ΓΙΑΝ ΚΟΤΤ

Σαίξπηρ, ο σύγχρονός μας

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΗΡΙΔΑΝΟΣ

Περιεχόμενα

Πρόλογος

Πρωτοσυνάντησα τὸν Γιὰν Κὸττ σ' ἕνα νυκτερινὸ κέντρο στὴ Βαρσοβία· εἶτανε μεσάνυχτα· καθόταν χωμένος σὲ μιὰ ξαναμμένη συντροφιὰ σπουδαστῶν· γίναμε ἀμέσως φίλοι· μιὰν ὄμορφη κοπέλα τὴν πιάσανε κατὰ λάθος μπροστὰ στὰ μάτια μας· ὁ Γιὰν Κὸττ πετάχτηκε νὰ τὴν ὑπερασπιστεῖ καὶ ἀκολούθησε μιὰ νύχτα μὲ ἀφάνταστες περιπέτειες ποὺ τέλειωσαν κατὰ τὶς τέσσερεις τὸ πρωὶ ὅταν ὁ Κὸττ κ' ἐγὼ βρεθήκαμε στὸ ἀρηγεῖο τῆς πολωνικῆς ἀστυνομίας, προσπαθώντας νὰ πετύχουμε τὴν ἀπόλυσή της. Μόνο τότε, καθὼς τὰ πνεύματα ἄρχισαν νὰ ἠρεμοῦν, πρόσεξα πὼς οἱ ἀστυνομικοὶ ἀποκαλοῦσαν τὸν νέο φίλο μου «Καθηγητή». Εἶχα φανταστεῖ πὼς αὐτὸς ὁ εὔστροφος καὶ μαχητικὸς ἄνθρωπος εἶταν διανοούμενος, συγγραφέας, δημοσιογράφος, ἴσως μέλος τοῦ Κόμματος. Ὁ τίτλος τοῦ «Καθηγητὴ» τοῦ καθόταν ἄσχημα. «Τί Καθηγητής;» τὸν ρώτησα καθὼς διασχίζαμε τὴ σιωπηλὴ πόλη. «Τοῦ δράματος», μοῦ ἀπάντησε.

Τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ ὑπογραμμίζει ἕνα σπάνιο χαρακτηριστικὸ τοῦ συγγραφέα αὐτοῦ τοῦ ἔργου. Ἐδῶ ἔχουμε ἕναν ἄνθρωπο ποὺ γράφει γιὰ τὴ στάση τοῦ Σαίξπηρ ἀπέναντι στὴ ζωὴ ἀπὸ ἄμεση πεῖρα. Ὁ Κὸττ εἶναι ἀναμφίβολα ὁ μόνος ποὺ γράφει γιὰ τοὺς Ἐλισαβετιανούς, θεωρώντας σὰν δεδομένο ὅτι ἡ ἀστυνομία σὲ κάποια περίσταση ἔχει ξυπνήσει τοὺς ἀναγνῶστες του μέσα στὴ νύχτα. Ἑκατομμύρια λέξεις ἔχουν γραφτεῖ γιὰ τὸν Σαίξπηρ — ὡς τὸ σημεῖο ποὺ εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο πιὰ νὰ εἰπωθεῖ κάτι καινούργιο ἀπὸ ὁποιονδήποτε — ὡστόσο εἶμαι βέβαιος πὼς εἶναι μοναδικὴ ἡ περίπτωση τοῦ Κόττ, πού, ἀναλύοντας τὴ θεωρία τῆς πολιτικῆς δολοφονίας, φαντάζεται ἕνα σκηνοθέτη νὰ ἐξηγεῖ στοὺς ἠθοποιούς του: «Μιὰ μυστικὴ ὀργάνωση ἀποφασίζει νὰ κάνει μιὰ δολοφονία... Ἐσὺ θὰ πᾶς στὸν Ζ, θὰ πάρεις μιὰ βαλίτσα μὲ χειροβομβίδες καὶ θὰ τὴν ἀφήσεις στὴν εἴσοδο τοῦ 12».

Τὰ κείμενά του εἶναι κείμενα σοφοῦ, εἰδικοῦ· ἡ μελέτη του εἶναι σοβαρὴ καὶ ἀκριβής, εἶναι καρπὸς εὐρυμάθειας χωρὶς τὰ τρωτὰ ἐκεῖνα ποὺ προσάπτουμε στοὺς εὐρυμαθεῖς. Ἡ παρουσία τοῦ Κὸττ σὲ κάνει ξαφνικὰ ν' ἀντιληφθεῖς πόσο σπάνια ἕνας λόγιος ἢ ἕνας σχολιαστὴς ἔχει καὶ ἐλάχιστη πεῖρα γιὰ τὰ ὅσα περιγράφει. Εἶναι ἀνησυχητικὴ ἡ σκέψη πὼς τὰ περσότερα σχόλια πάνω στὰ πάθη καὶ τὶς πολιτικὲς ἰδέες τοῦ Σαίξπηρ τὰ διατυπώνουν, μακρυὰ ἀπὸ

τὴ ζωή, ἄνθρωποι ἀσφαλισμένοι μέσα σὲ παλιὰ ἐγγλέζικα σπίτια πνιγμένα στὸν κισσό.

Ἀντίθετα, ὁ Κὸττ εἶναι Ἐλισαβετιανός. Ὅπως ὁ Σαίξπηρ, ὅπως οἱ σύγχρονοι τοῦ Σαίξπηρ, δὲν διαχωρίζει τὸν κόσμο τῆς σάρκας καὶ τὸν κόσμο τοῦ πνεύματος· καὶ οἱ δύο συνυπάρχουν καὶ πάσχουν μέσα στὸ ἴδιο πλαίσιο· ὁ ποιητὴς ἔχει τὸ ἕνα πόδι στὴ λάσπη, τὸ ἕνα μάτι του στ' ἀστέρια καὶ στὸ χέρι του ἕνα μαχαίρι. Κανένας δὲ μπορεῖ ν' ἀρνηθεῖ τὶς ἀντιθέσεις τοῦ ζωντανοῦ κόσμου· ὑπάρχει πανταχοῦ παροῦσα μιὰ ἀντινομία ποὺ δὲν μπορεῖ κανένας νὰ τὴν ἀμφισβητήσει, μὰ ποὺ πρέπει νὰ τὴ ζήσει· ἡ ποίηση εἶναι μιὰ τραχιὰ μαγεία ποὺ συγχωνεύει τὶς ἀντιθέσεις.

Ὁ Σαίξπηρ εἶναι σύγχρονος τοῦ Κὸττ, ὁ Κὸττ εἶναι σύγχρονος τοῦ Σαίξπηρ —μιλάει γι αὐτὸν ἁπλά, ἀπὸ πρῶτο χέρι, καὶ τὸ βιβλίο του ἔχει τὴ δροσιὰ τῆς μαρτυρίας ἑνὸς θεατῆ τῆς «Σφαίρας» ἢ τὴν ἀμεσότητα μιᾶς κριτικῆς γιὰ μιὰ σημερινὴ ταινία. Γιὰ τὸν κόσμο τῆς λογιότητας ἡ συμβολή του εἶναι πολύτιμη — γιὰ τὸν κόσμο τοῦ θεάτρου εἶναι ἀνεκτίμητη. Τὸ μεγαλύτερο πρόβλημά μας στὴν Ἀγγλία, ὅπου ἔχουμε τὶς περσότερες δυνατότητες νὰ παίξουμε τὸν μεγαλύτερο συγγραφέα μας εἶναι τοῦτο: ὁ συσχετισμὸς τῶν ἔργων του μὲ τὴ ζωή μας. Οἱ ἠθοποιοί μας εἶναι ἱκανοὶ καὶ εὐαίσθητοι, ἀλλὰ διστάζουν μπροστὰ σὲ ὁρισμένα σοβαρὰ προβλήματα. Ὅσοι ἀπὸ τοὺς νέους ἠθοποιούς μας ἔχουν ἐπίγνωση γιὰ τὰ τρομαχτικὰ ζητήματα τοῦ αἰώνα μας, ἔχουν τὴν τάση νὰ διστάζουν μπροστὰ τὸν Σαίξπηρ. Δὲν εἶναι τυχαῖο ὅτι στὶς πρόβες οἱ ἠθοποιοί μας βρίσκουν τὶς μηχανορραφίες, τὶς μονομαχίες καὶ τὶς βίαιες καταλήξεις «εὔκολες» — ἔχουν ἕτοιμα κλισὲ γιὰ ν' ἀντιμετωπίσουν αὐτὲς τὶς καταστάσεις ποὺ δὲν τὶς ἀμφισβητοῦν — ἐνῶ ἔρχονται σὲ πολὺ δύσκολη θέση μπροστὰ στὰ προβλήματα τοῦ λόγου καὶ τοῦ ὕφους πού, ἂν καὶ οὐσιώδη, ἀποκτοῦν τὴν ἀληθινὴ σημασία τους μόνον ἂν ἡ ἀνάγκη νὰ χρησιμοποιεῖς ὁρισμένες λέξεις καὶ εἰκόνες σχετίζεται μὲ τὴν πεῖρα τῆς ζωῆς. Ἡ Ἀγγλία ὅταν ἔγινε Βικτωριανὴ ἔχασε ὅλα σχεδὸν τὰ ἐλισαβετιανὰ χαρακτηριστικά της — σήμερα εἶναι ἕνα παράξενο κράμα ἐλισαβετιανοῦ καὶ βικτωριανοῦ κόσμου· τοῦτο μᾶς δίνει μιὰ νέα δυνατότητα νὰ κατανοήσουμε τὸν Σαίξπηρ καλύτερα ἀπὸ τὶς γενιὲς τοῦ ρομαντισμοῦ. Στὴν ἐποχή μας ἡ Πολωνία βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὶς ἀναστατώσεις, τοὺς κινδύνους, τὴν ἔνταση, τὶς πνευματικὲς ζυμώσεις καὶ τὴν καθημερινὴ ἐμπλοκὴ μὲ τὶς κοινωνικὲς διεργασίες ποὺ ἔκαναν γιὰ τοὺς Ἐλισαβετιανοὺς τὴ ζωὴ τόσο φρικαλέα, τόσο

μυστηριώδη καὶ τόσο ἐκστατική. Γι αὐτὸ εἶναι φυσικότατο νὰ μᾶς χαράζει τὸ δρόμο ἕνας Πολωνός.

ΠΗΤΕΡ ΜΠΡΟΥΚ

ΓΙΑΤΙ 'ΝΑΙ ΝΟΘΟΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΑΥΤΟΣ ΠΟΥ ΔΕ ΝΙΩΘΗ ΤΗ ΝΟΣΤΙΜΙΑ ΤΗΣ ΔΟΥΛΟΦΡΟΣΥΝΗΣ.

(Βασιλιὰς 'Ιωάννης, Α', 1)

ΜΕΡΟΣ Ι: ΤΡΑΓΩΔΙΕΣ

Οἱ βασιλιάδες

Τί τρέμετε; Φοβόσαστε; Ἄχ, ἀλίμονο,
δὲν ἀδικῶ κανένα: εἶστε θνητοί...

(Ριχάρδος Γ', Α, 2)

Ι

Μιὰ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ καταλόγου τῶν προσώπων στὸν *Ριχάρδο Γ'* ἀρκεῖ γιὰ νὰ φανεῖ τὶ ἱστορικὸ ὑλικὸ χρησιμοποίησε ὁ Σαίξπηρ γιὰ νὰ παρουσιάσει γεγονότα τῆς ἐποχῆς του καὶ νὰ γεμίσει τὴ σκηνὴ μὲ ἀληθινοὺς συγχρόνους του. Ἐδῶ, σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ἔργα του —ἢ μᾶλλον στὴν ἱστορικὴ πρώτη ὕλη του— βλέπει κιόλας κανεὶς νὰ σκιαγραφοῦνται ὅλες οἱ μεταγενέστερες μεγάλες τραγωδίες του: ὁ *Ἄμλετ*, ὁ *Μάκβεθ*, καὶ ὁ *Βασιλιᾶς Λήρ*. Ὅποιος θέλει νὰ ἑρμηνεύσει τὸν κόσμο τοῦ Σαίξπηρ σάν τὸν πραγματικὸ κόσμο, πρέπει ν' ἀρχίσει τὴ μελέτη τῶν ἔργων του ἀπὸ τὰ Ἱστορικὰ δράματά του, καὶ εἰδικότερα, ἀπὸ τὸν *Ριχάρδο Β'* καὶ τὸν *Ριχάρδο Γ'*.

Ἄς ἀρχίσουμε λοιπὸν ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν *dramatis personae*:

Βασιλιὰς Ἐδουάρδος Δ' —ἐκθρόνισε τὸν τελευταῖο βασιλιὰ τοῦ οἴκου τῶν Λάνκαστερ, τὸν Ἑρρίκο ΣΤ', καὶ τὸν φυλάκισε στὸν Πύργο, ὅπου τὸν δολοφόνησαν οἱ ἀδελφοὶ τοῦ Ἐδουάρδου, ὁ Γκλόστερ καὶ ὁ Κλάρενς. Λίγους μῆνες προτήτερα στὸ Τιούκσμπερυ ὁ Ριχάρδος εἶχε σφάξει τὸν μοναχογιό τοῦ Ἑρρίκου Στ'.

Ἐδουάρδος, Πρίγκιπας τῆς Οὐαλλίας, γιὸς τοῦ Ἐδουάρδου Δ' καὶ ἀργότερα Βασιλιὰς Ἐδουάρδος Ε' —δολοφονήθηκε στὸν Πύργο, μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου σὲ ἡλικία 12 χρονῶν.

Ριχάρδος, Δούκας τοῦ Γιόρκ, γιὸς τοῦ Ἐδουάρδου Δ' —δολοφονήθηκε στὸν Πύργο, μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου, σὲ ἡλικία 10 χρονῶν.

Γεώργιος, Δούκας τοῦ Κλάρενς, ἀδελφὸς τοῦ Ἐδουάρδου Δ' —δολοφονήθηκε στὸν ἴδιο ζοφερὸ Πύργο, μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου.

Ὁ γιὸς τοῦ Κλάρενς —φυλακίστηκε ἀπὸ τὸν Ριχάρδο ἀμέσως μετὰ τὴ στέψη του.

Ἡ κόρη τοῦ Κλάρενς —ἐξαναγκάσθηκε, παιδὶ ἀκόμα, νὰ

παντρευτεῖ ἕνα κοινὸ θνητὸ γιὰ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ γίνει μητέρα βασιλιάδων.

Δούκισσα τοῦ Γιόρκ, μητέρα δύο βασιλιάδων, γιαγιὰ ἑνὸς βασιλιὰ καὶ μιᾶς βασίλισσας —ὁ ἄντρας της καὶ ὁ μικρότερος γιός της σκοτώθηκαν ἢ δολοφονήθηκαν στὸν Πόλεμο τῶν Ρόδων· ἕναν ἄλλο γιό της τὸν ἔσφαξαν στὸν Πύργο πληρωμένοι φονιάδες· ὁ τρίτος γιός της, ὁ Ριχάρδος ἔβαλε νὰ δολοφονήσουν τοὺς δύο ἐγγονούς της. Ἀπὸ ὅλους τοὺς γόνους της μόνον ἕνας γιὸς καὶ μιὰ ἐγγονὴ πέθαναν ἀπὸ φυσικὸ θάνατο.

Μαργαρίτα, χήρα τοῦ Ἑρρίκου Στ' —ὁ ἄνδρας της δολοφονήθηκε στὸν Πύργο, ὁ γιός της σκοτώθηκε σὲ μάχη.

Λαίδη Ἄννα, γυναίκα τοῦ Ριχάρδου Γ', ποὺ σκότωσε τὸν πατέρα της στὴ μάχη τοῦ Μπάρνετ, καὶ τὸν πρῶτο της ἄντρα στὸ Τιούκσμπερυ ἀφοῦ προτήτερα πρόσταξε νὰ δολοφονήσουν τὸν πεθερό της στὸν Πύργο: ὁ Ριχάρδος τὴ φυλάκισε ἀμέσως μετὰ τὸν γάμο τους.

Δούκας τοῦ Μπάκιγχαμ, ὁ ἔμπιστος τοῦ Ριχάρδου καὶ τὸ δεξί του χέρι στὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία —ἀποκεφαλίστηκε μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου λίγο μετὰ τὴ στέψη του.

Κόμης Ρίβερς, ἀδερφὸς τῆς βασίλισσας Ἐλισάβετ, λόρδος Γκρέϋ, γιὸς τῆς βασίλισσας Ἐλισάβετ, σὲρ Τόμας Βόγκαν —ἐκτελέστηκαν ὅλοι στὸ Πόμφρετ μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου, πρὶν ἀπὸ τὴ στέψη του.

Σὲρ Ρίτσαρντ Ράτκλιφ, ὀργάνωσε τὶς ἐκτελέσεις στὸ Πόμφρετ καὶ τὸ *πραξικόπημα* —σκοτώθηκε στὴ μάχη τοῦ Μπόσουορθ δυὸ χρόνια ἀργότερα.

Λόρδος Χάστιγξ, βαρῶνος, ὀπαδὸς τοῦ οἴκου τοῦ Λάνκαστερ —φυλακίστηκε, ἀπολύθηκε, κατόπιν πιάστηκε ξανὰ καὶ ἀποκεφαλίστηκε μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου ποὺ τὸν κατηγόρησε ὅτι συνωμοτοῦσε ἐναντίον του.

Σὲρ Τζέημς Τύρρερ, δολοφόνησε τὰ παιδιὰ —τοῦ Ἐδουάρδου Δ' στὸν Πύργο —ἀργότερα ἐκτελέστηκε.

Πλησιάζουμε στὸ τέλος τοῦ καταλόγου τῶν προσώπων ἢ μᾶλλον τῶν θυμάτων. Ὑπάρχουν ἀκόμα ὁ σὲρ Οὐίλλιαμ Καίτσμπυ, ποὺ ἐκτελέσθηκε μετὰ τὴ μάχη τοῦ Μπόσουορθ, καὶ ὁ δούκας τοῦ Νόρφολκ, ποὺ σκοτώθηκε στὴ μάχη. Ὑπάρχουν κάνα δυὸ λόρδοι καὶ βαρῶνοι ποὺ ἔσωσαν τὰ κεφάλια τους δραπετεύοντας στὸ

ἐξωτερικό. Καὶ στὶς τελευταῖες γραμμὲς τοῦ καταλόγου: πρόσωπα ἀνώνυμα. Ἀντιγράφω: «Λόρδοι καὶ ἄλλοι Ἀξιωματικοί· ἕνας Κήρυκας, ἕνας Γραμματικός, Πολίτες, Φονιάδες, Ἀγγελιοφόροι, Στρατιῶτες κ.τλ. Ἡ σκηνὴ στὴν Ἀγγλία».

Ὁ Σαίξπηρ εἶναι ὅπως ὁ κόσμος ἢ ὅπως ἡ ζωή. Κάθε ἐποχὴ βρίσκει σ' αὐτὸν ὅ,τι γυρεύει καὶ ὅ,τι θέλει νὰ δεῖ. Ὁ ἀναγνώστης ἢ ὁ θεατὴς τῶν μέσων τοῦ 20οῦ αἰώνα ἑρμηνεύει τὸν *Ριχάρδο Γ'* μὲ τὴ βοήθεια τῆς δικῆς του ἐμπειρίας. Δὲν μπορεῖ νὰ κάνει ἀλλιῶς. Καὶ γι αὐτὸ δὲν τὸν τρομάζει —ἢ μᾶλλον δὲν τὸν ξαφνιάζει— ἡ ὠμότητα τοῦ Σαίξπηρ. Βλέπει τὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία καὶ τὴν ἀλληλοσφαγὴ τῶν ἡρώων τῆς τραγωδίας πολὺ πιὸ ἤρεμα ἀπ' ὅ,τι τὰ ἔβλεπαν τόσες γενιὲς θεατῶν καὶ κριτικῶν τὸν 19ο αἰώνα. Πιὸ ἤρεμα, ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει μὲ μεγαλύτερη κατανόηση. Δὲν θεωρεῖ τὸ βίαιο θάνατο τῶν περισσοτέρων *dramatis personae* σὰν αἰσθητικὴ ἀνάγκη, ἢ σὰν οὐσιώδη κανόνα τῆς τραγωδίας, ποὺ θὰ φέρει τὴν *κάθαρση* ἢ ἀκόμα σὰν ἰδιάζον χαρακτηριστικὸ τῆς μεγαλοφυίας τοῦ Σαίξπηρ. Ὁ σημερινὸς θεατὴς ἔχει τὴν τάση νὰ θεωρεῖ τὸ βίαιαο θάνατο τῶν πρωταγωνιστῶν σὰν ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα ἢ σὰν κάτι τὸ τελείως φυσικό. Ἀκόμα καὶ στὸν *Τίτο Ἀνδρόνικο*, ποὺ ὁ Σαίξπηρ τὸν ἔγραψε ἢ τὸν διασκεύασε πιθανὸν τὴν ἴδια χρονιὰ μὲ τὸν *Βασιλιὰ Ριχάρδο Γ'*, τὸ σύγχρονο κοινὸ βλέπει πολὺ περισσότερα ἀπὸ τὴ γελοία καὶ γκροτέσκα συσσώρευση περιττῆς φρίκης, ποὺ εὕρισκαν οἱ κριτικοὶ τοῦ 19ου αἰώνα. Καὶ ὅταν ὁ *Τίτος Ἀνδρόνικος* σκηνοθετεῖται ἀπὸ τὸν Πῆτερ Μπροὺκ, τὸ σημερινὸ κοινὸ εἶναι ἕτοιμο νὰ χειροκροτήσει τὴ γενικὴ σφαγὴ τῆς Πέμπτης πράξης μὲ τὸν ἴδιο ἐνθουσιασμὸ ποὺ τὴ χειροκροτοῦσαν οἱ ἐλισαβετιανοὶ χαλκοματάδες, ραφτάδες, χασάπηδες καὶ στρατιῶτες. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὸ ἔργο εἶταν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγάλες θεατρικὲς ἐπιτυχίες. Ἀνακαλύπτοντας στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ προβλήματα τῆς ἐποχῆς μας, τὸ σύγχρονο κοινὸ συχνά, πλησιάζει ἀναπάντεχα τοὺς ἐλισαβετιανοὺς ἢ τουλάχιστον εἶναι σὲ θέση νὰ τοὺς καταλάβει καλά. Τοῦτο ἰσχύει προπαντὸς γιὰ τὰ ἱστορικὰ δράματα.

Τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ ἔχουν γιὰ τίτλο ὀνόματα τῶν βασιλιάδων: *Βασιλιὰς Ἰωάνης, Βασιλιὰς Ριχάρδος Β', Ἑρρίκος Δ', Ἑρρίκος Ε', Ἑρρίκος Στ', Ριχάρδος Γ'* (ὁ *Βασιλιὰς Ἑρρίκος Η'*, ποὺ ἐν μέρει τὸν ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ κοντὰ στὸ τέλος

τῆς συγγραφικῆς του σταδιοδρομίας μόνο τυπικὰ ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν Ἱστορικῶν δραμάτων). Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Βασιλιὰ Ἰωάννη*, ποὺ τοποθετεῖται στὰ τέλη τοῦ 12ου καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 13ου αἰώνα, τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ ἀσχολοῦνται μὲ τὸν ἀγώνα γιὰ τὸ στέμμα τῆς Ἀγγλίας, ποὺ κράτησε ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 14ου ὡς τὸ τέλος τοῦ 15ου αἰώνα. Συνθέτουν ἕνα ἱστορικὸ ἔπος ποὺ καλύπτει μιὰ ἑκατονταετία καὶ χωρίζεται σὲ μεγάλα κεφάλαια ἀντίστοιχα μὲ τὶς βασιλεῖες. Ἀλλὰ ὅταν διαβάζουμε τὰ κεφάλαια αὐτὰ χρονολογικά, ἀκολουθῶντας τὴ διαδοχὴ τῶν βασιλιάδων, μᾶς κάνει ἐντύπωση πὼς γιὰ τὸν Σαίξπηρ ἡ ἱστορία παραμένει ἀκίνητη. Τὸ κάθε κεφάλαιο ἀνοίγει καὶ κλείνει στὸ ἴδιο σημεῖο. Στὸ καθένα ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ ἡ ἱστορία διαγράφει ἕνα ὁλόκληρο κύκλο γιὰ νὰ γυρίσει στὸ σημεῖο ἀπ' ὅπου ξεκίνησε. Αὐτοὶ οἱ ἀλλεπάλληλοι καὶ ἀμετάβλητοι κύκλοι ποὺ διαγράφει ἡ ἱστορία εἶναι οἱ διαδοχικὲς βασιλεῖες.

Κάθε μιὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς μεγάλες ἱστορικὲς τραγωδίες ἀρχίζει μ' ἕναν ἀγώνα γιὰ τὴν κατάληψη τοῦ θρόνου ἢ γιὰ τὴ σταθεροποίηση. Κάθε μιὰ τελειώνει μὲ τὸ θάνατο τοῦ μονάρχη καὶ μὲ μιὰ νέα στέψη. Στὸ καθένα ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ δράματα ὁ νόμιμος ἡγεμόνας σέρνει πίσω του μιὰ μακρυὰ ἁλυσίδα ἀπὸ ἐγκλήματα. Ἔχει παραμερίσει τοὺς μεγάλους φεουδάρχες ποὺ τὸν βοήθησαν νὰ καταχτήσει τὸ στέμμα· δολοφονεῖ πρῶτα τοὺς ἐχθρούς του, κατόπιν τοὺς ἄλλοτε συμμάχους του· ἐκτελεῖ ἐνδεχόμενους διαδόχους καὶ μνηστῆρες τοῦ θρόνου. Ἀλλὰ δὲν καταφέρνει νὰ τοὺς ἐξοντώσει ὅλους. Κάποιος πρίγκιπας —ὁ γιός, ὁ ἐγγονὸς ἢ ὁ ἀδερφὸς τῶν θυμάτων— ἐπιστρέφει ἀπὸ τὴν ἐξορία καὶ ὑπερασπίζεται τὸ νόμο ποὺ καταπατήθηκε. Οἱ προδομένοι λόρδοι συναθροίζονται γύρω του, αὐτὸς εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς ἐλπίδας γιὰ μιὰ νέα τάξη καὶ γιὰ δικαιοσύνη. Ἀλλὰ τὸ κάθε βῆμα πρὸς τὴν ἐξουσία ἐξακολουθεῖ νὰ συνοδεύεται ἀπὸ φόνους, βία, καὶ προδοσία. Κ' ἔτσι, ὅταν ὁ νέος πρίγκιπας βρίσκεται πιὰ κοντὰ στὸ θρόνο, σέρνει πίσω του μιὰ ἁλυσίδα ἀπὸ ἐγκλήματα, μακρυὰ ὅσο καὶ ἡ ἁλυσίδα τοῦ νόμιμου ἡγεμόνα. Ὅταν θὰ καταχτήσει τὸ στέμμα, θὰ τὸν μισήσουν ὅσο καὶ τὸν προκάτοχό του. Σκότωσε τοὺς ἐχθρούς, τώρα θὰ σκοτώσει τοὺς ἄλλοτε συμμάχους. Καὶ ἐμφανίζεται ἕνας νέος μνηστήρας, στὸ ὄνομα τῆς καταπατημένης δικαιοσύνης. Ὁ τρο-

χὸς γύρισε ἕνα ὁλόκληρο κύκλο. Νέο κεφάλαιο ἀρχίζει. Μιὰ νέα ἱστορικὴ τραγωδία:

Νὰ πῶς:
Ὁ Ἐδουάρδος ὁ Γ', ἄρχοντές μου, εἶχε ἑφτὰ γιούς:
Πρῶτος, ὁ Ἐδουάρδος ὁ Μαῦρος Πρίγκιπας, Πρίγκιπας [τῆς Οὐαλλίας·
δεύτερος, ὁ Οὐίλλιαμ Χάτφηλντ καὶ τρίτος,
ὁ Λάϊονελ ὁ δούκας τοῦ Κλάρενς· ὕστερ' ἀπ' αὐτὸν
εἶταν ὁ Τζὼν Γκάντ, δούκας τοῦ Λάνκαστερ·
πέμπτος εἶταν ὁ Ἔντμοντ Λάγκλη, δούκας τοῦ Γιόρκ·
ἕκτος ὁ Τόμας τοῦ Γοῦντστοκ, δούκας τοῦ Γκλόστερ·
ὁ Οὐίλλιαμ τοῦ Οὐίνδσορ εἶταν ἕβδομος καὶ τελευταῖος.
Ὁ Ἐδουάρδος ὁ Μαῦρος Πρίγκιπας πέθανε πρὶν ἀπὸ τὸν [πατέρα του,
κι ἄφησε πίσω του τὸν Ριχάρδο, τὸν μοναχογιό του,
ποὺ μὲ τὸ θάνατο τοῦ Ἐδουάρδου τοῦ Γ', γίνηκε βασιλιάς·
ὡσότου ὁ Ἑρρίκος Μπόλινμπροκ, ὁ δούκας τοῦ Λάνκαστερ,
ὁ πρωτότοκος καὶ ὁ κληρονόμος τοῦ Τζὼν Γκάντ,
στέφθηκε μετ' τ' ὄνομα Ἑρρίκος ὁ Δ',
κυρίεψε τὸ βασίλειο, ἐκθρόνισε τὸ νόμιμο βασιλιά,
ἔστειλε τὴν ἄτυχη τὴ βασίλισσά του στὴ Γαλλία, ἀπ' ὅπου [εἶχε 'ρθεῖ,
καὶ κεῖνον στὸ Πόμφρετ — ὅπου, καθὼς τὸ ξέρετε ὅλοι,
ὁ ἄκακος Ριχάρδος δολοφονήθηκε προδοτικά.
(Ἑρρίκος Στ', μέρος Β', Β, 2)

Φυσικὰ τὸ σχῆμα αὐτὸ δὲν ἐπαναλαμβάνεται μὲ τὴν ἴδια σαφήνεια σὲ ὅλα τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ. Σαφέστερο εἶναι στὸν *Βασιλιὰ Ἰωάννη* καὶ στὶς δύο ἀριστουργηματικὲς ἱστορικὲς τραγωδίες, στὸν *Ριχάρδο Β'* καὶ τὸν *Ριχάρδο Γ'*. Λιγότερο σαφὲς εἶναι στὸν *Ἑρρίκο Ε'*, ἕνα ἐξιδανικευμένο καὶ πατριωτικὸ ἔργο ποὺ παρουσιάζει τὸν ἀγώνα μ' ἕνα ἐξωτερικὸ ἐχθρό. Ἀλλὰ στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία ἀπογυμνώνεται ἀπὸ κάθε μυθολογία, παρουσιάζεται στὴν καθαρή του μορφή. Εἶναι ἀγώνας γιὰ τὸ στέμμα, ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν ὄνομα, τίτλο καὶ δύναμη.

Τὸν Μεσαίωνα ἡ πιὸ καθαρὴ εἰκόνα τοῦ πλούτου εἶταν ἕνα

πουγκὶ γεμάτο χρυσὰ νομίσματα. Κάθε κομμάτι μποροῦσες νὰ τὸ ζυγιάσεις στὴ χούφτα σου. Γιὰ πολλοὺς αἰῶνες ὁ πλοῦτος σήμαινε χωράφια, λιβάδια καὶ δάση, κοπάδια πρόβατα, ἕνα κάστρο καὶ χωριά. Ἀργότερα ἔγινε ἕνα καράβι φορτωμένο μὲ πιπέρι ἢ μοσχοκάρφι, ἢ ἀκόμα μεγάλες σιταποθῆκες γεμάτες μὲ σακιὰ σιτάρι, κελάρια γεμάτα μὲ κρασιά, ἀποθῆκες πάνω στὸν Τάμεση ποὺ ἀνάδιναν μιὰ ξινὴ μυρουδιὰ πετσιοῦ καὶ τὴν πνιγερὴ σκόνη τοῦ μπαμπακιοῦ. Τὰ πλούτη μποροῦσες νὰ τὰ δεῖς, νὰ τὰ πιάσεις, νὰ τὰ μυρίσεις. Πολὺ ἀργότερα ἐξαϋλώθηκαν, ἔγιναν σύμβολο, κάτι τὸ ἀφηρημένο. Ὁ πλοῦτος ἔπαψε νὰ εἶναι συγκεκριμένο πράγμα καὶ ἔγινε ἕνα κομμάτι χαρτὶ μὲ τυπωμένα γράμματα. Τὶς ἀλλαγὲς αὐτὲς τὶς ἔχει περιγράψει ὁ Κάρλ Μάρξ στὸ *Κεφάλαιο*.

Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ ἡ ἐξουσία ἐξαϋλώθηκε ἢ μᾶλλον, ἔχασε τὸ σῶμα της. Ἔπαψε νὰ ἔχει ὄνομα καὶ παράνομα. Ἔπαψε νὰ ἔχει μάτια, στόμα καὶ χέρια. Ἔγινε κάτι τὸ ἀφηρημένο καὶ τὸ μυθολογικό, περίπου μιὰ καθαρὴ ἰδέα. Μόνο στὴν ἐποχή μας ἀντικρίσαμε πάλι τὴν τρομαχτικὴ εἰκόνα τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας, ποὺ ἔχει ὄνομα καὶ παράνομα, ποὺ ἔχει μάτια, στόμα καὶ χέρια. Ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία ἔπαψε νὰ εἶναι κάτι τὸ ἀφηρημένο. Ἔγινε ἀνελέητος ἀγώνας ἀνάμεσα σὲ ζωντανοὺς ἀνθρώπους, ποὺ κάθουνται στὸ ἴδιο τραπέζι. Ἕνας τους ἔπεσε. Μὲ τὴν πτώση του ὅλο τὸ βασίλειο τρέμει. Τὸ ἴδιο, ὅπως καὶ στὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ.

Θεέ μου, ἂς κάτσουμε κατάχαμα νὰ εἰποῦμε
πικροϊστορίες γιὰ τέλη βασιλιάδων: ἄλλοι
ξεθρονιαστῆκαν, ἄλλοι πέσαν σὲ πολέμους,
ἄλλοι ἔπαθαν ἀπὸ ἴσκιους ἄλλων ποὺ τοὺς ξέκαμαν,
ἄλλοι φαρμακωμένοι ἀπ' τὶς συμβίες τους, ἄλλοι
στὸν ὕπνο τους σφαγμένοι, ὅλοι φονεμένοι.

(Ριχάρδος Β', Γ, 2)

Γιὰ τὸν Σαίξπηρ τὸ στέμμα εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς ἐξουσίας. Εἶναι βαρύ. Μπορεῖ νὰ σοῦ τὸ βάλουν στὰ χέρια, νὰ τὸ πάρης ἀπὸ τὸ κεφάλι ἑνὸς ἑτοιμοθάνατου βασιλιά, καὶ νὰ τὸ βάλεις στὸ δικό σου. Τότε γίνεσαι βασιλιάς. Μόνο τότε. Ὡστόσο, πρέπει νὰ περιμένεις τὸ θάνατο τοῦ βασιλιὰ ἢ νὰ τὸν ἐπιταχύνεις.

Ἐλπίζω νὰ μὴ ζήσει· μὰ δὲν πρέπει
καὶ νὰ πεθάνει πρὶν νὰ ξαποστείλω
μὲ τὸ ταχυδρομεῖο τὸ Γεώργιο
στοὺς οὐρανούς. Τώρα θὰ πάω ν' ἀνάψω
περσότερο τὸ μίσος πού 'χει γιὰ τὸν Κλάρενς
μὲ ψέματα, γερὰ στερεωμένα στ' ἀτράνταχτα
ἐπιχειρήματά μου

. . . . . .

Καὶ τότε ἂς πάρει ὁ Θεὸς κατὰ τὸ ἔλεός του
τὸ Βασιλιὰ Ἐδουάρδο, κι ἂς μ' ἀφήσει ἐμένα
ν' ἀλωνίζω στὸν κόσμο!

(Ριχάρδος Γ', Α, 1)

Στὸ κάθε ἱστορικὸ δράμα ὑπάρχουν τέσσερεις - πέντε ἄνθρωποι ποὺ κοιτάζουνε στὰ μάτια τὸν ἑτοιμοθάνατο μονάρχη, παρακολουθοῦν τὰ τρεμάμενα χέρια του. Ἔχουν κιόλας ὀργανώσει τὴ συνωμοσία, συγκέντρωσαν στὴν πρωτεύουσα τὰ πιστά τους στρατεύματα, συνεννοήθηκαν μὲ τοὺς ὑποτελεῖς τους. Ἔδωσαν ἐντολὲς σὲ πληρωμένους φονιάδες· ὁ πέτρινος Πύργος περιμένει νέους φυλακισμένους. Εἶναι τέσσερεις - πέντε, ὡστόσο μόνον ὁ ἕνας ἀπ' αὐτοὺς θὰ μείνει ζωντανός. Ὁ καθένας τους ἔχει ἄλλο ὄνομα καὶ τίτλο. Ὁ καθένας ἔχει ἄλλο πρόσωπο. Ὁ ἕνας εἶναι πανοῦργος, ὁ ἄλλος γενναῖος· ὁ τρίτος εἶναι θηριώδης, ὁ τέταρτος κυνικός. Εἶναι ζωντανοὶ ἄνθρωποι, γιατὶ ὁ Σαίξπηρ εἶταν μεγάλος συγγραφέας. Θυμόμαστε τὰ πρόσωπά τους. Ἀλλὰ ὅταν τελειώσουμε τὴν ἀνάγνωση ἑνὸς κεφαλαίου καὶ ἀρχίσουμε νὰ διαβάζουμε τὸ ἑπόμενο, ὅταν διαβάζουμε ὅλες τὶς ἱστορικὲς τραγωδίες, τὰ πρόσωπα τῶν βασιλιάδων καὶ τῶν σφετεριστῶν σιγὰ - σιγὰ συγχέονται.

Ἀκόμη καὶ τὰ ὀνόματά τους εἶναι τὰ ἴδια. Ὑπάρχει πάντα κάποιος Ριχάρδος, κάποιος Ἐδουάρδος καὶ κάποιος Ἑρρίκος. Ἔχουν τοὺς ἴδιους τίτλους. Ὑπάρχει ὁ Δούκας τοῦ Γιόρκ, ὁ Πρίγκιπας τῆς Οὐαλλίας, ὁ Δούκας τοῦ Κλάρενς. Στὰ διάφορα ἔργα ἄλλοι ἄνθρωποι εἶναι οἱ γενναῖοι, οἱ θηριώδεις ἢ οἱ πανοῦργοι. Ἀλλὰ τὸ δράμα ποὺ παίζεται ἀναμεσά τους εἶναι πάντα τὸ ἴδιο. Καὶ σὲ κάθε τραγωδία ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἴδια κραυγὴ ἀπὸ τὶς μανάδες τῶν σκοτωμένων βασιλιάδων.

ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ Εἶχα ἕναν 'Εδουάρδο
κι ὁ Ριχάρδος τὸν σκότωσε·
εἶχα ἕνα 'Ερρίκο, κι ὁ Ριχάρδος τὸν ἐσκότωσε·
Εἶχες ἕναν 'Εδουάρδο,
κι ὁ Ριχάρδος τὸν σκότωσε·
εἶχες ἕνα Ριχάρδο,
κι ὁ Ριχάρδος τὸν σκότωσε.
ΔΟΥΚΙΣΣΑ ΤΟΥ ΓΙΟΡΚ Κι ἐγὼ εἶχα
ἕνα Ριχάρδο, καὶ τὸν σκότωσες ἐσύ·
κι εἶχα ἕνα Ρούτλαντ κι ἐσὺ βοήθησες
νὰ τὸν σκοτώσουν.

. . . . . .

ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΜΑΡΓΑΡΙΤΑ Πέθανε ὁ 'Εδουάρδος σου
πού 'χε σκοτώσει τὸ δικό μου 'Εδουάρδο·
ἐπέθανε καὶ ὁ ἄλλος ὁ 'Εδουάρδος,
γιὰ νὰ ξοφλήσει τὸ δικό μου. 'Ο Γιόρκ,
τὸ παιδί, εἶτανε μόνο τὸ συμπλήρωμα·
γιατὶ κι οἱ δυὸ οἱ δικοί σου δὲν μπορούσαν
νὰ ἰσοζυγιάσουν τὴ μεγάλη ἀξία
κείνου πού 'χασα ἐγώ.
Κι ὁ γιός σου ὁ Κλάρενς πέθανε, ποὺ σκότωσε
τὸν 'Εδουάρδο μου· κι ὅσοι εἶχανε μείνει
θεατὲς στὴν τραγωδία ἐκείνη:
ὁ ἄπιστος ὁ Χάστιγξ, ὁ Ρίβερς, ὁ Βόγκαν
κι ὁ Γκρέϋ χαθήκαν ὅλοι πρὶν τῆς ὥρας
στοὺς σκοτεινούς τους τάφους.

(Ριχάρδος Γ", Δ, 4)

Καὶ νὰ ποὺ σιγὰ σιγὰ ἀπὸ τὰ προσωπικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κάθε βασιλιὰ καὶ σφετεριστῆ ἀνακύπτει στὰ ἱστορικὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἡ εἰκόνα τῆς ἴδιας τῆς ἱστορίας. 'Η εἰκόνα τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Κάθε διαδοχικὸ κεφάλαιο, κάθε μεγάλη σαιξπηρικὴ πράξη, ἁπλῶς μιὰ ἐπανάληψη εἶναι:

ἀντιφέγγισμα μονάχα
ἐκείνου ποὺ εἶχα ἐγώ·
μιά, πού 'χες ἀνεβεῖ τόσο ψηλά,

γιὰ νά 'ναι τρομερὸ τὸ πέσιμό σου.

(Ριχάρδος Γ', Δ, 4)

Αὐτὴ ἡ εἰκόνα τῆς ἱστορίας, καθὼς ἐπαναλαμβάνεται πολλὲς φορὲς ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, μᾶς ἐντυπώνεται μὲ δύναμη. Ἡ φεουδαρχικὴ ἱστορία εἶναι σὰν μιὰ μεγάλη σκάλα ποὺ τὴν ἀνεβαίνει μιὰ ἀσταμάτητη πομπὴ βασιλιάδων. Κάθε σκαλοπάτι, κάθε βῆμα πρὸς τὴν κορυφὴ συνοδεύεται ἀπὸ φόνους, δολιότητα, προδοσία. Κάθε σκαλοπάτι φέρνει πιὸ κοντὰ στὸ θρόνο. Ἄλλο ἕνα σκαλοπάτι καὶ τὸ στέμμα θὰ πέσει. Γρήγορα ὁ μνηστὴρας θὰ μπορέσει νὰ τὸ ἁρπάξει

Τὸ σκαλοπάτι αὐτὸ
πρέπει νὰ τὸ πηδήσω, ἀλλιῶς θὰ συντριφτῶ

(Μάκβεθ, Α, 4)

Ἕνα μόνο βῆμα χωρίζει τὸ πιὸ ψηλὸ σκαλοπάτι ἀπὸ τὴν ἄβυσσο. Οἱ μονάρχες ἀλλάζουν. Ὅλοι τους ὅμως—καλοὶ καὶ κακοί, γενναῖοι καὶ δειλοί, ἀχρεῖοι καὶ εὐγενικοί, ἁπλοϊκοὶ καὶ κυνικοὶ—ἀνεβαίνουν τὴν ἴδια σκάλα.

Ἔτσι εἶχε συλλάβει ὁ Σαίξπηρ τὴν τραγωδία τῆς ἱστορίας στὴν πρώτη, τὴ νεανική του περίοδο ποὺ ἐλαφρᾷ τῇ καρδίᾳ τὴν ἔχουν ὀνομάσει «αἰσιόδοξη»; Ἢ μήπως εἶταν ὀπαδὸς τῆς ἀπόλυτης μοναρχίας καὶ ἐκμεταλλεύθηκε τὸ ματωμένο ὑλικὸ τῆς ἱστορίας τοῦ 15ου αἰώνα γιὰ νὰ συγκλονίσει τὸ κοινὸ μὲ τὸ θέαμα τοῦ ἀνταγωνισμοῦ τῶν μεγάλων φεουδαρχῶν καὶ τῆς ἐσωτερικῆς ἀποσύνθεσης τῆς Ἀγγλίας; Ἢ ἔγραψε γιὰ τὴν ἐποχή του; Μήπως ὁ *Ἄμλετ* δὲν ἀπέχει τόσο ἀπὸ τοὺς δύο *Ριχάρδους;* Ἀπὸ ποῦ ἄντλησε τὶς ἐμπειρίες του; Εἶταν ἕνας ἠθικολόγος, ἢ περιέγραψε τὸν κόσμο ποὺ γνώριζε ἢ ποὺ διέβλεπε, δίχως αὐταπάτες, δίχως περιφρόνηση, ἀλλὰ καὶ δίχως ἀγανάχτηση; Ἄς προσπαθήσουμε νὰ ἑρμηνεύσουμε ὅσο καλύτερα μποροῦμε τὸν *Ριχάρδο Β'* καὶ τὸν *Ριχάρδο Γ'*.

II

Ἄς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ ὅπως τὸν παρουσιάζει ὁ Σαίξπηρ στὸ θέατρό του. Στὸ προσκή-

νιο δύο στρατοὶ ἀληλλομάχονται. Ἡ μικρὴ ἐσωτερικὴ σκηνὴ* παριστάνει τὴ Βουλὴ τῶν Κοινοτήτων ἢ τὴν αἴθουσα τοῦ θρόνου. Στὸ μπαλκόνι ἐμφανίζεται ὁ βασιλιάς, τριγυρισμένος ἀπὸ ἐπισκόπους. Σημαίνουν οἱ σάλπιγγες· τὸ προσκήνιο εἶναι τώρα ἡ αὐλὴ τοῦ Πύργου ὅπου οἱ ἀλαβαρδιέροι ὁδηγοῦν τοὺς πιασμένους πρίγκιπες. Ἡ ἐσωτερικὴ σκηνὴ ἔγινε κελί· ὁ διάδοχος τοῦ θρόνου δὲν μπορεῖ νὰ κοιμηθεῖ, τὸν βασανίζουνε ταραγμένες σκέψεις. Ἀνοίγει ἡ πόρτα, καὶ μπαίνουν οἱ πληρωμένοι φονιάδες κρατώντας μαχαίρια. Τὸ προσκήνιο εἶναι τώρα ἕνας δρόμος τοῦ Λονδίνου, νύχτα· τρομαγμένοι πολίτες διαβαίνουν βιαστικοὶ καὶ κουβεντιάζουν γιὰ τὴν πολιτική. Καὶ πάλι οἱ σάλπιγγες· ὁ νέος μονάρχης ἐμφανίζεται στὸ μπαλκόνι.

Ἂς ἀρχίσουμε ἀπὸ τὴ μεγάλη σκηνὴ τῆς παραιτήσεως στὸν *Ριχάρδο Β'*, τὴ σκηνὴ ποὺ ὅσο ζοῦσε ἡ βασίλλισα Ἐλισάβετ, δὲν δημοσιεύθηκε σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἐκδόσεις τῆς τραγωδίας. Ἀποκάλυπτε πολὺ ὠμὰ τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ· τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ ἡ ἐξουσία ἀλλάζει χέρια. Ἡ ἐξουσία πηγάζει εἴτε ἀπὸ τὸ Θεὸ εἴτε ἀπὸ τὸ λαό. Μιὰ λάμψη σπαθιοῦ, τὸ βαρὺ βῆμα τῶν ἀλαβαρδιέρων· οἱ ἐπευφημίες τῶν τρομοκρατημένων ἀριστοκρατῶν· τὸ πλῆθος ποὺ συνάχτηκε διὰ τῆς βίας κραυγάζει· καὶ ἰδού: ἡ νέα ἐξουσία πηγάζει ἐπίσης ἀπὸ τὸ Θεὸ ἢ ἀπὸ τὴ θέληση τοῦ λαοῦ.

Ὁ Ἐρρίκος Μπόλινμπροκ, ὁ μετέπειτα βασιλιὰς Ἐρρίκος Δ', ἔχει γυρίσει ἀπὸ τὴν ἐξορία, ἀποβιβάσθηκε μὲ στρατὸ καὶ ἔπιασε αἰχμάλωτο τὸν Ριχάρδο Β' ποὺ τὸν ἐγκαταλείψανε οἱ ὑποτελεῖς του. Τὸ πραξικόπημα τελείωσε. Πρέπει ὡστόσο νὰ νομιμοποιηθεῖ. Ὁ παλιὸς βασιλιὰς ζεῖ ἀκόμα.

> *Νὰ φέρτε ἐδῶ τὸν Ρίτσαρντ, γιὰ νὰ παραδώσει παρρησία· ἔτσι θὰ ἐνεργήσουμε χωρὶς ὑποψιασμοὺς*

Ὁ Ριχάρδος μπαίνει ὑπὸ συνοδεία, δὲν φοράει πιὰ τὴ βασιλικὴ πορφύρα. Πίσω του ἀκολουθοῦν ἄρχοντες ποὺ κρατοῦν τὰ βασιλικὰ ἐμβλήματα. Ἡ σκηνὴ γίνεται στὴ Βουλὴ τῶν Λόρδων.

---

* Ἐσωτερικὴ σκηνὴ ἢ ἀβαθὴς χῶρος. Γιὰ τὴ διάταξη τῆς ἐλισαβετιανῆς σκηνῆς βλέπε: Louis B. Wright «Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχή του». Ἐκδόσεις Ἠριδανός. (Σημ. Ἐκδότη)

Τὸ προσκήνιο παριστάνει τὸ Οὐεστμίνστερ Χὼλ, ποὺ τό ἀνοικοδόμησε ὁ Ριχὰρδος βάζοντας τὴν περίφημη δρύϊνη ὀροφή του. Μόνο μιὰ φορὰ στάθηκε ἀπὸ κάτω της, αἰχμάλωτος, γιὰ νὰ παραιτηθεῖ.

Λέει ὁ Βασιλιάς, ποὺ ἔχασε τὸ στέμμα του:

Ὤμέ! Γιατί μὲ φέρνουν μπρὸς σὲ βασιλιά, πρὶν νὰ 'χω
ἀποτινάξει τὶς βασιλικές μου σκέψεις ποὺ 'χα
ὅταν βασίλευα; Δὲν ἔχω ἀκόμη μάθει κὰν
νὰ ραδιουργῶ, χαϊδεύω, σκύβω, προσκυνάω·
ἄστε στὴ θλίψη τὸν καιρὸ νὰ μὲ καλοστρατίσει
σὲ τέτοια ὑποταγή. Κι ὅμως καλὰ θυμᾶμαι
τὶς ὄψες τούτων τῶν ἀνθρώπων. Δὲν εἶταν δικά μου;
Δὲν μοῦ φωνάζαν ζήτω κάποτε;

Δὲν τοῦ ἐπιτρέπαν ὅμως νὰ μιλήσει πολύ. Τοῦ βάζουν στὰ χέρια τὸ στέμμα, νὰ τὸ κρατήσει μιὰ στιγμὴ καὶ νὰ τὸ δώσει στὸν Ἑρρίκο. Νὰ τὸ δώσει μὲ τὴν ἐλεύθερη θέλησή του. Ἔχει κιόλας παραιτηθεῖ ἀπὸ τὴν ἐξουσία, τὶς προσόδους καὶ τὰ εἰσοδήματά του. Ἔχει ἀκυρώσει τὰ διατάγματα καὶ τοὺς νόμους του. Τὶ ἄλλο λοιπὸν θέλουν ἀπ' αὐτόν; «Τὶ ἄλλο μένει;» Ὁ Σαίξπηρ τὸ ἤξερε:

Τίποτα, μόνον νὰ διαβάσεις τὶς καταγγελίες
τοῦτες καὶ τὰ βαριὰ τὰ ἐγκλήματα ποὺ τά 'καμες
ἐσὺ προσωπικὰ κι οἱ ἀκόλουθοί σου ἐνάντια
στοῦ τόπου τὸ πολίτευμα καὶ τὸ συμφέρον.
Καὶ νὰ τὰ ὁμολογήσεις, ὥστε οἱ γνῶμες τῶν ἀνθρώπων
νὰ βροῦν πὼς ἔγινε ἄξια ἡ καθαίρεσή σου.

Λέει ὁ βασιλιὰς ποὺ ἔχασε τὸ στέμμα του:

Νὰ τὸ κάνω κι αὐτό; Καὶ νὰ ξεφτίσω νῆμα - νῆμα
τὶς τρέλες ποὺ ὕφανα; Καλὲ Νοθάμπελαντ,
ἂν εἶταν φταίσματά σου καταχωρημένα
δὲ θὰ ντρεπόσουν μπρὸς σὲ τόσο ὡραία σύναξη
νὰ τὰ κάνεις ἀνάγνωσμα;

Καί πάλι ὅμως δὲν τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ μιλήσει πολύ. Ἡ ἐκθρόνιση πρέπει νὰ συμπληρωθεῖ γρήγορα καὶ τελειωτικά. Ὁ βασι-

λιάς πρέπει νὰ ἀπογυμνωθεῖ ἀπὸ τὸ μεγαλεῖο του. Ὁ νέος βασιλιὰς περιμένει. Ἂν ὁ παλιὸς βασιλιὰς δὲν εἶναι προδότης τότε ὁ νέος εἶναι σφετεριστής. Καταλαβαίνω καλὰ τοὺς λογοκριτὲς τῆς βασίλισσας Ἐλισάβετ, ποὺ κόψανε τὸ κομμάτι.

ΝΟΘΑΜΠΕΛΑΝΤ Συντόμευε, κύριέ μου· διάβασε αὐτὰ [τ' ἄρθρα.
Β. ΡΙΧΑΡΔΟΣ Τὰ μάτια μου ὅλο δάκρυα, δὲ μπορῶ [νὰ ἰδῶ·
κι ὅμως δὲν τὰ στραβώνει τὸ ἁρμυρὸ νερὸ καὶ τόσο ποὺ
νὰ μὴν μποροῦν νὰ ἰδοῦν ἐδῶ μιὰ σύναξη προδότες.
Καὶ μάλιστα ἂν τὰ μάτια μου γυρίσω μέσα μου
βρίσκω κι ἐμὲ προδότη μὲ τοὺς ἄλλους· γιατὶ ἐδῶ
ἔχω μὲ τὴν ψυχή μου συναινέσει νὰ ξεντύσουν
τὸ ἐπίσημο κορμὶ ἑνοῦ βασιλιά...

Ὅταν δραματοποιεῖ τὴν ἱστορία, ὁ Σαίξπηρ πρῶτα πρῶτα τὴ συμπυκνώνει. Γιατὶ ἡ ἱστορία καθαυτὴ εἶναι πιὸ δραματικὴ ἀπὸ τὰ συγκεκριμένα δράματα τοῦ Ἰωάννη, τῶν Ἐρρίκων καὶ τῶν Ριχάρδων. Τὸ μεγαλύτερο δράμα εἶναι ἡ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ὁ Σαίξπηρ συμπυκνώνει χρόνια ὁλόκληρα σὲ μῆνες, τοὺς μῆνες σὲ μέρες, σέ μιὰ μεγάλη σκηνή, σὲ τρεῖς - τέσσερεις ἀνταπαντήσεις ποὺ περικλείουν ὅλη τὴν οὐσία τῆς ἱστορίας.

Ἰδοὺ τὸ μεγάλο φινάλε σὲ κάθε ἐκθρόνιση:

Β. ΡΙΧΑΡΔΟΣ Τότε ἄσε με νὰ φύγω.
ΜΠΟΛΙΝΜΠΡΟΚ Νὰ πᾶς ποῦ;
Β. ΡΙΧΑΡΔΟΣ Ὅπου θελήσεις, μόνον ἔξω ἀπ' τὶς ματιές [σου.
ΜΠΟΛΙΝΜΠΡΟΚ Νὰ τόνε πᾶτε μερικοὶ ἀπὸ σᾶς στὸν [Πύργο.

. . . . . .

Γιὰ τὴν ἐρχόμενη Τετάρτη ὁρίζουμε
τὴν τελετὴ τῆς στέψης μας· νὰ ἑτοιμαστεῖτε, κύριοι.
(Ριχάρδος Β', Δ, 1)

Φτάνουμε πιὰ στὸ τέλος. Δὲν ἀπομένει παρὰ μιὰ ἀκόμα πράξη. Ἡ τελευταία. Ἀλλὰ ἡ πράξη αὐτὴ θὰ εἶναι ταυτόχρονα ἡ πρώτη πράξη μιᾶς νέας τραγωδίας. Θὰ ἔχει φυσικὰ νέο τίτλο: *Ἐρρίκος*

Γ'. Στὸν *Ριχάρδο Β'* ὁ Μπόλινμπροκ εἶταν «θετικὸς ἥρωας»· ἕνας ἐκδικητής. Ὑπερσπίστηκε τὸν πατημένο νόμο καὶ τὴ δικαιοσύνη. Στὴ δική του ὅμως τραγωδία δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ Ριχάρδου Β'. Ὁ κύκλος ἔκλεισε. Ὁ κύκλος ξαναρχίζει. Ὁ Μπόλινμπορκ ἀνέβηκε στὰ μισὰ τῆς μεγάλης σκάλας τῆς ἱστορίας. Στέφθηκε· βασιλεύει. Φορώντας τὴ βασιλικὴ πορφύρα περιμένει τοὺς ἀξιωματούχους τοῦ βασιλείου στὸν Πύργο τοῦ Οὐίνδσορ. Φτάνουν:

ΝΟΘΑΜΠΕΛΑΝΤ Πρῶτα στὸ ἱερό σου κράτος εὔχομαι [εὐτυχία.
Τὰ νεώτερα, πὼς ἔχω στείλει στὸ Λονδίνο
τὰ κεφάλια τῶν Σόλσμπερυ, Μπλούντ, Σπένσερ καὶ τοῦ Κὲντ
. . . . . .
ΜΠΟΛΙΝΜΠΡΟΚ Σ' εὐχαριστοῦμε, γενναῖε Πέρσυ, γιὰ [τοὺς κόπους σου
καὶ στὴν ἀξία σου θὰ προστέσουμε τιμές.

(Μπαίνει ὁ Φιτσουώτερ)

ΦΙΤΣΟΥΩΤΕΡ Κύριέ μου, ἀπ' τ' Ὄξφορτ ἔχω στείλει στὸ [Λονδίνο
τὰ κεφάλια τοῦ Μπρόκας καὶ τοῦ Μπένετ Σίλλυ·
δυὸ ἐπικίνδυνοι προδότες συνωμότες
πού 'χαν σκοπὸ γερὰ νὰ σὲ χτυπήσουν στ' Ὄξφορτ
ΜΠΟΛΙΝΜΠΡΟΚ Τοὺς κόπους σου, Φίτσουωτερ, δὲν τοὺς [λησμονῶ·
ἡ ἀξιά σου εἶν' ἀπ' τὶς πρῶτες καὶ τὸ λέω ἐγώ.
(Ριχάρδος Β', Ε, 6)

Τὸ πιὸ τρομαχτικὸ σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ εἶναι ἡ φυσικότητά της. Σὰν νὰ μὴν ἔτρεξε τίποτα. Σὰν ὅλα νὰ ἔγιναν σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ τάξη τῶν πραγμάτων. Μιὰ νέα βασιλεία ἄρχισε· ἕξι κεφάλια στέλνονται στὴν πρωτεύουσα γιὰ τὸ νέο βασιλιά. Ὁ Σαίξπηρ ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ τελειώσει ἔτσι μιὰ τραγωδία. Τοῦ χρειάζεται ἕνας σεισμός. Μιὰν ἀστραπὴ συνείδησης πρέπει νὰ φωτίσει τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Μόνον μιὰν ἀστραπή, ὡστόσο, μεγαλοφυής. Ὁ νέος βασιλιὰς περιμένει ἕνα ἀκόμα κεφάλι, τὸ σπουδαιότερο. Ἔχει ἀναθέσει στὸν ἔμπιστο ἀκόλουθό

του νὰ διαπράξει τό φόνο. Ἔχει ἀναθέσει.. ἡ λέξη εἶναι πολὺ ἁπλή. Οἱ βασιλιάδες δὲν διατάζουν δολοφονίες· μόνο τὶς ἐπιτρέπουν, ἔτσι ποὺ οἱ ἴδιοι δὲν θὰ ξέρουν τίποτα. Ἀλλὰ ἂς γυρίσουμε στὰ λόγια τοῦ Σαίξπηρ. Γιατὶ αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ κεῖνες τὶς μεγάλες σκηνὲς ποὺ ἡ ἱστορία θὰ τὶς ἐπαναλαμβάνει· σκηνὲς ποὺ γράφτηκαν μιὰ γιὰ πάντα, ποὺ περιλαμβάνουν τὰ πάντα: τὸ μηχανισμό τῆς ἀνθρώπινης καρδιᾶς, καὶ τὸ μηχανισμὸ τῆς ἐξουσίας, τὸν τόνο τῆς φωνῆς, τό φόβο, τὴν κολακεία καὶ «τὸ σύστημα». Στὴ σκηνὴ αὐτὴ ὁ βασιλιὰς δὲν ἐμφανίζεται, καὶ δὲν ἀναφέρεται κανένα ὄνομα. Τίποτα δὲν λέγεται καὶ λέγονται τὰ πάντα. Ὑπάρχουν μονάχα τὰ λόγια τοῦ βασιλιᾶ, καὶ ἡ διπλὴ ἠχώ τους. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς σκηνὲς ὅπου ὁ Σαίξπηρ φτάνει στὴν ὑπέρτατη αὐθεντικότητά του.

ΕΞΤΟΝ Πρόσεξες σὺ τὰ λόγια ποὺ εἶπε ὁ βασιλιάς;
«Δὲν ἔχω φίλο νὰ μὲ γλύτωνε ἀπ' αὐτὸν
τὸν ζωντανὸ τὸν φόβο;» Ἔτσι δὲν εἶπε;
ΥΠΗΡΕΤΗΣ Τὰ ἴδια του τὰ λόγια.
ΕΞΤΟΝ «Δὲν ἔχω φίλο», τὸ εἶπε, τὸ εἶπε δυὸ φορές.
Κι ἐπίμονα, συνέχεια δυὸ φορές. Δὲν τό 'πε;
ΥΠΗΡΕΤΗΣ Τό 'πε.

(Ριχάρδος Β', Ε, 6)

Καὶ τώρα, στὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ *Ριχάρδου Β'*, ὁ πιό πιστὸς ἀπὸ τοὺς πιστοὺς ὑπηκόους μπαίνει· ὑπηρέτες κουβαλᾶνε ἕνα φέρετρο:

Μεγάλε βασιλιά, στὴν κάσα τούτη φέρνω
νεκρὸν τὸν φόβο σου: ἐδῶ μέσα κείτεται ἄψυχος
ἀπ' τοὺς πιὸ τρανούς σου ἐχτροὺς ὁ πιὸ ἰσχυρός,
ὁ Ρίτσαρντ τοῦ Μπορντὼ ποὺ τὸν ἔφερα ἐδῶ.

(Ριχάρδος Β', Ε, 6)

Ἐδῶ εἶναι ποὺ πέφτει ἡ ἀστραπὴ τῆς μεγαλοφυίας, Θὰ παραλείψουμε τὴν ἀπάντηση τοῦ βασιλιᾶ: εἶναι μονότονη. Θὰ ἐξορίσει τὸν Ἔξτον, θὰ ὁρίσει νὰ γίνει ἐπίσημη κηδεία στὸν Ριχάρδο καὶ θὰ τὸν πενθήσει πρῶτος αὐτός. Ὅλα αὐτὰ εἶναι ἀκόμα μέσα στὰ πλαίσια τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ καὶ περιγράφονται ξερά, ὅπως σ' ἕνα μεσαιωνικὸ χρονικό. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ βασιλιὰ ξεφεύγει

μιὰ φράση ποὺ μᾶς μεταφέρει στὰ προβλήματα τοῦ *Ἄμλετ*. Γιατί, πραγματικά, ὁ *Ἄμλετ* μόνο κάτω ἀπὸ τῶ φῶς τῶν δύο *Ριχάρδων* μπορεῖ νὰ ἑρμηνευθεῖ. Στὴ φράση αὐτὴ ὑπάρχει ἕνας ξαφνικὸς φόβος μπροστὰ στὸν κόσμο καὶ τὸν ἀδυσώπητο μηχανισμό του, μπροστὰ σ' αὐτὸ τὸν κόσμο ἀπ' ὅπου δὲν μπορεῖς νὰ ξεφύγεις, μὰ καὶ ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ τὸν παραδεχτεῖς. Γιατὶ δὲν ὑπάρχουν κακοὶ βασιλιάδες ἢ καλοὶ βασιλιάδες· οἱ βασιλιάδες εἶναι ἁπλῶς βασιλιάδες. Ἤ, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ σύγχρονη ὁρολογία: ὑπάρχει μόνον ἡ κατάσταση τοῦ βασιλιᾶ, καὶ τὸ σύστημα. Ἡ κατάσταση αὐτὴ δὲν ἀφήνει περιθώρια ἐλεύθερης ἐκλογῆς. Στὸ τέλος τῆς τραγωδίας ὁ βασιλιὰς λέει αὐτὴ τὴ φράση ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ τὴν εἶχε πεῖ ὁ Ἄμλετ:

Δὲν ἀγαπάει τὸ φαρμάκι αὐτὸς ποὺ τὸ ζητᾶ
(Ριχάρδος Β', Ε, 2)

Στὸν κόσμο τοῦ Σαίξπηρ ὑπάρχει μιὰ ἀντινομία ἀνάμεσα στὴν τάξη τῆς πράξης καὶ στὴν ἠθικὴ τάξη. Ἡ ἀντινομία αὐτὴ εἶναι ἡ ἀνθρώπινη μοίρα. Δὲν μπορεῖς νὰ τῆς ξεφύγης.

III

Ἔτσι, σιγὰ - σιγὰ μᾶς ἀποκαλύπτεται ὁ τραγικὸς χαρακτήρας τοῦ σαιξπηρικοῦ κόσμου. Ἀλλά, προτοῦ ἔρθουμε στὰ μεγάλα ἐρωτήματα τοῦ *Ἄμλετ*, πρέπει νὰ περιγράψουμε ἄλλη μιὰ φορὰ αὐτὸ τὸν κόσμο. Νὰ δοῦμε ὅτι εἶναι πραγματικὸς κόσμος. Ὁ κόσμος ὅπου ζοῦμε. Ἄλλη μιὰ φορὰ πρέπει νὰ παρακολουθήσουμε τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ· ἀπὸ τὰ σκαλιὰ τοῦ θρόνου ὡς τοὺς δρόμους τοῦ Λονδίνου· ἀπὸ τὸν βασιλικὸ κοιτώνα ὡς τὴ φυλακὴ τοῦ Πύργου.

Ὁ Ἐρρῖκος Στ' καὶ ὁ Δούκας τοῦ Κλάρενς, ὁ ἀδερφός του, ἔχουνε δολοφονηθεῖ· ὁ Ἐδουάρδος Δ' ἔχει πεθάνει. Στὶς δύο πρῶτες πράξεις τοῦ *Ριχάρδου Γ'* ὁ Σαίξπηρ συμπυκνώνει ἕντεκα χρόνια ἱστορίας, σὰν νὰ εἶτανε μιὰ βδομάδα. Ὑπάρχουν μόνον ὁ Ριχάρδος καὶ τὰ σκαλιὰ ποὺ τὸν χωρίζουν ἀπὸ τὸ θρόνο. Κάθε σκαλοπάτι εἶναι κ' ἕνας ζωντανὸς ἄνθρωπος. Τελικὰ δὲν ἀπομένουν παρὰ οἱ δυὸ γιοὶ τοῦ πεθαμένου βασιλιά. Κι αὐτοὶ πρέπει νὰ ἐξοντωθοῦν Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ μεγαλοφυία τοῦ Σαίξ-

πηρ ἀπαλλάσει τὴν ἱστορία ἀπὸ τὴν περιγραφή, ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο, σχεδὸν καὶ ἀπὸ τὴν ἀφήγηση. Εἶναι ἡ ἱστορία χωρὶς παρεκβάσεις.

Οὔτε τὰ ἱστορικὰ ὀνόματα οὔτε ἡ ἀκρίβεια τῶν γεγονότων ἔχουνε σημασία, Οἱ καταστάσεις εἶναι: αὐθεντικές· θὰ 'λεγα: ὑπεραυθεντικές. Γι αὐτὴ τὴν ἀτέλειωτη σαιξπηρική ἑβδομάδα μπορεῖ νὰ εἶναι πρωί, βράδυ ἢ νύχτα. Ὁ χρόνος δὲν ὑπάρχει. Ὑπάρχει μόνον ἡ ἱστορία· ἡ λειτουργία της ποὺ νιώθουμε σχεδὸν σωματικά. Εἶναι νύχτα-μιὰ ἀπὸ κεῖνες τὶς δραματικὲς νύχτες ὅπου ἡ ἐξουσία ἀλλάζει χέρια, ὅπου ἡ μοῖρα ὁλόκληρου τοῦ βασίλειου ἐξαρτιέται ἀπόνα ἀνακτορικὸ συμβούλιο, ἴσως μοναχὰ ἀπὸ μιὰ μαχαιριά. Εἶναι μιὰ ἀπὸ κεῖνες τὶς ἱστορικὲς νύχτες ποὺ ὅλοι μας τὶς θυμόμαστε τόσο καλά, ἀφοῦ ἡ ἀτμόσφαιρα εἶναι πιὸ βαριὰ καὶ οἱ ὧρες μακρόσυρτες. Εἶναι ἡ νύχτα ποὺ περιμένεις εἰδήσεις. Ὁ Σαίξπηρ δὲν δραματοποιεῖ μόνο τὴν ἱστορία· δραματοποιεῖ καὶ τὴν ψυχολογία, μᾶς τή δίνει σὲ μεγάλες φέτες καὶ κεῖ μέσα, ἀναγνωρίζουμε τὸν ἑαυτό μας.

Ὁ Ριχάρδος ἔχει κιόλας πάρει τὴν ἐξουσία σὰν Λόρδος Προστάτης. Στὸ βασιλικὸ παλάτι δυὸ γυναῖκες τρέμουν: ἡ βασιλομήτωρ καὶ ἡ χήρα βασίλισσα. Κοντά τους παίζει ἕνα δεκάχρονο ἀγόρι : γιὸς καὶ ἐγγονός τους. Ἔφτασε ὁ Ἀρχιεπίσκοπος. Ὅλοι περιμένουν καὶ τὸ μόνο ποὺ σκέφτουνται εἶναι ἕνα: τὶ θὰ κάνει ὁ Ριχάρδος; Τὸ ἀγοράκι ξέρει κι αὐτὸ τὴν ἱστορία τῆς οἰκογένειας, τὴν ἱστορία τῆς χώρας, τὰ ὀνόματα τῶν δολοφονημένων. Σὲ λίγες μέρες, σὲ λίγες ὧρες, θὰ εἶναι ὁ ἀδερφὸς τοῦ βασιλιᾶ. Ἤ... Τὸ παιδὶ λέει κάτι ἀπερίσκεπτο, πειραχτικὸ γιὰ τὸν πανίσχυρο θεῖο του. Ἡ βασίλισσα τὸ μαλώνει.

ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΓΙΟΡΚ Μὴ θυμώνεις, κυρία,
[μὲ τὸ παιδί.

ΒΑΣ. ΕΛΙΣΑΒΕΤ Ἔχουν κ' οἱ τοῖχοι ἀφτιά.

Τὸ παλάτι αὐτὸ ὅπου ὅλα τὰ μέλη τῆς βασιλικῆς οἰκογένειας ἔχουν τὸ ὄνομα κάποιου δολοφονημένου, θυμίζει πολὺ τὴν Ἐλσινόρη. Δὲν εἶναι μόνον ἡ Δανία μιὰ φυλακή. Ἐπιτέλους φτάνει ἕνας ἀγγελιοφόρος.

ΑΡΧΙΕΠΙΣΚΟΠΟΣ Ἕνας ἀγγελιοφόρος. Τί νέα φέρνει;

ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Τέτοια, κύριέ μου, ποὺ μὲ θλίβει νὰ τὰ πῶ
ΒΑΣ. ΕΛΙΣΑΒΕΤ Πῶς εἶναι ὁ διάδοχος;
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Καλά, κυρία.
ΛΟΥΚΙΣΣΑ ΤΟΥ ΓΙΟΡΚ Τότε τί νέα μοῦ φέρνεις;
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Τὸ Λόρδο Ρίβερς καὶ τὸ Λόρδο Γκρέϋ
τοὺς ἔστειλαν, μαζὶ μὲ τὸν Σὲρ Τόμας Βόγκαν
στὴ φυλακὴ τοῦ Πόμφρετ.
ΛΟΥΚΙΣΣΑ ΤΟΥ ΓΙΟΡΚ Ποιὸς τοὺς ἔστειλε;
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Οἱ πανίσχυροι Δοῦκες,
ὁ Γκλόστερ καὶ ὁ Βούκιγχαμ.
ΒΑΣ. ΕΛΙΣΑΒΕΤ Γιὰ ποιὰν αἰτία;
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Ὅ,τι εἶχα γιὰ νὰ πῶ ἐδωπέρα, τὸ εἶπα.
Τὸ πῶς καὶ γιατὶ τὰ φυλακίσανε
τὰ ἐπίσημα αὐτὰ πρόσωπα, δὲν ξέρω,
πανέμνοστη κυρία.

(Ριχάρδος Γ', Β, 4)

Συνεχίζεται ἡ ἴδια ἀτέλειωτη βδομάδα. Εἶναι ἡ ἴδια νύχτα, ὅπου ἡ ἐξουσία ἀλλάζει χέρια, Προηγουμένως ὁ Σαίξπηρ συμπύκνωσε ἕντεκα χρόνια ἱστορίας σὲ μερικὲς βίαιες σκηνές· τώρα μᾶς δείχνει τὰ γεγονότα ὥρα μὲ τὴν ὥρα. Ἐγκαταλείπουμε γιὰ λίγο τὸ βασιλικὸ παλάτι. Βρισκόμαστε σ' ἕνα δρόμο τοῦ Λονδίνου. Τρομαγμένοι πολίτες περνᾶνε βιαστικοί, δυό - δυό, τρεῖς - τρεῖς. Κάτι ἄκουσαν, κάτι ξέρουν. Δὲν εἶναι, ὡστόσο, ὁ χορὸς μιᾶς ἀρχαίας τραγωδίας ποὺ σχολιάζει τὰ γεγονότα ἢ ποὺ ἀναγγέλλει τὸ θέλημα τῶν θεῶν. Στὸν Σαίξπηρ δὲν ὑπάρχουν θεοί. Ὑπάρχουν μοναχὰ βασιλιάδες, ποὺ ὁ καθένας μὲ τὴ σειρά του εἶναι δήμιος καὶ θύμα. Ὑπάρχουν ἀκόμα ζωντανοὶ ἄνθρωποι, ποὺ φοβοῦνται. Αὐτοὶ μόνο νὰ κοιτάζουν μποροῦν τὴ μεγάλη σκάλα τῆς ἱστορίας. Ἡ μοίρα τους ὡστόσο ἐξαρτιέται ἀπὸ τὸ ποιὸς θὰ φτάσει στὸ πιὸ ψηλὸ σκαλοπάτι ἢ θὰ πέσει στὴν ἄβυσσο. Γι' αὐτὸ εἶναι τρομαγμένοι. Ἡ σαιξπηρικὴ τραγωδία δὲν εἶναι, ὅπως οἱ ἀρχαῖες τραγωδίες, ἕνα δράμα ἠθικῆς στάσης ἐνώπιον τῶν ἀθανάτων θεῶν· δὲν ὑπάρχει εἱμαρμένη ποὺ προδικάζει τὴ μοίρα τῶν ἡρώων. Ἡ μεγαλοσύνη τοῦ Σαίξπηρ ἔγκειται στὸ ὅτι γνώριζε τὸ βαθμὸ ποὺ οἱ ἄνθρωποι ἐμπλέκονται στὴν ἱστορία. Μερικοὶ δημιουργοῦν ἱστορία καὶ πέφτουνε θύματά της.

Ἄλλοι φαντάζονται ὅτι τὴ δημιουργοῦν, ἀλλὰ κι αὐτοὶ πέφτουνε θύματά της. Οἱ πρῶτοι εἶναι οἱ βασιλιάδες· οἱ δεύτεροι —οἱ ἔμπιστοι τῶν βασιλιάδων ποὺ ἐκτελοῦν τὶς διαταγές τους καὶ ποὺ εἶναι τά γρανάζια τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ὑπάρχει καὶ μιά τρίτη κατηγορία: οἱ κοινοὶ πολίτες τοῦ βασιλείου. Τὰ μεγάλα ἱστορικὰ γεγονότα ἐκτυλίσσονται στό πεδίο τῆς μάχης, στὸ βασιλικὸ παλάτι, καὶ στὴ φυλακὴ τοῦ Πύργου. Ἀλλὰ ὁ Πύργος, τὸ παλάτι καὶ τά πεδία τῆς μάχης βρίσκονται στὴν Ἀγγλία. Αὐτὸ εἶναι μιά ἀπὸ τὶς μεγαλοφυεῖς σαιξπηρικὲς ἀνακαλύψεις, ποὺ δημιούργησαν τὴ σύγχρονη ἱστορικὴ τραγωδία. Γι αὐτό, ἂς ἀκούσουμε τὶς φωνὲς τοῦ δρόμου. Μήπως δὲν τὶς ἔχουμε ἀκούσει σὲ παρόμοιες νύχτες:

Γ' ΠΟΛΙΤΗΣ Βεβαιώνεται ἡ εἴδηση πῶς πέθανε ὁ βασιλιάς
[μας, ὁ καλὸς Ἐδουάρδος;
Β' ΠΟΛΙΤΗΣ Ναί, κύριε, εἶναι ἀλήθεια. Ὁ Θεὸς νὰ μᾶς
[βοηθήσει!
Γ' ΠΟΛΙΤΗΣ Τότε θὰ δοῦμε, κύριοι, φασαρίες.
Α' ΠΟΛΙΤΗΣ Ὄχι· θὰ γίνει, δόξα νά 'χει ὁ Θεός,
ὁ γιός του βασιλιάς.

. . . . . .

Γ' ΠΟΛΙΤΗΣ Γιατὶ ἡ ἀντιζηλία γιὰ τὸ ποιὸς θά 'ναι
κοντύτερά του, θὰ μᾶς βρεῖ πολὺ κοντά,
ἂν δὲ βοηθήσει ὁ Θεός. Ἄχ, ὁ Δούκας τοῦ Γκλόστερ,
εἶναι πολὺ ἐπικίνδυνος! Καὶ τῆς βασίλισσας
οἱ γιοὶ καὶ οἱ ἀδερφοί, γεμάτοι περηφάνεια
κι ἀλαζονεία. Κι ἂν εἶταν τρόπος
γιὰ νὰ τοὺς κυβερνήσει αὐτοὺς κανεὶς
ἀντὶ νὰ κυβερνήσουν,
τούτη ἡ ἄρρωστη χώρα θὰ μποροῦσε
νὰ ζήσει κάπως ἥσυχα ὅπως πρῶτα.
Α' ΠΟΛΙΤΗΣ Ἔλα, ἂς μὴ βάζουμε στὸ νού μας τὸ χειρό-
[τερο.
Ὅλα καλὰ θὰ πᾶνε.
Γ' ΠΟΛΙΤΗΣ Ὅταν συννεφιάζει· ὁ φρόνιμος φορεῖ τὸ πανω-
[φόρι του.
(Ριχάρδος Γ', Β, 3)

Συνεχίζεται ἀκόμα ἡ ἀτέλειωτη ἑβδομάδα, εἴμαστε ξανὰ στὸν ἴδιο δρόμο τοῦ Λονδίνου. Μόνο μιὰ μέρα κύλησε. Ὁ Ριχάρδος ἔστειλε τοὺς ἐμπίστους του νὰ φέρουν τὸν Πρίγκιπα τῆς Οὐαλίας. Σημαίνουν σάλπιγγες. Ὁ ἀνήλικος κληρονόμος τοῦ θρόνου μπαίνει στὸ Λονδίνο. Ἀλλὰ δὲν τὸν προϋπαντοῦν ὁ ἀδερφός του καὶ ἡ μητέρα του. Ὁ Δούκας τοῦ Γιὸρκ καὶ ἡ χήρα βασίλισσα, γιὰ νὰ γλυτώσουν ἀπ' τὸν Ριχάρδο, καταφύγανε στὸ λευκὸ γοτθικὸ καθεδρικὸ ναὸ τοῦ Ἁγ. Παύλου, σὰν κοινοὶ ἐγκληματίες, ποὺ ὁ νόμος τοὺς ἀναγνωρίζει τὸ δικαίωμα νὰ ζητήσουνε ἐκεῖ μέσα ἄσυλο. Πρέπει νὰ τοὺς ἀναγκάσουν νὰ βγοῦν. Ὁ Ἀρχιεπίσκοπος τοῦ Κάντερμπερυ ἔχει ἀντιρρήσεις. Ἀλλὰ ὁ Δούκας τοῦ Βούκιγχαμ ξέρει νὰ προβάλει πειστικὰ ἐπιχειρήματα:

Εἶσαι ὑπερβολικὰ
καὶ παράλογα ἐπίμονος, Μυλόρδε·
πάρα πολὺ δεμένος στὴν παράδοση
καὶ τυπικός. Μπροστὰ σ' ὅλα ποὺ γίνονται
αὐτὴ τὴν ἐποχή...

Καὶ ὁ Καρδινάλιος ἀποκρίνεται :

Μυλόρδε, τούτη τὴ φορὰ νικάει ὁ λόγος σου.
(Ριχάρδος Γ', Γ, 1)

Ἡ μακρόσυρτη ἑβδομάδα δὲν τέλειωσε ἀκόμα. Καὶ οἱ δυὸ κληρονόμοι τοῦ θρόνου—ὁ Πρίγκιπας τῆς Οὐαλλίας καὶ ὁ Δούκας τοῦ Γιόρκ —φυλακίστηκαν στὸν Πύργο· ὁ δήμιος σπεύδει στὸν πύργο τοῦ Πόμφρετ γιὰ νὰ κόψει τὰ κεφάλια τῶν πιὸ στενῶν συγγενῶν καὶ φίλων τῆς βασίλισσας. Ὁ Ριχάρδος δρασκελάει γοργὰ τὰ σκαλοπάτια, ποὺ τὸν χωρίζουν ἀπὸ τὸ θρόνο. Ὡστόσο, τὸ πραξικόπημα δὲν ἔγινε ἀκόμα. Ἡ Βουλὴ τῶν Λόρδων καὶ τὸ Ἀνακτοβούλιο πρέπει νὰ τρομοκρατηθοῦν, τὸ Λονδίνο νὰ καταπτοηθεῖ. Καὶ μόλις τώρα θὰ δοῦμε πῶς ἐκεῖνοι ποὺ νομίζουν ὅτι δημιουργοῦν ἱστορία στὴν πραγματικότητα ἐμπλέκονται στὸν Μέγα Μηχανισμό. Θὰ δοῦμε τὴν εἰκόνα τῆς πολιτικῆς πράξης στὴν καθαρή της μορφή· ἀπογυμνωμένη ἀπὸ κάθε μυθολογία, σχεδιασμένη μὲ ἁδρὲς γραμμές. Θὰ δοῦμε δραματοποιημένο ἕνα κεφάλαιο ἀπὸ τὸν *Ἡγεμόνα* τοῦ Μακιαβέλλι, τὴ μεγάλη σκηνὴ τοῦ πρα-

ξικοπήματος. Ὅμως τὴ σκηνὴ αὐτὴ τὴν παίζουνε ζωντανοὶ ἄνθρωποι, καὶ σὲ τοῦτο, ἔγκειται ἡ ὑπεροχὴ τοῦ Σαίξπηρ. Ἄνθρωποι ποὺ ξέρουν πὼς εἶναι θνητοί, καὶ ποὺ θὰ προσπαθήσουν νὰ σώσουν τὸ κεφάλι τους ἢ νὰ διεκδικήσουν ἀπὸ τὴ ρυπαρὴ ἱστορία ἕνα ψιχίο αὐτοσεβασμοῦ, μιὰ ἐπίφαση θάρρους καὶ ἀξιοπρέπειας. Δὲν θὰ τὸ καταφέρουν. Ἡ ἱστορία πρῶτα θὰ τοὺς ἐξευτελίσει, καὶ μετὰ θὰ τοὺς κόψει τὰ κεφάλια.

IV

Εἶναι τέσσερεις τὸ πρωί. Γιὰ πρώτη φορά, σ' αὐτὴ τὴν τραγωδία, ὁ Σαίξπηρ ὁρίζει μὲ ἀκρίβεια τὴν ὥρα. Ἔχει τὴ σημασία του πὼς ἡ ὥρα εἶναι τέσσερεις τὸ πρωί. Εἶναι ἡ ὥρα ἀνάμεσα νύχτας καὶ ξημέρωμα· ἡ ὥρα ὅπου στὴν κορυφὴ οἱ ἀποφάσεις ἔχουνε πιὰ παρθεῖ. ὅ,τι εἴταν νὰ γίνει ἔγινε. Ἀλλὰ εἶναι καὶ ἡ ὥρα ποὺ μπορεῖς ἀκόμα νὰ σώσεις τὸ κεφάλι σου, νὰ τὸ σκάσεις ἀπὸ τὸ σπίτι σου. Εἶναι ἡ τελευταία ὥρα ποὺ μπορεῖς ἀκόμα νὰ διαλέξεις ἐλεύθερα. Ἀκούγεται ἕνα μπαταδοῦρο· κάποιος χτυπάει βιαστικὰ τὴν πόρτα. Ποιὸς εἶναι; Κανένας δὲν ξέρει. Φίλος ἢ ἀπεσταλμένος τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ;

ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Κύριε, κύριε!
ΧΑΣΤΙΓΞ (ἀπὸ μέσα) *Ποιὸς χτυπάει;*
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Ἀγγελιοφόρος ἀπὸ τὸ Λόρδο Στάνλεϋ.
ΧΑΣΤΙΓΞ (ἀπὸ μέσα) *Τί ὥρα εἶναι;*
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Εἶναι γιὰ νὰ χτυπήσουν τέσσερεις.

(Μπαίνει ὁ Λόρδος Χάστιγξ)

ΧΑΣΤΙΓΞ Ὁ κύριός σου δὲν μπορεῖ νὰ κοιμηθεῖ
τὶς βαρειὲς τοῦτες νύχτες;
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Ἔτσι φαίνεται
ἀπὸ τὰ λόγια πού 'χω νὰ σοῦ πῶ.
Καὶ πρῶτα χαιρετάει τὴν εὐγενία σου.
ΧΑΣΤΙΓΞ Κι ὕστερα:
ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ Κι ὕστερα μὲ στέλνει νὰ σοῦ πῶ
. . . . . .
πὼς εἶναι νὰ γίνουν δύο συμβούλια.

Πολὺ θαυμάζω στὸν Σαίξπηρ τὶς σύντομες αὐτὲς στιγμὲς ὅπου στὰ ξαφνικὰ ἡ τραγωδία περνάει μέσα στὴν καθημερινότητα, ὅπου οἱ ἥρωες πρὶν ἀπὸ μιὰν ἀποφασιστικὴ μάχη ἢ ἀφοῦ ἐξύφαναν μιὰ συνωμοσία ἀπὸ τὴν ὁποία κρέμεται ἡ μοίρα ἑνὸς βασιλείου, κάθουνται νὰ φᾶνε ἢ πᾶνε νὰ πλαγιάσουν. («Ἔλα τώρα νὰ δειπνήσουμε πρῶτα, γιὰ νὰ καταστρώσουμε κατόπι μὲ ἡσυχία τὰ σχέδιά μας.») Κοιμοῦνται ἢ δὲν μποροῦν νὰ κοιμηθοῦν, πίνουν κρασί, προστάζουν τοὺς ὑπηρέτες, κάνουν τόνα καὶ τ' ἄλλο. Εἶναι ἄνθρωποι. Ὅπως οἱ ἥρωες τοῦ Ὁμήρου τρῶνε, κοιμοῦνται καὶ στριφογυρνᾶνε στὰ ἄβολα κρεβάτια τους. Ἐδῶ ἐπίσης φαίνεται ἡ μεγαλοφυία τοῦ Σαίξπηρ, ἀκριβῶς ἐδῶ μὲ κεῖνο τὸ τέσσερεις τὸ πρωί. Καὶ ποιὸν ἀπὸ μᾶς δὲν τὸν ἔχουνε ξυπνήσει μὲ τέτοιο τρόπο στὶς τέσσερεις τὸ πρωί, τουλάχιστον μιὰ φορὰ στὴ ζωή του;

Γι' αὐτὸ μὲ στέλνει νὰ ρωτήσω ἂν ἡ εὐγενία σου
θὰ ἤθελες νὰ πάρεις τὸ ἄλογό σου ἀμέσως
καὶ νὰ φύγεις μαζί του
πρὸς τὸ Βοριά, γιὰ νὰ ξεφύγετε τὸν κίνδυνο
ποὺ μαντεύει ἡ ψυχή του.

Καὶ ποιὸς ἀπὸ τοὺς φίλους μας ποὺ χάθηκαν ἢ ποὺ φυλακίστηκαν δὲν ἀπάντησε ὅπως ὁ λόρδος Χάστιγξ, δὲν ξεγελάστηκε ὅπως ἐκεῖνος;

Σύρε, φίλε μου,
γύρνα πίσω, καὶ πὲς στὸν κύριό σου
νὰ μὴ φοβᾶται γιὰ τὰ δυὸ συμβούλια.
Ἡ χάρη του κι ἐγὼ θά 'μαστε στὸ ἕνα·
στὸ ἄλλο θὰ πάει ὁ Καίτσμπυ, πού 'ναι φίλος μου.
. . . . . .
Πές του λοιπὸν πῶς εἶναι μάταιοι οἱ φόβοι του
καὶ δίχως βάση. Ὅσο γιὰ τ' ὄνειρό του
ἀπορῶ πῶς μπορεῖ νά 'ναι ἔτσι ἁπλός,
ὥστε νὰ δίνει πίστη στὰ πλανέματα
τοῦ ταραγμένου του ὕπνου.
Ζητώντας ν' ἀποφύγουμε τὸν κάπρο
πρὶν νὰ μᾶς κυνηγήσει ἐκεῖνος, θὰ τὸν προκαλέσουμε
νὰ τὸ κάνει, τὴν ὥρα ποὺ ὁ σκοπός του

δὲν εἶταν νὰ μᾶς βλάψει:
Σύρε λοιπὸν καὶ πὲς στὸν κύριό σου
νὰ σηκωθεῖ καὶ νά 'ρθει ἐδῶ· θὰ πᾶμε
οἱ δυὸ μαζὶ στὸν Πύργο, καὶ θὰ δεῖ
πὼς θὰ φερθεῖ καλὰ σὲ μᾶς ὁ κάπρος.

(Ριχάρδος Γ', Γ, 2)

Ἡ ὥρα τῆς ἐκλογῆς πέρασε. Ὅλοι ἔχουνε συναχτεῖ στὸν Πύργο· ὁ λόρδος Στάνλεϋ ποὺ ἔστειλε τὸ μήνυμα· ὁ Χάστιγξ ποὺ ἀγνόησε τὸ μήνυμα· ὁ Ἐπίσκοπος τοῦ Ἤλυ καὶ ὁ Ράτκλιφ, ποὺ μόλις ἔκανε τὶς ἐκτελέσεις στὸ Πόμφρετ. Ὅλοι κάθουνται γύρω ἀπὸ τὸ ἴδιο τραπέζι· τὸ Συμβούλιο τοῦ Στέμματος: οἱ πιὸ ἰσχυροὶ ἄρχοντες τοῦ βασιλείου, κοσμικοὶ καὶ θρησκευτικοί· οἱ ἄνθρωποι ποὺ διευθύνουν τὴν Ἐκκλησία, τὸ Θησαυροφυλάκιο, τὸ Στρατό, τὶς Φυλακές. Αὐτοὶ ποὺ μπροστά τους ὅλοι τρέμουν. Λείπει μονάχα ὁ σπουδαιότερος, ὁ Ριχάρδος, ὁ λόρδος Προστάτης. Αὐτὸς δὲν ἦρθε. Καὶ στὸ μεταξὺ οἱ ἄλλοι πρέπει νὰ μιλήσουνε, νὰ ψηφίσουνε, νὰ ἐκφράσουν τὴ γνώμη τους. Νὰ ἐκφράσουν γνώμη προτοῦ μιλήσει ὁ λόρδος Προστάτης. Κανένας δὲν ξέρει τί σκέφτεται ὁ Ριχάρδος. Κανένας, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς ἐμπίστους του. Ἐκεῖνοι ὅμως, σωστά, δὲν θέλουν νὰ μιλήσουν πρῶτοι. Περιμένουν. Καὶ ὅλοι στὸ Συμβούλιο, οἱ ἄνθρωποι ποὺ μπροστά τους τρέμει ἡ Ἀγγλία, σωπαίνουν.

ΒΟΥΚΙΓΧΑΜ Ποιὸς ἀπὸ σᾶς ξέρει γι' αὐτὸ τὴ γνώμη
τοῦ Λόρδου κηδεμόνα; Ποιὸς συνδέεται
πιὸ πολὺ μὲ τὸ Δούκα;
ΕΠΙΣΚΟΠΟΣ ΤΟΥ ΗΛΥ Ἡ εὐγενία σου
μπορεῖ νὰ ξέρει πιὸ καλά, θαρρῶ, τὴ γνώμη του.
ΒΟΥΚΙΓΧΑΜ Ἐγώ, Μυλόρδε; Γνωρίζουμε, φυσικά,
ὁ ἕνας τοῦ ἄλλου τὴν ὄψη·
μὰ ὅσο γιὰ τὶς καρδιές μας, δὲ γνωρίζει ἐκεῖνος
πιὸ πολὺ τὴ δική μου, ἀπ' ὅ,τι ἐγὼ
τὴ δική σου· οὔτε ἐγὼ πιὸ πολὺ τὴ δική του
ἀπ' ὅ,τι ἡ εὐγενία σου τὴ δική μου.
Λόρδε Χάστιγξ, ἐσένα ἑνώνει μὲ τὸ Δούκα
στενὴ φιλία.
ΧΑΣΤΙΓΞ Εὐγνωμονῶ τὴ χάρη του·

ξέρω πῶς μ' ἀγαπάει· μὰ γιὰ τῆ στέψη
δὲ γύρεψα νὰ μάθω τὴν ἰδέα του,
οὔτ' ὁ ἴδιος μοῦ φανέρωσε ποτὲ
τὴν ὑψηλή του ἐπιθυμία. Ὅμως μπορεῖτε,
νὰ ὁρίστε, τίμιοι Λόρδοι, τὴν ἡμέρα . . .

Στὸ σημεῖο αὐτὸ μπαίνει ὁ Ριχάρδος. Οἱ λόρδοι θ' ἀκούσουν ἐπιτέλους τὴ φωνή του. Θὰ μάθουνε τὶ συμβαίνει. Καὶ νὰ τὶ ἀκοῦνε :

Λόρδε τοῦ Ἤλυ! Προχτὲς ποὺ εἴμουν στὸ Χόλμπορν,
εἶδα κάτι πολὺ ὄμορφες φράουλες στὸν κῆπο σου.
Παρακαλῶ, στεῖλε νὰ φέρουν λίγες.

Ποῦ καὶ πότε ὁ Σαίξπηρ ἄκουσε τὸ ἀπαίσιο γέλιο τοῦ τυράννου; Καὶ ἂν δέν τ' ἄκουσε, πῶς τό προαισθάνθηκε;

Ἄς δοῦμε ἄλλη μιά φορά ἐκείνους ποὺ μπροστά τους τρέμει ὅλη ἡ Ἀγγλία. Κάθονται σιωπηλοί, δὲν κοιτάζουνται στὰ μάτια. Προσπαθοῦν νὰ διαβάσουν ὁ ἕνας τὴ σκέψη τοῦ ἀλλουνοῦ. Προπαντός, θέλουν νὰ ξέρουν τὶ σκέφτεται ἐκεῖνος, ὁ λόρδος Προστάτης. Ἀλλὰ ἐκεῖνος ἔφυγε, δίχως νὰ πεῖ ἄλλη λέξη.

ΣΤΑΝΛΕΥ· Τί μπόρεσες νὰ δεῖς στὸ πρόσωπό του
γιὰ τὴν καρδιά του, ὅπως τὸν εἶδες σήμερα;
ΧΑΣΤΙΓΞ Μά, βέβαια, πῶς δὲν εἶναι πειραγμένος
μὲ κανένα ἀπὸ μᾶς. Γιατί, ἂν εἶταν, σίγουρα
θὰ τό 'δειχνε στὴν ὄψη του.
ΣΤΑΝΛΕΥ· Ὁ Θεὸς νὰ δώσει νὰ μὴν εἶναι, λέω.

Τέλος, ὁ Ριχάρδος ξαναμπαίνει. Ἔχει πάρει τὴν ἀπόφασή του, ἔνοιωσε ποιός ἔχει ἀμφιβολίες. Ἔχει κιόλας ξεδιαλέξει τὰ θύματά του. Σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη σκηνὴ τοῦ Συμβουλίου, ὁ Σαίξπηρ δὲν ἀφήνει τοὺς θεατὲς νὰ πάρουν ἀνάσα ἔστω καὶ μιά στιγμή, τοὺς κρατάει συνέχεια σὲ μιὰ τρομαχτικὴ ἔνταση. Ἡ σιωπὴ εἶναι τόση, ποὺ ἀκοῦς ἀκόμα καὶ τὴν ἀνάσα τους. Αὐτὴ εἶναι ἀκριβῶς ἡ ἱστορία χωρὶς παρεκβάσεις.

Ὁ Ριχάρδος μιλάει. Ξέρουμε τὰ λόγια του ἀπ' ἔξω:

Παρακαλῶ ὅλους, πέστε μου, τί πρέπει
νὰ πάθουν ὅσοι μοῦ ἑτοιμάζουνε κρυφὰ

τὸ θάνατό μου μὲ τὶς μαῦρες τέχνες
τῆς κόλασης καὶ δένουν τὸ κορμί μου
μὲ τὰ διαβολικά τους μάγια;

Ὁ λόρδος Χάστιγξ δὲν ἤθελε νὰ προκαλέσει τὸν κάπρο. Ὁ λόρδος Χάστιγξ εἶχε φίλους στὸ Συμβούλιο. Πίστευε στὴ *νομιμότητα*. Δὲν εἶταν ἀντίθετος σ' ἕνα πραξικόπημα, ἀλλὰ τὸ ἤθελε νὰ στηρίζεται στὸ μεγαλεῖο τοῦ νόμου. Μόλις πρὶν ἀπὸ τρεῖς ὧρες εἶχε προασπιστεῖ τὸ νόμο. Εἶχε ἀρνηθεῖ νὰ ἀναμιχθεῖ στὴν κατάφωρη καταπάτησή του. Ἤθελε νὰ περισώσει τὰ ὑπολείμματα τῆς ντροπῆς, τὰ ὑπολείμματα τῆς τιμῆς. Εἶταν γενναῖος ἄνθρωπος. *Εἶταν*. Ὁ Σαίξπηρ πιθανὸν δὲν εἶδε ποτέ του θάλασσα ἢ, ὅπως ὑποστηρίζουν ἄλλοι σχολιαστές, δὲν ἀντίκρυσε ποτέ του πεδίο μάχης. Δὲν ἤξερε γεωγραφία. Θεωρεῖ τὴ Βοημία παραθαλάσσια. Ὁ Πρωτέας παίρνει ἕνα καράβι γιὰ νὰ πάει ἀπὸ τὴ Βερόνα στὸ Μιλάνο, καὶ μάλιστα περιμένει τὴν παλίρροια. Καὶ ἡ Φλωρεντία εἶναι γιὰ τὸν Σαίξπηρ λιμάνι. Οὔτε ἱστορία ἤξερε ὁ Σαίξπηρ. Στὰ ἔργα του, ὁ Ὀδυσσέας διαβάζει Ἀριστοτέλη, καὶ ὁ Τίμων ὁ Ἀθηναῖος ἀναφέρει τὸν Σενέκα καὶ τὸν Γαληνό. Καὶ φιλοσοφία δὲν ἤξερε ὁ Σαίξπηρ, δὲν καταλάβαινε τίποτα ἀπὸ στρατιωτικὴ τέχνη, ἀνακάτωνε τὰ ἤθη διαφόρων ἐποχῶν. Ἕνα ρολόι χτυπάει τὶς ὧρες στὸν *Ἰούλιο Καίσαρα*, μιὰ καμαριέρα βγάζει τὸν κορσὲ τῆς Κλεοπάτρας, κανόνια βροντᾶνε στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰωάννη τοῦ Ἀκτήμονος. Ὁ Σαίξπηρ δὲν εἶχε δεῖ ποτέ του θάλασσα, μάχη ἢ βουνό· δὲν ἤξερε ἱστορία, γεωγραφία, φιλοσοφία. Ὡστόσο ὁ Σαίξπηρ ἤξερε πὼς στὸ Συμβούλιο τοῦ Στέμματος, μετὰ τὸν Ριχάρδο θὰ μιλήσει πρῶτος ὁ τίμιος λόρδος Χάστιγξ καὶ θὰ ἀπαγγείλει τὴ θανατικὴ καταδίκη του. Ἀκούω τὴ φωνή του:

ΧΑΣΤΙΓΞ Ἡ μεγάλη μου ἀγάπη γιὰ τὴ χάρη σου,
Μυλόρδε, μὲ προστάζει νὰ καταδικάσω
τοὺς φταῖχτες μπρὸς σὲ τοῦτο τὸ συμβούλιο.
Ὅποιοι κι ἂν εἶναι αὐτοί, Μυλόρδε, λέω
πὼς πρέπει νὰ πεθάνουν.

Εἶναι πιὰ πολὺ ἀργὰ γιὰ νὰ σώσεις τὸ κεφάλι σου, ὅμως ὑπάρχει ἀκόμα καιρὸς γιὰ νὰ ἐξευτελιστεῖς· γιὰ νὰ καταντήσεις νὰ πι-

στεύεις στὰ μάγια καὶ στὸ διάβολο, γιὰ νὰ πιστεύεις στὰ πάντα καὶ νὰ συναινεῖς στὰ πάντα· ἀκόμα καὶ τούτη τὴ στερνὴ σου ὥρα :

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ἄς εἶναι μάρτυρες, λοιπόν, τὰ μάτια σας.
Κοιτάξτε μὲ τί τρόπο μ' ἔχουν μαγεμένο!
Δεῖτε, τὸ χέρι μου ἐξεράθη σὰν κλωνάρι
πού τό 'χει κάψει ὁ πάγος. Κι αὐτὸ εἶν' ἔργο
τῆς γυναίκας τοῦ 'Εδουάρδου, ποὺ μὲ τὴ βοήθεια
ἐκεινῆς τῆς ἀδιάντροπης τῆς πόρνης,
τῆς Σόρ, μ' ἔχει ἔτσι σημαδέψει μὲ τὰ μάγια της.
ΧΑΣΤΙΓΞ Ἄν τό 'χουν κάνει αὐτό, κύριέ μου —
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ἄν! 'Εσύ, προστάτης ἐκείνης τῆς ἀδιάντροπης,
μοῦ κουβεντιάζεις γιὰ «ἄν»; Εἶσαι προδότης.
Κόψτε του τὸ κεφάλι! Μὰ τὸν Ἅγιο Παῦλο,
δὲν θὰ καθίσω στὸ τραπέζι πρὶν τὸ δῶ.
Λόβελ καὶ Ράτκλιφ,
νὰ γίνει ὅ,τι εἶπα.

(Ριχάρδος Γ', Γ, 4)

Βλέπω τὴ σκηνὴ αὐτὴ στὴν ταινία τοῦ 'Ολίβιε. Ὅλοι ἔχουνε χαμηλώσει τὰ μάτια. Κανένας δὲν κοιτάζει τὸν Χάστιγξ. Ἕνας ἕνας ὅσοι κάθουνται δίπλα του στὸ μεγάλο τραπέζι φεύγουν ἀπὸ κοντά του. 'Ο Ριχάρδος σπρώχνει πίσω τὸ καθισμά του καὶ φεύγει. Οἱ ἄλλοι, σπρώχνουν καὶ κεῖνοι τὸ κάθισμά τους, καὶ ἕνας ἕνας φεύγουν ἀπὸ τὴν αἴθουσα. 'Ο 'Επίσκοπος τοῦ Ἤλυ, καὶ ὁ πιστός του φίλος, ὁ λόρδος Στάνλεϋ. Κανένας δὲν γυρνάει τὸ κεφάλι του, κανένας δὲν κοιτάζει πίσω. 'Η αἴθουσα εἶναι ἄδεια. Τώρα ἀπόμεινε μόνον ὁ λόρδος Χάστιγξ· καὶ οἱ δυὸ ἀρχιδήμιοι τοῦ βασιλείου: ὁ λόρδος Λόβελ καὶ ὁ λόρδος Ρὰτκλιφ, ποὺ ἔχουνε σύρει τὰ σπαθιά τους.

Τὸ ἔγκλημα πρέπει τώρα νὰ νομιμοποιηθεῖ. Δὲν ὑπάρχει χρόνος γιὰ δίκη. 'Αλλὰ ἡ δίκη πρέπει νὰ γίνει καὶ θὰ γίνει, μὲ ὅλη τὴν πρεπούμενη τάξη· ἡ 'Αγγλία εἶναι μιὰ χώρα ὅπου ὁ νόμος εἶναι σεβαστός. Μόνο ποὺ δὲν γίνεται πιὰ νὰ προσαχθεῖ ὁ κατηγορούμενος στὸ δικαστήριο. 'Ο Σαίξπηρ ἤξερε τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Γιὰ ποιὸ λόγο ὑπάρχουν ὁ λόρδος Δήμαρχος τοῦ Λονδίνου καὶ οἱ δικαστές; Φτάνει μόνο νὰ πεισθοῦν. 'Ο Ριχάρδος καὶ ὁ δούκας τοῦ Βούκιγχαμ πηγαίνουν στὸν

λόρδο Δήμαρχο. Ἐκεῖνος βγαίνει ἀμέσως. Ὄχι, δὲν χρειάζεται νὰ πεισθεῖ. Ἔχει κιόλας πεισθεῖ. Εἶναι πάντοτε πεπεισμένος.

ΛΟΡΔΟΣ ΔΗΜΑΡΧΟΣ Ὁ Θεὸς νὰ σᾶς τὸ φέρει σὲ καλό.
Τοῦ ἄξιζε νὰ πεθάνει. Κι οἱ ὑψηλότητές σας
ἐνεργήσατε δίκαια. Ὁ θάνατός του
ἂς εἶναι προειδοποίηση στοὺς προδότες
ποὺ κάνουν τέτοια σχέδια.

. . . . . .

ΒΟΥΚΙΓΧΑΜ Καὶ μ' ὅλο τοῦτο,
δὲν εἶταν ὁ σκοπός μου νὰ πεθάνει,
πρὶν νά 'ρθει ἡ εὐγενία σου γιὰ νὰ δεῖ
τὸ θάνατό του. Μὰ ὁ μεγάλος ζῆλος
ἔκανε νὰ βιαστοῦνε τοῦτοι οἱ φίλοι μας
περισσότερο ἀπ' ὅ,τι ἐπιθυμούσαμε.
Γιατὶ θὰ θέλαμε, Μυλόρδε, νὰ τὸν ἄκουγες
ὁ ἴδιος νὰ ὁμολογεῖ, ἀποδειλιασμένος,
τοὺς σκοποὺς καὶ τὸν τρόπο
τῆς προδοσίας του. Ὥστε νὰ μποροῦσες
νὰ ἐξηγήσεις τὸ πράγμα στοὺς πολίτες
ποὺ ἴσως παρεξηγήσουνε τὴν πράξη μου
καὶ λυπηθοῦν γιὰ τὸ χαμό του.
ΛΟΡΔΟΣ ΔΗΜΑΡΧΟΣ Ὡστόσο,
καλέ μου κύριε, ὅταν μοῦ τὸ λέει
ἡ χάρη σου, εἶναι σάμπως νὰ τὸν εἶδα
καὶ νὰ τὸν ἄκουσα ὁ ἴδιος. Νά 'στε βέβαιοι
κι οἱ δυό σας, ὑψηλοί μου κύριοι, πὼς θὰ μάθουν
οἱ πιστοί μας πολίτες πόσο στάθηκε
στὴν περίσταση δίκαιη τούτη ἡ κρίση σας.

(Ριχάρδος Γ', Γ, 5)

Ὑπέροχος, ἀλήθεια, ὁ τρόπος ποὺ τελειώνει αὐτὴ ἡ σκηνή. Ὁ Δήμαρχος φεύγει τρεχάτος γιὰ τὸ Δημαρχεῖο. Ὁ Γκλόστερ καὶ ὁ Βούκιγχαμ πᾶνε νὰ φᾶνε. Τὸ προσκήνιο ἀπομένει ἄδειο. Γίνεται ξανὰ ἕνας δρόμος τοῦ Λονδίνου. Εἶναι ἀκόμα ἡ ἴδια ἀτέλειωτη ἑβδομάδα. Ξημέρωσε. Μπαίνει ἕνας Γραφέας, μ' ἕνα χαρτὶ στό χέρι:

Τούτη εἶναι ἡ καταδίκη τοῦ ἀγαθοῦ
ἐκείνου Λόρδου Χάστιγξ, καθαρογραμμένη
μὲ μεγάλα ψηφία, νὰ τὴ διαβάσουν
στὸν Ἅγιο Παῦλο σήμερα. Καὶ δεῖτε
σὲ ποιὰ σειρὰ ἀκολούθησαν τὰ πράγματα:
Χρειάστηκα ἕντεκα ὧρες γιὰ νὰ κάνω
τὸ ἀντίγραφο, γιατὶ μόλις χτὲς βράδυ
τὸ πῆρα ἀπὸ τὸν Καίτσμπυ· τὸ πρωτότυπο
θὰ χρειάστηκε ἄλλες τόσες γιὰ νὰ γίνει·
κι ὅμως δὲν πᾶνε μήτε πέντε ὧρες
ποὺ ὁ Λόρδος Χάστιγξ ζοῦσε λεύτερος καὶ δίχως
νὰ κατηγορηθεῖ ἀπὸ κανένα
μήτε ν' ἀνακριθεῖ. Μὰ τὴν ἀλήθεια,
ὡραῖος κόσμος εἶναι τοῦτος!
Παρακαλῶ, ποιὸς εἶναι τόσο βλάκας,
ποὺ νὰ μὴ βλέπει αὐτὴ τὴν ὁλοφάνερη
κατεργαριά; Καὶ ποιὸς τόσο τυφλός,
ποὺ νὰ μὴ λέγει πὼς δὲν εἶδε τίποτα;
Ἀλὶ στὸν κόσμο ὅπου κανένας πρέπει
τέτοια κακὰ σωπαίνοντας νὰ βλέπει!

(Ριχάρδος Γ', Γ, Ε)

«Ὡραῖος κόσμος εἶναι τοῦτος!»...Εἶναι ἀξιοπρόσεχτο, πόσο πολύ, αὐτός ὁ παλατιανός γραφέας μὲ τὴν ἀμείλικτη εἰρωνεία του, μοιάζει μὲ τοὺς τρελούς, ποὺ θὰ ἐμφανιστοῦν στὶς μεταγενέστερες σαιξπηρικὲς κωμωδίες καὶ τραγωδίες. Μόνον ὁ τρελός, ποὺ φιλοσοφεῖ, ἀφοῦ γι αὐτὸ τὸν κρατᾶνε στὴν αὐλὴ ἢ ὁ γραφέας τοῦ δικαστηρίου, ποὺ ξέρει τὰ πάντα ἀλλὰ δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ μιλήσει —μόνον αὐτοὶ οἱ δυὸ γνωρίζουν τὴν ἀλήθεια γιὰ τὸν κόσμο: «Ὡραῖος κόσμος...» Ἀλλὰ ποιὸς κόσμος; Γιὰ ποιὸν κόσμο γράφει ὁ Σαίξπηρ;

Τὶ ἤθελε νὰ πεῖ ὁ Σαίξπηρ στὸν *Ριχάρδο Γ'*; Ἄντλησε τὸ ἱστορικὸ ὑλικὸ τοῦ ἔργου ἀπὸ τὰ χρονικὰ τοῦ Χὰλλ καὶ τοῦ Χόλινσεντ ποὺ βασίστηκαν στὶς σημειώσεις τοῦ Σὲρ Τόμας Μώρ. Δὲν ἄλλαξε τὸν χαρακτήρα ἢ τὴ σειρὰ τῶν γεγονότων. Ἀκόμα καὶ τὴν ἀνατριχιαστικὴ σκηνὴ μὲ τὶς φράουλες τὴν ἔχει περιγράψει μὲ τὰ ἴδια σχεδὸν λόγια ὁ Μώρ. Περιορίστηκε ὁ Σαίξ-

πηρ νὰ διασκευάσει ἁπλῶς καὶ νὰ δώσει νέα ζωὴ σὲ παλιὰ ἱστορικὰ δράματα, δημοφιλῆ στό λονδρέζικο θέατρο, ὅπως τὸ *Richardus Tertiar* τοῦ Τόμας Λέγκ ἢ τό ἀνώνυμο *Ἀληθινὴ Ἱστορία τοῦ Ριχάρδου Γ'*; Δὲν εἶναι ὁ *Ριχάρδος Γ'* τίποτα παραπάνω ἀπὸ μιὰ ἱστορικὴ σελίδα, ἕνα τρομερὸ κεφάλαιο ἀπὸ τὰ παλιὰ χρονικὰ τῆς Ἀγγλίας;

«Ὡραῖος κόσμος εἶναι τοῦτος!»... Ἀλλὰ ποιὸς κόσμος; Τοῦ Ριχάρδου Γ'; Τοῦ Σαίξπηρ; Ἢ μήπως ὁ σημερινός; Γιὰ ποιὸν κόσμο ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ, ποιὰ ἐποχὴ ἤθελε νὰ δείξει; Τὸν κόσμο τῶν φεουδαρχῶν τοῦ 15ου αἰώνα, ποὺ ἀλληλοσφάζονταν, ἢ μήπως τὴ βασιλεία τῆς ἀγαθῆς, τῆς σοφῆς καὶ ἐνάρετης βασίλισσας Ἐλισάβετ, ποὺ ἀποκεφάλισε τὴ Μαρία Στιούαρτ ὅταν ὁ Σαίξπηρ εἶταν 23 χρονῶν, καὶ ἔστειλε στὸ ἰκρίωμα κάπου 1.500 Ἄγγλους καὶ ἀνάμεσα σ' αὐτούς, ἐραστές της, ὑπουργούς, θεολόγους καὶ νομοδιδασκάλους, στρατηγούς, ἐπισκόπους, ἀρχιδικαστές; «Ὡραῖος κόσμος εἶναι τοῦτος...» Ἴσως ὅμως ὁ Σαίξπηρ ἔδειξε ἕνα κόσμο ὅπου μόνο τὰ ὀνόματα τῶν βασιλιάδων ἀλλάζουν, ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ὡστόσο μένει πάντα ὁ ἴδιος· ὅπου ὁλόγυρα στὸ μακρὺ τραπέζι κάθουνται ἱππότες μὲ κράνη καὶ ἁλυσιδωτοὺς θώρακες, ἄρχοντες πουδραρισμένοι καὶ χαμογελαστοί, μὲ ἄσπρες περροῦκες καὶ ἐφαρμοστὲς μεταξωτὲς κυλότες ποὺ κουμπώνουν μὲ διαμάντια, ἢ ἀκόμα ἡλικιωμένοι κύριοι μὲ κοντὰ μαλλιὰ καὶ στρατιωτικὰ χιτώνια κουμπωμένα ὡς τὸ λαιμό. Πίστευε λοιπὸν ὁ Σαίξπηρ ὅτι ἡ ἱστορία δὲν εἶναι, παρὰ μιὰ ἀδιάκοπη ἁλυσίδα βίας, μιὰ ἀτέρμονη ἑβδομάδα τῶν Παθῶν, ὅπου πολὺ σπάνια καὶ μόνο γιὰ μιὰ στιγμὴ κάποια λιαχτίδα περνάει τὸ μεσημέρι μέσα ἀπὸ τὰ βαρειὰ σύννεφα, ὅπου ἀραιὰ καὶ ποῦ φτάνει κάποιο ἤρεμο, εἰρηνικὸ πρωινὸ ἢ ἕνα γαλήνιο βράδυ ὁπότε οἱ ἐραστὲς ἀγκαλιασμένοι πᾶνε νὰ πλαγιάσουν κάτω ἀπὸ τὰ δέντρα στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν;

Φύγε γρήγορα, φύγε ἀπ' αὐτὸ τὸ σφαγεῖο,
γιὰ νὰ μὴν κάνεις πιὸ μεγάλο ἀκόμη
τὸ πλῆθος τῶν νεκρῶν.

(Ριχάρδος Γ', Δ, 1)

«Ὡραῖος κόσμος εἶναι τοῦτος...» Ἀλλὰ τί σήμαινε γιὰ τὸν Σαίξπηρ ὁ Μέγας Μηχανισμός; Μιὰ πομπὴ ἀπὸ βασιλιάδες

ποὺ ἀναρριχῶνται καὶ διαγκωνίζονται στὴ μεγάλη σκάλα τῆς ἱστορίας ὅσο νὰ γκρεμιστοῦν ἢ ἕνα κῦμα καυτὸ αἷμα ποὺ ἀνεβαίνει ὥς τὸ κεφάλι καὶ στραβώνει τὰ μάτια; Τὴ φυσικὴ τάξη ποὺ παραβιάσθηκε, κι ἔτσι τὸ κακὸ νὰ γεννάει τὸ κακό, ἡ κάθε ἀδικία γυρεύει ἐκδίκηση, τὸ κάθε ἔγλημα φέρνει καινούργιο ἔγκλημα; Ἢ μιὰ ἀδυσώπητη κοινωνικὴ τάξη ὅπου ὑποτελεῖς καὶ ἐπικυρίαρχοι ἀλληλομάχονται, ὅπου ὅλο τὸ βασίλειο κυβερνιέται σὰν ὑποστατικό, καὶ πέφτει στὰ χέρια τοῦ ἰσχυρότερου; Ἕνας ὡμὸς ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία ἢ ἕνας ἀκατάσχετος παλμὸς τῆς ἀνθρώπινης καρδιᾶς ποὺ ἡ λογικὴ δὲν μπορεῖ νὰ τὴν ἐπιταχύνει ἢ νὰ τὴν ἀναχαιτίσει, παρὰ μόνον ἕνα κομμάτι αἰχμηρὸ σίδερο τὴ σταματάει μιὰ γιὰ πάντα; Μιὰ μαύρη καὶ ἀδιαπέραστη νύχτα ἱστορίας ὅπου δὲν χαράζει αὐγή, ἢ τὸ ἔρεβος ποὺ ἔχει πλημμυρίσει τὴν ἀνθρώπινη ψυχή;

V

Ὁ *Ριχάρδος Γ'* μόνο σὲ μερικὰ ἀπ' αὐτὰ τὰ μεγάλα ἐρωτήματα δίνει ἀπάντηση. Στὴν τραγωδία αὐτή, ὅπου ἡ θηριωδία φτάνει, ἂν δὲν ξεπερνάει, τὴ θηριωδία στὸν *Τίτο Ἀνδρόνικο*, μόνον ἕνα πρόσωπο ἔχει γιὰ μιὰ στιγμὴ κάποια ἀμφιβολία καὶ νοιώθει ἐνδοιασμούς. Εἶναι ἕνας πληρωμένος φονιάς, ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς δύο ποὺ ἔστειλε ὁ Ριχάρδος γιὰ νὰ σκοτώσουν τοῦ Δούκα τοῦ Κλάρενς στὸν Πύργο.

Α' ΦΟΝΙΑΣ Μπά, φοβᾶσαι;
Β' ΦΟΝΙΑΣ Δὲ φοβᾶμαι νὰ τὸν σκοτώσω, ἀφοῦ ἔχω διαταγή· φοβᾶμαι μπὰς καὶ πάω στὴν Κόλαση γιὰ τὸ σκοτωμό· κι ἀπ' αὐτὴ δὲ μὲ φυλάει καμιὰ διαταγή.

Σὲ τοῦτο τὸν κόσμο τῶν βασιλιάδων, τῶν ἐπισκόπων, τῶν δικαστῶν, τῶν καγκελαρίων, τῶν λόρδων καὶ τῶν στρατηγῶν, ὁ μόνος ἄνθρωπος ποὺ γιὰ μιὰ στιγμή, διστάζει νὰ διαπράξει φόνο, εἶναι κάποιος ποὺ ἡ δουλειά του εἶναι νὰ σκοτώνει ἐπὶ πληρωμῇ. Δὲν φοβᾶται μήπως πατήσει τοὺς νόμους τοῦ βασιλείου ἢ τὴν κοινωνικὴ τάξη· ξέρει καλὰ ὅτι κατέχει σ' αὐτὴ μιὰ ὁρισμένη θέση, ὄχι καὶ τόσο ἔντιμη, ὡστόσο γενικὰ ἀποδεχτὴ καὶ ἀπαραίτητη. Ὁ ἴδιος ὁ βασιλιὰς τὸν πρόσταξε νὰ κάνει αὐτὸ

τὸ φόνο. Ὁ πληρωμένος φονιὰς φοβᾶται τὴ Δευτέρα Παρουσία, τὴν καταδίκη καὶ τὴν κόλαση. Εἶναι ὁ μόνος πιστὸς μέσα σὲ ὅλη τὴν τραγωδία. Ἀκούει τὴ φωνὴ τῆς συνείδησης, ἀλλὰ ταυτόχρονα καταλαβαίνει πὼς ἡ συνείδηση δὲν μπορεῖ νὰ συμβιβαστεῖ μὲ τοὺς νόμους καὶ τὴν τάξη τοῦ κόσμου ὅπου ζεῖ, πὼς εἶναι κάτι περιττό, γελοῖο καὶ ἐνοχλητικό.

Β' ΦΟΝΙΑΣ Δὲν θέλω νά 'χω τίποτα μαζί της. Εἶν' ἐπίφοβο πράμα. Κάνει τὸν ἄνθρωπο φοβιτσιάρη. Δὲν μπορεῖς νὰ κλέψεις δίχως νὰ σὲ κατηγορήσει· δὲν μπορεῖς νὰ βλαστημήσεις, δίχως νὰ σὲ μαλώσει· δὲν μπορεῖς νὰ πέσεις μὲ τὴ γυναίκα τοῦ γείτονά σου, δίχως νὰ σὲ προδώσει. Εἶναι ἕνας δειλὸς διάβολος, ποὺ κοκκινίζει ὅλη τὴν ὥρα καὶ σηκώνει ἐπανάσταση μέσα στὸ στῆθος τοῦ ἀνθρώπου. Σοῦ βάνει ἕνα σωρὸ ἐμπόδια. Μ' ἔκανε μιὰ φορὰ νὰ δώσω πίσω ἕνα πουγκὶ γεμάτο χρυσάφι ποὺ εἶχα βρεῖ. Τὸν κάνει ζητιάνο τὸν ἄνθρωπο ποὺ τὴν ἔχει. Τὴ διώχνουν ἀπ' ὅλες τὶς πολιτεῖες σὰν κάτι πολὺ ἐπικίντυνο· καὶ ὁ καθένας ποὺ θέλει νὰ ζήσει τῆς προκοπῆς κοιτάζει νὰ πιστεύεται μόνο στὸν ἑαυτό του, καὶ νὰ περνάει χωρὶς τὴν ἀφεντιά της.

Μοναχὰ δυὸ ἄνθρωποι σ' αὐτὴ τὴν τραγωδία στοχάζονται γιὰ τὴν τάξη τοῦ κόσμου: ὁ βασιλιὰς Ριχάρδος Γ' καὶ ἕνας πληρωμένος φονιάς. Ἕνας ποὺ βρίσκεται στὴν κορυφὴ τῆς φεουδαρχικῆς ἱεραρχίας, κ' ἕνας ποὺ βρίσκεται στό τελευταῖο σκαλοπάτι. Ὁ Ριχάρδος Γ' δὲν ἔχει ἐνδοιασμοὺς ἢ ἀμφιβολίες· ὁ πληρωμένος φονιὰς γιὰ μιὰ στιγμὴ διστάζει. Ὡστόσο, καὶ οἱ δύο βλέπουν τὸ ἴδιο καθαρὰ τὸν Μέγα Μηχανισμό, ἂν καὶ ἀπὸ διαμετρικὰ ἀντίθετες γωνιές. Καὶ οἱ δυό τους δὲν ἔχουν καμιὰ αὐταπάτη: εἶναι οἱ μόνοι ποὺ τὸ μποροῦν. Ἀποδέχονται τὸν κόσμο ὅπως εἶναι πραγμοτικά. Ἢ μᾶλλον, ὁ βασιλιὰς καὶ ὁ πληρωμένος φονιὰς ἀντιπροσωπεύουν τὴν τάξη τοῦ κόσμου στὴν «καθαρὴ μορφή» του. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἤθελε νὰ πεῖ ὁ Σαίξπηρ. Σ' αὐτό τὸ νεανικό του ἔργο, ὑπάρχουν ξαφνικὲς ἐκλάμψεις μεγαλοφυίας. Μιὰ ἀπ' αὐτὲς εἶναι καὶ ἡ ἐξίσωση ἑνὸς πληρωμένου φονιᾶ μὲ τὸν ἀδερφὸ τοῦ βασιλιᾶ:

ΚΛΑΡΕΝΣ Γιὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ, ποιὸς εἶσαι ἐσύ;
Α' ΦΟΝΙΑΣ Ἕνας ἄνθρωπος σὰν καὶ σένα.

ΚΛΑΡΕΝΣ Μὰ ὄχι καὶ σὰν ἐμένα ἀριστοκράτης.
Α' ΦΟΝΙΑΣ Οὔτε καὶ σὰν κι ἐσένα τοῦ ὅρκου παραβάτης.

Ἡ στιχομυθία αὐτὴ προοιωνίζει κιόλας τὸν *Ἅμλετ*. Γιατὶ τί ἄλλο εἶναι οἱ πληρωμένοι φονιάδες παρὰ οἱ νεκροθάφτες τῆς ἱστορίας; Στὸ κοιμητήριο τῆς Ἐλσινόρης δυὸ νεκροθάφτες κουβεντιάζουν ἐπίσης μὲ τὸν γιὸ ἑνὸς βασιλιά. Καὶ κεῖνοι βλέπουν τὰ μεγάλα ἱστορικὰ γεγονότα καὶ τὰ ἀνθρώπινα δράματα ἀπὸ τὴν ἴδια σκοπιά· ἀπὸ τὴ σκοπιὰ ἐκείνων ποὺ σκάβουν τάφους ἢ στήνουν ἰκριώματα. Ἰδωμένοι ἀπὸ αὐτὴ τὴ σκοπιά, ὁ γιὸς ἑνὸς βασιλιὰ καὶ ἕνας ζητιάνος δὲν διαφέρουν σὲ τίποτα: Καὶ οἱ δύο εἶναι θνητοί. Γεννήθηκαν γιὰ νὰ πεθάνουν. Ὁ πληρωμένος φονιάς καὶ ὁ γιὸς τοῦ βασιλιᾶ εἶναι διπλὰ ἰσότιμοι. Στὴν τάξη τῆς ἱστορίας εἶναι καὶ οἱ δυὸ ἁπλῶς γρανάζια τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ τοῦ κοιμητηρίου καὶ τοῦ ἰκριώματος εἶναι καὶ οἱ δυὸ μόνον ἄνθρωποι. Τὸ μεγαλεῖο τοῦ Σαίξπηρ στηρίζεται σὲ τέτοιες ἀπροσδόκητες ἀντιπαραθέσεις, ὅπου — ὅπως στὴ λάμψη ἀστραπῆς — προβάλλει ξαφνικὰ μπρὸς στὰ μάτια μας ὅλο τὸ ἀπέραντο τοπίο τῆς ἱστορίας. Ἔτσι ὁ *Ριχάρδος Γ'* μᾶς ἐπιτρέπει κιόλας νὰ δοῦμε τὸν *Ἅμλετ* σὰν πολιτικὸ δράμα, καί, ἀντίστροφα, ὁ *Ριχάρδος*, ἰδωμένος μέσα ἀπὸ τὸν *Ἅμλετ*, γίνεται ἕνα φιλοσοφικὸ δράμα πάνω στὴ διάσταση ἀνάμεσα στὴν ἠθικὴ τάξη καὶ στὴν τάξη τῆς πράξης.

Δυὸ φονιάδες μπαίνουν στὸ κελὶ τῆς φυλακῆς, μὲ διαταγὴ τοῦ Ριχάρδου, γιὰ νὰ σκοτώσουν τὸν ἀδερφό του. Αὐτὸς ὁ ἀδερφός, ὁ Δούκας τοῦ Κλάρενς, ὅπως καὶ οἱ φονιάδες, ἔχει σκοτώσει μὲ διαταγὴ καὶ ἐν ὀνόματι τοῦ βασιλιᾶ. Χθὲς ἀκόμα, ὁ Κλάρενς μποροῦσε, ἐν ὀνόματι τοῦ βασιλιᾶ, νὰ τοὺς διατάξει νὰ διαπράξουν ὁποιοδήποτε φόνο. Σήμερα εἶναι ὁ ἴδιος στὴ φυλακή, καὶ πρέπει νὰ πεθάνει μὲ διαταγή καὶ ἐν ὀνόματι τοῦ ἴδιου βασιλιᾶ. Ὁ δούκας καὶ οἱ πληρωμένοι φονιάδες εἶναι μόνον ἄνθρωποι, καὶ γρανάζια στὸ ἴδιο μηχανισμό.

Ἂς ξαναδοῦμε ἄλλη μιὰ φορὰ τὴ σκηνή. Ὁ ἀδερφὸς τοῦ βασιλιᾶ, ἐν ὀνόματι τῆς πολιτικῆς τάξης, πρόσταζε ἄλλοτε τοὺς σμπίρους νὰ σκοτώνουν. Τὸν ρίξανε στὴ φυλακὴ καὶ ἀντιμετωπίζει τώρα τοὺς ἴδιους σμπίρους. Ὑπερασπίζεται τὸν ἑαυτό του. Τοὺς μιλάει γιὰ συνείδηση. Τοῦ ἀποκρίνονται ὅτι αὐτὸς ὁ ἴδιος

χλεύαζε τὴ συνείδηση. Τοὺς λέει πὼς εἶναι ὑπουργός. Τοῦ ἀποκρίνονται πὼς στὴ φυλακὴ δὲν ὑπάρχουνε ὑπουργοί. Τοὺς μιλάει γιὰ ὑψηλὰ ἰδανικά. Τοῦ ἀποκρίνονται πὼς αὐτὰ ἀκριβῶς τὰ ἰδανικὰ ἀπαιτοῦνε τώρα νὰ πεθάνει:

ΚΛΑΡΕΝΣ ...*Ὅμως,*
φίλοι μου, ἐγὼ σὲ τί σᾶς ἔχω βλάψει;
Α' ΦΟΝΙΑΣ Δὲν ἔβλαψες ἐμᾶς, παρὰ τὸ βασιλιά μας.
ΚΛΑΡΕΝΣ Μὰ θὰ συχωρεθῶ μαζί του πάλι.
Β' ΦΟΝΙΑΣ Ποτέ, Μυλόρδε, κι ἑτοιμάσου νὰ πεθάνεις.
. . . . . .
Α' ΦΟΝΙΑΣ Ὅ,τι κάνουμε
λάβαμε διαταγὴ γιὰ νὰ τὸ κάνουμε.
Β' ΦΟΝΙΑΣ Καὶ μᾶς τὴν ἔχει δώσει ὁ βασιλιάς.
(Ριχάρδος Γ', Α, 4)

Καὶ οἱ δυὸ πληρωμένοι φονιάδες πνίγουνε τὸν δούκα τοῦ Κλάρενς σ' ἕνα βαρέλι κρασί.

Ἔτσι ἄρχισε ἡ μακρόσυρτη ἑβδομάδα. Θὰ τελειώσει μὲ τὴ μεγάλη σκηνὴ τῆς στέψης. Ὁ Ριχάρδος ἔχει στὸ μεταξὺ ἐξοντώσει ὅλους ὅσους στέκονταν στὸ δρόμο του γιὰ τὸ θρόνο. Ἔχει τρομοκρατήσει τὸ Συμβούλιο τοῦ Στέμματος, τὴ Βουλὴ τῶν Λόρδων, καὶ τὸ Λονδίνο. Εἶναι νύχτα. Τὸ προσκήνιο εἶναι τώρα μιὰ αὐλὴ τοῦ παλατιοῦ. Οἱ ἔντρομοι ἀριστοκράτες συναγμένοι ἐδῶ παρακολουθοῦν σιωπηλοί. Οἱ πράκτορες τοῦ Γκλόστερ κυκλοφοροῦν παντοῦ. Σὲ μιὰ γωνιὰ τῆς αὐλῆς συνωθοῦνται πολίτες ποὺ τοὺς σύραν διὰ τῆς βίας ἀπὸ τὰ σπίτια τους. Αὐτοὶ θ' ἀνακηρύξουν τὸν Ριχάρδο βασιλιά, γιατὶ συγκατατέθηκε νὰ γίνει βασιλιὰς μόνο μὲ τὴ θέληση τοῦ λαοῦ. Στὸ τέλος ἐμφανίζεται στὸ μπαλκόνι, μὲ τὸ προσευχητάρι στὸ χέρι. Προσεύχεται. Στὸ κάτω κάτω, μὲ τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ θὰ γίνει βασιλιάς.

ΔΗΜΑΡΧΟΣ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ Νά τονε στὴ στοά, μὲ δυὸ [ἐπισκόπους.
ΒΟΥΚΙΓΧΑΜ Δυὸ στύλοι ἀρετῆς γιὰ ἕνα Πρίγκιπα
χριστιανό· τὸν κρατᾶνε νὰ μὴν πέσει
στὸ κρίμα τῆς ματαιοδοξίας.

Σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ ξύλινο κύκλο, τὸ «Ο», ὅπως ἐπανειλημμένα πα-

ρομοίασε ὁ Σαίξπηρ τὴ σκηνὴ τῆς «Σφαίρας».* παίζεται τώρα μιὰ ἀπὸ τὶς μεγάλες σκηνὲς τῆς ἱστορίας. Ὁ Ριχάρδος ἀφήνει νὰ τὸν παρακαλέσουν προτοῦ δεχτεῖ τὸ στέμμα.

ΔΗΜΑΡΧΟΣ ΤΟΥ ΛΟΝΔΙΝΟΥ Δέξου, κύριε· ἡ πόλη σὲ [ἱκετεύει.

ΒΟΥΚΙΓΧΑΜ Μὴν ἀρνηθεῖς, κραταιέ μου κύριε, τὴν ἀγάπη πού σοῦ προσφέρει.

ΚΑΙΤΣΜΙΥ Ὤ, δῶσ' της τὴ χαρά· συνάκουσε τὰ δίκαια αἰτήματά τους!

(Ριχάρδος Γ', Γ, 7)

Ἄρχοντες καὶ πολίτες ἀπομένουν σιωπηλοί. Ἀπὸ τὸ στόμα τους θ' ἀκουστεῖ μοναχὰ «Ἀμήν». Αὐτὸ ἀρκεῖ. Ὁ Ριχάρδος δέχεται τὸ στέμμα. Ἔχει κλείσει τὸ προσευχητάρι του. Γυρνάει στοὺς ἐπισκόπους πού ἀκόμα στέκουν ἀσάλευτοι στὸ πλευρό του, καὶ λέει:

Ἐλᾶτε, ἂς πᾶμε στὸ ἱερό μου ἔργο.

VI

Στὸ θέατρο ἡ ἱστορία εἶναι πολὺ συχνὰ ἕνα μεγάλο σκηνικό. Ἕνα φόντο· καὶ οἱ ἥρωες ἀγαποῦν, πονοῦν καὶ ζοῦν τὰ προσωπικὰ δράματά τους. Καμιὰ φορὰ ἐμπλέκονται ἄμεσα. Ἡ ἱστορία τοὺς ἀναστατώνει τὴ ζωή τους, ὡστόσο καὶ τότε ἀκόμα δὲν παύει νὰ τοὺς εἶναι λίγο πολὺ ἕνα ἄβολο κοστούμι: μιὰ περούκα, ἕνα κρινολίνο, ἕνα σπαθὶ ποὺ μπερδεύεται στὰ πόδια του. Φυσικά, τὰ ἔργα αὐτὰ ἐπιφανειακὰ μόνο εἶναι ἱστορικά. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ ἔργα ὅπου ἡ ἱστορία δὲν εἶναι ἁπλῶς ἕνα φόντο ἢ ἕνα σκηνικό, ὅπου ἡ ἱστορία παίζεται στὴ σκηνὴ ἢ μάλλον ἐπαναλαμβάνεται ἀπὸ ἠθοποιοὺς μεταμφιεσμένους σὲ ἱστορικὲς προσωπικότητες. Γνωρίζουν ἱστορία, τὴν ἔχουν ἀποστηθίσει, καὶ πολὺ σπάνια ξεφεύγουν ἀπὸ τὸ ρόλο τους. Ὁ Σίλλερ εἶταν ἕνας κλασικὸς αὐτοῦ τοῦ δραματικοῦ εἴδους. Ὁ Μάρξ χαρακτήριζε τὰ πρόσωπά του φερέφωνα τῶν ἰδεῶν τῆς ἐποχῆς του. Οἱ ἥρωες

* Γιὰ τὴν ἀνέγερση τῆς «Σφαίρας» καὶ τὶς σχέσεις τοῦ Σαίξπηρ μὲ τὸ περίφημο αὐτὸ θέατρο, βλέπε: L. Wright, «Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχή του», σελ. 85 κ.ἑ. Ἔκδοση: ΗΡΙΔΑΝΟΥ. (σημ. Ἐκδότη)

ἑρμηνεύουν τὴν ἱστορία ἐπειδὴ γνωρίζουν τὴν ἔκβαση. Καμιὰ φορὰ μποροῦν ἀκόμα καὶ νὰ ἐκφράσουν πραγματικὲς ροπὲς τῶν κοινωνικῶν δυνάμεων καὶ τὶς ἀληθινὲς συγκρούσεις τους. Ὡστόσο, καὶ τότε ἀκόμα, αὐτὸ δὲν εἶναι ἡ ἱστορία ποὺ δραματοποιήθηκε. Ἁπλῶς δραματοποιήθηκε ἕνα ἱστορικὸ ἐγχειρίδιο. Τὸ ἐγχειρίδιο αὐτὸ μπορεῖ νὰ εἶναι ἰδεαλιστικό, ὅπως στὸν Σίλλερ καὶ στὸν Ρομαὶν Ρολλάν, ἢ ματεριαλιστικό, ὅπως σὲ ὁρισμένα δράματα τοῦ Μπύχνερ καὶ τοῦ Μπρὲχτ· δὲν παύει ὅμως νὰ εἶναι ἐγχειρίδιο.

Ἡ σαιξπηρικὴ ἀντίληψη τῆς ἱστορίας διαφέρει ἀπὸ αὐτὰ τὰ δύο εἴδη ποὺ προαναφέρθηκαν. Ἡ ἱστορία παίζεται στὴ σκηνή, ἀλλὰ δὲν εἶναι ποτὲ ἀντίγραφο. Δὲν εἶναι φόντο ἢ σκηνικό. Εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια πρωταγωνιστὴς τῆς τραγωδίας. Ἀλλὰ ποιᾶς τραγωδίας;

Ὑπάρχουν δύο θεμελιώδεις τρόποι γιὰ τὴν ἀποτίμηση τῆς τραγικότητας τῆς ἱστορίας. Ὁ πρῶτος βασίζεται στὴν πεποίθηση ὅτι ἡ ἱστορία ἔχει κάποιο νόημα, ὅτι ἐκπληρώνει τοὺς ἀντικειμενικοὺς σκοποὺς της καὶ ὁδηγεῖ πρὸς μιὰ προκαθορισμένη κατεύθυνση. Εἶναι σύμφωνη μὲ τὴ λογικὴ ἢ τουλάχιστον εἶναι δυνατὸν νὰ τὴν κατανοήσουμε. Ἐδῶ τὸ τραγικὸ συνιστᾶ τὸ τίμημα τῆς ἱστορίας, τὸ τίμημα τῆς προόδου ποὺ πρέπει νὰ καταβάλει ἡ ἀνθρωπότητα. Στὶς διαστάσεις τοῦ τραγικοῦ φτάνει κάθε ἀντίσταση στὴν ἱστορία: ἐκεῖνος ποὺ φρενάρει ἢ ἐπιταχύνει τὸν ἀδυσώπητο ὁδοστρωτήρα· ἐκεῖνος ποὺ πρέπει νὰ συντριβεῖ ἐπειδὴ ἀκριβῶς δὲν συμβαδίζει μὲ τὴν ἱστορία εἴτε γιατὶ τῆς ἀντιτάσσεται εἴτε γιατὶ εἶναι ἕνας πρόδρομος. Αὐτὴ εἶναι ἡ ἰδέα τῆς τραγικότητας τῆς ἱστορίας ποὺ ὑποστήριζε ὁ Ἔγελος. Τὴν ἀσπάσθηκε ὁ νεαρὸς Μάρξ, ἂν καὶ κεῖνος στὴ θέση τῆς ἀντικειμενικῆς ἀνάπτυξης τῆς ἐγελιανῆς Ἰδέας ἔβαλε τὴν ἐπίσης ἀντικειμενικὴ ἀνάπτυξη τῶν παραγωγικῶν δυνάμεων. Σύγκρινε τὴν ἱστορία μ' ἕνα τυφλοπόντικα ποὺ ἀσταμάτητα σκάβει στὴ γῆ.

Καλὰ λές, γεροτυφλοπόντικα! Μπορεῖς
κι ἐργάζεσαι ἔτσι γρήγορα μέσα στὴ γῆ;
Καλὸς σκαφτιᾶς!

(Ἅμλετ, Α, 5)

Ἕνας τυφλοπόντικας δὲν ἔχει συνείδηση, ὡστόσο σκάβει πρὸς μιὰ προκαθορισμένη κατεύθυνση. Ἔχει τὰ τυφλοποντικήσια ὄνειρά του, ποὺ ἁπλῶς εἶναι ἕνα συγκεχυμένο προαίσθημα γιὰ τὸν ἥλιο καὶ τὸν οὐρανό. Δὲν εἶναι τὰ ὄνειρα ἐκεῖνα ποὺ καθορίζουν τὴν κατεύθυνση τῆς πορείας του, ἀλλὰ ἡ κίνηση τῶν ποδιῶν του καὶ τοῦ ρύγχους του, ποὺ ἀσταμάτητα σκάβουνε τὴ γῆ. Ὁ τυφλοπόντικας θὰ εἶναι τραγικὸς ἂν τύχει καὶ τὸν πλακώσει τὸ χῶμα προτοῦ ξαναβγεῖ στὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς.

Ὑπάρχει καὶ δεύτερος τρόπος γιὰ τὴν ἀποτίμηση τῆς τραγικότητας τῆς ἱστορίας. Προέρχεται ἀπὸ τὴν πεποίθηση πὼς ἡ ἱστορία δὲν ἔχει νόημα, καὶ παραμένει ἀκίνητη ἢ ἀσταμάτητα ἐπαναλαμβάνει τὸν ἀποτρόπαιο κύκλο της. Πὼς εἶναι μιὰ φυσικὴ δύναμη, ὅπως τὸ χαλάζι, ἡ καταιγίδα ἢ ὁ ἀνεμοστρόβιλος, ὅπως ἡ γέννηση καὶ ὁ θάνατος. Ὁ τυφλοπόντικας σκάβει τὸ χῶμα, ἀλλὰ ποτὲ δὲν θὰ ξαναβγεῖ στὴν ἐπιφάνεια. Νέες γενιὲς τυφλοπόντικων γεννιοῦνται ὁλοένα, σκάβουνε τὴ γῆ πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις, καὶ συνεχῶς τὸ χῶμα τοὺς πλακώνει. Ὁ τυφλοπόντικας ἔχει τὰ τυφλοποντικήσια ὄνειρά του. Γιὰ μεγάλο διάστημα εἶχε τὴν αὐταπάτη πὼς εἶναι ὁ ἄρχοντας τῆς δημιουργίας, νόμιζε πὼς ἡ γῆ, ὁ οὐρανὸς καὶ τὰ ἀστέρια εἶχανε πλαστεῖ γιὰ τοὺς τυφλοπόντικες, πὼς ὑπάρχει ἕνας Θεὸς τῶν τυφλοπόντικων, ποὺ ἔπλασε τοὺς τυφλοπόντικες καὶ τοὺς ὑποσχέθηκε μιὰ τυφλοποντικήσια ἀθανασία. Ὅμως στὰ ξαφνικὰ ὁ τυφλοπόντικας κατάλαβε πὼς εἶναι ἁπλῶς ἕνας τυφλοπόντικας, πὼς ἡ γῆ, ὁ οὐρανὸς καὶ τὰ ἀστέρια δὲν πλάστηκαν γιὰ χάρη του. Ὁ τυφλοπόντικας πονάει, νιώθει καὶ στοχάζεται, ὡστόσο τὰ δεινά του, τὰ αἰσθήματά του καὶ οἱ στοχασμοί του δὲν μποροῦν ν' ἀλλάξουν τὴν τυφλοποντικήσια μοῖρα του. Αὐτὸς θὰ συνεχίσει νὰ σκάβει τὸ χῶμα καὶ τὸ χῶμα θὰ συνεχίσει νὰ τὸν πλακώνει. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ὁ τυφλοπόντικας κατάλαβε πὼς εἶναι ἕνας τραγικὸς τυφλοπόντικας.

Νομίζω πὼς αὐτὸς ὁ δεύτερος τρόπος γιὰ τὴν κατανόηση τῆς τραγικότητας τῆς ἱστορίας ταιριάζει πιὸ πολὺ στὸν Σαίξπηρ, ὄχι μόνο στὴν περίοδο ποὺ ἔγραψε τὸν *Ἅμλετ* καὶ τὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, ἀπὸ τὰ πρῶτα ἱστορικὰ δράματά του ὡς τὴν *Τρυκιμία*.

Στὸν χῶρο τῆς κορόνας, γύρω ἀπ' τὰ θνητὰ μελίγγια
τοῦ βασιλιᾶ, ἔχει ὁ Χάρος τὴν αὐλή του: ὁ ἄχαρος
κάθεται ἐμπαίζοντας τὴ θέση του, σαρκάζοντας
τὸ ἀγέρωχό του· τοῦ ἐπιτρέπει μιὰν ἀνάσα,
μιὰ σύντομη σκηνή, νὰ ἐξουσιάζει, νά 'ναι
φοβερός, νὰ σκοτώνει μὲ ματιές.
. . . . . .
κι ἔτσι διασκεδάζοντας,
ἔρχεται τέλος καὶ τρυπάει μὲ καρφιτσάκι
τὸν τοῖχο κάστρο του καί, χαῖρε βασιλιά!

(Ριχάρδος Β', Γ, 2)

Ἀρχίσαμε αὐτὲς τὶς σκέψεις μὲ μιά μεταφορά γιά τὴ μεγάλη σκάλα τῆς ἱστορίας. Πάνω στὰ φαρδιὰ ἄδεια σκαλοπάτια της ἔπαιζε ὁ Λέοπολντ Γέσσνιρ τὸν *Ριχάρδο Γ'* στὴν περίφημη σκηνοθεσία του στὸ Schauspielhaus τοῦ Βερολίνου. Ἡ μεταφορά αὐτή ἔχει φιλοσοφικὲς προεκτάσεις καὶ εἶναι δραματικὰ γόνιμη. Δὲν ὑπάρχουνε καλοὶ καί κακοὶ βασιλιάδες· ὑπάρχουνε μόνο βασιλιάδες στά διάφορα σκαλοπάτια τῆς μιᾶς καὶ μοναδικῆς σκάλας. Τὰ ὀνόματα τῶν βασιλιάδων ἀλλάζουν, ἀλλὰ ὑπάρχει πάντοτε κάποιος Ἐρρίκος ποὺ ἀνατρέπει ἕνα Ριχάρδο ἢ ἕνας Ριχάρδος κάποιο Ἐρρίκο. Τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ εἶναι *dramatis personae* τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ἀλλά τί εἶναι αὐτός ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ποὺ μπαίνει σὲ κίνηση στὰ πόδια τοῦ θρόνου καὶ ποὺ ἀπ' αὐτὸν ἐξαρτιέται ὁλόκληρο τὸ βασίλειο, ποὺ μεγάλοι ἄρχοντες καὶ πληρωμένοι φονιάδες εἶναι τά γρανάζια του, ποὺ ἐξωθεῖ τοὺς ἀνθρώπους στή βία, τὴ θηριωδία καὶ τὴν προδοσία, ποὺ ἀσταμάτητα ἀπαιτεῖ νέα θύματα, καὶ ὅπου, ἡ ὁδὸς πρὸς τὴν ἐξουσία εἶναι ταυτόχρονα καὶ ὁδός πρὸς τὸν θάνατο; Γιὰ τὸν Σαίξπηρ αὐτὸς ὁ Μέγας Μηχανισμὸς εἶναι ἡ τάξη τῆς ἱστορίας, ὅπου ὁ βασιλιὰς εἶναι βασιλιὰς ἐλέῳ Θεοῦ.

Οὔτε ὅλο τὸ νερὸ τῆς ἄγριας πικροθάλασσας
δὲν ξεπλένει τὸ χρίσμα μυρωμένου βασιλιᾶ·
πνοὴ κοινοῦ θνητοῦ δὲν ξεθρονιάζει αὐτὸν
ποὺ τὸν ἐδιάλεξε ἀντιπρόσωπό του ὁ Κύριος.

(Ριχάρδος Β', Γ, 2)

Ὁ ἥλιος γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴ γῆ, καὶ μαζί του οἱ οὐρανοί, οἱ πλανῆτες καὶ τ' ἀστέρια, σὲ τάξη ἱεραρχική. Ὑπάρχει στὸ σύμπαν μιὰ τάξη ἁπλῶν σωμάτων, μιὰ τάξη ἀγγελικῶν χορῶν, καὶ πάνω στὴ γῆ, ἡ ἀντίστοιχη κοινωνικὴ τάξη. Ὑπάρχουν ἐπικυρίαρχοι καὶ ὑποτελεῖς τῶν ὑποτελῶν. Ἡ βασιλικὴ ἐξουσία πηγάζει ἀπὸ τὸν Θεό, καὶ κάθε ἐξουσία πάνω στὴ γῆ εἶναι ἁπλῶς ἀντανάκλαση τῆς ἐξουσίας τοῦ βασιλιᾶ.

Ὁ ἴδιος
ὁ οὐρανός, τ' ἀστέρια καὶ τὸ κέντρο ἐτοῦτο,
ἔχουν διαβάθμιση, ἱεραρχία, ἰσορροπία,
πορεία, ἀλληλουχία, ἐποχή, στολή,
κανονισμό, συνήθεια, μὲ ὅλους τοὺς βαθμοὺς τῆς τάξης.
Γι' αὐτὸ κι ὁ ὑπέρλαμπρος πλανήτης ὁ ἥλιος εἶναι
μὲ δόξα καὶ μεγαλοπρέπεια θρονιασμένος,
μὲ δορυφόρους του καὶ μὲς στὴ μέση ἀπ' ὅλους·
ποὺ τὸ ἰαματικό του βλέμμα ἀντενεργεῖ
στὶς ἄρρωστες ματιὲς ἀπὸ κακοὺς πλανῆτες καί,
σὰν ταχυδρόμος μὲ βασιλικὸ διάταγμα,
πάει δίχως στάση σὲ καλοὺς καὶ σὲ κακούς.
Ἀλλ' ὅταν οἱ πλανῆτες ἄσκημα συμπλέκονται
καὶ παίρνουν δρόμους ἄταχτους, τί θεομηνίες,
τί ἀπαίσια προμηνύματα, τί ἀνταρσίες,
τί τρικυμίες, σεισμοί, ἀνεμοῦρες, ἀγωνίες,
μεταβολὲς καὶ φρίκες διαμελίζουν,
τσακίζουν, σπάζουν, ξεριζώνουν τὴν ἑνότητα
καὶ τὴ ζευγαρωτὴ ἁρμονία τῶν πολιτειῶν
ἀπ' τὴ θεμέλιωσή της! Ὤ, ὅταν κλονίζεται
ἡ ἱεραρχία, ἡ σκάλα γιὰ ὅλους τοὺς σκοποὺς
τοὺς ὑψηλούς, τότε ἡ δουλειὰ δὲν πάει καλά!
(Τρωίλος καὶ Χρυσίδα, Α, 3)

Ὁ *Ριχάρδος Β'* εἶναι ἡ τραγωδία τῆς ἐκθρόνισης. Δὲν εἶναι πάντως, μόνον ἡ ἐκθρόνιση τοῦ Ριχάρδου, ἀλλὰ ἡ ἐκθρόνιση τοῦ βασιλιᾶ, τῆς ἴδιας τῆς ἰδέας τῆς μοναρχικῆς ἐξουσίας. Εἴδαμε πῶς ὁ Σαίξπηρ ἐξισώνει ἕνα πρίγκιπα —τὸν ἀδερφὸ τοῦ βασιλιᾶ— μ' ἕνα πληρωμένο φονιά. Στὸν *Ριχάρδο Β'*, ὁ ἐλέῳ Θεοῦ βασιλιὰς χάνει τὸ στέμμα του, γίνεται ἁπλὸς θνητός. Στὶς πρῶτες πράξεις

τῆς τραγωδίας ὁ βασιλιάς παρομοιάζεται μὲ τὸν ἥλιο πού σὲ τυφλώνει· οἱ ἄλλοι πρέπει νὰ χαμηλώνουν τὰ μάτια μπροστά στὴ Μεγαλειότητά Του. Τώρα ὁ ἥλιος ἔπεσε στήν ἄβυσσο καὶ μαζί του ὅλη ἡ τάξη τοῦ σύμπαντος.

. . . τί ἔχουμε ν' ἀφήσουμε ἄλλο
ἀπ' τὰ καθαιρεμένα μας κορμιὰ στὸ χῶμα;
Ὁ τόπος, οἱ ζωές μας κι ὅλα εἶναι τοῦ Μπόλινμπροκ
καὶ τίποτα δὲ λέμε ἐμεῖς δικό μας, μόνον
τὸν θάνατο κι αὐτὴ τὴ φλούδα στείρα γῆ,
κελύφι αὐτὸ καὶ κάλυμμα στὰ κόκαλά μας.
. . . . . .
. . . ἀπορρίχτε
σέβας, παράδοση, ἦθος, χρέος τυπικό,
γιατὶ ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα μὲ παρανιώσατε:
ζῶ μὲ ψωμί, ὅπως ἐσεῖς·
νιώθω στέρηση, γεύομαι τὴν πίκρα, χρειάζομαι
φίλους: ἔτσι ὑποχείριον τί μὲ λέτε βασιλιά;
(Ριχάρδος Β', Γ, 2)

«E pur si muove!» Τὰ λόγια αὐτὰ μποροῦν νὰ διαβαστοῦν μὲ διαφόρους τόνους. «Καὶ ὅμως κινεῖται...» Ὑπάρχει καὶ κάποιο γέλιο πικρό σ' αὐτὰ τὰ λόγια. Δὲν ὑπάρχει οὐρανὸς καὶ κόλαση, δὲν ὑπάρχει οὐράνια τάξη. Ἡ γῆ κινεῖται γύρω ἀπὸ τὸν ἥλιο, καὶ ἡ ἱστορία τῆς Ἀναγέννησης εἶναι ἁπλῶς μιὰ μεγάλη σκάλα, ποὺ ἀπὸ τὴν κορυφή της κάθε τόσο κάποιος νέος βασιλιὰς πέφτει στὴν ἄβυσσο. Ὑπάρχει μόνον ὁ Μέγας Μηχανισμός. Ἀλλὰ ὁ Μέγας Μηχανισμός δὲν εἶναι μόνον ἀμείλικτος. Ἔχει καί μιὰν ἄλλη πλευρά: εἶναι μιὰ τραγικὴ φάρσα.

Ὁ *Ριχάρδος Γ'* προοιωνίζει τὸν *Ἄμλετ*. Ὁ *Ριχάρδος Β'* εἶναι ἡ τραγωδία τῆς ἐπίγνωσης. Λίγο προτοῦ γκρεμιστεῖ στὴν ἄβυσσο, ὁ ἔκπτωτος βασιλιὰς φτάνει στὸ μεγαλεῖο τοῦ Λήρ. Γιατὶ ὁ *Βασιλιὰς Λήρ*, ὅπως ὁ *Ἄμλετ*, εἶναι ἐπίσης ἡ τραγωδία τοῦ ἀνθρώπου τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ, ἡ πολιτικὴ τραγωδία τοῦ οὐμανισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης, ἡ τραγωδία ἑνὸς κόσμου ποὺ ἀπογυμνώθηκε ἀπὸ τὶς αὐταπάτες. Ἀργά, βῆμα βῆμα, ὁ Βασιλιὰς Λὴρ κατεβαίνει τὴ μεγάλη σκάλα, γιὰ νὰ ἀνακαλύψει ὅλη τὴ θηριωδία τοῦ κόσμου, ὅπου κάποτε βασίλευε ἀλλὰ δὲν τόν

γνώριζε, καὶ νὰ στραγγίξει τὸ πικρὸ ποτήρι ὡς τὸν πάτο. Ὁ Ριχάρδος Β΄ σὲ μιὰ στιγμὴ κτηνωδῶς γκρεμίζεται στὴν ἄβυσσο. Μαζί του ὅμως θὰ γκρεμιστοῦν καὶ τὰ θεμέλια τοῦ φεουδαρχικοῦ κόσμου. Δὲν ἐκθρονίστηκε μόνον ὁ Ριχάρδος. Ὁ ἥλιος ἔπαψε νὰ γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴ γῆ.

Λῶσε μου τὸν καθρέφτη καὶ θὰ τὸν διαβάσω.
Μὲν ἔχω ζάρες πιὸ βαθειές; Τόσο ποὺ μοῦ 'δειρε
τὴν ὄψη τούτη ἡ θλίψη πιὸ βαθειὲς δὲ μοῦ 'κανε
πληγές; Ὤ, κόλακα καθρέφτη! μὲ ἀπατᾶς
ὅπως στὴν καλοπέραση οἱ ἀκόλουθοί μου.
Τούτη ἡ θωριὰ εἶταν ἡ θωριὰ ποὺ κράταγε καθημερνὰ
κάτω ἀπ' τὴ στέγη τοῦ νοικοκυριοῦ της δέκα
χιλιάδες ἄντρες; Ἡ θωριὰ εἶταν τούτη ποὺ σὰν ἥλιος
ἔκανε ὅσους τὴν κοίταζαν νὰ βλεφαρίζουν;
Τούτη ἡ θωριὰ εἶταν ποὺ ἀντιθώρησε ὅλο τρέλες
καὶ τέλος ξεθωριάστη ἀπὸ τὸν Μπόλινμπροκ;
Ἄφτουρη δόξα φέγγει σ' τούτη τὴ θωριά.
Ἔτσι ἄφτουρη ὅπως εἶναι ἡ δόξα εἶναι ἡ θωριά·
(σπάζει τὸν καθρέφτη χάμω)
καὶ νὰ τη ἐδῶ θρυψαλιασμένη χίλια τρίμματα!
Βγάλε, ἄλαλέ μου βασιλιά, ἐπιμύθια ἀπ' αὐτὸ
τὸ κόλπο . . .

(Ριχάρδος Β΄, Δ, 1)

Ἡ τραγωδία τοῦ Ριχάρδου Β΄ παίχτηκε στὸ πάνω πάνω σκαλοπάτι. Οἱ κύριες σκηνὲς τοῦ *Ριχάρδου Γ΄* ἐκτυλίσσονται στὰ χαμηλότερα σκαλοπάτια, καθὼς ὁ πρωταγωνιστὴς ἀνεβαίνει. Δὲν ὑπάρχει τραγικότητα στὴν ἱστορία χωρὶς ἐπίγνωση. Ἡ τραγωδία ἀρχίζει τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ βασιλιὰς ἀντιλαμβάνεται τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Τοῦτο μπορεῖ νὰ συμβεῖ τὴ στιγμὴ ποὺ πέφτει θύμα του ἢ καὶ ὅταν γίνεται ὁ ἴδιος δήμιος. Αὐτὲς εἶναι ἀκριβῶς οἱ καταστάσεις ὅπου ὁ Σαίξπηρ πραγματοποιεῖ τὶς μεγάλες ἀναμετρήσεις ἀνάμεσα στὴν ἠθικὴ τάξη καὶ τὴν τάξη τῆς ἱστορίας.

Ὁ Ριχάρδος Γ΄ συγκρίνεται μὲ τὸν Μακιαβέλλι· εἶναι πραγματικὰ ὁ ἡγεμόνας. Εἶναι, πάντως, ἕνας ἡγεμόνας ποὺ ἔχει διαβάσει τὸν *Ἡγεμόνα*. Ἡ πολιτικὴ εἶναι γι αὐτὸν μιὰ καθαρὴ πρα-

κτική, μιὰ τέχνη ποὺ σκοπὸ της εἶναι ἡ ἐξουσία. Ἡ πολιτικὴ εἶναι πέρα ἀπὸ τὴν ἠθικὴ ὅπως ἡ τέχνη τῆς γεφυροποιίας ἢ ἡ ξιφασκία. Τὰ ἀνθρώπινα πάθη, καὶ οἱ ἴδιοι οἱ ἄνθρωποι, εἶναι πηλός, καὶ πλάθονται κατὰ βούληση. Ὁλόκληρος ὁ κόσμος εἶναι ἕνα τεράστιο κομμάτι πηλός, μπορεῖς νὰ τὸν πλάσεις μὲ τὰ χέρια σου. Ὁ Ριχάρδος Γ΄ δὲν εἶναι μόνον τὸ ὄνομα ἑνὸς ἀπὸ τοὺς βασιλιάδες ποὺ ἀνεβήκανε στὴ μεγάλη σκάλα. Οὔτε εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πολυάριθμες βασιλικὲς καταστάσεις ποὺ ἔχει παρουσιάσει ὁ Σαίξπηρ στὰ ἱστορικὰ δράματά του. Ὁ Ριχάρδος Γ΄ εἶναι ὁ ἐγκέφαλος τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ, ἡ βούλησή του καὶ ἡ συνείδησή του. Γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Σαίξπηρ ἔδειξε τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ἕνα πρόσωπο τρομαχτικὸ στὴν ἀσκήμια του καὶ στὴ θηριώδη γκριμάτσα του. Κι ὡστόσο, ἕνα πρόσωπο γοητευτικό.

VII

Ὁ Ριχάρδος Γ΄ εἶναι ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς μεγάλες ἐκεῖνες μορφὲς ποὺ ὁ Σαίξπηρ προίκισε μὲ τὸ σύνολο τῆς ἱστορικῆς ἐμπειρίας, γιὰ νὰ τακτοποιήσει τὸν τραγικὸ λογαριασμό του μὲ τὸν πραγματικὸ κόσμο. Ὁ λογαριασμὸς αὐτὸς ἀρχίζει τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ριχάρδος συναντάει τὴν λαίδη Ἄννα. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες σκηνὲς ποὺ ἔχει γράψει ὁ Σαίξπηρ, καὶ μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες ποὺ ἔχουν γραφτεῖ ποτέ.

Ἡ λαίδη Ἄννα ἀκολουθεῖ ἕνα ἀνοιχτὸ φέρετρο· ὑπηρέτες σηκώνουν τὸ λείψανο τοῦ πεθεροῦ της, τοῦ βασιλιᾶ Ἑρρίκου Στ΄. Ὁ Ριχάρδος τὸν δολοφόνησε στὸν Πύργο. Πρὶν ἀπὸ αὐτὸν εἶχε σκοτώσει τὸν ἄντρα της, τὸν Ἐδουάρδο, καὶ τὸν πατέρα της, τὸν κόμη τοῦ Γουῶρικ. Πότε ἔγινε; Χτές; Πρὶν ἀπὸ μιὰ βδομάδα, ἀπόνα μὴνα, ἀπόνα χρόνο; Ὁ χρόνος ἐδῶ δὲν ὑπάρχει. Ἔχει συμπυκνωθεῖ σὲ μιὰν ἀτέλειωτη νύχτα, σὲ μιὰ μακρόσυρτη καταθλιπτικὴ ἑβδομάδα.

Ὁ Ριχάρδος σταματάει τὴ νεκρικὴ πομπή. Καὶ νά, ποὺ μέσα σ' ἕξι λεπτά, ὅπως τὰ μετράει τὸ ρολόι τοῦ πύργου, μέσα σὲ τρεῖς σελίδες τοῦ Φόλιο, σὲ σαράντα τρεῖς ἀνταπαντήσεις, θὰ πείσει τὴ γυναίκα ποὺ τῆς ἔχει σκοτώσει τὸν ἄντρα, τὸν πατέρα καὶ τόν πεθερό, νὰ πλαγιάσει μὲ τὴ θέλησή της στὸ κρεβάτι του.

Σταθεῖτε ἐσεῖς, κι ἀφῆστε καταγῆς τὸ λείψανο!

Αὐτά εἶναι τὰ πρῶτα λόγια τοῦ Ριχάρδου σὲ τούτη τὴ σκηνή. Ἡ λαίδη Ἄννα, σὰν ἐριννύα ἀρχαίας τραγωδίας, εἶναι γεμάτη πόνο καὶ μίσος. Ὅμως ἡ λαίδη Ἄννα ξέρει καλὰ σὲ ποιοὺς καιροὺς ζεῖ. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὁ Σαίξπηρ βάζει τὴ σκηνὴ σὲ μία χώρα φόβου καὶ τρόμου, ὅπου ὅλοι παραλύουν ἀπὸ τὸν φόβο, καὶ κανένας δὲν εἶναι σίγουρος γιὰ τὴ ζωή του. Οἱ ἀλαβαρδιέροι τὸ σκάζουν μπρὸς στὸν Ριχάρδο, οἱ ὑπηρέτες παρατᾶνε καταγῆς τὸ φέρετρο. Τίποτα δὲν ξαφνιάζει πιὰ τὴ λαίδη Ἄννα. Ἔχει ἀντικρύσει τὰ πάντα:

Τί τρέμετε; Φοβόσαστε; Ἄχ, ἀλίμονο,
δὲν ἀδικῶ κανένα· εἶστε θνητοί . . .

Θὰ μείνει μόνη μὲ τὸν Ριχάρδο. Ἔχει χάσει ὅλους τοὺς δικούς της. Ἔχει ἀπελευθερωθεῖ ἀπὸ τὸν φόβο. Κλαίει, παρακαλάει, καταριέται, κοροϊδεύει, σαρκάζει.

...Κανένα θηρίο
δὲν εἶναι τόσο ἄγριο,
ποὺ νὰ μὴ νιώθει μιὰ σταλιὰ συμπόνια.

Καὶ ὁ Ριχάρδος τῆς ἀποκρίνεται:

Ἐγὼ δὲ νιώθω, ὥστε δὲν εἶμαι ἐγὼ θηρίο.

Γι ἄλλη μιὰ φορὰ ὁ Σαίξπηρ μᾶς θυμίζει πὼς ἡ σκηνὴ γίνεται πάνω στὴ γῆ, στὸν πιὸ ἄγριο ἀπὸ τοὺς πλανῆτες, καὶ ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους, πιὸ αἱμοβόρους καὶ ἀπὸ τὰ θηρία. Καὶ γιὰ νὰ τακτοποιήσει ὁριστικὰ τὸ λογαριασμό του ἀναζητάει ἔσχατες, ἀκραῖες μορφὲς ἀγάπης καὶ πόνου, ἐγκλήματος καὶ μίσους. Ἡ λαίδη Ἄννα ὑπερτερεῖ πρὸς τὸ παρὸν σ' αὐτὴ τὴ μονομαχία. Ὁ Ριχάρδος εἶναι πλαδαρός, προσπαθεῖ ν' ἀρνηθεῖ τὰ ἐγκλήματά του, ψεύδεται. Ἡ λαίδη Ἄννα τὸν ἀναγκάζει νὰ τὰ παραδεχτεῖ. Καὶ μόνο τότε, σ' ἕνα κόσμο ἀπογυμνωμένο ἀπὸ τὰ προσχήματα, σ' ἕνα κόσμο ὅπου ἡ βία ἀπροκάλυπτα ξεγυμνώνεται, ὅπου ὁ φονιὰς στέκεται ἀντίκρυ στὸ θύμα του, ὁ Ριχάρδος γίνεται πιὸ δυνατὸς ἀπὸ τὴν Ἄννα. Παραδέχεται πὼς αὐτὸς σκότωσε τὸν βασιλιά.

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Τότε νὰ μοῦ χρωστᾶ καὶ χάρη ποὺ τὸν βοήθησα
νὰ πάει. Γιατὶ εἶταν πιὸ πολὺ ἐκειπάνω
ἡ θέση του παρὰ στὴ γῆ·
ΑΝΝΑ Κι ἐσένα ἡ θέση σου
δὲν εἶναι ἀλλοῦ παρὰ στὴν Κόλαση.
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ὤ, ναί·
καὶ μιὰν ἄλλη θέση ἂν θέλεις νὰ σ' τὴν πῶ.
ΑΝΝΑ Ὤ, καμιὰ φυλακή.
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ἡ κρεβατοκάμαρά σου.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ εἶναι ἡ πρώτη νίκη τοῦ Ριχάρδου. Ὅσο ἔλεγε ψέματα, ὅσο προσπαθοῦσε νὰ ὑπεκφύγει, ὅσο ἀρνιόταν τὸ ἔγκλημά του, ἀναγνώριζε τὴν ὕπαρξη ἠθικῆς τάξης. Τώρα τὴν ἐκμηδένισε. Βρίσκονται στὴ σκηνὴ μονάχοι· ἀλλὰ ὄχι μόνον στὴ σκηνή. Βρίσκονται μονάχοι σ' ἕνα κόσμο γεμάτο φόνο, βία, καταπίεση καὶ θηριωδία.

ΑΝΝΑ Ἀναπαμὸ νὰ μὴ γνωρίσει ἡ κάμαρα
ὅπου πλαγιάζεις!
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Κι οὔτε θὰ γνωρίσει
ἐνόσω δὲν πλαγιάζω δίπλα σου.
ΑΝΝΑ Τὸ ἐλπίζω.

Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ ἡ λαίδη Ἄννα εἶναι κιόλας χαμένη. Ὁ Ριχάρδος τῆς ἀφαίρεσε τὸ ἔδαφος κάτω ἀπὸ τὰ πόδια της. Ἔτσι ὁλόκληρος ὁ ἀπάνθρωπος μηχανισμός, ὁ θάνατος τῶν ἀγαπημένων της, οἱ συμφορὲς τῶν μεγάλων ἀρχόντων τοῦ βασιλείου, ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία καὶ τὸ στέμμα — ὅλα αὐτὰ ἔγιναν γιὰ κείνη, καὶ μόνο γιὰ κείνη! Ὁ κόσμος ἀπογυμνώθηκε ἀπὸ τὰ προσχήματα, ἡ ἠθικὴ τάξη ἐκμηδενίστηκε, τώρα παύει νὰ ὑπάρχει καὶ ἡ ἱστορία. Ὑπάρχει μόνο μία γυναίκα, ἕνας ἄντρας, καὶ μιὰ θάλασσα αἷμα, ποὺ χύθηκε.

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Αἰτία εἶταν ἡ ὀμορφιά σου:
ἡ ὀμορφιά σου ποὺ ἐρχότανε στὸν ὕπνο μου
καὶ μὲ παρακινοῦσε νὰ δώσω τὸ θάνατο
σ' ὅλο τὸν κόσμο, ναί, γιὰ νὰ μπορέσω
νὰ ζήσω μιὰ ὥρα στὴ γλυκιά σου ἀγκάλη.
ΑΝΝΑ Ἂν πίστευα ὅ,τι λές, φονιά, τοῦτα τὰ νύχια

θά 'χαν ξεσκίσει κιόλα ἀπὸ τὸ πρόσωπό μου
αὐτὴ τὴν ὀμορφιά.

Ὁ Σαίξπηρ ἔχει τὸ χάρισμα τῆς ψυχολογικῆς ὀξυδέρκειας. Σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη σκηνὴ πραγματοποιεῖ μὲ τὶς πελώριες δρασκελιὲς ἑνὸς φρενιασμένου διαλόγου, τὸ ταξίδι του ὡς τὴν καρδιὰ τοῦ ἐρέβους. Ἀνάγει τὸν κόσμο σὲ στοιχειακὲς δυνάμεις: μίσος καὶ πόθο. Ἡ λαίδη Ἄννα ἐξακολουθεῖ νὰ μισεῖ τὸν Ριχάρδο, ἀλλὰ βρίσκεται πιὰ μόνη μὲ τὸ μίσος της, σ' ἕνα κόσμο ὅπου μόνον πόθος ὑπάρχει. Τὴ σκηνὴ αὐτὴ πρέπει νὰ τὴν ἑρμηνεύσουμε μὲ τὴ βοήθεια τῆς δικῆς μας ἐμπειρίας· θὰ πρέπει νὰ ξαναβροῦμε σ' αὐτή, τὴ νύχτα τῆς ναζιστικῆς κατοχῆς, τῶν στρατοπέδων συγκεντρώσεως, τῶν ἀναρίθμητων πολιτικῶν ἐγκλημάτων. Θὰ πρέπει νὰ ἀνακαλύψουμε σ' αὐτὴ τοὺς ἀδυσώπητους καιροὺς ὅπου καταρρέουν ὅλες οἱ ἠθικὲς ἀξίες, ὅπου τὸ θύμα γίνεται δήμιος καὶ ὁ δήμιος θύμα. Ἡ λαίδη Ἄννα θὰ φτύσει κατάμουτρα τὸν Ριχάρδο, ἀλλ' αὐτὴ εἶναι ἡ τελευταία της χειρονομία, ἡ τελευταία της ἀντίσταση προτοῦ παραδοθεῖ.

Ἡ λαίδη Ἄννα δὲν δίνεται στὸν Ριχάρδο ἀπὸ φόβο. Θὰ τὸν ἀκολουθήσει γιὰ νὰ φτάσει ὡς τὸν πάτο — γιὰ ν' ἀποδείξει στὸν ἑαυτό της πὼς ὅλοι οἱ νόμοι τοῦ κόσμου ἔπαψαν νὰ ὑπάρχουν. Γιατὶ ὅταν ὅλα χαθοῦν, μόνον ἡ μνήμη ἀπομένει, ἀλλὰ κι αὐτὴ πρέπει νὰ ἐξαφανιστεῖ. Πρέπει νὰ σκοτωθεῖς ἢ νὰ σκοτώσεις μέσα σου καὶ τὸ τελευταῖο ἴχνος ντροπῆς. Ἡ λαίδη Ἄννα πλαγιάζει στὸ κρεβάτι τοῦ Ριχάρδου γιὰ νὰ «βουλιάξει μέσα στὰ στοιχεῖα τοῦ ἀφανισμοῦ», ὅπως τὸ ἔλεγε ὁ Κόνραντ.

Ἂν ὅλη ἡ ἱστορία δὲν εἶναι παρὰ ἕνα τεράστιο σφαγεῖο, τί σοῦ ἀπομένει πέρα ἀπὸ τὸ νὰ παραδοθεῖς στὰ ἔνστικτά σου, νὰ κάνεις τὸ ἅλμα στὸ ἔρεβος, νὰ διαλέξεις ἀνάμεσα στὸ θάνατο καὶ τὴν ἡδονή; Ὁ μεγαλοφυὴς Σαίξπηρ βάζει τὴ λαίδη Ἄννα νὰ κάνει αὐτὴ ἀκριβῶς τὴν ἐκλογή, τὴν τελευταία καὶ τὴ μοναδικὴ ἐκλογὴ ποὺ τῆς ἀπόμεινε.

Ὁ Ριχάρδος τῆς δίνει τὸ σπαθί του.

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ὄχι, μὴν περιμένεις· γιατὶ ἐγὼ τὸν σκότωσα
τὸν Βασιλέα Ἑρρίκο. Μὰ ἡ ὀμορφιά σου
μ' ἔσπρωξε νὰ τὸ κάνω. Χτύπα! Ἐγὼ τὸν σκότωσα
καὶ τὸν Ἐδουάρδο. Μὰ ἡ θεία μορφή σου

μ' ἀνάγκασε σ' αὐτό.
ΑΝΝΑ (ἀφήνει τὸ σπαθὶ νὰ πέσει)
...Ἂν καὶ ποθῶ τὸ θάνατό σου, δὲν τὸ θέλω νὰ γίνω ὁ δήμιός σου ἐγώ.

Μισὸ αἰώνα ἀργότερα γράφτηκε μιὰ ἄλλη τραγωδία, ὅπου ἕνας ἄντρας ἀντιμετωπίζει τή γυναίκα ποὺ τῆς εἶχε σκοτώσει τὸν πατέρα. Ὁ πατέρας τῆς Σιμὲν εἶχε προσβάλλει τὸν πατέρα τοῦ Ροδρίγου, καὶ ὁ Ροδρίγος ἐκδικήθηκε τὴν ταπείνωση τοῦ πατέρα του. Τώρα ἡ Σιμὲν πρέπει μὲ τὴ σειρά της νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν πατέρα της καὶ ζητάει τὸ κεφάλι τοῦ Ροδρίγου. Σὲ ὅλη τὴν τραγωδία συνεχίζεται ἕνας διάλογος ἀνάμεσα στὸν ἔρωτα καὶ τὸ χρέος, σὲ ρέοντες ἀλεξανδρινοὺς στίχους, ποὺ ὁ στέρεος ρυθμός τους δὲν σπάζει ἔστω καὶ μιὰ στιγμή. Ὁ κόσμος τοῦ Κορνέϊγ εἶναι ἐπίσης ἄγριος, ἀλλὰ οὔτε ἡ ἠθική του τάξη οὔτε ἡ πνευματικὴ καταπατοῦνται. Ἡ τιμή, ὁ ἔρωτας καὶ ὁ νόμος παραμένουν ἄθικτα. Στὶς βασιλικὲς τραγωδίες τοῦ Σαίξπηρ ὑπάρχει μόνο μίσος, πόθος καὶ βία· ὑπάρχει ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ποὺ μετατρέπει τὸν δήμιο σὲ θύμα καὶ τὸ θύμα σὲ δήμιο. Οἱ ἥρωες τοῦ Κορνέϊγ εἶναι ἀξιοπρεπεῖς καὶ ἔχουν αὐτοπεποίθηση. Δὲν ἀμφιβάλλουν, ποτὲ τὸ πάθος δὲν παραμορφώνει τὰ πρόσωπά τους. Ζοῦνε σ' ἕνα κόσμο ἀκλόνητο. Ἴσως γι αὐτὸ τὸ λόγο μᾶς φαίνονται σὰν πλάσματα ἀπὸ ἄλλο πλανήτη. Μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν, διεκδικοῦν τὰ πρωτεῖα τῆς ὑψηλοφροσύνης, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν τοὺς στοιχίζει ἀκριβά, καὶ δὲν τοὺς μεταβάλλει ἐσωτερικά. Δὲν τὸ θέλω, ἀλλὰ προτιμῶ τὰ ἄγρια ξεσπάσματα τοῦ σαιξπηρικοῦ διαλόγου ἀπὸ τὴν ὑπέρλαμπρη ρητορεία τοῦ Κορνέϊγ, ὅπου τὸ πάθος φθίνει σύμφωνα μὲ πάγιους γραμματικοὺς κανόνες.

ΑΝΝΑ Πῶς ἤθελα νὰ ξέρω τὴν καρδιά σου!
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Τή φανερώνει ἡ γλώσσα μου.
ΑΝΝΑ Φοβᾶμαι καὶ τὰ δυὸ πὼς εἶναι ψεύτικα.
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Τότε δὲ στάθηκε ἄνθρωπος ἀληθινὸς στὸν κόσμο.
ΑΝΝΑ Καλά, καλά, βάλ' τὸ σπαθὶ στὴ θήκη.
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Πές μου λοιπὸν πὼς εἴμαστε πιὰ φίλοι.
ΑΝΝΑ Αὐτὸ θὲ νὰ τὸ δοῦμε ἀργότερα.
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ὅμως μπορῶ νὰ ζῶ μὲ τὴν ἐλπίδα;

ΑΝΝΑ Ὅλοι, θαρρῶ μὲ μιὰν ἐλπίδα ζοῦμε.
(Ριχάρδος Γ', Α, 2)

Οἱ ἥρωες τοῦ Κορνέϊγ εἶναι πιὸ δυνατοὶ ἀπὸ τὸν κόσμο, καὶ δὲν ὑπάρχει ἔρεβος στά βάθη τῆς ψυχῆς τους. Ἀλλὰ ἡ λαίδη Ἄννα ποὺ φτύνει κατάμουτρα τὸν φονιὰ τοῦ ἄντρα της καὶ μετὰ κοιμᾶται μαζί του, μοῦ φαίνεται πιὸ ἀνθρώπινη ἢ ἴσως μόνο πιὸ σύγχρονη ἀπὸ τὴν μεγαλόπρεπη Σιμέν. Στὸν Σαίξπηρ, ὅλες οἱ ἀνθρώπινες ἀξίες εἶναι εὔθραυστες, καὶ ὁ κόσμος εἶναι πιὸ δυνατὸς ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο. Ὁ ἀδυσώπητος ὁδοστρωτήρας τῆς ἱστορίας συντρίβει τοὺς πάντες καὶ τά πάντα. Ὁ ἄνθρωπος καθορίζεται ἀπὸ τὴν κατάστασή του, ἀπὸ τὸ σκαλοπάτι τῆς μεγάλης σκάλας ὅπου ἔτυχε νὰ βρεθεῖ. Καὶ αὐτὸ τὸ σκαλοπάτι εἶναι κεῖνο ποὺ καθορίζει ὅλη τὴν ἐλευθερία του ἐκλογῆς.

Στὸν *Ριχάρδο Β'* ὁ Σαίξπηρ ἐκθρόνισε ὄχι μόνον ἕνα βασιλιά, ἀλλὰ τὴν ἰδέα τῆς μοναρχικῆς ἐξουσίας. Στὸν *Ριχάρδο Γ'* δείχνει τὴν κατάρρευση ὁλόκληρης τῆς ἠθικῆς τάξης. Μετὰ τὴ μεγάλη σκηνὴ τῆς παραίτησης, ὁ Ριχάρδος Β' γυρεύει ἕνα καθρέφτη, καὶ ὅταν βλέπει τὸ πρόσωπό του ἀναλλοίωτο τὸν σπάζει. Ὁ βασιλιὰς ἔγινε κοινὸς ἄνθρωπος, βγάλανε τὸ στέμμα ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ἐλέῳ Θεοῦ. Κι ὁ κόσμος δὲν κλονίστηκε συθέμελα; Δὲν ἄλλαξε τίποτα, μήτε κὰν τὸ πρόσωπό του; Ὥστε τὸ στέμμα δὲν εἴτανε τίποτε παραπάνω ἀπὸ μιὰ ἐπίφαση.

Καὶ ὁ Ριχάρδος Γ', ἀφοῦ σπρώξει τὴ λαίδη Ἄννα στὴν κρεβατοκάμαρά του, γυρεύει ἕνα καθρέφτη. Τά πάντα ἀποδείχθηκαν ἐπίφαση: ἡ πίστη, ὁ ἔρωτας, ἀκόμα καὶ τὸ μίσος. Τὸ ἔγκλημα μένει ἀτιμώρητο, ἡ ὀμορφιὰ ζευγαρώθηκε μὲ τὸ κτῆνος, ἡ ἀνθρώπινη μοίρα εἶναι πηλὸς ποὺ μπορεῖς νὰ τὸν πλάθεις μὲ τὰ χέρια σου. Δὲν ὑπάρχει Θεός, οὔτε νόμος.

ἔχοντας τὸ Θεὸ καὶ τὴ συνείδησή της
καὶ ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ φέρετρο ἐναντίο μου
κι οὔτ' ἕναν μὲ τὸ μέρος μου, ἔξω ἀπ' τὸ διάβολο
καὶ τὸ ὑποκριτικό μου τοῦτο πρόσωπο·
κι ὅμως νὰ τὴν κερδίσω —ὅλον τὸν κόσμο μὲ τὸ τίποτα.
(Ριχάρδος Γ', Α, 2)

Ὁ Ριχάρδος Γ' γυρεύει ἕνα καθρέφτη. Ἀλλὰ εἶναι πιὸ ἔξυπνος

ἀπὸ τὸν Ριχάρδο Β΄. Γυρεύει ἕνα καθρέφτη, ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα φωνάζει ραφτάδες νὰ τοῦ κόψουν καινούργιο κοστούμι.

VIII

Ὁ Σαίξπηρ βλέπει τὸν ἀδυσώπητο μηχανισμὸ χωρὶς τὸν μεσαιωνικὸ τρόμο, καὶ χωρὶς τὶς αὐταπάτες τῶν ἀρχῶν τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ ἥλιος δὲν γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴ γῆ, δὲν ὑπάρχει οὐράνια τάξη, οὔτε καὶ φυσική. Ὁ βασιλιὰς δὲν εἶναι ἐλέῳ Θεοῦ, καὶ ἡ πολιτική εἶναι ἁπλῶς μιὰ τέχνη γιὰ τὴν κατάληψη καὶ τὴ διατήρηση τῆς ἐξουσίας. Ὁ κόσμος εἶναι ἕνα θέαμα ὅμοιο μὲ τῆς καταιγίδας ἢ τῆς λαίλαπας. Τ' ἀδύνατα καλάμια λυγίζουν ὡς κάτω στὸ χῶμα, ἐνῶ τὰ πελώρια μεγαλόπρεπα δέντρα πέφτουν ξερριζωμένα. Ἡ ἱστορικὴ τάξη καὶ ἡ φυσικὴ τάξη εἶναι ἀπάνθρωπες· τρομαχτικὰ εἶναι τὰ πάθη ποὺ θάλλουν στὴν ἀνθρώπινη καρδιά.

Μόνο στὶς κωμωδίες του προσφεύγει ὁ Σαίξπηρ στὶς εἰκόνες τῆς ἀναγεννησιακῆς οὐτοπίας. Οἱ ἐραστὲς ξαναβρίσκονται στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν, ὁ γιὸς ξαναπαίρνει τὴν πατρικὴ κληρονομιὰ ποὺ τοῦ ἁρπάξανε, ἐλεύθεροι ἄνθρωποι κυνηγᾶνε καὶ τραγουδᾶνε, ὁ δίκαιος ἡγεμόνας ξανανεβαίνει στὸ θρόνο του. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ ἡ οὐτοπία τοῦ Δάσους τοῦ Ἄρντεν καὶ τὸ φλογερὸ ὄνειρο μιᾶς καλοκαιρινῆς νύχτας σπαράσσονται ἀπὸ ἐσωτερικὲς ἀντινομίες. Ἡ ἁρμονία εἶναι σύντομη καὶ ἡ γαλήνη δὲν μπορεῖ νὰ κρατήσει. Οἱ πικροὶ χλευασμοὶ τοῦ Γιάκη ταράζουν τὸ βουκολικὸ εἰδύλλιο.

Ἀπ' ὅλα τὰ σημαντικὰ ἔργα ποὺ ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ πρὶν ἀπὸ τὸ 1600, δηλαδὴ στὴν περίοδο ποὺ οἱ μελετητὲς τοῦ 19ου αἰώνα ὀνόμασαν αἰσιόδοξη, μόνον ὁ *Ἐρρίκος Δ΄* μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ἀνοιχτόκαρδο ἔργο. Καὶ στοὺς δύο *Ριχάρδους*, καὶ στοὺς ἄλλους *Ἐρρίκους*, ἡ ἱστορία εἶναι τὸ μοναδικὸ *dramatic persona*. Πρωταγωνιστὴς τοῦ *Ἐρρίκου Δ΄* εἶναι ὁ Φάλσταφ.

Οἱ μεγάλοι ἄρχοντες φεουδάρχες ἐξακολουθοῦν νὰ ἀλληλοσφάζονται. Ὁ βασιλιὰς Ἐρρίκος Δ΄, ποὺ πρόσφατα εἶχε ἐκθρονίσει τὸν Ριχάρδο Β΄, καὶ ποὺ πρόσταξε ν' ἀποκεφαλιστοῦν ἢ νὰ δολοφονηθοῦν οἱ ὀπαδοί του, δὲν ἐξαγοράζει τὰ ἐγκλήματά του μ' ἕνα προσκύνημα στοὺς Ἁγίους Τόπους. Οἱ σύμμα-

χοί του, ποὺ τὸν ἀνεβάσανε στὸ θρόνο ἐπαναστατοῦν. Γι αὐτοὺς εἶναι ἕνας νέος τύραννος. Ἡ Οὐαλία καὶ ἡ Σκωτία ξεσηκώνονται. Ἡ ἱστορία ἀρχίζει ξανά ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ἀλλά στὸν *Ἑρρίκο Δ'* ἡ ἱστορία δὲν εἶναι παρὰ ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ πρόσωπα τοῦ δράματος. Τὸ δράμα δὲν ἐκτυλίσσεται μόνο στὸ βασιλικὸ παλάτι καὶ στὶς αὐλὲς τῶν φεουδαρχικῶν πύργων. Δὲν παίζεται ἀποκλειστικὰ στὰ πεδία τῆς μάχης, στὰ μπουντρούμια τοῦ Πύργου, καὶ στοὺς δρόμους τοῦ Λονδίνου, ὅπου διαβαίνουν βιαστικοὶ τρομαγμένοι πολίτες. Κοντὰ στὸ παλάτι βρίσκεται ἡ ταβέρνα «Κάπρου Κεφαλή». Καὶ κεῖ βασιλιὰς εἶναι ὁ Φάλσταφ. Ἀνάμεσα στὰ κεφάλαια ἑνὸς αὐστηροῦ ἱστορικοῦ χρονικοῦ παρεμβάλλεται μιὰ πλούσια ἀναγεννησιακὴ κωμωδία γιὰ ἕνα χοντρὸ ἱππότη, πού χρόνια καὶ χρόνια τώρα δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὰ γόνατά του κάτω ἀπὸ τὴν πελώρια κοιλιά του.

Προτιμῶ τὸν *Ριχάρδο Β'* καὶ τὸν *Ριχάρδο Γ'* ἀπὸ τὸν *Ἑρρίκο Δ'*. Νομίζω πὼς ἀντιπροσωπεύουν ἕνα εἶδος τραγωδίας ἀφάνταστα πιὸ βαθὺ καὶ πιὸ αὐστηρό. Ὁ Σαίξπηρ ἀπογυμνώνει σ' αὐτὲς τὸν μηχανισμὸ τῆς ἐξουσίας κατὰ τρόπο ἄμεσο, χωρὶς νὰ προσφεύγει σὲ μύθους ἢ σὲ ὑπεκφυγές. Ἐκθρονίζει τὴ βασιλικὴ μεγαλειότητα, τὴν ἀπογυμνώνει ἀπὸ κάθε αὐταπάτη. Τοῦ ἀρκεῖ γιὰ νὰ τὸ πετύχει αὐτὸ ἡ διαδοχὴ τῶν βασιλέων, ὁ σκέτος μηχανισμὸς τῆς ἱστορίας. Στὸν *Ἑρρίκο Δ'* ἡ κατάσταση εἶναι διαφορετική. Ὁ διάδοχος τοῦ θρόνου εἶναι ὁ μελλοντικὸς ἐθνικὸς ἥρωας, ὁ νικητὴς τοῦ Ἀζενκούρ. Ὁ Ἑρρίκος Δ' εἶναι ἤδη μιὰ πατριωτικὴ ἐποποιία.

Ὁ Σαίξπηρ ποτὲ δὲν ἐγκαταλείπει τὶς μεγάλες του ἀντιπαραθέσεις. Μόνο ποὺ τὶς διευθετεῖ διαφορετικά. Στοὺς ἄρχοντες τῆς φεουδαρχίας ποὺ ἀλληλοσφάζουνται ἀντιπαραθέτει τὴ γαργαντουικὴ μορφὴ τοῦ Φάλσταφ. Ὁ σὲρ Τζὼν Φάλσταφ δὲν προσωποποιεῖ μόνον τὴ λαχτάρα τῆς ζωῆς στὴν Ἀναγέννηση, τὸ βροντῶδες γέλιο της ἀπέναντι στὸν οὐρανὸ καὶ τὴν κόλαση, στὸ στέμμα καὶ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες βασιλικὲς προνομίες. Ὁ χοντρὸς ἱππότης ἔχει μιὰ σοφία καὶ πεῖρα πληβείου. Δὲν θ' ἀφήσει τὴν ἱστορία νὰ τὸν καταβροχθίσει. Τὴ χλευάζει.

Ὑπάρχουν δύο θαυμάσιες σκηνὲς στὸν *Ἑρρίκο Δ'*. Στὴν πρώτη ὁ Φάλσταφ ποὺ μόλις ὀνομάστηκε λοχαγός, βαδίζει μὲ τοὺς ἄντρες του γιὰ νὰ συναντήσει τὸ στρατό. Ἔχει στρατολογήσει

μόνο σακάτηδες, κουρελῆδες καὶ διακονιάρηδες, γιατὶ ὅσοι εἶχαν μερικοὺς παράδες γλύτωσαν τὴ στράτευση. Ὁ νεαρὸς πρίγκιπας βλέπει ἐμβρόντητος αὐτὸν τὸν ἀξιοδάκρυτο στρατό. Ἀλλὰ ὁ Φάλσταφ, ψύχραιμος τοῦ ἀποκρίνεται:

Τσὰ τσά. Καλοὶ γιὰ πιρούνισμα, ταγὴ τοῦ κανονιοῦ, ταγὴ τοῦ κανονιοῦ. Σοῦ καλογιομίζουν λάκκο ὅσο κι οἱ καλύτεροι. Ἄμ τί, παιδί μου, ἀνθρῶποι θνητοί, ἀνθρῶποι θνητοί.

(Ἑρρίκος Δ', μέρος πρῶτο, Δ', 2)

Ὅλη αὐτὴ ἡ σκηνὴ θὰ μποροῦσε νὰ μπεῖ, ὅπως ἔχει, σ' ἕνα ἔργο τοῦ Μπρέχτ. Καὶ μόνο διαβάζοντάς την καταλαβαίνει κανεὶς πόσα ἔχει πάρει ὁ Μπρὲχτ ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ.

Ἡ δεύτερη σκηνὴ παρουσιάζει τὸν Φάλσταφ στὸ πεδίο τῆς μάχης. Κοιτάζει γύρω του γιὰ τὴν πιὸ καλὴ κρυψώνα, καὶ μονολογεῖ:

Τί εἶναι λοιπὸν ἡ τιμή; Μιὰ λέξη. Τί εἶναι αὐτὴ ἡ λέξη τιμή; Ἀέρας κοπανιστός. Ὡραῖος λογαριασμός! Ποιὸς τὴν ἔχει; Ἐκεῖνος ποὺ πέθανε τὴν Τετράδη. Τὴν αἰσθάνεται; Ὄχι. Τὴν ἀκούει; Τίποτα. Εἶναι ἀναίσθητο πράμα λοιπόν; Βέβαια, στοὺς νεκρούς. Μὰ δὲ ζεῖ μὲ τοὺς ζωντανούς; Ὄχι. Γιατί; Ἡ ἀβανιὰ δὲν ἀφήνει. Λοιπὸν ἂς πάει στὸ καλό· ἡ τιμὴ εἶναι τίποτα παρὰ φανταχτερὴ μουντζούρα. Κ' ἔτσι ἐδῶ τελειώνει ἡ κατήχησή μου.

(Ἑρρίκος Δ', μέρος πρῶτο, Ε, 1)

Στὸν *Ἑρρίκο Δ'* ἀντιπαρατίθενται συνεχῶς δυὸ Ἀγγλίες. Οἱ μεγάλοι φεουδάρχες ἀλληλοσφάζουνται· ὁ νεαρὸς διάδοχος ληστεύει ἐμπόρους στὶς δημοσιὲς καὶ γλεντοκοπάει στὰ καπηλειὰ μὲ μιὰ συντροφιὰ ξυπόλητους. Ὁ *Ἑρρίκος Δ'* εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ λιγοστὰ ἀπολογητικὰ δράματα ποὺ ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ. Ὁ νεαρὸς πρίγκιπας ὡριμάζει καὶ γίνεται συνετὸς καὶ γενναῖος βασιλιάς. Τὸ ἠθικὸ δίδαγμα πάντως εἶναι ἀρκετὰ δηκτικό. Φαίνεται πὼς ἡ συντροφιὰ τοῦ Φάλσταφ καὶ τῶν πορτοφολάδων εἶναι καλύτερο σχολειὸ γιὰ ἕνα βασιλιὰ παρὰ τὸ φεουδαρχικὸ σφαγεῖο. Στὸ κάτω κάτω, τὰ δύο αὐτὰ ἐπαγγέλματα δὲν διαφέρουν καὶ τόσο πολύ. Ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε τὸν *Βασιλιὰ Ἰωάννη:*

Ξάδερφε, μπρὸς γιὰ τὴν 'Αγγλία! Πρόφτασε· καὶ πρὶν
ἔρθουμε μεῖς, νά 'χεις τινάξει τὶς σακοῦλες τους
ἀπ' τὶς μαζῶχτρες τοὺς ἡγούμενους· ἀποφυλάκισε
τ' ἀγγελούδια: τί τώρα τὰ παχιὰ παγίδια
τῆς εἰρήνης μὲ πείνα θὰ τραφοῦν.

(Βασιλιὰς 'Ιωάννης, Γ', 3)

IX

Πρέπει τώρα γιὰ τελευταία φορὰ νὰ γυρίσουμε στὴ σαιξπηρικὴ μεταφορὰ τῆς μεγάλης σκάλας. Ὁ Ριχάρδος Β' ὡριμάζει καθὼς ξετυλίγεται ἡ τραγωδία του. Στὰ χαμηλότερα σκαλοπάτια εἶναι ἁπλῶς τὸ ὄνομα ἑνὸς βασιλιά· μόνο στὸ τελευταῖο σκαλοπάτι τὸν βλέπουμε σ' ἕνα μεγάλο τραγικὸ γκροπλάν. Ξανακέρδισε τὸ ἀνθρώπινο πρόσωπό του. Ἡ δραματικὴ ὀπτικὴ τοῦ Ριχάρδου Γ' εἶναι ἀντίστροφη. 'Εδῶ ὁ βασιλιάς, στὸ πρῶτο μισὸ τῆς τραγωδίας, εἶναι ὁ ἐγκέφαλος τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ, ὁ δημιουργὸς τῆς ἱστορίας, ὁ μακιαβελλικὸς Ἡγεμόνας. Ὁ Σαίξπηρ ὅμως εἶναι πιὸ σοφὸς ἀπὸ τὸν συγγραφέα τοῦ *Ἡγεμόνα*. Ὅσο ἀνεβαίνει τὴ μεγάλη σκάλα ὁ Ριχάρδος τόσο πιὸ μικρὸς γίνεται. Θαρρεῖς καὶ ὁ Μέγας Μηχανισμὸς τὸν καταβροχθίζει. Σιγὰ σιγὰ γίνεται ἕνα ἀπὸ τὰ γρανάζια του. Ἔπαψε πιὰ νὰ εἶναι ὁ δήμιος, εἶναι τώρα τὸ θύμα. Πιάστηκε μέσα στὰ γρανάζια.

Ὁ Ἡγεμόνας δημιούργησε ἱστορία. Ὅλος ὁ κόσμος εἶταν ἕνα κομμάτι πηλὸς γιὰ νὰ τὸν πλάθει στὰ χέρια του. Τώρα εἶναι κι ὁ ἴδιος ἕνα κομμάτι πηλὸς ποὺ κάποιος ἄλλος τὸ πλάθει. 'Εκεῖνο ποὺ ἀνέκαθεν θαύμαζα στὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ, εἶναι τὸ πῶς μᾶς δίνει ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ ἱστορία σπρώχνει στὸ ἀδιέξοδο τὸν μέχρι τότε παντοδύναμο ἡγεμόνα. Ὅταν ἐκεῖνος ποὺ δημιουργεῖ τὴν ἱστορία ἢ ποὺ φαντάζεται πώς τὴ δημιουργεῖ, καταντάει ἕνα ἄθυρμα. Ὅταν ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ἀποδείχνεται πιὸ δυνατὸς ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ τὸν ἔβαλε σὲ κίνηση.

Στὴν τελευταία πράξη τῆς τραγωδίας, ὁ Ριχάρδος Γ' δὲν εἶναι παρὰ τὸ ὄνομα ἑνὸς κυνηγημένου βασιλιά. Ἡ σκηνὴ μεταφέρεται ἀπὸ πεδίο μάχης σὲ πεδίο μάχης. Τὸν κυνηγᾶνε. Φεύγει. Ὅσο πάει καὶ ἐξασθενίζει. Τὸν περισφίξανε. Τώρα προσπαθεῖ μοναχὰ νὰ γλυτώσει τὸ κεφάλι του.

Ἕνα ἄλογο! ἕν' ἄλογο!
τὸ βασίλειό μου γιὰ ἕν' ἄλογο!

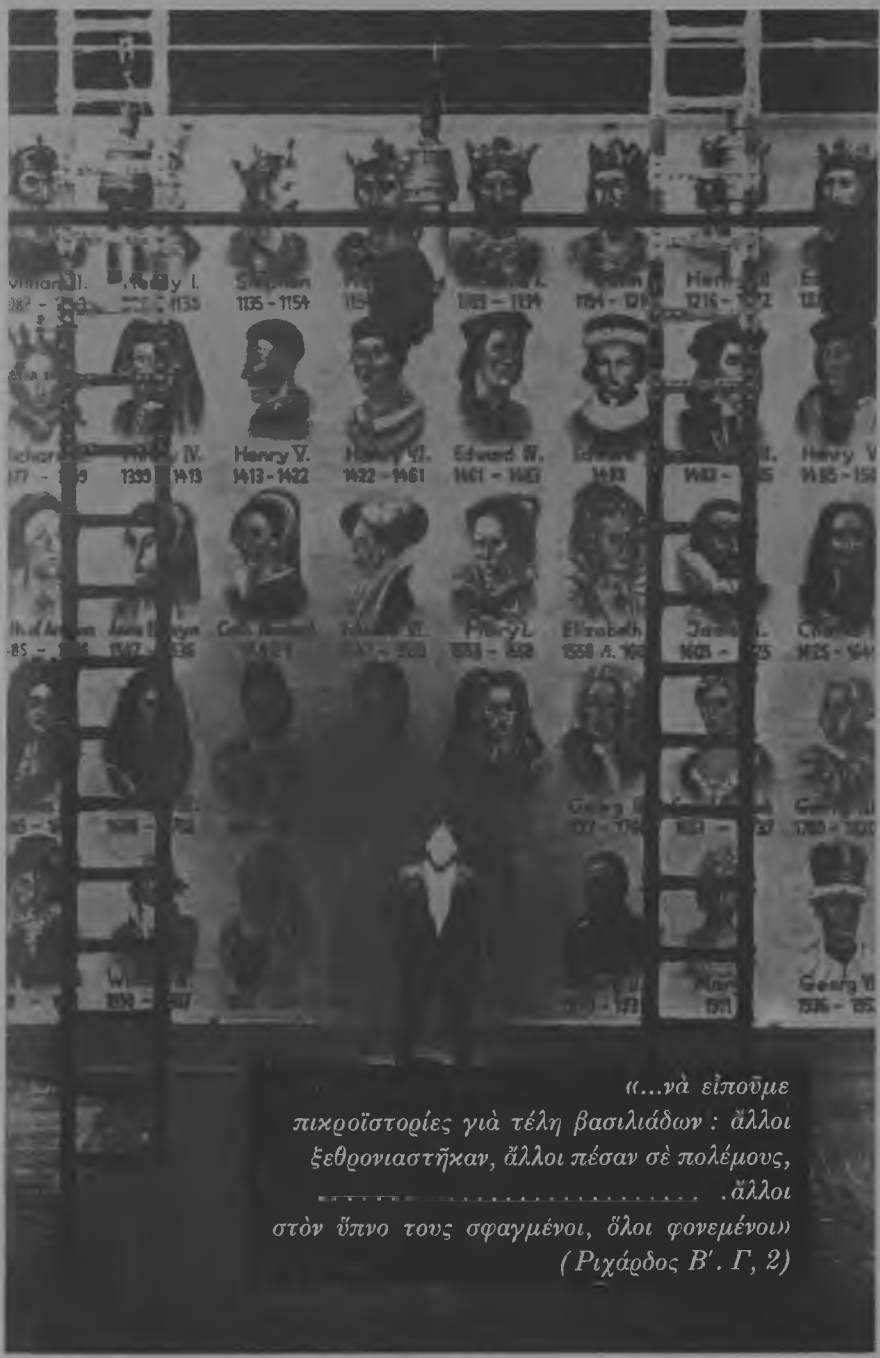
(Ριχάρδος Γ', Ε, 4)

Ὥστε, τόσο ἄξιζαν ὅλες του οἱ προσπάθειες. Αὐτὸ εἶναι τὸ πραγματικὸ ἀντίτιμο τῆς ἐξουσίας, τῆς ἱστορίας, τοῦ στέμματος ποὺ στολίζει τὸν ἐλέῳ Θεοῦ. Ἕνα καλὸ ἄλογο ἀξίζει παραπάνω ἀπὸ ὁλόκληρο τὸ βασίλειο. Αὐτὴ εἶναι ἡ τελευταία φράση τοῦ μεγάλου κύκλου τῶν σαιξπηρικῶν ἱστορικῶν χρονικῶν.

Ἂν θέλουμε ν' ἀνακαλύψουμε στὸν κόσμο τοῦ Σαίξπηρ τὴν ἐποχή μας, πρέπει ν' ἀπορρίψουμε ὅλες τὶς ἱστορικὲς ἀναλογίες καὶ τὶς ἐξωτερικὲς ὁμοιότητες, ἀκόμα καὶ τὶς πιὸ χτυπητὲς καὶ κατάφωρες. Ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία ξαναπαίρνει συχνὰ τὶς ἴδιες μορφές. Ἔχουμε ἀκούσει τὸ γέλιο τοῦ Ριχάρδου, ἔχουμε δεῖ τὶς ἐδαφιαῖες ὑποκλίσεις τοῦ λόρδου Δημάρχου, θυμόμαστε τὴ φωνὴ τοῦ λόρδου Χάστιγξ ν' ἀπαγγέλλει τὴ δική του θανατικὴ καταδίκη. Ἀλλά, πιὸ σύγχρονο ἀπὸ τὶς ἐξωτερικὲς ἀναλογίες εἶναι τὸ τραγικὸ βλέμμα τοῦ ἀνθρώπου τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ ἄρχισε νὰ οἰκοδομεῖ ἕνα κόσμο στὰ μέτρα τῶν ὀνείρων του, καὶ ποὺ βλέπει ξαφνικὰ στὸ σύνολο τῆς κοινωνικῆς τάξης, σέ ὅλες τὶς μορφὲς τῆς ἐξουσίας, ἕνα ἀδυσώπητο μηχανισμὸ ἀπογυμνωμένο ἀπὸ κάθε ἰδεολογία. Ἕνα ἄλογο γιὰ ἕνα βασίλειο; Τὸ τίμημα εἶναι δίκαιο . . .

X

Στὰ 1958, στὸ Μέγαρο Πολιτισμοῦ τῆς Βαρσοβίας, ὁ Γιάτσεκ Βοστζέροβιτς ἔπαιξε μαζὶ μὲ μερικοὺς νέους ἠθοποιοὺς τρεῖς - τέσσερεις σκηνὲς ἀπὸ τὸν *Ριχάρδο Γ'*. Ἡ αἴθουσα εἶτανε ἀσφυχτικὰ γεμάτη καὶ ἡ μικρὴ ἐξέδρα ἔμοιαζε ἕτοιμη νὰ βουλιάξει μέσα στὸν κόσμο. Ὁ φωτισμὸς εἶταν ὁ συνηθισμένος, καὶ δὲν χρησιμοποιήθηκαν ἀξεσουάρ. Ὁ Βοστζέροβιτς ἔβγαλε τὸ σακάκι του καὶ ἔμεινε μ' ἕνα χοντρὸ μαῦρο πουλόβερ μὲ ψηλὸ γιακά. Ἀνασκούμπωσε τὸ ἀριστερὸ μανίκι του ἀποκαλύπτοντας τὸ ἀτροφικὸ χέρι τοῦ Ριχάρδου. Στὸν δείκτη τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ του εἶχε ἕνα μεγάλο δακτυλίδι. Τίποτε ἄλλο. Ἡ λαίδη Ἄννα φοροῦσε καθημερινὸ φουστάνι. Ὁ ἄντρας μὲ τὸ μαῦρο πουλόβερ



«...νὰ εἰποῦμε
πικροϊστορίες γιὰ τέλη βασιλιάδων : ἄλλοι
ξεθρονιαστῆκαν, ἄλλοι πέσαν σὲ πολέμους,
..... .ἄλλοι
στὸν ὕπνο τους σφαγμένοι, ὅλοι φονεμένοι»
(Ριχάρδος Β'. Γ, 2)

Στὸ τέλος τοῦτόμου δημοσιεύονται τὰ σχετικὰ μὲ τοὺς ἠθοποιοὺς καὶ τοὺς σκηνοθέτες τῶν παραστάσεων αὐτῶν.

Μιὰ πομπὴ βασιλιάδων ἀνεβαίνει τὴ μεγάλη σκάλα τῆς Ἱστορίας καὶ μόνο ἕνα βῆμα χωρίζει τὸ πιὸ ψηλὸ σκαλοπάτι ἀπὸ τὴν ἄβυσσο...

Ριχάρδος Γ'

Ἑρρίκος, πρίγκιπας τῆς Οὐαλλίας

Μπόλινμπροκ

Ριχάρδος Β'

Μπουλγκάνιν, Μολότοφ, Μαλένκοφ, Μπέρια
στὴν κηδεία τοῦ Στάλιν

«Μεγάλε βασιλιά, στὴν κάσα τούτη
φέρνω νεκρὸν τὸν φόβο σου»
(Ριχάρδος Β΄. Ε, 6)

«Ὄχι, μὴν περιμένεις·
γιατὶ ἐγὼ τὸν σκότωσα
τὸ Βασιλέα Ἑρρίκο... χτύπα!
Ἐγὼ τὸν σκότωσα
καὶ τὸν Ἐδουάρδο».
(Ριχάρδος Γ', 2)

«Ὁ Θεὸς νὰ μὲ φυλάει
ἀπὸ τοὺς ψεύτικους
φίλους !»

Ὁ Ἐδουάρδος,
πρίγκιπας
τῆς Οὐαλλίας,
δολοφονεῖται μέσα
στὸ Πύργο τοῦ Λινδίνου
μὲ διαταγὴ τοῦ θείου του

«Τὸ βασίλειό μου γιὰ ἕν' ἄλογο !»
(Ριχάρδος Γ'. 6, 4)

εἶχε δολοφονήσει τὸν πατέρα της καὶ τὸν ἄντρα της. Τώρα τῆς ζητοῦσε νὰ κοιμηθεῖ μαζί του. Τὸ μαῦρο πουλόβερ, καθὼς σκέπαζε μὲ τὸ γιακά του τὸ κάτω μέρος τοῦ πηγουνιοῦ, ἔμοιαζε μὲ θώρακα. Ἀλλὰ χρειάζεται θώρακα γιά νὰ δολοφονήσεις; Δὲν εἶχα ξαναδεῖ ποτέ μου τόσο σφιχτοδεμένο Σαίξπηρ. Ἀπὸ τότε περίμενα τὸν Βοστζέροβιτς στὸ ρόλο τοῦ Ριχάρδου. Τέλος, στὶς ἀρχὲς τοῦ χειμώνα τοῦ 1960, ἔπαιξε τὸν *Ριχάρδο Γ'* στὸ θέατρο «Ἀθήναιο» τῆς Βαρσοβίας.

Μπαίνει ζωηρά, σέρνοντας ἐλαφρὰ τὸ ἕνα του πόδι. Ὕστερα μένει ἀκίνητος. Καὶ ἀρχίζει νὰ γελάει. Λέει πὼς ὁ πόλεμος τέλειωσε, πὼς ἦρθε ἡ εἰρήνη, καὶ τὰ φαγωμένα ἀπὸ τὶς μάχες σπαθιὰ μποροῦν νὰ μποῦνε στὴν ἄκρη. Ἀπὸ πάνω κατεβαίνουν στὴ σκηνὴ ἡ μία μετὰ τὴν ἄλλη τέσσερεις σειρὲς σιδερένια κάγκελα καὶ σχηματίζουνε τὸ φόντο. Ὁ Ριχάρδος μιλάει στὸν ἑαυτό του, ὄχι σὲ μᾶς. Ξαναγελάει, δὲν περιπαίζει τὸν ἑαυτό του ἀλλὰ ἐμᾶς. Ἔχει πλατὺ πρόσωπο, ἀνάκατα μαλλιά, καὶ φοράει ἕνα λερὸ καὶ σχισμένο μανδύα. Ὁ Βοστζέροβιτς θὰ μποροῦσε ν' ἀρχίσει ἔτσι τὸ ρόλο τοῦ Σγαναρέλλου· μὲ τὴν ἴδια μάσκα, στὸν ἴδιο τόνο, μὲ τὸ ἴδιο γέλιο. Στέκεται ἐκεῖ μ' ἀνοιχτὰ τά σκέλια καὶ τὸ ἀτροφικὸ ἀριστερό του χέρι κρέμεται ψόφιο.

Ὁ σὲρ Λῶρενς Ὀλίβιε εἶταν συναρπαστικὸς ἀπὸ τὴν ἀρχή. Τὸ σακατιλίκι του μόλις ποὺ φαινόταν· εἶταν ἐπιβλητικὸς καί τρομερός, ὁ ἀδερφὸς τοῦ βασιλιᾶ. Ὁ Βοστζέροβιτς μιλάει γιά τὴν εἰρήνη γελώντας. Αὐτὸς ὁ παραμορφωμένος νάνος ἀρχίζει μὲ καραγκιοζιλίκια. Αὐτή εἶναι ἡ πρώτη ἀποκάλυψη, καὶ ὁ πρῶτος κλονισμός. Εἶναι πιὸ κοντὸς ἀπ' ὅλους, τοὺς ἄλλους, πρέπει νὰ κοιτάει ψηλὰ γιὰ νὰ τοὺς βλέπει στά μάτια. Εἶναι γελοῖος. Καὶ τὸ ξέρει, ξέρει τὰ πάντα.

Τὸν 19ο αἰώνα τὸν ρόλο τοῦ Ριχάρδου τὸν ἔπαιζαν τραγωδοί, μὲ τραγικὸ ὕφος. Τὸν παρουσίαζαν σάν παθολογικὸ τύπο, ἕνα μεγάλο ἐγκληματία, ἕναν «ὑπεράνθρωπο». Ὁ Βοστζέροβιτς εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ ἔπλασε τὸν ρόλο τοῦ Ριχάρδου μὲ ὅλα τὰ μέσα ποὺ διαθέτει ἕνας κωμικός. Ὁ Ριχάρδος του εἶναι ὑπερβολικός, πέφτει στά γόνατα, καμώνεται ὅτι ἔχει οἶκτο καὶ ὀργή, καλωσύνη, παραφορὰ καὶ πόθο, ἀκόμα καὶ σκληρότητα. Ὁ Ριχάρδος του εἶναι πάνω ἀπ' ὅλες τὶς καταστάσεις· δὲν ταυτίζεται μαζί τους, ἁπλῶς τὶς ὑποδύεται. Δὲν εἶναι, ὑποδύεται μόνο ὅτι εἶναι.

Ὁ Βοστζέροβιτς εἶναι μεγάλος ἠθοποιός. Ἀλλὰ ὁ Ριχάρδος του εἶναι ἀκόμα πιὸ μεγάλος ἠθοποιός. Ἕνας *actor* (ἠθοποιὸς) στὴν κυριολεξία εἶναι ἐκεῖνος ποὺ παίζει τὰ χαρτιά του καὶ κερδίζει. Στὴ νομικὴ ὁρολογία *actor* εἶναι ὁ ἐνάγων, ὄχι ὁ ἐναγόμενος. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, μιλᾶμε γιὰ τοὺς μεγάλους *actors* τῆς ἱστορίας. Εἶναι κεῖνοι ποὺ παίζουν τὰ χαρτιά τους καὶ κερδίζουν. Δὲν ντρέπουνται νὰ κάνουνε τὸν παλιάτσο. Δὲν ντρέπουνται γιὰ τίποτα. Ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ ἠθοποιὸς δὲν ντρέπεται γιὰ κανένα ἀπὸ τοὺς ρόλους ποὺ παίζει, γιατὶ ἁπλῶς τοὺς ὑποδύεται. Αὐτὸς εἶναι πάνω ἀπὸ τοὺς ρόλους. Ἂν εἶναι σκηνοθέτης, διαλέγει τὸ ρόλο του καὶ ἐπιβάλλει καταστάσεις. Ὕστερα, τὰ πάντα γι αὐτὸν εἶναι θέατρο. Ἔχει «ἐξαπατήσει» ὅλο τὸν κόσμο. Ὅταν ἀπομένει μόνος του στὴν ἔρημη γῆ, μπορεῖ νὰ γελάσει. Μπορεῖ ἀκόμα καὶ νὰ παραδεχτεῖ πὼς εἶναι ἕνας παλιάτσος. Ἕνας σούπερ - παλιάτσος.

Πολὺ τοῦ ἄρεσε τοῦ Σαίξπηρ νὰ παρομοιάζει τὴ ζωὴ μὲ θέατρο. Ἡ παρομοίωση εἶναι ἀρχαία, ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ εἶταν ἐκεῖνος ποὺ τῆς ἔδωσε βάθος καὶ σαφήνεια. Τὸ «Theatrum Mundi» δὲν εἶναι τραγικὸ οὔτε κωμικό. Ἁπλῶς χρησιμοποιεῖ ὅλους τοὺς ἠθοποιούς, τραγικοὺς καὶ κωμικούς. Τί εἶναι σ' αὐτὸ τὸ θέατρο ὁ ρόλος τοῦ τυράννου; Ὁ Ριχάρδος εἶναι ἀπρόσωπος ὅπως ἡ ἱστορία. Εἶναι ἡ συνείδηση καὶ ὁ ἐγκέφαλος τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Βάζει σὲ κίνηση τὸν ὁδοστρωτήρα τῆς ἱστορίας, καὶ ἀργότερα συντρίβεται ἀπ' αὐτόν. Ὁ Ριχάρδος δὲν εἶναι κὰν σκληρός. Γι αὐτὸν δὲν ἰσχύει ἡ ψυχολογία. Ὁ Ριχάρδος εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἱστορία, ἕνα ἀπὸ τὰ ἐσαεὶ ἐπαναλαμβανόμενα κεφάλαιά της. Δὲν ἔχει πρόσωπο.

Ὡστόσο, ὁ ἠθοποιὸς ποὺ παίζει τὸν Ριχάρδο πρέπει νὰ ἔχει ἕνα πρόσωπο. Ὁ Ριχάρδος τοῦ Βοστζέροβιτς ἔχει πλατὺ πρόσωπο καὶ γελάει. Εἶναι ἕνα γέλιο τρομαχτικό. Ὁ πιὸ τρομερὸς τύραννος εἶναι ἐκεῖνος ποὺ παραδέχεται πὼς εἶναι παλιάτσος, καὶ πὼς ὁ κόσμος εἶναι ἕνα τεράστιο καραγκιοζιλίκι. Ἀπ' ὅσους ἠθοποιοὺς ἔπαιξαν αὐτὸ τὸ ρόλο ὁ Βοστζέροβιτς εἶταν ὁ πρῶτος ποὺ ἑρμήνεψε ἔτσι τὸν Σαίξπηρ. Μεγαλοφυὴς ἑρμηνεία, κατὰ τὴ γνώμη μου. Ἀρχίζει τὸν ρόλο του μπουφόνικα, καὶ κάνει τὸ καραγκιοζιλίκι οὐσία τοῦ ρόλου του. Ὅλες του οἱ στάσεις εἶναι σ' αὐτὸ τὸ ὕφος. Οἱ χειρονομίες πανουργίας ἢ θηριωδίας, οἱ

χειρονομίες ἔρωτα ἢ αὐταρχικότητας. Ἀλλὰ τὸ καραγκιοζιλίκι δὲν εἶναι ἁπλῶς μιὰ σειρὰ ἀπὸ χειρονομίες. Τὸ καραγκιοζιλίκι εἶναι φιλοσοφία. Εἶναι ἡ ἔσχατη μορφὴ περιφρόνησης· ἡ ἀπόλυτη περιφρόνηση.

Ὁ Ριχάρδος στέφθηκε βασιλιάς. Στοὺς ὤμους του φοράει τὴ βασιλικὴ πορφύρα. Τοῦ τὴ ράψανε μέσα σὲ δυὸ - τρεῖς ὧρες. Οἱ ἄλλοι μπορεῖ νὰ νοιάζουνται γιὰ τὰ ὄμορφα ροῦχα· αὐτὸς δὲν τὰ χρειάζεται. Αὐτὸς πάντα βιάζεται. Οἱ ἄλλοι ἔχουνε καιρὸ γιὰ ἀσημαντότητες, αὐτὸς δὲν ἔχει. Στὴν ἄδεια σκηνὴ μεταφέρεται ἕνας θρόνος. Εἶναι ἕνα ξύλινο κατασκεύασμα ποὺ μοιάζει περσότερο μὲ ἰκρίωμα. Ὁ νάνος κουρνιάζει τώρα ψηλὰ σὰν ἀράχνη. Κρατάει τὰ βασιλικὰ ἐμβλήματα. Κι αὐτὰ τὰ περιφρονεῖ ὅπως τὸ καθετί. Βάζει τὸ σκῆπτρο του κάτω ἀπὸ τὸ μπούτι. Τί εἶναι ἕνα σκῆπτρο; Ἕνα χρυσὸ ραβδί. Ὁ Ριχάρδος ξέρει τὸ ἀντίτιμο γι αὐτὸ τὸ ραβδί.

Μόνο στὴν τελευταία πράξη ὁ Ριχάρδος παύει νὰ κάνει τὸν παλιάτσο. Ὅς τότε ὑποδυόταν ξεσπάσματα θυμοῦ καὶ μανίας, ὑποδυόταν τὸν εὐλαβικό, ἀκόμα καὶ τὸν φοβισμένο. Τώρα φοβᾶται στ' ἀλήθεια. Ὅς τότε εἶταν ἐκεῖνος ποὺ διάλεγε τοὺς ρόλους καὶ στεκόταν πάνω ἀπὸ τοὺς ἄλλους. Τώρα εἶναι μόνον ὁ ἑαυτός του: ἕνας ἄνθρωπος ποὺ θέλουν νὰ τὸν σκοτώσουν. Αὐτὸ τὸ ρόλο ὁ Ριχάρδος δὲν θέλει νὰ τὸν δεχτεῖ, ὅμως πρέπει. Δὲν γελάει πιά. Εἶναι μόνο ἕνας βαρύς, παραμορφωμένος νάνος. Σὲ λίγο θὰ τὸν πετσοκόψουνε σὰν γουρούνι. Θὰ τραβήξουνε τὸ στέμμα ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ κουφαριοῦ. Ἕνας καινούργιος, νεαρὸς βασιλιάς, θὰ μιλήσει μὲ τὴ σειρά του γιὰ τὴν εἰρήνη. Ἀπὸ ψηλὰ κατεβαίνουν ἡ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη τέσσερεις σειρὲς σιδερένια κάγκελα. Ὁ Ἑρρίκος Ζ' μιλάει γιὰ εἰρήνη, ἐπιείκεια, δικαιοσύνη. Καὶ στὰ ξαφνικὰ ἀφήνει ἕνα γέλιο, σὰν τοῦ Ριχάρδου· γιὰ μιὰ στιγμὴ ἡ ἴδια γκριμάτσα τοῦ παραμορφώνει τὸ πρόσωπο. Τὰ κάγκελα κατεβαίνουν. Τὸ πρόσωπο τοῦ νέου βασιλιὰ εἶναι ξανὰ ἀκτινοβόλο.

Ὁ Ἄμλετ στὰ μέσα τοῦ αἰώνα

I

Ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὶς πραγματεῖες καὶ τὶς μελέτες πάνω στὸν *Ἄμλετ* θ' ἀποτελοῦσε ἕνα τόμο δυὸ φορὲς πιὸ χοντρὸ ἀπὸ τὸν τηλεφωνικὸ κατάλογο τῆς Βαρσοβίας. Γιὰ κανένα Δανὸ μὲ σάρκα καὶ ὀστὰ δὲν ἔχουνε γραφτεῖ τόσα πολλὰ ὅσα γιὰ τὸν Ἄμλετ. Ὁ σαιξπηρικὸς πρίγκιπας εἶναι ἀσφαλῶς ὁ πιὸ ξακουστὸς πολίτης τῆς Δανίας. Ἀναρίθμητα γλωσσάρια καὶ σχόλια ἔχουνε ξεφυτρώσει γύρω ἀπὸ τὸν Ἄμλετ· εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς λογοτεχνικοὺς ἥρωες ποὺ ζεῖ πέρα ἀπὸ τὸ κείμενο, πέρα ἀπὸ τὸ θέατρο. Τὸ ὄνομά του σημαίνει κάτι ἀκόμα καὶ γιὰ κείνους ποὺ ποτὲ δὲν ἔχουνε δεῖ ἢ διαβάσει Σαίξπηρ. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ μοιάζει μὲ τὴ Μόνα Λίζα τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι. Προτοῦ ἀκόμα δοῦμε τὸν πίνακα ξέρουμε πὼς ἡ Τζοκόντα χαμογελάει. Τὸ χαμόγελο αὐτὸ ἔχει κατὰ κάποιο τρόπο ἀποσπαστεῖ ἀπὸ τὸν πίνακα. Ἐμπεριέχει, ὄχι μόνο ὅσα ἐξέφρασε ὁ Ντὰ Βίντσι, ἀλλὰ καὶ ὅλα ὅσα ἔχουν γραφτεῖ γι αὐτό. Πάρα πολλοὶ ἄνθρωποι — κοπέλες, γυναῖκες, ποιητές, ζωγράφοι — προσπάθησαν νὰ ἀνακαλύψουν τὸ μυστικὸ αὐτοῦ τοῦ χαμόγελου. Τώρα πιά, δὲν μᾶς χαμογελάει μόνον ἡ Μόνα Λίζα, ἀλλὰ καὶ ὅλοι ὅσοι προσπάθησαν νὰ ἀποκρυπτογραφήσουν τὸ χαμόγελό της. Καὶ ὅλοι ὅσοι τὸ μιμήθηκαν.

Τὸ ἴδιο συμβαίνει καὶ μὲ τὸν *Ἄμλετ*, ἢ μᾶλλον μὲ τὸν *Ἄμλετ* στὸ θέατρο. Γιατί, ἀνάμεσα σὲ μᾶς καὶ στὸ κείμενο, δὲν παρεμβάλλεται μόνο ἡ αὐτόνομη ζωὴ τῆς τραγωδίας αὐτῆς στὴν πνευματική μας ζωή, ἀλλὰ καὶ ἡ ἔκταση τοῦ κειμένου. Ὁ *Ἄμλετ* δὲν μπορεῖ νὰ παιχτεῖ ὁλόκληρος, γιατὶ ἡ παράσταση θὰ κρατοῦσε κοντὰ ἕξι ὧρες. Πρέπει νὰ διαλέξεις, νὰ συντομεύσεις καὶ νὰ περικόψεις. Δὲν μπορεῖς νὰ παίξεις παρὰ μόνον ἕναν ἀπὸ τοὺς διάφορους *Ἄμλετ* ποὺ ὑπάρχουνε δυνάμει σ' αὐτὸ τὸ ἀρχιδράμα. Θὰ εἶναι ὁπωσδήποτε ἕνας *Ἄμλετ* πιὸ φτωχὸς ἀπὸ τὸν *Ἄμλετ* τοῦ Σαίξπηρ· μπορεῖ ὅμως καὶ νὰ εἶναι ἕνας *Ἄμλετ* πλουτισμένος ἀπὸ ὅλη τὴν ἐποχή μας. *Μπορεῖ*, ἀλλὰ προτιμῶ νὰ πῶ: *πρέπει* νὰ εἶναι.

Γιατὶ ὁ *Ἄμλετ* δὲν μπορεῖ νὰ παιχτεῖ ἁπλά. Ἴσως γι αὐτὸ ἀποτελεῖ τέτοιο πειρασμὸ γιὰ τοὺς σκηνοθέτες καὶ τοὺς ἠθο-

ποιούς. Πολλὲς γενιὲς ἀνακάλυψαν τὸ εἴδωλό τους σ' αὐτὸ τὸ ἔργο. Καὶ ἴσως ἡ μεγαλοφυία τοῦ ἔργου συνίσταται στὸ ὅτι μπορεῖς νὰ κοιταχτεῖς σ' αὐτὸ ὅπως σὲ καθρέφτη. Ἕνας ἰδεώδης *Ἄμλετ* θὰ εἶταν ὁ πιὸ πιστὸς στὸν Σαίξπηρ καὶ ταυτόχρονα ὁ πιὸ σύγχρονος. Εἶναι δυνατὸν αὐτό; Δὲν ξέρω. Ἀλλὰ μόνον ἔτσι μποροῦμε νὰ ἐκτιμήσουμε τὶς διάφορες σκηνοθεσίες του. Ἐξετάζουμε πόσο ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ ἔχει καὶ πόσο ἀπὸ μᾶς.

Μ' αὐτὸ δὲν ἐννοῶ καθόλου μιὰ ἐπικαιρότητα τραβηγμένη ἀπὸ τὰ μαλλιά, ἕναν *Ἄμλετ* ποὺ νὰ παίζεται σ' ἕνα ὑπόγειο νεαρῶν ὑπαρξιστῶν. Ἐξ ἄλλου τὸν ἔχουν παίξει μὲ φράκα καὶ μὲ μάγιες τοῦ τσίρκου, μὲ μεσαιωνικὲς πανοπλίες καὶ μὲ ἀναγεννησιακὲς τουαλέτες. Τὰ κοστούμια δὲν ἔχουν σημασία. Ἕνα μόνο πράγμα ἔχει σημασία: μέσα ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Σαίξπηρ νὰ φτάσουμε στὴν ἐμπειρία τῆς ἐποχῆς μας, στὴν ἀγωνία μας καὶ στὴν εὐαισθησία μας.

Στὸν *Ἄμλετ* ὑπάρχουν πολλὰ προβλήματα: ἡ πολιτική, ἡ βία καὶ ἡ ἠθική, ἡ διένεξη πάνω στὴ διάσταση θεωρίας καὶ πράξης, πάνω στὸν τελικὸ σκοπὸ τῆς ζωῆς· ὑπάρχει μιὰ ἐρωτικὴ τραγωδία, μιὰ τραγωδία οἰκογενειακή, ἐθνική, φιλοσοφική, ἐσχατολογικὴ καὶ μεταφυσική. Ὑπάρχει ὅ,τι θέλετε. Ἀκόμα καὶ μιὰ βαθειὰ ψυχολογικὴ ἀνάλυση· καὶ μιὰ ματωβαμμένη περιπέτεια, μιὰ μονομαχία καὶ ἕνα γενικὸ σφαγεῖο. Μπορεῖς νὰ διαλέξεις κατὰ βούληση. Πρέπει ὅμως νὰ ξέρεις τί διαλέγεις, καὶ γιατί.

II

Ὁ *Ἄμλετ* ποὺ παίχθηκε στὴν Κρακοβία λίγες βδομάδες μετὰ τὸ 20ο Συνέδριο τοῦ Σοβιετικοῦ Κομμουνιστικοῦ Κόμματος διαρκοῦσε ἀκριβῶς τρεῖς ὧρες. Εἶταν γοργὸς καὶ διαφανής, ὅλος ἔνταση καὶ σκληρότητα, μοντέρνος καὶ λογικός, περιορισμένος σ' ἕνα μόνο θέμα. Εἶταν ἕνα κατ' ἐξοχὴν πολιτικὸ δράμα. «Κάτι εἶναι σάπιο στὸ βασίλειο τῆς Δανίας» — αὐτὴ εἶταν ἡ πρώτη συγχορδία τοῦ νέου μηνύματος τοῦ *Ἄμλετ*. Καὶ ὕστερα ὑπόκωφα: «Ἡ Δανία εἶναι φυλακή», νὰ ἐπαναλαμβάνεται τρεῖς φορές. Τέλος ἡ μεγαλειώδης σκηνὴ μὲ τοὺς νεκροθάφτες, ἀπαλλαγμένη ἀπὸ κάθε μεταφυσική, κτηνώδης καὶ κατηγορηματική. Οἱ νεκροθάφτες ξέρουν γιὰ ποιοὺς σκάβουνε τάφους. «Ἡ κρε-

μάλα», λένε «εἶναι κοδόμημα πιὸ στέρεο κι ἀπ' τὴν ἐκκλησιά».

«Παρακολούθει» καὶ «ἐξέτασε» εἶταν οἱ λέξεις ποὺ ἀκούγονταν πιὸ συχνὰ στὴ σκηνή. Στὴν παράσταση ἐκείνη ὅλοι χωρὶς ἐξαίρεση, παρακολουθοῦνταν ἀδιάκοπα. Ὁ Πολώνιος, ὑπουργὸς τοῦ δολοφόνου βασιλιά, φτάνει νὰ στείλει ἕναν ἔμπιστο στὴ Γαλλία γιὰ νὰ παρακολουθήσει ἀκόμα καὶ τὸν γιὸ του. Δὲν εἶταν ὁ Σαίξπηρ μιὰ μεγαλοφυία γιὰ τοὺς καιροὺς μας; Ἂς ἀκούσουμε τὸν ὑπουργό:

Κοίταξε, ἐξέτασέ μου πρῶτα τί Δανέζοι
βρίσκονται στὸ Παρίσι· πῶς καὶ ποιοί, πῶς ζοῦνε,
ποῦ μένουνε, μὲ τί παρέες, μὲ τίνος ἔξοδα·
κι ἄν, ἔτσι ἀπέξω - ἀπέξω, ψάχνοντας ρωτώντας,
βρεῖς πῶς γνωρίζουνε τὸν γιό μου, πᾶς κοντύτερα
παρ' ὅσο τὰ ρωτήματά σου τὰ ἐξεπίτηδες
θὰ τὸ πετύχουν. *(Β, 1)*

Στὸν πύργο τῆς Ἐλσινόρης κάποιος εἶναι κρυμμένος πίσω ἀπὸ κάθε κουρτίνα. Ὁ καλὸς ὑπουργὸς δὲν ἐμπιστεύεται μήτε τὴ βασίλισσα. Ἂς τὸν ξανακούσουμε:

...καλύτερα
ν' ἀκούει καὶ κάποιος ἄλλος ἔξω ἀπ' τὴ μητέρα,
μιὰ καὶ τὶς ἔχει πλάσει ἡ φύση νὰ κρατοῦν
ἀπ' τὸ παιδί. *(Γ, 3)*

Τὰ πάντα στὴν Ἐλσινόρη τὰ ἔχει διαβρώσει ὁ φόβος: τὸ γάμο, τὸν ἔρωτα, τὴ φιλία. Τί τρομαχτικὰ πράγματα θὰ πρέπει νὰ γνώρισε ὁ Σαίξπηρ τὴν ἐποχὴ τῆς συνωμοσίας καὶ τῆς ἐκτέλεσης τοῦ Ἔσσεξ, γιὰ νὰ συλλάβει τόσο καλὰ τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ! Ἂς ἀκούσουμε τὸν βασιλιά· μιλάει στοὺς νεαροὺς φίλους τοῦ Ἅμλετ:

...Ζητῶ ἀπ' τοὺς δυό σας, ἀφοῦ
ἀπὸ νωρὶς ἀνατραφήκατε μαζί του
καὶ γειτονεύετε στὴ νιότη καὶ τὴ διάθεση,
νὰ στρέξετε νὰ μείνετε ἐδῶ στὴν αὐλή μας
λίγον καιρό, γιὰ νὰ τὸν σπρώξετε σὲ γλέντια
μὲ τὴν παρέα σου καὶ κάτι νὰ συνάξετε,

σταχολογώντας, ὅταν βρίσκετε εὐκαιρία,
γιὰ κεῖνο πού, ἄγνωστο σ' ἐμᾶς, τὸν θλίβει τόσο
καὶ πού, μαθαίνοντάς το, νὰ τοῦ τὸ γιατρέψουμε. (Β, 2)

Ὁ δολοφόνος θεῖος παρακολουθεῖ ἄγρυπνα τὸν Ἅμλετ. Γιατί δὲν θέλει νὰ τὸν ἀφήσει νὰ φύγει ἀπὸ τὴ Δανία; Ἡ παρουσία του στὴν αὐλὴ εἶναι δυσάρεστη, θυμίζει σὲ ὅλους κάτι ποὺ θὰ θέλανε νὰ τὸ ξεχάσουν. Μήπως ὑποψιάζεται τίποτα; Δὲν εἶναι καλύτερο νὰ μὴ τοῦ δώσει διαβατήριο καὶ νὰ τὸν ἔχει στὸ χέρι; Ἢ μήπως ὁ βασιλιὰς ἐπιθυμεῖ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὸν Ἅμλετ τὸ γρηγορότερο, ἀλλὰ ὑποχώρησε στὴ βασίλισσα, ποὺ θέλει τὸν γιό της κοντά της; Καὶ ἡ βασίλισσα; Τί σκέφτεται γιὰ ὅλ' αὐτά; Νιώθει ἔνοχη; Τί ξέρει ἡ βασίλισσα; Γνώρισε τὸ πάθος, τὸ φόνο καὶ τὴ σιωπή. Πρέπει νὰ τὰ καταπνίξει ὅλα μέσα της. Νιώθεις τὸ ἡφαίστειο κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφανειακὴ ἠρεμία.

Στὸ μεγάλο παιχνίδι ἔχει ἐμπλακεῖ καὶ ἡ Ὀφίλια. Κρυφακοῦνε τὶς κουβέντες της, τῆς κάνουν ἀνακρίσεις, διαβάζουν τὰ γράμματά της. Εἶναι ἀλήθεια πὼς τοὺς παραδίνεται. Εἶναι κομμάτι τοῦ Μηχανισμοῦ καὶ ταυτόχρονα θύμα του. Ἡ πολιτικὴ ἐπισκιάζει ἐδῶ κάθε αἴσθημα, καὶ δὲν ὑπάρχει τρόπος νὰ τῆς ξεφύγεις. Ἔχει δηλητηριάσει ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος. Μοναδικὸ θέμα στὶς συζητήσεις τους εἶναι ἡ πολιτική. Εἶναι πιὰ σὰν τρέλα.

Ὁ Ἅμλετ ἀγαπάει τὴν Ὀφίλια. Ἀλλὰ ξέρει ὅτι τὸν παρακολουθοῦν, κ' ἔχει ἄλλωστε στὸ κεφάλι του πιὸ σπουδαῖα ζητήματα. Ὁ ἔρωτας σιγὰ σιγὰ μαραίνεται. Σ' αὐτὸ τὸν κόσμο δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ τὸν ἔρωτα. Ἡ δραματικὴ κραυγὴ τοῦ Ἅμλετ: «Ὀφίλια, νὰ πᾶς σὲ μοναστήρι!» δὲν ἀπευθύνεται μόνο στὴν Ὀφίλια, ἀλλὰ καὶ σὲ ὅσους κατασκοπεύουν τοὺς δυὸ ἐραστές. Ἡ κραυγὴ αὐτὴ θὰ τοὺς βεβαιώσει πὼς εἶναι πραγματικὰ τρελὸς. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Ἅμλετ καὶ τὴν Ὀφίλια σημαίνει πὼς σ' ἕναν κόσμο, ὅπου βασιλεύει τὸ ἔγκλημα δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ τὸν ἔρωτα.

Ὁ *Ἅμλετ* παίχτηκε στὴν Κρακοβία στὰ 1956 χωρὶς διφορούμενα καὶ μὲ τρομακτικὴ σαφήνεια. Ἀναμφίβολα, εἶταν ἕνας *Ἅμλετ* ἁπλοποιημένος. Ἀλλὰ ἐξ ἴσου ἀναμφίβολα, ἡ ἑρμηνεία αὐτὴ εἶταν τόσο ὑποβλητικὴ ὥστε σὰν ξαναδιάβασα τὸ κείμενο

μετὰ τὴν παράσταση, δὲν ἔβλεπα σ' αὐτὸ παρὰ μοναχὰ τὸ δράμα τοῦ πολιτικοῦ ἐγκλήματος. Στὸ κλασικὸ ἐρώτημα: ὁ Ἄμλετ ὑποδύεται τὸν τρελὸ ἢ εἶναι τρελός, ἡ σκηνοθεσία τῆς Κρακοβίας ἀπαντοῦσε: ὁ Ἄμλετ προσποιεῖται τὸν τρελό, φοράει ἐν ψυχρῷ τὴ μάσκα τῆς τρέλας γιὰ νὰ προετοιμάσει ἕνα πραξικόπημα· ὁ Ἄμλετ εἶναι τρελός, γιατὶ ὅταν ἡ πολιτικὴ ἐξαφανίζει ὅλα τ' ἄλλα αἰσθήματα γίνεται μιὰ φοβερὴ τρέλα.

Δὲν μπορῶ νὰ κατηγορήσω γιὰ τίποτα μιὰ τέτοια ἑρμηνεία. Καὶ δὲν λυπᾶμαι γιὰ ὅλους τοὺς ἄλλους Ἄμλετ: τὸν ἠθικολόγο, ποὺ εἶναι ἀνίκανος νὰ χαράξει μιὰ σαφὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὸ καλὸ καὶ τὸ κακό· τὸν διανοούμενο, ποὺ εἶναι ἀνίκανος νὰ βρεῖ ἐπαρκῆ λόγο γιὰ δράση· τὸν φιλόσοφο, ποὺ ἀμφιβάλλει γιὰ τὴν ὕπαρξη τοῦ κόσμου.

Προτιμῶ ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τὸν νέο ποὺ μολύνθηκε ἀπὸ τὴν πολιτική, ποὺ ἀπογυμνώθηκε ἀπὸ τὶς αὐταπάτες του, τὸν σαρκαστικό, τὸν ἐμπαθῆ καὶ κτηνώδη. Εἶναι ἐξανεστημένος ὅπως ὅλοι οἱ νέοι, ἀλλὰ ταυτόχρονα ἔχει πάνω του κάτι ἀπὸ τὴ γοητεία ἑνὸς Τζέημς Ντὴν. Τὸ ἀσίγαστο πάθος του ὥρες ὥρες φαίνεται παιδαριῶδες στὴν κτηνωδία του. Ἀναμφίβολα εἶναι πιὸ πρωτόγονος ἀπὸ ὅλους τοὺς προηγούμενους Ἄμλετ. Εἶναι ὅλος δράση, ὄχι στοχασμό. Εἶναι παράφορος καὶ σὰν μεθυσμένος ἀπὸ τὴν ἀγανάχτηση. Αὐτὸς εἶναι ὁ Πολωνὸς Ἄμλετ μετὰ τὸ 20ο Συνέδριο. Ἕνας ἀπὸ τοὺς πολλούς. Δὲν κατατρύχεται ἀκόμα ἀπὸ βαθειὲς ἠθικὲς ἀμφιβολίες, ὅμως δὲν εἶναι καὶ ἀφελής. Θέλει νὰ μάθει ἂν πραγματικὰ δολοφονήθηκε ὁ πατέρας του. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐμπιστευτεῖ στὰ τυφλὰ τὸ Φάντασμα — σὲ κανένα φάντασμα δὲν ἔχει ἐμπιστοσύνη. Γυρεύει πιὸ πειστικὲς ἀποδείξεις· καὶ γι αὐτὸ καταστρώνει ἕνα ψυχολογικὸ τέστ παρουσιάζοντας στὴ σκηνὴ τὸ ἔγκλημα ποὺ διαπράχθηκε. Ἀπεχθάνεται τὸν κόσμο καὶ γι αὐτὸ θυσιάζει τὴν Ὀφίλια. Ἀλλὰ δὲν δειλιάζει μπροστὰ σ' ἕνα πραξικόπημα. Ξέρει, πάντως, πὼς ἕνα πραξικόπημα εἶναι δύσκολο. Ζυγίζει ὅλα τὰ ὑπὲρ καὶ τὰ κατά. Εἶναι γεννημένος συνωμότης. Τὸ «νὰ εἶσαι» σημαίνει γι αὐτὸν νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν πατέρα του καὶ νὰ δολοφονήσει τὸν βασιλιά· τὸ «νὰ μὴν εἶσαι» — νὰ ἐγκαταλείψει τὴ μάχη.

Τό περίεργο εἶναι πὼς σὲ πολὺ παρόμοια συμπεράσματα κατέληξε καὶ ὁ Χάνς Ράϊχενμπαχ, στὸ τελευταῖο βιβλίο του ποὺ δη-

μοσιεύτηκε ὅσο ζοῦσε ἀκόμα, τὸ «*Ἡ Ἔλευση τῆς Ἐπιστημονικῆς Φιλοσοφίας*», ἀφιερώνει ἀπροσδόκητα δυὸ σελίδες στὸ μονόλογο τοῦ Ἅμλετ. Ὁ Ράϊχενμπαχ εἶταν ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐξέχοντες ἐκπροσώπους τοῦ σημερινοῦ νεοποζιτιβισμοῦ, καὶ ἀσχολήθηκε μὲ τὴν ἐφαρμογή τῆς θεωρίας τῶν πιθανοτήτων σὲ διάφορους τομεῖς τοῦ ἐπιστητοῦ. Στὸ μονόλογο τοῦ Ἅμλετ βλέπει τὸν ἐσωτερικὸ διάλογο ἀνάμεσα στὸν ὀρθολογιστὴ καὶ τὸν πολιτικό. Εἶναι ὁ νόμος τῶν πιθανοτήτων ποὺ ἐφαρμόζεται γιὰ νὰ διαπιστωθεῖ ἡ ἠθικὴ ὀρθότης μιᾶς πράξης. Χωρὶς τὴν πείρα τοῦ πολέμου καὶ τοῦ μεταπολέμου ὁ σοφὸς νεοποζιτιβιστὴς δὲν θὰ εἶχε γράψει ποτὲ αὐτὲς τὶς δύο σελίδες.

Ἀλλὰ ὁ *Ἅμλετ* τῆς Κρακοβίας εἶταν μοντέρνος ὄχι μόνο ἐπειδὴ τὰ προβλήματα τοῦ ἔργου εἶχαν συνδεθεῖ μέ τὴν ἐπικαιρότητα. Εἶταν μοντέρνος στὴν ψυχολογία του καὶ στὸν δραματικὸ χαρακτήρα του. Ἐκτυλισσόταν κάτω ἀπὸ μεγάλη πίεση, ὅπως ἀκριβῶς ἡ ζωή μας. Ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τοὺς μεγάλους μονολόγους καὶ ἀπὸ κάθε περιγραφικὸ στοιχεῖο, εἶχε τὴ βιαιότητα τῶν σημερινῶν συγκρούσεων. Κράμα πολιτικῆς, ἐρωτισμοῦ καὶ τυχοδιωκτισμοῦ, εἶχε μιὰ κτηνωδία στὶς ἀντιδράσεις καὶ μιὰ γοργότητα στὶς λύσεις. Στὸν *Ἅμλετ* αὐτὸν ὑπῆρχαν ἀκόμα καὶ οἱ «ἀποκρύψεις τῶν εἰδήσεων» τῆς σύγχρονης πολιτικῆς σκηνῆς. Ἕνα εἰρωνικὸ πνευματῶδες παιχνίδι λέξεων. Ἂς ἀκούσουμε τὸν Σαίξπηρ:

ΒΑΣΙΛΙΑΣ Λοιπόν, Ἅμλετ, ποῦ 'ναι ὁ Πολώνιος;
ΑΜΛΕΤ Στὸ δεῖπνο.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ Στὸ δεῖπνο! ποῦ;
ΑΜΛΕΤ Ὄχι ὅπου τρώει, παρ' ὅπου τρώγεται. (*Δ*, 3)

Τὸ λογοπαίγνιο αὐτὸ θὰ μποροῦσε νὰ περιληφθεῖ στὸ *Μικρὸ Λεξικὸ* τοῦ Σουρρεαλισμοῦ. Εἶναι στὸ ἴδιο ὕφος, καὶ ἔχει δύο νοήματα· τὸ ἕνα σκωπτικὸ καὶ τὸ ἄλλο σκληρό. Εἶναι κι αὐτὸ ἕνα νέο ὑπόδειγμα γιὰ τὸ θέατρο τῆς ὠμότητας καὶ τοῦ σαρκασμοῦ. Πρέπει νὰ μελετᾶμε τὸν Σαίξπηρ. Ὁπωσδήποτε πρέπει νὰ μελετᾶμε τὸν Σαίξπηρ.

III

Ὁ *Ἅμλετ* εἶναι σὰν τὸ σφουγγάρι. Ἂν δὲν παιχτεῖ στυλιζαρι-

σμένα ἢ σὰν ἀντίκα ἀπορροφάει ἀμέσως ὅλα τὰ προβλήματα τοῦ καιροῦ μας. Εἶναι τὸ πιὸ παράξενο ἔργο ποὺ ἔχει γραφτεῖ ποτέ· ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἔχει κενά, ἀτέλειες. Ὁ *Ἄμλετ* εἶναι ἕνα μεγάλο σενάριο, ὅπου τὸ κάθε πρόσωπο ἔχει νὰ παίξει ἕνα ρόλο λίγο πολὺ τραγικὸ καὶ ἄγριο, καὶ ἔχει νὰ πεῖ σπουδαῖα πράγματα. Κάθε πρόσωπο ἔχει νὰ ἐκτελέσει κάποιο χρέος, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ ἀποφύγει, ποὺ τοῦ τὸ ἔχει ἐπιβάλλει ὁ σεναριογράφος. Τὸ σενάριο αὐτὸ εἶναι ἀνεξάρτητο ἀπὸ τοὺς ἥρωές του. Εἶναι προγενέστερο. Καθορίζει τὶς καταστάσεις, καθὼς καὶ τὶς ἀμοιβαῖες σχέσεις τῶν προσώπων· ὑπαγορεύει τὰ λόγια τους καὶ τὶς κινήσεις τους. Ἀλλὰ δὲν λέει ποιὰ εἶναι τὰ πρόσωπα. Εἶναι κάτι ἔξω ἀπὸ αὐτά. Νὰ γιατὶ τὸ σενάριο τοῦ *Ἄμλετ* μποροῦν νὰ τὸ παίξουν διάφοροι ἥρωες.

Ὁ ἠθοποιὸς μπαίνει πάντοτε σ' ἕνα ἕτοιμο ρόλο, ποὺ δὲν γράφτηκε ἀποκλειστικὰ γι αὐτόν. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ ὁ *Ἄμλετ* δὲν διαφέρει, φυσικά, ἀπὸ ἄλλα ἔργα. Στὴν πρώτη πρόβα οἱ ἠθοποιοὶ κάθουνται γύρω ἀπόνα τραπέζι. «Ἐσὺ θὰ εἶσαι ὁ βασιλιάς», λέει ὁ σκηνοθέτης, «ἐσὺ θά 'σαι ἡ Ὀφίλια, καὶ σὺ ὁ Λαέρτης. Θὰ διαβάσουμε τὼρα τὸ ἔργο». Ὡς ἐδῶ πάει καλά. Ἀλλὰ καὶ μέσα στὸ ἴδιο τὸ ἔργο συμβαίνουν πολὺ παρόμοια πράγματα. Ὁ Ἄμλετ, ὁ Λαέρτης, ἡ Ὀφίλια πρέπει νὰ παίξουν ἐπίσης ρόλους ποὺ τοὺς ἐπιβλήθηκαν, ρόλους ποὺ τοὺς κάνουν νὰ ἐπαναστατοῦν. Εἶναι ἠθοποιοὶ σ' ἕνα δράμα ποὺ δὲν τὸ καταλαβαίνουν πάντοτε ὁλότελα, ἀλλὰ ἔχουν μπλεχτεῖ σ' αὐτό. Τὸ σενάριο ὑπαγορεύει τὶς πράξεις στὰ *dramatis personae*, ἀλλὰ δὲν καθορίζει, δὲν ἀποσαφηνίζει τὰ κίνητρα τῶν πράξεών τους, οὔτε τὴν ψυχολογία τους. Τοῦτο δὲν συμβαίνει μόνο στὸ θέατρο Συμβαίνει καὶ στὴ ζωή.

Μιὰ μυστικὴ ὀργάνωση ἀποφασίζει νὰ κάνει μιὰ δολοφονία. Τὸ σχέδιο ἔχει καταστρωθεῖ λεπτομερειακά: Τόπος, ἐκτελεστές, προστασία, ἐνισχύσεις, ὑποχώρηση. Ὕστερα ἀπὸ αὐτὸ πρέπει νὰ μοιραστοῦν οἱ ρόλοι. Ἐσὺ θὰ στέκεσαι στὴ γωνιὰ τοῦ τάδε καὶ τοῦ δείνα δρόμου καὶ θὰ βγάλεις τὸ μαντήλι σου μόλις δεῖς τὸ σταχτὶ αὐτοκίνητο. Ἐσὺ θὰ πᾶς στὸ 2, θὰ πάρεις μιὰ βαλίτσα μὲ χειροβομβίδες καὶ θὰ τὴν ἀφήσεις στὴν εἴσοδο τοῦ 12. Ἐσὺ θὰ πυροβολήσεις πρὸς τὴν κατεύθυνση Β καὶ θὰ τὸ σκάσεις πρὸς τὴν κατεύθυνση Μ. Οἱ ἀποστολὲς μοιράστηκαν, οἱ ρόλοι

μελετήθηκαν ὡς τὴν τελευταία κίνηση. Ἀλλὰ τὴν παραμονὴ τὸ βράδυ, τὸ παλικάρι ποὺ θὰ πυροβολήσει πρὸς τὴν κατεύθυνση Ν, μπορεῖ νὰ διάβαζε Ρεμπὼ ἢ νὰ ἔπινε βότκα ἢ καὶ τὰ δύο. Μπορεῖ νὰ εἶναι ἕνας νεαρὸς φιλόσοφος ἢ ἕνας τραμποῦκος. Ἡ κοπέλα ποὺ θὰ κουβαλήσει τὶς χειροβομβίδες μπορεῖ νὰ εἶναι ἀνέλπιδα ἐρωτευμένη ἢ νὰ κοιμᾶται μὲ τὸν ἕνα καὶ μὲ τὸν ἄλλο ἢ καὶ τὰ δύο. Τὸ σχέδιο δράσης δὲν πρόκειται ν' ἀλλάξει γι αὐτὸ τὸ λόγο. Τὸ σενάριο μένει ἀμετάβλητο.

Ὁ *Ἄμλετ* μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ κατὰ διάφορους τρόπους: ἱστορικὸ χρονικό, ἀστυνομικὸ ἔργο ἢ φιλοσοφικὸ δράμα. Θὰ εἶναι, βέβαια, τρία διαφορετικὰ ἔργα, μολονότι καὶ τὰ τρία τὰ ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ. Ἀλλὰ ἂν ἡ παρουσίαση εἶναι τίμια, τὰ σενάρια καὶ τῶν τριῶν ἔργων θὰ εἶναι τὰ ἴδια. Μὲ μόνη τὴ διαφορὰ πὼς κάθε φορὰ θὰ ὑπάρχει μιὰ ἄλλη Ὀφίλια, ἕνας ἄλλος Ἄμλετ καὶ ἕνας ἄλλος Λαέρτης. Οἱ ρόλοι εἶναι οἱ ἴδιοι, ὅμως τοὺς παίζουν ἄλλοι ἥρωες.

Ἂς ἐξετάσουμε λοιπὸν τὸ σενάριο. Ἀφοῦ, στὸ κάτω κάτω, ὁ Σαίξπηρ ἔγραψε ἢ μᾶλλον ξανάγραψε ἕνα παλιὸ σενάριο. Ἔγραψε καὶ τοὺς ρόλους. Ἀλλὰ δὲν τοὺς μοίρασε. Γιατὶ τοὺς ρόλους τοὺς μοιράζει ἡ ἐποχή. Κάθε ἐποχὴ μὲ τὴ σειρά της. Αὐτὴ ἀνεβάζει στὴ σκηνὴ τὸν Πολώνιό της, τὸν Φορτεμπράς της, τὸν Ἄμλετ της καὶ τὴν Ὀφίλιά της. Προτοῦ μποῦνε στὴ σκηνὴ πρέπει νὰ περάσουν ἀπὸ τὰ καμαρίνια. Μόνο ποὺ δὲν πρέπει νὰ μείνουν ἐκεῖ πολύ. Μπορεῖ νὰ βάλουν τεράστιες περροῦκες, νὰ ξυρίσουνε τὰ μουστάκια τους, ἢ νὰ κολλήσουνε ψεύτικα γένια, νὰ φορέσουνε μεσαιωνικὲς ἐφαρμοστὲς κυλότες ἢ νὰ ρίξουν Βυρώνειες μπέρτες στοὺς ὤμους τους· μπορεῖ νὰ παίξουν μὲ τὶς πανοπλίες ἢ μὲ φράκα. Τοῦτο δὲν ἀλλάζει καὶ πολὺ τὰ πράγματα. Φτάνει μόνο νὰ μὴ μακιγιαριστοῦν ὑπερβολικά. Γιατὶ πρέπει νὰ ἔχουν σύγχρονα πρόσωπα. Ἀλιώτικα δὲν θὰ παίξουν τὸν *Ἄμλετ* ἀλλὰ ἕνα ἔργο ἐποχῆς.

Ὁ Μπέρτολτ Μπρὲχτ γράφει στὸ *Μικρὸ Ὄργανο γιὰ τὸ Θέατρο:*

> ... Τὸ θέατρο πρέπει πάντοτε νὰ βρίσκει τὸν τρόπο νὰ προβάλει ζωντανὰ τὶς ἀνάγκες τῆς ἐποχῆς του. Ἂς πάρουμε σὰν παράδειγμα τὸν *Ἄμλετ*, αὐτὸ τὸ ἀναμαση-

μένο ἔργο. Πιστεύω πὼς στὰ ματωβαμμένα καὶ ζοφερὰ χρόνια ποὺ γράφω αὐτὲς τὶς γραμμές, μπροστὰ στὰ ἐγκλήματα ποὺ διαπράττουν οἱ ἄρχουσες τάξεις καὶ στὴ γενικὴ τάση νὰ ἀμφισβητεῖται ἡ λογική (...) τὸ ἔργο πρέπει νὰ διαβαστεῖ ὡς ἑξῆς: Εἶναι χρόνοι πολέμου. Ὁ πατέρας τοῦ Ἅμλετ, ὁ βασιλιὰς τῆς Δανίας, σ' ἕνα νικηφόρο ληστρικὸ πόλεμο σκοτώνει τὸν βασιλιὰ τῆς Νορβηγίας. Ἐνῶ ὁ Φορτεμπράς, ὁ γιὸς τοῦ βασιλιᾶ τῆς Νορβηγίας, προετοιμάζεται γιὰ ἕνα νέο πόλεμο, ὁ βασιλιὰς τῆς Δανίας δολοφονεῖται ἀπὸ τὸν ἀδελφό του. Οἱ ἀδερφοὶ τῶν σκοτωμένων βασιλιάδων, ἀφοῦ ἔγιναν βασιλιάδες, σταματοῦν τὸν πόλεμο. Κλείνουν συμφωνία ποὺ προβλέπει πὼς ὁ νορβηγικὸς στρατὸς μπορεῖ νὰ περάσει ἀπὸ τὸ δανικὸ ἔδαφος γιὰ νὰ λεηλατήσει τὴν Πολωνία. Τότε, τὸ Φάντασμα τοῦ πολέμαρχου πατέρα ζητάει ἀπὸ τὸν νεαρὸ Ἅμλετ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸ θάνατό του. Ἀφοῦ διστάζει νὰ ἀνταποδώσει τὸ ἔγκλημα μ' ἕνα ἄλλο ἔγκλημα, ὁ Ἅμλετ ἀποφασίζει νὰ αὐτοεξοριστεῖ, ὁπότε συναντάει στὴν παραλία τὸν νεαρὸ Φορτεμπράς, ποὺ μὲ τὸ στρατό του πηγαίνει γιὰ τὴν Πολωνία. Αὐτὸ τὸ πολεμόχαρο παράδειγμα τοῦ ἐπιβάλλεται. Γυρνάει πίσω καὶ σκοτώνει τὸ θεῖο του καὶ τὴ μητέρα του πέφτοντας καὶ ὁ ἴδιος θύμα αὐτῆς τῆς βάρβαρης σφαγῆς· ἡ Δανία μένει στοὺς Νορβηγούς. Μέσα σ' αὐτὲς λοιπὸν τὶς περιστάσεις, βλέπουμε τὸν Ἅμλετ, ἕνα νέο κάπως παχύσαρκο κιόλας, νὰ ἐφαρμόζει κατὰ τρόπο ἀρκετὰ ἀξιοθρήνητο, τὶς νέες γνώσεις ποὺ ἀπόχτησε στὸ πανεπιστήμιο τῆς Βιττεμβέργης. Στὸ φεουδαρχικὸ κόσμο ποὺ βρίσκεται, οἱ γνώσεις αὐτὲς παρεμποδίζουν τὴ δράση του. Ἀντιμετωπίζοντας τὴν παράλογη πραγματικότητα ἡ λογική του γίνεται ἀνεδαφική. Ὁ Ἅμλετ πέφτει τραγικὸ θύμα τῆς διάστασης ἀνάμεσα στὶς παράλογες πράξεις του καὶ στὴ λογική του.

Ὁ Μπρὲχτ ἔγραψε τὸ *Μικρὸ Ὄργανό* του στὰ χρόνια τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Δὲν εἶναι ἐκπληκτικὸ λοιπὸν ποὺ στὴν τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ εἶδε, προπαντός, στρατοὺς νὰ ἐρημώνουν χῶρες, καταχτητικοὺς πολέμους, τὴν ἀδυναμία τῆς λογικῆς. Τὸ

προσωπικὸ δράμα τοῦ Ἄμλετ ἢ οἱ δυστυχίες τῆς εὐαίσθητης Ὀφίλιας, χάνουν τὴ σημασία τους μπροστὰ στὰ ἱστορικὰ γεγονότα. Ὁ Μπρὲχτ συγκινήθηκε ἀπὸ τὴν πολιτικὴ πλευρὰ τοῦ Ἄμλετ. Πιό πολὺ τὸν ἐνδιαφέρουν οἱ εἰκόνες τῶν ἱστορικῶν συγκρούσεων παρὰ ἡ ἄβυσσος τῆς ψυχῆς τοῦ Δανοῦ πρίγκιπα. Παρὰ τὶς πολυάριθμες διαφορές, οἱ ἀφετηρίες γιὰ τὶς δύο πολωνικὲς σκηνοθεσίες τοῦ *Ἄμλετ* στά 1956 καὶ 1959, μοιάζανε πολύ. Ὁ *Ἄμλετ* στὰ 1956 εἶταν ἔργο πολιτικὸ· τὸ ἴδιο εἶταν καὶ στὰ 1959 μολονότι ὁ Πρίγκιπας τῆς Δανίας εἶχε γίνει στὸ μεταξὺ ἀρκετὰ πιὸ πολυσύνθετη προσωπικότητα καὶ εἶχε ἀποχτήσει νέες ἐμπειρίες.

Ἂς ἐξετάσουμε λοιπὸν τὸ σενάριο, γιὰ νὰ δοῦμε τί ρόλους ἔχει. Γνωρίζουμε κιόλας πὼς τοὺς ρόλους αὐτοὺς θὰ τοὺς παίξουνε σύγχρονοι ἥρωες. Ὁ *Ἄμλετ*, ἰδωμένος σὰν σενάριο, εἶναι ἡ ἱστορία τριῶν νέων καὶ μιᾶς κοπέλας. Οἱ νέοι εἶναι συνομήλικοι: Ὀνομάζονται: Ἄμλετ, Λαέρτης, καὶ Φορτεμπράς. Ἡ κοπέλα εἶναι πιὸ μικρή, καὶ λέγεται Ὀφίλια. Καὶ οἱ τέσσερεις ἔχουν περιπλακεῖ σ' ἕνα ματωβαμμένο πολιτικὸ καὶ οἰκογενειακὸ δράμα. Ἀποτέλεσμα εἶναι ὅτι οἱ τρεῖς τους πεθαίνουν· ὁ τέταρτος θὰ γίνει, μᾶλλον κατὰ τύχη, βασιλιὰς τῆς Δανίας.

Ἐπίτηδες ἔγραψα ὅτι ἔχουν ἐμπλακεῖ σ' ἕνα δράμα. Γιατὶ κανένας τους δὲν διάλεξε τὸν ρόλο του· οἱ ρόλοι τοὺς ἐπιβλήθηκαν ἀπ' ἔξω, ὑπάρχουν στὸ σενάριο. Καὶ τὸ σενάριο πρέπει νὰ παιχτεῖ ὡς τὸ τέλος, ἄσχετα ποιοὶ εἶναι οἱ ἥρωες. Ποιὰ εἶναι πραγματικὰ ἡ Ὀφίλια, ποιὸς εἶναι πραγματικὰ ὁ Ἄμλετ; Πρὸς τὸ παρὸν δὲν ἐνδιαφέρει· ἕνα μετράει μόνο: τί εἶναι τὸ σενάριο; Ὁ μηχανισμὸς τῆς ἱστορίας, ἡ μοίρα, ἡ ἀνθρώπινη κατάσταση; Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ πῶς θέλουμε νὰ ἀντιληφθοῦμε τὸν *Ἄμλετ*. Ὁ *Ἄμλετ* εἶναι ἕνα δράμα καταστάσεων ποὺ ἐπιβάλλονται. Καὶ ἐδῶ βρίσκεται τὸ κλειδὶ γιὰ τὴ σύγχρονη ἑρμηνεία τοῦ ἔργου.

Ὁ βασιλιάς, ἡ βασίλισσα, ὁ Πολώνιος, οἱ Ρὸζενκρατς καὶ Γύλδενστερν προσδιορίζονται σαφῶς ἀπὸ τὴν κατάστασή τους. Ἡ κατάσταση αὐτὴ μπορεῖ νὰ εἶναι τραγική, ὅπως στὴν περίπτωση τῆς βασίλισσας· ἢ γκροτέσκα, ὅπως στὴν περίπτωση τοῦ Πολώνιου. Ἀλλὰ ἀνάμεσα στὴν κατάσταση καὶ τὸ πρόσωπο δὲν ὑπάρχει χάσμα. Ὁ Κλαύδιος δὲν παίζει τὸν ρόλο ἑνός δολοφό-

νου καὶ ἑνὸς βασιλιά. *Εἶναι* δολοφόνος καὶ βασιλιάς. Ὁ Πολώνιος δὲν παίζει τὸν ρόλο ἑνὸς δεσποτικοῦ πατέρα καὶ τοῦ ἐμπίστου τοῦ βασιλιᾶ. *Εἶναι* δεσποτικὸς πατέρας καὶ σύμβουλος τοῦ βασιλιᾶ.

Μὲ τὸν Ἄμλετ τὰ πράγματα εἶναι διαφορετικά. Ὁ Ἄμλετ δὲν εἶναι μόνον ὁ διάδοχος τοῦ θρόνου ποὺ ἐπιχειρεῖ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸν φόνο τοῦ πατέρα του. Ἡ κατάσταση δὲν προσδιορίζει τὸν Ἄμλετ, ἢ τουλάχιστον δὲν τὸν προσδιορίζει πέρα ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία. Ἡ κατάσταση τοῦ ἔχει ἐπιβληθεῖ. Ὁ Ἄμλετ ἀποδέχεται αὐτὴ τὴν κατάσταση ἀλλὰ ταυτόχρονα ἐπαναστατεῖ ἐναντίον της. Ἀποδέχεται τὸ ρόλο. ἀλλὰ ὁ ἴδιος μένει ἔξω ἀπὸ τὸ ρόλο. Εἶναι κάποιος ἄλλος πέρα ἀπὸ τὸ ρόλο του. Τὸν ξεπερνάει.

Στὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του ὁ σαιξπηρικὸς Ἄμλετ μελέτησε προσεκτικὰ τὸν Μονταίνιο. Μὲ τὸ βιβλίο τοῦ Μονταίνιου στὸ χέρι κυνηγάει τὸ μεσαιωνικὸ φάντασμα στοὺς προμαχῶνες τοῦ πύργου τῆς Ἐλσινόρης. Μόλις ἐξαφανίζεται τὸ φάντασμα ὁ Ἄμλετ σημειώνει στὸ περιθώριο τοῦ βιβλίου πῶς «γίνεται ἕνας νὰ χαμογελᾶ ὁλοένα καὶ νά 'ναι ἀχρεῖος». Ὁ Σαίξπηρ ξανάρριξε τὸν πιὸ προσεκτικὸ ἀπὸ τοὺς ἀναγνῶστες τοῦ Μονταίνιου στὸν φεουδαρχικὸ κόσμο. Καὶ μάλιστα τοῦ ἔστησε μιὰ παγίδα.

«Ἄμοιρο παιδὶ μ' ἕνα βιβλίο στὸ χέρι...». Ἔτσι περιέγραψε τὸν Ἄμλετ στὰ 1904 ὁ Στανισλάβ Βυσπιάνσκι, ζωγράφος, δραματουργός, καὶ σκηνοθέτης, ποὺ ὁ Γκόρντον Κρέηγκ τὸν ἀποκαλοῦσε τὸν καθολικότερο καλλιτέχνη τοῦ θεάτρου. Ὁ Βυσπιάνσκι ἔβαλε τὸν Πολωνὸ Ἄμλετ νὰ περιδιαβάζει στὶς ἀναγεννησιακὲς στοὲς τοῦ βασιλικοῦ Πύργου τῆς Κρακοβίας. Τὸ σενάριο τῆς ἱστορίας ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τὸν Πολωνὸ Ἄμλετ τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰώνα, νὰ ἀγωνιστεῖ γιὰ τὴν ἐθνικὴ ἀνεξαρτησία. Ἐκεῖνος ὁ Ἄμλετ διάβαζε Πολωνοὺς ρωμαντικοὺς ποιητὲς καὶ Νίτσε. Ἔνιωθε τὴν ἀδυναμία του σάν προσωπικὴ προσβολή.

Ὅλοι οἱ Ἄμλετ κρατᾶνε ἕνα βιβλίο στὸ χέρι. Ἀλλά ποιὸ εἶναι τὸ βιβλίο ποὺ διαβάζει ὁ σύγχρονος Ἄμλετ; Ὁ Ἄμλετ τῆς Κρακοβίας τὸ φθινόπωρο τοῦ 1956 διάβαζε μόνον ἐφημερίδες. Φώναζε «ἡ Δανία εἶναι φυλακή», καὶ ἤθελε νὰ διορθώσει τὸν κόσμο. Εἶταν ἕνας ἐπαναστατημένος ἰδεολόγος, καὶ μοναδική του σκέψη εἶταν ἡ δράση. Ὁ Ἄμλετ τῆς Βαρσοβίας στὰ 1959 βασανιζόταν ἀπὸ ἀμφιβολίες. Εἶχε ξαναγίνει τὸ «θλιμμένο παιδὶ μὲ

τὸ βιβλίο στὸ χέρι...». Μποροῦμε εὔκολα νὰ τὸν φανταστοῦμε μὲ μαῦρο πουλόβερ καὶ μπλουτζίνς. Τὸ βιβλίο ποὺ κρατάει δὲν εἶναι πιὰ ὁ Μονταίνιος, ἀλλὰ ὁ Σάρτρ, ὁ Καμὺ ἢ ὁ Κάφκα. Ἔχει σπουδάσει στὸ Παρίσι, στὶς Βρυξέλλες ἢ — ὅπως καὶ ὁ πραγματικὸς Ἄμλετ — στὴ Βιττεμβέργη. Γύρισε στὴν Πολωνία πρὶν ἀπὸ τρία - τέσσερα χρόνια. Οἱ ἀμφιβολίες τὸν κατατρώγουν: εἶναι δυνατὸν νὰ ἀναχθεῖ ὁ κόσμος σὲ μερικὰ ἁπλὰ ἀξιώματα; Πότε πότε τὸν βασανίζει ἡ ἰδέα πὼς ἡ ὕπαρξη εἶναι θεμελιακὰ παράλογη.

Αὐτὸς ὁ τελευταῖος Ἄμλετ, ὁ πιὸ σύγχρονος, γύρισε στὴν πατρίδα του σὲ μιὰ περίοδο μεγάλης ἔντασης. Τὸ φάντασμα τοῦ πατέρα του τοῦ γυρεύει ἐκδίκηση. Οἱ φίλοι του περιμένουν πὼς θ' ἀγωνιστεῖ γιὰ νὰ καταλάβει τὸ θρόνο. Αὐτὸς θέλει νὰ ξαναφύγει. Δὲν τὸ μπορεῖ. Ὅλοι τὸν ἐμπλέκουν στὴν πολιτική. Παγιδεύτηκε. Βρέθηκε σὲ μιὰ κατάσταση ποὺ τοῦ ἐπιβλήθηκε. Μιὰ κατάσταση καταπιεστικὴ ποὺ αὐτὸς δὲν τὴ θέλει. Γυρεύει τὴν ἐσωτερική του ἐλευθερία, δὲν θέλει νὰ δεσμευθεῖ. Στὸ τέλος ἀποδέχεται τὴν ἐκλογὴ ποὺ τοῦ ἐπιβλήθηκε. Ἀλλὰ τὴν ἀποδέχεται μόνο στὴ σφαίρα τῆς πράξης. Δεσμεύεται, ἀλλὰ μόνο γιὰ κεῖνο ποὺ κάνει, ὄχι μὲ κεῖνο ποὺ σκέφτεται. Ξέρει πὼς κάθε πράξη ἔχει μόνο μιὰ σημασία. Ἀρνεῖται ὅμως νὰ παραδεχτεῖ πὼς οἱ λόγοι εἶναι μονοσήμαντοι. Δὲν θέλει νὰ ἐξισώσει τὴν πράξη μὲ τὴ θεωρία.

Ἡ ψυχὴ του διψάει. Θεωρεῖ τὴ ζωὴ σὰν μιὰ ὑπόθεση χαμένη ἐξ ἀρχῆς. Θὰ προτιμοῦσε νὰ ἐξαιρεθεῖ ἀπὸ αὐτὸ τὸ μεγάλο παιχνίδι, ἀλλὰ τηρεῖ πιστὸς τοὺς κανόνες. Ξέρει πὼς «ἂν καὶ ὁ ἄνθρωπος δὲν κάνει ὅ,τι θέλει, εἶναι ὑπεύθυνος γιὰ τὴ ζωὴ του». Καὶ πὼς «δὲν ἔχει πολλὴ σημασία τί μᾶς ἔκαναν· τὸ μόνο ποὺ ἔχει σημασία εἶναι τί κάναμε ἐμεῖς γιὰ κεῖνο ποὺ μᾶς ἔκαναν». Καμιὰ φορὰ νομίζει πὼς εἶναι ὑπαρξιστής - ἄλλοτε μαρξιστὴς ἐξανεστημένος. Ξέρει ὅμως πὼς «ὁ θάνατος μεταμορφώνει τὴ ζωὴ σὲ μοίρα». Ἔχει διαβάσει τὸ *La Condition Humaine* τοῦ Μαλρώ.

Ὁ τρόπος λοιπὸν ποὺ αὐτὸς ὁ σύγχρονος Ἄμλετ παίζει τοὺς Ἄμλετ εἶναι μιὰ προάσπιση τῆς ἐσωτερικῆς του ἐλευθερίας. Αὐτὸς ὁ Ἄμλετ φοβᾶται, περσότερο ἀπ' ὅλα, νὰ προσδιοριστεῖ κατηγορηματικά. Ὡστόσο, πρέπει νὰ δράσει. Ἡ Ὀφίλια μπορεῖ νὰ

ἔχει μιὰ κόμμωση σάν τὴν «Κυρία μὲ τὴν Ἐρμίνα» τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι ἢ τά μαλλιά της νὰ κρέμουνται ἀνάκατα· μπορεῖ νὰ ἔχει κοτσιδάκια ἢ ἀλογοουρά. Ὅμως ξέρει κι αὐτὴ πὼς ἡ ζωή εἶναι ἐξ ἀρχῆς χαμένη. Καὶ δὲν θέλει νὰ ποντάρει πολὺ γερὰ στὸ παιχνίδι της μὲ τὴ ζωή. Οἱ περιστάσεις τὴν ἀναγκάζουν νὰ παίξει πάνω ἀπὸ τὰ μέσα της. Ὁ ἐραστής της ἐμπλέχθηκε στὴν ὑψηλὴ πολιτική. Ἔχει κοιμηθεῖ μαζί του. Εἶναι ὅμως κόρη ὑπουργοῦ καὶ ὑπάκουη κόρη. Δέχεται νὰ κρυφακούει ὁ πατέρας της ὅταν τὴ συναντάει ὁ Ἅμλετ. Ἴσως ἤθελε νὰ τὸν σώσει. Πέφτει ὅμως καὶ κείνη στὴν παγίδα. Τὰ γεγονότα τὴν ἔσπρωξαν σὲ ἀδιέξοδο, ἀπ' ὅπου δὲν ὑπάρχει διαφυγή. Τὸ σενάριο τῆς ἱστορίας ἔδωσε σὲ μιὰ ἁπλὴ κοπελίτσα ποὺ ἀγαποῦσε τὸν ἐραστή της ρόλο τραγικό.

IV

Ἡ παραδοσιακὴ ἁμλετολογία τοῦ 19ου αἰώνα περιορίστηκε σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὸ πρόβλημα ποιὸς εἶναι στὴν πραγματικότητα ὁ Ἅμλετ. Κατηγόρησε τὸν Σαίξπηρ πὼς ἔγραψε ἕνα ἀκατάστατο, ἀλλοπρόσαλλο καὶ τρομερὰ κακοχτισμένο ἀριστούργημα. Τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῶν σύγχρονων μελετητῶν εἶναι πὼς ἐξετάζουν τὸν *Ἅμλετ* ἀπὸ τὴ θεατρικὴ σκοπιά. Ὁ *Ἅμλετ* δὲν εἶναι φιλοσοφική, ἠθική ἢ ψυχολογικὴ διατριβή· εἶναι ἕνα θεατρικὸ ἔργο, δηλαδή, ἕνα σενάριο μὲ ρόλους. Ἂν εἶναι σενάριο, τότε πρέπει ν' ἀρχίσουμε ἀπὸ τὸν Φορτεμπρᾶς. Γιατὶ ὁ Φορτεμπρᾶς καθορίζει τὸ σενάριο τοῦ *Ἅμλετ*.

Νὰ πὼς φαντάζομαι ἕνα σύγχρονο σκηνοθέτη ποὺ ἀρχίζει νὰ ἀναλύει τὸν *Ἅμλετ*. Κάθισε τοὺς ἠθοποιούς του γύρω ἀπόνα τραπέζι καὶ τοὺς λέει: «Θὰ παίξουμε ἕνα ἔργο τοῦ Σαίξπηρ, τὸν *Ἅμλετ*. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ τὸ παίξουμε ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ τίμια. Τοῦτο σημαίνει πὼς δὲν θὰ μεταβάλλουμε οὔτε θὰ διορθώσουμε τὸ κείμενο. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε ὅσο περσότερο κείμενο χωράει μέσα σὲ τρισήμισι ὧρες. Θὰ μελετήσουμε προσεχτικὰ προτοῦ κόψουμε ἔστω καὶ μιὰ φράση. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ παρουσιάσουμε ἕνα σύγχρονο *Ἅμλετ*. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ ἀποφύγουμε τὸν νατουραλισμὸ τοῦ 19ου αἰώνα, καὶ θὰ ἀρκεστοῦμε σ' ἕνα φόντο, ἕνα βῆμα καὶ σὲ δυὸ καθί-

σματα, ἕνα σὲ κάθε πλευρὰ τῆς σκηνῆς. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ φτιάξουμε πολύχρωμα ἀναγεννησιακὰ κοστούμια. Ἀλλὰ τὰ κοστούμια αὐτὰ θὰ τὰ φορᾶμε ἐμεῖς, σύγχρονοι ἄνθρωποι. Δὲν πρέπει νὰ κάνετε μεγάλες χειρονομίες, δὲν πρέπει νὰ περπατᾶτε στὰ νύχια ἢ σὰν νὰ ἔχετε καταπιεῖ τὸ μπαστούνι. Ὁ κόσμος ποὺ μᾶς δείχνει αὐτὸ τὸ σενάριο εἶναι ἄγριος. Ἀλλὰ ὅλοι μας ἔχουμε δοκιμάσει τὴ θηριωδία τοῦ κόσμου. Μερικοὶ ἐπαναστατοῦν ἐναντίον αὐτῆς τῆς ἀγριότητας, ἄλλοι παραδέχουνται πὼς εἶναι ὁ κανόνας. Ὡστόσο, καὶ τούτους καὶ κείνους τοὺς συντρίβει».

Ἕνας ἡλικιωμένος ἠθοποιός, αὐτὸς ποὺ θὰ παίξει τὸν Πολώνιο θὰ ρωτήσει, ἴσως, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο: «Μὰ εἶναι πολιτικὸ ἔργο ὁ *Ἅμλετ;*»

«Δὲν ξέρω», θ' ἀπαντήσει ἀναμφίβολα ὁ σκηνοθέτης. «Αὐτὸ ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὸ τί σημαίνει ἡ Δανία γι αὐτοὺς τοὺς τρεῖς νέους». Καὶ θὰ δείξει τὴν κοπέλα ποὺ θὰ παίξει τὸ ρόλο τῆς Ὀφίλιας, τὸν νεαρὸ ἠθοποιὸ ποὺ ἐκείνη τὴ στιγμὴ δοκιμάζει τὸ πράσινο κοστούμι τοῦ Λαέρτη, καὶ τὸν Ἅμλετ, πού, πιὸ ἀνήσυχος ἀπ' ὅλους, κάθεται στὴ γωνιὰ καὶ περιεργάζεται τὸ ἀσημένιο του μενταγιόν. Ὕστερα ὁ σκηνοθέτης θὰ ἀποξεχαστεῖ ἴσως γιὰ μιὰ στιγμὴ καὶ θὰ προσθέσει χαμηλόφωνα σὰν νὰ μιλάει στὸν ἑαυτό του: «Θὰ ἐξαρτηθεῖ ἴσως καὶ ἀπὸ τὸ ποιὸς θὰ εἶναι ὁ Φορτεμπρᾶς μας».

Σὲ ὅλες τὶς πρόσφατες ἀναλύσεις τοῦ *Ἅμλετ* (H. Granville-Barker, F. Fergusson, J. Paris) ἡ προσωπικότητα τοῦ Φορτεμπρᾶς ἔχει ἔρθει στὸ πρῶτο πλάνο. Κατὰ τὶς στρουκτουραλιστικὲς ἑρμηνεῖες, ὁ *Ἅμλετ* εἶναι ἕνα δράμα ἀναλογικῶν καταστάσεων, ἕνα σύστημα κατόπτρων, ὅπου τὸ ἴδιο πρόβλημα διαδοχικὰ ἀντανακλᾶται τραγικά, παθητικά, εἰρωνικὰ καὶ γκροτέσκα: τρεῖς γιοὶ ποὺ χάσανε ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλο τοὺς πατεράδες τους, ἡ τρέλα τοῦ Ἅμλετ καὶ τῆς Ὀφίλιας. Κατὰ τὶς ἱστορικὲς ἑρμηνεῖες ὁ *Ἅμλετ* εἶναι ἕνα δράμα ἐξουσίας καὶ κληρονομιᾶς. Στὴν πρώτη ἑρμηνεία ὁ Φορτεμπρᾶς εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς «σωσίες», ἀπὸ τὰ *«alter egos»*, ἀπὸ τοὺς «ψευδόλιθους» τοῦ Ἅμλετ. Στὴ δεύτερη, εἶναι ὁ κληρονόμος τοῦ θρόνου τῆς Δανίας, αὐτὸς ποὺ σπάζει τὴν ἁλυσίδα τῶν ἐγκλημάτων καὶ τῶν ἀντεκδικήσεων καὶ ἀποκαθιστᾶ τὴν τάξη στὸ βασίλειο τῆς Δανίας. Ἡ τάξη αὐτὴ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἀποκατάσταση τῆς ἠθι-

κῆς τάξης ἢ σάν ἡ «neue Ordnung in Europa». Τὸ τέλος τῆς τραγωδίας ἔχει παιχτεῖ καὶ κατὰ τοὺς δύο τρόπους. Πραγματικά, ἂν θέλουμε νὰ τοποθετήσουμε τὶς ἠθικὲς συγκρούσεις τοῦ *Ἄμλετ* σ' ἕνα ἱστορικὸ πλαίσιο, ἄσχετα ἂν αὐτὸ θὰ εἶναι ἀναγεννησιακὸ ἢ σύγχρονο, εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀγνοήσουμε τὸ ρόλο τοῦ Φορτεμπράς.

Ὅλη ἡ δυσκολία εἶναι πώς στὸ κείμενο τοῦ ἔργου ὁ Φορτεμπρὰς μόλις ποὺ σκιαγραφεῖται. Στὴ σκηνὴ ἐμφανίζεται μόνο δύο φορές· τὴν πρώτη φορὰ στὴν τέταρτη πράξη, ὅταν πηγαίνει μὲ τὸ στρατό του στὴν Πολωνία· καὶ τὴ δεύτερη φορά, ὅταν ἐπιστρέφει γιὰ νὰ διεκδικήσει τὸ θρόνο ὕστερα ἀπὸ τὴ γενικὴ σφαγή. Ὡστόσο, ὁ νεαρὸς Φορτεμπρὰς ἀναφέρεται ἐπανειλημμένα. Ὁ πατέρας του σκοτώθηκε σὲ μιὰ μονομαχία μὲ τὸν πατέρα τοῦ Ἄμλετ. Οἱ πατεράδες ὅλων τῶν νέων σ' αὐτὸ τὸ ἔργο — τοῦ Ἄμλετ, τοῦ Λαέρτη, τῆς Ὀφίλιας — σκοτώνουνται. Οἱ θεατὲς κατὰ κανόνα μπερδεύονται ὅταν προσπαθοῦν νὰ παρακολουθήσουν τὴν ἱστορία τοῦ νεαροῦ Φορτεμπράς. Στὸν πρόλογο μαθαίνουμε ὅτι θέλει νὰ ἐπιτεθεῖ στὴ Δανία· ὕστερα πολεμάει τοὺς Πολωνοὺς γιὰ μιὰ λουρίδα γῆς ποὺ δὲν ἀξίζει μήτε πέντε δουκάτα, στὸ τέλος παρουσιάζεται στὴν Ἐλσινόρη. Αὐτὸς θὰ πεῖ τὰ τελευταία λόγια σὲ τούτη τὴ ματωβαμμένη τραγωδία.

Ποιὸς εἶναι λοιπὸν αὐτὸς ὁ νεαρὸς Νορβηγὸς πρίγκιπας; Δὲν ξέρουμε τίποτα. Ὁ Σαίξπηρ δὲν μᾶς τὸ λέει. Τί ἀντιπροσωπεύει; Τὴν τυφλὴ μοίρα, τὸν παραλογισμὸ τοῦ κόσμου ἢ τὸ θρίαμβο τῆς δικαιοσύνης; Οἱ σαιξπηριστὲς ἔχουν ὑποστηρίξει κατὰ καιροὺς καὶ τὶς τρεῖς ἑρμηνεῖες. Ὁ σκηνοθέτης πρέπει ν' ἀποφασίσει. Ὁ Σαίξπηρ μᾶς εἶπε μόνον τὸ ὄνομά του. Ἀλλὰ τὸ ὄνομα ἔχει σημασία: Fortinbras — «forte braccio». Φορτεμπράς, ὁ ἄντρας μὲ τὸ γερὸ μπράτσο. Ἕνας νέος καὶ δυνατὸς ἄνθρωπος. Ἔρχεται καὶ λέει: «Μαζεῦτε ἀπὸ δῶ αὐτὰ τὰ πτώματα. Ὁ Ἄμλετ εἶταν καλὸ παιδί, ὅμως πέθανε. Τώρα θὰ εἶμαι ἐγὼ ὁ βασιλιάς σας. Ἔτσι πρέπει, γιατὶ τώρα δὰ θυμήθηκα πὼς ἔχω δικαιώματα σ' αὐτὸ τὸ θρόνο». Ὕστερα χαμογελάει, πολὺ εὐχαριστημένος ἀπὸ τὸν ἑαυτό του.

Ἕνα μεγάλο δράμα ἔκλεισε. Ἄνθρωποι πολεμήσανε, μηχανορραφήσανε, ἀλληλοσκοτωθήκανε, διαπράξανε ἐγκλήματα ἀπὸ ἔ-

ρωτα, καὶ τρελαθήκανε ἀπὸ ἔρωτα. Εἶπανε καταπληκτικὰ πράγματα γιὰ τὴ ζωή, γιὰ τὸ θάνατο καὶ γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μοίρα. Στήσανε παγίδες ὁ ἕνας τοῦ ἀλλουνοῦ, καὶ πέσανε μέσα οἱ ἴδιοι. Ὑπερασπιστήκανε τήν ἐξουσία τους ἢ ἐπαναστατήσανε ἐναντίον τῆς ἐξουσίας. Θελήσανε νὰ διορθώσουνε τὸν κόσμο ἢ ἁπλῶς νὰ σωθοῦνε. Ὅλοι κάτι ἐπιδιώκανε. Ἀκόμα καὶ τὰ ἐγκλήματά τους εἶχανε κάποια μεγαλοσύνη. Καὶ ὕστερα μπαίνει στὴ σκηνὴ ἕνας ρωμαλέος νεαρὸς καὶ λέει μὲ γοητευτικὸ χαμόγελο: «Μαζεῦτε ἀπὸ δῶ αὐτὰ τὰ πτώματα. Τώρα θὰ εἶμαι ἐγώ ὁ βασιλιάς σας».

Τρωίλος καὶ Χρυσίδα καταπληκτικοὶ καὶ μοντέρνοι

Καὶ πρῶτα πρῶτα εἶναι ὁ μπουφόνικος τόνος. Ὁ μέγας Ἀχιλλέας, ὁ ἡρωικὸς Ἀχιλλέας, ὁ θρυλικὸς Ἀχιλλέας κυλιέται στὸ ἴδιο κρεβάτι μὲ τὴν ἀρσενικὴ πουτάνα του — τὸν Πάτροκλο. Εἶναι ὁμοφιλόφυλος, εἶναι καυχησιάρης, ἠλίθιος καὶ καυγατζῆς σὰν γριὰ στρίγκλα. Μόνον ὁ Αἴας, αὐτὸ τὸ βουνὸ ἀπὸ σάρκες μὲ τὸ μυαλὸ τοῦ κοκόρου, εἶναι πιὸ ἠλίθιος ἀπὸ κεῖνον. Ὅλο τὸ ἑλληνικὸ στρατόπεδο γελάει μ' αὐτοὺς τοὺς δυὸ γίγαντες, ποὺ ζηλεύουνε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Καὶ οἱ δυὸ εἶναι δειλοί. Ὡστόσο, ὁ Σαίξπηρ δὲν ἀρκεῖται σ' αὐτά. Ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Πάτροκλος παίζουνε μέσα στὴ σκηνή τους μαϊμουδίζοντας τοὺς βασιλιάδες καὶ τοὺς στρατηγούς. Συχνὰ οἱ μποῦφοι τοῦ Σαίξπηρ μαϊμουδίζουν τοὺς ἰσχυρούς. Ἀλλὰ ἐδῶ ἡ κοροϊδία εἶναι ἀκόμα πιὸ ἄγρια καὶ δὲν χαρίζεται σὲ κανένα. Οἱ ἥρωες μιμοῦνται τοὺς μπούφους καὶ εἶναι μποῦφοι. Μόνον ὁ πραγματικὸς παλιάτσος δὲν εἶναι παλιάτσος. Γιατὶ αὐτὸς κάνει τοὺς βασιλιάδες παλιάτσους. Εἶναι πιὸ ἔξυπνος. Μισεῖ καὶ σαρκάζει.

> *Ὁ Ἀγαμέμνων εἶναι μποῦφος ποὺ λέει πὼς εἶναι ἀρχηγὸς τοῦ Ἀχιλλέα· ὁ Ἀχιλλέας εἶναι μποῦφος, ποὺ ἔχει ἀρχηγό του τὸν Ἀγαμέμνονα· ὁ Θερσίτης εἶναι μποῦφος, ποὺ ὑπηρετεῖ αὐτὸν τὸν μποῦφο· κι ὁ Πάτροκλος μποῦφος ἀτόφιος.*
> *(Β, 3)*

Ὁ κύκλος τῶν μπούφων ἔκλεισε. Ἀκόμα καὶ ὁ Νέστορας καὶ ὁ Ὀδυσσέας καταποντίζονται γιὰ μιὰ στιγμὴ μέσα σ' αὐτὴ τὴν καθολικὴ βλακεία· καὶ εἶναι ἕνα ζευγάρι πολυλογάδες, ἀνίκανοι νὰ κερδίσουνε τὸν πόλεμο χωρὶς τὴ βοήθεια τῶν δύο ἠλιθίων, ποὺ ἀλληλοφθονοῦνται.

Καὶ ἡ Τροία; Ἕνας γερο-προαγωγὸς καὶ μιὰ κοπέλα παρακολουθοῦν τοὺς πολεμιστὲς καὶ τοὺς γιοὺς τοῦ βασιλιᾶ ποὺ γυρίζουν ἀπὸ μιὰ μάχη κάτω ἀπὸ τὰ τείχη τῆς πολιτείας. Γι αὐτοὺς τοὺς δυὸ ὁ πόλεμος δὲν ὑπάρχει. Δὲν τὸν πρόσεξαν. Τὸ μόνο ποὺ βλέπουν εἶναι ἄντρες νὰ παρελαύνουν. Στὴν Τροία ἐξάλλου ὑπάρχει καὶ ἡ Ἑλένη. Ὁ Σαίξπηρ τὴν παρουσιάζει μόνο σὲ μιὰ σκηνή, ἀλλὰ προτοῦ ἐμφανιστεῖ, ὁ Πάνδαρος μᾶς ἔχει πεῖ πὼς

ἀγκάλιασε τὸν Τρωίλο σ' ἕνα «βαθουλωτὸ παράθυρο» καὶ τοῦ μάδησε τρίχες ἀπὸ τὸ νεανικό του γένι. Ὁ μπουφόνικος τόνος ἄλλαξε, ἔγινε τώρα πιό φίνος ἀλλὰ ὄχι λιγότερο εἰρωνικός. Στό ἑλληνικό στρατόπεδο εἴδαμε κοκκινομούρηδες μπούφους, μεγαλόσωμους, χοντρούς, δυσκίνητους βάρβαρους νὰ μαϊμουδίζουνε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Στῆν Τροία συναντᾶμε κομψοὺς αὐλικοὺς μὲ τὰ κουτσομπολιά τους. Ἡ παρωδία συνεχίζεται, ὡστόσο τό θέμα της ἄλλαξε. Ὁ Πάρις ἔχει γονατίσει στά πόδια τῆς Ἑλένης ὅπως στὰ ἱπποτικὰ μυθιστορήματα. Ἀκόλουθοι παίζουν λαγοῦτο ἢ κιθάρα. Ὡστόσο, αὐτὴ τή μεσαιωνικὴ ἀρχόντισσα τῶν ἱπποτικῶν μυθιστορημάτων, ὁ Πάρις τὴ φωνάζει «Νέλ». Ἡ ὡραία Νέλ, ἡ Ἑλληνίδα βασίλισσα ποὺ προκάλεσε τὸν Τρωικὸ πόλεμο, ἀμολάει ἀστεῖα ἀντάξια πόρνης λονδρέζικου καπηλειοῦ. Ὁ μπουφόνικος τόνος, ἡ μεγάλη παρωδία, οἱ ἀναχρονισμοὶ καὶ οἱ ἐπίκαιροι ὑπαινιγμοί, ὅλ' αὐτὰ μᾶς ξαφνιάζουν σ' ἕνα ἔργο ποὺ γράφτηκε ἕνα χρόνο μετὰ τόν *Ἅμλετ*. Ἡ *Ὡραία Ἑλένη* τοῦ Ὄφφενμπαχ στά 1601; Ὄχι, ὁ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* τοῦ Σαίξπηρ δέν εἶναι Ἡ *Ὡραία Ἑλένη*.

Γιατὶ τὸ πιὸ καταπληκτικὸ ἐδῶ δὲν εἶναι ὁ μπουφόνικος τόνος, ἀλλὰ ὁ τρόπος ποὺ στὰ ξαφνικὰ σπάζει ἢ μᾶλλον ἀνακατώνεται μὲ τὴν πιό πικρὴ φιλοσοφία καὶ τὴν πιό παθιασμένη ποίηση. Στὸ ἑλληνικὸ στρατόπεδο κανένας δὲν ἔχει αὐταπάτες. Ὅλοι τὸ ξέρουν πώς ἡ Ἑλένη εἶναι μιὰ πόρνη, πώς ὁ πόλεμος γίνεται γιὰ ἕνα κερατὰ καὶ γιὰ μιὰ τσούλα. Καὶ οἱ Τρῶες τὸ ξέρουν. Ὁ Πρίαμος καὶ ἡ Κασάνδρα τὸ ξέρουν, ἀκόμα καὶ ὁ Πάρις τὸ ξέρει, καὶ ἀσφαλῶς ὁ Ἕκτωρ. Καὶ τὰ δυὸ στρατόπεδα τὸ ξέρουν. Καὶ λοιπόν τί ἀλλάζει; Ὁ πόλεμος συνεχίζεται ἑφτὰ χρόνια τώρα, καὶ θὰ συνεχιστεῖ. Ἡ Ἑλένη δὲν ἀξίζει μήτε μιὰ σταγόνα ἑλληνικὸ ἢ τρωαδίτικο αἷμα. Καὶ λοιπόν, τί ἀλλάζει; Καὶ τί πάει νὰ πεῖ: «δὲν ἀξίζει»;

Ὁ Μενέλαος εἶναι κερατάς, ἡ Ἑλένη πόρνη, ὁ Ἀχιλλέας καὶ ὁ Αἴας μποῦφοι. Ὁ πόλεμος ὅμως δὲν εἶναι καραγκιοζιλίκι. Τρῶες καὶ Ἕλληνες πεθαίνουν, ἡ Τροία θὰ χαθεῖ. Οἱ ἥρωες ἐπικαλοῦνται τοὺς θεούς, ὅμως στὸν *Τρωίλο καὶ Χρυσίδα* δὲν ὑπάρχουν θεοί. Οὔτε θεοί, οὔτε εἱμαρμένη. Τότε, λοιπόν, γιὰ ποιό λόγο ὁ πόλεμος; Καὶ ἀπὸ τὶς δυὸ παρατάξεις δὲν εἶναι μόνον οἱ ἡλίθιοι ποὺ πολεμᾶνε. Ὁ Νέστωρ, ὁ Ὀδυσσέας, ἀκόμα καὶ

ὁ Ἀγαμέμνων, δὲν εἶναι ἠλίθιοι. Οὔτε ὁ Πρίαμος, οὔτε ὁ Ἕκτωρ, οὔτε κὰν ὁ Τρωίλος — ποὺ λαχταράει τὸ ἀπόλυτο. Νομίζω πὼς σὲ κανένα ἄλλο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ οἱ ἥρωες δὲν ἀναλύονται καὶ δὲν ἀναλύουν τὸν κόσμο μὲ τόση βιαιότητα καὶ τόσο πάθος. Θέλουν νὰ διαλέξουν μὲ πλήρη ἐπίγνωση. Φιλοσοφοῦν, ἀλλὰ ἡ φιλοσοφία τους δὲν εἶναι εὔκολη ἢ προφανής. Καὶ δὲν εἶναι ἁπλῶς ρητορεία.

Ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σκηνὴ τοῦ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* συνεχίζεται αὐτὴ ἡ μεγάλη διένεξη γιὰ τὸ νόημα καὶ τὸ τίμημα τοῦ πολέμου, γιὰ τὴν ὕπαρξη καὶ τὸ τίμημα τοῦ ἔρωτα. Εἶναι μιὰ διένεξη ποὺ ὁλοένα τὴ διαστέλει ὁ ἀσταμάτητος μπουφόνικος τόνος. Θὰ μποροῦσε νὰ προσθέσει κανείς: εἶναι μιὰ διένεξη γιὰ τὴν ὕπαρξη ἠθικῆς τάξης σ' ἕνα θηριώδη καὶ ἀκατανόητο κόσμο. Ὁ Ἄμλετ, ὁ Πρίγκιπας τῆς Δανίας, ἀντιμετώπισε τὴν ἴδια δοκιμασία.

Ὁ πόλεμος συνεχίζεται. Τρῶες καὶ Ἕλληνες ἀλληλοσκοτώνονται. Ἂν ὁ πόλεμος εἶναι ἁπλῶς μιὰ σφαγή, τότε ὁ κόσμος ὅπου ὑπάρχει πόλεμος εἶναι παράλογος. Ὡστόσο, ὁ πόλεμος συνεχίζεται, καὶ πρέπει νὰ τοῦ δώσεις ἕνα σκοπὸ γιὰ νὰ σωθεῖ τὸ νόημα τοῦ κόσμου καὶ ἡ ἠθικὴ τάξη; Ἡ Ἑλένη εἶναι πόρνη, ὅμως ὁ Πάρις τὴν ἔκλεψε μέ τὴ συγκατάθεση τοῦ Πρίαμου καὶ τῶν Τρώων ἀρχηγῶν. Ἡ ὑπόθεση τῆς Ἑλένης ἔγινε ὑπόθεση τῆς Τροίας. Ἡ Ἑλένη ἔγινε σύμβολο τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς ὀμορφιᾶς. Ἡ Ἑλένη θὰ γίνει πόρνη μόνον ἂν οἱ Τρῶες τὴν ἐπιστρέψουν στὸν Μενέλαο καὶ παραδεχτοῦν πὼς εἶναι πόρνη, καὶ πὼς δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ πεθάνεις γι αὐτὴν. Πόσο ἀξίζει ἕνα πετράδι; Ὁ ἔμπορος τὸ ζυγίζει στὴ ζυγαριά. Ἀλλὰ τὸ πετράδι μπορεῖ νὰ ἔχει ἄλλη μιὰ τιμή. Τὴν τιμὴ τοῦ πάθους ποὺ ξυπνάει· τὴν τιμὴ ποὺ ἔχει στὰ μάτια ἐκείνου ποὺ τὸ φοράει. Τὴν τιμὴ ποὺ τοῦ ἀποδίδεις.

Ὁ Ἕκτωρ τὰ ξέρει ὅλα γιὰ τὴν Ἑλένη, καὶ σχεδὸν ὅλα γιὰ τὸν πόλεμο. Ξέρει πὼς σύμφωνα μὲ τὸ φυσικὸ νόμο καὶ σύμφωνα μὲ τοὺς νόμους τοῦ τόπου ἡ Ἑλένη πρέπει νὰ δοθεῖ πίσω στοὺς Ἕλληνες. Πὼς ἡ κοινὴ λογικὴ τὸ ἐπιτάσσει νὰ τὴν ἐπιστρέψουν. Ἀλλὰ ὁ Ἕκτωρ ξέρει ἀκόμα πὼς ἂν ἐπιστρέψουνε τὴν Ἑλένη θά 'ναι σὰν ν' ἀπαρνιοῦνται ὅλες τὶς ἀξίες ποὺ προασπίζονται τὴν Τροία. Θὰ ἐξευτελιστοῦν καὶ θὰ παραδεχτοῦν πὼς

ἕνα πετράδι ζυγιάζεται μόνο στὴ ζυγαριὰ καὶ δὲν ἔχει καμιὰ ἄλλη ἀξία πέρα ἀπὸ κείνη ποὺ τοῦ δίνει ὁ ἔμπορος. Πὼς οἱ ἔμποροι καὶ οἱ νεόπλουτοι ἐφοπλιστὲς ἔχουν δίκιο ὅταν ἰσχυρίζονται πὼς τὰ πάντα ἀγοράζονται: ὁ ἔρωτας, ἡ πίστη, ἀκόμα καὶ ἡ τιμή. Ὁ πόλεμος συνεχίζεται ἐφτὰ τώρα χρόνια. Ἄνθρωποι σκοτωθῆκαν γιὰ τὴν Ἑλένη. Ἂν δώσουν πίσω τὴν Ἑλένη θά 'ναι σὰν νὰ κλέβουν τὸ νόημα ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς θανάτους. Ὁ Ἕκτωρ ἐκλέγει ἐνσυνείδητα. Δὲν εἶναι ἐξημμένος νεαρός, ὅπως ὁ Τρωίλος, οὔτε ξελογιασμένος ἐραστής, ὅπως ὁ Πάρις. Τὸ ξέρει πὼς οἱ Ἕλληνες εἶναι πιὸ δυνατοὶ καὶ πὼς ἡ Τροία κινδυνεύει νὰ ἀφανιστεῖ. Ἐκλέγει ἀντίθετα ἀπὸ τὰ ἐπιχειρήματα τῆς λογικῆς, καὶ ἀντίθετα ἀπὸ τὸ προσωπικὸ συμφέρον του. Γιατὶ ἡ λογικὴ εἶναι γι αὐτὸν συναλλαγή. Ὁ Ἕκτωρ ξέρει πὼς πρέπει νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὴ φυσικὴ καὶ τὴν ἠθικὴ καταστροφὴ τῆς Τροίας. Ὁ Ἕκτωρ δὲν μπορεῖ νὰ δώσει πίσω τὴν Ἑλένη.

Ἡ σύγκρουση αὐτὴ δὲν γίνεται στὸ κενό. Ὁ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* εἶταν ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἕνα ἔργο ἐπικαιρότητας, μιὰ πολιτικὴ μπροσούρα, πικρὴ καὶ σαρκαστική. Ἡ Τροία εἶταν ἡ Ἱσπανία, οἱ Ἕλληνες εἶταν οἱ Ἐγγλέζοι. Γιὰ μεγάλο διάστημα μετὰ τὴ συντριβὴ τῆς Ἀήττητης Ἀρμάδας, ὁ πόλεμος συνεχιζόταν, καὶ τέλος δὲν φαινότανε στὸν ὁρίζοντα. Οἱ Ἕλληνες εἶναι προσγειωμένοι, βαρειοὶ καὶ κτηνώδεις. Ξέρουν πὼς ὁ πόλεμος γίνεται γιὰ ἕνα κερατὰ καὶ μιὰ πόρνη· καὶ δὲν τοὺς χρειάζεται νὰ πεισθοῦν ὅτι πεθαίνουν γιὰ τὴν πίστη καὶ τὴν τιμή. Ἀνήκουν σ' ἕναν ἄλλο, σ' ἕνα νέο κόσμο. Εἶναι ἔμποροι. Ξέρουν νὰ λογαριάζουν. Γι αὐτοὺς ὁ πόλεμος δὲν ἔχει στ' ἀλήθεια κανένα νόημα. Οἱ Τρῶες ἐπιμένουν νὰ διατηροῦν τὰ γελοῖα τους ἀπόλυτα καὶ τὸν μεσαιωνικό τους κώδικα μάχης. Εἶναι ἀναχρονιστικοί. Ἀλλ' αὐτὸ δὲν σημαίνει κατ' ἀνάγκη πὼς εἶναι ἀνίκανοι καὶ νὰ πολεμήσουν ἢ πὼς θὰ παραδοθοῦν. Ὁ πόλεμος εἶναι παράλογος, ἀλλὰ κ' ἕνας παράλογος πόλεμος πρέπει νὰ κερδιθεῖ. Καὶ σὲ τοῦτο ὁ Σαίξπηρ εἶναι ρεαλιστής. Ὁ Ὀδυσσέας εἶναι ρεαλιστής, ἄνθρωπος πρακτικός, ὀρθολογιστής. Ξέρει ἀκόμα καὶ μαθηματικά. Στὸν μεγάλο του λόγο ἀναφέρεται στὸ ἀξίωμα τοῦ Εὐκλείδη: «Τὸ κάνει· - καὶ τὸ πετυχαίνει ὅσο ἡ μιὰ παράλληλη ἄλλη» (Α, 3).

Αὐτὸς ὁ ὀρθολογιστὴς Ὀδυσσέας εἶναι ἐπίσης ἰδεολάγος, ποὺ προσαρμόζει τὸ σύστημα στὶς πρακτικές του ἀνάγκες. Ἐπικαλεῖται ὅλη τὴ μεσαιωνικὴ κοσμογονία καὶ θεολογία. Μιλάει γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς ἱεραρχίας ποὺ κυβερνάει τοὺς οὐρανούς, τὸν ἥλιο καὶ τοὺς πλανῆτες, τ' ἀστέρια καὶ τὴ γῆ. Σ' αὐτὴ τὴν οὐράνια ἱεραρχία ἀντιστοιχεῖ ἡ ἐπίγεια ἱεραρχία μὲ τὶς τάξεις καὶ τὰ ἀξιώματα. Ἡ ἱεραρχία εἶναι φυσικὸς νόμος· ἡ παράβασή της εἶναι νίκη τῆς δύναμης πάνω στὸν νόμο, τῆς ἀναρχίας πάνω στὴν τάξη. Δὲν εἶναι μόνον οἱ μυστικοπαθεῖς φεουδάρχες ποὺ προσπαθοῦν νὰ διασώσουν τὸ νόημα αὐτοῦ τοῦ πολέμου ποὺ γίνεται γιὰ ἕνα κερατὰ καὶ μιὰ πόρνη. Καὶ οἱ ὀρθολογιστὲς τὸν ὑπερασπίζονται. Ἐδῶ βρίσκεται ἡ πικρὴ σοφία καὶ ὁ βαθὺς σαρκασμὸς τοῦ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα*.

Ὁ Ἕκτωρ εἶναι ἐξιδανικευμένος, μοιάζει μὲ ἱππότης τῶν Σταυροφοριῶν. Ἐπειδὴ πρόσεξε πὼς τοῦ Ἀχιλλέα «τὰ ὅπλα εἶναι ἄπιαστα καιρό», ἐγκαταλείπει τὴ μονομαχία. Ὁ Ἀχιλλέας δὲν ἔχει τέτοιους φεουδαρχικοὺς ἐνδοιασμούς. Ἐπωφελεῖται ἀπὸ μιὰ στιγμὴ ποὺ ὁ Ἕκτωρ ἔχει βγάλει τὴν περικεφαλαία του καὶ ἔχει ἀφήσει τὸ σπαθί του, καὶ τὸν δολοφονεῖ, μὲ τὴ βοήθεια τῶν Μυρμιδόνων του. Ἡ Τροία θὰ πέσει, ὅπως ἔπεσε καὶ ὁ Ἕκτωρ. Εἶναι ἕνας ἀναχρονισμὸς μὲ τὶς αὐταπάτες του πάνω στὴν τιμὴ καὶ τὴν πίστη, μέσα στὸ νέο κόσμο τῆς Ἀναγέννησης ὅπου θριάμβεύουν ἡ δύναμη καὶ τὸ χρῆμα. Ὁ Ἀχιλλέας, ὁ ἠλίθιος, ὁ χυδαῖος, ὁ δειλός, σκοτώνει τὸν Ἕκτορα. Κανένας καὶ τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ σώσει τὸ νόημα αὐτοῦ τοῦ πολέμου.

Ὁ πόλεμος γελοιοποιήθηκε. Θὰ γελοιοποιηθεῖ καὶ ὁ ἔρωτας. Ἡ Ἑλένη εἶναι πόρνη, ἡ Χρυσίδα θὰ πάει στὸ ἑλληνικὸ στρατόπεδο καὶ θὰ γίνει πόρνη. Ἡ Χρυσίδα ἐξαναγκάζεται νὰ πάει στὸ ἑλληνικὸ στρατόπεδο, καὶ τοῦτο δὲν εἶναι μόνο μιὰ ἐξέλιξη στὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου· εἶναι καὶ μιὰ μεγάλη μεταφορά.

Ἡ Χρυσίδα εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ καταπληκτικὲς σαιξπηρικὲς μορφές, ἴσως τόσο καταπληκτικὴ ὅσο καὶ ὁ Ἄμλετ. Ὅπως ὁ Ἄμλετ, ἔχει κι αὐτὴ πολλὰ πρόσωπα καὶ δὲν μπορεῖ νὰ περιληφθεῖ μέσα σ' ἕνα τύπο.

Αὐτὴ ἡ κοπέλα θὰ μποροῦσε νὰ εἶταν ὀκτώ, δέκα ἢ δώδεκα χρονῶν ὅταν ἄρχισε ὁ πόλεμος. Ἴσως γι αὐτὸ ὁ πόλεμος τῆς φαίνεται τόσο φυσικὸς καὶ συνηθισμένος, ποὺ δὲν τὸν προσέχει

κἀν καὶ ποτὲ δὲν μιλάει γι αὐτόν. Ἡ Χρυσίδα εἶναι ἀκόμη ἀνέγγιχτη, ὡστόσο ξέρει τὰ πάντα γιὰ τὸν ἔρωτα καὶ γιὰ τὸ κρεβάτι ἢ τουλάχιστον νομίζει ὅτι τὰ ξέρει. Στὰ τρίσβαθά της εἶναι ἐλεύθερη, ἔχει ἐπίγνωση καὶ εἶναι τολμηρή. Ἀνήκει στὴν Ἀναγέννηση, εἶναι στανταλικὴ σὰν τὴ Λαμιέλ, ἀλλὰ εἶναι καὶ κοπέλα τῶν μέσων τοῦ 20ου αἰώνα. Εἶναι κυνική, ἢ μάλλον θέλει νὰ εἶναι. Ἔχει δεῖ πολλά. Εἶναι δηκτικὴ καὶ σαρκαστική. Εἶναι παθιασμένη, φοβᾶται τὰ πάθη της καὶ ντρέπεται νὰ τὸ παραδεχτεῖ. Περσότερο ἀκόμα ντρέπεται γιὰ τὰ αἰσθήματά της. Δὲν ἔχει ἐμπιστοσύνη στὸν ἑαυτό της. Εἶναι σύγχρονή μας ἐπειδὴ ἀκριβῶς δυσπιστεῖ στὸν ἑαυτό της, ἐπειδὴ εἶναι ἐπιφυλακτικὴ καὶ ἔχει τὴν ἀνάγκη νὰ αὐτοαναλύεται. Ἀμύνεται μὲ τὴ χλεύη.

Στὸν Σαίξπηρ δὲν ὑπάρχει ποτὲ ἕνα πρόσωπο χωρὶς μιὰ κατάσταση. Ἡ Χρυσίδα εἶναι δεκαεφτὰ χρονῶν. Ὁ ἴδιος ὁ θεῖος της τῆς μεσητεύει τὸν Τρωίλο καὶ τὸν ὁδηγεῖ στὸ κρεβάτι της. Ἡ κυνικὴ Χρυσίδα θέλει νὰ εἶναι πιὸ κυνικὴ ἀπὸ τὸν θεῖο της· ἡ δηκτικὴ Χρυσίδα σαρκάζει τὰ ἐρωτόλογά του· ἡ παθιασμένη Χρυσίδα προκαλεῖ πρώτη τὸ φιλί. Καὶ πάνω ἐκεῖ χάνει ὅλη της τὴν αὐτοπεποίθηση, γίνεται τρυφερή, ντροπαλὴ καὶ δειλή· εἶναι ξανὰ δεκαεφτὰ χρονῶν.

Θἄθελα νὰ φύγω —
ποῦ τἄχω τὰ μυαλά μου; τί λέω δὲν ξέρω. *(Γ, 2)*

Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ βαθιὲς ἐρωτικὲς σκηνὲς τοῦ Σαίξπηρ. Ἡ σκηνὴ τοῦ μπαλκονιοῦ στὸ *Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέτα*, γραμμένη σὲ ἕνα μόνο τόνο, εἶναι ἁπλῶς τὸ ἐρωτικὸ τραγούδι ἑνὸς πουλιοῦ. Ἐδῶ, ἔχουμε τὰ πάντα. Σ' αὐτὴ τὴ συνάντηση τοῦ Τρωίλου καὶ τῆς Χρυσίδας ὑπάρχει μιὰ ἠθελημένη ὠμότητα. Ἕνας προαγωγὸς τοὺς ἕνωσε. Τὸ πνιχτὸ γέλιο του τοὺς συνοδεύει στὴν πρώτη ἐρωτικὴ νύχτα τους.

Σ' αὐτὸν τὸν κόσμο δὲν ἔχει θέση ὁ ἔρωτας. Ὁ ἔρωτας φαρμακώνεται ἀπὸ τὴν ἀρχή. Σ' αὐτοὺς τοὺς ἐραστὲς τῶν πολεμικῶν καιρῶν, δόθηκε μονάχα μιὰ νύχτα. Ἀλλὰ κι αὐτὴ ἀκόμα ἡ νύχτα φαρμακώθηκε. Ἔχασε ὅλη τὴν ποίησή της. Βεβηλώθηκε. Ἡ Χρυσίδα δὲν εἶχε προσέξει τὸν πόλεμο. Ὁ πόλεμος ὅμως τὴν πρόφτασε τὰ χαράματα, ὕστερα ἀπὸ τὴν πρώτη νύχτα της μὲ τὸν Τρωίλο.

Μεῖνε, παρακαλῶ — ἔτσι εἴσαστε ὅλοι οἱ ἄντρες,
ποτὲ δὲ μένετε. —Ὦ τρελὴ Χρυσίδα! —Ἔπρεπε
νὰ σοῦχα ἀκόμη ἀντισταθεῖ καὶ τότε θἄμενες. *(Δ, 2)*

Ὁ Πάνδαρος μεσήτεψε τὴ Χρυσίδα σὰν ἐμπόρευμα. Τώρα, σὰν ἐμπόρευμα, θὰ τὴν δώσουν στοὺς Ἕλληνες ἀντάλλαγμα γιὰ ἕνα αἰχμάλωτο Τρώα στρατηγό. Πρέπει νὰ φύγει ἀμέσως, τὸ ἴδιο πρωί, ὕστερα ἀπὸ κείνη τὴν πρώτη νύχτα. Ἡ Χρυσίδα εἶναι δεκαεφτὰ χρονῶν. Μιὰ τέτοια ἐμπειρία ἀρκεῖ. Ἡ Χρυσίδα θὰ πάει στοὺς Ἕλληνες. Ἀλλὰ εἶναι κιόλας μιὰ ἄλλη Χρυσίδα. Ὡς τότε ἤξερε τὸν ἔρωτα μόνο μὲ τὴ φαντασία της. Τώρα τὸν ἀνακάλυψε. Μέσα σὲ μιὰ νύχτα. Τὸ ξύπνημα εἶταν κτηνῶδες. Κατάλαβε πὼς ὁ κόσμος εἶναι πολὺ ποταπὸς καὶ πολὺ ἄγριος ὥστε ν' ἀξίζει νὰ ὑπερασπιστεῖς ὁτιδήποτε. Στὸ δρόμο ἀκόμα γιὰ τὸ ἑλληνικὸ στρατόπεδο ὁ Διομήδης τῆς ρίχνεται χυδαῖα. Ὕστερα τὴν ἀγκαλιάζουν κατὰ σειρὰ οἱ στρατηγοί, οἱ γέροντες καὶ οἱ βασιλιάδες. Οἱ μεγάλοι καὶ οἱ ξακουστοί: ὁ Νέστωρ, ὁ Ἀγαμέμνων, ὁ Ὀδυσσέας. Κατάλαβε πὼς εἶναι ὡραία καὶ πὼς ξυπνάει τὸν πόθο. Εἶναι ἀκόμα ἱκανὴ νὰ χλευάζει. Ἀλλὰ τὸ ξέρει κιόλας πὼς θὰ καταντήσει πόρνη. Μόνο πρὶν ἀπ' αὐτό, πρέπει νὰ καταστρέψει τὰ πάντα. Ἔτσι ποὺ νὰ μὴ τῆς μείνει ἔστω καὶ μιὰ ἀνάμνηση. Εἶναι λογική.

Προτοῦ φύγει γιὰ τὸ ἑλληνικὸ στρατόπεδο ἀνταλλάζουν μὲ τὸν Τρωίλο ἕνα γάντι κ' ἕνα μανικέτι. Δὲν ἔχουν σημασία αὐτὰ τὰ μεσαιωνικὰ ἀντικείμενα. Θὰ μποροῦσαν ὡραιότατα νὰ εἶχαν ἀνταλλάξει δακτυλίδια. Δὲν εἶναι τὰ ἀντικείμενα ποὺ ἔχουν σημασία. Σημασία ἔχει μόνον ὁ ὅρκος πίστης. Τὸ ἴδιο ἐκεῖνο βράδυ ὁ Διομήδης θὰ γυρέψει ἀπὸ τὴ Χρυσίδα τὸ μανικέτη τοῦ Τρωίλου. Καὶ ἡ Χρυσίδα θὰ τοῦ τὸ δώσει. Δὲν εἶταν ἀναγκασμένη νὰ τὸ κάνει αὐτό. Θὰ μποροῦσε νὰ γίνει ἐρωμένη τοῦ Διομήδη χωρὶς νὰ τοῦ τὸ δώσει. Ἀλλὰ αὐτὸ τῆς εἶταν ἀδύνατο. Πρῶτα ἔπρεπε νὰ σκοτώσει τὰ πάντα μέσα της. Ἡ Χρυσίδα πηγαίνει στὸ κρεβάτι τοῦ Διομήδη, ὅπως ἡ λαίδη Ἄννα πηγαίνει στὸ κρεβάτι τοῦ Ριχάρδου ποὺ εἶχε σκοτώσει τὸν ἄντρα της καὶ τὸν πατέρα της.

Σ' αὐτὴ τὴν κωμικοτραγωδία ὑπάρχουν δυὸ μεγάλοι ρόλοι παλιάτσων· ὁ γλυκερὸς παλιάτσος Πάνδαρος στὴν Τροία, καὶ ὁ

πικρόχολος παλιάτσος Θερσίτης στό ἑλληνικὸ στρατόπεδο. Ὁ Πάνδαρος εἶναι ἕνας καλόκαρδος βλάκας ποὺ σκοτώνεται νά ἐξυπηρετήσει τοὺς πάντες καὶ στρώνει τὸ κρεβάτι σὲ ὅλα τὰ ζευγάρια. Ζεῖ σὰν νὰ εἶναι ὁ κόσμος μιά μεγάλη φάρσα. Ἀλλὰ κι αὐτὸν θὰ τὸν χτυπήσει ἡ θηριωδία. Ὁ γερο-προαγωγὸς θὰ κλάψει. Τὰ δάκρυά του ὅμως δὲν προκαλοῦν οἶκτο ἢ συμπάθεια.

Μόνον ὁ πικρόχολος παλιάτσος, ὁ Θερσίτης, εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ ὅλες τὶς αὐταπάτες. Αὐτὸς ὁ γεννημένος μισάνθρωπος βλέπει στὸν κόσμο μιὰ πραγματικότητα ζοφερὴ καὶ γκροτέσκα:

> *Θἄθελα νὰ πετύχαινα αὐτὸν τὸν ἀχρεῖο τὸν Διομήδη! Θἄκραζα σὰν κόρακας, νὰ τοὔφερνα γρουσουζιά· θὰ τοῦ γινόμουνα κακοσημαδιά. Ὁ Πάτροκλος θὰ μοῦ δώσει ὅ,τι κι ἂν θελήσω, ἂν τοῦ πάω εἴδηση γι' αὐτὴ τὴν πόρνη: ὁ παπαγάλος δὲ θὰ κάνει πιὸ πολλὰ γιὰ ἕνα ἀμύγδαλο, ἀπ' ὅσα αὐτὸς γιὰ ἕνα βολικὸ πορνίδιο! Λαγνεία, λαγνεία! Ὅλο πόλεμος καὶ λαγνεία! Τίποτ' ἄλλο δὲν κρατιέται στὴ μόδα! Φλογισμένος διάβολος νὰ τοὺς πάρει!* (Ε, 2)

Ἂς φανταστοῦμε ἕνα διαφορετικὸ τέλος στὸν *Ὀθέλλο*. Δὲν σκοτώνει τὴ Δυσδαιμόνα. Ξέρει πὼς μπορεῖ νὰ τοῦ στάθηκε ἄπιστη, καὶ ξέρει ἀκόμα πὼς εἶναι ἱκανὸς νὰ τὴ σκοτώσει. Δικαίωσε τὸν Ἰάγο: ἀφοῦ ἡ Δυσδαιμόνα μπόρεσε νὰ τὸν προδώσει, ἀφοῦ αὐτὸς μπόρεσε νὰ πιστέψει στὴν προδοσία της, κι ἀφοῦ εἶναι ἱκανὸς νὰ τὴ σκοτώσει, τότε ὁ κόσμος εἶναι χυδαῖος καὶ εὐτελής. Ὁ φόνος εἶναι περιττός. Ἀρκεῖ νὰ φύγεις.

Στὶς τραγῳδίες οἱ ἥρωες πεθαίνουν, ἀλλὰ ἡ ἠθικὴ τάξη σώζεται. Ὁ θάνατός τους ἐπιβεβαιώνει τὴν ὕπαρξη τοῦ ἀπόλυτου. Σ' αὐτὸ τὸ καταπληκτικὸ ἔργο ὁ Τρωίλος δὲν πεθαίνει, οὔτε σκοτώνει τὴν ἄπιστη Χρυσίδα. Δὲν ὑπάρχει κάθαρση. Ἀκόμα καὶ ὁ θάνατος τοῦ Ἕκτορα δὲν εἶναι ὁλότελα τραγικός. Ὁ ἥρωας αὐτός, πληρώνει γιὰ μία εὐγενικὴ χειρονομία· πεθαίνει περικυκλωμένος ἀπὸ τοὺς Μυρμιδόνες, μαχαιρωμένος ἀπόνα καυχησιάρη δειλό. Κι αὐτὸς ἀκόμα ὁ θάνατος εἶναι μιὰ χλεύη.

Τὸ γκροτέσκο εἶναι πιὸ ἄγριο καὶ ἀπὸ τὸ τραγικό. Ὁ Θερσίτης ἔχει δίκιο. Καὶ λοιπόν; Ὁ Θερσίτης εἶναι κι αὐτὸς ἀχρεῖος.

Μάκβεθ
ἤ οἱ μολυσμένοι ἀπὸ τὸν θάνατο

Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ λαβωμένος;

(Μάκβεθ, Α, 2)

Ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ποὺ παρουσιάστηκε στὸν *Ριχάρδο Γ'* ἐξακολουθεῖ νὰ λειτουργεῖ καὶ στὸν *Μάκβεθ*. Ἴσως ἀκόμα πιό ἀπογυμνωμένος. Ὁ Μάκβεθ κατέπνιξε μιὰ ἐπανάσταση, καὶ τοῦτο τὸν φέρνει πολὺ κοντὰ στὸ θρόνο. Μπορεῖ νὰ γίνει βασιλιάς· γι αὐτὸ καὶ πρέπει νὰ γίνει βασιλιάς. Δολοφονεῖ τὸν νόμιμο ἡγεμόνα. Ὕστερα πρέπει νὰ δολοφονήσει τοὺς μάρτυρες τοῦ ἐγκλήματος, καὶ ὅσους ὑποψιάζονται τὸ ἔγκλημα. Πρέπει νὰ δολοφονήσει τοὺς γιοὺς καὶ τοὺς φίλους ἐκείνων ποὺ δολοφόνησε. Ἀργότερα πρέπει νὰ σκοτώσει ὅλο τὸν κόσμο, γιατὶ ὅλος ὁ κόσμος εἶναι ἐναντίον του:

Στεῖλε κι' ἄλλο ἱππικό, νὰ περιτρέξει
τὸν τόπο. Κι ὅποιος μιλήσει γιὰ φόβο,
νὰ τὸν κρεμάστε. Τὰ ὅπλα μου! *(Ε, 3)*

Στὸ τέλος θὰ σκοτωθεῖ κι ὁ ἴδιος. Διάβηκε ὅλη τὴ μεγάλη σκάλα τῆς ἱστορίας.

Ἡ πλοκὴ τοῦ *Μάκβεθ* δὲν διαφέρει ἀπὸ τὴν πλοκὴ τῶν ἱστορικῶν δραμάτων. Ἀλλὰ οἱ πλοκὲς εἶναι ἀπατηλές. Ἀντίθετα ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ, στὸν *Μάκβεθ* δὲν παρουσιάζεται ἡ ἱστορία μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Παρουσιάζεται μὲ τὴ μορφὴ τοῦ ἐφιάλτη. Μηχανισμὸς καὶ ἐφιάλτης δὲν εἶναι παρὰ διαφορετικὲς μεταφορὲς τοῦ ἴδιου ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία καὶ τὸ στέμμα. Ὡστόσο ἡ διαφορὰ αὐτὴ σημαίνει καὶ διαφορετικὸ ἀντίκρισμα. Καὶ κάτι παραπάνω ἀκόμα: διαφορετικὴ φιλοσοφία. Ἡ ἱστορία παρουσιασμένη σὰν μηχανισμὸς γοητεύει, παρὰ τὸν ἀπειλητικό, καὶ ἀναπόφευκτο χαρακτήρα της. Ὁ ἐφιάλτης παραλύει καὶ τρομάζει. Στὸν *Μάκβεθ* ἡ ἱστορία, καὶ τὸ ἔγκλημα, παρουσιάζονται μέσα ἀπὸ μιὰ προσωπικὴ ἐμπειρία. Τὸ ἔγκλημα εἶναι ἀπόφαση, ἐκλογὴ καὶ καταναγκασμός, βαραίνει προσωπικὰ ἐκεῖνον ποὺ τὸ διαπράττει καὶ πρέπει νὰ τὸ ἐκτελέσει μὲ τὰ ἴδια τὰ χέρια σου. Ὁ Μάκβεθ δολοφονεῖ ὁ ἴδιος τὸν Ντόνκαν.

Ἡ ἱστορία στὸν *Μάκβεθ* εἶναι ἀσαφής, ὅπως καὶ ὁ ἐφιάλτης. Καὶ ὅπως σ' ἕναν ἐφιάλτη, ὅλα ἐκεῖ μέσα γκρεμίζονται. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ μπεῖ σὲ κίνηση ὁ μηχανισμός, ὅλοι κινδυνεύουν νὰ συντριβοῦν. Ἀργοβουλιάζουν μέσα στὸν ἐφιάλτη, ποὺ σιγὰ σιγὰ ἀνεβαίνει ὡς τὸ λαιμό.

Λέει ὁ Μάκβεθ:

Ἔχω τόσο βαθιὰ στὸ αἷμα περπατήσει
ὥστε ἂν ζητήσω τώρα νὰ γυρίσω πίσω,
θἄναι ὅμοια δύσκολο, ὅσο καὶ νὰ προχωρήσω. *(Γ, 4)*

Ἡ ἱστορία στὸν *Μάκβεθ* εἶναι γλοιώδης καὶ πηχτὴ σὰν πολτὸς ἢ αἷμα. Ὕστερα ἀπὸ τὸν πρόλογο μὲ τὶς τρεῖς μάγισσες, ἡ κυρίως δράση ἀρχίζει μὲ τὰ λόγια τοῦ Ντόνκαν:

Ποιὸς εἶναι αὐτὸς ὁ λαβωμένος; *(Α, 2)*

Ὅλοι σ' αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι βουτηγμένοι στὸ αἷμα· θύματα καὶ φονιάδες. Ὁλόκληρος ὁ κόσμος εἶναι βουτηγμένος στὸ αἷμα. Λέει ὁ γιὸς τοῦ Ντόνκαν, ὁ Ντόναλμπεϊν:

Ἐδῶ ποὔμαστε
κρύβουν μαχαίρια τῶν ἀνθρώπων τὰ χαμόγελα.
Κι' ὅσο τὸ αἷμα πιὸ σιμά, τόσο σιμότερα
οἱ αἱματεροὶ σκοποί του. *(Β, 3)*

Τὸ αἷμα στὸν *Μάκβεθ* δὲν εἶναι ἁπλῶς μιὰ μεταφορά· εἶναι ὑλικό, πραγματικὸ αἷμα ποὺ τρέχει ἀπὸ τὰ κορμιὰ τῶν σφαγμένων. Βάφει τὰ χέρια καὶ τὰ πρόσωπα, τὰ μαχαίρια καὶ τὰ σπαθιά.

Λέει ἡ λαίδη Μάκβεθ:

Λίγο νερὸ θὰ μᾶς ξεπλύνει ἀπὸ τὴν πράξη·
καὶ δὲ θἄχουμε φόβο... *(Β, 2)*

Ὅμως τὸ αἷμα αὐτὸ δὲν μπορεῖ νὰ ξεπλυθεῖ, οὔτε ἀπὸ τὰ χέρια, οὔτε ἀπὸ τὰ πρόσωπα, οὔτε ἀπὸ τὰ μαχαίρια. Ὁ *Μάκβεθ* ἀρχίζει καὶ τελειώνει μὲ μία σφαγή. Ὁλοένα καὶ περσότερο αἷμα τρέχει, ὅλοι πηλοβατοῦν στὸ αἷμα· τὸ αἷμα πλημμυρίζει τὴ σκηνή. Μιὰ σκηνοθεσία τοῦ *Μάκβεθ* ποὺ δὲν θὰ δίνει τὴν εἰκόνα ἑνὸς κόσμου πνιγμένου στὸ αἷμα ἀναπόφευκτα θά 'ναι ψεύτικη. Ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ἔχει κάτι τὸ ἀφηρημένο. Οἱ θηριωδίες

τοῦ Ριχάρδου εἶναι ἁπλῶς καταδίκες σὲ θάνατο. Οἱ περσότερες ἐκτελοῦνται ἔξω ἀπὸ τὴ σκηνή. Στὸν *Μάκβεθ*, ὁ θάνατος, τὸ ἔγκλημα, ὁ φόνος εἶναι συγκεκριμένοι. Καὶ ἡ ἱστορία ἐδῶ εἶναι συγκεκριμένη, χειροπιαστή, σαρκική καὶ ἀσφυκτική, εἶναι τὸ ψυχομαχητό, τὸ σπαθὶ ποὺ ὑψώνεται, τὸ μαχαίρι ποὺ ξεσκίζει. Εἰπώθηκε πὼς ὁ *Μάκβεθ* εἶναι ἡ τραγωδία τῆς φιλοδοξίας, εἰπώθηκε ἀκόμα πὼς εἶναι ἡ τραγωδία τοῦ τρόμου. Δὲν εἶναι σωστό. Ἕνα μονάχα θέμα ὑπάρχει στὸν *Μάκβεθ*: ὁ φόνος. Ἡ ἱστορία ἀνάγεται στὴν πιὸ ἁπλὴ μορφή της, σὲ μιὰ μόνο εἰκόνα καὶ σὲ μιὰ ὑποδιαίρεση: σὲ κείνους ποὺ σκοτώνουν καὶ σὲ κείνους ποὺ σκοτώνουνται.

Ἡ φιλοδοξία εἶναι ἐδῶ πρόθεση φόνου καὶ προμελέτη φόνου. Ὁ τρόμος εἶναι ἡ ἀνάμνηση τῶν φόνων ποὺ ἔχουν διαπραχθεῖ, καὶ ἡ φρίκη κοντὰ στὴν ἀνάγκη ἑνὸς νέου ἐγκλήματος. Ὁ μεγάλος καὶ ὁ ἀληθινὸς φόνος, ποὺ μ' αὐτὸν ἀρχίζει ἡ ἱστορία, εἶναι ὁ φόνος τοῦ βασιλιᾶ. Ὕστερα, πρέπει πιὰ νὰ σκοτώνεις. Ὡσότου σκοτωθεῖ καὶ ὁ φονιάς. Ὁ νέος βασιλιὰς θὰ εἶναι ἐκεῖνος ποὺ σκότωσε τὸ βασιλιά. Αὐτὴ εἶναι ἡ δομὴ τοῦ *Ριχάρδου Γ'* καὶ τῶν ἄλλων «βασιλικῶν δραμάτων». Αὐτὴ εἶναι ἡ δομὴ καὶ τοῦ *Μάκβεθ*. Ὁ τερατώδης ὁδοστρωτήρας τῆς ἱστορίας μπῆκε σὲ κίνηση καὶ συντρίβει διαδοχικὰ τοὺς πάντες. Στὸν *Μάκβεθ* ὅμως αὐτὸς ὁ φονικὸς κύκλος δὲν ἔχει τὴ λογικὴ ἑνὸς μηχανισμοῦ, ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν τρομαχτικὴ ἀναπαραγωγικότητα τοῦ ἐφιάλτη.

ΜΑΚΒΕΘ Τί ὥρα νἆναι;
ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ Ἡ νύχτα πολεμάει μὲ τὴν ἡμέρα.
(Γ, 4)

Οἱ περσότερες σκηνὲς γίνουνται τὴ νύχτα. Ὅλες τὶς ὧρες τῆς νύχτας: ἀργὰ τὸ βράδυ, τὰ μεσάνυχτα, καὶ πρὶν ἀπὸ τὰ χαράματα. Ἡ νύχτα εἶναι πανταχοῦ παροῦσα, ἀδιάκοπα τὴν ἐπικαλοῦνται καὶ τὴ θυμοῦνται· στὶς μεταφορές: «Ὤ, ποτὲ δὲ θὰ φέξει αὐτὸ τὸ αὔριο ὁ ἥλιος!» (Α, 5)· στὴ σκηνική κίνηση: ὑπηρέτες φέρνουν πυρσούς, τοὺς ἀνάβουν καὶ τοὺς σβήνουν· στὶς αἰφνίδιες ρεαλιστικὲς πινελιές, ποὺ ὅπως πάντα στὸν Σαίξπηρ εἶναι τόσο πεζὲς καὶ προκαλοῦν τέτοια ἀναστάτωση:

Φόρεσ' τὸ νυχτικό σου *(Β, 2)*

Εἶναι μιά νύχτα ἀπ' ὅπου ἔχει ἐξοριστεῖ ὁ ὕπνος. Σὲ καμιὰ ἄλλη τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ δὲν γίνεται τόσος λόγος γιὰ ὕπνο. Ὁ Μάκβεθ ἔχει σκοτώσει τὸν ὕπνο, καὶ δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ κοιμηθεῖ. Σ' ὁλόκληρη τὴ Σκωτία κανένας δὲν μπορεῖ νὰ κοιμηθεῖ. Δὲν ὑπάρχει πιὰ ὕπνος, μόνον ἐφιάλτες ὑπάρχουν:

...Κι ὅταν στοῦ ζώου τὸν ὕπνο
σὰ σὲ θάνατο, θἄχουν βυθιστεῖ
τὰ χορτασμένα πιὰ κορμιά τους... *(Α, 7)*

Μ' αὐτὸν τὸ βαρὺ καὶ ταραγμένο ὕπνο ποὺ δὲν φέρνει τὴ λησμόνια, μ' αὐτὸ τὸν ὕπνο ποὺ τόν στοιχειώνουν οἱ σκέψεις τῶν ἐγκλημάτων, μ' αὐτὸ τὸν ὕπνο ποὺ δέν εἶναι ὕπνος ἀλλὰ ἐφιάλτης, δὲν παλεύουν μόνον ὁ Μάκβεθ καὶ ἡ λαίδη Μάκβεθ. Ὁ ἴδιος ἐφιάλτης βασανίζει καὶ τὸν Μπάνκο.

...Μιὰ μολυβένια νύστα
μὲ βαραίνει, κι ὡστόσο θὰ ἤθελα
νὰ μὴν κοιμόμουν. — Σπλαχνικοὶ οὐρανοί,
φυλάχτε με ἀπ' τοὺς μαύρους λογισμοὺς
ποὺ μᾶς στέλνει τὴν ὥρα ποὺ ἡσυχάζουμε
ἡ φύση!... *(Β, 2)*

Ὁ ὕπνος καὶ τὸ φαί, εἶναι φαρμακωμένα. Στὸν κόσμο τοῦ Μάκβεθ — τὸν πιὸ ἐφιαλτικὸ ἀπ' ὅλους τοὺς κόσμους ποὺ ἔπλασε ὁ Σαίξπηρ — ὁ φόνος, ἡ σκέψη τοῦ φόνου καὶ ὁ φόβος τοῦ φόνου διαποτίζουν τὰ πάντα. Σ' αὐτὴ τὴν τραγωδία ὑπάρχουν μόνο δύο μεγάλοι ρόλοι, ἀλλὰ τὸ τρίτο *dramatic persona* εἶναι ὁ κόσμος. Θυμόμαστε πιὸ εὔκολα τὰ πρόσωπα τοῦ Μάκβεθ καὶ τῆς λαίδης Μάκβεθ, ἐπειδὴ τὰ βλέπουμε πιὸ συχνὰ ἀπὸ τὰ ἄλλα. Ὅλα ὅμως τὰ πρόσωπα ἔχουν τὴν ἴδια γκριμάτσα, καὶ παραμορφώνουνται ἀπό τὸν ἴδιο φόβο. Ὅλα τά κορμιὰ βασανίζουνται κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο. Ὁ κόσμος τοῦ *Μάκβεθ* εἶναι ἐρμητικὰ κλειστὸς καὶ δέν ὑπάρχει διαφυγή. Ἀκόμα καὶ ἡ φύση σ' αὐτὸν μοιάζει μὲ ἐφιάλτη. Εἶναι κι αὐτὴ ζοφερή, ἀδιάβατη καὶ γλοιώδης. Εἶναι φτιαγμένη ἀπὸ βόρβορο καὶ φαντάσματα.

ΜΠΑΝΚΟ Ἡ γῆ ἔχει φουσκαλίδες, ὅπως τὸ νερὸ
...Ποῦ πήγαν;

ΜΑΚΒΕΘ Χαθήκανε μὲς στὸν ἀέρα, κι' ὅτι φαίνονταν,
πὼς εἴτανε κορμί, σκορπίστη σὰν καπνός. *(Α, 3)*

Στὸν *Μάκβεθ* οἱ μάγισσες ἀνήκουν στὸ τοπίο καὶ εἶναι φτιαγμένες ἀπὸ τὴν ἴδια ὕλη ὅπως καὶ ὁ κόσμος. Στριγκλίζουν στὰ σταυροδρόμια καὶ σὲ σπρώχνουν στὸ φόνο. Ἡ γῆς ἀναρριγεῖ σὰν νὰ 'χει πυρετό, μιὰ κουκουβάγια σκότωσε μὲ ραμφίσματα ἕνα γεράκι καθὼς πετοῦσε, ἄλογα τὸ σκάζουν ἀπὸ τοὺς σταύλους καὶ καλπάζουνε φρενιασμένα, ἀλληλοχτυπιοῦνται καὶ δαγκώνουνται. Στὸν κόσμο τοῦ *Μάκβεθ* δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἀνάπαυλα, δὲν ὑπάρχει ἔρωτας, φιλία, μήτε κὰν πόθος. Ἢ μᾶλλον ἀκόμα καὶ τὸν πόθο ἔχει φαρμακώσει ἡ σκέψη τοῦ φόνου. Ὑπάρχουν ἀρκετὰ σκοτεινὰ σημεῖα στὶς σχέσεις τοῦ Μάκβεθ καὶ τῆς λαίδης Μάκβεθ. Κάθε μεγάλος σαιξπηρικὸς ἥρωας ἔχει πολλὰ ἐπίπεδα. Ποτὲ ὁ Σαίξπηρ δὲν τοὺς δίνει χωρὶς πλευρὲς διφορούμενες. Ἐδῶ, σ' αὐτὸ τὸ ἄτεκνο ζευγάρι, ἢ πιὸ σωστὰ σ' αὐτὸ τὸ ζευγάρι ποὺ ἔχει χάσει τὰ παιδιά του, τὸ ρόλο τοῦ ἄντρα τὸν παίζει ἡ λαίδη Μάκβεθ. Αὐτὴ ἀξιώνει ἀπὸ τὸν Μάκβεθ νὰ διαπράξει τὸ φόνο γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὸν ἀνδρισμό του. Τὸ ἀπαιτεῖ σχεδὸν σὰν ἐρωτικὴ πράξη. Σὲ ὅλες τὶς παρεμβάσεις τῆς λαίδης Μάκβεθ ἐπανέρχεται τὸ ἴδιο θέμα σὰν ψύχωση:

...Τώρα
καταλαβαίνω πιὰ πὼς τέτοια θὰ εἶναι
κι' ἡ ἀγάπη σου...
. . . . . .
Τότε ποὔχες καρδιὰ γιὰ νὰ τολμήσεις,
τότε εἶσουν ἄντρας. *(Α, 7)*

Σ' αὐτὸ τὸ ζευγάρι ὑπάρχει κάποια σεξουαλικὴ ἀσφυξία, κάποια μεγάλη ἐρωτικὴ ἥττα. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶναι οὐσιαστικὸ γιὰ τὴν ἑρμηνεία τῆς τραγωδίας, μολονότι μπορεῖ νὰ ὑπαγορεύσει τὴν ἑρμηνεία τῶν δύο πρώτων ρόλων.

Δὲν ὑπάρχει τραγωδία χωρὶς συνείδηση. Ὁ Ριχάρδος Γ' ἔχει ἐπίγνωση τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ὁ Μάκβεθ ἔχει ἐπίγνωση τοῦ ἐφιάλτη. Σ' αὐτὸ τὸν κόσμο ὅπου ὁ φόνος σοῦ ἐπιβάλλεται σὰν μοίρα, σὰν καταναγκασμὸς καὶ ἐσωτερικὴ ἀνάγκη, ἕνα μόνο ὄνειρο ὑπάρχει: τὸ ὄνειρο ἑνὸς φόνου ποὺ θὰ σπάσει

τὴν ἁλυσίδα τῶν φόνων, ποὺ θὰ εἶναι ἡ ἔξοδος ἀπὸ τὸν ἐφιάλτη καὶ ἡ ἀπελευθέρωση. Γιατί, πραγματικὰ χειρότερη ἀπό τὸ φόνο εἶναι ἡ σκέψη τοῦ φόνου ποὺ πρέπει νὰ γίνει, τοῦ φόνου ποὺ δὲν μπορεῖς νὰ τὸν ἀποφύγεις.

Λέει ὁ Μάκβεθ:

Ἂν εἴτανε νὰ γίνει καὶ νὰ τέλειωνε,
τότε θὰ εἴταν καλὸ νὰ γίνει ἀμέσως.
Ἂν ὁ φόνος μποροῦσε
ν' ἄφηνε ἔξω ἀπὸ τὰ δίχτυα ὅλα
τ' ἀκολουθήματά του...
...ὥστε μὲ τὸ χτύπημα
ποὺ θὰ δώσω, νὰ τέλειωναν ὅλα ἐδῶ,
μονάχα ἐδῶ, σὲ τοῦτο τὸ ἀκρογιάλι
τοῦ καιροῦ, δὲ θὰ μ' ἔνοιαζε καθόλου
γιὰ τὴν ἄλλη ζωή. *(Α, 7)*

Ὁ τρομοκράτης Τσὲν στὸ *La Condition Humaine* τοῦ Μαλρὼ ξεστομίζει μία ἀπὸ τὶς τρομαχτικότερες φράσεις ποὺ γράφτηκαν στὰ μέσα τοῦ 20ου αἰώνα: «Μπορεῖ νὰ περιφρονεῖς πολὺ ἐκεῖνον ποὺ σκοτώνει. Πάντως λιγότερο ἀπὸ τοὺς ἄλλους... Ἐκείνους ποὺ δὲν σκοτώνουν: τοὺς παρθένους». Ἡ φράση αὐτὴ σημαίνει πὼς ὁ φόνος εἶναι γνώση, ἀκριβῶς ὅπως, κατὰ τὴν Παλαιὰ Διαθήκη, ἡ ἐρωτικὴ πράξη εἶναι γνώση· καὶ σημαίνει ἀκόμα πὼς ἡ ἐμπειρία τοῦ φόνου δὲν μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ, ὅπως δὲν μπορεῖ νὰ μεταδοθεῖ ἡ ἐμπειρία τῆς ἐρωτικῆς πράξης. Ἡ φράση ὅμως αὐτὴ σημαίνει ἀκόμα πὼς ἡ διάπραξη ἑνὸς φόνου μεταμορφώνει τὸ φονιά, πὼς ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα εἶναι κάποιος ἄλλος, καὶ ὁ κόσμος ὅπου ζεῖ εἶναι γι αὐτὸν διαφορετικὸς κόσμος.

Λέει ὁ Μάκβεθ ὕστερα ἀπὸ τὸν πρῶτο του φόνο:

...Τώρα πιὰ δὲν εἶναι
τίποτα σοβαρὸ σ' αὐτὸν τὸ θνητὸ κόσμο.
Τὰ πάντα εἶναι γελοῖα· χαρὰ καὶ δόξα πέθαναν·
τὸ κρασὶ τῆς ζωῆς ἔχει σωθεῖ... *(Β, 3)*

Ὁ Μάκβεθ σκότωσε γιὰ νὰ φτάσει στὸ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸν κόσμο ὅπου ὑπάρχει φόνος καὶ ὅπου εἶναι δυνατὸς ὁ φόνος. Ὁ

Μάκβεθ δὲν σκότωσε μόνο γιὰ νὰ γίνει βασιλιάς. Σκότωσε γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ὕπαρξή του. Διάλεξε ἀνάμεσα στὸν Μάκβεθ, ποὺ φοβᾶται νὰ σκοτώσει καὶ στὸν Μάκβεθ, ποὺ σκότωσε. Ἀλλὰ ὁ Μάκβεθ ποὺ σκότωσε, εἶναι πιὰ κάποιος ἄλλος Μάκβεθ. Τώρα δὲν ξέρει μόνο ὅτι μπορεῖς νὰ σκοτώσεις· ξέρει ἀκόμα καὶ ὅτι πρέπει νὰ σκοτώνεις.

ΕΔΜΟΝΔΟΣ *...Νὰ ξέρεις:*
ὁ ἄνθρωπος πάει μὲ τὴν περίπτωση. Καλοψυχιὲς
τὸ σπαθὶ δὲ σηκώνει...

. . . . . .

ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ Δὲ μπορῶ νὰ τραβήξω κάρο, οὔτε νὰ φάω
σανό. Ἂν εἶν' ἀνθρώπινο ἔργο, θὰ τὸ κάμω *(Ε, 3)*

Τὸ παραπάνω ἀπόσπασμα εἶναι ἀπὸ τὸν *Βασιλιὰ Λήρ*. Ὁ Ἐδμόνδος προστάζει τοὺς φονιάδες νὰ κρεμάσουνε τὴν Κορδέλια μέσα στὴ φυλακή. Τὸ ἔγκλημα καὶ ὁ φόνος εἶναι γιὰ τὸν ἄνθρωπο. Πῶς νὰ κάνει ἀλλιῶς ὁ ἄνθρωπος; Αὐτὸ τὸ νιτσεϊκὸ ἐρώτημα γιὰ πρώτη φορὰ ἀκούγεται στὸν *Μάκβεθ*:

ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ *...Φοβᾶσαι νᾶσαι στὰ ἔργα*
καὶ στὴν ἀντρεία ὅ,τι εἶσαι καὶ στὸν πόθο;

. . . . . .

ΜΑΚΒΕΘ *Σώπα, παρακαλῶ.*
Τολμῶ νὰ κάνω κάθε τι ποὺ στέκει
στὸν ἄντρα. Ὅποιος περσότερα τολμάει,
δὲν εἶναι ἄντρας.
ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ Ποιὸ ζῶο σὲ εἶχε βαλμένο,
λοιπόν, νὰ πεῖς σὲ μένα τοὺς σκοπούς σου; *(Α, 7)*

Ὁ διάλογος αὐτὸς γίνεται πρὶν ἀπὸ τὸ φόνο τοῦ Ντόνκαν. Μετὰ τὸ φόνο ὁ Μάκβεθ θὰ ξέρει. Ὄχι μόνο μπορεῖ νὰ σκοτώσει ὁ ἄντρας. Ἄντρας εἶναι μόνον ὅποιος σκοτώνει. Καὶ μόνον αὐτός. Ὅπως ἀκριβῶς τὸ ζῶο ποὺ γαυγίζει καὶ γλείφει εἶναι σκυλί. Ὁ Μάκβεθ καλεῖ τοὺς φονιάδες καὶ τοὺς προστάζει νὰ σκοτώσουνε τὸν Μπάνκο καὶ τὸ γιό του.

Α' ΦΟΝΙΑΣ *Εἴμαστε ἄντρες, βασιλιά μου!*
ΜΑΚΒΕΘ Ναί, στὰ χαρτιὰ γι' ἄντρες εἶστε γραμμένοι·
καθὼς μαντρόσκυλα, μπουλντόκια, μολοσσοί,

λαγωνικά, λεβρέττες, λύκοι, χασαπόσκυλα
καὶ μοῦργοι λέγονται ὅλοι σκύλοι...
. . . . . .
Β' ΦΟΝΙΑΣ *Ἡ προσταγή σου*
θὰ γίνει, βασιλιά μου. *(Γ, 1)*

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἕνα ὅριο τῆς ἐμπειρίας ποὺ φτάνει ὁ Μάκβεθ. Μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ «ἐμπειρία τοῦ Ἄουσβιτς». Ἔχει φτάσει σ' ἕνα κατώφλι, ποὺ πέρα ἀπ' αὐτὸ τὰ πάντα εἶναι εὔκολα: *«...all is but toys»*. Αὐτὸ ὅμως εἶναι μόνο τὸ ἕνα μέρος τῆς ἀλήθειας γιὰ τὸν Μάκβεθ. Ὁ Μάκβεθ σκότωσε τὸν βασιλιά, γιατὶ δὲν μποροῦσε νὰ παραδεχτεῖ νὰ εἶναι ὁ Μάκβεθ ποὺ θὰ φοβᾶται νὰ σκοτώσει τὸν βασιλιά. Ἀλλὰ ὁ Μάκβεθ ποὺ σκότωσε δὲν μπορεῖ νὰ παραδεχτεῖ τὸν Μάκβεθ ποὺ σκότωσε. Ὁ Μάκβεθ σκότωσε γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸν ἐφιάλτη, γιὰ νὰ τοῦ δώσει ἕνα τέλος. Ἀλλ' αὐτὴ ἡ ἀναγκαιότητα τοῦ φόνου εἶναι ἀκριβῶς ὁ ἐφιάλτης. Τὸ ἐφιαλτικὸ στοιχεῖο τοῦ ἐφιάλτη εἶναι ἀκριβῶς πὼς δὲν ἔχει τέλος. «Ὅσο ἂν κρατήσει ἡ νύχτα, θὰ ἀρθει ἡ αὐγὴ νὰ τὴ σκορπίσει» (Δ, 3). Ἡ νύχτα ὅπου βυθίζεται ὁ Μάκβεθ εἶναι ὁλοένα καὶ πιὸ βαθειά. Ὁ Μάκβεθ σκότωσε ἀπὸ φόβο, καὶ ἀπὸ φόβο ἐξακολουθεῖ νὰ σκοτώνει. Αὐτὸ εἶναι τὸ δεύτερο μέρος τῆς ἀλήθειας γιὰ τὸν Μάκβεθ, ἀλλὰ καὶ πάλι δὲν εἶναι ὅλη ἡ ἀλήθεια.

Ὁ *Μάκβεθ* εἶναι ἴσως ψυχολογικὰ ἡ πιὸ βαθειὰ τραγωδία τοῦ Σαίξπηρ. Ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ Μάκβεθ δὲν εἶναι πρόσωπο, τουλάχιστον ὅπως ἀντιλαμβάνονταν ἕνα πρόσωπο τὸν 19ο αἰώνα. Τέτοιο πρόσωπο εἶναι ἡ λαίδη Μάκβεθ. Ὅλα μέσα της ἔχουν ἀφανιστεῖ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ δίψα τῆς ἐξουσίας. Εἶναι ἄδεια, καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ καίγεται. Ἡ λαίδη Μάκβεθ δὲν ἔχει φαντασία. Γι αὐτὸ καὶ ἐξ ἀρχῆς εἶναι σύμφωνη μὲ τὸν ἑαυτό της. Καὶ ἀργότερα δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὸν ἑαυτό της. Ὁ Μάκβεθ ἔχει φαντασία. Καὶ ὑποβάλλει στὸν ἑαυτό του τὰ ἴδια ἐρωτήματα ποὺ ἔκανε ὁ Ριχάρδος Γ'. Αὐτὸς ὅμως, ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμὴ. Ἀπὸ τὸν πρῶτο φόνο.

Τὸ νἄναι ἔτσι κανείς, καμιὰ δὲν ἔχει ἀξία·
παρὰ τὸ νἄναι ἀσφαλισμένος ἔτσι. *(Γ, 1)*

Ἀπὸ τὶς πρῶτες σκηνές, ὁ Μάκβεθ ὁρίζεται ἀρνητικά. Γιὰ τὸν

ἑαυτό του δὲν εἶναι κεῖνος ποὺ εἶναι, ἀλλὰ μᾶλλον ἐκεῖνος ποὺ δὲν εἶναι. Ἔχει βουλιάξει μέσα στὸν κόσμο ὅπως μέσα στὸ τίποτα· εἶναι ἀποκλειστικὰ ἐκεῖνος ποὺ θὰ μποροῦσε νὰ εἶταν. Ὁ Μάκβεθ περνάει τὸν καιρό του διαλέγοντας τὸν ἑαυτό του, ἀλλὰ ὕστερα ἀπὸ κάθε ἐκλογή, εἶναι ὅλο καὶ πιὸ ξένος, ὅλο καὶ πιὸ τρομαχτικὸς στὰ ἴδια τά μάτια του: «...ὅσα ὑπάρχουν μέσα του καταδικάζουνε τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό τους γι αὐτὴ τὴν ὕπαρξή τους» (Ε, 2). Οἱ τύποι μὲ τοὺς ὁποίους προσπαθεῖ ὁ Μάκβεθ νὰ προσδιοριστεῖ, μοῦ φαίνονται πὼς μοιάζουνε παράξενα μὲ τὴ γλῶσσα τῶν ὑπαρξιστῶν. Τὸ «εἶναι» ἔχει γιὰ τὸν Μάκβεθ πολλαπλὸ ἢ τουλάχιστον διπλὸ νόημα· εἶναι μιὰ συνεχὴς τυραννικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ὕπαρξη καὶ τὴν οὐσία, ἀνάμεσα στὸ εἶναι «δι' ἑαυτὸ» —αὐτοσυνείδηση— καὶ στὸ εἶναι «καθ' ἑαυτὸ» —ἀντικειμενικὴ πραγματικότητα.

Λέει:

καὶ δὲν ὑπάρχει
τίποτα, ἐξὸν ἀπ' ὅ,τι δὲν ὑπάρχει (Α, 3)

Σ' ἕνα ἄσχημο ὄνειρο εἴμαστε ὁ ἑαυτός μας καὶ ταυτόχρονα δὲν εἴμαστε. Δὲν μποροῦμε νὰ εἴμαστε σύμφωνοι μὲ τὸν ἑαυτό μας, γιατὶ ἂν τὸ παραδεχτοῦμε αὐτὸ θὰ σήμαινε πὼς παραδεχόμαστε τὴν πραγματικότητα τοῦ ἐφιάλτη, πὼς παραδεχόμαστε ὅτι δὲν ὑπάρχει τίποτα πέρα ἀπὸ τὸν ἐφιάλτη, πὼς μετὰ τὴ νύχτα δὲν θά 'ρθει ἡ μέρα.

Μετὰ τὸ φόνο τοῦ Ντόνκαν ὁ Μάκβεθ λέει: «Νὰ ξέρω τί ἔχω κάνει! Καλύτερα θά 'ταν νὰ μὴν ξέρω ποιὸς εἶμαι» (Β, 2). Ὁ Μάκβεθ δέχεται ὅτι ἡ ὕπαρξή του εἶναι μᾶλλον φαινομενικὴ παρὰ πραγματική, γιατὶ δὲν θέλει νὰ παραδεχτεῖ πὼς ὁ κόσμος ὅπου ζεῖ εἶναι ἀνέκκλητος. Ὁ κόσμος τοῦτος εἶναι γι αὐτὸν ἕνας ἐφιάλτης. Γιὰ τὸν Ριχάρδο τὸ «εἶναι» σημαίνει ν' ἁρπάξεις τὸ στέμμα καὶ νὰ δολοφονήσεις ὅλους τοὺς μνηστῆρες. Γιὰ τὸν Μάκβεθ τὸ «εἶναι» σημαίνει φυγή, νὰ ζήσεις σ' ἕναν ἄλλο κοσμο, ὅπου:

Κεφαλὴ τῆς ἀνταρσίας μὴ σηκωθεῖς...
...Καὶ πολὺς
στὸ θρόνο του θὰ ζήσει ὁ Μάκβεθ τὸν καιρὸ
ποὺ ἡ μοίρα τοὔχει ὁρίσει, ὥσπου μὲ τὸ στερνὸ

νὰ δώσει ἀνασασμό του αὐτὸ ποὺ ὅλοι οἱ θνητοὶ
χρωστοῦν, μιὰ μέρα, στὸν καιρὸ καὶ στὴ ζωή. *(Δ, 1)*

Ἡ πλοκὴ καὶ ἡ ἱστορικὴ τάξη, δὲν διαφέρουν καθόλου στὰ σαιξπηρικὰ ἱστορικὰ δράματα καὶ στὸν *Μάκβεθ*. Ὁ Ριχάρδος ὅμως ἀποδέχεται τὴν ἱστορικὴ τάξη καὶ τὸν ρόλο του σ' αὐτή. Ὁ Μάκβεθ ὀνειρεύεται ἕναν κόσμο ὅπου δὲν θὰ ὑπάρχουν πιὰ φόνοι, καὶ ὅπου ὅλοι οἱ φόνοι θὰ ξεχαστοῦν, ὅπου οἱ νεκροὶ θὰ ταφοῦν μιὰ γιὰ πάντα, καὶ τὰ πάντα θ' ἀρχίσουν ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ὁ Μάκβεθ ὀνειρεύεται τὸ τέλος τοῦ ἐφιάλτη, ἐνῶ βουλιάζει ὅλο καὶ πιὸ πολὺ μέσα στὸν ἐφιάλτη. Ὀνειρεύεται ἕνα κόσμο χωρὶς ἔγκλημα, ἐνῶ βουλιάζει ὅλο καὶ πιὸ βαθιὰ μὲς στὸ ἔγκλημα. Ἡ τελευταῖα ἐλπίδα τοῦ Μάκβεθ εἶναι πὼς οἱ νεκροὶ δὲν θ' ἀναστηθοῦν:

ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ Ὅμως ἡ φύση δὲν τοὺς ἔχει πλάσει αἰώ-
ΜΑΚΒΕΘ Ναί, αὐτὸ εἶναι μιὰ παρηγοριά. *[νιους.*
Τρωτοί 'ναι καὶ θνητοὶ κι αὐτοί. Γιὰ τοῦτο
νᾶσαι χαρούμενη. *(Γ, 2)*

Οἱ νεκροὶ ὅμως ἀνασταίνονται. Ἡ ἐμφάνιση στὸ συμπόσιο τοῦ φαντάσματος τοῦ δολοφονημένου Μπάνκο εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ αἰνιγματικὲς σκηνὲς τοῦ *Μάκβεθ*. Μόνον ὁ Μάκβεθ βλέπει τὸ φάντασμα. Οἱ σχολιαστὲς βλέπουν στὴ σκηνὴ αὐτὴ μιὰ ἐνσάρκωση τοῦ φόβου καὶ τοῦ τρόμου τοῦ Μάκβεθ. Δὲν ὑπάρχει φάντασμα· τὸ φάντασμα εἶναι παραίσθηση. Ἀλλὰ ὁ σαιξπηρικὸς *Μάκβεθ* δὲν εἶναι ψυχολογικὸ δράμα τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 19ου αἰώνα. Ὁ Μάκβεθ ὀνειρεύτηκε ἕνα τελευταῖο φόνο, τὸ φόνο ποὺ θὰ τερματίσει ὅλους τοὺς φόνους. Τώρα τὸ ξέρει: δὲν ὑπάρχει τέτοιος φόνος. Εἶναι ἡ τρίτη καὶ τελευταῖα ἀπὸ τὶς ἐμπειρίες τοῦ Μάκβεθ. Οἱ νεκροὶ ἐπιστρέφουν. «Ἡ ἀλληλουχία τοῦ χρόνου εἶναι ψευδαίσθηση... Ὅ,τι φοβόμαστε πιὸ πολὺ εἶναι τὸ παρελθὸν ποὺ ἐπιστρέφει». Ὁ ἀφορισμὸς αὐτὸς τοῦ Στανισλὰβ Λὲκ ἔχει κάτι ἀπὸ τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Μάκβεθ:

Ἂν εἶναι νὰ μᾶς στέλνουνε τὰ ὀστοφυλάκια
κι οἱ τάφοι πίσω ὅσους θάβουμε, ἂς γίνονται
τῶν ὄρνιων τὰ στομάχια μνήματά μας. *(Γ, 4)*

Ὁ Μάκβεθ, ὁ πολλαπλὸς δολοφόνος, ὁ βουτηγμένος στὸ αἷμα,

δὲν μπορεῖ νὰ παραδεχτεῖ ἕναν κόσμο ὅπου ὑπάρχει ὁ φόνος. Σὲ τοῦτο ἴσως συνίσταται τὸ ζοφερὸ μεγαλεῖο αὐτῆς τῆς μορφῆς, καὶ ἡ ἀληθινὴ τραγωδία τῆς ἱστορίας τοῦ Μάκβεθ. Γιὰ πολὺ καιρό, ὁ Μάκβεθ δὲν ἤθελε νὰ παραδεχτεῖ τὴν πραγματικότητα καὶ τὸ ἀνέκκλητο τοῦ ἐφιάλτη, δὲν μποροῦσε νὰ συμφιλιωθεῖ μὲ τὸ ρόλο του. Αὐτὸς ὁ ρόλος τοῦ εἶταν ξένος. Τώρα γνωρίζει τὰ πάντα. Ξέρει ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τὸν ἐφιάλτη, πὼς ὁ ἐφιάλτης εἶναι ἡ ἀνθρώπινη μοίρα, ἢ — γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε πιὸ σύγχρονη γλώσσα — ἡ ἀνθρώπινη κατάσταση. Δὲν ὑπάρχει ἄλλη.

Μ' ἔχοιν δεμένο σ' ἕνα στύλο· γιὰ νὰ φύγω
δὲν εἶναι τρόπος· πρέπει ἐδῶ νὰ πολεμήσω
μ' ὅλο τὸ σκυλολόι σὰν τὴν ἀρκούδα *(Ε, 7)*

Πρὶν ἀπὸ τὸ πρῶτο του ἔγκλημα, ὁ Μάκβεθ ποὺ δὲν εἶχε ἀκόμα δολοφονήσει τὸν Ντόνκαν, πίστευε πὼς ὁ θάνατος μπορεῖ νὰρθεῖ πολὺ νωρὶς ἢ πολὺ ἀργά: «Ἂν εἶχα μοναχὰ πεθάνει μιὰ ὥρα πρὶν ἀπ' αὐτὴ τὴ συφορά, ἡ ζωή μου θά 'ταν εὐτυχισμένη» (Β, 3). Τώρα, ὁ Μάκβεθ ξέρει πὼς ὁ θάνατος δὲν ἀλλάζει τίποτα, πὼς τίποτα δὲν μπορεῖ ν' ἀλλάξει, πὼς ὁ θάνατος εἶναι τὸ ἴδιο παράλογος ὅσο καὶ ἡ ζωή. Οὔτε περσότερο, οὔτε λιγότερο. Γιὰ πρώτη φορά, ὁ Μάκβεθ δὲν φοβᾶται. «Ἔχω σχεδὸν ξεχάσει τὴν οὐσία τοῦ φόβου». (Ε, 5).

Δὲν ὑπάρχει πιὰ τίποτα γιὰ νὰ τὸν φοβήσει. Ἐπιτέλους μπορεῖ νὰ παραδεχτεῖ τὸν ἑαυτό του, γιατὶ κατάλαβε πὼς κάθε ἐκλογὴ εἶναι παράλογη ἢ μᾶλλον πὼς δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἐκλογή.

Σβύσε, σβύσε
λιγόζωο φῶς! Μιὰ σκιὰ ποὺ περπατάει
εἶναι μόνο ἡ ζωή: ἕνας φτωχὸς θεατρίνος
ποὺ θορυβεῖ καὶ σοβαρεύεται ἕνα δυὸ ὧρες
ἀπάνω στὴ σκηνή, καὶ δὲν ἀκούεται πιά.
Εἶναι ἕνα παραμύθι, λόγια ἑνὸς τρελοῦ,
γεμάτα θόρυβο καὶ λύσσα, δίχως νόημα. *(Ε, 5)*

Στὶς πρῶτες σκηνὲς τῆς τραγωδίας γίνεται λόγος γιὰ τὸν θάνη τοῦ Κάουντορ, ποὺ πρόδωσε τὸν Ντόνκαν καὶ συμμάχησε μὲ τὸ βασιλιὰ τῆς Νορβηγίας. Μετὰ τὴν καταστολὴ τῆς ἀνταρσίας πιάστηκε καὶ καταδικάστηκε σὲ θάνατο.

. . . Τίποτα στὴ ζωή του
δὲν εἶχε δείξει τόσο ὡραῖο, ὅσο αὐτὴ τὴν ὥρα
ποὺ εἶταν νὰ τὴν ἀφήσει. Πέθανε σὰν ἕνας
ποὺ πρόσμενε τὸ τέλος του, ἕτοιμος νὰ ρίξει
μακριὰ τὸ πιὸ ἀκριβὸ ποὺ εἶχε, ὡς νὰ πετοῦσε
τὸ πιὸ ἀσήμαντο πράγμα. *(Α, 4)*

Ὁ θάνης τοῦ Κάουντορ δὲν ἐμφανίζεται στὸν *Μάκβεθ*. Τὸ μόνο ποὺ ξέρουμε γι αὐτὸν εἶναι πὼς πρόδωσε καὶ ἐκτελέστηκε. Γιατί ὁ θάνατός του περιγράφεται τόσο ἐμφαντικά, μὲ τόσες λεπτομέρειες; Γιατί τὸ ἔκρινε ἀναγκαῖο αὐτὸ ὁ Σαίξπηρ; Στὸ κάτω κάτω, ὁ Σαίξπηρ στὶς ἐκθέσεις του δὲν ἔχει ποτὲ παρεκβάσεις. Ὁ θάνατος τοῦ Κάουντορ, ποὺ ἀνοίγει τὸ ἔργο, εἶναι ἀπαραίτητος. Θὰ συγκριθεῖ μὲ τὸ θάνατο τοῦ Μάκβεθ. Ὁ θάνατος τοῦ θάνη τοῦ Κάουντορ εἶναι ἀντάξιος ἑνὸς Σενέκα, ἑνὸς στωικοῦ, ἔχει μιὰ ψυχρὴ ἀδιαφορία. Μπροστὰ στὸ θάνατο, ὁ Κάουντορ σώζει ὅ,τι μπορεῖ ἀκόμα νὰ σωθεῖ: μιὰ εὐγενικὴ χειρονομία καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια. Γιὰ τὸν Μάκβεθ οἱ χειρονομίες δὲν ἔχουν σημασία· δὲν πιστεύει πιὰ στὴν ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια. Ὁ Μάκβεθ ἔφτασε ὡς τὰ ἔσχατα τῆς ἀνθρώπινης ἐμπειρίας. Τὸ μόνο ποὺ τοῦ ἀπομένει εἶναι ἡ περιφρόνηση. Ἡ ἴδια ἡ ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου καταθριμματίσθηκε, καὶ δὲν ἀπόμεινε τίποτα. Στὸ τέλος τοῦ *Μάκβεθ*, ὅπως καὶ στό τέλος τοῦ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* ἢ τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*, δὲν ὑπάρχει ἡ *κάθαρση*. Ἡ αὐτοκτονία εἶναι διαμαρτυρία ἢ παραδοχὴ τῆς ἐνοχῆς. Ὁ Μάκβεθ δὲν νιώθει ἔνοχος, καὶ δὲν ὑπάρχει τίποτα ἐναντίον τοῦ ὁποίου νὰ διαμαρτυρηθεῖ. Τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει προτοῦ πεθάνει, εἶναι νὰ πάρει μαζί του στὴν ἀνυπαρξία ὅσο τὸ δυνατὸ περσότερους ζωντανούς. Αὐτὸ εἶναι τὸ τελευταῖο συμπέρασμα ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸν παραλογισμὸ τοῦ κόσμου. Ὁ Μάκβεθ δὲν μπορεῖ ἀκόμα νὰ ἀνατινάξει τὸν κόσμο. Ἀλλὰ μπορεῖ νὰ συνεχίσει νὰ σκοτώνει ὡς τὸ τέλος.

Γιατὶ νὰ παίξω τὸν τρελὸ Ρωμαῖο
καὶ νὰ πεθάνω ἀπ' τὸ δικό μου τὸ σπαθί;
Ὅσο βλέπω ζωὲς καλύτερα εἶναι
ἀπάνω τους νὰ πέφτουν οἱ σπαθιές μου *(Ε, 8)*

Τά δύο παράδοξα τοῦ Ὀθέλλου

ΙΑΓΟΣ Κι ὡστόσο, θὰ εἶναι αὐτὸς ὑπασπιστής του,
καὶ ἐγὼ —
Θεέ μου συχώρεσέ με — σημαιοφόρος
τῆς μαύρης του ἐξοχότητας.
ΡΟΔΕΡΙΚΟΣ Μὰ τὸ Θεό, θὰ ἤθελα πιὸ καλὰ
νὰ γίνω δήμιός του *(Α, 1)*
ΓΡΑΤΙΑΝΟΣ Κάποια βασανιστήρια θὰ σ' τὸ ἀνοίξουν
τὸ στόμα. *(Ε, 2)*
ΟΘΕΛΛΟΣ Ἐδῶ εἶναι
ἐκεῖνος ποὺ εἶταν μιὰ φορὰ ὁ Ὀθέλλος. Νά με. *(Ε, 2)*

I

Στὸν *Ὀθέλλο* ὑπάρχουν πολλὰ πράγματα ποὺ τὰ βρίσκουμε ἀνυπόφορα. Προπαντός, ὅλα ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα ποὺ μέχρι τελευταῖα τὰ ἐκτιμοῦσαν περσότερο. «Δὲν εἶναι τὸ μεγαλύτερο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ, ἀλλὰ τὸ καλύτερο», γράφει ὁ τελευταῖος σχολιαστὴς τοῦ *Ὀθέλλου*· καὶ προσθέτει: «κατὰ τὴ στενὴ ἔννοια τῆς λέξης «θέατρο», εἶναι πιθανὸν τὸ καλύτερό του»*. Ἴσως, ἀλλὰ γιὰ ποιοῦ εἴδους θέατρο;

Ὁ Τόμας Ρὰυμερ, ποὺ τὸ γοῦστο του εἶταν κλασικό, κατὰ τὴ γαλλικὴ ἔννοια τοῦ ὅρου, ἔγραψε στὰ τέλη τοῦ 17ου αἰώνα:

> Τὸ ἐπιμύθιο, ἀσφαλῶς, αὐτοῦ τοῦ Μύθου εἶναι πολὺ ἐποικοδομητικό. Πρῶτον: ἀποτελεῖ ἴσως μιὰ προειδοποίηση γιὰ ὅλες τὶς καθωσπρέπει δεσποινίδες, νὰ μὴν κλέβουνται, χωρὶς τὴ συγκατάθεση τῶν γονέων τους μὲ Ἀραπάδες. Δεύτερον: ἀποτελεῖ ἴσως μιὰ προειδοποίηση γιὰ ὅλες τὶς πιστὲς συζύγους νὰ προσέχουν πολὺ τὰ ἀσπρόρρουχά τους. Τρίτον: ἴσως γίνει μάθημα στοὺς συζύγους, νὰ ἔχουν μαθηματικὲς ἀποδείξεις προτοῦ ἡ ζήλεια τους φτάσει νὰ γίνει τραγική. Ἀλλὰ τὸ τραγικὸ μέρος δὲν εἶναι τίποτε ἄλλο παρὰ μιὰ Αἱματηρὴ Φάρσα ἀνάλατη καὶ ἀνόητη**.

---

* *Othello* ἐπιμέλεια M. R. Ridley. *The Arden Shakespeare*, Λονδίνο 1958.

** Thomas Rymer, «Short View of Tragedy», στὸ *Critical workr of*

Ὁ Ντυσί, εἶχε ἀναμφίβολα ἀνάλογες ἀπόψεις. Ἡ διασκευή του τοῦ *Ὀθέλλου* παίχτηκε στὸ Παρίσι στὰ 1792. Εἶταν τὸ ἔτος Ι τῆς Δημοκρατίας, ἀλλὰ ὁ Ντυσὶ ἔκρινε πὼς ὁ Σαίξπηρ, παρὰ τὴν Ἐπανάσταση, εἶταν πολὺ βίαιος γιὰ τὰ γαλλικὰ γοῦστα. πολὺ κτηνώδης. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ παράδοση, στὴ θέση τοῦ Νέγρου ἔβαλε ἕναν Ἄραβα. Ὁ Ὀθέλλος του εἶταν μελαψὸς γιὰ νὰ μὴν τρομάξουν — ὅπως εἶπε — τὰ μάτια τῶν γυναικῶν. Ἡ Δυσδαιμόνα δὲν ἔχανε τὸ μαντήλι της γιατὶ τὸ μαντήλι ἀνῆκε στὰ γυναικεῖα ἐσώρρουχα καὶ εἶταν ἀδύνατο ἀκόμα καὶ νὰ εἰπωθεῖ ἡ λέξη στὴ σκηνή. Ἡ Δυσδαιμόνα τῆς Συμβατικῆς μόνο τὸ διάδημά της μποροῦσε νὰ χάσει. Ὁ Ὀθέλλος δὲν στραγγάλιζε τὴ Δυσδαιμόνα, αὐτὸ θὰ εἶταν πολὺ χυδαῖο. Ὁ Ντυσὶ ἀντὶ γιὰ μαξιλάρι ἔβαλε στιλέτο. Ἀπόμενε ὅμως ἀκόμα τὸ τέλος. Οἱ ἐπαναστάτες θεατὲς δὲν συμπαθοῦσαν τὶς αἱματηρὲς σκηνές. Τὴ στιγμὴ ποὺ ὁ Ὀθέλλος ὑψώνει τὸ χέρι γιὰ νὰ καταφέρει στὴ Δυσδαιμόνα τὸ θανάσιμο χτύπημα, ὁρμάει στὴν κρεβατοκάμαρα ὁ ἀπεσταλμένος τῆς Βενετιᾶς κραυγάζοντας: *«Barbare, que fais tu?»*. Ὁ Ντυσὶ ἔγραψε δυὸ τελευταῖες σκηνὲς γιὰ τὸ ἔργο: μιὰ μὲ εὐτυχισμένο τέλος καὶ μιὰ μὲ δυστυχισμένο.

Ὁ *Ὀθέλλος* ξαναπαίχθηκε στὴ Γαλλία στὰ 1829 στὴ μετάφραση τοῦ Ἀλφρὲ ντὲ Βινύ. Ὁ *Μαῦρος τῆς Βενετίας* ἄνοιξε τὸν δρόμο στὸν *Ἐρνάνη*. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ὁ *Ὀθέλλος* ἔγινε τὸ κατ' ἐξοχὴν σαιξπηρικὸ «ἔργο τοῦ δέκατου ἕνατου αἰώνα». Δὲν εἶταν μόνο τὸ πιὸ ρομαντικό. Ὁ *Ὀθέλλος* ταίριαζε σὲ ὅλα τὰ θέατρα τοῦ 19ου αἰώνα: Εἶταν τὸ πιὸ καλοστημένο ἔργο, ὄπερα καὶ μελόδραμα· εἶχε *couleur locale*, παρουσίαζε δυνατοὺς χαρακτῆρες καὶ πάθη· εἶταν ἔργο ἱστορικό, ψυχολογικό, ρεαλιστικό. Εἶταν πραγματικὰ «τὸ καλύτερο ἔργο τοῦ σαιξπηρικοῦ θεάτρου».

Στὶς 28 Αὐγούστου 1820, ὁ Κάρολ Σιένκεβιτς σημείωσε στὸ *Ἡμερολόγιο ἑνὸς ταξιδιοῦ στὴν Ἀγγλία:*

> Πῆγα στὸ θέατρο, στὸν *Ὀθέλλο*. Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ὡραιότερες τραγωδίες τοῦ Σαίξπηρ, καὶ ὁ Κὴν παίζει ἀπαράμιλλα... Στὴν πέμπτη πράξη, μιὰ τρομερὴ σκηνή. Ἡ αὐλαία σηκώνεται στὴ δεύτερη σκηνή: στὸ βάθος βλέ-

---

Thomas Rymer, ἐπιμέλεια Curt A. Zimansky. New Haven. Λονδίνο 1956, σ. 132, 164.

πεις ἕνα κρεβάτι — καὶ στὸ κρεβάτι κοιμᾶται ἡ Δυσδαιμόνα κατά πῶς πρέπει: φοράει σκούφια τῆς νύχτας καὶ εἶναι κουκουλωμένη μέ πάπλωμα. Πάνω ἀπὸ τὸ κρεβάτι ἔχει μιὰ κουρτίνα καὶ δίπλα ἕνα τραπεζάκι, ἕνα κομοδίνο· μὲ βεβαίωσαν πὼς μποροῦσες νὰ δεῖς ἀκόμα καὶ τὸ οὐροδοχεῖο. Μπαίνει ὁ Ὀθέλλος κρατώντας ἕνα κερί· τὸ ἀκουμπάει στὸ κομοδίνο. Ἡ Δυσδαιμόνα κοιμᾶται ἀκόμα. Ὁ Ὀθέλλος κρατάει κ' ἕνα γυμνὸ στιλέτο. Ἔρχεται γιὰ νὰ σκοτώσει τὴ Δυσδαιμόνα, ὕστερα ἀπὸ τὰ τρομερά μαρτύρια τῆς ζήλειας ποὺ πέρασε...

Αὐτὴ ἡ τραγωδία τῆς ζήλειας ταίριαζε θαυμάσια στὴν παράδοση τοῦ ἐγγλέζικου οἰκογενειακοῦ δράματος, ὅπως τὴν κληροδότησε ὁ 18ος αἰώνας, μὲ μιὰ Δυσδαιμόνα ἀστὴ ποὺ φοράει σκούφια τῆς νύχτας· ταίριαζε ὅμως καὶ μὲ τὸ ρομαντικὸ μελόδραμα, ὅπου ὁ ἥρωας ἄλλοτε εἶταν ἕνας πρωτόγονος καὶ παθιασμένος Νέγρος, καὶ ἄλλοτε ἕνας ἀρχοντικὸς καὶ ἀξιοπρεπὴς ἀπόγονος Ἀράβων βασιλιάδων. Ἔτσι ἰδωμένος, ὁ *Ὀθέλλος* εἶταν κιόλας μιὰ «ἀνατολίτικη» ὄπερα, σχεδὸν ἕτοιμη, ποὺ δὲν περίμενε παρὰ τὸ συνθέτη της. Αὐτὸς εἶταν ὁ Βέρντι, ποὺ ἔγραψε τὴ μουσικὴ στὰ 1887, καὶ ἀναμφίβολα δὲν εἶναι τυχαῖο πὼς ὁ *Ὀθέλλος* του εἶναι ἴσως ἡ μοναδικὴ αὐθεντικὴ ἐπιτυχία στὰ χρονικὰ τῶν διασκευῶν τοῦ Σαίξπηρ γιὰ τὴ λυρικὴ σκηνή.

Στὸ κάτω κάτω, ἐκείνη τὴν ἐποχὴ δὲν ὑπῆρχε μεγάλη διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μιὰ μελοδραματικὴ καὶ μιὰ δραματικὴ παράσταση τοῦ *Ὀθέλλου*. Στὴ δεύτερη πράξη ἕνα κόρο ἀπὸ Κύπριες τραγουδοῦσε πρὸς τιμὴν τῆς Δυσδαιμόνας. Ἡ τρίτη πράξη ἔκλεινε μ' ἕνα φινάλε ὅπου ὅλος ὁ θίασος, μαζὶ καὶ τὸ μπαλέττο, ἐμφανιζόταν στὴ σκηνή. Ἀπ' ὅλα τὰ σαιξπηρικά ἔργα, ὁ *Ὀθέλλος* προσφερόταν περσότερο γιὰ ἕνα πλούσιο θέαμα: ἔτσι ἡ ὄπερα ἀνακατωμένη μὲ μπαλέττα γιὰ τὸν ζηλιάρη Ἀνατολίτη, μεταμορφώθηκε σιγὰ σιγὰ σ' ἕνα μεγαλειῶδες ἱστορικὸ θέαμα, ὅπου ἡ Βενετία παρουσιαζόταν «ὁλοζώντανη».

Οἱ τάσεις αὐτὲς βρῆκαν τὴν πληρέστερη ἔκφρασή τους στὸ ρωσικὸ θέατρο. Ἡ τραγωδία τῆς ζήλειας ἔγινε ἐκεῖ ἡ τραγωδία τῆς προδομένης ἐμπιστοσύνης· ὁ Ὀθέλλος δὲν ἔπεφτε θύμα μόνο τῶν ραδιουργιῶν τοῦ Ἰάγου, ἀλλὰ καὶ τοῦ φθόνου τοῦ Δόγη

καὶ ὁλόκληρης τῆς Βενετσιάνικης γερουσίας. Ἔπρεπε λοιπὸν νὰ παρουσιαστοῦν ἡ Βενετία καὶ ἡ Κύπρος. Τὸ κοινωνικὸ καὶ ἱστορικὸ πλαίσιο ἀποκτοῦσε μεγαλύτερη σημασία ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς τραγωδίας. Ὁ Στανισλάβσκι πρωτοσκηνοθέτησε νέος τὸν *Ὀθέλλο*, ἀλλὰ ἡ μελέτη του γιὰ τὴ σκηνοθεσία τοῦ ἔργου ποὺ ἔστειλε στὰ 1930 ἀπὸ τὴ Νίκαια στὸ Θέατρο Τέχνης τῆς Μόσχας, ἔμεινε στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου. Ἡ μελέτη αὐτὴ ἔχει δημοσιευτεῖ*.

Ὁ Στανισλάβσκι μετέτρεψε τὴ θέση τῆς ὀρχήστρας σὲ κανάλι μὲ γόνδολες. Στὴν πρώτη σκηνὴ ἐμφανίζονται δυὸ φορές: Ὁ Ροδερίκος καὶ ὁ Ἰάγος φθάνουν μέ γόνδολα· κατόπιν ὁ Βραβάντιος μὲ τοὺς ὑπηρέτες του φεύγουν μὲ μιὰ γόνδολα γιὰ νὰ βροῦν τὸν Ὀθέλλο. Ὁ Στανισλάβσκι συμβούλεψε νὰ γίνει τὸ κουπὶ τοῦ γονδολιέρη ἀπὸ τσίγκο καὶ κούφιο· νὰ εἶναι γεμάτο μὲ νερὸ ὥστε κάθε φορὰ ποὺ θὰ ὑψώνεται νὰ κάνει τὸν χαρακτηριστικὸ παφλασμό. Στὴ δεύτερη πράξη ἔβαλε ἀμίλητους Τουρκοκύπριους, ποὺ περιμένουν μὲ ἀγωνία νὰ φτάσουνε τὰ καράβια καὶ σκορπίζουνε πανικὸβλητοι μόλις βλέπουνε πὼς εἶναι ὁ βενετσιάνικος στόλος. Στὰ σχόλιά του γιὰ τοὺς ἠθοποιοὺς περιέγραψε μὲ πολλὲς λεπτομέρειες τὶς μάταιες προσπάθειες τοῦ Ροδερίκου νὰ καταχτήσει τὴ Δυσδαιμόνα κι ἀκόμα περιέγραψε τὶς συναντήσεις τῆς νέας μὲ τὸν Ὀθέλλο, τὰ κυριακάτικα πρωινά, καθὼς γυρνοῦσε ἀπὸ τὴν ἐκκλησία μέσα στὴ γόνδολά της. Ἤξερε ἀκόμα τί λουλούδια τῆς ἔρριχνε στὴ γόνδολά της ὁ Ὀθέλλος καὶ πῶς κατέληξε ἡ ἀποτυχημένη σερενάτα τοῦ Ροδερίκου κάτω ἀπὸ τὰ παράθυρα τῆς Δυσδαιμόνας. Πραγματικά, ἤξερε τὰ πάντα γιὰ τὴ Δυσδαιμόνα καὶ τὸν Ὀθέλλο, ἀπὸ τὴ μέρα ποὺ γεννήθηκαν ὥς τὴ στιγμὴ ποὺ ἀρχίζει ἡ τραγωδία.

Μετὰ τὴν ὄπερα εἴχαμε τὸ μυθιστόρημα· μετὰ τὸν *Ὀθέλλο* τοῦ Βέρντι τὸν *Ὀθέλλο* τοῦ Δουμᾶ. Ἀλλὰ νὰ ποὺ ὁ *Ὀθέλλος* ἰδωμένος σὰν μυθιστόρημα ἀποκάλυψε ξαφνικὰ ὅλες τὶς αὐθαιρεσίες, τὶς ἀσάφειες καὶ τὶς ἀντιφάσεις τῆς πλοκῆς. Οἱ σαιξπηριστὲς τὸ ἤξεραν αὐτὸ ἀπὸ καιρό. Ὁ Γκράνβιλ - Μπάρκερ καὶ ὁ Στὸλ εἶχαν χρησιμοποιήσει αὐτὸ τὸ ἔργο σὰν παράδειγμα γιὰ νὰ δείξουν πὼς στὸν Σαίξπηρ συνυπάρχουν δύο μέτρα χρόνου.

* Στὰ ἀγγλικά, βλ. *Stanislavsky Rehearses Othello*, 1948· στὰ γαλλικὰ Collection *«Mises en scène»*, Seuil, Παρίσι, 1948.

Ἡ νύχτα τῆς ζήλειας μόνο γιὰ τὸν Ὀθέλλο κρατάει ἀπὸ τὰ μεσάνυχτα ὡς τὴν αὐγή. Γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ ἡ δράση γιὰ τὸν Ἰάγο, τὸν Ροδερίκο καὶ τὴ Δυσδαιμόνα πρέπει νὰ περάσουν βδομάδες: γιὰ νὰ ἔχει ἡ Δυσδαιμόνα τὴ φυσικὴ δυνατότητα νὰ ἀπιστήσει, γιὰ νὰ ἔχει τὸ καράβι τὸ χρόνο νὰ φτάσει ἀπὸ τὴν Κύπρο στὴ Βενετία μὲ τὴν εἴδηση τῆς νίκης καὶ νὰ ξαναγυρίσει στὴν Κύπρο μὲ τὸ διορισμὸ τοῦ νέου κυβερνήτη.

Ὁ Στανισλάβσκι ὤθησε ὡς τὶς ἔσχατες συνέπειές της τὴν τάση ποὺ ἐπικρατοῦσε σὲ ὅλα τὰ εὐρωπαϊκὰ θέατρα ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ 1890, νὰ παίζεται ὁ Σαίξπηρ ρεαλιστικά, μὲ «αὐθεντικὰ» ἱστορικὰ κοστούμια. Τὸ θέατρο τῆς χθὲς ἐπαναλαμβάνει πάντοτε ἑρμηνεῖες τῆς προχθές. Ἡ τραγωδία τῆς ζήλειας καὶ ἡ τραγωδία τῆς προδομένης ἐμπιστοσύνης, ὁ *Ὀθέλλος* τοῦ μελοδράματος καὶ ὁ *Ὀθέλλος* τῆς ἱστορικῆς ἐπιφυλλίδας, ἐξακολουθοῦν νὰ βαραίνουν ἀκόμα πάνω μας.

II

Σὲ ποιὸ χῶρο ἐκτυλίσσεται ἡ τραγωδία τοῦ Ὀθέλλου; Τὸ ἐρώτημα ἠχεῖ παράλογο. Ἡ πρώτη πράξη γίνεται στὴ Βενετία, οἱ ὑπόλοιπες τέσσερεις στὴν Κύπρο. Τὸ ρομαντικὸ θέατρο μᾶς εἶχε κιόλας παρουσιάσει τὴ Βενετία καὶ τὴν Κύπρο χάρη στὶς ἀλλαγὲς σκηνικῶν μὲ ἀνοιχτὴ τὴν αὐλαία· ἀργότερα φάνηκε πὼς ἡ περιστροφικὴ σκηνὴ θὰ ἔλυνε ὅλες τὶς δυσκολίες. Κάθε σκηνὴ μποροῦσε νὰ ἔχει τώρα τὸ δικό της σκηνικό. Στὰ ἀγγλικὰ θέατρα τῶν ἀρχῶν τοῦ 19ου αἰώνα ὁ *Ὀθέλλος* παιζόταν κυρίως σὲ ἀστικὰ ἐσωτερικά. Ἀργότερα τὸ ἔργο ἄρχισε νὰ γίνεται ὅλο καὶ περσότερο ἱστορικό, μὲ κοστούμια ἐποχῆς. Τὸ ματουραλιστικὸ θέατρο κατάφερε νὰ κατασκευάσει στὴ σκηνὴ ὁλόκληρη τὴν πλατεῖα τοῦ Ἁγ. Μάρκου. Ὁ *Ὀθέλλος* ἔχει τόσο πολὺ ταυτιστεῖ μὲ τὰ σκηνικὰ τοῦ 19ου αἰώνα ὥστε ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ δύσκολο νὰ παιχτεῖ σὲ γυμνὴ σκηνή. Ὡστόσο, ἡ Βενετία καὶ ἡ Κύπρος εἶναι στὸν *Ὀθέλλο* τὸ ἴδιο συμβατικὲς ὅσο καὶ οἱ πόλεις ἢ οἱ τόποι στὶς ἄλλες σαιξπηρικὲς τραγωδίες καὶ κωμωδίες. Ἡ Κύπρος καὶ ἡ Βενετία δὲν εἶναι περσότερο ἢ λιγότερο πραγματικὲς ἀπὸ τὴν Ἐλσινόρη, τὴ Βοημία, τὴν Ἰλλυρία, τὸ δάσος τοῦ Ντονσιναὶν ἢ τοὺς βρά-

χους τοῦ Ντόβερ ἀπ' ὅπου ὁ τυφλὸς Γκλόστερ ἤθελε νὰ ριχτεῖ στὴν ἄβυσσο.

Ἔξοχο πλάσμα! Κατάρα νὰ πέσει
στὴν ψυχή μου ἂν τυχὸν δὲ σ' ἀγαπῶ!
Καὶ ἂν ἔπαυα ποτὲ νὰ σ' ἀγαπῶ,
θὰ ἔπεφτα πάλι στὸ χάος *(Γ, 3)*

Ὁ *Ὀθέλλος*, ὅπως ὅλες οἱ μεγάλες σαιξπηρικὲς τραγωδίες, ἐκτυλίσσεται στὴν πραγματικότητα στὴν ἐλισαβετιανὴ σκηνή, ποὺ εἶναι τὸ *Theatrum Mundi*. Στὴ σκηνὴ αὐτή, ὅπως στὸν *Ἄμλετ* καὶ στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, ὁ κόσμος ξεχαρβαλώνεται, ξαναγυρίζει τὸ χάος καὶ ἀπειλεῖται ἡ φυσικὴ τάξη.

Ἂν εἶναι ψεύτρα, ὤ, τότε
θὰ γελᾶ τὸν ἑαυτό του κι ὁ οὐρανός.
Ὄχι, δὲν τὸ πιστεύω *(Γ, 3)*

Μπορεῖς πιὰ νὰ σωριάσεις κάθε φρίκη
στὴν πιὸ μεγάλη φρίκη.
Νὰ κάνεις πράξεις ποὺ νὰ φρίξει ἡ γῆ
καὶ νὰ κλάψει ὁ οὐρανὸς *(Γ, 3)*

Ἀκόμα καὶ τὸ στερέωμα κλονίζεται. Τὰ οὐράνια σώματα χάνουν τὴν ἰσορροπία τους. Θαρρεῖς καὶ ἡ τρέλα κατεβαίνει στοὺς ἀνθρώπους ἀπό τ' ἀστέρια.

Αὐτὰ τὰ κάνει τὸ φεγγάρι.
Τυχαίνει νὰ 'ρθει πιὸ κοντὰ στὴ γῆ μας
ἀπ' ὅ,τι συνηθίζει
καὶ κάνει τοὺς ἀνθρώπους νὰ τρελαίνονται *(Ε, 2)*

Καὶ μετά, ἀφοῦ ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι πιὰ νεκρή, ἡ νύχτα τῆς Ἀποκαλύψεως πέφτει στὸν κόσμο τοῦ Ὀθέλλου:

Μοῦ φαίνεται πῶς τώρα
θὰ σκοτιστεῖ ὁ οὐρανὸς καὶ θὰ κρυφτοῦν
ὁ ἥλιος καὶ τὸ φεγγάρι
καὶ πῶς ἡ γῆ θὰ σκιστεῖ τρομαγμένη
μπρὸς στὴν καταστροφὴ *(Ε, 2)*

Αὐτὴ ἡ ταυτόχρονη ἔκλειψη τοῦ ἥλιου καὶ τῆς σελήνης εἶναι

τὸ τέλος τοῦ κόσμου ὅπως τὸ βλέπει ἡ ζωγραφικὴ τοῦ μπαρόκ. Ἡ νύχτα πέφτει πάνω στὸν Ὀθέλλο. Καὶ ὄχι μόνο μιὰ νύχτα χωρὶς ἥλιο καὶ φεγγάρι. Ὅπως στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* καὶ στὸν *Μάκβεθ*, ὁ οὐρανὸς εἶναι ἄδειος.

Δὲν ἔχει ἄλλα πελέκια ὁ οὐρανὸς
παρὰ γιὰ νὰ βροντάει μονάχα; *(Ε, 2)*

Ὁ *Ὀθέλλος*, ὅπως ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* καὶ ὁ *Μάκβεθ*, εἶναι ἡ τραγωδία τοῦ ἀνθρώπου κάτω ἀπὸ τὸν ἄδειο οὐρανό. Στὸ τέλος, ὁ Ἰάγος ρίχνεται στὰ βασανιστήρια. Ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα, ἀπὸ τὴ δεύτερη πράξη καὶ πέρα, ἐκεῖνος ποὺ βασανίζεται εἶναι ὁ Ὀθέλλος. Βῆμα βῆμα ξεπέφτει, ὅπως ὁ Λὴρ, ὅπως ὁ Μάκβεθ ἢ ὁ Γκλόστερ· καὶ ὅπως ἐκεῖνοι φτάνει σὲ μιὰ κατάσταση ὅπου δὲν ὑπάρχει διέξοδος. Ἀδειάζει ὡς τόν πάτο μιὰ ἀνθρώπινη ἐμπειρία. Ὅπως στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* καὶ στὸν *Μάκβεθ*, ἔτσι καὶ στὸν *Ὀθέλλο* τὸ σκαντάγιο ρίχνεται στὴν ἄβυσσο, γιὰ νὰ βυθομετρήσει τὸ ἔρεβος. Τὰ θεμελιακὰ ἐρωτήματα γιὰ τὸ νόημα ἢ τὸν παραλογισμὸ τοῦ κόσμου μόνο στὸ τέλος τοῦ ταξιδιοῦ μποροῦν νὰ βροῦν ἀπάντηση. Μόνο στὸ βυθὸ τῆς ἀβύσσου.

Ὁ Οὐίλσον Νάϊτ εἶταν ὁ πρῶτος ποὺ ἀποκάλυψε τὴ μουσικὴ τοῦ *Ὀθέλλου**. Τοῦ ἀρνήθηκε ὅμως τὴν καθολικότητα. Συγκριτικὰ μὲ τὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* καὶ τὸν *Μάκβεθ*, ὁ *Ὀθέλλος* εἶναι γι αὐτὸν ἕνα ἔργο ποὺ δὲν ὑψώνεται στὶς διαστάσεις συμβόλου καὶ περιορίζεται στὴν κυριολεξία του. Γιὰ τὸν Νάιτ, ὁ *Ὀθέλλος* δὲν εἶναι καθολικὴ τραγωδία. Προτιμῶ τὴν ἄποψη τοῦ Βίκτωρα Οὐγκό, παρ' ὅλη τὴν ἀφόρητη ρομαντικὴ ρητορεία του:

> Λοιπόν, τί εἶναι ὁ Ὀθέλλος; Εἶναι ἡ νύχτα. Πελώρια μοιραία μορφή. Ἡ νύχτα εἶναι ἐρωτευμένη μὲ τὴ μέρα. Τὸ σκοτάδι ἀγαπάει τὴν αὐγή. Ὁ Ἀφρικανὸς λατρεύει τὴ λευκή. Ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι γιὰ τὸν Ὀθέλλο φῶς καὶ φρενίτις. Κ' ἔτσι πόσο εὔκολη τοῦ εἶναι ἡ ζήλεια! Εἶναι μεγάλος, εἶναι σεβαστός, εἶναι μεγαλόπρεπος, στέκει πάνω ἀπ' ὅλα τὰ κεφάλια, ἀκόλουθοί του εἶναι ἡ γενναιότητα, οἱ μάχες, τὰ σαλπίσματα, οἱ παντιέρες, ἡ φήμη, ἡ

* G. Wilson Knight, «The Othello Music», in *The Wheel of Fire*, London, 1959.

δόξα· ἔχει τὴν ἀκτινοβολία ἀπὸ εἴκοσι νίκες, εἶναι γεμάτος ἀστέρια, αὐτὸς ὁ Ὀθέλλος· ἀλλὰ εἶναι μαῦρος. Κ' ἔτσι πόσο γρήγορα, σὰν ζηλεύει, ὁ ἥρωας γίνεται τέρας! Ὁ μαῦρος γίνεται Νέγρος. Πόσο γρήγορα ἡ νύχτα ἔγνεψε στὸ θάνατο!*

Δὲν στερεῖται τὸ παραπάνω ἀπόσπασμα ἀπόνα γνήσιο θεατρικὸ ὅραμα. Μοιάζει νὰ ταιριάζει στὴν ἐντέλεια σχεδὸν μὲ τὴν τελευταία δημιουργία τοῦ σὲρ Λῶρενς Ὀλίβιε στὸ ρόλο τοῦ Ὀθέλλου.

Ὁ Ἰάγος κοντὰ στὸν Ὀθέλλο εἶναι ὁ γκρεμὸς κοντὰ στὴ γλιστερὴ κατηφοριά. «Ἀπὸ δῶ!» λέει χαμηλόφωνα. Ἡ παγίδα συμβουλεύει τή στραβωμάρα. Τὸ ἔρεβος ὁδηγεῖ τὸ μαῦρο. Ἡ ἀπάτη ἀναλαμβάνει νὰ δώσει τὸ φῶς ποὺ χρειάζεται ἡ νύχτα. Ἡ τυφλὴ ζήλεια ἔχει τὸ ψεῦδος γιὰ σκύλο της. Ἐνάντια στὴ λευκότητα καὶ τήν εἰλικρίνεια, ὁ Ὀθέλλος ὁ Νέγρος, ὁ Ἰάγος ὁ προδότης — τί τὸ πιὸ τρομερό! Αὐτὲς οἱ ἀγριάδες τοῦ σκότους συνεννοοῦνται. Αὐτὲς οἱ δυὸ ἐνσαρκώσεις τῆς ἔκλειψης συμπίπτουν, ἡ μιὰ μὲ βρυχηθμούς, ἡ ἄλλη μὲ καγχασμούς, ἡ τραγικὴ ἀσφυξία τοῦ φωτός.

Λογαριάστε αὐτὸ τὸ βαθὺ πράγμα. Ὁ Ὀθέλλος εἶναι ἡ νύχτα. Καὶ ὄντας ἡ νύχτα καὶ ἐπιθυμώντας νὰ σκοτώσει, τί παίρνει γιὰ νὰ σκοτώσει; Φαρμάκι; ρόπαλο; τσεκούρι; μαχαίρι; Ὄχι, μαξιλάρι. Τὸ νὰ σκοτώνει εἶναι νὰ νανουρίζει. Ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ ἴσως νὰ μήν τὸ λογάριασε αὐτό. Ὁ δημιουργός, καμιὰ φορὰ σχεδὸν χωρὶς νὰ τὸ ξέρει, συμμορφώνεται μὲ τὸν τύπο του, ὅταν ὁ τύπος εἶναι μεγάλη δύναμη. Κ' ἔτσι ἡ Δυσδαιμόνα, ἡ γυναίκα τοῦ ἀνθρώπου Νύχτα, πεθαίνει πνιγμένη ἀπὸ τὸ μαξιλάρι, ὅπου δέχτηκε τὸ πρῶτο φιλί, καὶ ποὺ δέχεται τή στερνὴ ἀνάσα*.

Ὁ Ὀθέλλος τοῦ Ὀλίβιε μπαίνει στὴ σκηνὴ μὲ τὸ βῆμα χορευτῆ· κρατάει ἕνα τριαντάφυλλο στὸ στόμα. Ὁ Ὀθέλλος τοῦ Ὀλίβιε πνίγει τὴ Δυσδαιμόνα μέσα σὲ φιλιά.

---

* Βίκτωρος Οὐγκό, *Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ*.

III

Ὁ Ἰάγος ἀνέκαθεν προκάλεσε στοὺς σχολιαστὲς τὶς μεγαλύτερες δυσκολίες ἀπ' ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ πρόσωπα. Γιὰ τοὺς ρομαντικοὺς εἶταν ἁπλούστατα τὸ πνεῦμα τοῦ κακοῦ. Ὡστόσο, καὶ ὁ Μεφιστοφελῆς ἀκόμα πρέπει νὰ 'χει τοὺς λόγους του γιὰ ὅ,τι κάνει. Προπαντὸς στὸ θέατρο. Ὁ Ἰάγος μισεῖ τὸν Ὀθέλλο, ὅπως μισεῖ ὅλο τὸν κόσμο. Οἱ σχολιαστὲς ἔχουν ἀπὸ καιρὸ παρατηρήσει ὅτι τὸ μίσος του ἔχει μιὰν ἀνιδιοτέλεια. Ὁ Ἰάγος πρῶτα μισεῖ, καὶ ὕστερα ἀρχίζει νὰ ἀνακαλύπτει λόγους γι αὐτὸ τὸ μίσος. Ὁ ὁρισμὸς τοῦ Κόλριτζ φτάνει στὴν καρδιὰ τοῦ προβλήματος: «Ἡ δίχως ἐλατήρια μοχθηρία κυνηγάει τὰ ἐλατήριά της». Ἀποτυχημένος φιλόδοξος, ζηλεύει τὴ γυναίκα του, ζηλεύει τὴ Δυσδαιμόνα, ζηλεύει ὅλες τὶς γυναῖκες καὶ ὅλους τοὺς ἄντρες — τὸ μίσος αὐτὸ γυρεύει συνεχῶς καινούργια τροφὴ καὶ μένει πάντα ἀκόρεστο. Ἀλλὰ ἂν τὸ μίσος γυρεύει λόγους γιὰ νὰ δικαιωθεῖ, ποιοὶ εἶναι οἱ λόγοι αὐτοῦ τοῦ μίσους;

Ὑπάρχουν δυὸ ἀκόμα θαυμάσιοι ὁρισμοὶ τοῦ Ἰάγου. Ὁ Καρλάϋλ τὸν χαρακτήρισε «ἄναρθρο ποιητή», ὁ Χάζλιτ, «ἐρασιτέχνη τῆς τραγωδίας στὴν πραγματικὴ ζωή». Ὁ Ἰάγος δὲν ἀρκεῖται νὰ στήσει τὴν τραγωδία· θέλει νὰ τὴν παίξει ὡς τὸ τέλος, μοιράζει τοὺς ρόλους γύρω του, συμμετέχει καὶ ὁ ἴδιος.

Ὁ Ἰάγος εἶναι ἕνας διαβολικὸς σκηνοθέτης, ἢ πιὸ σωστὰ ἕνας μακιαβελλικὸς σκηνοθέτης. Τὰ ἐλατήρια ποὺ τὸν κινοῦν εἶναι διφορούμενα καὶ ἀπόκρυφα, οἱ πνευματικοί του λόγοι σαφεῖς καὶ ἀκριβεῖς. Τοὺς διατυπώνει ἀπὸ τὶς πρῶτες σκηνές. Μονολογεῖ: «Τὸ κορμί μας εἶναι ἕνα περιβόλι, καὶ περιβολάρης του εἶναι ἡ θέλησή μου» (Α, 3).

Ὁ δαιμονισμένος Ἰάγος εἶταν ἐπινόηση τῶν ρομαντικῶν. Ὁ Ἰάγος δὲν ἔχει τίποτα τὸ δαιμονικό. Ὅπως ὁ Ριχάρδος Γ', εἶναι κι αὐτὸς ἕνας ἀρριβίστας τῆς ἐποχῆς του, ἀλλὰ σὲ διαφορετικὴ κλίμακα. Θέλει κι αὐτὸς νὰ βάλει σὲ κίνηση τὸν πραγματικὸ μηχανισμό, νὰ ἐκμεταλλευθεῖ τὰ ἀληθινὰ πάθη. Δὲν θέλει νὰ αὐταπατᾶται. «Δὲν μποροῦμε νὰ εἴμαστε, βλέπεις, ὅλοι ἀφεντικά· καὶ οὔτε μπορεῖ τὸ κάθε ἀφεντικὸ νὰ ἔχει κοντά του ὅλο πιστοὺς ἀνθρώπους» (Α, 1). Δὲν ἔχει τίποτα τὸ δαιμονικὸ αὐτὴ ἡ διαπίστωση. Εἶναι τόσο προφανὴς ὥστε καταντάει κοινοτο-

πία. «Οἱ προαγωγὲς γίνονται μὲ φιλίες καὶ γράμματα συστατικά» (Α, 1). Οὔτε καὶ αὐτὸ ἔχει τίποτα τὸ δαιμονικό. Ὁ Ἰάγος εἶναι ἐμπειρικός, δὲν πιστεύει σὲ ἰδεολογίες καὶ δὲν ἔχει αὐταπάτες: «Ἡ ὑπόληψη εἶναι μιὰ κούφια καὶ πλανερὴ πρόληψη. Συχνὰ τὴν ἀποχτᾶ κανεὶς χωρὶς νὰ τοῦ ἀξίζει, καὶ τὴ χάνει χωρὶς νὰ ἔχει κάνει τίποτε κακό» (Β, 3).

Ὁ Ἰάγος προφανῶς εἶναι ἕνας μακιαβελλικός, ἀλλὰ γι αὐτὸν ὁ μακιαβελισμὸς σημαίνει ἁπλῶς τὴ γενίκευση τῆς προσωπικῆς του πείρας. Οἱ ἠλίθιοι πιστεύουν στὴν τιμὴ καὶ στὸν ἔρωτα. Στὴν πραγματικότητα, ὑπάρχει μόνον ὁ ἐγωισμὸς καὶ ὁ πόθος. Οἱ δυνατοὶ μποροῦν νὰ ὑποτάσσουν τὰ πάθη τους στὴ φιλοδοξία. Τὸ σῶμα σου μπορεῖ νὰ εἶναι ἐπίσης καὶ ἕνα ὄργανο. Ἐξ οὗ καὶ ἡ περιφρόνηση τοῦ Ἰάγου γιὰ ὅ,τι ἀφοπλίζει ἕναν ἄντρα, εἴτε ἠθικὲς ἀρχὲς εἶναι αὐτό, εἴτε ἔρωτας:

> *δὲ βρῆκα οὔτε ἕναν ἄνθρωπο, νὰ ξέρει πὼς νὰ ἀγαπάει τὸν ἑαυτό του. Ἐγώ, παρὰ νὰ πῶ πὼς θὰ ἤθελα νὰ πνιγῶ γιὰ τὴν ἀγάπη μιανῆς σουσουράδας, θὰ προτιμοῦσα νὰ ἀλλάξω ἀπὸ ἄνθρωπος καὶ νὰ γίνω καλύτερα πίθηκος.* *(Α, 3)*

Ὁ Ἰάγος πιστεύει στὴ δύναμη τῆς θέλησης. Μπορεῖς νὰ κάνεις ὅ,τι θέλεις τὸν ἑαυτό σου καὶ τοὺς ἄλλους. Καὶ οἱ ἄλλοι εἶναι ἁπλῶς ὄργανα. Μπορεῖς νὰ τοὺς πλάσεις σὰν τὸν πηλό. Ὁ Ἰάγος, ὅπως καὶ ὁ Ριχάρδος Γ΄, περσότερο περιφρονεῖ τοὺς ἀνθρώπους παρὰ ποὺ τοὺς μισεῖ.

Λέει ὁ Ἰάγος: Ὁ κόσμος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀχρείους καὶ ἀπὸ ἠλίθιους· ἀπὸ κείνους ποὺ καταβροχθίζουν καὶ ἀπὸ κείνους ποὺ καταβροχθίζονται. Οἱ ἄνθρωποι εἶναι ὅπως τὰ ζῶα· ζευγαρώνουν καὶ ἀλληλοκαταβροχθίζονται. Οἱ ἀδύνατοι δὲν ἀξίζουν νὰ τοὺς λυπᾶσαι, εἶναι τὸ ἴδιο ἀπεχθεῖς ὅσο καὶ οἱ δυνατοί, μόνο πιὸ ἠλίθιοι. Ὁ κόσμος εἶναι ἀπεχθής.

Λέει ὁ Ὀθέλλος: Ὁ κόσμος εἶναι ὡραῖος καὶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι εὐγενικοί. Ὑπάρχει ἔρωτας καὶ πίστη.

Ἂν ξύσουμε ἀπὸ τὸν *Ὀθέλλο* τὸ ρομαντικό του βερνίκι, ὅ,τι εἶναι ὄπερα καὶ μελόδραμα, ἡ τραγωδία τῆς ζήλειας καὶ ἡ τραγωδία τῆς προδομένης ἐμπιστοσύνης μεταμορφώνεται σὲ μιὰ διένεξη ἀνάμεσα στὸν Ὀθέλλο καὶ τὸν Ἰάγο πάνω στὴ φύση τοῦ κόσμου. Τί εἶναι ὁ κόσμος. Καλὸς ἢ κακός; Ποιὰ εἶναι τὰ ὅρια

τοῦ πόνου; Ποιὸς εἶναι ὁ ἔσχατος σκοπὸς αὐτῶν τῶν μετρημένων σύντομων στιγμῶν ποὺ χωρίζουν τὴ γέννηση ἀπό τὸ θάνατο;

Ὁ Ἰάγος βάζει σὲ κίνηση τὸ μηχανισμὸ τῆς προστυχιᾶς, τῆς ζήλειας καὶ τῆς βλακείας. Ὅπως ὁ Ριχάρδος Γ΄. Καὶ ὅπως ἐκεῖνος, συντρίβεται. Ὁ κόσμος, ὅπου ὁ Ὀθέλλος μπορεῖ νὰ πιστέψει στὴν ἀπιστία τῆς Δυσδαιμόνας, ὅπου ἡ προδοσία εἶναι δυνατή, ὅπου ὁ Ὀθέλλος σκοτώνει τὴ Δυσδαιμόνα, ὅπου δὲν ὑπάρχει φιλία, πίστη ἢ τιμιότητα, ὅπου ὁ Ὀθέλλος — συμφωνώντας νὰ δολοφονηθεῖ ὁ Κάσσιος — δέχεται τὸν προδοτικὸ φόνο, ἕνας τέτοιος κόσμος εἶναι κακός. Ὁ Ἰάγος εἶναι στ' ἀλήθεια τέλειος σκηνοθέτης. Ὁ Ὀθέλλος τοῦ φωνάζει:

Μὲ ἔριξες σὲ φριχτὸ βασανιστήριο. *(Γ, 3)*

Ὁ Ἰάγος ἀπέδειξε πὼς ὁ κόσμος ἀποτελεῖται ἀπὸ ἠλίθιους καὶ ἀπὸ ἀχρείους. Κατάστρεψε τοὺς πάντες γύρω του, καὶ τὸν ἑαυτό του. Θὰ τὸν ρίξουν στὰ βασανιστήρια σ' αὐτὴ τὴν τραγωδία ποὺ ὁ ἴδιος ἔστησε. Ἀπέδειξε πὼς δὲν ἀξίζουν κανένα οἶκτο, οὔτε ὁ κόσμος, οὔτε ὁ ἴδιος. Ἡ καταστροφὴ τοῦ Ριχάρδου ἐπιβεβαιώνει τὴ λειτουργία τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Τὸ ἴδιο ἐπιβεβαιώνει καὶ ἡ συντριβή τοῦ Ἰάγου. Ὁ κόσμος εἶναι ποταπός. Εἶχε δίκιο. Καὶ τὸ γεγονός ἀκριβῶς πὼς εἶχε δίκιο τὸν κατέστρεψε. Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο παράδοξο τοῦ *Ὀθέλλου.*

IV

Στὴν τελευταία σκηνὴ ὁ Ἰάγος σωπαίνει. Γιατὶ νὰ μιλήσει; Τὰ πάντα ἀποσαφηνίστηκαν. Ὁ κόσμος γκρεμίστηκε. Ἀλλὰ μόνο γιὰ τὸν Ὀθέλλο, ὄχι γι αὐτόν. Θὰ τοῦ τσακίσουν τὰ κόκαλα, ἀλλὰ αὐτὸς μπορεῖ νὰ θριαμβεύει. Τὰ βασανιστήρια καὶ ὁ θάνατος τοῦ Ἰάγου δὲν εἶναι πράξη δικαιοσύνης. Δὲν ἐξυπηρετοῦν κατὰ βάθος τίποτα. Εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν τραγωδία, ἀκόμα καὶ κυριολεκτικά. Ὡστόσο, ὁ Ἰάγος δὲν νικάει μόνο στὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο τῆς τραγωδίας· θριαμβεύει καὶ σ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴν ὑφή της, στὴν ὕλη της καὶ στὴ γλώσσα της.

Στὴν τρίτη πράξη ὁ Ὀθέλλος σέρνεται στὰ πόδια τοῦ Ἰάγου, βγάζοντας ἀφροὺς ἀπὸ τὸ στόμα του πάνω σ' ἕναν παροξυσμό. Ὁ Σαίξπηρ δὲν φοβᾶται ποτὲ τὴ θηριωδία. Τοῦ Γκλόστερ τοῦ

βγάζουνε τὰ μάτια, ὁ Λὴρ τρελαίνεται. Ὁ μεγαλόπρεπος, ὁ περήφανος, ὁ ὡραῖος Ὀθέλλος πρέπει νὰ ἐξευτελιστεῖ. Καὶ μάλιστα σωματικά. Ὅλα ἐδῶ θ' ἀποσυντεθοῦν, λὲς καὶ τὰ κατατρώει κάποιο ὀξύ. Ὁ κόσμος τοῦ Ὀθέλλου καὶ ὁ ἴδιος ὁ Ὀθέλλος:

Ὅμως τώρα
πάει πιὰ γιὰ πάντα τῆς ψυχῆς μου ἡ ἡσυχία!
Πάει ἡ χαρά μου! Πᾶνε κι οἱ στρατιῶτες
μὲ τὰ ὄμορφα λοφία τους,
καὶ ἡ περήφανοι πόλεμοι ποὺ κάνουν
τὴν ἀγάπη τῆς δόξας ἀρετή!
Πᾶνε ὅλα! Πᾶνε τὰ ἀνυπόμονα ἄτια,
καὶ ἡ στριγγόφωνη σάλπιγγα, οἱ βροντόλαλοι
τῶν τυμπάνων ἀχοί, τῶν αὐλῶν τὰ σφυρίγματα,
κι ἡ μεγαλόπρεπη σημαία, κι ὅλη ἡ λαμπρότητα
καὶ ἡ λάμψη τοῦ πολέμου. Καί, ὦ ἐσεῖς
φονικὲς μηχανές,
ποὺ τὰ ἄγρια στόματά σας ἀντιβοΐζουν
τὶς τρομερὲς βροντὲς τοῦ αἰώνιου Δία,
ἔχετε γειά!
Τοῦ Ὀθέλλου τὸ ἔργο ἔχει τελειώσει πιά! (Γ, 3)

Ὁ Σαίξπηρ ἔχει προικίσει τὸν Ὀθέλλο μὲ ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ φεουδαρχικοῦ ἡρωισμοῦ ποὺ τὰ συναντᾶμε στὰ ἱπποτικὰ μυθιστορήματα καὶ τὴν ἐπικὴ ποίηση. Ὑπάρχει ἐδῶ μεθυστικὴ ποίηση, ἀλλὰ κ' ἕνα σύστημα ἀξιῶν σαφῶς καθορισμένων. Καὶ πρῶτα πρῶτα ὑπάρχει βασιλικὸ αἷμα:

ἡ ζωή μου
καὶ τὸ αἷμα μου κρατοῦν
ἀπὸ ἀνθρώπους ποὺ κάθισαν σὲ θρόνο (Α, 2)

Ὕστερα, ὑπάρχουν τὰ ἡρωικὰ στερεότυπα, κληρονομιὰ τῆς λατινικῆς ῥητορικῆς:

Ὁ τύραννος ποὺ λέγεται αυνήθεια,
σεβαστὴ γερουσία,
ἔχει κάνει ὥστε νὰ εἶναι τὸ πετρένιο

καὶ ἀτσαλένιο κρεβάτι τοῦ πολέμου,
γιὰ μένα, τώρα πουπουλένιο στρῶμα. *(Α, 3)*

Καὶ τέλος ὑπάρχουν τὰ στοιχεῖα τοῦ παραμυθιοῦ, τοῦ ὀνείρου, τοῦ θρύλου. Ὁ Ἰάγος εἶναι πέρα ὡς πέρα πραγματικότητα, καθημερινὴ ζωή, ἀτόφια ὕλη. Ὁ Ὀθέλλος ἀνήκει σὲ ἄλλο κόσμο, γεμάτο ἐξωτισμό, ἕνα κόσμο ποὺ ἁπλώνεται ἀπὸ τὶς περιπέτειες τοῦ Ὀδυσσέα ὡς τὰ ταξίδια τῶν ἐξερευνητῶν τῆς Ἀναγέννησης. Διηγεῖται στὴ Δυσδαιμόνα:

γιὰ τοὺς καννιβάλους,
ποὺ τρῶν ὁ ἕνας τὸν ἄλλον· ἱστορίες
γιὰ ἀνθρωποφάγους, καὶ γιὰ ἀνθρώπους ποὺ ἔχουν
τὰ κεφάλια τους κάτω ἀπὸ τοὺς ὤμους... *(Α, 3)*

Ὁ Ὀθέλλος γέμισε τὴν ἄδεια ἐλισαβετιανὴ σκηνὴ μὲ τὶς θαλασσογραφίες ὅλων τῶν ὠκεανῶν.

Ὅπως τοῦ Πόντου ἡ θάλασσα,
ποὺ τὸ κρύο, ἀνυπόταχτό της ρέμα
σταματημὸ δὲν ἔχει,
παρὰ κυλάει κατὰ τὴν Προποντίδα
καὶ τὸν Ἑλλήσποντο ἀδιάκοπα: τὸ ἴδιο
κι ἐμένα οἱ ματωμένοι οἱ στοχασμοί μου,
μὲ ἀσυγκράτητο βῆμα,
δὲ θὰ στρέψουν ποτὲ νὰ ἰδοῦνε πίσω,
δὲ θὰ ξαναγυρίσουν πιὰ ποτὲ
πρὸς τὴν ἥμερη ἀγάπη,
ὡς νὰ τοὺς καταπιεῖ, βαθιὰ καὶ ἀπέραντη
θάλασσα, ἡ ἐκδίκησή μου. *(Γ, 3)*

Τὸ σύστημα τῶν ἀξιῶν τοῦ Ὀθέλλου παρουσιάζεται ταυτόχρονα μὲ τὴν ποίησή του καὶ τὴ γλώσσα του. Ὡστόσο, στὴν τραγωδία αὐτὴ ὑπάρχει καὶ μιὰ δεύτερη γλώσσα, μιὰ ἄλλη ρητορική. Αὐτὴ ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Ἰάγος. Στὴ σημαντικὴ τοῦ Ἰάγου ξεχωρίζουν σὰν συνθήματα, σὰν λέξεις - κλειδιά, σὰν ἐπιφωνήματα, τὰ ὀνόματα πραγμάτων καὶ ζώων ποὺ προκαλοῦν ἀπέχθεια, φόβο, ἀηδία. Ὁ Ἰάγος μιλάει γιὰ κόλλες, δολώματα, δίχτυα, φαρμάκια, κλύσματα, πίσσα καὶ θειάφι, πανούκλα καὶ χολέρα.

Καὶ ἔτσι θὰ γίνει πίσσα ἡ ἀρετή της,
καὶ ἡ πολλὴ καλοσύνη της τὸ δίχτυ
ὅπου θὰ μπλέξουν ὅλοι. *(Β, 3)*

Ἀκόμη πιὸ χαρακτηριστική εἶναι ἡ «ζωολογία» ποὺ ἐπικαλεῖται ὁ Ἰάγος. Ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀνήμπορα καὶ ἀνίσχυρα ζῶα («Νὰ πνιγεῖς; Τὸ πνίξιμο εἶναι γιὰ τά γατάκια καὶ τὰ τυφλὰ κουτάβια» Α, 3), ἀπὸ σύμβολα καὶ ἀλληγορίες τῆς βλακείας καὶ τῆς ἀσκήμιας (σουσουράδες, πιθήκους), ἀσέλγειας καὶ ἀκολασίας («ὁρμητικοὶ σὰν τὰ τραγιά, πυροὶ σὰν τοὺς πιθήκους, μανιασμένοι σὰ λύκοι τὸν καιρὸ ποὺ ζευγαρώνουν», Γ, 3).

Ὁ λόγος τοῦ Ὀθέλλου σιγὰ σιγὰ ξεπέφτει σ' ἕνα ψέλλισμα. Τὸ πάθος καὶ ἡ ἡρωικὴ ποίηση τῆς φεουδαρχικῆς ἐποχῆς χάνουν τὴ γλώσσα τους καὶ τὶς εἰκόνες τους. Αὐτὸ τό 'χει κιόλας παρατηρήσει ὁ Νάιτ. Ὁ Ὀθέλλος δὲν θὰ συρθεῖ μοναχὰ στὰ πόδια τοῦ Ἰάγου· θὰ μιλήσει καὶ τὴ γλώσσα του. Αὐτὲς οἱ σπασμένες φράσεις εἶναι ταυτόχρονα ἕνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ἐσωτερικοὺς μονολόγους — μὲ τή σύγχρονη σημασία τοῦ ὅρου — ποὺ συναντᾶμε στὸ δράμα.

Μαζί της, ἀπάνω της! Πάει νὰ πεῖ τὴν ἔκανε δική του. Αὐτὸ εἶναι ἀπαίσιο! — Τὸ μαντήλι! — νὰ ὁμολογήσει — τὸ μαντήλι! — Νὰ ὁμολογήσει, καὶ ὕστερα στὴν κρεμάλα γιὰ τὸν κόπο του. — Πρῶτα ἡ κρεμάλα, καὶ κατόπι ἡ ὁμολογία. — Τρέμω μ' αὐτὴ τὴ σκέψη. Ἡ ψυχή μου δὲ θὰ ἔνιωθε ἕνα τέτοιο μαῦρο βασανιστήριο, χωρὶς νὰ βλέπει πιὸ βαθιά. Δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ λόγια τούτη ἡ ταραχή μου. —Ἀηδία! Μύτες, ἀφτιά, στόματα! Δὲν μπορῶ νὰ πιστέψω! — Νὰ ὁμολογήσει, — τὸ μαντήλι! Ὤ, Σατανά! *(Δ, 1)*

Ὁ Ὀθέλλος θὰ παραληρεῖ ἀσταμάτητα ἀπὸ δῶ καὶ πέρα γιὰ τὴν πορνεία καὶ τὸ ζευγάρωμα, γιὰ τὴ φωτιὰ καὶ τὸ θειάφι, γιὰ σκοινιά, μαχαίρια καὶ φαρμάκια. Θὰ ἐπικαλεῖται τὴν ἴδια ζωολογία. Ὁ Ἰάγος μιλοῦσε γιὰ κάργιες ποὺ ἀναζητᾶνε τὴ λεία τους· τὸν Ὀθέλλο θὰ τὸν βασανίζει τώρα ἡ εἰκόνα τοῦ «κόρακα σὲ σπίτι μολεμένο» (Δ, 1). Θὰ πάρει ἀπὸ τὸν Ἰάγο ὅλες τὶς ἔμμονες ἰδέες του, λὲς καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὶς εἰκόνες τῶν πιθήκων καὶ τῶν τράγων, τοῦ βάτραχου ἢ τῆς κρεατόμυγας ποὺ ζευ-

γαρώνει. «Δὲν ἀξίζω πιότερο ἀπὸ ἕναν τράγο», λέει (Γ, 3). Ἀκόμα καὶ ὅταν ὑποδέχεται ἐπίσημα τόν Λουδοβίκο, δὲν μπορεῖ νὰ συγκρατηθεῖ: «Σοῦ εὔχομαι, καλῶς ὅρισες στὴν Κύπρο - Τραγιὰ καὶ πίθηκοι!» (Δ, 1).

Ἡ Κάρολιν Σπάρτζον στὸν κατάλογό της τῶν σαιξπηρικῶν εἰκόνων συγκρίνει τὴ ζωολογία τοῦ *Ὀθέλλου* καὶ τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*. Καὶ στὶς δύο τραγωδίες ἐμφανίζονται στό χῶρο τῆς σημαντικῆς τοῦ πόνου καὶ τῆς θηριωδίας μαρτύρια ποὺ πρέπει νὰ τὰ περάσεις, βασανιστήρια ποὺ σοῦ ἐπιβάλλονται. Στὸ *Βασιλιὰ Λήρ* ὑπάρχουν μεγαλόπρεπα καὶ ἄγρια σαρκοβόρα: τίγρεις, γύπες, κάπροι· στὸν *Ὀθέλλο* — ἑρπετὰ καὶ ἔντομα*. Ἡ τραγωδία ἐκτυλίσσεται μέσα σὲ δυὸ μακρόσυρτες νύχτες, τουλάχιστον σύμφωνα μὲ τὸ ρολόι τῶν παθῶν. Τὸ ἐσωτερικὸ τοπίο τοῦ *Ὀθέλλου*, ὅπου οἱ ἥρωες τῆς τραγωδίας βουλιάζουν ὅλο καὶ πιὸ βαθιά, τὸ τοπίο τῶν ὀνείρων τους, τῶν ἐρωτικῶν ἰδεοληψιῶν καὶ τῶν φόβων τους, εἶναι μέσα στὸ ἔρεβος: μιὰ γῆ δίχως ἥλιο, δίχως ἀστέρια καὶ σελήνη· μιὰ σπηλιὰ γεμάτη ἀράχνες, ἀστρίτες καὶ φρύνους.

Θὰ προτιμοῦσα νὰ εἶμουν ἕνας φρύνος,
νὰ ζῶ ἀπ' τὸ μολεμένο ἀνήλιο ἀέρα
μιᾶς ὑπόγειας σπηλιᾶς. *(Γ, 3)*

Καὶ πάλι:

τὴ βρυσομάνα ὅθε ἀναβρύζει τῆς ζωῆς μου
τὸ ρυάκι, εἰδαλλιῶς στερεύει — ἐκεῖθε
ν' ἀποδιωχτῶ! — ἢ νὰ καταντήσει βοῦρκος
ὅπου νὰ ζευγαρώνουν καὶ ν' ἀξαίνουν
σιχαμερὰ βατράχια. *(Δ, 2)*

Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὸ ζωικὸ κόσμο τοῦ *Ὀθέλλου* καὶ τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ* δὲν εἶναι μόνο διαφορὰ κλίμακας. Ὁ ζωικὸς συμβολισμὸς τοῦ *Ὀθέλλου* χρησιμεύει γιὰ νὰ ὑποβιβάσει τὸν ἀνθρώπινο κόσμο. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ζῶο. Ἀλλὰ τί λογῆς ζῶο;

Ἄνθρωπος — στὴν περιγραφὴ τοῦ ἀνθρώπου πρέπει νὰ

---

* Caroline Spurgeon, *Shakespeare's Imagery*, Καϊμπριτζ, 1935, σ. 335-6.

συμπεριληφθοῦν τὰ ζῶα τοῦ ἴδιου εἴδους, ὅπως ὁ μπαμπουίνος, ὁ πίθηκος καὶ πολλὰ ἄλλα.

Αὐτὸ εἶναι ἕνα σημείωμα τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι. Πολὺ συγγενικὸ στὶς προθέσεις του καὶ στὴν ἐπιλογὴ τῶν παρομοιώσεων. Ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ σὰν νὰ εἶταν ζῶο. Θά 'ναι λοιπὸν ἕνα ζῶο αἱμοβόρο καὶ δειλό, δόλιο καὶ ἄγριο. Ὁ ἄνθρωπος, ὅταν ἰδωθεῖ σὰν ζῶο, ἀναπόφευκτα προκαλεῖ ἀπέχθεια.

Μὲ αὐτὸ τὸ ἀδύναμο δίχτυ τῆς ἀράχνας θὰ τσακώσω μιὰ τέτοια χοντρὴ μύγα σὰν τὸν Κάσσιο (*Β, 1*)

Αὐτὴ ἡ εἰκόνα εἶναι ἡ πιὸ βαρυσήμαντη τῆς τραγωδίας. Μύγες καὶ ἀράχνες, ἀράχνες καὶ μύγες. Ὁ Κάσσιος, ὁ Ροδερίκος, ὁ Ὀθέλλος — ὅλοι εἶναι μύγες γιὰ τὸν Ἰάγο. Μικρὲς μύγες καὶ μεγάλες μύγες. Καὶ ἡ λευκὴ Δυσδαιμόνα θὰ μεταμορφωθεῖ σὲ μιὰ μαύρη μύγα. Ὁ Ὀθέλλος θὰ πάρει ἀπὸ τὸν Ἰάγο ὅλες τὶς ἔμμονες ἰδέες του.

ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ Ὁ κύριός μου πιστεύω νὰ μὲ ξέρει
τίμια γυναίκα.
ΟΘΕΛΛΟΣ Ὤ, ναί, σὰν τὶς κρεατόμυγες
τὸ καλοκαίρι, ποὺ εὐθὺς ζευγαρώνουν
μόλις βγοῦν ἀπ' τ' ἀβγό τους (*Δ, 2*)

Ἡ εἰκόνα τῆς μύγας θὰ ἐπανέλθει στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, σὲ μιὰ φράση ποὺ περιέχει μιὰ ἀπὸ τὶς τελικὲς ἐμπειρίες τοῦ ἀνθρώπου:

Σὰν τὶς μῦγες τὰ τρελόπαιδα
ἔχουν ἐμᾶς οἱ θεοὶ — μᾶς χάνουν γιὰ τὸ γοῦστο τους
(*Λὴρ Α, 1*)

Σὲ ποιὸν μπορεῖ νὰ προσφύγει μιὰ μύγα; Τί μπορεῖ νὰ δικαιώσει τὰ δεινὰ μιᾶς μύγας; Τί νόημα ἔχει ἡ ζωὴ μιᾶς μύγας; Εἶναι ἄξια οἴκτου μιὰ μύγα; Μπορεῖ μιὰ μύγα νὰ ζητήσει οἶκτο ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους; Μποροῦν οἱ ἄνθρωποι νὰ ζητήσουν οἶκτο ἀπὸ τοὺς θεούς;

Ὦ φύση, ἐσύ 'σαι θεά μου. Καὶ στὸ νόμο σου
εἶναι ταμένα τὰ ἔργα μου

(*Λήρ, Α, 2*)

Τὰ λόγια αὐτὰ τὰ λέει ὁ Ἐδμόνδος στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*. Στὶς μεγάλες σαιξπηρικὲς τραγωδίες εἶμαστε, συμμετέχουμε, σ' ἕνα σεισμό. Οἱ δύο κόσμοι γκρεμίζονται: ἡ φεουδαρχικὴ ἱεραρχία τῆς πίστης, ἀλλὰ καὶ ἡ φυσιοκρατία τῆς Ἀναγέννησης. Ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου εἶναι ἱστορία τῆς ἀράχνης καὶ τῆς μύγας.

ΙΑΓΟΣ (Ἀράχνη) Στὸ χέρι μας εἶναι νὰ εἴμαστε ἔτσι ἢ ἀλλιῶς *(Α, 3)*

ΙΑΓΟΣ (Ἀράχνη) Ὁ Θεὸς τὸ ξέρει, ὄχι ἀπὸ ἀγάπη ἢ χρέος
δείχνομε ἔτσι, μονάχα γιὰ νὰ φτάσω
τοὺς δικούς μου τοὺς σκοπούς. *(Α, 1)*

ΙΑΓΟΣ (Ἀράχνη) Ἂν μένω στὴν ὑπηρεσία του, τὸ κάνω
γιὰ νὰ πετύχω τὸ σκοπό μου *(Α, 1)*

ΟΘΕΛΛΟΣ (Μύγα) *οἱ ὑπηρεσίες μου,*
ἡ θέση μου, καὶ ἡ ἄσπιλη ψυχή μου
ἐγγυοῦνται γιὰ μένα. *(Α, 2)*

ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ (Μύγα) Καλὴ νύχτα. Ὁ Θεὸς νὰ μὲ ἀξιώνει
ὥστε νὰ μὴ μὲ φέρνει τὸ κακὸ
σὲ ἄλλο κακό, παρὰ νὰ μὲ διορθώνει. *(Δ, 3)*

Ὁ Ὀθέλλος δὲν μεταπήδησε μόνο στὴ σημαντικὴ τοῦ Ἰάγου. Ἡ τραγωδία του εἴταν, ὅπως εἶπε ὁ Μπράντλεϋ «ὁ προθάλαμος τῶν βασανιστηρίων». Ὁ Ὀθέλλος, ὅπως καὶ ὁ Βασιλιὰς Λήρ, ρίχνεται στὰ βασανιστήρια καὶ τρελαίνεται.

Ἄ, νὰ λιώσει, νὰ χαθεῖ, νὰ πάει στὸ διάβολο, ἀπόψε κιόλας! Αὐτὴ δὲν πρέπει πιὰ νὰ ζήσει. Ὄχι. Ἡ καρδιά μου ἔχει γίνει τώρα πέτρα. Τὴ χτυπῶ καὶ μοῦ τσακίζει τὸ χέρι. Ὤ, δὲ βρίσκεται στὸν κόσμο πλάσμα πιὸ γλυκό. Θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ταίρι κανενὸς βασιλιά, καὶ νὰ τὸν προστάζει... Ἀναθεμά την! Λέω μονάχα τί εἶναι: τόσο ἐπιδέξια στὸ κέντημα, τόσο σπουδαία στὴ μουσική... Θὰ τὴν κόψω χίλια κομμάτια. *(Λ, 1)*

Ὁ Ὀθέλλος μιλάει τὴ γλώσσα τοῦ τρελοῦ Λήρ. Κάθε εἴδους ρητορικὴ ἔχει καταθριμματιστεῖ. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ ἄνθρωποι. Ὁ Ὀθέλλος, ὅπως ὁ Βασιλιὰς Λήρ, ὅπως ὁ Μάκβεθ στὴν τελευταία σκηνή, βρέθηκε στὸ χῶρο τοῦ παράλογου.

V

Μιλᾶνε γιὰ κείνη προτοῦ ἐμφανιστεῖ. Ξεφωνίζουν πώς κλέφτηκε μ' ἕνα Νέγρο. Ἡ εἰκόνα της ἐκτέθηκε κιόλας μέσα σ' ἕνα κλίμα κτηνώδους ἐρωτισμοῦ:

Ἕνα γέρικο μαῦρο κριάρι βρίσκεται
μὲ τὴν ἄσπρη σου ἀρνάδα. (*Α, 1*)

Ὁ πρόλογος τοῦ *Ὀθέλλου* εἶναι κτηνώδης. Ὁ Ἰάγος καὶ ὁ Ροδερίκος θέλουν νὰ ἐξαγριώσουν τὸν Βραβάντιο. Τοῦτο ὅμως δὲν ἐξηγεῖ ἀκόμα αὐτὴ τὴν ἐπιμονὴ στὴ χρησιμοποίηση παρομοιώσεων μὲ ζῶα. Εἶναι ἠθελημένες. Ἡ ἕνωση τοῦ Ὀθέλλου καὶ τῆς Δυσδαιμόνας, ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνή, παρουσιάζεται σὰν ζευγάρωμα ζώων.

...καὶ θὲς ν' ἀφήσεις τὴν κόρη σου νὰ σμίξει μ' ἕνα ἄτι τῆς Ἀραπιᾶς· ν' ἀποχτήσεις ἀγγόνια ποὺ θὰ σοῦ χλιμιντροῦν· νὰ ἔχεις ἄλογα γιὰ ξαδέρφους, καὶ φοράδες γιὰ ἀνιψιές. (*Α, 1*)

Ὁ Ὀθέλλος εἶναι μαῦρος, ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι λευκή. Ὁ Βίκτωρ Οὐγκό, στὸ ἀπόσπασμα ποὺ προαναφέρθηκε, μίλησε γιὰ τὸ συμβολισμὸ τοῦ μαύρου καὶ τοῦ ἄσπρου, τῆς μέρας καὶ τῆς νύχτας. Ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ εἶναι πιὸ συγκεκριμένος ἀπὸ τοὺς ρομαντικούς. Πιὸ ὑλικὸς καὶ σαρκικός. Στὸν *Ὀθέλλο*, τὰ σώματα δὲν βασανίζονται μόνο, ἀλλὰ καὶ ἕλκονται.

...ἡ κόρη σου καὶ ὁ Μαῦρος παρασταίνουν τὸ ζῶο μὲ τὶς δυὸ πλάτες. (*Α, 1*)

Ἡ εἰκόνα τοῦ ζώου μὲ τὶς δυὸ πλάτες, μιὰ ἄσπρη, μιὰ μαύρη, φαίνεται νὰ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ ἀρχέτυπα τῆς γενετήσιας πράξης. Εἶναι ἀπὸ τὶς πιὸ κτηνώδεις καὶ ταυτόχρονα, ἀπὸ τὶς πιὸ γοητευτικὲς ἀπεικονίσεις τῆς ἐρωτικῆς πράξης*. Ὑπάρχει ὅμως σ'

---

* Παραθέτω ἀπὸ τὸν Ἀντουὲν Ἀρτώ: «...κάθε ἀληθινὴ ἐλευθερία εἶναι μαύρη, καὶ ἀσφαλῶς ταυτίζεται μὲ τὴν γενετήσια ἐλευθερία ποὺ εἶναι ἐπίσης μαύρη, ἄν καὶ δὲν ξέρουμε ἀκριβῶς τὸ γιατί... καὶ γι αὐτὸ ὅλοι οἱ μεγάλοι Μύθοι εἶναι μαῦροι...» (Antonin Artaud. *The Theatre and Its Double*).

αὐτὴ καὶ τὸ κλίμα τοῦ ἐρωτισμοῦ τῆς ἐποχῆς μας, μὲ τὴν ἐπιδίωξη τῆς ἀποκλειστικὰ σαρκικῆς σχέσης, τὸ κυνήγι τῶν ἀντιθέσεων, καὶ τὴν κατάρριψη τοῦ γενετήσιου ταμπού. Γι αὐτὸ τὸν συναντᾶμε τόσο συχνὰ σὲ μαυρόασπρους συνδυασμούς. Ὁ Ὀθέλλος ξελογιάζεται μὲ τὴ Δυσδαιμόνα, ἀλλὰ καὶ ἡ Δυσδαιμόνα ξελογιάζεται πολὺ περσότερο μὲ τὸν Ὀθέλλο.

Νὰ πέσει σὲ ἔρωτα,
ἀντίθετα στὸ φυσικό, στὰ χρόνια της
στὴ χώρα ὅπου μεγάλωσε, ἀψηφώντας
τιμὴ κι ὅλα τὰ πάντα — μ' ἕναν ἄνθρωπο
ποὺ τὴν τρόμαζε καὶ μόνο νὰ τὸν βλέπει! *(Α, 3)*

Ἡ Δυσδαιμόνα τὰ ἐγκατέλειψε ὅλα. Βιάζεται. Δὲν θέλει πιὰ μήτε μιὰ νύχτα νὰ μείνει ἀζευγάρωτη. Θ' ἀκολουθήσει τὸν Ὀθέλλο στὴν Κύπρο.

Ὅτι ἀγάπησα τὸν Ὀθέλλο,
κι ἐπιθυμῶ νὰ ζήσω στὸ πλευρό του,
εἶναι ἀρκετὴ τούτη ἡ ἄξαφνη τῆς μοίρας μου
καὶ σκληρὴ τρικυμία νὰ τὸ σαλπίσει
σὲ ὅλον τὸν κόσμο. *(Α, 3)*

Τὴν ἐποχὴ τοῦ Κήν, ἡ Δυσδαιμόνα πλάγιαζε φορώντας μιὰ σκούφια. Οἱ σημερινὲς Δυσδαιμόνες ἀρκετὰ συχνὰ φορᾶνε ἀκόμα αὐτὴ τὴ Βικτωριανὴ σκούφια. Ὁ Χάινε δυσφοροῦσε μὲ τὴν ἰδέα πὼς ἴσως ἡ Δυσδαιμόνα εἶχε ὑγρὰ χέρια. Ἔγραψε πὼς καμιὰ φορὰ τὸν ἔθλιβε ἡ ἰδέα πὼς ἴσως ὁ Ἰάγος εἶχε κάποιο δίκιο. Ὁ Χάινε ἑρμήνευσε τὸν Σαίξπηρ πολὺ πιὸ πικρόχολα ἀπὸ τὸν Σλέγκελ, τὸν Τὶκ καὶ ὅλους τοὺς συναισθηματικοὺς Γερμανούς. Σύγκρινε τὸν *Ὀθέλλο* μὲ τὸν *Τίτο Ἀνδρόνικο*. «Καὶ στὰ δύο ἔργα παρουσιάζεται μὲ ξεχωριστὴ ἀπόλαυση τὸ πάθος μιᾶς ὡραίας γυναίκας γιὰ ἕναν ἄσχημο νέγρο», ἔγραψε*.

Ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι δύο ἢ ἴσως τέσσερα χρόνια πιὸ μεγάλη ἀπὸ τὴν Ἰουλιέτα· θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι συνομήλικη τῆς Ὀφίλιας. Εἶναι ὅμως πολὺ πιὸ γυναίκα καὶ ἀπὸ τὶς δύο. Ὁ Χάινε εἶχε δίκιο. Ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι ὑπάκουη καὶ ταυτόχρονα πει-

* Heinrich Heine, Shakespeares Mädchen und Frauen mit Erläuterungen, Λειψία, 1839.

σματάρα. Εἶναι ὑπάκουη ὡς τὸ κατώφλι ἀπ' ὅπου ἀρχίζει τὸ πάθος. Εἶναι ἡ πιὸ αἰσθησιακὴ ἀπ' ὅλες τὶς γυναῖκες τοῦ Σαίξπηρ. Πιό σιωπηλὴ ἀπὸ τὴν Ἰουλιέτα καὶ τὴν Ὀφίλια, βυθισμένη ὁλότελα στὸν ἑαυτό της. Ξυπνάει μόνο τὶς νύχτες.

> *Ἡ ψυχή μου δὲ θὰ ἔνιωθε ἕνα τέτοιο μαῦρο βασανιστήριο, χωρὶς νὰ βλέπει πιὸ βαθιά.* *IV, I*

Ἡ Δυσδαιμόνα δὲν ὑποψιάζεται τί ἀναστάτωση προκαλεῖ καὶ μόνο ἡ παρουσία της· πῶς καὶ μόνο ἡ παρουσία της εἶναι μιὰ ὑπόσχεση. Ὁ Ὀθέλλος θά τὸ μάθει αὐτὸ ἀργότερα, ἀλλὰ ὁ Ἰάγος τό ξέρει ἀπό τὴν ἀρχή. Ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι πιστή, ὡστόσο πρέπει νά 'χει ἐξάπαντος πάνω της κάτι τὸ πορνικό. Ὄχι *in actu* ἀλλά *in potentia*. Χωρὶς αὐτὸ τὸ δράμα δὲν στέκεται, γιατὶ ὁ Ὀθέλλος θὰ εἴτανε γελοῖος. Ἡ Δυσδαιμόνα ἔχει ξελογιαστεῖ μὲ τὸν Ὀθέλλο, ἀλλὰ ὅλοι οἱ ἄντρες — ὁ Ἰάγος, ὁ Κάσσιος, ὁ Ροδερίκος — ἔχουν ξελογιαστεῖ μὲ τὴ Δυσδαιμόνα. Κινοῦνται στὸ ἐρωτικό της κλίμα.

> *Τὸ κρασὶ ποὺ πίνει κι αὐτὴ εἶναι καμωμένο ἀπὸ σταφύλια, καὶ ἂν εἶταν ὅπως λὲς ἀγγελική, δὲ θἄχε ἐρωτευτεῖ τὸ Μαῦρο. Ἀγγελικὴ πουτίγγα, ἀλήθεια! Δὲν τὴν εἶδες πῶς χτυποῦσε χαϊδευτικὰ τὴν ἀπαλάμη του; . . . Εἶχαν φέρει τόσο κοντὰ ὁ ἕνας μὲ τὸν ἄλλον τὰ χείλια τους, ποὺ ἔλεγες καὶ φιλιόντουσαν μὲ τὴν ἀνάσα τους.* *(B, 1)*

Στὴ στάση τοῦ Ὀθέλλου ἀπέναντι στὴ Δυσδαιμόνα σημειώνεται τώρα μιὰ ἀπότομη ἀλλαγὴ· μία ἀλλαγὴ ποὺ οἱ ραδιουργίες τοῦ Ἰάγου δὲν τὴν ἐξηγοῦν ὁλότελα. Θαρρεῖς καὶ στὰ ξαφνικὰ ὁ Ὀθέλλος τρομάζει ἀπὸ τὴ Δυσδαιμόνα. Ὁ Robert Speaight, στοὺς στοχασμούς του πάνω στὸν *Ὀθέλλο*, ἀναρωτιέται ποῦ ὁλοκληρώθηκε ὁ γάμος τους. Στὴ Βενετία ἢ στὴν Κύπρο, τὴ νύχτα ποὺ ὁ Ἰάγος μεθάει τὸν Κάσσιο;* Ἕνα τέτοιο ἐρώτημα ἴσως φανεῖ παράλογο ὅταν πρόκειται γιὰ μιὰ σαιξπηρικὴ τραγωδία, ὅπου τὰ γεγονότα ἐκτυλίσσονται σὲ δυὸ διαφορετικοὺς χρόνους καὶ ὅπου τὰ ἐλατήρια δίνονται συνοπτικά. Ἀλλά, ἴσως — ἀκριβῶς ἐπειδὴ στὸν Σαίξπηρ ὑπάρχουν ὅλα τὰ ἐλατήρια — τὸ ἐρώ-

---

* Robert Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*, London, 1955.

τημα αὐτὸ ἔχει κάποιο νόημα· ἀγγίζει μιὰ σκοτεινὴ πλευρὰ στὶς σχέσεις τοῦ Ὀθέλλου μὲ τὴ Δυσδαιμόνα. Ὁ Ὀθέλλος φέρεται σὰν νὰ ἀνακάλυψε μιὰ διαφορετικὴ γυναίκα ἀπὸ κείνη ποὺ περίμενε. «Αὐτὴ ποὺ, τόσο νέα, μποροῦσε ἔτσι νὰ κρύβεται...» (Γ, 3). Σὰν νὰ τὸν ἔχει ἀφήσει ἐμβρόντητο καὶ νὰ τὸν ἔχει τρομάξει αὐτὸ τὸ ξέσπασμα τοῦ αἰσθησιασμοῦ σὲ μιὰ κοπελίτσα, ποὺ ὡς πρὶν λίγο ἄκουγε τὶς διηγήσεις του μὲ τὰ μάτια χαμηλωμένα.

Θὰ κάνω τὸ κρεβάτι του σχολεῖο
γι' αὐτόν, καὶ τὸ τραπέζι του θὰ γίνει
τὸ ἐξομολογητήρι του. *(Γ, 3)*

Ἀπὸ τὴν πρώτη νύχτα ἡ Δυσδαιμόνα ἔνιωσε σὰν ἐρωμένη καὶ σὰν σύζυγος. Ὁ ἐρωτισμὸς εἶναι ὁ προορισμός της καὶ ἡ χαρά της· ὁ ἐρωτισμὸς καὶ ὁ ἔρωτας, ὁ ἐρωτισμὸς καὶ ὁ Ὀθέλλος εἶναι ἕνα καὶ τὸ αὐτό. Ὁ Ἔρως της εἶναι ἀπὸ φῶς· ἀλλὰ γιὰ τὸν Ὀθέλλο ὁ Ἔρως εἶναι παγίδα. Θαρρεῖς καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν πρώτη νύχτα, χάθηκε στὸ ἔρεβος, ὅπου ὁ ἔρωτας καὶ ἡ ζήλεια, ὁ πόθος καὶ ἡ ἀηδία δὲν μποροῦν νὰ ξεχωρίσουν.

Ὅσο πιὸ φλογερὴ παραδίδεται στὸν ἔρωτα ἡ Δυσδαιμόνα, τόσο πιὸ πόρνη φαίνεται στὰ μάτια τοῦ Ὀθέλλου· εἶταν, εἶναι ἢ θὰ εἶναι πόρνη. Ὅσο πιὸ πολὺ τὸν ποθεῖ, ὅσο καλύτερα ἀγαπιέται, τόσο πιὸ εὔκολα πιστεύει ὁ Ὀθέλλος ὅτι μπορεῖ νὰ τὸν πρόδωσε ἢ νὰ τὸν προδώσει.

Ὁ Ἰάγος βάζει σὲ κίνηση ὅλο τὸ κακὸ τοῦ κόσμου καὶ στὸ τέλος πέφτει καὶ ὁ ἴδιος θύμα του. Ἡ Δυσδαιμόνα πέφτει θύμα τοῦ πάθους της. Ὁ ἔρωτάς της εἶναι μάρτυρας κατηγορίας, ὄχι ὑπερασπίσεως. Ὁ ἔρωτας τὴν ὁδηγεῖ στὸ χαμό.

Αὐτὸ εἶναι τὸ δεύτερο παράδοξο τοῦ *Ὀθέλλου*.

Σὲ κανένα ἄλλο μεγάλο σαιξπηρικὸ δράμα, μὲ μόνη ἐξαίρεση ἴσως τὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, δὲν ἀκούγεται τόσο συχνὰ ὅσο στὸν *Ὀθέλλο* ἡ λέξη «φύση».

Θὰ εἶταν κακὴ καὶ λαθεμένη ἡ κρίση
ποὺ θὰ παραδεχόταν
πὼς ἕνα τέτοιο τέλειο πλάσμα θὰ μποροῦσε
νὰ πάει ποτὲ ἔτσι ἀντίθετα στοὺς νόμους
ποὺ κυβερνοῦν τὴ φύση... *(Α, 3)*

Ἡ ἰδέα αὐτὴ ἐπαναλαμβάνεται ἀρκετὲς φορές, σχεδὸν μὲ τὰ ἴδια λόγια:

Ὅμως καμιὰ φορὰ
ἡ φύση ἂν πλανεθεῖ — *(Γ, 3)*

Τί εἶναι φύση; Τί εἶναι ἀντίθετο στὴ φύση; Ἡ Δυσδαιμόνα ἐξαπάτησε τὸν πατέρα της. Στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* βλέπουμε τὶς κόρες τοῦ βασιλιᾶ μὲ τὰ μάτια τοῦ ἐξόριστου γέρου. Ἀκοῦμε τὶς κατάρες του. Στὸν *Ὀθέλλο* ἡ προοπτικὴ εἶναι διαφορετική. Στὸ προσκήνιο στέκουνται ὁ Ὀθέλλος καὶ ἡ Δυσδαιμόνα. Ὁ Βραβάντιος δὲν ξυπνάει τὸν οἶκτό. Ἀλλὰ μόνο πρὸς τὸ παρόν· τὰ λόγια του θὰ τὰ ἐπαναλάβει ἀργότερα ὁ Ὀθέλλος.

Πρόσεξέ τηνε, Μαῦρε,
ἂν τὰ μάτια σου τὰ ἔχεις γιὰ νὰ βλέπεις.
Γέλασε τὸν πατέρα της:
μπορεῖ νὰ κάνει τὸ ἴδιο καὶ γιὰ σένα. *(Α, 3)*

Ὁ σεβασμὸς γιὰ τὸν πατέρα καὶ τὸν ἄντρα, γιὰ τὴν οἰκογένεια, τὴν τάξη καὶ τὴν κοινωνικὴ θέση, εἶναι σύμφωνος μὲ τὴ φύση. Ἡ κοινωνικὴ τάξη εἶναι φυσική. Ὅ,τι τὴν καταστρέφει εἶναι ἀντίθετο στὴ φύση. Καὶ ὁ ἐρωτισμὸς εἶναι φύση. Ἀλλὰ ἡ φύση μπορεῖ νὰ εἶναι καλὴ ἢ κακή. Ὁ ἐρωτισμὸς εἶναι διεφθαρμένη φύση. Τὸ θέμα τοῦ *Ὀθέλλου*, ὅπως καὶ τὸ θέμα τοῦ *Μάκβεθ* καὶ τοῦ *Βασιλιᾶ Λὴρ*, εἶναι ἡ Πτώση. Ἡ ἀναγεννησιακὴ μυθιστορία γιὰ τὸν πανοῦργο ἀχρεῖο καὶ τὸν ζηλιάρη σύζυγο μεταμορφώθηκε σὲ μεσαιωνικὸ θρησκευτικὸ δράμα:

ΟΘΕΛΛΟΣ Καὶ ποιὰ εἶσαι ἐσύ;
ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ Ἡ γυναίκα σου, κύριέ μου:
ἡ ὑπάκουη καὶ πιστὴ γυναίκα σου.
ΟΘΕΛΛΟΣ Ἔλα,
ὁρκίσου αὐτὸ ποὺ λές.
Καταδίκασε ἡ ἴδια τὸν ἑαυτό σου,
γιὰ νὰ μὴ γελαστοῦνε, βλέποντάς σου
τὴν οὐράνια μορφή, καὶ οἱ ἴδιοι οἱ διάβολοι
καὶ φοβηθοῦν νὰ σὲ πάρουν. Γιαυτό,
κριμάτισε ἄλλη μιὰ φορὰ καὶ ὁρκίσου

πῶς εἶσαι τίμια.
ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ Ὁ οὐρανὸς τὸ ξέρει.
ΟΘΕΛΛΟΣ Ναί, τὸ ξέρει ὁ οὐρανὸς πῶς εἶσαι ἐπίβουλη καὶ ἄπιστη σὰν τὴν κόλαση. (Δ, 2)

Ὁ ἄγγελος μεταμορφώνεται σὲ διάβολο. Μετὰ τὸ συμβολισμὸ τοῦ ζωικοῦ κόσμου ὅπου ἔχει συμπεριληφθεῖ ὁ ἐρωτισμός, αὐτὴ εἶναι ἡ δεύτερη σὲ συχνότητα σημαντικὴ τῆς τραγωδίας. Τὸ τοπίο τοῦ *Ὀθέλλου* εἶναι μιὰ γῆ δίχως σελήνη καὶ ἀστέρια, ὕστερα, ἕνας κόσμος ἑρπετῶν καὶ ἐντόμων. Τώρα τὸ σκηνικό, ὅπως στὸ μεσαιωνικὸ θέατρο, τὸ ἀποτελοῦν δυὸ πύλες: τοῦ παράδεισου καὶ τῆς κόλασης. Ἀκόμα καὶ ἡ Αἰμιλία, ἡ φρόνιμη καὶ προσγειωμένη ἀκόλουθος, μεταμορφώνεται σὲ πυλωρὸ τῆς κόλασης:

Ἔ, ἐσύ, κυρία, ποὺ τὸ ἔργο σου εἶναι ἀντίθετο
ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Ἅγιου Πέτρου
καὶ εἶσαι γιὰ νὰ φυλᾶς τὶς θύρες τοῦ Ἅδη! (Δ, 2)

Μπροστὰ σ' αὐτὲς τὶς δυὸ πύλες ὁ Ὀθέλλος κάνει τὰ τελευταῖα μεγάλα ἐρωτήματά του προτοῦ σκοτωθεῖ:

...Ἅμα ἀνταμώσουμε
μπρὸς στοῦ Θεοῦ τὸ θρόνο, αὐτὴ ἡ χλωμάδα σου
θὰ σφεντονίσει κάτω τὴν ψυχή μου
ἀπὸ τὸν οὐρανὸ
καὶ θὰ τὴν ἀναρπάξουν οἱ δαιμόνοι. (Ε, 2)

Ἀλλά, στὴν πραγματικότητα, ὁ *Ὀθέλλος*, δὲν εἶναι περσότερο θρησκευτικὸ δράμα ἢ μυστήριο ἀπ' ὅσο εἶναι ὅπερα ἢ μελόδραμα. Ἡ φύση εἶναι διεφθαρμένη καὶ δὲν μπορεῖς νὰ τὴν ἐμπιστεύεσαι. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ προσφύγεις στὴ φύση ἢ στοὺς νόμους της. Ἡ φύση εἶναι κακή, καὶ ὁ Ὀθέλλος δὲν εἶναι ὁ μόνος ποὺ τὸ σκέφτεται. Καὶ γιὰ τὸν Σαίξπηρ εἶναι κακή. Εἶναι ἐξ ἴσου παράλογη καὶ ἀπάνθρωπη ὅσο καὶ ἡ ἱστορία. Ἡ φύση εἶναι διεφθαρμένη, ὅπως στὰ μεσαιωνικὰ θρησκευτικὰ δράματα, ἀλλὰ ἐδῶ δὲν ἐξαγοράζεται. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει λύτρωση. Οἱ ἄγγελοι μεταμορφώνουνται σὲ διαβόλους. Ὅλοι. Χωρὶς ἐξαίρεση.

Ἔ, τότε ἄλλαξε χρῶμα, ὦ ὑπομονή,

ξανθὲ καὶ ροδομάγουλε ἄγγελε, — καὶ γίνε
σκοτεινὴ σὰν τὴν κόλαση! *(Δ, 2)*

Τὴ συζήτηση τή συνεχίζει ὁ τρελὸς Λήρ:

Κοίταξε ἐκείνη τὴν κυρία μὲ τὸ νάζι·
τὸ πρόσωπό της προμηνάει χιονιὰ μὲς στὶς διχάλες της·
ψιλολογάει τὴν ἀρετὴ καὶ τὸ κεφάλι της
τινάζεται τὴ λέξη ἀκούοντας: ἡδονή·
ἔ, οὔτε ἡ γάτα, οὔτε ἡ νταβραντισμένη ἀλόγα
δὲν τρέχουνε σ' αὐτὴ μὲ τόση ἀβάσταχτη λαχτάρα.
Εἶν' ἀπ' τὴ μέση καὶ κάτω κένταυροι,
ἀγκαλὰ ἀπάνω εἶναι γυναῖκες·
μόνο ὡς τὴ ζώνη τους ἀνήκουν στοὺς θεούς,
τ' ἄλλο ἀπὸ κάτω εἶν' τοῦ διαβόλου·
ἐκεῖ 'ναι κόλαση, ἐκεῖ σκότος,
ἐκεῖ 'ν' τὰ τάρταρα, ὅπου βράζει ἡ πίσσα καὶ τὸ θειάφι,
φλόγα καὶ χόχλος, βρώμα καὶ σαπίλα.

(Λήρ, Δ, 6)

Ὁ Ὀθέλλος καὶ ὁ Λήρ βρίσκονται στὸν ἴδιο χῶρο τῆς τρέλας. Ἡ φύση δικάζεται. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ τὸ μίσος τοῦ Σαίξπηρ γιὰ τὴ φύση προοιωνίζει τὸν Σουίφτ. Ἡ φύση εἶναι διεφθαρμένη, προπαντὸς στὴν ἀναπαραγωγική της λειτουργία. Οἱ ἐρωτικὲς ἱστορίες, οἱ ἱστορίες τῶν ἐραστῶν καὶ τῶν ἀντρογύνων, εἶναι τόσο ἀμείλικτες καὶ ἄγριες ὅσο καὶ οἱ ἱστορίες τῶν βασιλιάδων, τῶν ἡγεμόνων καὶ τῶν σφετεριστῶν. Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ἀπομακρύνονται ἀπὸ τὴν ἄδεια σκηνὴ πτώματα.

VI

Ὅλο τὸ τοπίο τοῦ *Ὀθέλλου*, ὅλες οἱ χειρονομίες του, ἡ ρητορική του — καὶ ὁ τρόπος ποὺ σιγὰ σιγὰ αὐτὴ ἡ ρητορικὴ καταστρέφεται — ἀνήκουν στὴν ποίηση τοῦ μπαρὸκ. Φαντάζουμαι τὸν Ὀθέλλο, τὴ Δυσδαιμόνα καὶ τὸν Ἰάγο ντυμένους στὰ μαῦρα καὶ στὰ χρυσαφιά, βυθισμένους στὶς σκιὲς τοῦ Ρέμπραντ, μόνο τὰ πρόσωπά τους εἶναι στὸ φῶς. Ἡ πρώτη σκηνὴ μὲ πλῆθος ὅταν ὁ Βραβάντιος ξεκινάει μὲ τοὺς ὑπηρέτες του γιὰ νὰ βρεῖ τὸν Ὀθέλλο, μοῦ θυμίζει πάντα τὴ *Νυκτερινὴ Περίπολο*.

Βάλτε μέσα
τὰ λαμπερὰ σπαθιά σας,
μὴν τὰ σκουριάσει ἡ ὑγρασία τῆς νύχτας. *(Α, 2)*

Ὁ *Ὀθέλλος* εἶναι μιὰ τραγωδία χειρονομιῶν. Κι αὐτὸ ἀνήκει ἐπίσης στὸ μπαρόκ. Ἀλλὰ ἐδῶ οἱ χειρονομίες ἀνακόπτονται, μένουν θαρρεῖς μετέωρες. Ὅλοι γιὰ μιὰ στιγμὴ κοκαλώνουν. Θά 'θελα κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο νὰ μέναν μετέωρες καὶ οἱ τελευταῖες χειρονομίες τοῦ Ὀθέλλου. Ἂς πλησιάσει στὸ κρεβάτι τῆς Δυσδαιμόνας. Καὶ ἂς ἀποτραβηχτεῖ. Μήπως δὲν ξέρει τώρα ὅτι ὁ Ἰάγος τελικὰ εἶχε δίκιο; Ὁ κόσμος εἶναι ἀρκετὰ χυδαῖος, ἀφοῦ ἐκείνη μπόρεσε νὰ τὸν προδώσει, ἀφοῦ οἱ ἄλλοι πιστεύουν στὴν ἀπιστία της, ἀφοῦ καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος μπόρεσε νὰ τὸ πιστέψει.

Μιὰ καὶ θά 'ρθεῖ ἡ ὑποψία, πρέπει μεμία
νὰ 'ρθεῖ μαζὶ κι ἡ ἀπόφαση. *(Γ, 3)*

Ὁ Ὀθέλλος δὲν χρειάζεται νὰ σκοτώσει τὴ Δυσδαιμόνα. Τὸ ἔργο θά 'τανε πιὸ ἄγριο, ἂν σ' αὐτὴ τὴν τελευταία καὶ ἀποφασιστικὴ στιγμή, τὴν παρατοῦσε. Ἡ Χρυσίδα δὲν πεθαίνει μετὰ τὴν προδοσία της, οὔτε ὁ Τρωίλος σκοτώνεται. Ὅλα ἐκεῖ καταλήγουν σ' ἕνα σαρκασμό.

Ὁ Ὀθέλλος σκοτώνει τὴ Δυσδαιμόνα γιὰ νὰ σώσει τὴν ἠθικὴ τάξη. Γιὰ ν' ἀποκαταστήσει τὸν ἔρωτα καὶ τὴν πίστη. Σκοτώνει τὴ Δυσδαιμόνα γιὰ νὰ μπορέσει νὰ τὴ συχωρέσει. Ἔτσι θὰ τακταποιηθοῦν οἱ λογαριασμοὶ καὶ ὁ κόσμος νὰ ξαναβρεῖ τὴν ἰσορροπία του. Ὁ Ὀθέλλος δὲν ψελλίζει πιά. Θέλει ἀπεγνωσμένα νὰ σώσει τὸ νόημα τῆς ζωῆς, τὸ νόημα τῆς δικιᾶς του ζωῆς, καὶ ἴσως καὶ τὸ νόημα τοῦ κόσμου.

Κι ἀκόμα νὰ τοὺς πεῖτε
πὼς ὅταν μιὰ φορὰ ἕνας κακὸς Τοῦρκος
χτύπησε στὸ Χαλέπι ἕναν πολίτη
τῆς Βενετίας καὶ πρόσβαλε τὸ Κράτος,
ἅρπαξα ἀπ' τὸ λαιμὸ
τὸν ἀβάφτιστο σκύλο, καὶ τὸν ἔσφαξα —
ἔτσι. *(Ε, 2)*

Ὁ θάνατος τοῦ Ὀθέλλου δὲν μπορεῖ νὰ σώσει τίποτα. Ἡ Δυσ-

«Κάτι εἶναι σάπιο στὸ βασίλειο τῆς Δανίας»
(Ἄμλετ, Α, 4)

«Ὀφίλια,
νὰ πᾶς σὲ μοναστή

Ὁ Ἄμλετ ἀγαπάει
τὴν Ὀφίλια,
ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει
θέση γιὰ ἔρωτα
σ' ἕνα κόσμο
ὅπου βασιλεύει
τὸ ἔγκλημα

τὸν νέο ποὺ μολύνθηκε
ἀπὸ τὴν πολιτική,
ποὺ ἀπογυμνώθηκε
ἀπὸ τὴν αὐταπάτη του,
τὸν ἀωρκαστικό,
τὸν ἐμπαθῆ καὶ κτηνώδη.

Καὶ ἡ βασίλισσα;
Τί σκέφτεται
γι' ὅλα' αὐτά;
Νιώθει ἔνοχη;
Γνώρισε τὸ πάθος,
τὸ φόνο καὶ τὴ σιωπή.
Πρέπει νὰ τὰ καταπνίξει
ὅλα μέσα της.

«Ἡ Δανία
εἶναι φυλακή».

δαιμόνα εἶναι νεκρή, καὶ τὸ ἴδιο νεκρὸς εἶναι ὁ κόσμος τῆς φεουδαρχικῆς πίστης. Οἱ κοντοττιέροι εἶναι ἕνας ἀναχρονισμός. Τὸ ἴδιο καὶ ἡ μεθυστική ποίησή τους, ἡ ρητορική τους, τὰ πάθη τους καὶ οἱ μεγάλες χειρονομίες τους. Μιὰ τέτοια χειρονομία εἶναι καὶ ἡ αὐτοκτονία τοῦ Ὀθέλλου.

Ἡ Δυσδαιμόνα εἶναι νεκρή· νεκρὸς εἶναι καὶ ὁ ἠλίθιος Ροδερίκος· καὶ ἡ συνετή Αἰμιλία. Σὲ μιὰ στιγμὴ θὰ πεθάνει καὶ ὁ Ὀθέλλος. Ὅλοι τους πεθαίνουν: τίμιοι καὶ ἀχρεῖοι, λογικοὶ καὶ τρελοί, ἐμπειριοκράτες καὶ κυνηγοὶ τοῦ ἀπόλυτου. Ὅλες οἱ ἐκλογὲς εἶναι κακές.

ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ Ἐσύ, ποτέ, θά 'κανες τέτοιο πράγμα
γιὰ ὅλον τὸν κόσμο;
ΑΙΜΙΛΙΑ Τί, ἐσὺ δὲ θὰ τό 'κανες;
ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ Ὄχι, στὸ φῶς τοῦ οὐρανοῦ!
ΑΙΜΙΛΙΑ Μὰ οὔτε ἐγὼ
δὲ θὰ μποροῦσα στὸ φῶς τοῦ οὐρανοῦ.
Δὲ θὰ δυσκολευόμουν ὅμως ἂν γινότανε
στὰ σκοτεινά.
ΔΥΣΔΑΙΜΟΝΑ Θὰ μποροῦσες νὰ κάνεις
τέτοιο πράγμα, ποτέ, γιὰ ὅλον τὸν κόσμο;
ΑΙΜΙΛΙΑ Ὁ κόσμος εἶναι ἕνα τεράστιο πράγμα.
Θὰ εἴτανε, λέω, μεγάλη ἡ πληρωμὴ
γιὰ ἕνα ἐλάχιστο φταίξιμο. *(Δ, 3)*

Ὁ Ἰάγος σωπαίνει. Ἀκόμα καὶ στὰ βασανιστήρια ἴσως δὲν θὰ βγάλει ἄχνα. Εἶχε πέρα γιὰ πέρα δίκιο. Ἀλλὰ μόνο στὸ πνευματικὸ ἐπίπεδο. Σὲ ὅλα τὰ μεγάλα σαιξπηρικὰ δράματα, ἀπὸ τὸν *Ἅμλετ* καὶ ἀπὸ τὸ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* καὶ πέρα, ἡ ἠθικὴ τάξη καὶ ἡ πνευματικὴ τάξη ἀλληλοσυγκρούονται. Θὰ συνεχίσουν ν' ἀλληλοσυγκρούονται ὡς τὸ *Χειμωνιάτικο Παραμύθι* καὶ τὴν *Τρικυμία*. Ὁ κόσμος εἶναι ὅπως τὸν εἶδε ὁ Ἰάγος. Ἀλλὰ ὁ Ἰαγος εἶναι ἀχρεῖος. Ὁ σαιξπηρικὸς κόσμος δέν ξαναβρίσκει τὴν ἰσορροπία του μετὰ τὸ σεισμό. Ὅπως καὶ ὁ δικός μας. Παραμένει ἀσυνάρτητος. Ὅπως καὶ ὁ δικός μας. Στὸν σαιξπηρικὸ *Ὀθέλλο* στὸ τέλος ὅλοι εἶναι χαμένοι.

Ὁ Βασιλιάς Λήρ
ἢ τό τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ

ΛΗΡ Μὲ λὲς τρελό, γιόκα μου;
ΤΡΕΛΟΣ Ὅλους τοὺς ἄλλους τίτλους σου τοὺς χάρισες, αὐτὸν [τὸν ἔχεις γεννητάτος.
(Βασιλιὰς Λήρ, Α, 4)
Γεννιόμαστε ὅλοι τρελοί. Μερικοὶ παραμένουν.
(Περιμένοντας τὸν Γκοντό, Β)

Ι

Ἡ στάση τῆς σύγχρονης κριτικῆς ἀπέναντι στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* εἶναι διφορούμενη καὶ δείχνει κάποια ἀμηχανία. Ἀναμφίβολα, ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* ἀναγνωρίζεται ἀκόμα σὰν ἀριστούργημα, σὰν κορυφὴ ποὺ κοντά της ἀκόμα καὶ ὁ *Μάκβεθ* καὶ ὁ *Ἅμλετ* φαίνονται ἄτονα καὶ ἀνούσια. Συνηθίζεται νὰ παραβάλλουν τὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* μὲ τὴ *Λειτουργία σὲ σὶ μινόρε* τοῦ Μπάχ, μὲ τὴν *Πέμπτη* ἢ μὲ τὴν *Ἐνάτη* Συμφωνία τοῦ Μπετόβεν, μὲ τὸν *Πάρσιφαλ* τοῦ Βάγνερ, μὲ τὴ *Δευτέρα Παρουσία* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου ἢ μὲ τὸ *Καθαρτήριο* καὶ τὴν *Κόλαση* τοῦ Δάντη. Ταυτόχρονα ὅμως ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* σοῦ δίνει τὴν ἐντύπωση ἑνὸς πανύψηλου βουνοῦ πού ὅλοι τὸ θαυμάζουν, κι ὡστόσο κανένας δὲν θέλει νὰ τὸ σκαρφαλώσει. Θαρρεῖς καὶ τὸ ἔργο ἔχει χάσει τὴ δύναμή του νὰ συγκινεῖ τόσο τὸν θεατὴ ὅσο καὶ τὸν ἀναγνώστη. Λὲς καὶ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν ἐποχή μας ἤ, τουλάχιστον, δὲν ἔχει θέση στό σύγχρονο θέατρο. Τὸ ἐρώτημα ὅμως εἶναι: τί εἶναι σύγχρονο θέατρο;

Ἡ θεατρικὴ σταδιοδρομία τοῦ *Βασιλιᾶ Λὴρ* ἔφτασε ἀναμφίβολα στὸ ἀπόγειό της στὴν ἐποχὴ τοῦ ρομαντισμοῦ. Ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* ταίριαζε θαυμάσια στὸ ρομαντικὸ θέατρο. Ἀλλὰ μόνο σὰν μελόδραμα, γεμάτο φρίκη καὶ κατάρες· ἕνα ἔργο ποὺ μιλάει γιὰ ἕνα τραγικὸ βασιλιά, ποὺ ἔχασε τὸ στέμμα του, καὶ ποὺ οὐρανὸς καὶ γῆ, φύση καὶ ἄνθρωποι συνωμότησαν ἐναντίον του. Ὁ Τσὰρλς Λάμ, στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα, θὰ πρέπει νὰ γελοῦσε μὲ τὶς παραστάσεις ἐκεῖνες ὅπου ἕνας δυστυχισμένος γέρος τριγυρνοῦσε στὴ σκηνή, μὲ γυμνὸ κεφάλι, μὲ τὸ ραβδὶ στὸ χέρι, ἐνῶ λυσσομανάει ὁ ἄνεμος καὶ πέφτει ἡ ψεύτικη μπό-

ρα. Τὸ θέατρο ὡστόσο ἔφτασε γρήγορα στὴν πλήρη ψευδαίσθηση. Τὸ διόραμα, οἱ ἀλλαγὲς τῶν σκηνικῶν ποὺ χάρη σὲ νέους μηχανισμοὺς γίνονταν χωρὶς νὰ πέφτει ἡ αὐλαία, ἐπέτρεψαν νὰ μεταμορφώνεται ξαφνικά, σχεδὸν ὡς ἐκ θαύματος, ἕνας γοτθικὸς πύργος σὲ βουνὸ ἢ ἕνα πορφυρὸ ἡλιοβασίλεμα σὲ θυελλώδη νύχτα. Ἀστραπὲς καὶ βροντές, βροχὴ καὶ ἄνεμος, φαίνονταν σὰν ἀληθινά. Εὔκολα ἡ ρομαντικὴ φαντασία ξαναβρῆκε στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* τὸ ἀγαπημένο της τοπίο: σκυθρωπὰ κάστρα, καλύβια, ἐρημιές, μυστηριώδεις καὶ τρομαχτικοὺς τόπους, θεόρατους βράχους ἀπειλητικοὺς καὶ λευκοὺς στὸ σεληνόφωτο.* Ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* ταίριαζε ἀκόμα στὴ ρομαντικὴ ἠθοποιία: μεγάλες χειρονομίες, τρομαχτικές σκηνές, καὶ μονόλογοι, ποὺ ἀπαγγέλλονταν μὲ παραφορὰ — ὅλ' αὐτὰ τόσο προσφιλὴ στὸν Κὴν καὶ στὴ σχολὴ του. Ὁ ἠθοποιὸς μποροῦσε νὰ παρουσιάσει τὰ πιὸ μαῦρα σκοτάδια τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Ἡ μοίρα τοῦ Λὴρ καὶ τοῦ Γκλόστερ ἔπρεπε νὰ ξυπνήσει δέος καὶ ἔλεος, νὰ συγκλονίσει τὸ κοινό. Καὶ τὸ πετύχαινε. Οἱ συμφορὲς ἐξάγνιζαν τὸν Λὴρ καὶ τοῦ δίναν ἕνα τραγικὸ μεγαλεῖο. Ὁ σαιξπηρικὸς *Βασιλιὰς Λὴρ* εἶταν τὸ «μαῦρο θέατρο» τοῦ ρομαντισμοῦ.

Ὕστερα ἦρθε ἡ ἐποχὴ τοῦ ἱστορικοῦ, τοῦ ρεαλιστικοῦ Σαίξπηρ, ποὺ ἔκανε τὰ ἔργα του μουσειακά. Σκηνογράφοι στέλνονταν στὴ Ρώμη νὰ ἀντιγράψουν τὰ στοιχεῖα τοῦ Φόρουμ γιὰ τὰ σκηνικὰ τοῦ *Ἰουλίου Καίσαρα*. Πλήθη κομπάρσων μὲ κοστούμια ἐποχῆς γέμιζαν τὴ σκηνή. Μεσαιωνικὲς ἐνδυμασίες, ἀναγεννησιακὰ κοσμήματα, ἐλισαβετιανὰ ἔπιπλα παρουσιάζονταν σὲ πιστὰ ἀντίγραφα. Τὰ σκηνικὰ γίνονταν ὁλόενα πιὸ συμπαγὴ

---

* Ὁ κριτικὸς τοῦ *John Bull* στὰ 1838 περιέγραψε τὸ σκηνικὸ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ Macready: Οἱ πύργοι εἶναι βαρειοί, σκοτεινοί, συμπαγεῖς· οἱ αἴθουσές τους στολισμένες μὲ κυνηγετικὰ τρόπαια καὶ ὅπλα· φαντασμαγορικοὶ κύκλοι ὑψώνονται ὑποβλητικοὶ ἀπὸ τὸ τζάκι, καὶ ἡ «τρομερὴ ἀντάρα» τῶν στοιχείων παρουσιάζεται μὲ μιὰ τέτοια ἀληθοφάνεια ποὺ σβήνει ὁτιδήποτε εἴχαμε δεῖ ὡς τὰ τώρα. Διχαλωτὰ ἀστροπελέκια, μιὰ φωτίζουνε ἐκτυφλωτικὰ τὸν πλατὺ ὁρίζοντα, μιὰ ἀνάβουνται ἀμυδρὰ σὲ μικρὲς φιδωτὲς γραμμές, παιχνιδίζουνε στὴν ἀπόσταση· ἡ ἀφρισμένη θάλασσα σαρώνη τὸ προσκήνιο, καὶ κατόπιν τ' ἀφήνει σ' ἕνα σκοτάδι πίσσα· καὶ ὁ ἄνεμος καὶ ἡ βροχὴ οὐρλιάζουνε καὶ χυμοῦν γιὰ νὰ «τυραννοῦν τὴν ξέσκεπη νύχτα». Τὸ παράδειγμα εἶναι ἀπὸ τὸ *King Lear in Our Time,* τοῦ Maynard Mack, Methuen, 1966.

καὶ ἐπιβλητικά. Ἡ σκηνὴ μεταβλήθηκε σὲ μιὰ μεγάλη ἔκθεση ἱστορικῶν ἀντικειμένων. Ἕνα μπαλκόνι ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀληθινὸ μπαλκόνι, ἕνα παλάτι ἀληθινὸ παλάτι, ἕνας δρόμος ἀληθινὸς δρόμος. Ἀληθινὰ δάση ἀντικαταστήσανε τὸ παλιὸ ζωγραφισμένο τοπίο.

Ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἔγιναν ἐπίσης ἀπόπειρες νὰ τοποθετηθεῖ ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* σὲ μιὰ συγκεκριμένη ἱστορικὴ περίοδο. Μὲ τὴ βοήθεια ἀρχαιολόγων στήθηκαν πάνω στὴ σκηνὴ κελτικὰ νεκροταφεῖα μὲ μεγαλίθους. Ὁ Λὴρ ἔγινε ἕνας γέρος δρυίδης. Τὰ θεατρικὰ μηχανήματα τελειοποιοῦνταν ὅλο καὶ πιὸ πολύ, ἔτσι ποὺ ἡ θύελλα, ὁ ἄνεμος καὶ ἡ βροχὴ ἔπνιγαν ὅλο καὶ πιὸ καλὰ τὶς φωνὲς τῶν ἠθοποιῶν. Ἀποτέλεσμα αὐτοῦ τοῦ ἀλλόκοτου γάμου ἀνάμεσα στὰ νέα καὶ τελειοποιημένα σκηνικὰ τεχνικὰ μέσα καὶ στὴν ἀρχαιολογικὴ ἀναπαράσταση τῶν κελτικῶν τάφων, εἶταν πὼς ἀπὸ τὸ σαιξπηρικὸ ἔργο ἀπόμεινε μοναχὰ ἡ πλοκή. Σ' ἕνα τέτοιο θέατρο ὁ Σαίξπηρ πραγματικὰ δὲν εἶχε πιὰ θέση· εἶταν ἀντιθεατρικός.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα σημειώθηκε ἐπανάσταση στὴν ἑρμηνεία τοῦ Σαίξπηρ. Γιὰ πρώτη φορὰ ἄρχισαν νὰ ἑρμηνεύουν τὰ ἔργα του μὲ τὴ βοήθεια τοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς του. Μιὰ γενεὰ μελετητῶν ξανάστησε ὑπομονετικὰ τὴ σκηνή, τὸ στὺλ τῆς ἠθοποιίας καὶ τὶς θεατρικὲς παραδόσεις τῆς Ἐλισαβετιανῆς περιόδου. Ὁ Γκράνβιλ - Μπάρκερ στὶς περίφημες *Prefaces to Shakespeare* ἔδειξε ἢ τουλάχιστον προσπάθησε νὰ δείξει, πῶς εἶχε παιχτεῖ ὁ *Λὴρ* στὴ «Σφαίρα». Ἔτσι, ἄρχισε ἡ ἐπιστροφὴ στὸν λεγόμενο «αὐθεντικὸ Σαίξπηρ». Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα ἡ καταιγίδα θὰ λυσσομανοῦσε στὸ στῆθος τοῦ Λὴρ καὶ τοῦ Γκλόστερ καὶ ὄχι στὴ σκηνή. Τότε ὅμως στὰ ξαφνικά, αὐτὸς ὁ μαινόμενος γέρος ποὺ μαδοῦσε τὴ μακριὰ ἄσπρη γενειάδα του, ἔγινε γελοῖος. Ἔπρεπε νὰ εἶναι τραγικός. Ἀλλὰ δὲν εἶτανε πιά.

Ὅλες σχεδὸν οἱ ἐκθέσεις τοῦ Σαίξπηρ ἔχουν μιὰ καταπληκτικὴ γοργότητα καὶ ἀμεσότητα στὸν τρόπο ποὺ στήνουν τὶς συγκρούσεις, καὶ ποὺ δίνουν σὲ ὅλο τὸ ἔργο τὸν τόνο του. Ἡ ἔκθεση τοῦ *Βασιλιᾶ Λὴρ* φαίνεται παράλογη ἂν ἐπιχειρήσει κανεὶς νὰ βρεῖ σ' αὐτὴ ἔστω καὶ ἕνα ψιχίο ψυχολογικῆς ἀλήθειας. Ἕνας τρανὸς καὶ φοβερὸς βασιλιὰς ὀργανώνει ἕνα διαγωνισμὸ ρητορικῆς ἀνάμεσα στὶς τρεῖς κόρες του γιὰ νὰ δεῖ ποιὰ ἀπ'

αὐτὲς θὰ ἐκφράσει καλύτερα τὴν ἀγάπη ποὺ τοῦ 'χει, καὶ ἀπὸ τὴν ἔκβαση τοῦ διαγωνισμοῦ ἐξαρτᾶ τὴ μοιρασιὰ τοῦ βασιλείου του. Δὲν βλέπει καὶ δὲν καταλαβαίνει τίποτα: ἡ ὑποκρισία τῆς Ρεγάνης καὶ τῆς Γονερίλης εἶναι ὀφθαλμοφανής. Ὁ Λὴρ, σὰν ἄνθρωπος, εἶναι γελοῖος, ἀφελὴς καὶ ἠλίθιος. Ὅταν τρελαίνεται μόνο τὴ συμπάθεια μπορεῖ νὰ ξυπνήσει· ποτὲ τὸ δέος καὶ τὸν ἔλεον.

Καὶ ὁ Γκλόστερ εἶναι ἀφελὴς καὶ γελοῖος. Στὶς πρῶτες σκηνὲς φαίνεται σὰν ἕνας μποῦφος τῆς κωμωδίας ἠθῶν. Ὁ Robert Speaight τὸν συγκρίνει μὲ τζέντλεμαν παρωχημένων κάπως ἀντιλήψεων ποὺ τὴν Κυριακὴ σεργιανίζει στὴν Σαὶντ Τζέημς Στρὴτ μὲ τὸ σκληρὸ καπέλο καὶ τὴν ὀμπρέλα του*. Τίποτα σ' αὐτὸν δὲν προαγγέλλει τὸν τραγικὸ γέρο ποὺ θὰ τοῦ βγάλουν τὰ μάτια. Εἶναι ἀλήθεια πὼς καὶ ὁ Πολώνιος στὸν *Ἄμλετ* εἶναι ἐξ ἴσου κωμικὸ πρόσωπο, ποὺ ἀργότερα πεθαίνει μαχαιρωμένος. Ἀλλὰ ὁ θάνατος τοῦ Πολώνιου εἶναι γκροτέσκος. Ὁ Λὴρ καὶ ὁ Γκλόστερ ὅμως θὰ διαβοῦν τὴν ὁδὸ τοῦ μαρτυρίου.

Κανένας σκηνοθέτης δὲν κατάφερε οὐσιαστικὰ νὰ λύσει τὰ προβλήματα ποὺ δημιουργεῖ ἡ πλοκὴ τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*. Ὅταν τὴν ἀντιμετωπίζουν ρεαλιστικά, ὁ Λὴρ καὶ ὁ Γκλόστερ εἶναι πολὺ γελοῖοι γιὰ νὰ ὑψωθοῦν σὲ τραγικοὺς ἥρωες. Ἂν ἡ ἔκθεση ἀντιμετωπιστεῖ σὰν παραμύθι ἢ σὰν θρύλος, τότε χάνει τὴν πραγματική της ὑπόσταση ἡ ἀγριότητα τοῦ σαιξπηρικοῦ κόσμου. Ὡστόσο ἡ ἀγριότητα τοῦ κόσμου εἶταν γιὰ τοὺς Ἐλισαβετιανοὺς, τοὺς σύγχρονους τοῦ Βασιλιᾶ Λήρ, μιὰ πραγματικότητα, καὶ πραγματικότητα παρέμεινε ἀπὸ τότε. Εἶναι ὅμως μιὰ φιλοσοφικὴ θηριωδία. Οὔτε τὸ ρομαντικὸ οὔτε τὸ νατουραλιστικὸ θέατρο μπόρεσαν νὰ τὸ δείξουν αὐτό. Μόνο τὸ νέο θέατρο μπορεῖ νὰ τὸ πετύχει. Σ' αὐτὸ τὸ νέο θέατρο δὲν ὑπάρχουν πιὰ «πρόσωπα», καὶ τὸ τραγικὸ στοιχεῖο ἔχει παραμεριστεῖ ἀπὸ τὸ γκροτέσκο. Τὸ γκροτέσκο εἶναι πιὸ ἄγριο ἀπὸ τὴν τραγωδία.

Ἡ ἔκθεση τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ* εἶναι τόσο παράλογη καὶ τόσο ἀναγκαία, ὅσο καὶ ἡ ἄφιξη στὸ Γκύλλεν τῆς πολυεκατομμυριούχου Κλάρας Ζαχανασιὰν καὶ ὅλης τῆς ἀκολουθίας της, στὴν ὁποία περιλαμβάνονται ἕνας νέος σύζυγος, δυὸ εὐνοῦχοι, ἕνα

* Βλέπε, R. Speaight, *Nature in Shakespearian Tragedy*, London, 1955.

τεράστιο φέρετρο, κ' ένας πάνθηρας μέσα σ' ένα κλουβί*. Ἡ ἔκθεση στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* δείχνει ἕναν κόσμο ποὺ θὰ καταστραφεῖ.

Ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα ὁ Σαίξπηρ ἐπηρέασε περσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον δραματουργὸ τὸ εὐρωπαϊκὸ δράμα. Ἀλλὰ καὶ ἡ εὐρωπαϊκὴ δραματουργία μὲ τὴ σειρά της ἐπηρέασε τὰ θέατρα ὅπου παιζόταν ὁ Σαίξπηρ. Ὁ Σαίξπηρ εἶταν ζωντανὸς κατὰ τὸ μέτρο ποὺ εἶταν ζωντανὴ ἡ δραματουργία μέ τή βοήθεια τῆς ὁποίας ἑρμηνεύονταν τὰ δράματά του. Ἂν οἱ παραστάσεις τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἀνούσιες καὶ πληχτικές, τοῦτο σημαίνει πῶς ὄχι μόνο τὸ θέατρο ἀλλὰ καὶ ἡ δραματουργία τῆς ἐποχῆς εἶναι νεκρά. Τοῦτο, μαζὶ μὲ ἄλλα, δίνει στὸν Σαίξπηρ τὸν ὑπεριστορικὸ καὶ καθολικὸ χαρακτήρα του.

Δὲν ἔχει γραφτεῖ ἀκόμα βιβλίο μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Σαίξπηρ καὶ τὸ νέο δράμα». Ἴσως γιατὶ εἶναι ἀκόμα πολὺ νωρίς. Ἀλλὰ εἶναι παράξενο πόσο συχνὰ ἀκούγεται ἡ λέξη «σαιξπηρικὸς» ὅποτε μιλᾶμε γιὰ τὸν Μπρὲχτ, τὸν Ντύρρενματ ἢ τὸν Μπέκετ. Φυσικά, γιὰ τὶς τρεῖς αὐτὲς δραματουργίες, ποὺ ἀντιπροσωπεύουν διαφορετικὸ θεατρικὸ δράμα, ἡ λέξη «σαιξπηρικὸς» σημαίνει διαφορετικὸ πράγμα. Στὸν Ντύρρενματ σχετίζεται μὲ τὴν εὐρρωστία, τὴ δηκτικότητα, τὴν ἔλλειψη συνοχῆς καὶ τὸ ἀνακάτεμα τῶν εἰδῶν. Στὸν Μπρὲχτ εἶναι ὁ ἐπικὸς χαρακτήρας. Στὸν Μπέκετ, τὸ νέο *Theatrum mundi*. Ἀλλὰ καὶ οἱ τρεῖς αὐτὲς δραματουργίες καὶ τὰ τρία αὐτὰ θεατρικὰ εἴδη συγγενεύουν περσότερο μὲ τὸν Σαίξπηρ καὶ τὰ μεσαιωνικὰ θρησκευτικὰ δράματα, παρὰ μὲ τὸ ρομαντικὸ ἢ νατουραλιστικὸ δράμα τοῦ 19ου αἰώνα. Μ' αὐτὴ καὶ μόνο τὴν ἔννοια τὸ νέο θέατρο μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ σὰν ἀντιθέατρο.

Ἡ πιὸ ἐντυπωσιακὴ πλευρὰ τοῦ νέου θεάτρου εἶναι τὸ στοιχεῖο τοῦ γκροτέσκου. Παρὰ τὰ φαινόμενα, αὐτὸ τὸ νέο γκροτέσκο δὲν μπῆκε στὴ θέση τοῦ παλιοῦ δράματος καὶ τῆς κωμωδίας ἠθῶν. Καταπιάνεται μὲ προβλήματα, συγκρούσεις καὶ θέματα τῆς τραγωδίας: τὴν ἀνθρώπινη μοίρα, τὸ νόημα τῆς ζωῆς, τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἀνάγκη, τὴ διάσταση ἀνάμεσα στὸ ἀπόλυτο καὶ τὴν εὔθραυστη ἀνθρώπινη τάξη. Τὸ γκροτέσκο εἶναι ἡ τραγωδία ξαναγραμμένη σὲ ἄλλο τόνο. Ἡ παρατήρηση τοῦ Μωρὶς

---

* Στὴν *Ἐπίσκεψη τῆς Γυραιᾶς Κυρίας* τοῦ Ντύρρενματ.

Ρενιώ: «ἡ ἀπουσία τραγωδίας σ' ἕνα τραγικὸ κόσμο γεννάει τὸ κωμικό», φαινομενικὰ μόνο εἶναι παράδοξη. Τὸ γκροτέσκο ὑπάρχει σ' ἕνα τραγικὸ κόσμο. Τὸ τραγικὸ ὅραμα καὶ τὸ γκροτέσκο ὅραμα τοῦ κόσμου ἀπαρτίζονται, θαρρεῖς, ἀπὸ τὰ ἴδια στοιχεῖα. Τόσο στὸν τραγικὸ ὅσο καὶ στὸν γκροτέσκο κόσμο οἱ καταστάσεις ἐπιβάλλονται, εἶναι ἀναγκαῖες καὶ ἀναπόφευκτες. Ἡ ἐλευθερία ἐκλογῆς καὶ ἀπόφασης ἐξαρτῶνται ἀπὸ αὐτὲς τὶς καταστάσεις. Σὲ μιὰ τέτοια ἀναγκαστική, ἐπιβεβλημένη κατάσταση ὁ τραγικὸς ἥρωας καὶ ὁ γκροτέσκος αὐτουργὸς χάνουν πάντοτε στὴ μάχη τους μὲ τὸ ἀπόλυτο. Ἡ ἥττα τοῦ τραγικοῦ ἥρωα εἶναι μιὰ ἐπιβεβαίωση καὶ ἀναγνώριση τοῦ ἀπόλυτου· ἡ ἥττα τοῦ γκροτέσκου αὐτουργοῦ ἰσοδυναμεῖ μὲ χλευασμὸ καὶ ἀποϊέρωση τοῦ ἀπόλυτου. Τὸ ἀπόλυτο μεταμορφώνεται σ' ἕναν τυφλὸ μηχανισμό, σ' ἕνα εἶδος αὐτόματο. Δὲν χλευάζεται μόνον ὁ δήμιος ἀλλὰ καὶ τὸ θύμα, ποὺ πίστεψε στὴ δικαιοσύνη τοῦ δήμιου, ποὺ τὸν ἀνύψωσε σὲ ἀπόλυτο. Τὸ ἴδιο τὸ θύμα καθαγίασε τὸν δήμιο καθὼς παραδέχτηκε ὅτι εἶναι θύμα.

Στὴν τελευταία περίπτωση ἡ τραγωδία εἶναι μιὰ κρίση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας, ἕνα μέτρο τοῦ ἀπόλυτου. Τὸ γκροτέσκο εἶναι μιὰ κριτική τοῦ ἀπόλυτου ἐν ὀνόματι τῆς ἀδύναμης ἀνθρώπινης ἐμπειρίας. Γι αὐτὸ ἡ τραγωδία φέρνει τὴν κάθαρση, ἐνῶ τὸ γκροτέσκο δὲν χαρίζει καμιὰ παρηγοριά. «Ἡ τραγωδία», ἔγραψε ὁ Γοργίας ὁ Λεοντίνος, «εἶναι μιὰ ἀπάτη ὅπου ἐκεῖνος ποὺ ἐξαπατᾶ εἶναι πιὸ δίκαιος ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἐξαπατᾶται, καὶ ἐκεῖνος ποὺ ἐξαπατᾶται πιὸ ἔξυπνος ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἐξαπατᾶ ». Μπορεῖ κανεὶς νὰ παρωδήσει αὐτὸν τὸν ἀφορισμό: τὸ γκροτέσκο εἶναι μιὰ ἀπάτη ὅπου ἐκεῖνος ποὺ ἐξαπατᾶται εἶναι πιὸ δίκαιος ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἐξαπατᾶ, καὶ ἐκεῖνος ποὺ ἐξαπατᾶ πιὸ ἔξυπνος ἀπὸ ἐκεῖνον ποὺ ἐξαπατᾶται. Ἡ Κλάρα Ζαχανασιὰν στὴν *Ἐπίσκεψη* τοῦ Ντύρρενματ εἶναι πιὸ ἔξυπνη ἀπὸ τὸν Ἴλ, ἀλλὰ ὁ Ἴλ εἶναι πιὸ δίκαιος ἀπὸ τὴν Κλάρα Ζαχανασιάν. Ὁ θάνατος τοῦ Ἴλ εἶναι γκροτέσκος, ὅπως καὶ ὁ θάνατος τοῦ Πολώνιο στὸν *Ἄμλετ*. Ὁ Ἴλ δὲν εἶναι τραγικὸς ἥρωας, οὔτε καὶ οἱ κάτοικοι τοῦ Γκύλλεν εἶναι τραγικοί. Ἡ γηραιὰ κυρία δὲν εἶναι θεός, ἔχει ψεύτικα στήθη, ψεύτικα δόντια καὶ ξύλινο πόδι. Ἡ γηραιὰ κυρία μόλις ποὺ ὑπάρχει, θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι καὶ ψευδαίσθηση. Ὁ Ἴλ καὶ οἱ κάτοικοι τοῦ Γκύλλεν βρίσκονται σὲ

μιὰ κατάσταση ὅπου δὲν ὑπάρχει θέση γιὰ τὸ τραγικό, ὑπάρχει θέση μόνο γιὰ τὸ γκροτέσκο. «Τὸ κωμικὸ ὄντας ἡ αἴσθηση τοῦ παράλογου», ἔγραψε ὁ Ἰονέσκο, «μοῦ φαίνεται πιὸ ἀπελπιστικὸ ἀπὸ τὸ τραγικό. Τὸ κωμικὸ δὲν προσφέρει ἔξοδο»*.

Ὁ τραγικὸς κόσμος καὶ ὁ γκροτέσκος κόσμος εἶναι κλειστοί· δὲν μπορεῖς νὰ τοὺς ξεφύγεις. Στὸν τραγικὸ κόσμο αὐτὴ τὴν ἀναγκαστικὴ κατάσταση τὴν ἐπιβάλλανε διαδοχικὰ οἱ ἀρχαῖοι θεοί, ἡ Μοίρα, ὁ Θεὸς τῶν Χριστιανῶν, ἡ Φύση καὶ ἡ Ἱστορία ποὺ προικίστηκε μὲ λογικὴ καὶ μὲ ἀναγκαιότητα. Στὴν ἀντίθετη πλευρὰ βρισκόταν πάντοτε ὁ ἄνθρωπος. Ἂν αὐτὸ τὸ ἀπόλυτο εἶταν ἡ Φύση, ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶταν φυσικός· ἂν ὁ ἄνθρωπος εἶταν φυσικός, τὸ ἀπόλυτο εἶταν ἡ Θεία Χάρη ποὺ χωρὶς αὐτὴ δὲν ὑπάρχει σωτηρία. Στὸν κόσμο τοῦ γκροτέσκου ἡ ἥττα δὲν μπορεῖ νὰ δικαιωθεῖ ἀπὸ κανένα ἀπόλυτο, οὔτε μπορεῖ νὰ ἐπιρριφθεῖ σ' αὐτὸ ἡ εὐθύνη τῆς συντριβῆς. Τὸ ἀπόλυτο δὲν εἶναι προικισμένο μὲ τελικὲς αἰτίες· εἶναι ἁπλούστατο τὸ δυνατότερο. Τὸ ἀπόλυτο εἶναι παράλογο. Ἴσως γι αὐτὸ τὸ γκροτέσκο προσφεύγει τόσο συχνὰ στὴν εἰκόνα ἑνὸς μηχανισμοῦ ποὺ μπῆκε σὲ κίνηση καὶ ποὺ δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ σταματήσει. Διάφοροι μηχανισμοί, ἀπρόσωποι καὶ ἐχθρικοί, ἔχουνε ἀντικαταστήσει τὸν Θεό, τὴ Φύση καὶ τὴν Ἱστορία, τῆς παλιᾶς τραγωδίας. Ἡ ἀντίληψη ἑνὸς παράλογου μηχανισμοῦ εἶναι ἀναμφίβολα ἡ τελευταία μεταφυσικὴ ἰδέα ποὺ ἀπομένει στὸ σύγχρονο γκροτέσκο. Ἀλλὰ αὐτὸς ὁ παράλογος μηχανισμὸς δὲν εἶναι πιὰ ὑπερβατικὸς σὲ σχέση μὲ τὸν ἄνθρωπο καὶ λιγότερο ἀκόμα μὲ τὴν ἀνθρωπότητα. Εἶναι μιὰ παγίδα ποὺ τὴν ἔστησε ὁ ἄνθρωπος καὶ ἔπεσε μέσα της.

Ἡ τραγωδία ἐκτυλισσόταν κατὰ κανόνα σ' ἕνα φυσικὸ τοπίο. Ἡ μαινόμενη φύση εἶταν μάρτυρας τῆς συντριβῆς τοῦ ἀνθρώπου, ἢ — ὅπως στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* — συμμετεῖχε ἐνεργὰ στὴ δράση. Τὸ σύγχρονο γκροτέσκο θέατρο ἐκτυλίσσεται κατὰ κανόνα μέσα στὸν πολιτισμό. Ἡ φύση ἀπουσιάζει σχεδὸν ὁλότελα. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι περιορισμένος μέσα σ' ἕνα δωμάτιο, τριγυρισμένος ἀπὸ ἄψυχα ἀντικείμενα. Τὰ ἀντικείμενα ὅμως παί-

---

* Ε. Ἰονέσκο, *Expérience du théâtre*, «Nouvelle Revue Française», Φεβρουάριος 1958.

ζουν τώρα τὸν ἴδιο ρόλο τῶν συμβόλων τῆς ἀνθρώπινης μοίρας καὶ τῆς ἀνθρώπινης κατάστασης, ποὺ ἔπαιζαν στὸν Σαίξπηρ τό δάσος, ἡ καταιγίδα ἢ ἡ ἔκλειψη τοῦ ἥλιου. Ὡς τὴν κόλαση τοῦ Σάρτρ ποὺ εἶναι ἕνα τεράστιο ξενοδοχεῖο, ὅπου δὲν ὑπάρχουν παρὰ δωμάτια καὶ διάδρομοι, καὶ ξανὰ διάδρομοι καὶ νέα δωμάτια. Αὐτὴ ἡ κόλαση τῶν «κεκλεισμένων θυρῶν» δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ τὶς ὑπηρεσίες τῆς μεταφυσικῆς.

Ἡ κόλαση τοῦ Ἰονέσκο εἶναι παρόμοια ὀργανωμένη. Ἕνας νέος νοικάρης κουβαλάει σ' ἕνα ἄδειο διαμέρισμα. Φέρνουν τὰ ἔπιπλα. Καὶ ἄλλα ἔπιπλα, καὶ ἄλλα. Τὰ ἔπιπλα περισφίγγουν ἀπὸ παντοῦ τὸ νοικάρη. Ἔχει κιόλας ὁλόγυρά του τέσσερεις ντουλάπες, ἀλλὰ φέρνουν κι ἄλλες. Ὁ νοικάρης ἔχει πιὰ χαθεῖ μέσα στὰ ἔπιπλα. Δὲν φαίνεται πιά. Ὑποβιβάστηκε στὸ ἐπίπεδο τῶν ἐπίπλων, ἔγινε καὶ ὁ ἴδιος ἀντικείμενο.

Στὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ* τοῦ Μπέκετ ὑπάρχει ἕνα δωμάτιο μὲ μιὰ ἀναπηρικὴ πολυθρόνα καὶ δυὸ σκουπιδοτενεκέδες. Στόν τοῖχο κρέμεται ἀνάποδα ἕνας πίνακας. Ὑπάρχει ἀκόμα μιὰ σκάλα, ἕνα τηλεσκόπιο καὶ μιὰ σφυρίχτρα. Ἀπὸ τὴ φύση ἀπόμεινε μονάχα ἡ ἄμμος μέσα στοὺς σκουπιδοτενεκέδες, ἕνας ψύλλος, καὶ ὅ,τι εἶναι φύση στόν ἄνθρωπο: τὸ κορμί του.

ΧΑΜ Ἡ φύση μᾶς ξέχασε.
ΚΛΟΒ Δὲν ὑπάρχει πιὰ φύση.
ΧΑΜ Δὲν ὑπάρχει πιὰ φύση! Τὰ παραλές.
ΚΛΟΒ Στὰ περίχωρα.
ΧΑΜ Μ' ἀφοῦ ἀναπνέουμε, ἀλλάζουμε! Χάνουμε τὰ μαλλιά μας, τὰ δόντια μας! Τὴ δροσιά μας! Τὰ ἰδανικά μας!
ΚΛΟΒ Τότε δὲν μᾶς ξέχασε.

Εὔκολα φαίνεται πῶς οἱ τραγικὲς καταστάσεις μετατρέπονται στό νέο θέατρο σὲ γκροτέσκες. Μιὰ τέτοια τραγικὴ κατάσταση, κατ' ἐξοχὴν τραγική, εἶναι ἡ ἀνάγκη νὰ διαλέξεις ἀνάμεσα σὲ ἀντινομικὲς ἀξίες. Ἡ Ἀντιγόνη εἶναι καταδικασμένη νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπινο καὶ τὸ θεῖο νόμο· ἀνάμεσα στὴ προσταγὴ τοῦ Κρέοντα καὶ τὴν ἐπιταγὴ τοῦ ἀπόλυτου. Αὐτὴ τούτη ἡ ἀνάγκη μιᾶς ἐκλογῆς ποὺ θὰ καταστρέψει τὴ μιὰ ἀπὸ τὶς δύο ἀξίες εἶναι ἀπὸ μόνη της τραγική. Ἡ σκληρότητα τοῦ ἀπόλυτου εἶναι τὸ ὅτι ἀπαιτεῖ μιὰ τέτοια ἐκλογὴ καὶ ἐπιβάλλει

μιὰ κατάσταση ποὺ ἀποκλείει κάθε δυνατότητα συμβιβασμοῦ, καὶ ὅπου ἡ μία ἀπὸ τὶς ἐναλλακτικὲς λύσεις εἶναι ὁ θάνατος. Τὸ ἀπόλυτο εἶναι ἄπληστο, ἀπαιτεῖ τὰ πάντα· ὁ θάνατος τοῦ ἥρωα εἶναι ἡ ἐπιβεβαίωση τοῦ ἀπόλυτου.

Ἡ τραγικὴ κατάσταση μετατρέπεται σὲ γκροτέσκα, ὅταν καὶ οἱ δύο ἐναλλακτικὲς λύσεις τῆς ἀναγκαστικῆς ἐκλογῆς εἶναι παράλογες, ἀνεπαρκεῖς ἢ συμβιβαστικές. Ὁ ἥρωας πρέπει νὰ παίζει, ἔστω καὶ ἂν τὸ παιχνίδι εἶναι σκάρτο. Κάθε λύση εἶναι κακή, ἀλλὰ τοῦ ἀπαγορεύεται νὰ πετάξει τὰ χαρτιὰ του. Γιατὶ καὶ αὐτὸ εἶναι ἐξ ἴσου μιὰ λύση, μιὰ κακὴ λύση.

Σ' αὐτὴ τὴν κατάσταση βρίσκεται ὁ Ρωμύλος τοῦ Ντύρρενματ. Εἶναι ὁ τελευταῖος Καῖσαρ μιᾶς αὐτοκρατορίας ποὺ καταρρέει. Εἶναι ἀνίσχυρος ν' ἀλλάξει τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Ἡ ἱστορία τὸν κοροϊδεψε. Ὁ Ρωμύλος ἂν θέλει μπορεῖ νὰ πεθάνει θεαματικὰ ἢ νὰ περιμένει στὸ κρεβάτι του νὰ τὸν σφάξουν. Μπορεῖ νὰ παραδοθεῖ, νὰ συντάσσει λόγους ἢ νὰ αὐτοκτονήσει. Στὴν κατάστασή του, σὰν τελευταῖος Ρωμαῖος αὐτοκράτορας, κάθε μιὰ ἀπ' αὐτὲς τὶς λύσεις εἶναι συμβιβαστικὴ καὶ γελοία. Ἡ ἱστορία μετέτρεψε τὸν Ρωμύλο σὲ παλιάτσο, κι ὡστόσο ἔχει ἀπ' αὐτὸν τὴν ἀξίωση νὰ τὴν παίρνει στὰ σοβαρά. Στὸν Ρωμύλο δὲν ἀπομένει παρὰ μόνο μιὰ καλὴ λύση: νὰ δεχτεῖ ἐνσυνείδητα τὸ ρόλο τοῦ παλιάτσου καὶ νὰ τὸν παίξει ὡς τὸ τέλος. Μπορεῖ νὰ θρέφει κότες. Ἔτσι, ἐκεῖνο ποὺ γελοιοποιεῖται εἶναι ἡ ἱστορικὴ ἀναγκαιότης. Τὸ ἀπόλυτο χλευάζεται.

Ἡ *Ἀντιγόνη* εἶναι ἡ τραγωδία τῆς ἐκλογῆς· *Οἰδίπους* ἡ τραγωδία τῆς «ἐνοχῆς τοῦ ἀθώου» καὶ τοῦ πεπρωμένου. Οἱ θεοὶ προειδοποιοῦν τίμια τὸν ἥρωα πὼς ἡ Μοῖρα τὸν ἔχει προορίσει νὰ σκοτώσει τὸν πατέρα του καὶ νὰ παντρευτεῖ τὴ μάνα του. Ὁ ἥρωας εἶναι ἀπόλυτα ἐλεύθερος, ἐλεύθερος ν' ἀποφασίσει, νὰ πράξει. Οἱ θεοὶ δὲν ἐπεμβαίνουν· μόνο παρακολουθοῦν. Περιμένουν ὥσπου νὰ διαπράξει τὸ σφάλμα. Τότε τὸν τιμωροῦν. Οἱ θεοὶ εἶναι δίκαιοι, τιμωροῦν τὸν ἥρωα γιὰ ἕνα ἔγκλημα ποὺ πραγματικὰ διέπραξε, καὶ μόνο ἀφοῦ τὸ διέπραξε. Ἀλλὰ ὁ ἥρωας *ἔπρεπε* νὰ διαπράξει τὸ ἔγκλημα. Ὁ Οἰδίπους ἤθελε νὰ ἐξαπατήσει τὴ Μοῖρα. Ἀλλὰ δὲν τῆς ξέφυγε, οὔτε καὶ μποροῦσε νὰ τῆς ξεφύγει. Ἔπεσε στὴν παγίδα, διέπραξε τὸ σφάλμα, σκότωσε τὸν πατέρα του καὶ παντρεύτηκε τὴ μάνα του. Ὅ,τι εἴτανε νὰ

γίνει ἔγινε.

Ἀναμφίβολα ἡ τραγωδία τοῦ Οἰδίποδα μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ σὰν ἕνα πρόβλημα τῆς θεωρίας τοῦ παιχνιδιοῦ. Τὸ παιχνίδι εἶναι δίκαιο· δηλαδή, τὴ στιγμὴ ποὺ ἀρχίζει καὶ οἱ δυὸ παῖχτες πρέπει νὰ ἔχουν τὶς ἴδιες πιθανότητες νὰ χάσουν ἢ νὰ κερδίσουν, καὶ οἱ δύο πρέπει νὰ παίζουν μὲ τοὺς ἴδιους κανόνες. Στὸ παιχνίδι της μὲ τὸν Οἰδίποδα ἡ Μοίρα δὲν προσφεύγει στὴ βοήθεια τῶν θεῶν, δὲν μεταβάλλει τοὺς φυσικοὺς νόμους. Ἡ Μοίρα κερδίζει τὸν Οἰδίποδα χωρὶς νὰ παρέμβει τὸ θαῦμα.

Τὸ παιχνίδι πρέπει νὰ εἶναι δίκαιο, πρέπει ὅμως ταυτόχρονα νὰ εἶναι ἔτσι κανονισμένο ὥστε νὰ κερδίζει πάντα ὁ ἴδιος παίχτης· ὁ Οἰδίπους πρέπει νὰ χάνει πάντα.

Ἂς φανταστοῦμε ἕνα ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστὴ ποὺ παίζει σκάκι καὶ ποὺ προϋπολογίζει ἀπεριόριστο ἀριθμὸ κινήσεων. Ὁ ἄνθρωπος *πρέπει* νὰ παίξει σκάκι μὲ τὸν ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστή, δὲν μπορεῖ νὰ παρατήσει τὸ παιχνίδι, δὲν μπορεῖ νὰ τὸ διακόψει καὶ *πρέπει* ἀναγκαστικὰ νὰ χάσει. Χάνει τίμια, ἀφοῦ χάνει σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τοῦ παιχνιδιοῦ· χάνει ἐπειδὴ ἔκανε κάποιο σφάλμα. Ἀλλὰ δὲν μποροῦσε νὰ κερδίσει.

Ὁ ἄνθρωπος ποὺ χάνει στὸ σκάκι παίζοντας μ' ἕνα ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστὴ ποὺ αὐτὸς ὁ ἴδιος τὸν τροφοδότησε μὲ πληροφορίες, ποὺ αὐτὸς τὸν «ἔμαθε» νὰ παίζει, δὲν εἶναι πιὰ τραγικὸς ἥρωας. Ἂν παίζει ἔτσι σκάκι ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ γεννιέται ὥσπου πεθαίνει, καὶ ἂν πρέπει νὰ χάνει, θὰ εἶναι τὸ πολὺ πολὺ ἕνας τραγικο-γκροτέσκος ἥρωας. Τὸ μόνο ποὺ ἀπόμεινε ἀπὸ τὸν τραγικὸ κόσμο εἶναι ἡ κατάσταση τῆς «ἐνοχῆς τοῦ ἀθώου», ὁ παίχτης ποὺ ἀναπότρεπτα θὰ ἡττηθεῖ καὶ τὸ ἀναπόφευκτο σφάλμα. Ἀλλὰ τὸ ἀπόλυτο ἔπαψε νὰ ὑπάρχει. Τὸ ἀντικατέστησε ὁ παραλογισμὸς τῆς ἀνθρώπινης κατάστασης.

Αὐτὸς ὁ παραλογισμὸς δὲν βρίσκεται στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μηχανισμοὶ ποὺ δημιούργησε ὁ ἄνθρωπος εἶναι κάτω ἀπὸ ὁρισμένες συνθῆκες πιὸ ἰσχυροὶ καὶ μάλιστα πιὸ ἔξυπνοι ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο. Βρίσκεται στὸ γεγονὸς ὅτι οἱ μηχανισμοὶ αὐτοὶ δημιουργοῦν ἀναγκαστικὲς καταστάσεις ποὺ ὑποχρεώνουν τὸν ἄνθρωπο νὰ παίζει σ' ἕνα παιχνίδι ὅπου οἱ πιθανότητες τῆς ὁλοκληρωτικῆς του συντριβῆς μεγαλώνουν ὁλοένα. Ἡ χριστιανικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ τέλος τοῦ κόσμου, μὲ τὴ Δευτέρα Παρουσία καὶ τὸν

διαχωρισμό τῶν δικαίων ἀπό τοὺς ἀδίκους, εἶναι παθητική. Τό τέλος τοῦ κόσμου ἀπὸ μιὰ τεράστια βόμβα εἶναι βέβαια ἐντυπωσιακό, ἀλλὰ πάντως γκροτέσκο. Ἕνα τέτοιο τέλος τοῦ κόσμου, τόσο γιὰ τοὺς Χριστιανοὺς ὅσο καὶ γιὰ τοὺς Μαρξιστές, εἶναι πνευματικὰ ἀπαράδεκτο. Θὰ εἶταν ἕνα τέλος μπουφόνικο.

Ἡ σύγκριση ἀνάμεσα στὸ παιχνίδι ποὺ παίζει ἡ Μοίρα μὲ τὸν Οἰδίποδα καὶ σὲ μιὰ παρτίδα σκάκι μ' ἕνα ἠλεκτρονικὸ ὑπολογιστὴ δὲν εἶναι ἀρκετά ἀκριβής. Μιὰ αὐτόματη μηχανὴ ποὺ παίζει σκάκι, ἀκόμα καὶ ἂν μποροῦσε νὰ προϋπολογίσει ἀπεριόριστο ἀριθμὸ κινήσεων, δὲν πρέπει κατ' ἀνάγκη νὰ κερδίζει πάντα. Ἁπλούστατα, θὰ κερδίζει πιὸ συχνὰ παρὰ θὰ χάνει. Ἀλλὰ ἀπὸ τὶς αὐτόματες μηχανὲς ποὺ πραγματικὰ ὑπάρχουν μπορεῖ νὰ βρεθεῖ πολὺ καλύτερο παράδειγμα. Ὑπάρχει μιὰ μηχανὴ πού παίζει ἕνα εἶδος «κορόνα - γράμματα». Βάζω στὸ τραπέζι ἕνα νόμισμα ὅπως θέλω, «κορόνα» ἢ «γράμματα». Ἡ μηχανὴ δὲν βλέπει τὸ νόμισμα, ἀλλὰ πρέπει νὰ μαντέψει πῶς τὸ ἔβαλα. Ἂν δώσει τὴ σωστὴ ἀπάντηση κερδίζει. Ἐγὼ πληροφορῶ τὴ μηχανὴ ἂν μάντεψε σωστά. Ξαναβάζω δεύτερη φορὰ τὸ νόμισμα, κ.ο.κ. Ὕστερα ἀπόνα διάστημα, ἡ μηχανὴ ἀρχίζει νὰ κερδίζει. Ὅλο καὶ πιὸ συχνὰ δίνει τὴ σωστὴ ἀπάντηση. Ἀπομνημόνευσε τὸ σύστημά μου, τὸ ἔμαθε, μὲ κατάλαβε. Προβλέπει πὼς ὕστερα ἀπὸ τρεῖς φορὲς «κορόνα» θὰ βάλω δύο φορὲς «γράμματα». Ἀλλάζω τὸ σύστημα, καὶ παίζω μὲ ἄλλη μέθοδο. Ἡ τυφλὴ μηχανὴ τὴ μαθαίνει κι αὐτή, καὶ ἀρχίζει νὰ ξανακερδίζει. Ἐγὼ ἔχω ἐλεύθερη βούληση καὶ ὅλη τὴν ἐλευθερία νὰ ἐκλέγω. Μπορῶ νὰ βάζω τὸ νόμισμα «κορόνα» ἢ «γράμματα». Ἀλλὰ στὸ τέλος πρέπει νὰ χάσω τὸ παιχνίδι. Ὅπως ὁ Οἰδίποδας.

Ὑπάρχει μιὰ λύση γιὰ νὰ μὴ χάσω. Δὲν βάζω πιὰ τὸ νόμισμα στὸ τραπέζι, δὲν ἐκλέγω πιά. Ἁπλῶς τὸ στρίβω. Παράτησα τὸ σύστημα, καὶ ἐγκαταλείφθηκα στὴν τύχη. Τώρα ἡ μηχανὴ κ' ἐγὼ ἔχουμε τὶς ἴδιες πιθανότητες. Οἱ πιθανότητες νὰ κερδίσω ἢ νὰ χάσω, οἱ πιθανότητες τοῦ «κορόνα» ἢ «γράμματα» εἶναι οἱ ἴδιες, ἀκριβῶς μισὲς - μισές. Ἡ μηχανὴ ἤθελε νὰ τὴν πάρω στὰ σοβαρά, νὰ παίζω μαζί της, λογικά, μ' ἕνα σύστημα, μιὰ μέθοδο. Ἀλλὰ ἐγὼ δὲν θέλω. Τώρα ἐγὼ κατάλαβα τὴ μέθοδο τῆς μηχανῆς.

Ἡ μηχανὴ εἶναι μιὰ Μοίρα, ποὺ ἐνεργεῖ πάνω στὴν ἀρχὴ

τοῦ νόμου τῶν πιθανοτήτων. Γιὰ νὰ ἔχω τὶς ἴδιες πιθανότητες μὲ τὴ μοίρα, πρέπει νὰ γίνω κ' ἐγὼ μοίρα, νὰ ἐγκαταλειφθῶ στὴν τύχη. Νὰ παίζω μὲ τὶς ἴδιες πιθανότητες. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ, ὅταν παίζει μὲ τὴ μηχανή, ἀπαρνιέται τὴν ἐλεύθερη βούλησή του καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς ἐκλογῆς, υἱοθετεῖ ἀπέναντι στὴ μοίρα μιὰ στάση ὅμοια μὲ κείνη ποὺ υἱοθέτησε ἀπέναντι στὴν ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα ὁ Ρωμύλος τοῦ Ντύρρενματ. Ἀντὶ νὰ βάζει τὸ νόμισμα ἑκατὸ φορὲς συνέχεια «κορόνα» ἢ μιὰ «κορόνα» μιὰ «γράμματα» ἢ δέκα φορὲς «κορόνα» δυὸ «γράμματα», προτιμάει νὰ τὸ στρίβει. Ἕνας τέτοιος ἄνθρωπος ἀσφαλῶς δὲν εἶναι τραγικὸς ἥρωας. Υἱοθέτησε ἀπέναντι στὴ μοίρα μιὰ στάση παλιάτσου. Ὅπως ὁ Ρωμύλος.

Στὴ σύγχρονη τραγωδία, ἡ ἱστορία ἔχει ἀντικαταστήσει τὴ μοίρα, τοὺς θεοὺς καὶ τὴ φύση. Ἡ ἱστορία εἶναι τὸ μοναδικὸ σύστημα ἀναφορᾶς, ἡ ὑπάτη ἐξουσία ποὺ ἐπικυρώνει ἢ ἀπορρίπτει τὶς ἀνθρώπινες πράξεις. Εἶναι ἀναπόφευκτη καὶ πραγματοποιεῖ τοὺς τελικοὺς σκοπούς της· εἶναι ἡ ἀντικειμενική «λογική», καὶ ἡ ἀντικειμενικὴ «πρόοδος». Σύμφωνα μὲ αὐτὴ τὴν ἀντίληψη, ἡ ἱστορία εἶναι ἕνα θέατρο ποὺ δὲν ἔχει θεατὲς ἀλλὰ μόνο ἠθοποιούς. Κανένας δὲν παρακολουθεῖ ἀπ' ἔξω τὴν παράσταση· ὅλοι συμμετέχουν. Τὸ σενάριο αὐτοῦ τοῦ μνημειώδους θεάματος ἔχει συνταχθεῖ ἀπὸ τὰ πρὶν καὶ περιλαμβάνει ἕνα ἀναγκαῖο ἐπίλογο, ποὺ θὰ ἐξηγήσει τὰ πάντα. Ἀλλά, ὅπως στὴν *commedia dell'arte*, τὸ κείμενο τοῦ σεναρίου δὲν εἶναι γραμμένο. Οἱ ἠθοποιοὶ αὐτοσχεδιάζουν καὶ μόνο μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς προβλέπουν σωστὰ τί θὰ συμβεῖ στὶς ἑπόμενες πράξεις. Σ' αὐτὸ τὸ ἰδιότυπο θέατρο τὸ σκηνικὸ ἀλλάζει ταυτόχρονα μὲ τοὺς ἠθοποιούς· ἀδιάκοπα οἱ ἠθοποιοὶ τὸ στήνουν καὶ τὸ γκρεμίζουν.

Οἱ ἠθοποιοὶ συχνὰ πέφτουν ἔξω, ἀλλὰ τὸ σενάριο ἔχει προβλέψει τὰ σφάλματά τους. Θὰ μποροῦσε μάλιστα νὰ εἰπωθεῖ πὼς τὰ σφάλματα ἀποτελοῦν τὴ βάση τοῦ σεναρίου, πὼς χάρη σ' αὐτὰ ἐξελίσσεται ἡ δράση. Ἡ ἱστορία ἐμπεριέχει τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον. Στὴν κυρίως δράση ἀνακατώνονται ἀδιάκοπα ἠθοποιοὶ ἀπὸ προηγούμενες σκηνές, ἐπαναλαμβάνουν παλιὲς συγκρούσεις, καὶ θέλουν νὰ παίζουν ρόλους ποὺ ἔχουν παιχτεῖ πρὶν ἀπὸ καιρό. Παρατείνουν περιττὰ τὴν παράσταση· καὶ πρέπει νὰ διωχτοῦν ἀπὸ τὴ σκηνή. Ἄλλοι ἠθοποιοὶ βγαίνουν πολὺ νωρίς,

καί ἀρχίζουν νὰ παίζουν μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἑπόμενη πράξη· δὲν βλέπουν πὼς ἡ σκηνὴ δὲν ἔχει ἀκόμα ἑτοιμαστεῖ γι αὐτούς. Θέλουν νὰ ἐπιταχύνουν τὴν παράσταση, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ἀδύνατον· ὅλες οἱ πράξεις πρέπει νὰ παιχτοῦν μὲ τὴ σειρά τους. Καὶ ὅσοι βγαίνουν πολὺ νωρὶς διώχνουνται ἀπὸ τὴ σκηνή.

Αὐτοὺς τοὺς ρόλους θεώρησε τραγικοὺς ἡ φιλοσοφία καὶ ἡ λογοτεχνία τοῦ 19ου αἰώνα. Κατὰ τὸν Ἔγελο, τραγικοὶ ἥρωες τῆς ἱστορίας εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ ἔρχονται πολὺ ἀργά. Οἱ σκοποί τους εἶναι τίμιοι, ἀλλὰ μονόπλευροι. Εἶταν σωστοὶ στὸ προηγούμενο στάδιο, στὴν προηγούμενη πράξη. Ἂν προσπαθήσουν νὰ τοὺς ὑπερασπιστοῦν, ἡ ἱστορία πρέπει νὰ τοὺς συντρίψει. Ἡ Βανδέα εἶταν γιὰ τὸν Ἔγελο παράδειγμα τοῦ τραγικοῦ στὴν ἱστορία. Ὁ κόμης Ἀνρὺ στὴ *Σατανικὴ Κωμωδία* τοῦ Κρασίνσκι εἶναι ἕνας ἐγελιανὸς τραγικὸς ἥρωας.

Ἐκεῖνοι ποὺ ἦρθαν πολὺ νωρίς, καὶ ποὺ μάταια προσπαθοῦν νὰ ἐπιταχύνουν τὴν ἱστορία, εἶναι ἐπίσης τραγικοὶ ἥρωες. Οἱ σκοποί τους εἶναι ἐπίσης μονόπλευροι· θὰ εἶναι σωστοὶ στὸ ἑπόμενο ἱστορικὸ στάδιο, στὴν ἑπόμενη πράξη. Δὲν κατάλαβαν ὅτι ἐλευθερία εἶναι μόνο ἡ συνειδητοποίηση τῆς ἀναγκαιότητας. Κ' ἔτσι τοὺς συντρίβει ἡ ἱστορικὴ ἀναγκαιότητα, ποὺ λύνει μόνον ὅσα προβλήματα μποροῦν νὰ λυθοῦν. Ἡ Παρισινὴ Κομμούνα εἶναι ἕνα παράδειγμα αὐτῆς τῆς πλευρᾶς τοῦ τραγικοῦ στὴν ἱστορία. Ὁ Πανκρὰς στὴ *Σατανικὴ Κωμωδία* εἶναι ἕνας τέτοιος τραγικὸς ἱστορικὸς ἥρωας.

Τὸ γκροτέσκο χλευάζει τὸ ἀπόλυτο τῆς ἱστορίας, ὅπως χλεύασε τὸ ἀπόλυτο τῶν θεῶν, τῆς φύσης καὶ τῆς εἱμαρμένης. Τὸ πέτυχε αὐτὸ μὲ τὴ βοήθεια ἐκείνου ποὺ λέγεται «τὸ παλαβὸ βαρέλι». Τὸ «παλαβὸ βαρέλι» εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ δημοφιλὴ παιχνίδια σὲ ὅλα τὰ Λούνα - πάρκ. Χωράει ἄνετα καμιὰ τριανταριὰ ἀνθρώπους. Τὸ βαρέλι περιστρέφεται γύρω ἀπὸ τὸν ὁριζόντιο ἄξονά του. Μόνο ἂν κινεῖσαι πάνω στὸν πάτο του πρὸς τὴν ἀντίθετη κατεύθυνση καὶ μὲ τὴν ἴδια ταχύτητα μπορεῖς νὰ κρατήσεις τὴν ἰσορροπία σου. Δὲν εἶναι καθόλου εὔκολο. Ὅσοι κινοῦνται πολὺ γρήγορα ἢ πολὺ ἀργὰ ἐξάπαντος πέφτουν. Τὸ βαρέλι τοὺς ἀνεβάζει, καὶ κεῖνοι κυλᾶνε κάτω ἐνῶ σπασμωδικὰ προσπαθοῦν νὰ κρατηθοῦν ἀπὸ τὸ κινητὸ δάπεδο. Ὅσο πιὸ ἀπότομες εἶναι οἱ κινήσεις τους, ὅσο πιὸ ἀπεγνωσμένα ἁρπάζονται

ἀπὸ τὰ πλάγια, τόσο πιὸ δύσκολο τοὺς εἶναι νὰ σηκωθοῦν. Καὶ τόσο πιὸ γελοῖοι γίνονται.

Τὸ βαρέλι τὸ κινεῖ ἕνας κινητήρας· γιὰ τὸ βαρέλι εἶναι ὑπερβατικός. Εὔκολα ὅμως μποροῦμε νὰ φανταστοῦμε ἕνα βαρέλι ποὺ τὸ κινοῦν οἱ παῖχτες, ὅσοι βρίσκονται μέσα. Ὅσοι κρατᾶνε τὴν ἰσορροπία τους καὶ ὅσοι πέφτουν. Ἕνα τέτοιο βαρέλι θὰ εἶταν *ἔμμονον*. Ἡ κίνησή του, φυσικά, θὰ εἶταν μεταβλητή: πότε θὰ κινιόταν πρὸς τὴ μιὰ κατεύθυνση, καὶ πότε πρὸς τὴν ἄλλη. Σ' ἕνα τέτοιο βαρέλι θὰ εἶταν ἀφάνταστα πιὸ δύσκολο νὰ κρατήσεις τὴν ἰσορροπία σου, θὰ ἔπρεπε ν' ἀλλάζεις συνεχῶς βῆμα, μιὰ νὰ πηγαίνεις μπρὸς καὶ μιὰ πίσω, πότε πιὸ γρήγορα καὶ πότε πιὸ ἀργά. Σ' ἕνα τέτοιο *ἔμμονο* βαρέλι πολὺ περσότεροι θὰ ἔχαναν τὴν ἰσορροπία τους. Ἀλλὰ οὔτε ὅσοι πέφτουν ἐπειδὴ κινοῦνται πολὺ γρήγορα, οὔτε ὅσοι πέφτουν ἐπειδὴ κινοῦνται πολὺ ἀργά, εἶναι τραγικοὶ ἥρωες. Εἶναι ἁπλῶς γκροτέσκοι. Θὰ εἶναι γκροτέσκοι ἀκόμα καὶ ἂν τοὺς εἶταν ἀδύνατο νὰ βγοῦν ἀπὸ αὐτὸ τὸ *ἔμμονο* βαρέλι. Ὁ κοινωνικὸς μηχανισμὸς ὅπως παρουσιάζεται στὰ περσότερα ἔργα τοῦ Ἀντάμοφ μοιάζει πολὺ μὲ τὸ «παλαβὸ βαρέλι».

Ὁ κόσμος τοῦ τραγικοῦ καὶ ὁ κόσμος τοῦ γκροτέσκου ἔχουν ὅμοια δομή. Τὸ γκροτέσκο παίρνει τὰ θέματα τῆς τραγωδίας καὶ θέτει τὰ ἴδια θεμελιακὰ ἐρωτήματα. Μόνο οἱ ἀπαντήσεις του εἶναι διαφορετικές. Σ' αὐτὴ τὴ διένεξη ἀνάμεσα στὴν τραγικὴ καὶ τὴ γκροτέσκα ἑρμηνεία τῆς ἀνθρώπινης κατάστασης, ξαναβρίσκουμε τὴν αἰώνια σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ δύο φιλοσοφίες καὶ σὲ δύο ἀντιλήψεις τῆς ζωῆς, τὸν ἀνταγωνισμὸ ἀνάμεσα σὲ δύο θεμελιακὲς στάσεις, ποὺ ὁ Πολωνὸς φιλόσοφος Λέσζεκ Κολακόβσκι τὶς χαρακτηρίζει σὰν τὸν ἀγεφύρωτο ἀνταγωνισμὸ ἀνάμεσα στὸν παπὰ καὶ τὸν παλιάτσο. Ἀνάμεσα στὴν τραγωδία καὶ τὸ γκροτέσκο ὑπάρχει ἡ ἴδια διένεξη ὑπὲρ ἢ κατὰ τῆς ἐσχατολογίας, ὑπὲρ ἢ κατὰ τῆς πίστης στὸ ἀπόλυτο, ὑπὲρ ἢ κατὰ τῆς ἐλπίδας πὼς θὰ δοθεῖ ὁριστικὴ λύση στὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν τάξη τῶν ἀξιῶν καὶ τὴν τάξη τῆς πράξης. Ἡ τραγωδία εἶναι τὸ θέατρο τοῦ παπᾶ· τὸ γκροτέσκο εἶναι τὸ θέατρο τοῦ παλιάτσου.

Ἡ σύγκρουση αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς δύο φιλοσοφίες καὶ στὰ δύο θέατρα γίνεται ἰδιαίτερα βίαιη σὲ ἐποχὲς μεγάλων ἀναστα-

τώσεων. Ὅταν ἡ τάξη τῶν ἀξιῶν γίνεται στάχτη καὶ δὲν ὑπάρχει προσφυγὴ στὸ Θεό, στὴ Φύση ἢ τὴν Ἱστορία γιὰ τὰ μαρτύρια ποὺ ἐπιβάλλει ὁ θηριώδης κόσμος, ὁ παλιάτσος, ὁ τρελὸς γίνεται ἡ κεντρικὴ μορφὴ τοῦ θεάτρου. Συνοδεύει στὴν τρομερὴ περιπλάνησή τους τὸ βασιλιά, τὸν ἄρχοντα καὶ τὸ γιό, καθὼς φεύγουν κυνηγημένοι στὴν μαύρη καὶ ἀτέλειωτη νύχτα ποὺ ἔχει πέσει πάνω στὸν κόσμο. Σ' αὐτὴ τὴν «παγερὴ νύχτα», πού, ὅπως στὸν σαιξπηρικὸ *Βασιλιὰ Λήρ*, «θὰ μᾶς κάνει ὅλους παλιάτσους καὶ τρελούς».

II

Ὁ Γκλόστερ, ἀφοῦ τοῦ βγάζουν τὰ μάτια, θέλει νὰ ριχτεῖ στὴ θάλασσα ἀπὸ τοὺς βράχους τοῦ Ντόβερ. Τὸν ὁδηγεῖ ὁ ἴδιος ὁ γιός του ποὺ ὑποδύεται τὸν τρελό. Καὶ οἱ δύο ἔχουνε φτάσει στὰ ἔσχατα τῆς ἀνθρώπινης κατάντιας· ἢ στὴν κορυφὴ «τῆς πυραμίδας τοῦ πόνου», ὅπως χαρακτήρισε τὸν *Βασιλιὰ Λήρ* ὁ Γιούλιους Σλοβάκι. Ἀλλὰ στὴ σκηνὴ ὑπάρχουν ἁπλῶς δυό ἠθοποιοί. Ὁ ἕνας παίζει τὸν τυφλό, ὁ ἄλλος παίζει κάποιον ποὺ παίζει τὸν τρελό. Συμπορεύονται.

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Πότε θὰ φτάσω στὴν κορφὴ ποὺ λὲς τοῦ λόφου;
ΕΔΓΑΡ Σὲ κείνη τώρα σκαρφαλώνεις. Δὲν κοιτᾶς πόσο κοπιάζουμε;
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Θαρρῶ πατοῦμε σὲ ἴσωμα.
ΕΔΓΑΡ Φριχτὸς ἀνήφορος. Νά, γι' ἄκου! Ἀκοῦς τὴ θάλασσα;
ΓΚΛΟΣΤΕΡ Ὄχι, ἀλήθεια, ὄχι. *(Δ, 6)*

Εἶναι εὔκολο νὰ φανταστοῦμε αὐτὴ τὴ σκηνή. Ἐδῶ τὸ ἴδιο τὸ κείμενο δίνει στοὺς ἠθοποιοὺς σκηνικὲς ὁδηγίες. Ὁ Ἔδγαρ ὑποβαστάζει τὸν Γκλόστερ· σηκώνει ψηλά τὰ πόδια του, γιὰ νὰ κάνει τάχα ὅτι ἀνηφορίζει. Καὶ ὁ Γκλόστερ σηκώνει τὰ πόδια του, σὰν νὰ περιμένει πὼς στὸ ἑπόμενο βῆμα τὸ ἔδαφος θά 'ναι πιὸ πάνω, ὡστόσο κάτω ἀπὸ τὸ πόδι του εἶναι μόνο ἀέρας. Ὁλόκληρη αὐτὴ ἡ σκηνὴ εἶναι γραμμένη γιὰ ἕνα πολὺ εἰδικὸ τύπο θεάτρου: τὴν παντομίμα.

Ἡ παντομίμα αὐτὴ ἔχει νόημα μόνον ἂν παιχτεῖ σὲ ἐπίπεδη καὶ ὁμαλὴ σκηνή.

Ὁ Ἔδγαρ ὑποδύεται τὸν τρελό, ἀλλά γιὰ νὰ τὸ κάνει αὐτὸ πρέπει νὰ υἱοθετήσει τὶς κινήσεις τῆς τρέλας. Στὴ θεατρική της ἔκφραση, εἶναι μιὰ σκηνὴ ὅπου ἕνας τρελὸς ὁδηγεῖ ἕνα τυφλὸ καὶ τοῦ μιλάει γιὰ νὰ τὸν πείσει πὼς ὑπάρχει ἕνας ἀνύπαρκτος γκρεμός. Μιὰ στιγμὴ ἀργότερα θὰ σκιαγραφηθεῖ τὸ τοπίο. Ὁ Σαίξπηρ πολὺ συχνὰ δημιουργεῖ ἕνα τοπίο πάνω σὲ μιὰ ἄδεια σκηνή. Στὸ θέατρο τῆς «Σφαίρας», μὲ μερικὰ λόγια μεταμορφώνει τὸ διάχυτο καὶ ἁπαλὸ ἀπογευματινὸ φῶς σὲ νύχτα, σὲ βράδυ ἢ σὲ αὐγή. Ὡστόσο, κανένα ἄλλο σαιξπηρικὸ τοπίο δὲν εἶναι τόσο ἀκριβές, σωστὸ καὶ λεπτομερειακό, ὅσο τοῦτο. Σὰν πίνακας τοῦ Μπρέχελ βρίθει ἀπὸ ἀνθρώπους, ἀντικείμενα καὶ συμβάντα. Κάποιος γαντζωμένος στὰ μισὰ τοῦ γκρεμοῦ, μαζεύει κρίταμα. Οἱ ψαράδες στὴν ἀκροθαλασσιὰ δὲν εἶναι πιὸ μεγάλοι ἀπὸ ποντίκια. Ἕνα καράβι ἀπόμακρα φαίνεται σὰν βαρκούλα, ἡ βαρκούλα του ταλαντεύεται σὰν σημαδούρα.

Σ' αὐτὴ τὴ ρεαλιστικὴ ἄβυσσο ποὺ δημιούργησε ἡ σαιξπηρικὴ φαντασία βάζει ὁ Σλοβάκι τὸν ἥρωά του στὸν *Κόρντιαν*, νὰ στοχάζεται:

> *Ἔλα! Ἐδῶ στὴν κορυφὴ στάσου ἀσάλευτος. Οὔτε λέξη... Θὰ σὲ πιάσει ἴλιγγος ἂν ρίξεις τὸ βλέμμα σου στὴν ἄβυσσο ποὺ χαίνει κάτω ἀπὸ τὰ πόδια σου... Οἱ κουροῦνες ποὺ πετοῦν στὰ μισὰ τοῦ γκρεμοῦ δὲν φαίνουνται πιὸ μεγάλες ἀπὸ σκαθάρια... Καὶ μολαταῦτα, κάποιος παλεύει ἐκεῖ κάτω στὰ μισὰ καὶ μαζεύει κρίταμα... Ὤ! δυστυχισμένη ὕπαρξη!... Ἀπὸ δῶ δὲν φαίνεται πιὸ μεγάλος ἀπὸ κεφάλι ἀνθρώπου. Καὶ κάτω στὴν ἀκροθαλασσιὰ οἱ ψαράδες φαίνονται σὰν μυρμήγκια...* (*Δ*, 6)

Ὡστόσο, τὸ ρεαλιστικὸ αὐτὸ τοπίο, ποὺ σχεδιασμένο μὲ προοπτικὴ δημιουργεῖται σὲ μιὰν ἄδεια σκηνὴ δὲν εἶναι σκηνικό, κι οὔτε ἀντικαθιστᾶ ἕνα ἀνύπαρκτο σκηνικό. Ὁ Σλοβάκι κατάλαβε θαυμάσια τὸν δραματικὸ στόχο αὐτῆς τῆς σκηνῆς.

> *Ὤ, Σαίξπηρ! Πνεῦμα δημιουργίας! Ἔστησες ἕνα βουνὸ πιὸ ψηλὸ ἀπὸ κεῖνα ποὺ ἔφτιαξε ὁ Θεός. Ἔκανες νὰ δεῖ τὴν ἄβυσσο ἕνας τυφλός...*

Τὸ τοπίο ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι κομμάτι τῆς παντομίμας. Ὁ Γκλό-

στερ καὶ ὁ Ἔδγαρ ἔφτασαν στὴν κορυφὴ τοῦ γκρεμοῦ. Τὸ τοπίο εἶναι τώρα κάτω ἀπὸ τά πόδια τους.

Δός μου τὸ χέρι σου. —
Τώρα ἕνα πόδι σὲ χωρίζει ἀπὸ τ' ἀκρόχειλο·
κι ὅλα ὅσα βλέπει τὸ φεγγάρι νὰ μοῦ χάριζαν,
δὲ θὰ χοροπηδοῦσα ἐδῶ.

(Βασιλιὰς Λήρ, Δ, 6)

Στὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ οἱ ἠθοποιοὶ ἀναμφίβολα θά ἔκαναν τάχα ὅτι προχωροῦν ἕνα βῆμα στὸ κενό, ἁπλώνοντας τὸ πόδι τους ἀπὸ τὸ προσκήνιο ποὺ τὸ προστάτευε ἕνα μικρὸ κιγκλίδωμα, πάνω στὰ κεφάλια τῶν θεατῶν τῆς πλατείας*. Ὡστόσο, ἐδῶ δὲν μᾶς ἐνδιαφέρει ἡ ἱστορικὴ ἀποκατάσταση τῶν ἐλισαβετιανῶν παραστάσεων. Τὸ σημαντικὸ ἐδῶ εἶναι ἀποκλειστικὰ ἡ παρουσία ἢ μᾶλλον ἡ ἀναγκαιότητα τῆς παντομίμας. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι πεισματάρης. Ὁ Γκλόστερ πηδάει στὸ γκρεμό. Τώρα οἱ δύο ἠθοποιοὶ βρίσκονται στὸ βάθος ἑνὸς γκρεμοῦ ποὺ δὲν ὑπάρχει. Τὸ τοπίο τώρα εἶναι ἀπὸ πάνω τους· τὸ ἴδιο τοπίο, μόνο ποὺ τώρα εἶναι ψηλά. Ἡ παντομίμα συνεχίζεται.

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Μὰ ἔπεσα, ἢ ὄχι;
ΕΔΓΑΡ Ἀπὸ τὴ φοβερὴ κορφὴ αὐτηνῆς τῆς ράχης
μὲ τὴν ἀσπριά. Γιὰ κοίτα ἀπάνω ἐκεῖ ψηλά·
ὁ κορδαλλὸς μὲ τοὺς λαρυγγισμούς του τόσο
μακρυὰ οὔτε φαίνεται, οὔτ' ἀκούγεται, μὰ κοίταξε.

(Δ, 6)

Ἡ παντομίμα δημιουργεῖ τὸν σκηνικὸ χῶρο· τὴν κορυφὴ καὶ τὴ ρίζα τοῦ βράχου, τὸν γκρεμό. Ὁ Σαίξπηρ χρησιμοποιεῖ ὅλα τά μέσα τοῦ ἀντιϊλλουζιονιστικοῦ θεάτρου γιὰ νὰ δημιουργήσει τὸ πιὸ ρεαλιστικὸ καὶ συγκεκριμένο τοπίο. Ἕνα τοπίο ποὺ εἶναι μόνο ἡ ψευδαίσθηση ἑνὸς τυφλοῦ. Τό τοπίο ἔχει προοπτική, φῶς, ἀνθρώπους καί ἀντικείμενα, ἀκόμα καὶ ἤχους. Ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ βράχου ἡ θάλασσα δὲν ἀκούγεται, ἀλλὰ ἀναφέρεται τὸ βουητό της. Ἀπὸ τὴ ρίζα τοῦ βράχου ὁ κορυδαλλὸς δὲν ἀκού-

* Γιά τοὺς θεατὲς τῆς πλατείας, τοὺς groundlings, καὶ τὴν κοινωνικὴ σύνθεσή τους, βλέπε : L.B. Wright *Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχή του*, (κεφάλαιο «Ἡ Σφαῖρα». Ἔκδοση Ἡριδανοῦ (Σημ. τοῦ Ἐκδότη).

γεται, ἀλλὰ ἀναφέρεται τὸ κελάηδημά του. Στὸ τοπίο αὐτὸ οἱ ἠχοι ὑπάρχουν δυνάμει τῆς ἀνυπαρξίας τους. Ἡ σιωπὴ εἶναι γεμάτη ἀπ' αὐτούς. Ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἄδεια σκηνὴ εἶναι γεμάτη ἀπὸ τὸ βράχο.

Ἡ σκηνὴ τῆς αὐτοκτονίας εἶναι ἐπίσης παντομίμα. Ὁ Γκλόστερ γονατίζει νὰ προσευχηθεῖ γιὰ τελευταία φορὰ καὶ μετά, σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τῶν ἀγγλικῶν παραστάσεων, πέφτει πρὸς τὰ μπρός. Νὰ τον τώρα στὴ ρίζα τοῦ βράχου. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει κορυφή. Ἡ κορυφὴ εἶταν μιὰ ψευδαίσθηση. Ὁ Γκλόστερ εἶναι γονατιστὸς σὲ μιὰ ἄδεια σκηνή, ἔπεσε πρὸς τὰ μπρὸς καὶ σηκώθηκε. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀκολουθεῖ ἡ ἔξοδος ἀπὸ τὴν πλάνη*.

Ὁ ἀνύπαρκτος βράχος δὲν ἀποσκοπεῖ νὰ ἐξαπατήσει μόνο τὸν τυφλό. Γιὰ μιὰ στιγμὴ καὶ μεῖς πιστέψαμε σ' αὐτὸ τὸ τοπίο καὶ στὴν παντομίμα. Εἶναι μιὰ παραβολή, ποὺ τὸ νόημά της, παρὰ τὰ φαινόμενα, δὲν εἶναι ἁπλό. Ἀλλὰ ἕνας τέτοιος τύπος παραβολῆς εἶναι ἀδιανόητος ἔξω ἀπὸ τὸ θέατρο ἢ μᾶλλον ἔξω ἀπὸ ὁρισμένο εἶδος θεάτρου. Στὴν ἀφηγηματικὴ πεζογραφία ὁ Ἔδγαρ θὰ μποροῦσε, φυσικά, νὰ ὁδηγήσει τὸν τυφλὸ Γκλόστερ ὡς τοὺς βράχους τοῦ Ντόβερ, νὰ τὸν βάλει νὰ πηδήσει πάνω ἀπὸ ἕνα χαμηλὸ βραχάκι καὶ νὰ τόν πείσει ὅτι πήδησε ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἑνὸς γκρεμοῦ. Ἀλλὰ θὰ μποροῦσε καὶ νὰ τὸν ὁδηγήσει σὲ μιᾶς μέρας ἀπόσταση ἀπὸ τὸν πύργο καὶ νὰ τὸν βάλει νὰ πηδήσει ἀπὸ μιὰ πέτρα πάνω σ' ἕνα σωρὸ ἄμμο. Στὸν κινηματογράφο καὶ στὴν πεζογραφία δὲν ὑπάρχει ἄλλη ἐκλογὴ παρὰ ἕνα πήδημα στὴν ἄμμο ἀπὸ μιὰ πραγματικὴ πέτρα ἢ ἕνα πήδημα στὴ θάλασσα, ἐξ ἴσου πραγματικό, ἀπὸ τὴν κορυφὴ ἑνὸς χαμηλοῦ ἄσπρου βράχου. Ἡ ἀπόπειρα αὐτοκτονίας τοῦ Γκλόστερ δὲν μπορεῖ νὰ μεταφερθεῖ στὴν ὀθόνη, ἐκτὸς ἂν πρόκειται γιὰ κινηματογράφηση θεατρικῆς παράστασης. Στὸ νατουραλιστικὸ θέατρο ἢ ἀκόμα καὶ στὸ στυλιζαρισμένο θέατρο, ὅπου ὁ γκρεμὸς εἶναι ζωγραφισμένος ἢ προβάλλεται πάνω σὲ μιὰ ὀθόνη, ἡ

---

* Βλέπε τὴν ἀνάλυση αὐτῆς τῆς σκηνῆς στὴν πολὺ πρωτότυπη μελέτη τοῦ Τζ. Οὐΐλσον Νάιτ γιὰ τὸ γκροτέσκα στοιχεῖα στὸ *Βασιλιὰ Λὴρ*, τὰ ὁποῖα ἀντιμετωπίζονται κάπως διαφορετικὰ ἀπὸ τὸ δικό μου δικίμιο : «*King Lear*» *and the comedy of the Grotesque* (στὸ *Thi Wheel of Fire,* London, 1957).

παραβολὴ τοῦ Σαίξπηρ ἐκμηδενίζεται.

Ἡ σκηνὴ πρέπει νὰ εἶναι ἄδεια. Καὶ κεῖ, σ' αὐτὴ τὴν ἄδεια σκηνή, θά παιχτεῖ ἡ αὐτοκτονία ἢ μᾶλλον τὸ σύμβολο τῆς αὐτοκτονίας. Ἡ παντομίμα εἶναι ἡ παράσταση συμβόλων. Στὸ *Tueurs sans Gager* τοῦ Ἰονέσκο, ὁ Ἀρχιτέκτων, ποὺ εἶναι ταυτόχρονα ὁ ἀστυνόμος, ξεναγεῖ τὸν Μπερανζὲ στὴ *Cité Radieuse*. Σὲ μιὰν ἄδεια σκηνὴ ὁ Μπερανζὲ μυρίζει ἀνύπαρκτα λουλούδια καὶ ψαύει ἀνύπαρκτους τοίχους. Ἡ *Cité Radieuse* ὑπάρχει καὶ δὲν ὑπάρχει. Ἢ μᾶλλον ὑπάρχει παντοῦ καὶ πάντα. Καὶ γι αὐτὸ εἶναι τόσο τρομακτική. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ὁ σαιξπηρικὸς γκρεμός τοῦ Ντόβερ ὑπάρχει καὶ δὲν ὑπάρχει. Εἶναι μιὰ ἄβυσσος, ποὺ πάντοτε καιροφυλαχτεῖ. Παντοῦ ὑπάρχει ἡ ἄβυσσος ὅπου μπορεῖς νὰ πηδήσεις.

Συχνὰ ὁ Σαίξπηρ μὲ μερικὲς λέξεις μεταμόρφωνε τὴν κυρίως σκηνή, τὴν ἐσωτερικὴ σκηνὴ ἢ τὸν ἐξώστη, σὲ δρόμο τοῦ Λονδίνου, σὲ δάσος, παλάτι, καράβι ἢ προμαχώνα πύργου. Αὐτοὶ ὅμως εἶταν πάντοτε οἱ πραγματικοὶ χῶροι τῆς δράσης. Ἀστοὶ συναθροίζονταν μπροστὰ στὸν Πύργο, ἐραστὲς τριγύριζαν στὸ δάσος, ὁ Βροῦτος δολοφονοῦσε τὸν Καίσαρα στὸ Φόρουμ. Τὸ τοπίο τῶν λευκῶν βράχων τοῦ Ντόβερ λειτουργεῖ διαφορετικά. Ὁ Γκλόστερ δὲν πηδάει ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ γκρεμοῦ, οὔτε ἀπὸ κανένα βράχο. Γιὰ μιὰ καὶ μοναδικὴ φορά, στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, ὁ Σαίξπηρ μᾶς δείχνει τὸ παράδοξο τοῦ καθαροῦ θεάτρου. Στὸ ἴδιο θεατρικὸ παράδοξο προσφεύγει καὶ ὁ Ἰονέσκο στὸ *Tueurs sans Gages*.

Στὸ νατουραλιστικὸ θέατρο μπορεῖς νὰ παρουσιάσεις ἕνα φόνο ἢ μιὰ σκηνὴ τρόμου. Ἡ πιστολιὰ μπορεῖ ν' ἀκουστεῖ ἀπόνα περίστροφο ἢ ἀπόνα πιστολάκι μὲ καψούλια. Ἀλλὰ στὴν παντομίμα δὲν ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ δύο· ἁπλούστατα δὲν ὑπάρχει περίστροφο οὔτε πιστολάκι. Ὅπως ὁ θάνατος, ἔτσι καὶ ἡ πιστολιὰ εἶναι μόνο μιὰ παράσταση, μιὰ παραβολή, ἕνα σύμβολο.

Ὁ Γκλόστερ πέφτοντας πάνω στὰ ἐπίπεδη καὶ ἄδεια σανίδια, παίζει μιὰ σκηνὴ ἀπὸ ἕνα μεγάλο θρησκευτικὸ δράμα. Δὲν εἶναι πιὰ ὁ αὐλικὸς ποὺ τοῦ βγάλανε τὰ μάτια ἐπειδὴ ἔδειξε οἶκτο γιὰ τὸν ἐξόριστο βασιλιά. Ἡ δράση δὲν ἐκτυλίσσεται πιὰ στὴν ἐλισαβετιανὴ ἢ τὴν κελτικὴ Ἀγγλία. Ὁ Γκλόστερ εἶναι ὁ *Εφε-*

ryman, ὁ Ἄνθρωπος. Ἡ σκηνὴ γίνεται στὸ μεσαιωνικὸ *Theatrum Mundi*. Ἐδῶ παίζεται τώρα μιὰ βιβλικὴ παραβολή: ὁ πλούσιος ποὺ ἐπτώχευσε καὶ ὁ τυφλὸς ποὺ ἀνέβλεψε ὅταν ἔχασε τὰ μάτια του. Ὁ Ἄνθρωπος περιπλανιέται στὸν κόσμο. Στὰ μεσαιωνικὰ μυστήρια ἡ σκηνὴ εἶταν ἐπίσης ἄδεια, ἀλλὰ στὸ βάθος ὑπῆρχαν τέσσερα «οἰκήματα», τέσσερεις πόρτες ποὺ ἀντιπροσώπευαν τὴ Γῆ, τὸ Καθαρτήριο, τὸν Παράδεισο καὶ τὴν Κόλαση. Στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* τοῦ Σαίξπηρ, ἡ σκηνὴ εἶναι ἄδεια ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος, δὲν ὑπάρχει τίποτα, μόνο ἡ ἄγρια γῆ, ὅπου ὁ ἄνθρωπος περιπλανιέται ἀπὸ τὸ λίκνο ὡς τὸν τάφο. Τὸ θέμα τοῦ *Βασιλιᾶ Λὴρ* εἶναι μιὰ διερεύνηση γιὰ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς περιπλάνησης, γιὰ τὴν ὕπαρξη ἢ τὴν ἀνυπαρξία τοῦ Παράδεισου καὶ τῆς Κόλασης.

Ἀπὸ τὰ μισὰ τῆς δεύτερης πράξης ὡς τὸ τέλος τῆς τέταρτης, ὁ Σαίξπηρ καταπιάνεται στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* μὲ βιβλικὰ θέματα. Ὡστόσο, αὐτὸ τὸ νέο *Βιβλίον τοῦ Ἰώβ*, αὐτὴ ἡ νέα *Κόλαση* τοῦ Δάντη, γράφτηκε στὸ τέλος τῆς Ἀναγέννησης. Στὸν σαιξπηρικὸ *Βασιλιὰ Λὴρ* δὲν ὑπάρχει χριστιανικὸς παράδεισος· δὲν ὑπάρχει καὶ ὁ παράδεισος ποὺ προλέγανε καὶ ποὺ πιστεύανε οἱ οὐμανιστές. Ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* γίνεται μιὰν ἄγρια χλεύη κάθε ἐσχατολογίας: τοῦ ὑπεσχημένου ἐπίγειου παράδεισου, καὶ τοῦ ὑπεσχημένου μεταθανάτιου παράδεισου, τῆς χριστιανικῆς θεοδικίας καὶ τῆς κοσμικῆς θεοδικίας, τῆς κοσμογονίας καὶ τῆς ὀρθολογικῆς ἱστορίας, τῶν θεῶν, τῆς ἀγαθῆς φύσης καὶ τοῦ ἀνθρώπου ποὺ πλάστηκε «κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωση». Στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* καταρρέουν καὶ οἱ δύο τάξεις ἀξιῶν, καὶ ἡ μεσαιωνικὴ καὶ ἡ ἀναγεννησιακή. Τὸ μόνο ποὺ ἀπομένει στὸ τέλος αὐτῆς τῆς γιγάντιας παντομίμας εἶναι ἡ γῆ — ἄδεια καὶ ματωβαμμένη. Πάνω σ' αὐτὴ τὴ γῆ, ὕστερα ἀπὸ μιὰ καταιγίδα ποὺ δὲν ἄφησε λίθο ἐπὶ λίθου ὁ Βασιλιάς, ὁ Παλιάτσος, ὁ Τυφλὸς καὶ ὁ Τρελὸς συνεχίζουν τὸν στυφό τους διάλογο.

Ὁ τυφλὸς Γκλόστερ πέφτει σὲ μιὰν ἄδεια σκηνή. Τὸ πήδημα τῆς αὐτοκτονίας του εἶναι τραγικό. Ὁ Γκλόστερ ἔφτασε στὰ ἔσχατα τῆς ἀνθρώπινης δυστυχίας· τὸ ἴδιο καὶ ὁ γιός του ὁ Ἔδγαρ ποὺ ὑποδύεται τὸν τρελο - Τόμη γιὰ νὰ σώσει τὸν πατέρα του. Ἀλλὰ ἡ παντομίμα ποὺ μᾶς παρουσιάζουν οἱ ἠθοποιοὶ πάνω στὴ σκηνὴ εἶναι γκροτέσκα. Ἔχει κάτι ἀπὸ τὸ τσίρκο. Ὁ

τυφλὸς Γκλόστερ ποὺ σκαρφάλωσε σ' ἕνα ἀνύπαρκτο ψήλωμα καὶ ἔπεσε στὰ ἴσια σανίδια εἶναι ἕνας παλιάτσος. Αὐτὸ ποὺ παίχτηκε εἶναι μιὰ φιλοσοφικὴ φάρσα. Ἡ ἴδια φάρσα ποὺ ξαναβρίσκουμε στό σύγχρονο θέατρο.

Σφύριγμα ἀπὸ τ' ἀριστερὰ παρασκήνια.

Ἐκεῖνος δὲν σαλεύει.

Κοιτάζει τὰ χέρια του, κοιτάζει ὁλόγυρα γιὰ ἕνα ψαλίδι, τὸ βλέπει, πηγαίνει καὶ τὸ παίρνει, ἀρχίζει νὰ κόβει τὰ νύχια του, σταματάει, σκέφτεται, σέρνει τὸ δάχτυλό του πάνω στὴν κόψη τοῦ ψαλιδιοῦ, τὸ σκουπίζει μὲ τὸ μαντήλι του, πηγαίνει καὶ ἀφήνει τὸ ψαλίδι καὶ τὸ μαντήλι πάνω στὸν μικρὸ κύβο, τραβιέται παράμερα ξεκουμπώνει τὸ κολάρο του, ἀνοίγει τὸν λαιμό του καὶ τὸν πασπατεύει.

Ὁ μικρὸς κύβος τραβιέται ψηλὰ καὶ χάνεται στὰ ὑπέρσκηνα, μαζὶ τὸ σκοινί, τὸ ψαλίδι καὶ τὸ μαντήλι.

Ἐκεῖνος γυρίζει νὰ πάρει τὸ ψαλίδι, βλέπει τί συνέβη.

Πάει παράμερα, σκέφτεται.

Πάει καὶ κάθεται στὸν μεγάλο κύβο.

Ὁ μεγάλος κύβος τραβιέται ἀπὸ κάτω του. Ἐκεῖνος πέφτει. Ὁ μεγάλος κύβος τραβιέται ψηλὰ καὶ χάνεται στὰ ὑπέρσκηνα.

Ἐκεῖνος ἀπομένει πλαγιασμένος, μὲ τὸ πρόσωπο κατὰ τὴν αἴθουσα, τὸ βλέμμα ἀσάλευτο.

(Πράξη Δίχως Λόγια)

Τὸ *Πράξη Δίχως Λόγια* τοῦ Μπέκετ, εἶναι ἡ κατακλείδα στὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ*, σὰν αὐθεντικὴ ἑρμηνεία του. Ἐδῶ τὰ ἴχνη ἀπὸ πρόσωπα, δράση καὶ καταστάσεις περιορίζονται καὶ ἄλλο. Δὲν ἀπομένει παρὰ μιὰ καὶ μοναδικὴ κατάσταση ποὺ εἶναι ἡ καθολικὴ παραβολὴ τῆς ἀνθρώπινης κατάστασης. Μιὰ τελικὴ κατάσταση. Ὁ ἄνθρωπος ἔχει ριχτεῖ σὲ μιὰν ἄδεια σκηνή. Προσπαθεῖ νὰ ξεφύγει στὰ παρασκήνια ἀλλὰ μ' ἕνα λάκτισμα ξαναρίχνεται στή σκηνή. Ἀπὸ τὰ ὑπέρσκηνα κατεβαίνουν ἕνα δεντράκι μὲ λιγοστὰ φύλλα, ἕνα κανάτι μὲ νερό, ἕνα ραφτάδικο ψαλίδι, καὶ μερικοὶ κύβοι. Ὁ ἄνθρωπος προσπαθεῖ νὰ βολευτεῖ στὴ σκιὰ τῶν φύλλων, ἀλλὰ τὸ δέντρο τραβιέται ψηλά· προσπαθεῖ νὰ πιάσει τὸ κανάτι ἀλλὰ καὶ τὸ κανάτι τραβιέται ψηλά.

Προσπαθεῖ κατόπιν ν' αὐτοκτονήσει, ἀλλὰ καὶ αὐτὸ εἶναι ἀδύνατο. «Τὸ κλαδὶ γέρνει πάνω στὸν κορμό». Ὁ ἄνθρωπος κάθεται καὶ σκέφτεται. Τὸ κανάτι καὶ τὸ δέντρο ξαναεμφανίζονται. Ὁ ἄνθρωπος δὲν σαλεύει πιά.

Σ' αὐτή τὴν κατακλείδα στὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ*, «ἐκεῖνο» ποὺ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο — οἱ θεοί, ἡ μοίρα, ὁ κόσμος — δὲν ἀδιαφορεῖ, ἀλλὰ εἶναι ὅλο χλεύη καὶ κακεντρέχεια. Ἀδιάκοπα «ἐκεῖνο» τὸν βάζει σὲ πειρασμό. «Ἐκεῖνο» ποὺ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο εἶναι πιὸ δυνατό. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἀναγκαστικὰ χάνει καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν κατάσταση ποὺ τοῦ ἔχει ἐπιβληθεῖ. Τὸ μόνο ποὺ μπορεῖ νὰ κάνει εἶναι νὰ παραιτηθεῖ. Ν' ἀρνηθεῖ νὰ παίξει πιὰ τὴν τυφλόμυγα. Μόνο αὐτή ἡ δυνατότητα τῆς ἄρνησης μπορεῖ νὰ τὸν κάνει πιὸ δυνατὸ ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ εἶναι ἔξω ἀπ' αὐτόν.

Εἶναι εὔκολο νὰ ἀντιληφθοῦμε πόσο βιβλική εἶναι ἡ παραβολὴ αὐτή. Ἀκόμα καὶ στὶς μεταφορές της: ἕνα φοινικόδεντρο, ἡ σκιά του, τὸ νερό. Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι πέρα καὶ πάνω ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο μοιάζει καταπληκτικὰ μὲ τὸν Θεὸ τῆς Π. Διαθήκης. Κι αὐτὸ εἶναι ἕνα *Βιβλίον τοῦ Ἰώβ*, ἀλλὰ χωρὶς αἰσιόδοξη καληξη.

Αὐτὸ τὸ νέο *Βιβλίον τοῦ Ἰώβ* παρουσιάζεται σὲ μπουφόνικο τόνο, σὰν παντομίμα τοῦ τσίρκου. Τὸ *Πράξη Δίχως Λόγια* παίζεται ἀπὸ παλιάτσο. Ἡ φιλοσοφικὴ αὐτὴ παραβολὴ μπορεῖ νὰ ἑρμηνευθεῖ κατὰ τρόπο τραγικὸ ἢ γκροτέσκο, ἀλλὰ ἡ καλλιτεχνική της ἔκφραση εἶναι ἀποκλειστικὰ γκροτέσκα. Ἡ ἀπόπειρα αὐτοκτονίας τοῦ τυφλοῦ Γκλόστερ, εἶναι ἐπίσης μιὰ τούμπα τοῦ τσίρκου σὲ μιὰ ἄδεια σκηνή. Ἡ κατάσταση τοῦ Γκλόστερ καὶ τοῦ Ἔδγαρ εἶναι τραγική, ἀλλὰ παρουσιάστηκε σάν παντομίμα, ποὺ εἶναι κλασικὴ φάρσα. Στὸν Σαίξπηρ οἱ παλιάτσοι καὶ οἱ μποῦφοι συχνὰ μαϊμουδίζουν τὶς χειρονομίες τῶν βασιλιάδων καὶ τῶν ἡρώων· ἀλλὰ μόνο στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, οἱ μεγάλες τραγικὲς σκηνὲς παρουσιάζονται μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς φάρσας.

Ἡ παντομίμα τῆς αὐτοκτονίας δὲν εἶναι ἡ μόνη γκροτέσκα. Ὁ διάλογος ποὺ τή συνοδεύει εἶναι ἐπίσης ὅλο ἀγριάδα καὶ χλεύη. Ὁ τυφλὸς Γκλόστερ γονατίζει καὶ προσεύχεται:

Ὦ δυνατοὶ θεοί!
Τὸν κόσμο αὐτὸ τὸν ἀπαρνιέμαι. Μπρὸς στὰ μάτια σας

δειλὰ ἀπορρίχνω τὸν μεγάλο μου τὸν πόνο.
Κι ἂν τὸ μποροῦσα πιὸ πολὺ νὰ τὸ βαστάξω,
γιὰ νὰ μὴν πέσω σ' ἔχτρα μὲ τὴν ἀπροσμάχητη
τρανὴ βουλή σας, πάλι ἡ καύτρα ἀπ' τὴ ζωή μου,
τὸ μισητὸ τ' ἀπομεινάδι, μοναχό του
θ' ἀποκαιγόταν. Ἂν ὁ Ἔδγαρ ζεῖ, βλογᾶτε τον! (Δ, 6)

Ἡ αὐτοκτονία τοῦ Γκλόστερ ἔχει νόημα μόνον ἂν ὑπάρχουν θεοί. Εἶναι μιὰ διαμαρτυρία γιὰ τὶς ἄδικες συμφορὲς καὶ γιὰ τὴν ἀδικία τοῦ κόσμου. Ἡ διαμαρτυρία αὐτὴ ἀπευθύνεται συγκεκριμένα σὲ κάποιον. Ἀπευθύνεται σὲ μιὰ ἐσχατολογία. Ἀκόμα καὶ ἂν οἱ θεοὶ εἶναι θηριώδεις, θὰ πρέπει νὰ λάβουνε ὑπ' ὄψη τους αὐτὴ τὴν αὐτοκτονία. Θὰ βαρύνει στὸν τελικὸ λογαριασμὸ ἀνάμεσα στοὺς θεοὺς καὶ τὸν ἄνθρωπο. Ἔχει ἀξία μόνον ἐπειδὴ ἀναφέρεται στὸ ἀπόλυτο.

Ἀλλὰ οἱ θεοὶ δὲν ὑπάρχουν, ἂν δὲν ὑπάρχει ἠθικὴ τάξη στὸν κόσμο, ἡ αὐτοκτονία τοῦ Γκλόστερ δὲν ἀλλάζει καὶ δὲν λύνει τίποτα. Εἶναι μόνο μιὰ τούμπα σὲ μιὰν ἄδεια σκηνή. Εἶναι μάταιη καὶ ἀποτυχημένη, τόσο στὸ πραγματικὸ ὅσο καὶ στὸ μεταφυσικὸ ἐπίπεδο. Τότε ἡ παντομίμα εἶναι γκροτέσκα, ἀλλὰ καὶ ὁλόκληρη ἡ κατάσταση εἶναι γκροτέσκα. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Εἶναι μιὰ ἀναμονὴ γιὰ ἕνα Γκοντὸ ποὺ δὲν ἔρχεται.

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Γιατί δὲν κρεμιόμαστε;
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Μὲ τί;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Δὲν ἔχεις κάνα κομμάτι σκοινί;
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Ὄχι.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Τότε δὲν μποροῦμε.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Πᾶμε.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Στάσου, ἔχουμε τὸ ζωνάρι μου.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Εἶναι πολὺ κοντό.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Θὰ κρεμαστεῖς στὰ ποδάρια μου.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Καὶ ποιὸς θὰ κρεμαστεῖ στὰ δικά μου;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Σωστά.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Γιὰ δεῖξε μου πάντως. (Ὁ Ἐστραγκὸν λύνει τὸ σκοινὶ ποὺ κρατάει τὸ παντελόνι του. Τὸ παντελόνι του, πολὺ πιὸ φαρδύ, τοῦ πέφτει στοὺς ἀστραγάλους. Κοιτᾶνε τὸ σκοινί). *Στὴν ἀνάγκη κάνει. Εἶναι*

ὅμως γερό;

ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Θὰ δοῦμε. Κράτα. (Πιάνουν ὁ καθένας ἀπὸ τὴ μιὰ ἄκρη τοῦ σκοινιοῦ καὶ τραβᾶνε. Τὸ σκοινὶ σπᾶζει. Παρὰ λίγο νὰ πέσουν χάμω).

ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Δὲν ἀξίζει δεκάρα.

(Περιμένοντας τὸν Γκοντό, Β)

Καὶ ὁ Γκλόστερ ἔπεσε, καὶ ξανασηκώθηκε. Πέρασε κι αὐτός ἀπὸ τὴ δοκιμασία τῆς αὐτοκτονίας. Δὲν κατάφερε νὰ κλονίσει τὸν κόσμο. Τίποτα δὲν ἄλλαξε. Τὸ σχόλιο τοῦ Ἔδγαρ εἶναι εἰρωνικό:

...Ἂν βρισκότανε ὅπου
νομίζει, τώρα θἄχε πάψει πιὰ νὰ νομίζει. *(Δ, 6)*

Ἂν δὲν ὑπάρχουν θεοί, ἡ αὐτοκτονία δὲν ἔχει νόημα. Εἴτε τὸ θέλουμε εἴτε ὄχι, ὁ θάνατος ὑπάρχει. Ἡ αὐτοκτονία δὲν ἀλλάζει τὴν ἀνθρώπινη κατάσταση. Μόνο τὴν ἐπιταχύνει. Παύει νὰ εἶναι διαμαρτυρία. Γίνεται συνθηκολόγηση. Γίνεται ἀποδοχὴ τῆς μεγαλύτερης θηριωδίας τοῦ κόσμου — τοῦ θανάτου. Ὁ Γκλόστερ στὸ τέλος τὸ κατάλαβε:

...Στὸ ἑξῆς θὰ ὑποφέρω
τὸν πόνο μου ὥσπου νὰ φωνάξει «φτάνει, φτάνει»
μονάχος του καὶ νὰ πεθάνει. *(Δ, 6)*

Καὶ γι ἄλλη μιὰ φορὰ στὴν τελευταία πράξη:

Ὄχι πιὸ πέρα, φίλε μου, κι ἐδῶ μπορεῖ
κανένας νὰ σαπίσει. *(Ε, 2)*

Ὕστερα ἀπὸ αὐτὴ τὴ γκροτέσκα αὐτοκτονία του ὁ τυφλὸς Γκλόστερ μιλάει μὲ τὸν τρελὸ Λὴρ. Ὁ Ἐστραγκὸν καὶ ὁ Βλαδίμιρος ἔχουν μιὰ πολὺ ὅμοια συζήτηση ποὺ τὴ διακόπτουν οἱ ἀπεγνωσμένες κραυγὲς τοῦ τυφλοῦ Πότζο, ποὺ ἔπεσε κάτω καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ξανασηκωθεῖ. Ὁ Πότζο καὶ ὁ Γκλόστερ πολὺ εὔκολα θὰ καταλάβαιναν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο:

...κάποια μέρα τυφλώθηκα, κάποια μέρα κουφαινόμαστε, κάποια μέρα γεννιόμαστε, κάποια μέρα πεθαίνουμε... Γεννᾶνε καβάλα σ' ἕνα τάφο, τὸ φῶς λάμπει γιὰ μιὰ στιγμή,

κ' ὕστερα ξανὰ ἡ νύχτα.

(Περιμένοντας τὸν Γκοντό, Β)

Ὁ Σαίξπηρ εἶχε πεῖ τὰ ἴδια μὲ λιγότερα λόγια:

...Ὁ ἄνθρωπος
πρέπει ὅπως ἦρθε καὶ νὰ φεύγει, μὲ τὴν ἴδια
τὴν ἐγκαρτέρηση· νᾶσαι ὥριμος, αὐτὸ
εἶν' ὅλο. *(Ε, 2)*

Ἀλλὰ μὲ πιὸ λίγα λόγια ἀπ' ὅλους τὸ διετύπωσε ὁ Ἰονέσκο, στὸ *Tueurs sans Gager:* «Θὰ πεθάνουμε ὅλοι, αὐτὸ εἶναι ἡ μόνη σοβαρὴ ἀλλοτρίωση».

III

Τὸ θέμα τοῦ *Βασιλιᾶ Λὴρ* εἶναι ἡ παρακμὴ καὶ ἡ πτώση τοῦ κόσμου. Τὸ ἔργο ἀρχίζει ὅπως τὰ ἱστορικὰ δράματα: μὲ τὴ μοιρασιὰ τοῦ βασιλείου καὶ τὴν παραίτηση τοῦ βασιλιᾶ. Καὶ τελειώνει ὅπως τὰ ἱστορικὰ δράματα: μὲ τὴν ἀνάρρηση ἑνὸς νέου βασιλιᾶ. Ἀνάμεσα στὸν πρόλογο καὶ τὸν ἐπίλογο γίνεται ἕνας ἐμφύλιος πόλεμος. Ἀλλά, ἀντίθετα ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ δράματα καὶ τὶς τραγωδίες, ὁ κόσμος δὲν ξαναστήνεται. Στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* δὲν ὑπάρχει νεαρὸς καὶ ἀποφασιστικὸς Φορτεμπρὰς γιὰ ν' ἀνέβει στὸ θρόνο τῆς Δανίας· δὲν ὑπάρχει ψύχραιμος Ὀκτάβιος γιὰ νὰ γίνει Καῖσαρ Αὔγουστος· δὲν ὑπάρχει εὐγενικὸς Μάλκομ πού, μετὰ τὰ ἐγκλήματα τοῦ Μάκβεθ, θὰ «χαρίσει στὸ τραπέζι μας κρέας, ὕπνο στὶς νύχτες μας». Στοὺς ἐπιλόγους τῶν ἱστορικῶν δραμάτων καὶ τῶν τραγωδιῶν ὁ νέος μονάρχης προσκαλεῖ τοὺς παριστάμενους στὴ στέψη του. Στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* δὲν θὰ γίνει στέψη. Ὁ Ἔδγαρ δὲν βρίσκει νὰ καλέσει κανένα. Ὅλοι σκοτώθηκαν ἢ πέθαναν. Ὁ λόγος τοῦ Γκλόστερ ἐκπληρώθηκε: «Αὐτὴ ἡ μεγάλη πλάση ἔτσι θὰ κατατρίβεται ὡς τὸ τίποτα». Ὅσοι ἐπιζήσανε — ὁ Ἔδγαρ, ὁ Ἄλμπανυ καὶ ὁ Κέντ — εἶναι, ὅπως εἶταν καὶ ὁ Λήρ, «ἐρειπωμένα κομμάτια φύσης».

Ἀπὸ τὰ δώδεκα κύρια πρόσωπα τὰ μισὰ εἶναι δίκαιοι καὶ καλοί, τὰ ἄλλα μισὰ ἄδικοι καὶ κακοί. Ὁ διαχωρισμὸς εἶναι λογικὸς καὶ ἀφηρημένος ὅπως σ' ἕνα θρησκευτικὸ δράμα. Ἀλλ'

αὐτὸ εἶναι ἕνα θρησκευτικὸ δράμα ὅπου ὅλοι θὰ καταστραφοῦν: τίμιοι καὶ ἀχρεῖοι, διῶκτες καὶ διωκόμενοι, βασανιστὲς καὶ βασανιζόμενοι. Ἡ ζωοτομία θὰ συνεχιστεῖ ὥσπου στὴ σκηνὴ δὲν ἀπομένει κανένας. Αὐτὴ ἡ παρακμὴ καὶ πτώση τοῦ κόσμου θὰ δειχτεῖ σὲ δύο ἐπίπεδα, θὰ μποροῦσε νὰ πεῖ κανεὶς σὲ δύο διαφορετικὲς σκηνές. Ἡ μία μπορεῖ νὰ ὀνομαστεῖ σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ, ἡ ἄλλη σκηνὴ τοῦ Ἰώβ.

Ἡ σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ εἶναι τὸ θέατρο τοῦ ἐγκλήματος. Ἀρχίζει σὰν ἕνα παιδικὸ παραμύθι, γιὰ τρεῖς κόρες, δύο κακὲς καὶ μία καλή. Ἡ καλὴ θὰ πεθάνει κρεμασμένη στὴ φυλακή. Καὶ οἱ κακὲς θὰ πεθάνουν, ὅμως πρῶτα θὰ γίνουν μοιχαλίδες, καὶ μάλιστα ἡ μία θὰ σκοτώσει τὸν ἄντρα της καὶ θὰ φαρμακώσει τὴν ἀδερφή της. Ὅλοι οἱ δεσμοί, σπάζουν, ὅλοι οἱ νόμοι, θεῖοι, φυσικοὶ ἢ ἀνθρώπινοι, καταλύονται. Ἡ κοινωνικὴ τάξη, ἀπὸ τὸ βασίλειο ὡς τὴν οἰκογένεια, καταθριμματίζεται. Δὲν ὑπάρχουν πιὰ βασιλιάδες καὶ ὑπήκοοι, πατέρες καὶ παιδιά, ἄντρες καὶ γυναῖκες. Ὑπάρχουν μόνο τὰ μεγάλα θηρία τῆς Ἀναγέννησης, ποὺ ἀλληλοσπαράσσονται σὰν σαρκοβόρα. Τὰ πάντα ἔχουν συμπυκνωθεῖ, σκιαγραφοῦνται, μὲ γενικὲς γραμμές, καὶ τὰ πρόσωπα μόλις ποὺ διαγράφονται. Ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου μπορεῖ νὰ κάνει χωρὶς ψυχολογία καὶ χωρὶς ρητορική. Εἶναι μόνο καθαρὴ πράξη. Οἱ βίαιες αὐτὲς σκηνὲς εἶναι ἁπλῶς μιὰ εἰκονογράφηση καὶ μιὰ ἔνδειξη· ἡ λειτουργία τους εἶναι νὰ παρεμβάλλονται ἀνάμεσα στὶς «σκηνὲς τοῦ Ἰὼβ» καὶ νὰ παρουσιάζουν ἕνα μαῦρο καὶ ρεαλιστικὸ ἀντίτυπό της.

Γιατὶ ἡ οὐσία τοῦ ἔργου εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ Ἰώβ. Σ' αὐτὴ θὰ παιχτεῖ τὸ σαρκαστικὸ καὶ μπουφόνικο θρησκευτικὸ δράμα πάνω στὴν ἀνθρώπινη κατάσταση. Πρῶτα ὅμως ὅλα τὰ πρόσωπα πρέπει νὰ ξερριζωθοῦνε ἀπὸ τὴν κοινωνική τους θέση καὶ νὰ κυλήσουνε χαμηλά, ὡς τὴν ὁριστική τους πτώση. Πρέπει ν' ἀγγίξουν τὸ βυθό. Ἡ πτώση δὲν εἶναι μόνο μιὰ φιλοσοφικὴ παραβολή, ὅπως τὸ πήδημα τοῦ τυφλοῦ Γκλόστερ στὸν φανταστικὸ γκρεμό. Τὸ θέμα τῆς πτώσης ὁ Σαίξπηρ τὸ ἀναπτύσσει πεισματικὰ καὶ τὸ ἐπαναλαμβάνει τουλάχιστον τέσσερεις φορές. Ἡ πτώση εἶναι φυσικὴ καὶ πνευματική, σωματικὴ καὶ κοινωνική.

Στὴν ἀρχή, εἶταν ἕνας βασιλιὰς ποὺ εἶχε αὐλὴ καὶ ὑπουργούς. Ὕστερα εἶναι μόνον τέσσερεις ζητιάνοι ποὺ περιπλανιοῦν-

ται στὴν ἐρημιά, μέσα στὴν καταιγίδα καὶ τὸν μανιασμένο ἄνεμο. Ἡ πτώση εἶναι ἀργὴ ἢ ἀπότομη: Ὁ Λὴρ ἔχει στήν ἀρχὴ μιὰ ἀκολουθία ἀπὸ ἑκατὸ καβαλάρηδες, μετὰ πενήντα, μετὰ μόνον ἕνα. Ὁ Κὲντ ἐξορίζεται μὲ μιὰ χειρονομία τοῦ ἐξαγριωμένου βασιλιά. Ὡστόσο, ἡ διαδικασία τοῦ ξεπεσμοῦ εἶναι πάντοτε ἡ ἴδια. Ὁ,τιδήποτε ξεχωρίζει ἕναν ἄνθρωπο — οἱ τίτλοι του, ἡ κοινωνικὴ του θέση, ἀκόμα καὶ τ' ὄνομά του — χάνεται. Δὲν χρειάζονται πιὰ ὀνόματα. Ὁ καθένας εἶναι πιὰ μόνον ἡ σκιὰ τοῦ ἑαυτοῦ του. Εἶναι μόνον ἄνθρωπος.

ΛΗΡ Μὲ ξέρει ἐδῶ κανένας; Ὄχι, ὁ Λὴρ δὲν εἶναι
τοῦτος. Ὁ Λὴρ ἔτσι βαδίζει, ἔτσι μιλάει;
. . . . . .
...Ποιὸς εἶμαι, ποιὸς μπορεῖ νὰ μοῦ τὸ εἰπεῖ;
ΤΡΕΛΟΣ Τοῦ Λὴρ ὁ ἴσκιος. *(Α, 4)*

Καὶ ξανὰ ἡ ἴδια ἐρώτηση, καὶ ἡ ἴδια ἀπάντηση. Ὁ ἐξόριστος Κὲντ γυρίζει μεταμφιεσμένος στὸν βασιλιά του.

ΛΗΡ Ἐ, ἐσὺ ποιὸς εἶσαι;
ΚΕΝΤ Ἕνας ἄνθρωπος, ἀφεντικό. *(Α, 4)*

Ἕνας γυμνὸς ἄνθρωπος δὲν ἔχει ὄνομα. Προτοῦ ἀρχίσει τὸ θρησκευτικὸ δράμα, ὅλοι πρέπει νὰ μείνουν γυμνοί. Γυμνοὶ σὰν τὰ σκουλίκια.

Οὕτως ἀναστὰς Ἰὼβ ἔρρηξε τὰ ἱμάτια αὐτοῦ
καὶ ἐκείρατο τὴν κόμην τῆς κεφαλῆς
καὶ πεσὼν χαμαὶ προσεκύνησε Τῷ κυρίῳ καὶ εἶπεν:
Αὐτὸς γυμνὸς ἐξῆλθον ἐκ κοιλίας μητρός μου,
γυμνὸς καὶ ἀπελεύσομαι ἐκεῖ
(Ἰώβ, Α', 20 - 21)

Ἡ βιβλικὴ εἰκόνα σ' αὐτὸ τὸ νέο *Βιβλίον τοῦ Ἰὼβ* δὲν εἶναι τυχαία. Ὁ Ἔδγαρ λέει: «μὲ τὴ γύμνια μου ἔξω, θ' ἀντικρύσω τοὺς ἀνέμους καὶ τὶς μπόρες τ' οὐρανοῦ» (Β, 3). Τὸ θέμα αὐτὸ ἐπανέρχεται ἐπίμονα:

Εἶδα στὴ μπόρα ἐχτὲς τὴ νύχτα ἕναν κακόμοιρο
τέτοιον, ποὺ μοῦφερε τὴ σκέψη πὼς ὁ ἄνθρωπος
εἶναι σκουλήκι. *(Δ, 1)*

Μιὰ πτώση εἶναι πόνος καὶ μαρτύρια. Τὰ μαρτύρια μπορεῖ νὰ εἶναι σωματικὰ ἢ πνευματικὰ ἢ καὶ τὰ δύο. Ὁ Λὴρ χάνει τὰ λογικά του· ὁ Κὲντ δένεται στὸ κούτσουρο γιὰ νὰ διαπομπευθεῖ· ὁ Γκλόστερ ποὺ θὰ τοῦ βγάλουν τὰ μάτια ἐπιχειρεῖ ν' αὐτοκτονήσει. Γιὰ νὰ καταντήσει γυμνὸς ὁ ἄνθρωπος, ἢ μᾶλλον γιὰ νὰ ἀπομείνει μοναχὰ ἄνθρωπος, δὲν ἀρκεῖ νὰ χάσει τὸ ὄνομά του, τὴν κοινωνική του θέση καὶ τὴν προσωπικότητά του. Πρέπει ἀκόμα νὰ σακατευτεῖ καὶ ν' ἀκρωτηριαστεῖ ἠθικὰ καὶ σωματικά. Μεταμόρφωσε τὸν Βασιλιὰ Λὴρ σ' «ἐρειπωμένο κομμάτι φύσης», καὶ μόνο τότε ρώτα τον ποιὸς εἶναι. Γιατὶ τὰ ὅσα συμβαίνουν στὴ «σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ» θὰ τὰ κρίνει ὁ νέος Ἰὼβ τῆς Ἀναγέννησης.

Ἕνας Πολωνὸς κριτικός, ὁ Ἀντρέϊ Φαλκίεβιτς, ἔχει ἐπισημάνει τὸν τρόπο ποὺ ἀκρωτηριάζεται καὶ σακατεύεται ὁ ἄνθρωπος, ὄχι στὸν Σαίξπηρ, ἀλλὰ στὴ σύγχρονη λογοτεχνία καὶ τὸ σύγχρονο θέατρο*. Τὸν παρομοιάζει μὲ τὸ ξεφλούδισμα ἑνὸς κρεμμυδιοῦ. Πρῶτα βγάζεις τὴ φλούδα, ὕστερα μία μία τὶς διαδοχικὲς στιβάδες του. Ποῦ τελειώνει τὸ κρεμμύδι καὶ τί βρίσκεται στὸν πυρήνα του; Ἕνας τυφλὸς εἶναι ἄνθρωπος, ἕνας τρελὸς εἶναι ἄνθρωπος, ἕνας ξεμωραμένος γέρος εἶναι ἄνθρωπος. Τίποτε ἄλλο παρὰ ἄνθρωπος. Ἕνας «τίποτα» ποὺ πάσχει, προσπαθεῖ νὰ δώσει στὸν πόνο του κάποιο νόημα ἢ μία εὐγένεια, ποὺ ἐξεγείρεται γιὰ τὸν πόνο του ἢ ποὺ τὸν ἀποδέχεται, καὶ ποὺ πρέπει νὰ πεθάνει.

Θεοί! Καὶ ποιὸς μπορεῖ νὰ πεῖ «εἶμαι στὸ χειρότερο»;
Τώρα ἀπὸ κάθε ἄλλη φορὰ εἶμαι χειρότερα.
. . . . . .
Καὶ σὲ χειρότερα μπορεῖ νὰ πέσω ἀκόμη·
καὶ τὸ χειρότερο δὲν εἶν' αὐτό, ὅσο λέμε
«αὐτό 'ναι τὸ χειρότερο». *(Δ, 1)*

Ὁ διάλογος τοῦ Βλαδίμιρου καὶ τοῦ Ἐστραγκὸν εἶναι πολὺ ὅμοιος. Λένε ἀσυναρτησίες· ὅμως μέσα σ' αὐτὲς τὶς ἀσυναρτησίες ὑπάρχουν κατάλοιπα τῆς ἴδιας ἐσχατολογίας:

---

* Φαλκίεβιτς. *Θεατρικοὶ Πειραματισμοὶ* τῆς δεκαετίας τοῦ 1950, «Διάλογοι», ἀρ. 9, 1959 (στὰ Πολωνικά).

ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Δὲν ὑπάρχει φόβος νὰ ξανασκεφτοῦμε πιά.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Τότε γιατὶ παραπονιόμαστε;
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Νὰ σκέφτεσαι δὲν εἶναι τὸ χειρότερο.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Βέβαια, βέβαια. Ὅμως ὑπάρχει τουλάχιστον [αὐτό.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Ποιὸ αὐτό;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Νὰ αὐτό, ἂς ποῦμε ἄλλα πράματα.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Τί θὲς νὰ πεῖς, ὑπάρχει τουλάχιστον αὐτό;
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Αὐτὴ ἡ πολὺ πιὸ μικρὴ δυστυχία.
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Σωστά.
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ Λοιπόν; Λὲς νὰ εἴμαστε εὐτυχισμένοι;
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι τρομερὸ εἶναι νὰ ἔχεις [σκεφτεῖ.
(Περιμένοντας τὸν Γκοντό, Β)

Ὁ Πότζο εἶναι ἐπιβλητικὸς καὶ ἀλαζονικὸς ὅταν, στὴν πρώτη πράξη τοῦ *Περιμένοντας τὸν Γκοντό*, ὁδηγεῖ μ' ἕνα σκοινὶ τὸν πεινασμένο Λάκυ. Εἶναι ἀκόμα ὁ ἀφέντης καὶ ὁ δοῦλος, ὁ ἐκμεταλλευτὴς καὶ τὸ θύμα. Ξαναεμφανίζονται στὴ δεύτερη πράξη. Τώρα ὁ Πότζο εἶναι τυφλὸς καὶ ὁ Λάκυ μουγκός. Τοὺς ἑνώνει ἀκόμα τὸ ἴδιο σκοινί. Τώρα ὅμως εἶναι μόνο δυὸ ἄνθρωποι.

Εἶναι ἡ ἀρρώστεια τοῦ καιροῦ μας, νὰ ὁδηγοῦνε τρελοὶ στραβοὺς. *(Δ, 1)*

Ὅπως περίπου στὸν περίφημο πίνακα τοῦ Μπρέχελ, ὁ Ἔδγαρ ὁδηγεῖ τὸν τυφλὸ Γκλόστερ στὸ γκρεμὸ στὸ Ντόβερ. Αὐτὸ εἶναι ἀκριβῶς τὸ θέμα στὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ*, ὁ Μπέκετ εἶταν ὁ πρῶτος ποὺ τὸ εἶδε στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*· ἐξαφάνισε κάθε δράση, κάθε τί τὸ ἐξωτερικό, καὶ τὸ ἐπανέλαβε στὴν καθαρὴ γύμνια του.

Ὁ Κλὸβ δὲν μπορεῖ νὰ καθήσει· ὁ τυφλὸς Χὰμ δὲν μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ καὶ κινεῖται μόνο σὲ ἀναπηρικὴ πολυθρόνα. Οὐρεῖ μόνο μὲ καθετήρα. Ἡ Νὲλ καὶ ὁ Νὰγκ ἔχουν «χάσει τὰ πόδια τους» καὶ σβήνουν σιγὰ σιγὰ μέσα στοὺς σκουπιδοτενεκέδες τους. Ὡστόσο, ὁ Χὰμ ἐξακολουθεῖ νὰ εἶναι ὁ ἀφέντης, καὶ ἡ ἀναπηρικὴ πολυθρόνα του θυμίζει θρόνο. Στὴν παράσταση τοῦ ἔργου στὸ Λονδίνο φοροῦσε μιὰ ξεθωριασμένη πορφύρα καὶ σφούγγιζε τὸ πρόσωπό του μ' ἕνα ματωβαμμένο μαντήλι. Εἶταν, ὅπως ὁ βασιλιὰς Λήρ, ἕνας ξεπεσμένος καὶ ἀνίσχυρος τύραννος,

ένα «ἐρειπωμένο κομμάτι φύσης». Εἶταν ὁ βασιλιὰς Λήρ, τῆς τέταρτης πράξης, ὅταν συναντάει τὸν τυφλὸ Γκλόστερ καὶ ὕστερα ἀπόνα μεγάλο φρενιασμένο μονόλογο προστάζει νὰ τοῦ βγάλουν τὴ μπότα γιατὶ τὸν χτυπάει. Εἶναι τὸ ἴδιο παπούτσι ποὺ βγάζει ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς παλιάτσους στὸ *Περιμένοντας τὸν Γκοντὸ* στὴν ἀρχὴ τῆς πρώτης σκηνῆς.

Αὐτὸ εἶναι ἀκριβῶς τὸ «ξεφλούδισμα τοῦ κρεμμυδιοῦ», τόσο στὸν Σαίξπηρ ὅσο καὶ στὴν ἐποχή μας· εἶναι ἄγριο καὶ χλευαστικό. Τὸ κρεμμύδι ξεφλουδίζεται ὡς τὸ τέλος, ὡς τὸ πάσχων «τίποτα». Αὐτὸ εἶναι τὸ θέμα τῆς πτώσης. Ἡ ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου ἔχει ἀπογυμνωθεῖ, ὅλες οἱ καταστάσεις ἔχουν συρρικνωθεῖ στὴ μοναδική ἀνθρώπινη κατάσταση, τελική καὶ καθολική, ποὺ τὰ περιέχει ὅλα. Στὴν ἐρώτηση τοῦ Βλαδίμιρου «Τί ἔχει μέσα ἡ βαλίτσα;» ὁ τυφλὸς Πότζο ἀποκρίνεται: «Ἄμμο». Ὁ Κλὸβ στὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ* ἀνασηκώνει τὸ καπάκι τοῦ ἑνὸς σκουπιδοτενεκὲ γιὰ νὰ δεῖ τί γίνεται ὁ Νάγκ. «Κλαίει», ἀναγγέλλει. «Τότε ζεῖ», ἀποκρίνεται ὁ Χάμ.

Κλαίει, ἄρα ζεῖ. Οἱ Ἄγγλοι κριτικοὶ τὸ θεώρησαν αὐτὸ σὰν τὴν ἀπάντηση τοῦ Μπέκετ στὸν καρτεσιανὸ ὁρισμὸ τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ εἶταν καὶ ἐκεῖνος μιὰ ἀναγωγή. Στὴν πραγματικότητα ὅμως ὁ Μπέκετ ἐπαναλαμβάνει μετὰ τὸν Σαίξπηρ:

... στὸν κόσμο ἐρχόμαστε μὲ κλάματα:

. . . . . .

Ὅταν γεννιόμαστε πλαντάζουμε, ποὺ ἐρχόμαστε
σὲ τούτη τὴ μεγάλη τῶν τρελῶν σκηνή. *(Δ, 6)*

Ὁ κόσμος εἶναι πραγματικός, καὶ τὸ παπούτσι ἀληθινὰ χτυπάει. Καὶ ὁ πόνος εἶναι πραγματικός. Ἀλλὰ ἡ χειρονομία μὲ τὴν ὁποία ἕνας ρημαγμένος ἄνθρωπος ἀπαιτεῖ νὰ τοῦ βγάλουνε τὸ παπούτσι ποὺ τὸν χτυπάει, εἶναι γελοία. Ὅσο γελοία εἶναι καὶ ἡ τούμπα τοῦ τυφλοῦ Γκλόστερ στὴν ἄδεια σκηνή.

Καὶ ὁ βιβλικὸς Ἰὼβ εἶναι ἕνα ρημάδι. Ὅμως αὐτὸ τὸ ρημάδι συνομιλεῖ ἀσταμάτητα μὲ τὸ Θεό. Καταριέται, βρίζει, βλαστημάει. Τελικὰ παραδέχεται ὅτι ὁ Θεὸς ἔχει δίκιο. Δικαιώνει τὰ δεινά του καὶ τοὺς προσδίδει μία ἀξιοπρέπεια. Τὰ ἐντάσσει στὴ μεταφυσικὴ τάξη καὶ στὸ ἀπόλυτο. Τὸ *Βιβλίον τοῦ Ἰὼβ* εἶναι τὸ θέατρο τῶν παπάδων. Ἐνῶ τόσο στὸ σαιξπηρικὸ ὅσο καὶ στὸ

μπεκετιανὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ* τὸ Βιβλίο τοῦ Ἰὼβ θὰ τὸ παίξουν παλιάτσοι. Ἀλλὰ καὶ ἐδῶ ὅλοι ἐπικαλοῦνται τοὺς θεούς: ὁ Λήρ, ὁ Γκλόστερ, ὁ Κέντ, ἀκόμα καὶ ὁ Ἄλμπανυ:

ΛΗΡ Μὰ τὸ Δία, ὁρκίζομαι, ὄχι.
ΚΕΝΤ Μὰ τὴν Ἥρα, ὁρκίζομαι, ναί. *(Β, 4)*

Στὴν ἀρχὴ οἱ θεοὶ ἔχουν ἑλληνικὰ ὀνόματα. Ὕστερα εἶναι μόνο θεοί, μεγάλοι καὶ τρομεροὶ δικαστές, ψηλὰ στὸν οὐρανό, ποὺ ἀργὰ ἢ γρήγορα θὰ παρέμβουν. Ἀλλὰ δὲν παρεμβαίνουν. Σωπαίνουν. Σιγὰ σιγά, ὁ τόνος γίνεται ὅλο καὶ πιὸ σαρκαστικός. Τὸ ρημάδι ποὺ ἐπικαλεῖται τὸν Θεὸ γίνεται ὁλοένα καὶ πιὸ γελοῖο. Καὶ οἱ σκηνὲς γίνονται ὁλοένα καὶ πιὸ θηριώδεις, ἀλλὰ ταυτόχρονα παίρνουν ἕνα χαρακτήρα ὅλο καὶ πιὸ μπουφόνικο.

Θεοὶ πολυέσπλαχνοι! Ντροπὴ εἶν' αὐτὸ μεγάλη,
νὰ μοῦ μαδᾶς τὰ γένεια. *(Γ, 7)*

Ἡ ἥττα, ὁ πόνος, ἡ θηριωδία ἔχουν κάποιο νόημα ἔστω καὶ ἂν οἱ θεοὶ εἶναι θηριώδεις. Ἀκόμα καὶ τότε. Εἶναι ἡ τελευταία θεολογικὴ πιθανότητα νὰ δικαιωθεῖ ὁ πόνος. Ὁ Βιβλικὸς Ἰὼβ τὸ ἤξερε καλά. Ἔκραζε στὸν Θεό:

ὅτι φαῦλοι ἐν θανάτῳ ἐξαισίῳ
ἀλλὰ δίκαιοι καταγελῶνται. *(Ἰώβ, Θ', 23)*

Ἀντὶ γιὰ ἕνα δίκαιο Θεό, πάντοτε κανεὶς μπορεῖ νὰ ἐπικαλεστεῖ ἕναν ἄδικο Θεό. Ὁ Γκλόστερ ἀφοῦ τοῦ βγάλαν τὰ μάτια, λέει:

...Σὰν τὶς μυῖγες τὰ τρελόπαιδα,
ἔχουν ἐμᾶς οἱ θεοὶ — μᾶς χάνουν γιὰ τὸ γοῦστο τους.
(Δ, 1)

Φτάνει μόνο νὰ ὑπάρχουν θεοί. Τότε ὅλα μποροῦν νὰ σωθοῦν ἀκόμα:

ἐνωτίζου ταῦτα Ἰώβ·
στῆθι νουθετοῦ δύναμιν Κυρίου *(Ἰώβ, ΛΖ', 14)*

Ἡ βίβλος εἶναι τὸ ἀγαπημένο ἀνάγνωσμα τοῦ Μπέκετ. Νομίζει κανεὶς ὅτι ἀκούει τὸν διάλογο στὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ.*

ΚΛΟΒ Μοῦ εἶπανε, Ἐδῶ εἶναι, στάσου, σήκωσε τὸ κεφάλι καὶ

Ἑφτὰ χρόνια τώρα συνεχίζεται ὁ πόλεμος τῆς Τροίας
καὶ θὰ συνεχιστεῖ. Ἡ Ἑλένη δὲν ἀξίζει μήτε μιὰ σταγόνα
ἑλληνικὸ ἢ τρωαδίτικο αἷμα.
Καὶ τὰ δύο στρατόπεδα τὸ ξέρουν. Καὶ λοιπὸν τὶ ἀλλάζει;
(Τρωίλος καὶ Χρυσίδα.)

Ἕλληνες καὶ Τρῶες ἀλληλοσκοτώνονται... Ὁ πόλεμος εἶναι παράλογος, ἀλλὰ κ' ἕνας παράλογος πόλεμος πρέπει νὰ κερδιθεῖ.

Σ' αὐτοὺς τοὺς ἐραστὲς τῶν πολεμικῶν καιρῶν,
δόθηκε μονάχα μιὰ νύχτα.
Ἡ Χρυσίδα εἶναι ἀκόμα ἱκανὴ νὰ χλευάζει·
ἀλλὰ τὸ ξέρει κιόλας πὼς θὰ καταντήσει πόρνη.

κοίτα ὅλη ἐτούτη τὴν ὀμορφιά. Αὐτὴ τὴν τάξη! Μοῦ εἶπανε, Λοιπόν, δὲν εἶσαι θηρίο δά, στοχάσου αὐτὰ τὰ πράγματα καὶ θὰ δεῖς πῶς ὅλα θὰ γίνουνε πεντακάθαρα. Καὶ ἁπλᾶ! Μοῦ εἶπανε, Πόση φροντίδα ἔχουν, ὅλοι ὅσοι πεθαίνουν ἀπὸ τὶς λαβωματιές τους.

ΧΑΜ Φτάνει!

ΚΛΟΒ Κ' ἐγὼ εἶπα μέσα μου — κάποτε, Κλόβ, πρέπει νὰ μάθεις νὰ τὸ ὑποφέρεις καλύτερα ἀπὸ τώρα ἂν θὲς νὰ κουραστοῦν νὰ σὲ τιμωροῦν. Εἶπα μέσα μου — κάποτε, Κλόβ, πρέπει νᾶσαι καλύτερα ἀπὸ τώρα, ἂν θὲς νὰ σ' ἀφήσουν νὰ φύγεις — κάποια μέρα

Ὁ Κλὸβ εἶναι παλιάτσος, ἀλλὰ εἶναι πιὸ δυστυχισμένος ἀπὸ τὸν Χάμ. Ἡ φλυαρία τοῦ Κλὸβ εἶναι πάντα ἐσχατολογική, ὅπως ἀκριβῶς καὶ οἱ ἀσυναρτησίες τοῦ Λάκυ στὸ *Περιμένοντας τὸν Γκοντό*. Στὸ διάλογο αὐτὸ ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπινα ρημάδια μόνον ὁ Χὰμ ἔχει κατανοήσει τὴ γελοιότητα κάθε πόνου. Μιὰ ἀπάντηση μόνο δίνει στὴν ἐσχατολογία: «Μὴ χολοσκάνεις... εἰρήνη στόν... πισινό μας». Καὶ τὰ δύο ζευγάρια: ὁ Πότζο ποὺ τυφλώθηκε καὶ ὁ Λάκυ ποὺ μουγκάθηκε — ὁ Χὰμ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ σηκωθεῖ καὶ ὁ Κλὸβ ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ καθήσει, εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸ Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*:

ΛΗΡ Διάβασε.

ΓΚΛΟΣΤΕΡ Πῶς, μὲ τὶς γοῦβες τῶν ματιῶν;

. . . . . .

ΛΗΡ Τί, τρελὸς εἶσαι; Μπορεῖ νὰ ἰδεῖ κανεὶς πῶς πάει ὁ [κόσμος
χωρὶς μάτια. Κοίταξε μὲ τ' ἀφτιά σου... (Δ, 6)

Οἱ παραβολὲς εἶναι βιβλικές. Οἱ τυφλοὶ βλέπουν πεντακάθαρα, οἱ τρελοὶ λένε τὴν ἀλήθεια. Στὸ κάτω κάτω ὅλοι εἶναι τρελοί. «Ὑπάρχουνε τέσσερεις τρελοί», γράφει ὁ Καμύ, «ὁ ἕνας ἐξ ἐπαγγέλματος, ὁ ἄλλος μὲ τὴ θέλησή του, οἱ δυὸ τελευταῖοι ὕστερα ἀπὸ τὰ μαρτύριά τους: τέσσερα ἐρειπωμένα κορμιά, τέσσερα ἀνεξιχνίαστα πρόσωπα ποὺ βρίσκονται στὴν ἴδια κατάσταση»*. Ὁ Τρελὸς ἀκολουθεῖ τὸν Λὴρ στὴν παγερὴ νύχτα τῆς

* Α. Καμύ. *Ὁ Μύθος τοῦ Σισύφου*, Παρίσι, 1942.

τρέλας· ὁ Ἔδγαρ ὁδηγεῖ τὸν τυφλὸ Γκλόστερ σὲ μιὰ γκροτέσκα αὐτοκτονία. Ὅταν ὁ Λὴρ ἐπικαλεῖται τοὺς θεοὺς παίρνει σὰν ἀπάντηση τὰ σκατολογικὰ χωρατὰ τοῦ Τρελοῦ· στὶς προσευχὲς τοῦ Γκλόστερ ἀπαντάει ἡ μπουφόνικη δαιμονολογία τοῦ Ἔδγαρ:

Ὁ Φρατερέτος μὲ φωνάζει καὶ μοῦ λέει πὼς ὁ Νέρων ἦταν ψαρᾶς στὴ λίμνη τοῦ σκότου — Προσευκήσου, μωρό, καὶ φυλάγου ἀπ' τὸν ξαποδό! (...) Ὁ ξαποδὸς μοῦ δαγκώνει τὴ ῥάχη (...) Νιάρρρ! Ἡ γάτα εἶναι σταχτιά. (Γ, 6)

Ὡστόσο, ἡ δαιμονολογία τοῦ Ἔδγαρ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ παρωδία, ποὺ διακωμωδεῖ τοὺς αἰγυπτιακοὺς ὀνειροκρίτες τῆς ἐποχῆς καὶ τὰ βιβλία μαγείας· ἕνα χοντρὸ καὶ κτηνῶδες σκῶμμα. Τὸ σκῶμμα στρέφεται κατὰ τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του, κατὰ τῆς σκηνῆς τοῦ Ἰὼβ, κατὰ τοῦ Ἰὼβ ποὺ συνομιλεῖ μὲ τὸν Θεό. Γιατὶ πάνω στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* ἀπὸ τὴ «σκηνὴ τοῦ Ἰὼβ», ὑπάρχει μόνον ἡ «σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ». Ἐκεῖ ὅπου δολοφονοῦν, στραγγαλίζουν καὶ βασανίζουν, ὅπου μοιχεύουν καὶ ἀκολασταίνουν, ὅπου μοιράζουν βασίλεια. Ἀπὸ τὴ σκοπιὰ ἑνὸς Ἰὼβ ποὺ ἔπαψε νὰ συνομιλεῖ μὲ τὸν Θεό, αὐτὴ εἶναι ἡ σκηνὴ τῶν παλιάτσων. Παλιάτσοι ποὺ δὲν τὸ ξέρουν ἀκόμα πὼς εἶναι παλιάτσοι.

ΛΗΡ Ἐλᾶτε, ἐλᾶτε, ἀφέντες μου, εἶμαι βασιλιὰς καὶ νὰ τὸ ξέρετε.
ΑΞΙΩΜΑΤΙΚΟΣ Βασιλική 'ναι ἡ χάρη σου κι ἐμεῖς σ' ἀκοῦμε.
ΛΗΡ Τότε, ἀνασαίνει τὸ πουλάκι, ναί· ἂν τὸ πιάσετε, θὰ τὸ πιάσετε τρέχοντας. Τσά, τσά, τσά, τσά! (Δ, 6)

Ἡ ὥρα μηδὲν ἔχει φτάσει. Ἐπιτέλους ὁ Λὴρ κατάλαβε. Ὅπως τὰ κατάλαβε ὁ τυφλὸς Χάμ, ὁ καθηλωμένος στὴν ἀναπηρικὴ πολυθρόνα του. Ὅπως τὰ κατάλαβε ὅλα ὁ Πότζο ὅταν γυρίζει τυφλὸς καὶ σκοντάφτει πάνω στὶς βαλίτσες του τὶς γεμάτες μὲ ἄμμο.

ΠΟΤΖΟ Ξύπνησα ἕνα ὡραῖο πρωὶ τυφλὸς σὰν τὴν μοίρα...
ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ Καὶ πότε ἔγινε αὐτό;
ΠΟΤΖΟ Δὲν ξέρω... Μὴ μὲ ρωτᾶς! Οἱ τυφλοὶ δὲν νιώθουν τὸν χρόνο. Καὶ τὰ πράγματα τοῦ χρόνου τοὺς εἶναι κρυμ-

μένα. *(Περιμένοντας τὸν Γκοντό, Β)*

Καὶ νὰ πῶς τελειώνει ὁ Βασιλιὰς Λὴρ τὸν τελικὸ φρενιασμένο μονόλογό του

Δὲ θὰ γλυτώσω; Πῶς, αἰχμάλωτος; Κατάντησα
τῆς τύχης φυσικὸς τρελός. *(Δ, 6)*

Σὲ λίγο θὰ βγεῖ ἀπὸ τὴ σκηνή. Πρῶτα ὅμως θὰ γυρέψει νὰ τοῦ βγάλουνε τὴ μπότα ποὺ τὸν χτυπάει. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ τὸ κάνει αὐτὸ εἶναι πιὰ ἕνας παλιάτσος. Σ' αὐτὴ τὴ «σκηνὴ τοῦ Ἰώβ» τέσσερεις παλιάτσοι παίζανε ἕνα παλιὸ μεσαιωνικὸ *sotie* πάνω στὴν ἀποσύνθεση καὶ τὴν πτώση τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ τόσο στὸ σαιξπηρικὸ ὅσο καὶ στὸ μπεκετιανὸ *Τέλος τοῦ Παιχνιδιοῦ* ἐκεῖνος ποὺ καταρρέει εἶναι ὁ σύγχρονος κόσμος· ὁ κόσμος τῆς Ἀναγέννησης καὶ ὁ δικός μας.

IV

Ὁ ἀρχικὸς παλιάτσος εἶταν ὁ Ἀρλεκίνος. Ἔχει μέσα του κάτι ἀπὸ ζῶο — φαῦνος καὶ δαίμονας. Γι αὐτὸ καὶ φοράει μαύρη μάσκα. Αὐτὸς φαίνεται σὰν νὰ μὴν ὑπόκειται στοὺς νόμους τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Ἀλλάζει ὄψη μὲ ταχύτητα ἀστραπῆς καὶ μπορεῖ νὰ βρίσκεται ταυτόχρονα σὲ διάφορα μέρη. Εἶναι ὁ δαίμονας τῆς κίνησης. Στὸ *Ὑπηρέτης δύο Ἀφεντάδων*, τοῦ Γκολντόνι, ὅπως παίχτηκε στὸ Θέατρο Πίκκολο τοῦ Μιλάνου, ὁ Ἀρλεκίνος καθόταν στὴν ἄκρη μιᾶς ξύλινης ἐξέδρας, τραβοῦσε μιὰ τρίχα ἀπὸ τὰ μαλλιά του, τὴ μάκραινε καὶ τὴν κόντευνε, τὴν περνοῦσε ἀπὸ τόνα αὐτί του καὶ τὴν ἔβγαζε ἀπὸ τὸ ἄλλο ἢ τὴν ἰσορροποῦσε ἀλύγιστη πάνω στὴ μύτη του. Ὁ Ἀρλεκίνος εἶναι θαυματοποιός. Αὐτός, ὑπηρέτης στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπηρετεῖ κανένα καὶ χλευάζει τοὺς πάντες. Χλευάζει τοὺς ἔμπορους καὶ τοὺς ἐραστές, τοὺς μαρκήσιους καὶ τοὺς στρατιῶτες. Γελοιοποιεῖ τὸν ἔρωτα καὶ τὴ φιλοδοξία, τὴ δύναμη καὶ τὸ χρῆμα. Εἶναι πιὸ ἔξυπνος ἀπὸ τοὺς ἀφεντάδες του ἐνῶ φαίνεται πῶς εἶναι μόνο πιὸ πανοῦργος. Εἶναι ἀνεξάρτητος, γιατὶ κατάλαβε πῶς ὁ κόσμος εἶναι γελοῖο πράγμα.

Ὁ Πούκ, στὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας*, εἶναι ἕνα ἀγα-

πημένο τελώνιο τῆς ἀγγλικῆς λαϊκῆς παράδοσης, ὁ Ρόμπιν Γκουντφέλον. Εἶναι ὅμως ἀκόμα ὁ Ἀρλεκίνος τῆς ἀναγεννησιακῆς *commedia dell' arte*. Κι αὐτὸς εἶναι θαυματοποιὸς καὶ σκηνοθέτης τῆς κωμωδίας τῶν παρεξηγήσεων. Ἀνακατώνει τὰ ζευγάρια τῶν ἐραστῶν, κι αὐτὸς φταίει, ἂν ἡ ὡραία Τιτάνια ἀγκαλιάζει μιὰ γαϊδουροκεφαλή. Στὴν πραγματικότητα τοὺς γελοιοποιεῖ ὅλους: τὴν Τιτάνια καὶ τὸν Ὄμπερον τὴν Ἑρμία καὶ τὸν Λύσανδρο, τὴν Ἑλένη καὶ τὸν Δημήτρη. Ἀποκαλύπτει τὴν παλαβωμάρα τοῦ ἔρωτα. Αὐτὸς εἶναι τὸ τυχαῖο, ἡ μοίρα, ἡ τύχη. Ἡ τύχη εἶναι καμιὰ φορὰ εἰρωνική, ἂν καὶ ἡ ἴδια δὲν τὸ ξέρει. Ὁ Ποὺκ σκάει φάρσες. Δὲν ξέρει τί σκάρωσε. Γι αὐτὸ μπορεῖ καὶ κάνει τοῦμπες στὴ σκηνή. Ὅπως ὁ Ἀρλεκίνος.

Τὸ καραγκιοζιλίκι εἶναι φιλοσοφία καὶ ταυτόχρονα ἐπάγγελμα. Ὁ Ἀσημόπετρας καὶ ὁ Φέστας εἶναι ἐπαγγελματίες παλιάτσοι. Φορᾶνε τὸ κοστούμι τοῦ γελοτοποιοῦ, καὶ εἶναι στὴν ὑπηρεσία ἑνὸς ἡγεμόνα. Εἶναι πάντα Ἀρλεκίνοι καὶ δὲν περιφρονοῦν τὴν παντομίμα. Ἀλλὰ δὲν σκηνοθετοῦν αὐτοὶ τὴν παράσταση, οὔτε συμμετέχουνε κάν, περιορίζουνται νὰ τὴ σχολιάζουν μόνο. Γι αὐτὸ εἶναι χλευαστικοὶ καὶ πικρόχολοι. Ἡ κατάσταση ἑνὸς γελοτοποιοῦ εἶναι διφορούμενη καὶ ἐσωτερικὰ ἀντιφατική. Εἶναι μιὰ ἀντίφαση ἀνάμεσα στὸ ἐπάγγελμα καὶ τὴ φιλοσοφία. Τὸ ἐπάγγελμα τοῦ παλιάτσου, ὅπως καὶ τοῦ διανοουμένου, εἶναι νὰ διασκεδάζει. Ἡ φιλοσοφία του εἶναι νὰ λέει τὴν ἀλήθεια καὶ νὰ γκρεμίζει τοὺς μύθους. Ὁ Τρελὸς στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* δὲν ἔχει κὰν ὄνομα, εἶναι ἁπλῶς ὁ Τρελός, ὁ καθαρὸς Τρελός. Ἀλλὰ εἶναι ὁ πρῶτος τρελὸς ποὺ ἔχει ἐπίγνωση τῆς κατάστασης τοῦ τρελοῦ:

ΤΡΕΛΟΣ Κάμε μου τὴ χάρη, μπάρμπα, πάρε ἕνα δάσκαλο νὰ μάθει τὸν τρελό σου νὰ λέει ψέματα. Θά 'θελα πολὺ νὰ μάθω νὰ λέω ψέματα.

ΛΗΡ Ἂν πεῖς ψέματα, φιλαράκο μου, θὰ δουλέψει ματσούκι.

ΤΡΕΛΟΣ Ἀπορῶ τί λογῆς συγγένεια ἔχεις ἐσὺ μὲ τὶς κόρες σου. Αὐτὲς θέλουν νὰ τὶς τρώω ὅταν λέω ἀλήθεια, ἐσὺ θὲς νὰ τὶς τρώω ὅταν λέω ψέματα. Καὶ κάποτε τὶς τρώω γιατὶ κάθομαι φρόνιμα. Θὰ προτιμοῦσα νὰ ἤμουν ὅτιδήποτε ἄλλο, παρὰ τρελός· κι ὅμως δὲ θά 'θελα νά 'μαι ἐσύ, μπάρμπα.

Ἐσὺ πελέκησες τὸ μυαλό σου κι ἀπ' τὶς δυὸ μεριὲς καὶ δὲν ἄφησες τίποτα στὴ μέση. *(Α, 4)*

Ἕνας τρελὸς ποὺ ἀναγνωρίζει πὼς εἶναι τρελός, ποὺ παραδέχεται πὼς εἶναι μόνον ἕνας τρελὸς στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἡγεμόνα, παύει νὰ εἶναι τρελός. Πρέπει τότε νὰ παραδεχτεῖ πὼς ὁ κόσμος χωρίζεται σὲ παλιάτσους, καὶ σὲ μὴ παλιάτσους, πὼς ὁ ἡγεμόνας δὲν εἶναι παλιάτσος. Ἡ φιλοσοφία τοῦ παλιάτσου βασίζεται στὴν ἀρχὴ —ὅλοι εἶναι τρελοί καὶ ὁ πιὸ μεγάλος τρελὸς εἶναι κεῖνος ποὺ δὲν ξέρει πὼς εἶναι τρελός, δηλαδὴ ὁ ἡγεμόνας. Γι αὐτὸ ὁ παλιάτσος πρέπει νὰ γελοιοποιεῖ τοὺς ἄλλους· ἀλλιώτικα δὲν θά' τανε παλιάτσος. Ὁ παλιάτσος εἶναι θύμα τῆς ἀλλοτρίωσης ἐπειδὴ εἶναι παλιάτσος, ἀλλὰ ταυτόχρονα δὲν μπορεῖ νὰ ἀποδεχτεῖ τὴν ἀλλοτρίωση, τὴν συνειδητοποιεῖ καὶ τὴν ἀπορρίπτει. Ὁ παλιάτσος βρίσκεται στὴν κοινωνικὴ κατάσταση τοῦ νόθου, ὅπως ἐπανειλημμένα τὴν ἔχει περιγράψει ὁ Σάρτρ. Ὁ νόθος εἶναι νόθος ἐφ' ὅσον ἀποδέχεται τὴ μοίρα τοῦ νόθου καὶ τὴ θεωρεῖ ἀναπόφευκτη. Ὁ νόθος παύει νὰ εἶναι νόθος μόλις πάψει νὰ θεωρεῖ τὸν ἑαυτό του νόθο. Τότε ὅμως πρέπει νὰ καταλύσει τὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ νόθα καὶ νόμιμα παιδιά. Τότε ἀρνιέται τὶς ἀρχὲς τῆς κοινωνικῆς τάξης, ἢ τουλάχιστον τοὺς ἀφαιρεῖ τὸν ἱερὸ χαρακτήρα. Οἱ ἄλλοι θέλουν νὰ περιορίσουν τὸν Παλιάτσο στὸν ρόλο τοῦ παλιάτσου, θέλουν νὰ τοῦ κρεμάσουν τὴν ταμπέλα «παλιάτσος». Ἐκεῖνος ὅμως δὲν τὸν δέχεται αὐτὸ τὸ ρόλο. Αὐτὸς κρεμάει τὴν ταμπέλα στοὺς ἄλλους.

ΛΗΡ Μὲ λὲς τρελό, γιόκα μου;

ΤΡΕΛΟΣ Ὅλους τοὺς ἄλλους τίτλους σου τοὺς χάρισες, αὐτὸν τὸν ἔχεις γεννητάτος.

ΚΕΝΤ Αὐτὰ δὲν εἶναι ὅλα τρελά, ἀφέντη μου.

ΤΡΕΛΟΣ Ὄχι, βέβαια, οἱ ἀρχόντοι κι οἱ μεγάλοι δὲ μ' ἀφήνουν. Ἂν τό 'χα μονοπώλιο, θά 'θελαν μερτικό. Κι οἱ ἀρχόντισσες κι αὐτὲς δὲ θὰ μ' ἄφηναν νά 'χω ὅλη τὴν τρέλα μόνος μου, θὰ λιχουδευόντουσαν κι αὐτές. *(Α, 4)*

Ἔτσι ἀρχίζει ἡ παράσταση ποὺ δίνουν οἱ παλιάτσοι στὴ «σκηνὴ τοῦ Ἰώβ». Ἀπὸ τὴν πρώτη αὐτὴ σκηνὴ ὁ Τρελὸς προσφέρει στὸν Λὴρ τὴ σκοῦφια τοῦ τρελοῦ. Ἀλλὰ τὸ καραγκιοζιλίκι δὲν

εἶναι μόνο φιλοσοφία· εἶναι καὶ ἕνα εἶδος θέατρο. Γιὰ μᾶς, αὐτὴ εἶναι ἡ πιὸ σύγχρονη πλευρὰ τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*. Φτάνει νὰ ἀντιμετωπιστεῖ καὶ νὰ ἑρμηνευτεῖ τὸ ἔργο σωστά· νὰ ξεριζωθοῦν ὅλες οἱ ρομαντικὲς καὶ νατουραλιστικὲς προσφύσεις, ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴν ὄπερα καὶ τὸ μελόδραμα γιὰ τὸν γέρο, πού, διωγμένος ἀπὸ τὶς κόρες του, περιπλανιέται μὲ γυμνὸ κεφάλι μέσα στὴν καταιγίδα καὶ ποὺ οἱ συμφορές τὸν τρελαίνουν πραγματικά. Σ' αὐτὴ τὴν τρέλα ὑπάρχει μιὰ μεθόδευση, ὅπως καὶ στὴν τρέλα τοῦ Ἅμλετ. Στὸν *Βασιλιὰ Λήρ* ἡ τρέλα εἶναι μιὰ φιλοσοφία, τὸ εὐσυνείδητο πέρασμα στὴ στάση τοῦ Παλιάτσου. Ὁ Λέσζεκ Κολακόβσκι γράφει:

> Ὁ Παλιάτσος εἶναι κεῖνος ποὺ συχνάζει στὴν ὑψηλὴ κοινωνία, ἀλλὰ δὲ ἀνήκει σ' αὐτὴ, καὶ πετάει δυσάρεστα πράγματα σὲ ὅλους· ἐκεῖνος ποὺ ἀμφισβητεῖ ὁτιδήποτε θεωρεῖται πρόδηλο. Δὲν θὰ μποροῦσε νὰ τὸ κάνει ἂν πραγματικὰ ἀνῆκε στὸν καλὸ κόσμο· τὸ πολὺ πολὺ θὰ μποροῦσε τότε νὰ εἶναι ἕνας σκανδαλοθήρας τῶν σαλονιῶν. Ὁ Παλιάτσος πρέπει νὰ εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ κοινωνία, νὰ τὴν παρατηρεῖ λοξὰ γιὰ νὰ ἀνακαλύπτει τὸ μὴ πρόδηλο σὲ ὅ,τι ἐκείνη θεωρεῖ πρόδηλο καὶ τὸ μὴ τελεσίδικο στὶς τελεσίδικες κρίσεις της. Ταυτόχρονα, πρέπει νὰ συχνάζει στὴν καλὴ κοινωνία γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ γνωρίσει τὰ ταμπού της, καὶ νὰ ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ πετάει τὰ δυσάρεστα πράγματα (...) Ἡ φιλοσοφία τῶν Παλιάτσων εἶναι ἡ φιλοσοφία ποὺ σὲ κάθε ἐποχὴ ἀποκαλύπτει σὰν ἀμφίβολο ὅτι θεωρεῖται σὰν τὸ πιὸ ἀδιάσειστο· ποὺ ξεσκεπάζει τὶς ἀντιφάσεις σέ ὅ,τι φαίνεται προφανὲς καὶ ἀδιαμφισβήτητο, ποὺ παραδίδει στὸν γενικὸ περίγελο τὰ πρόδηλα τῆς κοινῆς λογικῆς, καὶ ἀποκαλύπτει τὴν ἀλήθεια τοῦ παράλογου*.

Ἄς γυρίσουμε τώρα στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*:

ΤΡΕΛΟΣ Δῶσ' μου ἕνα ἀβγό, μπάρμπα, καὶ θὰ σοῦ δώσω δυὸ κορόνες.

---

* Κολακόβσκι, *Ὁ Παπὰς καὶ ὁ Παλιάτσος — Στοχασμοὶ πάνω στὴν Θεολογικὴ Κληρονομιὰ τῆς Σύγχρονης σκέψης*, «Twórczość», No 10, 1959, σ.82 - 3 (στὰ Πολωνικά).

ΛΗΡ Τί κορόνες θὰ μοῦ δώσεις;

ΤΡΕΛΟΣ Νά, ἀφοῦ κόψω τ' ἀβγὸ στὰ δυὸ καὶ φάω τ' ἀπὸ μέσα, τὶς δυὸ κορόνες τοῦ ἀβγοῦ. Ὅταν χώρισες τὴν κορόνα σου στὰ δυὸ καὶ χάρισες καὶ τὰ δυὸ κομμάτια, φορτώθηκες τὸ γάιδαρό σου στὴ ράχη σου, νὰ τὸν περάσεις ἀπ' τὴ λάσπη (...) Τώρα εἶσαι ἕνα μηδενικὸ σκέτο. Ἐγὼ εἶμαι καλύτερος ἀπὸ σένα τώρα. Ἐγὼ εἶμαι τρελός, ἐσὺ δὲν εἶσαι τίποτα. *(Α, 4)*

Ὁ Ριχάρδος Β', ἀφοῦ τοῦ βγάλανε τὸ στέμμα ἀπὸ τὸ κεφάλι, ζήτησε ἕναν καθρέφτη. Κοιτάχτηκε καὶ τὸν ἔσπασε. Στὸν καθρέφτη εἶχε δεῖ ἕνα γερασμένο τρεμάμενο πρόσωπο. Κι ὡστόσο, αὐτὸ εἶταν τὸ πρόσωπο. Τὸ ἴδιο ὅπως τότε ποὺ εἶταν βασιλιάς. Στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, ὁ ξεπεσμὸς ἔρχεται σιγὰ - σιγά, βῆμα - βῆμα: Ὁ Λὴρ μοίρασε τὸ βασίλειό του καὶ ἐγκατέλειψε τὴν ἐξουσία, ἀλλὰ ἤθελε νὰ μείνει βασιλιάς. Πίστευε πὼς ἕνας βασιλιὰς δὲν μπορεῖ νὰ πάψει νὰ εἶναι βασιλιάς, ὅπως καὶ ὁ ἥλιος δὲν μπορεῖ νὰ πάψει νὰ λάμπει. Στὰ ἱστορικὰ δράματα ἡ ἀποϊεροποίηση τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας γίνεται μὲ μιὰ μαχαιριὰ ἢ μὲ μιὰ κτηνώδη ἁρπαγὴ τοῦ στέμματος ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ ζωντανοῦ βασιλιά. Στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*, ἡ ἀποϊέρωση τῆς βασιλικῆς ἐξουσίας εἶναι ἔργο τοῦ Τρελοῦ.

Ὁ Λὴρ καὶ ὁ Γκλόστερ πιστεύουν στὴν ἐσχατολογία· ἀπεγνωσμένα ὑποστηρίζουν τὴν ὕπαρξη τοῦ ἀπόλυτου. Ἐπικαλοῦνται τοὺς θεούς, πιστεύουν στὴ δικαιοσύνη, ἀναφέρονται στοὺς νόμους τῆς φύσης. Ἔπεσαν ἔξω ἀπὸ τὴ «σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ», ἀλλὰ παραμένουν αἰχμάλωτοί της. Μόνον ὁ Τρελὸς βρίσκεται ἔξω ἀπὸ τὴ «σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ», ὅπως βρίσκεται καὶ ἔξω ἀπὸ τὴ «σκηνὴ τοῦ Ἰώβ». Παρατηρεῖ ἀπ' ἔξω καὶ δὲν εἶναι ἰδεολόγος. Ἀπορρίπτει ὅλα τὰ φαινόμενα: τοῦ νόμου, τῆς δικαιοσύνης, τῆς ἠθικῆς τάξης. Βλέπει τὴ βία γυμνή, τὴ θηριωδία γυμνή, καὶ τὴ λαγνεία γυμνή. Δὲν ἔχει αὐταπάτες καὶ δὲν ζητάει παρηγοριὰ στὴν ὕπαρξη κάποιας φυσικῆς ἢ ὑπερφυσικῆς τάξης, ὅπου τὸ κακὸ θὰ τιμωρηθεῖ καὶ τὸ καλὸ θὰ ἀνταμειφθεῖ. Ὁ Λὴρ, ποὺ ἐπιμένει νὰ διαφυλάξει τὴ φανταστικὴ μεγαλειότητά του, τοῦ φαίνεται γελοῖος. Κι ἀκόμα πιὸ γελοῖος ἐπειδὴ δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ πόσο γελοῖος εἶναι. Ὡστόσο, ὁ Τρελὸς δὲν ἐγκαταλείπει

τὸν γελοῖο, ξεπεσμένο βασιλιά του· τὸν ἀκολουθεῖ στό δρόμο ποὺ ὁδηγεῖ στὴν τρέλα. Ὁ Τρελὸς ξέρει πὼς ἡ μόνη ἀληθινὴ τρέλα εἶναι νὰ θεωρεῖς αὐτὸν τὸν κόσμο λογικό. Ἡ φεουδαρχικὴ τάξη εἶναι παράλογη καὶ μόνο μὲ τὶς κατηγορίες τοῦ παράλογου μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ. Ὁ κόσμος εἶναι τ' ἀπάνω κάτω:

ὅταν φόρα θὰ μετρᾶνε τὰ λεφτὰ οἱ καταχραστὲς
καὶ θὰ χτίζουν οἱ ρουφιάνοι κι οἱ πουτάνες ἐκκλησιές,
τότε στὸ βασίλειο τῆς Ἀλβιόνας
θὰ γενεῖ μεγάλος κυκεώνας:
Γιατὶ θέ νά 'ρθει ἕνας καιρὸς —καὶ ποιὸς θὰ ζήσει νὰ τὰ ἰδεῖ,
ποὺ μὲ τὰ πόδια θὰ μπορεῖ ὁ πᾶσα εἷς νὰ περπατεῖ.
(Γ, 2)

Ὁ Ἅμλετ δὲν κατέφυγε στὴν τρέλα μόνο γιὰ νὰ παραπλανήσει τοὺς καταδότες καὶ νὰ ἐξαπατήσει τὸν Κλαύδιο. Ἡ τρέλα εἶταν ἐπίσης γι αὐτὸν μιὰ φιλοσοφία, μιὰ κριτικὴ τοῦ καθαροῦ λόγου, ἕνα μεγάλο σαρκαστικὸ ξεκαθάρισμα τῶν λογαριασμῶν μὲ τὸν ἐκτροχιασμένο κόσμο. Ὁ Τρελὸς υἱοθετεῖ τὴ γλώσσα ποὺ χρησιμοποιοῦσε ὁ Ἅμλετ στὶς σκηνὲς ὅπου ὑποδιόταν τὸν τρελό. Δὲν ἀπομένει πιὰ σ' αὐτὴ τίποτα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ καὶ τὴ λατινικὴ ρητορική, τὴν τόσο δημοφιλὴ στὴν Ἀναγέννηση· δὲν ἀπομένει τίποτα ἀπὸ τὴν ψυχρὴ καὶ ἀξιοπρεπὴ ἀδιαφορία τοῦ Σενέκα μπρὸς στὸ ἀναπόδραστο πεπρωμένο. Ὁ Λήρ, ὁ Γκλόστερ, ὁ Κέντ, ὁ Ἄλμπανυ, ἀκόμα καὶ ὁ Ἐδμόνδος, ἐξακολουθοῦν νὰ μιλᾶνε μὲ ρητορεία. Ἡ γλώσσα τοῦ Τρελοῦ εἶναι διαφορετική. Εἶναι γεμάτη βιβλικὲς παρωδίες καὶ ἀντεστραμμένες μεσαιωνικὲς παραβολές. Ἔχει τὴν ὀμορφιὰ ἑνὸς σουρρεαλισμοῦ μπαρόκ, αἰφνίδια πετάγματα τῆς φαντασίας, ἐκτροπὲς πυκνὲς καὶ ἀνάγλυφες, κτηνωδίες, χυδαιότητες, σκατολογικὲς παρομοιώσεις. Οἱ στίχοι του μοιάζουν μὲ τοὺς στίχους τοῦ *limericks**. Ὁ Τρελὸς προσφεύγει στὸ παράλογο, χιοῦμορ, στὴ διαλεκτικὴ καὶ τὴν παραδοξολογία. Ἡ γλώσσα του εἶναι ἡ γλώσσα τοῦ σημερινοῦ μαύρου χιοῦμορ, ποὺ μὲ μιὰ μεγάλη καὶ καθολικὴ *reductio ad absurdum*, ἀποκαλύπτει τὸν παραλογισμὸ τῆς πραγματικότητας καὶ τὸν παραλογισμὸ τοῦ ἀπόλυτου.

---

* Κωμικὸ καὶ χωρὶς νόημα πεντάστιχο ποίημα (Σ.τ.Μ.).

ΛΗΡ Ὦιμέ, καρδιά μου, ἀνάστατη καρδιά μου, κάτω!

ΤΡΕΛΟΣ Φώναξέ της καὶ σύ, μπάρμπα, καθὼς ἔκανε ἡ κοκονίτσα στὰ χέλια, ὅταν τά 'βαζε στὸ χυλὸ ζωντανά. Τοὺς χτύπαγε τὰ κεφάλια μ' ἕνα ραβδὶ καὶ φώναζε: «Κάτω, κακομαθημένα, κάτω!» Ὁ ἀδερφός της ἤτανε, ποὺ ἀπ' τὴν πολλὴ προθυμία νὰ περιποιηθεῖ τ' ἄλογό του, τοῦ βουτύρωνε τὸ ἄχυρο. *(Β, 4)*

Ὁ Τρελὸς ἐμφανίζεται στὴ σκηνὴ ὅταν ἀρχίζει ἡ πτώση τοῦ Λήρ. Ἐξαφανίζεται στὸ τέλος τῆς τρίτης πράξης. Τὰ τελευταῖα του λόγια εἶναι: «Κι ἐγὼ θὰ πλαγιάσω μεσημεριάτικα». Δὲν θὰ ξαναφανεῖ, οὔτε θὰ ξανακουστεῖ. Ὁ Τρελὸς δὲν χρειάζεται πιά. Ὁ βασιλιὰς Λὴρ ξεσκόλισε πιὰ τὸ σχολειὸ τῆς φιλοσοφίας τοῦ παλιάτσου*. Ὅταν συναντάει τὸν Γκλόστερ γιὰ τελευταία φορά, τοῦ μιλάει μὲ τὴ γλώσσα τοῦ Τρελοῦ καὶ κοιτάζει τὴ «σκηνὴ τοῦ Μάκβεθ» ὅπως τὴν κοιτοῦσε καὶ ὁ Τρελός. «Μοῦ 'λεγαν πὼς ἤμουνα τὸ πᾶν· ψέμα — ἀφοῦ μὲ πιάνουν κρυάδες καὶ δὲν ἀντέχω» (Δ, 6).

---

* Ὁ Maynard Mack στὸ βιβλίο του *King Lear in Our Time,* βρῆκε στὸ ἔργο τὸ ἀρχέτυπο θέμα τῆς Ταπείνωσης τοῦ Περήφανου Βασιλιᾶ ὅπως ἀπαντᾶται ἐπίσης στὸ *Βασιλιὰ Ροβέρτο τῆς Σικελίας.* «Στὴν ὡραιότερη ἀπὸ ὅλες τίς παραλλαγὲς αὐτοῦ τοῦ ἀρχέτυπου, ὁ ξεπεσμένος βασιλιὰς δὲν διώχνεται ἀλλὰ γίνεται ὁ τρελὸς τῆς αὐλῆς καὶ ἀναγκάζεται νὰ τρώει μαζὶ μὲ τὰ σκυλιὰ τοῦ παλατιοῦ» ... Στὴν παραλλαγὴ αὐτὴ ἡ μεταμέλεια τοῦ βασιλιᾶ ἔρχεται ὅταν ἀκολουθεῖ τὸν σφετεριστὴ ἄγγελο στὴ Ρώμη, καὶ κεῖ, μὲ τρόμο διαπιστώνει πὼς οἱ παλιοὶ συνάδελφοί του ἡγεμόνες, ὁ Αὐτοκράτωρ καὶ ὁ Πάπας, δὲν τὸν ἀναγνωρίζουν, καὶ τὸν θεωροῦν τρελό. Σὲ μιὰ στιγμὴ φωτισμοῦ ὁ βασιλιὰς βλέπει πόσο μοιάζει ὁ ἑαυτός του μὲ τὸν Ναβουχοδονόσορα ποὺ ἐπίσης ξέπεσε καὶ ἔζησε πολλὰ χρόνια στὴν ἔρημο τρώγοντας ρίζες καὶ χορτάρι. Μεταμελεῖται καὶ στὴν προσευχή του ὁμολογεῖ ὅλος ταπείνωση πὼς εἶναι μόνον «ὁ τρελός σου, Κύριε». Τώρα ὁ ἄγγελος τοῦ ξανακάνει τὴν ἐρώτηση καὶ κεῖνος ἀποκρίνεται : «Ἕνας τρελός».

Ὁ Καθηγητὴς Mack τονίζει τὸ θέμα τῆς ταπείνωσης, ἀλλὰ ἐγὼ νομίζω πὼς πολὺ πιὸ σχετικὴ μὲ τὸ σαιξπηρικὸ ὅραμα εἶναι ἡ ἀμοιβαία σχέση ἀνάμεσα σ' ἕνα τρελὸ καὶ σ' ἕνα βασιλιά.

Ἂς λυώσει ἡ Ρώμη μὲς τὸν Τίβερη

...πρόστυχοι ραβδοῦχοι
θὰ μᾶς τραβήξουν σὰν κοινὲς καὶ ριμαδόροι
χυδαῖοι θὰ λὲν γιὰ μᾶς παράφωνα τραγούδια.
Ξυπνοθεατρίνοι πρόχειρα θὰ μᾶς θεατρίσουν.
Θὰ παραστήσουν τ' Ἀλεξανδρινά μας γλέντια
(Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα, Ε, 2)

Ἡ ἔκθεση τοῦ *Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα* εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγαλοπρεπεῖς, ἀκόμα καὶ ἀνάμεσα στὶς σαιξπηρικὲς ἐκθέσεις. Εἶναι ἐξαιρετικὰ σύντομη, κι ὡστόσο περιέχει τὰ πάντα. Τὸ θέμα, τὰ πρόσωπα, τὸν κόσμο ὅπου ζοῦν, καὶ τὶς διαστάσεις τῆς τραγωδίας. Οἱ μεγάλοι ἐραστές, δὲν βγῆκαν ἀκόμα στὴ σκηνή. Μόνο φίλοι τοῦ Ἀντώνιου εἶναι μπροστά μας καὶ κουβεντιάζουν:

Γιὰ πρόσεξε καλὰ καὶ θὰ τὸν δεῖς, αὐτόν,
πού 'ναι τοῦ κόσμου ὁ τρίτος στύλος, νά 'χει γίνει
τὸ μπαίγνιο μιᾶς μαυλίστρας: κοίταξε νὰ ἰδεῖς.

Μπαίνουν ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα. Κι ἀρχίζει ἕνας φρενιασμένος διάλογος, ὅπου ἡ κάθε λέξη ἠχεῖ:

ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ Ἂν μ' ἀγαπᾶς ἀλήθεια, πές μου πόσο.
ΑΝΤΩΝΙΟΣ Εἶναι ζητιάνα ἡ ἀγάπη ποὺ μετριέται.
ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ Θέλω ὅριο νὰ βάλω, ὡσποῦ νὰ μ' ἀγαποῦν.
ΑΝΤΩΝΙΟΣ Τότε νὰ βρεῖς οὐρανὸν ἄλλον, ἄλλη γῆ. (Α, 1)

Ἐκείνη τὴ στιγμή, δίχως νὰ χαλαρώσει ἡ ἔνταση ἔστω γιὰ μιὰ στιγμή, μπαίνει ἕνας Ἀκόλουθος. Λέει μοναχὰ μιὰ φράση: «Νέα, καλέ μου ἀφέντη, ἀπὸ τὴ Ρώμη». Μερικὲς ἀκόμα κοφτὲς φράσεις, καμιὰ δεκαριὰ στίχοι ὅλο κι ὅλο, καὶ ὁ Ἀντώνιος ξεσπάει. Πετάει στὸν κόσμο μιὰ πρόκληση:

Ἂς λυώσει ἡ Ρώμη μέσ' στὸν Τίβερη κι ἂς πέσει
ὁ θόλος ὁ πλατὺς τῆς αὐτοκρατορίας!
Ἐδῶ ὁ δικός μου ὁ χῶρος. Τὰ βασίλεια εἶναι λάσπη·
ἡ κοπρισμένη γῆ μας τὸ ἴδιο τρέφει χτῆνος κι ἄνθρωπο·
ἡ εὐγένεια τοῦ βίου εἶναι τοῦτο ἐδῶ — (τὴν φιλεῖ).

Ἔτσι θὰ μποροῦσε ν' ἀρχίσει μιὰ τραγωδία τοῦ Ρακίνα. Μὲ μόνη τὴ διαφορὰ πὼς ἐδῶ ἡ ρητορικὴ εἶναι κοφτή. Τὸ κείμενο δὲν μᾶς ἀφήνει νὰ πάρουμε ἀνάσα ἔστω γιὰ μιὰ στιγμή. Ἀλλὰ τὸ θέμα καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς τραγωδίας εἶναι τὰ ἴδια ὅπως στὸν Ρακίνα. Οἱ βασιλικοὶ ἐραστές, ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ. Ἡ γῆ ὅπου δὲν μποροῦν νὰ βροῦν μιὰ θέση, ὁ οὐρανὸς ποὺ δὲν μποροῦν νὰ τὸν ἀλλάξουν. Ὁ κόσμος εἶναι ἐχθρικός. Γιὰ νὰ θριαμβεύσει ὁ ἔρωτας πρέπει νὰ γκρεμιστοῦν ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ. Ὥστόσο, ὁ οὐρανὸς καὶ ἡ γῆ εἶναι πιὸ δυνατοὶ ἀπὸ τὸν Ἀντώνιο καὶ τὴν Κλεοπάτρα. Οἱ βασιλικοὶ ἐραστὲς πρέπει νὰ ὑποταχθοῦν ἢ νὰ διαλέξουν τὸ θάνατο.

Αὐτὴ καὶ μόνον ἡ κατάσταση θ' ἀρκοῦσε στὸν Ρακίνα γιὰ μιὰ ὁλόκληρη τραγωδία. Καὶ μιὰ μονάχα αἴθουσα στὸ παλάτι τῆς Κλεοπάτρας θὰ τοῦ ἔδινε τὸ πλαίσιο. Ἐκεῖ, θὰ ἐκτυλισσόταν ἡ δράση ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σκηνή. Ὁ Ρακίνας θὰ περιοριζόταν στὸν ἀγγελιοφόρο ἀπὸ τὴ Ρώμη καὶ σὲ μερικοὺς ἐμπίστους τοῦ Ἀντώνιου καὶ τῆς Κλεοπάτρας. Ὁ κόσμος θὰ τοὺς αἰφνιδίαζε καὶ θὰ τοὺς τσάκιζε μέσα σὲ κείνη τὴν αἴθουσα. Ἀπὸ πάνω τους θὰ ὑπῆρχε μόνον ὁ οὐρανός, σκληρός, ἄδειος, ἀναλλοίωτος καὶ βουβός. Στὶς πέντε πράξεις θὰ συζητιόνταν ἐξαντλητικὰ ὅλες οἱ δυνατότητες φυγῆς καὶ ἀνταρσίας. Ὁ ἀγγελιοφόρος θὰ πηγαινορχόταν κάμποσες φορὲς στὴ Ρώμη. Κάθε φορὰ θὰ ἀπαιτοῦσε ἀπὸ τὸν Ἀντώνιο νὰ ἐπιστρέψει. Ὁ κόσμος θὰ εἶταν ὅσο καὶ ὁ οὐρανὸς ἀμείλικτος καὶ ἀνελέητος. Ἡ τραγωδία θὰ ἐκτυλισσόταν σὲ δώδεκα ἢ σὲ ἕξι ὧρες ἢ ἀκόμα καὶ σὲ μία ὥρα. Πραγματικά, θὰ παιζόταν ἐκτὸς χρόνου *Hic et nunc*. Ὅλη τὴν ἱστορία, ὅλα τὰ προηγούμενα, ὅλα ὅσα εἶναι ἐξωτερικὰ γιὰ τὴν τραγωδία καθαυτή, θὰ τὰ διηγιόντουσαν οἱ ἔμπιστοι. Γιὰ τὸν Ρακίνα μόνον ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα θὰ εἶχαν σημασία· ἴσως μόνον ἡ Κλεοπάτρα. Ὁλόκληρη ἡ τραγωδία θὰ εἶχε συμπυκνωθεῖ, θὰ εἶχε ἀναχθεῖ στὴν τελευταία ἐκείνη ὥρα τῆς ἐκλογῆς· στὴν ὥρα ὅπου ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα ἀποφασίζουν νὰ διαλέξουν τό θάνατο.

Ὁ χρόνος, ὁ χῶρος καὶ ἡ ἱστορία εἶναι γιὰ τὸν Ρακίνα, μόνον ἰδέες, ἀφηρημένοι ὅροι. Ὅπως στὸν Κάντ: «Ὁ ἔναστρος οὐρανὸς πάνω μου, ὁ ἠθικὸς νόμος μέσα μου». Μὲ τὴ διαφορὰ πὼς οἱ ἥρωες τοῦ Ρακίνα ἐπαναστατοῦν κατὰ τοῦ νόμου, καὶ ὁ νό-

μος τοὺς σκοτώνει. Ἡ σαιξπηρική τραγωδία τοῦ Ἀντώνιου καὶ τῆς Κλεοπάτρας καλύπτει δέκα χρόνια, καὶ ὁ χῶρος τῆς δράσης εἶναι ὁλόκληρος ὁ ἱστορικὸς κόσμος. Ὁ χρόνος στὴν τραγωδία αὐτὴ εἶναι πραγματικός, καὶ βαραίνει. Ὁ χῶρος εἶναι ἀκόμα πιὸ ὑλικὸς ἀπ' ὅ,τι στὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ. Ἡ σκηνὴ τοῦ Σαίξπηρ εἶναι πάντοτε ὁ κόσμος. Ἀλλὰ ἐδῶ ὁ κόσμος δὲν εἶναι μεταφορά, εἶναι συγκεκριμένος καὶ διαφοροποιημένος, εἶναι ἱστορικὸς καὶ γεωγραφικός. Ἡ δράση ἐκτυλίσσεται διαδοχικὰ στὴν Ἀλεξάνδρεια, τὴ Ρώμη, τὴ Σικελία, στὸ πεδίο τῆς μάχης στὸ Ἄκτιο, μετὰ στὴν Ἀθήνα, καὶ ξανὰ στὴ Ρώμη καὶ τὴν Αἴγυπτο. Αὐτὰ δὲν εἶναι ἁπλῶς ὀνόματα. Αὐτός ὁ κόσμος εἶναι γεμάτος ἀνθρώπους, ἀντικείμενα καὶ συμβάντα· ὅπως στοὺς μνημειακοὺς πίνακες τοῦ Ροῦμπενς, δὲν ὑπάρχει ἔστω καὶ μιάν ἄκρη κενή. Στὸ κέντρο, οἱ βασιλικοὶ ἐραστές, ὀργίζονται, ἀγαπιοῦνται, ἀπελπίζουνται, ἀλληλοκαταριοῦνται ἢ σφιχταγκαλιάζουνται παράφορα. Ἀλλά ὁλόγυρά τους, πλάι τους, ὑπάρχουν στρατηγοί, ἀνθύπατοι, στρατιῶτες, ἀγγελιοφόροι, εὐνοῦχοι, κυρίες τῆς αὐλῆς, στρατιὲς δούλων καὶ στρατιωτικὲς παρελάσεις, τραπέζια φορτωμένα μὲ κρέατα καὶ κρασιά, καράβια καὶ γαλέρες, συμπόσια καὶ ἐκστρατεῖες, διαβούλια, καὶ μεγάλες μάχες, πέλαγα, ἀμμουδιές, δρόμοι τῆς Ρώμης, τοπία καὶ μέγαρα, θόρυβος καὶ μουσική.

Αὐτὸς ὁ κόσμος εἶναι ἱστορικὰ ἀληθινός, καὶ ὄχι μόνο ἐπειδὴ ὁ Σαίξπηρ παραμένει στὶς γενικὲς γραμμές, πιστὸς στά γεγονότα καὶ τὶς χρονολογίες. Ἡ ἱστορία, στὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα* εἶναι παροῦσα ὄχι μόνο σὰν στοιχεῖο τῆς πλοκῆς. Τὰ ὀνόματα τῶν στρατηγῶν καὶ τῶν γεωγραφικῶν τόπων εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸν Πλούταρχο. Ἀλλά ὁ κόσμος τοῦ Πλουτάρχου, συγκριτικὰ μὲ τὸν κόσμο τοῦ Σαίξπηρ, ἔχει δύο διαστάσεις. Στὸν Πλούταρχο ἥρωες καὶ ἱστορία συνυπάρχουν. Πλάι πλάι. Στὸν Σαίξπηρ ἡ ἴδια ἡ ἱστορία εἶναι τὸ δράμα. Ὁ Καῖσαρ ἐξόντωσε τὸν Πομπήιο· ὁ Βροῦτος δολοφόνησε τὸν Καίσαρα· ὁ Ἀντώνιος συνέτριψε τὸν Βροῦτο. Τρεῖς ἄνθρωποι μοιράσανε τὸν κόσμο: ὁ Ἀντώνιος, ὁ Ὀκτάβιος — ποὺ πῆρε τὸ ὄνομα Καῖσαρ — καὶ ὁ Λέπιδος. Ἐναντίον τους ξεσηκώθηκε ὁ Σέξτον Πομπήιος, γιὸς τοῦ μεγάλου Πομπηίου. Ὁ Ἀντώνιος, ἔδωσε στοὺς λεγάτους του τὴν ἐντολή, νά δολοφονηθεῖ ὁ Πομπήιος.

Ὁ νεώτερος Καῖσαρ φυλακίζει τὸν Λέπιδο καὶ προστάζει νὰ τὸν δολοφονήσουν. Ἀπομένουν δύο μονάχα:

Ὥστε ἔχεις τώρα, κόσμε, δυὸ σαγόνια μόνον·
ἂν ὅλη ἀνάμεσά τους ρίξεις τὴν τροφή σου
θὰ θρυψαλιάσουν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο. *(Γ, 5)*

Ἐδῶ ἀκριβῶς βρίσκεται ὁ Σαίξπηρ. Ὁ κόσμος εἶναι ποικιλόμορφος καὶ πολύπλευρος, ἀλλὰ ὁ κόσμος εἶναι μικρός. Πολὺ μικρὸς γιὰ τρεῖς ἀφέντες. Πολὺ μικρὸς ἀκόμα καὶ γιὰ δύο. Ὁ ἕνας πρέπει νὰ ἀφανιστεῖ· ὁ Ἀντώνιος ἢ ὁ Καῖσαρ. Ὁ *Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα* εἶναι ἡ τραγωδία γιὰ τὴ στενότητα τοῦ κόσμου. Αὐτὸ δὲν ὑπάρχει στὸν Πλούταρχο. Ὁ κόσμος τοῦ Πλουτάρχου δὲν εἶναι τραγικός: Οἱ στρατηγοὶ καὶ οἱ ἡγεμόνες εἶναι καλοὶ ἢ κακοί, σώφρονες ἢ ἡλίθιοι, συνετοὶ ἢ παράφοροι. Ὁ Ἀντώνιος εἶταν παράφορος καὶ ἔχασε. Ὁ νεώτερος Καῖσαρ εἶταν συνετὸς καὶ κέρδισε. Ἡ ἱστορία εἶναι καμιὰ φορὰ σκληρή, γιατὶ ὑπάρχουν καμιὰ φορὰ καὶ σκληροὶ τύραννοι. Ὁ κόσμος ὅμως εἶναι σοφὰ διευθετημένος· στὸ τέλος ἡ ἀρετὴ καὶ ἡ λογικὴ θριαμβεύουν. Στὸ κάτω κάτω, ὁ κόσμος εἶναι μεγάλος.

Στὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα* ὁ κόσμος εἶναι μικρός. Φαίνεται πολὺ πιὸ μικρὸς παρὰ στὸν Πλούταρχο. Εἶναι στενὸς καὶ τὰ πάντα βρίσκονται κοντὰ - κοντά. Ὁ Ἀγγελιοφόρος λέει:

Ἡ διαταγή σας ἐχτελέστη καὶ κάθε ὥρα,
ὦ Καίσαρα ἐξοχώτατε, θά 'χετε ἀναφορὰ
πῶς εἶναι ἔξω τὰ πράματα. *(Α, 4)*

Καὶ ἡ φράση αὐτὴ δὲν ὑπάρχει στὸν Πλούταρχο. Ὁ Σαίξπηρ δὲν διάβασε ἁπλῶς τοὺς *Παράλληλους Βίους* στὴ μετάφραση τοῦ Νόρθ. Παρατήρησε τὸν κόσμο μέσα ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ τέλους τῆς Ἀναγέννησης. Στὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα* ὁ ἥλιος ἐξακολουθεῖ νὰ γυρίζει γύρω ἀπὸ τὴ γῆ, ἀλλὰ ἡ γῆ ἔχει γίνει πιὰ μιὰ μικροσκοπικὴ σφαῖρα, χαμένη καὶ τελείως ἀσήμαντη μέσα στὸ σύμπαν.

Ἦταν τὸ πρόσωπό του σὰν τὸν οὐρανὸ
καὶ πάνω του ἦταν ἥλιος καὶ φεγγάρι καὶ τραβοῦσαν
τὸν δρόμο τους καὶ φώτιζαν τὸ ἐλάχιστον μηδὲν τὴ γῆ.
(Ε, 2)

Ὁ κόσμος εἶναι μικρός, γιατὶ δὲν μπορεῖς νὰ τοῦ ξεφύγεις. Ὁ κόσμος εἶναι μικρός γιατὶ μπορεῖς νὰ τὸν καταχτήσεις. Ὁ κόσμος εἶναι μικρός, γιατὶ ἀρκεῖ ἡ τύχη ἢ μιὰ κάποια βοήθεια, ἕνα ἐπιτήδειο πλῆγμα γιὰ νὰ γίνεις ὁ ἀφέντης του. Τρεῖς ἄνθρωποι μοιράσανε τὸν κόσμο. Ὁ τέταρτος, ποὺ θέλησε νὰ τοὺς ἀντισταθεῖ, ταπεινώθηκε κιόλας. Δίνει ἕνα συμπόσιο καὶ προσκαλεῖ τὴν τριανδρία πάνω στὴ γαλέρα του. Πίνουν. Πρῶτος μεθάει ὁ Λέπιδος. Σωριάζεται ἀναίσθητος στὸ κατάστρωμα. Ἕνας ὑπηρέτης τὸν φορτώνεται στὴν πλάτη του καὶ κουβαλάει ἔξω αὐτὸ τὸ «στύλο τοῦ κόσμου». Οἱ ἀξιωματικοὶ παρακολουθοῦν τοὺς στρατηγούς τους.

ΑΙΝΟΒΑΡΒΟΣ Δὲ βλέπεις ποὺ φορτώθηκε τὸ ἕνα τρίτο τοῦ [κόσμου
ΜΗΝΑΣ Εἶναι τὸ ἕνα τρίτο μεθυσμένο *(Β, 7)*

Αὐτὴ εἶναι ἡ πρώτη ἀναμέτρηση. Ἀλλὰ πάνω στὴν ἴδια γαλέρα γίνεται καὶ μιὰ δεύτερη ἀναμέτρηση, ἀκόμα πιὸ ἄγρια καὶ πιὸ βίαιη. Ἡ τριανδρία εἶναι πιὰ μεθυσμένη, καὶ ἕνας ἔμπιστος τοῦ Πομπήιου τὸν φωνάζει παράμερα. Τοῦ προτείνει νὰ σηκώσουνε ἄγκυρα καὶ νὰ σφάξουνε τοὺς τρεῖς κυρίαρχους τοῦ κόσμου.

Εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ μεγάλες σκηνὲς στὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα*. Καὶ ἡ σκηνὴ αὐτὴ δὲν ὑπάρχει στὸν Πλούταρχο· ἔρχεται κατευθεῖαν ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τῆς Ἀναγέννησης. Μιὰ σκηνὴ καταπληκτικὰ σύγχρονη. Ὁ Πομπήιος ἀρνιέται. Ἀλλὰ μὲ ποιὸ τρόπο ἀρνιέται; Ψέγει τὸν Μηνὰ ποὺ δὲν τό 'κανε μόνος του· ποὺ τοῦ ζήτησε τὴ συγκατάθεση *πρὶν* καὶ ὄχι *μετὰ* τὴν πράξη:

Αὐτό 'πρεπε νὰ τὸ 'κανες
χωρὶς νὰ μοῦ τὸ εἰπεῖς! Παλιανθρωπιὰ ἀπὸ μένα,
'πὸ σένα θά 'ταν δούλεψη καλή. *(Β, 7)*

Οἱ ἥρωες τοῦ Ρακίνα ἔχουν πλήρη ἐλευθερία ἐκλογῆς. Ὁ οὐρανὸς εἶναι πάντοτε σιωπηλός, ὁ κόσμος γι αὐτοὺς δὲν ὑπάρχει. Εἶναι μόνοι. Τοὺς κατατρώγουν τὰ πάθη, ἀλλὰ στὸν ἑαυτό τους εἶναι διαφανεῖς. Ἡ πράξη ἔγινε ἢ θὰ γίνει· ἀνήκει στὰ προηγούμενα τῆς τραγωδίας ἢ θὰ πραγματοποιηθεῖ στὴν τελευταία σκηνή. Ἡ πράξη κατατρώγει τοὺς ἥρωες σὲ πέντε πρά-

ξεις. Προετοιμάζουνται γι αὐτὴ ὅπως γιὰ ἕνα πῆδημα στὴν ἄβυσσο. Τὴν ἀναλύουν ἀπὸ κάθε πλευρά της, σὲ ρέοντες ἀλεξανδρινούς στίχους. Καὶ οἱ ἀλεξανδρινοὶ αὐτοὶ δὲν σπᾶνε ποτέ. Οἱ ἥρωες εἶναι ἀξιοπρεπεῖς καὶ διαφανεῖς σὰν ἀλεξανδρινός στίχος.

Τὰ πρόσωπα τοῦ Σαίξπηρ — μὲ μόνη ἐξαίρεση ἴσως τὸν Ἄμλετ — εἶναι ἕνα αἴνιγμα καὶ γιὰ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό τους ποὺ τοὺς αἰφνιδιάζει. Οἱ ἥρωές του σπαράσσοντάι ἀπὸ τὰ πάθη, ἀλλὰ κατὰ τρόπο διαφορετικὸ ἀπ' ὅ,τι στὸν Ρακίνα. Ὁ κόσμος εἶναι πάντοτε παρὼν καὶ συνεχῶς, δίχως ἀνάπαυλα, τοὺς συνθλίβει, ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σκηνή. Καὶ αὐτοὶ ἐκλέγουν, ἀλλὰ εἶναι μιὰ ἐκλογὴ μὲ τὴν πράξη. Εἶναι ὁλότελα βυθισμένοι μέσα στὸ συγκεκριμένο. Τὸ θέμα τοῦ *Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα* θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι καὶ θέμα τοῦ Ρακίνα: ἡ τιμὴ καὶ ὁ ἔρωτας δὲν γίνεται νὰ συνυπάρξουν μὲ τὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ὕλη τῆς ἱστορίας. Ἀλλὰ οὔτε ὁ κόσμος οὔτε ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία εἶναι ἐδῶ ἀφηρημένα σχήματα. Οἱ ἥρωες στριφογυρνᾶνε σὰν τ' ἄγρια θηρία στὸ κλουβί. Τὸ κλουβὶ στενεύει ὁλοένα, κι αὐτοὶ στριφογυρνᾶνε ὅλο καὶ πιὸ ἀπεγνωσμένα.

Ἡ Κλεοπάτρα εἶναι 29 χρονῶν ὅταν ἀρχίζει ἡ τραγωδία καὶ 39 ὅταν τελειώνει. Ὁ Ἀντώνιος εἶναι 43 στὴν πρώτη σκηνὴ καὶ 53 στὴν τελευταία. Τοῦτο δὲν εἶναι ἁπλῶς ζήτημα ἱστορικῆς χρονολόγησης. Ὁ *Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα* εἶναι ἡ τραγωδία τοῦ πρώτου ἔρωτα, ποὺ ξεχνάει ὅ,τι βρίσκεται ἔξω ἀπὸ αὐτόν. Γιὰ τοὺς νεαροὺς ἐραστές, δὲν ὑπάρχει ὁ κόσμος. Ἴσως καὶ γι αὐτὸ διαλέγουν τὸ θάνατο τόσο εὔκολα. Ὁ *Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα* εἶναι ἡ ἱστορία ἑνὸς ἔρωτα ἀνάμεσα σὲ ὥριμους ἀνθρώπους. Ἀκόμα καὶ τ' ἀγκαλιάσματά τους εἶναι πικρά. Ξέρουν πὼς αὐτὸ εἶναι μιὰ πρόκληση καὶ πώς θὰ πρέπει νὰ τὸ πληρώσουν. Στὸν ἔρωτα τῶν βασιλικῶν ἐραστῶν ὑπάρχει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἕνα σπέρμα μίσους. Οὔτε ὁ Ἀντώνιος οὔτε ἡ Κλεοπάτρα θέλουν ν' ἀπαρνηθοῦν τὴν ἐσωτερική τους ἐλευθερία· ἀποδέχονται τὸν ἔρωτα σὰν καταναγκασμό, καὶ ὁ καθένας θέλει νὰ κυριαρχήσει στὸ σύντροφό του.

Ὁ Ἀντώνιος ἐγκαταλείπει τὴν Κλεοπάτρα, ἐπιστρέφει στὴ Ρώμη, καὶ κάνει ἕνα γάμο σκοπιμότητας. Πολεμάει, ἀλλὰ ὄχι

μὲ τὸν ἑαυτό του· πολεμάει γιὰ τὴν κυριαρχία τοῦ κόσμου. Ὕστερα, γυρίζει ξανὰ στὴν Αἴγυπτο, καὶ κατατροπώνεται. Ἔχει πιὰ ἡττηθεῖ. Ἡ Κλεοπάτρα θέλει νὰ κρατήσει τὸν Ἀντώνιο, καὶ νὰ διατηρήσει τὴν Αἴγυπτο γιὰ τὸν ἑαυτό της. Κινητοποιεῖ ὅλα τὰ ὅπλα της, λογαριάζει ὅλες τὶς πιθανότητες· εἶναι ριψοκίνδυνη καὶ δειλή· εἶναι πιστή καὶ ἕτοιμη νὰ προδώσει τὴ στιγμὴ ποὺ θὰ χρειαστεῖ, ποὺ θὰ μπορεῖ νὰ πουληθεῖ στὸν νέο Καίσαρα καὶ νὰ σώσει τὸ βασίλειό της. Στὸν κόσμο τοῦ Σαίξπηρ ἀκόμα καὶ οἱ ἡγεμόνες δὲν ἔχουν τὴν ἐλευθερία ἐκλογῆς· ἡ ἱστορία δὲν εἶναι μιὰ ἀφηρημένη ἰδέα, ἀλλὰ πράξεις, εἶναι ἕνας μηχανισμός. Ἡ Κλεοπάτρα χάνει, κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ποὺ χάνει καὶ ὁ Ἀντώνιος. Δὲν χάνει στὴ μάχη μὲ τὸ πάθος της, χάνει σὰν βασίλισσα. Δὲν τῆς ἀπομένει πιὰ τίποτα παρὰ νὰ πέσει αἰχμάλωτη τοῦ νέου Καίσαρα καὶ νὰ συρθεῖ στὸ θρίαμβό του σὰν τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ θέαμα.

Ἡ Κλεοπάτρα θὰ μποροῦσε νὰ μένει μὲ τὸν Ἀντώνιο. Ἀλλὰ ἡ Κλεοπάτρα ἀγαπάει τὸν Ἀντώνιο ποὺ εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς στύλους τοῦ κόσμου, ποὺ εἶναι ὁ ἀήττητος στρατηγός. Ὁ Ἀντώνιος, ποὺ ἔχασε, ποὺ νικήθηκε, δὲν εἶναι πιὰ ὁ Ἀντώνιος. Ὁ Ἀντώνιος θὰ μποροῦσε νὰ μείνει μὲ τὴν Κλεοπάτρα. Ἀλλὰ ὁ Ἀντώνιος ἀγαπάει τὴν Κλεοπάτρα ποὺ εἶναι ἡ θεὰ τοῦ Νείλου. Ἡ Κλεοπάτρα, ποὺ θὰ γίνει αἰχμάλωτη τοῦ Καίσαρα, ποὺ θὰ τὴ δαχτυλοδεικτοῦν στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης, δὲν εἶναι πιὰ ἡ Κλεοπάτρα.

Ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα κάνουν τὴν τελικὴ ἐκλογή τους μόνο μετὰ τὴν καταστροφή. Αὐτὴ τὴν ἐκλογή, ποὺ στὸν Ρακίνα θ' ἀποτελοῦσε ἀπὸ μόνη της τὸ θέμα μιᾶς πεντάπρακτης τραγωδίας. Στὸν Σαίξπηρ ἡ ἐκλογὴ αὐτὴ εἶναι ἀναγκαστική. Ὡστόσο, μιὰ ἀναγκαστικὴ ἐκλογὴ ἀφαιρεῖ ἀπὸ τοὺς ἥρωες τὸ μεγαλεῖο τους. Ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα γίνονται οἱ μεγάλοι ἐραστὲς μόνον στὴν τέταρτη καὶ στὴν πέμπτη πράξη. Καὶ ὄχι ἁπλῶς μεγάλοι ἐραστές. Γίνονται οἱ κριτὲς τοῦ κόσμου. Στὸ τέλος τῆς τραγωδίας ἐπανέρχεται τὸ θέμα τῆς ἔκθεσης. Ἡ γῆ καὶ ὁ οὐρανὸς εἶναι πολὺ μικροὶ γιὰ τὸν ἔρωτα. Ἡ Κλεοπάτρα, προτοῦ πεθάνει, θὰ ἐπαναλάβει τὰ λόγια τοῦ Ἀντώνιου:

πρόστυχο νά 'σαι Καίσαρας...

. . . . . .

α' Λπαίσια νύχτα
[εἶταν αὐτή...
Ἡ γῆ εἶχε,
λέγανε κάποιοι, πυρετὸ
[κι ἔτρεμε ὁλάκερη»
(Μάκβεθ, IV, 3)

Οἱ μάγισσες εἶναι φτιαγμένες ἀπὸ τὴν ἴδια ὕλη
ὅπως καὶ ὁ κόσμος.
Ἡ γῆς ἀναρριγεῖ σὰν νὰ 'χει πυρετό...

Στὸν κόσμο τοῦ
Μᾶκβεθ,
ὁ φόνος, ἡ σκέψη
τοῦ φόνου
διαποτίζουν τὰ πάντα.
(Ὁ θρόνος τοῦ αἵματος,
ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν
Μάκβεθ)

ΛΑΙΔΗ ΜΑΚΒΕΘ —
Τότε πού 'χες καρδιὰ
γιὰ νὰ τολμήσεις τότε
εἶσουν ἄντρας...

Ὁ Μάκβεθ ὁ πολλαπλὸς
δολοφόνος,
ὁ βουτηγμένος στὸ αἷμα
δὲν μπορεῖ
νὰ παραδεχτεῖ
ἕναν κόσμο ὅπου
ὑπάρχει ὁ φόνος.

κι εἶναι μεγάλο ἐγὼ νὰ κάνω αὐτὴ τὴν πράξη
ποὺ δίνει τέλος σ' ὅλα τ' ἄλλα ποὺ ἔχουν γίνει,
μποδάει τὶς ἀτυχίες καὶ ἀποκλεῖ τὴν ἀλλαγή:
κοιμᾶσαι καὶ ποτέ σου πιὰ δὲ γεύεσαι κοπριά,
ποὺ τρέφει τὸν ζητιάνο καὶ τὸν Καίσαρα. *(Ε, 2)*

Στὸν *Ρικάρδο Γ'*, ὁλόκληρο τὸ βασίλειο καταντάει ν' ἀξίζει λιγότερο ἀπόνα ἄλογο. Ἕνα γοργοπόδαρο ἄλογο μπορεῖ νὰ σοῦ σώσει τὴ ζωή. Ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα δὲν θέλουν νὰ σωθοῦν καὶ δὲν ἔχουν πουθενὰ νὰ πᾶνε. «Τὰ βασίλεια εἶναι στάχτη». Καὶ στὰ δύο αὐτὰ μεγάλα ἔργα κρίνονται ἡ ἐξουσία καὶ ὅσοι τὴν ἀσκοῦν. Τελεσίδικα. Ὅταν ἕνας ἥρωας τοῦ Ρακίνα αὐτοκτονεῖ, ἡ τραγωδία τελειώνει, καὶ ταυτόχρονα, παύουν νὰ ὑπάρχουν ὁ κόσμος καὶ ἡ ἱστορία. Πραγματικά, ὁ κόσμος καὶ ἡ ἱστορία ἐξ ἀρχῆς δὲν ὑπῆρχαν. Ὅταν αὐτοκτονοῦν ὁ Ἀντώνιος καὶ ἡ Κλεοπάτρα, ἡ τραγωδία τελειώνει, ἀλλὰ ἡ ἱστορία καὶ ὁ κόσμος ἐξακολουθοῦν νὰ ὑπάρχουν. Τὸν ἐπικήδειο, μπροστὰ στὰ πτώματα τοῦ Ἀντώνιου καὶ τῆς Κλεοπάτρας θὰ τὸν ἐκφωνήσει ὁ νικητὴς τῆς τριανδρίας, ὁ Ὀκτάβιος, ὁ μελλοντικὸς Καῖσαρ Αὔγουστος. Παρόμοιο ἐπικήδειο ἐκφωνεῖ μπροστὰ στὸ πτῶμα τοῦ Ἅμλετ ὁ Φορτεμπράς. Μιλάει ἀκόμα, ὅμως ἡ σκηνὴ εἶναι ἄδεια. Ὅλοι οἱ μεγάλοι ἔχουνε φύγει. Καὶ ὁ κόσμος ἔχει τώρα δυὸ διαστάσεις.

Κοριολανός
ἢ σαιξπηρικές ἀντιθέσεις

Ὑπηρέτησες γενναῖα τὴν πατρίδα σου καὶ δὲν τὴν ὑπηρέτησες γενναῖα... Ἤσουνα ματσούκι γιὰ τοὺς ἐχτροὺς της καὶ ραβδὶ γιὰ τοὺς φίλους της: ἡ ἀλήθεια, δὲν ἀγάπησες τὸν κοινὸ λαό. *(Κοριολανός, Β, 3)*

Ι

Ἀπ' ὅλα τὰ μεγάλα σαιξπηρικὰ ἔργα, ὁ *Κοριολανὸς* παίζεται πιὸ σπάνια. Τὸ ἔργο ἔχει λίγους θαυμαστές, ἂν καὶ ἀνάμεσά τους συγκαταλέγονται ὁ Κόλριτζ, ὁ Σούινμπερν, ὁ Μπρὲχτ* καὶ ὁ Λεόν Σίλλερ. Ἀλλά, κατά κανόνα, τὸ ἔργο αὐτὸ ἀποθαρρύνει, ἐξοργίζει ἢ — στὴν καλύτερη περίπτωση — δὲν συγκινεῖ. Τὸ ἔργο, καὶ τότε ποὺ ζοῦσε ὁ Σαίξπηρ, δὲν σημείωσε ἐπιτυχία· οὔτε στοὺς τρεῖς ἑπόμενους αἰῶνες· οὔτε στὴν ἐποχή μας. Τὸ ἔχουν χαρακτηρίσει γυμνὴ τραγωδία ἢ μονόδραμα. Στὸν *Κοριολανὸ* δὲν ὑπάρχει ποιητικὴ μαγεία, οὐράνια μουσική· δὲν ὑπάρχουν ὑπέροχοι ἐραστὲς ἢ ἔξοχοι παλιάτσοι· δὲν ὑπάρχουν μαινόμενα στοιχεῖα ἢ πλάσματα τῆς φαντασίας ποὺ νὰ 'ναι ὡστόσο πιὸ ἀληθινὰ καὶ ἀπό τὴν πραγματικότητα. Ὑπάρχει μόνον ἕνα ἱστορικὸ χρονικό, ποὺ ὁ Σαίξπηρ τὸ ἀφυδάτωσε ὥς τὸ ἀπροχώρητο καὶ τὸ μεταμόρφωσε σὲ ἄγριο δράμα. Ὑπάρχει ἀκόμα ἕνας ἥρωας μὲ μνημειακὲς διαστάσεις, ποὺ μπορεῖ νὰ ξυπνάει λογῆς - λογῆς αἰσθήματα, ἀλλὰ ποτὲ τὴ συμπάθεια.

Ὡστόσο, ὁ *Κοριολανὸς* μόνο φαινομενικὰ εἶναι μονόδραμα. Στὴν πραγματικότητα, ἡ τραγωδία ἔχει δύο ἥρωες, ἂν καὶ ὁ ἕνας τους διαθέτει πολλὰ κεφάλια καὶ πολλὰ ὀνόματα. Δὲν θὰ τὸν κατονομάσω ἀμέσως. Προτιμῶ ν' ἀρχίσω ἀπὸ τὴν παρατήρηση πὼς ὁ Κοριολανὸς δὲν εἶναι ποτὲ μονάχος, τουλάχιστον κατὰ τὴ φυσικὴ καὶ τὴ δραματικὴ ἔννοια. Ἀπὸ τὶς 29 σκηνὲς τοῦ ἔργου, στὶς 25 συμμετέχει τὸ πλῆθος. Δώδεκα σκηνὲς ἐκτυ-

---

* Ὁ Μπρέχτ ἑτοίμαζε μιὰ σκηνοθεσία τοῦ *Κοριολανοῦ* ἢ πιὸ σωστὰ μιᾶς διασκευῆς του. Ἡ ἑρμηνεία ποὺ ἔδινε στὸ ἔργο εἶταν ἀντιπαραδοσιακὴ καὶ διδακτική. Τὸ ἔβλεπε σὰν τὸ δράμα τοῦ λαοῦ ποὺ τὸν πρόδωσε ὁ φασίστας ἡγέτης του.

λίσσονται στοὺς δρόμους τῆς Ρώμης, στὸ Φόρουμ καὶ στὸ Καπιτώλιο· δύο σκηνὲς στὴν Κοριόλη· δέκα σὲ πεδία μάχης καὶ οἱ στρατόπεδα. Τὸ πλῆθος ἔχει πολλὰ ὀνόματα, ἀλλὰ τὶς περισσότερες φορὲς εἶναι ἀνώνυμο: Πρῶτος πολίτης, Δεύτερος πολίτης, Τρίτος πολίτης· Πρῶτος συγκλητικός, Δεύτερος συγκλητικός· Πρῶτος φρουρός, Δεύτερος φρουρός· Πρῶτος ἀξιωματικός, Δεύτερος ἀξιωματικός· Πρῶτος συνωμότης, Δεύτερος συνωμότης. Οἱ χαρακτῆρες τῶν στρατιωτικῶν καὶ τῶν πολιτικῶν ἡγετῶν μόλις σκιαγραφοῦνται μὲ πολὺ γενικὲς γραμμές. Ἀναδύονται γιὰ μιὰ στιγμὴ ἀπὸ τὸ πλῆθος καὶ ξαναχάνονται παρευθύς. Ὑπάρχουν ἀκόμα ἡ μητέρα, ἡ γυναίκα καὶ ὁ γιὸς τοῦ Κοριολανοῦ. Ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ δὲν ἔχουν δικιά τους ζωή. Συνθέτουν κι αὐτοὶ τὸ φόντο καὶ δημιουργοῦν τὶς καταστάσεις ὅπου θὰ παιχτεῖ ἡ τραγωδία.

Ἀναμφίβολα ἡ ξηρότητα τοῦ *Κοριολανοῦ* ἀποθάρρυνε ἀναγνώστες καὶ θεατές. Τὸ ἔργο εἶναι πραγματικά, τραχὺ καὶ αὐστηρό. Ἀλλὰ ἡ αὐστηρότητα τῆς δραματικῆς ὕλης δὲν ἐξηγεῖ ἱκανοποιητικὰ τὴν καθολικὴ σχεδὸν ἀπαρέσκεια ποὺ προκάλεσε γιὰ τόσο διάστημα ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ βαθειὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ. Κατὰ τὴ γνώμη μου οἱ πραγματικοὶ λόγοι αὐτῆς τῆς ἀπαρέσκειας πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν ἀλλοῦ. Ὀφείλεται στὸν διφορούμενο χαρακτήρα αὐτῆς τῆς τραγωδίας. Στὴν πολλαπλότητα τῶν πολιτικῶν, ἠθικῶν καὶ σὲ τελευταία ἀνάλυση, φιλοσοφικῶν ἐκδοχῶν της. Πράγματα ποὺ δύσκολα ἀφομοιώνονται.

Ὁ *Κοριολανός*, ποὺ ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ, δὲν μποροῦσε νὰ ἱκανοποιήσει ὁλότελα τοὺς ἀριστοκράτες ἢ τοὺς δημοκρατικούς· τοὺς φίλους τοῦ λαοῦ ἢ τοὺς ἐχθρούς του. Τὸ ἔργο ἐξερέθιζε τόσο ἐκείνους ποὺ πίστευαν στὶς μάζες, ὅσο καὶ κείνους ποὺ τὶς περιφρονοῦσαν. Ἐκείνους ποὺ παραδέχονταν πὼς ἡ ἱστορία ἔχει νόημα καὶ γίνεται μάθημα, καὶ κείνους ποὺ χλεύαζαν αὐτὸ τὸ μάθημα. Ἐκείνους ποὺ ἔβλεπαν τὴν ἀνθρωπότητα σὰν μιὰ φωλιὰ ἀπὸ τερμίτες, καὶ κείνους ποὺ ἔβλεπαν μόνο μοναχικοὺς τερμίτες, νὰ πάσχουν μέσα στὴν τραγωδία τῆς ὕπαρξης. Ὁ Κοριολανὸς δὲν ταίριαζε μὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς καὶ φιλοσοφικοϊστορικὲς ἀντιλήψεις ποὺ καθιερώθηκαν τὸν 18ο καὶ τὸν 19ο αἰώνα.

Ὁ *Κοριολανὸς* δὲν μποροῦσε νὰ ἱκανοποιήσει τοὺς κλασι-

κιστές, ἀλλὰ οὔτε καὶ τοὺς ρομαντικούς. Οἱ πρῶτοι τὸν ἔβρισκαν ἀσυνάρτητο, χυδαῖο καὶ κτηνώδη· οἱ δεύτεροι, πικρόχολο, ἀνούσιο καὶ στεγνό. Ἐπαναλήφθηκε ἡ ἱστορία τοῦ *Τρωίλου καὶ Χρυσίδα*, τοῦ ἄλλου σαιξπηρικοῦ ἔργου, ποὺ δὲν κατανοήθηκε ἢ παρανοήθηκε, καὶ ποὺ ἡ φιλοσοφική του οὐσία, παρὰ τὶς τόσες ἐμφανεῖς διαφορές, εἶναι τόσο συγγενικὴ μὲ τοῦ *Κοριολανοῦ*. Καὶ στὰ δύο αὐτὰ ἔργα, ὑπάρχει μιὰ ὠμή, πικρὴ καὶ σαρκαστικὴ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἰδέα καὶ στὴν πράξη· τοῦτο, ὡστόσο, δὲν καταλήγει στὸ νὰ ἀναγνωριστεῖ ἡ *πράξη* σὰν τὸ τελικὸ καὶ μοναδικὸ κριτήριο τῶν ἀξιῶν.

Ὁ *Κοριολανὸς* φαινομενικὰ μόνον εἶναι μονόδραμα, καὶ φαινομενικὰ ἐπίσης εἶναι μιὰ τραγωδία μὲ ἀρχαῖο θέμα. Ἀναμφίβολα τὸ ἔργο τοποθετεῖται μέσα στὸ πλαίσιο *πόλις* ἢ *arbs* (πόλη - κράτος) ἥρωας, μοίρα. Ὁ ἥρωας παραβαίνει τὸν ἠθικὸ νόμο, ἡ πόλη ἀπειλεῖται μὲ καταστροφή. Ὁ ἥρωας πρέπει νὰ διαλέξει ἀνάμεσα στὴ ζωή του καὶ στὴν πόλη. Διαλέγει τὸν θάνατο. Ἡ πόλη σώζεται. Ἀνεγείρει ἕνα ναὸ στὴν Τύχη. Ἡ πόλη εἶναι ἡ Ρώμη, ἥρωας ὁ Κοριολανός. Ἀλλὰ ἡ μοίρα, ὅπως τὴν εἶδε ὁ Σαίξπηρ —μολονότι καταδιώκει, φέρνει σὲ ἀδιέξοδο καὶ συντρίβει τὸν ἥρωα σὰν τὶς Ἐριννύες τῶν Ἑλλήνων— ἔχει σύγχρονο πρόσωπο. Αὐτὴ ἡ μοίρα ἐδῶ εἶναι ὁ ταξικὸς ἀγώνας. Ἡ Ρώμη εἶναι πόλη καὶ πατρίδα. Ὅμως στὴ Ρώμη ὑπάρχουν πληβεῖοι καὶ πατρίκιοι.

Ἡ ἱστορία τοῦ *Κοριολανοῦ* γίνεται μετὰ τὴν ἔξωση τῶν βασιλιάδων, στοὺς μισοθρυλικοὺς χρόνους ὅπου ἐγκαθιδρύθηκε ἡ ρωμαϊκὴ δημοκρατία. Ὁ Τίτος Λίβιος τὴν ἀναφέρει σύντομα· ὁ Πλούταρχος τὴν ἀφηγεῖται λεπτομερειακὰ στοὺς *Παραλλήλους Βίους*. Ἡ ἀγγλικὴ μετάφραση τοῦ σὲρ Τόμας Νὸρθ δημοσιεύτηκε στὰ 1579. Ἀπὸ τὴ μετάφραση αὐτὴ ἄντλησε ὁ Σαίξπηρ τὴν πλοκή, τοὺς χαρακτῆρες καὶ τὴν ἐξέλιξη τῶν γεγονότων.

Ἡ Ρώμη βρισκόταν σὲ πόλεμο μὲ γειτονικοὺς λαούς. Στὴν ἴδια τὴ Ρώμη ἐξακολουθεῖ ὁ ἀγώνας τῶν φτωχῶν κατὰ τῶν πλουσίων. Νὰ τί λέει σχετικὰ ὁ Πλούταρχος:

> Ἡ σύγκλητος ὑπερασπιζόταν τοὺς πλούσιους καὶ ἀντιτάχθηκε στὸ λαό, ποὺ ὑπέφερε τὰ πάνδεινα ἀπὸ τοὺς

τοκογλύφους. Γιατὶ ἀπ' ὅσους εἶχαν μικρὴ περιουσία, οἱ δανειστὲς ἔπαιρναν τὰ πάντα σὰν ἐνέχυρο καὶ κατόπιν τὰ πουλοῦσαν· ὅσους πάλι εἶταν τελείως ἄποροι τοὺς ἔπιαναν καὶ τοὺς φυλάκιζαν... Ἡ Σύγκλητος, ἔκανε πώς εἶχε ξεχάσει τὶς προηγούμενες ὑποσχέσεις καὶ ἀδιαφοροῦσε ποὺ συλλαμβάνονταν καὶ κρατοῦνταν. Τότε στὴν πόλη προκλήθηκαν ταραχὲς καὶ ἔγιναν ἐπικίνδυνες συνωμοσίες.

Οἱ πατρίκιοι εἶχαν πλουτίσει μὲ τοὺς πολέμους. Εἶχαν ἁρπάξει γαῖες καὶ δούλους. Ἀλλὰ χωρὶς τοὺς πληβείους δὲν μποροῦν νὰ κάνουν πόλεμο. Οἱ πληβεῖοι κέρδισαν τὸ δικαίωμα νὰ ἐκλέγουν τοὺς δημάρχους τους καὶ νὰ συμμετέχουν στὴν κυβέρνηση. Ὁ πιὸ γενναῖος Ρωμαῖος εἶναι ὁ Γάιος Μάρκιος ἀπὸ παλιὰ οἰκογένεια πατρικίων. Ἀφοῦ κυρίεψε τὴν πόλη Κοριόλη ἀπὸ ἕνα ὀρεινὸ λαό, τοὺς Βόλσκους, ὀνομάστηκε Κοριολανός. Ἔχει προσφέρει στὴ Ρώμη σπουδαῖες ὑπηρεσίες. Εἶναι μεγάλος στρατηγός, καὶ στὸ κορμί του ἔχει εἴκοσι ἑφτὰ λαβωματιὲς ἀπὸ τὸν ἐχθρό. Οἱ πατρίκιοι προτείνουν τὸν Κοριολανὸ γιὰ Ὕπατο. Τὴν ὑποψηφιότητα πρέπει νὰ τὴν ἐγκρίνει καὶ ὁ λαός. Ὁ Κοριολανὸς εἶναι ἀριστοκράτης, σιχαίνεται τὸν λαὸ καὶ ὁ λαὸς τὸν μισεῖ. Στὴ Ρώμη ἔχει πέσει πεῖνα. Ὁ Κοριολανὸς ἀντιτάσσεται στὴ διανομὴ σταριοῦ, ἂν οἱ πληβεῖοι δὲν παραιτηθοῦν ἀπὸ τὸ δικαίωμά τους νὰ ἐκλέγουν δημάρχους. Ὀργισμένος ὁ λαός δὲν ἐγκρίνει τὴν ὑποψηφιότητα τοῦ Κοριολανοῦ γιὰ τὴν ὑπατεία. Οἱ δήμαρχοι τὸν κατηγοροῦν ὅτι συνωμοτεῖ κατὰ τῆς δημοκρατίας. Ὁ Κοριολανὸς δικάζεται. Ὁ λαὸς ἀναγκάζει τοὺς πατρικίους νὰ ἐξορίσουν τὸν Κοριολανὸ ἰσοβίως ἀπὸ τὴ Ρώμη. Ὁ Κοριολανὸς ἔχει πιὰ ἕνα ὄνειρο: τὴν ἐκδίκηση. Καταφεύγει στοὺς Βόλσκους καὶ προτείνει στοὺς χτεσινοὺς ἐχθρούς του νὰ ἐκστρατεύσουν κατὰ τῆς Ρώμης. Γίνεται στρατηγός τους.

Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο κεφάλαιο τοῦ ρωμαϊκοῦ θρύλου γιὰ τὸν Κοριολανό. Ὑπάρχει σ' αὐτὸ ἕνα δημοκρατικὸ ἐπιθύμιο. Ὁ ἡγέτης ποὺ περιφρονεῖ τὸν λαό, προδίδει τὴν πατρίδα του καὶ περνάει στὸ πλευρὸ τοῦ ἐχθροῦ. Ὁ φιλόδοξος στρατηγὸς ποὺ ἀποβλέπει στὴ δικτατορικὴ ἐξουσία εἶναι θανάσιμος κίνδυνος γιὰ τὴ δημοκρατία. Ὁ λαὸς εἶχε δίκιο ποὺ ἐξόρισε τὸν Κοριο-

λανό. Τώρα ὅμως ἀρχίζει τὸ δεύτερο κεφάλαιο. Ὁ Κοριολανός, ἐπικεφαλὴς τῶν Βόλσκων, φτάνει στὶς πύλες τῆς Ρώμης. Ἡ πόλη δέν ἔχει στρατιωτικοὺς ἡγέτες, εἶναι ἀνυπεράσπιστη, καταδικασμένη νὰ χαθεῖ. Πληβεῖοι καὶ πατρίκιοι ἀλληλοκατηγοροῦνται γιατί ἐξόρισαν τὸν Κοριολανό. Προσπαθοῦν νὰ τὸν ἐξευμενίσουν, τοῦ γυρεύουν ἔλεος. Μάταια. Οἱ Ρωμαῖοι στέλνουν τότε σὰν ἀντιπροσώπους τους στὸν Κοριολανὸ τὴ μητέρα του καὶ τὴ γυναίκα του. Ὁ Κοριολανὸς ἀποσύρεται ἀπὸ τὶς πύλες τῆς Ρώμης. Δέχεται νὰ κλείσει εἰρήνη καὶ ἐπιστρέφει μὲ τὸν ἐχθρικὸ στρατό στὴν Κοριόλη.

Ἀκολουθοῦν δύο ἐπίλογοι. Ὁ πρῶτος, ποὺ τὸν δίνει ὁ Τίτος Λίβιος, εἶναι συναισθηματικὸς καὶ εἰδυλλιακός. Οἱ εὐγνώμονες Ρωμαῖοι ἀνεγείρουν ἕνα ναὸ γιὰ νὰ τιμήσουν τὴ γυναίκα καὶ τὴ μητέρα τοῦ Κοριολανοῦ, ἐνῶ ἐκεῖνος ἐπιστρέφει στοὺς Βόλσκους ὅπου καὶ ζεῖ εἰρηνικὰ ὡς τὰ βαθειά του γεράματα. Ὁ δεύτερος ἐπίλογος εἶναι πολὺ πιὸ δραματικός. Ὁ Κοριολανὸς ξέρει ὅτι ὑποχωρώντας ἀπὸ τὴ Ρώμη ὑπογράφει τὴν καταδίκη του σὲ θάνατο. Δὲν τήρησε τὴ συμφωνία του μὲ τοὺς Βόλσκους, πρόδωσε γιὰ δεύτερη φορά. Οἱ Βόλσκοι τὸν σκοτώνουν σὰν προδότη.

Τὸν δεύτερο αὐτὸν ἐπίλογο τὸν δίνει ὁ Πλούταρχος. Ἀλλὰ ὁ συγγραφέας τῶν *Παραλλήλων Βίων* δὲν φαίνεται νὰ κατάλαβε πὼς ἡ ἱστορία τοῦ Κοριολανοῦ περιέχει δύο ἐπιθύμια τελείως ἀντίθετα μεταξύ τους. Τὸ ἐπιθύμιο τοῦ δευτέρου κεφαλαίου εἶναι πολὺ πικρό. Ἡ πόλη ποὺ ἐξορίζει τὸν ἡγέτη της μένει ἀνυπεράσπιστη. Ὁ λαὸς μπορεῖ μόνο νὰ μισεῖ καὶ νὰ δαγκώνει, ὅμως εἶναι ἀνίκανος νὰ ὑπερασπιστεῖ τὴν πόλη του. Οἱ μᾶζες εἶναι μιὰ τυφλὴ καὶ καταστρεπτικὴ δύναμη, ὅπως ἡ φωτιὰ ἢ ἡ πλημμύρα. Ἀπ' ὅλο αὐτὸ τὸ πολυκέφαλο καὶ ἀνώνυμο πλῆθος, μόνον ὁ Κοριολανὸς εἶταν μεγάλος ἄνδρας. Ἡ πατρίδα τοῦ ἔδειξε ἀγνωμοσύνη. Εἶταν πολὺ μικρὴ γι αὐτόν. Ἐκεῖνος εἶταν γεννημένος ἡγέτης. Ἡ ἱστορία εἶναι σκληρὴ καὶ εἶναι γεμάτη παγίδες. Οἱ μεγάλοι πέφτουν, οἱ μικροὶ μένουν.

Ὁ Πλούταρχος δὲν εἶδε τὴν τραγικὴ πλευρὰ τῆς προσωπικότητας τοῦ Κοριολανοῦ, οὔτε τὸν τραγικὸ χαρακτήρα τῆς ἴδιας τῆς ἱστορίας. Στοὺς *Βίους* του ἀντιπαραβάλλει τὸ ἑλληνικὸ ἠθικὸ ἰδανικὸ τῆς ἁρμονικῆς προσωπικότητας μὲ τὴ ρωμαϊκὴ

virtus. Τὸ ἐπιθύμιο ποὺ βγαίνει ἀπό τὴ βιογραφία τοῦ Κοριολανοῦ, ὅπως μᾶς τὴν ἀφηγήθηκε, εἶναι ψυχολογικό καὶ ἐμπειρικό:

> Ἂν ἡ φύση εἶναι γενναία καὶ ἀγαθή, στερηθεῖ ὡστόσο τὴ σωστὴ παιδεία, γεννάει μαζί μὲ τὰ καλὰ καὶ πολλὰ κακά, ὅπως στὴ γεωργία τὸ καλὸ χωράφι ποὺ δὲν καλλιεργήθηκε κανονικά... ὁ ἀσυγκράτητος θυμός του καὶ οἱ ἀνυποχώρητες φιλονεικίες του τὸν ἔκαναν κακότροπο καὶ ἀταίριαστο μὲ τοὺς ἀνθρώπους... δὲν εἶχε ἐκείνη τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν πραότητα, ποὺ εἶναι τὰ πιὸ σπουδαῖα στὴν πολιτικὴ ἀρετή, οὔτε ἤξερε πώς ὅποιος θέλει νὰ ἀναμιγνύεται στὰ δημόσια πράγματα καὶ νὰ συνδιαλέγεται μὲ τοὺς ἀνθρώπους πρέπει νὰ ἀποφεύγει τὴν ὑπεροψία.

Αὐτὰ ὁ ἐνάρετος Πλούταρχος. Ὅμως ἡ ἱστορία τοῦ Κοριολανοῦ εἶναι γεμάτη φαρμάκι. Ὁ Σαίξπηρ εἶταν ἐκεῖνος ποὺ πρῶτος τὸν ἀνακάλυψε. Θὰ πρέπει νὰ τοῦ ἔκανε μεγάλη ἐντύπωση, ἀφοῦ τὸν ἀνέδειξε σὲ κύριο θέμα τοῦ δράματος. Στὰ ἱστορικὰ δράματα καὶ τὶς τραγωδίες, ποὺ εἶναι χρονικὰ πιὸ συμπυκνωμένα, ὁ Σαίξπηρ παρουσιάζει τὴ φεουδαρχικὴ ἱστορία σὰν ἀπόλυτο. Δείχνει ἐκεῖ τὸ μηχανισμὸ γυμνὸ καὶ ἀναλλοίωτο. Ἡ ἱστορία ἐκτυλίσσεται στὴν κορυφὴ τῆς κοινωνικῆς ἱεραρχίας. Εἶναι προσωπική, ἔχει ὀνόματα, καὶ τὰ ὀνόματα αὐτὰ εἶναι λίγα. Ποῦ καὶ ποῦ ἐμφανίζονται στὰ βασιλικὰ δράματα τρομαγμένοι πολῖτες. Πληροφοροῦνται τὸ θάνατο τοῦ μονάρχη, πὼς κηρύχτηκε πόλεμος ἢ πὼς ἔγινε κάποιο πραξικόπημα. Θεωροῦν κάθε ἀλλαγὴ βασιλιὰ σὰν κατακλυσμό. Ἡ ἱστορία τελεῖται πάνω ἀπό τὰ κεφάλια τους, ἐκεῖνοι ὅμως πληρώνουν.

Ἡ φεουδαρχικὴ ἱστορία εὔκολα ἔβρισκε τὰ πρότυπά της καὶ τὴν εἰκόνα της στὴν ἱστορία τῶν ρωμαίων αὐτοκρατόρων. Ὁ παραλληλισμὸς ἀνάμεσα στὸν Καίσαρα καὶ τὸν Βροῦτο εἶταν συχνὸ θέμα στὴν ἠθικὴ διδασκαλία τῆς Ἀναγέννησης· οἱ ἱστορίες τῶν τυράννων πρόσφεραν συνήθως τὴν πλοκὴ στὶς προσαιξπηρικὲς καὶ ἐλισαβετιανὲς τραγωδίες. Ὁ Τάκιτος καὶ ὁ Σουητόνιος εἶταν οἱ συγγραφεῖς ποὺ ἀναφέρονταν συχνότερα.

Προτομὲς τῶν δώδεκα Καισάρων στόλιζαν τὰ ἀνάκτορα ὅλων τῶν χριστιανῶν βασιλιάδων*. Ἡ δημοκρατικὴ Ρώμη εἶταν πολὺ πιὸ μακρινὴ καὶ πολὺ πιὸ ξένη γιὰ τὴν Ἀναγέννηση. Ἡ μοναδικὴ σχετικὴ ἐμπειρία τῆς ἐποχῆς εἶταν ἡ Ἑνετικὴ Δημοκρατία, ἀλλὰ καὶ κεῖ τὴν ἐξουσία τὴν ἀσκοῦσαν ὁ Δόγης καὶ ἡ ἀριστοκρατία. Οἱ ἄνθρωποι τῆς Ἀναγέννησης γοητεύονταν ἀπὸ τὸ πρόβλημα τῆς ἀπόλυτης ἐξουσίας, ἀπὸ τὸν μηχανισμὸ ποὺ μεταμορφώνει τὸν ἀγαθὸ ἡγεμόνα σὲ τύραννο. Εἶταν τὸ καθημερινό τους πρόβλημα. Καὶ εἶταν ἕνα ἀπὸ τὰ μεγάλα σαιξπηρικὰ θέματα. Ὄχι ὅμως τὸ μοναδικό.

Ὁ Σαίξπηρ στάθηκε πολὺ μεγαλύτερος καινοτόμος στὸν *Ἰούλιο Καίσαρα* καὶ στὸν *Κοριολανὸ* παρὰ στὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα*. Στὰ δύο πρῶτα ἔργα εἰσήγαγε στὴν τραγωδία τὴ δημοκρατικὴ Ρώμη. Ἀναμφίβολα τὴν εἶδε μὲ τὴν ἐμπειρία τοῦ τέλους τῆς Ἀναγέννησης καὶ θέλησε νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν πικρή, τὴν ἀπαισιόδοξη καὶ σκληρὴ φιλοσοφία του γιὰ τὴν ἱστορία. Ἀλλὰ τὸ ὑλικὸ ποὺ χρησιμοποίησε ἐδῶ εἶταν διαφορετικό· εἶταν ἀδύνατο νὰ τὸ περικλείσει σ' αὐτὸν τὸν ἀναλλοίωτο κύκλο, ὅπου ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος κάθε βασιλείου εἶναι τὸ μαρτύριο τοῦ ἔκπτωτου μονάρχη. Ἡ μεταφορὰ τῆς μεγάλης σκάλας ποὺ τὴν ἀνεβαίνουν κατὰ σειρὰ ὅλοι οἱ ἡγεμόνες, καὶ ὅπου τὸ πρῶτο καὶ τὸ τελευταῖο σκαλοπάτι εἶναι ἕνα ἱκρίωμα, δὲν ταίριαζε πιὰ σ' αὐτὴ τὴ μορφὴ τῆς ἱστορίας.

Ὁ Κοριολανὸς διαθέτει ἀκόμα κάποιο σκοτεινὸ μεγαλεῖο, καὶ ἡ ἱστορία τὸν συντρίβει. Ἀλλὰ ἡ ἱστορία ποὺ καταστρέφει τὸν Κοριολανὸ δὲν εἶναι πιὰ ἡ ἱστορία τῶν βασιλιάδων. Εἶναι ἡ ἱστορία μιᾶς πόλης χωρισμένης σὲ πληβείους καὶ πατρίκιους. Εἶναι ἡ ἱστορία τῆς πάλης τῶν τάξεων. Ἡ ἱστορία στὰ βασιλικὰ χρονικὰ καὶ στὸν *Μάκβεθ*, εἶταν ὁ Μέγας Μηχανισμός, ποὺ εἶχε κάτι τὸ δαιμονικό. Ἡ ἱστορία στὸν *Κοριολανὸ* ἔπαψε νὰ εἶναι δαιμονικὴ. Εἶναι μόνο εἰρωνικὴ καὶ τραγική. Καὶ αὐτὸς εἶναι ὁ δεύτερος λόγος ποὺ ὁ *Κοριολανὸς* εἶναι γιὰ μᾶς ἔργο σύγχρονο.

---

* Βλέπε, T.J.B. Spencer, *Shakespeare and the Elizabethan Romanus*, «Shakespeare Survey», 10, 1957.

II

Ἡ πρώτη σκηνὴ τοῦ *Κοριολανοῦ* ἀρχίζει μὲ τὴν εἴσοδο τῶν ἐπαναστατημένων πληβείων. Ἀπὸ τὴν ἀρχή, δίνονται: τὸ θέμα, ἡ σύγκρουση, οἱ ἥρωες.

Α' ΠΟΛΙΤΗΣ Εἴμαστε ἀποφασισμένοι ὅλοι κάλλιο νὰ πεθάνετε παρὰ νὰ ψοφήσετε τῆς πείνας;
ΟΛΟΙ Ἀποφασισμένοι, ἀποφασισμένοι!
Α' ΠΟΛΙΤΗΣ Πρῶτα πρῶτα γνωρίζετε πὼς ὁ Γάιος Μάρκιος εἶναι ὁ πρῶτος ἐχθρὸς τοῦ λαοῦ. *(Α, 1)*

Αὐτὴς εἶναι, ἡ τρίτη, ἡ τέταρτη, καὶ ἡ πέμπτη ρεπλίκα τοῦ ἔργου. Ὁ Σαίξπηρ δὲν χάνει ποτὲ χρόνο. Ἡ κατάσταση σκιαγραφήθηκε. Στὴ Ρώμη ἔχει πέσει πείνα, οἱ πληβεῖοι ζητᾶνε νὰ μειωθεῖ ἡ τιμὴ τοῦ σταριοῦ. Ὁ Γάιος Μάρκιος δὲν τὸ δέχεται. Οἱ πληβεῖοι ἀποφασίζουν νὰ σκοτώσουν τὸν Μάρκιο. Ἡ δράση ἀρχίζει ἀπὸ τὸ πρῶτο λεπτό. Ἀλλὰ τὸ θέμα τοῦ ἔργου δὲν ἔχει ἀκόμα ἐκτεθεῖ. Θὰ γίνει αὐτὸ παρευθύς. Οἱ πληβεῖοι κραυγάζουν, ἀλλὰ μέσα ἀπὸ τὶς ἄγριες φωνές τους ἀναδύεται ἡ θεωρία τῆς ταξικῆς διαίρεσῆς. Πλήρης καὶ ἀναπτυγμένη. Περιέχει τρεῖς θεμελιακὲς ἀντιθέσεις: ἄλλοι ἐργάζονται, ἄλλοι τρέφουνται ἀπὸ τὴν ἐξαθλίωση τῶν πρώτων· ἄλλοι εἶναι φτωχοί, ἄλλοι εἶναι πλούσιοι· ἄλλοι βρίσκουνται χαμηλὰ καὶ πρέπει νὰ ὑπακοῦνε, ἄλλοι βρίσκουνται ψηλὰ καὶ κυβερνοῦν. Ὅλα τοῦτα περιέχονται στὸν ἀλαλαγμὸ τῶν πληβείων στὴν πρώτη σκηνή:

ἡ ἀχάμνια ποὺ μᾶς δέρνει, ἡ ἐλεεινή μας ἡ θέα εἶναι ὁ πίνακας, ὅπου καταχωρίζεται ἡ ἀφθονία τους: ὁ πόνος μας εἶναι τὸ διάφορό τους.

. . . . . .

Μᾶς ἀφήνουν νὰ λιμάζουμε κι οἱ ἀποθῆκες τους ξέχειλες στάρι· κάνουνε νόμους γιὰ τὴν τοκογλυφία ποὺ ὑποστηρίζουνε τοὺς τοκογλύφους, καθημερινὰ ἀκυρώνουν ἂν εἶναι κανένα καλὸ διάταγμα ποὺ νὰ χτυπάει τοὺς πλούσιους καὶ καθημερινὰ βγάζουν πιὸ σκληρὲς διαταγές, ποὺ ἀλυσοδένουν καὶ περιορίζουν τοὺς φτωχούς. Ἂν δὲν μᾶς τρῶνε οἱ πόλεμοι, μᾶς τρῶνε αὐτοί. *(Α, 1)*

Ἀπάνω ἐκεῖ μπαίνει ὁ πατρίκιος Μενένιος Ἀγρίππας. Τὸν ἔχει στείλει ἡ Σύγκλητος γιὰ νὰ κατευνάσει τοὺς στασιαστές. Ὁ Ἀγρίππας ἀναγνωρίζει ὅτι ὑπάρχει πείνα, ὅτι ὑπάρχουν πλούσιοι καὶ φτωχοί. Ἀλλὰ βλέπει διαφορετικὰ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὰ αἴτια καὶ τὰ ἀποτελέσματα. Οἱ φτωχοὶ πεινᾶνε ὄχι ἐπειδὴ οἱ πλούσιοι ἔχουν πάρα πολλά. Οἱ πατρίκιοι φροντίζουνε γιὰ τὸ λαό. Ἡ φτώχεια εἶναι κρίση τῶν θεῶν. Ἔτσι εἶναι φτιαγμένος ὁ κόσμος, καὶ κανένας δὲν μπορεῖ νὰ ἀλλάξει τὴν αἰώνια τάξη:

Γι' αὐτὰ ποὺ ὑποφέρετε
σὲ τοῦτον τὸν λιμό, σηκῶστε τὰ ραβδιά σας
νὰ δείρετε τὸν οὐρανό, τὸ ἴδιο, ὅπως χτυπᾶτε
τῆς Ρώμης τὴν κυβέρνηση...
. . . . . .
...Γιατὶ τὴν πείνα
τὴ δίνουν οἱ θεοί, ὄχι οἱ πατρίκιοι, καὶ
τὰ γόνατα σ' αὐτούς, ὄχι οἱ γροθιές, βοηθᾶνε. *(Α, 1)*

Ὁ Ἀγρίππας μιλάει σὲ στίχους· οἱ πληβεῖοι σὲ πεζό. Τὶς ταξικὲς διακρίσεις πρέπει νὰ τὶς τηροῦν ἀκόμα καὶ οἱ σαιξπηρικοὶ ἥρωες. Ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ μιὰ ἁπλὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ στίχο καὶ σὲ πεζό. Στὴν ἐπίγνωση τῶν πληβείων γιὰ τὴν ταξικὴ καταπίεση καὶ στὴν ἁπλὴ μεταφορά της «ψηλὰ-χαμηλά», ποὺ ἀνήκει στὸν χῶρο, ὁ Ἀγρίππας ἀντιτάσσει τὴ μεταφορὰ τῆς κοινωνίας σὰν μεγάλου ὀργανισμοῦ. Διηγεῖται στοὺς πληβείους τὸν περίφημο μύθο γιὰ τὰ μέλη τοῦ σώματος ποὺ ἐπαναστάτησαν κατὰ τοῦ στομαχιοῦ. Τὸ στομάχι εἶναι ἡ Ρωμαϊκὴ Σύγκλητος, τὰ ἐπαναστατημένα μέλη τοῦ σώματος εἶναι οἱ πληβεῖοι. Τὸν μύθο τοῦ Ἀγρίππα τὸν ἀναφέρουν ὁ Τίτος Λίβιος καὶ ὁ Πλούταρχος. Ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ, ὅπως πάντα, τὸν συμπυκνώνει καὶ τὸν δραματοποιεῖ. Ὁ μύθος τοῦ Ἀγρίππα εἶναι ἐπίσης μιὰ θεωρία γιὰ τὴ διαίρεση τῆς κοινωνίας σὲ τάξεις. Ναί, ἀλλὰ γιὰ τὴν ταξικὴ διαίρεση ὅπως τὴ βλέπουν οἱ πατρίκιοι. Στὴ χονδροειδῆ διχοτόμηση τῶν πληβείων ἀντιτάσσεται μιὰ λειτουργικὴ καὶ ὀργανικὴ θεωρία. Ὁ Σαίξπηρ παρουσιάζει καὶ τὶς δύο θεωρίες στὶς ταξικὲς λειτουργίες τους. Γίνονται μέσα ἀναταραχῆς καὶ δικαιώνουν τὴ δράση. Αὐτὸ ἀκριβῶς τὸν ρόλο

παίζουν καὶ στὴν ἱστορία.

Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Ἀγρίππα ἔχουν πραγματικὰ μακρὰ πολιτικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ σταδιοδρομία. Τὰ ἐπανέλαβε ὁ Θεοδώρητος ὁ Κύρου τοὺς πρώτους αἰῶνες μετὰ Χριστόν, («Οἱ δοῦλοι ἔχουν τοὺς ἀφέντες τους γιὰ νὰ φροντίζουν γιὰ τὶς ἀνάγκες τους καὶ δὲν συμμετέχουν καθόλου στὶς φροντίδες τῶν ἀφεντάδων τους»), ὅσο καὶ οἱ Ἀμερικανοὶ ἰδιοχτῆτες φυτειῶν στὰ χρόνια τοῦ Φραγκλίνου Ροῦσβελτ («Πρέπει νὰ φροντίζουμε γιὰ νὰ ὑπάρχει σιτάρι, γιὰ νὰ χρηματοδοτοῦνται τὰ χτήματά μας καὶ ὅλα τὰ παρόμοια, ἐνῶ ὁ μαῦρος δουλευτὴς περιμένει νὰ τὸν φροντίσουμε ἐμεῖς, καὶ δὲν νοιάζεται γιὰ τίποτα ὅσο διάστημα τὸν συντηροῦμε ἐμεῖς»). Τὴν ἰδέα τοῦ Ἀγρίππα γιὰ τὴν ἀλληλεξάρτηση τῶν τάξεων τὴν ὑποστήριξαν οἱ φυσιοκράτες («ἕνα τέλειο σύνολο ἀπαρτιζόμενο ἀπὸ διάφορα μέρη ποὺ εἶναι ἐξ ἴσου ἀναγκαῖα τὰ μὲν στὰ δέ»), καὶ οἱ παπικὲς ἐγκύκλιοι τοῦ 19ου αἰώνα. Ὁ Σπένσερ καὶ ὁ Ντύρκχαϊμ τὶς ἀναπτύξανε σὲ ἐπιστημονικὸ σύστημα κοινωνιολογίας*. Ὁ Σαίξπηρ χρειάστηκε μόλις πέντε λεπτὰ γιὰ νὰ ἐκθέσει αὐτὴ τὴ θεωρία.

Ἡ πρώτη σκηνὴ τοῦ *Κοριολανοῦ* δὲν ἔχει κλείσει ἀκόμα. Μόλις τέλειωσε τὸν μύθο του ὁ Ἀγρίππας, μπαίνει ὁ Γάιος Μάρκιος. Ἀρχίζει νὰ βρίζει τοὺς πληβείους μὲ τὴν πρώτη φράση τους:

— Τί τρέχει ἐσεῖς γκρινιαροαλῆτες,
ποὺ ξύνοντας τὴν ἐλεεινὴ φαγούρα τοῦ μυαλοῦ σας
γινόσαστε ὅλοι μιὰ πληγή; *(Α, 1)*

Ὁ Ἀγρίππας εἶναι ὁ ἰδεολόγος τῶν πατρικίων, μὲ τὴν ἔννοια ποὺ ὁ Μὰρξ χρησιμοποίησε περιφρονητικότατα αὐτὴ τὴ λέξη. Ὁ Ἀγρίππας εἶναι δεξιοτέχνης τῆς τακτικῆς καὶ φιλόσοφος

* Τὰ παραθέματα βασίζονται στὸ ἔργο τοῦ Στανισλὰβ Ὀσσόβσκι, *Ἡ ταξικὴ δομὴ στὴν κοινωνικὴ συνείδηση*, Λότζ 1957 (στὰ Πολωνικά). Ὁ Ὀσσόβσκι διακρίνει τρία θεμελιακὰ σχήματα ταξικῆς δομῆς: τὸ σχῆμα τῆς διχοτόμησης, τῆς διαβάθμισης καὶ τὸ λειτουργικό. Παραθέτει τὸν μῦθο τοῦ Ἀγρίππα, ἀλλὰ δὲν ἀναφέρει τὸν ρόλο ποὺ παίζει στὸν *Κοριολανό*.

(Περισσότερα πάνω σ' αὐτὸ τὸ ἐπιστημονικὸ σύστημα κοινωνιολογίας, βλέπε, σ' ἑλληνικὴ μετάφραση ἀπὸ τὸν Μ. Παπαμαῦρο: *Ν. Γ. Τσερνισέβσκι: Τὰ Φιλοσοφικά*, ἔκδοση *Ἡριδανοῦ*. Σημ. Ἐκδότη.).

τῆς καιροσκοπίας. Ὁ Μάρκιος δὲν εἶναι ἰδεολόγος καὶ ἀπορρίπτει κάθε τακτική. Ὁ Μάρκιος ἀποδέχεται μιὰ ταξικὴ διαίρεση ποὺ προφανῶς συμφωνεῖ μὲ τὴν ἀντίληψη τῶν πληβείων: τὴν ἀνταγωνιστική, κατακόρυφη διαίρεση σὲ ψηλὰ καὶ χαμηλά· οἱ τάξεις ἐδῶ ἀλληλομισοῦνται θανάσιμα. Λέει στοὺς συγκληκούς.

σεῖς εἴσαστε πληβεῖοι, ἂν εἶναι αὐτοὶ πατρίκιοι·
μάλιστα αὐτοί 'ναι, ἀφοῦ τὸ κράμα ἀπὸ τὶς δυό σας
ψηφοφορίες ἔχει πιὸ πολὺ αὐτουνῶν τὴ γέψη.
Βγάζουν δημάρχους· σὰν αὐτὸν ἐδῶ ποὺ ὑψώνει
τὸ «πρέπει» του, τὸ λαϊκό του «πρέπει» ἀντίκρυ
σὲ βῆμα σοβαρότερο ἀπ' τὸ πιὸ αὐστηρὸ
ποὺ εἶδε ποτὲ ἡ Ἑλλάδα. (Γ, 1)

Ὁ Μάρκιος ἀποδέχεται δύο ἀπὸ τὶς ταξικὲς ἀντιθέσεις τῆς θεωρίας τῶν πληβείων: πλούσιοι - φτωχοί, κυβερνῶντες - κυβερνόμενοι. Ἀλλὰ σ' αὐτὲς τὶς δύο προσθέτει ἄλλες δύο: εὐγενεῖς - χυδαῖοι, σώφρονες - ἠλίθιοι. Γι αὐτὸν ὁ λαὸς εἶναι σὰν τ' ἀγρίμια ποὺ ἀλληλοσπαράσσονται, μισοῦν τὸν πιὸ δυνατό, καὶ δὲν μποροῦν νὰ θυμηθοῦν σήμερα τί ἤθελαν χτές:

...Τί θέτε, βρὲ παλιόσκυλα,
ποὺ οὔτε εἰρήνη σᾶς ἀρέσει οὔτε πόλεμος;
Ἀπ' τό 'να τρέμετε, ἀπ' τ' ἄλλο ξιππαζόσαστε.
. . . . . .
Ποὺ γίνεται ἄξιος, γίνεται ἄξιος γιὰ τὸ μίσος σας
. . . . . .
...ἀπὸ πολλὲς μεριὲς τῆς πόλης ξεφωνίζετε
καὶ βρίζεται τὴ σεβαστή μας Σύγκλητο, ποὺ αὐτὴ
ὕστερ' ἀπ' τοὺς θεοὺς σᾶς συγκρατάει μὲ φόβο,
ἀλλιῶς θά 'χατε ἀλληλοφαγωθεῖ; (Α, 1)

Καὶ ὁ Μάρκιος τοῦ Πλουτάρχου περιφρονεῖ τὸ λαό. Μισεῖ τὸ λαὸ κυρίως γιατὶ τὸν κατατρώγει ἡ περιφάνεια καὶ ἡ ἀλαζονεία, γιατὶ εἶναι ἕνας μοναχικὸς ἄνθρωπος ποὺ δὲν ξέρει πὼς νὰ ἀντιμετωπίσει τοὺς ἄλλους. Ὁ Πλούταρχος, κατὰ βάθος, δικαιώνει τὸν Ἀγρίππα καὶ συμμερίζεται τὴν πρακτικὴ λογική του. Ὁ Σαίξπηρ εἰρωνεύεται τὸν Ἀγρίππα· στὴν καλύτερη περίπτωση

τοῦ δίνει ἕνα ρόλο ἀνάλογο μὲ κεῖνον ποὺ παίζει ὁ Πολώνιος στὸν *Ἅμλετ*. Ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σκηνὴ τῆς τραγῳδίας ἡ σύγκρουση γίνεται ἀνάμεσα στὸν Κοριολανὸ καὶ τὸν λαό. Καὶ ὅπως σ' ὅλα τὰ μεγάλα δράματα τοῦ Σαίξπηρ, εἶναι μιὰ σύγκρουση πάνω στὴν ἀντίληψη τῆς ἱστορίας καὶ στὴν ἠθική της ἀξία· μιὰ σύγκρουση πάνω στὴν ἀντίληψη γιὰ τὸ πῶς εἶναι ὁ πραγματικὸς κόσμος. Καὶ τοῦ Σαίξπηρ ὁ Κοριολανὸς εἶναι ἀσυγκράτητος, περήφανος καὶ ὑπερόπτης. Ἀλλὰ ἡ συμπεριφορά του δὲν ὀφείλεται στὰ ἐλαττώματα τοῦ χαρακτήρα του ἢ τουλάχιστον ἀποκλειστικὰ σ' αὐτά. Δὲν εἶναι γιατὶ τοῦ ἔλλειψε ἡ «σωστὴ παιδεία», ὅπως λέει ὁ καλὸς Πλούταρχος. Ἡ τραγῳδία τοῦ σαιξπηρικοῦ Κοριολανοῦ δὲν μπορεῖ νὰ περιγραφεῖ μὲ ὅρους τῆς ψυχολογίας ἢ νὰ ἀναχθεῖ σ' αὐτούς. Οὔτε εἶναι ἡ τραγῳδία τῆς μεγάλης προσωπικότητας ποὺ ἔρχεται σὲ σύγκρουση μὲ τὶς μᾶζες, ὅπως ὑποστηρίζουν οἱ περσότεροι σχολιαστές. Στὸν *Κοριολανὸ* δὲν ὑπάρχουν μάζες. Ὑπάρχουν μόνον οἱ πατρίκιοι καὶ οἱ πληβεῖοι.

Ὁ Κοριολανὸς ἀποδέχεται τὶς ταξικὲς ἀντιθέσεις ὅπως τὶς βλέπουν οἱ πληβεῖοι, ἀλλὰ εἶναι εὔκολο νὰ παρατηρήσει κανεὶς ὅτι μεταβάλλει τὸν χαρακτήρα τους, καὶ τὶς μεταθέτει στὸν κόσμο τῶν ἀξιῶν. Οἱ πληβεῖοι δὲν ἰσχυρίζονται ὅτι αὐτοὶ εἶναι εὐγενεῖς ἢ ὅτι οἱ πατρίκιοι εἶναι ἀχρεῖοι. Ξέρουν μοναχὰ ὅτι πεινᾶνε καὶ πεινᾶνε ἐπειδὴ οἱ ἄλλοι εἶναι χορτάτοι. Ὁ Ἀγρίππας ἰσχυρίζεται ὅτι δὲν ὑπάρχουν πεινασμένοι καὶ χορτάτοι, γιατὶ δὲν μπορεῖς νὰ πεῖς ὅτι τὰ χέρια πεινᾶνε ὅταν ἡ κοιλιὰ εἶναι χορτάτη. Ὁ Κοριολανὸς ἀποδέχεται τὸν διαχωρισμὸ σὲ πεινασμένους καὶ σὲ χορτάτους, ἀλλὰ ὄχι ἐπειδὴ αὐτὸ εἶναι τὸ θέλημα τῶν θεῶν. Ὁ Κοριολανὸς δὲν πιστεύει στοὺς θεούς, καὶ δὲν τοὺς ἔχει ἀνάγκη. Ὁ λαὸς εἶναι κτῆνη. Καὶ ἂν τοὺς ἀφήσεις ν' ἀποθρασυνθοῦν καὶ νὰ χορτάσουν, θὰ χυμήξουν στοὺς ἀνθρώπους. Τὰ ποντίκια θὰ καταβροχθίσουν τὴν πόλη.

—Ἔτσι ρίχνουμε
τοὺς θώκους μας σ' ἀναξιότητα καὶ κάνουμε
τὸ σκυλολόι νὰ λέει τὴ μέριμνά μας φόβο·
ποὺ αὐτὸ μὲ τὸν καιρὸ θὰ σπάσει τὶς ἀμπάρες
ν' ἀνοίξει ἡ Σύγκλητο γιὰ νὰ 'μποῦν οἱ κουροῦνες
καὶ νὰ τσιμπᾶνε τοὺς ἀιτούς. *(Γ, 1)*

Τρεῖς θεωρίες ταξικοῦ διαχωρισμοῦ ἐκτέθηκαν ἐξαντλητικά, ὡς τὶς ἔσχατες συνέπειές τους. Κάθε μία περιέχει μιὰ περιγραφὴ τῆς κοινωνικῆς πραγματικότητας, καὶ ἕνα σύστημα ἀξιῶν, κάθε μία εἶναι καὶ διαφορετικὴ ἀντίληψη τοῦ κόσμου, μιὰ κρίση καὶ μιὰ ἀπάντηση σὲ δύο βασικὰ ἐρωτήματα: πῶς εἶναι φτιαγμένος ὁ κόσμος, καὶ πῶς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι; Εἶναι εὔκολο νὰ βρεθοῦν γενικοὶ ὅροι ποὺ νὰ ταιριάζουν σ' αὐτὰ τὰ συστήματα: ἐγκαλιταρισμός, σολιδαρισμός, ἱεραρχικὸ σύστημα. Ὁ σαιξπηρικὸς *Κοριολανὸς* εἶναι μία ἀμείλικτη καὶ ὠμὴ ἀναμέτρηση αὐτῶν τῶν τριῶν συστημάτων. Καὶ μάλιστα μιὰ ἀναμέτρηση ἀντιδιδακτική. Ὑπάρχει κ' ἐδῶ — ὅπως συνήθως στὸν Σαίξπηρ — ἕνα μεγάλο σύστημα κατόπτρων: Ὁ λαὸς ὅπως τὸν βλέπει ὁ Κοριολανός, ὁ Κοριολανὸς καὶ οἱ πατρίκιοι ὅπως τοὺς βλέπει ὁ λαός. Τὸ τελευταῖο κάτοπτρο εἶναι ἡ Ἱστορία. Στὸ δράμα, ἡ Ἱστορία εἶναι ἡ δράση, τὸ ξετύλιγμα τῶν γεγονότων, οἱ ἀμοιβαῖες τους σχέσεις καὶ οἱ τελικές τους συνέπειες. Ἡ Ἱστορία εἴτε ἐπιβεβαιώνει τὰ συστήματα ἀξιῶν εἴτε τὰ γελοιοποιεῖ καὶ τὰ καταστρέφει. Ἂν γελοιοποιεῖ καὶ καταστρέφει εἶναι γκροτέσκα ἢ τραγική. Ἢ ἴσως καμιὰ φορά, γκροτέσκα καὶ τραγική.

III

Ἡ πρώτη μεγάλη ἀναμέτρηση εἶναι ὁ πόλεμος. Οἱ Βόλσκοι ἔχουν ἐπιτεθεῖ στὴ Ρώμη. Οἱ πληβεῖοι σαστίζουν. Ἡ κατάσταση μεταβάλλεται ἀστραπιαῖα. Οἱ στρατηγοὶ παίρνουν τὴν ἐξουσία, καὶ οἱ ἐπαναστάτες ἀποσύρονται. Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Ἀγρίππα φαίνεται νὰ δικαιώνουνται καὶ ἡ θεωρία του γιὰ τὸ στομάχι ἐπαληθεύει. Ὁ Γάιος Μάρκιος θριαμβεύει:

...ἔχουν στάρι οἱ Βόλσκοι μπόλικο.
Πάρτε τα τοῦτα τὰ ποντίκια ἐκεῖ, νὰ ροκανίσουν
τ' ἀμπάρια τους. *(Α, 1)*

Οἱ Ρωμαῖοι φτάνουν σὰν Κοριόλη. Ἡ πρώτη ἐπίθεση στὴν πόλη ἀποκρούεται, οἱ στρατιῶτες τὸ βάζουν στὰ πόδια. Ὁ Μάρκιος βρίζει τοὺς φυγάδες, συνάζει γύρω του τοὺς θαρραλέους καὶ ξαναρχίζει τὴν ἐπίθεση. Κυνηγάει τοὺς Βόλσκους ὡς τὶς πύλες καὶ μπαίνει στὴν ἐχθρικὴ πόλη ὁλομόναχος.

Α' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Αὐτό 'ναι τρέλα· ὄχι ἐγώ.
Β' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Οὔτε κι ἐγώ.
Α' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Γιὰ ἰδέ, τὸν κλεῖσαν μέσα.
ΟΛΟΙ Ἔ, πάει αὐτός, πάει γιὰ καλὰ σοῦ λέω. *(Α, 4)*

Τὶς σαιξπηρικὲς σκηνὲς μάχης τὶς συνοδεύουν τυμπανοκρουσίες καὶ σαλπίσματα. Ἀλλὰ ὁ θόρυβος εἶναι ἐλάχιστος. Οἱ μάχες δίνονται σὲ μιὰ ἄδεια σκηνή. Στὶς μεγάλες μάχες συγκρούονται καμιὰ δεκαριὰ στρατιῶτες, σπάνια καμιὰ τριανταριά, Φυσικά, στὴ σκηνὴ τῆς «Σφαίρας», ἡ κόκκινη μπογιὰ ἔρρεε ποτάμι, καὶ τὰ σπαθιὰ βροντοχτυποῦσαν ἀρκετὴ ὥρα στὶς μονομαχίες. Ἀλλὰ οἱ σαιξπηρικὲς σκηνὲς μάχης δὲν εἶναι περιγραφικὲς οὔτε θέλουν νὰ δημιουργοῦν τὴν ψευδαίσθηση τοῦ πολέμου. Ὁ δραματικὸς χαρακτήρας τους εἶναι διαφορετικῆς φύσεως, εἶναι καθαρὰ ἐσωτερικός. Θανάσιμες μονομαχίες διανθίζονται μὲ πικροὺς φιλοσοφικοὺς στοχασμοὺς ἢ μὲ σαρκασμό. Ὁ νεαρὸς Ἑρρίκος εἶναι ἥρωας καὶ νικάει τὸν Πέρσυ. Ἀλλὰ ὁ Φάλσταφ προτιμάει νὰ παραστήσει τὸν σκοτωμένο· ξέρει πὼς τὸ σπουδαιότερο εἶναι νὰ ζήσει. Ὁ πόλεμος εἶναι καλὸς γιὰ τοὺς βασιλιάδες καὶ γιὰ τοὺς στρατηγούς, ὄχι γιὰ τοὺς στρατιῶτες. Καὶ στὸν *Κοριολανὸ* ἔτσι παρουσιάζεται ὁ πόλεμος.

Ἡ Κοριόλη κυριεύτηκε. Ὁ Μάρκιος πέρασε σὰν ἀνεμοστρόβιλος. Δὲν ἀπόμεινε παρὰ τὸ κουφάρι μιᾶς πόλης. Οἱ στρατιῶτες ἁρπάζουνε τὰ φτωχικὰ λείψανα.

Α' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Τοῦτο θὰ τὸ πάω στὴ Ρώμη.
Β' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Κι ἐγὼ τοῦτο
Γ' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Κλαπάτσα νὰ τὸ βρεῖ! τὸ πῆρα γι' ἀσημένιο.
(Α, 5)

Αὐτὲς εἶναι οἱ σαιξπηρικὲς σκηνὲς τῆς αἰώνιας ἱστορίας· σκηνὲς ποὺ γράφτηκαν μιὰ γιὰ πάντα. Περιέχουν εὐρύτατες γενικότητες, καὶ ταυτόχρονα εἶναι ἀπόλυτα συγκεκριμένες. Ἀρκεῖ νὰ παιχτεῖ αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἢ ἔστω νὰ διαβαστεῖ ὅπως γράφτηκε γιὰ νὰ καταλάβει κανεὶς τοὺς βαθύτερους λόγους τοῦ ἐνθουσιασμοῦ τοῦ Μπρὲχτ γιὰ τὸν *Κοριολανό*. Ὁ *Κοριολανὸς* εἶναι ἕνα ὑπόδειγμα πολὺ πιὸ ἐκφραστικό, πιὸ βίαιο καὶ πιὸ σύγχρονο ἀπὸ τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ· γιὰ τὸ εἶδος ἐκεῖνο τοῦ θεά-

τρου ποὺ ὁ Μπρὲχτ τὸ ὀνόμαζε ἐπικό. Ἡ Μάνα Κουράγιο τρέφεται ἀπὸ τὸν πόλεμο, καὶ ὡς τὸ τέλος δὲν ἀντιλαμβάνεται ὅτι ἀντίθετα ὁ πόλεμος τρέφεται ἀπὸ κείνη καὶ τῆς παίρνει ὅ,τι ἔχει καὶ δὲν ἔχει. Ἡ Μάνα Κουράγιο μοιάζει μ' αὐτοὺς τοὺς στρατιῶτες ποὺ τσακώνουνται ποιὸς θ' ἁρπάξει ἕνα μολυβένιο κύπελο, θαρρώντας το γιὰ ἀσημένιο.Στὴν τελευταία του περίοδο ὁ Μπρὲχτ συχνὰ ὀνόμαζε τὸ «ἐπικὸ» θέατρό του «διαλλεκτικό». Καὶ ἀναζητοῦσε στὸν Σαίξπηρ τὰ πρότυπά του. Ἀλλὰ ἂς συνεχίσουμε: Οἱ θριαμβευτὲς Ρωμαῖοι στρατηγοί, καὶ ἀνάμεσά τους ὁ Μάρκιος, μπαίνουν στοὺς δρόμους τῆς νεκρῆς πόλης, πού, εἶναι ἄδεια ὅπως ἡ σκηνὴ τῆς «Σφαίρας».

Δὲς οἱ πλιατσικολόγοι ποὺ ζυγιάζουν τὸν καιρό τους
μὲ μιὰ παλιὰ δραχμή! προβιές, χουλιάρια μολυβένια,
παλιοσιδερικά, γελέκια ποὺ κι οἱ δήμιοι
θὰ τά 'θαφταν μαζὶ μ' αὐτοὺς ποὺ τὰ φοροῦσαν,
τοῦτοι οἱ χαμένοι, πρὶν τελειώσει ἀκόμα ἡ μάχη,
πῶς τὰ μαζεύουν: θέλουν σκότωμα οἱ σκλάβοι!
μὰ γι' ἄκου τί βουὴ ποὺ κάνει ὁ στρατηγός! *(Α, 5)*

Ὁ Σαίξπηρ ἔπλασε τὸν Μάρκιο καθαρὰ καὶ ἐνσυνείδητα ἡρωϊκό. Ἔχει τὴ δύναμη τοῦ Ἀχιλλέα, καὶ μιὰ φωνὴ πιὸ δυνατὴ ἀπὸ τοῦ ὄχλου. Ὁ στρατηγὸς τῶν Βόλσκων τὸν ὀνομάζει Ἕκτορα, ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς τοὺς κομπορρήμονες Ρωμαίους. Ἀκόμα καὶ τὸ ὕφος, ὁ τύπος τῶν παρομοιώσεων στὴν περιγραφὴ τῶν ἀνδραγαθημάτων τοῦ Μάρκιου, εἶναι ὁμηρικά. Λέει γι αὐτὸν ἡ μάνα του:

...σφουγγίζοντας
μὲ χέρι σιδερόφραχτο τὸ ματωμένο φρύδι του,
νὰ προχωράει σὰν θεριστής, ποὺ πρέπει ἢ ὅλο
νὰ τὸ θερίσει ἢ τὸν κόπο του νὰ χάσει! *(Α, 3)*

Καὶ νὰ πῶς τὸν βλέπει ὁ ἀρχιστράτηγος:

...διαμάντι
μεγάλο σὰν τὸ μπόι σου τόση ἀξία δὲ θά 'χει.
Στρατιώτης τέλειος, καθὼς τὸν θέλει ὁ Κάτων,
τρομερὸς κι ἄγριος, ὄχι μόνον στὶς χτυπιὲς

«Ἔχω πλάσμα!
Κοιτάμα νὰ πέσει στὴν ψυχή μου
ἂν τυχὸν θὲ ν' ἀγριεύω!»
(Ὀδύλλας, Γ, 5)

«Ἂν εἶναι ψεύτρα,
ὤ, τότε θὰ γελᾶ τὸν ἑαυτό του κι ὁ οὐρανὸς.
Ὄχι, δὲν τὸ πιστεύω».


«Ἡ ἀφορμή, ἡ ἀφορμή: αὐτὴ εἶναι θεέ μου...
Μὰ δὲ θὰ χύσω τὸ αἷμα της,
καὶ οὔτε θὰ τῆς χαλάσω τὸ κορμί της
ποὺ εἶναι λευκότερο ἀπὸ τὸ χιόνι...

«Μεῖνε ἔτσι καὶ νεκρή,
καὶ ἐγὼ ἅμα σὲ σκοτώσω, θὰ σὲ ἀγαπῶ
ὅπως πρῶτα».

παρὰ μὲ τ' ἀγριοκοίταγμά σου καὶ τὸ ξέσπασμα
τῆς βροντερῆς κραυγῆς σου ἔκανες νὰ τρέμουν
οἱ ἐχτροί σου, ὡσὰν ὁ κόσμος νὰ θερμάνθη κι ἔτρεμε.
(Α, 4)

Καὶ νὰ πῶς μιλᾶει γιὰ τὸν Μάρκιο ὁ Στρατηγὸς τῶν Βόλσκων:

Δὲν ξέρω τί ἔχει μέσα του καὶ τοὺς γοητεύει,
μὰ οἱ μαχητὲς τὸν ἔχουν δέηση πρὶν νὰ φᾶνε,
κουβέντα στὸ τραπέζι τους κι ἀπόδειπνό τους. *(Δ, 7)*

Ὁ Μάρκιος εἶναι γενναῖος. Στὴν πρώτη μάχη ἔβαλε τὸ κορμί του μπροστὰ σ' ἕνα λαβωμένο στρατιώτη καὶ τόν κουβάλησε ἔξω ἀπὸ τὸ πεδίο τῆς μάχης· ἔχει λαβωθεῖ 27 φορὲς στὴν ὑπηρεσία τῆς Ρώμης· κυρίεψε τὴν Κοριόλη ὁλομόναχος· ὁ Μάρκιος εἶναι ἀνιδιοτελής. Ἀρνιέται νὰ πάρει τὸ δέκατο ἀπὸ τά λάφυρα ὅπως ἔχει δικαίωμα, καὶ ἀπαιτεῖ νὰ μοιραστοῦνε σὲ ὅλους ἴσια. Δὲν θέλει νὰ μιλάει γιὰ τὶς ἀνδραγαθίες του, κι οὔτε θέλει νὰ μιλᾶνε γι αὐτὲς οἱ ἄλλοι.

Ὁ πόλεμος ἐπιβεβαιώνει τὴν ἱεραρχία τῶν τάξεων ποὺ ὁ Μάρκιος τὴν εἶχε κιόλας ἀντιληφθεῖ ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς εἰρήνης. Στὸν πόλεμο οἱ πατρίκιοι καὶ οἱ πληβεῖοι φέρονται διαφορετικά. Συγκριτικὰ μὲ τὸν γενναῖο, τὸν γενναιόδωρο καὶ τὸν ἀνιδιοτελὴ Μάρκιο, πόσο ἄθλιοι φαίνουνται οἱ πληβεῖοι, ποὺ τρέμουν πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη, καὶ μετὰ τὴ νίκη ἁρπάζουνε ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο κύπελλα, κουτάλια καὶ λασπωμένα κουρέλια.

...ἄμ οἱ ἄρχοντες ἡ μπλέμπα,—
ποὺ νὰ τοὺς πιάσει λέπρα! θέλουν καὶ δημάρχους! —
ποτὲ δὲ λάκησε ἀπ' τὴ γάτα ὁ ποντικὸς καθὼς
τρέχαν αὐτοὶ κυνηγημένοι ἀπὸ χειρότερούς τους. *(Α, 6)*

Ὁ Μάρκιος ἔχει δίκιο. Οἱ πληβεῖοι φέρονται στὸν πόλεμο σὰν τὰ ποντίκια. Αὐτὸ εἶναι τὸ πρῶτο κάτοπτρο: ὁ πόλεμος ὅπως τὸν βλέπουν οἱ πατρίκιοι. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ σ' αὐτὸ τὸ κάτοπτρο, ἡ εἰκόνα τοῦ πολέμου ξαφνικὰ ἀντικειμενοποιεῖται, ὅπως στὸ *Μᾶνα Κουράγιο*. Ὁ Σαίξπηρ ὡθεῖ πάντοτε τὶς ἀναμετρήσεις του ὡς τὰ ἔσχατα. Σ' ἕνα πόλεμο δὲν ὑπάρχουν μόνο νικητές, ἀλλὰ καὶ χαμένοι. Στὴν κυριευμένη πόλη ὁ Τίτος Λάρτιος ἀνα-

λαμβάνει τὴ στρατιωτικὴ διοίκηση:

...καταδικάζει,
καμπόσους θάνατον, καμπόσους ἐξορία,
τὸν ἕναν συχωράει, τὸν ἄλλον φοβερίζει,
στῆς Ρώμης τ' ὄνομα κρατάει τὴν Κοριόλη
παρόμοια μὲ γαλίφικο ζαγάρι, μὲ λυτάρι
χαλαρωμένο, γιὰ ν' ἁπλώνεται ὅσο θέλει. *(Α. 6)*

Τοῦτο εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ ὁμηρικὲς παρομοιώσεις. Οὔτε στὸν Πλούταρχο ὑπάρχει τέτοια σκηνή. Εἶναι γι ἄλλη μιὰ φορά ἡ αἰώνια σκηνὴ κάθε κατοχῆς. Καὶ γι ἄλλη μιὰ φορὰ πρέπει νὰ τὴν ξαναδιαβάσει κανεὶς καὶ νὰ τὴ φανταστεῖ ὅπως τὴν ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ. Ἀμφισβητεῖ ὁλόκληρο τὸ σύστημα τῶν ἀξιῶν ποὺ ὑπερασπίζεται ὁ Μάρκιος. Αὐτὴ εἶναι ἡ «ἀντικειμενικὴ διαλεκτικὴ» γιὰ τὴν ὁποία μιλοῦσε ὁ Μπρέχτ. Ἀπευθύνεται στὴν κρίση τοῦ κοινοῦ. Ἡ σαιξπηρικὴ αἴσθηση τῆς δραματικῆς εἰρωνείας ὑπογραμμίζεται ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ λόγια αὐτὰ τὰ λέει ὁ ἴδιος ὁ Μάρκιος.

Στὸν *Κοριολανὸ* ὑπάρχει ἕνας ἀκόμα καταπληκτικὸς λόγος τοῦ Μάρκιου. Ἐπιστρέφει θριαμβευτὴς στὴ Ρώμη. Τὸν καλωσορίζουν ἡ μητέρα του καὶ ἡ γυναίκα του. Ἡ γυναίκα του σ' ὅλη αὐτὴ τὴ μεγάλη σκηνή, δὲν λέει λέξη. Μόνον κλαίει. Ὁ Κοριολανὸς παρατηρεῖ:

...Ἀχ, ἀγαπητή μου,
τέτοια ἔχουν μάτια οἱ χῆρες στὴν Κοριόλη
κι οἱ μάνες πού 'χασαν τοὺς γιούς τους. *(Β, 1)*

Τὰ λόγια αὐτὰ δύσκολα ταιριάζουν μὲ τὸν χαρακτήρα τοῦ Κοριολανοῦ. Εἶναι πολὺ τρυφερά, πολὺ εὐαίσθητα. Εἶναι σὰν μιὰ παραφωνία μέσα σ' αὐτὴ τὴν ὥρα τῆς χαρᾶς. Παίζουν τὸ ρόλο τῶν «τραγουδιῶν» στὰ δράματα τοῦ Μπρέχτ. Καὶ πάλι στὰ ξαφνικὰ ἀντικειμενικοποιοῦν, φέρνοντας στὴ μνήμη τῶν θεατῶν, τοὺς νικημένους. Τὸ δεύτερο κάτοπτρο, πραγματικά, δὲν χρειάζεται πιά. Ὁ Σαίξπηρ ὅμως δὲν ἀπαρνιέται ποτὲ τίποτα. Θὰ παρουσιάσει καὶ τὸ δεύτερο κάτοπτρο: τὸν πόλεμο ὅπως τὸν βλέπει ὁ νικημένος στρατηγός:

ΑΟΥΦΙΔΙΟΣ Τὴν πόλη μᾶς τὴν πῆραν!

Α' ΣΤΡΑΤΙΩΤΗΣ Θὰ μᾶς τὴν ξαναδώσουν μὲ ὅρους εὐνοϊ-
[κούς.
ΛΟΥΦΙΔΙΟΣ "Ορους! νά 'μουν Ρωμαῖος ἤθελα, γιατὶ ὄντας
[Βόλσκος
δὲ μπορῶ νά 'μαι ὅ,τι εἶμαι. "Ορους! σὰν τί ὅρους
καλοὺς μπορεῖ νὰ βρεῖ ἡ συνθήκη γιὰ τὸ μέρος
πού 'ναι στὸ ἔλεος; *(Α, 10)*

IV

Ἡ μητέρα καὶ ἡ γυναίκα τοῦ Κοριολανοῦ κάθουνται σὲ χαμηλὰ σκαμνιά, ράβουνε, κεντᾶνε καὶ περιμένουν εἰδήσεις ἀπὸ τὸν πόλεμο. Αὐτὰ τὰ χαμηλὰ σκαμνιὰ ὅπου κάθονταν τὰ βράδια οἱ γυναῖκες γιὰ νὰ κουβεντιάσουν, τὰ βλέπεις ἀκόμα καὶ σήμερα στὸ Στράτφορντ. Στὴ Ρώμη τοῦ Σαίξπηρ ὑπάρχει τὸ Φόρουμ, τὸ Καπιτώλιο, ἡ Ταρπηία Πέτρα, ὑπάρχουν οἱ ὕπατοι, οἱ δήμαρχοι, οἱ ραβδοῦχοι, ἡ Σύγκλητος· ὅλα τὰ ὀνόματα εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸν Πλούταρχο. Οἱ ἀναχρονισμοὶ — ποὺ ἤδη ὁ Μπὲν Τζόνσον τοὺς ἀνακάλυπτε μὲ ἱκανοποίηση — στὸν *Κοριολανὸ* εἶναι ἐλάχιστοι. Ὁ πιὸ ὡραῖος εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ ρωμαίου ἥρωα στὸ Φόρουμ, πού, μπροστὰ στὸ συναγμένο πλῆθος, σείει περιφρονητικὰ τὸ πλατύγυρο καπέλο του. Ὁ Κοριολανὸς μὲ καπέλο μᾶς φαίνεται ἀστεῖος, ἀλλὰ δὲν εἶταν ἀστεῖος γιὰ τὸ ἐλισαβετιανὸ κοινό.

Ὁ Σαίξπηρ ἔγραφε γιὰ τὴ σκηνὴ τῆς ἐποχῆς του. Οἱ ἀρχαιοπρεπεῖς σαιξπηρικὲς παραστάσεις ἄρχισαν στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰώνα. Ὁ Σαίξπηρ ἐνδιαφερόταν γιὰ μιὰ τελείως διαφορετικὴ ἱστορικὴ ἀλήθεια.

Δὲν βρῆκε στὸν Πλούταρχο σκηνὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς, τὶς πῆρε ὅμως ἀπὸ τὴν ἐμπειρία του στὸ Λονδίνο καὶ τὸ Στρατφορντ. Τοὺς ἔδωσε ἕνα χαρακτήρα τῆς ἐποχῆς του. Ἐσκεμμένα ἀνακάτωνε τὸ ὑψηλὸ καὶ τὸ πεζολογικὸ ὕφος. Μιὰ τέτοια Ρώμη, ὁ Κορνέιγ ἢ ὁ Ρακίνας, θὰ εἶταν ἀνίκανοι νὰ τὴν παρουσιάσουν:

"Ολες οἱ γλῶσσες λὲν γι αὐτόν· κοντόθωροι βάζουν γυαλιὰ
γιὰ νὰ τὸν δοῦν· ἡ φλύαρη παραμάνα ἀφήνει
τὸ βρέφος νὰ σπαράζει καὶ μωρολογάει γι αὐτόν·

ἡ παραδουλεύτρα καρφιτσώνει τὸν γιακά της
τὸν πιὸ καλὸ στὸν σκουριασμένον της λαιμὸ
καὶ καβαλάει τὶς μάντρες νὰ τὸν γλυκοϊδεῖ· παγκάρια,
στοές, ἐξῶστες πήχτρα, ἀστράχες φίσκα, στὶς σκεπὲς
καβάλα ... *(Β, 1)*

Μιὰ γειτόνισσα, ἡ ἀρχόντισσα Βαλερία ἐπισκέπτεται τὴ μητέρα καὶ τὴ γυναίκα τοῦ Κοριολανοῦ γιὰ νὰ κουβεντιάσουν. Ἡ Βιργιλία δὲν θέλει νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ σπίτι της ὥσπου νὰ γυρίσει ὁ ἄντρας της ἀπὸ τὸν πόλεμο. Ὑφαίνει στὸν ἀργαλειό. Ἡ Κυρὰ Βαλερία πετάει ἕνα χωρατό: «Τί, θὲς νὰ γίνεις ἄλλη Πηνελόπη; Μὰ λένε πὼς ὅλο τὸ μαλλὶ ποὺ ὕφανε στὴν ἀπουσία τοῦ Ὀδυσσέα, γιόμισε σκῶρο τὴν Ἰθάκη» (Α, 3). Ὅπως στὸν *Τρωίλο καὶ Χρυσίδα*, ὁ ἑλληνικὸς μύθος παρουσιάζεται μὲ εἰρωνεία, ἰδωμένος ἀπὸ τὴν καθημερινὴ σκοπιά. Τὸ χωρατὸ θὰ μποροῦσε νὰ εἶναι ἀπὸ τὸ *La Belle Hélène*. Κανένα ἴχνος ἡρωισμοῦ, τίποτε ἀπὸ τὴν παθητικὴ προσμονὴ τῆς ἐπιστροφῆς τοῦ γενναίου στρατηγοῦ. Σ' αὐτὴ τὴν εἰδυλλιακὴ καὶ καθημερινὴ ἀτμόσφαιρα μιᾶς γλυκειᾶς βραδιᾶς τοῦ Στράτφορντ, ἡ Βουλουμνία ξαφνικὰ καὶ ἀπροσδόκητα, μεταμορφώνεται σὲ Ρωμαία μάνα ἢ μάλλον σὲ Σπαρτιάτισσα. Ἔχει ἕνα μοναχογιὸ, ἀλλὰ προτιμάει νὰ τὸν δεῖ νεκρὸ παρὰ νὰ μάθει πὼς εἶναι δειλός. Ἀκόμα κι ἂν εἶχε δώδεκα γιοὺς, θὰ προτιμοῦσε νὰ τοὺς χάσει καὶ τοὺς δώδεκα: «θὰ προτιμοῦσα οἱ ἕντεκα νὰ πέθαιναν γενναῖα γιὰ τὴν πατρίδα τους, παρὰ ἕνας τους παραχορτασμένος μὲ ἡδονὲς νὰ 'μενε ἄπραγος». (Α, 3)

Νὰ το πάλι τὸ πρῶτο κάτοπτρο. Καὶ — ὅπως πάντα στὸν Σαίξπηρ — παρευθὺς θὰ προκαλέσει μιὰν ἀναμέτρηση. Στὴ σκηνὴ αὐτή, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς τρεῖς γυναῖκες — τὴ Σπαρτιάτισσα μάνα, τὴν ἀφοσιωμένη γυναίκα καὶ τὴ φλύαρη γειτόνισσα — παρευρίσκεται καὶ ὁ μικρὸς γιὸς τοῦ Κοριολανοῦ. Δὲν λέει λέξη. Δὲν χρειάζεται. Μιλᾶνε γι αὐτόν.

ΒΑΛΕΡΙΑ Ὦ, τὸ λέω, εἶναι γιὸς τοῦ πατέρα του: τ' ὁρκίζομαι, πολὺ ὄμορφο παιδί. Μὰ τὴν ἀλήθεια, τὴν περασμένη Τετάρτη τὸ παρατηροῦσα μισὴ ὥρα συνέχεια: δείχνει τόση ἀποφασιστικότητα! τὸ εἶδα ποὺ κυνήγαγε μιὰ χρυσὴ πεταλούδα: τὴν ἔπιανε καὶ τὴν ἄφηνε πάλι· καὶ πάλι καὶ πάλι

πάνω καὶ κάτω καὶ τὴν ξανάπιανε· καί, εἴτε θύμωσε ποὺ ἔπεσε, εἴτε δὲν ξέρω πῶς, τὴν ξέσκισε μὲ τὰ δόντια, ὤ, σᾶς λέω τὴν κατακομμάτιασε!

ΒΟΥΛΟΥΜΝΙΑ Τὸ φυσικὸ τοῦ πατέρα του.

ΒΑΛΕΡΙΑ Ἄ, μὰ τὴν ἀλήθεια, γενναῖο παιδί. *(Α, 3)*

«Γενναῖο παιδί». Ἡ εἰρωνεία τοῦ Σαίξπηρ περιορίζεται σ' αὐτὲς τὶς δυὸ λέξεις. Στὸν Πλούταρχο δὲν ὑπάρχει τέτοια σκηνή. Ὁ Σαίξπηρ ἔδωσε στὴ σπαρτιάτισσα μάνα ἕνα ἐγγονὸ ποὺ γιὰ διασκέδαση καταξεσχίζει μιὰ «χρυσὴ πεταλούδα». Αὐτὸ εἶναι ὅλο. Στὸν *Τίτο Ἀνδρόνικο* — ποὺ θεωρεῖται τὸ πιὸ ἄγριο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ — ὁ νεαρὸς Μάρκιος σκοτώνει μιὰ μύγα πάνω στὸ πιάτο του. Ὁ Τίτος, ποὺ στὴν τελευταία σκηνή, προσφέρει στὴ βασίλισσα Ταμόρα μιὰ πίττα φτιαγμένη μὲ τὴν καρδιὰ τοῦ γιοῦ της, δὲν μπορεῖ ν' ἀντικρύσει τὸ θάνατο μιᾶς ἀθώας μύγας:

Μὰ ἂν αὐτὴ ἡ μύγα εἶχε πατέρα καὶ μάνα;
Πῶς θ' ἄπλωνε τὰ λεπτὰ χρυσόφτερά του
καὶ θ' ἄφηνε τὸ βουητὸ τῶν θρήνων του στὸν ἀέρα!
(Τίτος Ἀνδρόνικος, Γ, 2)

Ὁ βασιλιὰς Λὴρ ζητάει ἀπὸ τοὺς θεοὺς ν' ἀλαφρύνουν τὴ θηριωδία τοῦ κόσμου. Οἱ θεοὶ σωπαίνουν. Ἀποδείχνονται τόσο θηριώδεις ὅσο ἡ φύση καὶ ἡ ἱστορία. Στὸν *Κοριολανό*, ἡ φύση καὶ ἡ ἱστορία ἀπογυμνώνονται ἀπὸ κάθε μεταφυσική. Ἡ σκληρότητα εἶναι τὸ σχολειὸ τοῦ ἡγέτη. Ὁ γιὸς τοῦ Κοριολανοῦ εἶναι ἐγγονὸς μιᾶς Σπαρτιάτισσας.

Ὁ Κοριολανὸς γύρισε. Οἱ πατρίκιοι θέλουν νὰ τὸν ἀναδείξουν ὕπατο. Τὸ μόνο ποὺ πρέπει νὰ κάνει, σύμφωνα μὲ τὸ νόμο καὶ τὰ ἔθιμα, εἶναι νὰ παρουσιαστεῖ στὸ Φόρουμ, νὰ δείξει τὶς λαβωματιές του καὶ νὰ ζητήσει τὴ συγκατάθεση τῶν πολιτῶν. Ὁ Κοριολανὸς ἀρνιέται. Εἶναι πολὺ μεγάλη ἡ περιφρόνησή του γιὰ τὸ λαό. Αὐτὸς εἶναι στρατιώτης καὶ δὲν θὰ πεῖ ψέματα. Θέλει νὰ μείνει πιστὸς στὸν ἑαυτό του, δηλαδή, πιστὸς στὴ φύση. Οἱ ἀστοὶ δὲν κατεβαίνουν στὸ ἐπίπεδο τῶν ποντικῶν καὶ τῶν κοράκων. Ὁ Κοριολανὸς θέλει νὰ τοῦ ἀναγνωρίσει ὁ κόσμος τὴ μεγαλοσύνη. Ἀλλὰ ὁ κόσμος χωρίζεται σὲ πληβείους καὶ σὲ πατρίκιους. Ἡ φυσικὴ ἱεραρχία τοῦ Κοριολανοῦ δὲν ταιριάζει

μὲ τὸν πραγματικὸ κόσμο. Τὰ ποντίκια δὲν θέλουν νὰ παραδεχτοῦν πὼς εἶναι χειρότερα ἀπὸ τοὺς ἀετούς.

Ἡ Σπαρτιάτισσα μάνα ἱκετεύει τὸν γιό της νὰ ταπεινωθεῖ καὶ νὰ πάει στὸ Φόρουμ νὰ ζητιανέψει ψήφους. Τὰ στρατηγήματα δὲν ἀντιτίθενται στὴν τιμή, δὲν εἶναι ἀτιμωτικὸ νὰ τὰ χρησιμοποιεῖς στὸν πόλεμο. Ὁ πόλεμος δὲν τέλειωσε ἀκόμα. Ὁ ἐχθρὸς βρίσκεται μέσα στὰ τείχη τῆς πόλης. Ὁ ἐχθρὸς εἶναι οἱ πληβεῖοι:

...εἶν' ἀνάγκη νὰ μιλήσεις στὸ λαό
ὄχι ὅπως εἶσαι μαθημένος, οὔτε ὅπως σοῦ
κανοναρχάει ἡ καρδιά, παρὰ μὲ λόγια πού 'ναι
στὴ γλώσσα ριζωμένα, μόνον εἶναι νόθα,...
. . . . . .
Λοιπὸν αὐτὸ δὲ σὲ ἀτιμάζει διόλου, αὐτό 'ναι
σάμπως νὰ καταχτᾶς μιὰ πόλη μὲ γλυκόλογα,
ποὺ θὰ ριψοκιντύνευες ἀλλιῶς τὴν τύχη σου
κι αἷμα πολὺ χυμένο... *(Γ, 2)*

Γιὰ τὴ Σπαρτιάτισσα μάνα δὲν ὑπάρχει διαφορὰ ἀνάμεσα στὸν πόλεμο καὶ τὴν εἰρήνη, ἀνάμεσα στὸν ἐξωτερικὸ καὶ στὸν ἐσωτερικὸ ἐχθρό. Ἡ μητέρα τοῦ Κοριολανοῦ, ὅπως καὶ οἱ πληβεῖοι, βλέπει δύο τάξεις ποὺ ἀλληλομισοῦνται, ποὺ ἀνάμεσά τους δὲν σταματάει ποτὲ ὁ πόλεμος. Μὲ μόνη τὴ διαφορὰ πὼς γι αὐτὴν Ρώμη εἶναι οἱ πατρίκιοι.

θ' ἀρχίσει μάχη ἡ Ρώμη μὲ τοὺς ποντικούς της:
τὸ ἕνα μέρος θὰ τὸ πάρει ὁ διάβολος... *(Α, 1)*

Τὰ λόγια αὐτὰ τὰ λέει ὁ Ἀγρίππας. Ὁ ἴδιος ποὺ στὴν πρώτη σκηνὴ διηγήθηκε στοὺς ἐπαναστατημένους πληβείους τὸ μύθο γιὰ τὸ στομάχι καὶ τὰ ἀνυπόταχτα μέλη τοῦ σώματος. Τώρα, ἐπισκέπτεται κι αὐτὸν τὸν Κοριολανὸ καὶ τοῦ ζητάει νὰ πάει στὸ Φόρουμ. Ὁ Κοριολανὸς θὰ πάει. Πηγαίνει παρὰ τὴ θέλησή του. Σ' αὐτὸ τὸ δράμα τοῦ ταξικοῦ μίσους, ὁ Κοριολανὸς εἶναι ὅπως τὸν βλέπουν οἱ πληβεῖοι, ἀλλὰ καὶ οἱ πληβεῖοι εἶναι ὅπως τοὺς βλέπει ὁ Κοριολανός. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἔχει αὐταπάτες. Τὸ νὰ κρίνεις τὸν κόσμο δὲν σημαίνει πὼς ὁ κόσμος ἀλλάζει.

Μιὰ πυρκαγιὰ μπορεῖ νὰ προκαλέσει μέθη ἢ τρόμο· ὡστόσο δὲν παύει νὰ εἶναι πυρκαγιά.

...ἡ ἄστατη πλέμπα ἡ βρωμερή,
ἂς κοιταχτεῖ σὲ μένα ποὺ δὲν κολακεύω,
νὰ ἰδεῖ τὸν ἑαυτό της:... *(Γ, 1)*

Στὸ *Κόρντιαν,* τὸ δράμα τοῦ Γιούλιους Σλοβάκι, ὁ Μέγας Δοὺξ Κωνσταντίνος λέει: «Αὐτὸς ὁ λαὸς εἶναι μουγκός, μαῦρος καὶ λασπωμένος. Τὸν σιχαίνουμαι». Στὸν *Κοριολανὸ* ὁ λαὸς εἶναι μαῦρος καὶ λασπωμένος, ἀλλὰ δὲν εἶναι μουγκός. Γαυγίζουν σὰν κοπρόσκυλα ποὺ τοὺς πήρανε τὸ κόκαλο. Στὴν πρώτη σκηνὴ ὁ λαὸς θέλει νὰ σκοτώσει τὸν Κοριολανό. Ὕστερα τὸ βάζουν στὰ πόδια μόλις μαθαίνουν πὼς ἄρχισε πόλεμος.

Ὁ λαὸς πλημμυρίζει τοὺς δρόμους καὶ πετάει τὶς σκούφιες του στὸν ἀέρα γιὰ νὰ ὑποδεχτεῖ αὐτὸν τὸν ἴδιο Κοριολανὸ μετὰ τὴ νίκη. Ξεχνᾶνε τὰ πάντα, καὶ δέχουνται νὰ τὸν κάνουν ὕπατο, τὸ μόνο ποὺ τοῦ γυρεύουν εἶναι ἕνας καλὸς λόγος. Μιὰ ὥρα ἀργότερα, ἐρεθισμένοι ἀπὸ τοὺς δημάρχους, ζητᾶνε τὸ κεφάλι τοῦ Κοριολανοῦ καὶ τὸν διώχνουν ἀπὸ τὴν πόλη. Ξανὰ οἱ σκοῦφοι πετάγουνται στὸν ἀέρα. Ὅταν ὁ Κοριολανός, ἐπικεφαλὴς τῶν Βόλσκων, φτάνει μπροστὰ στὶς πύλες τῆς Ρώμης, οἱ πληβεῖοι στρέφουνται κατὰ τῶν ἀρχηγῶν τους καὶ θέλουν νὰ τοὺς κομματιάσουν· καλοπιάνουν τοὺς πατρίκιους καὶ τοὺς γυρεύουν ἔλεος. Εἶναι πρόθυμοι νὰ δεχτοῦν τὰ πάντα, φτάνει μόνο νὰ σώσουν τὰ βρωμερὰ κουρέλια τους καὶ τὴ ζωή τους.

Ἔπρεπε νὰ τὸ ξέρω.
Τὸ διδαχτήκαμε ἀπ' τὸ πρῶτο κράτος πὼς
ἐκεῖνος ποὺ εἶναι, ἦταν καλὸς ὥσπου νὰ γίνει·
κι ὁ ξεπεσμένος, ὁ ποτέ του ἀγαπημένος
ὅσο ποτέ του ἀξιαγάπητος, κερδίζει ἀγάπη
μὲ τὸ νὰ λείψει. Αὐτὸ τὸ μαζικὸ κορμί,
φύλλο φυκιοῦ πλανώμενο πάνω στὸ ρέμα,
πάει μπρὸς καὶ πίσω, σὰν λακὲς τῆς ἄστατης παλίρροιας,
ὥσπου νὰ λειώσει ἀπὸ τὸν σάλο.
(Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα, Α, 4)

Οἱ στίχοι εἶναι ἀπὸ τὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα.* Θὰ μποροῦσε

νὰ εἶταν ἀπὸ τὸν *Κοριολανό*, τὸν *Ἐρρίκο Στ'* ἢ τὸν *Ἰούλιο Καίσαρα*. Στὴ μεγάλη σκηνὴ τῆς δολοφονίας, τὸ πλῆθος ἐπευφημεῖ τὸν Βροῦτο. Ἀλλὰ μόλις τελειώνει τὸ λόγο του ὁ Μάρκιος Ἀντώνιος, οἱ πληβεῖοι θρηνοῦν γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Καίσαρα καὶ θέλουν νὰ κομματιάσουν τοὺς δολοφόνους του. Ὁ Σαίξπηρ εἶχε δεῖ τὴ μαστοράτζα τοῦ Λονδίνου νὰ πλημμυρίζει τοὺς δρόμους γιὰ νὰ ὑποδεχτεῖ μὲ δαυλοὺς τὸν Ἔσσεξ, καὶ ὕστερα νὰ συνωστίζεται γιὰ νὰ παρακολουθήσει τὴν ἐκτέλεσή του. Γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ὁ λαὸς εἶναι ἀντικείμενο τῆς ἱστορίας, ὄχι πρωτεργάτης της. Μπορεῖ νὰ προκαλεῖ ἀηδία, οἴκτο ἢ τρόμο· ἀλλὰ εἶναι ἀνίσχυρος, εἶναι τὸ μπαίγνιο ἐκείνων ποὺ κρατᾶνε τὴν ἐξουσία στὰ χέρια τους. Ὁ Σαίξπηρ ἑρμηνεύει τὸν Πλούταρχο μὲ τὴν πείρα τῆς Ἀναγέννησης. Ἀλλὰ στὸν Πλούταρχο ὁ λαὸς ἔχει τοὺς δημάρχους του. Ποιοὶ εἶναι αὐτοὶ οἱ δήμαρχοι; Στὸ Φόρουμ παρουσιάζονται δυὸ λονδρέζοι δικαστὲς ἐκλεγμένοι μέσα ἀπὸ τή μαστοράτζα.

ΜΕΝΕΝΙΟΣ Φιλοδοξεῖτε νά 'χετε ἀπὸ φτωχοκατεργάρηδες σκούφιες καὶ πόδια· τρῶτε ἕνα ὁλόκληρο καλὸ πρωινὸ γιὰ ν' ἀκούσετε τὴ διαφορὰ ποὺ 'χει μιὰ ποὺ πουλάει λεῖμόνια μ' ἕναν κάπελα κι ἀναβάλλετε μιᾶς πεντάρας ζήτημα γιὰ νὰ συζητηθεῖ καὶ τὴν ἄλλη μέρα. Ὅταν ἀκροαζόσαστε μιὰ ὑπόθεση ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀντίδικους, ἂν τύχει νὰ σᾶς πιάσει κοιλόπονος, στραβομουτσουνιάζετε σὰν παλιάτσοι· σηκώνετε τὴ ματωμένη σημαία ἐνάντια σὲ κάθε ὑπομονή· καί, μουγκρίζοντας γιὰ ἕν' ἀγγειό, παρατᾶτε τὴ συζήτηση ματωμένη, ποὺ ἡ ἀκρόασή σας τὴ μπέρδεψε περισσότερο... (Β, 1)

Αὐτοὶ οἱ δυὸ ἀνίκανοι βλάκες, ὅπως τοὺς χαρακτήρισε ὁ Μενένιος Ἀγρίππας, ξιπασμένοι, βίαιοι καὶ ὀξύθυμοι, ἀντιπροσωπεύουν τὸν λαὸ στὸν *Κοριολανό*. Εἶναι «οἱ τσοπάνηδες στὸ κοπάδι τῶν πληβείων» καὶ βρωμᾶνε ὅπως καὶ ὁ λαός. Ἔχουν ψώρα καὶ πρέπει νὰ ξύνουνται σ' ὅλο τους τὸ κορμί. Εἶναι σὰν κοπρόσκυλα. Ὡστόσο, τὰ κοπρόσκυλα αὐτὰ ξέρουν νὰ ὑπερασπίσουν τὸ κοπάδι τους. Αὐτοὶ οἱ δυὸ γελοῖοι δήμαρχοι, ὁ Βροῦτος καὶ ὁ Σικίνιος, κοντοὶ καὶ κακομούτσουνοι, ζηλόφθονοι καὶ καχύποπτοι, ἔχουν ταξικὸ ἔνστικτο. Ζητᾶνε νὰ μάθουν νέα γιὰ τὸν πόλεμο.

ΒΡΟΥΤΟΣ Καλὰ ἢ κακά;
ΜΕΝΕΝΙΟΣ Ὄχι σύμφωνα μὲ τοὺς πόθους τοῦ λαοῦ, ἀφοῦ δὲν ἀγαπάει τὸν Μάρκιο.
ΣΙΚΙΝΙΟΣ Ἡ φύση δασκαλεύει τὰ ζῶα νὰ γνωρίζουν ἐκείνους ποὺ ἀγαποῦν. *(Β, 1)*

Ὁ Σαίξπηρ δὲν γοητεύεται μόνον ἀπὸ τὴ μεταμόρφωση ἑνὸς ἀγαθοῦ ἡγεμόνα σὲ τύραννο. Τὸν γοητεύει καὶ ἡ ἱστορία. Ποῦ καὶ πότε ἀποφασίζεται, καὶ ποιὸς τὴν ἀποφασίζει; Ἔχει ἀνθρώπινο πρόσωπο, τὸ ὄνομα καὶ τὰ πάθη ἑνὸς ἡγεμόνα, ἢ εἶναι τὸ ἄθροισμα τῆς τύχης ἢ ἁπλούστατα ἕνας μηχανισμὸς ποὺ μπῆκε σὲ κίνηση; Στὸν *Κοριολανὸ* ἡ ἱστορία ἐκτυλίσσεται στὴ δημόσια πλατεία. Αὐτοὶ οἱ δυὸ μικροὶ γελοῖοι δήμαρχοι τὴν κάνουν καὶ προχωρεῖ:

Πᾶμε στὸ Καπιτώλιο: νὰ βρεθοῦμε ἐκεῖ
πρὶν ἀπ' τὴ συρροὴ τοῦ λαοῦ· καὶ θὰ φανεῖ,
ποὺ ἐν μέρει κι εἶναι, σὰν δικό τους ἔργο αὐτὸ
ποὺ ἐμεῖς σ' αὐτὸ τοὺς ἐκεντρίσαμε. *(Β, 3)*

Στὶς σκηνὲς τῆς μάχης οἱ στρατιῶτες διασχίζουν τὴ σκηνὴ μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι. Οἱ ἡγεμόνες στέκουνται περιστοιχισμένοι ἀπὸ μεγάλα λάβαρα στὶς δυὸ ἀντίθετες πλευρὲς τῆς κυρίως σκηνῆς. Οἱ στρατηγοὶ παρακολουθοῦν τὸ πεδίο τῆς μάχης ἀπὸ τὸ μπαλκόνι. Ὁ Σαίξπηρ ἐκτιμάει τὴν ἀξία τοῦ θεάματος, ἀλλὰ γι αὐτὸν τὸ θέμα δὲν εἶναι ποτὲ αὐτοσκοπός. Ὁ Σαίξπηρ κρίνει τὸν πόλεμο: τὸν καταδικάζει παρουσιάζοντας τὸ φεουδαρχικὸ σφαγεῖο. Οἱ κομπάρσοι ἔχουν κιόλας γεμίσει τὴ σκηνή. Θὰ παίζουν τὸν λαό. Στὴν ἐσωτερικὴ σκηνὴ ἢ στὸ μπαλκόνι κάθουνται ὅλο ἔπαρση οἱ συγκλητικοί. Στὸ προσκήνιο, κοντὰ στοὺς θεατές, στέκουνται ὁ Κοριολανός, ὁ Μενένιος καὶ οἱ δύο δήμαρχοι. Οἱ δήμαρχοι δὲν εἶναι πιὰ γελοῖοι.

Κατηγορεῖσαι πὼς συνέργησες νὰ πάρεις
ὅλη τῆς Ρώμης τὴν καταστημένη ὀργάνωση
γιὰ ν' ἀνεβάσεις τὸν ἑαυτό σου σ' ἐξουσία
τυραννικὴ κι εἶσαι γι' αὐτὸ προδότης τοῦ λαοῦ. *(Γ, 3)*

Ὁ λονδρέζικος δρόμος τοῦ 17ου αἰώνα μεταμορφώθηκε ξαφνικὰ

μπρὸς στὰ μάτια μας σὲ μιὰ μεγάλη σκηνὴ λαϊκῆς ἐπανάστασης. Στὸν Πλούταρχο δὲν ὑπάρχει τέτοια σκηνή. Ὁ Σαίξπηρ εἶταν ὁ πρῶτος ποὺ ἔρριξε τὴ ρωμαϊκὴ τήβεννο τῶν προασπιστῶν τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς δημοκρατίας στοὺς ὤμους δύο βρωμερῶν καὶ φωνακλάδων μαστόρων τοῦ Λονδίνου. Οἱ Γιακοβίνοι πιὸ εὔλολα θ' ἀναγνώριζαν τὸν ἑαυτό τους στούς σαιξπηρικοὺς δημάρχους τοῦ λαοῦ παρὰ στοὺς πελώριους πίνακες τοῦ Δαβίδ.

ΒΡΟΥΤΟΣ Δὲν ἔχει ἄλλα λόγια, εἶν' ἐξορισμένος,
γιατ' εἶν' ἐχτρὸς τοῦ λαοῦ καὶ τῆς πατρίδας του
κι αὐτὸ θὰ γίνει.
ΠΟΛΙΤΕΣ Νὰ γίνει, — νὰ γίνει! *(Γ, 3)*

Στὶς σκηνὲς τῆς μάχης καὶ τῆς λεηλασίας ὁ Σαίξπηρ παρουσίασε τὸ αἰώνιο πρόσωπο τοῦ πολέμου καὶ τῆς κατοχῆς. Τὸ πιὸ καταπληκτικὸ χαρακτηριστικὸ τῶν σαιξπηρικῶν τραγωδιῶν εἶναι ὅτι στέκουνται πάνω ἀπὸ τὴν ἱστορία. Δὲν ἔχουν ἀνάγκη νὰ ἐκσυγχρονίζονται, νὰ προσαρμόζονται στὴν ἐποχὴ μας. Ἡ ἱστορία τοὺς δίνει ἀσταμάτητα νέο περιεχόμενο, καὶ σὲ κάθε ἐποχὴ βλέπει σ' αὐτὲς τὸ εἴδωλό της. Στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ *Κοριολανοῦ* ἐκτίθεται μὲ κραυγὲς ἡ θεωρία τῶν πληβείων γιὰ τὸν ταξικὸ διαχωρισμό. Τώρα στέκουνται ἀντιμέτωποι, ἀπὸ τὴ μιὰ οἱ ψυχροὶ καὶ πομπώδεις συγκλητικοί, ἀπὸ τὴν ἄλλη, οἱ πληβεῖοι ποὺ σηκώνουν τὶς γροθιὲς καὶ τὰ ραβδιά τους. Δὲν εἶναι παρὰ μιὰ σκηνοθεσία, καὶ ἡ σκηνοθεσία αὐτὴ δὲν ἔχει μεγαλύτερη σπουδαιότητα ἀπὸ τὸ περιστατικὸ ὅπως τὸ ἀφηγεῖται ὁ Πλούταρχος. Στὸ Καπιτώλιο καὶ στὸ Φόρουμ, παρουσιάζουνται οἱ νόμοι τῆς ἐπανάστασης, ἡ συμπεριφορὰ καὶ οἱ συγκρούσεις, κοφτερὲς σὰν τύποι, συμπυκνωμένες σὲ ζωηρὸ διάλογο. Στέκουν ἀντιμέτωποι: τὸ «ψηλὰ» καὶ τὸ «χαμηλὰ» τῆς σκάλας, οἱ Γιακοβίνοι καὶ οἱ Γιρονδίνοι, οἱ ἐπαναστάτες δημοκράτες καὶ οἱ φιλελεύθεροι. Ἡ δίκη τοῦ Κοριολανοῦ συνεχίζεται.
Λέει ὁ Βροῦτος ἢ οἱ Γιακοβίνοι:

Κύριε, τέτοια μέτρα ψύχραιμα, ποὺ φαίνονται
σὰν θεραπεία συντηρητική,
εἶναι πολὺ ἐπικίντυνα σὲ βίαιο πάθος.—
Πιάστε τον καὶ πηγαῖντε τον στὸν βράχο.

Λέει ὁ Μενένιος ἢ οἱ φιλελεύθεροι:

Μὴ λὲς ἀπάνω του, ὅταν χρειάζεται μὲ κάποια
προφύλαξη νὰ κυνηγᾶς.

. . . . . .

Σκοτώνοντας ἐχθρούς μας, τὸ αἷμα πόχει χάσει...
ἂν ὅσο τοῦ 'μεινε ἡ πατρίδα τοῦ τὸ χύσει,
γιὰ μᾶς ὅσοι τὸ κάνουμε καὶ τὸ δεχτοῦμε,
θά 'ναι καημὸς ὡς τὴ συντέλεια τοῦ κόσμου.

. . . . . .

Ἡ ὑπηρεσία ποὺ πρόσφερε τὸ πόδι, τώρα
ποὺ αὐτὸ ἔχει πάθει γάγγραινα, δὲ λογαριάζεται
μὲ τὴν ἀξία ποὺ εἶχε πρίν;

. . . . . .

Κάντε ὅ,τι κάνετε μὲ κρίση·

Λένε οἱ Συγκλητικοὶ ἢ οἱ ἀριστοκράτες.

Ἄρχοντες δήμαρχοι, αὐτὸς ὁ τρόπος εἶναι
πολιτισμένος: ἡ ἄλλη ἐνέργεια θὰ φανεῖ
πολὺ αἱμοβόρα, ποὺ οὔτε ξέρει ἡ ἀρχὴ τὸ τέλος της.

Λέει ὁ Σικίνιος ἢ οἱ Γιρονδίνοι:

Ἄρχων Μενένιε, τότε ἐσὺ νὰ γίνεις τοῦ λαοῦ
κλητήρας.— Σύντεχνοι, κάτω τὰ ὅπλα σας.

Λέει ὁ Βροῦτος ἢ οἱ Γιακοβίνοι:

Ὄχι γιὰ τὰ σπίτια σας. *(Γ, 1)*

Ὁ λαὸς στὸν *Κοριολανὸ* εἶναι ἠλίθιος καὶ ἀμαθής· βρωμᾶνε καὶ στὰ πεδία τῆς μάχης μαζεύουνε βρωμερὰ κουρέλια. Οἱ δήμαρχοι εἶναι μικροί, παραμορφωμένοι καὶ δόλιοι. Ὁ Κοριολανὸς εἶναι γενναῖος, μεγάλος καὶ ἀρχοντικός. Ἀλλὰ ὁ λαὸς εἶναι ἡ Ρώμη, καὶ ὁ Κοριολανὸς πρόδωσε τὴν πατρίδα του.

ΣΙΚΙΝΙΟΣ Καὶ τί 'ναι ἡ πόλη, δὲν εἶναι ὁ λαός;
ΠΟΛΙΤΕΣ Βέβαια, ὁ λαὸς εἶναι ἡ πόλη.
ΒΡΟΥΤΟΣ Μᾶς διορίσατε μὲ τὴ συναίνεση ὅλων
ἡγέτες τοῦ λαοῦ.
ΠΟΛΙΤΕΣ Ναί, εἴσαστε. *(Γ, 1)*

Μόνο τώρα ἀρχίζει τὸ δεύτερο μέρος τοῦ δράματος, γεμάτο φαρμάκι. Οἱ πληβεῖοι ἐξορίσανε τὸν Κοριολανὸ ἀπὸ τὴ Ρώμη. Οἱ δειλοὶ πατρίκιοι τὸν ἐγκαταλείψανε. Ἡ Ρώμη δὲν ἐκτίμησε τὸ θάρρος του καὶ τὴν ἀρχοντιά του. Ἡ Ρώμη ἀποδείχθηκε ποταπή.

Μὲ καταφρόνια μου, γιὰ χάρη σας, στὴν πόλη,
νὰ ἔτσι τῆς γυρνῶ τὰ νῶτα μου: εἶναι κόσμος
κι ἀλλοῦ. *(Γ, 3)*

Ἀλλὰ ὁ κόσμος τοῦ Σαίξπηρ εἶναι πυκνοκατοικημένος, καὶ δὲν ἔχει ἐρημιές. Ἔχει μόνο πατρίκιους, πληβείους, καὶ ἐχθροὺς τῆς Ρώμης. Ὁ Κοριολανὸς δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ διαλέξει τὴ θέση του μέσα σ' αὐτὸν τὸν φλεγόμενο κόσμο. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐξαφανιστεῖ στὸ πουθενά, ὅπως κάνουν οἱ ρομαντικοὶ ἥρωες. Οἱ καταστάσεις καθορίζονται ἀπὸ τὴν ἱστορία, εἶναι ἀνεξάρτητες ἀπὸ τὸν Κοριολανὸ καὶ τὸν ξεπερνᾶνε. Ὁ Κοριολανὸς θὰ πάει στοὺς Βόλσκους. Ὁ ἱστορία δικαίωσε τοὺς πληβείους: ὁ ἐχθρὸς τοῦ λαοῦ πρόδωσε τὴ Ρώμη. Στὶς τρεῖς πρῶτες πράξεις τοῦ *Κοριολανοῦ* παίχτηκε γυμνὸ τὸ δράμα τῆς ταξικῆς συμπεριφορᾶς. Θὰ μποροῦσε νὰ τὸ χαρακτηρίσει κανεὶς καὶ δράμα τῆς ἱστορικῆς ἀναγκαιότητας. Δὲν ὑπάρχει σ' αὐτὸ καμιὰ διάσταση ἀνάμεσα στὴν κοινωνικὴ θέση καὶ τὴν πράξη, ἢ τὴν ψυχολογία. Ὁ Κοριολανὸς θὰ μποροῦσε νὰ εἶταν ἀνώνυμος ὅπως ἀνώνυμοι εἶναι ὁ Πρῶτος, ὁ Δεύτερος καὶ ὁ Τρίτος Πολίτης. Δὲν εἶναι παρὰ ἕνας φιλόδοξος στρατηγός, ποὺ μισεῖ τὸν λαὸ καὶ ὅταν δὲν καταφέρνει νὰ περιβληθεῖ δικτατορικὴ ἐξουσία περνάει στὸ στρατόπεδο τοῦ ἐχθροῦ. Μόνον ἀπὸ τὴ στιγμὴ τῆς προδοσίας τοῦ Κοριολανοῦ ὁ κόσμος παύει νὰ εἶναι μονοσήμαντος καὶ διευθετημένος σύμφωνα μὲ μιὰ ἀρχή. Ἡ ἱστορία δὲν εἶναι πιὰ δάσκαλος ποὺ τονώνει τὸ ἠθικὸ τοῦ λαοῦ. Οἱ ἀντιφάσεις τοῦ κόσμου θ' ἀποτελέσουν τὸ ἑπόμενο θέμα τῆς τραγωδίας. Καὶ τὸ νέο αὐτὸ θέμα δὲν εἶναι λιγότερο σαιξπηρικὸ ἀπὸ τὸ πρῶτο. Ἀκόμα καὶ τὸ ὕφος ἀλλάζει: γίνεται διαδοχικὰ γκροτέσκο, παθητικὸ καὶ σαρκαστικό. Ὁ Κοριολανὸς κοροϊδεύει τὸν ἑαυτό του καὶ τὸν κόσμο, ὅπως ὁ Ἅμλετ ὅταν μιλοῦσε μὲ τὸν Πολώνιο. Φτάνει ἀκόμα καὶ νὰ διηγεῖται τὰ ὄνειρά του. «Ὁ χρόνος βγῆκε ἀπὸ τοὺς ἁρμούς του», ὅπως καὶ στὸ βασίλειο τῆς Δανίας.

Γ' ΥΠΗΡΕΤΗΣ Ποῦ μένεις;

ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ Κάτω ἀπ' τὸν θόλο.
Γ' ΥΠΗΡΕΤΗΣ Κάτω ἀπ' τὸν θόλο!
ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ Ναί.
Γ' ΥΠΗΡΕΤΗΣ Ποῦ 'ναι αὐτό;
ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ Στὴν πόλη τῶν κοράκων καὶ τῶν ὄρνιων.
Γ' ΥΠΗΡΕΤΗΣ Στὴν πόλη τῶν κοράκων καὶ τῶν ὄρνιων!—
[Τί γάϊδαρος εἶν' τοῦτος;
— Τότε ἐκεῖ ἐσὺ θὰ μένεις μὲ τὶς κουροῦνες.
ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ Ὄχι, δὲν εἶμαι δοῦλος τοῦ ἀφέντη σου. (Δ, 5)

Ὁ ρόλος τοῦ προδότη δὲν ταιριάζει στὸν Κοριολανό. Ὁ Κοριολανὸς δὲν καθορίζεται ἀπὸ τὴν κατάστασή του, οὔτε ἀπὸ τὸ κοινωνικό του εἶναι. Ὁ ἐσωτερικὸς ἑαυτός του δὲν τὸ δέχεται. Ἡ ἱστορία δικαίωσε τοὺς πληβείους, ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ δὲν δικαιώνει τὴν ἱστορία, ἢ τουλάχιστον δὲν τὴν δικαιώνει τελεσίδικα. Ἡ ἱστορία ἀποδείχθηκε δυνατότερη ἀπὸ τὸν Κοριολανό: τὸν αἰφνιδίασε καὶ τὸν ἔσπρωξε στὸ ἀδιέξοδο, τὸν ἔκανε δυὸ φορὲς προδότη. Ἡ ἱστορία ξεγέλασε τὸν Κοριολανό, ἀλλὰ δὲν κατάφερε νὰ τὸν σπάσει. Στὴν τέταρτη καὶ στὴν πέμπτη πράξη ὁ Κοριολανὸς ὑψώνεται πάνω ἀπὸ τοὺς Ρωμαίους καὶ τοὺς Βόλσκους, ἀπὸ τοὺς πληβείους καὶ τοὺς πατρίκιους. Ἡ ἥττα του εἶναι ταυτόχρονα καὶ ἡ νίκη του· μιὰ νίκη τουλάχιστον μὲ τὴν ἔννοια ποὺ τῆς δίνει ὁ Κόνραντ.

«Τὸ εἶναι του παρὰ 'ναι γιὰ τὸν κόσμο ἀνώτερο» λέει ὁ Μενένιος γιὰ τὸν Κοριολανό. Ἐνῶ ὁ δήμαρχος τοῦ λαοῦ, ὁ Βροῦτος, πετάει κατάμουτρα στὸν Κοριολανὸ αὐτὰ τὰ λόγια:

Μιλᾶς γιὰ τὸν λαό, σὰν νά 'σαι σὺ θεὸς
ποὺ τιμωρεῖ, κι ὄχι ἄνθρωπος μὲ τὶς ἀδυναμίες τους. (Γ, 1)

Οἱ δύο αὐτὲς κρίσεις, εἶναι μόνο ἐπιφανειακὰ ἀντιφατικές. Ὁ Κοριολανὸς περιφρονεῖ τὸν κόσμο, γιατὶ ὁ κόσμος εἶναι ποταπός. Θέλει νὰ καταστρέψει τὸν κόσμο, καὶ τὴ Ρώμη μαζί, γιατὶ ὁ κόσμος καὶ ἡ Ρώμη δὲν τὸ ἀξίζουν νὰ ὑπάρχουν.

Δοκίμασα νὰ τοῦ ξυπνήσω τὴ συμπόνια
γιὰ τοὺς πολὺ δικούς του· μοῦ ἀποκρίθη πὼς δὲν ἔχει
καιρὸ νὰ ξεδιαλέγει μέσα ἀπὸ σωρὸ
βρώμικα σάπια σκύβαλα· εἶπε θά 'ταν τρέλα

γιὰ ἕνα δυὸ σπειριὰ νὰ μὴν τὴν κάψει αὐτὴ
τὴ βρωμερὴ σαπήλα. *(Ε, 1)*

Ὁ Κοριολανὸς ἀντιτάσσει στὸν κόσμο τὸ δικό του παράλογο σύστημα ἀξιῶν. Ἡ ἥττα του ἄρχισε ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ δέχτηκε, παρὰ τὴ θέλησή του, νὰ πάει στὸ Φόρουμ, νὰ ἐπιδείξει τὶς λαβωματιές του καὶ νὰ ἀγρεύσει ψήφους. Τοῦτο τοῦ τὸ ζητοῦσαν ὄχι μόνον ἡ μητέρα του, ὁ Μενένιος Ἀγρίππας καὶ οἱ πατρίκιοι, ἀλλὰ καὶ ὁ λαὸς καὶ οἱ δήμαρχοί του. Στὸ σημεῖο αὐτὸ βρίσκεται ὅλο τὸ φαρμάκι τοῦ Σαίξπηρ. Καὶ τὰ δύο κομμάτια — μολονότι ἀλληλοτρώγουνται καὶ ἀλληλομισοῦνται — ἀπαιτοῦν ἀπὸ τὸν Κοριολανὸ ἕνα συμβιβασμό, μιὰ χειρονομία. Σ' αὐτὸ τὸ αἰφνίδιο ἀναποδογύρισμα τῶν ἀξιῶν, ποὺ γίνεται στὸ τέλος τῆς τραγωδίας, ὁ Κοριολανὸς εἶναι ὁ μόνος ποὺ ἀπορρίπτει τὸν συμβιβασμὸ καὶ τὶς χειρονομίες, ἢ τουλάχιστον προσπαθεῖ νὰ τὶς ἀπορρίψει:

Σὰν χαζοθεατρίνος τώρα ξέχασα τὸ μέρος μου *(Ε, 3)*

Ὁ κόσμος γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἀποδείχθηκε πιὸ δυνατὸς ἀπὸ τὸν Κοριολανό. Ὁ Βροῦτος εἶχε δίκιο: ὁ Κοριολανὸς εἶναι ἄνθρωπος, γεμάτος ἀδυναμίες, ὅπως ὅλοι οἱ ἄνθρωποι. Ὁ Κοριολανὸς θέλει νὰ καταστρέψει τὸν κόσμο, ἐπειδὴ ὁ κόσμος παραβιάζει νόμους τῆς φύσης. Ἀλλά, ἐν ὀνόματι αὐτῶν τῶν ἴδιων φυσικῶν νόμων, καταδικάζουν τὸν Κοριολανὸ ἡ μητέρα του, ἡ γυναίκα του καὶ ὁ γιός του. Πρέπει νὰ καταδικάσει καὶ ὁ ἴδιος τὸν ἑαυτό του. Ὁ Κοριολανὸς νιώθει πώς πιάστηκε, πώς ἔπεσε στὴν παγίδα ποὺ τοῦ ἄστησε ὁ ἀδυσώπητος καὶ πραγματικὸς κόσμος. Εἶναι τὸ θύμα τῆς μυθολογίας του, τῆς τρελῆς διαλεκτικῆς του γιὰ τοὺς φυσικοὺς νόμους*.

Ὅμως, πέρα στοργή! δεσμοὶ καὶ δίκια φυσικὰ
σπάσετε! ἐνάρετος ἂς εἶναι ὁ πεισματάρης. —
. . . . . .
Λιώνω καὶ δὲν εἶμαι
πηλὸς σκληρότερος ἀπὸ ἄλλους. Ἡ μητέρα μου

---

* Βλέπε H. Heuer, *From Plutarch to Shakespeare. A. Study of «Coriolanus»*, Sakespearae Survey, No 10, 1967.

μὲ προσκυνάει: σὰν νὰ φέρνει σέβας ὁ Ὄλυμπος
σ' ἕνα κουμούλι τυφλοπόντικα· καὶ τὸ παιδάκι μου
σὰν νὰ παρακαλάει κι αὐτὸ μὲ τὴ φωνὴ
τῆς μάνας φύσης καὶ νὰ λέει: «μὴν ἀρνηθεῖς». (Ε, 3)

Ὁ Κοριολανὸς κατάλαβε πὼς τὸν ἐξαπάτησαν στὴ διανομὴ τῶν ρόλων. Ἤθελε νὰ παίξει τὸ ρόλο ἑνὸς τιμωροῦ θεοῦ, ἐνῶ τὸ σενάριο τῆς ἱστορίας τοῦ ἔδωσε τὸ ρόλο ἑνὸς προδότη. Τὸ μόνο ποὺ τοῦ ἀπομένει εἶναι ἡ αὐτοκαταστροφή. Θὰ σώσει τὴ Ρώμη γιὰ νὰ ἐπιβεβαιώσει τὴν ἀρχοντιά του, γιὰ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸν ρόλο ποὺ τοῦ ἐπιβλήθηκε. Ἀλλὰ σώζοντας τὴ Ρώμη, διαπράττει δεύτερη προδοσία. Οἱ Βόλσκοι θὰ τὸν σκοτώσουν σὰν ἐπίορκο. Ὁ θάνατος τοῦ Κοριολανοῦ εἶναι τραγικὸς καὶ ταυτόχρονα εἰρωνικός. Εἶναι τραγικὸς στὸν κόσμο ποὺ ἔπλασε ὁ Κοριολανός· τραγικός, σύμφωνα μὲ τὸ τρελὸ καὶ ἀπόλυτο σύστημα τῶν ἀξιῶν του. Εἶναι εἰρωνικὸς στὸν πραγματικὸ κόσμο. Ὁ Ἀουφίδιος, ὁ στρατηγὸς τῶν Βόλσκων ποὺ τὸν σκοτώνει, θὰ ἐγκωμιάσει τὴ γενναιότητα καὶ τὴν ἀρχοντιὰ τοῦ Κοριολανοῦ. Θὰ ἀποτίσει τὸν ὕστατο φόρο τιμῆς στὸ λείψανο τοῦ Κοριολανοῦ, ὅπως ὁ Καῖσαρ Αὔγουστος στὸ λείψανο τοῦ Ἀντώνιου καὶ ὁ Φορτεμπρὰς στὸ πτῶμα τοῦ Ἅμλετ. Ἡ Ρώμη ἀγαλλιᾶ καὶ πανηγυρίζει γιὰ τὴν εἰρήνη. Γιὰ πρώτη φορά, σ' αὐτὸ τὸ ζοφερὸ δράμα, ὅταν βροντοῦν συνεχῶς σπαθιὰ καὶ κραυγάζουν τὰ πλήθη, ἀκούγεται μουσικὴ καὶ ὁ ἥλιος λάμπει*. Ὁ *Κοριολανὸς* τελειώνει ὅπως ἡ *Ἐπίσκεψη* τοῦ Ντύρρενματ. Ὁ Ἀλφρέδος Ἴλ δολοφονήθηκε· οἱ κάτοικοι τοῦ Γκύλλεν κολυμποῦν στὰ πλούτη τους, καὶ πανηγυρίζουν γιὰ τὴν ἀπόδοση δικαιοσύνης.

Τρουμπέτες, πίπιζες, ζαμποῦνες καὶ σουραύλια,
ταμποῦρλα, κλαπατσίμπαλα, οἱ Ρωμαῖοι ποὺ φωνάζουν,
κάνουν τὸν ἥλιο νὰ χορεύει. Ἄκου! (Ε, 4)

Ἐδῶ βρίσκεται τὸ ἀγκάθι τοῦ δράματος· αὐτὸ στάθηκε καὶ ἡ αἰτία ποὺ τόσον καιρὸ τὸ ἔργο δὲν ἀγαπήθηκε. Ἡ εἰκόνα τοῦ κόσμου εἶναι ἀμαυρὴ καὶ ἀνομοιογενής. Οἱ ἀντιφάσεις δὲν λύθηκαν, καὶ δὲν ὑπάρχει σύστημα ἀξιῶν κοινὸ γιὰ τὴν *πόλη* καὶ γιὰ τὸ ἄτομο. «Τὸν ἀγαπάει τὸν λαό σας· ὅμως μὴ τὸν δένεις

* Βλέπε, G. Wilson Knight, *The Sovereign Flower*, London, 1958.

μαζί τους στὸ ἴδιο στρῶμα», λέει ὁ Μενένιος Ἀγρίππας στὸν Βροῦτο, γιὰ τὸν Κοριολανό. Αὐτὸ δὲν εἶναι σωστό. Ὁ Κοριολανὸς δὲν ἀγαπάει τὸ λαό. Ἀλλὰ τοῦτο δὲν σημαίνει πὼς ὁ Κοριολανὸς πρέπει νὰ καταδικαστεῖ. Στὴ φράση αὐτὴ βρίσκεται ὅλο τὸ πικρὸ δράμα τοῦ οὐμανισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης· καὶ ὄχι μόνον τῆς Ἀναγέννησης.

«Μὲ ξέρει ἐδῶ κανένας; Ὄχι,
ὁ Λὴρ δὲν εἶναι τοῦτος:
Ὁ Λὴρ ἔτσι βαδίζει, ἔτσι μιλάει;».
(Βασιλιὰς Λὴρ, Α, 4).

«Εἶναι ἡ ἀρρώστεια
τοῦ καιροῦ μας, νὰ ὁδηγοῦμε
τρελοὶ στραβοὺς».
(Βασιλιὰς Λήρ, Δ, 1)

Στρατιῶτες στὸν Ἰσπανικὸ
Ἐμφύλιο πόλεμο.

ΒΛΑΔΙΜΙΡΟΣ *Κι ἂν μετανοιώσουμε;*
ΕΣΤΡΑΓΚΟΝ *Γιὰ τί;... Ποῦ γεννηθήκαμε;*
(Περιμένοντας τὸ Γκοντό, Α΄)

ΤΡΕΛΟΣ Τώρα εἶσαι ἕνα μηδενικὸ σκέτο.
Ἐγὼ εἶμαι καλύτερος ἀπὸ σένα τώρα.
Ἐγὼ εἶμαι τρελός, ἐσὺ δὲν εἶσαι τίποτα.

ΛΗΡ... Ποιός εἶμαι, ποιός μπορεῖ νὰ μοῦ τὸ πεῖ;
ΤΡΕΛΟΣ ...Τοῦ Λὴρ ὁ ἴσκιος.

ΜΕΡΟΣ ΙΙ: ΚΩΜΩΔΙΕΣ

Ἡ Τιτάνια καὶ ἡ Γαϊδουροκεφαλή

...νὰ γυρίσουν
ὅλοι στὴν πόλη καὶ στὴ μνήμη τους νὰ μείνουν
τῆς νύχτας τούτης τὰ παράξενα συμβάντα
μόνο σὰν ἔξαψη ζωηρὴ ἀπ' ὀνειροφάνταγμα.
(Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας, Δ, 1)

I

Οἱ φιλόλογοι ἀπὸ καιρὸ ἔχουν ἀνακαλύψει τὴ διαβολικὴ καταγωγὴ τοῦ Πούκ. Τὸ *puck* εἶταν ἁπλῶς ἕνα ἀπὸ τὰ ὀνόματα τοῦ διαβόλου, ποὺ τὸν ἐπικαλοῦνταν — ὅπως τὸν *ogre* καὶ τὸν *incubus* — γιὰ νὰ τρομάζουν τὶς γυναῖκες καὶ τὰ παιδιά. Οἱ σχολιαστὲς τοῦ Σαίξπηρ ἀπὸ καιρὸ ἐπίσης ἔχουν ὑπογραμμίσει τὶς ὁμοιότητες ἀνάμεσα στὸν Ποὺκ καὶ τὸν Ἄριελ, τὴν ἐπανάληψη ὁρισμένων καταστάσεων ἀκόμα καὶ στίχων τοῦ διαλόγου. Ὁ Ποὺκ καὶ ὁ Ἄριελ γητεύουν τοὺς ξεστρατισμένους, μεταμορφώνουνται σὲ φωτεινὰ τελώνια τῶν βάλτων.

πλανεύεις νυχτοπάρωρους διαβάτες νὰ γελᾶς *(Β, 1)*

Αὐτὴ εἶταν ἀνέκαθεν ἡ ἀγαπημένη ἐνασχόληση ὅλων τῶν διαβόλων στὶς λαϊκὲς παραδόσεις. Τόσο ὁ Ποὺκ ὅσο καὶ ὁ Ἄριελ ἐπιδίδονται σ' αὐτὴ μὲ μεγάλη εὐχαρίστηση. Ὁ Ἄριελ μεταμορφώνεται σὲ χίμαιρα καὶ σὲ ἅρπυια· αὐτὸς δαγκώνει μέχρι αἵματος τὸν Κάλιμπαν, τὸν τσιμπάει καὶ τὸν γαργαλάει μέχρι τρέλας. Ὁ Τζὼρτζ Λάμμινγκ χαρακτηρίζει τὸν Ἄριελ σὰν τὸ ἀρχέτυπο τοῦ κατασκόπου: «Ὁ Ἄριελ εἶναι ἡ πηγὴ πληροφοριῶν τοῦ Πρόσπερου· ὁ τύπος τοῦ κατάσκοπου, ἡ ἐνσάρκωση — ὅταν καὶ ἐφ' ὅσον εἶναι ἀπὸ σάρκα — τῆς τέλειας καὶ τῆς ἀκατανόητης μυστικῆς ἀστυνομίας». Θὰ τὸν ξαναδοῦμε ἀργότερα ἄγγελο, δήμιο καὶ *agent - provocateur* ταυτόχρονα.

Μόνο σὲ δύο ἔργα του παρουσίασε ὁ Σαίξπηρ παρόμοια τέρατα: στὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας* καὶ στὴν *Τρικυμία*. Τὸ *Ὄνειρο* εἶναι κωμωδία, ἡ *Τρικυμία* γιὰ πολὺ καιρὸ θεωρήθηκε ἐπίσης κωμωδία. Τὸ *Ὄνειρο* εἶναι ὁ προάγγελος τῆς *Τρικυμίας*, ἂν καὶ γραμμένο σὲ ἄλλο τόνο. Κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, τὸ *Ὅπως ἀγαπᾶτε* εἶναι ὁ προάγγελος τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*. Πότε πότε ἔχεις τὴν ἐντύπωση πώς ὁ Σαίξπηρ ἔγραψε στὴν πραγμα-

τικότητα τρία - τέσσερα ἔργα καὶ ἀρκέστηκε νὰ τὰ ἐπαναλαμβάνει σὲ ὅλες τὶς κλίμακες καὶ σὲ ὅλους τοὺς τόνους, ὅπως ἕνα μουσικὸ θέμα ξαναγυρίζει σὲ ματζὸρε καὶ σὲ μινόρε — κι αὐτό, ὥσπου ἔσπασε κάθε ἁρμονία στὴ *musique concrète* τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*. Ἡ καταιγίδα χτυπάει τὸν Λὴρ καὶ τὸν φέρνει στὴν τρέλα μέσα στὸ ἴδιο δάσος τοῦ Ἄρντεν ὅπου, πρὶν ἀπὸ λίγο καιρό, στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*, ἕνας ἄλλος ἐξόριστος ἡγεμόνας, ἕνας ἄλλος ἐξόριστος ἀδερφός, καὶ ἕνα ζευγάρι ἐραστῶν, ἔτρεφαν τὴν αὐταπάτη πὼς θὰ βροῦν τὴν ἐλευθερία, τὴν ἀσφάλεια καὶ τὴν εὐτυχία. Τοὺς ἐξόριστους πρίγκιπες τοὺς ἀκολουθοῦν οἱ Τρελοί τους ἢ μάλλον, ὁ ἴδιος πάντα παλιάτσος. Ὁ Ἀσημόπετρος ξέρει πολὺ καλὰ πὼς ἡ εἰδυλλιακὴ ζωὴ στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι χίμαιρα, πὼς δὲν μπορεῖς νὰ ξεφύγεις ἀπὸ τὴ θηριωδία τοῦ κόσμου, καὶ πὼς ἀργὰ ἢ γρήγορα πρέπει νὰ περάσουμε ἀπὸ «τούτη τὴν κρύα νύχτα [ποὺ] θὰ μᾶς κάνει ὅλους τρελοὺς καὶ παλαβούς». (*Βασιλιὰς Λήρ*, Γ, 4).

Ἡ συγγένεια ἀνάμεσα στὸν Ποὺκ καὶ τὸν Ἄριελ δὲν εἶναι σημαντικὴ μόνο γιὰ τὴ φιλολογικὴ ἑρμηνεία τοῦ *Ὄνειρου* καὶ τῆς *Τρικυμίας*. Πιὸ σημαντικὴ εἶναι ἴσως γιὰ τὴ σκηνική τους παρουσίαση. Ἂν ὁ Ἄριελ, αὐτὸ τὸ *airy spirit* εἶναι ὁ διάβολος, τότε ὁ Πρόσπερος γίνεται μιὰ ἀπὸ τὶς ἐνσαρκώσεις τοῦ Φάουστ: ὅπως ὁ Φάουστ, εἶναι κι αὐτὸς κύριος τῶν φυσικῶν δυνάμεων, καί, ὅπως ὁ Φάουστ, σὲ τελευταία ἀνάλυση χάνει. Ἴσως μιὰ τέτοια ἀντίληψη ἐπιτρέψει νὰ δοθοῦν δραματικὲς διαστάσεις στὸ πρόσωπο τοῦ Πρόσπερου, ποὺ σχεδὸν πάντα στὴ σκηνὴ ἐμφανίζεται πληχτικός. Ὁ Ἄριελ, ποὺ εἶναι ἡ σκέψη, ἡ ἐξυπνάδα, καὶ ποὺ εἶναι ὁ διάβολος, δὲν θὰ μπορεῖ πιὰ νὰ παρουσιάζεται σὰν μπαλλαρίνα μὲ ρὸζ μάγια, καὶ νὰ πετάει στὴ σκηνὴ μὲ τὶς τούλινες φτεροῦγες της προτοῦ ἀνυψωθεῖ στὰ ὑπέρσκηνα.

Ἀλλὰ καὶ ὁ Ποὺκ πρέπει νὰ ἀλλάξει ἂν θέλουμε νὰ 'χει μέσα του κάποια σπίθα ἀπὸ τὸν μελλοντικὸ Ἄριελ. Δὲν μπορεῖ πιὰ νὰ εἶναι ὁ σκανταλιάρης νάνος τῶν γερμανικῶν παραμυθιῶν, οὔτε τὸ ποιητικὸ δαιμόνιο τοῦ ρομαντικοῦ *féerie*. Μόνο τότε ἴσως θὰ μπορέσει ἐπιτέλους τὸ θέατρο νὰ παρουσιάσει τὴ διττὴ φύση του: τοῦ ἀγαθοῦ Robin Goodfellow καὶ τοῦ ἐπίφοβου δαίμονα Hobgoblin. *Those that Hobgoblin call you, and sweet Puck* (*Ὄνειρο*, Β, Ι). Ἡ μικρὴ νεράιδα τὸν φοβᾶται, καὶ θέλει νὰ

τὸν καλοπιάσει, τοῦ μιλάει μὲ γλυκόλογα. Ὁ Πούκ, τὸ σπιτικό στοιχειό, παίρνει ξαφνικὰ τὴ μορφὴ τοῦ Ἀρχιδιαβόλου:

πότε σκύλο θὰ μὲ δεῖτε, πότε ἀλόγατο βαρβάτο,
πότε ἀκέφαλην ἀρκούδα, γιὰ γουρούνι, γιὰ φωτιά·
θὰ γαβγίζω, θὰ μουγκρίζω, καὶ θὰ οὐρλιάζω μὲσ' τοὺς λόγ-
[γους
σκύλος, ἄλογο, γουρούνι, ἀρκούδα καὶ κωλοφωτιά. (Γ, 1)

Στὴν παράσταση τῆς *Τρικυμίας* ποὺ δόθηκε στὰ 1963 στὸ Στράτφορντ ἀπὸν Αἶβον, ὁ Ἄριελ εἶταν ἕνα σιωπηλὸ ἀγόρι μὲ στοχαστικὴ φυσιογνωμία. Ποτὲ δὲν χαμογελοῦσε. Στὴν παράσταση τῆς *Τρικυμίας* ποὺ δόθηκε στὰ 1959 στὸ Λαϊκὸ Θέατρο στὴ Νόβα Χούτα, ὁ Ἄριελ εἶχε ἕνα σωσία. Στὴν πιὸ πρόσφατη παράσταση τῆς *Τρικυμίας* στὸ Στράτφορντ, τὸν συνοδεύουν τέσσερεις βουβοὶ σωσίες. Ὁ διάβολος μπορεῖ πάντοτε νὰ πολλαπλασιάζεται. Οἱ σωσίες φοροῦσαν μάσκες πανομοιότυπες μὲ τὸ πρόσωπο τοῦ πρώτου Ἄριελ.

καὶ τὸ λειψὸ μυαλό τους, ἀπ' τὸν τόσο φόβο τους
χαμένο ὁλότελα, τοὺς κάνει νὰ τοὺς φταῖνε
τ' ἄψυχα πράματα, ποὺ φαίνουνται ὅλα σκιάχτρα.
(Ὄνειρο, Γ, 2)

Αὐτὸς ἐδῶ δὲν εἶναι ὁ Ἄριελ ποὺ κυνηγάει τοὺς ἐστεμμένους φονιάδες στὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου. Εἶναι ὁ καλόγνωμος Ρόμπιν Γκουντφέλλω ποὺ σκορπίζει τὸ θίασο τοῦ ἄξιου μαστρο - Κυδώνη, ποὺ δὲν ἔβλαψε κανένα. Ὁ Πούκ εἶναι ὁ διάβολος καὶ μπορεῖ κι αὐτὸς νὰ πολλαπλασιάζεται. Εὔκολα φαντάζεται κανεὶς μιὰ παράσταση ὅπου θὰ συνοδεύουν τὸν Πούκ διαβολικοὶ σωσίες, ποὺ θὰ τοῦ μοιάζουν ὅπως τὸ εἴδωλό του σ' ἕνα καθρέφτη. Ὁ Πούκ, ὅπως καὶ ὁ Ἄριελ, εἶναι γοργὸς σὰν τὴ σκέψη:

Ζώνω τὴ γῆς μὲσ' σὲ στιγμὲς σαράντα.
(Ὄνειρο, Β, 1)

Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἔπεσε πολὺ ἔξω. Ὁ πρῶτος ρωσικὸς σπούτνικ ἔκανε τὴν περιφορὰ τῆς γῆς μέσα σὲ 47 λεπτά. Γιὰ τὸν Πούκ, ὅπως καὶ γιὰ τὸν Ἄριελ, χρόνος καὶ χῶρος δὲν ὑπάρχουν. Ὁ Πούκ εἶναι θαυματοποιὸς καὶ ταχυδακτυλουργός, ὅπως ὁ Ἀρ-

λεκίνος τῆς *commedia dell' arte*. Ἐκεῖνος ἀκριβῶς ποὺ μᾶς ἔδειξε, πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια, ὁ ἀπαράμιλλος Μαρτσέλλο Μορέττι, στὸ *Ὑπηρέτης δύο Ἀφεντάδων* στὸ «Πίκολο Τεάτρο» τοῦ Μιλάνου. Εἶχε πάνω του κάτι τὶ τοῦ ζώου καὶ τοῦ φαύνου. Μιὰ μαύρη πέτσινη μάσκα, μὲ τρύπες στὰ μάτια καὶ στὸ στόμα, ἔδινε στὸ πρόσωπό του μιὰ ἔκφραση, γάτας ἢ ἀλεποῦς. Ἀλλά, πάνω ἀπ' ὅλα, εἶταν ὁ διάβολος. Ὅπως ὁ Πούκ. Πολλαπλασιαζόταν, διπλασιαζόταν καὶ τριπλασιαζόταν, ἔμοιαζε νὰ ἐξαιρεῖται αὐτὸς ἀπὸ τοὺς νόμους τῆς βαρύτητας· μεταμορφωνόταν, βρισκόταν ταυτόχρονα σὲ διάφορα μέρη. Ὅλοι οἱ χαρακτῆρες ἔχουν ἕνα περιορισμένο ρεπερτόριο ἀπὸ χειρονομίες. Ὁ Ἀρλεκίνος ξέρει ὅλες τὶς χειρονομίες. Ἔχει τὴν ἐξυπνάδα τοῦ διαβόλου, εἶναι ὁ δαίμονας τῆς κίνησης.

Πῶς, δράμα παίζουν; Ἀκροατὴς θὰ γίνω·
καὶ στὴν ἀνάγκη, παίρνω κιόλας μέρος.

(Ὄνειρο, Γ, 1)

Ὁ Πούκ δὲν εἶναι παλιάτσος. Δὲν εἶναι κὰν θεατρίνος. Εἶναι αὐτός, πού, ὅπως ὁ Ἀρλεκίνος, τραβάει τοὺς σπάγγους ὅλων τῶν προσώπων. Ἀποδεσμεύει τὰ ἔνστικτα καὶ βάζει σὲ κίνηση τὸ μηχανισμὸ αὐτοῦ τοῦ κόσμου. Τὸν βάζει σὲ κίνηση καὶ ταυτόχρονα τὸν ἐμπαίζει. Ὁ Ἀρλεκίνος εἶναι ὁ σκηνοθέτης καὶ ὁ παραγωγός· ὅπως ἀκριβῶς ὁ Πούκ καὶ ὁ Ἄριελ εἶναι σκηνοθέτες καὶ παραγωγοὶ τῶν παραστάσεων ποὺ τὴν ἰδέα τους τὴν ἔδωσαν ὁ Ὄμπερον καὶ ὁ Πρόσπερος.

Ὁ Πούκ ἔσταζε στὰ μάτια τῶν ἐραστῶν κάποιο χυμὸ ἀπὸ μοῦρα. Πότε λοιπὸν θὰ μᾶς παρουσιάσει ἐπιτέλους τὸ θέατρο ἕναν Πούκ ποὺ νὰ εἶναι φαῦνος, διάβολος καὶ Ἀρλεκίνος;

II

Σύμφωνα μὲ τὴν πιὸ πρόσφατη βιογραφία τοῦ Σαίξπηρ*. ἡ πρώτη παράσταση τοῦ *Ὀνείρου Καλοκαιρινῆς Νύχτας* δόθηκε στὸ παλιὸ λονδρέζικο μέγαρο τῆς οἰκογένειας Σαουθάμπτον, στὴ γωνία τῆς Chancery Lane καὶ Holborn. Εἶταν ἕνα τεράστιο μέγαρο ὑστερογοτθικοῦ ρυθμοῦ, ὅλο γαλαρίες καὶ ἐξῶστες, σειρὲς σει-

* A. L. Rowse, *William Shakespeare, A. Biography,* London, 1963.

ρές, ὁλόγυρα σὲ μιὰ ἀκάλυπτη ὀρθογώνια αὐλὴ ποὺ ἔβλεπε σ' ἕνα κῆπο θαυμάσιο γιὰ περίπατο. Εἶναι δύσκολο νὰ φανταστοῦμε πιὸ κατάλληλο πλαίσιο γιὰ τὴν πραγματικὴ δράση τοῦ *Ὄνειρου Καλοκαιρινῆς Νύχτας*. Εἶναι ἀργὰ τὴ νύχτα καὶ ἡ διασκέδαση τέλειωσε. Ἔγιναν ὅλες οἱ προπόσεις, ὁ χορὸς σταμάτησε. Οἱ ὑπηρέτες μὲ τὰ φανάρια στέκουν ἀκόμα στὴν αὐλή. Ἀλλὰ δίπλα, μέσα στὸν κῆπο, εἶναι σκοτάδι. Ἀπὸ τὴν πόρτα ἀργοδιαβαίνουν σφιχταγκαλιασμένα ζευγάρια. Τὸ ἱσπανικὸ κρασὶ εἶτανε βαρύ· οἱ ἐραστὲς ἀποκοιμήθηκαν. Κάποιος τοὺς ζύγωσε, ὁ χυμὸς τῶν μούρων, ὁ νέος ξυπνάει. Δὲν βλέπει τὴν κοπέλα ποὺ κοιμᾶται δίπλα του. Ἔχει ξεχάσει τὰ πάντα, ἀκόμα καὶ πῶς ἔφυγε ἀπὸ τὸ χορὸ μαζί της. Μιὰ ἄλλη κοπέλα βρίσκεται ἐκεῖ κοντά, φτάνει ν' ἁπλώσει τὸ χέρι του· νά, τὸ ἅπλωσε, τώρα τρέχει ξοπίσω της. Τώρα μισεῖ, μὲ τὴν ἴδια δύναμη ποὺ, μόλις πρὶν ἀπὸ μιὰν ὥρα, ποθοῦσε.

Μὲ τὴν Ἑρμία; Ὄχι ποτέ· τὸ μετανοιώνω
ποὺ ἔχω μὲ δαύτη χάσει ἀνούσια τὸν καιρό μου.
Δὲν εἶν' ἡ Ἑρμία ἀγάπη μου, παρὰ ἡ Ἑλένη. (Β, 2)

Στὸν Σαίξπηρ ὑπάρχει πάντα αὐτὸς ὁ ὑπέροχος κεραυνοβόλος Ἔρωτας. Ἡ γοητεία δημιουργεῖται μὲ τὴν πρώτη ματιά, τὸ ξεμυάλισμα μὲ τὸ πρῶτο ἄγγιγμα τῶν χεριῶν. Ὁ ἔρωτας ἐπιπίπτει σὰν γεράκι, ὁ κόσμος παύει νὰ ὑπάρχει, οἱ ἐραστὲς βλέπουν μονάχα ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Ὁ ἔρωτας στὸν Σαίξπηρ γεμίζει ὅλη τὴν ὕπαρξη, εἶναι ἔκσταση καὶ πόθος. Στὸ *Ὄνειρο* τὸ μόνο ποὺ ἀπομένει ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἐρωτικὰ πάθη εἶναι ὁ γυμνὸς πόθος.

ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ Ὅταν ὁρκιζόμουν σ' αὐτή, δὲν εἶχα κρίση.
ΕΛΕΝΗ Ὄχι, οὔτε τώρα ποὺ τὴν ἔχεις παρατήσει.
ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ Ἐκείνη θέλει κι ὁ Δημήτρης, ὄχι ἐσένα.
ΔΗΜΗΤΡΗΣ (Ξυπνώντας) Ἑλένη, θεά, νεράιδα, οὐράνια, αἰ-
[θέρια, τέλεια.
Μὲ τί τὰ μάτια σου, ω καλή, νὰ παρομοιάσω;
Τὸ κρούσταλλο εἶναι σκοῦρο. (Γ, 2)

Τὸ *Ὄνειρο* εἶναι τὸ πιὸ ἐρωτικὸ ἀπ' ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ. Καὶ ἀναμφίβολα, σὲ καμιὰ ἄλλη τραγωδία ἢ κωμωδία του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Τρωίλο καὶ Χρυσίδα*, ὁ ἐρωτισμὸς δὲν ἐκφράζεται τόσο

ὠμά. Ἡ θεατρικὴ παράδοση τῆς διδασκαλίας τοῦ *Ὀνείρου* εἶναι ἰδιαίτερα ἀνυπόφορη, τόσο στὴν κλασικὴ γραμμὴ της, μὲ τοὺς ἐραστὲς ποὺ φορᾶνε ἑλληνικοὺς χιτῶνες καὶ μὲ τὶς μαρμαρένιες σκάλες στὸ φόντο, ὅσο καὶ στὴν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴν ὄπερα, μὲ τὰ διάφανα τούλια ποὺ ἀνεμίζουν καὶ μὲ τὰ πλάσματα ποὺ πετᾶνε πάνω στὴ σκηνή. Ἀπὸ πολὺ καιρὸ τὸ θέατρο μᾶς παρουσιάζει τὸ *Ὄνειρο* σὰν νὰ εἶταν παραμύθι τῶν ἀδελφῶν Γκρίμ, καὶ ἀναμφίβολα, αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ ἐξαφανίζουνται στὴ σκηνὴ ἡ βιαιότητα, ἡ κτηνωδία τῶν καταστάσεων καὶ τῶν διαλόγων.

ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ Φεύγα, στὰ κομμάτια!
Ἄσε με, γάτα, γκολιτσίδα, ἄσε, γιατὶ
θὰ σὲ τινάξω πέρα, σίχαμα, σὰ φίδι!
ΕΡΜΙΑ Πῶς ἔτσι ἀγρίεψες, πῶς ἄλλαξες, καλέ μου;
ΛΥΣΑΝΔΡΟΣ Καλός σου! Πέρα, μαυροτσούκαλο, Ἄδη, Τάρ-
[ταρε!
Φεύγα, ἀναγούλα, γιατρικὸ πικρό, μακριά! *(Γ, 2)*

Οἱ σχολιαστὲς ἀπὸ καιρὸ ἔχουν παρατηρήσει πὼς σ' αὐτὸ τὸ ἐρωτικὸ κουαρτέτο οἱ ἐραστὲς εἶναι σχεδὸν ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσουν. Οἱ κοπέλες δὲν διαφέρουν παρὰ στὸ ὕψος καὶ στὸ χρῶμα τῶν μαλλιῶν. Ἴσως μόνον ἡ Ἑρμία ἔχει ἕνα ἢ δύο ἀτομικὰ χαρακτηριστικά, ποὺ ἐπιτρέπουν νὰ διακρίνει κανεὶς σ' αὐτὴ τὴν προγενέστερη Ροζαλίνα τοῦ *Ἀγάπης Ἀγώνας Ἄγονος* καὶ τὴ μεταγενέστερη Ροζαλία τοῦ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*. Ὅσο γιὰ τοὺς νέους, μόνο στὰ ὀνόματα διαφέρουν. Καὶ ἀπὸ τοὺς τέσσερεις λείπει ἡ σαφήνεια τῶν χαρακτηριστικῶν, ἡ ἀνεπανάληπτη ἀτομικότητα ποὺ ἔχουν τόσοι καὶ τόσοι ἀκόμα καὶ προγενέστεροι σαιξπηρικοὶ ἥρωες.

Οἱ ἐραστὲς εἶναι ἀνταλλάξιμοι. Αὐτὸ εἶταν ἴσως ἠθελημένο. Γιατὶ ὅλη ἡ δράση αὐτῆς τῆς ζεστῆς νύχτας, ὅλα ὅσα συμβαίνουν σ' αὐτὸ τὸ γλεντοκόπι, βασίζουνται στὴν πλήρη ἐλευθερία ἀνταλλαγῆς τῶν ἐρωτικῶν συντρόφων. Ἔχω πάντα τὴν ἐντύπωση ὅτι ὁ Σαίξπηρ τίποτα δὲν ἀφήνει στὴν τύχη. Ὁ Ποὺκ τριγυρίζει στὸν κῆπο ὅλη τὴ νύχτα καὶ συναντάει ζευγάρια ποὺ ἔχουν ἀνταλλάξει συντρόφους. Ὁ Ποὺκ εἶναι κεῖνος ποὺ διαπιστώνει:

Ἡ νέα αὐτή 'ναι,
μὰ ὁ νιὸς δὲν εἶναι ὁ ἴδιος. *(Γ, 2)*

Ἡ Ἑλένη ἀγαπάει τὸν Δημήτρη, ὁ Δημήτρης ἀγαπάει τὴν Ἑρμία, ἡ Ἑρμία ἀγαπάει τὸν Λύσανδρο. Ἀργότερα ὁ Λύσανδρος κυνηγάει τὴν Ἑλένη, ἡ Ἑλένη κυνηγάει τὸν Δημήτρη, ὁ Δημήτρης κυνηγάει τὴν Ἑρμία. Αὐτὴ ἡ μηχανικὴ ἀντιστροφὴ τῶν πόθων, καὶ ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν ἐραστῶν δὲν ἀποτελεῖ ἁπλῶς τὴ βάση τῆς πλοκῆς. Ἡ ἀναγωγὴ τῶν προσώπων σὲ ἁπλοὺς ἐρωτικοὺς συντρόφους μοῦ φαίνεται σὰν τὸ πιὸ τυπικὸ χαρακτηριστικὸ αὐτοῦ τοῦ ὠμοῦ ὀνείρου. Καὶ ἀναμφίβολα τὸ πιὸ σύγχρονο. Ὁ σύντροφος δὲν ἔχει πιὰ ὄνομα; δὲν ἔχει κὰν πρόσωπο. Εἶναι ἁπλῶς ὅποιος ἔτυχε νὰ βρεθεῖ πιὸ κοντά. Ὅπως σὲ ὁρισμένα ἔργα τοῦ Ζενέ, δὲν ὑπάρχουν κ' ἐδῶ σαφῶς προσδιορισμένα πρόσωπα, ὑπάρχουν μόνο καταστάσεις. Τὰ πάντα γίνονται ἀμφίρροπα.

ΕΡΜΙΑ ...Γιατί; Ἄχ, ἀλί μου, τί 'ναι τοῦτα, ἀγάπη μου;
Δὲν εἶμαι 'γὼ ἡ Ἑρμία; Ἐσὺ δὲν εἶσαι ὁ Λύσανδρος;
Ὡραία καὶ τώρα εἶν' ἡ μορφή μου ὅπως καὶ πρίν. (Γ, 2)

Ἡ Ἑρμία δὲν ἔχει δίκιο. Γιατὶ στὴν πραγματικότητα δὲν ὑπάρχει Ἑρμία, ὅπως δὲν ὑπάρχει καὶ Λύσανδρος. Ἢ μᾶλλον ὑπάρχουν δυὸ διαφορετικὲς Ἑρμίες καὶ δυὸ διαφορετικοὶ Λύσανδροι. Ἡ Ἑρμία ποὺ κοιμήθηκε μὲ τὸν Λύσανδρο καὶ ἡ Ἑρμία ποὺ ὁ Λύσανδρος δὲν θέλει νὰ τὴν κοιμηθεῖ. Ὁ Λύσανδρος ποὺ κοιμᾶται μὲ τὴν Ἑρμία καὶ ὁ Λύσανδρος ποὺ τὸ βάζει στὰ πόδια ἀντικρύζοντας τὴν Ἑρμία.

Τὸ *Ὄνειρο Κακοκαιρινῆς Νύχτας* πρωτοπαίχτηκε σὰν κωμωδία γιὰ τὴν περίσταση, περίπου «ἰδιωτική», μὲ τὴν εὐκαιρία ἑνὸς γάμου. Κατὰ πᾶσα πιθανότητα — τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Ρόουλ μοῦ φαίνονται πειστικά — ὁ γάμος εἶταν τῆς ἐκλαμπρότατης μητέρας τοῦ κόμη τοῦ Σάουθαμπτον. Ἂν πραγματικὰ ἔγινε ἔτσι, τότε ὁ νεαρὸς κόμης θὰ πρέπει νὰ ἀναμίχθηκε στὶς προετοιμασίες τῆς παράστασης καὶ πιθανὸν νὰ ἔπαιξε κιόλας κάποιο ρόλο, τριγυρισμένος ἀπὸ τοὺς θαυμαστὲς του. Στὸ γάμο τῆς μητέρας του θὰ πρέπει νὰ πῆγαν ὅλοι οἱ ἐραστὲς καὶ οἱ ἐρωμένες του, οἱ φίλοι καὶ οἱ φίλες του, ὅλος ὁ λαμπρὸς κοσμικὸς κύκλος ὅπου σύχναζε πρὶν ἀπὸ μερικὰ χρόνια ὁ Σαίξπηρ, μαζὶ μὲ τὸν Μάρλυς. Θὰ ἤθελα ἀνάμεσα στοὺς πρώτους ἐκείνους θεατὲς νὰ βρίσκεται καὶ ἡ «Μελαψὴ Κυρία» τῶν Σοννέτων.

Μόν' ἕνα ψυχοπαίδι σοῦ ζητῶ, ἕνα ἀγόρι
νά 'ναι κοπέλι μου. *(Β, 1)*

Ἂν τὸ *Ἀγάπης Ἀγώνας Ἄγονος*, ἡ διάφανη κωμωδία γιὰ τοὺς νέους ποὺ ἀποφασίζουν νὰ κάνουν χωρὶς γυναῖκες, θεωρεῖται σωστὰ σὰν ἔργο μὲ ὑπονοούμενα γιὰ τοὺς μυημένους, πόσα πιὸ πολλὰ ὑπονοούμενα, μικρὰ καὶ μεγάλα, ὑπάρχουν τὸ δίχως ἄλλο στὸ *Ὄνειρο!* Στὴ σκηνὴ καὶ στὴν αἴθουσα ὅλοι γνωρίζονταν μεταξύ τους. Ὁ κάθε ὑπαινιγμὸς γινόταν ἀμέσως ἀντιληπτός, οἱ ὡραῖες κυρίες γελοῦσαν πίσω ἀπὸ τὶς βεντάλιες τους, οἱ κύριοι σκουντιόντουσαν μὲ τὸν ἀγκώνα, οἱ ὁμοφυλόφιλοι ξεκαρδίζονταν.

Δώσ' μου τ' ἀγόρι κι ἔρχομαι. *(Β, 1)*

Ὁ Σαίξπηρ δὲν παρουσιάζει στὴ σκηνὴ τὸ ἀγόρι ποὺ ἐκλεψε ἀπὸ τὸν βασιλιὰ τῆς Ἰνδίας ἡ Τιτάνια γιὰ νὰ πεισμώσει τὸν Ὄμπερον. Ὁ Ὄμπερον ὅμως ἀναφέρει ἐπανειλημμένα τὸ ἀγόρι καὶ ἐπιμένει. Τὸ ἀγόρι εἶναι ὁλότελα περιττὸ στὴν πλοκή, καὶ θὰ μποροῦσε νὰ βρεθοῦν ἑκατὸ ἄλλοι λόγοι γιὰ τὸν καυγὰ τοῦ βασιλικοῦ ζευγαριοῦ. Προφανῶς ὁ Σαίξπηρ χρειαζότανε τὸ ἀγόρι γιὰ ἄλλους λόγους, ἔξω ἀπὸ τὸ δράμα. Ἐξ ἄλλου, αὐτὸς ὁ μικρὸς Ἀνατολίτης ἀκόλουθος δὲν εἶναι ὁ μόνος ποὺ ξενίζει. Τὰ ἤθη ὅλων τῶν ἡρώων, ὄχι μόνο τῶν κοινῶν θνητῶν ἀλλὰ καὶ τῶν βασιλιάδων καὶ τῶν πριγκίπων, ἔχουν μιὰν ἀσυνήθιστη ἐλευθεριότητα:

...ἢ ἀμαζόνα, ἢ σφιχτοκρέατη μὲ τὶς μπότες,
ἢ ἀγάπη σου ἢ πολεμική... *(Β, 1)*

Ἡ Ἑλληνίδα βασίλισσα τῶν Ἀμαζόνων μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ εἶταν ἐρωμένη τοῦ βασιλιᾶ τῶν ξωτικῶν, ἐνῶ ὁ Θησέας τελευταῖα μόλις εἶχε δεσμὸ μὲ τὴν Τιτάνια. Ὅλα τοῦτα δὲν προσθέτουν τίποτα στὴν πλοκή, τίποτα δὲν προκύπτει ἀπ' αὐτά. Ἴσα ἴσα ἀμαυρώνουν τὴν ἐνάρετη καὶ κάπως παθητικὴ εἰκόνα τοῦ ζευγαριοῦ τῶν ἀρραβωνιασμένων, ὅπως σκιαγραφεῖται στὴν πρώτη καὶ τὴν πέμπτη πράξη. Οἱ λεπτομέρειες ὅμως αὐτές, εἶταν ἀναμφίβολα ὑπαινιγμοὶ γιὰ πρόσωπα καὶ πράγματα τῆς ἐποχῆς.

Ἀναμφίβολα εἶναι ἀδύνατο νὰ ἀποκρυπτογραφηθοῦν ὅλοι οἱ ὑπαινιγμοὶ καὶ νὰ ἀποσαφηνιστοῦν ὅλα τὰ ὑπονοούμενα, μικρὰ

καὶ μεγάλα, ποὺ ὑπάρχουν στὸ *Ὄνειρο*. Οὔτε καὶ εἶναι ἀναγκαῖο. Κι οὔτε ἔχει οὐσιαστικὴ σημασία νὰ ἐξακριβωθεῖ ὁριστικὰ γιὰ ποιανοῦ τὸ γάμο ἔγραψε βιαστικὰ ὁ Σαίξπηρ καὶ διασκεύασε τὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας*. Τὸ μόνο ποὺ χρειάζεται νὰ ξέρουν οἱ ἠθοποιοί, ὁ σκηνογράφος καὶ ὁ σκηνοθέτης εἶναι πὼς τὸ *Ὄνειρο* εἶταν μιὰ κωμωδία γιὰ τὸν ἔρωτα τῆς ἐποχῆς του. Οἱ λέξεις «ἔρωτας» καὶ «ἐποχὴ» εἶναι ἐδῶ ἰδιαίτερα βαρυσήμαντες. Τὸ *Ὄνειρο* εἶταν ἀκόμα ἕνα ἔργο ἀληθινὸ σὲ ἀπίστευτο βαθμό, γεμάτο κτηνωδία καὶ βιαιότητα. Γραμμένο μετὰ τὸ *Ρωμαῖο καὶ Ἰουλιέτα*, τὸ *Ὄνειρο* εἶταν κατὰ κάποιο τρόπο ἡ *nouvelle vague* στὸ θέατρο τῆς ἐποχῆς του.

Οἱ φτεροῦγες τῶν ξωτικῶν καὶ οἱ ἑλληνικοὶ χιτῶνες εἶναι ἁπλῶς κοστούμια· καὶ μάλιστα ὄχι ποιητικὰ — εἶναι κοστούμια τοῦ καρνάβαλου· εἶναι εὔκολο νὰ φανταστοῦμε τὶς μεγάλες γιορτὲς ποὺ θὰ ὀργανώθηκαν γιὰ τὸ γάμο τῆς ἐκλαμπρότατης κόμησσας, τῆς μητέρας τοῦ Σαουθάμπτον, ἢ γιὰ κάποιο ἄλλο ἀνάλογο ἀριστοκρατικὸ γάμο. Ὁ χορὸς εἶναι μὲ κοστούμια ὑψηλῆς μόδας καὶ κοστούμια φανταιζί. Στὶς ἰταλικὲς αὐλές, καὶ ἀργότερα στὴν Ἀγγλία, ὡς τὴν πουριτανικὴ ἀντίδραση, οἱ χοροὶ μεταμφιεσμένων εἶταν ἡ πιὸ ἀγαπημένη διασκέδαση καὶ τοὺς ὀνόμαζαν *impromptu masking*.

Τώρα ὅμως ὅλες οἱ αἴθουσες ἄδειασαν. Ὁ περίλαμπρος ἱππότης μεταμφιεσμένος σὲ Ὄμπερον τοῦ βορρᾶ, ἔφυγε μὲ μιὰ ἀκολουθία ἀπὸ ἀγόρια ποὺ φοροῦν προβιὲς καὶ γούνινους σκούφους στολισμένους μὲ ἐλαφοκέρατα. Σὰν σήμαναν μεσάνυχτα πῆγαν σὲ κάποια ταβέρνα στὴν πέρα ὄχθη τοῦ Τάμεση* γιὰ νὰ συνεχίσουνε τὴν κρασοκατάνυξη. Λίγο πιὸ πρὶν εἶχαν ἐξαφανιστεῖ οἱ νεαροὶ καὶ οἱ κοπέλες μὲ τοὺς ἑλληνικοὺς χιτῶνες. Τελευταία ἔφυγε ἡ Τιτάνια, ποὺ τὰ σκουλαρίκια της, ἀπὸ ρόδινα μαργαριτάρια μεγάλα σὰν μπιζέλια, εἶχαν προκαλέσει τὸ γενικὸ θαυμασμό. Οἱ ἀλαβαρδιέροι σκόρπισαν, οἱ δαυλοὶ ἀποκάηκαν. Νωρὶς νωρὶς τὸ πρωί, ὕστερα ἀπόνα σύντομο ὕπνο, ὁ οἰκοδεσπότης κατεβαίνει στὸν κῆπο. Πάνω στὸ μαλακὸ γρασίδι κοιμοῦνται ἀκόμα τὰ σφιχταγκαλιασμένα ζευγάρια:

---

* Βλέπε, Louis B. Wright, *Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχή του*, ὅπ. ἀν. γιὰ τὴν ἀντίπερα ὄχθη τοῦ Τάμεση σὰν χῶρο διασκέδασης στὰ χρόνια τοῦ Σαίξπηρ. Ἔκδοση *Ἠριδανοῦ* (Σημ. Ἐκδότη).

Καλημερούδια, κύριοι. — Μὰ τ' Ἅι Βαλεντίνου,
πού 'ναι ἡ γιορτὴ γιὰ νιοὺς καὶ νιές, πέρασε πιά·
αὐτὰ ἐδῶ τὰ πουλάκια, τώρα ζευγαρώνουν; *(Δ, 1)*

Πρώτη ξυπνάει ἡ Ἑρμία, ἂν καὶ κοιμήθηκε τελευταία. Γι αὐτὴν εἶταν ἡ πιὸ τρελὴ νύχτα. Δυὸ φορὲς ἄλλαξε ἐραστή. Εἶναι ἐξαντλημένη μόλις ποὺ στέκει στά πόδια της:

Δὲν ἔχω δύναμη, δὲν ἔχω πιὰ καρδιά·
μὲ ξέσκισαν τ' ἀγκάθια, μ' ἔβρεξε ἡ δροσιά·
μὲ κόπο σέρνομαι, πιὸ πέρα δὲ μπορῶ. *(Γ, 2)*

Ντρέπεται. Δὲν ἔχει ἀκόμα καταλάβει καλὰ πὼς ξημέρωσε. Δὲν μπορεῖ νὰ ἐπιστρέψει εὔκολα στὴν πραγματικότητα. Ἡ νύχτα τὴ μισοκρατάει ἀκόμα στὰ βρόχια της. Ἤπιε πάρα πολύ:

Σὰ νὰ τὰ βλέπω χωριστὰ μὲ κάθε μάτι
καὶ φαίνεται τὸ κάθε τι διπλό. *(Δ, 1)*

Ὅλη ἡ σκηνὴ τοῦ πρωινοῦ ξυπνήματος τῶν ἐραστῶν εἶναι γεμάτη ἀπὸ αὐτὴ τὴν κτηνώδη καὶ πικρὴ ποίηση, ποὺ κάθε στυλιζαρισμένη σκηνοθεσία τοῦ ἔργου τὴ σκοτώνει καὶ τὴν ἐξαφανίζει.

III

Οἱ μεταφορὲς τοῦ ἔρωτα, τοῦ ἐρωτισμοῦ καὶ τοῦ ὀργασμοῦ ὑφίστανται στὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας* μερικὲς σημαντικότατες ἀλλαγές. Στὴν ἀρχή, εἶναι ὁλότελα παραδοσιακές: τὸ σπαθὶ καὶ ἡ λαβωματιά· τὸ τριαντάφυλλο καὶ ἡ βροχή, τὸ τόξο καὶ τὸ χρυσὸ βέλος τοῦ Ἔρωτα. Ἡ σύγκρουση τῶν δύο εἰδῶν εἰκόνων ἐμφανίζεται στὸ μονόλογο τῆς Ἑλένης, ποὺ εἶναι τὸ «κόντα» τῆς πρώτης σκηνῆς, τῆς πρώτης πράξης. Ὁ μονόλογος αὐτὸς εἶναι πάνω ἀπὸ τὶς πνευματικὲς ἱκανότητες τῆς Ἑλένης καὶ γιὰ ἕνα διάστημα τὴν ξεκόβει ἀπὸ τὴ δράση τοῦ ἔργου. Στὴν πραγματικότητα εἶναι μονόλογος τοῦ συγγραφέα, ἕνα εἶδος «τραγούδι» τοῦ Μπρέχτ, ὅπου, γιὰ πρώτη φορά, ἐξαγγέλεται τὸ φιλοσοφικὸ θέμα τοῦ *Ὀνείρου*: Ἔρως καὶ Θάνατος.

Σὲ πράματα χυδαῖα κι ἀνάξια καὶ μικρὰ
ἡ ἀγάπη δίνει ἀξία κι ἀνάστημα. Ἡ ἀγάπη

δὲν βλέπει μὲ τὰ μάτια παρὰ μὲ τὸ νοῦ
γι' αὐτὸ καὶ τὸ 'Ερωτόπουλο στραβὸ τὸ ζωγραφίζουν.
(Α, 1)

Τὸ τελευταῖο δίστιχο εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ ἐξηγηθεῖ καὶ ξενίζει μὲ τὸ διφορούμενο νόημά του. Ἡ εἰκόνα θυμίζει καταπληκτικὰ τὰ ἀξιώματα τῶν Φλωρεντίνων νεοπλατωνικῶν, καὶ κυρίως τοῦ Μαρσίλιο Φιτσίνο καὶ τοῦ Πίκο ντελλὰ Μιράντολα. Μὲ βάση τὸ ὀρφικὸ δόγμα καλλιεργήσανε ἕναν *ἰδιότυπο ἀποκρυφισμὸ* τοῦ Ἔρωτα. Περίφημο εἶναι προπαντὸς ἕνα παράδοξο τοῦ Μιράντολα, ποὺ περιλαμβάνεται στὰ *Opera* του: *«Ideo amor ab Orpheo sine oculis dicitur, quia est supra intellectum»*. Ὁ Ἔρως εἶναι τυφλός, ἐπειδὴ εἶναι πάνω ἀπὸ τὴ διάνοια. Ἡ τυφλότητα χαρίζει τὴν πλήρωση καὶ τὴν ἔκσταση. Τὸ *Συμπόσιο* τοῦ Πλάτωνα, ποὺ τὸ ἑρμήνευαν εἴτε μὲ μυστικοπάθεια εἴτε κατὰ κυριολεξία, εἶταν ἐπίσης ἕνα ἀπὸ τ' ἀγαπημένα βιβλία τῶν Ἐλισαβετιανῶν νεοπλατωνικῶν. Ἀλλὰ ἀκολουθώντας τὸ φλωρεντινὸ πρότυπο, ὁ νεοπλατωνισμὸς στὸν κύκλο τοῦ Σαουθάμπτον, εἶχε εὐκρινῶς ἐπικούρεια χροιά.

«Love looks not with eyes, but with the mind». Τὸ *«mind»*, τὸ πνεῦμα, στὰ συμφραζόμενα αὐτὰ φαίνεται νὰ σημαίνει τὴ φαντασία καὶ τὸν πόθο. Ὁ Σαίξπηρ συνήθως ἀνατρέπει τὰ στερεότυπα. Στὴ θέση τοῦ Ἔρωτα ποὺ γεννιέται ἀπὸ τὸ Κάλλος καὶ ὁλοκληρώνεται μὲ τὴ σαρκικὴ ἡδονή, ὅπως δίδασκε ἡ νεοπλατωνικὴ διαλεκτική (*«Amor igitur in Voluptatem a pulchritudine dessinit»*), ὁ Σαίξπηρ βάζει τὸν Ἔρωτα τῆς ἀσκήμιας, ποὺ γεννιέται ἀπὸ τὸν πόθο καὶ ὁλοκληρώνεται μὲ τὴν τρέλα*.

Στὸ μονόλογο αὐτὸ γίνεται ἐπίκληση στὸν Ἔρωτα, στὸ παιδὶ ποὺ ρίχνει στὰ τυφλὰ τὰ βέλη του. Ἀλλὰ μοναχὰ γιὰ λίγο. Γιατὶ ἐδῶ ἡ εἰκόνα εἶναι πολὺ πιὸ ἀφηρημένη καὶ εἰσχωρεῖ σὲ τελείως διαφορετικὴ τάξη ἰδεῶν:

τὶ φτερωτὸς κι ἀόμματος θὰ εἰπεῖ στραβὴ βιασύνη, (Α, 1)

Στὸ μονόλογο τῆς Ἑλένης ὁ τυφλὸς Ἔρωτας μεταμορφώθηκε σὲ τυφλὴ δύναμη, σὲ Νίκη τοῦ ἐνστίκτου ποὺ ξεχύνεται στὰ τυφλά.

* Βλέπε, Edgard Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance*, London, 1958.

Ὁ Σοπενχάουερ ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ *Ὄνειρο* δανείστηκε αὐτὴ τὴν εἰκόνα. Ἀλλὰ ἡ τυφλὴ Νίκη τοῦ πόθου εἶναι ταυτόχρονα μιὰ πεταλούδα τῆς νύχτας. Κ' ἔτσι ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ μονόλογο τῆς Ἑλένης, ὁ Σαίξπηρ εἰσάγει ὁλοένα καὶ πιὸ ἐπίμονα τὸν ζωώδη συμβολισμὸ τοῦ ἐρωτισμοῦ. Καὶ τὸ κάνει αὐτὸ συστηματικά, πεισματικά, σχεδὸν ἰδεοληπτικά. Οἱ μεταμορφώσεις τῶν εἰκόνων εἶναι ἡ ἔκφραση τῆς ὠμῆς ἐγκατάλειψης τοῦ ἐξιδανικευμένου ἔρωτα ποὺ λάτρεψε ὁ Πετράρχης.

Τὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας*, ἢ τουλάχιστον ἡ πιὸ σύγχρονη καὶ πιὸ ἀποκαλυπτικὴ πλευρά του, εἶναι κατὰ τή γνώμη μου αὐτὸ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὴν κτηνωδία. Αὐτὸ εἶναι τὸ κύριο θέμα ποὺ ἑνώνει τὶς τρεῖς ἀνεξάρτητες πλοκὲς τοῦ ἔργου ποὺ ἀναπτύσσονται παράλληλα. Ἡ Τιτάνια καὶ ὁ Στημόνης θὰ γνωρίσουν αὐτὸν τὸν ζωώδη ἐρωτισμὸ κατὰ κυριολεξία, ἀκόμα καὶ ὀπτικά. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὸ κουαρτέτο τῶν ἐραστῶν θὰ εἰσχωρήσει στὸ ζοφερὸ χῶρο τοῦ ζωώδους ἐρωτισμοῦ:

Εἶμαι ζαγάρι σου, Δημήτρη, κι ὅσο ἐσὺ
μὲ δέρνεις, τόσο σοῦ κουνάω τὴν οὐρά μου.
Λοιπὸν σὰν τὸ ζαγάρι σου μεταχειρίσου με,
κλώτσα με, χτύπα με... *(Β, 1)*

Καὶ ξανά:

...Ποιάν ἄλλη θέση
χειρότερη νὰ σοῦ ζητήσω ἀπ' τὴν ἀγάπη σου,
. . . . . .
παρὰ νὰ μοῦ φερθεῖς σὰν νά 'μαι τὸ σκυλί σου; *(Β, 1)*

Λαγωνικά, κοντοδεμένα, ἕτοιμα νὰ χυμήξουνε στὸ θήραμα ἢ ποὺ κουνᾶνε τὴν οὐρὰ στοὺς ἀφέντες τους, ἐμφανίζονται συχνὰ στὶς κυνηγετικὲς σκηνὲς τῶν φλαμανδικῶν ταπήτων. Εἶταν τῆς μόδας νὰ στολίζουν μ' αὐτοὺς τοὺς τοίχους τῶν βασιλικῶν καὶ τῶν πριγκιπικῶν ἀνακτόρων. Ἀλλὰ ἐδῶ, μιὰ κοπέλα ἀποκαλεῖ τὸν ἑαυτό της σκυλὶ ποὺ κυλιέται στὰ πόδια τοῦ ἀφέντη της. Ἡ μεταφορὰ εἶναι κτηνώδης, σχεδὸν μαζοχιστική.

Ἀξίζει ἄλλωστε νὰ ἐξετάσουμε ἀπὸ πιὸ κοντὰ τὴ «ζωολογία» στὴν ὁποία προσφεύγει ὁ Σαίξπηρ στὸ *Ὄνειρο*. Μὲ τὴν ἐπίδραση τῆς ρομαντικῆς παράδοσης, ποὺ ἀτυχῶς διατηρεῖται στὸ θέατρο χάρη στὴ μουσικὴ τοῦ Μέντελσον, τὸ δάσος τοῦ

Ὀνείρου ἐξακολουθεῖ νὰ παρουσιάζεται σὰν μιὰ παραλλαγὴ τῆς Ἀρκαδίας. Στὴν πραγματικότητα ὅμως εἶναι μᾶλλον ἕνα δάσος ὅπου κατοικοῦν διάβολοι καὶ λάμιες, ὅπου οἱ μάγισσες καὶ οἱ στρίγκλες εὔκολα βρίσκουν τὰ ἀναγκαῖα τῆς τέχνης τους.

Σαῦρες, φίδια παρδαλὰ
μολυντήρια, βαθρακοί,
καὶ σκαντζόχοιροι, μακριὰ
τὶ ἡ κυρὰ θὰ κοιμηθεῖ. (*Β, 2*)

Ἡ Τιτάνια πλαγιάζει γιὰ νὰ κοιμηθεῖ σ' ἕνα λιβάδι μέσα στ' ἀγριοθυμάρι, τὶς πασχαλοῦδες, τὰ γιούλια, τὶς βιόλες καὶ ἀγριοτριαντάφυλλα. Ὡστόσο τὸ νανούρισμα ποὺ τῆς τραγουδᾶνε τὰ ξωτικὰ τῆς ἀκολουθίας της μοιάζει κάπως τρομαχτικό. Ὕστερα ἀπὸ τὰ ἑρπετὰ καὶ τὰ ζῶα ποὺ μόλις ἀναφέρθηκαν, τῆς μιλᾶνε γιὰ φαρμακερὲς ἀράχνες ἀνυφάντρες, μαῦρα σκαθάρια, κάμπιες καὶ σαλιγκάρια. Τὸ νανούρισμα δὲν προοιωνίζει εὐχάριστα ὄνειρα.

Ἡ ζωολογία τοῦ *Ὀνείρου* δὲν εἶναι τυχαία. Τὸ ξεραμένο δέρμα τῆς ὄχεντρας, οἱ ἀράχνες κοπανισμένες σὲ σκόνη, καὶ οἱ χόνδροι νυχτερίδας ἐμφανίζονται σὲ ὅλες τὶς μεσαιωνικὲς καὶ ἀναγεννησιακὲς φαρμακοποιίες, σὰν φάρμακα κατάλληλα γιὰ τὴ θεραπεία τῆς ἀνικανότητας καὶ διαφόρων γυναικείων παθήσεων. Ὅλα αὐτὰ τὰ ζῶα εἶναι γλοιώδη, μαλλιαρά, κολλώδη, δυσάρεστα στὴν ἀφὴ καὶ συχνὰ προκαλοῦν ἔντονη ἀποστροφή. Ἀποστροφὴ ποὺ τὰ ψυχαναλυτικὰ ἐγχειρίδια τὴν περιγράφουν σὰν σεξουαλικὴ νεύρωση. Φίδια, σαλιγκάρια, νυχτερίδες καὶ ἀράχνες συγκαταλέγονται ἐπίσης στὴν ἀγαπημένη ζωολογία τῆς φροϋδικῆς θεωρίας τῶν ὀνείρων. Ὁ Ὅμπερον διατάζει τὸν Πούκ νὰ κάνει τοὺς ἐραστὲς νὰ δοῦνε τέτοιου εἴδους ὄνειρα:

...κράτησέ τους,
ὡσότου ὁ ὕπνος ὁ ἰσοθάνατος, μὲ σκέλια
βαριά, βαριὰ φτερὰ στὰ φρύδια τους κουρνιάσει. (*Γ, 2*)

Τὰ ξωτικὰ τῆς Τιτάνιας ὀνομάζονται: Μπιζελάνθι, Ἀραχνοφάδι, Ἀγανό, Σιναπόσπορος. Στὸ θέατρο, ἡ ἀκολουθία αὐτὴ παρουσιάζεται ἀπαρέγκλιτα σχεδὸν μὲ μικρὰ φτερωτὰ ζιζάνια, ποὺ πηδοῦν καὶ ὑψώνονται στὸν ἀέρα ἢ σὰν ἕνα μικρὸ μπαλλέτο

γερμανῶν νάνων. Ἡ ὀπτικὴ ὑποβολὴ εἶναι τόσο ἰσχυρὴ ὥστε ἀκόμα καὶ οἱ σχολιαστὲς τοῦ κειμένου δυσκολεύονται ν' ἀπαλλαγοῦν ἀπ' αὐτή. Ὡστόσο, φτάνει ν' ἀναλογιστεῖ κανεὶς τὴν ἐπιλογὴ τῶν ὀνομάτων *Peas - Blossom, Cobwel, Moth, Mustard - Seed,* γιὰ νὰ ἀντιληφθεῖ ὅτι ἀνήκουν στὸ ἴδιο ὁπλοστάσιο μὲ τὰ ἐρωτικὰ φάρμακα, ποὺ χρησιμοποιοῦν οἱ μάγισσες καὶ οἱ στρίγκλες.

Φαντάζουμαι τὴν αὐλὴ τῆς Τιτάνιας ἀπὸ γέρους καὶ γριὲς σαλιάρηδες, ξεδοντιασμένους, καὶ τρεμουλιάρηδες, ποὺ μεσητεύουν γιὰ νὰ παραδώσουν τὴν κυρά τους στὸ τέρας.

Ὅ,τι πρωτοϊδεῖ
ξυπνώντας, λιόνταρο, ἢ ἀρκούδα, ἢ λύκο ἢ ταῦρον,
ἢ κοκκινόκωλον ἀδιάκριτο ἢ μαϊμοῦ
φιλοπερίεργη, μὲ καρδιὰν ἐρωτευμένη
θὰ τρέξει πίσω του... *(Β, 1)*

Ὁ Ὄμπερον ἀπερίφραστα προαγγέλλει πὼς γιὰ τιμωρία της ἡ Τιτάνια θὰ κοιμηθεῖ μ' ἕνα κτῆνος. Καὶ ξανά ἡ ἐπιλογὴ τῶν ζώων αὐτῶν εἶναι πολὺ χαρακτηριστική, ἰδίως ὅταν ὁ Ὄμπερον ἐπαναλαμβάνει τὶς φοβέρες του:

Ὅ,τι καὶ νᾶναι, λύγγας, γάτα ἢ ἀρκούδα,
λεοπάρδος ἢ κάπρος μὲ γουρουνότριχα... *(Β, 2)*

Ὅλα αὐτὰ τὰ ζῶα συμβολίζουν τὴν τεράστια γενετήσια ἱκανότητα, καὶ ὁρισμένα ἀπ' αὐτὰ παίζουν σημαντικὸ ρόλο στὴ γενετήσια δαιμονολογία. Ὁ Στημόνης μεταμορφώνεται τελικὰ σὲ γάιδαρο. Ἀλλὰ στὸν ἐφιάλτη αὐτῆς τῆς καλοκαιρινῆς νύχτας, ὁ γάιδαρος δὲν συμβολίζει μόνον τὴ βλακεία. Ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς τὴν Ἀναγέννηση, ὁ γάιδαρος πιστευόταν ὅτι ἔχει ἀσυνήθιστο σεξουαλικὸ δυναμισμό, καὶ τὸν πιὸ μακρὺ καὶ πιὸ χοντρὸ φαλλὸ ἀπ' ὅλα τὰ τετράποδα.

Φαντάζομαι τὴν Τιτάνια σὰν μιὰ πολὺ ψηλή, κατάξανθη κοπέλα, σὰν σανίδα, ὅλο χέρια καὶ πόδια, ὅμοια μὲ τὶς ἄσπρες ἐκεῖνες Σκανδιναβὲς ποὺ ἔβλεπα τὶς νύχτες στὴ Rue de la Harpe ἢ στὴ Rue de la Huchette, νὰ περπατᾶνε κολλημένες σφιχτὰ πάνω σὲ νεαροὺς Μαύρους μὲ πρόσωπα σταχτιὰ ἢ τόσο σκοῦρα ποὺ δὲν ξεχώριζαν σχεδὸν μέσα στὸ σκοτάδι.

«Ὑπηρέτησες γενναια τὴν πατρίδα σου
καὶ δὲν τὴν ὑπηρέτησες γενναῖα...
ἡ ἀλήθεια, δὲν ἀγάπησες τὸν κοινὸ λαόν»
(Κοριολανός, Β, 3)

«...προχωράει,
σὰν θεριστής, ποὺ πρέπει
ἢ ὅλο νὰ τὸ θερίσει ἢ
τὸν κόπο του νὰ χάσει»!

«Ὅλες οἱ γλῶσσες λὲν γι' αὐτόν...
ἡ παραδουλεύτρα καφιτσώνει τὸν γιακά της
τὸν πιὸ καλὸν στὸν σκουριασμένο της λαιμὸ
καὶ καβαλάει τὶς μάνδρες νὰ τὸν γλυκοϊδεῖν

«Κατηγορεῖσε πὼς συνέργησες... γιὰ ν' ἀνεβάσεις τὸν ἑαυτό σου σ' ἐξουσία τυραννική»

Ὁ Κοριολανὸς δὲν ἀγαπάει τὸν λαό. Ἀλλὰ τοῦτο δὲ σημαίνει πὼς ὁ Κοριολανὸς πρέπει νὰ καταδικαστεῖ.

Εἶσαι τόσο σοφός, ὅσο εἶσαι κι ὄμορφος. *(Γ, 1)*

Συχνὰ παίζουν χιουμοριστικὰ τὶς σκηνὲς τῆς Τιτάνιας καὶ τοῦ Στημόνη ποὺ μεταμορφώθηκε σὲ γάιδαρο. Ἀλλὰ μοῦ φαίνεται πως ἂν μποροῦμε νὰ μιλήσουμε ἐδῶ γιὰ χιοῦμορ, εἶναι μόνον τὸ ἐγγλέζικο ἐκεῖνο χιοῦμορ, τὸ «μαῦρο χιοῦμορ», θηριῶδες καὶ σκατολογικό, ὅπως τόσο συχνὰ τὸ συναντᾶμε στὸν Σουίφτ.

Ἡ λυγερή, ἡ εὐαίσθητη καὶ λυρικὴ Τιτάνια ποθεῖ ἕνα ζωώδη ἔρωτα. Ὁ Ποὺκ καὶ ὁ Ὄμπερον ὀνομάζουνε τὸν μεταμορφωμένο Στημόνη τέρας. Ἡ λεπτεπίλεπτη καὶ γλυκιὰ Τιτάνια σέρνει αὐτὸ τὸ τέρας στὸ κρεβάτι της σχεδὸν μὲ τὴ βία. Αὐτὸς εἶναν ὁ ἐραστὴς ποὺ ἤθελε καὶ ποὺ ὀνειρευόταν. Μόνο ποὺ ποτὲ ὡς τότε δὲν θέλησε νὰ τὸ παραδεχτεῖ, ἀκόμα καὶ στὰ κατάβαθά της. Ὁ ὕπνος τὴν ἀπελευθερώνει ἀπὸ τὶς ἀναστολές. Ἡ ποιητικὴ Τιτάνια βιάζει τὸν τερατώδη γάιδαρο, ἐνῶ δὲν σταματάει στιγμὴ νὰ φλυαρεῖ γιὰ λουλούδια:

ΤΙΤΑΝΙΑ Θαρρῶ ἡ Σελήνη μὲ κοιτάζει δακρυσμένη·
στενάζει αὐτή, στενάζει κάθε λουλουδάκι
μοιρολογώντας μιὰν ἀγνότητα ποὺ παίρνεται.
Τῇ γλώσσα δέστε του, βουβὰ νὰ μοῦ τὸν φέρνετε *(Γ, 1)*

Ἀπ' ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ δράματος, ἡ Τιτάνια εἰσχωρεῖ πιὸ βαθιὰ στὸ ζοφερὸ χῶρο τοῦ ὀργασμοῦ ὅπου δὲν ὑπάρχει πιὰ ὀμορφιὰ καὶ ἀσκήμια, ἀλλὰ μόνο ξελόγιασμα καὶ ἀποχαλίνωση. Στὸ «κόντα» τῆς πρώτης σκηνῆς ἡ Ἑλένη τό 'χε κιόλας προαναγγείλλει:

Σὲ πράματα χυδαῖα κι ἀνάξια καὶ μικρὰ
ἡ ἀγάπη δίνει ἀξία κι ἀνάστημα... *(Α, 1)*

Οἱ ἐρωτικὲς σκηνὲς τῆς Τιτάνιας μὲ τὸν γάιδαρο πρέπει νὰ φαίνουνται ταυτόχρονα πραγματικὲς καὶ ἐξωπραγματικές, γοητευτικὲς καὶ ἀποκρουστικές. Νὰ προκαλοῦν ἔκσταση καὶ ἀηδία, τρόμο καὶ φρίκη. Πρέπει νὰ εἶναι παράξενες καὶ συνάμα φοβερές.

Ἔλα καὶ κάτσε δῶ, στὸ λουλουδένιο στρῶμα.
Θὰ σοῦ χαϊδέψω ἐγὼ τ' ἀφράτο σου τὸ μάγουλο
καὶ θὰ σοῦ βάλω στὸ κεφάλι μοσκολούλουδα,

στὸ τρυφερὸ ἀπαλὸ κεφάλι, καὶ τ' ἀφτιά σου,
τὰ τρισχαριτωμένα σου μεγάλα ἀφτιὰ
θὰ στὰ φιλήσω ἀγαπημένη, μου ψυχή! *(Δ, 1)*

Ὁ Σαγκὰλ ἔχει ζωγραφίσει τὴν Τιτάνια νὰ χαϊδεύει τὸν γάιδαρο. Στὸν πίνακα αὐτὸ ὁ γάιδαρος εἶναι θλιμμένος, φωτεινὸς καὶ πολὺ τρυφερός. Νομίζω, πὼς ἡ σαιξπηρικὴ Τιτάνια ποὺ χαϊδεύει τὸ τέρας μὲ τὴ γαϊδουροκεφαλὴ θὰ πρέπει νὰ μοιάζει μᾶλλον μὲ τὰ φοβερὰ δράματα τοῦ Μπὸς καὶ μὲ τὸ γκροτέσκο τῶν σουρρεαλιστῶν. Καὶ νομίζω ἀκόμα πὼς μόνο τὸ σύγχρονο θέατρο, ποὺ πέρασε ἀπὸ τὴν ποιητικὴ τοῦ σουρρεαλισμοῦ, τοῦ παράλογου καὶ ἀπὸ τὴν κτηνώδη ποίηση τοῦ Ζενὲ, εἶναι ἱκανό, γιὰ πρώτη φορά, νὰ παρουσιάσει σωστὰ τὴ σκηνὴ αὐτή. Ἐδῶ ἔχει πρωταρχικὴ σημασία ἡ ἐπιλογὴ τῆς ὀπτικῆς ἔμπνευσης. Ἀπ' ὅλους τοὺς ζωγράφους, ὁ Γκόγιας εἶναι ἴσως ὁ μόνος ποὺ μὲ τὰ ἀλλόκοτα ἔργα του εἰσχώρησε πιὸ βαθιὰ καὶ ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ στὸ ζοφερὸ κόσμο τῆς κτηνωδίας. Σκέφτομαι τὰ *Capritchos.*

IV

Ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἄσχημοι, μοιάζουν μὲ ποντίκια ἢ κουνέλια, εἶναι νάνοι ἢ καμποὺρηδες. Κοιτάζουν ἐξεταστικὰ ἢ μᾶλλον μυρίζουν ψηλὲς κοπέλες μὲ μαῦρες σάρπες ριγμένες στοὺς ὤμους τους. Τὰ φουστάνια τους ἔχουν πολὺ λεπτὲς μέσες, καὶ κατεβαίνουν ὡς τοὺς ἀστράγαλους. Πότε πότε κάποια κοπέλα τ' ἀνασηκώνει γιὰ νὰ φτιάξει τὴν καλτσοδέτα της, ἀλλὰ ἀκόμα κι ὅταν κάνει αὐτὴ τὴν πρόστυχη κίνηση δὲν παύει νὰ ἀπουσιάζει, ἀγνοεῖ τὸ περιβάλλον της. Κατὰ τὸ πλεῖστον, οἱ κοπέλες κάθουνται ἀλύγιστες σὲ ψηλὰ καθίσματα, γεμάτες ὑπεροψία καὶ περιφρόνηση. Κάθουνται σὲ μιὰ βιτρίνα, ἐπιδείχνοντας τὰ θέλγητρά τους, στερεώνοντας τὶς μαῦρες κάλτσες τους, τουρλώνοντας τὰ πισινά τους, μοστράροντας τὰ στρογγυλά τους στῆθια κάτω ἀπὸ τὰ σφιχτοδεμένα κορσάζ τους. Κακόσχημοι οἱ ἄντρες μὲ τὶς μεγάλες σὰν πατάτα μύτες στριφογυρίζουν ἀνάμεσα στὶς γάμπες τους καὶ στὰ πισινά τους. Πόρνες, μὲ τὰ πλούσια μαλλιά τους χτενισμένα περίτεχνα καὶ δεμένα μὲ χτένες ἀπὸ ταρταρούγα, φορώντας μαῦρες μαντῆλες,

ὑπερόπτικές, βυθισμένες στὸν ἑαυτό τους, φουσκωμένες ἀπὸ ἀλαζονεία, κοιτᾶνε τὸ κενὸ πίσω ἀπὸ τὶς μαῦρες βεντάλιες τους. Κοντά τους κάθουνται ἢ σεργιανᾶνε γριὲς μὲ τὰ ἴδια μαῦρα φάλια καὶ τὶς ἴδιες χτένες ἀπὸ ταρταρούγα. Οἱ γριὲς εἶναι ξεδοντιασμένες καὶ ἴσως γι αὐτὸ ἔχουνε τὰ στόματά τους ὀρθάνοιχτα σ' ἕνα ἀπαρασάλευτο μουγκὸ χαμόγελο. Οἱ πόρνες καὶ γριὲς μοιάζουνε. Ἂν κοιτάξεις αὐτὰ τὰ σχέδια πιὸ προσεχτικὰ βλέπεις πὼς ἡ ὁμοιότητα αὐτὴ δὲν εἶναι τυχαία, πὼς ὁ Γκόγια ἡθελημένα ἔδωσε τὸ ἴδιο πρόσωπο σ' αὐτὲς τὶς λαχταριστὲς κοπέλες καὶ στὶς ἀποκρουστικὲς γριές, καὶ θαρρεῖς πὼς τό 'κανε αὐτὸ μὲ εὐχαρίστηση. Τὰ φουσκωτὰ χείλια αὐτῶν τῶν ὑπεροπτικῶν κοριτσιῶν εἶναι ἀποκρουστικὰ ἐπειδὴ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τὰ ξαναβρίσκουμε στὰ γερατειά. Μόνο τότε γίνουνται κτηνώδεις, χυδαιότητα καὶ ἀσκήμια. Ὅλα τὰ σχέδια ἔχουν γίνει μὲ τὸ ἴδιο μαλακὸ κραγιόνι καὶ τὰ μαῦρα ἀκόμα ἔχουν ἕνα θερμὸ τόνο, σὰν νά 'ναι γκρὶ - σουρί. Γιατὶ στὴν πραγματικότητα, δὲν εἶναι μόνον οἱ ἄντρες καὶ οἱ γριὲς ποὺ μοιάζουνε ἐδῶ μὲ ποντίκια, ἀλλὰ καὶ ὅλες αὐτὲς οἱ νεαρὲς ἀκατάδεχτες καὶ ἀκίνητες, βασιλοπρεπεῖς καὶ πορνικὲς, σαρκικὲς καὶ ἀποῦσες.

Οἱ γυναῖκες εἶναι λυγερὲς καὶ ψηλές, οἱ ἄντρες κοντοί, μόνο νὰ τὶς κοιτάζουν καὶ νὰ τὶς μυρίζουν μποροῦν· πρέπει νὰ σηκωθοῦν στὶς μύτες ἂν θέλουνε νὰ τὶς κοιτάξουν στὰ μάτια. Ἀναμφίβολα ὁ Γκόγια ἔχει ἐμπνεύσει στὸν Μπροῦνο Σοὺλτς τὰ σχέδιά του. Μικροσκοπικοὶ μελαψοὶ ἄντρες μὲ μεγάλα κεφάλια σὰν ὑδροκέφαλα παιδιά, ἀποξεχασμένοι κοιτάζουν τὰ παπούτσια ἢ τὰ μικρὰ πόδια ἀπὸ γιγάντισσες. Τὰ σχέδια τοῦ Σοὺλτς ἔχουν τὴν ἴδια ἀπαλῆ γραμμὴ μὲ τοῦ Γκόγια, τὸ ἴδιο θερμὸ γκρὶ - σουρί. Αὐτοὶ οἱ χοντροκέφαλοι ἄντρες, μὲ τὰ μελὸν καπέλα καὶ τὶς μακρυὲς ρεντιγκότες μοιάζουν μὲ ποντίκια· δύσμορφοι, καμπούρηδες ἢ σακάτηδες, εἶναι ξαναμμένοι μέχρι ὀργασμοῦ ἀπὸ τὸ μικρὸ πασούμι ποὺ γλιστράει ἀπὸ τὸ πόδι τῆς γιγάντισσας.

Todos Caeran. Ἕνα μικρὸ ξεραμένο δέντρο, μὲ τσαμπιὰ ἀπὸ ἀνθρώπινες κότες ποὺ φορᾶνε μαῦρα τρικαντό. Κότες - πόρνες, μὲ μικρὲς φτεροῦγες φουσκώνουν τὰ στρογγυλά τους στήθια καὶ ἀνασκιρτοῦν στὰ ἀδύνατα ποδαράκια τους. Δύσμορφοι πετεινοί, μὲ ἀρρενωπὸ ὕφος, τὶς χυμᾶνε μὲ ἀνορθωμένες φτεροῦγες, ἀνασκιρτώντας γελοῖα πάνω στὰ ἐξ ἴσου ἀδύνατα ποδαράκια τους.

Οἱ πόρνες ποὺ μοιάζουνε μὲ πουλιὰ κᾶὶ οἱ μικροὶ πετεινοὶ ποὺ ἔχουν ἀποκρουστικὰ ρυτιδιασμένα πρόσωπα γέρων κουρνιάζουν στὸ μικρὸ ξεραμένο δέντρο.

Στὴ ρίζα τοῦ δέντρου, εἶναι τρεῖς γυναῖκες. Δυὸ νέες, μὲ στήθια ποὺ ξεπετάγουνται ἀπὸ τὸ κορσὰζ καὶ μὲ φαρδιές φρουφρουριστὲς φοῦστες· καὶ μιὰ πολὺ γριὰ μὲ σταυρωμένα τὰ χέρια σὰν νὰ προσεύχεται, μοιάζει κι αὐτὴ κατὰ κάποιο τρόπο μὲ πουλί, παρὰ τὸ τεράστιο ρύγχος ποὺ ἔχει ἀντὶ γιὰ μύτη καὶ πηγούνι. Οἱ νέες, ξαναμμένες καὶ ἐρεθισμένες, χώνουν ἕνα σουβλὶ στὸν πισινὸ μιᾶς κότας, μὲ γέρικο πρόσωπο καὶ μὲ μακρὺ καὶ λιγνὸ λαιμό. Ἡ μία τὴν κρατάει ἀπὸ τὶς φτεροῦγες σὰν νὰ ἑτοιμάζεται νὰ τή σκοτώσει, ἡ ἄλλη τὴ σουβλίζει ἀπὸ πίσω· ἡ γριὰ προσεύχεται, οἱ νέες γελᾶνε· αὐτὸ τὸ ζωῶδες καὶ σεξουαλικὸ γέλιο παραμορφώνει τὰ πρόσωπά τους καὶ τοὺς δίνει τὴν ἴδια χυδαία γκριμάτσα ὅπως καὶ στὰ προηγούμενα σχέδια.

Ya van desplumados. Τέσσερεις γυναῖκες, δυὸ νέες καὶ δυὸ γριές, κυνηγᾶνε μὲ σκοῦπες μικροσκοπικοὺς ἄντρες σὰν πουλιά, μὲ πόδια ἀδύνατα καὶ μὲ τὰ θλιμμένα πρόσωπα καμπούρηδων. Καὶ πάλι συναντᾶμε ἐδῶ σ' αὐτὲς τὶς πόρνες μὲ τὶς μαντίλες, τὴν ἴδια χυδαία ἀναλαμπὴ στὰ μάτια, τὸ ἴδιο κακὸ χαμόγελο, ἕνα ἴχνος ἢ μᾶλλον τὸ προμήνυμα τῆς μελλοντικῆς παραμόρφωσής τους, ὅταν τὰ στόματά τους θὰ χάσκουν, τά μάγουλά τους θὰ πρηστοῦν.

Οἱ γάιδαροι. Ὁλόκληρο κοπάδι γάιδαροι. Μὲ σκούφους τῆς νύχτας, ἄσχημοι, δίχως ἴχνος ἀγαθότητας, ματαιόδοξοι καὶ ξιπασμένοι, μαθαίνουν τὸ ἀλφάβητο σ' ἕνα νεαρὸ γάιδαρο, ποὺ χάσκει μὲ ὀρθάνοιχτη τὴ μουσούδα. Ἡ βλακεία τους εἶναι ἀνθρώπινη ὄχι γαϊδουρινή. Ἕνας μεγάλος γάιδαρος, γυμνός, μὲ μαλλιαρὲς ὁπλές, αὐτάρεσκος καὶ μακάριος, εἶναι ξαπλαρωμένος σὲ μιὰ πολυθρόνα. Ἕνας μαλλιαρὸς πίθηκος — ἢ μήπως εἶναι ἄνθρωπος μὲ μοῦτρο πιθήκου; — τοῦ παίζει μαντολίνο, ἐνῶ δυὸ ὑπηρέτες κρυμμένοι πίσω ἀπὸ τὴν πολυθρόνα περιγελᾶνε καὶ χειροκροτοῦν. Ἕνας ἄλλος ὅμορφος γάιδαρος μὲ φαρδιὰ ρεντιγκότα καὶ μακρυὰ παντελόνια, ἀπ' ὅπου ξεπροβάλλουν οἱ ὁπλές, διαβάζει ἕνα βιβλίο περὶ γαιδάρων. Ἕνας γάιδαρος - γιατρός, προσηνὴς καὶ ὑποκριτής, ἐξετάζει τὸ σφυγμὸ ἑνὸς ἀρρώστου. Γιγάντιος καὶ ἐπιβλητικὸς ἕνας ἄσπρος γάιδαρος, πρᾶ-

ος καὶ οἰηματίας, στέκεται μπροστὰ σ' ἕνα μεγάλο μαυροπίνακα ὅπου κάτι σχεδιάζει ἕνας μαλλιαρὸς πίθηκος. Τσακισμένοι καὶ σκυφτοὶ χωριάτες κουβαλᾶνε στὴ ράχη τους χοντροὺς ἄσπρους γαϊδάρους, ὁλότελα ἀποκρουστικούς. Ἀλλὰ καὶ οἱ χωριάτες εἶναι ἀποκρουστικοί. Εἶναι ἀποκρουστικοὶ μὲ τὴν ἀσκήμιά τους. Εἶναι πιὸ ἀποκρουστικοὶ καὶ ἀπὸ τοὺς ἄσπρους χοντροὺς γαϊδάρους ποὺ κουβαλᾶνε. Πάνω σ' ἕνα μαῦρο γάιδαρο μὲ τεράστια μουσούδα, ἔχει καβαλικέψει μιὰ μεγαλόσωμη πόρνη, ποὺ ὅπως πάντα στὸν Γκόγια μοιάζει ἀκατάδεχτη καὶ ἀπούσα. Τὰ μπούτια της εἶναι γυμνά, καὶ στὰ μαλλιά της εἶναι καρφωμένη μιὰ τεράστια μαύρη χτένα.

Γκόγια — ἢ ἡ κτηνωδία τοῦ ἐρωτισμοῦ. Τὰ πάντα ἐδῶ εἶναι μαλλιαρά, τὰ πάντα ἀνήκουν στὴν ἴδια νύχτα. Τὰ πάντα εἶναι ἀπαφή, πιπίλισμα, ἱδρώτας. Οἱ νυχτερίδες ἔχουν κοιλιὲς καὶ γεννητικὰ ὄργανα ἄντρα ἢ γυναίκας. Πότε πότε τὰ πλαδαρὰ στήθια γριᾶς. Ρίχνουνται πάνω σὲ κοπέλες μὲ πεταχτοὺς γλουτούς, χυμᾶνε σὲ ξεδοντιασμένες στρίγκλες μὲ μύτες φαγωμένες ἀπὸ τὴ σύφιλη καὶ τσακώνουνται γιὰ χάρη τους. Θηλυκὲς νυχτερίδες, μὲ ὀρθάνοιχτες ἀλεπουδήσιες μουσοῦδες καὶ μαλλιαρὰ αἰδοῖα, πετᾶνε πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι ἑνὸς παιδιοῦ ποὺ κοιμᾶται. Στὸ δεύτερο μέρος αὐτῆς τῆς σειρᾶς, τὰ πάντα γίνουνται ἀκόμα πιὸ ζωώδη, πιὸ μαλλιαρὰ καὶ πιὸ ἐφιαλτικά. Καμιὰ φορὰ σοῦ εἶναι δύσκολο ἀκόμα καὶ νὰ ξεχωρίσεις αὐτὰ τὰ πλάσματα, μισο-ζῶα, μισο-ἄνθρωποι, μὲ τὴ μουσούδα τῆς γάτας, τοῦ ποντικοῦ ἢ τῆς ἀλεποῦς. Στὰ τελευταῖα σχέδια, οἱ νυχτερίδες γίνουνται ἔμμονη ἰδέα· μεταμορφώνουνται σὲ ἐφιάλτες καὶ σὲ βραχνάδες, μὲ τὶς μουσοῦδες τους πάντοτε ὀρθάνοιχτες, μὲ μιὰ ἔκφραση ἠλιθιότητας, φτερουγίζουν ὁλόγυρα ἢ σέρνουνται πάνω στὰ κοντά, λιανά, μαλλιαρὰ ποδαράκια τους.

Στὴν ἀρχὴ τοῦ κύκλου, τὰ ζῶα εἶναι ἀκόμα τὸ σύμβολο τῆς βλακείας, τῆς ἀπληστίας, τοῦ βίου ἢ τῆς ἀκολασίας, ὅπως στοὺς μύθους τοῦ Μεσαίωνα καὶ τῆς πρώτης περιόδου τῆς Ἀναγέννησης. Σιγὰ σιγά, ὡστόσο, τὰ ζῶα, θαρρεῖς, καὶ γίνουνται ἀνεξάρτητα ἀπὸ αὐτὸ τὸν συνοπτικὸ συμβολισμὸ — δὲν παριστάνουν πιὰ ἀνθρώπους, ἀλλὰ ἁπλῶς εἶναι οἱ ζωώδεις παραλλαγὲς τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ὁ Γκόγια ἀνακαλύπτει τὸ ζοφερὸ ἐκεῖνο χῶρο ὅπου ὅλες οἱ μορφὲς — τοῦ γαϊδάρου, τοῦ βοδιοῦ,

τοῦ πρόβατου, τοῦ ἀρρουραίου, τῆς νυχτερίδας, τοῦ ποντικοῦ, τῆς γάτας, μορφὲς ἀρσενικὲς ἢ θηλυκές, νεανικὲς ἢ γεροντικὲς — εἰσχωροῦν ἡ μιὰ μὲς στὴν ἄλλη, καὶ συνεχίζουν νὰ ἀλληλομολύνουνται ἀνταλλάζοντας τὴν τριχοφυία τους, τὰ δύσμορφα ρύγχη τους, τὶς μουσοῦδες τους, τὶς μύτες τους, τὰ πεταχτά τους αὐτιά, τὶς μαῦρες τρύπες τῶν αἰδοίων τους καὶ τὰ ξεδοντιασμένα τους στόματα. Μόνο πότε πότε, ἀνάμεσα σ' αὐτὲς τὶς ἀρσενικὲς καὶ θηλυκὲς νυχτερίδες μὲ τὰ μουστάκια γάτας, μὲ τὶς ἀλεπουδίσιες μουσοῦδες καὶ τὶς γυμνὲς κοιλιές, ξαναπαρουσιάζονται οἱ ἀποῦσες πόρνες, περιφρονητικὲς καὶ σαρκικές, μὲ τὶς μαῦρες μαντῆλες, μὲ τὶς περίτεχνες κομμώσεις, καὶ τὶς μακρυὲς μαῦρες φοῦστες.

Μιὰ ἀπ' αὐτὲς χορεύει. Ἔχει σηκώσει ψηλὰ στὸν ἀέρα τὴ γάμπα της μὲ τὴ μαύρη κάλτσα. Κρατάει τὰ χέρια της σὰν ἀψίδα πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι. Τὰ μάτια της εἶναι μισόκλειστα. Δὲν βλέπει τὶς νυχτερίδες, ποὺ τῆς χυμᾶνε, ποὺ τὴν ὀσμίζονται. Μιὰ ἀπ' αὐτές, μὲ τὸ κεφάλι γριᾶς φαλακρῆς γάτας, ἔχει γαντζωθεῖ κιόλας ἀπ' τὰ μαλλιά της. Μιὰ ἄλλη, μὲ ριχτὸ χοντρὸ κεφάλι νάνου, ἔχει ἀνασηκώσει τὴ μακρυὰ μαύρη φούστα της καὶ κοιτάζει. Ἡ κοπέλα χορεύει. Μιὰ τρίτη νυχτερίδα, μὲ γυμνὴ κοιλιά, γυμνὰ ἀρσενικὰ γεννητικὰ ὄργανα καὶ μὲ κεφάλι λιμασμένης ἀλλὰ θηλυμανοῦς γάτας, ἔχει κρεμαστεῖ στὰ στήθια της. Ἡ κοπέλα δὲν ἀμύνεται. Δὲν τὶς βλέπει. Ὡστόσο, γιὰ τὶς νυχτερίδες χορεύει.

Ἡ Τιτάνια ἀγκάλιασε τὴ γαϊδουροκεφαλὴ καὶ χαϊδεύει μὲ τ' ἀκροδάχτυλα τὶς μαλλιαρὲς ὁπλές. Εἶναι κατάχλωμη. Ἔχει πετάξει τὴ σάρπα της στὸ γρασίδι, ἔβγαλε τὴ χτένα της ἀπὸ ταρταρούγα, ἡ περίτεχνη κόμμωση χύθηκε. Τὰ γαϊδουρινὰ πόδια τὴν ἀγκαλιάζουν ὅλο καὶ πιὸ σφιχτά. Ὁ γάιδαρος χώνει τὸ κεφάλι του στὰ στήθια της. Ἡ γαϊδουροκεφαλὴ εἶναι βαρειὰ καὶ μαλλιαρή.

Κι ἀπὲ τοῦ φόρεσε στὸ μαλλιαρό του κούτελο
στεφάνι ἀπὸ ἄνθη δροσερὰ καὶ μυρουδάτα· *(Δ, 1)*

Ἡ Τιτάνια ἔκλεισε τὰ μάτια της. Ὀνειρεύεται τὴν καθαρὴ κτηνωδία.

V

Ἡ νύχτα φεύγει, ἡ αὐγὴ χαράζει. Οἱ ἐραστὲς πέρασαν πιὰ ἀπὸ τὸ σκοτεινὸ χῶρο τοῦ ζωώδικου ἔρωτα. Στὸ τέλος τῆς τρίτης πράξης, ὁ Ποὺκ τραγουδάει ἕνα εἰρωνικὸ τραγούδι. Εἶναι ταυτόχρονα ἕνα «κόντα» καὶ ἕνα «τραγούδι» ποὺ συνοψίζει τὶς ἐμπειρίες τῆς νύχτας.

καθὼς λέει ἡ παροιμία:
στὸν καθένα πέφτει μία,
παίρνει ὁ Γιάννος τὴ Γιαννούλα,
. . . . . .
κι ὅλα τέλος μέλι - γάλα. *(Γ, 2)*

Ἡ Τιτάνια ξυπνάει καὶ βλέπει στὸ πλευρό της ἕνα τέρας μὲ γαϊδουροκεφαλή. Ἐκείνη τὴ νύχτα κοιμήθηκε μαζί του. Τώρα ὅμως ξημέρωσε. Δὲν θυμᾶται κάν πώς τὸν εἶχε ποθήσει. Δὲν θυμᾶται τίποτα. Δὲν θέλει νὰ θυμᾶται τίποτα.

ΤΙΤΑΝΙΑ Καλέ μου! τί 'ταν τούτη ἡ ὑπνοφαντασιά μου!
Εἶδα πὼς τάχα εἶχα ἀγαπήσει ἕνα γαϊδούρι.
ΟΜΠΕΡΟΝ Νά τος ὁ φίλος σου.
ΤΙΤΑΝΙΑ Πῶς ἔγινε αὐτό, πέ μου!
Πόσο σιχαίνεται ἡ ματιά μου αὐτὴ τὴ μούρη! *(Δ, 1)*

Ὅλοι ντρέπουνταν τὸ πρωί: ὁ Δημήτρης καὶ ἡ Ἑρμία, ὁ Λύσανδρος καὶ ἡ Ἑλένη. Ἀκόμα καὶ ὁ Στημόνης. Οὔτε αὐτὸς θέλει νὰ παραδεχτεῖ τὸ ὄνειρό του:

Τάχα πὼς ἤμουνα - κανεὶς δὲν μπορεῖ νὰ πεῖ τὶ ἤμουνα. Τάχα πὼς ἤμουνα καὶ τάχα πὼς εἶχα - μὰ εἶναι τρελὸς γιὰ δέσιμο αὐτὸς ποὺ θὰ τολμήσει νὰ εἰπεῖ τὶ μοῦ φάνηκε πὼς εἶχα. *(Δ, 1)*

Σ' αὐτὴ τὴ βίαιη ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐρωτικὴ παραφροσύνη ποὺ ἀποδεσμεύει ἡ νύχτα καὶ στὴ λογοκρισία τῆς ἡμέρας, ποὺ διατάζει νὰ λησμονηθοῦν ὅλα, ὁ Σαίξπηρ, κατὰ τὴ γνώμη μου, ἀγγίζει τὸ προωθημένο σημεῖο τοῦ σύγχρονου χαρακτήρα του. Ἡ σκέψη πὼς «ἡ ζωὴ εἶναι ὄνειρο», μέσα σ' αὐτὸ τὸ πλαίσιο, δὲν ἔχει τίποτα ἀπὸ τὸ μυστικισμὸ τοῦ μπαρόκ. Ἡ νύχτα εἶναι τὸ κλειδὶ τῆς μέρας.

εἴμαστε ἀπ' τὴν ὑλη
πού 'ναι φτιαγμένα τὰ ὄνειρα'... *(Τρικυμία, Δ,1)*

Δὲν εἶναι μόνον ὁ Ἄριελ μιὰ πιὸ ἀφηρημένη μορφὴ τοῦ Πούκ μὲ θλιμμένο καὶ στοχαστικὸ πρόσωπο. Τὸ φιλοσοφικὸ θέμα τοῦ *Ὀνείρου* θὰ ἐπαναληφθεῖ στὴν *Τρικυμία*, ποὺ ἀναμφίβολα εἶναι ὡριμότερο ἔργο. Ἀλλὰ οἱ ἀπαντήσεις ποὺ δίνει ὁ Σαίξπηρ στὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας* φαίνουνται λιγότερο διφορούμενες, περσότερο ὑλιστικές, ἂν ἐπιτρέπεται νὰ εἰπωθεῖ αὐτό.

Οἱ παλαβοί, οἱ βαλαντωμένοι κι οἱ ποιητὲς
γιομάτοι εἶν' ὅλοι φαντασία. *(Ὄνειρο, Ε, 1)*

Ἡ παραφροσύνη κράτησε ὅλη τὴ νύχτα τοῦ Ἰούνη. Οἱ ἐραστὲς ντρέπουνται γι αὐτὴ τὴ νύχτα καὶ δὲν θέλουν νὰ μιλᾶνε γι αὐτή, ὅπως δὲν θέλει νὰ θυμᾶται κανεὶς τ' ἄσχημα ὄνειρα. Ἐκείνη ὅμως ἡ νύχτα τοὺς ἀπελευθέρωσε ἀπὸ τὸν ἑαυτό τους. Μέσα στὰ ὄνειρά τους, εἶταν ἀληθινοί.

Κι ὕπνε, ποὺ κάποτε ἀποδιώχνεις τὸν καημό,
γιὰ λίγο διῶξε τὸν ἑαυτό μου ἀπὸ κοντά μου *(Γ, 2)*

Στὸν Σαίξπηρ τὸ δάσος ἀντιπροσωπεύει πάντα τὴ Φύση. Ἡ φυγὴ στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι ἡ φυγὴ ἀπὸ τὸν ἄγριο κόσμο, ὅπου ὁ δρόμος πρὸς τὸ στέμμα περνάει μέσα ἀπὸ τὸ ἔγκλημα, ὅπου ὁ ἀδερφὸς κλέβει τὴν κληρονομιὰ τοῦ ἀδερφοῦ, καὶ ὁ πατέρας γυρεύει τὸ θάνατο τῆς κόρης του ἂν διαλέξει ἄντρα ἀντίθετα ἀπὸ τὴ θέλησή του. Ἀλλὰ Φύση δὲν εἶναι μόνο τὸ δάσος. Φύση εἶναι καὶ τὰ ἔνστικτά μας. Καὶ εἶναι τὸ ἴδιο τρελὰ ὅσο καὶ ὁ κόσμος.

Μόνον οἱ ἐρωτοχτυπημένοι κι οἱ τρελοί,
ποὺ βράζει τὸ μυαλό τους... *(Ε, 1)*

Τὸ θέμα τοῦ ἔρωτα θὰ παρουσιαστεῖ ἄλλη μιὰ φορὰ στὴν παλιὰ τραγωδία τοῦ Πύραμου καὶ τῆς Θίσβης, ποὺ παίζει στὸ τέλος τοῦ *Ὀνείρου* ὁ θίασος τοῦ μαστρο - Κυδώνη. Ἕνας τοῖχος χωρίζει τοὺς ἐραστὲς ποὺ δὲν μποροῦν νὰ 'γγίξουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, μόνο κοιτάζουνται ἀπὸ μιὰ χαραμάδα. Δὲν θὰ σμίξουν ποτέ. Ἕνα πεινασμένο λιοντάρι θὰ πάει στὸν τόπο τῆς συνάντησης

καὶ ἡ Θίσβη φεύγει πανικόβλητη. Ὁ Πύραμος βρίσκει τὴ ματωμένη σάρπα της καὶ μαχαιρώνεται. Ἡ Θίσβη γυρίζει βρίσκει τὸν Πύραμο νεκρὸ καὶ μαχαιρώνεται μὲ τὸ ἴδιο μαχαίρι. Ὁ κόσμος εἶναι σκληρὸς γιὰ τοὺς ἀληθινοὺς ἐραστές.

Ὁ κόσμος εἶναι τρελός, καὶ τρελὸς εἶναι ὁ ἔρωτας. Σ' αὐτὴ τὴν καθολικὴ τρέλα τῆς Φύσης καὶ τῆς Ἱστορίας, σύντομες εἶναι οἱ στιγμὲς τῆς εὐτυχίας.

ἀχνὴ σὰν ἴσκιο, σύντομη σὰν ὅλα τὰ ὄνειρα,
γοργὴ σὰν ἀστραπὴ σὲ νύχτα σκοτεινή... *(Α, 1)*

Ἡ πικρὴ Ἀρκαδία τοῦ Σαίξπηρ

ΒΙΟΛΑ Ποιὸ μέρος, φίλοι μου, εἶν' αὐτό;
ΠΛΟΙΑΡΧΟΣ Ἐδῶ, κυρά μου, εἶναι ἡ Ἰλλύρια.
(Δωδέκατη Νύχτα, Α, 2)

Ι

Ἀπ' ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα, τὰ *Σοννέτα* καὶ ἡ *Τρικυμία* θεωρήθηκαν ἀνέκαθεν τὰ πιὸ προσωπικά. Ἀλλὰ τί σημαίνει προσωπικά; Μπορεῖ νὰ σημαίνει ἕνα κρυπτογραφημένο ἡμερολόγιο καὶ ἕνα βιογραφικὸ κλειδί, ἢ ἀκόμα ἕνα μεγάλο πρόλογο καὶ ἕνα μεγάλο ἐπίλογο. Ἔχουν ταυτίσει τὸν Πρόσπερο μὲ τὸν Σαίξπηρ καὶ βλέπουν στὴν *Τρικυμία* ἕνα ἀλληγορικὸ ἀποχαιρετισμὸ τῆς σκηνῆς. Ἀσφαλῶς ἡ *Τρικυμία* εἶναι ἕνας ἀπολογισμὸς καὶ συνάμα ἕνας ἀποχαιρετισμός, ἀλλὰ πόσο πιὸ περίπλοκος! Ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ θέματα ξαναγυρίζουν· στὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου, ὁ ἐξόριστος Ἡγεμόνας συναντιέται μὲ τὸν Σφετεριστή, καὶ ἡ κοπέλα γνωρίζει τὸ παλικάρι. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ ὅλα ξαναρχίζουν, ὡστόσο ἡ πείρα ἔχει κάνει τοὺς ἥρωες πιὸ συνετούς. Ναί. Μολοντοῦτο, πόσο εὔθραυστοι εἶναι ἡ φρόνηση. Ὅπως τὸ κάθετι. Ἡ ἐλπίδα στὴν *Τρικυμία* εἶναι πικρή. Καὶ μόνο μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια ἡ *Τρικυμία* δίνει ἕνα κλειδὶ γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ Σαίξπηρ. Γιὰ ἕνα μέρος τῆς βιογραφίας του. Τὸν ἐπίλογό της. Τὰ *Σοννέτα*, μὲ τὴν ἴδια ἔννοια εἶναι αὐτοβιογραφικά. Εἶναι ὁ πρόλογος.

Τὸ *Σοννέτα* μποροῦν νὰ ἑρμηνευθοῦν σὰν δράμα. Ἔχουν δράση καὶ ἥρωες. Ἡ δράση ἀπαρτίζεται ἀπὸ λυρικὲς ἀλληλουχίες, ποὺ σιγὰ σιγὰ ὑψώνονται ὡς τὴν τραγωδία. Ὑπάρχουνε τρία πρόσωπα: ἕνας ἄντρας, ἕνας νέος καὶ μιὰ γυναίκα. Τὰ τρία αὐτὰ πρόσωπα ἐξαντλοῦν κάθε μορφὴ ἔρωτα σὲ ὅλα τὰ στάδιά του. Ἐξαντλοῦν κάθε δυνατότητα ἀπιστίας σὲ ὅλες τὶς μορφές της. Ὅλες τὶς δυνατὲς σχέσεις: τὸν ἔρωτα, τὴ φιλία, τὴ ζήλεια. Περνοῦν ἀπὸ τὸν οὐρανὸ καὶ ἀπὸ τὴν κόλαση. Τὸ ὕφος, ὡστόσο, τῶν *Σοννέτων* δὲν εἶναι πετραρχικό, καὶ ἕνας ἄλλος χαρακτηρισμὸς θὰ ταίριαζε περσότερο: οἱ ἥρωες τῶν *Σοννέτων* περνοῦν ἀπὸ τὴν Ἐδὲμ καὶ ἀπὸ τὰ Σόδομα.

Τὸ τέταρτο πρόσωπο τοῦ δράματος εἶναι ὁ χρόνος. Ὁ χρόνος ποὺ καταστρέφει καὶ καταβροχθίζει τὰ πάντα. Ὁ ἀδηφάγος χρόνος ποὺ, σὰν γιγάντιο στόμα, καταβροχθίζει τὰ ἔργα τοῦ ἀνθρώπου καὶ τὸν ἴδιο τὸν ἄνθρωπο.

> Ὦ χρόνε, γοργὲ ἅρπαγα τῶν ποιημάτων! Πόσους βασιλιάδες, πόσους ἀνθρώπους ἀφάνισες! Πόσες καὶ πόσες ἀλλαγὲς καταστάσεων καὶ περιστάσεων δὲν ἀκολούθησαν ἀφότου χάθηκε ἐδῶ, μέσα σ' αὐτὴ τὴν κοίλη καὶ ἑλικοειδὴ κόγχη, ἡ θαυμαστὴ μορφὴ τούτου τοῦ ψαριοῦ; Τώρα, ἀφανισμένο ἀπό τό χρόνο, κείτεσαι καρτερικὰ μέσα σ' αὐτὴ τὴ στενὴ γωνιά καὶ τὰ ἀπογυμνωμένα κόκαλά σου ἔγιναν ἁρματωσιὰ καὶ στήριγμα γιὰ τὸ βουνὸ ποὺ ὀρθώνεται πάνω σου*.

Τὸ σαιξπηρικὸ αὐτὸ παράθεμα εἶναι ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ νεαροῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι. Τό θέμα «Ὁ Χρόνος ἀφανίζει τὰ πάντα», θὰ ἐπανέρχεται ἀδιάκοπα, σὰν ἐπωδός, στὴν ποίηση τῆς τελευταίας περιόδου τῆς Ἀναγέννησης καὶ στὴν ποίηση τοῦ Μπαρόκ. Ἀλλὰ γιὰ τόν Ντὰ Βίντσι, ὅπως καὶ γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ἡ καταστρεπτικὴ δύναμη τοῦ χρόνου δὲν εἶναι μόνον ζήτημα ὕφους ἢ ἔστω μιὰ ἔμμονη ἰδέα. Ὁ χρόνος εἶναι ὁ πρωταγωνιστὴς σὲ κάθε τραγωδία.

> *Ὅταν γεράσει ὁ χρόνος καὶ ξεχάσει τὸν ἑαυτό του,*
> *ὅταν οἱ Βροχοστάλες θά 'χουν φάει τῆς Τροίας τὶς πέτρες,*
> *καὶ λησμονιὰ τυφλὴ θά 'χει ρουφήξει πολιτεῖες,*
> *μεγάλα κράτη ἀφανιστοῦν χωρὶς σημάδι*
> *καὶ γίνουν σκόνη...* *(Τρωίλος καὶ Χρυσίδα, Γ, 2)*

Αὐτὸς εἶταν ὁ μονόλογος τῆς Χρυσίδας. Κανένα σαιξπηρικὸ ἔργο δὲν βρίσκεται τόσο κοντὰ στὰ *Σοννέτα* μὲ τὶς πικρὲς εἰκόνες του γιὰ τὸ ἀναπόφευκτο τέλος τοῦ ἔρωτα**.

> *Ὁ χρόνος τώρα ὁ πρόστυχος*

---

* Λεονὰρδο ντὰ Βίντσι, *Σημειωματάρια*.

** Ἡ Caroline Spurgeon στὸ *Shakespeare's Imagery*, Καϊμπριτζ, 1935, δίνει πλήρη κατάλογο τῶν εἰκόνων γιὰ τόν χρόνο στὰ *Σοννέτα* καὶ στὸ *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα*.

μὲ βιάση, σὰν ληστής, ἁρπάζει, δίχως οὔτε αὐτὸς
νὰ νοιώθει πῶς, τὸν πλοῦτο ποὺ ἔκλεψε. (*Δ, 4*)

Αὐτὸς εἶταν ὁ μονόλογος τοῦ Τρωίλου. Στὰ *Σοννέτα*, ὅπως στόν *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα*, ὁ χρόνος, «ποὺ 'ναι τεράστιο τέρας, ὅλο ἀχαριστίες» (Γ, 3), ὁ «πρόστυχος χρόνος» εἶναι ἐχθρὸς τῶν ἐραστῶν. Καταστρέφει πολιτεῖες καὶ βασίλεια, ὅπως καταστρέφει καὶ τὸν ἔρωτα καὶ τὴν ὀμορφιά, σπάζει τοὺς ὅρκους τῶν ἡγεμόνων καὶ τὶς ὑποσχέσεις τῶν ἐραστῶν.

τοῦ γνώστη χρόνου τὰ καμώματα καὶ οἱ ἔννοιες
τὶς ὑποσχέσεις σκάβουνε, ρηγάδων νόμους σπάζουν.
(*Σοννὲτα CXV*)

Ἂς γυρίσουμε ἄλλη μιὰ φορὰ στὸν Ντὰ Βίντσι. Μιλάει γιὰ τὸν ἴδιο παμφάγο χρόνο:

Ὦ Χρόνε, ἐσὺ ποὺ ἀφανίζεις τὰ πάντα! Φθονερὰ γερατειὰ ποὺ ἀφανίζετε καὶ καταβροχθίζετε τὰ πάντα σιγὰ σιγά, μὲ τὰ σκληρὰ δόντια τῶν γερατειῶν σ' ἕνα ἀργὸ θάνατο! Ἡ Ἑλένη σὰν κοιταζότανε στὸν καθρέφτη της καὶ ἔβλεπε τὶς ζαρωματιὲς ποὺ ὁ χρόνος εἶχε χαράξει στὸ πρόσωπό της, ἔκλαιγε καὶ ἀναρωτιότανε γιατὶ τὴν εἶχανε κλέψει δυὸ φορές. Ὦ Χρόνε, ἐσὺ ποὺ ἀφανίζεις τὰ πάντα! Φθονερὰ γερατειὰ ποὺ ἀπὸ σᾶς ἀφανίζονται τὰ πάντα!

Σ' αὐτὲς τὶς εἰκόνες τοῦ Ντὰ Βίντσι περιέχονται τρία εἴδη χρόνου. Ὁ γεωλογικὸς χρόνος: ὁ χρόνος τῆς γῆς, τῶν ὠκεανῶν καὶ τῆς διάβρωσης τῶν βουνῶν· ὁ ἀρχαιολογικὸς χρόνος, γιατὶ ὅλη ἡ ἱστορία καταλήγει νὰ γίνεται ἀρχαιολογία: πυραμίδες, ἀφανισμένες πολιτεῖες, βασίλεια ποὺ μόνο τ' ὄνομά τους ἀπόμεινε· καὶ τέλος, ὁ ἀνθρώπινος χρόνος, ὅπου ὁ τάφος χαίνει δίπλα στὸ λίκνο καὶ ὅπου ὅλα τὰ πρόσωπα εἶναι θνητά.

Παρ' ὅλη τὴν ἀγάπη μου, στὰ χάλια μου θὰ φτάσει
ἀπὸ τὸ βλαβερὸ τοῦ χρόνου χέρι συντριμμένος
σὰν θά 'χουν οἱ ὧρες τὸ αἷμα πιεῖ καὶ τοῦ 'χουνε χαράξει
ρυτίδες καὶ γραμμές... (*LXIII*)

Στὸν Σαίξπηρ βρίσκουμε συνεχῶς τοὺς τρεῖς χρόνους τοῦ Ντὰ Βίντσι. Ὅποτε ἡ γῆ πνίγεται στὸ αἷμα, ὁ ἀνθρώπινος χρόνος

ξαναγίνεται ὁ ἀπάνθρωπος χρόνος τῆς φύσης. Τότε ὁ τυφλὸς Γλόστερ ἀποχαιρετάει τὸν τρελὸ Λήρ:

Ὦ τῆς ζωῆς συντρίμμι! Αὐτὴ ἡ μεγάλη πλάση
ἔτσι θὰ κατατρίβεται ὡς τὸ τίποτα. —
(Βασιλιὰς Λήρ, Δ, 6)

Αὐτοὶ οἱ τρεῖς χρόνοι, ἀλληλένδετοι, ἐπανέρχονται συνεχῶς στὰ *Σοννέτα*. Γι αὐτὸ ἀκριβῶς τὰ *Σοννέτα* εἶναι ἕνας μεγάλος πρόλογος.

...ποῦ νὰ κρύψει
τοῦ χρόνου τ' ἀκριβώτερο χρόνος νὰ μὴ τὸ κουρσέψει;
Ἢ χέρι ποιὸ μπορεῖ τὸ χρόνο πίσω νὰ κρατήσει;
Ἢ τοῦ ὥριου ποιὸς τὸ χαλασμὸ σ' αὐτὸν θ' ἀπαγορέψει;
(LXV)

Τὸ πρῶτο θέμα τῶν *Σοννέτων*, εἶναι ἡ προσπάθεια νὰ διασωθεῖ ἡ ὀμορφιὰ καὶ ὁ ἔρωτας ἀπὸ τὴ φθοροποιὸ δράση τοῦ χρόνου. Ὁ γιὸς δὲν εἶναι μόνον ὁ κληρονόμος τῆς οἰκογένειας, δὲν εἶναι μόνο μιὰ συνέχεια — εἶναι προπαντὸς ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου προσώπου, τῶν ἴδιων χαρακτηριστικῶν, εἶναι κυριολεκτικὰ ἕνα σταμάτημα τοῦ χρόνου:

Τώρα εἶναι ὁ καιρὸς αὐτὴ ἡ μορφὴ μιὰν ἄλλη νὰ γεννήσει
(III)

Ὁ ἔρωτας βρίσκεται μέσα στὸ χρόνο, ἀλλὰ πολεμάει τὸ χρόνο. Προσπαθεῖ, μὲ κάθε θυσία, νὰ περισώσει κάτι, νὰ τὸν σταματήσει, ν' ἀφήσει κάποιο ἴχνος.

Καὶ στὸ δρεπάνι τοῦ Χρόνου τίποτα δὲν μπορεῖ ν' ἀντι-
[σταθεῖ
ἐξὸν ἀπὸ μιὰ γέννα, γιὰ νὰ τὸν ἀψηφήσεις σὰν ἔρθει νὰ
[σὲ πάρει. (XII)

Στὰ σαιξπηρικὰ *Σοννέτα*, ὁ ἔρωτας εἶναι μιὰ θανάσιμη μάχη ὅπου ὁ μοναδικὸς πραγματικὸς ἀντίπαλος εἶναι ἡ φθορά:

Ὅταν ἐγὼ μὲ τὸν πηλὸ ἴσως ἔχω γίνει ἕνα,
οὔτε κἂν τὸ φτωχὸ ὄνομά μου θέλω ν' ἀναφέρεις,
ἀλλὰ νὰ λιώσει ἡ ἀγάπη σου ἄφησε μαζὶ μ' ἐμένα (LXXI)

Ἡ παράταση τῆς ζωῆς στοὺς ἀπογόνους σου εἶναι ἡ ἄρνηση τοῦ φυσικοῦ θανάτου. Ἡ ἰδέα τῆς δόξας κληρονομημένη ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα εἶναι ἡ ἄρνηση τῆς ἐξαφάνισης καὶ τῆς λήθης. Τὸ ποίημα θὰ διαρκέσει. Μὲ τὰ *Σοννέτα* του ὁ Σαίξπηρ ἔστησε τὸ δικό του *monumentum aere perennius**:

Καὶ σὺ θὰ βρεῖς σ' αὐτὸ τὸ μνημεῖο σου,
ὅταν τῶν τυράννων τὰ λοφία καὶ τὰ μπρούντζινα μνήμα-
[τα θά' χουνε χαθεῖ. (CVII)

Ὁ συνδυασμὸς αὐτός, σ' ἕνα στίχο, τοῦ μπρούντζου καὶ τῆς τυραννίας, εἶναι χαρακτηριστικὰ ἀναγεννησιακός. Οἱ μαῦρες ἀράδες τῶν στίχων, τὰ χαραγμένα στὸ χαρτὶ γράμματα, οἱ εὔθραυστες στροφές, ἀψηφοῦν ὅλη τὴ δύναμη τῆς ἐξουσίας καὶ τοῦ χρόνου. Ἐξασφαλίζουνε τὴν ἀθανασία.

Στοῦ ἀγνώστου μέλλοντος ἐνάντια τὸ σκληρὸ δρεπάνι (LXIII)

Αὐτὸ τὸ «ἀκατάλυτο μνημεῖο» τὸ ἔστησε ὁ Σαίξπηρ πιθανῶς γιὰ κάποιο νέο μὲ κἀπως λοξὰ μάτια καὶ ξανθὰ περίτεχνα βοστρυχωμένα μαλλιά, ποὺ τοῦ πέφτουν πάνω στὸν ἀριστερὸ ὦμο. Τὸ πρόσωπο αὐτὸ ὄχι μόνον ἔχει τέλεια γυναικεία ὀμορφιά, ἀλλὰ καὶ καθαρότατα σημάδια θηριωδίας στὴ γραμμὴ τοῦ στόματος, περιφρόνηση στὸ ψυχρὸ βλέμμα του, σὰν ν' ἀπουσιάζει.

Καὶ τῶν μελλόντων οἱ φωνὲς γιὰ σένα θὰ μιλᾶνε (LXXXI)

Τὰ *Σοννέτα* εἶναι σχεδὸν βέβαιο ὅτι ἀπευθύνονταν στὸν κόμη τοῦ Σαουθάμπτον, ποὺ εἶταν δέκα χρόνια μικρότερος ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ. Τὸ πρόσωπό του, ὅπως δείχνουν οἱ προσωπογραφίες του, εἶταν πιστὸ σχεδὸν ἀντίγραφο τοῦ προσώπου τῆς μητέρας του**.

---

* Μνημεῖο πιὸ ἀνθεκτικὸ ἀπὸ τὸν μπροῦντζο, στίχος ἀπὸ τὶς *Ὠδές* τοῦ Ὁρατίου.

** Βλέπε A. L. Rowse, *William Shakespeare: A. Biography*, Λονδίνο 1963. Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ συγγραφέα γιὰ τὴν χρονολογία καὶ τὸν ἀποδέκτη τῶν *Σοννέτα* φαίνονται πειστικά.

Εἶσαι τῆς μάνας σου ὁ καφρέπτης, κι ὅπως βλέπει ἐκείνη σὲ σένα τὸν γλυκὸν Ἀπρίλη τῆς δικιᾶς της νιότης. (III)

Τὸ πιὸ καταπληκτικὸ στὸν Σαίξπηρ, εἶναι πάντοτε αὐτὴ ἡ ἀνάμιξη τοῦ τυχαίου καὶ τοῦ κανόνα, τοῦ συγκεκριμένου καὶ τοῦ καθολικοῦ.

Ἕνας ἄντρας, ἕνας νέος καὶ μιὰ γυναίκα. Ἀλλὰ τὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι στὰ *Σοννέτα* δὲν τὸ παίζουν ἀφηρημένες μορφές, σὰν μιὰ παρτίδα σκάκι. Τὸ σαιξπηρικὸ αὐτὸ ἔργο τὸ «πιὸ ἀνθεκτικὸ ἀπὸ τὸν μπροῦντζο» γράφτηκε γιὰ κάποιο νέο ποὺ εἶταν ὁ κληρονόμος ἀρχοντικῆς γενιᾶς καὶ μιᾶς ἀπὸ τὶς πιὸ μεγάλες περιουσίες τῆς Ἀγγλίας. Οἱ δεσμοὶ τοῦ ἔρωτα καὶ τῆς φιλίας συνυφαίνονται μὲ τὴν περίπλοκη ἐξάρτηση τοῦ νέου ποιητῆ καὶ ἠθοποιοῦ ἀπὸ ἕνα πλούσιο ἀριστοκράτη πάτρωνα.

...οἱ ἄντρες σὰν τὰ φυτὰ αὐξαίνουν
ἐνῶ τὰ ἴδια οὐράνια τοὺς παρακινοῦν καὶ τοὺς πεδουκλώ-
[νουν. (XV)

Τὰ *Σοννέτα* ἔχουν δυὸ συστήματα ἀναφορᾶς. Ὅπως τὰ ποιήματα τῶν Ἄγγλων «μεταφυσικῶν» Ντὸν καὶ Χέρμπερτ, συνθέτουν ἕνα καθαρὸ ὑπαρξιακὸ δράμα, ἀλλὰ ταυτόχρονα ξεχειλίζουν ἀπὸ συγκεκριμένη ἱστορικὴ ὕλη. Ὑπάρχουν σ' αὐτὸ οἱ σιωπηλοὶ οὐρανοί, οἱ ἐποχὲς τοῦ ἔτους, τὰ τέσσερα στοιχεῖα, καὶ τὸ ἀργὸ περπάτημα τοῦ ἀλόγου ποὺ μ' αὐτὸ ὁ ὥριμος ἄντρας φεύγει μακρυὰ ἀπὸ τὸν ἄπιστο ἐρωμένο του.

Τὸ σαιξπηρικὸ *monumentum* δὲν θέλει μόνο νὰ σώσει ἀπὸ τὴ λήθη τὴ γυναικεία ὀμορφιὰ τοῦ νέου. Αὐτὲς οἱ λίγες ρίμες θὰ ἐξασφαλίσουν τὴν ἀθανασία καὶ ταυτόχρονα τὴν προστασία τοῦ νεαροῦ ἀριστοκράτη. Εὐκολώτερο εἶταν νὰ ἐξασφαλιστεῖ ἡ ἀθανασία. Τὸ πρόσωπο τοῦ ἀντίζηλου ποιητῆ, — τοῦ Μάρλω ἴσως — διαγράφεται ἀνάμεσα, στοὺς στίχους. Πολλοὶ ἐπιζητοῦσαν τὶς εὔνοιες τοῦ νεαροῦ ἄρχοντα.

Αὐτὸ τὸ ἀνακάτωμα τοῦ μεγάλου καὶ τοῦ μικροῦ, τῆς ἐποχῆς καὶ ὅλων τῶν ἐποχῶν εἶναι στὰ *Σοννέτα* σχεδὸν ἁπτό. Ὁ χρόνος στὸ ρολόι τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἐλισαβετιανός, ἀλλὰ σημαίνει τὶς ὧρες ὄχι μόνο γιὰ τὸν ὡραῖο ξανθὸ νέο καὶ τὴ Μελαψὴ Κυρία, ἀλλὰ γιὰ ὅλους τοὺς ἐραστές.

II

Τά σαιξπηρικὰ *Σοννέτα* ἔχουν τὸ δικό τους ποιητικὸ ὕφος, τὴ δική τους ἐρωτικὴ χροιὰ καὶ τὴ δική τους μεταφυσικὴ. Τὰ πρῶτα 126 ἀπευθύνονται στὸν νέο· τά ὑπόλοιπα ἀπευθύνονται στὴ Μελαψὴ Κυρία. Ἡ δραματικὴ δράση εἶναι ἡ διπλὴ προδοσία τοῦ νέου καὶ τῆς γυναίκας. Οἱ δυό τους ἑνώνονται. Ὁ ἄντρας δὲν ξέρει ποιὸς τὸν πρόδωσε πιὸ πολύ, ποιὸν πρέπει νὰ ζηλεύει περσότερο, ποιὸς ἐκδικήθηκε ποιόν. Ἱκετεύει, παρακινεῖ, φοβερίζει, προσπαθεῖ νά πείσει. Τὸ τελευταῖο δίστιχο σὲ ὅλα τὰ σοννέτα ἀπευθύνεται ἄμεσα στὸν ἀποδέκτη. Σχεδὸν τ' ἀκοῦς νὰ λέγουνται. Εἶναι στίχοι θεατρικοῦ ἔργου.

Τὰ *Σοννέτα* εἶναι πρόλογος καὶ μὲ ἄλλη ἔννοια. Εἶναι ὁ πρόλογος στήν ἐρωτικὴ ποίηση τοῦ Σαίξπηρ ἢ τουλάχιστον στὴν ἐρωτικὴ ποίηση τῶν κωμωδιῶν τῆς νεανικῆς περιόδου του. Τὸ πραγματικὸ θέμα τῶν *Σοννέτων* εἶναι ἡ ἐκλογὴ ἢ μᾶλλον ἡ ἀδυναμία ἐκλογῆς ἀνάμεσα στὸ νέο καὶ τὴ γυναίκα, τὸ δισδιάκριτο ὅριο ἀνάμεσα στὴ φιλία καὶ τὸν ἔρωτα, ἡ γοητεία ποὺ ἀσκεῖ κάθε ὀμορφιά, ἡ καθολικότητα τοῦ πόθου ποὺ δὲν εἶναι ἀδύνατο νὰ περιοριστεῖ σὲ ἕνα μόνο φῦλο. Τὸ ἴδιο θέμα, σὲ ὅλες του τὶς παραλλαγές, ἀπὸ τὴν πιὸ σοβαρὴ μορφὴ ὡς τὴν πιὸ μπουφόνικη, ἀπὸ τὸ διφορούμενο καὶ τὸ ἰσόρροπο εἰδύλλιο ὡς τή χλεύη καὶ τὸ σαρκασμό, ἐπανέρχεται στὸ *Δύο Ἄρχοντες ἀπ' τὴ Βερόνα*, στὸ *Ἀγάπης Ἀγώνας Ἄγονος*, στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* καὶ στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*· ὑπάρχει σὰν ὑποχθόνιο ρεῦμα στὸν *Ἔμπορο τῆς Βενετιᾶς*· τὸ ξαναβρίσκουμε στὴν ἐρωτικὴ συντροφικότητα ἀνάμεσα στὸν Φάλσταφ καὶ τὸν πρίγκιπα Ἑρρίκο, στὴν κτηνώδη ἐγκατάλειψη τοῦ Φάλσταφ ἀπὸ τὸν Ἑρρίκο.

Τὸ διφορούμενο εἶναι στὰ *Σοννέτα* ποιητικὴ καὶ ταυτόχρονα ἐρωτικὴ ἀρχή. Συγκριτικὰ μὲ τὰ σαιξπηρικά, τὰ σοννέτα τοῦ Πετράρχη φαίνονται διάφανα, διαυγὴ σὰν κρυστάλλινα· ἀλλὰ καὶ κοντὰ στὰ σαιξπηρικά, δίνουν τὴν ἐντύπωση τοῦ ψυχροῦ, τοῦ ψεύτικου, τοῦ κατασκευασμένου. Τὸ κάλλος καὶ ἡ καλωσύνη εἶναι σ' αὐτὰ ἀμετακίνητες ἀξίες, ποτὲ δὲν ἀμφισβητοῦνται· ἡ σύγκρουση γίνεται ἀνάμεσα στὸ σῶμα καὶ τὸ πνεῦμα. Στὰ σαιξπηρικὰ *Σοννέτα* αὐτὸς ὁ τεχνητὸς διαχωρισμὸς σὲ σωματικὸ καὶ πνευματικὸ χάνεται. Τὸ καλὸ συγχέεται μὲ τὸ κακό, ἡ ὀμορ-

ΟΜΠΕΡΟΝ... Ὅ,τι πρωτοϊδεῖ ξυπνώντας, λιόνταρο, ἢ ἀρκούδα ἢ λύκο ἢ ταῦρον μὲ καρδιὰν ἐρωτευμένη θὰ τρέξει πίσω του
(Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας, Β,1)

ΤΙΤΑΝΙΑ Ἔλα καὶ κάτσε δῶ,
στὸ λουλουδένιο στρῶμα.
Θὰ σοῦ χαϊδέψω ἐγὼ
τ' ἀφράτο σου τὸ μάγουλο.
τὰ τρισχαριτωμένα του
μεγάλα ἀφτιὰ θὰ στὰ φιλίσω
ἀγαπημένη μου ψυχή.

Ἀπ' ὅλους τοὺς ζωγράφους, ὁ Γκόγια εἶναι ἴσως ὁ μόνος ποὺ μὲ τὰ ἀλλόκοτα ἔργα του εἰσχώρησε πιὸ βαθιὰ καὶ ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ στὸ ζοφερὸ κόσμο τῆς κτηνωδίας.

«Κι ὅταν ξυπνήσουν, ὅλη αὐτὴ ἡ δοκιμασία θὰ τοὺς φανεῖ σὰν ὄνειρο, κούρια ὀπτασία.

φιὰ μὲ τήν ἀσχήμια, ὁ πόθος μὲ τὴν ἀποστροφή, τὸ πάθος μὲ τὴ συστολή. Ἐδῶ οἱ πολώσεις εἶναι ἄλλες, πιὸ μπαρόκ καὶ συνάμα πιὸ σύγχρονες. Τὸ πάθος αὐτοαναλύεται, ἡ ἀναποφασιστικότητα εἶναι ἡ τροφὴ τῆς ἡδονῆς, ἡ γνώση δὲν σκοτώνει τὸ πάθος, ἴσα ἴσα τὸ φουντώνει περσότερο. Ὁ ἐρωτισμὸς εἶναι καθαρὸς καὶ ἀκριβής, ἡ παρατήρηση τὸν ἔχει κάνει πιὸ αἰχμηρό, ἡ αὐτοανάλυση τὸν ἔχει παροξύνει.

...κ' ἐνῶ μπουκώνεις
τὴν πείνα τῶν ματιῶν ὁσότου ἀπὸ τὸν κόρο κλείσουν,
αὔριο νὰ δεῖς ζῆτα ξανά, καὶ διόλου μὴ σκοτώνεις
τὸν ἔρωτα, ἐπιτρέποντας στὰ μάτια νὰ μπουχτίσουν.
Ἂς γίνει θάλασσα ἡ θλιβή μου τούτη διακοπὴ
ποὺ τὴ στεριὰ ἑνὸς ζευγαριοῦ τὴν ἔχει χωρισμένη,
ποὺ ἀπ' τὶς ἀντίπερα ὄχθες κάθε μέρα ἀναζητεῖ... (LVI)

Ὁ ἐρωτικὸς σύντροφος ἐδῶ εἶναι πραγματικὸς καὶ ταυτόχρονα φανταστικός· τὸ μάτι στήνει ἀμάχη μὲ τὴν καρδιά, ἡ μέρα μὲ τὴ νύχτα, ἡ ὅραση μὲ τὴν ἀφή. Ὁ σύντροφος ἔχει σάρκα καὶ ὀστά, καὶ ταυτόχρονα εἶναι πλάσμα τῆς φαντασίας, μεταμορφωμένος ἀπὸ τὸν πόθο. Ὁ ἐρωτισμὸς εἶναι μαθητὴς τῆς ἀναγεννησιακῆς ζωγραφικῆς, καὶ μὲ τὴ σειρά του γίνεται σχολεῖο μιᾶς νέας εὐαισθησίας:

Ἀφ' ὅτου σ' ἄφησα μένεις διαρκῶς στὴ θύμησή μου·
ὁ νοῦς τὰ βήματά μου πέρα δῶθε ποὺ διέπει
δὲν λειτουργεῖ καὶ κάπως ἐπιδρᾶ στὴν ὅρασή μου,
ποὺ ἐνῶ κυττᾶ, πραγματικὰ μοῦ φαίνεται δὲν βλέπει,
γιατὶ ἐντυπώσεις στὴν καρδιά μου δὲν μεταβιβάζει
εἴτε πουλιοῦ, εἴτε λούλουδου, ἢ κι ὅ,τι ἄλλο ἀδράξει·
γιὰ τὰ γοργὰ συμβαίνοντα τὸ νοῦ μου δὲν τὸν νοιάζει
οὔτε θυμᾶται κὰν ὅ,τι συμβεῖ καὶ νὰ κυττάξει·
ἂν δεῖ τὴ χείριστη μορφὴ κι ἂν δεῖ τὴν καλλιτέρα,
ἂν κάποιο τέρας δεῖ κι ἂν δεῖ πράγμα κάλλους περίσσιου,
τὴ θάλασσα, γιὰ τὰ βουνά, τὴ νύχτα ἢ τὴν ἡμέρα,
πλάθοντας φτιάνει ἀπ' ὅλα αὐτὰ μονάχα τὴ μορφή σου
(CXIII)

Λέγεται πὼς ὁ Μποττιτσέλλι ὑποστήριζε ὅτι χάνει κανεὶς τὸν καιρό του ὅταν ἀπομιμεῖται τὴ φύση, ἀφοῦ ἀρκεῖ νὰ πετάξεις

ἕνα σφουγγάρι βουτηγμένο στό χρῶμα πάνω σ' ἕνα τοῖχο γιὰ νὰ διακρίνεις στοὺς λεκέδες ποὺ θὰ σχηματιστοῦν τὰ πιὸ ὄμορφα τοπία. Ὁ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι συστηματικὰ χρησιμοποιοῦσε αὐτὴ τὴ μέθοδο σὰν ἕνα μέσο γιὰ νὰ ὀξύνει τήν ἐπινοητικότητα τοῦ πνεύματος καὶ νὰ παρακινήσει στὴν ἀνακάλυψη εἰκόνων. Δὲν τοῦ χρειαζόταν κὰν νὰ πετάξει σφουγγάρι. Ἔγραψε:

> Ἂν κοιτάξεις σὲ μερικοὺς τοίχους ποὺ εἶναι γεμάτοι πιτσίλες ἢ ποὺ ἔχουν πέτρες μὲ ἀνάκατα χρώματα, θὰ δεῖς πάνω τους τὸ ὁμοίωμα διαφόρων τοπίων μὲ τὰ ποικιλόμορφα βουνά τους, τὰ ποτάμια τους, τὰ βράχια τους, τὰ δέντρα, μὲ τοὺς κάμπους, τὶς κοιλάδες, τοὺς λόφους. Μπορεῖς ἀκόμα νὰ δεῖς ἐκεῖ μάχες καὶ ὁλοζώντανες κινήσεις σωμάτων, παράξενες ἐκφράσεις προσώπων, κοστούμια καὶ χίλια δυό ἄλλα πράγματα ποὺ μπορεῖς νὰ τὰ ἀναγάγεις σὲ ὡραία καὶ πλήρη μορφή. Τοῦτο συμβαίνει σὲ τέτοιους τοίχους καὶ σὲ ποικιλόχρωμες πέτρες, ὅπως μὲ τὶς κωδωνοκρουσίες ποὺ ὁ ἦχος τους σὲ κάνει νὰ σκέφτεσαι κάθε ὄνομα καὶ κάθε λέξη ποὺ μπορεῖς νὰ φανταστεῖς.

Ο Σαίξπηρ πέρασε ἀπὸ μιὰ παρόμοια σχολὴ τῆς φαντασίας. Ἤξερε καὶ τὶς δύο ἐφαρμογές της: τὴ λυρικὴ καὶ τὴ σαρκαστική. Ἡ λυρικὴ βρίσκεται στὰ *Σοννέτα*. Στὸν *Ἄμλετ* ἡ ἴδια σχολὴ τῆς φαντασίας καταλήγει σὲ πικρὸ μάθημα πολιτικῆς καιροσκοπίας:

> *ΑΜΛΕΤ Βλέπεις ἐκεῖνο ἐκεῖ τὸ σύννεφο ποὺ εἶναι τὸ σχῆμα του σχεδὸν σὰν καμήλα;*
> *ΠΟΛΩΝΙΟΣ Μὰ τὸ Θεό, ἴδια καμήλα, ἀλήθεια.*
> *ΑΜΛΕΤ Θαρρῶ μοιάζει μὲ νυφίτσα.*
> *ΠΟΛΩΝΙΟΣ Ἔχει τὴ ράχη σὲ νυφίτσα.*
> *ΑΜΛΕΤ Ἢ σὰν φάλαινα;*
> *ΠΟΛΩΝΙΟΣ Πολὺ μοιάζει μὲ φάλαινα.* *(Γ, 2)*

Μποροῦμε τώρα νὰ συμπληρώσουμε τὸ παράθεμα ἀπὸ τὸν Ντὰ Βίντσι.

> Ἔχω δεῖ σύννεφα καὶ παλιοὺς τοίχους, ποὺ μ' ἔκαναν ν' ἀνακαλύψω πολλὰ καὶ ὡραῖα πράγματα καὶ αὐτὲς οἱ

> ὀφθαλμαπάτες μολονότι δὲν ἔχουν καμιὰ τελειότητα στὶς λεπτομέρειές τους εἶναι τέλειες στὴν κίνησή τους καὶ σὲ ἄλλες ἐνέργειες.

Αὐτὴ δὲν εἶναι ἡ πρώτη ἀπὸ τὶς καταπληκτικὲς συμπτώσεις στὴ σκέψη τοῦ Ντὰ Βίντσι καὶ τοῦ Σαίξπηρ, συμπτώσεις ποὺ εἶναι ἀκόμα πιὸ παράξενες γιατὶ δὲν βασίζονται σὲ καμιὰ ἄμεση παράδοση, σὲ καμιὰ ἄμεση μετάδοση, πέρα ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τοῦ ἰταλικοῦ *quatrocento* πάνω στὴν ἐλισαβετιανὴ Ἀγγλία. Ἡ ἐπίδραση αὐτὴ εἶταν ἰδιαίτερα ἐμφανὴς στὴ βασιλικὴ αὐλή, καὶ ἀκόμα μεγαλύτερη στὰ κολλέγια τοῦ Καῖμπριτζ καὶ τῆς Ὀξφόρδης ὅπου ἀνθοῦσαν οἱ κλασικὲς σπουδές, καθὼς καὶ στοὺς κύκλους τῶν νεαρῶν ἀριστοκρατῶν μὲ πανεπιστημιακὴ παιδεία. Ἀπὸ τὴν Ἰταλία ἤρθαν ἡ ζωγραφική, ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ἀρχιτεκτονική, οἱ κανόνες τῆς γλώσσας καὶ τοῦ ὕφους. Νέες θεωρίες δράσης ποὺ τὸ κριτήριό τους εἶταν ἡ ἀποδοτικότητα· καὶ ἕνα νέο ἰδανικὸ τῆς προσωπικότητας ποὺ τὸ κριτήριό της εἶταν ἡ ἁρμονία. Μιὰ νέα φιλοσοφία καὶ νέα ἤθη. Ὁ Μάρλω ἔλεγε δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ πὼς μόνον οἱ ἠλίθιοι εἶταν ἀνίκανοι νὰ ἐκτιμήσουν τὴν ἀξία τῶν ἐφήβων καὶ τοῦ καπνοῦ. Στὸν κύκλο τοῦ Σαουθάμπτον καὶ τῶν φίλων του, τὰ ἤθη ἄρχιζαν νὰ μοιάζουν μὲ τὰ ἤθη τῆς Φλωρεντίας τῶν Μεδίκων.

Εἶναι πασίγνωστες οἱ βίαιες λοιδωρίες τοῦ Σαβοναρόλα κατὰ τῶν σοδομιτῶν. Ὁ Μποττιτσέλλι, ὁ Ντὰ Βίντσι, ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος κατηγορήθηκαν γιὰ παιδεραστία. Οἱ σημειώσεις τοῦ Ντὰ Βίντσι γιὰ τοὺς μαθητές του καὶ τοὺς παραγιούς του εἶναι ἄκρως διφορούμενες, προπαντὸς ὅσες σχετίζονται μὲ τὸν νεαρὸ Τζάκομο, ποὺ τὸν ἀποκαλοῦσε «Salai» — διαβολάκο — καὶ ποὺ ἀπέναντί του ἔδειχνε καταπληχτικὴ ἁπλοχεριὰ καὶ ἐπιείκεια.

> Τὸν πρῶτο χρόνο ἕνας μανδύας: δύο λιρέτες· ἕξι πουκάμισα: τέσσερεις λιρέτες· τρία ζιπούνια: ἕξι λιρέτες· τέσσερα παντελόνια: ἑπτὰ λιρέτες ὀχτὼ σόλδια· κουστούμι φοδραρισμένο: πέντε λίρετες· εἴκοσι τέσσερα ζευγάρια παπούτσια: ἕξι λίρετες πέντε σόλδια· ἕνας σκοῦφος: μιὰ λιρέτα· ζῶνες, κορδόνια: μιὰ λιρέτα.

Εἶναι σχεδὸν βέβαιο πὼς ὁ Ντὰ Βίντσι εἶχε καταπνίξει τὴ ροπή του γιὰ τ' ἀγόρια. Στὶς σημειώσεις του βρίσκουμε καὶ τὸ

ἑξῆς: «Ὅποιος δὲν χαλιναγωγεῖ τὶς ἀσελγεῖς του ἐπιθυμίες ἐξομοιώνεται μὲ τὰ κτήνη». Καὶ ἀλλοῦ: «Τὸ διανοητικὸ πάθος ἀποδιώχνει τὸν αἰσθησιασμό». Ἤξερε πάρα πολλὰ γιὰ τὸν ἐρωτισμό. Ἔγραψε. «Τὸ σῶμα μας ὑποτάσσεται στὸν οὐρανό, καὶ ὁ οὐρανὸς στὸ πνεῦμα». Ἀλλὰ ταυτόχρονα ἔγραψε: «Ἂν κράτησες τὸ σῶμα σου σὲ ἁρμονία μὲ τὴν ἀρετή, οἱ ἐπιθυμίες σου δὲν εἶναι τοῦ κόσμου τούτου». Τὰ πιὸ σκανδαλιστικά, σχεδὸν ἰδεοληπτικὰ σχέδια τοῦ Ντὰ Βίντσι εἶναι κεῖνα ὅπου παρουσιάζει ἕνα γέρο ἢ ἕνα μεσόκοπο νὰ κοιτάζει ἕναν ἔφηβο μὲ βοστρυχωτὰ μαλλιά καὶ ἑλληνικὴ κατατομή.

Ὁ *Eros socraticus* δὲν εἶταν μόνο λίγο πολὺ ἀνεκτός, ἀλλὰ προπαντὸς εἶταν μιὰ φιλοσοφία τοῦ ἔρωτα, μιὰ αἰσθητικὴ καὶ μεταφυσικὴ καταξίωση τῶν πιὸ διαφορετικῶν μορφῶν φιλίας ἀνάμεσα σ' ἕνα ὥριμο ἄντρα καὶ σ' ἕνα ἔφηβο. Ἡ φλωρεντινὴ Ἀκαδημία τῶν Οὐμανιστῶν δίδασκε ὅτι ὁ ἀγνὸς ἔρως γιὰ ἕνα ἔφηβο εἶναι ἡ ὑψηλότερη μορφὴ τῆς ἕλξης ἀνάμεσα στὶς ψυχές. Ὁ Πίκο ντελλὰ Μιράντολα καὶ ὁ Φιτσίνο συντάξανε πραγματεῖες πάνω στὴν πνευματικὴ παιδεραστία, ὅπου εἶναι καμιὰ φορὰ δύσκολο νὰ ξεχωρίσεις τὴν ἐπικοινωνία τῶν ψυχῶν ἀπὸ τὴν ἐπικοινωνία τῶν σωμάτων. Ὁ νεαρὸς φίλος τοῦ Μιράντολα τάφηκε στὴν ἴδια κρύπτη τῆς μονῆς τοῦ Ἁγ. Μάρκου ὅπου εἶταν θαμμένος καὶ ὁ δάσκαλός του. Ὁ Φιτσίνο, στὰ ἐκλεπτυσμένα σχόλιά του πάνω στὸ πλατωνικὸ *Συμπόσιο*, ταύτιζε τὸν Φαῖδρο μὲ τὸν φίλο του, ποὺ τὸ νεανικὸ κάλος του ἐγκωμίαζαν οἱ παριστάμενοι. Οἱ ἀπολογίες τοῦ ἁγνοῦ ἔρωτα γιὰ τοὺς ἐφήβους εἶταν λογιὼ λογιώ: ὑποκριτικὲς ἢ ἀπόλυτα εἰλικρινεῖς, ἀλλὰ ἡ μεταφυσική τους εἶταν πάντα ἡ ἴδια:

> Ὁ καθένας μας λοιπὸν εἶν' ἕνα ἡμίτομον ἀνθρώπου, σχισμένος ὅπως εἶναι ἀπὸ ἕνας εἰς δυό, καθὼς οἱ γλῶσσες τὰ ψάρια· καὶ ζητεῖ διαρκῶς ὁ καθένας τὸ ἄλλο του ἡμίτομον. Τώρα, ὅσοι ἀπὸ τοὺς ἄνδρες εἶν' ἀπόκομμα ἀπὸ ἀπὸ τὸ φῦλλον τὸ μεικτόν, αὐτὸ ποὺ ὀνομάζετο τότε ἀρσενικοθήλικον, αὐτοὶ εἶναι γυναικομανεῖς καὶ τῶν μοιχῶν ἡ πλειονότης ἀπὸ τὸ φῦλον αὐτὸ κατάγονται. Ἐπίσης καὶ ὅσαι γυναῖκες εἶναι ἀνδρομανεῖς καὶ ἄπιστοι σύζυγοι κατάγονται ἀπὸ τὸ φῦλον τοῦτο. Αἱ γυναῖκες πάλιν, ποὺ

εἶναι γυναικὸς ὁλοκλήρου ἀπόκομμα, αὐταὶ δὲν ἐνδιαφέρονται καὶ πολὺ διὰ τοὺς ἄνδρας· ἔχουν στρέψει τὴν προσοχὴν των μᾶλλον πρὸς τὰς γυναῖκας. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ φῦλον κατάγονται αἱ λεσβιάδες. Ὅσοι δὲν εἶναι ἀρσενικοῦ ἀπόκομμα, κυνηγοῦν πάντα τ' ἀρσενικά... Μερικοὶ βέβαια τοὺς ἀποκαλοῦν ἀναίσχυντους· ἀλλὰ δὲν εἶν' ἀλήθεια. Διότι τὸ κάνουν ὄχι ἀπὸ ἀναισχυντίαν, ἀλλ' ἀπὸ θάρρος καὶ ἀπὸ γενναιότητα καὶ ἀπὸ τὸν ἀρρενωπὸν των χαρακτήρα· τοὺς ἐνθουσιάζει ὅ,τι εἶναι ὅμοιον πρὸς τὴν φύσιν των... καὶ οἱ ἴδιοι εἶναι ἱκανοποιημένοι μαζὶ νὰ περάσουν τὴν ζωήν των ἄγαμοι. Ὁπωσδήποτε ὁ τοιοῦτος ἐξελίσσεται εἰς ἄνθρωπον γεμᾶτον ἔρωτα πρὸς τ' ἀγόρια καὶ ἀγάπην πρὸς τοὺς ἐραστάς των, διότι πάντοτε τὸν εὐχαριστεῖ ὅ,τι εἶναι συγγενές*.

Ὁ Σωκρατικὸς Ἔρως θεμελιωνόταν φιλοσοφικὰ στὸ *Συμπόσιο* τοῦ Πλάτωνα ἤ, γιὰ τὴν ἀκρίβεια, στὸν ἀρχαῖο μύθο γιὰ τοὺς πρώτους ἀνθρώπους ποὺ ἀναφέρεται σ' αὐτό. Εἶταν μεικτοὶ ἄνθρωποι· εἶχαν τέσσερα χέρια καὶ τέσσερα πόδια, δύο πρόσωπα καὶ δύο γεννητικὰ ὄργανα. Εἶταν περήφανοι καὶ βλασφήμησαν τοὺς θεούς. Γιὰ νὰ τοὺς τιμωρήσει ὁ Δίας τοὺς διχοτόμησε. Ἀπὸ τότε τὰ δυὸ κομμάτια λαχταρᾶνε νὰ ξανασμίξουν. Τὸ σαιξπηρικὸ Σοννέτο XXXIX κλείνει μὲ ἕνα «κόντα» καταπληκτικὰ πλατωνικό:

Κι ἂν δὲν μὲ δίδασκες πὼς μόνος μου σὰν δυὸ νὰ γίνω
μὲ τοὺς ἐπαίνους πρὸς αὐτὸν ποὺ λείπει καθὼς δίνω.

Ὁ Φιτσίνο ἔγραψε πὼς ἡ φιλοσοφικὴ οἰκογένεια τῶν πλατωνικῶν ἀναγνωρίζεται ἀπὸ «τὸν παθιασμένο ἔρωτα ποὺ τρέφει γιὰ τὴ σωματικὴ καὶ τὴν πνευματικὴ ὀμορφιὰ τῶν ἀνθρώπινων πλασμάτων». Ὁ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι πέρασε τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του στὸν μικρὸ πύργο τοῦ Κλοὺ κοντὰ στὴν Ἀμπουάζ. Σύμφωνα μὲ τὴν παράδοση τὸν ἐπισκεπτόταν ἐκεῖ συχνὰ ὁ Φραγκίσκος Α΄. Ὁ νεαρὸς βασιλιάς, ἐπιστρέφοντας ἀπὸ τὸ κυνήγι, ἄφηνε τὰ σκυλιά του στὴν αὐλὴ καὶ ἀνέβαινε στὸν

* Πλάτωνος *Συμπόσιο* μετάφραση Ι. Σικουτρῆ, Ἀθήνα 1949, σελ. 191-192.

Λεονάρδο νά συζητήσουν γιά τὸν Πλάτωνα. Τά κείμενα τοῦ Φιτσίνο εἶταν γνωστά ἐκείνη τὴν ἐποχὴ στὴ Γαλλία καὶ συζητιόντουσαν στὴ Σορβόνη. Στὸ τέλος τοῦ 16ου αἰώνα δημιουργήθηκαν νεοπλατωνικὲς σχολὲς στὴν Ὀξφόρδη καὶ τὸ Καῖμπριτζ. Οἱ ἀριστοκράτες φίλοι τοῦ Σαίξπηρ μπορεῖ νὰ μὴν ἤξεραν τὸν Φιτσίνο ὅμως ἀσφαλῶς εἶχαν διαβάσει τὸ *Συμπόσιο* τοῦ Πλάτωνα.

> Ἂν τύχη κάποτε μάλιστα καὶ συναντήση τὸ ἴδιον ἐκεῖνο τὸ πραγματικόν του ἥμισυ, εἴτε ὁ παιδεριστὴς εἴτε ὁποιοσδήποτε ἄλλος, τότε πλέον ἐξαιρετική εἶναι ἡ συγκίνησίς των ἀπὸ τὸ αἴσθημα στοργῆς, κοινῆς καταγωγῆς, ἔρωτος· οὔτε στιγμὴν, θά ἔλεγα, δὲν δέχονται νά ἀποχωρισθοῦν. Αὐτοὶ εἶναι, ποὺ περνοῦν πιστοὶ μεταξύ των ὁλόκληρον ζωήν. Οἱ ἴδιοι δὲν θὰ ἦσαν εἰς θέσιν κἂν νὰ ἐκφράσουν τὶ θέλει ἐπὶ τέλους ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλον. Διότι δὲν εἶναι καθόλου δυνατὸν νὰ πιστευθῇ, ὅτι εἶναι ἡ ἐρωτικὴ ἀπόλαυσις, καὶ ὅτι ἑπομένως χάριν αὐτῆς εὐχαριστοῦνται ὁ ἕνας εἰς τοῦ ἄλλου τὴν συμβίωσιν μὲ πόθον τόσον σφοδρόν. Κάτι ἄλλο εἶναι μᾶλλον — τὸ βλέπει κανεὶς — αὐτὸ ποὺ θέλει καὶ τῶν δύο ἡ ψυχή, κάτι ποὺ νὰ ἐκφράση δὲν ἠμπορεῖ· διαισθάνεται ὅμως τὶ θέλει καὶ τὸ ὑποδηλώνει σκοτεινά*.

Συχνὰ ἔχουνε συγκρίνει τὰ *Σοννέτα* τοῦ Σαίξπηρ μὲ τὰ ποιήματα τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, ποὺ καὶ αὐτὰ περιστρέφονται γύρω ἀπὸ δύο πρόσωπα: ἕνα νέο κα' μιὰ γυναίκα. Τὸ δράμα τῆς ἐκλογῆς εἶναι παρόμοιο. Ἀλλὰ ὁ τόνος εἶναι πιὸ σκοτεινὸς στοὺς στίχους τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, πιὸ βίαιη εἶναι ἡ μετάβαση ἀπὸ τὸ σαρκικὸ στὸν μυστικισμό, ἀπὸ τὸ θάμβος μπροστὰ στὸ κάλλος τοῦ ἔφηβου — ποὺ παρομοιάζεται μὲ τὸν ἥλιο ἡ λαμπρότητα τοῦ ὁποίου ἀντανακλᾶ τὸ θεῖο κάλλος — στὸν ἀπόλυτο ἀσκητισμὸ καὶ τὴν αὐταπάρνηση. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος προσπάθησε ἄλλωστε νὰ συμφιλιώσει τὸν πλατωνισμὸ μὲ τὸν χριστιανισμό. Τὰ αἰσθήματα ποὺ ἀφυπνίζει ὁ ἔφηβος εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα· ἔχουν τὴ νοσταλγία τῆς χαμένης ἀγνότητας. Τὸ σοννέτο «*Non è sempre di colpa*

* Ὅπ. ἄν σελ. 192.

aspra e mortale» («Ὁ Ἔρως δὲν εἶναι πάντοτε χυδαῖο καὶ θανάσιμο ἁμάρτημα») τελειώνει μὲ τὰ ἀκόλουθα τρίστιχα:

Ὁ ἔρωτας ποὺ λέω ὑψώνεται ὥς τὸν οὐρανό·
διαφέρει ἀπὸ τὸν πόθο τῆς γυναίκας, ποὺ σ' αὐτὸν
ὁ σοφὸς δὲν θὰ παραδώσει ποτὲ τὴν καρδιά του.
Ὁ ἕνας πετάει στὰ ἐπουράνια, ὁ ἄλλος πέφτει βαρειὰ στὴ [γῆς,
τὴν ψυχὴ φωτίζει ἐτοῦτος, τὶς αἰσθήσεις ταράζει ἐκεῖνος
καὶ τὸ βέλος του σκοπεύει στὰ χυδαῖα καὶ εὐτελῆ.

Ὁ Σαίξπηρ εἶταν πολὺ πιὸ κοντὰ στὴ γῆ, ἀλλὰ ἡ ἐκλογὴ ἀνάμεσα στὸ ἀγγελικὸ καὶ τὸ διαβολικό, ἀνάμεσα στὴ σφαίρα τοῦ φωτὸς καὶ τὴ σφαίρα τοῦ σκότους, εἶναι καὶ γι αὐτὸν ἡ ἴδια ὅπως στὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο.

Ἔχω δυὸ ἀγάπες ποὺ χαρὰ κι ἀπελπισία μοῦ φέρνουν,
δυὸ πνεύματα, ποὺ πειρασμοὶ μὲ τυραννοῦν ἀκόμα :
ἀγόρι εἶν' τὸ καλλίτερο ποὺ χάρες ὁμορφαίνουν,
γυναίκα τὸ χειρότερο ποὺ ἔχει ἀπαίσιο χρῶμα.
Γιὰ νὰ μὲ πάει στὴν κόλαση τὸ θηλυκὸ κακό μου
ἀπ' τὸ πλευρὸ μὲ πειρασμοὺς τὸν ἄγγελο τραβάει,
κυττώντας πὼς σὲ διάβολο νὰ τρέψει τὸν καλό μου
καὶ μὲ γυναίκεια πονηριὰ τὴν παρθενιὰ νὰ φάει.
(CXLIV)

Τὰ ἐρωτικὰ ἤθη καὶ ἡ ἐρωτικὴ μασκαράτα ἀντιστοιχοῦσαν σὲ μιὰ πλατωνικὴ μεταφυσικὴ ἰδωμένη κατὰ τρόπο μᾶλλον ἰδιότυπο. *Ὁ Σωκρατικὸς Ἔρως* συνεπαγόταν κανόνες τοῦ κάλλους καὶ τοῦ γυμνοῦ. Ἐκείνων τῶν γυμνῶν ἐφήβων ποὺ στάθηκαν ἡ δόξα τῆς Φλωρεντίας τῶν Μεδίκων. Ὁ Βερρόκκιο πρῶτος πλαστούργησε τὸν κανόνα τοῦ «ἔφηβου - κόρη» ποὺ ἐπρόκειτο νὰ χρησιμοποιηθεῖ στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀγγέλων. Οἱ ἄγγελοι εἶταν ἄφυλοι, μολονότι οἱ πιὸ σοφιστὲς θεολόγοι τοὺς θεωροῦσαν πλάσματα ἀνδρόγυνα. Ὁ «ἔφηβος - κόρη» τοῦ Βερρόκκιο, ἕνας θλιμμένος ἔφηβος μὲ σκανδαλιστική, διφορούμενη ὀμορφιά, συνδύαζε τὶς χάρες καὶ τῶν δύο φύλων. Ὅπως στὸ σαιξπηρικὸ σοννέτο XX:

Γυναίκας ὀμορφιὰ ἀπ' τὸ χέρι της ζωγραφισμένη
ἡ φύση σοῦ 'χει, κύρη καὶ κυρὰ τοῦ ἔρωτός μου

Οἱ κοπέλες μὲ τὴ σειρά τους ἄρχισαν νὰ μοιάζουν μὲ ἀγόρια. Οἱ θηλυκοὶ ἄγγελοι τοῦ Μποττιτσέλλι ποὺ περιβάλλουν τὴ Μαντόνα, ἢ οἱ νύμφες στὴν ἀκολουθία τῆς «Ἄνοιξης», ἔχουν στενοὺς γοφούς, ψηλὲς μέσες, μικρὰ στήθη. Ἡ Φλώρα (ἡ Χλωρὶς) μοιάζει μὲ ψηλὸν ξανθὸ ἔφηβο ποὺ μεταμφιέστηκε γιὰ τὶς ἀπόκριές, φορώντας ἕνα διάφανο πέπλο μὲ λουλούδια, καὶ κατσαρώνοντας τὰ μαλλιά. Ἔχει θλιμμένο τραγικὸ πρόσωπο, ποὺ μερικὰ χαρακτηριστικὰ του εἶναι ἀκόμα γοτθικά. Μοιάζει σὰν νὰ ντρέπεται ποὺ συμμετέχει σ' αὐτὴ τὴ μασκαράτα. Στρέφει τὸ βλέμμα πέρα ἀπὸ τὶς νεαρὲς κοπέλες, πειράζων καὶ πειραζόμενος, παριστάμενος καὶ ἀπών. Χαμογελάει μὲ τὴν ἄκρη τῶν χειλιῶν, ἀλλὰ τὸ χαμόγελο αὐτὸ μοιάζει μὲ μορφασμό. Στὴ νωπογραφία τοῦ Σινιορέλλι στὸ Ὀρβιέτο, ὅπου ἀπεικονίζεται ἡ Ἀνάσταση τῶν νεκρῶν, εἶναι πιὸ ἀδύνατο νὰ ξεχωρίσουν τ' ἀγόρια ἀπὸ τὰ κορίτσια. Ἔχουν τὰ ἴδια μακρυά, χυτὰ μαλλιά, τὰ ἴδια λυγερὰ σώματα, χαρακτηριστικὰ ποὺ δὲν ἔχουν ἀκόμα ἀναπτυχθεῖ, ποὺ εἶναι ἀκόμα μιὰ ὑπόσχεση, μακρυὰ ἐφηβικὰ πόδια, γυναικείους στρογγυλοὺς ὤμους, καὶ λεπτὰ γυναικεῖα χέρια. Αὐτοὶ οἱ «ἔφηβοι - κόρες» εἶναι θλιμμένοι καὶ ἀγκαλιάζουνται τρυφερά.

Οἱ τρεῖς φλωρεντικοὶ Δαβίδ, τοῦ Ντονατέλλο, τοῦ Βερρόκκιο καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ παρακολουθήσουμε τὶς μεταμορφώσεις στὸ ἀνδρικὸ γυμνό, καὶ στὸν κανόνα τοῦ ἐφήβου. Γίνονται ὅλο καὶ πιὸ λεπτοί, ὅλο καὶ πιὸ νευρικοί, ὅλο καὶ πιὸ θηλυπρεπεῖς. Ὁ τελευταῖος, ὁ Δαβὶδ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, λυγίζει πρὸς τὰ πίσω, γέρνει τὸ κεφάλι, ἀνασηκώνει κάπως τὸ δεξὶ πόδι. Τὸ ἀριστερό του μπράτσο εἶναι λυγισμένο, ἡ παλάμη του ἀκουμπάει στὸν αὐχένα. Φτιάχνει τὰ μαλλιά του. Εἶναι μιὰ κίνηση κοκεταρίας καὶ ἄμυνας. Καμιὰ ὅμως ἀπὸ τὶς κινήσεις αὐτὲς δὲν εἶναι κίνηση ἀγοριοῦ. Τὰ μάτια του εἶναι μισόκλειστα, τὰ χείλια του μισάνοιχτα, λὲς καὶ μόλις βγαίνει ἀπόνα ὄνειρο, λὲς καὶ ὁ κόσμος γι αὐτὸν μόλις ἀρχίζει νὰ ὑπάρχει. Ὅταν τὸν κοιτάξεις ἀπὸ πίσω ἢ καὶ ἀπὸ τὰ πλάγια, μοιάζει μὲ κοπέλα ποὺ ἔχει κάπως βαρειὰ πόδια,

ποὺ δὲν ἔχει ἀκόμα μεταμορφωθεῖ σὲ γυναίκα. Ὁ βιβλικὸς Δαβὶδ μεταμορφώθηκε σὲ Ἀπόλλωνα*. Ὁ Σαίξπηρ στὰ *Σοννέτα* του παρουσιάζει τὸν ἴδιο ἐφηβικὸ κανόνα:

Ἔτσι τί λένε κ' οἱ παλιοὶ νά 'βλεπα θὰ μποροῦσα
γι' αὐτὸ τὸ θαῦμα τῆς μορφῆς σου ποῦ 'ναι τόσο ἐξαίσιο·
αὐτοὶ εἶταν πιὸ καλοί, γιὰ μήπως ἡ γενιὰ ἡ παροῦσα,
ἢ μήπως δίχως ἀλλαγὴ μείναμε σ' ἴδιο πλαίσιο.
Ἀλλ' εἶμαι βέβαιος, οἱ τεχνῖτες τὸν παλιὸ καιρὸ
σὲ θέματα χειρότερα δίναν περίσσιο θαυμασμό. (LIX)

Ἀκόμα καὶ στὶς μορφὲς τῶν τιτάνων καὶ τῶν γιγάντων τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, τὰ στοιχεῖα τῶν δύο φύλων εἶναι πάντοτε ἀνάμικτα. Ἐκεῖνοι οἱ ἀθλητικοὶ κορμοὶ ἔχουν κάποια χροιὰ θηλυκότητας. Οἱ τιτάνες ἔχουν μικρὰ κεφάλια μὲ ἐκλεπτυσμένα χαρακτηριστικά, τὰ πελώρια σώματα ἔχουν στενὰ γυναικεῖα μπράτσα ἢ μακρυὰ λεπτὰ πόδια. Θαρρεῖς καὶ τὸ ὑλικὸ τοῦ ἀνθρώπινου σώματος δὲν εἶναι ὁλότελα ὀργανωμένο καὶ μποροῦν αὐθαίρετα νὰ συνδυάζονται τὰ ἀρσενικὰ καὶ τὰ θηλυκὰ στοιχεῖα. Ὁ φλωρεντινὸς Δαβὶδ-Ἀπόλλων εἶναι ἕνας «ἔφηβος - κόρη», ἀλλὰ στὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο βρίσκουμε ἐπίσης μιὰ ἀνάμιξη τῆς ὥριμης θηλυκότητας μὲ τὴν ἀνδροπρέπεια στὴν ἀκμὴ τῆς ἡλικίας. Σώματα ἐφήβων καὶ κορῶν, ἀνδρῶν, γυναικῶν καὶ γέρων συγχωνεύονται. Ἡ Αὐγὴ καὶ ἡ Νύχτα, στὸ Παρεκκλήσιο τῶν Μεδίκων ἔχουν πολὺ ἀναπτυγμένα στήθη. Ἀλλὰ φτάνει νὰ τραβηχτεῖς λίγο πίσω, νὰ περιορίσεις τὸ βλέμμα σου στὰ κεφάλια τους ἢ στὰ πόδια, βάζοντας τὸ χέρι σου μπροστὰ στὰ μάτια, ἔτσι ποὺ νὰ καλυφθοῦν τμήματα τοῦ κορμιοῦ καὶ τῆς κοιλιᾶς τους, καὶ ἡ Αὐγὴ καὶ ἡ Νύχτα μεταμορφώνονται σὲ ἀρρενωπὰ θλιμμένα ἀγάλματα, καὶ τὰ δύο μὲ τὸ πρόσωπο συσπασμένο ἀπὸ τὸν πόνο, μὲ τὴν ἴδια ἑλληνικὴ κατατομὴ καὶ τὴν ἴδια ἴσια μύτη. Οἱ ἑτοιμοθάνατοι Σκλάβοι ἔχουν σώματα μὲ ἁπαλὲς γυναικεῖες καμπύλες, οἱ ἁλυσίδες τους μοιάζουν μὲ πέπλα ποὺ σκεπάζουν τὰ ἀναπτυγμένα σχεδὸν στήθη τους. Ἡ ἀνδροπρέ-

* Γιὰ τὴν σχέση ἀνάμεσα στὸν νεοπλατωνισμὸ καὶ τὴ φλωρεντινὴ ζωγραφικὴ καὶ γλυπτική, Βλέπε A. Chastel: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Παρίσι 1959. Βλέπε προπαντὸς τὸ θαυμάσιο κεφάλαιο *Eros Socraticus*.

πεια καὶ ἡ θηλυκότητα, ὁ πόνος καὶ ἡ ἡδονή, ὁ θάνατος καὶ ὁ ὀργασμὸς ἔσμιξαν, ἔγιναν ἕνα σῶμα ποὺ τό 'χει ἀδράξει ὁ ἴδιος σπασμός.

Στὰ ἀγάλματα τοῦ παρεκκλησίου τῶν Μεδίκων, τὰ στοιχεῖα τοῦ φύλου τὰ ἑνώνει ὁ πόνος· στὴν Καπέλα Σιξτίνα, τὰ φῦλα ἔχουν ἀναμιχθεῖ μέσα στὴν ἀγαλλίαση, τὴν ἔκσταση, τὴ χαρά. Οἱ τεράστιες μορφὲς τῶν πατριαρχῶν πλαισιώνονται ὄχι ἀπὸ «μενταγιόν», ἀλλὰ ἀπὸ *putti* καὶ *ignudi*. Ἔχουν ἀπαρέγκλιτα τὰ ἴδια ἀμυγδαλωτὰ μάτια, τοὺς ἴδιους βοστρύχους καὶ κεφαλόδεσμο στὸ μέτωπο. Στριμώχνονται κοντὰ - κοντά, ἀγκαλιάζουνται, παίζουν. Εἶναι πάντοτε κατὰ ζευγάρια, ἀλλὰ τὸ φύλο τους φαίνεται σὰν νὰ ἐξαρτᾶται ἀποκλειστικὰ ἀπὸ ἕνα καπρίτσιο — ἀγόρι ἢ κορίτσι. Τὰ μυώδη χερουβεὶμ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου εἶναι μικροὶ φαῦνοι, ὅπου τὰ πάντα εἶναι καμπύλα καὶ γεμάτα ὑποσχέσεις. Ἐδῶ νέες ἀντιθέσεις ἔχουν συγχωνευθεῖ: συστολὴ καὶ ἡδονή, ἀθωότητα καὶ γνώση. Τὰ παιδιὰ αὐτὰ εἶναι ἐρωτικὰ ὥριμα καὶ ἔχουν συνείδηση τῶν χαδιῶν τους.

Ἀκόμα πιὸ διφορούμενος εἶναι ὁ φλωρεντινὸς Βάκχος τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου, στὴν πλήρη ἄνθιση τῆς νιότης, περήφανος γιὰ τὴν ἀνδρόγυνη ὀμορφιά του, αἰσθησιακός, μιὰ πρόσκληση σὲ σαρκικὲς ἡδονές· μοιάζει ν' ἀποκρούει καὶ ταυτόχρονα νὰ παραδίνεται.

Ὁ Σαίξπηρ εἶχε ἐπηρεαστεῖ ἀπὸ τὴν ἴδια κλασικὴ παράδοση. Ἐπανειλημμένα τὴν ἐπικαλεῖται ἐνσυνείδητα στὰ *Σοννέτα* του.

Τὴν καλλονὴ στὸ μάγουλο ἂν βάλλεις τῆς Ἑλένης
τότε σ' ἑλληνικὲς γραμμὲς εἶναι ἡ κατατομή σου. (LIII)

Πότε πότε νομίζει κανεὶς πὼς ὁ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι ζωγράφιζε ὁλοένα τὰ ἴδια πρόσωπα. Πιὸ συχνὰ ζωγράφιζε τὸ δικό του πρόσωπο, σὲ νεανικὴ ἡλικία. Τὸ ἔδωσε στὸν ἀρχάγγελο Μιχαήλ. Ἡ Ἁγ. Ἄννα, ὁ Ἅγ. Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής, ἡ Λήδα καὶ ὁ Βάκχος ἔχουν τὰ ἴδια στόματα μὲ ἀνασηκωμένες ἄκρες, τὰ ἴδια ψηλὰ κούτελα, βαρειὰ βλέφαρα καί, ἴσια μακρυὰ μύτη. Ἔχουν τὴν ἴδια σοβαρὴ μελαγχολικὴ ἔκφραση, τὸ ἴδιο χαμόγελο. Μόνο ποὺ τὸ χαμόγελο τῆς Ἁγ. Ἄννας μόλις διακρίνεται, τῆς Λήδας εἶναι περιφρονητικό, τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη διφορούμενο.

Pour que sourie encore une fois Jean - Baptiste
Sire je dauserais mieux que les séraphins...

Τὸ χαμόγελο τοῦ Ἁγ. Ἰωάννη ἀναστάτωνε τὸν Ἀπολλιναὶρ περισσότερο ἀπὸ τὸ χαμόγελο τῆς Τζοκόντας. Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης δὲν εἶναι ἔφηβος, ἔχει γεμάτους ὦμους καὶ στῆθος καθαρὰ σχεδιασμένο. Ὁ Ἅγ. Ἰωάννης τοῦ Ντὰ Βίντσι εἶναι ἄντρας· ἀλλὰ σὲ ὅλα τὰ ἀντίγραφα, τόσο τῆς ἐποχῆς ἐκείνης ὅσο καὶ τὰ μεταγενέστερα, στὸ Παλάτσο Ρὸσσο τῆς Γένουας, στὸ Παρίσι καὶ στὴ Βασιλεία, μεταμορφώνεται ἀδιόρατα σὲ γυναίκα μὲ τὸ κουρασμένο πρόσωπο μιᾶς γριᾶς πόρνης ποὺ κοκέτικα ἀνασηκώνει μὲ τ' ἀριστερὸ χέρι μιὰν ἄκρη τοῦ φορέματός της γιὰ νὰ κρύψει τὴ ρώγα τοῦ στήθους της. Αὐτὸς ὁ Ἅγ. Ἰωάννης μοιάζει πιὰ μὲ τὴ Λήδα. Προαγγέλλει τὸν Βάκχο, ποὺ ὁ ἀνδρόγυνος χαρακτήρας του, κληρονομημένος ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα, εἶναι ἡθελημένος καὶ ὁλοκληρωμένος.

Μὲ τὶ οὐσία νᾶ 'σαι ἄραγε, ρωτῶ, φτιαγμένος,
κ' ἔτσι τραβᾶς ἀπάνω σου χιλιάδες ἀποχρώσεις;
Ἐνῶ ὁ καθένας ἄνθρωπος σὲ μιὰ μορφὴ εἶν' χυμένος
ἕνας ἐσύ, κάθε μορφὴ δύνασαι ν' ἀποδώσεις. *(LIII)*

Τὰ *Σοννέτα* εἶναι δραματικὸς πρόλογος καὶ γιὰ τρίτο λόγο. Ἡ Μελαψὴ θὰ μεταμορφωθεῖ διαδοχικὰ στὴ Τζούλια τοῦ *Δυὸ Ἄρχοντες ἀπ' τὴ Βερόνα* καὶ στὴ Ροζαλίνα τοῦ *Ἀγάπης Ἀγώνας Ἄγονος*· ἀργότερα θὰ σταθεῖ τὸ πρότυπο τῆς πικρόχολης καὶ φιλήδονης Ἑρμίας στὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας*. Θὰ τὴ ξαναβροῦμε στὴ Χρυσίδα: ἁγνὴ καὶ ἄπιστη, τρυφερή, καὶ σαρκαστική. Ἀπ' αὐτὴν ἴσως κληρονόμησε ἡ Ροζαλία τοῦ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* τὴν ἀποκοτιά της, καὶ ἡ Βιόλα τῆς *Δωδέκατης Νύχτας* τὴν ἀποφασιστικότητά της στὸν ἔρωτα.

Ἡ Τζούλια, ἡ Ροζαλία καὶ ἡ Βιόλα μεταμφιέζονται σὲ ἔφηβους. Ἡ Βιόλα γίνεται Καισάριος, ἡ Ροζαλία γίνεται Γανυμήδης. Ἡ Μελαψὴ τῶν *Σοννέτων* ἀδιόρατα γίνεται ἕνας ξανθὸς «ἔφηβος - κόρη». Ἔχει γοητεία ἀκαταμάχητη. Ξελογιάζει ἄντρες καὶ γυναῖκες, τοὺς ἄντρες σὰν κοπέλα, τὶς γυναῖκες σὰν παλικάρι. Εἶναι σχεδὸν ὁ τέλειος ἀνδρόγυνος. Νὰ πῶς περιγράφει τὸν ἑαυτό της ἡ Βιόλα στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*:

Ἐγώ 'μαι οἱ κόρες ὅλες κι ὅλες τοῦ πατέρα μου,
ἐγὼ κι ὅλα τ' ἀδέρφια μου... *(Β, 4)*

III

Ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* ἀρχίζει μὲ μιὰ λυρικὴ φούγκα μὲ συνοδεία ὀρχήστρας.

Ἂν τοῦ ἔρωτα τροφή 'ναι ἡ μουσική, ἔ, παίζετε,
παραχορτάστε με, ὥσπου ἀπ' τὴν κατάχρησην
ὁ πόθος ν' ἀρρωστήσει, κι ἔτσι νὰ πεθάνει.
Πάλι τὸ ἴδιο! Σιγοπέθαινε στὸ τέλος. *(Α, 1)*

Ἡ ἔκθεση δίνει τήν ἐντύπωση μιᾶς σπασμένης χορδῆς· χορδῆς πού ἔσπασε μόνη της ἢ ποὺ κάποιος τὴν ἔσπασε. Μοιάζει σάν οὐβερτούρα ὅπου τὰ ὄργανα ἀνακατώνονται. Ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνή, ἡ μουσικὴ καὶ τὰ λυρικὰ στοιχεῖα ἠχοῦν δυσαρμονικά. Ἡ ὀρχήστρα σταμάτησε· ὕστερα ξαναρχίζει. Μάταια:

Φτάνει! ὄχι ἄλλο πιά:
τώρα δὲν ἔχει πιὰ τὴ γλύκα ποὺ εἶχε πρίν. *(Α, 1)*

Τὰ πάθη εἶναι λιμασμένα ἀλλά μπουχτίζουν μὲ τὴν ἴδια τὴν πείνα τους. Ὁ μονόλογος τοῦ Δούκα ἔχει τὸ ὕφος καὶ τὸ ρυθμὸ ποὺ γνωρίσαμε στὰ *Σοννέτα*. Τὸ ὕφος εἶναι ἐκλεπτυσμένο, ὁ ρυθμὸς αὐθεντικός. Ἔχει ἔνταση καὶ ἀγωνία. Ὁ ἔρωτας, εἶναι εἴσοδος στό χῶρο τοῦ κινδύνου καὶ τῆς ἀβεβαιότητας· ἐδῶ τὰ πάντα εἶναι δυνατά:

Ἔρωτα, τὶ ζωηρό, νεαρὸ δαιμόνιο εἶσαι,
. . . . . .
τόσο ἡ ἀγάπη εἶναι γεμάτη ἀπὸ παράξενα,
ποὺ αὐτὴ 'ναι πιὰ τὸ μόνο καθαυτὸ παράξενο. *(Α, 1)*

Αὐτὴ τὴ σπουδή, αὐτὲς τὶς εἰκόνες ποὺ τρέχουν, τὶς ξέρουμε ἐπίσης ἀπὸ τὰ *Σοννέτα*. Ἡ λυρικὴ φούγκα διακόπτεται τὸ ἴδιο ξαφνικὰ ὅπως καὶ ἡ μουσική. Ὁ διάλογος γίνεται ὠμὸς καὶ γοργός:

ΚΟΥΡΙΟΣ Δὲν πᾶς κυνήγι, ἀφέντη;
ΔΟΥΚΑΣ Τί νὰ κυνηγήσω;
ΚΟΥΡΙΟΣ Ἐλάφι.

Από τούς πρώτους πρώτους στίχους, τὰ πάντα στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* εἶναι πολυσήμαντα. Τὸ θήραμα εἶναι ἡ Ὀλιβία. Ἀλλὰ ἐκεῖνος ποὺ κατασπαράχτηκε εἶναι ὁ κυνηγός. Ὁ Δούκας εἶναι ὁ Ἀκταίων - ἐλάφι. Καὶ πάλι μιὰ φράση ποὺ ἔρχεται κατευθεῖαν ἀπὸ τὰ *Σοννέτα*:

κι ἔκτοτε οἱ πόθοι σὰν σκληρὰ σκυλιά, αἱμοβόρα,
μὲ κυνηγοῦν. *(Α, 1)*

Σὲ μιὰ στιγμή, στὴν ἀκτὴ αὐτῆς τῆς ἴδιας Ἰλλυρίας θὰ ναυαγήσουν ἡ Βιόλα καὶ ὁ Πλοίαρχος. Ὁ Σαίξπηρ ξεμπερδεύει μὲ δυὸ - τρεῖς στίχους τὴν ὑπόθεση τῆς ἀδερφῆς ποὺ ἔχει χάσει σ' ἕνα ναυάγιο τὸν δίδυμο ἀδερφό της. Ἡ πλοκὴ εἶναι μόνον πρόσχημα. Τὸ θέμα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ μεταμφίεση. Ἡ Βιόλα, γιὰ νὰ προσληφθεῖ στὴν ὑπηρεσία τοῦ Δούκα πρέπει νὰ μεταμφιεστεῖ σὲ ἔφηβο. Νιὲς μεταμφιέζονται σὲ παλικάρια στὰ παραμύθια, στὶς ἀφηγήσεις καὶ τοὺς θρύλους, στὶς παραδόσεις ὅλων τῶν λαῶν, στὴ λυρικὴ καὶ τὴν ἐπικὴ ποίηση, ἀπὸ τὸν Ὅμηρο μέχρι σήμερα*. Κρύβουν τὸ φῦλο τους κάτω ἀπὸ πανοπλίες γιὰ νὰ πᾶνε στὸν πόλεμο, κάτω ἀπὸ τὸ ράσο τοῦ καλόγερου γιὰ νὰ μποῦν στὸ μοναστήρι· φορᾶνε τὴν ἀμφίεση τοῦ φοιτητῆ γιὰ νὰ γραφτοῦν στὸ Πανεπιστήμιο. Ὁ Μεσαίωνας ἤξερε τὶς ἡρωικὲς καὶ τὶς λειτουργικὲς μεταμφιέσεις. Ἡ Ἀναγέννηση πρόσθεσε τὶς ἐρωτικὲς μεταμφιέσεις. Τὶς συαντᾶμε στὴν ἰταλικὴ κωμωδία, καθὼς καὶ στὶς ἀφηγήσεις ἀπ' ὅπου ὁ Σαίξπηρ ἀντλοῦσε τὴν πλοκὴ καὶ τὰ θέματα τῶν κωμωδιῶν του. Τὰ ἤθη δικαιολογοῦσαν τὴ μεταμφίεση: οἱ κοπέλες δὲν μποροῦσαν νὰ ταξιδέψουν μόνες, δὲν ἄρμοζε ἀκόμα καὶ νὰ σεργιανίσουν μόνες τὸ βράδυ στοὺς δρόμους τῶν ἰταλικῶν πόλεων. Ἡ μεταμφίεση εἶχε καὶ τὴ θεατρικὴ της δικαίωση: δημιουργοῦσε παρευθὺς παρεξηγήσεις, διευκόλυνε τὴν ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς, καὶ πρόσφερε ἄμεσα μιὰ κατάσταση φάρσας.

Θά μπω στὴν ὑπηρεσία
*τοῦ δούκα. Ἐσὺ σ' αὐτόνε γιὰ εὐνοῦχο***

---

* Τὸ θέμα τῆς «ἀλλαγῆς τοῦ φύλλου» εἶναι καταχωρημένο στὸ διεθνῆ κατάλογο λαϊκῶν παραδόσεων. Γιὰ τὸ θέμα τῶν σχετικῶν θρύλων ἀφηγήσεων καὶ παραμυθιῶν βλέπε, Γ. Κ. Κρζυζανόβσκι : *Ἡ κοπέλα ποὺ γίνεται ἀγόρι*, Slavia Orientalis, τομ. XII (1963) ἀρ. 2.

** Ὁ Βασίλης Ρώτας σωστὰ μεταφράζει τοὺς στίχους αὐτούς:

θὰ μὲ συστήσεις... *(Α, 2)*

Ἡ μεταμφίεση εἶταν συνηθισμένο πράγμα. Ἀλλὰ σ' αὐτὴ τὴν πρώτη σκηνὴ ἀνάμεσα στὴ Βιόλα καὶ τὸν καπετάνιο ἡ χοντροκοπιὰ τῶν ἐκφράσεων χτυπάει ἀμέσως. Στὴν πρώτη μορφὴ τῆς κωμωδίας — ὑποστηρίζουν οἱ εἰδικοί,— ἡ Βιόλα τραγουδοῦσε τὰ τραγούδια ποὺ ἀργότερα δόθηκαν στὸν Τρελό. Καὶ γι αὐτὸ ὁ Καπετάνιος τὴν συστήνει στὸ Δούκα σὰν Ἰταλὸ *castrato*. Ἀλλὰ καὶ μ' αὐτὲς τὶς διορθώσεις ὑπάρχει στὴν πρόταση αὐτὴ κάτι τὸ πρόστυχο. Μιὰ κοπέλα θὰ μεταμορφωθεῖ σὲ εὐνοῦχο. Ἕνα ρίγος τρέχει στὴ ραχοκοκαλιά μας. Ὅπως τὸ καθετί στὸν Σαίξπηρ, καὶ τοῦτο εἶναι ἠθελημένο. Ἡ ἴδια λέξη θὰ ἐπαναληφθεῖ, μόνο πιὸ χοντρά.

Τοῦ δούκα ἐσὺ εὐνοῦχος, γιὰ σένα ἐγὼ βουβός,
κι ἂν φλυαρήσει ἡ γλώσσα μου νὰ μοῦ χαθεῖ τὸ φῶς.
(Α, 2)

Ἡ μεταμφίεση εἶταν πράγμα συνηθισμένο, ὡστόσο, στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* ἔχει κάτι τὸ ἐρεθιστικό. Μιὰ κοπέλα μεταμφιέζεται σὲ ἀγόρι, ὅμως προτήτερα ἕνα ἀγόρι εἶχε μεταμφιεστεῖ σὲ κοπέλα. Στὴν ἐλισαβετιανὴ σκηνὴ τοὺς γυναικείους ρόλους τοὺς ἔπαιζαν ἀγόρια*. Τοῦτο δημιουργοῦσε περιορισμούς, οἱ ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου τὸ ξέρουν πολὺ καλά. Οἱ γυναικεῖοι ρόλοι στὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ, εἶναι σαφῶς πιὸ σύντομοι ἀπὸ τοὺς ἀνδρικούς. Ὁ Σαίξπηρ ἀντιλαμβανόταν θαυμάσια τὶς δραματικὲς δυνατότητες τῶν ἀγοριῶν, τὴ γκάμα τους. Μποροῦσαν νὰ παίξουν τὸ ρόλο κοπέλας· μὲ κάποια δυσκολία μποροῦσαν νὰ παίζουν τὸ ρόλο γριᾶς. Ἀλλὰ πῶς νὰ παίζει ἕνα ἀγόρι μιὰ γυναίκα σὲ ὅλη τὴν ἄνθισή της; Σὲ ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα, πιὸ σωστά, σὲ ὁλόκληρο τὸ ἐλισαβετιανὸ θέατρο, ἐλάχιστοι εἶναι αὐτοὶ οἱ

Θὰ μπῶ στὴν ὑπηρεσία τοῦ δούκα.
Ἐσὺ σ' αὐτοὺς γιὰ τραγοδιστὴ θὰ μὲ συστήσης...

Γιὰ λόγους ποὺ θ' ἀντιληφθεῖ ἀμέσως πιὸ κάτω ὁ ἀναγνώστης τὸ σαιξπηρικὸ *eunuch*, ποὺ ὁ Β. Ρώτας ἀποδίδει «Τραγουδιστή» μπῆκε ἐδῶ στὴν κυριολεξία του (Σ. τ. Μ.).

* Γιὰ τὴ σύνθεση τῶν θιάσων τοῦ ἐλισαβετιανοῦ θεάτρου καὶ γιὰ τ' «ἀγόρια» (boy actors) βλέπε : Louis B. Wright «Ὁ Σαίξπηρ καὶ ἡ ἐποχή του» Ἔκδοση *Ἠριδανοῦ* (Σημ. τοῦ Ἐκδότη).

ρόλοι. Ἡ λαίδη Μάκβεθ καὶ ἡ Κλεοπάτρα βρίσκονται στὴ σεξουαλικὴ ὡριμότητά τους. Οἱ ρόλοι τους ὅμως εἶναι κουτσουρεμένοι, προσαρμοσμένοι στὶς δυνατότητες ἑνὸς ἀγοριοῦ. Ὅλες οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ ἔχουνε παίξει τὴν Κλεοπάτρα καὶ τὴ λαίδη Μάκβεθ τὸ ξέρουν αὐτό. Οἱ ρόλοι τους ἔχουν λιγοστὴ οὐσία, εἶναι γεμάτοι τρύπες, σὰν νὰ τοὺς ἔχουν ἀφαιρεθεῖ σελίδες ὁλόκληρες. Ὁ Σαίξπηρ φοβήθηκε νὰ παρουσιάσει τὴν Κλεοπάτρα οἱ ἐρωτικὲς σκηνές, προτίμησε νὰ τὶς διηγηθεῖ. Περιέγραψε τὰ θέλγητρά της, ἀλλὰ δὲν θέλησε νὰ τὰ δείξει. Οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στὸν Μάκβεθ καὶ τὴ γυναίκα του δὲν φωτίζουνται καθαρά· τὸ συζυγικὸ κρεβάτι εἶναι γι αὐτοὺς παρελθὸν ἢ στὸ γάμο αὐτὸ τὸν ρόλο τοῦ ἄντρα τὸν παίζει ἡ γυναίκα. Στὸν *Μάκβεθ*, ἢ στὸν *Ἀντώνιο καὶ Κλεοπάτρα* βλέπουμε πὼς πάλεψε ὁ Σαίξπηρ μὲ τοὺς σύμφυτους περιορισμοὺς τῶν ἠθοποιῶν του. Ὡστόσο, σὲ δυὸ τουλάχιστον περιπτώσεις ὁ Σαίξπηρ μετάτρεψε τοὺς περιορισμοὺς αὐτοὺς σὲ θέμα καὶ σὲ θεατρικὸ ὄργανο τῆς κωμωδίας. Ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* καὶ τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* γράφτηκαν γιὰ ἕνα θέατρο ὅπου τοὺς ρόλους τῶν κοριτσιῶν τοὺς παίζουν ἀγόρια. Ἡ μεταμφίεση ἐδῶ εἶναι διπλή, σὰν νὰ παίζεται σὲ δύο ἐπίπεδα· ἕνα ἀγόρι μεταμφιέζεται σὲ κοπέλα ποὺ μεταμφιέζεται σὲ ἀγόρι.

Θαῦμα ἁρμονία χρωμάτων, ὅπου ἡ φύση ἡ ἴδια
ἔβαλε τὸ ἄσπρο καὶ τὸ κόκκινο
μὲ τὸ ἁπαλό, μαστορικό της χέρι.
Κυρά μου, εἶσαι ἡ σκληρότερη θνητή,
ποὺ θὲς νὰ πᾶς στὸν τάφο αὐτὲς τὶς χάρες,
χωρὶς ν' ἀφήσεις ἕνα ἀντίτυπο στὸν κόσμο. *(Α, 5)*

Τὸ χωρίο αὐτὸ τὸ συγκρίνουν μὲ τὰ *Σοννέτα*. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἐπαναλαμβάνεται στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* τὸ ἴδιο ὕφος καὶ ὁ ἴδιος ρυθμός. Ἀκόμα καὶ οἱ λέξεις μοιάζουν.

Σ' ἔκανε σὰ σφραγίδα του, ὅμως μ' αὐτὸ νογοῦσε
πὼς κόπιες θά 'βγαζες, ὄχι ν' ἀφήσεις τὸ ἀντίτυπο νὰ
[πεθάνει. *(XI)*

Ὁ ἄντρας ἀπευθύνεται σ' ἕνα νέο ποὺ εἶταν ἐρωμένος του καὶ ταυτόχρονα προστάτης του. Στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* τοὺς στίχους τοὺς λέει ὁ ἀκόλουθος τοῦ Δούκα στὴν Ὀλίβια — μιὰ κοπέλα

μεταμφιεσμένη σὲ ἀγόρι, σὲ ἕνα ἀγόρι μεταμφιεσμένο σὲ κοπέλα. Ἀλλὰ ἡ κοπέλα ποὺ εἶναι μεταμφιεσμένη σὲ ἀγόρι εἶναι καὶ κείνη ἀγόρι μεταμφιεσμένο σὲ κοπέλα.

— Ποιό μέρος, φίλοι μου, εἶν' αὐτό;
—Ἐδῶ, κυρά μου, εἶναι ἡ Ἰλλύρια. *(Α, 2)*

Βρισκόμαστε πάντοτε στὴν Ἰλλυρία. Στὴ χώρα αὐτὴ τὸ διφορούμενο εἶναι ἀρχὴ τόσο γιὰ τὸν ἔρωτα ὅσο καὶ γιὰ τὴν κωμωδία. Γιατί, στὴν πραγματικότητα, ἡ Βιόλα δὲν εἶναι ἀγόρι οὔτε κοπέλα. Ἡ Βιόλα - Καισάριος εἶναι ὁ «ἔφηβος - κόρη» τῶν *Σοννέτων*. Ἡ μουσικὴ τῆς *Δωδέκατης Νύχτας* γράφτηκε εἰδικὰ γιὰ αὐτὸ τὸ ὄργανο. Ἡ Βιόλα εἶναι ἔφηβος καὶ ἀνδρόγυνον.

Καλό μου ἀγόρι, πίστεψε! Γιατὶ θ' ἀρνιόταν
τὴ χαρωπή σου νιότη ὅποιος θὰ σ' ἔλεγε ἄντρα.
Οὔτε ἡ θεὰ δὲν ἔχει, ἡ Ἄρτεμη, τὰ χείλη σου
τὰ ρουμπινιὰ καὶ τὰ γραμμένα. Κι ἡ φωνίτσα σου
εἶναι κρουστάλλινη σὰν κοριτσιοῦ λαλιά,
κι ὅλα σου μοιάζουνε γυναίκεια... *(Α, 4)*

Ὁ Δούκας Ὀρσίνο, ἡ Βιόλα καὶ ἡ Ὀλίβια δὲν εἶναι πρόσωπα· εἶναι κενοί, καὶ μόνον ὁ ἔρωτας τοὺς γεμίζει. Δὲν μποροῦν νὰ χωριστοῦν ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο. Δὲν ἔχουν ἀνεξάρτητη ὕπαρξη. Ὑπάρχουν ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο μέσα στὶς ἀμοιβαῖες σχέσεις τους. Εἶναι μολυσμένοι ἀπὸ τὸν ἔρωτα καὶ μολύνουν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Ὁ Ὀρσίνο ἀγαπάει τὴν Ὀλίβια, ἡ Ὀλίβια ἀγαπάει τὸν Καισάριο, ὁ Καισάριος ἀγαπάει τὸν Ὀρσίνο. Ἔτσι φαίνονται τὰ πράγματα στὴν ἐπιφάνεια τοῦ διαλόγου, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς σαιξπηρικῆς μασκαράτας. Ὁ ἄντρας, ὁ ἔφηβος, ἡ γυναίκα — ὁ ἔρωτας καὶ τὰ τρία του πρόσωπα, ὅπως στὰ *Σοννέτα*. Αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι τὸ θέμα τῆς Ἰλλυρίας. Ἐδῶ τὸ κύριο πρόσωπο εἶναι ὁ Δούκας Ὀρσίνο. Ἐνσαρκώνει τὸν *Σωκρατικὸ Ἔρωτα:*

Πλευρὰ γυναίκεια δὲν ὑπάρχουν νὰ βαστοῦνε
τόσο βαρειὰ χτυπήματα ἀπὸ τέτοιο πάθος
σὰν τὴν ἀγάπη ποὺ μοῦ δέρνει τὴν καρδιά.
Κι οὔτε καρδιὰ τόσο πλατειὰ γυναίκεια ὑπάρχει
νὰ τὴ χωρεῖ. Κι οὔτε μπορεῖ νὰ τή βαστάξει.

'Αλίμονο, τὸν ἔρωτά τους θὰ μπορούσαμε
νὰ τὸνε ποῦμε λιχουδιὰ — κάποιο γαργάλισμα
στὸν οὐρανίσκο κι ὄχι θέρισμα στὰ σπλάχνα... *(Β, 4)*

Καὶ λίγο παρακάτω, στὸ ἴδιο ξέσπασμα:

...Μὴ συγκρίνεις
τὸν ἔρωτα ποὺ μιὰ γυναίκα μπορεῖ νά 'χει
γιὰ μένα μὲ τὸν ἔρωτα ποὺ νιώθω ἐγὼ
γιὰ τὴν 'Ολίβια. *(Β, 4)*

Στὴν Ἰλλυρία ὅλοι μιλᾶνε γιὰ τὸν ἔρωτα σὲ στίχους. Εἶναι ἐκλεπτυσμένοι, πότε πότε κάπως ἐπιτηδευμένοι. Τὸ πραγματικὸ δράμα ἐκτυλίσσεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια αὐτῆς τῆς αὐλικῆς ρητορικῆς. Καμιὰ φορὰ μόνο, ὁ ρυθμὸς σπάζει, καὶ στὴν ἐπιφάνεια ξεπετάγεται μιὰ κραυγή. Ἔτσι ἀναφωνεῖ ἡ 'Ολίβια μετὰ τὴν πρώτη ἔξοδο τοῦ Καισάριου.

...Μπά!
Τόσο γοργὰ πιάνει κανένας τὸ κακό; *(Α, 5)*

Μὲ τὰ ἴδια λόγια θὰ μποροῦσαν νὰ εἶχαν ἀνακράξει, ὁ 'Ορσίνιο ἢ ἡ Βιόλα. Ὅλα τὰ πρόσωπα ἐδῶ ἔχουν κάτι ἀπὸ τὸν ξανθὸ νέο ἢ ἀπὸ τὴ Μελαψή. Ὅλοι ἔχουν κληρονομήσει μιὰ πικρὴ γνώση τοῦ ἔρωτα. 'Ο ἔρωτας στὴν 'Ιλλυρία εἶναι βίαιος καὶ ἀνυπόμονος· δὲν μπορεῖ νὰ ἱκανοποιηθεῖ ἢ νὰ ἱκανοποιήσει.

'Εγώ, σὰν ἄντρας ποὺ εἶμαι,
πρέπει ν' ἀπελπιστῶ ἀπ' τοῦ δούκα τὴν ἀγάπη.
Καί, σὰν γυναίκα ποὺ εἶμαι, — ἀνάθεμα τὴν ὥρα —
θ' ἀναστενάζει ἡ δόλια 'Ολίβια, δίχως διάφορο. *(Β, 2)*

Ὅπως καὶ στὰ *Σοννέτα* τὰ τρία πρόσωπα ἐξαντλοῦν ὅλες τὶς μορφὲς τοῦ ἔρωτα. Ἡ 'Ολίβια ἀγαπάει τὸν Καισάριο, ὁ Καισάριος ἀγαπάει τὸν 'Ορσίνο, ὁ 'Ορσίνο ἀγαπάει τὴν 'Ολίβια. 'Αλλὰ ὁ Καισάριος εἶναι ἡ Βιόλα. Στὸ ἐνδιάμεσο ἐπίπεδο τῆς σαιξπηρικῆς μεταμφίεσης, ἡ 'Ολίβια ἀγαπάει τὴ Βιόλα, ἡ Βιόλα ἀγαπάει τὸν 'Ορσίνο, ὁ 'Ορσίνο ἀγαπάει τὴν 'Ολίβια. Τὸ σαιξπηρικὸ τρίγωνο ὑπέστη καὶ νέα μεταμόρφωση: ὑπάρχουν τώρα δυὸ γυναῖκες καὶ ἕνας ἄντρας, ἢ μᾶλλον ἕνας ἄντρας, μιὰ κοπέλα καὶ μιὰ γυναίκα:

Ποῦ θὰ βγεῖ αὐτό; Τὴν ἀγαπάει θερμὰ ὁ ἀφέντης μου
κι ἐγώ· ἡ φτωχὴ καρδιά, τρελαίνομαι γιὰ κεῖνον,
ὅσο κι αὐτή, στὴν πλάνη της, λιώνει γιὰ μένα. *(Β, 2)*

Γιὰ τὴν Ὀλίβια, ἡ Βιόλα εἶναι ἕνα γυναικωτὸ ἀγόρι καὶ γιὰ τὸν Ὀρσίνο ἕνα ἀρρενωπὸ κορίτσι. Ὁ σαιξπηρικός ἀνδρόγυνος παίζει τὸ ἀγόρι γιὰ τὴν Ὀλίβια καὶ τὸ κορίτσι γιὰ τὸν Ὀρσίνο. Γιὰ τρίτη φορά, τὸ ἴδιο τρίγωνο μεταμορφώνεται. Ἡ Ὀλίβια καὶ ὁ Ὀρσίνο ἀγαπᾶνε ταυτόχρονα τὸν Καισάριο - Βιόλα, τὸν ἔφηβο - κόρη. Ἡ Ἰλλυρία εἶναι ἡ χώρα τῆς ἐρωτικῆς παράκρουσης. Τὰ ὀνόματα καὶ οἱ τόποι στὸν Σαίξπηρ ἔχουν συχνὰ κρυμμένους συνειρμούς. Ὁ κύκλος ἔκλεισε, ἀλλὰ εἶναι ἕνας φαῦλος κύκλος. Σὲ ὅλες τὶς μεταμορφώσεις, σὲ ὅλα τὰ ἐπίπεδα τῆς σαιξπηρικῆς μεταμφίεσης, αὐτοὶ οἱ τρεῖς — ἡ Ὀλίβια, ἡ Βιόλα καὶ ὁ Ὀρσίνο — κυνηγᾶνε ὁ ἕνας τὸν ἄλλο, καὶ δὲν τὰ καταφέρνουν νὰ σμίξουν. Ὅπως τὰ ξύλινα ἀλογάκια στὰ λούνα - πάρκ, γιὰ νὰ δανειστοῦμε τὴν ἔκφραση τοῦ Σάρτρ. Ἡ Βιόλα - Καισάριος στριφογυρίζει ἀσταμάτητα ἀνάμεσα στὴν Ὀλίβια καὶ τὸν Ὀρσίνο.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Σεβαστιανοῦ δὲν ἀλλάζει στὴν πραγματικότητα τίποτα. Ὁ Σεβαστιανὸς εἶναι ἕνα πρόσωπο στὴν πλοκὴ τοῦ ἔργου, ἀλλὰ δὲν συμμετέχει στὸ ἀληθινὸ ἐρωτικὸ δράμα. Ὁ Σαίξπηρ τὸν ξεσήκωσε κατευθεῖαν ἀπὸ τὸ ἰταλικὸ μυθιστόρημα γιὰ νὰ δώσει μιὰ λύση κατάλληλη γιὰ κωμωδία. Ἀλλὰ ἀκόμα καὶ στὶς περιπέτειες αὐτοῦ τοῦ συμβατικοῦ προσώπου ὁ Σαίξπηρ δὲν ἐγκαταλείπει τὸ διφορούμενο. Στὴν Ἰλλυρία ἡ αὔρα τῆς ἀντιστροφῆς περιτυλίγει τοὺς πάντες:

Δὲ μποροῦσα
νὰ μείνω πίσω, τὶ μὲ κένταγε ἡ λαχτάρα
πιὸ κοφτερὴ ἀπὸ μαχαίρι ἀκονισμένο. *(Γ, 3)*

Ὁ Ἀντώνης, ὁ ἄλλος καπετάνιος τοῦ καραβιοῦ, εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὸν Σεβαστιανό. Τὸν ἔσωσε ἀπὸ τὸ ναυάγιο καὶ τώρα τὸν συνοδεύει στὶς περιπέτειές του, τριγυρνᾶνε μαζὶ ὅλη τὴν Ἰλλυρία. Εἶναι πιστὸς καὶ γενναῖος, ἀλλὰ ταυτόχρονα γελοῖος καὶ ἄξεστος. Θὰ πρέπει νὰ εἶναι μεγαλόσωμος καὶ χοντρός, πολὺ ἄσκημος, θὰ πρέπει νὰ ἔχει ἀνακατωμένα γένεια καὶ νὰ μοιάζει καταπληχτικὰ μὲ τὸν πρῶτο καπετάνιο ποὺ συνοδεύει τὴ Βιόλα.

Ὁ Σαίξπηρ συχνὰ ἐπαναλαμβάνει σὲ μπουφόνικο τόνο ἕνα θέμα ποὺ προηγούμενα τὸ καταπιάστηκε σοβαρὰ ἢ λυρικά. Ὁ Σεβαστιανὸς εἶναι δίδυμος καὶ σωσίας τῆς Βιόλας. Ἂν ἡ Βιόλα ἔπρεπε νὰ εἶναι ἀγόρι ὁ Σεβαστιανὸς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι κορίτσι. Τώρα, ἕνας γενάτος γίγαντας κυνηγάει ἕνα γυναικωτὸ ἀγόρι σ' ὅλη τὴν Ἰλλυρία. Αὐτὴ εἶναι ἡ προτελευταία μεταμόρφωση στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*.

Ἡ ἐμφάνιση τοῦ Σεβαστιανοῦ δὲν ξεδιαλύνει τὸν βασικὰ διφορούμενο χαρακτήρα τῶν ἐρωτικῶν καταστάσεων στὴν Ἰλλυρία· ἀπεναντίας, φαίνεται νὰ τὸν ἐπιδεινώνει. Ποιὸς ἐξαπατήθηκε; Ἡ Ὀλίβια ἢ ὁ Ὀρσίνο; Ποιὸν ξεγελάσανε τά φαινόμενα; Τί σημαίνει αὐτὴ ἡ κωμωδία τῶν παρεξηγήσεων; Ὁ πόθος ἀνήκει στὴν τάξη τῆς φύσης ἢ στὴν τάξη τοῦ ἔρωτα; Ὁ ἔρωτας εἶναι τρέλα. Καὶ ἡ φύση; Μπορεῖ ἡ φύση νὰ εἶναι τρελὴ καὶ παράλογη; Ἡ Ὀλίβια ἐρωτεύτηκε τὸν Καισάριο· ὁ Καισάριος ἀποδείχθηκε ὅτι εἶναι ἡ Βιόλα. Ἀλλὰ ἡ Βιόλα μεταμορφώθηκε παρευθὺς σὲ Σεβαστιανό.

...ἐλάθεψες. Σὲ τοῦτο ἡ φύση
ἐτράβηξε στὴν κλίση της. *(Ε, 1)*

Ἕνα ἀγόρι ἐρωτεύθηκε τὸν Δούκα· τὸ ἀγόρι εἶταν κοπέλα μεταμφιεσμένη. Τίποτα δὲν ἐμποδίζει καὶ ἕνα δεύτερο γάμο.

Ὁ κύριός σου σὲ σκολάει. Γιὰ τὶς ὑπηρεσίες σου,
τὶς τόσο ἀντίθετες μὲ τὴ ροπὴ τοῦ γένους σου,
. . . . . .
θά 'σαι τοῦ ἀφέντη σου ἡ κυρά. *(Ε, 1)*

Ἡ κωμωδία τέλειωσε. Ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* ἢ *Ὅ,τι Θέλετε*. Τί ἐπιθυμεῖτε: ἀγόρι ἢ κορίτσι; Οἱ ἠθοποιοὶ βγάζουν τὰ κοστούμια τους: πρῶτα ὁ Δούκας, ὕστερα ἡ Βιόλα καὶ ἡ Ὀλίβια. Συμπληρώθηκε καὶ ἡ τελευταία μεταμόρφωση τοῦ ἐρωτικοῦ τριγώνου. Ὅ,τι ἀπομένει εἶναι ἕνας ἄντρας καὶ δύο ἀγόρια. Ἀλλὰ ἂς ξαναγυρίσουμε γιὰ μιὰ στιγμὴ στὴ σκηνή. «Σὲ τοῦτο ἡ φύση ἐτράβηξε στὴν κλίση της». Τὸ ἀγόρι ἔπαιζε ἕνα κορίτσι ποὺ ἔπαιζε ἕνα ἀγόρι· ὕστερα τὸ ἀγόρι ξανάγινε κορίτσι ποὺ καὶ πάλι ξανάγινε ἀγόρι· Ἡ Βιόλα μεταμορφώθηκε σὲ Καισάριο, ὕστερα ὁ Καισάριος ἔγινε Βιόλα, ποὺ μεταμορφώθηκε σὲ Σεβαστιανό.

Λοιπόν, τί ἀκριβῶς εἶταν τὸ φαινόμενο σ' αὐτὴ τὴν κωμωδία τῶν παρεξηγήσεων; Δὲν ὑπάρχει παρὰ μιὰ μόνον ἀπάντηση: τὸ φύλο. Ὁ ἔρωτας καὶ ὁ πόθος περνᾶνε ἀπὸ τὸ ἀγόρι στὸ κορίτσι καὶ ἀπὸ τὸ κορίτσι στὸ ἀγόρι. Ὁ Καισάριος εἶναι ἡ Βιόλα, ἡ Βιόλα εἶναι ὁ Σεβαστιανός. Τὸ αὐλικὸ ὑπόδειγμα τοῦ ἰδανικοῦ ἔρωτα ἀναλύθηκε εἰρωνικὰ ὡς τὰ ἔσχατα. Ἢ μᾶλλον παρουσιάστηκε πιὸ ρεαλιστικά:

τόσο ἡ ἀγάπη εἶναι γεμάτη ἀπὸ παράξενα,
ποὺ αὐτή 'ναι πιὰ τὸ μόνο καθαυτὸ παράξενο. *(Α, 1)*

Οἱ Ὑπηρέτριες, τοῦ Ζενέ, ἀρχίζουν μὲ μιὰ σκηνὴ ὅπου ἡ κυρία τιμωρεῖ τὴν ὑπηρέτρια, τὴν κατσαδιάζει καὶ τὴ χαστουκίζει. Ὕστερα ἀπὸ μερικές ἀνταπαντήσεις, ἀρχίζουμε νὰ καταλαβαίνουμε πὼς αὐτὸ εἶναι ἁπλῶς παιχνίδι, πὼς στὴ σκηνὴ δὲν ὑπάρχει Κυρία ἢ Ὑπηρέτρια, ἀλλὰ δυὸ ἀδερφὲς ποὺ ἡ μιὰ προσποιεῖται πὼς εἶναι ἡ Κυρία καὶ ἡ ἄλλη παίζει τὸ ρόλο τῆς ἀδερφῆς της. Παίζουν τὴν κωμωδία τῆς ἀνταρσίας καὶ τῆς ταπείνωσης. Στὶς *Ὑπηρέτριες* ὑπάρχουν τρεῖς γυναικεῖοι ρόλοι: ἡ Κυρία καὶ οἱ δυὸ ἀδερφές, ἀλλὰ στὶς σημειώσεις του γιὰ τὸ ἔργο ὁ Ζενὲ γράφει πὼς καὶ τοὺς τρεῖς ρόλους πρέπει νὰ τοὺς παίζουν ἄντρες. Τὸ πάθος εἶναι ἕνα, καὶ ἔχει ἁπλῶς διάφορα πρόσωπα: τοῦ ἄντρα καὶ τῆς γυναίκας, τῆς ἀποστροφῆς καὶ τῆς λατρείας, τοῦ μίσους καὶ τοῦ πόθου.

Ὑπάρχουν διδασκαλίες τῆς *Δωδέκατης Νύχτας* ὅπου τὸν Σεβαστιανὸ καὶ τὴ Βιόλα τοὺς παίζει ὁ ἴδιος ἠθοποιός. Τοῦτο φαίνεται ἡ μοναδικὴ λύση, ἔστω καὶ ἂν γιὰ νὰ τηρηθεῖ πιστὰ αὐτὴ ἡ γραμμή, πρέπει νὰ παιχτεῖ ὁ ἐπίλογος τελείως συμβατικά. Ἀλλὰ δὲν ἀρκεῖ νὰ παίζει ἕνας ἠθοποιός τὸν Καισάριο - Βιόλα - Σεβαστιανό. Ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ εἶναι ἄντρας. Τότε μόνο θὰ παρουσιάσει τὸ θέατρο τὸ ἀληθινὸ θέμα τῆς Ἰλλυρίας: τὸ *delirium amoris*, δηλαδή, τὶς μεταμορφώσεις τοῦ φύλου.

IV

Ἡ μεταμφίεση εἶναι μιὰ μασκαράτα. Καὶ ἡ μασκαράτα ἐπίσης ἔχει τὸν ἐρωτισμό της καὶ τὴ μεταφυσικὴ της. Πιὸ εὔκολα ἐκφράζεται ὁ ἐρωτισμός. Ἔχει ἐκδηλωθεῖ συχνὰ στὴ λογοτεχνία

καὶ στὰ ἤθη. Στοὺς *Ἑταιρικοὺς Διαλόγους* τοῦ Ἀρετίνο, οἱ δασκάλες τοῦ ἐπαγγέλματος σὲ πολλὲς περιπτώσεις συμβουλεύουν τὶς μαθητευόμενες νὰ μεταμφιέζονται σὲ ἀγόρια, γιατὶ αὐτὸ εἶναι τὸ πιὸ δραστικὸ μέσο γιὰ νὰ διεγείρουν τὸ πάθος. Ἡ ἀνδρικὴ περιβολὴ προστατεύει μιὰ κοπέλα ποὺ ταξιδεύει, ἐμποδίζει νὰ τῆς ἐπιτεθοῦν, ἀλλὰ ἡ μεταμφίεση τὴν κάνει πιὸ ἑλκυστικὴ, καὶ τοῦτο κατὰ τρεῖς τρόπους: οἱ ἄντρες ποὺ ἀγαπᾶνε τὶς γυναῖκες διακρίνουν τὸ γυναικεῖο σῶμα κάτω ἀπὸ τὴ μεταμφίεση· οἱ ἄντρες ποὺ ἀγαπᾶνε τ' ἀγόρια βρίσκουν στὸ μεταμφιεσμένο κορίτσι τὸ γυναικωτὸ ἀγόρι ποὺ λαχταροῦν· τέλος οἱ γυναῖκες, ξεγελασμένες ἀπὸ τὰ ροῦχα, νιώθουν σφοδρὸ πάθος γιὰ τὸν ἀγένειο καὶ γοητευτικὸ νεαρό:

> Πλαγιάσανε κ' οἱ δυό τους στὸ ἴδιο κρεβάτι, ὡστόσο δὲν γεύτηκαν τὴν ἴδια ξεκούραση. Ἡ μιὰ κοιμᾶται ἐνῶ ἡ ἄλλη κλαίει κι ἀναστενάζει, κ' οἱ πόθοι της ὅλο καὶ πιὸ πολὺ φουντώνουν· κι ἂν γιὰ μιὰ στιγμὴ ὁ ὕπνος βαραίνει τὰ βλέφαρά της, οἱ σύντομες αὐτὲς ἀνάπαυλες εἶναι γεμάτες ψευτόνειρα καὶ τότε πιστεύει πὼς ὁ Οὐρανὸς εἰσάκουσε τὶς προσευχές της κ' ἔδωσε στὴ Βραδαμάντη τὸ φῦλο ποὺ ἐκείνη τῆς εὐχόταν.
> Ὅπως ὁ ἄρρωστος φλέγεται ἀπὸ δίψα φοβερὴ καὶ στὸν παροξυσμὸ του βλέπει μέσα στὸν ταραγμένο καὶ κομμένο ὕπνο του ὅλο τὸ νερὸ πού ἔχει πιεῖ στὴ ζωὴ του, ἔτσι καὶ τούτη ἡ ἄτυχη ποὺ τ' ὄνειρό της τῆς χαρίζει μάταια ὅ,τι θὰ εἴτανε ἡ χαρά της, ξυπνάει κι ἁπλόνωντας τὸ χέρι, νιώθει πόσο ἀπατηλὰ εἶναι τὰ ὄνειρα.

Αὐτὴς εἴταν οἱ περιπέτειες τῆς Βραδαμάντης στὸν *Orlando Furioso* τοῦ Ἀριόστο, σὰν ντύθηκε ἱππότης καὶ ξελόγιασε τὴν πριγκίπισσα τῆς Ἱσπανίας. Μὲ ὄχι λιγότερο ἐκλεπτυσμένη ποιητική, ὁ Τζὼν Ντόν, σύγχρονος τοῦ Σαίξπηρ, ἐκθέτει τοὺς κινδύνους τῆς μεταμφίεσης στὴν *Ἐλεγεία XVI, Στὴν ἐρωμένη του.* Προσπαθεῖ νὰ τὴν πείσει νὰ μὴν ταξιδέψει ντυμένη ἀντρίκια:

> Μὴν κρύβεις τίποτα· μὴ ντυθεῖς ἀγόρι, μὴν ἀλλάζεις τὴ φορεσιὰ τοῦ κορμιοῦ σου καὶ τῆς καρδιᾶς σου· μὴν γίνεις ἀγνώριστη μόνο στὰ μάτια σου· γιατὶ ὅλοι θὰ βλέ-

πουν στὸ πρόσωπό σου τὸ γυναικεῖο ἐρύθυμα ποὺ θ' ἀποκαλύπτει τὴν ὀμορφιά σου.

. . . . . .

Ὁ ἀδιάφορος Ἰταλός, καθὼς θὰ διαβαίνουμε ἀπὸ τὴ θερμὴ του χώρα, πασίχαρος ποὺ θὰ σὲ περιμένει γι Ἀκόλουθο, θὰ σοῦ ριχτεῖ μὲ τέτοια λαγνεία καὶ ποταπὴ μανία καθὼς χυμήξανε στοὺς ὡραίους ἐπισκέπτες τοῦ Λότ.

Ἡ μασκαράτα εἶταν ἕνα εἶδος διασκέδασης πού, φερμένη ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ἐπικράτησε στὴν ἀγγλικὴ βασιλικὴ αὐλὴ καὶ στὰ ἀριστοκρατικὰ σπίτια. Ἡ φύση της ἐξαρτιόταν, φυσικὰ ἀπὸ τὰ γοῦστα τοῦ οἰκοδεσπότη. Μιὰ τέτοια μασκαράτα παρουσιάζει μὲ μεγάλη τέχνη καὶ ἀπόλαυση ὁ Μάρλω στὸν *Ἐδουάρδο Β'*. Ἡ περιγραφή ἔχει τόση ἀκρίβεια ὥστε δὲν ἀφήνει ἀμφιβολία γιὰ τὸν χαρακτήρα της:

Λοιπόν, τὴ νύχτα, θά 'χω ἰταλικὲς μάσκες,
γλυκοὺς λόγους, κωμωδίες κ' εὐχάριστα θεάματα·
καὶ τὴ μέρα, ὅταν θὰ φεύγει, θὰ ντύνω
τοὺς ἀκόλουθούς μου σὰν νύμφες τοῦ δάσους·
τοὺς ἄντρες μου σάτυρους νὰ βόσκουν στὸ γρασίδι
καὶ νὰ χορεύουν μὲ τὰ τραγοπόδαρά τους ἀρχαίους χορούς.
Ἕνα ὄμορφο ἀγόρι μὲ τὴ θωριὰ τῆς Ἄρτεμης
καὶ μὲ μαλλιὰ ποὺ θὰ χρυσώνουν τὸ νερὸ καθὼς θὰ στάζει,
μὲ μαργαριταρένια βραχιόλια στὰ ὁλόγυμνά του μπράτσα,
καὶ κρατώντας παιχνιδιάρικα ἕνα λιόκλαδο νὰ κρύβει
ὅσα σημεῖα λαχταροῦν νὰ τὰ θωροῦν οἱ ἄντρες,
θὰ λούζεται σὲ μιὰ πηγή· καὶ κεῖ κοντά,
κάποιος σὰν τὸν Ἀκταίονα, θὰ κρυφοκοιτάζει ἀπὸ τὸ
σύδεντρο, κ' ἡ ὀργισμένη θεὰ θὰ τὸν μεταμορφώνει
σ' ἐλάφι, ποὺ κυνηγημένο θὰ τρέχει καὶ καταγῆς
θὰ πέφτει, σπαραγμένο ἀπὸ τὰ λυκόσκυλα
ποὺ θὰ οὐρλιάζουν, καὶ τότε θὰ καμώνεται πὼς πεθαίνει.
(Ἐδουάρδος Β', Α, 1)

Ἡ *Δωδεκάτη Νύχτα* θὰ μποροῦσε ὡραιότατα ν' ἀρχίσει μὲ μιὰ τέτοια σκηνή, ποὺ νὰ παιχτεῖ σὰν μάσκα. Ἐκεῖνο ποὺ κάνει ἐντύπωση σ' αὐτὸ τὸ ἀπόσπασμα τοῦ Μάρλω, δὲν εἶναι μόνο ἡ ὁμοιότητα τοῦ ποιητικοῦ ὕφους, ἀλλὰ ἡ οἱονεὶ ταυτότητα τῶν

θεμάτων καὶ τῶν συμβόλων. Ἀφήσαμε τὸν Ἀκταίονα στὴν Ἰλλυρία. Τὸ ἀγόρι μὲ τὰ ξανθὰ μαλλιὰ ποὺ λούζεται στὸ ρυάκι, μήπως εἶναι ἀκριβῶς ὁ ξανθὸς «ἔφηβος - κόρη» τῶν *Σοννέτων*; Παίζει μ' ἕνα κλαδὶ ἐλιᾶς, μαργαριτάρια τυλίγουνε τὰ γυμνὰ μπράτσα του, καὶ τὸ χέρι σκεπάζει τὸ φύλο του. Βρισκόμαστε λοιπὸν ξανὰ στὴν ἀτμόσφαιρα τῆς φλωρεντινῆς ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς. Αὐτὸ τὸ ἀγόρι μὲ τὴ θωριὰ τῆς Ἄρτεμης θυμίζει τοὺς δύο Βάκχους — τοῦ Ντὰ Βίντσι καὶ τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου.

Τὸ ἀνατομικὸ ὁμόλογο τῆς μεταμφίεσης εἶναι ὁ ἑρμαφρόδιτος· τὸ μεταφυσικό του ὁμόλογο εἶναι ὁ ἀνδρόγυνος. Ὁ ἀνδρόγυνος εἶναι ἕνα ἀρχέτυπο· εἶναι ἡ ἰδέα καὶ ἡ εἰκόνα τῆς συγχώνευσης τῶν ἀρσενικῶν καὶ τῶν θηλυκῶν στοιχείων. Στὴν ἀρχαιότητα οἱ γονεῖς σκότωναν τὰ παιδιά τους ποὺ γεννιόνταν μὲ σημεῖα ἑρμαφροδιτισμοῦ. Ὁ ἀνατομικὸς ἑρμαφρόδιτος λογαριαζόταν γιὰ τέρας τῆς φύσης ἢ γιὰ σημεῖο θεϊκῆς ὀργῆς. Μόνον οἱ θεοὶ εἶταν ἀνδρόγυνοι· προπαντὸς ἐκεῖνοι ποὺ γέννησαν τὰ πάντα. Σὲ ὅλες τὶς θεογονίες, πρὶν ἀπὸ τὴ δημιουργία τοῦ κόσμου γεννήθηκαν οἱ ἀνδρόγυνοι θεοί. Ἡ Μεγάλη Μήτηρ τῆς ἀρχαιότητας εἶταν δίφυλο πλάσμα· τὸ ἴδιο καὶ ὅλες σχεδὸν οἱ θεότητες τῆς Ἀνατολῆς καὶ ἡ αἰγυπτιακὴ Ἴσις. Στὴ θεογονία τοῦ Ἡσιόδου, τὸ ἀνδρόγυνο Χάος ἐγέννησε τὸ ἀνδρόγυνο Ἔρεβος καὶ τὴ θηλυκὴ Νύχτα. Ἡ Γαία ἐγέννησε μόνη της τὸν Οὐρανὸ καὶ τ' ἀστέρια. Στὴν Καρία βρέθηκε ἕνα ἄγαλμα τοῦ Διὸς μὲ ἕξι θηλὲς διατεταγμένες σὲ τρίγωνο. Στὴν Κύπρο λατρευόταν μία γενειοφόρος Ἀφροδίτη. Ἀλλοῦ λατρευόταν μιὰ φαλακρὴ Ἀφροδίτη. Τὸ κεφάλι τοῦ Ἰανοῦ στὴν ἀρχαία Ρώμη ἀρχικὰ εἶχε ἕνα ἀρσενικὸ καὶ ἕνα θηλυκὸ πρόσωπο.

Ὁ Διόνυσος εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς ἀρχαιότερες δίφυλες θεότητες. Τὸν ἀπεικόνιζαν μὲ τὰ στολίδια καὶ τῶν δύο φύλων. Σ' ἕνα ἀπόσπασμα μιᾶς ἄγνωστης τραγωδίας τοῦ Αἰσχύλου κάποιος ἀναφωνεῖ ἀντικρύζοντας τὸν Διόνυσο: «Ποῦθε ἔρχεσαι ἄντρα - γυναίκα, καὶ ποιὰ εἶναι ἡ πατρίδα σου; Τί σημαίνει ἡ φορεσιά σου;» Στὴν ἑλληνιστικὴ περίοδο ἀπεικόνιζαν τὸν Διόνυσο σὰν ἔφηβο μὲ γυναικεῖες καμπύλες. Ὁ Ὀβίδιος καὶ ὁ Σενέκας τοῦ ἔδωσαν «τὸ πρόσωπο παρθένας»*. Τὶς ἀπεικονίσεις αὐτὲς τὶς

* Βλέπε Marie Delcourt, *Hermaphroditek*, Παρίσι, 1958.

κληρονόμησε ἡ Ἀναγέννηση. Οἱ γιορτὲς τοῦ Διονύσου ἔδιναν τὴν εὐκαιρία γιὰ μιὰ λειτουργικὴ μεταμφίεση τῶν ἀγοριῶν σὲ κορίτσια καὶ τῶν κοριτσιῶν σὲ ἀγόρια. Οἱ κοπέλες κρατοῦσαν γλυπτοὺς φαλλούς. Ἡ παράδοση τῶν Διονυσίων καὶ τῶν Σατουρναλίων εἶναι ἰδιαίτερα ζωντανὴ στὸ ἰταλικὸ καρναβάλι.

Ἡ παρακμὴ τῆς Ἀναγέννησης, καὶ ἀργότερα τοῦ *Cinquecento*, ἡ περίοδος τοῦ μαννιερισμοῦ καὶ τοῦ μπαρόκ, ἔφερε στὴν τέχνη, τὴ φιλοσοφία καὶ τὸν θρησκευτικὸ μυστικισμό, τὴν ἀναβίωση τῶν ἀρχαίων μύθων, ποὺ τώρα γίνονταν ὁλοένα καὶ πιὸ συγκρητικοί. Οἱ μύθοι ἐκφράζανε τὴ διάσταση ἀνάμεσα στοὺς ἐπικούρειους καὶ τὸν σπιριτουαλισμό, καθὼς καὶ τοὺς νέους δεσμοὺς ἀνάμεσα στὴν ὀρφικὴ παράδοση, τὸν πλατωνισμὸ καὶ τὸν χριστιανισμό. Εἰσχωρήσανε σὲ ὅλα τὰ κενὰ ποὺ ἄφηνε ἡ φυσικὴ φιλοσοφία, γιατὶ αὐτὴ δὲν ἀρκοῦσε πιὰ γιὰ νὰ ἐξηγήσει ἕνα κόσμο ποὺ γινόταν ὅλο καὶ πιὸ πικρός.

Στὴν περίοδο αὐτὴ εἶναι ζωντανοὶ καὶ ἀσκοῦν μεγάλη ἐπίδραση ὅλοι οἱ μύθοι τοῦ ἀνδρόγυνου, καθὼς καὶ οἱ ἀπεικονίσεις τῶν δίφυλων θεοτήτων καὶ συμβόλων: Βάκχος - Διόνυσος, Ἑρμῆς, Ἄρτεμις, Ἀφροδίτη. Προσφέρονταν σὲ κάθε λογῆς θεωρίες καὶ συνδέθηκαν στενὰ μὲ τὴ μεταφυσικὴ καὶ τὴν ἀλχημεία. Πιὸ συχνὰ πάντως ἐμφανίζονται συνυφασμένοι μὲ τὸν Σωκρατικὸ ἐρωτισμό. Σ' αὐτὸ τὸν κύκλο ἀνήκει ὁ μύθος τοῦ Ἀκταίονος πού, ἐπειδὴ κρυφοκοίταζε τὴ λουόμενη Ἄρτεμη μεταμορφώθηκε σὲ ἐλάφι καὶ κατασπαράχτηκε ἀπὸ τὰ σκυλιά· καὶ ὁ μύθος τοῦ Ναρκίσσου ποὺ ἐρωτεύθηκε τὸ εἴδωλό του κοιτάζοντάς το σὲ μιὰ λίμνη. Εἶχε δεῖ τὸ εἴδωλο ἑνὸς γυμνοῦ ἐφήβου.

Ἐδῶ ἀνήκει ἐπίσης ὁ μύθος τοῦ Γανυμήδη. Ὁ Μιχαὴλ Ἄγγελος πρόσφερε στὸ νεαρὸ φίλο του — τὸν ἴδιο ἐκεῖνο νέο γιὰ τὸν ὁποῖο εἶχε γράψει τὰ ἐρωτικὰ σοννέτα του — μιὰ σειρὰ ἀπὸ σχέδια ποὺ σὲ μερικὰ εἰκονίζεται ἡ ἁρπαγὴ τοῦ Γανυμήδη ἀπὸ τὸν μεταμορφωμένο σὲ ἀετὸ Δία. Στὴ Φλωρεντία τῶν Μεδίκων, ὁ μύθος τοῦ Γανυμήδη εἶχε, προφανῶς, διπλὸ νόημα. Συμβόλιζε τὸν μυστικὸ ἔρωτα ποὺ ἐπέτρεπε τὴν ἕνωση μὲ τὸν θεὸ καὶ τὴν ἄμεση ἐνόρασή του. Ταυτόχρονα ὅμως, ὅπως στὴν ἀρχαιότητα, ὁ Γανυμήδης παρέμεινε τὸ σύμβολο τῆς παιδεραστίας.

Γιατὶ ποτὲ δὲν ξελογιάστηκε τόσο μὲ τὸν Γανυμήδη

ὁ Λίας ὅσο αὐτὸς μὲ τὸν καταραμένο Γκέηβστον.
(Μάρλω, *Ἐδουάρδος Β' Α, 4)*

Ἡ Ροζαλία πῆρε τὸ ὄνομα Γανυμήδης ὅταν κατέφυγε στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν. Ὁ Σαίξπηρ χρησιμοποίησε τὰ ἴδια ὀνόματα ποὺ εἶχε τὸ μυθιστόρημα τοῦ Λότζ ἀπ' ὅπου ἄντλησε τὸ ὑλικὸ γιὰ τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*. Ἡ ἐκλογὴ καὶ ἡ διατήρηση τοῦ ὀνόματος δὲν εἶταν τυχαῖα.

Ὄχι ἀσκημότερο ἀπ' τοῦ ἴδιου τὸ κοπέλι
τοῦ Δία· γι' αὐτὸ θὰ μὲ φωνάζεις Γανυμήδη
(Ὅπως Ἀγαπᾶτε, Α, 3)

Ἡ Ροζαλία, μεταμφιεσμένη σὲ ἀγόρι, συναντάει τὸν Ὀρλάνδο στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν. Ὁ Ὀρλάνδος εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴ Ροζαλία, καὶ κείνη μαζί του. Ἀλλὰ ὁ Ὀρλάνδος δὲν ἀναγνωρίζει τὴ Ροζαλία μὲ τὴ μορφὴ τοῦ Γανυμήδη. Ἡ Ροζαλία προσπαθεῖ νὰ τὸν ξελογιάσει, ἀδιάντροπα, ὡστόσο αὐτὲς εἶναι οἱ ἐρωτοτροπίες ἑνὸς ἀγοριοῦ ἢ μᾶλλον ἑνὸς ἀγοριοῦ ποὺ στὴ σχέση αὐτὴ θέλει νὰ 'ναι τὸ κορίτσι γιὰ τὸν ἐραστή του. Ἡ Ροζαλία παίζει τὸν Γανυμήδη ποὺ μὲ τὴ σειρά του παίζει τὴ Ροζαλία.

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Ἐγώ, παιδί μου, δὲ θέλω νὰ γιατρευτῶ.
ΡΟΖΑΛΙΑ Ἐγὼ θὰ σὲ γιατρέψω, φτάνει νὰ μὲ λὲς Ροζαλία, καὶ νὰ 'ρχεσαι κάθε μέρα στὴν καλύβα μου νὰ μοῦ λὲς τὸν ἔρωτά σου

. . . . . .

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Μ' ὅλη μου τὴν καρδιά, παλικάρι μου.
ΡΟΖΑΛΙΑ Ὄχι, Ροζαλία νὰ μὲ λές... (Γ, 2)

Καὶ τοῦτο εἶναι μόνον ἡ ἀρχή. Οἱ σκηνὲς αὐτὲς εἶναι ἀναμβίβολα ἀπὸ τοὺς πιὸ τέλειους καὶ τοὺς πιὸ φίνους ἐρωτικοὺς διαλόγους ποὺ ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ. Ἂν ὁ ὅρος «μανιερισμὸς» δὲν εἶχε κάποια ὑποτιμητικὴ χροιά, θὰ 'πρεπε οἱ σκηνὲς αὐτὲς νὰ χαρακτηριστοῦν τὸ ἀριστούργημα τοῦ μανιερισμοῦ. Στὴν ἐπιφάνεια τοῦ διαλόγου, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο τῆς μεταμφίεσης — τῆς ἴδιας ἀκριβῶς μεταμφίεσης ὅπως καὶ στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* — δυὸ ἀγόρια, ὁ Γανυμήδης καὶ ὁ Ὀρλάνδος παίζουν τὸ παιχνίδι τοῦ ἔρωτα. Στὸ ἐνδιάμεσο ἐπίπεδο ἔχουμε τὴ Ροζαλία καὶ τὸν Ὀρλάνδο ποὺ εἶναι ἐρωτευμένοι μεταξύ τους. Ἀλλὰ ἡ πραγμα-

τικὴ Ροζαλία συμβαίνει νὰ εἶναι ἕνα μεταμφιεσμένο ἀγόρι.

Τὰ σύνορα ἀνάμεσα στὴν ψευδαίσθηση καὶ τὴν πραγματικότητα, ἀνάμεσα στὸ ἀντικείμενο καὶ στὸ εἴδωλό του, σιγὰ σιγὰ χάνουνται. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ πρέπει νὰ θυμηθοῦμε ἐδῶ τὴ θεατρικὴ αἰσθητικὴ τοῦ Ζενέ. Τὸ θέατρο εἶναι ἀπὸ τὴ φύση του ἡ ἀναπαράσταση ὅλων τῶν ἀνθρωπίνων σχέσεων, ἀλλὰ ὄχι ἐπειδὴ ἡ μίμησή τους εἶναι περσότερο ἢ λιγότερο πετυχημένη. Τὸ θέατρο εἶναι τὸ εἴδωλο ὅλων τῶν ἀνθρωπίνων σχέσεων ἐπειδὴ βασίζεται στὴν ὑποκρισία, μιὰ προπατορικὴ ὑποκρισία, ὅπως τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα. Ὁ ἠθοποιὸς παίζει ἕνα πρόσωπο ποὺ δὲν εἶναι. Εἶναι αὐτὸς ποὺ δὲν εἶναι. Δὲν εἶναι αὐτὸς ποὺ εἶναι. Τὸ νὰ εἶσαι ὁ ἑαυτός σου σημαίνει ἁπλῶς νὰ παίζεις τὸ εἴδωλό σου στὰ μάτια τῶν ἄλλων.

Δὲν ὑπάρχουν Λευκοὶ καὶ Μαῦροι ἂν τοὺς δοῦμε χωριστά. Οἱ Νέγροι εἶναι μαῦροι μόνο γιὰ τοὺς Λευκούς, ὅπως καὶ οἱ Λευκοὶ εἶναι ἄσπροι μόνο γιὰ τοὺς Νέγρους. Οἱ «ἀληθινοὶ» Νέγροι, εἶναι Λευκοὶ ποὺ παίζουν τοὺς μαύρους· ὅπως καὶ οἱ «ἀληθινοὶ» Λευκοὶ εἶναι μαῦροι ποὺ παίζουν τοὺς ἄσπρους. Ἀλλὰ οἱ Νέγροι καὶ οἱ Λευκοὶ συνυπάρχουν, καὶ ἔτσι ἀλληλομιαίνονται χάρη στὰ εἴδωλά τους, ἀκριβῶς σὰν καθρέφτες ποὺ βαλμένοι μὲ ὁρισμένη κλίση ἐπαναλαμβάνουν τὸ εἴδωλο ἑνὸς ἀντικειμένου ἐπ' ἄπειρον. Τὸ «ἀληθινὸ» κορίτσι εἶναι ἕνα μεταμφιεσμένο ἀγόρι.

Στὶς ἐρωτικὲς σκηνὲς στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν, ὅπως καὶ στὶς ἐρωτικὲς σκηνὲς τῆς Ἰλλυρίας, ὑπάρχει πλήρης ἐναρμόνιση ἀνάμεσα στὴ θεατρικὴ μορφὴ καὶ στό θέμα, τὸ ἕνα διαποτίζει τὸ ἄλλο. Μὲ τὴν προϋπόθεση, φυσικά, πὼς τοὺς γυναικείους ρόλους τοὺς παίζουν, ὅπως στὴν ἐλισαβετιανὴ σκηνή, ἀγόρια. Ὁ ἠθοποιὸς μεταμφιεσμένος σὲ κορίτσι παίζει ἕνα κορίτσι μεταμφιεσμένο σὲ ἀγόρι. Τὰ πάντα εἶναι ταυτόχρονα πραγματικὰ καὶ μὴ πραγματικά, ψεύτικα καὶ ἀληθινά. Καὶ δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε σὲ πιὰ μεριὰ τοῦ καθρέφτη βρισκόμαστε. Λὲς καὶ τὰ πάντα εἶναι εἴδωλα...

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Μὰ ἐγώ 'μαι ἡ Ροζαλία σου.

ΣΙΛΙΑ Εὐχαριστιέται νὰ σὲ λέει ἔτσι· ἀμ' ἔχει αὐτὸς μιὰ Ροζαλία πιὸ γλυκομάγουλη ἀπὸ σένα.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Ἔλα, πές μου λόγια γλυκά, πές μου λόγια γλυκά· τώρα πού 'χω κέφι σκολιανὸ κι εἶμ' ἕτοιμη νὰ χαρίσω. Τί θὰ μοῦ 'λεγες τώρα, ἂν ἐγὼ ἤμουν ἢ ἴδια, ἢ καθαυτὸ Ροζαλία σου; (Δ, 1)

Ἡ Ροζαλία παίζει τὸν Γανυμήδη ποὺ παίζει τὴ Ροζαλία. Παίζει τὸν ἑαυτό της ποὺ παντρεύεται τὸν Ὀρλάνδο. Σ' αὐτὴ τὴν τελετὴ τοῦ γάμου ἡ Σίλια θὰ παίξει τὸ ρόλο τοῦ παπᾶ. Ἡ ἐκπληκτικὴ ποίηση τῶν σκηνῶν αὐτῶν δὲν ἔχει παρουσιαστεῖ ἀπὸ τὴ σκηνὴ ποτὲ μέχρι σήμερα. Λὲς καὶ τὸ σημερινὸ θέατρο δὲν διαθέτει τὸ κατάλληλο ὄργανο. Κι ὡστόσο οἱ σκηνὲς αὐτὲς περιέχουν τὸ θέατρο τοῦ Ζενὲ στὸν ἴδιο βαθμὸ ποὺ ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* περιέχει τὸ θέατρο τοῦ Μπέκετ· μὲ μόνη τὴ διαφορὰ πὼς ἐδῶ εἶναι ἕνας σουπερ - Ζενέ, ὅπως ἀκριβῶς τὸ κουαρτέτο τῶν τρελῶν, τῶν πραγματικῶν καὶ τῶν προσποιητῶν, στὴν τρίτη πράξη τοῦ Λὴρ εἶναι ἕνας σουπερ - Μπέκετ.

Οἱ ἐρωτικὲς σκηνὲς στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν ἔχουν τὴ λογικὴ τῶν ὀνείρων. Ἐπίπεδα, πρόσωπα, χρόνοι — παρελθόν, παρόν, μέλλον — συγχωνεύονται· καὶ ἡ παρωδία εἶναι ποίηση.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ — Ἔλα, ἀδερφή, ἐσὺ νά 'σαι ὁ παπὰς καὶ νὰ μᾶς παντρέψεις.— Δῶσ' μου τὸ χέρι σου, Ὀρλάνδο.— Τί λές, ἀδερφή μου;

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Σὲ παρακαλῶ, πάντρεψέ μας.

ΣΙΛΙΑ Δὲν ξέρω τὰ λόγια.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Θ' ἀρχίσεις — «θέλεις, Ὀρλάνδο, — »

ΣΙΛΙΑ Ἐμπρός. — Θέλεις, Ὀρλάνδο, νὰ πάρεις γυναίκα σου τούτη τὴ Ροζαλία;

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Θέλω.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Ναί, μὰ πότε;

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Μὰ τώρα, μόλις μᾶς παντρέψεις.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Τότε νὰ εἰπεῖς «Ροζαλία, σὲ παίρνω γυναίκα μου».

ΟΡΛΑΝΔΟΣ Ροζαλία, σὲ παίρνω γυναίκα μου.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Θά 'πρεπε νὰ σοῦ ζητήσω τὴν ἄδεια γάμου· ἀλλά, σὲ παίρνω, Ὀρλάνδο, ἄντρα μου: νὰ μιὰ κόρη ποὺ δὲν περιμένει τὸν παπά· (Δ, 1)

Ἡ μεταμφίεση εἶναι ἐπικίνδυνο παιχνίδι. Εἶναι ἕνα παιχνίδι ὅ-

που ἐγκαταλείπεις τὸ πρόσωπό σου καὶ παίρνεις, ἢ τουλάχιστον, δανείζεσαι, κάποιο ξένο. Ὁ Ἀρλεκίνος μεταμορφώνεται, ἀλλὰ ὁ Ἀρλεκίνος κατάγεται ἀπὸ τὴ γενιὰ τοῦ σατανᾶ. Τὸ πνεῦμα τοῦ κακοῦ πλανεύει τοὺς ἀνθρώπους ἐπειδὴ παίρνει ἀσταμάτητα ἀλλιώτικες μορφές· τὴ μορφὴ ἀνθρώπου, τὴ μορφὴ ζώου, ἀκόμα καὶ τὴ μορφὴ καλαμαριοῦ.

Ἡ μεταμόρφωση εἶναι, βλέπω, αἰσχρὴ δουλειά,
ποὺ κατορθώνει ὁ διάβολος μ' αὐτὴν πολλὰ
(Δωδέκατη Νύχτα, Β, 2)

Ἡ πιὸ ἐπικίνδυνη ἀπ' ὅλες τὶς μεταμφιέσεις εἶναι ἡ ἀλλαγὴ τοῦ φύλου. Ὁ «τρανβεστισμὸς» ἔχει δυὸ ὄψεις: τὴν ἱερὴ καὶ τὴ γενετήσια, τὴ λειτουργικὴ καὶ τὴν ὀργιαστική. Τὸ ὄργιο μπορεῖ ἐπίσης νὰ συμπεριλαμβάνεται σὲ μιὰ τελετουργικὴ ἐκδήλωση. Στὰ Σατουρνάλια, ἀγόρια καὶ κορίτσια ἀνταλλάζανε τὰ ροῦχα τους. Οἱ νόμοι καὶ οἱ κανόνες ἀναστέλλονταν. Τ' ἀγόρια φέρονταν σὰν κορίτσια, τὰ κορίτσια φέρονταν σὰν ἀγόρια. Οἱ ἀξίες καὶ οἱ κρίσεις συγχέονταν. Γιὰ μιὰ νύχτα τὰ πάντα ἐπιτρέπονταν. Ναί, ὅμως στὴ λειτουργικὴ μεταμφίεση, οἱ νόμοι καὶ οἱ κανόνες μόνον ἀναστέλλονταν, ποτὲ δὲν καταργοῦνταν. Ὁ «τρανβεστισμὸς» εἶταν σὰν μιὰ ἐπιστροφὴ στὸ Χάος ἀπ' ὅπου εἶχε ἀναδυθεῖ ὁ Νόμος κι ὅπου δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα ὁ διαχωρισμὸς σὲ ἀρσενικὸ καὶ σὲ θηλυκό*.

Κάθε «τρανβεστισμὸς» δὲν εἶναι μόνο πρόσκληση γιὰ τὰ Κύθηρα, ἀναζήτηση ὀργίων. Εἶναι διαβολικὴ ἐπινόηση ποὺ τὸ νόημά της εἶναι πολὺ πιὸ βαθύ. Εἶναι ἡ πραγματοποίηση τοῦ αἰώνιου ὀνείρου, νὰ ξεπεράσει ὁ ἄνθρωπος τὰ ὅρια τοῦ σώματός του, τοῦ φύλου του. Εἶναι τὸ ὄνειρο μιᾶς ἐρωτικῆς ἐμπειρίας ὅπου ἐσὺ εἶσαι καὶ ὁ ἐρωτικός σου σύντροφος, ὅπου βλέπεις καὶ γνωρίζεις τὴν ἡδονὴ σου σὰν νὰ εἶσαι ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρά. Εἶσαι ὁ ἑαυτός σου καὶ ταυτόχρονα εἶσαι κάποιος ἄλλος, κάποιος ὅμοιος μὲ σένα κι ὡστόσο διαφορετικός.

Ὁ «τρανβεστισμὸς» ἔχει μεταφυσικὸ βάθος, κατάλοιπο ἴσως ἀπὸ τὴν ἐποχὴ ποὺ εἶταν ἀκόμα λειτουργικός. Πάντως, στὴν

---

* Γιὰ τὴ λειτουργικὴ μεταμφίεση καὶ τὴ μυθολογία ποὺ συνδέονται μ' αὐτὴ βλέπε Mircae Eliade, *Méphistophélès et l' Androgyne,* Παρίσι, 1962.

Αναγέννηση διατηροῦσε κάτι ἀπὸ τὸ μεταφυσικὸ βάθος τοῦ. Δὲν εἶταν μόνο μιὰ ἀπόπειρα γιὰ ἕναν ἐρωτισμὸ ἀπαλλαγμένο ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ σώματος. Εἶταν ἐπίσης ἕνα ὄνειρο ἔρωτα ἀπαλλαγμένου ἀπὸ τὰ ὅρια τοῦ φύλου, ἑνὸς ἔρωτα ποὺ διαπερνᾶ τὰ σώματα ἀγοριῶν καὶ κοριτσιῶν, ἀντρῶν καὶ γυναικῶν, ὅπως τὸ φῶς περνάει ἀπὸ τὸ γυαλί.

Στὶς τελευταῖες σκηνὲς τοῦ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* ξαναβρίσκουμε αὐτὴ τὴ διπλὴ σημασία τῆς μεταμφίεσης: τὴν πνευματικὴ καὶ τὴ σωματική, τὴ διανοητικὴ καὶ τὴν αἰσθησιακή. Τὰ πάντα ἔχουν συγχωνευθεῖ: τὰ σώματα ἀγοριῶν καὶ κοριτσιῶν, ὁ πόθος καὶ ὁ ἔρωτας. Ὁ Σίλβιος ἀγαπάει τὴ Φοίβη, τὴ βοσκοπούλα, ἡ Φοίβη ἀγαπάει τὸν Γανυμήδη, ὁ Γανυμήδης ἀγαπάει τὸν Ὀρλάνδο, ὁ Ὀρλάνδος ἀγαπάει τὴ Ροζαλία. Ὁ Γανυμήδης εἶναι ἡ Ροζαλία, ἀλλὰ εἶναι μιὰ Ροζαλία ποὺ εἶναι Γανυμήδης, ἀφοῦ ἡ Ροζαλία εἶναι ἀγόρι, ὅπως καὶ ἡ Φοίβη εἶναι ἀγόρι. Ὁ ἔρωτας εἶναι ἀπόλυτη ἀξία, καὶ ταυτόχρονα τὸ πιὸ ἀπόλυτα τυχαῖο γεγονός. Ὁ ἐρωτισμὸς διαπερνάει τὰ σώματα σὰν ἠλεκτρικὸ ρεῦμα καὶ τὰ κάνει νὰ τρέμουν. Κάθε Ροζαλία εἶναι Γανυμήδης καὶ κάθε Γανυμήδης εἶναι Ροζαλία.

ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ ...Νά, ἔρχεται μιὰ ποὺ ἀγαπάει ἐμένα κι
[ἕνας ποὺ ἀγαπάει αὐτήν.

. . . . . .

ΦΟΙΒΗ Καλὲ βοσκέ μου, πέσ' του τί 'ναι ν' ἀγαπᾶς.
ΣΙΛΒΙΟΣ Εἶναι νά 'σαι ὅλο στεναγμοὺς καὶ δάκρυα·
κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὴ Φοίβη ἐγώ.
ΦΟΙΒΗ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὸν Γανυμήδη ἐγώ.
ΟΡΛΑΝΔΟΣ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὴ Ροζαλία ἐγώ.
ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ καμιὰ γυναίκα ἐγώ.
ΣΙΛΒΙΟΣ Εἶναι νά 'σαι ὅλος πίστη κι ἀφοσίωση·
κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὴ Φοίβη ἐγώ.
ΦΟΙΒΗ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὸν Γανυμήδη ἐγώ.
ΟΡΛΑΝΔΟΣ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὴ Ροζαλία ἐγώ.
ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ καμιὰ γυναίκα ἐγώ.
ΣΙΛΒΙΟΣ Εἶναι νά 'σαι ὅλο πόθο κι ὅλο πάθος κι ὅλο
ἐπιθυμίες· ὅλο λατρεία καὶ προθυμία,
ταπεινοσύνη, ὑπομονὴ κι ἀνυπομονησία,

ὅλο ἀγνότητα, ὅλο βάσανο, ὅλο θυσία
κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὴ Φοίβη ἐγώ.
ΦΟΙΒΗ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὸν Γανυμήδη ἐγώ.
ΟΡΛΑΝΔΟΣ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ τὴ Ροζαλία ἐγώ.
ΓΑΝΥΜΗΔΗΣ Κι ἔτσι εἶμαι γιὰ καμιὰ γυναίκα ἐγώ.
(Ε, 2)

Οἱ ἐρωτικὲς σκηνὲς στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* ἐκτυλίσσονται στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν. Τὸ δάσος αὐτὸ μοιάζει μὲ ὅλα τὰ δάση τοῦ Σαίξπηρ, ἴσως μοναχὰ εἶναι λίγο πιὸ θαυμαστό. Σὰν νὰ περιέχει ὅλα, σὰν νὰ τὰ ἐπαναλαμβάνει ὅλα καὶ νὰ τὰ προαγγέλλει ὅλα. Τὰ σαιξπηρικὰ δάση εἶναι πραγματικὰ καὶ μαγεμένα, ἐκεῖ ἐκτυλίσσονται σκηνὲς τραγικὲς καὶ γκροτέσκες, παθητικὲς καὶ λυρικές. Στὰ σαιξπηρικὰ δάση ἡ ζωὴ ἐπιταχύνεται, γίνεται πιὸ ἔντονη, πιὸ βίαιη καὶ ταυτόχρονα, θαρρεῖς, πιὸ διάφανη. Τὰ πάντα ἀποκτοῦν διπλὴ σημασία: κυριολεκτικὴ καὶ μεταφορική. Τὰ πάντα ὑπάρχουν καθαυτὰ καὶ ταυτόχρονα στὸ εἴδωλό τους, στὴ γενικότητά τους, στὸ ἀρχέτυπό τους.

Στὸ σαιξπηρικὸ δάσος, μιὰ καλοκαιρινὴ νύχτα, οἱ ἐραστὲς διαβήκανε ἀπὸ τὸ ζοφερὸ κόσμο τοῦ ζωώδους ἐρωτισμοῦ. Γνωρίσανε τὴ σφοδρότητα τοῦ πόθου καὶ τῆς ἄμεσης κτήσης. Ἄντρες καὶ γυναῖκες ἀνταλλάξανε συντρόφους. Σ' ἕνα ἄλλο σαιξπηρικὸ δάσος, τέσσερα πρόσωπα δανεισμένα ἀπὸ τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* θὰ περάσουν ἀπὸ τὴν καταιγίδα καὶ τὴν ἀνεμοζάλη: ὁ ἡγεμόνας ποὺ ἀπαρνήθηκε τὸ στέμμα του, ὁ ἐξόριστος ὑπουργός, ὁ ἐξόριστος ἀδερφὸς καὶ ὁ τρελός*. Ἡ ὕπαρξή τους θ' ἀπογυμνωθεῖ ὡς τὸ σημεῖο ποὺ θὰ πρέπει νὰ ἀρκεστεῖ μόνο στὸν ἑαυτό της καὶ μόνο στὸν ἑαυτό της νὰ βρεῖ τὸ λόγο ὑπάρξεως, ἀφοῦ τῆς εἶναι ἀδύνατο νὰ προσφύγει στὸν ἄδειο οὐρανό, στὴ ματοβαμμένη ἱστορία ἢ στὴν παράλογη φύση. Στὸ τελευταῖο ἀπὸ τὰ σαιξπηρικὰ δάση, στὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου, ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου μας θὰ ἐπιταχυνθεῖ τόσο ποὺ θὰ παιχτεῖ μέσα σὲ τρεῖς ὧρες.

Πρῶτα πρῶτα, τὸ Δάδος τοῦ Ἄρντεν εἶναι μιὰ φυγή, φυγὴ μακρυὰ ἀπὸ τὸ αἰώνια θηριῶδες βασίλειο ὅπου,— ὅπως πάντα στὸν Σαίξπηρ,— ἐπαναλαμβάνονται κατὰ τρόπο ἰδεοληπτικὸ δύο

---

* Στὸν *Βασιλιὰ Λήρ*.

θέματα: ἡ προγραφὴ τοῦ νόμιμου ἡγεμόνα καὶ ὁ ξεπεσμὸς τοῦ νεώτερου ἀδερφοῦ ποὺ τοῦ ἅρπαξαν τὴν κληρονομιά του. Γιὰ τὸν Σαίξπηρ αὐτὴ εἶναι ἡ κοινωνικὴ ἱστορία, συμπυκνωμένη στὴν πιὸ στοιχειώδη καὶ πιὸ συνοπτικὴ μορφή της. Στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*, ἐξάλλου, θὰ ἐξοριστεῖ καὶ ἡ κόρη τοῦ ἔκπτωτου ἡγεμόνα. Ὁ πρόλογος τοῦ ἔργου δὲν ἔχει τίποτε ἀπὸ τὴ γαλήνη καὶ τὴν ἀνεμελιά, ποὺ οἱ κριτικοί, ἀκολουθώντας ἀκόμα τὸ παράδειγμα τοῦ 19ου αἰώνα, ἐπιμένουν νὰ ἀναζητοῦν στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* καὶ στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*. Ἴσα ἴσα εἶναι ξεχωριστὰ ζοφερή:

Τί κόσμος εἶναι τοῦτος, ποὺ ἡ στολὴ ποὺ πάει,
δηλητηριάζει αὐτὸν ποὺ τὴ φοράει! (*Β, 3*)

Ὁ τύραννος κάθεται στὸ θρόνο, ὁ ἀδερφὸς καταδιώκει τὸν ἀδερφό, ἡ φιλοδοξία σκοτώνει τὸν ἔρωτα καὶ τὴ φιλία, ἡ ἀπροκάλυπτη βία καὶ τὸ χρῆμα κυβερνᾶνε τὸν κόσμο. Ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τοῦ δούκα κουβαλᾶνε τοὺς ἀντίπαλους παλαιστὲς μὲ σπασμένα παΐδια. Ὁ πρόλογος τοῦ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* ἔχει τὴν ἀτμόσφαιρα τῶν ἱστορικῶν δραμάτων: παντοῦ ἀσφυξία, ὅλοι φοβοῦνται. Ὁ νέος ἡγεμόνας εἶναι δύσπιστος καὶ καχύποπτος, ζηλεύει τοὺς πάντες καὶ τὰ πάντα, ἀβέβαιος γιὰ τὴ θέση του, ὀσφραίνεται στὸν καθένα κάποιο ἐχθρό. Ὅπως στὰ ἱστορικὰ δράματα, μοναδικὴ ἐλπίδα σωτηρίας εἶναι ἡ φυγή. Φυγὴ μὲ ὅποια θυσία καὶ ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ γρήγορα.

δὲν εἶν' ἐδῶ γιὰ σένα, ἐδῶ 'ναι μακελιό· (*Β, 3*)

Ὁ πρόλογος εἶναι βίαιος καὶ κτηνώδης· ὁ ἐπίλογος, ἁπλοϊκὸς καὶ εἰδυλλιακός. Ἠθελημένα ἀναιτιολόγητος — ἴσα ἴσα μερικοὶ στίχοι. Ὁ κακὸς δούκας συναντάει ἕναν ἐρημήτη καὶ γίνεται ἀσκητής. Ὁ ἀδερφὸς ἀποδίδει στὸν ἀδερφὸ τὴν κληρονομιά του.

...Ἔφερες στ' ἀδέρφια σου
ὡραῖα δῶρα γιὰ τοὺς γάμους τους: στὸν ἕναν
τὴ γῆ του τὴν κατασκεμένη καὶ στὸν ἄλλον
γῆ μ' ἔχταση μεγάλη καὶ τρανὸ δουκάτο. (*Ε, 4*)

Ἀνάμεσα στὸ ζοφερὸ πρόλογο καὶ τὸν παραμυθένιο ἐπίλογο, ὑπάρχει τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν: τὸ πιὸ ἐγγλέζικο ἀπ' ὅλα τὰ

σαιξπηρικὰ δάση. Μοιάζει μὲ τὸ δάσος τοῦ Γουώρικσαϊρ, κοντὰ στὸ Στράτφορντ. Ἔχει πελώριες βελανιδιὲς καὶ πάμπολλα ξέφωτα, ρυάκια ποὺ κυλᾶνε πάνω σὲ χορταριασμένες πέτρες. Χάνεται κανεὶς τριγυρίζοντας ἀνάμεσα στὰ ρείκια καὶ τ' ἀγκάθια. Στὸ δάσος αὐτὸ κελαηδοῦν πουλιά, τρέχουνε ζαρκάδια, λαγοὶ καὶ ἐλάφια («τ' ἀνόητα, τὰ σμερδά»). Σ' αὐτὸ τὸ δάσος ἔχει καταφύγει ὁ ἐξόριστος δούκας.

Λένε πὼς ἔχει πάει καὶ μένει στὸ δάσος τοῦ Ἄρντεν, παρέα μὲ κάμποσους εὔθυμους κυρίους καὶ ζεῖ ἐκειπέρα σὰν τὸν παλιὸ Ρόμπιν Χούντ, τὸν Ἄγγλο. Λένε πὼς πολλοὶ νέοι ἀπὸ σπίτια τὸ σκᾶνε καθημερινὰ γιὰ ἐκεῖ, ὅπου περνᾶνε τὸν καιρό τους ξένοιαστα, ὅπως στὴ χρυσὴ ἐποχή. (Α, 1)

Σ' αὐτὸ τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν, οἱ ἀριστοκράτες παίζουν τοὺς ἐλεύθερους ἀνθρώπους καὶ τοὺς τίμιους ληστές, ὁ δούκας παντρεύει τὸν Τρελὸ μὲ τὴ Χωριατοπούλα, οἱ χωριάτες βόσκουν πρόβατα ἀπαγγέλλοντας ἐρωτικὰ ποιήματα, οἱ κοπέλες μεταμφιέζονται σὲ ἀγόρια, ὁ μελαγχολικὸς αὐλικὸς σαρκάζει τὸν ἑαυτό του κι ὅλους τοὺς γύρω του.

Εἶναι ἕνα παράξενο δάσος ὅπου συναντιόνται ὅλα σχεδὸν τὰ πρόσωπα τοῦ σαιξπηρικοῦ κόσμου. Εἶναι δάσος πραγματικό, ἀλλὰ καὶ μιὰ φεουδαρχικὴ οὐτοπία, καὶ εἶναι ἡ χλεύη αὐτῆς τῆς οὐτοπίας. Σὲ τοῦτο τὸ ἐγγλέζικο δάσος ὑπάρχει μιὰ λιονταρίνα μὲ τὸ λιονταράκι της, καὶ στὰ μούσκλα σέρνουνται φίδια.

Τί εὐτυχία,
στὴ λευτεριά μας πᾶμε κι ὄχι σ' ἐξορία! (Α, 3)

Αὐτὸ εἶναι τὸ «κόντα» τῆς πρώτης πράξης. Τὸ λέει ἡ Σίλια στὴ Ροζαλία προτοῦ φύγουν γιὰ τὸ δάσος. Τὸ βασίλειο τῆς ἐλευθερίας εἶναι ταυτόχρονα καὶ τὸ βασίλειο τῆς φύσης. Μιᾶς φύσης εἰδυλλιακῆς, ποιητικῆς, δανεισμένης θὰ 'λεγες ἀπὸ τὸν Θεόκριτο:

...κι ὁ βίος μας τοῦτος
ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τὴ χλαλοὴ τοῦ κόσμου,
βρίσκει λαλιὲς στὰ δέντρα, στὰ νερὰ βιβλία,
ρητὰ στὶς πέτρες καὶ καλὸ στὸ κάθε τι.
Δὲ θ' ἄλλαζα ζωή. (Β, 1)

Τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου εἶναι εἴτε ὁ κόσμος, εἴτε ἡ σκηνή.
Γιὰ τοὺς Ἐλισαβετιανοὺς αὐτὸ εἴταν ταυτόσημο·
ἡ σκηνὴ εἴταν ὁ κόσμος, καὶ ὁ κόσμος εἴταν μιὰ σκηνή.
Στὸ νησὶ ἐκτυλίσσεται ἄκρως συμπυκνωμένη,
ἡ σαιξπηρικὴ ἱστορία τοῦ κόσμου.

«Μ' ἔμαθες νὰ μιλάω
καὶ τ' ὄφελός μου
μόνο εἶναι ποὺ ξέρω
καὶ καταριέμαι».
(Κάλιμπαν)

Τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου μοιάζει μᾶλλον
μὲ τὸ νησὶ-κόσμος τῆς ὑστερογοτθικῆς περιόδου.
Τέτοια νησιὰ ζωγράφισε ὁ δαιμονισμένος
Ἱερώνυμος Μπός.

[illegible] τὴν ὕλη
[illegible] 'ναι φτιαγμένα
τὰ ὄνειρα:
[illegible] τὴ ζωούλα μας
τὴν περιβάλλει
ἀλόγυρα ὕπνος»
(Πρόσπερος)

«Ὦ θάμα! Τὶ ὡραία
ποὺ εἶναι ἡ ἀνθρωπότης!
Ὦ! ἐξαίσιος νέος κόσμος
ποὺ μέσα του ἔχει τέτοιον λαό».

Ἡ Μιράντα καὶ ὁ Φερνάνδος
δὲν πρόσεξαν τίποτα.
Τὰ πάντα ἐκτυλίσσονται
ἔξω ἀπ' αὐτούς.
Παίζουν στὸ σκάκι
εἴκοσι βασίλεια,
θὰ μποροῦσαν νὰ παίζουν
καὶ ἑκατό. Γι' αὐτοὺς
δὲν ὑπάρχει κανένα βασίλειο.
Ὁ Φερνάνδος καὶ ἡ Μιράντα
εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστορία.

Τὸ Βασίλειο τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς φύσης ἀντιτάσσεται στὴν αὐλικὴ ζωή. Ἡ ἁρμονία καὶ ἡ ἐλευθερία στὴ δουλειὰ τοῦ πνεύματος, στὴν αἰχμαλωσία τῆς καρδιᾶς, στὴν ἀνασφάλεια τῆς ζωῆς.

...Αὐτὰ τὰ δάση
δὲν εἶναι πιὸ ἀκίντυνα ἀπ' τὴν φτονερὴν αὐλή; (*Β, 1*)

Ὡστόσο, ἀπὸ τὴν πρώτη κιόλας σκηνή, τὸ εἰδύλλιο ταράζεται. Ὅπως στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*, τὰ ὄργανα εἶναι ξεκούρντιστα. Ἡ μουσικὴ στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι ὅλο δυσαρμονία.

Κι ὅμως τὰ συμπονάω τ' ἀνόητα, τὰ σμερδά,
πού 'ναι πολίτες ντόπιοι σὲ τούτ' τὴν ἄδεια πολιτεία,
νὰ τοὺς πληγώνουν οἱ διχαλωτὲς σαΐτες μας
στὰ στρογγυλά τους νῶτα μέσ' στὸν τόπο τους. (*Β, 1*)

Φαινομενικὰ βρισκόμαστε πάντα στὸ ἴδιο ποιητικὸ κλίμα. Οἱ κυνηγετικὲς σκηνὲς ἀπὸ παράδοση ἔχουν καὶ συναισθηματικοὺς θρήνους γιὰ τὸ λαβωμένο ἐλάφι ποὺ τὸ ἐγκαταλεῖψαν οἱ σύντροφοί του. Ἐδῶ ὅμως ὁ τόνος εἶναι διαφορετικός. Τὸ βασίλειο τῆς φύσης εἶναι ἐξ ἴσου ἀδυσώπητο καὶ ἐγωιστικὸ ὅσο καὶ ὁ πολιτισμένος κόσμος. Δὲν ὑπάρχει ἐπιστροφὴ στὴν ἀρχέγονη ἁρμονία. Οἱ ἐκθρονισμένοι ἐκθρονίζουν καὶ ὅσοι μόλις γλύτωσαν τὴ ζωή τους, σκοτώνουν.

...ἐσύ 'σαι πιὸ ἅρπαγας
ἀπὸ τὸν ἀδερφό σου ποὺ σ' ἐξόρισε. (*Β, 1*)

Στὴν Ἀρκαδία ὅλοι εἶναι ἴσοι. Ἡ παντοδυναμία τοῦ χρήματος, ἡ ὑπεροχὴ τῆς ἀρχοντικῆς γενιᾶς εἶναι ἄγνωστες. Ὁ νόμος δὲν ὑποκύπτει στὴ βία, καὶ οἱ μόνοι δυστυχισμένοι εἶναι ὅσοι ἀγαποῦν χωρὶς ἀνταπόκριση. Μόλις φτάνει στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν ἡ Ροζαλία παρακολουθεῖ δυὸ βοσκοὺς ποὺ κουβεντιάζουν· ὁ πιὸ νέος παραπονιέται στὸν γεροντότερο πὼς ὁ ἔρωτάς του δὲν βρίσκει ἀνταπόκριση. Ἡ Ροζαλία πεινάει καὶ νυστάζει. Οἱ ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ — ὅπως καὶ οἱ ὁμηρικοὶ — κάθε τόσο πεινᾶνε καὶ θέλουν νὰ κοιμηθοῦν, ἀκόμα καὶ ὅταν εἶναι ἀνέλπιδα ἐρωτευμένοι, ἀκόμα καὶ ὅταν ὀργανώνουν συνωμοσίες.

Ἡ Ροζαλία καὶ ἡ Σίλια γυρεύουν στέγη καὶ φαγητό. Θὰ πληρώσουν, φυσικά, μὲ χρυσάφι. Αὐτὴ ἡ μυθιστορηματικὴ Ροζαλία πατάει στέρεα στὴ γῆ. Ἀκριβῶς ὅπως καὶ ὁ Σαίξπηρ. Στὸ Δά-

σος τοῦ Ἄρντεν, ὅπου ξανάρθε ἡ χρυσὴ ἐποχή, βασιλεύουν οἱ καπιταλιστικοὶ νόμοι τῆς μισθοτῆς ἐργασίας:

...μὰ εἶμαι κοπέλι σ' ἄλλον
καὶ δὲν κουρεύω ἐγὼ τὰ πρόβατα ποὺ βόσκω.
Ὁ ἀφέντης μου εἶναι ἕνας μαγκούφης... *(Β, 4)*

Καὶ μὲ περσότερη ἐπιμονή.

...ἄσε ποὺ ἴσα τώρα ξεπουλάει
καλύβια του, κοπάδια καὶ βοσκές... *(Β, 4)*

Ἡ Ροζαλία τῆς Ἀρκαδίας, ἡ μυθιστορηματικὴ Ροζαλία, ἡ Ροζαλία τῆς βουκολικῆς κωμωδίας, ποὺ τόσο εἴτανε τοῦ συρμοῦ στὴν αὐλὴ ἀγοράζει τὰ καλύβια, τὶς βοσκὲς καὶ τὰ πρόβατα.

Παρακαλοῦμε, ἂν γίνεται μὲ τρόπο τίμιο,
ἀγόρασε γιὰ μᾶς βοσκές, καλύβια, πρόβατα
καὶ χρῆμα νὰ πληρώσεις θά 'χεις ἀπὸ μᾶς. *(Β, 4)*

Ἡ Ἀρκαδία μεταβλήθηκε σὲ ἀκίνητο ἀγαθό, σὲ ἔγγειο ἰδιοκτησία. Λέει ὁ βοσκός:

...ἄν, ὅπως λέτε, σᾶς ἀρέσει ἡ γῆς, τὸ εἰσόδημα,
καὶ τούτη ἐδῶ ἡ ζωή, γὼ νά 'μαι μπιστικός σας
κι ἀμέσως τ' ἀγοράζω γιὰ λογαριασμό σας. *(Β, 4)*

Θαυμάσια ἡ ἀπαρίθμηση, θαυμάσια καὶ ἡ σειρά: «ἡ γῆς, τὸ εἰσόδημα, καὶ τούτη ἐδῶ ἡ ζωή». Θαυμάσια καὶ πολὺ ἐγγλέζικη. Καὶ μάλιστα πολὺ σαιξπηρική, γιατὶ ἀπ' ὅσα γνωρίζουμε γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ἕνα μόνο εἶναι βέβαιο: καταλάβαινε ἀπὸ σπίτια καὶ χτήματα καὶ ἤξερε πὼς νὰ τ' ἀγοράζει.

Οἱ ἱστορικοὶ τῆς λογοτεχνίας διακρίνουν μὲ τὴν πιὸ μεγάλη προσοχὴ ἀνάμεσα σὲ συγγραφεῖς ποὺ μιμήθηκαν τὸν Σαίξπηρ καὶ σὲ συγγραφεῖς ποὺ ἀκολούθησαν τὸ συρμὸ τοῦ Ἀριόστο. Αὐτὸ εἶναι σωστό. Ἡ φαντασία εἶναι διαφορετικὴ στὸ Βορρᾶ καὶ στὸ Νότο, ὅπως διαφορετικὴ εἶναι καὶ ἡ ποιότητα τοῦ σαρκασμοῦ, ἂν καὶ καμιὰ φορὰ ὁ ἴδιος συγγραφέας καὶ στὸ ἴδιο μάλιστα ἔργο, προσφεύγει πότε στὸ πνεῦμα τοῦ Σαίξπηρ καὶ πότε στὸ πνεῦμα τοῦ Ἀριόστο. Ἔτσι, φαίνεται πὼς ἔκανε ὁ Μυσσέ, καθὼς καὶ ὁ Σλοβάκι. Ὅμως πέρα ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῶν λογοτεχνικῶν ἐπιρροῶν, ἀκόμα καὶ τῶν πιὸ ἀδιαμ-

φαβήτητων, ἔχει μεγαλύτερο ἴσως ἐνδιαφέρον νὰ βλέπει κανείς τὸν Σαίξπηρ νὰ κινεῖται μέσα στὸν κόσμο τοῦ Ἀριόστο. Τὸν «πράσινο κόσμο», ὅπως ἀποκαλοῦσε ὁ Νόρθροπ Φράϋ τὰ μυστικὰ σαιξπηρικὰ δάση. Ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸν «πράσινο κόσμο» ὁ Ὀρλάνδο Φουριόζο πολεμάει τοὺς ἄπιστους, συναντάει τοὺς ἱππόγρυπες, τρελαίνεται ἀπὸ ἔρωτα καὶ πασχίζει νὰ ἀποκτήσει ἀπὸ τοὺς μάγους τὰ μυστικὰ γιὰ τὸ φίλτρο τῆς ἀγάπης. Σὲ τοῦτο τὸν «πράσινο κόσμο» ὁ Ἀριόστο δίνει τὴν παράξενη μάχη του μὲ τὴ φεουδαρχικὴ τρέλα, ποὺ πρέπει νὰ γελοιοποιηθεῖ καὶ νὰ χλευαστεῖ, ἀλλὰ ποὺ χωρὶς αὐτὴ ἡ ζωὴ θὰ ἔχανε ὅλη τὴν ὀμορφιὰ καὶ τὴν ποίησή της. Τὴν ἴδια μάχη μὲ τὴ φεουδαρχικὴ τρέλα, μόνο πολὺ πιὸ πικρή, θὰ δώσει ἀργότερα καὶ ὁ Θερβάντες.

Ἀπ' ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα, πιὸ κοντὰ στὸν Ἀριόστο βρίσκονται τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* καὶ ἡ *Δωδέκατη Νύχτα*. Ἔχουν ἕνα παρόμοιο συγκερασμὸ πάθους καὶ εἰρωνείας, χλεύης καὶ λυρισμοῦ. Αὐτὸς ὁ συγκερασμὸς τεχνοτροπιῶν καὶ λογοτεχνικῶν εἰδῶν εἶναι κάτι τὸ πολὺ σύγχρονο, καὶ τὸ θέατρο ἔχει ἀδικο νὰ τὸν ἀποφεύγει. Ἀκόμα πιὸ σύγχρονη, ἀκόμα πιὸ κοντὰ στὴν ἐποχή μου, εἶναι ἡ διφορούμενη στάση ἀπέναντι στὴν τρέλα. Ἢ μᾶλλον, ἀπέναντι στὴ φυγὴ στὴν τρέλα, στὴ μυθολογία καὶ τὴ μεταμφίεση. Πραγματικά, δὲν μεταμφιέζεται μόνον ἡ Ροζαλία σὲ Γανυμήδη. Οἱ ἐλισαβετιανοὶ ἐξόριστοι μεταμφιέζονται σὲ τίμιους ληστὲς τῶν χρόνων τοῦ Ρόμπιν Χούντ, ὅπως ὁ Δὸν Κιχώτης, φόρεσε μιὰ παλιὰ πανοπλία ποὺ τὴν ξετρύπωσε στὴ σοφίτα. Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἔχει καμιὰ αὐταπάτη· οὔτε καὶ τὴν αὐταπάτη πὼς μπορεῖ νὰ ζήσει κανεὶς χωρὶς αὐταπάτες.

Μᾶς ὁδηγεῖ στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν γιὰ νὰ μᾶς δείξει πὼς πρέπει νὰ ἐπιχειροῦμε τὴ φυγή μας, ἔστω κι ἂν δὲν ὑπάρχει διαφυγή· πὼς τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν δὲν ὑπάρχει, ἀλλὰ ὅσοι δὲν φύγουν θὰ σφαγοῦν. Χωρὶς τὴ φυγή της στὸ ἀνύπαρκτο δάσος ἡ Ροζαλία δὲν θὰ πατρευόταν τὸν Ὀρλάνδο, καὶ ὁ Ὀρλάνδος δὲν θὰ ξανάπαιρνε τὴν πατρικὴ κληρονομιά.

Δυὸ ζευγάρια βοσκῶν: ἕνα πραγματικὸ καὶ ἕνα ψεύτικο, τὸ ἕνα ἀπὸ τὰ λιβάδια τῆς Ἀγγλίας, τὸ ἄλλο ἀπὸ τὴν ποιμενικὴ Ἀρκαδία, στήνουν τὸ σύστημα τῶν κατόπτρων ποὺ ἐπιτρέπουν στὸν Σαίξπηρ νὰ διαπομπεύσει καὶ νὰ γελοιοποιήσει τὴν αὐ-

λικὴ ἀβρότητα μὲ τὸν δικό της κώδικα τιμῆς, τὰ θέλγητρα τῆς «φυσικῆς κατάστασης» καὶ τὶς συμβατικότητες τοῦ βουκολικοῦ μυθιστορήματος.

ΚΟΡΝΟΣ ...καὶ τί θές, νὰ φιλιοῦμε τὴν πίσσα; Τὰ χέρια τὰ παλατιανὰ μοσκοβολᾶνε, γιατὶ τοὺς ρίχνουνε μόσκο.

ΑΣΗΜΟΠΕΤΡΑΣ Αὐτὸ κι ἂν εἶναι τζίφος! ...ὁ μόσκος εἶναι πράμα πιὸ πρόστυχο κι ἀπὸ τὴν πίσσα, γιατὶ ἴσα ἴσα βγαίνει ἀπὸ τὸ βρωμερὸ τ' ἀπόρριμα ἑνοῦ γάτου. (Γ, 2)

Ἕνα πολὺ παρόμοιο σύστημα χρησιμοποίησε ἀργότερα ὁ Ἰωνάθαν Σουίφτ. Ἡ ἀντιπαράθεση τοῦ μεγάλου καὶ τοῦ μικροῦ συνιστᾶ ἐπίσης ἕνα σύστημα κατόπτρων. Ἀρκεῖ νὰ μικρύνεις τὸν ἄνθρωπο στὸ ἕνα ἑκατοστὸ του γιὰ νὰ μεταβληθοῦν οἱ δυναστικοὶ πόλεμοι καὶ οἱ σκευωρίες γιὰ τὴν κατάχτηση τῆς αὐλικῆς εὔνοιας σὲ τσίρκο ψύλλων. Ἀρκεῖ νὰ τὸν μεγαλώσεις στὸ ἑκατονταπλάσιό του γιὰ νὰ γίνει ἀκόμα κ' ἕνα φιλὶ τερατωδία. Λέει ὁ Ἀσημόπετρος στὸν Κόρνο:

Ἄλλο παλαβὸ κρίμα σου, ποὺ βάζεις τὶς προβατίνες νὰ σμίξουν μὲ τὰ κριάρια καὶ βγάζεις τὸ ψωμί σου ἀπὸ τὸ ζευγάρωμα τῶν ζωντανῶν· νὰ κάνεις τὸ ρουφιάνο σ' ἕνα μπροστάρη· καὶ νὰ παραδίνεις μιὰ χρονιάρα ἀμνάδα σ' ἕνα στριφτοκούτελο, γερο - κερατᾶ τράγο, σὲ ἀταίριαχτο σμίξιμο. (Γ, 2)

Ἐδῶ δὲν εἶναι μόνον ὁ μηχανισμὸς τῆς γελοιοποίησης ποὺ μᾶς θυμίζει τὸν Σουίφτ. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι πρόδρομος τοῦ Σουίφτ, καὶ γιατὶ συστηματικά, σιγὰ σιγά, μᾶς προκαλεῖ τὴν ἀηδία γιὰ τὴ φύση. Ἡ ἀπέχθειά του γιὰ τὴ φύση ἐκδηλώνεται προπαντὸς στὸ χῶρο τῆς ἀναπαραγωγῆς καὶ τοῦ γενετήσιου ἐνστίκτου, καὶ φτάνει στὸ ἀπόγειό του στὸν *Βασιλιὰ Λὴρ* καὶ στὸν *Ὀθέλλο*. Κ' ἐδῶ ὅμως ἤδη, στὸ γαλήνιο τοπίο τοῦ δάσους τοῦ Ἄρντεν, ἡ λέξη «φυσικὸς» ἀρχίζει ν' ἀποχτάει τὸ νόημα ποὺ τῆς δίνουμε στὴν ἔκφραση «φυσικὲς λειτουργίες».

...οἱ βλάκες σὰν κι ἐσένα
γιομίζουνε τὸν κόσμο τέκνα ἀδικημένα (Γ, 5)

Θὰ μποροῦσε νὰ εἶταν παρατήρηση τοῦ Τρελοῦ στὸν *Βασιλιὰ*

Λήρ. Στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* δὲν τὸ λέει αὐτὸ ὁ Ἀσημόπετρας. Εἶναι ἡ γλυκιά, τρυφερή, παθιασμένη Ροζαλία ποὺ κοροϊδεύει τὸν Σίλβιο ἐπειδὴ εἶναι ἐρωτευμένος μὲ τὴ Φοίβη. Ἡ Ροζαλία, ἡ Φοίβη καὶ ἡ Ἀντρούλα εἶναι ἐπίσης τὰ διαδοχικὰ κάτοπτρα ὅπου καθρεφτίζεται ὁ ἔρωτας. Οἱ βοσκοὶ καὶ οἱ βοσκοποῦλες στὰ βουκολικὰ εἰδύλλια εἶναι πάντα ὡραῖοι. Στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* μόνον ὁ Γανυμήδης - Ροζαλία, ὁ ἔφηβος - κόρη, ἔχει τὸ δικαίωμα τῆς ὀμορφιᾶς. Σὲ τοῦτη τὴν Ἀρκαδία ποὺ χλευάζεται, οἱ βοσκοποῦλες εἶναι ἄσκημες.

...Δὲ βλέπω
σὲ σένα παραπάνω ἀπ' ὅ,τι φτιάνει ἡ φύση
γιὰ τὸ παζάρι. *(Γ, 5)*

Λέει ἡ Ροζαλία στὴ Φοίβη. Καὶ συνεχίζει:

Τοῦτος ἐρωτεύτηκε τὴν ἀσκήμια σου. *(Γ, 5)*

Ἡ Φοίβη εἶναι ἄσχημη γιὰ τὴ Ροζαλία καὶ ὄμορφη γιὰ τὸν Σίλβιο. Ἡ Φοίβη εἶναι ἄσκημη σ' ἕνα μόνον ἀπὸ τὰ κάτοπτρα. Ἡ Ἀντρούλα εἶναι ἄσκημη σὲ ὅλα. Ἡ Ἀντρούλα *πρέπει* νὰ εἶναι ἄσκημη καὶ κουτή. Ἡ Ἀντρούλα εἶναι φυσική. Ὁ Τρελὸς θέλει νὰ παντρευτεῖ τὴν ἄσκημη καὶ κουτή, γιὰ νὰ μὴν ἔχει καμιὰ αὐταπάτη. Τὸν γάμο πρόκειται νὰ τὸν εὐλογήσει ὁ κὺρ Ὄλιβερ Κακαναγνώστης ποὺ ἡ ἐνορία του, φυσικά, βρίσκεται στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν. Ἀλλὰ ὁ Τρελὸς διώχνει τὸν παπά. Ὁ γάμος θὰ γίνει σύμφωνα μὲ τοὺς φυσικοὺς νόμους. Ἀκριβῶς σύμφωνα μὲ τὴ φυσικὴ φύση.

Ἡ Φοίβη εἶναι ποιητική, κατὰ τὸ στὺλ τοῦ Πετράρχη. Μόνο τὸ κοστούμι της εἶναι ποιμενικό. Ἀλλὰ στὸν Σαίξπηρ ἀκόμα καὶ οἱ βοσκοποῦλες τῆς φανταστικῆς Ἀρκαδίας, στὰ ξαφνικὰ γίνουνται ἀληθινές. Ἡ Φοίβη μεταμφιέστηκε σὲ βοσκοπούλα; Λοιπόν, τὰ χέρια της θά 'ναι κόκκινα σὰν τοῦ χοιροβοσκοῦ! Ὁ Σαίξπηρ δὲν ἀφήνει τίποτα ἀπὸ τοὺς γλυκασμοὺς καὶ τοὺς ἐξωραϊσμοὺς τοῦ βουκολικοῦ εἰδυλλίου.

Καλά, καλά, παλάβωσες ἀπὸ τὸν καημό:
τὸ εἶδα ἐγὼ τὸ χέρι της· σὰν δερματένιο,
χρῶμα κεραμιδὶ τὸ χέρι της· ἐγὼ
νόμισα ἀλήθεια πὼς φοροῦσε τὰ παλιά της

τὰ γάντια, κι ὅμως ἤτανε τὰ χέρια της:
χέρια νοικοκυρᾶς· (*Δ*, 2)

Στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* ὑπάρχει μιὰ ἀνάλογη ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐκλεπτυσμένη ποίηση μὲ τὴν ὁποία ἐκφράζεται ὁ ἔρωτας, καὶ στὸ χοντρὸ σκιτσάρισμα τῶν κωμικῶν σκηνῶν. Κ' ἐδῶ, ὅπως στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν, ὁ συγκερασμὸς τεχνοτροπιῶν καὶ εἰδῶν ἀντιστοιχεῖ στὴν ἀνακατωμένη εἰκόνα τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ ὁ κόσμος αὐτὸς εἶναι πάντοτε ἀληθινός, καὶ πάντοτε ὁ ἴδιος,— πικρός, σκληρὸς καὶ γοητευτικός, ἕνας κόσμος ὅπου σοῦ εἶναι ἀδύνατον νὰ μείνεις μὰ ἀπ' ὅπου δὲν ὑπάρχει φυγή· ἕνας κόσμος ποὺ δὲν ἔχει καμιὰ δικαίωση, πέρα ἀπὸ τὸ γεγονὸς πὼς ὑπάρχει.

Οἱ κριτικοὶ διακρίνουν στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*, δύο ἀντίθετα ρεύματα, δύο πλοκὲς καὶ δύο θέματα: τὴν ἐξιδανικευμένη εἰκόνα τοῦ ἔρωτα καὶ τὴν προσγειωμένη συντροφιὰ τοῦ κὺρ Τόμπη Μπέλτσου καὶ τοῦ κὺρ Ἀντρέα Γκιούτσικου, τὴ χίμαιρα καὶ τὴν πραγματικότητα. Ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* καὶ τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* θεωροῦνται γενικὰ σὰν οἱ πιὸ ρομαντικὲς ἀπὸ τὶς κωμωδίες. Ἀλλὰ ἀπ' ὅλους τοὺς τρόπους ἀντιμετώπισης τοῦ Σαίξπηρ, ἀπὸ τὴν ἐλισαβετιανὴ ἐποχὴ ὡς τὴ δικὴ μου, ὁ ρομαντικὸς εἶταν ὁ πιὸ κίβδηλος· καὶ κεῖνος ποὺ μᾶς κληροδότησε τὴν πιὸ ὀλέθρια θεατρικὴ παράδοση. Θὰ πρέπει νὰ 'σαι, ἀλήθεια, θεόκουφος γιὰ νὰ μὴν ἀκοῦς στὰ ἀσταμάτητα στριφογυρίσματα τῆς Βιόλας ἀνάμεσα στὴν Ὀλίβια καὶ τὸν Ὀρσίνο, τίποτε ἄλλο παρὰ τὴ μουσικὴ τοῦ ρομαντικοῦ ἔρωτα.

Ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* ἐπιφανειακὰ μόνο εἶναι ἕνα ἔργο μὲ ἰταλικὰ κοστούμια ποὺ διαδραματίζεται σὲ μιὰ φανταστικὴ Ἰλλυρία. Ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* εἶταν μιὰ κωμωδία τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ, ὅπως καὶ τὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας*, τὸ *Ἀγάπης Ἀγώνας Ἄγονος*, καὶ τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*. Παρ' ὅλο τὸ ἐπιφανειακὸ κέφι, εἶναι μιὰ πολὺ πικρὴ κωμωδία γιὰ τὴν Ἐλισαβετιανὴ *dolce vita* ἢ τουλάχιστον γιὰ τὴν *dolce vita* σὲ ὅλα τὰ πατώματα καὶ σὲ ὅλες τὶς πτέρυγες τοῦ μεγάρου τῶν Σαουθάμπτον. Πάνω σ' αὐτὴ τὴ *dolce vita* ρίχνει τὴ σκιά του ἡ μορφὴ τοῦ Μολβόλιου. Εἶναι ὁ Ἐγγλέζος Ταρτοῦφος, ἀλλὰ ἴσως φθονερός, μᾶλλον παρὰ πουριτανός. Γύρω στὸ λαιμό του ἔχει μιὰν

ἀλυσίδα μ' ἕνα ἀσημένιο κουτάλι, καὶ φοράει γελοῖες κίτρινες καλτσες καὶ σταυρωτὲς καλτσοδέτες. Ὅμως ἡ σκιὰ ποὺ ρίχνει εἶναι μαύρη.

Σωστὰ ἔχει εἰπωθεῖ πώς ὁ Τρελὸς στὴ *Δωδέκατη Νύχτα*, ὁ Φέστας, εἶναι ὁ κρίκος ἀνάμεσα στὰ δυὸ θέματα τῆς κωμωδίας. Εἶναι ὁ μόνος ποὺ ἐπισκέπτεται καὶ τὶς δυὸ πτέρυγες τοῦ μεγάρου, ποὺ στριφογυρίζει σ' ὅλα τὰ πατώματα. Συνοδεύει μὲ τὸ νταῆφι του τοὺς σκοποὺς ποὺ παίζουν οἱ μουσικοὶ γιὰ τὸν Δούκα, καὶ πίνει μὲ τὴν κεφάτη συντροφιὰ τοῦ κὺρ Τόμπη καὶ τοῦ κὺρ Ἀντρέα. Τραγουδάει κ' ἐδῶ καὶ κεῖ, χλευάζει κ' ἐδῶ καὶ κεῖ, συχνάζει καὶ στὰ σαλόνια καὶ στὰ δωμάτια τῶν ὑπηρετῶν τοῦ μεγάρου. Ἡ χαρούμενη κωμωδία τελειώνει μὲ τὸ μελαγχολικὸ τραγούδι του, ποὺ τὴν ἐπωδό του θὰ τὴν πάρει ὁ Τρελὸς τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*. Τὸ τραγούδι τοῦ Τρελοῦ εἶναι ἡ τελευταία παραφωνία στὴ μουσικὴ τῆς *Δωδέκατης Νύχτας*.

Οἱ Τρελοὶ στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* καὶ στὴ *Δωδέκατη Νύχτα* εἶναι οἱ πιὸ πρωτότυπες προσθῆκες τοῦ Σαίξπηρ στὰ δάνεια θέματα. Ἂν ἡ σοφία γίνεται καραγκιοζιλίκι, τότε τὸ καραγκιοζιλίκι γίνεται σοφία. Ἂν ὁ κόσμος στέκεται μὲ τὸ κεφάλι κάτω, τότε ἡ σωστὴ στάση ἀπέναντί του εἶναι νὰ κάνεις τοῦμπες. Αὐτὲς εἶναι οἱ βασικὲς ἀρχὲς τῆς μπουφόνικης λογικῆς. Ὁ κόσμος κάνει τοὺς πάντες μπούφους. Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς μπούφους. Εἶναι οἱ μόνοι ποὺ γλυτώνουν ἀπὸ τὸ καθολικὸ καραγκιοζιλίκι φορώντας τὴ σκούφια τοῦ Τρελοῦ. Ὁ Φέστας καὶ ὁ Ἀσημόπετρας δὲν εἶναι πιὰ παλιάτσοι, τὰ χωρατά τους πάψανε νὰ εἶναι ἀστεῖα. Εἶναι δυσάρεστα. Ἔργο τους εἶναι ἡ ἀποσύνθεση. Ζοῦνε σ' ἕνα γυμνὸ κόσμο, ὀρφανεμένο ἀπὸ μύθους, ποὺ ἔφτασε στὴ χωρὶς αὐταπάτες γνώση.

Ἡ ἠχὼ τοῦ Τρελοῦ στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι διπλή. Ὁ Ἀσημόπετρας δὲν εἶναι ὁ μόνος ποὺ ἀπαντάει στοὺς ἥρωες. Ἡ δεύτερη κριτικὴ ἠχώ, εἶναι ὁ Γιάκης.

Ἂν γίνει μουσικὸς αὐτός, πού 'ναι ὅλο γκρίνια,
σύντομα θὰ χαλάσει ἡ ἁρμονία τῶν ἄστρων. *(Β, 7)*

Τὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* καὶ ἡ *Δωδέκατη Νύχτα* χρονικὰ βρίσκονται πολὺ κοντὰ στὸν *Ἅμλετ*. Στὴ μορφὴ τοῦ Γιάκη, οἱ σαιξπηριστὲς ἀπὸ πολὺ παλιὰ ἔχουν διακρίνει τὴν πρώτη σκιαγραφία τοῦ

Πρίγκιπα τῆς Δανίας. Ὁ Γιάκης προτοῦ μεταμορφωθεῖ σὲ Ἄμλετ πρέπει νὰ περάσει ἀπὸ τὸ σχολειὸ τῶν μπούφων. Ὁ Φέστας καὶ ὁ Ἀσημόπετρας εἶναι κιόλας τρελοὶ - φιλόσοφοι. Ἀλλὰ εἶναι μόνον Τρελοί. Μόλις βγάζουν τὴ σκούφια μὲ τὰ κουδούνια παύουν νὰ ὑπάρχουν. Ὁ παλιάτσος φιλόσοφος προτοῦ γίνει Ἄμλετ, πρέπει νὰ ἀποχτήσει προσωπικοὺς λόγους γιὰ τὴν πικρία του. Πρέπει πρῶτα νὰ γίνει ἄνθρωπος.

...τὸ γενικὸ καταστάλαγμα τῆς πείρας μου ἀπὸ τὰ ταξίδια μου, ποὺ τὴν ἀναχαράζω συχνὰ κι αὐτὸ μὲ ρίχνει σὲ μιὰ πολὺ μελαγχολικὴ διάθεση. (Δ, 1)

Καὶ λίγο πιὸ πάνω μιλάει σ' ἕνα τόνο ποὺ βρίσκεται ἴσως ἀκόμα πιὸ κοντὰ στὸν Ἄμλετ:

Μπά, καλό 'ναι νὰ 'σαι θλιμμένος κι ἀμίλητος. (Δ, 1)

Στὴν ἀρχὴ ὁ Γιάκης εἶναι ἕνας μετανοημένος ἀκόλαστος. ἢ τουλάχιστον ἔτσι τὸν χαρακτηρίζει ὁ Δούκας. Εἶναι ἕνας μελαγχολικὸς σὲ καθαρὴ κατάσταση, ἡ πεμπτουσία τῆς μελαγχολίας· σὰν νὰ εἶταν γεμάτος χολή, σύμφωνα μὲ τὴν ἐλισαβετιανὴ ταξινόμηση τῶν χυμῶν. Στὴν ἀρχὴ εἶναι καὶ συναισθηματικός, θλίβεται γιὰ τὸ λαβωμένο ἐλάφι. Γρήγορα ὅμως τὸν γοητεύει ὁ Τρελός:

...«ἄρχοντας τρελός! σπουδαῖος τρελός!»
τὸ παρδαλό του ροῦχο εἶταν ἡ μόνη προστυχιά του. (Β, 7)

Ὅπως ὁ Βασιλιὰς Λὴρ στὴν περιπλάνησή του ὡς τὰ ἔσχατα τῆς παγερῆς νύχτας, ἔτσι καὶ ὁ Γιάκης παίρνει στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν μαθήματα στὴ σοφία τοῦ μπούφου. Σὲ λίγο ζηλεύει τὴν ἐλευθερία τοῦ τρελοῦ:

Θέλω ὅλη μου τὴ λευτεριά, νὰ 'χω ἐξουσία
σὰν τὸν ἀέρα, νὰ φυσάω ὅποιονε θέλω.
Τέτοια 'χουν λευτεριὰ οἱ τρελοί· (Β, 7)

Τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι ἡ ἐπιστροφὴ στὴ χρυσὴ ἐποχή, ὁ μόνος τόπος στὸν φεουδαρχικὸ κόσμο ὅπου καταλύεται ἡ ἀλλοτρίωση. Καὶ νὰ ποὺ σὲ τοῦτο τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν ὁ Γιάκης εἶναι ἕνα πλάσμα ποὺ νιώθει πιὸ ὁλοκληρωτικὰ πόσο εἶναι ξένος στὸν ἑαυτό του, ποὺ λέει πιὸ βαθειά, γιὰ νὰ χρησιμοποιή-

σουμε τὴ σύγχρονη γλώσσα, πόσο εἶναι ἀλλοτριωμένος.

Ντύστε με παρδαλὰ καὶ δῶστε μου τὸ ἐλεύτερο
νὰ λέω τὴ γνώμη μου καὶ θὰ τὸ καθαρίσω
τὸ σάπιο τὸ κορμὶ τοῦ μολεμένου κόσμου,
ἂν παίρνουνε μὲ ὑπομονὴ τὸ γιατρικό μου. *(Β, 7)*

Ὁ Γιάκης διδάχθηκε ἀπὸ τὸν Τρελὸ ὄχι μόνο τὴ φιλοσοφία του, ἀλλὰ καὶ τὴ γλώσσα του· τὴ γλώσσα ποὺ θὰ μιλήσει ὁ Ἅμλετ. Στὸν ἐπίλογο, ὅλη ἐγκαταλείπουν τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν. Μόνον ὁ Γιάκης θὰ μείνει ἐκεῖ. Μόνον αὐτὸς δὲν ἔχει κανένα λόγο νὰ φύγει ἀπὸ τὸ δάσος, γιατὶ ποτὲ δὲν πίστεψε πὼς ὑπάρχει. Ὁ Γιάκης ποτὲ δὲν εἶταν στὴν Ἀρκαδία.

Τὸ πρῶτο βουκολικὸ μυθιστόρημα τῆς Ἀναγέννησης, μὲ τὸν τίτλο *Ἀρκαδία*, εἶναι ἔργο τοῦ Σαννατσάρο. Εἶταν Ναπολιτάνος καὶ μιμήθηκε τὸν Βιργίλιο. Ἀνακάλυψε ξανὰ τὴν Ἀρκαδία, τὴν πραγματικὴ καὶ τὴν ποιητική, τὴν ποιμενικὴ καὶ τὴ φιλοσοφική, στὴν Ἑλλάδα. Ὁ Λαυρέντιος ὁ Μεγαλοπρεπής, στὶς ἐλεύθερες ὧρες του, καταπιανόταν μὲ τὴν ποίηση. Ἔγραφε ποιήματα γιὰ δάση καὶ βουκολικὰ ποιήματα. Οἱ ποιητὲς ποὺ προστάτευε, ὁ γλυκὺς Ἄντζελο Πολιτσιάνο καὶ οἱ πολυάριθμοι μιμητές του, τραγουδοῦσαν τὴν ὀμορφιὰ τοῦ τοσκάνικου τοπίου, τὴ γαλήνη τῶν χαμηλῶν λόφων του καὶ τῶν ἤρεμων ἐλαιώνων του. Οἱ φιλόσοφοι — ὁ Φιτσίνο καὶ ὁ Πίκο ντελὰ Μιράντολα — συνθέτανε φιλοσοφικὰ ἐγκώμια γιὰ τὸν ἐξαγνισμὸ τῆς ψυχῆς μέσα στὸ ἀγροτικὸ τοπίο. Πάντως, στὴ Φλωρεντία, ὁ μύθος τῆς Ἀρκαδίας βρῆκε πολὺ πιὸ σημαντικὴ ἀπήχηση στὴ ζωγραφικὴ παρὰ στὴ λογοτεχνία. Στὸν μεγάλο πίνακα ποὺ ζωγράφισε ὁ Σινιορέλλι γιὰ τὸν Λαυρέντιο γύρω στὰ 1490 καὶ ποὺ ὀνομάστηκε *Ὁ Θρίαμβος τοῦ Πάνα*, οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης ἀνακάλυψαν τὴν πληρέστερη ἔκφραση τοῦ πνευματικοῦ κλίματος ποὺ ἐπικρατοῦσε στὸ σπίτι τῶν Μεδίκων καὶ τὴ συνυφασμένη μ' αὐτὸ πολιτιστικὴ μυθολογία. Ὁ Σαστὲλ στὸ θαυμάσιο βιβλίο του γιὰ τὴ φλωρεντινὴ τέχνη γράφει.

> Ἐκεῖνο ποὺ προσθέτει ἕνα βαρυσήμαντο τόνο σ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ εἶναι ἡ νύμφη ποὺ κάθεται στὴν ἀριστερὴ ὄχθη, στὴν κλασικὴ στάση τῆς μελαγχολίας. Κατὰ κάποιο τρόπο, αὐτὴ μᾶς δίνει τὸ ψυχολογικὸ κλειδὶ γιὰ τὴ σύνθεση,

ὅπου, γύρω ἀπὸ τὸν ὀνειροπαρμένο θεό, ἐκφράζεται ἕνα πλέγμα ἀπὸ πόθους καὶ χίμαιρες ποὺ τὴν οὐσία τους καὶ τὶς συνέπειές τους δὲν σταμάτησαν νά ἀναλύουν τά ποιήματα τοῦ Λαυρέντιου. Ὁ Πὰν εἶναι ἕνας Κρόνιος θεὸς τῆς φύσης, τοῦ πόθου καὶ τῶν ἀτέρμονων κύκλων τους. Ὁ νέος ποὺ παίζει τὴ φλογέρα καὶ ὁ σοφὸς ποὺ στέκει ὄρθιος στὸ βάθρο τοῦ θρόνου, ἀντιπροσωπεύουν τὶς δυὸ πνευματικὲς δυνάμεις, ποὺ προσιδιάζουν στὸν ὁρισμὸ αὐτοῦ τοῦ κόσμου: τὴ μουσικὴ καὶ τὴ φιλοσοφία. Καὶ οἱ δυὸ εἶναι συνυφασμένες μὲ τὸ ὁλοκληρωμένο «παστοράλ» καὶ ἡ σημασία ποὺ δίνεται σ' αὐτὲς τὶς ἀκολούθους τοῦ θεοῦ διευρύνει τὴ σύνθεση ὡς τὶς διαστάσεις μιᾶς Ἀρκαδίας ἄξιας νὰ τὴν ἐπισκεφτεῖ... Ὁ Σινιορέλλι ζωγράφισε τὴ σύνοψη ὅλων ἐκείνων ποὺ ὁ ἴδιος ὁ Λαυρέντιος συσχέτιζε μὲ τὴ θεότητα τῶν Μεδίκων. Ἡ σιγαλὴ θλίψη τῆς σκηνῆς, ἡ μελαγχολικὴ της ἀτμόσφαιρα, ὀξύνεται ἀπὸ τοὺς κοκκινωποὺς τόνους τοῦ δειλινοῦ, τὶς μακρυὲς σκιὲς καὶ ὑπογραμμίζουν τὴν ἀκινησία τῶν μορφῶν, κι ὅλα τοῦτα προσθέτουν ἕνα ἀλγεινὸ τόνο σ' αὐτὴ τὴ φιλολογικὴ ἀναπόληση. Ἡ ποίηση αὐτοῦ τοῦ ἀριστουργήματος ξεπερνάει τὸν Λαυρέντιο καί γιά πρώτη φορὰ ἐκφράζει τὸ ψυχικὸ βάθος τοῦ «παστοράλ» τῶν οὐμανιστῶν, ποὺ θὰ διευρυνόταν στὴν *Ἀρκαδία* τοῦ Σαννατσάρο*.

Εἶναι δύσκολο νὰ μὴν παρατηρήσει κανεὶς πόσο ἡ περιγραφὴ αὐτὴ ταιριάζει μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἀτμόσφαιρα τοῦ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*. Ὁ σύγχρονος ἱστορικὸς τῆς τέχνης ξαναβρίσκει στὸν Σινιορέλλι τὴν ἴδια διάσταση ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο καὶ στὴν ἀδυναμία τῆς πραγμάτωσής του, ἀνάμεσα στὴν ἀνάγκη τῆς ἁρμονίας καὶ στὴν ἀναπόφευκτη διάλυσή της.

Μὲ τὸν Σαννατσάρο ἄρχισε τὴ λογοτεχνικὴ σταδιοδρομία τὸ «παστοράλ», ποὺ γιὰ δύο αἰῶνες, τὸν 16ο καὶ τὸν 17ο, γνώρισε μεγάλη δημοτικότητα. Ποιμενικὰ μυθιστορήματα, ποιήματα καὶ κωμωδίες γράφτηκαν στὴν Ἰταλία, τὴ Γαλλία καὶ τὴν Ἱσπανία. Στὸ εἶδος αὐτὸ ἀνήκουν ἡ *Ἀμίντα* τοῦ Τάσσου, ἡ *Ἀστρέα* τοῦ Ὀνώριου ντ' Ὑρφέ, ἡ *Ἄρτεμη* τοῦ Μοντεμαγιὸρ γραμμένη

* A. Chastel, ὅπ. ἀν.

στὰ καστιλιάνικα καὶ ἡ *Γαλάτεια* τοῦ Θερβάντες. Καὶ ὁ Λόπε ντὲ Βέγκα ἔγραψε τὴν *Ἀρκαδία* του. Ὁ σὲρ Φίλιπ Σίδνεϋ εἰσήγαγε τὴν Ἀρκαδία στὴν Ἐλισαβετιανὴ Ἀγγλία.

Ὑπάρχουν πολλὲς καὶ διάφορες Ἀρκαδίες, ποιμενικὲς ἢ ἱπποτικές, φιλοσοφικὲς ἢ γεμάτες ὑπερφυσικὰ φαινόμενα. Ἀλλὰ σὲ ὅλες κυκλοφοροῦν βοσκοὶ καὶ βοσκοποῦλες ποὺ μοιάζουνε μὲ ἔφηβοι. Μιλᾶνε γιὰ τὸν ἔρωτα καὶ τὴ φιλία. Συχνά, τὰ κορίτσια μεταμφιέζονται σὲ ἀγόρια, προπαντὸς στὰ ἔργα τῶν Ἰταλῶν καὶ τῶν Ἱσπανῶν συγγραφέων. Ὁ Σπένσερ, στά σχόλιά του γιὰ τὸ *Ποιμενικὸ Ἡμερολόγιο*, ποὺ δημοσιεύτηκε στὰ 1579 καὶ ποὺ στάθηκε ἡ ἀφετηρία τοῦ «παστορὰλ» στὴν Ἀγγλία, ἐγκώμιαζε τὸν ἔρωτα ἀνάμεσα σὲ νεαροὺς βοσκούς, ἔρωτα φιλοσοφικὸ καὶ τρυφερό, ἁγνὸ καὶ πιστό. Ἔρωτα σύμφωνο μὲ τὸν ἑλληνικὸ κανόνα.

Ὁ μύθος τῆς Ἀρκαδίας καὶ ὁ μύθος τοῦ ἀνδρόγυνου σχεδὸν ἀπαρέγκλιτα συνυφαίνονται. Τί σημαίνουν, ποιὸ σκοπὸ ἐξυπηρετοῦν; Ἡ Ἀρκαδία εἶναι ἡ φανταστικὴ εἰκόνα τοῦ χαμένου παράδεισου. Εἶναι ἕνας παράδεισος ποὺ κατάγεται ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ Βίβλο. Εἶναι ὁ χρυσὸς αἰώνας τῆς ἀνθρωπότητας, ὁ κῆπος τῆς Ἐδὲμ ἀπ' ὅπου διώχτηκαν οἱ πρωτόπλαστοι..

Ἐδῶ δὲ νιώθουμε τὸ βάσανο τοῦ Ἀδάμ:
ἡ διαφορὰ ἐποχῶν,—... *(Β, 1)*

Ἡ φαντασία τοῦ Σαίξπηρ εἶναι πάντοτε θαυμαστὰ ρεαλιστική. Οἱ πρῶτες σκηνὲς στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν θὰ μποροῦσαν ν' ἀρχίσουν καθὼς οἱ ξυλιασμένοι σύντροφοι τοῦ ἐξόριστου Δούκα προσπαθοῦν νὰ ζεσταθοῦν τρίβοντας τὰ χέρια τους, βροντώντας τὰ πόδια τους, χτυπώντας ὁ ἕνας τὴν πλάτη τοῦ ἀλλουνοῦ.

...τὸ κρύο δόντι
καὶ ἡ ἄγρια ὀργὴ τοῦ χειμωνιάτικου βοριά,
...δαγκώνει ὅταν φυσάει τὸ κορμί μου,
κι ἂς τρέμω ἀπὸ τὸ κρύο,... *(Β, 1)*

Μέσα σ' αὐτὴ τὴν Ἀρκαδία τριγυρίζει ἕνας ἔφηβος - κόρη. Ὁ μύθος τοῦ ἀνδρόγυνου εἶναι ἐπίσης μιὰ ἀνάμνηση τῆς εἰκόνας ἑνὸς χαμένου παραδείσου ὅπου βασίλευαν ἡ ἀρχέγονη Ἁρμονία

ἢ τό Χάος, γιατὶ ἡ Ἁρμονία καὶ τὸ Χάος εἶναι διαφορετικὰ ὀνόματα γιὰ τὴν ἴδια κατάσταση ὅπου συνυπάρχουν ὅλες οἱ ἀντιθέσεις τελικὰ συμφιλιωμένες. (Ὑπάρχει ἐξάλλου καὶ ἕνα τρίτο σύγχρονο ὄνομα ποὺ ἀποδίδει τὸ μύθο τῆς συνδιαλλαγῆς τῶν ἀντιθέτων· ἠχεῖ πιὸ ἐπιστημονικός: ἡ ἐντροπία εἶναι ἡ ἐσχατολογία τῆς φυσικῆς καὶ τῆς κυβερνητικῆς, τῆς τελευταίας ἀπὸ τὶς ἐσχατολογίες). Γιὰ τοὺς Γνωστικοὺς ὁ Λόγος εἶταν ἡ συμφιλίωση ὅλων τῶν ἀντιθέτων. Αὐτὸν ἀκριβῶς τὸν ὅρο, *coincidendia oppositorum*, δεχόταν ὁ Νικόλαος Κουζᾶνος σὰν τὸν λιγότερο ἀτελῆ ὁρισμὸ τῆς φύσεως τοῦ Θεοῦ. Ὁ ἄνθρωπος δημιουργήθηκε κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωση τοῦ Θεοῦ. Ὡστόσο, κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωση τοῦ Θεοῦ δὲν δημιουργήθηκε ὁ ἄντρας ἢ ἡ γυναίκα, ἀλλὰ μόνον ὁ ἀνδρόγυνος. Ἡ ἀνθρωπότητα κατάγεται ἀπὸ τὸν ἀνδρόγυμο*.

Στὶς νωπογραφίες τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου στὴν Καπέλα Σιξτίνα, ὅπου εἰκονίζεται ἡ δημιουργία τοῦ κόσμου, ὁ Ἀδὰμ ἔχει τὸ θλιμμένο πρόσωπο γυναίκας. Ὁ Λέον ὁ Ἑβραῖος στοὺς *Dialoghi d'Amore* συνδέει μὲ τὴ βιβλικὴ παράδοση τὸν πλατωνικὸ μύθο γιὰ τὰ μισὰ πλάσματα ποὺ ἀπόμειναν ὅταν ὁ Δίας διχοτόμησε τοὺς πρώτους ἀνθρώπους. Ὁ Ἀδὰμ εἶταν ἀνδρόγυνος. Μόνο μετὰ τὴν ἔξωση ἀπὸ τὸν Παράδεισο ὁ Θεὸς χώρισε τὰ φύλα. Τὰ ἐπιχειρήματα τοῦ Λέοντος τοῦ Ἑβραίου εἶταν πασίγνωστα στοὺς κύκλους τῶν οὐμανιστῶν. Ἡ ἠχώ τους ἔφτασε ὡς τὴν Πολωνία. Ὁ Γιὰν Κοτσανόβσκι (1530 - 84) γράφει στὸ *Πρότυπο γενναίων γυναικῶν*.

> Ἡ Εὔα, ἡ μητέρα ὅλων τῶν εἰδῶν, δικαίως κατέχει τὴν Πρώτη θέση σ' αὐτοὺς τοὺς μύθους. Καὶ τοῦτο ὄχι τόσο ἐπειδὴ εἶταν ἡ πιὸ ἀρχαία ἢ ἐπειδὴ προηγήθηκε ἀπὸ ὅλα τὰ ἄλλα ἀνθρώπινα πλάσματα ὅσο ἐπειδὴ ἡ καταγωγή της εἶναι παράξενη καὶ ὁ τρόπος τῆς δημιουργίας της ἀσυνήθιστος. Ἀλήθεια, γιὰ ποιὸ πράγμα μπορεῖ νὰ παινευτεῖ τὸ ὡραῖο φύλο συγκριτικὰ μὲ τὸ ἀνδρικό; Ἡ Εὔα δὲν πλάστη-

---

* Βλ. M. Eliade, ὁπ. ἀν., ἰδιαίτερα τὸ τμῆμα: *Le mythe de l' androgynes*· καὶ G.R. Hocke *Die welt als Labyrinth, Manier und Manie in der europaischen Kunst*. Ἀμβοῦ,ργο, 1957. Ἐπίσης Mario Praz *The Romantic Agony*, Ὀξφόρδη 1933, R. Caillois *L' Homme et le Sacr*, Παρίσι, 1958.

κε, ὅπως ὁ Ἀδὰμ ἀπὸ πηλό, καθὼς ἔγραψε ὁ Μωϋσῆς προῆλθε ἀπὸ ἕνα καθαρὸ κόκκαλο ἀπὸ τὸ πλευρό. Ὅποιος θέλει νὰ μάθει γιὰ τὴ δημιουργία τῶν προπατόρων μας πιὸ πολλὰ ἀπ' ὅσα μπορεῖ νὰ μαντέψει ἀπὸ τὰ ἁπλᾶ λόγια τοῦ Μωϋσῆ, ἂς διαβάσει, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, καὶ τὸν δεύτερο ἐρωτικὸ διάλογο τοῦ σοφοῦ Λέοντος τοῦ Ἑβραίου, ποὺ ἀποδείχνει πὼς ὁ Πλάτων πῆρε τὸ ἀνδρόγυνό του ἀπὸ αὐτὸ τὸ μωσαϊκὸ χωριό*.

Ὁ Λέων ὁ Ἑβραῖος ἁπλῶς κωδικοποίησε μιὰ τριπλὴ παράδοση: τῶν γνωστικῶν, τῶν ἀναρίθμητων ἑβραϊκῶν αἱρέσεων καὶ τῶν χριστιανικῶν ἀποκρύφων ποὺ ὑποστήριζαν ὅτι ὁ ἀνδρόγυνος ὑπῆρξε στὴν ἀρχὴ τοῦ ἀνθρώπινου εἴδους καὶ θὰ ὑπάρξει καὶ στὸ τέλος του. Μετὰ τὴ λύτρωση ἀπὸ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα, οἱ ἄνθρωποι θὰ ξαναγυρίσουν στὴν ἀρχικὴ φύση τους καὶ τὰ φύλα θὰ ξαναενωθοῦν.

Ὁ ἀνδρόγυνος δὲν εἶναι μόνο τὸ ἀρχέτυπο τῆς συνένωσης τοῦ ἀρσενικοῦ καὶ τοῦ θηλυκοῦ στοιχείου, ἀλλὰ ἐμφανίζεται καὶ σὲ διάφορους μεταφυσικοὺς στοχασμοὺς σὰν τὸ σημεῖο τῆς συνδιαλλαγῆς ὅλων τῶν ἀντιθέτων. Ὁ κοσμικὸς μύθος τοῦ ἀνδρόγυνου ἀπαντᾶται στὸν Παράκελσο καὶ στὸν Γιάκομπ Μπαῖμε, ποὺ εἶταν σύγχρονος τοῦ Σαίξπηρ.

Rebis εἶταν ἕνα ἀπὸ τὰ ὀνόματα τῆς φιλοσοφικῆς λίθου. *Rebis* σημαίνει «διπλὸς» ἢ «δυὸ σώματα». Εἶταν τὸ σύμβολο τοῦ ἀνδρογύνου γιὰ τοὺς ἑρμητικούς. Στὴν περίφημη πραγματεία *Splendor Solis* τοῦ 1532, ποὺ εἶταν ἡ βίβλος τῶν ἀλχημιστῶν, ξαναβρίσκουμε τὴ γοητεία ποὺ ἀσκοῦσε ἡ ἑρμαφρόδιτη *Discordia Consors*. Συμβόλιζε ὄχι μόνο τὸν ἄντρα καὶ τὴ γυναίκα, ἀλλὰ ἐπίσης τὸν ἥλιο καὶ τὴ σελήνη, τὴ γῆ καὶ τὸ νερό, τὸ θειάφι καὶ τὸν ὑδράργυρο, τὴν ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος. Τὰ ἀντίθετα αὐτὰ δὲν τὰ συμβολίζει μόνο τὸ πρόσωπο τοῦ ἑρμαφρόδιτου, ἀλλὰ τὰ περιέχει καὶ τὸ «αὐγὸ» ποὺ κρατάει στὸ χέρι του ἢ στὸ χέρι της. Αὐτὸ τὸ «αὐγὸ τοῦ κόσμου» ἀποτελοῦσε τὸ σύμβολο τῆς ὑπερβατικῆς ἁρμονίας.

---

* Πιὸ σύγχρονες ἀπόψεις πάνω σ' αὐτὸ τὸ θέμα βλέπε: Ἔριχ φὸν Ντένικεν *Ἐπιστροφὴ στ' ἄστρα* σελ. 32-56, Ἔκδοση *Ἠριδανοῦ* (Σημ. τοῦ Ἐκδότη).

Ποιά εἶταν ἡ τελικὴ λειτουργία αὐτῶν τῶν μύθων; Στὸν φλωρεντικὸ κύκλο τῶν Μεδίκων, ὁ μύθος τῆς Ἀρκαδίας καὶ οἱ πλατωνικοὶ μύθοι ἀντιπροσώπευαν ἴσως μιὰ προσπάθεια νὰ βρεθεῖ γιὰ τὸν τύπο τοῦ πολιτισμοῦ ποὺ δημιουργιόταν μιὰ μεταφυσικὴ καὶ ἠθικὴ ἐπικύρωση, ποὺ νὰ ἀντλεῖ τὴν αὐθεντία της ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα καὶ τὴ βιβλικὴ παράδοση· εἶταν ἡ ἀναζήτηση μιᾶς ἀρχῆς ποὺ θὰ τοὺς ἐπέτρεπε νὰ ξαναβροῦν τὴν ἑνότητα στὴν πολιτική, στὴν τέχνη καὶ τὰ ἤθη. Ἐκείνη τὴν ἐποχή, οἱ μύθοι αὐτοὶ εἶχαν ἀσφαλῶς χάσει τὸν ἱερὸ χαρακτήρα τους. Ἀλλὰ ἐξακολουθοῦσαν νὰ φλογίζουν τὴ φαντασία.

Τὸν 16ο καὶ τὸν 17ο αἰώνα χάθηκαν οἱ ἐλπίδες γιὰ μιὰ πολιτικὴ καὶ θρησκευτικὴ ἑνότητα τοῦ κόσμου. Ἔσβησαν ἐπίσης οἱ ἐλπίδες γιὰ τὴν ἐγκαθίδρυση μιᾶς οὐμανιστικῆς δημοκρατίας σοφῶν καὶ καλλιτεχνῶν. Τὰ μεγάλα φιλοσοφικὰ συστήματα ἀλληλομάχονταν ἀλλὰ εἶχανε χάσει πιὰ τὸν καθολικὸ χαρακτήρα τους. Ἡ ἐμπειρία ξεπερνοῦσε πιὰ πολὺ τὶς δυνατότητες γιὰ γενίκευση καὶ δὲν χωροῦσε σὲ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἀφηρημένες καὶ πάγιες θεωρίες. Καὶ δὲν εἶταν μόνον ἡ ἐμπειρία τῶν σοφῶν. Εἶταν καὶ ἡ ἐμπειρία τῶν ναυτικῶν καὶ τῶν τραπεζιτῶν, τῶν στρατιωτικῶν καὶ τῶν νομομαθῶν, τῶν γιατρῶν καὶ τῶν μαστόρων. Εἶταν ἐμπειρίες πολὺ πιὸ πλούσιες καὶ ποικιλόμορφες ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ διεθνοῦς δικαίου καὶ τῆς καταγωγῆς τῆς ἐξουσίας, ἀπὸ τὴν ἀριστοτελικὴ λογικὴ καὶ τὴ θεωρία περὶ στοιχείων, ἀπ' ὅλες τὶς φιλοσοφίες καὶ ὅλες τὶς μεταφυσικές. Ἡ γῆ γιὰ πολὺ καιρὸ ἔμοιαζε μὲ κρυστάλλινη σφαίρα ὅπου ἀντικατοπτριζόταν ὁ Κόσμος. Τώρα πιὰ δὲν ἀπόμεναν παρὰ θραύσματα ποὺ τὸ καθένα διαθλοῦσε διαφορετικὰ τὸν κόσμο καὶ τὸ φῶς. Ἡ ἱστορία, ὅπως τὴν εἶχαν φανταστεῖ, πόλωνε τὸν κόσμο στὸν χρυσὸ αἰώνα καὶ στὴν ἐκμηδένιση τῆς Ἀποκαλύψεως. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Μπαρὸκ καὶ τοῦ Μανιερισμοῦ ὅλοι οἱ κληρονομημένοι μύθοι πῆραν ἕνα νέο χαρακτήρα πολὺ πιὸ ἄγριο καὶ πιὸ δραματικό.

Τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν χλευάζει τὴν Ἀρκαδία· ἀλλά, εἶναι καὶ μιὰ νέα Ἀρκαδία. Ὁ ἔρωτας εἶναι ἡ φυγὴ ἀπὸ τὴν ἀδυσώπητη ἱστορία σ' ἕνα φανταστικὸ δάσος. Ὁ Σαίξπηρ μοιάζει μὲ τὴ Βίβλο: δημιουργεῖ τοὺς δικούς του μύθους. Τὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι ὁ τόπος ποὺ συναντιοῦνται ὅλα τὰ ὄνειρα. Εἶναι τὸ ὄνειρο καὶ ἡ ἀφύπνιση ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ ὄνειρο.

Coincidentia oppositorum! Ἡ συνδιαλλαγὴ ὅλων τῶν ἀντιθέτων! Στὸ Δάσος τοῦ Ἄρντεν ὁ ἔρωτας εἶναι γήινος καὶ πλατωνικὰ ἐξυψωμένος. Ἡ Ροζαλία εἶναι ὁ Γανυμήδης καὶ ἔχει τὴ μεγαλύτερη θηλυκότητα ἀπ' ὅλες τὶς κοπέλες. Σταθερὰ - ἄστατη, ἥρεμη - βίαιη, ἀνοιχτόκαρδη - σκυθρωπή, συσταζούμενη - ἀπόκοτη, φρόνιμη - παλαβή, τρυφερὴ - σαρκαστική, παιδαριώδης - ὥριμη, φοβιτσιάρα - θαρραλέα, ντροπαλὴ - παθιασμένη. Ὅπως στὸν Ντὰ Βίντσι εἶναι σχεδὸν ἕνας τέλειος ἀνδρόγυνος καὶ ἐνσαρκώνει τὴν ἴδια νοσταλγία γιὰ τὸν χαμένο Παράδεισο, ὅπου δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα ἡ διχοτόμηση σὲ ἀρσενικὸ καὶ θηλικὸ στοιχεῖο.

Τὰ ξέρει ὁ κόσμος ὅλ' αὐτά. Κι ὅμως κανεὶς δὲν ἐννοεῖ
νὰ λείψει ἀπ' τὸν παράδεισο ποὺ ὅλους στὴν κόλαση ὁδηγεῖ.
(Σοννέτα, CXXIX)

Τό ραβδὶ τοῦ Πρόσπερου

Οὔτε ἕνας· ὅλοι ἐνιώσανε
τὴν ἔξαψη τοῦ μανιακοῦ κι ἔπαιξαν κάμποσα
τσαλίμια ἀπελπισιᾶς... *(Τρικυμία, Α, 2)*

I

Ἡ παράσταση τελειώνει. Γιὰ στερνὴ φορὰ ὁ Πρόσπερος καλεῖ τὸν Ἄριελ καὶ χαράζει ἕνα μαγικὸ κύκλο. Τὰ στοιχεῖα μερέψανε, ἡ τρικυμία σταμάτησε, ὁ Πρόσπερος ἐπιστρέφει στὸν κόσμο τῶν ἀνθρώπων καὶ ἀπαρνιέται τὴ μαγική του δύναμη.

Μὰ τούτη τὴ σκληρὴ μαγεία ἐδῶ τὴν ἀπαρνιέμαι·
καί, ἀφοῦ ζητήσω κάποια οὐράνια μουσική —
. . . . . .
θὰ σπάσω τὸ ραβδί μου, θὰ τὸ θάψω κάμποσες
ὀργιὲς στὴ γῆ... *(Ε, 1)*

Ἐπιφανειακὰ τὸ τέλος τῆς *Τρικυμίας* μοιάζει πιὸ αἴσιο ἀπὸ κάθε ἄλλου μεγάλου σαιξπηρικοῦ δράματος. Ὁ Πρόσπερος ξαναγίνεται δούκας τοῦ Μιλάνου. Ὁ Ἀλόνσος, ὁ βασιλιὰς τῆς Νεάπολης, ξαναβρίσκει τὸν γιό του καὶ μετανοιώνει γιὰ τὴν παλιὰ προδοσία του. Ἀπελευθερωμένος ὁ Ἄριελ χάνεται στοὺς αἰθέρες. Ὁ Κάλιμπαν καταλαβαίνει πῶς πίστεψε γιὰ θεὸ ἕνα μπεκρή. Οἱ νεαροὶ ἐραστές, ἡ Μιράντα καὶ ὁ Φερνάνδος, παίζουν «εἴκοσι βασίλεια στὸ σκάκι». Ἄθικτο τὸ καράβι τοὺς περιμένει σ' ἕνα ἥσυχο ὅρμο. Τὰ ἁμαρτήματα καὶ τὰ ἐγκλήματα συχωρήθηκαν. Ἀκόμα καὶ οἱ δυὸ ἐπίορκοι ἀδελφοὶ προσκαλοῦνται νὰ δειπνήσουν στὸ κελὶ τοῦ Πρόσπερου. Εἶναι βράδυ, ἀμέσως μετὰ τὴν τρικυμία, μιὰ στιγμὴ γαλήνης καὶ ἠρεμίας. Ὁ κόσμος ποὺ εἶχε ἐκτροχιαστεῖ — ὅπως στὸν *Ἄμλετ* «Ὁ χρόνος βγῆκε ἀπ' τοὺς ἁρμούς του» — ξαναβρῆκε τὴν τάξη του.

σ' ἕνα ταξίδι βρῆκε...
. . . . . .
ὁ Πρόσπερος σ' ἐρημονήσι τὸ δουκάτο του
κι ὅλοι μας τοὺς ἑαυτούς μας, ποὺ κανεὶς δὲν εἴτανε
στὸν ἑαυτό του. *(Ε, 1)*

«Κανεὶς δὲν εἴτανε στὸν ἑαυτό του...». Τὸ θρησκευτικὸ δράμα

παίχτηκε, τὰ μάγια λύθηκαν, σταμάτησε καὶ ἡ παραφροσύνη. Τὰ πάθη κατασίγασαν καὶ τ' ἀποχαλινωμένα στοιχεῖα ἠρέμησαν. Σὲ ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ δράματα ὑπάρχουν σύντομες στιγμὲς γαλήνης καὶ σιγαλιᾶς. Ἀλλὰ σχεδὸν πάντοτε εἶναι πρὶν ἀπὸ τὴν τρικυμία. Ἐδῶ, εἶναι μετά. Τὴν αὐγὴ οἱ δυὸ ἡγεμόνες καὶ ὅλα τὰ *dramatic personae* θὰ σαλπάρουν γιὰ τὴ Νάπολη. Ἡ δράση τῆς *Τρικυμίας* ἐπανέρχεται στὸν πρόλογό της καὶ ὅλοι οἱ ἥρωες ξαναβρίσκουν τὴν παλιά τους θέση. Ὁ κύκλος ἔκλεισε, ἡ ἱστορία ξαναγύρισε στὴν ἀρχή της. Θὰ ἐπαναληφθεῖ ἄλλη μιὰ φορά;

Τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἀφηγήσεις διαδοχικῶν βασιλειῶν. Ἡ ἐπιθανάτιος ἀγωνία τοῦ παλιοῦ μονάρχη καὶ ἡ στέψη τοῦ νέου, ἀποτελοῦν τὸν πρόλογο καὶ συνάμα τὸν ἐπίλογό τους.Τὰ *dramatic personae* ἀνανεώνονται συνεχῶς. Στὴν *Τρικυμία* ὁ ἴδιος ἡγεμόνας ξαναπαίρνει τὸ δουκάτο του. Λὲς καὶ τίποτα δὲν ἄλλαξε, λὲς καὶ τὰ πάντα — μαζὶ καὶ τὸ ἐρημονήσι — εἶταν ἁπλῶς μιὰ θεατρικὴ παράσταση ποὺ τὴ σκηνοθέτησε ὁ Πρόσπερος, καὶ ἔπαιξε σ' αὐτὴ τὸν πρῶτο ρόλο. Μιὰ θεατρικὴ παράσταση, ὅπως ἐκείνη ποὺ κατέστρωσε καὶ σκηνοθέτησε ὁ Ἅμλετ στὸν πύργο τῆς Ἐλσινόρης.

Τὸ τέλος τῆς *Τρικυμίας* εἶναι πιὸ ἀλλόκοτο ἀπὸ τὸ τέλος ὅλων τῶν ἄλλων σαιξπηρικῶν δραμάτων. Ἴσως γι αὐτὸ κανένας σχολιαστὴς δὲν στάθηκε στὸ γεγονὸς πὼς ἡ δράση κάνει μεταβολὴ καὶ ξαναρχίζει ἀπὸ τὸ σημεῖο ποὺ εἶχε ξεκινήσει. Ἴσως αὐτὸ φαινόταν, ἁπλούστατα, πρόδηλο. Ἢ ἴσως ἀνέτρεπε ὅλες τὶς παλιότερες ρομαντικὲς καὶ εἰδυλλιακὲς ἑρμηνεῖες τῆς *Τρικυμίας*, ποὺ μέχρι σήμερα θεωρεῖται σὰν τὸ ἔργο τῆς συγγνώμης καὶ τῆς συνδιαλλαγῆς μὲ τὸν κόσμο. Κι ὡστόσο, ἡ ἀνάλυση τῆς δραματικῆς δομῆς τῆς *Τρικυμίας* θὰ πρέπει νὰ δίνει, ἂν ὄχι τὸ κλειδί της τουλάχιστον τὴν ἀρχὴ τῆς ἑρμηνείας της. Ἡ ἱστορία ξαναγύρισε στὴν ἀφετηρία της καὶ ξαναρχίζει, σὰν νὰ μὴ συνέβη τίποτα. Ἀλλὰ ποιὰ ἱστορία; Καὶ τί σημαίνει αὐτὴ ἡ παράξενη παραβολὴ ποὺ ἡ δράση της ἐκτυλίσσεται σὲ τέσσερεις περίπου ὧρες, πάνω κάτω ὅσο χρειάζεται καὶ γιὰ νὰ παιχτεῖ στὴ σκηνή;

Ὁ Σαίξπηρ, ποὺ συνήθως παίζει ἐλεύθερα μὲ τὸ χρόνο, συμπυκνώνοντας ὁλόκληρους μῆνες μέσα σὲ μιὰ σκηνὴ ἢ ἀφήνοντας, στὸ *Χειμωνιάτικο Παραμύθι*, νὰ κυλήσουν 16 χρόνια ἀνά-

μεσα σὲ δυὸ πράξεις, στὴν *Τρικυμία* μετράει τὸ χρόνο κυριολεκτικὰ λεπτὸ μὲ λεπτό. Μόλις ἔχουν περάσει οἱ δύο ὅταν τὸ ἀστροπελέκι βάζει φωτιὰ στὸ καράβι τοῦ Ἀλόνσου, καὶ ἡ τρικυμία τὸ ρίχνει πάνω στοὺς βράχους. Εἶναι ἕξι τὸ βράδυ, ὅταν οἱ ἥρωες πᾶνε νὰ δειπνήσουν. Στὸ μεταξύ, ὁ Πρόσπερος ξαναπῆρε τὸ δουκάτο του, ὁ Ἀλόνσος ξαναβρῆκε τὸν γιό του, ὁ Φερνάνδος κέρδισε τὴ Μιράντα. Τὸ σαιξπηρικὸ ρολόι, τὸ δραματικὸ ρολόι ποὺ μπορεῖ μέσα σ' ἕνα λεπτὸ νὰ πηδήσει χρόνια, ἐδῶ χτυπάει ὅπως ὅλα τὰ ρολόγια. Τὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ, οἱ παραστάσεις ἄρχιζαν συνήθως στὶς τρεῖς καὶ τέλειωναν στὶς ἕξι. Τὰ μάγια τοῦ Πρόσπερου ἄρχισαν ἀνάμεσα δύο καὶ τρεῖς, καὶ τέλειωσαν στὶς ἕξι. Ἀδύνατο νὰ μὴν εἶταν αὐτὸ ἠθελημένο.

Οἱ ἥρωες τοῦ δράματος γνώρισαν μιὰ τρικυμία καὶ πέρασαν ἀπὸ μιὰ δοκιμασία. Ταυτόχρονα μ' αὐτοὺς παρακολουθοῦν καὶ οἱ θεατὲς τὴν ἴδια τρικυμία. Οἱ ἥρωες τοῦ δράματος πᾶνε γιὰ φαγητό, καὶ τὴν ἴδια ὥρα ἠθοποιοὶ καὶ θεατὲς θὰ πᾶνε γιὰ φαγητό. Ἡ τρικυμία πέρασε, τὰ μάγια λύθηκαν καὶ ἡ παράσταση τέλειωσε. Ἡ ζωὴ ξαναρχίζει, τέτοια ὅπως εἶταν καὶ πρίν, γιὰ τοὺς ἥρωες τοῦ δράματος, γιὰ τοὺς θεατές· ὅπως εἶταν καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν τρικυμία, καὶ πρὶν ἀπὸ τὴν παράσταση. Λοιπόν, τίποτα δὲν ἄλλαξε; Προτοῦ ὅμως φύγουν οἱ θεατὲς πρέπει ν' ἀκούσουν καὶ τὸν ἐπίλογο. Ὁ Πρόσπερος, ἢ γιὰ τὴν ἀκρίβεια ὁ ἠθοποιὸς ποὺ ἔπαιξε τὸν Πρόσπερο, προχωρεῖ στὸ προσκήνιο, καὶ ἀπαγγέλλει τὸν ἐπίλογο. Αὐτός, ὁ τελευταῖος μονόλογος τοῦ Πρόσπερου, εἶναι ἕνας ἀπὸ τοὺς ὡραιότερους ποὺ ἔγραψε ὁ Σαίξπηρ, καὶ παράλληλα ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ τραγικοὺς καὶ τοὺς πιὸ αἰνιγματικούς. Ὁ Πρόσπερος ἀπευθύνεται στὸ κοινό:

...ὁ σκοπός μου...
...ἤτανε ν' ἀρέσω. Τώρα πιὰ δὲν ἔχω
πνεύματα νὰ βιάζω, τέχνη νὰ γητεύω
καὶ τελειώνοντας μὲ πιάνει ἀπελπισία *(Ε, 1)*

Στὸ ἱσπανικὸ θέατρο — στὰ ἔργα τοῦ Καλντερόν, καὶ συχνότερα στὰ ἔργα τοῦ Λόπε ντὲ Βέγκα — ἕνας ἠθοποιὸς ἀπευθύνεται στὸ τέλος ἐξ ὀνόματος τοῦ συγγραφέα στὴ μακροθυμία τοῦ κοινοῦ καὶ ζητάει ἀπὸ τοὺς θεατὲς συγγνώμη γιὰ τὶς ἀτέλειες τῆς παράστασης. Στὸν Σαίξπηρ ὅμως, μόνο στὴν *Τρικυμία* συναντᾶμε

τέτοιου εἴδους τραγικό ἐπίλογο ποὺ ἀπευθύνεται ἄμεσα στὸ κοινό. Εἶναι τελείως σὲ ἄλλο τόνο, εἶναι πέρα γιὰ πέρα μιὰ μεγάλη λυρικὴ φούγκα, καὶ θὰ πρέπει νὰ 'σαι κουφὸς γιὰ νὰ μὴν ἀκοῦς τοὺς συγκινητικοὺς προσωπικοὺς τόνους. Ἡ *Τρικυμία* εἶναι τὸ τελευταῖο μεγάλο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Ὕστερα ἀπ' αὐτὴ ἔγραψε ἴσως μερικὲς σκηνὲς γιὰ τὴν τραγωδία τοῦ Φλέτσερ *Ἑρρίκος Η'*. Ἡ *Τρικυμία* κλείνει τὸ ἔργο του, καὶ δὲν εἶναι ἐκπληκτικὸ ποὺ τόσες γενιὲς μελετητῶν καὶ κριτικῶν εἶδαν σ' αὐτὴ μιὰ ποιητικὴ διαθήκη, ἕνα ἀποχαιρετισμὸ στὸ θέατρο, μιὰ φιλοσοφικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ αὐτοβιογραφία. Στὴ μορφὴ τοῦ Πρόσπερου, εἰπώθηκε, ὁ Σαίξπηρ ἔβαλε τὸν ἑαυτό του.

Πολλοὶ σοφοὶ σαιξπηριστὲς προσπάθησαν νὰ ἑρμηνεύσουν τὴν *Τρικυμία* σὰν πιστὴ αὐτοβιογραφία ἢ σὰν ἀλληγορικὸ πολιτικὸ δράμα. Ὁ Τσάμπερς, ποὺ βλέπει στὴν *Τρικυμία* τὸ αἰσιόδοξο πιστεύω τοῦ Σαίξπηρ, τὴ συνδέει μὲ τὴ μεγάλη καμπὴ στὴ ζωὴ τοῦ ποιητῆ μετὰ τὰ 1607 καὶ μὲ τὴν ἐγκατάλειψη τῆς μαύρης φιλοσοφίας τοῦ *Ἄμλετ*. Ὁ Τζ. Ντ. Οὐίλσον βλέπει στὴν *Τρικυμία* μιὰ ἀντανάκλαση τῆς εἰδυλλιακῆς ἀτμόσφαιρας τοῦ Στράτφορντ καὶ τῶν γαλήνιων γερατειῶν τοῦ ποιητῆ κοντὰ στὴν κόρη του καὶ τὴν ἐγγονή του. Ὁ Ρόμπερτ Γκρέηβς βλέπει στὴν *Τρικυμία*, ὅπως καὶ στὰ *Σοννέτα*, τὴ συγκεκαλυμμένη αὐτοβιογραφία τοῦ Σαίξπηρ. Ἡ μάγισσα Συκόραξα εἶναι ἡ «Μελαψὴ Κυρία», ἡ αἰχμαλωσία τοῦ Ἄριελ εἶναι ἡ ἐγκατάλειψη στὸ ἐρωτικὸ πάθος, ὁ Τρίνκουλος εἶναι ὁ Μπὲν Τζόνσον. Ἡ Οὐίνστάνλεϋ ντ' Ἄμπερυστουοθ, ἀνακάλυψε στὴν *Τρικυμία* μιὰ τραγωδία πάνω στὸ θάνατο τοῦ βασιλιᾶ Ἑρρίκου Δ' τῆς Γαλλίας, ὅπου ἡ Μιράντα εἶταν τὸ σύμβολο τῶν οὐγενότων προσφύγων στὴν Ἀγγλία, ἡ Συκόραξα ἡ Αἰκατερίνη τῶν Μεδίκων καὶ ὁ ἀπαίσιος Ραβαγιάκ· φυσικὰ ὁ Ἄριελ εἶναι ὁ μαρτυρικὸς βασιλιάς*. Ὅλες αὐτὲς οἱ ἑρμηνεῖες εἶναι γελοῖες καὶ παιδαριώδεις. Δὲν εἶναι λιγότερο παιδαριῶδες τὸ νὰ βλέπεις στὸν Ἄριελ καὶ στὸν Κάλιμπαν πάγιες φιλοσοφικὲς ἀλληγορίες, ὁλοκληρωμένες καὶ εὐκρινεῖς, ἢ ἀκόμα τὴν ἔκθεση ἑνὸς συστήματος ἐσωτερικοῦ μυστικισμοῦ.

Ὁ μεγάλος μάγος ποὺ τὰ στοιχεῖα τὸν ὑπακοῦνε, ποὺ στὴν

---

* L. Gillet *Shakespeare*, Παρίσι, 1931.

προσταγή του ἀνοίγουν οἱ τάφοι καὶ οἱ νεκροὶ ἀνασταίνονται, ποὺ μπορεῖ νὰ σκοτεινιάζει τὸν ἥλιο μέρα μεσημέρι καὶ νὰ δαμάζει τοὺς ἀνέμους, πετάει τὸ μαγικὸ ραβδί του καὶ ἀπαρνιέται τὴ δύναμή του πάνω στὴν ἀνθρώπινη μοίρα. Εἶναι τώρα ἕνας κοινὸς θνητός, ἀνυπεράσπιστος ὅπως ὅλοι οἱ ἄλλοι.

Τώρα 'ναι τὰ μάγια μου ὅλα σκόρπια χάμου
καὶ δὲν ἔχω δύναμη ἄλλη ἀπ' τὴ δικιά μου,
ποὺ εἶναι λίγη. *(Ε, 1)*

Ἡ ἑρμηνεία αὐτὴ ἐμβάλλει ἀλήθεια σὲ πειρασμοὺς. Ἀλλὰ εὔκολα καταλαβαίνει κανεὶς ὅτι βασίζεται σὲ μιὰ μόνο μεταφορά: ὁ ποιητὴς - μάγος, ὁ ποιητὴς - δημιουργός, καὶ ἡ σιωπή, ποὺ εἶναι τὸ τίμημα γιὰ τὴν ἐπιστροφή του στὸν κόσμο τῶν ἀνθρώπων. Ἐξ ἴσου εὔκολα καταλαβαίνει κανεὶς πόσο ρομαντικὴ εἶναι αὐτὴ ἡ μεταφορά, τόσο στὸ ὕφος της ὅσο καὶ στὴ φιλοσοφία της καὶ τὴν αἰσθητική της: ὁ ποιητὴς ἰδωμένος σὰν δημιουργός, ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὸν ποιητὴ καὶ τὸν κόσμο, ἀνάμεσα στὸν Ἄριελ καὶ τὸν Κάλιμπαν, ἀνάμεσα στὸ καθαρὸ πνεῦμα καὶ στὴν καθαρὴ κτηνωδία. Ὅλος αὐτὸς ὁ συμβολισμὸς βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὸν Βίκτωρα Οὐγκὸ καὶ τὸν Λαμαρτίνο, καὶ ἀκόμα πιὸ κοντὰ στὴ Γερμανικὴ *Romantische Schule*, παρὰ στὸ σαιξπηρικὸ θέατρο, ποὺ ἀπαρέγκλιτα ἀπεικονίζει τὴν ἀδυσώπητη φύση, τὴν ἀδυσώπητη ἱστορία, καὶ τὸν ἄνθρωπο ποὺ μάταια ἀγωνίζεται νὰ νικήσει τὴ μοίρα του.

Ἡ θεατρικὴ παράδοση τῆς *Τρικυμίας* ὅπως παιζόταν τὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ χάθηκε πολὺ γρήγορα. Ἀπὸ τὴν Παλινόρθωση ὡς τὰ μέσα τοῦ 19ου αἰώνα ἡ *Τρικυμία* παιζόταν στὴν Ἀγγλία στὴ διασκευὴ τοῦ Ντράυντεν. Εἶταν ἕνα κενὸ αὐλικὸ παραμύθι. Ὁ ρομαντισμὸς ἔφερε τὴ συμβολικὴ ἑρμηνεία τῆς *Τρικυμίας*, ποὺ παιζόταν μὲ μιὰ ψευδαίσθηση ρεαλισμοῦ χάρη στὰ σκηνικὰ μηχανικὰ μέσα καὶ τὰ φωτιστικὰ ἐφφέ. Αὐτὲς οἱ δύο κακὲς παραδόσεις — τοῦ παραμυθιοῦ καὶ τῆς ἀλληγορίας — συγχωνεύτηκαν καὶ μέχρι σήμερα βαραίνουν στὴν ἑρμηνεία τῆς *Τρικυμίας*. Ἡ ἀληθινὴ ποίηση ἔγινε ψευδοποιητικὸ κλίμα, τὸ συγκλονιστικὸ θρησκευτικὸ δράμα ἀλληγορικὸ θέαμα. Ἡ δραματικὴ οὐσία τῆς *Τρικυμίας* διαλύθηκε μέσα στὸν ἀμφίβολο αἰσθητισμό, ἡ φιλοσοφικὴ πικρία της χάθηκε. Ἡ *Τρικυμία* γι-

νόταν ὅλο καὶ περσότερο ἕνα ρομαντικὸ παραμύθι σὲ στὺλ ὄπερας, ὅπου τὸν πρῶτο ρόλο τὸν εἶχε μιὰ μπαλλαρίνα, ντυμένη μὲ φανταχτερὴ μάγια, ποὺ ἔσειε τὰ ἀσημένια τούλινα φτερά της καὶ πετοῦσε στὸν ἀέρα μὲ τὴ βοήθεια μηχανημάτων. Ἀκόμα καὶ ὁ Λέον Σίλλερ, ὁ μεγαλύτερος πολωνὸς σκηνοθέτης, δὲν ξέφυγε ὁλότελα ἀπὸ τὴν παράδοση αὐτή, ὅταν στὰ 1947 προσπάθησε νὰ ἀντιτάξει στὴ ρομαντικὴ ἑρμηνεία τῆς *Τρικυμίας* ἕναν αἰσιόδοξο μύθο, στὸ πνεῦμα τῆς φιλοσοφίας τοῦ Διαφωτισμοῦ, γιὰ ἕνα φιλόσοφο - βασιλιὰ καὶ γιὰ τὴν παντοδυναμία τοῦ ὀρθοῦ λόγου.

Ἡ ἀληθινὴ *Τρικυμία* εἶναι συγκλονιστικὴ καὶ σοβαρή, λυρικὴ καὶ γκροτέσκα. Εἶναι, ὅπως ὅλα τὰ μεγάλα σαιξπηρικὰ δράματα, τὸ γεμάτο πάθος ξεκαθάρισμα τῶν λογαριασμῶν μὲ τὸν πραγματικὸ κόσμο. Γιὰ νὰ ἑρμηνευθεῖ ἔτσι ἡ *Τρικυμία* πρέπει νὰ ξαναγυρίσουμε στὸ κείμενο τοῦ Σαίξπηρ, καὶ στὸ σαιξπηρικὸ θέατρο. Πρέπει νὰ δοῦμε ἐκεῖ τὸ δράμα τῶν ἀνθρώπων τῆς Ἀναγέννησης, καὶ τῆς τελευταίας γενιᾶς τῶν οὐμανιστῶν. Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια, καὶ μόνο μ' αὐτή, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἡ *Τρικυμία* σὰν φιλοσοφικὴ αὐτοβιογραφία τοῦ Σαίξπηρ καὶ σύνοψη τοῦ θεάτρου του. Ἡ *Τρικυμία* θὰ γίνει τότε τὸ δράμα τῶν χαμένων ψευδαισθήσεων, τῆς πικρῆς γνώσης καὶ μιᾶς εὔθραυστης — ἀλλὰ πεισματικῆς — ἐλπίδας. Τότε ξαναβλαστάνουν μέσα της ὅλα τὰ μεγάλα θέματα τῆς Ἀναγέννησης: ἡ φιλοσοφικὴ οὐτοπία, τὰ ὅρια τῆς γνώσης, ὁ ἄνθρωπος κυρίαρχος τῆς φύσης, οἱ κίνδυνοι ποὺ συνεχῶς ἀπειλοῦν τὴν ἠθικὴ τάξη, ἡ φύση, ποὺ εἶναι καὶ ποὺ δὲν εἶναι μέτρο τοῦ ἀνθρώπου. Θὰ ξαναβροῦμε τότε στὴν *Τρικυμία* τὸν κόσμο τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ μὲ τὰ μεγάλα ταξίδια καὶ μὲ τὶς ἠπείρους ποὺ μόλις εἶχαν ἀνακαλυφθεῖ, μὲ τὰ μυστηριώδη νησιά, μὲ τὰ ὄνειρα γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ πετάει σὰν πουλὶ στὸν ἀέρα, καὶ γιὰ τὶς μηχανὲς ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ κυριεύει τὰ πιὸ δυνατὰ κάστρα.. Εἴτανε μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἔφερε ἐπανάσταση στὴν ἀστρονομία, στὴ μεταλλουργία καὶ στὴν ἀνατομία· ἡ ἐποχὴ τῆς πολιτείας τῶν λογίων, τῶν φιλοσόφων καὶ τῶν καλλιτεχνῶν· ἡ ἐποχὴ τῆς ἐπιστήμης ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ γινόταν παγκόσμια, τῆς φιλοσοφίας ποὺ ἀνακάλυπτε τὴ σχετικότητα ὅλων τῶν ἀνθρωπίνων κρίσεων· ἡ ἐποχὴ τῶν πιὸ περίλαμπρων ἀρχιτεκτονικῶν μνημείων καὶ τῶν ὡροσκο-

πίων ποὺ τὰ ζητοῦσαν ἀπὸ τοὺς ἀστρολόγους πάπες καὶ ἡγεμόνες· ἡ ἐποχὴ τῶν θρησκευτικῶν πολέμων καὶ τῶν σφαγῶν τῆς Ἱερᾶς ἐξέτασης, ἐποχὴ πρωτόφαντης λαμπρότητας καὶ ἐκλεπτυσμένου γούστου τὴ στιγμὴ ποὺ οἱ ἐπιδημίες ἀποδεκατίζανε πόλεις ὁλόκληρες. Εἶταν ἕνας κόσμος θαυμάσιος, θηριώδης καὶ δραματικός, ποὺ στὰ ξαφνικὰ ἀποκάλυψε ὅλη τὴ δύναμη καὶ ὅλη τὴν ἀθλιότητα τοῦ ἀνθρώπου· εἶταν ὁ κόσμος ὅπου γιὰ πρώτη φορὰ ἡ φύση καὶ ἡ ἱστορία, ἡ βασιλικὴ ἐξουσία καὶ ἡ ἠθική, ἀπογυμνώθηκαν ἀπὸ τὴ θεολογικὴ καθαγίασή τους.

Τό ἐλισαβετιανὸ θέατρο ἀπεικόνιζε τὸν κόσμο. Πάνω ἀπὸ τὴ σκηνὴ τῆς «Σφαίρας» κρεμόταν ἕνας τεράστιος οὐρανὸς μὲ χρυσὰ ζωδιακὰ σημεῖα ποὺ συμβόλιζαν τὸν Οὐρανό. Εἶταν ἀκόμα, ὅπως στὸ Μεσαίωνα, τὸ *Theatrum Mundi*. Ἀλλὰ ἕνα *Theatrum Mundi* ὕστερα ἀπὸ τὸ σεισμό.

II

Ἡ *Τρικυμία* ἔχει δύο καταλήξεις: τὸ ἥσυχο βράδυ στό νησί, ὅταν ὁ Πρόσπερος συγχωρεῖ τοὺς ἐχθρούς του καὶ ὅλη ἡ ἱστορία ξαναγυρίζει στὴν ἀφετηρία της, καὶ τὸν τραγικὸ μονόλογο τοῦ Πρόσπερου, ποὺ ἀπευθύνεται στὸ κοινό· εἶναι ἕνας μονόλογος ἐκτός χρόνου. Ἀλλὰ ἡ *Τρικυμία* ἔχει καὶ δύο προλόγους. Ὁ πρῶτος, δραματικός, ἐκτυλίσσεται στὸ καράβι, ποὺ ἔχει πιάσει φωτιὰ ἀπὸ τ' ἀστροπελέκια καὶ ποὺ ὁ ἄνεμος τὸ ρίχνει στὰ βράχια. Ὁ δεύτερος, ὅπου ὁ Πρόσπερος ἀφηγεῖται τὸ πῶς ἔχασε τὸ δουκάτο του καὶ πῶς ἔφτασε στὸ ἐρημονήσι, εἶναι ἡ προϊστορία τῶν ἡρώων τοῦ δράματος.

Ὁ πρῶτος πρόλογος, ὅπως καὶ ὁ τελευταῖος μονόλογος τοῦ Πρόσπερου, ἴσως φαίνεται περιττός. Γίνεται ἔξω ἀπὸ τὸ νησὶ καὶ μοιάζει σὰν ν' ἀποτελεῖ μόνον ἕνα πλαίσιο. Ὡστόσο, τὸ δραματικό του νόημα εἶναι διπλό. Παρουσιάζει μιὰ πραγματικὴ τρικυμία, διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ τρικυμία, ἀπὸ τὴν τρέλα ποὺ θὰ κυριέψει τοὺς ἥρωες τοῦ δράματος μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν. Μόνον ἀφοῦ παρουσιαστεῖ πρῶτα ἡ εἰκόνα αὐτῆς τῆς φυσικῆς, τῆς ὑλικῆς τρικυμίας, θὰ παιχτεῖ τὸ θρησκευτικὸ δράμα. Ὅλα ὅσα θὰ συμβοῦν στὸ νησὶ εἶναι θέατρο ἐν θεάτρῳ, μιὰ παράσταση ποὺ τὴ σκηνοθέτησε ὁ Πρόσπερος.

Ἀλλὰ ὁ δραματικὸς αὐτὸς πρόλογος ἔχει κι ἄλλον ἕνα σκοπό. Εἶναι ἡ ἄμεση ἔκθεση, χωρὶς ἀλληγορία, μιᾶς ἀπὸ τὶς μεγάλες σαιξπηρικὲς θέσεις, μιὰ βίαιη ἀναμέτρηση φύσης καὶ κοινωνικῆς τάξης. Τὸ καράβι μεταφέρει τὸν βασιλιά. Τί εἶναι ἡ βασιλικὴ ἐξουσία καὶ μεγαλειότης μπροστὰ στὰ μαινόμενα στοιχεῖα; Τίποτα! Ὁ Σαίξπηρ ἐπαναλαμβάνει, ὅπως τό 'χει κάνει τόσες καὶ τόσες φορές, τὸν περίφημο ἀφορισμὸ τοῦ Πανούργου στὸ τέταρτο βιβλίο τοῦ *Γαργαντούα* καὶ *Πανταγκρυέλ*· ἀλλὰ πόσο πειστικότερα!

ΓΟΝΖΑΛΟΣ Ὄχι κι ἔτσι, φίλε· κάμε ὑπομονή.

ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ Ἂν κάνει κι ἡ θάλασσα. Τραβηχτεῖτε! Τί νοιάζονται γιὰ βασιλιὰ τοῦτες οἱ μουγκρίστρες; Στὶς καμπίνες· καθῆστε ἥσυχα! μὴ μᾶς ζαλίζετε.

ΓΟΝΖΑΛΟΣ Καλά, ἀλλὰ νὰ μὴν ξεχνᾶς ποιὸν ἔχεις στὸ καράβι.

ΛΟΣΤΡΟΜΟΣ Κανέναν ποὺ ν' ἀγαπάω καλύτερα ἀπ' τὸν ἑαυτό μου. Ἐσὺ εἶσαι συμβουλάτορας: ἂν μπορεῖς, πρόσταξε αὐτὰ τὰ στοιχειὰ νὰ ἡσυχάσουν καὶ κάνε μας μπουνάτσα στὴ στιγμή, κι ἐμεῖς πλιὰ δὲν τραβᾶμε σκοινί. Βάλε μπρὸς τὴν ἐξουσία σου. Ἂν δὲ μπορεῖς, εὐχαρίστα τὸ Θεὸ πού 'ζησες ὡς ἐδῶ... (Α, 1)

Μέσα σ' ἕνα καρυδότσουφλο καὶ πιὸ συμπυκνωμένο, τὸ θέμα τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*.

Στὸν πρόλογο τῆς *Τρικυμίας*, γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ βασιλική ἐξουσία ἀποβάλλει τὸν ἱερὸ χαρακτήρα της — θέμα χαρακτηριστικὰ ἀναγεννησιακό. Στὸ μαινόμενο πέλαγος ἕνας λοστρόμος ἀξίζει παραπάνω ἀπόνα βασιλιά.

Ὁ δεύτερος πρόλογος τῆς *Τρικυμίας* εἶναι ἡ ἐξιστόρηση τοῦ Πρόσπερου. Ἡ ἀφήγηση εἶναι μακρὰ καί φαίνεται ὅτι περιέχει μερικὰ ἀναφομοίωτα στοιχεῖα ἀπὸ κάποιο παλιὸ ἔργο ἀπ' ὅπου ὁ Σαίξπηρ δανείστηκε προφανῶς τὴν ὑπόθεση τῆς *Τρικυμίας*. Τοῦτο δὲν ἔχει σημασία. Ἡ ἀφήγηση τοῦ Πρόσπερου ξαναπιάνει γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια, τὰ θεμελιακά, τὰ περίπου ἰδεοληπτικά, θέματα τοῦ Σαίξπηρ: τὸν καλὸ καὶ τὸν κακὸ βασιλιά, τὸν νόμιμο ἡγεμόνα καὶ τὸν σφετεριστή, τὸν νόμιμο ἡγεμόνα, ποὺ χάνει τὸ θρόνο του. Αὐτή εἶναι γιὰ τὸν Σαίξπηρ ἡ

εἰκόνα τῆς ἱστορίας, τῆς αἰώνιας ἱστορίας, τοῦ σταθεροῦ καὶ ἀμετάβλητου μηχανισμοῦ της. Τὸ θέμα ἐπαναλαμβάνεται στά ἱστορικὰ δράματα καὶ στὶς τραγωδίες — στὸν *Ἄμλετ* καὶ στὸν *Μάκβεθ* — ἀκόμα καὶ στὶς κωμωδίες, γιατὶ τὸ συναντᾶμε στὸ *Μὲ τὸ Ἴδιο Μέτρο* καὶ στὸ *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*. Μόνο στὶς ρωμαϊκὲς τραγωδίες, μολονότι ὁ μηχανισμὸς τῆς ἱστορίας καὶ ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία παραμένουν ἴδιοι, τὰ *dramatic personae* ἀλλάζουν· ἐκεῖ εἶναι ἡ Σύγκλητος καὶ ὁ Λαός, οἱ πατρίκιοι, οἱ δήμαρχοι καὶ οἱ στρατηγοί.

Στὴν ἀφήγηση τοῦ Πρόσπερου, ὁ σκελετὸς τῆς φεουδαρχικῆς ἱστορίας εἶναι γυμνός, ἀπογυμνωμένος ἀπὸ κάθε ἀλληγορία καὶ σύμπτωση, σχεδὸν χωρὶς ὀνόματα καὶ πρόσωπα· εἶναι ἀφηρημένος σὰν τύπος. Ἡ ἐξιστόρηση τοῦ Πρόσπερου εἶναι μιὰ σύνοψη τῆς πραγματείας τοῦ Μακιαβέλλι *Ὁ Ἡγεμόνας*.

...στὶς τέχνες τὶς ἐλεύθερες
...ὁλόψυχα σπουδάζοντας,
ἄφησα τὴν κυβέρνηση στὸν ἀδερφό μου,
κι ἀποξενώθηκα ἀπ' τὸ κράτος μου...
...Ὁ θειός σου ὁ δολερός, —

. . . . . .

Μόλις ξεσκόλισε στὴν τέχνη πῶς νὰ κάνει χάρες
καὶ πῶς νὰ τὶς ἀρνιέται, ποιὸν νὰ σπρώχνει ἐμπρός,
καὶ ποιὸν νὰ τὸν κλαδεύει γιὰ νὰ μὴν παραψηλώνει,
ξανάπλασε τὰ πλάσματά μου,...
...ἐκούρντισε ὅλες τὶς καρδιές
τῆς πολιτείας στὸν ἦχο ποὺ ἄρεσε στ' ἀφτί του·
κι ἔτσι ἔγινε ὁ κισσὸς ποὺ σκέπασε τὸ δέντρο μου
τὸ δουκικὸ καὶ βύζαξε τὴ χλωρασιά μου...

. . . . . .

Γιὰ νὰ μὴν ἔχει
καμιὰν αὐλαία ἀνάμεσα στὸν ρόλο ποὺ ἔπαιζε
κι ἐκεῖνον ποὺ γιὰ χάρη του ἔπαιζε, θέλει νὰ γίνει
δούκας Μιλάνου σὲ ὅλα

. . . . . .

Κλεῖ συμμαχία,...
μὲ τὸν ρήγα τῆς Νεάπολης, νὰ τοῦ πληρώνει

φόρο χρονιάτικον, νὰ τοῦ εἶναι ὑπό,...

. . . . . .

καὶ μιὰ νυχτιά,...

...ἄνοιξε τὶς πόρτες τοῦ Μιλάνου· *(Α, 2)*

Ἡ ἀφήγηση τοῦ Πρόσπερου εἶναι μιὰ ἱστορία ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία, βίου καὶ συνωμοσίας. Ἀλλὰ δὲν εἶναι μόνον ἡ ἱστορία τοῦ δουκάτου τοῦ Μιλάνου. Τὸ ἴδιο θέμα θὰ ἐπαναληφθεῖ στὴν ἱστορία τοῦ Ἄριελ καὶ τοῦ Κάλιμπαν. Τὸ θέατρο τοῦ Σαίξπηρ εἶναι τὸ *Theatrum Mundi*. Ἡ βία καὶ ἡ τρομοκρατία σὰν ἀρχὲς τοῦ κόσμου θὰ παρουσιαστοῦν μὲ κοσμικὲς κατηγορίες. Ἡ προϊστορία τοῦ Ἄριελ καὶ τοῦ Κάλιμπαν εἶναι ἡ ἐπανάληψη τῶν συμφορῶν τοῦ Πρόσπερου, μιὰ παραπληρωματικὴ εἰκονογράφηση τοῦ ἴδιου θέματος. Τὰ σαιξπηρικὰ δράματα δὲν στηρίζουνται στὴν ἀρχὴ τῆς ἑνότητας τῆς δράσης, ἀλλὰ στὴν ἀρχὴ τῆς ἀναλογίας, μιᾶς διπλῆς, τριπλῆς ἢ καὶ τετραπλῆς πλοκῆς, ποὺ ἐπαναλαμβάνει τὸ ἴδιο βασικὸ θέμα· εἶναι σὰν ἕνα σύστημα κατόπτρων, κοίλων καὶ κυρτῶν, ποὺ καθρεφτίζουν, μεγενθύνουν καὶ παρωδοῦν τὴν ἴδια κατάσταση*. Τὸ ἴδιο θέμα ἐπανέρχεται σὲ ματζόρε καὶ σὲ μινόρε, σὲ ὅλες τὶς κλίμακες τῆς σαιξπηρικῆς μουσικῆς, ἐπαναλαμβάνεται σὲ τόνο λυρικὸ καὶ γκροτέσκο, παθητικὸ καὶ εἰρωνικό. Μιὰ κατάσταση τὴν παίζουν στὴ σαιξπηρικὴ σκηνὴ βασιλιάδες, καὶ μετὰ τὴν ἐπαναλαμβάνουν δυὸ ἐραστές, καὶ κατόπιν τὴ μαϊμουδίζουν οἱ μποῦφοι. Ἢ μήπως οἱ βασιλιάδες μαϊμουδίζουν τοὺς μπούφους; Οἱ βασιλιάδες, οἱ ἐραστές, οἱ μποῦφοι εἶναι ὅλοι ἠθοποιοί. Οἱ ρόλοι εἶναι γραμμένοι καὶ οἱ καταστάσεις ἔχουν ἐπιβληθεῖ. Τόσο τὸ χειρότερο, ἂν οἱ ἠθοποιοὶ δὲν εἶναι κατάλληλοι γιὰ τοὺς ρόλους τους καὶ εἶναι ἀνίκανοι νὰ τοὺς παίζουνε σωστά. Γιατὶ παίζουν σὲ μιὰ σκηνὴ ποὺ εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, ὅπου κανένας δὲν διαλέγει τὸ ρόλο του ἢ τὴν κατάσταση. Οἱ καταστάσεις στὸ σαιξπηρικὸ θέατρο εἶναι πάντα πραγματικές, ἀκόμα καὶ ὅταν τὶς παίζουν ξωτικὰ καὶ τέρατα.

---

* Γιὰ τὴν ἀναλογία σὰν ἀρχὴ τῆς Σαιξπηρικῆς δημιουργίας ἔχουν γράψει οἱ : F. Fergusson: *The Idea of the Theatre*· Moulton, *Shakespeare, the Dramatic Artist*· W. Empson : *Some Version of Pastoral*. Ὁ Χένρυ Τζέημς μιλώντας γιὰ τὸν Ἅμλετ χρησιμοποιεῖ τὸν ὅρο *«the central reflector»*.

Προτοῦ τά θαλάσσια ρεύματα παρασύρουν τὴ βάρκα, μὲ τὸν Πρόσπερο καὶ τὴ Μιράντα, στό ἐρημονήσι, εἶχε κιόλας συντελεστεῖ μιὰ πρώτη πράξη βίας καὶ τρομοκρατίας. Ἡ μάγισσα Συκόραξα εἶχε αἰχμαλωτίσει τὸν Ἄριελ — ἐπειδὴ ἀρνήθηκε νὰ ὑπακούσει στὶς ἀποτρόπαιες προσταγές της — καὶ τὸν φυλάκισε σὲ μιὰ διχάλα πεύκου. Ὁ Ἄριελ ὑπέφερε, γιατὶ ὡς τότε εἶταν ἐλεύθερος σὰν τὸν ἀέρα. «Ἤσουν πνεῦμα παρὰ αἰθέριο γιὰ πράξες γήινες κι ἀποτρόπαιες πού σοῦ πρόσταζε» — θὰ τοῦ πεῖ ὁ Πρόσπερος. Ὁ Πρόσπερος ἀπελευθερώνει τὸν Ἄριελ, ἀλλὰ μόνο γιὰ νὰ τὸν κάνει δοῦλο του, γιά νὰ τὸν ὑποτάξει στὴ δική του ἐξουσία. Ὁ Σαίξπηρ σπεύδει πάντοτε: ἐκθέτει τὶς συγκρούσεις καὶ τὶς καταστάσεις ἀμέσως, ὠμά. Μόλις τελειώνει τὴν ἀφήγησή του ὁ Πρόσπερος, μόλις τοῦ ἀναφέρει γιὰ τὸ ναυάγιο ὁ Ἄριελ ξεσπάει ἡ σύγκρουση. Μὲ ὅλη τὴ σφοδρότητά της. Ὁ πρόλογος τέλειωσε, ἡ δράση ἀρχίζει.

ΑΡΙΕΛ κι ἐγὼ θὰ σοῦ θυμίσω αὐτὸ ποὺ μοῦ 'χεις τάξει
κι ἀκόμη δὲ μοῦ τό 'κανες.
ΠΡΟΣΠΕΡΟΣ Μπᾶ, μπᾶ, βαρυγομᾶς!
Σὰν τί ζητᾶς;
ΑΡΙΕΛ Τὴ λευτεριά μου.
ΠΡΟΣΠΕΡΟΣ Πρὶν ἐρθεῖ ὁ καιρός;
Νὰ μὴν τὸ ξαναπεῖς! (Α, 2)

Τὸ θέμα τῆς βίας καὶ τοῦ καταναγκασμοῦ ἔχει κιόλας ἐκτεθεῖ δυὸ φορές. Ἀλλὰ πάνω στὸ νησὶ ὑπάρχει καὶ τρίτο πρόσωπο τοῦ δράματος: ὁ Κάλιμπαν. Καὶ τὸ ἴδιο θέμα, ἡ ἴδια κατάσταση, θὰ ἐπαναληφθοῦν γιὰ τρίτη φορά. Μόνο ποὺ οἱ ρόλοι θ' ἀντιστραφοῦν καὶ ὁ Σαίξπηρ θὰ χρησιμοποιήσει νέο κάτοπτρο. Τούτη τὴ φορὰ θὰ εἶναι παραμορφωτικό. Ὁ Κάλιμπαν εἶναι καρπὸς τοῦ ἔρωτα τῆς Συκόραξας καὶ τοῦ διαβόλου. Ὕστερα ἀπὸ τὸ θάνατό της, γίνεται ὁ βασιλιὰς τοῦ νησιοῦ. Εἶναι ὁ νόμιμος ἡγεμόνας, τουλάχιστον κατά τὴ φεουδαρχικὴ ἔννοια. Ὁ Κάλιμπαν ἔχασε τὸ βασίλειό του, ὅπως ἀκριβῶς ἔχασε καὶ τὸ δουκάτο του ὁ Πρόσπερος. Ὁ Πρόσπερος ἐκθρόνισε τὸν Κάλιμπαν, ὅπως ἀκριβῶς ὁ Ἀντώνιος ἐκθρόνισε τόν Πρόσπερο. Προτοῦ ἀκόμα ἀρχίσει τὸ κυρίως θρησκευτικὸ δράμα, προτοῦ ὁ Πρόσπερος ὑποβάλλει τοὺς ἐχθρούς του στὴ δοκιμασία τῆς τρέλας, στὸ

ἐρημονήσι ἔχουν κιόλας παιχτεῖ δυό πράξεις τῆς φεουδαρχικῆς ἱστορίας:

ΚΑΛΙΜΠΑΝ Εἶναι δικό μου τὸ νησί, ἀπὸ τὴ Συκόραξα
τὴ μάνα μου, καὶ μοῦ τὸ πῆρες. Σὰν πρωτόρθες,
μὲ χάιδεψες καὶ μὲ καλόπιασες· μοῦ πρόσφερνες
νερὸ μὲ μοῦρα μέσα·...
. . . . . .
᾽γώ,... ἤμουν πρῶτα τοῦ ἑαυτοῦ μου βασιλιάς· *(Α, 2)*

Ἡ πρώτη ἀνταρσία τοῦ Κάλιμπαν ἀνήκει στὴν προϊστορία τοῦ δράματος. Ὁ Κάλιμπαν ρίχτηκε στὴ Μιράντα καὶ προσπάθησε νὰ τὴ βιάσει. Ἡ ἀπόπειρά του ἀπέτυχε. Ὁ Κάλιμπαν φυλακίστηκε μέσα σὲ μιὰ σπηλιά, καταδικάστηκε νὰ κουβαλάει νερὸ καὶ ξύλα, καὶ βασανίζεται· τὰ βασανιστήριά του εἶναι σπασμοί, κωλικοί, καὶ τσιμπήματα. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι δάσκαλος τῆς κυριολεξίας. Τὰ μαρτήρια τοῦ Ἄριελ εἶναι ἀφηρημένα, καὶ ἡ λευτεριὰ ποὺ λαχταράει εἶναι ἀφηρημένη· εἶναι ἡ ἀπόρριψη κάθε ἐξάρτησης. Τὰ μαρτύρια τοῦ Κάλιμπαν εἶναι συγκεκριμένα, σωματικά, ζωώδη. Στὰ σαιξπηρικὰ δράματα τά πρόσωπα δὲν μπαίνουν ποτὲ τυχαῖα στὴ σκηνή. Ἡ πρώτη σκηνὴ ὅπου ἐμφανίζεται ὁ Ἄριελ εἶναι τὸ αἴτημα ἐλευθερίας. Ἡ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Κάλιμπαν εἶναι ἡ ἀνάμνηση τῆς ἀνταρσίας. Εἶναι ἡ εἴσοδος ἑνὸς σκλάβου. Ἡ ὠμότητα αὐτῆς τῆς σκηνῆς εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἠθελημένη, ὅπως καὶ ὁ κτηνώδης ὑλισμός της.

ΠΡΟΣΠΕΡΟΣ Σκλάβε ἐσύ, φαρμακερέ,
ποὺ σ᾽ ἔχει πιάσει μὲ τὸν διάβολο τὸν ἴδιο
ἡ στρίγγλα ἡ σκρόφα σου, ἔβγα λέω
ΚΑΛΙΜΠΑΝ Ὤ, ἡ κακιὰ ἡ δροσιά,
ποὺ ἡ μάνα μου τὴ μάζευε μὲ τοῦ κοράκου
φτερὰ ἀπὸ βάλτους ἀρρωστιάρικους, νὰ στάξει
πάνω στοὺς δυό σας! Νότια νὰ φυσήξει ἀπάνω σας
νὰ σᾶς γιομίσει τὰ κορμιὰ πετάλες! *(Α, 2)*

Ἡ ἔκθεση τέλειωσε. Ἔτσι παρουσιάστηκαν οἱ βιογραφίες τῶν κατοίκων τοῦ ἐρημόνησου, ποὺ πάνω στὰ βράχια τῆς παραλίας του ναυάγησε τὸ καράβι μὲ τοὺς παλιοὺς ἐχθροὺς τοῦ Πρόσπερου.

Οἱ περσότεροι σχολιαστὲς θεωροῦν τὸ νησὶ τῆς *Τρικυμίας*

σὰν νεραϊδονήσι ἢ οὐτοπία. Ἂς τὸ ἐξετάσουμε πιὸ προσεχτικά, ἀφοῦ τὸ νησὶ αὐτὸ θὰ εἶναι ἡ σκηνὴ τοῦ κυρίως δράματος. Ποῦ βρίσκεται, τί σημαίνει, καὶ πῶς τὸ περιγράφει ὁ Σαίξπηρ;

Ἀπὸ τὸ δρομολόγιο τοῦ Ἀλόνσου, τοῦ βασιλιᾶ τῆς Νεάπολης, ποὺ γυρνάει ἀπὸ τὴν Τύνιδα, καὶ ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς μάγισσας Συκόραξας, ποὺ ξεβράστηκε στὸ νησὶ ἀφοῦ τὴν κυνήγησαν ἀπὸ τὸ Ἀλγέρι, καταλήξανε στὸ συμπέρασμα πὼς τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου πρέπει νὰ βρίσκεται στὴ Μεσόγειο. Στὴ διασταύρωση αὐτῶν τῶν δύο θαλασσίων ὁδῶν βρίσκεται ἡ Μάλτα. Ἄλλοι σχολιαστὲς τοποθετοῦν τὸ νησὶ πιὸ κοντὰ στὴ Σικελία καὶ ὑποστηρίζουν πὼς εἶναι ἡ βραχώδης Παντελλέρια. Ἄλλοι πάλι τὸ ψάχνουν πιὸ κοντὰ στὰ βορειοαφρικανικὰ παράλια καὶ βεβαιώνουν πὼς εἶναι ἡ Λαμπηδούσα. Ἀλλὰ ὁ Σέτεβος, ποὺ λάτρευε ἡ Συκόραξα, εἶταν θεὸς τῶν Παταγόνων, ἐνῶ ὁ Ἄριελ φέρνει στὸν Πρόσπερο «δροσιὰ ἀπ' τὶς πάντα ἀνταριασμένες τὶς Βερμοῦδες».

Στὰ 1609 ὁ κόμης τοῦ Σαουθάμπτον ἁρμάτωσε ἕνα ὁλόκληρο στόλο, κ' ἔστειλε ἀνθρώπους καὶ ὑλικά, γιὰ νὰ ἀξιοποιηθεῖ ἡ Βιρτζίνια, ἡ πρώτη ἀγγλικὴ ἀποικία στὰ βορειοαμερικανικὰ παράλια. Ἡ ἐκστρατεία αὐτὴ γέννησε ἐλπίδες γιὰ μυθώδη πλούτη καὶ συνάρπασε τὶς φαντασίες. Γιὰ πρώτη φορά, ὄχι μόνον οἱ ἀστρονόμοι, οἱ οὐμανιστὲς καὶ οἱ ἐπιστήμονες ἀλλὰ καὶ οἱ ἔμποροι, οἱ τραπεζίτες καὶ οἱ πολιτικοὶ κατάλαβαν ὅτι ἡ γῆ εἶναι πραγματικὰ στρογγυλή. Μέσα σ' ἕνα αἰώνα, ἡ ἔκταση τῆς οἰκουμένης διπλασιάστηκε. Ταυτόχρονα ὅμως μίκρυνε στὴ φαντασία: ὅπως ὁ γαλαξίας μας ὕστερα ἀπὸ τὶς πρῶτες πτήσεις στὸ διάστημα. Ἡ ἀνακάλυψη τοῦ Νέου Κόσμουπρο κάλεσε ἕναν κλονισμὸ — ποὺ συγκρίνεται μόνο μὲ τὴν ἐκτόξευση τοῦ δορυφόρου ποὺ φωτογράφησε τὴν ἀθέατη πλευρὰ τῆς σελήνης. Αὐτὴ ἡ πλανητικὴ εἰκόνα τῆς Γῆς χρονολογεῖται ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση. Ὁ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι ἔγραψε:

> Τὸ βιβλίο μου ἐπιχειρεῖ νὰ δείξει ὅτι ὁ Ὠκεανός, μαζὶ καὶ οἱ θάλασσες, κάνουν χάρη στὸν Ἥλιο τὸν κόσμο μας νὰ ἀπαυγάζει ὅπως ἡ Σελήνη καὶ πὼς ἀπὸ πολὺ μεγάλη ἀπόσταση ὑποστηρίζω ὅτι ἡ γῆ φαίνεται σὰν ἄστρο.

Ὁ Ζὰν Φερνέλ, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπιφανεῖς ἀνθρώπους τῆς

νέας ἐποχῆς, οὐμανιστής, μαθηματικὸς καὶ γιατρὸς τοῦ βασιλιᾶ τῆς Γαλλίας, ἔγραψε στὸν *Dialogue* του στὰ 1530: «Οἱ καιροί μας κατόρθωσαν πράγματα, ποὺ οὔτε τά'χαν ὀνειρευτεῖ στὴν Ἀρχαιότητα... Ὁ ὠκεανὸς περάστηκε ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη χάρη στὴ γενναιότητα τῶν ναυτικῶν μας, καὶ νέα νησιὰ ἀνακαλύφθηκαν... Οἱ θαλασσοπόροι τῆς ἐποχῆς μας μᾶς χάρισαν μιὰ νέα γήινη σφαίρα». Ἂν στὴ γῆ ἀνακαλήφθηκαν νέοι κόσμοι κατοικημένοι ἀπὸ λογικὰ πλάσματα, τότε γιατὶ νὰ μὴν ὑπάρχουν καὶ στὶς οὐράνιες σφαῖρες; Σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα κατέληξε ὁ Τζορντάνο Μπροῦνο καὶ γι αὐτὸ τὸ συμπέρασμα τὸν κάψανε στὰ 1600, σὰν αἱρετικό. Εἶταν ἡ χρονιὰ ποὺ ὁ Σαίξπηρ ἄρχισε νὰ γράφει τὸν *Ἅμλετ*. Τὴν *Τρικυμία* τὴν ἔγραψε 11 χρόνια ἀργότερα.

Οἱ πιὸ πρόσφατοι σχολιαστὲς συνδέουν τὴ γένεση τῆς *Τρικυμίας* μὲ τὶς ἀφηγήσεις γιὰ τὴν ἐκστρατεία τοῦ ἀγγλικοῦ στόλου στὴ Βιρτζίνια, στὰ 1609. Ἡ ἐκστρατεία ἀπέτυχε. Ἡ ναυαρχίδα *Sea Adventure*, ἔπεσε σὲ τρικυμία, χτύπησε πάνω σὲ ὕφαλους καὶ οἱ ναῦτες σώθηκαν σ' ἕνα μικρὸ ἐρημονήσι στὸ ἀρχιπέλαγος τῶν Βερμούδων. Ἔμειναν ἐκεῖ δέκα μῆνες, ὥσπου σκάρωσαν μὲ τὰ συντρίμμια δυὸ βάρκες καὶ τελικὰ φτάσανε στὴ Βιρτζίνια. Ὀνόμασαν τὰ νησιὰ ὅπου τοὺς ἔρριξε ἡ τρικυμία Νησιὰ τοῦ Διαβόλου. Τὶς νύχτες ἄκουγαν μυστηριώδη οὐρλιαχτὰ καὶ ἀπαίσιους θορύβους, ποὺ τὰ πιστεύανε σὰν διαβολικά. Τουλάχιστον ἔτσι λένε οἱ ἀφηγήσεις τῆς ἐποχῆς. Ἴσως ἀπὸ αὐτὲς νὰ πῆρε ὁ Σαίξπηρ τὴν ἀφήγηση τοῦ Λοστρόμου.

...παράξενοι ἦχοι,
βρόντοι πολλοί, μουγκρίσματα, στριγγλιές, οὐρλιάσματα,
σουρσίματα ἄλυσίδες κι ἄλλοι ἀχοὶ διάφοροι,
ὅλοι φριχτοί,... *(Ε, 1)*

Τοῦτες οἱ ἀφηγήσεις ἐξόργισαν τοὺς μετανάστες, καὶ τὸ συμβούλιο τῶν ἀποίκων τῆς Βιρτζίνια δημοσίευσε ἕνα φυλλάδιο γραμμένο ἀπὸ τὸν Οὐίλλιαμ Μπάρρετ, ὅπου δηλωνόταν ὅτι οἱ φῆμες πὼς διάβολοι καὶ κακὰ πνεύματα ἐπισκέπτονται τὶς Βερμοῦδες εἶταν ἀνυπόστατες, ἢ πάντως μεγαλοποιημένες, καὶ πὼς σ' αὐτὴ «τὴν τραγικὴ κωμωδία δὲν ὑπάρχει τίποτε ἱκανὸ νὰ ἀπο-

θαρρύνει τοὺς ἀποίκους»*. Οἱ μετανάστες τῆς Βιρτζίνια ἑρμηνεύσανε τὸν Σαίξπηρ πιὸ λογικὰ ἀπὸ μερικοὺς πρόσφατους σχολιαστές.

Ἔχουν ἐπίσης ἀνακαλύψει ὅτι ὁ Πρόσπερος τάιζε τὸν Κάλιμπαν μ' ἕνα εἶδος μὴ ἐδώδιμον μυδιοῦ, «Fresh - brook mussels», ποὺ ἀναφέρεται στὶς ἀφηγήσεις τῆς ἄτυχης ἐκστρατείας. Καὶ μερικοὶ σαιξπηριστὲς στὴν ἀφήγηση τοῦ Ἄριελ γιὰ τὸ πῶς ἔβαλε φωτιὰ στὸ καράβι («Πότε ἐσκιζόμουν φλόγες σὲ πολλὲς μεριές: στ' ἄρμπουρο, στὶς ἀντένες, στὸ πομπρέσσο λάμπιζα ξέχωρα») βλέπουν τὴν εἰκόνα ἀπὸ τὶς φωτιὲς τοῦ Ἁγ. Ἔλμο, ποὺ τόσο τρομοκράτησαν τοὺς ναυαγοὺς στὴν καταστροφὴ τῶν Βερμούδων.

Ἡ ἀγάπη τοῦ Σαίξπηρ γιὰ τὸ φανταστικὸ ἀρδεύεται πάντα ἀπὸ τὴ σύγχρονή του πραγματικότητα, καὶ χάρη σὲ τοῦτο ὁ κόσμος ποὺ συμπυκνώνει πάνω στὴ σκηνὴ γινόταν ἀκόμα πιὸ ὑλικός. Ὅμως πάντα εἶταν ὁλόκληρος ὁ κόσμος. Εἶναι λοιπὸν μάταιο νὰ ἀναζητοῦμε τὸ γεωγραφικὸ μῆκος καὶ πλάτος τοῦ νησιοῦ τοῦ Πρόσπερου.

Στὴν *Τρικυμία* ὑπάρχει ἀναμφίβολα, ἡ ἀτμόσφαιρα ἀπὸ τὰ ταξίδια τῶν θαλασσοπόρων καὶ ἀπὸ τὰ μυστηριώδη νησιά, τὰ ἔρημα καὶ ἐπίφοβα, ὡστόσο, ὑπάρχει ἐξίσου ἡ ἀγωνία καὶ ἡ τόλμη τῶν συμπερασμάτων τοῦ Τζορντάνο Μπροῦνο. Ὁπωσδήποτε, ἡ *Τρικυμία* δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μὲ τὸν ἀφελὴ ἐνθουσιασμὸ καὶ τὴν παιδιάστικη οἴηση, τῶν πρώτων μαρτυριῶν γιὰ τὶς γεωγραφικὲς ἀνακαλύψεις. Τὰ ἐρωτήματα τῆς *Τρικυμίας* εἶναι φιλοσοφικὰ καὶ πικρά. Καὶ ἡ ἔκφρασή τους ἀκόμα πιὸ πικρή.

Τὸ θρησκευτικὸ δράμα ποὺ σκηνοθετεῖ ὁ Πρόσπερος θὰ κρατήσει λιγότερο ἀπὸ τέσσερεις ὧρες. Ἀλλὰ τὸ ἴδιο τὸ νησὶ βρίσκεται ἐκτὸς χρόνου. Ἐδῶ βασιλεύουν ταυτόχρονα χειμώνας καὶ καλοκαίρι. Ὁ Πρόσπερος προστάζει τὸν Ἄριελ «νὰ τρέχεις κατ' ἐπάνω στὸν Βοριὰ τὸν κοφτερό, νὰ μοῦ δουλεύεις μέσ' στὶς φλέβες τῆς γῆς, ὅταν τὴν ἔχει ψήσει ἡ παγωνιά». Τὸ νησὶ ἔχει ἁρμυρὸ καὶ γλυκὸ νερό, ἄγονη καὶ καρπερὴ γῆ, λεμονοδάση καὶ βάλτους. Ἔχει φουντούκια ποὺ κρέμουνται σὰν τσαμπιά, ὥριμα μῆλα, καὶ τροῦφες στὰ δάση. Ἐδῶ κατοικοῦν μπαμπό-

---

* Τὸ ἀναφέρει ὁ L. Chambrun, *Shakespeare Retrouvé*, Παρίσι 1947.

νινοι, σκατζόχοιροι, ὄχεντρες, νυχτερίδες καὶ φρύνοι. Καρακάξες φωλιάζουν καὶ στὰ βράχια κουρνιάζουνε γλάροι. Βατόμουρα φυτρώνουν, κ' ἔχει λογῆς λογῆς θαλασσινά, τ' ἀγκάθια ξεσκίζουν τὰ πόδια· ἀκοῦς μαντρόσκυλα ν' ἀλυχτᾶνε καὶ πετεινοὺς νὰ λαλοῦν.

Οἱ σχολιαστὲς τῆς *Τρικυμίας* βρίσκουν στὸ νησὶ τὴν εἰδυλλιακὴ ἀτμόσφαιρα τῆς Ἀρκαδίας. Ἀναμφίβολα ἑρμηνεύουν τὸ ἔργο μὲ τὴ βοήθεια τῶν κακῶν θεατρικῶν παραστάσεων· τῶν παραστάσεων μὲ τὴ μπαλλαρίνα καὶ τὰ διάφανα σκηνικά. Βλέπουν παντοῦ τὸ παραμύθι καὶ τὸ μπαλλέτο. Λοιπόν, καλύτερα νὰ ἐμπιστευθοῦμε ἐκείνους ποὺ περνᾶνε πάνω στὸ νησὶ τὴ δοκιμασία τῆς τρέλας:

Ὅ,τι μαρτύριο, σύγχυση, τρομάρα, ξάφνιασμα,
ὅλα ἐδωπέρα κατοικοῦν· μιὰ οὐράνια δύναμη
νὰ μᾶς ὁδήγαε νά 'βγουμε ἀπ' τὸν τόπο τοῦτον
τὸν φοβερό! *(Ε, 1)*

Γι αὐτὸ εἶναι περιττὸ νὰ ἀναζητοῦμε τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου ἔστω καὶ στὰ λευκά τμήματα τῶν παλιῶν χαρτῶν, ἐκεῖ ὅπου τὸ περίγραμμα τῶν ἠπείρων χάνεται, τὸ θαλασσὶ τοῦ ὠκεανοῦ ξεθωριάζει καὶ ἐμφανίζονται μορφὲς φανταστικῶν τεράτων ἢ ἡ ἐπιγραφή: *ubi leones*. Καὶ κεῖ ἀκόμα δὲν ὑπάρχει τὸ νησί. Τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου εἶναι εἴτε ὁ κόσμος εἴτε ἡ σκηνή. Γιὰ τοὺς Ἐλισαβετιανοὺς αὐτὸ εἶταν ταυτόσημο· ἡ σκηνὴ εἶταν ὁ κόσμος, καὶ ὁ κόσμος εἶταν μιὰ σκηνή.

Στὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου ἐκτυλίσσεται, ἄκρως συμπυκνωμένη, ἡ σαιξπηρικὴ ἱστορία τοῦ κόσμου. Εἶναι ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία, φόνος, ἐπανάσταση καὶ βία. Οἱ δυὸ πρῶτες πράξεις τῆς ἱστορίας αὐτῆς τοῦ κόσμου παίχτηκαν προτοῦ φτάσει τὸ καράβι τοῦ Ἀλόνσου. Τώρα ὁ Πρόσπερος ἐπιταχύνει τὴ δράση. Δυό φορὲς θὰ ἐπαναληφθεῖ ἡ ἴδια ἱστορία: σὲ τόνο τραγικό... καὶ σὲ τόνο γκροτέσκο· ὕστερα ἡ παράσταση θὰ τελειώσει. Τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ μέ τὰ εὐτυχισμένα νησιὰ τῶν ἀναγεννησιακῶν οὐτοπιῶν. Μοιάζει μᾶλλον μὲ τὸ νησὶ - κόσμος τῆς ὑστερογοτθικῆς περιόδου. Τέτοια νησιὰ ζωγράφισε ἕνας ἀπὸ τοὺς μεγαλύτερους ὁραματιστὲς ζωγράφους ὅλων τῶν ἐποχῶν, ὁ πρόδρομος τοῦ Μπαρὸκ καὶ τοῦ Σουρρεα-

λισμοῦ, ὁ δαιμονισμένος Ἱερώνυμος Μπός. Τὰ ὀράματά του ἀναδύονται ἀπὸ μιὰ σταχτιὰ θάλασσα. Εἶναι καφετιὰ καὶ κίτρινα. Ἔχουν σχῆμα κόλουρου κώνου καὶ μοιάζουν μὲ ἡφαίστειο. Πάνω σ' αὐτὸ τὸ βουνὸ μικροσκοπικὲς ἀνθρώπινες φιγοῦρες συνωστίζουνται καὶ σφαδάζουν σὰν μυρμήγκια. Οἱ σκηνὲς εἰκονίζουν τὰ ἑπτὰ θανάσιμα ἁμαρτήματα καὶ ὅλα τὰ ἀνθρώπινα πάθη, προπαντὸς τὴ λαγνεία καὶ τὸ φόνο, τὴ μέθη καὶ τὴ λαιμαργία. Ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους κυκλοφοροῦν δαίμονες μὲ κορμιὰ λεπτὰ καὶ λυγερὰ ἑρμαφρόδιτων ἀγγέλων καὶ κεφάλια φρύνου ἢ στόματα μολοσσοῦ. Κάτω ἀπὸ τὰ τραπέζια ποὺ ἔχουν τὸ σχῆμα πελώριου καύκαλου χελώνας, γριὲς πόρνες μὲ πλαδαρὰ στήθη καὶ παιδικὰ πρόσωπα σφιχταγκαλιάζουν κάτι πλάσματα, μισο-ἀνθρώπους, μισο-ἔντομα, μὲ μακρυὲς τριχωτὲς κεραῖες. Τὰ τραπέζια εἶναι στρωμένα γιὰ πλούσιο φαγοπότι, ἀλλὰ τὰ κανάτια καὶ τὰ πιάτα μεταμορφώνονται σὲ ἔντομα, σὲ πουλιὰ καὶ σὲ βατράχους. Ἐδῶ εἶναι ὁ κῆπος τοῦ μαρτυρίου ἢ μιὰ εἰκόνα τῆς ἀνθρώπινης παραφροσύνης. Τὸ νησί, ἀκόμα καὶ στὸ σχῆμα του μοιάζει μὲ τὴν ἐλισαβετιανὴ σκηνή. Στὴ ρίζα τοῦ βουνοῦ, ἔχει κοιλάδες ἁπαλὲς καὶ καρπερὲς. Εἶναι τὸ προσκήνιο. Στὶς τεράστιες σπηλιὲς καὶ στὶς πεζοῦλες ἐκτυλίσσονται οἱ κύριες σκηνές. Ἡ κολοβὴ κορυφὴ τοῦ βουνοῦ εἶναι ἄδεια. Στὸ «μπαλκόνι» δὲν ὑπάρχουν ἠθοποιοί. Κανένας δὲν εὐλογεῖ οὔτε κρίνει τὴν παραφροσύνη. Τὸ νησὶ εἶναι ἡ σκηνὴ τῶν μαρτυρίων τοῦ θηριώδους κόσμου. Γι αὐτὸ τὸν κόσμο κατέθεσε τὴ μαρτυρία του ὁ Σαίξπηρ. Ὅπου δὲν ὑπάρχουν θεοί, καὶ ὅπου οἱ θεοὶ εἶναι ἄχρηστοι. Οἱ ἄνθρωποι ἀρκοῦν:

Οἱ αἰσθήσεις μας κυνηγᾶνε,
καθὼς ποντίκια ποὺ καταβροχθίζουνε τὸ φαρμάκι τους,
τὸ κακὸ ποὺ διψᾶνε· μὰ σὰν τὸ πιοῦμε πεθαίνουμε.
(Μὲ τὸ ἴδιο Μέτρο, Α, 2)

Οἱ στίχοι αὐτοὶ θὰ μποροῦσαν νὰ μποῦν σὰν ἐπιγραφὴ στοὺς μεγάλους πίνακες τοῦ Ἱερώνυμου Μπός, στὸν *Πειρασμὸ τοῦ Ἁγ. Ἀντωνίου* ἢ στὸν *Κῆπο τῶν Ἡδονῶν*. Αὐτὸ λοιπὸν εἶναι τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου. Ὁ Ἄριελ εἶναι ὁ ἄγγελός του καὶ ὁ δήμιός του. Γι αὐτὸ ὅποτε θέλει νὰ γίνει ὁρατός, παίρνει τὴ μορφὴ νύμφης ἢ ἅρπυιας. Νὰ ἡ καταδίκη ποὺ ἀπαγγέλλει στοὺς ναυαγούς:

...ἡ Εἱμαρμένη —
ποὺ κυβερνάει τὸν κόσμο τοῦτον τὸν κατώτερον
κι ὅσα 'ναι ἐπάνω του — ἔκαμε τὴν πάντα ἀχόρταγη
τὴ θάλασα νὰ σᾶς ξεράσει· ἐδῶ σᾶς ἔριξε,
σὲ τοῦτο τὸ νησί, πού 'ναι ἔρημο ἀπ' ἀνθρώπους,
ἀνάξιοι γιὰ νὰ ζεῖτε ἀνάμεσα σὲ ἀνθρώπους.
Σᾶς τρέλανα· κι ἔτσι, μὲ τέτοια ἀντρειὰ οἱ ἀνθρῶποι
πνίγονται καὶ κρεμιόνται μόνοι τους. *(Γ, 3)*

Ὁ Ἄριελ, μὲ τὴ διαταγὴ τοῦ Πρόσπερου κυνηγάει τοὺς ναυαγούς, τοὺς γητεύει μὲ τὴ μουσική του, τοὺς βασανίζει καὶ τοὺς σκορπίζει. Ὁ Ἀλόνσος, ὁ βασιλιὰς τῆς Νεάπολης, καὶ ὁ πιστὸς Γονζάλος γρήγορα κουράστηκαν. Τοὺς παίρνει ὁ ὕπνος καὶ σὲ λίγο ὅλοι τῆς ἀκολουθίας τους ἔχουν κοιμηθεῖ. Μόνον ὁ ἐπίορκος Ἀντώνιος, καὶ ὁ ἀδερφὸς τοῦ βασιλιᾶ, ὁ Σεβαστιανός, ἀγρυπνοῦν. Ἡ ἱστορία τῆς συνωμοσίας γιὰ τὴν ἁρπαγὴ τῆς ἐξουσίας θὰ ἐπαναληφθεῖ. Ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ χρησιμοποιεῖ τώρα διαφορετικὸ κάτοπτρο. Ὁ Πρόσπερος ἐξιστόρησε συνοπτικά, ξερά, μὲ ἀκρίβεια, πῶς ἔχασε τὸ δουκάτο του, ὅπως σ' ἕνα ἱστορικὸ ἐγχειρίδιο· ἡ ἐξιστόρηση περιορίστηκε στοὺς τύπους, θύμισε μόνο τὸν μηχανισμό. Τώρα ἡ δράση ἐπιβραδύνεται καὶ ἀκολουθεῖ μιὰ σειρὰ ἀπὸ γκρὸ - πλάν. Ὅπως σὲ μιὰ ταινία. Τώρα τὸ κάθε δευτερόλεπτο ἔχει τὴ σημασία του, καὶ μποροῦμε νὰ παρακολουθήσουμε κάθε δόνηση τῆς ψυχῆς, κάθε χειρονομία. Ὁ βασιλιὰς καὶ ὁ Γονζάλο κοιμοῦνται. Ἡ στιγμὴ εἶναι κατάλληλη. Μπορεῖ νὰ μὴν ξαναπαρουσιαστεῖ ποτέ:

ΣΕΒΑΣΤΙΑΝΟΣ *Μὰ ἡ συνείδησή σου;*
ΑΝΤΩΝΙΟΣ Μάλιστα, κύριε· ποῦ φωλιάζει αὐτὸ τὸ πράμα;
Χιονίστρα ἂν ἤτανε, θὰ μ' ἔκανε νὰ βάλω
παντόφλες· μὰ δὲ νιώθω τέτοια θεότη μέσα μου.
Συνείδησες σαράντα νὰ σταθοῦνε ἀνάμεσα
σ' ἐμένα καὶ στὸ θρόνο τοῦ Μιλάνου,
νὰ πήξουν καὶ νὰ λιώσουν, δὲ μὲ κόφτει. *(Β, 1)*

Ὁ Ἀντώνιος καὶ ὁ Σεβαστιανὸς σηκώνουν τὰ σπαθιά. Σὲ μιὰ στιγμὴ ὁ φόνος θὰ ἔχει γίνει. Τὸ θέμα αὐτὸ πραγματικὰ κατατρύχει τὸν Σαίξπηρ. Μόνον τὰ κάτοπτρα ἀλλάζουν. Καὶ τὸ κα-

θένα εἶναι μὲ διαφορετικὸ σχόλιο σὲ καταστάσεις πάντοτε ὅμοιες. Τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου εἶναι μιὰ φυλακή, ὅπως ἡ Δανία. Ἡ συνωμοσία τοῦ Ἀντώνιου καὶ τοῦ Σεβαστιανοῦ εἶναι μιὰ ἐπανάληψη τῆς σκηνῆς τοῦ *Βασιλιᾶ Λήρ*:

Ἂν οἱ οὐρανοὶ τὰ πνεύματά τους ὁλοφάνερα
δὲ στείλουν κάτω γλήγορα νὰ σωφρονίσουν
αὐτὰ τὰ ἐγκλήματα, θὰ φτάσει ἡ ἀνθρωπότητα
ν' αὐτοσπαράζεται, σὰν τοῦ βυθοῦ τὰ τέρατα.
(Βασιλιὰς Λήρ, Δ, 2)

Τὰ σπαθιὰ μπαίνουν ξανὰ στὴ θήκη τους, γιατὶ ὁ Ἄριελ ἀγρυπνεῖ. Εἶναι ταυτόχρονα ὁ *agent-provocateur* καὶ ὁ διευθυντὴς σκηνῆς γιὰ τὴν παράσταση ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Πρόσπερος. Δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ γίνει ὁ φόνος. Ἀρκεῖ ποὺ παρουσιάστηκε. Γιατὶ στὸ νησὶ παίζεται ἁπλῶς ἕνα θρησκευτικὸ δράμα. Ὁ Πρόσπερος ὑποβάλλει τοὺς ναυαγοὺς στὴ δοκιμασία τῆς τρέλας. Ἀλλὰ τί σημαίνει ἐτούτη ἡ τρέλα; Ὁ Σεβαστιανὸς ἐπαναλαμβάνει τὴν πράξη ποὺ ἔκανε ὁ Ἀντώνιος πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια. Τὸ νησὶ εἶναι μιὰ σκηνὴ ὅπου ἐκτυλίσσεται καὶ ἐπαναλαμβάνεται ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου. Ἡ ἱστορία εἶναι τρέλα. Ὅπως στὸν *Ριχάρδο Γ'*.

Καλῶς νὰ ὁρίσει ὁ χαλασμός, ὁ θάνατος,
κι ὁ φόνος. Ὅπως μέσα σ' ἕνα χάρτη,
βλέπω τὸ τέλος μπρός μου. *(Ριχάρδος Γ', Β, 4)*

Ὁ Πρόσπερος κάνει τοὺς ναυαγοὺς νὰ περάσουν μέσα ἀπὸ ἔσχατες καὶ ἀμετάκλητες καταστάσεις. Ἀπὸ καταστάσεις στὴν καθαρή τους μορφή. Ὁ Σεβαστιανὸς ἐπαναλαμβάνει τὴν ἀπόπειρα τοῦ Ἀντώνιου νὰ δολοφονήσει τὸν ἀδελφό του καὶ ν' ἁρπάξει τὴν ἐξουσία. Ἀλλὰ ὁ Ἀντώνιος ἔκανε τὴν ἀπόπειρά του στὸ Μιλάνο γιὰ νὰ γίνει πραγματικὸς δούκας. Ὁ Σεβαστιανὸς θέλει νὰ δολοφονήσει τὸν βασιλιὰ καὶ ἀδερφό του σ' ἕνα ἐρημονήσι. Τό καράβι ἔπεσε πάνω στὰ βράχια, καὶ μόνο μερικοὶ ναυαγοὶ ξεβράστηκαν σὲ τοῦτο τὸ παράξενο νησί. Ἡ ἀπόπειρρα τοῦ Σεβαστιανοῦ εἶναι οὐσιαστικὰ ἀνιδιοτελὴς πράξη, καθαρὴ τρέλα. Ὅπως ἡ κλοπὴ μιᾶς σακούλας μὲ χρυσάφι στὴν ἔρημο, μέσα σὲ ἀνθρώπους καταδικασμένους νὰ πεθάνουν ἀπὸ τὴ δίψα. Οἱ χειρονομίες καὶ τὰ κίνητρα τοῦ Σεβαστιανοῦ εἶναι ταυτό-

σημα μὲ τὶς χειρονομίες καὶ τὰ κίνητρα τοῦ Ἀντώνιου, πρὶν ἀπό δώδεκα χρόνια. Ταυτόσημα μ' ἕνα πραγματικό πραξικόπημα. Σὲ τοῦτο ἀκριβῶς συνίσταται ἡ ἀρχὴ τῶν σαιξπηρικῶν ἀναλογιῶν καὶ τοῦ συστήματος τῶν ἐναλλασσομένων κατόπτρων. Ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας εἶναι τρέλα, ἀλλὰ γιὰ νὰ φανεῖ αὐτὴ ἡ τρέλα, πρέπει νὰ τὴν παρουσιάσεις σ' ἕνα ἐρημονήσι.

Ἡ πρώτη τραγική ἀλληλουχία στὸ σενάριο ποὺ ἐπινόησε ὁ Πρόσπερος τέλειωσε. Τὸ πραξικόπημα παίχτηκε. Ἀλλὰ παίχτηκε ἀπὸ πρίγκιπες. Οἱ ἀναλογίες δὲν ἔχουν ἀκόμα ἐξαντληθεῖ, κι ἀμέσως μᾶς περιμένει μιὰ δεύτερη μεγάλη ἀναμέτρηση. Οἱ ἠθοποιοὶ καὶ οἱ ρόλοι ἀλλάζουν πάλι, ὡστόσο ἡ κατάσταση παραμένει ἡ ἴδια. Ὁ κόσμος τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἑνιαῖος· δὲν συγχωνεύονται μόνον τὰ εἴδη. Τὰ πραξικοπήματα δὲν εἶναι προνόμιο μόνο τῶν ἡγεμόνων καὶ ἡ δίψα τῆς ἐξουσίας δὲν κυριεύει μόνον τοὺς πρίγκιπες. Στὴν *Τρικυμία* παρουσιάστηκε κιόλας τρεῖς φορὲς ἕνα πραξικόπημα μέσα ἀπὸ τραγικὸ πρίσμα· τώρα θὰ παιχτεῖ σὲ μπουφόνικο τόνο. Οἱ ἥρωες τοῦ Σαίξπηρ χωρίζουνται ἀκόμα σέ τραγικοὺς καὶ γκροτέσκους. Ἀλλὰ στὸ σαιξπηρικὸ θέατρο, τὸ γκροτέσκο δὲν εἶναι ἁπλῶς ἕνα εὔθυμο ἐντερμέτζο, γιὰ νὰ ξανασάνουν οἱ θεατές, ὕστερα ἀπὸ τὶς θηριωδίες ποὺ διαπράξανε οἱ βασιλιάδες καὶ οἱ δοῦκες. Στὸν Σαίξπηρ, οἱ τραγικὲς σκηνὲς συχνὰ ἐπαναλαμβάνονται σὲ μπουφόνικο, γκροτέσκο ἢ εἰρωνικό τόνο, ἢ οἱ μπουφόνικες σκηνὲς διανθίζονται μὲ πικρία, μὲ λυρισμὸ καὶ ἀγριότητα. Στὸ θέατρο αὐτό, τὴν ἀλήθεια τὴ λένε οἱ Τρελοί. Κι ὄχι μόνο τὴ λένε: παίζουν τὶς καταστάσεις ποὺ προορίζονται γιὰ τοὺς κραταιούς. Ὁ μπεκρὴς Στέφανος καὶ ὁ παλιάτσος Τρίνκουλος, θέλουν κι αὐτοὶ τὴν ἐξουσία. Συνωμοτοῦν μὲ τὸν Κάλιμπαν, καὶ ἑτοιμάζουνται νὰ σκοτώσουν τὸν Πρόσπερο. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἡ ἱστορία ἐπαναλαμβάνεται. Ὅμως τούτη τή φορὰ σὰν φάρσα. Μιὰ φάρσα ποὺ θ' ἀποδειχτεῖ κι αὐτὴ τραγική. Πρὸς τό παρόν, εἶναι καθαρὸ καραγκιοζιλίκι:

> *Τέρας, θὰ τὸν σκοτώσω αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο. Ἡ κόρη του κι ἐγὼ θὰ εἴμαστε βασιλέας καὶ βασίλισσα — ζήτω μας καὶ πολύχρονοι νὰ 'μαστε! — κι ὁ Τρίνκουλος καὶ σὺ θὰ 'σαστε ἀντιβασιλιάδες.* *(Γ, 2)*

Τὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου εἶναι ὁ στίβος τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, δὲν εἶναι οὐτοπία. Ὁ Σαίξπηρ τὸ λέει καθαρά, ἀπευθεῖας στοὺς θεατές, τὸ ὑπογραμμίζει περίπου ὀχληρά. Ὁ Γονζάλος εἶναι ὁ συζητητὴς τοῦ δράματος. Εἶναι πιστὸς καὶ τίμιος, ἀλλὰ συνάμα ἀφελὴς καὶ γελοῖος. Ὁ βασιλιὰς δὲν ἔχει ἀκόμα ἀποκοιμηθεῖ. Τὸ πραξικόπημα δὲν ἔχει ἀκόμα γίνει. Ὁ Γονζάλος ἀρχίζει νὰ περιγράφει τὴν Εὐτυχισμένη Πολιτεία. Θὰ πρέπει νὰ διάβασε πρόσφατα τὸ περίφημο κεφάλαιο γιὰ τοὺς καννιβάλους στὰ *Essais* τοῦ Μοντένιου. Ἐπαναλαμβάνει τὰ λόγια του. Στὴν εὐτυχισμένη ἐκείνη χώρα ἡ δουλειὰ καὶ τὸ ἐμπόριο εἶναι ἄγνωστα, δὲν ὑπάρχουν ἄρχοντες, δὲν ὑπάρχει ἐξουσία:

ΓΟΝΖΑΛΟΣ *...βασιλικιὰ ἐξουσία καμιά—*

. . . . . .

ΑΝΤΩΝΙΟΣ *Τῆς πολιτείας του*
ἡ ὁλόστερνη ἄκρη λησμονάει ποῦθε ἄρχισε.
ΓΟΝΖΑΛΟΣ Ὅλα κοινὰ θὰ τὰ παρεῖχε ἡ φύση, δίχως
ἴδρωτα ἢ κόπο· προδοσίες, ἀπάτες, αἵματα,
σπαθιά, κοντάρια καὶ κανόνια, ἢ χρεία γιὰ ὅ,τι
μηχάνημα ἄλλο δὲ θὰ εἶχα· ἡ φύση μόνη της
θὰ τά 'δινε ὅλα, πλούσια κι ἄφθονα καὶ θά 'τρεφε
τὸν ἄκακον λαό μου. *(Β, 1)*

Ἀνθρώπινα πλάσματα, ὡραῖα καὶ λογικά, ζοῦν σὲ φυσικὴ κατάσταση, ἀγνοώντας τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα καὶ τὴ διαφθορὰ τοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ φύση εἶναι καλὴ καὶ οἱ ἄνθρωποι εἶναι καλοί. Αὐτὰ εἶναι τὰ εὐτυχισμένα νησιὰ τῶν ἀντιφεουδαρχικῶν οὐτοπιῶν. Τὰ ἀνακάλυψαν στὶς Νότιες Θάλασσες οἱ ἁπλοϊκοὶ μοναχοὶ τοῦ Τάγματος τοῦ Ἁγ. Φραγκίσκου ποὺ βρῆκαν ἐκεῖ — πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸν Ρουσώ — «ἀγαθοὺς καὶ τίμιους ἀγρίους». Ἔγραψε γι αὐτὰ ὁ Μονταίνιος. Ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ δὲν πίστευε στοὺς «ἀγαθοὺς ἀγρίους», ὅπως δὲν πίστευε καὶ στοὺς «καλοὺς βασιλιάδες». Ὅποτε ἀναζητοῦσε μιὰ οὐτοπία, τὴν τοποθετοῦσε στὸ δάσος τοῦ Ἄρντεν, ὅπου κυνηγοῦσαν οἱ σύντροφοι τοῦ Ρόμπιν Χούντ. Ἀλλὰ καὶ κείνη ἡ οὐτοπία ἀκόμα εἶχε ἕνα πικρὸ στοιχεῖο: ὁ Γιάκης οὔτε καὶ κεῖ ἔνιωθε ἠρεμία. Ὁ Σαίξπηρ δὲν πίστευε στὰ εὐτυχισμένα νησιά. Βρίσκονταν πολὺ κοντὰ στὶς γνωστὲς ἠπείρους.

Τὸ *Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας* εἶναι κωμωδία. Καὶ τὴν *Τρικυμία* τὴ θεώρησαν κωμωδία οἱ σύγχρονοί του. Τὸ *Ὄνειρο* εἶναι ὁ πρόδρομος τῆς *Τρικυμίας*, ἀλλὰ εἶναι γραμμένο μὲ ἐλαφρότερη διάθεση. Ὁ Δούκας εἶναι καλόκαρδος καὶ ἔχει κατανόηση. Ὁ πατέρας τῆς Ἑρμίας τὴ συγχωρεῖ. Ὁ Ὑμέναιος ἑνώνει τρία εὐτυχισμένα ζευγάρια. Τέτοια εἶναι ἡ κατάσταση στὸν ἐπίλογο. Στὸν πρόλογο ὅμως, ὁ πατέρας ἀπαιτεῖ νὰ τιμωρηθεῖ μὲ θάνατο ἡ κόρη του, ἐπειδὴ διάλεξε τὸν ἀγαπημένο της ἐνάντια στὴ θέλησή του, οἱ ἐραστὲς καταφεύγουν στὸ δάσος. Ἡ Ἑρμία ἀγαπάει τὸν Λύσανδρο. Ὁ Δημήτρης ἀγαπάει μὲ πάθος τὴν Ἑρμία, ἡ Ἑλένη ἀγαπάει τὸν Δημήτρη. Ὁ κόσμος εἶναι ἀμείλικτος καὶ παράλογος, χλευάζει ὅλα τὰ αἰσθήματα. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἔρωτας εἶναι παράλογος.

Καὶ ἡ φύση; Τὴ φύση τὴν ἀντιπροσωπεύει τὸ δάσος τῆς Ἀθήνας, ποὺ εἶναι οὐσιαστικὰ τὸ δάσος τοῦ Ἄρντεν. Ἐδῶ ζοῦν ὁ Ὄμπερον καὶ ἡ Τιτάνια, ἀλλὰ στὴν πραγματικότητα εἶναι τὸ βασίλειο τοῦ Πούκ. Ὁ Ποὺκ δὲν εἶναι μόνον ἕνα ἀγροτικὸ ζιζάνιο. Εἶναι καὶ ὁ Ἀρλεκίνος τῆς *commedia dell' arte*. Ἀλλὰ ὁ πραγματικὸς Ἀρλεκίνος εἶναι ὁ διάβολος. Γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ἡ φύση εἶναι τόσο παράλογη ὅσο οἱ νόμοι καὶ τὰ ἤθη. Χλευάζει τὰ αἰσθήματά μας, τὴν τάξη, τὶς ἀποφάσεις μας.

Κάποιο χυμὸ στάξανε στὰ μάτια τοῦ ἐραστή. Ξυπνάει, δὲν ἔχει πιὰ μάτια γιὰ τὴν κοπέλα ποὺ κοιμᾶται πλάι του· κυνηγάει μιὰν ἄλλη, λησμονώντας ἐκείνη ποὺ ἀγαποῦσε. Λίγος χυμὸς ἀκόμα καὶ πάλι ξεχνάει τὰ πάντα, ἀκόμα καὶ πὼς πρόδωσε τὴν κοπέλα του. Γιατὶ τὴν πρόδωσε νύχτα. Ἡ νύχτα καὶ ἡ μέρα ἔχουνε ἄλλους νόμους.

Ἡ Τιτάνια εἶναι λυγερή, εὐαίσθητη, λυρικὴ. Ξυπνάει μέσα στὴ νύχτα καὶ βλέπει ἕνα παλιάτσο μὲ κεφάλι γαϊδάρου. Ἐκείνη τὴν ἴδια νύχτα θὰ θυσιάσει γι αὐτὸν τὰ πάντα. Ἕνα τέτοιο ἐραστὴ ὀνειρευόταν, μόνο ποὺ ποτὲ δὲν θέλησε νὰ τὸ παραδεχτεῖ. Τὸ πρωὶ θὰ θέλει νὰ τὸ ξεχάσει ὅσο πιὸ γρήγορα γίνεται. Ἡ Τιτάνια ποὺ ἀγκαλιάζει ἕνα τέρας μὲ γαϊδουροκεφαλή, εἶναι πολὺ κοντὰ στά φοβερά ὁράματα τοῦ Μπός. Ταυτόχρονα ὅμως ἔχει πάνω της κάτι ἀπὸ τὸ γκροτέσκο τῶν σουρρεαλιστῶν. Σὲ τοῦτες τὶς ὀνειρικὲς εἰκόνες μιᾶς καλοκαιρινῆς νύχτας ποὺ τὶς σκορπίζει ἡ νηφαλιότητα τῆς μέρας, ὑπάρχει ἡ καινοφανὴς καὶ

προδρομική πρόγευση τῆς ψυχολογίας τοῦ βάθους καὶ τοῦ ὑποσυνείδητου. Ἡ τρέλα κρατάει ἐδῶ ὅλη τὴ νύχτα τοῦ Ἰούνη. Ὕστερα ξημερώνει. Ὅλοι ξυπνᾶνε καὶ νομίζουν πὼς εἴδανε παράξενα καὶ φοβερὰ ὄνειρα. Δὲν θέλουν νὰ θυμηθοῦν τὰ ὄνειρά τους. Ντρέπουνται γιὰ τὴ νύχτα. Στὸ μεγάλο ὅραμα τῆς ἐρωτικῆς παραφροσύνης ὁ Σαίξπηρ εἶναι ἀναγεννησιακὸς ἀλλὰ καὶ συνάμα πολὺ σύγχρονος συγγραφέας. Ἐδῶ ἀκριβῶς πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ ὁ πραγματικὰ σύγχρονος Σαίξπηρ: πικρός, ἀλλὰ πολὺ ἀνθρώπινος.

Στὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου κυβερνοῦν οἱ νόμοι τοῦ πραγματικοῦ κόσμου, πολὺ περσότερο ἀπ' ὅ,τι στὸ δάσος τοῦ Ἄρντεν. Μόλις ὁ Γονζάλος τελειώνει τὴν ἱστορία του καὶ ξαπλώνει νὰ κοιμηθεῖ πλάι στὸν βασιλιά, ὁ Ἀντώνιος καὶ ὁ Σεβαστιανὸς ὀρθώνουνται πάνω του, μὲ τὰ σπαθιὰ γυμνά. Ἀρχίζει μιὰ παράσταση τόσο θηριώδης ὅσο καὶ ὁ κόσμος· ὁ ἴδιος κόσμος ποὺ μελετοῦσε ὁ Ἅμλετ.

...ντροπὲς καὶ χάλια
τῆς ἡλικίας, τ' ἄδικο τὸν δυνατόν,
τὸν ἐξευτελισμὸ ἀπ' τὸν φαντασμένον,
τὸν πόνο ἀπὸ τὴν περιφρονημένη ἀγάπη,
τὴν ἄργητα τοῦ νόμου, τοὺς τραμπουκισμοὺς
τῆς ἐξουσίας καὶ τὶς κλωτσιὲς ποὺ ἡ ταπεινὴ
ἡ ἀξία τρώει ἀπ' τὸν ἀνάξιο ... *(Ἅμλετ, Γ, 1)*

Ὁ Ἄριελ ἐξετέλεσε τὶς διαταγὲς τοῦ Πρόσπερου. Οἱ ἐχθροί του ἐπαναλάβανε τὶς χειρονομίες ποὺ ἔκαναν πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια. Χειρονομίες, ὄχι πράξεις. Ἀπὸ τὴν πρώτη ὡς τὴν τελευταία σκηνὴ εἶταν μιὰ δράκα ναυαγοὶ σ' ἕνα ἐρημονήσι. Στὴν κατάστασή τους, οἱ χειρονομίες τους δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι ἀφελεῖς. Ὡστόσο, εἶναι χειρονομίες τρέλας. Αὐτὴ ἀκριβῶς εἶναι ἡ ἀνθρώπινη δοκιμασία ποὺ ἐπιβάλλει ὁ Πρόσπερος στοὺς ἠθοποιούς του. Διατρέξανε ὅλο τὸ δρόμο ποὺ τοὺς ὁδηγεῖ στὴν κόλαση τῆς ψυχῆς τους. Ἐπιτέλους ἀντικρύσανε τὸν ἑαυτό τους «γυμνοὶ σὰν σκουλήκια». Ἡ ἔκφραση αὐτὴ τοῦ Σὰρτρ ταιριάζει ἐδῶ ἀπόλυτα. Ὁ Ἀλόνσος κατάλαβε τὴν οὐσία τῆς δοκιμασίας.

Ἄνθρωπος πέρασε ποτὲ τόσο παράξενη
κακοτοπιά; Σ' αὐτὰ τὰ πράματα εἶναι κάτι

πού φυσικὰ ποτὲ δὲ γίνεται·... *(Ε, 1)*

Ἡ παράσταση τῆς *Τρικυμίας* τελειώνει, τελειώνει καὶ τὸ θρησκευτικὸ δράμα ποὺ σκηνοθέτησε ὁ Πρόσπερος. Ἡ ὥρα κοντεύει ἕξι. Τὸ ἴδιο ρολόι μέτρησε τὸν ἐσωτερικό χρόνο τῆς παράστασης, καὶ τὸν χρόνο τῶν θεατῶν. Γιατὶ ἠθοποιοὶ καὶ θεατές, μέσα σὲ τέσσερεις ὧρες, πέρασαν ἀπὸ τὴν ἴδια τρικυμία. Ὅλοι τους.

Οὔτε ἕνας· ὅλοι ἐνιώσανε
τὴν ἔξαψη τοῦ μανιακοῦ κι ἔπαιξαν κάμποσα
τσαλίμια ἀπελπισιᾶς. *(Α, 2)*

Στὸ νησὶ παίχτηκε καὶ ἐπαναλήφθηκε ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου. Στὸ νησί, ποὺ οἱ σαιξπηριστὲς νόμιζαν πὼς εἶναι ἡ Ἀρκαδία.

III

Ποιὸς εἶναι ὁ Πρόσπερος καὶ τί σημαίνει τὸ ραβδί του; Γιατὶ συνδυάζει τὴ γνώση μὲ τὴ μαγεία, καὶ ποιὸ εἶναι τὸ νόημα πίσω ἀπὸ τὴν ἀναμέτρησή του μὲ τὸν Κάλιμπαν; Γιατί, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς οἱ πρωταγωνιστὲς τῆς *Τρικυμίας* εἶναι ὁ Πρόσπερος καὶ ὁ Κάλιμπαν. Γιατὶ ὁ Πρόσπερος σπάζει τὸ μαγικὸ ραβδί του καὶ πετάει τὰ βιβλία του στὴ θάλασσα; Γιατὶ ἐπιστρέφει ἀνυπεράσπιστος στὸν κόσμο τῶν ἀνθρώπων;

Σὲ κανένα ἄλλο ἀπὸ τὰ σαιξπηρικὰ ἀριστουργήματα — ἐκτός ἀπὸ τὸν *Ἅμλετ* — δὲν παρουσιάστηκε μὲ τόση ἀγριότητα ὅση στὴν *Τρικυμία*, ἡ ἀντινομία ἀνάμεσα στὸ μεγαλεῖο τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος, καὶ στὴ θηριωδία τῆς ἱστορίας, τὴν ἀστάθεια τῆς ἠθικῆς τάξης. Εἶταν μιὰ ἀντινομία ποὺ τὴν ἔνιωσαν βαθιὰ οἱ ἄνθρωποι τῆς Ἀναγέννησης, καὶ ποὺ γι αὐτοὺς εἶτανε τραγική. Οἱ ἐννιὰ ἀπαρασάλευτες οὐράνιες σφαῖρες πού, σύμφωνα μὲ τὴ μεσαιωνικὴ κοσμογονία, ἁπλώνονταν ὁμόκεντρα πάνω ἀπὸ τὴ γῆ, εἶταν ἡ ἐγγύηση τῆς ἠθικῆς τάξης. Στὴν οὐράνια ἱεραρχία ἀντιστοιχοῦσε ἡ κοινωνικὴ ἱεραρχία. Καὶ τώρα οἱ ἐννιὰ οὐρανοὶ δὲν ὑπήρχανε πιά. Ἡ γῆ εἶχε γίνει ἕνα μόριο σκόνης στὸ ἔναστρο στερέωμα, ἐνῶ ταυτόχρονα τὸ σύμπαν εἶχε ἔρθει πιὸ κοντά. Τὰ οὐράνια σώματα κινοῦνταν σύμφωνα μὲ νόμους ποὺ τοὺς εἶχε ἀνακαλύψει τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα. Ἡ γῆ ἔγινε

πολὺ μικρὴ καὶ συνάμα πολὺ μεγάλη. Ἡ φυσικὴ τάξη εἶχε χάσει τὸν ἱερὸ χαρακτήρα της, ἡ ἱστορία εἶταν τώρα ἁπλῶς ἡ ἱστορία τοῦ ἀνθρώπου. Μποροῦσαν νὰ ὀνειρευτοῦν ὅτι θὰ ἀλλάξει. Ἀλλὰ δὲν ἄλλαζε. Ποτὲ δὲν εἶχε νιώσει τόσο ὀδυνηρὰ ὁ ἄνθρωπος τὴ διάσταση ἀνάμεσα στὸ ὄνειρο καὶ τὴν πραγματικότητα, ἀνάμεσα στὶς ἀνθρώπινες δυνατότητες καὶ στὴν ἀθλιότητα τῆς ἀνθρώπινης μοίρας. Τὰ πάντα μποροῦσαν νὰ ἀλλάξουν καὶ τίποτα δὲν ἄλλαζε. Ὅπως ἔδειξε τόσο πειστικὰ ὁ Ζὰν Παρί, αὐτὲς ἀκριβῶς εἶταν οἱ ἀντιθέσεις ποὺ εἶχε νὰ λύσει ὁ Ἄμλετ καὶ ποὺ τόσο τὸν τυραννοῦσαν:

> *Τί ἀριστούργημα ὁ ἄνθρωπος! Τί εὐγενικὸ τὸ πνεῦμα του! Τί ἀπεριόριστη ἡ ἱκανότητά του! ἡ μορφή του καὶ ἡ κίνηση, τί ἔκφραση, τί θαῦμα! στὴν πράξη τί ἀγγελικὸ πλάσμα! στὴ νόηση τί Θεός! ἡ ὀμορφιὰ τοῦ κόσμου! τὸ πρότυπο τῶν ζώων! καὶ μ' ὅλον τοῦτο τί 'ναι γιὰ μένα ἡ πεμπτουσία αὐτῆς τῆς σκόνης; Ὁ ἄνθρωπος, ὁ ἄντρας, δὲ μ' ἐνθουσιάζει· ὄχι, οὔτε ἡ γυναίκα...* (Ἄμλετ, Β, 2)

Ὁ Ἄμλετ εἶχε διαβάσει Μονταίνιο. Καὶ στὸν Μονταίνιο οἱ ἴδιες ἀντιθέσεις σκιαγραφοῦνται ἀκόμα πιὸ ὠμά, ἀκόμα πιὸ βίαια:

> Ἄς ἐξετάσουμε λοιπὸν τώρα τὸν ἄνθρωπο μόνο, χωρὶς ἄλλη βοήθεια, ὁπλισμένο μονάχα μὲ τὰ ὅπλα του... Ἄς μοῦ ἀποδείξει μὲ ὅλη τὴ δύναμη τοῦ λόγου του, πάνω σὲ ποιὰ θεμέλια στηρίζει αὐτὰ τὰ μεγάλα πλεονεκτήματα ποὺ πιστεύει πὼς ἔχει ἀπέναντι στ' ἄλλα πλάσματα. Ποιὸς τὸν ἔπεισε πὼς αὐτὴ ἡ θαυμαστὴ κίνηση τοῦ οὐράνιου θόλου, τὸ αἰώνιο φῶς αὐτῶν τῶν πυρσῶν ποὺ τόσο περήφανα περιστρέφονται πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του, οἱ τρομαχτικὲς κινήσεις αὐτῆς τῆς ἀπέραντης θάλασσας ἔχουν ὁριστεῖ καὶ τόσους αἰῶνες συνεχίζονται, γιὰ δική του εὐκολία καὶ ἐξυπηρέτηση; Εἶναι δυνατὸν νὰ φανταστεῖ κανεὶς κάτι πιὸ γελοῖο, ἀπὸ τὸ νὰ τολμάει τοῦτο τὸ ἄθλιο καὶ ἀνίσχυρο πλάσμα ποὺ μήτε τὸν ἑαυτό του δὲν ἐξουσιάζει καὶ εἶναι ἔκθετο σὲ προσβολὲς ἀπ' ὅλα τὰ πράγματα, ν' αὐτοαποκαλεῖται κυρίαρχος καὶ αὐτοκράτορας τοῦ

σύμπατος τοῦ ὁποίου δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ γνωρίσει μήτε τὸ μικρότερο τμῆμα, ἄσε πιὰ νὰ τὸ ἐξουσιάσει.

Καὶ παρακάτω:

Τὸ πιὸ συφοριασμένο καὶ τὸ πιὸ εὔθραυστο ἀπ' ὅλα τὰ πλάσματα εἶναι ὁ ἄνθρωπος, καὶ μολαταῦτα τὸ πιὸ ἀλαζονικό. Νιώθει καὶ βλέπει πώς εἶναι βαλμένος ἐδῶ, μέσα στὸ βόρβορο καὶ τὸ ρύπο τοῦ κόσμου, προσκολλημένος καὶ καθηλωμένος στὸ χειρότερο, στὸ πιὸ ἄψυχο καὶ σάπιο τμῆμα τοῦ σύμπαντος, στὴν ταπεινότερη γωνιὰ τοῦ σπιτιοῦ καὶ στὴν πιὸ ἀπόμακρη ἀπὸ τὸν οὐράνιο θόλο, μαζὶ μὲ τὰ ζῶα ποὺ βρίσκονται στὴ χειρότερη ἀπὸ τὶς τρεῖς καταστάσεις κι ὡστόσο τολμάει νὰ ὑψώνεται μὲ τὴ φαντασία του πάνω ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς Σελήνης καὶ νὰ κατεβάζει τὸν Οὐρανὸ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια του.

(*Les Essais*, Βιβλίο Β', Κεφάλαιο XIL)

Ὁ Πρόσπερος ἔχει τούτη τὴν ἐπίγνωση τῆς ἀθλιότητας καὶ τῆς μεγαλοσύνης τοῦ ἀνθρώπου. Καὶ μάλιστα μὲ πιὸ μεγάλη πικρία. Στὴ σκηνὴ ἐμφανίζεται κατὰ κανόνα μ' ἕνα φαρδὺ μαῦρο μανδύα, διάστικτο μὲ ἀστέρια. Στὸ χέρι κρατάει τὸ μαγικὸ ραβδί του. Τὸ κοστούμι αὐτὸ παρεμποδίζει τὶς κινήσεις τοῦ ἠθοποιοῦ, τὸν μεταμορφώνει σὲ Ἄη - Βασίλη ἢ σὲ θαυματοποιό, ἐπιβάλλει στὸ παίξιμό του μιὰ παθητικότητα καὶ ἕνα τελετουργικὸ χαρακτήρα. Ὁ Πρόσπερος γίνεται ἱεροπρεπὴς ἀντὶ νὰ εἶναι τραγικὸς καὶ ἀνθρώπινος. Ὁ Πρόσπερος εἶναι ὁ σκηνοθέτης τοῦ θρησκευτικοῦ δράματος, ποὺ παρουσίασε τοὺς λόγους τῆς ἥττας του· τὸ δράμα ἐπαναλαμβάνει τὴν ἀνθρώπινη ἱστορία, χωρὶς τὴ δυνατότητα νὰ τὴ μεταβάλλει. Ὁ μανδύας τοῦ μάγου πρέπει νὰ φύγει ἀπὸ τοὺς ὤμους τοῦ Πρόσπερου, μαζὶ μὲ τὴν κακὴ θεατρικὴ παράδοση.

Κάθε φορὰ ποὺ σκέφτουμαι τὸν Πρόσπερο, ξαναβλέπω τὸ κεφάλι τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι, στὴν τελευταία αὐτοπροσωπογραφία του. Ἔχει μέτωπο πολὺ ψηλὸ καὶ φαρδύ. Τ' ἀραιὰ λευκὰ μαλλιὰ πέφτουν σὰν λείψανα λιονταρίσιας χαίτης καὶ ἀνακατώνουνται μὲ τὴ μακρυὰ γενειάδα τοῦ Θεοῦ Πατέρα. Οἱ τρίχες περικυκλώνουν τὸ στόμα· τὰ χείλια εἶναι πατηκωμένα, σὲ μιὰ σύσπαση, οἱ ἄκριές τους πρὸς τὰ κάτω. Αὐτὸ τὸ πρόσωπο εἶναι

σφραγισμένο ἀπὸ σοφία καὶ πίκρα. Δὲν ἐκφράζει γαλήνη καὶ ἐγκατάλειψη. Ἐδῶ εἶναι ὁ ἄνθρωπος, ποὺ στὸ περιθώριο ἑνὸς μεγάλου φύλλου γεμάτου μὲ σημειώσεις γιὰ τὴν κίνηση τῶν σωμάτων, ἔγραψε μὲ τὴν ἴδια ἀνεστραμμένη γραφή, ἀλλὰ μὲ γράμματα ἀκόμα πιὸ μικρά: «Ὤ, Λεονάρδο, γιατὶ μοχθεῖς ἔτσι;»

Ὁ Μπράμερ κλείνει τὴ μελέτη του γιὰ τὸν Ντὰ Βίντσι ἀναφέροντας τὴν τελευταία σκηνὴ τῆς *Τρικυμίας*. Δὲν εἶναι ὁ μόνος. Πολλοὶ κριτικοὶ γράφοντας γιὰ τὸν Πρόσπερο ἀναφέρονται στὴν προσωπικότητα τοῦ Ντὰ Βίντσι. Τάχα ὁ Σαίξπηρ εἶχε ἀκουστὰ τὸν Ντὰ Βίντσι; Δὲν τὸ ξέρουμε. Ἴσως ἄκουσε νὰ τὸν συζητᾶνε ὁ Μὲν Τζόνσον ποὺ εἶταν πολυμαθέστατος, ὁ κόμης τοῦ Σαουθάμπτον, ὁ Ἔσσεξ ἢ κάποιος ἀπὸ τοὺς ἀριστοκράτες φίλους του. Μπορεῖ νὰ ἔφτασε στ' αὐτιά του ὁ θρύλος τοῦ Λεονάρδο· ὁ Ντὰ Βίντσι εἶταν γιὰ τοὺς συγχρόνους του καὶ γιὰ μεγάλο διάστημα κατόπιν, ὁ ἄνθρωπος ποὺ εἶχε προχωρήσει περσότερο ἀπὸ τὸν καθένα στὴ γνώση τῆς μαγείας. Τῆς λευκῆς μαγείας, ἐννοεῖται, τῆς φυσικῆς μαγείας, ποὺ ἀπὸ τότε κιόλας τὴν ὀνομάζαν ἐμπειρική, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴ μαύρη ἢ τὴ δαιμονιακὴ μαγεία. Μὲ τὴ μαγεία εἶχε ἀσχοληθεῖ καὶ ὁ Παράκελσος· θεωροῦσε τὸν ἀέρα σὰν ἕνα εἶδος πνεύματος ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὰ ὑγρὰ στὸ σημεῖο τοῦ βρασμοῦ. Ἀέρα, «αἰθέριο πνεῦμα» χαρακτήριζε ὁ Σαίξπηρ τὸν Ἄριελ στὸν κατάλογο τῶν προσώπων τοῦ δράματος. Μὲ τὴ λευκὴ μαγεία ἔχει ἀσχοληθεῖ στὰ κείμενά του καὶ ὁ Πίκο ντελλὰ Μιράντολα, αὐτὸς ποὺ πίστευε ὅτι ὁ ἐπιστήμονας «ἑνώνει τὸν οὐρανὸ καὶ τὴ γῆ καὶ συμβάλλει γιὰ νὰ συνδεθεῖ ὁ κατώτερος κόσμος μὲ τὶς δυνάμεις τοῦ ἀνώτερου κόσμου».

Ἴσως δὲν εἶναι συμπτωματικὸ ποὺ ὁ Σαίξπηρ ἔδωσε στὸν Πρόσπερο τὸ δουκάτο τοῦ Μιλάνου, ὅπου ὁ Ντὰ Βίντσι εἶχε ζήσει πολλὰ χρόνια στὴν ὑπηρεσία τοῦ Λουδοβίκου τοῦ Μαύρου, φεύγοντας ἀπὸ κεῖ στὰ 1499 μετὰ τὴν πτώση τῆς πανίσχυρης ἡγεμονίας, γιὰ νὰ περιπλανηθεῖ αὐτοεξόριστος ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Αὐτὰ δὲν εἶναι παρὰ ὑποθέσεις γιὰ νὰ σκοτώνει τὶς ἐλεύθερες ὧρες του ὁ ἱστορικὸς τῆς λογοτεχνίας. Ἕνα μόνο ἔχει σημασία: πὼς ὁ Σαίξπηρ δημιούργησε στὴν *Τρικυμία* ἕνα ἥρωα ποὺ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὸν Ντὰ Βίντσι, καὶ πὼς ἡ τραγικὴ μορφὴ τοῦ Ντὰ Βίντσι μᾶς ἐπιτρέπει νὰ καταλάβουμε

καλύτερα τὴν τραγικὴ μορφὴ τοῦ Πρόσπερου.

Ὁ Ντὰ Βίντσι εἶταν αὐθεντία στὴ μηχανικὴ καὶ τὴν ὑδραυλικὴ. Κατέστρωσε σχέδια γιὰ νέες εὐρύχωρες πόλεις καὶ γιὰ ἕνα σύγχρονο δίκτυο καναλιῶν· σχεδίασε καὶ ἐφεῦρε νέες πολιορκητικὲς μηχανές, ὅλμους μὲ πρωτόφαντη δύναμη πυρός, κανόνια μὲ ἕντεκα κάννες ποὺ μποροῦσαν νὰ πυροβολοῦν ταυτόχρονα, θωρακισμένα ὀχήματα ὅμοια μὲ τάνκς, ποὺ κινοῦνταν μηχανικὰ μὲ ἕνα σύστημα ὀδοντωτῶν τροχῶν καὶ μοχλῶν. Στὸ *Codice Atlantico* ὑπάρχουν ἀκριβέστατα τεχνικὰ σχέδια γιὰ νέα ἐργοστάσια ἐλάσεως, γιὰ κινητοὺς ἐκσκαφεῖς ποὺ θ' ἀνοίξουν τὰ κανάλια καὶ γιὰ ταχύτατους μηχανικοὺς ἀργαλειούς. Ὑπάρχουν παρατηρήσεις γιὰ τὴν πτήση τῶν πουλιῶν, γιὰ τὸν τρόπο ποὺ κινοῦνται τὰ ψάρια, καὶ ἀναρίθμητοι ὑπολογισμοὶ γιὰ τὶς διαστάσεις καὶ τὸ βάρος πτερύγων ποὺ θὰ ἐπιτρέψουν στὸν ἄνθρωπο νὰ πετάξει στὸν ἀέρα. Ὑπάρχουν σχέδια καὶ σκαριφήματα γιὰ ἱπτάμενες μηχανές, γιὰ σκάφανδρα μὲ δεξαμενὴ ἀέρος καὶ ἀναπνευστικὸ σωλῆνα, ἀκόμα καὶ γιὰ ὑποβρύχια σκάφη.

Καμιὰ ἀπὸ τὶς μηχανὲς τοῦ Ντὰ Βίντσι δὲν κατασκευάστηκε ποτέ. Ἡ τραγωδία του εἶταν πὼς ἡ τεχνικὴ δὲν συμβάδιζε μὲ τὴ σκέψη του. Τὰ ὑλικὰ ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του εἶταν πολὺ βαρειά, καὶ ἡ μεταλλοτεχνία πολὺ πρωτόγονη, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ κινηθοῦν χωρὶς τὴ βοήθεια κινητήρα ὁποιαδήποτε ἀπὸ τὶς μηχανές του. Ὁ Ντὰ Βίντσι ἔνιωθε ὀδυνηρὰ τὴν ἀντίσταση τῆς ὕλης καὶ τὴν ἀτέλεια τῶν ἐργαλείων. Ἔβλεπε ὅμως κιόλας τὴν ἔλευση ἑνὸς κόσμου ὅπου ὁ ἄνθρωπος θ' ἀποσποῦσε ἀπὸ τὴ φύση τὰ μυστικά της καὶ θὰ τὴν ὑπέτασσε μὲ τὴν τέχνη του καὶ τὴν ἐπιστήμη του.

> Δὲν τὸ βλέπεις λοιπὸν ὅτι τὸ μάτι ἀγκαλιάζει τὴν ὀμορφιὰ τοῦ σύμπαντος; Εἶναι ὁ ἄρχοντας τῆς ἀστρολογίας, ὁ δημιουργὸς τῆς κοσμογραφίας· κατευθύνει καὶ διορθώνει ὅλες τὶς τέχνες τοῦ ἀνθρώπου· ὁδηγεῖ τὸν ἄνθρωπο σὲ διάφορα μέρη τοῦ κόσμου· εἶναι ὁ ἡγεμόνας τῶν μαθηματικῶν· οἱ ἐπιστῆμες ποὺ βασίζονται σ' αὐτὸ εἶναι ἀκριβεῖς· μέτρησε τὸ ὕψος καὶ τὸ μέγεθος τῶν ἄστρων, ἀνακάλυψε τὰ στοιχεῖα καὶ τὴ θέση τους· ἐπέτρεψε ἀκόμα καὶ νὰ προβλεφθοῦν μελλοντικὰ πράγματα ἀπὸ τὴν πορεία τῶν

ἄστρων. Γέννησε τὴν ἀρχιτεκτονική, τὴν προοπτικὴ καὶ τῆς θεία τέχνη τῆς ζωγραφικῆς....

Ἀλλὰ πρὸς τί ὅλοι τοῦτοι οἱ τόσο ὑψηλοὶ καὶ μακροσκελεῖς διαλογισμοί; Ὑπάρχει ἔστω καὶ ἕνα πράγμα ποὺ νὰ μὴν ἔγινε χάρη στὸ μάτι; Αὐτὸ ὁδηγεῖ τοὺς ἀνθρώπους τῆς Ἀνατολῆς στὴ Δύση, ἐφεῦρε τὴ ναυσιπλοΐα, κι ἔτσι ξεπέρασε τὴ φύση γιατὶ τὰ ἁπλᾶ δημιουργήματα τῆς φύσης εἶναι περιορισμένα, ἐνῶ τὰ ἔργα ποὺ προστάζει τὸ μάτι στὰ χέρια εἶναι ἀπεριόριστα. Ὅπως τὸ βλέπουμε στὸν ζωγράφο, ὅταν ἐπινοεῖ ἀναρίθμητες μορφὲς ζώων καὶ φυτῶν, δέντρων καὶ τοπίων.

Ὁ μεγάλος μονόλογος τοῦ Πρόσπερου στὴν πέμπτη πράξη τῆς *Τρικυμίας*, ποὺ οἱ ρομαντικοὶ τὸν ἑρμήνευσαν σὰν ἀποχαιρετισμὸ τοῦ Σαίξπηρ στὸ θέατρο καὶ σὰν ὁμολογία πίστεως στὴ δημιουργικὴ δύναμη τῆς ποίησης, βρίσκεται στὴν πραγματικότητα πολὺ κοντὰ στὸν ἐνθουσιασμὸ τοῦ Ντὰ Βίντσι γιὰ τὴ δύναμη τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος ποὺ ἀπέσπασε ἀπὸ τὴ φύση τὶς στοιχειακὲς δυνάμεις της. Ὁ μονόλογος αὐτὸς εἶναι μιὰ μακρινὴ ἠχὼ ἀπὸ τὸ περίφημο χωρίο στὶς *Μεταμορφώσεις* τοῦ Ὀβιδίου. Ὁ κόσμος εἶναι ἰδωμένος στὴν κίνησή του καὶ στὸ μετασχηματισμό του, τὰ τέσσερα στοιχεῖα, γῆ, νερό, φωτιά, καὶ ἀέρας, ἔχουν ἀποδεσμευθεῖ· δὲν ὑπακοῦνε πιὰ στοὺς θεούς, τὰ ἔχει ὅμως ἐξουσιάσει ὁ ἄνθρωπος ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ ἀνατρέπει τὴ φυσικὴ τάξη. Κάθε ἐποχὴ ἑρμηνεύει αὐτὸν τὸν μεγάλο μονόλογο μὲ τὴ βοήθεια τῆς δικῆς της πείρας. Γιὰ μᾶς, εἶναι ἕνας ἀτομικὸς μονόλογος, καὶ κρύβει μᾶλλον δέος παρὰ ἐνθουσιασμό. Τὸν ἑρμηνεύουμε πολὺ λιγότερο συμβολικὰ καὶ ποιητικά, πολὺ περσότερο συγκεκριμένα καὶ κυριολεκτικά. Γιὰ ἕξι γενιὲς σαιξπηριστῶν — ἀπὸ τὸν Οὐίλλιαμ Χάζλιτ ὡς τὸν Τζὼν Ντόβερ Οὐίλσον — ἡ αἰωνιότητα τοῦ κόσμου εἶταν ἀδιαφιλονείκητη. Ἴσως γι αὐτὸ ἔβλεπαν τὴν *Τρικυμία* σὰν ἔργο τῆς Ἀρκαδίας. Ἐμεῖς, στὸ μονόλογο αὐτὸ τοῦ Πρόσπερου, ἀκοῦμε τόνους τῆς Ἀποκάλυψης. Δὲν εἶναι ὅμως ἡ ποιητικὴ Ἀποκάλυψη τῶν ρομαντικῶν, ἀλλὰ ἡ Ἀποκάλυψη τῶν θερμοπυρηνικῶν ἐκρήξεων, καὶ τοῦ ἀτομικοῦ μανιταριοῦ. Μιὰ τέτοια ἑρμηνεία τοῦ μονόλογου τοῦ Πρόσπερου, καὶ τῆς *Τρικυμίας* εἶναι ἀσφαλῶς

πιὸ κοντὰ στὶς ἐμπειρίες τῶν ἀνθρώπων τῆς Ἀναγέννησης, καὶ στὶς τρομαχτικὲς ἀντιθέσεις ποὺ προσπαθοῦσαν νὰ συμφιλιώσουν. «Ἡ ἀκόρεστη δίψα τοῦ Λεονάρδο γιὰ γνώση». Ἔτσι τιτλοφόρησε ὁ Ντὰ Βίντσι τὸ ἀκόλουθο χωρίο στὰ *Σημειωματάριά του:*

> Μήτε ἡ τρικυμισμένη θάλασσα μουγκρίζει τόσο ἄγρια ὅταν οἱ βοριάδες τὴ ρίχνουν σὲ ἀφρισμένα κύματα ἀνάμεσα στὴ Σκύλλα καὶ τὴ Χάρυβδη, μήτε τὸ Στρόμπολι, μήτε ἡ Αἴτνα, ὅταν οἱ φυλακισμένες φωτιές, ὅλο θειάφι, ξεχύνουνται καὶ ξεσκίζουν τὰ μεγαλοδύναμα βουνὰ σφεντονίζοντας στὸν ἀέρα βράχια καὶ χώματα ἀνάκατα μέσα στὸ ἀνάβρυσμα τῶν φλογῶν ποὺ ξερνιοῦνται.
>
> Μήτε ὅταν τὰ φλεγόμενα σπήλαια τῆς Αἴτνας ξερνοῦν καὶ βγάζουν τὸ ἀχαλίνωτο στοιχεῖο, καὶ τὸ ξαναρουφοῦν μὲ μανία στὸν τόπο του, παρασύροντας κάθε ἐμπόδιο ποὺ θὰ σταθεῖ μπροστὰ στὴν παράφορη μανία του...
>
> Καὶ σπρωγμένος ἀπὸ τὴν φλογερὴ ἐπιθυμία μου, ἀδημονώντας νὰ δῶ τὸ πλῆθος τῶν πολυποίκιλων καὶ παράξενων μορφῶν πού δημιουργεῖ ἡ τεχνήτρα φύση, ἀφοῦ περπάτησα κάμποση ἀπόσταση ἀνάμεσα στοὺς κρεμασμένους πάνωθε βράχους, ἔφτασα στὸ στόμιο μιᾶς πελώριας σπηλιᾶς, καὶ κεῖ σταμάτησα γιὰ μιὰ στιγμὴ ἐμβρόντητος, γιατὶ δὲν εἶχα ὑποπτευθεῖ τὴν ὕπαρξή της· μὲ τὴ ράχη λυγισμένη στὰ δυό, ἔχοντας ἁδράξει μὲ τὸ ἀριστερό μου χέρι τὸ γόνατό μου, ἐνῶ μὲ τὸ δεξὶ σκίαζα τὰ χαμηλωμένα καὶ συσπασμένα φρύδια μου, ἔσκυβα ὁλοένα ἀπό τὴ μιὰ καί ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, γιὰ νὰ δῶ ἂν μποροῦσα νὰ διακρίνω τίποτα στὸ ἐσωτερικό, παρ' ὅλο τὸ πηχτὸ σκοτάδι ποὺ βασίλευε ἐκεῖ. Κι ἀφοῦ ἀπόμεινα ἔτσι γιὰ ἕνα διάστημα, στὰ ξαφνικά ξύπνησαν μέσα μου δυὸ συναισθήματα — φόβου καὶ ἐπιθυμία· φόβου γιὰ τὸ σκοτεινό, ἀπειλητικὸ σπήλαιο, ἐπιθυμία γιά νά δῶ ἂν ὑπῆρχε μέσα κεῖ τίποτα τὸ θαυμαστό*.

Ἡ ἀνάγκη τῆς γνώσης, ὁ φόβος τῆς γνώσης. Τὸ ἀναπόφευκτο

---

* Leonardo da Vinci's *Note-Books,* arr. and trans. by E. McCurdy, Empire State Book Co., New York, 1935, p. 135.

τῆς γνώσης, τὸ ἀναπόφευκτο τοῦ φόβου τῆς γνώσης. Ἐδῶ βρίσκεται, σίγουρα, τὸ κλειδὶ ποὺ μᾶς δίνει ὁ Ντὰ Βίντσι γιὰ τὸ μονόλογο τοῦ Πρόσπερου. Πόσο σύγχρονο μᾶς εἶναι αὐτὸ τὸ κλειδί. Ὁ κόσμος εἶχε γίνει πολὺ μεγάλος καὶ συνάμα πολὺ μικρός, γιὰ πρώτη φορὰ ἡ γῆ εἶχε σειστεῖ κάτω ἀπὸ τὰ πόδια τους.

Σεῖς, ἀερικά, σὲ λόφους, ρυάκια, λίμνες, λόγγους·
καὶ σεῖς ποὺ τρέχετε στὶς ἀμμουδιές, μὲ πόδι
ποὺ δὲν ἀφήνει ἀχνάρι, κυνηγώντας
τὸν Ποσειδώνα, ὅταν τραβιέται, καὶ ξανὰ
τοῦ φεύγετε, ὅταν πισωστρέφει· ἐσεῖς, κουκλιά,
ποὺ μὲ τὴ φεγγαράδα φτειάνετε τὶς πράσινες
στυφὲς κουλοῦρες, ὅπου δὲ δοντιάζει ἡ προβατίνα·
καὶ σεῖς, ποὺ τὰ μεσάνυχτα περνᾶτε τὸν καιρό σας
φτειάνοντας μανιτάρια, κι ἀγρικᾶτε μὲ χαρὰ
τὸ ἑσπερινὸ σήμαντρο· μὲ τὴ βοήθειά σας —
κι ἂς εἶστε ἀδύναμοι τεχνίτες — ἐσκοτείνιασα
μεσημερνὰ τὸν ἥλιο, σήκωσα τοὺς ἄστατους
ἀνέμους, κι ἔστησα ἀναμέσο μπλάβη θάλασσα
καὶ θόλο γαλανὸν ἀμάχη μουγκριστή.
Στὴν τρομερόκροτη βροντὴ ἔβαλα φωτιά,
κι ἔσκισα τὸν γιγάντιο δρῦ τοῦ Δία μὲ τὸ ἴδιο του
τ' ἀστροπελέκι· κάβο ριζιμιὸν τὸν ἔσεισα
καὶ σύριζα ξερίζωσα πεῦκα καὶ κέδρα·
τάφοι στὴν προσταγή μου τοὺς ἀποθαμένους
ποὺ εἶχαν τοὺς ξύπνησαν κι ἀνοίγοντας τοὺς ἄφησαν
νὰ φύγουν, μὲ τὴν τόση δύναμη τῆς τέχνης μου. *(Ε, 1)*

Στὰ ἔργα ὅλων σχεδὸν τῶν στοχαστῶν, τῶν ποιητῶν, καὶ τῶν φιλοσόφων τῆς Ἀναγέννησης συναντᾶμε αὐτὲς τὶς αἰφνίδιες μεταπτώσεις ἀπὸ τὰ ξεσπάσματα ἐνθουσιασμοῦ γιὰ τὶς καταχτήσεις τοῦ ἀνθρώπινου πνεύματος σὲ ὁράματα καταστροφῆς καὶ ἀφανισμοῦ. Τὶς συναντᾶμε στὸν Μιχαὴλ Ἄγγελο, κι ἀκόμα πιὸ συχνὰ στὸν Ντὰ Βίντσι, ποὺ τὸν κατατρύχει σχεδὸν σὰν ἔμμονη ἰδέα τὸ θέμα τῆς παγκόσμιας καταστροφῆς. Στὰ κείμενά του ἀφθονοῦν οἱ λεπτομερειακὲς καὶ ἄγριες περιγραφὲς γιὰ φωτιὲς ποὺ κατατρώγουν ὁλόκληρες πολιτεῖες, γιὰ ἕνα νέο κατακλυσμὸ ποὺ θὰ ἐξοντώσει τὴν ἀνθρωπότητα, ἢ γιὰ μιὰ ἐπιδη-

μία ποὺ θὰ τὴν ἀποδεκατίσει. Ἡ φύση «στέλνει μολυσμένους ἀτμοὺς στὶς μεγάλες συνάξεις ζώων καὶ προπαντὸς στοὺς ἀνθρώπους, ποὺ αὐξάνουνται πολὺ ἐπειδὴ τὰ ἄλλα ζῶα δὲν τοὺς τρῶνε». Καὶ ὑφολογικὰ εἶναι μιὰ φράση πολὺ σαιξπηρική. Πότε πότε οἱ ἀναλογίες εἶναι πραγματικὰ καταπληκτικές. Σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἀτέλειωτες ἐπιστολές του ὁ Ντὰ Βίντσι γράφει: «Τὸ στόμα σκοτώνει πιὸ πολλοὺς ἀπὸ τὸ μαχαίρι» *(La bocca n'ha morti più che 'l coltello)*. Λέει ὁ Ἄμλετ ὕστερα ἀπὸ τὴ μεγάλη σκηνὴ μὲ τοὺς θεατρίνους.

μαχαιριὲς
νὰ τῆς τὶς δώσει ἡ γλώσσα μου, καμιὰ τὸ χέρι· *(Γ, 2)*

Στὸν Ντὰ Βίντσι, ὅπως καὶ στὸν Σαίξπηρ, βρίσκουμε συχνὰ αὐτοῦ τοῦ εἴδους τοὺς στοχασμούς, τοὺς πολὺ σκληροὺς καὶ πολὺ σύγχρονους, πάνω στὴν ἀνθρώπινη ἱστορία, ποὺ μπροστὰ στὴν ἱστορία τῆς γῆς, εἶναι μιὰ φευγαλέα στιγμή. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἕνα ζῶο ὅπως καὶ τ' ἄλλα, μόνον ἴσως πιὸ θηριῶδες· ἀλλά, ἀντίθετα ἀπ' ὅλα τὰ ἄλλα, ἔχει συνείδηση τῆς μοίρας του καὶ θέλει νὰ τὴν ἀλλάξει. Γεννιέται καὶ πεθαίνει μέσα στὸν χρόνο, ποὺ τοῦ ξεγλιστράει καὶ ποτὲ δὲν θὰ μπορέσει νὰ συμφιλιωθεῖ μ' αὐτό. Τὸ ραβδὶ τοῦ Πρόσπερου καταφέρνει νὰ ἐπαναληφθεῖ ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου σ' ἕνα ἐρημονήσι. Οἱ ἠθοποιοὶ μποροῦν νὰ τὴν παίζουν μέσα σὲ τέσσερεις ὧρες. Ἀλλὰ τὸ ραβδὶ τοῦ Πρόσπερου εἶναι ἀνίσχυρό νὰ μεταβάλλει τὴν πορεία τοῦ κόσμου. Μόλις τελειώνει τὸ θρησκευτικὸ δράμα πρέπει νὰ λήξει καὶ ἡ μαγικὴ δύναμη τοῦ Πρόσπερου. Δὲν ἀπομένει παρὰ μιὰ πικρὴ σοφία.

Κ' ἕνα ἄλλο χωρίο ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ Ντὰ Βίντσι μοῦ φαίνεται συγγενικὸ μὲ τὴν *Τρικυμία*. Ὁ Ντὰ Βίντσι γράφει γιὰ μιὰ πέτρα ποὺ κύλησε ἀπὸ τὴν κορυφὴ τοῦ βουνοῦ στὸν κάμπο· οἱ ἄνθρωποι τὴν πατᾶνε, τὰ πόδια τῶν ζώων τὴν κλωτσᾶνε, οἱ ρόδες τῶν κάρων περνᾶνε πάνω της. Καταλήγει: «Αὐτὴ εἶναι ἡ μοίρα ὅσων ἐγκαταλείπουν τὴ μοναχικὴ ζωή, τὴν ἀφιερωμένη στὸ στοχασμό, κ' ἔρχουνται νὰ ζήσουν στὴν πόλη ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους, ἀνάμεσα στὴν ἁμαρτία».

Στὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ ὑπάρχει ἡ θλίψη τοῦ Πρόσπερου καθὼς ἀποχαιρετάει τὸ νησί του.

Κι ὕστερα στὸ Μιλάνο θ' ἀποτραβηχτῶ, ὅπου
κάθε μου τρίτη σκέψη θά 'ναι ὁ τάφος μου. *(Ε, 1)*

Αὐτὴ τὴν τόσο Νταβίντσια διάσταση ἀνάμεσα στὸ στοχασμὸ καὶ τὴν πράξη, ἀνάμεσα στὸ βασίλειο τῆς ἐλευθερίας, τῆς δικαιοσύνης καὶ τῆς λογικῆς ἀπὸ τὴ μιά, καὶ στὴ φυσικὴ τάξη καὶ τὴν ἱστορία ἀπό τὴν ἄλλη, τὴν ἔνοιωσε ἀκόμα πιὸ ὀδυνηρὰ ἡ τελευταία γενιὰ τῆς Ἀναγέννησης· ἡ γενιὰ τοῦ Σαίξπηρ. Οἱ ἄνθρωποι ἐκεῖνοι εἶχαν τὴν ἐπίγνωση πὼς μιὰ μεγάλη ἐποχὴ τελειώνει: Τὸ παρὸν εἶταν ἀποκρουστικό, τὸ μέλλον διαγραφόταν ἀκόμα πιὸ ζοφερό.

Τὰ μεγάλα ὄνειρα τῶν οὐμανιστῶν γιὰ τὸν αἰώνα τῆς εὐτυχίας δὲν εἶχαν πραγματοποιηθεῖ, ἀποδείχθηκαν ἁπλῶς ὄνειρα. Ἀπόμεινε μόνο ἡ πικρὴ συνείδηση τῆς χαμένης χίμαιρας. Ἡ νέα δύναμη τοῦ χρήματος ἔκανε ἀκόμα πιὸ θηριώδη τὴν παλιὰ φεουδαρχικὴ ἐξουσία. Πόλεμος, πείνα, λοιμός, τρομοκρατία ποὺ στέριωνε τὴν ἐξουσία τῶν δυνατῶν καὶ τὴν ἐξουσία τῆς Ἐκκλησίας — αὐτὴ εἶταν ἡ πραγματικότητα. Στὴν Ἀγγλία ἡ Ἐλισάβετ κυβερνοῦσε ἀμείλιχτα, ἡ Ἰταλία εἶχε ὑποκύψει στοὺς Ἱσπανούς, ὁ Τζορντάνο Μπροῦνο εἶχε παραδοθεῖ στὴν Ἱερὰ Ἐξέταση καὶ κάηκε στὸ Κάμπο ντὶ Φιόρε.

Στὰ τέλη τοῦ 16ου αἰώνα φάνηκε πὼς τὸ σύστημα τοῦ Κοπέρνικου εἶχε θριαμβεύσει ὁριστικά. Γιὰ πρώτη φορὰ ἐπιβεβαιώθηκε ἐμπειρικὰ χάρη στὴν ἐφεύρεση τοῦ τηλεσκοπίου καὶ τὴν ἀνακάλυψη τῶν δορυφόρων τοῦ Διὸς ἀπὸ τὸν Γαλιλαῖο. Ἡ πραγματεία τοῦ *Sidereus nuntius*, δημοσιεύτηκε στὰ 1610, σχεδὸν ταυτόχρονα μὲ τὴν *Τρικυμία*. Στάθηκε ἕνας νέος θρίαμβος τῆς ἐπιστήμης. Ὡστόσο, ὁ θρίαμβος ἀποδείχτηκε ἀπατηλός. Εἶταν μᾶλλον ἡ πένθιμη κωδωνοκρουσία μιᾶς μεγάλης ἐποχῆς. Πυρπόλησε βέβαια τὴ φαντασία ἑνὸς Καμπανέλλα, ἀλλὰ θεωρήθηκε αἵρεση. Οἱ ὀλέθριοι ἀριστοτελικοὶ δογματικοὶ γι ἄλλη μιὰ φορὰ θριάμβευσαν. Στὰ 1618 ἡ Ἱερὰ Ἐξέταση καταδίκασε ἐπίσημα τὴ θεωρία τοῦ Κοπέρνικου καὶ τὶς λεγόμενες «Πυθαγόρειες» ἀντιλήψεις, σὰν ἀντίθετες πρὸς τὶς Γραφές. Στὰ 1633 ἔγινε ἡ δίκη τοῦ Γαλιλαίου, ποὺ ἀποκήρυξε δημόσια τὶς αἱρετικὲς πεποιθήσεις του:

... ὑποστήριξα καὶ πίστεψα πὼς ὁ Ἥλιος εἶναι τὸ κέν-

τρο τοῦ κόσμου καὶ ἀκίνητος, καὶ ὅτι ἡ Γῆ δὲν εἶναι τὸ κέντρο τοῦ κόσμου καὶ κινεῖται... Ὁρκίζομαι ὅτι ἀπὸ δῶ καὶ μπρὸς ποτὲ πιὰ δὲν θὰ πῶ, οὔτε θὰ ἰσχυριστῶ προφορικῶς ἢ ἐγγράφως ὅ,τιδήποτε θὰ ἐπέτρεπε νὰ δημιουργηθοῦν γιὰ μένα παρόμοιες ὑποψίες, καὶ ἂν συναντήσω κανέναν αἱρετικὸ ἢ ὕποπτο αἱρέσεως, θὰ τὸν καταγγείλω στὴν παροῦσα Ἱερὰ Σύνοδο, στὸν Ἱεροεξεταστὴ ἢ Ἐπίσκοπο τοῦ τόπου τῆς κατοικίας μου.

Πέντε χρόνια ἀργότερα ὁ ταλαίπωρος γέρος ἔγραψε ἀπὸ τὴ φυλακή του σ' ἕνα παλιὸ φίλο του:

Ὁ Γαλιλαῖος, ὁ ἀκριβός σου φίλος καὶ δοῦλος, ἐδῶ κι ἕνα μήνα εἶναι ὁλότελα τυφλός. Τοῦτο εἶναι ἀθεράπευτο. Ἂς λογαριάσει λοιπὸν ἡ Χάρη σου, πόση πρέπει νὰ 'ναι ἡ θλίψη μου ὅταν καταλαβαίνω πῶς ὁ οὐρανός, αὐτὲς οἱ ἐκτάσεις κι αὐτὸ τὸ σύμπαν, ποὺ μὲ παρατηρήσεις τόσο παράξενες καὶ μὲ τὶς σαφεῖς ἀποδείξεις μου μεγάλωσα στὸ ἑκατονταπλάσιο καὶ στὸ χιλιοπλάσιο, συγκριτικὰ μὲ ὅ,τι εἶχαν δεῖ ὅλοι μαζὶ οἱ σοφοὶ ὅλων τῶν περασμένων αἰώνων, εἶναι τώρα γιὰ μένα τόσο μικρὸς καὶ τόσο σκοτεινός, ὥστε δὲν ἐκτείνεται πιὸ πέρα ἀπὸ τὸ χῶρο ποὺ καταλαμβάνει τὸ ἄτομό μου.

Τὸ ραβδὶ τοῦ Πρόσπερου δὲν ἀνέστρεψε τὴν πορεία τῆς ἱστορίας. Πραγματικά, δὲν ἄλλαξε ἀπολύτως τίποτα. Ὁ κόσμος ἔμεινε τὸ ἴδιο θηριώδης ὅπως εἴτανε, «καὶ τὴ ζωούλα μας τὴν περιβάλλει ὁλόγυρα ὕπνος». Στὸν τελευταῖο μονόλογο τοῦ Πρόσπερου, βρίσκω τὸ μεγαλεῖο, τὴν ἀπόγνωση καὶ τὴν πικρία τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Γαλιλαίου:

Τώρα πιὰ δὲν ἔχω
πνέματα νὰ βιάζω, τέχνη νὰ γητεύω
καὶ τελειώνοντας μὲ πιάνει ἀπελπισία,... *(Ε, 1)*

Ὁ Πρόσπερος δὲν εἶναι ὁ Λεονάρδος Ντὰ Βίντσι· πολὺ λιγότερο εἶναι ὁ Γαλιλαῖος. Δὲν μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἀναλογίες, ὅσο συναρπαστικὲς καὶ ἂν εἶναι. Ἐκεῖνο ποὺ μ' ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ ἑρμηνεύσω τὴν *Τρικυμία*, σὰν μιὰ μεγάλη τραγωδία τῆς Ἀναγέννησης, πάνω στὶς χαμένες χίμαιρες.

Ὁ Ζὰν Παρί, ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς σημερινοὺς σαιξπηριστές, χαρακτηρίζει τὸν *Ἄμλετ* σὰν ἕνα δράμα πάνω στὸ «τέλος τῆς ἐποχῆς τοῦ τρόμου».* Ὁ πατέρας *Ἄμλετ* σκότωσε τὸν πατέρα Φορτεμπράς, ὁ Κλαύδιος σκότωσε τὸν πατέρα Ἄμλετ· ὁ Ἄμλετ λοιπὸν θά 'πρεπε νὰ σκοτώσει τὸν Κλαύδιο· ὁ νεαρὸς Φορτεμπρὰς θά 'πρεπε νὰ σκοτώσει τὸν Ἄμλετ. Στὸ θρόνο φτάνει μέσα ἀπὸ φόνους, καὶ εἶναι ἀδύνατο νὰ σπάσει αὐτὴ ἡ ἁλυσίδα. Ὡστόσο ὁ νεαρὸς Φορτεμπρὰς δὲν σκοτώνει τὸν Ἄμλετ. Ὅταν ἐμφανίζεται στὴν Ἐλσινόρη μὲ τὴν ἀσημένια πανοπλία του, ἀήττητος καὶ ἡρωικός, ἡ σκηνὴ εἶναι πιὰ ἄδεια. Ἀνεβαίνει στὸ θρόνο τῆς Δανίας νόμιμα καὶ χωρὶς αἱματοχυσία. Ἔφτασε τὸ «τέλος τῆς ἐποχῆς τοῦ τρόμου». Ὁ Φορτεμπρὰς θριάμβευσε. Ὅμως θὰ πάψει ἡ Δανία νὰ εἶναι φυλακή; Οἱ στρατιῶτες σηκώνουν τὸ πτῶμα τοῦ Ἄμλετ. Κανένας δὲν θ' ἀναρωτηθεῖ πιὰ γιὰ τὸ νόημα τῆς φεουδαρχικῆς ἱστορίας καὶ γιὰ τὸ νόημα τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς. Ὁ Φορτεμπρὰς δὲν κάνει τέτοια ἐρωτήματα. Δὲν ὑποψιάζεται κὰν πὼς μπορεῖ νὰ ὑπάρχουνε τέτοια ἐρωτήματα. Ἡ ἱστορία σώθηκε, ἀλλὰ μὲ τί ἀντίτιμο;

Οἱ σύγχρονοι τοῦ Σαίξπηρ ἐλισαβετιανοὶ θεωρητικοὶ ἔβλεπαν τὴν τραγωδία σὰν μιὰ ἀναπαράσταση τῆς ἀνθρώπινης μοίρας. Κατὰ τὴν ἀντίληψή τους, ἡ τραγωδία μποροῦσε νὰ συνδυάζει ἐλεύθερα τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια καὶ τὴ φαντασία γιὰ διδακτικοὺς λόγους. Ἔπρεπε νὰ προειδοποιεῖ τοὺς θεατὲς γιὰ τὸ πόσο ἐπικίνδυνο εἶναι νὰ παραδίνεσαι στὰ πάθη σου, καὶ νὰ τοὺς δείχνεις τὶς συνέπειες τῶν ἁμαρτημάτων. Ὁ Πάττενχαμ διατύπωσε ἔτσι στὰ 1589 τοὺς σκοποὺς τῆς τραγωδίας:

> ... ὅταν οἱ μεταγενέστεροι δὲν τοὺς ἔτρεμαν πιὰ, ἡ ἐπονείδιστη ζωή τους καὶ οἱ τυραννικὲς πράξεις τους παρουσιάστηκαν ἀπροκάλυπτα σὲ ὅλο τὸν κόσμο, οἱ ἀκολασίες τους καταδικάστηκαν, οἱ παραφροσύνες τους καὶ οἱ ἀπύθμενες αὐθάδειές τους γελοιοποιήθηκαν, καὶ τὸ ἄθλιο τέλος τους ἀπεικονίστηκε σὲ ἔργα... γιὰ νὰ καταδειχθεῖ ἡ ἀστάθεια τῆς τύχης, καὶ ἡ δίκαια τιμωρία τοῦ Θεοῦ γιὰ μιὰ φαύλη καὶ ἀχρεία ζωή**.

---

* J. Paris. *Hamlet ou les personnages du fils.* Παρίσι 1967.

** George Puttenham *The Art of English Poesie,* Λονδίνο 1589.

Σύμφωνα μὲ τὸν σὲρ Φίλιπ Σίδνεϋ, τὸν συγγραφέα τῆς *Ἀρκαδίας*, «ὁ ποιητὴς εἶναι ὁ κατ' ἐξοχὴν ἐκλαϊκευτὴς τῆς φιλοσοφίας». Ἀλλὰ ὁ Σαίξπηρ δὲν εἶταν τέτοιος ἐκλαϊκευτὴς ἢ — ἂν εἶταν — βοήθησε στὴ διάδοση τῆς φιλοσοφίας μόνο κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Μονταίνιου.

Ὁ Σαίξπηρ ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸν ἐκλαϊκευτικὸ διδακτισμὸ τοῦ Πάττενχαμ καὶ τοῦ Σίδνεϋ. Ἕνας ἡγεμόνας εἶναι γι αὐτὸν πάντοτε «Ὁ Ἡγεμόνας» τοῦ Μακιαβέλλι, ποὺ ζεῖ σ' ἕνα κόσμο ὅπου τὸ μεγάλο ψάρι τρώει τὸ μικρό. Ὁ ἡγεμόνας εἴτε τρώει εἴτε τρώγεται. Ὁ Σαίξπηρ δὲν κάνει διάκριση ἀνάμεσα στὸν καλὸ βασιλιὰ καὶ στὸν τύραννο, ὅπως δὲν κάνει τὴ διάκριση ἀνάμεσα στὸν βασιλιὰ καὶ στὸν Τρελό. Καὶ οἱ δύο εἶναι θνητοί. Ἡ τρομοκρατία καὶ ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐξουσία δὲν εἶναι προνόμιο τῶν ἡγεμόνων· εἶναι νόμος τοῦ κόσμου τούτου.

Ἡ σαιξπηρικὴ ἀντίληψη τῆς ἱστορίας, ἀπαισιόδοξη καὶ σκληρή, εἶναι κιόλας πολὺ κοντὰ στὴν ὑλιστικὴ φιλοσοφία τοῦ Χόμπς, ὅπως ἐκφράζεται στὸ *Λεβιάθαν*. Ὁ Χόμπς εἶταν ὁ θεωρητικὸς τῆς Παλινόρθωσης, οἱ βασιλιάδες εἶχανε πάψει νὰ εἶναι γι αὐτὸν ἐλέῳ Θεοῦ. Εἶχαν γίνει, ἀπεναντίας ἐλέῳ Ἱστορίας. Ἡ ἀπόλυτη ἐξουσία τους καὶ τὸ δικαίωμα νὰ εἶναι ἀμείλιχτοι εἶταν γέννημα τοῦ «πολέμου πάντων κατὰ πάντων». Εἶταν οἱ ἐγγυητὲς τῆς κοινωνικῆς τάξης, ἀπέναντι στὴν αἰώνια ἐπαπειλούμενη ἀναρχία.

Ὁ Σαίξπηρ ἔβλεπε τὴ φεουδαρχικὴ ἱστορία κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο ὅπως καὶ ὁ Χόμπς, ὡστόσο, ἐπαναστατοῦσε μπροστὰ στὸ ἀπαρασάλευτό της. Προσπαθοῦσε νὰ λύσει τὴν τραγικὴ ἀντινομία ἀνάμεσα στὴν τρομοκρατία καὶ τὴν ἀναρχία. Ποτὲ δὲν ἔστεψε τοὺς Ριχάρδους του, τοὺς Ἐρρίκους ἢ τοὺς Μάκβεθ μὲ τὸ στέμμα τῆς «ἱστορικῆς ἀναγκαιότητας». Ἐξίσωσε τοὺς βασιλιάδες μὲ τοὺς κοινοὺς θνητοὺς καὶ ἔδειξε πὼς καμιὰ φορὰ ἕνα ἄλογο μπορεῖ ν' ἀξίζει παραπάνω ἀπόνα βασίλειο.

Σ' ἕνα ἐρημονήσι παίχτηκε ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου. Ἡ παράσταση τέλειωσε, ἡ ἱστορία γι ἄλλη μιὰ φορὰ ξαναρχίζει. Ὁ Ἀλόνσος θὰ γυρίσει στὴ Νεάπολη, ὁ Πρόσπερος στὸ Μιλάνο, ὁ Κάλιμπαν θὰ ξαναγίνει ἄρχοντας τοῦ νησιοῦ. Ὁ Πρόσπερος πετάει τὸ ραβδί του καὶ θὰ μείνει πάλι ἀνυπεράσπιστος. Ἂν κρατοῦσε τὸ ραβδί του, ἡ *Τρικυμία* δὲν θὰ εἶταν τίποτα παρα-

πάνω ἀπόνα παραμύθι. Ἡ ἱστορία εἶναι τρέλα, ἀλλά ἡ μουσικὴ θεραπεύει τὶς ψυχὲς τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν τρέλα, καὶ μόνο μιὰ πικρὴ γνώση μπορεῖ ν' ἀντιταχθεῖ στὴν ἱστορία. Εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεφύγεις ἀπὸ τὴν ἱστορία. Ὅλοι περάσανε ἀπὸ τὴν τρικυμία καὶ τώρα εἶναι σοφότεροι. Ἀκόμα καὶ ὁ Κάλιμπαν. Προπαντὸς ὁ Κάλιμπαν. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ πρέπει τώρα νὰ ξαναρχίσουν, νὰ ξαναρχίσουν ἀπὸ τὴν ἀρχή. Ὁ Πρόσπερος δέχεται νὰ γυρίσει στὸ Μιλάνο. Σὲ τοῦτο, καὶ μόνον σὲ τοῦτο, ἔγκειται ἡ δύσκολη καὶ ἐπισφαλὴς αἰσιοδοξία τῆς *Τρικυμίας*.

IV

Ὁ Ἄριελ εἶναι ἄγγελος καὶ δήμιος, ποὺ ἐκτελεῖ τὶς διαταγὲς τοῦ Πρόσπερου. Ἔχει μόνο δύο προσωπικὲς σκηνές: ὅταν στὴν πρώτη πράξη ἐπαναστατεῖ κατὰ τοῦ Πρόσπερου, καὶ ὅταν στὴν τέταρτη πράξη ζητάει ἀπὸ τὸν Πρόσπερο νὰ συγχωρέσει τοὺς ἐχθρούς του. Ἡ δραματική του σύγκρουση περιορίζεται στὴ λαχτάρα τῆς λευτεριᾶς. Διάφοροι σχολιαστὲς τῆς *Τρικυμίας* θεώρησαν τὸν Ἄριελ σὰν σύμβολο τῆς ψυχῆς, τῆς σκέψης, τῆς εὐφυίας, τῆς ποίησης, τοῦ ἀέρα, τοῦ ἠλεκτρισμοῦ, ἀκόμα καὶ — στὶς ἑρμηνεῖες τῶν καθολικῶν — τῆς Θείας Χάρης ποὺ ἀντιτίθεται στὴ Φύση. Στὴ σκηνὴ ὅμως ὁ Ἄριελ εἶναι ἕνας ἠθοποιός, ἄντρας ἢ γυναίκα, μὲ κοστούμι ἢ μάγια, μὲ μάσκα ἢ χωρὶς μάσκα. Ὁ Ἄριελ μὲ ἱστορικὸ κοστούμι μεταβάλλεται σὲ στοιχεῖο ἑνὸς ἔργου ἐποχῆς, στὴν καλύτερη περίπτωση, ὁ ἀκόλουθος τοῦ Πρόσπερου. Ὁ Ἄριελ μὲ ἀφηρημένο κοστούμι μπορεῖ εὔκολα νὰ ἐξομοιωθεῖ μὲ ἐργαστηριακὸ βοηθό, ποὺ ἐργάζεται σ' ἕνα ἀτομικὸ ἀντιδραστήρα. Ὁ Ἄριελ μὲ μάγια μεταβάλλεται σὲ μπαλλαρίνα. Ἂν ἀπὸ τὴν πρώτη πράξη ἐμφανιστεῖ ὁ Ἄριελ μὲ μάσκα, τότε δὲν ἀνήκει πιὰ στὸ σαιξπηρικὸ θέατρο. Καὶ τί λογῆς μάσκα θὰ μποροῦσε νὰ φορέσει ὁ Ἄριελ; Οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ παίζουνε τὰ πνεύματα πρέπει νὰ εἶναι καὶ ἄνθρωποι. Ὅποτε ἀναλογίζομαι τὸν Ἄριελ τὸν φαντάζομαι σὰν ἕνα λεπτὸ ἀγόρι μὲ θλιμμένο πρόσωπο. Τὸ κοστούμι του θὰ πρέπει νὰ εἶναι πέρα γιὰ πέρα συνηθισμένο καὶ καθόλου ἐντυπωσιακό. Μπορεῖ νὰ φοράει ἕνα σκοῦρο παντελόνι καὶ ἄσπρο πουκάμισο, μὲ πουλόβερ. Ὁ Ἄριελ πετάει πιὸ γοργὰ ἀπὸ τὴ

σκέψη. Γι αὐτὸ πρέπει νὰ μπαίνει καὶ νὰ βγαίνει ἀπὸ τὴ σκηνὴ ἀπαρατήρητος. Ἀπαγορεύεται νὰ χορεύει ἢ νὰ τρέχει. Θὰ πρέπει νὰ κινεῖται πολὺ ἀργά. Θὰ πρέπει νὰ στέκει, ὅσο πιὸ συχνὰ γίνεται, ἀκίνητος. Μόνον ἔτσι θὰ γίνει πιὸ γοργὸς ἀπὸ τὴ σκέψη.

Οἱ σχολιαστὲς τῆς *Τρικυμίας* ἔχουν ἀσχοληθεῖ πολὺ ἀντιπαρασσοντας τὸν Ἄριελ στὸν Κάλιμπαν. Τοῦτο κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι φιλοσοφικὰ ρηχὸ καὶ θεατρικὰ κενό. Ὁ Ἄριελ δραματικὰ δὲν εἶναι ὁ ἀντίποδας τοῦ Κάλιμπαν. Ὁ Ἄριελ εἶναι ὁρατὸς μόνον στὸν Πρόσπερο καὶ στοὺς θεατές. Γιὰ ὅλα τὰ ἄλλα πρόσωπα τοῦ δράματος, εἶναι ἁπλῶς μιὰ μουσικὴ ἢ μιὰ φωνή.

Ὁ Κάλιμπαν εἶναι μετὰ τὸν Πρόσπερο τὸ κυριότερο πρόσωπο τοῦ δράματος. Εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ μεγάλα, πιὸ πρωτότυπα καὶ τὰ πιὸ συνταραχτικὰ δημιουργήματα τοῦ Σαίξπηρ. Δὲν μοιάζει μὲ κανένα καὶ μὲ τίποτα. Ἡ ἀτομικότητά του εἶναι ὁλοκληρωμένη. Ζεῖ μέσα στὴν *Τρικυμία*, ἀλλὰ καὶ ἔξω ἀπ' αὐτή, ὅπως ὁ Ἄμλετ, ὁ Φάλσταφ καὶ ὁ Ἰάγος. Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Ἄριελ, ὁ Κάλιμπαν δὲν μπορεῖ νὰ προσδιοριστεῖ μὲ μιὰ μεταφορὰ ἢ νὰ περιοριστεῖ σὲ μιὰ μόνον ἀλληγορία. Στὸν κατάλογο τῶν *dramatic personae* χαρακτηρίζεται σὰν «ἄγριος καὶ κακόμορφος δοῦλος». Ὁ Πρόσπερος τὸν ἀποκαλεῖ «δαίμονα», «λάσπη», «χελώνα», «κουτάβι παρδαλό», «σκλάβο φαρμακερὸ» καὶ πιὸ συχνὰ - τέρας. Ὁ Τρίνκουλος τὸν ἀποκαλεῖ «ψάρι». Ὁ Κάλιμπαν ἔχει πόδια ἀνθρώπινα, ὅμως τὰ χέρια του εἶναι σὰν πτερύγια. Ὁλοένα κάτι μασουλάει στὸ στόμα του, γρυλλίζει, βαδίζει μὲ τὰ τέσσερα.

Ὁ Ντυρὲρ ἔχει ζωγραφίσει ἕνα γουρούνι μὲ δυὸ κεφάλια, ἕνα παιδὶ μὲ γενειάδα, ἕνα ρινόκερο ποὺ μοιάζει μὲ τερατώδη ἐλέφαντα. Ὁ Ντὰ Βίντσι στὴν *Πραγματεία περὶ Ζωγραφικῆς* δίνει τὴν ἀκόλουθη συνταγὴ γιὰ τὸ πῶς νὰ φτιάχνεις ἕνα δράκο. «Πᾶρε τὸ κεφάλι μαντρόσκυλου, τὰ μάτια γάτας, τ' αὐτιὰ σκαντζόχοιρου, τὴ μουσούδα λαγοῦ, τὰ φρύδια λιονταριοῦ, τοὺς κροτάφους γέρου κόκκορα καὶ τὸ λαιμὸ χελώνας». Οἱ ἐρευνητὲς ἔχουν ἀνακαλύψει γκραβοῦρες τῶν ἀρχῶν τοῦ 17ου αἰώνα ποὺ εἰκονίζουν τέρατα παρόμοια μὲ τὸν Κάλιμπαν καὶ ἔβγαλαν τὸ συμπέρασμα ὅτι ἡ περιγραφὴ τοῦ Σαίξπηρ θυμίζει ἰδιαίτερα κάποιο θηλαστικὸ τῆς οἰκογένειας τῶν φαλαινοειδῶν ποὺ ζεῖ κυ-

ρίως στὸ ἀρχιπέλαγος τῆς Μαλαισίας. Ὁ Κάλιμπαν εἶταν λοιπὸν ἕνα εἶδος πελώριο κασαλό.

Ἀλλά, στὴ σκηνή, ὁ Κάλιμπαν, ὅπως καὶ ὁ Ἄριελ, εἶναι ἕνας ἠθοποιὸς μὲ κοστούμι. Μπορεῖ νὰ παρουσιαστεῖ σάν ψάρι, σὰν ζῶο ἢ σὰν ἄνθρωπος. Πρέπει νά 'χει κάποιο στοιχεῖο ζωώδικης τερατωδίας, καὶ κάτι ἀπὸ ἑρπετό, ἀλλιώτικα οἱ γκροτέσκες σκηνὲς μὲ τὸν Στέφανο καὶ τὸν Τρίνκουλο δὲν μποροῦν νὰ δοθοῦν. Ἀλλὰ θά 'θελα νὰ τὸν δῶ ὅσο τὸ δυνατὸν πιὸ ἀνθρώπινο. Ἡ μεταφορὰ τῆς τερατωδίας ποὺ ἐκφράζεται μὲ λέξεις εἶναι κάτι τὸ διαφορετικὸ ἀπὸ τὶς συγκεκριμένες κινήσεις, τὴ μάσκα καὶ τὴν ἀμφίεση τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὁ Κάλιμπαν εἶναι ἄνθρωπος καὶ ὄχι τέρας. Ὁ Κάλιμπαν — ὅπως σωστὰ παρατήρησε ὁ Ἀλλαρντὰνς Νίκολ — μιλάει σὲ στίχους. Στόν κόσμο τοῦ Σαίξπηρ μόνον οἱ γκροτέσκοι καὶ οἱ ἐπεισοδιακοὶ τύποι μιλᾶνε σὲ πρόζα· ὅσοι δὲν μετέχουν στὸ κυρίως δράμα.

Ὁ Κάλιμπαν εἶταν ἄρχοντας τοῦ νησιοῦ, καὶ μετὰ τὴν ἀναχώρηση τοῦ Πρόσπερου, θὰ ξαναμείνει μόνος στὸ νησί. Ἀπ' ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς *Τρικυμίας*, αὐτὸς εἶναι τὸ τραγικότερο. Ἴσως μόνον αὐτὸς ἀλλάξει πραγματικά. Ὅλοι οἱ ἄλλοι ἥρωες εἶναι σχεδιασμένοι, θά 'λεγες, ἀπ' ἔξω, σκιαγραφοῦνται μὲ μερικὲς οὐσιαστικὲς κινήσεις. Ἀκόμα καὶ ὁ Πρόσπερος. Τὸ δράμα τοῦ Πρόσπερου εἶναι καθαρὰ διανοητικό. Καὶ τὸ δράμα τοῦ Ἄριελ εἶναι ἀφηρημένο, παραμένει ἀποκλειστικὰ στὴ σφαίρα τῶν ἰδεῶν. Μόνο τὸν Κάλιμπαν προίκισε ὁ Σαίξπηρ μὲ πάθος καὶ μὲ πλήρη βιογραφία.

Ὁ Κάλιμπαν ἔμαθε νὰ μιλάει. Γιατί, ἂς μὴν τὸ ξεχνᾶμε, τὸ νησὶ εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου. Ἡ Μιράντα ἔμαθε τὸν Κάλιμπαν νὰ μιλάει. Τώρα τοῦ τὸ θυμίζει. Ὁ λόγος ξεχωρίζει τοὺς ἀνθρώπους ἀπὸ τὰ ζῶα. Ὁ Κάλιμπαν εἶναι ἀνάγραμμα τῶν ἀγαθῶν καννιβάλων τοῦ Μονταίνιου, ἀλλὰ δὲν εἶναι τίμιος ἄγριος. Δὲν βρισκόμαστε στὸ νησὶ τῆς Οὐτοπίας καὶ ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου θ' ἀπογυμνωθεῖ ἐδῶ ἀπ' ὅλες τὶς αὐταπάτες. Ἡ χρήση τοῦ λόγου μπορεῖ νὰ γίνει κατάρα καὶ νὰ ἐπιδεινώσει μόνο τὴ σκλαβιά. Τότε ἡ γλώσσα μόνον καταριέται. Αὐτὴ εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ πικρὲς σκηνὲς τῆς *Τρικυμίας*.

ΜΙΡΑΝΤΑ *Σὲ πόνεσα, ἐκοπίασα*

γιὰ νὰ σὲ μάθω νὰ μιλᾶς...
...ποὺ ἐσὺ τότε, ἀγρίμι,
δὲ νόγαες οὔτε τὴ δικιά σου γνώμη, μόνο
γρύλιζες, ζῶο ὁλότελα. Μὰ ἐγὼ σοῦ προίκισα
*μὲ λόγια τὶς βουλές σου, κι ἔγιναν γνωστές...**
ΚΑΛΙΜΠΑΝ Μ' ἔμαθες νὰ μιλάω
καὶ τ' ὄφελός μου μόνο εἶναι ποὺ ξέρω
νὰ καταριέμαι. Ἡ κόκκινη πανούκλα νὰ σὲ κόψει
ποὺ μοῦ 'μαθες τὴ γλώσσα σου. *(Α, 2)*

Γιὰ τὴ Μιράντα ὁ Κάλιμπαν εἶναι ἄνθρωπος. Ὅταν πρωτοβλέπει τὸν Φερνάνδο, λέει: «Τοῦτος ὁ τρίτος ἄντρας εἶναι ποὺ ἔχω ἰδεῖ». Στὸ σαιξπηρικὸ σύστημα τῶν ἀναλογιῶν καὶ τῶν αἰφνιδίων ἀναμετρήσεων, ὁ Κάλιμπαν ἐξισώνεται μὲ τὸν Πρόσπερο καὶ τὸν Φερνάνδο. Ὁ Σαίξπηρ τὸ τονίζει αὐτὸ πολὺ καθαρά. Λίγο παρακάτω ἐπανέρχεται στὸ ἴδιο θέμα ὁ Πρόσπερος. Μιλάει στὴ Μιράντα γιὰ τὸν Φερνάνδο:

...'Ανόητη! 'Εμπρὸς
στοὺς πιὸ πολλοὺς τοὺς ἄντρες τοῦτος εἶναι Κάλιμπαν
κι ἄγγελοι αὐτοὶ μπροστά του. *(Α, 2)*

Ὁ Κάλιμπαν εἶναι ἕνα κακόμορφο τέρας, ὁ Φερνάνδος τὸ πιὸ ὄμορφο πριγκιπόπουλο. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Σαίξπηρ ἡ ὀμορφιὰ καὶ ἡ ἀσκήμια ὑπάρχει μόνο στὸ βλέμμα, στὸ βλέμμα *τοῦ ἄλλου*. Στὴ θέση καὶ στὸ ρόλο ποὺ μᾶς ὁρίστηκε νὰ παίξουμε.

Στὸ νησί, ἡ δράση ἐκτυλίσσεται ὅπως ἀκριβῶς τὴ σχεδίασε ὁ Πρόσπερος. Οἱ ναυαγοὶ σκόρπισαν καὶ ἔφτασαν ὡς τὴν τρέλα. Ἡ ἀδελφοκτονία, ποὺ τὴν ἐμπόδισε ὁ Ἄριελ τὴν τελευταία στιγμή, εἶταν ἕνα μάθημα καὶ μιὰ δοκιμασία. Ἀλλὰ τὸ σενάριο ποὺ ἔστησε ὁ Πρόσπερος τὸ χαλάει ὁ Κάλιμπαν. Ὁ Πρόσπερος δὲν εἶχε προβλέψει τὴν προδοσία του καὶ τὴ συνωμοσία μὲ τὸν Τρίνκουλο καὶ τὸν Στέφανο. Ἡ προδοσία τοῦ Κάλιμπαν αἰφνιδιάζει τὸν Πρόσπερο. Εἶναι ἡ μοναδικὴ ἥττα του στὸ νησί. Ἀλλὰ στὴ ζωή του εἶναι ἡ δεύτερη ἥττα. Ἔχασε τὸ δουκάτο του ἐπειδὴ εἶταν ἀφοσιωμένος στὶς ἐπιστῆμες καὶ τὶς τέχνες,

---

* Στὴν ἔκδοση τοῦ Καϊμπριτζ, καθὼς καὶ στὸ Φόλιο τοῦ 1623, τοὺς στίχους αὐτοὺς τοὺς λέει ἡ Μιράντα κι ὄχι ὁ Πρόπερος, ὅπως σ' ἄλλες ἐκδόσεις.

ἐπειδὴ εἶχε ἐμπιστοσύνη στὸν ἀδερφό του, ἐπειδὴ εἶχε πιστέψει στὴν καλοσύνη τοῦ κόσμου. Ἡ προδοσία τοῦ Κάλιμπαν εἶναι μιὰ νέα ἀποτυχία τῶν ἐκπαιδευτικῶν μεθόδων τοῦ Πρόσπερου. Γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἀποδείχθηκε πώς τὸ ραβδί του δὲν εἶναι παντοδύναμο. Ὁ Πρόσπερος θέλησε ν' ἀναπαραστήσει στὸ νησί τὴν ἱστορία τοῦ κόσμου γιὰ νὰ δώσει ἕνα μάθημα στοὺς ναυαγούς καὶ στοὺς θεατές. Ὅμως ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου ἀποδείχθηκε ἀκόμα πιὸ σκληρὴ ἀπ' ὅσο τὴ λογάριαζε. Ἔφερε ἄλλο ἕνα πικρὸ ξάφνιασμα. Καὶ τοῦτο τὴ στιγμὴ ἀκριβῶς ποὺ ὁ Πρόσπερος εὐλογοῦσε τοὺς ἀρραβῶνες τοῦ Φερνάνδου καὶ τῆς Μιράντας, τὴ στιγμὴ ποὺ παρουσίαζε μπροστὰ στὰ μάτια τὸ ὅραμα τοῦ χαμένου παράδεισου. Φρενιάζει:

Δαίμονας...
...ποὺ οἱ κόποι μου γιὰ δαῦτον,
ποὺ τὸν ἐπῆρα γιὰ ἄνθρωπο, πῆγαν χαμένοι,
ὁλότελα χαμένοι· κι ὅπως, μὲ τὰ χρόνια,
τὸ σῶμα του ἀσκημαίνει, τὸ ἴδιο κι ἡ ψυχή του
σαπίζει. Θὰ τοὺς βασανίσω καὶ τοὺς τρεῖς
ποὺ νὰ μουγκρίσουν... *(Δ, 1)*

Αὐτὸ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ σημεῖα - κλειδιὰ τῆς *Τρικυμίας*, καὶ ἀναμφίβολα τὸ πιὸ δύσκολο νὰ ἑρμηνευτεῖ. Εἶναι τὸ ἀποκορύφωμα τῆς τραγωδίας τοῦ Πρόσπερου. Μόνον ὕστερα ἀπὸ αὐτὴ τὴ σκηνὴ θὰ σπάσει καὶ θὰ πετάξει τὸ μαγικὸ ραβδί του. Ἀκόμα καὶ τὰ λόγια ποὺ χρησιμοποιεῖ ὁ Πρόσπερος εἶναι αἰνιγματικά.

...on whom my pains,
Humanely taken, all, all lost, quite lost...

Ὅταν ὁ Δὸν Ζουὰν τοῦ Μολιέρου συναντάει ἕνα ζητιάνο ἀρχίζει νὰ χλευάζει τὴν οὐράνια δικαιοσύνη. Ὕστερα τοῦ προσφέρει ἐλεημοσύνη φτάνει ἐκεῖνος νὰ βλασφημήσει. Ἀλλὰ ὁ ζητιάνος ἀρνιέται. Τότε ὁ Δὸν Ζουὰν τοῦ πετάει ἕνα χρυσὸ λουδοβίκιο: *«Je te le donne pour l'amour de l'humanité».* Καμιὰ ἄλλη φράση τοῦ Μολιέρου δὲν ἔχει σχολιαστεῖ τόσο. Μερικοὶ σχολιαστὲς βλέπουν στὴ φράση αὐτὴ — ἀσυνήθιστη στὴ Γαλλία τοῦ 17ου αἰώνα — τὸ ἰσοδύναμο τοῦ τετριμμένου «ἀπὸ καλωσύνη τῆς καρδιᾶς μου». Ἄλλοι βλέπουν τὴν ἀντιστροφὴ ἢ

ἀκόμα καὶ τὴν παρωδία ποὺ κάνει ἕνας ἄθρησκος στὸν παραδοσιακὸ τύπο: *«pour l'amour de Dieu»*. Γι ἄλλους πάλι ἡ λέξη *«humanité»* στὸ στόμα τοῦ Δὸν Ζουὰν ἔχει κιόλας ὅλο τὸ νόημα ποὺ θὰ ἔχει τὸν 18ον αἰώνα, καί ὁ Δόν Ζουὰν εἶναι ἕνας πρόδρομος τοῦ ἀνθρωπισμοῦ τῆς Διαφώτισης.

Τὸ σαιξπηρικὸ *humanely taken* εἶναι ἐξ ἴσου διφορούμενο. Μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ πολὺ στενὰ καὶ νὰ σημαίνει μόνο «ποὺ τὸ ἔκανα ἀπὸ καλωσύνη τῆς καρδιᾶς μου». Ἀλλὰ χωράει σ' αὐτὰ καὶ ὅλο τὸ νόημα τῆς ἀναγεννησιακῆς *«humanitas»*. Στὶς δυὸ αὐτὲς φράσεις, στὴ μολιερικὴ *«pour l'amour de l'humanité»*, καὶ στὴ σαιξπηρικὴ *«humanely taken»* βλέπω τὴν ἴδια ἀστραπὴ τῆς μεγαλοφυίας.

Ἂν στὸ νησὶ τοῦ Πρόσπερου παίζεται ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου, τότε ἡ ἱστορία τοῦ Κάλιμπαν εἶναι ἕνα κεφάλαιο ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας. Ἂς δοῦμε ἔτσι τὴν *Τρικυμία*, τότε τρεῖς σκηνὲς ἀποχτοῦν ξεχωριστὴ σημασία. Ἡ πρώτη, εἶναι στὸ τέλος τῆς δεύτερης πράξης. Ὁ Στέφανος μέθυσε κιόλας τὸν Κάλιμπαν. Ἡ συνωμοσία καταστρώθηκε. Τὸ «ἄξιο τέρας» ὁδηγεῖ τοὺς καινοὐργιους ἀφέντες του. Ἐκείνη τὴ στιγμή, γιὰ πρώτη φορά, ὁ Κάλιμπαν τραγουδάει. Τὸ μεθυσμένο αὐτὸ τραγούδι τελειώνει μ' ἕνα ἀπροσδόκητο τσάκισμα: «Λευτεριά, χάειντε χάει! Χάειντε χάει λευτεριά! Λευτεριά, χάειντε χάι! Λευτεριά!»

Στὴν πρώτη σκηνὴ τοῦ ἔργου ὁ Ἄριελ ζητοῦσε τὴ λευτεριά του. Ὁ Σαίξπηρ ἐπαναλαμβάνει τώρα τὴν ἴδια κατάσταση μὲ ἀδυσώπητη εἰρωνεία. Καὶ ὄχι μόνο μιά, ἀλλὰ δυὸ φορές. Στὴν τρίτη πράξη, ὁ μπεκρής, ὁ μποῦφος καὶ τὸ δυστυχισμένο τέρας ἑτοιμάζουνται γιὰ τὸ πραξικόπημα. Εἶναι ἕτοιμοι νὰ σκοτώσουν τὸν Πρόσπερο. Καὶ τώρα, ὁ Κάλιμπαν εἶναι κεῖνος ποὺ ζητάει νὰ τραγουδήσουν. Τραγουδάει ὁ Στέφανος:

Πρόγκα τους καὶ γιούχα τους,
γιούχα τους καὶ πρόγκα τους,
λεύτερη εἶναι ἡ σκέψη! *(Γ, 2)*

«Λεύτερη εἶναι ἡ σκέψη» τραγουδάει ὁ μπεκρής. «Λεύτερη εἶναι ἡ σκέψη», ἐπαναλαμβάνει ὁ μποῦφος. Μόνον ὁ Κάλιμπαν νιώθει πὼς ὁ σκοπὸς ξαφνικὰ ἄλλαξε. Στὸ σημεῖο αὐτὸ μπαίνει ὁ

Ἄριελ μ' ἕνα «σουραύλι καὶ τύμπανο», καὶ μπερδεύει τὸ σκοπό. «Δὲν εἶναι αὐτὸς ὁ σκοπός», φωνάζει ὁ Κάλιμπαν. Ὁ Κάλιμπαν ἄκουσε τὸν Ἄριελ.

Αὐτὴ εἶναι ἡ οὐσία τοῦ σαιξπηρικοῦ τραγικο - γκροτέσκου, ποὺ μὲ τὴ βαρβαρότητά του τρόμαζε τοὺς κλασικούς, καὶ ποὺ οἱ ρομαντικοὶ τὸ ἀνύψωσαν σὲ ἀρχὴ τοῦ νέου δράματος. Ἀλλὰ δὲν στάθηκαν ἱκανοὶ νὰ ἐπαναλάβουν τὸν σαιξπηρικὸ τόνο. Ὁ Βίκτωρ Οὐγκό, λογουχάρη, ἀντὶ γιὰ τραγωδίες μὲ γκροτέσκους τόνους ἔγραψε μελοδράματα. Τὸ γκροτέσκο καὶ ἡ τραγωδία στὸν Σαίξπηρ συγχωνεύονται καὶ ταυτόχρονα ἀντιπαλεύουν, ὅπως τὸ μεθυσμένο τραγούδι τοῦ Στέφανου καὶ τοῦ Τρίνκουλου ποὺ ξαφνικὰ γυρίζει σὲ μουσικὴ τοῦ Ἄριελ.

Ὁ Στέφανος καὶ ὁ Τρίνκουλος εἶναι γκροτέσκα πρόσωπα, ἀλλὰ ὁ Κάλιμπαν εἶναι γκροτέσκος καὶ συνάμα τραγικός. Εἶναι ἡγεμόνας, τέρας, καὶ ἄνθρωπος. Εἶναι γκροτέσκος στὴν τυφλή, σκοτεινὴ καὶ ἁπλοϊκὴ ἀνταρσία του, στὴ λαχτάρα του γιὰ μιὰ ἐλευθερία, ποὺ γι αὐτὸν δὲν σημαίνει ἀκόμα τίποτα παραπάνω ἀπὸ τὸ νὰ κοιμᾶται ἥσυχος καὶ νὰ τρώει μέχρι σκασμοῦ. Εἶναι τραγικός, γιατὶ δὲν μπορεῖ νὰ συναινέσει νὰ εἶναι αὐτὸς ποὺ εἶναι, γιατὶ δὲν θέλει καὶ δὲν μπορεῖ νὰ δεχτεῖ τὴν κατάστασή του — τὴν κατάσταση τοῦ ἠλίθιου καὶ τοῦ σκλάβου. Ὁ Ρενὰν εἶδε στὸν Κάλιμπαν τὸν Δῆμο, τὸν λαό, καὶ στὴ συνέχεια τῆς *Τρικυμίας* ποὺ ἔγραψε τὸν πηγαίνει στὸ Μιλάνο καὶ τὸν βάζει νὰ ὀργανώνει ἕνα νέο, νικηφόρο πραξικόπημα κατὰ τοῦ Πρόσπερου. Ὁ *Guéhenno* ἔγραψε μιὰ ἀπολογία τοῦ Κάλιμπαν — τοῦ Λαοῦ. Καὶ οἱ δύο ἑρμηνεῖες εἶναι ρηχές. Ὁ σαιξπηρικὸς Κάλιμπαν τὶς ξεπερνάει.

Στὴν *Τρικυμία* ὑπάρχει ἡ μουσικὴ τοῦ Ἄριελ καὶ ἡ μουσικὴ τοῦ Κάλιμπαν. Δὲν μπορεῖ νὰ παιχτεῖ ἡ *Τρικυμία* χωρὶς νὰ διαφοροποιηθοῦν σαφῶς αὐτὲς οἱ δυό μουσικές. Πάντως, ὑπάρχει μιὰ στιγμὴ ποὺ ἡ μουσικὴ τοῦ Κάλιμπαν σχεδὸν μοιάζει μὲ τὴ μουσικὴ τοῦ Ἄριελ. Εἶναι μιὰ στιγμὴ ἐκρηκτικοῦ μεγαλείου τῆς σαιξπηρικῆς ποίησης. Ὁ Τρίνκουλος καὶ ὁ Στέφανος φοβοῦνται τὴ μουσικὴ τοῦ Ἄριελ. Ὁ Κάλιμπαν τὴν ἀκούει:

Μὴ σκιάζεσαι· γιομάτο εἶν' τὸ νησὶ βουές,
ἀχούς, γλυκειὲς λαλιές, ποὺ εὐφραίνουν μὰ δὲ βλάφτουν·

πότε χιλιάδες ὄργανα ζαμποῦνες ζουζουνίζουν
γύρω στ' ἀφτιά μου, πότε ἀκούω φωνὲς πού, ἂν ἔχω
ξυπνήσει ἀπὸ πολύωρον ὕπνο, αὐτὲς μὲ κάνουν
κι ἀποκοιμιέμαι πάλι· κι ὕστερα ὀνειρεύομαι
πὼς τάχα ἀνοίγουνε τὰ σύγνεφα καὶ φαίνονται
πλούτια ποὺ εἶν' ἕτοιμα νὰ πέσουν ὅλα ἀπάνω μου·
τόσο πού, ὅταν ξυπνάω, φωνάζω νὰ τὰ ξαναϊδῶ. *(Γ, 2)*

Τὸ κομμάτι αὐτὸ εἶναι κατὰ τὴ γνώμη μου ἡ σαιξπηρικὴ Γένεση. Ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητος ἀρχίζει. Ἡ ἴδια, ἐκείνη ποὺ παίχτηκε στὸ νησί. Ὁ Κάλιμπαν ἐξαπατήθηκε, γι ἄλλη μιὰ φορὰ ἔγινε μπαίγνιο. Νικήθηκε, ὅπως νικήθηκε καὶ ὁ Πρόσπερος. Ὁ Κάλιμπαν δὲν ἔχει μαγικὸ ραβδί, καὶ κανένα μαγικὸ ραβδὶ δὲν θὰ τὸν βοηθήσει. Πέρασε γιὰ Θεὸ ἕνα μπεκρή. Ἀλλὰ μπῆκε στὸν δρόμο ποὺ ἔχει χαράξει ὁ Πρόσπερος. Πέρασε ἀπὸ μιὰ δοκιμασία καὶ ἔχασε τὶς αὐταπάτες του. Πρέπει νὰ ξαναρχίσει ἄλλη μιὰ φορά. Ὅπως πρέπει νὰ ξαναρχίσει καὶ ὁ Πρόσπερος ποὺ γύρισε στὸ Μιλάνο γιὰ νὰ ξαναγίνει δούκας. «Καὶ τώρα θά 'μαι φρόνιμος» —, εἶναι τὰ τελευταῖα λόγια τοῦ Κάλιμπαν. Καὶ ὅταν θὰ φύγει ὁ Πρόσπερος, σιγὰ σιγὰ θὰ μπουσουλίσει μὲ τὰ τέσσερα καὶ θὰ σκαρφαλώσει στὴν ἔρημη κορυφὴ αὐτοῦ τοῦ σαιξπηρικοῦ νησιοῦ, ποὺ θυμίζει τόσο πίνακα τοῦ Ἱερώνυμου Μπός.

Μόνο δύο πρόσωπα ἐξαιροῦνται ἀπὸ τὸ νόμο τῆς ἐπανάληψης, ποὺ εἶναι συνυφασμένα μὲ τὴ δομὴ τῆς *Τρικυμίας*: ἡ Μιράντα καὶ ὁ Φερνάνδος. Στὸ νησὶ παίζεται ἡ ἱστορία τοῦ κόσμου ὅμως αὐτοὶ δὲν συμμετέχουν, ἢ μᾶλλον συμμετέχουν σύμφωνα μὲ ἄλλους νόμους. Μόνο γι αὐτοὺς τὰ πάντα ἀρχίζουν πραγματικὰ ἀπὸ τὴν ἀρχή. Μέσα σὲ τέσσερεις ὧρες ἀνακάλυψαν τὸν ἔρωτα, καὶ ἀνακάλυψαν ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Εἶναι θαμπωμένοι ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο. Εἶναι ἡ νιότη τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ τὸν κόσμο δὲν τὸν βλέπουν. Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τό τέλος βλέπουν μόνον ἐκστατικοὶ ὁ ἕνας τὸν ἄλλο. Δὲν πρόσεξαν κὰν τὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία, τὴν ἀπόπειρα τῆς ἀδελφοκτονίας, τὴν ἐπανάσταση καὶ τὴ συνωμοσία ποὺ γίνουνται γύρω τους. Εἶναι γητεμένοι.

Τρεῖς σκηνὲς εἶναι ἀποφασιστικὲς γιὰ τὸν ἔρωτα τῆς Μιράντας καὶ τοῦ Φερνάνδου. Ἡ πρώτη εἶναι ὁ ἀρραβώνας τους,

ὅταν ὁ Πρόσπερος μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ἄριελ, ὀργανώνει γιὰ χάρη τους μιὰ παράσταση. Εἶναι μιὰ τυπικὴ ἐλισαβετιανὴ μάσκα. Ἴσως δὲν τὴν ἔγραψε ὁλόκληρη ὁ Σαίξπηρ ἢ τὴν πρόσθεσε ἀργότερα, γιὰ τὴν παράσταση τῆς *Τρικυμίας* ποὺ δόθηκε στὴν αὐλὴ μὲ τὴν εὐκαιρία τῶν γάμων τῆς κόρης τοῦ Ἰακώβου Α' μὲ τὸν Ἐκλέκτορα τοῦ Παλατινάτου. Ἡ μάσκα εἶναι ἀλληγορική: Ἑλληνικὲς θεότητες ἐμφανίζονται καὶ ἀπαγγέλλουν πομπώδεις καὶ ἐπιτηδευμένους στίχους. Ἀλλὰ παρ' ὅλη τὴν ἐκζήτηση ἡ ἀλληγορία εἶναι βαρυσήμαντη γιατὶ περιέχει μιὰ ἀναφορὰ στὸν χρυσὸ αἰώνα, ὅταν ἡ γῆ δὲν γνώριζε τὴν ἁμαρτία καὶ γεννοῦσε τοὺς καρπούς της δίχως πόνο.

γοργοπετᾶνε τὰ παγώνια της

Στὸ νησὶ ὅπου παίζεται ἡ πραγματικὴ ἱστορία τοῦ κόσμου, ὁ Πρόσπερος παρουσιάζει στοὺς νεαροὺς ἐραστὲς τὸν χαμένο παράδεισο. Ὁ Φερνάνδος ἐκστασιάζεται:

...Ἕνας τόσο
θαυμάσιος πατέρας καὶ γυναίκα κάνουν
τὸν τόπο αὐτὸν παράδεισο. *(Δ, 1)*

Κι αὐτὴ ἡ σκηνὴ ἀκριβῶς διακόπτεται ἀπότομα καὶ τελειώνει μὲ μιὰ παραφωνία. Ἡ ἀληθινὴ ἱστορία διακόπτει τὸ εἰδύλλιο. Ἐκείνη ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ ὁ Πρόσπερος μαθαίνει γιὰ τὴν προδοσία τοῦ Κάλιμπαν. Γιὰ πρώτη φορὰ ἐξαγριώνεται. Ἡ ἀλληγορικὴ μάσκα σκορπίζει μέσα σὲ πανικό. Τώρα ἀκολουθεῖ ὁ μονόλογος τοῦ Πρόσπερου ποὺ περιέχει τοὺς πιὸ φημισμένους στίχους τῆς *Τρικυμίας*.

εἴμαστε ἀπ' τὴν ὕλη
πού 'ναι φτιαγμένα τὰ ὄνειρα· καὶ τὴ ζωούλα μας
τὴν περιβάλλει ὁλόγυρα ὕπνος. *(Δ, 1)*

Ἡ φιλοσοφικὴ καὶ ποιητικὴ ἰδέα πὼς «ἡ ζωὴ εἶναι ὄνειρο» εἶναι κοινότατη στὴν ποίηση τοῦ Μπαρόκ· ἀλλὰ τὸ νόημα αὐτῆς τῆς σαιξπηρικῆς φράσης μοῦ φαίνεται πὼς ἀπέχει πολὺ ἀπὸ τὸν μυστικισμὸ τοῦ Καλντερόν. Κλείνει μᾶλλον τὴν ἴδια μεγάλη ἀγωνία τῶν μονολόγων τοῦ Ἅμλετ, καὶ μιὰ ἀκόμα προειδοποίηση στοὺς νεαροὺς ἐραστὲς πὼς ὅλα τὰ ἀνθρώπινα ἐγχειρήματα εἶναι ἀσταθὴ καὶ ἐπισφαλή. Ἀλλά, ὅπως πάντα στὸν Σαίξπηρ,

ὅλες οἱ μεταφορὲς καὶ ὅλες οἱ εἰκόνες εἶναι πολυσήμαντες. Τὸ νησὶ εἶναι ὁ κόσμος, ὁ κόσμος εἶναι μιὰ σκηνή, καὶ ὅλοι οἱ ἄνθρωποι εἶναι ἠθοποιοί. Ὁ Πρόσπερος σκηνοθέτησε μιὰ παράσταση, σύντομη καὶ ἐφήμερη ὅπως ἡ ἴδια ἡ ζωή.

Τοῦτοι ποὺ ἔπαιζαν,
καθὼς σοῦ προεῖπα, ὅλοι εἴταν πνεύματα καὶ λιώσανε,
γίνανε ἀέρας, ἀέρας διάφανος· καὶ σὰν
τὸ ἀθέμελο οἰκοδόμημα στὸ θέαμα τοῦτο,
πύργοι νεφελοσκέπαστοι, τρανὰ παλάτια,
καμαρωτοὶ ναοί, κι αὐτὴ ἡ μεγάλη σφαίρα,
ναί, κι ὅλα ὁσά 'χει ἐπάνω της, θὰ διαλυθοῦν, καὶ
θ' ἀφανιστοῦν σὰν τοῦτο τ' ἄυλο τὸ θέαμα κι οὔτε
πίσω ἄχνα δὲ θ' ἀφήσουν· *(Δ, 1)*

Στὸ τέλος τῆς *Τρικυμίας* ὁ Πρόσπερος δείχνει στὸν βασιλιὰ τῆς Νεάπολης τὸν γιό του νὰ παίζει σκάκι μὲ τὴ Μιράντα. Στὸ θέατρο τῆς «Σφαίρας» ἡ σκηνὴ αὐτὴ παιζόταν τὸ δίχως ἄλλο στὸν ἀβαθὴ χῶρο ἢ ἐσωτερικὴ σκηνή. Οἱ τοῖχοι του σχημάτιζαν ἕνα φυσικὸ πλαίσιο, ὅπου τὸ νεαρὸ ζευγάρι συνέθετε τὸν τόσο συνηθισμένο στὴν ἀναγεννησιακὴ ζωγραφικὴ πίνακα τοῦ νέου καὶ τῆς νέας ποὺ παίζουν σκάκι. Ποιὸ εἶναι τὸ στοίχημά τους;

ΜΙΡΑΝΤΑ 'Αφέντη μου γλυκέ, μοῦ κάνεις ζαβολιές.
ΦΕΡΝΑΝΔΟΣ Ὄχι, πολυάκριβή μου ἀγάπη, δὲ θὰ τό 'κανα
γιὰ ὅλον τὸν κόσμο.
ΜΙΡΑΝΤΑ Ναί, θὰ χάλαγες τὸν κόσμο
γιὰ ἕνα σωρὸ βασίλεια κι ἐγὼ θὰ τό 'λεγα
ἀγώνα τίμιον. *(Ε, 1)*

Μέσα σὲ τέσσερεις ὧρες δυὸ φορὲς παρὰ λίγο νὰ γίνει φόνος γιὰ ἕνα βασίλειο, καὶ τοῦτο σ' ἐρημονήσι. Ὡστόσο ἡ Μιράντα καὶ ὁ Φερνάνδος δὲν πρόσεξαν τίποτα. Τὰ πάντα ἐκτυλίσσονται ἔξω ἀπ' αὐτούς. Παίζουν στὸ σκάκι εἴκοσι βασίλεια*, θὰ μποροῦσαν νὰ παίζουν καὶ ἑκατό. Γι αὐτοὺς δὲν ὑπάρχει κανένα βασίλειο. Ὁ Φερνάνδος καὶ ἡ Μιράντα εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν ἱστο-

* Ἡ κατὰ λέξη μετάφραση τοῦ παραπάνω στίχου εἶναι «γιὰ εἴκοσι Βασίλεια κι ἐγὼ θὰ τὸ λέγα... (Σ. τ. Μ.).

ρία, ἔξω ἀπὸ τὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ἐξουσία καὶ τὸ στέμμα.

Στὸ τέλος ἡ Μιράντα βγαίνει στὴν κυρίως σκηνή. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴ ζωή της βλέπει τόσους πολλοὺς ἀνθρώπους: τὸν βασιλιά, τὸν ἀδερφὸ τοῦ βασιλιὰ καὶ ὁλόκληρη τὴν ἀκολουθία τους. Ἀνακράζει ἔκθαμβη:

Ὦ θάμα! Τί πολλὰ
ὄμορφα πλάσματα εἶναι ἐδῶ! Τί ὡραία ποὺ εἶναι
ἡ ἀνθρωπότης! Ὦ, ἐξαίσιος νέος κόσμος
ποὺ μέσα του ἔχει τέτοιον λαό. *(Ε, 1)*

Εἶναι ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς μεγάλες ἀναμετρήσεις τῆς *Τρικυμίας*. Ἡ Μιράντα βρίσκεται μπροστὰ σὲ μιὰ συμμορία ἀχρείων. Ὁ ἕνας τους, πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια ἅρπαξε τὸ θρόνο ἀπὸ τὸν πατέρα της. Ὁ ἄλλος πάτησε τὸν ὅρκο του σὰν σύμμαχος. Ὁ τρίτος μόλις πρὶν ἀπὸ λίγο σήκωσε τὸ σπαθὶ καταπάνω στὸν ἀδερφό του. Ἡ ἀπάντηση τοῦ Πρόσπερου εἶναι σύντομη. Ἀλλὰ περιέχει τὰ πάντα. Ὅλη τὴν πικρὴ γνώση του. Τέσσερεις λέξεις ὅλες κι ὅλες ἀρκοῦσαν στὸν Σαίξπηρ.

Εἶναι νέος γιὰ σένα *(Ε, 1)*

V

Σὲ ὅλο του τὸ ἔργο ὁ Κόνραντ ἀναφέρει τὸν Σαίξπηρ μοναχὰ δυὸ φορές. Τὴ μία, παρωδώντας τὸν Μάκβεθ, χαρακτηρίζει αὐτὸ τὸ σαιξπηρικὸ δράμα ποὺ δὲν τὸ κατονομάζει «ἕνα παραμύθι, σὰν τὴ ζωή, γεμάτο φασαρία καὶ ἀνεμοζάλη δίχως νόημα». Ὁ Μάκβεθ λέει σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τελευταῖες σκηνές, πὼς ἡ ζωὴ «εἶναι ἕνα παραμύθι, λόγια ἑνὸς τρελοῦ, γεμάτα θόρυβο καὶ λύσσα, δίχως νόημα». Στὸν *Λόρδο Τζὶμ* ὁ ἀφηγητὴς βρίσκει ἀνάμεσα στὰ πράγματα τοῦ Τζίμ, στὸ Πατουσάν, μιὰ φτηνὴ ἔκδοση τοῦ Σαίξπηρ. Ρωτάει τὸν Τζὶμ ἂν τὸν ἔχει διαβάσει. «Ναί, τὸ καλύτερο πράγμα γιὰ νὰ ἐμψυχωθεῖς», ἀπαντάει ὁ Τζὶμ. Ὁ Μάρλω προσθέτει: «Μοῦ ἔκανε κατάπληξη αὐτὴ ἡ κρίση ἀλλὰ ἡ στιγμὴ δὲν εἶταν κατάλληλη νὰ κουβεντιάσουμε γιὰ τὸν Σαίξπηρ».

Ὡστόσο, στὸ πιὸ προσωπικὸ κείμενο τοῦ Κόνραντ βρίσκω ἕνα ἀπόσπασμα πού, κατὰ τὴ γνώμη μου, βρίσκεται πολὺ κοντὰ

στὴν «πικρὴ» ἑρμηνεία τῆς *Τρικυμίας* καὶ στὴν ὥριμη σοφία τοῦ Πρόσπερου. Γράφει ὁ Κόνραντ:

> Ἂν κοιτάξουμε τὸ σύμπαν ἀπὸ τὴν ἠθικὴ σκοπιὰ ἐμπλεκόμαστε τουλάχιστον σὲ τόσες πολλὲς τρομαχτικὲς καὶ παράλογες ἀντιθέσεις ποὺ καὶ τὰ τελευταῖα ἴχνη πίστης, ἐλπίδας καὶ συμπόνιας, ἀκόμα καὶ λογικῆς, φαίνονται ἕτοιμα νὰ ἐξαφανιστοῦν. Ὑποψιάζομαι λοιπὸν πὼς ὁ σκοπὸς τῆς δημιουργίας δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι καθόλου ἠθικός. Πολὺ θὰ ἤθελα νὰ πιστέψω ὅτι ὁ σκοπός της εἶναι καθαρὰ τὸ θέαμα : ἕνα θέαμα ποὺ προκαλεῖ δέος, ἀγάπη, λατρεία ἢ μίσος, ἂν θέλετε, ἀλλὰ κατὰ τὴν ἀντίληψη αὐτὴ —καὶ μόνο μ' αὐτὴ— ποτὲ ἀπελπισία! Τὰ δράματα αὐτά, θεσπέσια ἢ ὀδυνηρά, εἶναι καθαυτὰ ἕνας ἠθικὸς σκοπός. Τὰ ὑπόλοιπα εἶναι δικός μας λογαριασμός.
>
> (J. Conrad, *A Personal Record*, ChV)

Στὸν τελευταῖο μονόλογό του ὁ Πρόσπερος μιλάει γιὰ «ἀπελπισία» — «And my ending is despair». Ὡστόσο ἡ ἀπελπισία αὐτὴ δὲν εἶναι παραίτηση. Τὸ κλειδὶ γιὰ τὴ βαθύτερη κατανόηση τῆς *Τρικυμίας* βρίσκεται σὲ μιὰ ἄλλη σαιξπηρικὴ τραγωδία. Ἔχει τὸν ἴδιο συγκινητικὸ καὶ πειστικὸ τόνο τοῦ ἐπιλόγου τοῦ Πρόσπερου:

> *Ἡ ἐρμιά μου πάει νὰ κάνει τὴ ζωὴ καλύτερη:*
>
> *(Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα, Ε, 2)*

Γυναίκας ὁμορφιὰ
ἀπ' τὸ χέρι της ζωγραφισμένη
ἡ φύση σοῦ 'χει, κύρη καὶ κυρὰ
τοῦ ἔρωτά μου.
(Σοννέτα XX)

Ἔτσι τὶ λένε κ' οἱ παλιοὶ
νά 'βλεπα θὰ μποροῦσα
γι αὐτὸ τὸ θαῦμα
τῆς μορφῆς σου
ποῦ 'ναι τόσο ἐξαίσιο
(Σοννέτα, LIX)

«Δαβὶδ» τοῦ Ντονατέλλο

Στὴ «Δωδέκατη Νύχτα» ἡ Βιόλα δὲν εἶναι ἀγόρι οὔτε κορίτσι.
Εἶναι ὁ «ἔφηβος-κόρη» τῶν Σοννέτων.

Ἔχουν τὰ ἴδια μακρυά, χυτὰ μαλλιά, τὰ ἴδια λυγερὰ σώματα.
Αὐτοὶ οἱ «ἔφηβοι - κόρες» εἶναι θλιμμένοι καὶ ἀγκαλιάζονται τρυφερὰ
(Σινιορέλλι, νωπογραφία τῆς Ἀνάστασης)

Οἱ κοπέλες τοῦ Μποντιτσέλι
μὲ τὴ σειρά τους ἄρχισαν
νὰ μοιάζουν μὲ ἀγόρια.
(«Ἡ Ἄνοιξη»)

«Δαβὶδ» τοῦ Βερόκκιο

«...Κυρά μου, εἶσαι
ἡ σκληρότερη θνητή,
ποὺ θὲς νὰ πᾶς στὸν τάφο
αὐτὲς τὶς χάρες»
(Δωδέκατη Νύχτα, Α, 5)

Πιὸ συχνὰ ὁ Ντὰ Βίντσι ζωγράφιζε τὸ δικό του πρόσωπο, σὲ νεανικὴ ἡλικία.

«Ἡ φύση ἐτράβηξε στὴν κλίση της...

«Ἀγόρασε γιὰ μᾶς βοσκές, καλύβια, πρόβατα
καὶ χρῆμα νὰ πληρώσεις θὰ ᾽χεις ἀπὸ μᾶς».
(Ὅπως Ἀγαπᾶτε, Β, 4)

«Ἔλα, πές μου λόγια γλυκά, πές μου λόγια γλυκὰ
τώρα πού ᾽χω κέφι σκολιανὸ κι εἶμ᾽ ἕτοιμη νὰ χαρίσω.
Τὶ θὰ μοῦ ᾽λεγες τώρα, ἂν ἐγὼ ἤμουν
ἡ ἴδια, ἡ καθαυτὸ Ροζαλίτσα σου ;»

*«Τὸ δάσος τοῦ Ἄρντεν εἶναι ὁ τόπος
ποὺ συναντιοῦνται ὅλα τὰ ὄνειρα. Ἡ Ροζαλία
εἶναι ὁ Γανυμήδης καὶ ἔχει τὴ μεγαλύτερη θηλυκότητα
ἀπ' ὅλες τὶς κοπέλες. Ἐνσαρκώνει τὴν ἴδια νοσταλγία
γιὰ τὸν χαμένο Παράδεισο ὅπου δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα
ἡ διχοτόμηση σὲ ἀρσενικὸ καὶ θηλυκὸ στοιχεῖο».*

ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑΤΙΚΑ

Ἕνας Σαίξπηρ ἄγριος καὶ ἀληθινός*

Ἂν ὁ Τίτος Ἀνδρόνικος εἶχε ἕξι πράξεις, ὁ Σαίξπηρ θὰ ἔπαιρνε τοὺς θεατὲς ἀπὸ τὶς πρῶτες σειρὲς τῆς πλατείας καὶ θὰ τοὺς ἔβαζε νὰ πεθάνουν μαρτυρικά, γιατὶ στὴ σκηνὴ δὲν ἀπομένει ζωντανὸ κανένα πρόσωπο τῆς τραγωδίας ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Λούκιο. Προτοῦ ἀκόμα σηκωθεῖ ἡ αὐλαία στὴν πρώτη πράξη, εἴκοσι δύο γιοὶ τοῦ Τίτου ἔχουνε σκοτωθεῖ. Κ' ἔτσι συνεχίζεται ἀσταμάτητα, ὡς τὸ γενικὸ σφαγεῖο στὸ τέλος τῆς πέμπτης πράξης. Στὸ ἔργο ὑπάρχουν τριάντα πέντε πτώματα, χωρὶς νὰ λογαριάσουμε τοὺς στρατιῶτες, τοὺς ὑπηρέτες καὶ τὰ δεύτερα πρόσωπα. Τουλάχιστον δέκα μεγάλοι φόνοι διαπράττονται μπροστὰ στὰ μάτια τῶν θεατῶν. Καὶ μάλιστα κατὰ διαφόρους τρόπους. Τοῦ Τίτου τοῦ πελεκάνε τὸ χέρι, τῆς Λαβίνιας τῆς κόβουν τὴ γλώσσα καὶ τὰ χέρια, τὴν παραμάνα τὴ στραγγαλίζουν. Καὶ πάνω ἀπ' ὅλα τοῦτα ἔχουμε βιασμό, καννιβαλισμὸ καὶ βασανιστήρια. Συγκριτικὰ μὲ αὐτὸ τὸ ἀναγεννησιακὸ δράμα ἡ «μαύρη» ἀμερικανικὴ λογοτεχνία τῆς ἐποχῆς μας φαίνεται τρυφερὸ εἰδύλλιο.

Ὁ *Τίτος* δὲν εἶναι τὸ πιὸ ἄγριο ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Περσότερα πτώματα ἔχει ὁ *Ριχάρδος Γ'*· ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* εἶναι πολὺ πιὸ ἄγριος. Σὲ ὅλο τὸ σαιξπηρικὸ θέατρο δὲν ὑπάρχει κατὰ τὴ γνώμη μου σκηνὴ ποὺ νὰ προκαλεῖ μεγαλύτερη ἐξανάσταση ἀπὸ τὸν θάνατο τῆς Κορδέλιας. Ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* καὶ ὁ *Ριχάρδος Γ'* εἶναι ἀριστουργήματα. Στὴν ἀνάγνωση, οἱ ὠμότητες τοῦ *Τίτου* φαίνουνται παιδαριώδεις. Ξαναδιάβασα τὸ ἔργο τελευταῖα καὶ μ' ἔκανε νὰ χαμογελάσω. Τὸ εἶδα νὰ παίζεται στὴ σκηνὴ καὶ μὲ ἀναστάτωσε. Γιατί; Μόνον ἐπειδὴ ὁ σὲρ Λῶρενς Ὀλίβιε εἶναι μεγαλοφυὴς τραγωδός, καὶ ὁ Πῆτερ Μπροὺκ μεγάλος σκηνοθέτης; Νομίζω πὼς δὲν εἶναι μόνον αὐτό.

Ὅταν ἕνα σημερινὸ ἔργο μᾶς φαίνεται στὴν ἀνάγνωση ἀνούσιο καὶ παιδαριῶδες, ἐνῶ στὴ σκηνὴ μᾶς συγκινεῖ, καὶ μᾶς πείθει, λέμε ὅτι ἔχει σκηνικὴ ἀξία. Ἀλλὰ νὰ πεῖς γιὰ τὸν Σαίξπηρ πὼς ἔχει σκηνικὴ ἀξία εἶναι μᾶλλον γελοῖο. Γιατὶ ὁ *Τίτος Ἀν-*

---

* Ὁ *Τίτος Ἀνδρόνικος*, παίχθηκε ἀπὸ τὸν Shakespeare Memorial Theatre Company μὲ σκηνοθεσία τοῦ Πῆτερ Μπρούκ, στὴν Βαρσοβία, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1957.

δρόνικος εἶναι ἔργο τοῦ Σαίξπηρ. Ἢ μᾶλλον ἔργο διασκευασμένο ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ. Ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ *Ἄμλετ*. Μὲ μόνη τὴ διαφορὰ πὼς στὸν *Τίτο* ὁ Σαίξπηρ μόλις ἄρχιζε νὰ διαπλάθει τὸ δραματικὸ ὑλικὸ ποὺ εἶχε στὴ διάθεσή του. Ἤξερε κιόλας νὰ στήνει μεγάλες μορφές, ἀλλὰ δὲν μποροῦσε ἀκόμα νὰ δώσει στοὺς γίγαντές του ὅλη τους τὴ φωνή. Ψελλίζουν ἢ — ὅπως ἡ Λαβίνια — ἔχουν κομμένη γλῶσσα. Ὁ *Τίτος Ἀνδρόνικος* εἶναι κιόλας σαιξπηρικὸ θέατρο· δὲν εἶναι ὅμως ἀκόμα σαιξπηρικὸ κείμενο.

Ὁ Πῆτερ Μπροὺκ καὶ ὁ Ὀλίβιε τὸ εἶπαν αὐτό, ἔγραψαν ὅτι ἀποφάσισαν νὰ ἀνεβάσουν τὸν *Τίτο* γιατὶ εἶδαν, στὴν ἀκατέργαστη ἀκόμα μορφὴ του, τὸ ἔμβρυο ὅλων τῶν σαιξπηρικῶν τραγωδιῶν. Ἀναμφίβολα, οἱ συμφορὲς τοῦ Τίτου, προαγγέλλουν τὴν κόλαση ἀπ' ὅπου θὰ περάσει ὁ Λήρ. Ἂν ὁ Λεύκιος, ἀντὶ νὰ αἰχμαλωτιστεῖ ἀπὸ τοὺς Γότθους, πήγαινε στὸ πανεπιστήμιο τῆς Βιττεμβέργης, θὰ γυρνοῦσε τὸ δίχως ἄλλο ἀπὸ κεῖ ἕνας Ἄμλετ. Ἡ Ταμόρα, ἡ βασίλισσα τῶν Γότθων, ἂν εἶχε τὴ διάθεση νὰ ἐξετάσει τὰ βάθη τῆς ψυχῆς της, θὰ συγγένευε μὲ τὴ λαίδη Μάκβεθ· τῆς λείπει μόνον ἡ συνείδηση τοῦ ἐγκλήματός της, ὅπως ἀπὸ τὴ Λαβίνια λείπει ἡ συνείδηση τοῦ μαρτυρίου της, συνείδηση ποὺ ὁδήγησε τὴν Ὀφίλια στὴν τρέλα. Παρακολουθώντας νὰ παίζεται ὁ *Τίτος Ἀνδρόνικος* — προπαντὸς αὐτὸ ἀπ' ὅλα τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα — καταλαβαίνεις σὲ τί συνίσταται ἡ μεγαλοφυία τοῦ Σαίξπηρ: ἔδωσε στὰ πάθη ἐσωτερική συνείδηση· ἡ ἀγριότητα ἔπαψε νὰ εἶναι ἀποκλειστικὰ φυσική. Ὁ Σαίξπηρ ἀνακάλυψε τήν ἠθικὴ κόλαση. Ἀνακάλυψε καὶ τὸν παράδεισο. Ἀλλὰ ἔμεινε πάνω στή γῆ.

Ὁ Πῆτερ Μπροὺκ τὰ εἶδε ὅλ' αὐτὰ στὸν *Τίτο Ἀνδρόνικο*. Δὲν εἶναι ὅμως ὁ πρῶτος ποὺ ἀνακάλυψε τὸ ἔργο. Εἶναι γεγονὸς πὼς τουλάχιστον γιὰ δυὸ αἰῶνες τὸ θεωροῦσαν ἔργο βάρβαρο καὶ ἀτελές. «Γοτθικό», ὅπως ἔλεγαν οἱ κλασικιστὲς μὲ τὶς μεγάλες πουδραρισμένες περοῦκες. Ἀναμφισβήτητα εἶχαν δίκιο. Ὁ *Τίτος* δὲν μποροῦσε νὰ τοὺς ἀρέσει. Ἀλλὰ στὸ ἐλισαβετιανὸ κοινὸ ἄρεσε, καὶ εἶταν ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ παίζονταν συχνότερα. Δὲν ἀνακάλυψε τὸν *Τίτο* ὁ Πῆτερ Μπροὺκ. Ἀνακάλυψε τὸν Σαίξπηρ στὸν *Τίτο*. Ἢ μᾶλλον, ἀνακάλυψε σ' αὐτὸ τὸ ἔργο τὸ σαιξπηρικὸ θέατρο. Τὸ θέατρο ποὺ συγκινοῦσε καὶ συνάρπαζε

τὸ κοινό, ποὺ τὸ τρόμαζε καὶ τὸ θάμβωνε.

Ἂν ἀναρωτηθοῦμε ποιὸς στὴν ἐποχή μας εἶταν ἐκεῖνος ποὺ ἄρχισε νὰ παρουσιάζει γιά πρώτη φορὰ τὸ ἀληθινὸ πρόσωπο τοῦ Σαίξπηρ, ἡ ἀπάντηση εἶναι ἀπερίφραστη: ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε. Ὁ ζωντανὸς Σαίξπηρ τῆς ἐποχῆς μας παρουσιάστηκε, προπαντῶς στὸν κινηματογράφο. Ὁ κινηματογράφος ἀνακάλυψε τὸν Σαίξπηρ τῆς Ἀναγέννησης. Καὶ κεῖνο ποὺ μᾶς ἐνθουσιάζει περσότερο στὴν παράσταση τοῦ Shakespeare Memorial Theatre Company, εἶναι τούτη ἡ ἐπιστροφὴ στὸν ἀληθινὸ Σαίξπηρ μὲ τὴ βοήθεια τῆς κινηματογραφικῆς πείρας. Σκέφτομαι κυρίως τὸν *Ἑνρίκο Ε'* καὶ τὸν *Ριχάρδο Γ'* τοῦ Ὀλίβιε.

Μὲ τί σκηνικὰ καὶ μὲ τί κοστούμια πρέπει νὰ παίζεται ὁ Σαίξπηρ; Ἔχω δεῖ σαιξπηρικὲς παραστάσεις σὲ τεράστιους ἀναβαθμούς, καὶ μὲ κυβιστικοὺς γρανιτένιους στύλους στὸ φόντο· ἀνάμεσα σὲ ραχιτικὰ στρεβλὰ δέντρα (ποὺ εἶναι ἡ ἀδυναμία τῶν Πολωνῶν σκηνογράφων), καὶ μέσα σ' ἕνα δάσος «σὰν ἀληθινό», ποὺ ἄκουγες καὶ τὸ θρόισμα τῶν φύλλων· μὲ τὰ λεγόμενα «φανταστικὰ» σκηνικά, φτιαγμένα ἀπὸ λέπια ψαριῶν· ἀπὸ φρουφρουριστὲς μουσελίνες καὶ πανοπλίες δάνειες ἀπὸ τὸν ὁπλισμὸ τῆς ὄπερας· μὲ σκηνικὰ πομπώδη ἢ μὲ τὰ ψευδοευγενὴ τοῦ 1930.

Ἄλλοτε εἴτανε καλύτερα, ἄλλοτε εἴτανε χειρότερα, πάντως ὅλα εἴτανε κακά. Μόνον ὁ κινηματογράφος μᾶς ἔδειξε ὅτι ἕνας τρόπος γιὰ νὰ μεταδοθεῖ τὸ σαιξπηρικὸ ὅραμα μπορεῖ νὰ εἶναι ἡ ζωγραφικὴ τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ. Ἢ ἕνας τάπης, ὅπως στὸν *Ριχάρδο Γ'*. Μιὰ ἀφετηρία, φυσικά, καὶ ὄχι τυφλὴ μίμηση. Μιὰ ἀφετηρία γιὰ τὶς κινήσεις, γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ πίνακα, τὰ κοστούμια. Γιατὶ οἱ Ρωμαῖοι τῶν σαιξπηρικῶν τραγωδιῶν δὲν μποροῦν νὰ φορᾶνε φανταστικά, στυλιζαρισμένα κοστούμια ἐκτὸς χρόνου, ἀλλὰ προπαντὸς δὲν μποροῦν νὰ φορᾶνε πιστὰ μουσειακὰ ἀντίγραφα. Πρέπει νὰ εἶναι Ρωμαῖοι ὅπως τοὺς ἔβλεπε καὶ τοὺς ζωγράφισε ἡ Ἀναγέννηση.

Ὁ Πῆτερ Μπρούκ, ἀκολούθησε τὸ δρόμο ποὺ χάραξε ὁ κινηματογράφος. Σὰν ἀληθινὸς καλλιτέχνης δὲν ἀντιγράφει, δὲν ἐπιδιώκει μιὰ ἐπίπλαστη ἑνότητα. Πῆρε ἐλεύθερα ὅλη τὴν κλίμακα τῶν κίτρινων τοῦ Τισιανοῦ, ἔντυσε τοὺς παπάδες μὲ τὰ ἔντονα πράσινα τοῦ Βερονέζε. Ὁ Μαῦρος του, μὲ τὸ μπλέ, μαῦρο καὶ χρυσὸ κοστούμι του, εἶναι ἀπὸ τὸν Ροῦμπενς. Ἀπὸ τὸν

Ροῦμπενς ἀναμφίβολα εἶναι καὶ ἡ σκηνὴ στὸ στρατόπεδο τῶν Γότθων ὅπου ὁ Ἀαρών, βασανίζεται μέσα σ' ἕνα κλουβὶ φτιαγμένο ἀπὸ πελώριες σκάλες.

Δὲν ἔχει σημασία ἂν τὰ χρώματα εἶναι πραγματικὰ τὰ χρώματα τῶν Βενετσιάνων καὶ ἂν ἡ δραματικὴ ὀπτικὴ διάταξη τῶν προσώπων πλησιάζει περσότερο τὸν Γκρέκο ἢ τὸν Ροῦμπενς. Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει ἐδῶ σημασία εἶναι ἡ ζωγραφικὴ ἰδωμένη μέσα ἀπὸ τὴν κινηματογραφικὴ πείρα. Δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση αὐτὰ μὲ τὸ *tableau vivant* καὶ μὲ τὴν ὄπερα. Ἡ κάθε σκηνή, ἔχει συντεθεῖ σὰν τὸ «καντρὰζ» μιᾶς ταινίας. Καὶ οἱ σκηνὲς διαδέχονται ἡ μιὰ τὴν ἄλλη σὰν κινηματογραφικὲς ἑνότητες.

Ἀφότου τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα ἄρχισαν νὰ γυρίζουνται ταινίες, ἡ δράση ἀπόχτησε ἴδια σημασία ὅση καὶ ὁ λόγος. Κάθε σαιξπηρικὸ ἔργο εἶναι κ' ἕνα μεγάλο θέαμα, γεμάτα μάχες, ἐκστρατεῖες, μονομαχίες, πανηγύρια, γλεντοκόπια, παλαιστικοὺς ἀγῶνες, παλιάτσους, ἀνέμους καὶ καταιγίδες, σαρκικὸ ἔρωτα, ὠμότητες καὶ πόνο. Τὸ ἐλισαβετιανὸ θέατρο εἶταν γιὰ νὰ τὸ βλέπεις. Ὅπως καὶ ἡ κινέζικη ὄπερα εἶναι γιὰ νὰ τὴ βλέπεις. Τὰ πάντα σ' αὐτὸ συμβαῖναν πραγματικά. Ὁ θεατὴς πίστευε ὅτι παρακολουθεῖ μιὰ τρικυμία νὰ μαίνεται στὴ σκηνή, πὼς τὸ καράβι βουλιάζει, πὼς ὁ βασιλιὰς μὲ τὴν ἀκολουθία του φεύγει γιὰ τὸ κυνήγι, πὼς ὁ πληρωμένος φονιὰς μαχαιρώνει τὸν ἥρωα.

Ἡ γένεση τῆς ἐλισαβετιανῆς τραγωδίας μοιάζει πολὺ μὲ τὴ γένεση τοῦ κινηματογράφου. Τὸ καθετί μποροῦσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ σὲ μιὰ τραγωδία. Συμβάντα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἱστορίες ἐγκλημάτων, ἀξιοπερίεργα, ἱστορικὰ ἐπεισόδια, θρύλοι, πολιτικὰ γεγονότα καὶ φιλοσοφία. Εἶταν ἕνα χρονικὸ ἐπικαιρότητας καὶ ἕνα ἱστορικὸ χρονικό. Ἡ ἐλισαβετιανὴ τραγωδία εἶταν ἀδηφάγος· δὲν εἶχε κανόνες, ἔπιανε ὅλα τὰ θέματα. Ὅπως στὶς ταινίες σήμερα, τροφὴ της εἶταν τὰ ἐγκλήματα, ἡ ἱστορία καὶ ἡ παρατήρηση τῆς ζωῆς. Μετουσίωνε τὰ πάντα, καὶ τὴν ἱστορία, καὶ τὸ θρύλο, καὶ τὶς παλιὲς ἀφηγήσεις. Αὐτοὶ οἱ μεγάλοι Ἐλισαβετιανοὶ θυμίζουν συχνὰ τοὺς κινηματογραφικοὺς παραγωγοὺς ποὺ κυνηγᾶνε προπαντὸς τὸ συναρπαστικὸ θέμα. Ἀρκεῖ νὰ διαβάσουμε τὸν Μάρλω, τὸν Μπὲν Τζόνσον ἢ τὸν Σαίξπηρ.

Ὅταν τὸ θέατρο ἐγκατέλειψε τὶς ἐλισαβετιανὲς συμβάσεις, ἔχασε τὸ θεαματικὸ χαρακτήρα ποὺ τοῦ εἶχε δώσει ὁ Σαίξπηρ

καὶ συνάμα τὸ σαιξπηρικὸ νεῦρο του. Δὲν ἤξερε πιὰ νὰ παρουσιάσει μήτε τόνα, μήτε τὸ ἄλλο. Τοῦ ἔλειπαν τὰ σκηνικὰ μέσα. Ἡ εἶχε πάρα πολλά. Ἔχω δεῖ νὰ παίζεται Σαίξπηρ σὲ περιστροφικὴ σκηνή, μὲ ἀλλαγὲς σκηνικῶν χωρὶς νὰ κλείνει ἡ αὐλαία ἢ μὲ φόντο παραπετάσματα ὅπου κατεβαίνουν ἀπὸ τὰ ὑπέρσκηνα πινακίδες γιὰ νὰ δείξουν τὸν τόπο τῆς δράσης. Σὲ καμιὰ περίπτωση δὲν εἶταν ὁ ἀληθινὸς Σαίξπηρ. Τὸ θέατρο κινήθηκε ἀνάμεσα στὴν ψευδαίσθηση καὶ στὴ σύμβαση, ἡ ψευδαίσθηση εἶταν ἀνούσια, νατουραλιστικὴ ἢ παιδαριώδης καὶ μελοδραματική· ἡ σύμβαση εἶταν ἀφηρημένη καὶ φορμαλιστικὴ ἢ ἐνοχλητική. Τόσο ἡ ψευδαίσθηση ὅσο καὶ ἡ σύμβαση κατάφεραν νὰ ἐξαφανίσουν ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ τὸ δέον καὶ τὴν ποίηση, τοῦ στράγγιξαν ὅλο τὸ αἷμα.

Τέσσερεις ἄντρες ἀνταμώνουν. Ὁ ἕνας ἀρχίζει νὰ προσβάλλει τοὺς ἄλλους τρεῖς. Τραβᾶνε τὰ σπαθιά τους. Ὁ ἕνας ἀπὸ τοὺς τέσσερεις σκοτώνεται. Οἱ ἄλλοι φεύγουν. Μιὰ φιλία ἔσπασε. Ἀρχίζει ὁ ἐμφύλιος πόλεμος ἢ μιὰ στάση. Ὅλα τοῦτα κράτησαν δυὸ λεφτά. Ἡ μοίρα ἑνὸς βασιλείου κρίθηκε μέσα σὲ δεκαπέντε ἀνταπαντήσεις.

Ἕνας νέος ρίχνει ἕνα λουλούδι σὲ μιὰ κοπέλα. Ἐκείνη τὸ παίρνει. Οἱ ματιές τους σμίγουν. Ἐκείνη εἶναι ἡ κόρη τοῦ ἐχθροῦ του. Τρεῖς ἀνταπαντήσεις γιὰ τὸν ἥλιο, γιὰ τ' ἀστέρια, γιὰ τὰ τιγρόπουλα. Ἐκείνη εἶναι τρελὰ ἐρωτευμένη. Τὴ στιγμὴ αὐτὴ κρίθηκε ἡ μοίρα δυὸ οἰκογενειῶν.

Παῖξτε τὶς δύο αὐτὲς σκηνὲς νατουραλιστικά. Ἢ μὲ κάποια σύμβαση, δὲν ἔχει σημασία ποιά. Θὰ σφάξετε τὸν Σαίξπηρ. Ὁ Σαίξπηρ εἶναι πιὸ ἀληθινὸς ἀπὸ τὴ ζωή. Καὶ μόνον κατὰ γράμμα μπορεῖ νὰ παιχτεῖ. Οἱ ταινίες τοῦ Ὀλίβιε βρίσκονται πιὸ κοντὰ σ' αὐτὸ τὸ σεβασμὸ τοῦ κειμένου καὶ σ' αὐτῆ τὴν ὑπεραυθεντικότητα τοῦ Σαίξπηρ, παρὰ ὁποιοδήποτε θέατρο. Δημιούργησαν μιὰ νέα σαιξπηρικὴ σκηνικὴ γλώσσα. Μιὰ γλώσσα γεμάτη ἔνταση, δίχως στιγμὴ ἀνάπαυλας.

Ἕνας ἠθοποιὸς θρεμμένος μὲ τὴ θεατρικὴ παράδοση τοῦ 19ου αἰώνα δὲν μπορεῖ νὰ ἐρωτευτεῖ μέσα σὲ τριάντα δευτερόλεπτα. Οὔτε νὰ μισήσει μέσα σὲ δυὸ ἀνταπαντήσεις. Ἢ νὰ ἀνατρέψει ἕνα βασίλειο μὲ δέκα. Ἕνας ἠθοποιὸς τοῦ κινηματογράφου περνάει ἀκαριαῖα ἀπὸ μιὰ μεγάλη ἐρωτικὴ σκηνὴ στὴν τρέ-

λα. Σκοτώνει κάποιον, βάζει τὸ σπαθί του στὴ θήκη, καὶ προστάζει τὸν ὑπηρέτη νὰ τοῦ φέρει μιὰ κούπα κρασί. Δὲν πρόφτασε καλὰ καλὰ νὰ τὴν πιεῖ καὶ μπαίνει κάποιος γιὰ νὰ τοῦ ἀναγγείλλει πῶς ὁ γιός του σκοτώθηκε. Ὑποφέρει, ὄχι ὅμως παραπάνω ἀπὸ τριάντα δευτερόλεπτα. Πῶς εἶναι δυνατὸν αὐτό; Οἱ νεκροὶ χρόνοι ἔχουν κοπεῖ στὸ μοντάζ. Μιὰ μεγάλη ταινία ἀποτελεῖται μόνον ἀπὸ στιγμὲς ἔντασης. Ὅπως καὶ τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ.

Ἀφοῦ τὰ σαιξπηρικὰ ἔργα εἶναι τόσο συμπυκνωμένα καὶ γεμάτα δράση, καὶ τὸ παίξιμο τοῦ ἠθοποιοῦ πρέπει νὰ εἶναι ἀνάλογο. Τὸ κείμενο εἶναι ὅλο ἔνταση, μεταφορικό. Ὁ Σαίξπηρ δουλεύει πάντοτε μὲ γκρὸ - πλάν. Ὅπως σὲ μιὰ ταινία. Ἡ ἐρωμένη, ὁ προδότης, ὁ βασιλιάς, ὁ σφετεριστής· μιὰ σύντομη ὁμαδικὴ σκηνὴ καὶ ἕνας μονόλογος. Ὁ μονόλογος λέγεται στὸ προσκήνιο κατάντικρυ στὸ κοινό, ὅπως κατάντικρυ στὸ φακό. Ἕνας μεγάλος μονόλογος μοιάζει μὲ γκρὸ - πλάν. Ἕνας ἠθοποιὸς τῆς παλιᾶς σχολῆς, τὶς στιγμὲς αὐτὲς χάνει τὰ νερά του. Μάταια προσπαθεῖ νὰ δώσει στὸ μονόλογο κάποια ἀληθοφάνεια. Ἐξακολουθεῖ νὰ νιώθει ὁλόγυρά του τὴ σκηνή. Ἐνῶ δὲν ὑπάρχει παρὰ αὐτὸς καὶ τὸ κοινό. Τοῦτο εἶναι τὸ σαιξπηρικὸ γκρὸ - πλάν. Καὶ τὸ γκρὸ - πλὰν τοῦ κινηματογράφου.

Τὸ θέατρο ἔχει κόψει τὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ σὲ σκηνὲς ἀνάλογα μὲ τὸν τόπο τῆς δράσης. Ἀφότου ἐγκατέλειψε τὴν ἐλισαβετιανὴ σύμβαση, μάταια προσπάθησε νὰ συναρμολογήσει σ' ἕνα σύνολο τὸν κατατεμαχισμένο Σαίξπηρ. Ἕνα σενάριο, ἀπεναντίας δὲν χωρίζεται σὲ σκηνές, ἀλλὰ σὲ πλάνα καὶ σὲ ἑνότητες. Τὸ ἴδιο καὶ τὸ σαιξπηρικὸ θέατρο. Οἱ σαιξπηριστὲς τὸ ἤξεραν αὐτὸ ἀπὸ πολύ καιρό. Τὸ ἤξεραν καὶ μερικοὶ σύγχρονοι σκηνοθέτες. Ἀλλὰ μόνον οἱ ταινίες τοῦ Ὀλίβιε ἔδειξαν τὴ ροή, τὴν ὁμοιογένεια καὶ τὴ γοργότητα τῆς σαιξπηρικῆς δράσης.

Ὁ Πῆτερ Μπροὺκ δὲν ἔδωσε τὸν *Τίτο Ἀνδρόνικο* κατὰ σκηνές, ἀλλὰ σὲ πλάνα καὶ ἑνότητες. Ἔστησε τὸ ἔργο πάνω στὴν ἀρχὴ πῶς πρόκειται γιὰ ἕνα μοντὰζ ἀπὸ στιγμὲς ἔντασης, χωρὶς νεκροὺς χρόνους. Ἔκοψε τὸ κείμενο, ἀλλὰ ἀνάπτυξε τὴ δράση. Δημιούργησε ἑνότητες ἀπὸ μεγάλα δραματικὰ ταμπλώ. Ἀνακάλυψε ξανὰ στὸν Σαίξπηρ τὸ συγκλονιστικὸ θέαμα.

Ἡ κινηματογραφικὴ σύμβαση τῆς ἀλλαγῆς τόπου καὶ χρό-

νου εἶναι γιὰ τὸν σημερινὸ θεατὴ ἡ λιγότερο ἐνοχλητική, ἡ ἁπλούστερη· εἶναι σχεδὸν ἀδιόρατη. Στὸν *Ριχάρδο Γ'* ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε, ἀρχίζει μὲ μιὰ μεγάλη σκηνὴ πλήθους, καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν παραχώδη στέψη ἀκολουθεῖ μιὰ ἀλληλουχία ἀπὸ μεταφορές. Οἱ ἀκόλουθοι μεταφέρουν πάνω σὲ ἄλικα μαξιλάρια τὰ στέμματα τῶν ἀδερφῶν τοῦ βασιλιᾶ, τὰ στέμματα ἐκείνων ποὺ πρόκειται νὰ πεθάνουν. Εἶναι μιὰ ἀφήγηση κινηματογραφικοῦ χαρακτήρα, ὡστόσο ὑπάρχει μέσα στὸ σαιξπηρικὸ κείμενο. Μπορεῖς νὰ φανταστεῖς τὴ σκηνὴ αὐτὴ νὰ παίζεται στὸ προσκήνιο: οἱ ἀκόλουθοι περνᾶνε, τὰ στέμματα πέφτουνε. Εἶναι ἕνα κινηματογραφικὸ ἐφφέ, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ τὸ υἱοθετήσει τὸ θέατρο. Κ' ὕστερα ἀμέσως, τόσο σαιξπηρική στὴ μεταφορά της, ἡ γιγάντια σκιὰ τοῦ Ριχάρδου σκύβει σὰν πελώρια ἀράχνη πάνω ἀπὸ τὴ σκιὰ τοῦ βασιλιᾶ. Προαγγέλλεται τὸ δράμα, καὶ δημιουργεῖται ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἀνασφάλειας. Τέτοιο ἀκριβῶς εἶναι τὸ μεγάλο κινηματογραφικὸ σενάριο ποὺ περιέχεται στὸ σαιξπηρικὸ κείμενο, καὶ ποὺ τὸ θέατρο τόσο σπάνια τὸ ἔχει ἑρμηνέψει σωστά.

Ὁ Πῆτερ Μπρούκ εἰσήγαγε στὴ σκηνοθεσία του τὶς κινηματογραφικὲς συμβάσεις. Τὰ φῶτα χαμηλώνουν ἢ σβήνουν καὶ τοῦτο σημαίνει ἕνα ἄλμα στὸν χρόνο. Οἱ εἰκόνες ἀκολουθοῦν σὰν νὰ σβήνουν ἡ μιὰ μέσα στὴν ἄλλη, ὅπως σὲ μιὰ ταινία. Ὁ θεατὴς δὲν προσέχει αὐτὴ τὴ σύμβαση. Τὴ δέχεται. Καὶ ταυτόχρονα δέχεται τὸν Σαίξπηρ κατὰ γράμμα. Ὁ βασιλιὰς πραγματικὰ φεύγει γιὰ τὸ κυνήγι. Ἡ Ταμόρα καὶ ὁ Ἀαρὼν πραγματικὰ συναντιοῦνται στὸ ξέφωτο. Ἡ Λαβίνια πραγματικὰ βιάζεται.

Ἕνας τέτοιος Σαίξπηρ εἶναι τόσο σύγχρονος καὶ συνάμα, αὐθεντικότατα ἀναγεννησιακός: ἄγριος, ὠμὸς καὶ κτηνώδης· πατάει στὴ γῆ καὶ βρίσκεται στὴν κόλαση· προξενεῖ τρόμο, ἀλλὰ εἶναι καὶ γεμάτος ρεμβασμό, ὄνειρα καὶ ποίηση. Εἶναι ὁ Σαίξπηρ ὁ ὑπεραυθεντικὸς καὶ ὁ Σαίξπηρ ὁ γεμάτος ἀπιθανότητες, ὁ δραματικός, ὁ σαρκαστικὸς καὶ ὁ παθιασμένος Σαίξπηρ, ὁ παραλογιζόμενος καὶ ὁ ὀρθολογιστής, ὁ Σαίξπηρ τῶν μεγάλων φιλοσοφικῶν ἐρωτημάτων καὶ τοῦ μεγάλου ρεαλισμοῦ.

Καὶ κάτι ἀκόμα τὸ ἐκπληκτικό. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Πῆτερ Μπρούκ, εἶναι καρπὸς τόσο τῆς σύγχρονης κινηματογραφικῆς

πείρας ὅσο καὶ τῶν ἐπιτευγμάτων τῆς νέας σαιξπηρικῆς σχολῆς τοῦ Στράτφορντ - απὸν - Αἴβον. Αὐτὸς ὁ Σαίξπηρ ὁ τόσο σύγχρονος καὶ τόσο κινηματογραφικός, παίζεται σὲ μιὰ σκηνὴ στημένη σύμφωνα μὲ τὰ ὅσα γνωρίζουμε γιὰ τὴν παλιὰ ἐλισαβετιανὴ παράδοση. Ἡ δράση, ὅπως καὶ στὴν τότε ἐποχὴ ἐκτυλίσσεται στὸ προσκήνιο καὶ σὲ μιὰ σκηνὴ χωρισμένη σὲ τρία τμήματα, ποὺ τὸ κεντρικὸ μέρος της ἔχει δύο πατώματα. Τὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κεντρικοῦ μέρους, ἕνα μεγάλο ξύλινο ἔρεισμα μὲ πτέρυγες ποὺ ἀνοίγουν δεξιὰ καὶ ἀριστερά, πότε εἶναι ὁ οἰκογενειακὸς τάφος, πότε ἕνα ξέφωτο στὸ δάσος, καὶ πότε τὸ δωμάτιο τοῦ Τίτου. Χάρη σ' αὐτὴ τὴ διάταξη, ὁ Πῆτερ Μπροὺκ πετυχαίνει μιὰ θαυμαστὴ ἑνότητα καὶ μιὰ λογικὴ στὴν ἀνάπτυξη τῆς δράσης.

Δὲν ὑπάρχει Σαίξπηρ χωρὶς μεγάλους ἠθοποιούς. Ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε ἀναγνωρίζεται διεθνῶς σήμερα σὰν ὁ μεγαλύτερος τραγωδὸς τῆς ἐποχῆς μας. Παίζει τὸν Τίτο ὄχι μόνο μὲ βάση τὸ ἀτελὲς κείμενο αὐτοῦ τοῦ νεανικοῦ σαιξπηρικοῦ ἔργου. Παίζει μὲ τὸ πάθος καὶ τὸν πόνο ὅλων τῶν μεγάλων σαιξπηρικῶν ἡρώων. Εἶναι ἕνας Τίτος ποὺ γνώρισε τὴ δοκιμασία τοῦ Βασιλιᾶ Λήρ. Κι αὐτὸς εἶναι ὑπεραυθεντικός. Παίζει μὲ ὅλη τὴ γκάμα τῆς φωνῆς του, μὲ ὅλο τὸν πλοῦτο τῶν κινήσεων. Τίποτα δὲν φοβᾶται — οὔτε τὸ γελοῖο, οὔτε τὸ πάθος, οὔτε τοὺς βόγκους, οὔτε τὶς κραυγές, οὔτε τοὺς ψιθύρους. Εἶναι πολὺ δύσκολο νὰ περιγράψεις μιὰ μεγαλοφυία. Μόνο νὰ τὴ θαυμάζεις μπορεῖς.

Στὶς ταινίες τὸ ὑπεραυθεντικὸ εἶναι τὸ γκρὸ - πλάν. Εἶναι μιὰ συμπύκνωση τῆς ἔκφρασης, τὴ συνοψίζει καὶ τὴν πολλαπλασιάζει. Σ' αὐτὴ τὴν ἐγγλέζικη παράσταση, οἱ δραματικὲς συγκρούσεις καὶ οἱ μονόλογοι ἀποσπῶνται ἀπὸ τὶς σκηνὲς τοῦ πλήθους, σάν νὰ εἶναι μεγάλα γκρὸ-πλάν. Ὅλη ἡ προσοχὴ συγκεντρώνεται στὰ πρόσωπα ποὺ μοιάζουν νὰ μεγαλώνουν καὶ νὰ ἔρχουνται πιὸ κοντὰ στὸ κοινό. Θαρρεῖς πὼς ἕνας κινηματογραφικὸς φακὸς κινεῖται ἀπὸ τὸν Τίτο στὴ Λαβίνια, ἀπὸ τὴν Ταμόρα στὸν Ἀαρών. Τὸ φῶς συγκεντρώνεται πάνω στὶς μορφές.

Ὁ Ἄντονυ Κουέηλ εἶναι ἐξαίρετος ἠθοποιός. Δὲν λυπᾶται τὸν ἑαυτό του, οὔτε τὸ κοινό. Ὅπως ὁ Λῶρενς Ὀλίβιε, ἔχει κι αὐτὸς πλοῦτο κινήσεων, ὅλες τὶς γκάμες τῆς φωνῆς, καὶ δραματικὸ μεγαλεῖο. Ἀντάξιά του εἶταν μὲ τὴ θηριωδία της καὶ μὲ

τὸν ἐκφραστικό της πλοῦτο ἡ παράξενα ὄμορφη Μάξιμ Ὄντλεϋ, στὸ ρόλο τῆς Ταμόρας, τῆς βασίλισσας τῶν Γότθων.

Ἀνάμεσα σ' αὐτά τὰ μεγάλα, ἀποχαλινωμένα ἀνθρώπινα πάθη, ἡ Βίβιαν Λῆ, στὸ ρόλο τῆς ἄτυχης Λαβίνιας εἶταν ἴσως κάπως ὑποτονική. Ὁ ρόλος της εἶναι ἀναμφίβολα ὁ πιὸ δύσκολος. Ἀπὸ τὴ δεύτερη πράξη καὶ πέρα ἡ Λαβίνια εἶναι μουγκὴ καὶ μὲ κομμένα τά χέρια. Τῆς ἀπομένει μόνο τὸ βλέμμα της, τὸ τρεμούλιασμα τῶν μπράτσων της ποὺ εἶναι σκεπασμένα μ' ἕνα σάλι, ἡ σιλουέττα της καὶ τὸ βάδισμά της. Ἀλλὰ τί βάδισμα! Τί βλέμμα! Πόσο πόνο σοῦ μεταδίνει λυγίζοντας ἁπλῶς τὸ κορμί της, κρύβοντας τὸ πρόσωπό της.

Ὁ *Τίτος Ἀνδρόνικος* μοῦ ἀποκάλυψε ἕνα Σαίξπηρ ποὺ τὸν προαισθανόμουν, ποὺ τὸν ὀνειρευόμουν ἀλλὰ ποὺ ποτὲ δὲν τὸ εἶχα δεῖ σὲ σκηνή. Λογαριάζω τὴν παράσταση αὐτὴ ἀνάμεσα στὶς πέντε μεγαλύτερες θεατρικὲς ἐμπειρίες τῆς ζωῆς μου· πλάι στοὺς *Προγόνους* τοῦ Μικίεβιτς ποὺ εἶδα παιδὶ μὲ σκηνοθεσία τοῦ Λέον Σίλλερ, στὸν *Δόκτορ Κνὸκ* ποὺ εἶδα μὲ τὸν Λουὶ Ζουβὲ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο· στὸ *Μάνα Κουράγιο* τοῦ Μπρὲχτ ποὺ εἶδα στὸ Berliner Ensemble, καὶ στὴν Κινεζικὴ Ὄπερα ποὺ εἶδα στὸ Πεκίνο.

Σημειώσεις ένός έρασιτέχνη σαιξπηριστή

I

Ἐδῶ καὶ τρεῖς αἰῶνες, ἀνάμεσα στὰ ἀναγκαῖα σύνεργα ἑνὸς θιάσου ποὺ παίζει σαιξπηρικὰ ἔργα εἶναι καὶ ἕνα κομμένο κεφάλι, μέσα σ' ἕνα πανέρι ὅμοιο μὲ κλουβί.

Εἶδα τελευταῖα τὸν *Ριχάρδο Γ'* στὸ Στράτφορντ. Ἡ σκηνοθεσία εἶταν τοῦ Πῆτερ Χώλ, ἡ Τζάνετ Σάλμαν ἔπαιζε τὸ ρόλο τῆς λαίδης Ἄννας καὶ ὁ Ἄιαν Χόλμ στὸ ρόλο τοῦ Ριχάρδου. Κουκουλοφορεμένοι καλόγεροι, σηκώνουν τὸ φέρετρο, ἡ λαίδη Ἄννα ἀκολουθεῖ τὸν νεκρὸ πεθερό της, ὅταν ξάφνου τοὺς κόβει τὸ δρόμο ὁ Ριχάρδος. Οἱ καλόγεροι παρατᾶνε καταγῆς τὸ φέρετρο καὶ τὸ βάζουν στὰ πόδια. Ἀρχίζει μιὰ ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες σκηνὲς τοῦ σαιξπηρικοῦ θεάτρου. Ὁ Ριχάρδος ἔχει σκοτώσει τὸν πατέρα, τὸν ἄντρα καὶ τὸν πεθερὸ τῆς λαίδης Ἄννας. Τοὺς χωρίζουν πτώματα, κυριολεκτικὰ ἕνα πτῶμα βρίσκεται ἀνάμεσά τους. Ὁ Ριχάρδος καὶ ἡ λαίδη Ἄννα παίζουν ὁλόκληρη τὴ σκηνὴ μὲ τὸ φέρετρο ἀνάμεσά τους. Ὕστερα ἀπὸ τὶς πρῶτες προτάσεις τοῦ Ριχάρδου, ἡ λαίδη Ἄννα ξεσκίζει τὸ σάβανο καὶ μέσα στὸ ἀκατέργαστο ξύλινο φέρετρο βλέπουμε τὸ πτῶμα πιτσιλισμένο μὲ κόκκινο χρῶμα. Ἡ λαίδη Ἄννα γονατίζει, γονατίζει καὶ ὁ Ριχάρδος γιὰ νὰ τῆς ἐξομολογηθεῖ τὸν ἔρωτά του. Ἐρωτόλογα καὶ βρισιὲς διασταυρώνονται πάνω ἀπὸ τὸ γυμνό, ματοβαμμένο πτῶμα. Ἡ λαίδη Ἄννα φτύνει τὸν Ριχάρδο κατάμουτρα, πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ δολοφονημένου πεθεροῦ της. Ὁ Ριχάρδος τῆς δίνει τὸ μαχαίρι του.

Στὴν παράσταση ποὺ δόθηκε στὸ θέατρο «Ἀθήναιο» τῆς Βαρσοβίας, ἡ λαίδη Ἄννα σηκώνει τὸ μαχαίρι μιὰ φορά, δυὸ φορές, ἀφήνει τὸ χέρι της νὰ πέσει, τὸ μαχαίρι τῆς ξεφεύγει ἀπὸ τὰ δάχτυλα. Δὲν μπορεῖ νὰ χτυπήσει. Στὸ Στράτφορντ ἡ λαίδη Ἄννα χτυπάει, χτυπάει μανιασμένη, ἀλλὰ ὁ Ριχάρδος τῆς ἁρπάζει τὸ χέρι, τὸ σφίγγει, τὸ στρίβει, ὥσπου τὸ μαχαίρι τῆς ξεφεύγει. Ὅλα τοῦτα, πάνω ἀπὸ τὸ πτῶμα. Ἐκείνη ἀκριβῶς τὴ στιγμὴ σπάει ἡ ἀντίστασή της. Ἡ λαίδη Ἄννα δὲν μπορεῖ πιὰ ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ τὴ λαβή του. Ἡ ὠμὴ βία, ἡ κτηνωδία θριάμ-

βευσε. Ἡ δύναμη τοῦ ἀρσενικοῦ καὶ τὸ ρεῦμα ποὺ πέρασε ἀπὸ τὰ σφιγμένα χέρια τους. Ἡ λαίδη Ἄννα θὰ πάει τώρα στὸ κρεβάτι τοῦ Ριχάρδου. Οἱ καλόγεροι σηκώνουν τὸ φέρετρο, τὸ παίρνουν. Ἡ λαίδη Ἄννα δὲ γυρίζει κὰν νὰ τοὺς κοιτάξει. Θὰ πάει στὸ κρεβάτι του, κι ἀργότερα θ' ἀνέβει στὸ ἴκρίωμα.

II

Οἱ δυὸ βασιλικὲς τραγωδίες, ὁ *Ριχάρδος Β'* καὶ ὁ *Ριχάρδος Γ'* εἶναι στημένες σύμφωνα μὲ διαμετρικὰ ἀντίθετες ἀρχὲς θεατρικῆς ὀπτικῆς. Ὁ Ριχάρδος Γ' ἀρχίζει μ' ἕνα μεγάλο μονόλογο, παίζει λοιπὸν στὸ προσκήνιο· στὶς τρεῖς πρῶτες πράξεις τὸν βλέπουμε συνεχῶς σὲ γκρὸ - πλάν. Ὁ Ριχάρδος ἔχει πλήρη αὐτεπίγνωση, εἶναι ἔξυπνος. Μπορεῖ ἀκόμα νὰ διαλὲξει, ἡ ἐξουσία βρίσκεται μπροστά του, ἡ Ἱστορία — θὰ παίξει μαζί της. Ἡ Ἱστορία γι αὐτὸν εἶναι διάφανη, αἰτίες καὶ ἀποτελέσματα· εἶναι ἕνας μηχανισμὸς ποὺ τὸν βάζει σὲ κίνηση. Ἀλλὰ ἀπὸ τὴ στιγμὴ ποὺ φοράει τὸ στέμμα γίνεται ἕνα γρανάζι τοῦ Μεγάλου Μηχανισμοῦ. Ἀποτραβιέται στὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Μεταχειρίστηκε τοὺς ἀνθρώπους σὰν νά'ταν ἀντικείμενα. τώρα εἶναι καὶ ὁ ἴδιος ἕνα ἀντικείμενο.

Ὁ Ριχάρδος Β', στὶς τρεῖς πρῶτες πράξεις, εἶναι ἁπλῶς ἕνας βασιλιάς· εἶναι ὁ μηχανισμὸς καὶ ἡ ἱστορία τῆς βασιλείας του. Βρίσκεται συνέχεια σχεδὸν στὸ βάθος τῆς σκηνῆς. Στὸ προσκήνιο θὰ βγεῖ μόνον ὅταν τοῦ ἀποσπάσουν τὸ στέμμα ἀπὸ τὸ κεφάλι. Τότε ἀρχίζει νὰ παίζει σὰν ἄνθρωπος. Σὲ γενικὲς γραμμές, ἔτσι ἔπαιξε τὸν Ριχάρδο Β' ὁ Γκούσταβ Χόλουμπεκ σὲ μιὰ πρόσφατη παρουσίαση τοῦ ἔργου στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Βαρσοβίας. Στὴν ἀρχὴ ἔπαιζε κατὰ κάποιο τρόπο, δυὸ πρόσωπα: τὸν μεγαλειότατο, καὶ κάποιον ποὺ γιὰ μιὰ στιγμὴ ξεχνάει πὼς εἶναι μεγαλειότατος. Σ' αὐτὲς τὶς πρῶτες πράξεις εἶχε μερικὲς στιγμὲς ἀφηρημάδας, μερικὲς προσωπικὲς στιγμές, ποὺ ἔδιναν καὶ τὸ μέτρο τῆς δραματικῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ. Ὁ Χόλουμπεκ συχνά, πολὺ συχνὰ κατὰ τὴ γνώμη μου, παίζει σύμφωνα μὲ μιὰ ἀρχὴ ἀσυνέχειας. Παίζει ἕνα πρόσωπο καὶ τὸ στοχασμό του. Σὰν νὰ ξαφνιάζεται καὶ ὁ ἴδιος ποὺ παίζει, ποὺ πρέπει νὰ παίξει ἕνα ξένο πρόσωπο. Ἴσως τοῦτο προσφέρεται σὰν ἀφετηρία γιὰ

νὰ ἑρμηνεύσεις τὸν Ἄμλετ, ἀλλὰ ὁ Χόλουμπεκ ἐκμετελλεύθηκε τὴν ἀρχὴ τῆς ἀσυνέχειας πολὺ συχνὰ καὶ πολὺ πιὸ συστηματικὰ στοὺς προηγούμενους ρόλους του· κ' ἔτσι ὅταν εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ παίξει τὸν Ἄμλετ ἐπανέλαβε τὸν ἑαυτό του.

Στὸν *Ριχάρδος Β'* ἡ ἀρχὴ τῆς ἀσυνέχειας δὲν εἶναι αὐθαίρετη· ὑπάρχει ἐκεῖ ἠθελημένα. Ὁ Ριχάρδος χάνοντας τὸ στέμμα του μένει ἐμβρόντητος ποὺ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει, ποὺ ζεῖ, ποὺ μπορεῖ νὰ ζεῖ μέσα σ' ἕνα κορμὶ τὸ ὁποῖο ἄλλοτε εἶταν τὸ ἐπίγειο σκήνωμα τοῦ ἐλέῳ Θεοῦ βασιλέως. Τὸ θέμα τοῦ *Ριχάρδος Β'* προαγγέλλει τὸν *Βασιλιὰ Λήρ*. Ὁ Ριχάρδος Β' δὲν ἀνήκει πιὰ στὸν Μέγα Μηχανισμό, δὲν εἶναι γρανάζι του, δὲν εἶναι κὰν μηχανισμός. Εἶναι αὐτεπίγνωση καὶ στοχασμός· αὐτεπίγνωση καὶ στοχασμὸς στὸ τέλος τοῦ δρόμου, ὅταν τὰ πάντα ἔχουν κλείσει — ὅπως ὁ Ριχάρδος Γ' εἶταν αὐτεπίγνωση καὶ στοχασμὸς στὴν ἀρχή, προτοῦ ξεκινήσει ὁ,τιδήποτε.

Ἡ βασίλισσα Ἐλισάβετ δὲν ἐπέτρεψε νὰ παιχτεῖ ὁ *Ριχάρδος Β'*. Τὸ θέατρο συχνὰ παρουσίαζε τοὺς βασιλιάδες καὶ τοὺς αὐτοκράτορες σὰν τυράννους, δόλιους, σκληροὺς καὶ ἄγριους. Κάθε ἡγεμόνας τὸ δεχόταν αὐτό, λογαριάζοντας ὅτι δὲν τὸν ἀφορᾶ. Ἂν ἄλλοι εἶταν τύραννοι, αὐτὸς πάντως εἶταν βασιλιὰς μὲ τὸ θέλημα τοῦ Θεοῦ καὶ τοῦ λαοῦ. Ἡ παρουσίαση ἡγεμόνων μὲ τὰ φερσίματα τυράννων εἶταν μιὰ παράδοση καθαγιασμένη ἀπὸ τοὺς αἰῶνες. Δὲν εἶταν ὅμως τὸ ἴδιο καὶ μιὰ σκηνὴ ἐκθρόνισης, νὰ δείξεις νὰ βγάζουνε τὸ στέμμα ἀπὸ τὸ κεφάλι ἑνὸς βασιλιά, νὰ δείξεις πὼς ἕνας βασιλιάς, χάνοντας τὸ στέμμα του, γίνεται κοινὸς θνητός. Τοῦτο εἶταν ἀδύνατο νὰ ἐπιτραπεῖ. Τὸ θέατρο παρουσίαζε βασιλιάδες ποὺ ἀποκεφαλίζουνται· ὡστόσο ἐκεῖνος ποὺ τοῦ κόβανε τὸ κεφάλι εἴτανε βασιλιάς, τὸ ἀκέφαλο κουφάρι εἶταν ἀκόμα τὸ κουφάρι ἑνὸς βασιλιᾶ. Κι αὐτὴ εἶταν μιὰ σκηνὴ καθαγιασμένη ἀπὸ τὴν παράδοση. Ἕνα μόνο πράγμα εἶταν τὸ ἀπαράδεκτο: πὼς ἕνας βασιλιὰς ἔπαυε νὰ εἶναι βασιλιάς. Ὁ ἀποκεφαλισμὸς ἑνὸς βασιλιᾶ εἶναι μιὰ ἔμπρακτη παραβίαση τῆς ἀρχῆς τῆς ὑπακοῆς, ἀλλὰ ἡ ἐκθρόνιση ἑνὸς βασιλιᾶ εἶναι ἡ ἀνατροπὴ τῆς ἴδιας τῆς ἀρχῆς, ἡ ἀνατροπὴ ὁλόκληρης τῆς θεολογίας, ἡ κατάλυση τῆς μεταφυσικῆς. Ἀπὸ κεῖ πέρα ὁ οὐρανὸς θ' ἀπομείνει ὁριστικὰ ἄδειος.

Ὁ πρῶτος δραματουργὸς ποὺ τόλμησε νὰ τὸ παρουσιάσει

αὐτό εἶταν ὁ Μάρλω. Ὁ Σαίξπηρ εἶχε ἐνθουσιαστεῖ μὲ τὸν Μάρλω, καὶ πιθανὸν ὁ ἐνθουσιασμὸς εἶταν ἀμοιβαῖος. Πολὺ καιρὸ πιστευόταν πὼς ὁ *Ἐδουάρδος Β΄* στάθηκε τὸ πρότυπο καὶ ἡ ἔμπνευση τοῦ σαιξπηρικοῦ *Ριχάρδου Β΄*. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ βεβαιωθοῦν οἱ ἀκριβεῖς χρονολογίες τῶν δύο ἔργων. Σήμερα πιστεύεται μᾶλλον ὅτι ὁ Μάρλω ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ, ἢ ὁπωσδήποτε ὅτι ἀλληλοεπηρεάστηκαν. Κατὰ τὴ γνώμη μου πάντως, ὁ *Ἐδουάρδος Β΄* στάθηκε τὸ πρότυπο τῆς «βασιλικῆς τραγωδίας» καὶ ὁ Σαίξπηρ ἐπανέλαβε αὐτὸ τὸ πρότυπο στὸν *Ριχάρδο Β΄*, ποὺ εἶναι καὶ ὁ μεταγενέστερος.

Ἡ μεγαλύτερη ἀνακάλυψη τοῦ Μάρλω εἶταν πὼς κατάλαβε ὅτι ἡ ἱστορία μιᾶς βασιλείας εἶναι ἀπὸ μόνη της ἕνα δράμα: ἔχει τὴν ἀρχή της, τὴ στέψη, καὶ τὸ τέλος της, τὸ θάνατο. Ὁ χρόνος γίνεται παρευθὺς δραματικὴ ἀξία· συμπυκνώνει ἢ μένει ἀκίνητος. Χρόνια ὁλόκληρα μπορεῖ νὰ κυλήσουν ἀνάμεσα σὲ δυὸ σκηνές, βδομάδες μπορεῖ νὰ καλυφθοῦν, μ' ἕνα ὀλιγόστιχο διάλογο, καὶ τέλος φτάνει ἡ ἀποφασιστικὴ σκηνὴ ὅπου ὁ χρόνος ἀκινητεῖ. Ἡ ἱστορία μιᾶς βασιλείας ποὺ δραματοποιεῖται εἶναι πάντοτε ἐπικὸ θέατρο. Τοῦτο τὸ κατάλαβε ὁ Μπρὲχτ καὶ ἀναζήτησε τὰ πρότυπά του στὸ ἐλισαβετιανὸ θέατρο, στὸ Σαίξπηρ, καὶ ἴσως πιὸ πολὺ στὸν Μάρλω.

Ἡ ἱστορία σ' ἕνα βασιλικὸ δράμα εἶναι διάφανη. Ἔχει ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τοὺς ἥρωές της: τὸν ἡγεμόνα, τὸν σφετεριστή, τοὺς μεγάλους φεουδάρχες. Ἡ δράση εἶναι κιόλας δεδομένη, ἡ ἐπανάσταση καὶ ἡ συνωμοσία· δεδομένη εἶναι καὶ ἡ δραματικὴ ἀποκορύφωση: ἡ ἐκτέλεση τῶν στασιαστῶν. Ἔχει καὶ τὸ τέλος της, ποτὲ αἴσιο. Ὁ ἡγεμόνας πεθαίνει. Πεθαίνει εἴτε ἀπὸ φυσικὸ θάνατο εἴτε δολοφονημένος. Ὑπάρχει καὶ μιὰ τρίτη κατάληξη: ἡ ἐκθρόνιση.

Ὁ Ριχάρδος Γ΄ τοῦ Σαίξπηρ εἶναι ἡ προσωποποίηση τῆς εὐφυΐας. Δὲν ἔχει αὐταπάτες, λέει ψέματα μόνο στοὺς ἄλλους, ποτὲ στὸν ἑαυτό του. Ἀποσπᾶ τὴ συμπάθειά μας, ἔστω καὶ παρὰ τὴ θέλησή μας. Ὁπωσδήποτε, μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ τὸν ἀψηφήσουμε. Ὁ Μακιαβέλλι ἀποδείχθηκε ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ μεγάλους ἐμπνευστὲς πολιτικῶν δραμάτων. Χάρη σ' αὐτόν, οἱ μεγάλοι τύραννοι ἔγιναν ἐπικίνδυνα εὐφυεῖς· στὴ διάθεσή τους δὲν εἶχαν μόνο πληρωμένους φονιάδες, ἀλλὰ καὶ τὴ φιλοσοφία τῆς

ἱστορίας καὶ τῆς δράσης. Ὁ Ριχάρδος Γ΄ εἶναι ὁ Ἡγεμόνας τοῦ Μακιαβέλλι.

Ὁ Ἐδουάρδος Β΄ καὶ ὁ Μόρτιμερ, ὁ βασιλιὰς καὶ ὁ ἄνθρωπος ποὺ κοιμήθηκε μὲ τὴ βασίλισσα, ποὺ ἔβγαλε τὸ στέμμα ἀπὸ τὸ κεφάλι τοῦ βασιλιᾶ καὶ ποὺ τελικὰ πρόσταξε νὰ τὸν δολοφονήσουν — αὐτοὶ οἱ δυὸ δὲν ἔχουν φιλοσοφία καὶ ἰδεολογία. Ὁ Μάρλω τοὺς μισοῦσε ἐξ ἴσου, καὶ τὸ βασιλιὰ καὶ τὸν σφετεριστή. Ὁ κόσμος ποὺ δείχνει εἶναι γυμνός, ἡ ἀνθρώπινη συμπεριφορὰ ἀπογυμνώνεται, δὲν ὑπάρχει πίστη ἢ φιλοσοφία· ἡ ἀποφενάκιση ἄγεται ὡς τὶς ἔσχατες συνέπειές της. Κανένας ἐδῶ δὲν ἔχει τιμὴ ἢ ἔστω θάρρος. «Τὸ βασίλειό μου γιὰ ἕνα ἄλογο», φωνάζει ὁ Ριχάρδος Γ΄ στὴν τελευταία σκηνή. Τὸ ἄλογο ἀποδείχνεται πὼς ἀξίζει ὅσο κ' ἕνα στέμμα ἢ ἴσως καὶ παραπάνω· μ' ἕνα ἄλογο μπορεῖ κανεὶς νὰ συνεχίσει τὴ μάχη ἢ νὰ ξεφύγει. Ἡ ἴδια σκηνὴ ὑπάρχει καὶ στὸν Μάρλω, μόνο ποὺ εἶναι γραμμένη μὲ ἀκόμα πιὸ μεγάλη περιφρόνηση γιὰ τὸν βασιλιά.

ΕΔΟΥΑΡΔΟΣ Πῶς, γεννήθηκα γιὰ νὰ φύγω καὶ νὰ τὸ σκάσω,
καὶ ν' ἀφήσω πίσω τοὺς Μόρτιμερ νικητές;
Δός μου τ' ἄλογό μου, κι ἂς ἐγκαρδιώσουμε τὸ στρατό μας
καὶ σὲ τοῦτο τὸ πεδίο τῆς τιμῆς ἂς πεθάνουμε ἔνδοξα.
ΜΠΑΛΝΤΟΚ Ἄ, ὄχι, ἀφέντη μου, πάρωρη εἶναι τέτοια
ἡγεμονικὴ ἀπόφαση. Φεύγα, μᾶς κυνηγᾶνε.

(Βγαίνουν. Μπαίνει ὁ Κέντ μόνος, μὲ σπαθὶ καὶ ἀσπίδα)

ΚΕΝΤ Ἀπὸ δῶ τό 'σκασε, μὰ ἤρθα πολὺ ἀργά. *(Δ, 5)*

Γιὰ ὅλους ὑπάρχει ἡ ἴδια περιφρόνηση. Θύματα καὶ δήμιοι χάνουν καὶ τὸ τελευταῖο ἴχνος ἀξιοπρέπειας. Χάνουν ἀκόμα καὶ τὸ δικαίωμά τους γιὰ μιὰ τελευταία χειρονομία, νὰ σώσουν τὰ προσχήματα τὴν ὥρα τοῦ θανάτου. Λέει ὁ Μπάλντοκ στὸν Σπένσερ καθὼς ζυγώνει ἡ στιγμὴ νὰ πεθάνουν.

Ξεπλήρωσε τὸ χρέος σου στὴ φύση μὲ πρόσχαρη θωριά·
σὲ τοῦτο ἂς συνοψίσουμε τὰ ὅσα διδαχτήκαμε —
νὰ πεθάνουμε, καλέ μου Σπένσερ, γι αὐτὸ ὅλοι μας ζοῦμε·
γιὰ νὰ πεθάνουμε ζοῦμε ὅλοι μας, ὀρθωνόμαστε γιὰ νὰ πέ-
[σουμε.

Καὶ νὰ τί τοὺς λέει ὁ δήμιος:

Ἔλα, ἔλα, κράτα τὶς διδαχές σου ὥσπου νὰ φτάσεις στὸν τόπο ποὺ ὁρίστηκε. Ἐσύ, καὶ οἱ ὅμοιοί σου, ὅμορφα τὴ συγυρίσατε τὴν Ἀγγλία. Θὰ περπατήσουν οἱ ἐξοχότητές σας; (*Δ, 6*)

Ἀκόμα καὶ ὁ στωικισμὸς τοῦ Σενέκα γίνεται ἀντικείμενο χλεύης. Ἀκόμα καὶ ὁ Μέγας Μηχανισμὸς καὶ ἡ σαιξπηρικὴ μεταφορὰ τῆς σκάλας ποὺ τὴν ἀνεβαίνουν οἱ ἰσχυροὶ τοῦ κόσμου τούτου μόνο γιὰ νὰ γκρεμιστοῦν τελικὰ ἀπὸ τὴν κορυφή, εἶταν ἀπαράδεχτα, γιὰ τὸν Μάρλω. Ὁ κόσμος τοῦτος δὲν ἔχει κανένα νόημα. Καὶ δὲν ὑπάρχει προσφυγὴ σὲ κανένα καὶ πουθενά. Ἡ ἥττα εἶναι τελεσίδικη.

Σὲ τοῦτο τὸ μεγάλο δράμα πάνω στὸν ὁλοσχερὴ ἐξευτελισμὸ τοῦ βασιλιᾶ, δράμα ὅπου καταλύεται ἡ θεοδικία, ἀκοῦμε τὸ δήμιο νὰ κουβεντιάζει μὲ τὸν βασιλιά, τὸν φονιὰ μὲ τὸν ἄνθρωπο ποὺ πρόσταξε τὸ φόνο. Οἱ διάλογοι αὐτοὶ θὰ ἐπαναληφθοῦν ἀργότερα στὰ σαιξπηρικὰ ἱστορικὰ δράματα καὶ στὶς περσότερες τραγωδίες. Τὰ ἔντονα αἰσθήματα καὶ οἱ βασικὲς ἐμπειρίες τῆς ἐποχῆς θὰ πρέπει νὰ τοὺς γέννησαν. Ὁ βασιλιὰς ἐξισώνεται μὲ τὸ δήμιο, ἡ πολιτικὴ ὑποβιβάζεται στὰ ἐπαγγελματικὰ ὄργανα τοῦ δολοφόνου. Ὁ διάλογος τοῦ Μόρτιμερ μὲ τὸν Λάιτμπορν ξεπερνάει ἀκόμα καὶ τὸν σαιξπηρικό· ὑπάρχει σ' αὐτὸν μιὰ ψυχρὴ ὠμότητα ποὺ δυσκολεύεσαι νὰ τὴ δεχτεῖς.

ΛΑΙΤΜΠΟΡΝ... Ἔμαθα στὴ Νάπολη νὰ φαρμακώνω λου-
[λούδια.
νὰ στραγγαλίζω μὲ μιὰ βατίστα ὁλόγυρα στὸ λαιμό·
νὰ τρυπῶ τὸ λαρύγγι μὲ τὴ μύτη βελόνας·
ἢ μὲ καλάμι, ἐνόσω κοιμᾶται κάποιος,
νὰ τοῦ φυσῶ λίγη σκόνη στ' αὐτιά·
ἢ νὰ τ' ἀνοίγω τὸ στόμα καὶ νὰ τοῦ χύνω ὑδράργυρο.
Καὶ μολατοῦτα ἔχω πιὸ παληκαρήσιο τρόπο ἀπὸ δαῦτα.
ΜΟΡΤΙΜΕΡ Ποιὸ τρόπο;
ΛΑΙΤΜΠΟΡΝ Νὰ μὲ συμπαθᾶς· κανένας δὲ θὰ μάθει τὰ
[τερτίπια μου.
ΜΟΡΤΙΜΕΡ Δὲν μὲ νοιάζει πῶς εἶναι, δὲ θὰ στὸν κλέψω.

Ὁ διάλογος αὐτὸς ταιριάζει θαυμάσια στὴν ἐποχή μας. Ὁ Μάρλω εἶναι ὁ κλασικὸς τοῦ θεάτρου τῆς ἀνθρωπιᾶς, ποὺ Ἰωάννης

ὁ Βαπτιστὴς του στάθηκε στὴν ἐποχή μας ὁ Ἀντονὲν Ἀρτώ, δραματιστής, μυστικοπαθὴς καὶ παράφρων, ἀλλά σίγουρα καὶ πρόδρομος ἑνὸς θεάτρου ποὺ καθώς φαίνεται ἀνδρώνεται τώρα. Στὸν *Ἐδουάρδο Β'* ὅλες οἱ μορφὲς τῆς θηριωδίας καὶ τῆς βίας παρουσιάζονται ἢ τουλάχιστον περιγράφονται, πάνω στὴ σκηνὴ σκοτώνουνται ἄνθρωποι, ἀπὸ τὰ παρασκήνια ἀκούγονται οἱ κραυγὲς τῶν θυμάτων, τὰ κεφάλια τῶν θυμάτων μεταφέρονται στὴ σκηνή· βασανιστήρια καὶ μαρτύρια, συζητιοῦνται παθιασμένα, μὲ κάθε λεπτομέρεια καὶ ψυχρὴ κομψότητα. Καὶ δὲν δείχνονται μόνο σωματικὰ βασανιστήρια. Παρακολουθοῦμε καὶ τὰ ψυχικὰ μαρτύρια. Πραγματικά, ὁ Μάρλω εἶταν πρόδρομος τοῦ «τρίτου βαθμοῦ». Μιλᾶνε οἱ φονιάδες γιά τὸν βασιλιά.

ΜΑΤΡΕΒΙΣ Ἔχει ἕνα κορμὶ ἱκανὸ ν' ἀντέξει παραπάνω
ἀπ' ὅσα μποροῦμε νὰ τοῦ κάνουμε· γι αὐτὸ ἂς
τοῦ ρίξουμε ἄλλο ἕνα τάγιο στὴν ψυχή.
ΓΚΕΡΝΥ Βγάλτε τον ἔξω καὶ θὰ τὸν κάνω θηρίο. *(Ε, 5)*

Ὁ Μάρλω δὲν χαρίζεται στὸν βασιλιά, στοὺς φεουδάρχες ἢ στοὺς φονιάδες. Δὲν χαρίζεται στὸ κοινό· μᾶς ἀφαιρεῖ καὶ τὴν τελευταία δυνατότητα νά νιώσουμε συμπάθεια καὶ οἴχτο γιὰ τὰ θύματα. Οἱ πληρωμένοι φονιάδες σκοτώνουν τὸ βασιλιά, καὶ ὕστερα ὁ ἕνας τους σκοτώνει τὸν ἄλλο καὶ καταγγέλλει ἐκεῖνον ποὺ τοὺς πρόσταξε νὰ σκοτώσουν τὸ βασιλιά. Τὸ τελευταῖο κεφάλι ποὺ βγαίνει στὴ σκηνὴ εἶναι τοῦ ἠθικοῦ αὐτουργοῦ.

ΠΡΩΤΟΣ ΛΟΡΔΟΣ Ἀφέντη μου, νὰ τὸ κεφάλι τοῦ Μόρ-
[τιμερ.
ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΕΔΟΥΑΡΔΟΣ Γ' Φέρτε τὴ νεκροφόρα τοῦ πα-
[τέρα μου, ὅπου θὰ τ' ἀπιθώσω.
Φέρτε μου καὶ τὰ πένθιμα ροῦχα (βγαίνουν ἀκόλουθοι)
Καταραμένο κεφάλι,
ἂν μποροῦσα νὰ σ' εἶχα τότε στὴν ἐξουσία μου, ὅπως τώρα,
δὲν θὰ κλωσσοῦσες ἐτούτη τὴν τερατώδη προδοσία!
(Ε, 6)

Ὁ Μάρλω εἶναι πιὸ ἄγριος ἀπὸ τὸν Σαίξπηρ. Τὰ θύματα ὄχι μόνο δὲν ἀξίζουν συμπάθεια καὶ οἴχτο, ἀλλὰ ἔχουν χάσει καὶ τὰ τελευταῖα ἴχνη τῆς ἀνθρωπιᾶς. Τὰ κομμένα κεφάλια εἶναι σὰν

τὶς καταραμένες κὸτες ποὺ κλώσσησαν προδοσία.

Ἡ θηριωδία τοῦ Μάρλω δὲν εἶναι ἀνιδιοτελής. Σὲ τρία ἔργα του ἀπεικόνισε τρεῖς θρησκεῖες· τὸν ἰσλαμισμό, τὸν ἰουδαϊσμὸ καὶ τὸν χριστιανισμό. Στὸν *Ἐδουάρδο Β΄* καταπιάστηκε μὲ τὴν τέταρτη θρησκεία τῆς ἐποχῆς του: τὴ μοναρχία, τὸν ἐλέῳ Θεοῦ βασιλιὰ καὶ τὸ θρόνο του. Ὁ *Ἐδουάρδος Β΄* μοιάζει μὲ τὰ ἱστορικὰ δράματα τοῦ Σαίξπηρ, ἀλλὰ ἀφυδατωμένο, στερημένο ἀπὸ κάθε οἶχτο καὶ ἐπιείκεια γιὰ τὸν κόσμο. Ὁ Μέγας Μηχανισμὸς ἐδῶ ἀπογυμνώνεται ὁλοκληρωτικά· ὁ βασιλιὰς εἶναι ἕνας ἀπερίσκεπτος παλιάτσος, κυνικὸς, δειλός, ἀσπόνδυλος. Δὲν εἶναι κἀν θηριώδης· ἔχει μόνο θηριώδη καπρίτσια. Ἡ βασίλισσα εἶναι ἐν μέρει ἕνα ἐρωτόληπτο θηλυκὸ καὶ ἐν μέρει κοινὴ πόρνη. Ἀκόμα καὶ τὸ στέμμα δὲν διατηρεῖ τίποτα τὸ ἱερό. Εἶναι ἁπλῶς ἕνα τεράστιο χρυσὸ δακτυλίδι ποὺ οἱ μεγάλοι φεουδάρχες προσπαθοῦν νὰ τ' ἁρπάξουν ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο. Ὅλοι εἶναι βουτηγμένοι στὸ βοῦρκο· οἱ ἐραστὲς τοῦ βασιλιᾶ καὶ οἱ ἐραστὲς τῆς βασίλισσας, οἱ ἐπίσκοποι καὶ οἱ καγκελλάριοι, οἱ νεαροὶ αὐλικοὶ ἀκόλουθοι καὶ οἱ μεγάλοι δικαστές, ἀλλὰ πιὸ πολὺ ἀπ' ὅλους ὁ βασιλιάς. Ὁ Μάρλω κυριολεκτικὰ τὸν βουτάει στὸ βοῦρκο· στὴν τελευταία σκηνή, σὰν ἔχει χάσει πιὰ τὸ στέμμα του, εἶναι βουλιαγμένος ὡς τὸ λαιμὸ μέσα στὴν κοπριά. Θὰ πρέπει νὰ 'ταν ἀλλόκοτη ἡδονὴ νὰ βουτᾶς ἔτσι ἕνα βασιλιὰ μὲς στὸ βοῦρκο. Τὸ ἄγριο αὐτὸ μίσος μᾶς ξαφνιάζει καὶ σήμερα ἀκόμα στὸ δράμα τοῦ Μάρλω. Ὁ Ἐδουάρδος Β΄ προσεύχεται ἐνῶ πεθαίνει. Θά 'πρεπε νὰ πεθάνει, ὅπως ὁ Μάρλω, βλασφημώντας.

Συγκριτικὰ μὲ τὸν Μάρλω, ὁ Σαίξπηρ φαίνεται νὰ μὴν ἔχει τέτοιο μίσος. Χαρίζει στιγμὲς ἀνθρωπιᾶς ἀκόμα καὶ σ' ἕνα βασιλιά. Ὁ Ριχάρδος Β΄, στὴν ἐρμηνεία τοῦ Χόλουμπεκ, δὲν θέλει νὰ παραδοθεῖ, δὲν θέλει νὰ πεθάνει. Ἢ μᾶλλον, ὑπερασπίζεται ὄχι τόσο τὴ ζωή του — τὸ ξέρει πώς εἶναι χαμένος — ὅσο τὰ λείψανα τῆς ἀξιοπρέπειάς του. Δὲν θέλει νὰ τὸν μαχαιρώσουν ὑπηρέτες. Ρίχνεται πάνω τους, τοὺς ἁρπάζει τὰ σπαθιά, τοὺς σκοτώνει. Θὰ μποροῦσε νὰ σκοτώσει καὶ τὸν Ἔξτον, ἀφοῦ κρατάει σπαθί. Δὲν τὸν σκοτώνει. Ἀφήνει τὸ σπαθὶ νὰ τοῦ πέσει ἀπὸ τὸ χέρι. Ἡ ἀντίστασή του ἔληξε. Ἐκείνη τὴν τελευταία στιγμή, ἀποδέχεται τὸν κόσμο καὶ ὅλη τὴ θηριωδία του. Τὸν περιφρονεῖ πάρα πολὺ γιὰ νὰ συνεχίσει τὴν ἀντίσταση. Τὸ σαιξ-

πηρικὸ κείμενο προσφέρει πολλὲς δυνατότητες ἑρμηνείας αὐτῆς τῆς σκηνῆς. Ὁ Χόλουμπεκ διάλεξε τὴν πιὸ δύσκολη καὶ τὰ κατάφερε.

III

Μύθος ἢ ἀρχαιολογία; Ἕνα παραμύθι γιὰ τὶς τρεῖς κόρες, δυὸ κακὲς καὶ μιὰ καλὴ ἢ ἡ ἱστορία ἑνὸς δρυΐδη βασιλιᾶ; Ἡ ἀρχὴ τοῦ *Βισιλιᾶ Λήρ* ὑποχρεώνει τὸν σκηνοθέτη νὰ κάνει αὐτὴ τὴ δύσκολη ἐκλογή: παραμύθι ἢ ἕνα κελτικὸ μυστήριο. Μὲ τὸν ὑποβιβασμό του σὲ παραμύθι ἢ σὲ ἀρχαιολογία, ὁ *Βασιλιὰς Λὴρ* χάνει τὴ σοβαρότητά του καὶ τὸν ἀφάνταστα μπουφόνικο τόνο του, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ μειώνεται τὸ ἀνάστημά του. Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἡ πρώτη προσφορὰ τοῦ Πῆτερ Μπροὺκ εἶναι ἡ ἀνακάλυψη μιᾶς ἱστορικῆς κατάστασης ὅπου μπορεῖ ἐπιτέλους νὰ τοποθετηθεῖ ὁ *Βασιλιὰς Λήρ*· μιᾶς κατάστασης ὅπου τὸ ἔργο γίνεται μιὰ ἱστορία κτηνώδης καὶ τραγική, σοβαρὴ καὶ γκροτέσκα, μιὰ ἱστορία στὴν ὁποία συμμετέχουν ἀληθινοὶ ἄνθρωποι καὶ ἀληθινὰ ἀντικείμενα.

Ἂς θυμηθοῦμε ἐκείνους τοὺς μικροὺς ἡγεμόνες, τοὺς πολωνοὺς ἐπαρχιακοὺς βασιλίσκους, ὅλους ἐκείνους τοὺς Βισνιοβιέτσκι, τοὺς Ρατζιβίλ, τοὺς Ποτόκι τοῦ 17ου αἰώνα, μὲ τὶς αὐλές τους ποὺ ἤθελαν νὰ συναγωνιστοῦν τὴ βασιλικὴ αὐλὴ σὲ λαμπρότητα, καὶ μὲ τὰ ἤθη τους, ποὺ ὅπως στὴν αὐλὴ τοῦ Λήρ, εἶταν ἕνα σύμφυρμα εὐγένειας καὶ θηριωδίας, ἐκλέπτυνσης καὶ χοντροκοπιᾶς, ὑψηλῆς πολιτικῆς καὶ οἰκογενειακῶν συμφερόντων.

Μοιάζανε παράξενα μεταξύ τους αὐτὲς οἱ ἡγεμονίες τοῦ 16ου καὶ τοῦ 17ου αἰώνα, ἄσχετα ἂν βρίσκονταν στὴν Ἀγγλία ἢ τὴν Οὐκρανία, στὴ Σκωτία ἢ τὴ Λιθουανία. Αὐτὸς ὁ Λὴρ εἶναι πολὺ μικρὸς γιὰ νὰ εἶναι βασιλιάς, ὅμως τὰ χαρακτηριστικά του εὔκολα τὰ βρίσκει κανεὶς σὲ ἀρκετοὺς μικροηγεμόνες τῆς περιφέρειας. Στὰ ξαφνικά, ἀπὸ γεροντικὴ ἰδιοτροπία, μοιράζει στὶς κόρες του καὶ στοὺς γαμπρούς του τὶς γαῖες του ποὺ εἶναι καταχωρημένες σὲ μιὰ μακρόστενη περγαμηνή, καὶ ἀπαιτεῖ μιὰ ρητορικὴ ἐπίδειξη τῆς ἀγάπης τους. Κατόπιν, ἀφοῦ ἀπαρνήθηκε τὴν ἐξουσία του καὶ παρέδωσε τὸ θησαυροφυλάκιό του, ταξι-

βαίνει ἀπὸ τὸ ἕνα φέουδο στὸ ἄλλο μαζὶ μὲ τὴν ὁρδή τῶν μπεκρήδων σωματοφυλάκων του, ποὺ ἀφανίζουν στό διάβα τους τὰ πάντα σὰν ἕνα σύννεφο ἀκρίδες. Ὁ γέρος πότε μένει στὴ μιὰ κόρη του καὶ πότε στὴν ἄλλη. Ὑπάρχει στὴν προσωπικότητα τοῦ Βασιλιᾶ Λήρ — καὶ τοῦτο τὸ ἀνακάλυψε πρῶτος ὁ Πῆτερ Μπροὺκ — ἕνα κράμα τρέλας, πάθους, ματαιοδοξίας, ἀλαζονίας, αὐταρχικότητας, ἀνθρωπιᾶς καὶ τρόμου, ποὺ ὅλα εἶναι μὲ ἀκρίβεια βαλμένα σὲ ἱστορικὸ τόπο καὶ χρόνο.

Οἱ τρεῖς πρῶτες πράξεις εἶναι σχεδὸν ἐπικὸ θέατρο. Ἐλάχιστα ἀντικείμενα ὑπάρχουν, ἀλλὰ τὸ καθένα εἶναι ἀληθινό, τὸ καθένα κάτι σημαίνει: ἡ βασιλικὴ σφαῖρα καὶ τὸ ξίφος, ὁ χάρτης σχεδιασμένος στὴν περγαμηνή, ὁ ἀστρολάβος τοῦ γερο - Γκλόστερ, οἱ χειροπέδες, ἀκόμα καὶ τὸ κουτάλι κρεμασμένο ἀπὸ τὴν ἁλυσίδα ποὺ φοροῦσε ὁ Ὄσβαλντ σὰν αὐλάρχης. Ὁ *Βασιλιὰς Λήρ* εἶναι ἕνα ἔργο γιὰ τὴν ἀποσύνθεση τοῦ κόσμου. Ἀλλὰ γιὰ νὰ δειχτεῖ αὐτὴ ἡ ἀποσύνθεση, πρέπει πρῶτα νὰ δειχτεῖ πῶς ὁ κόσμος ὑπάρχει. Προτοῦ καταρρεύσει πρέπει νὰ ἆχει κάσταση μὲ τὴν ἱεραρχία του καὶ τὶς δοξασίες του, μὲ τὶς τελετουργίες του καὶ τὴν ἐθιμοτυπία του, μὲ τὶς ἀξεδιάλυτα μπερδεμένες σχέσεις ἐξουσίας καὶ πατριᾶς, γάμου καὶ μοιχείας, νομίμων παιδιῶν καὶ νόθων, αὐθαιρεσίας καὶ νόμου. Κατὰ τὴ γνώμη μου εἶναι πιὸ δύσκολο νὰ δείξεις στὸν *Βασιλιὰ Λήρ* τὴ γήινη ὕπαρξη αὐτοῦ τοῦ κόσμου παρὰ τὴν καταστροφή του. Τὴν καταστροφὴ τὴν ἔχει κιόλας δείξει τὸ θέατρο τοῦ παράλογου. Ἀρκεῖ ν' ἀνακαλύψεις τὸν Μπέκετ μέσα στὸν Σαίξπηρ.

Οἱ σκηνὲς τῆς τρέλας τοῦ Λὴρ εἶναι σὰν ἕνα σκαντάγιο ποὺ τὸ ρίχνεις ἀπόνα καράβι γιὰ νὰ βυθομετρήσεις τὴ θάλασσα· Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι ἀπὸ σάρκα καὶ αἷμα ἀπόμειναν τώρα κορμιά· ἀκρωτηριασμένοι κορμοί. Ὕστερα, ἀπὸ τὸ μέσο τῆς τέταρτης πράξης, σιγὰ - σιγά, ὁ κόσμος θαρρεῖς πῶς ἀρχίζει καὶ ἀνασυντάσσεται. Ξαναρχίζουν ἡ ἐθιμοταξία, οἱ τελετουργίες· κάπου γίνεται πόλεμος, μὲ κάποιους, γιὰ κάτι. Ἀλλὰ γιὰ τὸν Λὴρ, γιὰ τὸν Γκλόστερ, αὐτὰ εἶναι οἱ ἀκατάληπτοι θόρυβοι ἑνὸς κόσμου ποὺ ἔπαψε νὰ ὑπάρχει.

Στὶς συζητήσεις μου μὲ τὸν Πῆτερ Μπροὺκ προσπάθησα κάποτε νὰ τὸν πείσω πῶς ἔπρεπε νὰ δείξει τὸ βραδὺ κατρακύλισμα ὅλων τῶν προσώπων τοῦ δράματος. Ἤθελα οἱ πρῶτες πράξεις

νὰ παιχτοῦν πάνω σὲ μιὰ μεγάλη κυκλικὴ ἐξέδρα στημένη ψηλὰ στή σκηνή, γιὰ νὰ δειχτεῖ πραγματικά, ἁπτά, ὁρατὰ ἡ ἀποσύνθεση καὶ ἡ πτώση. Ὁ Πῆτερ Μπροὺκ δὲν εἶχε ἀνάγκη ἀπ' αὐτὲς τὶς ἁπλοϊκὲς μεταφορές. Ὁ κόσμος ποὺ διαλύεται, δὲν ἀνασυντάσσεται στὴ σκηνοθεσία του, ὅπως δὲν ἀνασυγκολλᾶται στὸν Σαίξπηρ. Τ' ἀνθρώπινα ναυάγια ξαναβρίσκουν τὴν ἀνθρωπιά τους, ἀλλὰ τοῦτο σημαίνει μόνο πὼς ἀρνοῦνται ν' ἀποδεχτοῦν τὸν πόνο, τὰ μαρτύρια καὶ τὸ θάνατο. Ἀρνοῦνται ν' ἀποδεχτοῦν τὸν παραλογισμὸ ἑνὸς κόσμου ὅπου ζεῖ κανεὶς καὶ μόνο γιὰ νὰ τεκνοποιήσει, νὰ δολοφονήσει καὶ νὰ πεθάνει.

Ὁ ἀδερφὸς ρίχνει στὸν ὦμο του τὸ πτῶμα τοῦ ἀδερφοῦ του ποὺ σκότωσε. Αὐτὸ εἶναι ὅλο. Δὲν θὰ ὑπάρξει νέος βασιλιάς. Ἡ σκηνὴ μένει ἄδεια. Ὅπως ὁ κόσμος.

Ὅταν σηκώνεται ἡ αὐλαία, στὸ *Περιμένοντας τὸν Γκοντό*, κοντὰ στή ράμπα εἶναι ἕνα ζευγάρι παπούτσια. Ἐκεῖνοι ποὺ περιμένουν βγάζουνε τὰ παπούτσια τους, δοκιμάζουνε τὰ παπούτσια, παρατᾶνε τὰ παπούτσια, βρίσκουνε τὰ παπούτσια. Τὰ παπούτσια ἐδῶ εἶναι ἕνας παραλογισμός. Δέν ἐξυπηρετοῦν κανένα σκοπό, γιατὶ κανένας δὲν πρόκειται νὰ φύγει ποτὲ ἀπὸ τὸ μέρος ἐκεῖνο. Ὁ *Βασιλιὰς Λήρ* τοῦ Πῆτερ Μπροὺκ ἀρχίζει μὲ μιὰ σκηνὴ ὅπου οἱ αὐλικοὶ φορᾶνε στὸ βασιλιὰ τὶς μπότες του. Οἱ μπότες εἶναι πραγματικές, οἱ κινήσεις τῶν ἠθοποιῶν εἶναι ἀκριβεῖς, δὲν ἔχουν τίποτα τὸ συμβολικό. Ἀργότερα, ὅταν ὁ Λήρ, ξεπαγιασμένος γυρνάει ἀπὸ τὸ κυνήγι, οἱ ὑπηρέτες του τὸν βοηθᾶνε νὰ βγάλει αὐτὲς τὶς μπότες. Καὶ πάλι οἱ κινήσεις εἶναι ἀκριβεῖς καὶ σωστές. Ὁ Πώλ Σκόφηλντ τρίβει τὶς πατοῦσες τῶν μουδιασμένων ποδιῶν του. Στὴ σκηνή, ὅπου ὁ τυφλὸς Γκλόστερ συναντάει τὸν τρελὸ Λήρ, αὐτὰ τὰ δυὸ ἀνθρώπινα ναυάγια ξέρουν πιὰ τὰ πάντα γιὰ τὸν ἑαυτό τους καὶ γιὰ τὸν κόσμο. Ὁ Γκλόστερ βγάζει τὶς μπότες τοῦ Λήρ, τὶς σφίγγει στὸ στῆθος του καὶ τὶς φυλάει. Τί φιλάει; Ἴσως τὴν τελευταία ἀνάμνηση ἑνὸς κόσμου ποὺ κάποτε ὑπῆρχε.

Στὴν ἐποχή μας ἕνα ἀπὸ τὰ κύρια προβλήματα τοῦ *Ἅμλετ* εἶναι ἡ πριγκιπικὴ ἰδιότητα τοῦ πρίγκιπα. Ἡ ἰδέα εἶταν ἀρκετὰ οἰκεία στὴν Ἀναγέννηση ἢ στὸν 18ο αἰώνα. Ὅμως σήμερα δὲν σημαίνει τίποτα τὸ νὰ πεῖ ὁ σκηνοθέτης στὸν ἠθοποιό: «Μήν τὸ ξεχνᾶς εἶσαι ὁ γιὸς ἑνὸς βασιλιᾶ». Πρέπει ν' ἀναρωτηθεῖ,

καὶ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει ν' ἀναρωτηθεῖ: «Ποιὸ εἶναι τὸ σημερινὸ παγκινησιακὸ ὁμόλογο;» Εἶταν λαμπρὴ ἡ ἰδέα τοῦ Πῆτερ Χώλ, ὅταν ἔδωσε τὸν ρόλο στὸν Ντέηβιντ Γουῶρνερ γιὰ τὴν παράσταση στὸ Στράτφορντ, νὰ κάνει τὸν Ἄμλετ νεαρὸ διανοούμενο. Στὸ Καῖμπριτζ συνάντησα πολλοὺς ἀπόφοιτους ποὺ μοιάζανε μὲ τὸν Ἄμλετ, ἀκόμη καὶ στὶς κινήσεις τους. Δὲν εἶναι γιοὶ βασιλιάδων, ὅμως ἔχουν τὴ συνείδηση πὼς εἶναι οἱ κληρονόμοι τῶν παγκοσμίων προβλημάτων.

Γιὰ μένα, ἕναν ξένο, εἶταν ἐκθαμβωτικό, ἀποκαλυπτικό, νὰ βλέπω αὐτὰ τὰ παιδιά, ἔτσι ψηλὰ καὶ καθόλου «λεπτεπίλεπτα», νὰ κάθουνται κατάχαμα, φορώντας φαρδιὰ ροῦχα, ἀποφασισμένα νὰ φέρουνται χωρὶς ἐπιτήδευση. Καὶ στὸ Στράτφορντ, ἡ ὁμοιότητα τοῦ Ντέηβιντ Γουῶρνερ μ' αὐτὰ τὰ παιδιὰ ἔπλεκε, θαρραῖς, τὸν ἐξωτερικὸ δεσμό, ἀνάμεσα στὸν σαιξπηρικὸ ἥρωα καὶ τὴν ἐποχή μας. Ὕστερα εἶταν ἀπαραίτητο νὰ βρεθεῖ ὁ δεσμὸς αὐτὸς καὶ στὸ ἐπίπεδο τῆς ἱστορικῆς κατάστασης.

Φυσικά, ἡ ἰδιαίτερη αὐτὴ πλευρὰ μεταβάλλεται συνεχῶς. Ὅταν πρωτοέγραψα γιὰ τὸν Ἄμλετ — τὸν Πολωνὸ Ἄμλετ, πρὶν ἀπὸ ὀχτὼ χρόνια — σκεφτόμουν κάποιο νέο ποὺ γυρίζει στὴν πατρίδα ὕστερα ἀπὸ σπουδὲς στὸ ἐξωτερικό. Εἶταν ἕνας ἀπὸ κεῖνους τοὺς νέους, ἀμέσως μετὰ τὴ γενιὰ τῶν ὀργισμένων, ποὺ πίστευαν πὼς εἶναι δυνατὸν νὰ ἀλλάξεις τὸν κόσμο μὲ μιὰ μεγάλη χειρονομία. Εἶταν πικρὸς — βρισκόταν, φυσικά, πολὺ μακρυὰ ἀπὸ τοὺς κύκλους τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας· καὶ ἔνιωθε σφοδρὴ ἀπογοήτευση ἐπειδὴ δὲν εἶταν δυνατὸν ν' ἀλλάξει τὰ πράγματα, ἢ ἔστω νὰ περισώσει τόν ἀσυμβίβαστο χαρακτήρα του. Σήμερα ὅμως ὅλη ἡ ἐμπειρία τοῦ Ἄμλετ εἶναι ἀντιποιητική καὶ ἀντιρητορική. Σωστὸ εἶναι οἱ μεγάλοι μονόλογοι νὰ ἀπευθύνονται στὸ κοινὸ μὲ τρόπο ὄχι ρητορικό, κι ἀκόμα νὰ ἔχει αὐτὸς ὁ Ἄμλετ μιὰ τάση γιὰ τὸ μαῦρο χιοῦμορ. Δὲν εἶναι ζήτημα κυνισμοῦ, ἀλλὰ ἡ θεμελίωση μιᾶς νέας στάσης, ποὺ ἀποφεύγει τὸν συναισθηματισμό, καὶ ἐνσαρκώνει ὅ,τι καμιὰ φορὰ ἀποκαλεῖται *Cruanté* στὴν κοινωνια καὶ στὸν ἴδιο τὸν Ἄμλετ. Αὐτὸς ὁ Ἄμλετ δὲν εἶναι πιὰ ὀργισμένος νέος· παραμένει ἀδέσμευτος ὅσο μπορεῖ περσότερο.

Ὁ τρόπος ποὺ δίνεται τὸ τέλος σ' αὐτὴ τὴ σκηνοθεσία εἶναι μιὰ ἀκόμη θαυμαστὴ ἀνακάλυψη τοῦ Πῆτερ Χώλ. Ὅταν ὁ Ἄμ-

λετ καὶ ὁ Λαέρτης ἀρχίζουν νὰ μονομαχοῦν, εἶναι ἤρεμοι, σχεδὸν σὰν νὰ κάνουν μιὰ ἐπίδειξη. Σὰν νὰ χορεύουν ἕνα μπαλλέτο μπροστὰ στὸ βασιλιά, τὴ βασίλισσα καὶ τοὺς αὐλικούς. Ὕστερα στὰ ξαφνικὰ ἀρχίζουν νὰ μονομαχοῦν λυσσασμένα· πετᾶνε πέρα τὰ στιλέτα τους, ἀρχίζουν νὰ ξεσκίζουνται καὶ νὰ κοπανιοῦνται. Φωτίζεται ἔτσι λαμπρὰ μιὰ γενιὰ ποὺ θὰ προτιμοῦσε νὰ μὴν κάνει τίποτα, ἀλλὰ ποὺ στὴν ἔσχατη ἀνάγκη θὰ πολεμήσει ἄγρια καὶ πρωτόγονα. Τέτοιος νέος εἶναι ἀκριβῶς ὁ Ἅμλετ, ἀλλὰ γεννημένος — γιὰ μεγάλη του λύπη — νὰ παίζει ἀναπόδραστα ἕνα μεγάλο ρόλο.

Ὕστερα ἔρχεται μιὰ ἀκόμα λαμπρὴ ἐπινόηση τοῦ Πῆτερ Χώλ: σὰν φτάνει ἡ στιγμὴ γιὰ νὰ πεθάνει ὁ Κλαύδιος, ὁ Ἅμλετ τοῦ ρίχνει φαρμάκι στὸ αὐτί, ὅπως εἶχε κάνει καὶ ὁ Κλαύδιος στὸν πατέρα τοῦ Ἅμλετ. Εἶναι σύμβολο πὼς ἐπωμίσθηκε τὶς εὐθύνες του. Ἐκδικήθηκε· ὡστόσο, τίποτα δὲν ἔχει νόημα, καὶ πάλι ὁ Ἅμλετ δὲν θὰ γίνει βασιλιάς. Ἐνῶ πεθαίνει, γελάει· ἡ ἀπάντηση τῆς γενιᾶς του εἶναι πὼς ἀποδέχεται τὴν εὐθύνη - γελώντας.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Ἅμλετ, ἂς δοῦμε πὼς ἀντιμετώπισε τὴν Ὀφίλια ὁ σκηνοθέτης. Στὴν ἀρχὴ δὲν μὲ ἔπεισε· ἀλλὰ τὸ παίξιμο τῆς Γκλέντα Τζάκσον πῆρε ἕνα χαρακτήρα ποὺ κάτι ἐσήμαινε. Καὶ ἡ Ὀφίλια εἶναι ἀντάρτισσα, ἂν καὶ σιωπηλή· ἡ ἀνταρσία της ὅμως δὲν τὴν κάνει σύμμαχο, ἀλλὰ κακὴ κόρη καὶ κακὴ φίλη. Δὲν μπορεῖ νὰ βρεῖ τὸ δρόμο της, καὶ δὲν δέχεται τὸ δρόμο κανενὸς ἀλλουνοῦ. Εἶναι πολὺ ἀριστοκράτισσα, καὶ πραγματικὰ πολὺ ἐγγλέζα· στὸ τέλος προτιμάει κι αὐτὴ νὰ μείνει ἀδέσμευτη· κ' ἔτσι κατὰ διαφόρους τρόπους προδίδει τόσο τὸν πατέρα της ὅσο καὶ τὸν Ἅμλετ. Στὴ σιωπηλὴ ἀνταρσία της, ξεστρατίζει καὶ πέφτει στὴν τρέλα, καὶ ἡ αὐτοκτονία της δὲν εἶναι συναισθηματικὴ χειρονομία, ἀλλὰ μᾶλλον χειρονομία — ἡ τελικὴ χειρονομία — τῆς ἀνταρσίας.

Φυσικὰ ὁ *Ἅμλετ* δὲν εἶναι ἁπλῶς ἕνα σύγχρονο ἔργο γιὰ ἕνα ἀγόρι κ' ἕνα κορίτσι. Εἶναι ἐπίσης τρισμέγιστο ἀναγεννησιακὸ ἔργο. Προχωρήσαμε τόσο πολὺ στὰ τελευταῖα χρόνια. Ὅταν πρωτοεῖδα τὴν ταινία *Ἅμλετ* τοῦ Ὀλίβιε, ἔνιωσα πὼς εἶχε γίνει ἕνα μεγάλο βῆμα μπροστά. Τώρα ὅμως μοῦ φαίνεται σὰν νὰ 'χει κάτι τὸ πολιτικὰ παιδαριῶδες—ἡ πολιτική μας συνεί-

δηση διευρύνθηκε τόσο πολύ. Ὁ Πῆτερ Χὼλ ἔδειξε αὐτὴ τὴ νέα συνείδηση στὸν *Πόλεμο τῶν Ρόδων* καὶ τώρα στὸν *Ἄμλετ*. Ἀναμφίβολα νιώθει πολὺ καλὰ τὴ ζωὴ σ' ἕνα ὁλοκληρωτικὸ καθεστώς. Νομίζω πὼς ἔχει διδαχτεῖ ἀπὸ τὴ ρωσικὴ σχολὴ — λόγου χάρη, αὐτὴ τὴν ἔμφαση τῆς ἀδιάλειπτης παρουσίας τρίτων, ποὺ ὑπογράμμισε ὁ Κοζίντσεφ στὸν τελευταῖο *Ἄμλετ* ποὺ γύρισαν ταινία οἱ Ρῶσοι.

Τὸ ἀγγλικὸ θέατρο ἀπὸ παλιὰ εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ καλύτερα τοῦ κόσμου, ὡστόσο, δὲν εἶναι πάντα πολὺ συναρπαστικό. Σκηνοθεσίες ὅπως αὐτή, ὅπου οἱ σύγχρονοι συσχετισμοὶ ἀνακύπτουν τόσο καθαρὰ μέσα ἀπὸ τὴν αἰώνια μεγαλοσύνη ἑνὸς ἔργου, θὰ τὸ κάνουν πραγματικὰ συγκλονιστικό.

ΣΗΜΕΙΩΣΗ ΓΙΑ ΤΙΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΩΝ ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΩΝ

Βασιλιὰς Ἰωάννης	*μετάφραση*	Βασ. Ρώτα—Βούλας Δαμιανάκου
Ριχάρδος Γ'	»	Κ. Καρθαίου
Ριχάρδος Β'	»	Βασ. Ρώτα
Ἄμλετ	»	Βασ. Ρώτα
Τρωίλος καὶ Χρυσίδα	»	Βασ Ρώτα
Ἑρρίκος Δ'	»	Α. Πάλλη
Μάκβεθ	»	Κ. Καρθαίου
Βασ. Λὴρ	»	Βασ. Ρώτα
Ὀθέλλος	»	Κ. Καρθαίου
Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα	»	Βασ. Ρώτα
Κοριολανός	»	Βασ. Ρώτα
Ὄνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας	»	Βασ. Ρώτα
Τρικυμία	»	Βασ. Ρώτα
Δωδεκάτη Νύχτα	»	Βασ. Ρώτα
Ὅπως Ἀγαπᾶτε	»	Βασ. Ρώτα
Τὰ Σοννέτα	»	Θεοδ. Ρούσσου, — ἐκτὸς ἀπὸ τὸ CXXIX ποὺ εἶναι τοῦ Ν. Ποριώτη, καὶ τὰ XII, CVII, καὶ XV, ποὺ εἶναι τοῦ μεταφραστῆ τοῦ βιβλίου.

Χρονολογικός πίνακας: ὁ Σαίξπηρ καὶ ὁ Κόσμος

Ο ΚΟΣΜΟΣ	Η ΑΓΓΛΙΑ
1475	1483 Στέψη τοῦ Ριχάρδου Γ'. 1485 Στέψη τοῦ Ἑρρίκου Ζ' Τελειώνει ὁ πόλεμος τῶν Ρόδων.
1492 Ὁ Χριστόφορος Κολόμβος ἀποβιβάζεται στὴν Κούβα. 1493 Ὁ Πάπας μοιράζει τὸν Νέο Κόσμο ἀνάμεσα στὴν Ἱσπανία καὶ τὴν Πορτογαλία. *Πραγματεία περὶ ζωγραφικῆς* τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι. 1497 Ὁ Βάσκο ντὰ Γκάμα περιπλέει τὸ Ἀκρωτήριο τῆς Καλῆς Ἐλπίδος. 1499 Ἡ *Celestina* τοῦ Fernando de Rojas.	
1500	
1500 περίπου *Πειρασμὸς τοῦ Ἁγ. Ἀντωνίου* καὶ *Κιβωτὸς τῶν Τρελῶν* τοῦ Ἱερώνυμου Μπός 1504 *Ἐπιστολὲς* τοῦ Ἀμέρικο Βεσπούτσι. 1509 *Μωρίας Ἐγκώμιον* τοῦ Ἔραμου·	
1513 Τυπώνεται τὸ πρῶτο βιβλίο στὰ Πολωνικὰ 1519 Ὁ Μαγγελλάνος κάνει τὸν γύρο τοῦ κόσμου. Ὁ Κορτὲζ καταλαμβάνει τὸ Μεξικό. Θάνατος τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι. 1522 Ὁ Λούθηρος μεταφράζει τὴν Καινὴ Διαθήκη.	1509 Στέψη τοῦ Ἑρρίκου Η' 1516 *Οὐτοπία*, τοῦ σὲρ Τόμας Μὼρ

	Ο ΚΟΣΜΟΣ	Η ΑΓΓΛΙΑ
1525		1525 - 1535 Οἱ Τύνδαλ καὶ Κοβερντέηλ μεταφράζουν τὴ Βίβλο. 1531 Ὁ Ἑρρίκος Η΄ ἀνακηρύσσεται Ἀρχηγὸς τῆς Ἐκκλησίας.
	1532 Ὁ Πιθάρρο καταλαμβάνει τὸ Περού. *Ὁ Ἡγεμόνας* τοῦ Νικολὸ Μακιαβέλλι. *Γαργαντοῦας καὶ Πανταγκρυέλ* τοῦ Φρανσουὰ Ραμπελαί. 1534 Ὁ Ἰγνάτιος Λογιόλο ἱδρύει τὸ Τάγμα τῶν Ἰησουιτῶν. 1536 *Ἑταιρικοὶ Διάλογοι* τοῦ Πιέτρο Ἀρετίνο. 1543 *De revolutionibus orbium colestium,* τοῦ Μικολάι Κοπέρνικ (Κοπέρνικου). *De humani corporis fabrica* τοῦ Βερσάλιου. 1546. *Ποιήματα* τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου.	1546 Ἐπανάσταση στὴ Σκωτία.
1550	1551 *De republica emendanda* τοῦ Φρύτζ Μοντρζέβσκι 1552 *Historia general de las Indias* τοῦ Λάς Κάσας. 1553 *Lazarillo de Tormes* ἀνωνύμου 1564 Θάνατος τοῦ Μιχαὴλ Ἄγγελου. 1572 Νύχτα τοῦ Ἁγ. Βαρθολομαίου στὸ Παρίσι (Σφαγὴ τῶν Οὐγενότων).	1559 Στέψη τῆς Ἐλισάβετ Α΄ 1564 23 Ἀπριλίου : Γέννηση τοῦ Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ. 1570 Ὁ Πίος Ε΄ ἀφορίζει τὴν Ἐλισάβετ. Ὁ Δήμαρχος τοῦ Λονδίνου ἀπαγορεύει τὶς θεατρικὲς παραστάσεις μέσα στὸ Σίτυ.

Ο ΚΟΣΜΟΣ	Η ΑΓΓΛΙΑ
	1576 Ὁ Μπέρμπεϊτζ χτίζει τὸ πρῶτο θέατρο στὸ Λονδίνο
	1577 Ὁ Ντρέηκ κάνει τὸν γύρο τοῦ κόσμου λεηλατώντας καθ' ὁδὸν τὶς ἱσπανικὲς ἀποικίες στὴ Χιλὴ καὶ τὸ Περού.
	1579 Ὁ Νὸρθ μεταφράζει τοὺς *Παραλλήλους Βίους* τοῦΠλούταρχου.
1580 Τὰ *Essays* τοῦ Μονταίνιου (Βιβλία Ι καὶ ΙΙ).	1580 Ἡ *Ἀρκαδία* τοῦ σερ. Φίλιπ Σίδνεϋ.
1580 *Ἀπελευθερωθεῖσα Ἱερουσαλήμ* τοῦ Τουρκουάτο Τάσσο.	
Ἡ Ἱσπανία καταλαμβάνει τὴ Βραζιλία.	1586 Παίζεται ἡ *Ἱσπανικὴ Τραγωδία* τοῦ Κύδ.
1588 *De mundi aetherei recentioribus phaenomenis* τοῦ Τύχωνος Μπραχὲ.	1587 Ἀποκεφαλίζεται ἡ Μαρία Στιούαρτ.
	1588 Καταστροφὴ τῆς Ἀήττητης Ἀρμάδας.
	Ὁ Δρ. Φάουστους τοῦΜάρλω
	1589 Ὁ Ἔσσεξ ἀποβιβάζεται στὴν Πορτογαλία μὲ ἀγγλικὸ στρατὸ
	1592 *Βασιλιὰς Ριχάρδος Γ'*
	1593 Θάνατος τοῦ Μάρλω
	1594 *Ρωμαῖος καὶ Ἰουλιέτα*
	1595 Ἐπανάσταση στὴν Ἰρλανδία
	1596 *Ὄνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας.* Ὁ Ἔσσεξ καὶ ὁ Ντρέηκ ἐπιτίθενται στὸ Κάδιξ.
	1597 Τὰ *Essays* τοῦ Βάκωνος. Κλείνουν τὰ θέατρα τοῦ Λονδίνου καὶ ὁ Μπέν Τζόνσον φυλακίζεται.
	1598 Ἀνεγείρεται καὶ ἀνοίγει ἡ «Σφαῖρα»

	Ο ΚΟΣΜΟΣ	Η ΑΓΓΛΙΑ
1600	1600 Ἡ Ἱερὰ Ἐξέταση καίει στὴ Ρώμη τὸν Τζορντάνο Μπροῦνο.	1600 *De magnete*, τοῦ Οὐίλλιαμ Γκίλμπερτ (ὅπου περιγράφεται ἡ Γῆ σὰν μαγνήτης).
		1601 Συνωμοσία τοῦ Ἔσσεξ. 7 Φεβρουαρίου παίζεται ὁ *Ριχάρδος Β'* στὴ «Σφαῖρα». 25 Φεβρουαίου ἀποκεφαλίζεται ὁ Ἔσσεξ. Ἐπανάσταση στὴν Ὁλλανδία καταστέλλεται ἀμείλικτα. *Ἄμλετ*
		1603 Θάνατος τῆς Ἐλισάβετ, στέψη τοῦ Ἰακώβου Α'. Ὁ Φλόριο μεταφράζει τὰ *Essays* τοῦ Μονταίνιου.
		1604 *Ἡ Τίμια Πόρνη* τοῦ Ντέκκερ
	1605 *Δὸν Κιχώτης*, μέρος πρῶτο, τοῦ Θερβάντες.	1605 *Βασιλιὰς Λὴρ* καὶ *Μάκβεθ* Συνωμοσία τῆς Πυρίτιδος *Βελπόνε* τοῦ Μπέν Τζόνσον.
	1606 Γέννηση τοῦ Κορνέιγ.	1608 *Κοριαλανὸς*. *Ἀληθινὴ Ἀφήγηση Ἀξιολόγων Περιστατικῶν καὶ Συμβάντων στὴ Βιρτζίνια* τοῦ Τζὼν Σμίθ.
	1610 *Sidereus nuntius* τοῦ Γαλιλαίου.	
	1611 Ἀγγλικὸς θίασος στὴ Βαρσοβία· παίζει πιθανὸν καὶ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ.	1611 *Ἡ Ἐγκεκριμένη Μετάφραση* τῆς βίβλου
		1612 *Ἡ Τρικυμία*. Ὁ Σαίξπηρ ἐπιστρέφει στὸ Στράτφορντ
		1613 Καίγεται ἡ «Σφαῖρα»
	1616 Θάνατος τοῦ Θερβάντες	1616 23 Ἀπριλίου : θάνατος τοῦ Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ.
	1618 Ἡ Ρωμαιοκαθολικὴ Ἐκκλησία καταδικάζει τὸ σύστημα τοῦ Κοπέρνικου. Ἀρχίζει ὁ Τριακονταετὴς Πόλεμος. *Fuenteovejuna* τοῦ Λόπε ντὲ Βέγκα.	

Ο ΚΟΣΜΟΣ	Η ΑΓΓΛΙΑ
1622 Γέννηση τοῦ Μολιέρου 1623 *Civitas Solis* τοῦ Τομμάζο Καμπανέλλα	1623 Τὸ *Πρῶτο Φόλιο* τῶν Σαιξπηρικῶν ἔργων.
1631 *La vida es Sueno* τοῦ Καλντερὸν 1632 *Ai due massimi sistemi* τοῦ Γαλιλαίου 1633 Ὁ Γαλιλαῖος ἀποκυρύσσει τὶς ἰδέες του μπροστὰ στὴν ἱερὰ ἐξέταση. 1637 *Cid* τοῦ Κορνέιγ. *Λόγος περὶ μεθόδου* τοῦ Ντεκὰρτ. 1679 Γέννηση τοῦ Ρακίνα 1642 Θάνατος τοῦ Γαλιλαίου. Ὁ Μολιέρος ἱδρύει τὸ «*Illustre Théâtre*».	1628 Ὁ Οὐίλλιαμ Χάρβεϋ ἀνακαλύπτει τὴν ἀρχὴν τῆς κυκλοφορίας τοῦ αἵματος. 1642 Γέννηση τοῦ Νεύτωνος Ἀρχίζει ὁ ἐμφύλιος πόλεμος. Οἱ πουριτανοὶ κλείνουν τὰ θέατρα. 1649 Ἀποκεφαλίζεται ὁ Κάρολος Α΄. Ἀνακύρηξη τῆς δημοκρατίας

ΑΓΓΛΙΚΟ ΚΕΙΜΕΝΟ ΠΑΡΑΘΕΜΑΤΩΝ
ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡ

15 What, do you tremble ? Are you all afraid ?
Alas, I blame you not, for you are mortal...

(*Richard III*, I, 2)

19 Then thus : —
Edward the Third, my lords, had seven sons ;
The first, Edward the Black Prince, Prince of Wales ;
The second, William of Hatfield ; and the third,
Lionel duke of Clarence ; next to whom
Was John of Gaunt, the Duke of Lancaster ;
The fifth was Edmund Langley, Duke of York ;
The sixth was Thomas of Woodstock, Duke of Gloucester ;
William of Windsor was the seventh and last.

(*Henry VI, 2nd part*, II, 2)

20 For God's sake, let us sit upon the ground,
And tell sad stories of the death of kings :
How some have been depos'd, some slain in war,
Some haunted by the ghosts they have depos'd,
Some poison'd by their wives, some sleeping kill'd,
All murder'd !

(*Richard II*, III, 2)

21 He cannot live, I hope, and must not die
Till George be pack'd with post-horse up to heaven.
I'll in to urge his hatred more to Clarence
With lies well steel'd with weighty arguments ;
. . . . . .
Which done, God take King Edward to his mercy,
And leave the world for me to bustle in !

(*Richard III*, I, 1)

22 QUEEN MARGARET — I had an Edward, till a Richard kill'd him;
I had a Harry, till a Richard kill'd him ;
Thou hadst an Edward, till a Richard kill'd him ;
Thou hadst a Richard, till a Richard kill'd him.
DUCHESS OF YORK — I had a Richard too, and thou didst kill [him
I had a Rutland too, thou holp'st to kill him.

. . . . . .

QUEEN MARGARET — Thy Edward he is dead, that kill'd my [Edward ;
Thy other Edward dead, to quit my Edward ;
Young York he is but boot, because both they
Match not the high perfection of my loss :
Thy Clarence he is dead that stabb'd my Edward ;
And the beholders of this frantic play,
Th' adulterate Hastings, Rivers, Vaughan, Grey,
Untimely smother'd in their dusky graves.

(*Richard III*, IV, 4)

23 The flattering index of a direful pageant.
One heav'd a-high, to be hurl'd down below.

(*Richard III*, IV, 4)

That is a step
23 On which I must fall down, or else I o'er-leap...

(*Macbeth*, I, 4)

24 Fetch hither Richard, that in common view
He may surrender ; so we shall proceed
Without suspicion.

25 Alack ; why am I sent for to a king,
Before I have shook off the regal thoughts
Wherewith I reign'd ? I hardly yet have learn'd
To insinuate, flatter, bow, and bend my knee.

. . . . . .

Yet I well remember
The favours of these men. Were they not mine ?
Did they not sometime cry « All hail ! » to me ?

25 You read
These accusations, and these grievous crimes
Committed by your person and your followers
Against the state and profit of this land ;
That, by confessing them, the souls of men
May deem that you are worthily depos'd.

25 Must I do so ? And must I ravel out
My weav'd-up follies ? Gentle Northumberland,
If thy offences were upon record,
Would it not shame thee in so fair a troop
To read a lecture of them ?

26 NORTHUMBERLAND — My lord, dispatch ; read o'er these articles.

KING RICHARD — Mine eyes are full of tears. I cannot see ;
And yet salt water blinds them not so much
But they can see a sort of traitors here.
Nay, if I turn mine eyes upon myself,
I find myself a traitor with the rest ;
For I have given here my soul's consent
T'undeck the pompous body of a king...

26 KING RICHARD — Then give me leave to go.
BOLINGBROKE — Whither ?
KING RICHARD — Wither you will, so I were from your sights.
BOLINGBROKE — Go, some of you convey him to the Tower.
. . . . . .
On Wednesday next we solemnly set down
Our coronation. Lords, prepare yourselves.
(*Richard II*, IV, 1)

27 BOLINGBROKE — Welcome, my lord. What is the news ?
NORTHUMBERLAND — First, to thy sacred state wish I all hap-
The next news is, I have to London sent [piness.
The heads of Salisbury, Spencer, Blunt, and Kent :
The manner of their taking may appear
At large discoursed in this paper here.
BOLINGBROKE — We thank thee, gentle Percy, for thy pains ;
And to thy worth will add right worthy gains.
(*Enter* FITZWATER)
FITZWATER — My lord, I have from Oxford sent to London
The heads of Brocas and Sir Bennet Seely ;
Two of the dangerous consorted traitors
That sought at Oxford thy dire overthrow.
BOLINGBROKE — Thy pains, Fitzwater, shall not be forgot ;
Right noble is thy merit, well I wot.
(*Richard II*, V, 6)

28 EXTON — Didst thou not mark the King, what words he spake ?
« Have I no friend will rid me of this living fear ? »
Was it not so ?
SERVANT — Those were his very words.
EXTON — « Have I no friend ? » quoth he. He spake it twice,
And urg'd it twice together, did he not ?
SERVANT — He did. (*Richard II*, V, 4)

28 Great King, within this coffin I present
Thy buried fear. Herein all breathless lies
The mightiest of thy greatest enemies,
Richard of Bordeaux, by me hither brought.

29 They love not poison that do poison need...
(*Richard II*, V, 6)

30 ARCHBISHOP OF YORK — Good madam, be not angry with the [child.
QUEEN ELIZABETH — Pitchers have ears.

30 ARCHBISHOP OF YORK — Here comes a messenger.
(*Enter a* MESSENGER)
What news ?
MESSENGER — Such news, my lord, as grieves me to report.
QUEEN ELIZABETH — How doth the Prince ?
MESSENGER — Well, madam, and in health.
DUCHESS OF YORK — What is thy news ?
MESSENGER — Lord Rivers and Lord Grey are sent to Pomfret,
With them Sir Thomas Vaughan, prisoners.
DUCHESS OF YORK — Who hath committed them ?
MESSENGER — The mighty Dukes Gloucester and Buckingham.
ARCHBISHOP OF YORK — For what offence ?
MESSENGER — The sum of all I can I have disclosed.
Why or for what these nobles were committed
Is all unknown to me, my gracious lord.
(*Richard III*, II, 4)

32 THIRD CITIZEN — Doth the news hold of good King Edward's [death ?
SECOND CITIZEN — Ay, sir, it is too true ; God help the while !
THIRD CITIZEN — Then, masters, look to see a troublous [world.
FIRST CITIZEN — No, no ; by God's good grace his son shall [reign.

. . . . . .

THIRD CITIZEN — For emulation who shall now be nearest,
Will touch us all too near, if God prevent not.
O, full of danger is the Duke of Gloucester !
And the Queen's sons and brothers haught and proud ;
And were they to be rul'd, and not to rule,
This sickly land might solace as before.
FIRST CITIZEN — Come, come, we fear the worst ; all will be [well.
THIRD CITIZEN — When clouds are seen, wise men put on their [cloaks.
(*Richard III*, II, 3)

33 You are too senseless-obstinate, my lord,
Too ceremonius and traditional.
Weigh it but with the grossness of this age,
You break not sanctuary in seizing him.

33 My lord, you shall overrule my mind for once.
(*Richard III*, III, 1)

34 MESSENGER (*knocking*) — My lord ! my lord !
HASTINGS (*within*) — Who knocks ?
MESSENGER — One from the Lord Stanley.
HASTINGS (*within*) — What is't o'clock ?
MESSENGER — Upon the stroke of four.
(*Enter* HASTINGS)

HASTINGS — Cannot my Lord Stanley sleep these tedious nights?
MESSENGER — So it appears by that I have to say.
First, he commends him to you noble self.
HASTINGS — What then ?
MESSENGER — . . . . . .
Besides, he says there are two councils held...

35 Therefore he sends to know your lordship's pleasure,
If you will presently take horse with him
And with all speed post with him toward the North,
To shun the danger that his soul divines.

35 Go, fellow, go, return unto thy lord ;
Bid him not fear the separated councils :
His honour and myself are at the one,
And at the other is my good friend Catesby.
. . . . . .
Tell him his fears are shallow, without instance ;
And for his dreams, I wonder he's so simple
To trust the mockery of unquiet slumbers.
To fly the boar before the boar pursues,
Were to incense the boar to follow us
And make pursuit where he did mean no chase.
Go, bid thy master rise and come to me ;
And we will both together to the Tower,
Where, he shall see, the boar will use us kindly.

(*Richard III*, III, 2)

36 BUCKINGHAM — Who knows the Lord Protector's mind herein ?
Who is most inward with the noble Duke ?
BISHOP OF ELY — Your Grace, we think, should soonest know [his mind.
BUCKINGHAM — We know each other's faces ; for our hearts,
He knows no more of mine than I of yours ;
Nor I of his, my lord, than you of mine.
Lord Hastings, you and he are near in love.
HASTINGS — I thank his Grace, I know he loves me well ;
But, for his purpose in the coronation,
I have not sounded him, nor he deliver'd
His gracious pleasure any way therein :
But you, my honourable lords, may name the time...

37 My Lord of Ely, when I was last in Holborn,
I saw good strawberries in your garden there.
I do beseech you send for some of them.

37 STANLEY — What of his heart perceive you in his face
By any likelihood he shew'd to-day ?
HASTINGS — Marry, that with no man here he is offended ;
For, were he, he had shewn it in his looks.
STANLEY — I pray God he be not. I say.

37 I pray you all, tell me what they deserve
That do conspire my death with devilish plots
Of damned witchcraft, and that have prevailed
Upon my body with their hellish charms ?

38 The tender love I bear your Grace, my lord,
Makes me most forward in this noble presence
To doom th'offenders : whosoe'er they be,
I say, my lord, they have deserved death.

39 GLOUCESTER — Then be your eyes the witness of their evil.
Look how I am bewitch'd ; behold mine arm
Is like a blasted sapling wither'd up ;
And this is Edward's wife, that monstrous witch,
Consorted with that harlot strumpet Shore,
That by their witchcraft thus have marked me.
HASTINGS — If they have done this deed, my noble lord, —
GLOUCESTER — If ! Thou protector of this damned strumpet,
Talk'st thou to me of « ifs » ? Thou art a traitor.
Off with his head ! — now, by Saint Paul, I swear
I will not dine until I see the same. —
Lovel and Ratcliff, look that it be done.

(*Richard III*, III, 4)

40 MAYOR OF LONDON — Now, fair befall you ! He deserv'd his [death ;
And your good Graces both have well proceeded
To warn false traitors from the like attempts.

. . . . . .

BUCKINGHAM — Yet had we not determin'd he should die
Until your lordship came to see his end —
Which now the loving haste of these our friends,
Something against our meaning, have prevented ;
Because, my lord, we would have had you heard
The traitor speak, and timorously confess
The manner and the purpose of his treasons ;
That you might well have signified the same
Unto the citizens, who haply may
Misconster us in him and wail his death.
MAYOR OF LONDON — But, my good lord, your Grace's word [shall serve
As well as I had seen and heard him speak ;
And do not doubt, right noble Princes both,
But I'll acquaint our duteous citizens
With all your just proceedings in this cause.

(*Richard III*, III, 5)

41 Here is th' indictment of the good Lord Hastings ;
Which in a set hand fairly is engross'd
That it may be to-day read o'er in Paul's.
And mark how well the sequel hangs together :
Eleven hours I have spent to write it over,
For yesternight by Catesby was it sent me ;

The precedent was full as long a-doing ;
And yet within these five hours Hastings liv'd,
Untainted, unexamin'd, free, at liberty.
Here's a good world the while! Who's so gross
That cannot see this palpable device ?
Yet who so bold but says he sees is not ?
Bad is the world ; and all will come to naught
When such ill dealing must be seen in thought.

(*Richard III*, III, 6)

42 Go, hie thee, hie thee from this slaughter-house,
Lest thou increase the number of the dead.

(*Richard III*, IV, 1)

43 First Murderer — What, are thou afraid ?
Second Murderer — Not to kill him, having a warrant ; but to be damn'd for killing him, from the which no warrant can defend me.

44 [Conscience] is a dangerous thing ; it makes a man a coward : a man cannot steal, but it accuseth him ; a man cannot swear, but it checks him ; a man cannot lie with his neighbour's wife, but it detects him: it is a blushing shame-faced spirit that mutinies in a man's bosom ; it fills one full of obstacles : it made me once restore a purse of gold, that — by chance I found ; it beggars any man that keeps it : it is turn'd out of all towns and cities for a dangerous thing ; and every man that means to live well endeavours to trust to himself and live without it.

44 Clarence — In God's name, what are thou ?
First Murderer — A man, as you are.
Clarence — But not as I am, royal.
First Murderer — Nor you as we are, loyal.

(*Richard III*, I, 4)

46 Clarence — Wherein, my friends, have I offended you ?
First Murderer — Offended us you have not, but the King.
Clarence — I shall be reconcil'd to him again.
Second Murderer — Never, my lord ; therefore prepare to die.
. . . . . .
First Murderer — What we will do, we do upon command.
Second Murderer — And he that hath commanded is the King.

(*Richard III*, I, 4)

46 Mayor of London — See, where his Grace stands 'tween two [clergymen !
Buckingham — Two props of virtue for a Christian prince...

47 Mayor of London — Do, good my lord ; your citizens entreat [you.
Buckingham — Refuse not, mighty lord, this proffer'd love.
Catesby — O, make them joyful, grant their lawful suit !

47 Come, let us to our holy work again. (*Richard III*, III, 7)

48 Well said, old mole ! canst work i'th' earth, so fast ?
A worthy pioneer ! (*Hamlet*, I, 5)

50 for within the hollow crown
That rounds the mortal temples of a king
Keeps Death his court ; and there the antic sits,
Scoffing his state, and grinning at his pomp ;
Allowing him a breath, a little scene,
To monarchize, be fear'd and kill with looks ;
. . . . . .
and humour'd thus,
Comes at the last, and with a little pin
Bores through his castle wall, and — farewell king !
(*Richard II*, III, 2)

50 Not all the water in the rough rude sea
Can wash the balm off from an anointed king ;
The breath of worldly men cannot depose
The deputy elected by the Lord... (*Richard II*, III, 2)

51 The heavens themselves, the planets, and this centre,
Observe degree, priority, and place,
Insisture, course, proportion, season, form,
Office, and custom, in all line of order ;
And therefore is the glorious planet Sol
In noble eminence enthron'd and sphered
Amidst the other, whose med'cinable eye
Corrects the ill aspects of planets evil,
And posts, like the commandment of a king,
Sans check, to good and bad. But when the planets,
In evil mixture to disorder wander,
What plagues and what portents, what mutiny,
What raging of the sea, shaking of earth,
Commotion in the winds ! Frights, changes, horrors,
Divert and crack, rend and deracinate
The unity and married calm of states
Quite from their fixture ! O, when degree is shaked,
Which is the ladder to all high designs,
The entreprise is sick!
(*Troilus and Cressida*, I, 3)

52 for what can we bequeath,
Save our deposed bodies to the ground ?
Our lands, our lives, and all are Bolingbroke's,
And nothing can we call our own but death,
And that small model of the barren earth
Which serves as paste and cover to our bones.
. . . . . .
. . . . . throw away respect,
Tradition, form, and ceremonious duty ;

For you have but mistook me all this while.
I live with bread like you, feel want,
Taste grief, need friends subjected thus,
How can you say to me I am a king ? (*Richard II*, III, 2)

53 Give me the glass, and therein will I read. —
No deeper wrinkles yet ? Hath sorrow struck
So many blows upon this face of mine
And made no deeper wounds ! — O flattering glass,
Like to my followers in prosperity,
Thou dost beguile me ! Was this face the face
That every day under his household roof
Did keep ten thousand men ? Was this the face
That, like the sun, did make beholders wink ?
Was this the face that fac'd so many follies,
And was at last out-fac'd by Bolingbroke ?
A brittle glory shineth in this face ;
As brittle as the glory is the face ;
(Dashes the glass against the ground)
For there it is, crack'd in a hundred shivers.
Mark, silent king, the moral of this sport.
(*Richard II*, IV, 1)

55 Stay, you that bear the corse, and set it down.

55 What, do you tremble ? Are you all afraid ?
Alas, I blame you not, for you are mortal...

55 No beast so fierce but knows some touch of pity.

55 But I know none, and therefore am no beast.

56 GLOUCESTER — Let him thank me, that holp to send him [thither ;
For he was fitter for that place than earth.
LADY ANNE — And thou unfit for any place but hell.
GLOUCESTER — Yes, one place else, if you will hear me name it.
LADY ANNE — Some dungeon.
GLOUCESTER — Your bed-chamber.

56 LADY ANNE — Ill rest betide the chamber where thou liest !
GLOUCESTER — So will it, madam, till I lie with you.
LADY ANNE — I hope so.

56 GLOUCESTER — Your beauty was the cause of that effect —
Your beauty, that did haunt me in my sleep
To undertake the death of all the world,
So I might live one hour in your sweet bosom.
LADY ANNE — If I thought that, I tell thee, homicide,
These nails should rend that beauty from my cheeks.

57 GLOUCESTER — Nay, do not pause; for I did kill King Henry —
But 'twas thy beauty that provoked me.
Nay, now dispatch ; 'twas I that stabb'd young Edward —

But 'twas thy heavenly face that set me on.
(She falls the sword)

. . . . . .

LADY ANNE — . . . . . though I wish thy death,
I will not be thy executioner.

58 LADY ANNE — I would I knew thy heart.
GLOUCESTER — 'Tis figur'd in my tongue.
LADY ANNE — I fear me both are false.
GLOUCESTER — Then never man was true.
LADY ANNE — Well, well, put up your sword.
GLOUCESTER — Say, then, my peace is made.
LADY ANNE — That shalt thou know hereafter.
GLOUCESTER — But shall I live in hope ?
LADY ANNE — All men, I hope, live so. (*Richard III*, I, 2)

59 Having God, her conscience, and these bars against me,
And I no friends to back my suit withal
But the plain devil and dissembling looks,
And yet to win her, — all the world to nothing!
(*Richard III*, I, 2)

62 Tut, tut, good enough to toss ; food for powder, food for powder ; they'll fill a pit as well as better : tush, man, mortal men, mortal men.
(*Henry IV, 1rst part*, IV, 2)

62 What is honour ? A word. What is that word honour ? Air. A trim reckoning ! — Who hath it ? He that died o' Wednesday. Doth he feel it ? No. Doth he hear it ? No. 'Tis insensible, then ? Yea, to the dead. But will it not live with the living ? No. Why ? Detraction will not suffer it. Therefore I'll none of it. Honour is a mere scutcheon : — and so ends my catechism.
(*Henry IV, 1rst part*, V, 1)

63 Cousin, away for England : haste before ;
And, ere our coming, see thou shake the bags
Of hoarding abbots ; their imprison'd angels
Set thou at liberty ; the fat ribs of peace
Must by the hungry now be fed upon. (*King John*, III, 3)

64 A horse ! a horse ! my kingdom for a horse !
(*Richard III*, V, 4)

ΑΜΛΕΤ

70 Inquire me first what Danskers are in Paris ;
And how, and who, what means, and where they keep,
What company, at what expense ; and finding
By this encompassment and drift of question
That they do know my son, come you more nearer

Than your particular demands will touch it :
Take you, as 'twere, some distant knowledge of him... (II, 1)

70 'Tis meet that some more audience than a mother,
Since nature makes them partial, should o'erhear
The speech, of vantage. (III, 3)

70 I entreat you both
That, being of so young days brought up with him,
And sith so neighbour'd to his youth and haviour,
That you vouchsafe your rest here in our court
Some little time ; so by your companies
To draw him on to pleasure, and to gather,
So much as from occasion you may glean,
Whether aught to us unknown afflicts him thus
That, open'd, lies within our remedy. (II, 2)

73 King — Now, Hamlet, where's Polonius ?
Hamlet — At supper.
King — At supper ? Where ?
Hamlet — Not where he eats, but where he is eaten... (IV, 3)

ΤΡΩΙΛΟΣ ΚΑΙ ΧΡΥΣΙΔΑ

84 Thersites — Agamemnon is a fool to offer to command Achilles ; Achilles is a fool to be commanded of Agamemnon ; Thersites is a fool to serve such a fool ; and Patroclus is a fool positive.
(II, 3)

87 ...as near as the extremest ends
Of parallels... (I, 3)

89 I would be gone !
Where is my wit ? I know not what I speak. (III, 2)

90 Prithee, tarry. —
You men will never tarry. —
O foolish Cressid ? — I might have still held off,
And then you would have tarried. (IV, 2)

91 I would croak like a raven ; I would bode, I would bode. Patroclus will give me anything for the intelligence of this whore ; the parrot will not do more for an almond than he for a commodious drab. Lechery, lechery ! Still wars and lechery ! Nothing else holds fashion. A burning devil take them !
(V, 2)

ΘΕΡΑΠΩΝ

92 What bloody man is that ?
(I, 2)

92 skirr the country round ;
Hang those that talk of fear. — Give me my armour. —
(V, 3)

93 I am in blood
Stepp'd so far that, should I wade no more,
Returning were as tedious as go o'er. (III, 4)

93 What bloody man is that ? (I, 2)

93 Where we are,
There's daggers in men's smiles ; the near in blood,
The nearer bloody. (II, 3)

93 A little water clears us of this deed.
How easy it is, then ! (II, 2)

94 MACBETH — What is the night ?
LADY MACBETH — Almost at odds with morning, which is [which.
(III, 4)

95 when in swinish sleep
Their drenched natures lie as in a death... (I, 7)

95 A heavy summons lies like lead upon me,
And yet I would not sleep. Merciful powers,
Restrain in me the cursed thoughts that nature
Give way to in repose ! (II, 1)

95 BANQUO — The earth hath bubbles, as the water has,
And these are of them. Whither are they vanish'd ?
MACBETH — Into the air ; and what seem'd corporal melted
As breath into the wind.
(I, 3)

From this time
96 Such I account thy love. . . . . .
. . . . . .
When you durst do it, then you were a man. (I, 7)

97 If it were done — when 'tis done — then 'twere well
It were done quickly. If th' assassination
Could trammel up the consequence. . . .
. . . . . .that but this blow
Might be the be-all and the end-all here,
But here, upon this bank and shoal of time,
We'ld jump the life to come. (I, 7)

97 from this instant,
There's nothing serious in mortality :
All is but toys ; renown and grace is dead ;
The wine of life is drawn... (II, 3)

98 EDMUND — . . . . . know thou this, that men
Are as the time is ; to be tendre-minded

Does not become a sword. . . . . .
. . . . . .
OFFICER — I cannot draw a cart nor eat dried oats ;
If it be man's work, I'll do 't.
(*King Lear*, V, 3)

98 LADY MACBETH — Are thou afeard
To be the same in thine own act and valour
As thou art in desire ? . .
. . . . . .
MACBETH — Prithee, peace ;
I dare do all that may become a man ;
Who dares do more is none.
LADY MACBETH — What beast was't then
That make you break this enterprise to me ? (I, 7)

98 FIRST MURDERER — We are men, my liege.
MACBETH — Ay, in the catalogue ye go for men ;
As hounds, and greyhounds, mongrels, spaniels, curs,
Shoughs, water-rugs, and demi-wolves, are clept
All by the name of dogs. . . . . .
. . . . . .
SECOND MURDERER — We shall, my lord,
Perform what you command us. (III, 1)

99 To be thus is nothing,
But to be safely thus. (III, I)

100 and nothing is
But what is not. (I, 3)

100 Rebellion's head, rise never. . . . .
. . . . . our high-plac'd Macbeth
Shall live the lease of nature, pay his breath
To time and mortal custom. (IV, 1)

101 LADY MACBETH — But in them nature's copy's not eterne.
MACBETH — There's comfort yet ; they are assailable.
Then be thou jocund... (III, 2)

101 If charnel-houses and our graves must send
Those that we bury back, our monuments
Shall be the maws of kites. (III, 4)

102 They have tied me to a stake ; I cannot fly,
But, bear-like, I must fight the course. (V, 7)

102 Out, out, brief candle !
Life's but a walking shadow, a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more ; it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing. (V, 5)

103 ... nothing in his life
Became him like the leaving it ; he died
As one that had been studied in his death
To throw away the dearest thing he owed
As 'twere a careless trifle. (I, 4)

103 Why should I play the Roman fool, and die
On mine own sword ? Whiles I see lives, the gashes
Do better upon them. (V, 8)

ΟΘΕΛΛΟΣ

104 Iago — ...And I — God bless the mark, his Moorship's ancient.
Roderigo — By heaven, I rather would have been his hangman. (I, 1)

104 Gratiano — Torments will open your lips. (V, 2)

104 Othello — That's he that was Othello ; here I am. (V, 2)

109 Excellent wretch ! Perdition catch my soul,
But I do love thee, and when I love thee not,
Chaos is come again. (III, 3)

109 If she be false, O, then heaven mocks itself !
I'll not believe it. (III, 3)

109 Do deeds to make heaven weep, all earth amaz'd. (III, 3)

109 It is the very error of the moon :
She comes more near the earth than she was wont,
And makes men mad. (V, 2)

109 Methinks it should be now a huge eclipse
Of sun and moon, and that the affrighted globe
Should yawn at alteration. (V, 2)

110 Are there no stones in heaven
But what serve for the thunder ? (V, 2)

112 [...] 't is in ourselves, that we are thus or thus ; our bodies are gardens, to which our will are gardeners. (I, 3)

112 We cannot all be masters, nor all masters
Cannot be truly follow'd. (I, 1)

113 I never found man that knew how to love himself : ere I would say, I would drown myself for the love of a guinea-hen, I would change my humanity with a baboon. (I, 3)

114 Avaunt ! be gone ! thou hast set me on the rack. (III, 3)

115 O, now, for ever
Farewell the tranquil mind, farewell content :
Farewell the plumed troop, and the big wars,
That make ambition virtue : O farewell !
Farewell the neighing steed, and the shrill trump,
The spirit-string drum, the ear-piercing fife ;
The royal banner, and all quality,
Pride, pomp, and circumstance of glorious war !
And, O you mortal engines, whose wide throats
The immortal Jove's dread clamours counterfeit ;
Farewell ! Othello's occupation's gone ! (III, 3)

115 I fetch my life and being
From men of royal siege. (I, 2)

115 The tyrant custom, most grave senators,
Hath made the flinty and steel couch of war
My thrice-driven bed of down. (I, 3)

116 ...of the Cannibals, that each other eat ;
The Anthropophagi, and men whose heads
De grow beneath their shoulders. (I, 3)

116 Like to the Pontic sea,
Whose icy current, and compulsive course,
Ne'er feels retiring ebb, but keeps due on
To the Propontic, and the Hellespont :
Even so my bloody thoughts, with violent pace
Shall ne'er look back, ne'er ebb to humble love,
Till that a capable and wide revenge
Swallow them up. (III, 3)

117 So will I turn her virtue into pitch,
And out of her own goodness make the net
That shall enmesh them all. (II, 3)

117 Lie with her ! lie on her ? — We say lie on her, when they belie her, — lie with her, that's fulsome ! Handkerchief — confessions — handkerchief ! To confess, and be hanged for his labour. First, to be hanged, and then to confess ; I tremble at it. Nature would not invest herself in such shadowing passion without some instruction. It is not words that shake me thus. Pish ! Noses, ears and lips. Is't possible ? — Confess ? — Handkerchief ? — O devil ! (IV, 1)

118 You are welcome, sir, to Cyprus... Goats and monkeys ! (IV, 1)

118 I had rather be a toad,
And live upon the vapour in a dungeon. (III, 3)

118 The fountain, from which my current runs,
Or else dries up, to be discarded thence,
Or keep it as a cistern, for foul toads
To knot and gender in ! (IV, 2)

119 As little a web as this will ensnare as great a fly as Cassio. (II, 1)

119 DESDEMONA — I hope my noble lord esteems me honest.
OTHELLO — O, ay ; as summer's flies are in the shambles,
That quicken even with blowing. (IV, 2)

119 As flies to wanton boys, are we to the gods,
They kill us for their sport. (*King Lear*, IV, 1)

119 Thou, nature, art my goddess ; to thy law
My services are bound. (*King Lear*, I, 2)

120 IAGO — Tis in ourselves, that we are thus or thus. (I, 3)

120 IAGO — Heaven is my judge, not I for love and duty,
But seeming so, for my peculiar end. (I, 1)

120 IAGO — I follow him to serve my turn upon him. (I, 1)

120 OTHELLO — My parts, my title, and my perfect soul,
Shall manifest me rightly. (I, 2)

120 DESDEMONA — Good night, good night : heaven me such usage
Not to pick bad from bad, but by bad mend ! [send, (IV, 3)

120 Ay let her rot, and perish, and be damned to-night for she shall not live ; no, my heart is turn'd to stone ; I strike it, and it hurts my hand : O, the world hath not a sweeter creature, she might lie by an emperor's side, and command him tasks. [...] Hang her ! I do but say what she is : so delicate with her needle ! an admirable musician. [...] I will chop her into messes. (IV, 1)

121 an old black ram
Is tupping your white ewe. (I, 1)

121 You'll have your daughter cover'd with a Barbary horse ; you'll have your nephews neigh to you ; you'll have coursers for cousins, and gennets for germans. (I, 1)

121 Your daughter, and the Moor, are now making the beast with two backs. (I, 1)

122 and she — in spite of nature,
Of years, of country, credit, everything —
To fall in love with what she fear'd to look on ! (I, 3)

122 That I did love the Moor, to live with him,
My downright violence, and storm of fortunes,
May trumpet to the world. (I, 3)

123 The wine she drinks is made of grapes : if she had been blest, she would never have lov'd the Moor. Didst thou not see her paddle with the palm of his hand ? [...] They met so near with their lips, that their breaths embrac'd together. (II, 1)

124 She that so young could give out such a seeming. (III, 3)

124 His bed shall seem a school, his board a shrift. (III, 3)

124 perfection so could err
Against all rules of nature... (I, 3)

125 And yet how nature erring from itself... (III, 3)

125 Look to her, Moor, if thou hast eyes to see :
She has deceiv'd her father, may do thee. (I, 3)

125 OTHELLO — Why, what art you ?
DESDEMONA — Your wife, my lord, your true and loyal wife.
OTHELLO — Come, swear it, damn thyself ;
Lest, being like one of heaven, the devils themselves
Should fear to seize thee, therefore be double-damned,
Swear thou art honest.
DESDEMONA — Heaven doth truly know it.
OTHELLO — Heaven truly knows, that thou art false as hell. (IV, 2)

126 You, mistress,
That have the office opposite to Saint Peter,
And keep the gates of hell. (IV, 2)

126 ...when we shall meet at comt,
This look of thine will hurl my soul from heaven,
And fiends will snatch at it. (V, 2)

126 Turn thy complexion there ;
Patience, thou young and rose-lipp'd cherubin,
I here look grim as hell ! (IV, 2)

127 Behold yond simpering dame,
Whose face between her forks presages snow,
That minces virtue, and does shake the head
To hear of pleasure's name, —
The fitchew nor the soiled horse goes to't
With a more riotous appetite.
Down from the waist they are Centaurs,
Though women all above :
But to the gridle do the gods inherit,
Beneath is all the fiends' ;

There's hell, there's darkness, there's the sulphurous pit,
Burning, scalding, stench, consumption.
(*King Lear*, IV, 6)

128 Keep up your bright swords, for the dew will rust them. (I, 2)

128 ...to be once in doubt,
Is once to be resolv'd. (III, 3)

128 And say besides, that in Aleppo once,
Where a malignant and a turban'd Turk
Beat a Venitian, and traduc'd the state,
I took by the throat the circumcised dog,
And smote him thus. (V, 2)

129 DESDEMONA — Wouldst thou do such a deed, for all the world?
EMILIA — Why, would you not ?
DESDEMONA — No, by this heavenly light !
EMILIA — Nor I neither, by this heavenly light,
I might do it as well in the dark.
DESDEMONA — Wouldst thou do such a deed for all the world ?
EMILIA — The world is a huge thing : it is a great price,
For a small vice.
(IV, 3)

ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ

130 KING LEAR — Dost thou call me fool, boy ?
FOOL — All thy other titles thou hast given away ; that thou wast born with.
(I, 4)

144 GLOSTER — When shall I come to the top of that same hill ?
EDGAR — You do climb up it now ; look how we labour.
GLOSTER — Methinks the ground is even.
EDGAR — Horrible steep.
Hark, do you hear the sea ?
GLOSTER — No, truly. (IV, 6)

146 Give me your hand. You are now within a foot
Of th' extreme verge. For all beneath the moon
Would I not leap upright.

146 GLOSTER — But have I fall'n, or no ?
EDGAR — From the dread summit of this chalky bourn.
Look up a-height ; the shrill-gorg'd lark so far
Cannot be seen or heard. Do but look up. (IV, 6)

121 O you mighty gods !
This world I do renounce, and in your sights.
Shake patiently my great affliction off.
If I could bear it longer, and not fall
To quarrel with your great opposeless wills,

My snuff and loathed part of nature should
Burn itself out. If Edgar live, O, bless him ! (IV, 6)

153 ...had he been where he thought,
By this had thought been past. (IV, 6)

153 ...henceforth I'll bear
Affliction till it do cry out itself
« Enough, enough » and die. (IV, 6)

153 No further, sir ; a man may rot even here. (V, 2)

154 ...Men must endure
Their going hence, even as their coming hither :
Ripeness is all. (V, 2)

156 King Lear — Doth any here know me ? This is not Lear :
Doth Lear walk thus ? Speak thus ?...
. . . . . .
Who is it that can tell me who I am ?
Fool — Lear's shadow. (I, 4)

156 King Lear — How now ! What art thou ?
Kent — A man, sir. (I, 4)

156 ...with presented nakedness out-face
The winds and persecutions of the sky. (II, 3)

157 I' th' last night's storm I such a fellow saw ;
Which made me think a man a worm... (IV, 1)

O gods ! Who is't can say « I am at the worst » ?
I am worse than e'er I was...
. . . . . .
And worse I may be yet. The worst is not
So long as we can say « This is the worst ». (IV, 1)

158 'Tis the times' plague when madmen lead the blind. (IV, 1)

159 we came crying hither...
. . . . . .
When we are born, we cry that we are come
To this great stage of fools. (IV, 6)

160 By Jupiter, I swear, no.
By Juno, I swear, ay. (II, 4)

160 By the kind gods, 'tis most ignobly done
To pluck me by the beard. (III, 7)

160 As flies to wanton boys, are we to the gods —
They kill us for their sport. (IV, 1)

161 King Lear — Read.
Gloster — What, with the case of eyes ?
. . . . . .
King Lear — What, art mad ? A man may see how this world goes with no eyes. Look with thine ears.
(IV, 6)

162 Frateretto calls me, and tells me Nero is an angler in the lake of darkness. Pray, innocent, and beware the foul fiend. [...] The foul fiend bites my back. [...] Purr ! the cat is gray.
(III, 6)

162 KING LEAR — ...come, come ; I am a king ;
My masters, know you that.
GENTLEMAN — You are a royal one, and we obey you.
KING LEAR — Then there's life in't. Nay, an you get it, you shall get it by running. Sa, sa sa, sa.
(IV, 6)

163 No rescue ? What, a prisoner ? I am even
The natural fool of fortune. (IV, 6)

164 FOOL — Prithee, nuncle, keep a schoolmaster that can teach thy fool to lie : I would fain learn to lie.
KING LEAR — An you lie, sirrah, we'll have you whipp'd.
FOOL — I marvel what kin thou and thy daughters are. They'll have me whipp'd for speaking true ; thou'lt have me whipp'd for lying ; and sometimes I am whipp'd for holding my peace. I had rather be any kind o'thing than a fool ; and yet I would not be thee, nuncle ; thou hast pared thy wit o' both sides, and left nothing i' th' middle.
(I, 4)

165 KING LEAR — Dost thou call me fool, boy ?
FOOL — All thy other titles thou hast given away ; that thou wast born with.
KENT — This is not altogether fool, my lord.
FOOL — No, faith, lords and great men will not let me ; if I had a monopoly out, they would have part on 't : and ladies too, they will not let me have all fool to myself ; they'll be snatching.
(I, 4)

166 FOOL — Give me an egg,
nuncle, and I'll give thee two crowns.
KING LEAR — What two crowns shall they be ?
FOOL — Why, after I have cut the egg i' th' middle and eat up the meat, the two crowns of the egg. When thou clovest thy crown i' th' middle, and gav'st away both parts, thou bor'st thine ass on thy back o'er the dirt. [...] now thou art an O without a figure. I am better than thou art now : I am a fool, thou art nothing.
(I, 4)

168 When usurers tell their gold i' the field ;
And bawds and whores do churches build —
Then shall the realm of Albion
Come to great confusion.
Then comes the time, who lives to see 't,
That going shall be us'd with feet. (III, 2)

169 KING LEAR — O me, my heart, my rising heart ! — but, down !
FOOL — Cry to it, nuncle, as the cockney did to the eels when she put 'em i' the paste alive ; she knapp'd 'em o' the coxcombs with a stick, and cried, « Down, wantons, down ! » 'Twas her brother that, in pure kindness to his horse, butter'd his hay.
(II, 4)

ΑΝΤΩΝΙΟΣ ΚΑΙ ΚΛΕΟΠΑΤΡΑ

170 ...saucy lictors
Will catch at us like strumpets ; ands scald rhymers
Ballad us out o'tune ; the quick comedians
Extemporally will stage us, and present
Our Alexandrian revels... (V, 2)

170 ...you shall see in him
The triple pillar of the world transform'd
Into a strumpet's fool. Behold and see.

170 CLEOPATRA — If it be love indeed, tell me how much.
ANTONY — There's beggary in the love that can be reckon'd.
CLEOPATRA — I'll set a bourn how far to be belov'd.
ANTONY — Then must thou needs find out new heaven, new [earth.
(I, 1)

170 Let Rome in Tiber melt, and the wide arch
Of the ranged empire fall ! Here is my space.
Kingdoms are clay, our dungy earth alike
Feeds beast as man. The nobleness of life
Is to do thus... *(Embracing)*

173 Then, world, thou hast a pair of chaps, no more ;
And throw between them all the food thou hast,
They'll grind the one the other. (III, 5)

173 Thy biddings have been done ; and every hour,
Most noble Cæsar, shalt thou have report
How 'tis abroad. (I, 4)

173 His face was as the heavens ; and therein stuck
A sun and moon, which kept their course and lighted
The little O, the earth. (V, 2)

174 ENOBARBUS — 'A bears the third part of the world, man ; [see'st not ?
MENAS — The third part, then, is drunk. Wouldt it were all,
That it might go on wheels !
(II, 7)

174 Ah, this thou shouldst have done,
And not have spoke on't ! In me 'tis villainy ;
In thee't had been good service. (II, 7)

176 'Tis paltry to be Cæsar ;
. . . . . .
. . . . . and it is great
To do that thing that ends all other deeds,
Which shackles accidents and bolts up change ;
Which sleeps, and never palates more the dug,
The beggar's nurse and Cæsar's. (V, 2)

ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ

178 You have deserved nobly of your country, and you have not deserved nobly. [...] You have been a scourge to her enemies ; you have been a rod to her friends. You have not indeed loved the common people.
(II, 3)

185 First Citizen — You are all resolved rather to die than to [famish ?
Citizens — Resolved, resolved.
First Citizen — First, you know Caius Marcius is chief enemy to the people.
(I, 1)

185 ...the leanness that afflicts us, the object of our misery, is as an inventory to particularize their abundance ; our sufferance is a gain to them. . . . . .
Suffer us to famish, and their store-houses cramm'd with grain ; make edicts fo usury, to support usurers ; repeal daily any wholesome act establish'd against the rich ; and provide more piercing statutes daily, to chain up and restrain the poor. If the wars eat us not up, they will.
(I, 1)

186 For your wants.
Your suffering in this dearth, you may as well
Strike at the heaven with your staves as lift them
Against the Roman state . . . . . .
. . . . . .
. . . . . for the dearth,
The gods, not the patricians, make it, and
Your knees to them, not arms, must help. (I, 1)

187 What's the matter, you dissentious rogues
That, rubbing the poor itch of your opinion,
Make yourselves scabs ? (I, 1)

188 You are plebeians,
If they be senators ; and they are no less,
When, both your voices blended, the great'st taste
Most palates theirs. They choose their magistrate ;
And such a one as he, who puts his « shall »,
His popular « shall », against a graver bench
That ever frown'd in Greece. (III, 1)

188 What would you have, you curs,
That like nor peace nor war ? The one affrights you,
The other makes you proud. . . . . .
. . . . . .
. . . . Who deserved greatness
Deserves your hate. . . . . .
. . . . . .
Hang ye ! Trust ye ?
With every minute you do change a mind
And call him noble that was now your hate . . .
. . . . What's the matter
That in these several places of te city
You cry against the noble Senate, who,
Under the gods, keep you in awe, which else
Would feed on one another ? (I, 1)

189 ...thus we debase
The nature of our seats, and make the rabble
Call our cares fears ; which will in time
Break ope the locks o' the Senate, and bring in
The crows to peck the eagles. (III, 1)

190 The Volsces have much corn ; take these rats thither
To gnaw their garners. (I, 1)

191 First soldier — Fool-hardiness ; not I.
Second soldier — Nor I.
Third soldier — See, they have shut him in.
All — To the pot, I warrant him. (I, 4)

191 First roman — This will I carry to Rome.
Second roman — And I this.
Third roman — A murrain on't ! I took this for silver. (I, 5)

192 See here these movers that do prize their hours
At a crack'd drachma ! Cushions, leaden spoons,
Irons of a doit, doublets that hangmen would
Bury with those that wore them, these base slaves,
Ere yet the fight be done, pack up. Down with them !
And hark, what noise the general makes ! (I, 5)

192 ...forth he goes,
Like to a harvest-man that's task'd to mow
Or all or lose his hire. (I, 3)

192 A carbuncle entire, as big as thou art,
Were not so rich a jewel. Thou wast a soldier
Even to Cato's wish, not fierce and terrible
Only in strokes ; but with thy grim looks and
The thunder-like percussion of thy sounds,
Thou madest thine enemies shake, as if the world
Were feverous and did tremble. (I, 4)

193 I do not know what witchcraft's in him, but
Your soldiers use him as the grace 'fore meat... (IV, 7)

193 ...but for our gentlemen,
The common file — a plague ! tribunes for them !
The mouse ne'er shunn'd the cat as they did budge
From rascals worse than they. (I, 6)

194 Condemning some to death and some to exile ;
Ransoming him or pitying, threat'ning th'other ;
Holding Corioli in the name of Rome
Even like a fawning greyhound in the leash,
To let him slip at will. (I, 6)

194 Ah, my dear,
Such eyes the widows in Corioli wear,
And mothers that lack sons. (II, 1)

194 AUFIDIUS — The town is ta'en !
FIRST SOLDIER — 'Twill be deliver'd back on good condition.
AUFIDIUS — Condition !
I would I were a Roman ; for I cannot,
Being a Volsce, be that I am. Condition !
What good condition can a treaty find
I' the part that is at mercy ? (I, 10)

195 All tongues speak of him, and the bleared sights
Are spectacled to see him. Your prattling nurse
Into a rapture lets her baby cry
While she chats him ; the kitchen malkin pins
Her richest lockram 'bout her reechy neck,
Clamb'ring the walls to eye him ; stalls, bulks, windows,
Are smother'd up, leads fill'd... (II, 1)

196 I had rather had eleven die nobly for their country than one voluptuously surfeit out of action.
(I, 3)

196 VALERIA — O' my word, the father's son ! I'll swear 'tis a very pretty boy. O' my troth, I look'd upon him o' Wednesday half an hour together : has such a confirm'd countenance. I saw him run after a gilded butterfly ; and when he caught it, he let it go again, and after it again, an over and over he comes, and up again, catch'd it again ; or whether his fall enraged him, or how 'twas, he did so set his teeth and tear it. O, I warrant, how he mammock'd it !
VOLUMNIA — One on's father's moods.
VALERIA — Indeed, la, 'tis a noble child. (I, 3)

197 But how, if that fly had a father and mother ?
How would he hang his slender gilded wings,
And buzz lamenting doings in the air !
(*Titus Andronicus*, III, 2)

198 ...now it lies you on to speak
To th' people, not by your own instruction,
Nor by th' matter which your heart prompts you,
But with such words that are but roted in
Your tongue, though but bastards. . .
. . . . . .
Now, this no more dishonours you at all
Than to take in a town with gentle words,
Which else would put you to your fortune, and
The hazard of much blood. (III, 2)

198 Rome and her rats are at the point of battle ;
The one side must have bale. (I, 1)

199 For the mutable, rank-scented meiny, let them
Regard me as I do not flatter, and
Therein behold themselves... (III, 1)

199 It hath been taught us from the primal state
That he which is was wish'd until he were ;
And the ebb'd man, ne'er lov'd till ne'er worth love,
Comes dear'd by being lack'd. This common body,
Like to a vagabond flag upon the stream,
Goes to and back, lakeying the varying tide,
To rot itself with motion.
(Antony and Cleopatra, I, 4)

200 MENENIUS — You are ambitious for poor knaves' caps and legs ; you wear out a good wholesome forenoon in hearing a cause between an orange-wife and a forset-seller, and then rejourn the controversy of three-pence to a second day of audience. When you are hearing a matter between party and party, if you chance to be pinch'd with the colic, you makes faces like mummers, set up the bloody flag against all patience, and, in roaring for a chamber-pot, dismiss the controversy bleeding, the more entangled by your hearing...
(II, 1)

201 BRUTUS — Good or bad ?
MENENIUS — Not according to the prayer of the people, for they love not Marcius.
SICINIUS — Nature teaches beasts to know their friends.
(II, 1)

201 To th' Capitol, come.
We will be there before the stream o'th' people ;
And this shall seem, as partly 'tis, their own,
Which we have goaded onward. (II, 3)

201 We charge you, that you have contriv'd to take
From Rome all season'd office, and to wind
Yourself into a power tyrannical ;
For which you are a traitor to the people. (III, 3)

202 BRUTUS — There's no more to be said, but he is banish'd.
As enemy to the people and his country.
It shall be so.
CITIZENS — It shall be so, it shall be so. (III, 3)

202 Sir, those cold ways,
That seem like prudent helps, are very poisonous
Where the disease is violent. Lay hands upon him
And bear him to the rock.

203 Do not cry havoc, where you should but hunt
With modest warrant...
. . . . . .
And what is left, to lose it by his country
Were to us all that do't and suffer it
A brand to the end o' th' world.
. . . . . .
The service of the foot,
Being once gangren'd, is not then respected
For what before it was...
. . . . . .
...Proceed by process.

203 Noble Tribunes,
It is the humane way ; the other course
Will prove too bloody, and the end of it
Unknown to the beginning.

203 Noble Menenius,
Be you then as the people's officer.
Masters, lay down your weapons.

203 Go not home. (III, 1)

203 SICINIUS — What is the city but the people ?
CITIZENS — True,
The people are the city.
BRUTUS — By the consent of all, we were establish'd.
The people's magistrates.
CITIZENS — You so remain. (III, 1)

204 Despising
For you the city, thus I turn my back ;
There is a world elsewhere. (III, 3)

204 THIRD SERVING-MAN — Where dwell'st thou ?
CORIOLANUS — Under the canopy.
THIRD SERVING-MAN — Under the canopy !
CORIOLANUS — Ay.
THIRD SERVING-MAN — Where's that ?
CORIOLANUS — I'th'city of kites and crows.

THIRD SERVING-MAN — I'th'city of kites and crows ! What an ass it is !
Then thou dwell'st with daws too ?
CORIOLANUS — No, I serve not thy master. (IV, 5)

205 I offer'd to awaken his regard
For's private friends ; his answer to me was,
He could not stay to pick them in a pile
Of noisome musty chaff. He said 'twas folly,
For one poor grain or two, to leave unburnt
And still to nose the offence. (V, 1)

206 Like a dull actor now,
I have forgot my part... (V, 3)

206 But out, affection !
All bond and privilege of nature, break !
Let it be virtuous to be obstinate.

. . . . I melt, and am not
Of stronger earth than others. My mother bows,
As if Olympus to a molehill should
In supplication nod ; and my young boy
Hath an aspect of intercession which
Great nature cries « Deny not ». (V, 3)

207 The trumpets, sackbuts, psalteries, and fifes,
Tabors and cymbals, and the shouting Romans,
Make the sun dance. Hark you ! (V, 4)

ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΑΣ

211 May all to Athens back again repair,
And think no more of this night's accidents,
But as the fierce vexation of a dream. (IV, 1)

211 Mislead night-wanderers, laughing at their harm. (II, 1)

212 Sometime a horse I'll be'sometime a hound,
A hog, a headless bear, sometime a fire ;
And neigh, and bark, and grunt, and roar, and burn
Like horse, hound, hog, bear, fire, at every turn. (III, 1)

213 Their sense thus weak, lost with their fears thus strong,
Made senseless things begin to do them wrong ;
For briers and thorns at their apparel snatch. (III, 2)

213 I'll put a girdle round the earth
In forty minutes. (II, 1)

214 What, a play toward ? I'll be an auditor ;
An actor too perhaps, if I see cause. (III, 1)

115 Content with Hermia ? No ; I do repent
The tedious minutes I with her have spent.
Not Hermia, but Helena I love. (II, 2)

115 LYSANDER — I had no judgement when to her I swore.
HELENA — Nor none, in my mind, now you give her o'er.
LYSANDER — Demetrius loves her, and he loves not you.
DEMETRIUS (*awakes*) — O Helen, goddess, nymph, perfect,
To what, my love, shall I compare thine eyne ? [divine !
Crystal is muddy. (III, 2)

216 LYSANDER — Hang off, thou cat, thou burr ! vile thing, let
Or I will shake thee from me like a serpent ! [loose,
HERMIA — Why are you grown so rude ? what change is this,
Sweet love ?
LYSANDER — Thy love ? out, tawny Tartar, out !
Out, loathed medicine ! O hated potion, hence ! (III, 2)

216 This is the woman, but not this the man. (III, 2)

217 HERMIA — ... Wherefore ? O me ! what news, my love ?
Am not I Hermia ? are not you Lysander ?
I am as fair now as I was erewhile. (III, 2)

217 I do but beg a little changeling boy
To be my henchman. (II, 1)

217 Give me that boy, and I will go with thee. (II, 1)

217 But that, forsooth, the bouncing Amazon,
Your buskin'd mistress and your warrior love... (II, 1)

220 Good morrow, friends. — Saint Valentine is past :
Begin these wood-birds but to couple now ? (IV, 1)

220 Never so weary, never so in woe ;
Bedabbled with the dew, and torn with briers.
I can no further crawl, no further go ;
My legs can keep no pace with my desires. (III, 2)

220 Methinks I see these things with parted eye,
When everything seems double. (IV, 1)

220 Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity.
Love looks not with the eyes, but with the mind. (I, 1)

221 Wings, and no eyes, figure unheedy haste. (I, 1)

222 HELENA — I am your spaniel ; and, Demetrius,
The more you beat me, I will fawn on you :
Use me but as your spaniel, spurn me, strike me... (II, 1)

222 What worser place can I beg in your love, —
And yet a place of high respect with me, —
Than to be used as you use your dog ? (II, 1)

223 You spotted snakes with double tongue,
Thorny hedgeh gs, be not seen ;
Newts and blindworms, do no wrong,
Come not near our Fairy queen. (II, 2)

223 Till o'er their brows death-counterfeiting sleep,
With leaden legs and batty wings doth creep. (III, 2)

224 The next thing then she waking looks upon, —
(Be it on lion, bear, or wolf, or bull
On meddling monkey or on busy ape,) —
She shall pursue it with the soul of love. (II, 1)

224 Be it ounce, or cat, or bear,
Pard, or boar with bristled hair... (II, 2)

225 Thou art as wise as thou art beautiful. (III, 1)

225 TITANIA — The moon methinks looks with a watery eye ;
And when she weeps, weeps every little flower,
Lamenting some enforced chastity.
Tie up my love's tongue, bring him silently. (III, 1)

225 Things base and vile, holding no quantity,
Love can transpose to form and dignity. (I, 1)

225 Come, sit thee down upon this flowery bed,
While I thy amiable cheeks do coy,
And stick musk-roses in thy sleek smooth head,
And kiss thy fair large ears, my gentle joy. (IV, 1)

230 For she his hairy temples then had rounded
With coronet of fresh and fragrant flowers. (IV, 1)

231 Jack shall have Jill ;
Naught shall go ill ;
The man shall have his mare again,
And all shall be well. (III, 2)

231 TITANIA — My Oberon ! what visions have I seen !
Methought I was enamour'd of an ass.
OBERON — There lies your love.
TITANIA — How came these things to pass ?
O, how mine eyes do loathe his visage now ! (IV, 1)

231 I have had a dream, — past the wit of a man to say what dream it was : man is but an ass, if he go about to expound this dream. Methought I was — there is no man can tell what. (IV, 1)

232 We are such stuff
As dreams are made on. (*The Tempest*, IV, 1)

232 The lunatic, the lover, and the poet
Are of imagination all compact. (V, 1)

232 ...sleep, that sometimes shuts up sorrow's eye ;
Steal me awhile from mine own company. (III, 2)

232 Lovers and madmen have such seeing brains... (V, 1)

232 Swift as a shadow, short as any dream ;
Brief as the lightning in the collied night. (I, 1)

Η ΠΙΚΡΗ ΑΡΚΑΔΙΑ

234 — What country, friends, is this ?
— This is Illyria, lady. (*Twelfth Night*, I, 2)

234 When time is old an hath forgot itself,
When waterdrops have worn the stones of Troy,
And blind oblivion swallow'd cities up,
And mighty states characterless are grated
To dusty nothing...
(*Troilus and Cressida*, III, 2)

234 Injurious time now, with a robber's haste,
Crams his rich thievery up... (ibid, IV, 4)

236 Time whose million'd accidents
Creep in'twixt vows, and change decress of kings...
(*Sonnets*, CXV)

236 Against my love shall be, as I am now,
With Time's injurious hand crushe'd and o'erworn ;
When hours have drain'd his blood, and fill'd his brow
With lines and wrinkles...
(LXIII)

237 O ruin'd piece of nature ! This great world
Shall so wear out to naught. (*King Lear*, IV, 6)

237 Or what strong hand can hold his swift foot back ?
Or who his spoil of beauty can forbid ? (LXV)

237 Look in thy glass and tell the face you viewest
Now is the time that face should forme another (III)

237 And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence. (XII)

237 No longer mourn for me when I am dead
Than you shall hear the surly sullen bell
Give warning to the world that I am fled
From this vile world, with vilest worms to dwell. (LXXI)

238 And thou in this shalt find thy monument,
When tyrants' crests and tombs of brass are spent. (CVII)

238 Against confounding age's cruel knife. (LXIII)

239 Thou art thy mother's glass, and she in thee
Calls back the lovely April of her prime. (III)

239 ... men as plants increase,
Cheered and check'd even by the self-same sky. (XV)

241 ... although to-day thou fill
Thy hungry eyes even till they wink with fullness,
To-morrow see again, and do not kill
The spirit of love with a perpetual dullness.
Let this sad int'rim like the ocean be
Which parts the shore, where two contracted new
Come daily to the banks, that, when they see
Return of love, more blest my be the view. (LVI)

241 Since I left you, mine eye is in my mind ;
And that which governs me to go about
Doth part his function, and is partly blind,
Seems seeing, bet effectually is out ;
For it no form delivers to the heart
Of bird, of flower, or shape, which it doth latch :
Of his quick objects hath the mind no part,
Nor his own vision holds what it doth catch ;
For if it see the rud'st or gentlest sight,
The most sweet favour or deformed'st creature,
The mountain or the sea, the day or night,
The crow or dove, it shapes them to your feature... (CXIII)

242 HAMLET — Do you see yonder cloud that's almost in shape of a camel ?
POLONIUS — By th'mass, and 'tis like a camel, indeed.
HAMLET — Methinks it is like a weasel.
POLONIUS — It is back'd like a weasel.
HAMLET — Or like a whale ?
POLONIUS — Very like a whale. (*Hamlet*, III, 2)

245 And that thou teachest how to make twain,
By praising him here who doth hence remain ! (XXXIX)

247 Two loves I have of comfort and despair,
Which like two spirits do suggest me still :
The better angel is a man right fair,
The worser spirit a woman colour'd ill.
To win me soon to hell, my female evil
Tempteth my better angel from my side,
And would corrupt my saint to be a devil. (CXLIV)

248 A woman's face, with Nature's own hand painted,
Hast thou, the master-mistress of my passion. (XX)

249 That I might see what the old world could say
To this composed wonder of your frame ;

Whether we are mended, or whe'r better they,
Or whether revolution be the same.
O, sure I am, the wits of former days
To subjects worse have given admiring praise. (LIX)

250 On Helen's cheek all art of beauty set,
And you in Grecian tires are painted new. (LIII)

251 What is your substance, whereof are you made,
That millions of strange shadows on you tend ?
Since every one hath, every one, one shade,
And you, but one, can every shadow lend. (LIII)

252 I am all the daughters of my father's house,
And all the brothers too...
(*Twelfth Night*, II, 4)

252 If music be the food of love, play on ;
Give me excess of it, that, surfeiting,
The appetite may sicken, and so die. —
That strain again ! (ibid, I, 1)

252 Enough ; no more ;
'Tis not so sweet now as it was before. (ibid, I, 1)

252 so full of shapes is fancy,
That it alone is high-fantastical. (ibid, I, 1)

252 Curio — Will you go hunt, my lord ?
Duke — What, Curio ?
Curio — The hart. (ibid, I, 1)

253 And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me. (ibid, I, 1)

253 I'll serve this duke :
Thou shalt present me as an eunuch to him. (ibid, I, 2)

254 Be you his eunuch, and your mute I'll be :
When my tongue blabs, then let mine eyes not see. (ibid, I, 2)

255 'Tis beauty truly blent, whose red and white
Nature's own sweet and cunning hand laid on :
Lady, you are the cruell'st she alive,
If you will lead these graces to the grave,
And leave the world no copy. (ibid, I, 5)

255 She carv'd thee for her seal, and meant thereby
Thou shoulds print more, not let that copy die. (*Sonnets*, XI)

256 — What country, friends, is this ?
— This is Illyria, lady. (*Twelfth Night*, I, 2)

256 Dear lad, believe it ;
For they shall yet belie thy happy years,
That say thou art a man : Diana's lip

Is not more smooth and rubious ; thy small pipe
Is as the maiden's organ, shrill and sound ;
And all is semblative a woman's part. (ibid, I, 4)

257 There is no a woman's side
Can bide the beating of so strong a passion
As love doth give my heart ; no woman's heart
So big, to hold so much ; they lack retention.
Alas, their love may be call'd appetite, —
No motion of the liver, but the palate. (ibid, II, 4)

257 make no compare
Between that love a woman can bear me
And that I owe Olivia. (ibid, II, 4)

257 Even so quickly may one catch the plague ? (ibid, I, 5)

257 As I am a man,
My state is desperate for my master's love ;
As I am a woman, — now, alas the day ! —
What thriftless sighs shall poor Olivia breathe ! (ibid, II, 2)

258 How will this fadge ? my master loves her dearly ;
And I, poor monster, fond as much on him ;
And she, mistaken, seems to dote on me. (ibid, II, 2)

258 I could not stay behind you : my desire,
More sharp than filed steel, did spur me forth. (ibid, III, 3)

259 So comes it, lady, you have been mistook :
But nature to her bias drew in that. (ibid, V, 1)

259 Your master quits you ; and, for your service done him,
So much against the mettle of your sex,
. . . . . .
... you shall from this time be
Your master's mistress. (ibid, V, 1)

260 So full of shapes is fancy,
That it alone is high-fantastical. (ibid, I, 1)

265 I'll have no worse a name than Jove's own page;
And therefore look you call me Ganymede.
(*As you like it*, I, 3)

265 Orlando — I would not be cured, youth.
Ganymede — I would cure you, if you would but call me Rosalind, and come every day to my cote and woo me. [...]
Orlando — With all my heart, good youth.
Ganymede — Nay, you must call me Rosalind. (ibid, III, 2)

266 Ganymede — And I am your Rosalind.
Celia — It pleases him to call you so ; but he hath a Rosalind of a better leer than you.

GANYMEDE — Come, woo me, woo me ; for now I am in a holiday humour, and like enough to consent. — What would you say to me now, an I were your very very Rosalind ?

(ibid, IV, 1)

267 GANYMEDE — Come, sister, you shall be the priest, and marry us. — Give me your hand, Orlando. — What do you say, sister ?
ORLANDO — Pray thee, marry is.
CELIA — I cannot say the words.
GANYMEDE — You must begin, — « Will you, Orlando », —
CELIA — Go to. — Will you, Orlando, have to wife this Rosalind ?
ORLANDO — I will.
GANYMEDE — Ay, but when ?
ORLANDO — Why now ; as fast as she can marry us.
GANYMEDE — Then you must say, — « I take thee, Rosalind, for wife ».
ORLANDO — I take thee, Rosalind, for wife
GANYMEDE — I might ask you for your commission ; but, — I do take thee, Orlando, for my husband : — there's a girl goes before the priest.

(ibid, IV, 1)

268 Disguise, I see, thou art a wickedness,
Wherein the pregnant enemy does much.

(*Twelfth night*, II, 2)

269 GANYMEDE — [...] Look, here comes a lover of mine, and a lover of hers. [...]
PHEBE — Good shepherd, tell this youth what 'tis to love.
SILVIUS — It is to be all made of sighs and tears ; —
And so am I for Phebe.
PHEBE — And I for Ganymede.
ORLANDO — And I for Rosalind.
GANYMEDE — And I for no woman.
SILVIUS — It is to be all made of faith and service ; —
And so am I for Phebe.
PHEBE — And I for Ganymede.
ORLANDO — And I for Rosalind.
GANYMEDE — And I for no woman.
SILVIUS — It is to be all made of fantasy,
All made of passion, and all made of wishes ;
All adoration, duty, and observance,
All humbleness, all patience, and impatience,
All purity, all trial, all deservings ; —
And so am I for Phebe.
PHEBE — And so am I for Ganymede.
ORLANDO — And so am I for Rosalind.
GANYMEDE — And so am I for no woman.

(*As you like it*, V, 2)

271 O, what a world is this, when what is comely
Envenoms him that bears it ! (ibid, II, 3)

271 This is no place ; this house is but a butchery. (ibid, II, 3)

271 Thou offer'st fairly to thy brothers' wedding :
To one, his lands withheld ; and to the other,
A land itself at large, a potent dukedom. (ibid, V, 4)

272 They say he is already in the forest of Arden, and a many merry men with him ; and there they live like the old Robin Hood of England ; they say many young gentlemen flock to him every day, and fleet the time carelessly, as they did in the golden world.
(ibid, I, 1)

272 Now go we in content,
To liberty, and not to banishment. (ibid, I, 3)

272 And this our life, exempt from public haunt,
Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones, and good in every thing :
I would not change it. (ibid, II, 1)

273 Are not these woods
More free from peril than the envious court ? (ibid, II, 1)

273 ... Native burghers of this desert city,
Should in their own confines with forked heads
Have their round haunches gored. (ibid, II, 1)

273 ... you do more usurp
Than doth your brother that hath banish'd you. (ibid, II, 1)

274 But I am shepherd to another man
And do not shear the fleeces that I graze ;
My master is of churlish disposition. (ibid, II, 4)

274 Besides, his cote, his flocks, and bounds of feed,
Are now on sale. (ibid, II, 4)

274 I pray thee, if it stand with honesty,
Buy thou the cottage, pasture, and the flock,
And thou shalt have to pay for it of us. (ibid, II, 4)

274 ...if you like, upon report,
The soil, the profit, and this kind of life,
I will your very faithful feeder be,
And buy it with your gold right suddenly. (ibid, II, 4)

276 Corin — ... would you have us kiss tar? The courtier's hands are perfumed with civet.
Touchstone — Most shallow man ! [...] civet is of a baser birth than tar, — the very uncleanly flux of a cat.
(ibid, III, 2)

276 That is another simple sin in you ; to bring the ewes and the rams together, and to offer to get your living by the copulation of cattle ; to be bawd to a bell-wether, and to betray a she-lamb of a twelvemonth to a crooked-pated, old, cuckoldly ram, out of all reasonable match.

(ibid, III, 2)

276 'tis such fools as you
That makes the world full of ill-favour'd children.

(ibid, III, 5)

277 I see no more in you than in the ordinary
Of nature's sale-work. (ibid, III, 5)

277 He's fall'n in love with her foulness. (ibid, III, 5)

277 Come come, you are a fool,
And turn'd into the extremity of love.
I saw her hand : she has a leathern hand,
A freestone-colour'd hand ; I verily did think
That her old gloves were on, but 'twas her hands :
She has a housewife's hand. (ibid, IV, 2)

279 If he, compact of jars, grow musical,
We shall have shortly discord in the spheres. (ibid, II, 7)

280 ... a melancoly, [...] the sundry contemplation of my travels, which, by often rumination, wraps me in a most humorous sadness.

(ibid, IV, 1)

280 Why, 'tis good to be sad and say nothing. (ibid, IV, 1)

280 O noble fool !
A worthy fool ! Motleys's the only wear. (ibid, II. 7)

280 I must have liberty
Withal, as large a charter as the wind,
To blow on whom I please ; for so fools have. (ibid, II, 7)

281 Invest me in my motley ; give me leave
To speak my mind, and I will through and through
Cleanse the foul body of th'infected world,
If they will patiently receive my medecine. (ibid, II, 7)

283 Here feel we but the penalty of Adam,
The seasons' difference... (ibid, II, 1)

283 [The] churlish chiding of the winter's wind
[...] bites and blows upon my body. (ibid, II. 1)

287 All this the world well knows ; yet none knows well
To shun the heaven that leads men to this hell.

(*Sonnets*, CXXIX)

ΤΡΙΚΥΜΙΑ

288 Not a soul
But felt a fever of the mad, and play'd
Some tricks of desperation. (I, 2)

288 But this rough magic
I here abjure ; and, when I have required
Some heavenly music. . . . . .
. . . . . .
. . . . . I'll break my staff
Bury it certain fadoms in the earth... (V, 1)

288 In one voyage...
[Did] Prospero [find] his dukedom
In a poor isle ; and all of us ourselves
When no man was his own. (V, 1)

290 Gentle breath of yours my sails
Must fill, or else my project fails,
Which was to please. Now I want
Spirits to enforce, art to enchant ;
And my ending is despair... (V, 1)

292 Now my charms are all o'erthrown,
And what strenght I have's mine own,
Which is most faint... (V, 1)

295 GONZALO — Nay, good, be patient.
BOATSWAIN — When the sea is. Hence ! What cares these roarers for the name of king ? To cabin ! Silence ! Trouble us not.
GONZALO — Good, yet remember whom thou hast aboard.
BOATSWAIN — None that I more love than myself. You are a counsellor ; if you can command these elements to silence, and work the peace of the present, we will not hand a rope more. Use your authority ; if you cannot, give thanks you have lived so long... (I, 1)

296 those [the liberal arts] being all my study —
The government I cast upon my brother
And to my state grew stranger. . . . . .
. . . . . .
Being once perfected how to grant suits,
How to deny them, who t' advance, and who
To trash for over-topping . . . . . .
. . . . . set all hearts i'th' state
To what tune pleas'd his ear ; that now he was
The ivy which had hid my princely trunk
And suck'd my verdure out on't . . . . . .
. . . . . .
To have no screen between this part he play'd

And him he play'd it for, he needs will be
Absolute Milan . . . . . .
. . . . . .
. . . . . confederates,
So dry he was for sway, with the King of Naples,
To give him annual tribute, do him homage...
. . . . . .
. . . . . one midnight
Fated to th' purpose, did Antonio open
The gates of Milan . . . . . (I, 2)

298 ARIEL — Let me remember thee what thou hast promis'd,
Which is not yet perform'd me.
PROSPERO — How now ? moody ?
What is't thou canst demand ?
ARIEL — My liberty.
PROSPERO — Before the time be out ? No more ! (I, 2)

299 This island's mine, by Sycorax my mother,
Which thou tak'st from me. When thou cam'st first,
Thou strok'dst me, and made much of me, wouldst give me
Water with berries in't . . . . . .
. . . . . .
... I am all the subjects that you have,
Which first was mine own king. (I, 2)

299 PROSPERO — Thou poisonous slave, got by the devil himself
Upon thy wicked dam, come forth !
CALIBAN — As wicked dew as e'er my mother brush'd
With raven's feather from unwholesome fen,
Drop on you both ! A south-west blow on ye
And blister you all o'er ! (I, 2)

301 strange and several noises
Of roaring, shrieking, howling, jingling chains,
And moe diversity of sounds, all horrible. (V, 1)

303 All torment, trouble, wonder and amazement,
Inhabits here. Some heavenly power guide us
Out of this fearful country ! (V, 1)

304 Our natures do pursue,
Like rats that ravin down their proper bane,
A thirsty evil ; and when we drink we die.
(*Measure for measure*, I, 2)

305 Destiny, —
That hath to instrument this lower world
And what is in't, the never-surfeited sea
Hath caus'd to belch up you ; and on this island,
Where man doth not inhabit — you 'mongst men

Being most unfit to live. I have made you mad ;
And even with such-like valour men hang and drown
Their proper selves. (III, 3)

305 SEBASTIAN — But, for your conscience, —
ANTONIO — Ay, sir ; where lies that ? If'twere a kibe,
'Twould put me to my slipper ; but I feel not
This deity in my bosom ; twenty consciences
That stand'twixt me and Milan, candied be they
And melt, ere they molest ! (II, 1)

306 If that the heavens do not their visible spirits
Send quickly down to tame these vile offences,
It will come
Humanity must perforce prey on itself,
Like monsters of the deep. (*King Lear*, IV, 2)

306 Welcome, destruction, blood, and massacre !
I see, as in a map, the end of all. (*Richard III*, II, 4)

307 Monster, I will kill this man : his daughter and I will be king and queen, — save our graces ! — and Trinculo and thyself shall be viceroys.
(III, 2)

308 GONZALO — No sovereignty, —
. . . . . .
ANTONIO — The latter end of his commonwealth forgets the [beginning.
GONZALO — All things in common nature should produce
Without sweat or endeavour. Treason, felony,
Sword, pike, knife, gun, or need of any engine,
Would I not have ; but nature should bring forth,
Of it own kind, all foison, all abundance,
To feed my innocent people. (II, 1)

310 ...the whips and scorns of time,
The oppressor's wrong, the proud man's contumely,
The pangs of despised love, the law's delay,
The insolence of office, and the spurns
That patient merit of the unworthy takes... (*Hamlet*, III, 1)

310 This is as strange a maze as e'er men trod ;
And there is in this business more than nature
Was ever conduct of. Some oracle
Must rectify our knowledge. (V, 1)

311 Not a soul
But felt a fever of the mad, and play'd
Some tricks of desperation. (I, 2)

312 What a piece of work is man ! How noble in reason ! how infinite in faculties ! in form and moving how, express and admi-

rable ! in action, how like an angel ! in apprehension, how like a god ! the beauty of the world ! the paragon of animals ! And yet, to me, what is this quintessence of dust ? Man delights not me ; no, nor woman neither...

(*Hamlet*, II, 2)

318 Ye elves of hills, brooks, standing lakes, and groves ;
And ye that on the sands with printless foot
Do chase the ebbing Neptune, and do fly him
When he comes back ; you demi-puppets that
By moonshine do the green sour ringlets make,
Whereof the ewe not bites ; and you whose pastime
Is to make midnight mushrumps, that rejoice
To hear the solemn curfew ; by whose aid —
Weak masters though ye be — I have bedimm'd
The noontide sun, call'd forth the mutinous winds,
And 'twixt the green sea and the azur'd vault
Set roaring war. To the dread rattling thunder
Have I given fire, and rifted Jove's stout oak
With his own bolt ; the strong-bas'd promontory
Have I made shake, and by the spurs pluck'd up
The pine and cedar. Graves at my command
Have wak'd their sleepers, op'd, and let'em forth
By my so potent art. (V, 1)

320 ...retire me to my Milan, where
Every third thought shall be my grave. (V, 1)

321 Now I want
Spirits to enforce, art to enchant ;
And my ending is despair... (V, 1)

326 Miranda — I pitied thee,
Took pains to make thee speak . . . . .
. . . . . .
thou didst not, savage,
Know thine own meaning, but wouldst gabble like
A thing most brutish, I endow'd thy purposes
With words that made them known.
. . . . . .
Caliban — You taught me language ; and my profit on't
Is, I know how to curse. The red plague rid you
For learning me your language ! (I, 2)

327 foolish wench !
To the most of men this is a Caliban,
And they to him are angels. (I, 2)

328 A devil, a born devil, on whose nature
Nurture can never stick ; on whom my pains,
Humanely taken, all, all lost, quite lost ;

And as with age his body uglier grows,
So his mind cankers. I will plague them all,
Even to roaring. (IV, 1)

328 on whom my pains,
Humanely taken, all, all lost, quite lost...

329 Flout'em and scout'em,
And scout'em and flout'em ;
Thought is free (III, 2)

330 Be not afeard. The isle is full of noises,
Sounds, and sweet airs, that give delight, and hurt not.
Sometimes a thousand twangling instruments
Will hum about mine ears ; and sometimes voices
That, if I then had wak'd after long sleep,
Will make me sleep again ; and then, in dreaming,
The clouds methought would open and show riches
Ready to drop upon me, that, when I wak'd,
I cried to dream again. (III, 2)

332 ...Her peacock fly amain...

332 So rare a wonder'd father, and a wife,
Makes this place Paradise. (IV, 1)

332 We are such stuff
As dreams are made on ; and our little life
Is rounded with a sleep. (IV, 1)

333 These our actors,
As I foretold you, were all spirits, and
Are melted into air, into thin air ;
And, like the baseless fabric of this vision,
The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces,
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve,
And, like this insubstantial pageant faded,
Leave not a rack behind. (IV, 1)

333 MIRANDA — Sweet lord, you play me false.
FERDINAND — No, my dearest love,
I would not for the world.
MIRANDA — Yes, for a score of kingdoms you should wrangle,
And I would call it fair play.
(V, 1)

334 O, wonder !
How many goodly creatures are there here !
How beauteous mankind is ! O brave new world
That has such people in't !

334 'Tis new to thee. (V, 1)

334 a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
Signifying nothing.

(*Macbeth*, V, 5)

335 My desolation does begin to make
A better life.

(*Antony and Cleopatra*, V, 2)

ΕΠΕΞΗΓΗΣΕΙΣ
ΚΑΙ
ΠΗΓΕΣ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΟΙ ΒΑΣΙΛΙΑΔΕΣ (σελίδες 64 - 65)

σ. 1 *Χάρης* (*Ἐρρίκος Ε΄*), στὸ Θέατρο τῆς Βρέμης, μὲ τὸν Friedhelm Ptok στὸ ρόλο τοῦ Ἐρρίκου Ε΄. Σκηνοθεσία Peter Zadek, σκηνικὰ Wilfried Minks, 1964 (Φωτ. Rosemairie Clausen).

σ. 2 Ἄνω: Ὁ Eric Porter παίζει τὸν Μπόλινμπροκ στὸν *Ριχάρδο Β΄* στὸ Θέατρο Lyne, τοῦ Χάμμερσμιθ (φωτ. Angus McBean).
Κάτω: Ὁ Alec Guinness στὸ ρόλο τοῦ *Ριχάρδου Β΄* (Radio Times Hulton Library).

σ. 3 Ἄνω: Ὁ George Vraca στὸ ρόλο τοῦ *Ριχάρδου Γ΄* στὸ Θέατρο Nottara τοῦ Βουκουρεστίου (φωτ. Belga).
Κάτω: Ὁ Ian Holm παίζει τὸν πρίγκιπα Ἐρρίκο στὸν *Ἐρρίκο Δ΄*. στὸ Royal Shakespeare Theatre, τοῦ Στράτφορντ - ἀπὸν - Αἶβον. Σκηνοθεσία Peter Hall, 1964 (φωτ. Gordon Goode).

σ. 2-3 Οἱ σκάλες στὸ λιμάνι τῆς Ὀδησσοῦ (ἀρχεῖα M. D.).

σ. 4 *Ριχάρδος Β΄*, στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Βαρσοβίας. Σκηνοθεσία H. Szletynski, 1964. Στὴ φωτογραφία: Ὁ Μπόλινμπροκ μπροστὰ στὸ φέρετρο τοῦ Ριχάρδου Β΄ στὸ τέλος τοῦ ἔργου (στὸν ρόλο τοῦ Ριχάρδου Β΄ τὸν ἔπαιζε ὁ Holoubek). Ἡ παράσταση δόθηκε στὸ Παρισινὸ Θέατρο τῶν Ἐθνῶν (φωτ. Pic).

σ. 5 Ἡ κηδεία τοῦ Στάλιν, Μάρτιος 1953 (φωτ. Belga)

σ. 6-7 Ἄνω: Ἡ Irena kolesar (Λαίδη Ἄννα) καὶ ὁ Joran Milicevic (Ρίχαρδος Γ΄). *Ριχάρδος Γ΄*, στὸ Δραματικὸ Θέατρο τῆς Γιουγκοσλαβίας. Σκηνοθεσία Mata Milosevic, Βελιγράδι 1961.
Κάτω: Ὁ Ἐδουάρδος, πρίγκιπας τῆς Οὐαλλίας στὸν *Ριχάρδο Γ΄* στὸ Θέατρο «Ἀθήναιο» τῆς Βαρσοβίας. Σκηνοθεσία Jacek Woszcze-

rowicz, σκηνικά W. Siecinski, 1960. Ἡ παράσταση δόθηκε στὸ Παρίσι στὸ Θέατρο τῶν Ἐθνῶν (φωτ. Zaiks).

σ. 8 Ὁ Jacek Woszczerowicz στὸ ρόλο τοῦ Ριχάρδου Γ' στὸ Θέατρο «Ἀθήναιο» τῆς Βαρσοβίας, 1960.

ΑΜΛΕΤ (σελίδες 128 - 129)

σ. 1 Ὁ Innokenti Smoktounovski στὸ ρόλο τοῦ Ἄμλετ. *Ἄμλετ*, ρωσικὴ ταινία τοῦ Grigori Kozintsev, 1964 (φωτ. A.P.N.).

σ 2. Ἡ Danièle Denie στὸ ρόλο τῆς Ὀφίλιας. *Ἄμλετ* στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τοῦ Βελγίου. Σκηνοθεσία Otomar Krejca, 1964 (φωτ. Svoboda).

σ. 1 Ἄνω: Ὁ Innokenti Smoktounovski στὴν ταινία τοῦ Kozintsev, 1964 (φωτ. A.P.N.).
Κάτω: Ἡ ταφὴ τῆς Ὀφίλιας στὴν ἴδια ταινία (φωτ. A.P.N.).

σ. 4 Ἡ Anna Proclemer (Βασίλισσα Γερτρούδη) καὶ ὁ Giorgio Albertazzi (Ἄμλετ). *Ἄμλετ* στὸ Θέατρο Eliseo τῆς Ρώμης, 1963. Σκηνοθεσία καὶ σκηνογραφία Franco Zeffirelli (ἄνω φωτ. Pic).

ΤΡΩΙΛΟΣ ΚΑΙ ΧΡΥΣΙΔΑ (σελίδες 160 - 161)

σ. 1 *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα*, παράσταση στοὺς Κήπους Μπόμπολι τῆς Φλωρεντίας. Σκηνοθεσία Luchino Visconti, σκηνικὰ Franco Zeffirelli, 1961.

σ. 2-3 *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* στὸ Théâtre de la Cité τῆς Βιλλερμπάν, 1964. Σκηνοθεσία Roger Planchon, σκηνογραφία καὶ κοστούμια André Acquart. Δεξιὰ ὁ Bernard Fresson στὸ ρόλο τοῦ Τρωΐλου (σελ. 2 φωτ. Rajak Ohanian : σελ. 3. φωτ. Pic).

σ. 4 *Τρωίλος καὶ Χρυσίδα* στὸ Schausphielhaus τοῦ Μπόχουμ 1964. Ἀπὸ τ' ἀριστερά: Πάνδαρος, Χρυσίδα, Τρωΐλος (φωτ. Pic).

ΜΑΚΒΕΘ (σελίδες 176 - 177)

σ. 1 Ὁ Orson Welles παίζει τὸν Μάκβεθ, στὴ ταινία του *Μάκβεθ*, 1947 (Φωτ. Ἀρχεῖα τῆς Cinémathèque Royale de Belgique).

σ. 2-3 *Kumonosu Djo (Ὁ Θρόνος τοῦ αἵματος)* γιαπωνέζικη ταινία τοῦ Kurosawa ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν *Μάκβεθ* 1957 (φωτ. Bifo Films).

σ. 3 Οἱ μάγισσες τοῦ *Μάκβεθ* στὸ Θέατρο τῶν Τεχνῶν τῆς Ρώμης, 1953. Σκηνοθεσία Orazio Costa.

σ. 4 Ἄνω: *Μάκβεθ* στὸ Δραματικὸ Θέατρο τῆς Γιουγκοσλαβίας. Βελιγράδι 1956. Σκηνοθεσία Mata Milosevic. Στοὺς ρόλους τοῦ Μάκβεθ καὶ τῆς Λαίδη Μάκβεθ: Milovoji Zivanovic καὶ Marija Crnobori (Φωτ. Tanjug).

Κάτω: *Joe Macbeth,* ταινία τοῦ Ken Hughes, μὲ τόν Paul Douglas καὶ τὸν Ruth Roman, 1955. Στὴ φωτογραφία ὁ τελικὸς διακονισμὸς τοῦ λογαριασμοῦ : ὁ θάνατος τοῦ Τζόε Μάκβεθ καὶ τῆς γυναίκας του (Φωτ. Ἀρχεῖα τῆς Cinémathèque Royale de Belgique).

ΟΘΕΛΛΟΣ (σελίδες 192 - 193)

σ. 1 Ὁ Laurence Oliver καὶ Maggie Smith στοὺς ρόλους τοῦ Ὀθέλλου καὶ τῆς Δυσδαιμόνας, στὸ Ὅλντ Βίκ, Λονδίνο 1964. Σκηνοθεσία John Dexter (Φωτ. Augur McBean).
Στὸ βάθος. γκραβούρα τοῦ 16ου αἰώνα (Omnia Photos SABAM-Bruxelles).

σ 2-3-4. Ὁ Frank Finlay (Ἰάγος) καὶ ὁ Laurence Olivier. Ὁ Laurence Oliver καὶ ἡ Maggie Smith στὴν ἰδία διδασκαλία (φωτ. Angus McBean).

ΒΑΣΙΛΙΑΣ ΛΗΡ (σελίδες 208 - 209)

σ. 1 Ὁ Paul Scofield στὸ ρόλο τοῦ Βασιλιᾶ Λήρ. *Βασιλιάς Λήρ.* Royal Shakespeare Company. Σκηνοθεσία καὶ σκηνογραφία Peter Brook Στράτφορντ-ἀπὸν-Αἴβον καὶ Λονδίνο 1962. Ἡ παράσταση δόθηκε στὸ θέατρο τῶν Ἐθνῶν στὸ Παρίσι (φωτ. Pic).

σ. 2 Ἄνω Ὁ John Laurie (Γκλόστερ), ὁ Brian Murray (Ἔντγδαρ) καὶ ὁ Michael Williams (Ὀσβάλδος, αὐλάρχης τῆς Γονερίλης). Πράξη Δ΄. σκηνὴ 6. στὴν ἴδια σκηνοθεσία (φωτ. Pic).
Κάτω: δημοκρατικοὶ στρατιῶτες στὸν ἱσπανικὸ ἐμφύλιο πόλεμο (φωτ. Magnum Robert Capa).

σ. 3 Ὁ Lucien Raimbourg (Βλαδίμηρος δεξιὰ) καὶ ὁ Pierre Latour (Ἐστραγκὸν) στὸ *Περιμένοντας τὸν Γκοντὸ* τοῦ Σάμουελ Μπέκετ στὸ Théatre Babylone. Σκηνοθεσία Roger Blin. Παρίσι, 1953 (φωτ. Bernard).

σ. 4 Ἄνω: Ὁ Alec McCowen (Τρελός, ἀριστερὰ), ὁ Tom Fleming (Κέντ, στὸ κέντρο). ὁ Paul Scofield (Λήρ, δεξιὰ) καὶ τὰ Παλικάρια στὴν ἀκολουθία τοῦ Λήρ, στὴν σκηνοθεσία Peter Brook, πράξη Α΄. σκηνὴ 4.
Κάτω : Στὴν ἴδια σκηνή : μπαίνει ἀπὸ τὰ δεξιὰ ἡ Irene Worth (Γονερίλη).

ΚΟΡΙΟΛΑΝΟΣ (σελίδες 224 - 225)

Κοριολανὸς στὸ Berliner Ensemble (διασκευὴ τοῦ Μπέρτολντ Μπρέχτ 1952-1953). Σκηνοθεσία Manfred Wekwerth καὶ Joachim Tenschert· σκηνικά Karl von Appen, Βερολίνο 1964.

σ. 1 Ὁ Ekkehard Schall (Κοριολανὸς) καὶ ὁ Wolf Kaiser (Μενένιος Ἀγρίππας) (φωτ. Wlly Saeger).

σ. 2 Ἄνω: Ὁ Κοριολανὸς κυριεύει τὴν πόλη τῶν Βόλσκων· πράξη Α΄, σκηνὴ 4 (φωτ. Willy Saeger).
Κάτω: μονομαχία Κοριολανοῦ καὶ Τούλλου Ἀουφίδιου (Hilmar Thate) μετὰ τὴν κατάληψη τῆς Κοριόλης. Πράξη Α΄. σκηνὴ 8 (φωτ. Willy saeger).

σ. 3 Ὁ θρίαμβος τοῦ Κοριολανοῦ, Πράξη Β΄. σκηνὴ 1 (φωτ. Willy Saeger).

σ. 4 Ἄνω: Ὁ Κοριολανὸς ὑποψήφιος ὕπατος, ἐμφανίζεται στὸ λαό. Πράξη Γ΄, σκηνὴ 3 (φωτ. Ruth Riedel).
Κάτω οἱ πατρίκιοι προσπαθοῦν νὰ κατευνάσουν τὴν ὀργὴ τοῦ Κοριολανοῦ. Πράξη Γ΄, σκηνὴ 1, (φωτ. Willy Saeger).

ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΗΣ ΝΥΧΤΑΣ (σελίδες 240 - 241)

σ. 1 Ὁ Ivan Darvas (Ὄμπερον) καὶ ὁ Endre Harkanyi, (Πούκ) στὸ *Ὄνειρο καλοκαιρινῆς Νύχτας* στὶς Ὑπαίθριες παραστάσεις τοῦ Szeged 1963. Σκηνοθεσία Miklós Szînenár (φωτ. Keleti : Ενα)

σ. 2 Ἄνω: «Δὲν ὑπάρχει κανεὶς νὰ μᾶς ἀπολυτρώση;» ἀπὸ τὰ Caprices τοῦ Γκόγια (Β.Ν.)
Κάτω: Ἡ Hédi Varadi (Τιτάνια) καὶ ὁ Endre Kátai: (Στημόνης) στὸ *Ὄνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας*, Szeged. 1963 (φωτ. Keleti Ενα).

σ. 3 Ἄνω: Ὁ Ivan Darvas καὶ ἡ Hédi Varadi στὸ *Ὄνειρο καλοκαιρινῆς νύχτας* στὴν ἴδια διδασκαλία (φωτ. Keleti Eva).
Κάτω: *«Νεαρὴ γυναίκα πάνω σὲ ἀφηνιασμένο ἄλογο»* ἀπὸ τὶς «Παροιμίες» τοῦ Γκόγια (Β.Ν.)

σ. 4 Ὁ Ὄμπερον ὅπως τὸν εἶδαν οἱ Ἄγγλοι (ὁ Thomas Powys, φωτ. Angus McBean, ἀριστερὰ) καὶ ὅπως παρουσιάστηκε στὸ Δραματικὸ Θέατρο τῆς Γιουγκοσλαβίας (Stojan Decermic, δεξιά).

ΤΡΙΚΥΜΙΑ (σελίδες 272 - 273)

σ. 1 *Ἡ Τρικυμία*, σκηνοθεσία τοῦ Leon Schiller καὶ σκηνογραφία τοῦ Waszewski στὸ Θέατρο τοῦ Λότζ, 1947

σ. 2.3 Ἄνω: Ὁ Richard Burton (Κάλιμπαν) καὶ ὁ Michael Hordern (Πρόσπερος). *Ἡ Τρικυμία* στὸ Ὄλντ Βίκ. Σκηνοθεσία Robert Helpmann, σκηνικὰ καὶ κοστούμια Leslie Hurry. Λονδίνο, 1953 - 1964 (φωτ. Angus McBean).
Κάτω: Ἱερωνύμου Μπός: «Ὁ Κῆπος τῶν Ἡδονῶν», λεπτομέρεια τοῦ πίνακα ἀριστερά. Μαδρίτι, Πράντο (ἀριστερά, φωτ. Girau-

don). «Ἡ Δευτέρα Παρουσία», λεπτομέρεια τοῦ κεντρικοῦ ἄβακου, Βρύγη. Δημοτικὸ μουσεῖο (φωτ. A.C.L.)

σ. 4 Ἄνω: Ἡ Françoise Oriane στὸ ρόλο τῆς Μιράντας. *Ἡ Τρικυμία* στὸ Rideau, Βρυξέλλες, 1964. Σκηνοθεσία Henri Chanal (φωτ. Cayet)

Κάτω: Ἡ Zena Walker (Μιράντα) καὶ ὁ Alexander Davion (Φερνάνδος) στὴν *Τρικυμία* στὸ Royal Shakespeare Theatre. Στρατφορντ - ἀπὸν - Αἴβον. (φωτ. Radio Times Hulton Picture Library).

Η ΠΙΚΡΗ ΑΡΚΑΔΙΑ (σελίδες 336 - 337)

σ. 1 Ἀριστερά: «Νεαρὸς Κομψευόμενος» τοῦ Nicholas Hilliard, Λονδίνο, Μουσεῖο Βικτωρίας καὶ Ἀλβέρτου.

Δεξιά: «Ὁ Δαβὶδ καὶ ἡ κεφαλὴ τοῦ Γολιάθ» τοῦ Ντονατέλλο, Φλωρεντία, Ἐθνικὸ Μουσεῖο (φωτ. Viollet).

σ. 2 Ἀριστερά: Ἡ Βιόλα στὴ *Δωδεκάτη Νύχτα* στὸ Ἐθνικὸ Θέατρο τῆς Πράγας. Σκηνοθεσία Jaromir Pleskot, 1963 (φωτ. Svoboda)

Δεξιά: «Ἡ Ἀνάσταση» τοῦ Σινιορέλλι, λεπτομέρεια, Ὀρβιέτο (φωτ. Anderson Giraudon)

σ. 3 Ἀριστερά: «Ἡ Ἄνοιξη» τοῦ Μποττιτσέλλι, λεπτομέρεια, Φλωρεντία, Μουσεῖο Ὀφίτσι, (φωτ. Anderson. - Viollet.

Δεξιά: «Δαβίδ», τοῦ Βερρόκκιο, Φλωρεντία. Ἐθνικὸ Μουσεῖο (φωτ. Alinari - Brogi - Giraudon).

σ. 4 Ἄνω: Ἡ Geraldine McEvan παίζει τὴν Ὀλίβια στὴ *Δωδεκάτη Νύχτα* στὸ Shakespeare Memorial Theatre, Στράτφορντ-ἀπὸν-Αἴβον, Σκηνοθεσία Peter Hall, σκηνικὰ Lila de Nobili (φωτ. Angus McBean)

Κάτω: «Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Βαπτιστής», τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι, (λεπτομέρεια), Παρίσι, Λοῦβρο (φωτ. Alinari - Giraudon)

σ. 5 Ὁ Theobald Blumhagen καὶ Heidemarie Lothard (Βιόλα) στὴ *Δωδεκάτη Νύχτα* στὸ Θέατρο Σίλλερ, Δυτ. Βερολίνο. Σκηνοθεσία Fritz Kortner, 1962 (φωτ. Harry Groner).

σ. 6. 7 *Ὅπως Ἀγαπᾶτε*, στὸ Royal Shakespeare Theatre, Στράτφορντ - ἀπὸν - Αἴβον, Σκηνοθεσία Michael Elliott 1961.

Σελ 6: Ἡ Vanessa Redgrave (Ροζαλία) καὶ ἡ Rosalind Knight (Σίλια).

Σελ. 7 (ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ): ὁ βοσκὸς Κόρνος, ἡ Ροζαλία, ἡ Σίλια καὶ ὁ Ἀσημόπετρος (φωτ. Dominic).

σ. 8 *Ὅπως Ἀγαπᾶτε* στὸ Chamber Theatre τοῦ Τὲλ Ἀβίβ, 1955. Σκηνοθεσία Joseph Millo, σκηνικὰ Teo Otto.