

ΠΑΝΟΣ ΚΥΠΑΡΙΣΣΗΣ



ΒΕΑΚΗΣ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΘΑΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ

ΡΟΠΤΡΟΝ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



ΒΕΑΚΗΣ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΘΑΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

- 7 Ποιητές (συμμετοχή). Έκδόσεις Καστανιώτης, 1975.
'Ο Καπνοπόλεμος, 1977.
Τό σοφό σαλιγκάρι. Έκδόσεις Συμείον, 1980.
Σημειώσεις ενός τηλεγραφητή. Έκδόσεις Σπηλιώτης, 1986.
'Η άλλη φωτογραφία. Έκδόσεις Ρόπτρον, 1990.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

© Έκδόσεις ΡΟΠΤΡΟΝ
Π.Χ. ΔΑΛΑΚΟΥΡΤΗ & ΣΙΑ Ε.Ε.
Νοταρά 1, Αθήνα, ☎ 36.17.360
καί Πάνος Κυπαρίσσης



ΠΑΝΟΣ ΚΥΠΑΡΙΣΣΗΣ

ΔΗΜΟΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΚΟΝΙΤΣΑΣ	
ΑΡ. ΕΙΣΑΓΟΓΗΣ	55850
ΗΜΕΡ. ΕΙΣΑΓΟΓΗΣ	4/9/2014
ΤΑΞΙΝ. ΑΡΙΘΜ.	

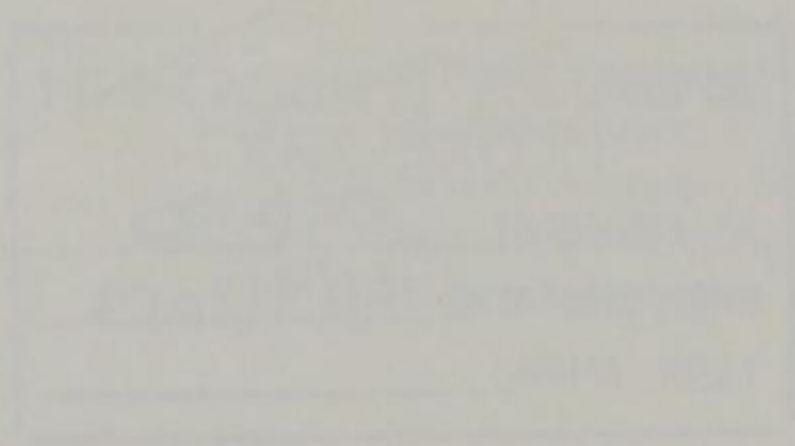
ΒΕΑΚΗΣ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΘΑΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΡΟΠΤΡΟΝ

ΑΘΗΝΑ 1991



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Στήν Καλή

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Ἐφαρμοσε εἰς τὴν πνευματικὴν
μορφὴν τὴν ἱστορίαν τοῦ φυτοῦ, τὸ
ὁποῖον ἀρχινᾷ ἀπὸ τοῦ σπόρου καὶ
γυρίζει εἰς αὐτόν, ἀφοῦ περιέλθῃ,
ὡς βαθμοῦς ζετυλισμοῦ, ὅλες τὰς
φυτικὰς μορφάς, δηλαδὴ τὴν ῥίζαν,
τὸν κορμό, τὰ φύλλα, τὴν ἀνθὴν καὶ
τοὺς καρποὺς. Ἐφαρμοσέ τὴν καὶ
σκέψου βαθιὰ τὴν ὑπόστασιν τοῦ
ὑποκειμένου καὶ τὴν μορφὴν τῆς τέ-
χνης. Πρόσεξε ὥστε τοῦτο τὸ ἔργο
να γένηται δίχως ποσοῦς να διακό-
πεται.

Α. Σολωμός, Στοχασμοί



Δημόσια Κεντρικὴ Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

(Σ.τ.Ε.). Στά παραθέματα πού ό συγγραφέας έχει ένσωματώσει στό κείμενό του κρίθηκε σκόπιμο νά τηρηθούν ή όρθογραφία καί στίξη, ακόμη κι αν πρόκειται γιά όφθαλμοφανή τυπογραφικά λάθη, τών πρωτοτύπων.



ΓΙΑ ΕΝΑ ΤΕΤΟΙΟ ΘΕΜΑ, πού οί πηγές είναι λίγες -άνεπαρκείς ίσως- ή προσπάθεια θεμελίωσης περνάει αναγκαστικά από ένα γενικότερο πληροφορικό ιστό πού φωτίζει και χαρακτηρίζει τή θεματολογία.

Άλλωστε, τό θέατρο είναι κατά βάση παράσταση και ή παράσταση είναι γεγονός φευγαλέο. Δέν αφήνει πίσω του ίχνη.

Έκτός από τήν οργάνωση και τη συγκριτική τών όποιων πηγών, προβάλλει ή ανάγκη νά βρεθοῦν και νά ανασυρθοῦν από τίς έπιχωματώσεις του χρόνου στοιχεία και γεγονότα, πού διαπλέκουν τή δραματική γραμματική ώστε νά έξοπλίσουν τή δομή του αντικειμένου και νά τό στερεώσουν στό βαθμό πού αυτό είναι έφικτό.

Ή ανάγκη νά προσδιοριστεί, πέρα από τό φανερό και τό αυτονόητο τής έπιφάνειας, ή κυφορία τών κανόνων και τών κωδίκων μιās περιόδου, πού θ' αποτελέσουν τή βάση μιās θεατρικής πρακτικῆς.

Άνάγκες πού προϋποθέτουν τήν οικείωση και τήν αποξένωση συγχρόνως, σέ μιά διαδικασία πού οδηγεί στην άπαλλαγή από βεβαιότητες και αρνήσεις.

Αυτά σ' ό,τι άφορᾶ στή μεθοδολογία και στα έγγενή προβλήματα του θέματος.

Άλλωστε, ή αλήθεια, για ό,τι κυρίως καταγράφεται στή μνήμη, δέν είναι παρά μιá διαδικασία αποφλοιώσεων πού διαρκεί ως τό θάνατο.

Π. Κυλαρίσης



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΣΤΟΝ κ. Γιάννη Γρωάρη
για να του θυμίσει την ευχέρωση ηρώδου μουσού
μαζοχιστική πόθου που τότε θριαμβικά πραγμα-
τώθηκε μάτω άσ' την άγια δικέλευσή του
Με σεβασμό και αγάπη

12-6-33

Βραυμ



I. ΒΕΑΚΗΣ: Η ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ

«... Ν' ΑΓΑΠΑΜΕ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ, όχι για ένα είδος ρόλου· ν' αγαπάμε την τέχνη για να την υπηρετήσουμε, όχι για να μάς υπηρετήσει αυτή. Να γίνουμε όργανό της, ένα μικρό άσημαντο όργανό της μέσα στη μεγάλη ορχήστρα, δίνοντας όλο μας τό είναι να συντελέσουμε και μείς στη συνολική επιτυχία αδιαφορώντας αν ο μαέστρος και μόνος αυτός αναγνωρίσει πώς συντελέσαμε στην επιτυχία. Ταλέντο... είναι ή ακαταμάχητη ανάγκη, ή έσωτερική, ό πόθος ό ακοίμητος, ή λαχτάρα να δουλέψεις στό σύνολο, μιά φωνούλα και σύ μέσα στη μεγάλη χορωδία, για να ολοκληρωθεί ή ιερή λειτουργία...». (Παράσιτα, θεατρικό διήγημα του Βεάκη. 'Ορίζοντες.).

'Από την κριτικογραφία: «... 'Ο Βεάκης, χωρίς άμφιβολία, ένας από τούς μεγάλους ήθοποιούς της Ευρώπης». (Γ. Θεοτοκάς).

Διαβάζοντας τίς θέσεις του Βεάκη για τόν άνθρωπο της τέχνης, πού αποτελούν και σήμερα τούς ιστούς και τό αίμα της δημιουργίας, κι από την άλλη πλευρά την κρίση για τό έργο του, πού τόν τοποθετεί στους μεγάλους ήθοποιούς της Ευρώπης, θά πρέπει να εξετάσουμε τή γενικότερη πορεία του, ώστε να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα. Να θεμελιώσουμε μιά τέτοια κρίση ή να τήν άρνηθοῦμε.

Στοχάζομαι πάνω σε μιάν άλλη γνώμη από τίς τόσες πού γράφτηκαν και πού έχει καταληκτικό χαρακτήρα άφου κατατέθηκε μετά τό θάνατο του ήθοποιού: «... Πρίν άπ' όλα, ώστόσο, ό Βεάκης είχε τό ξεχωριστό χάρισμα να 'ναι ρωμιός. Είχε γνήσια έλληνικότητα. 'Η άγωγή του λόγου του, ή όμιλία του, ό τόνος της, είχαν όλη τή ζωντάνια και τήν έκφραστικότητα της έλληνικής φωνής... Κι αυτή ή έλληνικότητά του είταν ένας από τούς μεγαλύτερους τίτλους του. Μεγάλος ήθοποιός και γνήσιος 'Ελληνας». (Λέων Κουκούλας, 'Επιθεώρηση τέχνης, Σεπτ. 1957).

Θεωρώ αναγκαία τή στάση σε δύο φράσεις: «Είχε τό ξεχωριστό

χάρισμα νά 'ναι ρωμιός», «κι αυτή ή έλληνικότητά του εΐταν ένας από τούς μεγαλύτερους τίτλους του».

Ίδιαίτερα στή λέξη «έλληνικότητα»: στόν όρο αυτόν. Θα πρέπει ώστόσο νά διαστείλουμε έξ αρχής τόν όρο «έλληνικότητα» από τόν όρο «ίθαγένεια».

Η «έλληνικότητα» επιχειρεί νά κλείσει μέσα της μέ συγχρονικές έπιλογές τήν ιστορική έννοια του έλληνισμού και φοβούμαι πώς τελικά τόν καθιστά νόθο, μέ τήν έννοια πώς θα 'πρεπε νά μελετηθούν πολλές παράμετροι και σταθερές σ' ένα πολιτισμικό σύστημα πού μεταβάλλεται στό χρόνο, ώστε ό προσδιορισμός νά καθίσταται δύσκολος αν όχι ανέφικτος. Άλλωστε, ή προσπάθεια όρισμού μιās έθνικης πολιτισμικής ταυτότητας, πέρα από τίς όποιες δυσκολίες πού παρουσιάζει, δέν είναι τών προθέσεων τής μελέτης αυτής, αλλά ούτε θα ήταν δυνατό νά λυθεί έδω, παρεμπιπτόντως.

Θεωρώ πώς στό κριτικό σημείωμα του Λ. Κουκούλα, ό όρος «έλληνικότητα» έχει νά κάνει μ' αυτό πού θα προσπαθήσω νά όρίσω σαν «ίθαγένεια», πιστοποιώντας τή γνησιότητα παρά μιá ταυτότητα.

Άπό τό λεξικό του Hoffman διαβάζουμε στή λέξη *ίθαγενής* ή *ίθαιγενής*: αυτόχθων, έντόπιος, έγχώριος, ό γεννηθείς εκ νομίμου γάμου, νόμιμος, γνήσιος. *ίθα* αρχ. *ινδ.* *iha* ένταῦθα. Και από τό όμηρικό λεξικό στή λέξη *ίθαιγενής*: Άντί του *ίθαγενής* (ίθύς, γένος) κατ' ευθείαν, γνησίως. *ό.έ.* εκ νομίμου γάμου γεννηθείς, *έπομ.* γνήσιος.

Τή λέξη «ίθαγένεια», εισάγει στό δίκαιο στά 1848 ό Παῦλος Καλλιγās μέ τήν έννοια τής πολιτογράφησης σέ μιá περίοδο πού χαρακτηρίζεται από μιá συνεχή προσπάθεια όριοθέτησης τής φυσιογνωμίας του γένους. Περίοδος πού διαρκεί ως τίς μέρες μας και θα διαρκεί ίσως μέσα από νεώτερους προβληματισμούς.

Οί περιπέτειες του τόπου και οί πολιτισμικές έπιμειξίες ακολουθήθηκαν από μορφές και ιδέες, πού περνώντας από τό κόσκινο του χρόνου, οργανικά πλέον, κάτω από τούς φυσικούς νόμους τής έπιλογής και άφομοίωσης, καταλήγουν σ' ένα σύστημα μέ οικεία χαρακτηριστικά (έπιδιώματα), αλλά και μέ έν δύναμει στοιχειά, πού διαγράφοντας κάθε φορά τήν πορεία τους, καταλήγουν μέ τά οικεία χαρακτηριστικά σέ νέα ποιότητα.

Σ' αυτή τήν αδιάλειπτη συνέχεια θα μπορούσαμε νά θεωρήσουμε τήν ίθαγένεια σαν τήν άλω μιās παραδοσιακής πορείας πού χωράει τά γεγονότα αλλά και χαρακτηρες πού νομιμοποιούνται πέρα απ' αυτά.

«Έκ νομίμου γάμου». Πάντα όμως κάτω από τό κριτήριο τῆς γλώσσας πού ἐξελλίσσεται χωρίς καμιά διακοπή.

Ἄναγκαῖο, ὥστόσο, νά θεωρήσουμε τόν Βεάκη καί τήν τέχνη του μέσα ἀπό τούς ἰδεολογικούς καί βιωματικούς ἄξονες τῆς νεοελληνικῆς κοινωνίας πιστεύοντας πώς οἱ μορφές τῆς τέχνης εἶναι ἀνάλογες τῶν μορφῶν τῆς κοινωνικῆς ζωῆς, μιά πού ὁ καλλιτέχνης δέν μπορεῖ παρά νά εἶναι σύγχρονος.

Ὁ Βεάκης μοιάζει νά εἶναι ἀπό χῶμα πού κρύβει μέσα τού τόν ποιητή. Πηλός πού πλάθεται καί στερεώνεται στό χρόνο ὡς τίς μέρες πού ἀποχαιρετάει τά σανίδια τῆς σκηνῆς.

Αὐτόν τόν ἴσκιό θά δοκιμάσω νά ἐνσαρκώσω μέσα ἀπό πληροφορίες, ἀπό κάποιες πηγές, τήν κριτικογραφία καί τίς θέσεις τῶν ἀνθρώπων πού τόν ἐζησαν κι ἔγραψαν γι' αὐτόν.

Γιά ν' ἀποτελέσει ὁ Βεάκης, πού κατά τόν Φῶτο Πολίτη συγκεντρῶνει σκηνικά χαρίσματα ὅσα ἴσως κανένας ἄλλος ἠθοποιός πρὶν ἀπ' αὐτόν, τήν κεντρική σκηνική ὄντοτητα πού εἰσάγει ἕνα ἰθαγενές ὑποκριτικό ὄψος, μέ ὅλες τίς δυσκολίες καί τά πιθανά λάθη τοῦ ὅπου θά πρέπει νά ἐξεταστοῦν τά πρῶτα, ἀκόμη τά βιολογικά χαρακτηριστικά μιᾶς ὁμάδας Ἑλλήνων ἠθοποιῶν.

Οἱ τάσεις, τά ρεύματα, οἱ σχολές, οἱ σταθεροί καί οἱ ὑποκριτικές διαφοροποιήσεις τοῦ Βεάκη σέ μιά σαφῶς καθορισμένη πορεία στά πενήντα χρόνια του στό θέατρο. Ἀπό τήν ἀνιτόλή τοῦ αἰῶνα ὡς τό μέσο του (1901-1951).

Ἡ ὁμάδα αὐτή τῶν ἠθοποιῶν –Μέγκουλας, Φύρστ, Ταβουλάρης, Λεκατσᾶς, Παντόπουλος, Κοτοπούλη, Βεάκης, Ἀργυρόπουλος, Νέξερ, Ἀλκαίου, Κυβέλη, Παλαδάκη– πού βασικά ὀδηγήθηκαν ἀπό τούς Κωνσταντῖνο Χρηστίδου, Θωμᾶ Οἰκονόμου, Φῶτο Πολίτη, ἀνήκουν σέ ὁ,τι ἀφορᾶ στή σκηνική τέχνη, στίς συνεκτικές ἐκεῖνες συντεχνίες τῶν μαστόρων τοῦ θεάτρου πού κληροδοτοῦν στίς σειρές τῶν νεώτερων τά ἐμπειρογμένα καί δοκιμασμένα στό χρόνο ἐργαλεῖα τους.

Κι ἐδῶ σκηνική τέχνη ἐννοοῦμε ἕναν τρόπο· τόν κώδικα καί τήν ὀργάνωση τῆς συντεχνίας.

Χωρίς τόν ἠθοποιό –ἀνθρωπολογική βάση καί οὐσία κάθε εἶδους θεάτρου– θέατρο δέν ὑπάρχει.

Ἐκεῖνο πού ἔχει εἰδικό βάρος, εἶναι ὁ τρόπος πού μετουσιώνουν τίς ἐπιδράσεις καί τά μοσχεύματα σέ καλλιτεχνικό ἀποτέλεσμα. Ἡ δεξιότητά τους.

Οί τεχνικές αυτές, πού μέ τή φωνή και τό σῶμα τους ὀργανώνουν και ἐρμηνεύουν ἕνα κείμενο, συνιστοῦν τήν ἰθαγένεια στήν ὑποκριτική.

Μέ τήν ἔννοια αὐτή ὁ Βεάκης εἶναι βασικός στή συντεχνία και γενέτης τῶν νεώτερων.

«Πέθανε ὁ μεγαλύτερος ἠθοποιός τοῦ τόπου μας. Ὁ μεγαλύτερος μέσα σέ ἄντρες και γυναῖκες... Πόσα μάθαμε ἀπό αὐτόν, τό μεγάλο δάσκαλο τῆς τέχνης...», σημειώνει ἡ Κατίνα Παξινοῦ.

Και ὁ Ἀλέξης Μινωτής: «Πιστεύω πώς μέ τό θάνατο τοῦ Σικελιανοῦ και τοῦ Βεάκη, ἡ Ἑλλάς χάνει δυό ἀπό τίς πνευματικές και καλλιτεχνικές κορυφές της». (Ἀλέξης Μινωτής, *τά Νέα*, 30 Ἰουνίου 1951).

Ὁ ἠθοποιός ὀφείλει νά ξέρει τά σωθικά του. Νά μεταγγίζει τό αἷμα του. Νά μεταστοιχειώνει τή σάρκα του στίς σκιές τοῦ ποιητῆ. Νά βαθαίνει ὀλοένα και περισσότερο παλεύοντας νά ἐξορύξει τό μετάλλευμα τῆς τέχνης του. Μόνος, μέ ἀντίπαλο τόν θεατή πού πρέπει νά πείσει και ἡ πειθῶ προῦποθέτει ἄσκηση και συνείδηση. Ἄλλωστε, ὁ ἠθοποιός δέν εἶναι παρά ἡ κατ' ἐξοχήν πάσχουσα συνείδηση πού μορφώνεται διαρκῶς στήν πορεία.

«Τόν θυμοῦμαι νά ξεφυλλίζει τούς τόμους τῆς *Illustration* ψάχνοντας στοιχεῖα νά συνθέσει και νά στερεώσει τό ἀντικείμενό του», μᾶς πληροφορεῖ ὁ γιός του Γιάννης Βεάκης. «Μελετοῦσε τήν πλαστική τοῦ Ροντέν».

Ὁ Βεάκης ἤξερε πώς κάτω ἀπό τό λόγο ζεῖ κι ἀνασαίνει ἕνας ζωντανός ὀργανισμός. Αὐτόν πάλευε νά προσεγγίσει. Νά τόν ἀνασύρει μέ τούς μηχανισμούς τῆς τέχνης του.

Γιά ἕνα «φτωχό θέατρο» σάν τά «μπουλούκια», ὅπου θήτεψε και ἀνθρώθηκε ὁ Βεάκης, ὅλα ἔπεφταν στήν πλάτη τοῦ ἠθοποιοῦ.

Οἱ κακοί χώροι, ἡ στοιχειώδης ἡ ἀνύπαρκτη σκηνογραφία, ἡ ἀνεπάρκεια στήν ἐνδυμασία, ἡ δύσκολη διακίνηση και οἱ γενικότερες ἀδυναμίες ἀπαιτοῦσαν ἕναν «γρήγορο» και εὐαίσθητο ἠθοποιό πού θά ἀναπλήρωνε τίς ἐλλείψεις. Αὐτή ἡ ἐγρήγορηση, σέ σχεδόν καθημερινή βάση, τόν ἀσκοῦσε και τοῦ βάθαινε τό αἰσθητήριο. Ἀπό τήν ἄλλη, ἡ συνεχῆ ἀλλαγὴ τοῦ ρεπερτορίου διεύρυνε τούς γνωστικούς του ὀρίζοντες.

Ὁ Βεάκης μ' αὐτήν τή σμίλη σμιλεύτηκε τριάντα χρόνια και ἡ προσφορά του στόν τόπο χαρακτηρίστηκε ἀπό τούς ἱστορικούς και τούς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου ἀνεκτίμητη.

Δόθηκε στό θέατρο ἕως θανάτου, κυριολεκτικά. Ἀρκεῖ νά σημειώσουμε τό σημαντικό ἐπεισόδιο τῆς θεατρικῆς του ζωῆς, πού ἀναφέρει ὁ ἱστορικός Νικόλαος Λάσκαρης στή *Νέα Ἑστία*, τά Χριστούγεννα τοῦ 1940.

Μέ δικό του θίασο, στό Χαρτούμ, στά 1930 ανεβάζοντας *Οιδίποδα Τύραννο*, ό Βεάκης άρρωσταίνει. Παρά τίς συστάσεις του γιατρού Σταύρου Μαυρομμάτη παίζει στην παράσταση μέ ενέσεις μορφίνης και άκατάσχετη αίματουρία.

Κι όπως χαρακτηριστικά γράφει ό Λάσκαρης παίζει ένω τά σανίδια της σκηνης δάφονται μέ τό αίμα του.

Μέ τό κλείσιμο της αύλαίας είχε πέσει άναίσθητος. Έκανε τρείς μήνες νά συνέλθει.

Ό ιστορικός συνδέει τό γεγονός μέ τή βασανιστική σκέψη του Βεάκη ότι ή ματαίωση της παράστασης θά σήμαινε και τήν έκπτωση της υπόληψης του έλληνισμού του Σουδάν.

Ό Βεάκης ζητούσε τήν ιερότητα κάποιου σκοπού στην τέχνη του θεάτρου, θεωρώντας το υπόθεση πρώτης γραμμής. Έργαλειο πολιτικής και ιδεολογικής πάλης του άνθρώπου στό δρόμο για τή χειραφέτησή του· για τήν κατάκτηση της αλήθειας. Η τέχνη για τόν Βεάκη είναι δοκιμασία της φωτιάς. Αντέχει μόνον ή αλήθεια. Έτσι ή πορεία του κατέστη παραδειγματική και τό φρόνημά του διδακτικό.

«... Για μία κοινωνία όλόκληρη, τό θέατρο μπορεί νά αποτελεί όργανο για τή διαμόρφωση πολιτικής συνείδησης, έκφραση μιās έπιθυμητής κοινωνικής μεταρρύθμισης, μπορεί νά είναι ό καθρεφτης της καθημερινής πραγματικότητας· μπορεί νά δείχνει ένα ουτοπικό μέλλον και ένα άπώτατο παρελθόν, μία παραμορφωμένη ή μία διορθωμένη εικόνα του παρόντος· μπορεί νά προειδοποιήσει μία κοινωνία όλόκληρη, νά τήν παρηγορήσει...».

«... Για κάθε συγκεκριμένη ομάδα ανθρώπων μέ κοινά κοινωνικά, θρησκευτικά, έθνικά ή γλωσσικά κριτήρια, θέατρο μπορεί νά σημαίνει αντιπροσωπευτική αυτοπαρουσίαση, μπορεί να δημιουργήσει και νά έπιτείνει τή συνείδηση του έμεις, νά αναπτύξει τό αίσθημα της αλληλοεξάρτησης των μελών αυτης της ομάδας...».

«... Από όλες τίς τέχνες, τό θέατρο είναι ή πιο κοινωνική τέχνη, ή πιο άμεση και άποτελεσματική, ή πιο προκλητική για τίς αντιδράσεις των ανθρώπων γιατί τό υλικό μέ τό όποιο δημιουργεί είναι έμψυχο, και ό άνθρωπος είναι ό πιο πειστικός φορέας νοημάτων, πιο πειστικός άπ' τόν γραπτό λόγο, τήν εικόνα και τόν ήχο». (Β. Ποϋχνερ, «Είσαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*).

Ό Βεάκης έδωσε παραστάσεις σ' όλη τήν έπαρχία, αλλά και στίς πόλεις πού ζούσε ό έλληνισμός του έξωτερικού.

Δίδαξε και έπαιξε μέ έρασιτέχνες –ύπάρχουν μαρτυρίες γι' αυτά– στή Δράμα («Μουσικός Σύλλογος τής Έλληνικής Φιλαρμονικής»), στίς Σέρρες, στήν Ξάνθη, στήν Κρήτη, στήν Κωνσταντινούπολη, στό Βόλο («Σύλλογος Φιλοτέχνων», 28-10-1922) στό Δημοτικό Θέατρο.

Αξιίζει έδω νά σημειωθεί: «Τά τρία έργα –Φλωρεντινή τραγωδία - Καντσονέτες - Ό μακαρίτης– δόθηκαν ύπέρ τών προσφύγων Βόλου σέ κοινή παράσταση στό Δημοτικό Θέατρο. Έκείνο πού άποτελεί δόξα και τίτλο τιμής, μοναδικό ίσως στήν Έλλάδα, είναι ή σύμπραξη έδω του “Συλλόγου Φιλοτέχνων” μέ τούς Αϊμίλιο Βεάκη και Χριστόφορο Νέζερ πού έδιναν τότε παραστάσεις στό Βόλο.

»Οί διοικουήτες τό “Σύλλογο Φιλοτέχνων” ζήτησαν τή συνεργασία τών δύο κορυφαίων ήθοποιών, κι αυτοί εκτιμώντας προφανώς τήν προσπάθεια τών έρασιτεχνών συναδέλφων τους, αλλά και τήν ευμενέστατη υποδοχή πού είχαν στήν πόλη αυτή, δέχτηκαν νά λάβουν μέρος στήν παράστασή τους και προφανώς νά διδάξουν τά έργα πού οί έρασιτέχνες προετοίμαζαν.

»Δέν γνωρίζουμε αν οί δύο μεγάλοι ήθοποιοί συνέπραξαν μέ άλλο έρασιτεχνικό έπαρχιακό θίασο, τό θεωρούμε μάλλον άπίθανο, όπως και νά χει όμως, ή σελίδα αυτή έγγράφεται πράγματι μέ χρυσά γράμματα στό ενεργητικό του έρασιτεχνικού θεάτρου στή Θεσσαλία, κι αυτό πιστοποιείται και από τίς σχετικές, συγκλονιστικές πράγματι φωτογραφίες πού έχουμε στή διάθεσή μας από τή σημαδιακή αυτή παράσταση». (Φώτης Βογιατζής, *Τό Θέατρο στό Βόλο*).

Άργότερα μέ τό θεατρικό τμήμα του «Συλλόγου Φιλοτέχνων» συνεργάστηκε και ό Θωμάς Οικονόμου, 22-3-1924.

Θέατρο, για τόν Βεάκη, είναι μία έννοια πού περικλείει τήν όμορφιά για νά ζήσει ό κόσμος άνθρωπινα.

Με κάποια άναλογία μās μεταφέρει στον Γιάννη Ρίτσο, πού όρίζει τήν όμορφιά σαν κάτι πού μās αναγκάζει νά τό διατηρήσουμε για νά μās διατηρήσει στή ζωή.

Ό Βεάκης φαίνεται νά θεωρεί τήν τέχνη του μοχλό. Έκείνον τό μαγικό μοχλό πού σηκώνει τόν άνθρωπο ψηλότερα, νά δει, νά βιώσει αυτό τό τραγικό πανηγύρι πού γίνεται μέσα και γύρω του. Τόν συνειδητοποιεί.

Άλλωστε, μέ τό θέατρο καταπιάστηκαν σημαντικοί στοχαστές: Καμύ, Σάρτρ, Μπέκετ, Μπρέχτ, γιατί τό θέατρο έρευνά, αναζητά τά πέρατα τής ψυχής. Κι είναι φυσικό. Η τέχνη άθώνει διαρκώς τή ματιά του

άνθρώπου. Τόν κάνει ν' αντιμετωπίζει τόν κόσμο μέσα από τό θαῦμα.

Ἡ πορεία τοῦ Βεάκη στό θέατρο χαρακτηρίζεται ἀπό ἕναν ἐμπειρισμό. Μέσα ἀπό αὐτόν ἀρθρώνει καί ὀργανώνει στή συνέχεια τήν τέχνη του.

Οἱ σπουδές του ἦταν λιγότερες ἀπό χρόνο στή Βασιλική Δραματική Σχολή τό 1901 μέ καθηγητή τόν Θωμά Οἰκονόμου.

Λίγο πολύ ἀπό τά σανίδια στό ξυλάδικο τοῦ θείου του, στά σανίδια τῆς σκηνῆς. Ἀφιερώνεται ὡστόσο σ' αὐτά.

Διδάσκειται ἀπό τούς Λεκατσά, Ταβουλάρη, Παντόπουλο. Τά μυστικά τῆς σκηνῆς τά μαθαίνει κοντά στούς μεγάλους τῆς ἐποχῆς, πάνω στήν ἴδια τή σκηνή, ψηλαφώντας τά σκοτάδια τῆς.

«Ὁργώνει τήν ἐπαρχία. Θέατρο ἐπάνω σέ πρόχειρα σανίδια, σέ πατάρια στημένα μέσ σέ αὐλές καί σέ καφενέδες. Πόλεις μικρές καί μεγάλες, κωμοπόλεις, χωριά - ἡ μεγάλη περιπέτεια, ἡ μεγάλη ἀγωνία, ἡ πλατειά καί πολυκύμαντη θάλασσα πού λέγεται νεοελληνικό θέατρο. Μιά ὀλόκληρη καλλιτεχνική ζωή σκορπισμένη δῶθε-κειθε, ζωή πού ἡ καθημερινή τῆς ἀμάχη στό τέλος ψευτίζει καί τούς ἀνθρώπους καί τά ταλέντα. Ὅμως ὁ Βεάκης στάθηκε ὄρθιος». (Αἶμα Χουρμούζιος, «Βεάκης», Ἐπιθεώρηση τέχνης, τόμος σ', τεῦχος 33, Σεπτ. 1957)

Βαθύς, ὀργανωμένος στοχαστής μέ πᾶν ἐξωτερική πολυπραγμοσύνη. Ζωγραφίζει - διδάχτηκε ἀπό τόν Δημήτρη Χατζῆ. Γράφει ποιήματα - *Τραγούδια τῆς ἀγάπης καί τῆς ταπείνωσης* - *Δερβενοχώρια*. Γράφει πεζά - *Πολεμικές ἐντυπώσεις 1912-13* - *Παράσιτα*.

Γράφει θέατρο - *Πλάι στόν ἀρχηγό* - *Ἡ Ρηνούλα* - *Ἐπτά ἑκατομμύρια εἰσόδημα* - *Ζητώντας πρωταγωνίστρια*. Κάνει θεατρικές διασκευές - *Ταπεινοί καί καταφρονεμένοι*. Γίνεται καθηγητής στή Δραματική Σχολή τοῦ Ὁδείου Ἀθηνῶν.

Ἀπογειώνεται καλλιτεχνικά μέ τόν *Οἰδίποδα Τύραννο* σέ σκηνοθεσία τοῦ Φώτου Πολίτη καί τόν *Βασιλιά Λήρ* σέ σκηνοθεσία τοῦ Δημήτρη Βοντήρη.

Οἱ κριτικοί κατανύσσονται.

«Ὁ ρόλος τοῦ Οἰδίποδος εἶναι, ἀσφαλῶς ἡ μεγαλυτέρα ἐπιτυχία τοῦ κορυφαίου τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν». (Φ. Πολίτης, *Πολιτεία*, 21 Ἀπριλίου 1925).

«Ὁ Βεάκης πραγματοποίησε τό ὄνειρό του, χωρίς καθόλου νά τό προδώσει. Μπορεῖ νά εἶναι εὐτυχισμένος!...». (Ἄ. Θρύλος, *Νέα Ἐστία*, 1938, γιά τόν Βασιλιά Λήρ).

Ὁ Χάρου Μπώρ συγκλονίστηκε βλέποντας τόν Βεάκη Λήρ καί ἡ Κατίνα Παξινοῦ εἶδε στό Ὀλντ Βίκ τόν Λῶρενς Ὀλίβιε νά κρατάει στό καμαρίνι του τή μάσκα τοῦ Βεάκη γιά τόν ἴδιο ρόλο.

Στά 1919 συνεργάζεται μέ τήν «Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου» πού διευθύνεται ἀπό τόν Μιλτιάδη Λιδωρίκη μέ στόχο τό ἀνέβασμα ἔργων Ἑλλήνων συγγραφέων.

Ἡ ζωή τῆς «Ἐταιρείας Ἑλληνικοῦ Θεάτρου» ἦταν σύντομη, ὥστόσο σημαντική γιά τήν ἀνοδο τοῦ σκηνικοῦ μας πολιτισμοῦ.

Ἀπό τή Δραματική Σχολή τοῦ ὀργανισμοῦ ἀποφοιτᾷ ὁ Δημήτρης Ροντήρης. Ἀπό τόν Ροντήρη πού θεωροῦσε δάσκαλό του τόν Βεάκη μαθαίνουμε ἀπό μιά συνομιλία τους.

Μιλάει ὁ Βεάκης: «Εἶσαι ἓνας πληθωρικός ἐσωτερικός κόσμος, πού μάταια ζητάει νά ἐκφραστεῖ. Τό ἠφαιστέιο πού βράζει μέσα σου, γιά νά βρεῖ τόν κρατήρα του νά ξεσπάσει, εἶναι ἱκανό νά συντρίψει ἀνεπαισθητά τό ἀδύνατο νεανικό κορμί σου. Οἱ δραματικές ἐκρήξεις μέ τρομάζουν, χρειάζεται κόπος τεράστιος καί μέθοδος προσεκτική καί συστηματική γιά νά συμμορφωθοῦν καί νά συμβαδίσουν τά ἐξωτερικά σου φυσικά προσόντα μέ τό ὑπερφυσικό ψυχικό σου δαίμόνιο.

»Ἀπό τήν πρώτη στιγμή ἐνίωσα τήν δυνατή ἐσωτερική σου φλόγα, καί σοῦ εἶπα. Συγκρίνοντας τά ξεσπάσματά σου, πού μέ ξάφνιαζαν, μέ τό πηγαῖο ταλέντο τοῦ μακαρίτη του Μέγκουλα, σοῦ σύστησα νά ἀφοσιωθεῖς στό θέατρο, μά νά προσέξεις νά συμβιδάσεις μεθοδικά τή δύναμη τῆς ψυχικῆς σου φωτιᾶς μέ τήν ἀδυναμία τῶν ἐξωτερικῶν χαρισμάτων σου, ἐπειδή φυσικά δέ θά μπορούσες, κι αὐτό εἶναι σωστό, νά ἀδυνατίσεις τήν πρώτη ἐνῶ θά ἔπρεπε νά δυναμώσεις τή δεύτερη». (Ἀνέκδοτη αὐτοβιογραφία Δ. Ροντήρη. Ἀρχεῖο Κ. Ροντήρη).

Ὁ Βεάκης εἶναι στά 35 του χρόνια, ὑπεύθυνος δάσκαλος πού συμμετέχει στίς ἀγωνίες τοῦ μαθητῆ του. Κάνει τίς συστάσεις του γιά τήν κυριαρχία στά ἐκφραστικά μέσα τοῦ ἠθοποιοῦ, τήν ὀργάνωση καί τήν ἀρμονία. Ἄλλωστε, ἡ παράσταση δέν εἶναι παρά ἡ εὐθραυστη ἰσορροπία ἀνάμεσα στό πάθος καί στή γεωμετρία τῶν κινήσεων.

Ἡ πορεία τοῦ Ροντήρη, ἡ ἐξέλιξή του, ἐπιβεβαιώνει τό δάσκαλο.

Νά αἰσθάνεσαι λοιπόν, νά μεθοδεύεις, ν' ἀπογειώνεσαι.

«Μέ σεβασμό καί ἀγάπη ἐκφράζω τήν εὐγνωμοσύνη μου γιά ὅσα μοῦ ἔμαθε», καταθέτει ἀργότερα σέ συνέντευξή του ὁ Ροντήρης. Καί συνεχίζει: «Κατέπλησσε μέ τίς ἐρμηνεῖες του. Μεσουράνησε στό στερέωμα τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου. Σάν χεῖμαρρος ξεχυνότανε τό ταλέντο του, πού

ὁμως κατώρθωνε νά τό ὑποτάσσει σέ μίαν ἄψογη μορφή τέχνης, ἀποτέλεσμα τῆς κυριαρχίας τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων». (Δ. Ροντήρης, *Ταχυδρόμος*, 14-4-1972).

Εἶναι κανόνας· οἱ σπουδαῖοι ἠθοποιοί δέ σκεπάζουν τό ρόλο, τόν ἀποκαλύπτουν.

Κάπου οἱ μεγάλοι τῆς τέχνης ἀπ' ὅπου κι ἂν κινουῦν, ὅποιους δρόμους νά πάρουν, τελικά συναντιοῦνται.

Νά περνᾶς μέσα ἀπό τό ἔργο σου, νά γεννᾶς τό καινούργιο, λέει ὁ Σαλβαντόρ Νταλί.

Οἱ τέχνες ἔχουν τήν ἴδια καταγωγή. Συναιροῦνται σέ μιά δυναμική.

Τό ὕφος τῆς τέχνης τοῦ Βεάκη καί τῆς συντεχνίας γενικότερα πού ἀνήκει, στηρίζεται σέ ἀδρούς ὑποκριτικούς δρόμους πού γιά τά ἑλληνικά δεδομένα εἶναι ἡ ὁρατότητα, τό φῶς τοῦ μεσογειακοῦ χώρου κι ἕνας κόσμος ἀνοιχτός – κάποτε φοβισμένος, μέ ἐκφραστικότητα στή χειρωνακία, στή χαρακτηριστική του λαλιά. Εἶναι ἡ ἀπάντηση πού ἔδωσε ὁ Θεόφιλος σέ κάποιον πού τόν παρατήρησε γιά μιά ζωγραφιά του: Τό ψωμί, ἔτσι πού τό ἔβαλες, θά πέσει. Κι ἐκεῖνος ἀποκρίθηκε: Ἐννοια σου· μόνο τ' ἀληθινά ψωμιά πέφτουν· τά ζωγραφισμένα στέκονται· ὅλα πρέπει νά φαίνονται στή ζωγραφιά.

Ὅλα αὐτά τά μετουσιώνει ὁ ἠθοποιός μέσα ἀπό τήν τέχνη του μέ φυσικότητα, ἐπιμένοντας στό ρυθμό, στήν καθαρότητα, στή λεπτομέρεια· στά κλασικά οἰκεία χαρακτηριστικά τῆς συνέχειας ἑνός λαοῦ πού σμιλεύεται ἀλλά καί ματώνει στό χρόνο μέ τούς ἀγῶνες του γιά ἐπιβίωση. Μέ τίς βαθειές του ρίζες – γιατί ὄχι, ἐπιτέλους.

Τί βαθύτερο ἀπό τό δημοτικό τραγούδι, ἀποδεδειγμένα αὐθεντικό ὡς τά σήμερα. Τί συνεπέστερο ἀπό τήν ἑλληνική ποίηση.

Ὅταν ὁ Περικλῆς Γιαννόπουλος ρώτησε τά παιδιά τοῦ Δελμούζου ποιός Ἕλληνας ποιητής τούς ἀρέσει, ἀπάντησαν ὅλα μ' ἕνα στόμα: Ὁ Ὅμηρος καί ὁ Σολωμός. (Δημήτρης Γληνός, *Ἔθνος καί γλώσσα*).

Ἀπό τόν Καλομοίρη, τόν Σκαλκῶτα, τόν Μητρόπουλο. Ἀπό τόν Θεόφιλο, τόν Κόντογλου, τόν Παρθένη, τόν Τσαρούχη, τόν Γκίκα, τόν Μόραλη. Ἀπό τόν Χαλεπᾶ καί τόν Πικιώνη. Ἀπό μιά τέτοια παράδοση.

Ἕνας λαός μέ μοναδική ἱστορία. Μέ μιά μυθολογία πού γέμισε μέ σύμβολα τήν τέχνη καί τή φιλοσοφία. Τόν Οἰδίποδα, τόν Ὀδυσσεά, τόν Προμηθεά, τό κατ' ἐξοχήν σύμβολο τῆς ἀνθρωπότητας.

Τόν πιό ἐξοχο ἄγιο καί μάρτυρα στό φιλοσοφικό μαρτυρολόγιο, ὅπως γράφει στή διατριβή του γιά τόν Δημόκριτο ὁ Μάρξ. Μέ τό ὕφος καί τό

ἦθος τοῦ Μακρυγιάννη· μ' ἓναν Παπαδιαμάντη κι ὅσους πάλεψαν νά στεριώσουν τή γλώσσα.

«Στήν ἑλληνική γλώσσα, ἀπό τόν 1ο μ.Χ. αἰώνα ἡ λέξη ἄσμα ἀπέκτησε ἓνα συνώνυμο πού τήν ὑποκατέστησε, τήν λέξη τραγούδι πού προέρχεται ἀπό τή λέξη τραγωδία. Αὐτό εἶναι πάρα πολύ σημαντικό, νά μιλάμε ἐμεῖς οἱ Ἕλληνες σήμερα γιά τραγούδι καί νά χρησιμοποιοῦμε μιά λέξη, τῆς ὁποίας ἡ προέλευση εἶναι ἓνα ὀλόκληρο εἶδος ποιητικό. Πρέπει λοιπόν ἡ λέξη τραγούδι νά μᾶς κρατάει κλειστό μυστικό τήν ἀλυσίδα μιᾶς ἐξέλιξης». (Τάσος Λιγνάδης, *Τό ζῶον καί τό τέρας*).

Ἐπίσης ἀπό τήν ἄλλη ἡ λέξη παραλογή στό δημοτικό μας τραγούδι κατά τήν ἐτυμολογία τοῦ Στ. Κυριακίδη ἔχει προέλθει ἀπό τήν ἀρχαία παρακαταλογή, ὕστερα ἀπό ἀπλολογία.

«Ἡ λέξη παρακαταλογή ἦταν ὄρος θεατρικός καί σήμαινε ἓνα εἶδος μελοδραματικῆς ἀπαγγελίας τραγικῶν καί παθητικῶν μερῶν τῆς τραγωδίας, πού συνοδευόταν ἀπό ἓνα μουσικό ὄργανο, τόν καλούμενο κλεψιάμβο. Ἡ παρακαταλογή λοιπόν μέσα στήν τραγωδία ἦταν κάτι τό διάμεσο μεταξύ καταλογῆς, δηλαδή τῆς συνηθισμένης ἀπαγγελίας τῶν ἀσμάτων καί τοῦ κυρίως τραγουδιοῦ τῆς ὠδῆς...»

«Στήν παραπάνω μποροῦν νά προστεθοῦν καί οἱ λέξεις καταλόγι καί καταλόγιασμα, πού σημαίνουν ἀκόμη σέ ὀρισμένους τόπους, δίστιχα, μοιρολόγια, παροιμίες ἢ αἰνίγματα, καί οἱ ὁποῖες ὑπῆρχαν τόσο στούς βυζαντινοὺς ὅσο καί στούς ἀρχαίους μέ τήν ἴδια περίπου μορφή καί μέ τή σημασία τοῦ ἄσματος.

»Ἐκτός ὅμως ἀπό τίς λέξεις, δεύτερο στοιχεῖο πού μᾶς ὀδηγεῖ στήν ἀρχαιότητα, εἶναι ὁ κυρίως στίχος τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ὁ καταληκτικός δεκαπεντασύλλαβος». (Γ. Ἰωάννου, *Τό δημοτικό τραγούδι: Παραλογές*).

«Ἡ ἑλληνική πνευματική κληρονομιά εἶναι τόσο μεγάλη πού ἀλήθεια δέν ξέρει κανεῖς ποιούς μπορεῖ νά διαλέξει γιά νά πραγματοποιήσει τίς δουλές της. Εἶναι στιγμές πού τήν κρατοῦν στά χέρια τους οἱ πύφηνισμένοι ἄνθρωποι πού ἀκούστηκαν ποτέ στόν κόσμο, καί εἶναι στιγμές πού πάει καί φωλιάζει ἀνάμεσα στούς ἀνώνυμους, περιμένοντας νά φανερωθοῦν ξανά οἱ ἄρχοντες ἐπώνυμοι. Εἶναι σπουδαῖο τό δίδαγμα πού ἀντλεῖ κανεῖς ὅταν λάβει τόν κόπο νά κοιτάξει αὐτή τήν ἀτέλειωτη περιπέτεια». (Γ. Σεφέρης, «Θεόφιλος, Δοκιμές»).

Ἐπίσης ὁ Βεάκης σ' ὅλα αὐτά στάθηκε μέ εὐλάβεια καί μέ τόλμη.

«Λίγοι Ἕλληνες τυχαίνει νά σφραγίζονται ἀπό τή μοῖρα μέ τή

δωρεά της ελληνικότητας: 'Η Μαρίκα Κοτοπούλη, ό Παντόπουλος, ό Βεάκης, μερικοί κωμικοί στην επιθεώρηση». (Γ. Σιδέρης, «'Αγγελος και ή προϊστορία του». *Τό 'Αρχαίο Θέατρο στη νεοελληνική σκηνή 1817-1972*).

Όταν ό καλλιτέχνης κάνει τή δουλειά του ζωή του και τή ζωή του δουλειά του χαράζει καινούργιους δρόμους στην τέχνη του.

'Απλώς βασικά πράγματα δέν έχουν ακόμη έρευνηθεί.

«... Μ' αυτή τήν παρατήρηση, πού άφορά κυρίως τόν 20ό αιώνα, αλλά όχι αποκλειστικά, φτάσαμε στη διαπίστωση της ανάγκης για μία σύνθεση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου μέ κάπως τροποποιημένα κριτήρια, ώστε νά συμπεριλαμβάνει πραγματικά όλες τίς εκφάνσεις του θεατρικού βίου. Έτσι θά φανεϊ, ότι είναι έσφαλμένη ή άποψη πώς ή νεώτερη Ελλάδα δέν έχει θεατρική παράδοση». (Β. Πουχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*).

'Η προσφορά του Βεάκη όχι μόνο στό θέατρο αλλά σ' όλόκληρο τό νεοελληνικό οικοδόμημα είναι σημαντική. Χαρακτηριστική είναι ή επιστολή πού του άποστέλλει μέ τήν ευκαιρία της έκδοσης της *'Αναγέννησης*, ό Δημήτρης Γληνός αποκαλώντας τον «συνεργάτη» για τήν προσφορά του στη δημοτική γλώσσα και στη λαλιά του λαού. (*Άρχείο Γ. Βεάκη*).

Λίγα είναι τά κριτικά σημειώματα πού δέν αναφέρονται στη φωνή του πέρα από τό χαρισματικό της υπόδαθο.

«... Πλατειές, βαθειές δοξαριές. Βιολοντσέλλο. Πρέπει νά τόν ακούσετε». (Θ. 'Αθανασιάδης-Νοδός, *Πολιτεία*, 15 Μαΐου 1932).

«Εϊς τήν σκηνήν μετά του γέροντος βοσκου, συγκρατημένος, αλύγιστος ακόμη με έλαφρόν μόνον τρεμούλιασμα της φωνής, μέ διηνεκείς μεταπτώσεις τόνου, από τόν φόβον εις τήν φρίκην και από της ματαιίας έλπίδος εις τήν απελπισίαν... κατορθώνει νά μεταδώσει εις όλους τά φονερά συναισθήματα». (Φ. Πολίτης, *Πολιτεία*, 21 'Απριλίου 1925).

«... Ω! αυτή ή φωνή πού ήξερε νά δίνει στους πατριούς τόνους μία στοργική γλύκα άπέραντη μέ τή συρτή μελωδικότητά της, όταν δέν ήταν έκρηξις ήφαιστείου και σπάθισμα κερανου». (Αϊμ. Χουρμούζιος, Βεάκης, *Επιθεώρηση τέχνης*, τεύχος 33).

«'Η άγωγή του λόγου, ή όμιλία του, ό τόνος της, οί χρωματισμοί και οί διακυμάνσεις της είχαν όλη τή ζωντάνια και τήν έκφραστικότητα της ελληνικής φωνής». (Λ. Κουκούλας, *Επιθεώρηση τέχνης*, Σεπτ. 1955).

Φανερό λοιπόν πώς ήξερε να υφαίνει αυτό τό συνεχές φωνητικό νήμα.

«Ίδανική φωνή κι αγαπημένη», κατά τόν ποιητή.

Τίποτα δέν είναι τυχαίο. Ἡ φωνή καί ἡ κίνηση ἀποτελοῦν τήν ὑποκριτική ολότητα ἀπό γενέσεως τοῦ θεάτρου.

Ἄλλωστε οἱ θέσεις τοῦ Ἀριστοτέλη σέ ὅ,τι ἀφορᾶ στή σημασία τῆς φωνῆς ἔχουν κατατεθεῖ μέ σαφήνεια στή *Ρητορική* του: Πάντων μιμητικότετον στόν ἄνθρωπο ἡ φωνή.

Ἡ φωνή εἶναι τό ὑλικό τοῦ λόγου. Ἔχει παλμό καί θερμοκρασία. Ὁ ἥθοποιός ἀνάγει μέ τή φωνή του. Σχηματίζει μέ τή «σημαντική» τῶν ἀποχρώσεων. Αὐτό συνιστᾶ ὑποκριτικό φωνητικό ὕφος.

Ἐξυπακούεται βέβαια πώς ἡ φωνή, ἐρμηνευτικά, πρέπει νά ὑπακούει ὡς πρός τήν ἔνταση, τήν ἔκταση, τίς διακυμάνσεις στίς κάθε φορά ιδιαίτερες ἀπαιτήσεις τοῦ ρόλου.

Ὁ Βεάκης δέν ἐπαναπαύτηκε στίς δάφνες τοῦ ταλέντου του καί σέ μιά εὐαισθησία παθητική – ὅπως συμβαίνει πολλές φορές – ἀλλά τό ἐνδιαφέρον του καί ἡ ἀγωνία γιά τόν τόπο του, βάθαιναν καθημερινά τήν ἔκφραση στήν τέχνη του. Τή σωματική του μνήμη.

Οἱ θέσεις του τό ἀποδείχνουν. Δέ μένει μόνο στό νά διατυπώνει μέ ἄρθρα καί αἰσθητικά σημειώματα τίς ἀπόψεις του, ἀλλά τίς πραγματώνει στή σκηνή.

Ὡστόσο γράφτηκαν καί λέχτηκαν πολλά γιά τήν ἀντιφατικότητά του.

«Μά τί ἄνθρωπος εἶναι ὁ Βεάκης; Τή μιά Βασιλικός, τήν ἄλλη Βενιζελικός κι ὕστερα σοσιαλιστής», λέει κάπου ἡ Κοτοπούλη.

Ἡ φράση αὐτή ἐπιβεβαιώνει ἀκριβῶς τήν πορεία τοῦ Βεάκη.

«Ἄν ὅμως δοῦμε πιο βαθιά τά πράγματα οἱ “τρέλλες” αὐτές δέν φαίνονται παρα σά μιά ἐπιφανειακή φλούδα, πού πίσω της κρύβεται ὅλος ὁ δύσκολος μά σταθερός δρόμος του πρός ὅλο καί μιά προοδευτική ἀντίληψη τῆς ζωῆς καί μίαν ἀνάλογη στάση μέσα στή ζωή». (Τ. Πατριμιος, «Ἐνας ἄνθρωπος, Αἰμίλιος Βεάκης», *Ἐπιθεώρηση τέχνης*, τεῦχος 33).

Ἡ ἐκρηκτική του προσωπικότητα πλάθεται καί ἀντρώνεται μέσα στή γενικότερη δυναμική τοῦ περιγυρου. Στήν ἀγωνία τοῦ τόπου του καί τῶν ἀνθρώπων.

Ἔσκυψε, εἶδε μέσα τους καί βρῆκε πηγὴν ὕδατος ζῶντος. Γιά τόν Βεάκη ποτέ δέν ἦταν ἡ φλέβα ξεραμένη.

Ζυμώνεται, σ' ἓνα κόσμο πού ψάχνει καί ψάχνεται. Βυθίζεται στήν

πολύμοχθη έρευνα τών δικών του όρίων μέ τά μάτια τής τέχνης του σέ
μιά ταραγμένη άν όχι τραγική περίοδο για τόν τόπο μας.

Δοκιμάζει και δοκιμάζεται: ύπερβολικά ίσως. Τί άλλο όμως θά συνι-
στούσε τόν καλλιτέχνη;

Προσπαθει, παλεύει μέ τούς «Ένωμένους Καλλιτέχνες» νά στήσουν
ένα λαϊκό θέατρο μέ όραμα. Διαψεύστηκαν όλα.

Άκολούθησαν δύσκολα χρόνια για τόν Βεάκη. Διώχτηκε και ταπει-
νώθηκε. Έχασε τή θέση του καθηγητή του Ώδειου: τό μοναδικό πόρο
ζωής του. Ξεχάστηκε. Άπλώθηκε σιγή άκόμη και στή μνήμη του.

Έ, βασιλέα Λήρ! Σέ μιά έποχή
πού σου πάλευαν όλα τήν έλπίδα,
μέ τό στέμμα τής τέχνης στήν κορφή,
άντιστεκόσουν μέσ στήν καταιγίδα.

(Άπό τό ποίημα του Ν. Βρεττάκου, «Έ! βασιλέα Λήρ»).

Η τραγωδία του όμως ήταν ή προσπάθεια νά σταθει συνεπής μέ τή
συνείδησή του. Γράφει:

«Πρός τόν κύριον άνακριτήν παρά τῷ Γ' αστυνομικῷ τμήματι... 27
Μαρτίου 1945.

Κατά τήν χθεσινήν άνάκρισίν μου έζητήσατε νά σās καθορίσω δι'
ύπομνήματος τήν ιδεολογία μου.

Ίδού, αυτή: ...Γιά νά αποκτήσω τίς πνευματικές ικανότητες πού απαιτεί
ή τέχνη μου, είχα χρέος νά μελετήσω ένταντικά τή Ζωή. Προσπάθησα μέ
στοχαστική παρατηρητικότητα ν' αποκτήσω σαφή γνώση τών προβλημά-
των πού δημιουργοῦν τήν εὐτυχία ή τή δυστυχία του ανθρώπου. Έμαθα
ν' αναζητῶ τούς καημούς τής ανθρώπινης καρδιάς και νά ξεχωρίζω τό
έσωτερικό δράμα του ανθρώπου, τόσο στή σχέση του μέ τό κοινωνικό
σύνολο, όσο και μέ τήν άτομική του ύπαρξη, τή συνείδησή του.

Έτσι αισθάνθηκα μέσα μου όλόφωτα έκδηλωμένη τήν άγάπη του ανθρώ-
που. Πιστεύω πώς εκείνο πού μπορεϊ νά κάνει τόν άνθρωπο νά βρει τή
γαλήνη τής ψυχής, τήν εὐτυχία, είναι ν' αποκτήσει μέ τή μόρφωση τήν
δυνατότητα ν' αντικρύζει θαρρετά τό φῶς τής Άλήθειας και γερά
έρματισμένος από τή γνώση του Όρθου, του Καλου και του Δικαίου νά
μπορεϊ μόνος του νά κρατει τό τιμόνι τής ζωής του στή σωστή ρότα πού
χάραξε, χωρίς φόβο νά τόν παρασύρουν οί πλανεροί άνεμοι...».

Ο Βεάκης και ή λυρική ψυχή του σ' ένα τυπικό σημείωμα. Η τόλμη

καί ἡ ἀνθρωπιά του. Ἡ αἰμάσσουσα συνείδηση τοῦ καλλιτέχνη. Ἀλλά καί ὁ ἠθοποιός· ὁ ποιητής κι ὁ στοχαστής.

Οἱ γραμμές αὐτές ἀποτελοῦν, πέρα ἀπὸ ὅτιδήποτε ἄλλο, μάθημα ὑποκριτικῆς πού θ' ἄξιζε νά μελετηθεῖ, ἀφοῦ τό ἔργο τοῦ ἠθοποιοῦ δέν εἶναι παρά ἡ διαρκῆς ἐνασχόληση μέ τά γεγονότα καί ὁ ἐπίμοχθος τρύγος τους. Ἡ καθημερινή πάλη, ἡ ἰσόβια χειροτεχνία τῶν αἰσθήσεων.

Ὁ Σαίξπηρ ἀποκαλεῖ τοὺς ἠθοποιούς ἐφήμερα χρονικά τῆς ἐποχῆς.

Ὁ Βεάκης ἔχει τοὺς δικούς του κοθόρνους σ' ὅ,τι ἀφορᾶ στήν παρουσία του στή σκηνή.

Τό μέγεθός του εἶναι κατ' ἐξοχήν ἐσωτερικό. Τό μέσα πλοῦτος τοῦ ποιητῆ, ἡ ἐκρηκτικὴ ψυχὴ του. Ἡ γνώση καί ἡ πίστη του στόν ἄνθρωπο. Ἡ συνολικὴ του θεώρηση γι' αὐτόν.

«Καλλιτέχνης πρωτεῖκός ἀνεβοκατέβαινε τὴν κλίμακα τῆς θεατρικῆς τέχνης μέ τὴν πείρα καί τὴν εὐλυγισία τοῦ ἠθοποιοῦ τοῦ ἐξοικειωμένου μέ τό κλίμα, τό ὁποιοδήποτε. Ἀπὸ τὴν τραγωδία, τὴν κλασσικὴ καί τὴν ἐλισαβετιανή, ἕως τό νεώτερο ψυχολογικὸ δράμα καί ἀπὸ αὐτό στή σύγχρονη ἠθογραφία ἢ στήν ἐλαφρὰ κωμωδία ὁ Βεάκης ἐκινεῖτο μέ ἐκπληκτικὴ ἀνεση βιρτουόζου. Ἡ ἐρμηνεία του ἦταν ἀληθινὴ δημιουργία καί οἱ ρόλοι πού ὑποδύετο ἔπαιρναν τὴν καθιερωσὴ τους μέ τὴ σφραγίδα τῆς ὀριστικῆς των φυσιογνωμίας». (Αἴμ. Χουρμούζιος, Ἐπιθεώρηση τέχνης, τεῦχος 33).

Τό μέγα ἦθος σχηματίζει πάντοτε, μορφώνει στήν τέχνη, ἀναμφισβήτητο ὕφος.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι πέρα ἀπὸ τοὺς τύπους καί ἀπὸ τίς διαδικασίες μίμησης τοῦ φλοιοῦ. Βρίσκεται βαθύτερα καί εἶναι πολυτιμότερο μέταλλο ἀπὸ αὐτὰ πού δείχνουν ὅμοια. Ἡ ἀλήθεια διαδραματίζεται στόν κόσμο.

«Ἡθοποιός κατὰ κύριο λόγο συνθετικός ὁ Βεάκης, εἶχε τό θεῖο δῶρο νά συνθέτει ὀργανικά, αὐτοδύναμα, δίχως πουθενά νά βλέπεις τὴν πρόθεση, τό σχέδιο, τὸν καμβά... Καλλιτέχνης, ἐξ ἄλλου, θερμός, πληθωρικός, εὐνοημένος μέ μιά διάπλαση μοναδικὰ θεατρικὴ, μ' ἓνα ἔνστικτο ἄσφαλο μέ μιά φωνὴ γεμάτη ζεστό μέταλλο, πού μπορούσε νά βροντᾶει ἢ νά χαϊδεύει, ὅμως πάντοτε μέσα σέ μιά μελωδία ὑφασμένη ἀπὸ ἄχνα μεσογειακὴ, ὁ Βεάκης στάθηκε ὄχι μόνον ἐκεῖνο πού ξέρει ὁ καθένας, δηλαδή ἓνας μεγάλος καλλιτέχνης, ὁ κατ' ἐξοχήν ρολίστας τῆς ἐλληνικῆς σκηνῆς, ἰσοδύναμος στό δάκρυ καί στό γέλιο ἀλλά καί κάτι πού θά ἔπρεπε νά εἰπωθεῖ ἰδιαίτερα: τύπος τοῦ μεγάλου Ἑλληνα δραματικοῦ καλλιτέχνη.

»Αυτό έχει τήν έννοια πώς σ' εκείνον συνέπεσαν τά πιά γνήσια δῶρα τῆς ἑλληνικῆς πατρίδας...». (Ἄγγ. Τερζάκης, *Νέα Ἑστία*).

ἌΟ Βεάκης πέρασε στήν ἑλληνική ἀθανασία.

Ἄν ἡ «Νέα Σκηνή» τοῦ Χρηστομάνου ἀποτελέσει τόν πρῶτο σταθμό τῆς ἀστικῆς ἀνόδου τοῦ θεάτρου μας, ἡ δεκαετία 1930-40 ἀποτελεῖ τήν κορύφωσή της. ἌΟ Βεάκης εἶναι βασικός συντελεστής.

«Στίς περιόδους πού διανύει τό ἑλληνικό θέατρο ἀπό τίς ἀρχές τοῦ αἰῶνα», «ὁ Βεάκης θά στέκει πάντα ἕνας σημαντικός κρίκος στήν ἀλυσίδα τῆς ζωντανῆς παράδοσης τοῦ θεάτρου μας». (Κ. Κοτζιάς, *Ἐπιθεώρηση τέχνης*, τεῦχος 33).

«... Ἄ εποχή τοῦ Βεάκη, καί τό ἀνθισμα μαζί μέ τήν ὠραία ἀκμή τοῦ ταλάντου του συμπίπτουν μέ μιὰ ἀναγεννησιακή καί συγχρόνως ἀποκαλυπτική περίοδο γιά τήν νεοελληνική σκηνή... Εἶναι τά χρόνια τῆς ἀλκῆς τῆς ὑποκριτικῆς μας τέχνης μετά τη συμπαθητική καί ὑποσχετική ἐφηβεία της. Ἄ,τι ἐρχόταν πρίν μέ θαμπό καί ἀδέβαιο φῶς στό προσκήνιο, αὐτοσχεδιαστικό καί παράτολμο, ἀρχίζει τώρα νά παρουσιάζεται μέ ἐπιμέλεια καί συναίσθηση εὐθύνης...». (Αἰμ. Χουρμούζιος, «Ἄ Βεάκης», *Ἐπιθεώρηση τέχνης*, τεῦχος 33).

Καί συνεχίζει:

«... Ἄ Αἰμίλιος Βεάκης περπάτησε ἐπάνω στά θανίδια τῆς σκηνῆς μέ τήν ἀπλότητα καί τήν ταπεινοφροσύνη τῶν ἁγίων».

Μέ τόν τρόπο πού ἀποτελεῖ γιά τήν τέχνη τήν προϋπόθεση τῆς ὁποιας προσέγγισης. Ἄταν ἐπιβάλλεται ὁ καλλιτέχνης ἡ τέχνη ὑποστέλλεται. Ἄ εὐλάβεια μετατρέπεται τό λόγο σέ σφυγμό καί τότε μόνον θριαμβεύουν οἱ λέξεις μ' ὄλο τό θαρρος τῆς σημασίας τους.

«Μπήκα στόν περίδρομο τοῦ ναοῦ τῆς θεᾶς ἀπό τήν κύρια εἴσοδο ἀκολουθῶντας κανονικά τό δρόμο πού φέρνει σ' αὐτόν. Πέρασα τό ἱερόν ἔρκος χωρίς ἕνα καί μέ τό κανονικό δῆμα τοῦ ὁδοιπόρου προσκυνητῆ· ἀνέβηκα στό πρῶτο ψήλωμα τοῦ στυλοβάτη· προχώρησα εὐλαδικά στό δάπεδο καί περνῶντας τόν πρόναο χτύπησα θαρρετά τή μανταλωμένη πόρτα τοῦ σκηνοῦ... μνημένος στά μικρά ξωκκλήσια ποῦχα καί γώ λειτουργήσῃ, καί ἡ πύλη ἀνοίχτηκε καί γιά μένα. Πλαῖ στούς ἱεροφάντες, τόν Πετρίδη, τό Λεκατσᾶ, τόν Παντόπουλο, εἶχα πιά καί γώ τήν εὐτυχία νά παραστέκω

μέσα στο άδυτο τῆς θεᾶς». (Βεάκης, «Γιατί ἤθελα τόσο νά παίξω τόν Λήρ», Περ. *Τά Παρασκήνια*, 1 Ὀκτωβρίου 1938. Ἀρχεῖο Γ. Ζεβελάκη).

Γιά τόν ἠθοποιό ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία δέν εἶναι νά μεταδοθεῖ ἀπλά ἓνα νόημα ἀλλά νά βιωθεῖ καί νά δοθεῖ ζωή σέ μιά ὀργανωμένη σειρά ἐντάσεων ἀφοῦ αὐτός ἀποτελεῖ τόν κεντρικό φορέα νοημάτων στή σκηνή. Προσκαλεῖ σέ ἐπικοινωνία μέσα ἀπό ἓναν κόσμο οἰκεῖο.

«Ὁ Βεάκης δέν ἦταν ὁ Λήρ ἢ ὁ Μπόρκμαν. Τούς ἔδινε ὄψη καί φωνή ἀπ' τή δική του ὑπαρξή, γιατί τό σῶμα του εἶταν ἓνα θαυμαστό ὄργανο πού σύνθετε σέ μιά μορφή ὅλες τίς ὄψεις καί φωνές τοῦ ἀνθρώπου, σά νά σήκωνε στούς θεριακούς ὤμους του τούς πόνους καί τίς ἀμαρτίες ὅλου τοῦ κόσμου». (Σ. Μακρῆς, *Νέα Ἐστία*, 1981).

Ἡ ὑποκριτική πάνω ἀπ' ὅλα εἶναι πνοή. Ἡ ἐνέργεια τοῦ ζῶντος. Ἡ τέχνη τοῦ αἵματος. Εἶναι φορές πού ἀρκεῖ μιά κίνηση, ἀνεπαίσθητη, νά τό βεβαιώσει.

Ἡ τέχνη τοῦ σώματος λοιπόν καί τοῦ λόγου, ἡ πρωταρχική. Τοῦ κόσμου τό μικρό, τό μέγα.

Δέν μπορῶ ν' ἀντισταθῶ σέ μιά φράση πού ξεκόπηκε ἀπὸ τή μνήμη μου ἀπό τήν ἐκπληκτική διήγηση κάποιου τροφίμου στό Δαφνί μέ τήν ἀνεπαλήπτη τελειότητα πού τήν ἀπέδωσε: «Τότε ἦταν καλά. Ἀλείψαμε τό ψωμί μέ βούτυρο». Αὐτή ἦταν ἡ φράση.

Πέρα ἀπό τήν ὑπαινικτική, ποιητική δομή της στήν ἐννοιολογία, ὁ τρόπος πού εἶπε τή λέξη βούτυρο μ' ἔκανε νά νιώσω γιά πρώτη φορά τήν ὕλη της· καί βούτυρο ἔφαγα ἀρκετές φορές.

Ἔχω κείνη τή γεύση ἀκόμη στό στόμα μου.

Ἡ ὁ τρόπος πού ἀπάντησε μιά γριά μάνα γηροκομείου, στήν τηλεόραση, ὅταν ρωτήθηκε ἂν βλέπει τά παιδιά της: «Ἄχ τά παιδιά μου, τά παιδάκια μου. Τά παιδιά!». Μ' ὅλες τίς ἀποχρώσεις τῆς παγκόσμιας μάνας. Ὑστερα ἔσκυψε καί χάθηκε στά θαμπά της ματογυάλια.

«Ἐκεῖνο τό λιγόστιγμο, πικρό καί καμπουριαστό διάβα του, ἔκοψε τήν ἀνάσα τοῦ κοινοῦ κι ἔσβησε ὅλη τήν παράσταση», παρατηρεῖ ὁ Σ. Μακρῆς γιά τόν Βεάκη στό ρόλο τοῦ Κουτούζη, στούς *Τρεῖς κόσμους* τοῦ Δ. Ρώμα. Φυσικά μιά τέτοια ἐκπομπή δέν εἶναι τυχαία. Εἶναι τό ἀποτέλεσμα μιᾶς πρακτικῆς πενήντα χρόνων στή σκηνή καί ἐπίμοχθης ἀσκήσεως τοῦ κορμιοῦ.

Καταλήγει ὁ Γκροτόφσκι: Νά δουλεύεις σάν τό σῶμα νά τραγουδάει, σάν τό σῶμα νά μιλάει.

Στήν τελειότητα τό ὅποιο ὑποκριτικό ὕφος παύει νά ἔχει εἰδικό

χαρακτήρα. Γίνεται παγκόσμιο. Γίνεται ήθος με την έννοια της επιλογής και της βέβαιης πράξης.

Έτσι ο Βεάκης ύψώνεται, σε αδιαφιλονίκητη φυσιογνωμία του ελληνικού θεάτρου.

«Η προσφορά του Βεάκη στο θέατρό μας κι όχι μόνο σ' αυτό αλλά και σ' ολόκληρο τό οικόδομημα του νεοελληνικού πολιτισμού είναι τόσο σημαντική πού ίσως ακόμη και νά μὴν μπορεῖ νά αποτιμηθεῖ σ' ὅλες τίς διαστάσεις». (Τ. Πατρίκιος, «Ένας άνθρωπος, Αἰμίλιος Βεάκης», *Επιθεώρηση τέχνης*, τεύχος 33).

«Στήν σχολή ἔκαμα τήν ἀπό πολύ κοντά γνωριμία του Βεάκη, σάν δασκάλου στά πρακτικά μαθήματα.

»Δέν θά ξεχάσω ποτέ τό θαυμάσιο τρόπο, πού δίδασκε ἄρθρωση καί τέχνη του λόγου, μέ κείμενο τή μεγάλη ἀφήγηση του ἀγγέλου στους "Πέρσες" του Αἰσχύλου, σέ μετάφραση Γρυπάρη. Καθόμουνα νά τόν ἀκούω κι ἐγώ σά μαθητής. Μεγάλο ταλέντο. Ψύχωνε, ἀφάνταστα, τό λόγο, ἔκανε ἀνάγλυφη τήν κάθε φράση, ζωντάνευε κάθε εἰκόνα ὥστε νά βλέπεις τά πράγματα μπροστά σου». (Σπ. Μελάς, *Πενήτα χρόνια θέατρο*).

«Ο Βεάκης ἦταν δάσκαλος πού ἄκουγε. Ἄφηνε τό μαθητή του ἐλεύθερο. Τόν υπέθαλπε μέ τήν ἀγάπη του καί τόν ὀδηγοῦσε δίχως νά φαίνεται ποτέ.

»Εἶχε μιὰ πρωτοφανή εὐθυλογία καί κέρδιζε τήν ἐμπιστοσύνη σου ἀπό τήν πρώτη στιγμή. Δέν εἶχε καμιά ὑπερβολή καί ἐκζήτηση. Καμιά ἀνάγκη νά δειχτεῖ. Ἦταν.

»Στή σχολή μοίραζε κλασικούς. Ἀρχαίους τραγικούς, Σαίξπηρ, Σίλλερ, Ἴψεν καί στίς ἀπαγγελίες πάντοτε δημοτικό τραγούδι, Σολωμό, Βαλαωρίτη, Παλαμά, Παπαντωνίου, Γρυπάρη, Μαλακάση.

ΘΑΕΙΟΝ ΛΥΚΕION
1871

ΕΤΗΕΙΟΙ ΕΒΕΤΑΣΕΙΣ
ΤΗΣ ΕΧΟΛΗΣ ΤΗΣ ΔΡΑΜΑΤΙΚΗΣ Τάξις τοῦ Καθηγητοῦ
x.A. BEAKH

Κυριακή 22 Ἰουνίου 1941, ὕβρα 9 π.μ.

Π ρ ό γ ρ α μ μ α
I
Ἀπαγγελίαι

Σ. ΠΑΛΑΜΑ	"Ο Σάτυρος-ἡ τό γυμνό τραγοῦδι"	Α. Μπότσης
Δ. ΣΟΛΩΜΟΥ	"Λάμπρος"	Δ. Βεάκης
ΔΗΜΟΤΙΚΟ	"Τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ"	Ε. Δεσκοπούλου
Κ. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗ	"Φαλόγη (ἀπό τό "Χριστό")"	Ν. Γαρόκη
Δ. ΣΟΛΩΜΟΥ	"Ἡ τρελλή μάνα"	Μ. Συνοδίνου
Μ. ΜΑΛΑΚΑΣΗ	"Μεθολογίτικο"	Α. Λιακάκου
Δ. ΣΟΛΩΜΟΥ	"Ἡ φαρμακωμένη"	Κ. Παντελίδου
ΔΗΜΟΤΙΚΟ	"Ἡ κατάρα τῆς ἀπαρνήμενης"	Α. Οἰκονομίδου
Γ. ΓΡΥΠΑΡΗ	"Ο προμπευτής"	Ε. Μπαλάσκα
ΔΗΜΟΤΙΚΟ	"Ἡ ἀγαπημένα ἀδερφία κι ἡ κακή γυναῖκα"	Α. Γιαννούλης
Γ. ΓΡΥΠΑΡΗ	"Ο θάνατος"	Κ. Ζαρούκας
Σ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ	"Ἡ προσευχή τοῦ ταπεινοῦ"	Κ. Ζαρούκας

ΒΕΑΚΗΣ: ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΘΑΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ

II
Σκηναί και πράξεις

ΕΠΙΣΚΑΛΕΟΥΣΕ	"Αντιγόνη" (Μεταφράσις Γ. Γροπάρη)	Σκηναί
Πρόλογος	Αντιγόνη.....	Κ. Παντελίδου
Πρῶτο ἐπεισόδιο	Ισμήνη.....	Α. Οἰκονομίδου
	Κρέονταξ.....	Κ. Ζαρούκας
	Χορός.....	Δ. Βεάκης
	Φύλακας.....	Α. Γιαννούλης
Διάλογος	Κρέονταξ.....	Κ. Ζαρούκας
	Αἰμόνας.....	Α. Μπότσης
"Ο θρῆνος τῆς Ἀντιγόνης	Αντιγόνη.....	Ν. Γαρθίκη
	Κρέονταξ.....	Κ. Ζαρούκας
	Χορός.....	Δ. Βεάκης
"Ἔξοδος	Εὐραδίκη.....	Ε. Δοκοπούλου
	"Ἄγγελος.....	Α. Μπότσης
	Χορός.....	Δ. Βεάκης
ΕΠΙΚΟΛΕΣ	"Ο Διαβάτης" (Μεταφράσις Δαμιανοῦ)	Σκηνή
	Εὐλαίη.....	Κ. Παντελίδου
	Τζανέτος.....	Α. Οἰκονομίδου
ΕΠΙΓΕΝ	"Μπόρμαν" Κυρία Ἰπόρμαν.....	Απ. πράξις Ν. Γαρθίκη
	"Ἐλα.....	Ε. Μπαλάσκα
	Κυρία Β. Ἄντον.....	Ε. Δοκοπούλου
	"Ἐρχαρντ.....	Δ. Βεάκης
	"Ἡ καμαριέρα.....	Α. Λιάκακου
ΕΠΙΚΡΙΑΠΑΡΤΕΡ	"Μήδεια" Μήδεια (Μονόλογος).....	Μ. Συνοδινού
Ι. ΝΤΑΝΤΑΙ	"Τριαντάφυλλα ὄλο τὸ χρόνο" Ἰνές.....	Μονόπρακτο Ε. Μπαλάσκα
	Σουζάννα.....	Α. Λιάκακου
ΕΡ. ΣΙΑΛΕΡ	"Μαρία Στουάρτ" Μαρία.....	Σκηνή Ε. Δημητριάδου
	Ἐλισάβετ.....	Μ. Συνοδινού
ΕΠΙΣΚΑΛΕΟΥΣΕ	"Οἶδ' ἄρας" Ἐξάγγελος (Μονόλογος).....	Μονόλογος Δ. Βεάκης
ΟΥΣΙΑ ΣΑΙΚΕΝΗΡ	"Μάκβεθ" Λαίδη Μάκβεθ.....	Σκηνή Μ. Συνοδινού
	Μάκβεθ.....	Κ. Ζαρούκας
ΟΥΣΙΑ ΣΑΙΚΕΝΗΡ	"Μάκβεθ" Λαίδη Μάκβεθ.....	Σκηνή τῆς ὑπνοβασίας Ν. Γαρθίκη
	Γιατρός.....	Α. Γιαννούλης
	Ἡ ἀκόλουθος.....	Ε. Δοκοπούλου

»Κινηγοῦσε παντοῦ τὴ δραματικότητα. Τὸ πάθος του ὅμως καί τὸ μεγαπρεπὲς τοῦ μέγεθος φούσκωνε στὴ σκηνή, θά 'λεγα, ξαφνικά. Ἄνα-
πάντεχα.

»Τὸν θυμᾶμαι στὰ Θαμπά τζάμια, ἔργο κάποιου Οὐκρανοῦ συγγρα-
φέα. Ἔκανε τὸ ρόλο ἑνὸς ἀγρότη.

»Στὴ διάρκεια τῶν δοκιμῶν ἦταν χαλαρὸς παίζοντας διαρκῶς μέ τὰ
σκοινιά πού κινουσε κι ἔδενε τ' ἄλογό του. Στὴν πρεμιέρα τρομάξαμε.
Βγῆκε ἓνα θηρίο νά φάει τὴ σκηνή. Νά διαλύσει τὸ θέατρο. Αὐτὸς ὁ
Βεάκης». (Ἀπό μαρτυρία τοῦ Ἄγγελου Γιαννούλη, μαθητῆ τοῦ Βεάκη
στὸ Ὠδεῖο καί ἀργότερα συνεργάτη του).



«Πάντα δίπλα σ' όσους είχαν ανάγκη από τή βοήθειά του και πρό πάντων στους νέους για νά τούς παρασταθεί σέ κάθε πρόβλημα τής τέχνης τους... Ή παρουσία του στήν παράσταση άκτινοβολούσε σ' όλο τό μεγαλείο της και έμεινε μάθημα στους έπιγενομένους, πώς ό μεγάλος ήθοποιός, ό πραγματικός τεχνίτης ξεχωρίζει πάντα και σέ μικρούς ρόλους μέ τήν προσωπικότητά του, μέ τήν άριστοτεχνία του. Όσο και νά προσπαθήσω, δέν θά κατορθώσω νά περιγράψω, όπως πρέπει τήν άφθαστη τέχνη αυτού του ήθοποιού πού δέν μπόρεσε κανένας ως τά τώρα άπ' όσους άξιους ήθοποιούς γνώρισα στήν θεατρική μου σταδιοδρομία, νά φθάσει στό ύψος τής τέχνης του». (Δ. Ροντήρης, «Αίμίλιος Βεάκης, ό μεγάλος ήθοποιός». Άρχείο Κ. Ροντήρη).

«Ό καλύτερος ήθοποιός πού έβγαλε ό τόπος... Ζωντανός, έρρυθμος, πληθωρικός, προικισμένος μέ τό χάρισμα τής καλλιτεχνικής νοημοσύνης συνδυασμένης μέ τήν εύχέρεια τής έσωτερικής μεταμόρφωσης, γέμιζε τή Σκηνή Άλήθεια.

»... Ή δική μας γενεά ήθοποιών, του όφείλει πολλά γιατί πρώτα-πρώτα μάς θάμπωσε μέ τή σκηνική του προσωπικότητα, και μάς έδωσε εύθύς έξαρχής νά καταλάβουμε πώς για νά μπορέσουμε νά διακονέψουμε σ' αυτή τήν τέχνη πρέπει πρώτο και κύριο νά μάθουμε νά παριστάνουμε, νά γίνουμε μαστόροι στήν ήθοποιία». (Α. Μινωτής, *Ταχυδρόμος*, 14 Άπριλίου 1972. Άρχείο Α. Λιδωρίκη-Ζ. Λιδωρίκη).

«Στά πρώτα μου θήματα, ό μεγάλος καλλιτέχνης στάθηκε για μένα δάσκαλος και όδηγός. Κι άγνόταρα συνεργάτης και φίλος ειλικρινής και πάντα παράδειγμα ήθους και εργατικότητας». (Β. Μανωλίδου, *Ταχυδρόμος*, 14 Άπριλίου 1972. Άρχείο Α. Λιδωρίκη-Ζ. Λιδωρίκη).

«Αί έρημνείαι του ύπῆρξαν σκηνικά γεγονότα ανεπανάληπτα από τήν μνήμη όσων εύτύχησαν νά τίς απολαύσουν, πνευματική και καλλιτεχνική προσφορά πού θά μπορούσε όχι άπλώς νά παρασταθή αλλά και νά διεκδικήσει τό προβάδισμα στον παγκόσμιο στίβο». (Αίμ. Χουρμούζιος, *Έπιθεώρηση τέχνης*, τεύχος 33).

«Όταν κανένας δέν μπορεί νά δώσει στήν ίδια ένταση και μέ τήν ίδια έπιτυχία ό,τι έχει δώσει άλλοτε, καλό είναι ν' αποσύρεται», λέει ό ίδιος ό Βεάκης έχοντας χάσει τήν έμπιστοσύνη στίς δυνάμεις του και πρωτοαποφασίζει νά εγκαταλείψει τή σκηνή. (Αυτοβιογραφία του Βεάκη, *Θέατρο*, τεύχος 51/52, Κ. Νίτσος).

Και στό θεατρικό του διήγημα, *Παράσιτα*, πού χαρίζει στους νέους συναδέλφους και στους μαθητές του, γράφει: «Δέν υπάρχουν μικροί και

μεγάλοι ρόλοι. 'Ο ήθοποιός κάνει μεγάλο τό μικρότερο ρόλο, φτάνει νά παίξει συνειδητά γιά τήν τέχνη καί γιά κείνους πού καταλαβαίνουν».

Εἶναι φορές πού οἱ ἴδιοι οἱ ήθοποιοί, κι ὄχι μόνον αὐτοί, ἀπό φιλοδοξία ἢ ἀνάγκη εὐτελίζουν ἢ διασύρουν τήν τέχνη τους παράγοντας κούφια προϊόντα μέ μοναδικό σκοπό τήν κατανάλωση.

Βέβαια ἀπό ταχύτητα καί προχειρότητα στήν πράξη, τ' ἀποτελέσματα δέν κάνουν ἄλλο παρά νά δυσφημίζουν μιά τέχνη, πού ἐκ προοιμίου χαρακτηρίζεται ἀπό τήν ιερότητα τοῦ σκοποῦ της. Αὐτή εἶναι ἡ οὐσία της.

'Η σκηνική τέχνη ἔχει τή μοναδικότητα νά δίνει σημαντικές πληροφορίες ζωῆς σέ μικρό χρόνο. Εἶναι συνεκτική. Εἶναι φορές πού ἡ πρόσοδος εἶναι τέτοια ὥστε νά συμβαίνει, σχεδόν ἀπό θαῦμα, αὐτό πού θά ἴλεγα ξαφνική ἐνηλικίωση.

Τό γνήσιο θέατρο εἶναι ποίηση. Ποίηση πού διδάσκει, λέει ὁ Μινωτής. Πάλλονται, συντονίζονται οἱ χορδές τοῦ νοῦ καί τῆς ψυχῆς πού ἔχουν ξεχαστεῖ ἢ ἔχουν φθαρεῖ στήν τύρβη τῆς καθημερινότητας.

Στή διάρκεια τῆς θεατρικῆς παράστασης βρισκόμαστε μπροστά σέ καθρέφτη. Εἶναι ἓνα μοναδικό δείγμα μιᾶς κοινωνικῆς ομάδας σέ διάλογο. Βλέπουμε, ἀκοῦμε, ζοῦμε τήν ἴδια στιγμή αὐτοῦς πού ἐνσαρκώνουν ἓνα κείμενο. Ἀνασαίνουμε μαζί τους, βρισκόμαστε πιθανόν σέ μιά σύγκρουση πού ὅμως προωθεῖ τίς βασικές διεργασίες τῆς ψυχῆς καί τῆς σκέψης. Διεργασίες πού σκοπεύουν σέ στόχους ἀναγκαίους, πρωταρχικούς. Στήν ἐλευθερία καί στόν οὐμανισμό.

Βρισκόμαστε σέ μιά σύμπλευση ἢ σέ μιά ἀντιπαράθεση πού γεννᾷ ιδέες μέσα ἀπό αὐτά πού φωλιάζουν στή δράση. Ἰδέες γιά τό καλό καί τό κακό, τήν ἀγάπη καί τή συμπόνια.

Εἶναι ἀπό τίς σπάνιες εὐκαιρίες πού διαλεγόμαστε μέ τά μυστικά μας, ἀνασύροντάς τα μέσα ἀπό τίς λυτρωτικές διαδικασίες τῆς παράστασης.

Ἐξ οὗ ἡ παραμυθία, τό «φιλόανθρωπον» τοῦ θεάτρου.

'Ο Βεάκης μέ τή βέβαιη πίστη του στό μέγεθος τῆς σκηνῆς ἀντιστέκεται λυσσαλέα στήν κενότητα καί στήν εὐτέλεια.

Στέκεται ὀρθός κάτω ἀπό πιέσεις πολύ μεγαλύτερες.

«... Δέν ξέρω ἂν καλά βλέπω, μά ὅ,τι βλέπω τό λέω ὅπως τό βλέπω.

Κι ἔτσι πάντα, ὅποτε ἀναγκάστηκα νά μιλήσω γιά τό θέατρό μας, μίλησα χωρίς νά φτιασιδώσω τήν ἔκφρασή μου, εἴτε μέ συναδέλφους ἦταν ἢ κουθέντα μου, εἴτε μέ συγγραφεῖς, εἴτε μέ φίλους τοῦ θεάτρου – ἂν ὑπάρχουν, ἀλήθεια, φίλοι τοῦ θεάτρου, ὅπως ἐγώ τούς φαντάζομαι...

Γιατί δέν ξέσπασα ὡς σήμερα, βγαίνοντας στήν δημοσιότητα, εἶναι μόνο γιατί εἶχα κι ἐγώ τήν ἰδέα πώς δέ θά ἔφερα καμμιά ὠφέλεια, πρῶτα πρῶτα, γιατί στόν τόπο μας κανεῖς πραγματικά, πονετικά, ψυχικά, δέν ἐνδιαφέρεται γιά τό θέατρο.

»Οὔτε κι αὐτοί οἱ ἐπιχειρηματίες, πού πλουτίζουν ἀπ' αὐτό. Οὔτε κι αὐτοί οἱ συνάδερφοί μου πού ζοῦν, λάθος: κουτσοζοῦν ἀπ' αὐτό...
»Ἀγαπῶ τό θέατρο, πού τό ἔνοιωσα μέσα μου ἀπό τόν καιρό πού γεννήθηκα.

»Ἀγαπῶ τό θέατρο, γιατί ὑπῆρξε γιά μένα τό ξεχωριστό φῶς, πού ἕνας θεός ἔρριξε μέσα μου κι ἔχω χρέος νά τό φυλάξω ἀπό τίς παγερές καί ἀποπνιχτικές ἐπιρροές. Ἀγαπῶ τό θέατρο, γιατί τό ἔνοιωσα μέσα μου σάν πλατύτερη ἐκδήλωση τῆς ἐκφραστικότερης τέχνης, ἀφοῦ πρῶτα καταπιάστηκα μέ τή ζωγραφική καί τήν ποίηση.

»Ἀγαπῶ τό θέατρο, γιατί εἶχα μέσα μου τή στοχαστική ψυχὴ τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνα πού, νοιώθοντας τῆς ζωῆς τό ἀσήμαντο καί θέλοντας νά τήν ἀπορρίξει, δημιούργησε τήν τέχνη γιά νά σωθεῖ καί ἡ τέχνη τόν ἔκανε πάλι νά ξαναγκαλιάσει τή ζωή, ὅπως πιστεύει ὁ Νίτσσε.

Ἐπιτέλους, σήμερα πού γέρασα, ἀγαπῶ τό θέατρο μέ μανία, μέ λύσσα, γιατί τοῦ ἔδωσα τά νιάτα μου, τοῦ ἔδωσα τή ζωή μου.

Κι ἂν ἦταν νά ξαναρχίσω, στό θέατρο θά ξανάρχιζα...» (Ἀπό τό «Πιστεύω» τοῦ Βεάκη: Κ. Νίτσος, *τά Νέα*, 28 Ἰουνίου 1971).

Σέ τέτοιο τόπο καί σέ τέτοιες συνθήκες ἔσπειρε ὁ Βεάκης. Εἶχε μέσα του τή «στοχαστική ψυχὴ τοῦ ἀρχαίου Ἑλληνα» ὅπως γράφει ὁ ἴδιος, ἀλλά καί τό πάθος γιά τό θέατρο μέ τόν μεγάλο προορισμό.

«Δέν ξέρω ἂν δέν ἦμουν τίποτ' ἄλλο παρά ἕνας ρομαντικός, μά τό ψυχικό μου ὁμῆρφυτό μ' ἔσπρωχνε πάντα μακριά ἀπό τούς κύκλους ἐκείνους πού τούς λένε "πολιτισμένους"... Εἶχα πάντα τή γνώμη πώς ἀπ' αὐτόν τόν κόσμο τίποτα καλό δέν μπορούσε νά κερδίσει ἡ Τέχνη, γιατί δέν εἶδε ποτέ τό θέατρο παρά σάν ἀπλή διασκέδαση καί πώς τήν πρώτη στιγμή πού τό θεραπευτικό καυτήριό του θά ἔγγιζε τή σάρκα του θά τό πετοῦσε μακριά του». (Ἀπό τίς βιογραφικές σημειώσεις τοῦ Βεάκη: Ν. Λάσκαρης, «Ὁ ἄγνωστος Βεάκης [Ὁ καλλιτέχνης καί ὁ πατριώτης]», *Νέα Ἐστία*, Χριστούγεννα 1940).

Ζοῦμε σέ μιά περίοδο πού πολεμιέται ἡ τέχνη, ὁ πολιτισμός. Ἄν ὄχι ἄμεσα καί μετωπικά, σίγουρα ὁμως –καί τό βιώνουμε αὐτό καθημερινά– ἔμμεσα καί σκληρά. Μέ τίς χρησιμοθηρικές καί ἀντιαισθητικές κατευθύνσεις πού ὑπαγορεύει ὁ σύγχρονος τρόπος ζωῆς. Ὡς ἔχει ἡ κατάσταση

πραγμάτων δέν οδηγεί σ' ἐλπίδες. Εἶναι στοιχειωδῶς ἀναγκαία μιά ἄλλη ματιά.

Ἡ στροφή πρὸς τὴν τόνωση τῆς ἐκπαίδευσης πού ἀποτελεῖ τό βασικό φορέα ἐγγάραξης τοῦ γνήσιου καί τοῦ ἀληθινοῦ εἶναι πρωταρχική.

Ἡ ἀναζήτηση μιᾶς δυναμικῆς γιά τὴν παραγωγή ἰδανικῶν στή νεοελληνική ἀγωγή, ἀποφεύγοντας τίς ἐπεμβάσεις. Τὴν κατεύθυνση τῆς προγονο-πληξίας. Θά ἔπρεπε, ἴσως, νά περάσει μέ εὐθύνη ἢ πολιτεία σέ οὐσιαστικές θεσμικές ἀλλαγές πού θ' ἀποβλέπουν στήν τόνωση τῆς πρωτοβουλίας ἀλλά καί τῆς ὑπευθυνότητας. Θά ἔξιζε ἐδῶ ἡ παρατήρηση τοῦ Ἰρβιν Σάντερς:

«Ἡ στροφή πρὸς τὴν ἀρχαιότητα, λόγου χάρη, καί μάλιστα εἰς βάρος τῆς γνωριμίας μέ τό νεώτερο ἑλληνισμό, παρεμποδίζει ἀποτελεσματικά τὴν αὐτογνωσία καί λειτουργεῖ ὡς ὑποκατάστατο γιά δράση» (*Rainbow in the Rock*, Cambridge 1962, σελ. 249).

Εἶναι ἀνάγκη νά περάσουμε στήν ἐπίθεση. Νά ἀπεμπλακούμε ἀπὸ τοὺς φόβους μήπως καί χάσουμε τίς ρίζες μας.

«Καί δέν γίνεται συνειδητό πὼς κοντεύουμε ἔτσι νά φτιάξουμε ἕνα νεοελληνικό φυτικό τέρας ὅλο ρίζες, χωρίς κορμὸ καί φυσιικά, χωρίς λουλούδια καί καρπὸ». (Ἄ. Δημαρᾶς, «Ἡ ἐκπαίδευση φορέας διαμόρφωσης καί ἐγγάραξης τῆς ἑλληνικότητας». Ἀπὸ τό βιβλίο: *Ἑλληνισμός καί ἑλληνικότητα*).

Στόν λίγο πολὺ κοινόχρηστο πολιτισμὸ τῆς ἐποχῆς μας, πού τὸν χαρακτηρίζει ἡ καταιγιστική πληροφόρηση, ἡ χειραγώγηση, ὁ ἀποπροσανατολισμὸς μέ μαυλιστικούς κάποτε μηχανισμούς, οἱ ἀντιστάσεις τῆς ἰθαγένειας πρέπει νά εἶναι οὐσιαστικές ἀλλά καί ἡ τόλμη μεγαλύτερη. Εἶναι βέβαιον πὼς στόν ἰδεολογικό ἐξοπλισμὸ, ἐκεῖνα πού προέχουν εἶναι ἡ γλώσσα, ἡ σκέψη, ἡ ὀργάνωση μ' ὅλα τὰ συνακόλουθα ὥστε νά καθιστοῦν ὀρατὴ μιά συνέχεια.

Καί οἱ ἐπικινδυνότητες ἐδῶ εἶναι πολλές καί συνήθως ὄχι φανερές. Ἡ διεθνική ἐπικοινωνία ἐπισύρει τὴ λήθη καί ἀμβλύνει ἀκόμη καί τὰ ἱστορικά ἐπιχειρήματα.

Ἦδη ἀπὸ τό συμπόσιο «Ὅλη ἡ Εὐρώπη. Νόμοι καί Πολιτικές γιά τό Θέατρο», πού ὀργανώθηκε στή Ρώμη τὸν Ἰούνιο τοῦ '89, προέκυψε τό πρόβλημα τῶν δραματικῶν σχολῶν πού θ' ἀκολουθήσουν εὐρωπαϊκούς κανονισμούς. Τό πρόβλημα ἔγκειται στό πὼς θά ἐγγυηθοῦν μιά θεατρική ἐκπαίδευση σέ εὐρωπαϊκὴ κλίμακα μέ σεβασμὸ τῶν ἐθνικῶν γλωσσῶν καί γενικότερα τῆς θεατρικῆς παράδοσης κάθε χώρας πού ὀλοκληρώνεται

στό παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν: στήν ιδιαίτερη σωματική καί ἐκφραστική συμπεριφορά του ἐπί σκηνῆς σέ σχέση πάντα μέ τίς καθημερινές συμπεριφορές τῶν ἀνθρώπων, μέ τό ὅτι τό σῶμα ἀνήκει σέ ἕναν ὀρισμένο τόπο, σέ μίαν ἐθνότητα, σέ μίαν ἱστορική ἐποχή. (Ἀπό ἀνταπόκριση τῆς Ἐ. Βαροπούλου, τό *Βῆμα*, 11 Ἰουνίου 1989).

Γίνεται λοιπόν φανερό πῶς ὅσο ἐπιμένεις μέ πίστη, μέ δουλειά στά δικά σου, τόσο οἱ διαστάσεις τους παίρνουν χαρακτήρα παγκόσμιο. Ἡ γλώσσα, ἡ παιδεία, ὁ τρόπος ζωῆς μόνον τότε πλουτίζουν τήν ὁλότητα.

Ἡ εἰσαγωγή κουλτούρας ἀπό τίς μητροπόλεις χωρίς διάλογο δέν μπορεῖ παρά νά βάλει σέ περιπέτεια τίς ταυτότητες τῆς περιφέρειας.

Ἔτσι ἔχουν τά πράγματα καί δέν εἶναι φρόνιμο νά πιστεύουμε πιά σέ μιά «καθαρότητα» δοκιμαστικοῦ σωλήνα· καθαρότητα ἐργαστηρίου.

«Στή σύγχρονη τραγωδία, ἡ ἱστορία ἔχει ἀντικαταστήσει τή μαῖρα, τούς θεούς καί τή φύση. Ἡ ἱστορία εἶναι τό μοναδικό σύστημα ἀναφοράς, ἡ ὑπάτη ἐξουσία πού ἐπικυρώνει ἢ ἀπορρίπτει τίς ἀνθρώπινες πράξεις. Εἶναι ἀναπόφευκτη καί πραγματοποιεῖ τούς τελικούς σκοπούς της· εἶναι ἡ ἀντικειμενική “λογική” καί ἡ ἀντικειμενική “πρόοδος”. Σύμφωνα μ’ αὐτή τήν ἀντίληψη, ἡ ἱστορία εἶναι ἕνα θέατρο πού δέν ἔχει θεατές ἀλλά μόνο ἠθοποιούς. Κανένας δέν παρακολουθεῖ ἀπ’ ἔξω τήν παράσταση· ὅλοι συμμετέχουν». (Γιάν Κόττ, *Σαίξπηρ, ὁ σύγχρονός μας*).

Γεννιέται θέμα πρακτικῆς, ὥστε σ’ αὐτή τή διαρκή ροή καί τήν ὁσμωση, ν’ ἀντιστέκεται ἀλλά καί νά προσλαμβάνει ἢ κάθε χώρα ὅ,τι ἔχει νά κάνει μέ τήν οὐσία τῆς ἐξέλιξης.

Γιά τή χώρα μας μέ μικρή γλωσσική ἐπιφάνεια, προβάλλει ἐπιτακτικά ἡ ἀνάγκη, πού φέρει τή σφραγίδα τῆς γλώσσας μέ κείμενα καί μέ ἠθοποιούς πού παίζουν στά ἑλληνικά, ἐνός θεάτρου πού ἀναδημιουργεῖ καί συνθέτει πάλι τή θεατρική παράδοση ἀλλά καί πού χαράσσει προοπτική μέ νέους ὑποκριτικούς τρόπους, μέσα ἀπό τήν ἐκφραστική ἰδιοσυγκρασία καί τή δυναμική τοῦ λαοῦ της.

Ὁ ἠθοποιός δέν εἶναι ἀπρόσωπο ὄν. Ἔχει τίς ἀποσκευές του, τή γνώση του, τή θέασή του γιά τόν κόσμο καί κυρίως ἕνα ὄραμα γιά τήν ὑπόστασή του σ’ αὐτόν.

Ἀπό τήν ἄλλη πλευρά, ἡ ἐφήμερη τέχνη τοῦ θεάτρου χρειάζεται εἰδική εὐαισθησία καταγραφῆς ὥστε τά θεατρικά γεγονότα ν’ ἀποτελοῦν τή μνήμη τῆς θεατρικῆς βίωσης καί νά συγκροτοῦν τόν παραδοσιακό ἰστό πού οἱ νεώτεροι θά ἐμπλουτίζουν.

Ὁ Βεάκης εἶχε διαδεῖ αὐτὴ τὴν ἀναγκαιότητα καὶ μάτωσε νὰ τὴ διαδώσει ἀποστολικά.

«Ὅποιος θέλει νὰ γίνῃ πραγματικὸς ἠθοποιός, μονάχα μὲ σκληρὴ, ἀκατάπαυστη δουλειά θὰ μπορέσει νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ δύσκολη τεχνικὴ τοῦ ἠθοποιοῦ, τὰ ἀπαραίτητα ἐκφραστικὰ μέσα πού θὰ τὸν βοηθήσουν νὰ ἐκπληρώσῃ ὅπως πρέπει τὸ καθῆκον του». Αὐτὰ ἦταν τὰ λόγια πού ἀκούγαμε ἀπὸ τὴν πρώτη ἐπαφή μας μαζί του. Καὶ δέν σταμάτησε νὰ τὰ ἐπαναλαμβάνει ἀδιάκοπα καὶ στοὺς μαθητὲς του καὶ στοὺς πρωτόπειρους ἠθοποιούς ὅταν εἶχαμε τὴν ἀπρόσμενη τύχη νὰ συνεργαζόμεστε μαζί του». (Δ. Ροντήρης, «Αἰμίλιος Βεάκης, ὁ μεγάλος ἠθοποιός». Ἀρχεῖο Κ. Ροντήρη).

Ἦταν θεμελιωτὴς, γιατί γεννήθηκε μ' αὐτὴ τὴν ὑπέριστα ἀρετὴ νὰ ὑπηρετήσῃ τὸ θέατρο καὶ γι' αὐτὸ δίκαια τοποθετήθηκε στὸ κέντρο τοῦ ἀστερισμοῦ τῆς γενιᾶς του.

Ἡ κινητήρια αἰτία τῆς καλλιτεχνικῆς δράσης γιὰ τὸν Βεάκη δέν ἦταν σίγουρα τὸ ἐπάγγελμα μὲ τὴ στενὴ ἔννοια τῆς λέξης.

II. ΒΕΑΚΗΣ: ΔΡΑΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ - ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΕΚΕΙΝΟ ΠΟΥ ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΖΕΙ τό νεοελληνικό κράτος από τήν επανάσταση καί γιά αρκετές δεκαετίες αργότερα, εἶναι ἡ προσπάθεια νά κωδικοποιηθεῖ μιά ἰδεολογία καί νά δοθεῖ μιά ἱστορική προοπτική. Μιά φυσιογνωμία θεμελιωμένη πάνω στήν παράδοση. Εἰδικά γιά τή δεκαετία 1850-60, ὁ Κ.Θ. Δημαρᾶς σημειώνει:

«Πραγματικά, σπάνιες εἶναι, μέσα στόν ἑλληνικό χρόνο, οἱ δεκαετίες πού νά παρουσιάζουν τέτοια πυκνότητα ἐξωτερικῶν φαινομένων καί ἐσωτερικῶν ἀντικτύπων ὅσο αὐτή· γιά τόν προσεκτικό μελετητή γίνεται φανερό ὅτι μέσα σ' αὐτά τά χρόνια καθορίζεται ἡ καινούργια μοῖρα τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας, ἐκείνη ἡ ὁποία θά κατευθύνει τόν ἑλληνισμό, μέ ἐλάχιστες διακοπές, ὡς τούς καιρούς μας».

Εἶχε προηγηθεῖ ὁ διαφωτισμός ἀλλά καί ἡ ἀποδημία τῶν Ἑλλήνων γιά τή σκοπιμότητα τῆς ὁποίας ὁ Κ. Παπαρρηγόπουλος κρατᾶ τίς ἐπιφυλάξεις του κλίνοντας πρὸς τό μέρος τῶν ὅσων ἔμειναν καί ἀγωνίστηκαν στόν τόπο τους.

«Ἐπαναλαμβάνομεν ὅτι οἱ ἄνδρες οὗτοι ἀπέβησαν χρήσιμοι εἰς τήν διανοητικὴν τῆς Ἑσπερίας ἐπίδοσιν καὶ ὑπέθαλψαν κατὰ τι τὴν πρὸς τὸν ἑλληνισμόν εὐνοίαν τοῦ εὐρωπαϊκοῦ κοινοῦ. Ἀμφιβάλλομεν ὅμως ἂν σωτηρόν ἀποδημήσαντες εἰς τὴν ἀλλοδαπὴν ἐξεπλήρωσαν τὸ κυριώτατον αὐτῶν πρὸς τὴν πατρίδα καθήκον... Τὸ οὕτως ἐγκαταλειφθὲν ἔθνος εὐρίσκετο ἐν τούτοις ἐν περιστάσεσιν αἵτινες δὲν ἐπέτρεπον αὐτῷ νὰ ἀναπληρώσῃ ἐκ τοῦ προχείρου τοὺς φυγάδας, καὶ ἐδέησε νὰ παρέλθωσι δύο ἑκατονταετηρίδες πρὶν ἢ δυνηθῆ νὰ συγκροτήσῃ νέα σχολεῖα καὶ νὰ μορφώσῃ νέους ἐπιτηδείους ὑπηρέτας τῆς ἐκκλησίας καὶ τῶν πολιτικῶν αὐτοῦ συμφερόντων. Οὐδὲ περιωρίσθη ἡ πρὸς τὸν ἑλληνισμόν ἀλλοτριώσις εἰς μόνους τοὺς λογίους φυγάδας». (Κ. Παπαρρηγόπουλος, Ἱστορία τοῦ ἑλληνικοῦ ἔθνους, τόμος Ε', Μέρος Δεύτερον, σελ. 27).

Μέ σημερινό μάτι εύκολα συµμερίζεται κανείς τήν προτίµηση τοῦ ἱστορικοῦ πρός τήν «μεγάλην ἐκείνην τῶν Ἑλλήνων μερίδα οἵτινες παρέμειναν εἰς τὰς πατρίους ἐστίας».

Τίς φωνές τοῦ Σολωμοῦ καί τοῦ Μακρυγιάννη. Φωνές πού ἐκφράζουν τά βασικά συστατικά καί τούς πόθους τοῦ λαοῦ.

Τή γλώσσα καί τήν πίστη. Τίς φωνές τοῦ Κολοκοτρώνη, τοῦ Τερτσέτη, τοῦ Κασομούλη.

Οἱ ἀνακατατάξεις τοῦ τόπου πολλές καί οἱ κατευθύνσεις θολές. Ἐπί τήν μιάν πλευράν ἡ ἐπιστροφή στίς ρίζες, δέν ἦταν παρά ἕνα ρομαντικό, ὡστόσο χωρίς ἀμφισβήτηση, ἀπραγματοποίητο ἄλµα. Ἐπί τήν ἄλλην τήν τάση ξεπηδᾷ ἕνα περίτεχνο περιτύλιγμα χωρίς περιεχόµενο. Ἐνας τύπος, µιά ἐπάλληλη κατασκευή πού θά ἔπρεπε νά τά χωρέσει ὅλα. Ἐπί τήν ἄλλην μιάν συσσώρευση μορφῶν καί ἰδεῶν συνιστοῦν μιάν ζύµωση. Δύσκολη, πού µέ τίς φυσικές ὁµως διαδικασίες τῆς μνήµης καί τῆς ἀντίληψης, μέσα ἀπό τήν ἀναγκαιότητα τῆς ἐποχῆς πλάθεται δυναµικά. Ἀναπροσαρµόζεται καί γεννᾷ διαρκῶς μέσα ἀπό μιάν ἀλλοδαπή σχέση –ἐπιλογή, ἀφομοίωση– πού συνδέει τό συγκεκριµένον κοινωνικό σύνολο µέ τόν γενικότερο περιβάλλοντα κοινωνικό χώρο.

Σέ ὅ,τι ἀφορᾷ στίς διαδικασίες τῆς ζύµωσης ἀπό σκηνική σκοπιά, πρέπει νά σημειωθεῖ γιά μιάν σηµαντική περίοδο, ὁ καταλυτικός ρόλος τοῦ Καραγκιόζη στίς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ περασμένου αἰῶνα καί στίς ἀρχές τοῦ εἰκοστοῦ.

«Ἡ σκηνική πραγματικότητα τῆς ἐλληνικῆς παράστασης... εἶναι μιάν σύνθεση ἀπό πραγματικά καί εἰκαστικά στοιχεῖα, ἱστορικά καί στοιχεῖα λαϊκῆς μυθολογίας, κοινωνικά καί τυπολογικά τῆς νεοελληνικῆς λαϊκῆς συνείδησης. Ὁ µπερδόντες εἶναι ἕνα καλειδοσκόπιο τῶν διαφόρων συστατικῶν τοῦ πνευµατικοῦ καί ψυχικοῦ ὁρίζοντα τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, ἕνα µωσαϊκό τῆς ζωντανῆς καί τῆς ἱστορικῆς πραγματικότητος τοῦ τόπου. Οἱ διάφοροι στερεότυποι χαρακτήρες δέν ἀντλοῦν τό κωµικό τους στοιχεῖο µόνον ἀπό τήν ἀποκλίνουσα συμπεριφορά ἢ ἐµφάνισή τους, ἀλλά καθρεφτίζουν συγκεκριµένες ἱστορικές ἢ κοινωνικές καταστάσεις... Αὐτό τό ἔντονο καθρέφτισµα τῶν κεντρικῶν νοηµάτων καί ἀξιῶν τῆς λαϊκῆς παράδοσης στήν παράσταση προστάτευε γιά δεκαετίες τό θέατρο σκιῶν στήν Ἑλλάδα ἀπό τή φθορά: ὁ κόσμος δέν κουραζόταν νά βλέπει τίς ἴδιες παραστάσεις, ὅπως δέν κουραζόταν ποτέ νά τραγουδᾷ τό ἴδιον δημοτικό τραγούδι». (Β. Ποῦχγερ, «Τό παραδοσιακό κοινό τοῦ θεάτρου σκιῶν στήν Ἑλλάδα», *Εὐρωπαϊκή θεατρολογία*).

Ὁ λόγος λοιπόν, γιά τή γνησιότητα καί τήν οὐσία παραγωγῆς τῆς παράδοσης καί ὄχι γιά τήν ἐτικέτα.

«Ἡ ἔννοια λαϊκή παράδοση, εἶναι, κατά τήν κρίση μου, σύμβολο καί ὄχι πραγματικότητα· σύμβολο κατασκευασμένο ἀπό ὀρισμένα στοιχεῖα τῆς πραγματικότητας, ἐπιλεγμένα γιά νά ἐξυπηρετήσουν κάποιο σκοπό. Ἀπό τήν ἀποψη αὐτή –καί κατά τή γνώμη μου πάντοτε– ἡ λαϊκή παράδοση εἶναι μιά ἔννοια πού δέν ἀνήκει στόν τομέα τῆς ἐπιστήμης, ἀλλά τῆς ἰδεολογίας». (Ἄ. Νέστορος-Κυριακίδου, «Ἡ λαϊκή παράδοση: σύμβολο καί πραγματικότητα», στό: Ἑλληνισμός – Ἑλληνικότητα).

Ἡ σκηνική παράδοση προϋποθέτει τήν ἀνάλογη δραματουργική. Τόν συγγραφέα. Οἱ ἀποστάσεις βέβαια ἀπό τό ἀρχαῖο δράμα στό κρητικό θέατρο κι ἀπό κεῖ ὡς τήν νεοελληνική δραματογραφία εἶναι μεγάλες.

Μοναδικός ἴσως, διαρκῆς φορέας εἶναι φυσικά ἡ γλώσσα καί στίς τρεῖς βασικές φάσεις τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου. Ἡ γλώσσα εἶναι ἡ καί ἐξοχήν «κορυφαία» τοῦ δραματουργικοῦ χοροῦ ὡς τά πρῶτα νεοελληνικά ἔργα πού γράφονται ὑποδειγματικά.

Ἐκτός ἀπό τή γλώσσα, τήν παράδοση στό θέατρο τή χαρακτηρίζει καί ἡ θεματογραφία, πού ἔχει νά κάνει ἢ ὄχι μέ τό χῶρο τῆς καί ἡ ποιότητα. Καί δῶ τά πράγματα εἶναι ξεχωρισμένα χωρίς συγκολλητικά στοιχεῖα.

Πέρα ἀπό τό νόημα καί τό ἦθος τῆς, στή μορφή τῆς ἡ τραγωδία εἶναι μιά τέχνη μοναδική· ἀνεπανάληπτη μέ ἔξοχα δείγματα συμμετρίας καί ἀρχιτεκτονικῆς.

Ἡ τραγωδία ἀποτελεῖ τήν πλημμυρίδα τῆς παγκόσμιας θεατρικῆς τέχνης. Τόν ἀρχαῖο ναό τῆς Μεταφέρει τόν ὀριακό πόνο μέσα ἀπό τό μῦθο στή σκηνή. Τροφοδοτεῖ μέ διαχρονικά σύμβολα τή σύγχρονη τέχνη στήν ὀλότητά τῆς.

Τό κρητικό θέατρο, παρά τή γνήσια δημοτική του γλώσσα, δέχτηκε συντριπτικές δυτικές ἐπιδράσεις –βασική του ἰδιομορφία– καί δέν ἀντανακλᾷ τή ζωή τοῦ κρητικοῦ λαοῦ καί τήν ἱστορία του.

Εὐκόλα θά μπορούσε κανεῖς νά τό χαρακτηρίσει ἀντιρεαλιστικό.

Σέ ὅ,τι ἀφορᾷ στό νεοελληνικό θέατρο, πρέπει νά ἐξετάσουμε πολλές παραμέτρους καί σταθερές. Νά βαθύνουμε στήν ἰδεολογία καί στίς αἰσθητικές θέσεις, ὡστε νά προσδιορίσουμε τούς συνεκτικούς ἰστούς πού κρατοῦν μιά σχετική ὁμοιογένεια τῶν ὁμάδων.

«Ὅπως καί ὁ ἴδιος ὁ κόσμος, ἔτσι καί ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας

δέν είναι μόνο ένα αντιφατικό ασυνεχές αλλά κι ένα συνεχές. Πράγματα αρχαία, φαινομενικά λησμονημένα από καιρό, διατηρούνται μέσα μας, εξακολουθούν να επιδρούν πάνω μας – συχνά χωρίς να τό καταλαβαίνουμε – και ύστερα ξαφνικά, βγαίνουν στην επιφάνεια και μᾶς μιλοῦνε σάν τίς σκιές τοῦ Ἄδη πού ὁ Ὀδυσσεύς τίς ἔθρεφε μέ τό αἷμα του». (Ἔρνεστ Φίσερ, *Ἡ ἀναγκαιότητα τῆς τέχνης*).

Μέ μιά ἐπιλογή θά μπορούσαμε νά ξεχωρίσουμε ἀξιοσημείωτα νησιά, ὀρόσημα στήν πορεία τῆς νεοελληνικῆς δραματογραφίας καί μέ ἕνα «σημαῖνον πλοῖο» νά διαπλεύσουμε τήν κλειστή θάλασσα τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Ἀπό τό πρῶτο σημαντικό κείμενο, τόν *Βασιλικό* τοῦ Μάτεση ὡς τίς μέρες μας.

Ποιά ὁμως εἶναι ἡ πραγματικότητα ἀπό τήν ὁποία ἡ δραματογραφία ἀντλεῖ τό ὕλικό της;

Πόσο οἱ Ἕλληνες συγγραφεῖς σκύβουν στά προβλήματα τοῦ καιροῦ τους καί τί νυστέρι κρατοῦν;

«Πραγματικό εἶναι αὐτό πού σέ ἕνα συγκεκριμένο ἱστορικο-πολιτισμικό περιβάλλον καί σέ μιά ὀρισμένη στιγμή θεωρεῖται πραγματικό ἀπό τήν πλειοψηφία τῶν φορέων τοῦ πολιτισμοῦ αὐτοῦ, δηλαδή ἡ ιδιότητα τοῦ πραγματικοῦ εἶναι συνάρτηση τοῦ τί ἰσχύει σέ μιά κοινωνία». (Β. Πουῆχερ, «Εἰσαγωγή στήν ἔννοια τοῦ θεάτρου», *Ἱστορικά νεοελληνικοῦ θεάτρου*).

Ἡ πραγματικότητα εἶναι αὐτή πού ἀποτελεῖ τό βασικό σημεῖο ἐκκίνησης. Τό κίνητρο νά πῶς μιά ἱστορία κι ὕστερα νά ἐκτραγεῖ σ' ὅλες της τίς πτυχές.

Νά πάρει διαστάσεις πού ξεπερνοῦν τή σκηνή. Νά διερευνήσῃ τό χῶρο καί τόν κόσμο.

Ἡ νεοελληνική πραγματικότητα εἶναι ἀρκετά σύνθετη ἀπό κάθε ἀποψη. Πολιτικά, κοινωνικά, πολιτιστικά, ἀκόμη καί ἐκπαιδευτικά.

Ἀπό τό ἠθογραφικό ὑπόβαθρο στό *Φυντανάκι* ὡς τόν ρεαλισμό τῆς *Κυλῆς τῶν θαυμάτων* καί τῶν ἔργων τοῦ Κεχαΐδη ἀργότερα, ὑπάρχουν οἱ καταστάσεις, οἱ χαρακτήρες, τά οἰκεία χαρακτηριστικά, ἡ ἀτμόσφαιρα; Αἰσθητοποιοῦνται τά ζωτικά προβλήματα τοῦ τόπου; Πόσο αὐτά συνδέονται μέ τόν νεοελληνικό πολιτισμό;

Ποιές εἶναι οἱ συμπεριφορές τῶν ἀνθρώπων στό κοινωνικό σύνολο;

Ὁ συγγραφέας ἐκφράζει κατ' ἀνάγκη, ἄμεσα ἢ ἔμμεσα τό σύνολο. Συνεπῶς οἱ ἐλευθερίες του δέν εἶναι ἀπεριόριστες.

Ἡ παρόρμηση διεγείρεται ἀπό καταστάσεις τοῦ συνόλου πού τόν ὀδη-

γούν στην ανάγκη νά εκφραστεί. Οί διεργασίες συντελούνται στό έσωτε-
ρικό του δραματουργού και έπαναλαμβάνονται κατά μία έννοια από τόν
ήθοποιό. Συγκροτεί έτσι μία συγκεκριμένη αισθητική στην τέχνη του
θεάτρου παρά τίς επιδράσεις. Καί ό Μολιέρος είχε επιδράσεις από τήν
commedia dell' arte, είναι όμως ό συγγραφέας του γαλλικού θεάτρου
χωρίς άμφισβήτηση.

Συνεπώς, ή έλληνική ήθογραφία πού έχει βληθει κατά κόρον άποτε-
λοϋσε τή φυσική έξοδο. Ήταν κατ' άρχήν φαινόμενο υγιές, μέ τήν
προϋπόθεση μιās συνείδησης πού συνήθως πηγάζει από τή γνώση κι όχι
άπό τίς γνώσεις.

Τά καλύτερα άποτελέσματα είναι αυτά πού δέ σκοπεύουν νά επιδεί-
ξουν και ν' άποδείξουν τήν έλληνικότητα.

Όστόσο τήν ιθαγένεια δέν τήν κατοχυρώνει μόνον ή γλώσσα. Τό
ήθος, τό θέμα, ό ρυθμός αλλά και ή άγωνία και οί άνάγκες τής έποχής
είναι αυτά πού τή συνιστοϋν.

Ή γνησιότητα λοιπόν και όχι ή κατά καιρούς πνευματική ρόδα και
επιβολή.

«Τό ζολαδικό Φυντανάκι και ό ναπολιτάνος Λασης έλαβαν τήν
έλληνική ιθαγένεια, ενω άπορρίφθηκαν ως Ξένα και άνοίκεια ό Καποδί-
στριας του Καζαντζάκη και ή Σίβυλλα του Σικελιανού». (Κ. Γεωργουσό-
πουλος, «Έλληνικότητα και θέατρο», από Έλληνισμός - Έλληνικότη-
τα).

Σήμερα, ύστερα από έκάτον πενήντα και περισσότερα χρόνια από
τή γραφή του πρώτου νεοελληνικού έργου, μπορούμε νά καταλήξουμε
παρά τίς όποιες ένστάσεις στό ότι οί μεγάλοι καλλιτέχνες τής σκηνης, οί
μαστόροι, μπόρεσαν νά δημιουργήσουν γηγενή τέχνη. Δανείστηκαν από
τήν παράδοση τίς δοκιμασμένες μορφές της, τίς λύσεις πού προτάθηκαν,
τίς πληροφορίες. Τίς έπεξεργάστηκαν και κατέληξαν σέ νέες μορφές
άλλα και σέ μεθόδους και χειρισμούς.

Τά πράγματα δέν είναι βέβαια ευδιάκριτα στον τόπο μας όσο θά ήταν
στην Κίνα π.χ. και τό ιδιότυπο θεατρό της πού βασίζεται σέ μία λαϊκή
παράδοση αιώνων. Ή στό ιαπωνικό θεατρο μέ τά «Νό» και «Καμπούκι». Τό ίδιο στό γαλλικό μέ τόν Μολιέρο, στό άγγλικό μέ τόν Σαίξπηρ. Στην
Ήταλία μέ τήν commedia dell' arte, στη Ρωσία μέ μία πλειάδα συγγρα-
φέων. Θα μιλούσαμε ώστόσο για μία ομάδα πού ξεκινάει άντλώντας
βασικά πολιτιστικά στοιχεία από τό σημαντικό παρελθόν -τά επιδιώμα-

τα- και τά ζυμώνει μέ τά «δάνεια» στοιχειά μέσα από τήν ανάγκη νά εκφράσει τήν εποχή της.

«Μ' αυτή τήν έννοια, τό θέατρο είναι σχετικότητα. Μά τό καλό θέατρο δέν είναι οίκος μόδας. 'Ακατάλυτα στοιχειά ξαναβγαίνουν στό φώς, και όλη ή θεατρική δραστηριότητα στηρίζεται σ' όρισμένα θεμελιώδη πορίσματα. 'Η θανάσιμη παγίδα, είναι νά διασπαστούν οί αιώνιες αλήθειες από τίς επιφανειακές αλλοιώσεις». (Π. Μπούκ, *'Η σκηνή χωρίς όρια*).

Ό ήθοποιός, έρμηνευτής πιά, μέ σμιλεμένα τά εργαλεία τής τέχνης του, τή λαλιά και τό ήθος, δημιουργεί αυτό τό έσωτερικό, δυσδιάκριτο κάποιες φορές, κόκκινο νήμα τής συνέχειας.

Ό Βεάκης τριάντα χρόνια στό σανίδι, διατρέχοντας όλο τό μωσαϊκό του έλλαδικού χώρου αλλά και του έλληνισμού πέρα από τά σύνορα, αποκρυσταλλώνει ένα ύφος και ένα ήθος στην τέχνη του μέσα από τη διαρκή τριβή και συγκριτική στην πράξη.

Και τό ύφος είναι συνάρτηση του χώρου πού λειτουργεί ή παρασταση. Συνεπώς δέν μπορεί παρά νά είναι γηγενές.

'Από τήν άλλη, «τό επίπεδο του κοινού (καλλιεργημένο ή άκαλλιεργητο, ύψηλό ή χαμηλό) δέν σχετικοποιεί τήν επενέργεια τής πειστικότητας. Διότι ή λειτουργία και τής ποιητικής τέχνης και τής υποκριτικής βασίζεται στην δυνατότητα νά πείθει ένα κοινό μέ τόν τρόπο πού εκπέμπει (συναπεργάζεται) τά σχήματά της, πάντα κατά τό είκος και αναγκαϊον. 'Εξ άλλου, μην ξεχνούμε ότι ό ποιητής γράφοντας θέατρο έχει ύπ' όψιν του τήν συγκεκριμένη πραγματικότητα του αποδέκτη στον όποιο απευθύνεται». (Τ. Λιγνάδης, *Τό ζώον και τό τέρας*).

Κάτω από αυτή τήν έννοια, στό θέατρο έχουμε ένα σύνολο πού είναι ικανό νά συνθέσει μιά φυσιογνωμία κι αν ακόμη τήν άντλήσουμε από τίς επιμέρους σκηνές τής νεοελληνικής δραματογραφίας.

«Κι όταν ό Βεάκης ό κεραυνωμένος γερο-ταχυδρόμος, άρχισε νά νανουρίζει τήν ξεπλανεμένη κόρη του (τή νεαρότατη Βάσω Μανωλίδου) και νά τής σιγοτραγουδάει τό “κοιμήσου και σου ράβουνε στην Πόλη τά προικιά σου...” τό κατάμεστο θέατρο “έπεσε -κυριολεκτικά- ές δάκρυα”.

»Και μέσα στό άτέλειωτο κι εγώ κλάμα μου, ένιωσα -χωρίς, φυσικά, νά τό αναλύσω τότε- τή μαγική δύναμη αυτού του μεγάλου ήθοποιού, και του θεάτρου όλου.

»Του ήθοποιού και τής τέχνης, πού μιά καθημερινή ιστορία τήν ύψώνει

σέ τραγωδία... ένα κοινό "έπεισόδιο" τό πλαταίνει σέ κοινή ανθρώπινη μοίρα... τό σπαραγμό ενός άτομου, τόν απλώνει σέ πόνο του καθενός... ένα χιλιοειπωμένο νανούρισμα τό μεταμορφώνει σέ πρωτόγνωρο σπαραχτικό θρήνο... τήν τριμμένη λέξη τήν μεταπλάθει σέ ποίηση. Μπορώ νά πω ότι εκεί, αυτό τό βράδυ, πρωτοκοινωνήσα τό μυστήριο του θεάτρου». (Μ. Πλωρίτης, *Τῆς σκηνῆς καί τῆς τέχνης*).

Καί ἀπ' αὐτόν τόν Βεάκη «δυστυχῶς, μιά παραμορφωτική του καλλιτέχνη κινηματογραφική ταινία εἶναι τό μόνο δείγμα Βεάκη πού ἀπόμεινε», (Ἀλέξης Σολομός, *Θεατρικό λεξικό*), καί ἡ φωνή του ἔθνικοῦ ἠθοποιῦ –κι ἄς μὴν ἀναγορευτήκε ποτέ σέ τέτοιο– πού κατόρθωσαν νά πείσουν ὁ Μ. Πλωρίτης καί ἡ κόρη του Μ. Βεάκη νά παίξει λίγο πρὶν τό θάνατό του στά 1951, τήν τελευταία σκηνή ἀπό τόν *Οἰδίποδα Τύραννο* καί τό *Κύκνειο Ἄσμα* του Τσέχωφ στό ραδιόφωνο.

«Ένας ιδιαίτερος τονισμός μιᾶς καί μόνης φράσης στό μικρό κείμενο του ρόλου κι ένας μορφασμός ἔφθασε γιά νά συντεθεῖ καί ν' ἀποδοθεῖ αὐτός ὁ τύπος», γράφει ὁ Σ. Μελάς γιά τόν *Ἐπιθεωρητή* του Γκόγκολ ἀπό τό θέατρο τῆς «Ἑταιρείας Ἑλλήνων Συγγραφέων» (Σ. Μελάς, *Πενήντα χρόνια θέατρο*).

Ἡ ὁ κατ' εὐθείαν ἀντίγονος του Βεάκη, ὁ Μ. Κατράκης στό *Θάνατο του Διγενῆ*, του Σικελιανού.

«Μένει ὁ Κατράκης... Ἡ θεία φωνή του καί ἡ ἰθαγένεια τῆς ἐκφρασης, ὁ ρυθμός τῆς πού μετατρέπει τόν μῦθο σέ οἰκεῖο, ἄμεσο λόγο καί τό αἰώνιο ἐφηβικό του παράστημα δοῦσαν τρόπο νά ταυτίσουν τόν Διγενῆ μέ τό μῦθο του καί τήν ἐπιτακτικότητα του μηνύματός του. Ὅταν ὁ Κατράκης μιλάει ἑλληνικά οἰκαιώνεται μιά ὀλόκληρη λογοτεχνία». (Κ. Γεωργουσόπουλος, *τὰ Νέα*, 30 Αὐγούστου 1975).

Καί γιά τόν ίδιο:

«Ἀλλά ἐκεῖνο πού ἀξίζει στόν *Πατούχα*, ὅπως καί σέ κάθε ἄλλη παράσταση του Ἑλληνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου, εἶναι ἡ παρουσία του Μ. Κατράκη. Ὁ Κατράκης εἶναι μαζί μέ τρεῖς ἄλλους Ἑλληνες ἠθοποιούς ἐπὶ τούς καλύτερους πού ἔχει σήμερα νά παρουσιάσει ἡ Εὐρώπη». (Στ. Ἀλεξάνδρου, 1960).

Τέτοιοι ἐρμηνευτές ἀπό τή χορεία τῶν μεγάλων μαστόρων, μέ γενέτη τόν Βεάκη, στηριγμένοι στήν ἐποχή τους, στή γνησιότητα μιᾶς κληρονομιάς, στό λαϊκό ἐξπρεσσιονισμό, κάποτε στόν Καραγκιόζη, στή μεσογειακή χειρονομία, στό ἐκρηκτικό ταμπεραμέντο, στή δυναμική καί στό μεγαλεῖο, στήν ἀγωνία καί στή συντριβή, ἀλλά καί στήν ἀγάπη τους γιά

τό σανίδι τῆς σκηνῆς, δημιούργησαν τή μαγιά ὥστε νά θεωροῦμε μέ τόλμη τή σκηνική τους τέχνη γηγενή.

Ὁ Μάνος Κατράκης, ἡ Κατίνα Παξινού, ὁ Ἀλέξης Μινωτῆς, ἡ Ἑλένη Παπαδάκη, ὁ Τζαβαλᾶς Καροῦσος, ἡ Βάσω Μανωλίδου, ἡ Μαίρη Ἀρώνη, ἡ Ἀλέκα Κατσέλη ἀλλά καί κωμικοί κατά βάση ἠθοποιοί πού ἐπαμφοτερίζουν στήν κωμωδία καί στό δράμα μέ τήν σύγχρονη ἔννοια, ὁ Βασίλης Λογοθετίδης, ὁ Ὁρέστης Μακρῆς, ὁ Μίμης Φωτόπουλος, ὁ Διονύσης Παπαγιαννόπουλος ἀποτελοῦν τό συνεκτικό ἴστό μιᾶς συνέχειας. Ἀκόμη καί ἡ Μελίνα Μερκούρη παρά τήν κινηματογραφική της κατεύθυνση.

Οἱ παράλληλες πορεῖες, ἡ κοινή τους σχεδόν ἀντιμετώπιση ἀπό τήν κριτική, ἡ αἰσθητική τους κατεύθυνση συνιστοῦν ὡς τά σήμερα μία σκηνική φυσιογνωμία

«... ἀπό τή φυσιογνωμία μας, ἀποφασίζεται πῶς μᾶς βλέπουν οἱ ἄλλοι, ποιο πρόσωπο ἢ ποιο θέαμα παρουσιάζομε, καί πῶς βλέπουμε τούς ἄλλους ἐμεῖς». (Ζ. Λορεντζάτος, *Τό τετράδιο τοῦ Μακρουγιάννη*).

Εἶναι αὐτοί πού ματώνουν γιά τήν ἐπιβίωση τῆς τέχνης τοῦ ἠθοποιοῦ, μέ μία συγκεκριμένη ὀπτική. Αὐτοί πού δέν πλησιάζουν τό θέατρο μέ τήν περιέργεια τοῦ ἐλεγκτῆ.

Αὐτοί πού μεταδιβάζουν ὁ ἕνας στόν ἄλλο τό περιεχόμενο, πού συγκεντρώνουν στήν προσωπική τους δοκιμασία. Τό περιεχόμενο πού δέν ἀνήκει στό παρελθόν γιατί δέν εἶναι μίμηση ἐξωτερική ἀλλά μετάπλαση· καί κάποιες φορές, σ' αὐτή τή σκυταλοδρομία, μετάλλαξη.

Εἶναι οἱ μεγάλοι τεχνίτες πού ἔχουν μία ἐκπομπή γενικότερη, πέρα ἀπό τό ρόλο καί τήν καλή ἐρμηνεία του.

Ὁ θεατής ἀναλύει στά ἐπί μέρους καί συνθέτει τά ἐπί μέρους σέ μία ὁλότητα· καί ἡ παράσταση κλείνει σ' αὐτόν. Στό ἐσωτερικό του. Ἀνάγεται ἀπό τή μαγεία τοῦ θεάτρου καί τή σαγήνη τῶν ἠθοποιῶν. Καί δέν ἀναφέρομαι στούς φημισμένους, σ' αὐτούς πού γίνονται γνωστοί μόνο γιά τή φήμη τους, νά χρησιμοποιήσω μία φράση τοῦ Ἐνγκελς, ἀλλά σ' αὐτούς πού μόχθησαν νά κατακτήσουν τά ἐκφραστικά τους μέσα καί νά φτάσουν σέ τέτοια μεγέθη. Ταλέντο, εἶχε πει ὁ Τσέχωφ, εἶναι εὐθύνη καί συνείδηση.

Μέ τέτοια φήμη ὁ Βεάκης στό ρόλο τοῦ Οἰδίποδα, ὕψωσε τήν παράσταση πού ἀνέβασε ὁ Φ. Πολίτης στήν Κωνσταντινούπολη τό '22, σέ κορυφαῖο γεγονός γιά τόν ἑλληνισμό τῆς Μ. Ἀσίας, κάτω ἀπό τίς συγκεκριμένες ἱστορικές συγκυρίες.

«Για πρώτη φορά από της ύπαρξεως του Οικουμενικού Πατριαρχείου, ὁ Πατριάρχης καί ἡ Ἱερά Σύνοδος βγήκαν ἀπό τό Φανάρι καί κατέβηκαν ἐπίσημα στό Πέραν γιά νά παρευρευθοῦν σέ θεατρική παράσταση! Κοσμοϊστορικό γεγονός!». (Αὐτοβιογραφία τοῦ Βεάκη, *Θέατρο*, τεῦχος 51/52, Κ. Νίτσος).

Κι αὐτά βέβαια δέν εἶναι τοῦ καθενός. Ὁ Βεάκης ἦταν ἡ λάβα τῆς ζωῆς. Ὁ ὑποδειγματικός καλλιτέχνης, ὁ ἀκέραιος ἄνθρωπος, ὁ σοφός δάσκαλος.

Ὅταν βλασταίνει ἡ ζωή ἀπό τή μίμησή της τό ἀποτέλεσμα εἶναι συγκλονιστικό. Φτάνει στά ὄρια τῆς γέννας. Τότε ὅλα τά εἶδη θεάτρου ὑπάρχουν τό ἓνα δίπλα στό ἄλλο. Τελικά, ἐν τό πᾶν. Τό θέατρο.

Ἡ ἀρχή τοῦ αἵωνα, πού εἶναι καί ἀρχή τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Βεάκη, χαρακτηρίζεται ἀπό τήν εἴσοδο τοῦ σκηνοθέτη στή συστηματική ὀργάνωση τῆς παράστασης. Θωμᾶς Οἰκονόμου, Κωνσταντῖνος Χρηστομάνος, Φῶτος Πολίτης, Δημήτρης Ροντήρης, Κάρολος Κούν.

Ἡ ἀναφορά μου στή σκηνοθεσία πού ἀποτελεῖ βασικό ἄξονα τῆς πορείας τοῦ θεάτρου μας στόν αἴωνα, ὑπαγορεύεται ἀπό τίς ἐπιδράσεις τῆς στήν ὑποκριτική. Στίς νεώτερες κατευθύνσεις τῆς ἀλλά καί στή θεατρική κίνηση καί στίς διακηρύξεις τῶν ομάδων ἐκείνων, μέσα ἀπό τίς ὁποῖες πλάστηκαν καί ξεπήδησαν ἱκανοί ἠθοποιοί.

Ὁ Θ. Οἰκονόμου προσπαθεῖ νά ἐμφυτεύσει τή γερμανική του παιδεία στή σκηνική τέχνη τοῦ τόπου. Ὑπῆρξε ὡστόσο ἀξιόλογος σκηνοθέτης καί λαμπρός ἠθοποιός. Μεθοδικός καί καταρτισμένος δάσκαλος, μπόρεσε νά ἐμφυσήσει τήν ἀγάπη του γιά τό θέατρο σέ μιά πλειάδα σημαντικῶν ἠθοποιῶν.

«Στόν ἀγῶνα τοῦ δημοτικισμοῦ ἐπρόσφερε μίαν ἀπό τίς μεγαλύτερες συμβολές: τήν κατάκτηση τῆς σκηνῆς ἀπό τή φυσική μας γλώσσα, κατάκτηση ὀριστική καί τελειωτική». (Φ. Πολίτης. *Πολιτεία*, 23 Μαρτίου 1927).

Αὐτά πού θέλησε νά ἐφαρμόσει στή σκηνή, τελικά δέν καρποφόρησαν. Σκηνοθέτησε στό «Βασιλικό Θέατρο» ἀπό τό 1901 ὡς τό 1906.

Τόν Νοέμβριο τοῦ 1901 ἀρχίζει παραστάσεις ἡ «Νέα Σκηνή» τοῦ Κ. Χρηστομάνου.

Γράφτηκαν πολλά κατά τοῦ Χρηστομάνου, δικαίως ἴσως, ὡστόσο οἱ διακηρύξεις τῆς «Νέας Σκηνῆς» μπροστά στήν πνευματική Ἀθήνα τῆς ἐποχῆς ἀλλά καί ἡ πορεία τῆς εἶχαν κάποια θετικά ἀποτελέσματα.

Γράφτηκε ή *Τρισεύγενη* από τόν Παλαμά, καί ἀναδείχθηκε ή Κυδέ-
λη.

Ὁ Θεοτοκάς συνοψίζοντας τά γεγονότα τῆς σκηνικῆς μας τέχνης
ἀπό τό 1900 σέ ἄρθρο του στό περιοδικό *Κρίκος*, γράφει:

«... Τό Βασιλικό Θέατρο καί ή Νέα Σκηνή παρά τήν οικονομική
τους ἀποτυχία, ἔπαιξαν ἕναν ρόλο ἀποφασιστικό στό σχηματισμό τοῦ
θεατρικοῦ πολιτισμοῦ τῆς σύγχρονης Ἑλλάδας! Ἔδωκαν τήν ὠθηση καί
τόν τόνο σ' ὅλη τή θεατρική κίνηση πού ἀκολούθησε καί διαμορφώσανε
καί ἐπιβάλανε μιά νέα γενεά ἠθοποιῶν, ἐξαιρετικά πλούσια σέ προσωπι-
κότητες καί σέ τάλαντα». (Γ. Θεοτοκάς, Νοέμβριος 1954).

Ὁ Χρηστομάνος μέ φιλοδοξίες καί ὄραματισμούς γιά τήν ἑλληνική
σκηνή –αὐτά ἄλλωστε διεκήρυξε: «ή ἀναγέννησις τῆς δραματικῆς ποιή-
σεως καί τῆς σκηνικῆς τέχνης ἐν Ἑλλάδι...»– δέν κατόρθωσε νά τά
πραγματοποιήσει.

Καί ή εὐθύνη βέβαια δέν ἦταν μόνο δική του.

Στά 1919 ἰδρύεται ὁ θίασος τῆς «Ἐταιρείας Ἑλληνικοῦ Θεάτρου».

❖❖❖ ΘΙΑΣΟΣ ❖❖❖

ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΕΤΑΙΡΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

ΑΙ ΚΥΡΙΑΙ

ΑΓΓΑ ΕΦΗ
ΓΑΛΑΤΗ ΣΤΕΛΛΑ
ΖΑΦΕΙΡΟΠΟΥΛΟΥ ΚΟΡΙΝ.
ΚΑΛΟΓΕΡΙΚΟΥ ΧΡΗΣΤ.
ΚΟΚΚΟΥ ΝΙΝΑ
ΚΟΥΒΑ ΚΑΤ.
ΜΟΥΣΤΑΚΑ ΑΝΑΣΙΑ
ΝΕΖΕΡ ΜΕΡΟΠΗ

ΟΙ ΚΥΡΙΟΙ

ΒΕΑΚΗΣ ΑΙΜΙΛΙΟΣ
ΓΑΒΡΙΗΛΙΔΗΣ ΠΕΡ.
ΚΑΛΟΓΕΡΙΚΟΣ Η.
ΚΟΚΚΟΣ Ν.
ΛΥΤΡΑΣ Δ.
ΜΟΥΣΤΑΚΑΣ Κ.
ΝΕΖΕΡ ΧΡ.
ΝΕΖΕΡ ΣΤΕΦ.

ΠΕΡΙΔΟΥ ΑΓΑΘΗ
ΣΤΕΦΑΝΟΥ ΒΑΣΙΛΕΙΑ



ΣΑΒΒΑΣ Σ.
ΣΥΛΒΑΣ Ν.

ΔΟΚΙΜΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

ΔΕΣΠΟΙΝΙΔΕΣ ΓΚΑΝΑ ΦΡΟΣΗ, ΚΩΣΤΑΚΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΙΑ,
ΛΩΡΗ ΤΟΥΔΑ, ΝΙΡΒΑΝΑ ΒΕΡΑ.

ΚΥΡΙΟΙ ΒΑΧΛΑΣ ΠΗ., ΔΑΔΕΖΙΟΣ Ι., ΜΟΥΣΟΥΡΗΣ Κ., ΒΛΑ-
ΣΠΟΥΛΟΣ Γ., ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ Μ., ΜΙΧΑΛΕΑΣ Π.

Τὸ Θέατρον θ' ἀερίζεται δι' οὐκὶν ἀνεμιστήρων, ἐφδίκῳ, ἐγκατα-
σταθέντων ἐφέτος, χάριν τῶν παραστάσεων τοῦ «Ἑλληνικοῦ
Θεάτρου», αἱ δὲ παραστάσεις θ' ἀρχίζουσι ἀκριβῶς τὴν 9.45 μ.μ.

Ὁ Φῶτος Πολίτης μέ τήν Ε.Ε.Θ. μεταφράζει καί σκηνοθετεῖ τόν *Οιδίποδα Τύραννο* σέ μιά κατά κοινή ἀποδοχή σημαντική παράσταση, μέ πρωταγωνιστή τόν Βεάκη σέ μιά ἀπό τίς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες του.

Εἶναι ἴσως ἡ πρώτη φορά πού τά πράγματα τίθενται σέ σοβαρή ἐπαγγελματική βάση, καί ἀποτελεῖ τήν ἀφετηρία τῶν μετέπειτα προσπαθειῶν. Εἶναι ὁ θεμελιωτής, ὁ παιδαγωγός.

«Ἐσκαβε πράγματι ὡς τή ρίζα τῆς ἀνάγκης, ποτίζοντας μέ τόν ἰδρώτα του καί τή σοφία του τό νιόκορμο δέντρο τοῦ ἀληθινοῦ θεάτρου στόν τόπο μας... Γι' αὐτό λέω τόν Πολίτη πνευματικό «Πατέρα» τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου καί γιατί, ὅ,τι ἔβγαλε ἀπ' τήν ψυχή του ἦταν σύμφυτο μέ τήν ἐμπνοή τῆς γῆς πού τόν γέννησε, κι ἔνιωθε γι' αὐτό ὡς τά φυλλοκάρδια του, τόν καημό τοῦ καλλιτεχνικοῦ της πολιτισμοῦ πού ἔπρεπε νά βλαστήσει ἀπό τήν ἀπεφθῆ ἐθνική μας παράδοση, ἀνεξάρτητα ἀπό τίς μοιραῖες καί χρήσιμες ἄλλωστε ξενικές τεχνικές καί αἰσθηματικές ἐπιδράσεις». (Α. Μινωτῆς, «Ὁ Φῶτος Πολίτης καί ὁ θεατρικός μας πολιτισμός», *Μακρινές φιλίες*).

Ὁ Πολίτης θεωροῦσε τόν ἑλληνικό λόγο καί τήν παράδοση σάν τά μοναδικά θεμέλια γιά τή θεατρική μας ἀνάπτυξη. Πέρα ἀπό τή σκηνική διδασκαλία, πρέπει νά σημειωθεῖ ἡ γενικότερη προσφορά του στό θέατρο μέ τήν κριτική καί δοκιμογραφία. Τά κείμενά του τά χαρακτηρίζει ὁ

πόνος του ανθρώπου που νοιάζεται και μοχθεί για τον τόπο του. Έγραψε με σκληρότητα ίσως, αλλά και έντιμότητα.

Έπικεντρο της πίστης του για τον ζωντανό προσορισμό του θεάτρου ήταν ο ήθοποιός.

Πρίν από την επανίδρυση του «Έθνικοῦ Θεάτρου», πρέπει να αναφέρουμε μία σημαντική απόπειρα για τα θεατρικά μας πράγματα με την «Έλευθέρα Σκηνή» που ιδρύεται στα 1929. Τό μανιφέστο της ίδρύσεως, κατά τον Μιχ. Ροδά στα *Θεατρικά Χρονικά*, τό υπέγραψαν ή Μαρίκα Κοτοπούλη, ό Σπύρος Μελάς και ό Μήτσος Μυράτ.

«Πιστεύουμε στην τέχνην αυτήν των τεχνών, ὅπως σέ μία θρησκεία τῆς ὁμορφιάς, στην ἀνώτερη ἔκφρασί της, που ἔχει τήν ἀκατάβλητη δύναμι ν' ανανεώνη ἀδιάκοπα τά σύμβολά της. Πιστεύουμε, ἀκόμη στην πλατειά της ἀνθρωπιστική ἐπίδρασι, γιατί πιστεύουμε, ὅτι ἡ αἰσθητικὴ ἀλήθεια τακτοποιεῖ τά πνεύματα καί τίς ψυχές βαθύτερα καί ἀποτελεσματικώτερα ἴσως ἀπό κάθε ἀλήθεια ἄλλης κατηγορίας καί με τήν πίστι αὐτή κατεβαίνουμε στον ἀγώνα... Τά συμπτώματα τοῦ κακοῦ εἶναι τό τυχαῖο ρεπερτόριο, τό πρόχειρο ἀνέβασμα, ἡ ἀπουσία σοβαρᾶς καί τεχνικῆς ὠρίμου διδασκαλίας· μέ μίαν λέξιν ἡ ἔλλειψις βαθειᾶς καί σταθερᾶς ἀντιλήψεως τῆς θεατρικῆς τέχνης καί μιᾶς καθαρᾶς μεθόδου διά τās ἐφαρμογᾶς της... Διά νά ἀντιδράσωμεν ἐναντίον τῆς καταστάσεως αὐτῆς ἐρχόμεθα ν' ἀντιτάξωμεν εἰς τό τυχαῖον καί μοιραῖον ρεπερτόριον τήν ἐκλογὴν τῶν ἔργων ἐπὶ τῇ βάσει καλλιτεχνικῶν κριτηρίων... Τά κριτήριά μας εἶναι ἀντικειμενικά, δέν δικαιώνουν οὔτε ἀποκρούουν σχολᾶς. Ἡ ὁμορφία δέν ἀνήκει εἰς τās αἱρέσεις της». (Ἀπό τήν προκήρυξη τῆς «Έλευθέρας Σκηνῆς», 1929).

Οἱ προθέσεις, ἀλλά καί οἱ παραστάσεις ἀξιολογῶν ἔργων ἀπέτελεσαν ἕνα θετικό βῆμα τουλάχιστον σέ ὅ,τι ἀφοροῦσε στην πληροφόρηση τοῦ θεατῆ. Ὁ Ἀ. Μινωτῆς σημειώνει: «Δέν ἦταν ὅμως ἀχρηστὴ ἐμπειρία, κυρίως γιά μᾶς τούς ἠθοποιούς αὐτοῦ τοῦ θιάσου που βρήκαμε τήν εὐκαιρία ν' ἀσκήσουμε τήν τεχνική μας σ' ἕνα δραματολόγιο ἀξίας».

Γιά τήν περίοδο 1920-32, ό Π. Χάρης γράφει:

«... Στά δέκα-δώδεκα αὐτά χρόνια εἶχαν μερικές ἀπό τίς μεγαλύτερες ἐπιτυχίες τους οἱ ἀξιολογότεροι ἀπό τούς ἠθοποιούς μας, που ὠρίμασε τό ταλέντο τους λίγο πρίν ἀπό τό 1920. Κι αὐτός ἀκόμη ό Βεάκης ἔκαμε τίς καλύτερες ἐμφανίσεις του τήν τελευταία δεκαετία... Ἄλλ' ἡ περίοδος που ἐξετάζουμε ἔδωσε καί κάτι ἄλλο ἀκόμη: τούς νέους ἠθοποιούς, που μερικοί ἀπ' αὐτούς, ὅπως ό Μινωτῆς, προκαλοῦν ἐνθουσιασμούς κι

άλλοι δίνουν τīs βασιμώτερες ἐλπίδες. Ὁ Γληνός, ὁ Μουσοῦρης, ὁ Δενδραμῆς, ὁ Μινωτῆς, ὁ Καροῦσος, ὁ Μαμίας, ὁ Παντόπουλος, ἡ Παπαδάκη, ἡ Ἀλίκη, ἡ Μιράντα, ἡ Ἀνδρεάδου πρωτοφάνηκαν ἢ ἐφάνηκαν περισσότερο... καί καθώς πειθάρχησαν στīs ὁδηγίες τῶν σκηνοθετῶν τους, βοήθησαν κι αὐτοί γιὰ τὴν ἀνανέωση τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου. (Π. Χάρης, «Τό ἐλληνικό μεταπολεμικό θέατρο, περ. *Μηνιαῖος Νέος Κόσμος*, 1934).

Δέ θά συμφωνοῦσα λοιπόν μέ τὴν ἄποψη πού κατὰ κόρον ἐκφράστηκε ἀπό πολλούς, ὅτι ἡ ἀνομοιογένεια στὴν ἐρμηνεία εἶχε νά κάνει μέ τό ὅτι δέν ὑπῆρχαν ἀξιόλογα ἐλληνικά ἔργα ὥστε νά ἔχει δημιουργηθεῖ μιὰ ἐλληνική σκηνική παράδοση καί οἱ κάποιες ἐπιτυχίες ἀποτελοῦν φαινόμενα συμπτωματικά.

Θά ἔπρεπε νά ἐξεταστεῖ βαθύτερα ἡ συμπτωματοκὴ καί τὰ αἷτια τῶν ὅσων τέτοια ὑποστηρίζουν, σέ συνάρτηση μέ τὴν κοινωνικοπολιτική ζωὴ τοῦ τόπου καί τīs κάθε φορά ἐπιπτώσεις της στὴν ἐξέλιξη τοῦ θεάτρου μας.

Ἄλλωστε, «στό θέατρο μπορεῖς πάντα νά ξαναρχίζεις. Αὐτό γιὰ τὴ ζωὴ ἀποτελεῖ μύθο· οἱ ἴδιοι ἐμεῖς δέν μποροῦμε ποτέ νά ξαναγυρῶμε πίσω σέ τίποτα. Τὰ νέα φύλλα ποτέ δέν ξαναγυροῦν, τὰ ρολόγια δέν πᾶνε πίσω ποτέ, ποτέ δέν μποροῦμε νά ἔχουμε μιὰ δεύτερη εὐκαιρία. Στό θέατρο τὰ πάντα ἀποκτοῦν συνεχῶς τὴν πρώτη τους καθαρότητα». (Π. Μπούκ, *Ἡ σκηνὴ χωρὶς ὄρια*).

Οὔτε θά συμφωνοῦσα μέ τὴν ἄποψη πὼς τὰ φυσικά ὄρια τῆς νεοελληνικῆς σκηνικῆς τέχνης φτάνουν ὡς τὴν ἠθογραφία.

Πολλές καί δύσκολες παραστάσεις κατέρριψαν τὴ θέση. Καί ἐπειδὴ ὁ λόγος γιὰ τὸν Βεάκη, θ' ἀναφερθῶ στὸν *Οἰδίποδα Τύραννο* καί στὸν *Βασιλιά Λήρ*, πού ἀποτελοῦν ἀνεπανάληπτες ἐπιτυχίες του. Γιὰ τὸν κύρ Τόμπη στὴ *Δωδέκατη νύχτα*, ὁ Μινωτῆς ἔγραψε πὼς πρόκειται γιὰ τὴ μεγαλύτερη σαιξπηρική δημιουργία τοῦ θεάτρου μας. Ἄλλά καί σ' ἄλλες ἐρμηνεῖες: Τοῦ Χρ. Νέζερ σ' ὅλον σχεδόν τὸν Ἀριστοφάνη. Τοῦ Μαμίας στὸν τρελό τοῦ *Βασιλιά Λήρ*, στό νεκροθάφτη τοῦ Ἄμλετ. Τῆς Σ. Ἀλκαίου στὴν Ὠζε τοῦ *Πέερ Γκύντ*, στὴ Μάρθα Ὁουεν τῆς Ἄννα Κρίστι, τῆς Μ. Κοτοπούλη στὴν Ἡλέκτρα καί στὴν *Κλυταιμνήστρα* τιμητικό μετάλλιο. Τῆς Κ. Παξινοῦ στὴν Ἡλέκτρα, στὴ *Μήδεια*, στὴ μάνα τοῦ *Ματωμένου γάμου*, στὴ *Μάνα κουράγιο*. Τῆς Ἐ. Παπαδάκη στὴν *Ἐκάβη*, στὴν *Ἀντιγόνη*, στὴ Ρεγάνη τοῦ *Βασιλιά Λήρ*. Τοῦ Ἀ. Μινωτῆ στὸν *Οἰδίποδα ἐπὶ Κολωνῶ*, στὸν Ἄμλετ, στὸν Σάυλοκ ἀπό τὸν

Ἐμπορο τῆς Βενετιᾶς, στό Τέλος τοῦ παιχνιδιοῦ. Τοῦ Μ. Κατράκη στόν Προμηθέα Δεσμώτη, στόν Πατούχα, στόν Καπετάν Μιχάλη, στόν Δόν Κιχώτη, κι ἀργότερα στό Ντά. Τῆς Ἀ. Κατσέλη στήν Κλυταιμνήστρα, καί στή Μήδεια, τῆς Μ. Ἀρώνη στόν Ἰπλόλυτο καί στή Λυσιστράτη.

Στά 1932 ἐπαναλειτούργει τό «Ἐθνικό Θέατρο» πού παρά τίς ὅποιες ἀποτυχίες περνάει μέ περισσότερα μέσα, οἰκονομικοῦ κυρίως χαρακτήρα, στήν οὐσιαστική ὀργάνωση τῶν παραστάσεων καί κατορθώνει νά ἀρθρώσει καί νά μεταδώσει τό δραματικό λόγο στό κοινό.

Ἀπό τό 1930, ὁ ποιητής Ἰ. Γρυπάρης, Γενικός Διευθυντής του, ἔστειλε μέ ἀπόφαση τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου, ἔγγραφο στόν πρόεδρο τῆς «Ἐταιρείας Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων» γράφοντας:

«Εἷς τῶν κυριωτέρων σκοπῶν τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, ἂν μὴ ὁ κυριώτερος, εἶναι ἡ προαγωγή τῆς ἑλληνικῆς δραματικῆς τέχνης, διά τῆς ἀναβιβάσεως καί διδασκαλίας ἔργων τῆς συγχρόνου ἑλληνικῆς δραματικῆς φιλολογίας καί πρὸς ἐπιτυχίαν τοῦ σκοποῦ τούτου τό “Ἐθνικὸν Θέατρον” ἔχει ἀπόλυτον ἀνάγκην τῆς συνεργασίας καί ὑποστηρίξεως τῶν Ἑλλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων.

»Θὰ ἐσημείωνε παρέκκλισην ἀπὸ τοῦ κυρίου σκοποῦ του τό “Ἐθνικὸν Θέατρον”, ἂν δὲν ὑπελόγιζε κυρίως ἐπὶ τῆς ἑλληνικῆς παραγωγῆς κι ἂν βασική αὐτοῦ μέριμνα δὲν ἦτο ἡ ἀριστερὰ ἀναβίβασις τῶν ἑλληνικῶν ἔργων».

Καί βέβαια ὅλα αὐτὰ δὲ μένουν στίς καλές προθέσεις ἂν καί τό «Ἐθνικό Θέατρο» δὲν κάλυψε τά ὅσα εἶχε προαναγγεῖλει.

Ὡστόσο τά δῆματα πού ἔγιναν δὲ σήνουν μέ μιά μόνο κοντυλιά.

Παίχτηκαν τόσες παραστάσεις καί οἱ Ἕλληνες ἠθοποιοὶ διαμόρφωσαν τήν τεχνική τους. Καί ἐδῶ πάλι ὁ Βεάκης πρωτοστατεῖ.

Αὐτὰ θεωρήθηκαν ἐξαιρέσεις. Ποιὸς ὅμως ἦταν ὁ κανόνας; Καί ποτὸ ἑλληνικό ὕφος ὀρίζουν οἱ ἀρνητές του;

Θὰ ἦταν ἄραγε κακό γιὰ τὸν Βεάκη νά κάνει τίς ἀναγωγές του στοὺς ἥρωες τοῦ Κάφκα, γιὰ παράδειγμα, πού βαραίνουν περισσότερο στίς μέρες του, ὥστε νά περάσει στόν ὀριακό *Οἰδίποδα* τοῦ Σοφοκλή; Μιά τέτοια ματιὰ πού χαράζει δρόμους, πού διευρύνει τὸν ὀρίζοντα, αἶρει τὴν ἰθαγένεια; Τό μεγάλο στήν τέχνη ἔχει χαρακτήρα πειραματικό. Καί μέγανος καλλιτέχνης εἶναι αὐτός πού κάνει κάτι γιὰ νά τό ξεπεράσει, εἴτε νά τό ξεπεράσουν οἱ ἄλλοι· ἐπὶ πλέον νά προκαλεῖται ἀπὸ αὐτό ἀλλά καί νά χαίρεται γι' αὐτό.

‘Οτιδήποτε άνοιγε τά φτερά του, οποιαδήποτε νέα όπτική είχε, και ίσως έχει ακόμη, τέλος πικρό.

‘Αξίζει νά σημειώσουμε, μέσα σ’ αυτή τήν άγωνία του έλληνισμού, από έναν άλλο χώρο, τόν παιδαγωγικό, τό πώς αξιοποίησε ό Μίλτος Κουντουράς τή βαρύτητα τής πρωϊνής προσευχής στό σχολείο του.

‘Επειδή ό μεγάλος παιδαγωγός αναγνώριζε τό στενό δεσμό τής Ρωμοσύνης μέ τό Χριστιανισμό –πού δέν τόν θεωρούσε νεκρό τύπο, αλλά κάθαρση– κάθε μέρα μιά τάξη έψελνε τόν ύμνο της μέ τή συνοδεία άρμόνιου. Είχε πάρει τούς ύμνους από κλασικά έργα: *Άβε Μαρία* του Σουμπερτ ή του Γκουνώ, *Θεού τό κράτος* του Μπετόβεν, *Κύριε Κύριε* του Μπάχ, έργα του Σαμάρα και άλλων.

‘Ο δάσκαλος τής Ρωμοσύνης δεχόταν επιδράσεις άπ’ ό,τι αξιόλογο ξένο, χωρίς νά χάνει τήν έπαφή του μέ τό έλληνικό.

‘Ακόμη και τά παιδιά έγραφαν προσευχές πού τίς μελοποιούσε ό μουσικός του σχολείου. ‘Ακολουθούσε μιά σιωπή, «γινόταν για τό ξανακοίταγμα μέσα μας και τήν έπεξεργασία όλόκληρου του κομματιου μέ τήν ψυχή μας», γράφει ό Κουντουράς.

‘Υστερα ένα παιδί έλεγε τήν προσευχή. (‘Από τό βιβλίο του Π. Πανταζή, *Μίλτος Κουντουράς ό δάσκαλος τής Ρωμοσύνης*).

Τί άλλο έκανε παρά ν’ αξιοποιεί κι εδώ τήν τέχνη.

Βέβαια, αργότερα, όλα αυτά θεωρήθηκαν από τούς κατηγορούς του προσβολή τής θρησκείας και ακολουθήσε ή γνωστή τύχη του «Διδασκαλείου Θηλέων Θεσσαλονίκης».

‘Από τούς σημαντικούς σκηνοθέτες του θεάτρου μας ό Δ. Ροντήρης, είναι αυτός πού μετά τόν Φ. Πολίτη φιλοδόχησε νά δημιουργήσει θεατρική παράδοση στόν τόπο μας. ‘Υπήρξε μαθητής του Πολίτη.

«... Τό 1918 γράφτηκα στή Σχολή Θεάτρου και άκουσα έξοχα μαθήματα, ιδιαίτερα από τόν Φώτο Πολίτη, μέ τόν όποιο όμως δέν είχα τό θάρρος της προσωπικής γνωριμίας. Τόν έβλεπα από μακριά, αλλά είχαμε τό προνόμιο, στίς αρχές του 1919, νά παρακολουθούμε έμεις οί μαθητές τίς δοκιμές του *Οιδίποδα Τύραννου*, πού σέ λίγο θ’ ανέβαινε στά “Ολύμπια”. ‘Αφοσιώθηκα περισσότερο στόν Βεάκη, ό όποιος από τήν αρχή διείδε κάποια προσόντα σέ μένα». (‘Ανέκδοτη αυτοβιογραφία του Δ. Ροντήρη. ‘Αρχείο Κ. Ροντήρη).

‘Απομένουν στόν αναγνώστη τά σχόλια για τήν ευλάβεια τών υπηρετών τής ιδέας για ένα θέατρο μέ περιεχόμενο.

Κι αυτοί οί άνθρωποι μέ φλόγα και γνώση, μέ έφεση στόν άγώνα

για την ουσία του θεάτρου, διώκονται, ταπεινώνονται, επαναπροσλαμβάνονται και ο χορός καλά κρατεί.

Παραθέτω επιστολή του Βεάκη στην οποία διαγράφεται το κλίμα της Έθνικης Σκηνης στα 1946. Αναφέρεται στην αναγκαιότητα της σκηνοθετικής, εκ νέου, παρουσίας του Ροντήρη.

24-1-46

Αγαπητοί συνάδελφοι

Μου βιάθητε τη γνώμη μου για τη λειτουργία του Εθνικού
μου θεάτρου.

Φαντάζεστε το Εθνικό μου θέατρο να βρίσκεται στο ίδιο κλίμα
από το φερεγγό του από πριν να υποστηρίξει πλέον από τη
Πολιτική του ότι είναι καλύτερο να υπάρχει στο μόνιμο υγιές και
το Εθνικό θέατρο:

Ίσως αυτό να είναι μια καλή προοπτική για την Ηρόδοτο
στην οποία ο μισός φαντά να είναι δεκαετία και η οποία είναι
το.

Βασικά γι' αυτό, και γιατί αυτό είναι και περισσότερο από
θεατρικό είναι ο άνθρωπος που είναι ο άνθρωπος ο οποίος
του είναι απαραίτητο είναι ο άνθρωπος και η οποία είναι
ο δάσκαλος και ο έμπειρος των νέων αυτό είναι ο άνθρωπος.

Ο Σκηνοθέτης αυτός πρέπει να είναι υγιής και αν-
θρώπινος και να έχει δώσει δείγματα, τόσο της μεθόδου του
όσο και της ανθρωπιάς και της απελευθέρωσης του.

Ο Σκηνοθέτης αυτός, με θεωρητική αυτή τη βάση, πρέπει
να είναι έμπειρος να είναι ο άνθρωπος και ο άνθρωπος
και ανθρωπιάς από διωδόνση, εμπειρία, σεβασμό
και την εργασία, συμπάθεια και ανθρωπιάς των ανθρωπίνων
και ο άνθρωπος και ο άνθρωπος μόνο με την μεθ-
οδική του μέθοδο να προχωρήσει στο έργο του.

Ο Σκηνοθέτης αυτός, κατά τη γνώμη μου, υπάρχει και ορί-
στην οποία το Εθνικό μου θέατρο. Είναι ο Δάσκαλος Ροντήρης.

Αν θέλει να βελτιώσει τη λειτουργία του Εθνικού θεάτρου,
πρέπει να υποστηρίξει με την υγιή και ανθρωπιά του.

Είπαμε όμως βέβαια ότι για να δεχθεί να είναι αυτό με
να μπορεί να είναι ο άνθρωπος, ο άνθρωπος και ο άνθρωπος
μιας από Εθνικό θέατρο η οποία είναι η οποία είναι τόσο
στο καλλιτεχνικό όσο και στο διανοητικό προσωπικό.

Βίβλι είναι η γνώμη μου με το φημίναλ.

Διμήσας

Βίβλι

Ο Ροντήρης δίδαξε με ικανότητα και πάθος. Στάθηκε στη μορφολογία των κειμένων προσδιορίζοντας έτσι τη βασική πηγή του ρυθμού του ήθοποιου, πέρα από την έσωτερική του δυνατότητα, και του ρυθμού της παράστασης. Δίδαξε και ανέδειξε ήθοποιούς με άρτιο τεχνικό εξοπλισμό. Ανήκει κι αυτός στους σκηνοθέτες που κατηγορήθηκαν ότι βασίζει την τεχνική του στον γερμανικό εξπρεσιονισμό.

Η συμβολή του ωστόσο είναι αναμφισβήτητη γιατί κατόρθωσε να μπολιάσει την σκηνική μας τέχνη και με δάνεια από το ξένο θέατρο, που αρκετοί άφομοίωσαν και μπόρεσαν να προωθήσουν την τέχνη τους αλλά και το θέατρο γενικότερα.

Σημαντική είναι η παρουσία του στην έρμηνεία του αρχαίου δράματος.

«... Σωστός τρόπος, κατά τη γνώμη μου, για να μεταδοθῆ στο σύγχρονο θεατή τό τραγικό ρίγος, τό ιερό δέος, ἡ πραγματική αισθητική συγκίνηση πού ἔνοιωθαν οἱ ἀρχαῖοι θεατῆς ἀπ' τὰ ἀνεπανάληπτα κλασσικά ἀριστουργήματα εἶναι: νά παρατηρήσουμε –κι ἂν ἀκόμη εἶχαμε ἀρκετά ἱστορικά δεδομένα– ἀπό κάθε προσπάθεια μουσειακῆς ἀναπαράστασης καί νά ἐπιδιώξουμε τήν ἀμεση συγκίνηση τοῦ θεατῆ, ἐρμηνεύοντας σωστά, τονίζοντας τίς ἀθάνατες, αἰώνιες ἀνθρώπινες ἀλήθειες, τό βαθύτερο ἀνθρώπινο στοιχεῖο, πού κλείνει μέσα της ἡ ἀρχαία δραματική ποίηση καί νά δόσουμε μιά σύμφωνη μέ τήν οὐσία του λύση στό λυρικό στοιχεῖο τοῦ ἀρχαίου δράματος, παίρνοντας στοιχεῖα ἀπ' τή σύγχρονη ἑλληνική πραγματικότητα, πού νά δείχνουν τήν ἐνότητα τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης ἀπ' τήν ἀρχαιότητα μέχρι σήμερα». (Πολυγραφημένη ἔκδοση τῶν πρακτικῶν Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ καί Ἐπιστημῶν, σ.σ. 242-244. Ἀπό τό βιβλίο τοῦ Μ. Λυγίζου: *Τό νεοελληνικό πλᾶι στό παγκόσμιο θέατρο*).

Πρόταση πού ἀντιδιαστέλλει στήν πράξη τήν οὐσία τοῦ δράματος ἀπό τήν ἐπιδερμική ἀντιμετώπιση καί τό χοροθέαμα πού πολλές φορές ὡς τά σήμερα χαρακτηρίζουν τίς παραστάσεις του.

Μέ τό διεθνές ἐξπρεσιονιστικό κίνημα, δόθηκε ἡ εὐκαιρία ν' ἀντιμετωπισθεῖ τό θέατρο κάτω ἀπό μιά νέα αισθητική. Μοσχεύματά της δέχτηκε καί ἡ ἑλληνική σκηνή.

Ἐκτός ἀπὸ τὸ κίνημα αὐτὸ ξεπήδησαν μεγάλα ὀνόματα στὴ δραματογραφία: Κάιζερ, Βέντεκιντ, Τσάπεκ καὶ στὴ σκηνοθεσία: Πισκάτορ, Ράινχαρτ Τζέσσνερ, Φέλινγκ, Βαγκτάνκωφ, Τάιροφ, Μέγιερχολντ καὶ Ἀϊζενστάιν στὸ θέατρο καὶ στὸν κινηματογράφο.

Ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς γενικότερα ὁδήγησε σὲ πολλές προεκτάσεις μὲ βασικότερη κατεύθυνση ἓνα αἰσθητικὸ «πιστεύω» πού ἐπιβάλλει μίαν ἀσκητικὴ πνευματικότητα στὸ θέατρο στοχεύοντας στὸ ἔξῃς: Τὸ θέατρο πρέπει νὰ ἔχει θεατρικότητα, νὰ ἐρμηνεύει τὴ ζωὴ καὶ ὄχι νὰ τὴν ἀντικαθρεφτίζει.

Οἱ βασικὲς ἐπιτυχίες τοῦ Βεάκη –*Λήρ* καὶ *Οἰδίπους*– μὲ τὴν καθαρὴν δραματουργικὴ τους χάραξη, θὰ μπορούσαν τελικὰ νὰ ἐνταχθοῦν στὸ δραματικὸ ἐξπρεσσιονισμὸ χωρὶς αὐτὸ νὰ ἀποτελεῖ μίμηση τοῦ φλοιοῦ ἀλλὰ ἐρμηνευτικὴ δεινότητα καὶ κατεύθυνση τοῦ ἠθοποιοῦ ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία. Ἐκτός ἀπὸ τὸ ἡφαιστειακὸ του δυναμικὸ.

Σ' αὐτὴ τὴν πορεία ἰδρύεται στὰ 1942 τὸ «Θέατρο Τέχνης» ἀπὸ τὸν Κάρολο Κούν πού πρὶν ἀπ' αὐτὸ εἶχε συστήσει τὴ «Λαϊκὴ Σκηνή» σὲ μίαν προσπάθεια νὰ συνδέσει τὴν ἐρμηνεία μὲ τὶς ρίζες τοῦ ἐλληνικοῦ λαϊκοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, ὅπως ἐξηγεῖται στὸ ἀναμνηστικὸ τεῦχος τοῦ «Θεάτρου Τέχνης» στὰ 1948. Σκηνοθέτησε μὲ τὴ «Λαϊκὴ Σκηνή», τὴν *Ἐρωφίλη* τοῦ Χορτάση, τὴν *Ἀλκίση* τοῦ Εὐριπίδη καὶ τὸν *Πλούτο* τοῦ Ἀριστοφάνη.

Τὸ «Θέατρο Τέχνης» ἴσως ἀποτελεῖ τὸ βασικότερο σταθμὸ στὰ θεατρικὰ μας πράγματα. Σημειώθηκε στὸν νεοελληνικὸ πλοῦτο καὶ πάλεψε μὲ ἀξιότιμους συνεργάτες νὰ δημιουργήσῃ ἓνα γνήσιο πολιτισμὸ στὸν τόπο μας. Ὁ ἴδιος ὁ ἰδρυτὴς του, σὲ διάλεξη πού δόθηκε στίς 17 Αὐγούστου τοῦ 1942 λέει: «Δὲν κάνουμε θέατρο γιὰ τὸ θέατρο. Κάνουμε θέατρο γιὰ νὰ πλουτίσουμε τοὺς ἑαυτοὺς μας, τὸ κοινὸ πού μᾶς παρακολουθεῖ, καὶ ὅλοι μαζί νὰ βοηθήσουμε νὰ δημιουργηθεῖ ἓνας πλατύς, ψυχικὰ πλούσιος καὶ ἀκέραιος πολιτισμὸς στὸν τόπο μας. Τὸ «Θέατρο Τέχνης» εἴμαστε ἐσεῖς καὶ ἐμεῖς μαζί».

Μέσα ἀπὸ τὸ «Θέατρο Τέχνης», ἀναδείχτηκαν ἀξιοὶ Ἕλληνες θεατρικοὶ συγγραφεῖς, πού τοὺς ἀγκάλιασε μὲ στοργή, προσφέροντας στὴν ἰθαγενὴ σκηνικὴ μας τέχνη σημαντικότερο ἔργο.

Ἀνέβασε συγγραφεῖς πού ἀποτελοῦν τὸ κύριο σῶμα τῆς γενιᾶς τοῦ '60: Καμπανέλλης, Καρρᾶς, Ἀναγνωστάκη, Σκούρτης, Ζιώγας, Κεχαΐδης, Μάτεσις, Μάρκαρης, Μουρσελάς. Καὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους ἀρκετοὺς, ἀπὸ τὴν ὁμάδα μὲ τοὺς Ποντίκα, Εὐθυμιάδη, Μανιώτη, Σεβαστάκη,

Διαλεγμένο, Παπαδογιώργη, πού κατόρθωσαν νά προσφέρουν σημαντικά έργα στή νεοελληνική δραματολογία.

Ἐπίσης ἀπό τήν ἄλλη πλευρά σημαντική εἶναι ἡ προσφορά τοῦ θεάτρου αὐτοῦ πού ἀνεβάζοντας σύγχρονους ξένους συγγραφείς, πληροφόρησε τό κοινό του ἀλλά καί ἀνέπτυξε τό θεατρικό ὄριζοντα.

Ἀνέβασε ἔργα τῶν: Τ. Οὐίλλιαμς, Ζ. Ἀνούιγ, Ἄ. Μίλλερ, Τ. Πρίσλεϋ, Ε. Ἴονέσκο, Π. Βάις, Ράττιγκαν, Φ.Γ. Λόρκα, Ο. Ἴνκ, Μ. Μπρέχτ, Ἐ. Μπόντ, Μ. Φρίσς, Σ. Μπέκετ, Χ. Πίντερ, Φ. Ἀρραμπάλ, Ἐ. Ἀλμπυ, Θ. Οὐάιλντερ, Τζ. Πάτρικ.

Τό «Θέατρο Τέχνης», ἀποτελέσει ἕνα ἐργαστήρι πού ἀπό τούς κόλπους του ἀναδείχτηκαν ἠθοποιοί, σκηνοθέτες, σκηνογράφοι, συγγραφείς, μεταφραστές καί γενικότερα ἄνθρωποι τῆς τέχνης καί τοῦ πνεύματος.

Τό νεοελληνικό θεατρικό σκηνικό χαρακτηρίζεται στήν πορεία του ἀπό τόν ἀγῶνα του γιά τή δημιουργία αὐτόχθονης σκηνικῆς τέχνης στόν τόπο μας μέ εὐθύνη καί ἀγωνία γιά τό ὄραμα τῆς ὑπόστασής του. Μέ πάθος, γόνιμους κάποτε προβληματισμούς, σύγχυση καί ἀποτυχίες. Ὡστόσο ἀρκετά ἐπετεύχθησαν, μάλιστα κάτω ἀπό συνθήκες ἀντίθεσης καί πολεμικῆς.

Ἡ συμβολή τοῦ Βεάκη σ' ὅλη αὐτή τήν προσπάθεια εἶναι σημαντική.

Πέρα ἀπό τή συνολική προσφορά του, τό ταλέντο του δικαιώνει βασικούς ρόλους τῆς ἐλληνικῆς δραματολογίας: στό *Φυντανάκι* τοῦ Π. Χόρν, σ' *Ἀρραβωνιάσματα* τοῦ Δ. Μπόγρη, στήν *Τρισεύγενη* τοῦ Κ. Παλαμά, στούς *Φοιτητές* καί στή *Στέλλα Βιολάντη* τοῦ Γ. Ξενόπουλου, στόν *Ἰούδα* καί στό *Μιά νύχτα μιά ζωή* τοῦ Σ. Μελά, στό *Ἰππεύκεανον Τενάσιτυ* τῆς Ε. Καζαντζάκη, στούς *Τρεῖς κόσμους* τοῦ Δ. Ρώμα. Ἀκόμη, στή *Τρίτη πράξη* τοῦ Π. Παλαιολόγου καί στόν *Φόν Δημητράκη* τοῦ Δ. Ψαθά.

Πάλεψε γιά τό θέατρο πού πρέπει νά εἶναι ἀνοιχτό σ' ὅ,τι καινούργιο. Πάλεψε γιά τό περιεχόμενο καί τήν ὑπόσταση τοῦ ἠθοποιοῦ.

Ἄλλωστε τίποτα δέν ἔκλεισε. Οἱ καρποί ἔχουν νά κάνουν μέ τόν σπορέα, μέ τό χρόνο ἀλλά καί μέ τόν τόπο.

Ὁ «τόπος» εἶναι κυρίως αὐτός πού πρέπει νά σκύψει, νά ρίξει τό κέντρο βάρους του στήν οὐσία τοῦ πολιτισμοῦ στίς ἀπαιτήσεις του καί ὄχι στά ὑποκατάστατά του.

Ν' ἀλλάξει προοπτική καί νά διαμορφώσει συνθήκες γιά ἕνα γόνιμο ἔδαφος ἀνάπτυξης τῆς θεατρικῆς τέχνης· τῆς τέχνης γενικότερα.

Νά θεωρήσει τό θέατρο μιά άνοιχτή περιοχή πειραματισμοῦ καί μελέτης τῶν «μιμητικῶν» ἐκδηλώσεων.

Νά καλλιεργήσει τήν εὐαισθησία πού ἀποτελεῖ τό μονόδρομο γιά τήν προκοπή του.

Στή σύνθετη περίοδο πού ζοῦμε «ἡ ἀνθρώπινη ζωή κινεῖται μέσα στόν παραλογισμό, “ἀλλοτριώνεται” χωρίς τή δύναμη ν’ ἀντιδράσει, εἶναι παιγνίδι ἀνεξέλεγκτων δυνάμεων, οἱ ἐλπίδες της ἀποτελοῦν μιά φρεναπάτη. Ἀπό τή φιλοσοφία τοῦ ὑπαρξισμοῦ ὡς τό θέατρο τοῦ παραλόγου, ἀπό τήν ἀφηρημένη τέχνη ὡς τούς ἠλεκτρονικούς διερευνητές, ἀπό τούς πολέμους τῶν κρατῶν ὡς τήν ἀνταρσία τῆς νεολαίας, ὅλα κινουῦνται μέσα σ’ αὐτό τό κίνημα τοῦ παραλόγου, ὅλα δικαιώνουν τήν ἀπελπισία τοῦ Camus, ὅλα μαρτυροῦν τόν ἐκμηδενισμό τοῦ ἀνθρώπινου ἐγώ. Καί ὁμως, μέσα σ’ αὐτόν τόν χαοτικό κόσμο δυναμώνει μαζί με τήν ἀπελπισία καί ἡ συνείδηση τῆς ἀνθρώπινης εὐθύνης». (Μανόλης Ἀνδρόνικος, «Ἑλληνικοί μύθοι», τό *Βῆμα*, 1 Ἰουλίου 1990).

Σ’ αὐτή τήν ἀγωνία τῆς ἀνθρωπότητας στόν αἰῶνα, ἡ κατάθεση τοῦ Βεάκη ἀποτελεῖ φωτεινότατο δείγμα.

Ὁ Βεάκης στάθηκε συνετός καί παθιασμένος ὑπηρέτης στό χῶρο του καί ὄχι μόνο σ’ αὐτόν. Παρέμεινε στοχαστής καί «εἰδικός» παρατηρητής τῶν ἐκδηλώσεων τῆς ζωῆς.

Σέ ὅ,τι ἀφορᾶ στό θέατρο, ὅ,τι εἶχε τό ἴδιον σ’ αὐτό.

«Ἦθελε νά πεθάνει στή σκηνή. Τό ἔλεγε καί τό ξανάλεγε αὐτό, ὅταν ἔπαιζε στή “Λωρεόλα”. Ἦθελε νά τόν βρῆ ὁ θάνατος ἐκεῖ, ὅταν ἔκλεινε ἡ αὐλαία. Καί κάθε φορά μοῦ ἔλεγε λυπημένος: Δέν πέθανα οὔτε σήμερα...». (Κυβέλη, *Ἐπιθεώρηση τέχνης*, τεῦχος 33, 1957).

Κάπου ἡ φράση αὐτή πέρα ἀπό τό πιθανό φετίχ τῆς σκηνῆς, μέ ὀδηγεῖ στή σκέψη πῶς ὁ Βεάκης ἰσοδυναμοῦσε τή διάρκεια τῆς ζωῆς μέ τόν συνεχτικό χρόνο μιᾶς παράστασης, κάνοντας εὐθεία ἀναγωγή στό ὅτι ἡ ζωή εἶναι θέατρο, ὅπως ἔλεγε ὁ Σαίξπηρ.

III. ΑΠΟΔΕΙΚΤΙΚΗ ΔΟΚΙΜΗ ΜΑΣΚΑ ΚΑΙ ΧΕΙΡΟΝΟΜΙΑ

ΕΚΤΟΣ ΑΠΟ ΤΗ ΓΛΩΣΣΑ καί τήν κατ' ανάγκη δέσμευση τοῦ ἠθοποι-
οῦ ἀπό τὰ ἐκφραστικά στοιχεῖα τοῦ τόπου του, σέ ὅ,τι ἀφορᾷ στή
μεθοδολογία καί στήν ἀποδεικτική προσπάθεια γιά τήν ὑποκριτική ἰθα-
γένεια τοῦ Βεάκη, θά μπορούσε κανείς νά προβεῖ σέ μιά συγκριτική κρι-
τικηκογραφία. Νά βρεῖ τούς κοινούς τόπους ὥστε νά μελετήσει τό
ὑποκριτικό ὕλικό τῆς τέχνης του.

Αὐτό ὅμως ἀποκλείεται ἐκ τῶν πραγμάτων δεδομένου ὅτι ἡ κριτική
δέν περνάει συνήθως στήν ἀνάλυση. Ἀπλῶς ἐγκωμιάζει, κάποιες φορές
διθυραμβικά, τό ἀποτέλεσμα χωρίς νά βαθαίνει σ' αὐτό ἐπί μέρους.

«Δέν εἶδα πουθενά μιά πραγματική ἀνάλυση τοῦ τρόπου μέ τόν
ὁποῖον ἐπαιξε τόν Οἰδίποδα ὁ Βεάκης καί πού φυσικά ἦταν ἕνας τρόπος
πού ἐγώ ἐβλεπα τόν Οἰδίποδα», γράφει ὁ Φ. Πολίτης». (Κ. Γεωργουσό-
πουλος, «Ἐνας μαθητής τοῦ Φάου Πολίτη τό 1919», ἀπό τό βιβλίο:
Μιά μέρα...).

Θά πρόσθετα πρὸ βαθμοῦ πού ἔχω καλύψει τήν ἔρευνα γύρω ἀπό
τήν κριτική, πῶς τό ἴδιο συμβαίνει καί μέ τούς ἄλλους ρόλους τοῦ
ἠθοποιοῦ.

Θά προσπαθῆσω ὥστόσο νά κάνω μιά μελέτη μέσα ἀπό τή μάσκα,
καί τή χειρονομία, ἀντλώντας τό ὕλικό ἀπό φωτογραφίες στήν πράξη
τῆς παράστασης πού δίνουν πραγματικότερες λαβές γιά τό ἀντικείμενο
τῆς διερεύνησης, χωρίς αὐτό νά σημαίνει πῶς θά ὀργανώσω ἕνα αὐθαί-
ρετο ἀνατομικό, σημειολογικό τραπέζι.

Σ' ὅ,τι ἀφορᾷ στή μάσκα, ἡ ἀγωνία του νά περάσει κανείς σ' ἕνα
ἐκφραστικό ἀποτέλεσμα μέ τό δικό του πρόσωπο –δέν εἶναι ἡ μάσκα, τό
προσωπεῖο τοῦ ἀρχαίου δράματος πού κρατοῦσε ὁ ὑποκριτής στό χέρι-
εἶναι σίγουρο ὅτι ὑπαγορεύεται ἐκ τῶν ἑσῶ. Στό πλάσιμο τοῦ ρόλου καί
στή δημιουργική φαντασία τοῦ καλλιτέχνη.

Ἐκ τῆν ἐποχῆ τοῦ Ἀριστοτέλη, τό πρόσωπο δέν εἶναι παρά ὁ καθρέφτης τῆς ψυχῆς.

Ἡ ἀπόδοσις προϋποθέτει γενικότερες αἰσθητικές καί γνωστικές κατακτήσεις πέραν τῆς εὐαισθησίας καί τῆς ἐμβάθυνσης στόν χαρακτήρα.

Τό πρόσωπο ἐκφράζει βασικά αἰσθήματα τοῦ ἀνθρώπου.

Ἄλλωστε, εἰκαστικά, ἡ προσωπογραφία τείνει νά μᾶς καταδείξει μέ τά ἐξωτερικά χαρακτηριστικά τόν ἐσώτερο χαρακτήρα, τόν ψυχισμό.

Τά ἐπί τῶν τάφων ἐπίθετα τοῦ Φαγιούμ ἀπεικόνιζαν τοὺς θαμένους νεκρούς. Στή ρωμαϊκή περίοδο διακινουῦνταν εἰδικοῦ βάρους προσωπογραφίες τοῦ αὐτοκράτορα ὥστε νά ὑποβάλλουν τοὺς ὑπηκόους.

Ἀπό κεῖ περνοῦμε ἐξελικτικά στήν ἐξιδανίκευση ὡς τίς στυλιζαρισμένες βυζαντινές εἰκόνες πού μᾶς εἰσάγουν στή σφαῖρα τοῦ πνεύματος ἢ στή σύγχρονη ἀφαιρετική εἰκονοποιῖα πού συμβολίζει ἀπλῶς ἢ μᾶς ἀνάγει.

Ἡ αἰσθητική συνέπεια καί συνοχή στό ἀποτέλεσμα, κατατείνουσι στήν ἐναρμόνιση τοῦ προσώπου μέ τό σῶμα καί τίς κινήσεις του.

Στό σημεῖο αὐτό ἐμπλέκεται καί τό μασκάρεμα. Ἡ μεταμόρφωση τοῦ προσώπου πού εἶναι ὁ κεντρικός φορέας τῆς ἐπικοινωνίας.

Ἡ θεατρική μάσκα ἀντανακλᾷ τά στερεότυπα μιᾶς κοινωνίας· ἐνός συγκεκριμένου πολιτισμοῦ.

«Γίνομαι ζωγράφος μέ τόν τρόπο μου», γράφει σ' ἀπομνημονεύματά του ὁ κορυφαῖος ἠθοποιός Ταλμά, ἐντυπωσιασμένος ἀπό τήν τέχνη τοῦ φίλου του Δαβίδ πού ἐξέφραζε μέ τήν εἰκαστική του γλώσσα ἔννοιες καί μηνύματα.

Τό ἴδιο πιστεύω πώς ἔκανε τό προσωπεῖο σέ μιάν ἄλλη ἀναλογία στήν ἀρχαία τραγωδία ὅπου οἱ τραγικές μορφές δέν εἶχαν ἀτομικά χαρακτηριστικά ἀλλά καθολικά.

Ἔτσι τό σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ μέ τοὺς κοθόρνους, τά προστερνίδια, τά προσγαστρίδια κ.λπ. ἔπαιρνε τόν ἀνάλογο ὄγκο γιά τήν ἐρμηνεία ἐνός κόσμου ὑπερφυσικοῦ.

Ἡ «μάσκα» λοιπόν ἂν καί φαίνεται νά εἶναι τό ἐξωτερικό περίβλημα τοῦ χαρακτήρα γεννιέται ἀπό ἀνάγκες ἐσωτερικές. Ἀπό τίς ιδιότητές του. Συνεπῶς ἔχει νά κάνει μέ τήν ἐρμηνεία.

«Ἡ ψυχὴ τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι ἠφαίστειο, τὸ ὁποῖο δέν κυβερνᾷ δύναμι τυφλοῦ κόσμου, ἀλλὰ πρόνοια καλλιτέχνου μεριμνῶσα καί περὶ τῆς λεπτοτέρας πτυχῆς, τῆς σκιάς βλέμματος ἢ φθόγγου, κινήσεως ἢ

παραλλαγής, αποχρώσεως ή μεταβολής». (Βλάσης Γαβριηλίδης, περ. *Μή Χάνεσαι*, 1881).

Στήν κίνηση λοιπόν, στή χειρονομία τής λεπτοτέρας πτυχής ή από τīs λεπτότερες τής υποκριτικής.

Νά σταθοῦμε στή σημειολογία τής μελετώντας τήν εικόνα, μιά πού μόνον αὐτή κρατοῦμε, σπάραγμα τής τέχνης του.

Διαφορετικά στέκεται κανείς διαφορετικά χειρονομεῖ. Καί ή χειρονομία σημαίνει· πληροφορεῖ.

Νά περάσουμε στά χωράφια τής παντομίμας καί τοῦ χοροῦ. Στόν τρόπο πού ἐκφράζουν τή λύπη, τό θρήνο, τή χαρά, τό φόβο, τήν ὀργή καί τήν ἀγάπη.

Νά διερευνήσουμε τό εἰκαστικό κέλυφος πού ἐγκλείει τή λογική-μεγάλου σχήματος, πού λέει ὁ ποιητής, ἀποφεύγοντας στό βαθμό πού εἶναι δυνατό τήν ὑποκειμενικότητα.

Νά ἐξετάσουμε τήν ὀνομαστική ἀξία τής σκηνης ὅπως θά βλέπαμε ἄλλο κινηματογράφο σέ στιγμιότυπα καί νά βαθύνουμε στήν ἐρμηνεία μέσα ἀπό τήν κατεύθυνση τοῦ κειμένου· τῶν λέξεων ὅπου χορεύει ή ψυχή τοῦ ἥρωα πού ὑποδύεται ὁ ἠθοποιός.

Πρέπει νά σημειώσουμε, πῶς πέρα ἀπό τά ὅσα φωτίζουν τήν ἐναγώνια πορεία τοῦ Βεάκη καί τήν προσφορά του στό διαιώνιο ἠθικό αἴτημα τής τέχνης, τīs αἰσθητικές καί τīs εἰκαστικές του κατακτήσεις.

Ἔχει ἐντρυφήσει στήν ποίηση καί στή ζωγραφική πού φαίνονται νά τόν ἔχουν ἀπαλλάξει ἀπό τό φόβο προστά στό δίλημμα τής δήλωσης ή μή τής ἐθνικής του ταυτότητας. Ἀλλωστε ή ἀγάπη του γιά τή γνησιότητα καί τīs πηγές τοῦ τόπου του εἶναι ἀποδεδειγμένες.

Ὁ Βεάκης εἶναι κατά τόν Σ. Μελά ὁ καλλιτέχνης πού ἔδινε ζωή καί ὑπόσταση καί στόν ἐλάχιστο ρολίσκο.

Ποιά εἶναι λοιπόν τά στοιχεῖα αὐτῆς τής ὑπόστασης στήν ἐρμηνεία; Πῶς περνοῦν, πῶς ἐξωτερικεύονται στή μορφή καί στήν κίνηση;

Ἡ διαδικασία πού προτείνεται ἐδῶ βέβαια εἶναι ή ἀντίστροφη. Ἀπό τά ἐξωτερικά χαρακτηριστικά στά ἐσωτερικά μιά καί ή σχέση εἶναι ἀμφιμονοσήμαντη – νά δανεισθῶ μιά ἔννοια ἀπό τά μαθηματικά.

Ὁ ἠθοποιός στήν προσέγγιση, στό πλάσιμο τοῦ ρόλου, «εἰκάζει» μιά γενικότερη μορφή του. Τά στοιχεῖα τής μορφῆς ἐπιστρέφουν στό ἐσωτερικό, πλάθονται μέ τόν ὑπό ὀργάνωση χαρακτήρα κι ὅσα ἀντέχουν κρατιοῦνται. Προκύπτουν νέα στοιχεῖα τά ὁποῖα πάλι ἐπιστρέφουν, ἐπα-

ναδρουίν κ.ο.κ. ως τό ανέδασμα - τό σχετικά τετελεσμένο αποτέλεσμα, γιατί στην τέχνη τίποτα δέν είναι τετελεσμένο.

Ἡ διαδικασία στηρίζεται στόν κώδικα τῆς ἀνθρώπινης ἐπικοινωνίας. Μ' ἕναν πομπό πού ἐκπέμπει - τόν ἠθοποιό, καί δέκτη τόν θεατή πού καλεῖται νά ἀποκωδικοποιήσει τό μήνυμα.

Προϋποτίθεται φυσικά πώς κι δυό γνωρίζουν τόν κώδικα: τή γλώσσα γενικότερα. Συνεπώς ὁ ἠθοποιός δεσμεύεται λίγο-πολύ ἀπό τούς ἀποδέκτες του, πού ἐπικοινωνοῦν μ' ἕναν κώδικα πού ἔχει ὀργανωθεῖ καί ἀναδιοργανώνεται στό χρόνο ἀλλά σ' ἕνα συγκεκριμένο τόπο.

Μέ τήν ἔννοια αὐτή ὁ ἠθοποιός οἰστρολατεῖ τούς μηχανισμούς ἐκπομπῆς σ' ἕνα κοινό ἔθος καί ἠθος πού εἶναι τοῦ τόπου. Θά λέγαμε δηλαδή, ὅτι ὁ τρόπος του ἔχει λαβές ἀν ὄχι ρίζες γηγενεῖς. Ὁδηγεῖ στην ὑποκριτική ἰθαγένεια.

Ἄλλωστε κατά τή σημειολογία στό θέατρο «τά σημεία ἐνός πολιτισμοῦ ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπό ἀμετάβλητες ἢ κυριολεκτικές σημασίες (καταδηλώσεις) καί μεταβλητές ἢ συνειρμικές (συνδηλώσεις) πού εἶναι κοινές μόνο σέ περιορισμένες κοινωνικές ομάδες ἢ τόμα.

» Ἡ σύνθεση τῶν σημειωτικῶν συστημάτων ἐνός πολιτισμοῦ ἀπό ἀμετάβλητα καί μεταβλητά στοιχεῖα καθορίζει τόν βαθμό σταθερότητάς του. Ἡ καθιέρωση τῶν σημείων καί τῶν σημασιῶν τους γίνεται μέ βάση ὀρισμένους κανόνες, διαφορετικούς γιά κάθε πολιτισμό κώδικες».

«Τό θέατρο εἶναι ἕνα ἰδίως πολιτισμικό σύστημα καί ἕνας ἐσωτερικός κώδικας πού ἐξαρτᾶται συνήθως ἀπό τόν γενικό ἐξωτερικό κώδικα: τό βρίσκουμε σέ πολλούς πολιτισμούς, ἀρχέγονους καί προηγμένους». (B. Πούχγερ, *Ἡμειολογία τοῦ θεάτρου*).

ΛΗΡ & ΟΙΔΙΠΟΥΣ

Μιά κατεύθυνση: Στίς μάσκες αλλά και στή χειρονομία θά τολμήσω ὄ,τι κάποτε προσπαθούσαμε νά κάνουμε φίλοι και μαθητές μου στό θέατρο.

Δοκιμάζω νά νιώσω ἕνα, ἕνα τά χαρακτηριστικά πού θεωρῶ ὅτι συνθέτουν τόν ρόλο κατά τή διάρκεια τῆς μελέτης και νά τά τοποθετήσω στό πρόσωπο και στό σῶμα μου νοερά.

Τά μεγέθη τους, τίς διαστάσεις, τίς ἀποστάσεις, τούς ὄγκους, τίς κινήσεις. Τήν ἔκφραση τῶν ματιῶν, τήν ἔκφραση και τό σχῆμα τῶν χειλιῶν, τήν κίνηση και τό χρῶμα τῶν μαλλιῶν, τό μήκος και τό εἶδος τῶν χειρῶν, τήν πλαστικότητα ἢ μή τῶν κινητῶν μερῶν στό πρόσωπο και στό κορμί.

Χωρίς συναίσθημα, νιώθεις αὐτόματα μιά μεταβολή, μιά μετατόπιση σέ κάποιον ἄλλον.

Τά στοιχεῖα αὐτά συμπλέκονται μέ κάποιον πρῶτο ψυχισμό, ὑφαίνονται μέ τό κείμενο και ἐπιστρέφουν στή μορφή, στή φόρμα. Τά ἐπεξεργάζεται ὁ ἠθοποιός προσθέτοντας ἢ ἀφαιρώντας και οἱ μεταβολές περνοῦν πάλι στό ἐσωτερικό. Μ' αὐτή τή διαδικασία φτάνουμε σ' ἕνα τελικό μορφικό ἀποτέλεσμα. Τό πρὸς ἔρευνα γιά τή συναγωγή συμπερασμάτων.

Ἔτσι θά προσεγγίσω κάποιους ἀπό τούς ρόλους τοῦ Βεάκη, ὀργανώνοντας τό ὑλικό μέσα ἀπό φωτογραφίες, πληροφορίες και εἰκασίες. Λίγο σάν τούς διορθωτές εἰκόνων οἱ ὁποῖες φθείρονται στό χρόνο και στίς κακουχίες.

Μιά εἰκόνα ἀξίζει ὅσο χίλιες λέξεις λένε οἱ Κινέζοι.

Κρατῶ μπροστά μου τήν κλασική μάσκα τοῦ Βεάκη ἀπό τόν Βασιλιά Λήρ, κι ἕνα φωτογραφικό τρίπτυχο. Στίς δύο ἀπό τίς φωτογραφίες του ἔχει καταγραφῆ ἡ ἴδια ἔκφραση σέ κοντινά στιγμιότυπα ἀπό διαφορετικές γωνίες.

Δέν ξέρω ἂν οἱ φωτογραφίες εἶναι τῆς παράστασης. Ἄν ὄχι, πιστεύω πῶς τ' ἀντανεκλαστικά ἑνός τέτοιου ἠθοποιοῦ και σέ μιά φωτογράφιση, δροῦν ὥστε ν' ἀποδώσουν μιά ἐσωτερική στιγμή μεστή σέ αἰσθήματα.

Θά χαρακτήριζα τή μάσκα ἐξπρεσσιονιστικό παρανάλωμα τοῦ πάθους και τῆς τραγικότητας.

Παρανάλωμα εἶναι ὁ Λήρ ὡς τή σκηνή τῆς λύτρωσῆς του μέ τή μικρή του Κορδέλια.



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Φτάνει στην έσχατη απόγνωση. Στόν αφανισμό.

ΛΗΡ: Ποιός είμαι;

ΤΡΕΛΟΣ: Τοῦ Λήρ ὁ ἴσκιος.

Ὅπως ἔρχεται ὁ ἀπόηχος μιᾶς ἄλλης φωνῆς ἀπό τά βάθη τοῦ ἀνθρώπινου πόνου, στήν κορυφαία, τραγική σκηνή τῆς ἀποκάλυψης καί ὁ Οἰδίπους καταρρέει.



Ἡ φωτογραφία τῆς σκηνῆς καταγράφει ἓνα ζῶο, ἓνα αἰλουροειδές πού μέ μιά κίνηση τοῦ κορμιοῦ καί τῆς κεφαλῆς ζητάει ἀπειλώντας, νά μάθει ποιός ἐπιτέλους εἶναι, ἀναλαμβάνοντας τήν τραγική του εὐθύνη γιά ὅσα συμβαίνουν στήν πόλη του. Συννεφιασμένος μέ τά ὅσα ἔχουν σωρευτεῖ, μέ τό μέτωπο χαραγμένο, μέ ἀνοιγμένο ἀπειλητικά τό ἄνα του χέρι, γυρισμένο μέσα του τ' ἄλλο, περιμένει τήν τελική ἐτυμηγορία. Τήν κατάλυση.

Ἡ δόνηση ἐδῶ δέν προέρχεται ἀπό τήν ἐξοικείωση μέ τήν τραγωδία, μέσα ἀπό τήν ὀπτική τοῦ σύγχρονου δράματος, γιατί ἔτσι αἶρεται ἡ πρόθεση τοῦ Σοφοκλῆ –αἶρεται ὁ μῦθος– παρά ἀπό τό μέγεθος τοῦ πάσχοντος συμβόλου. Πρέπει νά «πατάει» ἔτσι ὥστε νά ἐκπέμπει ὑπερβατικά, καί διαχρονικά. Μ' αὐτή τήν ἔννοια δικαιώνεται ἡ αἰσθητική του ταυτότητα. Δέν ἀρκεῖ ἡ ἀπλή ὑποκριτική πειθῶ.

Τό ρίγος προκαλεῖται μόνον ἀπό τή «μεγάλη» ἐρμηνεία. Προϋποθέτει τή διάσπαση τοῦ δραματικοῦ πυρήνα. Τήν κλιμάκωση τῆς οὐσίας· τό αἶμα τῶν πραγμάτων.

Τέτοια γιγαντιαῖα μεγέθη ἀπαιτοῦν νύχια καί δόντια ἀπό τόν ἦθοποιό. Τά ἔσχατα ἀποθέματα τῆς ἀνάσας του.

Ἄ Βεάκης στό στιγμιότυπο, σ' αὐτή τήν ἀκροστασία τῆς ἀναμονῆς, ἐκφράζει τό διαιώνιο «θέλω νά μάθω». Τό ἐρωτηματικό «τί» τῆς ὑπαρξιακῆς του ὑπόστασης στήν ἀσυνείδηση τῆς ζωῆς. Μ' ἓνα βλέμμα νά τρυπάει ὁλοῦθε κι ἓνα κορμί βαρῦ μέ τό πέλμα νά πατάει σίγουρα στό χῶμα πού τόν γέννησε. Μόνον ἡ γῆ συμβουλεύει.

Ἄ Βεάκης ἔπλασε δύο μάσκες ἀξεπέραστες.

Ἄς πρὸς τή μάσκα τοῦ Λήρ, ἀναρωτιέμαι πόσο ἀντέχουν στή σύγκριση οἱ μάσκες τῶν γηγενῶν Πῶλ Σκόφηντ καί Λῶρενς Ὀλίβιε. Ἄ τελευταῖος κρατοῦσε, κατά τήν Κατίνα Παξινού, τή μάσκα τοῦ Βεάκη στό καμαρίνι του. Κι ἓνας Ὀλίβιε θά ἔχε τούς λόγους του γι' αὐτό.

Τί εἶναι αὐτό πού κάνει τή μάσκα τοῦ Βεάκη νά δρᾷ σάν τό στερεότυπο τοῦ Λήρ ἀκόμη καί στούς εἰδικούς;

Τί εἶναι αὐτό πού ἀποδίδει τήν κόλαση; Τήν ξέσκεπη νύχτα;

Πῶς μπορεῖ νά μορφωθεῖ καί νά ἐκφραστεῖ αὐτό τό «ἀλεξικέραυνο» τῶν συμφορῶν; Ἡ φυσική καί ἀνθρώπινη καταγίδα ὡς τήν παραφροσύνη;

Πῶς ξετυλίγεται μιά τέτοια ὑπαρξιακή ὑπόσταση; Τέτοιος σπαραγμός.

Γράφει ὁ Βεάκης: «Μεγαλεῖο καί μικροψυχία, ἔπαρσι καί τύφλωσι, ὀργή

κι' αγάπη, μίσος και πόνος, κατάπληξι και συντριβή, καταφρόνια και συμπόνοια, ξεδικιομός και οίχτος, τρέλλα μέσα στον πόνο, σοφία μέσα στην τρέλλα, ταπείνωσι μέσα στη γνώσι. Μιά πυκνή κι' αλληπάλληλη διασταύρωσι, ένας αδιάκοπος συνδυασμός όλων τῶν συναισθημάτων... Ἄγαπάει, μισεῖ και τρελλαίνεται ὅταν ἀντικρύσῃ τὴν πραγματικότητα ξάστερη, πίσω ἀπὸ τὰ κομματιασμένα σύγνεφα τῆς ἐπαρσῆς του, πού τοῦ τύφλωναν ὡς τότε τὰ μάτια. [...] Αὐτός εἶνε ὁ Λήρ, στή δική μου ἀντίληψι. Ἐκεῖνο πού βλέπω ἐγώ, πού μ' ἀρέσει νά βλέπω και πού πρέπει νά βλέπω σά θεατρῖνος, εἶνε θέατρο και μόνο θέατρο και εἶνε θέατρο –τό μεγαλύτερο τοῦ κόσμου– τό θέατρο πού μᾶς ἔδωσε ὁ Σαίξπηρ. Γιατί, σά μεγάλος θεατρῖνος ποιητής, μόνο θέατρο ἔβλεπε κι' αὐτός σ' ὅ,τι τοῦφερνε μπρός του ἡ ζωὴ, τό βιβλίον, τὰ παραμύθια, οἱ παράδοσες, τὰ ἱστορήματα κι' οἱ θρυλοὶ τοῦ καιροῦ του... Δέν ἔφτιαξε ποῖημα ἐπικό τό θρυλό τοῦ Λήρ, ὅταν τόν βρῆκε μέσα στοὺς μύθους πού πιστεύονταν κείνο τόν καιρό γιά ἱστορία τῆς Ἀρχαίας Βρετανίας. (Βεάκης, «Πῶς βλέπω τόν Λήρ», Περ. *Τὰ Παρασκήνια*, 8.10.1938. Ἀρχεῖο Γ. Ζεβελάκη).

Ἄπό ποιές συγχρονίες πρέπει ν' ἀντλήσει ὁ ἠθοποιός γιά ἓνα ἔργο πού φαίνεται νά εἶναι ἔξω ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του; Νά μοιάζει μυθικό.

Ὁ Βεάκης, λοιπόν, στό χεῖλος τέτοιου δάθους φαίνεται ν' ἀντλεῖ ἀπὸ τόν ἐξπρεσσιονισμό τοῦ παραμυθίου τὰ καθαρά περιγράμματα κι' ἀπ' τό δημοτικό τραγούδι τὰ μεγέθη.

Τώρα, οὐρανέ μου, βρόντησε, τώρα, οὐρανέ μου, βρέξε,
 ῥῆξε 'ς τοὺς κάμπους τὴ βροχὴ και 'ς τὰ βουνὰ τό χιόνι,
 'ς τοῦ πικραμένου τὴν αὐλὴ τρία γυαλιὰ φαρμάκι
 τό γὰ γὰ πίνῃ τὴν αὐγὴ, τ' ἄλλο τό μεσημέρι,
 τό τρίτο τό πικρότερο 'ς τό δεῖπνο, ὅταν δειπνάῃ.

Ἡ ἀπὸ τὴν ὑπέρβαση και τό μυθικό πλοῦτο τῆς ἔκρηξης τῶν εἰκόνων:

Κόκκιν' ἀχειλί ἐφίλησα κι' ἔβαψε τό δικό μου,
 και 'ς τό μαντήλι τό συρα κι' ἔβαψε τό μαντήλι,
 και 'ς τό ποτάμι τό πλυνα κ' ἔβαψε τό ποτάμι,
 κ' ἔβαψε ἡ ἄκρη τοῦ γυαλοῦ κ' ἡ μέση τοῦ πελάγου.
 Κατέβη ὁ αἰτὸς νὰ πιῇ νερό κ' ἔβαψαν τὰ φτερά του,
 κ' ἔβαψε ὁ ἥλιος ὁ μισὸς και τό φεγγάρι ἀκέριο.

(Ν.Γ. Πολίτης, *Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*).

Ἐκ τὸ βύθισμα μέσα του· μέ σοφία ὡστόσο σ' ὅ,τι ἀφορᾶ στήν ἰσορροπία, κρατώντας τίς ἀποστάσεις ἀπό τήν παραφορά καί τή μεταφυσική.

Τό κείμενο εἶναι ἕνας στοχασμός πάνω στή θηριωδία μέσα ἀπό ἕνα σύνολο διαπροσωπικῶν σχέσεων. Ὁ Λήρ ἔχει τό μέγεθος συμβόλου. Εἶναι μιά τραγωδία, ὅπως καί ὁ Οἰδίπους ἄλλωστε, καί ἡ τραγωδία εἶναι μέσα μας.

Μέ τόσο πολύπλοκο γράψιμο ὅπως αὐτό, λέει γιά τή σκηνή τῆς καταιγίδας ὁ Π. Μπούκ, ἀπαιτεῖται ὁ ἔσχατος βαθμός ἰκανότητας.

Ὅποιοσδήποτε κραυγαλέος ἠθοποιός μπορεῖ νά οὐρλιάζει αὐτές τίς γραμμές κάνοντας τόν ἴδιο θόρυβο.

Τά τελικά ἐξωτερικά χαρακτηριστικά τῆς φωνῆς καί τῆς κίνησης ὑπαγορεύονται αὐστηρῶς ἐκ τῶν ἔσω. Προϋποθέτουν ἕναν ἠθοποιό που μαλάζει τήν ψυχή του μουσικά. Ἐκ τῆν κραυγή ὡς τό πρελούδιο.

Ὁ τυφλός μπροστά στά πράγματα, ὁ εὐερέθιστος, ὁ ὑπερφίαλος, ὁ λυσσαλέος βασιλιάς «λειαινεται» στήν πάλη του ὡς τήν ὀρατική ὀδύνη.

Ὁδηγεῖται στό γκροτέσκο σέ μιά παράλληλη μέ τήν τραγωδία, ἄν ὄχι ἴδια, δομή. Παλιάτσος καί ἱερέας σέ μιά περιπλάνηση μέσα σέ μιά φύση σκληρή. Ἐκ τῆ γέννηση ὡς τό θάνατο.

«Ὁ Οἰδίπους εἶναι τό κατ' ἐξοχήν ἐλεύθερο ἄτομο. Χωρίς μάνα χωρίς πατέρα, συμβολικά ὀλομόναχος στόν κόσμο, φτιάχνει τή ζωή του, ἀπαρχῆς, μονάχος, μέ σκέψη καί μέ δύναμη – Ὁ μηδέν εἰδῶς Οἰδίπους».

«Δέν τούς συλλαμβάνεις λογικά τούς νόμους αὐτούς, τούς νιώθεις μέ τή σοφία τῆς ζωικῆς πείρας, πού κυλᾶ ἀπαλά, βουβά κι ἀπλώνεται σά μεγάλο ποτάμι, τούς νοιώθεις ἀκόμη βαθύτερα μέ τό θρησκευτικό συναίσθημά σου, πού καίει σάν ἀκοίμητη καντήλα στά ἱερά βάθη τοῦ εἶναι σου».

Ἐκ τῆ ἡ συμπύκνωση τῆς δράσεως, μέσα στό πλαίσιο τῆς ἠθικῆς ἀναγκαιότητας βαθαίνει τή δραματική συγκίνηση καί τήν καθιστᾶ συγκλονιστική. Ἐλεος καί φόβος εἶναι ἡ ἠθική λύτρωση ἀπό τέτοιες τραγωδίες, τό ξέσπασμα τῆς πύο γνήσιας ἀνθρωπιᾶς, ἡ κάθαρση τοῦ ἴδιου τοῦ ἀκροατοῦ». (Ἐκ δύο ἄρθρα τοῦ Φ. Πολίτη πού ἀνέβασε τόν *Οἰδίποδα Τύραννο* σέ δική του μετάφραση. *Πρωῖα*, 9 καί 12 Μαΐου 1933).

Ἐκ τῆ ὑπάρχει συνεπῶς μιά κατεύθυνση κι ὁ Βεάκης καλεῖται νά συμπυκνώσει τίς θέσεις τοῦ σκηνοθέτη καί νά καταθέσει σ' αὐτές τήν προσωπική του ὑπόσταση στήν ἐρμηνεία. Ν' ἀναπτύξει διαστάσεις θηρίου. Ἐκ τῆ σύμβολο σ' ὅλες του τίς πτυχές. Σ' αὐτή τήν πρόκληση ὁ ἠθοποιός πρέπει

νά πλάσει τόν ἥρωα κινώντας μιά διαδικασία πού ὄντως ἐκπηγάζει ἀπό τὰ ἱερά βάθη τοῦ εἶναι του. Νά νιώσει μέ τή σοφία τῆς ζωικῆς πείρας ὅσα συμβαίνουν στόν κόσμο. Ν' ἀνέβει τή σπείρα τῶν καταστάσεων πού πυκνώνουν τόν τραγικό χρόνο ὡς τό χαμό του. Ὡς τό τίμημα τῆς τραγικῆς ἐνοχῆς.

«... Ὁ ρόλος τοῦ Οἰδίποδος εἶναι, ἀσφαλῶς, ἡ μεγαλύτερα ἐπιτυχία τοῦ κορυφαίου τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν. Ὁ Βεάκης συγκλονίζει τό ἀκροατήριο... ὁ ὑπεροπτικός χαρακτήρας τοῦ ἥρωος ἀποδίδεται μέ νοῦν, μέ αἶσθημα, ὑπό τοῦ Ἑλληνοσ τραγωδοῦ».

Βέβαια ὁ Βεάκης ἦταν Ἑλληνας καί τοῦτο δέ διαφεύγει ἀπό τόν Φ. Πολίτη. Γιατί ὅμως ἡ φράση «ὑπό τοῦ Ἑλληνοσ τραγωδοῦ»; Ποιό εἰδικό βάρος ἔχει ὁ προσδιορισμός;

Μόνο στή δωρική του ὑπόσταση μέ ὀδηγεῖ.

Ὁ Οἰδίποδας εἶναι τό ἀδράχτι τῆς μοίρας του. Αὐτό τό μέγιστο ὕβρεως στιβαρό κυπαρίσσι ἔχει ν' ἀποδώσει ὁ Βεάκης, ὥσπου νά φουντώσει καί νά κεραυνωθεῖ.

Τόν ἀγώνα του νά «φτάσει». Νά μάθει καί νά πληρώσει.

Ἐνας ἄγουρος κ' ἕνας καλός στρατιώτης
Κάστρο γύρευε, καλέ μου
-Τρίκλωνε βασιλικέ μου.

Νά δώσει νόημα στήν ὑπαρξή του.

Κάστρο γύρευε, χωριό νά πάει νά μείνει.
Οὐδέ κάστρο ἤυρε, καλέ μου,
-Τρίκλωνε βασιλικέ μου.

Συνειδητοποιώντας τόν ἀγώνα του ὡς τήν ἐρημιά, ὡς τή σιωπή. Καί αὐτός πού θέλησε, πού μάτωσε,

Οὐδέ κάστρο ἤυρε, οὐδέ χωριό νά μείνει.
Μόν' ἕνα δεντρί, καλέ μου,
-Τρίκλωνε βασιλικέ μου.

Φτάνει στή λιτή, μυστηριακή σκηνογραφία τῶν ἔργων τοῦ Μπέκετ. Στήν

υπέριστατη συνείδηση τῆς μοναξιᾶς. Στό δέντρο πού δέν ἀντανακλᾷ παρά τόν ἴδιο.

Μόν' ἓνα δεντρί, τό λένε κυπαρίσσι

Συντρέχει τελικά μέ τόν δημοτικό ποιητή πού καταλήγει:

Νά κι' ὁ ἴσκιος μου, καί πές' ἀποκοιμήσου!

(Γ. Εὐλάμπιου, *Ὁ Ἀμάραντος*, Πετρούπολις 1843, σελ. 46).

Νά ἀπό ποῦ ἔχει ν' ἀντλήσει ὁ Βεάκης. Ἀπό τέτοια ὀριακά μεγέθη. Ἀπό τήν οὐσία τῆς τραγωδίας στό δημοτικό τραγούδι. Ἀπό τή συμβολοποίηση του· τή μαγική του ἔκρηξη.

Στόν *Βασιλιά Λήρ* κατορθώνει νά ὀργανώσει καί νά πλάσει μιά μάσκα μέ ἐξπρεσσιονιστικά καί ἔντονα φωβ-ιστικά στοιχεία. Ἀνεβάζει τά φρύδια ὥστε νά ἐλευθερώσει, ν' ἀνοίξει τά μάτια πού πρέπει νά χωρέσουν ὅλη τήν γκάμα.

Ἀπό τό βασιλιά πού παίζει ἓνα παιχνίδι μέ τίς κόρες του ὡς τήν ἀπόγνωση ὡς τήν τραγική συνείδηση του. Τά φωτοσκιάζει καί τά καθιστᾷ ἀνάγλυφα. Φορτώνει τή μάσκα μέ μιά μέγαν ὄγκου περούκα μ' ἀνακατεμένα ἄσπρα μαλλιά καί γένυ μακρού, ἱερατικό.

Πιθανές ἀναγωγές του ἀπό τή θητεία του στήν τραγωδία ὅπως ὁ ἴδιος τή θεωρεῖ εἰκαστικά.

Ἐπάρχουν κοινά σημεῖα στόν *Λήρ* καί στόν *Οἰδίποδα*. Προδομένος ἀπό τόν κόσμο ὁ *Λήρ*, προδομένος ἀπό τή μοίρα ὁ *Οἰδίπους*.

Μέ τήν ἐλευθερία τοῦ μεγάλου δημιουργοῦ σπάζει τά ὄρια,

... Καί στήν κόμη στεφάνι φορεῖ

Γεναμένο ἀπό λίγα χορτάρια...

ὑποδηλώνοντας ἴσως τό στεφάνι τοῦ θείου πάθους τοποθετημένο σ' ἄσπρα μαλλιά του. Ὡστόσο αὐτή ἡ ἐπιλογή δέν εἶναι τυχαία. Εἶναι χαραγμένη στή μνήμη του ἡ εἰκόνα τοῦ Γιώργη Πετρίδη στό ρόλο τοῦ *Λήρ*. «Κι' ὅμως οὔτε μιά στιγμή δέν εἶχε πάψει μέσ' ἀπ' τήν ὁμίχλη τῶν περασμένων νά ξεπηδᾷ μπρός μου τό ἐπιβλητικό φάντασμα τοῦ Πετρίδη, μέ τό τρελλό ἀσπρόμαλλο κεφάλι τοῦ *Λήρ* στεφανωμένο μέ τ' ἀγριολού-



λουδα». (Βεάκης, «Γιατί ήθελα τόσο νά παίξω τόν Λήρ». Περ. *Τά Παρασκήνια*», 1 Ὀκτωβρίου 1938. Ἀρχεῖο Γ. Ζεβελάκη).

Βαθαίνει τίς ρυτίδες, τίς τονίζει μέ τό ανέβασμα τῶν φρυδιῶν, ὥστε ν' ἀποτελέσουν βασικό ἐκφραστικό στοιχείο σ' ἓνα ρόλο πού πρέπει νά διατρέξει ὅλη τή συναισθηματική μεταπτωτική:

Ἀποκοτιά - Σκληρότητα - Ἀπορία - Τρέλα - Αὐτοσυνείδηση.

Ὁ χῶρος ἀνάμεσα στή μύτη καί στά χεῖλη μένει σχεδόν ἀκάλυπτος ὥστε νά ἐπιτρέπει τήν καθαρότητα τῶν κινήσεών τους. Τούς σχηματισμούς τους. Καί ὅλα τελικά ἐπικεντρώνονται στά ὑπερτασικά του μάτια. Τά δίχως ἐστία. Τά χαμένα, τά βυθισμένα μέ φύκια καί νήματα κόκκινα τ' ἄλλοπαρμένα κι ἄλλοτε μεσίτια. Τά φοβισμένα σ' ὅλες τίς ἀποχρώσεις τοῦ φόβου.

Κι αὐτή τή μάσκα τή ρίχνει πάνω σ' ἓνα βαρὺ γέριχο κορμί.

Τό δύσπνοο σῶμα σέ βαθύ κάθισμα παραίτησης μέ τήν ἐγοήγηση ἑνός μυαλοῦ μέ σπασμένα ἐλάσματα. Τό ἔσχατο φάσμα ὀδύνης.



Σ' αὐτό τό παιγνίδι ξεδοντιασμένου παπποῦ καί ἐγγονοῦ, πού λίγο παίζει λίγο κοροϊδεύει, τό φωτογραφικό στιγμιότυπο εἶναι δείγμα μοναδικῆς ἐκφραστικότητας.

Ὁ Λήρ δείχνει νά διαλέγεται μέ τό νοῦ του πού ἔχει μορφωθεῖ στόν

τρελό. Ὁ τρελός δέν εἶναι παρά ὁ παραμορφωτικός καθρέφτης τῆς πτώσης του. Ἡ ἐν δυνάμει πνευματική του ἀπολύτρωση.

Σ' αὐτό τό γκροτέσκο παιγνίδι, τό ἐφιαλτικό, πού φαίνεται ν' ἀμβλύνει τή συνείδησή του, στοχεύεται ἀκριβῶς τό κέντρο τῆς τραγικῆς του οὐσίας.



Ἐρευνᾶται τό κλάσμα τοῦ χρόνου μετά τό γέλιο. Τί τ' ἀκολουθεῖ τά χαμόγελα;

Ἡ ζωή τοῦ Βεάκη ἔχει κάποια ἀπάντηση σ' αὐτό. Ἔχει διαγραφῆ ἀρκετές φορές ἡ πίκρα γύρω στά χεῖλη του. Ὑστερα γίνεται κάτι ἄλλο καί σκεπάζεται πάλι ἀπό κάποιο χαμόγελο· καί ἡ σώρευση διαρκεῖ.

«Τό γκροτέσκο εἶναι ἡ τραγωδία ξαναγραμμένη σέ ἄλλο τόνο... Τό γκροτέσκο εἶναι μιά κριτική τοῦ ἀπόλυτου ἐν ὀνόματι τῆς ἀδύναμης ἀνθρώπινης ἐμπειρίας. Γι' αὐτό ἡ τραγωδία φέρνει τήν κάθαρση, ἐνῶ τό γκροτέσκο δέν χαρίζει καμμιά παρηγοριά... Τό ἀπόλυτο δέν εἶναι προικισμένο μέ τελικές αἰτίες· εἶναι ἀπλούστατα τό δυνατότερο. Τό ἀπόλυτο εἶναι παράλογο». (Γιάν Κόττ, *Σαίξπηρ ὁ σύγχρονός μας*).

Ἡ τραγική εἰρωνεία ἔρπει καί θριαμβεύει στό ἄλλο φωτογραφικό στιγμιότυπο, στή συνάντησή του μέ τήν Ρεγάνη.

Ὁ τραγικός πατέρας ἀπλώνει τὰ χέρια του νά κρατηθεῖ κάθε φορά ἀπό τό φιλιατρό πού τοῦ προτείνεται ὥσπου νά πνιγεῖ βαθιά στό πηγάδι του. Βαθιά κάτω ἀπό τίς ἐλπίδες του. Στή σιωπή.

Ὅλα αὐτά βέβαια προϋποθέτουν στέρεη αἰσθητική ἀγωγή. Ἀλλά πρὶν ἀπ' αὐτή πρέπει νά περάσει κανεὶς ἀπό τὴν ἀγωγή.

Ὁ Βεάκης ἦταν τό κατ' ἐξοχή παράδειγμα αὐτῶν τῶν προϋποθέσεων.

«Θ' ἀξιωθεῖ ἄραγε πάλι τό ἐλληνικό κοινό νά μεταρσιωθεῖ καί νά συγκλονιστεῖ ἀπό τέτοια τραγικά ξεσπάσματα, σάν ἐκεῖνα πού συγκλονίσανε ὅσους εἶχανε τὴν εὐτυχία νά παρακολουθήσουν τὴν παράσταση τοῦ Λήρ, μ' ἓνα Βεάκη ἀφθαστο ἥρωα τῆς θεατρικῆς τέχνης;» (Δ. Ροντήρης, *Ταχυδρόμος*, 14 Ἀπριλίου 1972).

Γενικά στίς μάσκες τοῦ Βεάκη –σ' ὅσες ἔχουν σωθεῖ κι ἀπό ὅσες ἔχω δεῖ– διδάσκεται κανεὶς ἀπό τὴν ὑπευθυνότητα καί ἰκανότητά του στὴν ἀπόδοση μιᾶς σημαντικῆς «δεικτικότητας» στίς μεταμορφώσεις.

Πρὶν ἀπὸ τὴ διερεύνηση τῆς μάσκας τοῦ Οἰδίποδα ἀπὸ τὸν Βεάκη, θά σταθῶ γιὰ λίγο σέ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν ἀρθρογραφία τοῦ Φ. Πολίτη πού ἀφοροῦν στὴ μάσκα γενικότερα· ἦταν ἄλλωστε καί ὁ σκηνοθέτης τῆς τραγωδίας.

Γράφει γιὰ τό σύγχρονο ἀνέβασμα:

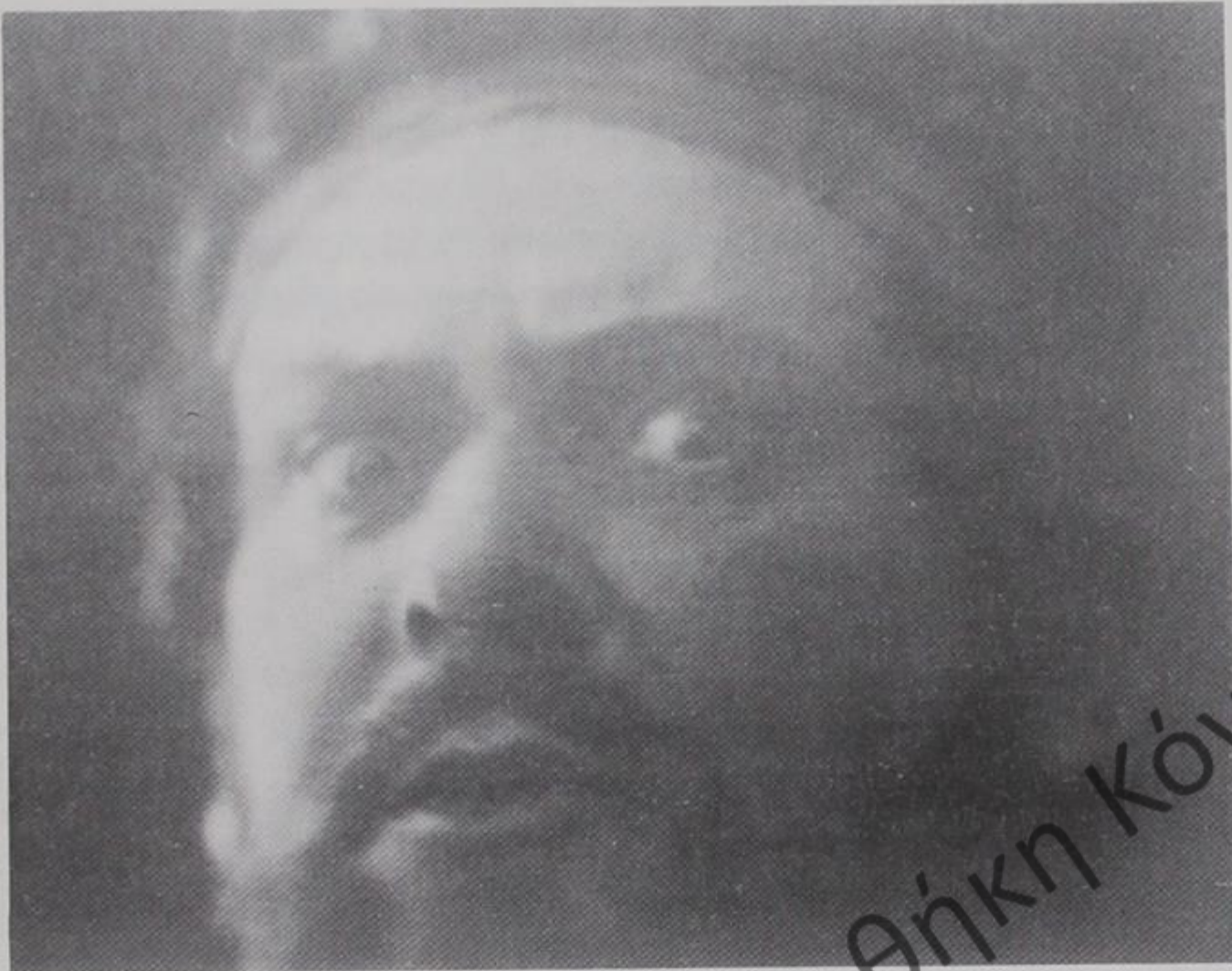
«... Καί ἡ ἴδια ἡ μάσκα ἔχει ἔκφραση γιὰ μᾶς σήμερα ρητὴ καί προσωπική, ἐνῶ εἶχε γενική, ἀπροσωπική ἔκφραση γιὰ τοὺς ἀρχαίους· γιὰ τοῦτο μᾶς ξενίζει ἡ ἀλυγισία τῆς καί εἶναι ἀδύνατο νά τὴν ἀνεχθοῦμε μὲ τὴν πρόοδο καί τὴν ἐξέλιξη τοῦ λόγου».

«Ἡ χειρονομία, ἡ κίνηση τοῦ κορμοῦ, δέν εἶναι σήμερα αὐτοτελές μέσον ἔκφρασης, ἀλλὰ συνοδεύει τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου».

«Τό σκηνικό ξαναζωντάνεμα δέν μπορεῖ ὅμως νά γίνει οὔτε μὲ τὴ στεγνή διατήρηση τῆς παλιᾶς φόρμας, οὔτε μὲ τὸν πλήρη συγχρονισμό τοῦ παλιοῦ ἔργου... Κάθε γλῶσσα ἔχει τοὺς νόμους τῆς, κάθε ἐποχὴ τοὺς δικούς τῆς». (Φ. Πολίτης, *Πρωῖα*, 12 Αὐγούστου 1934. Καί: *Πρωῖα*, 5 Μαΐου 1933).

Ἐκεῖνο πού χαρακτηρίζει τό ἀρχαῖο δράμα, εἶναι ἡ αὐστηρὴ του δομὴ πού διαρκεῖ στίς διαιώνιες ἀλλαγές.

Ὁ Βεάκης στὸν Οἰδίποδα φαίνεται νά κινεῖται σέ μιά κατεύθυνση πού ὀρίζεται μὲ τίς θέσεις τοῦ σκηνοθέτη, προσφέροντας ὥστόσο στὴ μάχη τῆς δημιουργίας τὴ δική του τεχνική καί εὐαισθησία. Περνάει στὴ μάσκα μὲ τὰ τοξωτὰ γραμμένα φρύδια, σκέπη τῶν ματιῶν ἐλαφριά καί τό ἀποφασιστικό βλέμμα, ἀλαζονικό κάποτε.



Μέ ταινία στό μέτωπο κι ὄχι βαρύγδουπο στέμμα. Τό βάρος παίρνει ἡ γενικότερη ἔκφραση τοῦ σώματος καί τοῦ κορμιοῦ.

Μέ γένη κοντό καί τά «ὀξύθυμα» χαρακτηριστικά τοῦ κατακτητῆ.

Ἕνα τέτοιο κεφάλι ἐναρμονίζεται μ' ἕνα σφιχτό κορμί· νευρώδες περνώντας τά ἡφαιστειακά του πάθη ὡς τ' ἀκροδάχτυλα μέ τά κλειδιά τῆς ἐκφραστικῆς του πνοῆς πού ὠρίμασε μέ ἀγωνία στό σανίδι.

«Πρώτη ἔρχεται ἡ σπουδή... σέ ὅποια τέχνη. Γιατί δέν κάθεστε νά φτιάχνετε... ἕνατό, διακόσια χρόνια, μικρά σκίτσα, χαρακτῆρες δίχως ὀρισμένη ὑπόθεση, δίχως ἔργο... Πάνω σέ μιά φανταστική, ἀποσπασματική δράση... ἴσα γιά νά τούς δεῖτε ν' ἀναπνένε, νά κινοῦνται, νά ζητᾶνε νά ξετυλιχτοῦνε. Καί τότε θά βγεῖ μονάχο του τό σχέδιο καί τό μέτρομα...». (Σ. Μακρῆς, «Αἰμίλιος Βεάκης», Ν. Ἑστία, Μάιος 1981).

Ἡ μάσκα διατρέχει τήν εἰκόνα τοῦ ἄρχοντα ἀπό τόν Τύραννο, στό βασιλιά τοῦ Βυζαντίου ὡς τό σημερινό μονάρχη, μέ τό βλέμμα ν' ἀντανაკλᾶ μίαν ἐσωτερική αὐτοπεποίθηση. Ὡστόσο πάντα κάτι ἀδιόρατο νά τόν ὑπονομεύει.

Ἡ τέχνη δέν ἔχει ὅρια. Εἶναι ἕνα πεδίο ἄσκησης τῆς ἐλευθερίας. Ἕνα πεδίο πειραματισμοῦ καί μελέτης ὡς τό θάνατο.

«... Ἡ τέχνη εἶναι ἐβδομήντα στά ἑκατό μελέτη, δέν μπορούμε νά τά φορτώνουμε ὅλα στό ταλέντο καί στήν ἔμφυτη δεξιότητα... αὐτό τό φαρμακερό φίδι τοῦ νέου καλλιτέχνη. Εἶμαι ἐξήντα ἑφτά χρονῶν καί τά πενήντα τά πέρασα πάνω στό σανίδι... Κι ὅταν παίζω καί τόν πιό μικρό ρόλο, κάθουμαι μερόνυχτα καί τόν δουλεύω σά νά πρωταρχίζω... ὥσπου νά τόν νιώσω μέσ' στό αἷμα μου. (Ἀπό τόν αὐτήκοο μάρτυρα Σ. Μακρῆ. «Αἰμίλιος Βεάκης», Ν. Ἑστία, Μάιος 1981).

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΚΡΙΣ (ANNA KRISTY)

Ἡ Ἄννα Κρίστου ἀνεβαίνει ἀπὸ τὸ «Ἐθνικὸ Θέατρο» στὰ 1934-35.

Πρόκειται γιὰ τὴν ἱστορία ἑνὸς Σουηδοῦ γεροναυτικοῦ πού περιμένει, κάπου στὴν Ν. Ὑόρκη, νὰ συναντήσει τὴν κόρη του ὕστερα ἀπὸ ἓνα ξαφνικὸ γράμμα της μετὰ ἀπὸ δεκαπέντε χρόνια.

Ἔρχεται καὶ ζοῦν μαζὶ γιὰ κάποιες μέρες στὸ καρβουνιάρικο του. Μιὰ νύχτα ἀνεβάζουν ἀπὸ ἓνα ναυάγιο τὸν Μπέρκ στὸ καράβι.

Ἀπὸ τὴ νύχτα αὐτὴ οἱ ἀλλαγές εἶναι γιὰ ὄλους δραματικές.

Ὁ Βεάκης εἶναι στὰ πενήντα του καὶ τοῦ δίνεται ἡ εὐκαιρία νὰ γυρίσει πίσω στὰ παιδικὰ του χρόνια. Στὸν Πειραιά πού γεννήθηκε καὶ ἀντρώθηκε. Στὴ ζωὴ καὶ στοὺς ἀνθρώπους τοῦ λιμανιοῦ.

Ἡ μάσκα καὶ ἡ ἐκφραστικὴ ὁλότητα τοῦ γέρο Κρίς βασίζεται στὴ νοσταλγία τοῦ Βεάκη. Εὐτυχεῖ νὰ σπάσει τὸ παιδικὸ του θησαυροφυλάκιο καὶ νὰ χαρεῖ ὅ,τι ἀποταμίευε χρόνια στὴ μνήμη του.

Νὰ δουλέψει σάν τὸν λαϊκὸ πλουμιστὴ πού ζωντανεύει τὸ ξύλο μὲ μνήμες καὶ μύθους πού κρατοῦν μιὰ συνέχεια.

Νὰ δουλιιάξει στὰ δικά του βιώματα, στὴ λαϊκὴ γνησιότητα πού εἶναι ἡ οὐσία τοῦ ἀληθινοῦ στὴ ζωὴ.

Νὰ νοσταλγήσει τοὺς γεροθαλασσινοὺς πού ἀπάγγελναν Ἐρωτόκριτο κατὰ τὸν ποιητὴ.

Νὰ περιπλανηθεῖ στοὺς γοητευτικὸς παιδικούς του λαβύρινθους καὶ στὶς τελετουργίες τῆς πόλης μὲ μιὰ συνείδηση σχεδὸν μυθολογική, πού δέν ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα. Νοσταλγώντας σχεδὸν ἀγνοεῖς τὰ δεδομένα. Καὶ βέβαια στὴν ἀνάπλαση δέν μπορεῖς παρὰ νὰ ὀδηγηθεῖς μὲ τρόπους ποιητικούς.

Μ' αὐτοὺς τοὺς τρόπους φτάνει νὰ πεῖ στὸ κλείσιμο κοιτάζοντας συνταραμμένος μέσα στὴ νύχτα:

Καταχνιά! Δέν μπορεῖς νὰ δεῖς πού πᾶς. Μόνο τούτη ἡ διαβόλισσα ἡ θάλασσα τὸ ξέρεи.

Ποιὰ θάλασσα;

Ὁ Βεάκης δείχνει νὰ προσεγγίζει τὸ κείμενο μὲ τίς βιωματικές του ἀποσκευές. Μέσα ἀπὸ τὸ δικό του λιμάνι, καὶ τὴν περιγραφή τοῦ ἥρωα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ο' Νήλ μὲ τὴν εἴσοδό του στὴ σκηνή:

«Εἶναι κοντόχοντρος πενηντάρης μὲ πλατεῖς ὤμους, μὲ στρογγυλὸ πρόσωπο, κόκκινο καὶ δαρμένο ἀπ' τοὺς καιρούς, καὶ μ' ἀνοιχτογάλανα μυωπικὰ μάτια, πού παίζουν μὲ ἀπλοϊκὰ καλὴ διάθεση. Τὸ μεγάλο του

στόμα, στεφανωμένο από παχύ κίτρινο μουστάκι, πού πέφτει προς τα κάτω, φανερώνει παιδιάστικη ισχυρογνωμοσύνη κι αδυναμία, μιά πεισματάρικη καλωσύνη. Ἡ φωνή του, ἅμα δέν ὑψώνεται σέ βαθύφωνο ξεφωνητό, ἀκούγεται χαμηλή, σάν πονηρά ἐμπιστευτικό μισοφιθύρισμα, κ' ἔχει στό χρώμα της κάτι ἀόριστα παραπονιάρικο».

Ὡστόσο, στήν πορεία του νά χτίσει τό ρόλο, ἔχω τή γνώμη, πώς πλάθει τή μάσκα του μέσα ἀπό μιά μεγαλοφυή ἀναφορά.

Ἡ μάσκα τοῦ Κρίς σέ πρώτη ματιά ἀνάγει τό θεατή τῆς ἐποχῆς στόν κλασικό πίνακα τοῦ γέροντα ναυτικοῦ τοῦ ὁποίου ἀναπαραγωγές ὑπάρχουν, καί σήμερα, στά λαϊκά σπίτια. Κι ἂν ὄχι, κάπου ὁ κόσμος τό ἔχει δεῖ.

Θά ἦταν πολύ ἐνδιαφέρον νά ξέραμε τήν κατεύθυνση τοῦ ἴδιου τοῦ Βεάκη. Ὡστόσο, ἀπό τόν τρόπο πού μιλάει στά κείμενά του, ἡ «εἰκασία» αὐτή δέν ἀπέχει πολύ ἀπό τήν πραγματικότητα.

Δέν εἶναι σίγουρα τῶν προθέσεών μου νά ἐντάξω τή διαδικασία προσέγγισης τοῦ Βεάκη σέ μιά ὑπόθεση ἢ σ' ἕναν αὐθαίρετο ὑποκειμενισμό. Ὅμως κάποιες φορές, πέρα ἀπό τήν ἀλήθεια αὐτή καθαυτή, θεωρῶ πώς εἶναι ἐξ ἴσου σημαντική ἡ δύναμη τῆς ἐπιθυμίας νά τήν πλησιάσεις.

Σέ κάθε περίπτωση μ' ἕναν τέτοιο μηχανισμό πού δίνει μέγεθος σ' ἕνα «εὐτελές» σύμβολο, ἀλλάζουν αὐτόματα οἱ διαστάσεις.

Μπορεῖ ὁ ἠθοποιός Βεάκης νά μεγεθύνει, νά μυθοποιεῖ μιά κοινόχρηστη προσωπογραφία ἑνός θαλασσινοῦ ἀλλά σίγουρα αὐτό κάνουν καί οἱ θεατές του. Σέ μιά τέτοια περίπτωση τό μαγικό κλειδί τοῦ ἠθοποιοῦ δρᾶ διδακτικά μ' ἕνα ἥθος πρωτοφανές.

Ἡ ἀνάλυση τῶν ἐπί μέρους στοιχείων τῆς μάσκας τοῦ Κρίς μᾶς ὀδηγεῖ κατ' εὐθείαν στά μάτια.

Στά μάτια ἐκείνων πού ἐπιβιώνουν στή θάλασσα τῆς ζωῆς, τίς φουρτου-νες τῆς, στήν καταχνιά τῆς μοναξιᾶς, μέ ψέματα πού μεγαλώνουν σάν ὄνειρα.

Ἔτσι ζεστά πλάθει τήν κόρη του ὁ γέρο Κρίς. Κι ὅταν μαθαίνει τήν ἀλήθεια στό ξέσπασμά της, δέν μπορεῖ ἀλλά καί δέ θέλει νά τήν πιστέψει. Δυό μάτια λοιπόν, γεμάτα παιδικότητα καί πονηριά. Μάτια ἐνεργά, μικρά καί νευρικά, συρρικνωμένα, ἐλοχεύουν ἔτοιμα ν' ἀντιμετωπίσουν τόν κίνδυνο. Δείχνουν νά ἔναι τοποθετημένα στίς κόγχες μέ τίς φυσικές προδιαγραφές ἑνός συγκεκριμένου ζώου. Μιάς γέρικης ἴσως ἀλεποῦς μ' ἕνα ἔνστικτο νά λειτουργεῖ κάθε φορά σάν διαγνωστικό ραντάρ ἀποφεύγοντας τίς κακοτοπιές.



Ἡ παρουσία του καί ἡ χειρονομία του περιγράφονται ἀπό τόν Ο' Νήλ:

«Ἐνας χοντρός λαιμός εἶναι κολλημένος σάν κολώνα στό βαρὺ κορμό του. Τά μπράτσα του, μέ μεγάλα, μαλλιαρά, γεμάτα πανάδες χέρια, κ' οἱ κοντόχοντρες κνήμες του, πού καταλήγουν σέ μεγάλα καί πλατιά πόδια, εἶναι ὅλο μῦς, κοντά καί ἄχαρα. Περπατάει μέ ἀδέξιο τρόπο, σά νά κυλάει».

Παρ' ότι περιγράφεται ένας τύπος Σουηδοῦ ναυτικοῦ, ὁ Βεάκης ἔχει στίς ἀποσκευές του, τό βάρος, ἀλλά καί τήν τέχνη νά τόν ὑποδυθεῖ. Ξέρει καλά πώς ὅταν βγαίνει κανεῖς ἀπό τή μοναξιά τό πέλμα του μεγαλώνει.

«Ἦταν ἠθοποιός μέ προσωπικότητα, μέ τέτοια τεχνική τελειότητα ὥστε εἶχε ἀποκτήσει τή μοναδική, ἀνεπανάληπτη ἱκανότητα νά προσαρμόζεται σέ κάθε εἶδους ρόλο πού ἐρμήνευε.

Γινότανε ψηλός καί κοντός, ἀδύνατος καί παχύς, ἀγροῖκος κι εὐγενής, μαλακός καί τραχύς, καλός καί κακός, πονηρός κι ἀγαθός, καταπληκτικά εὐλύγιστος καί δύσκαμπτος σύμφωνα μέ τίς ἀπαιτήσεις τοῦ κάθε ρόλου». (Δ. Ροντήρης, «Αἰμίλιος Βεάκης, ὁ μέγας ἠθοποιός». Ἀρχεῖο Κ. Ροντήρη).

Ἐνδεδειγμένος συνεπῶς νά ἐνσαρκώσῃ αὐτό τό τραγικό γέρο κουδάρη, τό μεθυσμένο γιά ἐπιδίωση.

Ἀπλώνει τά κοντά, βαρειά του χέρια σάν τό καβούρι νά κρατηθεῖ. Κι αὐτό τό γκροτέσκο «γίγνεσθαι» δέν ἔχει ἔξοδο. Ἡ ἀποδοχή τῆς μοίρας του δέν εἶναι καί λύτρωση.

Οἱ μηχανισμοί τῆς ζωῆς ὑποχρεώνουν τόν ἄνθρωπο στό τραγικό παιγνίδι πού μόνον ἡ συντριβή εἶναι παρούσα καί πλησιάζει.

Ἕνας διαρκῶς ξενιτεμένος ἥρωας τῆς «θάλασσας», βλέπει, νιώθει τόν ἄνεμο νά τοῦ παίρνει τήν πιό ζεστή φωλιά πού ἔχτισε μέσα του. Στά ἰδιωφελῆ ἴσως ἀλλά καί φυσικά γηρατειά του.

Ἀπό τήν πρώτη ματιά ὁσμίζεται πώς κάτι δέν πάει καλά μέ τόν Μπέρκ κι ἀποδείχνεται ἀργότερα στίς συγκρούσεις τους ὥσπου συντριμμένος συμβιδάζεται σέ μιά πράξη ἀπελπισίας πού ἀκολουθεῖ τό γκρέμισμα τῶν ὀνείρων του.

Γιά νά πραγματώσῃ στή σκηνή αὐτή τή λασπωμένη πιά ψυχή, πιστεύω πώς ὁ Βεάκης βυθίστηκε μέσα του βαθιά. Μέ στοιχειώδη εὐαισθησία, νιώθει κανεῖς τήν ἀγωνία του ν' ἀνοίξει καί νά περάσει μ' ὅλα τά κλειδιά τίς πύλες τῆς κόλασης, μ' ὅλα τ' ἀντικλείδια τῆς τέχνης του.

Ὅσοι τόν εἶδαν στό ρόλο τοῦ γέρο Κρίς μιλοῦν γι' ἄλλη μιά σημαντική του ἐπιτυχία: γιά τέχνη πάλι μεγάλη.

Ὅμως στοχάζομαι τόν Βεάκη νά πέφτει βαριά στήν καρέκλα του, στά καμαρίνια, στόν ἀπόηχο τῶν χειροκροτημάτων, νά βγάζει τά παπούτσια του καί νά μεταμορφώνεται ἐκεῖ στόν γέρο Κρίς. Στίς πανανθρώπινες διαστάσεις του. Ὅταν ἔχει τελειώσει ἡ παράταση. Στοχάζομαι ἐκεῖ τόν μέγας Βεάκη νά μαθητεύει. Νά λιώνει ἀργά στή συντριβή καί νά

γεμίζει μ' αυτή την επόμενη παράσταση. Την επόμενη μέρα του, τη συνέχεια της μοίρας του, τη συνέχεια της μοίρας μας φουσκώνοντας τό ζυμάρι της φυλής. Τό ζυμάρι του ανθρώπου. Ποιός ξέρει.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΚΥΡ-ΑΝΤΩΝΗΣ (ΦΥΝΤΑΝΑΚΙ)
ΛΕΜΠΕΣΗΣ (ΑΡΡΑΒΩΝΙΑΣΜΑΤΑ)

Δυό μάσκες, δυό ήρωες τῆς ἀντιρομαντικῆς ἠθογραφίας, ἀπό δύο θεατρικά κείμενα πού ἀποτελοῦν σταθμούς στήν ἐλληνική δραματογραφία.

Ὁ κύρ Ἀντώνης στό *Φυντανάκι* τοῦ Π. Χόρν καί ὁ γέρο Λεμπέσης στ' *Ἀρραβωνιάσματα* τοῦ Δ. Μπόργη.

Καί τά δύο κείμενα δραματοποιοῦνται στή βάση κάποιου μυστικοῦ πού ἀποτελεῖ τό κλειδί τοῦ μύθου.

Ἡ ἐγκυμοσύνη τῆς Τούλας, κόρης τοῦ κύρ Ἀντώνη στό *Φυντανάκι*, ἡ κόρη τῆς Λεμπέσαινας πρὶν ἀπό τό γάμο της μέ τόν Λεμπέση στ' *Ἀρραβωνιάσματα*.

Οἱ καταστάσεις συμβαίνουν κάτω ἀπό ἀνάλογες πιέσεις σέ κλειστά κοινωνικά σύνολα καί οἱ συγγραφεῖς τους θέτουν βασικά ἐρωτηματικά γιά κάποιες σταθερές τῆς κοινωνικῆς ἠθικῆς.

Τό *Φυντανάκι*, διαδραματίζεται σέ μιά μικροαστική αὐλή –κοινόχρηστη ἄλλωστε σκηνογραφία ὡς τίς μέρες μας– μέ στοιχεῖα κοινοβιοτισμοῦ, στήν Πλάκα τοῦ 1920. Τ' *Ἀρραβωνιάσματα*, στήν μικρή κοινωνία κάποιου νησιοῦ.

Παρά τό ἠθογραφικό τους ὑπόβαθρο καί τά δύο δράματα ξεπερνοῦν γενικότερα τό εἶδος ἀπό τίς συνθετικές παρατηρήσεις τῶν φαινομένων τῆς ζωῆς, ἀπό τό μέγεθος τῶν παθῶν καί τή σωρευτική πυκνότητα τῶν καταστάσεων. Ἀπό τά διλήμματα τῶν ἡρώων.

Δέν εἶναι σέ καμιά περίπτωση ἀπονευρωμένες μεταφορές ἐνός κακῶς ἐννοούμενου νατουραλισμοῦ στή σκηνή.

Ὁ Χόρν καταθέτει μέ τό *Φυντανάκι* ἕνα δείγμα ἀπογυμνωμένου ρεαλισμοῦ πού στά ὄρια τῆς ἐπιδίωσῆς τους οἱ ἡρωες παίρνουν διαστάσεις τραγικές.

Μέ τό ἄνοιγμα τῆς σκηνῆς διακρίνουμε στό βάθος τῆς αὐλῆς, πρὸς τό δρόμο, τό φυσικό ἀλλά καί ποιητικό σύμβολο τῆς ξεθωριασμένης, μισοχαλασμένης θύρας. Μισόγυρτη πάντα, μέ τίς φιγούρες τῆς αὐλῆς νά μπαίνουν, νά βγαίνουν, νά χάνονται ἀπ' αὐτή.

Εἶν' ὅλα φτωχά, στοιχειώδη κι οἱ ἄνθρωποι ἐπιδιώνουν ἀναπτύσσοντας τ' ἀνάλογα ἀντανεκλαστικά.

Σ' αὐτή τήν αὐλή, σέ δυό κάμαρες καί μιά κουζίνα στεγάζεται ὁ κύρ Ἀντώνης, ταχυδρομικός διανομέας ἐπιταγῶν, πού ζεῖ μέ τή γυναίκα του καί τήν κόρη του.

Ἐνάλογος εἶναι ὁ κλειστός χώρος μιᾶς γνήσιας νησιωτικῆς μικροκοινωνίας στ' Ἀραβωνιάσματα.

Ἐδῶ ζεῖ ὁ γέρο Λεμπέσης, παλιός ναυτικός, μέ τή γυναίκα του καί τό γιό του Δημητρό.

Παρά τίς παρεξηγήσεις πού ἔχουν δημιουργηθεῖ γύρω ἀπό τήν ἠθογραφία, ὅταν ἡ ζωή περνάει μέ τήν ἀλήθεια τῆς τέχνης στή σκηνή τ' ἀποτελέσματα εἶναι σημαντικά.

Ἡ διαπλοκή τῶν μύθων ἀλλά καί οἱ χαρακτήρες τῶν ἔργων βασίζονται σ' ἕνα σύγχρονο περίγυρο ἀπό γεγονότα καί καταστάσεις τῶν ὁποίων οἱ ρίζες εἶναι θυθισμένες στόν πυθμένα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Διαβάσουμε στήν «Κατάρα τῆς Ἀπαρνημένης»:

Οὔλοι τόν ἥλιο τόν τηρᾶν, πού πάει νά βασιλέψη,
 κ' ἡ κόρη πού εἶχε τόν καίμὸ τὸ πέλαγο ἀγναντεύει.
 Βλέπει καράβια κ' ἔρχονται, βαρκούλαις κι' ἀρμενίζουν.
 «Μάννα, καράβια τέσσερα, μάννα, βαρκούλαις πέντε,
 μάννα, κατέβα ῥώτα τα, κατέβα ξέταξέ τα,
 ποιαῖς θάλασσαις καί ποιά νησιά χαιρόνται τὸν καλό μου;
 Σὲ τί τραπέζι τρώει ψωμί, καί τὸ δικό μου εἶν' ἀδειο,
 τίνος χεράκια τὸν κερνᾶν, καί τὰ δικά μου τρέμουν,
 τίνος ματάκια τὸν κυτᾶν, καί τὰ δικά μου τρέχουν,
 τίνος τὰ χεῖλη τὸν φιλοῦν καί τὰ δικά μου σκάζουν,
 τίνος καρδιά τὸν χαιρεται, ἡ δική μου ἀναστενάζει;

Κάνω νά τὸν καταραστῶ καί πάλι τὸν λυπᾶμαι,
 τί εἶν' ἀκριβὸς τῆς μάννας του καί μοναχὸς δικός μου,
 μὰ γὼ θὰ τὸν καταραστῶ κι' ἄς κάμη ὁ θιὸς τί θέλει...

Ποιόνε βαροῦνε μαχαιριαῖς καί γαῖμα δὲ σταλάζει,
 τίνος ἀγάπη παίρνουνε καί δὲν ἀναστενάζει;»

(Ν.Γ. Πολίτης, Ἐκλογαί ἀπό τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ).

Εὐκόλα περνάει μιά Τούλα ἢ μιά Τσεβή ἀπό τό ἔδαφος τοῦ τραγουδιοῦ κι εὐκόλα τό τραγούδι ἀνακλᾶται στ' ἄλλα πρόσωπα.

Ὁ Βεάκης ἐνσαρκώνει δύο ἥρωες τῶν ὁποίων τό ἠθικό ὑπόβαθρο ἔχει βιώσει σάν γονιός. Ἡ δική του ἐποχή εἶναι σχεδόν καί ἡ ἐποχή τῶν

κειμένων. Τό δραματικό τους υπόβαθρο, τοῦ εἶναι ἀπολύτως οἰκεῖο.

Ἄλλωστε ὁ ἴδιος «ἔδωσε» τό λαό στά ποιήματά του καί στά κείμενά του γενικότερα.

Ὅ,τι ὁ καθένας μας βαθιά του κρύβει,
ἀπάνου στό τραπέζι τό ξαπλώνει
ὁ ταπεινός τό μπόϊ ξεδιπλώνει
κι ὁ ἀγέρωχος λυγáει σκύβει.

Ἰσότη κι ἀδελφότη! Ὅλα δικά μας!
Τίς πίκρες σπρώχνει τό κρασί βαθιά μας!
Ἀθάνατος κανεῖς – οὔτ' ὁ Θεός!
Καί μοναχά, στοῦ ποτηριοῦ τόν πάτο,
ὁ πόνος μας κρυμμένος κάτω, κάτω,
ζαρώνει καί δαγκώνεται βουβός!

(Ἀπό τό ποίημά του «Στήν ταβέρνα»).

Ντύνεται τά πρόσωπα κατάσαρκα. Τό μεγάλο του ταλέντο ὅμως ἀλλά κι ἡ γνώση του τόν φυλάγουν ἀπό τόν κίνδυνο τῆς ρουτίνας, παρακάμπτοντας τόν σκόπελο τῆς ἀληθοφάνειας. Γιά νά εἶναι κάποιος ρόλος πιστός στή ζωή, μέ τή μέσα του ἀλήθεια, πρέπει βέβαια νά συντρέχει μέ τήν πραγματικότητα ἀλλά καί νά γεννάει γνήσια αἰσθήματα.

Βαθαίνει στίς εἰδικές συνθήκες, στίς λεπτομέρειες· εἶναι ὁ ἠθοποιός πού φωτίζει τήν παραμικρή πτυχή.

Στό ποῦτο πλήγμα πού δέχεται ὁ κύρ Ἀντώνης, μαθαίνοντας τήν ἐγκυμωσινή τῆς κόρης του, καταπίνει τήν πίκρα του μέ τέτοιο τρόπο πού στή σκηνή πού τή νανουρίζει, μετά τό ξεστράτισμά της, πλαντάζει τό θέατρο. Ἀναδείχνεται σέ ρυθμῆτορα τοῦ πόνου στήν τραγωδία του.

Καί δέ λυγίζει ἐδῶ, ἀλλά ὅταν μαθαίνει πώς ἡ κόρη του γιά νά τόν σώσει, ἐνδίδει στόν Γιαβρούση, τόν προσάτη τῆς Εὔας πού κατοικεῖ ἐπίσης στό μικρόκοσμο τῆς αὐλῆς.

Δίνει τέτοιο ὑποκριτικό μέγεθος σέ μιά ἀτομική ὑπόθεση, πού τήν ὑψώνει καί τήν καθιστᾷ παγκόσμια, γιά νά μεταφέρω ἐδῶ μιά θέση τοῦ Ἔλιοτ γιά τήν ποίηση.

«Ὅταν λέω ποίηση δέν ἐννοῶ κάποιο λογοτεχνικό εἶδος. Ποίηση εἶναι ἕνας ξεχωριστός τρόπος νά συνειδητοποιεῖς τόν κόσμο, νά συνδέε-

σαι μέ τήν πραγματικότητα. Ἡ ποίηση λοιπόν γίνεται φιλοσοφία πού καθοδηγεῖ τόν ἄνθρωπο ὅλη του τή ζωή». (Ἄ. Ταρκόφσκι, *Σμιλεύοντας τό χρόνο*).

Κι αὐτά βέβαια δέν εἶναι τοῦ καθενός.

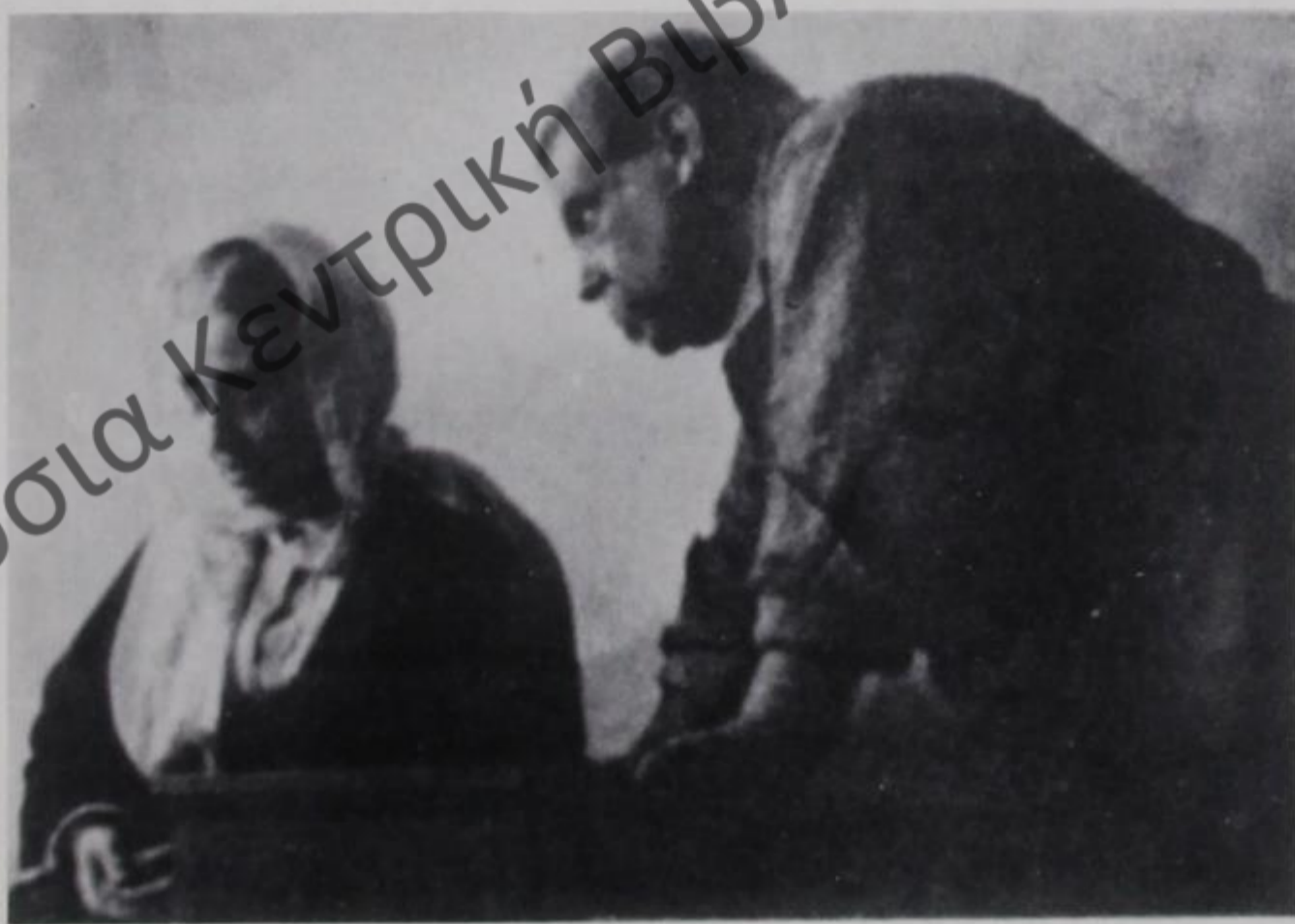
Τό ἴδιο μέγεθος ἀνθρωπιᾶς ἐκλύεται στή σκηνή πού ὁ γέρο Λεμπέσης μαθαίνει τό μυστικό τῆς γυναίκας του – τήν κόρη της πρίν ἀπό τό γάμο τους.

Τή συμπονάει· συμπάσχει μέ τό πάθημά της ἐνῶ ἀπό τήν ἄλλη βαστάει τόν πόνο τοῦ γιοῦ του πού δίχως νά ξέρει θέλει τήν Τσεβή γυναίκα του. Τήν κόρη τῆς μάνας του.

Πῶς ὁ Βεάκης ἱεραουργεῖ τόν πόνο τῆς καθημερινότητος καί τόν κάνει προσευχή; Πῶς προκαλεῖ τόν ἔλεο;

Ἐνα φωτογραφικό στιγμιότυπο, ἀπό τήν παράσταση τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου» στά 1936, ἀπομονώνει σ' ἕνα κοντινό, λιτό κάδρο τό γέρο Λεμπέση μέ τή γυναίκα του.

Στήν πρώτη κιόλας ματιᾶ προβάλλεται καθαρά ἡ εὐθύτητα καί ἡ γνησιότητα τοῦ γέρο θαλασσινοῦ. Ἐχεις τήν αἴσθησι πῶς ὑψώνεται βαρῦ καί σίγουρο τό κεντρικό ἄλμπουρο τοῦ καραβιοῦ νά κρατήσῃ τήν πλεύσι σταθερή, σέ δύσκολη θάλασσα.



Τό πρόσωπό του λιτό κι αύστηρό, τελική απόληξη τοῦ γέρο πλάτανου πού ριζώνει γερά στό ἔδαφος. Ἀπαλλαγμένο ἀπό θεατρικά φτιασίδια, καθαρό, μέ μάτια ἀνοιχτά κι ἕνα μουστάκι πλατύ νά χαρακτηρίζει τόν ἄντρα, σέ στάση ἀναμονῆς δίπλα στήν ἀγιογραφημένη μορφή τῆς γυναίκας του. Εἶναι φανερό πώς πρόκειται γιά τή σκηνή τῆς ἀποκάλυψης τοῦ μυστικοῦ.

ἌΟ Βεάκης στήνει τόν Λεμπέση νά πατάει καλά, στά τέσσερα, σέ στάση περήφανου λιονταριοῦ, δίχως νά δείχνει πώς γαντζώνεται στό τραπέζι. Στήνει ἔτσι τόν Λεμπέση ὥστε ν' ἀπορροφήσει τούς κραδασμούς τῆς ψυχῆς του. Ν' ἀντέξει, νά μή λυγίσει. Νά σβήσει τόν πόνο του στή συμπόνια, στήν ἀποδοχή. Αὐτό δείχνει τό βλέμμα του. Τήν ἀγωνία καί τή μεγαλοσύνη μαζί.

ἌΟ Βεάκης εἶναι ἀπ' αὐτές τίς μεγάλες ἰσχύος μηχανές κεντρικῆς καύσεως πού ὅμως ἐκπέμπουν στήν ἐπιφάνεια τήν ὀρισμένη, τήν ἀναγκαία ποσότητα θερμότητας.

Ἐχει τόν ὄγκο καί τήν καθαρότητα τοῦ καλοκάγαθου. Ἰσως, λέει ὁ λαός μας, πού φοβᾶται τούς σκοτεινοὺς καί τούς λιπόσαρκους γιατί τούς τρώει τό κακό.

Τέτοιες σκηνές προϋποθέτουν γεμάτες δεξαμενές ζωῆς, καί μαστόρους ν' ἀντλήσουν ἀπό τά βάθη τῆς ψυχῆς τους.

Ἄπό τόν πόνο πού μαζεύει ὁ καλλιτέχνης σάν τό μελίσι. Σ' ἕνα τόπο, ἴσως σκληρό καί μ' ἕναν τρόπο ἐπίμονο. Ἀποταμιεύει μέ τήν ψυχή τοῦ ποιητῆ καί κρατάει στή μνήμη του ζωντανά, «διάφορα μυστικά στό πανέρι: ἀρρεβωνιάσματα, θότσαλα τῶν Σπετσῶν, καραμέλλες κανέλας μέ ξυλάκι, περισπερογογουρίσματα». (ἌΟ. Ἐλύτης, Ἰδιωτική ὁδός).

Τά ἴδια λαγαρά αἰσθήματα εἰσπράττουμε καί στό ἄλλο στιγμιότυπο. Στό τραπέζι: στή δοκιμασία συνύπαρξης κάτω ἀπό νέες συνθήκες μέ τούς ἴδιους ἄνθρώπους. Τόν «ἐνστολο» καί τόν «ἐπίσημο» περίγυρο. Ἄφημένος, σωριασμένος στήν καρέκλα του, μέ τίς στάχτες μέσ στήν ψυχή του διαλέγεται μαζί τους μέ τόν τρόπο τοῦ ἀφέντη τοῦ σπιτικοῦ του. Μ' ὅλα τ' ἄλλα θαμμένα μέσα στόν ἄντρα πού στέκεται ὀρθός μέ φρόνημα μοναδικοῦ ἦθους.

Αὐτές οἱ ἀνεπαίσθητες πινελιές δέν εἶναι παρά προϊόντα εἰδικοῦ παρατηρητῆ.

Ἡ διαρκῆς ἀναζήτηση εἶναι φυσικό νά καθιστᾶ μόνιμη τήν ἀγωνία τῆς ἐκφρασης ἀλλά μόνιμη καί γόνιμη τήν πηγὴ τῆς.

Δέν τυποποιήθηκε ποτέ μ' ὅλες τίς εὐκολίες του. Εἶχε ἕνα αἰσθητήριο



καταπληκτικό. Καί βέβαια ή λέξη αισθητήριο προϋποθέτει πολλά πέρα από τή θεία δωρεά της.

Ό κύρ Άντώνης στό Φυντανάκι, με τή στολή του διανομέα, γνωστός δημόσιος άντρας τής περιοχής καί τής αύλης, ό νοικοκύρης, πληρώνει στό πολλαπλάσιο τόν όποιο στιγματισμό πού άφορᾶ σ' αυτόν καί στους δικούς του.

Τό στίγμα τής Τούλας με τό σημερινό ζύγι είναι σχεδόν άμελητέο άκόμη καί στά χωριά. Κάτω όμως από τό «ήθικό» πέλμα τής έποχής, βουδαίνει.

Όστόσο, ό κύρ Άντώνης τό αντιμετωπίζει λογικά, καρτερικά.

Άλλωστε τά χρήματα για τήν έγκυμοσύνη τής κόρης του δέν τά παίρνει εν θερμῶ αλλά μετρώντας τήν άνάγκη.

Τό πλήγμα πού τόν θανατώνει κυριολεκτικά είναι τό «σύρσιμο» τής Τούλας νά τόν «σώσει» από τό σκάνδαλο.

Είναι όξύτατα τοποθετημένα όλα στό συμβολικό μικρόκοσμο τής αύλης καί ή όποια έκτροπή γεννά άλυσιδωτές αντιδράσεις. Τό δείγμα είναι χαρακτηριστικό καί συμβολίζει με μιά διαστολή του εϋθέως τό κοινωνικό γίγνεσθαι.

Ό Βεάκης με τό μέγιστο ήθος του άνθρώπου καί του ήθοποιού

πλάθει μιά μάσκα κι ένα ρόλο μέ όντότητα, βιωματικά αλλά και γνωστικά.

Ό κόσμος αυτός δέν είναι παρά ή δεξαμενή πού άντλει.

Ξέρει τή φτώχεια, τίς συμπεριφορές πού ύπαγορεύει κι ό,τι άλλο συνεπιφέρει.

Γράφει στό ποίημά του «Λονδίνο»:

Κι είναι ό Λοντρέζος εύγενής – δέν έχει ανάγκη.

Κι είλικρινής – άφοϋ δέν έχει ανάγκη.

Και τίμιος! Ώ ποιά ή ανάγκη νά μήν είναι

Κι είναι υγεία γεμάτος – άφοϋ πιάνει

χορτάτος τή δουλειά – άν του κάνει κέφι,

κι άφοϋ σέ κάθε συνοικία κι από να πάрко

τόν καρτερεί μέ χλορασιά άνθισμένη.

Τό ποίημα είναι γραμμένο στό Λονδίνο πού πήγε μέ τό «Έθνικό Θέατρο». Πάντα ό καλλιτέχνης μέ τίς κεραιές του ύψωμένες.

Ή μάσκα του Βεάκη είναι μιά μάσκα καθημερινότητας ενός βασανισμένου, καλόκαρδου ταχυδρομικού. Θα λέγα πώς του άρκει τό δικό του πρόσωπο μ' ένα μουστάκι για τόν άντρα τής έποχής.

Καλοκουρεμένος και ξυρισμένος, μέ μιά έκπομπή σαπουνιού.



“Όλα κάτω από τήν όπτική του καλώς έχει καί καλώς φαίνεσθαι, μέ ροῦχα καλοκουμπωμένα χωρίς τήν έλευθερία ξεκούμπωτου κουμπιού.

Στό φωτογραφικό στιγμιότυπο, μπαίνει πλαταγίζοντας τά χέρια του, δείχνοντας μιάν άγωνία. ‘Ο ίσκιος του άντρα ανάμεσα στίς γυναίκες πού πλένουν ή ράβουν.

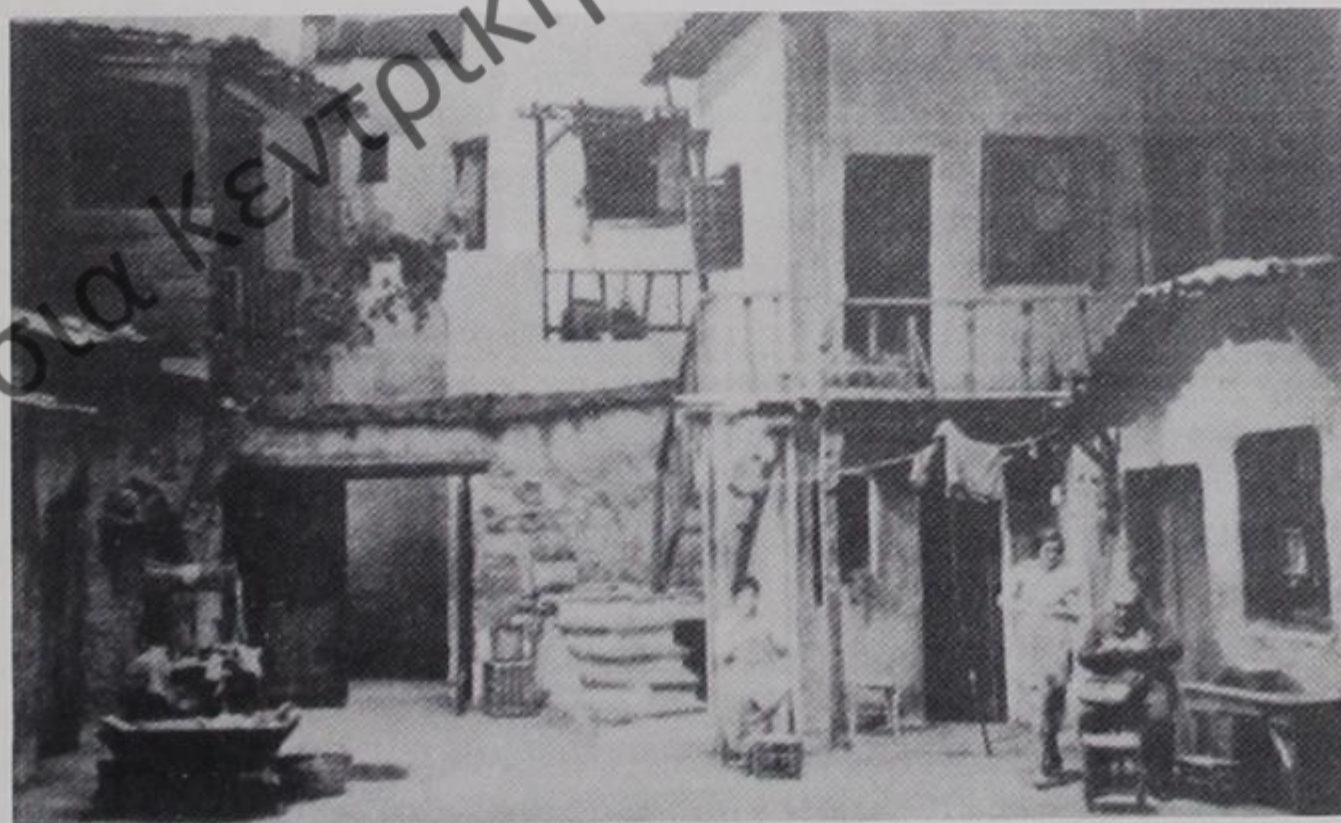
Θά παρατηροῦσα στή σκηνή μιά δεσμευμένη εύκαμψία πού εκφράζει τό έσωτερο «έχει» του κύρ ‘Αντώνη, μέ τήν άγωνία καί τόν πόνο του νοικοκύρη πού πρέπει νά σταθεϊ. Μιά ανάταση ψυχής καί μιά πέδηση ζωής. Μιά αναγκαιογραφία συνυφασμένη μ’ έναν περίγυρο πού «βράζει στό ζουμί του».

Στό νατουραλισμό τής σκηνογραφίας «χώνεται», εντάσσεται μέ μιά ικανότητα χαμαιλέοντα.

Αυτό είναι φυσική απόρροια τής έξαντλητικής λεπτομέρειας στήν εκφραση. Είναι τό «λιώσιμο» τής κίνησης καί χειρονομίας.

‘Ομως έδω πού ή ίθαγένεια είναι άπτή, πού είναι ή εκφοραστική συνέχεια του συγγραφέα σ’ ένα χώρο οικείο, καθημερινό, ό ήθοποιός καλεϊται νά ένσαρκώσει τόν ήρωά του μέ περισσότερο βάθος καί επιμέλεια. Πέρα από κάθε περιγραφή. Γιατί ότιδήποτε έξέχει από τά «σάβανα» μιάς τέτοιας καθημερινότητας είναι λίγο ή πολύ ευδιάκριτο.

Τήν ίδια χαμαιλέοντεια δυνατότητα προσαρμογής αποπνέει καί τό δεύτερο στιγμιότυπο. ‘Ο Βεάκης δέ δείχνει τίποτα. ‘Απλά είναι. ‘Η φύση, δέν είναι εύρηματική, άπλά είναι.



Γιά τόν Βεάκη πού ἀνήκει στό ἱερατεῖο τῆς ὑποκριτικῆς τέχνης αὐτά εἶναι τό αἷμα καί τό σῶμα τῆς καθημερινῆς λειτουργίας. Εἶναι ἡ μνήμη τοῦ σώματος ἡ βιωμένη πάνω στά σανίδια κάθε ἐλληνικῆς γωνιάς.

Ὁ Βεάκης εἶναι ὁ σύγχρονος Ὀδυσσεύς τῆς σκηνῆς. Δέ φτάνει σέ καμιά Ἰθάκη τῆς τέχνης. Χάνεται στά πέρατά της. Στά ὅρια τῆς ἐλευθερίας.

Δέν ξέρω πολλά γιά τήν ἀλήθεια οὔτε τόν τρόπο πού τήν ἀνασύρουν. Μπορεῖ νά ἔναι κι ἀλλιῶς.

Θά ἤθελα νά μπορούσα νά ρωτήσω τόν Βεάκη κι ὅλους αὐτούς πού καίγονται ρίχνοντας στούς ἄλλους λίγο φῶς, ποιό μῆλο κυνηγοῦν. Ποιά βάθη σιωπῆς.

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΣ: Ποιός ἦταν ὁ Βεάκης;

ΘΕΑΤΗΣ: ...

ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΤΗΣ: Ἕνας ἠθοποιός...

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

ΑΙΜΙΛΙΟΣ ΒΕΑΚΗΣ,
Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΤΟΥ ΖΩΗ

(13 ΙΟΥΛΙΟΥ 1901-3 ΙΟΥΝΙΟΥ 1951)¹

του Γιάννη Σιδέρη

ΣΤΙΣ 13 ΙΟΥΛΙΟΥ 1901 τό Θέατρον «Νεαπόλεως» ανέβασε για πρώτη φορά τό «Σαμπινόλ μέ τό στανιό» του Φεϋντώ, μεταφραση Μ. Ζώρα, φάρσα. Θέμα της ἦταν τά εϋθυμα τῶν στρατώνων· σ' ένα μπουφικο μικρό ρόλο ενός φτωχοῦ δασκάλου, μέ ἀχτένιστα μακριά μαλλιά, ἐπροκαλοῦσε τά χειροκροτήματα του κοινοῦ, στή μέση μιᾶς τιράντας του, ἕνας νεαρός ἠθοποιός πού δέν εἶχε ἀκόμα κλείσει τά 17 του χρόνια καί πού ὀνομαζόταν Αἰμίλιος Βεάκης· τό ἔργο ἔκανε γραμμή τέσσερις (4) συνεχεῖς παραστάσεις καί περισσότερες ἀπό δέκα ἐπαναλήψεις: μία τους, τῆς 29ης Αὐγούστου, ἡ τιμητική του!

Θά ἦταν μικροσωμος μάλλον, μέ ἀνοιχτό καστανό χρώμα, μέ γυαλιά λίγο ἀργότερα –τό γράφει ὁ ἴδιος– λεπτός καί εἶχε γεννηθεῖ στόν Πειραιᾶ, τήν (Πέμπτη), 13 Δεκεμβρίου 1884. Ὁ πατέρας του Νικόλαος ἦταν ὑπάλληλος του «Λόυδ Τριεστίνο» καί ἡ μητέρα του –οἰκογενείας Μέξη– διακρινότανε στήν ιδιαίτερη πατρίδα της τήν Τεργέστη, γιά τήν καλλιτεχνική της ἰδιοσυγκρασία. Ὁ Βεάκης ὅμως δέν τήν γνώρισε, πέθανε ὅταν ἐκεῖνος ἦταν βρέφος. Τή θυμόταν πάντα μέ συγκίνηση καί τή θεωροῦσε ὡς πηγὴ τοῦ δικοῦ του ταλάντου. Γρήγορα

Τό ἄρθρο του Γιάννη Σιδέρη ἀναδημοσιεύεται ἐδῶ ἀπό τό περιοδικό *Ἐπιθεώρηση τέχνης*, χρόνος Γ', τόμος ΣΤ', τεῦχος 33, Σεπτέμβριος 1957. Στήν παρούσα ἀναδημοσίευση ἔχουν τηρηθεῖ πιστά ἡ ὀρθογραφία, ἡ σύνταξη καί ἡ στίξη τῆς πρώτης δημοσίευσης, ὅπως καί ἡ ὅλη διάταξη τοῦ κειμένου. Οἱ σημειώσεις εἶναι συγκεντρωμένες στό τέλος τοῦ κειμένου.

πέθανε ο πατέρας του και τον άφησε πέντε χρόνων. Ανατράφηκε στα χέρια συγγενών του².

Τή θεατρική του ζωή την άρχισε ως μαθητής της Δραματικής Σχολής του Βασιλικού Θεάτρου, στα 1900· ή πρώτη, ασφαλώς, μνεία του όνόματός του είναι όταν τό περιοδικό «Παναθήναια» δημοσίεψε τά όνόματα τών έπιτυχόντων (σελ. 76). Η σχολή όμως έκλεισε πριν τον καιρό της και οί μαθητές της σκορπίστηκαν ζητώντας πιά μόνοι τους τύχη. Ο Βεάκης έπαιξε, μέ τό θίασο της Ευαγγελίας Νίκα, στό Βόλο τήν Άνοιξη του 1901 και μέ τον ίδιο, περίπου, θίασο, είχε τή γοργή έπιτυχία πού σημειώσαμε.

Τό ίδιο καλοκαίρι έτοιμαζόντουσαν για ν' ανοίξουν τίσ αυλαίες τους «Η Νέα Σκηνή» και τό «Βασιλικόν». Λέγεται -τό βεβαιώνει κι ο ίδιος- ότι τον έζήτησαν και οί δύο, προτίμησε όμως τήν περιοδεία. Δεκατρία χρόνια δέν φάνηκε στην Άθήνα.

Όσο θά μπορούσε ή έρευνα νά τό εξακριβώσει, θά ήτανε δυνατό νά έπισημάνουμε τά έξής:

1901-1902 μέ τή Μελομένη Κωνσταντινούλου. Παίζει μικρούς ρόλους, όσο πάει και πιο μεγάλους. 1904-1905 μιά περίοδο στην Πάτρα (Πληροφορία δική του «Τό Έλληνικό Θέατρο», 25 Μαρτίου 1926).

Μετά ως τό 1907 δέν εύρηκαμε πειστικές πληροφορίες. Ο ίδιος μάς βεβαιώνει² πώς εργάστηκε στό Μακεδονικό άγώνα, προετοιμάζοντας παραστάσεις σέ συλλόγους έρασιτεχνών πού τονώνανε τό έθνικό φρόνημα, αν και δέν ξεκαθαρίζει μέ ακρίβεια τά χρονικά όρια. Στα 1907 περιοδεύει στην Κύπρο μέ τον θίασο του Ξεν. Ήσαϊα και τό καλοκαίρι του 1908 στην Καλαμάτα. Στο τέλος του 1911, νομίζω, μέ τον Ποφάντη. Στους πολέμους του 1912-1913 ήταν άξιωματικός, όπως γράφει ο ίδιος², αν και φίλοι τον θυμούνται ύπαξιωματικό.

Τή μαθητεία του λοιπόν τήν έσυμπλήρωσε μέσα σ' αυτά τά δεκατρία χρόνια. Τά ιδανικά του ήταν ο Ν. Λεκατσάς και ο Ευάγγελος Παντόπουλος, οί ανακαινιστές³.

Τό καλοκαίρι του 1914 ή Κυβέλη δέν έπαιξε. Ο θίασός της έσυνέχισε τίσ παραστάσεις του στό θέατρό της μέ τ' όνομα του Τ. Λεπενιώτη και μέ τή Χριστίνα Καλογερίκου. Προφανώς ή έπιθυμία του νά πάψει τίσ περιπλανήσεις και ή φήμη της άξίας του τον έφεραν σ' αυτό τό συγκρότημα. Τό πρώτο έλληνικό έργο πού έπαιξε ήταν ή «Πολιτική πού σκοτώνει» του Ήλ. Βουτιερίδη, (7 Ίουλίου).

Τό άλλο καλοκαίρι τον έκάλεσε κοντά της ή Μαρίκα και, αντιστοίχως, έπαιξε τήν «Παναγία τήν Κατηφορίτισσα» του Χόρν, (22 Άπριλίου).

Έπαιξε έπίσης στα «Παναθήναια» της Χρονιάς (23 Ίουλ.). Έκανε τρία νούμερα και τό Θανάση σέ μιάν επανάληψη της «Τύχης της Μαρούλας»! Ο Φώτος Πολίτης έσταμάτησε μπροστά στον Όλοφέρνη του στην «Ίουδήθ» του Χέμπελ, (12 Μαΐου). Τότε ο Κ. Χατζόπουλος τον έθεώρησε ως τον πρώτο δραματικό ήθοποιό του έλληνικού θεάτρου.

Μέ τή Μαρίκα δούλεψε ακόμη στά 1916, 25, 26 καί 27, ενώ μέ τήν Κυβέλη στά 1917, 18, 20, 21, 24, 25 (τέλος), καί 28.

Στά 1927 επίσης συνεργάσθηκε μέ τό θίασο τοῦ Μήτσου Μυράτ, ὕστερα πῆγε περιοδεία μέ τή Σωτηρία Ἰατρίδου καί μέ πολλούς ἄξιους νέους (Ν. Βιτσιώρη, Γ. Γληνός, Θ. Ἀρώνης, Στ. Ἰατρίδης...), κατά «Τό Ἑλληνικόν Θέατρον», 15 Νοεμβρίου. Στά 1928-29 μέ τό θίασο Ἀμηρᾶ στό «Τριανόν» καί στά 1930 πάρα πολύ λίγες ἐμφανίσεις στό ἴδιο θέατρο («Ἀλκαίου, Μ. Φιλιππίδου, Ν. Παπαγεωργίου, Βεάκης»).

Στά 1917 εἶχε ἀναγγελθεῖ ὅτι θά πῆγαινε περιοδεία στό ἐσωτερικό («Ἀθῆναι» 19 Ἰανουαρίου) ὡς θιασάρχης.

Ἔχει παίξει καί «Ἄμλετ» (1919 στήν Πόλη, γιά πρώτη φορά;). Μάκβεθ πρωτόπαιζε στά 1916, μέ τή διδασκαλία τοῦ Θ. Οἰκονόμου. Ἀργότερα βέβαια, Ὀθέλλο, καί Ἰάγο. Ὁ ἴδιος πολύ ἐκτιμοῦσε τίς σαιξπηρικές ἐπιδόσεις του⁴.

Ὅταν ἰδρύθηκε ἡ «Ἐταιρία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου» (Μ. Λιδωρίκης), ἦταν μαζί της (1919 «Οἰδίπους Τύραννος» στήν ἑναρξη, μετάφραση καί σκηνοθεσία Φ. Πολίτη).

Μέ τό μεγάλο αὐτό θίασο πῆγε περιοδεία καί ξαναγύρισε στήν Κυβέλη ἐμφανίσθηκε στήν «Ἐπίθεση» τοῦ Μπερστάιν. (21 Ἰουλ. 1920) τόν λένε «κορυφαῖο» καί τόν προβάλουν ξεχωριστά. Ἐν ἀκατάλληλο εἶχε ἀναγγελθεῖ γιά τίς 4 Αὐγούστου, ὁ «Ἀειπάρθενος» πῆγε πίσω ὀχτώ μέρες, γιά νά ξαναπαίξει «Ἀνθή» καί «Ἀνάσταση» μέ τήν Κυβέλη! Στίς 26 Αὐγούστου 1921, ἔδωσε τήν τιμητική του μέ τό δράμα «Κατακτηταί». Τήν ἴδια μέρα ἡ ἐφ. «Ἀθῆναι» τόν χαρακτηρίζει:

«Ὁ μεγαλύτερος καλλιτέχνης τῆς ἑλληνικῆς σκηνῆς».

Τοῦ προσφερθήκανε ἄφθονα δῶρα καί τά περισσότερα ἦταν ἀπό γλύπτες καί ζωγράφους. (Ἡ πρώτη του κλίση ἦταν ἡ ζωγραφική). Τότε ἔπαιξε καί «Φιντανάκι», τόν πατέρα ἐκείνον, τόν Ἀντώνη!

Στίς 7 Ὀκτωβρίου ἐμφανίζεται μ' ἐπιτυχία ὡς Ἄμλετ στόν «Ἀπόλλωνα». Ὁφηλία ἡ Σωτηρία Ἰατρίδου, Νεκροθάφτης ὁ Χρ. Νέζερ. Ἡ παράσταση αὐτή ἦταν ἡ πρώτη τῆς «καλλιτεχνικῆς ἐταιρίας» Σωτ. Ἰατρίδου-Βεάκη-Χρ. Νέζερ». Θά πηγαίνανε γιά τή Σμύρνη, Μυτιλήνη καί Πόλη. Ὁ Βεάκης μᾶς μαθαίνει ὅτι τοῦς ἐπιχορηγοῦσε ὁ Γιάννης Χαλκούσης⁵. Κι ὁμως ὁ θιασάρχης, ὁ Χριστόφορος Νέζερ, δέν ἔπαιξε τόν πιό φιγουράτο, τόν Πολώνιο, ἀλλά τόν πιό οὐσιαστικό, τόν Νεκροθάφτη. ὦ καιροί, ὦ, ἦθη!

Πραγματικά φτάσανε στή Σμύρνη καί ἡ ἐπιτυχία ἦταν ἀφάνταστη. Στό «Λόγο», τό θαυμάσιο περιοδικό τῆς Πόλης, δημοσιεύει ἕνας λογοτέχνης ἄγνωστός μας ὁ Κ. Δούκας⁶, αὐτά τά λατρευτικά:

«Μίλησες, τεχνίτη, κ' ἡ φωνή σου βαρειά μυρουδιά λεβάντας ἀντήχησε μέσα στή σάλλα πολεμόχαρη ἰαχή πού στό δρόμο της σταματᾶ μιά στιγμή μόνο καί διαβαίνει, ἀναταράζοντας τά πάντα, φωτιά, λάβα κάλλιο». (Ὀκτώβρ. 1921).

Τό ἴδιο περιοδικό ἀναγράφει τό δραματολόγιο καί ἡ πνευματική εὐτυχία

ξεχειλίζει μέσα τους με την παρουσία του. Έπαιξε και «Οιδίποδα Τύραννο». Με καμάρι διηγείται ο Α. Γ(ιαλούρης) πώς η ομάδα των νέων «εταίρων» του «Λόγου» αποτέλεσε τό χορό και πώς ο Α. Γιαννίδης και ο Μ. Κουνελάκης ήταν οί αρχηγοί των ήμιχορίων και πώς έξοχος έξάγγελος υπήρξε ο Γιάν. Σαραντίδης, (1922, σ. 86). Από τά γραφόμενα του Βεάκη⁵, φαίνεται πώς ο Βακαλό ήταν μέλος του χορού. Στή σ. 94 του «Λόγου» σημειώνεται ότι στή σειρά των διαλέξεων του –κάθε Τρίτη– ο γιατρός Ν. Βασιλειάδης, έκανε μίαν εισήγηση για τό αρχαίο θέατρο, παίρνοντας άφορμή από τό παίξιμο του Βεάκη.

Ο Μπεκές συνθέτει ένα σονέτο στ' όνομά του και ίδου ή πρώτη στροφή του:

Γενναΐε, πού κάθε σου βραδυά φτερώνεις και μιά νίκη!
Τά πάθη σου! και ναυαγῶ σέ μαύρη συμφορά
κάθε πού άκούσω ό λόγος σου τιάνια νά βροντᾶ
μέσ' στό χρυσό του μέταλλο τή Δαντική του φρίκη.

Τόσοι έπαινοι και νά μή διαφθείρουν τήν ψυχή του Βεάκη!

Ποτέ του δέν καυχήθηκε για τίποτε! Δέν έπαιζε λοιπόν ο Βεάκης έξαισία μόνο, τόνωνε τούς τριγύρω του και τούς ένθουσίαζε! Αυτό θά πει μέγάλος άνθρωπος. Και ή άκτινοβολία, αυτή έκτός από τήν καθαρή δημιουργία, συγκροτεί, τόν καλλιτέχνη – δημιουργό πολιτισμού στήν πατρίδα του. Ο άποκλεισμός μέσα στον κλοιό τής φροντίδας για τήν άτομική ανάδειξη οδηγεί στή στενή έπιτυχία, πιθανόν, όχι στό μεγαλείο, πού αυτό σημαίνει άπλωμα προς τό έθνος όλόκληρο⁷.

Μετά στήν Κρήτη και ύστερα στο «Αθήναιον» καλοκαΐρι του 1922 («Καλλιτεχνική Θεατρική Έταιρία Βεάκη-Χρ. Νέζερ και Σία. Διευθυντής Αίμίλιος Βεάκης. Σκηνοθέτης Π. Καλογερίκος»). Ωραία δουλειά! Σαίξπηρ ο Βεάκης, Μολιέρο ο Νέζερ! Και αγάπη! δέν γκρινιάζουν όσοι έχουν αυτοπεποίθηση και όσων άρκετό όπλο επιβολής είναι ή εύγενική άμιλλα!

Τό ένδιαφέρον του για τούς νέους συγγραφείς, πού τό έδειχνε σέ κάθε του θίασο, εδώ φανερώνεται με μιά έπιστολή (περ. «Μουσα», Οκτώβριος 1922 σελ. 55). Η δουλειά συνεχίστηκε στό έσωτερικό και στό έξωτερικό.

Στό τέλος του 23 περαστικοί παίζουν στο «Βασιλικό» για λίγο. Η φίρμα: «Θίασος Βεάκη-Νέζερ-Λούη».

Τό Πάσχα του 1925 άρχισε μιά μεγαλόπρεπη έργασία στο «Κεντρικό» (Θίασος Βεάκη-Νέζερ, σύμπραξις Μαρ. Φιλιππίδου. Καλλιτεχνική διεύθυνσις Μ. Κουνελάκη). Έδώ συναντούμε και τόν Τ. Καρούσο. Είναι ή χρονιά του «Στέντζα» του καλύτερου, καθώς λέγεται, έργου του Χόρν. Πρίν τελειώσει ή περίοδος συνεργάζεται με τή Ροζαλία Νίκα στο «'Αλκαζάρ» («Θίασος Ροζαλίας Νίκα-Αίμιλιου Βεάκη»). Έδώ βλέπουμε και τόν Θ. Μορίδη. Αρχίζοντας τό 1926, είναι στήν «'Αλάμπρα», για λίγο. («Ένα καλλιτεχνικό σύνολο με διευθυντή τόν Βεάκη»)⁸.

1929. Στην Αίγυπτο. «Θέατρον Λούνα Πάρκ», Ίμβραημία. Θεατρικαί Ἐπιχειρήσεις Π. Πανάγου. Δραματικόν τμήμα Αἰμ. Βεάκη» –καλοκαίρι καί φθινόπωρο– Ἀχώριστος πάντα μέ τόν Χριστόφορο Νέζερ. Μήπως δέν εἶχανε δώσει μαζί τήν τιμητική τους μέ τόν «Ἀρχισιδηροοργό» στίς 13 Δεκεμβρίου 1919 στήν Πόλη, Φίλιππος ὁ ἕνας, Μουλινέ ὁ ἄλλος; – Μαζί ἤ Σωτ. Ἰατροίδου, ἡ Ἀλίκη καί ὁ Κώστας Μουσούρης. Τόν ἄλλο χρόνο συνεχίζει στό Χαρτούμ, ὄπου, ὅπως εἶναι γνωστό, ἐμφανίστηκε, ἄρρωστος, ἀφάνταστα, στόν «Οἰδίποδα» στό ἐπίτηδες κατασκευασμένο ἀρχαϊκό θέατρο τῆς ἑλληνικῆς κοινότητος στίς 25 Μαρτίου, προτιμώντας, μπροστά στούς ξένους, νά κινδυνέψει παρά νά θιγῆ μέ μίαν ἀπουσία του ἀπό τή σκηνή ἢ λαμπρότητα τῆς ἡμέρας, πιστός ἄλλωστε στήν παράδοση τῶν Ἑλλήνων ἠθοποιῶν!

Στίς 26 Φεβρουαρίου 1931 ἐόρτασε τά τριάντα του χρόνια στό «Κεντρικόν». Ἡ Κυβέλη, ἡ Ἀνθή Μηλιάδου, ὁ Ν. Παπαγεωργίου, ὁ Μ. Παλαιολόγος, ὁ Ν. Παρασκευᾶς, ἦταν μέσα στούς ἀπό Σκηνης συνεργάτες του. (Καί ὁ Ρῶης, πρώτη ἐμφάνισή του – πάντα ἡ φροντίδα γιά τούς νέους!) Τό «Ἐλεύθερον Βῆμα», σέ δύο μέρες διασώζει τήν πληροφορία, πῶς εἶχε εἰσπράξει 70.000 δρ. καί πῶς ὁ παρευρισκόμενος Ἐλευθέριος Βενιζέλος ἐπλήρωσε τό θεωρεῖο του μέ τῶν 5.000 δρ. Ὁ Μελάς πού μίλησε πρῖν ἀπό τήν παράσταση, ἀπόρησε πῶς δέν τοῦ εἶχε δοθεῖ τό Ἀριστεῖο. Δέν τοῦ ἔλειψαν ὅμως ἀργότερα τοῦ Βεάκη οἱ ἀνάλογες διακρίσεις.

Ἀμέσως ὕστερα στό «Θέατρον Κυβέλης» («θερινή περίοδος 1931, συνεταιρικός θίασος Βεάκη, ἐπιχορηγούμενος ὑπό τοῦ Ταμείου Ἐργασίας ἠθοποιῶν»). Ἄρχισαν μέ τόν «Πατέρα» τοῦ Στρίνμπεργκ (7 Μαΐου) συνέχισαν μέ τοῦ πρωτογνώριστου σέ μᾶς Ὁ Νήλ τό «Πόθοι κάτω ἀπ' τίς Λεῦκες» μετάφρ. Κ. Παξινοῦ, (14 Μαΐου)... μέ τόν «Θεῖο Βάγια» τοῦ Τσέχωφ, μετάφρ. Ἀθηνᾶς Σαραντίδου (5 Ἰουνίου) καθώς καί μέ τά «Σπασμένα Φτερά» τοῦ Μπόργη (18 Ἰουνίου). Δέν ἐπρόφθασε νά ἀνεβάσει καί τή «Μεγάλη Στιγμή» τοῦ Ἀ. Λιδωρίκη, πού τήν εἶχε ἀναγγεῖλει («Ἔθνος» 12 Ἰουνίου). Ἀλλά ἐκτός ἀπό τούς νέους συγγραφείς, παραστάθηκε καί πάλι σέ ἄλλους παράγοντες τῆς θεατρικῆς μας ζωῆς νέους ἐπίσης. Μαζί του ἡ Κατίνα Παξινοῦ καί ὁ Μινωτής. Ἀπό ἔργο σέ ἔργο, σέ μεγάλους ρόλους κ' οἱ δύο τους, προετοιμάζονται, κάτω ἀπ' τή στοργική του ματιά, γιά τήν κατοπινή τους ἄνοδο. Μαζί του καί ὁ Κλώνης, στήνοντας τά γερά «καλλιτεχνικά σκηνικά» του, καθώς τά ἔγραφε μέ τό χέρι του, βέβαια, ὁ ἴδιος ὁ Βεάκης, στό πρόγραμμα, προμήνυμα ὡς πρὸς τό εἶδος τους τῆς ἐργασίας του στό «Ἐθνικό». Ἀμέσως μετά μιά σύντομη περιοδεία στό ἐσωτερικό (Μ. Ροδά, «Θεατρικά Χρονικά» 1931, σελ. 81).

III. Τό «Ἐθνικόν Θέατρον» συγκροτεῖται καί καλεῖ κοντά του τόν Βεάκη. Εἶχε ἤδη ἐπί 17 τόσα χρόνια τήν ἐκτίμηση τῶν λογίων, τήν ἀγάπη τοῦ κοινοῦ καί ἂν δέν εἶχε πλουτίσει ὡς θιασάρχης, ὁ καθένας τό ξέρει πῶς ἡ ἐπιδεξιότητα τοῦ ἐπιχειρηματία δέν παρακολουθεῖ ἀναγκαστικά ἕνα μεγάλο ἄλγος!

Τώρα ἡ ἀξία του χαίρεται τήν καρποφορία τῆς πιό ἀνετη. Πραγματοποιεῖ

τό παλιό του όνειρο νά παίξει Λήρ⁹. Ός τά 1941 τό καλοκαίρι πού άφησε, τό «Έθνικόν», έμφανίστηκε σέ τριάντα ένα έργα του, τέσσερα άρχαία, ένα του Ίψεν, ένα του Μολιέρου, σέ δεκατέσσερα άλλα ξένα, και σέ πέντε νέα έλληνικά, άν δέν έπήδησα κανένα στην άναδίφηση.

IV. Όστερα πάλι παριπλανήσεις, άν και μέσα στην Άθήνα. Δέν κατόρθωσα να έξακριβώσω πειστικά πού έπαιξε τό 1941-42 και άν έπαιξε. Τό καλοκαίρι του 1942 είναι μαζί μέ την Κατερίνα («Θίασος Κατερίνας Άνδρεάδη – σύμπραξις Αϊμίλιου Βεάκη»). Τότε έόρτασε και τά σαράντα του χρόνια (13 Ίουλ.) μέ τρία μονόπραχτα γραμμένα έπίτηδες από τους Άγγ. Τερζάκη, Δ. Ίωαννόπουλο, και Δημ. Ψαθά. Είσηγητική όμιλία ό Μίλτος Λιδωρίκης.

Στην περίοδο 1943-44 στό «Πάνθεον» («Μανωλίδου-Βεάκης-Παππās-Δενδραμής. Καλλιτεχνική διεύθυνσις Τ. Μουζενίδη, σύμπραξις Άννας Λώρη-Ν. Παρασκευά»).

Άπό τό καλοκαίρι του 1945 συνεργάζεται μέ τους «Ένωμένους Καλλιτέχνες» («Θέατρον Λυρικόν, θεατρικάί έπιχειρήσεις Άποστόλου Φραντζή»). Μαζί τους και στό «Θέατρον Βρεττανία» και στού «Μουσούρη», τό θερινό.

Στίς 10 Νοεμβρίου 1946 έδωσε ένα ρεσιτάλ άπαγγελίας δημοτικού τραγουδιού, στό «Ρέξ», μέ εισήγηση Μ. Ροδά, κατά τό πρόγραμμα.

Ό Γιώργος Παππās είχε θίασο στό «Βρεττανία» (1946-1947) και παρακάλεσε τον Βεάκη νά συνεργασθούν. Τή νέα συνεργασία τους την έγκαινιάσανε στίς 29 Ίανουαρίου 1947 («Βρεττανία-Παππās. Αϊμίλιος Βεάκης-Γιώργος Παππās»).

Φεύγοντας μιά ζοφερή γι' αυτόν άτμόσφαιρα, λυπημένος και κουρασμένος, έξήτησε τή σύνταξή του και του άπονειμήθηκε «λόγω γήρατος» στίς 26 Άπρ. 1947, 1.535 δρ. δηλ. 792 σημερινές¹⁰.

Τή διέκοψε τό καλοκαίρι του 1949 και δγήκε στό «Περοκέ» ανάμεσα σέ πολλούς νέους ήθοποιούς, πού μερικοί τους μόλις είχαν πάρει την άδειά τους, ή Βαλάκου π.χ. ή Αδαλοπούλου κ.ά. Άμέσως ξανασυνεργάζεται μέ την Κατερίνα και πηγαίνει περιοδεία μαζί της στό έξωτερικό.

V. Ό Θεοτοκάς στή δεύτερη διεύθυνσή του τον ξαναφωνάζει στό «Έθνικόν». Παίξει στή «Δάφνη Λωρεόλα» του Μπράιντι, 31 Ίαν. 1951, μετάφρ. Ν. Γιάτσου και στούς «Τρεις Κόσμους» του Διον. Ρώμα, (9 Μαΐου).

Μέσα στό ίδιο χτίριο, όμως όχι και μέ την ίδια καρδιά. Χαλύβδινος ώστόσο και πάλι στή δουλειά. Ό σκηνοθέτης των δύο αυτών τελευταίων του έργων, ό Κ. Μιχαηλίδης βεβαιώνει:

«Δέν ήρθε ποτέ μέ καθυστέρηση, έφευγε πάντοτε στερνός. Μου έξητουσε ένθαρρυντικά τίς σκηνοθετικές οδηγίες». Και έτοιμαζότανε νά παίξει Τειρεσία μέ τον Μινωτή.

3. Ίουνίου ή τελευταία παράσταση των «Τριών Κόσμων» –33 οί τελευταίες παραστάσεις έργου του!– και πιά ή αυλαία δέν ξανάνοιξε για εκείνον!

Άπό τό φτωχό δάσκαλο του Φευντώ, ως τό λαμπερό Παππ-Κουτούζη του Ρώμα!

Πενήντα χρόνια θέατρο! Κι όλο θέατρο, σύζυγος και τρία παιδιά!

Στις 13 Μαΐου έλαβε μέρος στην έναρκτήρια θεατρική έκπομπή του Ε.Ι.Ρ. Την προηγούμενη δημοσιεύτηκε ή φωτογραφία του, στο «Έθνος» μπροστά στο μικρόφωνο μαζί με τον συγγραφέα των «Τριών Κόσμων», πού ένα μέρος του ρόλου του έδιάβασε τότε... Η ίδια φωτογραφία δημοσιεύεται πió μεγάλη, και μόνος του, στις 29 Ιουνίου. Έχει σαν θλίψη στή μορφή του, σαν απογοήτευση, σαν άπιστία στην καλωσύνη του κόσμου τούτου.

Μέ αυτά τά αισθήματα ως κέρδος της δόξας του, έγλύτωσε από τά βάσανα, στις 7.45' τό πρωί, 29 Ιουνίου 1951, Παρασκευή.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Στην παρένθεση είναι ή ημέρα της πρώτης του έπιτυχίας και της τελευταίας του. Η αρχή και τό τέλος της δόξας του. Στην «Ημέρα του Ήθοποιού» τιμούμε την μνήμη του ως ήθοποιού. Μία πλήρης εργασία θά έπρεπε νά τον μελετήσει και ως θεατρικό συγγραφέα -πρωτοπόρο μάλιστα-, ως ποιητή, -μερικοί στίχοι του έχουν παρα πολλή ψυχογραφική σημασία-, ως πεζογράφο, ως συνδικαλιστή, ως φίλο, ως ήθοποιό χωρίς έγωπαθείς φιλαρέσκεις, ως άνθρωπο πού δέν πέρασαν αδιάφορες γι' αυτόν οί περιπέτειες της πατρίδας μας και ως δάσκαλο. Αυτά όλα θά απαιτούσαν ένα βιβλίο - και ποιός θά τό διάβαζε;

Γι' αυτό και ή «Ημέρα του Ήθοποιού» ήταν απαραίτητη. Τουλάχιστον θά θυμόμαστε τούς μεγάλους μας και μαζί μοιραίως, και όσους ξεκίνησαν γόνιμα μαζί τους ή όσους ενισχύθηκαν από την αγάπη τους και τούς άλλους συνεργάτες τους, πού αν δέν ξεχώρισαν, έστάθηκαν τίμοι επαγγελματίες, καθώς είναι, γενικότερα και χωρίς άμφιβολία, οί Έλληνες ήθοποιοί.

2. «Φιλολογική Πρωτοχρονιά» 1952, σελ. 75-9.

3. Χρονογράφημα του Μελά στο «Ελεύθερον Βήμα», 26 Φεβρουαρίου 1931.

4. Φωτογραφίες του. (Άμλετ και Όθέλλος) στο περιοδικό «Έλληνικά Γράμματα» 1928, τόμος Γ' μέσα σ' ένα άρθρο του (σελ. 529-33). Στο ίδιο φύλλο υπάρχουν φωτογραφίες του στο «Μιχ. Κράμμερ», στον «Καθηγητή Κλενώδ». Όθέλλος και στο «Έθνικόν» (1933). Μάκβεθ, στο «Αθήναιον» (1922) και μέ τή Μαρίκα (1926).

5. «Ό Βεάκης αυτοβιογραφείται» του Κ. Νίτσου «Νέα» 2-3 Ιουλίου 1951.

6. Ό «Λόγος» πού τό δημοσιεύει μās πείθει ότι θά πρόκειται για νέο έλπιδοφόρο, τότε.

7. Τό σωματείο των Έλλήνων Ήθοποιών έχει τιμήσει και άλλοτε τον Βεάκη, αναρτώντας την προσωπογραφία του, στά γραφεία του, σ' επίσημη τελετή.

8. Τά λιγοστά προγράμματα πού έχω στή διάθεσή μου και οί φειδωλές άγγελίες του καιρού δέν μου επιτρέπουν νά ξέρω, αν τότε συνεργάστηκαν μαζί του και άλλοι νέοι πού ύστερα γινήκανε διαπρεπείς, εκτός από την Έλένη Παπαδάκη και τον Κώστα Μουσούρη. Πιστεύω

ὄμως πὼς ὄχι. Ὁ ἴδιος μιλοῦσε καὶ γιὰ τὸν Γονίδη μὲ πολλή ἀγάπη. Πιστεύω πὼς μοῦ εἶχε πει ὅτι εἶχανε κάνει καὶ δουλειά μαζί σέ περιοδεΐα. Δυστυχῶς καὶ γι' αὐτό δέν βρῆκα ντοκουμέντο πειστικό.

9. Περ. «Παρασκήνια» 1938, δύο ἄρθρα του: «Γιατί ἤθελα τόσο νά παίξω τὸν Λήρ», (1 Ὀκτωβρίου) καὶ «Πὼς βλέπω τὸν Λήρ», (8 Ὀκτωβρίου).

10. Πρόθυμη κ' εὐγενική πληροφορία τοῦ «Ταμείου Συντάξεων». Καί ἡ ἡμέρα τῆς γεννήσεώς του, πού εχομε στήν ἀρχή, μᾶς παραχωρήθηκε ἀπό τό σχετικό δελτίο τοῦ ἴδιου Ταμείου.



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Βογιατζής Φώτης, *Τό θέατρο στό Βόλο*. Έκδόσεις Μνήμες, 1987.
- Γεωργουσόπουλος Κώστας, *Τά μετά τό θέατρο*. Έκδόσεις Καστανιώτη, 1985.
- Γληνός Δημήτρης, *Έθνος καί γλώσσα*. Έκδόσεις Άθηνά, 1971.
- Γραμματάς Θόδωρος, *Νεοελληνικό θέατρο, Ίστορία-Δραματοουργία*. Κουλτούρα, 1987.
- Έλληνισμός - Έλληνικότητα*. Βιβλιοπωλείον τής Έστίας, 1983.
- Έλύτης Όδυσσέας, *Η μαγεία του Παπαδιαμάντη*. Έρμείας, 1976.
- Κόττι Γιάν. *Σαίξπηρ, ό σύγχρονός μας*. Έκδόσεις Ήριδανός, 1970.
- Λιγνάδης Τάσος, *Τό ζῶον καί τό τέρας*. Ήρόδοτος, 1988.
- Λορεντζάτος Ζήσιμος, *Τό τετράδιο του Μακρυγιάννη*. Δούμος, 1984.
- Λυγίζος Μήτσος, *Τό νεοελληνικό πλάι στό παγκόσμιο θέατρο*. Έκδόσεις Δωδώνη, 1980.
- Μέγιερχολντ. Β.Ε., *Κείμενα για τό θέατρο*. Ήθάκη, 1982.
- Μελās Σπύρος, *Πενήντα χρόνια θέατρο*. Έκδοτικός οίκος Γ. Φέξη, 1960.
- Μινωτής Άλέξης, *Μακρινές φίλες*. Κάλκτος, 1981.
- Μπένζαμιν Βάλτερ, *Δοκίμια για την τέχνη*. Κάλδος, 1978.
- Μπολεσλάσκι, *Έξη μαθήματα ήθοποιίας*. Έκδοση Παρατηρητοῦ, Λεμεσός, 1965.
- Μπρούκ Πήτερ, *Η σκηνή χωρίς δρια*. Άρίων, 1970.
- Νεοελληνικό θέατρο*. Περιοδικό Διαβάζω, τεῦχ. 89, 7-3-89.
- Ό ήθοποιός καί ή σκηνική πρακτική*. Α' συνάντηση ήθοποιῶν. Σωματείο Έλλήνων Ήθοποιῶν, 1988.
- Ολίβιε Λῶρενς, *Έξομολογήσεις ενός ήθοποιου*. Libro, 1984.
- Πανταζής Δ.Π., *Μίλτος Κοντουράς, ό δάσκαλος τής ρωμοσύνης*. Έκδόσεις Φιλιλπότη, 1984.
- Πολίτης Ν.Γ., *Έκλογαί από τά τραγούδια του ελληνικού λαου*. Τύποις Παρασκευά Λεωνή, 1932 (: γράμματα, 1991).
- Πολίτης Φῶτος, *Έπιλογή κριτικῶν άρθρων*, Α&Β τόμ. *Θεατρικά*. Ίκαρος, 1984.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Εύρωπαϊκή θεατρολογία*. Ίδρυμα Γουλανδρη-Χόρν, 1984.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Ίστορικά νεοελληνικού θεάτρον*. Έκδόσεις Παϊρίδη, 1984.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Σημειολογία του θεάτρον*. Έκδόσεις Παϊρίδη, 1985.

- Σεφέρης Γιώργος, *Δοκιμές*. Ίκαρος, 1984.
Σιδέρης Γιάννης, *Ίστορία του Νέου Έλληνικού Θεάτρου, 1794-1944*. Ίκαρος, 1951.
Σπάθης Δημήτρης, *Ο διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*. University Studio Press, 1986.
Στανισλάβσκι, *Πλάθοντας ένα ρόλο*. Γκόννης, 1960.
Ταρχόφσκι Άντρέϊ, *Σμιλεύοντας το χρόνο*. Έκδόσεις Νεφέλη, 1987.
Φίσερ Έρνστ, *Η αναγκαιότητα της τέχνης*. Έκδόσεις Θεμέλιο, 1963.

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΠΙΝΑΚΑΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

Στόν πίνακα που ακολουθεί δέ συμπεριλαμβάνεται ὁ Αἰμίλιος Βεάκης γιά τόν ὁποῖο οἱ ἀναφορές στό κείμενο εἶναι, προφανῶς, ἄθροες. Οἱ ἀριθμοί παραπέμπουν σέ σελίδες.

Α

Ἀθανασιάδης-Νόβας Θεμ., 23

Ἀϊζενστάιν Σερ., 54

Αἰσχύλος, 29

Ἀλεξάνδρου Στ., 43

Ἀλίκη, 49

Ἀλκαίου Σαπ., 15, 49

Ἀλμπυ Ἐντ., 55

Ἀναγνωστάκη Λούλα, 54

Ἀνδρεάδου, 49

Ἀνδρόνικος Μαν., 56

Ἀνοίγ Ζάν, 55

Ἀργυρόπουλος Βασ., 15

Ἀριστοτέλης, 24, 58

Ἀριστοφάνης, 49, 54

Ἀρσενιάδης Φρ., 55

Ἀρώνη Μαίρη, 41, 50

Βάις Πέτερ., 55

Βιγκτάνκοφ Εὐγ., 54

Βαλαωρίτης Ἀριστ., 29

Βαροπούλου Ἐλ., 35

Βεάκη Μαίρη, 43

Βεάκης Γιάν., 16, 23

Βέντεκιντ Φρ., 54

Βογιατζής Φώτης, 18

Βρεττάκος Νικηφ., 25

Γ

Γαβριηλίδης Βλ., 59
Γεωργουσόπουλος Κώστας, 41, 43, 57
Γιαννόπουλος Περ., 21
Γιαννούλης Άγγ., 30
Γίκιας-Χατζηκυριάκος Νίκ., 21
Γκόγκολ Νικ., 43
Γκουνώ, 51
Γκροτόφσκι Γέρ., 28
Γληνός Γιώργ., 49
Γληνός Δημ., 21, 23
Γρυπάρης Ίωάν., 29, 50

Δ

Δαβίδ, 58
Δελμούζος Άλ., 21
Δενδραμής Νίκος, 49
Διαλεγμένος Γιώργος, 55
Δημαράς Άλ., 34
Δημαράς Κ.Θ., 37
Δημόκριτος, 21

Ε

Έλιοτ Τόμ., 82
Έλύτης Όδυσ., 84
Ένγκελς Φρ., 44
Εύθυμάδης Μητσός, 54
Ευλάμπιος Γ., 68
Ευριπίδης, 54

Ζ

Ζεβελάκης Γ., 28, 65, 70
Ζιώγας Βασ., 54

Θ

Θεοτοκάς Γιώργος, 13, 46
Θεόφιλος, 21
Θρύλος Άλκ., 19

I

- Ίνκ Ούιλ., 55
- Ίονέσκο Εύγ., 55
- Ίψεν Έρρ., 29
- Ίωάννου Γιώργος, 22

K

- Καζαντζάκη Γαλ., 55
- Καζαντζάκης Νίκ., 41
- Κάιζερ Τζ., 54
- Καλλιγᾶς Παῦλος, 14
- Καλομοίρης Μαν., 21
- Καμπανέλλης Ίάκ., 54
- Καμύ Άλ., 18, 56
- Καρράς Στρ., 54
- Καρούσος Τζαβ., 44, 49
- Κασομούλης Νικ., 38
- Κατράκης Μάν., 43, 44, 50
- Κατσέλη Άλ., 44, 50
- Κάφκα Φράντς, 50
- Κεχαΐδης Δημ., 40, 54
- Κολοκοτρώνης Θεόδ., 38
- Κόντογλου Φώτ., 21
- Κοτζίās Κώστας, 27
- Κοτοπούλη Μαρ., 15, 23, 24, 48, 49
- Κόττι Γιάν, 35, 71
- Κουκούλας Λέων, 13, 14, 23
- Κούν Κάρ., 45, 54
- Κουντουράς Μιλ., 51
- Κυβέλη, 15, 46, 56
- Κυριακίδης Στ., 22

Λ

- Λάσκαρης Νικ., 16, 17, 33
- Λεκατσᾶς Παν., 15, 19, 27
- Λιγνάδης Τάσος, 22, 42
- Λιδωρίκη Ζ., 31
- Λιδωρίκης Άλ., 31
- Λιδωρίκης Μιλτ., 20
- Λογοθετίδης Βασ., 44
- Λορεντζάτος Ζήσ., 44

Λόγια Φ.Γκ., 55
Λυγίζος Μήτσος, 53

Μ

Μακρής Όρ., 44
Μακρής Σόλων, 28, 73, 74
Μακρογιάννης Ίωάν., 22, 38
Μαλακούσης Μιλτ., 29
Μαμάς Ειόγγ., 49
Μανυάτης Γιώργος, 54
Μανυαΐδου Βάσω, 31, 42, 44
Μάρκουρας Πέτρος, 54
Μάρξ Κάρλ, 21
Μάρτσος Άντ., 40
Μάρτσος Παύλος, 54
Μαυροματίτης Στ., 17
Μέγροϊλας Νικ., 15, 20
Μήγαρχογιάν Β., 54
Μελιάς Στ., 29, 43, 48, 55, 59
Μερκούρη Μελ., 44
Μητρόπουλος Δημ., 21
Μύλλερ Άρθουρ, 55
Μενυτής Άλ., 16, 31, 32, 44, 47, 48, 49
Μολιάρος Ίωάν., 41
Μοραΐλης Γιάν., 21
Μουρούλιας Κώστας, 54
Μουρούρης Κώστας, 49
Μπιζ Σματ., 51
Μπέκετ Σάμ., 18, 5, 20
Μπετιόβεν Δοστ., 28
Μπίντλφελντ, 55, 80
Μπουτ., 55
Μπουζι Μπ., 18, 55
Μπουσόν Πήτερ, 42, 49, 66
Μπουρ Χάρ., 20
Μυράτ Μήτσος, 48
Μυράτ Μαρ., 49

Ν

Νίζαρ Χριστ., 15, 18, 49
Νίτσουρας-Καραυΐδου Ά., 39
Νίκαι Φρ., 33

Νίτσος Κώστας, 31, 33, 45
Νταλί Σαλβ., 21

Ξ

Ξενόπουλος Γρ., 55

Ο

Οικονόμου Θωμ., 15, 18, 19, 45
Όλιβιε Λώρ., 20, 64
Όμηρος, 21
Ο' Νήλ Εύγ., 75, 77
Ουάιλντερ Θ., 55
Ουίλλιαμς Τέν., 55

Π

Παλαιολόγος Παῦλος, 55
Παλαμᾶς Κωστής, 29, 46, 55
Πανταζής Π., 51
Παντόπουλος Εὐάγ., 15, 19, 23, 27, 49
Παξινοῦ Κατ., 16, 20, 44, 49, 64
Παπαγιαννόπουλος Διον., 44
Παπαδάκη Ἐλ., 15, 44, 49
Παπαδογιώργης Γιώργος, 55
Παπαδιαμάντης Ἄλ., 22
Παπαντωνίου Ζαχ., 29
Παπαρρηγόπουλος Κωνσ., 57
Παρθένης Κωνσ., 21
Πάτριξ Τζ., 55
Πατρίκιος Τίτος, 24, 29
Πετρίδης Γιώργ., 27, 68
Πικιώνης Δημ., 21
Πίντερ Χ., 55
Πισκάτορ Ἐρ., 54
Πλωρίτης Μάρ., 43
Πολίτης Ν.Γ., 65, 81
Πολίτης Φῶτος, 15, 19, 23, 44, 45, 47, 51, 57, 66, 67, 72
Ποντίκας Μάριος, 54
Πούχγερ Βάλ., 17, 23, 38, 40, 60
Πρίσλεϋ Τζ., 55

Ρ

Ράινχαρτ Μάξ, 54
 Ράπτιγκαν Τέρ., 55
 Ρίτσος Γιάν., 18
 Ροδάς Μιχ., 48
 Ροντέν Ώγκ., 16
 Ροντήρη Κ., 20, 31, 36, 51, 78
 Ροντήρης Δημ., 19, 20, 21, 31, 36, 45, 51, 52, 53, 72, 78
 Ρώμας Διον., 28, 55

Σ

Σαίξπηρ Ούιλ., 26, 29, 41, 56
 Σαμάρας Σπ., 51
 Σάντερς Ίρθ., 34
 Σάρτρ Ζ.Πώλ, 18
 Σεβαστάκης Άλέξης, 54
 Σεφέρης Γιώργος, 22
 Σιδέρης Γιάν., 23
 Σικελιανός Άγγ., 41, 43
 Σίλλερ Φρ., 29
 Σκαλώτας Δημ., 21
 Σκούρτης Γιώργος, 54
 Σκόφιλντ Πώλ, 64
 Σολομός Άλ., 43
 Σολωμός Διον., 9, 21, 29, 38
 Σούμπερτ Φρ., 51
 Σοφοκλής, 50, 64

Τ

Ταβουλάρης Διον., 15, 19
 Τάιροφ Άλ., 54
 Ταλμά, 58
 Ταρχόφσκι Άντρέι, 83
 Τερζάκης Άγγ., 27
 Τερτσέτης Γεώργ., 38
 Τζέσσονερ Λεοπ., 54
 Τσάπεκ Κάρελ, 54
 Τσαρούχης Γιάν., 21
 Τσέχωφ Άντ., 43, 44

Φ

Φέλιγκ Γιούργ., 54
Φίσερ Έρνστ, 40
Φρίζς Μάξ, 55
Φύρστ Έδμ., 15
Φωτόπουλος Μίμης, 44

Χ

Χαλεπᾶς Γιαν., 21
Χάρης Πέτ., 48, 49
Χατζῆς Δημ., 19
Χόρν Παντ., 55, 80
Χορτάτσης Γεώρ., 54
Χουρμούζιος Αίμ., 19, 23, 26, 27, 31
Χρηστομάνος Κωνστ., 15, 27, 45, 46

Ψ

Ψαθᾶς Δημ., 55

Η

Hoffmann J.B., 14

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

I. Βεάκης: Ἡ τέχνη του	13
II. Δραματογραφία - Σκηνοθεσία	37
III. Ἀποδεικτική δοκιμή - Μάσκα καί χειρονομία	57
Λήρ & Οιδίπους	61
Κρίς (Ἄννα Κρίστν)	75
Κύρ Ἀντώνης (Φυντανάκι) - Λεμπέσης (Ἀρραβωνιάσματα)	80

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Γιάννης Σιδέρης: Αἰμίλιος Βεάκης, ἡ θεατρική του ζωή	89
Σημειώσεις	95

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΠΙΝΑΚΑΣ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

97
99

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

ΒΕΑΚΗΣ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Οί φωτογραφίες οφείλονται στα αρχεία Πάγιας Βεάκη, Άγγελου Γιαννούλη,
Άλέκου και Ζωζώς Λιδωρίκη και Κωστούλας Ροντήρη.





Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

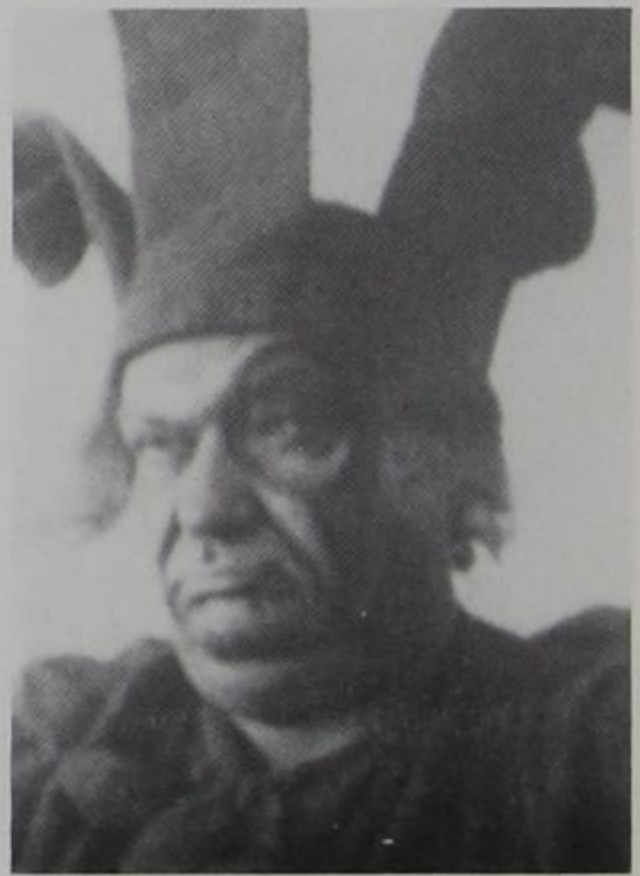




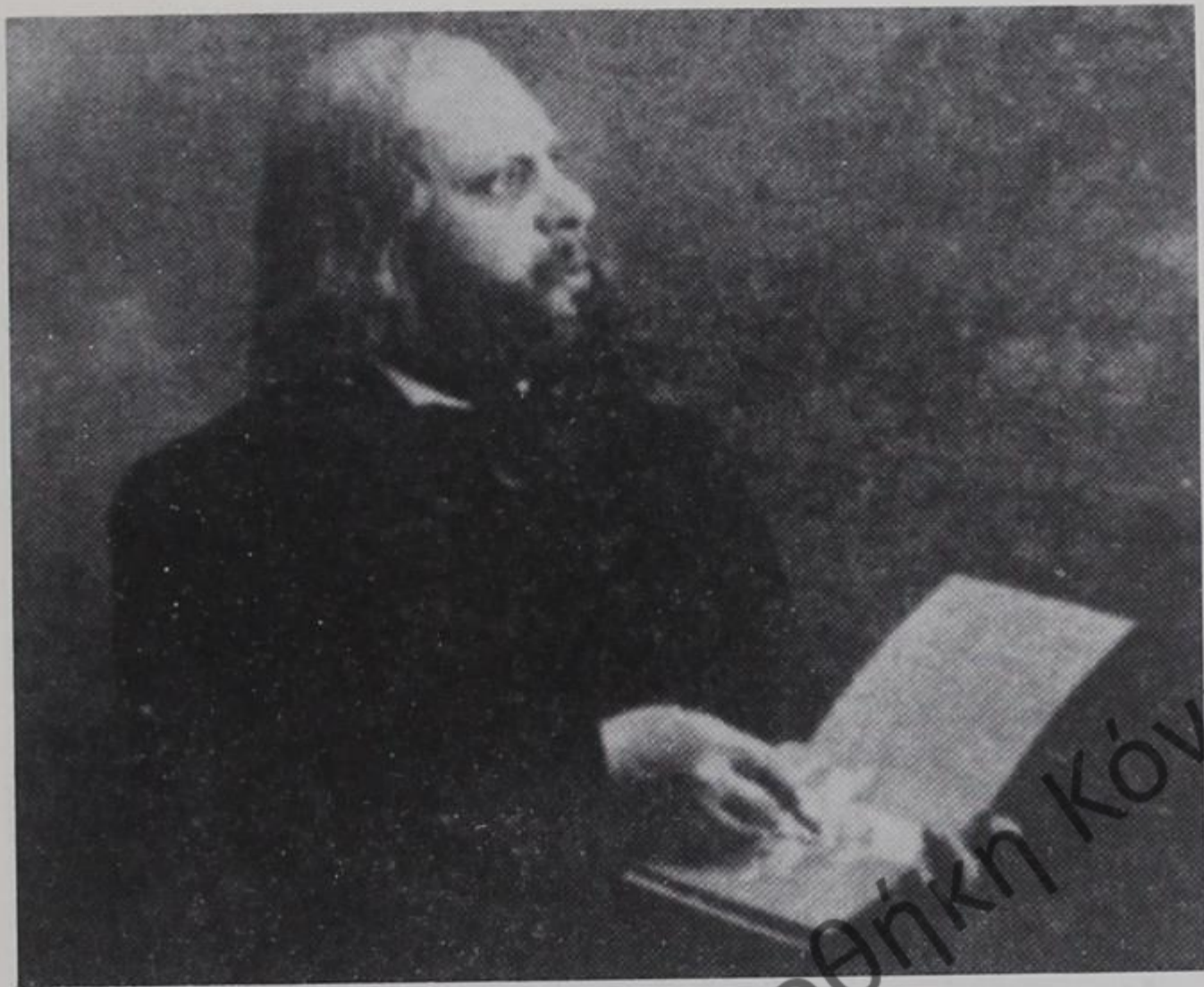
Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



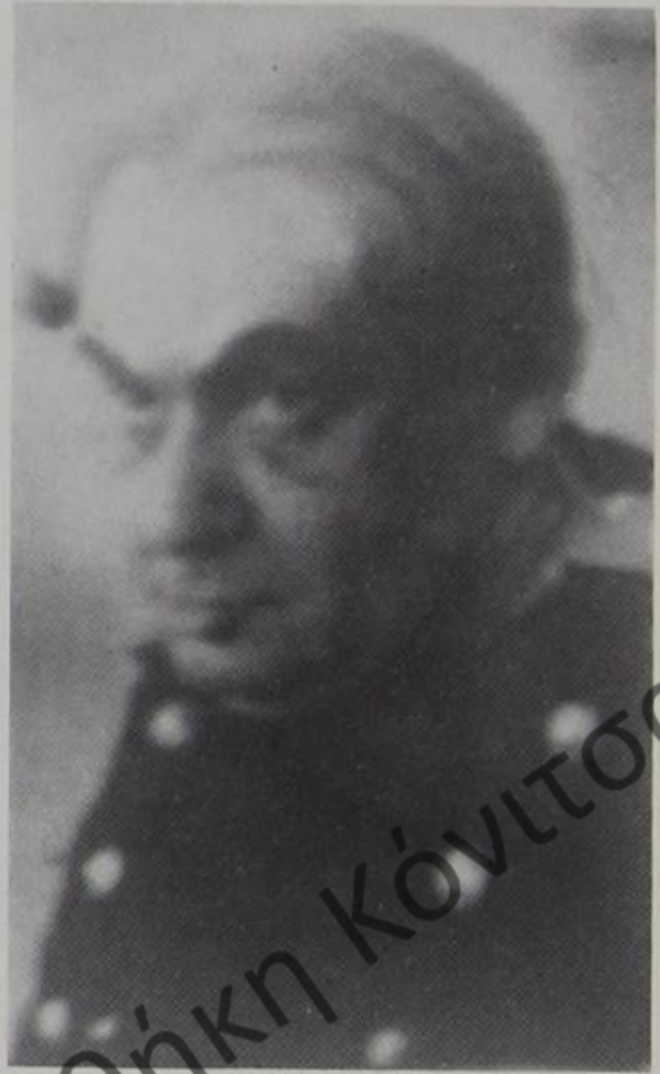
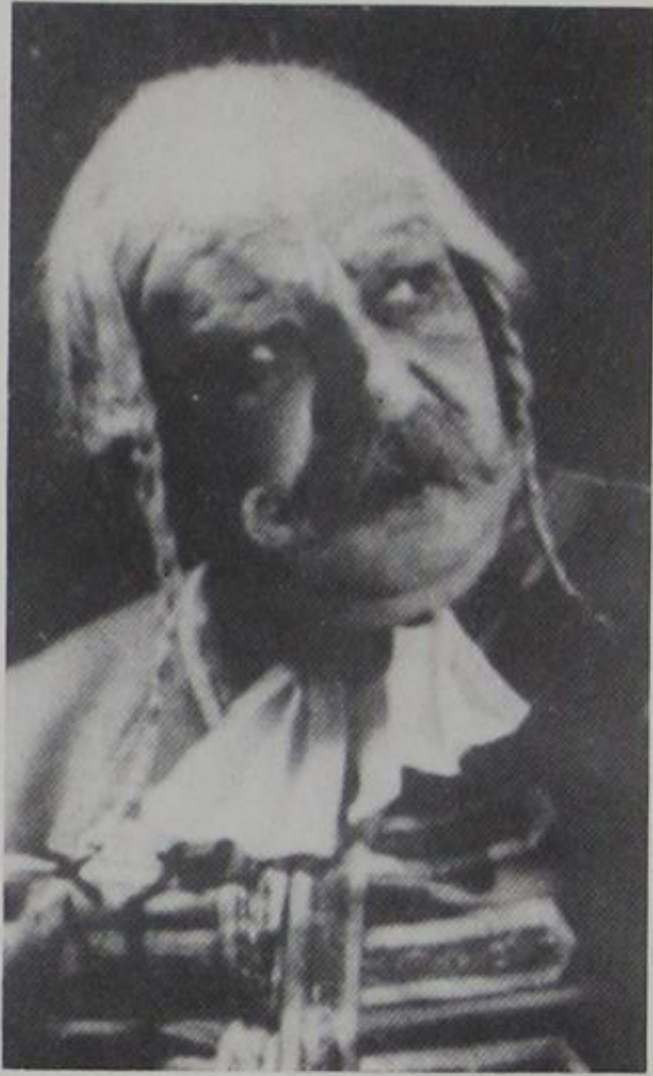
Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



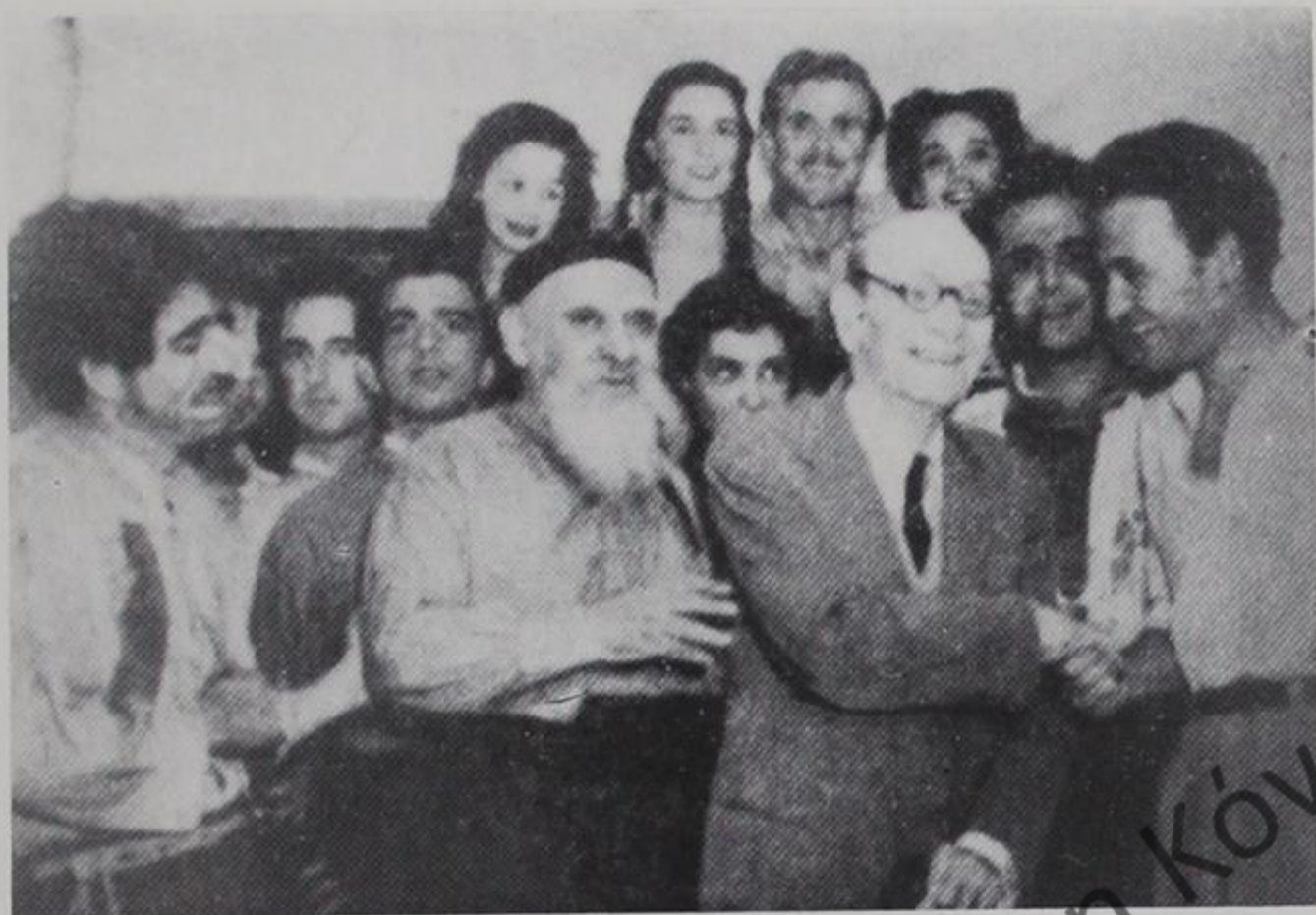
Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



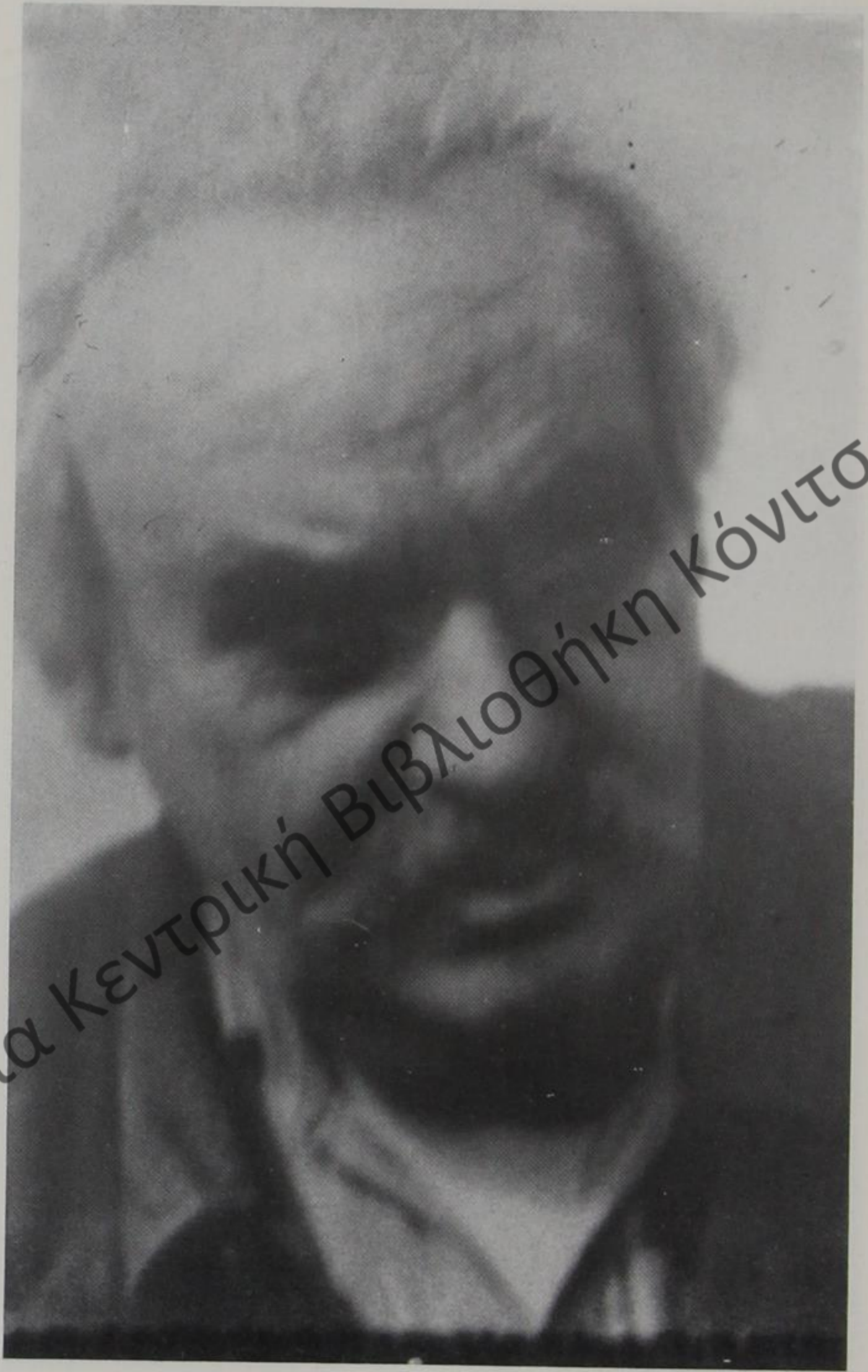
Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας



Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Τό βιβλίον τοῦ Πάνου Κυπαρίσση

ΒΕΑΚΗΣ

ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΘΑΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗΝ ΥΠΟΚΡΙΤΙΚΗ

στοιχειοθετήθηκε καί σελιδουποιήθηκε στόν Ντίμη Καρρά,
τυπώθηκε ἀπό τόν Κ. Φερέτο

σέ χαρτί Velvet 100 γρ. τόν Νοέμβριον τοῦ 1991

Ἡ βιβλιοδεσία ἐγίνε ἀπό τόν Ν. Λινάρου

καί τό ἐξώφυλλον ἀπό τόν Πάνο Κυπαρίσση.

Τίς τυπογραφικές διορθώσεις καί τήν ἐπιμέλειαν τοῦ βιβλίου
εἶχε ὁ Ἡλίας Καφάσγιου γιά λογιματικά τῶν ἐκδόσεων

ΡΟΙΠΤΡΟΝ

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας

Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Κόνιτσας