά ριζωμένη μ' η διαφορά πώς δουλεύοντας χωρίς σαβύτερο στοχασμό, παρά ύπήκοοι του σουνθισμένου, όχι μόνο δέ δημιουργούν, θεβαίσι, καλλιτεχνικές έπιτυχίες, παρά φευτίζουν την ελληνική ζωή πάνω στη Σκηνή· τούτο έμπέρασε και τούς άλλους, τούς έλασσονες θεατρικούς μας συγγραφείς, ώστε η άμουση άπομάκρυνση από την ελληνική πραγματικότητα να συνεχίζεται σε άπειρα έργα και πρωτότυπα. 'Επίσης, όλα σχεδόν τά λιμπρέτα στην ελληνική όπερέτα είναι διασκευές από ξένες, γαλλικές, φάρασε κυρίως· φανερά, μέσα σ' αυτές, η ζωή φευτίζει χειρότερα και πιο θλασερά, έπειδή την όπερέτα μας τήν έβλεπε κατά τό πλείστον ο λαός.

Ο Μολιέρους θα μεταφράζεται σε μάς πολύ συχνά και πολύ πρόθυμα κι από διαλεχτά πρόσωπα. Ο Κωνσταντίνος Κυριακός 'Αριστίας, ήθοσιός της Αύλης τών 'Ελλήνων ήγεμόνων της Βλαχίας, και πολεμιστής στό Δραγατσάνη, μεταφράζει στα 1827 τόν «Γεώργιον Δανδίνου, τόν έντροπιασμένον σύζυγον» και τού δίνει ένα θουκουρεστιανικό χρώμα κατά τό ύπόδειγμα του «Εξηνταθελώνη» λέει, δηλαδή ή «Σαντικά, σύζυγος του Γεωργίου Δανδίνου και θυγάτηρ του Τσελεπή Κρακανεόκου» ο άτυχος Δανδίνος μιλάει στόν ύπρητύ του «γαιανιώτικας».

Ο Μολιέρους είχε πάντοτε, για μάς ένα λαϊκό ύπόστρωμα· τήν ανάλογη δική του συμπάθεια και πρός τούς άπλους ανθρώπους τήν εκτίμησε τό Κοινό μας κ' έδινε και στόις ήθοσιούς μας από τά πρώτα χρόνια τήν έπιδοκίμασία του στόις ρόλους του· ο παλιός εκείνος Παντελής Σούτσας, διακρίθηκε στόν «Εξηνταθελώνη», ο θίασος «Μένανδρος» του άφίερωσε κ' ένα μοιεριστή, τό Σπυρίδωνα Ταβουλάρη, ήθοσιό κομψής, καθώς λέγεται, άξίας, άδελφό του ζακουστου Διονυσίου.

Οι κομικότεροι δέν πολυπροσέχανε τό Μολιέρου· ο ήγεμόνας Καρατζάς προτιμά τόν Γολδόνη· τού 'χει τυπώσι τις κωμωδίες του σε κομψούς τόμους· τις κωμωδίες όμως του Γολδόνη, άν και τις μάθανε οι 'Ελληνες πιο πρίν, δέν τις αγάπησαν έντελώς· μέσα από τη Γαλλική 'Επανάσταση θγαλμένος ο Καρατζάς, μάς σούτσησε, όπως είπαμε, τό Μολιέρου· ο Χριστομάνος άνέβασε δυό Γολντόνη και κανένα Μολιέρου. Τά πρίν όμως ύπαίθρια θέατρα στην 'Αθήνα κ' οι έρασιτέχνες μας στην Πόλη και στην Ρουμανία, τόν αγαπούσαν τό Μολιέρου. Στα 1857-58, μπόρεσε να σταθεί κάπως ένα συγκρότημα στην πρωτεύουσα· πολλή έπιτυχία γνώρισε ο «Ακούσιος Ιατρός» τούς ήθοσιούς μας πού τόν έπαιξαν θαύμασε κι ο

«Θβωνας με τήν 'Αμαλία. Γενικά, οι ελληνικές εκδόσεις του Μολιέρου είναι μαζί με τού Σαίξπηρ οι περισσότερες, σχετικά με τά ξένα έργα.

Έκτός από τις παραστάσεις, ο Μολιέρους βοήθησε τό Νέο 'Ελληνικό Θεατρο και στό να γράφουν οι συγγραφείς του και πρωτότυπα έργα· μπορεί τώρα να 'χουν ξεχαστεί, άλλα σάθηκαν, για μία στιγμή, σάν αναγνωστικά ή και με τις λίγες εμφανίσεις τους πάνω στη Σκηνή σάν πρόγονοι για ένα καλύτερο αύριο. Ο 'Αλέξανδρος Σούτσας, για να γράψει τόν «'Ασωτον» σκούει πάνω από τόν Μολιέρου. Μολιερικά πρότυπα διάλεξε κι ο 'Αλέξανδρος Ραγκαβής κ' έγραψε τη μονόπραχτη κωμωδία του «Γάμος άνευ νύμφης» στα 1832· γέρος, με διαθέσεις να παντρευτεί και ν' άνεθερί κοινωνικά, είναι ο ήρωάς του, ο 'Αγροικογιάννης από τήν Ποντικώρουσα· τόν έπαιξε ο 'Ορφανίδης στα 1842, κι άλλοι μετά. Πιο ύστερα, ο 'Αγροικογιάννης αύτός έγινε αγαπητός και κομπέ μάλιστα στην πρώτη μας έπιβώρηση, στό «Αίγο άπ' όλας», στα 1894. Τή μεγαλύτερη όμως έπιτυχία τήν είχε η πασίγνωστη «Βαβυλωνία», γραμμένη στα 1836, όπου η αίσθηση του Μολιέρου όδηγεϊ τόν Βυζάντιο, για να εκφράσει πιο πολύ, παρά για να συλλάθει τό θέμα του. Τις τοπικές προφορές, τό κύριο αίτιο της έπιτυχίας του, τις παίρνει ο Βυζάντιος από τά «Κορακιστικά», πού είπαμε, κι από τόν «Εξηνταθελώνη» και τά δυό είναι μοιερικά. Περισσότερη δριμύτητα στό δικό του γραφίμο και περισσότερη έπαφή με τό Μολιέρου παρουσιάζει ο Βυζάντιος με μία άλλα του κωμωδία, τόν «Σινάιν», ένα τόπο φιλόργουρο έρωτευμένου, με παχύ ανατολίτικο χρώμα.

Παρατρέχουμε άλλους μικρότερους πού 'γραψαν κάτω άπ' τή σκιά του Μολιέρου, θά πούμε ότι η ελληνική κωμωδία έξω από κείνον τρίκλιζε και δέν έφτανε σε κανένα οσοβαρό σημείο· οι στεναχωρίες του μικρού κράτους, η περιορισμένη ζωή του, άφαιρούν τό θάρρος από τούς λογίους και τούς αναγκάζουν σε μία «φυγή», σε μία νοσταλγία του άρχαίου καιρού· μαζί αισθάνονται και μία περιφρόνηση του σύγχρονου έλληνομοιού· τά ύψηλά ιδανικά του '21 έχουν παραμεριστεί, τούς κυριαρχεί άνία· τήν περιφρόνηση αύτή και τήν άνία την εκφράζει περί τά 1840, ο 'Αλέξανδρος Ραγκαβής, ζηλωτής τού 'Αριστοφάνη τώρα στην κωμωδία του «Διός έπίσκοπος»· ο πατέρας τών θεών και τών ανθρώπων έπισκέπτεται τήν 'Αθήνα και τόν πίνει άποτροπιασμός της τήν καταντία της, έτσι πού τήν έβλεπε ο Ραγκαβής, γιατί δέν είχε τήν εύτυχία να ζή στόν χρυσόν αιώνα του Περικλέους, άλλα στη μεταπαναστατική μικρή πατρίδα· ξεχνάει τό

«Η πρώτη ελληνική έκδοση του "Μισάνθρωπον": Τεργέστη 1871, τύποις του Αυστριακού Λόγδ. Το έργο είχε εξέλληνισει ο 'Ι. Ίσιδωρίδης Σκυλίσης.»



ζωντανό πρότυπο του 'Αγροικογιάννη και όδηγείται στην ούτοπία.

Έν τό μεταξύ, χειρότερα ζωή από εκείνη πού προούσαν οι θίασοί μας δέ θα μπορούσε να γίνει· μέσα στην 'Αθήνα όπηχαν 400 μόνο άνθρωποι πού πήγαιναν στό θέατρο· οι γύρω από τήν Αύλη, ξένοι παρεπίδημοι και μερικοί ταξιδιωμένοι 'Ελληνες· ένα τέτοιο Κοινό, με πολλή πληξη και χωρίς όμοιογένεια, μονάχα στο ξένο μελόδραμα έβρισκε ευχάριστη· αυτό έπαίρνε τήν κρατική έπιχορήγηση· οι ντόπιοι ήθοσιόι δέν είχανε Κοινό δικό τους, οι άπλοι άνθρωποι δέ σουνθίζανε ακόμα τό δύσκολο ρόλο του να 'ναι κανέναν θεατής. Στις παραστάσεις, άλλωστε, τών μελοδραμάτων, τούς φτωχότερους τούς έμποδίζει μία «αίδω» και δέν πατούσαν εκεί. Ντροπέντουσαν δηλαδή να μπουν στο μελόδραμα. Δέν είχαν άλλοτε να πληρώσουν και τό εισιτήριο! Πού και πού γινόντουσαν άπεγνωσμένες προσπάθειες ήθοσιών και καταλάγανε σ' άποτυχία για να ζαναρχήσουν, άδικα, και πάλι, ώπως άνοίξανε, δειλά-δειλά, γύρω από τά 1870, τά ύπαίθρια θέατρα· τά πλημμύρισαν, χωρίς διαταγμούς, οι άνθρωποι του λαού· τότε τά τραγούδια τών μελοδραμάτων τά μάθανε οι ρωμιοί από τούς ξένους χορωδούς πού 'μεναν μετά τούς θίασους τους, περισσότερο έδω, στην 'Αθήνα, ευχάριστιμένοι πιο πολύ να 'ναι σολίστες σε άπλά θεαριέτι παρά κομπιμήριοι και κορίστες με τούς δικούς τους.

Όστόσο, μέσα στίς, έστω λιγοστές, ελληνικές παραστάσεις, διαμορφώνεται στόις ήθοσιούς μας μία μοιερική αντίληψη του κωμικού, έννοχωμένη κι από τις έρμησεις τών ξένων ήθοσιών σ' ανάλογα έργα, πού τά 'έλεπαν στίς περιόδους τους στην Πόλη, στη Σμύρνη, στη Ρουμανία, όπου δούλευαν τόν περισσότερο καιρό. «Όταν οι δικοί μας παίζανε Μολιέρου, τό γλυκό κείμενο τους έρχότανε καλά, τούς έβώπευε τήν ψυχή τους και τούς όδηγούσε να πλουτίζουν τήν πείρα τους από τήν άμεση παρατήρηση· χειραγωγούμενοι από τό Μολιέρου, άντικρίζανε τήν πραγματικότητα να τούς άποκαλύψει τούς ανθρωπίνους τύπους. Πυξίδα πός τήν αλήθεια μάς έγινε ο Μολιέρους!

Μέσα στη γενικότερη πρόοδο, και τό θέατρο μας θα θρει, έπιτέλους, τρόπο να κυραρχή και να σταθεί. Τήν πρώτη του γενη έπαγγελματική έπιτυχία τή γνώρισε στην περίοδο 1865-66· τότε δέν ήρθε ξένος θίασος κ' οι 'Ελληνες ήθοσιόι, κάχοι οι μίας τεχνικής ήδη, παίζανε όλο αυτό τό διάστημα και πραγματοποιήσανε τρεις μεγάλους θριάμβους· της «Μαρίας Δοξασπαρή» του Βερναρδάκη, πού «έντιός δυό μηνών», κατά τόν συγγραφέα, «έπανεληθή δεκαεξάκις», της «Μερότης» τού ίδιου και της «Κόρης τού παντοπόλου» τού 'Αγγελου Βλάχου· τά δυό πρώτα είναι τραγωδίες· η γλώσσα τους, όπως τό ζέρομε, άρχαίζει· όσο άποκτούσε η καθαραουσία περισσότερο τόλημ, τόσο έχαναν κ' οι τραγωδίες—μμήσεις του Βερναρδάκη—κάθε έπίδραση από τήν κοινή όμιλία, ώστε δυστυχέστερους από τούς 'Ελληνες θεατές τών τραγωδιών αυτών δέ θα μπορούσε να θρει κανένας. Δέν καταλαθείνανε άπ' εύθειας τι λέγεται άπάνω στη Σκηνή κ' είχαν κίολας τήν ύποχρέωση να πιστεύουν πώς αυτό ήτανε τό πρέπον, η σωστή γλώσσα· θά φοιτούσαν όλο και πιο λίγο στο θέατρο, άν δέν έχρόταν μία σωτηρία· τήν άρχισε η τρίτη έπιτυχία, πού είπαμε, η «Κόρη τού παντοπόλου», μία μονόπραχτη κωμωδία.

Η κοινωνία μας πιά, συγκροτείται και κυριαρχείται από τούς ήγετικούς της ανθρώπους πού σχηματίζουν μία ξεχωριστή κοινότητα με τη λάμψη τους και με τις άνέσεις τους· οι άπλοι, μερικοί τουλάχιστον, θέλανε ν' άνεθούν κ' έκείνοι με τρόπο περισσότερο έντονο και με πιο συγκεκριμένες δυνατότητες άπ' όσες είχε στη διάθεση του ο 'Αγροικογιάννης, πού τόν είδε ο φαναριώτης Ραγκαβής χωρίς όργη. Τό γεγονός αυτό τό πράξεζε ο 'Αγγελος Βλάχος, και θέλησε να τό σατηρίσει, να χυπήσει δηλαδή μία «παρεκτροπή» της άθηναϊκής ζωής· και τόσο άμεσα έμννεταί, πού σημειώσι ρητά: «Η σκηνή έν 'Αθήνας... τό 1865», άστε, χωρίς να τό επιδιώξει, ένδο με τις τραγωδίες θέβανε κάτι νεφελώδες, ενώ με τις κωμωδία γινόταν η καθημερινή ζωή άντικείμενο καλλιτεχνικής έπεξεργασίας στο Κοινό, προφανώς, τήν δεχόταν πιο ευχάριστα· η έπιτυχία τού ελληνικού θίασου τό 'χε ξεβαρρέψει και γέμιζε τήν αίθουσα του Μπούκουρα, τού παλαιού και μοναδικού χειμεριού θεάτρου της 'Αθήνας. Η «Κόρη τού παντοπόλου» έ-

να γραμμένη μ' ένα κάποιο οσιζτηρισμό σε μερικές φράσεις και με δυνατή ανάμιξη μοιερική, αλλά με θυμό λογικά, θά 'πρεπε να μην άρεισε στο πολύ Κοινό, αφού άρνιόταν το δικαίωμα στους άπλους ανθρώπους να προκόψουν και ν' άνέθουν κοσμικά όπως τό έπιζητούσε ή Μαριγώ, ή κόρη του παντοπόλου του Θανάση, τόν έπαιζε ό Παντελής Σούτσας, ό περίδοξος έρμηνευτής του «Φιλάργυρου» κ' ή γυναικα του ή Σταάτα. 'Ο καθένας όμως φαντάζοταν πώς δέν τόν άφορούσαν οι σατιριζόμενοι και γλεντούσαν με τίς φιλοδοξίες τών προσώπων και με τίς έπιθυμίες τους να μοιάσουν με τ' άφεντικά.

'Αλλά, μία φορά πού αυτά τά πρόσωπα ήταν «παρακατιανά», «έπιτροπέτανε» να μιλούν ά-πλά, σε μία «δημοτική» κομωδία ήταν κ' έιχε κιόλας κ' έναν αόστηρό καθορισμό από τόν «Έξηναθελώνην» τό καθεστώς του και σάν άνάγνωσμα και σά παράσταση, ρύθμιζε τά ήματά της' τό Κοινό ή μεσαία τάξη πού τή λάτρευε ό Βερναρδάκης διασκεδάζε, καταλάβαινε τί γινότανε, ήρθε και φιλο να τό παρηγορει κάθε φορά, έπειδή άνεπαρόθηκε να παιζεται, ύστερ' από τά καθαρεύοντα δράματα, και μία άπλοελληνική μονόπρακτη κομωδία' οι θεατές ηγηγάνανε άφοβα. Τούτο ήταν ή οα-ηρία.

'Ο Μολιέρω λοιπόν — κοινή πηγή τών κομωδιών αυτών — γίνεται συμπαραστάτης, ούσιαστικά, του δημοτικισμού και κάνει το Βλά-α να γράφει τή «δημοτική» και να θλάππει μόνος του τήν καθαρεύουσα, τήν άγάπη του, με τή γλώσσα, τήν ύποδειγματική για τους άλλους, τής «Κόρης του παντοπόλου».

'Η σημαδιακή αυτή «Κόρη του παντοπόλου» είναι άθηναϊκή συμβολή από λόγοιο, διαπρεπή μάλιστα όμος τό νέο ελληνικό θέατρο είναι δημιουργημένο άπ' όλο τόν ελληνισμό — και με τήν έπικουρία τής έρασιτεχνίας, όχι λίγες φορές' στην Πόλη, όπου καταφεύγανε οι «Έλληνας ήθοσιοί, καθώς είπαμε, ήταν κ' ένας μάλλον έρασιτεχνής, ό Δημοσθένης Μισιτζής' φαίνεται, θά 'ταν γραμματισμένος, γιατί σύνθεσε και τραγωδίες καθαρόγλωσσες, άπλός πάντως άνήρωπος, όχι άρνητος' αυτός έγραψε, κατά τό 1870, άλλη μία μονόπρακτη κομωδία, τό «Φιάκας μ'» έναν ιδιόμορφο «δόν Ζουάνα» άπατεώνα — αυτό θά πει τό «Φιάκας» — άπατεώνας, και με τόν ύπνρήτη του τό Γιάννη, γενάρχη πολλών όμητών, μονοπράκτων' θέμα είναι ή τιμωρία του «Φιάκας» καθώς κ' ή σάτιρα τών εύπόρων γυναικών, πού έντυπιαίζονται άπό καταγέρηδες με ψεύτικους τίτλους άγενειάς.

Πολλές φορές, και στην 'Αθήνα, και περισσότερο στην Πόλη, στη Σμύρνη και τριγύρω του, παιζανε 'Ιπποδρόμια Ιταλικά' τά 'Ιπποδρόμια, όπως είναι γνωστό, έχουν μερικούς ιδιόρρυθμους κομικούς, τούς κλόουν' αυτοί, στ' αλήθεια, είναι πολίτμοι. 'Όταν τό σκοτάδι του μεσαιώνα έκάλυψε τήν Εύρώπη, όταν έλειψε ή λάμψη του άρχαίου κόσμου έντελώδ, άπλοι μίμοι πήραν στά χέρια τους τήν άρχαία παράδοση του κομικού ίδίως, και διασκεδάζανε τους άνθρώπους' αυτοί διδάξαν και τό Μολιέρω, με τόν τρόπο του παιξιματος και τή μέθοδο να γράφονται κομωδίες. Τό παιξιμο αυτό, πανάρχαια κληρονομιά, τό διασώζανε οι κλόουν. Αύτους τούς κλόουν είχαν σάν άμεσο παράδειγμα οι πρώτοι μας κομικοί ήθοσιοί και μέσα στις κομωδίες του Μολιέρου βρίσκανε τήν καλλιτεχνική όμορφία. Μιά συνάντηση λοιπόν, ένα σμιζιμο είναι ή κομωδία «'Ο Φιάκας» θυμίζει τούς κλόουν, τούς 'Ιταλούς κομικούς και τό Μολιέρω.

Τό ρεύμα τό καθαρεύον θα προσφέρει στα 1871, τή χρονία του «Φιάκας», έναν καλοτυπωμένο τόμο με τρεις κομωδίες του Μολιέρου, μεταφρασμένες και διασκευσμένες ψυχρά από τό Σκυλιότση. Θά τόν άκολουθήσει, σε λίγο, αντίθετος, ό 'Ιωάννης Φραγκιάς μεταφράζοντας τόν «'Αμφιτρώνα» στα 1877. Τ' ώραιο έργο είχε μεταφραστεί και πού πριν' τώρα ήρθε ή σειρά του να μάς ώφελήσει' πρότυπο του, ως προς τή γλώσσα κι ως προς τή στιχυργία, είναι οι πρώτες οσιζτηρικές μεταφράσεις του Βικέλας, πού 'χαν τυπωθεί λίγο πού πριν' είναι σε 15σούλλωλο και δημοτικίζουν.

'Ο «'Αμφιτρώνα», στην άπόδοση του Φραγκιά δίνει στον Πολέμη ένα πρότυπο και γράφει

ΠΡΑΞΙΣ ΠΡΩΤΗ

ΣΚΗΝΗ Α'

ΧΑΡΗΣΙΟΣ, ΠΑΛΑΙΜΟΝ.

ΧΑΡΗΣΙΟΣ.
ΠΑΛΑΙΜΟΝ.

Τ' είναι; τί έχεις;
Αρες με, άρες μ' έν ήρωχίτ.

ΧΑΡΗΣΙΟΣ.
Αλλ' έχι, όθλω να είηης, τις ίδιοτηπία...;

ΠΑΛΑΙΜΟΝ.
Αρες με, λέγω· κ' ύπηγα και κρήφου.

ΧΑΡΗΣΙΟΣ.
Αλλά τήση πάλιν χολή! Πες άθώμως άκούει πριν θυμώση.

ΠΑΛΑΙΜΟΝ.
Εγώ λοιπόν τ' άνάπαιον' όθλω να μήν άκούω, και να θυμώσω.

ΧΑΡΗΣΙΟΣ.
Εννοω ότι άρες κρώσω,
της αειρήνιας σου ήρής γυνών να γίνη όλη
και εις έμ' ή άρηγή· και όμως, καθό φίλοι...

Και ή πρώτη σκηνη του ξεελληνισθέντος "Μισανθρώπων". Παλαίμων και Χα-ρίδημος είναι οι 'Αλείστη και Φιλέντ!

τήν «Πρόκριδα», ένα όμορφο μονόπρακτο' πάνω του βασιστήκανε κι άλλες μονόπρακτες κομω-διες του ίδιου του Πολέμη κ' ή δίπρακτη κω-μωδία του Λάσκαρη «'Ο Μίδας και ό κουρεύς του», από τις πρώτες του καθώς και του Πολύθειου Δημητρακόπουλου τό «'Από τή γή στον ούρανον». 'Επιφώση τους είναι ή «'Επιστροφή τών θεών» του Τίμου Μωραϊτίνη στα 1923.

Μέσα από τό μοιερικό κλίμα τών μονόπρακτων κομωδιών κι όχι θέβια, χωρίς τή γενική έπίδραση του νατουραλισμού, γενήθηκε ένα καινούριο είδος για τό θέατρο μας, τό «Κω-μειδύλλιο». 'Αφορμή του Κομειδύλλιου στάθηκε μία μοιερική κομωδία Ιταλική, οι «Μυ-λωνάδες», πού ό συγγραφέας τους μάς έμεινε άγνωστός' ό βασικός τους πρωταγωνιστής είναι γέρος έρωτευμένος' πρωτοπαχτήκανε πε-ρι τά 1870 και παιζόντουσαν διαρκώς όλο με καινούριες διασκευές. Τό Κομειδύλλιο ήταν άπελευθερωτικό' «'Η τόχη της Μαρούλας» του Κορομηλά, «'Η λύρα του γέρο· Νικόλας» π.χ. ήταν έργα «δημοτικιστικά» στο διάλογο τους' συνήθισε με τήν ποιή ένός μοιραίου θεατρικού δημοτικισμού τούς δικούς μας να θέλπονη πάνω στη Σκηνή τούς άπλους μας άνθρώπους, τούς ηρωιώτες, και να καταλαβαίνουν τήν ού-τοπία τών άρχαϊκών ήρώων. Μέσα στο Κω-μειδύλλιο, ήρθε και η εύκαιρία να λάμψει τό τάλαντο ένός ήθοσιού μας, με φήμη θρυλι-κή, του Εύάγγελου Παντόπουλου, του άριστο-τεχνή στον έπί Σκηνης νατουραλισμό: τό εκ-πληκτικό του τάλαντο πρωτοφάνηκε ξεχωριστό στη διασκευή τών «Μυλωνάδων» στο 1888. 'Υ-στερα δημιούργησε τό Μπαρόμπα Λινάρδο στην «'Όχη της Μαρούλας», αλλά για να συλλά-θουμε κάπως τό μεγαλειό του Παντόπουλου, θά σάς παρακαλέσω να θυμηθείτε τόν Παπαϊωάν-νου και τόν Βεάκη' στις γενικές φυσικά γραμ-μές' κ' οι δυο τους άνάγνου τή θεατρική τους αξία στον Παντόπουλο. Μία σύνθεση του Πα-παϊωάννου και του Βεάκη στάθηκε ό θαυμα-στός εκείνος ήθοσιός! Για να συλλάθουμε ά-κόμα καλύτερα τό μοιερισμό του, θά σάς εα-ναπαρακαλοόσω να θυμηθείτε πώς ό Χρ. Νέ-ζερ είναι ό μόνος ήθοσιός άναμεσαζού μας πού 'να με τό έντοτικό του όμορας τής πα-ράδοσης εκείνης κ' έχει παιζει στο Ραδιό-φωνο, έστω, οσοστότα τους κομειδουλιακούς ρόλους του Παντόπουλου.

Οι τύποι του Κομειδύλλιου ύπήρξαν τά πρό-τυπα και για τούς τύπους τής 'Επιθεώρησης όταν εκείνη παρουσιάστηκε πού ύστερα. 'Η

Μαρίκα Κοτοπούλη, όταν έπαιζε 'Επιθεώρηση διαπρούσε αυτή τή μοιερική χαρακτηριστική λαϊκότητα, καθώς άλλωστε τή διαπρούσε κι όταν έπαιζε παράξενες ουζόγους στις κομωδίες του Συναδινού, στην «Κοσμική κίνηση» π.χ., πού 'χει κ' εκείνη τήν ίδια κομική θέση με τήν «Κόρη του παντοπόλου» καθώς και ή Τσουσου του Ψαθά. 'Όταν ή 'Επιθεώρηση ά-πόητησε τούς δικούς της ήθισους, έπειδή πριν τήν παιζανε οι δραματικοί, τήν πήραν σά χέ-ρια τους ήθοσιοί αυτοδιδασχτοι, και μεταφέ-ρανε στις παραστάσεις της τό καθαρό λαϊκό τους αίσθημα, αυτό τό αίσθημα τό κυβερνη-μένο από τά θεατρικά μας περασμένα, πού ή αντίληψη του κομικού είχε διαμορφωθεί, όπως είπαμε, με τίς μοιερικές θέσεις τών μονο-πραχτων κομωδιών και του κομειδύλλιου. Τό ελληνικό πνεύμα έμβάθωσε στο μοιερικό, τό άφομοίωσε, και τό έκανε άφετηρία και θέση του στη λαϊκή του εξέλιξη άνεπηγνώτως για τους νεότερους άστέρες, τό Μαυρέα π.χ., τόν Πέτρο Κυριακό και τό Βασίλη Αύλωνίτη. 'Ετσι, τώρα πιά, ό κοσμικότερος καλλιτέχνης μας μπορεί να 'ναι, ίσως, ως έκφραση, μέλη όποιοι τυχόν ευρωπαϊκού έθνους' ό επιθεωρη-σιακοί όμως αυτοί «μη είδοτες» κρατούν πε-ρισότερο και συνεχίζουν μία γραμμή πού 'να πιά τά τελείως δική μας.

Μία πολύ συνθημαμένη — πού παλαιά ίδίως — τεχνική για τήν έπίδωξη του γελίου, είναι οι αυτοσχεδιασμοί κ' ή παράταξη φράσεων ά-σύνδετων, χωρίς ένα πραγματικό, δικό τους, νόημα, πού λέγονται όμως με οσοβαροφάνεια. 'Όσο ξερώ από άμση πείρα, τήν τεχνική αυ-τή τή χρησιμοποίησης ό Παρασκευάς Οικονό-μου, ό τελευταίος μας πρωταγωνιστής της 'Οπερέτας.

Καλέστε, παρακαλώ, τήν έπικουρία τής ανά-μνησής σας, για να σάς ξαναφέρω μπροστά σας τό «'Ιατρό με τό στανιό» του Μολιέρου, παλαιότατη γνωριμιά του θεάτρου μας. 'Ο Συναρελλος πρέπει να κάνει τή «διάνωσή» του' αφού ύπολογίσει να δει τί ξέρει ό 'Ιε-ρόντας από 'Ιατρική, άρχίζει — στη Β' πρό-ξη, σκηνη πέμπτη — ν' άραδιάζει τις άκατα-νόητες φράσεις του, τις αυτοσχεδιαστικές. Θυ-μηθείτε τώρα, παραλλήλως, τόν ήθοσιόφρα Κα-τζηχρήστο και τούς αυτοσχεδιασμούς του πού τούς άντλεϊ από τήν ιδιαιτερω μορφή του τα-λάντου του, τήν πλασμένη όχι συνειδητά από τήν παράδοση, και θά 'χετε τήν πού φέρσικα άπόχρωση τής ήθοσιας μας, πού γενιοκρα-τείται από τόσο μακρυσά, από τό Μολιέρω.

Τό Νέο 'Ελληνικό Θέατρο όμως έχει τή με-γάλη χαρά να 'χει άνάμεσα στα πιά σπουδαιά του πρόσωπα, τόν καλύτερο 'Ελληνα μοιερι-στή, τόν τιμημένο πολυτιμωτάτο φίλο, τό Χρι-στόφορο Νέζερ, πού σήμερα κοσμεί τή συγ-κέντρωσή μας. Μαζι μας είναι κ' ή συντρο-φισσα τής ζωής του ή κυρία Μερσώ' θά θρε-βεί περισσότερο να γράφω τί χροστάται τό θέα-τρό μας στην κυρία Νέζερ, τόν άσκητή ήρωα κάποιου σπουδαίου έπιτυχίου. 'Ο Χριστόφορος Νέζερ έχει παιζει πολλούς ρόλους του Μολιέ-ρου. 'Ο καλύτερος του είναι, όπως ξερούμε, στο «Φιλάργυρο», τό οσαίοτιό τώων ήθισών πού τόν συγκαταλέγουν στο προσωπικό του. Θά 'θελε, άραγε, ό κ. Νέζερ να μάς θυμίσει κάτι άπ' αυτό τό μεγάλο του ρόλο;

Είδαμε πώς ή «'Νέα Σκηνη» δέν έδειξε προ-θυμία ν' άνεβάσει Μολιέρω' σύγχρονα, στις αρχές του αιώνα μας, τό «Βασιλικόν Θέα-τρον» έστεργε να δώσει μόνο μι ά' ό σκη-νοθέτης του, ό Θωμάς Οικονόμος, προτιμού-σε τις φάρσες του Μόζερ. 'Υστερα, και διδα-ξε σε ήθοσιούς ρόλους του Μολιέρου, κ' άνέ-βασε έργα του. Θυμόμαστε, κύριε Νέζερ, τό φίλο σας τόν άγαπητό τό Λυσάνδρο Λύτρα; 'Επαιζε κ' έκεινος «Φιλάργυρο» με τή διδα-σκαλία του Θωμά Οικονόμου.

'Ο Μολιέρω, με τή έπικράτηση του θαυλε-βάτρω, από τό 1908, σχεδόν ξεχάστηκε. Νο-σταλγικά τόν θυμόντουσαν μερικοί διδαχτοί μας ήθοσιοί' ό Λύτρας, ό Νέζερ, ό 'Ακω-βίδης. Μόλις όμως ιδρύθηκε ένα καλλιτεχνικό θέατρο, ό Θιασός του 'Ωδειου 'Αθηνών, ό Μο-λιέρωτος ξαναέρθηκε τή θέση του' μέσα στα 6 χρόνια τής ζωής του, 1918 - 1924, ό θιασός αυτός άνέβασε τέσσερα έργα του, σε καινού-ριες μεταφράσεις. Μολιέρω άνέβασε κ' ό Με-λάς, πού τόν διαδέχτηκε.

Μετά τή «'Νέα Σκηνη» και μετά τό «Βασιλι-κόν Θέατρον», του Γεωργίου του Α', κάτι καινούριο πήγε να παρουσιασεί στα 1914, τέ-λος. Τρεις: ό Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, ό Φώτος Πολίτης και ό Παντελής Χόρν, έπόθη-σαν ένα καινούριο άνώτερο θέατρο. 'Ο σκο-πός τους όμως δέν πραγματοποιήθηκε τότε. 'Ο

Μην άμελείτε τήν άνανέωση τής συνδρομής σας

ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΔΙΑΛΕΞΕΙΣ

Φώτος Πολίτης σκηνοθέτησε, όπως είναι γνωστό τον «Οιδίποδα» και τον «Επιθεωρητή» του Γκκόγκολ σ' ένα μεγάλο θέατρο, την «Εταιρεία Έλληνικού Θεάτρου», όπου δέν μπορεί να δουλέψει περισσότερο.

Αυτόσο, η ανάγκη ενός καλλιτεχνικού θεάτρου γινότανε πιο συνειδητή και τό Σωματείο των Ήθοποιων ίδρυσε μια Σχολή για να μετεκπαιδεύσει τους ηθοποιούς και για να μορφώσει τους νεότερους, να εξυγιανθεί τό επάγγελμα. Η Σχολή ονομάστηκε «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου» και παρουσίασε τους καρπούς της στά 1927 και δύο χρόνια μετά με παραστάσεις, έτοιμασμένες από τους καθηγητές της υποκριτικής, μεταξύ τους ήταν ο Φώτος Πολίτης. Έδωσε με τους μαθητές του και δραματολόγιο βασισμένο στη δημοϋργημένη παράδοση εκείνη, θέβιασα, που μπορεί να χαρακτηριστεί δημοτικιστική. Σ' αυτή την αντίληψη, έκτός από τό «Βασιλικό» του Μάτση κ' έκτός από τό «Θυσία του Άθραά», τό χρησιμοποιε κ' ένα μολιερόπουλο, τό Νερουλού τ' «Κορακίστικα».

Μέ την ίδια αίσθηση, όταν άρχισε τό «Εθνικό», ανέβασε άμέσως-άμέσως κ' έν' άλλο παιδί τού Μολιέρου, τό «Βαβυλωνία». Τό πνεύμα, λοιπόν, τού μολιερίσκου, έγινε συμπαραστάτης για ξεκινήματα τού Έξοχου Φώτου Πολίτη. Τό «Εθνικό» σάν καλλιτεχνικό θέατρο, άγάπησε τό Μολιέρο. Κοντά μία δεκάδα είναι τά έργα του πού ανέβασε, άν δέν έκανα λάθος στην άριθμηση.

Γενικά, κάθε άγνωστός πόθος, μέσα στό θέατρό μας, άγκαλιάζει τό Μολιέρο. Ο Βασίλης Ρώτας, στό «Λαϊκό Θέατρό» του, στό Παγκράτι, έχει ανέβασει τέσσερα έργα του, νομιζώ τό ένα, τό «Δόν Ζουάν» για πρώτη φορά στην Έλλάδα. Κι ο Βασίλης Άργυρόπουλος έχει δώσει τρία έργα τού Μολιέρου. Πόσο δημοφιλής έχει γίνει ο Μολιέρο, φαίνεται κι από τό ότι τόν «Κο Πουρσονία» τόν έκαναν κι Οπερέτα στά 1920, στό θέατρο «Άλάμπρα», βίασος Γανιόθ, μουσική Στέφανου Βαλτετσιώδη, μέ τόν τίτλο «Ο βασιλεύς της φασκομηλιάς». Τό ίδιο έργο τού Μολιέρου είχε πάρει, λέγεται, μουσική και στην Πόλη στό 1894.

Γενικά, όταν ένας συγγραφέας μας κωμωδιογράφος, θελήσει να περιγράψει έναν τύπο, ο νους μας πάει στο Μολιέρο τόσο είναι η αίσθησή του μέσα μας, όπως π.χ. όταν ο Ψαθάς έγραψε τό «Στραβοξύλο», ο Ρούσσος τόν «Πρωτεύσιανος» ανάλογη ένθύμηση μάς ήρθε και μετά 15 χρόνια, ύστερ' από δύο προηγούμενα, όταν παίχτηκε ο «Φατασμός» τών Φωτιάδη και Βροντάκη, ο Φωτιάδης μάλιστα έχει μεταφράσει και παίξει ως ηθοποιός Μολιέρο... Κ' οι νεότεροι έχουν άγάπησει τό Μολιέρο από μία διασκευή τών «Πανουργιών» τού Σκαπίνου από τόν Κωστή Λειβαδέα, φιλοτεχνημένη κατά τό σύστημα τού «Έξηναθελών»· οί νέοι θυμούνται, όπως έλεπετε, την παράδοση. Πρωτοπαίχτηκε μέ τόν τίτλο «Ο άτσιώδης ο Θωμάς», τό καλοκαίρι τού 1959 στην Άμφισσα και σε άλλες πόλεις. Η Άθήνα δέν πρόφτασε να τόν γνωρίσει, ο διασκευαστής του, σκηνοθέτης και βιασάρχης του έκρινε ότι δέν είχε την άπαιτούμενη έπιτυχία, για ν' άράξει στον «Εθνικό Κήπο», όπου έπαιζε ο ίδιος τότε.

Και τί ώραία σύμπτωση με κάποιους σκηνοθέτες μας άρχίζουν την καριέρα τους σάν Ιεροφάντες τού Μολιέρου, τού άναφέρω χρονολογικά και χωρίς χρονολογίες, δέν έχω τώρα τόση σκληρότητα. Ο Ροντιγιόν π.χ. ως ηθοποιός, στις πρώτες εμφανίσεις του, έπαιξε τόν Κλεάνθη τόν «Κατά φαντασίαν άσθενή» με τό ψευδώνυμο Δ. Έρμάνος, δέν τό ξέρα πώς αυτό ήταν τό ψευδώνυμο τού ο ίδιος μου τό πνε. Η πρώτη του θεασιωμένη σκηνοθεσία στό «Εθνικό» ήταν ο «Άρχοντοχωριάτης» υπό την διεύθυνση Φώτου Πολίτη, κατά τό πρόγραμμα. Ο Καραντινός άρχικά είχε ανέβασει «Κατά φαντασίαν άσθενή» κ' έπαιξε «Έξηναθελών» και «Ταρτούφος» κ' χει άναγγείλει για τό Κ.Θ.Β.Ε. τό «Δόν Ζουάν». Ο Κούν ανέβασε κ' εκείνος «Κατά φαντασίαν άσθενή» με τί «λαϊκή Σκηνή». Κι άλλη μία γουρλιδική σύμπτωση με τό Μολιέρο: Ο Γιώργος Θεοτοκάς, καθώς έξερτε, έγινε διευθυντής τού «Εθνικού» για πρώτη φορά, στά 1945, η πρώτη παράσταση της νέας περιόδου ήταν και με τόν «Κόρο ντε Πουρσονία» τού Μολιέρου. Πέρα άκόμα, σημειώθηκε μία μεγάλη μολιερίσκη έπιτυχία ο «Αουλλήγιος». Ο Μολιέροσ λοιπόν μάς χάρισε τό γέλιο και μάς δόνησε στον τόπο να τό έπιζητούμε άπό τή Σκηνή. «Έπειταίθεκε» τού Έλληνικό Θέατρο έδώ κ' έκατόν πενήντα τέσσερα χρόνια.

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Φτωχό σε διαλέξεις τό διπλό δίμηνο τού διπλού τεύχους. Ολόκληρο τό Μάη ξεχώρισαν τρεις στην Άθήνα και μία στη Θεσσαλονίκη. Τόν Ιούλιο δε δόθηκε καμιά! Καμιά και τόν Αύγουστο! Μόνο τόν Ιούλιο υπάρχει μία σειρά, με όρισμένους αξιόλογους όμιλητές, στην Πύνα και τούς Δελφούς. Έπιχείρηση Δημ. Παπασπύρου - Τάκη Μουζενίδη, δι' ο και τό Κοινόν τις άνόησε!...

Κι από τις τέσσερις διαλέξεις τού Μάη — Ήρώς Λάμπρου, Άντωνή Φωκά, Τσαρούχη, και Τζών Πρίσλεϊ — δίνουμε μικρή περίληψη. Στις 9 τού Μάη, έγινε και μία έκδήλωση τού «Συνδέσμου Έλλήνων Λογοτεχνών» για τόν Γρηγόριο Σερόπουλο στη Στέγη Τεχνών και Γραμμάτων. Ομιλίες, άσχετες με τόν θεατρογράφο, Ντίνο Κονόμου και Άλχη Τροπαϊάτη.

ΗΡΩΣ ΛΑΜΠΡΟΥ: ΑΡΧΑΙΟ ΔΡΑΜΑ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Η θεατρική κριτικός Ήρως Λάμπρου άνάπτυξε στις 2 τού Μάη, στη Στέγη Τεχνών και Γραμμάτων, για τά μέλη της «Πανελλαδικής Ένώσεως Γυναικών» τό πάντα αξιωματικόν θέμα: Τό αρχαίο Δράμα, πρώτο Θέατρο της Δημοκρατίας.

Κάνοντας μία ιστορική αναδρομή — η ήμιλητρια — άναφέρθηκε στό Μεγάλο Διούσια και τόν πολιτικό τους χαρακτήρα κ' ύπογράμμισε ιδιαίτερα τόν πάνδημο χαρακτήρα της διουσιακής λατρείας. Θεός της όμαδικής έκστασης ο Διόνυσος της πάνδημης τρέλλας, τού οίστρου της πλατείας άδερφοσύνης. Η τελεστική mania τού διουσιασμού δέν είναι σπάνιο δάρο όπως η προφητική mania τού Απολλώνια. Ο Απολλώνια, και ο αυτός, έμεινε πάντα θεός άριστοκρατικός. Πατρώος Φρήτωρ, προστάτης τών Άθηναίων εύπατριδών, τών πατριών, τών κλειστών άδελφάτων! Τά δώρα τού τ' δίνε στον ένα, τόν Έκλεκτό. Αντίθετα ο δημοκρατικός θεός σκορπισσε στις μεγάλες λαοσάναξες πού τόν άκολουθούσαν, στους θιάσους, στις συντροφίες, τά δώρα του. Ισότητα, άδελφοσύνη, έλευθερία, έταξε ο Διόνυσος. Ισοδαιτία είναι ένα από τά έπιθέτά του, μοιράζει Ισα δώρα.

Μέσα στό πλαίσιο της διουσιακής λατρείας αναπτύσσεται η Τραγωδία πού είναι θέατρο άκέραιο και περιέχει όλα τά είδη πού ξεχωρίστηκαν κατόπι: δρχση, μουσική και λόγος. Άναφέρθηκε, κατόπι στον ποιητικό άγόνα, στό Μεγάλο Διούσια τού 534, όταν ξεπετάχτηκε ο πρώτος δραματογράφος, ο Θεσπις νικητής σ' αυτόν τόν άγόνα. «Η πρώτη τέχνη τού θέσπι ήταν η άρετήρια για νά ξεκινήση η μεγάλη περιπέτεια τού Θεάτρου. Ήταν συνομήλικη με μίαν άλλη περιπέτεια πού μάς άπασχολεί ζωηρά στις μέρες μας: τή Δημοκρατία. Τό σύγχρονο αυτό άνάθρομα της δραματικής ποίησης και της δημοκρατικής πράξης είναι ένα μεγάλο και μοναδικό γεγονός στην Ιστορία τού ευρωπαϊκού πολιτισμού. Αυτό, άλλωστε, είναι και τό θεμελιώδες γνώρισμα τού άττικού θεάτρου, πού τό ξεχωρίζει άπ' όλα τ' άλλα: Γνήσιο δημοκρατικό θέατρο, πολιτικό έπομένο, είναι δεμένο όργανικά με τό δημοκρατικό πολιτεύμα. Τό άττικό θέατρο ήταν όμως και στρατευμένο. Μπορούμε να θεωρήσουμε θέβιασα — επη ή όμιλητρια — πώς ο Περιοστρατος μεταχειρίστηκε τό πρώτο Άρμα τού Διόνυσου με τόν Θεσπι επικεφαλής, για νά διαδώσει τις καινούργιες ριζοσπαστικές ιδέες και ν' απαγκιστρώσει τόν άττικό λαό από τ' άρπάγια τών τοπικών θρησκευτικοπολιτικών όργανώσεων πού συντηρούσαν τή δυναστεία τών γενιών (...). Συνείδηση της πολιτείας, άγρυπνη κ' εύπαθέστατη προβάλλει στό λαό, χρόνο με τό χρόνο,

υπικνωμένο σε ποιητική δράση τό Ιστορικό γίνεσθαι». Ένα από τά θέματα πού γυρίζει έπίμονα στό αρχαίο θέατρο — συνεχίσει ή όμιλήτρια — είναι τό πρόβλημα και η θέση της έξουσίας. Ουδέποτε, σ' όλόκληρη την πνευματική Ιστορία της ανθρώπιότητας, φάνηκαν ποιητές, να πραγματεύονται τόσο άμεσα τό καιρίο και κεντρικό αυτό θέμα, και να διερευνούν άκαταπόνητα τή διαλεκτική σχέση έξουσίας — δικαιοσύνης όσο οι ποιητές της Άθήνας τού 5ου αιώνα. Παίρνοντας τυπικά παραδείγματα από τραγωδίες, η κ. Λάμπρου ύποστήριξε πώς οι άρχαιοι τραγικοί έπίστευαν ότι βά μπορούσαν ν' αλλάξουν τή φύση τών άργόντων, δείχνοντας τους πώς από ούδαιρείσεις τους, ο άνομολόγητες σκοτεινές τους πράξεις, στο τέλος έναντι του ίδιου τού έαυτού τους γυρίζουν, άφου θέβιασα κααστρέψουν πρώτα ζωές ανθρώπινες και θάλουν σε κίνηση τή πολιτεία όλόκληρη, τή συνοχή της και τή μοίρα της (...). Η Άθήνα, θέβιασα, όποτε θασίσεις είχε τότε, όποτε τυράννοις. Η άναφορά στό μύθο και τά μυθικά πρόσωπα, χρησιμοποιε στον ποιητή για νά πει έλευθερά, τά «είκοιτα καλά», χωρίς να κινυνεύει να πάρει πρόστιμο ή να διωχθεί... Οι Άθηναίοι όστόσο έξεραν πολύ καλά ποιούς σκόπευαν τά βέλη τών τραγουδιών, ο μύθος ήταν διάφανος κ' αυτούς πού γνώριζαν τά πρόσωπα για τά πράγματα και την προϊστορία τους, και ζούσαν καθημερινά μπλεγμένοι στα σφοδρά προδήματα της έποχής τους.

A. ΦΩΚΑΣ: ΠΕΡΙ ΕΝΔΥΜΑΤΟΛΟΓΙΑΣ

Ο ένδυματολόγος Άντωνής Φωκάς έχει άλλο ένα σπάνιο ταλέντο: είναι από τούς έλάχιστους χαριτωμένους έλληνες όμιλητές. Στις 5 τού Μάη, μίλησε στη Στέγη Τεχνών και Γραμμάτων για την «Τέχνη τού ένδυματολόγου», σε μία σειρά έκδηλώσεων της Έλληνικής Έταιρείας Αισθητικώς. Ο Φωκάς μάγεψε, κυριολεκτικά, τό Κοινό του. Μιλούσε, παίζοντας κ' έπαυσε, μιλώντας! Δέν προφτάσαμε να πάρουμε τό χειρόγραφο του. Τό κατάστρεψε άμέσως.

Άπειρες γνώσεις και εύαισθησίες πρέπει να συγκεντρώνει ένας ένδυματολόγος για νά μπορεί ν' άναποκρίθει τό λεπτό και δύσκολο έργο του. Πολλά άπ' αυτά περιλαμβάνονται σ' ένα χαριτωμένο περιστατικό πού άναφερε ο όμιλητής. Διάβασε τό γράμμα μίας σπουδαστριας και τή δική του άπάντηση στις άπορίες της. Τά παραθέτουμε και τά δύο:

«Αξιότιμη κ. Φωκά,

Είμαι δευτεροετής σπουδαστρια της Ζωομιαίας Παιδαγωγικής Άκαδημίας Ιωαννίνων. Μας άνετέθη, ως έργασια, η μελέτη διαφόρων έπαγγελμάτων. Είς έμέ έτυχε τό επάγγελμα τού ένδυματολόγου. Άν εύκαιρούσαστε, σας παρακαλώ να συμπληρώσετε τό ερωτηματολόγιο πού περιέχει η έπιστολή. Βασίζομην εις την έξηρητικότητά σας, σας εύχαριστώ εκ τών προτέρων.

Μέ έκτίμηση
M. ΘΕΟΔΩΡΟΥ».

Και η άπάντηση τού Άντωνή Φωκά: «Η ένδυματολογία άποτελεί μέρος της σκηνοθεσίας. Κάθε θεατρικόν ένδυμα όφείλει να συμπληρώνει — έξωτερικώς, φυσικά — έναν χαρακτήρα.

Είναι τό έξωτερικό περίβλημα κάθε ρόλου. Ένα σχεδιάγραμμα (μακέττα) ποτέ δέν είναι άρκετόν. Πρέπει τό σύνολον τών σχεδιασμάτων να άποτελεί εικόνα, άσχετός έν εύρισκάνται έν κινήσει η έν άκνηρία τά δρώντα πρόσωπα της ίδιας σκηνής τού αούτ' έργου.

Μέ τά στοιχεία αυτά ο ένδυματολόγος διεισδύει εις τάς προθέσεις τού συγγραφέως. Ο συγγραφέως δέν είναι πάντα παρών. Σκοπός τού ένδυματολόγου είναι να συμπέσθην τών έρμηνείων τού μέ την έρμηνείαν τού σκηνοθέτου και με τάς προθέσεις τού συγγραφέως, πού κάποτε συμβαίνει να μη συμπιπουν.

Υπάρχει και η έρμηνεία τών ηθοποιών, η όποία δέν εύρίσκειται πάντοτε εις την ίδιαν

τροχιάν με την έρμηνείαν του σκηνοθέτου. Καθ'ήκον του ένδυματολόγου είναι η επίδειξη συμβεβαστικότητας. "Αν δέν έχη φύσει καλόν χαρακτήρα, όφείλει νά άποκτήση. Τό θέατρο διδάσκει εύκαμφία καί διπλωματικότητα.

Έντός του πλαισίου τών καθκόντων του ένδυματολόγου είναι η γνώσις τής πρώτης ύλης: Μέ τό ύφασμα, τό δέρμα, τό μέταλλο, όφείλει νά άποκτήση οικειότητα. Ζεστή συνεργασία μέ τούς τεχνικούς. "Ένα αίσθημα ισότητος όφείλει νά διέπη τās σχέσεις τών.

Μακράν του ένδυματολόγου κάθε διάθεσις ύπεροχής καί άσων άφορά τήν άυτοπεποίθησιν, νά μη θιασθή νά τήν άποκτήση! Προηγούνται πολλά στάδια.

ΑΝΤΩΝΗΣ ΦΩΚΑΣ».

ΠΡΙΣΛΕΪ: ΠΕΡΙ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑΣ

Ό γνωστός στό έλληνικό Κοινό άγγλος συγγραφέας Τζών Πρίσλεϋ — πού έπίσκεψτηκε τήν Έλλάδα, μαζί με τήν έπίσης γνωστή σύζυγό του, άγγλίδα αρχαιολόγο Τζακάττα Χώκς — μίλησε στις 13 του Μάη, στό Βρετανικό Συμβούλιο, για τήν τέχνη του δραματουργού. Η όμιλία του καθήλωσε δικαιολογημένα τό πικνότατο άκραστήριό του.

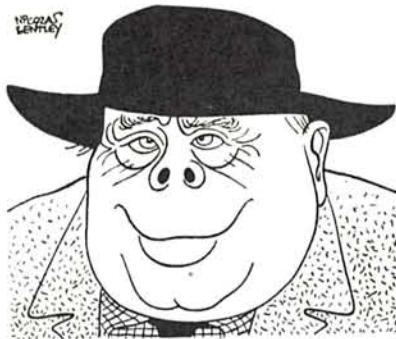
Ό "Άγγλος δραματουργός τόνισε πόσο πιά δύσκολη, από κάθε άλλη συγγραφική, είναι η δουλειά του θεατρικού συγγραφέα. Η δραματική έμπειρία—είπε ο όμιλητής—έξαρτάται από μία λεπτή Ισορροπία ανάμεσα σέ δύο πνευματικά επίπεδα: από τή μία ο θεατής μεταφέρεται με τή φαντασία του στή Σκηνή, ένδ από τήν άλλη έχει πάντα τήν επίγνωση σέθριοσκειται στό θέατρο. "Αν η Ισορροπία αυτή καταστραφεί καί η ζυγαριά κλίνει από τή μία η τήν άλλη μεριά, η πραγματική δραματική έμπειρία καταστρέφεται. "Αν δεχτεί κανένας τή θεωρία αυτή πρέπει ταυτόχρονα νά δεχτεί πώς κάθε τί στό θέατρο είναι συμβεβαστικότητα.

Τά δύο αυτά στοιχεία — τής φαντασίας καί τής πραγματικότητας — συναντώνται καί στην έρμηνεία τών ήθοποιών. Καλύτερος ήθοποιός δέν είναι θέβαια εκείνος πού παραμένει πάντα ο ίδιος χωρίς ν' άκολουθεί ποτέ τό ρόλο του ούτε κείνος πού ταυτίζεται άπόλυτα με τό ρόλο του. Καλύτερος είναι κείνος πού ένδ ταυτίζεται με τό ρόλο του δέν χάνει συγχρόνως καί τήν προσωπικότητά του.

Τήν ίδια δυσκολία αντιμετώπιζουν καί οι συγγραφείς θεατοικών έργων. Η συγγραφική ένός θεατρικού έργου, είπε ο Πρίσλεϋ, είναι πολύ πιά δύσκολη άπ' τή συγγραφική ένός μυθιστορηματος γιατί ο θεατρικός συγγραφέας λειτουργεί πάντα καί στά δύο αυτά επίπεδα. Από τή μία, πρέπει νά ελογωρήσει στή ζωή τών ανθρώπων του έργου του, νά ζηήσει μαζί τούς κι' άπ' τήν άλλη πρέπει πάντα νά 'χει ύπ' όψη του πώς γράφει για έναν όρισμένο αριθμό προσώπων, για μία όρισμένη σκηνή, καμμιά φορά μάάλιστα για ένα ειδικό είδος θεάτρου. Ό θεατρικός συγγραφέας είναι καταδικασμένος νά γράφει καί με τό συναίσθημα καί με ψυχρή σκέψη.

"Ένας άλλος λόγος για τόν όποιο η συγγραφική ένός θεατρικού έργου είναι πιά δύσκολη από τή συγγραφική ένός μυθιστορηματος είναι ότι ένδ ο άναγνώστης διαβάσει τό μυθιστόρημα όταν θέλει, ο θεατής ένός θεατρικού έργου είναι καθλωμένος στήν καρέκλα του για ένα όρισμένο χρονικό διάστημα καί δέ συγχωρεί ποτέ στό θεατρικό συγγραφέα ότι τό έργο δέν έχει στήν τελευταία πράξη — καί τή σπουδαιότερη — τό απαιτούμενο κορύφωμα!

Συγκρίνοντας τόν Κινηματογράφο με τό θέατρο ο Πρίσλεϋ ύπεγράμμισε τήν ύπεροχή του δευτέρου. Ό θεατής ένδ στον κινηματογράφο έχει τήν αίσθηση πώς θλέπει κάτι πού έχει ήδη συμβεί, στό θέατρο έχει τήν αίσθηση πώς πασακολουθεί κάτι πού τώρα γίνεται. Τελειώνοντας, ο Πρίσλεϋ μίλησε



Τζών Μπόντον Πρίσλεϋ

για τό σύγχρονο θέατρο. «Αισθάνομαι—είπε πώς ο σύγχρονος άνθρωπος πού ζή σέ μία συνεχή ένταση—πότε με τό φόβο του άτομικού πολέμου, πότε με τήν άγωνία για τούς ηλεκτρονικούς έγκέφαλους πού καθορίζουν τήν τύχη του—έχει περισσότερο από κάθε άλλη φορά τήν άνάγκη του θεάτρου, τήν άνάγκη νά δει τή ζωή καί νά καταλάβει τό νόημά της. Δέν είμαι θέβαιος άν τό σύγχρονο θέατρο τού δίνει ό,τι έπιζητεί. "Από τούς νέους συγγραφείς—παρ' όλες τής νέες τούς ιδέες, τήν πρωτοτυπία καί τό ταλέντο τους—λείπουν τρία στοιχεία: η γενναιοδωρία τής σκέψης, η άγάπη για τήν ανθρωπότητα καί η έλπίδα.

ΤΣΑΡΟΥΧΗΣ: ΠΕΡΙ ΕΛΛΗΝΙΚΟΤΗΤΑΣ

Μιά ενδιαφέρουσα, όπως πάντα, όμιλία έδωσε στις 12 του Μάη, στήν Πολυτεχνική Σχολή Θεσσαλονίκης ο ζωγράφος καί σκηνογράφος Γιάννης Τσαρούχης. Θέμα του: "Η ελληνικότητα στήν Τέχνη.

Μοιραία, αυτή τή φορά, ο Γιάννης Τσαρούχης περιόρισε τό άγαπημένο του θέμα τής ελληνικότητας, στήν "Αρχιτεκτονική. Βρήκε πώς η αρχιτεκτονική άπομακρύνθηκε από τή ζωή. Ό

άνθρωπος πρέπει νά ξαναπλησιάσει τήν τέχνη αυτή, όχι σαν μία κατασκευή — αυτό άφορά τούς εργολάβους καί τούς διακοσμητές — αλλά σαν μία δημιουργία χρησιμη στό κοινωνικό σύνολο.

Έκφράστηκε με πικρία για όσα συμβαίνουν σήμερα στήν αρχιτεκτονική, έξέτασε τήν τέχνη αυτή, παράλληλα με τή ζωγραφική, στις διάφορες εποχές τής πορείας τους, ύπογράμμισε τς σχέσεις καί τς διαφορές τους καί τόνισε πώς ο αρχιτέκτονας πρέπει νά έλευθερωθεί από κάθε τι πού τήν άπομακρύνει από τήν έκφραση τής άληθινής του πίστης για τά πράγματα. Ό αρχιτέκτονας — είπε — δέν είναι για νά κατασκευάζει. Κανένας, θέβαια, δέν περιφρονεί τήν κατασκευή, αλλά δέν είναι καί τό μόνο πράγμα πού μπορεί νά 'χει σημασία.

Τά νέα όλικά δέν πρέπει νά επιβληθούν με τή ρία. "Όπως γράφονται νέα ποιήματα με τς ίδιες λέξεις πού γράφτηκαν τά παλιά, έτσι μπορούν νά γίνουν καί νέα έργα με παλιά όλικά. Η αρχιτεκτονική — κατέληξε — ξεφυγε από τόν έλεγχο τών αρχιτεκτόνων. Η νέυρωση τών νέων όλικών είναι μία από τς αιτίες πού άπομακρύνουν τόν αρχιτέκτονα από τόν έλεγχο πάνω στό έργο του.

ΣΤΗΝ ΠΝΥΚΑ ΚΑΙ ΤΟΥΣ ΔΕΛΦΟΥΣ

Αναφέρουμε, για τήν πληρότητα τής παρακολούθησης, τόν «Κύκλο όμιλιών» στήν Πνύκα καί τούς Δελφούς, μεταξύ 9 καί 28 'Ιουλίου.

Στήν Πνύκα μίλησαν στή σειρά:

★ 9 'Ιουλίου, καθηγητής Χαίνης Κίτερμαν: «Ο ρόλος του αρχαίου ελληνικού Δράματος στήν Ιστορία του θεάτρου τής Βιέννης».

★ 10 'Ιουλίου, καθηγήτρια Μάργκαρετ Ντήτριχ: «Έλληνες θεοί στό παλιό διενεζικό Λαϊκό θέατρο».

★ 12 'Ιουλίου, "Άγγελος Τερζάκης: «Ο τραγικός χορός».

★ 20 'Ιουλίου, καθηγητής Ντάγκλας Πάρκερ: «Αριστοφάνης — τό αντικειμενικό στήν κωμωδία».

★ 24 'Ιουλίου, Μάριος Πλωρίτης: «Προβλήματα έρμηνείας τής αρχαίας Κωμωδίας» (Δέν δόθηκε τελικά).

★ 28 'Ιουλίου, καθηγητής Κίττο: «Η τραγωδία μίμησις έστιν ούκ ανθρώπων αλλά πράξεως (Αριστοτέλης)».

Καί στούς Δελφούς, μίλησαν στή σειρά:

★ 11 'Ιουλίου, καθηγητής Χ. Κίτερμαν: «Σκηνοθεσίες αρχαίων Δραμάτων από τόν Μάξ Ράινχαρτ».

★ 12 'Ιουλίου, καθηγήτρια Μάργκρετ Ντήτριχ: «Αρχαίος μύθος στό σύγχρονο δράμα».

★ 18 'Ιουλίου, "Άγγελος Τερζάκης: «Τό τραγικό πνεύμα».

★ 21 'Ιουλίου, καθηγητής Ντάγκλας Πάρκερ: «Αριστοφάνης — τό ύποκειμενικό στήν κωμωδία».

★ 25 'Ιουλίου, καθηγητής Κίττο: «Ιοκάστη, Σοφοκλής καί τό Παράλογο».

★ 28 'Ιουλίου, Μάριος Πλωρίτης: «Τραγωδία καί Πόλεμος».

Μη χάνετε τήν εύκαιρία
για όσας, για τά παιδιά σας, για τούς φίλους σας
ΟΙ 4 ΔΕΜΕΝΟΙ ΤΟΜΟΙ ΤΟΥ "ΘΕΑΤΡΟΥ"

Μόνο 200 δραχμές, ο ένας

Άπευθυνθείτε στά Γραφεία του "Θεάτρου": Παρνασσού 2, 6ος όροφος, τηλέφ. 222.555



ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΟΥ Κ.Θ.Β.Ε.

Στήν 'Εφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Γ', φύλλο 184)20 Μαΐου 1966 — δημοσιεύθηκε η παρακάτω πράξη του υπουργού Παιδείας και Βορείου 'Ελλάδος περί διορισμού Γενικού Διευθυντού του Κ.Θ.Β.Ε. επί τριετεί θητεία του κ. Σωκράτη Καραντινού. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

Διά Β. Διατάγματος έκδοθέντος ἐν 'Αθήναις τῆ 7.5 1966 κατὰ τὸ ἄρθρον 5 τοῦ Ν.Δ. 4370)1964 «περὶ ἰδρύσεως Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος κλπ.», προτάσει τῶν ἐπὶ τῆς 'Εθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων καὶ Βορείου 'Ελλάδος 'Υπουργῶν, διορίζεται Γενικός Διευθυντὴς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος ἐπὶ θαυμάδι καὶ μισθῷ 1α καὶ ἐπί τριετεί θητεία ὁ Σωκράτης Καραντινός, ἔχων τὰ ὑπὸ τοῦ Νόμου ὀριζόμενα προσόντα, τῆς θητείας του ἀρχομένης ἀπὸ 3.5.1966, ἀφ' ἧς λήγει ἡ μεταξὺ αὐτοῦ καὶ τοῦ Θεάτρου του-του ὀφισταμένη σύμβασις. ('Αριθ. πράξ. Συμβ. Νομ. Βορ. 'Ελλάδος 1)1961, ἀριθ. ἐγκρ. ΓΑΚ 1153)17)974 14—5—66 ἀριθ. Π.Υ.Σ. 101)1966).

Οἱ 'Υπουργοί

'Επὶ τῆς 'Εθνικῆς Παιδείας κλπ.

ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

'Επὶ τῆς Βορείου 'Ελλάδος

Θ. ΜΑΝΩΛΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΕΙΡΑ ΓΡΑΜΜΑΤΟΣΗΜΩΝ ΘΕΑΤΡΟΥ

Στήν 'Εφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Α', φύλλο 125)15 'Ιουνίου 1966 — δημοσιεύθηκε τὸ παρακάτω Β. Διάταγμα γιὰ τὴν ἔκδοσιν σειρᾶς ἀναμνηστικῶν γραμματοσημῶν γιὰ τὰ 2.500 ἔτη τοῦ Θεάτρου. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

Β. ΔΙΑΤΑΓΜΑ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 500

Περὶ ἐκδόσεως ἀναμνηστικῶν σειρῶν γραμματοσημῶν τῶν <2500 ἔτων τοῦ Θεάτρου> καὶ τῶν 'Ελληνικῶν ὑπερατλαντικῶν πτήσεων.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

'Ἐχοντες ὅπ' ὄψιν : 1) Τὸ ἄρθρον 6 τοῦ Ν. 4581)1930 «περὶ ταχ)κῆς ἀνταποκρίσεως> ὡς ἐτροποποιήθη διὰ τὸ ἄρθρον 4 τοῦ Ν. 6243)1934, «περὶ τροποποιήσεως διατάξεων τῶν Νόμων 4581 καὶ 4471». 2) Τὰς ὅπ' ἀριθ. 1279)30.9.65, 1287)26.2.66 καὶ 1288)3.3.66 γνωμοδοτήσεις τοῦ Συμβουλίου Ταχ)κῶν 'Ενησῶν. 3) Τὴν ὅπ' ἀριθ. 20164)8607)6.10.65 ἀπόφασιν τοῦ ὑπουργοῦ Συγκοινωνιῶν, ἐπερὶ ἔξουσιοδοτήσεως τοῦ ὑπουργοῦ Συγκοινωνιῶν, δι' ἄσκησιν ἀρμοδιότητων». 4) Τὴν ὅπ' ἀριθ. 398)66 γνωμοδότησιν τοῦ Συμβουλίου 'Επικρατείας, προτάσει τῶν Ἡμετέρων ἐπὶ τῶν Οἰκονομικῶν καὶ Συγκοινωνιῶν ὑπουργῶν, ἀπεφασίσαιμεν καὶ διατάσομεν :

* Ἄρθρον μόνον.

1. Ἐκδίδονται διὰ μεθόδου OFFSET καὶ διὰ πολυχρωμίας, ἐπὶ χάρτου ὕδατογραφημένου, αὐ κατὰ τὴν ἀναμνηστικὰν σειρὰν γραμματοσημῶν, ὄν αὐ κλάσεις, παραστάσεις καὶ ποσότητες ὀρίζονται ὡς ἀκόλουθος :

Α'. Τῶν 2500 ἔτων τοῦ Θεάτρου :

α) Κλάσις δρχ. 1. Παράστασις : Τραγικὸν προσωπεῖον. Τεμάχια 2.000.000.

β) Κλάσις δρχ. 1.50. Παράστασις : Ἄρμα Θεοπίδο. Τεμάχια 3.800.000.

γ) Κλάσις δρχ. 2.50. Παράστασις : Τὸ Θέατρον Διονύσου. Τεμάχια 6.000.000.

δ) Κλάσις δρχ. 4.50. Παράστασις : Ὁ Διόνυσος ὄρχουμένος. Τεμάχια 1.000.000.

Β'. Ἐλληνικῶν ὑπερατλαντικῶν πτήσεων :

Κλάσις δρχ. 6. Παράστασις : Ἀεροπλάνον ἐν πτήσει. Τεμάχια 1.000.000.

2. Αἱ διαστάσεις τῶν ἐν λόγῳ γραμματοσημῶν ὀρίζονται εἰς 26X36½ χιλιοστάμετρα διὰ τὴν σειρὰν τῶν <2500 ἔτων τοῦ Θεάτρου> καὶ 26X42 χιλιοστάμετρα διὰ τὴν τοιαύτην τῶν 'Ελληνικῶν ὑπερατλαντικῶν πτήσεων. Ἄυται νοσῶνται ἀπὸ γωνίας εἰς γωνίας τῆς ὀδοντωτῆς περιμέτρου τοῦ γραμματοσημοῦ.

3. Ἐναρξίς τῆς κυκλοφορίας τῶν θά γίνη τὴν 26ην Μαΐου 1966, διακοπὴ δὲ τῆς πωλήσεως τῶν, ὑπὸ τῶν Ταχυδρομίων, ἀπὸ 27ης

ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Μαΐου 1967. Τὰ γραμματόσημα ταῦτα θὰ ἰσχύουσιν διὰ τὴν καταβολὴν ταχυδρομικῶν τελῶν ἐπὶ ἐννεαμήνον, ἀπὸ τῆς διακοπῆς τῆς πωλήσεως τῶν, διάστημα ἦτοι ἀπὸ 27ης Μαΐου 1967 μέχρι καὶ τῆς 27ης Φεβρουαρίου 1968. Κατὰ τὸ ἐν λόγῳ ἐννεαμήνον διάστημα, δύνανται οἱ ἐπιθυμοῦντες ν' ἀνταλλάξουσιν, εἰς οἰονδήποτε Ταχυδρομειῶν, τὰ εἰς χεῖρας τῶν τοιαῦτα γραμματόσημα, δι' ἴσης ἀξίας ἐν χρήσει γραμματοσημῶν, ἐξαιρέσει τῶν ἀγορασθέντων, οὐχὶ διὰ ταχυδρομίου ἀλληλογραφίας, ἀλλὰ διὰ φιλοτελικῶς προφώνως σκοπούς.

Εἰς τοὺς αὐτούς, ἐπὶ τῶν Οἰκονομικῶν καὶ Συγκοινωνιῶν ὑπουργοῦ, ἀναθετομένη τὴν δημοσιεῖσιν καὶ ἐκτέλεσιν τοῦ παρόντος.

'Εν 'Αθήναις, τῆ 27ῆ Μαΐου 1966

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Β.

Ὁ ὑπουργοί

'Επὶ τῶν Οἰκονομικῶν

ΓΕΩΡΓ. ΜΕΛΑΣ

'Επὶ τῶν Συγκοινωνιῶν ὑφ)ργός

ΕΥΑΓΓ. ΔΕΝΔΡΙΝΟΣ

ΣΥΝΘΕΣΗ ΤΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ ΑΔΕΙΑΣ

Στήν 'Εφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 468)28 'Ιουλίου 1966 — δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω Ὑπουργικὴ Ἀπόφασις γιὰ τὴν ἀντικατάστασιν μέλους τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδειᾶς Ἡθοποιοῦ. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

'Αριθ. 100553

Περὶ ἀντικαταστάσεως μέλους Ἐπιτροπῆς Ἀδειᾶς Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἡθοποιοῦ.

Οἱ ὑπουργοί

ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

'Ἐχοντες ὅπ' ὄψιν : 1) τὸ ἄρθρον 1 τοῦ Ν. Δ. 1647)42 «περὶ συμπληρώσεως διατάξεων τοῦ Ν. 5736)33 καὶ τοῦ Α. Ν. 329)36», 2) τὴν ὑποβληθεῖσαν παραιτίσιν τοῦ ἠθοποιοῦ Βασιλείου Μεσολογγίτη ἀπὸ μέλους τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδειᾶς Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἡθοποιοῦ, ἀποφασίζομεν :

Ὅριζομεν μέλος τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδειᾶς Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἡθοποιοῦ τὸν Δημήτριον Λυγίζον, ἠθοποῖον - σκηνοθέτην, ἀντὶ τοῦ παραιτηθέντος Βασιλείου Μεσολογγίτη, ἠθοποιοῦ, ἀναπληρωτὴν δὲ τοῦτου τὸν ἄχρι τοῦδε τοιοῦτον Βασίλειον Διαμαντόπουλον, ἠθοποῖον.

'Εν 'Αθήναις, τῆ 22α 'Ιουλίου 1966

Οἱ ὑπουργοί

'Επὶ τῆς Ἐθν. Παιδείας κλπ.

ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

'Επὶ τῆς Ἐργασίας

ΓΕΩΡΓ. ΜΠΑΚΑΤΣΕΛΟΣ

ΜΕΤΑΒΙΒΑΣΗ ΑΔΕΙΑΣ ΣΧΟΛΗΣ

Στήν 'Εφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 526)22 Αὐγούστου 1966 — δημοσιεύθηκε ἡ ὅπ' ἀριθ. 14.008 Ὑπουργικὴ Ἀπόφασις «Περὶ μεταβιβάσεως ἀδειᾶς ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας Δραματικῆς Σχολῆς Μιχαῆλ Κουνελάκη». Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

'Αριθ. 14008

Περὶ μεταβιβάσεως ἀδειᾶς ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας Δραματικῆς Σχολῆς Μιχαῆλ Κουνελάκη.

Ο ὑπουργοί

ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ & ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ

'Ἐχοντες ὅπ' ὄψιν : 1) Τὸ ἄρθρον 7 τοῦ Ν. Δ)τος 1715)1942 «περὶ τῶν ἐν Κράτει Ἰδιωτικῶν Δραματικῶν καὶ Μελοδραματικῶν Σχολῶν», 2) τὴν ἀπὸ 31.1.1966 ἀίτησιν τῆς Φλώρας Κουνελάκη, περὶ μεταβιβάσεως ἐπ' ὀνόματι τῆς, τῆς ἀδειᾶς λειτουργίας τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ θανόντος συζύγου τῆς Μιχαῆλ Κουνελάκη καὶ τὰ ὑποβληθέντα ὅπ' αὐτῆς δικαιολογητικά, ἀποφασίζομεν :

'Ἐγκρίνομεν τὴν μεταβιβάσιν ἐπ' ὀνόματι

τῆς Φλώρας Κουνελάκη τῆς ἀδειᾶς λειτουργίας τῆς Δραματικῆς Σχολῆς τοῦ θανόντος συζύγου τῆς Μιχαῆλ Κουνελάκη, τῆς ἰδρύσεως διὰ τῆς ὅπ' ἀριθ. 2665)14.1.1943 Ὑπουργικῆς ἀποφάσεως καὶ δημοσιεύσεως εἰς τὸ ὅπ' ἀριθ. 18 (τεύχος Β') 12.2.1943 Φ.Ε.Κ.).

'Εν 'Αθήναις τῆ 20 'Ιουλίου 1966

'Εντολὴ Ὑπουργοῦ

Ὁ Γενικός Γραμματεὺς

Κ. ΚΩΤΟΥΛΑΣ

ΤΟ ΝΕΟ ΔΙΑΤΑΓΜΑ 9 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΩΝ

Στήν 'Εφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Α', φύλλο 168)31 Αὐγούστου 1966 — δημοσιεύθηκε τὸ παρακάτω Β. Διάταγμα γιὰ τὴς παραστάσεις τῶν θεάτρων. Τό πλήρες κείμενο έχει ὡς εξής :

Β. ΔΙΑΤΑΓΜΑ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 705

Περὶ τροποποιήσεως τοῦ ἀπὸ 28.2—8.3.1950 «περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τοῦ Καν. Δ)τος τῆς 29ης Σεπτεμβρίου)24 Ὀκτωβρίου 1941 «περὶ καθορισμοῦ τῶν ὀρων ἐργασίας καὶ ρυθμίσεως ἐν γένει τῶν συμβάσεων ἐργασίας μεταξὺ θεατρικῶν ἐπιχειρηματιῶν καὶ ἠθοποιῶν».

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

'Ἐχοντες ὅπ' ὄψιν :

1) Τὰς διατάξεις τῆς παρ. 1 τοῦ ἀρθρου 4 τοῦ Α. Ν. 329)1936 «περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τοῦ Ν. 5736 «περὶ ἀσκήσεως τοῦ ἐπαγγέλματος τοῦ ἠθοποιοῦ».

2) Τὴν ὅπ' ἀριθ. 2397)66 πρότασιν τῆς Ἐπιτροπῆς Ἀδειᾶς Ἀσκήσεως Ἐπαγγέλματος Ἡθοποιοῦ, καὶ

3) Τὴν ὅπ' ἀριθ. 721)66 γνώμην τοῦ Συμβουλίου Ἐπικρατείας, προτάσει τῶν Ἡμετέρων ἐπὶ τῆς Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων καὶ Ἐργασίας Ὑπουργῶν, ἀπεφασίσαιμεν καὶ διατάσομεν :

* Ἄρθρον μόνον.

Τροποποιεῖται τὸ πρῶτον ἐδάφιον τοῦ ἀρθρου μόνου τοῦ ἀπὸ 28 Φεβρουαρίου)8 Μαρτίου 1950 Β. Δ)τος «περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τοῦ Καν. Διατάγματος τῆς 29ης Σεπτεμβρίου)24 Ὀκτωβρίου 1941 «περὶ καθορισμοῦ τῶν ὀρων ἐργασίας καὶ ρυθμίσεως ἐν γένει τῶν συμβάσεων ἐργασίας μεταξὺ θεατρικῶν ἐπιχειρηματιῶν καὶ ἠθοποιῶν» καὶ ὀρίζομεν, ὅτι, ἕκαστος ἠθοποιὸς δὲν δύναται νὰ λαμβάνῃ μέρος εἰς πλείονας τῶν ἐννεα (9) παραστάσεων καθ' ἑβδομάδα, καθ' ἅσασαν τὴν Χώραν.

Ἡ ἰσχὺς τοῦ παρόντος ἀρχεται ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεως του εἰς τὴν 'Εφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως.

Εἰς τοὺς Ἡμετέρους ἐπὶ τῆς Ἐθνικῆς Παιδείας καὶ Θρησκευμάτων καὶ Ἐργασίας Ὑπουργοῦ, ἀνατίθεμεν τὴν δημοσιεῖσιν καὶ ἐκτέλεσιν τοῦ παρόντος.

'Εν 'Αθήναις, τῆ 25ῆ Αὐγούστου 1966

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Β.

Οἱ ὑπουργοί

'Επὶ τῆς Ἐθν. Παιδείας κλπ.

ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

'Επὶ τῆς Ἐργασίας

Γ. ΜΠΑΚΑΤΣΕΛΟΣ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤ. ΕΞΕΤΑΣΕΩΝ

'Ἐξεδόθη ἡ παρακάτω Ὑπουργικὴ Ἀπόφασις γιὰ τὴς διπλωματικὰς ἐξετάσεις τῶν Δραματικῶν Σχολῶν. Ἰσχύει, χωρὶς νὰ δημοσιεῖται στήν 'Εφημερίδα της Κυβερνήσεως :

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

Διεύθυνσις Γραμματῶν

Τμήμα Θεάτρου

'Εν 'Αθήναις, τῆ 18ῆ Μαΐου 1966

Α Π Ο Φ Α Σ Ι Σ

Θ ἔ μ α : Ὅρισμός Μελῶν Ἐπιτροπῆς Διπλωματικῶν Ἐξετάσεων σπουδαστῶν Θεατρικῶν Σχολῶν.

'Ἐχοντες ὅπ' ὄψιν τὸ ἄρθρον 17 παρ. 5 τοῦ Ν. Δ. 1715)42 «περὶ τῶν ἐν Κράτει Ἰδιωτικῶν Δραματικῶν καὶ Μελοδραματικῶν Σχολῶν»,

Ἄποφασίζομεν :

'Ὅριζομεν Μέλη Ἐξεταστικῆς Ἐπιτροπῆς

διά την διεξαγωγή των Διπλωματικών Έξετάσεων των σπουδαστών των Θεατρικών Σχολών τους κάτωθι :

Α' Τακτικά Μέλη

1. Γεώργιον Τζαβέλλαν, Σκηνοθέτην
2. Βασίλειον Μεσολογγίτην, Ήθοποιόν
3. Χρήστον Εύθυμιου, »
4. Μιράντα Μυράτ, »
5. Διονύσιον Θάνον, »

Β' Αναπληρωματικά Μέλη

1. Μάνον Κατράκη, Ήθοποιόν
2. Ίωσηφ Ριτσιάρδη, Μουσικοσυνθέτην
3. Όρέστην Μακρην, Ήθοποιόν
4. Άγγελον Μαυρόπουλον »
5. Χρήστον Τσαγιάναν »

Άντιπρόσωπον του Ύπουργείου όρίζομεν τον Γεώργιον Ράπτην, Τμηματάρχην Θεάτρου, αναπληρωτήν δέ τούτου την Ειρήνην Βασιλειάδου, Τμηματάρχην Γραμμάτων.

Ό Γενικός Γραμματέος
Κ. ΚΩΤΟΥΛΑΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΤΑΞΙΝΟΜΟΙ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΡΧΗΣΤΡΑΣ

Στην Έφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Α', φύλλο 19) 29-1-1966 — δημοσιεύτηκε τό παρακάτω Β. Διατάγμα για τά προσόντα των ταξινομηών της Κρατικής Όρχηστρας Αθηνών. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

Β. ΔΙΑΤΑΓΜΑ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 74

Περί προσόντων διορισμού Ταξινομηών παρά τή Κρατική Όρχηστρα Αθηνών και καθορισμού ανωτάτου όρίου ηλικίας διορισμού τούτων.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Έχοντες όπ' όθην : 1) τά άρθρα 16 παρ. 1 και 21 παρ. 1 του Ν. 1811)51, 2) τό από 30-6-52 Β.Δ., «περί κατανομής των όφισταμένων οργανικών θέσεων όπηρεσιών αρμοδιότητας Ύπουργείου Έθν. Παιδείας και Θρησκευμάτων (Δ)νοιν Καλών Τεχνών κλπ.», 3) τό άρθρον 7 του Β. Δ. 762)65, «περί του Άνωτάτου Συμβουλίου Δημοσιών Ύπηρεσιών και της Γενικής Διευθύνσεως Διοικητικής Όργανώσεως», 4) την όπ' αριθ. 60209)61)65 απόφαση του Πρόεδρου της Κυβερνήσεως, «περί μεταβιβάσεως αρμοδιοτήτων του Πρόεδρου της Κυβερνήσεως εις τον Ύπουργόν επί του Συντονισμού» (ΦΕΚ 707)658), 5) την όπ' αριθ. 572)65 σύμφωνον γνωμοδότησιν του Άνωτάτου Συμβουλίου Δημοσιών Ύπηρεσιών και 6) την όπ' αριθ. 1046)65 γνωμοδότησιν του Συμβουλίου της Έπικρατείας, προτάσει των Ήμετέρων επί του Συντονισμού και του επί της Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Ύπουργών, άπεφασίσασμεν και διατάσσασμεν :

Άρθρον μόνον.

1. Τά ειδικά τυπικά προσόντα διορισμού εις τόν εισαγωγικών βαθμόν του κλάδου Ταξινομηών της Κρατικής Όρχηστρας Αθηνών όρίζονται ως ακόλουθα :

Άπολυτήριον έξαταξίου Γυμνασίου ή Μέσης Έμπορικής Σχολής ή Λυκείου Ν. Δ. 4379)64 ή άνεγνωρισμένη Ισοτίμη Σχολής ή ειδικότης και έμπειρία εις την ταξινομηίαν άποδεικνυμένη διά πιστοποιητικού σχετικής προήπηρεσίας και άπολυτήριον έξαταξίου Δημοτικού Σχολείου.

2. Ός άνώτατον όριον ηλικίας διορισμού εις τόν εισαγωγικών βαθμόν των Ταξινομηών της Κρατικής Όρχηστρας Αθηνών, όρίζεται τό 40όν έτος.

3. Καταργείται τό από 31-12-64)22-1-65 όπ' αριθ. 45 Β.Δ., ός τόκο διορθώθη έν τώ όπ' αριθ. 35)5-3-65 ΦΕΚ τ. Α'.

Εις τόν αυτόν επί της Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Ύπουργόν, ανατίθεμεν τήν δημοσίευσιν και έκτέλεσιν του παρόντος Διατάγματος.

Έν Αθήναις, τή 14 Ίανουαρίου 1966

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Β.

ΟΙ ύπουργοί

Έπί του Συντονισμού
Κ. ΜΗΤΣΟΤΑΚΗΣ

Έπί της Έθν. Παιδείας κλπ.
ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

ΚΑΤΑΡΓΗΣΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ

Στην Έφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Α', φύλλο 38)24-2-1966 — δημοσιεύτηκε ή παρακάτω Πράξις του Ύπουργικού Συμβουλίου για τήν κατάργηση προηγουμένης, πού συστάθηκε στην Αθήνα τόν μόνιμο μουσικό Όργανισμό «Έλληνική Μουσική Ακαδημία». Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

ΠΡΑΞΙΣ ΥΠΟΥΡΓΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ

Ύπ' αριθ. 42, τής 11ης Φεβρουαρίου 1966
Περί καταργήσεως της όπ' αριθ. 164)1962 Π.Υ.Σ. «περί συστάσεως έν Αθήναις μόνιμου μουσικού Όργανισμού υπό τήν έπωνυμίαν Έλληνική Μουσική Ακαδημία «Ε.Μ.Α.».

ΤΟ ΥΠΟΥΡΓΙΚΟΝ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΝ

Λαθόν όπ' όθην τήν, διά του όπ' αριθ. 138893)22-10-65 έγγραφου, γενομένην εισήγησιν του Ύπουργού Έθν. Παιδείας και Θρησκευμάτων, και τό όπ' αριθ. 226530)9-10-64 έγγραφον του Ύπουργ. Οικονομικών (ΓΛΚ—Δ)νοιν 6η), άποφασίζει :

1. Τήν κατάργησιν της όπ' αριθ. 164)11-12-62 πράξεως του Ύπουργικού Συμβουλίου «περί συστάσεως έν Αθήναις μόνιμου μουσικού Όργανισμού υπό τήν έπωνυμίαν Έλληνική Μουσική Ακαδημία «Ε.Μ.Α.».

2. Τήν έγκρισιν μεταφοράς ποσού δρχ. εκατόν έννηκόντα πέντε χιλιάδων (195.000) εκ του παρά τή Τραπεζή της Έλλάδος λογαριασμού της Ε.Μ.Α. εις τό Ίδρυμα Κρατικών Ύποτροφιών διά τήν καταβολήν παρ' αυτού από 1-3-1965 μέχρι 31-10 1965 τών κατά μήν ύποτροφιών εις τούς πέντε έν τή άλλοδαπή ύποτρόφους της Ε.Μ.Α.

3. Τήν καταβολήν υπό της Ε.Μ.Α. εις τό προσωπικόν αυτής των άποδοχών τάς όποιας τούτο δικαιούται μέχρι της ένάρξεως ισχύος της παρούσης, και τής κατά νόμον αναλλογών άποζημιώσεώς του.

4. Τήν τακτοποίησιν, υπό της αυτής μέχρι σήμερον διοικήσεως της Ε.Μ.Α., των πάσης φύσεως οικονομικών ύποχρεώσεων του Όργανισμού.

5. Τήν παρά της Διευθύνσεως Καλών Τεχνών του Ύπουργείου Παιδείας παραλαβήν άπάντων των έπιπλων και σκευών του Γραφείου της Ε.Μ.Α. και τό άρχειο αυτός ως και τήν ρύθμισιν παρά τής Δνσεως ταύτης των λοιπών εκκρεμοτήτων.

6. Η ισχύς της παρούσης άρχεται μετά δέκα ήμέρας από της δημοσίευσέως της εις τήν Έφημερίδα της Κυβερνήσεως.

Η παρούσα κυρωθήτω νομοθετικώς, μερίμνη του Ύπουργείου Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων.

Ό Πρόεδρος ΟΙ Άντιπρόεδροι Τά Μέλη
Άκριβές αντίγραφον

Έν Αθήναις, τή 22 Φεβρουαρίου 1966

Ό Γραμματέος του Ύπουργικού Συμβουλίου
Σ. ΣΠΥΡΙΔΑΚΗΣ

ΓΕΝ. ΑΡΧΙΜΟΥΣΙΚΟΣ ΤΗΣ Κ.Ο.Α.

Στην Έφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Α', φύλλο 108)13 Μαΐου 1966 — δημοσιεύτηκε τό παρακάτω Βασιλικό Διατάγμα όπ' αριθ. 422, περί προσόντων διορισμού Γενικού Αρχιμουσικού της Κρατικής Όρχηστρας Αθηνών. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

Β. ΔΙΑΤΑΓΜΑ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 422

Περί ειδικών τυπικών προσόντων διορισμού Γενικού Αρχιμουσικού παρά τή Κρατική Όρχηστρα Αθηνών.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ

Έχοντες όπ' όθην 1) Τό άρθρον 21 του Ν. 1811)51, 2) τό Ν. Δ. 2010)42, 3) τό από 30.6.52 Β.Δ. «περί κατανομής των όφισταμένων οργανικών θέσεων όπηρεσιών αρμοδιότητας Ύπουργείου Παιδείας και Θρησκευμάτων (Δ)οιν Καλών Τεχνών κλπ.», 4) τό άρθρον 7 του Β.Δ. 762)65 «περί Άνωτάτου Συμβουλίου Δημοσιών Ύπηρεσιών και της Γενικής Δ)σεως Διοικητικής Όργανώσεως, 5) τήν όπ' αριθ. 60209)61)65 απόφαση του Πρόεδρου της Κυβερνήσεως «περί μεταβιβάσεως αρμοδιοτήτων του Πρόεδρου της Κυβερνήσεως εις τόν Ύπουργόν του Συντονισμού» (ΦΕΚ 707)65 τ. Β'), 6) τήν όπ' αριθ. 132)24.2.66 σύμφωνον γνωμοδότησιν του Άνωτάτου Συμβουλίου Δημοσιών Ύπηρεσιών και 7) τήν όπ' αριθ. 319)14.4.66 γνωμοδότησιν του Συμβουλίου της Έπικρατείας, προτάσει των Ήμετέρων επί του Συντονισμού και επί της Έθν. Παιδείας

και Θρησκευμάτων Ύπουργών, άπεφασίσασμεν και διατάσσασμεν :

Άρθρον μόνον.

Ός ειδικά τυπικά προσόντα διορισμού εις τόν εισαγωγικών βαθμόν της επί βαθμώ 1ω θέσεως του κλάδου του Γενικού Αρχιμουσικού της Κρατικής Όρχηστρας Αθηνών όρίζονται τά ακόλουθα :

Μουσικός γενικής μορφώσεως και διεθνούς κύρους έχων πολυετή σταδιοδρομίαν ως Διευθυντής Όρχηστρας της Εύρώπης ή της Αμερικής ή έχων διευθύνει επί σειράν έτών Μεγάλας Συμφωνικής Όρχηστρας ή Μελοδραματικά Συγκροτήματα της Εύρώπης ή της Αμερικής.

Εις τόν αυτόν επί της Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων Ύπουργόν, ανατίθεμεν τήν δημοσίευσιν και έκτέλεσιν του παρόντος Διατάγματος.

Έν Αθήναις τή 6 Μαΐου 1966

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Β'

ΟΙ Ύπουργοί

Έπί του Συντονισμού
Κ. ΜΗΤΣΟΤΑΚΗΣ

Έπί της Έθν. Παιδείας κλπ.
ΣΤ. ΑΛΛΑΜΑΝΗΣ

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΓΝΩΜΟΔΟΤΙΚΗ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Στην Έφημερίδα της Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 7)11-1-1966 — δημοσιεύτηκε ή παρακάτω Ύπουργική Απόφαση για τή σύσταση Γνωμοδοτικής Έπιτροπής Κινηματογραφίας στο Ύπουργείο Βιομηχανίας. Τό πλήρες κείμενο έχει ως εξής :

Άριθ. 106804)1030

Περί συστάσεως Γνωμοδοτικής Έπιτροπής Ύπ. Βιομηχανίας.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

Έχοντες όπ' όθην :

1. Τάς διατάξεις του άρθρου 3 του Ν. Δ. 4208)61 περί μέτρων διά τήν άνάπτυξιν της κινηματογραφίας έν Έλλάδι.

2. Τάς διατάξεις του Ν. Δ. 4352)64.

3. Τάς διατάξεις του Β.Δ. 443)31-5-63 περί διατηρήσεως Συμβουλίων και Έπιτροπών Ύπουργείου Βιομηχανίας.

4. Τάς διατάξεις του Β. Δ. 512)62 περί συγκροτήσεως άπαρτίας, πλειοψηφίας, λειτουργίας κλπ. της Γνωμοδοτικής Έπιτροπής Κινηματογραφίας και των Ύποεπιτροπών αυτής.

5. Τά όπ' αριθ. 105165)971)23-11-65 και 105166)972)23-11-65 ήμετερα έγγραφα.

6. Τά όπ' αριθ. 50322)25-11-65, Β5)191)1438)29-11-1965, 157231)2.12.65 και 400)65)810)15032 έγγραφα των Ύπουργείων Προεδρίας Κυβερνήσεως, Οικονομικών και Έθνικής Παιδείας και Γεωγραφικής Ύπηρεσίας Στρατού, άντιστοίχως, άποφασίζομεν :

1. Συγκροτούμεν τήν παρά τώ καθ' ήμάς Ύπουργείο Γνωμοδοτική Έπιτροπήν Κινηματογραφίας εκ των κάτωθι :

α) Του Φίλιππου Πολιτοπούλου, Γενικού Γραμματέως του Ύπουργείου Βιομηχανίας, ως Πρόεδρου.

β) Του Δημητρίου Καραϊσκάκη, Γενικού Διευθυντού του καθ' ήμάς Ύπουργείου, αναπληρουμένου υπό του Άποστόλου Γούλια, Διευθυντού του ίδιου Ύπουργείου.

γ) Του Γερασίμου Καμπίτη, Διευθυντού του καθ' ήμάς Ύπουργείου, αναπληρουμένου υπό του Σωτηρίου Παναγοπούλου, Διευθυντού του ίδιου Ύπουργείου.

δ) Του Σταματίου Δελακτόσου, Διευθυντού της Γενικής Διευθύνσεως Τύπου και Πληροφοριών του Ύπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως, αναπληρουμένου υπό του Ήλια Κώνστα, Διευθυντού του ίδιου Ύπουργείου.

ε) Του Άθανάσιου Παπασιόπου, Διευθυντού της Γενικής Διευθύνσεως Φορολογίας του Ύπουργείου Οικονομικών, αναπληρουμένου υπό του Μ. Μαυρομμάτη, Τμηματάρχου του ίδιου Ύπουργείου.

στ) Του Γεωργίου Κουρνούτου, Διευθυντού του Ύπουργείου Έθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων, αναπληρουμένου υπό του Γεωργίου Ράπτη, Τμηματάρχου του ίδιου Ύπουργείου.

ζ) Του Άλεξάνδρου Κοντοστάνου, Συναγματογράφου, Διευθυντού της Διευθύνσεως Κινηματογραφίας Γ.Υ.Σ. του Ύπουργείου Έθνικής Αμόνης, αναπληρουμένου υπό του Γεωργίου Μπαλάσκα, Άντισυναγματογράφου, Ύποδιευθυντού της απτής Διευθύνσεως.

η) Του Ήλια Βενέζη, ακαδημαϊκού άνα-

πληρωμένου υπό του Σωτηρίου Λελούδη, σκηνοθέτου - σεναριογράφου.

8) Νικολάου Κούνδουρου, σκηνοθέτου, αναπληρωμένου υπό του Δημητρίου Δαδήςρα, σκηνοθέτου.

11. Τόν Πρόεδρον Ελλείποντα, άπόντα ή καλυόμενον αναπληροί έν τή Προεδρία ό έκ των μελών τής 'Επιτροπής κατά θαθμόν άνώτερος δημόσιος υπάλληλος καί έπί ισοδάθμιον ό άρχαιότερος.

111. Χρέη εισηγητού καί γραμματεώς τής 'Επιτροπής άσκει συμφώνως τώ άρθρω 2 του Β.Δ. 512)62 ό παρ' ήμίν Ειδικός 'Επιμελητής Κινηματογραφίας Τμηματάρχης κ. Νικόλαος 'Αρβανίτης, αναπληρούμενος υπό τής Ειρήνης Βελισσαρίου, υπαλλήλου του καθ' ήμάς 'Υπουργείου.

'Η παρούσα ής ή Ισχύς άρχεται από 2 'Ιανουαρίου 1966, δημοσιευθήτω διά τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις, τή 24η Δεκεμβρίου 1965

Ο ύπουργός
Ι. ΤΟΥΜΠΑΣ

ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΕΛΕΓΧΟΥ ΚΙΝ. ΤΑΙΝΙΩΝ

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 7)11-1-1966 — δημοσιεύτηκε ή παρακάτω 'Υπουργική 'Απόφαση γιά τήν άντικατάσταση μέλους τής Πρωτοθαθμίου 'Επιτροπής ελέγχου κινηματογραφικών ταινιών. Τό πλήρες κείμενο έχει ως έξής :

'Αριθ. 55506)Ζ)3838

Περί αντικατάσεως μέλους τής Πρωτοθαθμίου 'Επιτροπής 'Ελέγχου Κινηματογραφικών ταινιών.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

'Εχοντες όπ' όψιν : 1) τās διατάξεις του Ν.Δ. 4188)61, 2) τώ άρθρον 9 του Ν.Δ. 1108)1942, ως άντικατεστάθη υπό του άρθρου 44 του Ν.Δ. 4208)1961, «περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής κινηματογραφίας έν 'Ελλάδι κ.λπ.», 3) τās διατάξεις του άρθρου 2 του όπ' αριθ. 430)65 Β. Δ., «περί διατηρήσεως Συμβουλίων καί 'Επιτροπών παρά τή Γενική Διευθύνσει Τύπου καί Πληροφοριών», 4) τήν όπ' αριθ. 4740)65 άπόφασιν του 'Υπουρ-

γού Προεδρίας Κυβερνήσεως καί 5) τώ όπ' αριθ. 151053)65 Έγγραφο του 'Υπουργείου 'Εθνικής Παιδείας, άποφασίζομεν :

Τροποποιούμε τήν όπ' αριθ. 25724)Ζ) 1761 από 9 'Ιουνίου 1965, δημοσιευθείσαν εις τώ όπ' αριθ. 371 ΦΕΚ)Β')18-6-1965 άπόφασιν ήμών καί όρίζομεν ως μέλος τής Πρωτοθαθμίου 'Επιτροπής 'Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών, τόν Γεώργιον Κουρνούτον, Διευθυντήν του 'Υπουργείου 'Εθνικής Παιδείας, άντί του μέχρι τούδε Κωνσταντίνου Γιανναρά, Διευθυντού του αύτου 'Υπουργείου.

'Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις, τή 29 Δεκεμβρίου 1965

Ο ύπουργός
Δ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 206)4 'Απριλίου 1966 — δημοσιεύτηκε ή παρακάτω 'Υπουργική 'Απόφαση «Περί αντικαταστάσεως μελών τής Πρωτοθαθμίου 'Επιτροπής 'Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών». Τό πλήρες κείμενο έχει ως έξής :

'Αριθ. 4535)Ζ.

Περί αντικαταστάσεως μελών τής Πρωτοθαθμίου 'Επιτροπής 'Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΠΡΟΕΔΡΙΑΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

'Εχοντες όπ' όψιν : 1) τās διατάξεις του Ν.Δ. 4188)61, 2) τώ άρθρον 9 του Ν.Δ. 1108)1942 ως άντικατεστάθη υπό του άρθρου 44 του Ν.Δ. 4208)1961 «περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής κινηματογραφίας έν 'Ελλάδι κ.λπ.», 3) τās διατάξεις του άρθρου 2 του όπ' αριθ. 430)65 Β. Δ. «περί διατηρήσεως Συμβουλίων καί 'Επιτροπών παρά τή Γενική Διευθύνσει Τύπου καί Πληροφοριών» καί 4) τήν όπ' αριθ. 4740)1965 άπόφασιν του 'Υπουργού Προεδρίας Κυβερνήσεως, άποφασίζομεν :

Τροποποιούμε τās όπ' αριθ. 25724)Ζ)9-6-65 καί 48784)Ζ)13-11-65 άποφάσεις ήμών, δημοσιευθείσαν εις τās όπ' αριθ. 371) Β)18-6-65 καί 805)Β)30-11-65 Φ.Ε.Κ., άντιστοίχως, καί όρίζομεν ως μέλος τής Πρωτοθαθμίου 'Επιτροπής 'Ελέγχου Κινηματογραφικών Ταινιών τόν Βασίλειον Φωκάν, Διευθυν-

τήν επί θαθμό 2ω τής Γενικής Διευθύνσεως Τύπου, άντί του μέχρι τούδε 'Ηλ. Κώνστα, Διευθυντού επί θαθμό 2ω τής Γενικής Διευθύνσεως Τύπου, τούτου όριζομένου ως αναπληρωτού, άντί του Βασιλείου Καψάλη, Διευθυντού επί θαθμό 2ω τής Γενικής Διευθύνσεως Τύπου.

'Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις, τή 31 'Ιανουαρίου 1966

Ο ύπουργός
Δ. ΓΕΩΡΓΙΟΥ

ΚΥΒΕΡΝ. ΕΠΙΤΡΟΠΟΣ ΚΙΝ. ΦΕΣΤΙΒΑΛ

Στήν 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως — τεύχος Β', φύλλο 526)22 Αύγουστου 1966 — δημοσιεύτηκε ή όπ' αριθ. 73.209)823 'Υπουργική 'Απόφαση «Περί όρισμού Κυβερνητικού 'Επιτροπού παρά τώ Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου». Τό πλήρες κείμενο έχει ως έξής :

Περί όρισμού Κυβερνητικού 'Επιτροπού παρά τώ Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου.

Ο ΥΠΟΥΡΓΟΣ ΤΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑΣ

'Εχοντες όπ' όψιν: 1) τās διατάξεις του άρθρου 37, παρ. 4 καί 5 του Ν. Δ. 4208)61 «περί μέτρων διά τήν ανάπτυξιν τής κινηματογραφίας έν 'Ελλάδι», 2) τās διατάξεις του άρθρου 4 τής όπ' αριθ. 36937)12872)333 από 12.6.1962 κοινής άποφάσεως των 'Υπουργών Οικονομικών, Προεδρίας Κυβερνήσεως καί ήμών, ως ατή έτροποποιήθη μεταγενεστέρως καί Ισχύει νύν, 3) Τό όπ' αριθ. 5178)21.7.66 Έγγραφο τής Διευθύνσεως 'Εκθέσεως Θεσσαλονίκης, άποφασίζομεν :

'Ορίζομεν Κυβερνητικόν 'Επίτροπον παρά τώ έν Θεσσαλονίκη Φεστιβάλ 'Ελληνικού Κινηματογράφου τόν παρά τώ καθ' ήμάς 'Υπουργείω Ειδικόν 'Επιμελητήν Κινηματογραφίας Νικόλαον 'Αρβανίτην.

'Η Ισχύς τής παρούσης άρχεται από σήμερον. 'Η παρούσα δημοσιευθήτω διά τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

'Εν 'Αθήναις, τή 4 Αύγουστου 1966)

Ο 'Υπουργός
Ι. ΓΚΛΑΒΑΝΗΣ



ΤΑΞΙΔΕΥΕΤΕ
ΜΕ ΤΗΝ

OLYMPIC

ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΩΣ ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ

ΕΥΡΩΠΗ·ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ



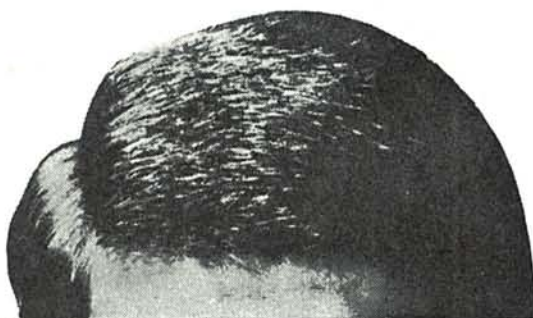
„ΑΛΕΚΤΩΡ,,



ΜΙΑ ΛΟΣΙΟΝ ΤΡΕΙΣ ΕΝΕΡΓΕΙΕΣ

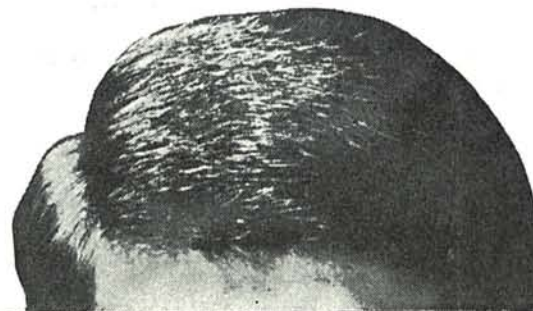
ΤΟΝΩΤΙΚΗ Ένέργεια

Το Pantyl είναι η νέα βιταμινούχος ουσία που περιέχει το PANTENE, ή πλέον κατάλληλος που έχει ανακαλυφθεί για την υγιή ανάπτυξη των μαλλιών. Απορροφάται ταχέως από το τριχωτόν δέρμα της κεφαλής, φθάνει ως τις ρίζες των μαλλιών, τις τονώνει και τους δίνει νέα δύναμη.



ΘΕΡΑΠΕΥΤΙΚΗ Ένέργεια

Η πιτυρίδα είναι μία από τις αιτίες της τριχοπτώσεως. Τα εργαστήρια της Hoffman La Roche ανεζήτησαν και εύρηκαν μία σύνδεση, η οποία απολυμαίνει το τριχωτόν δέρμα της κεφαλής και εμποδίζει την πιτυρίδα να σχηματισθῆ.



ΚΑΛΛΥΝΤΙΚΗ Ένέργεια

Το PANTENE διατηρεῖ τὰ μαλλιά καλοχτενισμένα και τους δίνει ιδιαίτερη λάμψη. Φρεσκάρει εὐχάριστα τὸ δῆμα τῆς κεφαλῆς και ἀναδίδει ἕνα διακριτικό ἄρωμα.

PANTENE

“Ο,τι καλύτερο ὑπάρχει για τὴν τόνωση, τὴν ὑγεία και τὴν ὀμορφιά τῶν μαλλιών.



Η ΤΖΟΥΛΗ Σ' ΑΓΑΠΑΕΙ ΤΑΚΗ, ΜΑ ΦΡΟΝΤΙΣΕ ΚΑΙ ΣΥ... ΠΗΓΑΙΝΕ ΣΤΟΝ ΟΔΟΝΤΟΓΙΑΤΡΟ ΣΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΚΟΣΜΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ...



ΣΤΟΝ ΟΔΟΝΤΟΓΙΑΤΡΟ

ΣΥΝΙΣΤΩ ΠΑΝΤΑ ΤΗΝ ΚΟΛΓΚΕΪΤ ΜΕ ΓΚΑΡΝΤΟΛ, ΓΙΑΤΙ ΟΧΙ ΜΟΝΟ ΣΤΑΜΑΤΑ ΤΗΝ ΚΑΚΟΣΜΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ ΑΜΕΣΩΣ, ΑΛΛΑ ΠΡΟΣΤΑΤΕΥΕΙ ΤΟ ΣΜΑΛΤΟ ΤΩΝ ΔΟΝΤΙΩΝ ΑΠΟ ΤΗΝ ΤΕΡΗΔΟΝΑ ΟΛΗ ΜΕΡΑ.



Η ΚΟΛΓΚΕΪΤ ΤΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΙΚΗ ΠΟΥ ΕΙΝΑΙ! ΤΩΡΑ ΜΕ ΤΗΝ ΤΖΟΥΛΗ ΕΙΜΑΣΤΕ ΠΑΝΤΑ ΜΑΖΙ!



Όδοντόκρεμα Κολγκέϊτ μέ Γκαρντόλ

σταματᾷ τήν κακοσμία τοῦ στόματος καταπολεμᾷ τήν τερηδόνα ὅλη μέρα !!

Τελευταία ἐπιστημονικά πειράματα ἀπέδειξαν ὅτι, καμμιά ἄλλη ὀδοντόκρεμα, ὅτι χρώμα κι' ἂν ἔχει καί ὀτιδήποτε συστατικό κι' ἂν περιέχει, δέν προστατεύει τὰ δόντια σας καλύτερα ἀπό τήν ὀδοντόκρεμα Κολγκέϊτ.

Γιατί μόνον ἡ Κολγκέϊτ περιέχει τὸ ἐπιστημονικὸ συστατικὸ ΓΚΑΡΝΤΟΛ.



Η ΑΔΡΑΤΗ ΑΣΠΙΔΑ ΤΟΥ ΓΚΑΡΝΤΟΛ ΚΑΤΑΠΟΛΕΜΑ ΤΗΝ ΤΕΡΗΔΟΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΑΚΟΣΜΙΑ ΤΟΥ ΣΤΟΜΑΤΟΣ



Τὸ ΓΚΑΡΝΤΟΛ σχηματίζει μιά ἀόρατη ἀσπίδα γύρω ἀπὸ τὰ δόντια σας καί τὰ προστατεύει ἀπὸ τήν τερηδόνα, ἐνῶ συγχρόνως σταματᾷ τήν κακοσμία τοῦ στόματος ὅλη μέρα.

Γι' αὐτὸ πλένετε τὰ δόντια σας τακτικά μέ ὀδοντόκρεμα Κολγκέϊτ μέ Γκαρντόλ. Τήν ὀδοντόκρεμα μέ τήν καλύτερη γεῦσι.

ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΩΣ
ΗΓΓΥΗΜΕΝΗ

Colgate

DENTAL CREAM with GARDOL



"ΑΛΕΚΤΟΡ."



Τὸ ἔλαφρὸ τσιγάρο
ποὺ συνδυάζει
τὴν ἱκανοποίησι
καὶ τὴν ἀπόλαυσι!

Σὲ σκληρὸ κουτί
Ἀμερικανικοῦ τύπου.

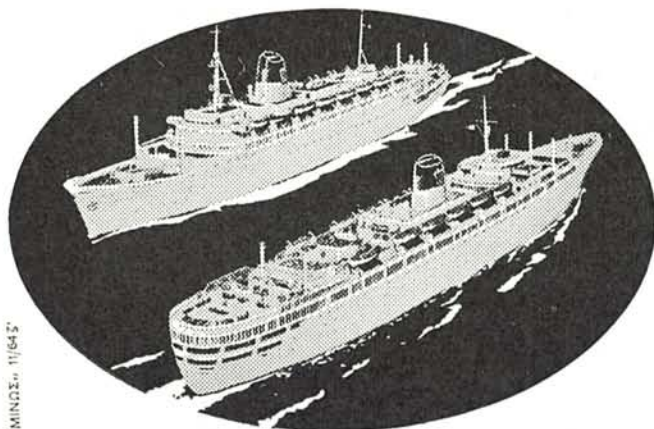
ΔΗΛΟΣ

ΦΙΛΤΡΑ

Δρχ. 8.50

Γ.Α. ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.

**2 ΦΟΡΕΣ ΤΟΝ ΜΗΝΑ
Η ΧΡΥΣΗ ΛΕΩΦΟΡΟΣ
ΜΕ ΤΑ ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ**



MINOS, 11/645

" ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ "

τό νεώτερο και πολυτελέστερο υπερωκεάνιο 26.300 τόννων

" ΟΛΥΜΠΙΑ "

τό πλωτό ανάκτορο τών ωκεανών 23.000 τόννων

Από τόν Μάρτιο του 1966 δύο φορές τόν μήνα

Δι' ΕΥΡΩΠΗΝ ΣΙΚΕΛΙΑ - ΝΕΑΠΟΛΙ - ΓΕΝΟΒΑ
ΚΑΝΝΕΣ - ΛΙΣΣΑΒΩΝΑ

Δι' ΑΜΕΡΙΚΗΝ ΧΑΛΙΦΑΞ - ΝΕΑ ΥΟΡΚΗ
και τόν **Ζήμερο RELAX** ΚΥΠΡΟΣ - ΙΣΡΑΗΛ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΤΕ ΑΠΟ ΤΩΡΑ ΤΟ ΤΑΞΙΔΙ ΣΑΣ ΜΕ ΤΑ
ΥΠΕΡΩΚΕΑΝΙΑ "ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ," "ΟΛΥΜΠΙΑ,"
ΠΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΕΝΔ - ΓΥΡΝΑΤΕ ΜΕ ΤΟ ΑΛΛΟ



ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε.
ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271
ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ

**ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ
ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ
ΤΥΠΟΥ**

Γραφεία: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

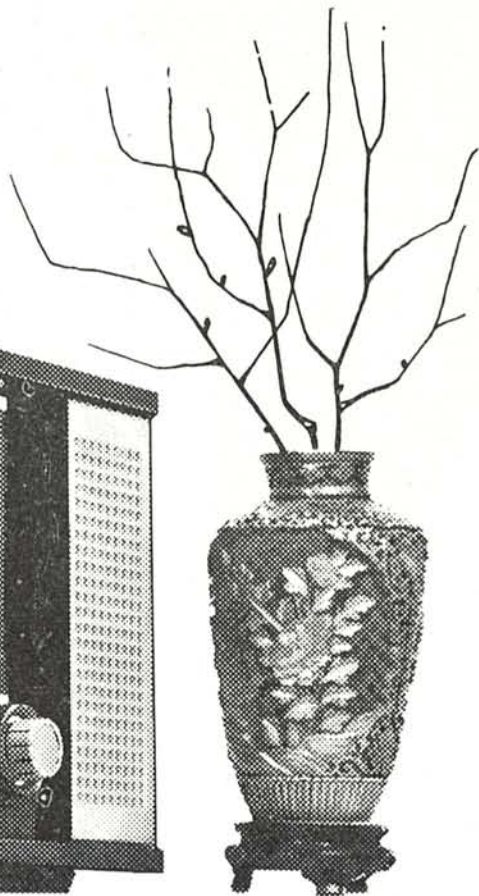
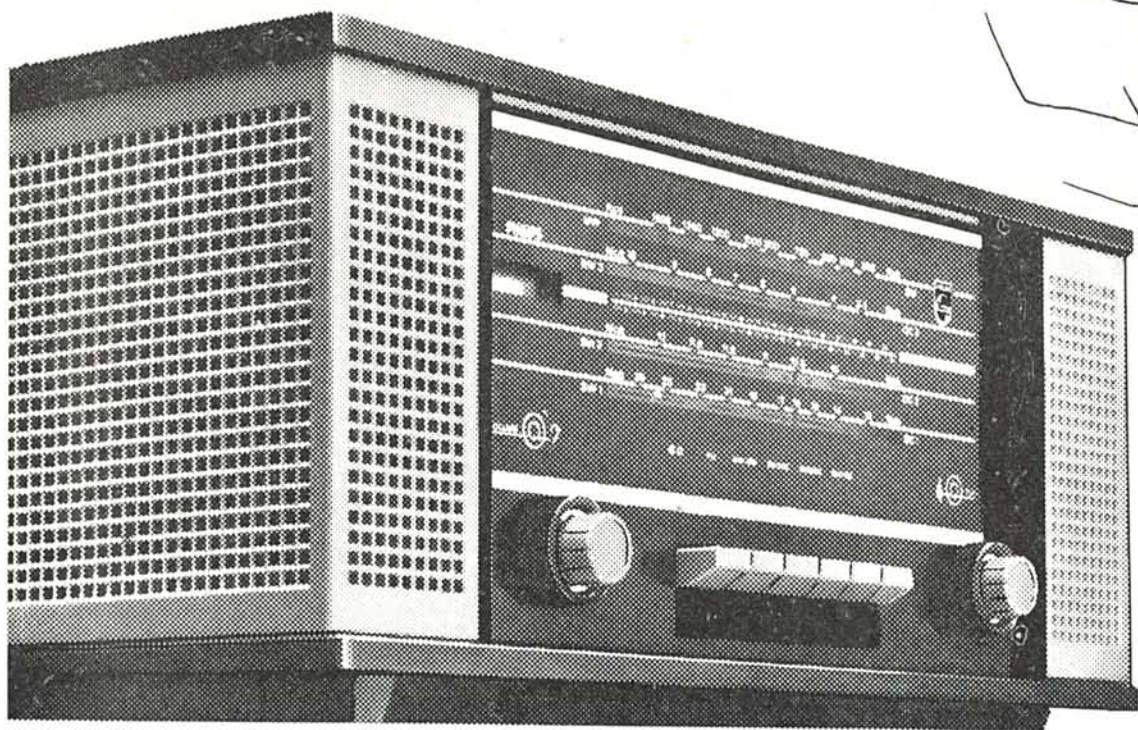
Τηλέφωνα :

524.582, 526.616, 521.193, 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός όργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 ύποπρακτορεία εις όλην τήν Ελλάδα και τάς κυριωτέρας πρωτεύουσας του έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

**Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ**



διαλέξτε ἀγοράστε χαρήτε PHILIPS

Χρόνια τώρα τὸ καλὸ ραδιόφωνο εἶναι PHILIPS!

Τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ του εἶναι:

Ἵπεροχὴ στὸν ἦχο, Ἵπεροχὴ στὴν γραμμὴ, Ἵπεροχὴ στὴν τιμὴ!
Και δὲν εἶναι τυχαία ἡ Ἵπεροχὴ του. Ἡ PHILIPS ἔχει τὴν πιὸ πλούσια πείρα
στὸν τομέα τοῦ ραδιοφώνου. Γι' αὐτὸ ἓνα ραδιόφωνο PHILIPS πάντα δίνει
ἕναν τόνο τελειότητος μέσα στὸ σπίτι. Ζητήστε νὰ δῆτε καὶ νὰ ἀκούσετε ἓνα
ραδιόφωνο ἀπὸ τὴν μεγάλη σειρὰ τῆς PHILIPS. **Σὰς ἀξίζει ἓνα PHILIPS.**

B4 X 45A. Νέο ραδιόφωνο ρεύματος PHILIPS... (ἀνωτέρω)

... Μεσαία καὶ τρεῖς κλίμακες θραχέα... Χωριστοὶ ρυθμιστὲς ὑψηλῶν καὶ χαμηλῶν τόνων

... Ὑποδοχὲς γιὰ ἐξωτερικὴ κεραία, προσγειώσει, πικ-ἄπ καὶ συμπληρωματικὸ μεγάφωνο. Δρχ. 2.700



B4 X 31/AT

Τὸ Νέο τρανζίστορ ρεύματος — μπαταριῶν
PHILIPS μὲ ἐσωτερικὲς κεραεῖς γιὰ ὅλα τὰ
μήκη κύματος. Ὑποδοχὴ γιὰ πικ-ἄπ.

Δρχ. 2.590



L3 X 45T

Νέο φορητὸ τρανζίστορ PHILIPS μὲ μεσαία,
2 κλίμακες θραχέα, ἐσωτερικὲς κεραεῖς
καὶ ἐξωτερικὴ γιὰ θραχέα. Ὑποδοχὴ ἐξωτε-
ρικῆς κεραεῖς καὶ ἀκουστικοῦ. Δρχ. 2.300



B3 GR40 U

Νέο ραδιόφωνο ρεύματος PHILIPS μὲ ἐσω-
τερικὲς κεραεῖς καὶ 2 μεγάφωνα.

Ὑποδοχὴ γιὰ πικ-ἄπ. Δρχ. 1.695

PHILIPS : ενας φίλος στην οιογενεια !



Εφ'ετος

3

ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΕΣ
ΚΑΙ ΔΙΑΜΕΡΙΣΜΑΤΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ
ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΜΕΤΡΗΤΑ

ΛΑΧΕΙΟΝ
ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ



ΜΑ ΤΩΡΑ ΥΠΑΡΧΕΙ
ΤΟ ΟΜΟ,
ΤΟ ΘΑΥΜΑ ΤΟΥ
ΟΜΟ!

"Αχ! Κωτάκι...
Πάλι λέρωσε
τήν μπλούζα σου;
Δέν μπορώ πιά!



"Ελα τώρα, άλλαξε
την γρήγορα.



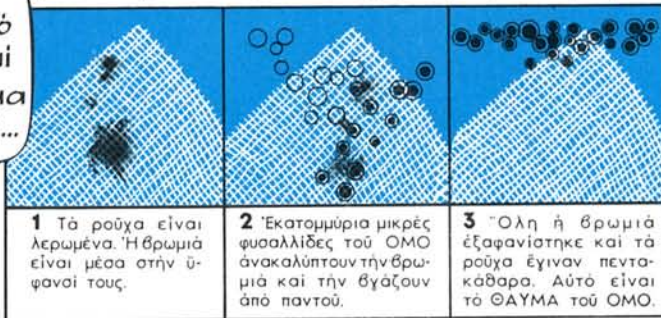
Μή στενοχωριέσαι!
Πλένεις τόσο εύκολα
μέ το ΟΜΟ.



Μέ λιγο
ΟΜΟ έχεις
αμέσως ένα
πλούσιο
αφρό, ακόμη
και σε
κρύο
νερό.



Άρκει
ένα απαλό
τριψιμο και
νά το θαύμα
του ΟΜΟ...



- 1 Το ρούχα είναι λερωμένα. Η βρωμιά είναι μέσα στην ύφανσή τους.
- 2 Έκατομμύρια μικρές φυσαλλίδες του ΟΜΟ ανακαλύπτουν την βρωμιά και την βγάζουν από παντού.
- 3 Όλη η βρωμιά εξαφανίστηκε και τα ρούχα έγιναν πεντακάθαρα. Αυτό είναι το ΘΑΥΜΑ του ΟΜΟ.



Το νερό
μαύρισε.

Είναι η απόδειξη, ότι
το ΟΜΟ έβγαλε όλη
τή βρωμιά.



ΜΠΡΑΒΟ
ΟΜΟ!

Μόνο το ΟΜΟ πλένει
τόσο καθαρά.

ΟΠΩΣ ΤΟΣΑ ΕΚΑΤΟΜ-
ΜΥΡΙΑ ΝΟΙΚΟΚΥΡΕΣ
Σ'ΟΛΟ ΤΟΝ ΚΟΣΜΟ,
ΠΛΕΝΕΤΕ ΚΑΙ ΣΕΙΣ
ΠΑΝΤΟΤΕ ΜΕ ΟΜΟ.



ΤΟ ΟΜΟ ΠΛΕΝΕΙ ΠΕΝΤΑΚΑΘΑΡΑ!

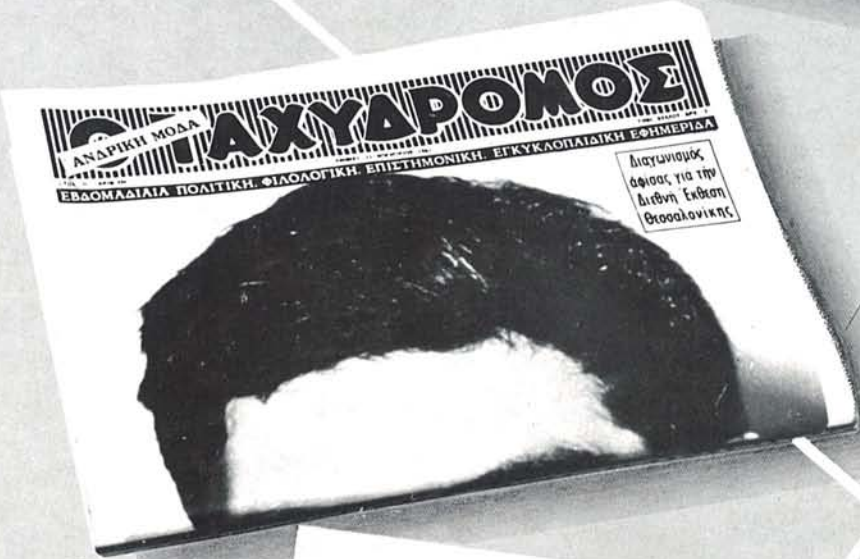


**Η ΠΡΩΪΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**



**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