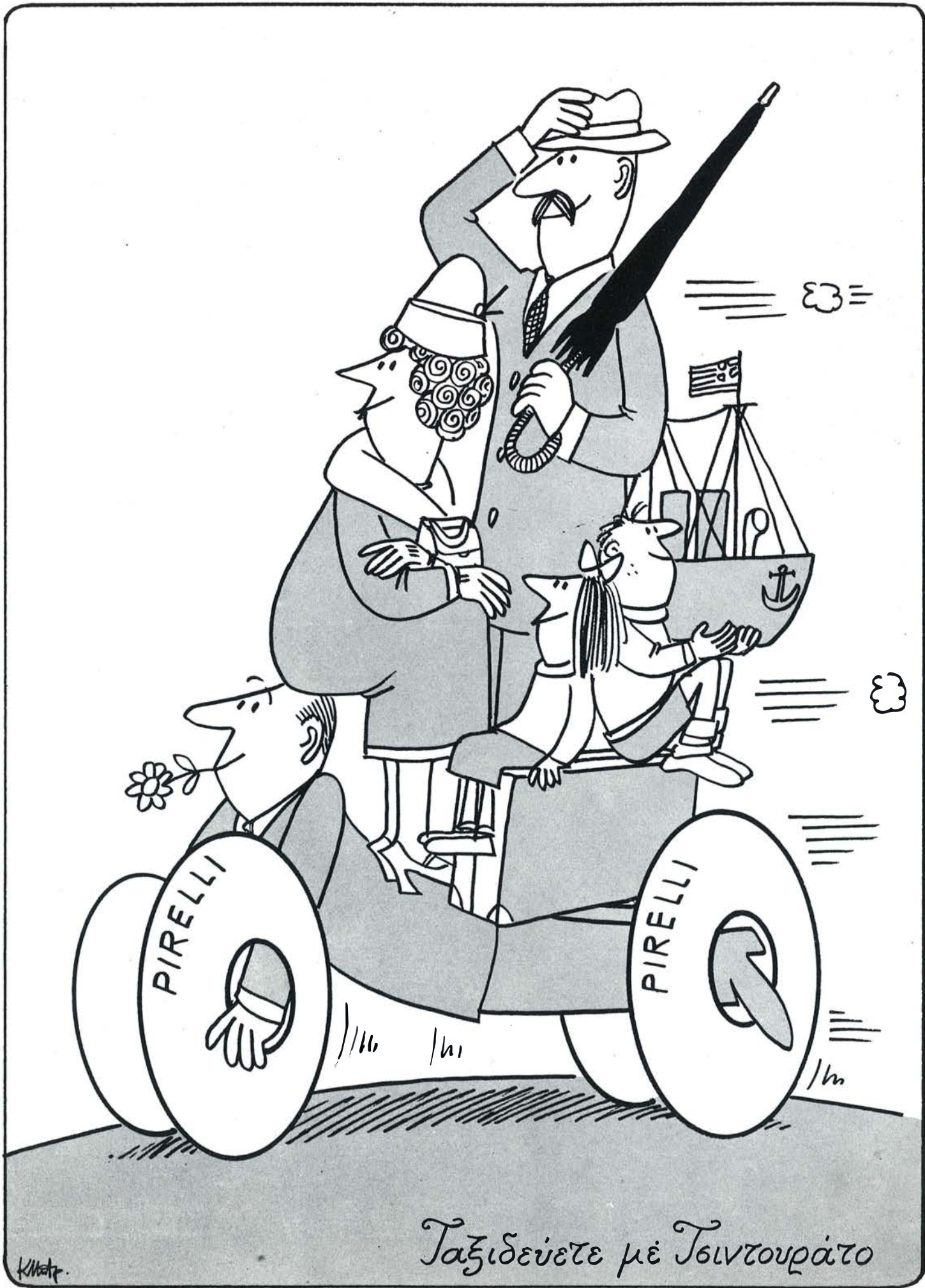


31



ΘΕΑΤΡΟ



K. Matz

Ταξιδεύετε με Τσιντουράτο

χαρίστε τραγούδια

Χαρίστε τὸν καινούργιο ἑλληνικὸ δίσκο
τῆς

Νάνας Μούσχουρη

**ὄπιτι μου
ὄπιτάκι μου**

στίχοι Νίκου Γκάτσου

Μετά ἀπὸ 11 χρόνια ὁ πρῶτος ἑλληνικὸς δίσκος
τῆς Νάνας Μούσχουρη. Τραγουδᾷ
Χατζιδάκι, Ξαρχᾶκο, Κηλαϊδόνη.



"ΑΛΕΚΤΩΡ"

EMI

Columbia

Twiggy τῆς BERKSHIRE
melody τῆς BERKSHIRE
fit size τῆς BERKSHIRE
Lilly τῆς BERKSHIRE
Barbara τῆς BERKSHIRE

B
BERKSHIRE
INTERNATIONAL

εἶναι στό ... πόδι σας νά ξεχωρίσετε
μέ καλσόν BERKSHIRE

Τὸ πιὸ ταιριαστὸ καλσὸν ποὺ φορέσατε ποτὲ
στὸ πόδι σας. Διαλέξτε ἓνα ἀπὸ τὰ
φετεινὰ μοντέλα τῆς BERKSHIRE γιὰ νά
ξεχωρίσετε καὶ σεῖς!



hi
fi
HIGH FIDELITY INTERNATIONAL

τελειότητας
και πολυτέλεια

Στά HI-FI PHILIPS τὰ πάντα είναι PHILIPS

ΤΑ ΔΙΕΘΝΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ HI-FI PHILIPS συνδυάζουν την τεχνολογική τελειότητα με την ύψηλη αισθητική.

ΣΑΣ ΧΑΡΙΖΟΥΝ την βαθειά απόλαυση ότι ακούτε τον ήχο στην πιὸ φυσική του «ποιότητα», ὅπως ἂν βρισκόσαστε σὲ αἶθουσα συναυλίας!

ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΓΩΓΟΣ ὅλων τῶν ἠλεκτρονικῶν ἐξαρτημάτων πού συνθέτουν κάθε συσκευή, ἡ PHILIPS εἶναι σὲ θέση νὰ δημιουργῆ συσκευές μοναδικῆς ἀναπνοῆς μεταξύ τους. Κυριολεκτικὰ γεννημένες ἢ μιά γιὰ τὴν ἄλλη! Γι' αὐτὸ και ἡ ἀναπαραγωγὴ τοῦ ἡχοῦ φτάνει σὲ ἐπίπεδα φανταστικά!

ΣΤΑ ΔΙΕΘΝΗ ΣΥΣΤΗΜΑΤΑ HI-FI PHILIPS τὰ πάντα εἶναι PHILIPS. Κι αὐτὸ ἀποτελεῖ γιὰ σᾶς τὴν πιὸ ὑψηλὴ ΕΓΓΥΗΣΗ.

PHILIPS
γιὰ πιὸ σίγουρα

*Ἐπισκεφθῆτε μας γιὰ ἐπίδειξη ἢ ἀκρόαση. PHILIPS HI-FI STUDIO, Συγγροῦ 52-54, τηλ. 915-311 (ἐσ. 231) και Θεσσαλονίκη, Μεγ. Ἀλεξάνδρου 62, τηλ. 60.622.



Η ΕΤΑΙΡΕΙΑ



ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΕΙ



ΤΟΝ ΚΑΛΛΙΤΕΡ Ι Κ
ΤΟΥ ΜΑΝΟΥ ΛΟΪΖΟΥ
ΚΑΙ ΤΟΥ Λ. ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΥ

νόχαμε-τί νόχαμε...



νόχαμε-τί νόχαμε...

ΜΕ ΤΟΝ ΓΙΩΡΓΟ ΝΤΑΛΑΡΑ
ΚΑΙ ΤΟΝ ΓΙΑΝΝΗ ΚΑΛΑΤΖΗ
ὅπως δὲν τοὺς ἀκούσατε ποτὲ μέχρι σήμερα!..

νόχαμε-τί νόχαμε...

Μιά νέα προσφορά ἀξιώσεων
τῆς MINOS



ΠΕΡΙΟΔΟΣ Β'
Τόμος ΣΤ', Τεύχος 31
Γενάρης - Φλεβάρης 1973

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Α': 1962 — 66
Τόμοι 1-5 · Τεύχη 1-30

*

Έκδότης - Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

Κεντρικά Γραφεία :
Χρ. Λαδά 5-7 (Τ.Τ. 124)
Τηλέφωνα :
32 32 222 - 32 22 555 - 32 38 030

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 50
Συνδρομή έτησΙΑ Δρχ. 350
Φοιτητική έτησΙΑ Δρχ. 275
Όργανισμών κλπ. Δρχ. 1.000
Έξωτερικού: Δολλάρια 20

*

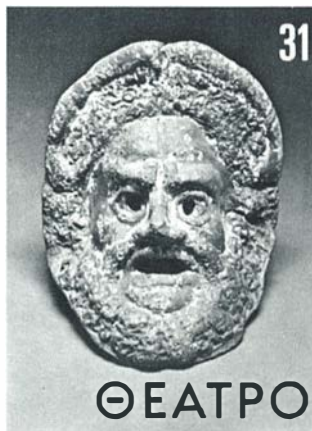
Μονοτυπία, ύψευτ, βιβλιοδεσία
ΑΣΠΙΩΤΗ - ΕΛΚΑ Α.Ε. Βου-
λιαγμένης 352. Τηλ. 97 11 021

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὄλης
Κώστας Νίτσοσ, Σισίνη 35
Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Υάσων Στράτοσ, Φαίδρασ 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Πήλινο τραγικό προσωπείο, από άρχαιο τάφο τών Φθιωτίδων Θηβών. (Άρχαιολογικό Μουσείο Βόλου). Έγχρωμη διαφάνεια Μ. Σκιαδαρέση.

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Χωρίς φόβο, αλλά με πάθος. — Πάρεξ έλευθερία και γλώσσα... — Από Τραγωδίασ άρχεσθαι. — Στέρεο πάτημα για παραπέρα... — Νά πάνουν οί σφαγιασμοί άξιών. — "Λα- λούν σύμβολο" του Θεάτρου σελ. 7
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ: Μαγνητοφωνημένη διδασκαλία του σέ πρόβα. Καταγραφή Βέρνερ Χέχτ. Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη σελ. 23
- ΠΑΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΕΥΡΙΠΙΔΗ: "Μήδεια". Ποιητική μετάφραση Παναγή Λεκατσά σελ. 57
- ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ :** ΜΠΕΡΝΑΡ ΝΤΟΡ: Πολιτικό Θεάτρο. Τοποθέ- τηση και ιστορική άναδρομή. Μετάφραση Παναγιώτη Σκούφη σελ. 11
- ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ: "Η "Μήδεια" του Εύριπίδη. Η μορφή και τό δράμα σελ. 32
- ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ: Οί άντάρτεσ του "Νουμά". Μεταφρά- ζουν Τραγωδίασ στη Δημοτική σελ. 47
- ΕΡΕΥΝΑ :** ★: Τάκησ Έλευθεριάδησ, ένασ σημαντικός σκηνογράφοσ άγνοημένος από τό Θεάτρο σελ. 27
- ΘΕΜΑΤΑ και ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΒΙΛΛΥ ΜΠΡΑΝΤ: Θεάτρο και Πολιτική. "Η Τηλεόρα- ση δέν ένέχει έκλογή. Μετάφραση Πέτρου Μάρκαρη σελ. 73
- ΝΤΙΝΟΥ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ: "Όπερα: Μιά ύψηλή άσθε- νία. Οί πιθανότητες νά επιζήσει σελ. 77
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: "Η "Μήδεια" τήσ "Λά Μάμα". "Η άκατάληπτη γλώσσα δέν έμποδίζει σελ. 79
- ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ: "Η "Όρέστεια" κατά Ρον- κόνι. "Ένα φιλόδοξο πείραμα σελ. 82
- ΛΟΥΚΑ ΡΟΝΚΟΝΙ: Πώσ είδα τήν "Όρέστεια" σελ. 86
- ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :** Άνασκόπηση του διμήνου. — Οί άλλαγέσ έργων στ' άθη- ναϊκά θεάτρα σελ. 87
- ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ :** "Η κίνηση τών Θεαμάτων τά τελευταία πέντε χρόνια. "Η έπίδραση τήσ Τηλεόρασησ σελ. 89
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα θεατρικά βιβλία, σ' άγγλική γλώσσα σελ. 90
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι με θεατρικά έργα, που κυκλοφόρησαν από τό 1967 κ' έδώ, σ' άγγλική γλώσσα σελ. 90

Η Τ V
Α Γ Α Π Α
Τ Ο
Θ Ε Α Τ Ρ Ο

και η

άστηρ  **tv films**

ἀπέδειξε αὐτὴ τὴν ἀγάπη.
Δεῖτε τὶς εἰσπράξεις τῶν θεάτρων ὅπου παίζουν
οἱ πρωταγωνιστὰ τῶν ἐκπομπῶν μας.
Ἡ ἐπιτυχία τους δὲν λέμε ὅτι ὀφείλεται σὲ μᾶς.

Ἔτσι βέβαια!

Οἱ πρωταγωνιστὰ μας κέρδισαν
τὸ μεγάλο κοινὸ μὲ τὴν ἀξία τους.
Τὴν ἀξία τους ὅμως τὴ δείξαμε ἐμεῖς
στὸ μεγάλο κοινὸ.

Καὶ φιλοδοξοῦμε σύντομα νὰ προβάλλουμε
ὅλους τοὺς ἀξιότιμους ἡθοποιούς.

ΑΣΤΗΡ Τ V FILMS, ΟΜΗΡΟΥ 6, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 3228.897

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Χωρίς φόβο, αλλά με πάθος

Το "Θέατρο" εμφανίστηκε, πριν δέκα χρόνια, χωρίς μεγαλόστομους προγραμματισμούς. Περιορίστηκε σ' ένα λιγόλογο *Αστερίσκο*. Η άφοβη επανάληψή του, κάθε χρόνο, φανέρωσε τη συνέπεια στη γραμμή του. Το ίδιο ξανακάνει και τώρα: «Δημιουργήσαμε — λέγαμε, και ξαναλέμε — ένα καινούριο όργανο στην ύπηρεσία του Θεάτρου. Δέ θα σπαταλήσουμε χώρο και χρόνο για επαγγελίες αμφίβολης πραγματοποίησης. Η μορφή και το περιεχόμενο του "Θεάτρου" δίνουν το ύφος και το ήθος του. Το Κοινό είναι σε θέση να τα εκτιμήσει. Μιά μόνο υπόσχεση θα δώσουμε: Κι από τη νέα αυτή επαλήθη, θ' αγωνιστούμε χωρίς φόβο, αλλά με πάθος. Πάθος, για την έξυγιανση και την άνοδο του Νεοελληνικού Θεάτρου». Για τη σημερινή επανεμφάνιση του "Θεάτρου" άρκουδν δυό στοιχεία: Τά πέντε χρόνια της Ιστορίας του. Καί τά πέντε, τής σιωπής του.

★ Πάρεξ έλευθερία και γλώσσα...

Βιαζόμαστε να τό δηλώσουμε: Τό "Θέατρο" πιστεύει στη Δημοτική. Γραφόταν, γράφεται και θά γράφεται στη δημοτική. Τήν άκρατη δημοτική! Τή μία και μοναδική γνήσια γλώσσα του έθνους! Τό περιοδικό γεννήθηκε στη δημοτική, περπάτησε με τη δημοτική — κ' ίσως να μοιάζει περιττή, ή επανάληψη. Αντίθετα! Τό "Θέατρο" θεωρεί χρέος τιμής τήν άπερίφραστη διήλωση των γλωσσικών του φρονημάτων. Έπειδή, άκριβώς, ό Έλληνικός Λαός ύφίσταται... "έπ' εσχάτοις", τήν πιο ολοκληρωτική και ξεδιάντροπη επίθεση φθοράς κι άφανισμού τής γνήσιας γλώσσας του. Τά έπίσημα χείλη τήν κακοποιούν βάνασα. Τά κρατικά μέσα μαζικού έπηρεασμού, τή φθείρουν συστηματικά, με άσελγείς "προσμίξεις". Καί μία παιδεία — αντίδραστική και παράλογη — έπιχειρεί, ευρύτερα, τή γλωσσική, ψυχική και πνευματική άλλοτρίωση του Έλληνικού Λαού. Άσπαζόμαστε τό κήρυγμα του Διονυσίου Σολωμού. Καί τό κρατάμε: "Μήγαρις έχω άλλο στό νού μου πάρεξ έλευθερία και γλώσσα;" Άσπαζόμαστε τό κήρυγμα του Ρήγα Βελεστινλή. Καί τό κρατάμε: "Όποιος έλευθερα συλλογάται, συλλογάται σωστά". Άσπαζόμαστε τό κήρυγμα του Ψυχάρη. Καί τό κρατάμε: "Νά πολεμá κανεις για τήν πατρίδα του ή για τήν έθνική τή γλώσσα, ένας είναι ό άγώνας". Μπροστά στην άπειλή να χάσουμε τήν έθνική γλώσσα και τήν ψυχή μας, θεωρούμε πρωταρχικό άρθρο Πίστεως πώς Έλευθερία και Γλώσσα είναι ισάξια και ισότιμα, όχι μόνο

για τήν παιδεία και τή ζωή, αλλά και για τήν ίδια τήν ύπαρξη του έθνους! Κ' ή πιο άπλη ματιά στην ιστορία του πολιτισμού μας, από τά στερνά χρόνια του Βυζαντίου ως τά σήμερα, πείθει για δυό πράγματα: Τό γλωσσικό πρόβλημα — παλιό και άλλοτο — ξαναγυρίζει, με δραματική οξύτητα, σε κάθε δύσκολη ώρα του Γένους. Καί τό πιο σημαντικό: Τό γλωσσικό, δέν είναι άπλά και μόνο ζήτημα έκφραστικού όργάνου και μέσον άγωγής. Είναι σφιχτά δεμένο με τις βαθύτερες επιδιώξεις και προσδοκίες του έθνους. Χωρίς φυσική και γνήσια γλώσσα δέ μπορεί να έννοηθεί έλευθερία πολιτική, πνευματική ανανέωση, κοινωνική έξυγιανση. Έτσι, κάθε φορά που μία μεγάλη έθνική κρίση, από έξωτερικούς ή έσωτερικούς έχθρους, ξυπνάει τή λαϊκή συνείδηση και κεντρίζει τά υπέυθυνα άτομα να γνιστούν άποφασιστικά και καιρία τά προβλήματα του τόπου, τό γλωσσικό ορθώνεται στην πρώτη γραμμή κι αναταράζει τά πνεύματα. Οι δυνάμεις που αναπαύονται στο *status quo* κι άντιστέκονται σε κάθε άλλαγή, συντάσσονται με τό μέρος τής στείρας προγονοπληξίας. Καί μένουν προσκολλημένες στην καθαρεύουσα — μία γλώσσα λίγο ως πολύ "άρχαϊζουσα", κατασκευάσμα άποστεωμένων φιλόλογων, που, διασώζεται ως τά σήμερα, μόνο και μόνο γιατί έγινε ή γλώσσα τής γραφειοκρατίας κ' επιβάλλεται στό σχολείο και με τό σχολείο. Άπό τήν άλλη μεριά: Οι προοδευτικές δυνάμεις, που με καθαρό μυαλό και πόνο ψυχής ξεσηκώνονται να βγάλουν τον τόπο από τό κοινωνικό και πνευματικό τέλμα, άγκαλιάζουν με πάθος τή ζωντανή γλώσσα του λαού, τή δημοτική, που 'ναι ή φυσική άπόληξη τής Έλληνικής "κοινής" των αρχαίων χρόνων. Η διάταξη αυτή των δυνάμεων τεκμηριώνεται από τά ιστορικά γεγονότα: Ο άγώνας — για να μην πάμε πολύ μακριά — των κορυφαίων λογίων του Έλληνικού Διαφωτισμού του 18ου αιώνα, από τον Καταρτζή ως τον Κοραή, έναντιόν του Βυζαντινισμού τής Έκκλησίας και των γλωσσασαμυντόρων. Τά σαλπίσματα του Ρήγα και του Σολωμού που, μαζί με τήν πολιτική έννεγερσία, έμαθαν τό λαό να μη ντρέπεται να μιλάει και να γράφει τή μόνη γλώσσα που καταλάβαινε. Άργότερα, στην αρχή του Αιώνα, ή έξόρμηση των δημοτικιστών τής "ήρωϊκής" γενιάς Ψυχάρη - Πάλλη, να ξαναδώσουν στό ταπεινωμένο από τό '97 κράτος, νέα πνοή κι αυτοπεποίθηση. Κ' ή ιστορία συνεχίζεται με τήν προδρομική εργασία του Έκπαιδευτικού Όμίλου στα 1911, τήν εισαγωγή τής δημοτικής στα σχολεία από τήν Κυβέρνηση Έλευθερίου Βενιζέλου στα 1917, και τις άλλες αναγεννητικές προσπάθειες στην Παιδεία, ως τήν τελευταία, τήν άτολμη. Έκπαιδευτική Μεταρρύθμιση τής Δημοκρατίας του 1964 — που, κι αυτή, άνακόπηκε πριν ακόμα ολοκληρωθεί. Οι

αντιδράσεις ήταν, κάθε φορά ισχυρές (τά κίνητρα, πάντα, πολιτικά — γεγονός που βεβαιώνει τη βαθύτερη ουσία του ζητήματος) και, δυστυχώς, αποτελεσματικές. Κατάφεραν, τελικά, να ματαιώνουν την εφαρμογή κάθε έμπνευσμένου προγράμματος που 'χε άξονα, όχι μόνο το γράμμα, αλλά και το πνεύμα του Δημοτικισμού. Οι άγώνες δέν πήγαν — ποτέ δέν πάνε, χαμένοι! Κάτω από την επίφάνεια των πραγμάτων και παρά τόν άδυσώπητο πόλεμο, μέ θεμιά κι άθέμιτα όπλα, ή ζωντανή γλώσσα, ή γνήσια και μόνη "έθνική", δουλεύτηκε από τούς άξιους τεχνίτες του λογοτεχνικού λόγου, ξεκαθαρίστηκε από τοπικούς ιδιωτισμούς και, έκπορθώντας ένα-ένα τά όχυρά τής καθαρύουσας, έχει γίνει πανελλήνια γλώσσα, έστω και χωρίς την έπίσημη — διά Νόμου! — αναγνώριση. Άλλ' αυτά είναι Ιστορία. Τί κάνουν σήμερα; Πώς ό' αποτρέψουμε τή συστηματική φθορά τής μόνης έθνικής γλώσσας — που ίσθδυναμεί μέ φθορά τής έθνικής μας ψυχής; Φτάνει νά δείξουμε συνέπεια και θάρρος. Νά χρησιμοποιούμε σωστά και ά νυποχώρητα τή δημοτική, σ' όλες, άνεξάρτητα, τς έκδηλώσεις τής ζωής. Τό σχολείο, μέ τή βρुकολακισμένη καθαρύουσα, κάνει τό μεγαλύτερο κακό. Ό πολυκέφαλος κρατικός μηχανισμός και τά μαζικά μέσα έπηρεασμού, τό άποτελείουον. Σήμερα, άλλος φορέας γλωσσικής παιδείας από τόν Τύπο — μέ τήν ίδια ή κι άκόμα μεγαλύτερη έπίδραση από τό σχολείο — δέν υπάρχει. Τά μόνα όπλα που άπομένουν, στόν άγώνα για τήν έπικράτηση τής δημοτικής, είναι τά προοδευτικά και ελεύθερα έντυπα. Τό "Θέατρο", δέν άνακαλύπτει τώρα τό γλωσσικό. Δέ ρίχνει συνθήματα. Δέν καλεί σέ άγώνες. Προσφέρει μόνο τό παράδειγμά του.

✦ 'Από Τραγωδίας άρχεσθαι

Τό "Θέατρο", και στή νέα περίοδο τής ζωής του, θά περιλαμβάνει σέ κάθε τεύχος, ένα όλόκληρο — έλληνικό ή ξένο — θεατρικό έργο. Είχαμε ξεκινήσει μέ Τραγωδία. Και, τώρα, δέ θά μπορούσε νά γίνει άλλιώς! Μέ Τραγωδία και πάλι ξεκινάμε. Τά πάντα άμφισβητήθηκαν στίς μέρες μας. Κανένας δέ μπόρεσε ν' άρνηθεί τή δική της θέση. Αρχίζουμε, πάλι, μέ Εϋριπίδη. Μεταφρασμένον, και πάλι, από τό Λεκατσά. Δέ μάς τό έπιβάλλουν μόνο συναισθηματικοί λόγοι: 'Η έπιθυμία νά 'ναι πάντοτε κοντά μας — και μετά τήν πρόωρη άποδημία του — ό άγαπημένος "άδελφός έν όπλοις", ό πιστός κι άξιός συναγωνιστής σέ σκληρούς πνευματικούς άγώνες. Μας όδηγεί μία πιό ψυχρή, άντικειμενική, σκέψη: Νά κάνουμε γνωστό ένα πολύτιμο έργο ζωής — τήν πιό υπεύθυνη μεταφραστική δουλειά που 'χει γίνει πάνω στήν Τραγωδία. Ό Παναγής Λεκατσάς — είτε άρέσει, είτε όχι — παραμένει ό μοναδικός μεταφραστής του Εϋριπίδη. Γνωρίζουμε τήν ύπαρξη των άλλων μεταφραστών. Γνωρίζουμε και τς μεταφράσεις τους. Όλες στέκουν μακριά από τό έπίτευγμα του Λεκατσά. Δημοσιεύουμε τή "Μήδειά" του. Υπάρχουν στήν κυκλοφορία άλλες δύο. Είναι, κ' οι δύο, μεταγενέστερες άπ' τή δική του. Εύκαιρία για σύγκριση! Σαράντα χρόνια βάσταξε ή άναμέτρηση του Λεκατσά μέ τόν Εϋριπίδη. Είχε προηγηθεί ό άγώνας μέ τόν Πίνδαρο και τή Σαφώς. Κονταροχτυπήθηκε μαγικά μαζί του, χρόνια όλόκληρα, νύχτα και μέρα. Χωρίς άναπαμό, χωρίς καμιά βοήθεια, χωρίς καμιά, ποτέ, άνταμοιβή! Θυσίασε, θεληματικά, όλη τήν ύπαρξή του στή μελέτη, τήν έρευνα, τή δημιουργία. Έπίμονα, όλοκληρωτικά, άσυμβίβαστα. Τέτοια έργατικότητα, σεμνότητα, παλληκαριά, γνώση και ήθος, δύσκολα θά ξαναβρεθούν στόν ίδιο άνθρωπο. 'Η πολύχρονη άφοσίωση του Λεκατσά στήν αναβίωση τής τραγικής Ποίησης του Εϋριπίδη, σίγουρα θά χρωσιέται στήν πρωτοποριακή προσωπικότητα του "τραγικότατου" των Τραγικών. 'Η πρώτη "Μήδειά" του είχε κυκλοφορήσει σέ βιβλίο πριν από τριανταπέντε χρόνια! Άκολούθησαν "Άλκηστη", "Κύκλωπας" και "Ηρακλείδες". Τό Έθνικό Θέατρο διδάξε, σέ μεταφράσεις του, "Μήδειά" και "Ηρακλή Μαινόμενο". Τό 1962 είχε άναγγελθεί ή έκδοση, σ' έξη τόμους, όλόκληρου του Εϋριπίδη, μέ πλούσιες αναλύσεις, έξαντλητικό σχολιασμό κι άπόλυτα ένημερωμένη βιβλιογραφία. Κυκλοφόρησαν ελάχιστα αντίτυπα, του πρώτου τόμου. Άλλά, και μόνον ό τόμος αυτός, σά δείγμα δουλειάς, σημαδεύει τιμητικά τς Έλληνικές κλασικές σπουδές. 'Η έκδοση, για λόγους άσχετους μέ τό Λεκατσά, ματαιώθηκε. Κ' ήταν μία από τς μεγάλες του άπογοητεύσεις. Έφυγε από τή ζωή, χωρίς νά δει τόν Εϋριπίδη του τυπωμένο. Μ' αυτό τόν καημό...

✦ Στέρεο πάτημα για παραπέρα...

Τό "Θέατρο" έχει στή διάθεσή του όλόκληρο τόν Εϋριπίδη — και τά δεκαεννιά σωζόμενα έργα του — μεταφρασμένα, όλα, από τόν Παναγή Λεκατσά! Ζητήσαμε από τή συντρόφο τής ζωής του Εϋα Βλάμη, τό προνόμιο νά τά εκδόσει τό "Θέατρο". Κ' έχουμε, όχι μονάχα τό προνόμιο, αλλά και τή χαρά, ν' αναγγείλουμε σήμερα τήν προσεχή κυκλοφορία τους. Οι δεκαοχτώ Τραγωδίες και τό Σατυρικό Δράμα — άπαντα τά σωζόμενα του Εϋριπίδη, θά κυκλοφορήσουν σέ όμοιομορφους τόμους, φροντισμένους ύποδειγματικά, μέ άγάπη κ' αίσθημα εύθύνης, σά δωρεά στή νεότερη γενιά. Τό "Θέατρο" ξέρει πώς υπάρχουν και μεταγενέστερες άπόψεις στο μεταφραστικό πρόβλημα τής Τραγωδίας. Ξέρει κι όλες τς άλλες αντίληψεις στόν αισθητικό και, ιδιαίτερα, στο γλωσσικό τομέα. Ξέρει πώς κάθε έποχή και κάθε πνευματική γενιά έχει τό δικό της μεταφραστικό "στίγμα", άνάλογο μέ τά ποιητικά ρεύματα τής έποχής. Έχει και τό ίδιο έπιφυλάξεις σ' όρισμένα σημεία. Άλλά, καλύτερα άπ' όλ' αυτά, ξέρει πώς θά 'ναι πολύ δύσκολο νά ξαναυπάρξει άλλος Έλληνας, που νά μεταφράσει όλόκληρο τόν Εϋριπίδη, μέ τήν υπευθυνότητα, τήν άρμοδιότητα και τή δημιουργικότητα του Παναγή Λεκατσά. Οι σκληρές, ό τόσο άπαιτητικές προϋποθέσεις που ό ίδιος είχε θέσει στόν έαυτό του, οι ύψηλοί του στόχοι, ή αίσθηση του καθήκοντος και τής άποστολής, ή άδιάκοπη συμβίωσή του μέ τά κείμενα, ό μακροχρόνιος μόχθος για τή συνεχή φιλολογική έρευνα, τήν ένημέρωση, τήν τεκμηρίωση, ή άδυσώπητη πάλη για νά κατακτηθεί ή μορφή και ή ουσία, είναι στοιχεία που, άναντίρρητα — έξω από κάθε άξιολογική τοποθέτηση και μικροεπιφύλαξη — κάνουν τό έργο του Λεκατσά ύποδειγματικό. Σάν αντίληψη χρέους. Σά μέθοδο. Σάν άποτέλεσμα. 'Η θέση του Παναγή Λεκατσά, στο κρίσιμο μεταφραστικό πρόβλημα τής Τραγωδίας, ξεκάθαρα διατυπωμένη από τόν ίδιο, αξίζει νά παρατεθεί: 'Η μετάφραση όφείλει νά 'ναι έμμετρη, κατά τή μορφή και τό πνεύμα τής άρχαίας τραγωδίας' και συνδυάζει, στόν άκρο δυνατό βαθμό, τή φιλολογική πιστότητα και τόν ποιητικό χαρακτήρα' νά 'ναι θεατρική, μέ τή σημασία πώς έπιζητεί τή γνήσια έκφραση, τή δραματική σύνθεση, τήν παραστατικότητα, και τήν ποιητική έμφύωξη του έμμετρου λόγου τής' νά 'ναι συγχρονισμένη, μέ τή σημασία πώς βασίζεται και στίς νεότερες έρευνες τής Φιλολογίας και τής καθόλου 'Αρχαιολογίας' νά χρησιμοποιεί τόν άπέραντο πλούτο τής καθαρθής νεοελληνικής και των τεχνικών τρόπων του λόγου. 'Έξω άπ' αυτά, τά καθαρά μεταγλωττικά, ό Λεκατσάς πίστευε πώς μία μετάφραση όφείλει νά συνοδεύεται από έκτενείς δραματικές αναλύσεις και 'πραγματικά' σχόλια, βοηθώντας έτσι τόν άναγνώστη νά γνωρίσει τό πολλαπλό — μυθολογικό, κοινωνικό, ιδεολογικό, και τεχνικό — βάθος του δράματος, κι από βιβλιογραφία έξαντλητική, γενική και ειδική, για εύρύτερο πλουτισμό του άναγνώστη. Κι όλ' αυτά δέν έμειναν για τό Λεκατσά θεωρητική δεοντολογία. Τά έκανε, έπίμοχθα, πραγματικότητα. Τό "Θέατρο" θεωρεί άνέντιμο πνευματικά και άσύμφορο κοινωνικά, νά έπιχειρούνται νέες μεταφράσεις Εϋριπίδη, όσο μένουν άνεκδοτες οι μεταφράσεις Λεκατσά. Θεωρεί τό μεταφραστικό του έργο "άφετηριακή προϋπόθεση" για κάθε νεότερη μεταφραστική προσπάθεια. Θεωρεί πρώτιστο καθήκον νά δημοσιευθούν οι μεταφράσεις. Νά τς γνωρίσουμε. Νά τς κατακτήσουμε. Νά κρατήσουμε ό,τι έχουν καλό. Ν' άπορρίψουμε ό,τι βρούμε κακό. Έτσι, και μόνον έτσι, μπορούμε νά κάνουμε κάποιο βήμα μπροστά. 'Η άγνόηση ενός τόσο σημαντικού έργου μιάς όλόκληρης ζωής είναι ζήμια και λάθος. Σημαίνει άνυπαρξία παράδοσης. Άνυπαρξία πνευματικής ζωής. Άνυπαρξία συνέπειας και συνέχειας. Άμποτες νά βρεθούν νεότεροι πνευματικοί έργάτες, που νά διαθέτουν — έστω κ' ένα ποσοστό — από κείνο τό φανατικό, τό άνυποχώρητο, τό λυσσαλέο "πάθος πόνου" που ξεχώριζε τήν παρουσία και τά έργα του Παναγή Λεκατσά στα Έλληνικά Γράμματα και τή ζωή. Τους τότε, Λεκατσάς. Τό μόνο στέρεο πάτημα, για παραπέρα...

✦ Νά πάψουν οι σφαγιασμοί άξιών

Πατροπαράδοτη "άρετη" των Έλλήνων. Νά παραγνωρίζουμε τς πραγματικές άξίες του τόπου. Νά "θάβουμε", μέ τήν άδιαφορία μας, ανθρώπους που θά μπορούσαν νά 'ναι κεφάλαιο για τή χώρα. Τό "Θέατρο" προσπάησε νά προληφθούν τέτοιου είδους σφαγιασμοί. Και νά ξανακερδηθούν τέτοιες

απόλειες. Δέ μās περισεύουν άξίες γιά χάσιμο. Καί τó ήθικό θέμα δέν κλείνει μέ καμιά, έκ τών ύστέρων, άποκατάσταση. Μιά τέτοια " απόλεια " έπισημαίνει τó τεύχος. Μέ τήν άδιαφορία μας, θυσιάσαμε ένα σημαντικό ζωγράφο, πού θά μπορούσε ν' άνοιξει δρόμους στήν έλληνική Σκηνογραφία. Είναι ή περίπτωση τού Τάκη Έλευθεριάδη. Πρίν από σαρνανάνα χρόνια, έστησε τó πρώτο σκηνικό του. Καί εισέπραξε γενική άδιαφορία. Πρίν από δεκαπέντε χρόνια παρουσίασε — γιά τελευταία φορά — σέ έκθεση, δεκαπέντε σκηνογραφίες του. Οί πάντες και πάλι άδιαφόρησαν. Άπογοητευμένος, άπομονώθηκε στό νησί του. Τό " Θέατρο " έφτασε στήν Πέτρα τής Μυτιλήνης. Έσπασε τó φράγμα τής άυστηρής μόνωσης τού καλλιτέχνη. Συγκέντρωσε όλο τó σκηνογραφικό του έργο. Τό άποθησαύρισε σέ πιστότατες έγχρωμες διαφάνειες τού μοναδικού Μάκη Σκιαδαρέση. Καί μέ θαυμασμό — και πολλή άγάπη — τó παρουσιάζει. Καταγράφει τήν άδιάγευστη ιστορία. Καί — διά τού λόγου τó άληθές — παρουσιάζει μιá πολύχρωμη άνθολογία σκηνογραφιών του, πού πλημμυρίζουν τίς σελίδες μ' Αίγαιοπελαγίτικο θάμπος! Τό θέμα τίθεται αυτόματα: Έπιτρέπóταν νά περάσουν άπαρατήρητες; Αυτόματα, τίθεται κ' ένα άλλο πρόβλημα πού, κι αυτό, είχε καθήκον νά έντοπίσει και νά τó εξήγησει ή Κριτική. Μίλησαν " κατά κόρον " γιά έναν Έλευθεριάδη άπαισιόδοξο, μουντό, τραγικό, σεληνιακό, νεκρικό! Άλλ' εκείνος, παράλληλα μέ τούς άπαισιόδοξους πίνακές του, φιλοτεχνούσε — και εξέθετε! — τίς σκηνογραφικές του μακέτες. Γιατί δέν " είδαν " και γιατί δέ μίλησαν — ποτέ, ως τά τώρα! — γιά έναν άλλο Έλευθεριάδη; Φωτεινό, χαρούμενο, λαμπερό, όλο χρώμα, δροσιά κ' Αίγαιοπελαγίτικη χάρη; Μέ χαρά, τó κάνει τó " Θέατρο ": Άποκαλύπτει τόν άλλον άκριβώς, Έλευθεριάδη.

★ " Λαλοῦν σύμβολο " τού Θεάτρου

Πέρασαν κιόλας δέκα χρόνια. Όμως, δέν έχει ξεχαστεί τó επιβλητικό χαλκοπράσινο προσωπείο Τραγωδίας — πρόσφατο, τότε, εϋρημα τού Πειραιά — πού κάλυπτε τó πρώτο εξώφυλλο τού " Θεάτρου ". Καί νά, μιá ευτυχισμένη σύμπτωση; Τό " Θέατρο " ξανακάνει τήν εμφάνισή του στόν πολιτιστικό στίβο, μ' ένα άκόμα πιό έκπληκτικό προσωπείο! Άποτελεί πρόσφατο, σχετική, άρχαιολογικό εϋρημα. Είναι άγνωστο, άκόμα και στούς άρχαιολογικούς κύκλους! Μέ τó εξώφυλλό μας, φτάνει γιά πρώτη — παγκόσμια — φορά, στό φώς τής δημοσιότητας! Βρέθηκε στή Θεσσαλία. Σ' άρχαιο τάφο τών Φθιωτίδων Θηβών. Φυλάγεται στό Άρχαιολογικό Μουσείο Βόλου. Δέν έχει, όμως, άκόμα έκτεθεί. Είναι πολύ έκφραστικό όμοίωμα, σέ πηλό, μάσκας τραγικού ήθοποιού, μέ τήν ύψηλή προμετωπίδα (τόν όγκον), τήν πλούσια περούκα (φενάκη) κι όλα τ' άλλα τυπικά χαρακτηριστικά τού προσωπείου τών κλασικών χρόνων. Γιά τó θέατρο, έχει ιδιαίτερη ιερότητα. Μπορεί νά ύποστηριχτεί μέ βεβαιότητα πώς, στόν τάφο πού βρέθηκε, είχε άναπαυθεί ήθοποιός τής εποχής! Κ' είναι πρώτη φορά πού έπισημαίνεται τάφος ήθοποιού! Ο άρχαίος τάφος βρέθηκε έξω από τά περίφημα κυβόλιθα τείχη τών Φθιωτίδων Θηβών, μιās από τίς πιό σημαντικές πόλεις τής Θεσσαλίας, βορειοανατολικά από τó Άκτισι, στό δρόμο Βόλου - Άλμυρου, κοντά στήν Άγχιάλο. Στήν άρχαία αυτή πόλη, έχει έντοπιστεί κι άρχαιο θέατρο, μ' άρκετες κερκίδες. Τό προσωπείο διατηρείται θαυμάσια. Είναι από τά πιό ένδιαφέροντα πού 'χουν βρεθεί. Έχει πολλή τέχνη. Όλα τά στοιχεία του είναι άρτια. Τό πρότυπό του ύπολογίζεται γύρω στό 450 μέ 400 π.Χ. Τό ίδιο, πρέπει νά 'χει κατασκευαστεί γύρω στό 300 π.Χ. Οί διαστάσεις του είναι: 9 έκατοστά πλάτος x 13 ύψος. Άπ' όσα ξέρουμε γιά προσωπεία, παριστάνει Θεό ή βασιλιά. Δέν άποκλείεται ν' άποδειχτεί πώς εικονίζει τόν ίδιο τó Δίονυσο! Είναι πολύ ρεαλιστικό, έκφραστικό, έντονο. Μέ τήν

ευκαρία αυτή, άξίζει νά ξεκαθαριστούν... όλίγα τινά: Τά προσωπεία, κατ' άρχίην, δέν έγιναν ειδικά γιά τó Θέατρο. Υπήρξαν πολύ πρίν από τήν άνάπτυξη τής Τραγωδίας και τής Κωμωδίας. Όπως ύπάρχουν και σήμερα άκόμα, στόν άρχικό τους ρόλο, σέ πολλούς " κατά φύσιν " λαούς. Τό προσωπείο έγινε γιά νά φοριέται στό πρόσωπο. Άντικατάστησε τó ' μουντζούρωμα ', πού γινόταν κατάσαρκα ως τότε. Φτιανόταν από έλαφριά ύλη — συνήθως μαλλιά, μέ κάποιο είδος στόκου — και μ' ένα λεπτό έπίχρισμα γύψου, πού έπιζωγραφίζóταν. Τά πηλίνα, χάλκινα και μαρμαρένια προσωπεία, πού φτάσανε ως έμās, είναι όμοιώματα, σέ σκληρότερο ύλικό (γι' αυτό και διασώθηκαν), τών πραγματικών προσωπειών, πού φοριόντουσαν στό πρόσωπο. Άρχικά, τά προσωπεία είχαν Όρησκευτικό, λατρευτικό χαρακτήρα. Καί διαφορετικές χρήσεις: Τά νεκρικά, κάλυπταν τή δυσμορφία τού νεκρού προσώπου — όπως τά χρυσά, πού βρέθηκαν από τó Σλήμαν, στις Μυκήνες. Τά " άποτρόπαια ", κρέμονταν έξω άπ' τά στίτια, γιά νά ξεορκίζουν τó κακό μάτι. Τά άναθηματικά, άφιερώνονταν σέ Θεούς — περισσότερα από έκατό τού 6ου και 7ου αιώνα π.Χ. βρέθηκαν στό 'Ιερό τής Όρθίας Άρτέμιδος, στή Σπάρτη κι άλλου. Τό προσωπείο πέρασε στό Άρχαίο Δράμα σάν παραδοσιακό στοιχείο, από τούς χορευτές τού Διδούραμβου. Γενικά, τó θεατρικό προσωπείο είναι καλλιτεχνική τελειοποίηση τού παραδοσιακού στή λατρεία τού Διόνυσου. Οί άρχαίες μαρτυρίες διαφωνούν, άποδίνοντας στό Χοίριλο, τó Θεσπι και τόν Αισχύλο τήν εισαγωγή τού προσωπείου στό Θέατρο. Στήν άρχή, ήταν νατουραλιστικό. Φυσικά, τά μάτια ήταν άδεια και τó στόμα άνοιχτό — όχι, όμως, όπως τó μεγάλωσαν και τó σχηματοποίησαν, σά... σπήλαιο, στό μεταγενέστερα χρόνια. Μαλλιά και γένια προσθέτονταν άνάλογα και, τότε, ήταν... χειροπιαστά — όχι σχηματοποιημένα, όπως τά ξέρουμε από τά πηλίνα ή χάλκινα όμοιώματα, πού φτάσανε ως έμās. Κύρια επιδίωξη τού θεατρικού προσωπείου ήταν ή έκφραση — στήν υπερβολή τής! Μέ σύσπαση φρυδιών, βαθειές ρυτίδες κι άλλα μέσα επιδίωκε τήν έκφραση πάθους — τόσο, πού τά προσωπεία καταντούσαν άποκρουστικά και άγρια. Σέ άγγειογραφίες τού τέλους τού 5ου αιώνα π.Χ. βλέπουμε προσωπεία ήρεμα κ' εύγενικά. Θά μπορούσαμε νά πούμε... όμορφα — γιατί έχουν άποφύγει τήν παραμόρφωση τού φυσικού. Μιά παραμόρφωση, πού τή θεωρούσαν θεμητή και τήν καθιέρωσαν στό τραγικό προσωπεία, ήταν ό λεγόμενος " όγκος ". Τό άναστήκωμα, δηλαδή, τού μετώπου στό κέντρο, σάν ένα μικρό άέτωμα, πού στεφάνωνε τó πρόσωπο κι όλόκληρη τή μορφή — κίνωντας τήν νά φαίνεται ψηλότερη. Τό ίδιο πού κάνανε κ' οί κόθορνοι από κάτω. Τά πιό παλιά προσωπεία ήταν " προσωπικά ". Γινόντουσαν, δηλαδή, γιά όρισμένο πρόσωπο τού έργου. Σιγά-σιγά όμως σχηματοποιήθηκαν, έχασαν τó νατουραλισμό τους, τυποποιήθηκαν. Έτσι, μόνο από τó προσωπείο, οί θεατές ξεχώριζαν τó βασιλιά από τόν άγγελιαφόρο ή τόν ιερέα, όπως τó νέο από τó γέρο. Άργότερα, στούς Έλληνιστικούς χρόνους — τήν εποχή πού άναπτύχτηκε ιδιαίτερα ή τέχνη τού πορτραίτου — μπορούσε κανένας, και μόνο από τó προσωπείο, νά ξεχωρίσει τόν έρωτευμένο από τόν κόλακα! Υπάρχουν, τέλος, μερικά προσωπεία — γεννήματα έξαιρετικά τολμηρής φαντασίας — πού παριστάνουν πουλιά, βατράχους και... φαντάσματα! Ο λεξικογράφος Ιούλιος Πολυδεύκης καταγράφει, στό " Όνομαστικόν " του, πολλούς τύπους προσωπειών. Άπ' τήν περιγραφή τους, άναγνωρίζουμε, κυρίως, πρόσωπα τού Μενάνδρου, τού Πλάουτου και τού Τερέντιου. Τελικά, τó τραγικό ή κωμικό προσωπείο έφτασε νά συμβολίζει τήν ίδια τήν Τραγωδία και τήν Κωμωδία. Έγινε, γενικότερα, τó " λαλοῦν σύμβολο " τού Θεάτρου και τού έπαγγελματία ήθοποιού. Σά " λαλοῦν σύμβολο " τους εικονίζονταν σέ επιτύμβια κι άναθηματικά άνάγλυφα. Καί — σάν κτέρισμα — τούς άκολουθοῦσε και στόν τάφο τους! Κάπως έτσι θά 'χει συμβεί και μέ τó προσωπείο τού τάφου τών Φθιωτίδων Θηβών...



A black and white photograph of a statue, possibly a soldier or a figure of authority, holding a sign. The sign is white with the word "VIETNAM" written in large, bold, black capital letters. The statue is positioned in front of a dark, multi-story building with a grid-like window pattern. The lighting is dramatic, highlighting the statue's face and the sign against the dark background.

VIETNAM

ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

ΤΟΠΟΘΕΤΗΣΗ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΝΑΔΡΟΜΗ

Τοῦ BERNARD DORT

Γίνεται πολὺς λόγος σήμερα γιὰ *πολιτικό θέατρο*. Ὅμως, ἡ ἔκφραση αὐτὴ παραμένει ἀσαφής, ἂν ὄχι σκοτεινὴ. Ἴσως νὰ μὴν καλύπτει παρὰ μιὰ ταυτολογία. (Θέλω νὰ πιστεῦω πὺς κάθε σημαντικό θέατρο εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του πολιτικό, ἀκόμα κι ὅταν ἀρνεῖται τὴν πολιτικὴ). Ὡστόσο, εἶναι ἀδύνατο νὰ ὀριστεῖ ἀφρημένα, χωρὶς ἀναφορὰ στὶς μορφές καὶ τὰ θέσμια τῆς θεατρικῆς πρακτικῆς σὲ μιὰ δεδομένη ἐποχὴ καὶ σὲ μιὰ συγκεκριμένη πολιτικὴ κατάσταση.

Πραγματικά, ὅταν μιλάγαμε παλιότερα, ἀλλὰ καὶ σήμερα ὅταν μιλάμε γιὰ πολιτικό θέατρο συχνὰ ἔχουμε ἀκόμα στὸ νοῦ μας μιὰ ὀρισμένη εἰκόνα, ἕνα κάποιο μῦθο γι' αὐτὸ τὸ θέατρο. Ἄς προσπαθῆσουμε νὰ προσδιορίσουμε αὐτὸ τὸ μῦθο, νὰ καθορίσουμε τὸ περίγραμμα αὐτῆς τῆς εἰκόνας. Ἴσως, ξεκινώντας ἀπ' αὐτό, καὶ σ' ἀντίθεση μ' αὐτό, κατορθώσουμε σὲ συνέχεια, ἂν ὄχι νὰ ὀρίσουμε μιὰ γιὰ πάντα, τουλάχιστο νὰ ξεκαθαρίσουμε τί εἶν' αὐτὸ ποὺ θεωροῦμε σήμερα, στὴ Δυτικὴ Εὐρώπη, πολιτικό θέατρο.

Ἡ ἀντίληψή μας γιὰ τὸ τί εἶναι πολιτικό θέατρο ἔχει τὶς ρίζες τῆς σ' αὐτὸ ποὺ ὀνομαζότανε στὸ 19ο αἰώνα *Θέατρο τοῦ Λαοῦ*. Ὁ μῦθος τοῦ *Θεάτρου τοῦ Λαοῦ* προήλθε κατ' εὐθείαν ἀπὸ τὶς γιορτὲς τῆς Ἐπανάστασης. Βρῆκε τὴ θεωρητικὴ του ἔκφραση στὸ ἔργο τοῦ Ρομάν Ρολλάν, ποὺ ἀκριβῶς τιτλοφορεῖται "Τὸ Θέατρο τοῦ Λαοῦ". Ὁ Φερμὲν Ζεμιέ, ὁ πρῶτος διευθυντὴς τοῦ "Ἐθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου" στὸ Παλαινέ Σαγιό προσπάθησε, σ' ὅλη του τὴ ζωὴ, νὰ τὸν μπάσει στὴ ζωντανὴν πραγματικότητά τοῦ θεάτρου. Καὶ τὸ Ε.Λ.Θ. τοῦ Ζάν Βιλάρ τὸν ἐκφράζει ἀκόμα σ' ἀρκετὸ βαθμὸ, χωρὶς νὰ λογαριάσουμε, μεταξὺ Ζεμιέ καὶ Βιλάρ, τὶς ἄλλες ἀπόπειρες ποὺ γίνανε τὴν ἐποχὴ τοῦ Λαϊκοῦ Μετώπου, καὶ τὰ ὄνειρα γιὰ πολιτικὰ θεάματα μαζῶν, ποὺ ἐπιδιώκονταν ἀδιάκοπα μὴ σπάνια πραγματοποιοῦνταν (πρὶν ἀπὸ δέκα χρόνια, ὁ Σάρτρ μίλαγε ἀκόμα γιὰ μιὰ μεγάλη θεατρικὴ ἐκδήλωση στὸ Χειμερινὸ Ποδηλατοδρόμιο, σὲ συνεργασία μὲ τὸ Φερνὰν Λεζέ). Βέβαια, ἀπὸ τὸ 1918 καὶ μετὰ, προστέθηκε κ' ἕνα ἄλλο στοιχεῖο στὴν εἰκόνα ποὺ εἶχαμε γιὰ τὸ πολιτικό θέατρο. Πρόκειται γιὰ τὸ προλεταριακὸ θέατρο μὲ τὴ μορφή ποὺ πῆρε στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση, ἔπειτα στὴ Γερμανία, στὴ δεκαετία 1920-30, κι ὅπως τὸ ξαναβρίσκουμε, ἐλαφρὰ διαφορετικό, κατὰ τὴν πρώτη ρουζβελτιανὴ περίοδο (1935-40) στὶς Ἠνωμένες Πολιτεῖες. Τὸ στοιχεῖο ὅμως αὐτό, στὸ ὁποῖο θὰ ξαναγυρίσουμε. ἔμεινε δευτερεύον, τουλάχιστο στὴ Γαλλία. Δὲν ἄλλαξε ριζικὰ τὸ μῦθο γιὰ τὸ πολιτικό καὶ λαϊκὸ θέατρο. Μᾶλλον ἀφομοιώθηκε ἀπ' αὐτόν.

Ἄς προσπαθῆσουμε λοιπόν, νὰ ξεκαθαρίσουμε πρῶτα τὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τοῦ μεγάλου θεάτρου πολιτικῆς συμμετοχῆς, ποὺ ἐξακολουθοῦμε, λίγο-πολύ συνειδητὰ, νὰ ὀνειρευόμαστε. Ἡ πρώτη του ἐκδήλωση — ἡ πιὸ πλατεῖα καί, ταυτόχρονα, ἡ πιὸ καθαρὴ — εἶναι ἡ Γιορτὴ τῆς Φεντερασιὸν τῆς 14ης Ἰουλίου 1790. Ἦταν μιὰ γιορτὴ σ' ἀνάμνηση μιᾶς νίκης (Πῶση τῆς Βαστίλλης) καί, ταυτόχρονα, ἕνας πανηγυρισμὸς τῆς ἐνότητος ἀνάμεσα στὶς ἐπαρχίες καὶ τὸ Παρίσι, ποὺ εἶχαν συγχωνευτεῖ σ' ἕναν ἐνιαῖο ὀργανισμό, τὸ Ἔθνος. Τὸ 1903 στὴ Λωζάννη, ὁ Ζεμιέ — ποὺ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ προσπαθοῦσε νὰ ὀργανώσει τέτοιους γιορτὲς — διευθύνει μιὰ τελετὴ σ' ἀνάμνηση τῆς εἰσόδου τοῦ Καντονιοῦ τῆς Βῶ (Vaud) στὴν Ἑλβετικὴ Ὁμοσπονδία. Τὸ θέαμα τὸ συνθέτει

"ἕνα μεγάλου λαϊκὸ ἔργο ποὺ παρουσίαζε συνοπτικὰ τὴν ἱστορία τοῦ καντονιοῦ, ἀπὸ τὸ Μεσαίωνα καὶ μετὰ". Πάνω στὴ σκηνή, στὸ ὑπαιθρο, ἔχουν κινητοποιηθεῖ δύομιση χιλιάδες πρόσωπα, κι ἀνάμεσά τους παιδιὰ, χωριάτες, τσοπάνηδες — χωρὶς νὰ λογαριάσουμε τὰ πολυάριθμα ζῶα. Στὶς κερκίδες κοντὰ εἴκοσι χιλιάδες θεατῆς. Κι ὁ Ζεμιέ δηλώνει: "Θέλησα νὰ πάρει καὶ τὸ Κοινό μου, μέρος στὴ δρᾶση. Εἶπα κ' ἔφτιαξαν γύρω-γύρω στὴν αἴθουσα ἕναν κυκλικὸ διάδρομο, ὅπου τοποθέτησα ἕνα μέρος ἀπὸ τοὺς κομπάρσους καὶ τὰ μέλη τῆς χορωδίας. Ἔτσι, τὴ στιγμὴ ποὺ αὐτοὶ ἄρχισαν νὰ ψάλλουν τὸν ἔθνικὸ ὕμνο, οἱ δεκαοχτῶ χιλιάδες θεατῆς μου σηκώθηκαν σὰν ἕνας ἄνθρωπος καὶ τραγοῦδησαν μαζί τους". Κοντολογίς, ὄχι μόνον ἡ σκηνὴ ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία μιᾶς ἐνότητος, ἀλλὰ ὀλόκληρη ἡ γιορτὴ εἶναι ἡ ζωντανὴ ἀπόδειξη αὐτῆς τῆς ἐνότητος: ἡθοποιοὶ καὶ θεατῆς ἔχουν γίνει πᾶ ὅλοι ἕνα!

Ἡ γιορτὴ ἀποτελεῖ δοξολόγηση τῆς ἐθνικῆς ἐνότητος ποὺ κατακτήθηκε μὲ τὴν ὑπερνίκηση τῶν ἐσωτερικῶν ἀντιθέσεων ἢ ἐξασφαλίστηκε μὲ τὴ νίκη πάνω στὸν ἐξωτερικὸ ἐχθρό. Στὶς 11 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1920 ὁ Ζεμιέ ὀργανώνει στὸ Παρίσι, τὴ Γιορτὴ τῆς Νίκης. Σύμφωνα μὲ τὸ ἀρχικὸ του σχέδιο, ἡ παράσταση ἔπρεπε νὰ ἔχει τρία ἐπεισόδια: "Πρῶτα, μιὰ μοντέρνα παράφραση τῆς Γιορτῆς τῆς Φεντερασιὸν μ' ἕναν ὄρκο πίστης στὸ Ἔθνος. Ὑστερα, μιὰ ἀναφορὰ στὸν πρόσφατο πόλεμο, μὲ τοὺς πολεμιστῆς, τοὺς ἀνάπηρους, τοὺς γονεῖς τῶν σκοτωμένων, ποὺ θὰ ἔφερναν τὴν τεφροδόχο τῶν λειψάνων στὸ βωμὸ τῆς πατρίδας. Τέλος, ἕνα εἶδος ἀποθέωσης τῆς ἐργασίας μὲ τὶς διάφορες ἐπαγγελματικὲς συντεχνίες, ντυμένες μὲ τὰ ρούχα τῆς δουλειᾶς τους, ποὺ θὰ ἔρχονταν νὰ ὀρκιστοῦν πὺς θ' ἀφοσιωθοῦνε στὴν ἀναγέννηση τῆς χώρας".

Τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ, στὶς 7 τοῦ Νοέμβρη 1920, μ' ἀφορμὴ τὴν τρίτη ἐπέτειο τῆς Ὀκτωβριανῆς Ἐπανάστασης, ὁ Κούγκελ, ὁ Πετρώφ κι ὁ Ἐβρέινωφ παρουσιάζουν στὴν Πετροῦπολη τὸ μεγαλύτερο θέαμα μαζῶν ποὺ πραγματοποιήθηκε ποτέ: "Τὴν Κατάληψη τῶν Χειμερινῶν Ἀνακτόρων". Ἐδῶ, θέατρο καὶ πραγματικότητα γίνονται ἕνα. Ἡ δρᾶση ξετυλίγεται πάνω σὲ τρεῖς σκηνές. Δυὸ παλκοσένικα, ἕνα σὲ κάθε πλευρᾷ τῆς πλατείας — ἡ ἐξέδρα τῶν λευκῶν κ' ἡ ἐξέδρα τῶν κόκκινων — κι ἀνάμεσά τους ἕνας τρίτος χῶρος: "ὁ αὐθεντικὸς, πραγματικὸς χῶρος" ὅπου συνεβῆ τὸ ἱστορικὸ περιστατικό. Κοντὰ ἑκατὸ χιλιάδες ἄνθρωποι παίρνουν μέρος σ' αὐτὴ τὴν τελετὴ: ἕνα σημαντικό τμήμα τοῦ Κόκκινου Στρατοῦ... ἀκόμα καὶ τὸ σοβιετικὸ καταδρομικὸ "Ἀβρόρα", ἀπ' ὅπου πέφτουν πάλι οἱ περίφημες ὀμβροντίες. Ὅπως ἔγραψε λίγο ἀργότερα ὁ Ἐβρέινωφ ποὺ, ἄς τὸ θυμίσουμε, εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ βλέπει τὸ θέατρο σὰν παιχνίδι, ὁ θεωρητικὸς τοῦ "θεατρικοῦ θεάτρου", βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ "ζωντανὴ σκηνοθεσία τοῦ παρελθόντος προωθημένη ὡς τὴν πλήρη ψευδαἰσθηση". Τὸ θεατρικὸ παιχνίδι ἐνῶνι ἀδιάσπαστα τὸ παρὸν καὶ τὸ παρελθόν, ἐνῶ ταυτόχρονα δοξολογεῖ μιὰ καινούρια ἐθνικὴ τάξη πραγμάτων.

Καὶ στὴ μιὰ καὶ στὴν ἄλλη περίπτωση, πρόκειται, λοιπόν, γιὰ τὸ ξαναζωντανεμα μεγάλων γεγονότων τοῦ παρελθόντος, ἕνα ξαναζωντανεμα — βίωμα γιὰ τὸ μεγάλο πλῆθος. Αὐτὰ ποὺ γιορτάζονται εἶναι γεγονότα ποὺ τὰ ἔζησε ἡ κοινότη, δημόσια γεγονότα, σ' ἀντίθεση μὲ τὰ ἀτομικὰ, τὰ ἰδιωτικὰ. Καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ κοινότη — ἡ ἴδια ἢ ἡ διάδοχος τῆς — ποὺ καλεῖται ν' ἀπολαῦσει τὸ θέαμα καί, μάλιστα, νὰ πάρει μέρος σ' αὐτό. Τὸ θέατρο αὐτὸ εἶναι θέατρο μαζῶν μὲ τὴ διπλὴ σημασία τοῦ ὄρου: παρουσιάζει πράξεις μαζῶν, δηλαδὴ ἱστορικὰ γεγονότα, ὅπου ἡ μάζα πρωταγωνιστεῖ καὶ δὲν εἶναι πιὰ κομπάρσος, ὅπως γινότανε παλιότερα, τουλάχιστον στὰ θεάματα τοῦ 19ου αἰώνα. Καὶ τὰ παρουσιάζει γιὰ τὶς μάζες. Ὁ

Συγκροτήματα λαϊκοῦ θεάτρου στὴν Ἀμερικὴ, ἔχουν τόσο ἐντονα πολιτικὸ χαρακτήρα, ὥστε ν' ἀνταποκρίνονται θεατρικὰ, σὲ πράξεις καθαρὰ πολιτικῆς σημασίας. Ἀντιπολεμικὴ ἐκδήλωση τοῦ θεάτρου "Bread and Purple" στοὺς δρόμους τῆς Νέας Ὠρῆκης

Ρομάν Ρολλάν καθόριζε έτσι τις ανάγκες και έπαρκείς προϋποθέσεις για κάθε θέατρο του λαού: *"Ν' άνοιξει ή σκηνή στα πλήθη, όπως ή αΐθουσα, και να χωρέσει ένα λαό και τις πράξεις ενός λαού"*.

Έδώ βρίσκεται ένα ουσιώδες στοιχείο: οι γιορτές αυτές άπευθύνονται στο μέγα πλήθος. ΟΊδιος ο Ντιντερό το προαισθανόταν όταν έλεγε πώς τα πάντα θ' άλλαξαν στο θέατρο, άπ' τή στιγμή που θα περνάγαμε από μερικές εκατοντάδες θεατές σε πολλές χιλιάδες. Όμως, ή μάζα αυτή θεατών δέν πρέπει νά ναι ένα άπλο πλήθος, μιá έτερόκλητη σύναξη. Άντικειμενικός σκοπός του θεάματος είναι άκριβώς να συγκροτήσει από τους θεατές ένότητα, να τους θυμίσει πώς άποτελούν ένα και τó αυτό σώμα. Σε τελευταία άνάλυση, δέν θά 'πρεπε να ύπάρχει πιá διαφορά άνάμεσα σε ήθοποιούς και θεατές: οι πρώτοι δέν είναι παρά οι πληρεξούσιοι των δευτέρων. Όπως ένώνουν τó παρόν με τó παρελθόν, έτσι καταργούν και κάθε διαχωρισμό άνάμεσα στην αΐθουσα και τή σκηνή. Η γιορτή, με τó περιεχόμενο και τή δομή της, γίνεται ή ίδια ή έκφραση του έθνους.

Υπάρχει προσχώρηση, συμμετοχή, σ' όλα τά επίπεδα (κι όχι μόνο άτομική ταύτιση του θεατή με τόν ήρωα): συμμετοχή του άτόμου στη συλλογική ζωή τής πόλης του, συμμετοχή του παρόντος στο ζωντανέμα του παρελθόντος, συμμετοχή του Κοινού στην Ίστορία, ξαναβιωμένη έτσι από τους ήθοποιούς, που είναι άπλοι πληρεξούσιοι των θεατών. Η πολιτική γιορτή προσφέρει τήν ιδανική, τήν *ά λ η θ ι ν ή* εικόνα τής Πολιτείας. Τó θέατρο είναι Ίστορία. Τή λείει, τή γιορτάζει, τή φωτίζει για όλους.

Τó θέμα είναι να δούμε, που βρίσκεται σήμερα τó μέγα αυτό θέατρο πολιτικής συμμετοχής.

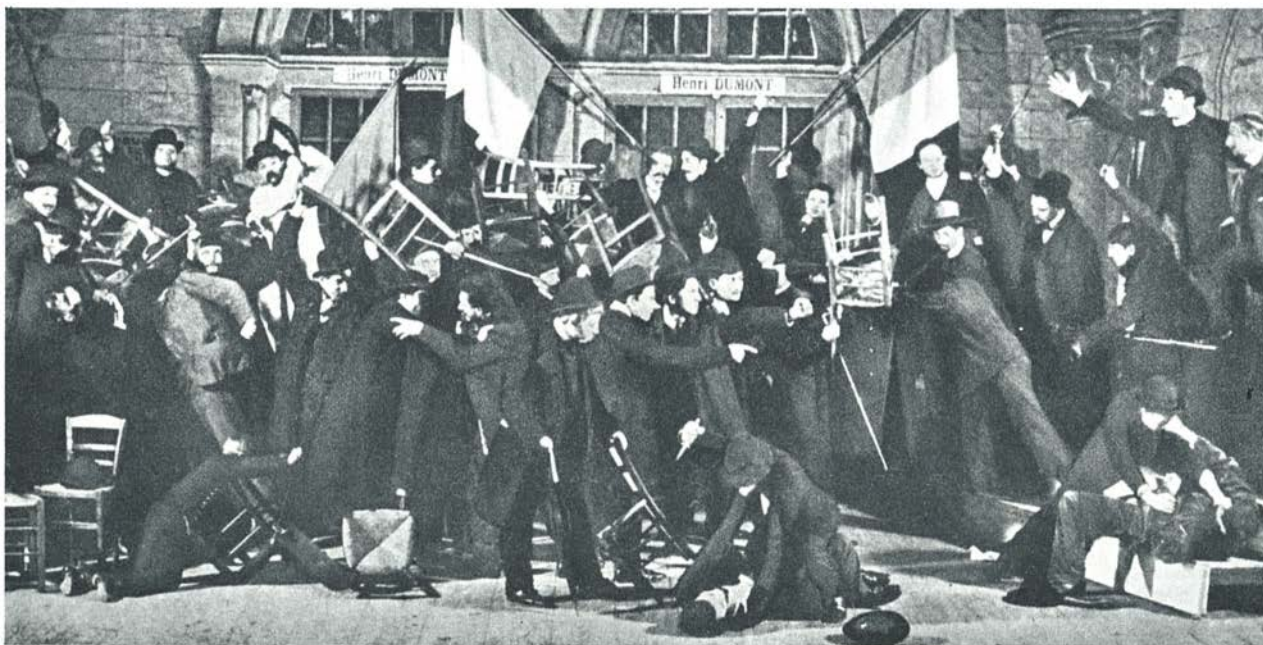
Είναι συχνά διαπιστωμένο: ο ίδιος ο θεσμός του θεάτρου, σά μέσω έκφρασης, άλλαξε ριζικά έδώ και τριάντα χρόνια. Πρώτα, άλλα μέσα ένημέρωσης έπιβλήθηκαν σε όλους. Οι γιορτές τής Έπανάστασης ήταν επίσης πρόσφορες να κάνουν στο λαό γνωστά τά όσα συνέβηκαν. Του δίνανε μιá καθολική άποψη, τόν κάνανε να ξαναζει τά γεγονότα όχι έτσι όπως θα μπορούσε να τά είχε ζήσει τó μεμονωμένο άτομο, άλλα με τόν πιό πλατύ, τόν πιό γενικό τρόπο. Τó σοβιετικό θέατρο "άγκιτ - πρόπ" είχε κι αυτό σάν άποστολή ν' άντικαταστήσει τήν έλλειψη ένημέρωσης σε μιá χώρα όπου υπήρχε έλλειψη χαρτιού, όπου οι έφημερίδες ήταν σπάνιες και τά μέσα έπικοινωνίας σε κακά χάλια. Τά θέματα ήταν τότε "ζωντανές έφημερίδες". Σήμερα, τήν καθολική αυτή άποψη των γεγο-

νότων, μās τήν προσφέρει τó ραδιόφωνο και, προπαντός, ή τηλεόραση. Η άποτελεσματικότητα τής τελευταίας είναι άσυγκριτα μεγαλύτερη από κείνη που θα μπορούσε να 'χει τó θέατρο. Όχι μόνο άγγίζει πολύ περισσότερο κόσμο, άλλα δίνει έπιπλέον στο θεατή τήν ψευδαίσθηση πώς είναι παρών στα γεγονότα του κόσμου. Βρίσκεται καθισμένος μπροστά στην τηλεόρασή του και να που παρελάνουν μπροστά του όλα τά σημαντικά γεγονότα τής ήμέρας, μπροστά στα μάτια του, σχεδόν τ' άγγίζει. Μπορεί να πεί πώς έζησε τήν πρώτη πτήση ένός κοσμοναύτη στο διάστημα ή τή δολοφονία του Όσβαλντ, του δθθεν (ώ, πόσο δθθεν!..) δολοφόνου του προέδρου Κέννεντυ κλπ.

Άπό τήν άλλη μεριά, ή χρησιμοποίηση που έγινε στις πολιτικές γιορτές κατά τή δεκαετία 1930 - 40, τις φόρτωσε με κάποια άνυποληψία. Ο φασισμός κι ο ναζισμός, τις χρησιμοποίησαν για να γιορτάσουν μιá έθνική ένότητα που πολύ άπειχε από τó να ναι έπαναστατική. Άκόμα χειρότερα, ή άθετροποίηση τής πολιτικής ζωής που άκολουθήσε προκάλεσε μιá καχυποψία για τó θέατρο των μαζών, που μπορεί να γίνει φοβερό όργανο μυστικοποίησης.

Μιá από τις πιό σημαντικές άλλαγές αναφέρεται στη σύνθεση του κοινού. Άντίθετα άπ' αυτό που έγινε στις άρχές του 19ου αΐωνα, τó κοινό του θεάτρου στον 20ο αΐωνα δέν έγινε μαζικό, παρ' όλες τις άπόπειρες προς αυτή τήν κατεύθυνση. Άντίθετα, μολονότι μετά τόν πόλεμο αύξήθηκε έλαφρά δέν έπαψε να διαφοροποιείται, να διαιρείται, να τεμαχίζεται. Σε σημείο που σήμερα έχουμε να κάνουμε με περισσότερα κοινά μάλλον, παρά με ένα μόνο κοινό. Έτσι, οι άρχιτέκτονες άναγκάστηκαν να έγκαταλείψουν, με κάποια καθυστέρηση, τά σχέδιά τους για οικόδόμηση θεάτρων προορισμένων για πολλές χιλιάδες θεατές. Στην ίδια τή Γαλλία, τó σχέδιο για ένα τεράστιο θέατρο που θα μπορούσε να χωράει κοντά είκοσι χιλιάδες θεατές και θα κατασκευαζότανε στο Rond-Point de la Défense έμεινε άπραγματοποίητο. Τó όνειρο για ένα θέατρο που θα συγκέντρωνε όλο τó Άστυ, φαίνεται όριστικά ξεπερασμένο. Δημιουργήθηκαν θέατρα, άλλ' είναι κατά κάποιο τρόπο θέατρα "περιθωριακά", στην κυριολεκτική και τή μεταφορική σημασία του όρου: θέατρα στην περιφέρεια του Παρισιού ή μικρά θέατρα προορισμένα να γίνουν πειραματικά έργαστήρια. Και μερικοί άνθρωποι του θεάτρου όχι μόνο δέν προσπαθούν ν' άρνηθουν τόν έτερόκλητο χαρακτήρα του κοινού τους, άλλα τόν άναγνωρίζουν και τόν έπικαλούνται: δουλεία τους δέν είναι να ένώνουν, άλλα να διαιρούν, καθώς έλεγε ο Μπρέχτ.

Βασική πηγή έμπνευσης του Φερμιέν Ζεμιέ, ή στενή έπαφή κι άνταπόκρισή του με τά πολιτικά, ιστορικά, κοινωνικά ένδιαφέροντα τής εποχής του, που δικαίωσαν ήθικά τή λαϊκή πάλη για έπιβίωση, λευτεριά κ' εξέλιξη. Στα 1904, σάν αντίδραση σε δυό άντεβραϊκά θεατρικά έργα, άνέβασε τήν "Έξοδο" του Ρενέ Φωσσού, άπ' όπου κ' ή παρακάτω, χαρακτηριστική για τις άντιλήψεις του, σκηνή





‘Απόστολος του Θεάτρου του Λαού, ο Ρομαίν Ρολλάν ήθελε” να χωράει η σκηνή ένα λαό και τις πράξεις ενός λαού”. “Έτσι, στο έργο του “14η Ιουλίου” ξεδίπλωσε πάνω στη σκηνή το πιο καυτό επεισόδιο της Γαλλικής Επανάστασης — την πτώση της Βασιλλίης — όπως ανταποκρίνονταν στα αισθήματα του κοινού της εποχής του. Φωτογραφία του 1902, από την πρεμιέρα του έργου στο “Θέατρο Ζεμιέ”

Τέλος, το θέατρο, δεν ισχυρίζεται πιά, πώς μās προσφέρει την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Αύτη, την προσφέρουν πιά αποτελεσματικά ο κινηματογράφος κ’ η τηλεόραση. “Η κατάληψη των Χειμερινών Ανακτόρων” δεν μπορούσε παρά να φαντάζει πολύ άχαμη μπροστά στον “Οκτώβρη” του Αιζενστάιν. Αύτη ή ταινία, κι όχι το θεατρικό έργο μās δίνει ακόμα και σήμερα μιὰ συνολική εικόνα της Οκτωβριανής Επανάστασης. Με δυο λόγια, η σκηνή δεν αποτελεί πιά, ούτε ισχυρίζεται πώς αποτελεί, το αντικαθρέφτισμα ή το ύποκατάστατο της πραγματικότητας. Κόψαμε τους δεσμούς με τη νατουραλιστική ψευδαίσθηση. Ρεαλιστής, στο θέατρο, σημαίνει σήμερα ν’ αποδέχεται το θέατρο σά θέατρο, ν’ αποδέχεται το “παιχνίδι” του, καθώς το διακήρυχνε ο Μπρέχτ εδώ και τριάντα χρόνια (και πριν απ’ αυτόν ο Μέγιερχολντ...). Ταυτόχρονα, αποκαταστάθηκαν νέες σχέσεις ανάμεσα στην αίθουσα και στη σκηνή. Στερημένο από την ψευδαίσθηση ότι στο θέατρο είναι “σά στο σπίτι του”, μέσα σε μιὰ πραγματικότητα γνωστή κι αποδεχτή απ’ όλους, αλλά σε σύγκρουση με την ιδιαίτερη σκηνική πραγματικότητα του θεατρικού παιχνιδιού, ιδού το κοινό, διχασμένο ανάμεσα στην ταύτιση και την απόστασιοποίηση, αναγκασμένο ν’ αποδεχτεί ή ν’ άπορριψει την ειδική αύτη γλώσσα που μιλάει η σκηνή. Καί, σε τελευταία ανάλυση, σ’ αυτό ανήκει η ύστατη λέξη.

Μην ξεχνάμε επίσης τις ξένες προς κάθε θεατρική δραστηριότητα μεταβολές που μεσολάβησαν σ’ ό,τι άφορα τη θέση μας μέσα στον κόσμο. Η εποχή μας παρακολουθεί χωρίς διαμαρτυρία το τέλος αυτού που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε “εύρωποκεντρισμός”. Την εικόνα ενός κόσμου οργανωμένου με κέντρο την Εύρωπη, και ειδικότερα τη Δυτική Εύρωπη, διαδέχεται η εικόνα ενός κόσμου όπου η Εύρωπη δεν είναι πιά παρά ένα από τα μέρη του, κι όχι το πιο σημαν-

τικό. Μιά τέτοια ρήξη στις παραστάσεις μας περι κόσμο δεν μένει χωρίς συνέπειες και ως προς το θέατρο το ίδιο. “Ας χρησιμοποιήσουμε μιὰ σύγκριση που άρεσε πολύ στο Μπρέχτ: Πέρασαμε από την εποχή του Πτολεμαίου στην εποχή του Κοπέρνικου. Στο έξής, η κεντρομόλος όργάνωση (όπως τη συναντάμε σε μερικά μεγάλα σχέδια αρχιτεκτόνων — πολεοδόμων από το 18ο αιώνα — έχω στο νοῦ μου π.χ. την πόλη που ‘χε άρχισει να χτίζει ο Λεντού στο Arc-Et-Senans): το θέατρο στο κέντρο της πόλης, ή πόλη στο κέντρο της Γαλλίας, ή Γαλλία στο κέντρο της Εύρώπης κ’ ή Εύρωπη στο κέντρο του κόσμου — έτσι που το θέατρο ν’ αποτελεί το μικρόκοσμο αυτού του μακρόκοσμου — αποκαλύπτεται άναχρονιστική. Κατὰ τον ίδιο τρόπο, όταν η σκηνή κ’ ή αίθουσα δεν συμμερίζονται πιά την ίδια ψευδαίσθηση, οι δυο αύτοι χώροι δεν κοινωνούν πιά στη βεβαιότητα ότι κατέχουν μιὰ άλήθεια έγκυρη για όλους και για τόν κόσμο όλόκληρο. Έχει μεσολαβήσει ένα είδος γενικής άποκέντρωσης. Το θεατρικό οικοδόμημα δεν αποτελεί πιά το έπίκεντρο(!), παρά σχετικά

(1) “Ας θυμηθούμε τα λόγια του Τζέσσε στην 9η εικόνα του “Αντρας γι’ άντρα” του Μπρέχτ: “Κι ο Κοπέρνικος τί λέει; Τί γυρίζει; Η Γῆ γυρίζει. Η Γῆ, άρα ο άνθρωπος. Το λέει ο Κοπέρνικος. Άρα ο άνθρωπος δε βρίσκεται στο κέντρο. Για καλοξετάστε το. Θα θέλατε να βρισκείται στο κέντρο, έ; Αυτό που σάς λέω είναι Ιστορικό: ο άνθρωπος δεν είναι τίποτ’ άπολύτως! Η σύγχρονη επιστήμη άπόδειξε πώς όλα είναι σχετικά. Τί σημαίνει αυτό; Το τραπέζι, ο πάγκος, το νερό, το κόκκαλο που βάζουμε τα παπούτσια, όλα είναι σχετικά. Έσείς, χήρα Μπέγκμικ, έγω... όλα σχετικά. Κοιτάχτε με στα μάτια, χήρα Μπέγκμικ: Η στιγμή είναι Ιστορική. Ο άνθρωπος βρίσκεται στο κέντρο, αλλά μόνο σχετικά”. (Μετάφραση από το γερμανικό πρωτότυπο).

μόναχο. Δεν είναι πια κάτοχος μιᾶς ἀλήθειας γενικῆς και παγκόσμιας.

Αὐτὸ σημαίνει πῶς τὸ μέγα θέατρο τῆς πολιτικῆς συμμετοχῆς, ὅπως τὸ ὄρισαμε παραπάνω, μὲ τὶς ἀπαιτήσεις του γιὰ ἐνότητα καὶ καθολικότητα, δὲν εἶναι πια παρὰ ἕνας μῦθος. Κι ὁ μῦθος αὐτὸς εἶναι ἐπικίνδυνος κατὰ τὸ μέτρο πού ἀποκρύπτει μιὰ πραγματικὴ κατάσταση καὶ τείνει νὰ καταστεῖ ἕνα ἄλλοθι, γεγονός πού συμβαίνει μὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ σύγχρονα λαϊκὰ θεάτρα μας, τὰ ὁποῖα συνεχίζουν νὰ ἐπικαλοῦνται μιὰ ἰδεολογία διαφευγμένη ἀπὸ τὴν ἴδια τους τὴν πραγματικότητα.

Ἐδῶ παρεμβαίνει αὐτὸ πού θὰ τ' ἀποκαλέσουμε ἴμπερηκτικὴ τροποποίηση". Φυσικά, δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ ἐκθέσω τὴ συμβολὴ τοῦ Μπρέχτ στὸ σύγχρονο θέατρο. Ὅμως θεωρῶ πῶς εἶναι ἀναγκαῖο ν' ἀναφέρω τὴ συμβολὴ αὐτή, τουλάχιστο σ' ἕνα οὐσιώδες σημεῖο.

Ἄς ξεκινήσουμε ἀπὸ κείνο πού ἀποτελέσει μιὰ θέση θεμελιώδη, κοινὴ στὸν Πισκάτορ καὶ τὸ Μπρέχτ (ὁ τελευταῖος ἀκολούθησε στὸ σημεῖο αὐτό, τὸν πρῶτο): τὴν ἀρνηση ἑνὸς οἰκουμενικοῦ πολιτικοῦ θεάτρου καὶ τὴ θέληση γιὰ προώθηση ἑνὸς ἀγωνιστικοῦ θεάτρου καὶ μάλιστα ἑνὸς στρατευμένου θεάτρου. Ἄμεση συνέπεια ὑπῆρξε ἡ ἐγκατάλειψη τῶν κριτηρίων τῆς μάζας καὶ τῆς ὁμοφωνίας.

Τὸ ἀρχιτεκτονικὸ σχέδιο θεάτρου, πού ἔκανε ὁ Γκρόπιους γιὰ τὸν Πισκάτορ, δὲν εἶναι πια ἕνα γιγάντιο οἰκοδόμημα, ἕνα ψευτοστάδιο (ὅπως τὸ Grosses Schauspielhaus τοῦ Ράινχαρτ, ὅπου ὁ Πισκάτορ εἶχε ἀνεβάσει μιὰ μεγάλη πολιτικὴ ἐπιθεώρηση). Τὸ πρόβλημα δὲν εἶναι πια νὰ προσφέρονται θέαματα σ' ἕνα ὅσο γίνεται εὐρύτερο κοινό: ἡ προσοχὴ τοῦ

Γκρόπιους καὶ τοῦ Πισκάτορ συγκεντρώνεται μᾶλλον στοὺς τρόπους ἐπαφῆς ἀνάμεσα στὴ σκηνὴ καὶ τὴν αἴθουσα, στὶς παραλλαγές αὐτῶν τῶν τρόπων (σ' ἕνα τέτοιο οἰκοδόμημα εἶναι δυνατοὶ περισσότεροι τύποι σκηνῆς). Ἐπὶ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ βάρος πέφτει στὴν ἀνάγκη νὰ χρησιμοποιηθεῖ ἡ πιο μοντέρνα τεχνικὴ καὶ στὴ λειτουργία αὐτῆς τῆς τεχνικῆς. Ὅπως διαπιστώνει ὁ Μπρέχτ, τὸ πείραμα τοῦ Πισκάτορ ἀπέτελεσε *"τὴν πιο ριζοσπαστικὴ ἀπόπειρα νὰ δοθεῖ στὸ θέατρο διδακτικὸς χαρακτήρας. Μετάτρεψε τὴ σκηνὴ σὲ μιὰ αἴθουσα μηχανῶν καὶ τὴν πλατεία σὲ αἴθουσα συγκεντρώσεων"*.

Στὴ συνέχεια, ὁ Μπρέχτ καὶ ὁ Πισκάτορ παίρνουν διαφορετικὲς κατευθύνσεις. Ἡ φιλοδοξία τοῦ τελευταίου εἶναι ν' ἀνεβάσει στὴ σκηνὴ ὅλη τὴν ἱστορία τοῦ κόσμου. *"Ἡ θεμελιώδης ἰδέα κάθε θεατρικῆς πράξης βρίσκεται στὴν ἀναγωγή τῶν ἰδιωτικῶν σκηνῶν στὸ ἐπίπεδο τῆς Ἱστορίας. Πρόκειται γιὰ ἀναγωγή στὸ κοινωνικὸ πεδίο, στὸ πολιτικὸ καὶ στὸ οἰκονομικόν"*. Ἐτσι, ξαναβρίσκουμε ἐδῶ ἕνα ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τοῦ θεάτρου πολιτικῆς συμμετοχῆς, γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε: τὴ θέληση νὰ γίνει ἡ σκηνὴ τόπος γενικῶν πράξεων μὲ καθολικὴ ἰσχὺ. Ἡ ἀναγωγή τῶν ἰδιωτικῶν δραμάτων στὸ κοινωνικόν, στὸ πολιτικόν, στὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο πραγματοποιεῖται μπρὸς στὰ μάτια τοῦ θεατῆ. Δὲν εἶναι πια ἀποτέλεσμα τῆς συγκατάθεσής του, ὅπως στὸ κλασσικὸ θέατρο (ὁ θεατῆς τοῦ 17ου αἰῶνα ἀποκρυπτογραφοῦσε ὁ ἴδιος τὴ "Βερενίκη" ἢ τὴ "Φαίδρα" ὄχι μόνο ὅσο ἀφοροῦσε τ' ἀτομικὰ πεπρωμένα. ἀλλὰ καὶ σὰν πολιτικὴ τραγωδία)· εἶναι ἀποτέλεσμα τῶν τεχνικῶν μέσων πού χρησιμοποιήθηκαν. Ἐτσι, ὁ "Ρασπούτιν" τοῦ Ἀλέξη Τολστόι, χάρη στὴ χρησιμοποίησή τῆς "τοξοειδοῦς σκηνῆς", ἐγίνε ὁ "Ρασπούτιν" τοῦ Πισκάτορ: ἡ ἀνεκδο-

Παλαιὰ θεατρικὴ ἀναπαράσταση, σ' ἄνοιχτο χῶρο, τῆς μακραίωνης πάλης τοῦ ἀνθρώπου γιὰ τὴ λευτεριά. Τὰ ρωσικὰ θεάτρα, μετὰ τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση, φάνηκαν στενά, δὲ χωροῦσαν τὸ λαόν. Τὸ θέατρο βγήκε τότε στὶς δημόσιες πλατείες, γιὰ νὰ ἐκφράσει τὴν ἔνταξή του στὴν Ἐπανάσταση. Ἐμπνευσμένος ἀπ' αὐτό, ὁ Ἀλεξάντρ Μπλόκ ἔγραψε: Γιὰ τὸ σημερινὸ θέατρο πρέπει νὰ ποῦμε: Ἐδῶ, ἡ τέχνη ἐρχεται σ' ἐπαφὴ μὲ τὴ ζωὴ. Ἐδῶ, ζωὴ καὶ τέχνη συναντιοῦνται πρόσωπο μὲ πρόσωπο. Ἡ σκηνὴ γίνεται γραμμὴ τοῦ πυρός...





Σχέδιο του 'Ανένκοφ για την " Κατάληψη τῶν Χειμερινῶν 'Ανακτόρων " — τὸ μεγαλύτερο θέαμα μαζῶν ποῦ ἔγινε ποτέ. 'Αρκεῖ νὰ ση-
 μειωθεῖ πὼς πῆραν μέρος ἑκατὸ χιλιάδες ἄνθρωποι! Διπλά, θέατρο μαζῶν: Παρουσιάζει πράξεις μαζῶν καὶ τὶς παρουσιάζει γιὰ μάζες.
 'Η ὀρυκτικὴ παράσταση τῶν Κούγκελ, Πετρόφ καὶ 'Εβρέινωφ (7 Νοέμβρη τοῦ 1920) γιὰ τὴν 3ῃ ἐπέτειο τῆς 'Οκτωβριανῆς 'Επανάστασης

τολογικὴ ἱστορία τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου ἑνὸς εὐνοοῦμε-
 νου τοῦ Τσάρου μετατράπηκε σὲ ἐξιστόρηση τῆς ἐξέλιξης
 ὀλόκληρης τῆς Εὐρώπης, τοῦ κόσμου ὀλόκληρου, τὴν παρα-
 μονὴ τοῦ πολέμου τοῦ 1914 - 18 ὡς τὴ Σοβιετικὴ 'Επανά-
 σταση. Πραγματοποιεῖται μιὰ ὀρατὴ ἀντίστιξη ἀνάμεσα στὰ
 ὀρώμενα, ποῦ εἶναι διαφορετικὰ πᾶνω σὲ κάθε "τόξο" τῆς
 ἡμισφαιρικῆς σκηνῆς τοῦ θεάτρου τοῦ Πισκάτορ καὶ ἑνὰς τε-
 τραπλῶς σχολιασμός εὐρύνει ἀκόμα πὶδὸ πολὺ τὴν ὀραση τοῦ
 θεατῆ (χρονολογικὸ ἡμερολόγιο, διδασκτικὴ ταινία, δραματικὴ
 ταινία καὶ ταινία μὲ σχόλια). Αὐτὸ ποῦ ἀναπαρσταινεται στὴ
 σκηνῆ, μὲ τὴ βοήθεια τῆς πὶδὸ ποικίλης τεχνικῆς καὶ χωρὶς τὴν
 ἐλάχιστη ὑποψία ψευδαισθήσεων, εἶναι ἡ ὀλόκληρη τοῦ κό-
 σμου. 'Η σκηνῆ εἶναι στὴν κυριολεξία "τὸ μεγάλο θέατρο
 τοῦ κόσμου".

Ταυτόχρονα, ὁ Πισκάτορ ἀποκαθιστᾷ τὴν ἐνόητητα σκηνῆς-
 αἰθουσας. Μὲ τὴν εὐκαιρία τοῦ "Παρ' ὀλ' αὐτά", τῆς κομ-
 μουνιστικῆς ἐπιθεώρησης, ποῦ ἴθελε ν' ἀνεβάσει σὲ μιὰ κοι-
 λάδα τῶν βουνῶν Γκόζεν μὲ δυὸ χιλιάδες πρόσωπα καὶ ποῦ
 τὴν ἀνέβασε στὸ Grosses Schauspielhaus, τὸ 1925, γράφει:
 "Ἡ μᾶζα ἀνάλαβε τὴ σκηνοθεσία. "Ὀλοὶ αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι
 ποῦ γέμιζαν τὸ θέατρο εἶχανε ζήσει τὴν ἐποχὴ αὐτῆ, καὶ αὐτὸ
 ποῦ ζετυλιγότανε μπροστὰ στὰ μάτια τους ἦταν ἀκριβῶς ἡ
 δικὴ τους μοῖρα, ἦταν ἡ δικὴ τους τραγωδία. Τὸ θέατρο
 γινότανε γι' αὐτοὺς μιὰ πραγματικότητα καὶ ἀπ' αὐτὴ τὴ στι-
 γμὴ δὲν ὑπῆρχε πᾶ μιὰ σκηνῆ ἀντικῆρ στὸ κοινὸ, ἀλλὰ μιὰ
 αἰθουσα μιᾶς κοινῆς καὶ τεράστιας συγκέντρωσης, ἑνα τε-
 ράστιο πεδίο μάχης, μιὰ τεράστια διαδήλωση". Ἔτσι τὸ
 θέατρο μπορεῖ νὰ γίνῃ ὁ προνομιούχος χώρος ὀπου ἀπο-
 καλύπτεται "ἡ νομιμότητα τῶν ἐπαναστάσεων"

Σ' αὐτὸ τὸ σημείο, ὁ Μπρέχτ ἀποχωρίζεται ἀπὸ τὸν Πισκά-
 τορ. Ἐγκαταλείπει τὸ αἷτημα ἑνὸς πολιτικῆο θεάτρου, νοου-
 μένου σὰ θεάτρου τῶν μεγάλων γεγονότων, καὶ τὴν ἐπίδωξη
 ἐνόητητας ἀνάμεσα στὴ σκηνῆ καὶ τὴν αἰθουσα. Καταλήγει
 ἔτσι ν' ἀμφισβητεῖ καὶ τὴ διάρθρωση τῆς θεατρικῆς δραστη-
 ριότητος (ποῦ στηρίζεται σὲ μιὰ σύγκλιση τῶν εἰκόνων τῆς
 σκηνῆς καὶ τῶν εἰκόνων τῆς αἰθουσας, σὲ μιὰ συμμετοχὴ ἀπὸ
 κοινῆο στὴν ἴδια ἀναπαράσταση τοῦ κόσμου), καὶ τὴ λει-

τουργία αὐτῆς τῆς δραστηριότητος (τὸ θέατρο σὰ μικρόκο-
 σμος τῆς κοινωνίας μας).

'Η δραματοουργία τοῦ Μπρέχτ ἀρνεῖται κάθε διάκριση ἀνά-
 μεσα στὸ δημόσιο (ποῦ εἶχε ἐξομοιωθεῖ ὡς τὰ τότε μὲ τὴν
 πολιτικὴ) καὶ στὸ ἰδιωτικὸ (τὸ ὀποῖο ὁ Πισκάτορ ἀνέβαζε στὸ
 ἐπίπεδο τῆς πολιτικῆς). Θεωρεῖ λαθεμένη τόσο τὴν αὐτα-
 πᾶτη τοῦ ἀτομικοῦ, τὴ δῆθεν ὑπαρξη μιᾶς σφαιρας συμπερι-
 φορᾶς ἢ αἰσθημάτων αὐστηρὰ ἀτομικῶν, ὀσο καὶ τὴν αὐτα-
 πᾶτη περὶ μεγάλων γεγονότων, τὰ ὀποῖα συνθέτουν δῆθεν
 μόνα αὐτὰ τὴν ἱστορία. Ἀκριβέστερα, δὲν παύει νὰ συσχε-
 τίζει τὸ ἰδιωτικὸ μὲ τὸ δημόσιο, τὰ μεγάλα γεγονότα μὲ τὴν
 καθημερινὴ ζωὴ. Αὐτὸ ποῦ συνηθέστερα μᾶς προτείνει εἶναι
 ἑνα χρονικὸ τῆς καθημερινῆς ζωῆς.

'Η μπρεχτικὴ θεατρικὴ παράσταση θεμελιώνει ἑνα παιχνίδι
 ἀνάμεσα στὴν ταύτιση καὶ τὴν ἀποστασιοποίηση
 τοῦ θεατῆ ἀπέναντι στὰ ἀναπαριστώμενα γεγονότα καὶ πρό-
 σωπα. "Ταύτιση" στὸ ἐπίπεδο τῆς καθημερινῆς ζωῆς, "ἀπο-
 στασιοποίηση" στὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορικῆς συνειδητοποίησης.
 Εἴμαστε καὶ δὲν εἴμαστε ἡ Μάνα Κουράγιο. Ἀντικείμενο τῆς
 παράστασης εἶναι ἀκριβῶς τὸ νὰ μᾶς κάνει νὰ συνειδητο-
 ποιήσουμε τὴν ἱστορικὴ ἀπόσταση ποῦ μᾶς χωρίζει ἀπὸ τὴν
 "Ἄννα Φῆρλινγκ, αὐτὴ τὴν καντινιέρισσα τοῦ Τριακονταετοῦς
 Πολέμου. Δηλαδή, σὲ τελευταία ἀνάλυση, νὰ μᾶς κάνει ν' ἀπο-
 χτήσουμε συνειδηση τοῦ ἑαυτοῦ μας σὰν ἀτόμου, ποῦ ἀνήκει
 σὲ τοῦτη ἢ σὲ κείνη τὴν συγκεκριμένη κοινωνία. Ἀπὸ δῶ καὶ
 πέρα, τὸ θέατρο δὲ μᾶς ἀποκαλύπτει πᾶ μιὰ ἀλήθεια ποῦ
 θὰ ἔπρεπε ν' ἀντιληφθοῦμε ἔξω ἀπ' αὐτὸ καὶ σύμφωνα μὲ
 τοὺς νόμους τοῦ: ἡ ἀλήθεια αὐτὴ ἀπομένει νὰ πραγματοποιη-
 θεῖ καὶ δὲ μπορεῖ νὰ προέλθει παρὰ ἀπὸ μιὰ πραγματικὴ ἀλ-
 λαγὴ τῆς κοινωνίας μὲ τὴν ἀπόκτηση ἱστορικῆς συνειδησης,
 στόχος τῆς ὀποίας ἦταν ἡ θεατρικὴ παράσταση.

Μποροῦμε, λοιπόν, νὰ μιλήσουμε γιὰ μετᾶθεση τοῦ κέντρου
 τοῦ θεάτρου στὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ. 'Η σκηνῆ δὲν εἶναι πᾶ
 τὸ κέντρο βάρους τῆς θεατρικῆς δραστηριότητος. Τὸ κέντρο
 αὐτὸ βρίσκεται κατ' ἀρχὴ στὸ σημείο τομῆς τῆς σκηνῆς μὲ
 τὴν αἰθουσα. Βρίσκεται στὸν ἐσῶτερο χώρο τοῦ θεατῆ, δι-
 χασμένον ἀνάμεσα στὴν προσχώρηση καὶ στὴν ἄρνηση, ὑπο-

χρεωμένοι να θέσει υπό αμφισβήτηση τὴν ἴδια του τὴ συμμετοχὴ στὴν ἰδεολογία καὶ στοὺς μύθους τῆς καθημερινῆς του ζωῆς. Ὑστερα, βρίσκεται μεταποτισμένο μακρύτερα ἀκόμα, στὶς παρυφῆς τῆς θεατρικῆς παράστασης, ἐκεῖ ὅπου τὸ θέατρο καὶ ἡ πόλη ἐπικοινωνοῦν. Τὸ μπρεχτικό θεατρικὸ οἰκοδόμημα δὲν εἶναι κλεισμένο στὸν ἑαυτὸ του οὔτε εἶναι σκηνοκρατικό. Ἀντίθετα, εἶναι ἀνοιχτὸ στὴν κοινωνικὴ ζωὴ σὰν ἓνα ἐργαστήριον, ὅπου οἱ ἀναπαραστάσεις μας τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἑαυτοῦ μας ἀντιπαραβάλλονται πρὸς ἄλλες καὶ ἐλέγχονται ἀνεπαρκεῖς, μεταβατικές, καὶ ὅπου ὁδηγοῦμαστε ν' ἀνακαλύψουμε τοὺς κανόνες τῆς κοινωνικῆς μας ζωῆς, γιὰ νὰ εἴμαστε στὴ συνέχεια σὲ θέση νὰ τοὺς μεταβάλουμε — ἀλλ' αὐτὴ τὴ φορὰ πραγματικά, μέσα στὴν ἴδια τὴν πυκνότητα τῆς πραγματικότητος.

Στὴ θέση τοῦ θεάτρου μαζῶν καὶ πλατειᾶς πολιτικῆς συμμετοχῆς, ποὺ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι θέατρο τῆς ἀποκαλυφθείσας ἀλήθειας, ὁ Μπρέχτ, βάζει ἓνα θέατρο ἐρευνας καὶ

Σκηνὴ ἀπὸ τὸν "Ὀκτώβριον" τοῦ Σεργκέι Μιχαήλοβιτς Αἰζενστάιν, ποὺ ἔχει θητεύσει στὸ πολιτικὸ θέατρο, πρὶν στραφεῖ στὸν κινηματογράφον. Τώρα πιά, τὴν ψευδαίσθησιν τῆς πραγματικότητος δὲν τὴν προσφέρει τὸ θέατρο ἀλλ' ὁ κινηματογράφος, μὲ τὶς ἐπιβλητικὰς ἐξωτερικὰς διαστάσεις καὶ τὸν ἐντυπωσιακὸν ρεαλισμὸν αὐτῆς παραμικρῆς λεπτομέρειας. Ἡ φωτογραφία ἀπὸ τὴ λεηλασία τοῦ ἀριστοκρατικοῦ λυκείου "Σμόλνυ" στὴν Πετροῦπολιν

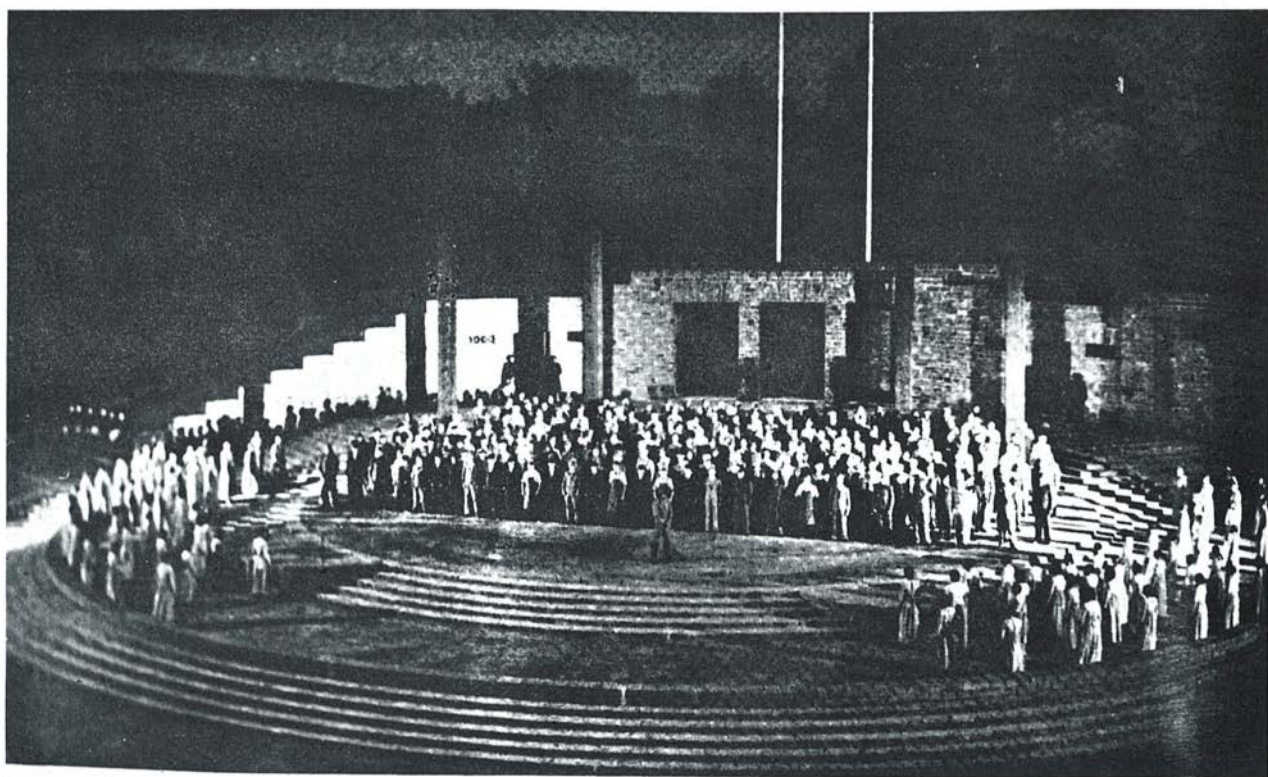


πολιτικὸν προβληματισμοῦ, τὸ θέατρο μᾶς ἀλήθειας, ἡ ὁποία μένει νὰ πραγματοποιηθεῖ.

Βέβαια, τὸ μπρεχτικό διδάγμα μπορεῖ σήμερα νὰ μᾶς φαίνεται ἀνεπαρκές. Τὰ ἔργα τοῦ Μπρέχτ γράφθηκαν μέσα σὲ μιὰ δεδομένη ἱστορικὴ κατάσταση καὶ γι' αὐτὴν. Τὴν ἱστορικὴν κατάσταση τῆς Εὐρώπης κατὰ τὸ μεσοπόλεμον κι ἀμέσως ὕστερ' ἀπὸ τὸ δεύτερον πόλεμον. Ἀναμφίβολα, ὑπερακοντίζουσαν αὐτὴ τὴν κατάσταση καὶ μπορούμε στὸ ἐξῆς νὰ τ' ἀντιμετωπίζουμε σὰν ἔργα ἱστορικὰ (ἀλλὰ ὄχι κλασσικά), ἀκριβῶς ὅπως μᾶς ἔμαθε ὁ Μπρέχτ ν' ἀντιμετωπίζουμε τὸ Σαίξπηρ ἢ τὸ Λέντς. Ἐντούτοις, ἡ κατάσταση ἀλλάξε ριζικά. Τὸ σημεῖωσαμε ἤδη: ὁ "Εὐρωποκεντρισμὸς" δὲν ἔχει πιά πέραση σήμερα. Ὅμως, τὸ ὄραμα ποὺ ἔχει ὁ Μπρέχτ γιὰ τὸν κόσμο ὁργανώνεται ἀκόμα, σ' ἄρκετὸ βαθμὸν, γύρω ἀπὸ τὴν Εὐρώπην. Ἡ Κίνα ἢ οἱ Ἰνδίες δὲν ἔχουν ἀνεξάρτητη ὑπαρξὴ στὰ ἔργα του: μᾶς παραπέμπουν στὴν εὐρωπαϊκὴν κοινωνία τοῦ μεσοπολέμου, στὸν καπιταλιστικὸν καὶ βιομηχανικὸν (ἀποικιοκρατικὸν ἐπίσης...) πολιτισμὸν μας. Πέραν αὐτοῦ, μιὰ ἐσχατολογία τῆς ἐπανάστασης, σὰν ἀναγκαίαις καὶ ἐπαρκεῖς λύσεις, ὑπόβασκε σ' ἓνα μεγάλο μέρος τοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ. Ὅμως, σήμερα ξέρουμε ὅτι ἡ κομμουνιστικὴ ἐπανάσταση μπορεῖ νὰ εἶναι ἀναγκαία, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἐπαρκὴς γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση τοῦ σοσιαλισμοῦ. Στὴ συνέχεια τίθενται κι ἄλλα ἐρωτήματα, ἐμφανίζονται ἄλλες ἀντιθέσεις. Ὁ Μπρέχτ δὲν μπόρεσε νὰ καταπιαστεῖ μαζί τους.

Ἡ κατ' ἐξοχίην μπρεχτικὴ μορφή, θέλω νὰ πῶ ἡ παρὰ βολή, συναντᾷ κι αὐτὴ τὶς δυσκολίες τῆς. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἡ ἀπόσταση ποὺ δημιουργεῖ ὁ Μπρέχτ τοποθετώντας σὲ μιὰ ἄλλη ἱστορικὴ ἐποχὴ μιὰ δράση ποὺ μπορούσε νὰ ἦταν σύγχρονή μας (π.χ. οἱ ψευτοσυγκρούσεις ἀνάμεσα στοὺς "στρογγυλοκέφαλους" καὶ τοὺς "σουβλοκέφαλους", ποὺ ἀντιστοιχοῦν στὶς συγκρούσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀρειοὺς καὶ τοὺς ἐβραίους), εἶναι πρόσφορη νὰ δραστηριοποιήσει τὸ θεατὴ. Αὐτὸς ὁ ἴδιος ὀφείλει ν' ἀποκαταστήσει τὴν ἀκριβῆ ἱστορικὴ προοπτικὴ. Μεσ' ἀπὸ τὴν ψευτικὴν ἱστορικότητα τῆς παραβολῆς, ὀφείλει ν' ἀνακαλύψει τὴ δική του ἱστορικότητα. Θὰ κατορθώνει ὅμως πάντοτε νὰ πραγματοποιεῖ μιὰ τέτοια "ἀναστήλωση"; Εἶναι ἀμφίβολο. Λοιπόν, ὁ σκηνοθέτης κινδυνεύει νὰ ἐνδώσει στὸν πειρασμὸ τῆς συγχρονοποίησης καὶ ν' ἀκυρώσει ἔτσι τὴν παραβολή, κινδυνεύει ν' ἀρνηθεῖ κάθε ἱστορικὴ ἀπόσταση, (δείχνοντας ὅτι ὑπὸ τὸ Λουδοβίκο 14ο ζήσανε ὅπως σήμερα ἡ, τὸ ἀντίστροφο, νὰ παραστήσει μιὰ ἐποχὴ σὰ μιὰ ἄλλη, ξαναγυρίζοντας ἔτσι στὸν πιὸ χοντροκομμένο νατουραλισμὸ ἢ νὰ κάνει τὸ Γαλιλαῖο ἓνα σύγχρονον ἀτομικὸ ἐπιστήμονα). Ἄς προσθέσουμε ὅτι ὁρισμένα ἔργα τοῦ Μπρέχτ πρέπει νὰ μένουν σὰν ἓνα εἶδος ἀσταθοῦς ἱστορικῆς ἰσορροπίας. Πρέπει, λοιπόν, νὰ τονιστεῖ ἡ ἀπόσταση, ὅμως μὲ κίνδυνον τὸ κοινὸ νὰ πληξῆι καὶ νὰ μὴν ἀναγνωρίζῃ τὸν ἴδιον τὸν ἑαυτὸν τοῦ σὲ ἀπόσταση, μέσα στὴν εἰκόνα ποὺ τοῦ προβάλλεται. Ὁ Μάνφρεντ Βέκμπερτ ἀρέσκεται νὰ δηλώνει: "Αὐτὸ ποὺ θὰ ἔθελα στὸ θέατρο εἶναι ἓνα κοινὸ φιλοσόφων". Δυστυχῶς, αὐτὸ τὸ κοινὸ δὲν ὑπάρχει ἀκόμα πουθενά, οὔτε στὴν Ἀνατολικὴ Γερμανία, οὔτε ἀλλοῦ. Ἡ παραβολὴ προϋποθέτει ἴσως ἓνα φανταστικὸ κοινὸ. Προορισμένη νὰ "δραστηριοποιεῖ" τὸ κοινὸ (ὁ Μπρέχτ ἔλεγε ὅτι τὸ θέατρο πρέπει νὰ συνταιριάζῃ δυὸ τέχνες, τὴν τέχνην τοῦ ἥθοιοιοῦ καὶ τὴν τέχνην τοῦ θεατῆ), ἀπαιτεῖ ἓνα κοινὸ ἤδη δραστήριον καὶ διαμορφωμένο.

Ἄς ἀναφερθοῦμε σ' ἓνα τελευταῖον πρόβλημα. Τὸ πρόβλημα τῆς θέσης ποὺ κατέχει τὸ ἄτομον, ὁ ἦρωας, στὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ. Βέβαια, καὶ στὸ σημεῖον αὐτὸ ὑπῆρξε μετάρθεσι τοῦ κέντρου. Ὁ Μπρέχτ ἦταν ἀντίθετος πρὸς μιὰ δραματοποιήσιν στὴν ὁποία τὸ ἄτομον ἀποτελοῦσε ταυτόχρονα τὸ ὑποκείμενον καὶ τὸ ἀντικείμενον. Κατάγγειλε, μάλιστα, σφοδρότατα τὸ παλιὸ θέατρο σὰ θέατρο "μεγάλων μοναχικῶν ἀτόμων". Ἦδη, ἀπὸ τὸ "Ἄντρας γι' ἄντρα", ὅπως δηλώνει ὁ Τζέσσε στὴ χίρα Μπέγκμπικ, "ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι πιά τὸ κέντρο", ἢ μᾶλλον "εἶναι τὸ κέντρο, ἀλλὰ σχετικόν". Ὁ Μπρέχτ θεμελιώνει τὴ νέα του δραματοποιήσιν μὲ βάση αὐτὴ τὴν κοπερνικίαν ἀνατροπὴν. Ἀντικείμενον εἶναι ὁ κόσμος, μιὰ δεδομένη, παρούσα κατάσταση τῆς κοινωνίας, ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶναι πιά παρὰ τὸ ὑποκείμενον. Διατηρεῖ, ἐντούτοις, τὴν ἔννοια τοῦ ἥρωα (ἔστω κι ἂν ὁ ἦρωας αὐτὸς εἶναι διχασμένος, ἀτελής, σ' ἀντίθεση μὲ τὴν τελειότητα ποὺ πρέπει νὰ ἔχει ὁ κλασσικὸς ἦρωας). Ἀλλὰ, κι αὐτὴ ἡ ἔννοια ἀμφισβητεῖται σήμερα ριζικά. Ὁ Τέοντορ Ἀντόρνον, στὴν πολεμικὴν του κατὰ τοῦ Χόχουτ μὲ ἀφορμὴ τὸ ἔργο "Οἱ στρατιῶτες", ὑποστηρίζει



“Ο ναζισμός — κι ο φασισμός — δημιούργησαν τερατώδη θεάματα μύησης μαζών. Οι ναζίστες συγκέντρωναν αρχικά πλήθη λαού σε ανοιχτούς δημόσιους χώρους, τα “τίνγκπλάτς”. Οι θεωρητικοί τους όργιαζαν: “Ο χώρος είναι αγιασμένος. Αυτός που παρασταίνει είναι ο λαός. Τα έργα του λαού γίνονται παράσταση. Κάτω από τόν ανοιχτό ουρανό, στις πηγές, κάτω απ’ τ’ άστρα, ο μαρτυρικός λαός άντλει τὸ δίκιο και όπλίζεται με τήν τιμή του! Αργότερα, ή μύηση τών μαζών γινόταν με γραμμένα έργα, πού θεατρικοποιούσαν τήν πολιτική ζωή, μ’ ένα τόνο αύστηρης μυστικοπάθειας. Φωτογραφία από παράσταση τού έργου “Ο δρόμος πρὸς τὸ Ράιχ” τού Κούρτ Χάινκε

ὄτι τὸ θέατρο δὲν μπορεῖ πιά νὰ μᾶς παρουσιάζει τὸν ἄνθρωπο σὰν ἄτομο. Δεδομένον ὅτι ὁ ἄνθρωπος, στὴ σημερινὴ κοινωνία, κατάντησε πιά ἕνα πράγμα (κι αὐτὸ γίνεται δεκτὸ ἀπ’ ὅλους), ὁ ἥρωας πρέπει ν’ ἀποβάλλει κάθε ἀτομικὸ, κάθε προσωπικὸ γνῶρισμα. Δὲ μπορεῖ παρὰ νὰ ἴναι στὸ ἐξῆς ὁ ἀπλὸς φορέας μιᾶς συλλογικῆς συμπεριφορᾶς. Συνεχίζοντας τὴν πολεμικὴ αὐτή, σ’ ἕνα ἄλλο τεῦχος τοῦ “Theater Heute”. ὁ Ἔρνστ Βέντ διατυπώνει ὡς ἐξῆς τὰ παραπάνω: “Ὁ ἄνθρωπος πού δρᾷ αὐθόρμητα, ὁ ἄνθρωπος πού ἀναπτύσσεται ἐλεύθερα, αὐτὸ τὸ εἶδος ἀνθρώπου, δὲν μπορεῖ πιά νὰ διασωθεῖ”.

“Ὁμως, ὁ Μπρέχτ θέλει ἀκόμα νὰ ὤσκει τὸ ἄτομο. Βέβαια, δὲν ὀνειρεύεται μιὰ θρησκευτικὴ ἢ μυστικιστικὴ σωτηρία, οὔτε μιὰ σωτηρία ἠθικὴ καί, μὲ κάποια ἔννοια, ὑπαρξιακὴ. Μιλᾷ γιὰ σωτηρία πολιτικὴ, ἱστορικὴ. Κι ἂν στὸν Μπρέχτ τὸ ἄτομο ὀφείλει, τουλάχιστον παροδικά, ν’ ἀρνηθεῖ τὴν ιδιότητά του σὰν ἄτομο (στὸ ἔργο “Ἡ Ἀπόφαση”, τὰ κομματικὰ στελέχη ὀφείλουν νὰ ὑποκαταστήσουν τὰ πραγματικὰ τους πρόσωπα μὲ μιὰ μάσκα, στὴ διάρκεια τῆς ἀποστολῆς τους) τὸ κάνει γιὰ νὰ μπορέσει, σὲ τελευταία ἀνάλυση, νὰ τὴν ἀποκαταστήσει πάλι, τὸ κάνει γιὰ νὰ μπορέσει, μέσα σὲ μιὰ, ἐπιτέλους μεταμορφωμένη κοινωνία, νὰ ξαναγίνει ἄτομο ἀκέραιο. Ἡ δραματοουργία τοῦ Μπρέχτ παραμένει μιὰ δραματοουργία ἀτομικῆς εὐθύνης (ὄχι ἠθικῆς ἢ θρησκευτικῆς, ἀλλὰ πολιτικῆς). Χωρὶς νὰ δεχόμεστε ἀπόλυτα τὴν ἀποψη τοῦ Ἀντόρνο, μπορούμε νὰ ποῦμε ὅτι ἐδῶ βρίσκεται μιὰ ἀπὸ τὶς πηγές τῶν δυσκολιῶν, πού δοκίμασε ὁ Μπρέχτ ὅταν θέλησε νὰ σκηνοθετῆσει μερικὰ μεγάλα, σύγχρονα ἱστορικὰ φαινόμενα. Αἰσθάνθηκε κι ὁ ἴδιος τὴν ἀνάγκη, πρὸς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, νὰ μεταμορφώσει τὸ θεάτρό του καὶ νὰ δημιουργήσει αὐτὸ πού ὀνόμαζε “διαλεκτικὸ θέατρο”, δηλαδή νὰ παρουσιάσει στὴ σκηνὴ τὴ διαλεκτικὴ τῆς ἱστορίας. Ἐδῶσε ἔτσι τὸ περίγραμμα μιᾶς ἐπιστροφῆς στὸ μεγάλο κλασσικὸ ἱστορικὸ θέατρο, πού, οὐσιαστικὰ ἀπέτελεσε μιὰ ἐπιστροφή στὸ Σαίξπηρ. Ἀπόδειξη ἡ διασκευὴ τοῦ “Κοριολανοῦ”. Δὲν ἐπέδιωσε οὔτε ν’ ἀνατρέψει οὔτε νὰ κριτικάρει τὸ ἔργο. Στόχος του ὑπῆρξε

νὰ διαφυλαχτοῦν καὶ ἡ ἱστορία τῆς Ρώμης καὶ ἡ τραγωδία τοῦ Κοριολανοῦ. Μόλις πού μετατόπισε λίγο τὸ κέντρο τοῦ βάρους ἀπὸ τὴν τελευταία σ’ ὄφελος τῆς πρώτης. “Ὁμως, ὁ Μπρέχτ δὲ μπόρεσε νὰ πραγματοποιήσει εἴτε νὰ ξαναβρεῖ ἀπόλυτα αὐτὸ τὸ μέγα κλασσικὸ ἱστορικὸ θέατρο: ὁ θάνατος σταμάτησε τὴν προσπάθειά του.

Τὸ ἐρώτημα παραμένει: Εἶναι σήμερα νοητὸ ἕνα τέτοιο θέατρο (πού θὰ συναδέλφωνα κατὰ κάποιο τρόπο τὸν Μπρέχτ μὲ τὸ Λούκατς;). Ἀμφιβάλουμε. Ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ, δὲν εἶναι οὔτε “Οἱ μέρες τῆς Κομμουνᾶς”, οὔτε ἀκόμα “Ἡ ζωὴ τοῦ Γαλιλαίου” (παρὰ τὸ θαυμασμὸ πού μπορεῖ νὰ ἔχει κανένας γι’ αὐτὸ τὸ ἔργο, μὲ τὴν τὸση προβληματικὴ μέσα σὲ σχεδὸν παραδοσιακὰ σκηνικὰ) πού μᾶς μιλᾶνε πιά σήμερα ἄμεσα, μᾶς ἀγγίζουν καὶ μᾶς προβληματίζουν ἔντονα. Ἄλλα ἔργα — ὅπως τὸ “Ἄντρας γι’ ἄντρα”, ὀρισμένα “διδακτικά” κι ὀρισμένα ἀποσπάσματα γραμμένα γύρω στὰ 1930, ὅπως π.χ. “Τὸ ψωμάδικο”, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ Μπρέχτ σημείωνε ὅτι εἶχε, σ’ ἀντίθεση ἀκριβῶς μὲ τὸ “Γαλιλαῖο”, ἕνα πολὺ “ὑψηλὸ τεχνικὸ ἐπίπεδο”, τὸ ὑψηλότερο, πού ἔφτασαν τὰ ἔργα του — αὐτὰ μᾶς ἀγγίζουν καὶ μᾶς προβληματίζουν.

Παρὰ τὴ θέληση τοῦ Μπρέχτ “ν’ ἀνεβάσει τὴ διαλεκτικὴ στὴ σκηνή”, εἶναι, φαίνεται, πάντα δύσκολο, ἂν ὄχι ἀδύνατο, ν’ ἀναστήσει κανένας ἕνα κλασσικὸ ἱστορικὸ καὶ πολιτικὸ θέατρο, ὅπου ἡ σκηνικὴ δρᾶση θ’ ἀναπαρίστανε συμβολικὰ τὴν κοινωνικὴ ἐξέλιξη στὸ σύνολό της, μὲ ἀντιπροσωπευτικὴ ἥρωες, πού θὰ ἐνσάρκωναν τὶς θεμελιώδεις κοινωνικὲς δυνάμεις καὶ μὲ δραματικὲς συγκρούσεις, πού θ’ ἀντικαθρέφτιζαν τὶς μεγάλες συγκρούσεις τοῦ κόσμου μας. Ἰσχύουν κ’ ἐδῶ τὰ ἐπιχειρήματα πού χρησιμοποιήσαμε παραπάνω. Ἄς προσθέσουμε μόνο ὅτι ἡ ἀνάσταση ἑνὸς τέτοιου θεάτρου, πού θὰ τὸ βαφτίζαμε ἔστω “διαλεκτικὸ θέατρο”, προϋποθέτει λυμένο τὸ πρόβλημα πού μᾶς τίθεται: τῆς σχέσης ἀνάμεσα στὴ δικὴ μας πραγματικότητα, βιωμένη σ’ ἕνα ἐπίπεδο δεδομένης ὑπαρξῆς (δηλαδή στὰ πλαίσια τῆς καταναλωτικῆς καπιταλιστικῆς, δυτικῆς κοινωνίας μας) καὶ τὴν ἐνιαία, παγκόσμια πρα-

γματικότητα (της όποιας τμήμα αποτελεί κι ο Τρίτος Κόσμος). Το υπογραμμίσαμε ήδη. Πέρασε ανεπιστρεπτή η εποχή, που οι σκηνές των θεάτρων της Δύσης μπορούσαν να καυχιούνται πως είναι άληθινοι μικρόκοσμοι του κόσμου μας. Κεντρομόλος οικουμένη και σκηνοκρατικό θέατρο φάγανε τα ψωμιά τους και δεν αποτελούν σήμερα παρά όμορφες άναμνήσεις (που ένσαρκώνουν ακόμα με υπέροχη λαμπρότητα τα θέατρα ά-λά Ιταλικά του 19ου αιώνα) ή υποπτους μύθους.

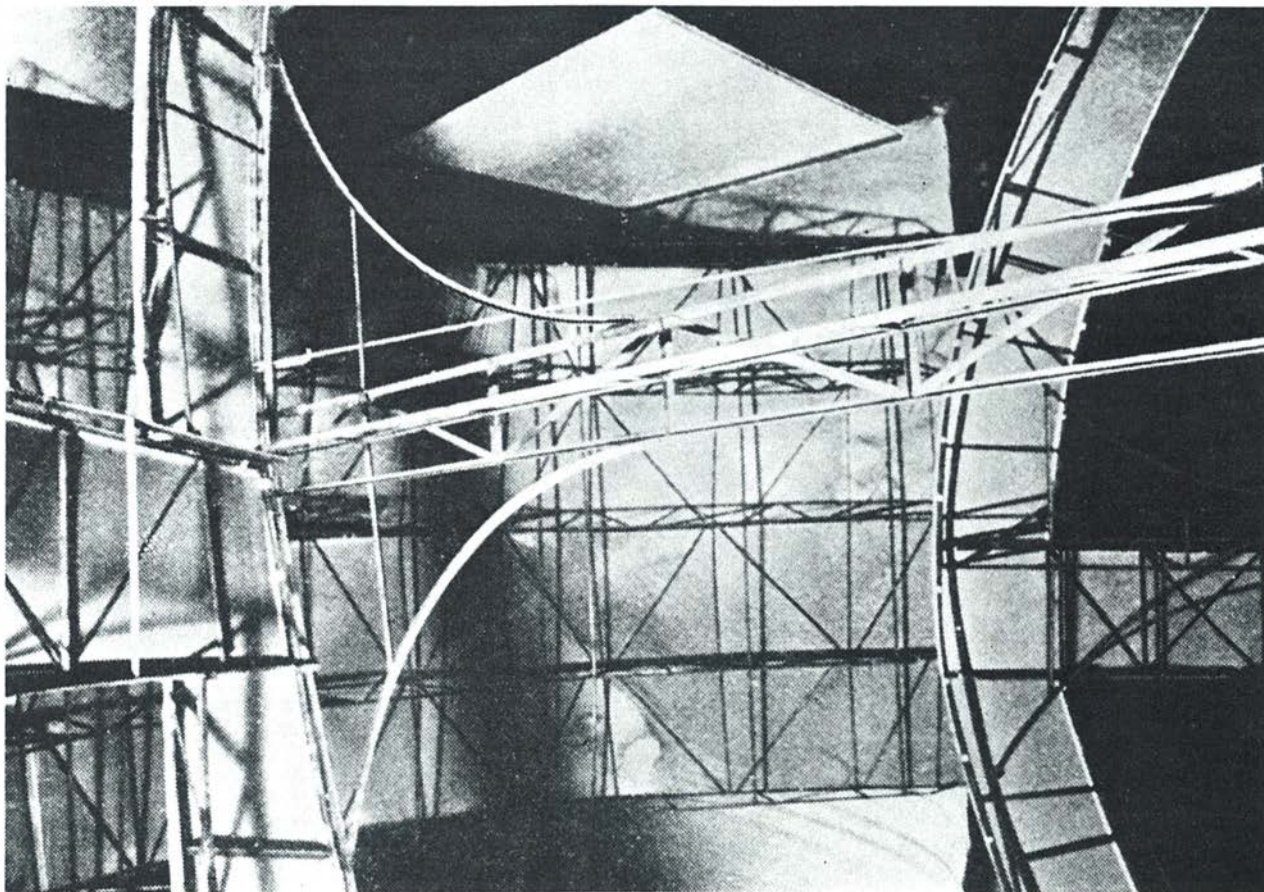
Μια άκόμα άπόδειξη για το ότι είναι άδύνατο να ύπάρξει αυτό το μεγάλο ιστορικό θέατρο, βλέπω στη μερική άποτυχία, καθώς τη θεωρώ, του έργου "Μια εποχή στο Κογκό" του Αιμέ Σεζαίρ. Δέ συζητώ έδώ το ένδιαφέρον του ίδιου του έργου ή του θεάματος, που σκηνοθέτησε ο Ζαν-Μαρι Σερρώ. Σίγουρα άξίζουν πολύ περισσότερο άπ' αυτά που έχουμε συνήθει να βλέπουμε στις σκηνές μας. Άναφέρομαι σ' αυτό που θα μπορούσε να 'ναι ή βαθύτερη φιλοδοξία του Αιμέ Σεζαίρ: τη θέλησή του να μās παρουσιάσει και να μās έξηγήσει τη σύγκρουση των πραγματικών πολιτικών δυνάμεων που προκάλεσαν την τραγωδία του Λουμουόμπα και το δράμα του Κογκό. "Όμως, οι ήρωες του "Μια εποχή στο Κογκό" παραμένουν πολύ άτομικοί δέν ένσαρκώνουν τίποτα πέρα άπό την προσωπική τους μοίρα, και πίσω άπ' αυτούς οι πολιτικές δυνάμεις παίρνουν τη μορφή μαριονετών, ένός θεάματος άγκιτ - πρόπ. Αυτό που άπουσιάζει είναι ο σύνδεσμος άνάμεσα σέ τούτες και σέ κείνους: "Ο Σεζαίρ τις θεωρεί γνωστές αυτές τις σχέσεις, δέ μās τις δείχνει. Μπορούμε συνεπώς να πιστεύουμε ή να μην πιστεύουμε στην ύπαρξή τους, όμως δέ μπορούμε να τις συλλάβουμε άπό την άνέλιξη του έργου. Στο βάθος, το λάθος του Σεζαίρ ύπήρξε, νομίζω, το να θέλει ν' άπευθυνθεί σ' ένα κοινό παγκόσμιο και να δημιουργήσει ένα έργο καθολικής όλκης, κατάλληλο και για τους Εύρωπαίους και για τους Άφρικανούς. Έτσι, θέλησε να

τά πεί όλα, να τα παρουσιάσει όλα. Ίσως όμως στο σημείο αυτό να πρόκειται για μιá άνυπέρβλητη αντίφαση. Άπευθυνόμενος σ' ένα εύρωπαϊκό κοινό, θα 'πρεπε να καταστήσει φανερό το ρόλο που έπαιξε ή Εύρώπη στην άποικιοποίηση της Άφρικης και ειδικότερα στο δράμα του Κογκό. Άπευθυνόμενος σ' ένα άφρικανικό κοινό, θα 'τανε άναγκαίο να υπογραμμίσει τις αντίθέσεις των άνθρώπων που έπίδιξαν και πραγματοποιήσαν την άνεξαρτησία του Κογκό. Κοντολογίς, το να γράψει το "Μια εποχή στο Κογκό", όπως έγραψε ο Σαίξπηρ το "χρονικό" του "Πολέμου των δύο ρόδων" είναι ίσως άδύνατο σήμερα, όχι έξαιτίας της ιστορικής έγγύτητας, όπως ίσχυριστήκανε μερικοί, αλλά γιατί οι λέξεις και οι εικόνες δέν έχουν την ίδια άξια, ούτε την ίδια σημασία, στην Εύρώπη και την Άφρική (τοποθετούνται σέ δυό ριζικά διαφορετικές ιστορικές προοπτικές): "Ο Σεζαίρ θα 'πρεπε να διαλέξει άνάμεσα στην κωμωδία του βασιλιά Μπωντουέν και την τραγωδία του Λουμουόμπα.

Άνάμεσα σ' ένα θέατρο ιστορικής συμμετοχής και στο θέατρό μας της άποσπασματικότητας, πραγματοποιήθηκε διάσπαση. Μόνο αν πάρουμε ύπόψη τη διάσπαση αυτή, κι όχι άρνούνεμοι ή παρασιωπώντας την, θα μπορούσαμε να έπεργαστούμε σήμερα νέες μορφές θεατρικής δραστηριότητας, ένα νέο πολιτικό θέατρο, πιό μετριοφρον ίσως, όμως πιό άποτελεσματικό.

Στη βάση των νέων αυτών μορφών του πολιτικού θεάτρου, ύπάρχει σήμερα μιá διπλή διαπίστωση: "Ότι είναι άδύνατο να συλλάβουμε την πραγματικότητα και να τη μεταθέσουμε συμβολικά πάνω στη σκηνή. Και ότι οι εικόνες της πραγματικότητας, που συνήθισαν να μās παρουσιάζουν τα θέατρα, είναι ψεύτικες ή τουλάχιστον άνεπαρκείς. Στη διαπίστωση

"Ένα κομμάτι της πολύπλοκης 'σφαιρικής σκηνής' του "Ερβιν Πισκάτορ, για την παράσταση του "Ρασπούτιν . . .". "Ο Πισκάτορ χρησιμοποίησε τόσο πολύ τεχνικές κατασκευές που, για τα σκηνοκτικά του, συνεργαζόταν πιότερο μ' αρχιτέκτονες παρά με σκηνογράφους! "Η τεχνική - έλεγε ο ίδιος - δέ στάθηκε ποτέ για μένα άυτοσκοπός. Δέ μεταχειρίστηκα τεχνικά μέσα για να πλουτίσω, άπλως, τον έξοπλισμό της σκηνής. "Όλ' αυτά τα στοιχεία με βοήθησαν στη μόνιμη έπίδιωξή μου: Ν' άνυψώσω τη σκηνοκτική πράξη στο επίπεδο της ιστορίας



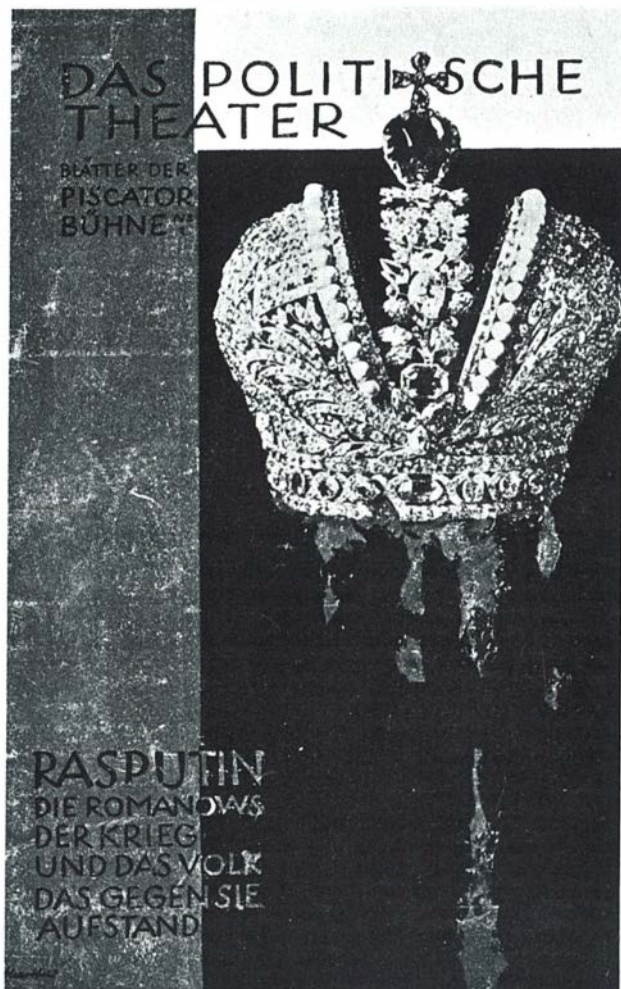
αυτή έχει τις ρίζες του αυτό που ονομάζουμε "θέατρο-ντοκουμέντο", καθώς κι αυτό που θα μπορούσαμε να ονομάσουμε, ξαναπαίρνοντας μιὰ έκφραση πιότερο από μισό αιώνα παλιά — "θέατρο θεατρικότητας".

Τὸ "θέατρο-ντοκουμέντο" ἢ, ὅπως λένε ἀκριβέστερα οἱ Ἄγγλοι, τὸ "θέατρο γεγονότων" (Theater of facts), εἶναι κατ' ἀρχὴν ἡ ἀρνηση κάθε συμβολισμοῦ καὶ κάθε καλοοργανωμένης καθολικῆς ὀπτικῆς τοῦ συνόλου τῆς πραγματικότητας. Ἀπὸ τὴν πραγματικότητα αὐτὴ δὲ μπορούμε ν' ἀπεικονίσουμε παρὰ μόνο ἀποσπάσματα: αὐτὰ, λοιπόν, τὰ ἀποσπάσματα θὰ μεταφέρουμε στὴ σκηνὴ ἀτόφια, ὅπως εἶναι. Στὴν καθημερινὴ ζωὴ, ὁ θεατῆς πνιγμένος σὲ κύματα εἰκόπων καὶ πληροφοριῶν, κυριολεκτικὰ δὲ βλέπει τὶ ὑπάρχει γύρω του. Ἀποδέχεται παθητικὰ τὴν παράσταση τοῦ κόσμου ποὺ τοῦ υποβάλλουν ἀνεπαίσθητα ἡ τηλεόραση, τὸ ραδιόφωνο, ὁ Τύπος... καί, πολὺ περισσότερο, ἡ ἴδια ἡ ταξικὴ τοῦ ιδεολογία. Ὄταν παρουσιαστοῦν πάνω στὴ σκηνή, τ' ἀποσπάσματα αὐτὰ τῆς πραγματικότητας, θὰ τὸν ἀναγκάσουν νὰ κοιτάξει μ' ἄλλα μάτια, θὰ τὸν ἀναγκάσουν νὰ μιλήσει ἄλλη γλῶσσα. Θὰ πρέπει δὲ ἀκριβῶς νὰ παραμείνουν ἀποσπάσματα καὶ νὰ μὴν ἀναδιοργανωθοῦν, χάρη στὸ συγγραφέα ἢ στὸ σκηνοθέτη, σ' ἓνα ἐνιαῖο καὶ "σημαῖνον" ἀφ' ἑαυτοῦ σύνολο.

Ἐδῶ βρίσκεται τὸ παράδοξο τοῦ "θεάτρου-ντοκουμέντο". Ἀπειλεῖται ἀδιάκοπα ἀπὸ τὴν ἴδια τοῦ τὴν ἐπιτυχία. Κάθε καλλιτεχνικὸ ἐπιτεύγμα ἐμπεριέχει ταυτόχρονα καὶ τὸ θάνατό του. Κλειστὸ στὸν ἑαυτό του, ἓνα θεατρικὸ ἔργο — ντοκουμέντο μεταμορφώνεται σὲ ἔργο θέσης (μὲ τὸν ἴδιο ἀκριβῶς τρόπο ποὺ τὸ νατουραλιστικὸ "κομμάτι ζωῆς" γέννησε τὸ "ἔργο - θέση" ἐνὸς Currel γιὰ παράδειγμα). Τέτοια ὑπῆρξε ἡ περίπτωση τῶν ἔργων "Ἡ δίκη" ἢ "Ἡ ὑπόθεση" ἢ "Ὁ φάκελλος Ὀπενχάιμερ" καθώς καὶ τοῦ "Ὁ Ἀντιπρόσωπος" τοῦ Χόχουτ, μὲ τὴν ἐπιβαρυντικὴ (ἢ τὴν ἐλαφρυντικὴ, ἀνάλογα μὲ τὴν σκοπιὰ τοῦ καθενὸς) περίπτωση γιὰ τὸ τελευταῖο αὐτὸ ἔργο, ὅτι ὁ Χόχουτ ἐπιδίωξε νὰ φτάσει τὴ "μεγάλῃ μορφῇ" μιᾶς σιλλερικῆς τραγωδίας.

Κι ἄλλοι μπορούμε ἐπίσης ν' ἀναζητήσουμε αὐτὸ τὸ "θέατρο ντοκουμέντο", ποὺ δὲ μπορεί νὰ εἶναι παρὰ θέατρο τῆς ἀποσπασματικότητας. Λόγου χάρι στὸ "U.S." τοῦ Πῆτερ Μπρούκ καὶ τοῦ "Ρόγιαλ Σαίξπηρ Κόμπανυ". Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά, ὁ Μπρούκ παρουσιάζει παράλληλα δυὸ σειρὲς ἀπὸ ἀποσπάσματα, ἀπόλυτα ξεχωριστὰ τὸ ἓνα ἀπὸ τ' ἄλλο: Ντοκουμέντα ἀπὸ τὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ (U.S. = United States) καὶ ἓνα ρεπορτάζ σχετικὰ μὲ τὴ στάση τῶν Ἀγγλικῶν διανοουμένων ἀπέναντι στὸν πόλεμο αὐτὸ (us = ἐμεῖς). Κ' εἶναι δουλειὰ τοῦ θεατῆ νὰ κάνει τὴ σύνδεση ἀνάμεσα στὸ ἓνα καὶ στ' ἄλλο. Εἰδικότερα, ὁ ἴδιος ὁ θεατῆς πρέπει νὰ προβληματιστεῖ μὲ τὴν ιδιότητα ποὺ ἔχει, δηλαδὴ σὰ δεσμὸς ἀνάμεσα στὰ δυὸ μέρη τοῦ θεάματος. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ὁ Μπρούκ, ἀποφεύγει νὰ χρησιμοποιοῦσε νατουραλιστικὲς τεχνικὲς. Ἀρνεῖται κάθε ψευδαίσθηση. Δὲν ἐπιδιώκει νὰ κάνει τὸ θεατῆ νὰ πιστέψει πῶς βρίσκεται στὸ Βιετνάμ, ἢ πῶς συμμετέχει "ἐκ τῶν ἔσω" στὴς ἀβεβαιότητες" μιᾶς διανοούμενης τῆς ἀγγλικῆς Ἀριστερᾶς. Ἐπιδιώκει νὰ ἐκθέσει τὰ γεγονότα αὐτὰ, κατὰ ὀλοφάνερα θεατρικὸ τρόπο. Τὸ καθετὶ, ἐδῶ, εἶναι παράσταση, ὄχι πραγματικότητα. Ἡ παράσταση, ὅμως, αὐτὴ μᾶς παραπέμπει στὴν πραγματικότητά μας. Μᾶς τὴ δίνει νὰ τὴ δημιουργήσουμε, νὰ τὴν τροποποιήσουμε. Τὸ θέατρο δὲν ἀλλάζει τίποτα στὸν κόσμο. Μπορεῖ μόνο νὰ μᾶς κάνει ν' ἀποκτήσουμε συνείδηση τῆς ἀνάγκης νὰ τὸν ἀλλάξουμε. Παρουσιάζοντάς μας θεατρικὰ τὴν ἀποσπασματικότητα, ποὺ ἀποτελεῖ τὸν τρόπο μας νὰ ζοῦμε τὴν πραγματικότητα, ἴσως μᾶς ὀδηγήσει στὸ ξεπέρασμά της, στὴν ἀλλαγὴ της. Ἐμεῖς ὀφείλομε νὰ δώσουμε ἓνα εὐρύτερο νόημα σ' αὐτὸ τὸ πολυπλοκο σύνολο γεγονότων — ἐμεῖς, τὸ κοινὸ, ὄχι ἡ σκηνή. Γιατὶ ὑπάρχει ἓνας κίνδυνος: ὁ κίνδυνος ὅτι αὐτὴ ἡ ἀποσπασματικότητα, ἔτσι παρουσιάζομενη, διαχέει τὸ δικὸ της νόημα καί, κατὰ κάποιον τρόπο, ἰκανοποιεῖται μ' αὐτὸ. Συνεπῶς, θὰ ξαναπέφταμε στὸ "θέατρο τοῦ παράλογου". Ἡ σκηνὴ δὲ θὰ ἔλεγε τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν ἀδυναμία ἀποκατάστασης ἐνὸς δεσμοῦ ἀνάμεσα στὴν καθημερινὴ ὑπαρξὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ζωὴ, ἐνῶ ἀντίθετα, ὀφείλει νὰ θέσει μπρῶς στὸ θεατῆ αὐτὸ τὸ φαινομενικὰ ἀδύνατο, γιὰ νὰ βρεῖ ὁ ἴδιος τὴ λύση τοῦ μέσα στὰ γεγονότα.

Τέτοιου εἶδους διφορούμενα εἶναι συνηθισμένα σήμερα. Ὁ Μάρσαλ Μὰκ Λιούαν τὰ συντηρεῖ ὅταν δηλώνει σὲ μιὰ φράση



"Ὁ Ρασπούτιν, οἱ Ρομανῶφ, ὁ Πόλεμος καὶ ὁ Λαὸς ποὺ ἐπαναστάτησε ἐναντίον τους". Τὸ ἔργο τοῦ Τολστόι, μὲ τὸν τετραπλὸ σκηνικὸ σχολιασμό τοῦ Ἐρβιν Πισκάτορ, ἔπαυσε νὰ ἔχει ἐξιστόρηση τῆς ζωῆς ἐνὸς τσαρικοῦ ἐννοούμενου. Ἐγινε ὁ καθρέφτης τῶν ἱστορικῶν ἐξελίξεων στὴν Εὐρώπη καὶ σ' ὅλο τὸν κόσμο, τὴν περίοδο 1914 - 18. Τὸ ἐξώφυλλο τῶν φύλλων τοῦ "Πολιτικοῦ θεάτρου" τοῦ Πισκάτορ, γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Ρασπούτιν", 1927

τοῦ, ποὺ πέτυχε διάνα, ὅτι τὸ μέσο ἀξίζει πιότερο ἀπὸ τὸ μήνυμα ἢ ἀκόμα, ὅτι τὸ μήνυμα καταντᾶει, σὲ τελευταία ἀνάλυση, μέσο. Κι ὁ Ἔρνστ Βέντ ἐνστερνίζεται τὴ διατύπωση αὐτὴ, ὅταν λέει, σχετικὰ μὲ τὸ "U.S.", ὅτι στὸ θέαμα τοῦ "Ρόγιαλ Σαίξπηρ Κόμπανυ" "αὐτὸ ποὺ ἀγγίζει τὴ συνείδησή μας εἶναι πιὸ πολὺ ἢ ἔνταση τῆς ἐπικοινωνίας καὶ λιγότερο τὸ περιεχόμενο". Πολλὰ θεάματα, ἀναφερόμενα στὸ Βιετνάμ, ποὺ πολλαπλασιάζονται μὲ μιὰν ἀνησυχητικὴ εὐκολία καὶ ποὺ δανερίζονται τὰ πάντα ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς ἀποσπασματικότητας, υποφέρουν ἀπὸ τὴν ἴδια σύγχυση — ὅταν δὲν τὴν ἐκμεταλλεύονται. Κάνουν σύγχυση ἀνάμεσα στὸ μέσο καὶ στὸ μήνυμα. Στὴν καταστρεπτικὴ βία τοῦ πολέμου ποὺ διεξάγουν οἱ Ἀμερικανοί, ἀπαντᾶει ἐπὶ σκηνῆς ἡ φυσικὴ βία τῶν χρησιμοποιουμένων θεατρικῶν μέσων, καὶ στὴν πολιτικὴ ἀσυναρτησία, μιὰ ἀσυναρτησία καθαρὰ θεαματικὴ. Κ' ἓνα τέτοιο ξέσπασμα βίας κατευθυνόμενο ἐναντίον τοῦ θεατῆ (ἐνὸς θεατῆ ποὺ δὲ μπορεί παρὰ νὰ εἶναι ταυτόχρονα θῦμα καὶ συνένοχος), βρῆκε τὸ σκοπὸ του στὴν ἴδια του τὴν ὑπαρξὴ, σὲ μιὰ "κάθαρση" ποὺ ἀποτελεῖ καὶ ἀνακούφιση καὶ καταλάγιασμα. Ἐτσι, τὸ θέατρο αὐτὸ τῆς μεταφυσικῆς μετάληψης καταντᾶει θέατρο μεταφυσικῆς ἐπικοινωνίας. Θεατῆς καὶ ἠθοποιοῖ περνᾶ ἀπὸ τὴ διαπίστωση στὴν ἰδίαν διάχυση. Ἡ πολιτικὴ εἶναι σὰ νὰ μῆκε σὲ παρένθεση. Κατάντησε τὸ μέσο ἐνὸς εἶδους ὁμαδικοῦ ἐκστασιασμοῦ. Ὀρισμένα σύγχρονα θεάματα, ποὺ πολὺ καταχρηστικὰ ἰσχυρίζονται ὅτι ἀποτελοῦν "θέατρο ὠμότητος", ἀντὶ νὰ ἀπαγγέλλουν κατηγορητήρια, καταλήγουν σὲ

να κάνουν παρά μόνο με τὸν πραγματικὸ θάνατο, ποὺ εἶναι ἀπόλυτη ἄρνηση. Ἔτσι, τὸ θέατρο τοῦ Ζενέ εἶναι ταυτόχρονα ὑπερῶμνηση καὶ ἄρνηση τῆς θεατρικότητας — ὄχι μιᾶς καθαρῆς θεατρικότητας, ἀλλὰ συγκεκριμένα τῆς θεατρικότητας τῆς κοινωνίας μας, ἀνίκανης νὰ δεῖ τὸν ἑαυτὸ της σ' ἄλλη-θινὰ καὶ καταδικασμένης στὸ μασκάρεμα, στὴ μεταμφίεση.

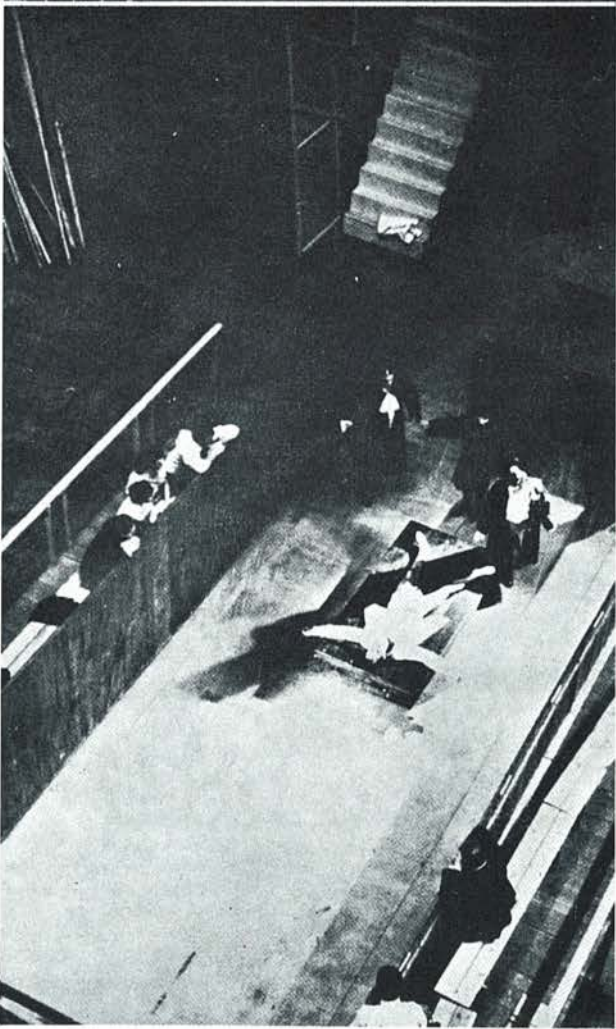
Ὁ Γκατί ἐπίσης ἀνεβάζει στὴ σκηνὴ ἀνθρώπους ποὺ παίζουν τὴ δική τους ἱστορία καὶ καλεῖ τὸ θεατὴ ν' ἀνακαλύψει πίσω ἀπὸ τὸ παίξιμο, τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα αὐτῆς τῆς ἱστορίας. "Ἄς πάρουμε τὸ "Β ὅπως Βιετνάμ". Στὸ ἔργο αὐτὸ, ἀφιερωμένο στὸν πόλεμο τοῦ Βιετνάμ, ὁ Γκατί δὲν παρουσιάζει σὲ πρῶτο πλάνο οὔτε τὴν ἀμερικανικὴ βία, οὔτε τὸν ἥρωισμό τοῦ βιετναμικοῦ λαοῦ. Πυρήνας τοῦ ἔργου εἶναι τὸ "Κάστανο", ὁ ἠλεκτρονικὸς ἐγκέφαλος τοῦ Πεντάγωνου.

Ἐρμηνεύει τὸν πόλεμο, τὴν ἱστορία — αὐτὴ τὴν "ὑπεριστορία" τῆς ὁποίας τὴν ἐπέλευση ὀφείλει κατὰ κάποιον τρόπο νὰ ἐπικυρώσει. Ὑπολογίζει ὅλες τὶς δυνατὲς λύσεις, ἐκτὸς ἀπὸ μιὰ μόνο: τὴ νίκη τοῦ Βιετνάμ. Ἔτσι, αὐτὸ ποὺ μᾶς δείχνει ὁ Γκατί εἶναι κατ' ἀρχὴν τὸ παιχνίδι τῶν Ἀμερικανῶν. Ἐνα παιχνίδι στὸ ὁποῖο συμμετέχουμε καί, ταυτόχρονα, μᾶς καλεῖ ν' ἀνακαλύψουμε σιγά-σιγά τὶς ἀνεπάρκειές του. Ἀρκεῖ νὰ βάλει κανένας στὸ "Κάστανο" μιὰ σανίδα βιετναμέζικη μὲ καρφιά καὶ νὰ ποῦ ξεχαρβαλώνεται: δὲ μπορεῖ πιά νὰ δώσει σωστὲς ἀπαντήσεις σ' ἐρωτήσεις — αὐτὲς ποὺ θέτουν οἱ Βιετναμέζοι — τὶς ὁποῖες εἶναι ἀνίκανο νὰ συλλάβει. Τὸ θεατρικὸ μᾶς παιχνίδι ἐκτροχιάζεται. Κάτι ἄλλο, ριζικὰ διαφορετικὸ, ξεπροβάλλει: ἐδῶ, οἱ Βιετναμέζοι, οἱ ὁποῖοι πρὸς κατάπληξη τῶν μελῶν τοῦ Πενταγώνου, ἀναδύονται ἀπὸ τὰ συντρίμια τῆς μηχανῆς.

Ἔτσι, καὶ ὁ Ζενέ καὶ ὁ Γκατί, μὲ μέσα καὶ στόχους ριζικὰ διαφορετικοῦς, ἀναθέτουν κ' οἱ δυὸ στὸ θέατρο μιὰ λειτουργία παρόμοια. Δὲν εἶναι οὔτε ἀντικειμενικὴ περιγραφή τῆς πραγματικότητας, οὔτε ὁμαδικὴ στράτευση σὲ μιὰ ἄμεση ἐπαναστατικὴ δρᾶση, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ δημιουργήσει τὶς συνθήκες γιὰ μιὰ τέτοια δρᾶση. Εἶναι, πρὶν ἀπ' ὅλα, μιὰ ἀπελευθέρωση ἀπὸ σχήματα. Ρήξη μὲ τὶς παραστάσεις ποῦ, λίγο-πολύ

συνειδητὰ ἔχουμε γιὰ τὴν κοινωνία μας, καὶ θέση ὑπὸ ἀμφισβήτηση τοῦ δράματός μας γιὰ τὸν κόσμον. Μὲ τὴν ἔννοια αὐτὴ, μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ "πρό-πολιτικὸ" θέατρο. Ἡ θεατρικὴ παράσταση, σὰν παράσταση, ἀποτελεῖ κριτικὴ τῶν περὶ πραγματικότητας παραστάσεών μας, εἶναι κριτικὴ τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ της σὰν θεάτρου, μᾶς κάνει νὰ περάσουμε ἀπὸ τὸ ἰδεολογικὸ στὸ πολιτικὸ στάδιο, μᾶς προτρέπει ν' ἄρνηθοῦμε τὸ ἕνα γιὰ νὰ προσεγγίσουμε τὸ ἄλλο. Ἀποτελεῖ ἄνοιγμα στὴν πραγματικότητα καὶ προετοιμασία γιὰ δρᾶση.

Τὸ ἔργο τοῦ Πέτερ Βάις εἰκάζει ἐπίσης μιὰ τέτοια τροποποίηση τῆς θεατρικῆς δραστηριότητας, ὑπὸ τὸν ὄρο ὅτι δὲν τὸ βλέπει κανένας μὲ ἐξωτερικὰ κριτήρια ("θέατρο-σκληρότητας" γιὰ τὸ "Μαρά-Σάντ" καὶ σκέτο "θέατρο-ντοκουμέντο" γιὰ τὴν "Ἀνάκριση"). Συνδυάζει τὸ "θέατρο-γεγονότων" μὲ τὸ "θέατρο-θεατρικότητας", γιὰ τὸ ὁποῖο μιλήσαμε παραπάνω. Ἄς μὴ δοῦμε, λοιπόν, στὸ "Μαρά-Σάντ" οὔτε μιὰ ἰδεολογικὴ συζήτηση ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀντιλήψεις γιὰ τὴν ἐπανάσταση, ποῦ τὶς ἐνσαρκώνουν ὁ Μαρά κι ὁ Σάντ (γιατὶ τότε δὲ θὰ ὑπῆρχε καμιά ἀνάγκη νὰ τοποθετηθεῖ τὸ ἔργο στὸ ἄσυλο τοῦ Σαραντὸν καὶ τὴν τελευταία λέξη θὰ τὴν εἶχε ἀναμφισβήτητα ὁ Σάντ, γιατί αὐτὸς ἀνεβάζει τὸ θέαμα), οὔτε μιὰ ἀπλή θεατρικὴ παράσταση παιγμένη ἀπὸ τρελοῦς (γιατὶ τότε θὰ σήμαινε ὅτι ἀκόμα μιὰ φορὰ κάνουμε σύγχυση ἀνάμεσα στὸ μέσο καὶ τὸ μήνυμα), ἀλλὰ τὴν ἀναπαράσταση τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης ἀπ' αὐτοὺς ποῦ τὴν πραγματοποίησαν καὶ κάτω ἀπὸ τὸν ἔλεγχον ἐκείνων ποῦ τὴ φίμωσαν. Ὁ κεντρικὸς ἥρωας τοῦ "Μαρά-Σάντ" δὲν εἶναι οὔτε ὁ



→

Ἡ πολυθρόνη "μέθεξη" τοῦ Κοινῦ στὸ θέαμα. Ὁ Γκροτόβσκι, γιὰ νὰ τὴν πετύχει, ἔβαλε τοὺς θεατὲς τοῦ "Κόρντιαν" (ἄνω), σὲ κρεβάτια ἀσθενῶν ψυχιατρείου! Στὸ "Σταθερὸ Πρίγκιπα" (κάτω), τοὺς κράτησε μακριὰ ἀπ' τὴ δρᾶση, νὰ κρυφοκοιτοῦν ἀπὸ 'να τοῖχο. Εἶναι οἱ ἠδοξοβλεψίεις τοῦ "δοσιματος" τοῦ Πρίγκιπα στοὺς θεατὲς. Ἡ δικαίωση αὐτῆς τῆς διαρρύθμισης τοῦ χώρου, ἔρχεται ἀπὸ τὸν πρωταγωνιστὴ Ρ. Σίζλακ. Μετουσιώνεται σὲ μιὰ πράξη τέτοιας γύμνωσης καὶ προσφορᾶς ὄλου τοῦ εἶναι του, ποῦ μόνον κρυφὰ θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν παρακολουθήσουμε

Μαρά, ούτε ο Σάντ, άλλ' άπλούστατα ο διευθυντής του άσύλου καί, πίσω άπ' αυτόν, εκείνος πού ή εικόνα του παρουσιάζεται στον έπιλογο: ο αυτοκράτορας Ναπολέων. Έπιπλέον, ή παραβολή του "Μαρά-Σάντ" μάς άφορά άμεσα. Καί μεις ζούμε μιá έποχή παλιόρθωσης και οι σχέσεις μας με τον πόλεμο, την Άντίσταση, την Άπελευθέρωση, είναι παρόμοιες με τή σχέση των ήρώων του "Μαρά-Σάντ" με τήν Έπανάσταση. Αυτό, λοιπόν πού μάς προτείνει, είναι ν' άνακαλύψουμε, μέσα στο παιχνίδι του άσύλου του Σαρντόν, τις δικές μας ιστορικές συνθήκες.

Τό ίδιο συμβαίνει και με τήν "Ανάκριση". Ο Πέτερ Βάις δέν περιγράφει τή ζωή στα στρατόπεδα συγκέντρωσης, ούτε κάνει ρεπορτάζ πάνω στη δίκη τής Φραγκφούρτης. Άναφέρεται σε δυο συστήματα. Στο κλειστό σύστημα των στρατοπέδων συγκέντρωσης και στο άνοιχτό σύστημα τής καπιταλιστικής κοινωνίας μας. Καί τά άντιπαράθετε. Καί τό ένα, άποτελεί τήν αλήθεια του άλλου. Έναπόκειται στο θεατή νά τό διαπιστώσει αυτό. Η παράσταση τής "Ανάκριση" άπό τό "Πίκκολο Τεάτρο", με σκηνοθεσία του Βιρτζίνιο Πύσερ, έπαιρνε ύπόψη τής τά στοιχεία αυτά (μ' έξαιρέση τό φινάλε, πού μετατόπηκε σε μιá άναμνηστική γιορτή μπροστά σ' ένα είδος τοίχου-μνημείο). Συνόλαζε άκριβώς κλειστά σχήματα (όχι μόνο των στρατοπέδων, αλλά και του κλειστού κυκλώματος τής τηλεόρασης, ή όποια επέτρεπε τήν προβολή και τή μείξη, σε μεγάλη όθόνη, ζωντανών εικόνων των ήθοποιών με ντοκουμέντα τής έποχής και με μιá ταϊνία γυρισμένη σήμερα σ' ένα στρατόπεδο) και άνοιχτά (όπως του "Παλαί ντε Σπόρ", όπου δίνονταν παραστάσεις), καταργώντας ταυτόχρονα τό διαχωρισμό τής σκηνής άπό τήν αίθουσα, ή άλλων ύποκαθιστώντας τον με μιá σειρά άνταλλαγών, πού δέν έξαντλούνται μέσα στο οικήμα του θεάτρου, αλλά ξεχειλίζουν πρós τά έξω, πρós τον κόσμο.

"Ένα τέτοιο πολιτικό θέατρο δέν άποτελεί πιά άντικειμενική περιγραφή μιás πραγματικότητας νουομένης σάν κάτι τό όλο, ούτε έξαρση μεγάλων συλλογικών πράξεων πού μεταμόρφωσαν αυτή τήν πραγματικότητα. Πέρ' άπό τήν έκθεση επί σκηνής άκατέρωστων κομματιών τής πραγματικότητάς μας, πέρ' άπό τή θεατροποίηση των έρμηνειών μας για τον κόσμο, μάς παραπέμπε σ' αυτή τήν ίδια τήν πραγματικότητα και σ' αυτό τον ίδιο τον κόσμο. Άποτελεί "προπαίδεια τής πραγματικότητας". Όχι δρása ή όραμα του κόσμου, αλλά κριτική των ιδεολογιών μας και προετοιμασία για δρása. Άπό κεί και πέρα, οι άντιθέσεις άνάμεσα στο μέγα θέατρο συλλογικής συμμετοχής και στο θέατρο άμεσης δρásaς, τό θέατρο "άγκιτ-πρόπ", έξαφανίζονται, όπως έξαφανίζονται κ' οι άντιθέσεις άνάμεσα σε μιá νατουραλιστική άντίληψη (μιá δραματουργία σκέτης περιγραφής, χρονικό γεγονότων περασμένων ή σύγχρονων) και σε μιá "θεατρική" άντίληψη περί πολιτικού θέατρου (του Μέγιστερου π.χ.). Δέν τίθεται πιά ζήτημα νά γίνεται πολιτική επί σκηνής ή στην αίθουσα. Η ίδια ή θεατρική δραστηριότητα, στην ιδιαιτερότητά τής, άνυψώνεται σε πολιτική.

Είναι αυτόνομο, ότι μιá τέτοια άνατροπή προϋποθέτει μιá έκ βάθρων μεταμόρφωση του θεάτρου μας, πού πολύ άπέχει άπό του νά 'χει πραγματοποιηθεί — μεταμόρφωση τής άντίληψής μας για τό χώρο και τή δομή τής θεατρικής δραστηριότητας. Η μετατόπιση του κέντρου, για τήν όποία μιλάγαμε παραπάνω πρέπει φυσικά νά τίξει και τή θέση των θεατρικών κτηρίων μέσα στην πόλη και τήν έσωτερική άρχιτεκτονική αυτών των κτηρίων. Πραγματικά αυτό πού πρέπει νά τροποποιηθεί έκ βάθρων είναι τό όραμά μας για τό θέατρο στο κέντρο τής πόλης και για ένα κτήριο πού άντανაკλά — άντίστροφα κατά κάποιο τρόπο — τήν όργάνωση τής κοινωνίας. Όχι μόνο ή σκηνή και ή αίθουσα ιταλικού τύπου είναι πιά ξεπερασμένες — αυτό διακηρύσσειτε εδώ κ' έναν αιώνα περίπου — αλλά θά πρέπει ίσως νά έγκαταλείψουμε κάθε σταθερή μορφή στο θέατρο. Κάθε μορφή προκαθορισμένης άρχιτεκτονικής, κάθε μορφή άσπληρης όργάνωσης των σχέσεων σκηνής - αίθουσας (έτσι κ' αν έχει πολύπλευρη άξία). Καί θά πρέπει νά προσδιορίσουμε τό θεατρικό χώρο σά χώρο κενό, άπόλυτα εύλύγιστο, ικανό νά πάρει όλα τά δυνατά σχήματα και νά στηθεί όπουδήποτε (ο Γκροτόβσκι ισχυρίζεται δικαιολογημένα ότι κάθε θέαμα άπαιτεί καινούρια ρύθμιση των σχέσεων σκηνής - αίθουσας).

Θά έπρεπε, επίσης, νά μεταμορφωθεί κ' ή όργάνωση τής θεα-

τρικής δουλειάς. Άντίκρυ σ' ένα συγγραφέα ή σ' ένα σκηνοθέτη, των όποιων ή παντοδυναμία δέχεται όλο και περισσότερα πλήγματα, ο ήθοποιός άποκτάει και πάλι μιá ουσιαστική λειτουργία. Δέν είναι πιά ούτε έν' άπλό έργαλειό στα χέρια του σκηνοθέτη, ούτ' έπίσης ο έκτελεστής ενός έργου προκαθορισμένου άπαξ δια παντός άπό τά πριν. Σήμερα, είναι ο άληθινός μεσάζων άνάμεσα στο έργο και τό Κοινό. Η άντίληψη του Μπρέχτ περί ήθοποιού παραμένει πολύ γόνιμη, ύπό τον όρο νά μήν ύποβιβαστεί σ' ένα σύνολο άπό συνταγές και διαδικασίες. Μακριά άπό τό νά μεταμορφώνει τον ήθοποιό σ' ένα άπλό άφηγητή, ο Μπρέχτ, τον προικίζει με τήν αισθητική και πολιτική ευθύνη του θεάματος. Είναι αυτός πού, σάν ήθοποιός, δηλαδή σάν κάτοχος μιás άκριβοϋς τεχνικής, οίκοδομεί τον ήρωα, κ' είναι ο ίδιος πάλι, πού, σάν ισότιμος πολίτης, προσφέρει τον ήρωα στην κρίση του θεατή, πού προσκαλεί τό θεατή ν' άναγνωρίσει στον ήρωα τον ίδιο τον έαυτό του, νά τον άποδεχτεί και, ταυτόχρονα, νά τον άρνηθεί.

Μιá άπό τις δυσκολίες πού γίνονται έντονα αισθητές στη σύγχρονη θεατρική ζωή, όφείλεται στην άντιστοιχία τής παιδείας του ήθοποιού, πρós τά νέα καθήκοντα πού θά 'πρεπε νά έπωμιστεί. Κι αυτή ή φρενιτιδα με τήν όποία πολλοί νέοι ήθοποιοί ρίχνονται στην διά του σώματος έκφραση ή στη μίμηση του "Λίβινγκ Θήατερ" δέν είναι άλλο παρά ένα σημάδι αυτής τής δυσκολίας. Άς προσθέσουμε επίσης ότι ή ριζική άντίθεση τήν όποία θεμελιώνουν μερικοί άνάμεσα σ' ένα δήθεν μπρεχτικό ήθοποιό, πού δέν είναι παρά ένας διανοούμενος, και σ' ένα ήθοποιό του στυλ "Λίβινγκ", πού — εκείνος — είναι άποκλειστικά κορμί, δέν κάνει άλλο παρά νά μπερδέυει τά πράγματα. Άν ύπάρχει άντίθεση, βρίσκεται στο έπίπεδο τής σημασίας ενός θιάσου όπως τό "Μπερλίнер Άνσάμπλ" και μιás όμάδας (ή φυλής) όπως τό "Λίβινγκ Θήατερ", κι όχι στο έπίπεδο τεχνικής των ήθοποιών, γιατί κι ο μπρεχτικός ήθοποιός όφείλει νά είναι "σωματικός", νά παίξει κι αυτός με τό κορμί του, όπως κι ο ήθοποιός του "Λίβινγκ".

Τέλος, αυτό πού πρέπει νά πραγματοποιηθεί είναι μιá μεταμόρφωση του ίδιου του θεατρικού θεσμού, μιá μετατροπή εκείνου πού άποτελεί συχνά τό μονόλογο του άλφα ή βήτα καλοριζώμενος θεάτρου, σ' ένα άληθινό διάλογο του θεάτρου με τους θεατές του, θεατές άνόμοιους, κι όχι ένα λαϊκό κοινό πού μόνο σά μύθος ύπάρχει.

Φυσικά, μιá τέτοια γενική μεταρρύθμιση του θεάτρου δέ μπορεί νά γίνει άπό τή μιá μέρα στην άλλη. Πρόκειται για έγχείρημα μεγάλης πνοής. Πιστεύω, όμως, πώς άρχισε νά πραγματοποιείται άνάμεσα άπό άβεβαιότητες και προκλήσεις κάθε είδους(?). Έν πάση περιπτώσει, αυτό άποτελεί ζήτημα ζωής ή θανάτου για τό σύγχρονο θέατρο, για κάθε πολιτικό θέατρο τής έποχής μας. Μπρός στις άλλες πού πραγματοποιούνται στην κοινωνική μας ζωή, μπρός στον πολλαπλασιασμό των μέσων έπικοινωνίας (πού είναι και μέσα έρμηνείας και παραμόρφωσης αυτής τής κοινωνικής ζωής), τό θέατρο ή θά αλλάξει, ώστε νά γίνει τό έργαστήριο όπου οι άνθρωποι θά μπορούν νά θέτουν ύπό άμφισβήτηση την ίδια τήν καθημερινή τους ύπαρξη και τις άντιλήψεις τους για τον κόσμο, ή θά παραμείνει, και θά καταντήσει περισσότερο άπό ποτέ, ένα άπλό μέσο διασκέδασης: χώρος κ' εύκαιρία, για ένα παιχνίδι πού δέν όδηγεί σε καμιά συνέπεια, ένα άπ' αυτά τά "γαστρονομικά" ιδρύματα πού ήδη κορόιδευε ο Μπρέχτ εδώ και πενήντα χρόνια. Σήμερα, δέν ύπάρχει πιά διέξοδος. Οι άνθρωποι του θεάτρου και οι συνειδητοί θεατές τό αισθάνονται καλά. Τό πρόβλημα για ένα νέο πολιτικό θέατρο δέν είναι ένα πρόβλημα άνάμεσα στ' άλλα. Είναι τό πρόβλημα πάνω στο όποιο τό θεατρό μας παίζει τά "ρέστα" του.

Μετάφραση ΠΑΝΑΓΙΩΤΗ ΣΚΟΥΦΗ

Παρίσι, Δεκέμβρης 1972

(2) *Η δραστηριότητα ενός θιάσου όπως τό "Bread and Puppet Theatre", πού παίζει τις περισσότερες φορές στους δρόμους και προσεταιρίζεται στη δουλειά του όρισμένους θεατές (συχνά τά παιδιά) μάς δίνει ένα πρώτο παράδειγμα μιás τέτοιας άλλαγής. Δές γι' αυτό τό θέμα τή συνέντευξη του Πήτερ Σούμαν στην "Έλεν Μπράουν και τήν Τζέην Σέιτς: "Μέ τό Bread and Puppet Theatre", στο περιοδικό "The Drama Review, T.D.R.", τόμ. 12, τεύχ. 2, χειμώνας 1968*



Ο ΜΠΡΕΧΤ ΔΕΙΧΝΕΙ ΣΕ ΠΡΟΒΑ

ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΗΜΕΝΗ ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΟΥ

Καταγραφή ΒΕΡΝΕΡ ΧΕΧΤ

Συγκινητικό, πολύτιμο ντοκουμέντο: "Ένας Μπρέχτ, αυθεντικός, φυσικός, άφτιασίδωτος! "Ό,τι κατέγραψε μιά άψυχη μαγνητοταινία, από τις οδηγίες του σε πρόβες. "Ακριβώς, πρὶν εἴκοσι χρόνια. "Ο Χάνς Μπούνγκε (Hans Bunge) είχε την εμπνευση να μαγνητοφωνήσει όρισμένες δοκιμές (Νοέμβρης 1953 - "Οχτώβρης 1954!) του "Καυκασιανού κύκλου με την κιμαλία". "Από το ύλικό αυτό, ο Βέρνερ Χέχτ (Werner Hecht) "γκρουπάρισε" τις όμοιες στιγμές. Παρακάτω, προβάρεται μιά μικρή σκηνή τής 3ης εικόνας του έργου — "Η φυγή στά βου-νά του Βορρά" — με τή Γκρούσα και τους "Αγρότες:

(*Η Γκρούσα στέκεται μπροστά σ' ένα αγρόχημα*).

ΜΠΡΕΧΤ: Νομίζω πώς θά 'ναι σωστό να δείξετε εδώ πολύ μεγάλη εξάντληση. "Ο Βέκμπερτ είναι τής γνώμης πώς έτσι αἰτιολογείται καλύτερα και γιατί θέλετε να παρατήσετε το παιδί. Πολύ μεγάλη εξάντληση, λοιπόν. Σχεδόν σωριάζεστε. Και τότε, μπορεί να βρεθεί και το σπίτι μπροστά σας. "Ίσως, μάλιστα, να βγάλετε το παιδί απ' την πλάτη, καθώς κατηφορίζετε. Είτε ακόμα και να σταθείτε μιά στιγμή τόσο εξαντλημένη, πού να μη μπορείτε ούτε αυτό να κάνετε. Και ύστερα άργα...

ΜΠΟΥΝΓΚΕ: Ναι, μα η Γκρούσα λείει πώς πρέπει να δώσει το παιδί γιατί την περιμένει ο αγαπημένος της στην πόλη.

ΜΠΡΕΧΤ: Οι άνθρωποι δεν ενεργοϋν μονάχα από ένα κίνητρο, αλλά πάντα από περισσότερα πού είναι, έν μέρος, αντίθετα μεταξύ τους.

ΓΚΡΟΥΣΑ: *Τώρα πάλι βράχνης και το ξέρεις ότι δεν έχω φα-σκιές για σένα. Μισέλ, πρέπει να χωρίσουμε. Είμαστε αρκετά μακριά από την πόλη. "Έτσι δε θά νοιαστοϋν τόσο πολύ για σένα, το μικρό κουτάβι, πού να σε κυνηγήσουν ίσαμε δώ. "Η αγρότισσα είναι καλόβολη, και μύρισε να δείς πώς μωρίζει γάλα. Λοιπόν έχει γειά Μισέλ, εγώ θά ξεχάσω πώς μου κλώτσαγες την πλάτη όλη νύχτα για να τρέχω γρήγορα. Και σϋ να ξεχάσεις το λιγοστό φα-γητό. Το πρόσφερα με την καρδιά μου. Μετά χαρής θά σε κρα-τούσα κι άλλο, γιατί ή μυτούλα σου είναι τόσο μικρή, μα δε γίνεται. Θά σου δείχνα το πρώτο λαγουδάκι και πώς να μην κα-τουριέσαι άλλο. Πρέπει όμως να γυρίσω, γιατί κι ο αγαπημένος μου ο στρατιώτης θά γυρίσει όπou να 'ναι, και πάει να μη με βρει κοντά του; Αυτό δε μπορείς να μου το ζητήσεις, Μισέλ. (Η Γκρούσα εξετάζει αν μπορεί ν' αφήσει εδώ το παιδί, μετά πλησιάζει προσεχτικά το σπίτι).*

ΜΠΡΕΧΤ: Τί άνθρωποι είναι τούτοι; Το σπίτι είναι καθαρό; Είναι μεγάλο; Μικρό; Είναι φτωχοί άνθρωποι; Είναι μέσοι;

"Αν έχουν πολλά λεφτά, δε θά το κρατήσουν το παιδί. "Αν έχουν λίγα, είναι κακό για το παιδί. Πρέπει να 'ναι τίποτα μέσοι αγρότες, "Α, υπάρχει μιά γελάδα, αυτή θά δώσει γάλα. Καλό αυτό!

(*Η Γκρούσα αφήνει το παιδί στο κατώφλι και χτυπάει την πόρτα. Μετά περιμένει, κρυμμένη πίσω από ένα δέντρο, ώσπου ή αγρό-τισσα βγαίνει στην πόρτα και βρίσκει το μπόγο*).

ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ: *Χριστός και Παναγιά, τί 'ναι τούτο; "Αντρα!*

ΑΓΡΟΤΗΣ (έρχεται): *Τί τρέχει; "Άσε με να πιώ τη σούπα μου.*

ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ (στο παιδί): *Πού είναι ή μάνα σου, δεν έχεις μάνα σϋ; Μου φαίνεται πώς είναι άγόρι. Και το πανι είναι ακριβό, αυτό είναι παιδί από σπίτι. Το άφησαν εδωνά μπροστά στην πόρτα, χρόνια πού είναι και τούτα...*

ΜΠΡΕΧΤ: "Όταν βρείτε το παιδί, πρέπει να το παίξετε λίγο. "Έχετε καιρό. Με την ήσυχια σας: σκύβετε, άπορείτε, κοιτά-ζετε γύρω. Μηδά κάποιος πάει να φύγει; Τί συμβαίνει; "Ένα παιδί! "Όπως γίνεται τώρα, είναι σά να περιμένατε να το δείτε.

ΜΠΡΕΧΤ: "Από τούτη τή μικρή σκηνή πρέπει να βγούν ένα σωρό πράγματα. Λοιπόν, βλέπετε άκουπισμένο μπροστά στην πόρτα σας ένα μικρό μπόγο. Ναι, μα αυτή είναι μιά πολύ ύποπτη ύπόθεση, πού θά μπορούσε κατά περίσταση να γίνει κ' επικίνδυνη. Το παιδί μπορεί να 'χει όλες τις άρ-ρώστιες του κόσμου, χολέρα, πανούκλα... καταλαβαίνετε. Τέτοιοι άνθρωποι είναι καχύποπτοι. Αυτόι δε θά 'μπαζαν μήτε ένα σκυλί, έτσι με το πρώτο, στο σπίτι. Για να 'ναι σωστό, άφησε το πρώτο να κείτεται εκεί χάμω. Ποίος τ' άφησε αυτό δώ-πέρα; Κ' ύστερα πρέπει να 'ρθει ή στιγμή όπου βλέπετε το παιδί σαν παιδί κι αρχίζετε ν' άποχτάτε ένδι-αφέρον. Και μετά, ξαφνικά, δεν τ' αφήνετε πιά. "Έτσι πού ή άν-τίθεση να φανεί πολύ έντονη. Και ή άρχή: τί 'ναι τούτο; "Αλη-θινά δε βρίσκουμε κάθε μέρα κι από κάτι στο κατώφλι μας.

ΜΠΡΕΧΤ: "Όσο περισσότερο τεντώνετε το κεφάλι σας, καθώς βγαίνετε, σαν τή χελώνα κάτω απ' το καύκαλό της, τόσο πιο ώραιο είναι. Αυτό, λόγω χάρη, μπορεί να 'ναι πολύ ύπερβολικό, τόσο πού στην πραγματικότητα δε θά το κά-ναμε, το να βγάζουμε εκεί το κεφάλι. Κοιτάζετε στη γωνία.

ΗΘΟΠΟΙΟΣ: 'Εδώ;

ΜΠΡΕΧΤ: Ναι, όπουδηποτε. Λοιπόν, κ' εδώ και κεί. Το ίδιο προσεχτικά. Τί θά γίνει αν στέκει εκεί κάποιος με μιά θεόρατη σανίδα κ' ένα καρφι στην άκρη; Λοιπόν, κοιτάζει έτσι έξω,



μετά θέλει πάλι νὰ κοιτάξει μέσα, καί πάλι θέλει νὰ κάνει πίσω καί καθώς τραβιέται πίσω, χαμηλώνει τὸ κεφάλι. Τὸ βλέπετε. Λέτε τελείως σιγά: “Χριστός”. Αὐτὸ δὲ χρειάζεται νὰ τ’ ἀκούσει κανεὶς. Τὸ λέτε κανονικά, χωρὶς καθόλου ἔμφαση. “Τί ναι τοῦτο;”. Τελείως ὀμαλά. Ξένα σκυλιά, ξένες γάτες, ξένα παιδιά, ὅλα εἶναι τὸ ἴδιο: κολλητικές ἀρρώστειες, μικρόβια, κάτι τέτοια. Λοιπὸν, τὸ σηκώνετε κάπως δισταχτικά. Τὸ ἴδιο κι ὅταν λέτε: “Εἶναι ἀγόρι”. Μετὰ ὅμως ξεετάζει, διαπιστώνει: εἶναι βρώμικο; ὄχι, δὲν εἶναι. Ξέρετε, νὰ τὸ κρατᾶτε σ’ ἀπόσταση. Ἄν εἶναι ἀρρωστο, τί γίνεται τότε; — ναι αὐτὸ εἶναι, ἔτσι εἶναι σωστὸ. Γιατί ἀκόμα δὲν ξέρει κανεὶς τί θὰ γίνει μὲ τὸ παιδί, οὔτε ἡ Γκρούσα τὸ ξέρει πού κρυφακοῦει κει-πίσω. Αὐτὸ εἶναι σωστὸ. Πρέπει νὰ ῥθει τελείως ἀναπάντεχα. Ἦρθε, εἶδε, νίκησε — τὸ παιδί. Λοιπὸν, τώρα: “Ρούχα ἀκριβά”. Ξέρετε, νὰ τὸ ἀνοίγετε ἔτσι, καί τὸ ν’ ἀγγίζεις ξένα πράγματα, εἶναι πάντα ὑποπτο, ἐπικίνδυνο. Ναι, ἔτσι λίγο, ἀλλὰ μὲ τ’ ἀκροδάχτυλα μέσα. Ναι ἔτσι, πολὺ ὠραία. Βασικά, παιδιά πού δὲν ἔχουν δική τους μάνα εἶν’ ἓνα τίποτα. Εἶναι σκυλιά τοῦ δρόμου, ἔχουν συνήθως κακὸ χαραχτήρα καί καταλήγουν γρήγορα στὴν κρεμάλα. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἀλήθεια — γιὰ σᾶς. Τώρα ἔρχεται ἡ πρώτη, δύστροπη ὁμολογία: “Τὸ παιδί εἶναι ἀκριβό”. Καί τώρα ἡ μεγάλη ἀπορία: “Αὐτὸ εἶναι παιδί ἀπὸ σπίτι”. Πῶς βρέθηκε ἐδῶ; Αὐτὸ προφανῶς συντελεῖ λίγο στὸ νὰ τὸ κρατήσετε, καταλαβαίνετε; Παιδί ἀπὸ σπίτι, παιδί ἀπὸ τζάκι, ἀρχοντόπουλο; Ἴσως ἀκόμα καί πριγκητόπουλο;

ΑΓΡΟΤΗΣ: Ἄν αὐτοὶ νομίζουν ὅτι θὰ τοὺς τὸ ὀρέψουμε, κάνουν λάθος. Θὰ τὸ πᾶς στὸ χωριό, στὸν παπᾶ, πᾶει τελειώσε.

ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ: Τί θὰ τὸ κάνει ὁ παπᾶς, αὐτουνοῦ τοῦ χρειάζεται μιὰ μάνα.

ΜΠΡΕΧΤ: Τὸ σωστὸ εἶναι: “Ἄν αὐτοὶ νομίζουν ὅτι θὰ τοὺς τὸ θρέψουμε, κάνουν λάθος. Θὰ τὸ πᾶς στὸ χωριό, στὸν παπᾶ, πᾶει τελειώσε!”. Λοιπὸν, αὐτὸ πρέπει νὰ ναι πολὺ σταθερό. “πᾶει τελειώσε!”. Τὴν ξέρετε τὴ γυναίκα σας.

ΜΠΡΕΧΤ: “Τί νὰ τὸ κάνει ὁ παπᾶς;”. Κοίτα δῶ ἀνθρώπε μου, ἀκόμα καί σ’ ἓναν ἄντρα χρειάζεται λίγο μυαλό. “Τί νὰ τὸ κάνει ὁ παπᾶς;”. Κουτὴ πρόταση! “Αὐτουνοῦ τοῦ χρειάζεται μιὰ μάνα”. Ὅχι ὅμως πολὺ ἀπότομα. “Τί νὰ τὸ κάνει ὁ παπᾶς, αὐτουνοῦ τοῦ χρειάζεται μιὰ μάνα”. Μὴν τονίσετε ὅμως καθόλου τὸ “μάνα”, γιὰ ὄνομα τοῦ Θεοῦ! Ὁ παπᾶς σίγουρα δὲν εἶναι ἡ μάνα.

ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ: Νά, ξυπνάει, νομίζεις πῶς δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ κρατήσουμε;

ΑΓΡΟΤΗΣ (φωνάζει): Ὅχι!

ΜΠΡΕΧΤ: “Νομίζεις πῶς δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ κρατήσουμε;”. Ἀκόμα σὰ νὰ εἰσάστε τελείως ἀντίθετη στὸ νὰ τὸ κρατήσετε, σεῖς ἢ ἴδια. — Κι’ ἔπειτα μὴν παραιτεῖστε πολὺ γρήγορα ἀπὸ τοὺς δισταγμούς σας, τοὺς δικούς σας δισταγμούς. Πείθετε τὸν ἑαυτὸ σας. Πείθω τὸν ἑαυτὸ μου. Ποιὸν πείθω; ἑμένα. Καταλαβαίνετε, πείθετε καί τὸν ἑαυτὸ σας πῶς τοῦτο εἶναι δυνατὸ καί πῶς εἶναι χρήσιμο. Αὐτὸ γίνεται ἔτσι, μεμονωμένα. Θὰ μπορούσα νὰ τὸ κάνω τίποτ’, νὰ τὸ κάνω κ’ ἔτσι. Τώρα ὅμως δὲ θέλω πιά ν’ ἀκούσω τίποτ’ ἄλλο. Ὡστόσο, κρατεῖστε λίγο ἀκόμα τοὺς δισταγμούς σας. Βλέπετε, ὅλα τοῦτα τὰ βλέπει ἡ Γκρούσα, ὅλα τοῦτα τ’ ἀκούει ἡ Γκρούσα. Ἀπ’ αὐτὸ βγάζει τὸ συμπέρασμα: τὸ παιδί βρίσκεται σὲ καλὰ χέρια. Ἄν ἦταν κάποιος πού θὰ τ’ ἄρπαζε καί θὰ ἔφυγε στὸ ἄφε-σβῆσε, αὐτὸ θὰ ἔταν μᾶλλον κακὸ.

ΜΠΡΕΧΤ: Περιμένετε λίγο πρὶν πείτε τὸ “νὰ τὸ κρατήσουμε!”. Λοιπὸν, ξυπνάει, πού θὰ πεί ἀνοίγει τὰ μάτια του.



ΑΝΩ: Ἡ κούραση τῆς Γκρούσας, ἀπὸ τὴν πορεία, ὀλοένα μεγάλωνε. Μπρέχτ: Νομίζω πῶς θὰ ναι σωστὸ νὰ δείξετε ἐδῶ πολὺ μεγάλη ἐξάντληση. Σχεδὸν σωριάζεστε. Ἴσως, μάλιστα, θὰ πρέπει νὰ βγάλετε τὸ παιδί ἀπὸ τὴν πλάτη, καθὼς κατηφορίζετε. **ΚΑΤΩ:** Αὐτὸ τὸ σπίτι φαίνεται στὴ Γκρούσα καλὸ γιὰ τὸ παιδί. Τὸ ἀφήνει μπροστὰ στὴν πόρτα. Χτυπᾶ καί κρῦβεται πίσω ἀπὸ νὰ δέντρο, νὰ δεῖ τί ὄ ἀπογίνει. Μπρέχτ: Τὸ σπίτι εἶναι μικρὸ ἢ μεγάλο; Τί ἀνθρώποι νὰ ναι τοῦτοι; Ἄν ἔχουν πολλὰ λεφτά, δὲ θὰ τὸ κρατήσουν. Ἄν ἔχουν λίγα, εἶναι κακὸ γιὰ τὸ παιδί.



Τώρα σ'αs παρουσιάζεται σαν άνθρωπος. Μάτια — κατά κανόνα: ανήρωπος. Κοιτάζετε: “Νομίζεις πώς δὲ θὰ μπορούσαμε...”. Ἀκόμα εἰσαστε ἐναντία! “Νομίζεις πώς δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ κρατήσουμε;”.

(Στὸν ἡθοποιὸ πού παίζει τὸν ἀγρότη); Κι αὐτὸ ἀκόμα εἶναι πολὺ ἀδιάφορο. (Φωνάζει): “Ὀχι! Ὀχι! Ὀχι!”. Εἶστε ἀπόλυτα ἐναντίον. Λέτε: “Ὀχι, ὄχι!”. Σὲ καμιά περίπτωση! Τὸ θέμα ἔληξε κιόλας — Ὀχι, παρακαλῶ, μὲ τὸ παιδί δὲν ἔρχεστε καθόλου σ' ἐπαφή. Δὲν ἐπιτρέπεται νὰ τ' ἀγγίξετε. Πρέπει ἀληθινὰ νὰ παίζετε τὸ Ρωμαῖο πατέρα, πού θὰ πεί: τὸ μὴ — πατέρα.

ΜΠΡΕΧΤ: Καταλαβαίνετε, αὐτὸ δὲν εἶναι κάτι πού συμβαίνει τόσο συχνά, τὸ νὰ βρίσκετε ἕνα παιδί στὸ κατώφλι σας. Σὲ μένα δὲ βρέθηκε ποτέ. Αὐτὸ εἶναι ἕνα σημαντικό σημεῖο.

ΑΓΡΟΤΙΣΣΑ: “Ἀν τοῦ στρώσω στὴ γωνιά δίπλα στὴν πολυθρόνα, δὲ μοῦ χρειάζεται παρὰ ἕνα καλάθι, καὶ στὸ χωράφι θὰ τὸ παίρνω μαζί μου. Τὸ βλέπεις πώς γελάει; Ἄντρα, ἔχουμε μιά στέγη πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι μας καὶ μπορούμε νὰ τὸ κάνουμε, δὲ θέλω ν' ἀκούσω τίποτ' ἄλλο.

ΜΠΡΕΧΤ: Στὴν πραγματικότητα, δὲν τὸ καταλαβαίνει κανεὶς, γιὰτί ὄχι; Εὐκόλο, πολὺ εὐκόλο! Οὔτε λόγος νὰ γίνεταί. Αὐτὴ ἡ ἀναποδιά του ἐξαιτίας ἐνὸς παιδιοῦ. Πολὺ γρήγορα: “ἂν τοῦ στρώσω στὴ γωνιά δίπλα στὴν πολυθρόνα...”, καὶ στὸ χωράφι μπορῶ νὰ τὸ παίρνω μαζί μου...”. Λοιπὸν, τὸ θέμα ἔληξε. Ξέρετε: “Στὸ χωράφι θὰ τὸ παίρνω μαζί μου. Τὸ βλέπεις πώς γελάει;”. Πάει τέλειωσε. Ἔτσι, νὰ κάνετε μιά γρήγορη στροφή. “Ἄντρα, ἔχουμε μιά στέγη πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι μας...” — τὸ θέμα ἔληξε. Τώρα πιά δὲ σκέφτεστε ἀλλὰ βρίσκετε ἐπιχειρήματα. Βέβαια, δὲν εἶναι καθόλου εὐκόλο. Ἐσεῖς ὁμως τὸ κάνετε εὐκόλο. Ἐκεῖνος εἶπε “νὰ τὸ θρέψουμε” — αὐτὸ κοστίζει, “νὰ τὸ κρατήσουμε”, — σ' αὐτὸ δὲν περιλαμβάνονται τὰ ἔξοδα. Ἐτούτη τὸ κράτησε. Μὰ γιὰ τὸ φαγητό, γιὰ τὰ ρούχα καὶ τὸ γάλα, ἀργότερα θὰ προστεθοῦν καὶ τὰ παπούτσια... — γι' αὐτὰ δὲ γίνεται τώρα καθόλου λόγος. Τὸ κράτησαν μονάχα. Σὰ νὰ λέμε ταξι-

διῶτες πού τοὺς πιάνει ἡ βροχὴ, τοὺς κρατᾶμε στὴν καλύβη. Λοιπὸν καὶ τί μ' αὐτό; Θὰ καθήσουν μιά ὥρα καὶ μὲλις σταματήσει ἡ βροχὴ θὰ ξαναφύγουν. Καταλαβαίνετε.

ΜΠΡΕΧΤ: Νομίζω ὅτι μπορείτε νὰ δεῖτε νωρίτερα τὴν ἀποφασιστικότητά σας. Εἶναι ἀποφασισμένο. Ἐξ ἄλλου αὐτὲς εἶναι γυναικοδουλεῖς. Ἐκεῖνον δὲν τοῦ πέφτει λόγος. Ἄν τὸ παιδί σ'αs ἐμπόδιζε νὰ μαγειρέψετε ἢ νὰ πάτε στὸ χωράφι, αὐτὸ μάλιστα τὸν ἐνδιαφέρει. Εἶναι ἐργατικά χέρια. Ὅταν ὁμως αὐτὸ μπορείτε νὰ τὸ κανονίσετε μόνη σας, δίχως νὰ σκοντάψουν οἱ καθημερινὲς δουλεῖς, τότε δὲν τοῦ πέφτει κανένας λόγος. Τὸ ἴδιο, ὅπως καὶ μὲ τὰ λεφτά γιὰ τὸ γάλα.

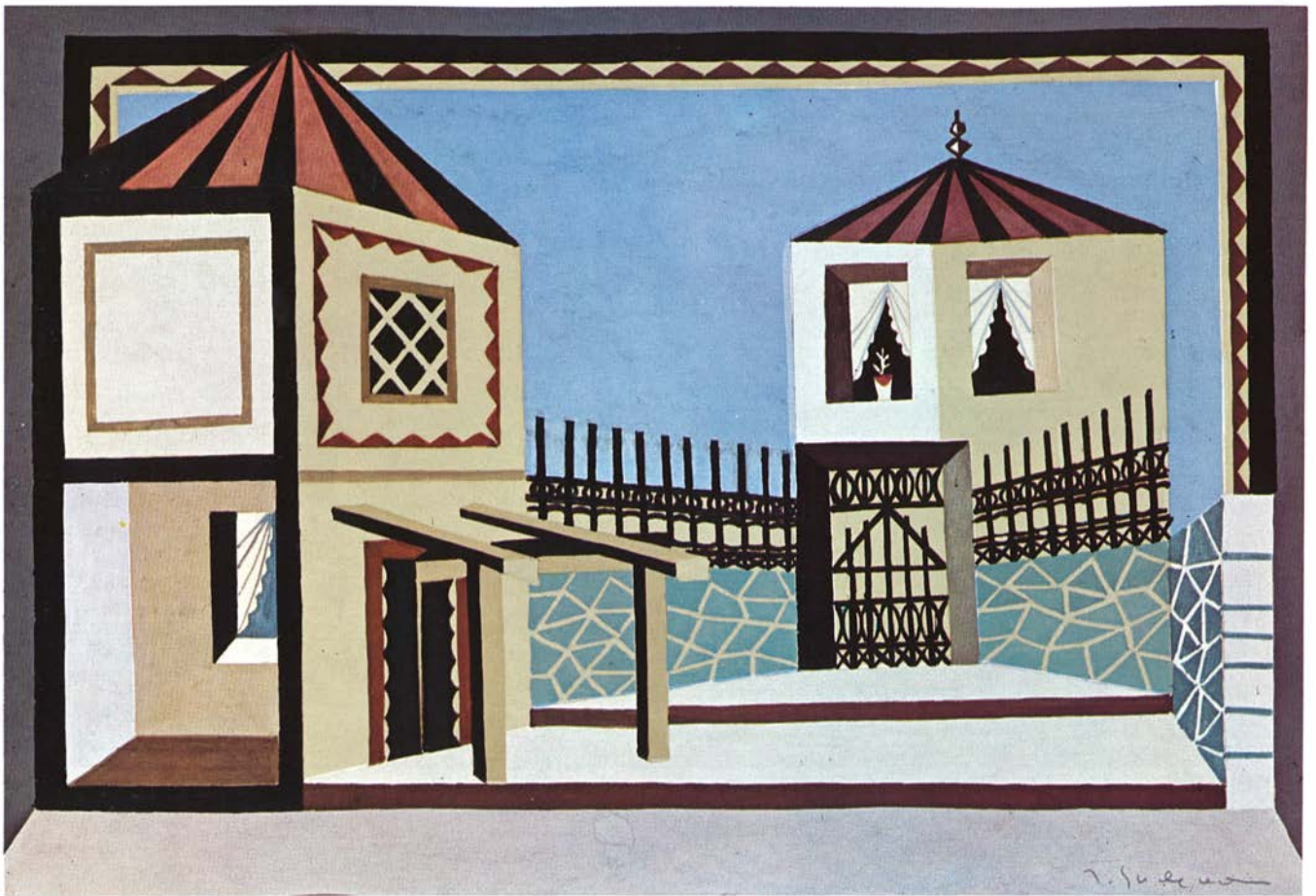
(Ἡ Ἀγρότισσα πάει τὸ παιδί μέσα, ὁ Ἀγρότης τὴν ἀκολουθεῖ καὶ διαμαρτύρεται).

ΜΠΡΕΧΤ: Προτοῦ τὴν ἀκολουθήσετε, — πρόκειται γιὰ ἐπιδρομὴ — κοιτάζετε τὸ κατόπι τῆς τελείως σασιτισμένου, τελείως ἀπορημένος, κουνᾶτε τὸ κεφάλι καὶ μπαίνετε μέσα. Μικρὴ παύση. Κουνᾶτε τὸ κεφάλι σκοτισμένος: εἶναι τρελὸ αὐτό! Πῶς θὰ τὰ βγάλουμε πέρα; Λοιπὸν, κοιτάζετε πίσω σας ἄλλη μιά φορά μὲ τὴν ἀμυδρὴ ἐλπίδα μᾶς κι ἀνακαλύψετε κάποιον πού νὰ τὸ ἔχει ἀφήσει ἐδῶ καὶ πού νὰ μπορούσατε νὰ τοῦ τὸ φορτώσετε. Μονάχα πέρα, μακρὰ καὶ βασικά χωρὶς μεγάλες ἐλπίδες, ρίχνετε τὸ βλέμμα σας. Μὴ τὴν ἀκολουθήσετε ἀμέσως. Γιὰτί τοῦτο ἀκόμα πρέπει νὰ τονιστεῖ: ἂν τὴν ἀκολουθήσετε ἀμέσως, ὁ κόσμος θὰ σκεφεῖ πώς μέσα θὰ γίνεῖ χαλασμός καὶ ποτὲ κανεὶς δὲν ξέρεῖ ποιὸς θὰ βγεῖ ἀπὸ πάνω. Κοιτάζετε τὸ κατόπι τῆς μὲ ἀπορία, κουνᾶτε τὸ κεφάλι σας γιὰ τὴν ἀδυναμία τοῦ γυναικείου φύλου καὶ προπαντὸς γιὰ τὴν ἀδυναμία τοῦ ἀντρικοῦ φύλου. — Αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ παθαίνει κάθε μέρα. Δὲν μπορεῖ ν' ἀναθρέψει ἕναν ἀκαθόριστο ἀριθμὸ ἀπὸ ξένα παιδιὰ. Ἀποκλείεται. Τοῦτο εἶναι κιόλας ἕνα σπουδαῖο γεγονός. Γάτες, κάτι πάει κ' ἔρχεται, ἀρχοντόπουλα ὁμως; Τότε θὰ ἔπρεπε νὰ στεριώσει ὀλόκληρο τσιφλίκι. Λοιπὸν, ἐγὼ στὴ θέση σας θὰ στεκόμουν ἐδῶ, θὰ κουνούσα τὸ κεφάλι κ' ὕστερα μόνον θὰ ἔμπαινα μέσα, γιὰ νὰ τὸ ξέρουσ ὄλοι: οὔτε κ' ἐκεῖ μέσα θὰ μπορέσει νὰ καταφέρει τίποτα. Τὸ θέμα ἔληξε. Ἡ δύναμη τῆς ἀδυναμίας τῆς γυναίκας.

Μετάφραση ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

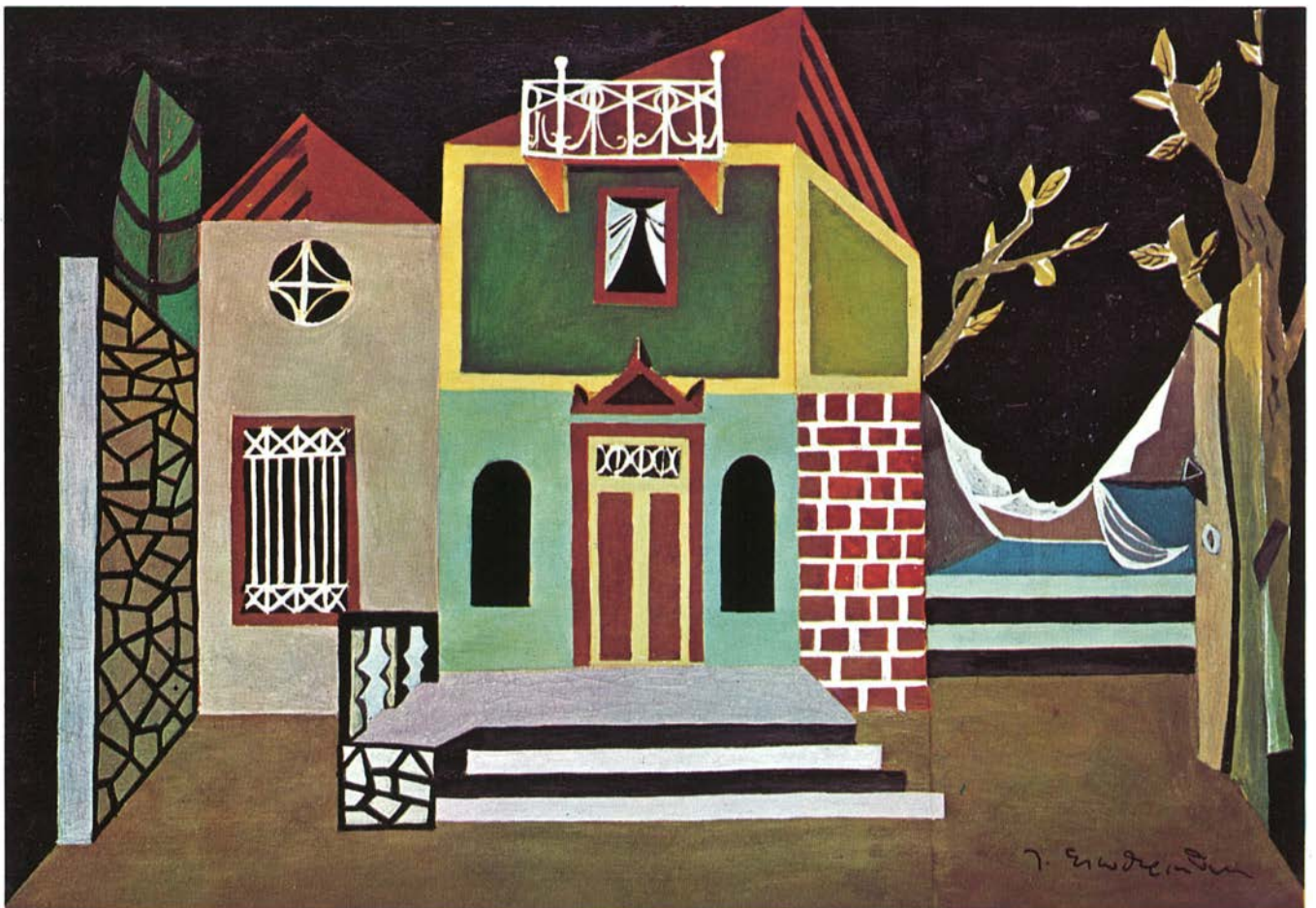
Ἵ χωρικός, πού τὸν φώναξε ἡ γυναίκα του, βγήκε στὴν πόρτα, κρατώντας τὴ γαβάθα μὲ τὴ σούπα. Καὶ λέει τὸ ὄχι του, γιὰ τὸ νέο στόμα, τρώγοντας. Μπρέχτ: Τί ναι τοῦτο; Ξένα σκυλιά, ξένες γάτες, ξένα παιδιὰ, ὅλα τὸ ἴδιο: κολλητικὲς ἀρρώστειες, κάτι τέτοιο...





ΛΟΡΚΑ : "ΜΑΤΩΜΕΝΟΣ ΓΑΜΟΣ", 1959

ΙΨΕΝ : "ΚΥΡΑ ΤΗΣ ΘΑΛΑΣΣΑΣ", 1948



ΤΑΚΗΣ ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΔΗΣ

ΕΝΑΣ ΣΗΜΑΝΤΙΚΟΣ ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ

ΑΓΝΟΗΜΕΝΟΣ ΑΠΟ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

‘Ο Τάκης ‘Ελευθεριάδης είν’ ένας πολύ σημαντικός ζωγράφος. Δέν είναι πιά νέος, αλλά και καθόλου . . . παλιός! Ήταν, μάλιστα, τόσο μπροστά στην εποχή του, πού, και σήμερα ακόμα, στέκει προχωρημένος. Κι όμως, έχει ολότελα ξεχαστεί!

Τό 1959, ενώ βρισκόταν στην κορυφή τής καλλιτεχνικής του καριέρας, ξαφνικά — κλείνοντας την τελευταία έκθεσή του στην ‘Αθήνα — αποτραβιέται στο νησί του και σωπαίνει. Δεκατέσσερα ολόκληρα χρόνια δέν ξαναζωγράφισε ποτέ! Σέ στιγμές, μάλιστα, αυστηρής αυτοκριτικής, λιγοστεύει τό έργο του — καταστρέφοντας ό,τι κάθε φορά δέν τόν ίκανοποιεί άπόλυτα.

Τί μετρούσε ό ‘Ελευθεριάδης στην Τέχνη του; Φτάνει ό στεγνός λόγος του Μαρή Καλλιγιά: “*Από τούς λίγους ζωγράφους πού φέρουν άξια τόν τίτλο του καλλιτέχνη*!” Αυτόν ακριβώς τόν τίτλο, τόν κατάθεσε μόνος του — πικραμένος από ρωμικές μεμνιοιρίες και στενωκάρα σχόλια.

‘Αλλά, τό 1959, δέ χάνει τόν ‘Ελευθεριάδη μόνο ή Ζωγραφική. Τόν χάνει και τό Θέατρο! Κ’ ή άπάλεια αυτή είναι, ίσως, πío μεγάλη. Τιμάμε — καθόλου δέν ύποτιμάμε! — την άξία τής ζωγραφικής του. ‘Αλλά ή επίδοσή του ‘Ελευθεριάδη στη σκηνογραφία — κι ίς μñ είναι τόσο γνωστή — ήταν θαυμαστή! ‘Ανεπανάληπτη! Οί σκηνογραφικές του μακέτες είναι ξεκάθαρες, λιτές, κλασικές. Κ’ ενώ έχουν δυτική προπαίδεια, αναδίνουν σαφώς Αιγαίο, Μεσόγειο. Με μιά ιδιαίτερη, δική του, έντελώς προσωπική του, σφραγίδα. Και τί παράξενο . . . Τό 1959, ήταν ή δεύτερη φορά πού τόν έχανε τό Θέατρο. ‘Η πρώτη, ήταν πριν από σαρανταένα χρόνια!..

*

‘Ο ‘Ελευθεριάδης — γεννημένος στά 1911, στην Πέτρα τής Μυτιλήνης — μεγαλωμένος σε περίγυρο διανοουμένων και καλλιτεχνών, έμεινε, τυπικά, “*άσπυδαχτος*”. Φύση, ωστόσο, λεπτή, υπερευαίσθητη, έκλεκτική, σημαδιακά προνομιακή, διάβασε μανιακά κ’ έννημερώθηκε πνευματικά και καλλιτεχνικά περισσότερο από τούς περισσότερους διανοουμένους και καλλιτέχνες μας. ‘Ο πλούτος τών ραφιών τής βιβλιοθήκης του στην ξεμακρη λεσβιακή Πέτρα, τό ύψος του έτήσιου λογαριασμού γιά τήν προμήθεια ξένων βιβλίων, ή σπάνια συλλογή έργων Θεόφιλου κ’ ή σπανιότερη έκδόσεων του Πικασό και γιά τόν Πικασό, δίνουν τό πνευματικό του στίγμα.

Διαβάζει από παιδί. ‘Εφηβος, ζωγραφίζει. Δεκαοκτώ χρονώ, τό 1929, καταπιάνεται συστηματικά με τά χρώματα. Μένει στην Πέτρα. Δέν ταξιδεύει ποτέ. ‘Ακόμα νά περάσει τά σύνορα. Είναι, όμως, Έυρωπαίος, σε αντίληψη και παιδεία. ‘Ο Δ. Κ. Εύαγγελίδης είχε πει: “*Δυνατός ζωγράφος, με θαυμαστή αίσθηση του χρώματος*”. Με μοναδική ποιότητα έργου — θά προσθέταμε — γιά νά περάσουμε στους τυπικούς σταθμούς τής καριέρας του: Πρώτη εμφάνιση, στά 1933, με τήν ομάδα “*Τέχνη*”. Δεύτερη ομαδική, με τή “*Στάθμη*”, στά 1950. Τέσσερις άτομικές: 1934, ‘36, ‘48 και ‘59. Τέσσερις Πανελληνίες: 1938, ‘39, ‘40 και ‘48. Δυό του έξωτερικού: Μπιεννάλε Σάο Πάολο ‘59 και Νεοελληνικής Τέχνης Καναδά ‘59. ‘Υποψήφιος γιά τό βραβείο Γκουγκενχάιμ, τό 1960.

*

‘Εχει μείνει άγνωστο — πουθενά και ποτέ δέν αναφέρθηκε — πώς ό ‘Ελευθεριάδης άσχολήθηκε, πριν άπ’ όλα, με τό Θέατρο. ‘Η πρώτη επίδοσή του — με τίς πρώτες άπόπειρες ζωγραφικής του — ήταν μακέτες, θαυμαστές μακέτες, σκηνοικών! ‘Εχουμε στά χέρια μας ένα Λεύκωμα — με γραμμένη, από τότε, χρονολογία: 1932. Περιέχει, ούτε λίγο - ούτε πολύ, τριάντα μακέτες σκηνοικών! Συγκομιδή μιάς τρίχρονης προσπάθειας. Μακέτες νεανικές — αλλά, σαφώς θεατρικές. Μ’ έπιδράσεις, βέβαια — αλλά και με καθαρά διαφανόμενη προσωπικότητα.

‘Υάρχει, όμως, ένα γεγονός, πού κατακυρώνει τούς δεσμούς του νεαρού ‘Ελευθεριάδη με τό Θέατρο: Τήν ίδια χρονιά, τό 1932 — πριν από σαρανταένα χρόνια — στήθηκε από μεγάλο θίασο, σε κεντρικό άθηναϊκό θέατρο, σκηνογραφία του είκοσάχρονου ‘Ελευθεριάδη. Θά περάσει ένας ολόκληρος χρόνος, γιά νά κάνει δειλά τήν πρώτη δημόσια εμφάνισή του σά ζωγράφος — μετέχοντας στην ομαδική τής “*Τέχνης*” του 1933.

Αυτή ήταν ή πρώτη — αλλά κ’ ή τελευταία! — φορά, πού σκηνογραφία του ‘Ελευθεριάδη στήθηκε σε σκηνή. Τό χρωστάμε στο Σπύρο Μελά. Με πολλά βαρύνεται. Πόσους και πόσους, όμως, δέν άνιχνευσε. ‘Ο ‘Ελευθεριάδης έκανε τή μακέτα γιά τό μοναδικό σκηνικό στ’ “*‘Αρρωστα νιάτα*”, τό τολμηρό γιά τήν εποχή του έργο του Μπρούκνερ. ‘Ανεβάστηκε στο “*‘Ελευθερο Θέατρο*” — έτσι λεγόταν ό θίασος τής Κυβέλης, με τήν ‘Αλίκη και τή Μιράντα, στο τότε θέατρο “*Κυβέλης*”, τά κατοπινά “*Διονύσια*”. Παίχτηκε, από τίς 7 του ‘Ιούνη του 1932, δεκάξη φορές γραμμή και 4-5 φορές σε θερινό. Θά ‘ταν, σίγουρα, νεανική δουλειά. ‘Ο ‘Ελευθεριάδης δέν είχε ακόμα σχηματίσει τό κατοπινό, δικό του, ύφος. Δυστυχώς, ή μακέτα δέν έχει διασωθεί. ‘Ο ίδιος θυμάται πώς ήταν κόκκινη: “*‘Επειδή τό έργο ήταν νεανικό, φοιτητικό — ήθελα νά δώσω, χρωματικά, τό πάθος*”. ‘Ο αιώνιος ΣπυροΜελάς: Του ‘πε πώς θ’ άλλαζε τό χρώμα σε μπλέ και γι’ αυτό θά του ‘δινε τά μισά λεφτά τής συμφωνίας. ‘Αλλ’ όταν έκοψε τήν άμοιβή — παρουσίασε τό σκηνικό . . . κατακόκκινο!

Τ’ όνομα του σκηνογράφου — νεαρού και πρωτόβαλτου — ήταν γραμμένο στο Πρόγραμμα τής παράστασης. Δέν αναφέρθηκε από κανέναν κριτικό! Κ’ έγραφαν, και τότε, πολλοί και διάφοροι. Μέχρι Κώστας Οικονομίδης, Νάζος και Δεβάρης. Κανένας, λέξη, γιά τό σκηνικό! Μόνο ό ‘Αλκης Θρύλος έιπε μιά κρίση. Μονολεκτικά κι άνώνομα: “*‘Η σκηνογραφία ήταν καλαισθητή*”. ‘Ο άφελής Τάκης Μπαρλάς βρήκε τήν ευκαιρία νά . . . λιβανίσει τό Μελά: “*‘Η σκηνογραφία — ένα άπλοον δωμάτιον φοιτηρίας — έφερε τήν σφραγίδα του γούστου πού διακρίνει πάντοτε τόν κ. Μελάν*”.

‘Ετσι, παγερά κι άνεύθυνα — μ’ ένα μισόκαρδο “*καλαισθητή*” και . . . τή σφραγίδα του γούστου “*πού διακρίνει πάντοτε τόν κ. Μελάν*” — άντιμετωπίστηκε ή πρώτη σκηνογραφική παρουσία ενός υπερελπιδοφόρου νέου σκηνογράφου! Αυτά κάνει ή — και τότε — άνεύθυνη Κριτική . . .

*

‘Η άπογοήτευση του νεαρού ‘Ελευθεριάδη, από τήν πρώτη έπαφή του με τό Θέατρο, θά ‘ταν συντριπτική. Θά πρέπει νά τ’ άγαπούσε πολύ, γιά νά μñν τό έγκαταλείψει γιά πάντα. Θέατρο στο νησί του δέ βλέπει. Δέν είχε ευκαιρίες νά βλέπει. Διαβάζει όμως και δέν παύει νά σχεδιάζει σκηνογραφίες. Δεκάξη χρόνια μετά τίς πρώτες επίδοσεις του, ξαναγυρίζει στη σκηνογραφία. Στά νέα έργα και στην καινούρια έκδοχή τών παλιών, σχηματίζει πιά ένα δικό του ύφος. ‘Ενα προσωπικό ύφος, πού θά πλούτιζε σκηνογραφικά τό Νεοελληνικό Θέατρο, μñ οί σκηνογραφίες του είχαν στηθεί σε θέατρα και δέν έμεναν στά χαρτιά του.

Θά περάσουν άλλα δέκα χρόνια, κι ό Τάκης ‘Ελευθεριάδης θά ξαναγυρίσει στις μακέτες του. Ξαναδουλεύει τ’ άγαπημένα του έργα γιά δεύτερη και τρίτη φορά. Τώρα πιά, έχει φτάει στην όριστική σκηνογραφική του αντίληψη. ‘Ωριμος — σαρανταένα χρόνια μετά τό πρώτο — κάνει τό δεύτερο άποφασιστικό βήμα του στη σκηνογραφία.

Τό 1959, στην τελευταία του έκθεση, ισότιμα με τά μεστά λάδια του, έκθέτει δεκαπέντε σκηνογραφικές μακέτες. Δημοσιεύουμε τίς έφτά άπ’ αυτές. Τίς βλέπετε και κρίνετε τίς κρίσεις μας. Είναι όλες θεατρικές, πρόσφορες σκηναί, άπόλυτα πραγματοποιήσιμες κατασκευαστικά. Μ’ ένα χαρακτήρα, πού δέν καλύπτεται, στην έλληνική — αλλά και στην παγκόσμια σκηνογραφία — από τό έργο κανενός άλλου. Τό έντελώς ιδιαίτερο τους γνώρισμα, τό ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τής προσφοράς τους; ‘Εχουν μιά Μεσογειακότητα στην κομπεραδά τών πλάνων και του χρώματος. Μιά ουσιαστική ελληνικότητα — όχι φολκlorική — ιδωμένη μέσα από τό πρίσμα του κυβισμού και του υπερρεαλισμού. Είναι ευρωπαϊκές και ταυτόχρονα έλληνικές, άναδεικνύοντας — μ’ έλληνικά, καθαρά, στοιχεία — τή Μεσογειακή πλευρά του κυβισμού και του υπερρεαλισμού.

‘Η έκθεση έγινε στο κέντρο τής ‘Αθήνας, στην καλύτερη τότε αίθουσα και κράτησε άρκετά. Οί θεατρικοί μας, όμως, παράγοντες ούτε πού τήν πήραν είδηση! Δέν ήταν ούτε πρώτη, ούτε μοναδική φορά. Και σήμερα ακόμα, σπάνια βλέπεις ανθρώ-



ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΛΙΓΟΡΑΣ : "ΔΩΔΕΚΑΘΗ ΝΥΧΤΑ", 1959

ΛΑΪΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ, 1959





ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΙΑΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (ΣΠΟΥΔΗ)

ΛΑΪΚΟ ΧΟΡΟΔΡΑΜΑ, 1959



πους του Θεάτρου σ' άλλες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Και νά σκεφτεί κανένας πώς τὸ Θέατρο, ἀπὸ τὴ φύση του, εἶναι ἡ τέχνη πού συνενώνει ὅλες τὶς ἄλλες. Δεκαπέντε μεγάλες μακέτες, λαμπρές, μ' ὄλο τὸ φῶς καὶ τὴ φρεσκάδα τοῦ Αἰγαίου καὶ τὴν παρθενικότητα τοῦ εἴδους τους. . . Κι ὅμως! Κανένας θιασος, κανένα θέατρο, κανένας σκηνοθέτης, κανένας πρωταγωνιστὴς ἢ θιασάρχης δὲ σκέφτηκε νά χρησιμοποιήσει, γιὰ σκηνικά, τὸν Ἐλευθεριάδη. Ἐτσι χάθηκε κ' ἡ τελευταία εὐκαιρία νά μοιλιαστῆ ἡ Ἑλληνικὴ Σκηνογραφία μὲ μιὰ ἄλλη θαυμαστὴ ἑλληνικότητα — ἀλλιώτικη ἀπ' ὅσες εἶδαμε ὡς τώρα νά στήνονται στὶς σκηνές μας. Ἄκόμα κ' οἱ κριτικοὶ Εἰκαστικῶν Τεχνῶν — κ' ἔγραφαν καὶ τότε ἕνα σωρὸ ἀρμόδιοι κι ἀναρμόδιοι — δὲν τὶς εἶδαν! Κι ἄς κάλυπταν τὴ μισὴ του ἔκθεσιν! Δεκαπέντε ὁλόκληρα κομμάτια! Μόνο δύο τὶς πρόσεξαν. Ἡ Βακαλό κι ὁ Προκοπίου.

*
Ἐχομε ἤδη ἐντοπίσει ἐξήντα θεατρικὲς μακέτες τοῦ Τάκη Ἐλευθεριάδη. Κ' ἔχομε ἀπόλυτα ξεκαθαρίσει τρεῖς σταθμοὺς στὴ σκηνογραφικὴ δουλειά του : 1932, '48 καὶ '59.

Ἡ πρώτη, ἡ νεανικὴ του περίοδος, εἶναι τρίχρονη. Ἀρχίζει τὸ '29, κλείνει τὸ '32 καὶ κλείεται ὁλόκληρη στὸ Λευκωμα τοῦ 1932. Οἱ μακέτες τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, ἔχουν ὅλες μικρὸ σχῆμα : Οἱ μεγαλύτερες εἶναι 11,5 × 19,5 πόντους, κ' οἱ μικρότερες 6 × 9. Ὅλες, εἶναι κολλημένες στὰ ἐννιά χοντρά φύλλα τοῦ Λευκάματος. Οἱ 16 ἀπ' αὐτές εἶναι ἐγχρωμες. Οἱ 14, μολύβια. Κ' οἱ τριάντα, καλύπτουν 17 θεατρικὰ ἔργα.

Ἀρχίζουν ἀπὸ Ἀρχαία Τραγωδία (Ἀγαμέμνωνας, Χορηφὸρες, Προμηθεὺς Δεσμώτης), περνοῦν σὲ Χόφμανσταλ καὶ Γκαίτε (Ἡλέκτρα καὶ Φάουστ). Ἀκολουθεῖ πλούσιος Ζαΐξπηρ (Τρικυμία, Μάκβεθ), Σπρίντμπεργκ (Χορὸς θανάτου, Μὴς Τζούλια) καὶ Οὐάιλντ, (Σαλώμη, Φλωρεντίνη Τραγωδία). Μεσολαβεῖ Παλαμῆς (Τρισυγγενή) κ' ἔπειτα ἄφθοιο ρούσικο θέατρο: Ντοστογιέβσκι (Ἀδελφοὶ Καραμαζώφ), Γκόρκι (Στὸ βυθὸ), Ἐβρέινωφ (Κωμωδία τῆς εὐτυχίας), Ἀντρέγιεφ (Αὐτοὺς πού δέχεται ραπίσματα). Ὁ κύκλος κλείνει μὲ μιὰ . . . ὄπερα — ἕνα Βάγκνερ, τὸν "Ἰπτάμενο Ὀλλανδὸς"!

Ἡ καταγραφὴ τῶν ἔργων — σὲ συνδυασμὸ μὲ καθέκαστα τῆς ἐποχῆς — βγάζει σὲ πάρα πολλές ἄκρες. Ὅπως ὁποῦτε, ἀποκαλύπτει τὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς — τὴ μεγάλη π.χ. πέραση πού ἔχαν τότε τὰ ρούσικα ἔργα — ἀλλὰ καὶ μιὰ ἀθάβευτη ἐκλεκτικότητα τοῦ νεοποῦ καλλιτέχνη. Κι ὁ. . . "Ἰπτάμενος Ὀλλανδός"; «Μοῦ τὸ 'χε ζητήσει — ἐξηγεῖ ὁ ἴδιος — κάποιος μαέστρος, Βαλτεσαϊώτης. Τοῦ ἴπταζα τρεῖς ἐγχρωμες μακέτες. Ἐκεῖνος δὲν χάθηκε, δὲν ξαναφάνηκε. Οἱ μακέτες μείνανε» . . .

Κανένα ἔργο, ἀπ' ὅσα καταπιάστηκε, δὲν τὸ 'χε δεῖ νά παίζεται! Τὰ περισσότερα εἶχαν ἐκδοθεῖ τότε σὲ βιβλία, καὶ τὰ 'χε διαβάσει. Στὶς μακέτες του ὑπάρχουν, ἴσως, ἀναμνήσεις ἀπὸ ξένα σκηνικά τῆς ἐποχῆς, πού, κι αὐτά, θὰ τὰ 'χε, ἴσως, δεῖ σὲ βιβλία ἢ τὰ . . . ὁσμίζονταν στὸν ἀέρα. Ὁ ἴδιος λέει σεμνὰ : «Παιδικὰ κατασκευάσματα. Μ' αὐτὸ τὸ μάτι νά τὰ δεῖτε».

Οἱ περισσότερες νεανικὲς μακέτες του ἔχουν ἕνα κλίμα μονότροπο, βαρὺ, ὑποβλητικὸ, ἴσως - ἴσως τραγικὸ. Σκοῦροι τόνοι, βαθιὰ φόντα, ἄχρες καὶ κόκκινα, μαῦρα καὶ πράσινα. Τὸ σχέδιό τους εἶναι ἐπηρεασμένο ἀπὸ "μοντερνισμοὺς" τῆς ἐποχῆς : κεκλιμένα ἐπίπεδα, αὐθαίρετα διαγώνια κομμάτια στὰ σχήματα. Ὑπάρχει ἕνα πνίξιμο τῆς σκηνῆς μὲ κλειστὲς "μπούκες", ἀλλεπάλληλα πανῶ καὶ σκάλες — πολλές σκάλες — πού δὲ βγάζουν πουθενά, δὲν ὀδηγοῦν σὲ χώρους σκηνογραφικῆς δράσης. "Ὅλ' αὐτὰ προδίδουν, βέβαια, τὴν ἀπειρία τοῦ 18χρονοῦ νέου ἄλλ' εἶναι, ταυτόχρονα, κλειδιά γιὰ τὴν ἐνδοστρέφεια πού 'χει σφραγίσει τὸν Ἐλευθεριάδη, ἀπ' τὰ ἐφηβικά του ἀκόμα χρόνια. . .

*
Ἡ δευτέρη περίοδος, στὴ σκηνογραφικὴ δουλειά τοῦ Ἐλευθεριάδη, ἀρχίζει τὸ '48. Δεκάετη ὁλόκληρη χρόνια μετὰ τὴν πρώτη! Τόσα χρειάστηκαν γιὰ νά ξεπεράσει τὴν ἀδιαφορία πού συνάντησε ἡ πρώτη — καὶ μοναδικὴ του — σκηνογραφικὴ δουλειά στὸ θέατρο.

Τὸ 1948 — εὐχαιρισμένος ἀπὸ τὴν πρώτη μεταπολεμικὴ του ἔκθεσι ζωγραφικῆς — βρίσκει κουράγιο καὶ ξαναγυρίζει, γιὰ δυό-τρία χρόνια, στὶς σκηνογραφικὲς του μακέτες. Ὅλες, εἶναι τώρα ἀναπτυγμένες σὲ κανονικὸ, ἐπαγγελματικὸ σχῆμα, ἄρτια δουλεμένες. Ἐχομε στὰ χέρια μας ἑφτά σκηνογραφίες τοῦ '48. Ἡ μιὰ ἀπ' αὐτές, δημοσιεύεται.

Ξαναδουλεῖ, γιὰ δευτέρη φορά, τ' ἀγαπημένα του ἔργα : "Τρικυμία" καὶ "Μάκβεθ" τοῦ Ζαΐξπηρ κι "Ἀδελφὸς Καραμαζώφ" τοῦ Ντοστογιέβσκι. Ἐγκαταλείπει γιὰ πάντα τὴν Ἀρχαία Τραγωδία καὶ τὰ . . . παράγωγα Γκαίτε καὶ Χόφμανσταλ. Ἐγκαταλείπει ὀριστικὰ τὸν Παλαμῆ, κι ὅλους τοὺς ρώσους. Ἐπιμένει στὸ Ζαΐξπηρ καὶ προσθέτει τώρα, ἕναν Ἴπεν κ' ἕνα Λόρκα : "Κυρά τῆς θάλασσας" καὶ "Ματωμένο γάμο".

Τὰ δυὸ νέα ἔργα, φανερώουν κιόλας ριζικὴ ἀλλαγὴ στὶς προτιμήσεις του. Διαλέγει πιὸ λυρική στοιχεῖα, πού φωτίζουν τὸ καταθλιπτικὸ του κλίμα. Ἡ ἀλλαγὴ εἶναι φανερὴ καὶ στὴν παλέτα του : Τὸ μαῦρο λείπει. Τὰ καφέ, εἶναι πιὸ εὐγλωττα στὴν ἀνάμιξή τους μὲ τὸ κόκκινο. Τὰ πράσινα του εἶναι ἐλαφρὰ — πολὺ πιὸ φωτεινά. Τὰ σκηνικά του δὲν εἶναι πιά μονότροπα. Ἡ σκηνικὴ δράση τοῦ ἔργου προβάλλεται τώρα στὴ σύνθεσή τους. Οἱ γραμμὲς του — στὴν κατασκευὴ τῶν πανῶ, στὶς ἀλλαγὲς τῶν χρωματικῶν ἐπιπέδων, στὸ στυλιζάρισμα τῶν στοιχείων — εἶναι, σταθερά, εὐθεῖες. Οἱ κουρτίνες μένουν γιὰ φόντο τοῦ βάθους. Ὁ χώρος, ὅμως, αξιοποιεῖται μὲ ἐπίπεδα. Τὰ πανῶ λιγοστεύουν. Κλεισμένοι χώροι, δὲν περιορίζουν πιά τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῆς σκηνῆς. Ἐλάχιστα στοιχεῖα ἐπίπλων.

Τὰ ἀρχιτεκτονικὰ στοιχεῖα, τοῦ δίνουν καὶ τὰ διακοσμητικὰ του μοτίβα. Τραβέρσες, δοκάρια, ζωγραφισμένα τοῦβλα, κάγκελα, πόρτες καὶ παράθυρα — δημιουργοῦν τὸ ὀπτικὸ παιχνίδι. Εἶναι λειτουργικὰ καί, ταυτόχρονα, διακοσμητικὰ. Παράλληλα, ἐμφανίζονται στοιχεῖα τοπίου. Ὁχο, περιγραφικά. Ἐλευθερα, ὑπαινικτικά — δημιουργοῦν τὴν αἴσθησι τοῦ χώρου.

Τὸ χρῶμα του ἔχει μιὰ κοφτερὴ λαμπρότητα — ἀντίθετη σὲ κάθε ἔννοια ἀτμοσφαιρικῆς. Τὸ σκηνικὸ του μοιάζει νά φωτίζεται ἀπὸ ἕναν "κατὰ μέτωπο" προβολέα. Ὅχι τόνοι. Ὅχι εὐαισθησίες. Αὐστηρὴ ἀφαίρεσις, λιτότητα. Τὴν περίοδο αὐτῆ, ὁ Ἐλευθεριάδης πετυχαίνει στὶς μακέτες του, θεατρικὴ ἀμεσότητα κ' ἐκφραστικὴ ὑποβολή.

*
Ἡ τρίτη, καὶ τελευταία, περίοδος στὴ σκηνογραφικὴ δουλειά τοῦ Ἐλευθεριάδη, ἀρχίζει λίγο πρὶν καὶ κλείνει μὲ τὴν τελευταία του ἔκθεσι ζωγραφικῆς καὶ σκηνογραφίας, στὰ 1959. Τώρα πιά, ἔχει ἀπομονώσει τελείως τὰ στοιχεῖα τοῦ προσωπικοῦ του ὕφους. Καὶ τὰ ἔργα πού δουλεύει, ταιριάζουν σ' αὐτά. Στὴν τρίτη περίοδο ξαναδουλεῖ τις πιὸ παλιὲς του ἀγάπες : "Τρικυμία" καὶ "Μάκβεθ" — πού 'χε δουλέψει, ἀρχικά, πρὶν σαρανταεὶς χρόνια καὶ πάλι τὸ 1948 — καὶ "Ματωμένο γάμο", πού 'χε δουλέψει ξανά τὸ '48. Προσθέτει δυὸ νέα σεξιπτηρικὰ ἔργα. "Δωδέκατη νύχτα" καὶ "Ὀνειρο καλοκαιριατικῆς νύχτας", καὶ δυό-τρεῖς ἐκδοχὲς γιὰ — ἄγνωστο καὶ ἀκαθόριστο — λαϊκὸ χοροδράμα. Ὀλοφάνερη ἡ κλίσση του σ' ἀκόμα πιὸ φωτεινὰ ἔργα. Ἀκόμα, καὶ στὸ "Μάκβεθ" ἐγκαταλείπει τὰ ἐσωτερικὰ καὶ δουλεύει δυὸ μακέτες ἐξωτερικῶν.

Ἐπιμένει στὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν αὐστηρότητα τῆς εὐθείας. Τὰ πανῶ του, τοποθετοῦνται σ' εὐθεῖα γραμμῆ, ἀντίκρου στὸ ἀνοιγμὰ τῆς σκηνῆς, "κατάφατα" — στοὺς θεατῆς. Ἡ κυκλοφορία ἀκολουθεῖ ὀριζόντιες παράλληλες. Ὅλ' αὐτὰ, φανερώουν μιὰ ἀντίληψη ἐπιπέδης σκηνικῆς δράσης. Καί, φυσικά, δικαιολογοῦν τὴν προτίμησή στὰ ἔργα πού καταπιάνεται: Λυρικά φανταστικά κομμάτια καὶ συνθέσεις χοροδράματος.

Ἡ μαῦρη, ἀρχικά, κι ἀργότερα γκριζὰ κουρτίνα τοῦ βάθους τῆς σκηνῆς, γίνεται τώρα ἀνοιχτόχρωμη — συχνότερα, γαλάζια. Τὰ χρώματά του μπαίνουν ὀλοτέλα πλακάτα. Σὲ τόνους πού δὲ ρουφᾶν τὸ φῶς. Ἀντίθετα, μποροῦν νά τὸ πολλαπλασιάσουν, ξαναγυρίζοντάς το, στοὺς θεατῆς! Ἡ σκηνὴ μένει γυμνὴ. Ἄπλετα φωτισμένη. Εὐθύγραμμα κατανεμημένη.

Ἐνῶ τὰ κινητὰ, δευτερότερα, στοιχεῖα τοῦ σκηνικοῦ περιορίζονται, τὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα πληθαίνουν. Μὲ ποιά, ὅμως, καίρια ἐπιλογή! Καὶ μὲ πόση ἀνάγκη ἀκριβείας! Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ δροῦν, τώρα, πλαστικά: Κάνουν εὐκρινὰ τὰ γεωμετρικὰ πλάνα τῶν πανῶ. Δίνουν χρῶμα καὶ ποιικιλία. Καθορίζουν τὸ χαρακτῆρα τοῦ θεατρικοῦ παιχνιδιοῦ.

Εἶναι κομμάτια ἀπὸ στοιχεῖα λαϊκὰ : κεραμίδια, στάμνες, παντζούρια, ξάρτια. Ἐχομε τὴν αἰγαιοπελαγίτικη δροσιά, πού ζωντανεύει τὴ γύμνια τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου. Εἶναι ἀποσπασμένα ἀπὸ τὴν ἠθογραφικὴ τους φύση, γιὰ νά γίνουν σημεῖα μιᾶς γεωμετρίας ζωῆς. Σὰ γεωμετρία ζωῆς συλλαμβάνει, ὁ Ἐλευθεριάδης, τὴ μετάπλαση τῆς πραγματικότητας σὲ θέατρο.

Γιὰ νά κρατήσουν τὴ σημασία τους αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ἐξυπακούεται πῶς, τὰ περισσότερα, θά 'ναι ζωγραφικά καὶ στὴν ἐκτέλεση τοῦ σκηνικοῦ. Δὲ χρειάζεται νά 'ναι πραγματικὰ ἀντικείμενα. Γιατί, ἡ θέση τους παίξει ρόλο στὴ σύνθεσι. Ἡ ἴδια ἡ διάταξή τους, γίνεται σύνθεσι. Τὸ στυλιζάρισμά τους, τ' ἀναδεικνύει ἀκριβῶς σὲ ὅ,τι χρειάζεται νά δηλώσουν. Ἐκεῖ πού εἶναι. Κι ὅπως εἶναι. Ἀκόμα, καὶ ἡ σκιά τους, γίνεται μέρος συγκεκριμένου τῆς σκηνικῆς τους ὑπόστασις. Ἐτσι, εἶναι βγαλμένα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα καὶ μαζί ἀποδίδουν τὴν ἀφαίρεσή τῆς. Εἶναι αἰσθητὰ καὶ ἀποκαλύπτονται σὰ σύμβολα. Στὸ θέατρο μας, τέτοια σκηνικά, θὰ μπορούσαν νά δώσουν μιὰν ἄλλη ἀποψη τῆς ἑλληνικότητας, πού κνηνοῦσαμε μακρινὰ μιὰ ἐποχῆ. Κρίμα, πού δὲν πραγματοποιήθηκαν στὴν ὥρα τους! Κρίμα, πού δὲ στήθηκαν ποτὲ στὴ Σκηνή! . . . *



ΣΑΙΞΠΗΡ: "ΜΑΚΒΕΘ", ΤΟ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟ, 1959

ΣΑΙΞΠΗΡ: "ΜΑΚΒΕΘ", ΤΟ ΔΑΣΟΣ, 1959



(Έγχρωμες διαφάνειες Μάκη Σκιαδαρέση)



ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

Η 'ΜΗΔΕΙΑ' ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΔΡΑΜΑ

“...Μ' αυτό τὸ χέρι θά τά θάψω
στ' ἀγιοτόπι τῆς Ἥρας τῆς Ἀκραίας,
μὴ καὶ θαμμένα ἄλλοῦ μοῦ τὰ μολέψει
κανεὶς ὄχτρος ξεσκάβοντας τοὺς τάφους.
Καὶ ἴσσημη στὴ χώρα τοῦ Σισύφου
γιορτὴ θά στήσω ἐδῶ κι ἀγιοπραξίες,
νά στέκουν καθαρμὸς τοῦ ἀνόσιου φόνου...”

§ 1. Κορινθιακὲς ἱερουργίες

Τὰ λόγια τῆς Μήδειας στὸ τέλος τοῦ δράματος ἀναφέρονται σὲ κάποιες ἱερουργίες τῆς κορινθιακῆς λατρείας τῆς Ἥρας. Ἐφτά παιδιά κ' ἑπτὰ κόρες, ἀπὸ σπῆτια σημαντικά, τάζονταν ἀπὸ τὴν πολιτεία νὰ ὑπερετοῦνε τὴ Θεά γιὰ ἓνα χρόνο. Τὸ λειτουργημὰ τους εἶταν νὰ μένουν στὸ ἱερὸ τῆς Ἀκραίας Ἥρας, τῆς θεᾶς τῆς ἀκρόπολης, νὰ τελοῦν ὀρισμένες θυσίες καὶ νὰ ψαλμωδοῦν κάποιο θρῆνο. Φοροῦσαν πένθημα φορέματα κ' εἶχανε κουρεμένα, σὲ σημάδι πένθους, τὰ μαλλιά τους. Οἱ ἱερουργίες ('προθυσία' φαίνεται καὶ θρῆνος ἠρωολατρικός) θά ἴτανε μέρος τῆς χρονιάτικης γιορτῆς τῆς Θεᾶς, τῶν Κορινθιακῶν 'Ἡραίων' ποὺ 'χε κ' ἐκείνη πένθιμο τὸν χαρακτήρα. (*Ἡραία δὲ πένθιμος ἑορτὴ παρὰ Κορινθίους*: Σχόλια στὸν Εὐριπίδη, *Μῆδ.* 1379). Οἱ ἱερουργίες αὐτές εἶχαν στηθεὶ (ἀπὸ τὴ Μήδεια κατὰ τὸν Εὐριπίδη, κὶ ἀπὸ τοὺς Κορινθίους κατὰ τὰ Σχόλια), γιὰ καθαρμὸ τοῦ φόνου κ' ἐξίλασμο τῶν σκοτωμένων παιδιῶν τῆς Μήδειας, ποὺ εἶταν θαμμένα στὸ ἱερὸ τοῦτο τῆς Ἥρας.

§ 2. Ὁ μῦθος τῶν παιδιῶν τῆς Μήδειας, ἡ μνητικὴ σημασία του κ' οἱ τροπὲς του

Οἱ ἐπιχώριοι μῦθοι εἶχανε τὴν Κόρινθο γιὰ πατρογονικὸ τῆς Μήδειας χτῆμα. Ὁ Ἥλιος τὴν εἶχε δώσει τοῦ γιοῦ του Αἰήτη ποῦ, φεύγοντας γιὰ τὴν Κολχίδα, τὴν ἐμπιστεύτηκε στὸν Βοῦνον. Ἀκολούθησαν ἄλλοι βασιλιάδες, ὁ Ἐποπεύς καὶ ὁ Κόρινθος ὕστερά του. Σὰ διάβηκε καὶ αὐτός, οἱ Κορινθιοὶ κράξαν ἀπὸ τὴν Ἰωλκὸ τὴ Μήδεια καὶ τὴν κάμαν βασίλισσα, κάνοντας ἔτσι καὶ τὸν Ἰάσονα, τὸν ἀντρα τῆς, βασιλιά τους. Ἐνα περιστατικὸ ὁμοῦ ἔφερε τὸ θάνατο τῶν παιδιῶν τῆς Μήδειας καὶ τὸ δειώξιμο τῆς ἴδιας ἀπὸ τὴ χώρα. Ὅλα τοῦτα τὰ ἱστοροῦσε στὰ 'Κορινθιακά' τοῦ ὁ ποιητῆς Εὐμηλος, ποὺ ἓνα κομμάτι

τοὺς ἀνακράτησαν τὰ Σχόλια στὸν Πίνδαρο (Ὁλ. 13, 74), καὶ τὴ συνέχεια τὴν παραφράζει ὁ Πausanias (2, 3, 10 κέ.). Τὸ περιστατικὸ ποῦ ἀναστάτωσε τὴ βασιλεία τῆς Μήδειας καὶ τοῦ Ἰάσονα, εἶταν ὁ θάνατος τῶν παιδιῶν τοῦ Σ. Γιὰ τὸ πῶς, τώρα, πεθάνανε τὰ παιδιά, ἔχουμε ἐπάλληλες ἐκδοχές, ποῦ ἡ πρώτη, ποῦ κατεβαίνει ἀπὸ τὸν Εὐμηλο, δείχνει, θαρρῶ, τὴν καταγωγὴ καὶ τὴν ἀρχαία σημασία τοῦ μῦθου.

1. Ἀπὸ τοὺς δύο παροχετευτῆς τῶν 'Κορινθιακῶν', ὁ Πausanias μιλά σκεπασμένα: Κάθε παιδί τῆς ποῦ γεννιόνταν, ἡ Μήδεια τὸ κρυβὲ στὸ ναὸ τῆς Ἀκραίας Ἥρας γιὰ νὰ τὸ κάμει ἀθάνατο, εἶδε ὁμοῦ τὶς ἐλπίδες τῆς νὰ γελιοῦνται. Τὴν ἔπιασε μάλιστα ὁ Ἰάσωνας καί, κλείνοντας τ' αὐτιά του στὶς ἰκεσίες τῆς, ξαναγύρισε στὴν Ἰωλκὸ, κ' ἔφυγε ἀπὸ τὴν Κόρινθο κ' ἐκείνη. Τὰ Σχόλια ὁμοῦ στὸν Πίνδαρο λένε πιὸ καθαρά πῶς, ὅταν πεθάνανε τὰ παιδιά, οἱ Κορινθιοὶ τοὺς στήσαν λατρεία. Εἶναι φανερὸ πῶς ἡ Μήδεια ἔβαζε τὰ παιδιά τῆς σὲ μιά μαγικὴ διαδικασία ποῦ ἀποσκοποῦσε τὴν ἀθανασία τους κ' εἶχε σάν ἀποτέλεσμα τὸ θάνατό τους. Ἡ πράξη τῆς παρακινήθηκε ἀπὸ τάξιμο τῆς Ἥρας, πῶς θά τῆς ἔκανε τὰ παιδιά τῆς ἀθάνατα (γιατὶ ἡ Μήδεια ἀπόκρουσε τὰ ἐρωτικὰ διαβήματα τοῦ Δία), ἓνα τάξιμο ποῦ διπλοπαίζε ὡστόσο στὸ νόημα, προλέγοντας ὄχι τὴν ἀθανασία τῶν παιδιῶν μὰ τὶς θεϊκὲς τιμές (τιμὰς ἀθανάτων) ποῦ θά τοὺς ἔφερνε ὁ θάνατός τους. Ἡ ἀθανασιακὴ διαδικασία μπορεῖ νὰ ἴτανε κάψιμο τῶν παιδιῶν (ἔτσι ἡ Δῆμητρα θέλει νὰ κάνει τὸν Δημοφῶντα ἀθάνατο), μπορεῖ καὶ βράσιμο (ἔτσι ἡ Μήδεια ξανακάνει τοὺς γέροντες), μὰ ἀπὸ τὸν ὄρο ποῦ μεταχειρίζεται ὁ Πausanias, κατακρύπτει, πιθανότερο εἶναι τὸ θάψιμο στὸ ναὸ τῆς Ἥρας. Ὅλα ὁμοῦ τοῦτα εἶναι τρόποι πλασματικοῦ θανάτου γιὰ μιά μνητικὴ παλιγγενεσία. Ὁ ἀποκλεισμός καὶ τὸ πένθιμο ντύσιμο καὶ κούρεμα τῶν ταμένων ἀγοριῶν καὶ κορασιῶν κὶ ὁ μυστηριακὸς χαρακτήρας τῆς λειτουργίας τους (ποῦ δηλώνεται ἀπὸ τοὺς μυστηριακοὺς ὄρους *τέλη* (Εὐριπίδης, *Μῆδ.* 1382), καὶ *τελεστικὸς* (γιὰ τὸ θρῆνο τῶν παιδιῶν: Φιλόστρατος, *Ἡρωικός* 20, 24) μαρτυροῦν πραγματικὰ τὶς γνώριμες τελετὲς τῆς Ἐνθῆβωσης ἢ Φυλετικῆς Μύσης, ποῦ τὰ λείψανά τῆς συμπίωνονται μὲ τὴ

βασιλική λατρεία τῆς ἀκροπολίτικης Θεᾶς κι ἀπογυρίζουν σ' ἠρωολατρεία. Τὰ παιδιὰ πού θρηνοῦσαν στὸ ἱερὸ εἶταν ἀλλοτινὰ τὰ ἴδια τὰ παιδιὰ πού θρηνιοῦνταν: τὰ παιδιὰ πού περνοῦσαν ἀπὸ τὸ μνητικὸ θάνατο γιὰ νὰ βγουν ξαναγεννημένα ἢ ξαναζωντανεμένα ἀπὸ τὴ Θεά τους. Ὅταν ὁμως ὁ πλασματικὸς χαρακτήρας τοῦ μνητικοῦ θανάτου λησμονιέται πιά, ξεμένει ἡ θύμηση ἐνὸς πραγματικοῦ θανάτου· κ' οἱ τόποι, ὅπου θαβόνταν εἰκονικὰ τὰ παιδιὰ, δείχνονται τώρα σὰν ἀληθινοὶ τοὺς τάφοι. Ἀρχικὴ ἢ παράδοση τούτη, μιὰ καὶ κατεβαίνει ἀπὸ τὴ βαθύτατη ἀρχαιότητα τῶν Μυθικῶν Τελετῶν, δὲ νογιέται ὑστερότερα, καὶ τότε ἀναζητιοῦνται αἷτια τοῦ θανάτου πιστευτά, εἴτε σ' ἱστορίες τῶν ἀρχαίων δυναστειῶν εἴτε στὸ δίκαιο τῆς ἀνταπόδοσης τοῦ φόνου.

2. Μιὰ δεύτερη, ἔτσι, ἐκδοχὴ κρατοῦν τὰ Σχόλια στὴ 'Μήδεια' ἀπὸ τὸν γραμματικὸ Παρμενίσκο. Οἱ γυναῖκες τῆς Κόρινθος τὸ βρήκαν βαρὺ νὰ βασιλεύονται ἀπὸ βάρβαρη καὶ μάγισσα καὶ σχεδιάσαν νὰ σκοτώσουν τὴ Μήδεια μαζί με τὰ παιδιὰ της, ἑπτὰ γιους κ' ἑπτὰ κόρες. Κυνηγημένα ἐκεῖνα τρέξαν στὸ ναὸ τῆς Ἀκραιᾶς Ἦρας, μὰ τοὺς Κορινθίους δὲν τοὺς κράτησε ὁ βωμὸς καὶ τὰ πέρασαν ὅλα ἀπὸ μαχαίρι. Ἐδῶθε ἦρθε θανατικὸ καὶ στήθηκαν, ἐξίλασμός, με τὰ ταμένα ἀνάλογα παιδιὰ, οἱ σχετικὲς ἱερουργίες (Παρμενίσκος: Σχολία στὴ 'Μήδεια' 264):

Παρμενίσκος γράφει κατὰ λέξιν οὕτως: ταῖς δὲ Κορινθιαῖς οὐ βουλομέναις ὑπὸ βαρβάρου καὶ φαρμακίδος γυναικὸς ἄρχεισθαι, αὐτῇ τε ἐπιβουλεύσαι καὶ τὰ τέκνα αὐτῆς ἀνελεῖν, ἐπὶ μὲν ἄρσενα, ἐπὶ δὲ θήλεα. Ταῦτα δὲ δικόκομενα καταφυγεῖν εἰς τὸ τῆς Ἀκραιᾶς Ἦρας ἱερὸν καὶ ἐπὶ τὸ ἱερὸν καθίσαι. Κορινθίους δὲ αὐτῶν οὐδὲ οὕτως ἀπέχεσθαι, ἀλλ' ἐπὶ τοῦ βωμοῦ πάντα ἀποσφάζει. Λοιμοὶ δὲ γενομένου εἰς τὴν πόλιν πολλὰ σώματα ὑπὸ τῆς νόσου διαφθειρεσθαι. Μαντευομένοις δὲ αὐτῆς χρησμοδῆσαι τὸν θεὸν ἰλάσκεσθαι τὸ τῶν Μηδείας τέκνων ἄγος. Ὅθεν Κορινθίους μέχρι τῶν καιρῶν τῶν καθ' ἡμᾶς καθ' ἕκαστον ἐνιαυτὸν ἐπὶ κούρους καὶ ἐπὶ κούρας τῶν ἐπισημοτάτων ἀνδρῶν ἐναπειναιτίζειν ἐν τῷ τῆς Θεᾶς τεμένει καὶ μετὰ θουσιῶν ἰλάσκεσθαι τὴν ἐκείνων μῆνιν καὶ τὴν δι' ἐκείνους γενομένην τῆς Θεᾶς ὀργὴν.

3. Τὸ ἴδιο Σχόλιο δίνει μιὰ τρίτη ἐκδοχὴ ἀπὸ τὸν Δίδυμο, πού παραθέτει ἀπὸ τὸν (ὀμηρίδη;) Κρεώφυλο μιὰ διαφορετικὴ ἱστορία. Ἡ Μήδεια σκότωσε μετὰ μάγια τὸν βασιλιὰ τῆς Κόρινθος Κρέοντα (σίγουρα σὰ σφετεριστὴ τῆς βασιλείας της) καί, φεύγοντας γιὰ τὴν Ἀθήνα, κάθισε τὰ παιδιὰ της (ἐδῶ τοὺς υἱούς) στὸ βωμὸ τῆς Ἀκραιᾶς Ἦρας· κ' ἐκεῖ τὰ σκότωσαν οἱ συγγενεῖς τοῦ Κρέοντα, πού σπείρανε καὶ τὸ λόγο πὼς τὰ σκότωσε ἡ Μήδεια ἢ ἴδια: τοὺς δὲ Κρέοντος οἰκείους ἀποκτείνοντας αὐτοὺς διαδοῦναι λόγον ὅτι ἡ Μήδεια οὐ μόνον τὸν Κρέοντα, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐαυτῆς παῖδας ἀπέκτεινε. Ἡ ὑπόσταση τοῦ Κρεώφυλου πολεμήθηκε ἀπὸ τοὺς νεότερους (*wir sollen nichts so naiv wie. Didymos sein: Wilamowitz*) κ' ὑποστηρίχθηκε πὼς ἡ παραπάνου ἐκδοχὴ, πού τὴν ξέρουμε κι ἄλλες πηγές ('Απολλόδωρος 1, 9, 28. Φιλόστρατος, Ἡρωικὸς 20, 24. Αἰλιανός, Ποικ. Ἰστ. 5, 29) σχηματίζεται κάτου ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Εὐριπίδη. Τὸ ζήτημα εἶναι πὼς θὰ πάρει κανεῖς, σὰν ἀφετηρία ἢ ἀπόηχο, τὸ φόβο τῆς Μήδειας πού συχνότερῆται στὸ δράμα μας, πὼς τὰ παιδιὰ κιντυνεύουν νὰ σκοτωθοῦν ἀπὸ τὸ βασιλικὸ συγγενολόι.

4. Στὶς τρεῖς αὐτὲς ἐκδοχὲς ὁ Εὐριπίδης, μεταπλάθοντας τὴν πρώτη καὶ παρουσιάζοντας τὴ Μήδεια νὰ σκοτῶνε ἰ ἀπὸ πᾶθος ἐκδικητικῆς ζήλοτυπίας τὰ παιδιὰ, δημιουργεῖ καὶ μιὰ τέταρτη τὴ δραματικότερη ἀπ' ὅλες. Ὁ ἐκούσιος φόνος τῆς Μήδειας εἶναι πλάσμα δικό του. Τὸ βεβαίονε περιάλητο στὴν ἀρχαιότητα ἀνέκδοτο (Παρμενίσκος καὶ Αἰλιανός, ἀν.) πὼς πληρώθηκε πέντε τάλαντα ἀπὸ τοὺς Κορινθίους, γιὰ νὰ τοὺς ξεφορτώσει τὴν εὐθύνη τοῦ κακούργημάτος τους. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ὄχι δὲν πληρώθηκε ὁ ποιητῆς, μὰ ἀκριβοπλήρωσε στοὺς σκηνικούς ἀγῶνες τὸ



Ἡ ἀγωνία τῆς Μήδειας: Τοιχογραφία τοῦ Ἡρακλείου, πού πιστεύεται πὼς ξεσηκώνει μιὰ περίφημη εἰκόνα τοῦ Τιμομάχου: Pfuhl, Melerei und Zeichnung der Griechen, Pl. 660



πλάσμα του, πέφτοντας, μ' ένα τέτοιο δραματικό άριστούργημα, τρίτος.

§ 3. Οί δυο χαρακτήρες της Μήδειας του μύθου

Ποιός είναι ο πυρήνας της μορφής της Μήδειας; Είναι ξεχωριστή υπόσταση ή συνδεδεμένη εξαρχής με το μύθο της άργοναυτικής έκστρατείας; Είναι εξαρχής ή Μάγισσα ή γυρίσει σε τέτοια από τις ανάγκες του μύθου τούτου; Είναι ήρωίδα που κερδίζει θεϊκά χαρακτηριστικά, ή θεά που ξεπέφτει σ' ήρωίδα; Ποιά ή σχέση της κορινθίας Μήδειας και της Μήδειας του άργοναυτικού μύθου; Είναι ή ίδια μορφή που διχοκλαδώνεται, ή δυο μορφές ξεχωριστές που ταυτίζονται τέλος; Αυτά κι άλλα προβλήματα αντιμετωπίζουν οι μελετητές μέσα σ' ένα άξεδιάλυτο πλέγμα μυθικών, παραμυθικών, λατρευτικών και ποιητικών πλάσμάτων. "Ό,τι φαίνεται αρκετά πιθανό, είναι πώς ή κορινθιακή Μήδεια πολύ χαλαρά συνδέεται με τή θεσσαλική, και πώς από βάθος και τών δυο μορφών βρίσκονται κάποιες θεές που μένουν στη ζωή σαν ήρωίδες.

'Η θεσσαλική Μήδεια δέν συναντιέται έξω από τόν άργοναυτικό μύθο, δίνοντας έτσι τήν έντύπωση πώς μορφώνεται μαζί του. Μά κ' ή 'Αριάδνη, κόρη κ' εκείνη ξένου βασιλιά, που βοηθά τήν δοκιμασίες τόν ήρωα, δέν συνδέεται λιγότερο με τόν θησεικό μύθο, χωρίς αυτό να τήν μπιδίζει να 'ναι αρχικά μιá μεγάλη θεά του αίγαιακού κόσμου. 'Η αρχική, έτσι, μορφή μιás θεραπευτικής θεάς, που μέσα από τή βοτανολογία συνδέεται με τήν 'Εκάτη, τή θεά της Μαγείας (που σά ελληνική υπόσταση συνδέεται με τόν 'Ηλιο) δέν είναι άσύστατη υπόθεση για τήν αρχική μορφή της μάγισσας Μήδειας του θεσσαλικού μύθου, άγγονής του 'Ηλιου ή και κόρης της 'Εκάτης. 'Η κορινθιακή πάλι Μήδεια σταματά σιτοδείες αγαπιέται από τόν Δία, μά αντίκρουει τόν έρωτά του και δέχεται από τήν 'Ηρα τó τάξιμο πώς θά της έκανε τά παιδιά της άθανάτα: ή ίδια, τέλος, στήνει και τά κορινθιακά 'Ηραία. "Όλα τούτα συνδυασμένα με τούς τελετικούς θ ρ ή ν ο υ ς τών ταμένων παιδιών και κορσιών και με τούς μύθους που τή φ έ ρ ν ο υ ν και πού τή δ ι ώ χ ν ο υ ν από τήν Κόρινθο, μαρτυρούν μιá χθόνη θεία, άπ' αυτές που 'ρχονται κάθε χρονιά με χαρές και ξαναφεύγουν με θρήνους: Μιά θεία που, όταν ή κυριαρχική λατρεία της 'Ηρας έρχεται από τ' 'Αργος στην Κόρινθο, ξεπέφτει κι αυτή σ' ήρωίδα. Τους δρόμους, που μέσα άπ' αυτούς ή θεσσαλική Μήδεια ταυτίζεται με τήν κορινθιακή Μήδεια, τους σημαδεύουν θεσσαλικά στην Κόρινθο άχνάρια: 'Ο Σίσυφος, βασιλιάς της Κόρινθος, παρουσιάζεται γιος του θεσσαλού βασιλιά Αίόλου: τó όνομα "Άλμος, που δίνεται σε γιο του Σισύφου, είναι θεσσαλικό όνομα: και ένα αρχαίο όνομα της Κόρινθος είναι 'Εφύρα, που ξανασυναντιέται σαν τοπωνυμικό στη Θεσσαλία. "Ανάλογα θεσσαλικά στοιχεία στην 'Ηλιδα μαρτυρούν κατεβάσματα θεσσαλικών πληθυσμών στη βόρεια Πελοπόννησο, που συμπιάνουν τούς επιχώριους με τούς θεσσαλογέννητους μύθους. "Ό,τι πού να 'ναι, στο βάθος της σύνθετης Μήδειας εξακολουθεί να διεικνύει ή διπλότυπη θεϊκή υπόστασή της: Λέγεται άκόμη 'άθανατη' (*Fragm. Hist. Gr.* 4, 19), 'θεά' παναπεί, κι ο ίερατικός Πίνδαρος, στον 4ο Πυθιοική του, λέει τó προφητικό στόμα της *άθανατον στόμα*.

Τό δράμα μας, σά δράμα χ α ρ α χ τ ή ρ ω ν κι όχι θρησκευτικών μορφών, δέν παραμερίζει τά προβλήματα τούτα. Ένα έξαιρετικό χαρακτηριστικό της μορφής της Μήδειας, που δέν έχει, θαρρώ, τουνιστεί και πού σίγουρα κατεβαίνει από τήν αρχαία θεϊκή υπόσταση, είναι πώς, μόνη από τισ ήρωίδες αυτή άποτυπώνει τήν Ιστορία της μορφής της γυναίκας. 'Η κοινωνική ανθρωπολογία μάς έχει έξοικειώσει με τή θέση και τήν εικόνα της γυναίκας στις μητριαρχικές κοινωνίες. Γεννήτρα, τροφός, κεφαλή του γένους, πηγή τών τεχνών, καλλιεργήτρα της γής, κάτοχος της Μαγείας και της Μαντικής, θεμελιώτρα της Λατρείας και τών πρώτων θρησκευτικών παραστάσεων, κρατεί, μαζί με τήν κοινωνική της ύπεροχή, ή άψηλότατη θέση στη συνείδηση, σαν άγιο, παναπεί μεγαλόδυναμο, εύεργετικό από τή μιá και φοβερό από τήν άλλη πλάσμα. Στην πρωτόγονη, πραγματικά, σύλληψη, ή 'Αγιότητα έχει δυο πλευρές, τήν εύεργετική και τήν καταστροφική, τήν άγιαστική και τή μισματική, τή ζωοδότρα και τή θανατηφόρα. Οι γεννητικές λειτουργίες της γυναίκας είναι ζωοδοτικές από τή μιá και μισματικές από τήν άλλη. Οι μαγικές της ικανότητες μπορούν να σωτηρεύουν τήν κοινότητα, όπως μπορούν και να τήν ξολοθρεύουν. 'Η εύλογία της στήνει τισ γενεές, ή κατάρα της τισ πεδουκλώνει και τισ άφανίζει. 'Από τή μιá μεριά της φωτεινή και από τήν

άλλη σκοτεινή, καταμεσις του κόσμου κυριαρχική μορφή, άνοιγκλεί τούς δρόμους της Ζωής και του Θανάτου. Τόν διπλό αυτό χαρακτήρα άποτυπώνουν σταθερά οι Μεγάλες Θεές, προβολές της γυναίκας τών αρχαίων καιρών, όντας εύεργετικές παραστάσεις κι άνεξίλεωτες μαζί ξολοθρεύτριες. "Όσον, πάλι, κρατεί ή μητριαρχική της ύπεροχή, άναδειχνεται ή εύεργετική πλευρά της γυναίκας: όταν όμως από τó ύπεροχικό εκείνο βάθος της πέφτει στους δρόμους της πατριαρχικής κοινωνίας, ή εύεργετική πλευρά της ξεθωριάζει και σβεί, και σταθερά τονίζεται ή σκοτεινή της. 'Η πολυδύναμη έπιροή της είναι τώρα μισματική και καταστροφική, ή πολύπλευρη ' γνώση ' της δολερή και μηχανοραφική, ή εύεργετική μαγεία της γίνεται Μαύρη Μαγεία. Είναι για κάθε λαό ή περίοδο που σχηματίζονται οι μύθοι πώς αρχική αίτια τών δεινών του ανθρώπινου γένους είναι ή γυναίκα, ή Εύα, ή Πανδώρα... 'Η θύμηση τών μεγαλόδοξων προηγουσών (*ή οίη...*) άχνάινει και χάνεται και μιá άνεση τροπή τών μύθων κατεργάζεται τήν εύεργετική πλευρά της γυναίκας σε κορυφαία παραδείγματα του πατριαρχικού Ιδανικού της γυναικείας άρετής (Πηνελόπη), μά, πάνου άπ' όλα τή σκοτεινή της πλευρά σε κορυφαία παραδείγματα της γυναικείας δολερότητας και κακουργίας (Κλυταιμνήστρα).

'Ατόφιους, άπλαστογράφους, και τούς δυο χαρακτήρες αυτούς, που ή διαδοχή τους συγκροτεί τήν Ιστορία της μορφής της γυναίκας, τούς άνακράτησε ή μορφή της Μήδειας, σίγουρα, όπως είπαμε, από τήν παλιά θεϊκή υπόστασή της. Είναι ή αγάθοπραγη παραστάσις, που βοηθά τόν 'Ιάσονα να βγάλει τούς άθλους του, ή προφήτις, όπως παρουσιάζεται στον 4ο Πυθιοικό, είναι πάνου άπ' όλα ή θεραπεύτρα, άναμιζόμενη πώς ή πρωτόγονη, στον τύπο της βοτανολογίας, Θεραπευτική, είναι στά χέρια τής γυναίκας. Προφυλά τόν 'Ιάσονα από τισ πληγές, γιατρεύει τισ λαβωματιές τών 'Αργοναυτών, ξανανιώνει τόν πατέρα του 'Ιάσονα και λογίς άλλα πρόσωπα, γιατρεύει και τόν 'Ηρακλή από τó φρενοκορυσμό του. Τή θεραπεύτρα μαρτυρούν ο σύνδεσμός της με τόν 'Ιάσονα (όνομα που προδίνει θεραπευτικό θεό), ή σχέση της με τήν περιοχή του Πήλιου, όπου ο Χείρων έπιτηδεύεται τή γιατρική και τή μαθαίνει του 'Ασκληπιού, κ' ή πιθανή από τή ρίζα που βρίσκεται στά λατινικά *medeor* και *medica* έτυμολογία του ονόματός της. Πίσω άπ' όλα στέκει ή μά γ ι σ σ α Μήδεια, που μπορεί να στομαίνει τή φωτιά, να σταματά τους ποταμούς, να κυβερνά τούς δρόμους τών άστριών, ν' άφεντεύει πάνου σ' όλη τήν πλάση ('Απολλώνιος 3, 528 κ.έ. *Ovidius, Metam.* 7, 199 κ.έ.). Μά ή μαγική παντοδυναμία της αρχαίας γυναίκας γυρίζει σε μαγική παντοκαουργία της νέας: κ' ή παραμόρφωση τούτη φορτώνει της Μήδειας τή θλιβερή τών γυναικών κληρονομιά, τή δολερότητα και κακουργία. 'Ο μύθος, χέρι-χέρι με τήν ποίηση, της φορτώνει άράδα τά κακουργήματα, τó 'να βαρύτερο από τ' άλλο. Προδίνει τόν πατέρα της, κομματιάζει τόν άδερφό της 'Αψυρτο, σκοτώνει τόν Πελλία, σκοτώνει τήν κόρη του Κρέοντα, σκοτώνει τόν Κρέοντα, σκοτώνει τόν 'Ιάσονα, έτοιμάζει τó σκοτωμό του Θησέα. Τά κακουργήματά της τά στρατίζει με τή δολερότητα, καθώς τά κατορθώνει με τισ μαγικές κακοτεχνίες της και με τó πάτημα του νόμου της φιλοξενίας. "Ένα άπομένει μοναχά, να σκοτώσει τά παιδιά της με τά χέρια της — μά τó κακούργημα τούτο, τó μεγαλύτερο άπ' όλα της, δέν της τó ρίχνει ο ποιητής για ν' άποσκοτεινιάσει τήν όψη της μά, αντίθετα, για ν' άναδείξει τή μορφή της.

'Η άδικία της σκοτεινής παράδοσης, που κατακυνηγά τή γυναίκα, θά χτυπηθεί στο δράμα του με τó ίδιο τó δημιούργημα της.

§ 4. Τό Δράμα του Εύριπίδη και τó μήνυμά του

'Η μορφή της Μήδειας, περιλάλητη από τόν άργοναυτικό μύθο, κέντρισε και τών τριών μεγάλων Τραγικών τή φαντασία. Στο δράμα του Αισχύλου ' Διονύσου Τροφού', ή Μήδεια ξαναδίνει σε μιá σειρά πρόσωπα τά νιάτα. Στις 'Κολχίδες' του ο Σοφοκλής δραματοποιούσε τήν περιπέτεια του 'Ιάσονα στην Κολχίδα: στους 'Σκύθας' του ο ίδιος δραματοποιούσε τó φόνο του 'Αψυρτου άπό τή Μήδεια στο γυρισμό τών 'Αργοναυτών: στις ' Ριζοτόμους ' του τó φόνο του Πελλία από τισ θυγατέρες του, πού ή Μήδεια τισ παγιδεύει να τόν κομματιάσουν: και στον 'Αιγέα' του τήν περιπέτεια του Θησέα με τή Μήδεια, τή μητριά του, στην 'Αθήνα. Τά θέματα τών ' Ριζοτόμων ' και του 'Αιγέως' τά πραγματεύουνταν οι ' Πελλιάδες ' κι ο 'Αιγέως' του Εύριπίδη. Τήν περιπέτεια της Μήδειας στην Κόρινθο τήν πήρε, μόνος από τούς τρεις τρα-



Τὸ δρᾶμα τῆς Μῆδειας, σὲ τρεῖς — πρωτοδημοσίειτους στὴν Ἑλλάδα — ἐγχάρακτους λίθους: Ἀριστερά, ἡ Μ. μετὸ σπαθὶ ἄκομα στὴ Θήκη, διατάζει. Τὰ παιδιὰ παίζουν στὸ βωμὸ, (Μουσεῖο Βερολίνου ἀριθμ. 4354). Στὸ κέντρο, ἡ Μ. μετὸ σπαθὶ. Μικρὸ παιδί μπροστὰ τῆς, τὴν παρακαλεῖ. (Σαρδόνυξ, ἀγνωστῆς πιά ιδιοκτησίας). Δεξιά, ἡ Μ. καὶ τὰ παιδιὰ, ποὺ τὴν παρακαλοῦν, μετὰ σικωμένα χέρια (Αἰματέρυθος λίθος καρνεόλ, Φλωρεντία). Οἱ εἰκόνες ἀπὸ τὸ Furtwängler Antike Gemmen. Στὴ σειρά: Πίνακες 37, 42, 24, 43 καὶ 37, 44

γικούς, ὁ Εὐριπίδης. Τὸ δρᾶμα του πέφτει στὴν ἴδια ἐνότητα μετὸν Ἴππόλυτο, τὸν Ἡρακλῆ, καὶ τὴς Βάκχες του, γιατί καὶ τὰ τέσσερα στέκουν στὴν ἐνέργεια μιᾶς ὑπερανθρώπινης δυνάμεως ποὺ δρᾷ σὰν παράκρουση ἢ *μανία*: εἰδικότερα ὁμως πέφτει, ὅπως ὁ Ἴππόλυτος, στὴν κατηγορία τῶν δραμάτων του ποὺ πραγματεύονται τὸν ἔρωτα καὶ τὸν γάμο. Φυσικὸ εἶναι ἔτσι νὰ ζητιέται σ' αὐτὸ ἓνα μήνυμα κοινωνικοῦ χαρακτήρα, μιὰ διαμαρτυρία, γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Ἡ στυγνὴ εἰκόνα τῆς κακορίζικης ζωῆς τῆς γυναίκας ποὺ δίνει ὁ ποιητὴς μετὰ τὰ λόγια τῆς Μῆδειας, δὲν εἶναι ἀγνώριμη στὸ Κοινὸ του. Εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς γυναίκας στὸν Ἴωνικὸ κόσμο τοῦ 5ου αἰῶνα.

Στὸ πρῶτο Στάσιμο ὁ χορὸς τραγουδᾷ κάτι ποὺ μοιάζει μ' ἐμβατήριον ἐνὸς κινήματος, θὰ λέγαμε, γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς γυναίκας. Τὸ πρόσωπο ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴ μεριά τῶν ἀντρῶν, ὁ Ἰάσοντας ὁ τύπος τοῦ τυφλωμένου ἐγώιστη, εἶναι ὁμοίωμα τοῦ ἀθηναίου συζύγου. Τὰ παιδιὰ τέλος ποὺ σκοτώνονται ἀπὸ τὴ μάνα τους εἶναι συνέχεια τοῦ οἴκου, τοῦ γένους, τῆς πολιτείας. Αὐτὰ ὡστόσο γεννιοῦνται κι ἀναθρέφονται ἀπὸ τὴ νόμιμη σύζυγο, μιὰν ἀξιοθρήνητη σκλάβα τοῦ ἀντρα τῆς, ἔτοιμον κάθε στιγμὴ νὰ τὴν ξεγράψει ἀπὸ τὴ Ζωὴ — ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆ δική του, τοῦ σπιτιοῦ του, τῶν παιδιῶν τῆς. Γιατί αὐτὴ ἡ ἀντίφαση στὴ ρίζα τῆς Ζωῆς καὶ τῆς Πολιτείας; Ὁ Εὐριπίδης, ποὺ ἔπλασε τὴς ἰδανικότερες γυναικεῖες μορφές, δὲ θὰ προσπερνοῦσε τὸ ρῶτημα τοῦτο. Ὁ φόνος τῶν παιδιῶν ἀπὸ τὴ μάνα τους, ἡ γυναίκα ποὺ παίρνει πίσω τὸ θησαυρὸ πῶχει δώσει στὸν ἀντρα τῆς, εἶναι ἓνα πολυδύναμο χτύπημα ποὺ γυρίζει ἀξέφευγα τὸ βλέμμα στὴ μάνα, ἀπὸ τὴ μάνα, στὴ σύζυγο, κι ἀπὸ τὴ σύζυγο στὴ γυναίκα: Στὸ πλάσμα ποὺ, σὰ γεννήτρα καὶ τροφός, ἔχει τὸ δικαίωμα μιᾶς καλλίτερης μοίρας στὸν κόσμον. Σὲ δρᾶμα ποὺ προβληματίζει τὴν κοινωνικὴ θέση τῆς γυναίκας στὸν αἰῶνα του, δὲν εἶναι, ἔτσι, παράξενο πῶς ὁ ποιητὴς διαλέγει γιὰ ἡρωίδα του τὴ μορφή ποὺ ἀνακρατεῖ, καθὼς εἶδαμε, τὴν ἴδια τὴν ἱστορία τῆς μορφῆς τῆς γυναίκας. Σ' ἓνα τέτοιο ὁμοῦ δρᾶμα οὐτε τὸ κλίμα τοῦ μύθου προσφέρεται οὐτε τὸ στήσιμο τῆς τραγωδίας στὰ προβλήματα τῆς Μοίρας. Τὸ κατέβασμα τῶν ἡρωϊκῶν μορφῶν σὲ χαρακτηρισ εἶναι γενικὴ τάση τοῦ ποιητῆ, σχετικὰ ὁμως μετὸν ὄγκο καὶ τὴ σοβαρότητα τῆς ὑπόθεσης, ἡ τάση τοῦτη βρίσκει στὴ Μῆδειά του τὴν ἀκρότερη ἔκφρασή τῆς. Ἀπὸ τὴν ἄλλη δὲν τοῦ λείπουν δρᾶματα — καὶ στὸ εἶδος τους εἶδαμε νὰ πέφτει κ' ἡ Μῆδειά —

ὅπου ὁ ἥρωάς τῆς εἶναι ἐνεργούμενο ὑπερανθρώπων δυνάμεων, ἀνανεωμένων ἐδῶ στὴν ἐνέργεια ἐρώτων καὶ *μανιῶν*, τῶν παθῶν ποὺ ὁ πιὸ δαιμόνιος τεχνίτης τους ἀναδείχτηκε ὁ ἴδιος. Ἐνῶ ὁμως στ' ἄλλα του δρᾶματα κατεβάζει τὴ δράση ἀπὸ τὴ Σκηνὴ τοῦ μύθου στὴ Σκηνὴ τῆς πραγματικότητας, καὶ τὸν ἀρχαῖο τραγικὸ ἀνταγωνισμὸ ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπο καὶ τὴ μοῖρα του τὸν μεταφέρει στὸν ἀγῶνα τοῦ ἀνθρώπου μετὸν ἀνθρώπο, ἀποφασιστικὸ ἐδῶ κίνημα μεγάλου δημιουργοῦ κατεβάζει τὴ δράση ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ μύθου στὸν κόσμον τῆς ψυχῆς, καὶ τὸν ἀγῶνα τοῦ ἀνθρώπου μετὸ τὴ μοῖρα του τὸν μεταφέρει στὸν ἀγῶνα τῆς ψυχῆς μετὸν ἑαυτοῦ τῆς. Ἡ μετάθεση τοῦτη τοῦ ἀξονα τοῦ δρᾶματος ἀνοίγει τὸν νέο οὐρανὸ τῆς δραματικῆς δημιουργίας, ὅπου θ' ἀνατεῖλουν ὁ Ἄμλετ, ὁ Μάκβεθ, ὁ Φάουστ. Τὸ ἀνοιγμα τῆς νέας τεχνολογίας δὲν ἔχει νὰ παλέψει μετὰ λίγα προβλήματα καὶ πολλὰ εἶναι τὰ σημεῖα τῆς Μῆδειας ποὺ κατακρίθησαν σὰν τεχνικὲς ἀδυναμίες. Οἱ παλιοὶ ὁμως τὸ δέχονται κιάλας σὰν τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ ποιητῆ (παράβαλε τὸ ἐπίγραμμα τῆς Ἀνθολογίας 7, 50) καὶ τὸ συχνὸ ὑπερὰ του συναπάντημα τοῦ θέματος στὴ δραματογραφία, τὴν ἀγγειογραφικὴ, τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ, μαρτυρᾷ τὴ βαθύτητα ἀπὸ τὸ δρᾶμα τοῦτο ἐντύπωσις τῆς ἀρχαιότητας, τῆς τόσο χορτασμένης ἀπὸ τὸ μεγάλο. Ὅταν ὡστόσο παραστάθηκε, τὸ 431, μαζί μ' ἄλλα δύο δρᾶματα τοῦ Εὐριπίδου, ἡ Φιλοκτήτης καὶ ἡ Δίκτυς, καὶ μ' ἓνα σατυρικό, τοὺς Θεριστὰς (χαμένο πιά καὶ γιὰ τοὺς Ἀλεξανδρινούς), ἡ ὑποδοχὴ του δὲν ἀνάσινε ἐπιδοκίμασια: *ἐδιδάχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἀρχοντος, Ὀλυμπιάδος πρῶτος* ἔπει ἀπὸ τὸν Εὐφορίον, δεύτερος Σοφοκλῆς, τρίτος Εὐριπίδης Μῆδειά Φιλοκτήτη Δίκτυ Θεριστὰς σατύροις (οὐ σώζεται). Ἄν πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πῶς κάποιος σοβαρὸς λόγος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Μῆδειά στόμωσε τὴν ἐπιδοκίμασια τῆς, θὰ ν' αἶναι, ὅπως εἰκάζεται, τὸ εὐρημα τῆς μητρικῆς παιδοκτονίας: Ὅχι τόσο γιὰ τὸ βᾶρος τοῦ κακούργηματος (οἱ γονικοὶ παιδοσκοτωμοὶ δὲν εἶναι ἀγνώριμοι στὴν Ἀθηναϊκὴ Σκηνή), ὅσο γιὰ τὴν ξεφορτώσαντα ἀπὸ τοὺς Κορίνθους, ἀπὸ νὰ τότε χρόνον κρηγυμένους ὀχτροῦς τῆς πατρίδος τοῦ ποιητῆ, καὶ φορτωνόνταν σὲ μιὰ μορφή στενοῦφασμένη μετὰ τὴν παράδοση τῆς Ἀθῆνας. Μ' ὄλο τὸ ἀσύγκριτο ἐγκώμιο τῶν Ἀθηναίων, *Ἐρεχθεῖδα τὸ παλαιὸν ὄλβιο...*, τὸ δρᾶμα, παραμονὴς τοῦ Πελοποννησιακοῦ πολέμου, δὲν μποροῦσε νὰ μὴ ἀντιμετωπιστεῖ σὰν ἀντιπατριωτικὸ, καὶ τὸ αἴσθημα αὐτὸ πολὺ εὐγλωττα μαρτυρεῖται στὸ ἀνέκδοτο πῶς ὁ Εὐριπίδης πληρώθηκε νὰ παραλλάξει τὸ μῦθο.



‘Η Μήδεια και τὰ παιδιά της. Τοιχογραφία τῆς Πομπηίας. ‘Η εικόνα ἀπό τὸν A. W. Pickard - Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (Oxford 1953), Fig. 101

§ 5. Ἀνάλυση τοῦ Δράματος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ Τὸ πύκτο πού ρίχτηκε νὰ φτιαστεί ἡ Ἄρ-
ΠΑΡΟΔΟΣ γώ, τὸ παραμυθιόνο καράβι μὲ τοὺς ἥρωες,
οἱ Συμπληγάδες, ἡ Κολχίδα, ὁ ἔρωτας τῆς
Μήδειας γιὰ τὸν Ἴασονα, ὁ γυρισμός στὴν Ἰωλλό, ὁ φόνος
τοῦ Πελία ἀπὸ τὶς κόρες του, ὁ ἐρχομός τῆς Μήδειας καὶ τοῦ
Ἴασονα στὴν Κόρινθο, κ’ ἡ εὐτυχισμένη ὁμόνοια τοῦ ζευγα-
ριοῦ – ὅλη ἡ ρομαντικὴ προϊστορία τοῦ δράματος ξετυλίγεται
ἀπὸ μιὰ γριά δούλα τῆς Μήδειας, πού βλέπει τὴν εὐτυχία
τοῦ ζευγαριοῦ γκρεμισμένη. Ἀπαρτῶντας γυναίκα καὶ παι-
διά, ὁ Ἴασονας παντρεύτηκε τὴ βασιλοπούλα τῆς Κόρινθος,
κ’ ἡ ἀπελπισμένη Μήδεια ρέβει. Εἶναι ἀνάλογη τεχνικὴ μὲ τῆς
‘Ἀλκίστης’, πού μιὰ δούλα κ’ ἐκεῖ ξετυλίγει τὴν κατάσταση
τῆς Κυρᾶς τῆς. Μὰ ἡ Μήδεια εἶναι ἀπόκοτη ψυχὴ καὶ δὲν θὰ
καταπιεῖ τὴν ἀδικία. Ἀκόμη καὶ τὰ παιδιά τῆς δὲν μπορεῖ
νὰ τὰ δεῖ... Ἐνῶ πέφτει ὁ πρῶτος ὑπαινιγμός γιὰ τὸν κίν-
ητό τῶν παιδιῶν, μπαίνουν ἐκεῖνα μὲ τὸν συνοδό τους. Οἱ
δύο χαραχτῆρες πού ἀνοίγουν τὸ δράμα μας, τῆς ἀφοσιωμέ-
νης δούλας καὶ τοῦ κυνικοῦ γέρου, εἶναι καλὰ τυπωμένοι.
Ἐκεῖνη ἀπελπίζεται βλέποντας τὴν Κυρᾶ τῆς νὰ μένει γι’ αὐ-
τὴν ἕνα ἄλυτο αἶνιγμα, ἐκεῖνος ἀδιαφορεῖ, ξέροντας ὅλα νὰ τὰ
περιμένει. Ἐκεῖνη θρηνᾷ τὰ παλιὰ πάθια τῆς Κυρᾶς, ἐκεῖνος
κρυφακοῦει νὰ μαθαίνει τὰ νέα. “Εἶναι ἕνας τρόπος νὰ ‘ναί
σπουδαῖος κι αὐτός”, καὶ μόνο ὕστερα ἀπὸ παρακάλα φα-
νερώνει τὸ μυστικὸ του: ‘Ὁ Κρέων, ὁ βασιλιάς, πῆρε ἀπό-
φαση νὰ διώξει ἀπὸ τὴ χώρα τὴ Μήδεια μαζί μὲ τὰ παιδιά
τῆς. Ἡ κατάσταση βαραίνει μὲ νέο κακό, μὲ νέους φόβους γιὰ
τὰ παιδιά, μὲ νέες ἀγωνίες γιὰ τὴ μπόρα πού μαζεύεται νὰ
ξεσπάσει. Ἐνῶ τὰ παιδιά κι ὁ συνοδός τους ἐτοιμάζονται
νὰ μπουεὶν στὸ σπίτι, ἀκούγεται ἀπὸ μέσα ἡ Μήδεια νὰ φω-
νάξει τὸν πόνο τῆς, κι ἀρχίζει ἕνας θρήνος διπλός, τῆς Μή-
δειας ἀπομέσα καὶ τῆς Δούλας τῆς, πού βλέπει τοὺς φόβους
τῆς ν’ ἀληθεύουν. Οἱ φόβοι τώρα συγκεντρώνονται στὰ παι-
διά, πού ἡ Μήδεια ἀπὸ μέσα τὰ καταριέται. Ὅσο πιὸ μεγάλα
τὰ πρόσωπα, τόσο καὶ πιὸ ἀπόκοτη ἡ διάθεσί τους. Κοι-

νότυποι στοχασμοὶ γιὰ τὴν ἀξία τῆς μέτριας ζωῆς, ἀνακό-
βουν τὴν ἔνταση, μὰ μονάχα γιὰ νὰ δοθεῖ νέα κίνηση μὲ
τὴν Πάροδο, πού πλέκεται στὸν Πρόλογο δραματοποιη-
μένη. Σὲ προοιμακὴ στροφή ὁ Χορὸς δικαιολογεῖ τὸν ἐρχο-
μό του: Εἶναι ἡ ἀγάπη του γιὰ τὸ δύστυχο σπίτι. “Πάει
τὸ σπίτι...” θρηνᾷ ἡ γριά καὶ βεβαιώνεται ἀπὸ τὸ γόσμα τῆς
Μήδειας, πού κράζει στὸ κεφάλι τῆς τ’ ἀστροπελέκι. Ἀκολου-
θοῦν στροφή κι ἀντιστροφή, χωρισμένες ἀπὸ κατάρες τῆς
Μήδειας κι ὀλοφυρμούς τῆς γριάς, κι ἀνάμεσα ἀντιστροφῆς
κ’ ἐπώδου, ἡ δεύτερη, παρακαλεσμένη ἀπὸ τὸ Χορὸ νὰ φέρει
τὴ Μήδεια, παραπονιέται, μὲ μιὰ παράξενη γιὰ τὸ στόμα τῆς
κριτικὴ τῆς Λυρικῆς, πῶς ἐνῶ τόσα τραγούδια συντροφεύουν
τὶς χαρὲς, κανεῖς δὲ σοφίστηκε τραγούδια πού νὰ γιατρεύουν
τὶς λύπες. Εἶναι κ’ ἐτοῦτο μιὰ νέα χαλάρωση τῆς ἔντασης πού
προετοιμάζει ἡ ‘συμπαθητικὴ’ παρουσία τῆς Μήδειας στὴ
Σκηνή, χωρὶς καὶ ν’ ἀλλάζει τὸ κλίμα. Ὁ τονισμός τοῦ χαρα-
χτήρα τῆς Μήδειας, ἡ παραφορὰ τοῦ πάθους τῆς μὲ τοὺς
θρήνους καὶ κατάρες τῆς, κ’ ἡ δραματικὴ κίνηση τοῦ Προλό-
γου μὲ τὸ Μονόλογο, τὸ Διάλογο, τὸ Θρήνο, καὶ τὴν Πά-
ροδο, ἔχουν δημιουργήσει μιὰ βαρεὶα καὶ κινημένη ἀτμό-
σφαιρα – μὰ πουθενὰ δὲν ἐπλώθηκε, ὅπως σ’ ἄλλους Προλό-
γους τοῦ ποιητῆ, καὶ τί εἶναι νὰ γίνει. Τὸ σκότωμα τῶν
Παιδιῶν ἀπὸ τὴ μάνα τους δὲ δίνεται ἀπὸ τὸ μῦθο τῆς Μή-
δειας, μὰ θὰ ὀργανωθεῖ ἀπὸ τὸ δράμα.

Α’ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Καλεσμένη ἀπὸ τὸ Χορὸ, ἡ Μήδεια παρου-
ΣΤΑΣΙΜΟ Α’ σιάζεται καὶ μιᾶ στὶς γυναίκες. Δὲν εἶναι
λίγο τὸ πού ‘παθε, νὰ χάσει τὸν ἄντρα
τῆς, πού εἶταν τὰ πάντα γιὰ κείνη. Ἡ τύχη τῆς δὲν εἶναι
ἔξω ἀπὸ τὴν ἀραχλὴ μοῖρα τοῦ φύλου τῆς. Σκλάβα ἡ γυναί-
κα, πού ἀγοράζει μάλιστα τὸν ἀφέντη τῆς, κρέματα σ’ ὅλα
ἀπὸ τὸν ἄντρα τῆς, μὲ τὸ θάνατο μόνη καταφυγῆ, ἂν γυρίσει
ἡ καρδιά του. (Ὁ Εὐριπίδης εἶναι ὁ τολμητῆς τῶν μεγάλων
ἀναχρονισμῶν: Ἡ γυναίκα πού ἡ Μήδεια τῆς θρηνᾷ τὴ μοῖρα
τῆς, εἶναι ἡ Ἀθηναία, καὶ μάλιστα τοῦ δικοῦ του αἰῶνα).
Μὰ ἡ δικὴ τῆς κλῆρα εἶναι ἀκόμη βαρύτερη μὲ τὴν ἔρημιά
πού τὴ δέρνει. Ξένη, σὲ χώρα ἄλλωνῶν, δίχως πατέρα, ἀδερ-
φό, συγγενῆ... Ὑστερα ἀπὸ τοὺς θρήνους καὶ τὶς κατάρες
τῆς, τὸ παρουσίασμα μιᾶς στοχαστικῆς καὶ συγκρατημένης
γυναίκας σαστίζει. Ἡ ἀλλαγὴ κι ὁ παθητικὸς τόνος τῆς εἶναι
ἄρκετὰ δραστικὰ γιὰ νὰ κερδίσουν, ὄχι μονάχα τὴ συμπάθεια
τοῦ Χοροῦ, μὰ καὶ τὴ δικὴ μας. Ἡ συμπάθεια στέκει ἀκατέ-
βατη κι ὅταν ἀναρωπιέται κανεῖς τί τὸν ἔκανε τὸν ἀδερφό τῆς
πού ἀποζητᾷ. Ἡ θύμησή του, ἀληθινὰ, δὲν πέφτει ἐδῶ χω-
ρὶς λόγο: Ἡ Κόλχισσα μελετᾷ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν Ἴασονα καὶ
γυρεύει τῶν γυναικῶν νὰ τῆς παρασταθοῦνε μὲ τὴ σιωπὴ
τῆς. Στὰ σχέδια ὁμως τῆς ἐκδίκησης ὀρθώνεται φραγμός ὁ
Κρέοντας, πού ἐρχεται νὰ ξετελέσει τὴν ἀπόφασή του. Τὸ
νέο, πού τῆς κρύψαν οἱ σκλάβοι τῆς, ἡ Μήδεια τὸ μαθαίνει
ἀπὸ τὸν ἴδιον: “Σὲ φοβάμαι! Φεύγε μὲ τὰ παιδιά σου στὴ
στιγμὴ...” Μὰ ὁ γραφικὸς αὐτὸς βασιλιάς πού φοβᾷται
τὶς γυναίκες καί, μὴ νιώθοντας νὰ καλοστέκει στὰ πόδια του,
πασχίζει νὰ φανεῖ σκληρὸς κι ἀποφασιστικός, εἶναι στὰ χέρια
τῆς Μήδειας ἕνα παιχνίδι. Εἶναι τόσο κοντινὴ ἡ στάση τῆς
στοχαστικῆς καὶ πονεμένης γυναίκας, πού ξεγελιέται κι ὁ
ἀκροατῆς βλέποντας τὴ Μήδεια ν’ ἀγκαλιάζει τὰ γόνατα τοῦ
βασιλιά καὶ νὰ τὸ δέεται νὰ ἐπέκει τὴν ἀφῆσει τὴ μέρα αὐτῆ,
νὰ ἐτοιμάσει τὰ παιδιά τῆς γιὰ τὸ ταξίδι. “Πατέρας δὲν εἶσαι
κ’ ἐσύ;” Πατέρας εἶναι ὁ Κρέοντας, πονόφυχος εἶναι ὁ Κρέον-
τας, ἀδιόρθωτος εἶναι ὁ Κρέοντας, ξέρει πῶς θὰ μετανιώσει
κι αὐτὴ τὴ φορὰ πού λυγᾷ, μὰ ἡ καρδιά του δὲν εἶναι τυραν-
νικὴ... Δὲν προκάνει νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴ Σκηνή, πού ξαναπρο-
βαίνει ἡ Μήδεια τοῦ Προλόγου. Ἡ ἀπόφαση τοῦ Κρέοντα,
ἡ προθεσμία τῆς μιᾶς μέρας πού τῆς ἀφῆσε ἡ φοβερὰ του
πῶς θὰ τὴ σκοτώσει ἂν δὲ φύγει πρὶν ἀπὸ τὴν αὐριανὴ ἀνα-
τολῆ, τὴ στενεύουνε σ’ ἕμηση δράση. Ἡ τσακιωμένη ἴσαμε
τώρα κ’ ἐκέτισσα, πανηγυρίζει μ’ ἄγρια χαρὰ τὴ μέρα πού
κέρδισε, καὶ πού τῆς φτάνει νὰ ξεκάμει καὶ τοὺς τρεῖς τῆς
ὄχτρούς, γαμπρὸ καὶ πεθερὸ καὶ νύφη. Οἱ ἀνθρωπιές γιὰ τὰ
παιδιά, πού κυλήσαν στὸν Πρόλογο, καταπέφτουνε τώρα.
Ἡ Μήδεια ξεχωρίζει ἄλλα θύματα: τὸ ζήτημα εἶναι πῶς θὰ
τὰ ξεκάμει. Τὸ πάθος τὴν παρακινᾷ ν’ ἀδράξει τὸ σπαθί, ἡ
φρόνηση τὴν ὀδηγᾷ στὰ μαγικά της. Στὸ πρῶτο θὰ κατα-
φεύγει ἂν στενεῖ ἡ κατάσταση, στὸ δεύτερο, ἂν βρεῖ σὲ
μεταξύ νὰ τὴ δαχτοῦνε σ’ ἄλλη πολιτεία. Αὐτὸ προετοιμάζει
τὴ συνάντηση, στὸ τρίτο ἐπεισόδιο, μὲ τὸν Αἰγέα. Ἡ σκηνο-
θέτηση εἶναι φανερὴ, πολὺ περισσότερο ἂν ἡ Μήδεια ἔχει
ἀπὸ τώρα τὸ ἠλιαμάξι στὸ χέρι τῆς, γιὰ τὴν ἐκδίκηση μὲ τὸ

σπαθί δὲν εἶναι τόσο σίγουρη ὅσο μὲ τὰ μάγια. Τὸ δίλημμα ὁμως, ἄμεση δράση, ἄμα δὲν νοιάζεται τὴν τύχη του κανεῖς, ἢ στήσιμο παγίδας, ἂν ἔχει καταφυγή, εἶναι πολὺ συνηθισμένο. "Ὅ,τι πού νά 'ναι, τὴν ἀπόκριση στ' ἀναρώτημα, τὸ σπαθί ἢ τὰ μάγια τῆς, τὴν ἀνογράφει ἀπὸ τώρα ἢ μορφή τῆς μάγισσας Μήδειας, πού θολοφάνηκε στοὺς φόβους τοῦ Κρέοντα καὶ πού τώρα τὴν ξεκαθαρίζει ἡ ἴδια: Τὴν ἀκούμε νὰ βεβαιώνει τὶς μαγικὲς ἱκανότητές τῆς, νὰ ἐπικαλεῖται τὴν 'Εκάτη, τὴ Θεὰ τῶν Μαγισσῶν, καὶ νὰ θυμάται πῶς εἶναι ἀπὸ τὸ γένος τοῦ 'Ηλίου. Σίγουρα μὲ τὰ μάγια θὰ πάρει τὴν ἐκδίκηση πού ζητᾶ, μὰ ἡ εἰκόνα τῆς Μήδειας μὲ τὸ σπαθί δὲ θ' ἀπομείνει θύμηση μόνο. Μὲ τὸ νέο τοῦτο ξέσπασμα δὲ χάνει τὴ συμπάθεια: Γιατὶ Χορὸς κι 'Ἀκροατῆς σταθῆκαν μάρτυρες μιᾶς νέας ἀπέναντί τῆς ἀνανδρίας. 'Ἡ ἀνανδρία τῆς ἐνοχῆς σειρᾶς τῶν πρωσώπων τοῦ δράματος δίνει τὸ μοτίβο τοῦ χορικοῦ πού ἀκολουθᾶ: "Ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί... 'Ἡ διάλυση τῶν ἠθικῶν ἀξιών ἐκονίζεται μὲ τὴν ἀντιστροφή τῆς φυσικῆς τάξης. Τὸ καθολικὸ ὁμως ξεκλειδῶμα φέρνει καὶ κάποιο ἀναπάντεχο καλὸ (τόσο ἀπίστευτο γιὰ τὸν κόσμο τοῦ ποιητῆ, ὅσο καὶ τ' ἀνάδρομο κύλημα τῶν ποταμῶν): Τὴν ἀποκατάσταση τῆς φήμης τῶν γυναικῶν, πού τόσο τὴ διαστρέφον οἱ μῦθοι κ' οἱ ποιητές: Γιατὶ πρωτοστάτες τῆς ἠθικῆς ἀνωμαλίας δείχνουνται νά 'ναι οἱ ἄντρες. Μονάχα πού ἐκείνοι εἶχανε τὸ χάρισμα τοῦ Τραγουδιοῦ, κ' οἱ γυναῖκες ὑποχρεωθῆκαν ν' ἀκούν, δίχως νὰ λένε...

Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ "Ὅσο κατηγορεῖται ὁ 'Ἰάσωνας, τόσο ὁ 'Ἀκροατῆς προσμένει νὰ τὸν δεῖ, νὰ τὸν ἀκούσει νὰ ὑπερασπίζεται, νὰ ξετινάξει τὴ ντροπή του. Στὴ σφαῖρα τοῦ Μύθου, ἢ μορφή του λαμπροβολᾶ μ' ἀπαρόμοιαστο μεγαλεῖο. 'Εκείνος ἀνοίξε τοὺς δρόμους τῆς Μαύρης Θάλασσας, ἐκεῖνος νέκρωσε τὶς Συμπληγάδες. Ξαναγυρίζει μὲ τὸ δρακοντοφορῦρητο δέρας στοὺς ὤμους του, πού στὴ χρυσὴ τὸ ἀπολαμπῆ γλυκοχαράζει, μὲσα ἀπὸ τὸ μῦθο, κ' ἢ ἱστορία. Δὲ χρειάζεται ἔτσι νὰ εἰσπραστῆ ὁ ἐρχομὸς του. "Ἐρχεται νὰ δεῖξει τὴ στενοχώρια του γιὰ τὸ δρόμο πού πήραν τὰ πράγματα χωρὶς λόγο. Λυπᾶται πολὺ πού διώχεται ἡ Μήδεια, ἔκαμε ὅ,τι περνοῦσε ἀπὸ τὸ χέρι του, δὲν τὰ κατάφερε νὰ τὸ μποδίσει. Τὸ λάθος εἶναι μὲ τὸ μέρος τῆς πού δὲν κατάλαβε τὴν ἀγαθὴν τῆς πρόθεση — τέλος πάντων μπορούσαν νὰ μένανε φίλοι. Κάτι τώρα θὰ χρειάζεται γιὰ τὸ ταξίδι, καθὼς μάλιστα φεύγει μὲ τὰ παιδιά... Τὸ χρυσόμαλλο δέρας στοὺς ὤμους του ἔχει ἀλλάξει τὴν τρίχα. 'Εκείνη τὸ ἀραδιάζει τὶς εὐεργεσίες τῆς κι αὐτὸς τὶς ἀναγράφει στὴν 'Ἀφροδίτη. "Ὅλα τὰ 'καμε ὁ ἔρωτας, ἢ ἀφεντιά τῆς εἶταν τὸ ὄργανο μονάχα. Μ' ἂν εἶδε ἀπὸ λόγου τῆς κανένα καλὸ, λίγα εἶδε ἀπὸ λόγου του κ' ἐκείνη; "Ἦρθε στὴν 'Ελλάδα, ὅπου ζοῦνε μὲ νόμους κ' ὄχι σκλάβοι τοῦ δυνατοῦ, γνώρισε τί θὰ πει δικαιοσύνη... 'Ὁ λόγος του, εἶναι πραγματικὰ ἀριστοῦργημα δραματικοῦ χαραχτηρισμοῦ: "τὸ κάθε τι πού λέει εἶναι ἀσυναγώνιστα ἀληθινὸ", μὰ κάθε λέξη πού προσφέρει τὸν ἐξευτελίζει. Μὲ σαδιστικὴ μελέτη ὁ ποιητῆς ἐκονίζει τὴν ἐγωιστικὴ ἀναισθησία ἴσαμε τὴν τελευταία κλωστή τῆς. 'Ὁ γάμος του μὲ τὴ βασιλοκόρη, τὸ τονίζει ὁ 'Ἰάσωνας, δὲν εἶταν ἀπὸ ἔρωτα, γιὰ νὰ πειράζεται ἡ Μήδεια, μ' ἀπὸ συμφέρο. 'Ὁ ἐξόριστος παντρεύεται θυγατέρα τοῦ βασιλιᾶ, ὁ φτωχὸς στερεώνεται μὲ πλοῦτος βασιλικὸ, ὁ πατέρας εἰσπραστῆ παιδιά βασιλόπουλα, ν' ἀνεβάσει στὴ σειρά τους καὶ τὰ πρώτα. Γιατὶ ἡ τόση ἀναστάτωση τῆς γυναίκας του, γιατί ἡ τόσο λίγη κατανόηση, τὴν ὥρα πού τόσο καλὰ οἱ Θεοὶ τοῦ τὰ φέρνουν; "Ὁ 'Ἰάσωνας δὲν ἀνήκει στὸν ἥρωικὸ πιά κόσμο, μὰ στὴν 'Ελλάδα τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Ταξιδεύοντας ἀπὸ τὴν Κολχίδα στὴν Κόρινθο, δὲν ἔχει περάσει θάλασσες μονάχα, μὰ καὶ αἰῶνες". "Ἐνας γάμος πού θὰ σύμφερε στὸν ἄντρα καὶ στὰ παιδιά εἶταν γιὰ τοὺς 'Ἀθηναίους λόγος ἀρκετὸς νὰ λυθεῖ ὁ πρωτίτερος γάμος. Εἶταν καὶ κανόνες στὴν περίσταση τῆς μοναδικῆς κληρονομίας πού, γιὰ νὰ μείνει ἡ περιουσία στὸ γένος τῆς, ἔπρεπε νὰ τὴν παντρευτεῖ, λύνοντας τὸν πρωτίτερο γάμο του, ὁ πῶς κοντινὸς συγγενῆς τῆς. 'Ὅστόσο ὁ 'Ἰάσωνας δὲν καταφέρει νὰ πιαστεῖ οὔτε ἀπὸ τὴν ἠθικὴ τοῦ πέμπτου αἰῶνα. "Ὅταν βεβαιώνει πῶς τὸ κάλλιο πού θὰ 'κανε, ξεπατριμένος καὶ φτωχὸς, εἶταν νὰ πάρει κόρη βασιλιᾶ, ξεχνᾶ πῶς τὸ ἴδιο εἶχε κάνει καὶ στὴν Κολχίδα. 'Ὁ 'Ἀθηναῖος, ἔπειτα, ξανάδινε στὸ γένος τῆς τὴ γυναῖκα του καὶ τῆς ἐγύριζε τὴν προίκα. Πῶς νὰ τὴν ξαναδώσει ἐκείνος στὸ γένος τῆς καὶ πῶς νὰ τῆς γυρίσει τὴν προίκα τῆς — τὴ σωτηρία του, τὸ κατόρθωμα, τὸ χρυσόμαλλο δέρας; 'Ἡ ἀτι-

μία τῆς πράξης του εἶναι ὀλοφάνερη, πάνου ἀπ' ὅλα καὶ σ' ἄλλο: Δὲν εἰδοποίησε ἀπὸ πρώτα τὴ Μήδεια, μὰ τὰ τέλειωσε ὅλα κρυφά τῆς. 'Ἡ παρουσία τοῦ 'Ἰάσωνα δὲν κάνει τὴ δράση νὰ προχωρᾶ, γιατί τὴν κατάσταση τὴν ξέραμε κιόλας. Δείχτηκε ὡστόσο ὁ τιποτένιος ἐνοχὸς πού κράζει στὸ κεφάλι του τὴν τιμωρία. "Ὅταν κιόλας μιλά γιὰ τὰ βασιλόπουλα πού θὰ γεννηθεῖ γιὰ ν' ἀνεβάσει στὴ σειρά τους καὶ τὰ παιδιά του ἀπὸ τὴ Μήδεια, ρίχνει στὴ συνείδησή τῆς ἕνα στοιχεῖο πού θὰ δουλέψει ὑπόκωφα τὴν ἐκδίκηση: Οὔτε ἀπὸ τὴ βασιλοκόρη νὰ δεῖ παιδιά οὔτε καὶ νὰ ξαναχαρεῖ τὰ δικά του. Τί τραγοῦδι νὰ στήσει σ' ἐτοῦτα ὁ Χορὸς, παρὰ γιὰ τὰ πάθια πού φέρνει ἡ παράφορη ἀγάπη; 'Ὁ ἄμετρος ἔρωτας, ὅπου ξεστρατίζει ἡ χάρη τῆς 'Ἀφροδίτης, ἀραδιάζεται ἀπὸ τοὺς 'Ἑλληνας στὰ εἶδη τῆς *μανίας*. Συχνὰ οἱ τρομαγμένοι τραγικοὶ Χοροὶ ἀναθυμίζουσαν τὴ σιγουριά τῆς αἰσθηματικῆς ἰσρορροπίας.

Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ 'Ἀπὸ τὴν ὥρα πού ἡ Μήδεια πῆρε τὴν **ΣΤΑΣΙΜΟ Γ'** ἀπόφαση νὰ περιμένει ἀπὸ τὴν τύχη κάποιο ἄσυλο, εἰτοιμάστηκε ὁ ἐρχομὸς ἐπίσημου ξένου. Εἶναι ὁ Αἰγέας, βασιλιάς τῶν 'Αθηνῶν, "πού μπαίνει γιομάτος ἀπὸ τὶς ἐγνοιες του κι ἀρχίζει μονομιᾶς νὰ τὶς λέει". Πῆρε χρησμὸ ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς πῶς ν' ἀποτάξει παιδιά, παιδιά πού τοῦ λείπουνε κι ὁ καημὸς τους τὸν ἔχει λειώσει. 'Ὁ χρησμὸς ὁμως εἶναι πολὺ σκοτεινὸς γιὰ τὸ δικὸ του μυαλὸ καὶ τραβᾶ στὴν Τροίξῆνα νὰ τὸν ξεγῆσει ὁ Πιτθέας, βασιλιάς ἐκεῖ, φίλος του, πού ξερί ἀπὸ τέτοια. "Ἄπλως ἀνθρωπάκος κ' εὐγενικός, ξέρε πῶς εἶναι ἠλίθιος, ἔχει ὁμως ἐξυπνοὺς φίλους". Τέλος βλέπει κακοπαθισμένη τὴ Μήδεια: — "Τί νὰ συμβαίνει; " 'Ἀκούει καὶ φτάνει στὸ συμπέρασμα: "Καμμιά ἐρωτοδουλειὰ τοῦ 'Ἰάσωνα...". Τὸ πρᾶμα εἶναι σοβαρὸ, μὰ, στὸ κάτω τῆς γραφῆς, ἡ Μήδεια ἄς κάνει στραβὰ μάτια. "Ὅταν ἀκούει γιὰ βασιλοπούλα βρῖσκει τὰ πράγματα πολὺ πιὸ σοβαρὰ ("ἄλλη 'γυναῖκα κ' ὄχι ἀγαπητικιά..."), λυπᾶται παραπολύ, εἶναι κι ἀγαναχτισμένος μάλιστα πού τὴν πετοῦν ἀπὸ τὴ χώρα. 'Ἡ Μήδεια κι ὁ 'Ἀκροατῆς περιμένουν ἀπὸ τὸν βασιλιᾶ τῶν 'Αθηνῶν καμμιάν ἱπποτικὴ χειρονομία. "Ὅταν ὁμως ὁ ποιητῆς παρουσιάζει ἀνθρωπάκο τὸν

'Ἡ Μήδεια σχεδιάζει τὸ φόνο τῶν παιδιῶν τῆς. Τοιχογραφία Πομπηίας. 'Ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὸν A. W. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens, Fig. 102



Ίασονα, δὲν μπορεῖ νὰ φωτίσει κανένα ἀπὸ τ' ἄρσενικά πρόσωπα τοῦ δράματος μὲ ἥρωικό μεγαλεῖο. Ἡ Μήδεια πρέπει νὰ τοῦ προσπέσει καὶ νὰ κλαυτεῖ, ἀκόμη νὰ τοῦ τᾶξει ἐκείνη τὰ παιδιά πρὸς ζητᾶ, γιὰ νὰ κερδίσει τὴ συναινεσή του. Τὴ δέχεται ("Ἄς γίνεαι λοιπόν...") στὴ χώρα του, φτάνει ν' ἀφήσει ἀπὸ μόνῃ τῆς τὴν Κόρινθο (ὁ ἵπποτισμός του δὲν φτάνει νὰ κακοφανήσει τοὺς φίλους του...), δέχεται ἀκόμη νὰ πιστώσει μ' ὄρκο τὸ λόγο του (γιὰ νὰ 'χει πάτημα ν' ἀρνηθεῖ τῶν ὀχτρῶν τῆς ἂν τὴ γυρέψουν...). Τὸ ἐπεισόδιο εἶναι ἴδιο στὸ κόμικο μὲ τὸ πρῶτο: Ἐκεῖ ὁ Κρέοντας, ἐδῶ ὁ Αἰγέας· τεχνίτρα ἢ Μήδεια νὰ ἰκετεύει καὶ νὰ τὴν ψυχοπονεῖται καὶ στὰ δύο ἀνάπαιστοι κλείνουν ἐκεῖ τὴ σκηνή, ἀνάπαιστοι τὴν κλείνουν κ' ἐδῶ, δηλώνοντας καὶ στὰ δύο ἕνα βαρύτερο χάρισμα σκηνῶν· κ' ὅπως ἐκεῖ, ἔτσι κ' ἐδῶ, τὸ ἐπεισόδιο κλείνει μὲ λόγο τῆς ἀπροσποίητης Μήδειας, πού συγκεντρώνεται ὅλη στὴν ἐκδίκησή της. Καὶ τὰ δύο, πάλι, στοιχεῖα πού μεταχειρίζεται ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ στήσει τὸ ἐπεισόδιο, τὸ ταξίδι τοῦ Αἰγέα στὴν Τροίηνα καὶ ὁ ἐρχομὸς τῆς Μήδειας στὴν Ἀθήνα, εἶναι δοσμένα ἀπὸ τὸ Μῦθος, γνώριμα ἔτσι στὸ Κοινὸ του. Ὁ Αἰγέας ὅμως σὺ μ π τ ω μ α τ ι κ ἄ ἐδῶ περνᾷ ἀπὸ τὴν Κόρινθο· δὲν ὑπάρχει πρωτίτερη γνωριμία του μὲ τὴ Μήδεια, πού νὰ δικαιολογᾷ τὴν ἀναγνωρίσῃ τους καὶ τὴν ἐγκαρδιότητα τῆς συνάντησής· κ' οὔτε κ' ἐδῶ ἀνακατεύεται ἡ Μήδεια στὴν ἐξήγησιν τῶν χρησιμῶν του. Καθὼς ἔτσι τὸ μπάσιμο τοῦ Αἰγέα στὴν πλοκή δὲν βγαίνει ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ζετύλιγμα τοῦ μύθου, τὸ ἐπεισόδιο κατακρίθηκε ἀπὸ τοὺς παλαιούς (Ἀριστοτέλης, *Ποιητ.* 25, 1461 b: *ὅταν μὴ ἀνάγκη οὖσης μὴδὲ χρήσῃται τῷ ἀλόγῳ* καὶ 15, 1454 b, ὅπου τόσο τὸ ἄρα του Ἥλιου, ὅσο καὶ τὸ μπάσιμο τοῦ Αἰγέα, περιλαμβάνεται στὰ 'ἀπὸ μηχανῆς': Schmid 365, 9), κ' ἐξαιρετικὰ μάλιστα ἔντονα ἀπὸ τοὺς νεότερους, πού ὀρισμένοι τοὺς βλέπουν τὴ σκηνὴ σὰν παρέμβλητο πρόσθεμα σ' ἕνα ἀπλότερο δράμα. "Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Αἰγέα εἶναι ἕνα ἀτύχημα γιὰ τούτῃ τὴν τραγωδία του πού, χωρὶς αὐτὴ τὴ σκηνή, θὰ 'ταν ἴσως ἡ πιὸ μεγαλειακὴ τὴν Εὐριπίδῃ" (Bethes: *Berichte*... 15). "Ἄλλοι φτάνουν νὰ μιλοῦν γιὰ τὴν "ἀκρότατη τιποτενία τῆς σκηνῆς τοῦ Αἰγέα" (Norwood 197). Μ' ἂν τὸ τυχαῖο εἶναι ἔξω ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς 'Ποιητικῆς', δὲν εἶναι κ' ἔξω ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς ζωῆς, πού ὁ Εὐριπίδης τῆς ἀνοίγει διὰπλατὴ τὴν Τραγωδία. Δὲν ξενεύει, ἔτσι, τὴ νεότερη θεατρικὴ συνείδηση, τὴ συνηθισμένη στ' ἀναπάντεχο πού συχνὰ κατευθύνει τὴ δράση. Ἡ δικαίωσή ὅμως τοῦ ἐπεισοδίου βρίσκεται στὴν τέλεια ἀρμογὴ του μὲ τὸ σύνολο καὶ στὴν ἀποφασιστικὴ του λειτουργία. Προετοιμάστηκε στὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, ὅπου ἡ Μήδεια ἀφήνει ἀνάκρεμο τὸν τρόπο τῆς ἐκδίκησης καὶ τώρα τὸν ξεκαθαρίζει.

Βρίσκοντα τ' ἄσλοιο πού γυρεῖ, θὰ προτιμήσει τὰ μάγια της, στέλνοντα στὴ βασιλοπούλα δῶρα θανατερὰ, πού θὰ τυλίξουν στὸ χαμό της κ' ὅποιον τὴν ἀγγίξει. Ἀπὸ τὰ τρία της θύματα, τὴ βασιλοπούλα, τὸ βασιλιά, τὸν Ἰάσονα, ἢ γυναῖκα Μήδεια ξεχωρίζει τὸ πρῶτο γιὰ σίγουρο, κ' ἀφήνει τ' ἄλλα δύο στὴν τύχη. Δὲ φτάνει ὡστόσο ὁ χαμός τῆς ἀντιζήλης, μὰ θὰ σκοτώσει πιά καὶ τὰ παιδιά τῆς. Τὸ πρῶτο εἶταν ἐξαρχῆς στὸ σχέδιο τῆς ἐκδίκησης, τὸ δεύτερο δένεται τὴν ὥρα στὸ νοῦ τῆς. Τὸ κίνητρο εἶναι ὁ Αἰγέας, ὁ ἀκλῆρος βασιλιάς, πού ἀναζητᾷ τὴν εὐλογία τῆς παιδογονίας. Τὰ παιδιά (ὅπου λογιούνται τ' ἄρσενικά) εἶταν ἡ συνέχεια τοῦ οἴκου καὶ τῆς γενιάς, οἱ προστάτες τῶν γέρων γονιῶν, κ' οἱ τελεστῆς τῶν νομίμων τῆς νεκρολατρίας. Ἡ ἀκλῆριὰ εἶταν, ἔτσι, ἢ βαρύτερη κατὰρα γιὰ τὸν πολίτη τῆς ἐποχῆς τοῦ ποιητῆ, κ' ὁ Εὐριπίδης τὴν προβάλλει στοὺς βασιλιάδες τῆς μυθικῆς ἐποχῆς (πού περισσότερο νοιάζονταν γιὰ τίς θυγατέρες τους, πού θὰ τοὺς φέρνανε διάδοχο τὸ γαμπρὸ, παρὰ γιὰ τοὺς γιούς, πού θὰ μπαίνανε, σὰ γαμπροί, στὴ διαδοχὴ ἄλλου γένους). Τὸ σκότωμα τῶν παιδιῶν θὰ πᾶρει πίσω ἀπὸ τὸν ἄπιστο τὸ θησαυρὸ πού τοῦ 'δωσε ἡ γυναῖκα του, θὰ τὸν βουλιάξει σὲ γεράματα σκοτεινὰ, καὶ θὰ τοῦ ξεκληρίσει τὴ γενιά του. Ὄρισμένοι θέλησαν νὰ δοῦνε στὸ ἐπεισόδιο καὶ τὴ γνώριμη τάση τοῦ ποιητῆ νὰ παρουνισάζει τὴν πατρίδα του σὰ χώρα προστασίας τῶν κατατρεγμένων. Γνώριμα παραδείγματα τῆς πολιτικῆς αὐτῆς εἶναι οἱ 'Ἰκέτιδες', ὁ 'Ἡρακλῆς' κ' οἱ 'Ἡρακλεῖδες'. Ἡ ἀπόψη μετρεῖται τοὺς κατατρεγμένους μὲ τοὺς κακοῦρους. Ἡ Μήδεια πού σκοτώνει τὰ παιδιά της στὸ δράμα του εἶναι, ἀπ' ὅποια πλευρὰ, μιὰ κακοῦργα. Ἐτσι τὸ δέξιμο τῆς Μήδειας δὲν εἶναι ἀπὸ τοὺς τίτλους τῆς πατρίδας τοῦ ποιητῆ, μὰ λάθος τοῦ ἀπλοῦχοῦ βασιλιά τῆς· ὄχι μονάχα δὲν καμαρώνει γιὰ τοῦτο ὁ ποιητῆς, μὰ καὶ διαμαρτύρεται μὲ τὸ

Χορὸ του. Εἶναι τὸ περιλάλητο ἐγκώμιο τῶν Ἀθηναίων, πού τὸ συνθέτει λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ κατακλύσιμά τους. Κάτου ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ εἰκονογραφία καὶ τοὺς παναρμόνιους τόνους του, ὁ Χορὸς, ἔμμεσα στὴν πρώτη στροφικὴ δυάδα κ' ἄμεσα στὴ δεύτερη, εἰδοποιεῖ τὴ Μήδεια πῶς δὲν ἔχει πρόσβαση σὲ τέτοια πολιτεία: "Ἡ Ἀθήνα εἶναι γῆ ἱερή, πού τὰ διάφευγα πάντα ἀέρη της κρατοῦνε ἔξυπνο τὸ λογισμό καὶ καθαρίο τὸ πνεῦμα. Οἱ ἄλλες πολιτείες θρέφονται μὲ τὴν τροφή· ἐκείνη θρέφεται μὲ τὴν παιδεία· ἐκεῖ θρονιάζεται ἡ Σοφία, γνώση βαθύδοξη κ' ὄχι, σὰν τὴ δική σου, μαῦρη μαγεία. Ἐσένα σὲ κυβερνᾷ τὸ ὑπέμετρο κ' ἡ ἀπότοκὴ του δυσαρμονία· ἐκείνη τὴν κυβερνᾷ τὸ μέτρο τὸ χρυσὸ καὶ τὴ φωτίζει ἡ ξανθοφειγ-γῆ Ἀρμονία. Ἐκεῖ δὲν ἔχει ἡ Ἀφροδίτη φῖδια στὸ κεφάλι της, μὰ ροδανθούς· ἐκεῖ οἱ ἔρωτες δὲν εἶναι πτόρες φονικές, μὰ πάρεδροι μεγαλοῦργοι τῆς Σοφίας. Τὰ ποτάμια της δὲν εἶναι Ἀχέροντες, μὰ νάματα ἀγνιστικά καὶ γονιμικά, μὲς στοὺς ἀνέμους της δὲν οὐρλιάζουν οἱ Ἄρπυιες, μὰ γλυκοφιθυρίζουν τ' ἀγέρια. Μιὰ τέτοια πολιτεία πῶς θὰ σὲ δεχτεῖ, ἔσένα τὴν ἀνόσια παιδοφονία;" Τὸ ἐγκώμιο τῆς Ἀθήνας εἶναι θέμα συχνῶν τῶν ρητόρων της καὶ ποιητῶν πού, ὅπως ἔδειξε ὁ Αἰσχύλος μὲ τὴν "Ὀρέστεια", εἶχαν ἀκέρια τὴν συνείδηση τῆς ἀκρόπολι τοῦ Ἀνθρωπισμοῦ ἀνεπίληξε στὴ γεννητῆρα τους πόλη. Ὁ Εὐριπίδης δὲ θὰ 'χανε τὴν εὐκαιρία κ' ἐδῶ, πολὺ περισσότερο πού ἡ διαμαρτυρία του, ἡ ἐκφρασμένη μὲ τὸ ἐγκώμιο, γυρεῖ νὰ σηκώσει ἀπὸ τὴν πόλη του, πού δέχτηκε τὴ Μήδεια, τὴν εὐθύνη τοῦ φοβεροῦ του εὐρήματος: τῆς παιδοφόνισσας μάνας. Μιὰ δραματικὴ λειτουργία τοῦ χορικοῦ εἶναι ἡ ἀπόπειρα τοῦ χοροῦ νὰ στομῶσει, μὲ τὴν εἰκόνα τῶν Ἀθηναίων, τὴ φονικὴ διάθεση τῆς ἡρώιδας.

Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Στὸ μονόλογο τοῦ πρωτίτερου ἐπεισοδίου, ἡ Μήδεια ἔχει στρώσει τὴν ἐκδίκησή της: Θὰ κράξει τὸν Ἰάσονα, νὰ φιλιώσει

τάχα μαζί του. Θὰ τοῦ γυρέψει νὰ παρακαλέσει τὸ βασιλιά νὰ μὴ διωχτοῦν τὰ παιδιά τους. Θὰ στείλει καὶ στὴ νύμφη δῶρα θανατερὰ, μαγνᾶδι καὶ χρυσανάδεσμα τῶν μαλλιών, χαρισμένα ἀπὸ τὸν Ἥλιο στὴ γενιά της. Ἄν τὰ φορέσει, θὰ χαθεῖ κακοθάνατη, κ' ἀπὸ κοντὰ τῆς ὅποιος τὴν ἀγγίξει. Μὲ τέτοια μαγικά φαρμάκια θὰ τὰ βᾶψει (ἂν καὶ δὲ βλέπει κανεὶς πότε γίνεται τὸ βᾶψιμο, μιὰ κ' ἡ Μήδεια δὲν ἀπαρτᾷ τὴ Σκηνή, παρὰ ὅταν τὰ δῶρα της ἔχουν ἀποτελεῖσέ τὸ φόν). "Ὅσο γιὰ τὰ παιδιά της, δὲν τὸ 'χει σκοπὸ νὰ τ' ἀφήσει στὴν Κόρινθο νὰ τὰ σκοτώσουν οἱ ντόπιοι σ' ἐκδίκηση (ἀναφορὰ στὴν ἐκδοχὴ πῶς τὰ σκοτώνουν οἱ Κορίνθιοι), μὰ θὰ τὰ σκοτώσει ἡ ἴδια. Τοῦ κακοῦ πασχίζει νὰ τὴν μπόδιση ὁ Χορὸς, ἐκείνη στέλνει τὴ Δούλα της νὰ φέρει τὸν Ἰάσονα — πού ξανάρχεται τώρα. Ξαναθωροῦμε ἐδῶ τὴ Μήδεια νὰ ὑποκρίνεται καὶ νὰ παρακαλεῖ σὲ λόγο στυγνῆς τραγικῆς ἐρωῶν καὶ, ὅπως πάντα, νὰ κερδίζει. Κράζει καὶ τὰ παιδιά της ν' ἀγκαλιάσουν τὸν πατέρα τους, "Ἐλᾶτε, λύσαμε τὴν ἔχτρα πιά..." Τώρα ὡστόσο πῶχει ἀποφασίσει τὰ παιδιά, δὲν εἶναι τὸ παιγνίδι τόσο βολετό, καὶ δύο φορὲς ἡ κυριαρχία της σπάζει. Σὰν τὰ βλέπει ν' ἀγκαλιάζουν τρυφερὰ τὸν πατέρα τους καὶ σὰν ἀκούει τὸν Ἰάσονα νὰ φικεῖται νὰ τὰ δεῖ παληκάρια, κινυνεύει νὰ τὴν προδώσουν τὰ δάκρυα. Ὁ Ἰάσωνας ὅμως εἶναι γοητευμένος πού βλέπει τὴ γυναῖκα του νὰ 'χει βάλει μυαλό, νὰ κατηγορᾷ τὸν ἑαυτοῦ της γι' ἀστόχαστο, νὰ νιώθει πᾶσο μυαλωμένους στάθηκε ἐλόγου του, νὰ τοῦ γυρεῖ νὰ τὴ συγχωρέσει. Καὶ βέβαια τὴ συγχωρᾷ — μὰ πῶς λιγοψυχᾷ καὶ κλαίει γιὰ τὰ παιδιά; Εἶναι ἡ ὥρα νὰ τοῦ πεί τί τὸν ἔκραξε: Νὰ γυρέψει τοῦ βασιλιά νὰ μὴ φύγουν. Ἐκεῖνος δὲν εἶναι σίγουρος ἂν θὰ καταφέρει τὸ βασιλιά (δὲν θέλει νὰ τὸν κεντᾷ μὲ ζητήματα τοῦ πρώτου του γάμου). "Δὲ βάζεις νὰ τὸ γυρέψει ἡ γυναῖκα σου;" Νὰ μιὰ ἐξυπνη ἰδέα τῆς Μήδειας (πάντα της εἶχε ἐξυπνες ἰδέες). Μὲ τὴ νιό-νυφη συννενογιέται καλλίτερα, πιστεύει πῶς δὲ θὰ μπορέσει νὰ τοῦ ἀρνηθεῖ (σὲ τίποτα δὲν τοῦ ἀντιστέκεται ἐκείνη). "Ἐνα λαμπρὸ δῶρο ἀποπᾶνω, στολισμὸς πού δὲν ἔχει θνητός, εἴν' ὅτι πρέπει γιὰ τὴ σίγουρη ἐπιτυχία. Ὁ Ἰάσωνας ἤρθε νὰ δώσει τῆς Μήδειας (γιὰ τί ἄλλο μποροῦσε νὰ τὸν καλεῖ;) καὶ δυσκολεύεται νὰ πᾶρει. "Κράτα τα. Ἐχει τὸ παλάτι μπόλικο..." Στὸ κάτω τῆς γραφῆς προσβάλλεται πού δὲν τοῦ λογαριάζουν ὅσο πρέπει τὴν ἐπιποίησή του. Ἐκείνη ἔχει πρόχηρη τὴν παροιμία, *δῶρα θεοῦς πείθει*, ἀφήνοντας σὲ σκοτεινὴν σιωπὴ τὸ σαρκασμὸ τοῦ ἄλλου μισοῦ: *δῶρ' αἰδοίους βασιλῆας*. Αὐτὴ καὶ τὴ ζωὴ της θὰ 'δινε κ' ὄχι μάλα-μα μονάχα, γιὰ νὰ μὴ φύγουν τὰ παιδιά της. Ὁ ἀντιπαθη-τικός Ἰάσωνας ἀρχίζει νὰ γίνεται συμπαθητικός, ὅσο ἡ φο-



Τὸ Δράμα τῆς Μήδειας. Πολυδημοσίετη ἀγγειογραφία ἀπὸ ἀμφορέα τοῦ Μονάχου. Ἄλλοι πιστεύουν πὼς ἡ παράσταση ἀκολουθᾷ τὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, συγκεντρώνοντας ὁμῶς καὶ λογίς ἐξω τοῦ δράματος στοιχεῖα τοῦ μύθου τῆς Μήδειας (καὶ τοῦ Ἰάσωνα), κι ἄλλοι πὼς ἀντλεῖ ἀπὸ δραματικούς ποιητὲς ὑστερότερου τοῦ Εὐριπίδη. Ἐπιγράφονται τὰ ὄνόματα τῶν προσώπων. Πάνω στὸ φιδόσυρτο ἄρμα εἶναι ὁ οἰστρος (παράβαλε τὸ ἄρμα ποῦ πάνω του φτάνει στὸν Ἡρακλῆ (880 κέξ.) ἢ Ἰανία.)

νισσα τὸν τυλίγει. Τὰ παιδιά κρατοῦνε τὰ δῶρα, γιατί αὐτὰ θὰ τὰ πᾶνε. “Ἐμπρὸς παιδιά...” καὶ τὰ στρατίζει βιαστικά μὲ μιὰν εὐχή διπλοσήμαντη: “Καὶ φέρτε γλήγορα στὴ μάνα σας, πὼς γίνηκε ὅπως ἠθελεῖ ἡ καρδιά της”. Μπροστὰ τους προχωρᾷ ἀθώρητος ὁ θάνατος κι ἀποξωπῶ τους ἡλίθιος ὁ πατέρας. Ὁ Χορὸς ποῦ ὑποχρεώνεται νὰ κρατήσει τὸ μυστικό (κι ἄλλοῦ θὰ δοῦμε γιατί), θρηνᾷ ἀπὸ τώρα τὴν κακορίζικη νιόνυφη, τὰ καταδικασμένα παιδιά, τὸν τυφλωμένο Ἰάσωνα, τὴν παιδοφόνισσα μάνα. Βλέπει κιάλας τὴ νιά νὰ φορᾷ τὸ θανατερὸ πεπλοφόρεμα καὶ ν’ ἀπιθώνει τὸ χρυσανάδεσμα στὰ μαλλιά, καινούριο τοῦτο νυφοστόλι της — μὰ γιὰ τὸν Ἄδη. Ἡ ἐνέργεια τῶν δῶρων αὐτῶν θὰ περιγραφεῖ στὸ πέμπτο ἐπεισόδιο: Τὸ πέπλο καταρτῶει τὴν σάρκα ἐκείνης ποῦ τὸ φορᾷ, τὸ χρυσανάδεσμα πετᾷ φλογοπλημύρα. Ὅμως γιατί τὰ δῶρα νὰ ἴναι δυο, ἐκεῖ ποῦ θὰ ἴτανε μὲ τὸ παραπάνω τὸ ἓνα; Ὁ 25ος μῦθος τοῦ Ὑγίου, ποῦ λογιέται πὼς ἀνακρατεῖ παλαιότερη ἐκδοχή, δὲν ξέρει παρὰ τὸ διάδημα (ταιριαστὸ δῶρο τοῦ Ἥλιου). Εἶναι, σίγουρα, γιὰ νὰ τυλίξει καὶ τὸν Κρέοντα στὸ θάνατο, ποῦ ὁ Εὐριπίδης βάζει καὶ τὸ πεπλοφόρεμα καὶ ρίχνει σὲ δευτέρη θέση τὴν ἐνέργεια τοῦ στεφανιοῦ, ἔτσι ποῦ ὁ Ἀπολλόδωρος, ποῦ ξεσηκώνει τὴν ὑπόθεση τῆς “Μήδειας” (1, 9, 28), δὲν ἀναφέρει τὸ στεφάνι. Τὸ πεπλοφόρεμα κ’ ἡ θανατερὴ του ἐνέργεια ἔχουν τ’ ὁμοίους τοὺς στὸν φαρμακωμένο χιτώννα ποῦ ἡ Δηλιάνειρα στέλνει τοῦ Ἡρακλῆ στὴ “Τραχηνίς”. Ποιὸ δράμα νὰ ἴναι τὸ πρωτίτερο δὲν ξέρομε κι οὔτε, ἔτσι, ποιὸς ἀπὸ τοὺς δυο,

ὁ Εὐριπίδης ἢ ὁ Σοφοκλῆς, εἶναι τὸ πρότυπο τοῦ ἄλλου. Κατὰ μιὰν ἀποψη, ὁ φαρμακοβαμμένος χιτώννας ἀπὸ τὸ αἷμα τοῦ Νέσσοι εἶναι πρότυπο καὶ τῶν δυο, κατεβαίνοντας ἀπὸ ἔπος τοῦ βου αἰῶνα.

Ε΄ ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ὁ συνοδὸς τῶν παιδιῶν γυρίζει μὲ τὰ ΣΤΑΣΙΜΟ Ε΄

Ἡ βασιλοπούλα δέχτηκε τὰ δῶρα τους καὶ τὰ παιδιά της δὲ φεύγουν. Ἡ Μήδεια βρίσκεται ἀντιμέτωπη μὲ τ’ ἀποτέλειμα τῆς ἐκδίκησης της: Νὰ σκοτώσει τὰ παιδιά της. Ὁ μῦθος, ὅπου παλεύουν ἡ ἀγάπη τῆς μάνας καὶ τὸ πάθος τῆς γελασμένης γυναίκα, εἶναι ἀπὸ τὰ ὑπεροχότερα κομμάτια τῆς δραματικῆς δημιουργίας. Λειώνει θυμᾶμενη πὼς τὰ γέννησε, τὴν ἐλπίδες ποῦ ἀπίθωσε πάνω τους, τὸ γάμο τους, ποῦ ὄνειρευόνταν καὶ δὲ θὰ τὸν γιορτάσει ποτέ, τὴ μαύρη ζωὴ ποῦ τῆς μένει. Τὰ βλέπει ξένοιαστα νὰ τῆς γλυκογελοῦν κι ἀπολυγαίει. Δὲν εἶναι τρέλα νὰ σωριάσει τέτοια σφοδρὰ στὸ κεφάλι της, γιὰ νὰ πληγώσει τὸ γονιό τους; Δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὰ σκότωνε, ὄχι, δὲ θὰ μπορούσε... Ὅμως τὸ γέλιο τῶν ὀχτρῶν ποῦ τὴ φρενιάζει καὶ τὴν κνηγᾷ, συνεισφέρει τὴ λιόντισσα, ποῦ ντρέπεται γιὰ τὴν λιγοψυχία της. Θὰ τὰ σκοτώσει τὰ παιδιά, κι ὅποιον βαστᾷ νὰ τὴν μπόιδσει, ἄς τὸ κοτήσει. Μὰ εἶναι παραπολύ καὶ ξαναλυγᾷ, ἰκετεύει ἡ ἴδια τὸν ἑαυτὸ της νὰ μὴ τὸ κάμει. Εἶναι δυο Μήδειες πάνω στὴ Σκηνή, μιὰ ψυχὴ χωρισμένη σὲ δυο, ποῦ μάχονται καὶ παρακαλοῦν ἢ μιὰ τὴν ἄλλη: Ἡ μάνα ποῦ

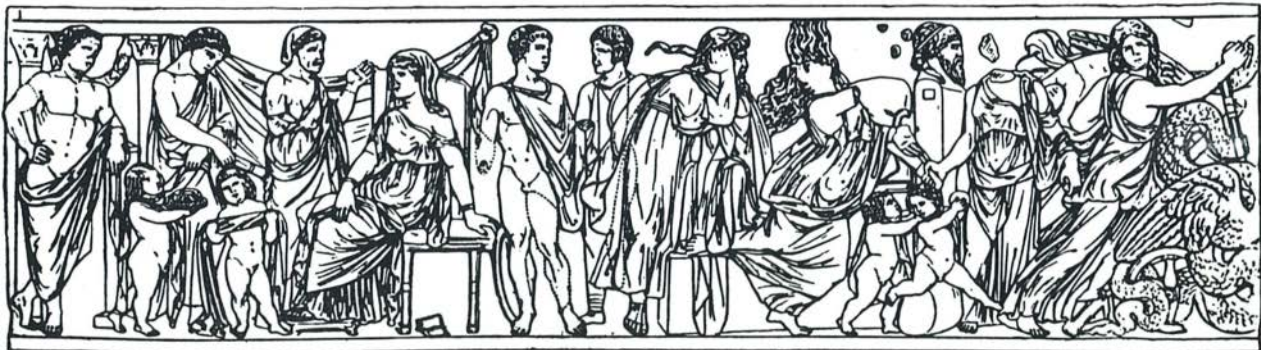
παρακαλεί τή φόνισσα, κ' ἡ φόνισσα πού πρέπει νά λυγίσει τή μάνα. Κυριευμένος ἀπό τήν πρώτη, ὁ ἀκρατής ζεῖ τὸ δράμα τῆς ἄλλης. Ὅμως μπορεί καί νά γλυτώσουν τὰ παιδιά, ὅσο ἀκόμη τ' ἀγκαλιάζει ἡ μάνα. Θά τὰ σκοτώσουν ὁμως οἱ ὄχτροι, ξαναφωνάζει ἡ φόνισσα, κάλλιο νά τὰ σκοτώσει τότε αὐτή, πού τὰ ἔχει γεννημένα. Θωρᾷ τῆ βασιλοπούλα νά λειώνει μέσα στὰ πέπλα τῆς, ἀκούει νά ῥχουνται οἱ ἀρματωμένοι συγγενεῖς τῆς. Δέν εἶναι τρόπος νά γλυτώσουν τὰ παιδιά, τὸ χέρι τῆς δὲ θά δειλιάσει. Τὴν παραστέκουν οἱ ψυχές τῶν σκοτωμένων τῆς, δαίμονες τώρα τοῦ γδικιωμοῦ, κι ἀνάμεσά τους κι ὁ ἀδερφός τῆς: Οἱ ἀδικοσκοτωμένοι πού τῆς θρέψαν τὴν ἐκδίκηση, νά πάρουν πάνου τῆς καὶ τὴν ἐκδίκησὶ τους. Ἡ φόνισσα πού θυμᾶται τοὺς φόνους τῆς, ἀνασαίνει καὶ πάλι τὸ αἷμα. Μὰ ἡ μάνα θέλει ν' ἀποχαιρετηθεῖ τὰ παιδιά, καὶ πάλι ἡ φόνισσα ξαναλυγᾷ, κ' ἐκεῖ πού τ' ἀγκαλιάζει καὶ τὰ γλυκοφιλά, τὰ ξαναδύχνει τρομαγμένα ἀπὸ μπροστά τῆς. Ἐχει πιά πάρει τὴν ἀπόφαση, ὥστόσο δὲν εἶναι ἡ ὥρα ἀκόμη. Ὁ φόνος τῶν παιδιῶν θά ἔναι τὸ τελευταῖο σκαλί καί, ἀγκαλά δυὸ φορές στῆθηκε τ' ὄραμα τῆς βασιλοκόρης μέσα στὶς φλόγες τῆς, τί θ' ἀπογίνει μὲ τὰ δῶρα κρέμεται ἀκόμη ἀπὸ τὴν τύχη. Ὁ Χορὸς ἔτσι κι ὁ ἀκρατής δὲν ἔχουν χάσει κατὰ βάθος τὴν ἐλπίδα· μπορεί κ' ἡ φόνισσα νά πιαστεῖ, προτοῦ ν' ἀπλώσει στὸ μαχαίρι. Ἀλλὰ κ' οἱ λόγοι πού ἀραδιάζει ἡ Μήδεια γιὰ νά σκοτώσει τὰ παιδιά (γιὰ νά πληγώσει τὸν Ἰάσονα, γιὰ νά μὴ γίνει περιγέλιο τῶν ὄχτρῶν, γιὰ νά μὴ τὰ σκοτώσουν οἱ συγγενεῖς) κανέναν δὲν κάμαν νά παραδεχτεῖ πὼς ἡ φόνισσα θά νικήσει τὴ μάνα· ἢ κι ἂν τὸ παραδέχτηκε κανεῖς, προσμένει νὰ δεῖ πὼς ἡ μιά θά νικήσει τὴν ἄλλη. Σὲ πολὺστιχο ἀναπαιστικό κομμάτι, ἕνα ἀπὸ τὰ παθητικότερα τοῦ ποιητῆ, σὲ κομμάτι πού παίρνει θέση χορικοῦ, καὶ πού ἀνοίγει τὴν προσμονὴ μίᾶς βαρυσήμαντης σκηνῆς, χωρὶς καὶ νά προσημαδεύει τίποτα καλὸ, ὁ Χορὸς θρηνᾷ τὰ βάσανα τῶν γονιῶν πού γεννοῦνε καὶ μεγαλώνουν παιδιά, γιὰ νά τὰ δούνε, συχνά, πεθαμένα. Τελευταία ἀπόπειρα νά φέρει σ' ἀνθρωπινότερα αἰσθήματα τὴ φόνισσα ἡ μοιρολόι; Ἡ Μήδεια, σὸ μεταξὺ, δὲν ἔχει φύγει ἀπὸ τὴ Σκηνή, περιμένει τὰ νέα. Τὰ φέρνει τρέχοντας μαντατοφόρος: "Φεῦγε, Μήδεια..." Ἡ ταραχὴ καὶ τὰ λόγια του δὲν τὴν φωτίζουν. Ἐνεργήσαν ἢ προδοθήκαν τὰ μάγια τῆς; Ἀντιμέτωπη τώρα μὲ τὸν ὄλεθρο, εἶναι ὀπλισμένη μ' ἀτσαλένια κυριαρχία: "Μπᾶ! Καὶ γιατί;" Ὁ Μαντατοφόρος πεταίει τὸ μήνυμα: "Πᾶει ἡ βασιλοπούλα κι ὁ Κρέοντας..." Ἡ ὄψη τῆς Μήδειας φωτίζεται ἀπὸ τὶς φλόγες πού καταφάγαν τὰ θυμάτά τῆς. "Μπᾶ! Καὶ πὼς πέθαναν;" Ἡ κυριαρχία τῆς Μήδειας εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νά ξετυλίξει ὁ Μαντατοφόρος τὴν ἱστόρηση τῆς ἀθέατης σκηνῆς πού ρήμαξε τὸ παλάτι. Σὲ κομμάτι μεγάλῃς ἀφηγηματικῆς παραστατικότητος, ὁ μαντατοφόρος ἱστορεῖ τὸ χαμὸ τους: Τὸ χαμὸ τῆς νέας πού στολίζεται καὶ χαμογελά στὴν εἰκόνα πού δείχνει ὁ καθρέφτης τῆς, ἴσαμε τὴ στιγμή πού τὰ πέπλα μασοῦνε τὶς σάρκες τῆς καὶ τ' ἀνάδεσμα τῶν μαλλιών τῆς ἀναβρῦζει φωτιές· τὸ χαμὸ τοῦ γονιοῦ πού ἀγκαλιάζει τὸ κουφάρι τῆς κόρης του καὶ βρίσκεται κ' ἐκεῖνος πιασμένος στὰ πέπλα τῆς, σὰν τὸν κισσὸ στῆς δάφνης τὰ κλωνάρια. Τὸν Κρέοντα τὸν εἶχανε δεῖ στὴ Σκηνή, πλάσμα μὲ σάρκα καὶ ὀστά, κ' ἡ ἱστόρηση τοῦ θανάτου του κάνει σὲ μεγάλο βαθμὸ πιστευτὴ καὶ δραματικὴ τὴν ἱστόρηση τοῦ θανάτου τῆς κόρης του, πού ὄχι μόνον δὲ φάνηκε στὴ Σκηνή, καὶ οὔτε ὀνομάστηκε κιόλα. Οἱ γέφυρες κοπήκανε πιά, τὰ παιδιά δὲ γλυτώνουν. Ἡ Μήδεια βρίσκεται

μέσα στὴ χώρα τοῦ φόνου: "Τ' ἀπόφασσα, φίλες..." Ὅμως ἀκόμη χρειάζεται πάλεμα: "Ἀρματώσου, καρδιά..." κ' ἡ φόνισσα μπαίνει στὸ σπῆτι τῆς, ἀφήνοντας τὴ μάνα νά οὐρλιάζει. "Στὸ σημεῖο τοῦτο ἡ Μήδεια ἀφήνει τὴ Σκηνή γιὰ πρώτη φορά ἀπὸ τότε πού μπῆκε. Ἡ δραματικὴ δύναμη τῆς ἐξόδου τῆς ὕστερα ἀπὸ τόσο μακριὰ παραμονή, εἶναι παραπολὺ μεγάλη: ναι, ἡ σημασία τῆς ἀναχώρησής τῆς εἶναι ἐδῶ πολὺ μεγαλύτερη παρ' ὅση θά εἴταν ἂν ἀφῆνε συχνά τὴ Σκηνή καὶ ξαναμπαινε ἢ ἔστω καὶ γιὰ μιὰ φορά μονάχα". Σὲ βίαια μέτρα ὁ Χορὸς ἀνακράζει τὴ Γῆ καὶ τὸν Ἥλιο νά κρατήσουν τὴ φόνισσα, γιὰ τελευταία φορά τῆς θυμίζει κι αὐτῆς: "Εἶσαι μάνα!" Τὴν ἀπόκριση τὴν ἔχει στὶς τρομαγμένες ἀπὸ μέσα κραυγές τῶν παιδιῶν, πού γυρεύουν βοήθεια. Ὁ Χορὸς χύνεται κατὰ τὴν πόρτα, θέλει νά γλυτώσει τὰ παιδιά, δὲν εἶναι ὠστόσο τοῦ χεριοῦ του. Οἱ τραγικοί Χοροὶ γυρίζουν σ' ἕνα κύκλο ὄνειρικό, ἀπ' ὅπου δὲ διασταυρώνουν τὴν πραγματικότητα μὲ δράση παρά μόνον μὲ λόγια. Τὰ παιδιά δὲν ἀκούγονται πιά, κι ὁ Χορὸς ξαναγυρίζει στὴ θέση του, νά θυμηθεῖ στὸ τραγοῦδι του κάποια ἄλλα παιδιά τῶν ἀρχαίων καιρῶν, πού σκοτώθηκαν ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν μάνα. Ὅταν σκοτώνει κι ὁ Ἡρακλῆς τὰ δικά του παιδιά, ὁ Χορὸς δὲν ἔχει νά κάνει ἄλλο τίποτα, παρὰ νά θυμηθεῖ τὶς Δαναίδες πού σκοτώσαν τοὺς ἀντρες τους, καὶ τὴν Πρόκνη πού σκότωσε ἄλλοτινὰ τὸ παιδί τῆς...

ΕΞΟΔΟΣ

Μόλις τελειώνει τὸ τραγοῦδι πού σφραγίζει τὴν καταστροφή, φτάνει ὁ Ἰάσωνας γιὰ νά γλυτώσει ἀπὸ τοὺς συγγενεῖς τοῦ βασιλιᾶ τὰ δυὸ παιδιά του. Σ' αὐτὰ κορυφώνεται ἡ ἀγάπη κ' ἡ ἐγνοια του, δὲ νοιάζεται γιὰ τὸ θάνατο τῆς νιόπαντρης οὔτε γιὰ τὴν τύχη τῆς πρώτης γυναίκας του (θὰ τὸ βρεῖ ἀπὸ τοὺς συγγενεῖς τοῦ βασιλιᾶ), μὰ μοναχὰ γιὰ τὰ παιδιά του. Μαθαίνει ἀπὸ τὸ Χορὸ τὴν κορυφωτικὴ του συφορά καὶ πέρφει φρενιασμένος στὶς πόρτες. Δὲν τοῦ ἀπομένει ἄλλη χάρη ἀπὸ νά κλάψει καὶ νά θάψει τὰ σπλάχνα του καὶ νά παιδέψει τὴ φόνισσά του. Ὁ δραματικὸς ἔξοσος μετατοπίζεται ἀπὸ τὸν κίντυνο τῶν παιδιῶν στὸν κίντυνο τῆς Μήδειας, μὰ μένει ξάφνου στὸ κενό, γιατί ἡ συμπάθειά μας, πού παράστεκε ἴσαμε τώρα τὴν ἀδικημένη Μήδεια, γυρίζει ἀπὸ τὴ φόνισσα στὸν ἀφανισμένο πατέρα. Ἡ τιμωρία του τράβηξε πέρα ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη, πέρα κι ἀπὸ τὴ θεϊκὴ δικαιοσύνη. Δὲν εἶναι πιά τιμωρημένος ἔνοχος, μὰ θύμα μίᾶς ἀνείκαστης κεραυνομπόρας. Ἀλλὰ κ' ἡ Μήδεια δὲν τὴ χρειάζεται πιά τὴ συμπάθεια, ἀνεβασμένη σ' ὑπερανθρώπινη σφαίρα. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀρχαία ἀκατανίκητη δύναμη, πού συντρίβει στὴν Τραγωδία τὸν ἀνθρώπο, πού στέκει πέρα ἀπὸ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακό, οὔτε ἀποδοκιμασμένη ἀπὸ τοὺς Θεοὺς, οὔτε καὶ ὑποχείρια τῶν ἀνθρώπων. Στὸν ἀέρα, πάνου ἀπὸ τὴ σκεπὴ, παρουσιάζεται μέσα σ' ἄρμα πού τὸ σέρνουνε δρακοντόφιδα, κι ὅπου ἔχει καὶ τὰ σφαγμένα παιδιά τῆς. Τὸ μυθικὸ στοιχεῖο πού σερνόνταν πρῶτα στὶς φοβέρες τῆς, πού ξεπετάχτηκε ὕστερα μὲ τὶς φλόγες τῶν δῶρων τῆς, ἀναστατώνει τώρα τὴν πραγματικότητα καὶ ξαναπαίρνει τὴ θέση του, χυμῶνας νικητικὰ μὲ τὸ ἄρμα τοῦ Ἥλιου. Ἡ τραγωδία πού τέλειωσε τὸ ἔργο τῆς στὸν κόσμο τοῦ πραγματικοῦ, ξαναγυρνᾷ στὴν πατρίδα τῆς, στὸν κόσμο τοῦ μύθου. Ἡ Μήδεια παίρνει τὴ θέση τοῦ θεοῦ τοῦ ἀπὸ μηχανῆς· κ' ἐδῶθε τάζει καθαρτῆρες τελετές καὶ προφητεῖαι. Ὁ Εὐριπίδης ἀγαπᾷ, τελειώνοντας τὰ δράματα, νά τὰ συμπιάνει μὲ λατρεῖες το-

Τὸ δράμα τῆς Μήδειας. Σχεδιάσμα ἀπὸ ἀνάγλυφη παράσταση ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Μάντουα



πικές, κ' οί Θεοί, πού τὰ κλείνουνε, προφητεύουνε πάντα. "Έτσι κι ο λόγος του δράματος, πού θά ξέφτιζε έδώ σέ μιάν αντίδικια χαμηλότερη από τήν δράση του, ύψώνεται σ' άσύνηθο τόνο. Είναι διάλογος ανάμεσα στόν κόσμο του θαυματικού, όπου πέρασε ή Μήδεια, και του πραγματικού, όπου μένει ο 'Ιάσωνας γιά νά πιεί από τό ποτήρι τής συφορής, τι άπομένει ακόμη. Τήν ικετεύει νά του δώσει τά παιδιά νά τά θρηνήσει και νά τά θάψει. "Όμως ούτε τή χάρη τούτη θά λάβει. Θά τά θάψει ή ίδια στο ναό τής Θεάς — εκεί πού τά 'θαβε άλλοτινά νά τά κάμει άθάνατα — κ' εκεί θά στήσει και τελετές καθαρομού — τούς θρήνους κάθε χρόνο τών παιδιών, πού θά μοιρολογούνε τόν παλιό τόν έαυτό τους. Του κάκου ο κεραυνοκαμένος τους γονιός παρακαλεί νά τ' άγκαλιάσει καν μόναχα. Τ' άρμάμαξο του "Ηλιου χάνεται, δέν άπομένει παρά τό κρώξιμο μιής προφητείας. Ρημαγμένος αυτός, καταδικασμένος νά πεθάνει μιά μέρα από χτύπημα τής σαρακοφαγμένης 'Αργώς — όλα θά τελειώσουν μέ τό καράβι πού άρχίνησαν — άνακράζει έκδικήτρα του τήν όργή τών Θεών, τήν ύστερήν καταφυγή τών νικημένων.

§ 6. 'Η Μήδεια' του 'Νεόφρονος' και άλλες 'Μήδειες'

'Η 'Υπόθεσις I τής 'Μήδειας' πληροφορεί ότι κρατούσε στήν αρχαιότητα ή ιδέα πώς μέ μιάν άπλή, στο δράμα τούτο, διασκευή, ο Εύριπίδης ιδιοποιήθηκε τό όμύνημο δράμα ενός Νεόφρονος, τραγικού ποιητή από τή Σικυώνα: *τό δράμα τούτο δοκεί υποβλασθαι παρά Νεόφρονος διασκευάσας, ως Δικαίαρχος** του τής 'Ελλάδος βίου και 'Αριστοτέλης εν 'Υπομνήμασιν* (κατά τό κείμενο του Schwarz). 'Ανάλογα πληροφορεί ο Διογένης Λαέρτιος 2, 134: *της Μηδείας του Εύριπίδου, ην εν τοις Νεόφρονος του Σικυωνίου φασί, και τό λεξικό Σουίδα: Νεόφρων — ού φασίν είναι τήν του Εύριπίδου Μηδειαν*. Τά Σχόλια στή 'Μήδεια' παραθέτουν δυό άποσπάσματα του δράματος αυτού, κ' ένα μεγαλύτερο παραδίει ο Στοβαίος. Τό πρώτο τών Σχολίων είναι από λόγο του Αιγέα πρὸς τή Μήδεια, τό άπόσπασμα του Στοβαίου είναι από μονόλογο τής Μήδειας τήν ώρα πού παλεύει μέ τόν έαυτό της νά σκοτώσει τά παιδιά· και τό δεύτερο τών Σχολίων από προφητεία τής Μήδειας γιά τό τέλος του 'Ιάσωνα. Τά άποσπάσματα τούτα παρουσιάζουν τό φόνο τών παιδιών από τή μάνα τους σάν εύρημα του Νεόφρονος· τό ίδιο σχέδιο μέ τή 'Μήδεια' του Εύριπίδη· ή όμοιότητες στο μονόλογο τής Μήδειας τόσο στενές, πού σαστίζουν. 'Αν ή πληροφορία είναι σωστή, ο Εύριπίδης είναι τόσο έξαρτημένος από τό πρότυπο, πού σήμερα τά δικαζόνταν γιά λογοκλοπία. 'Η Ιστορία όμως αυτή δε σκοντάβει σέ λίγα σημεία. 'Ο Νεόφρων ο Σικυώνιος δέν είναι, στις δυό πρώτες πηγές, παρά ένα όνομα μοναχά, και πρέπει νά κατέβουμε στο λεξικό Σουίδα γιά νά βρούμε κάποιες πληροφορίες γι' αυτόν, πού τόν έξαερώνουν περισσότερο παρά τόν σαρκώνουν. 'Εδώ ο Νεοφών ή Νεόφρων πρώτος έμπασε στο θέατρο τούς ρόλους τών Παιδαγωγών, σύνθεσε εκατόν είκοσι τραγωδίες, και θανατώθηκε από τόν 'Αλέξανδρο μαζί μέ τόν Καλλισθένη. Οι δραματικοί του, έτσι, νεωτερισμοί τόν κάνουν πρόδρομο του Εύριπίδη και του Σοφοκλή, κ' ή Ιστορία του θανάτου του (όπου μπερδεύεται μέ τόν Νέαρχο) τόν κατεβάζει στον τρίτον αιώνα. Γιά έναν, πάλι, καινοτόμο ποιητή εκατόν είκοσι τραγωδιών, πώς γίνεται νά μή παραδίει παρά μιá μπερδεμένη σημείωση από άκριτη πηγή ή ο τίτλος μιás του μοναχά τραγωδίας; 'Η 'Ποιητική' έπειτα του 'Αριστοτέλη πολλές φορές μιλά γιά τή 'Μήδεια' του Εύριπίδη, μά γιά τή 'Μήδεια' του Νεόφρονος δέν έχει λέξη. Τά 'Υπομνήματα είναι έργο ψευδοπίγραφο κι ο Δικαίαρχος (όπου σίγουρα νογείται ο γραμματικός, πού ή 'Υπόθεσις' τόν μπερδεύει μέ τόν Ιστορικό) άντλει, μιá και δέν αναφέρεται άλλη πηγή, από τό έργο τούτο. Χαρακτηριστικά στις μαρτυρίες είναι τά *δοκεί* και *φασί* πού μαρτυρούν πώς οι συντάχτες τους άποφεύγουν νά πάρουνε τήν εύθύνη. Μά και τά ίδια τ' άποσπάσματα μαρτυρούνε μιάν "άθλια" (Wilamowitz) μίμηση από ένα *μουσπάτακτον* (Page) παρά μουσόληπτο ποιητή, πού διασκευάζει τό δράμα του Εύριπίδη. 'Η ιδέα πώς κανείς ύστερα από τό άριστούργημα του Εύριπίδη δέν θά μπορούσε νά ξαναπίσει άτόφια τήν υπόθεση, δέν έχει έφαρμογή στήν ελληνική φιλολογία (Séchan)· και τ' ότι τό έργο του Εύριπίδη μπορεί νά παίζεται μέ δυό ήθοποιούς, δε σημαίνει, από μόνο του, πώς ξεσηκώνει αρχαικότροπο πρότυπο, όταν 'Ιάσος στο σημείο αυτό θά κοιτούσε μιá διασκευή νά συγχρονίσει τό πρωτότυπό της. Στο έργο τέλος του 'Νεόφρονος'



'Η κόρη του Κρέοντα στήν όγώνια της μέ τις φλόγες του στεφανιού και τό δηλητήριο του πέπλου: 'Από ιταλιωτικό κρατήρα, 4ου αι.

ο έρχομός του Αιγέα δικαιολογείται καλλίτερα παρά στον Εύριπίδη, κι αυτό δείχνει πώς ένας μιμητής έδώ καλλιεργεί άδύναμο στοιχείο του πρωτοτύπου. "Όλα τούτα όδηγούν στο συμπέρασμα πώς ή 'Μήδεια' του Νεόφρονος είναι ή δουλική μίμηση ή σκόπιμη παραποίηση του δράματος του Εύριπίδη. 'Η δεύτερη περίπτωση σημαίνει πώς σικυώνιος τραγικός Νεόφρων δέν υπάρχει. "Όπως άνάπτυσζε ο Wilamowitz (*Hermes* 15, 487), ή παραποίηση θά σκόπευε ν' άφαιρέσει από τό άθηναϊκό θέατρο και ν' άποδώσει σέ Πελοποννήσιο ένα μεγαλόδοξο δράμα. ('Η Σικυώνα, άλλωστε, άμφισβήτησε από τήν 'Αθήνα μέ τόν 'Επιγένη και τήν ίδια τήν αρχή τής Τραγωδίας). Μίμηση ή παραποίηση ή 'Μήδεια' του Νεόφρονος δέν είναι τό μόνο έργο πού παρακινήθηκε από τό δράμα του Εύριπίδη. Μία σειρά τραγωδίες μέ τίτλο 'Μήδεια' συναγωνίζονται πάνου στο πολυδύναμο θέμα. Είναι οι 'Μήδειες' του Δικαιογένη (Nauck, *Trag. Graec. Fragm.* 2, σελ. 760), του Βιότου (αύτ. 825), ενός Εύριπίδη 'νεωτέρου' (Σουίδα λ. *Εύριπίδης*), του Καρκίνου (Nauck, άν. σελ. 798), κ' ίσως του Μελανθου (αύτ. 760). 'Η Κωμωδία δέν πέφτει πίσω σέ παρωδίες. Ξέρουμε μιá 'Μήδεια' του σικελού κωμικού Δεινολόχου (Kaibel, *Com. Graec. Fragm.* σελ. 149), του Κανθάρου (Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy* 1, 448), του Στράττιδος (αύτ. 1, 822), του Εύρουλου (αύτ. 2, 108), του 'Αντιφάνη (αύτ. 2, 236) και όμύνημο 'φλύακα' του Ρίνθωνος (Kaibel άν. 186). 'Ανάμεσα στις άλλες 'κυνικές' τραγωδίες του, ο κυνικός Διογένης είχε γράψει μιá 'Μήδεια' κ' έκείνος (Διογ. Λαέρτ. 6, 80). Οι λατινοί ποιητές καταπίστηκαν μέ ζήλο τό θέμα. 'Ο Ένιος έγραψε δυό 'Μήδειες', πού ή πρώτη άντιστοιχούσε στον 'Αιγέα' του Εύριπίδη, κ' ή δεύτερη, ή *Medea exul*, είναι πιστή μίμηση τής 'Μήδειας' τού ίδιου. 'Ο 'Οβίδιος, πού στή ΧΙη 'Ηρωίδα' του ζευτλιγει τήν Ιστορία τής Μήδειας, μέ τόν Εύριπίδη τό πιό πολύ γιά πρότυπο, και πού στο VII τών 'Μεταμορφώσεων' (159 - 296) καταπιάνεται μ' άλλα στοιχεία του μύθου της, είχε γράψει μιá τραγωδία 'Μήδεια' και αυτός, χαμένε τούτα. 'Η 'Μήδεια' του Σενέκα, πού σώθηκε, παραλλάζει τούς χαρακτήρες και σ' όρισμένα σημεία τήν υπόθεση, μά πρότυπό της μένει πάντα τό δράμα του Εύριπίδη. 'Ακούμε ακόμη γιά 'Μήδεια' του Λουκανού, ενός Βάσσου, του Κουριατίου Ματέρνου, καθώς και γιά μιá 'Μήδεια' γραμμένη στα ελληνικά από τόν Πομπήιο Μάκρωνα, πού μερικοί στίχοι της, πού άπομένουνε, μαρτυρούν αναλογίες μέ τή 'Μήδεια' του Εύριπίδη.

§ 7. 'Η μορφή της Μήδειας του Ευριπίδη

Για τή Μήδεια του μύθου μιλήσαμε, κι όσα αναλύσαμε εκεί φωτίζουν τή μορφή της Μήδειας του Ευριπίδη. 'Ενώ οι άλλοι ήρωες του δράματος, κατεβαίνοντας από τή μυθική σφαίρα σε τύπους της πραγματικότητας, αλλάζουν τόν χαρακτήρα τους, μονάχα ή Μήδεια, ή κεντρική μορφή, τόν κρατάει. Κορυφαία της ιδιότητα είναι της Μάγισσας, πού τήν περιγυρίζει με τήν ατμόσφαιρα του μυστηριακού και φοβερου, κι άνακρατεί τριγύρω στη μορφή της σταθερά τó χαμένο για τις άλλες μορφές μυθικό μεγαλείο. 'Η ένεργεια της Μαγείας είδαμε να εύεργετεί από τή μιá, να ξολοθρεύει από τήν άλλη' κ' οι δυό τούτες ένεργειες ανταποκρίνονται στο διπλό, πού άποτυπώνεται στη μορφή της Μήδειας, χαρακτήρα της άρχαιας γυναίκας. 'Η θύμηση της άργοναυτικής έκστρατείας στην άρχή του δράματος κ' οι εύεργεσίες πού άραδιάζει του 'Ιάσωνα, άνακρατούν τόν χαρακτήρα της αγαθόπραγης παραστάτισσας: τή φωτεινή πλευρά της γυναίκας' τά κακουργήματα πού της χορταίνουν τήν έκδίκηση, άνακρατούν τόν χαρακτήρα της τιμωρήτρας και φόνισσας: τή σκοτεινή πλευρά της γυναίκας. 'Ο ποιητής δέ θέλει ν' άφήσει άμφιβολία πώς ξέρει και κρατεί τόν παραδομένο διπλό χαρακτήρα της ήρωιδας του, πού τή θέλει για "δίφορη φύση, βαρεία για τούς όχτρούς και καλόγνωμη για τούς φίλους". Παρακάτω από τήν ιδιότητα της Μάγισσας, στέκει ή μορφή της Βάβαρας, πού δίνει δυό πλεονεχτήματα τού ποιητή μας:

Τό ένα είναι ή περισσότερη άνεση ν' άποδώσει σε βάρβαρη άνοσιούργημα πού θά προκαλούσε άποτομότερη αντίδραση, άν φορτωνόνταν σ' έλληνίδα. 'Εδώθε ή έπιμονή τού ποιητή να τονίζει της ήρωιδας του πώς είναι μιá βάρβαρη και να δηλώνει πώς ποτέ έλλαδίτισσα δέ θά τολμούσε τó κακούργημα της. ('Ο ίδιος ώστόσο, βάζοντας τόν 'Ιάσωνα ν' άραδιάζει άρετές τού έλληνικού κόσμου πού όδυνηρή τους άρνηση είναι τά ίδια τά έργα του, στομώνει κάθε εικασία πώς σκοπός

του είναι ν' άνεβάσει τόν έλληνικό και να χαμηλώσει τόν βάρβαρο κόσμο). Τό άλλο πλεονέχτημα είναι πώς, με μιá βάρβαρη, μπορούσε να εικονίσει σε γνώριμο πρότυπο τόν άυθεντικό χαρακτήρα της γυναίκας τού μύθου' γιατί 'ταν γνώριμη αλήθεια για τούς "Έλληνες πώς οι άνθρωποι της προϊστορίας τους δέν παραλλάζαν από τούς συγκαίριους τους βαρβάρους. 'Από τήν άλλη, ή ιδιότητα της βάρβαρης άνακλαδίζεται, όπως και της μάγισσας, σε δυό χαρακτήρες. 'Ο βάρβαρος έχει τó φρόνημα της άνεξαρτησίας, είναι αυτόρμητος κ' ειλικρινής, φιλότιμος και μεγαλόδωρος, σεβεται σταθερά τούς όρκους και τά ταξίματα, άφοσιώνεται στις συμφωνίες. Οι άρετές αυτές της φυλετικής κοινωνίας, πού ή μνήμη τους έμεινε στόν κόσμο τού μύθου, είταν από καιρούς χαμένες για τούς "Έλληνες σαν έθνικές άρετές, μα ζωντανές στους πιό καθυστερημένους βαρβάρους. 'Από τήν άλλη ό βάρβαρος είναι άμετρος στα πάθη του, παράφορος στην έκδήλωση, άδισταχτος στην έκδίκηση, έξοικειωμένος με τις ώμότητες, έτοιμος να κακουργήσει με τρόπο πού άφήνει στη συνείδηση άποτυπωμένη τή φρίκη για πάντα. Οι δυό αυτές όψεις της Βάρβαρης, άντιστοιχούν στις δυό όψεις της Μάγισσας πού, με τή σειρά τους κι αυτές, άντιστοιχούν στους δυό χαρακτήρες της άρχαιας Γυναίκας. Πιό κάτω κι από τή Βάρβαρη, μα κοντίτερα άπ' όλες στην ουσία τού δράματος, έρχεται ή γυναίκα, ή σύγχρονη πιά και γνώριμη, με δυό όψεις κι αυτή, της μάνας από τή μιá και της πληγωμένης στόν έρωτά της από τήν άλλη: Στην πρώτη είν' ή γεννήτρα και θρέφτρα και σώτειρα' στην άλλη έκδικήτρα, ξολοθρεύτρα, δολοφόννα.

Τις τρεις αυτές ιδιότητες, της μάγισσας, της βάρβαρης, και της γυναίκας, με τις έξι πλευρές, της αγαθόπραγης και κακόπραγης μάγισσας, της άφοσιωμένης κι άνεξιλέωτης βάρβαρης, της γεννήτρας και φόνισσας γυναίκας, τις πλέκει ό ποιητής πάνου στη σύγκρουση της παραφοράς και της λογικής, της μανικής ζηλοτυπίας και της μητρικής στοργής, της σκληρότητας και της τρυφερότητας, τού πάθους της έκδίκησης και

'Η Μήδεια, με φρηνικό σκούφο, σκοτώνει τὰ παιδιά της. Παράσταση από άμφορέα πού βρέθηκε στην Καμπανία (Νόλα). Βρίσκεται στο Παρίσι, Cabinet de Medailles, άριθ. 876. Εικόνα από τόν A. W. Pickard - Cambridge, *The Dramatic Festivals of Athens* (1953), Fig. 187





Παράσταση από ύδρια, πρωτο-λευκανιανής περιόδου, περίπου 400 π.Χ., που βρίσκεται στο Έθνικό Μουσείο της Σίριτος (Ν. Ιταλία). Οι περιπέτειες της Μήδειας στην Κόρινθο, δεν είχαν παρασταθεί σε άγγεια, ίσαμε το τέλος του 5ου αιώνα π.Χ. Γι' αυτό, είναι πιθανόν οι άγγειογράφοι να εμπνευστήκαν από την τραγωδία του Ευριπίδη (παράσταση 431 π.Χ.). Το άγγείο είναι από τον ίδιο τάφο — ήθοποιου ή ποιητή — στο Πολικόρο (άρχαία Ηράκλεια), όπου βρέθηκαν και πολλά άλλα με θεατρικά θέματα. Στο κέντρο, η Μήδεια στο φιδόσυρτο άρμα, κάτω τα κορμιά των σκοτωμένων παιδιών, αριστερά ο παιδοδηγός και δεξιά ο Ίάσωνας με ύψωμένο το σπαθί στο χέρι

του σπαραγμού — στον πόλεμο, όπως είδαμε, μις ψυχής χωρισμένης σε δύο. Η κίνηση αυτή του χαρακτήρα της Μήδειας σπάζει ένα κύριο χαρακτηριστικό του ελληνικού δράματος: Τ η σ τ α θ ε ρ ό τ η τ α τ ῶ ν χ α ρ α χ τ ῆ ρ ω ν. Είναι γνώριμος ο άφορισμός της 'Ποιητικής' του Ορατίου (119 κέ.): "Εσείς που γράφετε, ακολουθήστε την παράδοση ή κάλλιο συνθέτετε τους χαρακτήρες σε συνέπεια με τον εαυτό τους. Αν είναι να ξαναβάλετε στο δάκρυ τον Αχιλλέα, τον τόσο συχνά φημισμένο, να είναι άκαταπόντος, όργησιάρης, ανεξιλέωτος, παθιασμένος. Η Μήδεια να 'ναι άγριόψυχη κι άκαταδάμαστη, ή 'Ινώ θρηνητική, ή 'Ιξίονας άνέμπιστος, ή 'Ιώ περιπλανώμενη, ή 'Ορέστis θλιμμένος". Θυμάται κανείς τις όμηρικές 'συμβάσεις' όπου, όσος καιρός και να περνά κι όσα περιστατικά και να κυλούν, οι ήρωες μένουν οι ίδιοι στην ήλικία, στη μορφή, στο χαρακτήρα. Η σταθερότητα αυτή του χαρακτήρα στα δράματα είναι, όπως όμορφα είπώθηκε, μιá τέταρτη ενότητα που, αντίθετα με τις άλλες τρεις, του τόπου, του χρόνου, της δράσης, ποτέ δεν πατιέται. Σε δύο από τα δράματα του που ξέρουμε, στην Αύλιδική 'Ιφιγένεια και σε πολύ μεγαλύτερη κλίμακα στη "Μήδεια", ή Εύριπίδης σπάει την ενότητα αυτή και κατακρίνεται από τους άρχαίους για άτεχνία. Ο 'Αριστοτέλης στην 'Ποιητική' του (14, 1454 α) τον κατηγορά για άσάθεια, γιατί ή 'Ιφιγένεια, που άγωνίζεται στην άρχή να γλυτώσει τη ζωή της, προσφέρεται ύστερα ή ίδια για τη θυσία. "Όμοια κ' έδω οι άρχαίοι κατηγορήσαν άσάθεια στο ρόλο της Μήδειας που ξεσπά σε δάκρυα σαν έτοιμάζει την έκδική της: μέμφονται δέ αὐτῷ τὸ μὴ πεφολαγέειν τὴν ὑπόκρισιν τὴν Μήδειαν, ἀλλὰ προπεσεῖν εἰς δάκρυα, ὅτε ἐπεβούλευσεν Ἰάσωνι καὶ τῇ γυναικὶ ('Υπόθεσις Ι). Η ριζωμένη τεχνική προκατάληψη δεν μπορούσε να δει πώς τὸ στοιχείο που επικρίνει είναι και τὸ θαυμασιότερο στο δράμα τούτο. Τὸ νεότερο δράμα, που συγκεντρώνεται στην ανέλιξη τῶν χαρακτήρων, έδειξε πώς ὁ ποιητὴς κατόρθωσε έδῶ ένα μεγάλο, πέρα από τὸ άρχαίο δράμα, βήμα.

§ 8. Ο Χορός στη 'Μήδεια'

Αν εξαιρέσουμε τις δύο στροφές του άξεπέραστου έγκώμιου τῶν Ἀθηνῶν, τὰ χορικά της Μήδειας δεν έχουν την κίνηση και τη λαμπρότητα που χαρακτηρίζουν τόσα του Εύριπίδη. Ο λόγος είναι πώς τὸ δράμα δεν ζευτλιγεται μέσα στα θαύματα του μυθικού, μα στις μικρότερες του πραγματικού κόσμου. Ένω, έτσι, τὰ στοιχεία του μύθου παραμένουν, δέ μένει τίποτα από την άτμόσφαιρα όπου συνηθίζει να κινείται ὁ Χορός, ὑποχρεωμένος έδῶ να παραστέκει μιάν άντρογυνικὴ ὑπόθεση του χειρότερου τύπου. "Όσο για τὸ κακούργημα

του παιδοσκοτωμού, όπου ὁ Αισχύλος θά ξαμολούσε νεροποντές φοβερού λυρισμού, ὁ Εύριπίδης έχει την τέχνη, σ' ένα δράμα χαρακτήρων, να μή τις άνοίξει. "Ό,τι ὡστόσο σαστιζει στο δράμα τούτο, είναι ή ένοχη σιωπή του Χορού στα κακουργήματα που σχεδιάζει και πραγματώνει ή ήρωίδα. Είδαμε, αλήθεια, πώς, από τὸ πρώτο έπεισόδιο, ή Μήδεια κερδίζει τη συμπάθεια του Χορού και τη σιωπή του. Παράλληλα της σιωπής αυτής του Χορού, που βολεύει τὰ σχέδια της ήρωίδας, δέ μᾶς λείπουν. Στὸν 'Ιππόλυτο', λογουχάρη, ὁ Χορός κρατεί για τὸ πάθος και τὸ φταίξιμο της Φαίδρας κλεισμένο τὸ στόμα του, μ' ὄλο που ὁ 'Ιππόλυτος, ὁ άκριμάτιστος ήρωας, ὀδηγείται μ' αυτό στο χαμό του. Την ίδια σιωπή κρατούν οι κόρες του Χορού, όταν ή 'Ιφιγένεια σχεδιάζει τη φυγή με τὸν άδερφό της από τη χώρα τῶν Ταύρων, κι όταν ή 'Ελένη σχεδιάζει τη φυγή της με τὸ Μενέλαο από τὸν τόπο του βασιλιά της Αιγύπτου. Στην πρώτη περίπτωση, ή Φαίδρα δένει τὸ Χορό μ' έναν ὄρκο. Μα πώς ὁ Χορός βιάζεται τόσο πολύ να δεθει μ' έναν ὄρκο που δεν ξέρει τις συνέπειές του; Στην 'Ιφιγένεια' και στην 'Ελένη' οι χοροί είναι σκλάβες έλλαδιτισσες κ' οι φυλετικοί δεσμοί με τις ήρωίδες τους είναι ένας λόγος για να τις βοηθήσουν. Δεν προβάλλεται όμως ὁ λόγος αυτός, μα τὸ τάξιμο τῶν ήρωίδων να τις λυτρώσουν μιá μέρα κ' εκείνες. "Ένας πρόσθετος λόγος στην 'Ιφιγένεια' για τὴ μυστικότητα του χορού, είναι ή έπίκληση της άλληλεγγύης του φύλου: *Γυναῖκες ἐσμέν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος, σώζειν τε κοινὰ πράγματα ἀσφαλέστατα.* Η ίδια έπίκληση τρέχει έντονότερα στη 'Μήδεια', στον πρώτο μονόλογο της ήρωίδας. Μα οι γυναίκες έδῶ είναι Κορινθίες, ή Μήδεια βάρβαρη και μάγισσα: Στόχος της έκδικής της δεν είναι μονάχα ὁ Ίάσωνας, που είναι άντρας της και ξένος κι αυτός, μα ὁ βασιλιάς κ' ή βασιλοκὴρ της χώρας. Τὸ σκότωμα κιόλας ενός βασιλιά, που για τις παραδομένες ιδέες άρμονίζει την κοινωνική με τη φυσική τάξη κ' είναι από τὴν ίδια του τὴν λερότητα άπαραβίαστος, δεν φέρνει μόνο πολιτικές μα και κοσμικές άνωμαλίες. Η ασάλευτη έτσι σιωπή του Χορού είναι κάτι που καμιά άλληλεγγύη του φύλου και καμιά συμπάθεια δέ θά μπορούσε να δικαιολογήσει. Ούτε που ή σιωπή του Χορού παρουσιάζεται άπαράβατος κανόνας. Στὸν 'Ιώνα' ὁ Χορός, μ' ὄλο που φοβρίζεται με θάνατο, όμως άποφασίζει να λύσει τη σιωπή "άκόμη κι αν είναι δυό φορές να πεθάνει". "Ότι ή σιωπή του Χορού τῆς Μήδειας είναι, έτσι, συμβατική (ὁ ποιητὴς έχει δικαίωμα να τη χρησιμοποιήσει για μόνο τὸ λόγο πώς του χρειάζεται), είναι φανερό κι από τ' ὅτι ὁ ποιητὴς δέ νοιάζεται να τὸν δεσμεύει ούτε με πρόσχημα ὄρκο. Η σύμβαση αυτή, που τη συντηρεί ή σταθερή παρουσία του Χορού,



Τὸ δράμα τῆς Μήδειας. Σχεδιάσμα ἀπὸ παράσταση ρωμικαῖς σαρκοφάγου πού βρίσκεται στὴν αἶθουσα Μήδειας τοῦ Λούβρου

μπορεῖ νὰ κατεβαίνει ἀπὸ τοὺς καιροὺς, ὅταν ὁ ὑποκριτὴς εἶταν ὁ κορυφαῖος τοῦ Χοροῦ, καὶ καμμιά ἀντίθεση δὲν ἔσπαζε τὴν ὀργανικὴν τὴν ἀλληλεγγύη. Ὅ,τι πού νά 'ναι, ἡ σιωπὴ αὐτῆ πού προστατεύει τὸν ἥρωα ἢ τὴν ἥρωίδα, κατασταλάζει σὲ ἔκφραση μιᾶς ἄλλης καὶ γενικότερης σύμβασης: Τῆς ἀδυναμίας τοῦ Χοροῦ νὰ πάρει μέρος στὴ δράση. Ἐδῶθε ἡ συνήθεια τῶν Τραγικῶν νὰ μεταχειρίζονται Χοροὺς γερόντων ἢ γυναικῶν, πού ἡ ἀδυναμία τῆς ἡλικίας ἢ τοῦ φύλου τοὺς δικαιολογεῖ τὴν ἀδράνεια τους. Ἀκόμη καὶ στὶς πολυκρίσιμες στιγμῆς, ὅταν ἡ ἐπέμβασις του καλιέται νὰ στομῶσει φοβερά κακουργήματα, ὁ Χορὸς καταδικάζεται σ' ἐφιαλτικὴ ἀπραξία. Ποιὸς δὲ θυμᾶται τὸ Χορὸ τῶν γερόντων στὸν "Ἀγαμέμνονα" πού, σάν ἡ Κλυταιμνήστρα σκοτώνει τὸν ἄντρα τῆς, δὲν μποροῦνε νὰ μπουν στο παλάτι; Ὁ Χορὸς ζεῖ καὶ κινεῖται σὲ μιὰν ἐξώκοσμη σφαῖρα, καὶ οὐδέποτε παίρνει σάρκα προσωπικῆς ὑπόστασης γιὰ νὰ ῥθει στὴ δράση. Εἶναι ἡ Συλλογικὴ Συνείδησις, φορέας τῆς Μνήμης καὶ τῆς Παράδοσης, πού θ' ἀνεβάσει τὸ μερικὸ στὸ γενικὸ, πού θὰ κρατήσῃ σὲ βᾶθος ὄνειρο τὸ ἀπόσταγμα τῆς ζωῆς, πού θὰ ἰσοροπήσῃ τὶς ὠμότητες τῶν δραματικῶν συγκρούσεων μὲ τὰ ὄραματα τῆς λυρικῆς φαντασίας. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ φυγῆ, τὴν ὥρα πού καλιέται ἡ παρουσία. Ἔτσι κ' ἐδῶ, τὴν ὥρα πού ἡ τρομαγμένη κραυγὴ τῶν παιδιῶν ἀνακράζει τὴ βοήθεια τῶν γυναικῶν, ὁ Χορὸς χυμᾶ κατὰ τὴν πόρτα νὰ τὰ βοηθήσει. Νὰ τὰ βοηθήσει; Ἡ φόνισσα φοβέρισε πῶς γιὰ κανέναν δὲ θὰ 'χε τὸ χέρι δειλὸ, κ' εἶναι κ' ἡ πόρτα ἀμπαρωμένη. Μὰ καὶ ὅλα τοῦτα νὰ λείπανε, πάλι δὲ θὰ μποροῦσε ὁ Χορὸς νὰ βοηθήσει. Ἡ ἀδυναμία του νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴν ἐξώκοσμη σφαῖρα του, εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ λειτουργία. Ἐναγυρίζῃ ἔτσι στὴν ὀρχήστρα του καὶ ἀρχινᾷ τὸ τραγοῦδι: "Μία γυναίκα ἔχω ἀκούσει, μίαν μόνο, στ' ἀκριβὰ τῆς παιδιὰ νὰ ξαμῶσει..." "Μονομιᾶς" γράφει ὁ Murray σὲ μιὰν ἀστραφτερῆ περικοπή, "ἔχουμε ἀλαργίσει σ' ἕνα ἀπόμακρο τραγοῦδι γιὰ κάτι παιδιὰ πολὺ μακρινὰ, πού σκοτώθηκαν μέσα στὸν κόσμο τοῦ θρύλου. Ἡ κραυγὴ τοῦ θανάτου πού ἀκούστηκε, δὲν εἶναι πιά ἕνα οὐρλιασμα τρόμου ἀπὸ τ' ἄλλο δῶμα. Εἶναι ὁ ἀπόηχος ἀπὸ τὶς ἀμέτηρες κραυγὲς τῶν παιδιῶν ἀπὸ τότε πού ὁ κόσμος ἀρχίησε, τῶν παιδιῶν πού κοιτουντα ἡσυχὰ πιά καὶ πού τὸ ἀρχαῖο μαρτύριό τους γίνηκε κατὰ μέρος Μυστήριό καὶ κατὰ μέρος Τραγοῦδι. Ἡ Μνήμη — ἡ Μνημοσύνη: ἡ μάνα τῶν Μουσῶν — ἔκαμε ἐδῶ ὅ,τι εἶχε νὰ κάμει".

§ 9. Τὸ φιδόσυρτο ἄρμα τῆς Μήδειας

Ἡ Μήδεια φεύγει, στὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, ἀπὸ τὴν Κόρινθο πᾶνου σ' ἄρμα πού τὸ σέρνουνε δρακοντόφιδες (ἐπὶ ὕψους παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνους ἄρμασιν καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας: Σχόλια) ἢ φτερωτὰ δρακοντόφιδες (ἐπὶ ἄρματος δρακόντων περρωτῶν, ὁ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν ἔποχος γενομένη: Ὑπόθεσις I). Ἐπειδὴ τὰ 'φτερά' εἶναι τῶν ἀμαξιῶν καὶ δηλώνουν τὴν ἰκανότητα τῶν ἀμαξιῶν αὐτῶν νὰ πετοῦν, ἡ ἀρχαῖοτερη σύλληψη πρέπει νὰ εἶναι τὰ ἄφτερα φίδια. Τὰ φίδια πού σέρνουν τὸ ἄρμα τῆς Μήδειας τὰ συναντοῦμε σ' ἀγγειογραφίες καὶ σ' ὑστερότερες σαρκοφάγους. Τὸ δρακοντόσυρτο ἄρμα τῆς Μήδειας εἶναι γνωστὸ καὶ σ' ὅλη τὴ σχετικὴ φιλολογία: στὸν Ὀβίδιο (*Metam.* 7, 350), στὸν Ὀράτιο (*Erp.* 3, 14), στὸν Ὑγίνο (*Fab.* 27) καὶ στὸν Ἀπολ-

λόδωρο (1, 9, 28). Ὑποστηρίχθηκε ὡστόσο πῶς τὰ φίδια δὲν ἔχουν θέση σ' ἕνα ἄρμα τοῦ Ἡλίου (γιατὶ ὁ Ἡλιος τὸ δίνει τῆς Μήδειας) κ' εἶναι ἔτσι πλάσματα ἐνὸς ὑστερότερου αἵωνα. Ἀντιπαρατηρήθηκε πῶς τὰ φίδια "δὲν εἶναι κάτι τὸ ἀταίριαστο στὰ ἐφόδια μιᾶς ἀνατολίτισσας μάγισσας" καὶ γιὰ σύνδεσμο τῶν φιδιῶν μὲ τὴ Μήδεια φέρνουν σ' ἀγγειογραφία (γύρω στὰ 500 π.Χρ.) τὸ κεφάλι τῆς μὲ φίδια ἀπὸ τὶς δυὸ μεριεῖς του (Page, *Inuod.* xxviii). Τὰ φίδια ὅμως δὲν εἶναι μονοπῶλιο τῶν μαγισσῶν τῆς Ἀνατολῆς, καὶ ἀπὸ τὸ κεφάλι μὲ τὰ φίδια ἴσαμε τὴν ἀνατολίτισσα μάγισσα, ἡ ἀπόσταση παραεῖναι μεγάλη. Πολὺ κοντινότερη εἶναι ἡ ἀπόσταση τῆς Ἐκάτης, τῆς θεᾶς τοῦ Φεγγαριοῦ καὶ τῶν Μαγισσῶν, τῆς προστάτισσας (καί, κατὰ μιὰν ἐκδοχὴ, μάνας) τῆς Μήδειας, πού, ἀπὸ τοὺς στενοὺς σχετισμοὺς φεγγαριοῦ καὶ φιδιῶν, συνδέεται μὲ τὰ φίδια καὶ αὐτῆ, ἔχοντάς τα στὸ κεφάλι τῆς καὶ στὰ χέρια τῆς, καὶ μάλιστα ζεμένα στ' ἀμάξι τῆς, νὰ τῆς τὸ σέρνουν. Εἶναι ἔτσι λογικότερο νὰ ποῦμε πῶς τὸ δρακοντόσυρτο ἀμάξι τῆς Μήδειας δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ δρακοντόσυρτο ἀμάξι τῆς Ἐκάτης. Στὴν ἀφήγησι τοῦ Διόδωρου (4, 51), ἡ Μήδεια, μπαίνοντας στὸ κάστρο τῆς Ἰωλκῆς ἀλαζομορφισμένη σάν ἱέρεια τῆς Ἀρτεμῆς, ἱστορεῖ τοῦ Πελῖα πῶς ἡ θεὰ τῆς ἔρχεται ἀπὸ τὴν Κολχίδα σ' αὐτόν, ὀχουμένη πᾶνου σὲ φίδια. Τὴ θεὰ τῆς τὴν ὀνομάζει Ἀρτεμη, μὰ ὁ τρόπος αὐτὸς τοῦ ταξιδιοῦ ταιριάζει στὴν Ἐκάτη μοναχά, πού εἶναι ἡ φεγγαρικὴ μορφή τῆς Ἀρτεμῆς καὶ πού ἡ Μήδεια εἶναι ἀντίτυπὸ τῆς (Farnel, *Cults of the Greek States* 3, 505). Ὅτι ὁ Ἡλιος δίνει τὸ ἀμάξι, θὰ μποροῦσε νὰ λογιέται δευτερότερο (εὐρημα ἴσως τοῦ ποιητῆ, μίαν κ' ὁ μόνος θεὸς πού θὰ μποροῦσε νὰ βοηθήσει τὴ Μήδεια εἶναι ὁ συγγενὴς τῆς θεᾶς), ἂν, μέσα ἀπὸ τὴ Σελήνη, πού παρουσιάζεται ἀδερφερῆ του, γυναίκα του, κόρη του, ὁ Ἡλιος δὲν συνδέονταν μὲ τὴν Ἐκάτη. Κάτου κίολας ἀπὸ τ' ὄνομα Πέρσης ἢ Περσεύς, εἶναι πατέρας τῆς Ἐκάτης, πού μὲ τὸν Αἰήτη γεννᾷ τὴ Μήδεια καὶ τὴν Κίρκη. Εἶναι, ἀπὸ τὴν ἄλλη, γνώριμη ἀλήθεια πῶς ὁ Ἡλιος σφετερίζεται ὑστερότερα τὶς παλιεῖς καὶ 'πρωτογενεῖς' φεγγαρικῆς παραστάσεις. Ἀξιοσημείωτο, ἔτσι, εἶναι πῶς ἀπὸ τὶς 'Ριζοτόμους' τοῦ Σοφοκλῆ, ὅπου ἡ Μήδεια ξεγελά τὶς κόρες τοῦ Πελῖα νὰ σκοτώσουν τὸν πατέρα τους, μᾶς παραδίδεται ἕνα λυρικὸ ἀπόσπασμα ὅπου, στὶς μαγικὲς διαδικασίες ἀνακράζει τὸ Ἡλιος μαζὶ μὲ τὴν Ἐκάτη, πού φορᾷ κ' ἐδῶ φίδια στὸ κεφάλι ('Απ. 492 Nauck²). "Ἡλιε δέσποτα καὶ πῦρ ἱερὸν, / τῆς εἰνοδίας Ἐκάτης ἔγχος, / τὸ δι' Ὀλύμπου πωλοῦσα φέρει / καὶ γῆς ναῖουσι' ἱερὰς τριόδους, / στεφανωσαμένη δρυὶ καὶ πλεκταῖς / ὠμῶν σπειρασι δρακοντῶν ...". Ἔτσι καὶ τὸ κεφάλι τῆς Μήδειας μὲ τὰ φίδια, πού εἶδαμε, πρέπει νὰ εἶναι παράσταση τῆς Μήδειας σάν ὑπόστασης τῆς Ἐκάτης. Ὅ,τι πού νά 'ναι, ἡ χρῆσις τοῦ ἄρματος, πού εἶναι μιὰ ἐξωτερικὴ ἐπέμβασις, κατακρίθηκε ἀπὸ κατήγορο ὄχι μικρότερον ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη, πού στὴν 'Ποιητικὴ' του (15, 1454 b) περιλαμβάνει στὰ 'ἀπὸ μηχανῆς' καὶ τὸ πετοῦμενο ἄρμα: φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ ὡσπερ ἐν τῇ Μήδειᾳ ἀπὸ μηχανῆς. Στὸ τέλος τῆς ἀνάλυσης τοῦ δράματος εἶδαμε τὴ δυναμικὴ τοῦ στοιχείου λειτουργία: Ἐναδίνει τὴ Μήδεια καὶ τὴν τραγωδία τῆς στὴ σφαῖρα τῶν θαυματῶν τοῦ Μῦθου, ἀπ' ὅπου κατεβαίνει ἡ μορφή κ' ἡ ἱστορία τῆς, καὶ πού χωρὶς τὸ ξανασύμπασμα μ' αὐτῆ, μένουν ἀνάπτρα κ' ἡ μορφή καὶ τὸ δράμα.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΛΕΚΑΤΣΑΣ

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

1. Κορινθιακὲς Ἱερουργίαι: Συγκέντρωση τῶν πηγῶν στὸν M. P. Nilsson, Griechische Feste (Leipzig ἀνατύπωση 1957) 57 κέ. Βλ. καὶ κατ. 2.

2. Ὁ Φόνος τῶν Παιδιῶν τῆς Μήδειας: F. Galli (κατ. 3). P. Roussel, 'Medée et le meurtre de ses enfants': Revue des Études Anciennes 22 (1920) 157 κέ. L. Séchan, Études (κατ. 8) 589 κέ. καὶ τοῦ Ἰδίου (κατ. 3) 262 κέ. M. Valsa, 'Le meurtre des enfants de Médée chez Néophon et chez Euripide': L'Acropole 1929, 35 κέ. 143 κέ. J. Tolstoi, 'La scholie au vers 264 de la Médée d'Euripide': Revue des Études Grecques 43 (1930) 139 κέ. Ch. Picard, 'L'Heræon de Perachora et les enfants de Médée': Revue Archéologique 35 (1932) 218 κέ. E. Will, Korinthiaka. Recherches sur l'Histoire et la Civilisation de Corinthe des Origines aux Guerres Médiques (Paris 1955) 97 κέ. A. Brelich, 'I figli di Medea': Studi e Materiali di Storia delle Religioni 30 (1959) 213 κέ. Βλ. καὶ κατ. 3.

3. Ὁ Μῦθος τῆς Μήδειας: Seeliger στὸν Roscher Ausf. Lexikon der Griechischen und Römischen Mythologie 2, 2482 κέ. F. Galli, Medea Corinzia nella Tragedia Classica e nei Monumenti Figurati, Napoli 1906. J. H. Goedhart, De Medæe Mytho apud antiquos Scriptores et Artifices, Leyde 1911. S. Daniel, Zur Entstehung und Entwicklung der Argonauten- und Medeasage, Münster 1920. C. Robert, Griechische Heldensage (Berlin 1921), 1, 185 κέ. 2, 752 κέ. 2 (1), 758 κέ. L. Séchan, 'La Légende de Médée': Revue des Études Grecques 40 (1927), 234 κέ. A. Lesky, 'Medea': Pauly - Wissowa - Kroll RE 15 (1931) 29 κέ. L. Radermacher, Mythos und Sage bei den Griechen (München/Wien 1938) (157 κέ., 176 κέ., 192 κέ.), 226 κέ. E. Will, Korinthiaka (ἀν. 2) 81 κέ. K. von Fritz, 'Die Entwicklung der Iason-Medea-Sage und die Medea des Euripides': Antike und Abendland 8 (1959) 33 κέ.

4. Ἑρμηνευτικὲς ἐκδόσεις: N. Wecklein (Leipzig 1871, 1909). W. Verrall (London 1881), C. E. S. Headlam (Cambridge 1897). H. Weil (Paris 1899). M. L. Earle (New York 1904). G. B. Cammazzi (Città di Castello Lapi 1913). A. Taccone (Torino 1934). D. Bassi (Napoli 1933). D. L. Page, (Oxford 1938, 1952). A. Willen et E. Liénard (Liège 1941). G. Ammendola (Firenze 1951). E. Valgiglio (Torino 1957).

5. Ἀναλύσεις, Γενικὲς Μελέτες, Χαρακτηρισμοί: (α) Ἀὐτοτελή: U. v. Wilamowitz-Moellendorf, 'Exkurse zu Euripides Medea': Hermes 15 (1880) 181 κέ. B. Bethe, 'Medea-Probleme': Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (Phil.-hist. Klasse) 70 (1198) 1 Hft. L. M. Mead, 'A Study in the Medea': Greece and Rome (Oxford) 12 (1943) 15 κέ. R. A. Browne, 'Medea-interpretations': Studies in Honour of G. Norwood (Toronto 1952) 76 κέ. G. Tarditi, 'Euripide e il dramma di Medea': Rivista di Filologia 35 (1957), 354 κέ. L. Dondoni, 'La Tragedia di Medea, Euripide e i poeti arcaici latini': Rendiconti dell'Istituto Lombardo (Milano) 92 (1952) 84 κέ. T. V. Buttrey, 'Accident and Design in Euripides Medea': American Journal of Philology 79 (1958) 1 κέ. (β) Ἀναλύσεις σὲ μερικὰ Γενικότερα Ἔργα: M. Patin, Études sur les Tragiques Grecs I (Paris 1866) 116 κέ. E. Petersen, Die Attische Tragödie als Bild und

Bühnenkunst (Bonn 1915) 254 κέ. 430 κέ. L. Séchan (κατ. 8) 251 κέ. E. Howard, Die Griechische Tragödie (München/Berlin 1930) 173 κέ. D. F. W. van Lennep, Euripides, Ποιητὴς Σοφῶς (Amsterdam 1935) 50 κέ. W. Schmid, Geschichte der Griechischen Literatur (Erster Teil: Dritter Band. 1: München 1940) 355 κέ. G. M. A. Grube, The Drama of Euripides (London 1941, 1961). G. Murray, Euripides and his Age (Oxford 1946), 51 κέ. 156 κέ. G. Norwood, Greek Tragedy (London 1948), 192 κέ. D. W. Lucas, The Greek Tragic Poets (London 1950) 174 κέ. E. M. Blaiklock, The Male Characters of Euripides. A Study in Realism (Wellington: New Zealand 1952) 21 κέ. M. Pohlenz, Die Griechische Tragödie ([Stuttgart/Leipzig 1937] Göttingen 1954) 252 κέ. A. Lesky Die Griechische Tragödie ([Stuttgart/Leipzig 1937] Stuttgart 1958) 183 κέ. H. D. F. Kitto, Greek Tragedy. A Literary Study (London 1961) 118 κέ. (γ) Ἀναλύσεις στὶς ἐρμηνευτικὲς ἐκδόσεις: Βλ. ἀν. 4.

6. Ἐπι μέρους Πραγματεῖες: J. E. Harry, 'A Question of Divination (Medea 240)': Univers. of Cincinnati Studies III: 1907. H. D. Naylor, 'The Aegæus' episode (Medea 663-763)': The Classical Review 23 (1909) 189 κέ. P. Corssen, 'Das Aigeusorakel in der Medea': Philosophische Wochenschrift 1913, 92 κέ. N. Wecklein, 'Zur Medea des Euripides': Philologus 76 (1920) 359 κέ. W. Schadeewaldt, Selbstgespräch und Monolog (Berlin 1926) 189 κέ. I. Caïmo 'Umanità e verità della figura di Medea in Euripide': Dioniso 6 (1937) 89 κέ. E. A. Thomson, 'Neophon and Euripides Medea': Classical Quarterly 1944, 10 κέ. M. P. Cunningham 'Medea ἀπὸ μηχανῆς': Classical Philology 49 (1954) 151 κέ. E. M. Blaiklock, 'The Nautical Imagery of Euripides' Medea': Classical Philology 50 (1955) 233 κέ. R. A. Palmer, 'An Apology for Jason. A Study of Euripides' Medea'. The Classical Journal 53 (1957) 49 κέ.

7. Συγκριτικά: L. Mallinger, Medée, Louvain 1897 (ἡ μορφή τῆς Μήδειας στὴν ἀρχαία καὶ νεότερη φιλολογία).

8. Εἰκονιστικά: (α) Ἀγγειογραφίες: J. H. Huddilston, Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings (London 1898), 144 κέ. L. Séchan, Études sur la Tragédie Grecque dans ses Rapports avec la Céramique (Paris 1926), 396 κέ. (β) Ζωγραφικά: (1) Γιά τὴν περίφημη εἰκόνα τοῦ Τιμόμαχου ποῦ ἀγόρασε ὁ Ἰούστους Καῖσαρ (μαζὶ μὲ τὴν εἰκόνα τοῦ Αἴαντα) καὶ ἀφίερωσε στὸ ναὸ τῆς Venus Genetrix βλ. Plinius, Nat. Hist. 7, 126, 35, 26. Τὴν εἰκόνα αὐτὴ φαίνεται νὰ περιγράφει τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ἀντιφίλου στὴν Ἀνθολογία Πλανούδη 317 καὶ νὰ μμεῖται, στενότερα ἀπὸ τὶς ἄλλες, ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἡρακλείου (κατ.). (2) Τοιχογραφία τοῦ Ἡρακλείου: P. Herrmann, Denkmäler der Malerei des Altertums Taf. 7. E. Pfuhl, Malerei und Zeichnung der Griechen 3, 280. Abb. 660. L. Curtius, Die Wandmalereien Pompejis 305 κέ. Taf. VIII. (3) Τοιχογραφίες (τρεις) Πομπηίας: (α) Herrmann, Taf. 130. Curtius (ἀν.) Taf. VII. A. W. Pickard-Cambridge, The Theatre of Dionysos, Fig. 102. (β) Herrmann, Taf. 73. Curtius, Abb. 439. Pickard-Cambridge, (ἀν.) Fig. 101. (γ) Mon. dell'Inst. 11 Tav. 31 No 11. M. Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen, Abb. 114. Pickard-Cambridge, The Dramatic Festivals in Athens, Fig. 75. (γ) Ἀνάγλυφα: C. Roberts, Sarkophag-Reliefs, 2, 205 κέ. Taff. LXII - LXV nr. 193-203. (δ) Ἀγαλματικά: Séchan, Études (ἀν.) 398 n. 2 (ε) Νεκρικὲς Ὑδρίες: αὐτ. n. 2. (η) Τερρακόττες: αὐτ. n. 5. (ζ) Ἐγχάρακτοι λίθοι: αὐτ. n. 6.

Π.Α.

ΟΙ ΑΝΤΑΡΤΕΣ ΤΟΥ “ΝΟΥΜΑ”

ΜΕΤΑΦΡΑΖΟΥΝ ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ ΣΤΗ ΔΗΜΟΤΙΚΗ

Του ΓΙΑΝΝΗ ΣΙΔΕΡΗ

Στην αρχή του αιώνα, και το θέατρό μας ακολουθεί τη γενική — μετά το '97 — γραμμή γι' Ανόρθωση. Εκτός από τις διάφορες άλλες προσπάθειές του, και με τις μεταφράσεις 'Αρχαίας Τραγωδίας. Δυό ήταν οι περιπτώσεις μαρασμού, αυτή την εποχή: Οί άρχαιογλωσσες παραστάσεις Τραγωδιών, με την ουτοπία πώς ανασταίνουν τη θεατρική ζωή των προγόνων, και οί μεταγλωττίσεις Τραγωδιών στην έπάρατη καθαρεύουσα. Και στις δυό περιπτώσεις, η Τραγωδία γινόταν βλαβερή, όχι μόνο καλλιτεχνικά, αλλά και ήθικά: Μας ξεγελούσαν πώς καταλαβαίναμε κάτι, πού δέν καταλαβαίναμε και πώς κατορθώναμε κάτι, πού δέν είχαμε κατορθώσει. Η ζωή μας πλημύριζε από ψευτιά...

Άποφασιστικός αντίπαλος όρθώνεται ό δημοτικισμός. Θά σταθεί παράπλευρα στον καινούριο μας πολιτισμό και θά μάς επιτρέψει ν' άρχίσουμε νά κατανοήσουμε τ' άριστουργήματα της άρχαίας δραματικής τέχνης, με συνέχεια, τακτικά, όχι σε σπανιότερες εμφανίσεις — όπως είχε τύχει και στό παρελθόν, σαράντα τόσα χρόνια πριν, με τον “Πλούτο”. Οί βάσεις θά μπουν, κυρίως, μέσα σ' ένα τίμιο και σπουδαίο, άγνωστικό περιοδικό, τό “Νουμά”, πού δέχτηκε “εις τό θερμό του στήθος” τά πρώτα βήματα του δημοτικισμού και τον ενθάρρυνε και πολέμησε γιά χάρη του και του χάρισε τις σελίδες του, όπου ζή ό πόλεμος, η άνταρσία αυτή, εναντίον της ψευτιάς και της πνευματικής ανηθικότητας, μ' ένα πλήθος άξιων συνεργατών του. Υπάρχουν, βέβαια, και μερικοί άλλοι συμπολεμιστές, πού θά τους άπαντήσουμε πιό κάτω και πού, ενώ δέν άνήκουν στό “Νουμά”, δουλεύουν με τό ίδιο πνεύμα. Ένας φανερός σταθμός της νίκης τους, σκοπός πού γι' αυτόν δούλευαν βαθιά τους, είναι τό Γουδί (1909). Κατά ένα τρόπο, η άνταρσία παύει τότε. Ό δημοτικισμός, μέρα με τη μέρα, γίνεται θετική πραγματικότητα. Τό κίνημα, άκριβώς, των μεταφραστών στη δημοτική, την περίοδο αυτή, από τις άρχές του αιώνα, 1901, ίσαμε τό 1909, θά εξετάσουμε παρακάτω.

Πάντα μάς είχαν προσελκύσει οί καλύτερες, οί πιό προοδευτικές έκδηλώσεις του Θεάτρου μας. Αυτό θά γίνει και τώρα. Μέσα από την πολυκύμαντη πορεία της Τραγωδίας στά νεότερα χρόνια, τά πριν και τά μετά τό Εικοσιένα, θά σταθούμε σ' ένα μεταφραστικό άγώνα στη δημοτική, πού του όφειλουμε τιμή μεγάλη. Μόνο πού μπροστά στους πρωταγωνιστές της μελέτης αυτής, μπροστά στους ώραιους αυτούς άντάρτες, αίστανόμαστε ντροπή: Έβδομήντα τόσα χρόνια, ύστερ' από τους άγώνες τους, δέν έχουμε προχωρήσει ουσιαστικά κ' είμαστε ακόμα άγλωσσοί. Άφήνουν τά παιδιά την άγκαλιά της μάνας τους γιά τό σχολείο και μιλούν φυσικά κι ώραία τά έλληνικά τους. Κι όταν τελειώνουν τό Γυμνάσιο, έχουν χάσει τη γλώσσα τους και τη δροσιά της — δέν αισθάνονται τίποτα! Σώζονται μόνο μερικά, πού ζούν σε φωτισμένα σπίτια η τυχαίνει, από τάλαντο, νά γίνονται κι αυτά άντάρτες. Άλλοί-μονο! Όσο λιγότερο φοιτήσει στό σχολείο ένας Έλληνας, τόσο καλύτερα μπορεί νά ξέρει τη γλώσσα του...

¶

Ό πρώτος και καλύτερος από τους άγωνιστές αυτών των σελίδων είναι ό Γρυπάρης. Τελειώνει τη Μεγάλη του Γένους Σχολή στά 1888(1). Όπως ό Α. Ρ. Ραγκαβής, πιό πριν, και



Φόντο, ένα φύλλο του “Νουμά”, πού αντιπροσωπεύει την πιό δοξασμένη, την πιό δημιουργική περίοδο του “στρατευόμενου δημοτικισμού”. Και πάνω του, σε προβολή, ό “άρβανίτης” Αλέξανδρος Πάλλης, ό πιό πεισματωμένος άγωνιστής του. Έτσι, σάν άντάρτη, σά . . . Λέκα Άρβανίτη, τον άπαθανάτισε, στην άγνωστη και πρωτοδημοσιευτή αυτή έλαιογραφία του, ό Γεώργιος Ροϊλός

ό Δ. Βερναρδάκης, είναι κι ό Γρυπάρης παιδι-θαύμα. Η κλίση του στη μετάφραση φανερώνεται από την προεφηβική του ηλικία και είναι, όπως λέει ό ίδιος(2) πιό ισχυρή κι άπ' την καθαρά λογοτεχνική. Η πρώτη του θεατρική μετάφραση είναι κομμάτια από τους “Ληστές” του Σίλλερ, πού συχνά τους παίζουν οί έλληνικοί θιασοί(3). Ταυτόχρονα γράφει ποιήματα στην άρχαία γλώσσα(4). Με τον Αίσχυλο γνωρίζεται, παιδι πάλι, στην καθαρεύουσα. Όσπου, στά 1886 πηγαίνει στην Πόλη ό Ψυχάρης, μιλάει στη δημοτική και δημοσιεύει τό λόγο του(5). Τότε, ό Γρυπάρης — κατά τον Γ. Βαλέτα — έγινε δημοτικιστής. Τόν Αίσχυλο, έπομένως, (“Άγαμέμνων”) τον είχε μεταφράσει νωρίτερα — έστω, στά 1885. Θά μπορούσε, ίσως, νά τοποθετήσουμε σ' αυτή τη χρονιά την πρώτη αίσχυλική δουλειά του Γρυπάρη, την πρώτη έλξη του προς τον Ποιητή πού, είκοσι χρόνια άργότερα, θά μάς σώσει τη σωστή, στά νεοελληνικά, μορφή του. Σάν φοιτητής, στά 1890-91, παρουσιάζει στό Φροντιστήριο της Φιλοσοφικής Σχολής μιá μετάφραση της “Ίφιγένειας” — άγνωστο ποιός — στη δημοτική. Άλλη μιá χρονολογία, έπομένως, πού πρέπει νά σημειώσουμε.

Άπό τά 1887, είχαν άρχισει, με την πρωτοβουλία του Ι. Άντωνιάδου, νά παίζονται στην Άθήνα, στό πρωτότυπο και μ' έρασιτέχνες ήθοποιούς — τους φοιτητές, Άρχαίες Τραγωδίες. Ός τά 1890, είχαν δοθεί δυό έργα (“Φιλοκτήτης” κι “Άντιγόνη”) καθώς κ' επαναλήψεις τους. Ό αριθμός των παραστάσεων είναι μικρός, ό ντόρος τους μεγάλος! Δέν ξέρουμε, άν κι ό νεαρός Γρυπάρης είχε προσκληθεί από τον Άντωνιάδη, νά πάρει μέρος. Οί γλωσσικές του ιδέες θά 'ταν γνωστές — οί συμφοιτητές του είχαν άποδοκιμάσει τη μετάφρασή του. Ό Άντωνιάδης θά λυπήθηκε πού 'χασε έναν έρμηνευτή μέ ώραίο παράστημα! Με την “Ίφιγένεια” του, πάντως, είχε άποδοκιμάσει τις άρχαιογλωσσες παραστάσεις.

Με περισσότερη όρμη και καλύτερη όργάνωση, συνέχισε τις παραστάσεις αυτές ό Γ. Μιστριώτης, γιά μιá δεκαετία από τό 1896, με την “Έταιρίαν προς διδασκαλίαν άρχαίων δραμάτων”. Άνέβασε πέντε τραγωδίες, με τις επαναλήψεις τους, μ' άσυγκράτητο ντόρο και μ' έπιθετικότητα κατά του παντός (“Άντιγόνη”, “Ηλέκτρα”, “Οιδίπους Τύραννος”, “Ίφιγένεια έν Ταύροις”, “Μήδεια”).

Πρέπει νά σημειωθεί πώς, αυτά τά χρόνια, τό γλωσσικό ζήτημα φουντώνει. Στην είσηγήση του Φιλαδελφείου Ποιητικού Διαγωνισμού, οί κριτές μιλούν ρητά κατά της δημοτικής(6). Μιά συλλογή του Γρυπάρη — τά “Δειλινά” — άπορρίφθηκε. Ό Παλαμάς, πού γινόταν τότε ηγέτης του άθηναϊκού δημοτικισμού, άπάντησε στον Εισηγητή Άγγελο Βλάχο μ' ένα φοβερό άρθρο στην “Έφημερίδα”(7). Μεγαλώνει λοιπόν ό Γρυπάρης, άνάμεσα σε άγώνες κι άνάμεσα σε διαλεχτούς όμοϊδεάτες.

Οί πρώτες μεταφράσεις των Τραγικών από τό Γρυπάρη άνήκουν στη Λογοτεχνία. Όχι στό Θεάτρο. Τόν καιρό πού ό Γρυπάρης φοιτούσε στη Μεγάλη του Γένους Σχολή, κι όσα χρόνια ζούσε σ' εκείνα τά μέρη, οί έλληνικές παραστάσεις των πιό σπουδαίων θιάσων μας ήταν πυκνές και θά τις είχε, ίσως, δει ό φιλομαθής έφηβος. Άν γινόταν νά βρίσκαμε πώς μόρφωνε θεατρικά η Σχολή τους μαθητές της, θά ξέραμε κάτι θετικό γιά την τότε θεατρική άγωγή του Γρυπάρη. Παρ' όλη την υπόληψη πού είχαν π.χ. στό Διονύσιο Ταβουλάρη, δέ βρήκαμε ποτέ είδηση ότι μεγαλοσχιολίτες παρακολούθησαν παράσταση επαγγελματικού έλληνικού θιάσου. Σάν φοιτητής βέβαια στην Άθήνα, δέν είναι δυνατό νά μην έβλεπε Θεάτρο — χωρίς νά υπάρχουν και γι' αυτό ρητές άποδείξεις.

Γιά τὰ θεατρικά του, όμως, ενδιαφέροντα υπάρχει μιὰ ἄλλη γερὴ ἀπόδειξη: Στὸ περιοδικὸ του, τὴ "Φιλολογικὴ Ἠχώ" τῆς Πόλης, δημοσιεύει ἕνα σπουδαῖο ἄρθρο (8 Γενάρη τοῦ 1894, σελ. 168 - 173). Εἶναι ἀνασκόπηση τοῦ 1893, μὲ τὸν τίτλο: "Ἐνας φιλολογικὸς χρόνος". Τὸ τέλος του εἶναι ἀφιερωμένο στὸ Θέατρο:

"Καὶ τὸ Θέατρό μας ἔχει τὸ γεγονός του. Ἐφτὰ θέατρα — μ' ὅλη τὴν κρίση τὴν οἰκονομικὴν — δὲν ἔφτασαν νὰ χορτάσουν τοὺς Ἀθηναίους, ὅταν, ὕστερ' ἀπὸ τὸ καμίνισμα τῆς θερινῆς ἡμέρας ἐχόνονταν στοὺς πλατεῖς καὶ ὠραίους δρόμους των, διψασμένοι ἀπὸ δροσιὰ καὶ διάχυση πρώτη χρονιά ἦταν τόσο πλοῦσια ἢ θεατρικὴ συγκομιδῇ, σὲ κωμειδύλλια πρὸ πάντων. Ἀλλὰ καὶ τὴ ναυάγια! μάλιστα ἀπὸ τὸ τέλος ἐφάνηκε στὴ σκηνῇ, μὲ τραγωδία, ὁ κόθορνος τοῦ Βερναδάκη ἢ Φαῦστα ἐστάθη ἀληθινὸς Ὀριάμβος τοῦ μεγαλύτερου ἀπὸ τοὺς φιλόλογους μας τῆς περασμένης γενεᾶς καὶ τοῦ καλλιτέρου διδασκάλου τῆς παρουσίας. Ἄν ὁ πολὺς ὀρθορνος ποὺ ἐσήκωσε γύρω τῆς ἐσκότισε πολλὰς κρίσεις· ἄς, μὴ ξεχνῶμε ὅμως πὼς τὸ δρᾶμα εἶναι τὸ τελευταῖο καὶ ὑψηλότερο εἶδος τῆς φιλολογίας καὶ καθὼς ἀκόμη πολὺν καιρὸ θὰ περιμένουμε τὴν ἀληθινὴν του ἀποκάλυψη, ἔτσι πρέπει νὰ θεωροῦμε ἀριστούργημα ὅτι κατορθώνει νὰ βγεῖ ὀλίγο ἔξω ἀπὸ τὸ μέτριο. Ἡ φιλολογία μας κινεῖται, ζεῖ, παίρνει ἐπάνω της, μ' ὅλη τὴν ψυχρὴ ἀδιαφορία τῶν πολλῶν· ἴσως καὶ μὲ αὐτὴ συμβαίνει ὅ,τι καὶ μὲ τὸν παγωμένο ὁ καλλίτερος τρόπος νὰ συνέρθει εἶναι ἂν τὸν κυλίσουν στὰ χιόνια"



Χαίρεται λοιπὸν τὸ Θέατρο, ὁ Γρύπαρης. Ξέρει τὴν καθαρὰ θεατρικὴ λέξη τῆς ἀποτυχίας "ναυάγια", ποὺ θὰ πεῖ πὼς βρισκόταν σ' ἐπαφὴ μὲ κύκλους θεατρικοὺς — ὄχι μὲ τοὺς ἐπίσημους — τοὺς κωμειδυλλιογράφους, π.χ. Ἐβλεπε, ἄρα, παραστάσεις κ' ἐκφράζεται δίκαια καὶ αὐστηρά. Ἡ τελευταία φράση, τὸν δείχνει κ' εὐσεβῆ μελετητὴ — ὄχι συνόμπ ἀρνητῆ. Δὲν φαίνεται νὰ ναι γιὰ κείνον, δευτερότερη πνευματικὰ, ἢ θεατρικὴ ἐκδήλωση. Βρίσκεται, λοιπὸν, κοντὰ στὴ γνήσια αἴσθησι τῶν θεατῶν, αἴσθησι ποῦ, συνήθως, λείπει ἀπὸ τοὺς λογιούς. Ὅταν ἔρθει, δέκα χρόνια ἀργότερα, νὰ ξαναπαρουσιάσει τὸν Αἰσχύλο του, μαζί μὲ τὶς ἄλλες του χάρες, θὰ ἔχει καὶ τὴ σκηNIKῆ. Ἡ ἀνασκόπησι του εἶναι τυπωμένη μὲ μεγάλα καλαισθητὰ στοιχεῖα. Καὶ τ' ὁμορφο τύπωμα φανερώνει πὼς ἀγαπάει τὸ θέμα του καὶ θυμίζει τὴν ἀνετη καλλιγραφία τῶν χειρογράφων του καὶ τὸ αὐστηρὰ κομῶδ παρυσιαστικὸ του. Λυπόμαστε ποῦ γιὰ ὅσους ἄλλους θὰ συναντήσουμε δὲν θὰ εἶμαστε σὲ θέση νὰ τοὺς περιγράψουμε: Δὲν εἶδαμε προσωπικά, παρὰ μιὰ φορὰ τὸν Γ. Μιστριώτη. Τὶ συναπάντημα καὶ τί ἀντίθεση μὲ τὸν περικόμογο Γρυπάρη. Μαζὶ μὲ τὴν ποιήσι του, ὁ Γρυπάρης ἐξακολουθεῖ νὰ μεταφράζει δύσκολα κείμενα, τὸν "Εὐφορίωνα" π.χ. ἀπὸ τὸ δεύτερο "Φάουστ" (περιοδικὸ "Διώνυσος", 1902, σ. 73). Ὁ Αἰσχύλος του δὲν θὰ παρουσιαστεῖ ξαφνικά, μόνος του. Εἶχε ἄλλα σπουδαῖα μεταφράσματα, νὰ τὸν ὑποδεχοῦνε.

¶

"Ὑστερα ἀπὸ τὶς ἐνδείξεις γιὰ τὶς ἄγνωστες μας μεταφράσεις Τραγικῶν στὴ δημοτικὴ ἀπὸ τὸ Γρυπάρη, ἰδιαιτέρα τῆς "Ἰφιγένειας", ἔχουμε — στὸ τέλος τοῦ 1901 — τὴν πρώτη δημοτικιστικὴ παράσταση. Εἶναι ἡ "Ἀλκηστὶς", ἐναρκτήριο ἔργο τῆς "Νέας Σκηνῆς" (22 Νοεμβρίου 1901). Ἡ μετάφρασι τῆς δὲν ἔχει ποτὲ τυπωθεῖ. Ὁ Χρηστομάνος διασώζει ἐν' ἀπόσπασμα — φυσικά, θὰ ἔχει διατηρηθεῖ στὰ χαρτιά του τοῦ χειρόγραφο τοῦ ὑποβολείου — στὸ "Βιβλίον τῆς Αὐτοκρατείας Ἐλισάβετ" (ἔκδ. Ἐλευθερουδάκη, 1922, σελ. 282):

"Ἥλιε καὶ φῶς τῆς ἡμέρας
καὶ τρεχάμενα σύννεφα, εἰσεῖς ποῦ κλώθετε στὰ ἐπου-
ράνια ἐπάνω..."

Καὶ ὁ Μ. Μυράτ ("Ἡ ζωὴ μου", σελ. 196 - 7) ἔχει διασώσει τρία σύντομα ἀποσπάσματα. Τὸ πρῶτο:

"Ἐχε γειά, ἀρχοντικὸ τοῦ Ἀδμήτου
ποῦ ἐδῶ μέσα ἔχω φάει τὸ ψωμί τοῦ
δουλετῆ κι ἄς εἶμαι καὶ Θεός"

Τοὺς δυὸ πρώτους στίχους τοῦ "Βιβλίου τῆς Αὐτοκρατείας..." τοὺς ἔχει ὁ Μ. Μυράτ σὲ ἄλλο ἀπόσπασμα· ὁμοῦ ἐκεῖνο ἔχει ἄλλους ἔξι παραπάνω. Τὰ λίγα αὐτὰ ἀποσπάσματα δείχνουν μιὰ δουλειὰ μετρημένη, ποῦ, ἀκόμα, δὲν ἔχει βρεῖ τὸ δρόμο τῆς.

Στὴν πολυκόσμη "πρῶτη" δὲν ξέσπασε κανένα κακὸ. Ὁ Χρηστομάνος δὲ δίστασε νὰ παρουσιάσει τὴ μετάφρασι του, κι ἄς ἦταν ἠλεκτρισμένη ἢ ἀτμόσφαιρα τῶν ἡμερῶν. (Στὶς ἀρχὲς τοῦ Νοέμβρη εἶχαν γίνεαι αἰματηρὲς ταραχὲς — τὰ "Εὐαγγελιακὰ") (8). Ἡ μετάφρασι δὲν ἦταν προκλητικὴ καὶ τὸ Κοινὸ τοῦ Χρηστομάνου — ἢ "καλὴ" τάξι τῆς Ἀθήνας — δὲν ἔβρισκε χαρὰ στὶς ταραχὲς. Κάποια μικροδυσφορία ἴσως νὰ ξεμύτισε. Τὸ ὑποδηλώνει τὸ "Ἐμπρός" γράφοντας, στὸ σημείωμα ποῦ θὰ δοῦμε ἀμέσως, πὼς ἡ μετάφρασι "ἐπρό-κάλεσε τοὺς μορφασμοὺς ἐκείνων, οἵτινες θέλουν... ἀρχαι-κωτέραν..." — ἐννοεῖ τὴ γλώσσα, στ' ἀρχαῖα δρᾶματα.

Τὸ ἀθηναϊκὸ Θέατρο συνήθιζε τότε μιὰ μιχτὴ δημοτικὴ στὶς κωμωδίες (ἀπὸ ἀνάγκη κι αὐτὴ, ὄχι ἀπὸ γλωσσικὴ πίστι) καὶ μιὰ πιὸ καθαρὴ δημοτικὴ στὸ Κωμειδύλλιο καὶ τὸ Δραματικὸ Εἰδύλλιο. Τώρα, προβάλλει τὸ καινούριο θέατρο, μὲ



Ἀλέξανδρος Πάλλης (1851 - 1935). Τὸ πρωτοπαλλήκαρο τοῦ μα-
χητικῶν δημοτικισμοῦ. "Ὅλα γιὰ τὴν "Ἰδέα"! Ὁ ἀγῶνας, τοῦ
χρωστᾷ τὰ περισσότερα — μετὰ τὸν Ψυχάρη. Δημιουργικὸ ἔργο
καὶ μεταφράσεις του, ὑπερέτησαν, ἀριστα, μιὰ σκοπιμότητα: Ἀπό-
δειξαν τὴν ἐπάρκεια τῆς δημοτικῆς σὰ γλώσσα. Παράφρασε,
ἀγωνιστικά, τὸν "Κύκλωπα" τοῦ Εὐριπίδη. Μετάφρασε ἐλεύθερα,
Κανὴ Διαθήκη, "Ἰλιάδα", "Ἐμπορο Βενετίας" κ.ἄ. Ὅσο περ-
νοῦν τὰ χρόνια, οἱ ἀγῶνες του μετρᾷν πιότερο ἀπ' τὰ γραφτὰ του

τόν αντίρτη ἀρχηγό του, καί δὲν τὸ νοιάζει γι' ἀντιρρήσεις. Οἱ Μύστες, ὅπου μποροῦν, μιλοῦν μιά λογοτεχνική δημοτική. Ὁ Χρηστομάνος τὴ χρησιμοποιεῖ κυρίως στὴν Τραγωδία. Ἡ "Εἰσηγήσις" του εἶναι διατυπωμένη στὴν καθαρεύουσα, ἂν καὶ γραμμένη ἀπὸ τὸ δημοτικιστικὸ του χέρι. Τὰ ἔργα τοῦ σαλονιοῦ καὶ τοῦ Ἴψεν, τ' ἀνέβαζε κ' ἐκεῖνος σὲ μιά "μιχτή". Τὴ φλόγα τοῦ δημοτικιστικοῦ ἀγῶνα τὴ δίνουν μόνο οἱ μεταφράσεις τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας. Ὅσο γιὰ τὴ Σκηνὴ, ἡ δημοτικὴ βρίσκει ταμποῦρι τῆς τὴν Τραγωδία καὶ καταφεύγει "ὐπὸ τὴν σκέπη τῶν πτερυγῶν τῆς". Ὁ Ξενόπουλος γράφει θέατρο σὲ μιχτή, ἀκόμα. Ἡ ἀθηναϊκὴ λογοτεχνία, στὴν πράξη, στέκει ἄβουλη. Γιὰ τὴν ὥρα, ἡ Τραγωδία ἐπιβάλλει τὴ δημοτικὴ σὰν ἀπαραίτητη γιὰ νὰ μεταδόσει τὴ δική της ὑψηλὴ ποιήση. Ἀπὸ τὰ σύγχρονα ἔργα, μόνο ἡ "Τρισεύγενη" (1902), ὑψώνει τὴ σημαία τῆς γλώσσας. Ὁ Χρηστομάνος δὲ μποροῦσε νὰ φανταστῆ τὴν Τραγωδία, χωρὶς τὴ δημοτικὴ. Θὰ τὸ δηλώσει καὶ σὲ μιά συνέντευξή του, στοὺς "Καιροῦς" (7 τοῦ Νοέμβρη 1903).

Καὶ τί δὲν "ἔσυραν" τοῦ Χρηστομάνου: Κατεβάζει τὴν Τραγωδία σὲ χαμηλά ἐπίπεδα, ἔχει γλώσσα "τσοπάνικη", τοῦ "τσελιγγάτου", κ' ἔνα σωρὸ ἄλλα. Ἐλάχιστοι τοῦ παραστάθηκαν. Τὸ πλῆθος τὸν προπηλάκισε. Θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ δεῖ τὰ ἐξῆς: "Ἐμπρός" 23 Νοέμβρη τοῦ 1901, ἀνυπόγραφο σημεῖωμα καὶ 24/11 ὁ "Διαβάτης", "Πινακοθήκη" (τόμ. Α', σελ. 235). Δὲς κι ἀργότερα, τὸ "Νουμᾶ", 29 τοῦ Μάη 1903 — ὅπου σχολιάζει μιά ἐπιθετικὴ κρίση στὴν ἐφημερίδα "Καίρον". Τὰ "Παναθηναία", 30 τοῦ Νοέμβρη, ὁ "Βασίλειος Σκηνίτης". Εἶναι νὰ θαυμάζει κανένας τὴν ἀνοχὴ τοῦ Χρηστομάνου σὲ τόσο βρισίδι, ποῦ θὰ τὸ ἔκαναν χειρότερο κ' οἱ ψίθυροι τῶν τριγύρω του, κυρίων καὶ κυριῶν, ποῦ συγκρατήθηκαν στὴν πρώτη παράσταση ἀλλὰ θὰ ἔχαν ἀντιρρήσεις — τίς ἀντιρρήσεις τῶν ἄγονων μπροστὰ στοὺς δημιουργοὺς. Τὸ σῶμα του, τοῦ καμποῦρη τοῦ Χρηστομάνου, πέθανε πρόωρα. Ἡ ψυχὴ του ὅμως, ἡ σθεναρὴ, θὰ μποροῦσε νὰ ζῆ αἰῶνες. Καὶ ζῆ. Καὶ μᾶς γίνεται παράδειγμα.

Τὸ προοδευτικὸ "Ἄστρ" τὸν παῖνεψε (23 τοῦ Νοέμβρη). Τὸ ἴδιο κ' ἔνα εὐγενικὸ κι ἀμερόληπτο περιοδικό, ἡ "Νυκτερίς" (25 τοῦ Νοέμβρη). Παραπέμπουμε μόνο στοὺς κριτικούς, ποῦ εἴμαστε βέβαιοι πὼς, ἡ εὐνοια ἢ ἡ ἐπίθεσή τους, βγαίνει ἀπὸ κρίση, ὄχι ἀπὸ συμπάθειες ἢ ἀντιπάθειες. Ἀντικειμενικά, ἡ "Ἀλληστία" — ἔτσι, τριτόκλιτη, τὴ γράφαν τὰ προγράμματα καὶ οἱ ἀγγελίες — ἦταν μιά σωστὴ ἐπιτυχία τῆς "Νέας Σκηνῆς" καὶ παίχτηκε πολλές φορές.

¶

Ἐκτός ἀπὸ τὸ "Νουμᾶ", καὶ τὸ περιοδικὸ "Διώνυσος" δὲν πῆγε πίσω σὲ παλληκαριά. Στὸ ἔκτο τεῦχος του, 20 Γενάρη 1902, ἀναγγέλλει πὼς στὸ ἐπόμενο, θὰ δημοσίευε τὸν "Προμηθεὺς Δεσμώτης" σὲ μετάφραση τοῦ Γ. Καλοσγούρου. Πραγματικά, στὸ 7 τεῦχος (σελ. 81 - 98) δημοσίευσε μιά θαυμαστὴ ἐλεγειακὴ μελέτη τοῦ μεταφραστῆ γιὰ τὸ ἀριστοῦργημα καὶ στὰ τεύχη 8 (σελ. 139 - 145) καὶ 9 (σελ. 185 - 202), δημοσίευσε τὴ μετάφραση ὁλόκληρης τῆς Τραγωδίας, ποῦ κυκλοφόρησε καὶ σὲ ἀνάτυπο.

Στὸ βάθος, ἡ μετάφραση αὐτὴ τοῦ "Προμηθεὺς" μπορεῖ νὰ μὴν ἔχει ἀπόλυτη σχέση μετὰ τὸ θέμα μας. Ὁ Καλοσγούρος εἶναι ἐπτανήσιος, ταγμένος στὸ τμήμα αὐτὸ τοῦ νέου ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ ὥρα, ὅμως, ποῦ δημοσιεύει τὴ μετάφρασή του, μέσα στὴν Ἀθήνα, τὸν πολιτογραφεῖ στοὺς δικούς μας. Εἶναι ἓνας μέτοικος, καλοπρόσδεχτος! Ὁ Καλοσγούρος θὰ ἔχει μεταφράσει τὸν "Προμηθεὺς" πολὺ πρὶν τὸν στείλει γιὰ δημοσίευση. Θὰ ναι δουλειὰ παλιότερη ἀπὸ



Δημ. Ταγκόπουλος (1867 - 1926). Δημοσιογράφος, ἀρχισυντάκτης τῆς "Ἐστίας", θεατρικὸς συγγραφέας, χρονογράφος, πεζογράφος, διδάκτωρ τῆς Ἰατρικῆς, Ἐθνικὸ Ἀριστεῖο... "Ὅλα τὰ ἔβησε ὁ "Νουμᾶς" του! Δημοτικιστὴς, ἀγωνιστὴς, τίμιος. Ὁ Βάρναλης γράφει: "Ἀπὸ τότε ποῦ ἐκδίδονται ἑλληνικὰ περιοδικὰ, κανένα δὲν ἔπαιξε τόσο σπουδαῖο ρόλο στὸ ζῆλον, στὸ ξανάνωμα καὶ στὴ διαμόρφωση τῆς ἑλληνικῆς συνείδησης, ὅσο ὁ "Νουμᾶς". Κατέβασε τὸ γλωσσικὸ ζήτημα ἀπὸ τὰ ὕψη τῆς θεωρίας καὶ τῆς πολεμικῆς τῶν βιβλίων στὸ πεζοδρόμιο. Ὁ δημοτικισμὸς ἔγινε πράξη κ' ἐφαρμογὴ σ' ὅλους τοὺς κλάδους τῆς ἐθνικῆς μας ζωῆς. Ἐγινε συλλαλητήριο. αἵματοχυσία καὶ νίκη!"...



τήν "Ἀλκῆστι" καὶ μπορεῖ νὰ πάρει τὰ χρονικά πρωτεῖα. Ὅμως, ὁ Χρηστομάνος βρίσκεται στὴν κορυφή. Ἡ δική του μετάφραση παίχτηκε. Πραγματοποίησε τὴν πρώτη ἀρετὴ τοῦ θεατρικοῦ ἔργου. Ἐξῆσε πάνω στὴ Σκηνὴ καὶ κινδύνεψε. Ὁ "Προμηθεὺς" τοῦ Καλοσγοῦρου ἐξῆσε πιὸ ἤσυχα μέσα στὸ "Διόνυσο", τὸν ἀπομονωμένο ἀπὸ τὴν ἄμεση τύρβη. Θ' ἄξιζε, ἴσως, νὰ σημειωθεῖ πὼς τὸ νὰ κάνεις, τότε, μιὰ παράσταση στὴ δημοτικὴ ἢ νὰ βάλεις μιὰ μετάφρασή σου στὸ "Νουμᾶ", ἦταν τὸ ἴδιο σὰ νὰ ὀργάνωνες κομμουνιστικὴ διαδήλωση στὴ πλατεία Συντάγματος, ἐκεῖ κατὰ τὸ συμμοριτοπόλεμο.

Κεῖνες τὶς μέρες γίνονταν γιορτασμοὶ γιὰ τὰ ἐκατόχρονα τοῦ Σολωμοῦ πού, ἀσφαλῶς, εὐνόησαν τὴ δημοσίευσή τῆς μετάφρασης τοῦ "Προμηθεὺς", ἀφοῦ ἦταν ἐργασία ἐνὸς πιστοῦ τῆς σολωμικῆς θρησκείας. Ἐπιπλέον τὸ περιοδικό, ἐξ αἰτίας τῆς "Ἀλκῆστις", ἴσως νὰ θεωροῦσε πὼς ἔτσι βοηθεῖ τὸ περπάτημα τῆς Τραγωδίας μὲ τὸ καινούριο τῆς δημοτικιστικὸ ντύμα.

Ὁ Καλοσγοῦρος μεταφράζει τὸν "Προμηθεὺς" στὸν δεκατρι-σῦλλαβο, στὸ διάλογο, καὶ τὸν σταθεροποιεῖ. Ἡ μετάφραση τοῦ Κερκυραίου γίνεται ἀγαπητὴ γιατί θυμίζει, γενικά, τὸ Γρυπάρη, μὲ τὸ στίχο τῆς, πού τὸν ἔχουμε πιά συνηθίσει, ἀκούγοντάς τον τόσες φορές, σὲ τόσες παραστάσεις. Ὅμως, εἶναι δύσκολη, αἰχμηρὴ, δὲ θὰ 'ταν εὐκόλο νὰ παιχτεῖ σήμερα. Ὁ μεταφραστὴς κρατᾶει στοιχεῖα ἠθογραφικά, τοῦ νησιοῦ του, ὄχι σὰ γλωσσοπλάστης πού τὰ δουλεύει, ἀλλὰ τὰ ἴδια, στεγνά, χωρὶς φαντασία. Στὸ Γρυπάρη κάθε τέτοιο στοιχεῖο ἀφομοιώνεται. Οἱ κερκυραϊκὲς λέξεις στὸν "Προμηθεὺς"



εἶναι λίγες, γιὰ χάρη τους, ὡστόσο, θυσιάζεται ἡ φῆμη τοῦ κειμένου. Συχνά, οἱ μεταφραστὲς λατρεύουν μερικές λέξεις πού ἐνοχλοῦν ὠμὰ τοὺς ἄλλους, καὶ τὶς λένε καὶ κοντά-κοντά π.χ. "ἄθελος-ἄθελος" (στ. 14), "χόλιασμα" (στ. 49), "νωπὸ κράτος" (στ. 35). Στὸν "Προμηθεὺς" πού συζητοῦμε — τὸν πρῶτο "Προμηθεὺς" τοῦ δημοτικισμοῦ καὶ τὸν πρῶτο Αἰσχύλο του — δὲ λείπει ἡ σαφήνεια καὶ διακρίνουμε κατὰ, στὸ ὕφος, στὴν αἴσθηση, ὁμοιο μ' ὅ,τι αἰσθανόμαστε καὶ στίς πολὺ κατοπινὲς μεταφράσεις Τραγωδίας. Ἡ δύναμή τῆς, φαίνεται, εἶναι τόσο μεγάλη πού ἐπιβάλλει σ' ὅλους αὐτὴ τὴν ὁμοιότητα, μιὰ εὐγενική θωπεῖα στὴν ψυχὴ μας. Ὁ Καλοσγοῦρος ἔχει, ἐπίσης, συλλάβει πὼς τὰ χορικά εἶναι κάτι ἄλλο, μιὰ φόρμα διαφορετικὴ ἀπὸ τὸ διάλογο. Τὸ φανερώνει, μεταφράζοντας, ἂν καὶ χωρὶς φτερά: ἀλλὰ ἔξεραι τί κάνει, γιὰτὶ ἐργάστηκε μὲ τὴν ἀντίληψη τῶν Ἐφτά Νησιῶν, πού δὲν μπορούσε βέβαια νὰ τὴν ἀλλάξει, ὅταν ἀποφάσισε νὰ πάρει μέρος στὸν ἀγῶνα τῶν Ἀθηναίων μεταφραστῶν.

¶

"Οἰδίποδος ὁ βασιλιάς, τοῦ Σοφοκλή, μεταφρασμένος ἀπὸ τὸ Ζήσιμο Σίδηρ". Δημοσιεύεται στὴν ἑβδομαδιαία "πολιτικὴ καὶ φιλολογικὴ" ἐφημερίδα "Φῶς", πού 'βγαίνει στὴ Σάμο, σὲ συνέχειες ἀπὸ τὶς 5 τοῦ Ὀχτώβρη τοῦ 1903. Μότο: "Τὸ ζητούμενον ἀλωτὸν, ἐκφεύγει δὲ τ' ἀμελούμενον", στίχος 110 - 111 τοῦ ἴδιου ἔργου. Νὰ θέλει, ἄραγε νὰ πεῖ πὼς ἡ μετάφραση τῆς Τραγωδίας στὴ δημοτικὴ θὰ 'φτανε σὲ καλὸ τέλος, ἂν δὲ διστάζανε οἱ μεταφραστὲς, ἂν τολμοῦσαν; Τὸ "Φῶς" εἶναι δοσμένο στὸ δημοτικισμό. Ὁ Ζήσιμος Σίδηρς μεταφράζει ἀπόλυτα, σάν... Πάλλης. Π.χ. "Παπᾶ", τὸν "Ἰερέα" τοῦ Σοφοκλή.

"Παιδιὰ τοῦ Κάδμου τοῦ παλιοῦ καινούργια ἐσεῖς βλαστάρια πὼς κάθεστε σ' αὐτὲς ἐδῶ τὶς ἔδρες μὲ κλωνάρια πού τὰ βαστοῦνε ὅσοι θὲν γιὰ νὰ παρακαλέσουν; Ἡ πόλη ἀπὸ θυμάσματα εἶναι παντοῦ γεμάτη..."

Αὐτὸ τὸ καλοκαίρι, τοῦ 1903, ὁ Παλαμᾶς — ἂν καὶ πικραμένος ἀπὸ τὴν περιπέτεια μὲ τὴ φρεσκοτυπωμένη "Τρισευγενὴ" του, πού ἦτανε νὰ παιχτεῖ στὴ "Νέα Σκηνὴ" καὶ δὲν παίχτηκε, κι ἀπὸ τὸ θόρυβο πού ἀκολούθησε — σάν ἄνθρωπος πού ἦταν σωστός καὶ μὲ συνείδηση ἡγέτη, ρίχνει πίσω του τὴν προσωπικὴ λύπη κι ἀφήνεται νὰ παρηγορηθεῖ μὲ τὴ γενικότερη προσπάθεια τοῦ ἀγῶνα γιὰ τὴ δημοτικὴ. Καὶ ἡ τύχη τοῦ στέλνει τὴν εὐνοιά τῆς. Σὲ φιλικὲς συγκεντρώσεις γνωρίζει τὴν "Ἀντιγόνη" τοῦ Μάνου καὶ τὸν "Ἀγαμέμνονα" τοῦ Γρυπάρη.

Τὶς ἐντυπώσεις του — αὐτὲς τὶς λυτρωτικὲς ἐντυπώσεις — τὶς διατυπώνει σ' ἓνα ἄρθρο του στὸ "Νουμᾶ" (28 τοῦ Ὀχτώβρη καὶ 7 τοῦ Δεκέμβρη τοῦ 1903). Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη μνεία, τότε γίνονται γνωστὲς οἱ δύο παραπάνω μεταφράσεις. Ὁ Παλαμᾶς πανηγυρίζει: Ὁ δημοτικισμὸς προχωρεῖ! Τρεῖς κιόλας (μὲ τὸν "Οἰδίποδα" τοῦ Σίδηρ) μεταφράσεις τραγωδιῶν στὴ δημοτικὴ, μέσα στὸν ἴδιο χρόνο! Αἰσθάνεται πὼς πρέπει νὰ ἐνισχύσει αὐτὴ τὴν κίνηση, πού δὲν τὴν ἄρχιζε, ἀλλὰ θὰ 'ταν ὠραῖο νὰ μὴ σταματήσῃ. Ἡ παρόρμησή του δὲν ἀφορᾶ μόνο τὴν Τραγωδίαν. Εἶχε ἐκδηλωθεῖ, ἀλλῶστε, μιὰ εἴδη στὸ "Νουμᾶ", νὰ μεταφράζονται κι ἄλλοι εἶδους ἔργα τῆς ἀρχαίας Λογοτεχνίας κ' οἱ σελίδες του γεμίζουν ἀπὸ ἀνάλογα δημοσιεύματα. Τὸ "Μεταφράζετε τοὺς ἀρχαίους" τὸ ξεκινᾶει μ' ἓναν ἔπαινο στὸν Ἠλία Βουτιεριδῆ — στ' ἀλήθεια, δίκαιο πού 'χε τότε μεταφράσει τὸ "Δάφνης καὶ Χλόη" στὸ "Νουμᾶ".

¶

Τὴν πρώτη τοῦ Νοέμβρη, τὸ "Βασιλικὸν" ἀνέβασε τὴν "Ὁρέστεια", ὄχι στὸ πρωτότυπο, ἀλλὰ μεταφρασμένη ἀπὸ

Ζήσιμος Σίδηρς (1871 - 1933). Ἀπὸ τοὺς πρώτους συνειδητοῦς δημοτικιστὲς κι ἀγωνιστὲς. Ἐφέτης στὴ Σάμο, μεταφραστὴς τοῦ "Οἰδίποδα βασιλιά", τοῦ "Αἴαντα" καὶ ποιητὴς τῆς καλύτερης, ὡς τὰ σήμερα, μετάφρασης τῆς "Ὀδύσσειας". Ἀγωνιστὴς τῆς ἐλευθερίας τῆς Σάμου, μόχθησε, ἐξορίστηκε καὶ καταδικάστηκε σὲ θάνατο ἀπὸ τοὺς προδότες τοῦ ἐθνικοῦ ἀγῶνα. Ἀπὸ τὶς ὠραίες πνευματικὲς μορφὲς τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα, πού συνδύαζαν ἓνα λεπτὸ ποιητικὸ ἰδεαλισμὸ μὲ ἀτίθησι δρᾶση πολεμιστῆ καὶ ἀνάρτη

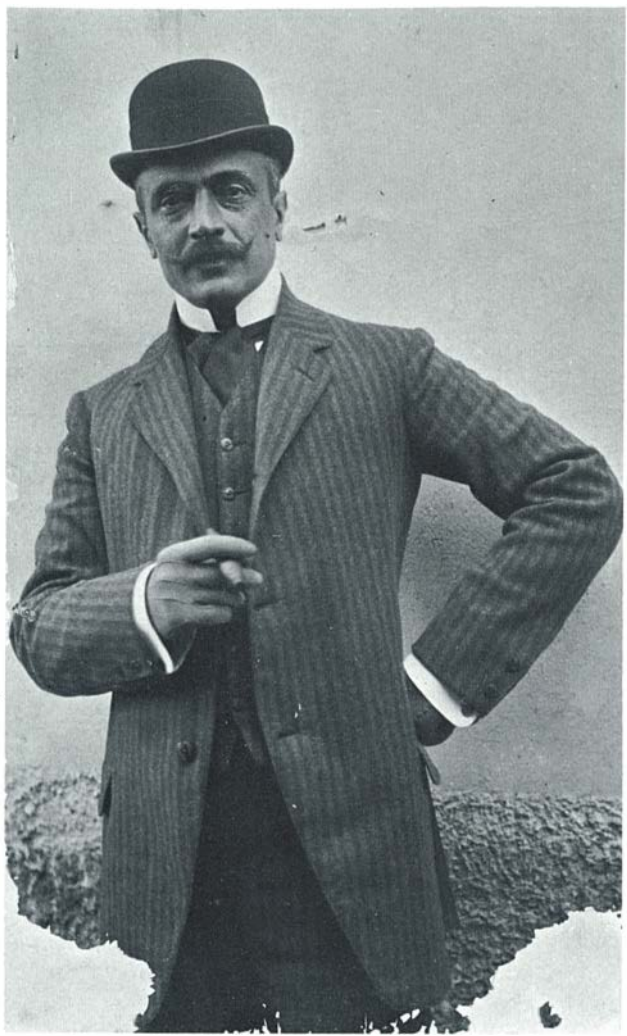
τόν ξακουστό Βιλλαμόβιτς και διασκευασμένη, σὲ τρίπραχτο δράμα, ἀπὸ ἕναν Ὄβερλέντερ. Τὸ δραματολόγιο τοῦ "Βασιλικοῦ" τὸ ἔχε καταρτίσει ὁ Ἀγγελος Βλάχος κ' ἐνῶ ἡ "Νέα Σκηνὴ" ἄρχισε μὲ τὴν "Ἀλκηστι", τὸ "Βασιλικόν" πρωτόπαιξε ἕνα τιποτένιο Ἰταλικὸ δρᾶμα! Ὁ Βλάχος, μισοῦσε τὸ Κοινὸ του καὶ δὲν τὸ ἔχε ἀξίω γιὰ τὴν Τραγωδία. Ὁ Χρηστομάνος, ἐκτιμοῦσε τὸν ἑαυτὸ του καὶ δὲν εἶχε καιρὸ νὰ μισήσει τοὺς ἄλλους. Δὲν ἄρесе καὶ στὸ σκηνοθέτη τοῦ "Βασιλικοῦ" Θωμᾶ Οἰκονόμου ἢ Ἀρχαία Τραγωδία. Πάντως, στὸ "Βασιλικόν" θὰ ἦταν δύσκολο ν' ἀνεβῆ ἀρχαῖος Τραγικός στὴ γλώσσα τοῦ λαοῦ. Ὁ ἔξοχος, λοιπὸν, σκηνοθέτης, ἀφοῦ ἄλλα μεγάλα ἔργα εἶχαν ἀνεβῆ σὲ μετάφραση τοῦ θαυμαστοῦ Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, θὰ ἐπιχειρήσει μιὰ βυθομέτρηση καὶ θὰ παρουσιάσει, στὴν ἀρχὴ τῆς Γ' περιόδου, τὴν "Ὀρέστεια" σὲ μετάφραση ἐνὸς ἀρχαιολόγου, ὄχι σχολαστικοῦ, τοῦ Γ. Σωτηριάδη. Στὸ βάθος, ἦταν στὴν καθαρεύουσα καὶ στὸ πεζό, ἀλλὰ μὲ κάποια στοιχεῖα λαϊκότερα ποὺ ταράζανε τὸ συντηρητικὸ κοινὸ — τοὺς φανταζόσατε μὲ τὰ ψηλά κολλάρια, τὶς ρεντικότες καὶ τὸ γεροντικὸ βήχα; Ὁ Ξενόπουλος, ἀπὸ ἄλλη ἀφορμὴ, τοὺς εἶχε κάνει μιὰ ὁμορφὴ καὶ σαρκαστικὴ περιγραφή.

Ἡ "Ὀρέστεια", εἶχε ὀριστεῖ πὼς θὰ συμπλῆρωνε δέκα παραστάσεις στὴ σειρά. Πρὸς τὸ τέλος τους, ξέσπασε ἀναρχία, φονικὲς ταραχὲς, ἐπεμβάσεις τῆς ἐξουσίας μὲ πυροβολισμοὺς καὶ αἷμα. Ὑποκινητὴς ὁ Γ. Μιστριώτης, ποὺ ἤθελε νὰ ναι ὁ μόνος διαφεντευτὴς τῆς Τραγωδίας! Ἦταν βιολογικὴ του ἀνάγκη, μαγία του. Μετὰ τὶς ταραχὲς, φάνηκε πᾶ καθαρά: Τὶς Ἀρχαῖες Τραγωδίες θὰ τὶς παίζανε στὴν καθαρεύουσα. Ὅπως κ' ἐγίνε. Οἱ ταραχὲς αὐτὲς ἔμειναν ἱστορικὲς κι ὀνομάστηκαν "Ὀρεστειακά".

Ἡ δημοκοπία δὲν ἦταν ἄσχετη μὲ τὶς μεθόδους τοῦ ἀρχαϊσμοῦ, ποὺ, βέβαιος γιὰ τὴ σοφία τῶν ὀπαδῶν του στὴ Γραμματικὴ, θεωροῦσε τοὺς ἀγωνιστὲς τῆς δημοτικῆς ἀγράμματους καὶ γι' αὐτὸ φίλους τοῦ ἀπλοῦ λόγου. Τὸ διαπιστώνει ὁ Παλαμᾶς σ' ἕνα του ἄρθρο (1892), ξαναδημοσιευμένο στὸ Β' τόμο τῶν "Ἀπάντων" του, μὲ τὸν τίτλο "Ὁ Πάλλης καὶ ἡ μετάφρασις τῆς Ἰλιάδος" (σελ. 119 - 129), ποὺ πρωτομπήκε στὴν "Ἑστία" τῆς χρονιάς (σελίδες 397 - 399). Πόσο μακριὰ εἶναι ἀπὸ τὴν πραγματικότητα, ἡ ἀντίληψη τῶν ἀρχαϊστῶν εἶναι φανερό. Ἀς θυμῆσομε, ὅμως, τὴν κακὴ διάθεσή τους, μὲ τὴν ψευτιά τους, ποὺ θὰ φανεῖ ἀπὸ τὰ πράγματα: Ὁ παλαιότατος ἡγέτης, ὁ Δ. Καταρτζῆς θυμᾶται συχνὰ σὲ πάμπολλες του σελίδες ("Εὐρισκόμενα") τὸν Ὀμηρο, τὸν Πλάτωνα, τὸν Πλούταρχο καὶ ἄλλους. Ὁ Βηλαρᾶς μεταφράζει Ἀνακρέοντα, Πλάτωνα, Θουκυδίδη. Ὁ Σολωμὸς μαθαίνει ἀρχαῖα μὲ τὸν Τρικουπὴ καὶ θὰ θυμῆσομε τὸν πάρα πολὺ γνωστὸ διάλογό τους: "Παρατηρῶ — τοῦ εἶπε ὁ δάσκαλός του — ὅτι ὅσο προβαίνει εἰς τὰ Ἑλληνικά (Σημ. ἐννοεῖ τ' ἀρχαῖα) τόσο ἀπλοῦστερα γράφεις... εἰς τὴν ὀμιλουμένην. Τοῦτο σημαίνει — ἀποκρίθηκε ὁ Σολωμὸς — ὅτι ἐννοῶ καλλιτέρα καὶ τὴν μία καὶ τὴν ἄλλη" (ὕπογραμμίζει τὸ κείμενο) (9).

Τὴν ἀπόκριση τοῦ Ποιητῆ θὰ μπορούσε νὰ τὴν ποῦν, πραγματικά, ὁ Πάλλης, ὁ Γρυπάρης, ὁ Μάνος, ὁ Χρηστομάνος, ὁ Βουτιεριδης, ὁ Σίδερης κι ἄλλοι ποὺ θὰ δοῦμε — τὰ κύρια πρόσωπα τῆς μελέτης αὐτῆς. Ἡ ἀρχαιομάθειά τους ἦταν πλούσια καὶ πρὶν καταπιαστοῦν μὲ τὴν Τραγωδία. Μὲ πολὺ χαρούμενη ἐκπλήξη, στέκεται κανένας μπροστὰ στὸ γοητευτικὸ μετάφρασμα τοῦ Βουτιεριδῆ "Βίωσις Ἐπιτάφιος τοῦ Ἀδωνι" (3 Αὐγούστου 1903), στὸ "Νουμᾶ", βέβαια. Ἐπίσης, στὴν ἀναλυτικὴ, λέξη μὲ λέξη, γραμματικὴ πραγματεία τοῦ Ποιῶτη γιὰ τὴν μετάφραση τῆς "Ἀντιγόνης" τοῦ Χρηστομάνου ποὺ θὰ δοῦμε (9 Νοέμβρη τοῦ 1904), τυπωμένη μὲ τὸ ψευδώνυμο "Ἀκρίτας". Ἡ φιλόρχαη γνώση, ἦταν κάτι ποὺ χαρακτήριζε τὴ νεότητά ἐκεῖνη.

Ἄρκετο καιρὸ μετὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς "Ἀλκηστῆς", γεννήθηκε ζήτημα γιὰ τὴν πατρότητα τῆς μετάφρασής της. Τὸ πρόγραμμα τὴν ἀποδίδει στὸ Χρηστομάνο. Τώρα μπορούμε νὰ παραδεχτοῦμε πὼς τὸν βοήθησαν θετικὰ ὁ Ποριώτης κι ὁ Βουτιεριδης. Γιὰ τὸν τελευταῖο, τὸ σημειῶναι ρητὰ ὁ Μ. Μυράτ ("Ἡ ζωὴ μου", σ. 189). Οἱ συζητήσεις πῆραν ἄγριο χαρακτήρα καὶ δὲν εἶναι ὠρα νὰ κάνουμε εἰδικὸ λόγὸ γι' αὐτές. Ἀπὸ τὸν καιρὸ ποὺ διαβάσαμε, πρὶν ἀπὸ πολλὰ χρόνια, ἐριστικὰ φυλλάδια παλαιῶν καθηγητῶν τοῦ Ἀθῆνῆσι, μᾶς κυρίεψε μεγάλη ἀποστροφή γιὰ παρόμοιες ἐκδηλώσεις. Ἡ βεβαιωμένη, ὅμως ἀρχαιομάθεια ἐκείνων τῶν νέων μᾶς ὁδηγεῖ στὴν ἀλήθεια. Ὅλοι αὐτοὶ ποὺ ἀναφέρουμε εἶναι ἄνω γύρω στὰ



Ἰωάννης Γρυπάρης (1870 - 1942). Ἐκπαιδευτικός, φιλόλογος, ποιητὴς. Δημοτικιστὴς, μὲ κύριο ἔργο τὴν μετάφραση τραγικῶν. Μετάφρασε ὅλο τὸν Αἰσχύλο, ἀπόδωσε ἐλεύθερα — καὶ ἀτελέστερα — ὅλο τὸ Σοφοκλῆ κι ἄφησε, ἀνέκδοτες ἀκόμα, τὶς "Βάκχες" τοῦ Εὐριπίδη. Τεράστιο ἔργο, μὲ πάρα πολλὰ ἀδύνατα σημεῖα. Ὁ ὄγκος τῆς μεταφραστικῆς του δουλειᾶς, δημιούργησε "σχολί". Ὅπως στὴν ποίηση, καὶ στὴ ζωὴ του: Ἐπιτηδευμένος καὶ περίκομος

30 - 35 τοὺς χρόνια — ἂν ἐξαίρεσομε τὸν Πάλλη, ποὺ ἔχε λίγο περάσει τὰ 50 καὶ τὸν Παλαμᾶ, ποὺ πλησίαζε τὰ 45. Μιά ὄριμη λοιπὸν καὶ πεπαιδευμένη νεότητά, ξεκινάει πάνοπλη, μὲ τὴν εὐνοία τοῦ Διόνυσου καὶ τῶν Μουσῶν. Δὲν εἶναι πάντα μονιασμένοι μεταξύ τους (ὁ "Νουμᾶς" π.χ. καὶ ὁ Χρηστομάνος). Οἱ ζωντανοί, ὅμως, ἀνθρωπῶι διαφωνοῦν κι ὅταν ἀκόμα βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὴ σημαία τῆς ἰδίας Ἰδέας — ὅπως ἀποκαλοῦσαν μόνοι τους, τὴ λατρεία τους στὴ δημοτικὴ.

Ὁ ἀγώνας αὐτὸς μᾶς φέρνει στὸ νοῦ μιὰ ἄλλη περίοδο, στὶς ἀρχὲς τοῦ νεώτερου πολιτισμοῦ μας, τὴ λεγόμενη "Ἑλληνικὸς διαφωτισμὸς" (1750 - 1830). Τὴ χαρακτήριζε, κι αὐτὴ, καὶ μιὰ ἔντονη μεταφραστικὴ τάση καὶ μιὰ πίστη, πολὺ φανατικὴ ἀρχικά, στὸν ἀπλὸ λόγὸ. Θὰ ἴταν σωστὸ κ' ἐνθαρρυντικὸ ν' ἀκούσομε τοὺς παλμούς τοῦ "Νουμᾶ" σάν ἕνα ὠραῖο ξαναζωντανεμα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ποὺ τόσα τῆς χρωστᾶμε. Τὸ "Νουμᾶ" καὶ τὴ φλόγα του γιὰ τὴν ἐπιστροφή στους ἀρχαίους, τὴ βλέπομε σάν ἕνα μικρὸ νεώτερο "Ἑλληνικὸ διαφωτισμὸ".

Στοὺς πρωταγωνιστὲς τῶν σελίδων μας ὑπάρχει μιὰ εὐγενικὴ ἀγνόητα: Ποθοῦν τὸ θέατρο. Δὲν εἶναι, ὅμως, γιὰ τὴν ὠρα καὶ ἄνθρωπο τοῦ Θεάτρου — ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Χρηστομάνο.



Δημ. Ταγκόπουλος, ο Νουμάς! Πέντε μόλις χρόνια μετά το πικρό '97. Κατάσκαρα μάλλινη φανέλα, ανοιχτοί γιακάδες, ανασηκωμένα μανίκια κι άνειπωτος μόχθος για να ξαναφτιάξουν ρωμείο, να φτιάξουν "Ίδέα", να φτιάξουν γλώσσα, να ζηπνήσουν ένα λαό. 'Ο ρομαντικός άντρας του 1903, όμοιος μ' επαναστάτη του '73

Μάλιστα, ο Πάλλης, ο Γρυπάρης, ο Ζ. Σίδηρης κι ο Περιγαλιτής που θά δούμε, δέ ζούνε στην Άθινα — τό κέντρο του ελληνικού Θεάτρου. 'Ο Πάλλης μένει έξω άπ' την Έλλάδα, οί θεατρικές εκδηλώσεις δέν τόν άγγίζουν άπό πρώτο χέρι. 'Ο Γρυπάρης τόν πολύ καιρό του τόν περνάει άπό πρώτο χέρι τήν Πόλη. 'Ο Σίδηρης ζή στη Σάμο, ό Περιγαλιτής στις Σπέτσες. Δέν ξέρουν άπό παρασκήνια, δέ σκιάζουν τίς καρδιές τους όρισμένες όδυνηρές επαφές, που χαλυβδώνουν τους έργατες τής θεατρικής τέχνης, αλλά και μερικές φορές τους φαρμακόνουν τελειωτικά. Άς μήν ξεχνάμε άκόμα πώς ό Πάλλης, τό 1885 είχε εκδόσει τήν "Άντιγόνη" σχολιασμένη, σάν πανεπιστημιακός φιλόλογος.

¶

'Αφού καταστάλαξε ή "τρικυμία τής 'Ορέστειας" — όπως τήν είπε ό Παλαμάς⁽¹⁰⁾ — ανέβηκε στό "Βασιλικόν" ό "Όιδίπους Τύραννος" στην παλιότερη μετάφραση του Άγγελου Βλάχου. 'Ο "Νουμάς", βέβαιος πώς διαμαρτύρεται για κάτι που δέ θά μπορούσε νά γίνει, σημειώνει (19 'Οχτώβρη 1903) πώς θά 'πρεπε νά 'χε παιχτεί στη γνωστή μετάφραση του Ζήσιμου Σίδηρη. Κάνει τόν άγώνα του άγρυπνος, δέ χάνει καμιά εύκαιρία για μάχη.

Μέ όσα έχουν άναφερθεί φαίνεται πώς είχε ξεπροβάλει και μιá άλλη έγνια: Πώς θά 'πρεπε νά μεταφράζονται τ' άρχαία

δράματα. 'Ο Πάλλης, που έτοιμαζε τήν τελειωτική έκδοση τής "Ίλιάδας" του, άποφασίζει νά στραφεί και στό άρχαίο Θεάτρο, μέ τήν έξοικειωση που του δίνει για τόν άρχαίο κόσμο, τό τεράστιο Έργο του. Παρακινήμένος άπό τά 'Ορέστεια, στέλνει άπό τήν ξενητεία στό "Νουμά" ένα σημείωμα:

"Έπειδής τελευταία συζητάμε, βλέπω, ποιá είναι ή κατάλληλη μεταφραστική γλώσσα τών άρχαίων δραμάτων, άποφάσισα κι' έγώ νά πώ τή γνώμη μου, όπως τό συνηθίζω μ' ένα παράδειγμα και καταπάστηκα τή μετάφραση του "Κύκλωπα". Τό δράμα είναι σατυρικό, και μου φαίνεται, τέτια σατυρικά δράματα νοστιμίζουν άρκετά όταν αλλάζουν τά όνόματα τών προσώπων, κι' έτσι λοιπόν, άφού μάλιστα συνηθίζω τέτιες αλλαγές, τά όνόματα τ' άλλαξα. Έτσι ό Πολύφημος γίνεται Μιστριώτης... κι' ό Σιληνός, γέρος ξεμωραμένος κι' άφιλιωτος έχθρός τής αλήθειας, γίνεται Κασίδακες (Σημ. έννοει τό Χατζηδάκη). Οί Σάτυροι, γίνονται δασκαλάκια". Στέλνει, άκόμα, ό Πάλλης κ' ένα άπόσπασμα, ένα χορικό τραγούδι, μεταφρασμένο μέ τίς πιό πάνω άπόψεις. 'Η πρώτη σελίδα του "Νουμά" (30 Νοέμβρη του 1903) καμαρώνει μ' αυτά τά δυό δώρα του Πάλλη.

Μιά μέρα, ύστερ' άπό τήν "Όρέστεια", ό Χρηστομόνος έδωσε ξαφνικά μιá "πρώτη" μέ τήν "Άντιγόνη", σε μετάφραση δική του (2 του Νοέμβρη 1903). 'Ηθελε νά προφτάσει τό πιθανό άνέβασμα τής άλλης, του Κ. Μάνου. Είχε άναγγελθεί άπό τόν 'Ιούνιο ("Άθήναι", 3 του μηνός) πώς ή "Νέα Σκηνη", θ' άνέβαζε και τήν "Άντιγόνη" και τόν "Ίππόλυτο". Τώρα βιάζεται, για τό λόγο που είπαμε. 'Η "πρώτη" του, φυσικά, κακοτύχησε. 'Ο Μήτσος Μυράτ γράφει ("Η ζωή μου" σ. 268) πώς έγινε θόρυβος, όταν ό Τειρεσίας ρώτησε τόν Κρέοντα "θέλεις νά κουνήσω όσα έχω μέσα μου;" κ' εκείνος άπάντησε "Κούνα τα"⁽¹¹⁾. 'Ο Ποριώτης έγραψε τήν τρομερή άνάλυση που είπαμε. 'Ο "Νουμάς", άναφορικά μέ τόν άγώνα για τή γλώσσα, θεωρεί τήν "Όρέστεια" και τήν "Άντιγόνη" τό ίδιο βλαβερές μεταφράσεις. Πιστεύει, όμως, τόσο βαθιά στη δύναμη τής δημοτικής, που ναι βέβαιος πώς ή κατασκευοφάνη της άπό τό "Βασιλικόν" κι άπό τό θιασο τών Μυστών θά ξεπεραστεί. Σ' ένα πρωτοσέλιδο άρθρο του (9 Νοέμβρη 1903) μέ τίτλο "Ό βράχος και τό κύμα" έχει μότο τό στίχο του Σολωμού: "Σάν τό βράχο που άφήνει κάθε άκάθαρτο νερό εις τά πόδια του νά χύνη εύκόλοσθηστο άφρό", όπου βράχος είναι ή δημοτική και άκάθαρτο νερό οί δυό μεταφράσεις.

"Άς μή παραξενευτεί κανένας που ό "Νουμάς", περιοδικό πρωτοποριακό, χτυπάει τήν επίσης πρωτοπόρα "Νέα Σκηνη". Για τό "Νουμά" τό πρώτο ήταν ή γλώσσα κ' ιερό του πρόσωπο ό Παλαμάς (μαζί μέ τόν Ψυχάρη και τόν Πάλλη). 'Όταν έγινε λόγος ν' άνεβεί μέ τους μύστες ή "Τρισεύγενη", ό Χρηστομόνος θέλησε κάποιες αλλαγές στο κείμενο — νά πεθαινει π.χ. ή ήρωίδα στη Σκηνη, μπροστά στους θεατές. 'Ο Ποιητής, γενναίοφρονα, δέ δέχτηκε⁽¹²⁾. Δημοσιεύτηκαν άρθρα θυμωμένα ("Άκρόπολις" 22 Αυγούστου, "Έμπρός" τήν άλλη μέρα). 'Ο Χρηστομόνος δέ μίλησε καθόλου ήρεμα για τόν Παλαμά. 'Ο "Νουμάς" έρεθίστηκε κ' έτσι ξεσπασε τό θέμα ποιαού ήταν ή μετάφραση τής "Άλκηστης"⁽¹³⁾. Κ' ή "Έστία" έγραψ' ένα σημείωμα, μέ τόν εύγλωττο τίτλο "Η σφαγή τής Άντιγόνης" (3 Νοέμβρη). 'Ο Ξερόπουλος βγήκε μετρημένος ύπερασπιστής ("Παναθήνια" 15 Νοέμβρη). 'Η μετάφραση, ώστόσο, τής "Άντιγόνης" είναι γλυκειά και πολύ πιό θεατρική άπό τίς μεταφράσεις του Ζήσιμου Σίδηρη και τών άλλων που θά δούμε.

¶

'Η πρώτη, πανηγυρική πάλι, σελίδα του "Νουμά", στις 14 του Μάρτη του 1904, έχει αυτή τήν όψη: "Του Σοφοκλή ό Αίας, μεταφρασμένος στην έθνική μας γλώσσα, άπό τόν κ. Ζήσιμο Σίδηρη (έφέτη στη Σάμο). Στο μεταφραστί τής "Ίλιάδας" κ. Άλ. Πάλλη". Άντίθετα μέ τή συνήθεια τών περιοδικών, και τότε και τώρα — που δέν τήν έχει τό δικό μας "Θέατρο" — νά δημοσιεύουν δηλαδή, όπως άλλωστε κι' ό "Νουμάς", τά θεατρικά έργα σε συνέχειες, αυτή τή φορά, μπαίνει όλόκληρη ή Τραγωδία, στο ίδιο φύλλο και κυκλοφορεί τήν προηγουμένη, άνάμεσα στους θεατές του "Δημοτικού Θεάτρου Άθηνών", που βλέπανε πρώτη παράσταση του "Άιαντα" άπό τό φοιτητικό-έρασιτεχνικό θιασο του Γ.

Μιστριώτη. Σ' ένα σχόλιό του, ο "Νουμάς", στο ίδιο φύλλο, δικαιολογεί, με χιοῦμορ τή... λαθραία κυκλοφορία του στο Μιστριώτικο κοινό. 'Αντί, λέει, να δημιουργήσεις στο Μιστριώτη ένοχλήσεις, μ' έπικρίσεις κλπ., προτίμησε να... βοηθήσει τούς θεατές του, να κατανοήσουν τό έργο! Δολιοφθορά μέ τά όλα της! Τό θαυμάσιο περιοδικό δέν πολεμοῦσε μόνο μέ τή θεωρία. 'Η μετάφραση του Ζήσιμου Σίδηρη άρχίζει έτσι:

" 'Αθηνα: Γιε τοῦ Λαέρτη, σ' έπιασα πάντα να θες ν' άρπάξῃς τό κάθε τέχνασμα τοῦ έχτροῦ· σέ βλέπω τώρα πάλι κοντά στοῦ Αἴα τ' άκρινά τὰ θαλασσοκαλύβια..."

Θά μπορούσε κανένας να φανταστεί — και μάλιστα για τόν τρίτο στίχο — πώς έχει ξεφύγει από τήν "Ιλιάδα" τοῦ Πάλλη. 'Ο 15σύλλαβος τής "Ιλιάδας" μεταφέρεται και στις μεταφράσεις τοῦ "Νουμά". Σέ 15σύλλαβο είχε δουλέψει και τόν "Οιδίποδα", ο Ζήσιμος Σίδηρης στο "Φώς", τήν έβδομαδιαία σαμιατική εφημερίδα. Είναι μέσα στο πρόγραμμα για τή γλώσσα, πού 'χε ο "Νουμάς". Ακολουθεί, λοιπόν και σ' άλλα τό πρότυπό του: " Απόλλος" (σ. 17), " πρωτατα" (σ. 8), " καλύβι", τή σκηνή (σ. 11) και " κλιάτσικα" (σ. 9).

Τό ήθικό άνάστημα τοῦ Ζήσιμου Σίδηρη είναι πώς έχει τή συνείδηση τής ευθύνης για τό άποτέλεσμα. Δέν άγνοεί τις δυσκολίες. Τό βλέπουμε από ένα άρθρο του στις " Διαλέξεις" του: " Οί δύο πρώτοι στίχοι τής 'Οδύσσειας" (άσχολήθηκε μέ τή μετάφραση τής από τό 1916 ως τό 1930) και από ένα άλλο: " Αντίλαλοι τής Τραγωδίας στα δημοτικά μας τραγούδια". Και τά δυό, στο ίδιο βιβλίο: (έκδοση Ζαχαρόπουλου 1939). Είναι φανερό πώς συνδέει τήν άρχαία ποίηση μέ τό λαό μας. Οί άνυποψίαστοι και καθαρευουσιάνοι συγγραφείς τοῦ Δραματικού Ειδυλλίου προετοίμασαν μιά δημοτική στιχουργία πού έρχότανε συμπαραστάτης τών μεταφραστών μας, μαζί μέ τήν έσώτερη επίδραση τοῦ Πάλλη.

'Ο Παλαμάς — τό σημειώσαμε ήδη — άκουσε τή μετάφραση τοῦ " 'Αγαμέμνονα" από τόν ίδιο τό Γρυπάρη. Ένα χρόνο μετά, τόν Αὔγουστο τοῦ 1904, οί Έλληνες θά πληροφορηθοῦν πώς ο Γρυπάρης δούλευε τήν "Ορέστεια". Τό 'χε νιώσει για καθήκον του: 'Ο Αισχύλος έπρεπε ν' άποκατασταθεῖ στους άπογόνους του. Θά διαβάσουν, λοιπόν, τρία άποσπάσματα, έν' από κάθε Τριλογία, στο περιοδικό " 'Ακρίτας" Α', σ. 291-5:

" Ο ΦΡΟΥΡΟΣ: 'Απ' τούς θεούς ζητώ να με γλυτώσουν τέλος..."

'Από τόν " 'Αγαμέμνονα" δημοσιεύονται μεταφρασμένοι οί στίχοι 1 - 39, από τις " Χοηφόρες", οί στίχοι 235 - 268:

" ΗΛΕΚΤΡΑ: 'Ω εἰς τοῦ πατρικοῦ σπιτιοῦ γλυκύτατη ἔγνοια..."

Κι από τις " Εὐμενίδες" οί στίχοι 95 - 139:

" ΤΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ ΤΗΣ ΚΛΥΤΑΙΜΝΗΣΤΡΑΣ: Κοιμᾶσθε, ὦμέ! και σὺν κοιμᾶσθε ποιά σας χρεία;..."

Στίχος, ο 13σύλλαβος τοῦ Πολυλά, πού τόσο θά τόν άκούμε από τά 1925 κ' ύστερα, στη Σκηνή (" Έπτά επί Θήβας").

¶

Στήν τιμημένη ομάδα τών μεταφραστών, θά προβάλλει καινούριος, πάλι στο "Νουμά", τόν ίδιο χρόνο, ο Γιάννης Περγιαλίτης. Είχε γράψει ποιήματα κ' είχε φιλοτεχνήσει πολλές άλλες μεταφράσεις κι όχι από μιά ξένη μόνο γλώσσα. 'Η φημη τόν φέρνει σάν καλό και άγνό άνθρωπο. " Εὐριπίδη Μήδεια, ποιητική μετάφραση, Γιάννη Περγιαλίτη". Δημοσιεύεται σέ συνέχειες, από τις 12 τοῦ Σεπτέμβρη. Τήν άφιερώνει στο "Νουμά". Μέ περισσότερο συγκρατημό άπ' τόν Πάλλη, αλλά μέ τό παράδειγμα εκείνου, αλλάζει τά όνόματα, στις έπεξηγήσεις του πιο πολύ: " Η Νέννα τής Μήδειας", " Ο Κρέοντας, ο βασιλιάς τής Κόριθος", " Ο 'Ιάσυνας, ο γαμπρός τοῦ Κρέοντα διπλοπαντρεμένος", " Ο Χορός από γυναίκες Κοριθιανές". 'Ο φανατισμός του έν' εύλογος, όπως σέ κάθε ξεκίνημα. Μεταφράζει κ' εκείνος στο 13σύλλαβο, πού έτσι πάει να ριζώσει. 'Ο Γιάννης Περγιαλίτης είχε συναντήσει τό Γρυπάρη στα 1898, στις Σπέτσες και θά

είχανε ίσως μιλήσει και για τά μετρικά⁽¹⁴⁾.

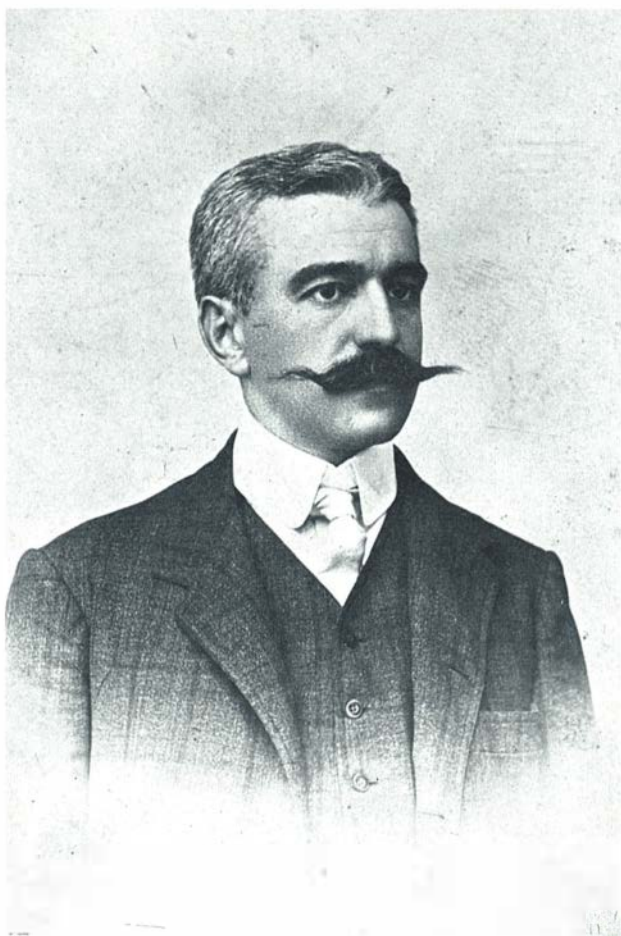
Οί μεταφραστες τοῦ "Νουμά" δέν έχουν έπανησιακή " άριστοκρατικότητα", όπως ο Γ. Καλοσγούρος. Είναι, κάπως, " άκαλλιέρηγοι", " πρωτόγονοι", " άγροίκοι", " παλαιοελλαδίτες". 'Η " Μήδεια" άρχίζει:

" ΝΕΝΝΑ: Εἶθε τὸ σκάφος τῆς 'Αργῶς γιὰ τὴν Κολχίδα
να μὴν περνοῦσε φτερωτὸ τὶς Συμπληγάδες..."

Ποιός τωρινός ήθοποιός ή θεατής δέ θά δεχόταν πρόθυμα τούς στίχους αὐτούς; 'Η μετάφραση, ώστόσο, στο σύνολό της, δέν είναι τόσο στρωτή. Μπλέκει σέ ήθογραφικά στοιχεία, για να φέρει — κατά τή γνώμη της και τής έποχής της — πιο κοντά μας τό έργο. Σέβεται τή μορφή τών χορικών και τά στιχουργεί άνάλογα κάπως μέ τ' άρχαία μέτρα. Πολλά μέρη της, είναι περίφημα και θεατρικά άποδομένα. 'Η " Μήδεια" βγήκε και σ' άνάπτυπο· εκείνου πού είδαμε, έχει ιδιόχειρη άφιέρωση: " Στη Μαρίκα Κοτοπούλη, θωμαστής". 'Ονειρευόταν " πρώτη", μέ τήν πρωταγωνίστρια πού άνέβαινε; Πολύ ώραίο!

Στό " Βασιλικόν", στις 26 τοῦ Δεκέμβρη τοῦ 1904, παίζεται — φευ! — ή " Μήδεια". 'Αλλ' όχι τοῦ Εὐριπίδη, στή νεοελληνική της μορφή, τή ζωντανή. Παίζεται, πεισματικά, μιά

Κ. Θ. Μάνος (1869 - 1913). 'Από άριστοκρατική γενιά, μέ σπουδές σ' 'Αιδελέβερη και 'Οξφόρδη. 'Απ' τούς ώραιους και γενναίους άντρες τών άρχών τοῦ αἰώνα. Δημοτικιστής, ποιητής κι αγωνιστής. Μετάφρασε " Αντιγόνη". Δάσκαλος — σάν τό Χρηστομάνο — τής αυτοκρατορίσσης 'Ελισάβετ. Πολέμησε στην Κρητική επανάσταση τοῦ '96, άντιπολιτεῦτηκε τό Γεώργιο, ήταν στο Θερίσο, τό Γουδί, στο Μακεδονικό, τούς Βαλκανικούς και 44 χρονῶ σκοτώνεται μ' άεροπλάνο πάνω άπ' τις βουλγαρικές γραμμές... 'Ο Πάλλης έγραψε: 'Ο Μάνος ήταν καλός πατριώτης και παλληκάρη!



ΕΥΡΥΠΙΔΗ

ΜΗΔΕΙΑ

Ποιητική μετάφραση ΓΙΑΝΝΗ ΠΕΡΓΙΑΛΙΤΗ

ΤΟΥ «ΝΟΥΜΑ»

ΠΡΟΣΩΠΑ

Η ΝΕΝΝΑ τῆς Μήδειας
Ο ΠΑΙΔΑΓΩΓΟΣ τῶν παιδιῶν τῆς Μήδειας καὶ τοῦ Ἰάσονα
Η ΜΗΔΕΙΑ ἡ πρώτη γυναίκα τοῦ Ἰάσονα
Ο ΚΡΕΟΝΤΑΣ ὁ βασιλεὺς τῆς Κόριθος
Ο ΙΑΣΟΝΑΣ ὁ γαμπρὸς τοῦ Κρέοντα, διπλοπαντρεμένος.
Ο ΛΙΓΕΑΣ ὁ βασιλεὺς τῆς Ἀθήνας
ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ τῆς Μήδειας
Ο ΧΟΡΟΣ ἀπὸ γυναῖκες Κερθιανῆς
—Γίνεται στὴν Κόριθο—

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΣΚΗΝΗ ΠΡΩΤΗ

ΝΕΝΝΑ:

Εἶθε τὸ σκάφος τῆς Ἀργῶς γιὰ τὴν Κολχίδα
Νὰ μὴν περνοῦσε ὀρθωτὴ τὴν Συμπληγάδες



Γιάννης Περγιάλιτης

ξένη, τοῦ Λεγκουβέ, "ἐξελληνισμένη" ἀπὸ τὸν Ἄγγελο Βλάχο:

"ΜΗΔΕΙΑ: Ἐλήφθη, βλέπω, περὶ πάντων πρόνοια.
Ἄλλ' ἐν ἀκόμῃ... Ποῦ θὰ μ' ὀδηγήσωσι;...
Ἡ μήπως εἰς τὴν Ἰωλκόν, ἢς βασιλεὺς
ἔσφαγγ, ἵνα λάβῃς σὺ τὸν θρόνον του;..."

("Δραματικά Ἀναγνώσματα", 1903, σελ. 199).

Γιὰ τὴν "Μήδεια" τοῦ Περγιάλιτη, ὁ Βουτιεριδῆς γράφει στὸ "Νουμᾶ" μιὰ, δίκαια ἐπαινετική, κριτική (27 τοῦ Μάρτη τοῦ 1905).

¶

Ἡ "Ἀντιγόνη" τοῦ Κ. Μάνου παρουσιάζεται σάν πρόκληση καὶ κείνη στὸ "Νουμᾶ", τὸν ἴδιο χρόνο (1904), σὲ τρεῖς συνέχειες ὁλόκληρη, ἀπὸ τὴν 12 τοῦ Δεκεμβρίου. Εἶναι, στ' ἀλήθεια, ἓνα δημοτικὸ τραγούδι, κάπως, ἴσως, πιὸ ἀδύνατο, πιὸ θαμπὸ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Σοφοκλή. "Ὅτι διασώζει ὁ Πάλλης ἀπὸ τὸν Ὀμηρο, ὅτι ὁ Γρυπάρης ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο, δὲν τὸ διασώζει καθόλου ὁ Κ. Μάνος ἀπὸ τὸ Σοφοκλή. Ἀδυνατίζει τὸ κείμενο, τὸ κάνει μαλθακὸ, σάν ἀβουλο — ἂν θὰ μπορούσε κανένας νὰ μιλήσει ἔτσι. Ὁ Νιρβάνας πρόσεξε κατὰ παρόμοιο σὲ μιὰ κριτικὴ του, ποὺ θὰ δοῦμε ὕστερ' ἀπὸ τοὺς στίχους:

"Ἐρωτα ἀκαταμάχητε,
εἰς ποὺ ξενυχτίζεις
στοῦ κοριτικοῦ τὰ μάγουλα,
εἰς ποὺ αἰχμαλωτίζεις
ὡς καὶ τὸν πλούσιο ἄνθρωπο
καὶ στίς καλύβες μπαινεις
καὶ θάλασσα διαβαίνεις
καὶ θάλασσα περνᾷς."

Ἡ "Ἀντιγόνη" βγήκε, στὰ 1905, σὲ βιβλίο. Ὁ Νιρβάνας γράφει στὰ "Παναθηναῖα" πὼς μερικοὶ πιστεύανε πὼς οἱ μεταφράσεις τῶν ἀρχαίων στὴ δημοτικὴ θὰ εἶχαν σάν ἀποτέλεσμα "μοιραῖος, ἓνα χάσμα μεταξὺ ἀρχαίας καὶ συγχρόνου ζωῆς, ἰσοδύναμον μὲ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸν πνεῦμα". Προσθετεῖ, ὅμως, πὼς μὲ τὴν μεταφράσεις ἐκεῖνες, "τὸ χάσμα ποὺ ἄνοιξε ὁ σεισμὸς, εὐθὺς ἐγένετο ἄνθη". Συμβολῆ, πάντως, στὸ ἀνθοβόλημα, θεωρεῖ καὶ τὴν μετάφραση τοῦ Κ. Μάνου. Κρατᾷ, ὅμως, τὴν ἐπιφυλάξεις του (σ' αὐτὸ θὰ τὸν ἀκολουθοῦσε κάθε φίλος τοῦ δημοτικισμοῦ) καὶ συμπληρώνει σωστά: "Μὲ τὴν περιφρονημένη αὐτὴν γλῶσσαν (ἐννοεῖ τὴ δημοτικὴ), ποὺ κρύπτει μέσα της τοὺς παλμοὺς τῆς ἑλληνικῆς ζωῆς, ἀρξίσαμε νὰ πλησιάζωμεν πρὸς τὸν ἀρχαῖον κόσμον, ὅσον δὲν τὸν ἴσθάνθημεν ὑπὸ τὴν δουλείαν τῆς μακρᾶς σχολαστικῆς παραδόσεως..." (Θ', σελ. 501-2). Στὸ ἴδιο περιοδικὸ καὶ στὸν ἴδιο τόμο (σελ. 121-23), ὁ ἴδιος κριτικὸς εἶχε μιλήσει, γεμάτος μεγαλοφροσύνη γιὰ τὸ μέγα γεγονός νὰ τυπωθεῖ ἡ "Ἰλιάδα" τοῦ Πάλλη. Τὸ 'χε δεῖ σάν ἀπόδειξη πὼς τὸ νέο ἑλληνικὸ πνεῦμα νιώθει τὸν ἑαυτὸ του ἰσχυρὸ, ἀφοῦ κέρδισε τέτοια ἔκφραση τοῦ ὁμηρικοῦ κειμένου στὴ γλῶσσα του, χωρὶς νὰ ἐξανεμιστεῖ κάτω ἀπὸ τὴ δοκιμασία αὐτὴ τὸ νεώτερο γλωσσικὸ μας ὄργανο, ποὺ θριαμβεῖ σὲ μιὰ τέτοια ἀναμέτρηση⁽¹⁵⁾.

Εἶναι, ὡστόσο, ν' ἀπορεῖ κανένας μ' αὐτοὺς τοὺς "ἐλάσσονες" ποιητῆς, ποὺ τεχνουργοῦσαν τὴν μεταφράσεις — ἦταν πολὺ καλύτερες, πιὸ καλλιτεχνικῆς, πιὸ βαθειῆς πνευματικῆς ἀπὸ τ' ἄλλα πρωτότυπα τοὺς ἔργα. Ὁ πόθος γιὰ τὸ καλύτερο — μὲ τὴν μεταφράσεις τους σάν ἀποδεικτικὸ στοιχεῖο γιὰ τὴν ἀξία τῆς δημοτικῆς — τοὺς ἔδινε φτερά. Μιὰ καλὴ μετάφραση δὲ γίνεται μὲ τὸ νὰ ξερεῖ κανένας τὴν δυὸ γλώσσες, ἀλλὰ μὲ τὸ ἰδανικὸ ποὺ φλογίζει τὸν τεχνίτη τους. Τὸ πάθος γιὰ τὴν ἐπιβολὴ τῆς δημοτικῆς ἦταν μέγα ἰδανικὸ. Ἡ ἐργασία κάθε μεταφραστῆ ἔχει τὰ δικά της γνωρίσματα, ὅλες ὅμως ἔχουν ἓνα κοινὸ. Τὴν ψυχρικὴ ἀδιαλλαξία γιὰ τὴ γλῶσσα.

Γιάννης Περγιάλιτης (1866 - 1942). Ψευτόνομα τοῦ Σπετσιώτη ποιητῆ Ι. Γ. Γιαννοῦκου. Σεμνὸς δάσκαλος, στίρεος δημοτικιστῆς. Πιστὸς τοῦ "Νουμᾶ". Ἐγραψε, κυρίως, Μύθους. Μετάφρασε, ἐλεύθερα, "Μήδεια". Φωτογραφία κὶ ἀπόκομμα ἀπὸ τὸ "Νουμᾶ"

‘Ο “Κύκλωπας” του Πάλλη δημοσιεύεται ολόκληρος, στὰ 1905, στὸ “Νουμᾶ”. Ἀρχισε στὶς 30 τοῦ Γενάρη καὶ συνεχίστηκε στὶς 8 καὶ 13 τοῦ Φλεβάρη.

¶

Θὰ γνωριστοῦμε τώρα μ’ ἕναν ἄλλο, τὸ Χρ. Βαρλέντη κι ἀμέσως θὰ αἰσθανοῦμε πὼς δὲ μοιάζει μ’ ὅσους ὡς τὰ τώρα ἔχουμε ἀπαντήσει. Αὐτὸ δὲν σημαίνει πὼς ὑπερέχει. Σημαίνει πὼς ὅλοι τους εἶναι ἄνθρωποι μὲ δική τους ὑπόσταση, ὄχι ἐντελῶς χωρὶς προσωπικὴ ἀντίληψη τῆς δουλειᾶς τους: Οἱ “ἐλάσσονες”, πού γι’ αὐτοὺς πρόκειται, δὲν ἔχουν τὴν ἰσοπέδωση πού θὰ περίμενε κανένας ἀπὸ τοὺς συγχρόνους τους μὲ τὴν ἴδια πίστη. Ὁ Χρ. Βαρλέντης εἶν’ ἕνας λυρικός ποιητῆς, μὲ λίγη ἀξία, κ’ ἐκδότης ἐνός προσωπικοῦ περιοδικοῦ, “Ἐπιθεωρησις”, πού ολόκληρο τὸ γράφει μόνος του. Ἀκολουθεῖ τὸ “Νουμᾶ”, θέλει τὴ γλώσσα ἀπόλυτα καθαρὴ, ὅπως κ’ οἱ ἄλλοι. Τὸ μεταφραστικὸ του, ὅμως, κείμενο εἶναι πιὸ αὐστηρὸ, πιὸ ἐντονο σὰ μιὰ ἱαχὴ πολεμικὴ, σάν ἐφοδος μὲ τὴ λόγχη! Μᾶς ἔτυχε νὰ ἔχουμε δεῖ τρεῖς τόμους τοῦ περιοδικοῦ του (1904, 1905, 1906), ὅπου δημοσιεύονται πρῶτα οἱ μεταφράσεις του, μονοκόμματα — γιὰ τίς δύο πρῶτες εἴμαστε, γι’ αὐτὸ, βέβαιοι.

Ἡ πρώτη, ὁ “Προμηθεᾶς”, ἀφιερώνεται “στὸ μεγάλο μας τὸν Πάλλη”. Μὲ βάση τὸ 15σύλλαβο καὶ παραλλαγές του, πλάθει ἕνα νεοελληνικὸ κείμενο σὰ νὰ ἔχει μουσικὴ. Ἐπιθυμεῖ ν’ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὰ μοιραῖα ἠθογραφικὰ στοιχεῖα κι ἀποφεύγει τίς χασμαδιές, τοῦ Σίδερη π.χ. Θὰ ἔλεγε κανένας, ἂν δὲν ἔξερε τὸ Γρυπάρη, πὼς ἔχει κάποια σάν τὴ δική του σοβαρότητα, ἕνα “ὕψος”:

“**ΗΦΑΙΣΤΟΣ:** Ὡ τέχνη πού σ’ ἐμίσησα πάρα πολλές φορές”.

“**ΚΡΑΤΟΣ:** Τί τὴ μισεῖς; Στὰ βᾶσανα ποῦνε μπροστά μας τώρα δόλου, μὲ λόγια ξάστερα, δὲν εἶν’ αἰτία ἡ τέχνη” (σ. 2).

Θυμάται, ἀλλὰ σπάνια, τὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ ἀπὸ μακρῶς:

“**ΠΡΟΜΗΘΕΑΣ:** πού ὅλοι οἱ Θεοὶ μὲ μίσησαν γιὰ τῶν ἀνθρώπων τὸ καλὸ καὶ τὴν πολλὴ μου ἀγάπη” (σ. 2).

Τὰ χορικά τὰ σέβεται καὶ κείνος σάν καλλιτεχνικὴ μονάδα καὶ τ’ ἀποδίδει μ’ ἄλλα μέτρα ἀπὸ τὸ διάλογο:

“**Ο ΧΟΡΟΣ:** Γιὰ σένα κλαίω, Προμηθεᾶ,
γιὰ τὰ πάθη σου τὰ μαῦρα
καὶ τὰ μάτια τὰ δικά μου
δακρυστάλαχτη εἶν’ ἀνάβρα” (σ. 4)

Τὸ μετάφρασμα του, στὰ λυρικά του, φέρνει στὸ νοῦ μας τὸ Γρυπάρη π.χ. ἀπὸ τὸν Ὁράτιο “Στὴ Λύδη”. Τὴν Ἰώ, τὸ αἰσθημᾶ του τὸν βοηθάει νὰ μὴ τὴν ἀφήσει νὰ μιλήσει στὸ 15σύλλαβο. Τῆς δίνει μιὰ, ὀπτικὴ ἔστω, παραλληλία μὲ στίχους ἀρχαῖοι κειμένους. Μπορεῖ, φυσικὰ, σάν πρόγονος, νὰ δυσκολεῖται ἀκόμα νὰ ἐκφραστεῖ. Ἡ γλώσσα μας, ἡ ἀγύμναστη ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, μέσα στὰ καινούρια καθήκοντά της δὲ χάνει τὴ δυσκαμψία της. Δὲν μπορεῖ μὲ τὴ ντόπια του μόρφωση νὰ τὴν ὑποτάξει. Ἀπὸ τὴν ἀφιέρωσή του στὸν Πάλλη καταλαβαίνουμε πὼς καὶ κείνος ξέρεῖ ποῖο εἶναι τὸ ἀνώτερο. Τὸ θαυμάζει, κι ἄς μὴν τὸ φτάνει. Μιὰ εὐγένεια κι αὐτὸ.

Ὁ ἴδιος μεταφράζει, στὸ περιοδικὸ του (15 τοῦ Φλεβάρη, τοῦ Μάρτη καὶ τοῦ Ἀπριλί τοῦ 1906) τὴν “Ἠλέκτρα” τοῦ Σοφοκλῆ, χωρισμένη σὲ τρία μέρη. Τὸν “Προμηθεᾶ” δὲν τὸν ἔχει χωρίσει. Τὴν ἀφιερώνει καὶ κείνη στὸν Πάλλη, ἀκόμα πιὸ εὐγενικά:

“Ἐτσι γιὰ νὰ χαιρεῖσαι πὼς κι ἄλλοι στὸ πλευρὸ σου πασκίζουν καὶ δουλεύουμε γιὰ τὸν ἱερὸ σκοπὸ, ἂν καὶ δὲν ἔχοντε, καθὼς πρῶτος δὲν ἔχω ἐγὼ τὴ δύναμη, τὴ χάρη σου, τὸ χέρι τὸ δικό σου”.

Τὸ ἀντάρτικο τοῦ “Νουμᾶ” εἶχε τὴν ἱεραρχία του, σχηματισμένη, γνήσια, μόνη της, μ’ εὐλάβεια.



Γελοιογραφία τοῦ ὑπάτου “γλωσσαμύνητορος”, μανιακοῦ ἀρχηγοῦ τῶν “καθαρολόγων” καθηγητῆ Γεωργίου Μιστριώτη (1840-1916). Οἱ δημοτικιστές, γι’ αὐτόν, ἦταν χυδαῖοι, μητραλοῖοι, ὀλετήρες τοῦ ἔθνους, μίσθαρνα ὄργανα τοῦ πανσλαβισμού. Ὁ Πάλλης στή, στρατευμένη στὸν ἀγῶνα, διασκευὴ τοῦ “Κύκλωπα”, ταυτίζει τὸν Πολύφημο μὲ τὸν κακόσχημο Μιστριώτη. Γράφει στὰ Πρόσωπα: Κύκλωπας, γίγαντας μ’ ἕνα μάτι καὶ ὁμορφιά μιστριώτικη! Ἡ γελοιογραφία, ἀνώνυμη, ἀπὸ τὸ ξανατύπωμα τοῦ “Κύκλωπα” σὲ βιβλίον, πού βγήκε στὸ Λίβερπουλ, στὰ 1906

Τὰ διαλογικὰ μέρη τὰ ἔχει στὸ πεζὸ καὶ τὰ χορικά σὲ στίχους. Ἡ πρότασή του εἶναι “ρυθμικὴ”:

“**ΗΛΕΚΤΡΑ:** Γυναῖκες, ντρέπομαι, φανερόνοντας σὲ σᾶς τὸν πόνου μου μὲ τίς πολλές μου κλάψες. Μὰ ἡ ἀνάγκη μὲ φέρνει νὰ τὸ κάνω, γι’ αὐτὸ νὰ μὲ συμπαθᾶτε. Γιατί πὼς θέλετε μιὰ γυναῖκα ἐβγενικὰ βλέποντας τὰ πάθη τοῦ πατέρα της ἔτσι νὰ μὴν κάνει; κι ἐγὼ μάλιστα πού τὰ βλέπω μέρα νύχτα νὰ βγατεῖνοντε ἀντὶ νὰ λιγοστεύουν...” (σ. 5).

Ἕνας γνωστὸς λόγιος — δημοσιογράφος, ὁ Ἄριστος Καμπάνης, πού ἔχει γράψει διάφορες “Ἱστορίες” — χωρὶς ἰδιαίτερη σημασία — τῆς “Νέας Ἑλληνικῆς Λογοτεχνίας” (1933), τῶν “Αἰσθητικῶν θεωριῶν” (1936), καὶ μεταφραστῆς ἀργότερα Τραγωδιῶν, παρασταίνει τὸν κόκορα, κάνει ἄχαρο “οὐαδικὸ” πνεῦμα, δὲν τιμᾶει τὸν Ψυπάρη καὶ τὸν Πάλλη, οὔτε καταλαβαίνει τί σημαίνουν γιὰ τὸν πολιτισμὸ μας ἐκεῖνοι, καὶ σὲ τί λήθη θὰ περιπέσουν τὰ δικά του γραψίματα. Ἕνας, γνωστὸς ἐπίσης, Γάλλος λόγιος, ὁ Lebesque, εἰχ’ ἐπανέσει τὸν “Κύκλωπα”. Ὁ Καμπάνης γράφει: “Ἄν ὁ κ. Lebesque ἔμενε στὴν Ἑλλάδα, ποτέ του δὲ θὰ ἐνόμιζε ὅτι ὁ “Κύκλωψ” τοῦ κ. Πάλλη εἶναι ὁ “Κύκλωψ” τοῦ Εὐριπίδου...”. Πιστεύει, ὅμως, στὸ Γρυπάρη (“Παναθηναῖα”, 15-31 Αὐγούστου 1906, σελ. 261). Στὸ ἴδιο περιοδικὸ, ἔχει μιὰ ἐντύπωση γιὰ τὴν “Ἠλέκτρα” τοῦ Βαρλέντη, πού δὲν εἶναι πολὺ σὲ βάρος τῆς Κριτικῆς του: “...δὲν κατώρθωσε νὰ μὲ ἀφίση

άσυγκίνητον... Είς πολλά σημεία διαβάσεις μίαν δημοτικήν τραγωδίαν και δέν μένεις καθόλου δυσσαρεστημένος. Αισθάνθηκα κάποιαν "άήθη θερμότητα" διά νά μεταχειρισθώ τήν πλατωνικήν έκφρασιν, θερμότητα που δέν αισθάνθηκα εις τό αντίκρυσμα του έργου του κ. Ψυχάρη λ.χ. Είναι άλήθεια ότι τό φώς αναδίδεται από πᾶσαν άττικήν τραγωδίαν και ύστερ' από παντός είδους κάκωσιν... Με συγκινεί περισσότερο από τήν μετάφρασιν τής 'Αντιγόνης του κ. Μάνου..." (30 του Σεπτεμβρίου, του 1906, σελ. 335).

Τόν ίδιο χρόνο, τυπώθηκε ξεχωριστά, σέ άνάτυπο, από τό περιοδικό "Ηλύσια", ό "Αγαμέμνων" του Γρυπάρη. Ο "Αριστος Καμπάνης είναι ένθουσιασμένος. Του γράφει λόγια γεμάτα θαυμασμό, που έμάς δέν έχουν νά μάς μάθουν τίποτα. Στην εποχή μας, είδαμε τό Γρυπάρη πάνω στην πράξη, στη Σκηνή: Μάς χρησιμεύουν, ώστόσο, οί κρίσεις του Καμπάνη, γιατί μάς δείχνουν πώς είδαν τή δουλειά του, τότε: "Χαιρετίζομεν τήν εμφάνισιν (έννοεί σέ βιβλίο) του κ. Γρυπάρη ως γεγονός φιλολογικόν από τό μάλλον είνοϊκά και τό μάλλον άντιψυχαρικά. Είναι έργον μαθήσεως και αισθηματος. Έργον άπολύτου καλλιτεχνικής ειλικρινείας". ("Παναθήναια", 15-31 Αύγουστου του 1906, σελ. 260).

¶

Τό καλότυχο 1906, που είδε τόν "Αγαμέμνονα" ολόκληρο, θά δει ολόκληρο, σέ βιβλίο, και τόν "Κύκλωπα" "ξανατύπωμα από τό "Νουμά", Λίβερπουλ". Η μεταφραστική Λογοτεχνία των Αρχαίων, κερδίζει κι άλλο ένα έξοχο μετάφρασμα. Κ' ένώ των άλλων τίμιων και πολύτιμων άγωνιστών τά έργα δέν παίχτηκαν, τά δυό τελευταία παιζονται ακόμα. Ο Πάλλης, και στόν "Κύκλωπα" συνεχίζει τόν έκσυγχρονισμό. Τόν προχωρεί μάλιστα μέ ύπαινημούς που δέν άφορούν μόνο τή γλωσσική διαμάχη. Θίγει θέματα πολιτικά και σχετικά μέ τόν χαρακτήρα των ρωμίων. Στά "Πρόσωπα" σημειώνει: "ΣΙΑΗΝΟΣ, γέρο κασιδάκις και μικρούλης" (άναφέρεται στόν καθηγητή Γ. Χατζιδάκι). "ΚΥΚΛΩΠΑΣ, γίγαντας μ' ένα μάτι και όμορφιά μιστριώτικη" (16). Τό άνάτυπο συνοδεύεται, από μία φοβερή γελοιογραφία χωρίς ύπογραφή και τήν έπιγραφή "Ο Κύρ Κύκλωπας". Όταν τό έργο ξανατυπώθηκε στά "Κούφια καρύδια" (1915), έχει άλλη γελοιογραφία κομψότερη, του Θέμου Άννινου. Άν θυμηθούμε και τόν ταυτισμό του Κύκλωπα μέ τό Μουσολίνι, θά δούμε πώς ή έλληνική γελοιογραφία ξέρει νά θεωρεί πολύτιμα και τήν έλευθερία και τή γλώσσα, για νά μάς έρθει στό νού ό Σολωμός. Άπό άλλη άποψη, δέν είναι σπάνιο θέμα τής γελοιογραφίας ό Μιστριώτης. Όταν ό Κύκλωπας θέλει νά κακοχαρακτηρίσει τήν προσπάθεια του Όδυσσέα, νά σώσει μέ λόγια τή ζωή τή δική του και των συντρόφων του, άποφαίνεται: "Μόνος θεός, καλέ μου, των σοφών ό πλοΐτης. Καθ' άλλο λόγια ναι παχιά, ρητορική βουλή" (σελ. 28). Στην άρχή, όταν ό "Δυσσέας" ρωτάει τό Σιληνό, σχετικά μέ τό πολίτευμα των Κυκλώπων, εκείνος άπαντά: "Ρωμιοί είναι. Τίποτα κανείς τους δέν άκούει κανένα" (σελ. 12). Κι όταν ό Σιληνός και ό Χορός μπερδεύουν τά λόγια τους, ό Κύκλωπας λέει: "Χατζηδακίς μου λέτε" (σελ. 21). Αυτά δέν τά χουν άκούσει, σέ παράσταση του έργου, θεατές — έτσι φαντάζομαι, χωρίς νά 'χω δει χειρόγραφα του ύποβολου. Υπήρξε τήσανε, πάντως, τήν έπικαιρότητα και μετά παραχωρήσανε τή θέση τους στις άφθονες άλλες άξίες του έργου.

Ο Πάλλης έχει, κάπου-κάπου, λίγες σκηνικές ύποδείξεις. Νά ναι από κάποια έπιθυμία για παράσταση του Σατυρικού Δράματος, όπως κι ό χωρισμός τής "Ηλέχτρας" σέ πράξεις, από τό Βαρλέντη; Η μετάφραση του "Έμπορου τής Βενετίας" δέν θά μπορούσε νά μάς μιλήσει για τά καθαρώς θεατρικά ενδιαφέροντα του Πάλλη. Ο Σαΐξπηρ του, όπως κι ό Κάντ κι ό Θουκυδίδης του, δουλεύτηκαν για νά φανούν οί δυνατότητες τής δημοτικής — όχι για χάρη του Θεάτρου. Η δικαιοσύνη μάς ύποχρεώνει νά παραδεχτούμε πώς ό Γρυπάρης είναι γλωσσικός άγωνιστής, μακριά άπ' τίς όδομαχίες του πεζοδρομίου του Πάλλη και των άλλων που αναφέραμε. Σά θεός του Όλύμπου έπεμβαίνει, από ψηλά, στόν πόλεμο. Και τά δυό χρησίμεψαν τό ίδιο και διαφέντεψαν άποτελεσματικά τή δημοτική γλώσσα.

Τήν άλλη χρονιά, 1907, ό Χρ. Βαρλέντης τυπώνει: "Έβριπίδης, Ίφιγένεια στη χώρα των Τάβρων", μέ τήν ίδια διάρθρωση τής "Ηλέχτρας"! και τήν άφιερώνει στόν Παλαμά.

Ο Π. Μανταδάκης — άγνωστος, που δέν έγινε γνωστός — έγραψε μία πλατεία Εισαγωγή για τόν "Κύκλωπα", μέ τήν παράκληση του σημαντικού, κατά τά άλλα, περιοδικού "Νέα Ζωή" τής Άλεξάνδρειας. Δημοσίευσε, επίσης, ένα άπόσπασμα τής μετάφρασης του από τό ίδιο έργο (1908, τεύχος 42, σελ. 760-3). Η Εισαγωγή είναι στην καθαρεύουσα, ή μετάφραση σέ μία άτσαλη γλώσσα και στιχουργία. Είναι περίεργο, γιατί έχασε τόν καιρό του για ένα τόσο άσήμαντο άποτέλεσμα, μπροστά μάλιστα στην έργασία του Πάλλη. Είναι δικαίωμα καθενός νά εκφράζει τόν έαυτό του όπως θέλει, αλλά για νά προσθέσει κάτι.

¶

Στά 1907, άνακινήθηκε στη Σμύρνη ένα ζήτημα: Άν πρέπει τ' αρχαία έργα νά παιζονται στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένα. Τρεις Άθηναίοι λόγιοι άπάντησαν στην "Αμάθεια" που τούς ρώτησε: Ο Νικόλαος Πολίτης, ό Άγγελος Βλάχος και ό Σπυρίδων Λάμπρος. Κ' οί τρεις άπορρίψανε κατηγορηματικά τήν αρχαία. Παραπέμπουμε, προς τό παρόν, στο βιβλίο του Χρ. Σολωμωνίδη "Τό Θεάτρο στη Σμύρνη", σελ. 163-4, όπου καταχωρούνται οί άπάντησεις. Τή σωστή, όμως, άπάντηση τήν έδωσε ό Γεώργιος Θ. Σημηριώτης στη συλλογή του "Μοιραία" (Σμύρνη, 1909) όπου, μαζί μέ πρωτότυπα και μεταφρασμένα ποιήματα, έχει, στο τέλος, και τή "Μήδεια" του "Ευρίπιδου", άφιερωμένη "στάς έξόχους ήθοποιούς μας Μαρίκα Κότοπούλη και Κυβέλη Άδριανού". Οί δημοτικιστές έχουν πιά χειραφετηθεί από τόν Πάλλη. Αισθάνονται πώς είναι άξιοι νά δουλεύουν μόνοι τους. Τό γλωσσικό θέμα δέν είναι πιά για κείνους τόσο άγωνιστικό όξύ, όσο ήταν ως τώρα στο "Νουμά". Μία ήρωική μεταφραστική εποχή των Αρχαίων Τραγικών, προφανώς, έχει πιά περάσει. Ο Σημηριώτης μεταφράζει:

"ΤΡΟΦΟΣ: Ω! νά μην έσωνε ποτέ ή Άργώ πανιά ν' άνοιξη για τήν Κολχίδα άνάμεσ' άπ' τίς μαύρες Συμπληγάδες..."

Τό μελέτημά μας άρχισε μέ τό Γρυπάρη. Μέσα στα όρια που του 'χαμε θέσει, βλέπουμε νά τελειώνει πάλι μέ τό Γρυπάρη. Τή χρονιά αυτή, 1909, είδε τό φώς κ' ή Τραγωδία του Αισχύλου "Έπτά επί Θήβας" δημοσιευμένη, σέ μετάφραση του, σέ τρεις συνέχειες, στη "Νέα Ζωή" τής Άλεξάνδρειας (Ιούνης - Σεπτεμβρίου 1909).

"ΕΤΕΟΚΛΗΣ: Καθμεία, εκείνος πΰχει τήν άρχή στα χέρια και στην πρόμνα τής πολιτείας γυρνάει τό δοιάκι, χωρίς νά κλιθ τά βλέφαρά του ό ύπνος — πρέπει σύμφωνα νά μετρή μέ τούς καιρούς τά λόγια..."

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ

Σ Η Μ Ε Ι Ω Σ Ε Ι Σ

- (1) Δές "Άπαντα" του (Γ. Βαλέτας), σ. 71.
- (2) Όπου πιά πάνω, σ. 101.
- (3) Δές μία μελέτη μας "Ο Σίλλερ και τό Νέο Έλληνικό Θεάτρο" στη "Νέα Έστία", τεύχος 15 Νοεμβρίου 1959, σ. 1471-81.
- (4) "Άπαντα" (Γ. Βαλέτας), σ. 102.
- (5) "Ιωάννης Γρυπάρης" (Γ. Βαλέτας), σ. 101.
- (6) Γ. Βαλέτας ("Άπαντα", Άργύρη Έφταλιώτη) σ. ιβ' και "Γρυπάρης" σ. 128.
- (7) 9, 12, 17, 24 Νοέμβρη, 1, 11 Δεκ. 1891 και 4, 9 Γενάρη 1892. Όλο τό άρθρο μπορεί νά τό δει κανένας στο Β' τόμο των "Απάντων" του, σ. 233-327.
- (8) "Φοιτητικά σελίδες" του 1901, ήτοι πλήρης περιγραφή των κατά των μεταφράσεων του Ευαγγελίου έξεγέρσεων των φοιτητών και του λαού, κατά των προκαλεσάντων αυτάς αϊτίων υπό Γ. Σωτηρίου, Α. Ματλή και Δ. Λεονταρίδου, 1902.
- (9) Έκδοση Α. Πολίτη (Ίκαρος 1948), σ. 19.
- (10) Στο περιοδικό "Κριτική", Δεκέμβρης 1903, σ. 745.
- (11) Η τυπωμένη "Αντιγόνη" που είδαμε, ("Έρευνα" 1932) έχει: "Θά μέ κάνεις νά σου πω στα έγω άκούητα στην καρδιά μου και ό Κρέων: "Λέγε τα" Νά διόρθωσε ό Χρηστομάνος τήν έκφραση στο τύπωμα:
- (12) Δές έν' άρθρο μας: "Η Τρισεύγενη" στη "Νέα Σκηνή", "Φιλολογική Πρωτοχρονιά" 1947, σ. 191-4.
- (13) Δές ένα σημείωμά μας στο περιοδικό "Ο Αϊώνας μας": "Η Άλκηστις στη Νέα Σκηνή", Σεπτέμβρης 1947, σ. 217-20.
- (14) Γ. Βαλέτας ("Ιωάννης Γρυπάρης"), σ. 182.
- (15) Δές και τά δυό άρθρα στο Δ' τόμο των "Απάντων" Νιρβάνα, σ. 247, 301.
- (16) Δέν είναι άγνωστο πώς ή μορφή του Μιστριώτη, σέ μεγάλη μάλιστα ηλικία, δέ θά 'χε δικαίωμα για καλλίστα. Καμιά έσωτερική λάμψη δέν τής έδινε μία γλύκα.

M

H

Δ

E

I

A



ΕΥΡΙΠΙΔΗ ΜΗΔΕΙΑ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ



ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΒΑΓΙΑ

γριά βάγια τῆς Μήδειας

ΜΗΔΕΙΑ

ἡ παρατημένη γυναίκα τοῦ Ἴασονα, κόρη τοῦ βασιλιᾶ
τῆς Κολχίδας Αἰήτη

ΠΑΙΔΙΑ ΤΗΣ ΜΗΔΕΙΑΣ

δύο ἀγόρια

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

σκλάβος τοῦ σπιτιοῦ τῆς Μήδειας

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

γέρος βασιλιάς τῆς Κορίνθου

ΙΑΣΟΝΑΣ

ὁ ἀργοναυτικός ἥρωας, ἄντρας τῆς Μήδειας καὶ τώρα
γαμπρὸς τοῦ Κρέοντα

ΑΙΓΕΑΣ

βασιλιάς τῆς Ἀθήνας

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

σκλάβος

ΧΟΡΟΣ

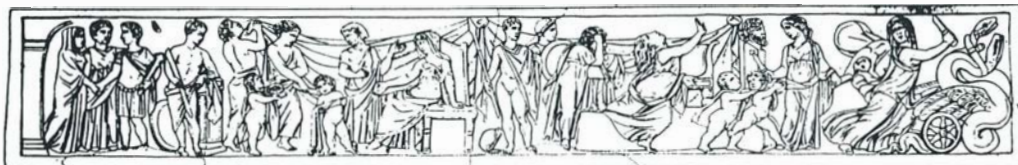
ἀπὸ γυναῖκες τῆς Κορίνθου



ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

Μπροστὰ στὸ σπίτι τῆς Μήδειας στὴν Κόρινθο

Βασικὴ ἐρμηνευτικὴ ἔκδοση D. L. Page, Euripides/Medea, the text edited with introduction and Commentary by — Oxford (1938. Reprinted with corrections) 1952.





Στοι
 Κίρα Νίτρο
 α
 αγγόν εν οργον
 με εν νι
 αγωνι

Ησων

ΒΑΓΙΑ

ὦ, νὰ μὴν εἶχ' ἡ Ἀργῶ, φτεροδρομῶντας
 γιὰ τῶν Κόλχων τὴ γῆ, διαβεί τις μπλάβες
 Συμπληγάδες, μηδὲ μὲς στὰ φαράγγια
 τοῦ Πήλιου νὰ ριχνόντανε τὸ πεῦκο
 καὶ μὲ κουπιὰ ν' ἀρμάτωνε τὰ χέρια
 τῶν διαλεχτῶν ποὺ μίσησαν, τὸ δέρμα
 γιὰ τὸν Πελία τ' ἀλόχρυσο νὰ φέρουν.
 Τότε ἡ κυρά μου ἡ Μήδεια γιὰ τὰ κάστρα
 τῆς Ἰωλκὸς δὲ θ' ἀρμένιζε, ἀπ' ἀγάπη
 τοῦ Ἰάσονα κατὰκαρδὰ κρουσμένη,
 οὐδὲ καὶ τὸ γονιό τους νὰ σκοτώσουν
 σὰν ἔκαμε τὶς κόρες τοῦ Πελία,
 στὴν Κόρινθο θὰ ζοῦσε μὲ τὸν ἄντρα
 μαζί καὶ τὰ παιδιὰ της, πολεμῶντας
 ν' ἀρέσει τῶν ἀνθρώπων ποὺ κοντὰ τους
 βρῆκε καταφυγή, κι ὁμόνοη σ' ὅλα
 μὲ τὸν ἄντρα της ὄντας, ποὺ ποίος ἄλλος
 τρανὸς ἔτσι σωμὸς, σὰν τὴ γυναῖκα
 διχογνωμιὰ ἀπ' τὸν ἄντρα δὲ χωρίζει;
 Μὰ τώρα ὄχτρος τὰ πάντα καὶ φαρμάκι
 τὰ πιὸ ἀκριβὰ· γιατί καὶ τὰ παιδιὰ του
 καὶ τὴν κυρά μου ὁ Ἰάσωνας ἀρνήθη,
 βασιλικὸ νυφὸστρωμα γιὰ νὰ βρεῖ.
 Τοῦ Κρέοντα, ποὺ τὴ χώρα τούτη ὀρίζει.
 τὴν κόρη πῆρε ταῖρι του, κ' ἡ δόλια
 ἡ Μήδεια κράζει ἢ καταφρονημένη
 τοὺς ὄρκους τους, τὸ σφίξιμο ἀνακράζει
 τοῦ δεξιοῦ τους, τὰ πιὸ τρανὰ πιστά,
 καὶ τοὺς Θεοὺς μαρτύρους της, νὰ δοῦνε
 τί πληρωμὴ ἀπ' τὸν ἄντρα τῆς μελλόνταν.
 Ρέβει δίχως θροφή, στὸν πόνο ἀφήνει
 τὸ κορμί, καὶ τὶς μέρες της μὲ θρήνους
 συντρῶει, σὰν τ' ἄδικο εἶδε τοῦ καλοῦ της,
 οὐδ' ἀσκῶνοντας μάτι, οὐδ' ἀπὸ χάμου
 ξεκολλῶντας τὴν ὄψη· κι ὅσο βράχος
 ἢ κύμα ἀνταριασμένο, τόσο ἀκούει
 τῶν φίλων τὶς ὁρμήνιες. Κάποτε ὅμως
 τὸ λαιμὸ τὸ χιονάτο ἀπογουρίζει
 νὰ θρηνοκράξει ἢ δόλια τὸ γονιό της
 τὸν ἀκριβό, τὴ γῆ της καὶ τὸ σπίτι,
 π' ὅλα τ' ἀρνήθηκε, ὅλα, μὲ τὸν ἄντρα
 νὰ μισέψει ποὺ τώρα τὴν πομπεῖ.
 Στὸ κακὸ ποὺ τὴ βρῆκε, ἔνωσε τί ν' αἶ
 τὴ γῆ τὴν πατρικὴ νὰ μὴν ἀφήνεις.
 Μισάει καὶ τὰ παιδιὰ κι οὐδ' ἔχει μάτια
 νὰ τὰ δεῖ· τὴ φοβᾶμαι μὴ σκαρώνει
 κά ν' αὐ κακὸ· εἶν' ἀπόκοτη ἢ ψυχὴ της
 καὶ δὲν θὰ καταπιεῖ τὴν ἀδικία.
 Τὴν ξέρω ἐγὼ καλὰ καὶ τήνε τρέμω·

φοβερὴ ν' αἶ ὅποιος ἔχτρα μ' αὐτὴ στήσει,
 καλοβόλετη νίκη δὲ θὰ πάρει.
 Μὰ νὰ καὶ τὰ παιδιὰ της· στὴν τρεχάλα
 νὰ συνερίζουν πάσανε καὶ φτάνουν
 ἀνίδεια γιὰ τῆς μάνας τους τὰ πάθια.
 Νιὰ ψυχὴ νὰ πονᾶ δὲ συνηθάει.

Μπαίνει ὁ σκλάβος Παιδοδηγὸς μὲ τὰ δυὸ Παιδιὰ τῆς Μήδειας

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Τοῦ σπιτιοῦ τῆς κυρᾶς μου παλιὰ σκλάβο,
 μπρὸς στὴν πόρτα πῶς στέκοντας μονάχη
 σ' ἐλόγου σου θρηνᾶς τὰ βασανὰ σου;
 Νὰ τῆς φεύγεις, ἢ Μήδεια πῶς σ' ἀφήνει;

ΒΑΓΙΑ

Τῶν γιῶν τοῦ Ἰάσονα γέρο συνεβγάλη,
 οἱ ἀναποδιές τοῦ ἀφέντη συμφορὰ ν' αἶ
 ποὺ βρίσκει στὴν καρδιά τὸν πιστὸ δοῦλο.
 Ἔτσι ὁ πόνος κ' ἐμέ μὲ παραπῆρε,
 ποὺ λαχτάρησα νὰ βγω, τῆς κυρᾶς μου
 γῆς κι οὐρανοῦ τὰ πάθια νὰ ἱστορήσω.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Μὰ τὸ γόσμα δὲν παῦει ἀκόμα ἢ δόλια;

ΒΑΓΙΑ

Καλότυχέ μου! Ἀρχὴ ν' αἶ ἡ συφορὰ μας
 καὶ δὲ σώσαμε ἀκόμη οὐδε στὴ μέση.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Ἀστόχαστη — ἂν ὁ λόγος πάει σ' ἀφέντη;
 Καὶ δὲν ξέρει τὰ νέα της πάθια ἀκόμη!

ΒΑΓΙΑ

Μὰ τί ν' αἶ, γέρο; Πές, μὴ μοῦ τὰ κρύψεις.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Τίποτα· μετανιώνω γιὰ ὅσα κ' εἶπα.

ΒΑΓΙΑ

Μὴ, στὰ γένεια σου, μὴ τῆς σιδουλῆς σου
 τὸ κρύβεις· λέξη, ἂν πρέπει, δὲ μοῦ φεύγει.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Νά, γρίκησα ἔτσι κάποιονε, μὰ δίχως
 νὰ τὸ δείχνω (σιμῶνοντας τὸν τόπο
 τῶν ζαριῶν, ὅπου κάθονται οἱ γερόντοι,
 σ' ἅγια νερὰ τριγύρω τῆς Πειρήνης)
 νὰ λείει πῶς ἀπ' τῆς Κόρινθος τὴ χώρα
 τὰ παιδιὰ μὲ τὴ μάνα τους θὰ διώξει;
 ὁ βασιλιάς της Κρέοντα. Εἶν' ἀλήθεια;
 Δὲν τὸ ξέρω. Μακάρι ψέμα νὰ ν' αἶ.

ΒΑΓΙΑ

Κι ὁ Ἰάσωνας θὰ στέρξει νὰ τὸ πάθουν
 τὰ παιδιὰ του, κι ἄς μάχεται τὴ μάνα;

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Νιές συγγενολογιές τις παλιές σβήνουν·
δέν του 'ναι πιά άκριβδὸ τὸ σπίτι τοῦτο.

ΒΑΓΙΑ

Μὰ χαθήκαμε πιά, ἄν στη σφοδρά μας,
πρὶν σωθεῖ, πανωβάλλουμε καινούρια.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Μὰ ἐσύ (μιά κι ὦρα δὲν-εἶναι ἡ κυρά σου
νὰ τὰ μάθει), ἡσυχία, καὶ σώπαινέ τα.

ΒΑΓΙΑ

Παιδιά μου, ποιός σὰς στάθηκε ὁ γονιός σας
γρικᾶτε; Νὰ χαθεῖ, ὄχι ἀφέντης μου εἶναι·
μὰ κακὸς στοὺς δικούς του ἐβρέθη νὰ 'ναι.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Ποιός ὄχι; Τώρα δὰ πὺ ἐρωταγάπες
τὸν κάνουν νὰ μὴ στέργει τὰ παιδιά του,
τώρα τὸ 'δες πῶς πὺ πολὺ καθένας
τὸν ἑαυτὸ του ἀγαπᾶ παρὰ τὸν ἄλλο;

ΒΑΓΙΑ

Παιδιά — κι ὅλα θὰ σιάξουν — μπᾶτε μέσα.
Κι ὅσο παίρνει, ἐσύ κράτει τα στὴν ἄκρη,
μὴ στὴν ξέφρενη μάνα τὰ σιμῶνεις.
Τὴν εἶδα κιόλα ἀπάνου τους νὰ στήνει
ταυροματιά, ἔτσι σὰ γιὰ νὰ ξαμῶσει.
Δὲ θὰ κόψει τὴ μάνητα, τὸ ξέρω,
πρὶν ξεσπάσει σὲ κάποιον· μὰ σ' ὄχτροῦ
τὸ κεφάλι, ὄχι φίλου, ἄς πέσει ἡ μπόρα.

*'Ενῶ τὰ Παιδιά κι ὁ Παιδοδηγὸς γυρίζουν νὰ μπουῦνε,
ἀκούγεται ἡ φωνὴ τῆς Μήδειας ἀπὸ μέσα*

ΜΗΔΕΙΑ

Ἵμιμένα!

Ἵ βαριόμοιρη ἐγώ, μαῦρα πάθια
ποῦ μὲ βρήκανε. Ἵλλοί μου! Μὰ πῶς
θὰ μπορούσα νὰ πέθαινα;

ΒΑΓΙΑ

Νὰ το, νὰ το, ἀκριβὰ μου· ξανάβει
τὴν καρδιά της ἡ μάνα, κεντρίζει
τὴν ὄργή της· γοργὰ μπᾶτε μέσα,
μὰ στὰ μάτια της μὴ μοῦ φανῆτε,
μὴ σιμῶστε· ἀπ' τὴν ἀγρια καρδιά
κι ἀπ' τ' ἀπόκοτο ἐσεῖς φυσικὸ
τῆς ἀνίλεης ψυχῆς φυλαχτῆτε.
Ἵ Ελα, μπᾶτε γοργὰ, μπᾶτε τώρα.
Ἵ Ὅπως δείχνει, τοῦ θρήνου τὸ σύγνεφο
π' ἀνεβραίνει ἀπ' τὴ γέννα του, γρήγορα
μὲ τρανήτερη ὄργη θὰ τ' ἀνάψει.
Μὰ σὰν τί νὰ τοιμάζει τὸ σπλάχνο
τ' ἀβυσσόκαρδο τοῦτο, ἡ ψυχὴ της
ποῦ δὲν παίρνει καλόπιασμα, κ' ἔτοια
τὴ δαγκώνει πληγὴ της;

Τὰ Παιδιά καὶ ὁ Παιδοδηγὸς μπαίνουν στὸ σπίτι

ΜΗΔΕΙΑ

Ἵμιμέ!

Ἵ Ὑποφέρω, ἄχ, ἡ δόλια, μεγάλος
θρήνος στέκει στὰ πάθια μου! Ἵ μάνας
μισητῆς, ὦ, παιδιά καταραμένα,
μὲ τὸν κύρη σας ν' ἀφανιζόσαστε,
κι ὅλο νὰ 'ρεβε τοῦτο τὸ σπίτι!

ΒΑΓΙΑ

Ἵ Κακὸ πὺ μὲ βρῆκε τὴ δόλια!
Τὰ παιδιά τί σοῦ φταῖν γιὰ τὸ κρίμα
τοῦ γονιοῦ καὶ τὰ ὄχτρεύεσαι; Ἵ Ἄλλοί μου!
Μὴ μοῦ πάθετε τρέμει, παιδιά μου,
καὶ σπαράζει ἡ ψυχὴ μου.
Τῶν ἀρχόντων δὲν παίζει τὸ θέλημα·
λίγο δὰ μαθημένοι ν' ἀκοῦνε
καὶ πολὺ ν' ἀφεντεύουν, τὴν ὄρμηση
δύσκολά τους ἐτούτοι γυρνοῦνε.
Τί καλά νὰ 'χε μάθει σὰν ἴσος
μὲς στοὺς ἴσους νὰ ζοῦσε καθένας!
Νὰ γεράζω ἀτρικύμιστα, τούτη
θέλω νὰ 'χω τὴν τύχη, κι ἄς λείπουν
οἱ τιμὲς καὶ τὰ πλοῦτη.
Ἵ Ὡ, τὸ μέτριο πρωτεύει καὶ μόνο

τ' ὄνομά του νὰ πείσ; μὰ δὲ δίνει
κι ἄλλο τόσην ὠφέλεια στὴ ζήση
καθετὶ πὺ τὸ μέτρο περνᾶει,
εὐκαιρία στὸ σωστὸ δὲν ἀφήνει·
κι ἄν ὄργη κιόλα πέσει οὐρανόθε,
μὲ τις πὺ φοβερὲς σφοδρὲς
τὰ σπῖτια χτυπάει.

Μὲ τὰ τελευταῖα λόγια τῆς Βάγιας μπαίνει ὁ Χορὸς

ΧΟΡΟΣ

Τὴ φωνὴ τῆς ἀγκίκησα, τὸ βογγητὸ
τῆς βαριόμοιρης
Κολχιδιώτισσας κι οὔδε πὺ ἡσύχασε ἀκόμα.
Ἵ Ελα, γερόντισσα, ἰστόρα μας· στὴν πορτωσιά
μοῦ σταμένη
τὸ θρηνητὸ τῆς ἀγκίκησα ὡς μέσα στὸ δῶμα.
Ἵ Ὅσα τὸ σπίτι τραβᾶ, δὲν τὰ βρίσκω χαρὰ μου.
μὲ τὴ μεριά του στέκεται,
κυρούλα, κ' ἡ καρδιά μου.

ΒΑΓΙΑ

Σπίτι λές; πάει, χάθηκε! Ἵ Ελόγου του
μὲ ρηγάδωνε δέθηκε γάμους,
κ' ἡ κυρά μου στὸ δῶμα τῆς μέσα
λυώνει μέρα τὴ μέρα κλεισμένη
καὶ κανεὶς κανενὸς φίλου λόγος
τὴν καρδιά της, ἄχ, δὲν τῆς ζεσταίνει.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἵμιμέ!

Τὸ κεφάλι μου ἡ φλόγα ἄς μοῦ σκίσει
τ' οὐρανοῦ! Ποιὸ τὸ κέρδος νὰ ζήσω;
Ἵ Ἵμιμένα μου! Θάνατε, πάρε με,
τὴ ζωὴ μου τὴ μαύρη ν' ἀφήσω!

ΧΟΡΟΣ

στροφή

Ἵ Ἀγκίκησες

— ὦ Δία κι ὦ Γῆ κι ὦ Φέγγος —

σὰν ποῖο σκοπὸ ἡ κακόπαντρη γυναῖκα τραγουδαίει;
Γιὰ τὸν φριχτὸ ταφόλακκο, τί 'ν' ὁ καμῶς,

ἀστόχαστη,

γοργὰ πὺ θὰ σὲ φάει;

Μὴ τὸ ζητᾶς; κι ἄν ἀλληνηῖ λατρεύει πιά ὁ
καλὸς σου

τὸ στρῶμα, τὴν ὄργη σου

κ' ἐσύ μὴν ἀθερώνεις.

Θὰ πάρει ὁ Δίας τὰ δίκια σου·

τὸν ἄντρα σου θρηνώνοντας,

μὴ, δόλια, παραλυώνεις.

ΜΗΔΕΙΑ

Μεγαλότρανε Δία κι ὦ Θέμιδα
σεβαστῆ, τί τραβῶ τὰ θωρᾶτε,
ἄν καὶ μ' ὄρκους βαριούς εἶχα δέσει
τὸν κατάρατον, ἄχ, πὺ κομμάτια
νὰ τοὺς δῶ, γαμπρό, νύφη, παλάτια,
ποῦ ἀδικοῦν με χωρὶς ν' ἀδικήσω!
Ἵ Πατέρα ἀκριβέ μου κι ὦ κάστρο μου,
ποῦ εἶταν, φόνισσα ἐγώ τ' ἀδερφοῦ μου,
— ὦ ντροπὴ μου — ἀπὸ σᾶς νὰ χωρίσω!

ΒΑΓΙΑ

Τὴν ἀκοῦτε τί λέει, πῶς τὴ Θέμιδα
ποῦ κρατεῖ τὰ ταξίματα, πῶς
καὶ τὸν Δία, τῶν ὄρκων φυλάχτορα
ποῦ οἱ θνητοὶ τὸν λογιάζουνε, κράζει;
Κάτι λίγο δὲ φτάνει νὰ κόψει
τὴν ὄργη τῆς πὺ βράζει.

ΧΟΡΟΣ

ἀντιστροφή

Μὰ βολετὸ

πῶς θὰ 'ταν, καὶ σὲ μένα

ν' ἀποφανεῖ ν' ἀκούσει μου δυὸ λόγια, μὴ λυγίσει
τὸ πάθος τὸ βαρῦθυμο καὶ τὸ γινᾶτι; Ἵ Ὁ ζῆλος μου
νὰ μὴν ἀπαρτηθεῖ

τοὺς φίλους μου· μὰ μπὲς ἐσύ καὶ βγάλε τὴ ἀπ' τὸ
σπίτι.

Πές της έμεις μ' αγάπη
πώς ήρθαμε. Μά βιάσου
πριν μέσα από τὸ χέρι της
πάθει κανείς· ὁ πόνος
θεριεύει τῆς κυρῆς σου.

ΒΑΓΙΑ

Θὰ τὸ κάμω, ἂν καὶ λίγη εἶν' ἐλπίδα
πὺς θ' ἀκούσει ἡ κυρά μου. Τῆ χάρη
δὲ σοῦ ἀρνιέμαι τοῦ κόπου, κι ὡστόσο
νὰ μιλήσει ἅμα σκλάβα σιμώνει,
σὰν τῆ νιόγεννη λιόντισσα κείνη
ἄγριο πάνου της μάτι σπηλώνει.
Μ' ἂν ἀγροίκους καὶ διόλου σοφοὺς
τοὺς παλιούς μας τοὺς πείς, δὲ λαθεύεις,
πού, τῆς ζήσης χαρὰ, γιὰ γιορτάσια
γιὰ συμπόσια, τραπέζια, τῶν ὕμνων
τὸ γλυκάκουσμα πῆγαν νὰ βροῦνε,
καὶ κανεὶς πὺς οἱ μαῦρες οἱ λύπες,
μὲ σκοποὺς μουσικοὺς καὶ τραγούδια
στὶς πολύχορδες λύρες, θὰ παύαν
δὲν τὸ βρήκεν, οἱ λύπες, ἀπ' ὅπου
καὶ θανάτοι κι ἀνήκουστα πάθια,
ποὺ τὰ σπίτια γκρεμίζουν, κινοῦνε.
Κι ὅμως, τ' ὄφελος πόσο τ' ἀνθρώπου
μὲ τραγούδια ἂν μπορούσε νὰ σβοῦνε!
Τί στὰ πλούσια τραπέζια ποὺ στρώνουν,
τῆ φωνῆ δίχως λόγο ψηλώνουν;
Τὰ γιομάτα τραπέζια περίσσια
κι ἀπὸ μόνα ἀναγάλλια σκορποῦνε.

Χ Ο Ρ Ο Σ

ἐπιμῶς

Βαριοστέναχτη γρίκησα θρήνων βοή
καὶ πικρὴ, πονερὴ
τῆ φωνῆ της ποὺ κράζει, ὁ προδότης
τὸ νιὸ γάμο του μαῦρο νὰ βρεῖ.
Καὶ στὰ πάθια της τ' ἄδικα κράζει τοῦ Δία
τῆ Θέμιδα, τὴν παραστάτρα τῶν ὄρκων,
ποὺ τὴν ἔφερε νύχτα ἀπ' τῆ θάλασσα
γιὰ τῆ γῆ, τὴν ἀντίπερα γῆ
τῆς Ἑλλάδας, στ' ἀπέραντου πόντου
τ' ἀρμυρὸ τὸ κλειδί.

*Ἡ Μήδεια βγαίνει ἀπὸ τὸ σπίτι, ἀκολουθούμενη ἀπὸ
τὴ Βάγια της καὶ προχωρᾷ κατὰ τὸ Χορὸ*

ΜΗΔΕΙΑ

Γυναῖκες τῆς Κορίνθου, βγήκα τώρα
νὰ μὴ μοῦ κακοβάλετε. Ἐνῶ ξέρω
περήφανους πολλοὺς, ἄλλους κλεισμένους
στὰ σπίτια κι ἄλλους ξέφαντους, ὡστόσο
γιατὶ ἤσυχαι κι ἀπόμερα ἄλλοι ζοῦνε,
τὸ κακὸ τοῦ ἀκαμάτη ὄνομα ἀκοῦνε.
Σὲ μάτι ἀνθρώπου, βλέπεις, δικαιοσύνη
δὲ βρίσκεις· πρὶν νὰ μάθει τὴν καρδιά σου,
μὲ τὸ πρῶτο ἀπὸ μίσος σ' ἔχει πάρει,
χωρὶς κακὸ νὰ πάθει ἀπ' τῆ μεριά σου.
Χρέος τοῦ ξένου ν' ἀρμόζεται στὴν τάξη
τῆς χώρας, καὶ πολὺ· κι οὐδὲ τὸν ντόπιο
θὰ παινοῦσα ἀκατάδεχτο ποὺ θλιβεῖ
μ' ἀσυνάστρεγους τρόπους τοὺς δικούς του.
Μὰ ἐμένα αὐτὸ τ' ἀπάντεχο ποὺ μ' ἤρε,
στὸν τάφο μὲ κατέβασε! Ἐχω σβῆσει
κ' ἡ χαρὰ σὰ μ' ἀπόλειψε τῆς ζήσης,
λαχταρῶ νὰ πεθάνω πιά, ἀκριβὲς μου.
Ὅ που τὰ πάντα μοῦ εἶταν — πὺς τὸ ξέρω!
βγήκε ὁ ἄντρας μου ὁ χειρότερος τοῦ κόσμου.

Ἄχ, ἀπ' ὅλα ζωὴ καὶ νόσηση πῶχουν,
τὸ πιὸ σκότινο φύτρο εἶν' ἡ γυναῖκα!
Μὲ σωρὸ πρῶτα χρήματά μας πρέπει
ν' ἀγοράσουμε ταῖρι μας τὸν ἄντρα
καὶ νὰ πάρουμε ἀφέντη τοῦ κορμιοῦ μας,
ποὺ κακὸ 'ναι πικρότερο ἀπὸ τ' ἄλλο.
Μὰ ἐδῶ ὁ τρανὸς ἀγώννας. Τί θὰ πάρεις;
Κακὸς εἶν' ἢ καλὸς; Γιατὶ δὲ στέκει
μὲ χωρισμὸ ἡ γυναῖκα νὰ γλυτώσει,
κι οὐδὲ ν' ἀπαρηνηθεῖ μπορεῖ τὸν ἄντρα.

Σὲ νόμους καὶ συνήθεια ἔτσι καινούρια
σὰ 'ρθεῖς, ἀφοῦ τῆ γνώρα τους δὲν ἔχεις,
πρέπει μάντισσα νὰ 'σαι γιὰ νὰ ξέρεις
πὺς κάλλιο νὰ φερθεῖς μ' αὐτὸν ποὺ πῆρες.
Κι ἂν καλὰ τὰ βολέψουμε ὅλα, κι ὁ ἄντρας
στὸ πλευρὸ μας τοῦ γάμου δὲ σηκώνει
τὸ ζυγὸ μὲ βαρεῖα καρδιά, χαράς τιν
τέτοια ζωὴ· μ' ἂν ὄχι, μόνο ὁ θάνατος
μᾶς μένει. Ἄμα πικρὸ τὸ σπίτι τοῦ ἄντρα
τοῦ γίνε, ξεπορτίζει αὐτὸς καὶ φεύγει
τὸ βάρος τῆς καρδιάς του. Ὅμως ἐμεῖς
σὲ μιὰ ψυχὴ μονάχα νὰ κρατοῦμε
στηλωμένο τὸ βλέμμα μας χρωστοῦμε.
Λένε ἀκίντυνα σπίτι πὺς περᾶμε
κι ἀρματωμένοι ἐκεῖνοι πολεμᾶνε.
Σωστὰ δὲν τὸ λογιάζουν, γιατί κάλλιο
τρεῖς φορές νὰ σταθῶ μὲ τὴν ἀσπίδα
στὸ πλευρὸ, παρὰ μιὰ μονάχα γέννα.

Μὰ ἴδιος λόγος γιὰ σὲ κ' ἐμὲ δὲ στέκει.
Πατρίδα ἔχεις ἐδῶ καὶ γονικὸ σου,
χαιράμενη ζωὴ, φίλους κοντά σου,
μὰ παντέρμηνη ἐμὲ, χωρὶς πατρίδα,
μ' ἀτιμάζει ἕνας ἄντρας ποὺ ἀπὸ χώρα
μὲ διαγούμισε βάρβαρη, κι οὐδ' ἔχω
μᾶνα, ἀδερφό μου, κάποιον τοῦ σογιοῦ μου,
νὰ βρῶ στὴ συφορά μου ἀραξοβόλι.
Μ' ἀπὸ σὲ νὰ τί θέλω: Ἄν βρῶ ἕνα τρόπο,
κὰ 'να δρόμο τὸν ἄντρα νὰ πληρώσω
γιὰ τοῦτα ποὺ ὑποφέρω, νὰ σωπάσεις.
Εἶναι σ' ὅλα ἡ γυναῖκα φοβιτισάρα,
δειλὴ νὰ χτυπηθεῖ καὶ ν' ἀντικρύσει
σπαθί· μ' ἂν δεῖ στὸ στρῶμα ν' ἀδικιέται
πιὸ μοβόρα ψυχὴ δὲ γίνεται ἄλλη.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ἐτσι θὰ πράξω· δίκια, Μήδειά μου,
θὰ παιδέψεις τὸν μαῦρο οὐδὲ σαστίζω
ποὺ κατὰκαρδα πῆρες τέτοια πάθια.
Μὰ νὰ ποὺ ὁ βασιλιάς ὁ Κρέοντας φτάνει
κάποια ἀπόφαση νέα γιὰ νὰ μηνύσει.

Μπαίνει ἀπὸ τὰ δεξιὰ ὁ βασιλιάς Κρέοντας μὲ συνοδεία

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Ἐσὺ ἡ σκοτεινοπρόσωπη, ποὺ εἶσ' ὅλη
φαρμάκι γιὰ τὸν ἄντρα σου, ναί, ἐσένα
τῆ Μήδεια λέω, νὰ φύγεις ἀπὸ τοῦτη
τῆ χώρα μου προστάζω μὲ τὰ δυὸ σου
παιδιά· καὶ μὴν ἄργεις τὴν προσταγὴ μου
θὰ ξετελέσω ἐγὼ· καὶ δὲ γυρίζω
πρὶν ὄξου ἀπὸ τὰ σύνορα σὲ βγάλω.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄλλοι, χάνομαι ὀλότελα πιά ἡ δόλια!
Οἱ ὄχτροί μου κάθε σκότα ξαμολύσαν,
καὶ λιμάνι καλόραχτο, τοῦ ὀλέθρου
νὰ ξεφύγω, δὲ βρίσκεται. Ὅμως μ' ὅλη
τῆ συφορά μου, ἐγὼ θὰ σὲ ρωτήσω:
Γιατὶ μὲ βγάζεις, Κρέοντα, ἀπὸ τῆ χώρα;

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Σὲ φοβᾶμαι — κ' ἡ πρόφαση νὰ λείπει —
μὴ ἀγιάτρευτα τῆς κόρης μου σκαρώνεις.
Στὸ φόβο μου πολλὰ 'ναι ποὺ συντρέχουν.
Δέξια καὶ στὸ κακὸ πολὺγνώση εἶσαι
κι ὁ πόνος σὲ συντρώει τοῦ χωρισμοῦ σου.
Μὰ φοβερίζεις κιόλα, μοῦ μηνοῦνε,
καὶ πεθερὸ καὶ νιόγαμπρο καὶ ὕφη.
Ἐτσι θὰ φυλαχτῶ προτοῦ νὰ πάθω,
καὶ κάλλιο μισητὸς νὰ σοῦ 'μαι τώρα,
παρὰ μὲ θρήνους ὕστερα τρανοῦς
νὰ τὴν πληρώσω τὴν ψυχοπονιά μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄλλοι!
Δὲν εἶναι ἡ πρώτη τοῦτη, μὰ πολλὲς
φορὲς ἡ φήμη, Κρέοντα, μ' ἔχει βλάψει
καὶ μεγάλα μοῦ ἐργάστηκε ἐμὲ πάθια.
Τῶν παιδιῶνε του μάθηση περίσσια
ποτὲς ὁ μυαλωμένος νὰ μὴ δώσει·
γιατὶ, ὄξου ἀπὸ τῆ φήμη τοῦ ἀκαμάτη,

τὸν κακόβουλο φθόνο θὰ κερδίσουν.
Στοὺς ἄμαθους καινούρια ἂν φέρεις γνώση,
ὄχι σοφὸ, μ' ἀχρείαστο σὲ θαρροῦνε·
κι ἂν πιὸ σοφὸς ἀπ' ὅσους τ' ὄνομα ἔχουν
λογιαστῆς, ὀλονῶν τὸ μίσος θὰ ἔχεις.
Νὰ ἡ τύχη ποῦ μοιράζομαι. Γιὰ νὰ ἴμαι
πολύγνωση, μὲ φτόνο μὲ θωροῦνε
κι ἄλλοι ὀχτροὺς τους; μὰ τόση δὲ σοφία
ποῦ τῆ βρῆκα; Κ' ἐσύ ἀπὸ φόβο, πάλι,
μ' ἐπήρες, μὴ κανένα κακὸ πάθεις!
Δὲν εἶν' ἔτσι — μὴ, Κρέοντα, μὲ φοβάσαι —
καὶ δὲ σώνω νὰ βλάψω βασιλιάδες.
Ποῦ μ' ἀδικᾷς ἐσύ; Τὴν κόρη δίνεις
σ' ἄντρα τῆς ἀρεσκιάς σου. Τὸν δικό μου
μισῶ — κι ὅσο γιὰ σένα, μυαλωμένος
στάθηκες σ' ὄτι νὰ ἴπραξες καὶ τώρα
γιὰ τὴν καλὴ βολὴ σου δὲ φτονῶ σε.
Κάνετε γάμους, νὰ ἴστε καλορίζικοι·
μ' ἀφήστε με στὴ χώρα αὐτὴ νὰ μένω.
Κι ἀδικημένη ποῦ ἴμαι, μηδὲ λέξη
θὰ πῶ, μὰ κ' οἱ τρανότεροι νικοῦνε.

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Γλυκὰ στ' ἄφτι τὰ λές, μὰ ἐγὼ τρομάζω
μὴ μέσα στὴν ψυχὴ σου μοῦ σκαρώνεις
καμμιά μου συφορά, κ' ἐμπιστοσύνη
σοῦ ἔχω τώρα πιὸ λίγη κι ἀπὸ πρῶτα.
Ἀπὸ γυναῖκα ἀψόθυμη, ὅπως ἂντρα,
μπορεῖς νὰ φυλαχτεῖς, μ' ἀπὸ τὸν ἄλλο,
τὸ μουλωχτὸ πανοῦργο, δύσκολο εἶναι.
Μὰ φεῦγε κι ὅσο πιὸ γοργά· κόψε τὰ λόγια.
Τ' ἀποφάσισα· τρόπο γιὰ νὰ μείνεις
κοντά μας δὲ θὰ βρεῖς, μὴ κ' εἶσαι ὀχτροὺς μας.

ΜΗΔΕΙΑ

Μὴ — στὰ γόνα, στὴ νιόπαντρή σου κόρη!

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Τὰ λόγια χάνεις· δὲ μὲ καταφέρνεις·

ΜΗΔΕΙΑ

Θὰ μὲ διώξεις; Δὲ γέρνεις στὴ δέησή μου;

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Πιὸ πάνου κι ἀπ' τὸ σπίτι μου δὲ σ' ἔχω.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἦ πατρίδα μου, πῶς σ' ἀνιστοροῦμαι!

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Πιὸ ἀκριβὸ καὶ γιὰ μέ, ἔξω ἀπ' τὰ παιδιά μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Τί συφορά ποῦ ἴμαι οἱ ἔρωτες τ' ἀνθρώπου!

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Εἶν' ἡ τύχη, ἐγὼ λέω, πῶς θὰ τὸ φέρει.

ΜΗΔΕΙΑ

Τῶν παθῶν μου ὁ αἴτιος, Δία, μὴ σοῦ ξεφύγει!

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Τράβα, ἀστόχαστη, βγάλε με ἀπ' τοὺς μόχτους.

ΜΗΔΕΙΑ

Περίσσιοι οἱ μόχτοι μου εἶναι· ἄλλοι ἄς μοῦ λείπουν!

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Στανικὰ θὰ σὲ σπρώξουν οἱ ἀνθρωποὶ μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἦ, μὴ τὸ κάμεις! — Κρέοντα, σοῦ γυρεύω...

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Σὲ βάσανα θαρρῶ θῆς νὰ μὲ βάλεις.

ΜΗΔΕΙΑ

Θὰ φύγω· αὐτὸ δὲν εἶναι ποῦ γυρεύω.

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Τί τότες ἀντιστέκεις καὶ δὲ φεύγεις;

ΜΗΔΕΙΑ

Μιὰ νὰ μείνω ἄφρησέ με, αὐτὴ τῆ μέρα,
νὰ νοιαστῶ τὸ φευγιό, μὲ τὰ παιδιά μου
καὶ πῶς θὰ τὰ βολέψω, γιατί, βλέπεις,
τὴν τύχη τους δὲ νοιάστηκε ὁ γονιὸς τους.
Σπλαχνίσου τα· κ' ἐσύ πατέρας εἶσαι
καὶ φυσικὸ καλόγνωμός τους νὰ ἴσαι.
Γιὰ λόγου μου, ἂν θὰ φύγω, δὲ μὲ νοιάζει·
τὴν κακὴ θρηνώ τύχη τῶν παιδιῶν μου.

ΚΡΕΟΝΤΑΣ

Τυραννικὴ δὲν εἶν' ἐμὲ ἡ καρδιά μου
κ' ἔχω πάθει πολλὰ ἀπ' τὴν ψυχοπῆνια.
Καὶ τώρα, πῶς λαθεύω, ἐγὼ τὸ βλέπω,
μὰ θὰ λάβεις τὴ χάρη. Ὅμως νὰ ξέρεις:
Ἄν ἡ αὐριανὴ λαμπάδα τοῦ Ἥλιου, μέσα
στὰ σύνορα σὲ βρεῖ τῆς χώρας τούτης
μὲ τὰ παιδιά — δὲν ἔχει! — θὰ πεθάνεις.
Εἶπα· κι ἀληθινὸς ὁ λόγος μου εἶναι.

Ἦ Κρέοντας φεύγει μαζί με τὴ συνοδεία του

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ἦ γυναῖκα βαριόμοιρη,
τρισαλλοὶ καὶ τί πάθια σὲ δέρνουν!
Ποιόνε δρόμο θὰ πάρεις; Ποιὸς τώρα
θὰ δεχτεῖ σε; Ἀπ' τὰ πάθια σὺ μὸ
σὲ ποιὸ σπίτι θὰ βρεῖς ἢ ποιά χώρα;
Θεοῦ χέρι σὲ τί συφορῶν
ἀξεδιάβατη ἐσένα σὲ στράτισε μπόρα!

ΜΗΔΕΙΑ

Ἦλα μαῦρα γιὰ μένα. Ποιὸς τ' ἀρνίεται;
Μὰ πῶς ἔτσι θὰ πάνε, μὴ θαρρεῖτε.
Γιὰ τοὺς νιόπαντροὺς πίσω εἶναι ἀγῶνες
κι ὄχι μόχτοι μικροὶ τῶν πεθερῶν τους.
Θαρρεῖς θὰ τὸν κανάκευα σὰν κάτι
δὲν κέρδιζα γιὰ δὲν ἐτεχνεύομαι;
Οὐδὲ λέξη κι οὐδὲ ποῦ θ' ἄγγιζά τον.
Κ' ἔτσι ἄμυαλος ἐστάθη ποῦ μπορώντας
νὰ ξηλώσει ὅσα στρώνω, διώχνοντάς με,
τὴ σημερινὴ μ' ἀφήκε τούτῃ μέρα
νὰ μείνω ἐδῶ, ποῦ τρεῖς ἀπ' τοὺς ὀχτροὺς μου
θὰ ξαπλώσω νεκροῦς, καὶ τὸν πατέρα
καὶ τὴν κόρη καὶ τὸν ἄντρα μου ἀντάμα.
Μὰ πολλοὺς δρόμους ἔχοντας χαμοῦ τους,
δὲν ξέρω, φίλες, ποιόν νὰ πρωτοπάρω.
Σὰν τί; Στὸ νυφικὸ τὸ θάλαμό τους
φωτιὰ νὰ βάλω ἢ, κάλλιο, σὰν περᾶσω
σιγαλὰς μὲς στὰ δώματα ὅπου ἐστρώθη
τὸ κρεβάτι τοῦ γάμου, ἀκονισμένο
τὸ σπαθὶ νὰ τοὺς μπήξω στὸ συκῶτι;
Μὰ ἐδῶ ἔν' ἀντίσκομμα ἔχουμε: Ἄν μὲ πιάσουν
νὰ δρασκελῶ τ' ἀνάχτορο ἢ τὴν ὥρα
ποῦ τὸ φόνο τεχνεύομαι, καὶ τότες
μὲς τὰ γέλια πεθάνω τῶν ὀχτρῶν μου;
Ἔτσι κάλλιο τὸν ἴσιο δρόμο μου, ὅπου
παρὰ πᾶσι πλάστηκα, σὲ βρόχια
φονικὰ μὲ φαρμάκια νὰ τοὺς ρίξω.
Πάει! Πέθαναν πῆς. Κ' ἐμὲ ποιά πόλη
θὰ μὲ δεχτεῖ; Ποιὸς ξένος μου ἀποκούμπι
δίνοντάς μου στὴ γῆ του καὶ στὸ σπίτι
μπιστεμένη γωνιά, μὲ διαφεντεύει;
Κανείς. Θὰ καρτερέσω ἔτσι γιὰ λίγο
κι ἂν φανεῖ κάστρο σίγουρο μπροστά μου,
δολερὰ καὶ κρυφὰ τραβῶ στὸ φόνο.
Μ' ἂν συντυχίᾳ ἀξέπῳρητη μὲ δέρνει,
τολμητερὰ τὸ χέρι θὰ ξαμώσω
θ' ἀδράξω τὸ σπαθὶ κ' ἐγὼ μονάχη,
κι ἄς εἶναι νὰ χαθῶ, θὰ τοὺς σκοτώσω.
Ἄχ, ὄχι, μὰ τὴ Δέσποινα, ποῦ ἀπ' ὅλα
παρασέβουμαι κ' ἔχω τὴ διαλέξει
συνεργό, τὴν Ἐκάτη, καὶ στὰ βάθη
τῆς γωνιάς μου θρονιάζεται, κανεὶς τους
δὲ θὰ χαρεῖ πληγώνοντάς με ἐμένα.
Πικροὺς ἐγὼ καὶ σκότινους τοὺς γάμους
καὶ τὰ συμπεθεριά τους καὶ πικρὸ
τὸ διώξιμό μου ἐδώθε θὰ τοὺς κάμω.
Ἐμπρός! Τίποτα, Μήδεια, ἀπ' ὅσα ξέρεις
μὴ ἀφήσεις στὰ σχέδια γιὰ στίς τέχνες.
Στὸ φοβερὸ προχώρα! Ἀγῶνας τώρα
ποῦ καρδιά θέλει ἀλύγιστη. Δὲ βλέπεις
τί τραβᾷς; Περιγέλιο ἐσύ δὲ στέκει
στοῦ Ἰάσονα τοὺς γάμους μὲ τοῦ Σίσυφου
τὴ σερίᾳ νὰ γενεῖς, ἐσύ, βλαστάρη
βασιλικῶν γονιῶν, ἀπ' τὸ γένος τοῦ Ἥλιου.
Κ' ἔπειτα, ξέρεις, εἴμαστε γυναῖκες,
π' ἀνήμερες γιὰ τὸ καλὸ, πλαστήκαμε
κάθε κακοῦ οἱ σοφότερες τεχνίτρες.

ΧΟΡΟΣ

στροφή α'

Τῶν ἱερῶν τῶν ποταμῶν
ἀνάδρομα τὰ ρέματα κυλοῦνε,
κ' ἡ κοσμοτάξις κι ὅλα μας
ἀντιγυρνοῦνε.

Δόλος τ' ἀνθρώπου οἱ στοχασμοί,
στοὺς ὀρκοδέτες τοὺς θεοὺς σάλεψε ἡ πίστη, κι ὡρα
τῆ ζήση μου δοξάζοντας,
γλώσσα γιὰ μὲ οἱ πικρόλαλες
φῆμες ν' ἀλλάξουν τώρα.
Τιμὴ κι ἀξία στῶν γυναικῶν
τὸ γένος ἔρχεται· κι ἀποσωπαίνει
ἡ δόλια πιὰ καταβολὴ
ποὺ τὶς γυναῖκες δένει.

ἀντιστροφή α'

Καὶ τῶν παλιῶν τραγουδιστῶν
θὰ πάψουν τὰ τραγούδια ν' ἀντηχοῦνε,
ποὺ τῆ γυναῖκα ἀνέμπιστη
τὴν ἱστοροῦνε.

Δὲν τὸ βουλήθη ὁ Ἀπόλλωνας,
ὁ πρωτοστάτης τῶν σκοπῶν, νὰ βάλει στὴν καρδιά μου
κ' ἐμὲ τὸ θεοδόνητο
λυροτραγούδι· ἀντίφωνο
τότε σκοποὶ ἡ λαλιά μου
θὰ τραγουδοῦσε τῶν ἀντρῶν·
γιατὶ ὁ καιρὸς ὁ ἀτέλειωτος νὰ ψάλει
ἔχει πολλὰ γιὰ μᾶς, πολλὰ
καὶ γιὰ τοὺς ἄντρες πάλι.

στροφή β'

Ἀπὸ τὸ σπίτι ἐσὺ τὸ γονικὸ
ταξίδεψες, ψυχὴ ξετρελαμένη,
τοῦ πόντου μεσοδιάβηκες
τὰ δυὸ τὰ γιγαντόβραχα
καὶ ζεῖς ἐδῶ στὴν ξένη
τῆ χώρα ὅπου σοῦ ὀρφάνεψαν
τοῦ γάμου σου τὸ στρώμα, κ' ὕστερα
νά, δόλια, ποὺ ἀδιαφέντευτη
τραβᾶς ξενομισημένη.

ἀντιστροφή β'

Τῶν ὀρκων ἡ ἅγια χάρις ἔχει χαθεῖ
κι οὐδὲ πιὰ στὴν Ἑλλάδα τῆ μεγάλης
ἢ Αἰδοσύνη ἀπόμεινε
μὰ οὐρανοδρόμα πέταξε·
κι ὡ δόλια μου, ἐσὺ πάλι
δὲν ἔχεις σπῆτι γονικὸ
νὰ βρεῖς ἀραξοβόλι· καὶ θρονιάστηκε
πιὸ δυνατὴ ἀπ' τὸ στρώμα σου
σπιτοβασίλισσα ἄλλη.

Μπαίνει ὁ Ἰάσωνας

ΙΑΣΩΝΑΣ

Ὅχι πρώτη φορά, πολλές ποὺ τό ἴδα
τί ἀγιάτρευτο κακὸ τ' ἀμέρωτο εἶναι
φυσικό! Νά, στὸν τόπο αὐτὸ μπορῶντας
καὶ στὸ σπίτι νὰ μένεις ὅσα ὀρίζουν
οἱ πιὸ τρανοὶ ἀλαφρόκαρδα φρικώντας,
γιὰ τ' ἀστόχαστα διώχνεσαι τὰ λόγια.
Δὲ μὲ πειράζει ἐμέ· ποτὲ μὴ πάψεις
νὰ μὲ λὲς τὸν χειρότερο τοῦ κόσμου.
Μὰ γι' αὐτὰ πῶχεις σύρει τῶν ἀρχόντων,
ὅλο κέρδος ποὺ διώχνεσαι νὰ τὸ χεῖς.
Ἐγὼ τὴν ὀργὴν πάσχίζω νὰ κόβω
τοῦ βασιλιᾶ καὶ τὸ ἔθελα νὰ μείνεις.
Μὰ ποῦ τὶς ἀμυαλιές σου ἐσὺ ν' ἀφήσεις,
κι ὅλο καταλαλοῦσες τοὺς ἀφέντες·
γι' αὐτὸ σὲ διώχνουν τώρα ἀπὸ τὴ χώρα.
Μὰ τοὺς δικούς μου ἐγὼ δὲν τοὺς ἀρνιέμαι
κ' ἔφτασα μὲ τὴν ἔγνωια σου, κυρά μου,
ἀπόρευτη νὰ μὴ διωχτεῖς ἐδῶθε
μὰ τὰ παιδιά, οὐδὲ κάτι νὰ σοῦ λείψει.
Πολλὰ βάσανα σέρνει ἡ ἐξορία.
Γιατὶ ὅσο κι ἂν ἐσὺ ἀπὸ μίσος μ' ἔχεις,
κακὸ σου δὲν μπορῶ ποτὲ νὰ θέλω.

ΜΗΔΕΙΑ

Ὡ τρισάτιμε ἐσὺ — τί πιὸ μεγάλο
νὰ πῶ τῆς ἀναντριάς σου ἄλλο δὲ βρίσκω —
ὁ πιὸ μαῦρος ὄχτρος μου, ἔσωσες κ' ἦρθες;
Δὲν εἶναι ἀποκοτιά, δὲν εἶναι τόλμη
τοὺς δικούς ποὺ χαντάκωσες νὰ βλέπεις
καταπρόσωπα, μὰ νὰ ἀπ' τὶς ἀρώστιες
τοῦ ἀνθρώπου ἡ πιὸ τρανὴ, ἡ Ξεσιποσύνη.
Ἦρθες ὅμως, καλὰ ἄκαμες, σὲ βρίσκω
κ' ἐγὼ νὰ σοῦ τὰ πῶ, κ' ἔτσι ξανάσασα
στὸν πόνο μου νὰ βρῶ, κ' ἐσὺ φαρμάκι.

Ἀπὸ τὰ πρῶτα-πρῶτα θ' ἀρχινήσω.
Σ' ἔσωσα ἐσὲ κι ὅσοι εἴσανε μαζί σου
μπασμένοι στὴν Ἀργῶ τὸ καλοξέρουν,
σὰ νὰ δαμάσεις στάλθηκες τοὺς ταύρους,
ποὺ φωτιὰ ξεφυσούσανε, στὶς ζευγλές,
καὶ χωράφι νὰ σπείρεις τοῦ θανάτου.
Ἀπὲ τὸν δρακοντόφη ποὺ τὸ δέρμα
μὲ πολύπλεχτες τύλιγε τὶς γύρες
τ' ὀλόχρυσο κι ἀκοίμητος τὸ ἐφύλα,
σκοτώνοντας, τὸ φέγγος τοῦ σωμοῦ σου
ἀνασήκωσα ἐγὼ. Πατέρα ἀπέκει
προδίνοντας καὶ σπῆτι, ἦρθα μαζί σου
στὴν πηλιώτικη Ἴωλκῶ, τὴν ὀρησὴ μου
γρικώντας πιὸ πολὺ παρὰ τὴ γνώση,
καὶ τὸν Πελία σκοτώνοντας — πιὸ μαῦρο
χαμὸ δὲν ἔμορπει νὰ βρεῖ — μὲ τὰ χέρια
τῶν σπλάχνων του, σοῦ πῆρα κάθε φόβο.
Τόσα εἶδες ἀπὸ μὲ: κ' ἐσὺ, ἀπ' τοὺς ἄντρες
ὁ χειρότερος ὅλους, μ' ἀπαρνήθηκες
γι' ἄλλο γάμο, κι ἄς εἶχες καμωμένα
παιδιά· ποὺ ἂν εἴσουν ἄκληρος, μποροῦσες
κ' ἐτοῦτο δὴ τὸ γάμο νὰ παθοῦσες.
Πάει τῶν ὀρκων ἡ πίστη, καὶ δὲν ξέρω
ἂν θαρρεῖς πῶς οἱ τότε Θεοὶ ξεπέσαν
ἢ καινούρια ἔχει μπεῖ στὸν κόσμῳ τάξη,
γιατὶ ξέρεις πῶς ψεύτορκος μοῦ ἐστάθηκες.
Ὡ χέρι μου δεξί, ποὺ ἔσυχνοκράτεις
ἐσὺ, κι ὡ γονατὰ μου, τιποτένιου
πόσο ἄδικα τὰ χέρια μᾶς μολέψαν
κ' οἱ ἐλπίδες μας βουλιάξαν! Ὅμως ἔλα·
καθὼς φίλου σοῦ ἀνοίγω τὴν καρδιά μου —
τί καλὸ καρτερώντας ἀπὸ σένα; —
μὰ ρωτῶ, πιὸ τρανὴ νὰ φανερώσω
τὴν ντροπὴ σου: Ποῦ τώρα νὰ τραβήξω;
Στοῦ γονιοῦ μου τὸ σπίτι ποὺ προδότερα
κ' ἐκείνου καὶ τῆς γῆς μου ἦρθα μαζί σου;
Ἦ στοῦ Πελία τὶς δόλιες θυγατέρες;
Τί καλὰ θὰ δεχτοῦν στὸ σπιτικό τους
ἐμὲ πῶχω σκοτώσει τὸ γονιό τους!
Νὰ ποῦ βρίσκομαι: Ὀχτρος τῶν ἐδικῶν μου
νὰ ἔχω γίνει, καὶ μ' ὄσους δὲν χρωστοῦσα
νὰ βλάψω, γιὰ σὲ νὰ ἔμαι στὰ μαχαίρια.
Κ' ἐσὺ, γιὰ πληρωμὴ, μὲς στὶς γυναῖκες
ζηλευτὴ μ' ἔχεις κάνει τῆς Ἑλλάδας·
τί θαυμαστὸ καὶ τί πιστόνε μου ἄντρα
σ' ἦῦρα ἡ δόλια, διωγμένη σὰ θὰ φύγω
κι ἀπὸ φίλους πανέρμη, μοναχὴ μου
μοναχὰ τὰ παιδιά τραβοκοπώντας —
ὡρια πομπὴ τοῦ νιόπαντρου, στοὺς δρόμους
τὰ παιδιά του φτωχὰ κ' ἐγὼ ποῦ σ' ἔσωσα!
Γιὰ τὸ κάλπικο μάλαμα σημάδια
καθάρια, Δία, πῶς ἔδωκες, καὶ στοῦ ἄντρα
τοῦ φαύλου τὸ κορμί, νὰ τὸν γνωρίζουν,
σημάδι δὲ χαραχτήκε κανένα;

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Βαρεῖα ν' ἡ ὀργὴ καὶ δύσκολα ποὺ γιάνει
σὰ δικοὶ μὲ δικούς ἀμάχη στήνουν!

ΙΑΣΩΝΑΣ

Χρεῖα. βλέπω, νὰ φανῶ κ' ἐγὼ πιδέξιος
στὰ λόγια καί, καλὸς σὰν τιμονιέρης,
μὲ τοῦ πανιοῦ τὴν ἄκρια νὰ ξεφύγω
τὸ λάβρο σου, Κυρά μου, γλωσσοκόπη.
Ἐτσι, μὰ καὶ τὴ δούλεψή σου τόσο

μου πυργώνεις, σου λέω, του ταξιδιού μου
πώς σώστη, απ' τους Θεούς και τους ανθρώπους
μονάχα εγώ την Κύπριδα λογιάζω.
Κόβει ο νοῦς σου, βαρὺ νὰ πείς ὡστόσο
πώς οἱ ἀφεύγατες τοῦ Ἑρωτα σαγίτες
σὲ στανέψαν νὰ σώσεις τὸ κορμί μου.
Μὰ σ' αὐτὸ νὰ σταθῶ πολὺ δὲ θέλω,
γιατί, ὅπως κι ἂν μ' ὠφέλησες καλὸ ἔναι.
Μὰ πιὸ πολλὰ ἔχεις λάβει παρὰ δώσει
πού μὲ γλύτωσης τότε, ὅπως θὰ δείξω.
Πρῶτα-πρῶτα πού βάρβαρη ἀντὶ χώρα
κατοικεῖς τὴν Ἑλλάδα, κ' ἔχεις μάθει
τί θὰ πεί δικαιοσύνη, καὶ μὲ νόμους,
πῶς νὰ ζεῖς, κι ὄχι ἡ δύναμη πῶς θέλει.
Τὴ γνώση σου ὄλοι οἱ Ἕλληνες τὴ μάθαν
καὶ τὴ φήμη ἔχεις κερδίσει π' ἂν ἐξοῦσες
στ' ἄκρια τοῦ κόσμου πέρατα, κανεῖς
γιὰ σέ δὲ θὰ μιλοῦσε. Καί, γιὰ μένα,
δὲ θὰ ἔθελα οὐδὲ μάλαμα στὸ σπῆτι
γιὰ πιὸ γλυκὸ τραγοῦδι ἀπ' τὸν Ὀρφέα,
καὶ περίβλεφτο κλῆρο νὰ μὴν εἶχα.

Νὰ τι ἔχω νὰ σοῦ πῶ γιὰ τὰ ἔργατά μου,
τὴ συνέρια στὰ λόγια μὰ καὶ στήνεις.
Σ' ὄσα, πάλι, μοῦ σέρνεῖς γιὰ τὸ γάμο
μὲ κόρη βασιλιᾶ, σ' αὐτὸ θὰ δείξω
πῶς σοφὸς, πῶς ἐγκράτητος, κι ἀπέκει
πῶς γιὰ σέ και τοὺς γιούς μου ὁ πιὸ μεγάλος
ἐγὼ στάθηκα φίλος — μὰ ἤσυχά ἄκου.
Ἀπὸ τὴν Ἰωλκὸ σὰν ἔσωσα ἐδωπέρα,
τόσα ἀξέλυτα σέρνοντας τυράγνια,
τί καλλίτερο θὰ ἔβρισκα ἀπὸ κόρη
νὰ πάρω βασιλιᾶ ὁ ξεπατρισμένος;
Ὅχι αὐτὸ πού σέ τρῶει πῶς τὸ δικό σου
τὸ ταίριασμα τ' ὀχτρεύομαι καὶ πόθος
γιὰ καινούρια μὲ λάβωσε γυναῖκα,
οὐδὲ ζῆλος γιὰ πλῆθος παιδιὰ πού ἔχω
φτάνουν τόσα καὶ δὲ μοῦ πέφτει λόγος.
Μὰ νά, τὸ πιὸ μεγάλο, γιὰ νὰ ζοῦμε
καλὰ καὶ δίχως στέρηση, τὶ ξέρω,
τοῦ φτωχοῦ τοῦ ἀλαργεύουν ὄλοι οἱ φίλοι,
καὶ τοὺς γιούς μου πῶς στέκει τοῦ σπιτιοῦ μου
ν' ἀναθρέψω καὶ σπέρνοντας ἀδέρφια
τῶν παιδιῶν πού μοῦ ἔκαμες, στὴν ἴδια
νὰ τὰ στήσω σειρὰ καὶ τὴ γενιά μου
συμπιάνοντας, νὰ ζήσω εὐτυχισμένος.
Ἄλλα παιδιὰ τί τὰ θέλεις; Μὰ ἐμένα
τὰ τωρινὰ συμφέρεῖ νὰ ὠφελῆσω
μ' ἐκεῖνα πού θὰ κάμω. Ἄσκημα ἔτσι
στοχάστηκα; Οὐτ' ἐλόγου σου θὰ τὸ ἔλεγε
τοῦ κρεβατιοῦ ἂν δὲ σ' ἔτσουζε ἡ μονάξια.
Μὰ ἐκεῖ τραβᾶτε ἐσεῖς; ἄμα τὸ στρώμα
τὰ πάει καλὰ, ὄλα τὰ ἔχετε μ' ἀνίσως
κι ἀναποδιάσει, τότε τὰ πιὸ κάλλια
κι ὠφέλιμα, γιὰ σὰς ὀχτρὸς καὶ χάρος.
Ν' ἀποχτοῦν ἀπ' ἀλλοῦ θὰ πρεπε κάπου
παιδιὰ οἱ θνητοὶ κ' ἡ φύτρα σας νὰ λείπει,
καὶ τὰ δεινὰ τοῦ ἀνθρώπου ἔτσι θὰ λείπαν.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ἰάσωνα, τὰ λόγια σου μὲ τέχνη
τ' ἀράδιασες: γιὰ μένανε ὅμως, τίμια
(κι ἂν ἐνάντια θὰ πῶ στὴν παντοχὴ σου)
δὲν ἔπραξες ν' ἀφήσεις τὴν καλὴ σου.

ΜΗΔΕΙΑ

Σὲ πολλὰ μὲ πολλοὺς ἀντιγνωμίζω.
Τ' ἀδικόπραγου, λέω, κι ἄξιου στὸ λόγο,
ἢ πιὸ βαριὰ κατάκριση τοῦ ἀξίζει.
Γιατὶ σίγουρος πῶς περισκεπάζει
πιτῆδεια μὲ τὴ γλώσσα τ' ἄδικά του,
τολμᾷ κάθε κακὸ — κοντὴ του γνώση!
Μπροστά μου ἔτσι κ' ἐσύ μὴν καμαρώνεις
καὶ τὸν τρανὸ στὸ λέγει μὴ μοῦ κάνεις:
τί φτάνει ἓνας μου λόγος νὰ σέ ρίξει.
Σωστὸ εἶταν, ἂν δὲν εἴσουν ἓνας φαῦλος,
μὲ τὴ γνώμη σου πρῶτα νὰ μὲ πάρεις
κι ὄχι νὰ παντρευτεῖς ἀνήξερά μου.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Τὸ σκοπὸ μου λαμπρὰ θὰ ὑπερετοῦσες

ἂν σοῦ ἔλεγα τὸ γάμο, ἀφοῦ καὶ τώρα
δὲ βαστᾶς τὴν τρανὴ σου ὀργή ν' ἀφήσεις.

ΜΗΔΕΙΑ

Δὲ σὲ κράτησε αὐτὸ: τιμὴ δὲν τὸ ἔχεις
μὲ βάρβαρη γυναῖκα νὰ γεράσεις.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Νιῶσ' το καλὰ: Δὲν πῆρα ἐγὼ τὴν κόρη
τοῦ βασιλιᾶ ἀπὸ πόθο ἄλλης γυναίκας,
μὰ, ὅπως τὸ ἔπα, κ' ἐσύ γιὰ ν' ἀκουμπήσεις
καὶ τῶν γιῶν μου ἀδερφοὺς βασιλοπαιδιά
νὰ γεννήσω, ἀντιστύλι τοῦ σπιτιοῦ μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Τέτοια μαῦρη εὐτυχία νὰ δῶ μὴ σώσω
καὶ πλοῦτο πού νὰ σκίζει τὴν καρδιά μου.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Ξέρεις πῶς νὰ γυρίσεις τὴν εὐκὴ σου
καὶ πιὸ σοφὴ νὰ δείξεις; Νὰ μὴ βλέπεις
θλιβερὰ τὰ καλὰ, μὴδ' εὐτυχώντας
νὰ λογιάζεις κακόκληρη πῶς εἶσαι.

ΜΗΔΕΙΑ

Παιζογέλα: γιατί ἔχεις πού νὰ γύρεις,
μὰ ἐμὲ μὲ καρτεροῦν παντέρμη οἱ στράτες.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Ἐσὺ τὰ θέλεις: κι ἄλλος δὲ σοῦ φταίει.

ΜΗΔΕΙΑ

Πῶς; Ἐκανα ἄλλο γάμο καὶ σὲ πρόδωσα;

ΙΑΣΟΝΑΣ

Τὸν βασιλιᾶ πού ἀνόσια καταριέσαι.

ΜΗΔΕΙΑ

Κακὴ καὶ τοῦ σπιτιοῦ σου εἶμαι κατάρρα.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Σῶνε: μαζί σου πιὰ δὲ συνερίζω.

Μ' ἂν θές γιὰ τὰ παιδιὰ ἢ γιὰ τὸ φυγιό σου
βοήθιο ἀπ' τὴν κατάστασή μου, πές το:
μ' ἀπλοχεριά εἶμαι πρόθυμος νὰ δώσω
καὶ σημάδια στοὺς φίλους μου νὰ στείλω
γνωριστικά, καλὰ νὰ σοῦ φερθοῦνε.

Ἄν δὲν τὸ θές, μυαλὸ βέβαια δὲν θὰ ἔχεις:
μ' ἂν κόψεις τὴν ὀργή, πολλὰ κερδίζεις!

ΜΗΔΕΙΑ

Τῶν φίλων σου δὲν ἔχουμε τὴ χρεία
κι οὔτε παίρνομε τίποτα, μὴ δίνεις:
τὰ δῶρα τοῦ κακοῦ καλὸ δὲ φέρνουν.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Τοὺς Θεοὺς κράζω μάρτυρες, πῶς σ' ὄλα
νὰ βοηθῆσω γυρεύω τὰ παιδιὰ μου
κ' ἐσέ, μὰ στὸ καλὸ δὲ φχαριστίσαι
κι ἀποσπρώχνεις ἀπόκοτα τοὺς φίλους:
μὰ γι' αὐτὸ πιὸ πολὺ καὶ θὰ πονέσεις.

Φεύγει

ΜΗΔΕΙΑ

Τράβα: ὁ καημὸς τῆς νιόνυφης σὲ σφίγγει
ὅσο, ἀργώντας, τὸ δῶμα τῆς δὲ βλέπεις.
Χαίρου τὸ γάμο σου: ἴσως — κι ἂς τ' ἀκούσουν
οἱ Θεοὶ — τέτοιο γάμο νὰ ἔχεις κάνει,
πού κ' ἐσύ νὰ ξεπείς πῶς εἶταν γάμος.

Χ Ο Ρ Ο Σ

στροφὴ α'

Οἱ ἔρωτες πού τὴν καρδιά
μ' ὀρμη παραμεγάλῃ συνεπαίρνουν
τ' ἀνθρώπου οὐδὲ καλόνομα κι οὐδὲ πού ἀξιά τοῦ
φέρνουν

Μὰ ἀνάλαφρη ἂν ἡ Κύπριδα ἔρθει πάλι,
τὴ χάρη τῆς θεᾶ δὲν ἔχει κι ἄλλη.

Ἄπ' τὸ δοξάρι τὸ χρυσὸ
ποτὲς ποτέ, ἀφεύγατη
σαγίτα, δέσποινά μου,
μὴ ρίξεις μὲ τὸν πόθο σου
βαμμένη στὴν καρδιά μου.

άντιστροφή α'

Ἄς στέργει με παντοτινὴ
συντρόφισσά μου ἑμένα ἢ σωφροσύνη,
ποῦ ἀπὸ τὰ δῶρα τῶν Θεῶν τὸ πιὸ 'μορφο εἶνι' ἐκείνη.
Ὅργες ἀντιλογητρες καὶ μεγάλα
συνέρια ἢ φοβερὴ γιὰ στρώματα ἄλλα
νὰ μὴ μοῦ δώσει ἢ Κύπριδα,
τρελαίνοντάς μου τὴν καρδιά·
μὰ εἰρηνικὰ τιμώντας
ζευγάρια, ἃς δίνει πάντοτε
νὰ ζοῦμε ὁμονοῶντας.

στροφή β'

Πατρίδα μου καὶ σπίτι μου,
τὸ κάστρο μου ποτέ νὰ μὴ τὸ χάσω,
τῆς φτώχειας τὴν ἀδιάβατη ζωὴ νὰ δοκιμάσω,
τὸ πιὸ πικρὸ ἀπ' τὰ βάσανα· μὰ κάλλιο
πρωτίτερά του ὁ θάνατος
νὰ μὴ λυγοῦσε, ὁ θάνατος,
τὶς μέρες μου νὰ σώσω,
γιατὶ ἀπ' τὴ στέρση τῆς γῆς
τῆς πατρικῆς δὲν εἶναι κι ἄλλος
καημὸς ἔτσι μεγάλος.

άντιστροφή β'

Τὸ 'δαμε, ἀπ' ἄλλου στόριση
δὲν ἔχω νὰ τὸ κραίνω· πολιτεία
καμμιὰ, κανένας φίλος σου στὴν τόση δυστυχία
ποῦ σ' ἤυρε δὲ σοῦ πόνεσε τὰ πάθια.
Κοψόχρονος ὁ ἀχάριστος
ποῦ τοῦ βαστᾷ τοὺς φίλους του
νὰ μὴ τιμᾷ, καθάρια
ἀνοίγοντάς τους τὴν ψυχὴ·
μὰ τὴν καρδιά μου μὴ ζητήσῃ
ποτέ του νὰ κερδίσει.

*Μπαίνει ἀπὸ τ' ἀριστερὰ ὁ Αἰγέας ντυμένος σὰν ταξιδευτῆς,
μὲ συνοδεία*

ΑἰΓΕΑΣ

Μήδεια χαῖρε· κάλλιο λόγο, ἀλήθεια,
νὰ προσλαλήσεις φίλο, ἄλλον δὲ βρίζεις.

ΜΗΔΕΙΑ

Κ' ἐσύ, Αἰγέα, τοῦ σοφοῦ Πανδίωνα, χαῖρε.
Στὴ χώρα τούτη ποῦθε μᾶς κοπιάζεις;

ΑἰΓΕΑΣ

Γυρνώντας ἀπ' τ' ἀρχαῖο μαντεῖο τοῦ Φοῖβου.

ΜΗΔΕΙΑ

Στὸ μαντικὸ ὄμφαλὸ τῆς γῆς τί πῆγες;

ΑἰΓΕΑΣ

Γιὰ νὰ μάθω παιδιὰ πῶς ν' ἀποτάξω.

ΜΗΔΕΙΑ

Μά, πρὸς θεοῦ, ζεῖς ἄκληρος ὡς τώρα;

ΑἰΓΕΑΣ

Ἄκληρος· κάποιος θεὸς μὲ κατατρέχει.

ΜΗΔΕΙΑ

Κ' ἔχεις γυναῖκα ἢ γάμο δὲν ἐχάρης;

ΑἰΓΕΑΣ

Σὲ γάμου στρώμα ξέζευτος δὲν εἶμαι.

ΜΗΔΕΙΑ

Κ' ἔτσι γιὰ τὰ παιδιὰ τί σοῦ 'πε ὁ Φοῖβος;

ΑἰΓΕΑΣ

Λόγια βαθιὰ ποῦ νοῦς δὲ νιώθει ἀνθρώπου.

ΜΗΔΕΙΑ

Ν' ἀκούσω τὸ χρησμὸ συγχωρετὸ 'ναι;

ΑἰΓΕΑΣ

Μὰ ναί· γιατί σοφοῦ μυαλοῦ ἔχει χρεία.

ΜΗΔΕΙΑ

Τί σοῦ 'πε; Πές το ἂν στέκει νὰ τ' ἀκούσω.

ΑἰΓΕΑΣ

Τὸ ξέβγαλτο τ' ἄσκιου μὴ λύσω πόδι.

ΜΗΔΕΙΑ

Προτοῦ νὰ κάνεις τί γιὰ ποῦ νὰ σώσεις;

ΑἰΓΕΑΣ

Πριχοῦ στὸ πατρικὸ μου ξαναφτάσω.

ΜΗΔΕΙΑ

Καὶ ποιά χρεία φέρνει ἐδῶ τ' ἀρμένισμά σου;

ΑἰΓΕΑΣ

Στὴν Τροιζήνα ὁ Πιθθέας βασιλεύει —

ΜΗΔΕΙΑ

Τοῦ Πέλοπα· περισσὰ εὐσέβεια λένε.

ΑἰΓΕΑΣ

Ἐλόγου του νὰ πῶ τὸ χρησμὸ θέλω.

ΜΗΔΕΙΑ

Σοφός, ἀλήθεια, αὐτὸς καὶ τὰ κατέχει.

ΑἰΓΕΑΣ

Κι ὁ πιὸ ἀκριβὸς μου ἑμένα σύμμαχός μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Νὰ εὐτυχᾷς κι ὁ καημὸς σου ν' ἀληθῆσαι.

ΑἰΓΕΑΣ

Μὰ πῶς θωριά καὶ μάτια ἔτσι σοῦ σβήνουν;

ΜΗΔΕΙΑ

Τὸν πιὸ ἀφιλότιμο ἄντρα ἐγὼ 'χω, Αἰγέα.

ΑἰΓΕΑΣ

Τί λές; Πέ μου τὸν πόνο σου καθάρια.

ΜΗΔΕΙΑ

Δὲν τὸν ἔβλασα κι ὁ 'Ιάσων μ' ἀδικαίει.

ΑἰΓΕΑΣ

Τί κάνοντας; Γιὰ πιὸ καλὰ ξηγήσου.

ΜΗΔΕΙΑ

Τοῦ σπιτιοῦ του κυρὰ μᾶς θρόνιασε ἄλλη.

ΑἰΓΕΑΣ

Τί ντροπή! Τέτοια κόπησε αὐτὸς πράξη;

ΜΗΔΕΙΑ

Ναί· κ' οἱ χτὲς ἀκριβοὶ σκύβαλα τώρα.

ΑἰΓΕΑΣ

Πῶς; Τὸν ἔκρουσε ἀγάπη ἢ σ' ἐβαρέθη;

ΜΗΔΕΙΑ

Τρανὴ ἀγάπη· κι ἀρνῆθη τοὺς δικούς του.

ΑἰΓΕΑΣ

Ἄσ' τον τότε. ἀφιλότιμος ἀφοῦ εἶναι.

ΜΗΔΕΙΑ

Βασιλιά κόρη ἀγάπησε νὰ πάρει.

ΑἰΓΕΑΣ

Μπαί Ποιὸς τοῦ τῆνε δίνει; Ἀπόσωνέ μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Ὁ Κρέοντας, βασιλιάς στὴ χώρα τούτη.

ΑἰΓΕΑΣ

Ἄ, δίκιο ἔχεις στὸν πόνο σου μεγάλο!

ΜΗΔΕΙΑ

Χάθηκα· καὶ μὲ διώχνουν κιόλα ἐδῶθε.

ΑἰΓΕΑΣ

Καὶ ποιός; Μὰ συφορὰ μοῦ λὲς καινούρια.

ΜΗΔΕΙΑ

Μὲ ξενομίζει ὁ Κρέοντας ἀπ' τὴ χώρα.

ΑἰΓΕΑΣ

Κι ὁ 'Ιάσωνας; Τὸ στέργει; Ἄλλη ντροπή του!

ΜΗΔΕΙΑ

Ὅχι, λέει, κι ὁμως θέλει νὰ τὸ ἀντέξει.

Πέφτοντας στὰ πόδια τοῦ Αἰγέα

Μὰ σοῦ προσπέφτω ἐσένα καὶ τὰ γένεα
καὶ τὰ γόνα σοῦ ἀγγίζω καὶ ἰκετεύω,
λυπήσου με, λυπήσου τὴ βαριόμοιρη,
καὶ τὴν ἐξόριστη ἔρμη μὴ μ' ἀφήνεις.
μὰ δέξου με στὴ γῆ καὶ στὴ γωνιά σου
ἔτσι οἱ Θεοὶ τὸν πόθο σου νὰ στρέξουν
γιὰ παιδιὰ, καὶ νὰ πᾶς εὐτυχισμένος.
Δὲ βάζει ὁ νοῦς σου τί εὐρημα ποῦ βρῆκες!
Δὲ θά 'σαι ἄκληρος πιά, μὰ παιδοφύτρο
θὰ σοῦ δώσω· κατέχω τέτοια μάγια.

Ὁ Αἰγέας τὴ σηκώνει

ΑἰΓΕΑΣ

Γιὰ πολλὰ νὰ σοῦ κάμω αὐτὴ τὴ χάρη
προθυμῆμαι, καὶ πρῶτα ἀπὸ τὸ σέβας

στούς Θεούς και τή γέννα πού μου τάξεις
τῶν παιδιῶν, γιατί μ' ἔλυσε ὁ καημός τους.
Νά πῶς ἔχει ἀπό μέρους μου: "Ἄμα σώσεις
στή χώρα μου, θά κάμω ὅ,τι μπορέσω
νά σοῦ σταθῶ κ' ἐγώ κατὰ τὸ χρέος.
Μὰ ἀπὸ τὰ πρὶν αὐτό, Κυρά, νά ξέρεις:
Ἐδῶθε νά σέ βγάλω δὲν τὸ θέλω,
μ' ἂν ἐλόγου σου σπίτι μου κοπιάσεις,
σιγουρεύεσαι κι ἄλλου δὲ σ' ἀφήνω.
Μὰ ἀπ' τὴ χώρα ἔβγα σύ· γιατί ἀπ' τοὺς ξένους
τοὺς φίλους μου δὲ θέλω κατηγορία.

ΜΗΔΕΙΑ

Θὰ γίνει ὅπως τὸ λές· μ' ἂν εἶχα κάποια
πιστὰ ἀπὸ σέ, δὲ θά ἔθελα ἄλλη χάρη.

ΑΙΓΕΑΣ

Δὲ δίνεις πίστη; Ἦ ποιό τ' ἀντίσκομά σου;

ΜΗΔΕΙΑ

Μπιστεύομαι· μὰ ὁ Κρέοντας καὶ τὸ σπίτι
τοῦ Πελία μ' ὀχτρομάχονται· κι ἂν μ' ὀρκους
μου δεθεῖς, νά μὲ πάρουν δὲ θ' ἀφήσεις;
μ' ἂν μὲ λόγια κι ἀνόρκιστος μου τάξεις,
νά φιλιώσεις μπορεῖς κι ὅ,τι γυρέψουν
οἱ κράχτες τους νά πράξεις· ἀπληρῆ εἶμαι,
μὰ πολὺπλοῦτοι αὐτοὶ καὶ βασιλιάδες.

ΑΙΓΕΑΣ

Πολλὴ πρόνοιασὴ ὁ λόγος φανερώνει,
κι ἀφοῦ τὸ θές, δὲ λέω νὰ μὴ τὸ κάμω.
Σιγουριά καὶ γιὰ μὲ γερῆ ναι νά ἔχω
στοὺς ὀχτροὺς σου μιὰ πρόφασιν νά δείξω,
καὶ στεριώνεις κ' ἐσύ. Τοὺς Θεοὺς πέ μου.

ΜΗΔΕΙΑ

Στὴ Γῆ, στὸν Ἥλιο, κύρη τοῦ γονιοῦ μου,
ν' ἀμώσεις, καὶ στῶν Θεῶν τὸ γένος ὅλο —

ΑΙΓΕΑΣ

Σὰν τί νά πράξω ἢ νά μὴ πράξω; Κραῖνε.

ΜΗΔΕΙΑ

Πῶς οὔτε ἐσύ ἀπ' τὴ γῆ σου θά μὲ βγάλεις,
οὔτε, ἂν ὀχτροὺς γυρέψει νά μὲ πάρει,
θελητά σου, ὅσο ζεῖς, θά μὲ ξεδώσεις.

ΑΙΓΕΑΣ

Μὰ τὴ Γῆ, τὸ λαμπρὸ τὸ φέγγος τοῦ Ἥλιου,
κι ὅλους τοὺς Θεοὺς, νά μείνω σ' ὅσα ἀκούω.

ΜΗΔΕΙΑ

Φτάνει· κι ὀρκοπατώντας τί νά πάθεις;

ΑΙΓΕΑΣ

"Ὅ,τι αὐτοὶ πού ἀσεβοῦν στοὺς Θεοὺς παθαίνουν.

ΜΗΔΕΙΑ

Χαρούμενός σου ὁ δρόμος! Πρῶμα πᾶμε!
Ταχιά-ταχιά στὸ κάστρο σου κ' ἐγώ
θά φτάσω, σὰν τελῶσω τὰ ὅσα στρώνω
καὶ πετύχω αὐτὸ πῶχω στὴν καρδιά μου.

Ὁ Αἰγέας μὲ τὴ συνοδεία του φεύγει

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

"Ὡ, ἴης Μαίας ὁ στράτορας γιός,
ὁ Ἑρμῆς, νά σέ φέρει στὸ σπίτι σου
καὶ νά στρέξει ὁ καημός πού σοῦ βιάζει τ' ἀχνάρι.
Γιατί, Αἰγέα, πῶς εἶσαι καρδιά βγενικὴ
σ' ἔχω πάρει.

ΜΗΔΕΙΑ

"Ὡ Δία, κι ὦ Δικιοσύνη του, κι ὦ τοῦ Ἥλιου
φεγγοβολή! Πανῶρια τώρα νίκη
στὸ κεφάλι, ἀκριβές μου, τῶν ὀχτρῶν μου
θά πάρουμε, καὶ μπήκαμε σὲ δρόμο.
Νὰ πληρώσουν πιά τ' ἄδικο παντέχω.
Στὸ πῖθ σκληρὸ παράδαρμά μου ἐτοῦτος
σ' ὅ,τι στρώνω ἀνεφάνη ἀραξοβόλι.
Σ' ἐδαῦτον τὸ πρυμῶσκιο θά δέσω
ἐρχάμενη στὴν πόλη καὶ στὸ κάστρο
τῆς Παλλάδας. Καὶ τώρα τὰ ὅσα στρώνω
μὲ τὸ νοῦ μου θά πῶ σας, μὰ μὴ λόγια
πού φχαρίστηση φέρνουν καρτερᾶτε.
Θὰ στείλω στὸν Ἰάσονα ἓνα δοῦλο,
να ῥθει καὶ νὰ τὸν δῶ γυρεύοντάς του.
Σὰ ῥθει, τὰ καλοπιάσματα θ' ἀρχίσω,

πού ὁμογνωμίζω τάχα, καὶ τὸ γάμο
τὸ ρηγικὸ πού ταίριαξε ὁ προδότης
πῶς στέργω, πῶς συφέρο μας εἶν' ὅλα
καὶ μὲ νοῦ κανωμένα· μὰ νά μείνουν
τὰ παιδιά θά γυρέψω, ὄχι σὲ χώρα
νά τ' ἀφήσω ὀχτρικὴ τους, μὰ μὲ τέχνες
τοῦ βασιλιᾶ τὴν κόρη νὰ ξεκάνω.
Θὰ τὰ στείλω στὴ νύφη, παρακάλιου
νά τῆς φέρουνε δῶρα ἓνα μαγνάδι
ψιλὸ κ' ἓνα χρυσόπλαστο στεφάνι·
κι ἂν πάρει τὰ στολίδια καὶ τὰ βάλει,
κακὸ χαμὸ θά βρεῖ, κι ὅπου τὴν ἔγγιζε
μὲ τέτοια ἐγὼ φαρμάκια θά τὰ βᾶψω.
Μὰ ἐδῶ τὸ λόγο ἀλλάζω, ὠμέ, κι ἀρχίζω
τὸ θρηνητὸ γιὰ τὸ ἔργο πού μου μένει
παραπέρα νά πράξω! Τὰ παιδιά μου
θά σκοτώσω· κανεὶς δὲν τὰ γλυτώνει·
κ' ἔτσι σὰ ρημαδιάσω ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη
τὸ σπιτικὸ τοῦ Ἰάσονα, θά φύγω
κυνηγημένη ἀπ' τὸ αἷμα τῶν παιδιῶν μου
τῶν πολυάκριβων, κ' ἔχοντας τολμήσει
τὸ πῖθ θεομίσητο ἔργο· μὰ τὸ γέλιο
τῶν ὀχτρῶν, ἀκριβές μου, δὲ βασιτέια.
Ἔτσι ἂς γίνει! Τί κέρδος τους νά ζήσουν;
Δὲν ἔχω πιά πατρίδα οὔδε καὶ σπίτι,
οὔδε τρόπο ἀπ' τὰ πάθια νά γλυτώσω.
Μεγάλῃ εἶταν ἡ τύφλα μου ν' ἀφήσω
τὴν πατρικὴ σκεπή μου καὶ στὰ λόγια
νά μπιστευτῶ ἐνὸς Ἑλληνα πού, ἂν θέλουν
οἱ Θεοί, τώρα πιά θά τὸ πληρώσει.
Ζωντανὰ τὰ παιδιά πῶχουμε κάμει
δὲν θά τὰ ξαναδεῖ κι οὐδ' ἀπ' τὴ νιονυφῆ
θ' ἀποτάξει, γιατί κι αὐτὴ μὲ μαῦρο
χαμὸ πρέπει ἀπ' τὰ μάγια μου νά πάει.
Γιὰ δειλὴ καὶ γι' ἀδύναμη ἂς μὴ μ' ἔχουν
μηδὲ πράσα, γιατί δίφορη εἶμαι φύση,
βαρεῖα γιὰ τοὺς ὀχτροὺς, καὶ γιὰ τοὺς φίλους
καλογνωμῶσα ἐγὼ· σὲ τέτοιες ὁμῶς
ψυχῆς τρισδοξασμένη πέφτει ζήση.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Μιὰ καὶ σὲ μὲ μπιστεύτης, τὸ καλὸ σου
θέλοντας καὶ τὴν τάξιν τῶν ἀνθρώπων
διαφεντεύοντας, λέω νά μὴ τὸ πράξεις.

ΜΗΔΕΙΑ

Δὲ γίνεται, ὄχι, ἀλλιῶς· μὰ συχωριέται
νά τὸ λές· σὰν ἐμὲ δὲν ὑποφέρεις.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Κοτᾶς τὰ ἴδια σου σπλάχνα νά σκοτώσεις;

ΜΗΔΕΙΑ

Τοῦ ἀντρός μου τὴν καρδιά ἔτσι παρασχίζω.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Μ' ἄλλῃ πῖθ σκοτινὴ σου δὲ θά γίνει!

ΜΗΔΕΙΑ

Ἔργα πιά· περισσεύουνε τὰ λόγια.

Στὴ βᾶγια τῆς

Ναί, πήγαινε καὶ φέρε μου τὸν Ἰάσονα,
δεξί μου χέρι ἐσύ στὰ ἔμπιστα ὅλα·
καὶ λέξῃ τί ἀποφάσισα, ἂν μοῦ θέλεις
τὸ καλὸ μου, κ' ἐσύ γυναῖκα ἂν εἶσαι.

Ἡ βᾶγια φεύγει

Χ Ο Ρ Ο Σ

στροφὴ α'

Τοῦ Ἐρεχθέα ἀπόγονοι
ἐβλογημένοι ἀπ' τὰ παλιὰ τὰ χρόνια ἐσεῖς, κι ὦ γιοί
τῶν μακαρίων Θεῶν πού ἀπ' τὴν ἀπάτητη,
τὴν ἱερὴ σας γῆ
τὴ γνώση τὴ βαθύδοξη ἀνασαιέτε, μ' ἀχνάρι,
μὲσ' ἀπὸ τὰ λαμπρόφεγγα
παντοτινὰ τ' ἀγέρη σας
περνώντας, ὅλο χάρη,
οἱ ἅγιες Μοῦσες ὅπου ἐκεῖ
οἱ ἐννια ἀπ' τὴν Πιερία
κάποτε λένε τὴν ἔξανθη
πῶς πλάσαν Ἄρμονια.

ἀντιστροφή α'

Κ' ἐκεῖ, τὸ λένε, ἡ Κύπριδα
ἀπ' τὰ ὁμορφόροα παίρνοντας τοῦ Κηφισοῦ νερά
μὲ τὰ γλυκόπνοα ἀγέρια τ' ἀπανάλαφρα
τὸ δρόσος τους σκορπᾶ
στὴ χωρογῆς δλόγυρα καὶ πάντα εὐωδιασμένο
στὰ πλοῦσια κεφαλόμαλλα
στεφανοδέσι βάζοντας
μὲ ροδανθοὺς πλεγμένο,
πῶς στὴ Σοφία τοὺς Ἔρωτες
τοὺς στέλνει, μολογᾶνε,
γιὰ σύνθρονους, οἱ συνεργοὶ
κάθε ἀξιοσύνης νά 'ναι.

στροφή β'

Ἄχ, πῶς μιά πόλη σὰν κι αὐτή,
μιά πόλη μ' ἄγιους ποταμούς, φιλόξενη μιά χώρα,
πῶς μὲ τοὺς ἄλλους θὰ δεχτεῖ
καὶ τὴν ἀνόσιαν ἐσέ
τὴν παιδοφόνια τώρα;
Τὸ χτύπημα ποὺ μελετᾶς γιὰ τὰ παιδιά στοχάσου,
τί φόνος πῆρε ἀπόφαση ἢ καρδιά σου.
Στὰ γόνάτά σου πέφτομε κι ὀλόκαρδα
δεόμαστέ σου, ὦ, μὴ,
μὴ τὰ σκοτώσεις, δόλια, τὰ παιδιά σου.

ἀντιστροφή β'

Μὰ ποῦθε τὴν ἀποκοτιά
θὰ πάρεις πέ μου, τῆς ψυχῆς ἐσύ γιὰ τῶν χειρῶν σου
μιᾶς τόλμης ἀξανάκουστης
θανατοχτύπο στὴν καρδιά
νὰ σύρεις τῶν παιδιῶν σου;
Ἦ, φόνος πῶς ἀδάκρυτη νὰ δώσεις θὰ βαστήξεις,
τὰ μάτια σὰν ἀπάνους τους τὰ ρίζεις;
Σὰν πέσουνε στὰ πόδια σου, μ' ἀνέλει
δὲν τὸ μπορεῖς ψυχῇ
στὸ γαῖμα τους τὸ χέρι νὰ βουτήξεις.

Μπαίνει ὁ Ἰάσωνας

ΙΑΣΩΝΑΣ

Μ' ἐκραξες, ἦρθα· ἂν κ' ἔχτρα μοῦ 'χεις, ὅμως
σ' αὐτὸ δὲ θ' ἀστοχοῦσες· μὰ θ' ἀκούσω
τί καινούριο, Κυρά, θές ἀπὸ μένα.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἰάσωνα, συγχώρα μου ὅσα σοῦ εἶπα
σωστὸ τὴν ὀρμησὴ μου νὰ ὑπομένεις,
σὰν πολλὰ τῆς ἀγάπης μου εἶδες ἔργα.
Τώρα ἐγὼ λογικεύτηκα κι "ὦ δόλια"
μαλώνω τὸ ἐαυτὸ μου, "τί τρελὴ 'μαι
νὰ τὰ βάζω μ' αὐτοὺς ποὺ στοχαστήκαν
τὰ σωστά; Μὰ τί θέλω τῶν ἀρχόντων
νὰ 'μαι ὀχτρός καὶ τ' ἀντρός μου π' ὅσα, ἀλήθεια,
γιὰ μᾶς παρασυμφέρον ἔχει πράξει,
νὰ πάρει κόρη βασιλιά κι ἀδέρφια
τῶν παιδιῶν μου νὰ σπείρει; Δὲ θὰ κόψω
τὴν ὀργή μου; Τί τρώγομαι σὰν τόσο
καλὰ οἱ Θεοὶ τὰ φέρνουν; Μὴ δὲν ἔχω
παιδιά, ξενομισμένοι δὲν τὸ ξέρω
πῶς φεύγομε, κ' οἱ φίλοι πῶς μᾶς λείπουν;"
Σὰν τὰ λόγιασα τοῦτα, ἀστόχαστη εἶδα
πῶς εἶμαι καὶ πῶς θρέφω ἀστοχὴ ἀμάχη.
Ἔτσι πὰ συμφωνῶ, τὸ βλέπω ποὺ εἴσουν
μυαλωμένος, μὰ τέτοια νὰ μᾶς δώκεις
συγγένεια, κ' ἐγὼ ἀνέμουαλη ποὺ μέσα
νὰ 'μαι σ' ὅσα στοχάστηκες χρωστοῦσα
καὶ στὸ ξετέλεμά τους νὰ βοηθοῦσα,
τὸ κρεβάτι τοῦ γάμου νὰ νοιαζόμουν
καὶ μὲ χαρὰ τῆς νύφης νὰ στεκόμουν.
Μὰ εἴμαστε ἐκεῖνο ποὺ 'μαστε — δὲ λέω
κακὸ — γυναῖκες. Στ' ἄδικό μου ὠστόσο
δὲ στέκει νὰ μοῦ μοιάσεις οὔτε πάλι
στ' ἀστόχαστά μου μ' ὅμοια ν' ἀντιτείνεις.
Δὲν ἐπιμένω· λέω, μυαλὸ δὲν εἶχα,
μὰ τὰ σωστὰ ἔχω τώρα ἀποφασίσει.

Γυρίζει κατὰ τὸ σπίτι

Παιδιά, τὸ σπίτι ἀφήστε, παιδιά, ἐλάτε,
βγαῖτε

τὰ Παιδιά βγαίνουν μαζί με τὸν Παιδοδηγὸ

καὶ χαιρετήστε τὸ γονιὸ σας,
μιλήστε του μαζί μου· ὅπως κ' ἡ μάνα,
τὴν παλιὰ μὲ τοὺς φίλους ἔχτρα ἀφήστε.
Εἰρηνέψαμε πιά, πᾶν οἱ θυμοὶ μας.
Πάρτε του τὸ δεξί του.

Τὰ Παιδιά πιάνουν τὸ χέρι τοῦ γονιοῦ τους

Ἄλλοι μου, ὁ νοῦς μου
σὲ κάποια συφορὰ κρυφῇ πῶς πάει!
Θὰ ζεῖτε γιὰ πολὺ, παιδιά μου, ἀκόμη
τὰ χέρια τ' ἀκριβὰ ν' ἀπλώνετε ἔτσι;

Λύνεται σὲ δάκρυα

Ἦ δόλια ἐγὼ, πόσο εὐκόλη στὰ δάκρυα
κι ὄλο φόβοι! Μὰ σὰν τὴν ἔχτρα τέλος
μὲ τὸ γονιὸ σας λύνω, εἶναι τὰ μάτια μου
τὰ τρυφερὰ νὰ μὴ γιομίζω δάκρυα;

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Κ' ἐμὲ δάκρυα τὰ μάτια πλημμυρίσαν.
Μὰ ὡς ἐδῶ τὸ κακὸ κι ἄς μὴ τρανέπει.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Σωστὰ τὰ 'πες, Κυρά, οὐδὲ τ' ἄλλα ψέγω·
παράξενο δὲν εἶναι ἂν οἱ γυναῖκες
μὲ τὸν ἄντρα φρενιάζετε σὰν ἄλλους
κρυφὰ σας ἐμπορεῖται αὐτὸς γάμου·
στὸ σωστὸ γύρισε ὅμως ἢ καρδιά σου,
κι ἂν κι ἄργα, τὴ νικήτρα γνῶμη βλέπεις.
Μυαλωμένη γυναῖκα τοῦτο δείχνει.

Γυρνώντας στὰ Παιδιά του

Ἦσο γιὰ σᾶς, παιδιά μου, τοῦ γονιοῦ σας
ἢ ἔγνοια, μὲ τῶν Θεῶν τὴ βοήθεια,
τὴ ζωὴ σας καλοστέριωσε, καὶ λέω
νὰ 'στε οἱ πρώτοι στὴν Κόρινθο μιά μέρα
μὲ τ' ἄλλα σας τ' ἀδέρφια. Μεγαλῶστε
κι ὅλα τ' ἄλλα ὁ γονιός σας κι ὅπου θέλει
θεὸς τὴν προκοπὴ σας θὰ τὰ σιάξουν.
Παληκάρια ἄμποτε μου νὰ χαρῶ σας
λυγερά καὶ πιὸ πάνου ἀπ' τοὺς ὀχτροῦς μου.

Βλέποντας τὴ Μήδεια νὰ κλαίει

Ἔσύ, γιατί τὰ μάτια πλημμυρίζεις
στὸ δάκρυ, τὸ χλωμὸ γυρνώντας θῶρι,
καὶ μὲ χαρὰ τὸ λόγο μου δὲν παίρνεις;

ΜΗΔΕΙΑ

Τίποτα· τὰ παιδιά κ' ἐγὼ σκεφτόμουν.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Κουράγιο· κι ὅλα ἐγὼ θὰ τοὺς τὰ σιάξω.

ΜΗΔΕΙΑ

Θὰ κάνω· καὶ στὰ λόγια σου ἔχω πίστη·
μὰ ἀδύναμη ἢ γυναῖκα κι ὄλο δάκρυα.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Μὰ τί τόσο θρηνᾶς γιὰ τὰ παιδιά μας;

ΜΗΔΕΙΑ

Τὰ γέννησα· κι ὡς φκῆθηκες νὰ ζήσουν,
λιγώθηκε ἢ καρδιά μου ἂν θ' ἀληθέψει.
Μὰ ἀπὸ κείνα ποὺ σ' ἐκραξαν ν' ἀκούσεις,
ἄλλα τὰ 'παμε, τ' ἄλλα στὰ λέω τώρα.
Σὰ θέλει ὁ βασιλιάς νὰ μὲ ἀλαργέψει
(τὸ κάλλιο καὶ γιὰ μέ, τὸ καλοξέρω,
ἐμπόδιο καὶ γιὰ σὲ καὶ τῶν ἀρχόντων
τοῦ τόπου νὰ μὴ μένω, ἀφοῦ μὲ βλέπουν
ὀχτρὸ τοῦ σπιτικοῦ τους), ἀπ' τὴ χώρα
τοῦτη φεύγω κ' ἐξόριστη μισεύω.
Μὰ γύρευε τοῦ Κρέοντα νὰ μὴ φύγουν
τὰ παιδιά μας, ἐσύ νὰ τὰ ἀναθρέψεις.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Θὰ κατάφερνα; Χρέος νὰ δοκιμάσω.

ΜΗΔΕΙΑ

Νά, βάλε τὴν καλή σου, νὰ γυρέψει
τοῦ γονιοῦ της τὴ χάρη νὰ μὴ φύγουν.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Καλὰ λές· καὶ θαρρῶ πῶς θὰ μ' ἀκούσει.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄν εἶναι ἀπ' τὶς γυναῖκες μιὰ κ' ἐκείνη.
Στὸ πάσκιμα κ' ἐγὼ θὰ σέ βοηθήσω.
Φιλέματα ποὺ δὲν τοὺς παραβγαίνουν
τὰ τωρινὰ τοῦ κόσμου, οὐδ' ἀπ' ἀλάργου,
στὴν ὁμορφιά (κι ἀντίλογο δὲν παίρνει)
μὲ τὰ ἴδια τὰ παιδιὰ μας θὰ τῆς στείλω.

Κατὰ τὸ σπίτι

Μὰ γοργά-γοργά κάποια μου ὑπερέτρα
ἄς μοῦ φέροι ἐδώπερα τὰ στολίδια.

Στὸν Ἰάσονα

Σ' ἓνα ὄχι, μὰ σέ μύρια θὰ εὐτυχίσει,
ποῦ ἐσέ τὸν ἀψεγάδιαστο ἀντρα βρήκε
τοῦ κρεβατιοῦ τῆς ταίρι κι ἀποτάζει
στολισμό, ποῦ ὁ Ἥλιος κάποτε, ὁ πατέρας
τοῦ γονιοῦ μου, ἔχει δώσει τῆς γενιάς του.

*Μιὰ ὑπερέτρα φέρνει τὸ πέπλο καὶ τὸ διάδημα ποῦ ἡ Μήδεια
τὰ βάζει στὰ χέρια τῶν Παιδιῶν τῆς*

Νά, τοῦ γάμου τὰ δῶρα πάρτε ἐτοῦτα
στὰ χέρια σας, παιδιὰ, τῆς ρηγοπούλας,
τῆς καλότυχης νύφης, νὰ τὰ πᾶτε
ἀλογάριστα δῶρα δὲ θὰ πάρει.

ΙΑΣΟΝΑΣ

Μὰ τὰ χέρια σου, ἀστόχαστη, τί ἀδειάζεις;
Νὰ λείπουν, λές, τὰ πέπλα ἀπ' τὸ παλάτι
καὶ τὸ μάλαμα; Κράτα, μὴ τὰ δίνεις.
Τὸχω σίγουρο π' ἂν μὲ λογαριάζει,
θ' ἀξιώσει κάλλιο ἐμέ παρὰ τὰ δῶρα.

ΜΗΔΕΙΑ

Μή' λέν καὶ τοὺς Θεοὺς λυγοῦν τὰ δῶρα·
τὸ μάλαμα εἶναι πάνου ἀπ' ὅσα λόγια.
Δικὴ τῆς τώρα ἡ τύχη, τὰ δικά τῆς
προκόβουν οἱ Θεοί, νιάτα καὶ θρόνοι
δικά τῆς. Κ' ἐγὼ θὰ ὀδύνη τῆς ζωῆς μου,
κι ὄχι μάλαμα μόνο, νὰ μὴ φύγουν.
Μὰ ἐμπρός, παιδιὰ, στὸ πλοῦσιο σπίτι μᾶτε
καὶ τῆ νιά τοῦ πατέρα σας γυναῖκα
καὶ κυρά μου ἱκετέψτε τῆ, γυρέψτε
νὰ μὴ διωχτεῖτε ἐδώθε, δίνοντάς τῆς
τὰ δῶρα· μὰ προσέξτε, πρέπει ἐκείνη
τὰ δῶρα αὐτὰ στὰ χέρια τῆς νὰ πάρει.
Γοργά-γοργά παγαίνετε καὶ φέρτε,
σὰν πετύχετε, τ' ὁμορφο μαντάτο
τῆς μάνας σας, πὼς γίνηκε ἡ καρδιά τῆς.

Τὰ Παιδιὰ φεύγουν μὲ τὸν Ἰάσονα καὶ τὸν Παιδοδηγὸ

ΧΟΡΟΣ

στροφή α'

Τώρα ἐλπίδα καμμιὰ
δὲ μ' ἀπόμεινε πιά
γιὰ τῆ ζωῆς τῶν παιδιῶν,
δὲ μ' ἀπόμεινε·
ξεκινήσαν καὶ πᾶν στὴ σφαγή.
Θὰ δεχτεῖ τὸ χρυσὸ στεφανόδεμα ἡ νύφη,
θὰ δεχτεῖ, συφορά τῆς πικρῆ,
μὲ τὰ χέρια τῆς μόνη
στὸ ξανθὸ τῆς κεφάλι
τὸ χάρο στολίδι θὰ βάλει.

ἀντιστροφή α'

Θὰ τὴν κάμει ἡ γητεὰ
κ' ἡ θεϊκιά ἀπολαμπή,
νὰ φορέσει μεμιὰ
τὸ ψιλόπεπλο
καὶ τ' ὀλόχρυσο στέφανο, ἄλλοι,
στοὺς νεκροὺς νυφοστόλι ἀναμέσα· σέ τέτοια
βρόχια αὐτὴ καὶ θανάτου πικρῆ
μοῖρα ἢ δόλια θὰ πέσει·
καὶ βοήθιο, ὠμίμενα,
τοῦ χαμοῦ νὰ ξεφύγει, κανένα.

στροφή β'

Κι ὦ βασιόμοιρε ἐσὺ
βασιλιάδων πικρόγαμπρε,
τὸ χαμὸ στή ζωῆ
τῶν παιδιῶν ἀνιωτὰ σου σιμώνεις,
καὶ μαζί σέ φριχτῆ,
δόλιε ἐσὺ, τὴν καλὴ σου
τὴ φέρνεις θανή!
Ἄχ, στή μοῖρα σου πὼς πελαγώνεις!

ἀντιατροφή β'

Μὰ ἀπαντάμα θρηνώ
τὸν καημὸ τὸ δικόνε σου,
κασομένα πικρῆ,
ποῦ τὰ σπλάχνα σου πᾶς νὰ σκοτώσεις,
τὸ κρεβάτι γιατί
σοῦ ἔχει ξύθεσμα ἀφήσει
ὁ δικός σου, μαζί
μὲ μιὰν ἄλλη γυναῖκα νὰ ζήσει.

Ξανάρχεται ὁ Παιδοδηγὸς μὲ τὰ Παιδιὰ

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Κυρά, δόθηκε ἡ χάρη τῶν παιδιῶν σου:
δὲ φεύγουν. Μὲ χαρὰ ἡ βασιλοκόρη
τὰ δῶρα σου στὰ χέρια τῆς τὰ πήρε,
κ' εἰρήνη εἶν' ἀποκεῖ μὲ τὰ παιδιὰ σου.

Ἄ!

Τί ταραχὴ εἶν' αὐτὴ στὴν καλοτύχη;

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄλλοι!

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Στὰ μαντάτα μου ἀταίριαστα εἶναι τοῦτα.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄλλοι καὶ πάλι ἄλλοι!

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Συφορὰ μὴν ἀνίδεος σοῦ μηνουσα,
κ' ἔσφαλα συχαρῖκα πὼς σοῦ φέρνω;

ΜΗΔΕΙΑ

Μηνᾶς ὄ,τι μηνᾶς· μ' ἐσέ δὲν τὰ ἔχω.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Τί τὰ μάτια σου ρίχνεις καὶ κλαῖς τότε;

ΜΗΔΕΙΑ

Χρεῖα, γέρο, καὶ πολλή· τῶν Θεῶν ἔργο
κ' ἐγὼ τὰ μηχανεύτηκα ἄμαλά μου!

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Βάστα· κ' οἱ γιοί σου θὰ σέ ξανακατεβάσουν.

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄλλους θὰ κατεβάσω ἢ δόλια πρῶτα.

ΠΑΙΔΟΔΗΓΟΣ

Μονάχη ἐσὺ δὲν εἶσαι ποῦ ἐχωρίστης
τὰ παιδιὰ σου· κι ἀπάλαφρα οἱ ἀνθρώποι
τὴν ἐνάντια ν' ἀσκώνουν πρέπει τύχη.

ΜΗΔΕΙΑ

Ὅ' ακούσω. Μὰ ἔμπα σπίτι κι ὅσα πρέπει
τῶν παιδιῶν κάθε μέρα, ἐτοίμαζέ τα.

Ὁ Παιδοδηγὸς μπαινὲι στὸ σπίτι

Ὡ παιδιὰ μου, σεῖς ἔχετε καὶ κάστρο
καὶ σπίτι πιά, ὅπου ἀφήνοντάς με ἔμένα
τὴ δόλια, θὰ μοῦ μένετε γιὰ πάντα
χωρισμένα ἀπ' τὴ μάνα σας· καὶ σ' ἄλλη
χώρα κ' ἐγὼ μισεύω ἀποδιωγμένη,
προτοῦ νὰ σᾶς χαρῶ κ' εὐτυχισμένα
νὰ σᾶς δῶ, πρὶν νυφοῦλες νὰ σᾶς δώσω,
πρὶν τοῦ γάμου κρεβάτι σᾶς στολίσω
καὶ γιὰ σᾶς τὶς λαμπάδες του κρατήσω.
Ἄχ ἡ δόλια στὴν τόση ἀποκοτιά μου!
Τοῦ κάκου σᾶς ἀνάστησα, παιδιὰ μου,
τοῦ κάκου ἔτσι ἐγὼ μόχτησα κ' οἱ πόνοι
στὶς σκληρὲς ὥρες μ' ἔξανα τῆς γέννας;
Πολλές, ἀλήθεια, ἡ δύστυχη εἶχα ἐλπίδες
ρίξει σέ σᾶς, νὰ μὲ γεροκομίσετε
καὶ πεθαμένη νὰ νεκροστολίσετε
μὲ τὰ χέρια σας, τύχη ζηλεμένη!

Μὰ κάθε παντοχή γλυκειά μου έχάθη.
Χωρισμένη από σᾶς, πικρή και μαύρη
μιὰ ζωή θὰ διαβῶ, κι ὦ, μὲ τὰ μάτια
τ' ἀκριβά σας τὴ μάνα σας ποτέ σας
δὲ θὰ τὴ δεῖτε πιά, γιατί θὰ μπεῖτε
σ' ἄλλης λογῆς ζωῆ! Μ' ἄλλοι μου, ἄλλοι μου!
Τὴ ματιὰ τί μοῦ ρίχνετε, παιδιά μου;
Τὸ στερνὸ γέλιο πῶς μοῦ προσγελάτε;
Ὡμένα! Τί νὰ κάνω; Σβεῖ ἡ καρδιά μου,
τὸ χαρούμενο βλέμμα τῶν παιδιῶν μου,
γυναίκες, σὰ θωρῶ. Δὲ θὰ μπορούσα!
Στὸ καλὸ, σχέδια μου! Μὰ εἶναι χρεια,
τὸ γονιὸ μὲ τὰ πάθια τους λυπώντας,
διπλὴ τὴ συφορά νὰ πάρω ἢ δόλια;
Ὅχι ἐγώ! Στὸ καλὸ πιά σχέδια μου!
Κι ὅμως τί ἔπαθα; Θέλω περιγέλιο
νὰ γενῶ, τοὺς ὄχτροὺς μου ἀφήνοντάς τους,
χωρὶς νὰ τοὺς παιδέψω; Πρέπει, πρέπει
νὰ τὸ τολμήσω! Ἄ δέιλια, τὴν ψυχὴ μου
σὲ γλυκοὺς στοχασμοὺς ἔτσι ν' ἀνοίξω.
Ὁμπρός, παιδιά! Στὸ σπίτι!

τὰ Παιδιά μπαίνουν στὸ σπίτι

Κι ὅπου τὸ 'χει
γι' ἀνίερο στὴ θυσία μου νὰ σταθεῖ,
νὰ τὸ νοιαστεῖ· δεῖλὸ δὲ θὰ 'χω χέρι.
Ἄ, ἄ!

Μὴ τὸ κάμεις, ψυχὴ μου, μὴ τὸ κάμεις!
Λυπήσου τὰ παιδιά σου, ἄσε τα, δόλια·
κ' ἐκεῖ μαζί μου ζώντας θὰ μὲ φραίνουν.
Ὅχι ὅμως! Μὰ τοὺς χθόνιους τοὺς δαιμόνους
τοῦ γδικιωμοῦ στὸν Ἄδη, δὲ θὰ γίνει
ποτέ μου ἐγὼ ν' ἀφήσω τὰ παιδιά μου
στὰ χέρια τῶν ὄχτρῶν, νὰ τὰ πομπέψουν.
Πάει τέλειωσε, κι οὔτε ποὺ πιά ἀλλάζει.
Νά, φορᾶ τὸ στεφάνι, μὲς στὰ πέπλα
λυώνει ἡ βασιλοπούλα ἐγὼ τὸ ξέρω!
Μὰ στὴ στράτα τὴ σκότινη ἀφοῦ μπαίνω,
καὶ τὰ στέλνω κ' ἔτοῦτα σὲ πιὸ μαύρη,
νὰ πῶ θέλω ἓνα χαῖρε στὰ παιδιά μου.

Σ' ἓνα τῆς νόημα τὰ Παιδιά ξαναβγαίνουν

Παιδιά μου, δῶστε νὰ φιλήσει ἡ μάνα σας
τὸ δεξί σας τὸ χέρι. Ὦ ἀκριβιά μου
χεράκια, ὦ πολυαγάπητὸ μου στόμα,
παράστημα και θῶρι τῶν παιδιῶν μου
βγενικὸ, νὰ εὐτυχᾶτε, μὰ ἐκεικάρου·
γιατί τὰ ἐδῶ σᾶς τὰ κλεψε ὁ γονιὸς σας.
Ὦ ἀγκάλιασμα γλυκὸ, τρυφερὸ βλέμμα,
κι ὦ γλυκύτατη ἀνάσα τῶν παιδιῶν μου.
Μὰ ἔμπρός, ἔμπρός, φευγάτε!

διώχνει τὰ Παιδιά ποὺ ξαναμπαίνουν στὸ σπίτι

Δὲν ἀντέχω
τὰ παιδιά μου νὰ βλέπω πιά! Ἄπ' τὰ πάθια
λυγῶ. Καὶ ξέρω βέβαια σὰν τί κριμα
θὰ κοτήσω, μὰ κάθε λογισμό μου
τὸ πάθος τὸν νικᾶ, τῶν πιὸ μεγάλων
τ' ἀνθρώπου συφορῶν ἔτοῦτο αἷτα.

Χ Ο Ρ Ο Σ

Πολλὲς κιόλα βολὲς
σὲ φιλότερη στόχαση μῆπκα
καὶ βαθύτερο ζέτασμα ἀπ' ὅσο
ν' ἀγωνίζεται στέκει ἡ γυναίκα.
Κι ὅπως Μοῦσα κ' ἐμᾶς συντροφεύει
καὶ μαζί τῆς τὴ γνώση τρυγοῦμε.
Ὅλες ὄχι ἴσως θὰ βρισκες λίγες
στὶς πολλὲς ἀναμέσα γυναικες,
γιὰ τίς Μοῦσες ποὺ ξένες δὲν εἶναι.
Ἔτσι οἱ ἀνθρώποι, γιὰ μέ, ποὺ παιδιά
δὲν ἐσπείραν και δὲ δοκιμάσαν
τὰ παιδιά τί θὰ πεῖ, πιὸ καλότυχοι
εἶν' ἔτοῦτοι παρ' ὅσοι γεννήσαν.
Τὸ καθὼς δὲν τὰ ξέρουν ἐκεῖνοι,
ἂν γλυκὸ 'ναι γιὰ πίκρα τ' ἀνθρώπου
τὸ παιδί, διόλου δὲ δοκιμάσαν

καὶ πολλοὺς ἔτσι μόχτους γλυτύσαν.
Μὰ ὅσοι σπῖτι τους ἔχουν βλαστάρια
γλυκερὰ τὰ παιδιά, πάντα τοῦτοι
βασανίζονται βλέπω ἀπ' τὴν ἔγνοια,
ἄξια πῶς τ' ἀναθρέφουνε πρώτα,
καὶ πῶς βιὸς στὰ στερνὰ τοὺς ἀφήνουν.
Μὰ πιὸ πέρα, ἂν σ' ἔτοῦτα μοχτοῦνε
γι' ἀγαθὸ φυσικὸ τῶν παιδιῶν
ἢ γιὰ φαῦλο, ἀπὸ ποῦ νὰ τὸ δοῦνε;
Ἔνα τέλος, τὸ πιὸ μαῦρο, ἀπ' ὅλα
τὰ δεινὰ τῶν θνητῶν ξεστομίζω.
Ἄρκετὸ βρήκαν βιὸς, παληκάρεψαν
καὶ καλὸ φυσικὸ βγήκαν νὰ 'χουν.
Μ' ἂν ἡ τύχη τὸ φέρει, μεμιάς
νὰ ποῦ ὁ Χάρος στὸν Ἄδη πετᾶ,
τὰ κορμιά τῶν παιδιῶν κρατώντας.
Ἔτσι ποῖδ' τῶν ἀνθρώπων τὸ κέρδος,
ἂν, γιὰ νὰ 'χουν γενιά, τὴν πικρότατη
μὲς στὶς ἄλλες κ' ἔτοῦτη
οἱ Θεοὶ τοὺς φορτώνουν ὀδύνη;

ΜΗΔΕΙΑ

Ἄπ' ὦρα στέκω, φίλες, και προσμένω
νὰ δοῦμε τ' ἀποκεῖ σαμπῶς θὰ βγοῦνε.
Μὰ νὰ παρατρεχάμενος νὰ φτάνει
τοῦ Ἰάσονα θωρῶ· τὸ λάφασμά του
συφορά τρανὴ λείει πῶς θὰ μνηύσει.

Μπαίνει τρέχοντας ἓνας Μαντατοφόρος

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Σὺ ποῦ τὴ φοβερὴ κι ἄνομη πράξη,
Μήδεια, ἐργάστης, φεῦγε, φεῦγε — μὴν ἀφήσεις
τρεχοῦμενο πελάγου ἢ στεριαμάξι.

ΜΗΔΕΙΑ

Κ' ἓνα τέτοιο φυγιὸ γιατί μοῦ πρέπει;

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Πάει ἡ βασιλοπούλα κι ὁ γονιὸς τῆς
ἀπ' τὰ δικά σου ὁ Κρέοντας τὰ φαρμάκια!

ΜΗΔΕΙΑ

Πανῶριο τὸ μαντάτο· μὲς στοὺς φίλους
κ' εὐεργέτες μου θὰ 'σαι ἐδῶ και πέρα.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Τί λές; Ὁ νοῦς σου στέκει και δὲν ἔχει
ξεσαλέψει, Κυρά, ποῦ σὰν τὸ σπίτι
τοῦ βασιλιᾶ ρημάδιασες, τ' ἀκοῦς
κι ἀναγαλλιᾶζεις κι οὔδε ποῦ φοβᾶσαι;

ΜΗΔΕΙΑ

Ἔχω κ' ἐγὼ μιὰ ἀπόκριση νὰ δώσω·
μὴ παραπαίρνεσαι ὅμως, μόνο πέ μου:
Πῶς πέθαναν; Διπλὴ ἀναγάλλια δίνεις
μὲ τὸν πιὸ μαῦρο θάνατο ἂν ἐπήγαν.

ΜΑΝΤΑΤΟΦΟΡΟΣ

Σὰν τὰ παιδιά κοπιάσανε τὰ δυὸ σου
μαζί μὲ τὸν πατέρα τους και μῆπκαν
στὸ νυφικὸ τὸ σπίτι, ἀναγαλλιᾶσαμε
κ' οἱ δοῦλοι οἱ ποὺ κλονόσαμε στὰ πάθια
ποῦ τραβοῦσες; κ' εὐθύς ἀπ' τὸ 'να στ' ἄλλο
τ' αὐτὴ συχνοπερνοῦσε πῶς τὴν ἔχτρα
τὴν προτοῦ μὲ τὸν ἄντρα εἶχατε λύσει.

Τὸ χέρι τῶν παιδιῶν ἓνας φιλοῦσε,
τὸ κεφάλι ἄλλος πάλι τὸ ξανθὸ τους,
κι ἀπ' τὴ χαρὰ μου ἐγὼ στῶν γυναικῶν
τὸ δῶμα ἀκολουθώντας τα περνοῦσα.

Ἡ κυρὰ ποῦ λατρεύουμε ἀντὶ ἐσένα,
πρὶν νὰ δεῖ τὸ ζευγάρι τὰ παιδιά σου,
στὸν Ἰάσονα κρατοῦσε τὴ ματιὰ τῆς
μὲ λαχτάρᾳ· μ' ἀπέκει μὲ τὸ πέπλο
τοῦ κεφαλιοῦ τὰ μάτια τῆς σκεπάζει
καὶ τ' ὀλόλευκο θῶρι ἀπογυρίζει
μ' ἀπόσπρωψη, σὰν εἶδε τα νὰ μπαίνουν.

Ἐλόγου του τὸ χόλιασμα τῆς νιᾶς
καὶ τὴν ὄρηγτα πᾶσχιζε νὰ λύσει
λέγοντάς τῆς: "Μὰ δὲ θὰ πάφεις τάχα
νὰ ὄχτρεύεσαι δικούς και δὲ θὰ κόφεις
τοὺς θυμούς σου; Ἔλα, γύρνα τὸ κεφάλι
θαρρώντας φίλους ὅποιους κι ὁ καλὸς σου,
δέξου τὰ δῶρα κι ἀπ' τὸν κύρη ζήτα,

για χάρη μου, να μείνουν τα παιδιά μου".
Τότε εκείνη, σαν είδε τα στολίδια,
δὲ βάσταξε καὶ σ' ὅλα ἡμογνωμοῦσε.
Καὶ πρὶν πατέρας καὶ παιδιὰ ἀλαργέψουν
ἀπ' τὸ παλάτι, ἀρπάζει εὐθύς τὸ πέπλο
τὸ πλουμιστὸ καὶ τὸ φορᾶ καί, βάζοντας
στὰ βοστρύχια τ' ὀλόχρυσο στεφάνι,
δίνει σ' ἀστραφτερὸ μπροστὰ καθρέφτη
καλοταίριαστο σχῆμα στὰ μαλλιά της,
μὲ νάζι προσγελώντας στὴν εἰκόνα
τὴν ἄψυχην ἀγνάντι τῆς θωριάς της.
Σὲ λίγο ἀναπετιέται ἀπ' τὸ θρονί της,
μὲ χάρη τὸ λευκὸ πατώντας πόδι
προχωρᾶ, παραχαίροντας στὰ δῶρα,
καὶ δῶσ' του καὶ κοιτάζει στὰ στραγάλια
τὰ στητὰ της πῶς ἔπεφτε τὸ πέπλο.
Μ' ἀπὸ τὰ δῶ καὶ πέρα ἄλλο ν' ἀκούσεις
κι ἄλλο νὰ δεῖς: Τὸ χρῶμα της ἀλλάζει,
καταπίσω τραβᾷ λοξογερμένη,
κι ὅλη τρέμοντας μόλις ποὺ προφταίνει
νὰ πέσει στὸ θρονί πρὶν πέσει χάμου.
Μιὰ δούλα της γριὰ ποὺ μὲ τὸ νοῦ της
θὰ ἔβαλε πῶς ὁ Πάνας ἢ ἄλλος κάποιος
θεὸς τήνε φρενόκρουσε, τὸ σκούσμα
μπήγει τὸ φχητικό· μὰ σαν τὴ βλέπει
λευκοὺς νὰ βγάζει ἀφροὺς ἀπὸ τὸ στόμα,
τὶς κόρες τῶν ματιῶν ν' ἀναγυρίζει
καὶ κορμὶ δίχως αἷμα ν' ἀπομένει,
γυρίζει τὸ σκοπὸ καὶ τρανοῦ θρήνου
τὸ φωνοκόπι ἀρχίζει. Τρέχει ἡ μιὰ
στὴ κατοικιὰ τοῦ κύρη της, τρέχει ἡ ἄλλη
τοῦ νιόγαμπρου τ' ἀπάντεχα τῆς νύφης
νὰ φέρει· κ' ἡ σκεπὴ ἀπὸ τὰ πυκνὰ
δρομίσματα ἄκρη σ' ἄκρη ἀντιβοῦσε.
Μὰ ἀνοίγοντας τὸ βῆμα γοργοτρέχτης
τὸν ἐξάπλεθρο δρόμο θὰ ἔχε σώσει,
σίντας ἡ δόλια αὐτὴ ποὺ ἔχε ἀπομείνει
χωρὶς λαλιὰ καὶ μὲ κλειστὰ τὰ μάτια,
μὲ βόγγημα φριχτὸ ξανασηκώθη,
γιατὶ διπλὸ κακὸ τὴν τυραγνοῦσε.
Τὸ χρυσὸ τὸ στεφάνι ποὺ φοροῦσε
θαμαστὸ καταράχτη φάουσσας φλόγας
ξεπετοῦσε, τὰ πέπλα ἀπὸ τὴν ἄλλη,
τὰ ψιλόφαντα, δῶρο τῶν παιδιῶν σου,
τὴν ἄσπρη σάρκα τρώγανε τῆς δόλιας.
πετιέται ἀπ' τὸ θρονί, τρέχει ὅλο φλόγες,
τινάζει τὰ μαλλιά καὶ τὸ κεφάλι,
τινάζει ἐδῶ, τινάζει ἐκεῖ, νὰ ρίξει
μοχτώντας τὸ στεφάνι· μὰ δεμένο
ἔστεκε ἐκεῖνο ἀξέπαστα, κ' ἡ φλόγα,
σαν τὰ μαλλιά της τίναζε, ἄλλο τόσο
λαμποβολώντας φούντωνε ὡσπου τέλος,
μὲ τὸ κακὸ νὰ πολεμήσει ἀνήμπορη,
ἕνας σωρὸς ἔπεσε ἡ δόλια χάμου.
Μονάχα ὁποῦ τὴ γέννησε μποροῦσε
νὰ τὴ γνωρίσει πιά· τὴ χαραγὴ
τῶν ματιῶν δὲν ξεχώριζες ποῦ νὰ ἔταν,
οὐδὲ τ' ὄμορφοκάμωτὸ της θῶρι.
Αἷμα ἀνάκατο φλόγα ἀπ' τὴν κορφὴ
τοῦ κεφαλιοῦ της ἔσταζε, κ' οἱ σάρκες
ἀπὸ τὰ κόκκαλά της σαν τοῦ πεύκου
τὸ δάκρυ ξεκολλοῦσαν, μὲ τὰ δόντια
τ' ἀφάνερα καθὼς τὶς ροκανοῦσε
τὸ φαρμάκι — νὰ φρίξεις βλέποντάς τα.
Ποῦ ν' ἀγγίξουμε ἐμεῖς τὴν πεθαμένη!
Δάσκαλός μας ἡ τύχη ποὺ τὴ βρῆκε.
Μὰ ὁ δόλιος της γονιός, ποὺ ἀνίδεος εἶταν
τοῦ κακοῦ, ξαφνομαίοντας στὸ δῶμα,
στὴ νεκρὴ πέφτει πάνου, μεμιάς μπήγει
τὰ θρηνητὰ, στὴν ἀγκαλιὰ τὴ σφίγγει,
καὶ τὴ φιλεῖ μιλώντας της: «ἜΩ δόλια
κορούλα μου, ποιὸς μ' ἀραχλο ἔτσι τέλος
σ' ἀφάνισε θεός; Τὸν ταφογέρο
ποιὸς ἐμένα μ' ὀρφάνεψε ἀπὸ σένα;
Ἦμιμέ, κ' ἐγὼ νὰ πέθαινα μαζί σου!»
Μὰ σαν κάποτε ἀπόπαμε τοὺς θρήνους
καὶ τὸ γόσμα, τὸ γέρικο κορμὶ του
ν' ἀνασηκώσει κἀνοντας, μπλεγμένος

στὰ ψιλόφαντα βρέθηκε μαγνάνδια,
πῶς πιάνεται ὁ κισσὸς στὰ δαφνοκλάδια.
Κι ἄρχισε ἀγώνας φοβερὸς· ἐκεῖνος
νὰ στηλωθεῖ στὰ γόνα πολεμοῦσε,
μὰ τὸν κρατοῦσε ἐκείνη· κι ἂν δοκίμαζε
μ' ὄρμη νὰ ξεπαστεῖ, τὰ γέρικά του
κρέατα ἀπὸ τὰ κόκκαλά του ξεκολλοῦσε.
Μὰ ἀπόκαμε ὁ βαριόμοιρος σὲ λίγο
κι ἄφησε τὴν ψυχὴ, τὶ νὰ νικήσει
τέτοιο κακὸ δὲν εἶταν τοῦ χεριοῦ του.
Νεκροὶ κοίτουνται τώρα, ἡ θυγατέρα
κι ὁ γέρος της πατέρας, πλάι-πλάι,
συφορὰ ποὺ τὰ δάκρυα λαχταροῦνε.
Ἦσο γιὰ σὲ σωπαίνω: γιατί ἀτῆ σου
τὰ ἐπίχειρα θὰ δεῖς πῶς θὰ γλυτώσεις.
Μὰ δὲν πρωτοστοχαζομαι πῶς ὅλα
τ' ἀνθρώπινα ἕνας ἦσκιος μόνον εἶναι,
κι ἄφοβα λέω πῶς ὅσοι γιὰ σοφὰ
μυαλὰ καὶ βαθιοστόχαστοι λογιόυνται,
ἐτοῦτοι εἶναι κ' οἱ πιὸ ξεμωραμένοι.
Ἄνθρωπο δὲ θὰ βρεῖς μακαρισμένο·
κι ἂν πλοῦτη ἔρθουν πολλὰ, πιὸ τυχερὸς
τ' ἄλλου κανεῖς, μὰ κι ὄχι εὐτυχισμένος.

Φεύγει

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Πολλὰ, φαίνεται, σήμερα τοῦ φταιχτη
δίκια πάθια ἢ θεοδύναμη μαζεύει.
Μὰ ὦ τοῦ Κρέοντα δόλια θυγατέρα,
τὰ δικά σου τὰ πάθια πῶς θρηνοῦμε,
ποῦ γιὰ τὸ γάμο σου μὲ τὸν Ἰάσονα
κατὰ τὶς πόρτες τοῦ Ἄδη κατεβαίνεις!

ΜΗΔΕΙΑ

Τ' ἀποφάσισα, φίλες, τὸ γοργότερο,
τὰ παιδιὰ σὰ σκοτώσω νὰ μισεῖω,
ὄχι, ἀργώντας, ν' ἀφήσω σ' ἄλλα χέρια
πιὸ ἐχθρικά, νὰ ξεκάμουν τὰ παιδιὰ μου.
Ἔτσι κι ἄλλιῶς χαμένα· κι ἀφοῦ εἶν' ἔτσι,
ἐγὼ θὰ τὰ σκοτώσω, ποῦ τὰ γέννησα!
Ἐμπρὸς καρδιά, ἀρματώσου! Τί τὸ ἀργοῦμε
τὸ φοβερὸ κακὸ, ποῦ ἡ χρεῖα στανεῦει;
Δόλιο χέρι, ἔλα, πάρε τὸ μαχαίρι,
πάρ' το, καὶ γιὰ τὸ σύνορο ὄθε ἀρχίζει
μαύρη ζωὴ, προχώρα! Μὴ δειλιάσεις,
πῶς τὰ λῆτρευες μὴ τ' ἀναθυμάσαι,
μηδὲ καὶ πῶς τὰ γέννησες· μὰ τούτη
τὴ μέρα τὴ γοργὴ ξέχνα πῶς ἔχεις
παιδιὰ, κ' ὕστερα θρήνα· γιατί κι ἂν
τὰ σκοτώσεις, ὡστόσο ἀκριβὰ τάχες —
κι ὠμίε, δυστυχησμένη εἶμαι γυναίκα!

Μπαίνει ἀπὸ ἀπῆτι

ΧΟΡΟΣ

στροφὴ σ'

Ἄλλοιμονο, ὦ Γῆς κι ὦ τοῦ Ἥλιου
ὀλοφώτινη ἀχτίδα, ἀντικρύστε τὴ
τὴν κατάρατη, πρὶν φονικὸ
ματωμένο ξαμῶσει τὸ χέρι στὰ δυὸ
τὰ δικά της παιδιὰ καὶ κρατῆστε τὴ!
Ἄπ' τὸ σπέρμα σου, Ἥλιε, ἔχει βγεῖ
τὸ χρυσὸ, κ' εἶναι τρόμος τὸ γαῖμα
ἀπ' ἀνθρώπου θεοῦ νὰ χυθεῖ.
Ἄλλὰ σύ, διογέννητο φῶς, μπόδισέ τη,
κράτησέ τη, ἀπ' τὸ σπῆτι κυνήγα
τὴ βαριόμοιρη αὐτὴ ποῦ μανιὰ
γδίκητῶνε δαιμόνων
ματοφάγα τὴν κάνει ἐρίνυα.

ἀντιστροφὴ σ'

Τοῦ κάκου τῆς μάνας οἱ μόχτοι
καὶ τοῦ κάκου σερία γεννοβόλησες
λατρευτὴ, σὺ ποῦ ἐδιάβης τῶν δυὸ
Συμπληγάδων ἀλλόκαιρα μπλάβων πετρῶν
τ' ἀφιλόξενο διάβα; Ξεφρένισες
ἀπ' τὴν ἄγρια, βαριόμοιρη, ὄργη
ποῦ χτυπᾷ τὴν ψυχὴ σου; Μὲ μίσος

ἀποσβεῖς φονικὸ τὴ στοργή;
Στὸ κεφάλι τοῦ ἀνθρώπου τοῦ ὁμόγενου αἱμάτου
τὰ μολέματα, ἂν πέσουν, βαριά'ναι
μ' οὐρανόριχτα σπίτι τους πένθη,
κατὰ κρίμα καὶ πάθος,
τῶν δικῶν τοὺς φονιάδες χτυπᾶνε.

ΠΑΙΔΙΑ / ΧΟΡΟΣ

Ἀκούγεται ἡ φωνὴ τῶν Παιδιῶν

ΠΑΙΔΙΑ

ἌΙ.. ἌΙ..

Χ Ο Ρ Ο Σ

στροφή β'

— Ἀγκικᾶς τὴ φωνὴ τῶν παιδιῶν;
Ἦ κακότυχη, ὦ δόλια γυναίκα!

ΠΑΙΔΙΑ

Α' Ὠμέ! Καὶ τί νὰ κάνω; Ἀπὸ τὰ χέρια
ποῦ τῆς μάνας μου, ποῦ νὰ ξεφύγω;
Β' Δὲν τὸ ξέρω, χαθήκαμε, ἀδέρφι!

ΧΟΡΟΣ

— Νὰ μπῶ μέσα στὸ σπίτι; Μὰ πρέπει
τὰ παιδιά νὰ γλυτώσουμε λέω.

ΠΑΙΔΙΑ

Α' Γιὰ τοὺς θεοὺς, βοηθᾶτε, ναί, μὰ τώρα!
Β' Νά, τὸ σπαθὶ κοντὰ μας εἶναι κιάλας!

ΧΟΡΟΣ

Ἦ, σίγουρα, βαριόμοιρη γυναίκα ἐσύ, πλασμένη
θὰ 'σαι ἀπὸ πέτρα ἢ σίδηρο
γιὰ νὰ σκοτώσεις τὰ παιδιά,
ποῦ βγήκαν ἀπ' τὰ σπλάχνα σου,
μὲ τὸ δικό σου χέρι.

ἀντιστροφή β'

— Μιὰ γυναίκα ἔχω ἀκούσει, μιὰ μόνο
στ' ἀκριβὰ τῆς παιδιά νὰ ξαμώσει!

— Τὴν Ἰνώ ποῦ τὰ φρένα τῆς σαλέμαν
οἱ Θεοί, σὰ γιὰ παράδαρμα ἢ γυναίκα
τὴν κέντρισε τοῦ Δία νὰ ξεπορτίσει.
— Καὶ στὴ θάλασσα ἡ δόλια (ἄχ ἀνόσιο
φονικὸ τῶν παιδιῶν τῆς!) πηδαί,

— ἀπὸ τ' ἀκρόβραχο καὶ μὲ τὰ δύο τῆς
τὰ παιδιά κι αὐτὴ βρίσκει τὸ χαμὸ τῆς.

Τάχατες τί πιὸ φοβερὸ κακὸ νὰ γίνεῖ ἀκόμα;

Ἦ, πόσες δὲν ἐστοίχισες,
πόσες τ' ἀνθρώπου συφορές,
τοῦ γάμου ὦ πολυβάσανο
γιὰ τὶς γυναῖκες στρώμα!

Μπαίνει τρέχοντας ὁ Ἰάσωνας

ΙΑΣΩΝΑΣ

Γυναῖκες ποῦ κοντὰ στὸ σπίτι στέκεστε,
τάχα αὐτὴ, ποῦ τὸ μαῦρο κρίμα ἐργάστη,
ἢ Μήδεια, νὰ 'ναι μέσα ἢ νὰ 'χει φύγει;
Μὲς στὴ γῆς νὰ κρυφτεῖ ἢ τῶν οὐρανῶν
νὰ πετάξει τὰ βᾶθη, ἂν νὰ πληρῶσει
τὰ ἐπίχειρα δὲ θέλει στὸ παλάτι.
Τοὺς ἀφέντες σκοτώνοντας τῆς χώρας,
θαρρεῖ ἀπαίδευτη ἐδώθε πῶς θὰ φύγει;
Μὰ ἔγνοια δὲν ἔχω αὐτὴ, μόν' τὰ παιδιά μου,
κι ἀπὸ τοὺς ἴδιους ποὺ βλάψε θὰ τόβρει.
Τὰ παιδιά μου νὰ σώσω ἔφτασα, μήπως
ἢ συγγένεια, πληρώνοντας τῆς μάνας
τ' ἀνόσιο φονικό, σ' αὐτὰ ξαμώσει.

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ποῦ φτάνει ἢ συφορά σου δὲν τὸ ξέρεις,

δόλιε Ἰάσωνα ἔτσι, ἀλλιῶς, δὲ θὰ μιλοῦσες

ΙΑΣΩΝΑΣ

Μὰ τί; Κ' ἐμὲ μὴ θέλει νὰ σκοτώσει;

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Πᾶν τὰ παιδιά ἀπ' τῆς μάνας τους τὸ χέρι.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Τί 'ναι ποῦ λές; Μ' ἀφάνισες, γυναίκα!

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Κάνε σὰν καὶ παιδιά πιά νὰ μὴν ἔχεις.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Καὶ ποῦ τὰ σκοτώσει; Ὁξου ἢ μὲς στὸ σπίτι;

ΚΟΡΥΦΑΙΑ

Ἄνοιξ' τὴν πόρτα θὰ τὰ δεῖς σφαγμένα.

Πέφτει στὶς πόρτες καὶ τὶς τραντάζει

ΙΑΣΩΝΑΣ

Γοργά-γοργὰ τοὺς σύρτες βάλτε, δοῦλοι,
τὰ μάνταλα τραβάτε, ν' ἀντικρύσω
τὴ διπλὴ συφορά μου, τὰ παιδιά μου
τὰ νεκρά μου — κι αὐτὴ, νὰ τὴν παιδέψω!

*Πάνου ἀπὸ τὸ σπίτι παρουσιάζεται ἡ Μήδεια μέσα σ' ἄρμα
ποῦ τὸ σέρνουνε δρακοντόφιδα, κι ὅπου ἔχει ἀπιθωμένα τὰ
δύο σκοτωμένα παιδιά τῆς*

ΜΗΔΕΙΑ

Τὶς πόρτες τί κουνᾶς καὶ τὶς τραντάζεις;
Θὲς τὰ νεκρά κ' ἐμὲ τὴ φόνισσά τους;
Τὸν κόπο σου μὴ χάνεις! Χρεῖα ἂν μοῦ 'χεις,
κραῖνε τί θές; ἐμὲ δὲ θὰ μ' ἀγγίξεις.
Τέτοιο ἀμάξι πετούμενο ὁ πατέρας
τοῦ πατέρα μου, ὁ Ἥλιος, μοῦ 'χει δώσει,
νὰ μὲ φυλᾷ ἀπ' τὸ χέρι τῶν ὀχτρῶν μου.

ΙΑΣΩΝΑΣ

Ἦ μίσημα, ὦ ποῦ μισητότερή σου
γιὰ τοὺς Θεοὺς, γιὰ μέ, κι ὅλο τὸ φύτρο
τοῦ ἀνθρώπου δὲν ἐστάθη, τῶν παιδιῶν
τῶν δικῶν σου ποῦ βάσταξες νὰ μῆξιες
σπαθὶ καὶ ποῦ κ' ἐμὲ ξεκληρισμένο
μ' ἀφάνισες; καὶ τέτοια ἔχοντας πράξει,
τὸν Ἥλιο καὶ τὴ Γῆ θωρᾶς ἀκόμα,
τὸ πιὸ ἀνόσιο σὰν τόλμησες τὸ κρίμα!
Κακὸ χαμὸ νὰ βρεῖς! Τώρα λογιᾶζω
τὰ σωστά κι ὄχι σὰν ἀπ' τὴ σκεπὴ σου
κι ἀπὸ χώρα βαρβάρων, συφορά μου
τρανὴ, σ' ἑλληνικὸ σ' ἔφερα σπίτι,
καὶ γονιοῦ καὶ πατρίδας τὴν προδότρα.
Τὸν παιδευτὴ σου δαίμονα σὲ μένα
τὸν ρίζαν οἱ Θεοί; γιατί δὲν μῆκες
στὴν ὠριόπλωρη Ἀργῶ, παρὰ τ' ἀδέρφι
σὰ σκότωσης προτοῦ στὸ γονικό σου.
Μὲ τέτοια εἶχες ἀρχίσει; καὶ σὰν ἄντρα
μὲ πῆρες καὶ μοῦ γέννησες παιδιά μου,
γιὰ τὸ στρώμα τὰ σκότωσης τοῦ γάμου.
Τέτοια πράξη καμμιά ἀπὸ τὶς γυναῖκες
τῆς Ἑλλάδας ποτὲ δὲ θὰ βαστοῦσε,
καμμιά ἀπ' τὶς κόρες π' ἄφησα, μὲ σένα
γάμο νὰ κλείσω, ὄχτρο καὶ βούλιαγμα μου,
λιόντισσα, ὄχι γυναίκα, κι ἀπ' τῆς Σκύλλας
πιὸ μαῦρο φυσικό, τῆς Τυρρηνίας.
Μὰ καὶ μύριες βρισιὲς δὲ σὲ πληγώνουν.
Τόση ἢ ξαδιαντροπιὰ ἀπὸ φυσικοῦ σου.
Χάσου αἰσχρόπραγη, ἀνόσια παιδοφόννα!
Ἄλλο ἐμὲ δὲ μοῦ μένει ἀπὸ νὰ κλαίω
τὴν τύχη μου, π' οὐδὲ τὸ νιό μου γάμο
θὰ χαρῶ πλιό, μῆδὲ καὶ τὰ παιδιά μου
ποῦ γέννησα κι ἀνάστησα θὰ τάχω
νὰ ζοῦν, νὰ τοὺς μιλῶ, μὰ πᾶνε, τάχασα...

ΜΗΔΕΙΑ

Πολὺ θά'χα σ' ἀπόκριση ν' ἀπλώσω
τὰ λόγια, ἂν ὁ πατέρας Δίας δὲν ἤξερε
τὸ τί εἶδες ἀπὸ μέ καὶ τί μοῦ ἐργάστης.
Δὲ σοῦ'μελλε, τοῦ γάμου μας τὸ στρώμα
πομπεύοντας, γλυκεῖα ζωὴ νὰ κάνεις
περγελώντας με, οὐδὲ τῆς ρηγοπούλας,
οὐδὲ τοῦ Κρέοντα, ποῦ φτῆσε τὸ γάμο,
ἀζήμιωτα ἀπ' τὴ χώρα νὰ μὲ βγάλεῖ.
Παραπέρα, καὶ λιόντισσα ἂν σὲ φραίνει,

καὶ Σκύλλα πὲς με ἔμένα, πού στὸν τόπο
 τῆς Τυρρηνίας μένει γιατί, βλέπω,
 τὴν καρδιά σου ἀντιπλήγωσα ὅπως πρέπει.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Κ' ἐσύ πονᾷς, καὶ στέκεις στὰ ἴδια πάθια.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Ναί, μὰ δὲν περγελᾷς, καὶ πέφτει ὁ πόνος.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Παιδιά μου, τί χαμένη ηὔρατε μάνα!
 ΜΗΔΕΙΑ
 Σπλάχνα μου, οἱ τρέλες τοῦ γονιοῦ πῶς σᾶς βουλιάξαν!
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Τὸ χέρι τὸ δικό μου δὲν τὰ σκότωσε.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Μὰ ἡ προσβολὴ κι ὁ νιόδετός σου γάμος.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Καὶ γιὰ τ' ἄδειο σου τὰ ἴσφαξες τὸ στρῶμα;
 ΜΗΔΕΙΑ
 Μικρὴ, λές, δυστυχιὰ ἔναι τῆς γυναίκας;
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Γιὰ τὴ φρόνιμη ναί, γιὰ σὲ ὅλα πάθια.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Δὲ ζοῦν· κι αὐτὸ θὰ σφάζει τὴν καρδιά σου.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Ζοῦν, γδικητὲς σκληροὶ στὴν κεφαλὴ σου.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Τῆς συφορᾶς τὸν φταίχτη οἱ Θεοὶ τὸν ξέρουν.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Τὸν συχαμένο ξέρουν τότε νοῦ σου.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Μίσα! Μ' ἄχτι γρικῶ τὸ γρυλλητό σου.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Καὶ τὸ δικό σου ἐγώ· εὐκόλο τὸ τέλος.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Πῶς; Κ' ἐγὼ παραθέλω. Τί νὰ κάμω;
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Δῶσ' τὰ παιδιά νὰ κλάψω, νὰ τὰ θάψω.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Ποτέ· μ' αὐτὸ τὸ χέρι θὰ τὰ θάψω
 στ' ἀγιότοπι τῆς Ἦρας τῆς Ἀκραιάς,
 νὰ μὴ μοῦ τὰ πομπέψει, ἀλλοῦ θαμμένα,
 κανεὶς ὄχτρος ξεσκάβοντας τοὺς τάφους.
 Ἐπίσημη στὴ χώρα τοῦ Σισύφου
 γιορτὴ θὰ στήσω ἐδῶ κι ἀγιοπραξίες,
 νὰ στέκουν καθαρὸς τοῦ ἀνόσιου φόνου.
 Ἐγὼ στὴ γῆ μισεύω τοῦ Ἐρεχθέα,
 μὲ τὸν Αἰγέα νὰ ζήσω τοῦ Πανδίωνα·
 κ' ἐσύ, καθὼς σοῦ πάει, κακὸ χαμὸ
 θὰ βρεῖς ἀπὸ κομμάτι χτυπημένος
 τῆς Ἀργῶς κατακέφαλα, σὰν εἶδες
 τοῦ γάμου σου μ' ἐμέ τὸ πικρὸ τέλος.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Ἡ Ἐρινύα τῶν παιδιῶν ν' ἀφανίσει σε
 κ' ἡ Θεοδίκη, τοῦ φόνου ἐκδικήτρα.

ΜΗΔΕΙΑ
 Μεγαλῶθεος ποιὸς ἢ χαμόθεος
 θὰ σ' ἀκούσει, ὀρκοπάτη
 καὶ προδότη τοῦ ξένου σου ἐσένα;
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Τρισαλλοί, μιὰρὴ, παιδοφόννα!
 ΜΗΔΕΙΑ
 Τράβα σπίτι καὶ θάβε τὸ ταίρι.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Κι ἀπ' τὰ δυὸ τὰ παιδιά μου ἔρμος πάω.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Πίσω ὁ θρῆνος· καρτέρει τὰ γέρα.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Ὡ παιδιά μου πολυάκριβα ἐσεῖς!
 ΜΗΔΕΙΑ
 Γιὰ τὴ μάνα τους κι ὄχι γιὰ σένα.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Καὶ τὰ σκότωσες, τότε, τὰ σκότωσες;
 ΜΗΔΕΙΑ
 Μὰ καὶ ναί, τὴν καρδιά σου νὰ σκίσω.
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Ἄχου, στόμα ἀκριβὸ τῶν παιδιῶν μου!
 Λαχταρῶ ν' ἀγκαλιάσω τα ὁ δόλιος.
 ΜΗΔΕΙΑ
 Τώρα πιά τοὺς μιᾶς, τώρα θέλεις
 ἀγκαλιές, μὰ τ' ἀπόσπρωξες τότες!
 ΙΑΣΩΝΑΣ
 Γιὰ τοὺς Θεοὺς, τ' ἀπαλὰ τὰ κορμάκια
 τῶν παιδιῶν μου δῶσ' μου ν' ἀγγίξω!
 ΜΗΔΕΙΑ
 Ποτέ· ρίχνεις τοῦ κάκου τὰ λόγια.

Τὸ ἄρμα χάνεται

ΙΑΣΩΝΑΣ
 Δία, πῶς μ' ἀποσπρώχνει θωρᾶς,
 κι ἀπ' αὐτὴ τί τραβῶ τὴν κατάρπη,
 τὴ φονεύτρα τῶν σπλάχνων τῆς λιόντισσα;
 Μὰ καθὼς τίποτ' ἄλλο δὲ σώνω,
 τὰ παιδιά μου θρηνῶ, τοῦτο μόνο,
 τοὺς Θεοὺς κι ἀνακράζω μαρτύρους,
 σὰν τὰ σκότωσες πῶς δὲ μ' ἀφήνεις
 νὰ τ' ἀγγίξω κ' ἐγὼ νὰ τὰ θάψω,
 μὲ τὰ χέρια μου π' ἄχ, ὠμένα,
 ἄμποτές μου ποτὲ νὰ μὴ τὰ ἴσπερνα,
 ἀπὸ σὲ νὰ τὰ δῶ σκοτωμένα!

Φεύγει

Κ Ο Ρ Υ Φ Α Ι Α

Ἐνῶ ὁ Χορὸς ἀφήνει τὴν Ὀρχήστρα
 Πολλὰ μέσ' ἀπ' τὸν Ὀλυμπο ὁ Δίας μοιράζει
 κ' οἱ θεοὶ τόσα ἀνέλπιστα πάλι τελοῦνε.
 Ὅ,τι πάντεχες νά'βγει δὲ βγῆκε
 κι ὁ θεὸς μιὰ πορὰ γιὰ τ' ἀπάντεχα βρῆκε.
 Ἔτσι δὰ καὶ μ' ἐτοῦτα ἔχει γίνει.

Ἡ φυγὴ τῆς Μήδειας. Σχεδιάγραμμα ἀπὸ ἀμφορέα τῆς Ἀπουλίας, τοῦ 4ου αἰῶνα, πού βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης



ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΚΑΓΚΕΛΛΑΡΙΟΥ ΒΙΛΛΥ ΜΠΡΑΝΤ

ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΗ

Η ΤΗΛΕΟΡΑΣΗ ΔΕΝ ΕΝΕΧΕΙ ΕΚΛΟΓΗ

“Το Θέατρο σάν πολιτική εκδήλωση” ήταν ο τίτλος μιᾶς Συνάντησης πολιτικῶν καὶ διανοουμένων πού ἔγινε στὶς 19 τοῦ περασμένου Σεπτεμβρίου, στὸ “Σάουσιπλχάουζ” τοῦ Ντύσσελντορφ. Ἦταν ἡ πρώτη, ἀπὸ μιὰ σειρά παρόμοιες συναντήσεις, ὅπου, ἐκτός ἀπὸ ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου, θὰ μιλήσουν ὁ ἀρχηγὸς τῶν Χριστιανοδημοκρατῶν Ράινερ Μπάρτσελ, ὁ ἀντιπρόεδρος τῆς Κυβερνήσεως καὶ ὑπουργὸς Ἐξωτερικῶν τῆς Δυτικῆς Γερμανίας Βάλτερ Σέελ κι ἄλλες προσωπικότητες τῆς πολιτικῆς. Τὴν ἑναρξὴ τῆς πρώτης Συνάντησης ἔκανε ὁ Καγκελλάριος Βίλλυ Μπράντ, ἐλπίζοντας πὼς θὰ ὑπάρξει διάλογος. Οἱ προσωπικότητες, ὅμως, πού παραβρέθηκαν περιορίστηκαν σὲ μερικές κοινότητες, γενικά, δηλώσεις. Ἡ ὁμιλία τοῦ Καγκελλάρου Βίλλυ Μπράντ, γιὰ τὶς σχέσεις Θεάτρου καὶ Πολιτικῆς, ἔχει ἐνδιαφέρον. Δημοσιεύεται ὁλόκληρη, πιστὰ μεταφρασμένη:

Τὸ Θέατρο σάν πολιτικὴ ἐκδήλωση

Θὰ ἔθελα πρῶτα νὰ εὐχαριστήσω θερμὰ τὸν Οὔλριχ Μπρέχτ, διευθυντὴ τοῦ Σάουσιπλχάουζ τοῦ Ντύσσελντορφ, πού με κάλεσε σ’ αὐτὴ τὴ Συνάντηση. Χαίρομαι πού βρίσκομαι ἐδῶ. “Ὅχι μόνο γιὰ τὸ θέατρο αὐτό — πού συνδέεται μὲ ὀνόματα σάν τοῦ Κάρλ Ἰμμερμαν, τῆς Λουίζας Ντυμόντ, τοῦ Γκούσταφ Λίντεμαν, τοῦ Γκούσταφ Γκρύντγκενς καὶ τοῦ Κάρλ Χάιντς Στρού — ἔπαιξε ἐπανελημένα ξεχωριστὸ ρόλο στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς Γερμανίας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν πίστευση πὼς μιὰ Συνάντηση ἀνάμεσα στὸ Θέατρο καὶ τὴν Πολιτικὴ εἶναι χρήσιμη καὶ γόνιμη καὶ γιὰ τὶς δύο πλευρῆς. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆς, περιμένω μὲ ἀνυπομονησιὰ τὴ συζήτηση πού θ’ ἀκολουθήσει. Τὸ θέμα, στὸ ὁποῖο θὰ κάνω μιὰ μικρὴ εἰσήγηση, ἴσως φανεῖ προκλητικὸ — εἶναι ὅμως ἀληθινὸ: τὸ Θέατρο εἶναι μιὰ πολιτικὴ ἐκδήλωση. Καὶ θὰ ἔθελα νὰ προσπαθῶ ν’ ἀναφερθῶ λίγο στὶς σχέσεις ἀνάμεσα στὸ Θέατρο καὶ τὴν Πολιτικὴ. “Ὅταν με κάλεσαν σ’ αὐτὴ τὴ Συνάντηση ὁ κόσμος εἶχε ἀκόμα — ἴσως μόνο φαινομενικά — μιὰ διαφορετικὴ ὄψη. Προετοιμαζόμαστε τότε γιὰ τοὺς Ὀλυμπιακοὺς Ἀγῶνες πού θὰ διεξάγονταν κάτω ἀπὸ τὸ ἔμβλημα τῶν πέντε κύκλων τῆς συμφιλίωσης καὶ τῆς χαρᾶς. Αὐτὰ τώρα πέρασαν. Οἱ ἴδιοι οἱ Ἀγῶνες, τὸ πολιτιστικὸ πρόγραμμα πού τοὺς πλαισίωσε, ἡ ἐλαστικὴ τους ὄργάνωση — ὅλ’ αὐτὰ ἐκτιμήθηκαν πολὺ. Ἀλλὰ τὸ δράμα τοῦ Μονάχου ἄλλαξε συθέμελα τὸ σκηνικὸ. Καὶ τὶς συνέπειές του θὰ τὶς ὑποστοῦμε ἀκόμα γιὰ πολὺν καιρὸ. Τοὺς ὅρους *δράμα* καὶ *σκηνικὸ* τοὺς χρησιμοποιοῦ ἐδῶ, σ’ αὐτὸ τὸ χώρο, τελείως συνειδητὰ. Γιὰ τὸν αὐτὸ πού ἔγινε στὸ Μόναχο, αὐτὸ πού ἐξαπέλυσε καὶ ἐκτέλεσε μιὰ χούφτα τυφλωμένων φανατικῶν, μὲ ἀνυπολόγιστες ἀκόμα συνέπειες, ἀν — λέω — μεταφέραμε τὸ γεγονός αὐτὸ στὸν κόσμο τοῦ θεάτρου, θὰ προσλάβανε μὲ τρόπο φοβερὸ τὶς διαστάσεις Ἀρχαίας Τραγωδίας. Δὲ θέλω νὰ προχωρήσω ἄλλο σ’ αὐτὴ τὴν περιγραφή. Ὁ καθένας μπορεῖ — καὶ πρέπει — νὰ σκεφτεῖ ποιῆς διαστάσεις μποροῦν νὰ προσλάβουν, μέσα ἀπ’ αὐτὴ τὴν σχέση, ἀρχέτυπες μορφές τῆς σκέψης, μὲ τὶς ὁποῖες τὸ θέατρο εἶχε κρατήσει πάντα τὸ δικό του καθρέφτη στὰ παρασπαραττήματα καὶ τὰ παράλογα ξεσπάσματα αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Κ’ ἔτσι φτάνω στὴν οὐσία τοῦ θέματος. Γιὰ τὴν Πολιτικὴ καὶ Θέατρο, δὲ σημαίνουν κατ’ ἀρχὴν, γιὰ μένα, τίποτ’ ἄλλο

ἀπὸ μιὰ — καὶ γιὰ τὶς δύο πλευρῆς — γόνιμη, ἀλληλένδετη σχέση, ὅπου ἐκδηλώνεται ἡ ἴδια προσπάθεια, μὲ διαφορετικὸ τρόπο, ἡ προσπάθεια δηλαδή νὰ βρεῖ ὁ ἀνθρώπος τὴν ἰσορροπία του καὶ ν’ ἀποχτήσῃ τὴν ἰκανότητα νὰ ζήσει σάν κοινωνικὸ ὄν.

Τὸ Θέατρο εἶναι βασικὸ, ὅσο κ’ ἡ Πολιτικὴ

Ἐμεῖς πού, στὴν πραχτικὴ πολιτικὴ, προσπαθοῦμε νὰ τὸ πετύχουμε αὐτό, μπορεῖ, κάτω ἀπὸ τὴν καθημερινὴ πίεση γιὰ ὀρθολογιστικὲς ἀποφάσεις, νὰ ὑποκύψουμε εὐκόλα στὸν κίνδυνο νὰ χάσουμε ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ μας ἐκεῖνα τὰ ὑπόγεια ρεύματα πού ἐπηρεάζουν καὶ ἀλλάζουν τὴν ὄψη τοῦ κόσμου, τὸ ἴδιο ἀποφασιστικά, ὅσο κι αὐτὸ πού λέμε “σκληρὴ πραγματικότητα”. Μὲ τὸ βασικὸ πού μᾶς κυνηγáει, μπορεῖ νὰ μᾶς ξεφύγῃ τὸ σημαντικὸ.

Τὸ Θέατρο, στὸ εἶδος του, τόσο βασικὸ ὅσο κ’ ἡ Πολιτικὴ, ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ μᾶς τὸ θυμίζει ἀδιάκοπα. Καὶ μάλιστα πιὸ ἄμεσα ἀπὸ κάθε ἄλλη μορφή τέχνης. Αὐτὸ τὸ ἔνιωσα, ἀπὸ τὰ πρῶτα νεανικά μου χρόνια, στὸ Λύμπεκ, ὅταν πήγαινα στὸ θέατρο. Στὴ Λαϊκὴ Σκηνή, πού τὴ βλέπαμε τότε σάν ἓνα νέο τμῆμα τοῦ ἐργατικῆς κινήματος, χρωστάω πολλὰ ἐρεθίσματα.

Ἀργότερα, στὴν ἐξορία, συνειδητοποίησα ἀκόμα πιὸ ἔντονα ποῖα ἠθικὴ δύναμη μπορεῖ νὰ ξεπηδήσῃ ἀπὸ τὸ θέατρο. Αὐτὸ συνέβηκε στὸ Ὄσλο, ὅπου ἔμαθα τί μπορεῖ νὰ σημαίνει ἓνα Ἐθνικὸ Θέατρο, προπαντὸς γιὰ τὸ λαὸ μιᾶς μικρῆς χώρας καὶ τοῖο ἀπελευθερωτικὸ πνεῦμα ξεπηδοῦσε ἀπὸ κεῖ. Καί, δὲ θὰ ἔθελα νὰ παραλείψω νὰ θυμίσω, σὲ σχέση μ’ αὐτό, τὸ ρόλο πού ἔπαιξε τὸ Σάουσιπλχάουζ τῆς Ζυρίχης τὴν ἐποχὴ τοῦ ναζισμοῦ. Ἦταν ἓνας χώρος ἀντίστασης, ἓνα σύμβολο πνευματικῆς ἀντίστασης. Ἐκεῖ, πάνω στὴ σκηνὴ τοῦ Σάουσιπλχάουζ τῆς Ζυρίχης, ζοῦσε κάτι ἀπὸ τὴν καλύτερη Γερμανία. Κι αὐτὸ πού συνέβαινε ἐκεῖ, συντέλεσε στὸ νὰ ἐπιζήσῃ ἡ καλύτερη Γερμανία.

Ὁ ἀνθρώπος ζητáει καὶ τὸ “πνευματικὸ ψωμί” — γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὰ λόγια τοῦ Χάινριχ Χάινε. Ἀποστολὴ τοῦ θεάτρου εἶναι νὰ τὸ δείξῃ αὐτὸ καθαρά. Θὰ κλείσω τὶς ἀναμνήσεις μου, λέγοντας πὼς ποτὲ ἄλλοτε δὲν ἔγινε τόσο φανερὴ ἡ ἀποστολὴ αὐτῆ, ὅσο στὸ Βερολίνο, τὰ πρῶτα μεταπολεμικά χρόνια. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη, τὸ πνευματικὸ καὶ πολιτικὸ ξεκαθάρισμα τοῦ παρελθόντος πραγματοποιοῦνταν οὐσιαστικά καὶ στὰ θεάτρα, ὅπως κ’ ἡ ἀντιπαράθεση Ἀνατολῆς καὶ Δύσης πού ἀρχισε τότε νὰ διαγράφεται καὶ πού, καὶ αὐτῆ, τὴν ἀπεικόνισαν τὰ θεάτρα. Παρ’ ὅλη τὴν πείνα καὶ τὸ κρῖο, πολλοὶ ἀνθρώποι ζητοῦσαν νὰ βροῦν στὸ θέατρο προσανατολισμὸ καὶ καθοδήγηση.

Νὰ σκεφτοῦμε πάνω στὴ μορφή καὶ τὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου

Ἀπὸ τότε πέρασε ἓνα τέταρτο τοῦ αἰῶνα. Ἡ βασικὴ ἀποστολὴ τοῦ θεάτρου σίγουρα δὲν ἄλλαξε. Ὡστόσο, στὴν κοινωνία μας συντελέστηκαν ἀλλαγές, πού τὸ θέατρο δὲ μπορεῖ νὰ τὶς ἀγνοήσει. Τὸ θέατρο ἔχασε, κι ὄχι μόνο ἐξαιτίας τῆς τηλεόρασης, ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν κυρίαρχη θέση του. Καὶ μπορεῖ, ἀργά ἢ γρήγορα, ν’ ἀπομονωθεῖ, ἀν δὲν ἀναζητήσῃ καινούριες μορφές καὶ δὲν ἐπανεξετάσῃ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία του.

Σοφοί άνθρωποι του θεάτρου το άναγνώρισαν αυτό. Ή Συναίνηση αυτή είναι, άλλωστε μιά έκφραση αυτής τής άναγνώρισης. Γιατί σκοπεύει ν' άποτελέσει το ξεκίνημα για μιά σειρά από παρόμοιες έκδηλώσεις όπου δέν πρόκειται ν' άκουστούν μόνον πολιτικοί, αλλά και οικονομικοί παράγοντες, κ' εκπρόσωποι τών συνδικάτων, έπιστήμονες, κ' εκπρόσωποι από άλλες μορφές τέχνης πού, άν τ'ό κρίνει κανένας στενά, δέν έχουν καμιά σχέση με τ'ό θέατρο.

Ήν έξηγώ σωστά τ'ό σκοπό αύτ'ων τ'ων έκδηλώσεων, επιδιώκουν νά βγάλουν τ'ό θέατρο από τ'ό δικό του περιφραγμένο κόσμο. Κι αντίστροφα, επιδιώκουν νά τ'ό άπελευθερώσουν από μιά βαθιά ριζωμένη προκατάληψη ότι, σ' αντίθεση με τήν πραγματικότητα, δέν παρουσιάζει παρά μόνον έναν ώραίο, φανταστικό κόσμο.

Ήτι έγώ είμαι άπελευθερωμένος από μιά τέτοια προκατάληψη, πιστεύω νά τ'ό χ'ω κιόλας ξεκαθαρίσει. Κι όχι μόνον έπειδή τέτοιες διαφοροποιήσεις δέν έχουν, έτσι κι άλλιώς, μεγάλη σημασία. Άκόμα κι αυτό πού λέμε φαντασία, ώραία είτε όχι, άποτελεί ένα άναφαιρέτο στοιχείο τής πραγματικότητας.

Ήστόσο, τ'ό πρόγραμμα αύτ'ων τ'ων έκδηλώσεων εκφράζει και κάτι άλλο πού είναι πιό σημαντικό: Θέατρο και Πολιτική — άς τ'ό τονίσουμε — έχουν στή βάση τους κάτι κοινό: Και τ'ά δυό, συγκεντρώνουν τ'ό ένδιαφέρον τους στο σύνολο τής ανθρώπινης ζωής, στις κοινωνικές σχέσεις, τις προϋποθέσεις και τις αντιφάσεις τής — τις έξωτερικές και τις έσωτερικές.

Διάλογος - σύγκρουση, χαρακτηριστικά Πολιτικής και Θεάτρου

Θά μπορούσε, βέβαια, νά διαφωνήσει κανένας, λέγοντας πώς κι άλλες μορφές τέχνης άσχολούνται με τήν ανθρώπινη ζωή, στο σύνολό τής. Λόγου χάρι ή ποίηση ή ή ζωγραφική. Αυτό βέβαια είναι σωστό. Κ' οι δυό έχουν τ'ό καθόλου άσήμετο μεριδιό τους σ' αυτό πού όνομάζουμε διαμόρφωση τής σ υ ν ε ι δ η σ η ς. Κι αυτή έχει πάντα πολιτικό χαρακτήρα, άδιάφορο άν τ'ά θέματα τής ποίησης ή τής ζωγραφικής αναφέρονται στήν πολιτική ή όχι.

Ήστόσο, έχω τή γνώμη πώς, στήν περίπτωση τού θεάτρου, προστίθεται και κάτι άλλο. Μιά διάσταση πού τ'ό μεταβάλλει α ρ ι σ τ ι κ ή σέ πολιτική έκδήλωση. Κι αυτή είναι ή ά ρ χ ή όπου βασίζεται τ'ό θέατρο, ή άρχή τού διαλόγου. Μόνον ό διάλογος κάνει τόν άνθρωπο "ζών πολιτικόν". Μόνον με τ'ό διάλογο άρχίζει τ'ό δράμα στή σκηνή.

Ήτσι άγγίζουμε άλλο ένα σημείο πού κάνει τήν τέχνη τού θεάτρου, περισσότερο από κάθε άλλη, ά δ ε ρ φ ή τής πολιτικής. Μολονότι μιά τεταμένη σχέση ανάμεσα τους, όπως άλλωστε και σέ πολλούς άλλους τομείς τής ζωής, άποτελεί τόν κανόνα, ένώ ή άρμονία είναι ή έξαίρεση. Άναφέρομαι στή σύγκρουση. Είναι ένα θεμελιακό στοιχείο τού θεάτρου, όπως και τής πολιτικής. Τ'ό θέατρο, σαν αντίλογος τής πολιτικής, παρουσιάζει τή σύγκρουση και τήν κάνει συνειδητή στο κοινό. Αυτό, όποιοδήποτε κι άν είναι τ'ό θέμα, είναι μιά έκπληκτικά διαφωτιστική ένέργεια — θά μπορούσα νά πώ: μιά πράξη δημοκρατική. Ήπωσδήποτε, μιά πράξη πού άποβλέπει στή σύσ κ ε ψ η και στή συν-ομιλία. Ή πρωταρχική άποστολή τού πολιτικού, πού έχει συναίσθηση τής ευθύνης του, είναι νά βοηθήσει στήν άρση τ'ων συγκρούσεων, έτσι πού νά μην καταλήγουν σέ καταστροφή. Και λέγοντας αυτό, σκέφτομαι, βέβαια, πρώτα τούς πολέμους. Άλλωστε, από τήν αρχαιότητα ως σήμερα, ό πόλεμος υπήρξε πάντα ένα από τ'ά κυριότερα θέματα πού προκάλεσαν τ'ό θρηνο και τήν καταγγελία στο θέατρο. Άναφέρομαι, ώστόσο, και σέ συγκρούσεις κοινωνικής και κοινωνικοπαθολογικής μορφής πού σχετίζονται, με πολλαπλό και περίπλοκο τρόπο, με τήν τεχνολογική εξέλιξή μας. Ήδω τ'ό θέατρο θά μπορούσε νά πετύχει πολλά και νά προσφέρει τή δική του συμβολή σ' αυτό πού όνόμασα συνειδητοποίηση τ'ων συγκρούσεων στή σκηνή. Κανένας πολιτικός, πού έχει συναίσθηση τής ευθύνης του και προοδευτικό προσανατολισμό, δέ μπορεί νά θεωρήσει περιττό τ'ό νά μεταφέρονται στή συνειδηση τού



Ή καγκελλάριος Βίλλν Μπράντ πιστεύει πώς Πολιτική και Θέατρο έχουν πολλά κοινά σημεία — χωρίς ν' αναφέρει πώς κ' οι πολιτικοί διαθέτουν συχνά... ήσοποία! Ήξη έκφραστικά στιγμιότυπά του, από 'να 'σόλο' μπροστά στο μικρόφωνο...





συνόλου οι κοινωνικές και ανθρώπινες αντιθέσεις που οδηγούν αδιάκοπα σε μικρές ή μεγάλες συγκρούσεις. Σήμερα, λιγότερο από ποτέ άλλοτε. Βέβαια, αυτό γίνεται με πολλούς τρόπους. Στη διαδικασία αυτή συμβάλλουν οι εφημερίδες και τα βιβλία, το ραδιόφωνο κ' η τηλεόραση. Μά το θέατρο έχει ένα στοιχείο που το κάνει να προηγείται απ' όλ' αυτά τα μέσα επικοινωνίας, και που το μεταβάλλει, μ' ένα ξεχωριστό τρόπο, σε πολιτική έκδήλωση.

Το θέατρο δεν απευθύνεται στο απομονωμένο άτομο που περιστοιχίζεται, στην καλύτερη περίπτωση, από την οικογένεια του. Απευθύνεται, πολύ περισσότερο, σ' ένα κοινό, όπου το κάθε άτομο, ξεχωριστά, πρέπει κατ' αρχήν να 'χει πάρει την απόφαση να πάει στο θέατρο. Αυτό, όπως κι αν το δει κανένας, είναι ένα κοινωνικό φαινόμενο, μολοντί διστάζω κάπως να θεωρήσω το κάθε κοινό που συγκεντρώνεται στην πλατεία ενός θεάτρου σά μια κοινωνία, με την κοινωνιολογική της έννοια.

Αυτό οδηγεί άμεσα στο επίμαχο ερώτημα για την επίδραση μιās παράστασης πάνω σ' αυτό, ακριβώς, το κοινό. Δέ θέλω ν' αναμιχθώ σ' αυτή την περίπλοκη διαμάχη. Θέλω μονάχα ν' αναφέρω τὸ Μπέρτολτ Μπρέχτ πού 'γραφε ὅτι: *"Ἡ αισθητικὴ πὺ κυριαρχεῖ σήμερα μὲ τὸ ν' ἀπαιτεῖ ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης μιὰ ἄμεση ἐπίδραση, ἀπαιτεῖ ταυτόχρονα καὶ μιὰ ἐπίδραση πὺ νὰ γεφυρώνει ὅλες τὶς κοινωνικὲς καὶ ἄλλες διαφορὲς ἀνάμεσα σὰ ἄτομα. Αὐτὸ τὸ ἀποτέλεσμα τὸ πετυχαίνει τὸ δράμα τῆς ἀριστοτελικῆς δραματοουργίας ἄκομα καὶ σήμερα, μολοντί οἱ ταξικὲς διαφορὲς συνειδητοποιοῦνται ὄλο καὶ περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄτομα"*. Καὶ συνεχίζει λίγο παρακάτω: *"Ἡ μὴ-ἀριστοτελικὴ δραματοουργία... δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ δημιουργήσει αὐτὸ τὸ ὁμαδικὸ πνεῦμα (γιὰ νὰ διαρκέσει ἡ αισθητικὴ ἀπόλαυση). Αὐτὴ διασπάζει τὸ κοινὸ τῆς"*.

Τὸ 'συγκεκριμένο' καὶ 'κριτικὸ' θέατρο διασώζεται

Μιὰ ἀξιοπρόσεχτη, ἂν ὄχι κι ἀδιαφιλονίκητη παρατήρηση, μὰς πάει πίσω στὸ ερώτημα γιὰ τὴ διαφωτιστικὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου. Ὅλα τὰ σημαντικὰ ἔργα, πὺ ἀντιμετωπίζουν κριτικὰ τὴν ἐποχὴ τους καὶ τὰ φαινόμενα πὺ ἐπιδρῶν πάνω τῆς, παραμένουν σ' ἐ χρήση καὶ στὶς ἐπόμενες ἐποχὲς καὶ κερδίζουν, σ' αὐτές, μιὰ καινούρια ἐπικαιρότητα. Καὶ τοῦτο, κατὰ παράδοξο τρόπο, ὄχι ἐπειδὴ λένε γενικότητες μ' ἕνα γενικὸ τρόπο, ἀλλ' ἀντίθετα: ἐπειδὴ ἐπεξεργάζονται μιὰ συγκεκριμένη κατάσταση, μὲ συγκεκριμένο ὕλικό κι ἀποκρυσταλλώνουν, μὲσ' ἀπ' αὐτὸ τὸ ὕλικό, τὸ παραδειγματικὸ. Σ' αὐτὰ συμπεριλαμβάνονται καὶ οἱ μῦθοι, πὺ συμπυκνώνονται ποιητικὰ σὲ παραβολές. Γιατί, μονάχα μὲσ' ἀπὸ συγκεκριμένες καταστάσεις μπορεῖ κανεὶς νὰ διακρίνει συγκεκριμένους τρόπους συμπεριφορᾶς. Κι αὐτὸ ἀκόμα τὸ γεγονός, συνδέει τὸ θέατρο μὲ τὴν οὐσία τῆς πολιτικῆς.

Σὲ σχέση μὲ τὰ παραπάνω, εἰν' ἐνδιαφέρον νὰ παρατηρήσει κανένας πόσο ἤρθαν πάλι στὸ προσκήνιο, τὰ τελευταῖα χρόνια, οἱ προσπάθειες γύρω ἀπὸ τοὺς κλασικοὺς. Καὶ γιὰ ἐνῆαν πολιτικὸ εἶναι ἀποκαλυπτικὸ νὰ παρατηρεῖ πὺς, ἀνάμεσα στοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς τῆς νεότερης γενιᾶς, στὴν Ὀμοσπονδιακὴ Γερμανία, διακρίνεται πάλι μιὰ στροφή πρὸς τὸ νατουραλισμό. Ἀγγίζω αὐτὸ τὸ θέμα "ὑφους" γιὰτὴ ἡ μεγάλη ἀκμὴ τοῦ νατουραλισμοῦ στὸ θέατρο συμπίπτει ἱστορικὰ, στὴ Γερμανία, ὅπως εἶναι γνωστό, μὲ μιὰ ἐποχὴ πὺ, κάτω ἀπὸ τὸ πέπλο μεγάλης οικονομικῆς εὐημερίας, κρύβονταν μεγάλες κοινωνικὲς ἀντιθέσεις.

Τὸ θέατρο εἶναι ἀπαραίτητο...

Τώρα, κυρίες καὶ κύριοι, ὑποθέτω πὺς θὰ θέλετε νὰ μάθετε τί σκέφτεται, καὶ τί πιστεῖ πὺς πρέπει νὰ πεῖ, ὁ Ὀμοσπονδιακὸς Πρωθυπουργὸς κι ἀρχηγὸς τῶν Γερμανῶν Σοσιαλδημοκρατῶν πάνω στὸ Γερμανικὸ θέατρο, σὰ θεσμό, μὲ τὴ σημερινὴ του δομὴ. Νομίζω πὺς εἶναι περιττὸ νὰ διευκρινίσω ὅτι δὲ συμμερίζομαι τὴν ἀπόψη ἐκείνων πὺς λένε: τὸ θέατρο δὲν εἶναι ἀπαραίτητο. Δὲν εἶμαι ἐπίσης τῆς γνώμης πὺς θὰ μπορούσε κανένας νὰ μειώσῃ δίχως συνέπειες τὴν πολυμορφία τῶν θεάτρων, περιορίζοντάς τα σὲ μερικὲς σκηνὲς πὺ θὰ 'παίζαν ἔτσι τὸ ρόλο μιᾶς "ἐλίτ" ἔθνικων σκηνῶν, μὲ μόνη ἔγνοια τὴν καθαρότητα τοῦ ὑφους τους καί, μὲ λίγο - πολὺ, μουσειακὸ χαραχτήρα. Αὐτὸ θὰ στρεφόταν ἐναντία στὸ ἴδιο τὸ πνεῦμα τοῦ θεάτρου πὺ ἐπιδιώκει τὴ ζωντάνια.

Οἱ ὑπουργοὶ πολιτισμοῦ τῶν εὐρωπαϊκῶν κρατῶν, πὺ συναντήθηκαν τὸν περασμένο Ἰούνιο στὸ Ἐλσίνκι, σὰ πλαίσια ἐνὸς συνέδριου τῆς Οὐνέσκο, μὲ πληροφόρησαν πὺς ὄλοι, ἀπὸ

‘Ανατολή και Δύση, συμφώνησαν πώς η κουλτούρα — και ο όρος δίκαια χρησιμοποιήθηκε πολύ πλατιά — έχει γίνει σήμερα απαραίτητο στοιχείο για τη διαφύλαξη της ειρήνης. Και, το κυριότερο σύνθημα αυτού του συνέδριου ήταν: “‘Εκδημοκρατισμός της Κουλτούρας”. Το γεγονός άποχτά πρόσθετη σημασία αν σκεφτεί κανένας πώς βαδίζουμε γοργά σε μία κοινωνική διάρθρωση Ισοτιμίας δουλειάς κ’ ελεύθερου χρόνου. ‘Η κοινωνία αυτή έχει ανάγκη, περισσότερο από κάθε άλλη, τον υπεύθυνο πολίτη. ‘Απαιτεί περισσότερο από κάθε άλλη, φαντασία, δημιουργική δύναμη και πρωτοβουλία από το άτομο. Σ’ αυτά, συμπεριλαμβάνεται ότι ο πολίτης θα πρέπει να ξέρει ν’ αξιοποιεί με συνέπεια τον ελεύθερο χρόνο που διαθέτει. Βέβαια, δε μπορούμε και δεν πρέπει, να του βάλουμε περιορισμούς για το πώς θα τον χρησιμοποιήσει. Είναι όμως απαραίτητο να βρίσκει ανάλογη προσφορά. Σ’ αυτή, περιλαμβάνονται και τὰ θέατρα. Δεν είναι κανένα... άραβούργημα στη ζωή μας. Είν’ ένας καθρέφτης. Και γι’ αυτό, μία πολιτική εκδήλωση.

‘Η αλήθεια είναι πώς τὰ θέατρα στοιχίζουν πολλά λεφτά, αν και βέβαια, συχνά ξεχνάμε πώς τη μερίδα του λέοντος την τρώει η ‘Όπερα. ‘Ισως, όμως, συμφωνήσετε μαζί μου πώς, και στην περίπτωση τών θεάτρων, δεν θά ‘πρεπε πια να μιλάμε για έπιχορηγήσεις αλλά, πιο ούδέτερα, για τη χρηματοδότησή τους. Αυτό βέβαια δε θ’ αύξαινε τὰ έσοδα, θ’ άπάλυνε ώστόσο το πικρόχολο συναίσθημα ότι τὰ θέατρα βοηθούνται σήμερα άπλόχερα, κι αυτό γιατί μερικοί τὰ τοποθετούν ιδεολογικά, κρατώντας άνάποδα το κύαλι της ιστορίας, σαν “πολιτιστικό έποικοδόμημα”, ενώ δεν είναι έτσι. ‘Αντιπροσωπεύουν πολυ περισσότερο, όπως και τ’ ‘Ανώτατα ‘Εκπαιδευτικά ‘Ιδρύματα, τὰ Μουσεία κ’ οι Βιβλιοθήκες, ένα άπαραίτητο κονδύλι στον πολιτιστικό προϋπολογισμό μας — έκφραση που την χρησιμοποιώ με τη διπλή της σημασία.

... αλλά μεταρρυθμίσεις στη δομή είναι αναγκαίες

Οι δαπάνες για τὰ θέατρα αύξηθηκαν ραγδαία τὰ τελευταία χρόνια, αυτό είναι αλήθεια. ‘Όπως και να το κάνουμε, τὰ θέατρα είναι οργανισμοί που άπαιτούν πολυάριθμο προσωπικό. ‘Αλλωστε και οι ήθοποιοί, οι τραγουδιστές, οι μουσικοί

Και μιά... άμλεκτική πόζα του Βίλλυ Μπράντ! Το δίλημά του, είναι άπλούστερο: Το ή μοιάζει, ή δεν το ή μοιάζει, ή μάσκα του:



έχουν κι αυτοί δικαίωμα να πάρουν το μερίδιό τους από την κοινωνική άνοδο στη ζωή μας. ‘Ωστόσο δεν θά ‘πρεπε να παραβλέψει κανένας πώς το ποσοστό συμμετοχής τών θεάτρων στις γενικές δαπάνες δεν έχει αύξηθεί.

Παρ’ όλ’ αυτά δε νομίζω πώς μπορούμε να ‘μαστε ικανοποιημένοι με τη σημερινή δομή τών θεάτρων μας. Μεταρρυθμίσεις μου φαίνονται αναγκαίες σε πολλούς τομείς. ‘Επείδημα παραπάνω τον κίνδυνο άπομόνωσης που αντιμετώπιζουν τὰ θέατρα. Δε θέλω ν’ άναμιχτώ στη συζήτηση τών ειδικών που άρχισε κίολας. ‘Ωστόσο, θά μπορούσα να φανταστώ, λόγω χάρη, μιά πιο συνειδητή και πιο συνεπή δουλειά του θεάτρου όχι μόνο για παιδιά και νέους, αλλά μα ζί τους και σε συνεργασία με παιδαγωγούς και ψυχολόγους. Είτε, ακόμα, για να τονίσουμε ένα άλλο σημείο: Οι άνθρωποι φαίνονται όλο και λιγότερο πρόθυμοι να διανύσουν, σε μέρες άργίας, τη συχνά μεγάλη άπόσταση που τους χωρίζει από την πόλη. ‘Απ’ αυτό ύποφέρουν κι άλλοι οργανισμοί που ‘ναι έγκαταστημένοι στο κέντρο. Κατά συνέπεια, το θέατρο πρέπει να πάει κοντά στους ανθρώπους.

Το θέατρο θά χρειαστεί ν’ αλλάξει τρόπο σκέψης, όπως κι άλλα δημόσια ιδρύματα. Μονάχα που, από την άλλη πλευρά, έμεις στα Δημοτικά Συμβούλια και τις τοπικές Βουλές, δε θά ‘πρεπε να παριστάνουμε τους άνεύθυνους για τις δυσκολίες που όλοι έχουμε ν’ αντιμετώπισουμε και ειδικά τώρα τὰ θέατρα. Σε τελευταία άνάλυση, πρόκειται για λάθη που έγιναν στην περίοδο της ‘Ανασυγκρότησης και μās δημιουργούν σήμερα έγνοιες.

Πολιτικοί φορείς στον τομέα της κουλτούρας κι άνθρωποι του θεάτρου πρέπει να δουλέψουν χέρι- χέρι και να ‘ρθουν σε σύγκρουση με τους έγκεφαλους του προϋπολογισμού για να ξεπεραστεί η σημερινή κρίση που ‘ναι, πάνω άπ’ όλα, κρίση στη δομή και τὰ οικονομικά τών πόλεων που σηκώνουν το βάρος τών θεάτρων.

Μου είπαν πώς η συνεργασία θεάτρων, σε πόλεις που γειτονεύουν, δε θά ‘χε καθόλου ή θά ‘χε άσημαντα οικονομικά όφέλη. ‘Αν αυτό άληθεύει τότε θά ‘πρεπε να σκεφτεί κανένας μήπως, λόγω χάρη, θά μπορούσαν, παρ’ όλ’ αυτά να δημιουργηθούν κοινοί φορείς με τη συμμετοχή πόλεων που δεν έχουν δικό τους θέατρο, και με τον όρο να μην περιοριστούν μόνο σε μιά οικονομική συνεισφορά. Θά μπορούσε να σκεφτεί κανένας κι άλλες λύσεις. Το θέμα της χρηματοδότησης ρυθμίζεται στα κράτη της ‘Ομοσπονδίας με διαφορετικό τρόπο. Θά ‘ταν ίσως ώφέλιμο, οι ύπουργοί Πολιτισμού και Οικονομικών τών κρατών να προσπαθούσαν να πετύχουν κοινή αντιμετώπιση σ’ αυτό το θέμα.

Θέατρο, ή τέχνη του άνέφικτου

‘Όπωςδήποτε, έχω τη γνώμη πώς πρέπει να φροντίσει κανένας περισσότερο άπ’ όσο γίνεται σήμερα, ώστε τὰ θέατρα να εκπληρώνουν, παράλληλα με την καλλιτεχνική τους, και μιά κοινωνική άποστολή. Αύτη φτάνει, περτώντας άπό διάφορες διακλαδώσεις, ως την τροφοδοσία της τηλεόρασης, που θ’ αντιμετώπιζε πρόβλημα αν βρισκόταν στην άνάγκη να τὰ βγάλει πέρα μόνη της, χωρίς την προεργασία που κάνει το θέατρο. Θά ‘ταν άδικο — και πολιτικό λάθος — να κατατηήσει τώρα το θέατρο, από χαϊδεμένο παιδί του έθνους που ήταν, κλωτσοσκούφι του.

Πιστεύω πώς οι άνθρωποι του θεάτρου θά τὰ βγάλουν πέρα με τὰ έσωτερικά τους προβλήματα, που κι αυτά δεν είναι καθόλου εύκολα. ‘Έχουν άρκετή φαντασία γι’ αυτό, κ’ ύστερα άπό μιά άχαρη περίοδο όπου η άκαμπτη ιδεολογία άπειλούσε να σκοτώσει κάθε άπόλαυση και με ύφος γκουβερνάντας, έδιωχνε το κοινό από την πλατεία, το θέατρο άρχισε πάλι να ξαναγίνεται ψυχαγωγικό. Είμαι με το μέρος εκείνων που δε θεωρούν την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση σαν ένα άπό τὰ έπτά θανάσιμα άμαρτήματα. Και στην πολιτική, δεν παίζουνται μόνο δράματα. Κ’ έπειδή μίλησα τόσο πολυ για κοινά ζημια θά ‘θελα, τελειώνοντας, ν’ αναφέρω και μιά σημαντική διαφορά: ‘Η ρεαλιστική πολιτική, και μονάχα αύτη, ύπηρετεί τον άνθρωπο. Πρέπει, βέβαια, να προσανατολίζεται στις βασικές αξίες, ταυτόχρονα όμως πρέπει να ‘ναι και μιά τέχνη του έφικτου. Το θέατρο δεν γνωρίζει τέτοιες δεσμεύσεις. Μπορεί να συλλάβει και να παραστήσει το άνέφικτο ως την τελική του συνέπεια. Στο σημείο αυτό, ο πολιτικός ζηλεύει τους ανθρώπους του θεάτρου.

Μετάφραση ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

ΟΠΕΡΑ: ΜΙΑ ΥΨΗΛΗ ΑΣΘΕΝΗΣ!

ΟΙ ΠΙΘΑΝΟΤΗΤΕΣ ΝΑ ΕΠΙΖΗΣΕΙ

Τοῦ ΝΤΙΝΟΥ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΥ

Μιά ομάδα από παγκόσμια άναγνωρισμένες αὐθεντίες ἔχει μαζευτεί γύρω ἀπὸ ἕνα κρεβάτι νοσοκομείου — πρώτη θέση, δωμάτιο πολυτελείας — μολονὶ τὰ νοσήλια πληρώνονται ἀπὸ τὸ I.K.A. μ' ἄλλα λόγια τοὺς φορολογούμενους. Ἡ κάτοχος τοῦ κρεβατιοῦ παρακολουθεῖ κι αὐτὴ τοὺς ἀριστεῖς τῆς διαγνωστικῆς μ' ἕνα ὕψος ἀξιόπρεπο μὰ κι ἀδιόρατα χλευαστικό. Πάνε σχεδὸν τετρακόσια χρόνια τώρα, πού ἔναι ὑποχρεωμένη νὰ ὑφίσταται τὶς σωματικὲς καὶ ψυχολογικὲς αὐτὲς ἐξετάσεις, σὲ βαρετὰ τακτὰ διαστήματα, καὶ ν' ἀκούει τὶς θεραπείες πού τῆς ἐπιβάλλουν καὶ πού, ἔτσι κι ἄλλιῶς, σπάνια ἀκολουθῆσε! Ἐχει ἐπανελημμένα ἀκούσει γιὰ τὸν ἐπικείμενο θάνατό τῆς — κι ὅμως, μέ... τυπικὰ γυναικειὸ πείσμα, κατόρθωσε ὄλ' αὐτὰ τὰ χρόνια, νὰ ἐπιζήσῃ! Κι ἂν ὑποχρεώθηκε κάμποσες φορές ν' ἀποσυρθεῖ ἀπὸ τὴν ἐνεργὸ ζωὴ σὲ κάποιο ἀναπαυτήριο, δὲν ἦταν ἀπὸ δικό τῆς σφάλμα ἢ ἔλλειψη ζωτικότητος. Ἄς ὄψονται οἱ παλιοὶ καὶ νέοι “ἀναμορφωτὲς δόκτορες” πού τὴν ὑποχρέωναν ν' ἀποτραβιέται γιὰ λίγο ἀπ' τὴ ζωὴ καὶ νὰ χάνει τὴν ἐπαφὴ τῆς μὲ τὸν τριγύρω κόσμο τῆς — τὸν κόσμο τῆς τέχνης.

Ἡ γέννηση τῆς “ἀσθενούς” αὐτῆς ἦρθε τόσο ἀναπάντεχα — ξεπῆδησε, γύρω στὰ 1600 μ.Χ. σὰ μιὰ τέλεια ἀναπτυγμένη μορφή, ἀπ' τὸ κεφάλι τῶν δημιουργῶν τῆς, ὅπως ἡ Παλλὰς Ἀθηνᾶ ἀπ' τὸ κεφάλι τοῦ Δία — πού, οἱ γεννήτορες τῆς δὲν πρόφτασαν νὰ τῆς βροῦν ἕνα ὄνομα καὶ τὴν εἶπαν ἀπλῶς ΟΠΕΡΑ, δηλαδὴ τὸ “ἔργο”. Αὐτὸ ἦταν κ' εἶναι μᾶλλον κολακευτικό, γιὰτὶ δείχνει πὼς αὐτὸ τὸ ἔ ρ γ ο, ἡ Ὅπερα, εἶναι θεωρητικὰ τὸ ἀποκορύφωμα τῶν δημιουργικῶν δυνάμεων τοῦ ἀνθρώπου, τῶν προσπαθειῶν του δηλαδὴ νὰ συνδυάσει σὲ μιὰ μόνο, ὅλες τὶς ἄλλες μορφὲς τέχνης πού εἶχε δημιουργήσει — ποίηση, μουσικὴ, θέατρο, γλυπτικὴ, ζωγραφικὴ, χορὸ κλπ. — καὶ, σὲ μιὰ ὑπέρτατη προσπάθεια, νὰ δημιουργήσει ἕναν τεχνιτὸ ἢ καλλιτεχνικὸ κόσμο πού νὰ συναγωνίζεται, μέσω ἑνὸς διαλόγου, τὸν ἴδιο τὸ δημιουργό του, ἕνα κόσμο μὴ - φανταστικό, ἀλλ' ὄχι ἀφύσικο, ρεαλιστικό, ἀλλ' ὄχι φετογραφικό. Ἦδη, ὁ Σαίξπηρ εἶχε πει: “Ὁ κόσμος ὅλος εἶναι μιὰ σκηνὴ θεάτρου” — ἡ σκηνὴ τοῦ Θεοῦ. Ἀλλὰ κ' ἡ θεατρικὴ σκηνή, μὲ τὴ σειρά τῆς, εἶναι ἕνας κόσμος — ὁ κόσμος τοῦ ἀνθρώπου.

Τώρα, μπορεῖ νὰ ρωτήσῃ κανένας: Τί σχέση ἔχει αὐτὸς ὁ ὑψηλὰ φιλοσοφικὸς ὀρισμὸς μὲ τ' ἀστεία μιᾶς μπούφας ὄπερας — ὅπως, γιὰ παράδειγμα, ἡ σκηνὴ τοῦ ξυρίσματος στὸν “Κουρέα τῆς Σεβίλλης”; Ἡ ἀπάντησή εἶναι ἀπλοῦστατη: Ἡ ἀρχικὴ πράξη δημιουργίας εἶναι μιὰ πράξη ὑπέροχης μεγαλοπρέπειας, ἀλλὰ καθὼς ἡ ζωὴ κι ὁ κόσμος ὅλος ἀπλώνονται, ἀναπτύσσονται κ' ἐκρήγνυνται σ' ἑκατομμύρια ἐκθαμβωτικὰ χρώματα, ἀποχρώσεις, λεπτομέρειες, ὁ κόσμος αὐτὸς ἀποχτᾶει φανταστικὲς ἰδιότητες κάθε λογῆς, ἀπὸ τὸ τραγικὸ ὡς τὸ κωμικὸ, τὸ παράλογο, τὸ συγκινησιακὸ, τὸ λυρικό. Κι ἀφοῦ τέτοια εἶναι ἡ ποιότητα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς, τέτοια εἶναι ἀναγκαστικὰ κ' ἡ ποιότητα τοῦ Μουσικοῦ Θεάτρου πού δημιούργησε ὁ ἀνθρώπος.

Ἡ “ἀσθενής” γιὰ τὴν ὅποια μιλάμε, ἀποτελεῖ ἕνα πρωτοφανὲς δείγμα πλάσματος ὑψηλῆς ἀριστοκρατικῆς καταγωγῆς. Μόνον οἱ εὐγενέστεροι τῶν οικογενειῶν μποροῦσαν νὰ συντηρήσουν πλάσμα μὲ τόσο ὑψηλὲς φιλοδοξίες: νὰ ἐνώσει ὅλες τὶς μορφὲς τέχνης σ' ἕνα ὑπέρ - ἔργο τέχνης. Κι ὡς πρόσφατα ἀκόμα, μόνον βασιλιδοὺς μποροῦσαν ν' ἀντιμετωπίσουν τὸν πολυέξοδο ἐξοπλισμὸ πού ἔναι τόσο ἀναγκαῖος γιὰ τὴν ὑπαρξὴ ἑνὸς θεσμοῦ πού ἀπαιτεῖ τὴ συνεργασία τριακοσίων περίπου ἀνθρώπων, γιὰ νὰ ζωντανέψῃ μιὰ καὶ μόνον παράσταση, μιᾶς καὶ μόνον ὄπερας.

Μὲ τὴ βαθμιαία ἐξαφάνιση τῶν περισσότερων βασιλικῶν οἰκῶν ἀπὸ τὴν πολιτικὴ σκηνὴ τῆς Εὐρώπης τὰ τελευταῖα 150 χρόνια, ἡ Ὅπερα διέτρεξε τὸν κίνδυνο νὰ πεθάνει ἀπὸ ἀνάμια. Οἱ περισσότερες Λυρικὲς Σκηνῆς πού εἶχαν ἀπομείνει, ἦταν συγκεντρωμένες στὴ Γερμανία καὶ τὴν Ἰταλία. Κ' οἱ

δύο αὐτὲς χώρες ἦταν διαιρεμένες σ' ἀναρίθμητα δουκάτα καὶ μικροσκοπικὲς μοναρχίες. Φιλοδοξία κάθε ἡγεμονίσκου ἦταν νὰ ξεπεράσει τὸ γείτονά του — κατέχοντας ἢ ὑποστηρίζοντας οικονομικὰ τὸν καλύτερο θίασο Ὅπερας — καί, καθὼς χωρὶς μελοδραματικὸ θίασο, ὄπερα δὲν ἀνεβαίνει, οἱ συνθέτες κ' οἱ λιμπρεττίστες θά'χαν ἴσως πάμει νὰ δημιουργοῦν ἔργα, ἂν δὲν ὑπῆρχε ἐλπίδα νὰ τὰ δοῦν νὰ φτάνουν ὡς τὸ κοινὸ.

Ἐδῶ θίγουμε ἕνα ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς Ὅπερας, πού τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ κάθε ἄλλη μορφή τέχνης. Γιὰ νὰ ὑπάρξει σὰν ἔργο τέχνης, πρέπει νὰ παιχθεῖ, νὰ παρασταθεῖ. Ἐνας πίνακας ζωγραφικῆς σ' ἕνα ἄδειο δωμάτιο εἶναι ἔργο τέχνης, ἀκόμα κι ὅταν κανένας δὲν τὸν κοιτάζει. Ἐνα ποίημα μπορεῖ νὰ τὸ ἀπολαύσει ὅποιοσδήποτε ξέρεῖ ἀπλῶς νὰ διαβάσει. Ἀκόμα κ' ἕνα ἔργο ἀναπαραστατικῆς τέχνης, ἕνα θεατρικὸ ἔργο γιὰ παράδειγμα, μπορεῖ μὲ τὸ διάβασμα νὰ μεταδώσει τὶς σκέψεις καὶ τὰ συναισθήματα τοῦ δημιουργοῦ του. Εἶναι, ὅμως, ἀδύνατο νὰ “διαβάσει” καὶ νὰ “δεῖ” κανένας ὀπτικο-ακουστικὰ μιὰ ὄπερα. Χωρὶς παράσταση, ἡ ὄπερα εἶναι ἀνύπαρκτη!

Ἡ ἐκλειψὴ τῶν ἡγεμόνων πού διατηροῦσαν τὴν Ὅπερα ζωντανή, προκάλεσε τὴν πρώτη μεγάλη οικονομικὴ κρίση γιὰ τὴν “ἀσθενῆ” μας. Ἀλλὰ τὴν ἐποχὴ, πού ἡ κρίση αὐτὴ περνοῦσε τὴν ὀξύτερη φάση τῆς, δηλαδὴ πρὸς τὸ τέλος περὶ τοῦ Α' Παγκόσμιου Πολέμου, ἡ Ὅπερα εἶχε πατήσει κιόλας τὴν τριακόσια! Εἶχε γίνῃ μόνιμος παράγοντας τῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ κληρονομιάς, τὸ καμάρι, θὰ μπορούσε νὰ πει κανένας, κάθε εὐρωπαϊκοῦ ἔθνους. Οἱ διάδοχοι τῶν γαλαζοαίματων ἡγεμόνων, οἱ Δημοκρατίες, ἀποφάσισαν, ἐκφράζοντας τὴ θέληση τῶν λαῶν τους, νὰ διατηρήσουν τὸ δαπανηρὸ αὐτὸ θεσμὸ. Γιατί, στὸ κάτω τῆς γραφῆς, ἡ Ὅπερα, παρ' ὅλο πού σὰ μορφή τέχνης ἔχει ἕναν ἐθνικὸ χαραχτήρα, ξεπερνᾷ, σὲ σύγκρισή μὲ τὴν “πρόζα”, τὴ μεθόριο τῆς γλώσσας καὶ τῆς ἐθνικότητος. Ἡ ἐπιθυμία τῶν λαῶν νὰ διατηρήσουν τὶς Λυρικὲς Σκηνῆς τους ἀποδείχτηκε πολὺ ἰσχυρότερα μὲτα τὶς καταστροφὲς τοῦ Β' Παγκόσμιου Πολέμου. Ἡ προτεραιότητα τῆς ἀνοικοδόμησις, στὶς εἰρειωμένες πόλεις τῆς Εὐρώπης, ἰδιαίτερα στὴν Ἰταλία καὶ τὴ Γερμανία, δόθηκε στὰ βουβαρδισμένα θέατρα, κ' ἰδιαίτερα στὶς Ὅπερες! Αὐτὸ δείχνει πὼς ἡ ἀσθενής μας δὲν πάσχει τουλάχιστον ἀπὸ οικονομικὴ ἀνάμια.

Ἐστὸσο, μιὰ σοβαρότερη ἀρρώστια μοιάζει νὰ τὴν ἀπειλεῖ, ἀπὸ δῶ καὶ μπρός: Ἡ ἔλλειψη νέων, ἢ, ἂν προτιμάτε τὴν ὀνομασία, “μοντέρνων” ἔργων. Ἄν συγκρίνει κανένας τὴν δυναμότητα τῶν συνθετῶν ὄπερας τὸ τελευταῖο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα, ἀκόμα καὶ τὰ πρώτα 25 χρόνια τοῦ δικοῦ μας, μὲ τὴν ἰσχυρότατη παραγωγή ἀπὸ τὸ 1925 καὶ μετὰ, ἡ εἰκόνα πού μᾶς παρουσιάζεται εἶναι πραγματικὰ ἀποκαρδιωτικὴ. Ἀπὸ τὸ 1850 ὡς τὸ 1925, τουλάχιστον πενήντα ἔργα δημιουργήθηκαν, πού ἀκόμα παραμένουν στὸ ρεπερτόριο κάθε Λυρικῆς Σκηνῆς: “Τὸ δαχτυλίδι τῶν Νιμπελούγκεν”, “Οἱ ἀρχιτραγουδιστὲς τῆς Νυρεμβέργης”, “Τριστάνος καὶ Ἰζόλδη”, “Σαλώμη”, “Ἡλέκτρα”, “Ὁ Ἰππότης μὲ τὸ ρόδο”, “Αἶντα”, “Ὁθέλλος”, “Φάλσταφ”, “Χορὸς μεταμφιεσμένων”, “Ἡ δύναμη τοῦ πεπρωμένου”, “Βότσεκ”, “Μπατερφλάου”, “Τόσκα”, “Μποῦμ” κ' ἕνα πλῆθος ἄλλα. Καὶ μετὰ τὸ 1925; Οὐτ' ἕνα ἔργο δὲν ἔμεινε στὸ ρεπερτόριο καμίας Ὅπερας περισσότερο ἀπὸ τρεῖς ἢ τέσσερις περιόδους. Δὲν εἶναι ἡ ἔλλειψη εὐκαιριῶν πού ἐμποδίζει τοὺς συνθέτες νὰ γράψουν ὄπερες. Κάθε θίασος θέλει νὰ νιώσει περήφανος, παρακλιθεὶς νὰ γράψῃ νέα ἔργα. Δεκάδες “παραγγελίες” δίνονται κάθε χρόνο γιὰ νέα ἔργα. Κι ὄχι μόνον τὰ Λυρικὰ θέατρα ἐπιχορηγοῦν τὴ συγγραφή νέων ἔργων, ἀλλὰ καὶ ἱδρύματα, ὅπως τὸ “Ροκφέλλερ”, τὸ “Φόρντ” καὶ πολλὰ γερμανικὰ καὶ ἰταλικὰ ἱδρύματα προσφέρουν σημαντικὲς ἀμοιβὲς γιὰ νέα ἔργα. Τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι, τὸ λιγότερο: γλίσχρο, πενιχρὸ. Οἱ λόγοι γι' αὐτὸ εἶναι πολλοί. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, συνδέονται

μέ την κρίση που περνάει, γενικότερα, ή μοντέρνα μουσική στην εποχή μας. Κάθε συνθέτης πιστεύει πώς πρέπει να γράψει μουσική που δεν ξαναγράφηκε ποτέ, να φέρει ένα έντελώς νέο στοιχείο στη μουσική. Έτσι, αντί να προσπαθεί ν' αναπτύξει ένα δικό του ύφος, ξεκινώντας από τις υπάρχουσες μορφές μοντέρνας μουσικής, χάνει τον καιρό του προσπαθώντας να έπινοήσει και να συρράψει νέα συστήματα, ήχους, θορύβους κι ό,τι άλλο θέλετε. Ο Μότσαρτ, ο Πουτσίνι, ο Βέρντι, δεν ξεκίνησαν να γράφουν, σώνει και καλά, κάτι επαναστατικό. Οι καινοτομίες που εισήγαγε, καθένas στην εποχή του, αναπτύχθηκαν έντελώς φυσιολογικά κι οργανικά από τις μορφές και τα συστήματα μουσικής γραφής που υπήρχαν. Γράψανε δεκάδες όπερες, μερικοί μάλιστα εκατοντάδες. Οι πιο πολλές απ' αυτές, όπως στην περίπτωση του Ροσσίνι ή του Ντονιτσέττι, δεν είναι άριστουργήματα. Άλλά μόνχα μέσα από έναν ώκεανό μετριότητας μπορεί να ξεπροβάλει, τότε - τότε, ένα άριστούργημα.

Ο δεύτερος λόγος για την ισχυρή παραγωγή είναι ή έκλογη των λιμπρέττων. Οι σημερινοί συνθέτες πιστεύουν ότι τά μόνα έργα που άξιζει τον κόπο να μελοποιήσει κανένας, είναι τά έργα που έχουν άμεση σχέση με τά περίπλοκα κοινωνικο-πολιτικά προβλήματα του καιρού μας. Αυτό είναι, βέβαια, καθαρός παραλογισμός, όπως αποδειχεται από τό γεγονός ότι οι Άρχαίες Τραγωδίες και τά έργα του Σαίξπηρ έχουν σήμερα την ίδια άξια που είχαν και τον καιρό που γράφτηκαν. Τά σημερινά λιμπρέττα είναι τόσο έγκεφαλικά, που δεν

προσφέρονται καν για μελοποίηση, άφου ή μουσική είναι βασικά συγκινησιακή τέχνη. Αυτός είν' ένας απ' τους κύριους λόγους που οι σημερινοί θεατές δεν μπορούν να καταλάβουν, να έχτιμήσουν και, τελικά, να άπολαύσουν τη σύγχρονη Όπερα. Κ' έδω φτάνουμε στόν τρίτο λόγο, που έξηγει την έλλειψη έπιδοκμασίας του Κοινού για τις σύγχρονες όπερες. Η λέξη "άπόλαυση" φαίνεται ν' άποτελεί άνάθεμα για τους συνθέτες και για τους λιμπρεττίστες. Τό Κοινό δεν έπιτρέπεται να πάει στό θέατρο ή στην Όπερα για να διασκεδάσει. Πρέπει να πάει μόνο για να μορφωθεί πολιτικά, κοινωνιολογικά και, σέ τελευταία άνάλυση, ήθικά. Κάθε άλλο κίνητρο για τη μετάβαση σ' ένα θέατρο θεωρείται "παρασιτικό". Φυσικά, οι συνθέτες αυτοί ξεχνάνε πώς ή πιο καυστική κριτική κ' ή πιο δυνατή παρακίνηση για μεταρρυθμίσεις έγιναν από τη σκηνή στό παρελθόν, όχι με ξερό διδαχτικό τρόπο, αλλά υπό μεταμφίση, με μία άληθινά διασκεδαστική μορφή, όπως π.χ. στόους "Γάμους του Φίγκαρο" του Μπωμαρσαί ή στην "Μουγγή του Πόρτιτσι" του Ώμπέρ, που προκάλεσε τη Βελγική Έπανασταση του 1830. Οι πρώτες όπερες του Βέρντι, όπως ό "Ναμπούκο" κι ό "Ερνάνης" είχαν σκηνές έκρηκτικά επαναστατικού χαρακτήρα, καμουφλαρισμένες έπίδεξια κάτω από ιστορικά γεγονότα και ένδιαφέρουσες καταστάσεις. Τό περιεχόμενο αυτών των έργων του Μελοδραμάτου ήταν πάντα άπλό, άμεσο, εύκολονόητο — και προπαντός... καλό θέατρο! Αυτή ή έλλειψη θεατρικότητας στά σύγχρονα έργα είναι ή πιο έπικίνδυνη πάθηση τής άσθενούς μας.

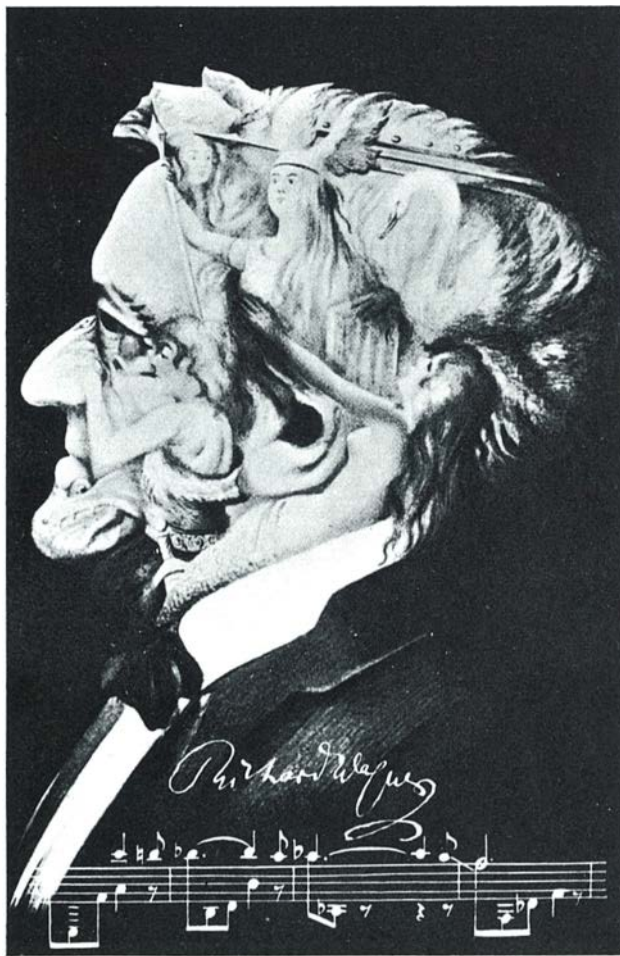
Θά πεθάνει ή Όπερα, στό προσεχές μέλλον; Αυτό τό έρώτημα άπασχολεί τις άθηντίες, που 'χουν μαζευτεί στό προσκέφαλο τής άσθενούς μας. Αυτό άπασχολεί επίσης καθέναν που ή δουλειά του είναι να διευθύνει μία Όπερα. Πρόσφατα, μερικοί έπιφανείς συνθέτες και άρχιμουσικοί πρότειναν να κόψουμε όλες τις Λυρικές Σκηνές και να θάψουμε την Όπερα σά μορφή τέχνης. Άν άκούσαμε τις συμβουλές τους θά 'πρεπε να κόψουμε κι όλα τά Μουσεία που περιέχουν πούκαρες πριν από τό 1910 — δηλαδή του Μιχαήλ Άγγελου, του Τιτσιάνο, του Λεονάρντο ντά Βίντσι κ.ά. Θά 'πρεπε να κόψουμε κάθε έπιχορήγηση για την έρευνα του παρελθόντος — την άρχαιολογία, τη μελέτη άρχαίων γλωσσών κλπ., και να διαθέσουμε την οικονομική αυτή βοήθεια στην άνάπτυξη των υπανάπτυκτων χωρών κλπ. Αυτά, φυσικά, είναι έντελώς παράλογα. Παράλογα, γιατί αντίβαίνουν στην ανθρώπινη φύση. Ο άνθρωπος πρέπει, άφου έλάχιστα ίκανοποιήσει τις βασικές υλικές του άνάγκες, να έπιζητεί την ίκανοποίηση και των πνευματικών του έπιθυμιών. Κι αυτές οι έπιθυμίες δε μπορούν να διαγραφούν με Διατάγματα! Άν ή Όπερα είναι γραφτό να πεθάνει, θά πάει από φυσικό θάνατο. Δεν μπορεί κανένας να σκοτώσει τά έπιτεύγματα του παρελθόντος. Δέ μπορεί ν' άπαγορεύει στη νέα γενιά να χαρεί — ναι, να χαρεί — τά κορυφαία έργα που οι πρόγονοί της δημιούργησαν. Γι' αυτό, άν οι Λυρικές Σκηνές δε μπορούν να βρουν άξιόλογα σύγχρονα έργα, πρέπει να παρουσιάζουν έργα παλιά — όχι με στείορο, μουσικακό τρόπο, αλλά μ' έναν τρόπο που να 'χει σχέση και να ταιριάζει στη σύγχρονη γεύση. Κριτήριο για τις κρατικές έπιχορηγήσεις στις Λυρικές Σκηνές θά πρέπει να 'ναι τό ένδιαφέρον που θά δείχνει τό Κοινό για τά έργα του Μότσαρτ, του Βέρντι, του Βάγκνερ κ.ά.

Έχω διαπιστώσει πώς τό ένδιαφέρον του Κοινού για τέτοια έργα, παρουσιάζει τώρα τελευταία, μία έξαρση. Τά εισιτήρια για τις καλές παραστάσεις, έξαντλούνται. Έπάρχουν άνθρωποι που ταξιδεύουν χιλιάδες χιλιόμετρα για να παρακολουθήσουν διεθνή φεστιβάλ, που έκ των πραγμάτων έγγυώνονται καλές παραστάσεις κ' έρμηνείες. Είναι ύποχρέωση κάθε Κράτους να έπιχορηγεί τις καλύτερες παραστάσεις άριστουργημάτων, όπως είναι ύποχρέωσή του να συντηρεί τις καλύτερες συλλογές έργων τέχνης. Κάθε γενιά θά 'πρεπε να 'χει τη δυνατότητα να δει, τουλάχιστο για μία φορά, έργα σαν τό "Δαχτυλίδι των Νιμπελουγκεν" ή τον "Πάρσιφαλ", που, χωρίς γενναία έπιχορήγηση, δε μπορούν ν' άνεβαστούν. Τό ίδιο, κάθε γενιά θά 'πρεπε να μπορεί να δει, τουλάχιστο μία φορά στη ζωή της, μία παράσταση Άρχαίας Τραγωδίας και την Άκρόπολη.

Όσο τό ένδιαφέρον για τό Λυρικό θέατρο είναι ζωντανό, ή διατηρείται ζωντανό, ύπάρχει ακόμα έλπίδα να δημιουργηθούν κάποτε νέα, άξιόλογα έργα, με διαφορετικό πιθανόν ύφος και με διαφορετική μορφή, και να παραστούμε μάρτυρες μιάς άναγέννησης αυτού του φαινόμενου που λέγεται "Όπερα".

ΝΤΙΝΟΣ ΓΙΑΝΝΟΠΟΥΛΟΣ

"Ένα ιδίόμορφο, και πολύ λίγο γνωστό, πορτραίτο του Βάγκνερ. Είναι φτιαγμένο από άγνωστο Βιεννέζο καλλιτέχνη, στη χαρακτηριστική τεχνοτροπία του Ίταλου ζωγράφου Γκιουζέπε Άρσιμπόλντο. Με λίγη προσοχή, ξεχωρίζει κανένας, στό πρόσωπο του συνθέτη, τά όράματά του. Ένας κνηγός από τον "Λόεγκριν" και Βαλκυρίες και Κόρες του Ρήνου! Η ύπογραφή του συνθέτη, κ' οι λίγες νότες τής άριας "Ω βραδινό άστέρη" από τον "Ταχώνωζερ", όλοκληρώνουν τό σπάνιο αυτό ντοκουμέντο.



ΤΟ ΞΕΝΟ

ΘΕΑΤΡΟ

ΚΕΙΜΕΝΟ: ΕΥΡΙΠΙΔΗ - ΣΕΝΕΚΑ

Η "ΜΗΔΕΙΑ" ΤΗΣ "ΛΑ ΜΑΜΑ"

Η ΑΚΑΤΑΛΗΠΤΗ ΓΛΩΣΣΑ
ΔΕΝ ΕΜΠΟΔΙΖΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΗ

Η κίνηση "Λά Μάμα" είναι μόνο δέκα χρονῶ. "Έχει, ὡστόσο, σημαδέψει τὴν ἱστορία τοῦ Σύγχρονου Ἀμερικανικοῦ θεάτρου. Τὸ πρῶτο "Καφέ-θέατρο Λά Μάμα" ἄνοιξε, στὶς 27 Ἰουλίου 1962, σ' ἓνα μικρὸ ὑπόγειο, στὸ Γκρήνουιτς Βίλλετζ τῆς Νέας Ὑόρκης. Ἐμπνευστές, ἡ νέγρα Ἑλλεν Στιούαρτ — ἡ "Λά Μάμα" — καὶ ὁ Φρέντ Λάικς, ὁ διάσημος πιά συγγραφέας Πῶλ Φόστερ, γεννημένος στὴν Ἀμερική ἀπὸ ἑλληνίδα μάνα. Ὑστερα ἀπὸ πεντάχρονη θεατρικὴ δράση, ὁ θίασος τῆς Ἑλλεν Στιούαρτ ὀνομάστηκε "Λά Μάμα Ρεπέρτορι" καὶ, μὲ τὴν οἰκονομικὴ συμπαράσταση τῶν Ἰδρυμάτων Φόρντ καὶ Ροκφέλλερ, ἀπόκτησε θιάσους-παραρτήματα στὴ Νέα Ὑόρκη, σ' ἄλλες ἀμερικανικὲς πόλεις καὶ σὲ μεγαλουπόλεις ὅλου τοῦ κόσμου! Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ "Λά Μάμα Ρεπέρτορι" λειτουργοῦν ἄλλα ἐννιά παραρτήματα (ἐλεύθερες θεατρικὲς ὁμάδες-ἐργαστήρια): Τὸ E.T.G., τὸ "Θέατρο τοῦ Γελόιου", τὸ κινέζικο "Ἄξιαν Ρεπέρτορι", τὸ σπανιόλικο "Γκροῦπο Μπιλίνγκουα", τὸ "Μπραμπού Μάινς", τὸ καθαρῶσιμα νέγρικο "Τζάμπορο", τὸ "Ἀμερικάνικο Ἰνδιάνικο Θεατρικὸ Ἀνσάμπλ", τὸ "Πλέξους" (πού, οὐσιαστικά, εἶναι θεατρικὴ σχολὴ γιὰ δασκάλους τεχνικῆς) καὶ τὸ "Θέατρο τοῦ Ματιοῦ". Ἐξω ἀπὸ τὴν Ἀμερική, ὑπάρχουν θίασοι-παραρτήματα τοῦ "Λά Μάμα": στὸ Τόκιο, Ἀμστερνταμ, Ταγγέρη, Παρίσι, Λονδίνο, Μπουένος-Ἄιρες, Βελιγράδι, Μελβούρνη, Ὀντάριο καὶ στὴ Μπογκότα! Ἀπὸ τὸ "Λά Μάμα" βγήκε ὁ,τι καινούριο ὑπάρχει "ἐντός", "ἐκτός" καὶ "ἐκτός-ἐκτός" Μπροντγουαίη. Συγγραφεῖς, σάν τὸν Ζᾶν Κλώντ Βᾶν Ἰταλυ ("Ἀμέρικα οὐρρά"), τὸν Πῶλ Φόστερ ("Τὸμ Πάιν"), τὴ Ροσσέλ Ὀουενς ("Φούτζ"), τὸ Σάμ Σέππαρντ, τὴ Τζούλι Μπαβάσο κ.ἄ. Σκηνοθέτες, σάν τὸν Τὸμ Ο' Χόργκαν ("Τρίχες", "Ἰησοῦς Χριστὸς Σούπερστᾶρ"), τὸν Τζῶν Μάικλ Τάμπελακ ("Γκόντσεπλ") κ.ἄ. Τελευταία ἐξόρμηση τοῦ "Λά Μάμα Ρεπέρτορι" ἡ περιοδεία μὲ τὴ "Μήδεια". Γι' αὐτὴ γράφει ὁ Σπύρος Παγιατάκης:

Κατεβαίνοντας τὰ σκαλιά πὺ ὀδηγοῦν στὸ ὑπόγειο "Θεατράκι τῶν Ἑξῆ", ἀφήνεις πίσω σου ἓναν ἀπογευματινὸ ἥλιο καὶ μιὰ καλοκαιριὰτικὴ ζέστη πὺ πνίγει τὸ Σπολέτο, παρ' ὅλο τὸ ὑψόμετρο ὅπου βρίσκεται ἡ μεσαιωνικὴ πόλη. Μόλις συνηθίσει κάπως τὸ μάτι στὸ ξαφνικὸ σκοτάδι, βλέπεις πρῶτα τ' ἀναμμένα κεριὰ καὶ μετὰ ξεχωρίζεις τὶς σιλουέτες τῶν ἠθοποιῶν πὺ τὰ κρατᾶνε κ' ἔχουν παραταχτεῖ στὶς δύο μεριές τοῦ διάδρομου. Πὺ καὶ πὺ, ἓνας τους βγαίνει ἀπ' τὴ γραμμὴ καὶ σταματᾶει κανέναν — ἀμήχανο, ἀπ' τὸ ξάφνιασμα — θεατῆ, γιὰ νὰ τοῦ φωτίσει τὸ πρόσωπο, νὰ τὸν ἐπιθεωρήσει ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια καὶ νὰ τὸν ἀφήσει, τελικά, νὰ συνεχίσει τὸ δρόμο του πρὸς τὴν αἴθουσα.

Ὁ χῶρος εἶν' ἓνα κανονικὸ παραλληλόγραμμο πὺ χεὶ στὶς μακρυνές του πλευρές δύο σειρές ἀπὸ πάγκους, ὅπου χωρᾶνε δὲ χωρᾶνε καμιά ἐξηγητὰριὰ ἄνθρωποι. Κ' ἐδῶ, ὁ μόνος φωτισμὸς εἶναι τὰ κεριὰ, πὺ θὰ φωτίσουν καὶ τὴν παράσταση. Πολλές ἀπὸ τὶς θέσεις εἶναι ἀπ' τὴν ἀρχὴ πιασμένες. Κάθονται σ' αὐτές, ἀνάμεσα στὸ ἄλλο κοινὸ, ἠθοποιοὶ πὺ, καθὲ τόσο, θὰ ἐπεμβαίνουν στὴν πορεία τοῦ ἔργου. Εἶναι ὁ χορὸς.

Η ΚΟΥΦΑΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ

Τό ξακουστό πιά 'Αμερικανικό συγκρότημα τής ομάδας " Λά Μάμα " παρουσιάζει τή " Μήδεια ". Άν έχει κανένας μελετήσει τίς τελετουργικές καί μυστικιστικές ρίζες άπ' όπου προήλθε τό θέατρο, έδώ έχει τήν πρώτη χειροπιαστή έμπειρία νά τό ζήσει σέ μιá πειστική, πραχτική έφαρμογή. Κι αυτό, όχι σέ καμιά μουσειακή θεαματική άναστήλωσή του, αλλά μέ τή σοβαρότητα καί τή λειτουργικότητα πού θά 'πρεπε νά 'χει τό πρώτο πλησίασμα του άνθρώπου στήν τέχνη τής άναπαράστασης ψυχολογικών κ' έσωτερικών καταστάσεών του. Καί, πάνω άπ' όλα, ή παράσταση αυτή είν' ένα πρώτης τάξεως μάθημα γιά όσους " τσαπατσουλιάζουν " μ' άμφισβητήσιμους αυτοσχεδιασμούς κι άόριστους συμβολισμούς μη τυχόν καί χάσουν τό τραίνο καί δέν μπουνε κι αυτοί στή σύγχρονη πρωτοπορία!

'Άλλ' άς σταθούμε στήν παράσταση τής " Μήδειας ". Πρωτ' άπ' όλα, δέν πρόκειται γιά τή γνωστή μίς Μήδεια, αλλά γιά ένα πάντρεμα τών δυό όμώνυμων τραγωδιών, του Εϋριπίδη καί του Σενέκα. Όλο τό κείμενο του έργου άπαγγέλλεται άπ' τούς ήθοποιούς, είτε σ' άρχαία έλληνικά (στήν άκαταλαβίστικη, δυστυχώς γιά μάς, έρασμακή προφορά), είτε σ' άλατινικά. Τό πρόβλημα όμως τής γλώσσας δέν ύπάρχει κι αυτό είν' ένα από τά θετικά στοιχεία τής παράστασης. Ή καλοχρησιμοποιημένη κ' έκφραστική φωνή, πού δέν είναι άπλώς καμπανάτη μουσική καί στόμφορ (όπως στίς περισσότερες παραστάσεις άρχαίου δράματος στήν Ελλάδα), μπορεί νά έκφράσει θαυμάσια τή λογική έννοια του κειμένου, άκόμα κι όταν έκφράζεται σέ μιá άγνωστή μας γλώσσα.

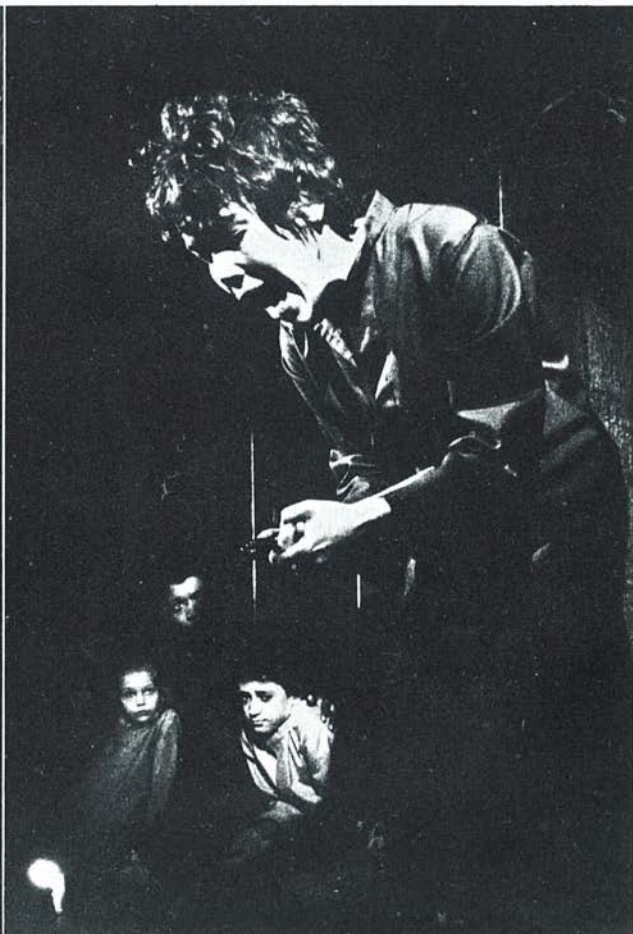
Πραγματικά, κανένας από τούς θεατές τής παράστασης δέν έδειξε νά ένοχλείται ή νά βαριέται, έπειδή δέν καταλάβαινε τά λόγια. Άλλωστε, οί ήθοποιοί τής " Λά Μάμα " διαθέτουν

τόσο εύρηματική κίνηση καί τόση ίκανότητα στίς παραστατικές τους συνθέσεις, πού όλα, όσα διαδραματίζονται στή σκηνή, είναι ξάστερα, χωρίς νά φτάνουν στή φλυαρία τής έπεξηγηματικής παντομίμας. Γι' αυτό, ύπάρχουν έδώ πρόσωπα καί καταστάσεις πού, τόσο στον Εϋριπίδη όσο καί στο Σενέκα, δέν έμφανίζονται στή σκηνή. Ή Κρέουσα π.χ. νόμιμη σύζυγος του 'Ιάσονα, έχει ένα μεγάλο — άν καί βουβό — ρόλο, περιμένοντας τήν καλή στιγμή γιά νά κλέψει τόν άνδρα από τή Μήδεια καί νά έξευτελίσει καί τήν ίδια — άλυσοδεμένη πιά — παίρνοντας τής τό στέμμα άπ' τό κεφάλι. Οί μεταφορές, αυτού του είδους, είναι πολλές στήν παράσταση, φτιαγμένες μέ τέτοια παραστατική ίκανότητα πού μαρτυράει τήν πολύχρονη δουλειά, πού ύπάρχει άπό πίσω, κι όπου τίποτα, ή παραμικρή κίνηση ή τό πού άνεπαίσθητο " κατσάρωμα " στή φωνή, δέν έχει γίνει στήν τύχη.

Στό τέλος του έργου — τότε δηλαδή πού ή Μήδεια, στο άρχαίο δράμα, φεύγει πάνω στο έρμα μέ τά φτερωτά φίδια — έδώ, φαίνεται στο σκοτάδι, τό άναποδογυρισμένο κεφάλι τής πού κοιτάζει άπό ψηλά τόν 'Ιάσονα, ενώ αυτός κρατάει άγνωσμένα στήν άγκαλιά τό σκοτωμένο γιό του. Ό θρίαμβος τής προδομένης γυναίκας δίνεται μέ εικόνες συγκλονιστικές, άπλές, χωρίς φλύαρη ρητορικότητα.

'Η παράσταση δέ μπορεί νά θεωρηθεί σάν ιδιαίτερα προσιτή στο μεγάλο κοινό. Ωστόσο, οί θεατές πού γέμιζαν τήν αίθουσα (καί δέν ήταν πρεμιέρα, αλλά μιá κανονική παράσταση, μέ νέους κυρίως), ήτανε σ' όλη τή διάρκεια του έργου, πότε μέ τίς φλέβες του λαϊμού έξογκωμένες άπό τήν προσοχή, καί πότε θορυβημένοι ή φανερά συγκινημένοι. Σ' ένα τόσο περιορισμένο χώρο, ήταν βέβαια άναπόφευχτο, οί συνθήκες έπαφής νά 'ναι ιδεώδεις, μιá κ' είναι άδύνατο νά σου ξεφύγει κ' ή

ΑΡΙΣΤΕΡΑ: 'Η παράσταση τής " Μήδειας " από τό θίασο " Λά Μάμα Ρεπέρτορ " άρχίζει. 'Η κατασκότεινη αίθουσα, φωτίζεται άπ' τήν άρχή ώς τό τέλος, μόνο από κεριά. 'Ο χορός, παραταγμένος σέ δυό πλευρές, σχηματίζει ένα πέραςμα. **ΔΕΞΙΑ:** 'Η Μήδεια (Πρίσιλλα Σμιθ), λίγο πριν από τήν κορυφαία στιγμή του φόνου τών παιδιών της, πού στέκουν πιά πέρα, τρομαγμένα



πιό σιγανή άναπνοή, ή πιό μικρή συσπαστική αντίδραση, κι αυτή, άκόμα, ή ανθρώπινη όσμη τών ήθοποιών. Τό ξεγέλασμα του θεατή από μία τέτοια άπόσταση γίνεται σχεδόν άδύνατο.

Σκηνοθέτης τής παράστασης είναι ένας νεαρός ρουμάνος, ό Άντρέι Σερμπάν, ήδη γνωστός από μία άλλη του σκηνοθεσία — που υπήρξε κι αυτή μία από τις μεγαλύτερες έπιτυχίες τής "Λά Μάμα" — τήν έλεύθερη διασκευή του έλισαβητιανού δράματος "Άρντεν του Φέβερσχαμ". Τό 1970, ό Σερμπάν υπήρξε βοηθός ή μάλλον, ό άγαπημένος μαθητής του Πήτερ Μπρούκ, στό "Διεθνές Κέντρο Θεατρικών Μελετών" (C.I.R.T.) στό Παρίσι, και μ' αυτή τήν ιδιότητα δούλεψε, μαζί με τό διάσημο άγγλο σκηνοθέτη, σ' όλη τήν προετοιμασία του "Όργκαστ", του φανταστικού έργου του άγγλου ποιητή Τέντ Χιούτζ, που παρουσιάστηκε στις γιορτές τής Περσέπολης.

Είν' έπόμενο ό νεαρός Σερμπάν νά βαδίζει πάνω στις ιδέες που 'χουν χαραχτεί από τόν Πήτερ Μπρούκ. Η επίδραση του δασκάλου φαίνεται καθαρά πάνω στή δουλειά του. Μόνο που έδω, ό μαθητής δείχνει μεγαλύτερη έλευθερία από τό Μπρούκ, που βρίσκεται άκόμα σ' ένα πειραματικό στάδιο και δέν έχει κατασταλάξει σ' ένα συγκεκριμένο αισθητικό και παιδαγωγικό σύστημα — όπως π.χ. έχει κάνει ό πιό φανατισμένος και πιό άπόλυτος Γκροτόβσκι (άν κ' οί τελευταίες πληροφορίες άναφέρουν πώς κι ό πολωνός σκηνοθέτης έχει άναθεωρήσει τις ιδέες του).

Άπό τις πιό βασικές άρχές τής δουλειάς του Πήτερ Μπρούκ είναι ν' άποδέχεται τή σημασία του άπρόοπτου πάνω στην πορεία τής δημιουργικής εργασίας, έτσι που τ' άποτελέσματα νά 'ναι πολύμορφα και διαφορετικά. Η άρχή αυτή κάνει τούς μαθητές του ν' αναπτύσσουν μεγάλη πρωτοβουλία και στην προσωπική τους δουλειά. Όταν, ό Άντρέι Σερμπάν, άκολουθώντας τό παράδειγμα του δασκάλου του, άρνήθηκε τήν καταληπτή γλώσσα, τό 'κανε γιά ν' άφαιρέσει από τό θεατή τή δυνατότητα νά ταυτιστεί εύκολα με τά πρόσωπα τής Ιστορίας και ν' άπολαύσει τις σοφίες του κειμένου.

Ένα άλλο στοιχείο ήταν ό ίάπωνας ήθοποιός του θεάτρου "Νό" Κατσουσίρο Όιντα — κι αυτός ταχτικός συνεργάτης του Πήτερ Μπρούκ — που δούλεψε με τήν ομάδα τις έξη βδομάδες που κρατήσανε οί δοκιμές. Δέ θέλησαν, φυσικά, νά μιμηθούν κάτι άμίμητο, γιατί ό Σερμπάν πρέπει νά ξερει πολύ καλά πώς ή αισθητική του "Νό" έχει βγει από συγκεκριμένες άσιατικές παραδόσεις πολλών αιώνων, που δέ γίνεται νά "κολλησει" με μία λιγότερο συγκεκριμένη και πλατύτερη κουλτούρα, όπως είναι ή δυτική. Ο σκηνοθέτης θέλησε, μόνο, νά κάνει τούς ήθοποιούς του ν' άποχτήσουν μεγαλύτερη συνείδηση τής φωνής και του σώματός τους, μέσα από τις άσκήσεις του γιαπωνέζικου συστήματος του θεάτρου "Νό".

Τέλος, ένα άλλο χαρακτηριστικό τής "Μήδειας" τούτης (σ' αντίθεση με τ' άλλα έκσυγχρονισμένα "άνεβάσματα" άρχαίου δράματος — όπως τής "Άντιγόνης" από τό "Λίβινγκ Θήατερ") είναι που ό Σερμπάν δέν ψάχνει νά βρει, στ' άρχαία κείμενα, παραλληλισμούς και καθρέφτες τής σύγχρονης κοινωνίας και τών καιρών μας, γιά νά δώσει μία άπάντηση στά σημερινά κοινωνικά και πολιτικά προβλήματα. Αυτό που τόν ενδιαφέρει, είναι νά ξαναβγάλει στην έπιφάνεια, νά ξαναστησει όλα όσα ή σημερινή κοινωνία έχει ξεχάσει, ό,τι έχει άτροφήσει στά σώματα και στις φωνές μας — με δύο λόγια, τις πρωτογονικές εύαισθησίες που 'χουν λησμονηθεί και θαφτεί από αιώνας τώρα. Κάνοντάς το αυτό, ό Σερμπάν βάζει τό συγκεκριμένο έρώτημα: που βρισκόμαστε τή στιγμή αυτή και ποιό μπορεί νά 'ναι τό μέλλον μας.

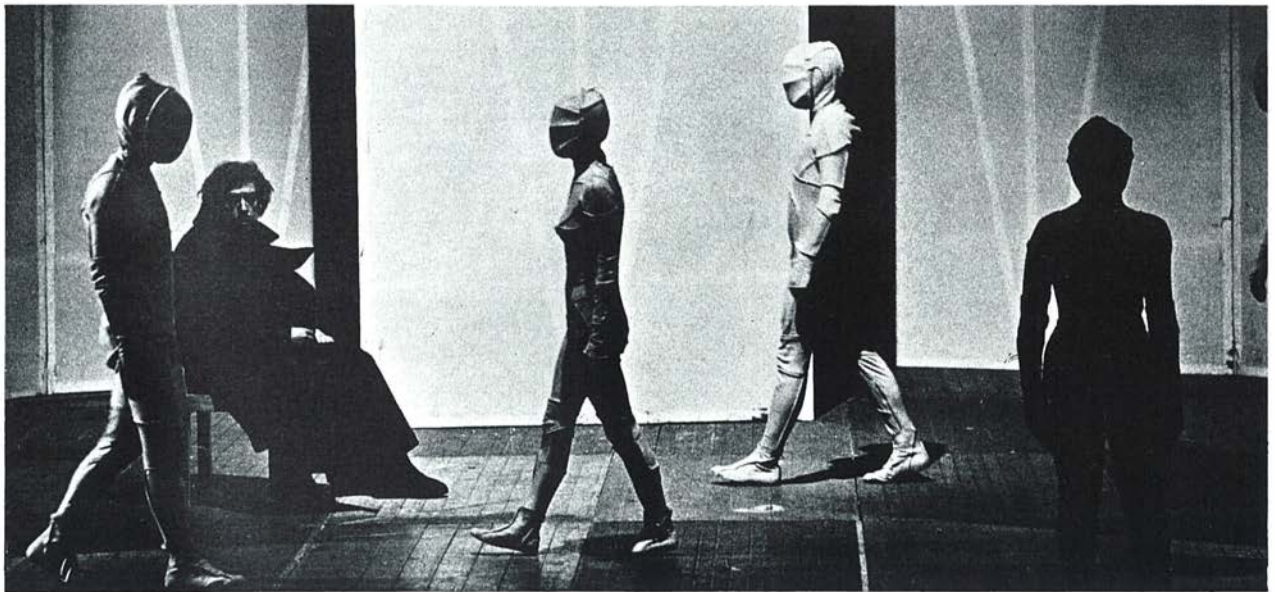
Τό "μήνυμα" του έργου μοιάζει νά 'πιασε, γιατί τό συνεπαρμένο κοινό έμεινε σατισμένο στό τέλος τής παράστασης — τή στιγμή δηλαδή, που άκούγονται τά παραδοσιακά χειροκροτήματα. Μά τέτοια επικρότηση έμοιαζε εκτός χώρου, στό μικρό υπόγειο του "Θεάτρου τών Έξη". Κι ακριβώς έτσι ήχησαν: δειλά και παράδοξα. Άλλά κ' οί ήθοποιοί δέ βγήκαν νά ύποκλιθούν, όπως ταιριάζει στους θεράποντες ενός ιερού θεσμού, που δέν παραδέχεται τήν έπιστροφή στην πραγματικότητα.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ



Η τραγωδία τελείωσε. Ο Ίάσωνας σηκώνει μ' άπόγνωση τό 'να νεκρό παιδί του. Η Μήδεια δέν φεύγει, όπως στον Έυριπίδη, με φιδόσυρτο άρμα. Μέσα στό κατασκόταδο, παρουσιάζεται μ' αναποδογυρισμένο κεφάλι, νά χάρεται από ψηλά τήν εκδίκηση τής





Η “ΟΡΕΣΤΕΙΑ” ΚΑΤΑ ΡΟΝΚΟΝΙ

ΕΝΑ ΦΙΛΟΔΟΞΟ ΠΕΙΡΑΜΑ

Της ΚΑΤΕΡΙΝΑΣ ΘΩΜΑΔΑΚΗ

Το 1970, ο Λούκα Ρονκόνι άναστάτωσε τη θεατρική Εύρωπη, παρουσιάζοντας μιά διασκευή του “Orlando Furioso” του Άριόστο, έμπνευσμένη από μεσαιωνικές θεατρικές δομές και βασισμένη στην άρχή της σύγχρονης δράσης και του κινούμενου χώρου. Τό θέαμα αυτό, άπευθυνόταν σε πλατιά άκροατήρια. Άποδεδεσμευμένο από τη στενότητα των συμβατικών θεάτρων, στηνόταν έξω, σε χώρους άνοιχτούς, πλατείες, πάρκα κλπ. — χωρίς καθίσματα και χωρίς στημένα σκηνηκά — τελείως άδειους. Τό πλήθος των θεατών συγκεντρωνόταν και στεκόταν άπορημένο, μή ξέροντας τι θά συμβεί, ώσπου ξαφνικά ένα τεράστιο “άλογο” έτρεχε τσουλώντας κατά πάνω τους.

“Έτσι άρχισε ή παράσταση. Άνάμεσα στό πλήθος άνοιγαν δρόμο τά “άρματα” — κινήτες εξέδρες, όπου οί ήθοποιοί παράσταναν επεισόδια από μιά δράση που ξεσπούσε κομματιασμένα, σε διαφορετικά σημεία του χώρου. Οί θεατές μετατόπιζονταν κι αυτοί γιά νά παρακολουθούν την κινούμενη δράση. Τό θέαμα είχε χαραχτήρα λαϊκού πανηγυριού. “Τό θέατρο βασίζεται στην έκπληξη και τη συμμετοχή, έλεγε τότε ό σκηνοθέτης. Τό κοινό πρέπει νά ζήσει αυτή την παράσταση. “Οχι νά τη δεί και νά την κρίνει ψυχρά”.

Νέο έκρηκτικό θέαμα παρουσιάζει στό 1971 ό Ρονκόνι στό Παρίσι: τό ΧΧ (Εικοστός αιώνας). Αυτή τη φορά, ή παράσταση δέν ξεκινά από νά κείμενο, αλλά από μιά άρχιτεκτονική διαρρύθμιση του χώρου. Ό Ρονκόνι συλλαμβάνει ένα δώροφο θεατρικό “περιβάλλον”, χωρισμένο σε μικρά δωμάτια, που έπικοινωνούν μεταξύ τους. Μέσα σε κάθε δωμάτιο συμβαίνει ένα διαφορετικό επεισόδιο. Οί θεατές περνούν σά ρεύμα από τό νά δωμάτιο στό άλλο. Τό σχέδιο αυτό, τό υποβάλλει σε συγγραφείς, που γράφουν κείμενα - άφειτηρίες γιά τη σκηνηκή δράση. Μέ βάση τά κείμενα αυτά, άρχίζει ή δουλειά με τους ήθοποιούς. Προσθέτονται πολλοί αυτοσχεδιασμοί, τά κείμενα τροποποιούνται ή παραλείπονται. Η παράσταση είναι μιά συνάθροιση από έτερόκλητα γεγονότα. Τά επεισόδια, που παίζονται στους διαφορετικούς χώρους, είναι άσχετα μεταξύ τους. Καθώς ό θεατής κινείται από δωμάτιο σε δωμάτιο, υποβάλλεται σ’ έναν καταγιισμό άντιφατικών έντυπώσεων. Στό νά δωμάτιο π.χ. υπάρχει μιά “μάγισσα” που δημιουργεί άτμόσφαιρα μυστικιστική. Μόλις τό κοινό

άφομοιωθεί κι άρχισει νά σκέφτεται πώς πρόκειται γιά έργο τελετουργικό, άκούγεται μιά σφουρίχτρα — σύνθημα πώς πρέπει νά περάσει στό επόμενο δωμάτιο. Έκεί, όμως, συμβαίνει κάτι τελείως διαφορετικό. Προετοιμάζεται ένα πολιτικό πραξικόπημα. Πρόκειται, λοιπόν, γιά έργο πολιτικό; Ό κάθε χώρος άναρεί τόν προηγούμενο του, οί πληροφορίες μεταδίδονται άποσπασματικά και χωρίς ειρμό. Οί θεατρικοί νόμοι της συγκέντρωσης και της συνέχειας της δράσης καταργούνται. “Τό παραδοσιακό θέατρο, λέει ό Ρονκόνι, είναι φασιστικό. Σάν καθρέφτης δείχνει αυτό που θέλει νά δείξει μέσα από μιά στενή δέσμη φωτός κι άφήνει τό ουσιαστικό μέσα στό σκοτάδι”. Στό ΧΧ ή ματιά του σκηνοθέτη διαπερνά τό άπλό, τό μονοσήμαντο γεγονός γιά νά φτάσει σε μιά βαθύτερη, πολυσύνθετη, άντιφατική, κομματιασμένη εικόνα της πραγματικότητας.

Τό 1972, ό Ρονκόνι παρουσίασε την “Όρέστεια” του Αισχύλου. Πρόκειται γιά ένα θέαμα βασισμένο σε μιά όγκώδη σκηνογραφία από κινούμενα επίπεδα, που διαδραματίζουν ρόλο πρωταρχικό στην έρμηνεία του έργου. Ό χώρος είναι ένα τεράστιο ξύλινο “κουτί” που περιλαμβάνει τις θέσεις των θεατών και τη σκηνη. Αυτή τη φορά, οί θεατές έχουν άποκλειστεί από τη δράση. Είναι καθηλωμένοι, σε τρία πατώματα γύρω από τη σκηνη, σε μιά κατάσταση παθητική γιά πέντε όλόκληρες ώρες που διαρκεί ή παράσταση. “Όλα τά “γεγονότα” συμβαίνουν στή σκηνη. Ό θεατής παρακολουθεί ψυχρά — με ελάχιστες στιγμές συμμετοχής — ένα έκτενες πείραμα πάνω στην έκφορά του λόγου και τις έκφραστικές δυνατότητες των κινουμένων επιπέδων — “μηχανών”. Άνεξάρτητα από τό βαθμό έπιτυχίας του, τό πείραμα αυτό είναι μιά σημαντική στιγμή του σύγχρονου θεάτρου.

Κατά τη διάρκεια των παραστάσεων στό Παρίσι, τό Διεθνές Ίνστιτούτο Θεάτρου όργάνωσε ένα Έργαστήρι που διεύθυνε ό Λούκα Ρονκόνι. Συμμετείχα σ’ αυτό τό Έργαστήρι κ’ έτσι είχα την εύκαιρία νά ρθω σε προσωπική έπαφή με τό σκηνοθέτη. Έντεκα νέοι σκηνοθέτες διαφορετικών έθνικοτήτων συναντιόμαστε καθημερινά μαζί του, στή Σορβόννη. Έκτός από τις έκτενείς συζητήσεις που είχαμε πάνω στην “Όρέστεια” και την όλη τοποθέτησή του άπέναντι στό θέατρο, μελετήσαμε με την καθοδήγησή του κομμάτια από τόν “Άγα-

μέμνονα” και τις “Βάκχες” — ένα από τα μελλοντικά του θεάματα. Έτσι μπορέσαμε να γνωρίσουμε εκ των έσω κάτι από τον τρόπο που προσεγγίζει τα κείμενα και διευθύνει τους ηθοποιούς. Κυρίως όμως ζήσαμε από κοντά την εξαιρετικά ενδιαφέρουσα προσωπικότητα αυτού του άνησυχου, αντιφατικού στοχαστή, που άμφισβητεί τα πάντα, αρνιέται να επιβάλλει τις απόψεις του και δηλώνει σε κάθε ευκαιρία την άγνοιά του. Το κείμενο που άκολουθεί πάνω στην έρμηνεία της “Ορέστειας” (άπό πού ξεκίνησε, σε ποιές άρχές στηρίχτηκε, ποιές μεθόδους και ποιά μέσα χρησιμοποίησε, σε τί άποτελέσματα κατέληξε) βασίζεται στην έμπειρία της παράστασης και της προσωπικής μου αυτής έπαφης με τον Ρονκόνι.

Ο Ρονκόνι δέ διαλέγει τα έργα που άνεβάζει με βάση τα κοινά σημεΐα που τυχόν έχει με το συγγραφέα και το κείμενο, όπως π.χ. κοινές έμπειρίες, κοινά χαρακτηριστικά, κοινή ιδεολογία. Το βασικό του κριτήριο είναι αν τα έργα του επιτρέπουν να κάνει ορισμένες υποθέσεις (με την έννοια του υποθέτω). Η Τραγωδία, όπως και τα έπη του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, προσφέρονται για μία τέτοια αντιμετώπιση. Στην “Ορέστεια”, ο Ρονκόνι και οι συνεργάτες του ξεκίνησαν από την υπόθεση: “Τί θα συμβεί αν, αντί να δουλέψουμε πάνω στο κείμενο, δουλέψουμε παράλληλα με το κείμενο”. Επίσης τους ενδιέφερε η ιδέα του μύθου, από την πλευρά, ότι ο μύθος δέν είναι μορφή άποκρυσταλλωμένη, αλλά δυναμική, δημιουργείται με τη διαρκή πρόσθεση νέων στοιχείων και διαγράφει μία συνεχή πορεία μέσα από τις εποχές.

Η “Ορέστεια” είν’ ένα κείμενο πανάρχαιο, κατοικημένο από πρόσωπα και σύμβολα που η άρχική τους σημασία έχει χαθεί μέσα στους αιώνες, ενώ ταυτόχρονα οι αιώνες έχουν συσσωρεύσει πάνω του έναν όγκο από νέες σημασίες. Ο σημερινός άνθρωπος, που άναλαμβάνει να το έρμηνέψει, αισθάνεται σά να διεισδύει στο άγνωστο. “Η άρχική μας στάση είναι η άμφιβολία, λέει ο Ρονκόνι. Αναρωτιόμαστε πάνω στη σημασία των πραγμάτων. Π.χ. αν στο έργο υπάρχει μία μητέρα, πρέπει άμέσως ν’ αναρωτηθούμε: μιά είναι σ’ άλήθεια μιά μητέρα ή μήπως είναι κάτι άλλο; Ο Τρωικός πόλεμος είναι άραγε ένας πόλεμος, μιά στρατιωτική επιχείρηση ή μήπως είναι κάτι άλλο; Η Αθηναϊκή δημοκρατία — πρόκειται για μιά άληθινή δημοκρατία ή για κάτι άλλο;” Άπ’ αυτή την έξονυχιστική άμφισβήτηση κάθε έννοιας, άπ’ αυτή την άσταμάτητη άρση κάθε θέσης γεννήθηκε η παράσταση της “Ορέστειας”.

Ο Ρονκόνι άρνείται λοιπόν πώς η παράσταση ξεκίνησε από μία προκαθορισμένη σύλληψη. Άντίθετα, η ειδική όπτική του θεάματος διαμορφώθηκε βαθμιαία από την έπαφή του με τους ηθοποιούς και το χώρο. Το άποτέλεσμα που βλέπουμε μπροστά μας, αυτό το πολυσύνθετο σύνολο από σκηνικά στοιχεία με την έντυπωσιακή και ιδιότυπη δομή, δέν είναι η συγκεκριμενοποίηση ενός α priori όράματος αλλά μιά προοδευτική συσσώρευση στοιχείων. Χαρακτηριστικά ο Ρονκόνι λέει: “Ξεκινήσαμε την ‘Ορέστεια με λίγο χώμα, λίγο μέλι κ’ ένα κερί. Σγά-σιγά τα σύμβολα αυτά διακλαδίστηκαν, απλώθηκαν και πολλαπλασιάστηκαν”.

Ο Ρονκόνι δέ χρησιμοποιεί καμιά σταθερή μέθοδο ούτε για τη διδασκαλία των ηθοποιών του, ούτε για το άνέβασμα του κάθε έργου. “Αυτό που κάνουμε τώρα εδώ, φέτος, δέν θα μπορούμε να το κάνουμε του χρόνου, μ’ άλλους ηθοποιούς και κάτω από διαφορετικές συνθήκες”. Η διαδικασία που άκολουθείται για την κάθε παράσταση είναι τελείως διαφορετική και ύπαγορεύεται από το ίδιο το έργο. Στην “Ορέστεια”, οι ηθοποιοί δέ δούλεψαν με άφετηρία τις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα, γιατί τέτοιες σχέσεις δέν υπάρχουν εδώ. Τα πρόσωπα είναι συμβολικά, άναδύονται από το μύθο. Δέν έχουν ψυχολογία. Είναι η άπτη έκφραση μιάς ιδέας. Οι συγκρούσεις τους, είναι συγκρούσεις ιδεών. Γι’ αυτό το λόγο, οι ηθοποιοί δέν έξατομικεύουν τους ρόλους που ύποδύονται, δέν τους διαφοροποιούν ψυχολογικά. Έτσι, χωρίς νά ‘χουν το στήριγμα ενός ρόλου με σταθεροποιημένη ψυχολογική εξέλιξη, βρίσκονται στο κενό. Είναι σά να κάνουν άκροβασίες



“Άγαμέμνονας”: Δυό από τις λίγες ύποβλητικές στιγμές της πεντάωρης παράστασης του Λούκα Ρονκόνι: Οι διαδοχικές εισοδοί του Άγαμέμνονα (Massimo Foschi) και της Κασσάνδρας (Mariangela Melato), που άναδύονται, σάν άπολιθομένες θεότητες, πατώντας στα δυό ‘ήμισφαίρια’ ενός συμβολικού αύγου

χωρίς δίχτυ ασφάλειας. Ἀφίονται στην ἀμφιβολία. Αὐτή, ἄλλωστε, εἶναι ἡ μόνη ἐπιτρεπτή στάση ἀπέναντι σ' ἕνα κείμενο πού τὸ θεωροῦν ἄγνωστο. Ἡ ἀβεβαιότητα τείνει νὰ ναι διαρκῶς παρούσα στό παίξιμό τους. "Ἡ ἀμηχανία, λέει ὁ Ρονκόνι, εἶναι ἡ αἰθεντική κατάσταση τοῦ ἠθοποιοῦ. Τὸ περίπλοκο γίνεται ἀκριβῶς ἡ βάση τῆς δουλειᾶς του". Οἱ ἠθοποιοὶ στήν "Ὁρέστεια" ἔμαθαν ν' ἀντλοῦν ἐρεθίσματα, ὄχι τόσο ἀπὸ στοιχεῖα συγκινησιακά, ὅσο ἀπὸ ιδέες, ἀμφιβολίες, πολλαπλά νοήματα. Εἶναι ἀξιοσημείωτη ἡ συναισθηματικὴ κινητοποίηση πού προκαλοῦν οἱ ιδέες. Ἡ ἠθοποιὸς πού ὑποδύεται τὴν Κλυταιμνήστρα διαπίστωσε μιὰ διεύρυνση στὶς συγκινήσεις της. "Αὐτό, σὰν πείραμα, εἶναι συναρπαστικό, λέει ὁ σκηνοθέτης. Ἀπ' τὴ στιγμή ὅμως πού γίνεται τεχνικὴ παύσι νὰ μ' ἐνδιαφέρει".

Ἀντίθετα μὲ τὴν ἄποψη πού δυναστεύει τὸ δυτικὸ θέατρο γιὰ αἰῶνες τώρα, πῶς τὸ θεμέλιο τοῦ θεατρικοῦ γεγονότος εἶναι ὁ λόγος καὶ ἀντίθετα μὲ τὴν ἄποψη τοῦ Γκροτόβσκι—πού 'χει σφραγίσει τὴν πρωτοπορία τῆς τελευταίας δεκαετίας— πῶς τὸ βασικὸ θεατρικὸ στοιχεῖο εἶναι ὁ ἠθοποιός, ὁ Ρονκόνι χαράζει μιὰ νέα, προσωπικὴ κατεύθυνση: τοποθετεῖ στό κέντρο τῆς θεατρικῆς ἐμπειρίας τὸ χῶρο. Ἀδιαφορεῖ γιὰ τίς δυνατότητες τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, περιφρονεῖ τὴν ψυχολογία, ἀρνεῖται νὰ ἐξετάσει τὸν ἄνθρωπο (καὶ τὸν ἑαυτὸ του ἀκόμα) σὲ βάθος. Αἰσθάνεται κανένας πῶς ὁ ἄνθρωπος εἶναι γι' αὐτὸν ἕνα ἀπὸ τὰ πολλά σημεῖα ἑνὸς ἀχανοῦς χώρου πού ὑποπίπτει στήν ἀντίληψή του ὄχι ὀλόκληρος ἀλλὰ θρυμματισμένος, σὰ μιὰ συσσωρευση διαδοχικῶν καὶ σύγχρονων ἐντυπώσεων. Κι αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν εἰκόνα προσπαθεῖ νὰ τὴ μεταφέρει σὲ μικρογραφία στό θέατρο, κομματιάζοντας καὶ κινητοποιώντας τὸ σκηNIKὸ χῶρο, καὶ κατὰ προέκταση ὅλα τὰ σκηNIKὰ μέσα, συμπεριλαμβανομένου καὶ τοῦ λόγου.

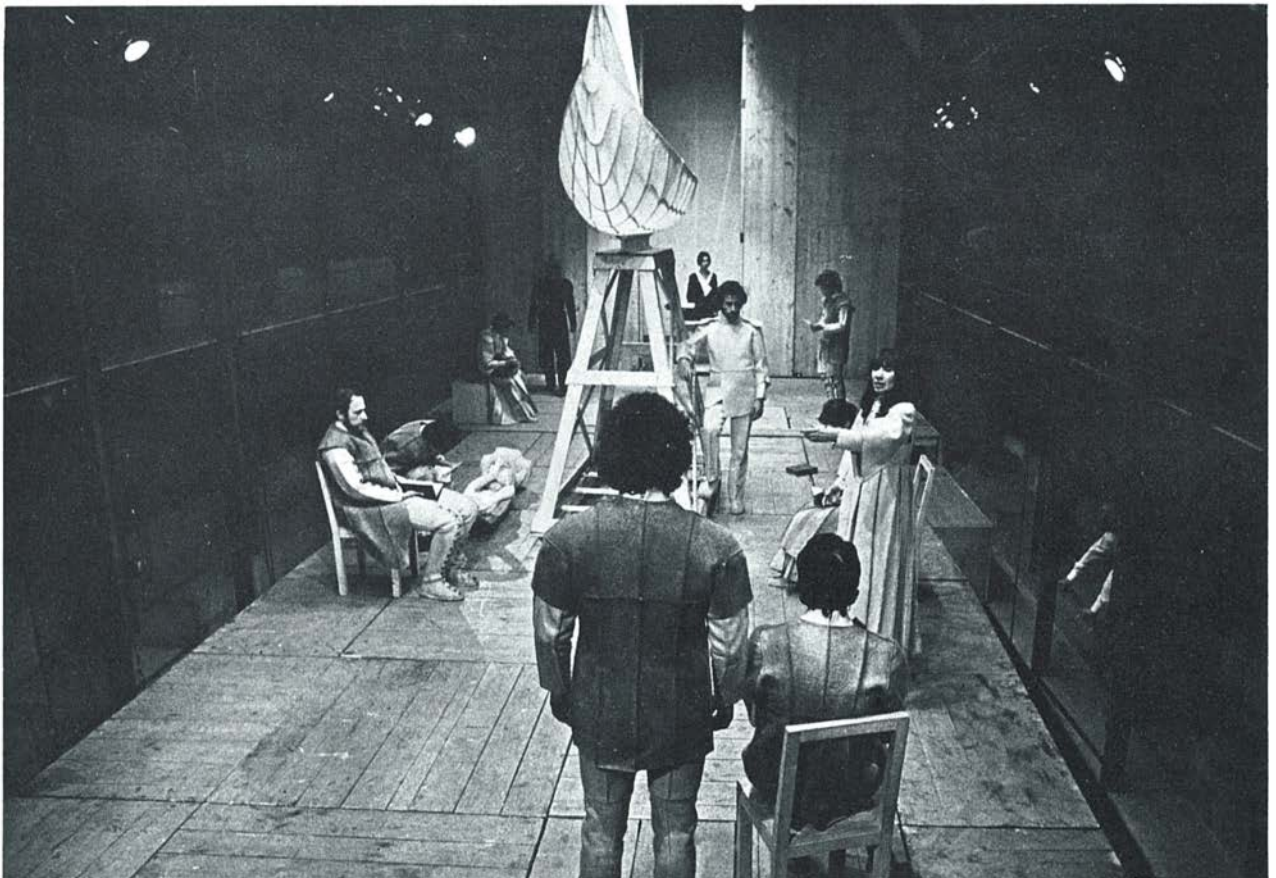
"Ἐτσι, ἀντιμετωπίζει τὴν "Ὁρέστεια" ὄχι σὰν ἕνα ὄγκο συμπαγῆ, ἀλλὰ "σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀσυνέχειας, σὰν ἕνα σύνολο ἄνισο". Ἀναλύει τὸ ἔργο μέσα ἀπὸ πολλαπλά πρίσματα καὶ τὸ ἀνασυνθέτει ἀπὸ ἀνόμοια θραύσματα. Δὲν

ἐπιχειρεῖ νὰ κάνει μιὰ σφαιρικὴ ἐρμηνεία τοῦ κειμένου. Τὴ δραστηριότητα αὐτὴ τὴν ἀφήνει στό θεατῆ. Ἀντίθετα, ἀναζητᾷ χωριστὰ τὴ σημασία τοῦ κάθε σύμβολου. Ἡ παρουσία τοῦ θεατῆ, λέει, ἔχει τὴν ιδιότητα νὰ συγκεντρώνει ὅτι βρισκεται κομματιασμένο.

Ἀκόμα καὶ μέσα στήν τριλογία, οἱ ἀναζητήσεις του μετατοπίζονται ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο. Ὁ "Ἀγαμέμνωνας" διαδραματίζεται σ' ἕνα χῶρο ἀκόμα πρωτοπλασματικὸ, μιὰ ζώνη κοσμικὴ, σχεδὸν ἀστρική. Τὰ κεντρικὰ πρόσωπα ἀναδύονται ἀπὸ τὸ μῦθο, ὁ χορὸς ἔχει ἀποσυνδεθεῖ σὲ πολλαπλοὺς ἐτερόκλητους πυρῆνες, ὁ λόγος ἔχει κομματιαστεῖ σὲ μῦρια. Τὰ κοστῦμα, φτιαγμένα ἀπὸ βαριὰ τραχιὰ ὑφάσματα, μεγεθύνουν τὰ σώματα τῶν ἠθοποιῶν, τοὺς δίνουν τὴ δυσκαμψία καὶ τὸ μεγαλεῖο πού ἀρμόζει στὰ σύμβολα. Στὶς "Χορηφὸρες" ἡ δράση συσφίγγεται μέσα στὸν κλοιὸ τῶν τοίχων ἑνὸς σπιτιοῦ, τὸ ἔργο παίρνει χροιά οἰκογενειακοῦ δράματος. Ὁ χορὸς συγκεντρώνεται σ' ἕνα πρόσωπο, τὸ παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἕνα μελοδραματικὸ συναισθηματισμό. Τὰ κοστῦμα πέφτουν σ' ἕνα τόνο σχεδὸν πεζό—ὁ Ὁρέστης μάλιστα, πού ἐρμηνεύεται σὰν ἀντι-ἥρωας, φορεῖ μιὰ μακρὰ, φθαρμένη χλαίνη. Οἱ "Εὐμενίδες" κινοῦνται σὲ μιὰ πόλη ὑποθετικὴ, πού ἀνήκει τόσο στήν προϊστορία, ὅσο καὶ στό μέλλον. Ὁ χορὸς ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς Ἐρινύες πού συμμετέχουν ἐνεργὰ στὴ δράση, οἱ ἠθοποιοὶ καταφεύγουν στὴν ὑπερβολὴ καὶ τὴν καρικατοῦρα.

Σχετικὰ μὲ τὴ διάσπαση τοῦ λόγου, ὁ Ρονκόνι λέει: "Θελήσαμε ν' ἀνοίξουμε τίς ἀλυσίδες πού συνδέουν τίς λέξεις". Στὴν τριλογία τοῦ Αἰσχύλου ἡ κάθε λέξη μεταφέρει ἕνα πυκνὸ σκοτεινὸ φορτίο ἀπὸ ιδέες καὶ συγκινήσεις. Ἀναζητώντας το, ὁ Ρονκόνι κ' οἱ ἠθοποιοὶ του, ἀντιμετώπισαν τίς λέξεις χωριστὰ, τίς ἀπέσπασαν ἀπὸ τὴ ροὴ καὶ τὴ σημασία ὀλόκληρης τῆς φράσης. Ἡ δουλειὰ τους πάνω στό κείμενο δὲ βασίστηκε σὲ σκέψεις ἢ συναισθήματα συνεχῆ, ἀλλὰ σὲ μῦρια, σὲ μονάδες ἀσυνεχεῖς-τίς λέξεις. Ἐτσι, οἱ ἔννοιες ἀποσυνδέθηκαν. Οἱ φράσεις κομματιάστηκαν, ἔχασαν τὸν προκατασκευασμένο

"Ἀγαμέμνωνας": Μιὰ ἄποψη τοῦ χώρου τῆς παράστασης, μὲ τὸ στενόμακρο δῖπεδο—αἰῶρα. Ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, διακρίνονται οἱ ἐξώστες μὲ τίς θέσεις γιὰ τοὺς θεατῆς. Στὴν κεντρικὴ ἐξέδρα, ὁ διασπασμένος χορὸς ἀναπλάθει τὴν ἐκστρατεία στὴν Τροία



στατικό τους χαρακτήρα, έγιναν δυναμικές. Οί ήθοποιοί τις πρόφεραν σά μια συσσώρευση φορτισμένων σημείων

" Δέν είδαμε τά πρόσωπα σάν κλειδί γιά τήν έρμηνεία τοῦ έργου ἀλλά τίς λέξεις. Οί λέξεις συναθροίζονται γύρω ἀπό τόν α' ἢ τόν β' πυρήνα κι αὐτή ἡ συναθροίση ἀποτελεῖ γιά μᾶς ἕνα πρόσωπο. Ἡ Κασσάνδρα γίνεται Κασσάνδρα ἐπειδή αὐτό τὸ ρεῦμα ἀπό λόγια εἶναι στό στόμα τῆς κι ὄχι τὸ ρεῦμα αὐτό ἀπό λόγια παίρνει τόν ἰδιαίτερό του χαρακτήρα ἐπειδή τὸ προφέρει ἡ Κασσάνδρα. Γιατί ποιὰ εἶναι ἡ Κασσάνδρα; Τί ἄλλη βεβαιότητα, ποιὰ ἄλλη βάση ἔχουμε γιά τὸ πρόσωπο τῆς Κασσάνδρας, ἐκτός ἀπό τὰ λόγια πού προφέρει; Ἡ Κασσάνδρα λοιπόν εἶναι μιὰ συγκεκριμένη συρροή ἀπό λέξεις. Θά μπορούσαμε νά διαβάσουμε τὸ ἔργο μὲ τέτοιο τρόπο πού ὅλες οἱ λέξεις νά μαζευτοῦν πάνω στήν Κλυταιμνήστρα. Ἡ στὸν Ἀγαμέμνονα. Ἡ δημιουργία τῶν προσώπων εἶναι ἕνας τρόπος νά ταξινομοῦμε τὸ κείμενο "

Ἡ διάσπαση τοῦ χώρου πραγματοποιεῖται μέ τὰ κινητὰ ἐπίπεδα - "μηχανές" πού δεσπόζουν στό σκηνικό τοῦ Επρίκο Job: ἕνα μακρόστενο δάπεδο - αἶωρα, μιὰ καταπαχτὴ ἀπ' ὅπου ἀνεβαίνουν πάνω σ' ἕνα ἐπίπεδο - ἄσανσέρ πρόσωπα καὶ ἀντικείμενα, δύο κινητὰ ταβάνια πού σκεπάζουν ὀλόκληρη τὴ σκηνὴ καὶ χρησιμεύουν καὶ σὰ δεύτερο πάτωμα γιά τὴ δράση, μιὰ πανώψηλη ὀκτάφυλλη πόρτα, πού ὑποχωρεῖ ἀποκαλύπτοντας γυμνά ἐσωτερικά. Μέ δύο λόγια, ἕνας χώρος τεμαχισμένος, πού ἐπιτρέπει τὴ σύγχρονη δράση καὶ πολλαπλασιάζει τὸν ἀντίτυπο τῶν γεγονότων. Οἱ κινήσεις τῶν ἐπιπέδων εἶναι ἄλλοτε τὸ φόντο πού πάνω του ἐκτυλίσσεται ὁ λόγος, ἄλλοτε ἡ στίξη ἀνάμεσα στίς λέξεις, κι ἄλλοτε ἀποδεσμεύονται καὶ δροῦν παράλληλα μέ τίς λέξεις, ὑπονοώντας πρόσθετες σημασίες. Καμιὰ φορά γίνονται στοιχεῖο κυρίαρχο, δεσπόζουν σ' ὀλόκληρη τὴ σκηνικὴ δράση. Ἐκτός ἀπό τὴν ἐκφραστικὴ τους λειτουργία, οἱ "μηχανές" ἔχουν κατὰ μεγάλο μέρος ἀναλάβει καὶ τὴν κίνηση τῶν ἠθοποιῶν. Συχνά οἱ ἠθοποιοὶ ἀναδύονται ἀκίνητοι πάνω σὲ πατώματα - ἄσανσέρ, ἰσορροποῦν σὲ δάπεδα μ' ἐπικίνδυνες κλίσεις, ἀποκαλύπτονται καθισμένοι πάνω σὲ ταβάνια πού πέφτουν ὑπότομα ὡς κάτω. Ἡ παρουσία τῶν "μηχανῶν" εἶναι ἀπογυμνωμένη ἀπό ὅποιαδήποτε μαγεία καὶ διάθεση ὑποβολῆς. Φαίνονται οἱ τεχνικοὶ πού τίς κινοῦν, ἀκούγονται τὰ τριξίματα ἀπὸ τὰ ξύλα καὶ τοὺς σιδερένιους ἄξονες. Κατὰ τὸν Ρονκόνι εἶναι γελοῖο νά προσπαθοῦμε νά καμουφλάρουμε καὶ νά καλύπτουμε μέ μυστήριο ἕνα μέρος ἀπὸ τὸ θεατρικὸ γεγονός.

Χαρακτηριστικὴ εἶναι καὶ ἡ παρουσία ἑνὸς μεγάλου ἀριθμοῦ συμβολικῶν ἀντικειμένων πού διαδραματίζουν ρόλο σημαντικό στό θέαμα, ὅπως π.χ. τὸ ἀνθρώπινο ὀμοίωμα ἀπὸ ψωμί, πιθανὸ ὑποκατάστατο τῆς Ἰφιγένειας πού ὁ χορὸς ἀσοσπᾶ μέλη του καὶ τὰ τρώει. Ἡ τὸ χῶμα πού ξεχύνεται πάνω στὴ σκάλα ἀπ' ὅπου κατεβαίνει ἡ Κλυταιμνήστρα, σύμβολο ἴσως τοῦ αἵματος τοῦ βασιλιᾶ καὶ, τῆς γῆς, πού θά τὸ ἀπορροφήσει. Ἡ ἀκόμα τὸ πελώριο ραγισμένο αὐγὸ πού ἀνοίγει ἡ Κλυταιμνήστρα μέ κόπο, καθὼς διηγεῖται τὴν ἄλωση τῆς Τροίας, νύξη γιά μιὰ ὀλότητα πού ἔσπασε. Ἡ χρῆση ὄλων αὐτῶν τῶν συμβόλων εἶναι ὑπαινικτικὴ. Ὁ θεατὴς ἀποφασίζει, ποιὰ εἶναι ἡ σημασία τους. Δέν ἔχουν χαρακτήρα εἰκονογράφησης. Μοιάζουν περισσότερο μέ συνειρμούς, μέ ποιητικὲς μεταφορὲς πού προκάλεσε τὸ κείμενο.

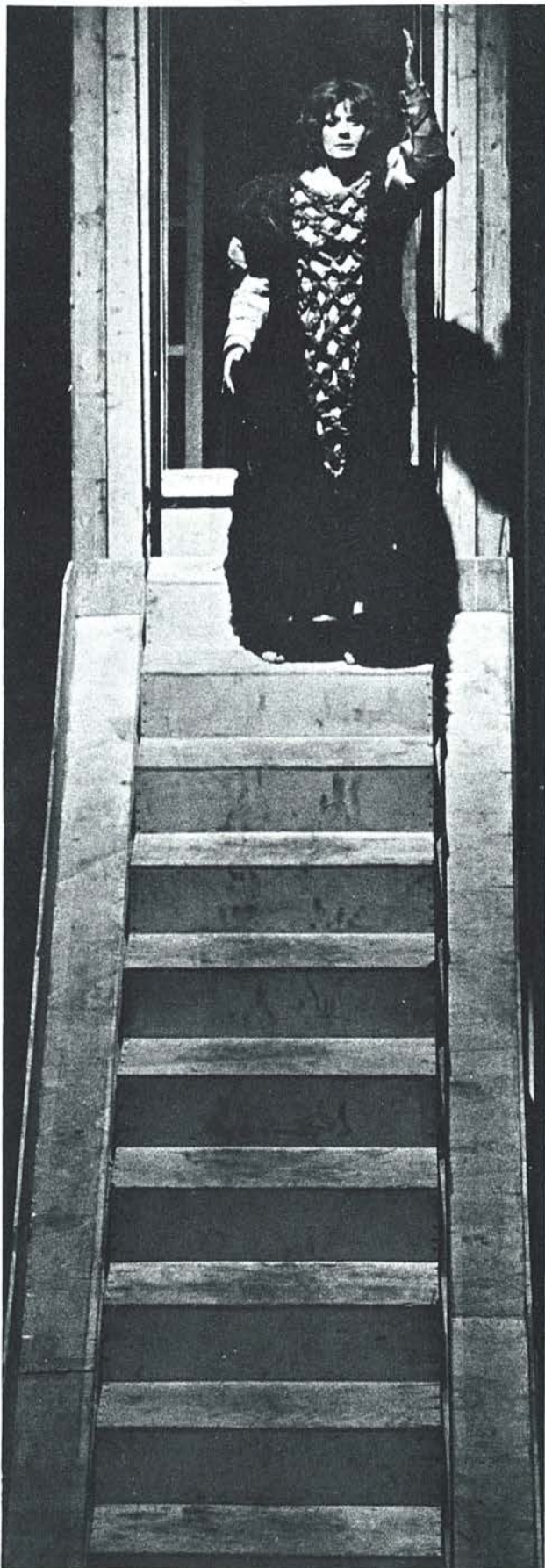
Τὸ πολυσύνθετο αὐτὸ πείραμα τῆς "Ὁρέστειας" σ' ἄλλα σημαία πέτυχε καὶ σ' ἄλλα ἀπέτυχε. Οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ καὶ τῆς κριτικῆς ἦταν ἀντιφατικὲς. Πολλοὶ ἐνθουσιάστηκαν ἀλλὰ καὶ πολλοὶ κατηγόρησαν τὸν Ρονκόνι γιά ἐγκεφαλικότητα. Βρῆκαν τὸ θέαμα πολὺ μακρὺ καὶ ψυχρὸ, χωρὶς νά ἀπευθύνεται ἀληθινά στό κοινὸ — μᾶλλον σὰ μιὰ κλειστὴ ἔρευνα τοῦ σκηνοθέτη καὶ τῶν ἠθοποιῶν ὅπου ἡ παρουσία τοῦ κοινοῦ ἦταν τυχαία. Ἡ τέλεια σχεδὸν ἔλλειψη συγκινησιακῆς συμμετοχῆς ἔτεινε νά ἀποτελεματώσει τὸ κοινὸ καὶ μείωνε διαρκῶς τὴ δεκτικότητά του.

Σ' αὐτὲς τίς ἀντιρρήσεις ὁ Ρονκόνι ἔχει ν' ἀπαντήσει πῶς δέν τὸν ἐνδιαφέρει νά συγκινήσει ἢ νά ὑποβάλλει τὸ κοινὸ καὶ πῶς τὸ μόνο πού θέλησε στήν "Ὁρέστεια" ἦταν νά τοῦ προτείνει νά μοιραστεῖ τὸ σκεπτικισμὸ του.

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΘΩΜΑΔΑΚΗ



"Ἀγαμέμνονας": Ἐντυπωσιακὴ Κλυταιμνήστρα, ἡ Marisa Fabbri. Βασισμένη σ' ἕνα πλούσιο δυναμικὸ ἢ ἐφαρμοζόντας σωστά τίς ἀπόψεις Ρονκόνι, ἔδωσε μιὰ ἐρμηνεία ὀαυμαστῆς πολυεδρικότητας





ΛΟΥΚΑ ΡΟΝΚΟΝΙ: ΠΩΣ ΕΙΔΑ ΤΗΝ “ΟΡΕΣΤΕΙΑ”

Διδάσκοντας ολοκληρή την “Όρέστεια” (μ’ ελάχιστες μόνο περικοπές) — κι όχι, όπως κάνουν συνήθως, μιά μονάχα από τις τρεις τραγωδίες που συνθέτουν την τριλογία — θέλησα ν’ αποδώσω τὸ λόγο τοῦ Αἰσχύλου στὴν ὁλότητά του. Πραγματικά, ἡ ἀλληλεξάρτηση τῶν τριῶν ἔργων εἶναι τέτοια πὺ κάθε ἄλλη παρουσίασή τους θὰ ὀδηγοῦσε σὲ “μερικά” ἀποτελέσματα, στερημένα, ἀπὸ τὸ ἀρχεγονό τους νόημα.

Ἡ ἐκλογή μου ὑποδηλώνει τὸ ἐνδιαφέρον μου γιὰ ἓνα “λόγο πᾶνω στὴ μυθικὴ σκέψη”, πὺ ἐξελίσσεται ἀπὸ τὸν “Ἀγαμέμνονα” κι ὡς τις “Εὐμενίδες”, και πὺ μεταφράζεται σ’ ἓνα στοχασμὸ πᾶνω στὸ μῦθο τοῦ Ὀρέστη, ἀπὸ τὴν Προιστορία (πρὶν ἀπ’ τὸν Αἰσχύλο) κι ὡς τις μέρες μας. Τὸ κεντρικὸ “μοτίβο” τῆς τραγωδίας εἶναι, ἀκριβῶς, ἡ προοδευτικὴ μεταμόρφωση τοῦ μῦθου και τοῦ νοήματος τῶν μῦθων, τόσο στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου τοῦ Αἰσχύλου, ὅσο και στὴ σχέση πὺ ὑπάρχει ἀνάμεσα σ’ αὐτὸ και τις διάφορες ἐποχές. Στὴ σχέση ἀνάμεσα στὸ μῦθο και τοὺς ἥρωες μπορούμε νὰ διαβάσουμε τὴν ἱστορία τῆς κοινωνικο-μορφωτικῆς ἐξέλιξης ἑνὸς πολιτισμοῦ, πὺ δραματοποιεῖται μὲ τὴ συνάντηση μὲ μιά κουλτοῦρα ἄλλου σήματος: Ἑλλάδα ἐναντίον Τροίας, ἡ καλύτερα Δύση ἐναντίον Ἀνατολῆς, μιά σύγκρουση φορτισμένη μὲ προφητικὰ μηνύματα.

Τὸ ἀνθρωπολογικὸ κλειδί πὺ χρησιμοποίησα γιὰ τὴν ἀνάγνωση τοῦ κειμένου δὲν ἀποκλείει φυσικά τὴν προσφυγὴ στὴν ὅποια ἄλλη ἐρμηνευτικὴ ἄποψη, στὸ ἐπίπεδο τοῦ ὕφους, τῆς ἱστορίας, τῆς φιλολογίας: τὸ μόνο πάντως, πὺ ἀποκλείει, εἶναι οἱ ἀπλοποιήσεις ψυχολογικῆς ὕψης.

Πραγματικά, ὅπως και στίς προηγούμενες ἐργασίες μου, προτιμῶ νὰ ὀργανώσω τὸ θέαμά μου γύρω ἀπὸ τὴ σύλληψη διαφορητικῶν ἐρμηνειῶν (ἐξ ἄλλου, τὸ ἴδιο τὸ γράμμα τοῦ κειμένου τὸ ὑποβάλλει). Τὸ ἔργο τοῦ Αἰσχύλου δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σάν ἓνας μονολιθικὸς ὄγκος, ἀλλά, σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς ἀσυνέχειας, σάν ἓνα ἄνισο σύνολο πὺ δίνει λαβὴ γιὰ ἓνα θέαμα πὺ σέβεται σχολαστικά τὸ ἴδιο τὸ κείμενο, ἀλλά και συντίθεται ἀπὸ περισσότερα πορίσματα, ἀνόμοια ἀποσπάσματα, προορισμένα ν’ ἀνασυντεθοῦν σ’ ἓνα σύνολο, στὸ τέλος τῆς παράστασης, μέσα στὸ πνεῦμα τοῦ θεατῆ.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, ὁ Χορὸς, ἀντὶ νὰ θεωρεῖται σὰ μιά ὁλότητα, παρουσιάζεται ἀποδιαρθρωμένος κι ἀποσυνθεμένος σὲ ἰδιαίτερους και ἀνεξάρτητους πυρήνες, πὺ, ὅπως κ’ οἱ πρωταγωνιστές τοῦ Αἰσχύλου, ἐκπέμπουν καθένας ξεχωριστὰ τὸ λόγο τους, ἀκόμα κι ἂν ὁ περίγυρος εἶναι σ’ ὅλα τὰ σημεῖα διαφορετικὸς, ἀκόμα κι ἂν ἡ ἀπομόνωση δὲ θὰ ὑπογραμμίζεται αὐτὴ τὴ φορά μ’ ἐξωτερικὸς φραγμὸς.

Ἡ ἀπαγγελία δὲ θὰ γίνεῖ σὲ τόνους ἀριστοκρατικὸς ἢ ἡρωικὸς, ἀλλά θὰ πασχίσει κυρίως νὰ προσεγγίσει τὸ καθημερινὸ, χωρὶς ποτὲ νὰ χάνει ἀπ’ τὰ μάτια τὴν τραγικὴ διάσταση, ἀλλά μὲ τέτοιο τρόπο πὺ νὰ ἔναι μπορετὸ νὰ διατηροῦνται παρούσες οἱ ἀναφορὲς στὴ ζωντανὴ πραγματικότητα, και νὰ ὑπογραμμίζονται οἱ εἰρωνικὲς πλευρὲς.

Ἀποφασιστικὸ ρόλο στὸ θέαμα παίζουν οἱ μηχανές και τὰ σκηνικά τεχνάσματα. Ἀκόμα κι ἂν ἡ δύναμη τοῦ λόγου ὑποστηρίζει πολὺ τὴν τραγωδία, οἱ συγκινήσεις τοῦ θεατῆ θὰ συνδέονται ἄμεσα μὲ μιά ἀδιάκοπη διαδοχὴ μηχανικῶν γεγονότων, πάντα ἀνανεούμενων και κάθε φορά σὲ σχέση μὲ τὸ λόγο, πὺ παίζει τὸ ρόλο ὑποκατάστατου. Κάθε ἐξαγγελόμενὴ ἔννοια θὰ πρέπει νὰ βρῖσκει μιά “ὀπτικοποιημένη” ἀνταπόκριση στὴν ἄσκηση μῆς καθορισμένης δραστηριότητος, ὅπως στὴν παραγωγή ἢ τὴ χρῆση πρωτότυπων ἀντικειμένων ἢ ὑπαινικτικῶν ψευτοαντικειμένων. Συμπέρασμα: τὸ ὀπτικὸ στοιχεῖο θὰ εἶναι ἓνα οὐσιῶδες κλειδί ἀνάγνωσης.

Ἡ σκηνὴ θὰ χρησιμοποήσει ἐπίσης πολὺ ἰδιάζοντα ὑλικά, συνήθη ἀλλά κ’ ἐντελῶς “ἀνέκδοτα” σ’ αὐτοῦ τοῦ εἶδους χρῆση. Οἱ θεατῆς θὰ ἔναι αὐτὴ τὴ φορά ἐγκαταστημένοι στίς τρεῖς πλευρὲς τοῦ σκηνικοῦ χώρου.

Ἡ θεαματικὴ ἀνέλιξη τῶν τριῶν τραγωδιῶν θὰ καθορίσει διαρθρωτικά τὸ θέαμα, ἀκόμα και στὸ συνδυασμὸ τῶν ἐξωτερικῶν στοιχείων και τὸ ὀπτικὸ δεδομένο: Ὁ “Ἀγαμέμνων” νοεῖται μέσα σ’ ἓνα ἀκόμα μαγικὸ χῶρο, μιά κοσμικὴ ζώνη, σχεδὸν ἀστρική: γιὰ τις “Χοηφόρες” ἢ δράση περισφίγγεται μέσα στὸν κύκλο τῶν τοίχων ἑνὸς σπιτιοῦ: τέλος οἱ “Εὐμενίδες” θὰ τοποθετηθοῦν στοὺς δρόμους μῆς ὑποθετικῆς πολιτείας, προϊστορικῆς ὅσο και μέλλουσας.

(Μετ. Κ. Στ.)

LUCA RONCONI

¶ Τό Δίμηνο αποτελεί, και θ' αποτελεῖ, βασικό τμήμα του περιοδικού. Παρακολουθούσε, από δική του σκοπιά, τήν ελληνική θεατρική επικαιρότητα. Πρόβαλε, ὅ,τι ἄξιζε. Καυτηρίαζε ὅ,τι δέν ἄξιζε. Εἶχε τό ἴδιο ἔμβλημα μέ τούς Ἀστερίσκους: Χωρίς φόβο, ἀλλά μέ πάθος...

¶ Τό Δίμηνο αὐτοῦ τοῦ τεύχους, ἀντί νά 'ναί ποταμός, βγήκε... λυμφατικό! Μέ ποιό δίμηνο ν' ἀσχοληθοῦμε; Ἀπό τότε πού σταματήσαμε, ἔχουν περάσει... τριάντα διμήνα! Ἀπό τεύχος σέ τεύχος, μαζί μέ τήν ἀγρυπνη παρακολούθηση τῆς ἐπικαιρότητας, θά καταπιανόμεστε καί μέ γεγονότα πού πέρασαν, χωρίς νά πρέπει νά ξεχαστοῦν. Εἶτε γιά καλό. Εἶτε γιά κακό.

Ἄνταν βγήκε τό "Θέατρο", βρήκε 22 θέατρα στήν Ἀθήνα. Ἄνταν σταμάτησε, τ' ἄφησε 27. Σέ πέντε χρόνια πού ξαναβγαίνουμε, τά βρίσκουμε, αἰσίως, 37! Ἡ αὔξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν θεάτρων εἶναι ἀντιστρόφως ἀνάλογη μέ τήν ποιότητα συνθέσεως τῶν θεάσεων, μέ τήν ποιότητα τοῦ δραματολογίου καί μέ τήν ποιότητα τῶν παραστάσεων...

¶ Τό πρῶτο τρίμηνο τῆς χειμωνιάτικης περιόδου '72 - '73, λειτούργησαν στήν Ἀθήνα καί τόν Πειραιά 37 θέατρα, πού ἀνέβασαν 46 ἔργα. Τά 24 ἦταν ξένα καί τά 22 ἑλληνικά. Κυριάρχησε τό ἀγγλοσαξωνικό θέατρο, μέ δώδεκα ἔργα: 6 Ἀμερικανικά, 5 Ἀγγλικά καί ἕνα Αὐστραλοαμερικανικό. Τῆ δεύτερη θέση πήραν τά γαλλικά — 4 ἔργα. Τήν τρίτη θέση μοιράστηκαν ἡ Ἰσπανία καί ἡ Πολωνία (μέ ἀπό 2 ἔργα). Τέλος ἀνεβάστηκε ἀπό ἕνα Γερμανικό, Ρουμανικό καί Βραζιλιάνικο ἔργο.

¶ Ὅλα τά θέατρα δέν πάτησαν τό σκαλοπάτι τοῦ καινούριου χρόνου μέ τό ἔργο πού ξεκίνησαν. Πολλά, ἀναγκάστηκαν ν' ἀλλάξουν. Ρεκόρ... βραχυβιότιος σημείωσε ἡ κωμῶδια τοῦ Γ. Τζαβέλλα "Ντόρα". Κράτησε τό πρόγραμμα τοῦ "Ἀμιράλ" 25 μέρες! Ἐνός μηνός ἐτελεύτησεν ἡ φαρσοκωμῶδια Γ. Λαζαρίδη - Ναπ. Ἐλευθερίου "Δυό γάτοι ἐρωτιάρηδες" στό θέατρο "Χατζηχρήστου". Ἐνός καί ἡμίσεος μηνός ἐτελεύτησεν ἡ κωμῶδια τοῦ Νῆλ Σάιμον "Οἱ φυλακισμένοι τῆς 2ας λεωφόρου" μέ τήν Ἀλίκη, στό "Ἀλικής".

¶ Τό "Θέατρο" ἔδινε καί δίνει μεγάλη σημασία στά στατιστικά στοιχεῖα. Ἐχει, βέβαια εἰπωθεῖ πῶς, ἡ Στατιστική ἐφευρέθηκε γιά νά μπορεῖς ν' ἀποδείξεις... ὅ,τι θέλεις! Γίνεται καί αὐτό. Ἄνταν, ὅμως, τά στατιστικά στοιχεῖα εἶναι ἀκριβῆ καί χρησιμοποιοῦνται σωστά, ὀδηγοῦν σέ πολύτιμα συμπεράσματα. Ἡ σελίδα «Στατιστικά Θεαμάτων» ὑπάρχει καί θά ὑπάρχει σέ κάθε τεύχος

— πάντοτε διαφωτιστική, μέ τήν ἀδιάνευση γλώσσα τῶν ἀριθμῶν.

¶ Οἱ παλιές σελίδες, Θεατρικῆς Βιβλιογραφίας καί Δισκογραφίας τοῦ Διμήνου — πού ὑπάρχουν — ἐν σπέρματι καί σ' αὐτό τό τεύχος — θά ἀναπτυχθοῦν πολύ, ἀπό τό ἐπόμενο. Ἡ βιβλιογραφία εἶναι ἀπαραίτητο ἔργαλειο δουλειᾶς. Δημοσιεύουμε ἰδίη βιβλιογραφία σέ ἀγ-

ΕΦΥΓΑΝ...
'Αλλ' εἶναι
κοντά μας

Ἐμεῖς — οἱ ἄνθρωποι τοῦ "Θεάτρου". Οἱ ζῶντες καί περιλειπόμενοι... Εἶχαμε ἤδη θρηνησεῖ τό χαμό φίλων ἀγαπημένων καί πολιτικῶν συνεργατῶν. Ἄλλ' ὅταν ἦρθε ὁ καιρός ν' ἀνασυνταχτοῦμε γιά τό "Θέατρο" — ἀπό τό προσκλητήριο, μᾶς λείπαν οἱ πιστότεροι! Πρῶτος τῆ τάξεως, ὁ Παναγῆς Λεκατσᾶς. Ἐπιβλητική ἡ παρουσία του καί σ' αὐτό τό τεύχος! Θά προσπαθήσουμε νά τόν ἔχουμε πάντοτε κοντά μας. Δούλεψε τόσο ἐντατικά στή ζωῆ του... Κι ἄφησε τόσο ἔργο... Μᾶς λείπει κι ὁ γλυκύτατος Τάκης — ὁ Τάκης Δραγῶνας. Ὅ πάντα παρῶν στίς σελίδες καί τά Γραφεῖα τοῦ "Θεάτρου". Μέ τῆ μρφωση, τήν ἐργατικότητα, τό ἦθος του, στάθηκε πολύτιμος καί πιστός συνεργάτης. Σύντομα θά δημοσιεύσουμε ἀνέκδοτη μεταφραστική δουλειά του. Εἶναι, μετά, ὁ τελευταῖος ἀρχιεργάτης μας — ὁ ἀγαπημένος Ἐθανῆς Παπαδόπουλος. Κι ὁ πῶ ὥρασιος τῆς συντροφιάς — ὁ Σπύρος Γιαννούλης, πού φρόντιζε νά ὁμορφαίνουν οἱ εἰκόνες τοῦ περιοδικοῦ. Ὅλοι τους ζοῦνε, καί θά ζοῦνε, στίς καρδιές μας. Γιατί ἦταν, ὄλοι τους, τό "Θέατρο".

γλική γλώσσα. Θά τῆ συνεχίσουμε ἀλλά, παράλληλα, θά δώσουμε ἐξαντλητική βιβλιογραφία σέ γαλλική, ἰταλική καί γερμανική γλώσσα. Ἀργότερα, καί σ' ἄλλες. Φυσικά, δέν θά ξεχάσουμε τήν... ἑλληνική! Παράλληλα μέ τήν παρακολούθηση τῶν τελευταίων ἐκδόσεων, θά δίνουμε καί μιά βιβλιογραφική ἐπιλογή ἀπό τό 1967 καί ἐδῶ.

¶ Εἶπαμε: Ἀπό τό ἐπόμενο τεύχος θά παρακολουθοῦμε καί τίς ἑλληνικές ἐκδόσεις πού ἀναφέρονται στό θέατρο. Αὐτό δέ μᾶς ἐμποδίζει νά σημειώσουμε ἀπό τώρα, τρία - τέσσερα βιβλία πού, ἀργότερα, θά κριθοῦν κίβλας. Εἶναι ἡ συλλογή μέ δοκίμια τοῦ Ἀλέξη Μίνω-

τῆ: "Ἐμπειρική θεατρική παιδεία". Εἶναι μιά ἐπιλογή ἀπό θεατρικές κριτικές τῶν τελευταίων δέκα χρόνων τοῦ ἀξέχαστου Βάσου Βαρίκα. Εἶναι ἡ μελέτη τοῦ Ἀλέξη Σολομοῦ γύρω ἀπό τήν Ἀρχαία Τραγωδία, μέ τόν τίτλο "Τί πρὸς Διόνυσον". Εἶναι, τέλος, ἕνα ὠραῖο ἀναμνηστικό λεύκωμα, μέ πλούτο στοιχείων, γιά τά τριαντάχρονα τοῦ "Θεάτρου Τέχνης".

¶ Τό Δίμηνο θά ξαναπλουτιστεῖ μέ τίς παλιές του στήλες. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα, τίς Ἀθηναϊκές Πρεμιέρες — τίς λιγόλογες ἀλλ' εὐθύβολες κριτικές τῶν παραστάσεων ἀπό τόν * Θά παρακολουθεῖ καί θά ἐπισημαίνει ὅ,τι ἀξιόλογο λέγεται στίς Διαλέξεις, ὅ,τι γράφεται στόν Τύπο, καί ὅ,τι δημοσιεύεται στήν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως καί ἐνδιαφέρει τόν καλλιτεχνικό κόσμο.

¶ Ἐνα γεγονός πού ἀξίζει, ὄχι μόνο νά σημειωθεῖ, ἀλλά καί νά ἐξαρθεῖ: Ἄνοιξε στίς 21 τοῦ Νοέμβρη, στόν Πειραιά, ἕνα Μουσεῖο Πάνου Ἀραβαντινοῦ — τοῦ ἑλληνα σκηνογράφου πού θριάμβευε στή Γερμανία τοῦ 1920 - 30. Στεγάστηκε στό Δημοτικό Θέατρο τοῦ Πειραιά καί περιλαμβάνει 800 ἐκθέματα: Ζωγραφικές καί πλαστικές μεκέτες σκηνικῶν, μακέτες κοστούμιῶν, σχέδια καί προσχέδια. Τό "Θέατρο" θά ἀσχοληθεῖ καί μέ τό Μουσεῖο ἀλλά καί μέ τό θρόλο Ἀραβαντινοῦ.

¶ Πέθανε, τά Χριστούγεννα, ὁ Κωστής Μπαστιάς. Οἱ σχέσεις του μέ τό Θέατρο ἦταν πολλές. Καί κρίσιμες. Ἐπί δικτατορίας Μεταξά ἦταν Διευθυντής Γραμμάτων καί Θεάτρου τοῦ ὑπουργείου Παιδείας, καί Γενικός Διευθυντής τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Ὑπῆρξε ἰδρυτής καί Γενικός Διευθυντής τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς. Ἐργαζεθεῖται ἔργα πού ἀνεβάστηκαν ἀπό τήν Κοτοπούλη καί τήν Κυβέλη. Μετάφρασε τό "Ζῶρζ Νταντόν". Ἐχει γράψει πεζά σέ ζηλευτή δημοτικῆ. Ἡ δράση του καί ἡ ἐπίδρασή του στά θεατρικά ἦταν μεγάλη. Κάποτε θά κριθεῖ.

¶ Κ' ἕνα... θλιβερό εὐτράπελο! Ἀπό τό Ἐθνικό Θέατρο τῆς σημερινῆς Ἑλλάδος. Εἶναι πιά παράδοση νά γιορτάζεται, στίς 28 τοῦ Ὀχτώβρη, ἡ "Ἡμέρα τοῦ Ὀχι" — μέ δωρεάν παράσταση γιά τό κοινό, ἐνός ἑλληνικοῦ πατριωτικοῦ ἔργου. Φέτος, γιά τόν ἐθνικό αὐτό πανηγυρισμό, προτιμήθηκε — ἀπό πού κι ὡς πού; — τό ἔργο τοῦ Τεννεσῆ Οὐίλλιαμς "Ρῶξ τατοῦ"! Καί νά σκεφτεῖ κανένας πῶς ὁ "Ὄργανισμός Κρατικῶν Θεάτρων Ἑλλάδος" διοικεῖται ἀπό στρατηγό, πού ὀμιλεῖ "διά τάς ὑπ' αὐτόν Μονάδας", ὅταν ἀναφέρεται στό Ἐθνικό Θέατρο, τήν Ε.Λ.Σ. ἡ τό Κ.Θ.Β.Ε. Τί σχέση μπορεῖ νά ἔχει ὁ ἀγῶνας στήν Ἀλβανία, μέ τό "Ρῶξ τατοῦ" τοῦ κ. Τεννεσῆ Οὐίλλιαμς;

ΑΛΛΑΓΕΣ ΕΡΓΩΝ ΣΤ' ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΝΑΡΞΗ ΩΣ ΤΙΣ 31 ΤΟΥ ΔΕΚΕΜΒΡΗ

¶ ΑΘΗΝΑ (Θίασος Γιάννη Φέρτη - Ξένιας Καλογεροπούλου): Έναρξη 26 Οχτώβρη, με το "Αύγουστιάτικο φεγγάρι" του Τζών Πάτρικ.

¶ ΑΘΗΝΩΝ (Θίασος Δημήτρη Μυράτ - Βούλας Ζουμπούλακη): Έναρξη 11 Οχτώβρη. "Ως τις 17 Δεκέμβρη, η σάτιρα του Άρτ Μπούχβαλτ "Πρόβαρα στο διάδρομο προσγειώσεως". (Την είχαν πρωτοπαρουσιάσει τό καλοκαιρί, στο θέατρο "Αθηνά"). Στις 21 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Ντίαζ Γκομέζ "Ένα παράξενο τάμα".

¶ ΑΚΑΔΗΜΟΣ (Θίασος Αλέξη Μινοπιτή - Κατίνας Παξινού): Έναρξη 4 Οχτώβρη, με την κωμωδία του Τσουκμάγερ "Ο λοχαγός του Κέπενικ".

¶ ΑΚΡΟΠΟΛ (Έπιθεωρησιακός θίασος Γ. Πάντζα, Δεσπ. Στυλιανοπούλου, Μπ. Μοσχονά κλπ.): Έναρξη 12 Οχτώβρη. "Ως τις 17 Δεκέμβρη, η επιθεώρηση των Γ. Λαζαρίδη, Ναπ. Έλευθερίου, Γ. Μουζάκη "Κατερίνα ξύπνα". Στις 22 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Έπιθεώρηση των ίδιων "Πού θά βρούμε άρχηγό". Άντι τής Στυλιανοπούλου, η Ζ. Σαπουντζάκη.

¶ ΑΛΑΜΠΡΑ (Θίασος Νίκου Κούρκουλου): Έναρξη 18 Οχτώβρη, με το "Τάνγκο" του Μρόζεκ.

¶ ΑΛΙΚΗ (Θίασος Άλικης Βουγιουκλάκη - Δημ. Παπαμιχαήλ): Έναρξη 14 Οχτώβρη. "Ως τις 3 Δεκέμβρη, η κωμωδία του Νήλ Σάιμον "Οί φυλακισμένοι τής 2ας λεωφόρου". Στις 23 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Σόμερσετ Μάμ "Η θεατρίνα". ● Η δεύτερη Σκηνή του θιάσου παρουσίασε, από 13 Νοέμβρη ως 3 Δεκέμβρη, σέ έκτακτες παραστάσεις και από 5 ως 17 Δεκέμβρη, σέ ταχτικές, τό "Κόκκαλα και ρόπαλα" του Ντέιβιντ Ρέμηπ.

¶ ΑΛΦΑ (Σύγχρονο Έλληνικό Θέατρο, Αθηναίος - Φωτίου): Έναρξη 28 Σεπτέμβρη, με τή σάτιρα του Άλ. Μιροντάν "Ο διάσημος 702".

¶ ΑΜΙΡΑΛ (Θίασος Σμ. Γιούλη): Έναρξη 2 Νοέμβρη. "Ως τις 26 Νοέμβρη, η κωμωδία Γ. Τζαβέλλα "Ντόρα". Στις 7 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Νίκου Φώσκολου "Άγνωστος δολοφόνος" (άστυνομικό) με σύμπραξη Δάφνης Σκούρα, Μηνά Χρηστίδη.

¶ ΑΝΑΛΥΤΗ (Θίασος Κάκιας Άναλυτή - Κ. Ρηγόπουλου): Έναρξη 30 Σεπτέμβρη, με την κωμωδία του Φρ. Καμπά "Άγάπη μου Ούαουα". (Συνέχεια έκ του... παραπροπέριου).

ΑΝΟΙΧΤΟ ΘΕΑΤΡΟ (Γ. Μιχαηλίδης): Έναρξη 29 Σεπτέμβρη, με τόν "Κυριακάτικο περίπατο" του Ζώρζ Μισέλ.

¶ ΑΥΛΑΙΑ Πειραιώς (Θίασος Διον. Παταγιαννόπουλου - Γιάννας Βαλέντη): Έναρξη 14 Οχτώβρη. "Ως τις 17

Δεκέμβρη, η κωμωδία Ν. Βυζαντινού "Άνοιξη και φθινόπωρο". Στις 22 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Γ. Κατσαμπή "Ο Μαγκούφης".

¶ ΒΕΜΠΟ (Θίασος Τόλη Βοσκόπουλου - Ζωής Λάσκαρη): Έναρξη 4 Νοέμβρη, με τό μιούζικαλ Δαλιανίδη - Πλέσσα "Έρραστές του όνειρου".

¶ ΒΕΡΓΗ (Θίασος "Νέα Πορεία"): Έναρξη 7 Οχτώβρη, με τό "Παραμύθι χωρίς όνομα" Ι. Καμπανέλλη.

¶ ΒΡΕΤΑΝΝΙΑ ("Έλληνική Σκηνή", Άννα Συνοδινού): Έναρξη 27 Σεπτέμβρη. "Ως τις 10 Δεκέμβρη, "Μαριάννα Πινέδα" του Λόρκα. Στις 16 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Ζώρζ Μισέλ "Παιχνίδια".

¶ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΑΠΠΑ (Θίασος Έλ. Άπεργη - Παγουλάτου): Έναρξη 30 Σεπτέμβρη, με τό έργο του Διον. Παγουλάτου "Ο άφορεσμένος". (Έπανάληψη από πέρσι).

¶ ΓΚΛΟΡΙΑ (Γκιωνάκης, Κοντού, Ρίζος, Μιχαλόπουλος): Έναρξη 12 Οχτώβρη, με την κωμωδία Άσημ. Γιαλαμά - Κ. Πρετεντέρη "Ποιός είμ' έγώ, ποιά είν' αύτή".

¶ ΔΗΜΟΤΙΚΟ Πειραιώς (Θίασος Δημήτρη Χόρν): Έναρξη 20 Οχτώβρη, με την τραγωδία του Σαίξπηρ "Ο Βασιλιάς Ριχάρδος ό Γ'".

¶ ΔΙΑΝΑ (Λαμπέτη - Κατερίνα): Έναρξη 18 Οχτώβρη, με την κωμωδία του Αϊγκμπαρ "Η τυφλόμυγα".

¶ ΔΙΟΝΥΣΙΑ (Θίασος Άλεξανδράκη - Γαληνέα): Έναρξη 20 Οχτώβρη, με την κωμωδία του Ντάγκλας Χιούμ "Πρόσεξε τό σκαλοπάτι".

¶ ΕΘΝΙΚΟ: Έναρξη 12 Οχτώβρη. "Ως τις 11 Νοέμβρη" Τριαντάφυλλο στο στήθος" του Τεννεσσή Ουίλιαμς. (Έπανάληψη από πέρσι). Στις 18 Νοέμβρη, δεύτερο έργο: "Δόν Κιχώτης" θεατρική διασκευή "Υβ Ζαμιάκ από τό έργο του Θερεντές.

¶ ΚΑΒΑ ("Θίασος Ρεπερτορίου" Τιτικά Νικηφοράκη): Έναρξη 17 Νοέμβρη, με τό έργο του Ε. Άβέρωφ - Τσίτσα "Έπιστροφή στις Μυκήνες".

¶ ΚΑΛΟΥΤΑ (Θίασος Ντ. Ήλιόπουλου - Μάρθ. Καραγιάννη): Έναρξη 4 Νοέμβρη. "Ως τις 28 Δεκέμβρη, τό μιούζικαλ των Μάστεροφ, Κάντερ, "Έμπ" Καμπαρέ". Την 1η του Γενάρη δεύτερο έργο: Έπιθεώρηση Μίμη Τραϊφόρου, Ναπ. Έλευθερίου, Ζάκ Άκωβίδη. "Κάτι ψιθυρίζεται".

¶ ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ (Θίασος Βλαχοπούλου-Σταυρίδη-Μουστάκα): Έναρξη 20 Οχτώβρη, με την επιθεώρηση των Κ. Νικολαΐδη, Ήλ. Λυμπερόπουλου, Ζάκ Άκωβίδη "Τι Λωζάνη, τι Κοζάνη".

¶ ΚΩΣΤΑ ΜΟΥΣΟΥΡΗ: Έναρξη

5 Οχτώβρη, με την κωμωδία των Μπέρ και Βερνέιγ "Άζαΐς".

¶ ΜΙΝΩΑ (Θίασος Βουσαΐ): Έναρξη 4 Νοέμβρη, με την κωμωδία Γ. Δαλιανίδη "Είκοσι γυναίκες κ' έγώ".

¶ ΜΠΡΟΝΤΓΟΥΑΙΗ (Θίασος Κωνσταντίνου - Παπανίκα - Στρατηγού): Έναρξη 7 Οχτώβρη. "Ως τις 17 Δεκέμβρη, η άστυνομική κωμωδία του Άλεκ Κόπελ "Μάντεψε ποιόν κρύβω στο ψυγείο". Στις 25 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: Άλ. Σακελλάριου "Ο Μανωλάκης ό βομβιστής".

¶ ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ Έθνικού Θεάτρου: Έναρξη 19 Οχτώβρη. "Ως τις 3 Δεκέμβρη, Τόμ Στόππαρντ "Οί Ρόζενγκραντς και Γκύλντεστερν πέθαναν". Στις 7 Δεκέμβρη, δεύτερο έργο: "Συνοδός" του Στρατή Καρρά.

¶ ΟΛΥΜΠΙΑ (Έθνική Λυρική Σκηνή): Έναρξη 15 Νοέμβρη, με την όπερα του Γ. Σκλάβου "Κασσιανή". Στο φετεινό έναλασσόμενο ρεπερτόριο περιλαμβάνονται 15 έργα πού θά δοθοϋν σέ 86 παραστάσεις.

¶ ΟΡΒΟ (Θίασος Πέτρου Φυσσούνη): Έναρξη 23 Σεπτέμβρη, με τή "Φρουρά στο Ρήνο" τής Λίλιαν Χέλμαν.

¶ ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΟ (Μαριέττας Ριάλη): Έναρξη 14 Οχτώβρη, με τό έργο τής Μαριέττας Ριάλη "Ούστ...".

¶ ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: Έναρξη 4 Νοέμβρη. "Ως τις 27 Δεκέμβρη, η κωμωδία Άλκ. Παπά - Γ. Πολίτη "Η ταβέρνα του Σωκράτη" με Γκέλυ Μαυροπούλου - Ν. Τσοϋκα (έπανάληψη). Από την 1η του Γενάρη, άλλαγή θιάσου και έργο: "Ο θίασος Θανάση Βέγγου με την κωμωδία Γ. Λαζαρίδη "Ο τρελλάος του Λούνα Πάρκ" (έπανάληψη).

¶ ΠΕΡΟΚΕ (Καλουτά, Ντόρ, Λειβαδίτης, Κάπης, Γιαννόπουλος, Νέγκας, Φλερύ, Άλμα): Έναρξη 17 Νοέμβρη, με την επιθεώρηση των Παπαδούκα, Καραγιάννη, Καμπάνη, Μακρίδη, Καστρινού "Τό παιδί μίλησε".

¶ ΡΕΞ (Θίασος Α. Κωνσταντάρα): Έναρξη 11 Οχτώβρη, με την κωμωδία Άσ. Γιαλαμά - Κ. Πρετεντέρη "Έρωτιάρης ά-λά ελληνικά".

¶ ΣΤΟΑ: Έναρξη 25 Οχτώβρη, με τό έργο του Μάριου Ποντικά "Ο λάκκος και η φάβα".

¶ ΤΕΧΝΗΣ (Κάρολος Κούν): Έναρξη 13 Οχτώβρη, με την "Όπερέττα" του Γκομπρόβιτς.

¶ ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ (Θίασος Χατζηχρήστου): Έναρξη 6 Οχτώβρη. "Ως τις 5 Νοέμβρη η κωμωδία των Γ. Λαζαρίδη - Ναπ. Έλευθερίου "Δυό γάτοι έρωτιάρηδες". Στις 11 του Νοέμβρη δεύτερο έργο: "Η κωμωδία Πολ. Βασιλειάδη - Λάκη Μιχαηλίδη "Η τιμή τής άδελφής μου".

ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Ός τό 1966, πού δημοσιεύονταν στό "Θέατρο" τά Στατιστικά Στοιχεία τών Θεαμάτων, παρουσιάζονταν σ' αυτά μία σαφής τάση: Έντυπωσιακή αύξηση, από χρόνο σέ χρόνο, τού αριθμού εισιτηρίων Κινηματογράφου πού, μέσα σέ όκτώ χρόνια, διπλασιάστηκαν περίπου: Από 66,8 εκατομμύρια τό 1958, ανέβηκαν σέ 131,8 τό 1966. Τό 1958 αναλογούν 8,2 εισιτήρια σέ κάθε κάτοικο τής χώρας, γιά νά φτάσουν τό 1966 στά 15,3 εισιτήρια!

Τήν ίδια περίοδο, ό αριθμός εισιτηρίων τών Θεάτρων παραμένει βασικά σταθερός, γύρω στά τρία εκατομμύρια περίπου γιά τά θέατρα πρόζας και στά δύο γιά τά μουσικά. Τό 1958, στό ένα εισιτήριο θεάτρου αναλογούν 12 εισιτήρια κινηματογράφου και τό 1966 αναλογούν 26!

Από τό 1967 παρατηρείται σημαντική μεταβολή: Αρχικά, σαφής επιβράδυνση στήν αύξηση εισιτηρίων τών κινηματογράφων και από τό 1969 καθαρή μείωση: 137,4 εκατομμύρια τό 1968, 135,3 τό 1969, 128,6 τό 1970, 118 εκατομμύρια τό 1971 κι άκόμα λιγότερα τό 1972.

Αντίθετα, ή κίνηση τών θεάτρων πρόζας, άφού τό 1967 και τό 1968 κατέβηκε σέ πολύ χαμηλά επίπεδα, τό 1969 και τό 1970 ξαναγύρισε στό τρία εκατομμύρια περίπου εισιτήρια τό χρόνο, τό 1971 έφθασε τά 3.151 χιλιάδες — όσα άκριβώς τό 1966. Τέλος, γιά τό μουσικό θέατρο, τό 1969 ήταν ή καλύτερη χρονιά μετά τό 1965, ενώ τά άλλα, μετά τό 1967, χρόνια πρέπει νά θεωρηθούνε μέτρια. Ειδικά τό 1971 πουλήθηκαν τά λιγότερα εισιτήρια στή δεκαετία.

Η εξέλιξη τής κίνησης τών θεαμάτων τά τελευταία χρόνια δίνεται στόν Πίνακα Α'. Προκύπτει δέ κι άπ' αυτή πώς, ή μόνη αξιόλογη μεταβολή στήν τάση κινήσεως τών θεαμάτων εμφανίζεται μετά τό 1967 στόν αριθμό εισιτηρίων Κινηματογράφου: Ένώ τά εισοδήματα εξακολουθούνε ν' αυξάνονται και πολλαπλασιάζεται ό αριθμός τών αιθουσών, ό αριθμός τών θεατών μειώνεται σταθερά.

Πιο χαρακτηριστική όμως είναι ή εικόνα πού παρουσιάζεται στόν Πίνακα Β'. Στήν περιφέρεια τής Πρωτεύουσας ή μείωση εισιτηρίων τού Κινηματογράφου σημειώθηκε γιά πρώτη φορά τό 1968 και στήν υπόλοιπη Έλλάδα τό 1970. Έτσι, από τό 1967 ως τό 1971 τά εισιτήρια Κινημα-

τογράφου στήν Πρωτεύουσα μειωθήκανε από 77,4 σέ 55,7 εκατομμύρια, δηλαδή κατά 28%, μέ άποτέλεσμα τό 1971 νά πουληθούνε στήν υπόλοιπη χώρα 6,5 εκατομμύρια περισσότερα εισιτήρια, ενώ τό 1967 είχαν πουληθεί 18 εκατομμύρια λιγότερα από τήν Πρωτεύουσα.

Οι εξελίξεις αυτές — άνακοπή τής αύξησης πρώτα και μετά μείωση τών θεατών στούς κινηματογράφους — πρέπει ν' άποδοθούν άποκλειστικά και μόνο στή διάδοση τής Τηλεόρασης, σέ πρώτο στάδιο στήν περιφέρεια τής Πρωτεύουσας και στά επόμενα στήν υπόλοιπη Έλλάδα.

Η πτώση όμως τού Κινηματογράφου, όσο και νά φαίνεται σημαντική, δέν είναι άνάλογη μέ κείνη πού παρουσιάστηκε σ' άλλες χώρες μετά τήν εισβολή τής Τηλεόρασης:

* Στή Δ. Γερμανία, τή μεγαλύτερη κίνηση παρουσίασαν οι κινηματογράφοι τό 1956 μέ 816 εκατομμύρια εισιτήρια. Τόν επόμενο χρόνο όμως, πού ό αριθμός τών τηλεοράσεων πέρασε τό πρώτο εκατομμύριο, άρχισε ή κάμψη τού Κινηματογράφου. Τό 1962 τά εισιτήρια είχαν μειωθεί στό 443 εκατομμύρια (τηλεοράσεις 7,2 εκατομ.) και τό 1967 στά 250 εκατομ. (τηλεοράσεις 13,8 εκατομ.).

* Στήν Ιαπωνία, τό 1958 ή άναλογία έφτανε τά 12 εισιτήρια κινηματογράφου άνά κάτοικο και τό 1966 μειώθηκε στό 3,5. Άνάλογη είναι ή εξέλιξη και στίς άλλες αναπτυγμένες δυτικές χώρες όπου, μετά τή διάδοση τής TV, αναλογούν λιγότερα από πέντε εισιτήρια κινηματογράφου σέ κάθε κάτοικο, τό χρόνο. Έξαιρέση άποτελεί ή Ιταλία όπου αναλογούν περισσότερα από δέκα.

* Στήν ΕΛΛΑΔΑ ή Τηλεόραση δέν έχει ακόμα γενικευτεί όπως άλλου, καθώς φαίνεται και από τόν Πίνακα Γ'. Από τήν αντίσταση όμως πού παρουσιάζει, στήν πρώτη αυτή φάση, ό Κινηματογράφος ίσως νά μπορεί και νά υποστηριχτεί πώς ή υποχώρησή του δέν θά πάρει τελικά τήν έκταση πού πήρε στίς άλλες χώρες, αλλά θά κρατήσει, όπως και στήν Ιταλία, μεγαλύτερο αριθμό θεατών. Σ' αυτό πρέπει νά άσκοδνε επίδραση οι κλιματολογικές συνθήκες κ' ή διάδοση τού υπαίθριου θερινού κινηματογράφου.

Γ' Αριθμός δεκτών TV τό 1969, στούς 1.000 κατοίκους.

Ην. Πολιτ.	409	Φινλανδία	198	Αύστρια	154
Σουηδία	296	Βέλγιον	196	Λουξεμβ.	154
Καναδάς	294	Νορβηγία	194	Ιταλία	150
Άγγλία	279	Γαλλία	184	Γιουγκοσλ.	64
Δανία	249	Έλβετία	164	Πορτογαλία	29
Δ. Γερμαν.	246	Ισπανία	162	ΕΛΛΑΣ (!)	5
Ιαπωνία	208	Ισλανδία	160	Τουρκία	0
Όλλανδία	207	Ιρλανδία	155		

(1) Ο αριθμός αυτός πού αντίστοιχεί σέ σύνολο δεκτών τηλεοράσεως 45 χιλιάδων περίπου, φαίνεται πώς είναι πολύ μικρότερος από τόν πραγματικό, επειδή μόνον οι εισαγωγές τής περιόδου 1965 έως 1969 φάσανε τίς 93 χιλιάδες (1965: 2.025, 1966: 12.448, 1967: 15.149, 1968: 45.225 και 1969: 18.115) και ή έγχώρια παραγωγή έφθασε τό 1967 τούς 2.099, τό 1968 τούς 16.237 και τό 1969 τούς 44.959 δέκτες τηλεοράσεως. Επομένως τό 1969 αντίστοιχούνε τουλάχιστο 15 τηλεοράσεις στούς 1.000 κατοίκους.

Υπερβολικός φαίνεται νά 'ναι εξ άλλου κι ό αριθμός τών 850 χιλιάδων δεκτών, γιά τό 1972, πού άνακοινώθηκε από τίς άρμόδιες Υπηρεσίες. Μέ τόν αριθμό αυτό άνεβαίνει ή άναλογία σέ 100 δέκτες περίπου, στούς 1.000 κατοίκους.

Β'. Πίνακας πωληθέντων εισιτηρίων όλων τών θεαμάτων, κατά περιοχές (σε χιλιάδες)

	1966	1967	1968	1969	1970	1971
A. Περιφέρεια Πρωτεύουσας	82.330	84.727	82.167	77.266	72.777	66.418
1. Θέατρα πρόζας	1.862	1.718	1.636	1.513	1.798	2.059
2. Μουσικά θέατρα	1.358	895	1.162	1.978	1.245	1.259
3. Κινηματογράφοι	74.935	77.380	74.095	68.025	62.576	55.720
4. Λοιπά θεάματα	4.175	4.734	5.274	5.750	7.158	7.380
B. Λοιπή Χώρα	62.047	63.705	67.664	73.085	72.936	68.586
1. Θέατρα πρόζας	1.289	1.034	1.085	1.406	1.239	1.092
2. Μουσικά θέατρα	541	675	566	368	435	307
3. Κινηματογράφοι	56.849	59.694	63.306	67.251	66.025	62.234
4. Λοιπά θεάματα	3.368	2.302	2.707	4.060	5.237	4.953

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

I. ΕΓΚΥΚΛΟΠΑΙΔΕΙΣ, ΛΕΞΙΚΑ

Ο Τζών Γκάσσερ και Έντουαρντ Κουίν: Έγκυκλοπαίδεια Παγκοσμίου Θεάτρου. Έκδ. Μέθιοι. 1970. Σελλίνα 130. Ένα έπιτομο έργο πού άναφέρεται σέ συγγραφείς, έργα και παραστάσεις από τό παγκόσμιο θέατρο μέ άλφαβητική κατάταξη.

Ο Κάριν Ρ. Μ. Μπάντ - Κούζμαν: Λεξικό Θεατρικών Όρων στ' Αγγλικά, Γαλλικά, Ιταλικά και Γερμανικά. Έκδ. Έλζεβίρ. Άμστερνταμ 1969. Σελλ. 75.

Ο Τζάιμς Φούλλαρτον Άρνουτ και Τζών Γουίλλιαμ Ρόμπινσον: Άγγλικές θεατρικές έκδοσεις: Βιβλιογραφία. Έκδ. Έταιρίας Θεατρικών Έρευνών 1970. Λίρες 10.50. Περιέχει και τών βιβλιογραφικό κατάλογο τών Άγγλικών Θεατρικών Έκδόσεων του Ρόμπερτ Γ. Λόου, πού πρωτοεκδόθηκε τό 1888.

II. ΑΡΧΑΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο Χ. Σ. Μπώλντρυ: Η Άρχαία Έλληνική Τραγωδία. Τσάττο και Γουίντους. Λονδίνο 1971. Λίρες 1.50.

Ο Άρθουρ Ήλαμ Χαίηγκ: Άττικό Θέατρο: Περιγραφή τής σκηνής και του Θεάτρου τών Άθηναιών και τών θεατρικών παραστάσεων στην Άθήνα. Άνατυπώσεις Κράους. Νέα Ύορκη. Δολλ. 13. Άνατύπωση από την Γ' έκδοση του 1907.

Ο Τ. Μπ. Α. Γουέμπερ: Ο Χορός στο Άρχαίο Έλληνικό Θέατρο. Έκδ. Μέθιοι. Λονδίνο 1970. Λίρες 2.50.

Ο Ρίτσαρντ Λάτιμωρ: Ο Μύθος στην Άρχαία Έλληνική Τραγωδία. Έκδ. Πανεπιστημίου Μίτσιγκαν, Μίτσιγκαν Κρέσσετ Πρές, Λονδίνο. Λίρες 0.90.

Ο Τ. Μπ. Α. Γουέμπερ: Παραστάσεις Άρχαίου Έλληνικού Θεάτρου. Μέθιοι (Β' έκδοση), 1970. Σελλ. 45. Μιά μελέτη πάνω στις σκηνές, τή σκηνοθεσία και τά κοστούμια του άρχαίου ελληνικού θεάτρου, μέ χρονολογική και γεωγραφική κατάταξη.

Ο Σέσιλ Τζών Χέρρινγκτον: Ο Συγγραφέας του Προμηθέα Δεσμώτη. Μελέτη πάνω στον Αισχύλο. Έκδ. Πανεπιστημίου Τέξας. Ώστιν και Λονδίνο 1970. Λίρες 2.25.

Ο Φίλιπ Βέλλακοτ: Ο Σοφοκλής και ο Οιδίπους. Έκδ. Μακμίλλαν. Λονδίνο 1971. Λίρες 4.

Ο Σίρλεϋ Α. Μπάρλοου: Τό φανταστικό στοιχείο στον Εϋριπίδη, παραστατική χρησιμοποίηση του φανταστικού στοιχείου στο δράμα. Έκδ. Μέθιοι. Λονδίνο 1971. Λίρες 3.50.

Ο Τ. Μπ. Α. Γουέμπερ: Μνημεία μέ παραστάσεις Κλασικής και Μέσης Κωμωδίας. Έκδ. Ίνστιτούτου Κλασικών Σπουδών. Λονδίνο (Β' έκδοση) 1969. Λίρες 3.50.

Ο Τ. Μπ. Α. Γουέμπερ: Μνημεία μέ παραστάσεις Νέας Κωμωδίας. Έκδ. Ίνστιτούτου Κλασικών Σπουδών. Λονδίνο (Β' έκδοση) 1969. Λίρες 3.50.

Ο Τ. Μπ. Α. Γουέμπερ: Μελέτες πάνω στη Μετακλασική Άρχαία Έλληνική Κωμωδία. Έκδ. Πανεπιστημίου Μάντσεστερ. Μάντσεστερ (Β' έκδοση) 1970. Λίρες 3.

III. ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΑ

Ο Τζόζεφ Σ. Τιούνισον: Η δραματική παράδοση του Μεσαιώνα. Έκδ. Φράνκλιν. Νέα Ύορκη 1970. Άνατύπωση από την έκδοση του 1907. Δολλ. 13.50.

Ο Γουίλλιαμ Χόουν: Περιγραφή τών Μυστηρίων, μέ ειδική άναφορά στα Άγγλικά Μυστήρια πού στηρίζονται στον άποκρυφο μύθο τής Καινής Διαθήκης. Έκδ. Γουόρντ Λοκ. Λονδίνο 1970. Φωτοτυπημένη επανέκδοση τής Α' έκδοσης του 1823. Σελ. 42.

Ο Φλέτσερ Κόλλινς: Οί Παραστάσεις του Θρησκευτικού Μελοδράματος τό Μεσαίωνα. Έκδ. Πανεπιστημίου Βιρτζίνια. Σαρλότσεσβιλ 1971. Δολλ. 17.50.

IV. ΕΙΣΑΒΕΤΙΑΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ο Τζών Ράσσελ Μπράουν: Τό δραματικό ύφος του Σαίξπηρ. Έκδ. Χάινεμαν. Λονδίνο 1971. Λίρες 2.25.

Ο Τζώρτζ Γ. Κήτον: Τό νομικό και πολιτικό υπόβαθρο του Σαίξπηρ. Έκδ. Πίτμαν. Λονδίνο 1971. Λίρες 3.15.

Ο Γ. Χ. Κλέμεν: Τό φανταστικό στοιχείο και η εξέλιξη του στον Σαίξπηρ. Έκδ. Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Δολλ. 6.

Ο Χένρυ Άνσγκαρ Κέλλυ: Η Θεία Πρόνοια στην Άγγλία τών ιστορικών έργων του Σαίξπηρ. Έκδ. Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Δολλ. 10.

Ο Τζ. Β. Κάννινγκαμ: Στίς μέρες του Σαίξπηρ. Έκδ. Φώουσετ. Κοννέκτικατ 1971. Δολλ. 0.95

Ο Άιθωρ Μπράουν: Ο Σαίξπηρ και οί ήθοιοι. Έκδ. Μπόνλεϋ Χέντ. Λονδίνο 1970. Λίρες 1.75.

Ο Τ. Τ. Τζ. Κίνγκ: Σαίξπηρικές σκηνοθεσίες 1599 - 1642. Έκδ. Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Δολλ. 6.75.

Ο Λάρρυ Σ. Τσάμπιν: Η εξέλιξη τής Σαίξπηρικής Κωμωδίας. Έκδ. Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Δολλ. 8.50.

Ο Πήτερ Τζ. Σένγκ: Τό τραγούδι στα έργα του Σαίξπηρ. Έκδ. Πανεπιστημίου Χάρβαρντ. Δολλ. 8.95.

Ο Τζέραλντ Ίντς Μπέντλεϋ: Τό επάγγελμα του θεατρικού συγγραφέα στην εποχή του Σαίξπηρ. Έκδ. Πανεπιστημίου Πρίνστον 1971. Δολλ. 10.

Ο Τζών Ράσσελ Μπράουν: Παραστάσεις τών

έργων του Σαίξπηρ. Έκδ. Πένγκουιν 1969. Πέννες 40.

Ο Δημοτική Βιβλιοθήκη Μπέρμινγχαμ: Σαίξπηρική Βιβλιογραφία. Κατάλογος τής σαίξπηρικής βιβλιοθήκης του Μπέρμινγχαμ. 7 τόμοι. Νέα έκδοση Μάνσελ. Λονδίνο 1971. Λίρες 98.

Ο Γουόβεν Ρ. Ν. Παίην: Σαίξπηρική Βιβλιογραφία. Έκδ. Θήατερ Μπουκ Σπέσιαλιστ. Νέα Ύορκη 1971. Δολλ. 2.25.

Ο Νόρμαν Ράμπκιν: Νέες έρμηνείες του Έλισαβετιανού Θεάτρου. Έκδ. Πανεπιστημίου Κολούμπια. Νέα Ύορκη και Λονδίνο 1969. Σελλ. 50.

Ο Μάξ Μπλουστόουν: Οί θεατρικοί συγγραφείς τής Σαίξπηρικής εποχής. Δοκίμια σύγχρονων μελετητών πάνω στο Άγγλικό Θέατρο τής Άναγέννησης. Έκδ. Πρέντις-Χώλλ. Λονδίνο 1970. Σελλ. 70.

Ο Στάνλεϋ Γουέλς: Λογοτεχνία και Θέατρο (μέ ειδική άναφορά στο Σαίξπηρ και τούς σύγχρονους του). Έκδ. Ρώουτλετζ. Λονδίνο 1970. Λίρες 1.40.

Ο Ρίτσαρντ Λεβίν: Η πολυσήμαντη πλοκή στο Άγγλικό Δράμα τής Άναγέννησης. Έκδ. Πανεπιστημίου Σικάγου. Σικάγο και Λονδίνο 1971. Λίρες 4.30.

Ο Γκλύν Γουίχαμ: Η δραματική κληρονομία του Σαίξπηρ. Μελέτες πάνω στο Άγγλικό Θέατρο του Μεσαιώνα, τών Τυδώρ και του Σαίξπηρ. Έκδ. Ρώουτλετζ. Λονδίνο 1969. Λίρες 2.75.



ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

ΣΕ ΑΓΓΛΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

1967

ΠΕΤΕΡ ΒΑΪΣ: " Η ΚΑΤΑΔΙΩΞΗ ΚΑΙ Η ΔΟΛΟΦΟΝΙΑ ΤΟΥ ΖΑΝ ΠΩΛ ΜΑΡΑ ΟΠΩΣ ΠΑΡΑΣΤΑΘΗΚΕ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΤΡΟΦΙΜΟΥΣ ΤΟΥ ΑΣΥΛΟΥ ΤΟΥ ΣΑΡΑΝΤΟΝ ΥΠΟ ΤΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ ΤΟΥ ΜΑΡΚΗΣΙΟΥ ΝΤΕ ΣΑΝΤ". Ολόκληρο τό έργο. Βασιλικός Σαίξπηρικός Θίασος, σκηνοθεσία Πήτερ Μπρούκ, μέ τούς Ίαν Ρίτσαρντσον, Πάτρικ Μαγκη, Γκλέντα Τζάκσον, Ρόμπερτ Λόντ, Μάικλ Ουίλλιαμς κ.ά.

CAEDMON TRS - 312/1-3 Mono + Stereo (3 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ. Περιέχει τεύχος μέ ολόκληρο τό κείμενο του έργου, τά τραγούδια και τή μουσική του).

ΣΑΙΞΠΗΡ: " ΤΙΤΟΣ ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΣ ". Ολόκληρο τό έργο. Shakespeare Recording Society, σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, μέ τούς Μάικλ Χόρντεν, Άντονυ Κουαίηλ, Μαξίν Ώντλυ, Τζούντι Νέντς, Κόλιν Μπλέηκλυ, Τσάρλς Γκρέν κ.ά.

CAEDMON SRS - 227/1-3 Mono (3 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ. Περιέχει τεύχος μέ ολόκληρο τό κείμενο του έργου).

1968

ΣΟΦΟΚΛΕΟΥΣ: " ΑΝΤΙΓΟΝΗ ". Ολόκληρη ή Τραγωδία. Σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, μέ τούς Ντόροθο Τιούτιν, Άιλίν Άκτινς, Μάξ Άντριαν, Τζέφρυ Ντου, Τζέρεμυ Μπρέτ, Άρθουρ Χιούδλετ, Τζιόν Τζάγκο, Τόμας Κεμπίνσκι, Στήβεν Μούκ κ.ά.

CAEDMON TRS - 320/1-2 Mono (2 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ. Περιέχει τεύχος μέ ολόκληρο τό κείμενο του έργου).

ΪΦΕΝ: " ΕΝΤΑ ΓΚΑΜΠΛΕΡ ". Ολόκληρο τό έργο. Σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, μέ τούς Τζόαν Πλούουράιτ, Άντονυ Κουαίηλ, Κάθλιν Νέεμπτ, Πάτρικ Μαγκη, Μάικλ Γκούην, Ζίνα Γουόκερ Τζιλίαν Λίντ.

CAEDMON TRS - 322/1-3 Stereo (3 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ.).

ΣΑΜΙΟΥΕΛ ΜΠΕΚΕΤ: " Ανάγνωση από τά κείμενα: " Ο Μαλόουν πεθαίνει ", " Τό τέλος του Παχινιδίου ", " Μολλού ", " Γουώτ ", " Ο Άνονόμαστος ", " Από ένα παρατημένο έργο ". Διαβάζει ο Τζακ Έμρυ.

PSYCHE PSY - 30003 Mono (1 δίσκος 33 στρ. - 30 έκ.).

ΣΑΙΞΠΗΡ: " ΕΡΡΙΚΟΣ V ". Ολόκληρο τό έργο. Shakespeare Recording Society, σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, μέ τούς Ίαν Χόλμ, Πώλ Κιούραν, Τσάρλς Γκρέν, Γίαν Μάκ Κέλεν, Ντόναλντ Έκκλες, Τζών Μόφχαρ, Κρίστοφερ Γκίντ, Τζών Γκίλγκουτ κ.ά.

CAEDMON SRS - 219/1-4 (4 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ.).

ΣΑΙΞΠΗΡ: " ΡΙΧΑΡΔΟΣ ΙΙΙ ". Ολόκληρο τό έργο. Shakespeare Recording Society, σκηνοθεσία Χάουαρντ Σάκλερ, μέ τούς Ρόμπερτ Στρήβενς, Πέγκυ Άσκροφτ, Σύριλ Κιούζακ, Ίαν Χόλμ, Τζέρεμυ Μπρέτ, Γκλέντα Τζάκσον, Νάικελ Ντάρενπορτ, Πώλ Κιούραν.

CAEDMON SRS - 223/1-4 (4 δίσκοι 33 στρ. - 30 έκ.).

ΟΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΑΙ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ

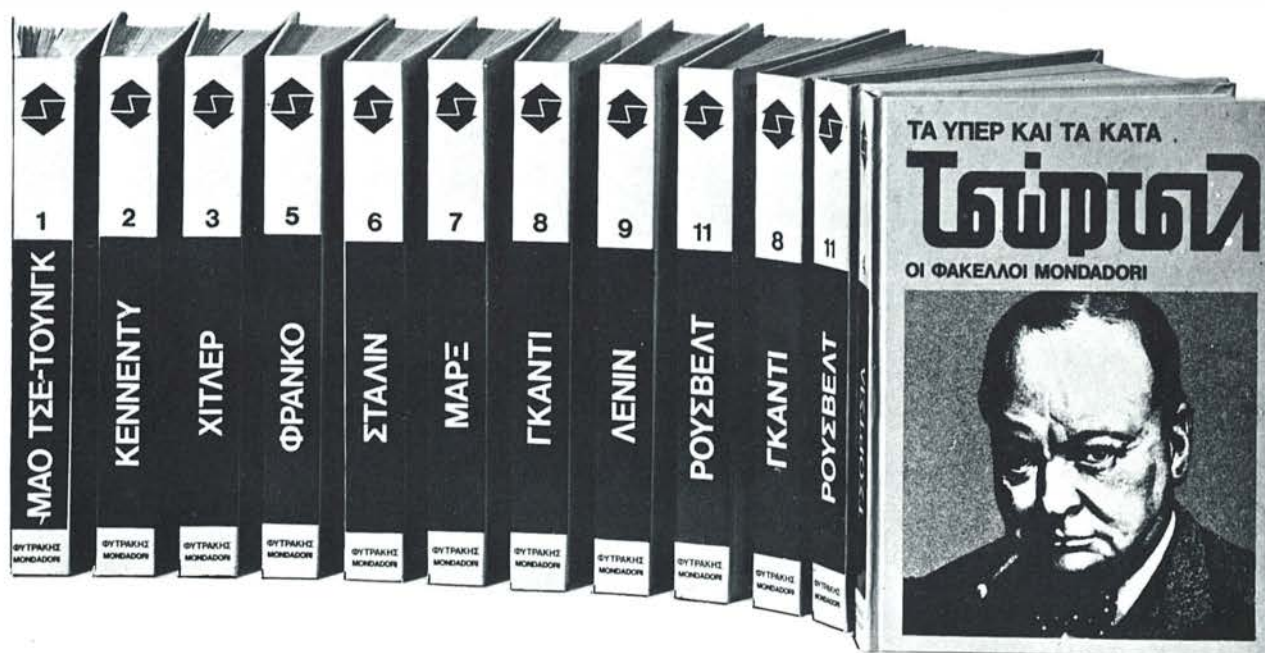


στην
κρίση σας....

- ΜΑΟ
- ΚΕΝΝΕΝΤΥ
- ΧΙΤΛΕΡ
- ΤΣΩΡΤΣΙΑ
- ΣΤΑΛΙΝ
- ΦΡΑΝΚΟ
- ΜΑΞ
- ΓΚΑΝΤΙ
- ΛΕΝΙΝ
- ΡΟΥΣΒΕΛΤ
- ΜΟΥΣΣΟΛΙΝΙ
- Μ.Λ. ΚΙΝΓΚ

ΤΑ ΥΠΕΡ ΚΑΙ ΤΑ ΚΑΤΑ

12 ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΙΚΕΣ ΒΙΟΓΡΑΦΙΕΣ 12 ΑΥΤΟΤΕΛΕΙΣ ΤΟΜΟΙ



Και οι 12 τόμοι παραδίδονται στο σπίτι σας

Τηλεφωνήστε σήμερα: 3215.363, 621.762, 619.085 • Χ. ΦΥΤΡΑΚΗΣ & ΣΙΑ • Σταδίου 33 • Αθήνα



Όμως δεν το ημάμε νά σās ποῦμε τὴν τιμὴ της

διότι ἴσως εἶσθε ἀπ' αὐτοὺς πού πιστεύουν ὅτι ἡ ποιότητα καὶ ἡ πολυτέλεια πρέπει νὰ πληρώνονται πάντοτε ἀκριβά.

"Ε, λοιπόν! Ἐπισκεφθῆτε τὸ βιβλιοπωλεῖο "ΔΟΜΗ", ὁδὸς Μαυρομικάλῃ 3 ἢ τηλεφωνῆσατε 612.056 - 637.389 - 605.871 - 631.621 νὰ σās φέρουμε νὰ ἐξετάσετε ἀπὸ κοντὰ, χωρὶς καμμιά ἀπὸ μέρους σας ὑποχρέωση, τὴν ἐγκυκλοπαίδειά μας.

Ἄνακαλύψτε μόνοι σας τὴν τελειότητα τοῦ ἔργου*. Μετὰ ρωτῆστε τὴ τιμὴ.

Σίγουρα δὰ ἐκπλαγῆτε. Ὅμως, μεταξύ μας, ἡ ἐκπληξη δέν δὰ εἶναι διόλου δυσάρεστη. **Μάλιστα!** Στὴν σημερινὴ ἐποχὴ μὲ τὰ τεράστια μέσα καὶ τίς μεγάλες καταναλώσεις, εἶναι δυνατό ἡ ποιότητα καὶ ἡ πολυτέλεια νὰ παρέχονται σὲ μιά πραγματικὰ χαμηλὴ τιμὴ. Εἶναι προφανές ὅτι αὐτὰ προϋποδέτουν μιά πολὺ μεγάλῃ ἐπιχειρηματικὴ μονάδα. Καὶ ἐμεῖς εἴμαστε.

- * • Περιέχει 20.000 ἐγχρωμες εἰκόνες χάρτες καὶ σχεδιαγράμματα • Ἐκτυποῦται στὶς τελειότετες λιθογραφικὲς ἐγκαταστάσεις Ι. ΜΑΚΡΗΣ Α. Ε.
- Ὁ χρησιμοποιούμενος χάρτης εἶναι Ἰλλουστράσιόν Εὐρώπης 120 γρμ. • Ὅλα τὰ ἄρθρα ἐνημερώνονται συνεχῶς καὶ ἡ ἐγκυκλοπαίδεια πού δὰ ἀγοράσετε εἶναι πράγματι ἐξ ὀλοκλήρου γραμμένη σήμερα • Εἶναι γραμμένη γιὰ νὰ διαβάζεται, στὴν νεοελληνικὴ γλῶσσα μας.

ΜΙΑ ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ

Έχω μείνει κατάπληκτη. Απ'τό πλυντήριο κατευδείαν για σίδερο!

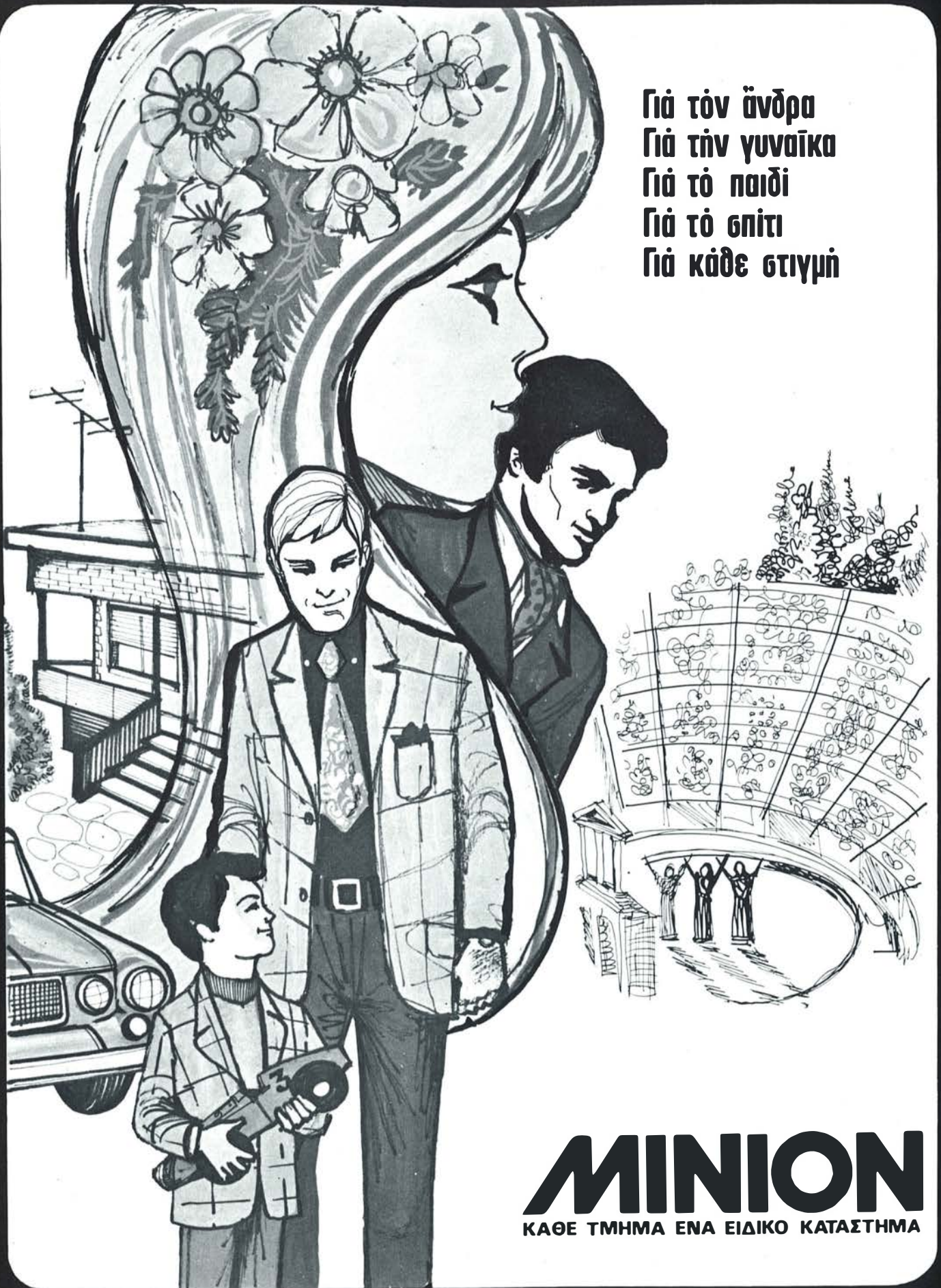
Οι 750 στροφές του ESKIMO
Superautomatic 600 κάνουν θαύματα.

Γιά να είμαι ειλικρινής δεν είχα πολυκαταλάβει τη σημασία που έχει για ένα πλυντήριο το μοτέρ 18 πόλων και οι 750 στροφές το λεπτό, αντί για 500. Και με δυσπιστία άκουσα ότι το νέο ESKIMO Superautomatic 600 βγάζει τα ρούχα έτοιμα για σιδέρωμα. Τώρα τι να πώ; Έγκατέστησα το σιδερωτήριο μου κοντά στο πλυντήριο και τελειώνω πλύσιμο-σιδέρωμα στο πι και φι. Είμαι κι όλας ένθουσιασμένη με το καινούργιο μου πλυντήριο. Αλλά δεν το βάζω κάτω. Θα διαπιστώσω μόνη μου και όλα τα άλλα που μου είπαν. Μέχρι τότε κάντε υπομονή και μην πάρετε καμιά απόφαση πριν δείτε το νέο πλυντήριο ESKIMO SUPERAUTOMATIC 600 ΜΕ ΤΟ ΕΝΙΣΧΥΜΕΝΟ ΜΟΤΕΡ, ΤΙΣ 750 ΣΤΡΟΦΕΣ, ΤΑ ΑΜΟΡΤΙΣΕΡ ΚΑΙ ΤΟΝ «ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΟ ΕΓΚΕΦΑΛΟ».

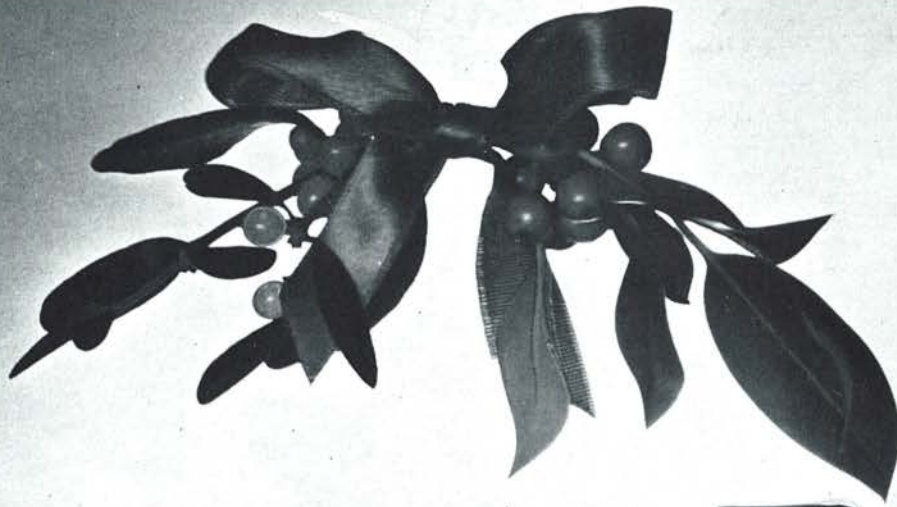


SUPERAUTOMATIC 600  **ESKIMO**

Για τον άνδρα
Για την γυναίκα
Για το παιδί
Για το σπίτι
Για κάθε στιγμή



MINION
ΚΑΘΕ ΤΜΗΜΑ ΕΝΑ ΕΙΔΙΚΟ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ



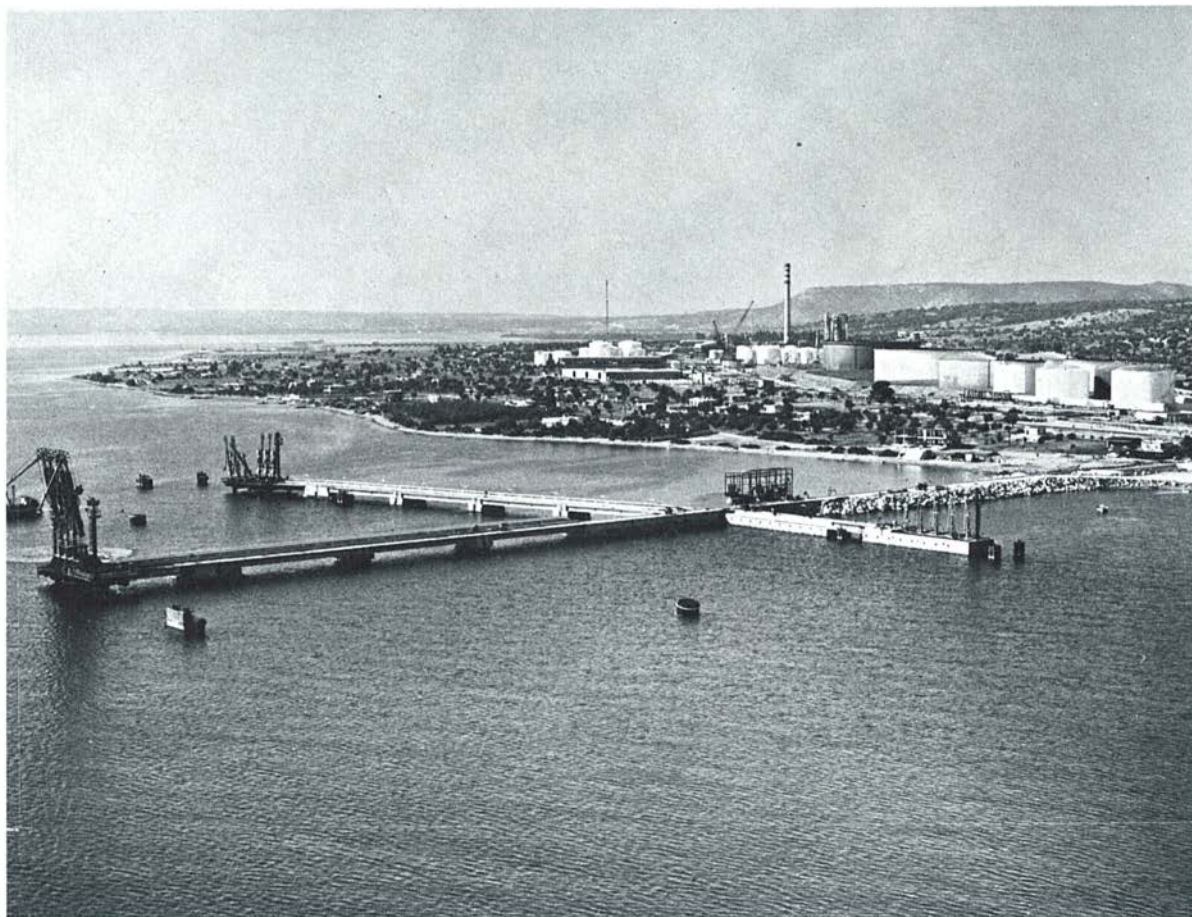
Καλή Χρονιά
ΑΜΣΤΕΛ
ή μπίρα τής χαράς!



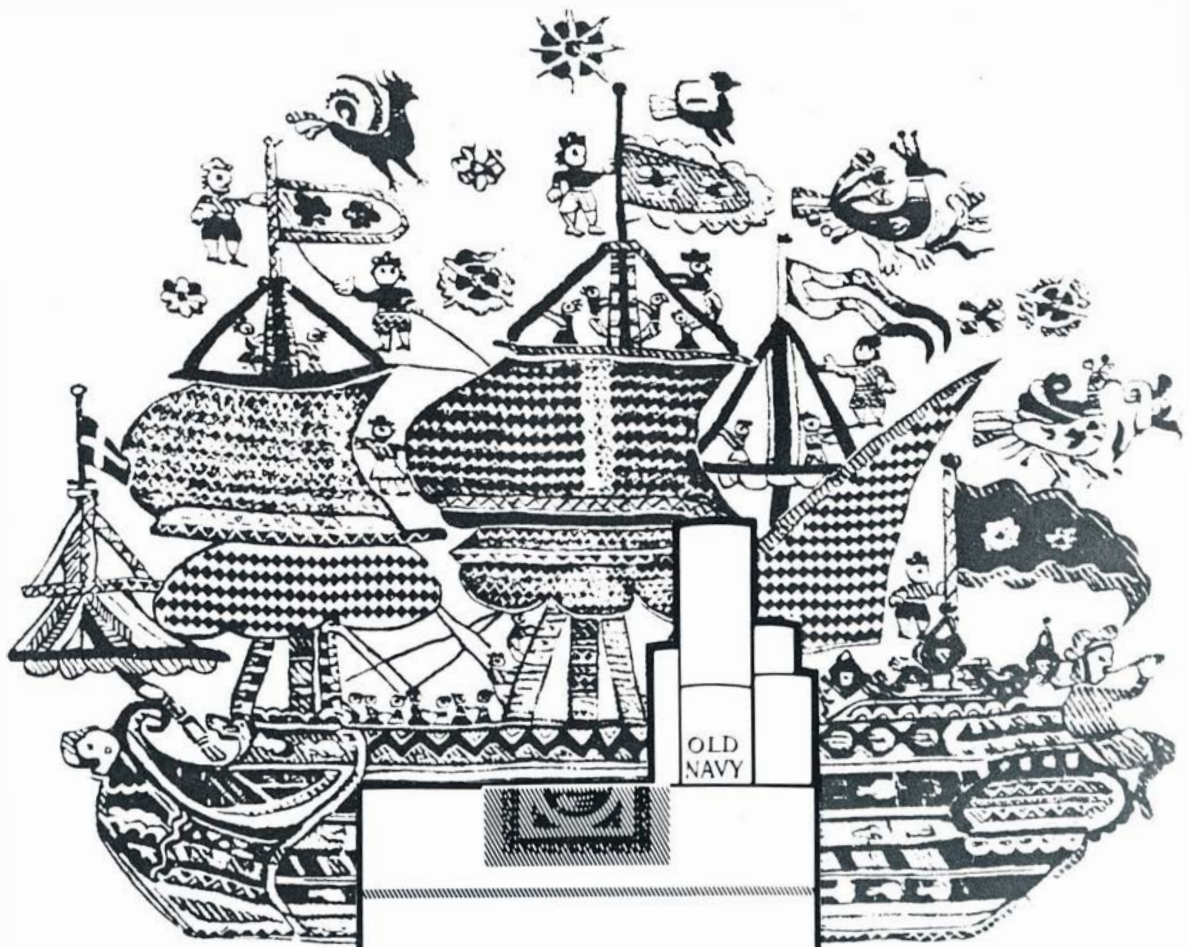
“ΑΛΕΚΤΩΡ”

Η MOTOR OIL - ΕΛΛΑΣ

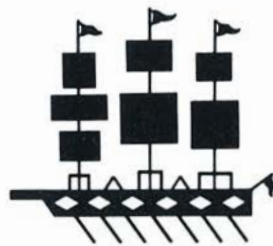
ΚΑΙ Η ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ



Ἐάν ἡ ἱδρυση τοῦ Διυλιστηρίου Λιπαντικῶν τῆς «MOTOR OIL-ΕΛΛΑΣ», τοῦ Ὁμίλου Ἐπιχειρήσεων Νίκου Βαρδινογιάννη, στήν περιοχή τῆς Κορινθίας, ἀποτελεῖ γεγονός ὑψίστης σημασίας γιά τήν Οἰκονομία τῆς χώρας, ἄλλο τόσο ὑψίστης σημασίας ἐπίτευγμα ἀποτελεῖ καί ἡ πραγματοποίηση τῶν ἐγκαταστάσεων μέ τόσο πρωτοποριακά μέσα γιά τήν προστασία τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος, ὥστε ἡ γύρω ἀτμόσφαιρα νά παραμένῃ ὑγιεινή καί ἡ θαλάσσια περιοχή ἀπόλυτα καθαρή. Συγκεκριμένα, γιά τήν ἐξασφάλιση τῆς διαρκούς καθαρότητος τῆς θαλάσσης, ἐπιστρατεύθηκαν ἡ πείρα καί οἱ τεχνολογικές πρόοδοι τῶν συνεργασθέντων οἰκῶν (Texaco, Koppers, King Wilkinson, Edeleau) καί τῶν κατασκευαστῶν (Mannesmann-Thyssen). Τά ληφθέντα μέτρα μποροῦν νά χαρακτηρισθοῦν, πραγματικά, πρωτοποριακά γιά τόν ἑλληνικό χώρο. Ἡ MOTOR OIL δέν ἀρκέσθηκε στή συνήθη ἐγκατάσταση τοῦ ἐλαιοδιαχωριστοῦ Αρί, μέ τόν ὁποῖο ἐφοδιάζονται τὰ περισσότερα Διυλιστήρια. Ἐγκατέστησε καί πρόσθετη σειρά φίλτρων γιά τόν πλήρη ἀποχωρισμό τῶν τυχόν μὴ ἀπομακρυνθειῶν διὰ τῆς κλασσικῆς μεθόδου προσμίξεων. Πέραν τούτου γιά τήν ἐξασφάλιση τῆς πλήρους ἀναμίξεως τῶν ἀποβλήτων μέ τή θάλασσα καί τήν ἐκμετάλλευση τῶν ὑφισταμένων ρευμάτων, τὰ ἀπόβλητα χύνονται μέ ὑποβρύχιο ἀγωγὸ σὲ μέγα βάθος: 40 μέτρα ὑπὸ τὴν ἐπιφάνειαν τῆς θαλάσσης καί σὲ ἀπόσταση 300 μέτρων ἀπὸ τὴν ἀκτὴ. Ἐξ ἄλλου, ἐγκαταστάθηκε στήν ξηρὰ πλήρες σύστημα ἀποδοχῆς, ἐπεξεργασίας καί καθαρισμοῦ τῶν ἀποβλήτων τῶν πλοίων. Τὸ κόστος τοῦ ὅλου συστήματος ἀνέρχεται στὸ ποσὸ τῶν 18.000.000 δραχμῶν. Ἀνάλογα, ἀντιμετωπίσθηκε καί τὸ θέμα προστασίας τῆς ἀτμοσφαιρας. Ἐνδεικτικὰ θὰ μποροῦσε ν' ἀναφερθῇ ὅτι τὸ ὕψος τοῦ κεντρικοῦ καπναγωγοῦ, ποῦ κατασκευάσθηκε φθάνει τὰ 85 μέτρα! Οἱ ἀντίστοιχοι καπναγωγοί, τῶν ἄλλων διυλιστηρίων ποῦ λειτουργοῦν στή Ἑλλάδα, ἔχουν ὕψος κυμαινόμενο ἀπὸ 15 ἕως 30 μέτρα. Ἐξ ἄλλου, ὁ ἀγωγὸς καύσεως ἀποβλήτων ἀερίων ἔχει ὕψος 90 μέτρων, ἐνῶ παράλληλα ἔχει ἐγκατασταθῆ αὐτόματος ἀναλυτῆς ἀερίων, μέ εἰδικὸ σύστημα συναγερομῶ ὥστε νά ἐξασφαλίζεται ἀπόλυτα ὁ ἔλεγχος τῆς καταστάσεως.



OLD
NAVY



OLD NAVY

PAPASTRATOS

**ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ
BLENDED**



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ: ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ

Μία μοντέρνα
Τράπεζα
μέ πολύ
μεγάλη παράδοσι

