

ΘΕΑΤΡΟ 64/66

A.E. ΤΣΙΜΕΝΤΩΝ ΤΙΤΑΝ

Τύχη;

Ένα άτυχημα είναι αυτό που λείπει ή λείπει. Α-τύχημα: έλλειψη τύχης.

Όμως την τύχη μπορείς συχνά να την κατευθύνεις. Και να πετύχεις πολλές ανθρωποώρες δουλειάς χωρίς άτυχημα.

Αυτό στον Τιτάνα τό πετύχαμε δίνοντας πρωτεύουσα σημασία στην Πρόληψη Άτυχημάτων. Με πλήρη έξοπλισμό σε μέσα προλήψεως, αλλά και με ειδική εκπαίδευση, διαλέξεις, φυλλάδια, αφίσσες, συνθήματα, διαγωνισμούς. Και ακόμα με έπαθλα και δώρα για τις ομάδες με τους χαμηλότερους δείκτες άτυχημάτων.

Πάνω απ' όλα, τό πετύχαμε από τή στιγμή που έγινε σε όλους συνείδηση, ότι για τά περισσότερα άτυχήματα εύθύνεται όχι ή

Μηχανή, αλλά ό Άνθρωπος. Έτσι, δημιουργήσαμε ειδικές ομάδες που επαγρυπνούν σε κάθε χώρο δουλειάς και που διαρκώς ανανεώνουν τις γνώσεις τους στην Πρόληψη Άτυχημάτων, με ειδική και συνεχή πληροφόρηση και εκπαίδευση.

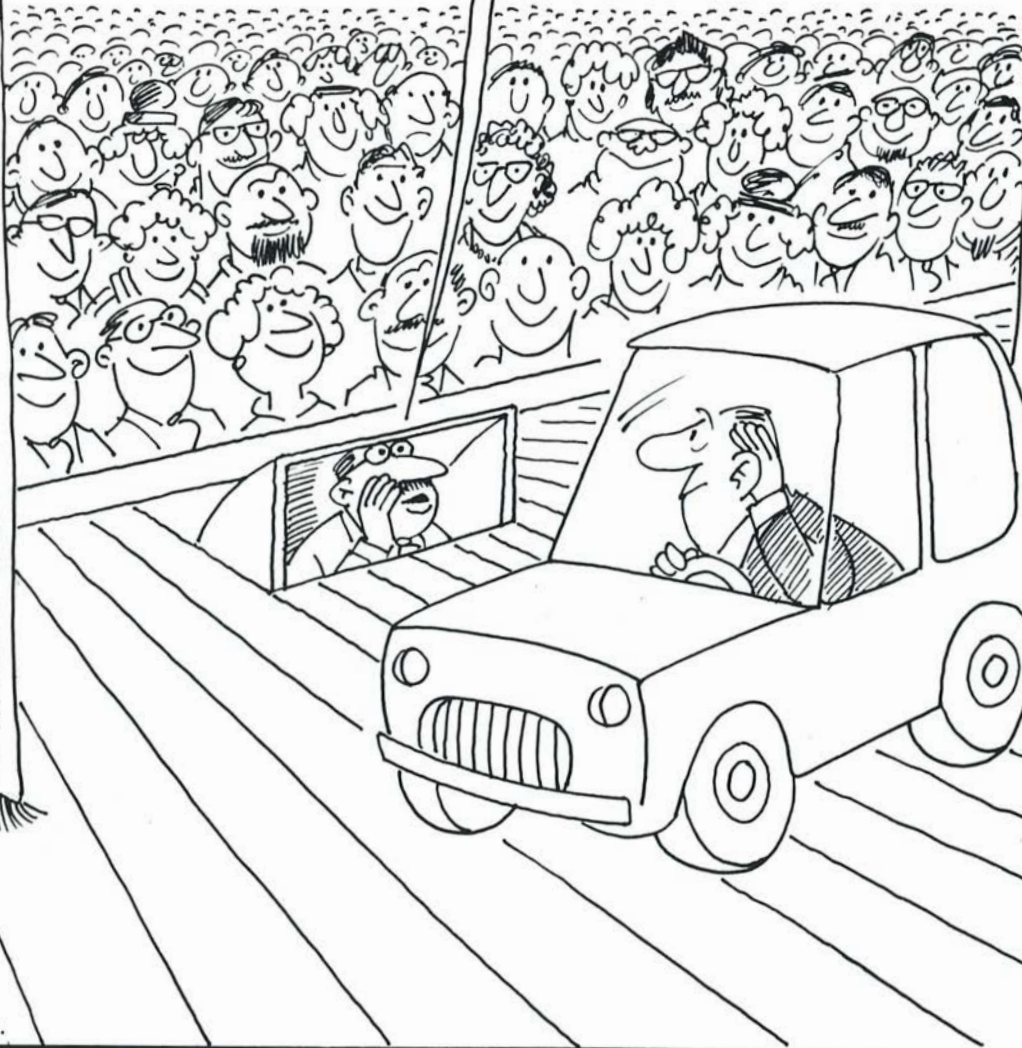
Σύμφωνα με τά τελευταία στοιχεία που έχουμε υπ' όψη μας, ό δείκτης άτυχημάτων στον Τιτάνα είναι σημαντικά χαμηλότερος από τόν μέσο όρο στα τσιμεντεργοστάσια τής Άγγλίας, τής Γερμανίας και τής Γαλλίας! Και φιλοδοξούμε να τόν κατεβάσουμε κι άλλο.



ΣΤΟΝ ΤΙΤΑΝΑ ΣΥΝΕΧΙΖΟΥΜΕ
ΤΗΝ ΠΡΟΣΠΑΘΕΙΑ



ΓΙΑ ΠΟΛΛΑ ΧΙΛΙΟΜΕΤΡΑ,
ΓΙΑ ΠΟΛΛΗ ΑΝΕΣΗ,
ΓΙΑ ΠΟΛΛΗ ΑΣΦΑΛΕΙΑ,
ΤΣΙΝΤΟΥΡΑΤΟ PIRELLI!



MINOS

«Γιά μιά μέρα ζωής» ΝΕΟΣ ΜΑΝΟΣ ΛΟΪΖΟΣ

Τραγουδούν:

ΔΗΜΗΤΡΑ ΓΑΛΑΝΗ
Β. ΠΑΠΑΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ
ΔΩΡΑ ΣΙΤΖΑΝΗ
και ο Μ.ΛΟΪΖΟΣ



ΠΡΟΟΔΟΣ ΣΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

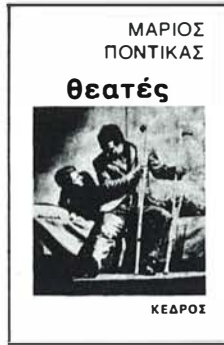
ΚΕΔΡΟΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ



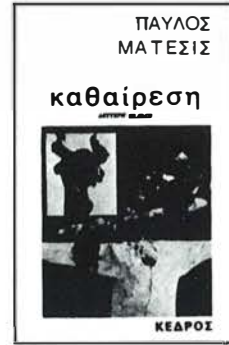
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ
Η ΚΥΡΙΑ ΤΟΥ ΤΡΙΑΝΟΥ



ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ
Ο ΠΑΤΕΡ ΣΥΝΕΣΙΟΣ



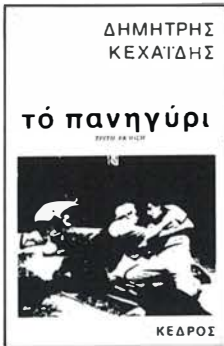
ΜΑΡΙΟΣ ΠΟΝΤΙΚΑΣ
ΘΕΑΤΕΣ



ΠΑΥΛΟΣ ΜΑΤΕΣΙΣ
ΚΑΘΑΙΡΕΣΗ



ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΙΩΤΗΣ
ΚΟΙΝΗ ΛΟΓΙΚΗ



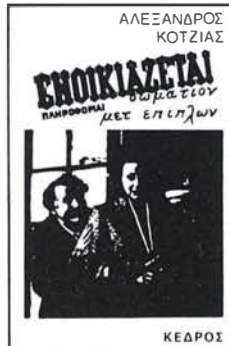
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΚΕΧΑΪΔΗΣ
ΤΟ ΠΑΝΗΓΥΡΙ



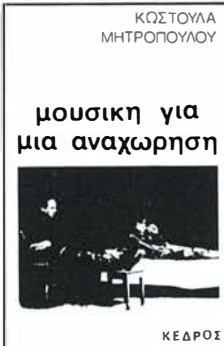
ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΟΥΡΤΗΣ
ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΑ



ΓΙΩΡΓΟΣ ΣΚΟΥΡΤΗΣ
ΚΟΜΜΑΤΙΑ & ΘΡΥΨΑΛΑ



ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΣ ΚΟΤΖΙΑΣ
ΕΝΟΙΚΙΑΖΕΤΑΙ ΔΩΜΑΤΙΟ ΜΕΤ' ΕΠΙΠΛΩΝ



ΚΩΣΤ. ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΥ
ΜΟΥΣΙΚΗ ΓΙΑ ΜΙΑ ΑΝΑΧΩΡΗΣΗ



ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ
ΕΚΕΙΝΟΣ ΚΑΙ... ΕΚΕΙΝΟΣ



ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΡΣΕΛΑΣ
ΕΠΙΚΙΝΔΥΝΟ ΦΟΡΤΙΟ



ΛΟΥΛΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ
ΑΝΤΩΝΙΟ ή ΤΟ ΜΗΝΥΜΑ



ΛΟΥΛΑ ΑΝΑΓΝΩΣΤΑΚΗ
Η ΠΟΛΗ



ΙΑΚΩΒΟΣ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ
ΘΕΑΤΡΟ Α & Β



ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΝΙΩΤΗΣ
ΠΑΘΗΜΑΤΑ

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΚΕΔΡΟΣ

ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΓΕΝΝΑΔΙΟΥ 6 (Πάρδος Ακαδημίας) Τηλ. 3615783



ΚΑΣΕΤΙΝΑ 4 ΔΙΣΚΩΝ



η ΕΜΙΑΛ
παρουσιάζει περηφανά
την πρώτη
Ελληνική ηχογράφηση
εργών ΝΙΚΟΥ ΣΚΑΛΚΩΤΑ

Ν. ΣΚΑΛΚΩΤΑΣ
14C163-70981/2

- Δέκα Σκίτσα για "Εγχόρδα
- «Πέντε Έλληνικοί Χοροί» για έγχορδα
- Κουαρτέτο Έγχόρδων αρ. 3
- Σονατίνα αρ. 4 για Πιάνο και Βιολί
- Ναούρισμα
- Όκτώ Παραλλαγές πάνω σ' ένα Έλληνικό θέμα
- Από τη «3η Σούιτα για πιάνο»
- Σονατίνα αρ. 3 για Πιάνο και βιολί
- Ντούο για Βιολί και Βιόλα
- Σονατίνα για Βιολοντσέλλο και Πιάνο
- Τρυφερή Μελωδία για Βιολοντσέλλο και Πιάνο
- Λάργκο για Βιολοντσέλλο και Πιάνο
- Μπόλερο για Βιολοντσέλλο και Πιάνο
- Μικρή Σερενάτα για Βιολοντσέλλο και Πιάνο



ΕΚΔΟΣΕΙΣ

ΔΩΔΩΝΗ

ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΑ: 1) ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 3 ΑΘΗΝΑ (143) - 2) ΙΠΠΟΚΡΑΤΟΥΣ 17 ΑΘΗΝΑ (143)

ΠΡΟΣΦΟΡΑ

ΟΙ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΔΩΔΩΝΗ

★ ΓΙΑ ΤΑ ΕΙΚΟΣΑΧΡΟΝΑ ΤΗΣ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ ΤΟΥΣ ΣΤΟ ΧΩΡΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΦΕΡΝΟΥΝ ΤΟ ΠΑΓΚΟΣΜΙΟ
ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ ΣΑΣ

Μέ τις 3 θεατρικές σειρές των εκδόσεων «ΔΩΔΩΝΗ» που αποτελούνται από 20 τόμους ή κάθε μία, με τους πιο γνωστούς συγγραφείς του παγκόσμιου θεάτρου και τα καλύτερα έργα.

ΚΑΜΥ - ΛΟΡΚΑ - ΊΨΕΝ - ΜΠΡΕΧΤ -
ΑΝΟΥΪ-Γ - ΓΚΟΛΤΟΝΙ - ΠΙΝΤΕΡ -
ΜΟΛΙΕΡΟΣ - ΓΚΟΓΚΟΛ - ΙΟΝΕΣΚΟ -
ΣΤΡΙΝΤΜΠΕΡΓΚ - ΧΙΚΜΕΤ - ΖΕΝΕ
ΠΙΡΑΝΤΕΛΛΟ - ΜΠΕΡΝΑΡ ΣΩ - ΒΑΓΣ
ΡΕΗΜΠ - ΑΡΡΑΜΠΑΛ - ΜΠΕΚΕΤ κ.ά.

Μεταφράσεις των:

ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ - ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΚΑΛΛΕΡΓΗ -
ΑΡΗ ΔΙΚΤΑΙΟΥ - Γ.Ν. ΠΟΛΙΤΗ - ΔΕΣΠΩΣ ΔΙΑ-
ΜΑΝΤΙΔΟΥ - ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ - ΠΕΛΟΥ ΚΑ-
ΤΣΕΛΗ - ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ - Ρ. ΜΠΟΥΜΗ-ΠΑΠΑ
- Κ. ΚΑΣΣΙΜΑΤΗ ΜΥΡΙΒΗΛΗ - ΠΑΥΛΟΥ ΜΑΤΕΣΙ
- ΜΑΝΘΟΥ ΚΡΙΣΠΗ - ΜΗΤΣΟΥ ΛΥΓΓΙΖΟΥ κ.ά.



Οι αγοραστές κάθε θεατρικής σειράς (Α' ή Β' ή Γ') έχουν τη δυνατότητα να διαλέξουν, (ανεξάρτητα από τον τρόπο αγοράς - μετρητοίς ή με δόσεις -) βιβλία αξίας 2.100 δραχμών από τις 300 εκδόσεις του εκδοτικού οίκου «ΔΩΔΩΝΗ»

ΕΝΤΕΛΩΣ ΔΩΡΕΑΝ

Βιβλία των εκδόσεών μας:

ΘΕΑΤΡΟ - ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ - ΨΥΧΟΛΟΓΙΑ
- ΙΣΤΟΡΙΑ - ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΙ ΞΕΝΗ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ - ΟΙΚΟΛΟΓΙΑ - ΔΟΚΙΜΙΑ
- ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΑ κ.ά.

ΠΡΟΣΟΧΗ

ΣΕ ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΠΟΥ ΑΓΟΡΑΖΕΤΕ δύο σειρές ή προσφορά μας γίνεται 4.600 και σε περίπτωση που αγοράζετε και τις 3 σειρές, τότε η προσφορά μας μεγαλώνει ακόμα περισσότερο! Παίρνετε βιβλία των εκδόσεών μας, αξίας 7.200 δρχ.

Πληροφορίες μόνο στα τηλέφωνα: 36.01.890 και 36.37.973 ή στα βιβλιοπωλεία μας:

1ον) 'Ασκληπιού 3 και 2ον) 'Ιπποκράτους 17

ΔΕΛΤΙΟ ΠΑΡΑΓΓΕΛΙΑΣ

Πρός τις εκδόσεις «ΔΩΔΩΝΗ» ΑΣΚΛΗΠΙΟΥ 3 ΑΘΗΝΑ

Σας παρακαλώ, στείλτε μου τον κατάλογο των εκδόσεών σας, για να διαλέξω τα βιβλία που μ' ενδιαφέρουν, από την προσφορά σας, και τα όποια, αφού σας γνωστοποιήσω, είστε υποχρεωμένοι να μου στείλετε, μαζί με τη θεατρική σειρά Α' , θεατρική σειρά Β' , θεατρική σειρά Γ' . Δέχομαι να πληρώσω* μετρητοίς ή με δόσεις

ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ
ΔΙΕΥΘΥΝΣΗ
ΠΟΛΗ ΤΗΛ.
ΥΠΟΓΡΑΦΗ
ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ

* Σημειώστε τον τρόπο πληρωμής



60 ΤΟΜΟΙ-64 ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ-76 ΕΡΓΑ



* Α' σειρά (1-20)



* Β' σειρά (21-40)



* Γ' σειρά (41-60)

Η κάθε σειρά έχει ΜΕΤΡΗΤΟΙΣ 4.800
ΜΕ ΔΟΣΕΙΣ 6.000

(1000 δραχμές προκαταβολή και 1000 δραχμές τό μήνα)

Η ΤΗ
ΑΓΑΠΗ
ΤΟ
ΘΕΑΤΡΟ

και ή

άστήρ  **tv films**

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

Οἱ πρωταγωνιστὰ μας κέρδισαν
τὸ μεγάλο κοινὸ μὲ τὴν ἀξία τους.
Τὴν ἀξία τους ὅμως τὴ δειξάμε ἐμεῖς
σὸ μεγάλο κοινὸ.
Καὶ φιλοδοξοῦμε σύντομα νὰ προβάλομε
ὄλους τοὺς ἀξιους ἠθοποιούς.

ΑΣΤΗΡ Τ V FILMS, ΟΜΗΡΟΥ 13, ΑΘΗΝΑ, τηλ. 605.618 - 630.373

Χέρμπερτ Ρήντ

Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής

Είδος: υποδομή

Χέρμπερτ Ρήντ

Ιστορία της Μοντέρνας Γλυπτικής

Μετάφραση: Μ. Λαμπράκη-Πλάκα

Είδος: υποδομή

Ρόμπερτ Φυρνά-Τζόρνταν

Ιστορία της Αρχιτεκτονικής

Είδος: υποδομή

Ιστορία της Μουσικής Εμίλ Βυλερμόζ

1.
Από την αρχαιότητα ως τον Σεζάρ Φράνκ

Συμπλήρωμα: Ζακ Λανσάν

Μετάφραση Γλωσσάρι Ελληνικό Επιμετρο
Γιώργος Λεωτσάκος

Είδος: υποδομή

Ιστορία της Μουσικής Εμίλ Βυλερμόζ

2.
Από τον Σεζάρ Φράνκ ως τις μέρες μας

Γλωσσάρι

Συμπλήρωμα: Ζακ Λανσάν

Μετάφραση - Γλωσσάρι Ελληνικό Επιμετρο
Γιώργος Λεωτσάκος

Είδος: υποδομή

Φύλλης Χάρτνολ

Ιστορία του Θεάτρου

Μετάφραση: Ρούλα Πατεράκη

Είδος: υποδομή

Φερντινάντο Ρζύνια

Ιστορία του Μπαλέτου

Μετάφραση Προσθήκες: Ανδρέας Ρηϊκής

Είδος: υποδομή

Τζών Μπρόρντμαν

Αρχαία Ελληνική Τέχνη

Είδος: υποδομή

ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΥΠΟΔΟΜΗ

3ης Σεπτεμβρίου 22 - Τ. 5234790



ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

20 ΙΟΥΝΙΟΥ – 6 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

ΑΡΧΑΙΟ ΘΕΑΤΡΟ ΕΠΙΔΑΥΡΟΥ

Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α

*** ΣΚΑΛΑ ΤΟΥ ΜΙΛΑΝΟΥ**

ΣΑΒΒΑΤΟ 20 ΙΟΥΝΙΟΥ ΒΕΡΝΤΙ «ΡΕΚΒΙΕΜ»

Τιμές εισιτηρίων: 1.000, 700. *Ανω διάζωμα 300 δρχ.

*** ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ**

ΣΑΒΒΑΤΟ 27 ΙΟΥΝΙΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΡΗΣΟΣ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 28 ΙΟΥΝΙΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΡΗΣΟΣ»

*** ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**

ΣΑΒΒΑΤΟ 4 ΙΟΥΛΙΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 5 ΙΟΥΛΙΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 11 ΙΟΥΛΙΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 12 ΙΟΥΛΙΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ «ΟΙΔΙΠΟΥΣ ΤΥΡΑΝΝΟΣ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 18 ΙΟΥΛΙΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ «ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 19 ΙΟΥΛΙΟΥ ΑΙΣΧΥΛΟΥ «ΕΠΤΑ ΕΠΙ ΘΗΒΑΣ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 25 ΙΟΥΛΙΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 26 ΙΟΥΛΙΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΦΟΙΝΙΣΣΑΙ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 1 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ «ΗΛΕΚΤΡΑ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 2 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΣΟΦΟΚΛΗ «ΗΛΕΚΤΡΑ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 8 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ «ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΑΙ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 9 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ «ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΑΙ»

*** ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**

ΣΑΒΒΑΤΟ 15 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ «ΣΦΗΚΕΣ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 16 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ «ΣΦΗΚΕΣ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 22 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΒΑΚΧΑΙ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 23 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΒΑΚΧΑΙ»

*** ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ**

ΣΑΒΒΑΤΟ 29 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΕΚΑΒΗ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 30 ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ «ΕΚΑΒΗ»

ΣΑΒΒΑΤΟ 5 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ «ΠΛΟΥΤΟΣ»

ΚΥΡΙΑΚΗ 6 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ «ΠΛΟΥΤΟΣ»

Τιμές εισιτηρίων: 400, 300, 200, 125. *Ανω διάζωμα 75 δρχ.

* *Ωρα έναρξης των παραστάσεων: Μέχρι τέλους Ιουνίου στις 9.30 ακριβώς. *Από 1ης Ιουλίου στις 9 μ.μ. ακριβώς.

* *Η προπώληση των εισιτηρίων γίνεται από τις αρχές Ιουνίου.

* Εισιτήρια πωλούνται:

α) Στο ταμείο του ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ, Σταδίου 4 (μέσα στη στοά) τηλ. 32.21.459 και 32.23.111 έσωτ. 240.

β) Στο ταμείο του ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ, *Αγ. Κωνσταντίνου και Μενάνδρου 12, τηλ. 52.23.242.

γ) Στην ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ *Αθηνών, Πολυτεχνείου 12, τηλ. 52.48.600 και 52.40.854 και σε όλα τα περιφερειακά της τμήματα.

δ) Στο χώρο του Αρχαίου Θεάτρου *Επιδαύρου τις ημέρες των παραστάσεων: Κάθε Σάββατο, τέσσερις ώρες πριν από την έναρξη της παραστάσεως και κάθε Κυριακή, 9.00 – 13.00 π.μ. και από 5 μ.μ. μέχρι την έναρξη της παραστάσεως. Τηλ. 0753/22.026.

ε) Στα γραφεία της ΟΛΥΜΠΙΑΚΗΣ ΑΕΡΟΠΟΡΙΑΣ στο Ναύπλιο, Λεωφ. Μπουμπουλίνας 2, τηλ. 0752/28.054, από την παραμονή έως την ημέρα της παραστάσεως.

* *Η είσοδος σε παιδιά κάτω των 10 ετών δεν επιτρέπεται, ούτε η φωτογράφιση κατά την διάρκεια των παραστάσεων.

* Το πρόγραμμα πιθανόν να υποστεί αλλαγές. *Οποιαδήποτε αλλαγή γνωστοποιείται εγκαίρως από τα μέσα δημοσιότητας.

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

5 ΙΟΥΛΙΟΥ – 25 ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΥ

ΩΔΕΙΟΝ ΗΡΩΔΟΥ ΑΤΤΙΚΟΥ

Π Ρ Ο Γ Ρ Α Μ Μ Α

- * **ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ**
5, 7, 9, 11 Ιουλίου
Βέρντι: «ΝΑΜΠΟΥΚΟ»
Τιμές εισιτηρίων 700, 550, 400, 250, Φοιτ. 100 δρχ.
- * **ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΠΡΟ-ΜΟΥΣΙΚΑ ΟΞΦΟΡΔΗΣ**
6, 8 Ιουλίου
Δ/ντής Όρχηστρας: ΓΙΑΝΝΗΣ ΔΑΡΑΣ
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΜΠΕΡΛΙΝΕΡ ΑΝΣΑΜΠΛ**
14, 15, 16 Ιουλίου
Μπρέχτ – Βάιλ: «Η ΟΠΕΡΑ ΤΗΣ ΠΕΝΤΑΡΑΣ»
Μπρέχτ: «Ο ΚΥΚΛΟΣ ΜΕ ΤΗΝ ΚΙΜΩΛΙΑ»
Τιμές εισιτηρίων: 600, 500, 350, 200, Φοιτ. 100 δρχ.
- * **ΑΜΦΙ-ΘΕΑΤΡΟ**
18, 19 Ιουλίου
Μενάνδρου: «ΕΠΙΤΡΕΠΟΝΤΕΣ»
Τιμές εισιτηρίων: 350, 250, 200, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΜΠΑΛΛΕΤΟ ΚΑΡΛΣΡΟΥΗΣ**
20, 21 Ιουλίου
Τιμές εισιτηρίων: 500, 400, 300, 200, Φοιτ. 100 δρχ.
- * **ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ**
24, 25, 26 Ιουλίου
Άριστοφάνη: «ΑΧΑΡΝΗΣ»
Τιμές εισιτηρίων: 350, 250, 200, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ Ε.Σ.Σ.Δ.**
28, 29, 30 Ιουλίου
Δ/ντές Όρχηστρας: Ε. Σβετλάνοφ – Β. Βερμπίτσκι
Τιμές εισιτηρίων: 500, 400, 300, 150, Φοιτ. 80 δρχ.
- * **ΘΕΑΤΡΟ ΕΛΣΑΣ ΒΕΡΓΗ**
1, 2 Αυγούστου
Εύριπίδη: «ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΕΝ ΤΑΥΡΟΙΣ»
Τιμές εισιτηρίων: 350, 250, 200, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΝΕΩΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΟΣ**
8 Αυγούστου
Δ/ντής Όρχηστρας: ΝΤΑΝΙΕΛ ΜΠΑΡΕΝΜΠΟΪΜ
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΤΟΝΚΟΥΣΤΛΕΡ ΒΙΕΝΝΗΣ**
9, 10 Αυγούστου
Δ/ντής Όρχηστρας: ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ ΚΑΡΥΔΗΣ
Πρόγραμμα: Στράους, Μπεργκ, Μπετόβεν, Μότσαρτ, Μάλερ
Τιμές εισιτηρίων: 500, 400, 300, 150, Φοιτ. 80 δρχ.
- * **ΒΑΣΙΛΙΚΗ ΦΙΛΑΡΜΟΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΛΟΝΔΙΝΟΥ ΚΑΙ ΧΟΡΩΔΙΑ ΤΟΥ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΤΟΥ ΜΠΡΑΪΤΟΝ**
13, 14 Αυγούστου
Δ/ντής Όρχηστρας: ΑΛΕΞΑΝΤΕΡ ΓΚΙΜΠΣΟΝ
Πρόγραμμα: 13/8: Μπετόβεν: 9η Συμφωνία
14/8: Μπρίττεν: «ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΡΕΚΒΙΕΜ»
Τιμές εισιτηρίων: 600, 500, 350, 200, Φοιτ. 100 δρχ.
- * **ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ**
17 Αυγούστου
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**
21, 22, 23 Αυγούστου
Άριστοφάνη: «ΕΚΚΛΗΣΙΑΖΟΥΣΑΙ»
Τιμές εισιτηρίων: 400, 300, 250, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ**
24 Αυγούστου
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**
29, 30 Αυγούστου
Σοφοκλή: «ΦΙΛΟΚΤΗΤΗΣ»
Τιμές εισιτηρίων: 400, 300, 250, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΑΘΗΝΩΝ**
31 Αυγούστου
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ**
4, 5, 6 Σεπτεμβρίου
Σικελιανού: «ΣΙΒΥΛΛΑ»
Τιμές εισιτηρίων: 400, 300, 250, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΜΠΑΛΛΕΤΟ ΤΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ**
8, 9, 10, 11 Σεπτεμβρίου
Πρόγραμμα: Τσαϊκόφσκυ: «Η ΩΡΑΙΑ ΚΟΙΜΩΜΕΝΗ»
13, 14 Σεπτεμβρίου
Πρόγραμμα: Τσαϊκόφσκυ: «ΛΙΜΝΗ ΤΩΝ ΚΥΚΛΩΝ»
Σολίστ: ΡΟΥΝΤΟΛΦ ΝΟΥΡΕΓΕΦ
Τιμές εισιτηρίων: 1.000, 800, 700, 500, Φοιτ. 250 δρχ.
- * **ΚΡΑΤΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ**
15 Σεπτεμβρίου
Δ/ντής Όρχηστρας: ΓΙΩΡΓΟΣ ΘΥΜΗΣ
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΣΥΝΔΕΣΜΟΣ ΣΥΓΧΡΟΝΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**
16, 17 Σεπτεμβρίου
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΟΠΕΡΑ ΒΑΥΑΡΙΑΣ**
19, 21 Σεπτεμβρίου
Πρόγραμμα: Βάγκνερ: «ΤΑΓΧΩΪΖΕΡ»
20 Σεπτεμβρίου
Πρόγραμμα Συναυλίας: Κ. Όρφ: «ΚΑΡΜΙΝΑ ΜΠΟΥΡΑΝΑ»
24 Σεπτεμβρίου
Πρόγραμμα: Ρ. Στράους: « Η ΑΡΙΑΔΝΗ ΣΤΗ ΝΑΞΟ»
25 Σεπτεμβρίου
Πρόγραμμα Συναυλίας: Έργα ΒΑΓΚΝΕΡ
Τιμές εισιτηρίων Όπερας: 700, 550, 400, 250, Φοιτ. 100 δρχ.
Τιμές εισιτηρίων Συναυλιών: 500, 400, 300, 150, Φοιτ. 80 δρχ.

Καλλιτεχνικές εκδηλώσεις στο Ώδειο Ήρωδου Ἀττικῶ (23 Μαΐου – 30 Ἰουνίου 1981)

- * **ΚΡΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΒΟΡΕΙΟΥ ΕΛΛΑΔΟΣ**
13, 14 Ἰουνίου Μπέρναρ Σῶ: «ΑΓΙΑ ΙΩΑΝΝΑ»
Τιμές εισιτηρίων: 400, 300, 250, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΜΙΚΡΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΕΓΧΟΡΩΝ**
16 Ἰουνίου Δ/ντής Όρχηστρας: ΤΑΤΣΗΣ ΑΠΟΣΤΟΛΙΔΗΣ
Τιμές εισιτηρίων: 300, 200, 150, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * Πληροφορίες: ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΩΝ ΕΚΔΗΛΩΣΕΩΝ, δόξ Σταδίου 4 (μεσα στη στοα), τηλ. 32.21.459 – 32.23.111 (ἔσωτ. 240).
- * **ΑΔΕΣΜΕΥΤΟ ΘΕΑΤΡΟ**
25, 26 Ἰουνίου Εύριπίδη: «ΕΚΑΒΗ»
Τιμές εισιτηρίων: 350, 250, 200, 100, Φοιτ. 50 δρχ.
- * **ΣΥΜΦΩΝΙΚΗ ΟΡΧΗΣΤΡΑ ΡΑΔΙΟΦΩΝΙΑΣ SUDWESTFUNK ΤΟΥ ΜΠΑΝΤΕΝ-ΜΠΑΝΤΕΝ**
27, 28, 29, 30 Ἰουνίου Δ/ντής Όρχηστρας: ΕΜΜΕΡΙΧ ΣΜΟΛΛΑ
Τιμές εισιτηρίων: 500, 400, 300, 150, Φοιτ. 80 δρχ.

**ΕΠΙΠΛΩΣΕΙΣ
Σ. ΛΕΟΝΤΙΑΔΗ**



Λ. ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ 57

**έκει
όπου οι
καλόγουστοι
συναντιώνται**

ΑΝΤΩΝΗΣ ΛΙΒΑΝΗΣ

«Νέα Σύνορα»

ΣΟΛΩΝΟΣ 94 – ΤΗΛ. 3610589 - 3600398

Οι εκδόσεις μας επέτυχαν μία επιλογή έκλεκτων έργων ξένης λογοτεχνίας πολυβραβευμένων, πολυδιαβασμένων και παγκόσμια καταξιωμένων συγγραφέων:



Κυκλοφορεί ΧΟΡΧΕ ΑΜΑΝΤΟ (Α' βραβείο ΛΕΝΙΝ Λογοτεχνίας) ή τριλογία: Σκληροί καιροί, Νύχτα αγωνίας, Φῶς στο σκοτάδι

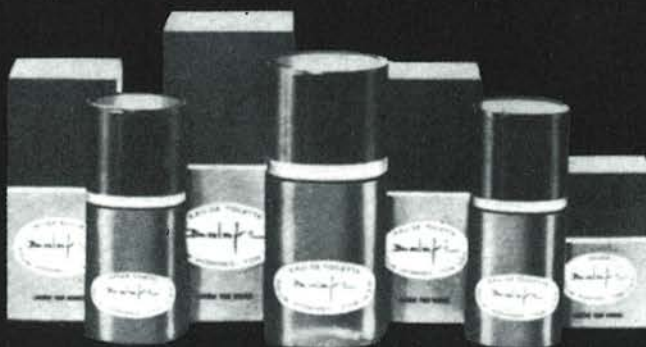


BALAFRE!

Ποιά ράτσα ανδρών έκτιμά την BALAFRE;

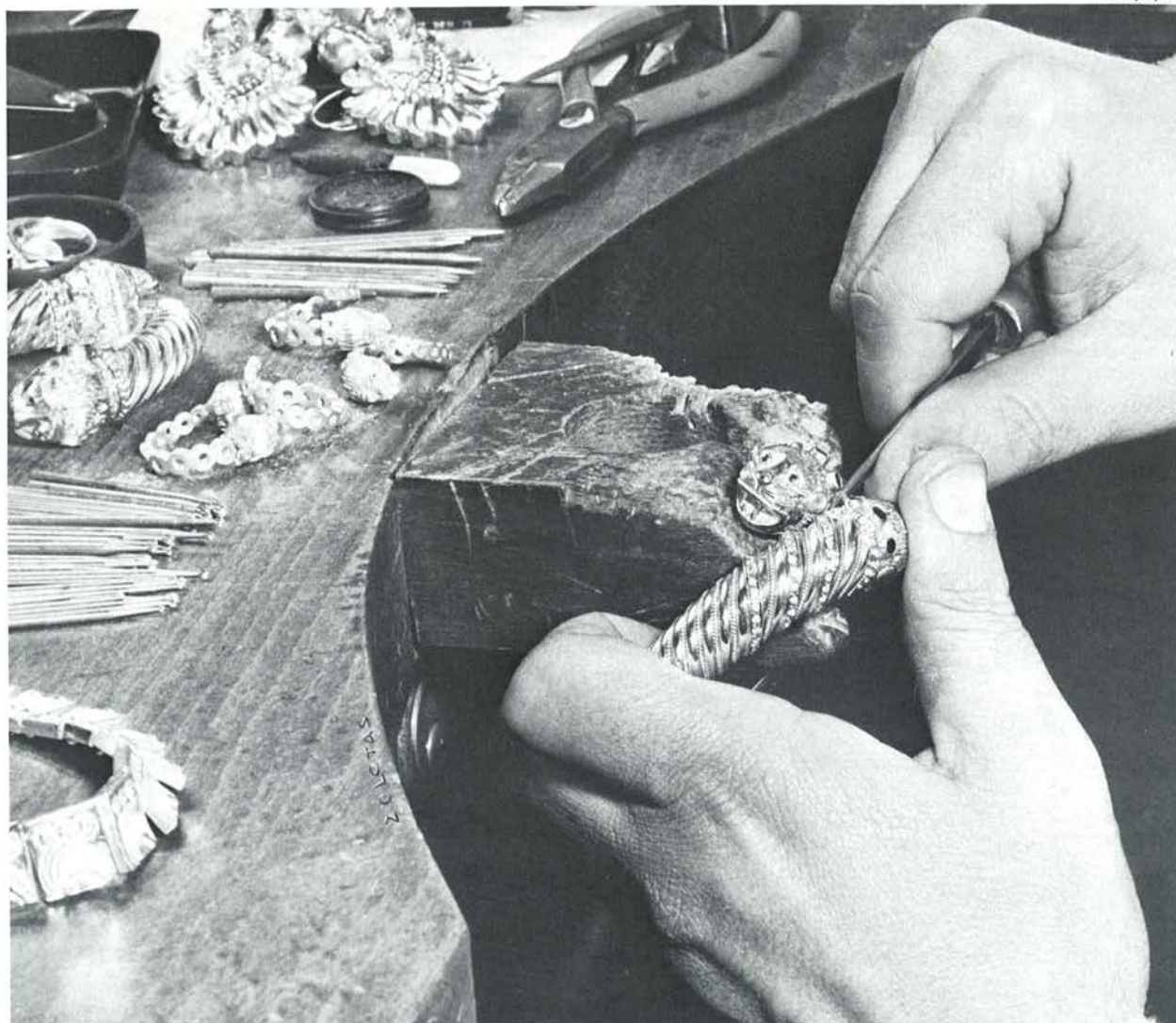
Μιά ράτσα ανδρών που επιθυμεί για τον έαυτό της
άποκλειστικά ανδρικά προϊόντα.

BALAFRE: ένας ανδρικός τόνος ανεπανάληπτα δικός σας.



Eau de Toilette
After Shave

LANCÔME pour hommes



Εργαστήριο παραγωγής κοσμημάτων

Μαζί με τους Δημιουργούς

...Με τους ανθρώπους που με την ευαισθησία και την ικανότητά τους μεταμορφώνουν πολύτιμα μέταλλα σε κοσμήματα αιώνιας αξίας. Μ' αυτούς που η αφοσίωσή τους στη δουλειά τους εξασφάλισε την αναγνώριση στο είδος τους.

Με τους Δημιουργούς που μεγάλωσαν με την Τράπεζα Πίστεως και που οι επιχειρηματικοί τους ορίζοντες υπερβαίνουν τα εθνικά μας σύνορα.

Μαζί τους τώρα στη νέα δημιουργική εποχή που αρχίζει με την ένταξη της χώρας μας στην Ευρωπαϊκή Κοινότητα. Για τον έκσυγχρονισμό ή και την επέκταση

των επιχειρήσεών τους, για διεθνείς συνεργασίες, για όλες τις τραπεζικές εργασίες.

Η Τράπεζα Πίστεως, για τη νέα δημιουργική εποχή διαθέτει — εκτός από την πείρα και την παράδοση των 100 ετών— πλήρη ευχέρεια στις διεθνείς συναλλαγές. Και τό σπουδαιότερο, έχει την ευελιξία της τραπεζικής ιδιωτικής πρωτοβουλίας που χαρακτηρίζει τό ευρωπαϊκό τραπεζικό σύστημα.

Αν και τὰ δικά σας επιχειρηματικά σχέδια έχουν ανάγκη από μία Τράπεζα με τέτοια ευελιξία, ελάτε να συζητήσουμε μαζί.



Σύγχρονη Τραπεζική Αντίληψη

SANITAS FOIL

Ἡ πιὸ πολὺτιμη βοηθὸς τῆς νοικοκυρᾶς...

Αὐτόματα πλυντήρια, ἠλεκτρικὲς σκούπες, παρκετέζες, κουζίνες, πλυντήρια πιάτων, εὐρύχωρα ψυγεία, ἔτοιμα φαγητὰ καὶ γλυκίσματα καὶ ἔνα σωρὸ ἄλλα χρήσιμα προϊόντα τοῦ σύγχρονου τεχνικοῦ πολιτισμοῦ, ἔχουν ἀντικαταστήσει, σὲ ὅλες τὶς προηγμένες χώρες τοῦ κόσμου, τὴν δυσεύρετη πιὰ οἰκιακὴ βοηθὸ, ποὺ εἰδικὰ στὴν σημερινὴ ἐποχὴ τῆς καθολικῆς, σχεδὸν, ἔξωσπιτικῆς ἀπασχολήσεως τῶν γυναικῶν ἢ παρουσία τῆς καὶ οἱ ὑπηρεσίες τῆς εἶναι πιὸ ἀπαραίτητες ἀπὸ ποτέ.

Μαζὶ, λοιπόν, μ' ὅλα αὐτὰ, ἄλλο ἔνα πρακτικὸ προϊόν προσετέθη ἤδη στὴν ὑπηρεσία τῆς Ἑλληνίδας νοικοκυρᾶς. Πρόκειται γιὰ τὸ ἀλουμινοχαρτὸ, τὸ γνωστὸ ἐδῶ σὰν SANITAS FOIL, ποὺ σὲ λίγο χρονικὸ διάστημα κατάρθωσε νὰ κατακτήσῃ τὶς καρδιὲς ὄλων τῶν ἀπαιτητικῶν γυναικῶν.

Στὴν Ἀμερικὴ, χρησιμοποιεῖται ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια σὲ εὐρεῖα κλίμακα, ἔχει γίνῃ δὲ τόσο ἀπαραίτητο στὴν Ἀμερικανίδα νοικοκυρᾶ ὅσο καὶ οἱ χαρτοπετσέτες τοῦ φαγητοῦ.

Τὸ SANITAS FOIL, ποὺ σὰν ἔξοδο εἶναι τελειῶς ἀσήμαντο, εἶναι πράγματι ἔνα προϊόν πρώτης ἀνάγκης, διότι δὲν διευκολύνει μόνον τὴν ἐργασία τῆς νοικοκυρᾶς, ἀλλὰ ἀξιοποιεῖ συγχρόνως, μὲ ἄμεσο τρόπο, ὅλες τὶς οἰκιακὲς ἠλεκτρικὲς συσκευές.

Σ τὴν κατάψυξη τοῦ ψυγείου σας, τὸ κρέας, τὸ ψάρι, ὁ κιμᾶς, ἀκόμη καὶ τὰ ἔτοιμα μπιφτέκια, διατηροῦνται ὅπως τὰ βάζετε, χωρὶς νὰ χάσουν τίποτα ἀπὸ τὴ φρεσκάδα τους, τὰ συστατικὰ τους καὶ τὸ χρῶμα τους, διπλωμένα μὲ SANITAS FOIL. Δὲν θὰ κολλήσουν, δὲν θὰ στεγνώσουν καὶ θὰ χωρέσῃ ὁ θάλαμος διπλῆ ποσότητα ἀπ' ὅ,τι συνήθως. Στὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ ψυγείου ἔχετε τεράστια οἰκονομία χώρου καὶ ἀποφεύγετε 100% τὶς δυσάρεστες μυρωδιές, ἐνῶ συγχρόνως διατηρεῖτε ὀλόφρεσκα καὶ μὲ τὶς βιταμίνες τους τὰ τρόφιμά σας, τὰ φαγητὰ ποὺ σὰς ἔμειναν, τὰ λαχανικά, τὰ φρούτα καὶ κυρίως τὸ κομμένο πεπόνι, καρπούζι, λεμόνι, ἀγγούρι κλπ.

Σ τὸ φούρνο, τὸ κρέας ἢ

τὸ ψάρι σας, διπλωμένα μὲ SANITAS FOIL, πῆνονται ὠραιότατα. Τὸ φαγητό σας ἢ τὰ γλυκὰ σας, σκεπασμένα στὸ ταψὶ μὲ SANITAS FOIL θὰ ροδο-

δρομέσ σας, διπλώστε τὰ τρόφιμα, σάντουιτς, φρούτα κλπ. μὲ SANITAS FOIL. Θὰ διατηρηθοῦν ἀναλλοίωτα, φρέσκα, ζεστὰ ἢ κρύα, ὅπως τὰ δι-



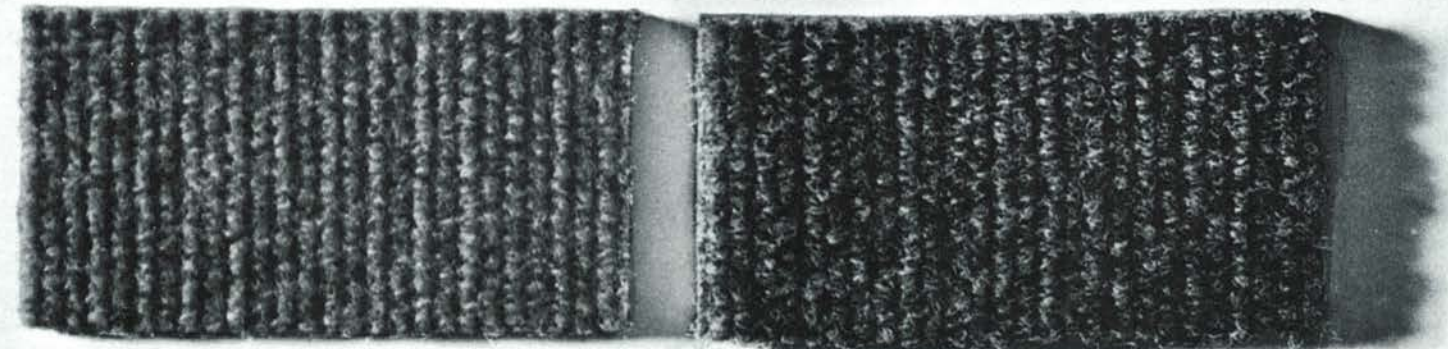
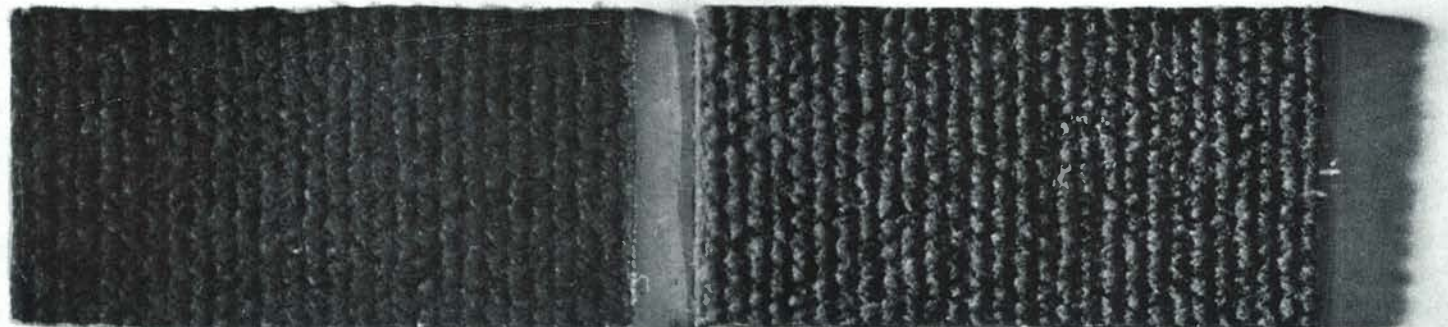
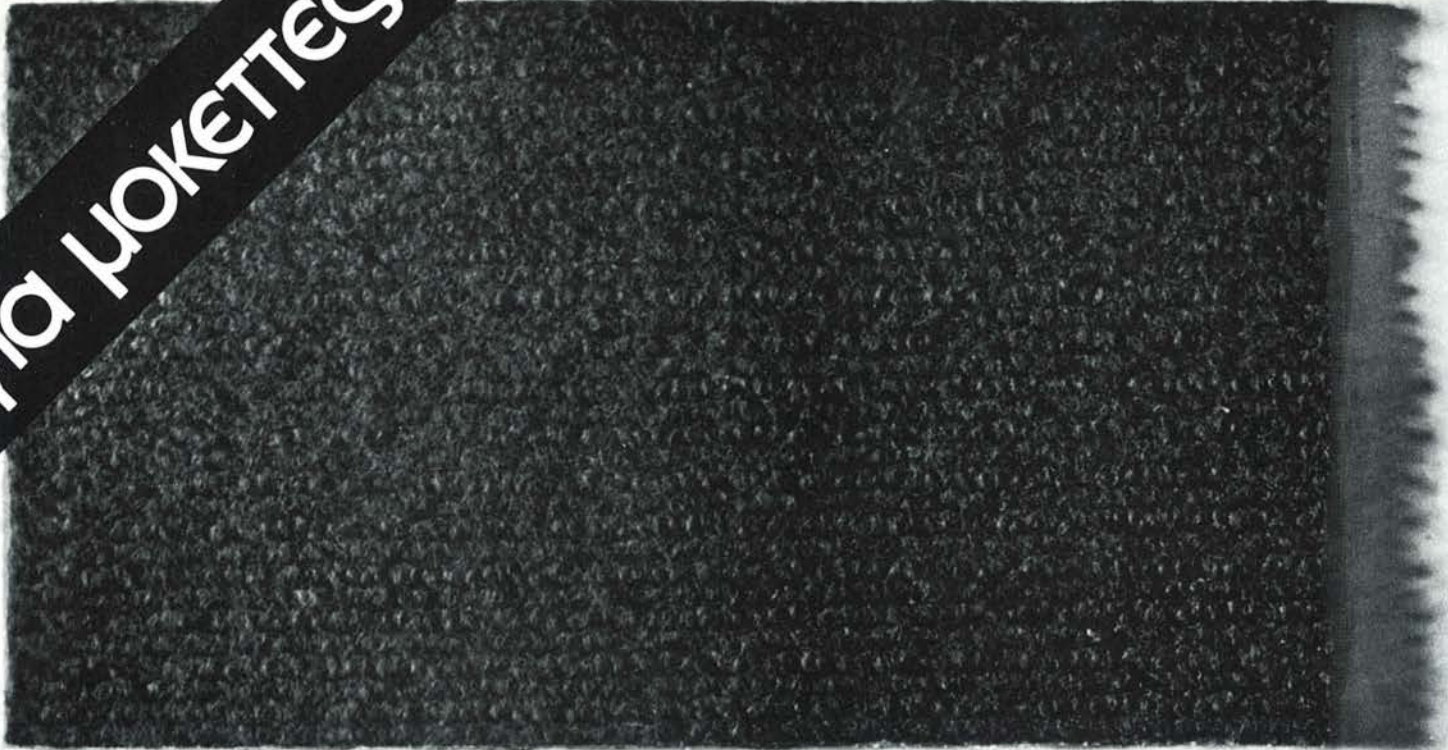
κοκκινίσουν χωρὶς νὰ καοῦν. Ἐπίσης, ἔνα φύλλο ἀλουμινοχαρτοῦ στρωμένο κάτω στὸ φούρνο, θὰ σὰς ἀπαλλάξῃ ἀπὸ τὸν κόπο τοῦ καθαρίσματος.

Σ' ἔνα πρόχειρο σαγανάκι, ποὺ φτιάχνετε μὲ διπλὸ SANITAS FOIL, μπορεῖτε νὰ ψήσετε στὸ μάτι τῆς κουζίνας σας, σὲ σιγανὴ φωτιά, μπιφτέκια, φιλέττο, ἢ μπριζόλες.

Σ τὴν ἐξοχὴ ἢ στὶς ἐκ-

πλώστε, γιὰ πολλὲς ὥρες καὶ ἐπιπλέον θὰ χρησιμοποιήσετε τὸ SANITAS FOIL γιὰ πρόχειρα πιάτα. Τὸ ἴδιο ὕλικό, μπορεῖ κάλλιστα νὰ χρησιμοποιηθῇ καὶ γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ σπιτιοῦ σας, ἀφοῦ μπορεῖτε μ' αὐτὸ νὰ καλύψετε τὶς γλάστρες σας ἢ ὅποιαδήποτε ἄλλη ἐπιφάνεια ἐπιθυμεῖτε. Ἀλλωστε πολλὲς ἄλλες χρήσεις τοῦ SANITAS FOIL θὰ ἀνακαλύψετε καὶ μόνες σας.

για μοκέτες



παρνασσάς

ΜΕΓΑΛΑ ΚΑΤΑΣΤΗΜΑΤΑ

ΕΡΜΟΥ 87-89 ΠΛΑΤ. ΜΟΝΑΣΤΗΡΑΚΙΟΥ
ΠΩΛΗΣΙΣ: ΧΟΝΔΡΙΚΗ-ΛΙΑΝΙΚΗ ΤΗΛ. 3242352 - 3242368.

ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ Β': ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 42 ΤΗΛ. 3627877.
ΚΑΤΑΣΤΗΜΑ Γ': ΛΕΩΦ. ΣΥΓΓΡΟΥ 360 (ΙΠΠΟΔΡΟΜΟΣ)

ΤΗΛ. 9410929

και 4 ακόμη όροφοι με:
ΔΑΠΕΔΑ· ΚΟΥΖΙΝΙΚΑ· ΚΡΥΣΤΑΛΛΑ· ΑΣΗΜΙΚΑ· ΦΩΤΙΣΤΙΚΑ· ΠΑΙΧΝΙΔΙΑ



ΑΝΤΙΚΑ

δημιουργός συλλεκτικών αξιών

ΤΜΗΜΑ ΤΗΣ SPD Χ.Ν. ΓΥΡΑΣ Α.Ε.
ΕΚΘΕΣΙΣ: ΔΗΜΟΚΡΙΤΟΥ 8 ΑΘΗΝΑ 134 - ΤΗΛ. 36.37.676
ΜΕΤΟΧΙΚΟΝ ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ: 17.200.000 Δρχ.

Μιά ιστορία εθύνης.

Τά επιτεύγματα

Η ΑΝΤΙΚΑ είναι η πρώτη εταιρία στην Ελλάδα που παρουσίασε συλλεκτικά μετάλλια και βοήθησε να δημιουργηθεί και να αναπτυχθεί ένα μεγάλο συλλεκτικό κοινό απαιτήσεων.

Η πρώτη σειρά μεταλλίων της κυκλοφόρησε τον Ιούλιο 1975 με τίτλο Η ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΣΕ ΑΣΗΜΙ (6 μετάλλια σε άσημι 999^ο) και είναι έργο του γνωστού γλύπτη Γιάννη Παρμακέλη.

Τόν Μάιο του 1977 κυκλοφορεί η ΟΜΗΡΟΥ ΟΔΥΣΣΕΙΑ (10 μετάλλια σε άσημι 999^ο και σε χρυσό 24Κ). Τόν Ιανουάριο 1978 η ΙΛΙΑΔΑ κλείνοντας τα ΟΜΗΡΕΥΚΑ ΕΠΗ. Έργα της γλύπτριας Κατερίνας Χαλεπά - Κατσάτου αποδίδονται στο παγκόσμιο συλλεκτικό σχήμα των πλακεττών.

Τόν Απρίλιο 1978, πάντα πρωτοπορώντας, προσφέρει άμιγρη Γλυπτική στις 3 μορφές της: Ολόγλυφο - Ανάγλυφο - Μετάλλιο παρουσιάζοντας τον ΒΟΥΚΕΦΑΛΑ του γλύπτη Γιάννη Παρμακέλη, ενώ τό 1979 τα Ήνωμένα Έθνη της αναθέτουν την κοπή και διάθεση για την Ελλάδα των Μεταλλίων για την διάσωση της ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ και του Διεθνούς Έτους ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗ.

Από τό 1977 γίνεται αποκλειστικός αντιπρόσωπος του Καναδικού Νομισματοκοπείου και δίνει την ευκαιρία στους Έλληνες συλλέκτες να προμηθεύονται τις νομισματικές εκδόσεις του Καναδά.

Επίσης αναλαμβάνει την αποκλειστική αντιπροσώπευση των Ρωσικών Νομισμάτων για την 22α Ολυμπιάδα 1980 στην Μόσχα.

Συνάμα έχει ευγενώς προσφέρει μεμονωμένα μετάλλια (Πύκτες - Ζυγός - Ναυα-

ρίνο - Καζαντζάκης - Αθηνά - Παλαισται - Έλυτης κλπ.), σε διάφορους οργανισμούς κοινής ωφελείας, για δωρεάν διάθεση.

Τά αίτια της επιτυχίας.

Σεβασμός στην Ελληνική παράδοση. Όλα τά θέματα της ΑΝΤΙΚΑ είναι παρμένα αποκλειστικά από την Ελληνική Μυθολογία και Ιστορία παισιώνονται δε, από ιστορικά σημειώματα σχηματίζοντας έτσι σπάνιες εκδόσεις εκτός Έμποιου.

Σεβασμός στην Τέχνη. Αναγνωρισμένοι και αξιο δημιουργοί δίνουν τον καλύτερο εαυτό τους ενώ παράλληλα την τέχνη εξυπηρετεί ή πιο λεπτόλογη και επίμονη τεχνική ώστε να δημιουργούνται κάλλιστα επιτεύγματα.

Σεβασμός στην αλήθεια. Τίμια ενημέρωση του συλλεκτικού κοινού και πάντοτε πραγμάτωση των υποσχέσεων.

Σεβασμός στους συλλέκτες. Απόλυτα αριθμημένες σειρές (άκολουθούν πρωτόκολλα καταστροφής των μητρών μετά την αποπεράτωση κάθε εργασίας, έγγραφοι πιστότητας και καθαρότητας των μετάλλων προσφέρουν την δυνατότητα μίας συλλεκτικής αξίας και μίας καλλιτεχνικής απόκτησης σε προσιτή τιμή).

Η επιβράβευση και τό μέλλον.

Η επιτυχία της ΑΝΤΙΚΑ είναι γεγονός. Όμως ή σχέση δυνατής φιλίας και απόλυτης εμπιστοσύνης που δημιουργήθηκε με τό συλλεκτικό κοινό, τά ένθουσιαστικά τηλεφωνήματα και τά συγκινητικά γράμματα, οι αναρίθμητες προσωπικές επισκέψεις, είναι ή μεγάλη έγγυση και συνάμα υπόσχεση ότι θά συνεχίσει την αναζήτησή της για νέα πάντα πρωτότυπα θέματα στον χώρο των συλλεκτικών αξιών.

ΠΕΡΙΟΔΟΣ Γ'

Τόμος ΙΑ', Τεύχος 64/66
Γενάρης - Απρίλης 1981

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

*

Έκδότης - Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

Γραφεία : Χρ. Λαδά 5-7 (Τ.124)

Τηλέφωνα :
3232222 — 3222555 — 3238030

*

ΤΡΙΠΛΟ ΤΕΥΧΟΣ Δρχ. 300

*

Μονοτυπία, όφσετ, βιβλιοδεσία
Γ. Τσιβεριώτης, Λούβαρη 11
Τηλ. 574 - 3775 και 574 - 2802

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ

Ίδιοκτήτης - Υπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35

Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Γ. Τσιβεριώτης, Λούβαρη 11

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ



Μάσκα. Φωτογραφική σύνθεση
του Δήμου Παπαδόπουλου

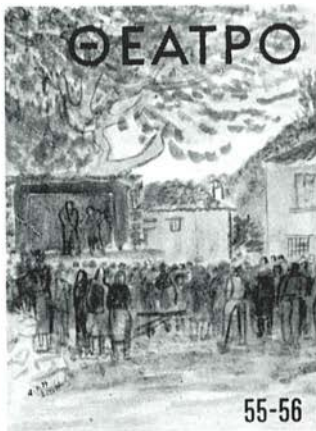
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :	Ποτέ από το χρέος μη κινούντες... — Βέβηλοι έκας από το θέατρο Διονύσου! — Σε στραβό γιαλό, στραβά αρμενίζουμε... — Δεξιά άστυνομία, άριστερή κουλούρα. — Ψέμα 100 έκατομμυρίων-ποιός το 'πε; — Κ' έγινε ή Λυρική... μελόδραμα! — Έκ στόματος κοράκου, κρά!... — Πρωτοπορία : όπισθεν όλοταχώς... σελ. 19
ΚΕΙΜΕΝΑ :	ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ : 'Η ζωή μου και ή τέχνη μου. Άπομνημονεύματα. Τά πρώτα βήματα : II, Πόλη. Σπάνια, πρωτοδημοσίευτη εικονογράφηση σελ. 59
ΠΑΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :	ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΥ : Μάνα... Μητέρα... Μαμά... Σε δυό πράξεις και τρεις εικόνες σελ. 67
ΜΕΛΕΤΕΣ & ΑΡΘΡΑ :	Γ. Μ. ΣΗΦΑΚΗ : Τά παιδιά στην Άρχαία Τραγωδία. Έπαιζαν τούς ρόλους τους σάν μεγάλοι σελ. 23
	ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ : 'Υστερόγραφο στον Άριστοφάνη. Ένώ οι κατολισθήσεις πληθαίνουν... σελ. 37
	BERNARD DORT : 'Ο σύγχρονος ήθοποιός. Έπαψε πιά να ύπηρετεί το κείμενο σελ. 41
	GEORGES BANU : 'Η πρωτοπορία σε άδιέξοδο. 'Η Άνατολή δέ σώζει το Δυτικό θέατρο σελ. 47
ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΑ :	'Επίσημα Πρακτικά : Το πρωτόλειο Άνδριανόπουλου σφυροκοπιέται στη Βουλή. Καθαρευουσιάνικο, άκατάληπτο, περίπλοκο, άσυνάρτητο. Διατάξεις άτελείς, έτερόκλητες κι άντισυνταγματικές σελ. 90
ΕΡΕΥΝΑ :	■ "Εξω από το κατεστημένο θέατρο. "Άστεγοι" Χαλανδρίου και "Νέοι Οικοδόμοι" — δυό έρασιτεχνικοί θίασοι σελ. 113
ΤΟ ΔΙΜΗΝΟ :	ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ τών γεγονότων. — Μνήμη Βεάκη' μās χρειάζεται. — Κομμένος ό Μπρέχτ στην TV τής ΥΕΝΕΔ. — 'Η φωνή τής Μαρίκας, πορνό στην Πλάκα! — Νά κ' ένας σύλλογος "Μανώλης Καλομοίρης". — Διόρθωσις ήμαρτημένων. — Γράμμα του Λυκούργου Καλλέργη : Σάν το δικό μας "Θέατρο" θέλει να φτιάξει ή ΕΣΣΔ! σελ. 107
	ΓΙΑΝΝΗ ΜΗΛΙΑΔΗ : Καταστρέφειν και χαίρειν! Δέν επιτρέπεται να χρησιμοποιηθεί το θέατρο Διονύσου. Μιά κραυγή διαμαρτυρίας του άξέχαστου άρχαιολόγου σελ. 110

Τά Περιεχόμενα του τεύχους συνεχίζονται και στην πίσω σελίδα 18

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

(Συνέχεια από τη σελίδα 17)



ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΥ : Έγινα συγγραφέας, έγινα συγγραφέας! Η μικρή ιστορία της συγγραφής των έργων "Θεία" και "Μάνα" σελ. 116

ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΥ : Τό ανέβασμα της "Μάνας" στην Αθήνα. Πώς ένα πετυχημένο έργο κόβεται στην έκτη παράσταση! σελ. 117

ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ : Άμλετ ή πολύ κακό για τό τίποτα! Άνεκδιήγητη γκάφα νεόκοπου περιοδικού σελ. 118

Ε.Ρ. : Έκεχαρτ Σάλ και Τσικβαντζέ : Ένα ύψηλό μάθημα ήθοποιίας. Ρεπορτάζ και άποκλειστικές συνεντεύξεις σελ. 120

ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ : Έφυγε κι ό συνθέτης Άνδρεας Νεζεριτης. Η ζωή και τό έργο του σελ. 136

ΝΕΑ ΒΙΒΛΙΑ :

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ : Ό "Δαβιδ" του άγνωστου χιώτη ποιητή. Καί τό Ήσουςίτικο θέατρο στην Έλλάδα. Κριτική της έκδοσης του έργου σελ. 123

ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ : Πόσο άμέθοδα πλησιάσαμε τό Μπρέχτ. Τί άποκαλύπτει μία συστηματική βιβλιογραφία από τό Λάμπρο Μυγδάλη σελ. 127

ΓΙΑΝΝΗ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗ : Βιβλία μέ θεατρικά έργα ήθοποιών. Η συνάφεια μέ τή Σκηνή δέ βοηθάει τή συγγραφή! σελ. 128

ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :

ΜΑΡΚΟΥ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗ : Άξιόλογοι δίσκοι μέ δημοτική μουσική. Μιά υπεύθυνη δισκογραφική άποτίμηση σελ. 131

■ Έπιλογή νέων δίσκων μέ θεατρικά έργα, όπερες κ.λπ. σελ. 134

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :

Ένας κινηματογραφικός "Μολιέρος". Άνορθόδοξη παραγωγή του "Θεάτρου του Ήλιου" σελ. 137

GUY DUMUR : Συνέντευξη μέ τήν Άριάν Μνούσκιν 137

B. POIROT-DELPECH και LOUIS MARCORELLES : Κριτικές υπέρ και κατά σελ. 138

ΜΟΝΙΜΕΣ ΣΤΗΛΕΣ: ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ κίνηση των θεαμάτων. Συγκεντρωτικός πίνακας των τελευταίων 19 χρόνων (1960 - 1978) σελ. 140

ΕΦΗΜΕΡΙΔΑ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ : Νομοθεσία γύρω από τό Θέατρο, τή Μουσική, τό Χορό, τόν Κινηματογράφο και τά Γράμματα σελ. 141

Ένας Νόμος μέ τουρλου τουρλου θέματα σελ. 143

ΑΘΗΝΑΪΚΑ ΘΕΑΤΡΑ : Η έναρξη της χειμερινής περιόδου. Μέ ποιά έργα άνοιξαν τά θεάτρα της Αθήνας σελ. 147

Τά καλοκαιρινά θεάτρα στην Αθήνα. Πόσα λειτουργήσαν και ποιά έργα παίξανε σελ. 148



Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Ποτέ από τὸ χρέος μὴ κινουῦντες ...

Τὸ "Θέατρο", πάλι, παρὸν! Ἀποφασισμένο νὰ μείνει ὡς τὸ τέλος. Πάντα παρὸν. Ὅπως παλιά. Ὅπως στερνά. Ὅπως πάντα. Ἴδια πάντα. Παρὸν καὶ μόνο! Ἀδικτύωτο. Μονομάχο. Ἀκαπέλωτο. Στὴν ὑπηρεσία καὶ μόνο τοῦ Θεάτρου. Μὲ τὴ νέα ἐκτίναξη, τὰ τεύχη θὰ πέφτουν κατὰ ριπές. Μαχητικά, καυτὰ, θαρραλέα. Ὅσοι θέλουν, πλησίον μας ἐλθεῖν. Εἴμαστε ἀπεριχαράκωτοι. Ὀρκισμένοι ἀπὸ παλιά. Καὶ μόνοι καὶ μετὰ πολλῶν. Πάντοτε τὴν ἀλήθεια ὁμιλοῦντες. Γιὰ τὴν προκοπὴ τοῦ Θεάτρου. Γιὰ τὸ καλὸ τοῦ τόπου καὶ τοῦ Λαοῦ. Ἀμὴν!

★ Βέβηλοι ἐκὰς ἀπὸ τὸ θέατρο Διονύσου!

Στὴν Ἑλλάδα τοῦ Καραμανλῆ, μὲ δικὴ του ἐμπνευση καὶ δικὴ του καθοδήγηση, συντελεῖται τὸ πιὸ εἰδεχθὲς κακούργημα κατὰ τῆς ἑλληνικῆς Ἀρχαιότητος. Μὲ σκοπὸ τὴν ἐπάρτη "ἀξιοποίηση", καταστρέφεται τὸ θέατρο Διονύσου — τὸ ἀρχαιότερο ἀρχαῖο θέατρο τῆς Εὐρώπης! Καὶ οὐδεὶς σκοτίζεται. Δὲ βρέθηκε ἕνας ἀρχαιολόγος νὰ ζεσηκωθεί, νὰ καταγγεῖλει. Οὐτ' ἕνα ἐντυπο νὰ διαμαρτυρηθεῖ. Ἐρμημὰ καὶ συνονοχί. Γιὰ ὅλα. Ἀπ' ὅλους... Ἡ μονομανία Καραμανλῆ εἶχ' ἐκδηλωθεῖ νωρὶς — μόλις ἔγινε πρωθυπουργός. Πιεσμένος ἀπὸ τὴ στενὴ παρουσία τῶν καθηγητῶν Παναγιώτη Κανελλόπουλου καὶ Κ. Τσάτσου, στερημένος ἀπὸ τίτλους καὶ ἀρμοδιότητα, ἠθέλε ν' ἀνακατεῖται στὰ πνευματικά καὶ καλλιτεχνικά θέματα, νὰ χεῖ ἰδέες, νὰ δίνει ... ὀδηγίες! Ὁσπου, μιά μέρα, ἀνέβηκε καὶ στὴν Ἀκρόπολη. Ὁ ἀναίσχυντος Τρυπάνης εἶχε στραπατσάρει τὸ Ἀρχαιολογικὸ Συμβούλιο. Κι ὁ Καραμανλῆς, ἐνώπιον "σιωποῦντων" ἀρχαιολόγων, ἀνακοίνωσε σειρά ... ἀποφάσεων του καὶ ἔδωσε ... ὀδηγίες! Μάλιστα! Ὁ ἄσχετος Καραμανλῆς ἔδωσε ... ὀδηγίες σὲ εἰδικούς ἐπιστήμονες! Καὶ δὴ, ἀρχαιολόγους! Δὲ ζοῦσε πιά ὁ Γιάννης Μηλιάδης πού τ' ἔχε κόψει τὸ δρόμο, γιὰ πολλὰ χρόνια, μὲ τὴν ἱστορικὴ ἀποστροφή του: «Κύριε Πρόεδρε, ἡ καλύτερη ὑπηρεσία, πού μπορεῖτε νὰ προσφέρετε στὰ ἀρχαῖα Μνημεῖα, εἶναι νὰ μὴν ἀσχοληθεῖτε ποτέ μ' αὐτὰ!» Τὸ φύλαγε ὁ Μακεδὼν! Κι ὅταν ἰ ἡ παλιά φρουρὰ τῶν Μεγάλων Ἀρχαιολόγων — Καρούζος, Μηλιάδης, Ὁρλάνδος — εἶχ' ἐκλείψει, ξαναχτύπησε! Ποτέ ἄλλοτε, στὴν ἱστορία τοῦ τόπου, πολιτικός δὲν τόλμησε νὰ πάρει ἀποφάσεις ἀντίθετες ἀπὸ τὸ Ἀρχαιολογικὸ Συμβούλιο. Τὸ 'κανε ὁ Καραμανλῆς. Ὁ Τύπος τὸ βεβαιώνει μὲ ἀνατριχιαστικὴ ἀπάθεια: «Ἡ ἰδέα τῆς ἀναστηλώσεως καὶ χρησιμοποιοῦσεως τοῦ θεάτρου τοῦ Διονύσου ἀνῆκε στὸν Πρόεδρο τῆς Δημοκρατίας κ. Κ. Καραμανλῆ πού, ὡς πρωθυπουργός, πῆρε σειρά ἀποφάσεων γιὰ τὴν ἀξιοποίηση τῶν μνημείων τῆς περιοχῆς Ἀκροπόλεως». Ἡ ἀνθρωπότητα θὰ πληρώσει, μὲ τὴν καταστροφὴ μοναδικοῦ Κειμήλιου τῆς Ἀρχαιότητος, τὴ μαροφιλοδοξία τοῦ Καραμανλικοῦ ἀρχιδιασκεδαστῆ Ἀλέξη Μινωτῆ, ν' ἀνεβάσει καὶ νὰ παίξει "Πέρσες" στὸ ἴδιο θέατρο πού διδάξε ὁ Αἰσχύλος! Γιατί αὐτὸς εἶναι ὁ σατανικός "ὑποβόλεως" τῆς ἰδέας. Ὁ ἴδιος ἔκανε τὴν πρώτη κρούση τὸ 1966. Ἦθελε νὰ ἐγκαινιάσει, τὸν Ἰούνιο τοῦ 1967, τὸ Φεστιβάλ Ἀθηνῶν μὲ τὸν "Ἀγαμέμνονα" τοῦ Αἰσχύλου στὸ... θέατρο τοῦ Αἰσχύλου. Τὸν πρόλαβε ἡ δικτατορία. Τὸ θέατρο Διονύσου σῶθηκε τότε. Ὁ ἀξέχαστος Γιάννης Μηλιάδης — ἡ ἀπεγνωσμένη κραυγὴ του ἀντηχεῖ στὸ *Αἴμηρο* — τ' ἔχε προβλέψει: "Μιὰ καὶ τὰ λαιμαργα βλέμματα μερικῶν *δυναμικῶν* στραφικῶν πρὸς τὸ λεγόμενο θέατρο Διονύσου, ἡ καταδικὴ του ἔχει ὑπογραφεῖ. Θὰ προχωρήσουν στὴν ἀρχὴ προφυλακτικά, θὰ ξεγελάσουν, θὰ ὑπαναχωρήσουν κάποια στιγμή καὶ στὴν κατάλληλῃ εὐκαιρία θὰ ἐπιτεθοῦν ἀκάθεκτοι.... Στὸ χάρο θὰ εἰσελάσουν οἱ μπουλντόζες καὶ οἱ μηχανικὲς μεταλλινὲς δαγκάνες πού θ' ἀνατρέψουν τὸ πᾶν. Ἄλλες χαλύβδινες μασέλες θὰ πολτοποιῶν τὰ ἑκατομμύρια τοῦ κρτικοῦ προϋπολογισμοῦ". Ἡ εὐκαιρία βρέθηκε: Τώρα πού — ἀνάθεμα τὴν ὥρα! — μῆκκαμε στὴν Εὐρώπη, νὰ κατα-

πλήξουμε τὸν κόσμο μὲ τὴν ἀναβίωση τῆς ἀρχαίας τραγωδίας στὸ ἀρχαιότερο θέατρο τῆς Εὐρώπης! Ὁ σημερινὸς καθηγητὴς κλασικῆς φιλολογίας στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης Γ. Μ. Σηφάκης εἶχε πρώτος καταγγεῖλει ἀπερίφραστα, σταράτα: "Δὲν πρέπει, μὲ κανένα τρόπο, νὰ χρησιμοποιηθεῖ τὸ θέατρο. Οὔτε καν γιὰ μιὰ παράσταση"! Καὶ ἐξηγοῦσε: "Ἡ φαινομενικὰ ἀκατάληπτη μάα τῶν ἐρειπίων τῆς σκηνῆς κρύβει πολὺτιμα ἴχνη ἀπὸ τὶς παλαιότερες — ἀκόμα καὶ τὴν πρωταρχικὴ — περιόδους τοῦ θεάτρου. Ἀπὸ τὸ "Θέατρο τοῦ Αἰσχύλου" δὲν σώζονται παρά ἕξι πέτρες (παλιότερα ἦταν ἑφτά) στὰ νότια τῆς σημερινῆς ὀρχήστρας. Ἀπὸ τὸ "Θέατρο τοῦ Εὐριπίδη" διατηρεῖται ὁ ἀναλημματικός τοῖχος τοῦ διαπέδου τῆς σκηνῆς καὶ ὀρχήστρας.... Ἄν μετακινηθεῖ ἔστω καὶ μιὰ πέτρα, ἀλλοιώνεται ριζικὰ ἡ φύση τῶν ἐνδείξεων.... Ἐστω κι ἕνα χτύπημα ἀξίνια, τὸ κάρφωμα ἑνὸς πασσάλου, ἢ μετακίνηση μιᾶς πέτρας μπορεῖ νὰ κάμει ἀνυπολόγιστη ζημιὰ σ' αὐτὸ τὸ ἐντελὸς μοναδικό, κυριολεκτικὰ εὐθραυστο, καὶ αἰνιγματικὸ μνημεῖο". Στὸυ κουφοῦ τὴν πόρτα! Ἡ καταδικὴ τοῦ Μνημείου ἔχει σημάνει ἀπὸ καιρό. Ἐργολάβοι καὶ συνεργεῖα ἔχουν τώρα τὸ λόγο. Ἡ Ἐπιστῆμη χάνει ὀριστικὰ μιὰ ἐλπίδα πού 'τρεφε χρόνια: Τὰ ἐλάχιστα ἴχνη τῆς ἀρχικῆς κατασκευῆς τοῦ θεάτρου νὰ τῆς ἀποκαλύψουν κάποτε πῶς ἀνεβάζονταν τὰ ἀρχαῖα δράματα ἀπὸ τοὺς ἴδιους τοὺς ποιητὲς τους! Ψύλλους σ' ἄχρα! Εὐρωπαῖοι τώρα, μὲ τέτοια ὀ' ἀσχολοῦμαστε; Ξέρομε, φυσικά, πῶς πέρα ἀπὸ τοὺς ἑλληνες ἐργολάβους (ξέρομε καὶ τὰ ὀνόματά τους), ὑπάρχουν ξένες Ἀρχαιολογικὲς Σχολές κι ἀρχαιολόγοι. Ἄς μὴν τὸ ἐπικαλεστοῦν οἱ ἄρμωδοι. Γιατί, τώρα πιά, ξέρομε ὅλοι πῶς, στὴν καταναλωτικὴ κοιναγορὰ τῶν καιρῶν μας, ἔπαυαν κ' οἱ ἐπιστήμονες νὰ 'χουν τὴν ἀντίσταση πού πρέπει ἀπέναντι στοὺς κρατοῦντες. Ἡ κυνικὴ δικαιολογία "ἀξιοποίησης" τῶν μνημείων χρησιμεῖει σάν ἄλλοθι καὶ ἰσοπεδώνει τὰ πάντα! Τὸ "Θ" ἔχει ἐπίγωση πῶς μ' ἔναν Ἀστερίσκο δὲν ἐκπληρώνει τὸ χρέος του. Καλεῖ σὲ συναγερμὸ κάθε ἐντιμὴ συνείδηση. Καὶ θὰ συνεχίσει τὸν ἀγῶνα. Μὲ κάθε τρόπο. Θ' ἀναλάβει — καὶ ἔξω ἀπ' τὶς σελίδες του — νὰ ἐνημερώσει πλατιά τὴν ἑλληνικὴ καὶ παγκόσμια Κοινὴ Γνώμη. Θὰ ὀργανώσει μιὰ ἐκδηλώση διαμαρτυρίας, μὲ ἔγκυρους ὀμιλητὲς. Θὰ κάνει ὀ,τι πιὸ ἀποτελεσματικὸ μπορεῖει — ἂν δὲν εἶναι κιόλας ἀργὰ — ἢ Κιβωτὸς τοῦ Θεάτρου νὰ σωθεῖ.

★ Σὲ στραβὸ γιολό, στραβὰ ἀρμενίζουμε...

Νέος ὑπουργὸς πολιτισμοῦ. Ὅγδοος στὴ σειρά. Στὰ δέκα χρόνια ζωῆς τοῦ Ὑπουργείου — καὶ τι δὲν πέρασε ἀπ' αὐτὸ; Παναγιωτάκης, Τσάκωνας, Κ. Τσάτσος, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Τρυπάνης, Πλυτᾶς, Νιάνιας, Ἀνδριανόπουλος. Δυὸ χουνταῖοι κ' ἔξη Καραμανλικοί. Μπουκέτο! Καμιά, ποτέ, ἐπιλογή. Σὰ νὰ ἐπρόκειτο γιὰ ὑπουργεῖο παρακατιανῶν ὑποθέσεων! Κι ὀμως... Γιὰ ὀλη τὴν ἀνθρωπότητα, ὀ τόπος αὐτὸς, αἰῶνες τώρα, ἀποτελεῖ σημεῖο πολιτιστικῆς καὶ μόνο ἀναφορᾶς. Τὸ λέει κι ὀ... Καραμανλῆς! Ἀκόμα καὶ ἱστορικὰ γεγονότα τοῦ τόπου — τὸ 21 καὶ τὸ 40 — ἐρμηνευτικῶν σάν πράξεις ἀρετῆς, βγαλμένες μέσα ἀπὸ τὴν πολιτιστικὴν μας παράδοση. Μαῦρη ἀλήθεια: Στὴ νεότερη Ἑλλάδα, μιὰ καὶ μόνη παράδοση ἐπιζει: Ἡ περιστασιακὴ ἀντιμετώπιση καὶ τῶν πιὸ σοβαρῶν προβλημάτων. Ἐτσι, ἡ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη, πού 'πρεπε στὴν Ἑλλάδα ν' ἀποτελεῖ πρωταρχικὸ στόχο στὸν ὀποιοδῆποτε πολιτικὸ σχεδιασμὸ, ἀντιμετωπίστηκε, πάντοτε, περιστασιακὰ καὶ ἐφήμερα. Ὅταν ἡ Γαλλία ἱδρυσε πρώτη, τὸ 1959, Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ, ἔνα σωρὸ κράτη τὴ μὴμῆθηκαν. Τὰ περισσότερα, μὲ πολιτιστικὴν παράδοση μικρότερη ἀπὸ τὴ δικὴ μας. Ἡ Ἑλλάδα, γιὰ χρόνια, συνέχισε τὴν πορεία της στὰ τυφλά. Χωρὶς ἕνα Ἐθνικὸ Πολιτιστικὸ Συμβούλιο, ἕνα κάποιο ἄρμωδο ὑπουργεῖο. Τὸ σκάρωσε ἢ... Δικτατορία τὸ 1971 μὲ τὸν ἀνεκ-

διηγητο, εὐτυχῶς, Παναγιωτάκη. Φτηνά τὴ γλιτώσαμε! "Ἐνα "Υπουργεῖο Πολιτισμοῦ" στὰ χέρια μιᾶς παρανοϊκῆς δικτατορίας ἔκλεινε ἀπροσδιόριστους κινδύνους. Τὸ νέο ὑπουργεῖο — κυριολεκτικὰ ἀμελέτητο — συστάθηκε πρόχειρα ἀπὸ διάφορες συγγενικές ὑπηρεσίες διαφόρων ἄλλων ὑπουργείων. Ἐπανδρώθηκε πρόχειρα, μὲ τὸ προσωπικὸ πού 'τυχε νὰ ὑπηρετεῖ στὶς ὑπηρεσίες ἐκεῖνες καὶ περπάτησε πρόχειρα, μὲ τὶς νομικὲς διατάξεις πού ρύθμιζαν τὴ λειτουργία τῶν... "ἐξ ὧν συνετέθη" ὑπηρεσιῶν. Ἔτσι τυχαῖα κι ἀνοργάνωτα ἄρχισε νὰ λειτουργεῖ τὸ περιβόητο Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν. Τὸ '74, ἡ δικτατορία παραδόθηκε στὸν Καραμανλῆ. Τὸ ΥΠ.Π.Ε. ἐκχωρήθηκε στὸ "διανοούμενο" τῆς παρέας Κ. Τσάτσο. Ἄλλ' ἐκεῖνος, ἀντὶ νὰ σκευαστῆν ὁργάνωση τοῦ ὑπουργείου, ἐπιδόθηκε στὶς ἐρωτικές πρὸς... Τίγρεις ἐπιστολές του! "Ἄς μὴ τὸν... ἀδικούμε: Δικὰ του ἔργα εἶναι τὸ Ἄρμα τῆς Θέσπιδος, οἱ διορισμοὶ ὅλων τῶν ἐσχατογῆρων στὰ κρατικὰ θεάτρα τῆς χώρας — μὲ Διοικητικὰ Συμβούλια πού ἡ ηλικία τῶν μελῶν τους ξεπέραγε τὰ χίλια χρόνια! — τόσα ἄλλα... Ἡ ἀλήθεια πρέπει νὰ λέγεται: Ἀπὸ Τσάτσο... ἐρρῦθη ὅλα τὰ φαῦλα στὸν πολιτιστικὸ τομέα. Ἄλλωστε, ἐντολοδόχοι του δὲν ὑπῆρξαν μόνο οἱ καθηγητὲς Τρυπάνης καὶ Νιάνιας. Ἐντολοδόχοι του εἶναι — πλὴν τοῦ Πλυτὰ — ὅλοι οἱ ὑπουργοὶ Πολιτισμοῦ τῆς Νέας Δημοκρατίας. Γι' αὐτὸ καὶ πάμε κατὰ διαόλου! Καὶ μὲ τοὺς πέντε τσατσικούς ὑπουργούς, τὸ ΥΠ.Π.Ε. ἐξακολουθεῖ νὰ λειτουργεῖ... εἰκὴ καὶ ὡς ἔτυχε! Τὸ προσωπικὸ του ἐξακολουθεῖ νὰ 'ναι τελείως ἄσχετο μ' αὐτὸ πού κάνει. Οἱ ἀναπόφευκτες μὲ τὰ χρόνια προαγωγές, ἀνεβάσανε ὑπαλλήλους τῆς... Διεκπεραίωσης σὲ εἰδικές καίριες θέσεις. Οἱ νόμοι πού ἔβγαλε, ἀπλῶς συμπληρώνουν ἢ διορθώνουν τὶς διατάξεις πού κληρονόμησε ἀπὸ τὶς μικροῦπηρεσίες πού τὸ ἀπαρτίσανε. Ἀκόμα καὶ ὁ νόμος - Κανονισμὸς τοῦ ὑπουργείου εἶναι μιὰ σύνθεση ἀπὸ παρτάιρες καὶ ὀλιγον ἀπροσάρμοστες στὰ πολιτιστικὰ διατάξεις. Δέκα χρόνια τώρα, ὁ κεντρικὸς πολιτιστικὸς φορέας — τὸ ΥΠ.Π.Ε. — κινεῖται μὲ τὴν παραδοσιακὴ "κάθετη" λειτουργία. Χωρὶς τὴν παραμικρὴ "ὀριζόντια" διάσταση. Ἡ πολιτιστικὴ ὁμῶς δημιουργία δὲ μπορεῖ ν' ἀντιμετωπίζεται ἀπὸ τὴν πολιτεία σάν τὴ βιομηχανία, τὸ ἐμπόριο, τὴ δημόσια τάξη, δηλαδή μὲ τὸν τελωνειακὸ, τὸν ἐφοριακὸ ἢ τὸ χωροφυλάκα. Εἶναι λειτουργία διαλεκτικῆ. Κορυφῆ τῆς δὲν εἶναι ἡ Διοίκηση. Δὲ μπορεῖ νὰ 'ναι ὁ ὑπουργός. Κυρίαρχος εἶναι ὁ δημοῦργος. Αὐτὸ σημαίνει πῶς ἡ λήψη ἀποφάσεων δὲν ἐπιτρέπεται νὰ γίνεται χωρὶς διαλεκτικὴ διεργασία. Καὶ μὴ μᾶς ποῦν πῶς ὑπάρχει κάποιος εἶδος διαλεκτικῆ, ἐπειδὴ πολλές ἀποφάσεις παίρνονται ἀπὸ ἐπιτροπές. Ἀπλούστατα, καὶ ἡ συγκρότηση τῶν ἐπιτροπῶν γίνεται μὲ τὴ βούληση ἐνός. Τοῦ ὑπουργοῦ. Ἐπομένως, καὶ τὰ μέλη τῶν ἐπιτροπῶν εἶναι ἐκπρόσωποι τῆς μιᾶς καὶ μόνης βούλησης. Γι' αὐτὸ καὶ ὅταν διαφωνήσουν, δὲ μποροῦν νὰ κάνουν τίποτα περισσότερο ἀπ' τὸ νὰ παραιτηθοῦν. Ὑστερ' ἀπ' αὐτὰ, τὴ μπορεῖ νὰ περιμένει κανένας ἀπὸ τὸ ΥΠ.Π.Ε.; Οἱ ἐνισχύσεις, π.χ. πού σκορπίζονται δεξιά καὶ... πὶο δεξιά, μοιράζονται μὲ τὴν εἰσηγήση ἐνός, συχνὰ ἄσχετου ὑπάλληλου ἢ, τὸ πολὺ, ὕστερα ἀπὸ κρίση μιᾶς "δοτῆς" ἐπιτροπῆς καὶ, τελικά, μὲ τὴν ἀπόφαση ἐνός ἀνδρὸς. Τοῦ κομματικοῦ ὑπουργοῦ! Ἐπηρεασμένον — ἀλλίμονο — κι αὐτοῦ ἀπὸ τὸ δαμαστή τῶν Τίγρων κ' ἕνα σωρὸ ἄλλες ἐξωπολιτιστικὲς καί... Μικροπολιτικὲς πιέσεις. Αὐτοὶ εἶναι πού κρῖνουν, συγκρῖνουν, ἀξιολογοῦν καὶ ἐνισχύουν ἢ ἀποκλείουν. Ἀλλὰ κι αὐτὲς ἀκόμα οἱ ἐνισχύσεις δίνονται σύμφωνα μὲ διατάξεις ἀπὸ τὴ σύστασή τους σαθρές ἢ ξεπερασμένες, ἔτσι πού 'ναι ἀμφίβολο ἂν τελικά ὠφελοῦν ἢ βλάπτουν. Ὅταν, ἄς ποῦμε, τὸ 1930 ἰδρύθηκε τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, ὑπῆρχαν ὀρισμένοι λόγοι πού ὑπαγόρευαν τὴν ἰδρυση του. Ἀναρωτήθηκε ἔστω κ' ἕνας ἀπὸ τοὺς ὀχτῶ ὑπουργούς, ἂν οἱ λόγοι αὐτοὶ συντρέχουν καὶ σήμερα; Ἀναρωτήθηκε ἂν πρέπει ἢ ὄχι καὶ πῶς πρέπει νὰ λειτουργεῖ τώρα — ὕστερα ἀπὸ 50 ὀλόκληρα χρόνια — τὸ λεγόμενον Ἐθνικὸ Θέατρο; Κι αὐτὸ, ἄσχετα μὲ τὸ ὑπεραυξημένον πιά κόστος του — πού ἀλλάζει στὴ βάση του τὸ θέμα. Ὅλ' αὐτὰ ὅμως προϋποθέτουν προγραμματισμὸ. Κι ὁ προγραμματισμὸς, εἰδικὰ στὸν τομέα τῶν πολιτιστικῶν δραστηριοτήτων, εἶναι ἀνάγκη νὰ καταστρωθεῖ ἐξυπαρχῆς. Μὲ ριζικὲς μεταβολές στὴ βάση τῆς δομῆς. Ἐνας τέτοιος προγραμματισμὸς ἀπαιτεῖ πλήρη γνῶση τῶν λεπτομερειακῶν στοιχείων καὶ ἀνάληψη ἀπὸ εἰδικούς κατὰ τομέα, σὲ συσχετισμὸ πάντα μὲ τὴν οικονομικὴ καὶ κοινωνικὴ δομὴ τῆς χώρας. Χρειαζέται γι' αὐτὸ ἕνας εἰδικὸς φορέας μελέτης καὶ ἔρευνας τῶν πολιτιστικῶν θε-

μάτων. Κάτι ἀνάλογο μὲ τὴν Ὑπηρεσία Μελετῶν καὶ Ἐρευνῶν τοῦ γαλλικοῦ ὑπουργείου Πολιτισμοῦ ἢ τὸ Βρετανικὸ Συμβούλιο, πού νὰ παρακολουθεῖ τὶς ἐξελίξεις, νὰ μελετᾶει καὶ νὰ ἐρευνᾶει τὰ θέματα σὲ βάθος καὶ πλάτος. Ὅλ' αὐτὰ φυσικά, δὲν εἶναι θέμα ἐνός ὑπουργοῦ ἢ ἐνός ὑπουργείου. Εἶναι θέμα κυβερνητικῆς πολιτικῆς. Κι ὁμολογημένα, καμιά κυβέρνηση, ἀπὸ τὴ σύσταση ἑλληνικοῦ κράτους ὡς τὸ μέρες μας, δὲν ἀντιμετώπισε ἀποφασιστικά καὶ ὑπεύθυνα τὸ πρόβλημα τῆς πολιτιστικῆς μας πολιτικῆς. Χωρὶς ἕνα εὐρὸ καὶ μακρόπνοο προγραμματισμὸ — ἕναν πολιτιστικὸ καταστατικὸ χάρτη — οἱ ὑπουργοὶ ὅα ἔρχονται καὶ ὅα ἀπέρχονται τὸ ἴδιο ἀνώφελο! Θὰ αὐτοσχεδιάζουν σὰ μαθητευόμενοι μάγοι καί, ὅπως εἶναι φυσικό, ὅα τὰ κάνουν θάλασσα! Πολὺ περισσότερο ὁ σημερινὸς ὑπουργός, βουλευτῆς γάρ Πειραιῶς καὶ νήσων...

★ Δεξιά ἀστυνομία, ἀριστερὴ κουλτούρα

Τὸ θέμα τῆς πολιτιστικῆς πολιτικῆς δὲν εἶναι ἀπλῶς μέγα. Εἶναι παμμέγιστο! Καὶ ἕνας καὶ ἑκατὸ Ἀστερισκοὶ δύσκολα τὸ καλύπτουν. Ὅσα ἐκθέσαμε παραπάνω — γιὰ τὰ ἔργα, τὶς ἡμέρες, τὶς πράξεις καὶ τὶς παραλείψεις τοῦ ΥΠ.Π.Ε. — ἰσχύουν γιὰ τὸ σημερινὸ καθεστῶς. Γιὰ τὸν καραμανλικὸ Κράτος τῆς Δεξιάς. Φυσικά, γιὰ μᾶς, τὰ πράγματα εἶναι τελείως διαφορετικά. Στὴ βάση, στὴν οὐσία, στὴ φιλοσοφία τοῦ προβλήματος. Ἀνατολὴ καὶ Δύση πλησιάζουν τὸ πολιτιστικὸ ἀπὸ διαφορετικὸς δρόμους. Ἀκόμα καὶ χώρες τοῦ ἴδιου συστήματος, μὲ συγγενικὴ πολιτιστικὴ προϊστορία, τὸ ἀντιμετωπίζουν μὲ οὐσιαστικὲς διαφορές. Γιὰ τὴν Ἑλλάδα, τὸ πολιτιστικὸ εἶναι πὶο δύσκολο. Καί, ὡ τοῦ θαύματος! — μὲ τὴν Ε.Ο.Κ. ὅα γίνεαι δυσκολότερο. Ἀκόμα καὶ σὲ σχέση μ' ὅλες τὶς Δυτικὲς χώρες, τὸ πρόβλημα στὴν Ἑλλάδα μπαίνει ἀλλιῶς. Γιατί, ἀλλιῶτικη εἶναι ἡ φύση τοῦ κράτους καὶ ἡ κοινωνικὴ διάρθρωση τῆς χώρας. Τὸ κράτος — μέσα κ' ἔξω ὑποτελές, μέσα κ' ἔξω ἐξαρτημένο — γνώρισε καθυστερημένα ἕναν πλαστὸ ἀστικοδημοκρατικὸ μετασχηματισμὸ. Στὴν οὐσία, ἔμεινε πάντα κοτζαμπάσικο, μονοκομματικὸ, ἀστυνομικὸ καὶ... καί... Πῶς τὸ κράτος αὐτὸ τῆς Δεξιάς νὰ σχεδιάσει καὶ νὰ ἐφαρμόσει πολιτιστικὴ πολιτικὴ τουλάχιστον ὑπερκομματικῆ, ἂν ὄχι ἐθνικῆ; Σὲ μᾶς τὸ κράτος ταυτίζεται μὲ τὸ κόμμα. Ὑπηρετεῖ τὸ κόμμα. Πῶς νὰ δεχτεῖ καὶ τὴ Ντε Γκωλικὴ ἀκόμα ἀντίληψη τοῦ ἀστικοῦ κράτους; Στὴ Γαλλικὴ Δημοκρατία ὁμως, ἕνας Στρατάρχης παραδέχονταν: Δεξιά ἀστυνομία κι ἀριστερὴ κουλτούρα! Ἐδῶ μιλάνε γιὰ... Βουγιουκλάκη! Ἀκόμα καὶ μὲ τὴν Κοιναγορά, τὸ κράτος ὀ ἀναγκαστεῖ ν' ἀλλάξει κάπως, νὰ... "μεταμφιεσθεῖ" στὰ εὐρωπαϊκὰ του. Θέλοντας καὶ μὴ, ὅα ἐπιχειρήσει — ἔστω καὶ "γιὰ τὰ μάτια" — κάποιον πολιτιστικὸ ἀνοήγματο. Κάποια πνευματικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀποκέντρωση. Θ' ἀναγκαστεῖ νὰ προγραμματίσει μιὰ πὶο προοδευτικὴ καὶ φιλελεύθερη πολιτικὴ. Μὲ τὰ σημερινὰ πολιτικὰ δεδομένα, ὅτι καὶ νὰ καμωθεῖ πῶς κάνει, ὅα 'ναι ἐπιφανειακὸ, θεωρητικὸ, ψεύτικο. Στὴν Ἑλλάδα — ἀλίμονο — δὲ λειτούργησε ποτέ, γιὰ χίλιους δυὸ λόγους, ἡ κοινωνία τῶν πολιτῶν τοῦ Γκράμσι. Οἱ πολίτες, οὐσιαστικά, εἶναι ἐκθετοί, ἀνοχύρωτοι ἀπέναντι στὴν ἰδεολογία καὶ τὴν πρακτικὴ τοῦ Κράτους. Πού βρίσκεται ἡ ἀνεξαρτησία τῆς Τοπικῆς Αὐτοδιοίκησης; Ποιὸς εἶναι ὁ βαθμὸς αὐτονομίας καὶ ὀριμότητας τοῦ συνδικαλιστικοῦ κινήματος; Ποιὸς ὁ βαθμὸς τῆς ἐξακτινωσης στὴν περιφέρειαν τῶν κέντρων λήψεως ἀποφάσεων; Ποιοὶ μηχανισμοὶ ἄμυνας — ἀποφασιστικοί — λειτουργοῦν ἀπέναντι στὸ συγκεντρωτισμὸ καὶ τὴν αὐθαιρεσία τῆς κρατικῆς ἐξουσίας; Κι ὁμως! Ἡ οὐσιαστικὴ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη μιᾶς χώρας εἶναι θέμα ἰσορροπίας ἀνάμεσα στὴν κεντρικὴ — κρατικὴ — πρωτοβουλία, καὶ στὴ — συμπληρωματικὴ καὶ ἀντιρροπιστικὴ — συμμαχία τοῦ λαικοῦ παράγοντα. Ἀκριβῶς, αὐτὴ ἡ συμμαχία δὲν ἔχει θεσμοποιηθεῖ σὲ κανένα τομέα καὶ σὲ κανένα ἐπίπεδο στὴν Ἑλλάδα. Ἀντίθετα μάλιστα: Ἐπιδίωξη τῶν κυβερνήσεων τῆς Δεξιάς εἶναι νὰ τὴν ἀποτρέψουν, ὅσο τουλάχιστον ὅα βρίσκονται στὰ πράγματα! Ἀλλὰ... Γιὰ νὰ ἐπιζήσει ἡ ἔρμη αὐτῆς χώρας, δὲ φτάνει μόνο ν' ἀποκρούσει τὶς ποικιλόμορφες εἰσβολές γειτονικῶν καὶ ὑπερατλαντικῶν συμμάχων. Γιὰ τὴν ὀριστικὴ ἐπιβίωση τῆς χώρας, δυὸ καιριοὶ τομεῖς ἀνάγκη νὰ ὑπηρετηθοῦν ὑπερκομματικά, ἐθνικά: Ἡ προστασία τοῦ περιβάλλοντος κ' ἡ πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη. Ὄσποτε, τὸ ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ τῆς καραμανλικῆς Δημοκρατίας ὅα μένει ἄχρηστο, ἀποτυχημένο καί, τελικά, βλαβερὸ ὑπουργεῖο.

✦ Ψέμα 100 εκατομμυρίων — ποιός τό 'πε;

“Όσοι διαβάζουν “Θέατρο” έχουν κιόλας θορυβηθεί. Πρώτος, δεύτερος, πέμπτος Άστερίσκος κι ούτε λέξη για Έθνικό, ΚΘΒΕ, Λυρική, Άρμα Θέσπιδος, Κρατική; Τι συμβαίνει; Όλοφάνερο πώς η κατάσταση στά κρατικά χειρότερη. Άλλαξε τό “Θέατρο”; Συμβιάστηκε κι αυτό; Όχι, βέβαια. Άσκήσαμε άποκαλυπτικό έλεγχο για τήν παρόνοια και φαύλη διοίκηση του Μιναγι, του Χωραφά, του Χατζιδάκι. Άποδείξαμε άληθινά, όλα όσα καταγγείλαμε. Τά άμαρτωλά συγκροτήματα Τύπου έπνιγαν με σιγαστήρες τίς άληθειες που άποκαλύπταμε, άντι νά τίς άναμεταδίνουν με ένισχυτές. Τό “Θέατρο” είχε, τελικά, τήν πικρή ίκανοποίηση νά δικαιωθεί. Έξησε τό κλείσιμο της Λυρικής, τό ξεχαρβάλωμα του Έθνικού, τό πολύχρονο νέκρωμα της Κρατικής. “Η ... νέα Κυβέρνηση Ράλλη, με τό νέο ύπουργό Πολιτισμού, θανατούργησε! “Υστερα από ώδίνες πέντε μηνών ... διαίρεσε τίς Γενικές Διευθύνσεις στά δύο : Διοικητικές και Καλλιτεχνικές. Καί ... διπλασίασε τίς δυσκολίες! Μπροστά τίς άδυσώπητες καταγγελίες, περιορίστηκε ν’ αλλάξει πρόσωπο! Δέν υποψιάστηκε καν, πώς η έπιβίωση τών κρατικών θεάτρων προϋπόθετεί ριζική άλλαγή τίς δομές τους. Άλλά και πάλι : “Ο Μιναγις προβιάστηκε! “Ο Χατζιδάκις μένει άμετακίνητος! Μόνο ο Χωραφάς άποπέμφθηκε. Κάθαρση δέν έγινε. Δέ μπήκε κανένας φυλακή. Τά σκάνδαλα, άντι νά φωτιστούν, κουλκώθηκαν. “Ένας έλεγχος, που διατάχθηκε στη Λυρική, έκλεισε βιασμένα. Άποτελέσματα δέν άνακοινώθηκαν. “Ο ύπουργός Πολιτισμού βγήκε τόν περασμένο Σεπτέμβρη και δίλωσε άπερίφραστα — γραφτά και ένυπόγραφα : « Τό 1980, τά τρία κρατικά θέατρα *μπήκαν μέσα* 285 εκατομμύρια δραχμές! Τό Έθνικό 60 εκατομμύρια περίπου, η Λυρική — με τούς πιο μετριοπαθείς ύπολογισμούς — γύρω στά 160, και τό ΚΘΒΕ πάνω-κάτω 65 εκατομμύρια!». Τέσσερις μέρες άργότερα, ο πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της Λυρικής Σκηνής παμπασπύρος Βασιλείου τόν διέψευσε δημόσια : « Η δήλωση του ύπουργού δέν άναποκρίνεται στην πραγματικότητα. Τό έλλειμμα ήταν 60 και όχι 160 εκατομμύρια». Έφτά μήνες από τότε, δέν ξανακούστηκε λέξη! Μιά διαφορά 100.000.000 δημοσίου χρήματος μένει άδιευκρίνιστο τί άπό τήν. Καί κανένας δέ δείχνει τήν παραμικρή ευθεία. Τό “Θ” “Ο” άναγκαστεί νά ... αύξήσει τίς σελίδες τών *Άστερίσκων* για νά βρεθεί συστηματικά η άκρη σ’ όσα “συντελέστηκαν” στό Έθνικό, τη Λυρική, τό ΚΘΒΕ, τό Άρμα, τήν Κρατική. Κι άμ έπος, άμ έργον.

✦ Κ’ έγινε η Λυρική ... μελόδραμα!

Στη ρίζα του κακού ο Καραμανλής. Τόν καιρό που ως Τριανταφυλλίδης έχει καταφύγει στο Παρίσι, συνδέεται με τόν πρεσβευτή της Κύπρου Πόλυ Μοδινό. “Όταν γίνεται Πρόεδρος Δημοκρατίας προσκαλεί τόν άνεψιό Μοδινό, βαρύτερο και Τζών, νά μās διοράσει τά λυρικά. “Όσπου ν’ άδειάσει η θέση του Χωραφά, τόν βάζει καλλιτεχνικό σύμβουλο του ύπουργού Πολιτισμού. Καί τά ... όργανα άρχίζουν! Μήνες ο Άνδριανόπουλος διατυμανίζει τη “μεγάλη άλλαγή” στά κρατικά θέατρα — τη γνωστή ... τρύπα στο νερό! Διορίζει νέο Διοικητικό Συμβούλιο στη Λυρική. Άκραιφές νεοδημοκρατικό : Μιά άδερφή ύφυπουργού, ένα σύμβουλο του πρωθυπουργού, μία σύζυγο γενικού γραμματέα ύπουργείου — και πάει λέγοντας. “Ο νόμος όρίζει : Τά 11 μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου και τά 5 της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής, σε κοινή συνεδρίαση, με μυστική ψηφοφορία, αυτά και μόνο αυτά, εκλέγουν τόν καλλιτεχνικό διευθυντή. “Ο νεαρός Άνδριανόπουλος ξέρει τό νόμο. Τόν έχει ύπογράψει. Μά δέν τόν σέβεται! Σε δεκάξη άτομα, πάσης ηλικίας και παντός φύλλου, διαβιβάζει τη *Οέληση της Κυβερνήσεως* να εκλέξουν τό Μοδινό. Μήν περιμένετε νά παραιτηθεί κανένας. Τόν εκλέγουν! Έφιαλτική η άπόσφαιρα της εκλογής. Θυμίζει Στυλιανό Παττακό και τούς άδελφούς αυτού. Κάποιος παρατηρεί πώς η εκλογή είναι παράνομη : “Η όθεση δέν έχει προκηρυχτεί. “Υποψηφιότητες δέν έχουν ύποβληθεί. Καί, άποσδήποτε, εκλογή με έναν — και δοτό — ύποψιο είναι άδιάνογη. Τόν ... άποστομώνουν έν χωρό : “Εφόσον ο ύπουργός μās διορίσει για νά εκλέξουμε τόν κ. Μοδινό, έχουμε άναλάβει ... ήθική ύποχρέωση!.. Καί μόνο γι’ αυτό, η “έκλογή” είναι άκυρη, γιατί — ένώ ο νόμος τήν όρίζει μυστική — έχει ήδη προκαταβολικά δηλωθεί ποιός θά ψηφιστεί! “Εντούτοις, διεξάγεται και ... μυστική. Έτσι, κυρίες και κύ-

ριοι, “τηρούν” τίς ... δημοκρατικές διαδικασίες. Καί ... κατουράνε τό νόμο! Παρ’ όλ’ αυτά, ο ευνουήμενος του Καραμανλή άποδοκιμάζεται : Στους 16 ψήφους, εισπράττει 6 λευκά! Τι τόν νοιάζει; Έχει άναλάβει τη διεύθυνση πολύ προτού ... εκλεγεί! Έγκαταστημένος στο γραφείο του Γενικού Διευθυντή, άρχίζει έπαφές, άναγγέλνει προγράμματα, κάνει δηλώσεις, άναλαμβάνει ύποχρεώσεις! Μειμάς, ο βαρύτερος της Νέας Δημοκρατίας άποδεικνύεται ... ελαφρής : “Η Λυρική θά παίξει στο ... έξωτερικό. Σε ξένα θέατρα και ξένα φεστιβάλ. Θα φέρι τή Στράτας, τη Μπάλτσα, τό Ζαχαρίου, τήν Τρωιάννου, τό Γιαννουλάκο, τη Σγουρδα. Έργα θ’ άνεβάσουν ο Κακογιάννης, ο ... Θόδωρος Άγγελόπουλος. Σημεία και τέρατα! “Αντ’ αυτών ... Η Λυρική δίνει πιο λίγες από τίς πολύ λίγες, παραστάσεις που δίνει ο Χωραφάς. Τό “άρχει” φιγουράρει συχνότερα από κάθε άλλη φορά στην είσοδο του θεάτρου. “Ανοίγει 14 Δεκέμβρη και κάνει 7 παραστάσεις και 11 άργίες! Τό Γενάρη, 17 παραστάσεις και 14 άργίες. Τό Φλεβάρη, 10 παραστάσεις και 18 άργίες! Τό Μάρτη, 10 παραστάσεις και 21 άργίες! Τόν Άπρίλη 11 παραστάσεις και 16 άργίες! “Ός τό Πάσχα : 55 παραστάσεις και ... 80 άργίες! Φυσικά, δέν πάει στο έξωτερικό. Ούτε καν στη Θεσσαλονική! Κι άντι τη Στράτας, άκομμε τήν άξιοθρήνητη Τσιόνι και τόν Φραντσέσκον! “Ακόμα χειρότερα : “Ο τίμιος Τζών κάνει τη Λυρική μαγαζάκι του : Πρωταγωνιστεί στην έναρξη. “Από τίς έφτά παραστάσεις του 1980, τραγουδάει τίς τρεις! Δυό “ Παλιότσους”, έναν “Κουρέα” — και παίρνει ... μαρμαπερικά 96.000 δραχμές. Δέν περνάει έργο με βαρύτερο, χωρίς νά πρωταγωνιστήσει! Κάνει, συνολικά, τρεις “ Παλιότσους”, έφτά “Λουσιές”, τρεις “Κουρέας” και δυό “ Μάκβεθ”. Τραγουδάει, δηλαδή, στά 4 από τά 9 έργα της σιζόν και, με τό καλοκαιρινό “ Ναμπουκό”, στά 5 από τά 10! Κατάληξη; “Υπόγραψε μία σύμβαση με μισθό 37.609 τό μήνα, 526.526 τό χρόνο. Καί θά εισπράξει — μετά της σιζύγου — 1.506.000. Δηλαδή, ένα εκατομμύριο περισσότερα! “Ανίκανος νά προγραμματίσει : “Αναγγέλνει 11 προγράμματα, προσθέτει ένα, καταργεί τρία και δίνει 9! “Οχτώ παμπάλαιες επαναλήψεις, ένα νέο άνέβασμα. “Η καταρράκωση της Λυρικής : Τό μοναδικό νέο άνέβασμα τό δίνει — με τό *Έτσι Θέλω!* — στη ... γυναίκα του! Χωρίς ν’ άνήκει στη δύναμη της ΕΛΣ, μία πρωτόβγαλτη κι άδοκίμαστη σοπράνο, τραγουδάει ... Λουτσία! “Από κοντά κι ο ίδιος! Τό κρατικό Λυρικό θέατρο καταντάει συζυγικός όιασος Τζών και Τζέννυς Μοδινό! “Η κριτική ... μαινεται : “Αποτυχία 100%, ο ρόλος τη συνέτριψε, να έγκαταλείψει τό δρόμο του τραγουδιού — και, τούτοις όμοια. “Αλλ’ ο Μοδινός δέ χαρίζεται μόνοσστη σύζυγο. Προσφέρει — με τό *Έτσι Θέλω!* — και τη σκηνοθεσία σ’ ένα ντελικάτο μόδιστρο, κοινώς ... μοντελίστ! Τόν κεφαλονίτη Μιχαλάκη Άποστολάτο, έπί τό άριστοκρατικότερο Μιχαήλ Πολατώφ! Γνωστότατο από τίς επιδείξεις ζώπλων, τη μουσική της όδοϋ Πινδάρου, τά καφερεία της πλατείας Κολωνακίου. Σά μόδιστρο, έννοσθη. “Ο ύπουργός Πολιτισμού — άντι ν’ άποκηρύξει τήν παράσταση — τήν... τίμησε και τήν επιδοκίμασε! “Επρεπε νά τό περιμένουμε : Τό ίδιο είχε κάνει και με τήν “Όπερα της πεντάρας” με τόν Κουνδουρο στη Θεσσαλονική! “Αλλάστε, ο κ. Άνδριανόπουλος βαρύνεται προσωπικά για τό διορισμό του μόδιστρου στην Καλλιτεχνική Έπιτροπή του μοναδικού λυρικού θεάτρου της χώρας. Για νά καλύψει, μάλιστα, τά άσυγκάλυπτα, έιπε ψέματα στη Βουλή πώς ύπήρχε έγκριση της Κ.Ε. για τη σκηνοθεσία Πολατώφ. “Ο Άλκ. Μαργαρίτης, τέως πρόεδρος της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής, τόν διαψεύδει δημόσια και παραπέμπει στά Πρακτικά της 12ης Νοέμβρη 1980 : « Δέν ύπήρξε έγκριση της Κ.Ε. για τήν άνάθεση της σκηνοθεσίας. “Ο καλλιτεχνικός διευθυντής κ. Μοδινός έθεσε άπλως ύπ’ όψη της όριστικής άπόφασής του νά κάνει αυτή τήν άνάθεση, ύπό προσωπική του ενούθη, παρά τό ότι τά μέλη της Κ.Ε. εδήλωσαν ότι δέν γνωρίζουν τό έργο του κ. Πολατώφ ως σκηνοθέτου». “Αντίο άρμοδιότητες! “Αντίο ... δημοκρατικές διαδικασίες! “Ο μίστερ Τζών με τό νέο ... διοικητικό σύστημα “ υπό προσωπική μου ενούθη” χρίζει πρωταγωνίστριες, χρίζει σκηνοθέτες και ... άποχρίζεται! Σ’ όλα τά έντυπα της Λυρικής εμφανίζεται ως ... Καλλιτεχνικός Γενικός Διευθυντής! “Ο τίτλος δέν είναι μόνο άνισόρροπος. Είναι καταχρηστικός και παράνομος. “Ο νόμος προβλέπει άλλον καλλιτεχνικό και άλλον γενικό διευθυντή. “Ερμαφρόδιτος “ Καλλιτεχνικός Γενικός” μόνο ένας Μοδινός θά μπορούσε νά άνακηρυχτεί. “Ας μήν άπομακρυνόμαστε. “Ο Μοδινός, λοιπόν, παρανομεί : Δέν έχει

σύμφωνη γνώμη της Καλλιτεχνικής Έπιτροπής. Κακοδοικει-
 μεί ιδιοτέλεια: Παραγκωνίζει αξίες μόνιμες καλλιτεχνί-
 δες για το χατήρι της γυναίκας του! Σπαταλάει το δημόσιο
 χρήμα: Η πρωτόβγαλτη σύζυγος εισπράττει χαριστικά
 30.000 την παράσταση, συνολικά 210.000! Ο μόδιστρος,
 το ίδιο χαριστικά, 100.000 ως... "σκηνοθέτης"! Ο ίδιος ο
 Μοδινός, άλλες 240.000 για την παρέα του στη "Λουτσία".
 Με παρόμοιες ενέργειες πετυχαίνει... έντυπιαστικά άποτε-
 λέσματα: Οι έννιά φειντές επαναλήψεις του χιλιοπαιγμένου
 "Σώου Μπόουτ" αποδίνουν 507.295 δραχμές. Μόνο οι έ-
 κτακτες συμμετοχές νεαρού μαιέστρου και τριών τραγουδι-
 στών άποροφούν 510.000! Το ίδιο και στη "Νυχτερίδα".
 Οι έκτακτοι τρώνε όλα τα έσοδα. Χειρότερα στη "Ντάμα
 Πίκα": Οι τέσσερις επαναλήψεις της αποδίνουν 182.540
 δρχ. Ο έκτακτος μαιέστρος παίρνει 209.672! Έκτακτος τρα-
 γουδίστης 167.738. Συνολικά, τρεις έκτακτες συνεργασίες
 κοστίζουν 427.410. Υπερδιπλάσια από τα συνολικά έσοδα.
 Άποκορύφωμα της διάλυσης — πάντα, άδεια... Προέδρου:
 'Ο μίστερ Τζών αυθαίρετα και παράνομα — χωρίς, όχι ει-
 σήγηση και έγκριση, άλλ' ούτε άλλη γνώση της Καλλιτε-
 χνικής Έπιτροπής και του Διοικητικού Συμβουλίου — άπο-
 φάσισε να παχτεί — φυσικά, με τόν... ίδιο στον πρώτο ρό-
 λο! — ο "Ναμπούκο" στο Φεστιβάλ 'Αθηνών. Και, φυσικά,
 τέσσερις παραστάσεις, επί 40.000 καθεμιά, θά τόν άπορέ-
 ρουν 160.000 δραχμές και μοναδική καλλιτεχνική προβολή.
 Αυτή τη φορά έξεγειράται και το νεοδημοκρατικό Διοικητι-
 κό Συμβούλιο. Είναι ή προϊσταμένη του άρχη. Τήν κουρε-
 λιάζει δημοσία: «Κατηγορώ το Διοικητικό Συμβούλιο και
 τόν Κυβερνητικό Έπίτροπο, για ιδιοτέλεια, άνεπάρκεια, ά-
 νευθυνότητα και άδιαφορία για ό,τι άφορά το ίδρυμα». Το
 Δ.Σ. τού τα άνταποδίδει και τόν καταλογίζει άνικανότητα
 προγραμματισμού, σκόπιμες άμέλειες, σκόπιμους παραγκω-
 νισμούς, πειθαρχικές ευθύνες, παρατυπίες κ.ά. Τού άποδίδει
 μομφή. Και, παράτυπα, δέν τόν δέχεται στις συνεδριάσεις
 του! Παρανομία και χάος... Κανένας τους όμως δέν κατα-
 φεύγει στον Εισαγγελέα. Ούτε και το ύπουργείο τους τόν
 στέλνει. Κανένας δέν παραιτείται. Άλλά και κανένας δέν
 τους... παραιτεί! Όπερ έδει δείξει: Με Μοδινούς (και Πο-
 λατώφ) ή Νέα Δημοκρατία κατάντησε τήν Έθνική Λυρική
 Σκηνή σκέτο... μελοδραμα!.. Στο έπόμενο μιά... άθέατη,
 αλλά πολύ πιό σοβαρή πλευρά της άποσύνθεσης.

★ Έκ στόματος κοράκου, κρά!..

Στη διετία '78-'80 που το "Θέατρο" σιωπά — προσπαθώντας
 ν' άνοιξει ένα κανάλι ευρύτερης έπικοινωνίας μέσω Πρωινής
 έφημερίδας — σημειώνονται ποικίλα θεατρικά γεγονότα. Κ'
 έδω και στο έξωτερικό. Τα περισσότερα έχουν έπικαιρικό
 χαρακτήρα — τα παίρνει το ποτάμι. Αιγοςτά, θέτουν καιρία
 θέματα, άγγίζουν έπίμονες έννοιες και προβληματισμούς. Ά-
 νάμεσα σ' αυτά κ' ή κίνηση για έπανεκτίμηση, για μιά κριτι-
 κή επανεξέταση του Μπρέχτ, σέ θεωρητικό και σκηνικό έπι-
 πεδο. Παρουσιάζεται στη Δύση, κ' έκδηλώνεται με έκδόσεις
 βιβλίων, όγκώδη άφιέρωματα περιοδικών, παραστάσεις έρ-
 γων και λοιπά. Το "Θ" — φυσικά — και χωρίς να κυκλοφορεί
 — παρακολουθεί άγρυπνα όλη αυτή τη δραστηριότητα. Οι
 παλιοί φίλοι τό ξέρουν. Δέ βλάπτει, στο κατώφλι μιάς νέας
 περιόδου, νά τό επαναλάβουμε: Πιστεύουμε στο Μπρέχτ.
 Στο θεατρικό συγγραφέα, τό θεωρητικό του θεάτρου, τόν
 κριτικό της κοινωνίας. Έχουμε έμπραχτα άποδείξει τήν πί-
 στη μας. Κείμενα του Μπρέχτ και περί Μπρέχτ, διάσπαστα
 στις σελίδες μας, συγκροτούν τό πιό αξιόλογο *corpus* μπρε-
 χτικής βιβλιογραφίας στην έλληνική γλώσσα. Το "Θ"
 έχει δηλωμένη θέση. Τήν ξαναλέει: Πρέπει νά γνωρίσουμε
 ύπεύθυνα, έξυπαρχώς, τό Μπρέχτ, τα θεατρικά και θεωρητι-
 κά του έργα. Πλατύτερα αλλά, κυρίως, βαθύτερα. Πιό συστη-
 ματικά και πιό ούσιαστικά. Ο Μπρέχτ — άφου πρώτα τόν
 μάθουμε σωστά — μπορεί και πρέπει νά κρίνεται, νά έλέγχε-
 ται, νά αναθεωρείται. Για τόν άπλούστατο λόγο ότι δέν έχει
 πάψει και δέ θά πάψει νά μιά άφορά. Τόν Αύγουστο του '81
 συμπληρώνονται δεκαπέντε χρόνια από τό θάνατό του. Θά
 μιά δοθεί ή ευκαιρία νά πούμε τότε, πιό αναλυτικά και συ-
 στηματικά, τι πιστεύουμε για τή σχέση του Μπρέχτ με τό Πα-
 ρόν και τό Μέλλον. Θά παρουσιάσουμε έναν όσο γίνεται
 πιό ολοκληρωμένο φάκελο, με στοιχεία που θά δίνουν τή δυ-
 νατότητα στον αναγνώστη νά διαμορφώσει δική του αντίλη-
 ψη, νά σχηματίσει προσωπική άποψη. Θά επιδιώξουμε, κων-
 τά σ' άλλα, νά προκαλέσουμε τις άπόψεις τών πιό έγκυρων

άνθρώπων του θεάτρου μας, θεωρητικών και πρακτικών. Θά
 πρέπει νά σημειώσουμε πώς, μέσα στη μπρεχτική κοσμοχα-
 λασία, δέν έντοπίσαμε ούτε μιά γραφή κατάθεση από Έλλη-
 να. Έτσι, τό μόνο που άπομένει είναι μιά προσωρική έκτίμη-
 ση, έκφρασμένη όμως δημόσια. Τή διασώζουμε μέ... άποτρο-
 πιασμό! Προέρχεται από... ήγεμονική μορφή του έλληνικού
 θεάτρου: Τόν τώζ Γενικό Διευθυντή και σημερινό Πρόεδρο
 του Διοικητικού Συμβουλίου του Έθνικού Θεάτρου. Τόν *πρώ-
 τον τή τάξει* Έλληνα ήθοποιό και έναν από τους "τά πρώτα
φύροντας" Έλληνες σκηνοθέτες. Στη διάρκεια ενός δημό-
 σιου διάλογου με τό θεατρικό κριτικό Κώστα Γεωργουσό-
 πουλο, στη γνωστή "Έταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού πο-
 λιτισμού και γενικής παιδείας" τής γνωστής Σχολής Μω-
 ραίτη, ο κ. Άλέξης Μινωτής είπε ξεδιάντροπα: "Ο Μπρέχτ
 είναι ένας Σπύρος Μελλάς τής Κεντρικής Ευρώπης"! Ήταν
 15 Φλεβάρη 1980 κι ο δημόσιος διάλογος ήταν στά πλαίσια
 τής σειράς "Τά όρια της έλευθερίας στη θεατρική πρακτική"
 με συγκεκριμένο θέμα τήν ήθοποιία. Έδω σταματάει κα-
 νένα. Τι άλλο νά πεί; Έκ στόματος κοράκου, κρά!..

★ Πρωτοπορία: όπισθεν όλοταχώς...

Τό "Θ" άναζήτησε έπίμονα, και με ιδιαίτερη ίκανοποίηση
 παρουσιάζει στο άναγνωστικό Κοινό, δυό άκρω διαφωτιστικά
 κείμενα για τήν πορεία του Δυτικού θεάτρου. Άπαρτίζουν τή
 δεύτερη ένότητα ύλης του τεύχους κ' ύπογράφονται από τόν
 Μπερνάρ Ντόρτ και τόν Ζώρζ Μπάνου. Η στήλη έπιστημαίνει
 τή σοβαρότητα τών κειμένων. Οι δυό συγγραφείς είναι στενοί
 συνεργάτες. Έκπέμπουν στο ίδιο μήκος κύματος. Έχουν
 διαφορά ήλικίας, αλλά κοινή αντίληψη για τό θέατρο, κοινή
 προβληματική, κοινή μεθοδολογία και τινά άλλα κοινά.
 Ο Μπερνάρ Ντόρτ, ο πρεσβύτερος τής δυάδας, είναι καθη-
 γητής στο Ίνστιτούτο Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο
 Παρίσι III και συνδιευθυντής στο περιοδικό "Travail Théá-
 tral". Ο Ζώρζ Μπάνου, βοηθός στο ίδιο ίδρυμα και μέλος τής
 συνταχτικής έπιτροπής στο ίδιο περιοδικό. Ο Ντόρτ δέ χρειά-
 ζεται ιδιαίτερες συστάσεις στους άναγνώστες του "Θ". Είναι
 από τους πιό ταχτικούς συνεργάτες στη δεύτερη, τή μεταχου-
 ντική περίοδο, με άρθρα για τό Μπρέχτ, τό Ντάριο Φό, τό
 Πολιτικό θεατρο κ.ά. Για τόν Μπάνου, μπορεί νά προστεθούν
 άλλες δυό ιδιότητές του: Βοηθός-ύπεύθυνος διδασκαλίας
 στο Ίνστιτούτο Θεάτρου στο Βουκουρέστι: μέλος τής ομάδας
 έργασίας για τό "Σύγχρονο θεατρο" στο Έθνικό Κέντρο
 Έπιστημονικών Έρευνών τής Γαλλίας. Ντόρτ και Μπάνου
 έξετάζουν στα κείμενά τους άποφασιστικές σημασίας φαινό-
 μενα τής θεατρικής ζωής στη δεκαετία του '70. Κρίνουν και
 έλέγχουν έξαντλητικά συγκεκριμένες *έκφάνσεις* τής θεατρι-
 κής φιλοσοφίας και πράξης που κυριάρχησε τήν περίοδο αυτή.
 Τα θέματα τους βρίσκονται σέ διάλεκτική σχέση. Ο Μπάνου,
 πιό λεπτομερής αλλά και πιό σφαιρικός, έξετάζει τόν κυριαρ-
 χο μύθο του δυτικοευρωπαϊκού θεάτρου — τήν έπιστροφή
 στις ρίζες τής μακρινής Άνατολής. Άσκεί συστηματικό
 έλεγχο στα κινήματα του Γκροτόφσκι, του Μπρούκ, του
 Living Theatre και τή μυθολογία που τά στήριζε. Μιά μυθολο-
 γία που — όπως διαπιστώνει — ήταν ο άποφασιστικός πα-
 ράγοντας έκφυλισμού όλων αυτών και πολλών άλλων παρό-
 μοιων κινήματων. Η κατάληξη του κειμένου παίρνει δραμα-
 τικό χαρακτήρα καθώς φωτίζει με ένταση και διαύγεια τήν
 ούτοπία που γοήτευε και κατάκαγε, μιά περίπου δεκα-
 πενταετία, όλους σχεδόν τους σημαντικούς θεατρικούς
 τής Δύσης. Ο Ντόρτ έστιάζει τό φακό του στον ήθοποιό.
 Έρμηνεύει γενεαλογικά τό φαινόμενο τής παντοδυναμίας του
 σύγχρονου πρωτοποριακού ήθοποιού — φαινόμενο που συν-
 δέεται διαλεκτικά με τά κινήματα που περιγράφει ο Μπάνου —
 και έπιστημαίνει τόν κίνδυνο χρεοκοπίας που κρύβεται στη
 "μέθη και ύπεροπία" που γεννάει τό αισθημα άκριβώς τής
 παντοδυναμίας αυτής. Το "Θ" έχει παρουσιάσει από τις σελί-
 δες του όλους σχεδόν τους εκπροσώπους τής πρωτοπορίας,
 στους όποιους αναφέρονται ο Ντόρτ κι ο Μπάνου. Έχει
 καλύτερα — στο βαθμό που έκρινε χρήσιμο — τις θεωρητικές
 και πρακτικές έκφράσεις αυτής τής πρωτοπορίας. Σήμερα,
 στο ξεκίνημα τής τρίτης περιόδου του και στις άρχές μιάς
 νέας δεκαετίας, δημοσιεύει τά κείμενα αυτά σαν ένα κριτικό
 άπολογισμό μιάς εποχής που φαίνεται νά 'χει όριστικά τερ-
 ματιστεί. Τά δημοσιεύει άκόμα και σαν πρόκληση για προβλη-
 ματισμό. Άναρωπιόμαστε κ' έμεις — δέ βλάφει ν' αναρωτη-
 ούν θεατρικοί παράγοντες και αναγνώστες — για τό μέλλον
 αυτής τής τέχνης του Παρόντος που λέγεται θεατρο.



ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

ΕΠΑΙΖΑΝ ΤΟΥΣ ΡΟΛΟΥΣ ΤΟΥΣ ΣΑΝ ΜΕΓΑΛΟΙ

Τοῦ ΓΡΗΓΟΡΗ Μ. ΣΗΦΑΚΗ

Σκοπός τῆς ἐργασίας αὐτῆς εἶναι νά ἐξετάσει τοὺς παιδικούς ρόλους στίς ἀρχαίες ἐλληνικές τραγωδίες πού μᾶς ἔχουν σωθεῖ, γιά νά δώσει μιὰ συγκροτημένη εἰκόνα τοῦ τρόπου μέ τόν ὁποῖο ὁ Σοφοκλῆς καί ὁ Εὐριπίδης μεταχειρίζονται τά παιδιά (στά ἔργα πού ἔχουμε ἀπό τόν Αἰσχύλο δέν υπάρχουν ρόλοι γιά παιδιά) (¹). Σέ τί εἶδους δραματικές περιστάσεις ἐμφανίζονται παιδιά στήν τραγωδία; Πῶς καί ὡς ποῖο σημεῖο διαπλάθονται ὡς δραματικοί χαρακτήρες; Τά ἐρωτήματα αὐτά πρέπει κανονικά νά ἀντιμετωπιστοῦν, προτοῦ νά ἐπιχειρηθεῖ (ὅπως ἔχει γίνει συχνά στό παρελθόν) ἀπάντηση στό ἐρώτημα τοῦ πῶς πραγματώνονταν οἱ παιδικοί ρόλοι στή σκηνή καί ἀπό τί λογῆς ἠθοποιούς. Ὅλα τά παραπάνω ἐρωτήματα εἶναι στενά συναρτημένα μεταξύ τους καί μποροῦν νά συζητηθοῦν ἀποτελεσματικά μόνο μέσα στά συμφραζόμενα τῶν συμβάσεων τῆς ἀρχαίας τραγωδίας, πού μέ τή σειρά τους πρέπει νά ἰδωθοῦν καί νά κατανοηθοῦν σάν ἓνα σύστημα ἀπό ἀλληλοεξαρτημένους καί ἀλληλοἰσορροποῦμενους κανόνες, πού διέπουν τόσο τή σύνθεση ὅσο καί τήν παράσταση τῆς ἀθηναϊκῆς τραγωδίας.

1. Τά παιδιά στίς τραγωδίες πού σώζονται

Στόν *Αἴαντα* τοῦ Σοφοκλῆ ὁ Εὐρυσάκης, ὁ γιός τοῦ Αἴαντα καί τῆς Τέκμησας, πού πρέπει νά εἶναι κάτω ἀπό δέκα χρονῶν, βρίσκεται στή σκηνή ἀπό τό στίχο 544 ὡς τό στίχο 595 καί προσφωνεῖται ἀπό τόν Αἴαντα σέ μιάν ἐκτεταμένη ρήση ἐμφανίζεται καί πάλι στό στίχο 1168, προτρέπεται ἀπό τόν Τεύκρο νά μείνει κοντά στό νεκρό Αἴαντα καί παραμένει ὁρατός στό κοινό ὡς τό τέλος τοῦ ἔργου (δηλαδή ἐπὶ 250 στίχους περίπου).

Στό τέλος τοῦ *Οιδίποδα Τυράννου* ἐπιτρέπεται στόν Οιδίποδα νά ἀποχαιρετήσει τίς δυό του κόρες. Θά πρέπει νά εἶναι πολύ μικρές, γιατί ὁ Οιδίποδας λέει πῶς θά εἶχε πολλά νά τους πεί, ἂν μπορούσαν νά τόν καταλάβουν (1511 - 12) (εἰκ. 1). Μερικά παιδιά (ἄγνωστο ἂν λίγα ἢ πολλά) κάθονται ἀνάμεσα στοὺς ἰκέτες τοῦ Οιδίποδα στήν ἀρχή τῆς ἴδιας τραγωδίας. Ἄλλά καί αὐτά, ὅπως καί οἱ κόρες τοῦ Οιδίποδα, εἶναι πρόσωπα βουβά.

Τό μοτίβο τῶν παιδιῶν ὡς ἰκετῶν τῶν συναντοῦμε σέ τρία ἔργα τοῦ Εὐριπίδη: δυό καθαυτῶν τραγωδίες ἰκεσίας (*Ἡρακλείδες*, *Ἰκέτιδες*) καί μιὰ τρίτη πού ἀνήκει σέ μικτό τύπο (*Ἡρακλῆς Μαινόμενος*) (²). Στήν πρώτη ἀπό αὐτές οἱ γιοί τοῦ Ἡρακλῆ βρίσκονται στή σκηνή κατὰ τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἔργου. Δέν εἶναι ἐντελῶς βέβαιο πότε ἐγκαταλείπουν τή σκηνή (ἂν τήν ἐγκαταλείπουν), ἀλλά ἐνδέχεται νά τοὺς παίρνει μέσα στό ναό τοῦ Μαραθῶνα ἢ Ἀλκμῆνην στό στίχο 719. Στόν *Ἡρακλῆ* τά παιδιά τοῦ Ἡρακλῆ παραμένουν στό βωμό τοῦ Διὸς ἀπό τήν ἀρχή τοῦ ἔργου ὡς τό στίχο 338, ὅταν μπαίνουν στό ἀνάκτορο μέ τή μητέρα τους· ἐπανεμφανίζονται στό στίχο 451 νεκροστολισμένα (βλ. 526) καί καλοῦνται ἀπό τόν Ἡρακλῆ νά ξαναμποῦν στό ἀνάκτορο στοὺς στίχους 622 - 625. Τά πτώματα τοὺς παρουσιάζονται μέ τό ἐκκύκλημα στό στίχο 1030. Στίς *Ἰκέτιδες* οἱ γιοί τῶν Ἀργείων ἠρώων κάθονται μαζεμένοι γύρω ἀπό τόν Ἄδραστο μπροστά στήν πύλη τοῦ ναοῦ τῆς Δήμητρας καί τῆς Κόρης στήν Ἐλευσίνα (βλ. 104 - 107), ὅταν ἀρχίζει τό ἔργο, ἐνῶ οἱ μητέρες τῶν Ἐπτὰ κάθονται, ἔχοντας στή μέση τους τήν Αἴθρα, τή μητέρα τοῦ Θησέα, γύρω στό βωμό τῆς Δήμητρας.

Οἱ ἀρχικές σκηνές στοὺς *Ἡρακλείδες* καί στίς *Ἰκέτιδες* μοιάζουν καί ἀπό τήν ἀποψη τῆς δραματικῆς περιστασης, ἐπειδὴ ὁ Ἄδραστος ἔφροντίζει τίς γυναῖκες καί τά παιδιά, ὅπως ὁ Ἰόλαος φροντίζει τοὺς γιους καί τίς θυγατέρες τοῦ

Ἡρακλῆ (εἰκ. 2), ὅπως παρατηρεῖ ὁ Webster (³), ἀλλά τά ἔργα ἐξελέισσαν διαφορετικά. Στίς *Ἰκέτιδες* οἱ μητέρες τῶν Ἐπτὰ ἀποτελοῦν τό χορὸ τοῦ ἔργου, ἐνῶ τὰ ἀγόρια, οἱ Ἐπιγονοί, πού βρίσκονται στή σκηνή κατὰ τό μεγαλύτερο μέρος τοῦ δράματος, ἐμπλέκονται τελικά στή δράση καί σχηματίζουν ἓνα βοηθητικό χορὸ: στό στίχο 954 συνοδεύουν τά σώματα τῶν πατέρων τους στή νεκρική πυρά καί στό στίχο 1113 ἐπιστρέφουν κρατώντας τίς ὑδρίες μέ τή σποδὸ τῶν νεκρῶν, γιά νά τραγουδήσουν, σέ ἐναλλαγή μέ τίς γυναῖκες τοῦ κύριου χοροῦ, τό τελευταῖο χορικό τοῦ ἔργου (1123 - 1164).

Ὁ Βοηθητικός χορὸς τῶν ἀγοριῶν στίς *Ἰκέτιδες* εἶναι ὁ μόνος ὁμιλος παιδιῶν μέ χορικό ρόλο στά ἔργα πού μᾶς σώζονται. Ἄλλες περιπτώσεις ἀπὸ χαμένα ἔργα δέν μποροῦν νά ὑποστηριχτοῦν—τουλάχιστον πειστικά. (Ἐστὸσο, ἓνα βοηθητικό χορὸ ἀγοριῶν συναντοῦμε στοὺς *Σφήκες* τοῦ Ἀριστοφάνη).

Ἡ σχετικὴ χρονολόγησι τῶν παραπάνω ἔργων δέν εἶναι δυνατὸ νά γίνει μέ βεβαιότητα, κι ἔτσι δέν ξέρομε ἂν ὁ Σοφοκλῆς πρῶτος χρησιμοποίησε τά παιδιά ὡς ἰκέτες στόν *Οιδίποδα* (μετὰ ἀλλά κοντὰ στό 430 π.Χ.) ἢ ὁ Εὐριπίδης στοὺς *Ἡρακλείδες* (χαμηλότερη χρονολογία τὸ 424 π.Χ., ἀλλά τό ὑψηλότερο ὄριο δέν μπορεῖ νά καθοριστεῖ ἀπὸ ἐξωτερικὲς μαρτυρίες). Ἐστὸσο, φαίνεται πιθανὸ ὅτι ὁ Εὐριπίδης εἰσήγαγε μιὰ καινοτομία στίς *Ἰκέτιδες* (πού χρονολογοῦνται μετὰ τοὺς *Ἡρακλείδες* μέ βάση τὰ μετρικὰ στατιστικὰ στοιχεῖα), ὅταν ἔβαλε τά παιδιά νά τραγουδήσουν ὡς συμπληρωματικός χορὸς.

Πρὶν ἀπὸ τήν εἰσαγωγή βοηθητικοῦ χοροῦ ἀγοριῶν πρὸς τό τέλος τῆς δεκαετίας 430 - 420, ὁ Εὐριπίδης εἶχε ἤδη δώσει σέ μεμονωμένα παιδιά κομμάτια νά τραγουδήσουν, στήν *Ἀνδρομάχη* (γύρω στό 425 π.Χ.) κι ἀκόμη πιὸ νωρίς, στήν *Ἀλκηστη* (438 π.Χ.). Τά παιδιά αὐτά εἶναι, ἀντίστοιχα, οἱ γιοί τῆς Ἀλκηστῆς καί τοῦ Ἀδμητοῦ, καί τῆς Ἀνδρομάχης καί τοῦ Νεοπτόλεμου — ὅπως ὁ Εὐρυσάκης ἦταν ὁ γιός τῆς Τέκμησας καί τοῦ Αἴαντα στόν *Αἴαντα* τοῦ Σοφοκλῆ, πού διδάχτηκε πιθανόν λίγα χρόνια πρὶν ἀπὸ τήν *Ἀλκηστη*.

Τό παιδί τῆς Ἀνδρομάχης σωπαίνει σ' ὅλη τή διάρκεια τοῦ δευτέρου ἐπεισοδίου (*Ἀνδρ.* 309 - 463), καθὼς σέρνεται στή σκηνή ἀπὸ τό Μενέλαο, γίνεται μάρτυρας τῆς προδοτικῆς συμπεριφορᾶς τοῦ τελευταίου καί αἰσθάνεται τὸν κίνδυνο πού ἀπειλεῖ καί τὸν ἴδιο καί τή μητέρα του· ἀλλά τραγουδάει, ἐναλλάξ μέ τή μητέρα του, ἓνα ζευγὸς στροφῶν (501 - 514, 523 - 536) στήν ἀρχή τοῦ ἐπόμενου ἐπεισοδίου, ὅταν ὁ Μενέλαος τοὺς ὀδηγεῖ στό θάνατο.

Στήν *Ἀλκηστη* (εἰκ. 3) τά δυό παιδιά μπαίνουν μέ τήν Ἀλκηστη καί τὸν Ἀδμητο στό στίχο 233 καί, μολονότι οἱ γονεῖς τους ἀναφέρονται σ' αὐτά καί τοὺς ἀπευθύνουν τό λόγο, μένουν σιωπηλά ὡς τή στιγμή πού ἡ Ἀλκηστη πεθαίνει (159 στίχους ἀργότερα, στό στ. 392). Τότε ἓνα ἀπὸ αὐτά (ὁ Εὐμηλος, σύμφωνα μέ τοὺς ἀρχαίους σχολιαστὲς) ξεσπάει σέ μοιρολόι — δυό στροφές (στό μεγαλύτερο μέρος τους δοχμακῆς), χωρισμένες ἀπὸ δυό ἰαμβικά τρίμετρα, πού τὰ λέει ὁ Ἀδμητος.

Ἐπάρχουν κι ἄλλα παιδιά στίς τραγωδίες τοῦ Εὐριπίδη — οἱ γιοί τοῦ Πολυμήστορα στήν *Ἐκάβη*, ὁ Ἀστύναξ στίς *Τρωάδες*, τά παιδιά τῆς Μήδειας καί τοῦ Ἰάσωνα στή *Μήδεια* (⁴) — ἀλλά, καθὼς δέν μιλοῦν (ἐκτός ἀπὸ τίς κραυγὲς γιά βοήθεια τῶν παιδιῶν τῆς Μήδειας, πού ἀρθρώνονται σέ τέσσερις ἰαμβικούς στίχους πού λέγονται ἀπὸ τὰ παρασκίγια, *Μῆδ.* 1271 κέ.) παρουσιάζουν λιγότερο ἐνδιαφέρον γιά τήν ἔρευνά μας.

2. Τυποποίηση τῶν παιδιῶν στήν τραγωδία

“Ολα τὰ παιδιά στήν τραγωδία βρίσκονται σέ κατάσταση μεγάλης δυστυχίας, πού ἔχει χτυπήσει τούς γονεῖς τους κι ἐπομένως τὰ ἀφορᾶ ἄμεσα. Συχνά τὰ ἀπειλεῖ μεγάλος κίνδυνος καί μπορεί νά χάσουν τή ζωή τους (*Μήδεια*, *Ἐκάβη*, *Ἥρακλῆς*, *Τρωάδες*) ἢ, ἀντίθετα, νά σωθοῦν ἀπό τόν ἄλογο ἀπό κάποιον ὑπερασπιστή, πού εἴτε παρουσιάζεται ἀναπάντεχα (*Σοφ. Αἴας*, *Εὐρ. Ἄλκηστη*, *Ἀνδρομάχη*), εἴτε παρακαλεῖται νά ἔρθει ἀρωγός (*Ἥρακλῆδες*, *Ἰκέτιδες*).

“Ολα ἀποδίδονται σάν ἀνίμπορα πλάσματα πολὺ μικρῆς καί τρυφερῆς ἡλικίας (βλ. τόν Κατάλογο χωρίων [=ΚΧ], Α, παρακάτω), πού ἡ δύσκολη θέση τους, ἔτσι ὅπως γαντζώνονται τρομαγμένα πάνω στή μητέρα τους (ἢ κάποιον ἄλλο προστάτη, ΚΧ, Β) περιγράφεται καί εἰκονίζεται (ἀπό τόν Εὐριπίδη ἰδίως) μέ τήν κλασική μεταφορά τοῦ μικροῦ πουλιοῦ, πού γυρεύει καταφύγιο κάτω ἀπό τή φτερούγα τῆς μάνας του :

*τί μου δέδρασαι χερσὶ κἀντέχη πέπλων,
νεοσσός ὡσεὶ πτέρυγας ἐσπίτων ἐμάς;*

Γιατί μ' ἔχεις ἀδράξει καί γαντζώνεσαι στό φόρεμά μου, σάν πουλάκι πού τρέχει νά χωθεῖ κάτω ἀπό τίς φτερούγες μου;

Ἔτσι λέει ἡ Ἀνδρομάχη στόν Ἀστυνάκτα στίς *Τρωάδες* (750 - 51).

*ἦ καί νεοσσόν τόνδ' (δηλ. κτενεῖς), ὑπὸ πτερῶν σπάσας;
Θά σκοτώσεις λοιπόν κι αὐτό ἐδῶ τὸ πουλάκι, ἀρπάζοντάς το ἀπό κάτω ἀπ' τὰ φτερά μου ;*

Ἡ Ἀνδρομάχη πρὸς τὸ Μενέλαο στήν *Ἀνδρομάχη* (441). Ἄλλα χωρία συγκεντρώνονται στόν ΚΧ, Γ.

Τὰ παιδιά δὲν μπορούν νά ἀντιληφθοῦν πλήρως τί συμβαίνει γύρω τους ἢ σ' αὐτὰ τὰ ἴδια (ΚΧ, Δ). Οὔτε φυσικά μπορούν νά ἔχουν καμιά εὐθύνη γι' αὐτὰ πού συμβαίνουν (ΚΧ, Ε). Ὡστόσο, συχνά διατρέχουν μεγάλο κίνδυνο, γιατί στά μάτια τῶν ἐχθρῶν τους ἐνσαρκώνουν τήν ἀπειλή τῆς μελλοντικῆς ἐκδίκησης. “Εἶναι τρέλα μεγάλη”, δηλώνει ὁ Μενέλαος στήν *Ἀνδρομάχη* (519 - 22, ΚΧ, ΣΤ - β 1), “ν' ἀφήνεις πίσω σου ἐχθρούς, γόνους ἐχθρῶν, ὅταν εἶναι στό χέρι σου νά τους σκοτώσεις καί νά διώξεις τὸ φόβο ἀπὸ τὸ σπίτι σου”. Ὁ Μενέλαος στήν *Ἀνδρομάχη*, καθώς καί ὁ Λύκος στόν *Ἥρακλῆ* (ΚΧ, ΣΤ-β 2) ἐπαναλαμβάνουν ἀπλῶς μίαν ἀντίληψη μέ εὐρεία διάδοση στήν ἀρχαϊότητα (βλ. ΚΧ, ΣΤ-β 4). Ἀπὸ τήν ἀντίθετη σκοπιά, τὰ παιδιά ἐνσωματώνουν τήν ἐλπίδα τῆς ἐκδίκησης γιὰ τὸ ἄδικο πού ἔγινε στους πατέρες τους, καί ἡ μυθολογία πρόσφερε παραδείγματα παιδιῶν, πού πράγματι ἀνδρώθηκαν καί πήραν ἐκδίκηση γιὰ τούς πατέρες τους (πρὸ Ἰακωβόπου ἀπὸ ὄλους ὁ Ὁρέστης). Μιά τέτοια ἐλπίδα ἐκφράζει ὁ Αἴας στήν ὁμώνυμη τραγωδία τοῦ Σοφοκλῆ, καθώς καί οἱ ἴδιοι οἱ Ἐπιγόνοι στίς *Ἰκέτιδες* τοῦ Εὐριπίδη (ΚΧ, ΣΤ-α).

3. Ἡ γλῶσσα τῶν παιδιῶν

Ὡς ἐδῶ τίποτα τὸ περίεργο δὲν μοιάζει νά ὑπάρχει στή σύλληψη καί τόν τυπικὸ χαρακτηρισμὸ τῶν παιδιῶν, οὔτε στή γλῶσσα καί τίς μεταφορὲς πού χρησιμοποιεῖ ἡ τραγωδία, γιὰ νά περιγράψει τὴν ἄκριβη τους καί τίς σχέσεις τους μέ τούς ἄλλους χαρακτήρες. Ἀλλὰ ἓνα πρόβλημα γεννιέται στ' ἀλήθεια, ὅταν προσέξουμε ὅτι τὰ ἴδια τὰ παιδιά, ὅταν μιλοῦν κι ἀναφέρονται στήν κατάστασή τους, χρησιμοποιοῦν ἀκριβῶς τὴν ἴδια γλῶσσα καί τίς ἴδιες μεταφορὲς ὅπως οἱ μεγαλύτεροί τους. “Ἄλλο εἶναι ν' ἀκοῦμε, λόγου χάρι, τὴν Ἀνδρομάχη νά λέει : “Γιατί μ' ἔχεις ἀδράξει καί γαντζώνεσαι στό φόρεμά μου, σάν πουλάκι πού τρέχει νά χωθεῖ κάτω ἀπὸ τίς φτερούγες μου” (*Τρω.* 750 - 51, ΚΧ, Γ 5), καί ἐντελῶς ἄλλο ν' ἀκοῦμε τὸ ἴδιο τὸ παιδί τῆς Ἄλκηστης νά λέει : “Καλοῦμαι σ' ὁ σὸς ποτὶ σοῖσι πίτων στόμασιν νεοσσός” (Σὲ φωνάζω ἐγώ, τὸ πουλάκι σου, καί γυρεύω τὸ στόμα σου” *Ἀλκ.* 402 - 403, ΚΧ, Γ 1). Καί τὸ παιδί τῆς Ἀνδρομάχης στήν ὁμώνυμη τραγωδία νά φωνάζει : “Μάτερ, μάτερ, ἐγὼ δὲ σὴ πτέρυγι συγκαταβαίω” (Μάνα, μάνα, κι ἐγὼ κάτω ἀπὸ τὴ φτερούγα σου κατεβαίνω μαζί σου [στόν Ἀδῆ]· 504 - 505, ΚΧ, Γ 3). Στήν πραγματικότητα, τόσο στήν *Ἄλκηστη* ὅσο καί στήν *Ἀνδρομάχη*, “τὸ παιδί τραγουδαῖ τὰ αἰσθημάτων πού οἱ μεγαλύτεροί του νιώθουν γι' αὐτό”⁽⁵⁾. Τὸ ἴδιο ἀληθεύει καί γιὰ τὰ παιδιά στίς *Ἰκέτιδες*.

Μᾶλλον δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία ὅτι ὁ G.M.A. Grube ἔχει ἄδικο, ὅταν ἐπικρίνει τὸν Εὐριπίδη ὅτι “δὲν εὐτύχησε πολὺ στήν παρουσίαση τῶν παιδιῶν”, ἐπειδὴ τὸ ἀγὸρι στήν *Ἄλκηστη* “μοιάζει ὑπερβολικά μέ μικρογραφία ἐνηλίκου”⁽⁶⁾. Ἡ ἀπάντηση βρίσκεται στήν κατεύθυνση πού ὑπέδειξαν ἡ Α.Μ. Dale καί ὁ P.T. Stevens, δηλαδή ὅτι “καθετὶ τὸ παιδαίωτο στή σκηνή, πού νά προσεγγίζει τὸ ρεαλισμὸ, θά ἦταν ἀδιανόητο στό πλαίσιο τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τραγικῆς σύμβασης”⁽⁷⁾ καί ὅτι “τὸ νά μεμφόμαστε τὸν Εὐριπίδη [...] ὅτι “δὲν εὐτύχησε πολὺ στήν παρουσίαση τῶν παιδιῶν” θά πεί πὼς ὑποτιμοῦμε τίς συμβάσεις τῆς ἀθηναϊκῆς τραγωδίας, στό πλαίσιο τῶν ὁποίων ἐργαζόταν ὁ ποιητής”⁽⁸⁾.

4. Πῶς παριστάνονταν τὰ παιδιά στή σκηνή

“Ολα αὐτὰ εἶναι ἀλήθεια, ἴσως ὅμως νά μὴν εἶναι ὅλη ἡ ἀλήθεια. Ἐνα ἄλλο ἐρώτημα ἀποτελεῖ ἀναπόσπαστο μέρος τοῦ ἴδιου προβλήματος καί, μολονότι συζητήθηκε πολλές φορές στό παρελθόν⁽⁹⁾, δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμη ὀριστικὴ ἀπάντηση : πὼς καί ἀπὸ ποιούς παριστάνονταν τὰ παιδιά στή σκηνή ;

Ἡ σύλληψη καί ἡ διάπλαση τῶν δραματικῶν χαρακτήρων δύσκολα μπορεί νά χωριστεῖ ἀπὸ τὴν παρουσίασή τους ἐπὶ σκηνῆς. Αὐτὸ ἰσχύει ἀκόμη καί γιὰ τὸ σύγχρονο θέατρο, ὅπου ὁ δραματουργὸς ὑποστηρίζεται σὲ μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ τὴν εὐρηματικότητα τοῦ σκηνοθέτη· ἀσφαλῶς ἰσχύει περισσότερο γιὰ τὸ ἀρχαῖο θέατρο, ὅπου ὁ ποιητής ἦταν τίς πρὸ πολλῆς φορές καί ὁ σκηνοθέτης τοῦ ἔργου του. Ὅταν λοιπὸν ὁ Εὐριπίδης ἔγραφε τὸ τραγῶδι γιὰ τὸ παιδί, φερ' εἰπεῖν, τῆς Ἄλκηστης, θά πρέπει νά ἴξερε ἀκριβῶς πὼς καί ἀπὸ ποῖον θά ἐκτελοῦνταν στό θέατρο : ἀπὸ ἓναν ἀπὸ τούς τρεῖς κύριους ὑποκριτές, ἓναν ἐνηλίκο ἀλλὰ μικρόσωμο ἰηθοποιό, ἓνα πραγματικὸ παιδί, ἢ ἀπὸ ἓνα συνδυασμὸ ἐνανθὸ ἀπὸ τούς ὑποκριτές (ἢ τὰ μέλη τοῦ χοροῦ), πού θά τραγουδοῦσε ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴ σκηνή ἢ καί ἀπὸ τὴ θέση τοῦ μπροστὰ στους θεατῆς, καί ἐνὸς παιδιοῦ πού θά ἔκανε τίς στοιχειώδεις κινήσεις τοῦ ρόλου χωρὶς νά λέει λέξη ;

Οἱ δυνατότητες αὐτές — καί νομίζω πὼς εἶναι περίπου ὅλες ὅσες μπορεί κανεὶς νά φανταστεῖ — ἔχουν ὅλες προταθεῖ κατὰ καιροὺς καί ὑποστηριχθεῖ μέ διάφορα ἐπιχειρήματα. Δὲν θά ἦταν χρήσιμο νά συζητήσουμε λεπτομερικῶς τὰ ἐπιχειρήματα ὑπὲρ ἢ κατὰ τῆς καθεμῆς ἀπὸ τίς θεωρίες αὐτές, ἀλλὰ ἀντὶ γι' αὐτὸ θά πρέπει νά συγκεντρώσουμε τὴν προσοχή μας στό πρόβλημα πού ὑπόκειται σ' αὐτές : πὼς μπορούν οἱ μικροὶ μας καί ἀνῆμποροι νεοσσοί, πού μιλοῦν — ὅταν μιλοῦν — μέ τὴ γλῶσσα τῶν μεγάλων, νά παρασταθοῦν ἐπὶ σκηνῆς σύμφωνα μέ τὸν τρόπο πού ὁ δραματικὸς ποιητῆς τοὺς συνέλαβε καί τοὺς σχεδίασε ὡς δραματικούς χαρακτήρες ;

5. Οἱ συμβάσεις τῆς ἀρχαίας τραγωδίας

(α) Σύμβαση καί πρωτοτυπία

Εἶναι φανερό πὼς ἡ ἀπάντηση στό παραπάνω ἐρώτημα ἐξαρτᾶται ἀπὸ τὴν κατανόηση τῶν συμβάσεων πού διέπουν τὴν ἀρχαία τραγωδία καί — κάτι ἀκόμη σπουδαιότερο — τοῦ γεγονότος ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο σύστημα συμβάσεων πού διέπει ἐξίσου τὸ δράμα καί τὸ θέατρο, τὸ κείμενο καί τὴν παράσταση. Τὸ τελευταῖο αὐτὸ μπορεί νά μοιάζει αὐτονόητο· ἀλλὰ ἐπειδὴ εἴμαστε συνηθισμένοι σὲ πολὺ διϊστάμενες ἐρμηνεῖες καί σκηνοθεσίες τῶν ἰδίων ἔργων (καί κλασικῶν καί νεότερων) στό σύγχρονο θέατρο, ἔχουμε τὴν τάση νά ξεχωρίζουμε τὴ σκηνικὴ διδασκαλία ἀπὸ τὸ ἔργο ὡς κείμενο, πού στίς μέρες μας ἔχει ἀνεξάρτητη καί μερικῆς φορές εὐρεία κυκλοφορία σὲ τυπωμένη μορφή. Ἐπίσης, ἐπειδὴ ἡ σύγχρονη τέχνη καί αἰσθητικὴ τονίζουν μέ τόσην ἔμφαση τὴν πρωτοτυπία — τὸ κατεξοχὴν κριτήριό τῆς σύγχρονης τέχνης —, τείνουμε νά θεωροῦμε τίς συμβάσεις τῶν ἀρχαίων καί ἄλλων συμβατικῶν τεχνῶν σάν περιορισμοὺς τῆς φαντασίας καί τῆς δημιουργικότητος τοῦ καλλιτέχνη. Αὐτὴ ὅμως εἶναι ἄποψη ἀναχρονιστικῆ.

(β) Οἱ συμβάσεις ὡς καλλιτεχνικοὶ κανόνες

Σὲ περασμένες ἐποχὲς οἱ συμβάσεις ἦταν παραδοσιακοὶ καλλιτεχνικοὶ κανόνες, πού εἶχαν καθιερωθεῖ βαθμιαία καί πού



Εἰκ. 1. Σικελικός κρατήρας στις Συρακοῦσες, 350 - 325 π.Χ. Εἰκονίζει τὴ σκηνὴ τοῦ "Οἰδίποδα Τυράννου", στὴν ὁποία ὁ Ἄγγελος ἀφηγεῖται στὸν Οἰδίποδα καὶ τὴν Ἰοκάστη τὰ σχετικά μὲ τὸ θάνατο τοῦ Πολύβου (Ο.Τ. 924 κέ.). Στὸ ἔργο δὲν ὑπάρχει καμιά ἐνδειξη ὅτι οἱ δύο κόρες τοῦ Οἰδίποδα, ἡ Ἀντιγόνη καὶ ἡ Ἰσμήνη, βρίσκονται στὴ σκηνὴ στὸ σημεῖο αὐτό, ἀλλὰ ὁ ἀγγειογράφος προλαβαίνει, κατὰ κάποιο τρόπο, τὶς ἐξελίξεις, συμφύροντας — ὅπως πολὺ συχνὰ γίνεται στὴν ἀττικὴ καὶ κατωιταλιώτικη ἀγγειογραφία — διαφορετικὰ σκηνὰς τοῦ ἔργου. (Trendall καὶ Webster "Illustrations of Greek Drama", σσ. 66 - 68)

οἱ καλλιτέχνες τοὺς ἀκολουθοῦσαν μὲ τὴ θέλησή τους ἢ καὶ χωρὶς νὰ ἔχουν ἐπίγνωση τοῦ τί κάνουν. Στὸ βαθμὸ πού καθόριζαν τὰ ὄρια καὶ χαρτογραφοῦσαν, μπορεῖ νὰ πει κανεὶς, τὸ χωρὸ μίᾶς τέχνης (μὲ τὸ νὰ ρυθμίζουν, π.χ. στὴν περίπτωση τῆς τραγωδίας, τὴν κλίμακα τῶν θεμάτων, τὴ γενικὴ δομὴ τῶν ἔργων, τὴ γλώσσα πού ἐπρεπε νὰ χρησιμοποιηθεῖ στὰ διάφορα μέρη τους, τὴ χρῆση τῆς μουσικῆς καὶ τῆς ὄρχησης, τὴ χρῆση τῶν προσωπείων, τὸν ἀριθμὸ τῶν ὑποκριτῶν, κοκ.) περιορίζαν τὴν ἀτομικότητα τοῦ καλλιτέχνη, ἀλλὰ μὲ κανένα τρόπο τὴ δημιουργικότητά του. Στὴν πραγματικότητα, σὲ ἐποχὰς πού οἱ δύο αὐτὲς ἔννοιες δὲν συνέπιπταν ἢ δὲν ἐπικαλύπτονταν στὴν ἔκταση πού αὐτὸ συμβαίνει σήμερα, οἱ συμβατικοὶ κανόνες τῆς τέχνης ἐπαύξαναν τὴ δημιουργικότητα τοῦ καλλιτέχνη, προσφέροντάς του ἕναν ἀριθμὸ ἀπὸ φόρμες γιὰ νὰ διαλέξει ἀνάμεσά τους, νὰ τὶς παραλλάξει, νὰ τὶς συνδυάσει ἢ νὰ τὶς προσαρμόσει, ἔτσι πού νὰ πετύχει τὸ σκοπὸ του⁽¹⁰⁾.

Ἄν μπορῶ τώρα νὰ ξαναθέσω λίγο διαφορετικὰ τὸ πρόβλημά μας, ἢ σύμβαση πού ἀφοροῦσε τὴν παρουσίαση τῶν παιδιῶν στὴν τραγικὴ σκηνὴ εἶναι ὅτι τὰ παιδιὰ συλλαμβάνονταν, τυποποιοῦνταν καὶ παρουσιάζονταν σὰν μικρογραφίες ἐνηλίκων. Τὸ μέλημά μας εἶναι νὰ κατανοήσουμε τὴν ἴδια τὴ σύμβαση καὶ νὰ φανταστοῦμε τὶς συνέπειές της στὴ θεατρικὴ πράξη. Ἀλλὰ γιὰ νὰ κατανοήσουμε μιά καλλιτεχνικὴ σύμβα-

ση — ἢ ἕναν κανόνα κοινωνικῆς συμπεριφορᾶς, ἢ ἕναν κανόνα ἐνὸς παιχνιδιοῦ, ἂν θέλετε — πρέπει νὰ τὴ δοῦμε μέσα σὶα συμφραζόμενά της, ὡς μέρος ἐνὸς ὅλου. Στ' ἀλήθεια, ἡ τοποθέτηση μίᾶς σύμβασης μέσα στὰ συμφραζόμενά της ἰσοδυναμεῖ μὲ τὴν κατανόησή της.

Καταρχὴν, μποροῦμε νὰ διευρύνουμε τὴ σκοπιὰ μας μὲ τὴν παρατήρηση ὅτι ἡ σύμβαση νὰ ἀποδίδονται τὰ παιδιὰ σὰν μικρογραφίες μεγάλων δὲν περιορίζεται μόνο στὴν τραγωδία, ἀλλὰ ἐφαρμόζεται ἄλλο τόσο καὶ στὶς εἰκαστικὰς τέχνες σὲ ὅλη τὴν ἀρχαϊκὴ καὶ τὴν κλασικὴ περίοδο. Τὰ παιδιὰ ἀπεικονίζονται ρεαλιστικὰ σὰν παιδιὰ μόνο ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ περίοδο κι ἔπειτα⁽¹¹⁾.

(γ) Τραγικὴ δρᾶση καὶ μυθικὰ ἀρχέτυπα

Θὰ ἤθελα νὰ παραθέσω καὶ πάλι ἀπὸ τὴν ἐξοχὴ εἰσαγωγὴ τῆς Dale στὴν ἐκδοσὴ τῆς "Ἀλληστῆς". Ἀπαντώντας στοὺς σύγχρονους κριτικούς, πού συζητοῦν καὶ ἀξιολογοῦν τὸ ἔργο καθένας μὲ τὸν τρόπο του, προσπαθώντας νὰ ἐρμηνέψουν τὴν ψυχολογία τῶν προσώπων του — ἐγχείρημα φαινομενικὰ ἀδύνατο σὲ μιά κατάσταση ὅπου ἡ ἠρωίδα αὐτοθυσιάζεται, ἀλλὰ ἐξυμνεῖ τὸν ἑαυτὸ της καὶ ζητᾷ ἀναγνώριση τῆς θυσίας της, ἐνῶ ὁ Ἄδμητος καὶ ὁ πατέρας του συναγωνίζονται σὲ ἀμοιβαῖες κατηγορίες γιὰ δειλία καὶ ἀναισχυντία —, ἢ Dale

γράφει: "Βεβαίως τὸ ἑλληνικὸ, ὅπως κάθε σοβαρὸ δράμα, συνεπάγεται 'χαρακτήρες', πού ὁ ρόλος τους στή δράση κι ἐπομένως τὰ λόγια τους καθρεφτίζουν ὡς ἓνα σημεῖο τῆς διάφορες φύσεις τους. Ἀλλά στήν ἑλληνική τραγωδία οἱ ρήσεις τους καί τὰ λόγια πού ἀνταλλάσσουν στούς διαλόγους σπάνια μπορούν νά ἐρμηνευτοῦν σάν νά ἐκφράζουν *πρώτιστα* καί *μέ συνέπεια* τή φύση τους, καί ὁποτεδήποτε ἐπιχειροῦμε νά στήσουμε κάποια πολύπλοκη ἢ πολύπλευρη προσωπικότητα *ἀθροίζοντας* μικρά στοιχεῖα, σταχυολογημένα ἀπ' ὅλα τὰ μέρη τοῦ ἔργου, μπορούμε νά εἴμαστε σχεδόν βέβαιοι πῶς ἀκολουθοῦμε λανθασμένη γραμμῆ. Συνήθως αὐτό σημαίνει ὅτι δέν ὑπολογίζουμε ἀρκετά δυὸ πράγματα πολὺ σπουδαῖα γιὰ τοὺς Ἑλληνες δραματούργους, τή ροπή τῆς δράσης καί τή ρητορική τῆς περιστασης" (σ.χxv).

Ἄλλά γιατί ἡ ροπή τῆς δράσης ὑποσκελίζει τοὺς φορεῖς τῆς ; Ἦ, γιὰ νά τὸ πούμε ὅπως ὁ Ἀριστοτέλης, γιατί συμβαίνει ὥστε "ἀνευ μὲν πράξεως οὐκ ἔν γένοιτο τραγωδία, ἀνευ δὲ ἡθῶν γένοιτο ἄν" (*Ποιητ.* 1450 a 23); Ἄν θυμηθοῦμε ἀκόμη τὸν ὀρισμὸ τοῦ Ἀριστοτέλη, ὅτι *ἦθος* ἢ χαρακτήρας εἶναι αὐτὸ πού φανερώνει τὴν *προαίρεσιν*, δηλαδή τὴ σκόπιμη ἢ ἐσκεμμένη ἐπιλογή⁽¹²⁾, ἐπεται ὅτι σὲ μιά τραγωδία χωρὶς χαρακτήρες (*ἀνευ ἡθῶν*) ἢ πλοκή καί ἡ δράση δέν ἀπορρέουν ἀπὸ τὴν ἀλληλεπίδραση τῶν ἡθῶν τῶν προσώπων τοῦ δράματος — κάτι πού θά ἦταν ἀδιανόητο γιὰ τὸ σύγχρονο θεατρὸ ἢ τὸν κινηματογράφο.

Ἡ ἀπάντηση, πραγματικά, εἶναι πολὺ ἀπλή. Τὰ θέματα τῶν ἀρχαίων τραγωδιῶν ἦταν παραδοσιακά καί παρμένα ἀπὸ τὴ μυθολογία. Ὁ μῦθος (ὅπως καί τὸ παραμῦθι) εἶναι *ἀίθης* κατὰ τοῦτο, ὅτι ἡ δράση δέν ἀπορρεῖ ἀπὸ τὴν προαίρεση τῶν ὀνητῶν φορέων τῆς, ἐπειδὴ ἡ ἀνθρώπινη θέληση εἶναι ἀνίσχυρη ἀπέναντι στούς σκοποὺς καί τῆς παρεμβάσεως τῶν θείων δυνάμεων. Στὸ μῦθο τόσο ἡ δράση ὅσο καί οἱ φορεῖς τῆς ἔχουν

πλαστεῖ σύμφωνα μὲ ἀρχετυπικά πρότυπα ἀτομικῶν καί συλλογικῶν εἰκόνων καί συμπεριφορῶν. Τὰ πρόσωπα τοῦ μῦθου εἶναι, γιὰ τοῦτο, ἐξιδανικευμένες ἀφαιρέσεις, μονόγνωμα, μονόπλευρα καί σχεδόν μονοδιάστατα. Ὄταν αὐτὲς οἱ μορφὲς ἀρχισαν νά ἐμφανίζονται στήν τραγική σκηνὴ τοῦ πέμπτου αἰῶνα, εἶχαν ἤδη διαμορφωθεῖ ἀπὸ τὴν παράδοση — τοὺς λαϊκοὺς θρύλους, τὴν ἐπική ποίηση, τῆς εἰκαστικῆς τέχνης. Δέν εἶχαν δημιουργηθεῖ ἀπὸ τοὺς δραματικούς ποιητὲς κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο, π.χ., πού ἡ Ἔντα Γκάμπλερ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὸν Ἴβεν καί ὁ Θεῖος Βάνιας ἀπὸ τὸν Τσέχοφ. Γιὰ νά συνθέσουν τὰ ἔργα τους, οἱ τραγικοὶ τοῦ πέμπτου αἰῶνα ἀπομόνωναν ἓνα κομμάτι τοῦ μῦθου καί, διαλέγοντας καί συνδυάζοντας στοιχεῖα ἀπὸ διάφορες ἐκδοχῆς, ὅπως καί ἀπορρίπτοντας, τροποποιώντας ἢ ἐφευρίσκοντας ἄλλα, κατασκεύαζαν τὴ δική τους ἐκδοχή — πού ἦταν ἐπίσης μιά νέα ἐρμηνεία — τοῦ μῦθου. Παρατηρώντας ἀπὸ κοντὰ καί κριτικά τοὺς μῦθους, οἱ ποιητὲς προβάλλαν τὴν ἀμοιβαία σχέση ἀνάμεσα στὴ θεία δύναμη, νόμο ἢ αὐθαιρεσία, ἀπὸ τὴ μιά μεριά, καί στήν ἀνθρώπινη βούληση, σκοπὸ ἢ εὐθύνη, ἀπὸ τὴν ἄλλη. Ἔτσι οἱ ἀνθρώπινοι παράγοντες τοῦ μῦθου ἀντιμετωπίστηκαν σάν πραγματικά πρόσωπα καί ἀναδύθηκαν ἀπὸ τὰ μυθικά ἀρχετυπα ὡς δραματικοὶ χαρακτήρες, προικισμένοι μὲ συγκεκριμένο ἦθος⁽¹³⁾.

Ἄς εἴμαστε ὅσο τὸ δυνατό σαφέστεροι στὸ σημεῖο αὐτό. Τὰ μυθικά ἀρχετυπα ἔχουν βέβαια συγκεκριμένες προσωπικότητες, ἀλλὰ εἶναι μονόπλευρες· μόνο μιά τους ὄψη ἔχει σημασία γιὰ τὴ δράση, εἴτε εἶναι αὐτὴ ἡ δύναμη στὴ μάχη, ἡ σοφία στὸ συμβούλιο, ἡ πανουργία, ἡ μωρία, τὸ κάλλος, ἡ πίστη, ἢ κάποιο ἄλλο χαρακτηριστικὸ. Ἀπὸ τὴν ἀντίθετη μεριά, τὰ πρόσωπα τῆς σύγχρονης ρεαλιστικῆς λογοτεχνίας εἶναι ἄτομα δημιουργημένα γιὰ πρώτη φορὰ καί μοναδικὰ ὡς πρὸς τὴν ψυχολογική τους ἰδιορρυθμία, πού σχεδιάζονται βαθμιαῖα, χρωματίζονται καί φωτίζονται ἀπὸ καθετὶ πού

Εἰκ. 2. Λουκανικός κρατῆρας στὸ Βερολίνο, τοῦ τέλους τοῦ 5' αἰ. π.Χ., πού δίνει μὴν ἐλεύθερη ἀπόδοση τῆς ἀρχικῆς σκηνῆς τῶν "Ἰθακλειῶν" στήν ὁποία παρευρίσκονται καί τὰ δυὸ παιδιὰ. (Trendall καί Webster "Illustrations of Greek Drama", σ.87)





Είκ. 3. Λουτροφόρος της 'Απουλίας στη Βασιλεία, 350 - 325 π.Χ., εμπνευσμένη από την αποχαιρετιστήρια σκηνή της " 'Αλκηστικής " στην οποία παριστάνονται και τὰ δύο παιδιά της. (Trendall και Webster " Illustrations of Greek Drama ", σ. 75)

κάνουν και κάθε λέξη που λένε κατά την εξέλιξη του δράματος ή του μυθιστορήματος, όπου εμφανίζονται. Τὰ πρόσωπα της τραγωδίας, όπως και τὰ αντίστοιχά τους στην κλασική γλυπτική ή ζωγραφική, βρίσκονται στη μέση, ανάμεσα στα δύο άκρα. Δεν είναι ούτε ψυχολογικά μελετημένες προσωπογραφίες ατόμων, ούτε αναιμικά, άχρωμα στερεότυπα, μολονότι ή άρχαιότητα καταγωγή τους δεν ξεχνιέται ποτέ, γιατί ο μύθος δεν έπαψε ποτέ να είναι ή ύλη από την οποία πλάθονταν οί τραγωδίες.

(δ) 'Η όμοιομορφία του τραγικού λόγου

Έκτός από τη ροπή της δράσης ή Dale εξετάζει και τη "ρητορική της περίστασης", τόν άλλο σπουδαίο παράγοντα που υπερνικά την ένότητα του χαρακτήρα. "Όταν έγραφε μιά ρήση ή ακόμη και τὰ μέρη ενός διαλόγου, υποστηρίζει ή Dale, ο τραγικός ποιητής δεν επιχειρούσε να μιμηθεί τι θά ήταν πιθανό να πούν οί χαρακτήρες του, σύμφωνα με τη φύση τους, σε μιά δεδομένη περίσταση. Προσπαλούσε, όπως ένας έμπειρος λογογράφος που είχε υποσχεθεί να κάμει ό,τι μπορούσε για καθένα πελάτη του με τη σειρά, να γράψει γι' αυτούς τους λόγους που θά τους βοηθούσαν να κερδίσουν ένα σημείο, να συγκινήσουν και να πείσουν τους άκροατές τους, να αποδείξουν τους ισχυρισμούς τους, να μεταδώσουν πληροφορίες με διαύγεια και ζωηρότητα. Στο βαθμό που και ή ρητορική δεν στερείται ήθους, ό επιδέξιος λογογράφος τό συνυπολόγιζε, αλλά ή κύρια μέριμνά του ήταν ποιά σημεία μπορούσε κανείς να κερδίσει σε κάθε περίσταση. Θά κατανοήσουμε όρθά αυτή την άποψη του άρχαιου δράματος, αν αναλογιστούμε τι σπουδαίο ρόλο έπαιζε ή ρητορική στην άθηναϊκή ζωή γενικότερα — στην εκκλησία του δήμου, στα δικαστήρια και σε άλλες δημόσιες περιστάσεις (14).

"Όλα αυτά είναι αλήθεια, αλλά και πάλι δεν είναι όλη ή αλήθεια. Βρίσκω τη σύγκριση του δραματικού ποιητή με τό λογογράφο εύφύεστατη, αλλά δεν έχω πειστεί ότι ή ρητορική πλευρά του δράματος μπορεί να εξηγηθεί μόνο σε σχέση με τό

γεγονός ότι τό άθηναϊκό κοινό ήταν εξοικειωμένο με τη ρητορική και ήταν σε θέση να εκτιμήσει ένα καλό λόγο. Πρώτα πρέπει να εξηγηθεί ένα άλλο γεγονός σε σχέση με τη ρητορική στην τραγωδία, δηλαδή ή όμοιομορφία του τραγικού λόγου. "Όλα τὰ πρόσωπα της τραγωδίας, αδιάφορο αν είναι άντρες ή γυναίκες, γέροι ή νέοι, ελεύθεροι ή δούλοι, βασιλιάδες ή κοινός λαός, θεοί ή θνητοί, μιλούν την ίδια γλώσσα. "Όλοι μεταχειρίζονται την άττική διάλεκτο στα τρίμετρα ή τετράμετρα μέρη, τη δωρική στα λυρικά μέρη. "Όλοι χρησιμοποιούν τὰ ίδια μέτρα, ουσιαστικά τό ίδιο λεξιλόγιο, εικόνες και σχήματα λόγου, δηλαδή τό ίδιο επίπεδο ή κλίμακα ύφους. "Ο άρχαιος δραματογράφος, αντίθετα με τους σύγχρονους όμοτέχνους του, δεν εκμεταλλευόταν τη γλώσσα, γιά να αποδώσει τους χαρακτήρες του. Είναι σαν να μιλάει αυτός γιά όλους τους.

Αυτή είναι βέβαια μιά από τις πιο σημαντικές συμβάσεις της άρχαιας τραγικής ποίησης, που δεν θά έπρεπε να δυσκολευτεί κανείς να την εξηγήσει. Σε όσα έχουν ειπωθεί ως τώρα γιά απλά, μονόπλευρα άρχέτυπα και σύνθετα, πολύπλευρα άτομα, που αντιπροσωπεύουν τὰ δύο άκρα στην κλίμακα των δυνατών λογοτεχνικών χαρακτήρων, θά πρέπει να προστεθεί ότι όρισμένες διάλεκτοι ή επίπεδα ύφους μπορούν να χρησιμοποιηθούν σε διάφορα λογοτεχνικά είδη, γιά να δείξουν την καταγωγή, την κοινωνική τάξη, την παιδεία, τό έπάγγελμα, κοκ., κι έτσι να συνδέσουν ένα χαρακτήρα με μιά ομάδα ή να τον ξεχωρίσουν ως αντιπροσωπευτικό τύπο.

Ο 'Αριστοτέλης, λόγου χάρη, συστήνει στη *Ρητορική* (1408 a 25-32) τη χρήση της *ήθικης λέξεως*, δηλαδή ενός γλωσσικού ύφους που να ταιριάζει στο ρήτορα και να φανερώνει τό χαρακτήρα του, σύμφωνα με τό γένος του (που όρίζεται με βάση την ηλικία, τό φύλο, τόν τόπο καταγωγής) ή την *έξιν* (που έξαρτάται, π. χ., από την παιδεία του ή την έλλειψή της). 'Όστόσο, υπάρχει τεράστια διαφορά ανάμεσα στην τραγωδία και στην τέχνη του δημόσιου όμιλητή, δηλαδή ενός ανθρώ-

που σάν όλους τους άλλους, πού μιλάει, σέ πεζό λόγο, γιά δικό του λογαριασμό και προσπαθεί νά είναι όσο τό δυνατό πειστικότερος στους συμπολίτες του.

Μιά πιά ιδιοσυγκρασιακή γλώσσα, μέ προσωπικές ιδιορρυθμίες και τόνους, μπορεί νά χρησιμοποιηθεί μέ επιτυχία, γιά νά φωτίσει τά ψυχολογικά πορτραίτα τών ατομικών, μη τυπικών χαρακτήρων τής σύγχρονης λογοτεχνίας—μπορεί μάλιστα νά είναι και τό κύριο μέσο χαρακτηρισμού στό σύγχρονο ψυχολογικό μυθιστόρημα και δράμα. Άλλά στήν τραγωδία ή γλώσσα δέν χρησιμοποιείται γιά νά διαφοροποιεί τούς χαρακτήρες, γιατί τό επίπεδο εξιδανικευσης, τόσο τής δράσης όσο και τών προσώπων, είναι τόσο ύψηλό, ώστε θά ήταν αταίριαστο μέ τήν επίφαση ρεαλισμού, πού θά έδινε οποιαδήποτε διαφοροποίηση του τρόπου όμιλίας τών προσώπων.

Ότι ή τραγωδία χάνει από τήν έλλειψη ποικιλίας στον τρόπο πού μιλούν τά πρόσωπα, τό κερδίζει σέ πλούτο ποιητικών μέσων. Καθώς δέν ήταν στήν ύπηρεσία του χαρακτηρισμού τών προσώπων, ή τραγική γλώσσα ήταν ελεύθερη νά αναπτύξει τήν ποικιλία τών ρυθμών, τις περίπλοκες δομές της και τόν πλούτο τών σχημάτων και τών εικόνων της, τόσο στά έπεισόδια όσο και στά λυρικά μέρη τής τραγωδίας. Ωστόσο, πρέπει νά τονιστεί ότι ή “ή ποίηση τής ελληνικής τραγωδίας”, γιά νά δανειστούμε τή φράση του R. Lattimore (15), δέν είναι πλούσια μόνο και μόνο σέ διακοσμητικά στοιχεία και τρόπους (δέν είναι απλώς *ήδυσμένος λόγος*), αλλά συνδέεται όργανικά μέ τή δραματική λειτουργία του λόγου. Όταν, π. χ., ένας τραγικός ήρωας ξεσπάει σέ τραγούδι σέ μία στιγμή τρόμου, μεγάλης οδύνης, ή άλλου συναισθηματικού κορυφώματος, ή λειτουργία του τραγουδιού του είναι νά εκφράσει—μέ έξοχα άρθρωμένες μορφές—τό άνείπωτο βάθος και ένταση του πάθους του—όχι νά μάς προσφέρει τήν τέρψη και άνακούφιση του μουσικού ίντερλούδιου. Η όταν τά πρόσωπα τής τραγωδίας συνομιλούν μέ τόν τρόπο τής στιχομυθίας (λέγοντας από ένα στίχο ό καθένας) ή τής αντίλαβης (λέγοντας ό καθένας τους τό μισό στίχο), δέν είναι πιθανό ότι κουβεντιάζουν γιά πράγματα άσήμαντα, καθημερινά, αλλά ότι εκφράζονται μέ ύψος ύψωμένο πάνω από τό καθημερινό και ταιριαστό μέ τή σοβαρότητα τής δραματικής περιστασης. Μέ άλλα λόγια, ή ύψηλή και στυλιζαρισμένη έκφραση αντίστοιχει σέ εξιδανικευμένες (άρα όχι εξατομικευμένες) σκέψεις και συναισθήματα, πού μέ τή σειρά τους αντίστοιχούν και άνήκουν στους εξιδανικευμένους ήρωες τής τραγωδίας μέ τήν έκδηλη άρχετυπική καταγωγή τους.

6. Η συμβατική άπόδοση τών παιδιών

Όστερα από αυτή τήν πολύ πρόχειρη και άναγκαστικά άτελή άπόπειρα περιγραφής και έρμηνείας όρισμένων από τις μείζονες συμβάσεις τής άρχαίας τραγωδίας, μπορούμε νά ξαναγυρίσουμε στά χειμαζόμενα παιδιά μας και νά άναρωτηθούμε άν μπορούμε τώρα νά καταλάβουμε λίγο καλύτερα τήν παρουσία και συμπεριφορά τους.

Τά παιδιά παρουσιάζονται στά έργα πού έπισκοπήσαμε στήν άρχή, έπειδή έχουν σημαντική θέση στους αντίστοιχους μύθους. Ό μύθος συνήθως καλύπτει περισσότερες από μία γενεά και τά παιδιά είναι οι σύνδεσμοι πού ένώνουν τις γενεές. Στήν τραγωδία τά παιδιά, όπως κι όλοι οι άλλοι χαρακτήρες, παρουσιάζουν ύψηλό βαθμό άφαιρέσης και εξιδανικευσης. Αυτός είναι ό λόγος τής τυποποίησής τους, όπως έχουμε δει, σέ πολύ μικρά και άνήμπορα πλάσματα και τής παρομοίωσής τους μέ πουλάκια. Έπειδή είναι άνώριμα και συνεπώς δέν έχουν ούτε ευθύνη ούτε πρωτοβουλία (στερούνται *προαιρέσεως*, σύμφωνα μέ τόν Άριστοτέλη, *Ηθ. Νικ.* 1111 b 8), τά παιδιά δέν μπορούν νά πάρουν ενεργό μέρος στή δράση, πού είναι, όσον άφορά τήν εξέλιξη και τήν άρθρωσή της, τό ίδιο εξιδανικευμένη μέ τους φορείς της και περιορίζεται σέ κύριες πράξεις και άξονικά γεγονότα. Αυτός είναι ό λόγος πού τά παιδιά δέν παίρνουν μέρος στό διάλογο και πολλές φορές παραμένουν έντελώς σιωπηλά. Ωστόσο, παρασύρονται μέσα στή δίνη τών γεγονότων, και ό Ευριπίδης τά έχει άφήσει σέ μερικές περιπτώσεις νά εκφράσουν τά συναισθήματά τους—πάντοτε σέ στιγμές συγκινησιακής κορύφωσης, πάντοτε μέ τραγούδι.

Ό Stevens έχει σίγουρα δίκιο νά θεωρεί τις περιπτώσεις αυτές ως παραδείγματα εισαγωγής *οικείων πραγμάτων* από τόν Ευριπίδη (16). Πραγματικά, ό Ευριπίδης αντιπροσωπεύει, σέ σύγκριση μέ τό Σοφοκλή, ένα μεταγενέστερο στάδιο στήν εξέλιξη του δράματος από τις πολύ φορμαλιστικές πρώιμες φάσεις του πρós μία περισσότερο έμπειρική και λογικά αλτιολογημένη, δηλαδή “ρεαλιστική”, άναπαράσταση τής ανθρώπινης ζωής. Άλλά, άν κριθεί μέ σύγχρονα κριτήρια, τό έργο του είναι άυστηρά στυλιζαρισμένο και συμβατικό. Έτσι τά παιδιά του, μέ τήν εξαίρεση μιάς λέξης, *μαία*, πού φαίνεται πώς ήταν μία παιδική όνομασία τής μητέρας (στήν *Άλκ.* 393), χρησιμοποιούν τήν ίδια διάλεκτο (τή δωρική τής τραγωδίας) και τό ίδιο ύψηλό ύψος, όπως όλα τά άλλα πρόσωπα στά λυρικά μέρη τής τραγωδίας. Και αυτό είναι άκριβώς, ό,τι θά έπρεπε νά περιμένουμε.

Είχ. 4 α - γ. Παρατηρώντας προσεκτικά τις εικόνες αυτές, καταλαβαίνει κανείς τι θά πεί “ιδεώδη χαρακτηριστικά του προσώπου” και πόσο δύσκολο—μάλλον άκατόρθωτο—είναι τό έγχείρημα του ήθοποιού, πού προσπαθεί σήμερα, μέ γυμνό πρόσωπο, νά ύποδυθεί τις εξιδανικευμένες τραγικές μορφές και τά πάθη τους. α) Τερακότα στό Μουσείο τής Άγοράς τών Άθηνών, πού ει- κονίζει τόν ‘Ηρακλή Μαινώμενο’ πρώιμης έλληνιστικής έποχής. (Άπό τήν έκδοση τής ‘Αμερικανικής Σχολής Κλασικών Σπουδών’ “Miniature Sculpture from the Athenian Agora”, Princeton N.J., 1959, άρ. 33). β) Πήλωο τραγικό προσωπείο στό Μουσείο τής Άγοράς, πρώιμης έλληνιστικής έποχής. (Α. W. Pickard - Cambridge “The Dramatic Festivals of Athens” 2, είχ. 57). γ) Μαρμάρينو τραγικό προσωπείο στό Βρετανικό Μουσείο, έλληνιστικής έποχής. (Φωτογραφία Βρετανικού Μουσείου)





Είχ. 5 α-γ. Μία ιδέα του πολύπλοκου κώδικα κινήσεων, στάσεων και χειρονομιών στο γιαπωνέζικο θέατρο δίνουν οι εικόνες 5α-γ. (Ο ηθοποιός του Νό (ποιή σε πραγματική παράσταση φοράει μάσκα) δείχνει ότι ακούει προσεκτικά (5α), βλέπει το φεγγάρι (5β), βλέπει τα λουλούδια (5γ). (Από το βιβλίο του Yasuo Nakamura "Noh, the Classical Theater, εικ. 136-138)

Μας απομένει να εξετάσουμε τη θεατρική, οπτική πλευρά της μεταχείρισης των παιδιών από τους τραγικούς. Τα παιδιά που εξιδανικεύονται και σχεδιάζονται με τον τρόπο που έχουμε δει, αλλά που δεν μιλούν σαν παιδιά, πρέπει απαραίτητα να φαίνονται πολύ μικρά. Το κύριο σημείο εδώ είναι το μέγεθος, και είναι σημαντικό ότι και στη ζωγραφική αυτό που διαφοροποιεί τα παιδιά από τους μεγάλους δεν είναι τίποτ' άλλο από το μέγεθος. Μπορούμε λοιπόν να αποκλείσουμε άμεσα τη δυνατότητα να φανταστούμε πώς τα παιδιά στην τραγωδία παίζονταν από ενήλικους (τους κανονικούς ή πρόσθετους) υποκριτές.

7. Το έρωτημα αν τα παιδιά τραγουδούσαν

Τα παιδιά, λοιπόν, της τραγωδίας πρέπει να παίζονταν από παιδιά, και αυτή είναι η άποψη της Dale και του Stevens, στις εκδόσεις τους της *Αλκίστης* και της *Ανδρομάχης* αντίστοιχα, καθώς και του άξιμνου Καθηγητή Webster, στο βιβλίο του για τον Ευριπίδη (βλ. σημ. 2).

Αλλά τότε γιατί η Dale (αν και όχι ο Stevens) δεν δέχεται ότι το παιδί ηθοποιός στην *Αλκίστη* τραγουδούσε τους στίχους του και υποστηρίζει ότι το παιδί απλώς μιμούταν τις κινήσεις του ρόλου, ενώ το θρήνο του τον τραγουδούσε ο υποκριτής που είχε υποδυθεί την *Αλκίστη* ως τη στιγμή του θανάτου της και τώρα βρισκόταν ξαπλωμένος στη νεκρική κλίνη; Και γιατί ο Webster επέκτεινε τη θεωρία της Dale στην *Ανδρομάχη* και τις *Ικέτιδες*, όπου αναγκάζεται να υποθέσει ότι ο υποκριτής που έπαιζε την *Ανδρομάχη* και ο χορός των ικετιδών έπρεπε να εναλλάσσονται με τους εαυτούς τους, για να τραγουδήσουν τόσο τα δικά τους μέρη όσο και τα μέρη των παιδιών;⁽¹⁷⁾ Η ίδια η Dale, πάντως, θεωρούσε πιθανό ότι ο βοηθητικός χορός στις *Ικέτιδες* (1123 κέ.) "μπορούσε να είναι ένας χορός αγοριών, διαλεγμένων ανάμεσα από τους έκτελεστές [των διθυράμβων] στα Διονύσια της χρονιάς εκείνης", αλλά δεν πίστευε πως ένα αγόρι μπορούσε να εκτελέσει μία μονωδία, που απαιτούσε μεγάλη δεξιοτεχνία και, "μέσα σ' εκείνο το μεγάλο θέατρο, μία πολύ δυνατή φωνή"⁽¹⁸⁾.

Έχω τη γνώμη ότι η Dale μεγαλοποιεί κάπως τις τεχνικές δυσκολίες, γιατί τα ελληνικά θέατρα ήταν πράγματι μεγάλα, αλλά είναι επίσης φημισμένα για την ακουστική τους: και τα παιδιά ασφαλώς έχουν δυνατές φωνές. Δεξιοτεχνία και άσκη-

ση είναι άλλο ζήτημα, και εδώ βρίσκεται η ουσία του προβλήματος. Ήταν τα παιδιά άνικανα να τραγουδήσουν ένα μουσικά πολύπλοκο σόλο, ή να υποδυθούν και να τραγουδήσουν ένα ρόλο, που δεν ήταν καθόλου παιδιάστικος ως προς τους στίχους και τη μουσική; Νομίζω πως η απάντηση στο δεύτερο σκέλος της ερώτησης είναι αυτό που ανέκαθεν ενοχλεί φιλολόγους και κριτικούς. Ο H. Devrient, π. χ., στην αρχή του αιώνα, υποστήριξε κατηγορηματικά ότι οι παιδικοί ρόλοι δεν θα μπορούσαν να αναθέτονται σε ανήλικους ηθοποιούς, επειδή οι τελευταίοι θα ήταν εντελώς άνικανοί να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των τραγικών δραματικών περιστάσεων⁽¹⁹⁾.

8. Συμβάσεις της αρχαίας υποκριτικής

Αλλά τι λογής απαιτήσεις είχαν οι τραγικοί ρόλοι από τους ηθοποιούς που τους έπαιζαν; Ασφαλώς όχι τις ίδιες με τις απαιτήσεις που έχει από τον ηθοποιό το νεότερο ρεαλιστικό δράμα—που προσπαθεί να δώσει ένα κομμάτι της ζωής πάνω στη σκηνή (slice-of-life drama, κατά την αγγλική έκφραση)—όπως συστηματοποιήθηκαν από τον Στανισλάβσκι στην περίφημη "Μέθοδο" του ήδη στις αρχές του αιώνα μας και διαδόθηκαν στη Δύση (ιδιαίτερα στην Αμερική) από τον Lee Strasberg ύστερα από το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο. Σύμφωνα με τους μεγάλους αυτούς δασκάλους της θεατρικής τέχνης, οι ηθοποιοί πρέπει να είναι ικανοί σχεδόν να "μετεμψυχώνουν" τους ρόλους τους, να ταυτίζονται ολοκληρωτικά με τα πρόσωπα που υποδύονται, με τη βοήθεια αδιάκοπης άσκησης, στην οποία πολύ σημαντική θέση κατέχει η ιδέα της "συγκινησιακής" μνήμης, δηλαδή το να ξαναζεί κανείς εμπειρίες του παρελθόντος, όταν επαναλαμβάνονται ανάλογες συνθήκες. Στην εποχή μας η ηθοποιία αναγνωρίζεται σαν δημιουργική τέχνη, και ο Στράσμπεργκ γράφει ότι "είναι άπλυτα όρθο να αναφερόμαστε σε ένα [δραματικό] χαρακτήρα σαν να είναι δημιούργημα του ηθοποιού—στόν "Αμλετ του Τζών Γκίλγκουντ, π.χ., ή του Τζών Μπάρνυμ"⁽²⁰⁾.

Τίποτε από τα παραπάνω δεν ισχύει για το αρχαίο θέατρο. Αυτός δεν είναι ο κατάλληλος χώρος για να μιλήσουμε σε λεπτομέρειες, αλλά ελπίζω να γίνει παραδεκτό ότι, αφού το δράμα ολοκληρώνεται με την παράσταση (άσχετα από την άρνηση του Αριστοτέλη να συζητήσει την άψην στην *Ποιητική*—αλλά το αντικείμενό του ήταν η ποιητική τέχνη, όχι η θεατρική), οι συμβάσεις που διέπουν την υποκριτική και τις άλλες πλευρές της αρχαίας θεατρικής παράστασης πρέπει να έναρ-

μονίζονται και να αντιστοιχούν πολύ στενά με τις συμβάσεις που διέπουν την κατασκευή των πλοκών και τη διαγραφή των χαρακτήρων.

Ἡ πιό σπουδαία ἀπὸ τὶς ὑποκριτικὲς συμβάσεις, πού βρίσκεται σὲ ἄμεση ἀντιστοιχία μὲ τὸν ὑψηλὸ βαθμὸ ἀφαίρεσης καὶ ἐξιδανίκευσης στὸ ἐπίπεδο τῆς διαγραφῆς τῶν χαρακτήρων, εἶναι ἡ χρῆση τῶν προσώπων. Δὲν ξέρω πόσο καὶ οὗτο φαίνεται αὐτονόητο, πρέπει ὅμως πάντα νὰ τονίζεται, ἐπειδὴ ἔχουμε ἀκούσει νὰ ἐπαναλαμβάνεται τόσες φορές ὅτι οἱ μάσκες τοῦ ἀρχαίου θεάτρου ἔχουν τὴν καταγωγή τους στὶς διονυσιακὲς τελετὲς καὶ ὅτι δὲν ἔχασαν ποτὲ τοὺς ὀρησκευτικούς συνειρμούς τους, ὥστε ἔχουμε τὴν τάση νὰ τὶς θεωροῦμε σὰν κατὰλοιπα τῶν διονυσιακῶν παρελθόντος τοῦ δράματος, πού ὄχι μόνον δὲν εἶναι ἀναγκαῖα ἀλλὰ καὶ ἀποτελοῦν ἐμπόδια στὴν παράστασή του, καὶ ὄχι σὰν ἀξονικὰ στοιχεῖα ἐνὸς ὑποκριτικοῦ στυλ ἐντελῶς διαφορετικοῦ ἀπὸ αὐτὸ πού ἔχουμε συνηθίσει στὸ νεότερο εὐρωπαϊκὸ θέατρο, ἀλλὰ ἐντελῶς ταιριαστοῦ στὰ ἀρχαῖα ἔργα. Σὲ ἓνα τέτοιο στυλ ὁ ἀποκλεισμός τῆς ἐκφραστικῆς τοῦ προσώπου στερεῖ τὸν ἠθοποιὸ ἀπὸ τὸ κύριο μέσο προσέγγισης τοῦ ρόλου ἀπὸ μέσα, γιὰ νὰ δημιουργήσει ἓνα χαρακτήρα ὅπως τὸν ἐννοοῦμε σήμερα. Τὰ προσωπικά, τυχαῖα καὶ, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἄσχετα χαρακτηριστικά τοῦ ἠθοποιοῦ ἀντικαθίστανται ἀπὸ τὰ ιδεώδη χαρακτηριστικά τοῦ προσώπου (εἰκ. 4α - γ).

Ἵσως διδασκόμαστε ἀπὸ παράλληλα τῆς Ἄνω Ἀνατολῆς—τὸ γαπωνέζικο θέατρο Νό καὶ τὴν Ὀπερα τοῦ Πεκίνου ἀνάμεσα σὲ ἄλλα—ὁ ἠθοποιὸς μὲ μάσκα βασίζεται στὴν στυλιζαρισμένη κίνηση καὶ τὴ συμβολικὴ χειρονομία (εἰκ. 5α - γ, καὶ εἰκ. 6), καθὼς καὶ σ' ἓνα περίτεχνο χειρισμὸ τῆς φωνῆς, καὶ ξέρουμε ἀπὸ ἀρχαῖες πηγὲς ὅτι οἱ Ἕλληνες ἔδιναν μεγάλη προσοχὴ στὸν τρόπο πού οἱ ἠθοποιοὶ μεταχειρίζονται τὴ φωνὴ τους καὶ ἀπάγγελαν τοὺς στίχους τους. Μπορεῖ νὰ συναχθεῖ ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη ὅτι οἱ ἀρχαῖοι ὑποκριτὲς εἶχαν ἴσως ἀναπτύξει ἓνα σύστημα χειρισμοῦ τῆς φωνῆς γιὰ τὴν ἀπόδοση διαφόρων συναισθημάτων—μὲ τὸν ἀκριβῆ ἔλεγχο τῆς ἔντασης τοῦ ἤχου, τὴ διακύμανση τοῦ τόνου καὶ τὸ ρυθμὸ τῆς ἔκφορᾶς (Ρητ. 1403 b 28). Δὲν ἀποκλείεται καθόλου τὸ σύστημα ἐκφραστῆς τους νὰ ἐπεκτεινόταν, πέρα ἀπὸ τὴν ἔκφορα τοῦ λόγου, στὴν κίνηση, στάσεις καὶ χειρονομίες (πβ. σ. 31 παρακάτω γιὰ τὸν ὀρχηστοδιδάσκαλο Τελέστη καὶ τοὺς πρῶτους τραγικούς ποιητές).

Οἱ ἀρχαῖοι ἠθοποιοὶ ἔπρεπε νὰ παίξουν πολλοὺς ρόλους κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ ἴδιου ἔργου—ἰδιαίτερα ὁ δευτεραγωνιστὴς καὶ ὁ τριταγωνιστὴς. Ἀλλὰ αὐτὸ ἦταν πολὺ μικρότερο κατόρθωμα ἀπ' ὅσο ἀκούγεται, γιὰτὶ οἱ ρόλοι αὐτοὶ δὲν ἦταν ψυχολογικὰ μελετημένες δημιουργίες χαρακτήρων, ἀλλὰ ἐπιδέξιμες μιμησεῖς τυπικῶν χαρακτήρων, πού ἐπανερχόνταν—μὲ παραλλαγὲς ἀσφαλῶς—ἀπὸ ἔργο σὲ ἔργο (πβ. τὸ τέλος τῆς ἐνότητας 10 παρακάτω γιὰ τὸ Ἐλισαβετιανὸ θέατρο). Τὸ ἴδιο δίδαγμα συνάγεται καὶ ἀπὸ μιὰ σειρά μαρμάρινων ἀναγλύφων, πού εἰκονίζουν τὸ γνωστὸ θέμα τοῦ δραματικοῦ ποιητῆ καθὼς μελετᾷ τὰ προσώπια (δηλαδὴ τοὺς χαρακτήρες, ἐν μέρει τουλάχιστον δεδομένους) τοῦ ἔργου πού πρόκειται νὰ συνθέσει (εἰκ. 7 - 9) (21).

Αὐτὸ δὲν σημαίνει πῶς κάθε ἔργο δὲν ἔθετε στοὺς ἠθοποιούς, καὶ ἰδιαίτερα στὸν πρωταγωνιστὴ, νέα προβλήματα ἐρμηνείας. Ἀλλὰ ἡ λύση τους στηριζόταν στὴν παράδοση καὶ τὴ σύμβαση ἄλλο τόσο, ὅσο ἡ διαγραφή τῶν ἰδίων τῶν χαρακτήρων ἀπὸ τοὺς ποιητές. Μόλις ἀπαλλαγούμε ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ ἠθοποιοῦ πού βυθοσκοπεῖ τὴν ψυχὴ τοῦ χαρακτήρα πού ὑποδύεται καὶ ἀναπτύσσει μιὰ προσωπικὴ, ψυχολογικὴ συγγένεια μαζί του,

πού βρίσκεται στὰ ὄρια συγχώνευσης τῆς προσωπικότητάς του μὲ ἐκείνην τοῦ δραματικοῦ ἥρωα, εἴμαστε ἐλεύθεροι νὰ δεχτοῦμε ὅτι παιδιὰ ἠθοποιοὶ μπορούσαν κάλλιστα νὰ παίξουν τοὺς τυπικούς καὶ μονόπλευρους ρόλους τῶν παιδιῶν τῆς τραγωδίας, ἀρκεῖ μόνον νὰ εἶχαν ἀσκηθεῖ κατάλληλα σὲ μερικές ἀπὸ τὶς βασικὲς παραδόσεις καὶ ἀπαιτήσεις δεξιότητος τῆς ἀρχαίας ὑποκριτικῆς, καὶ κυρίως στὸ τραγούδι, τὴν πιό συμβατικὴ μορφή μεταχείρισης τῆς φωνῆς. Ὑπῆρχαν τέτοια παιδιὰ ἠθοποιοὶ στὴν Ἀθήνα τοῦ πέμπτου αἰῶνα; Πιστεύω ὅτι ὑπῆρχαν· ἔπρεπε νὰ ὑπάρχουν.

9. Μαρτυρίες γιὰ ἀνήλικους ἠθοποιούς

Ἐὰν δὲν ἔχουμε ρητὲς μαρτυρίες γιὰ παιδιὰ ἠθοποιούς στὴν κλασικὴ περίοδο, ὅμως ξέρουμε γιὰ *παιδάς κωμωδούς* καὶ *παιῖδας τραγωδούς* στοὺς ρωμαϊκοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους. Τὰ παιδιὰ αὐτὰ κέρδιζαν νίκες σὲ ἀγῶνες διαφόρων πανηγύρεων (μολονότι δὲν ξέρουμε σὲ τί ἀγωνίσματα) καὶ ἓνας ἀπὸ αὐτούς, ὁ κωμικός ὑποκριτὴς Σαρπηδῶν ἀπὸ τὴν Ἀκμονία τῆς Φρυγίας, τιμήθηκε ἀπὸ τὴν πόλη τῆς Ἐφέσου, μὲ τὴν εὐκαρία τῆς νίκης του στὴν πανήγυρη τῆς Ἀρτεμῆς, γιὰ τὴν ἀρετὴ του κτλ., καὶ τὴν ὑποκριτικὴ του ἱκανότητα : *ἐνεκα (...) τῆς περὶ τὴν ὑπόκρισιν ἐμπειρίας* (22). Ἴσως αὐτὰ τὰ ἀγῶρια ὑποκριτῆς νὰ ἦταν βιρτουόζοι, πού ἔκαναν ἐπίδειξη τῆς δεξιότητάς τους—καὶ προφανῶς ἀνταγωνίζονταν μεταξύ τους—ὡς σολίστες.

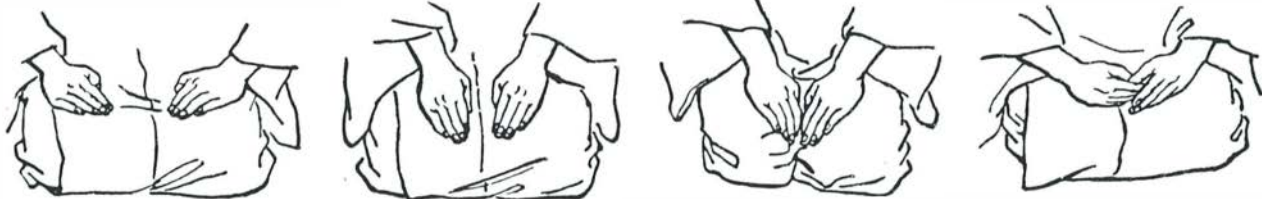
Ἐὰν στραφοῦμε πρὸς τὶς ἀρχαιολογικὲς μαρτυρίες, ὑπάρχουν τρεῖς κατηγορίες μνημείων πού δείχνουν παιδικὲς μορφές σὲ ἀπεικονίσεις τραγικῶν ἢ κωμικῶν σκηνῶν : Κατωιταλικά ἀγγεῖα τοῦ τέταρτου αἰῶνα π. Χ. μὲ τραγικὰ θέματα (βλ. εἰκ. 1 - 3 καὶ 10)· μερικά ἑλληνιστικὰ καὶ ρωμαϊκὰ μωσαϊκὰ μὲ σκηνὲς ἀπὸ κωμωδίες· ὀρισμένες τοιχογραφίες τῆς Πομπηίας μὲ τραγικὲς (εἰκ. 11), ὅσο καὶ κωμικὲς σκηνές (23). Ἀπὸ τὶς ὁμάδες αὐτὲς ἡ πρώτη εἶναι προφανῶς ἡ σπουδαιότερη γιὰ τὴν ἐρευνά μας, εἶναι ὅμως καὶ ἡ πιό προβληματικὴ, γιὰτὶ τὰ ἀγγεῖα μὲ τραγικὰ θέματα, τόσο τὰ ἀθηναϊκὰ ὅσο καὶ τὰ κατωιταλικά, ἔχουν τὴν τάση νὰ συγχέουν τὸ μῦθο μὲ τὴ θεατρικὴ του ἀναπαράσταση. Ἐὰν καὶ μᾶς δίνουν μερικές φορές σημαντικὲς πληροφορίες γιὰ τὰ θεατρικὰ κουστούμια καὶ γιὰ ὀρισμένες ἰδιορρυθμίες τῆς πλοκῆς, πολὺ λίγα μπορούν νὰ μᾶς πούν ἀπὸ μόνον τους γιὰ τὴν ἐνδεχόμενη παρουσία παιδιῶν ὑποκριτῶν στὴν τραγικὴ σκηνὴ τοῦ τέταρτου αἰῶνα.

Ὀρισμένες πληροφορίες γιὰ παιδιὰ ἠθοποιούς στοὺς θεατρο τῆς ἑλληνιστικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς ἐποχῆς μπορούμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ μωσαϊκὰ καὶ τοιχογραφίες. Ἀλλὰ μιὰ λεπτομερειακὴ ἐξέταση αὐτῶν τῶν μνημείων—πού προέρχονται ἀπὸ μιὰ περίοδο μεγάλης διάδοσης τῆς θεατρικῆς τέχνης καὶ ἐπαγγελματικῆς ὀργάνωσης τῶν καλλιτεχνῶν—θὰ μᾶς ἐβγαζε ἀπὸ τὴν κύρια γραμμὴ τῆς ἀναζήτησής μας, χωρὶς νὰ ρίξει ἄμεσο φῶς στὴν κλασικὴ περίοδο. Γι' αὐτὸ, ἀφοῦ οἱ μαρτυρίες πού μπορούν νὰ συναχθοῦν ἀπὸ μεταγενέστερες πηγὲς δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ γεφυρώσουν τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὴν ἑλληνιστομαϊκὴ στὴν κλασικὴ περίοδο, πρέπει νὰ προσπελάσουμε τὸ πρόβλημα μὲ ἕμμεσο τρόπο, χρησιμοποιώντας παραγωγικὴ μέθοδο.

10. Ἐπαγγελματισμὸς καὶ παράδοση

Θὰ ἠθελα νὰ διατυπώσω δύο προϋποθέσεις, πού, ἂν εἶναι δυνατό νὰ δεχθεῖ ὅτι ἴσχυαν γιὰ τὶς θεατρικὲς συνθήκες τοῦ πέμπτου αἰῶνα, θὰ κάμουν τὴν παρουσία παιδιῶν ὑποκριτῶν

Εἰκ. 6. Τὰ σκίτσα παρουσιάζουν πῶς τοποθετοῦν τὰ χεῖρα τους τὰ πρόσωπα τοῦ Καμπούκι, ὅταν κáιθονται. Ἐπὸ τ' ἀριστερά: Ὁ σαμουράι, μὲ τοὺς ἀγκῶνες πρὸς τὰ ἔξω (πρῶτο σκίτσο), ὁ ἄνθρωπος τῆς πόλης (δεῦτερο σκίτσο), ὁ ἄνθρωπος τῶν ἀπολαύσεων (τρίτο σκίτσο), οἱ ἱερεῖς καὶ ἡλιζιωμένοι (τέταρτο σκίτσο). (Ἐπὸ τὸ βιβλίο τοῦ P. Bowers "Japanese Theatre", σὴμ. 28, σ. 173)





Εἰκ. 7. Ἡ προσωποποίηση τῆς Σκηνῆς, ὁ Εὐριπίδης καὶ ὁ Αἰσχύλος. Μαρμάρινο ἀνάγλυφο στὴν Κωνσταντινούπολη τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἀδριανοῦ, ἀλλὰ ἐπαναλαμβάνει ἴσως παλαιότερα πρότυπα. (Pickard - Cambridge, "Dramatic Festivals of Athens 1", εἰκ. 48)

στὶς τραγικὲς παραστάσεις τῆς ἀρχαίας Ἀθῆνας πολὺ πῶ ἀποδεκτὴ. Ἡ πρώτη εἶναι ἡ ἀνάπτυξη τοῦ ἐπαγγελματισμοῦ πολὺ νωρὶς στὸ ἑλληνικὸ θέατρο· ἡ δευτέρα, ὅτι τὰ θεατρικὰ ἐπαγγέλματα ἦταν παραδοσιακά—ὅπως οἱ ἄλλες τέχνες, καλὲς καὶ μὴ, στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα—καὶ παρέμεναν ἔτσι σὲ ὅλη τὴν ἀρχαιότητα.

Μποροῦμε νὰ εἰμαστε βέβαιοι πὼς δὲν ὑπῆρχαν σχολὲς ὑποκριτικῆς ἢ ἄλλων θεατρικῶν ἐπαγγελμάτων στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα, ἀλλὰ ἓνας ὑψηλοῦ βαθμοῦ ἐπαγγελματισμὸς εἶχε ἀναπτυχθεῖ ἀπὸ πολὺ νωρὶς. Αὐτὸ ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ μιά πολὺ διαδεδομένη ἄποψη, ὅτι τὸ θέατρο στὴν Ἀθήνα τοῦ πέμπτου αἰῶνα ἦταν μὰ τέχνη ἐρασιτεχνῶν, ἐπειδὴ οἱ παραστάσεις δίνονταν μόνον στὶς ἑορτὲς τοῦ Διονύσου, κι ἔτσι δὲν θὰ ὑπῆρχε δουλειὰ γιὰ ἐπαγγελματίες ἠθοποιούς κατὰ τὸ μεγαλύτερο διάστημα τοῦ ἔτους.

Ὁ Αἰσχύλος θεωρεῖται ὡς ὁ κατ' ἐξοχὴν εὐγενὴς ἐρασιτέχνης, ἀφοῦ τὸ ἐπιτάφιο ἐπίγραμμα τοῦ (ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἀμφίβολη γνησιότητά του) μιλάει μόνον γιὰ τὴν ἀλκήν του στὴ μάχη τοῦ Μαραθῶνα καὶ καθόλου γιὰ τὰ ἐπιτεύγματά του στὸ θέατρο. Ὅμως εἶναι φανερὸ πὼς ὁ Αἰσχύλος ἦταν ἓνας ἀριστοτέχνης καὶ πολὺπλευρὸς θεατρικὸς δημιουργὸς, ἰκανὸς νὰ ἐπινοεῖ νέα σχήματα γιὰ τὴν ὄρχηση τῶν χορῶν του, διδάσκαλος (ὅπως ἦταν ὁ ἀρχαῖος ὄρος γιὰ τὸ σκηνοθέτη) καὶ πρωταγωνιστὴς ὁ ἴδιος τῶν ἔργων του. Παρ' ὅλη τὴ μαεστρία του στὴν ὄρχηση, χρησιμοποιοῦσε ἐπίσης τὸ μεγάλο ὄρχηστοδιδάσκαλο Τέλεσι ἢ Τελέστη, ἐπίσης εὐρετὴ πολλῶν σχημάτων, πού μποροῦσε νὰ ἀπεικονίζει τὸ νόημα τῶν ὄσων λέγονταν μὲ τὶς κινήσεις τῶν χειρῶν του καὶ "οὕτως ἦν τεχνίτης ὥστε ἐν τῷ ὄρχεσθαι τοὺς Ἐπτὰ ἐπὶ Θήβας φανερά ποιῆσαι τὰ πράγματα δι' ὄρχησεως"⁽²⁴⁾. Ἀλλὰ ὁ Αἰσχύλος δὲν ἀποτελοῦσε ἐξαιρεση· οἱ πρόδρομοί του—Θέσπις, Πρατίνας, Φρύνιχος—ἦταν ἐξίσου σπουδαῖοι ὄρχηστοδιδάσκαλοι, καὶ ὁ Φρύνιχος καυχόταν ὅτι "σχήματα δ' ὄρχησις

τόσα μοι πόρην, ὅσ' ἐνὶ πόντῳ / κύματα ποιεῖται χεიმῶν νύξ' ὅλοη" (τόσα σχήματα μοῦ δίνει ἢ "Ὀρχηση, ὅσα κύματα σηκώνει στὴ φουρτουνιασμένη θάλασσα ἢ ὀλέθρια νύχτα)⁽²⁵⁾. Αὐτὲς οἱ ἀναφορὲς στὴν ὄρχηση σημαίνουν ὅτι ἡ τραγωδία ἐνσωμάτωσε ἀπὸ πολὺ νωρὶς καὶ ἐκμεταλλεύτηκε τὰ ἐπιτεύγματα τῆς ὄρχηστικῆς τέχνης καὶ ἐπίσης, μποροῦμε νὰ υποθέσουμε, τῆς μουσικῆς καὶ τῶν ἄλλων τεχνῶν, πού χρησιμοποιεῖ τὸ θέατρο γιὰ τοὺς δικούς του σκοπούς.

Ἐπιγραφικὲς μαρτυρίες γιὰ τὶς ἐπαγγελματικὲς συντεχνίες τῶν τεχνιτῶν τοῦ Διονύσου (ποιητῶν, ἠθοποιῶν καὶ ἄλλων ἐπαγγελματιῶν τοῦ θεάτρου)⁽²⁶⁾ ἔχουμε ἀπὸ τὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ κι ἐπειτα, ἀλλὰ τὸν τέταρτον αἰῶνα ὀρισμένοι ὑποκριτὲς ἔκαναν περιοδεῖες ἀνά τὸν ἑλληνικὸ κόσμον κι εἶχαν γίνε διασημοὶ σὰν τοὺς σημερινούς "ἀστέρες" τῆς σκηνῆς καὶ τῆς ὀθόνης. Ὡστόσο, ἴδω τὸν πέμπτον αἰῶνα ἢ Ἀθήνα ἔκανε: ἐξαγωγή τοῦ θεάτρου τῆς· ὄχι μόνον ὁ Αἰσχύλος καὶ ὁ Εὐριπίδης ταξίδεψαν, γιὰ νὰ διδάξουν ἔργα τους, στὴ Σικελία καὶ τὴ Μακεδονία ἀντίστοιχα, ἀλλὰ καὶ θεάτρα ὅπως ἐκεῖνα τῆς Κορίνθου καὶ τῆς Ἐρέτριας, καὶ τὰ δύο χρονολογημένα στὸν πέμπτον αἰῶνα, πρέπει νὰ τὰ ἐπισκέπτονταν οἱ ἠθοποιοὶ τῆς Ἀθῆνας πού, ἔτσι κι ἀλλιῶς, πρέπει νὰ ἦταν ἀπασχολημένοι στὴν ἴδια τὴν Ἀθήνα γιὰ πολλοὺς μῆνες—ὡς ἔξι τὸ χρόνο, λογαριάζοντας καὶ τὰ ἀπαραίτητα διαστήματα γιὰ δοκιμὲς.

Αὐτὰ γιὰ τὸν ἐπαγγελματισμὸ. Τώρα σχετικὰ μὲ τὴ δευτέρα προϋπόθεσή μας, εἶναι πασίγνωστο ὅτι σὲ ὅλες τὶς παραδοσιακὲς τέχνες καὶ ἐπαγγέλματα δὲν ὑπάρχει ὀργανωμένη ἐκπαίδευση. Στὶς παραδοσιακὲς κοινωνίες τῆς ἀρχαίας καὶ μεσαιωνικῆς ἐποχῆς τὰ ὑποψήφια μέλη ὄλων τῶν ἐπαγγελμάτων πού ἀπαιτοῦσαν τεχνικὲς δεξιότητες μάθαιναν μὲ τὴν πρακτικὴ ἐξάσκηση. Ἀρχίζαν νὰ μαθαίνουν σὲ πολὺ μικρὴ ἡλικία καὶ περνοῦσαν πολλὴν καιρὸ ὡς μαθητευόμενοι κάτω ἀπὸ τὴν καθοδήγηση ἑνὸς ἀρχιτεχνίτη δασκάλου. Πολὺ συχνὰ οἱ παρὰδοσεις καὶ τεχνικὲς περνοῦσαν ἀπὸ πατέρα σὲ



Εικ. 8. Μωμόρωο αθηναϊκό ανάγλυφο στο Lyme Park, Stockport, τής Ἀγγλίας. Χρονολογείται στο πρώτο μισό του τέταρτου αιώνα π.Χ. και εικονίζει κωμικό ποιητή. (A.W. Pickard - Cambridge "The Dramatic Festivals..." εικ. 88)

γιό και σέ όρισμένες περιπτώσεις συντηροῦνταν ἀπό πολλές γενιές τῆς ἴδιας οἰκογένειας.

“Όλα αὐτά εἶναι τόσο γνωστά, πού δέν χρειάζονται τεκμηρίωση, ἀλλά θά ἴταν χρησιμο νά θυμηθοῦμε ὅτι πολλοί διδάσκαλοι, δηλαδή δραματουργοί - σκηνοθέτες — ἀνάμεσα τους ὁ Αἰσχύλος, ὁ Σοφοκλῆς, ὁ Εὐριπίδης, ὁ Ἀριστοφάνης, ὁ Δίφιλος, ὁ Φιλῆμων καί ἄλλοι — ἄφησαν στό πόδι τους γιούς, ἐγγονούς, ἀνιψιούς, πού ἴταν κι αὐτοί στόν καιρό τους διδάσκαλοι καί / ἢ ὑποκριτές. Ξέρομε ἐπίσης πολλούς ὑποκριτές πού συνδέονταν μεταξύ τους μέ σχέση πατέρα - γιού ἢ δασκαλοῦ - μαθητῆ. Σέ μερικές περιπτώσεις ἔχομε μαρτυρίες γιά ἡθοποιούς, πού συναπάρτιζαν ὀλόκληρες “δυναστείες”, γιά νά δανειστοῦμε τόν ὄρο τοῦ Μ. Βοναρία ἀναφορικά μέ τους παντομίμους τῶν ρωμαϊκῶν χρόνων⁽²⁷⁾. Μποροῦμε νά προσθέσουμε ἐδῶ ὅτι ὁ Μένανδρος, ὁ συγκαίρινός του Ἀμεινίας, ἐπίσης κωμικός ποιητῆς, καί πιθανότατα ὁ Ἀριστοφάνης εἶχαν γίνεαι δεκτοί στους διονυσιακοὺς ἀγῶνες, ὅταν ἴταν ἀκόμη ἐφηβοί, πού σημαίνει ὅτι πρὶν ἀπό τὰ εἰκοσί τους χρόνια ἴταν ἤδη τελειωμένοι καί ἀναγνωρισμένοι τεχνίτες τοῦ θεάτρου. Γιά τὸ Μένανδρο ξέρομε πῶς μαθῆτε πολλὸν καιρὸ κοντὰ στόν Ἀλεξί, ἂν καί ἡ παράδοση πού τόν θέλει καί ἀνιψιό του μᾶλλον ἐπινοήθηκε μέ βάση ἓνα γενικό πρότυπο.

“Όσα συνέβηκαν σέ ἄλλες θεατρικὲς παραδόσεις δέν εἶναι μαρτυρίες γιά τὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Ἀλλά μπορεῖ νά μᾶς δώσει μίαν ἰδέα τὸ γεγονός, π.χ., ὅτι στὰ γαπωνέζικα θεατρικὰ εἶδη Νό καί Καμπούκι οἱ οἰκογένειες καί δυναστείες δραματουργῶν καί ἡθοποιῶν εἶναι ὁ κανόνας μᾶλλον παρά ἡ ἐξαίρεση, καί ὅτι ἡ εἴσοδος τῶν παιδιῶν στό ἐπάγγελμα σέ πολὺ μικρὴ ἡλικία εἶναι πλοῦσια τεκμηριωμένη⁽²⁸⁾.

Ἀλλά ψάχνοντας γιά παράλληλα ἴσως δέν χρειάζεται νά πάμε μακρότερα ἀπὸ τὸ Ἑλισαβετιανὸ θέατρο, μέ τους παιδικούς τὸν θιάσους καί τὰ πολυάριθμα ἀγῶρια ἡθοποιούς, πού ὑποδύονταν τους γυναικίους ρόλους στους θιάσους τῶν ἐνηλίκων⁽²⁹⁾. Τὰ μέλη τῶν παιδικῶν θιάσων ἀρχίζαν τὴ θεατρι-

κή τους σταδιοδρομία γύρω στὰ δέκα τους χρόνια. Στους θιάσους ἐνηλίκων τὰ παιδιά ἀρχίζαν τὴ μαθητεία τους περίπου στὴν ἴδια ἡλικία: ὕστερα ἀπὸ μερικά χρόνια ἄσκησης, κατὰ τὰ ὅποια ἐπαίζαν μικροὺς ρόλους, τους ἐμπιστευόνταν κύριους, γυναικίους ρόλους (ἂν καί ἀπὸ ἐπαγγελματικὴ ἄποψη ἴταν ἀκόμα μαθητευόμενοι), ἀλλά “ἡ ἀξία τους ὡς ἡθοποιῶν ἐπεφτε ἀπότομα, ὅταν ἐσπάζαν οἱ φωνές τους”⁽³⁰⁾. Μία πολὺ ἐνδιαφέρουσα περίπτωση εἶναι αὐτὴ τοῦ Salathiel ἢ Salomon Pavy, πού μῆκε στό θίασο τῶν Παιδιῶν τοῦ Παρεκκλησίου (Children of the Chapel) στὰ δέκα του χρόνια καί πέθανε στὰ δεκατρία του: στὰ τρία αὐτὰ χρόνια ἴταν “τὸ κόσμημα τῆς σκηνῆς” (ὅπως τὸν ὀνομάζει ὁ Μπέν Τζόνσον στό ἐπιτάφιο ἐπίγραμμα πού ἔγραψε γι’ αὐτόν) καί εἶχε εἰδικευτεῖ στους ρόλους γέρων⁽³¹⁾. Φυσικὰ τὰ Παιδιά τοῦ Παρεκκλησίου, ὅπως καί τὰ μέλη ὄλων τῶν ἄλλων παιδικῶν θιάσων, ἐπαίζαν ὄλους τους ρόλους κι ὄχι μόνο τους γυναικίους.

Οἱ μαρτυρίες γιά ἀνήλικους ἡθοποιούς, πού ὑποδύονταν μείζονες ρόλους στό Ἑλισαβετιανὸ καί τὸ Ἰακωβιανὸ θέατρο, εἶναι συντριπτικὲς, κι ὅμως πολλές φορές μελετητὲς βρέθηκαν νά ἀποροῦν πῶς ἴταν δυνατό τὰ παιδιά αὐτὰ νά σηκώσουν στους ὤμους τους τόσο ἀπαιτητικούς ρόλους. Ἡ ἀπάντηση ἀναζητήθηκε στὴν ἴδια κατεύθυνση πού σκιαγραφήσαμε πρὶο πάνω, στὴν ἐνότητα 8, δηλαδή στό μὴ ρεαλιστικὸ καί ἐξαιρετικὰ συμβατικὸ χαρακτῆρα τῆς Ἑλισαβετιανῆς ὑποκριτικῆς. “Ὅπως γράφει ὁ R. David σέ μιά βασικὴ ἐργασία του (βλ. σιμ. 30), “ὄλα τὰ στοιχεῖα δείχνουν πῶς ἡ τεχνικὴ τῶν Ἑλισαβετιανῶν ἡθοποιῶν ἴταν πολὺ πρὶο αὐτόματη ἀπὸ διτιμῆς τε ξέρομε σήμερα. Ἀνάμεσα σέ ἡθοποιούς τῆς δικῆς τους πείρας καί ἐξάσκησης, μιά σκηνὴ θά ἐπεφτε γρήγορα σέ μιά ‘ρουτίνα’ (χρησιμοποιοῦ τὴ λέξη χωρὶς μειωτικὴ σημασία) καί θά παίζετο ἀπὸ μόνῃ τῆς” (σ. 46 - 47). Ἡ τεχνικὴ τοῦ Ἑλισαβετιανοῦ ἡθοποιῶν βασίζετο σέ μεγάλο βαθμὸ στὴν ἐξοικείωση καί τὴν ἄσκηση τοῦ στῆ ρητορικὴ τέχνη⁽³²⁾. “Ἡ ἐποχὴ ἐκείνη βρῖθει ἀπὸ βιβλία γιά τὴ ρητορικὴ”, λέει ὁ David (σ. 47), καί “ἡ ἄσκηση στῆ ρητορικὴ ἀποτελοῦσε μέρος κάθε σχολικοῦ προγράμματος” (σ. 48). “Ὁ ρήτορας μάθαινε ὄχι μόνο νά χρωματίζει τὴ φωνὴ του σύμφωνα μέ τὴ φύση τῶν συναισθημάτων πού ἐξέφραζε, ἀλλά καί νά συνοδεύει τὰ λόγια του μέ κατάλληλες κινήσεις τοῦ σώματος του καί ἰδιαίτερα τῶν χειρῶν [...]. Αὐτὴ λοιπὸν ἴταν ἡ ἄσκηση πού ἔκανε τὸ παιδί ἡθοποιὸ ἱκανὸ νά ἀναλάβει τὴν ἀναπαράσταση μίᾶς ὄριμης γυναικας, αὐτὰ τὰ συμφραζόμενα πού ἔκαναν ἀποδεκτὴ μίαν ἐντεχνὴ ἀναπαράσταση μᾶλλον παρά ὀποιαδήποτε ‘ἀναβίωση τοῦ ρόλου’. Πραγματικὰ κανεὶς ἡθοποιός, ὅσοδήποτε ὄριμος, δέν θά μπορούσε νά ἀντέξει τὴν ἐξουθενωτικὴ δουλειὰ πού ἐπιβαλλόταν στόν Ἑλισαβετιανὸ ἡθοποιό, ἂν δέν ἴταν ἱκανός νά στηριχτεῖ σέ μεγάλο βαθμὸ στὴν τεχνικὴ” (σ. 47 - 48)⁽³³⁾.

II. Ὑστερόγραφο γιά τὴν κωμωδία

Ὁ ἀναγνώστης πού θυμᾶται τὶς κόρες τοῦ Τρυγαίου στὴν *Εἰρήνη* τοῦ Ἀριστοφάνη ἢ τὸ συμπληρωματικὸ χορὸ τῶν ἀγοριῶν στους *Σφήκες*, καί ἀναζητῆσε ἄδικα κάποια ἀναφορὰ σέ ἐνδεχόμενη συμμετοχὴ παιδιῶν ὑποκριτῶν στὴν κωμωδία τοῦ Ἀριστοφάνη, δικαιούται μίαν ἐξήγηση.

Θά ὑπενθυμίσω ὅτι ὁ πρῶτος στόχος αὐτῆς τῆς ἐργασίας ἴταν νά ἐξετάσει τὴν παρουσία παιδιῶν στὴν τραγωδία ἀπὸ δραματουργικὴ ἄποψη, δηλαδή νά ἐξετάσει τὶς δραματικὲς περιπτώσεις κατὰ τὶς ὁποῖες ἐμφανίζονται παιδιά στὴν τραγωδία καί τὸν τρόπο πού ἔχουν σχεδιαστεῖ ὡς χαρακτῆρες. Τὸ ἐρώτημα πῶς παίζονταν ἐπὶ σκηνῆς οἱ παιδικοὶ ρόλοι καί, συνακόλουθα, τὸ ἐρώτημα ἂν χρησιμοποιούνταν παιδιά ἡθοποιοὶ τὸν πέμπτο αἰῶνα θεωρήσαμε ὅτι ἔπρεπε νά ὑπαχθοῦν καί νά ἐξαρτηθοῦν ἀπὸ τὰ πορίσματα τοῦ πρώτου μέρους αὐτῆς τῆς ἐρευνας. Ἡ ὑπαρξὴ παιδιῶν ἡθοποιῶν στὴν κλασικὴ Ἀθῆνα ὑποστηρίχτηκε ὄχι τόσο μέ βάση τὶς πολὺ μεταγενέστερες ἐξωτερικὲς μαρτυρίες γιά ἀνήλικους ὑποκριτές, ὅσο μέ βάση τὶς ὀργανικὲς ἀπαιτήσεις τῶν ἰδίων τῶν ἐργῶν καί τὴν ὑπόθεση ὅτι, ἀφοῦ ὁ χαρακτῆρας τῶν ἀρχαίων θεατρικῶν τεχνῶν (φυσικὰ καί τῆς ὑποκριτικῆς) ἴταν παραδοσιακός καί συμβατικός, καί ὁ βαθμὸς ἐπαγγελματισμοῦ τους ὑψηλός, ὅπως προσάτησα νά δείξω, δέν ὑπάρχει λόγος νά μὴν εἶχαν στὴ διάθεσή τους οἱ δραματικοὶ ποιητῆς ἀνήλικους ἡθοποιούς, ὅταν χρειάστηκαν τὶς ὑπηρεσίες τους.

Το ίδιο είδος συλλογιστικής μπορεί επίσης να εφαρμοστεί στην κωμωδία. Πριν επιχειρήσει κανείς να απαντήσει στο ερώτημα, *ἄν* οι παιδικόι ρόλοι στις παραστάσεις του Ἀριστοφάνη και τῶν ὁμοτέχνων του παίζονταν ἀπό παιδιά, πρέπει νά ἐξετάσει τὰ παιδιά ὡς δραματικούς χαρακτήρες καί τίς περιστάσεις πού ἀπαιτοῦν τήν παρουσία τους στή σκηνή, σέ συνάρτηση μέ τίς δραματουργικές συμβάσεις τῆς Παλαιᾶς Κωμωδίας. Ἀλλά μιά τέτοια ἐρευνα δέν ἐμπίπτει στά ὅρια αὐτῆς τῆς μελέτης.

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΧΩΡΙΩΝ

A. Μικρή ἡλικία καί τρυφερότητα τῶν παιδιῶν.

1. *Μῆδ.* 1074 - 75: Μῆδεια : ... ὃ γλυκεία προσβολή, ὃ μαλθακός χροῦς πνεῦμά θ' ἦδιστον τέκνων.
2. *Ἀνδρ.* 722: Ἀνδρομάχη : ... ἔρπε δεῦρ' ὑπ' ἀγκάλας, βρέφος.
3. *Τρω.* 757 - 58: Ἀνδρομάχη : ὃ νέον ὑπαγκάλισμα μητρὶ φίλιπτον, ὃ χρωτός ἠδὲ πνεῦμα.

B. Τὰ παιδιά ἀρπάζουν τρομαγμένα τὸ φῶρεμα τῆς μητέρας (ἢ τοῦ προστάτη) τους.

1. *Ἄλκ.* 189 - 190: Θεράπων : παῖδες δὲ πέπλων μητρὸς ἐξηρητημένοι ἐκλαιον.
2. *Ἡσακλ.* 48 - 49: Ἴόλαος : ὃ τέκνα τέκνα, δεῦρο, λαμβάνεσθ' ἐμῶν πέπλων.
3. *Τρω.* 750: βλ. Γ 5.

Γ. Συγκρίνονται μέ πουλάκια.

1. *Ἄλκ.* 402 - 403: Παῖς : καλοῦμαι σ' ὁ σὸς ποτὶ σοῖσι πίτων στόμασιν νεοσσός.
2. *Ἡσακλ.* 239: Δημοφῶν : θακεῖς νεοσσῶν τήνδ' ἔχων πανήγυριν.
3. *Ἀνδρ.* 441: Ἀνδρομάχη : ἢ καὶ νεοσσὸν τόνδ' (δηλ. κτενεῖς), ὑπὸ πτερῶν σπᾶσας; πβ. 504 - 505: Παῖς : μήτηρ, μήτηρ, ἐγὼ δὲ σῆ πτέρωγι συγκαταβαίνω.

4. *Ἡρ. Μαιν.* 71 - 72: Μεγάρα : οἱ θ' Ἡρόκλειοι παῖδες οὖς ὑπὸ πτεροῖς σώζω νεοσσός ὄρνις ὡς ὑφειμένη.

5. *Τρω.* 750 - 51: Ἀνδρομάχη : τί μου δέδραξαι χερσὶ κἀντέχη πέπλων νεοσσός ὡσεὶ πτέρωγας ἐσπίττων ἐμάς;

Δ. Δέν κατανοοῦν τὴν κατάσταση.

1. *Αἴας* 552 - 53: Αἴας : καίτοι σε καὶ νῦν τοῦτό γε ζηλοῦν ἔχω, ὀθοῦνεκ' οὐδὲν τῶνδ' ἐπαισθάνη κακῶν.
2. *Ο.Τ.* 1510 - 11: Οἰδίπους : σφῆν δ', ὃ τέκν', εἰ μὲν εἰχέτην ἠδὲ φρένας πόλλ' ἂν παρήνον.
3. *Μῆδ.* 47 - 48: Τροφός : ... μητρὸς οὐδὲν ἐννοοῦμενοι κακῶν' νέα γὰρ φροντίς οὐκ ἀλγεῖν φιλεῖ.
4. *Ἀνδρ.* 754 - 55: Ἀνδρομάχη : γέροντα μὲν σ' ὄρῶντες, ἀσθενῆ δ' ἐμὲ καὶ παιδα τόνδε νήπιον.
5. *Τρω.* 749: Ἀνδρομάχη : ὃ παῖ, δακρύεις' αἰσθάνη κακῶν σέθεν; (οἱ ἐπόμενοι δύο στίχοι στοῦ Γ 5).

Ε. Δέν ἔχουν εὐθύνη.

1. *Μῆδ.* 116 - 17: Τροφός : τί δέ σοι παῖδες πατρὸς ἀμπλακίας μετέχουσι;
2. *Ἀνδρ.* 498 - 500: Χορός : μητρὸς λεχέων δς ὑπερνήσκεις οὐδὲν μετέχων οὐδ' αἴτιος ὢν βασιλεῦσιν.
3. *Ἡρ. Μαιν.* 206 - 7: Ἀμφιτρύων : παῖδας δὲ δὴ τί τοῦσδ' ἀποκτεῖναι θέλεις; τί σ' οἶδ' ἔδρασαν;
4. *Τρω.* 764 - 65: Ἀνδρομάχη : ὃ βάρβαρ' ἐξευρόντες Ἑλλήνες κακά, τί τόνδε παιδα κτενεῖτ' οὐδὲν αἴτιον;

ΣΤ - α. Ἐνσαρκῶνουν τὴν ἐλπίδα γιὰ ἐκδίκηση.

1. *Αἴας* 557, 559: Αἴας : δεῖξεις ἐν ἐχθροῖς οἶος ἐξ οἶον τράφης. [...] ... μητρὶ τῆδε χαρμονῆν (πβ. Ὀμήρ. Ἰλ. Ζ 479 - 81).
2. *Ἰζέτ.* 1144 - 45: Παῖδες : ἄρ' ἀσπιδοῦχος ἔτι ποτ' ἀντιτάσσομαι σὸν φόνον — εἰ γὰρ γένοιτο — τεκνῶν;

ΣΤ - β. Πρέπει νά πεθάνουν, γιὰ νά μὴ μεγαλώσουν καὶ ἐκδικηθοῦν τοὺς πατέρες τους.

Εἰκ. 9. Ἡ Μούσα τῆς Κωμωδίας ἐπισκέπτεται τὸ Μένανδρο. Μαρμάρينو ἀνάγλυφο στοῦ Μουσείου τοῦ Λατερανοῦ, πού χρονολογεῖται στὸν πρῶτο αἰῶνα μ.Χ. (A. W. Pickard - Cambridge "The Dramatic Festivals of Athens", εἰκ. 93)



1. Άνδρο. 519 - 22: Μενέλαος: ... και γὰρ ἀνοία μεγάλη λείπειν ἐχθρούς ἐχθρῶν, ἐξὸν κτείνειν καὶ φόβον οἰκῶν ἀφελέσθαι.
2. Ήρ. Μαιν. 168 - 69: Λύκος: οἴκουν τραφέντων τῶνδε τιμωροὺς ἐμὸς χρῆζω λιπέσθαι τῶν δεδραμένων δίκην.
3. Τρω. 723: Ταλθύβιος: λέξας ἀρίστον παῖδα μὴ τρέφειν πατρός.
4. Κύπρια, ἀπ. 25 Allen (μνημονεύεται δυὸ φορές ὡς παροιμία ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη, Ρητ. 1376 a 6, 1395 a 16): νήπιος δὲ πατέρα κτείνων παῖδας καταλείπει (πβ. Ἡρόδ. 4, 69).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

Ἡ μελέτη αὐτὴ ἀποτελεῖ ἀναθεωρημένη ἐλληνικὴ ἀπόδοση μιᾶς διήλεξης, πὺν δόθηκε στὸ Ἰνστιτοῦτο Κλασικῶν Σπουδῶν τοῦ Πανεπιστημίου τοῦ Λονδίνου στὶς 26 Ἀπριλίου 1978 καὶ δημοσιεύθηκε στὸ "Bulletin of the Institute of Classical Studies", 26 (1979), 67 - 80. Ὁ συγγραφέας ἐπιθυμεῖ νὰ εὐχαριστήσῃ τὸν ἀνώνυμο μεταφραστὴ τοῦ "Θεάτρον" γιὰ τὴν πολύτιμη βοήθειά του.

(1) Γιὰ τὰ παιδιὰ στὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ λογοτεχνία γενικὰ βλ. R. Kassel "Quomodo quibus locis apud veteres scriptores Graecos infantes atque parvuli pueri inducantur describantur commemorantur" (διατρ. Mainz 1951), Meisenheim am Glan 1954. Γιὰ τὴν τραγωδία βλ. S. Melchinger "Das Theater der Tragödie", Μόναχο 1974, σσ. 174 - 75.

(2) Βλ. T. B. L. Webster "The Tragedies of Euripides", Λονδίνο 1967, σ. 102.

Εἰκ. 10. Ἀμφορέας τῆς Καμπανίας στὸ Λοῦβρο, περ. 330-320 π.Χ., ἐμπνευσμένος ἀπὸ τὴν "Μήδεια" (ἡ ἡρώιδα φορεῖ τὸ "χειριδωτό" θεατρικὸ χιτῶνα, ἀλλὰ φυσικὰ ἢ σκηνῆ τοῦ φόνου τῶν παιδιῶν δὲν ἦταν ὁρατὴ ἀπὸ τοὺς θεατῆς). (Trendall καὶ Webster "Illustrations of Greek Drama", σ. 97)



(3) "Ο.π.", σ. 124.

(4) Γιὰ χαμένα ἔργα βλ. C. Heym, "De puerorum in re scenica Graecorum partibus", Dissertationes Halenses, τόμ. 13, 1897, σσ. 24 κέ.

(5) A. M. Dale "Euripides, Alcestis", Ὁξφόρδη 1954, σ. 85.

(6) "The Drama of Euripides", Λονδίνο 1941, σ. 136.

(7) Dale, ὁ.π., σ. 85.

(8) Stevens "Euripides, Andromache", Ὁξφόρδη 1971, σχολ. στοὺς στ. 504 κέ.

(9) Heym (βλ. σημ. 4), σσ. 217 - 295. H. Devrient "Das Kind auf der antiken Bühne", Weimar 1904. C. F. Russo "Aristofane, autore di teatro", Φλωρεντία 1962, σσ. 226 - 27. A. W. Pickard - Cambridge "The Dramatic Festivals of Athens 2", Ὁξφόρδη 1968, σσ. 144 - 45, 151 - 52.

(10) Βλ. Γ. Μ. Σηφάκη "Ὁ παραδοσιακὸς χαρακτήρας τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας καὶ τέχνης", Ἐπιστημ. Ἑπετ. Φιλολ. Σχολῆς Πανεπ. Θεσσ., 12 (1973), 451 - 70.

(11) Ἡ ἰσχὺς αὐτῆς τῆς γενέκουσης μπορεῖ νὰ ἐπαληθευτεῖ καὶ μὲ μιὰ πρόχειρη ματιὰ ἀκόμη στὶς εἰκόνες (κυρίως ἀγγειογραφίες), πὺν ἔχει συλλέξει ὁ F. A. G. Beck στὸ "Album of Greek Education. The Greeks at School and at Play", Sydney: Cheiron Press, 1975. Βλ. ἐπίσης: Trendall καὶ Webster, "Illustrations of Greek Drama", Λονδίνο 1971, σσ. 68, 75, 86 - 87, 104, 111 (κατωιταλικά ἀγγεῖα μὲ τραγικὰ θέματα ἐδῶ εἰκ. 1 - 3 καὶ 11). Ὑπάρχουν, ὡστόσο, μερικὲς ἐξαίρεσεις στὸ γενικὸ κανόνα: πρόκειται κυρίως γιὰ χόες, πὺν εἰκονίζονται παιδιὰ νὰ παίζονται, βλ. G. van Hoorn "Choes and Anthesteria", Leiden 1951, εἰκ. 7, 17, 24 - 25, 66 - 67, 79 - 80, 86, 93 - 94, κἀ. Βλ. ἐπίσης Pickard - Cambridge, ὁ.π., εἰκ. 4 - 6, 10, καὶ Beck, ὁ.π., πίν. 54 - 56, 58 - 61, 64, 67. Ἡ ἰδιαίτερη σημασία τῶν παιδιῶν ὡς θεμάτων αὐτῆν τὴν κατηγορία τῶν ἀθηναϊκῶν ἀγγελίων φερεῖται στὴ συμμετοχὴ τῶν παιδιῶν στὰ Ἀνθεστήρια καὶ στὸ γεγονός ὅτι πολλοὶ χόες προορίζονταν εἰδικὰ γιὰ χρῆση τῶν παιδιῶν. Τὰ ἀγγεῖα αὐτὰ (καθὼς καὶ μερικὲς λευκῆς λήκυθοι καὶ ἡ ὁμάδα τῶν — ἀδημοσίευστων στὸ μεγαλύτερο μέρος τους — ἀρχτων) ἀπὸ τὴ Βραυρόνα δείχνουν ὅτι ὁ κλασικὸς τεχνίτης, ὅταν ἐστίαζε τὴν προσοχὴ του στὸ παιδί, μποροῦσε νὰ τὸ ἀποδώσει ὡς παιδί, ἐνῶ τὰ παιδιὰ ὡς περιθωριακοὶ χαρακτῆρες σὲ συνθέσεις πὺν εἶχαν ὡς θέμα τους ἐνηλίκους παριστάνονταν ἀπαράλλαχτα καὶ συμβατικά σὰν μικρογραφίες ἐνηλίκων.

(12) "Ποιητ." 1450 b 9, βλ. ἐπίσης 1454 a 18 καὶ "ἩΟ. Νικ." 1111 b 5 κέ., 1139 a 31 κέ.

(13) Βλ. Ἀριστοτ. "Ποιητ." 1454 a 34 - 36: χρῆ δὲ καὶ ἐν τοῖς ἤθεσιν ὡσπερ καὶ ἐν τῇ τῶν πραγμάτων ουστάσει αἰεὶ ζῆτειν ἢ τὸ ἀναγκαῖον ἢ τὸ εἰκός, ὡστε τὸν τοιοῦτον τὰ τοιαῦτα λέγειν ἢ πράττειν ἢ ἀναγκαῖον ἢ εἰκός.

(14) Dale, ὁ.π., σ. xxvii.

(15) "The Poetry of Greek Tragedy", Βαλτιμόρη: The Johns Hopkins Press, 1958 (Harper Torchbooks, 1966).

(16) "Andromache", σχολ. στοὺς στ. 504 κέ.

(17) "The Tragedies of Euripides", σσ. 119, 127.

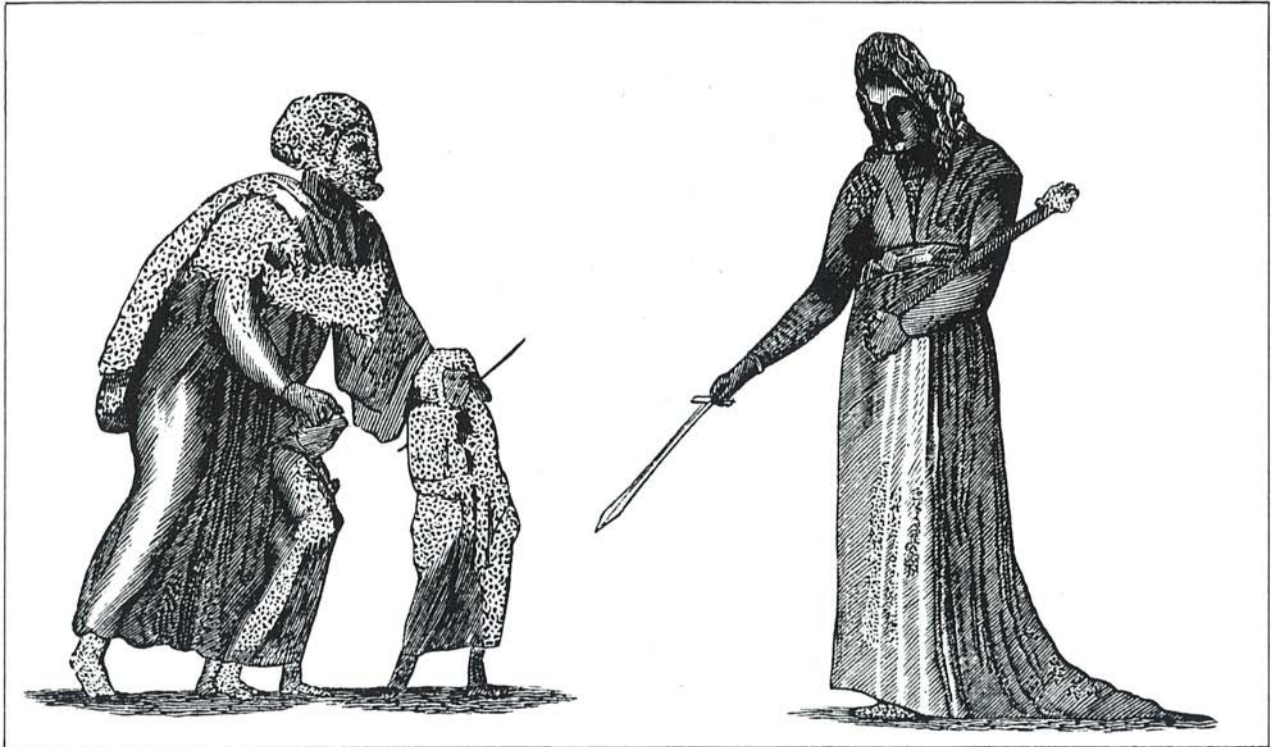
(18) "Alcestis", σ. xx. Γιὰ τὴν "Ἀνδρομάχη" ὑποθέτει ὅτι ὁ ὑποκριτῆς, πὺν ἦταν νὰ ἐμφανιστεῖ ὡς Πηλέας στὴν ἐπόμενη σκηνή, θὰ τραγουδοῦσε τὸ μέρος τοῦ παιδιοῦ ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὴ σκηνή. Εἶναι λίγο περίεργο πὺς ἡ λύση αὐτὴ δὲν τῆς δημιουργεῖ καμιά δυσκολία, τῆ στιγμῆ πὺν λίγο ἀργότερα ἐπισημαίνει ὅτι ἡ φωνὴ τοῦ ὑποκριτῆ, πὺν εἶχε μόλις ὑποδυθεῖ τὴν Ἀλκίση καὶ ἀμέσως μετὰ θὰ τραγουδοῦσε τὸ ὄρθρο τοῦ παιδιοῦ, "θὰ ξεκινοῦσε ἀπὸ πολὺ κοντὰ στὸ σωστὸ σημεῖο".

(19) "Ο.π. (σημ. 9).

(20) "Encyclopaedia Britannica", 15η ἐκδ., 1976, τόμ. 1, σ. 59 A.

(21) T. B. L. Webster "The Poet and the Mask" στοῦ M. J. Anderson (ἐκδ.) "Classical Drama and Its Influence: Essays Presented to H. D. F. Kitto", 1965, σσ. 3 - 13. Πβ. E. W. Handley "Journal of Hellenic Studies", 93 (1973), 106.

(22) "Ancient Greek Inscriptions in the British Muse-



Εἰκ. 11. Ἡ Μήδεια. Τοιχογραφία τῆς Πομπηίας, τοῦ 1 αἰ. μ.Χ. (A. E. Haigh "The Attic Theatre", Ὁξφόρδη 1907, σ. 253)

um", τόμ. 3, ἀρ. 606. Γιά ἄλλες μαρτυρίες γιά παιδιὰ ἰθοκριτῆς στὰ ρωμαϊκὰ χρόνια βλ. E. J. Jory "Bulletin of the Inst. of Clas. Studies", 14 (1967), 84 κέ.

(23) Γιά τὰ κατωιταλικά ἀγγεῖα βλ. Trendall καὶ Webster (σημ. 11). Μωσαϊκά: Webster "Monuments Illustrating New Comedy", Bull. Inst. Clas. Stud., Suppl. 24, ἀριθμοὶ NM 1-2, YM 2, 6-8· ἐπίσης βλ. Charitonidis, Kahil καὶ Ginouves "Les mosaïques de la Maison du Ménandre à Mytilène", Antike Kunst, 6. Beiheft (1970), ἀριθ. T6, T7, T8. Τοιχογραφίες: Webster "Greek Theatre Production", Λονδίνο 1970, σσ. 122-24. Γιά μιὰ ἐρμηνεία τῶν παιδικῶν μορφῶν στὰ μωσαϊκὰ καὶ τίς τοιχογραφίες βλ. G. M. Sifakis "Boy Actors in New Comedy", στὸν τόμο "Arktouros: Hellenic Studies Presented to Bernard M. W. Kniox", Βερολίνο καὶ Νέα Ὑόρκη: W. de Gruyter, 1979, σσ. 199-208.

(24) Γιά τὴν ὀρχηστικὴ δεξιότητα τοῦ Λισχύλου βλ. Ἀθήναιο, 21e-22a, πὸν μνημονεύει ὡς πηγὲς του τὸ Χαμαιλεόντα καὶ τὸν Ἀριστοκλή.

(25) Bergk "Poetae Lyrici Graeci", τόμ. 3, σ. 561, ἀπ. 3 (τὸ ἀπόσπασμα παραθέτει ὁ Πλούταρχος, "ἩΘ." 732 f).

(26) Γιά τοὺς τεχνίτες τοῦ Λιονύσου βλ. πρόχειρα Pickard-Cambridge (σημ. 9), σσ. 279-321 (μὲ ἀναφορὲς στὴν παλαιότερη βιβλιογραφία).

(27) Bonaria "Dinastie di pantomimi latini", Maia, 11 (1959), 224-42. Γιά τοὺς ἰθοκριτῆς βλ. J. B. O'Connor "Chapters in the History of Actors and Acting in Ancient Greece", Σικάγο 1908, ἀριθμοὶ 64, 457-141-198, 342-275-278-312-331, 432, 435.

(28) "Ὁ Ζεάμι [1363-1443 μ.Χ., ὁ Θρηλικὸς ἰθοποιός, δραματογράφος καὶ θεωρητικὸς τοῦ Νό] λέει: Ἡ ἐξάσκηση σ' αὐτὴ τὴν τέχνη πρέπει νὰ ἀρχίζει στὴν ἡλικία τῶν ἐφτά χρονῶν περίπου. Τὰ παιδιὰ μερικὲς φορὲς ἐμφανίζονται στὸν ρόλο "kokati" (τῶν παιδιῶν) καὶ σὲ μικρότερη ἡλικία, ἀλλὰ ὁ ἰθοποιὸς τοῦ Νό ἀρχίζει πραγματικὰ νὰ ἐκπαιδεύει τοὺς γιούς του, ὅταν γίνονται ἐφτά χρονῶν", Yasuo Nakamura "Noh, the Classical Theater", μεταφρ. D. Kenney, Νέα Ὑόρκη καὶ Τόκιο: Walker | Weatherhill, 1971,

σ. 155. Ἀκόμη νωρίτερα, σὲ ἡλικία μόλις πέντε ἢ ἕξι χρονῶν, ἀρχίζει ὁ ἰθοποιὸς τοῦ Καμπούκι νὰ ἐκπαιδεύει τὰ παιδιά του, ἢ τοὺς νύοθετημένους μαθητῆς του, πρῶτα πρῶτα στὸ χορὸ, βλ. Faubion Bowers "Japanese Theatre", Rutland, Vermont, καὶ Τόκιο: Charles E. Tuttle Co., 1974, σσ. 138, 172.

(29) Γιά τοὺς παιδικὸν θιάσους βλ. E. K. Chambers "The Elizabethan Stage", Ὁξφόρδη 1923 (ἀνατύπ. 1974), τόμ. 2, σσ. 1-76. Δὲν μπόρεσα νὰ συμβουλευτῶ τὸ βιβλίο: H. M. Hillebrand "The Child Actors", Urbana, Ill., 1926.

(30) Βλ. Richard David "Shakespeare and the Players" τοῦ Peter Alexander (ἐκδ.) "Studies in Shakespeare: British Academy Lectures", Ὁξφόρδη 1964, σσ. 44-5 (τὸ παράθεμα εἶναι ἀπὸ τὴ σ. 37). Ὁ David, γράφοντας γιά τοὺς μικροὺς ἰθοποιούς, ἀναγνωρίζει τὴν ὀφειλὴ του στὸν T. W. Baldwin "The Organisation and Personnel of the Shakespearean Company", Princeton 1927.

(31) Γιά τὸν Ρανγ βλ. Ben Jonson, Epigram 120: Chambers, ὅ.π., σ. 332: David, ὅ.π., σ. 44. Γιά ἄλλα παιδιὰ ἰθοποιούς βλ. David, σσ. 44-5.

(32) B. L. Joseph "Elizabethan Acting", Oxford English Monographs, 1964 (ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν David, ὅ.π., σ. 47). Γράφοντας ἀπὸ τὴν ἀντίθετη σκοπιὰ, ἐκείνη τῆς ρητορικῆς, ὁ Ἀριστοτέλης συγκρίνει τὴ ρητορικὴ ἀπαγγελία μὲ τὴν τέχνη τοῦ ἰθοποιοῦ, τὴν ὑποκριτικὴ, πὸν τὴ θεωρεῖ πολὺ σχετικὴ μὲ τὴν τέχνη τῆς ἀπαγγελίας καὶ ἰκανὴ νὰ συμβάλει σὲ μεγάλο βαθμὸ στὴν ἐπιτυχία ἐνὸς λόγου ("Ρητ." 1403 b 20 κέ., πβ. 1413 b 9 κέ.).

(33) Ἄς μοῦ ἐπιτραπεί καὶ μιὰ τελευταία ἀναφορὰ στὸ γιαιπωνέζικο θέατρο: Ἡ ἰθοποιία τῶν παιδιῶν στὸ Καμπούκι εἶναι ἐξαιρετικὰ συμβατικὴ. Λεῖπρον πὼς κλαίει φέροντας στὰ μάτια τὰ μανίκια τους, τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο· μιλοῦν πάντοτε μὲ πολὺ ψιλὴ φωνὴ φαλσέτο· ἐκφράζουν παρικήληση σμίγοντας τὰ χέρια καὶ κουνώντας ὀλιμμένα τὸ κεφάλι. Ἀλλὰ παρὰ τοὺς περιορισμούς του στὴν ἰθοποιία, ὁ ρόλος πὸν παίξει τὸ παιδί εἶναι συχνὰ πολὺ σημαντικὸς. Μπορεῖ νὰ εἶναι τὸ θύμα μιᾶς ὀυσίας, ἢ νὰ τὸ χωρίζουν ἀπὸ τοὺς γονεῖς του. Μπορεῖ ἀκόμα μερικὲς φορὲς νὰ εἶναι ὁ ἐκδικητῆς γιά τὸ φόνου τοῦ πατέρα του", F. Bowers (σημ. 28), σ. 137.



ΥΣΤΕΡΟΓΡΑΦΟ ΣΤΟΝ ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗ

ΕΝΩ ΟΙ ΚΑΤΟΛΙΣΘΗΣΕΙΣ ΠΛΗΘΑΙΝΟΥΝ...

Τοῦ ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο ποῦ ἔπεσε στὰ χέρια μου, ὅταν ἦμουν πέντε χρονῶ, ἦταν ὁ "Πλούτος" ὡς κατὰ μετάφρασιν Θεμιστοκλέους Σολομοῦ. Ἐπεσε κυριολεκτικὰ στὰ χέρια μου ἀπὸ ἓνα ράφι τοῦ παλιοῦ μας σπιτιοῦ, ὅπου στοιβάζονταν καμιά διακοσαριά ἀντίτυπα τῆς ἀπούλητης μετάφρασης τοῦ θείου μου, ποῦ τὴν εἶχε ἀνεβάσει ὁ Θωμᾶς Οἰκονόμου στὸ "Βασιλικὸ", στὰ 1904—τὴν ἴδια χρονιά ποῦ ὁ Χρηστομά- νος ἔδινε τὶς "Ἐκκλησιάζουσες" ἀπ' τὴ "Νέα Σκηνή" του.

Ὁ ἀριστοφανικὸς ὄργανισμὸς τῆς ἐλληνικῆς "μὲλ ἔποκ" εἶχε πάρει ὅμως τέλος μὲ τοὺς Βαλκανικοὺς Πολέμους κ' ἔτσι, τὸν καιρὸ μου, ὁ μόνος σκευοφύλακας τῆς τέχνης τοῦ ἀττικοῦ κωμωδιογράφου ἦταν ὁ ἀνεκδιήγητος Ροζάιρον. Μὲ μερικὸς ἄλλους μάγκες τοῦ σχολείου εἴχαμε πάει σὲ μιὰ παράσταση τῆς "Λυσιστράτης" του, ὅπου τὸ κοινὸ—ἀποκλειστικὰ ἀρσενικὸ—χαζάνιζε μὲ μιὰ ντουζίνα κιναι- δους ποῦ κρᾶδαιναν πέτσινους φαλλοὺς γιὰ νὰ ἐκφράσουν τὸ βαθύτερο νόημα ἢ ἀκκίζονταν μέσα σὲ πολυχρῶμα πέπλα παριστάνοντας τὶς Ἑλληνίδες τοῦ Πελοποννησιακοῦ Πο- λέμου. Αὐτὴ—ὅπως πληροφορήθηκα κατόπι—ἦταν ἡ ἀ- μαρτωλὴ προϊστορία τοῦ Ἀριστοφάνη, ποῦ τὸν ἐξοστρά- κισε ἀπ' τὸ ἐπαγγελματικὸ μας θέατρο γιὰ πολλὰ χρόνια.

Στὰ 1930 ἦρθε ἀπ' τὴν Πόλην νιὸς καθηγητῆς, ὁ Κάρολος Κούν, γιὰ νὰ διδάξει ἑγγλέζικα στὸ Κολλέγιο Ἀθηνῶν. Ὁρ- γανώνει τὸ μαθητικὸ θέατρο, γράφοντας διάφορα ἐργάκια μὲ πουλιά καὶ κάποια φορὰ ἀντικαταστᾶται τὰ δικά του που- λιά μὲ τὸν Ἀριστοφάνη. Οἱ "Ὀρνίθες" ἀνεβαίνουν στὴ σχολικὴ σκηνὴ τὸ χειμῶνα τοῦ 1932—δυσὸ ἀκριβῶς μῆνες μετὰ τὰ ἐγκαίνια τοῦ "Ἐθνικοῦ" μὲ τὸν "Ἀγαμέμνονα" τοῦ Φώτου Πολίτη. Ἀποτελοῦν ὄχι μικρότερο σὲ σημασία θεατρικὸ γεγονός. Στὰ κατοπινὰ μαθητικὰ χρόνια παίζο- νται οἱ "Βάτραχοι" κι ὁ "Πλούτος".

Τὸ περίεργο εἶναι πῶς οἱ μαθητικὲς αὐτὲς παραστάσεις χει- ροκροτήθηκαν καὶ πολὺ παινεύτηκαν ἀπ' τὸν ἡμερήσιο Τύ- πο, μὰ δὲν ἄφησαν ἀλλὴ ἐντύπωση παρά μονάχα πῶς "τὰ παιδιά παίζει". Κανέναν ἀντίτυπο δὲν εἶχαν στὴ θεατρικὴ ζωὴ τοῦ τόπου, κανέναν ἐπαγγελματία δὲν ξύπνησαν στὴ γοητεία τοῦ Ἀριστοφάνη, δὲν ἔδωσαν τὸ σύνθημα γιὰ κα- μιὰ χρυσοθηρία στοὺς κρυμμένους θησαυροὺς τῆς Ἀττικῆς Κωμωδίας. Μῆτε τὸ προπολεμικὸ "Ἐθνικὸ" μὲ τὸ πλοῦ- σιο ρεπερτόριό του, μῆτε τὸ ἡμικρατικὸ "Ρῆξ" τῆς Μαρί- κας Κοτοπούλη, μῆτε ἄλλος κανένας θίασος καταδέχτηκε νὰ ἐνδιαφερθεῖ γιὰ τὸν κορυφαῖο μας κωμικὸ. "Βωμολό- χο" τὸν ἀποκαλοῦσαν τὰ διοικητικὰ συμβούλια, "ἀντι- θεατρικὸ" οἱ θεατρολόγοι, "ἀντιεμπορικὸ" οἱ θιασάρ- χες. Καὶ τὸ γενικὸ συμπέρασμα ἦταν πῶς ὁ Ἀριστοφάνης εἶναι γιὰ νὰ διαβάζεται κι ὄχι γιὰ νὰ παίζε- ται. Μ' ἄλλα λόγια, οἱ ἐχθροὶ τοῦ κωμωδιογράφου—οἱ καινούριοι αὐτοὶ Παφλαγόνες—κατάφεραν νὰ μᾶς ἐπιβάλουν

ἓνα ἀντιαριστοφανικὸ πνεῦμα ποῦ κράτησε μισὸν περίπου αἰῶνα. Ἔτσι ποῦ, σὰ μόνος σκευοφύλακας καὶ ὑπέρμαχος τοῦ ἀριστοφανισμοῦ, σὰ μόνος Ἀλλαντοπόλης τῶν ἀγα- θῶν τῆς ἀρχαίας μας κωμωδίας, νὰ διατηρεῖται στὴ μνήμη μας ὁ ποτὲ Ροζάιρον.

Ἐπειδὴ ἡ παράλογη αὐτὴ ἀπουσία τοῦ Ἀριστοφάνη ἀπ' τὴ σύγχρονη σκηνή, ὄχι μονάχα τὴν ἐλληνικὴ μὰ καὶ τὴν ξένη, μὲ βασάνιζε κάμποσο στὰ σπουδαστικὰ μου χρόνια, ἀποτόλμησα στὰ 1946 ν' ἀνεβάσω στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδη- μία τοῦ Λονδίνου μὲ συμμαθητὲς μου τὶς "Ἐκκλησιάζου- σες" στὴν πανέξυπνη μετάφραση τοῦ Ρότζερς. Διαπίστωσα πῶς οἱ πουριτανοὶ—ἀκόμα τότες—Ἑγγλέζοι οὔτε βωμο- λόχο βρήκανε τὸ συγγραφέα, οὔτε ξεπερασμένο, οὔτε ἀντι- θεατρικὸ, μὰ ἀπεναντίας τὸν γλέντησαν μὲ τὴν καρδιά τους. Μοῦ καρφώθηκε λοιπὸν ἀπὸ τότες ἡ ἔμμομη ἰδέα πῶς ὁ κωμικὸς ποιητῆς ἔπρεπε μιὰ γιὰ πάντα ν' ἀποκατασταθεῖ στὴν πατρίδα του—καὶ μάλιστα στοὺς ὑπαίθριους θεατρι- κοὺς χώρους, ὅπου ἡ δαιμόνια φαντασία του μποροῦσε λεύ- τερα ν' ἀλωνίσει.

Χρειάστηκε νὰ περάσουν ἄλλα δέκα χρόνια, ὥσπου τὸ Ἐ- θνικὸ Θέατρο ν' ἀποφασίσει νὰ παρουσιάσει—στὸ Ἡρώ- δειο πρῶτα, στὴν Ἐπίδαυρο κατόπι—τὶς "Ἐκκλησιάζου- σες" καὶ τὴ "Λυσιστράτη", ξαναδίνοντας τὸ χαμένο ἀτι- κικὸ γέλιο στὸν ἐλληνικὸ λαὸ, ὕστερα ἀπὸ δεκαπέντε αἰ- ὶνες. Ὁ Ἀριστοφάνης ἔκανε δεκάξυ χιλιάδες νεοῦ ἑλληνες θεατῆς νὰ πανηγυρίζουν σὲ κάθε του ἐμφάνισή, δίχως μάλι- στα καμιά μεταφραστικὴ αὐθαιρέσια, δίχως καμὴν ἀναφο- Ͼ στὴ σημερινὴ πολιτικὴ εἰδησεογραφία, δίχως μοντέρνα ροῦχα, φωνᾶρες, τρεχάλες, φαλλοὺς καὶ πρόσθετες χυδαιο- λογίες—σάματις δηλαδὴ οἱ ἴδιες οἱ δυνάμεις τοῦ συγγρα- φέα νὰ μὴν ἔφταναν γιὰ νὰ καθηλώσουν τοὺς θεατριζόμε- νους καὶ νὰ χρειάζονταν τὴ βοήθειά μας!...

Ἡ ἐπιτυχία ποῦ γνώρισαν οἱ παραστάσεις αὐτὲς—κι ὅσες ἀκολούθησαν στὰ ἑπτὰ χρόνια—στάθηκε ἡ ἀφετηρία τῆς τωρινῆς ἀριστοφανομανίας. Γιατὶ σήμερα δὲν ὑπάρχει κρατικὸς θίασος ἢ ἐρασιτεχνικὴ ὁμάδα ποῦ νὰ μὴν ἀνεβά- ζει ἔργο του μὲ κατάμεστο θέατρο. Ὁ δραματογράφος τοῦ 5ου πρὸ Χριστοῦ αἰῶνα μᾶς σώζει σήμερα ἀπ' τὴ χρεοκο- πία, ὅπως ἡ "Ἰσπανικὴ μύγα" ἢ ἡ "Θεῖα τοῦ Καρόλου" ἔσωζαν τοὺς χρεοκλινοὺς μουλοῦξῆδες.

Κι ὁ μόνος ποῦ λείπει ἀπ' τὸ ραβᾶσι εἶναι ὁ ἀείμνηστος Ροζάιρον. Λείπει;... Ἀναρωτιέμαι.

Μὲ τοὺς ἀκκισμοὺς του καὶ τὰ σιχαμερὰ του ὑπονοούμενα, τοὺς πέτσινους φαλλοὺς καὶ τὸν τραβεστί θιασὸ του στάθη- κε ὁ ὑπαίτιος, ὅπως εἶπαμε παραπάνω, νὰ δυσφημισθεῖ ἡ με- γάλῃ τέχνη τῆς Ἀττικῆς Κωμωδίας, τὸ κοινὸ νὰ τὴ σιχαθεῖ κ' ἡ λαϊκὴ ἐτυμηγορία νὰ τὴ σφραγίσει θεατρικὰ ἀνεπιθύ- μητη. Αὐτὸ ποῦ συνέβηκε τότες ὑπάρχει ἴσως φόβος νὰ ξανασυμβεῖ, καὶ τώρα, καθὼς πολλοὶ νέοι Ροζάιρον ἀρχισαν νὰ κάνουν τὴν ἐμφάνισή τους. Κι ἂν ξανασυμβεῖ, θὰ ναι θαρῶ, ἡ ὀριστικὴ καταδίκη τοῦ Ἀριστοφάνη κι ὁ τελικὸς θρίαμβος τῶν Παφλαγόνων.

Ἄλλὰ τὸ θέμα εἶναι κάπως γενικότερο.

¶¶

Οἱ ἰθαγενεῖς τῆς Ἀφρικῆς—οὐνίθιζε νὰ λέει ὁ Κοκτώ—δι- δάχτηκαν τὴ "νέγρικη τέχνη" ἀπ' τὴν Εὐρώπη. Κ' οἱ τρα- γουδιστῆς τῆς Χαβᾶς ἀντιλαλοῦσαν τὶς χαβανέζικες ρο- μάντσες τοῦ Χόλλυγουντ, γιὰ νὰ προσφέρουν στοὺς τουρι- στες τους "τοπικὸ χρῶμα". Καὶ στὴ Βομβάη πουλιοῦνται ἰνδιάνικα χαϊμαλιά κατασκευασμένα στὸ Μάντσεστερ... Τὰ ἀντίγραφα ἐκμηδενίζουν τὰ πρωτότυπα. Καὶ τ' ἀντίγρα- φα τῶν ἀντιγράφων προκόβουν.

1956: "Ἐκκλησιάζουσες" στὸ Ὁδείο Ἡρώδων Ἀττικοῦ. Ἡ πρώτη παράσταση Ἀριστοφάνη στὴ ζωὴ τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, μὲ δρᾶστες τὴν τετραῖδα Ἀλέξη Σολομοῦ, Μάνου Χατζιδάκι, Γιώργου Βακαλό, Τατιάνας Βαροῦτη, σὲ μετά- φραση Θεοδόσιου Σταύρου. Ὁ Σολομὸς θά... ἀπομνημο- νευματίζει φέτος στὸ "Βίος καὶ παίγνιον": "Ἡ πρωτο- βουλία ἦταν δική μου, μὰ δὲν ἴθα κινηθεῖ ποτὲ γιὰ τὸ γιο- ροῦσι, ἂν δὲν εἶχα συναγωνιστῆς τὸ Χατζιδάκι, τὸ Βακαλό, τὴ Βαροῦτη, κι ἂν τὸ Ἐθνικὸ δὲν μοῦ πρόσφερε τὴ Μαίρη Ἀρώνη, τὸ Χριστόφορο Νέξερ, τὸ Μιχάλη Καλογιάννη καὶ μερικὸς ἀκόμα ἠθοποιοὺς—ποῦ θαροῦδες καὶ σπάρθηκαν ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ Λιόνισσο γιὰ τὸν σπινθηροβόλο Κῆμο τῆς ἄ- ττικῆς τῶν ἐνσώκωσης". Στὴ φωτογραφία: Ἡ Μαίρη Ἀρώνη (Πραξαγόρα) καὶ ὁ Χριστόφορος Νέξερ (Βλέπιρος)

Ἐμεῖς οἱ Ἕλληνες μάθαμε τὴν πατρίδα μας ἀπ' τοὺς ξένους ἑλληνοιστῆς κ' ἑλληνολάτρης τοῦ περασμένου αἰώνα—τὴν ἱστορία της, τὴν ὀμορφιά της, τὴν πνευματικὴ της κληρονομία. Σήμερα, πού τὰ πνευματικά μας ἐνδιαφέροντα ἔχουν κάπως παραγκωνιστεῖ ἀπ' τὰ "καταναλωτικά", προμηθευόμαστε ἀπ' τὴν ἀλλοδαπή τ' ἀγαθὰ τοῦ ἀνετου ἀστικού βίου. Μαζὶ μ' αὐτὰ περνοῦν ἀπ' τὸ τελενωεῖο κ' ἑλληνικὸν λέξεις πού μετανάστεψαν στὸ ἐξωτερικὸ καὶ ξαναγυρίζουν φραγκοκτωμένες. Ἡ δισκοθήκη, λόγου χάρι, ἐπὶνέρχεται ὡς "ντισκοτέκ", ὁ σάπων ὡς "σαμπουάν" κ' ἄλλα παρεμφερῆ εὐτράπελα. Ὅμοια κ' ἀπὸρράλλαχτα ἐπαναπαρίζονται ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ κ' οἱ ἄρχαϊοὶ μας δραματοποιοὶ ὡς κορδομένοι φραγκοχιώτες καὶ μπρούκλινδες—ἀγνώριστοι στὰ μάτια τοῦ ἐκθαμβοῦ θεατρικοῦ κοινού.

Ἄν ὁ Κορνέγι κ' ὁ Ρασὶν τοὺς εἶχαν κάποτε ἀντιγράψει, δημιουργώντας τὴν κλασικὴ παράδοση τῆς γαλλικῆς ἠθοποιίας, ἢ ἀπελευθερωμένη Ἑλλάδα μᾶς ἔφερε νὰ θαυμάσομε τ' ἀντίγραφα τῶν ἀντιγράφων. Οἱ τραγικοὶ μας πρωταγωνιστῆς παρουσιάζανε στοὺς ρεδιγκοτοφόρους παπποῦδες μας κακέκτυπα τῆς Σάρας Μπερνάρ ἢ τοῦ Σαλβίνι σ' ἑλληνικοὺς ρόλους "ἐξευρωπαϊσμένους". Κι ὅπως ἡ καθαρουνιστὴν φρασεολογία κατασκευάστηκε στὰ καλοῦπια τῆς γαλλικῆς, ἔτσι καὶ τὸ φραντσέζικο "γκράν στυλ" μεταγλωττίστηκε σ' ἑλληνικὸ στόμφο. Μά, ἀκόμα καὶ στὴ "μοντέρνα" ἐποχὴ τῆς, ἢ Μαρίκα Κοτοπούλη προτιμοῦσε τὴν "Ἠλέκτρα" τοῦ Χόφμανσταλ ἀπὸ τοῦ Σοφοκλή, τὴ "Μήδεια" τοῦ Γκριλλπάρτσερ ἀπὸ τοῦ Εὐριπίδη καὶ τὴ "Λυσιστράτη" τοῦ Ντονναὶ ἀπὸ τοῦ Ἀριστοφάνη—γιατί αὐτὲς εἶχε δεῖ στὰ ἐνημερωτικά της ταξίδια νὰ παιζοῦνται μ' ἐπιτυχία στὴν Ἑσπερία κ' αὐτὲς ἔφερνε θριαμβευτικά στοὺς Ἕλληνες, ὡς καινοτομικὰ δείγματα ἑλληνικοῦ θεάτρου.

Εἶναι γεγονός, βέβαια, πὼς ἡ ἀνοδος τῶν ὑποανάπτκτων λαῶν ἀρχίζει μὲ τὰ τρακτέρ καὶ τὰ τάνκς πού εἰσάγουν ἀπ' τίς μεγάλες παραγωγικὲς χώρες. Εἶμαστε ἄρα ὑποχρεωμένοι νὰ δεχοῦμε ἀπὸ διεθνῆς φάμπρικες καὶ τὴ θεατρικὴ μας τέχνη. Δὲν ἀναφέρομαι στὴ σύγχρονη. Τὸ νὰ παπαγαλίζουμε τὸν Πίντερ καὶ τὸν Ἰονέσκο ἢ νὰ μαϊμουδιζοῦμε τὴν ἀποστασιοποίηση μᾶς εἶναι ἴσως ἀπαραίτητο—τόσο ἀπαραίτητο ὅσο καὶ τὸ νὰ φτιάνουμε "Οὐνιστον" καὶ "Μάρλμπορο" σὲ δικά μας καπνεργοστάσια. Τὸ νέο χαρμάνι, οἱ νέοι ὀρίζοντες...

Ὁ παπαγαλισμὸς ὅμως καὶ τὸ μαϊμουδίσμα εἶναι ἀραγες ἀπαραίτητα καὶ στὸν ἀρχαῖο δραματικὸν χῶρον;... Ἄλλον τρόπο δὲ διαθέτουμε γιὰ νὰ προβάλουμε τὸν ἑαυτὸν μας, νὰ καταπλήξουμε τὸν ἀστὸ καὶ νὰ κερδίσουμε τοὺς διανοομεῖς τῶν κρατικῶν ἐπιχορηγήσεων;... Εἶναι ἀνάγκη νὰ κομίζουμε, ὅπως στὰ πρωτόγονα νεοελληνικά χρόνια μας, εὐρωπαϊκὲς γλαυκὲς, γιὰ νὰ διδάξουν στοὺς Ἕλληνες τὴν Ἑλλάδα;... Εἶναι ἀνάγκη νὰ πειρατεύουμε τοὺς πειραματισμοὺς τοῦ πρόσκαιρου ξένου θεάτρου, γιὰ ν' ἀναβιώσομε τοὺς πρώτους δημιουργοὺς τῆς θεατρικῆς ἰδέας;... Εἶναι ἀνάγκη νὰ παραμορφώσομε τὴν ἀγέραιστη φυσιογνωμία τους σ' ἀμφίβολα ἰνστιτούτα καλλονῆς—ἢ ἀσκήμας—τοῦ ἐξωτερικοῦ;... Εἶναι ἀπόλυτη ἀνάγκη νὰ ψάχνουμε στὸ Καρτίε Λατέν, στὴ Βαρσοβία ἢ στὸ Ντάλλας τὸ μυστικὸ μῖα τέχνης πού πρωτοπλαστήκε ἐδῶ, δίπλα μας, ἀπὸ ποιητῆς πού ἔβλεπαν τὰ ἴδια βουνά, π' ἄκουγαν τὰ ἴδια πουλιά καὶ πού μυρίζαν τὴν ἴδια θάλασσα μ' ἐμᾶς;...

Θεατρικὴ παράδοση, φυσικά, δὲν κληρονομήσαμε καὶ τίποτα τὸ θεατρικὸ—ἐξὸν ἀπ' τὰ κείμενα—δὲν πέρασε ἀπ' τοὺς ἀρχαίους σ' ἐμᾶς. Μά παράδοση δὲ σημαίνει καὶ καλλιτεχνικὴ καὶ τεχνολογικὴ μονάχα παράδοση. Σημαίνει καὶ παράδοση φύσης, παράδοση ζωῆς, παράδοση ἀνάσας. Ἡ θεατρικὴ δημιουργία—εἴτε τὴν πρωτογράφησε, εἴτε τὴν ἀναβίωνε ὕστερ' ἀπὸ αἰῶνες—ἀνήκει πάντα σ' ἕνα κλίμα, σὲ μίαν διάθεση, σὲ μίαν ἐνόραση. Κι ὅσο πιὸ στέρεα ἀνήκει σ' αὐτὰ, τόσο πιὸ μεγάλη γίνεται ἡ παγκόσμια ἀχτινοβολία της. Πιθανὸ οἱ ξένοι ἑλληνοιστῆς νὰ ἔχουν ἐντυπώσει πιότερο ἀπὸ μᾶς στοὺς πάπυρους κ' οἱ ξένοι θεατράνθρωποι νὰ ἔχουν προχωρήσει πιὸ βαθιὰ στὴ θεατρικὴ ἀνατομία. Μά κ' ἂν δὲν ἔχομε τοὺς φακοὺς τους, ἔχομε καὶ τὸ πολῦτιμο: τὰ μάτια μας. Κάλλιο λοιπὸν, νὰ τοὺς ἀνοίγομε ἐμεῖς τὰ δικά τους τὰ μάτια, παρὰ νὰ γινόμεστε ἀλλοιθωροὶ γιὰ νὰ τοὺς μοιάσομε.

Ὡστόσο ἐμεῖς, αἰώνιοι ραγιαδες καὶ γκραικύλοι—οἱ "Ἑλληνοιστῆς" τοῦ Καζαντζάκη—θαροῦμε πὼς βώρηκαμε τὸ μυστικὸ τῆς ἀνανέωσης τῶν ἀρχαίων μας δραματοποιοῦν στὰ σκηνικά τοῦ "Ἰπτάμενου Ὀλλανδοῦ" ἢ στὰ κοστῦμα τοῦ "Σιμόνε Μποκανέγκρα" ἢ σὲ πρόχειρους παραλληλισμοὺς τῆς Θήβας καὶ τοῦ Ἄργου με τὴ Χιλιή καὶ τὸ Ζαῖρ. Ἄντι νὰ παίρνομε ἀμπαρίζα ἀπ' τὸν ἑλληνικὸν τους κόσμον, γυρεύομε ξένες τοῦκες. Ἡ Ἀντιγόνη δὲν πρέπει πιά ν' ἀντιμετωπίζει τὸν Κρέοντα—τὸν βαρεθῆκαμε—μὰ κάτι καινούριο: τὸν Ἀμὶν Νταντά... Οἱ Ἐρινύες δὲν πρέπει νὰ κυνηγᾶνε τὸν Ὀρέστη στοὺς Δελφοὺς—τοὺς χορτάσαμε—μὰ κάπου ἄλλου: στὸ γκέττο τοῦ Χάρλεμ... Κ' οἱ Βάκχες δὲν πρέπει νὰ κραυγάζουν "ἔβοι!"—μπαγιάτewe πιά—μὰ κάτι πιὸ φρέσκο: "Κάτω ἢ Χούντα!"... Κ' ἔτσι ἡ ἀρχαία δραματοποιία καταντάει παραλλαγὴ τοῦ μουζικαλ "Ἰησοῦς Χριστὸς Σουπερστάρ". Τὰ θεία δράματα γίνονται σουπερθεάματα κ' οἱ ἅγιοι τόποι κατασκευάζονται στὸ Μπρόντγουαϊ. Κι ἂν ὅλα αὐτὰ δικαιολογῶνται ὡς πὸν-μουζικαλ μ' ὠραία τραγούδια, γίνονται ἀπαράδεχτα ὡς ἀρχαῖο δράμα μὲ ὄνειρα γκαρίσματα.

Ὁ Τύπος ἔχει εὐτυχῶς καταλάβει περὶ τίνας πρόκειται καὶ μὲ λεπτὸ χιοῦμορ μᾶς εἰρωνεύεται. "Εὐρημα θαυμάσιο—γράφει κάποιος—νὰ εἰπωθεῖ ὁ μονόλογος τοῦ αἰγύπτιου ματατοφόρου τῆς "Ἐλένης" σ' ἀρχαία ἑλληνικά. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ἀναντίρρητα πὼς ἡ γλώσσα μας ἦταν γνωστὴ ἀκόμα καὶ στοὺς βάρβαρους...". Ἄλλος: "Ἐκεῖνο πού κάνει τὴν ἄλφα παράσταση μεγαλειώδη εἶναι πὼς ὁ Χορὸς κινήθηκε σὲ ἕνα σύνολο μὲ τυποποιημένη ὁμοιογένεια...". Ἐκεῖνο πού κάνει τὴ βῆτα παράσταση μεγαλειώδη εἶναι πὼς ὁ Χορὸς σκορπίστηκε σ' ἀνεξάρτητα άτομα, δίχως τυποποιημένη ὁμοιογένεια...". Ἄλλος: "Τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο θυμίζει Χίτσκοκ, τὸ τρίτο στάσιμο Μπερτολούτσι, ὁ κομμὸς Μιζογκούτσι... Γι' αὐτὸ κ' ἡ κριτικὴ μου θυμίζει Γούντυ Ἄλλεν...".

Δίνουμε συνεντεύξεις, μιλοῦμε στὴν τηλεόραση, λέμε θεωρίες, ἀπόψεις, ἀνακαλύψεις—ἀκόμα καὶ συνῆδρια συγκροτοῦμε περὶ ἀρχαῖον δράματος καὶ μοιράσομε δεξιὰ κ' ἀριστερὰ ἑκατομῦρια γιὰ τὴν καλλιέργειά του. Κι ὅμως τὸ μόνον πού δὲ μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι νὰ φέρομε τοὺς λαοὺς πού γεμίζουν τ' ἀρχαῖα θεάτρα σὲ μιά τιμὰ ἐπικονωνία μὲ τὸ δραματικὸν ἔργο. Δὲν καλλιεργοῦμε τὸ ἀρχαῖον θεατρικὸ δέντρο, γιὰ νὰ μοιράσομε τοὺς καρποὺς του στοὺς πεινασμένους. Τὸ κόβουμε καὶ τὸ στολίζουμε, σὰ νεκρὸ χριστουγεννιάτικο βάλτο, γιὰ νὰ τὸ βάλουμε στὴ βιτρίνα τοῦ τουριστικοῦ μας μαγαζιοῦ. Δὲν εἶμαστε καλλιεργητῆς—ἔστω κ' ἂν "κουλτούρα" σημαίνει καλλιέργεια. Δὲν ἀγαπάμε τὸ χωράφι μας. Εἶμαστε ἔμποροι τοῦ θεάτρου, σὲ τὸν κερδοσκοπικὸν θεατρῶνες τοῦ παλιοῦ καλοῦ καιροῦ. Μά, ἀντίθετα μ' ἐκεῖνο, δὲ φροντίζουμε μονάχα νὰ μὴν κλείσει τὸ μαγαζὶ μας. Ἐχομε πιὸ τρανὲς φιλοδοξίες. Δὲν εἶμαστε ἔμποροί, εἶμαστε μεγαλοεπιχειρηματίες εἰσαγωγῶν κ' ἐξαγωγῶν. Εἰσάγομε ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ ἰδέες, εὐρήματα, ἐντυπωσιασμοὺς, ἀκόμα καὶ ἀτόφια σκηνικά καὶ κοστῦμα καὶ πῆδους καὶ σκουπιές καὶ τσιρίγματα καὶ μάσκες καὶ κουκούλες καὶ ἔδανα τοῦ Μπρόρνε φωνισμένα στὸ "Μινιόν" καὶ φιγοῦρες τῶν Ζουλοῦ ξεπεσμένες στὸ γιουσουρούμ... Καί, μὲ τίς ξένες τοῦτες πρώτες ὕλες—πασπαλισμένες μὲ λίγον Καραγιόζη καὶ λίγον ἀμανέ—ἐξάγομε παραστάσεις made in Greece.

"Ὅταν ἀνέβασα τὴν πρώτη μου τραγωδία, τίς "Ἰκέτιδες" τοῦ Αἰσχύλου, ἀρκετοὶ μίλησαν γιὰ γέγονος, γιὰ σταθμὸ, γιὰ ὀρόσημο, γιὰ νέο ξεκίνημα καὶ τὰ τοιαῦτα. Ἐγὼ ἄπλως εἶχα καταρῆσει τὸ πατροπαράδοτο ὀγκώδες σκηνικὸ, εἶχα βάσει μουσικὴ ἀλλιώτικη ἀπ' τὴν καθιερωμένη κ' εἶχα προτιμήσει τὸ πρωτόγονο πάθος ἀπ' τὴν ἀρχαιοπρεπὴ καλλιπέπια. Σ' ὅλα τ' ἄλλα εἶχα ἀκολουθήσει, ὅσο μοῦ τὸ ἐπιτρέπανε οἱ δυνάμεις μου, τὰ βήματα τοῦ Πολίτη καὶ τοῦ Ροντήρη, γιὰ τὴν ἴξερα πὼς ἐκεῖνα ἦταν τὰ σωστά καὶ δὲ χρειαζόνταν ἄλλα βήματα—ἢ στραβοπατήματα—γιὰ νὰ μᾶς πᾶνε στὸν προορισμὸν μας. Ἀπόδειξη πὼς, ἀπ' τὰ 1930 ἴσαμε τίς μέρες τῆς Χούντας, ἡ ἀρχαία τραγωδία ἔγινε ἀπόχημα τοῦ λαοῦ κ' οἱ παραστάσεις τῆς συγκέντρωναν περισσότερες χιλιάδες θεατῆς ἀπ' ὅποιοδήποτε ἄλλο θεάτρο ἢ γήπεδο.

Φυσικά, μιά παράδοση, ἀκόμα κ' ἡ πιὸ πρόσφατη, πρέπει πάντα ν' ἀνανεώνεται. Στὴν ἱερὴ ὀρχήστρα τῆς Ἐπιδαύρου,

των Φιλίππων ή τής Δωδώνης μπορεί νά τοποθετησει ό καθένας μας— άν ξέρει πού και πώς— ένα χαλικάκι. Όχι όμως νά γεμίσει τό θέατρο μέ κοτρώνια και βράχους, προερχόμενους άπ' τις δικές του πνευματικές κατολισθήσεις.



Άλλά άς περιοριστούμε στόν άττικό μας κωμωδιογράφο. Όταν κυκλοφόρησε, στά 1960, ό "Ζωντανός Άριστοφάνης", οί πιό πολλές άπ' τις γνώμες πού έχωσα στό βιβλίο δέν ήταν παρά συμπεράσματα άπ' τις παραστάσεις πού είχα κάνει στην Έπίδαυρο. Η μετάπλαση τού γραφοτό δραματικού κείμενου σέ δράση, ό οίστρος τών ήθοποιών κ' οί αντίδράσεις τού κοινού στό γνήσιο άλατοπίπερο τής άριστοφανικής κωμωδίας άποτελούσανε πολύτιμη έμπειρία.

Άπ' τό βιβλίο δέν έλειπαν ώστόσο και μερικές ύποπτες— ένοχοποιητικές, θά 'λεγα κρίνοντας άπ' τις άπώτερες συνέπειές τους— άπόψεις. Ίδου δυό παραδείγματα :

"Όπως ό Άριστοφάνης— έγραφα στή σελίδα 379— έστηνε μπροστά στους θεατές του μία σύγχρονη παράσταση, έτσι κι έμεις πρέπει νά φτιάξουμε τήν παράστασή μας άπό στοιχειά ζωντανά και σύγχρονα". Και παρακάτω: "Άν ζούσε σήμερα ό άττικός κωμωδιογράφος, θάτανε θιασώτης τού Φασουλή, τού Μίκυ Μάους, τού Σαρλώ, τών παλιάτσων, τού τσίρκου, τής επιθεώρησης, τού Καραγκιόζη...".

Άραγε λοιπόν— άναρωτιέμαι φρικιώντας— τά όσα φοβερά γίνονται σήμερα είναι mea culpa ; Είμαι άραγες έγώ ό πρώτος πού πρέπει νά κάσει στό σκαμνί τού κατηγορούμενου και νά δώσει λόγο γιά τόν ξεπεσμό τής άττικής κωμωδίας και τό διασυρμό τού Άριστοφάνη— πού άποτελούνε σήμερα, παρά τις λίγες εξαιρέσεις, τόν κανόνα; ...

Ναι, άπαντάει μέσα μου ό δριμύς Φιλοκλέων, είσαι ένοχος ! ... Όχι, άνταπαντάει ό έπεικής Βδελυκλέων, είσαι άθώος !... Είπες γιά Φασουλή, ναι— μά δέν είπες πώς όλοι οί ήρωικοί μαχητές, οί έπαναστάτες ιδεολόγοι τής άριστοφανικής κωμωδίας, πρέπει νά καμώνονται τούς Φασουλήδες !... Είπες Σαρλώ, ναι— μά όχι πώς ή Λυσιστράτη κ' ή Πραξαγόρα πρέπει νά 'ναι Σαρλώ μέ γυναικεία ρούχα !... Μίκυ Μάους, ναι— μά όχι κ' οί Νεφέλες νά 'ναι παιδαριώδες τσούρμιο άπό χαριτωμένες Μίνι Μάους !... Παλιάτσοι, ναι— μά όχι κ' οί δύσμοιροι άγρότες, καρβουνιάρηδες και μεροκαματιάρηδες πού άποτελούνε τούς Χορούς του νά χυδαιολογούν σά μόρτες τής πρώην τρούμπας !... Έπιθεώρηση, ναι— μά όχι κ' οί πολιτικές και ποιητικές "παρβάσεις" νά γελοιοποιούνται άπό άκκιζόμενους τραβεστί !... Καραγκιόζης, ναι— μά όχι, μά τόν Άλλάχ, μεταφορά τού έξοχου Σπαθάρη όλοσούσουμου στή θυμέλη τής Έπιδαύρου !... Στοιχειά ζωντανά και σύγχρονα, ναι— μά όχι κι άτελώνιστη είσαγωγή άπ' τό έξωτερικό κάθε σχιζοφρενικής έμπνευσης πού κατά καιρούς "ζωντανεύει κ' έκσυγχρονίζει" τόν Άριστοφάνη στις κολληγιάκες γιορτές, στις πρωτοποριακές μπουάτ και στά θεατροκαφενεΐα !...

Καταλήγω, λοιπόν, μ' άνακούφιση στό συμπέρασμα πώς δέν είμαι έγώ ό ήθικός άυτουργός. Μιά φράση μάλιστα τού βιβλίου, πού άκολουθάει εκείνες π' άνάφερα παραπάνω, μέ άπαλλάσσει άπό κάθε ένοχή :

Νά δίνουμε— λέω— Άριστοφάνη ζωντανό και σύγχρονο, μά "δίχως καθόλου νά τόν προδώσουμε και δίχως νά φτάσουμε στην παρωδία τής παρωδίας".

Έτσι κι άν οργιάζει τριγύρω μας τό συνδικάτο τού έγκλήματος, άυτοκηρύσσομαι άθώος.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ



→
"Ό άξέχαστος Χριστόφορος Νέζερ έκλεισε τή ζωή και τήν καριέρα τον ζωντανεύοντας σπαρταριστά όλους σχεδόν τούς άριστοφανικούς ήρωες ! Έδώ, Πρόβουλος στή "Λυσιστράτη", τόν πρώτο Άριστοφάνη τού Έθνικού πού "είσέβαλε" τόν Ίούνη τού 1957 στην Έπίδαυρο. Εΐχαν προηγηθεί τό 1956 οί "Έκκλησιάζουσες", άλλά στό Ώδειό Ήρώδου τής Αθήνας



Ο ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ

ΕΠΑΨΕ ΠΙΑ ΝΑ ΥΠΗΡΕΤΕΙ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟ

Toυ BERNARD DORT

Τό ξέρουμε : ό νεοτερικός ήθοποιός είναι καρπός μιās ήττας. Ό μέγας θεατρίνος του 19ου αιώνα δήλωσε ύποταγή στό σκηνοθέτη : αποδέχτηκε και τό καπίστρι και τό χαλιναρί: συντονίστηκε μέ τό ρυθμό του έκκρεμους (δέν ήταν άκόμα ρολόι μέ δείκτες), πού έγκαθιστούσε ό Άντουάν σέ κάθε θέατρο πού άποκτούσε. Κ' έτσι, οί κινήσεις, οί παραμικρές μεταποίσεις, οί φυσιογνωμικές εκφράσεις και οί τονισμοί του... , τά πάντα δηλαδή, βρέθηκαν νά είναι συνδυασμένα, παγιωμένα, κάποτε μάλιστα και προδιαγραμμένα. Έγινε άντικείμενο χωροθεσίας, ύποτάχτηκε στίς δεδομένες ρυθμίσεις, μεταβλήθηκε σέ πιόνι. Πιόνι σέ μία παρτίδα σκάκι πού τούς κανόνες και τά σχήματά της τά περιέπλεκε κατά τό κέφι του, σάν ένας όλιγον τρελός πρωταθλητής, ό σκηνοθέτης. Τό θέαμα έγινε παρτιτούρα. Ό ήθοποιός όφειλε νά ένταχθεί σ' αυτή- σωστότερα, νά την έγγράψει στό ίδιο του τό σώμα (!). Και οί νέοι άφέντες της σκηνής έκαναν διάφορα όνειρα. Άλλος όνειρευόταν έναν ήθοποιό - όργανο (" Τό άπόλυτο ιδεώδες γιά τόν ήθοποιό πρέπει νά 'ναι : νά γίνει ένα κλαβιέ, ένα θαυμαστά κουρντισμένο όργανο πού ό δημιουργός θά τό παίζει κατά τή θέλησή του ") (2), άλλος έναν ήθοποιό - μαριονέτα (" Ό ήθοποιός θά εκλείψει. Στή θέση του θά δούμε νά εμφανίζεται ένα άψυχο θεατρικό πρόσωπο, πού θά φέρει, άν θέλετε, τό όνομα Υπερμαριονέτα ώστόσο φτάσει στό σημείο νά κατακτήσει ένα άλλο, ένδοξότερο όνομα ") (3). Έτσι, οί άφέντες φτάσανε στό σημείο νά όραματίζονται έναν ήθοποιό πού θά άποτελούσε άπλάως ύλικό. Δικό τους καθήκον θά ήταν νά διαπλάσουν και νά έμφυσήσουν πνοή ζωής σέ τούτο τό ύλικό γιά τό χρονικό διάστημα μιās παράστασης.

"Όμως ή ήττα μετατράπηκε σέ θρίαμβο. Άποδεχόμενος, *έκων άκων*, νά γίνει όργανο ή νά μιμηθεί τήν παθητικότητα και τήν έλατότητα του ύλικού, ό ήθοποιός κατάκτησε μία νέα θέση μέσα στό πλαίσιο του θεάματος. Έπαψε νά 'ναι ένας σκέτος, έστω και περίλαμπρος, ύπηρέτης του κειμένου : έγινε κείμενο ό ίδιος. Έτσι μπορεί πιά νά διεκδικήσει ένα δικτό status : είναι αυτός πού παίζει και συνάμα αυτός μέ τόν όποιο παίζουν. Η έξουσία του, πού γιά μία στιγμή άπειλήθηκε, άναπτύχθηκε επάπειρον — μέ μόνο όριο της τήν παρουσία τών θεατών. Άλλά μήπως ή τελευταία του πονηριά δέν είναι ότι καμώνεται πώς άπαρνιέται τό προνόμιό του (τήν άποκλειστικότητα του παιζιματος) και καλεί τους θεατές νά παίζουν κι αυτοί, νά " συμμετάσχουν " στήν παράσταση; Κ' έτσι, μέ τό πρόσχημα ότι άποκαθιστά τήν ισότητα, δέν πετυχαίνει νά καθυποτάξει τά πάντα στό δικό του νόμο;

Άναμφίβολα, τς καταβολές μιās τέτοιας άντιστροφής όρων θά πρέπει νά τις έντοπίσουμε στήν έννοια της άσκησης, όπως διατυπώνεται άπό τό Στανισλάβσκι. Άντιλαμβάνομαι, βέβαια, ότι άρχικά, ή πρακτική εφαρμογή παρόμοιων άσκήσεων, πού βασιζόνταν στόν άυτοσχεδιασμό του ήθοποιού, είχε ως μόνο στόχο τόν " έμπλουτισμό " του κειμένου του (τήν ένίσχυση του κειμένου μέ τήν παρουσία του λανθάνοντος κειμένου) καθώς και τό " πλάσιμο ", μέ βάση

τά ιδιαίτερα μέσα του ήθοποιού (έσωτερικά αλλά και έξωτερικά), του προσώπου πού επινόησε ό θεατρικός συγγραφέας και σχεδίασε ό σκηνοθέτης. Άν, όμως, ό Στανισλάβσκι έπιζητούσε νά κάνει τό θεατρίνο ίκανό νά περάσει άπό τή " δημιουργική διαδικασία της επαναβίωσης " στή " διαδικασία της ένσάρκωσης ", ώστε νά κατακτήσει, τελικά, τήν " τέχνη της άναπαράστασης " (4), πολλοί ήθοποιοί άκολούθησαν άντίστροφη πορεία. Άρνήθηκαν ή, τό λιγότερο, άγνόησαν τς άπαιτήσεις της " άναπαράστασης " κ' έστρεψαν τς προσπάθειές τους στήν ένσάρκωση ή ακόμα περισσότερο στήν " επαναβίωση ". Σέ τελική άνάλυση, δέν επιδίωκαν πιά ούτε νά είναι ούτε νά φαίνονται πώς είναι άλλοι : γύρευαν νά είναι ό έαυτός τους, νά φανερώνονται και νά γίνονται άποδοκτοί ως ό έαυτός τους. Γι' αυτούς ή σκηνή έγινε ό τόπος άνεύρεσης, εκδήλωσης και έπιβολής της προσωπικής τους άλήθειας. Πέρα άπό τή δικτατορία του σκηνοθέτη, πέρα άπό τούς καταναγκασμούς του θεάματος, πέρα, κάποτε, και άπό τς (πολλαπλές, είναι ή άλήθεια) άπαιτήσεις του κειμένου, ό ήθοποιός ξανάβρισκε τόν έαυτό του όχι πιά σάν ένα άγύρτη ή προνομιούχο έρμηνευτή, αλλά σάν ένα μοναδικό και ύποδειγματικό άτομο, σάν ένα άδιαφανές και συνάμα άκτινοβολό σώμα, σά μία άνεξάλειπτη παρουσία.

Άπό δω άνέκυψε ό πρώτος πειρασμός : νά ύποκατασταθεί ή παράσταση μ' ένα άθροισμα άσκήσεων. Αυτό έκανε τό " Living Theatre " στό " Mysteries and small pieces ". Σάν κύριο μέρος του θεάματος είχαμε μία επανάληψη άσκήσεων πού προέρχονταν είτε άπό τή στανισλαβσκή πρακτική, άναθεωρημένη και διορθωμένη άπό τό Actor's Studio (π.χ. ή μετάδοση ενός ήχου ή μιās χειρονομίας άπό τόν ένα ήθοποιό στόν άλλο), είτε άπό άυτοσχεδιασμούς πού επινόησαν τά μέλη του " Living " και, κυρίως, ό Τζόζεφ Τσέικιν (άνάμεσα σ' αυτούς, ή άνακάλυψη του χορού άπό έναν κυκλικά διαταγμένο όμιλο ήθοποιών). Βέβαια, τό " Living " δέν έμμενε εκεί : ή οργανωμένη διαπλοκή τών άσκήσεων μεταξύ τους, τό γεγονός ότι παίζονταν μπροστά σέ θεατές και γιά λογαριασμό τους, ήταν παράγοντες πού επαναφóρτιζαν τς άσκήσεις αυτές μέ σημασίες πού άποκορυφώνονταν στήν εικόνα της Πανούκλας — τήν τελευταία του θεάματος : εικόνα ενός κόσμου άπολιθωμένου μέσα στή φρίκη και τό θάνατο· εικόνα ήθοποιών κυρίαρχων πού έχουν περιέλθει σέ κατάσταση πτωμάτων. Δέν είναι τυχαίο ότι, πολύ άργότερα, ένας άλλος θιάσος, μέ διαμετρικά άντιθετές άντιλήψεις άπό τό " Living Theatre ", ό θιάσος της " Schaubühne " του Δυτικού Βερολίνου, έχοντας ένα τελείως διαφορετικό άντικειμενικό σκοπό (όχι νά εκτεθεί στό κοινό, αλλά νά άνασυνθέσει γιά λογαριασμό του κοινού ένα διπλό όδοιπορικό : του άρχαίου έλληνικού θεάτρου άπό τή μία, και ενός θιάσου πού προσεγγίζει σήμερα τό θέατρο αυτό, άπό τήν άλλη) έφτασε, στό " Übungen für Schauspieler " (" Άσκήσεις γιά ήθοποιούς "), σ' ένα άνάλογο άποτέλεσμα και μάλιστα σέ μία συγγενική εικόνα — μόλο πού ήταν φορτισμένη μέ έντελώς άντίθετο νόημα : όχι τήν εικόνα του θανάτου πού κυριεύει τή ζωή, αλλά τήν εικόνα της αιχμαλωσίας ενός ανθρώπου, του Προμηθέα, πού άνακαλύπτει τή λαλιά και τήν ταυτότητα του τή στιγμή πού γίνεται λίθος άνάμεσα στους λίθους, σχεδόν ένα πτώμα. Και στίς δυό περιπτώσεις ή γένεση της παράστασης λαμβάνεται ως θέμα του θεάματος. Και στίς δυό περιπτώσεις ή γένεση αυτή παραπέμπει στή γένεση του κόσμου και του θεάτρου (ή στό τέλος τους, πράγμα πού κάνει τό ίδιο) και άποκορυφώνεται είτε μέ τήν έγκαθίδρυση μιās νέας ζωής — έγκαθίδρυση πού δέ μπορεί νά συντελεστεί παρά μόνο πάνω στά έρείπια της παλαιάς κοινωνίας — μέσα στήν όποία τό θέατρο θά 'λεγες ότι ύπάρχει μέ τρόπο φυσικό (βλ. τό τελευταίο θέαμα της πρώτης περιόδου του " Living ", τό " Paradise Now ") : είτε μέ τήν άπολίθωση της

(1) Τζόζεφ Τσέικιν δέν μās είναι τόσο γνωστός όσο ό Γκροτόφσκι, ό Πήτερ Μπρονκ κι ό Τζούλιαν Μπέκ. Η δουλειά του, όπως διατυπώνεται άπό τό Στανισλάβσκι. Άντιλαμβάνομαι, βέβαια, ότι άρχικά, ή πρακτική εφαρμογή παρόμοιων άσκήσεων, πού βασιζόνταν στόν άυτοσχεδιασμό του ήθοποιού, είχε ως μόνο στόχο τόν " έμπλουτισμό " του κειμένου του (τήν ένίσχυση του κειμένου μέ τήν παρουσία του λανθάνοντος κειμένου) καθώς και τό " πλάσιμο ", μέ βάση



δικής μας κοινωνίας, απολίθωση την οποία άρνείται το θέατρο ως ακατάλυτη και υπέρτατη λαλιά (βλ. "Übungen"). Ταυτόχρονα ο ήθοποιός εγκαταλείπει την υποδούλωση στις τεχνικές της σκηνής και περνάει στην ούτοπική υποδειγματικότητα. Γίνεται τό προσχέδιο, ή προεικόνιση του νέου ανθρώπου. Δεν παρασταίνει πιά· προαναγγέλλει.

Άναμφισβήτητα, μιά τέτοιου είδους άνατροπή δεν είναι πάντοτε τόσο ριζική όσο στις περιπτώσεις που προαναφέραμε. Ο Άντουάν Βιτέζ ένσωματώνει στις παραστάσεις του — περισσότερο των κλασικών παρά των σύγχρονων κειμένων — αυτοσχεδιασμούς των ήθοποιών. Οί αυτοσχεδιασμοί αυτοί έχουν άλλοτε τή μορφή όνειροφαντασιών των ήθοποιών πάνω στα κείμενα, δίχως άναφορές σ' ένα σημαίνον, σφαιρικό και α priori δεδομένο σχέδιο του θεάματος, κι άλλοτε είναι καθαρά τεχνικές άσκήσεις (λόγου χάρη, ή τάδε ή δεϊνα ρητή έπιλογή τρόπου έκφορής του λόγου) δίχως άναφορές σέ μιά προκαθορισμένη αντίληψη γιά τό ρόλο. Κάτω άπ' αυτές τις συνθήκες, όμως, ο ήθοποιός δεν άποβαίνει άναγκαστικά μέγας δημιουργός. Τό κείμενο παραμένει στή θέση του, συλλαμβάνεται μέσ' από διάφορα πρίσματα, διατρέχεται σύμφωνα με διάφορα δρομολόγια, άντιμετωπίζεται σάν άφετηρία και όρίζοντας συνάμα. Τό παίξιμο τοποθετείται μέσα στό πεδίο του κειμένου. Άλλά τό παίξιμο αυτό δεν είναι παρά μιά έργασία άποδόμησης προγενέστερων έρμηνειών. Τό κείμενο πρέπει νά άποκαθαρθεί, νά άπαλλαγεί άπ' όλα τά σχόλια που έχουν άποτεθεί επάνω του· πρέπει νά άποξεστεί, νά διαλυθεί ο έπιχρισματικός φλοιός που τό έχει έπικαλύψει. Κ' έπειτα τό κείμενο, μ' όλες τις ύπερβολές και τις έλλείψεις του, θά παραδοθεί στό θεατή, ο οποίος καλείται πιά νά τό έρμηνέψει και ν' άνακαλύψει μέσα του, έστω και προσωρινά, κάποια σημασία. Οί θεατρίνοι όφείλουν νά άγουν (με τήν έννοια της άγωγής, της εκγύμνασης, του "training" δηλαδή, όχι με τήν έννοια της άπαγωγής) τό θεατή. Όλη ή παράσταση, άρχίζοντας από τή σκηνή και καταλήγοντας στήν πλατεία, έχει γίνη άσκηση : μιά συλλογική άσκηση πάνω σ' ένα κείμενο.

Ο ήθοποιός άνέκτησε, σ' όρισμένες περιπτώσεις, τις έξουσίες του. Αυτό όμως δέ σημαίνει πώς ξαναβρήκε και τήν ταυτότητά του. Ο ήθοποιός του "Living" έγινε βορά του μύθου του νέου ανθρώπου. Ο ήθοποιός του Βιτέζ κινδυνεύει νά χαθεί, νά ξεχάσει τόν εαυτό του μέσα στη χειραγώγηση που άσκει (χειραγώγηση χειραγωγημένη από τόν "παιδαγωγό" Βιτέζ). Από δώ προέρχεται ένας δεύτερος πειρασμός, πολύ διαδεδομένος σήμερα. Προτείνεται ένας τύπος θεάματος που δεν άποτελεί ύλοποίηση ενός κειμένου από κάποιους ήθοποιούς, αλλά, κυριολεκτικά, σκηνοθεσία της σχέσης των ήθοποιών αυτόν με τό κείμενο ή με τό έπιχείρημα του κειμένου. Ο ήθοποιός, άντί νά συγκαλύπτει τό θέατρο, άντί νά τό παρουσιάζει σάν κάτι φυσικό, τό ξεσκεπάζει : υπογραμμίζει τήν προσωπική του ευθύνη μέσα στό πλαίσιο της παράστασης καθώς και τόν πεποιημένο χαρακτήρα της παράστα-

←

ΑΝΩ : " Ομαδική δουλειά δέ θά πεί ύποβάθμιση του δικού μου ρόλου, αλλά ένίσχυση του ρόλου των μελών της ομάδας ". Έτσι δίνει ή Μνούσκιν τό στίγμα των συνθηκών δουλειάς της. Έδώ, στην προετοιμασία μιάς σκηνής από τή " Χρυσή εποχή " ΚΑΤΩ : Η " Χρυσή εποχή " πραγματοποιήθηκε ύστερα από μακριά προεργασία με τρεις βάσεις : κινέζικο θέατρο, *commedia dell' arte* και μάσκα. Άπώτερος σκοπός : Μέσα από μιά σκημική φόρμα—σύνθετη στις πηγές της, άλλ' άπλή και διανυγή στή τελική της διατύπωση — νά άφηγηθούν μιά ιστορία και ν' άναπτύξουν ένα σχόλιο πάνω στό σύγχρονο καπιταλισμό

→

ΑΝΩ : Τό " 1789 ", ήταν τό πρώτο επαναστατικό θέαμα της Μνούσκιν και του " Θεάτρου του "Ηλιου" στη Μπαρονταποθήκη της Βενσέν. Άποδειχτηκε και τό... έμπορικότερο: Προςέλκυσε 300.000 θεατές. Στο " 1789 " και " 1793 " τό "Θ" έχει άφιερώσει έναν πλήρη Φάκελο στο τεύχος 32 του 1973. ΚΑΤΩ : Τό " 1793 ", δεύτερο θέαμα της Μνούσκιν, κι άς ήταν πιό λιτό, δεν είχε τήν ίδια πλατιά άπήχηση. Οί θεατές φθάσανε μόλις στις 102.000. Παρ' όλ' αυτά ήταν ούσιαστική συνέχεια στον προβληματισμό πάνω στη σχέση σκηνής-κοινού, στί πλαίσια της άναζήτησης ενός σημερινού λαϊκού θεάτρου



σης. Πρόκειται γι' αυτό που ο Ζαν - Πιέρ Βενσάν αποκαλεί "ένα είδος καθαρίης κριτικής της παράστασης: τίθεται υπό δοκιμασία καθετί που, μέσα στο γεγονός της παράστασης ενός θεατρικού έργου, μπορεί να μοιάζει στους πάντες (τόσο στο κοινό όσο και στους καλλιτέχνες) φυσιολογικό, φυσικό και αυταπόδεικτο. Απογυμνώνεται ή όλη διαδικασία και ζητείται από τους θεατές να εξακριβώσουν έκ νέου όρισμένα πράγματα: Γιατί βρίσκομαι εδώ αυτή τη στιγμή; Έχω τό δικαίωμα να παρατηρώ αυτούς τους άγνωστους ανθρώπους; Αυτοί έχουν τό δικαίωμα να εμφανίζονται μπροστά μου; Άραγε σ' αλήθεια τους βλέπω / ακούω; Π.χ.: είναι μεταλλωρύχοι του 19ου αιώνα ή κοπελίτσες από τό γειτονικό συγκρότημα σπιτιών;" (6). Τό θέαμα δέν είναι πιά, έστω κι άν τιλοφορείται έτσι, ή "Κυριακή" του Μισέλ Ντέτς ή τό "Ζερμινάλ" από τό μυθιστόρημα του Ζολά, αλλά μιά "ανάγνωση και παρουσίαση από τους ήθοποιούς του T.N.S., έν έτει 1976, της "Κυριακής" του Μισέλ Ντέτς ή του μυθιστορήματος του Ζολά "Ζερμινάλ" (έξάλλου ο άκριβής τίτλος αυτού του τελευταίου θεάματος ήταν: "Ζερμινάλ. Σχέδιο του T.N.S. πάνω σ' ένα μυθιστόρημα"). Επίσης, τό "Θέατρο του "Ηλιου", στο δίπτυχό του πάνω στη Γαλλική Έπανάσταση, μ' όλο που τά μέσα και οί στόχοι του ήταν έντελώς διαφορετικοί, δέν παρουσίαζε στη σκηνή έπεισόδια της Έπανάστασης έρμηνευμένα από κάποιους θεατρίνους. Άντίθετα, έδειχνε την παράσταση που είναι σέ θέση να σχηματίζουν μέσα τους τούτοι οί ήθοποιοί σέ σχέση με τά έπεισόδια αυτά, χωρίς ώστόσο να άπαρνούνται τή δική τους ταυτότητα, τουλάχιστον τή συλλογική τους ταυτότητα ως οιάσου που ονομάζεται "Θέατρο του "Ηλιου". Όπως δήλωνε ή Άριάν Μνουσκιν, στο "1789" "οί ήθοποιοί του Θεάτρου του "Ηλιου παίζουν ρόλους γελωτοποιών που έξιστορούν τήν Έπανάσταση", ένω στο "1793" οί ίδιοι ήθοποιοί "παίζουν ρόλους sectionnaires, ρόλους ξεβράκωτων που αναλογίζονται τήν Έπανάσταση" (6).

"Ένας τέτοιος τρόπος παράστασης, τόσο κοινός σήμερα ώστε να 'χει μετατραπεί σέ τυφλοσύρτη (ποιός νέος οίασος δέ σκέφτεται, όταν βρίσκεται μπροστά σ' ένα κλασικό έργο, και σέ πρώτη τουλάχιστο φάση, να δείξει τόν έαυτό του, τήν άμηχανία του, τή θέλησή του να σεβαστεί και τόν πόθο του να βιάσει τό κείμενο — ν' αφήσει τό μπλούτζην να φανεί κάτω από τό χιτώνα ή τό ρομαντικό περιστήθιο;), προϋπο-

θέτει όπωσδήποτε μιά προκαταρκτική συμφωνία ανάμεσα στην ομάδα των ήθοποιών και στο κοινό. Τό κοινό πρέπει να είναι σέ θέση να ένδιαφέρεται όχι μόνο για τήν ανάγνωση του έργου που επιχειρεί οίασος, αλλά και για τό ίδιο τό γεγονός της ανάγνωσης. Τούτη ή συμφωνία δέν είναι αυτονόητη. Άναμφίβολα, στην περίπτωση του "Θεάτρου του "Ηλιου", ή συμφωνία θεμελιώθηκε πάνω σέ μιά βασική έμπειρία, κοινή στοί οίασο και στοί άκρατήριο της Cartouche: τήν έμπειρία του Μάη του 1968 που βιώθηκε ως μιά άδέσποτη έπανάσταση, ή όποια προήλθε από τό λαό και, μόλο που κατέληξε σέ άποτυχία, δέν έπαψε να διατηρεί τουλάχιστον τήν άξία μιάς ούτοπίας. Τό "1789" και τό "1793" παίζουν άκριβώς μ' αυτή τήν άποτυχία και μ' αυτή τήν ούτοπία (ή κατάφαση που άποτελεί τόν ύπότιτλο του "1793", "Η έπαναστατική πολιτεία είναι τό κόσμος τούτου", άντισταθμίζεται από τό συμπόσιο των πολιτών και τό τελικό προσκλητήριο των προσώπων του έργου, στοί όποιο οί άπαντήσεις είναι "έκλήθη υπό τά όπλα [...], συνελήφθη τήν [...], έξετελέσθη τό '94 ή τό '98"). Η διήγηση του "Θεάτρου του "Ηλιου" γίνεται από τή σκοπιά κάποιων σημερινών θεατρίνων που άναδέχονται τήν έμπειρία των sectionnaires του 1793, οί όποιοί "αναλογίζονται τήν Έπανάσταση". Άνάμεσα σ' αυτούς και στοί κοινό της Cartouche δέν ύπάρχει πρόβλημα συνεννόησης. Όμως, τά πράγματα δέν είναι πάντοτε έτσι. Η μεσολάβηση ήθοποιών, που έχουν γίνει τό ύποκείμενο της θεατρικής άφήγησης, ένδέχεται να έχει άλλα έπακόλουθα από τή στιγμή που δέν ύπάρχει αυτή ή συμφωνία — μιά συμφωνία της όποιας οί ρίζες βρίσκονται στοί χώρο της κοινωνίας κι όχι στοί χώρο του θεάτρου. Άς δούμε σέ τι μπορεί να συνίστανται τά έπακόλουθα αυτά. Μπορεί να έπιβληθεί μιά πλασματική και πρόσκαιρη ταυτότητα ανάμεσα στις δύο ομάδες, τους ήθοποιούς και τό κοινό: τότε τό θέαμα παραπέμει μόνο στον έαυτό του κι όχι σέ μιά έξωτερική πρός αυτό πραγματικότητα (ίσως ένας τέτοιος κίνδυνος να άπειλούσε ήδη τή "Χρυσή έποχή" του "Θεάτρου του "Ηλιου" — θέαμα μιά χαρά βολεμένο κάτω από τό ύπόστεγο της μαρουταποθήκης: μέσα στα ζεστά και χρυσά αιάκια και τους άμμόλοφους, κάτω από τή σκεπή του πανηγυρωτικού θεάτρου, ήθοποιοί και θεατές ξαναζούσαν τις μεταπτώσεις του παρόντος μας από τή σκοπιά ενός μέλλοντος όπου ή ζωή θά είχε γίνει παιγνίδι). Μπορεί όμως να συμβεί και κάτι άλλο: να διαπι-

Μιά από τις πιό ένδιαφέρουσες δουλειές, στοί γαλλόφωνο θεατρικό χώρο, σιντελείται στοί Έθνικό Θεάτρο του Στρασβούργου από τό σκηνοθέτη Ζαν - Πιέρ Βενσάν. Η προσπάθεια αυτή έγκαινιάστηκε τό 1975—ο Βενσάν ήταν ήδη γνωστός από τήν προηγούμενη δουλειά του στοί "Θέατρο της Προσδοκίας" — με τό "Ζερμινάλ - σχέδιο ενός μυθιστορήματος με βάση τό κείμενο του Ζολά"



στωθεί ένα ριζικό χάσμα ανάμεσα σ' αυτές τις δυο ομάδες. Σ' αυτή την περίπτωση, οι θεατές δε θα είχαν άλλη εκλογή από το να αποθωμάσουν ή να περιφρονήσουν την ευφύια και τη δεξιοτεχνία των ηθοποιών που παίζουν τον έαυτό τους, την ιδιαιτερότητά τους ως θεατρίνων, χρησιμοποιώντας σάν πρόφαση ένα κείμενο ή μιὰ φανταστική διήγηση.

Ο κίνδυνος νά μετατραπεί σέ ήττα ή νίκη των θεατρίνων προέρχεται άκριβώς άπ' αυτό : άπό τό κλείσιμο του θεατρικού χώρου στον έαυτό του — τή στεγανοποίησή του σ' ένα προνομιοϋχο διάστημα. Άντι νά αναπαριστάνει τήν πραγματικότητα, τις έντάσεις και τις αντίφάσεις τής πραγματικότητας και, ίσως, τή μη άναγωγimότητα τής πραγματικότητας αυτής στην άναπαράστασή της (ή θεατρική παράσταση είναι πάντα, στην κυριολεξία μάλιστα του όρου, άπογοητευτική), ο τρόπος αυτός, δηλαδή τό νά τοποθετείται τό "έμεϊς" των θεατρίνων (ένα "έμεϊς" που κλίνει συχνά προς τό "έγώ" του έπικεφαλής τής ομάδας) στο κέντρο τής θεατρικής δραστηριότητας, δε θα είχε πιά νά μάς προσφέρει παρά μόνο τήν εικόνα τής οικειοποίησης τής πραγματικότητας άπό τό παιχνίδι — μιὰ τιθάσευση που σημαίνει ταυτόχρονα άναγωγή τής κοινωνίας στην κατάσταση που λέγεται θέαμα. Άπό τή στιγμή εκείνη, έμεϊς οι άλλοι, δηλαδή οι θεατές, δε θα είχαμε νά κάνουμε παρά μόνο ένα πράγμα : νά γίνουμε, με τή σειρά μας, θεατρίνοι. Έτσι τό θέατρο θα είχε πιά σχέση μόνο με τό θέατρο. Κι αυτός θα ήταν ο άσφαλέστερος τρόπος νά έπισφραγιστεί ο θάνατος του θεάτρου.

Μετάφραση ΒΑΣΙΛΗ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) "Ας θυμηθοϋμε τὰ κελεύσματα του Γκροτόφσκι.

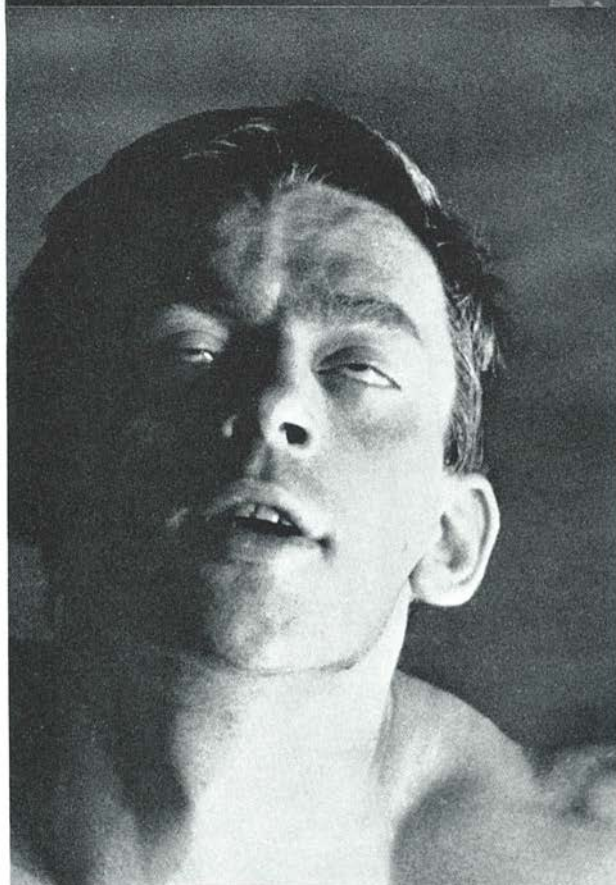
(2) Βλ. τήν άπό 24 'Οχτώβρη 1893 έπιστολή του 'Αντρέ 'Αντουάν στο Λέ Μπαργκνέ σχετικά με τό ρόλο του θεατρίνου. Παράτϊθεται άπό τον Ταλασό στο: "Le Theatre Libre, essai critique, historique et documentaire", [Τό 'Ελεύθερο θέατρο, κριτικό, ιστορικό δοκίμιο έμπλουτισμένο με ντοκουμέντα], (Παρίσι, Mercure de France, 1909).

(3) Craig (Edward Gordon), "De l'art du theatre" ["Έντοναρντ Γκόρντον Κραϊγκ, Περί τής θεατρικής τέχνης], (Παρίσι, έκδ. Lieutier et Librairie Theätrale, χ. χ., βλ. "L'Acteur et la Sur-marionnette" ["Ο ηθοποιός και ή 'Υπερμαριονέτα], σελ. 72).

(4) "Όπως είναι γνωστό "Η δημιουργική διαδικασία τής επαναβίωσης" και "Η διαδικασία τής ενσάρκωσης" είναι οι άκριβείς τίτλοι των δυο βιβλίων που έτοιμάσε ο Στανισλάβσκι — στη Γαλλία κυκλοφόρησαν με τούς (άνακριβείς) τίτλους "La formation de l'acteur" ["Η διάπλαση του ηθοποιού] και "La construction du personnage" ["Τό χτίσιμο του ρόλου] — και έμελλαν νά άποτελέσουν τον πρώτο τόμο — με τό γενικό τίτλο "Η έργασία του ηθοποιού πάνω στον έαυτό του" — του συνολικού έργου που ο Στανισλάβσκι λογάριζε νά γράψει, αλλά δε μπόρεσε νά ολοκληρώσει. (Η τέχνη τής άναπαράστασης έπρόκειτο νά είναι ένας άπό τούς τελευταίους τόμους του έργου).

(5) Βλ. "Τό 'Εθνικό θέατρο του Στρασβούργου", μιὰ συνέντευξη του 'Αντουάν Βικέρ με τούς Ζαν - Πιερ Βενσάν και Ζακ Μπλάν, "Travail Theätral", (No XXIV — XXV, Καλοκαίρι - Φθινόπωρο 1976, σ. 55).

(6) Βλ. "Προσεγγίσεις στο 1793", άποσπρίσματα συνμιλιών τής Αριάν Μνούσκιν με τό Λυσιέν 'Ατουν στο κείμενο - πρόγραμμα του "Θεάτρου του 'Ηλιου": "1793, La cite révolutionnaire est de ce monde" [1793, "Η επαναστατική πολιτεία είναι του κόσμου τούτου], (Παρίσι, Stock, 1972, "Theätre ouvert", σελ. 137 - 138).



→
Τό σύστημα έργασίας του "Λίβινγκ Θήατερ" βασίζεται στην άρχή τής "κυκλοφορίας τής ενέργειας". Φωτογραφία άπό τό "Έφτά διαλογισμοί πάνω στον πολιτικό σαδομαζοχισμό" που παρουσιάσαν τό 1974. Στο θέαμα αυτό, τὰ μέλη του θιάσου ξεκίνησαν με βάση έναν άναπνευστικό ρυθμό (7 : 1 : 7) που διδάχτηκαν άπό τὰ μέλη μιās φυλής του Μαρόκου ΚΑΤΩ: "Ο Ρ. Σίπλακ ενσαρκώνει τέλεια τό γκροτοφσκικό ιδεώδες για τον ηθοποιό. Στη μάσκα τον αυτή, άπό τό "Φτωχό πρόγχιπα", άποτηνώνεται μοναδικά ή "βίθιση στο ταξίδι προς τήν κενότητα" που εταγγελλίζονται ο Γκροτόφσκι



Η ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ ΣΕ ΑΔΙΣΘΗΤΟ

Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΔΕ ΣΩΖΕΙ ΤΟ ΔΥΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Του GEORGES BANU

ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΤΗ ΣΚΕΨΗ

Το θέατρο της 'Ανατολής — Ιαπωνικό, κινέζικο, μπαλινέζικο — θέλγει το νεότερο σκηνοθέτη, όπως κι αν λέγεται αυτός: Κραϊήγκ, Μέγιερχολντ, Μπρέχτ, Άρτ. Μοιάζει να αποτελεί για όλους ένα διαφορετικό διάβημα ενώ συνάμα διαθέτει το προνόμιο ενός υψηλού πολιτισμικού γοήτρου. Το τελευταίο χαρακτηριστικό συνιστά ένα σημαντικό στρατηγικό έπιχείρημα κ' έτσι βλέπουμε το ανατολικό θέατρο να έμπλέκεται ξαφνικά στην προσπάθεια που καταβάλλουν οι Εύρωπαίοι για να συγκροτήσουν ένα νέο λόγο, διαφορετικό απ' αυτόν του 19ου αιώνα (!).

Το θέατρο αυτό, που προέρχεται από ένα μακρινό, διαφορετικό χώρο, προκαλεί συγκλονισμούς και έμπνεί μια όλοκληρη σειρά επανεξετάσεων. Στηρίζει το πρόγραμμα του σκηνοθέτη, τον βοηθάει να άπορρίψει το νατουραλισμό και την ψυχολογία και να προχωρήσει στη συγκρότηση ενός θεατρικού συστήματος σημείων. 'Η ψευδαίσθηση και η έμμονη ιδέα της "άντανάκλασης" ύφιστανται βίαιο πλήγμα και παραμερίζονται σημαντικά χάρη στις πρώτες επαφές μ' αυτό τον τύπο θεάματος, ο οποίος κηρύσσει μια αισθητική που αντίστρατεύεται οποιαδήποτε τάση για μίμηση. 'Η έπίσχεση του όμοιογενούς λόγου λόγω διασταυρώσεώς του με σημεία που προέρχονται από διαφορετικούς πομπούς ή χωροχρονική διολίσθηση ή κατάργηση του διαχωρισμού σκηνής — πλατείας στο όνομα της δημιουργίας νέων σχέσεων με το θεατή, κ.λπ. — ίδου όρισμένες από τις μεταμορφωτικές αλλαγές που όφείλονται, τουλάχιστον εν μέρει, στο ανατολικό θέαμα. Μπορεί να πεί κανένας ότι μέσ' από τις παραστάσεις του Καμπούκι, του κινέζικου θεάτρου και των μπαλινέζικων χορών άποκαλύπτεται ένα νέο μοντέλο έπικοινωνίας που ο εύρωπαίος σκηνοθέτης έπιχειρεί να τό αναδεχτεί για να τό ένσωματώσει στην άμφισβήτητη που προωθεί. 'Η Εύρώπη, με βάση συγκεκριμένα παραδείγματα που της προσφέρει ή άσιατική έμπειρία, έπιδίδεται στην αναζήτηση του έμμενοντος θεατρικού σημείου που ίσαμε τότε της ήταν άγνωστο. 'Η 'Ανατολή, λοιπόν, προτείνει μια γραφή και ο σκηνοθέτης σπεύδει προς συνάντησή της, γιατί, κατατρυχώμενος από την εύθραυστότητα των μέσων του, νομίζει ότι ανακαλύπτει την τύχη του μέσα σ' αυτή τη γραφή. Για να καταλήξουμε, ό,τι ξεχωρίζει, από την άρχη κιόλας αυτού του συναπαντήματος, είναι τό ενδιαφέρον για τά τελειωμένα και άνθεκτικά στο χρόνο έργα της 'Ανατολής, από τά όποια ο εύρωπαίος καλλιτέχνης άντλει διδάγματα για την έπιθέσή του.

Χωρίς να τό πάρουμε σαν πρόοδο αλλά μάλλον σά μετατόπιση, θά πρέπει να πούμε ότι από τη δεκαετία του '60 και μετά ή προσοχή στρέφεται όλο και συχνότερα στον ανατολικό τρόπο άσκησης, δηλαδή όχι τόσο στο ίδιο τό σημείο όσο στο δρόμο που οδηγεί σ' αυτό. Και τουτο όφείλεται στις συχνές επαφές με την πνευματικό-

τητα της 'Ανατολής, γιατί, αυτή τη φορά, μοχλός κίνησης της κατηγορίας έναντιον της Δύσης δέ μοιάζει να είναι ή άίσθητική άλλά ή σκέψη. Τά άσιατικά έργα περνούν σε δεύτερο πλάνο για ν' άφήσουν τά πρωτεία στις φιλοσοφίες ή σταθερότητα του ανατολικού σημείου ενδιαφέρει λιγότερο από την άνάκτηση μιάς δημιουργικής διαθεσιμότητας, κατάσταση στην όποια μπορεί να φτάσει μόνο αυτός που εφαρμόζει τις διδασκαλίες της Κίνας, της 'Ινδίας ή της 'Ιαπωνίας. 'Η ζήτηση του άρτιωμένου σημείου ύποχωρεί μπροστά σε μια άλλη ζήτηση: ζητείται ή δύναμη του ήθους που νά εκφράσει τον έαυτό του, στοιχείο που αποτελεί έφεξής τό χρυσό κλειδί για τη θεατρική ανανέωση. Έτσι ή 'Ανατολή δέν εμφανίζεται πιά σαν ένα σημειολογικό πρότυπο, αλλά σαν ένας ύποδειγματικός δρόμος προς έναν άλλο τύπο δημιουργικότητας.

'Από τη σφαίρα της αισθητικής στη σφαίρα της ανατολικής σκέψης, από τό έργο στην άσκηση, από τό σημείο στην παρασκευή του σημείου — αυτή ήταν ή διαδρομή που άκολουθήθηκε.

ΜΙΑ ΟΡΙΣΜΕΝΗ ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

"Ο,τι συνδέει όλα αυτά τά συστήματα σκέψης στα όποια στρέφεται ο κορεσμένος από ατομικισμό και όρθολογισμό άνθρωπος της Δύσης είναι ή κοινή από μέρους των αναζητητήτων του κενού, της κενότητας. Παρά τις διαφορές στους στόχους και τη μεθόδωση, ένα και τό αυτό αίτημα επανέρχεται συνεχώς: τό αίτημα της άπόσβεσης του έγώ, της κατάργησης της νόησης, ώστε να γίνει ο άνθρωπος δοχέας του Κόσμου που τον περιβάλλει. Τό ζήτημα δέν είναι πιά να συσσωρευτεί, αλλά, αντίθετα, να άπορρίπτεται, να άρνεϊται την ισχύ αυτού που ή κοινωνία παρουσιάζει ως παράγοντα καθυσχασμού. Μόνο έτσι τό άτομο θά μπορούσει να έξασφαλίσει την έπανωσμάτωσή του στο Σύμπαν. 'Η κενότητα εμφανίζεται σαν ή μόνη εύκαιρία, γιατί ο άνθρωπος μόνο όταν ανακαλύψει εκ νέου τό μηδέν, θά κατορθώσει να πράξει δίχως να άποπροσανατολίζεται από τό πρόπέτασμα της διανοητικότητας, της γλώσσας και του έγώ, και θά μπορούσει έτσι να άνοιχτεί στην κυκλοφορία των ενεργειών. 'Η 'Ανατολή προτείνει σε μια δύση που ενδιαφέρεται κυρίως για την κατάφαση, τό νόημα της άρνησης, της άπόσβεσης, του κενού. Τό προτείνει ως έπίτευγμα μιάς σοφά κερδισμένης κυριαρχίας. Είναι πάμπολλα τά κείμενα που μιλούν γι' αυτή την αναζήτηση. Τό καθένα προτείνει διαφορετικούς δρόμους, αλλά όλα συγκλίνουν στον ίδιο στόχο: την έλλαμψη — αυτήν που έπιτυγχάνεται όταν εκπληρώνεται ή τέλεια πνευματική συνθήκη: ή άρνηση του έγώ και ή άνάκτηση του κενού.

Προπορευόμενοι των ανθρώπων του θεάτρου, καλλιτέχνες, όπως ο Καίητς και ο Ράουσενμπεργκ, και θεωρητικοί, όπως ο Μπάρτ, ανακαλύπτουν και πάλι την άξία του κενού, του μηδενός ως όρου που επαναθέτει ύπό άμφισβήτηση μια άστική γραφή που θέλγεται από την όμοιογενή συσσώρευση των μέσων. Κ' έτσι ή Δύση έρχεται σε έπαφή με την ισχύ μιάς άρνησης που κλονίζει τις κατακτήσεις που όφείλονται στην έλξη της πληρότητας. Τό ενδιαφέρον αυτό δέν άργησε να έλσχωρήσει και στο πεδίο του θεάτρου. Στην άρχη εκδηλώθηκε κυρίως με σκηνές σιωπής που έγκαινίαζαν τά θεάματα και έφερναν σε άμηχανία ένα κοινό έθισμένο στην παραδοσιακή όμιλητικότητα. 'Η σιωπή, προσωρινή άναστολή της έκφρασης, εκπλήσσει και έξεγείρει, άποδεικνύοντας έτσι ότι διαθέτει πολεμική ισχύ. Δέ σκοπεύουμε, βέβαια, να άναφερθούμε έδώ σ' αυτή την άμεση μορφή εκδήλωσης του

'Αμφισβήτητα τό "σύστημα Γκροτόφσκι" αποτελεί τό πιδ όλοκληρωμένο πρόγραμμα άσκησης του ήθοποιού, απ' όσα έφανερίστηκαν την τελευταία εικοσαετία. Άσχετα με την προσωπική πορεία του ίδιου του Γκροτόφσκι, την εξέλιξη του σε "γκουρού" κ.λπ. — πράγματα για τά όποια, σίγουρα, δέν εύθίνεται προσωπικά — ανεξάρτητα από κοινές κι άμφισβητήσεις, τό γεγονός είναι ένα: Πολλά στοιχεία της διδασκαλίας του έμπλούτισαν κ' έμπλουτίζουν όλες τις σύγχρονες και μεταγενέστερες προσπάθειες στον ίδιο χώρο. Τελικά, ίσως, κάποιοι από τους τρόπους άσκησης που έφάρμοσε ο Γκροτόφσκι να ναι ο πιδ θετικός καρπός απ' όλο τό κίνημα για την έπιστροφή του ήθοποιού στο Σύμμα και τό Μηδέν

κενού. Αυτό που θέλουμε είναι να μιλήσουμε για το κενό ως πυρηνικό στοιχείο των συστημάτων εκπαίδευσης του ήθοποιου. Την παρουσία του κενού την έντοπιζουμε σ' όλους τους παράγοντες που, ανάμεσα '60 με '70, προκάλεσαν συγκλονιστικές ανατροπές στη θεατρική γλώσσα: από το Γκροτόφσκι ως το Living και από το Μπρούκ ως τον Τσέικιν και τον Μπάρμπα. "Όλοι αυτοί συγκροτούν τον άξονα του κινήματος που απορρίπτει την καταπίεση μιάς εκπαίδευσης βασισμένης στη συσσωρευση και αναζήτᾶ την απελευθέρωση μέσω μιάς "άρνητικής οδού".

Συνειδητᾶ διαλέξαμε να ἀμβλύνουμε τῆ σημασία τῶν διαφορῶν καὶ ἀσχοληθῆκαμε κυρίως μὲ τὶς συναρθρώσεις πού συνδέουν αὐτὰ τὰ διαβήματα μεταξύ τους. "Όλα τους τοποθετοῦν στὸ κέντρο τῆς πρακτικῆς τους τὸν ἠθοποιὸ πού, μόνος αὐτός, μπορεῖ νὰ ἀναζωογονῆσει ἕνα λόγο εἴτε ἀποδυναμωμένο εἴτε καταπιγμένο ἀπὸ τὴν ἰσχύ τοῦ ρήματος. Τὸ σῶμα τοῦ ἠθοποιοῦ, φορτισμένο μὲ μυθικὰ κατηγορήματα, οφείλει νὰ ἐνσαρκώνει τὶς δυνάμεις τοῦ θεάτρου, ἐνῶ ἡ σκηνικὴ δραστηριότητα, ἐνέχοντας χαρακτῆρα ὑποδείγματος, ξαναβρίσκει τὸ νόημα τῶν ἀρχαίων ἀναγεννητικῶν τελετουργιῶν. Τὸ θέατρο, διὰ τὸ σῶματος, ἐπιβεβαιώνει τὸν προορισμὸ του, πού εἶναι ἡ ἀνάνεωση τοῦ ὄντος" (2).

Μιά τέτοια προοπτικὴ ἀπαιτεῖ τὴν ἐπινόηση ἐνὸς ἄλλου μοντέλου γιὰ τὸν ἠθοποιὸ. Ἐξυπακούεται ὅτι, γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ ὁ στόχος, τὸ ὄλο ἐγχείρημα θὰ στηριχθεῖ στὴ μαιευτικὴ ἐνὸς νέου σώματος ταγμένου νὰ ἀναλάβει τὴ φοβερὴ ἀποστολὴ τῆς ἀνάστασης, γιατί οἱ δυνάμεις πού πρέπει νὰ ἀφυπνιστοῦν δὲ γίνεται νὰ προσεγγιστοῦν μὲ τὸν παλιὸ τύπο παιξίματος καὶ, συνακόλουθα, μὲ τὸν παλιὸ τύπο ἐκπαίδευσης. Οἱ Γκροτόφσκι καὶ Μπρούκ συνέλαβαν ὅτι οἱ προηγούμενες μέθοδοι ἀποσκοποῦσαν στὴν "οἰκοδόμηση τοῦ ρόλου", ἐνῶ καθῆκον τῆς διδασκαλίας ἦταν ἡ ἐπεξεργασία καὶ ἀποθησαύριση τῶν σημείων. Παλιότερα, θὰ μᾶς πουν συχνά, ὁ ρόλος χιζόταν ὅπως χιζεῖται ἕνας τοῖχος, τοῦβλο τὸ τοῦβλο, ἐνῶ ἡ πληρότητα ἀποτελοῦσε τὸ βᾶθρο τοῦ ἠθοποιοῦ. Ταυτόχρονα, στὶς μεθόδους αὐτές, τὰ πάντα προϋπέθεταν τὴ συνεργασία τῆς ἀτομικότητας τοῦ ἠθοποιοῦ, μιάς ἀτομικότητας πού οφείλει νὰ στηρίζεται πάντοτε στὸ παρελθόν. Διότι ὅσο περισσότερο ἀναπτύσσεται ὁ ἠθοποιὸς τόσο περισσότερο πρέπει νὰ ξέρει νὰ χειρίζεται τὶς ἀναμνήσεις, τὴ μνήμη του. Ὁ τύπος ἐκπαίδευσης πού κυριαρχεῖ στὸ χῶρο τοῦ θεάτρου πρὶν ἀπὸ τὴ δεκαετία τοῦ '60 ἀποδίδει τελικὰ ἕναν ἠθοποιὸ πού μοιάζει μὲ συσσωρευτὴ στερεότυπων τρόπων τεχνικῆς καὶ διαθέτει ὡς ἐφεδρεία τὴν ψυχικὴ του ζωή.

Ἀντίθετα, ἡ κατεύθυνση πού διαγράφεται στὰ ἐπόμενα χρόνια κατατείνει στὴν ἀπόσπασση τοῦ ἠθοποιοῦ ἀπὸ τὴν ταυτότητα καὶ τὴν ἱστορία του. Διότι μόνον ἔτσι τὸ σῶμα του, μακριὰ ἀπὸ τὰ καθημερινὰ στερεότυπα καὶ τὶς ἀναστολές, θὰ ἀπελευθερωθεῖ καὶ θὰ ἀποβεῖ καλὸς ἀγωγὸς ἐνέργειας. "Ἔτσι, ἡ ἀφάνιση εἶναι ἡ πρώτη κίνηση μιάς διαδικασίας στὸ τέρμα τῆς ὁποίας ὁ ἠθοποιὸς μέλλει νὰ ἀνακαλύψει τὴν κενότητα, τὸ κενό, τὸς μόνους δηλαδή, παράγοντες πού εἶναι ἱκανοὶ νὰ τοῦ ἀποδώσουν ξανά τὴν κυριότητα τοῦ λειτουργήματός του. Ἡ ἐκπαίδευση αὐτῆ, ἡ ὁποία προκαλεῖ πόλωση στὸ σύνολο φάσμα τῆς θεατρικῆς πράξης, δαεῖζεται τὰ στάδια τῆς ἀπὸ τὴ διαδρομῆ πού ἀκολουθοῦν οἱ ζηλωτές στὰ μακρινὰ μοναστήρια τῆς Ἀνατολῆς. Πράγματι, δὲν πρόκειται ἀπλῶς γιὰ μιά ἐπαγγελματικὴ ἀγωγή ἀλλὰ καὶ γιὰ πρόσβαση σὲ μιά ἀναγεννητικὴ πνευματικότητα. Δὲ θὰ ἐπιμεινουμε στὶς συγκεκριμένες πρακτικὲς αὐτῆς τῆς διδασκαλίας, πού σφυρηλατήθηκε πρὶν ἀπὸ δεκαπέντε περίπου χρόνια. Θὰ ἀσχοληθοῦμε κυρίως μὲ τὶς σκοπιμότητες πού ἐμπλέκονται στὴν υἱοθέτηση τῆς ὁδοῦ πού ἄγει στὸ κενό. Ποιὲς προοπτικὲς εἶχαν αὐτοὶ οἱ σκηνοθέτες ὅταν ἔθεταν ἐξ ὑπαρχῆς τὸ πρόβλημα τῆς προετοιμασίας τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ σὲ ποιὸν τύπο παιξίματος ἤθελαν νὰ τὸν ὀδηγήσουν; Πέρα ἀπὸ τεχνικὲς λεπτομέρειες, οἱ σκοποὶ πού ἐπιδίωκαν συνέπιπταν μὲ τοὺς στόχους τῆς πρακτικῆς τῶν ἀνατολικῶν πνευματικῶν συστημάτων: ἀνάπλαση ἐνὸς νέου ἀνθρώπινου προτύπου, ἐνὸς ἠθοποιοῦ ἄλλου τύπου — καρπὸς τῆς δυσχεροῦς ἐπιστροφῆς στὸ μηδέν.

Πρὶν ἐξετάσουμε τὰ ὀρόσημα τῆς διαδρομῆς πρὸς τὴν κενότητα, δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ προσποιηθοῦμε πᾶς ἀγνοοῦμε τὶς ἰδεολογικὲς συναλλαγές αὐτῆς τῆς διδασκαλίας, ἡ ὁποία συνδέεται μὲ τὴν ἀναζήτηση ἐνὸς θεάτρου ὀρισμένου τύπου. Εἶναι ἀδύνατο νὰ δανειστεῖς τὶς τεχνικὲς πού συνά-

πτονται μὲ ἕνα πνευματικὸ σύστημα καὶ νὰ μὴ "μολυνθεῖς" καθόλου ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ συστήματος αὐτοῦ. Κατὰ τὴν ἐποχὴ τῶν ἐπαφῶν μὲ τὸ ἀνατολικὸ θέαμα, δηλαδή στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ αἰῶνα, βλέπουμε μιά ἐπανάληψη θεατρικῶν τεχνικῶν καὶ μέσων (π.χ. ἡ χρησιμοποίηση τοῦ καναμίκι, τῆς γέφυρας τῶν λουλουδιῶν) πού τῆ, συζητήσιμη ἐν πάσῃ περιπτώσει, οὐδετερότητά τους θὰ μπορούσαμε νὰ τὴν ἐπικαλεστοῦμε ἀκόμα καὶ σήμερα. Ἀντίθετα, στὴ δεκαετία τοῦ '60, τὸ θέατρο, μαζὶ μὲ τὴν ἔλξη πού αἰσθάνεται γιὰ τὶς πνευματικὲς τεχνικὲς τῆς Ἀνατολῆς, ἀναδέχεται καὶ κάποιες ἀπὸ τὶς σχέσεις πού διατηρεῖ ἡ Ἀνατολὴ μὲ τὸ πραγματικὸ καὶ τὸ κοινωνικὸ (3). Ἡ ἀνάσταση ἐνὸς λογοκριμένου ἴσαμε τότε σώματος ἐνέχει βέβαια χαρακτῆρα ἀμφισβήτησης τῆς σημερινῆς κοινωνίας. Ἀλλὰ, ταυτόχρονα, τὸ θέατρο ἐμπλέκεται σὲ μιά ἐξέγερση ἐκτὸς ἱστορικῶν χρόνων, ἐν ὀνόματι τοῦ ἀνθρώπινου ὄντος, τὸ ὁποῖο ἀποπροσανατολίζεται λόγω ἐπιρροῆς τῶν δυνάμεων τῆς κοινωνικῆς ὑπάρξεως. Ἡ στασιλαβσκιτικὴ διδασκαλία διέπλεθε τὸν ἠθοποιὸ σύμφωνα μὲ μιά εἰκόνα τοῦ ἱστορικοῦ ἀτόμου. Ἡ βύθιση στὴν κενότητα, ὅπου οἱ ἀπόηχοι τῆς ἱστορίας ἐκμηδενίζονται, εἶναι ἐξίσου χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν τύπο ἠθοποιοῦ πού χρειάζεται αὐτὸ τὸ νέο θέατρο. Πίσω ἀπὸ κάθε τύπο θεατρικῆς ἐκπαίδευσης κρύβεται πάντα μιά ὀρισμένη ἀντίληψη γιὰ τὸν ἄνθρωπο, ἄσχετα μὲ τὸ πῶς ὀνομάζεται ἡ ἐκπαίδευση αὐτῆ: ψυχοτεχνικῆ, αὐτοσχεδιασμός, ἀποστασιοποίηση, κενότητα. Ἀναγκαστικά, τὸ θέατρο πού ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἐκπαίδευση δὲν εἶναι ἄσχετο πρὸς τὴ δεδομένη ἀντίληψη πού τὴ συνέχει.

ΤΟ ΚΕΝΟ, ΜΙΑ ΔΙΑΡΚΗΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΗ

Ὁ βουδισμός, ὅπως ὁ ταοϊσμός καὶ τὸ ζέν, ὀργανώνονται μὲ ἄξονα τὴν ἀρνηση μὲ ἄξονα μιά ἠθικὴ πού ὅροι της εἶναι τὸ μὴ πράττειν καὶ τὸ ἐλάχιστο (minimum). Τὰ πάντα ἐδῶ κατατείνουν στὴν ἐξοδὸ ἀπὸ τὸ ἐγὼ καὶ τὴ γλώσσα — ἐξίσου ἀλλοτριωτικοὶ παράγοντες καὶ οἱ δύο — μὲ σκοπὸ τὴν κατάρτηση τῆς σιωπῆς καὶ τῆς ἀρχέγονης ρευστότητας. Οἱ ἀναφορὲς στὸ νερὸ ἀφθονοῦν, διότι, καθὼς λείει τὸ Ταό, τὸ σῶμα πρέπει "νὰ γίνεῖ σάν ὑγρὸ καὶ νὰ συγχωνευθεῖ μὲ τὰ στοιχεῖα" (4). Τὰ ὑδάτινα στοιχεῖα ἀποδεικνύουν τὴν ἰσχύ τους ἀκριβῶς μὲς ἀπ' αὐτὴ τὴ σχέση ὑποτέλειας: γιὰ ἔτσι "κατορθώνουν νὰ παρακάμψουν, νὰ υπερπηδήσουν ἢ νὰ διαπεράσουν τὰ ἐμπόδια χάρη στὴ ρευστότητα καὶ τὴν εὐελιξία τους" (5). Κι ὅλα αὐτὰ χωρὶς καμιά προσπάθεια, γιὰτί, ὅπως λείει ὁ Λάο Τσέ, "εἶμαι ἡ κίνηση τοῦ νεροῦ, χωρὶς νὰ κάνω καμιά κίνηση ὁ ἴδιος" (6). Ἡ κενότητα ἀποδίδει στὸ ὄν τὴν ἀρχέγονη ἐνότητά του μὲ τὸν Κόσμο, παραχωρώντάς του τὴν ἐλευθερία ἀπέναντι σὲ "ἐντάξεις", "ἔξεις" καὶ "λέξεις" — ὅλες αὐτὲς τὶς παγίδες πού τὸ παρασύρουν μακριὰ ἀπὸ τὸν ἐαυτὸ του καὶ ταυτόχρονα τὸ ἀπολιθώνουν. Ὁ "μαῖτρ" Σουζούκι γράφει: "Τὸ κλίμα τῆς οἰκείας συνειδήσεώς μας εἶναι τὸ κλίμα μιάς αἰχμαλωσίας. Εἶμαστε δέσμοι τῶν αἰχμαλωσιῶν, τῶν ἐξῶν μας. Μᾶς καταπλάκωνει, μᾶς συντρίβει τὸ βάρος τῶν μνημονικῶν μας συσσωρεύσεων" (7). Γιὰ τὸ βουδισμό, τὰ δεσμὰ πού μᾶς δένουν μὲ τὸ πραγματικὸ ἔχουν ἀλλοτριωτικὸ χαρακτῆρα: γιὰ τὸ ζέν, τὸ πραγματικὸ δημιουργεῖ στερεότυπα: γιὰ τὸν ταοϊσμό, τὸ πραγματικὸ σκληραίνει τελικὰ τὸ σῶμα πού ἦταν κάποτε εὐκαμπτο. "Ὁ ἄνθρωπος μόλις γεννηθεῖ εἶναι εὐκαμπτος καὶ ἀδύναμος (ἀλλὰ γεμάτος ζωῆ): ὅταν δυναμώσει καὶ γίνεῖ ἰσχυρὸς, πεθαίνει" (8), λείει ὁ Λάο Τσέ. Πέρα ἀπὸ τὶς διαφορὲς, ἐμφανίζονται, ἀνάγλυψη, μιά κοινὴ πεποίθηση ἢ πεποίθηση ὅτι ὁ ἄνθρωπος χάνεται ἐξαιτίας τοῦ ὅτι παραμένει καθηλωμένος μέσα στὴ νόηση, τὴ γλώσσα καὶ τὴν ἔξη, τὰ προπετάματα αὐτὰ πού τὸν ἐμποδίζουν νὰ ἀντιδράσει αὐθόρμητα καὶ εἰσάγουν μονίμως μιά παρῆνθεση ἀνάμεσα στὴν πράξη καὶ στὸ πνεῦμα — παρέκκλιση πού ἀφαιρεῖ ἀπὸ τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ πραγματικὸ τὸ χαρακτῆρα τοῦ φαινοῦ ἀυθόρμητου. Τὸ ἰδανικὸ, λοιπόν, εἶναι ἕνας ἄνθρωπος "ἄρκετᾶ εὐκαμπτος ὥστε νὰ προσαρμοστεῖ... κι ὄχι ὁ ἀπολιθωμένος καὶ συστηματοκὸς ἄνθρωπος" (9). Πρόθεση ὅλων αὐτῶν τῶν διαφορητικῶν συστημάτων σκέψης εἶναι νὰ μᾶς ἀπαλλάξουν ἀπὸ καθεὶ ἐπίκτητο, γιὰ νὰ μπορούμε ἔτσι νὰ ξαναβροῦμε τὴ ρευστότητα τοῦ νεροῦ, τὴ σκληρότητα τοῦ διαμαντιοῦ καὶ τὴν εὐθύτητα πού 'χει ἡ φλόγα μέσα στὴ βραδινὴ νηνεμία. "Ὅλες αὐτὲς οἱ φιλοσοφίες στοιχειώνονται ἀπὸ τὴν "ἐπιστροφή" στὴν ἀπόλυτη ἐνότητα, μιά ἐπιστροφή πού καθίσταται δυνατὴ ἀπὸ τὴ στιγμή πού παραμερίζονται οἱ προσ-



Ἡ ἀναζήτηση τοῦ Κενοῦ ὁδηγεῖ τοὺς ζηλωτὲς τοῦ ὄχι μόνο πρὸς τὴν Ἀσία ἀλλὰ καὶ στὴν Ἀφρική. Τὴν 1η τοῦ Δεκέμβριου τοῦ 1972, τριάντα ἄτομα — ἠθοποιοί, τεχνικοί, βοηθητικό προσωπικό — μέλη τοῦ Διεθνoῦς Κέντρου Θεατρικῶν Ἑρευνῶν τοῦ Παρισιοῦ, ξεκινοῦν ἀπὸ τὴ Γαλλία γιὰ τριμῆνο ἐρευνητικό ταξίδι στὴ Μαύρη Ἡπειρο. Ἐπικεφαλῆς, ὁ διευθυντὴς τοῦ Κέντρου Πῆτερ Μπρουκ ποῦ θὰ πεί: Πήγαμε στὴν Ἀφρική γιὰ νὰ πειραματιστοῦμε μ' ἓνα κοινὸ ποῦ θὰ μπορούσε νὰ χαρακτηριστεῖ ιδεῶδες

χώσεις πού δημιουργεῖ ἡ ἱστορία, ἡ κοινωνία. Βάση γιὰ τὸ ξεκίνημα αὐτῆς τῆς διαδικασίας εἶναι μόνο τὸ σῶμα τοῦ κάθε ἀνθρώπου. Οἱ ἀλήθειες αὐτῶν τῶν φιλοσοφῶν μποροῦν νὰ κατακτηθοῦν μόνο μὲ μιὰ σωματικὴ πρακτικὴ, μὲ μιὰ συγκέντρωση πού ἐκμηδενίζει τὰ ἔμπόδια καὶ καθιστᾷ δυνατὴ τὴν προσέγγιση τῆς κενότητας ὑπὸ τὴν ἐποπτεία ἐνὸς πνευματικοῦ ὁδηγοῦ πού τὸ κύρος του δὲ μπορεῖ ποτέ νὰ ἀμφισβητηθεῖ. Ὁ μαθητὴς προχωρεῖ μόνος. Μολοντοῦτο, στὴν ἀναζήτησή του τὸν βοηθεῖ κάποιος πού πέρασε ἀπὸ τὰ ἴδια στάδια καὶ ξέρεי νὰ ξεχωρίζει τὴν ἀλήθεια ἀπὸ τὸ ψεῦδος. Ἡ προσοχὴ τῶν ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου ἔλκεται ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐμπειρία, τὴν ἀπαραίτητη γιὰ κάθε μοναχό, αὐτὴν πού κείται πέρα ἀπὸ τὴ σφαῖρα τῶν λέξεων καὶ τῆς σκέψης καὶ ξετυλίγεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιτήρηση τῆς σοφίας ἐνὸς πνευματικοῦ ὁδηγοῦ καὶ μέσα σὲ μιὰ ἀτμόσφαιρα περιορισμοῦ, στοὺς κόλπους κλειστῶν ομάδων. Πράγματι, οἱ θεατρᾶνθρωποι ἀνακαλύπτουν ἐδῶ φιλοσοφίες θεμελιωμένες πάνω στὴν ἐκπαίδευση τοῦ σώματος, πού εἶναι καὶ τὸ δικὸ τους ἐργαλεῖο δουλειᾶς. Μόνο μὲς ἀπὸ τὸ σῶμα μπορεῖ ν' ἀρχίσει τὸ ταξίδι· στὸ σῶμα καὶ μόνο βρίσκει τὸ βασικὸ τῆς ἔρευνας ἡ ἀναζήτηση τοῦ κενοῦ.

Ἔτσι λοιπόν, οἱ θεατρᾶνθρωποι, ἐκεῖ γύρω στὴ δεκαετία τοῦ '60, θέλησαν νὰ ἀνατρέψουν τὴν ἐξουσία τῆς λεκτικῆς ἐκφρασης, πού ὀλοένα ἄπλωνε τὰ πλοκάμια τῆς καὶ κυριεῖε τὰ πάντα. Γιὰ τοῦτο ἀκριβῶς τὸ λόγο στηρίχτηκαν στὴν ἀνακάλυψη τοῦ σώματος καὶ δοκίμασαν νὰ τὸ παλινορθώσουν, ὥστε νὰ τὸ μετατρέψουν ἀποτελεσματικὰ σὲ βασικὸ ἐπιχείρημα γιὰ τὴν ἀμφισβήτηση πού ἐπιχειροῦσαν. Συνδυάζοντας τὸ πρωτεῖο τοῦ σώματος μὲ τὴν ἀναζήτηση τοῦ κε-

νοῦ, ἄρχισαν τὸν πόλεμο ἐναντίον μιᾶς κοινωνίας πού θέλει νὰ ἀγνοεῖ τὸ σωματικὸ λόγο καὶ θεωρεῖ κριτήριο λειτουργικότητας τὴ συσσώρευση. Ἐφεξῆς — καὶ τοῦτο συμβαίνει γιὰ πρώτη φορά — ὄπλο εἶναι ἡ ἄρνηση καὶ ὁ δρόμος ἡ ἀπόσβεση ἓνας δρόμος πού ὀφείλει νὰ ὁδηγήσει σ' αὐτὸ πού ἀνέκαθεν ἀπαθροῦσε ἡ Δύση: στὸ κενό, στὴν κενότητα. "Ἐπάρχει... τὸ πρόβλημα τῆς παθητικῆς δημιουργικότητας", λέει ὁ Γκροτόφσκι. "Εἶναι δύσκολο νὰ τὸ ἐκφράσεις, ἀλλὰ ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ ξεκινᾷ μὴ κἀνοντας τίποτα. Σιωπῆ. Ἀπόλυτη σιωπῆ. Σιωπῆ πού νὰ τυλίγει ἀκόμα καὶ τὶς σκέψεις του. Ἡ ἐξωτερικὴ σιωπῆ λειτουργεῖ σὰν ἐρέθισμα. Ὄταν ὑπάρχει ἀπόλυτη σιωπῆ καὶ ὁ ἠθοποιός, γιὰ μερικές στιγμές, δὲν κάνει ἀπολύτως τίποτα, τότε ἡ ἐσωτερικὴ σιωπῆ ἀρχίζει καὶ ἐπαναφέρει ὀλόκληρο τὸ εἶναι του πρὸς τὶς πηγές του" (10). Μιὰ κοινωνία, ὅταν ἀμφισβητεῖται μὲ τέτοιο τρόπο, δὲ μπορεῖ παρά νὰ ἀντιδράσει. Γιατὶ τοῦτο τὸ θέατρο δὲν ἀντιμάχεται πιά τὴν κοινωνία, ἀλλὰ, μὲ μιὰ ἔννοια, τὴν ἐκμηδενίζει μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴν ἐξερεύνηση τοῦ κενοῦ πού ἐπιχειρεῖ.

ΑΜΕΣΟΤΗΤΑ ΧΩΡΙΣ ΠΡΟΠΕΤΑΣΜΑΤΑ

Γιὰ νὰ μποῦμε σ' αὐτὸ τὸ δρόμο ἔπρεπε νὰ ἐπιβληθεῖ ἐξαρχῆς μιὰ ἄλλη σχέση ἠθοποιοῦ - σκηνοθέτη. Αὐτὲς οἱ δύο δραστηριότητες δὲ μποροῦν πιά νὰ εἶναι συμπληρωματικές, συγκεντρωμένες γύρω ἀπὸ τὸ ἴδιο καθησυχαστικὸ σχέδιο: τὴν ἐπινόηση σημείων μὲ τὴ συνδρομὴ τοῦ "σκηνοθέτη - στηρίγματος". Γιὰ τὸ Γκροτόφσκι, αὐτὸς ὁ τύπος σκηνοθέτη πρέπει νὰ ἀντικατασταθεῖ ἀπὸ ἓνα εἶδος πνευματικοῦ

όδηγού. Ο τελευταίος οφείλει να παρακολουθεί με προσοχή την προσωπική διαδικασία που ακολουθεί κάθε ήθοσιος για την ανακάλυψη του εαυτού του. “Υπάρχει κάτι το άφανταστα προσωπικό και παραγωγικό στη δουλειά με τον ήθοσιο, που εμπιστεύτηκε τον εαυτό του σ’ έμένα. Ο ήθοσιος πρέπει να είναι προσεκτικός, να δείχνει εμπιστοσύνη και να νιώθει ελεύθερος, γιατί δουλειά μας είναι να εξερευνησουμε, στον ύπερταο βαθμό, τις δυνατότητές του. Παρακολουθώ στενά την ανάπτυξη του, νιώθω θαυμασμό και επιθυμία να του προσφέρω τη βοήθειά μου... Δεν πρόκειται για τη διδασκαλία ενός μαθητή, αλλά για την ανακάλυψη ενός άλλου προσώπου, διαδικασία που ευνουεί την παραγωγή του φαινομένου που ονομάζουμε “νεα ή διπλή γέννηση”. Ο ήθοσιος ξαναγεννιέται όχι μόνον ως ήθοσιος αλλά και ως ανθρώπινο όν. Μαζί του ξαναγεννιέμαι κ’ εγώ. Ο τρόπος που το εκφράζω είναι αρκετά άδεξιος, θά το πω όμως: αυτό που επιτυγχάνεται είναι η πλήρης αποδοχή ενός ανθρώπινου όντος από ένα άλλο” (11). Συγκρίνοντας τις απόψεις αυτές με τις άρχες διδασκαλίας του Λάο Τσέ, διαπιστώνουμε ότι η συγγένεια τους είναι κατάδηλη: ο πνευματικός οδηγός “πρέπει να αφήνει όλα τα όντα... να βαδίζουν σύμφωνα με τις ποικίλες φύσεις τους... Περιορίζεται να καταστέλλει τις μορφές ακρότητας που θά ήταν επιζήμιες για το σύνολο των όντων” (12). Για τον Λάο Τσέ, ιδεώδης πνευματικός οδηγός είναι αυτός που, σε μία δεδομένη στιγμή, μπορούμε να τον προσπεράσουμε. “Έτσι και ο σκηνοθέτης, μόλις γίνει “μέγας παιδαγωγός”, αρνείται πιά τη δικτατορική εξουσία που διεκδικούσαν οι προκάτοχοί του, γιατί λειτουργεί σαν ένας οδηγός που έχει άπεκδυθεί το όποιο κύρος θά του εξασφάλιζε το λειτουργημά του, και είναι έτοιμος να άποσυρθεί. Άποδέχεται και μάλιστα επιδιώκει το σβήσιμο του εαυτού του, γιατί, όπως ακριβώς και ο πνευματικός οδηγός, “από τη στιγμή που έδειξε (στο μαθητή) τον αληθινό δρόμο, πρέπει να τον αφήσει να συνεχίσει μόνος του” (13).

Η θεατρική πράξη δεν προϋποθέτει πιά, εκ μέρους του σκηνοθέτη, μία θεωρητική έπεξεργασία που θά προπορευόταν της πρακτικής δουλειάς. Ο σκηνοθέτης δεν είναι πιά παρά ένας “οδηγός μέσα στο σκοτάδι”, για να επαναλάβουμε την έκφραση του Μπρούκ — ένας οδηγός που κατέχει απλώς κάποιους δείκτες πορείας. Η θεατρική ομάδα δεν καταπιάνεται με την ύλοποίηση ενός σχεδίου που έχει προηγουμένως ύποσει έπεξεργασία σε επίπεδο γλώσσας και ανάλυσης. Η άποβολή των νοητικών μας έξενων είναι η αναγκαία προκαταρκτική συνθήκη για μία τέτοια δραστηριότητα, γιατί, διαφορετικά, παραμένει ο κίνδυνος να πέσουμε στη θεωρία και την έγκεφαλικότητα. Ο Πήτερ Μπρούκ και πάλι, προκειμένου να όρισει το χαρακτήρα των δοκιμών, μεταχειρίζεται σχεδόν κατά λέξη το λεξιλόγιο ενός μοναχού ζέν, που προσδιορίζει τά στάδια που οδηγούν στο σατόρι. Οί δοκιμές γίνονται δημιουργικές “όταν έχουν δοκιμαστεί και άπορριφτεί οί συνηθισμένοι τρόποι, οί έτοιμες ιδέες· όταν έχει επιβληθεί το κενό” (14). Κατόπιν “δεν πώμε να αναλύσουμε, αλλά να προτείνουμε και να άποτινάξουμε πράγματα ως τη στιγμή που θά παραχθεί, άναμφισβήτητα, το πραγματικό συναπάντημα” (15). Πρόκειται για ένα θέμα που διαπερνά σταθερά το βιβλίο του “Ο Κενός χώρος” (16): πρέπει πάντα να ξεκινάμε από το κενό, από την έρημο. Άρα η έργασία προϋποθέτει, όπως ακριβώς γίνεται και με το κοάν, μία σειρά άπαντήσεων που κάθε φορά άπορρίπτονται για να φτάσουμε έτσι στην καθαρότητα του πνεύματος, που αναβλύζει από το “αιφνίδιο γεγονός” της έλλαμψης. Ο άνθρωπος επιτυγχάνει την “όρθη θέαση” από τη στιγμή που το πνεύμα του δεν το ταράζουν πιά ιδέες· όταν καμιά νοητική έπεξεργασία δέ μπορεί να μεσολάβήσει ανάμεσα σ’ αυτόν και στά πράγματα. Ο άνθρωπος πρέπει να είναι “παρών στο Παρόν” επιτυγχάνοντας έτσι “την τέλεια στιγμιαία άνταπόκριση” (17).

Έδω έμφανίζεται μία πρώτη ιδιομορφία σε σχέση με τά συστήματα σκέψης της Άνατολής. Τά συστήματα αυτά θεωρούν το κενό ως έσχατο τέρμα, ως έλλαμψη, ενώ, στην περίπτωση που προαναφέραμε, το κενό δεν είναι παρά η κατάληξη μιας πρώτης φάσης· πέρα από τη φάση αυτή πρέπει να διανοιχτεί ο δρόμος για τη δημιουργία (18).

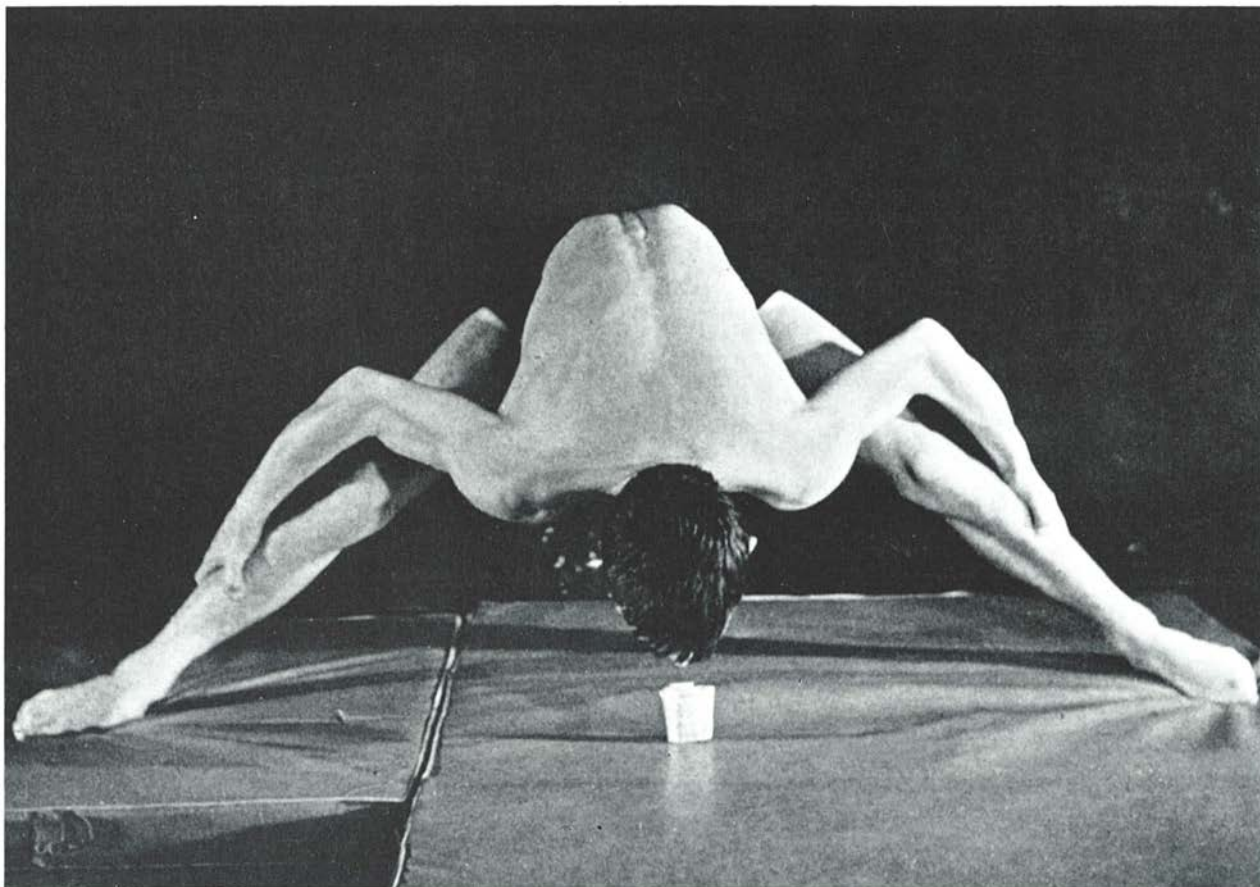
Αυτό θά μπορούσε να εξηγηθεί από τις διαφορές ανάμεσα στις δύο δραστηριότητες, τη φιλοσοφία και την τέχνη. Διό-

τι, ακόμα και στis τέχνες που έμπνεονται από το ζέν συναντούμε μία παρόμοια διαδρομή: άπαξ και έπιτευχθεί το κενό, το βέλος εκτοξεύεται, το πινέλο του ζωγράφου άχνοσχεδιάζει τοπία, το σαθί του σωμαούρα άστράφτει. Η πράξη, άναβλυσμα ενός άπελευθερωμένου πνεύματος, άποκόβεται “σαν ώριμος καρπός” (19).

Ο Τζούλιαν Μπέκ και η Τζούντιθ Μαλίνα άποβλέπουν έπίσης στο σημείο μηδέν. Το θεωρούν καθήκον του ήθοσιου νέου τύπου, ο όποιος, βγαίνοντας από την καθημερινότητα, θά γνωρίσει μία έμπειρία θεατρική διαφορετική από την τρέχουσα έμπειρία. Για τον ήθοσιο αυτόν, το μηδέν σημαίνει “άπαλλαγή άπ’ όλες τις καθημερινές άναστολές, άπ’ όλα τά φτωχά μικροπροβλήματα. Πρώτ’ άπ’ όλα πρέπει να κατακτήσουμε το μηδέν. Μόνο από το σημείο αυτό είναι δυνατό να γίνει το ξεκίνημα” (20). Στους Μπέκ και Μαλίνα συναντούμε το ίδιο εξέλικτικό σχήμα. Η πρώτη κίνηση συνίσταται στην άναζήτηση της κενότητας· η κενότητα μπορεί να καταλυσει τις περιοριστικές άρχες και τις λογικριστικές νόρμες του δυτικού πολιτισμού. Όμως, το μηδέν δεν άνάγεται στην άπόρριψη των έπίκτητων στοιχείων, που προέρχονται από την κοινωνική ύπαρξη· έμφανίζεται, ταυτόχρονα, σαν μία εύκαιρία να έγκαταλείψουμε τη φυλακή της άτομικότητας, του έγώ, για να γλιστρήσουμε έτσι μέσα στην πλανητική ρευστότητα. “Άρνούμαι να άποκοπώ από το συμπαντικό, γιατί, κάνοντάς το αυτό, θά αρχίσει ήδη να σπέρνω το θάνατο” (21), λέει ο Τζούλιαν Μπέκ.

Ο Γκροτόφσκι όρίζει στον εαυτό του ένα παρόμοιο στόχο, αλλά όργανώνει μεθοδικότερα την έρευνά του. Υπάρχουν σαφώς και σ’ αυτόν συγκεκριμένα στάδια, άνάλογα μ’ αυτά που διανύει ο ζηλωτής στην Άνατολή. Η αρχή της “via negativa” — διέπουσα άρχή όλης της έργασίας του — καταχεται από την όρολογία των μουσικών — άφού ο δρόμος της “άπογύμνωσης” είναι αυτός που ακολουθεί κάθε σοφός. “Τη λέξη αυτή μπορούμε να την ένοήσουμε διαφορετικά: έγκαταλείπω καθετί άπαγορευτικό, άποποιούμαι καθετί που με καλύπτει. Δηλαδή: το αντίθετο του κρυβεται” (22).

Παρά τον ιδιάζοντα χαρακτήρα των άσκήσεων που συναπαρτίζουν τη μέθοδό του, ο Γκροτόφσκι μεταχειρίζεται τά ίδια μοτίβα με τον πνευματικό οδηγό που κατευθύνει το μαθητευόμενο προς το βαθμό μηδέν. Καθώς ξέρομε, η προσοχή του στράφηκε, πρώτ’ άπ’ όλα, στην άποβολή κάθε είδους σωματικού σφιζίματος: ενός σφιζίματος που όφειλεται στην κοινωνική ύπαρξη, η οποία άπολιθώνει το σώμα και τις αντίδράσεις του. Όπως και ο ίνδοί στοχαστές, από τους όποιους έμπνέεται άλλωστε, ενδιαφέρεται για την άναπνοή (23) και τη σπονδυλική στήλη. Το ζήτημα, για τον άσκούμενο, δεν είναι να κατακτήσει άπλώς μία σωματική εύλυγισία, αλλά να προχωρήσει σε μία πνευματική μεταμόρφωση — όποτε το σώμα θά άποτελεί τη θετικότερη ένδειξη ανάνεωσης του όντος. Στον Γκροτόφσκι είναι προδήλη έξαρχης η πεοίθηση, που χαρακτηρίζει και τά ανατολικά πνευματικά συστήματα, ότι ο δρόμος της έπιστροφής στο μηδέν, δηλαδή στο σημείο όπου ανάμεσα στην παρόρμηση και στην πράξη δεν ύπάρχει πιά κανένα έμπόδιο, περνά από την άναίρεση της νόησης. Στόχος της άσκησης δεν είναι άποκλειστικά το άκόνισμα ενός ύλικού που πάσαμε να το έξουσιάζουμε, αλλά και η έξάλειψη της “σωματικής συνειδήσης” και, μέσα άπ’ αυτήν, η άπόσβεση κάθε ξένης μεσολαβητικής έγγραφης ανάμεσα στην πράξη και στην ένέργεια. Ο γιόγκι ή ο μοναχός ζέν συγκεντρώνεται στο σώμα του έχοντας πάντα την προοπτική της κατάρτησης της σκέψης και του έμπρόθετου. Σκέψη και έμπρόθετο είναι προπετάσματα ή μεμβράνες που ψευτίζουν τις σχέσεις ανάμεσα στο όν και την κοσμική όλότητα, της οποίας το όν άποτελεί μέρος. Ο Γκροτόφσκι άρνείται ακόμα κάθε τάση ανάλυσης ή σχολιασμού πάνω στη σωματική δραστηριότητα. Η σωματική δραστηριότητα πρέπει να παράγεται ως σωματική δραστηριότητα και τίποτα περισσότερο, διότι, όπως λένε οί σοφοί της Άνατολής, όταν πίνεις πρέπει να πίνεις και όταν τρώς πρέπει να τρώς· η στιγμή πρέπει να άπορροφά όλο κληρωτικά την πράξη. Στις σημειώσεις του Φράντς Μαρίενε, που προαναφέραμε, διαβάζουμε: “Ο Γκροτόφσκι ύπογραμμίζει ότι, κατά τη διάρκεια όλων αυτών των άσκήσεων, κάθε διανοητική έρμηνεία των



Ήθοποιός του Γέρζυ Γκροτόφσκι σε μιὰ επίπονη άσκηση. Ο Δάσκαλος λέει : "Αν σκέφτεστε, νά σκέφτεστε με τὸ σῶμα σας

πραγμάτων πρέπει νά αποκλείεται [υπογράμμιση δική μας]... Ἐξάλλου ὁ Γκροτόφσκι διακόπτει κάθε φορά πού βλέπει ὅτι ἕνας μαθητής πάει νά ἐρμηνεύσει τὸ κείμενο μέ τρόπο διανοητικό, κατά τή διάρκεια τῶν ἀσκήσεων" (24). Σέ άλλα σημεία ἐκφράζει ξανά τήν ἴδια δυσπιστία ἀπέναντι σ' ἕνα σῶμα πού τὸ ἔχει καταπνίξει ἡ παράλληλη δραστηριότητα τῆς νόησης : "δέν πρέπει νά μιλάτε μέ τὸ μυαλό σας" (25), "δέν πρέπει νά ἐλέγχετε συνειδητά" (26), γιατί ὁ στόχος εἶναι "νά ζῶμε καί νά ἐνεργοῦμε χωρίς ὑπολογισμένες σκέψεις" (27). Τὸ σῶμα, βυθισμένο στό ταξίδι πρὸς τήν κενότητα, πρέπει νά ἐξαλείψει ὅτιδήποτε παρεμβάλλεται ἀνάμεσα σ' αὐτό καί στήν πράξη.

Κάθε πνευματικό σύστημα πού ἐπιδίδεται σ' αὐτή τήν ἀναζήτηση τῆς ἀρχέγονης σιωπῆς προκειμένου νά ἀποδώσει στήν πράξη ὅλη τῆς τήν ἐλευθερία, ἐπινοεῖ ἀσκήσεις καί μεθόδους πού, παρά τήν ποικιλία τους, συνδέονται μέ τήν ἐξῆς κοινή ἀρχή: ἡ πνευματικὴ ὀρίμανση παράγεται μόνο μέ τὴ μεσολάβηση τοῦ συγκεκριμένου. Εἴτε γιὰ τὸ μάνταλα τοῦ γιόγκι πρόκειται εἴτε γιὰ τὸ κοάν τοῦ ζέν, ἀφετηρία τοῦ διαλογισμοῦ εἶναι ἕνα συγκεκριμένο ζήτημα πού ὑπερακοντίζει τὴ νόηση, ἡ ὅποια δέ μπορεί νά τὸ ἐπιλύσει. Σέ ἕνα ἀπὸ τὰ παραγγέλματά του, ὁ Λάο Τσέ ὑποστηρίζει ὅτι τὸ συγκεκριμένο εἶναι τὸ βάθρο τοῦ διαλογισμοῦ : "ἡ συγκέντρωση τῆς βούλησῆς μας σέ ἕνα καί μοναδικὸ ἀντικείμενο παράγει τὴν τέλεια συνεργασία σώματος καί πνεύματος" (28). Ἄλλωστε οἱ ἀντιδράσεις, ἰδίως τοῦ μοναχοῦ ζέν, προσλαμβάνουν συχνά χαρακτήρα σχήματος : ραβδισμοί, ἀνοιχτά χέρια, ἕνα κομμένο δάχτυλο ἢ μιὰ κομμένη μύτη. Μέσ' ἀπ' αὐτὴ τὴ στοιχειακότητα τοῦ σώματος παράγεται ἡ ἔλλαμψη, τὸ σατόρι. "Τὸ Ζέν ἀσχολεῖται πάντα μέ συγκεκριμένα γεγονότα καί δέν πολυσκοτίζεται γιὰ τίς γενικεύσεις", γράφει ὁ Ντ. Τ. Σουζούκι (29).

Ὁ Γκροτόφσκι, ὅπως τὸ Living καί τὸ Open Theatre, υἱοθετεῖ καί ἐφαρμόζει τὴν ἀρχὴ τῆς ἐπιστροφῆς στό μηδέν, πού

τὴ βασίζει σέ συγκεκριμένα καθήκοντα. Ἀλλά στό Στανισλάβσκι, πού κι αὐτὸς ὀργάνωνε τὴ διδασκαλία του μέ ἄξονα τὰ ἴδια καθήκοντα, οἱ "σωματικές δράσεις" ἔπρεπε νά ἀποτελοῦν τὸ βασικὸ ἐρέθισμα γιὰ τὴν ἀφύπνιση τοῦ "ὑποσυνειδητοῦ", τῆς προσωπικῆς "συγκινησιακῆς μνήμης", ἐνῶ στήν περίπτωση τοῦ Γκροτόφσκι τὸ ἄτομο τεῖναι νά ἀποσβεσθεῖ, διότι ἡ κενότητα πρὸς τὴν ὅποια κατευθύνεται "ὑψώνεται ἀκριβῶς ἀνάμεσα στήν κατάφαση καί τὴν ἄρνηση, στήν ὑπαρξὴ καί τὴ μὴ-ὑπαρξή, στήν αἰωνιότητα καί τὴν ἐκμηδένιση" (30). Στὸ Στανισλάβσκι, τὸ συγκεκριμένο ἀνοίγει τὸ δρόμο γιὰ τὴ μέθεξη τοῦ ἐγὼ τοῦ ἠθοποιοῦ, ὁ ὁποῖος, κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, μπαίνει στό πετσί τοῦ ρόλου πού ὑποδύεται. Ἀντίθετα, στὸ Γκροτόφσκι τὸ συγκεκριμένο πρέπει νά ὀδηγεῖ στό μηδέν, στήν ἐξάλειψη τοῦ παρελθόντος, τῆς νόησης καί τοῦ ἐγὼ. Ὁ Στανισλάβσκι, μέ τὴ μέθοδό του, ἐπιδίωκε νά ἐνισχύσει τὴν ταύτιση τοῦ ἠθοποιοῦ, ὡς προσώπου, μέ τὸ ρόλο· ἀντίθετα, στόχος τοῦ Γκροτόφσκι εἶναι νά προετοιμάσει τὸν ἠθοποιὸ γιὰ μιὰ ὀλικὴ ἐμπλοκή στό γεγονός τοῦ ὑποκρίνεσθαι, μιὰ ἐμπλοκή ὁμως πού νά μὴ ἐδράζεται στὰ δεδομένα τῆς προσωπικῆς του βιογραφίας. Ὁ μαθητὴς συγκεντρώνεται στό συγκεκριμένο ὄχι γιὰ νά φωτίσει μέ τὸν τρόπο τοῦ Προῦστ τὸ παρελθόν του, ἀλλὰ γιὰ νά δράσει ἄμεσα, χωρίς χάσματα καί ναρκισισμούς. Ὁ ἠθοποιὸς εἶναι ταγμένος στό παρόν καί τὸ συγκεκριμένο. Ἔτσι "συμμετέχει ὀλόκληρο τὸ σῶμα" (31) καί ἡ γκροτοφσκικὴ συμβουλὴ μπορεί νά γίνει πραγματικότητα. "Ἄν σκέφτεστε, νά σκέφτεστε με τὸ σῶμα σας" (32) — ἡ νόηση ἀποσύρεται καί ἀφήνει τὴ θέση τῆς σέ μιὰ σωματικὴ πνευματικότητα, πού εἶναι ὁ στόχος τῆς Ἀνατολῆς. "Ὅπως δύο ἀλέκιστοι καθρέφτες ἀντανακλοῦνται ὁ ἕνας μέσα στόν ἄλλο, ἔτσι τὸ συγκεκριμένο γεγονός καί τὸ πνεῦμα μας μποροῦν νά στέκουν ἀντικριστά χωρίς κανέναν ἐξωτερικὸ παράγοντα νά μεσολαβεῖ ἀνάμεσά τους. Ἄπαξ καί ἐκπληρωθεῖ αὐτὴ ἡ προϋπόθεση, εἶμαστε πιά ἱκανοὶ νά συλλάβουμε τὸ γεγονός μέσα στόν ἴδιο τὸν παλμὸ τῆς ζω-

ης” (33). Τά λόγια αὐτά τοῦ Σουζούκι ἐκφράζουν τὸ ὄνειρο τοῦ ἠθοποιοῦ ποῦ ἀναζητᾷ τὴν κενότητα.

Η ΚΥΚΛΟΦΟΡΙΑ ΤΩΝ ΕΝΕΡΓΕΙΩΝ

Οἱ τέχνες ποῦ ἐμπνέονται ἀπὸ τὸ ζῆν ἔχουν ὡς ἄξονα τὸ αἰφνίδιο τῆς ἀνταπόκρισης — γιὰτί, χωρὶς τὴ μεσολάβηση ξένων φίλτρων, τὸ σῶμα ἀντιδρᾷ ἄμεσα. Ἡ πράξη, ὅταν κανένας στοχασμὸς δὲν τὴ βαραίνει, εἶναι μιὰ ἰσχυρὴ ἐνεργειακὴ ἔκρηξη — γιὰτί ἡ κενότητα σ’ αὐτὸ ἀκριβῶς καταλήγει. Καὶ τοῦτος εἶναι ὁ λόγος γιὰ τὸν ὁποῖο τὸ ζῆν χαρακτηρίστηκε ἡ σκέψη τῆς ὑψιστῆς ἀμεσότητας.

Τὸ θέατρο ἀσκεῖται ἀποκλειστικά στὸ παρὸν κι αὐτὸ ἐξηγεῖ τὴν ἔλξη του γιὰ τὴν ταχύτητα ἀστραπῆς στὴν ὁποία ὀφείλει νὰ ὀδηγήσει ὁ δρόμος τοῦ μηδενός. Τὸ ἐλεύθερο σῶμα δὲ συναντᾷ πιά ἐμπόδια. Οἱ Γκροτόφσκι καὶ Μπάρμπα δικαίως συγκινοῦνται ἀπ’ αὐτὴ τὴν ταχύτητα τῆς ἀντίδρασης. Γιὰ νὰ ἐπιτευχθεῖ κάτι τέτοιο ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ χάσει τὴ συνείδηση τῆς πράξης προκειμένου νὰ ἐνσωματωθεῖ σ’ αὐτὴ πλήρως, ἀποφεύγοντας ἔτσι τὸ σκόρπισμα, τὴ διασπάθιση, τὶς ἀπώλειες.

Ἡ ἐνέργεια ποῦ ἀποδεσμεύεται μὲ τὴν ἀνάπτυξη αὐτοῦ τοῦ ἀσκητικοῦ τρόπου ἐκπαίδευσης δὲν εἶναι στατική: κινεῖται στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ σώματος. Τὰ μέλη τοῦ Living μᾶς μιλοῦν γι’ αὐτὸ. Ἐνας λέει: “Ὁ Ἄλεν Γκίνσμπεργκ ἔδειξε... ἕνα τρόπο νὰ κάνεις τὴν ἐνέργεια νὰ κυκλοφορεῖ ἀπὸ τὰ κέντρα Σάκρα ὡς τὸν ἐγκέφαλο, πολλές φορές στὴ σειρά καὶ μάλιστα ἀμφίδρομα” (34). Μετὰ τὶς ἀσκήσεις, διατυπώνονται ἄφθονα σχόλια γιὰ τὸ δυναμικὸ χαρακτῆρα τῆς ἐνέργειας: “Βγήκα μὲ πολὺ περισσότερὴ ἐνέργεια ἀπ’ ὅση εἶχα προσκομίσει” (35), ἢ “Τὸ ρευστὸ μπορεῖ νὰ μετακινεῖται ἀπὸ ἕνα

σημεῖο τοῦ ἐγκεφάλου στὸ στήθος, τὸ ὑπόγαστριον, τοὺς ὄρχεις, τὸν κόλπον, τὸν πρωκτό... Αὐτὸ τὸ ρευστὸ εἶναι πάντα πηγὴ ἐνέργειας” (36). Τὸ μηδὲν ἔχει ὡς συνέπεια τὴν ἀνάπτυξη τῆς ἐνέργειας, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ταχύτητα τῆς πράξης. Ἀμεσότητα τοῦ παιξίματος χάρη στὶς μὴ ἀποπροσανατολισμένους δυνάμεις τοῦ σώματος — ἔτσι θὰ μπορούσαμε νὰ προσδιορίσουμε ἕνα ἀπὸ τὰ τεματικά σημεῖα τῆς διαδρομῆς πρὸς τὴν κενότητα.

Τὸ θέατρο δὲν εἶναι μόνον μιὰ τέχνη τοῦ παρόντος, ὅπως ἡ τοξοβολία ἢ ἡ ξιφομαχία, ἀλλὰ καὶ μιὰ τέχνη συλλογική. Ἐτσι ἐξηγεῖται ἡ ἐμμονὴ ὅλων αὐτῶν τῶν σκηνοθετῶν νὰ ἀναπτύξουν τὸ ἐπίπεδο τῆς ἐνέργειας χωρὶς ὅμως νὰ τὸ περιορίσουν σὲ ἀτομικὰ πλαίσια. Οἱ ἀσκήσεις, κυρίως στὸν Τσέικιν, ἀποσκοποῦν στὴν ἐπικοινωνία, στὴ μεταδοσιμότητα τῶν ἐνεργειῶν σὲ κλίμακα ὁμάδας. Ἐπίσης, ὁ Γκροτόφσκι ὑπογραμμίζει ὅτι, σὲ σχέση μὲ τὴ γιόγκα, τὰ πάντα στὸ δικὸ του σύστημα κατευθύνονται πρὸς τὸν ἄλλον. Οἱ περισσότεροι παρατηρητὲς ἐπισημαίνουν τὸ ἴδιο καὶ στὴν περίπτωση τοῦ Τσέικιν: “Οἱ ἀσκήσεις ἔχουν σκοπὸ νὰ ἀναπτύξουν καὶ νὰ ἐπιβάλουν τὶς ἀνταλλαγές στοὺς κόλπους τῆς ὁμάδας, τὸν αὐθορμητισμὸ τῶν ἀντιδράσεων τοῦ καθενὸς στὰ ἐρεθίσματα καὶ τὶς προθέσεις τῶν ὑπολοίπων” (37). Ὁ Φράνκ Ζοτεράν σημειώνει, ἐπίσης, τὴ σημασία ποῦ ἀποδίδεται στὴ ρευστότητα, ἐπειδὴ “δὲν πρέπει νὰ διακόπτεται τὸ παιχνίδι τῶν ἐνεργειακῶν φορτίων, τὰ ὁποῖα συνιστοῦν τὸν κόσμον” (38). Ὁ ἴδιος ὁ Τσέικιν, στὸ βιβλίο του “Ἡ παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ”, στηρίζει τὰ πάντα στὴ θεωρία τῶν ἐνεργειῶν καὶ τῆς δυναμικῆς τους — μὲ τὴν ἔννοια ὅτι οἱ ἐνέργειες πρέπει πάντα νὰ ἐνσωματώνουν τὸν ἄλλο σὲ μιὰ ἀνεξάντλητη προσπάθεια γιὰ τὸ ξεπέραςμα τῶν διαιρέσεων.

Στὸν “Υπέροχο κερατὰ” ὑλοποιήθηκαν μὲ τὸν πιὸ ἐντυπωσιακὸ τρόπο οἱ ἀρχές τοῦ Μέγιερχολτ γιὰ τὴ βιο-μηχανική. Μὲ τὴν παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ Κρόμελνκ ἔγινε, τὸν Ἀπρίλι τοῦ 1922, ἡ ἐπίσημη παρουσίαση τῆς μεθόδου αὐτῆς στὸ μουσχοβίτικο κοινό. Ἡ “βιο-μηχανική” τοῦ Μέγιερχολτ, πλάι στὸ “σύστημα” τοῦ Στανισλάβσκι καὶ τὴ “μέθοδο” τοῦ Βαχτάνγκωφ, εἶναι —μαζὶ μὲ τὴ μπρεζικτικὴ διδασκαλία— οἱ τέσσερις βασικὲς πηγές ἀπ’ τὶς ὁποῖες ἀρδεύεται ἡ ἐκπαίδευση τοῦ ἠθοποιοῦ τῆς Δύσης





‘Ο Μέγιστος Έλεγε : Οί άρχές τής βιο-μηχανικής όρίζουν πώς σιντίθεται — άφοϋ, πρώτα, άναλθηί με΄ ακοίβεια — κάθε κίνηση. Προβλέπουν, επίσης, τόν καθορισμό τού σημείου έναρξης και τού σημείου τερματισμού τής χειρονομίας, τήν παύση μετά τήν ολοκλήρωση κάθε κίνησης. ‘Ο σύγχρονος ήθοποιός πρέπει νά μοιάζει σαν ένας πραγματικός κινητήρας πάνω στη σκηνή

Κι αυτό άπαιτεί νά είναι τó σώμα τού καθενός, “ τó έσωτερικό του διάστημα ”, σαν τού ζηλωτή τού ζέν : “ Ξάστερο και άνοιχτό ” (39) — μιά λευκή σελίδα πού διασχίζεται από τις ενεργειακές ροές όλόκληρης τής ομάδας. Βλέποντας τή σημασία πού άποδίδεται στό συλλογικό στοιχείο, διαπιστώνουμε ότι τó διάβημα τής Άνατολής με στόχο τήν κενότητα, ένα διάβημα όλόκληρωτικά συγκεντρωμένο στην ενέργεια τού μεμονωμένου άτόμου, έχει ύποστει έδώ μιά άναπροσαρμογή.

Η ΕΝΙΣΧΥΜΕΝΗ ΑΝΤΙΑΨΗ

Αυτό τó μοντέλο ήθοποιού δέν προϋποθέτει άρνηση τού θεατή ως στοιχείου πού διαταράσσει τή συγκέντρωση τού ήθοποιού. Άπεναντίας, τó άπώτατο τέρμα τής λυσαλέας μάχης αυτού τού ήθοποιού με τó πλήρες συμπίπτει με τήν κατάκτηση, από μέρος τού θεατή, μιάς ισχυρότερης αντίληψης. Μάλιστα, ή άνανέωση τού θεατή προβάλλεται ως δικαιολογία - κλειδί για όλη αυτή τήν άναζήτηση, διότι ή σφαίρα τού θεάτρου φαίνεται νά ‘χει κέντρο ακριβώς τó θεατή. Με τήν έννοια αυτή, ό Γκροτόφσκι ύποστηρίζει άνευδοίαστα : “ ό τομέας άρμοδιότητας τού θεάτρου είναι ή αντίληψη κι όχι ή κατανόηση ” [ύπογράμμιση δική μας] (40).

“Ένα και τó αυτό σχέδιο συνδέει τόν “ έκλεκτό θεατή ” τού Γκροτόφσκι με τó όμοιογενές κοινό τού Living : ή ενίσχυση, μέσω τού σώματος και τών ενεργειών πού έκπέμπει, τής αντίληψης τού κοινού. “Όλα σ’ αυτό κατατείνουν. Και τούτους είναι ό στόχος ενός θεάτρου, τó όποιο άποβαίνει άναρπτικό ακριβώς λόγω τής προσπάθειάς του νά ένδυναμώσει τήν αντιληπτικότητα τού κοινού αλλά και τού ίδιου τού ή-

θοποιού. ‘Ο Μπέκ έγραφε : “ Οί θεατές δέν ξέρουν νά άσκούν τήν αντίληψή τους. Δέν ξέρουν νά άκούν, νά βλέπουν, νά αισθάνονται άληθινά, με ένταση... Άν κατορθώναμε πραγματικά νά βελτιώσουμε και νά ισχυροποιήσουμε τήν αντίληψή τους (41)... ”. Στη φράση αυτή ξεπηδούν οί άπόηχοι τών πνευματικών συστημάτων τής Άνατολής. Γιατί αυτά, και κατά κύριο λόγο τó ζέν, ζητούν νά μπορεί ό άνθρωπος νά άντιλαμβάνεται τó πραγματικό χωρίς νά άποπροσανατολίζεται καθόλου ή συγκέντρωσή του. Τó Living, σαν τούς ζηλωτές αυτών τών σοφών παραδόσεων, βιώνει τήν ικανότητα τού σώματος νά βυθίζεται μέσα στην άμεσότητα τών πράξεών του, και έχει στόχο νά παρασύρει και τó κοινό στόν ίδιο δρόμο : στό δρόμο τής άμεσης αντίληψης με τήν προοπτική μιάς έφικτής άναγέννησης. “... Μιά γέννηση. Νά φέρεις τó κοινό στό σημείο μηδέν και νά τó αφήσεις νά έγερθεί μόνο του, νά βγει από τó παλιό του πετσί ” (42). Έμπλέκοντας τó θεατή στό δρόμο πού μέλλει νά οδηγήσει σε μιά άνανέωση τών αντιδράσεών του προς τόν κόσμο, τó “ Ξάστερο κι άνοιχτό ” σώμα τού ήθοποιού έμφανίζεται σαν τó κύριο έρεισμα ενός τέτοιου άποκαθαμένου και έλεύθερου σχεδίου. Κι αυτό τó σώμα, πού βγαίνει μέσ’ από τήν καθαρότητα τού μηδενός, έχει ως τελευταίο λόγο ύπαρξης τήν έγκαθίδρυση μιάς άλλης σχέσης με τó κοινό, με τó θεατή. ‘Ο Μπρούκ, πού επίσης άναφέρεται στό “ βαθμό μηδέν ” τού άκροατηρίου, δικαιολογεί τó διάβημά του επικαλούμενος τó ίδιο έπιχείρημα : “ Τó θεατρο είναι μιά δυνατότητα πού δόθηκε στόν άνθρωπο νά αύξάνει, για ένα όρισμένο χρονικό διάστημα, τήν ένταση τών αντίληψεών του. Αυτό είναι όλο — και είναι τεράστιο ” (43). Και πάλι ή ποιότητα τής αντίληψης παρουσιάζεται ως ή είδοποιός διαφορά τού θεάτρου. Κι όλοι συμφωνούν πώς αυτό έπιτυγχάνεται άποκλειστικά και μόνο χάρη

στον ήθοποιό που επιδίδεται στην αναζήτηση της κενότητας, του μηδενός, γιατί, καθώς μας λέει το "Ταύ Τέ Κίνγκ", "το Όν χαρίζει δυνατότητες που τις χρησιμοποιούμε με το μη - όν" (44).

Η ΚΑΤΑΡΡΕΥΣΗ ΜΙΑΣ ΟΥΤΟΠΙΑΣ;

Παρά το φωτοστέφανο που περιέβαλε την όδο του κενού, αυτά που μας μένουν σήμερα μοιάζουν να είναι τὰ έρειπια ενός πολύ αλαζονικού σχεδίου. Όσοι πήραν αυτό το δρόμο βρίσκονται είτε εκείθεν του θεάτρου, όπως ο Γκροτόφσκι και το Living, είτε έντεϋθεν των παλιών άμφισβητήσεών τους, όπως ο Τσέικιν, που από καιρό σε καιρό άσκει καθήκοντα παραδοσιακού σκηνοθέτη. Μόνο ο Μπρούκ έμμενει. Άλλά κι ο δικός του δρόμος έχει γίνει σκοτεινός και δέ διαθέτει τη λάμψη την άλλωτινή. Έπιπλέον, όσον άφορά τους νεότερους, η ίδια θεωρητική άρχή απέδωσε συχνά μόνο άνταγωνιστικές κραυγαλεότητες και δέ συγκρότησε ένα στερεό άγκωνάρι για μιá νέα τύπου διδασκαλία με σκοπό τη δημιουργία ενός ζωντανού θεάτρου. Η αναζήτηση αυτή άποτελεί μιá στιγμή στην ιστορία του θεάματος της εποχής μας, αλλά δέ μπόρεσε να κατακτήσει το σταθερά παραδειγματικό χαρακτήρα μιáς παράδοσης. Η αναζήτηση της κενότητας δίνει όλο και περισσότερο την έντύπωση ενός μονοπατιού που οδηγεί στην έρημο όπου σιγά σιγά βουλιάζει κανείς... στην άμμο, τη σιωπή και τη λησμονιά. Κι αυτό γίνεται τη στιγμή που βλέπουμε το στανισλαβικό σύστημα να σημαδεύει λίγο πολύ την άγωγή του ήθοποιού κατά την τελευταία έξηκονταετία: τη στιγμή που οί άρχές του Μέγιερχολντ ένσωματώθηκαν, σχεδόν σ' όλα τὰ μέρη του κόσμου στον τρόπο εκπαίδευσης του ήθοποιού: τη στιγμή, τέλος, που ο άυτοσχεδιασμός έπιβλήθηκε ως βασική τεχνική που κάθε ήθοποιός όφείλει να κατέχει... Μόνον όρισμένοι ένιωσαν μιá βίαιη συγκίνηση από την αναζήτηση της κενότητας: συγκίνηση που προερχόταν από την τόσο άναμενόμενη κατακλυσμιαία γένεση ενός νέου ήθοποιού.

Πώς να το έννοιήσουμε και να το έξηγήσουμε αυτό; Μη διαθέτοντας άπάντηση, άς θέσουμε κάποια έρωτήματα (μόλο που κι αυτά, όταν δέν είναι σωστά, δέ μπορούν να μας κάνουν να προχωρήσουμε παραπέρα). Άλλά, όπως και να 'χει, μ' αυτό τον τρόπο μπορεί να βγούν στο φώς κάποιες από τις άβεβαιότητες που χαρακτήριζαν το δρόμο αυτό.

Άπό που προέρχεται ή πλήρης άποδυνάμωση ενός διαβήματος που έμοιαζε να άποτελεί τη βασιλική όδο για την άγωγή του ήθοποιού;

Πρώτα πρώτα πρέπει να έπισημάσουμε ότι έχουμε να κάνουμε μ' ένα σχέδιο που αναφέρεται στο θεάτρο αλλά έχει τις ρίζες του σ' έναν ξένο χώρο — την Άνατολή — και σ' έναν άλλωτριο τομέα δραστηριότητας — τη φιλοσοφία. Η Άνατολή βοήθησε να τεθεί το ζήτημα της πρακτικής του ήθοποιού. Η πρακτική του ήθοποιού ως πνευματική πράξη — έτσι τέθει το ζήτημα. Έκείνη την εποχή το έγχείρημα αυτό άποκτούσε το νόημα μιáς άμφισβήτησης της δυτικής γλώσσας, ή όποια είχε διαμορφωθεί με βάση τους κανόνες της πληρότητας και της ύπεροχής του άτομικού στοιχείου. Μετά από κάποιο διάστημα συνύπαρξης με τις άρχές αυτών των πνευματικών συστημάτων, άρχισε να διαφαίνεται ή διάσταση. Γιατί το δυτικό θεάτρο, προσκολλημένο στην ιστορία, γυρεύει και προσφέρει έν έτει 1976 άπαντήσεις διαφορετικές άπ' αυτές της δεκαετίας του '60. Βλέπουμε τώρα να ύποχωρεί το ένδιαφέρον για την προβληματική που αναφέρεται στην άποκατάσταση των ριζών και των έξουσιών του σώματος. Άντίθετα, ένισχύεται ή τάση για μεγαλύτερη έμπλοκή στα πράγματα ή για έκφραση του ύποσυνείδητου, έκφραση που στηρίζεται στα έργαλεία της δυτικής άνάλυσης.

Υπάρχει όμως και μιá άλλη κατηγορία ζητημάτων που πρέπει να τεθούν — αναφέρονται στον καθαυτό θεατρικό τομέα. Η κενότητα μπορεί να χρησιμεύσει ως βάση για μιá εργασία που μέλλει να καταλήξει σε θεατρική παράσταση; Συμβιβάζονται αυτά τὰ δυό;

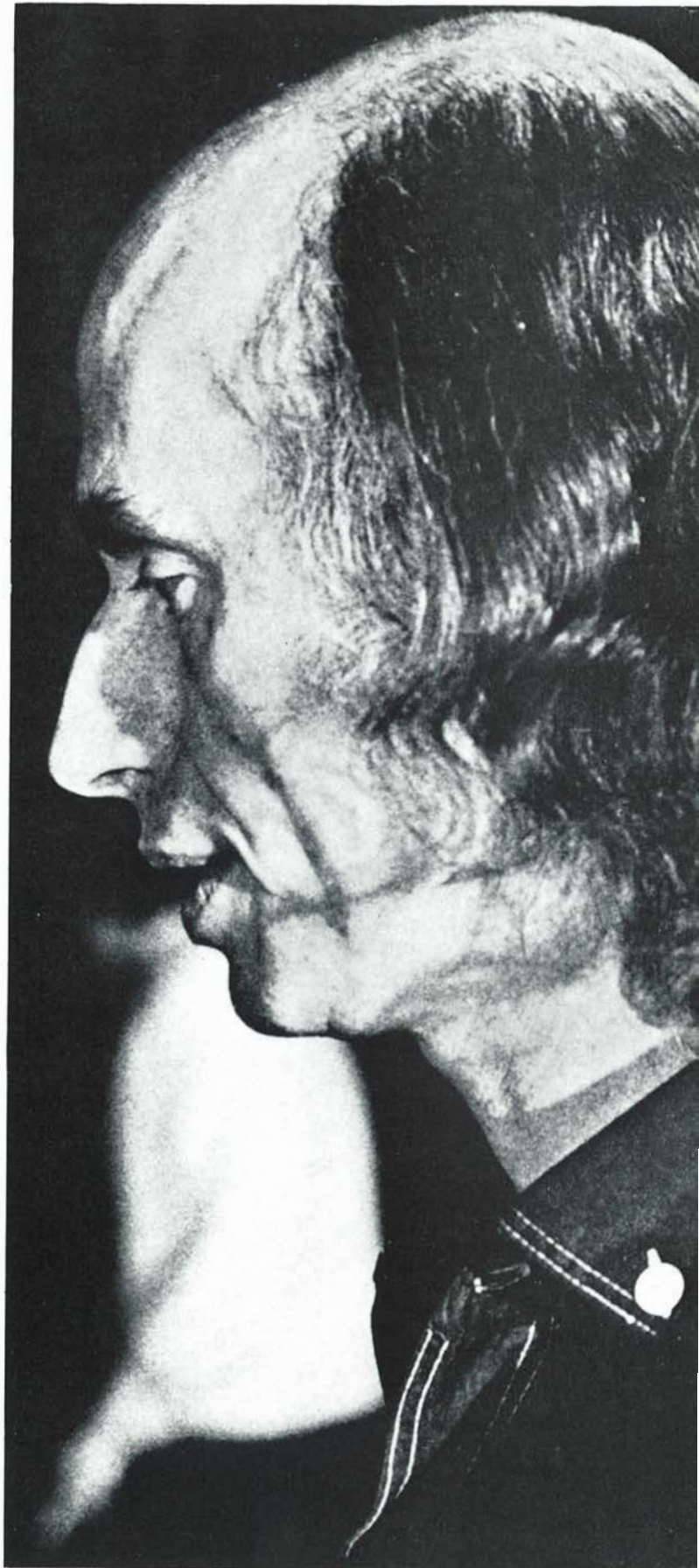
Ό Γκροτόφσκι συνεντευξιαζόμενος το 1975 στην Άθήνα. Φωτογραφίες άποκλειστικές του "Θ", πρωτοδημοσίευτες. Ό γκουρουό έπαληθεύει τη διδασκαλία του για την έκφραστικότητα του σώματος. Έδώ, κυριολεκτικά, μιλάει με τὰ χέρια του...



Ἡ ἀγωγή, ἡ προετοιμασία τοῦ ἠθοποιοῦ πλησιάζει τὸ καθεστῶς πὺρ τηρεῖται ἀπὸ τοὺς μοναχοὺς πὺρ ἔχουν πάρει τὴν ὁδὸ τοῦ κενοῦ. Τοῦτο συνεπάγεται, φυσικά, μετασχηματισμοὺς στὸ καθεστῶς τῆς θεατρικῆς ἐργασίας. Καθὼς εἰπώθηκε, ὁ σκηνοθέτης ἀλλάζει πρότυπο δραστηριότητας, γιὰ νὰ δανειστεῖ ἰδιότητες πὺρ ἀνήκουν συνήθως σ' ἓναν παιδαγωγό. Ἀλλὰ ἡ πορεία γιὰ τὴ διαμόρφωση ἑνὸς ἠθοποιοῦ νέου τύπου ἐπιβάλλει ἤδη μιὰ πρώτη διάκριση. Ἡ δουλειὰ τοῦ ἠθοποιοῦ εἶναι συλλογική· ὁ ἠθοποιὸς ὀφείλει νὰ ἀποδεχτεῖ τὴν παρουσία τοῦ ἐταίρου στὸ ἐσωτερικὸ μιᾶς ὁμάδας. Ὁ ἐταῖρος δὲν πρέπει νὰ ἐξαλειφτεῖ. Ἀντίθετα, μάλιστα, ὄλοι οἱ σκηνοθέτες φροντίζουν νὰ ἀσκοῦν τὸν ἠθοποιὸ κατὰ τέτοιο τρόπο ὥστε νὰ καλλιεργεῖται ἡ εὐαισθησία τοῦ στὰ ἐρεθίσματα πὺρ τοῦ στέλνει ὁ ἐταῖρος. Αὐτὸ ἄραγε δὲν ἰσοδυναμεῖ μὲ μιὰ ἀκόμα παρέκκλιση; Γιατί, ὅπως καὶ νὰ ἴναι, ἡ ἀναζήτηση τῆς κενότητας ἐκ μέρους τῶν ἀνθρώπων τῆς Ἀνατολῆς προϋποθέτει ἐπιτακτικὰ ἓνα μοναχικὸ δρόμο. Τὸ καθεστῶς καὶ ἡ ἀποτελεσματικὸτητα μιᾶς ἀτομικῆς πρακτικῆς μεταβάλλονται ὅταν αὐτὴ ἐπεκτείνεται σὲ κλίμακα συνόλου. Στὰ μοναστήρια, ἡ ὁμάδα τῶν ζηλωτῶν ὑπάρχει ὡς περιβάλλον ἀνθρώπων πὺρ ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ἴδια ἐρευνα — ἀλλὰ ὁ καθένας, ἐπιτηρούμενος ἀπὸ τὸν πνευματικὸ ὀδηγό, βυθίζεται ἀτομικά στὴν ἀναζήτηση τοῦ βαθμοῦ μηδέν. Ἐκεῖ ὁ ἄλλος ἀναστελέεται ὅπως ἄλλωστε κι ὁ κόσμος. Ἀντίθετα, στὸ θέατρο, ὁ ἄλλος ἀντιστέκεται καὶ μόνο ὁ κόσμος μπορεῖ νὰ ἐξαλειφτεῖ.

Μιὰ ἄλλη παραμόρφωση πὺρ ἐξηγεῖ τὴν ἀποδυνάμωση αὐτῆς τῆς οὐτοπίας ἐγκτεῖται στὴν παρουσία τοῦ θεατῆ, ὁ ὁποῖος δὲν ἔχει καμιὰ σχέση μὲ τὸ σχέδιο πὺρ δανεῖζεται τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν Ἀνατολή. Ἡ παρουσία ἑνὸς ξένου βλέμματος, πὺρ ἀνήκει σ' ἓναν πολιτισμικὸ χῶρο κυριαρχημένο ἀπὸ τὴν ὁμοιογένεια καὶ τὴν πληρότητα, ἐμποδίζει τὴν κυκλοφορία τῶν ἐνεργειῶν νὰ παραχθεῖ σὲ ἐπίπεδο συνόλης θεατρικῆς πράξης. Ἡ ἐνίσχυση τῆς ἀντίληψης δὲ συντελεῖται πάντοτε ἐνῶ τὸ παίξιμο ἀποβαίνει συχνὰ προπέτασμα πὺρ περιχαρᾶκῶν τὸ θεατῆ καὶ τὸν ἠθοποιὸ στὶς ἀμοιβαῖες θέσεις τους. Τὸ πρόγραμμα τῆς κενότητας ἐπαναθεῖ ὑπὸ συζήτηση ὄλα τὰ κριτήρια τῆς δυτικῆς προσληπτικότητας, πὺρ, στὶς περισσότερες περιπτώσεις, παραμένει ἡ προσληπτικὸτητα ἑνὸς θεατῆ διαμορφωμένου μὲ βάση μιὰ τέτοια κληρονομιά. Τοῦτο δικαιολογεῖ τὴν ἐπιλογή τοῦ Γκροτόφσκι, ὁ ὁποῖος, ἀκολουθώντας τὶς ἐπιταγές μιᾶς πορείας πὺρ δὲν ἐπιθυμεῖ νὰ ἐγκαταλείψει καὶ φτάνοντας στὶς ἀνώτατες συνέπειές της, ὑπερακοντίζει σήμερα τὸ θέατρο καταργώντας τὸ φράγμα ἀνάμεσα σὲ ἠθοποιὸ καὶ θεατῆ. Προηγουμένως, στόχος ἦταν ἡ ἀνανέωση ὀλόκληρου τοῦ ἠθοποιοῦ· τώρα στόχος εἶναι ὁ ἄνθρωπος ἔξω ἀπὸ ρήξεις καὶ διχασμούς. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ συμπεράνουμε ὅτι ἡ ἀναζήτηση τοῦ κενοῦ, τῆς ἀπογύμνωσης, ὀδηγεῖ ἔξω ἀπὸ τοὺς τοίχους τοῦ θεάτρου κι ὅτι αὐτὴ ἡ μανία τῆς ἐξόδου εἶναι ἡ φυσιολογικὴ συνέπεια τῶν ἐξουθενωτικῶν ἀνησυχιῶν πὺρ ὀφείλονται στὶς παρεκκλίσεις τοῦ θεάματος. Νομίζουμε, ναί.

Ἡ ἀναζήτηση τῆς κενότητας χαρακτηρίζεται ἀπὸ τὴ δυσπιστία πρὸς τὸ λόγο καὶ τὴ γραφή — ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα νοήματα της εἶναι ἡ ἀπόρριψη αὐτοῦ τοῦ βάρους. Ὁ ζηλωτῆς φτάνει στὴν ἔλλαμψη μόνο ἀφοῦ ἔχει ἀποσβεστεῖ κάθε ἴχνος νοητικὸ καὶ κάθε ἴχνος λόγου. Ἐτσι ἐξηγεῖται τὸ ὅτι, ἀρχικά, ἡ κατάργηση τοῦ προϋπάρχοντος κειμένου θεωρήθηκε ὄρος sine qua non : ὁ λεκτικὸς ἴστος τοῦ θεάματος ὀφείλει νὰ εἶναι προῖον τῆς ἐργασίας τῶν ἠθοποιῶν καὶ μόνο· ἡ ἀποτέλεσμα δόμησης, ἀπὸ ἓνα δραματοῦργό, τῶν προτάσεων πὺρ κάνουν οἱ ἠθοποιοὶ κατὰ τὴ διάρκεια τῶν αὐτοσχεδιασμῶν. Αὐτὸ συνέβη στὰ τελευταῖα θεάματα τοῦ Living (πρὶν διαλυθεῖ) καὶ τοῦ Open. Ἀντίθετα, οἱ Γκροτόφσκι καὶ Μπάρμπα ἀποσύνθεσαν συντεταγμένα κείμενα γιὰ νὰ βροῦν τὸν "πυρήνα" τους· ἡ ἐπινόησαν "κολλάζ" μὴ θεατρικῶν κειμένων — στηρίγματα γιὰ τὸ πνευματικὸ ταξίδι τῶν ἠθοποιῶν. Εἶναι λίγο πολὺ φανερό ὅτι ὄλοι τους νομίζουν πῶς ἡ γραφὴ ἀποτελεῖ προπέτασμα ἀνάμεσα στὴν ἀπελευθερωμένη ἐνέργεια καὶ τὴν πράξη. Κι αὐτὸ καθιστὰ κατανοητὴ τὴ γενικὴ



→
Τζούλιαν Μπέκ, ἓνας ἀπὸ τοὺς πρωτοπόρους γιὰ τὴν ἐπιστροφή στὸ Κενό. Ἡ πορεία του, ἄρρηκτα συνδεμένη μὲ τὸ "Λίβινγκ Θήατερ", ἀποτελεῖ ἴσως τὴν πρὸ χαρακτηριστικὴ ἐκδήλωση τῆς ἐκφυλιστικῆς διαδικασίας πὺρ λέει ὁ Μπάρμπα

άρνητική αντίδραση. 'Αλλά, η όριστική κατάργηση του κειμένου όφειλε να καταλήξει σ' ένα νέο όρισμό του δυτικού θεάτρου, πού θά στηριζόταν έκτοτε άποκλειστικά στό παιχνίδι τών παρορμήσεων και τών θαλλουσών ένεργειών. 'Ο Μπρούκ μιλούσε γιά τό " άμεσο γεγονός " σά δυνατότητα-κλειδί γι' αυτό του τύπου τήν εκπαίδευση. 'Η ευρύτητα τής σχεδιαζόμενης αναθεώρησης έχει και πάλι κάτι τό εκθαμβωτικό· σκέφτεται κανείς όπi σέ μιά τέτοια περίπτωση θά 'πρεπε νά καταρρεύσει στό σύνολό της ή παραδοσιακή δομή τής θεατρικής πράξης. 'Η ανάγκη νά θυσιαστεί πλήρως ή γραφή μου φαίνεται όπi άποτελεί έναν έπιπλέον λόγο γιά τήν εγκατάλειψη αυτής τής αναζήτησης, ή όποία, ούτε λίγο ούτε πολύ, άπαιτούσε μιά εκ βάθρων μεταμόρφωση του δυτικού θεάτρου. 'Η όδός του κενού, μέ τόν έντονα ριζοσπαστικό της χαρακτήρα, παραμέρισε όσους φοβόνταν νά εγκαλέσουν σέ τέτοιο βαθμό τήν πολιτισμική κληρονομιά τής Δύσης, ή παραπλάνησε όσους δέν ήταν άρκετά σίγουροι γιά τόν έαυτό τους και βρέθηκαν, έτσι, σέ λάθος δρόμο. Μόνο κάποιοι πού ώθησαν τά πράγματα ως τις άκραίες τους συνέπειες, μόνον αυτοί δέν εγκαταλείπουν τό όνειρο τής κενότητας : τό κείμενο παραμένει έξοβελισμένο, ή πρόσληψη πρέπει νά είναι διαφορετική, και τό καινόν σδμα τών ήθοποιών συνεχίζει τό ταξίδι τής έπιστροφής πρός τή διαφάνεια.

Κι όμως, τό άνατολικό θέατρο μπόρεσε νά στηριχτεί σέ άρχές πού προέρχονται άπό τό βουδισμό και τό ζέν. Πώς εξηγείται αυτό; 'Εξηγείται άπό τήν ύπαρξη ενός συστήματος μακρόβιων σημείων πού εμφανίζονται σάν ένας ιστός. Αυτό τόν ιστό ό ήθοποιός μπορεί νά τόν ένσωματώσει μέσ' άπό μιά μακρόχρονη οικειοποιητική εργασία. Πρόκειται δηλαδή, εδώ, γιά ένα άπόθεμα θεατρικών σημείων πού ή σταθερότητά τους θεμελιώνει τήν άντικειμενική τους άξία και έννοεί ταυτόχρονα τήν πρόσδεση του ήθοποιού. Τό θεατρικό σημείο λειτουργεί γιά τόν ήθοποιό όπως τό κοάν ή τό μάνταλα γιά τό μοναχό — γιατί ό ήθοποιός σβίγει τόν έαυτό του πίσω άπό τούτα τά σημεία πού ύπήρχαν πρην και θά συνεχίσουν νά ύπάρχουν μετά άπ' αυτόν. 'Αντίθετα, τό δυτικό θέατρο, μόλο πού άναδέχεται τήν όδό τής κενότητας, δέ μ π ο ρ ε ί ν ά ά π α λ λ α γ ε ί ά π ό τ ή μ α γ ε ί α τ ή ς π ρ ο σ ω π ι κ ό τ η τ α ς, τ ή ν έ λ ξ η τ ή ς έ λ ε υ θ ε ρ ί α ς και τήν κ ι ν η τ ι κ ό τ η τ α τ ώ ν σ η μ ε ί ω ν. Μή μπορώντας νά εγκατασταθεί όριστικά μέσα στη σιωπή τών — άκλόνητων σάν τις βουνοκορφές — σημείων, τό δυτικό σδμα διεκδικεί μιά άνεξαρτησία, ή όποία, τελικά, δυναμιτίζει τό όνειρο τής κενότητας.

"Όταν τό θέατρο θέλησε νά πάρει τό δρόμο πρός τό βαθμό μηδέν, έπιδόθηκε σέ άναμέτρηση μέ τήν ίδια τή διέπουσα άρχή τής άνατολικής σκέψης. Γοητευμένο άπό τόν πειρασμό τής πρόσβασης στό μέγιστο βαθμό διαφορās, ύπερεκτίμησε τή δύναμή του, αυτή πού θά του επέτρεπε νά εγκαταλείψει τις έμμονές τής Ευρώπης, πού ό Τσιοράν όρίζει ως " κληρονομικότητα τής άνταρσίας ", " ειδωλολατρεία του γίγνεσθαι ", " έλξη τής έντασης " και πού συνιστούν ισάριθμες άντιφάσεις πρός τις άρχές τής κενότητας. "Αραγε ή χρεοκοπία αυτού του τόσο ριζοσπαστικού όνειρου, πού έθετε ολοκληρωτικά ύπό άμφισβήτηση τόν πολιτισμό μας, δέν άποδεικνύει όπi, όταν τίθεται ζήτημα βαθύτερου συναντήματος μεταξύ 'Ανατολής και Δύσης, έχουμε ρήξη και εκμηδένιση τής δυνατότητας επικοινωνίας; " Τό χαμόγελο του Βούδα, αυτό τό χαμόγελο πού δεσπόζει του κόσμου, δέ φωτίζει διόλου τά δικά μας πρόσωπα " (45), έγραφε κάποιος — και πολύ σωστά. 'Αλλά, ή προσπάθεια νά κατακτήσουμε τό χαμόγελο αυτό ήταν μιά περιπέτεια πού έπρεπε νά τήν έπιχειρήσουμε γιατί, έστω κι έν υπήρξε ούτοπιστική, χρησίμευε σέ κάτι. Χρησίμευε στό νά γνωρίσουμε καλύτερα τόν έαυτό μας και νά τόν άποδεχτούμε έτσι όπως είναι — δηλαδή, διαφορετικός.

Μετάφραση ΒΑΣΙΛΗ ΠΑΠΑΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

→
Καίρια σκηνή άπό τό " Φίδι " του Ζαν - Κλωντ Βαν 'Ιταλι, στη δυναμική σκηνοθεσία Τζόζεφ Τσίικιν του "Θεάτρου". 'Η άπάνθρωπη σωματική ένταση τής ήθοποιού εκφράζει συμβολικά τήν άγωνία του άνεδαφικού, αλλά τελικά γόνιμου έγχειρήματος, πού ήταν τό " ταξίδι τής έπιστροφής " τών Δυτικών στίς μακρινές πηγές τής 'Ανατολής



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- (1) 'Η αναζήτηση μιας θεατρικότητας που θα ήταν ατύχηση, έχει και μια δεύτερη αναφορά. Την αποτελούν οι μορφές του λαϊκού θεάτρου: πανηγυρικό θεάτρο, τσίρκο, καμπαρέ κ.τ.λ. Οι μορφές αυτές στερούνται πολιτισμικού γοήτρου. 'Ο σκηνοθέτης τις θεωρεί άγνωστη πηγή τροφοδοσίας ενός λόγου που θα τοποθετούσε στο κέντρο του τον ήθοποιό ως μόνο απαραίτητο όρο. Θα αναλάβει, λοιπόν, να τους ξαναδώσει τη σημασία που τους αρνείται μια κουλτούρα δύσπιστη στα προϊόντα που προέρχονται από το λαό. Τό θεάτρο της 'Ανατολής διαθέτει ένα γοήτρου που ο σκηνοθέτης θα το εκμεταλλευτεί κατά την εξέγερσή του: οι λαϊκές φόρμες αποκτούν κάποιο γοήτρου ακριβώς λόγω των δυνατοτήτων που προσφέρουν, στο θεσμοποιημένο θεάτρο, για την τροποποίηση της παραδοσιακής γλώσσας του ευρωπαϊκού θεάματος.
- (2) Βλ. Borie (Monique), *Aspects rituels et mythiques du théâtre contemporain* [Τελετουργικές και μυθικές πλευρές του σύγχρονου θεάτρου] (3ου κύκλου, Διατριβή 'Ινστιτούτου Θεατρικών Σπουδών).
- (3) 'Ο Ντ. Τ. Σουζούκι συλλαμβάνει αυτή τη σχέση, γιατί, καθώς λέει, όταν μελετάς μια τέχνη στην 'Ιαπωνία «δεν προσδοκᾷς ἄπλωδες ὀφελιμιστικά ἀποτελέσματα ἢ ἀποκλειστικά αἰσθητικές ἀπολαύσεις: τὴ βλέπεις σὰν ἓνα καινούριο μέσο γιὰ τὴ διάπλωση τοῦ νοῦ καθὼς καὶ γιὰ νὰ φέρεις τὸ νοῦ σὲ ἐπαφὴ μὲ μὴν ἀνώτερη πραγματικότητα». Herrigel (Eugen), *Le Zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc* [Τὸ Ζὲν στὴν ἵπποτική τέχνη τῆς τοξοβολίας] (Παρίσι, Dervy - Livres, 1970, σ. 7).
- (4) Grenier (Jean), *L'esprit du Tao* [Τὸ πνεῦμα τοῦ Ταό] (Παρίσι, Flammarion, σειρ. "Homo sapiens", 1973, σ. 112).
- (5) Linssen (Robert), *Le Zen, sagesse d'Extrême-Orient: un nouvel art de vivre* [Ζὲν, σοφία τῆς Ἀπω Ἀνατολῆς: μὴ νέα τέχνη τοῦ ζεῖν] (Παρίσι, Marabout Université, 1969, σ. 198).
- (6) Λάο Τσέ, "Le nageur" ["'Ο κολυμβητής"] στὸ Jean Grenier, ὅπ. παρ., σ. 182.
- (7) Ντ. Τ. Σουζούκι, "Le non-mental" ["Τὸ μῆνοητικό"] στὸ Robert Linssen, ὅπ. παρ., σ. 99.
- (8) Λάο Τσέ, "Le faible l'emporte sur le fort" ["Τὸ ἀσθενὲς ὑπερισχύει τοῦ ἰσχυροῦ"] στὸ Jean Grenier, ὅπ. παρ., σ. 150.
- (9) Στὸ ἴδιο, σ. 151.
- (10) Γκροτόφσκι (Γέρζυ), *Vers un théâtre pauvre*, (Λωζάννη, L'âge d'homme, 1971, σ. 208). [Ἑλληνική ἐκδόση: Γιὰ ἓνα φτωχὸ θεάτρο, μτφ. Φώντας Κουδύλης, Μαιρη Γαῖτη-Βορρέ, Ἔκδ. Ἀρίων, 1971].
- (11) Στ. ἰδ. σ. 24.
- (12) Λάο Τσέ, "Laisser aller" ["Ἀσε ἐλεύθερο"] στὸ Jean Grenier, ὅπ. παρ., σ. 145.
"Ἐνας δανὸς μαθητῆς τοῦ Γκροτόφσκι περιέγραφε μὲ τοὺς ἴδιους ὅρους τὰ μαθήματα ἐξασκήσεως. "Ὁ καθηγητῆς ἢ αὐτὸς ποὺ δείχνει δὲν πρέπει νὰ παρεμβαίνει παρὰ μόνον ὅταν ἐμφανίζονται ὀρθολογίες. Δὲν πρέπει ποτὲ νὰ διακόπτει τὴν προσωπική διαδικασία, ἐφόσον βλέπει ὅτι ὑπάρχουν πιθανότητες νὰ ολοκληρωθεῖ, οὔτε νὰ ἐπιχειρεῖ νὰ τὴν τροποποιήσει" (Γκροτόφσκι, ὅπ. παρ., σ. 147).
- (13) Herrigel (Eugen), *Le Zen dans l'art...*, ὅπ. παρ., σ. 66.
- (14) Μπροὺκ (Πήτερ), "Shakespeare, auteur anonyme" ["Σαίξπηρ, ἓνας ἀνώνυμος συγγραφέας"], *Le Monde*, 24 Σεπτεμβρίου 1974, συνέντευξη μὲ τὴν Colette Godard.
- (15) Στ. ἰδ.
- (16) [Ἑλλ. ἐκδ.: 'Η σκηνη χωρὶς ὄρια, μτφ. Μαρί-Πωλ Παπάρα, Ἀρίων, 1971] (Στ.μ.).
- (17) Linssen (Robert), *Le Zen, sagesse de l'Extrême-Orient...*, ὅπ. παρ., σ. 8.
- (18) "Ἐνα ἀπὸ τὰ μέλη τοῦ *Living Theatre* παρατηρεῖ μετὰ ἀπὸ ἓνα πρόγραμμα ἀσκήσεων: "Μετὰ ἀπὸ τὸ σημεῖο μηδὲν ἀρχίζει τὸ κύριο μέρος τοῦ ταξιδιοῦ", στὸ Jean-Jacques Lebel, *Entretiens avec Julian Beck et Judith Malina, Living Theatre* [Συνομιλίες μὲ τοὺς Τζούλιαν Μπέκ καὶ Τζούντιθ Μαλίνα, *Living Theatre*] (Παρίσι, Pierre Belfond, 1969, σ. 67).
- (19) Herrigel (Eugen), ὅπ. παρ., σ. 74.
- (20) Lebel (Jean-Jacques), *Entretiens avec...* ὅπ. παρ., σ. 105. "Ὁ Τζούλιαν Μπέκ δηλώνει "ἀδείατες καὶ φτάστε στὸ σημεῖο μηδὲν" (σ. 120). "Ἐνα ἄλλο μέλος τῆς ομάδας λέει κατὶ σημαντικό: "Δὲ μπορούμε νὰ παίξουμε παρὰ μόνον ξεκινώντας ἀπὸ τὸ μηδὲν, καταργώντας τὸν ἑαυτὸ μας, μεταβαλλόμενοι σ' ἓνα ἄδειο περιτύλιγμα" (στ. ἰδ.).
- (21) Στ. ἰδ., σ. 17.
- (22) Γκροτόφσκι (Γέρζυ), "Un inédit de Jerzy Grotowski" ["Ἐνα ἀνέκδοτο κείμενο τοῦ Γ.Γ."] στὸ *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 Σεπτεμβρίου 1970.
Στὸ ἴδιο ἄρθρο ἐπαναλαμβάνει γιὰ νὰ στηρίξει τὴν ἐπιχειρηματολογία του: "Ἀρνηση κάθε στολῆς, κάθε περιβλήματος. Νὰ ξεσκεπαστοῦμε ἀπ' ὅλα, νὰ ἀποβάλουμε σχεδὸν τὸ ἴδιο μας τὸ δέρμα... "Ἐν εἴμαστε ἀρματωμένοι, δὲ μπορούμε νὰ εἴμαστε εἰλικρινεῖς, γιὰτὶ ὁ ἀρματωμένος κρύβεται πίσω ἀπὸ τὴν ἀρματοσιά του. "Ἐν θέλουμε νὰ εἴμαστε ξαρκάτοι, ἀναπόφευκτα θὰ ἐγκαταλείψουμε ὅ,τι δὲν ἔχει οὐσιαστική σημασία γιὰ τὴ φύση μας... "Ὁ ἠθοποιὸς θὰ φτάσει πολὺ μακριά, μὲ τὴν πλήρη ἔννοια καὶ πρὸς ὅλες τὴς πλευρές, ὅταν πάρει αὐτὸ τὸ δρόμο τοῦ ἀφοπλισμοῦ, τῆς παραίτησης ἀπὸ κάθε παραπέτασμα, πέπλο καὶ προσωπεῖο. Αὐτὴ εἶναι ἡ βάση καὶ εἶναι καθαρή".
- (23) Σ' ὅλα τὰ πνευματικὰ συστήματα καθὼς καὶ στὶς τέχνες ποὺ ἐμπνεόνται ἀπ' αὐτά, τὰ θέματα τῆς ἀναπνοῆς καὶ τῆς ἀναπνευστικῆς δυνάμης εἶναι κεντρικῆς σημασίας γιὰ τὶς μεθόδους ἀσκησης.
- (24) Marijnien (Franz), "L'entraînement de l'acteur" ["Ἐκπαίδευση τοῦ ἠθοποιοῦ"], στὸ *Vers un théâtre pauvre*, ὅπ. παρ., σ. 137.
- (25) Γκροτόφσκι (Γέρζυ), ὅπ. παρ., σ. 189.
- (26) Στ. ἰδ., σ. 187.
- (27) Στ. ἰδ., σ. 186.
- (28) Λάο Τσέ, "Le Chasseur" στὸ Jean Grenier, ὅπ. παρ. σσ. 183-184.
- (29) Suzuki (D.T.), *Essais sur le bouddhisme Zen* [Δοκίμια γιὰ τὸ βουδισμό Ζέιν], (Παρίσι, Albin Michel, σειρ. "Spiritualités vivantes", 1972, σ. 26).
- (30) Conze (Edvard), *Le Bouddhisme dans son essence et son développement* [Ἡ οὐσία καὶ ἡ ἀνάπτυξη τοῦ βουδισμού], (Παρίσι, Payot, 1971, σ. 152).
- (31) Γκροτόφσκι (Γέρζυ), ὅπ. παρ., σ. 110.
- (32) Στ. ἰδ., σ. 168.
- (33) Suzuki (D.T.), *Essais sur le bouddhisme Zen*, ὅπ. παρ., σ. 24.
- (34) Lebel (Jean-Jacques), *Entretiens avec le Living Theatre*, ὅπ. παρ., σ. 107.
- (35) Στ. ἰδ., σ. 122.
- (36) Στ. ἰδ., σ. 108.
- (37) Jacquot (Jean), *The Serpent* στὸ *Les voies de la création théâtrale* (Παρίσι, Ἔκδ. C.N.R.S. 1970, τομ. 1ος, σ. 283).
- (38) Jotterand (Frank), *Le Nouveau Théâtre américain* [Τὸ Νέο Ἀμερικανικὸ Θεάτρο], (Παρίσι, Seuil, σειρ. «Points», σ. 115).
- (39) Chaikin (Joseph), «La Présence de l'acteur» [Τσέικιν (Τζόζεφ), «Ἡ παρουσία τοῦ ἠθοποιοῦ»] στὸ *Travail théâtral*, N° 12, καλοκαίρι 1973, σ. 54.
- (40) Γκροτόφσκι (Γέρζυ), ὅπ. παρ., σ. 192.
- (41) Lebel (Jean-Jacques), ὅπ. παρ., σ. 129.
- (42) Στ. ἰδ., σ. 72.
- (43) Bablet (Denis), «Entretien avec Peter Brook» ["Συνέντευξη μὲ τὸν Πήτερ Μπροὺκ"] στὸ *Travail théâtral*, N° 10, χειμῶνας 1973, σ. 26.
- (44) Λάο Τσέ, *Tao t'ou king* [Ταὸ Τὲ Κίγγκ, Ἑλλ. ἐκδ. Ερμῆς, 1971, μτφ. Μάνια Σεφεριάδη] (Παρίσι, Gallimard, σειρ. «Connaissance de l'Orient», 1967, σ. 49).
- (45) Cioran (Emil), *La tentation d'exister* [Ὁ πειρασμὸς τοῦ ὑπάρχειν] (Παρίσι, Gallimard, 1956, σ. 17).



ΣΕ ΟΞΟΥΣ ΚΑΙ ΣΕ ΟΣΕΣ
ΜΕ ΝΟΙΩΣΑΝΕ
ΜΕ ΣΥΜΚΟΝΕΣΑΝΕ
ΜΕ ΣΥΝΤΡΕΞΑΝΕ
ΜΟΥ ΦΩΤΙΣΑΝΕ ΤΟ ΔΡΟΜΟ

ΑΛΛΑ ΚΑΙ ΣΕ ΟΞΟΥΣ ΚΑΙ ΣΕ ΟΣΕΣ
ΜΕ ΝΟΙΩΡΙΣΑΝΕ
ΜΕ ΤΕΤΡΟΒΟΝΙΣΑΝΕ
ΜΕ ΠΕΡΙΠΡΟΝΗΣΑΝΕ
ΜΟΥ ΣΤΕΙΡΑΝ ΑΓΚΡΑΦΙΑ ΣΤΟ ΔΡΟΜΟ

ΧΑΡΙΖΩ ὅΤΗ ΖΩΗ ΜΟΥ ΚΑΙ ΤΗΝ ΤΕΧΝΗ
ΜΟΥ

ΜΑΝΩΛΗ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗ

Μ ΖΩΗ ΜΟΥ

ΚΑΙ Η ΤΕΧΝΗ ΜΟΥ

ΑΠΟΜΝΗΜΟΝΕΥΜΑΤΑ

Στό περασμένο τεύχος, αρχίζοντας τη δημοσίευση των 'Απομνημονευμάτων Καλομοίρη, γράψαμε: «Κάνουμε σύσταση θά λέγαμε, έκκληση: Διαβάστε Καλομοίρη! Τό "Θ", ύστερα από 35 χρόνια, προσφέρει αναθεωρημένα τά, σχεδόν άγνωστα, 'Απομνημονεύματά του. 'Επιβάλλεται νά διαβαστούν. 'Ιδιαίτερα άπ' τούς νέους. 'Είναι ένα πολύτιμο μάθημα ρωμέικης αὐτογνωσίας. Μικροκοινωνιολογία μιάς γνήσιας, έλληνόπρεπτης κοινωνίας πού, στά χαράματα τού αιώνα μας, χάθηκε

μέ την "πρόοδο", χωρίς νά 'χει κερδηθεί άπ' τούς νεότερους. 'Η έπαφή μαζί της είναι γνωριμιά προγόνων. Μπάσταρδοι δέν κάνουμε τίποτα. Δέν πάμε πουθενά. "Άς γνωρίσουμε τη θειά Μαρούκα και τό "μπαμπά" Μηνά, την οικόγένεια, τό σπίτι, τη γειτονιά, τό μικρό "κόσμο" τού Καλομοίρη — ενός προγόνου πού σπεύσαμε νά τόν προσπεράσουμε και νά τόν λουδωρήσουμε, προτού καλά καλά τόν γνωρίσουμε. Τό "Θ" δέ διστάζει νά τό πει άλλη μιά φορά: 'Είναι περή-

φανο πού δημοσιεύει τη "Ζωή και την Τέχνη" τού Μανώλη Καλομοίρη. Με τό σπάνιο εικονογραφικό υλικό πού διασώζουμε, δίνουμε άλλη μιά διάσταση στό κείμενο. Διατυπώνουμε την άξίωση: "Όσοι βρίσκονται από αγάπη κοντά στους νέους μας, φίλοι και δάσκαλοι, νά τούς ώθήσουν νά διαβάσουν Καλομοίρη. Θά 'ναι κέρδος γιά όλους μας». Σήμερα, τό ξαναλέμε σέ παλιούς και νέους φίλους: Διαβάστε από την αρχή, διαβάστε από τό περασμένο τεύχος τόν Καλομοίρη!

ΜΕΡΟΣ Α : ΤΑ ΠΡΩΤΑ ΒΗΜΑΤΑ, ΙΙ. ΠΟΛΗ

'Ετσι, τό καλοκαίρι τού 1899 βρέθηκα έγκαταστημένος στην Πόλη, και σέ λίγο έδινα εισαγωγικές εξετάσεις γιά την τελευταία τάξη τού γυμνασίου στό γνωστότατο στό πανελλήνιο 'Ελληνογαλλικό λύκειο τού Χατζηχρήστου, τού "Χατζή" όπως λέγανε οί μαθητές του τό σεβάσμιο και κοσμαγάπητο ίδρυτή και διευθυντή του.

Στό Λύκειο τού "Χατζή" βρέθηκα σ' ένα κόσμο τέλεια διαφορετικό από τό αθηναϊκό περιβάλλον πού είχα ζήσει τά τελευταία χρόνια.

Στην 'Αθήνα στό 'Εθνικό Λύκειο περνούσα γιά ένα από τά φρονιμότερα παιδιά της τάξης μου και τού σχολείου γενικά. Στην Πόλη φάνταζα σάν ένας από τούς πιό άνήσυχους και ζωηρούς.

Τόχε φαίνεται η πολιτική ζωή νάνα πιό μαζεμένη, πιό μετρημένη και συγκρατημένη, αλλά ίσως και λίγο πιό φαρισαϊκή από την αθηναϊκή.

Τά παιδιά τού "Χατζή" ήτανε, άλθθεια, πιό μελετηρά και πιό εύσυνείδητα από τούς συμμαθητές μου της 'Αθήνας, και στην αρχή μάλιστα εκόπιαζα αρκετά γιά νά σταθώ σέ κάποια καλή σειρά στά μαθήματα.

'Ητανε ασφαλώς και πιό εύταχτα από τά παιδιά της 'Αθήνας. Κατά βάθος βέβαια, κάνανε τά ίδια και χειρότερα. Φροντίζανε όμως και προσέχανε νά μη φαίνονται.

'Ετσι από τότε άρχισα νά προσέχω τη λεπτομέρεια αυτή τού φαναριώτικου χαρακτήρα, πού πάντα μέ νευρίαζε όπου

και όταν τη συναντούσα, είτε στην ιδιωτική μου είτε στη δημόσια μου ζωή.

Στό Λύκειο τού Χατζηχρήστου γρήγορα συνδέθηκα μέ δυό παιδιά από την τέταρτη τάξη και μέ ένα από την τρίτη. Τόν Παναγιωτάκη τό Μηλιώτη, τόν Περικλή τό Νούλη και τό Γιώργο τόν Κάλφα.

'Απ' αυτούς οί δυό τελευταίοι δέν υπάρχουνε πιά. 'Ο Κάλφας από οικογενειακές στενοχωρίες αυτοχτόνησε φοιτητής στη Λειψία, κι ο Περικλής ο Νούλης πέθανε πριν λίγα χρόνια. 'Ετσι, μείναμε γιά την ώρα ο Μηλιώτης στη Θεσσαλονίκη κ' έγω έδώ στην 'Αθήνα.

Στου Χατζηχρήστου είχα την εύτυχία νά διδαχτώ από μερικούς εξαιρετικούς καθηγητές, πού πολύ δύσκολα θά μπορούσα νά τούς παραβάλω μέ τούς 'Αθηναίους μου δασκάλους, άν εξαιρέσω τόν πανάγαθο σοφό μου παλιό καθηγητή Γεωργιάδη και τό μαθηματικό Φιντικλή.

'Από τούς καθηγητές μου της Πόλης θυμάμαι ιδιαίτερα τό γηραλέο σοφό καθηγητή της Μεγάλης τού Γένους Σχολής Θεμιστοκλή Σαλτέλη και τό Μηνά τόν Αυθεντόπουλο. Μέ τόν τελευταίον έπρόκειτο ύστερ' από χρόνια νά συγγενέψουμε στενά, αφού πήρε γυναίκα του την αδερφή της δικής μου γυναίκας, την Ούρανία.

Δέν ξεχνάω και δυό Γάλλους σοφούς μου καθηγητές, τόν Delboeuf και τόν Lebun, πού ίσως σ' αυτούς χρωστάω τό θαυμασμό και την αγάπη μου στη Γαλλία και στους Γάλλους, πού έμεινε πάντα χαραγμένη βαθειά μέσα στην καρδιά μου ακόμη και όταν τό λογικό μου μ' έκανε νά βρίσκω μερικές φορές δέν ήτανε πάντα οί ιδανικοί και άψογοι ήπότες και ήρωες, όπως τούς έβλεπα μέσα στη φαντασία μου.

'Υστερ' από την ταχτοποίησή μου στό γυμνάσιο τού "Χα-

(*) Τό πρώτο μέρος των 'Απομνημονευμάτων δημοσιεύτηκε στό τεύχος 61/63, Γενάρη - 'Ιούνη 1978, σελίδες 57 - 69. 'Ο τίτλος είναι γραμμένος μέ τό χέρι τού Μανώλη Καλομοίρη.

τζή", άρχισαν οι δικοί μου να σκέφτονται και για να συνεχίσω τις μουσικές μου σπουδές.

Ο Άρμόδιος, πού, όπως είπα παραπάνω, είχε ωραιότατη φωνή μπάσσου και τραγουδούσε σαν ένας καλός και φωτισμένος έρασιτέχνης, άνακατεβότανε φυσικά και στους "μουσικούς κύκλους" της Πόλης. Σ' αυτόν λοιπόν ανατέθηκε από τη Μάνα μου και τό Μηνά να φροντίσει να μου βρεί και τόν κατάλληλο καθηγητή πιάνου.

Ο Άρμόδιος εκείνο τό καιρό εθαύμαζε και ήτανε φίλος του βυζαντινολόγου και συλλέκτη δημοτικών τραγουδιών Παχτίκου.

Ο Παχτίκος τότες έκανε άρκετό θόρυβο γύρω άπ' τόν έαυτό του. Μιλούσε όλο και για τη "γνησιότητα" της Έλληνικής Μουσικής, τόσο της δημοτικής όσο και της Βυζαντινής και της Αρχαίας.

Υποστήριζε με μίαν αδιάλλακτη πολεμική και με πείσμα τις ιδέες του και προσπαθούσε να πείσει όλους πώς δέν μπορούσε να σταθεί καμιά αντίθετη άποψη.

Ό,τι άπάνω κάτω άργότερα στην Άθήνα ό κ. Ψάχος. Μέ τη διαφορά πώς ό Παχτίκος είχε πολύ λιγώτερη σοφία και βαθειές γνώσεις στα ζητήματα της Βυζαντινής Μουσικής, περισσότερη μικροπροηρία, λιγώτερη όμως κάκωση και όξύτητα.

Είχεν επίσης κ' έναν ανάλογο κύκλο θαυμαστών, πού πιστεύανε πώς ό,τι έλεγε ήτανε θέσφατο, φωνάζανε για "διαφορά" της ελληνικής μουσικής, και πιστεύανε τόν Παχτίκο για μεγάλο συνθέτη προορισμένο να άναγεννήσει τούς "θείους" ήχους των ένδόξων προγόνων μας.

Ο καθηγητής πιάνου Τιμόθεος Ξανθόπουλος, άπόφοιτος του Ωδείου της Βιέννης. Σ' αυτόν με άνάθεσαν — θυμάται ό Καλομοίρης — ύστερα από διάφορες Έλβετογερμανίδες δασκάλες της κακιάς ώρας. Τόν θαύμαζα για τά έμβατήρια πού μ' εύκολία συνέθετε για κάθε περίσταση κι άγανακτούσα πού ό κόσμος δέν άναγνώριζε τή... μεγαλοφνία του δασκάλου μου!



Άπό τούς καθηγητές μου στο Λύκειο της Πόλης ξεχωρίζω τό Μηνά Αθηντόπουλο πού, ύστερ' από χρόνια γίναμε και σύγαμπροι. "Όταν κάποτε μās έβαλε να γράφουμε σελίδες από έργο πού εκτιμούσαμε, εγώ άντέγραφα τά πιο επιθετικά κομμάτια άπ' τό "Ταξίδι" του Ψυχύρη. Κ' ή τάξη έμεινε κατάπληκτη όταν ό καθαρευουσιάνος δάσκαλος μου είπε: Πολύ καλή έκλογή έκανες Καλομοίρη! Και μ' έβαλε να τά διαβάσω! (Φωτογραφία από τό Κέντρο Νεοελληνικών Έρευνών)

Ο Παχτίκος είχε την ιδέα πώς ή ελληνική ξενομανία έκανε τό κοινό της Πόλης να θαυμάζει μόνο την ξένη μουσική και να άδιαφορεί για τη δική του προσπάθεια. Έτσι παρουσίαζε συχνά έργα του σύ να ήτανε δθθεν έργα ξένων συνθετών, με την έλπίδα πώς έτσι θα τά πρόσεχαν και θα τά χειροκροτούσαν.

Όταν ό Έλληνικός Φιλολογικός Σύλλογος της Πόλης άποφάσισε να δώσει με τό θιασο Ταβουλάρη πού βρισκότανε τότε στην Πόλη, την "Αντιγόνη" του Σοφοκλή με μουσική του Μέντελσον, ό Παχτίκος έκανε τρομερό θόρυβο στις εφημερίδες, καθώς και στον κύκλο των φίλων του.

Έγραφε και έλεγε πώς υπάρχει μιά άλλη μουσική της "Αντιγόνης" πολύ "άρχαιοπρεπεσττέρα", πού την έχει γράψει ένας "Ιρλανδός" συνθέτης, — δέ θυμάμαι μόνο με τί όνομα τόν είχε βαφτίσει.

Κι ό "Ιρλανδός" αυτός συνθέτης δέν ήτανε άλλος από τόν ίδιο τόν Παχτίκο.

Στόν Παχτίκο λοιπόν με παρουσίασε στην άρχή ό θείος Άρμόδιος, για να με "μυήσει" στα μυστικά της θεωρίας της μουσικής και του σολφαίσμου.

Δέν προχωρήσαμε όμως πέρα από τό δεύτερο ή τό τρίτο μάθημα.

Έγώ "εφάλτερνα" τρομερά, άλλοτε θεληματικά κι άλλοτε άβέλτητα, και οι έξηγήσεις του για τη θεωρία της μουσικής μου φαινότανε άφόρητα σχολαστικές και βαρετές.

Τό ίδιο συνέβηκε και όταν στό Λύκειο τού "Χατζή" ανέλαβε ό Παχτικός τό μάθημα τής Ώδικής. Ή τετρανδρία μας, ό Μηλιώτης, ό Νούλης, ό Κάλφας κ' έγώ, φάλτσάραμε τόσο συστηματικά και θεληματικά, ώστε μιά άπάλλαξε από τό μάθημα και τούς τέσσερις ως "άνεπιδέκτους μαθήσεως".

Αυτός ήτανε ό Παχτικός. Τόν καιρό εκείνο τόν έκρινα μέ μεγάλη αύστηρότητα. Τόν θεωρούσα καθαυτό γελοίο, μέ τήν όλοστρογγυλή φάτσα του, τό κεφάλι του κουρεμένο μέ τήν "ψιλή" και τά μεγάλα του αυτιά πού ξεπετιόντανε σέ όρθή γωνία. Μιά έκφραση σχολαστικού δασκάλου πού δέν μπορεί νά νιώσει τίποτε από τέχνη και καλλιτεχνική συγκίνηση, και πού μου τή θυμίζει σήμερα ή φυσιογνωμία ένός άλλου Κωνσταντινουπολίτη μουσικού στή Θεσσαλονίκη.

Σήμερα όμως, πού τόν κρίνω μέ τήν προοπτική τού χρόνου και μέ τήν πείρα τής ζωής, είμαι πολύ πιό έπικειχής.

Είχε κι ό Παχτικός τά ιδανικά του, κι άγωνίστηκε γι' αυτά.

Ήν δέν κατόρθωσε νά καρποφορήσει ή προσπάθειά του, ήτανε γιατί τού έλλειπε ή αντίληψη τής μουσικής σάν τέχνης, καθώς και ή γνώση τής έπιστήμης τής μουσικής.

Φανταζότανε πώς μέ τά πιό πρόχειρα κ' έμπειρικά μέσα μπορούσε νά καταπιαστεί μέ τά σοβαρότερα αισθητικά και δημιουργικά προβλήματα τής μουσικής τέχνης.

Ήπό τήν άλλη όμως μεριά πρέπει νά τού άναγνωρίσω πώς είχε νιώσει τούς καλλιτεχνικούς θησαυρούς πού κλείνει μέσα του τό Έλληνικό λαϊκό τραγούδι, και πώς είχε κοπιήσει και δουλέψει γιά τήν περισυλλογή και τή μεταγραφή του, άδιάφορο άν ή συλλογή του στή βιβλιοθήκη Μαρασλή

Ή σεβασμός λυκειαρχής τής Πόλης, Χρήστος Χατζηχρήστος, μέ τή βιβλική γενειάδα, σέ μιá έκδρομή στόν ειδυλλιακό Βόσπορο. Μαζί κι ό μουσικολόγος και συνθέτης Γεώργιος Παχτικός, καθηγητής τής Ώδικής στό Λύκειο. Ή Καλομοίρης, από αντίπαθεια στόν Παχτικό, φάλτσαρε τόσο έπιδειχτικά ώστε άπαλλάχτηκε άπ' τήν ώδική ως "άνεπιδέκτος μαθήσεως"! (Φωτογραφία Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών)



Ή Σοφία Σπανούδη — νεαρή τότε δεσποινίς Ήωαννίδου, νεογυρισμένη πιανίστα από τό Ώδειο τής Αρσέσσης στήν Πόλη — ανέλαβε τόν Καλομοίρη στό πιάνο. Ή Καλομοίρης — παρά τις αντίθέσεις τού χαρακτήρα της — τή βάζει "δίπλα σ' ό,τι πιό πολύτιμο κρύβει στά βάθη τής ψυχής του, γιατί τού άνοιξε τις πόρτες στής Τέχνης τά παλάτια". Ή πίνακας έχει γίνει στή Αρσέση από τή Θάλεια Φλωρά - Καραβία

περιέχει τόσες άνακρίβειες κι αυθαιρέσιες, ώστε νά είναι σχεδόν άχρηστη.

Ή ιδέα του πάλι γιά τήν ξενομανία μας και τήν ξενολατρία πού καταδιώκει κάθε Έλληνα καλλιτέχνη, δέν ήτανε ούτε τόσο παράλογη ούτε τόσο άύστατη.

Ήν ή αντίδρασή του ήτανε κάπως κομική, και τόν έβλαφε περισσότερο παρ' ό,τι τόν ώφελούσε, ποιός όμως από μäs δέν έδοκίμασε και δε δοκιμάζει ανάλογα αισθήματα και ποιός δε νιώθει πόσο έβλαψε και βλάφτει τήν Έλληνική τέχνη γενικά και ιδιαίτερα τήν Έλληνική δημιουργία ό σνομπισμός και ή ξενομανία μας ;

Ήπειτα, ποιός ξέρει ; Μπορεί κι αυτή άκόμη ή φλυαρία τού Παχτικού γιά τήν Έλληνική μουσική, γιά τήν άρχαία τραγωδία και γιά τό δημοτικό μας τραγούδι, νάφερε άθελά του κι άθελά μου μέσα στήν ψυχή μου τό σπόρο τής λαϊκής μούσας και τήν ιδέα τής δημιουργίας μäs μουσικής δικής μας, πού ν' άνθίσει σάν ξωτικό λουλούδι πάνω στ' άκροβλάσταρα τού τραγουδιού και τής μουσικής τού λαού μας.

Τό ίδιο μπορεί και στις σχολαστικές άπόπειρες τού Παχτικού νά γράψει μουσική σέ άρχαίες Έλληνικές τραγωδίες νά όφείλεται και ή άπέχθεια πού νιώθω ως σήμερα άκόμη όταν σκεφτώ νά καταπιαστώ μέ μουσική σέ άρχαίο δράμα.

Κ' ίσως γι' αυτό νά μήν τό προσπάθησα άκόμα.....

Ή άλήθεια όμως είναι πώς τή μεγάλη συγκλονιστική έντύπωση από τό δημοτικό τραγούδι δέν τή χρωστάω στις έκτελέσεις και στις θεωρίες τού Παχτικού ούτε κανενός άλλου βυζαντινολόγου τά άερολογήματα, αλλά στήν τέχνη

ένος ἀληθινοῦ καλλιτέχνη, ένος τραγουδιστῆ: τοῦ Ἄραμη, τοῦ θείου τοῦ Πάνου Ἀραβαντινοῦ.

Τὴ χρονιά αὐτὴ πού τέλειωνα τὸ Γυμνάσιο στὴν Πόλη, ὁ Ἄραμης, βαρῦτονος ἐγκαταστημένος στὸ Παρίσι⁽¹⁾, πέρασε ἀπὸ τὴν Πόλη, ὅπου ἔδωσε μιά ἢ δύο, δὲ θυμᾶμαι, συναυλίες, "ρεσιτάλ" ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα.

Ἡ καινοτομία, καινοτομία σημαντικὴ γιὰ τὴν ἐποχὴ του, ἴτανε πῶς στὰ προγράμματά του, μαζί μὲ τὸ ξένο ρεπερτόριο ἀπὸ ἄριες καὶ λίντ, πρόσθετε πάντα καὶ μιά σειρά ἀπὸ δημοτικὰ μας τραγούδια διασκευασμένα ἀπὸ τὸν ἴδιο μὲ πολλὴ διάκριση καὶ γούστο, ἂν ὄχι μὲ ἄρμονικὴ πρωτοτυπία.

Ἄκόμα τὴ θυμᾶμαι τὴ συγκίνηση πού ἔνωσα στὸ ἄκουσμα τῶν λαϊκῶν αὐτῶν τραγουδιῶν, ὅπως τὰ τραγουδοῦσε ὁ Ἄραμης ἀριστοτεχνικὰ καὶ μὲ πραγματικὸ καλλιτεχνικὸ παλμό.

Δέν ξέρω κ' ἐγὼ πῶς, μὰ τὸ θυμᾶμαι ἀκόμα καλὰ, βρέθηκα στὰ παρασκῆνια καὶ τοῦ φιλοῦσα τὰ χέρια κ' ἔκλαια· ὁ βαρῦτονος κολακεμένος πίστευε πῶς ὁ θαυμασμός κ' ἡ συγκίνησή μου ἀφοροῦσαν τὴ φωνὴ καὶ τὴν τέχνη του.

Ἐγὼ ὅμως τὸ εἶχα νιώσει εὐτὺς ἀμέσως ὡς τὰ βάθη τοῦ εἶναι μου, πῶς εἶχα συγκλονιστεῖ μόνον ἀπὸ τὸ θᾶμα τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, πού εἶχε μιλήσει στὴν ψυχὴ μου καὶ μοῦ εἶχε συνεπάρει τὸ νοῦ καὶ τὴν καρδιά.

Ἄκόμα ἀντιλαοῦνε μέσα μου καὶ γλυκοτραγουδᾶνε οἱ σκοποὶ τοῦ Τραγουδιστῆ, ὁ "Ἀετός", ὁ "Μαγεμένος", ὁ

(1) Ἔστερα ἀπὸ πολλὰ χρόνια στὰ 1924 τὸν ἐπεσκέφτηκα στὸ Παρίσι γέρο πιά. Ἐννοεῖται πῶς δὲ θυμόντανε τίποτα ἀπὸ τὴν πρώτη μας συνάντηση στὴν Πόλη. Μοῦ ἔδειξε μιά ψυχρὴ εὐγένεια καὶ δέν καταλάβαινε τὴ συγκίνηση πού ἔνωθα μὲ τὴ νέα μου γνωριμιά του.

Μιά κάρτ ποστάλ, τυπωμένη στὸ Παρίσι, στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα, μὲ τὸ περίφημο "Ἐλληνογαλλικὸν Λύκειον Κωνσταντινουπόλεως", πού ἴδρυνε καὶ διεύθυνε ὁ Χρῆστος Χατζηχρήστος, ὁ σεβασμῖος καὶ κοσμαγάπητος γιὰ τοὺς μαθητὲς του "Χατζῆς". Στὸ ἴδρυμα αὐτό, ἔβγαλε ὁ Καλομοῖρης τὴν τελευταία τάξη τοῦ Γυμνασίου, στὰ 1900. (Φωτογρ. Κέντρον Μικρας. Σπουδῶν)



2- Ἐλληνογαλλικὸν Λύκειον Χρήστου Χατζηχρήστου ἐν Κωνσταντινουπόλει. — Ανατολικὴ ὀπισθία πρόσοψις

2 - Lycée Gréco Français - Chr. Hadjichristou, Constantinople - Le Lycée vu de derrière

‘Ο θεϊός ‘Αρμόδιος ήτανε φίλος του τελευταίου, αλλά εμένα δε μου γέμισε τὸ μάτι.

Σ’ αὐτόν, χωρίς νά μπορῶ τότε νά τὸ ξεδιαλύνω, ἐνιωθα τὸν τύπο τοῦ Ἰταλοῦ μουσικοῦ μὲ μεγάλη ρουτίνα, bon à tout faire, ἀλλὰ χωρίς καμιὰ καλλιτεχνικὴ πνοή, χωρίς κἀν νά γράφει ὠρατὰ ἐμβατήρια γιὰ τοὺς διάφορους ἐστεμμένους καὶ μὴ τῆς ἡμέρας, ὅπως ἔκανε ὁ καημένος ὁ Τιμόθεος.

Ἔτσι ἔπεσε ἡ ἐκλογή τοῦ οικογενειακοῦ συμβουλίου σὲ μιὰν Ἑλληνίδα πιανίστρια, νεογυρισμένη τότε ἀπὸ τὸ Ὠδεῖο τῆς Δρέσδης, πού γινόταν ἀρκετὸς θόρυβος γύρω ἀπὸ τὸ ὄνομά της, τῆ δ. Σοφία Ἰωαννίδου, πού εἶναι σήμερα γνωστότατη στὸ πανελλήνιο καὶ ἔξω ἀπ’ αὐτὸ σάν κυρία Σοφία Σπανοῦδη.

Τῆ θυμάμαι ἀκόμα τὴν πρώτη μου γνωριμιά μὲ τὴν κάπως παράδοξη ἀλλὰ πραγματικὰ ἐξαιρετικὴ καλλιτέχνηδα, πού τότες μάλιστα, ὅπως τὴν ἐβλεπα μὲ τὴν ἐφηβικὴ μου ψυχὴ, φάνταζε σάν κἀτι ἀνώτερο καὶ φανταστικὰ καλλιτεχνικὸ.

Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ἡ Σοφία Ἰωαννίδου ἴτανε τότε μιὰ τεχνίτρα πού πίστευε, πίστευε ἀπόλυτα στὴν τέχνη της— ἀληθινὴ τῆς θρησκεία— καὶ στὰ ἰδανικά της. Γεμάτη ἐνθουσιασμοῦς, συχνὰ ὑπερβολικοῦς μὰ πάντα ὠραίου, γιὰ κάθε τι πού τὸ πίστευε μεγάλο καὶ ἀγνό στὴν τέχνη, μὰ καὶ γεμάτη θυμοῦς κ’ ἐπιθετικότητα γιὰ ὅ,τι τῆς ἔθιγε τὰ ἱερά καὶ τὰ ὅσια τῆς τέχνης της.

Προικισμένη πάντα καὶ μὲ γερό λογοτεχνικὸ ταλέντο, παρέλαβεν ἄγρια τὸν Παχτίκο, ὅταν ἐκεῖνος βγήκε νά χτυπήσει τὴ μουσικὴ τοῦ Mendelssohn. Ὅμως κι ἀπὸ τότες συχνὰ μποροῦσε νά ἐξυμνήσει καὶ νά τις ἀνεβάσει στὰ ἐπουράνια μερικὲς μετριότητες κι ἀσημότητες, ὅταν κατορθώνανε νά θίξουνε καμιάν εὐαίσθητη χορδὴ τῆς καλῆς καὶ κατὰ βάθος ἀγαθῆς τῆς καρδιάς.

Σ’ αὐτὴ τῆ γυναῖκα, τῆ γεμάτη ἀπὸ ἀντιθέσεις, ἐνθουσιασμοῦς καὶ φανατικὴ λατρεία γιὰ τὴν τέχνη της, μὰ πάντα τότες εἰλικρινὴ στὴν πίστη της, — καὶ λέω τότες γιὰτι ὅλοι μας, ὅταν γερνᾶμε γινόμαστε λίγο-πολύ, ὄχι μόνο σωματικὰ ἀλλὰ καὶ ψυχικά, οἱ καρικατοῦρες τοῦ ἑαυτοῦ μας,— μὲ πῆγε ἓνα πρωῖνὸ ὁ Ἄρμόδιος καὶ τὴν παρακάλεσε νά συνεχίσει τὶς σπουδὲς μου στὸ πιάνο.

Ἀπὸ τὴν πρώτη μου στιγμή ἐνθουσιάστηκα μὲ τὴν καινούρια μου καθηγήτρια.

Παρ’ ὅλο τὸ γνωστὸ ἔρρινο τῆς φωνῆς της, πού ἂν τὸ ἄκουα ἀπὸ ἄλλον ἢ ἀπὸ ἄλλην θὰ μὲ πιάνανε γέλια, ἀρχισα νά νιώθω πῶς ἡ Σοφία ἔπαιρνε τὴ μουσικὴ πολὺ σοβαρότερα ἀπ’ ὅ,τι ὅλοι οἱ ἄλλοι μου δασκάλοι, ἀπὸ τὸ Διγενὴ Καπαγκρόσσα μὲ τὸ χάρακά του ὡς τὸν Ξανθόπουλο μὲ τὰ ἐμβατήριά του καὶ τὸν Παχτίκο μὲ τὶς θεωρίες του.

Ἀρχισα νά προσβλέπω μὲ δέος καὶ σεβασμὸ στὶς συνάτες τοῦ Μπετόβεν, καὶ ἰδιαίτερα νά λατρεύω τὴ Mondschein Σονάτα καὶ τὴν Appassionata, πού τὶς ἐρμήνευεν ἡ ἴδια πραγματικὰ ἀριστοτεχνικά, καὶ, ὅπως τότες μοῦ φάνταζε, κυριολεκτικὰ ἀνυπέβλητα.

Οἱ ἀναλύσεις τῶν ἀριστουργημάτων τῆς πιανιστικῆς φιλολογίας, πού ἀφθονα μοῦ προσέφερε, ρομαντικὲς καὶ συχνὰ ἀρκετὰ αὐθαίρετες, ὅμως πάντα ποιητικὲς κ’ ἐνδιαφέρουσες, καθὼς καὶ ἡ μουσικὴ τῆς ἀνεκδοτολογία, μοῦ γέμιζαν τὴν ψυχὴ καὶ μοῦ ζυπνοῦσαν τὴ φαντασία. Ὅταν κάποτε τῆς ἔπαιξα ἓνα Caprice τοῦ Mendelssohn καὶ μερικὰ Lieder ohne Worte, βρῆκε πῶς ἐχρωμάτιζα σάν ἀληθι-



→
Τρεῖς πολύτιμες φωτογραφίες ἀπὸ τὸ χαμένο ἐλληνοισμὸ τῆς Μικρασίας, πού διασώζει τὸ Κέντρο Μικρασιατικῶν Σπουδῶν. Ὁ Γεώργιος Παχτίκος σὲ μιὰ ἐξόρμησή του στὴ Βιθυνία γι’ ἀποθησαύριση ἐλληνικῆς μουσικῆς. Ὁ Καλομοίρης, πού ἀπὸ παιδὶ τὸν θεωροῦσε σχολαστικὸ καὶ γελοῖο, στερνὰ παραδέχεται πῶς κι ὁ Παχτίκος εἶχε κοπιήσει γιὰ τὴ συλλογὴ καὶ καταγραφή θησαυρῶν τῆς “δημώδους” μουσικῆς μας. Ἴσως, κίωλας, ἡ μονομανία αὐτῆ τοῦ Παχτίκου νά ἔχε μοιλιώσει καὶ στὸν ἴδιο τὴ λατρεία γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι

νός καλλιτέχνης, και, υπερβολική στους επαινούς της όπως και στους ένθουσιασμούς της, μου έδωσε τέτοιο κουράγιο, ώστε να θέλω να καταπιαστώ με τη Mondschein Σονάτα του Μπετόβεν και μ' αυτό το Κοντσέρτο του Γκρήγκ, γιατί κοντά στα άλλα είχα αρχίσει να συνεπαίρνομαι κι από τη μουσική του Γκρήγκ.

Η καθηγήτριά μου ξυπνούσε τη φαντασία μου με την ανάλυση της έθνικης μουσικής προσπάθειας του Νορβηγού συνθέτη και τον πνευματικό του σύνδεσμο με το μεγάλο Νορβηγό δραματουργό Ίψεν.

Έτσι μ' έκανε να συμμετέχω ολοένα και πιο έντονα στην καλλιτεχνική ατμόσφαιρα όπου εκείνη έζούσε τόσο έντατικά.

Ευτυχώς που από τότε η Σοφία ήταν αρκετά χοντρή, σχεδόν όπως και τώρα. Έτσι δεν την έρωτεύτηκα (παρά την αγάπη μου στην Ανατολίτικη μουσική, ποτέ μου δεν μπόρεσα να έρωτευτώ με τις παχιές), μόνο την εθαύμαζα, και μπορώ να πω πως στη Σοφία Σπανούδη χρωστάω ένα μεγάλο μέρος από την ψυχική και καλλιτεχνική μου ανάταση. Αν δεν έπεφτα στα χέρια της, και βρισκόμουν κάτω από ένα δάσκαλο έστω και πιο τεχνικά καταρτισμένο και ισορροπημένο, δεν ξέρω αν θα μουν σήμερα αυτός που είμαι. Και γι' αυτό τη Σοφία τη βάζω δίπλα σ' ό,τι πιο πολύτιμο

Ο διάσημος Έλληνας βαρύτονος Άραμης, θείος του μεγάλου σκηνογράφου Πάνου Άραβαντινού, ηπειρώτης, με λαμπρή διεθνή καριέρα. Ο Καλομοίρης θυμάται ζωηρά ένα ρεσιτάλ του Άραμη στην Πόλη το 1900 κι όμολογεί: Στην τέχνη του χρωστάω την πρώτη συγκλονιστική μου εντύπωση από το δημοτικό τραγούδι. Έτρεξα—θυμάται—στο καμαρίνι και του φιλούσα τα χέρια, κλαίγοντας. Έδω, ο Άραμης σέ λοντροέζικη κάποι ποστάλ, ως Φάουστ στο Κάβεν Γκάρντεν



Aramis, (Faust.)

κρύβω μέσα στα βάθη της ψυχής μου, ύστερ' από την ανάμνηση της Μάνας μου και του Μηνά, τη βάζω μαζί με τη Γιαγιά μου και την Τσάτσα Μαρούκα, που σταθήκανε οι πρώτες που μου άνοιξαν τις πόρτες στις Τέχνες τα παλάτια.

Πάντως όμως από την καθαρά τεχνική τους μεριά τα δάχτυλά μου εξακολουθούσαν να παραμένουν αρκετά δυσκίνητα.

Ήταν φυσικό πως έτσι ακατάστατα κ' επαναστατικά που μελετούσα δεν μπορούσα να προοδέσω και να ταχτοποιηθώ στην τεχνική του όργανου μου, που ήταν άλλο πράμα από τους οραματισμούς και τους ένθουσιασμούς μου.

Παρ' όλ' αυτά άρχισε σιγά-σιγά να θεριεύει μέσα μου η απόφαση να άφοσιωθώ κ' επαγγελματικά στη μουσική.

Άδιαφορούσα πως όταν στο σπίτι μου θά τους τ' ανάγγελα, θά το θεωρούσαν άπάνω κάτω το ίδιο σά να τους έλεγα της αποφάσις να γίνω λωποδύτης, παραχαράχτης ή κάτι παρόμοιο.

Τέτοιες ήταν οι ιδέες που κρατούσαν τότες, στο σωτήριο έτος 1900, στο άστικο και νοικοκυριστικό περιβάλλον της Πόλης για τους "μουζικάντες" όπως και για τους "θεατρίνους".

Στην ψυχολογική μου αυτή κατάσταση ένα νέο μουσικό άκροάμα ήρθε να δώσει μίαν όριστική και τελειωτική κατεύθυνση.

Ο Έλληνικός φιλολογικός σύλλογος, όπως είπα παραπάνω, άποφάσισε με την ευκαιρία που βρισκόταν εκεί ο θάσος του Διονυσίου Ταβουλάρη, να οργανώσει μίαν εξαιρετική παράσταση της Άντιγόνης με τα χορικά τα μελοποιημένα από το Mendelssohn.

Μεγάλη άντρική χορωδία και πλήρης όρχήστρα σχηματίστηκε με ό,τι πρόχειρο επαγγελματικό και έρασιτεχνικό στοιχείο μπορούσε τότες να βρεθεί στην Πόλη με μαέστρους τόν Lange για την όρχήστρα και τόν Selvelli για τη χορωδία, αν θυμάμαι καλά.

Ο Άρμόδιος, που είχε όπως είπα μιά ωραία φωνή μπάσσου, ανέλαβε το μέρος του κορυφαίου από το ένα ήμιχόριο. Είχε μάλιστα και κάνα-δυό σόλα.

Άκόμη θυμάμαι την ωραία του φωνή μπάσσου να τραγουδάει στη μακαρονίστικη μετάφραση την τραβηγμένη μάλιστα από τα μαλλιά για να ταιριάζει με τη μουσική που το πρωτότυπο της ήτανε στη Γερμανική:

"Ίδου χωρεί Μενοικέως παίς
Κρέων ο άρχων της γης Κάδμου".

Μαζί με τόν Άρμόδιο παρακολουθούσα κ' εγώ τις δοκιμές, χωρίς όμως και να τραγουδάω στη χορωδία γιατί η φωνή μου ήτανε σάν του βραχνοκόκορα.

Η μουσική του Mendelssohn στην Άντιγόνη μου έκανε εξαιρετική εντύπωση.

Γεμάτη σοφία αλλά και έμπνεψη με συνεπήρε: ένιωσα πως ήτανε κάτι πολύ πιο βαθύ και από αυτή τη Βοήημε του Puccini που είχα άκούσει στην Άθήνα και που ήτανε ο πρώτος μου μουσικός έρωτας.

Και σήμερα άκόμα, όταν άκούω τις άποπειρες από τις μουσικές ύποκρούσεις των άρχαίων τραγωδιών που άλλες φιλοδοξούνε ν' αναστήσουνε την άρχαία μουσική τεχντροπία κι άλλες ν' αποδώσουνε τη μουσική που έχει ο σκηνοθέτης στο κεφάλι του κ' ένα σωρό άλλα πράγματα, συχνά ξεχνώντας κάτι πολύ άπλο αλλά ουσιαστικό: τη Μουσική, δέ μπορώ να μ' αναπολήσω με νοσταλγία την πραγματική μουσική ατμόσφαιρα των χορικών της Άντιγόνης από το Mendelssohn.

Όπως και νάχει το πρῶμα, τόσο η μουσική της Άντιγόνης όσο και οι φιλολογικές υπερβολές και οι λυρικές εξάρσεις της Σοφίας για τα άριστουργήματα της κλασικής μουσικής που ολοένα και περισσότερο εγνώριζα κι άρχιζα να τ' νιώθω, μου δίναν ένα δυνατό καλλιτεχνικό μεθύσι και μου γεμίζανε το νοῦ και την ψυχή μου.

Σ' αυτό το άναμεταξύ συνέβηκαν και δυό άρκετά σημαντικά για το κατοπινό μου ζετύλιγμα γεγονότα.

Ο "Μπαμπά—Μηνῶς" διορίστηκε βοηθός διοικητής στο

νομό Διαρβεκίρης: "Βαλί μουαβίν" όπως τόν λέγανε τούρκικα κ' εγώ από την άλλη μεριά έπαιρνα πολύ ίκανοποιητικά τó άπολυτήριό του γυμνασίου στό Έλληνογαλλικό λύκειο του Χατζηχρήστου.

Ήρθα μάλιστα πρώτος στους τελευταίους διαγωνισμούς για Γαλλικές και Έλληνικές έκθέσεις και τρίτος στά γενικά άποτελέσματα όλης τής χρονιάς παρ' όλο πού στή γραμματική και τó συντακτικό ήμουνα άρκετά άδύνατος.

Πριν πάρω τó άπολυτήριό μου ó καλός μου ó Μηνάς είχε πιά φύγει για τή νέα του θέση στή Διαρβεκίρη.

Έννοείται πώς παρά τούς τεμενάδες πού του έκανε ó φεσοφόρος υπάλληλος του ύπουργείου σάν ήρθε νά του φέρει τó "καλό χαμπέρι," στό βάθος ó διορισμός αυτός δέν ήτανε τίποτε άλλο παρά μιá εύσχημη έξορία. Ο Σουλτάν Χαμίτ πού βασίλευεν άκόμη τότες—τά τελευταία χρόνια τής βασιλείας του—πάντα τόν στραβόβλεπε σάν άδιόρθωτο "γιουνανλή" και φαίνεται πώς έκρινε καλό νά τόν ξαποστείλει στή μακρινή αυτή έπαρχία όπου μέ τις τότε συνθήκες—δέ λειτουργούσε άκόμη ó σιδηρόδρομος τής Βαγδάτης—ήθελε σχεδόν σαράντα μέρες για νά φτάσει από τήν Πόλη.

Ο καημένος ó Μηνάς όμως τή δέχτηκε αυτή τή θέση όχι μόνο άναγκαστικά αλλά σχεδόν μέ χαρά γιατί βελτιώνε κατά πολύ τά οικονομικά του και φυσικά όλων των κλάδων τής οικογένειας των Χαμουδοπουλαίων πού μέ τή μεγάλη του καρδιά νόμιζε πώς έπρεπε νά φροντίζει.

Ειδικότερα για μένα ήταν εύχαριστημένος πού ή νέα του θέση θά του επέτρεπε νά μέ στείλει ύστερα από τις γυμνασιακές μου σπουδές στάς "Ευρώπας" για νά μελετήσω για τρός ή μηχανικός,—σ' αυτά τά δυό στάδια μ' άφίνανε νά διαλέξω.

Όπως και νάχει, άποφασίστηκε για διάφορους οικονομικούς κ' οικογενειακούς λόγους, άφου είχα τελειώσει τó γυμνάσιο, νά μείνω ένα άκόμη χρόνο στήν Πόλη και ύστερα νά τραβήξω για τις άνωτερες σπουδές μου.

Έτσι τó καλοκαίρι εκείνο του 1900 τó περάσαμε ή μάνα μου, ó 'Αρμόδιος κ' εγώ στή Χάλκη.

Είχαμε ξεκάνει τó σπίτι μας τής Πόλης για νά έγκατασταθούμε τó χινόπωρο σ' ένα άλλο πάλι στό Σταυροδρόμι. Τó καλοκαίρι αυτό ζή άκόμη όλόδροσο μέσα στήν ψυχή μου, τά καθάρια νερά των νησιών και τά μυρωμένα τους πεύκα τά νιώθω άκόμη νά μου σιγοψιθυρίζουν τις πιό γλυκές τους μελωδίες και τις ώραιες κοπέλλες νά τραγουδάνε άπομακρα μέσα στό δάσος του Τσαμλιμανιού "μακρόσυρτα τραγούδια λυπητερά" και ίσως τó β' μέρος τής συμφωνίας των "άνιδεων και των καλών ανθρώπων" νά πήρε κάτι από τή γαληνή μελωδικότητα των τραγουδιών αυτών.

Στή Χάλκη μπορώ νά πώ πώς ένιωσα για πρώτη φορά όλοζώντανη τήν όμορφιά και τή δροσιά πού έχουνε μερικά μας δημοτικά τραγούδια, όπως τó "Μωρ' τι τó θέλ' ή μάνα σου τή νύχτα τó λυχνάρι," πού άπομακρα κάποια νύχτα τ' άκουσα νά τραγουδιέται από ώραιες γυναίκες φωνές και από τότες μέ βασανίζει ó μεθυστικός σκοπός του.

Τόσο στό ίντερμέτζο του Κουιντέττου μου όσο και σέ δυό ιδιαίτερες έπεξεργασίες προσπάθησα νά ξεχύσω τήν πρώτη μου αυτή συγκίνηση και νομίζω πώς περισσότερο από όλα τó κατόρθωσα στήν τελευταία για μιχτή χορωδία.

Τó χειμώνα του 1900-1901 τόν πέρασα στήν Πόλη χωρίς τίποτε τó ιδιαίτερο.

Ή ζωή μου κυλούσε αυτό τó χρόνο μέ τά μαθήματα τής μουσικής πού μου έδινε ή Σοφία, μέ τά παντοινά μου αυτοσχεδιάσματα στό πιάνο πού τώρα ήτανε πιό συνειδητά και πού προσπαθούσανε νά ξετυλιχτούνε σέ συνθέσεις.

Όταν όμως προσπάθησα νά τις γράψω στό χαρτί, είδα πώς δέν ήτανε τίποτ' άλλο παρά φτωχικές άπομιμήσεις από τις Σονάτες του Μότσαρτ και του Μπετόβεν πού έπαιζα τότες και πώς μερικά άλλα πιό τολμηρά και πιό ανεξάρτητα πού κάποτες αυτοσχεδίαζα δέν τά κατάφερνα νά τά καταγράψω.

Άλλως τε ή έπαφή μου μέ τήν κλασική μουσική μέ είχεν άποακρύνει από εκείνα τά "σάν Έλληνικά και "Ανατολίτικα" πού είχεν άκούσει κάποτε ó Μηνάς στήν Άθήνα μέ άπορία του και σπανιότατα δοκίμαζα τώρα τέτοια στό πιάνο.



Ή Χαρίκλεια Ταβουλάρη, Άντιγόνη, στήν όμώνυμη τραγούδια του Σοφοκλή, πού διδάχτηκε από τó "Μένανδρο" στό "Θέατρο Ωδείον" τής Πόλης, στις 14 τ' Απρίλη 1900, σέ παράφραση του λυκειώχη Χρ. Χατζηχρήστου και μουσική του Μέντελσον. Ή παράσταση δόθηκε για τόν περίφημο "Έλληνικό Φιλολογικό Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως" κ' ή μουσική του Μέντελσον έντυπωσίασε και συνεπήρε τó νεαρό Μανώλη Καλομοίρη. (Φωτογραφία από τó Θεατρικό Μουσείο)

Μαζί μέ αυτά τó είχα ρίξει και στή στιχουργία—τόκανα συχνά αυτό και μαθητής στό Γυμνάσιο—πού κυρίως ήτανε ή σατυρική ή άφηγηματική κ' έγγραφα γράμματα όλόκληρα στό Μηνά στή Διαρβεκίρη σέ στίχους. Κάποτες μου άπάντησεν ó Μηνάς πώς εύχεται τó "στιχουργικόν μου αυτό τάλαντον νά εξελιχθή εις ποιητικόν" αυτό μου ψύχρανε κάπως τó ζήλο μου γιατί ένιωσα πώς αυτά πού έγγραφα δέν ήτανε ποίηση αλλά μιá άπλή στιχουργία κι αυτή δέν ήταν ή φιλοδοξία μου.

Έξ άλλου είχα ριχτεί στό διάβασμα. Από μικρός ήμουνα βιβλιοφάγος, διάβαζα πολύ και ό,τι μου τύχαινε στά χέρια καλό ή κακό, ώραιο ή άσκημο, άδιάφορο.

Ο Μηνάς μαζί μέ τόν 'Αρμόδιο είχανε μιá πολύ μεγάλη βιβλιοθήκη ή μάλλον βιβλιοθήκες πού πιάνανε δυό όλάκερα δωμάτια.

Στή βιβλιοθήκη αυτή μούπεσε για πρώτη φορά τó "Ταξίδι" του Ψυχάρη καθώς ήμουν άκόμη μαθητής στήν τελευταία τάξη του Γυμνασίου και συνεπάρθηκα όλος, όσο κι ό-ταν άκουσα τó Λύγκο τó Λεβέντη νά τόν τραγουδάει ó 'Αραμης.

Θυμάμαι πώς εκείνο τόν καιρό μās είχεν άναθέσει ó καθηγητής μας Μηνάς Αύθεντόπουλος άντίς για έκθεση, νά τοβ

ἀντιγράψωμε μερικές σελίδες ἀπὸ ἔργα πού θεωρούσαμε ἀριστουργηματικά.

Ἐγὼ ἀντέγραψα ἕνα - δυὸ κεφάλαια ἀπὸ τὸ "Ταξίδι" τοῦ Ψυχάρη καὶ μάλιστα ὄχι τὰ καλλίτερα ἀλλὰ τὰ πιὸ ἐπιθετικά.

"Ὅταν τὰ πῆγα, οἱ συμμαθητές μου πού τὰ εἶδαν πρώτοι, μείνανε κατάπληκτοι γιὰ τὸ θράσος μου. Ὁ Μηλιώτης εἶχε τὴ γνώμη πὼς ὁ ἀποβληθῶ ἀπὸ τὴν τάξη καὶ μὲ συμβούλευε νὰ προφασιστῶ ἀδιαιθεσία καὶ νὰ μὴ παρουσιάσω τὴν ἔκθεσή μου. Ἐγὼ ὅμως τὴν παρουσίασα καὶ πρὸς μεγάλη κατάπληξη ὄλων μας καὶ ἐμένα τοῦ ἴδιου, ἀκούσαμε τὸν Αὐθεντόπουλο νὰ λέει μὲ μεγάλη ἡρεμία ἀφοῦ μὲ ἔβαλε καὶ τὴ διάβασα εἰς ἐπίκειρον ὄλων: " Πολὺ καλὴ ἐκλογή ἔκανες, Καλομοίρη, καὶ μάλιστα πού ἐδιάλεξες ἀπὸ ἔργο τόσο Ἑλληνικὸ καὶ σύγχρονο " (ὄλοι οἱ ἄλλοι εἶχανε διαλέξει ἢ ἀποσπάσματα ἀπὸ Γαλλικὴ ἢ, οἱ λιγότεροι, ἀπὸ ἀρχαία Ἑλληνικὴ φιλολογία). "Ὅμως μποροῦσες νὰ βρῆς μὲρὴ ἀκόμη πιὸ ἐνδιαφέροντα καὶ φιλολογικῶς πιὸ ὠραία ". Καὶ ἄρχισε νὰ μᾶς ἀναλῆι τὸ κεφάλαιό τοῦ Ταξιδίου ὅπου ὁ Ψυχάρης μιλάει γιὰ τὸ Μπουγάζι τῆς Πόλης καὶ ἄλλα !

"Ὅταν ὕστερα ἀπὸ πολλὰ χρόνια, σύγαμπρος πιά μὲ τὸν ἀείμνηστο καὶ ξεχωριστὸ καθηγητὴ μου, τοῦ θύμισα τὸ ἐπεισόδιο αὐτὸ τῶν μαθητικῶν μου χρόνων, ἔμεινα ἀκόμα πιὸ κατάπληκτος ὅταν εἶδα πόσο "θεωρητικά" ὁ Αὐθεντόπουλος εἶτανε προοδευμένος στὸ γλωσσικὸ ζήτημα, ἐνῶ πραχτικά ἔμεινε πάντα προσκολλημένος στὴν ἀφογή βυζαντινὴ καθαρεύουσά του !

"Ὅπως καὶ νᾶχει τὸ πρᾶγμα, ἐγὼ ἀπὸ τότες ἄρχισα νὰ προσέχω ὅσο μποροῦσα πιὸ πολὺ τὴ δημοτικὴ φιλολογία καὶ νὰ ψαχολεύω νὰ μάθω ὅ,τι μποροῦσα γιὰ τὸ δημοτικιστικὸ κίνημα.

Μὲ μεγάλη ὅμως δυσκολία, γιὰ τὴν βιβλιοθήκη τῶν μαρμαρῶν μου, ἔξω ἀπὸ τὸ "Ταξίδι" τοῦ Ψυχάρη, δὲ βρῆκα παρὰ τὰ "Ἀγριολούλουδα", τὰ διηγήματα τοῦ Μποέμ καὶ ὅ,τι σκόρπιο μποροῦσα νὰ βρῶ σὲ μερικοὺς τόμους τῆς "Ἐστίας" πού εἶχαμε. Ἐξ ἄλλου ἢ ὅλη μου "περιγυριὰ" ἢ δὲν εἶχε ἰδέα ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα ἢ μιλοῦσε μὲ τὴ μεγαλύτερη περιφρόνηση τὴ ἀδιανοησία.

Ἀκόμη κ' ἡ Σοφία Ἰωαννίδου, ἐρωτευμένη τότε μὲ τὸν ἀξέχαστο Κώστα Σπανοῦδη πού ἀργότερα παντρεύτηκε, καὶ μὲ τὴ μουσικὴ τῆς, δὲν ἦτανε ἀρκετὰ φωτισμένη τὸν καιρὸ ἐκεῖνο πάνω στὸ δημοτικιστικὸ κίνημα ὥστε νὰ μὲ μὴήσει κ' ἐμένα.

"Ἐτσι ἡ πρώτη μου μύηση ἄρχισε ἀπὸ τὸ "Ταξίδι". Ἀπὸ τότες στὶς ἐκθέσεις μου κάπου - κάπου προσπαθοῦσα νὰ γράψω τὴ δημοτικὴ ὅταν δὲν ἔγραφα στὴ Βυζαντινὴ ὑπερκαθαρεύουσα πού μεταχειριζότανε ὁ θεῖος μου ὁ Μηνᾶς καὶ ἀπόφευγα συστηματικὰ τὴν ἀπλοποιημένη καθαρεύουσα πού προτιμοῦσε πάντα ὁ θεῖος μου ὁ Ἀρμόδιος.

Θυμᾶμαι ἀκόμα καὶ μερικές ἐρασιτεχνικές συγκεντρώσεις πού ὀργανώναμε πότε σπῆτι μου, πότε σὲ ἄλλα φιλικὰ σπῆτια καὶ ὅπου ὁ καθένας θαύμαζε τὸν ἄλλο.

Εἶχαμε φτιάσει κάτι σάν ἕνα ὄμιλο μουσικῆς δωματίου μὲ δυὸ - τρία βιολιά, φλάουτο καὶ πιάνο πού ἀρκετὰ ἀδέξια προσπαθοῦσα νὰ κρατήσω ἐγὼ.

Τὸ "ἀστέρι" τῆς παρέας ἦταν ἕνας βιολιστὴς Βούρος τ' ὄνομά του. Εἶχε πρᾶγματι μιά καταπληκτικὴ τεχνικὴ, ὅσο μπερῶ νὰ κρίνω ἀπὸ τὸ θυμητικὸ μου, μὰ δὲ σκάμπαζε τίποτε βαθύτερο ἀπὸ τὴν τέχνη. Καμάρωνε μόνο πού ἔβγαζε μὲ ἐξαιρετικὴ εὐκολία τὰ φλαουτάτα καὶ μὲ διαβολικὴ ταχύτητα τὶς σκάλες καὶ τ' ἀρπίσματα, ἀδιάφορο ἂν ἦτανε πιὸ γρήγορα ἀπὸ τὸν πρεπούμενο χρόνον.

Μαζί μας ἦτανε, πιὸ νέος, ἀκόμη καὶ ὁ βιολιστὴς Κολάσης, θεῖος τοῦ νέου ἀρίστου βιολιστῆ Βύρωνος Κολάση καὶ πατέρα τῆς τραγουδίστρας Ἰριμῆς Κολάση.

Ὁ περισσότερος ὅμως καιρὸς τῆς χρονιά αὐτῆ περνοῦσε σὲ γκρίνιες μὲ τὸ σπιτικό μου.

Εἶχα σκάσει τὴ μπόμπα πὼς εἶχα ἀμετάκλητα ἀποφασίσει νὰ ἀφοσιωθῶ στὴ μουσικὴ.

Ἡ Μάνα μου τὸ θεωροῦσε σάν οἰκογενειακὴ συμφορά, ὁ Ἀρμόδιος σχεδὸν τὸ ἴδιο.

Τέλος, ὅταν τὰ πράγματα φτάσανε στὸ ἀπροχώρητο κ' ἐγὼ ἐδήλωσα πὼς θὰ περίμενα νὰ ἐνηλικιωθῶ γιὰ νὰ πάρω ἀπὸ τὰ λίγα χρηματάκια τοῦ Πατέρα μου ὅ,τι μποροῦσα καὶ νὰ πάω νὰ σπουδάσω μουσικὴ στὰς Ἐυρώπας, ἀποφασίσανε νὰ

καταφύγουμε στὴ διαίτησίᾳ τοῦ Μπαμπᾶ Μηνᾶ στὴ Διαρβεκίρη.

Τοῦ ἔγραψε ἡ Μάνα μου, τοῦ ἔγραψε ὁ Ἀρμόδιος, τοῦ ἔγραψε κ' ἐγὼ ἕνα μεγάλο γράμμα ὅπου τοῦ ἔλεγα ὅλα μου τὰ ὄνειρα, ὄλους μου τοὺς πόθους, τὶς ἐλπίδες καὶ τὶς φιλοδοξίες μου.

Θὰ πέρασαν πάνω ἀπὸ τριάντα μέρες— ὅσο γιὰ νὰ φτάσουν τὰ γράμματα στὴ Διαρβεκίρη— καὶ κάποτε λαβαίναμε ἕνα τηλεγράφημα μὲ φραγκοχωιώτικα " Spoudassato Moussikin. Minas".

"Ὑστερα ἀπὸ λίγες μέρες φτάνει κ' ἕνα γράμμα τοῦ ἀγίασμένου αὐτοῦ ἀνθρώπου πού ἔλεγε πὼς δὲ μποροῦσε νὰ πάρει τὴν εὐθύνην ν' ἀντιστρατευτεῖ στὴν κλίση καὶ τὴν ἐπιθυμία μου, πὼς κ' ἡ μουσικὴ εἶναι μιά μεγάλη τέχνη πού εἶχε δοξάσει τοὺς ἀξιους τεχνίτες τῆς καὶ μόνο πὼς ἔπρεπε νὰ τὸ σκεφτῶ καλὰ ἂν ἐνίωθα τὴ δύναμιν νὰ καταπιστῶ μὲ τὶς δυσκολίες τῆς καὶ κατέληγε πὼς ἀναλάβαινε καὶ τὰ ἐξοδά μου καὶ τῆς Μάνας μου πού ἤξερε πὼς δὲ θὰ μποροῦσε νὰ μὲ ἀποχωριστεῖ γιὰ τὶς μουσικὲς μου σπουδὲς στὸ Παρίσι ἢ τὴ Βιέννη ὅπως θὰ τόκανε κι ἂν ἐπρόκειτο νὰ μελετήσω γιὰ γιαντρός.

"Ἐτσι χαρακτήκε τὸ πεπρωμένο μου κι ἄρχισα νὰ σκέφτομαι ἂν θάπρεπε νὰ πάω γιὰ σπουδὲς στὴ Βιέννη ἢ στὸ Παρίσι.

Ὁ καθένας ἀπὸ τοὺς γνωστούς μου μοῦ σύσταινε τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη ἀπὸ τὶς δυὸ αὐτὲς πολιτείες σύμφωνα μὲ τὶς συμπάθειες, τὶς προτιμήσεις καὶ τὸν τόπο πού αὐτὸς εἶχε σπουδάσει. Θυμᾶμαι ἀκόμη τὸν πολὺκλαυστο γιαντρὸ Σγουρδαῖο, οἰκογενειακὸν μᾶς φίλο, πόσο ἐνδιαφέρον εἰδειχνε γιὰ νὰ πάω νὰ σπουδάσω στὴ Γαλλία ὅπου κι αὐτὸς εἶχε σπουδάσει τόσο λαμπρὰ γιαντρικὴ.

Τέλος ἀποφάσισα τὴ Βιέννη, τὴ μουσικὴ πατρίδα τοῦ Mozart, τοῦ Beethoven, τοῦ Schubert. Κάτι μοῦ ἔλεγε πὼς ἐκεῖ ἔβρισκε τὸ σωστὸ τὸ δρόμο.

Μὲ τὴν ἀπόφασή μου αὐτὴ γνώρισα στὴν πηγὴ τῆς τῆν κλασσικῆ μουσικῆς παράδοσης πού τότε στὴ Βιέννη τηροῦντανε μὲ φανατισμὸ καὶ προσήλωσιν.

Ἰσως νὰ ἦτανε γιὰ μένα κάποιο μειονέχτημα πού δὲ γνωρίζηκα πιὸ ἄμεσα μὲ τὶς νεωτεριστικὲς τάσεις στὴ μουσικὴ καὶ τὴν τέχνη γενικώτερα, πού ἴσα - ἴσα ἐκεῖνο τὸν καιρὸ γεννιόντουσαν στὴ Γαλλία, ἀλλὰ ἴσως καὶ νὰ ἦτανε καὶ κάποιο εὐτύχημα πού δὲν ἐξελίχθηκα κ' ἐγὼ ἀνάλογα μὲ ἄλλους συναδέρφους.

Σ' αὐτὸ τὸ ἀναμεταξὺ κι ὡς πού νὰ φύγω γιὰ τὴ Βιέννη, ἡ ζωὴ μου ἐξακολουθοῦσε τὸν ἴδιο μᾶλλον μονότονον ρυθμὸ τῆς.

Τόνε διέκοψε μόνο τὸ φωτεινὸ ἐπεισόδιο τῆς παλινρθωσῆς στὸν Πατριαρχικὸ Θρόνον Ἰωακείμ τοῦ Γ'. Ἦταν ἡ πρώτη μεγάλη φυσιογνωμία ὕστερα ἀπὸ τὸ Χαρίλαο Τρικούπη τῶν παιδιάστικῶν μου χρόνων πού ἐγέμισε τὴν ψυχὴ μου μὲ σέβας καὶ μ' ἐνθουσιασμὸ.

Θυμᾶμαι ἀκόμη τὴν ὑποδοχὴ πού τοῦ γένηκε ἕνα ἀνοιξιᾶτικο δειλινὸ ὅταν γύριζε στὸ θρόνον Του ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὅρος, προμήνυμα μιᾶς καινούριας ἀνθησῆς τῆς ἑλληνικῆς ψυχῆς πού ἀλοίμονο τόσο λίγο κράτησε ! Καὶ θυμᾶμαι ἀκόμη μὲ τὴ συγκίνηση τοῦ φίλησα τὸ χέρι ὅταν κάποιο ἀπόγευμα ὁ Ἀρμόδιος μὲ πῆρε μαζί του στὸ Φανάρι νὰ τοῦ ζητήσω τὴν εὐχὴ του πρὶν φύγω γιὰ τὴ Βιέννη. Καὶ μοῦ τὴν ἔδωκε κ' ἔχω πάντα μέσα στὴν καρδιά μου σάν τίμια παρακαταθῆκη τὴν εὐλογία του.

Καὶ πάντα μέσα στὴν πολυκύμαντὴ ζωὴ μου τὴν κρατᾶω σάν τὸ πολυτιμότερο φυλαχτὸ μαζί μὲ κάποιο ποίημα τοῦ Παλαμᾶ, μαζί μὲ κάποιο λόγο τοῦ Βενιζέλου, μαζί μὲ κάποιο γράμμα τοῦ Gabriel Pierné !

Τέλος ἕνα δειλινὸ τοῦ Αὐγούστου ξεκίνησα μὲ τὴ Μάνα μου—δὲν ἐννοοῦσε μὲ κανένα τρόπο νὰ μὲ χωριστεῖ—γιὰ τὴ Βιέννη.

Πῆραμε τὸ λεγόμενον τραῖνον Conventional β' θέσης καὶ ὕστερα ἀπὸ ἕνα ταξίδι πενήντα ὡρῶν φτάναμε κάποιο βραδάκι στὴ Βιέννη.

Καὶ τελειῶνω ἐδῶ τὸ κεφάλαιό αὐτὸ τῆς ζωῆς μου στὶς 19 τ' Ἀπρίλη 1941 σὲ μέρες τραγικώτατες γιὰ τὴν Ἑλλάδα μου καὶ τὴν ὥρα πού ἀκούω τὶς σειρήνες τοῦ συναγερμοῦ ἐδῶ στὸ Παλῆο Φάληρο νὰ σέρνουνε τὸν ἀπαίσιο κι ἀνατριχιαστικὸ σκοπὸ τους.....

Σ τὸ ἐπόμενον : III, Βιέννη.

Οικογένιάνον Ενθύμνον

Μερός

Μπέμωα

Ξωργεάνον

Βαφάρα

Φωλάνι



ΓΙΩΡΓΟΥ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΥ

ΜΑΝΑ... ΜΗΤΕΡΑ... ΜΑΜΑ...

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ

ΜΑΝΑ, ΒΑΡΒΑΡΑ, ΜΕΜΑΣ, ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ, ΜΠΕΜΠΑ

ΠΡΩΤΗ ΠΡΑΞΗ

"Όταν ανοίγει η αψίδα βλέπουμε σαλόνι μικροαστικού σπιτιού με παλιά και νέα έπιπλα. Κοντά στη μπαλκονόπορτα, σε μία αναπηρική καρέκλα κάθεται η μάνα. Διαβάζει έφημερίδα, που την άκουμπάει καπου. Πότε πότε πλαταγιάζει τα χείλια της. Είναι 75 χρόνων, μάλλον κακογερασμένη. Φοράει γυαλιά μυωπίας με το ένα τζάμι θαμπό. Το ράδιο παίζει. Η Βαρβάρα στην κουζίνα, 40 χρόνων, νύφη τής γριάς. Είναι μία χρυσά μερα του 'Οχτώβρη, ή ώρα είναι 2 περίπου. Η μουσική τής αίθουσας περνάει στο ράδιο του σαλονιού. Ακούμε το τέλος ενός τραγουδιού και τή φωνή του σπύκερ.

ΦΩΝΗ ΣΠΗΚΕΡ: Τόν δίσκο (παράσιτα) στον άδελφό του, που ύπηρετεί στο ΚΕΒΟΠ. Έπίσης, τόν ίδιο δίσκο, τόν άφιερώνει ο Θεμιστοκλής Καρύτσας στη θεία του Έλενίτσα, που νοσηλεύεται στον Άγιο Σάββα (άκούγεται ο δίσκος "Στον άλλο κόσμο που θά πάς...").

ΜΑΝΑ (Πλαταγιάζει τὰ χείλη της): Τίποτα δέν λένε.. Τσ, τσ, τσ, τσ (κουνάει τὸ κεφάλι της). Ξέρω τι θέλετε σεις. Νά πάρει κανείς μία βρεγμένη σανίδα και νά σου τόν κάνει τόν κώλο... Γι' αυτό θά πέσει φωτιά και θά μᾶς κάψει. (Φωνάζει): Βαρβάρα... Βαρβάρα...

ΒΑΡΒΑΡΑ (Μπαίνει): Μήπως πήρε τὸ μάτι σας τὸ μεγάλο μπρίκι;
ΜΑΝΑ: Χαμηλώσε τὸ αὐτό. Καί ποῦ 'σαι ἀκόμα... "Έχουν νά δούν τὰ μάτια μας... Τίποτα δέν άφήσανε. Κράτα μωρή τουλάχιστον τὸ βρακί σου. Βαρβάρα... Βαρβάρα..."

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τελειώσατε;

ΜΑΝΑ: Κλείστο λίγο. (Η Βαρβάρα χαμηλώνει τὸ ράδιο). "Ηθελα νά 'ξερα, μάνα δέν έχει αὐτή που πέταξε τὰ κομμάτια της δέω; Πατέρα; Τίποτα; Νά τήν πιάσεις άπ' τήν κοτσίδα... Τι τὸ κρύβεις μωρή με τήν κοτσίδα... Έδῶ, έδῶ δές χάλια... Γι' αὐτό πάμε κατά διαόλου ναί... κύττα δῶ, κύττα, τσ, τσ, τσ... Τά πέταξε ὅλα ή βρωμούσα.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Παίρνει τήν έφημερίδα αδιάφορα, διαβάζει): Ξένη είναι... Αὐτή είναι... χτεσινή είναι αὐτή!

ΜΑΝΑ: Δέν είναι δικιά μας;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Διαβάζει): "Η ὡραία Μπρίτ άπ' τὸ Λίβερπουλ". Άγγλίδα είναι.

ΜΑΝΑ: Λέω κ' ἐγώ! Τέτοια ξετσιπωσιά...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Νά τὸ πάρω; (Ύπάρχει ἕνα φλυτζάνι με καφέ δίπλα στή γριά). Τὸ μπρίκι ψάχνω. Μήπως τὸ εἶδατε; Τόν καφέ σας έφτιαξα.

ΜΑΝΑ: "Αν έχεις τίποτα νά τὸ μαζώξεις. Τὸ πάει γιά βροχή. Πάρτο. Πήρε μαζί του τήν ὀμπρέλα αὐτός; "Η θά κάνουμε πλουσίους τούς γιατρούς; (Χτυπάει τὸ τηλέφωνο). Τηλέφωνο... (Ξαναχτυπάει) Βαρβάρα... Βαρβάρα..."

ΒΑΡΒΑΡΑ (Άπ' τὸ W.C.): Άμάν πιά...

ΜΑΝΑ (Τὸ τηλέφωνο ξαναχτυπάει): Τώρα, τώρα, περιμένετε, έρχεται.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Βγαίνει): Τι θέλετε;

ΜΑΝΑ: Βάραγε τὸ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Αμα είναι, θά ξαναπάρουνε. Τι κάνετε έτσι;

ΜΑΝΑ: Μόλις βγήκες εκκλισε. Ο Μεμάς θά 'τανε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν τὸ βγάζετε αὐτό; (Παίνει τή ζακέτα). Εύκαιρία νά τὸ ρίξω μαζί με τ' άλλα.

ΜΑΝΑ: Λές νά 'τανε ὁ Μεμάς;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πότε θ' άλλαζετε σεις;

ΜΑΝΑ: Τι τὰ θέλεις τώρα, φασαρίες ζητάς; "Αστο τώρα, βαστάει ἀκόμα. Τήν άλλη φορά, μά και καλή. Τίποτα δέν λένε. Κάποτε λέγανε και κάτι. Μοῦ κάνεις έτσι τὸ πόδι μου; (Η Βαρβάρα τής τὸ φτιάχνει). "Έλα 'δῶ. (Παίρνει τὸ κολλύριο που 'χουνε δίπλα στο κομοδίνο). Ρίξε δυο, έδῶ... (Η Βαρβάρα βάζει). Θά τὸ θυμηθεῖ νά φέρει άλλο;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μήν κουνιέσαι. "Έξω πήγε ὅλο...

ΜΑΝΑ: Τὸ μπουκαλάκι μήν τὸ πετάξεις. Κάτι θά χρειαστεῖ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι τὰ μαζεύετε; Γεμίσαμε.

ΜΑΝΑ: Θές ἕνα μπουκαλάκι και δέν τὸ 'χεις... Τι ὦρα κλείνουν τὰ μαγαζιά;

ΜΑΝΑ: Γλιστρώ. (Η Βαρβάρα τής φτιάχνει τὸ μαξιλάρι στήν πλάτη τής αναπηρικής καρέκλας).

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Αν έρθει ή Μπέμπα νά σᾶς πλύνουμε λίγο. Μπορεῖτε νά μπεῖτε μέσα;

ΜΑΝΑ: Δέν έχω τίποτα, τίποτα δέν έχω. Άπ' τήν μπουρντόζα είναι. Εἴμαστε και ψηλά, γι' αὐτό. Ζαλίζομαι στά ψηλά. Αὐτό είναι ὅλο. Στο Χαλάδρι γιατί δέν εἶχα τίποτα; Άπ' τή μερα που με φέρατε έδῶ πέρα... "Έχει μπριζουνίκ, και τὰ τέτοια... "Έχασα ἐγώ τή βολή μου; Τήν έχασα; Μπούρ, μπούρ, μπούρ, μπούρ... και ὁ Μεμάς, και ἐσύ, και ὁ Σωτηράκης, με ξεσιπώσατε... Στα χρόνια μας δέν τὰ ξέραμε ἐμεῖς αὐτά τὰ... αντιπαροχές και άλλα. Φύγαμε μέσα άπ' τὸ μπάλασμο, αὐτό ξέρω νά πῶ. Τὸ φίδι τὸ κολοβὸ που μπήκε σπιτι μου...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ο Βαρδακάκης είναι εντάξει. "Ο,τι συμφωνήσαμε θά τὸ πάρουμε.

ΜΑΝΑ: Αὐτός, αὐτός σᾶς φούσκωσε τὰ μυαλά. "Έβγαίνα στήν αὐλή μου με τόν πεύκο, άρχόντισσα, ροδίτισσα. Μωρέ θά πάω και θά στον κάνω... Λίμπα θά τὸ τὰ κάνω ἐκεῖ μέσα... ναί. Τὸ 'δες πῶς έγινε τὸ καναρίνι; Μαύρισε άπ' τὸ καψαέριο... Βάλτο άπ' τήν άλλη τουλάχιστον. Ποιός διάλογος έβγαλε αὐτή τή μόδα, δέν

Τὸ ἔργο ἀνεβάστηκε στὸ "Θέατρο τοῦ Πειραιᾶ" (Άλκιβιάδη 104), στίς 31 τοῦ 'Οχτώβρη τοῦ 1980. Σκηνοθεσία Τάκη Βουτέρη, σκημικά και κοστοῦμα Άφροδίτης Κουτσουδάκη. Τὸς ὁλοκς ἐρμήνεψαν: Μάνα, Ντενιζ Μπαλτασβιᾶ Βαρβάρα, Σόνια Χαλκιᾶ Μεμάς, Χαράλαμπος Άλατζᾶς Σωτηράκης, Γιῶργος Διαλεγμένος Μπέμπα, Μαῖση Ραζῆ

μπορώ να καταλάβω! Πού 'σαι μπάμπ' 'Άλεκο νά πάρεις μιά σανίδα κι όποιον πάρει ό χάρος. (Τηλέφωνο). "Άφησα τά ώραιά μου και ήρθα στην έξορία του 'Αδάμ. Έδώ πιάστηκα και δέν μπορώ νά...

ΒΑΡΒΑΡΑ (Στηλώνει τή τηλέφωνο): Ναι.. όχι.. σπίτι.. Τί σπίτι; Τί άριθμό πήρατε; "Όχι, όχι, 017; "Όχι, δέν υπάρχει τέτοιο όνομα εδώ... Σās είπα, λάθος κάνετε κύριε. "Άντε βρέ σαχλέ! Πού είσαι τώρα; ...Μήν κλεισεις. (Πάει και φτιάχνει τή μάνα).

ΜΑΝΑ: Πάνε κ' οί λεμονιές, πάνε, όλα, όλα! Χωράφι τή 'κανε ό Βαρδακάκης!

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν έχει σταματήσει... "Ε, δέν ξέρεις με ποιόν;... "Ότι τήν ξεγελάσαμε κ' έβαλε τις υπογραφές της... Τί νά πώ; Δέ μιλάω. Αυτό πού 'μεινε χθές... φτάνει μιά φρατζόλα... Κάτι ήθελα νά πώ...

ΜΑΝΑ: 'Ο Μεμάς είναι; Πές του ότι τή κολλύριο δέν έφτασε για τή άλλο μάτι.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ναι... όχι δέν πήρε. Χτύπησε κά 'να δυό φορές, αλλά όχι, όχι ήμουνα στό μπάνιο. "Α... δέ μου λές κύριε, τή σώβρακό σου πού τή 'χεις πετάξει; Μπορείς νά μου πεις, σέ παρακαλώ;

ΜΑΝΑ: 'Ο Μεμάς είναι;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Στη μάνα): Ναι. (Στή Μεμά): Δέν είναι, κύτταξα, άφου τή 'στρωσα και δέν τή βρήκα... Τή 'βγαλες; Βάλτο σέ μιά μεριά, χριστιανέ μου! Μή λές τέτοια τώρα και μάς άκούνε. Τώρα είσαι χωρίς σώβρακο;

ΜΑΝΑ: 'Ο Μεμάς είναι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τί θέλεις βρέ χριστιανή μου. Σου είπα ναι.

ΜΑΝΑ (Στή καναρίνι): "Εγινες, εσύ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Γεια σου... Ναι, εντάξει, νά ξαναπάει... καλά, καλά... (κλείνει). (Η Μάνα προσπαθεί νά σηκωθεί, νά κάνει ένα δυό βήματα. Η Βαρβάρα τήν καθίζει).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Καθίστε τώρα. Μετά λέτε ότι ζαλιζέστε... 'Ο Δελφισάββας είπε, λίγο και πάλι, λίγο και πάλι. Δέν άκούτε. Τού κεφαλιού σας...

ΜΑΝΑ: 'Αλμπάνηδες, δέν ξέρουν τήν τύφλα τους... Δέ μου λές, θά μου τά πάρεις λίγο; Χθές, είπαμε σήμερα. Κάθε χειμώνα μαδάω...

ΒΑΡΒΑΡΑ: 'Άπ' τή λουλάκι είναι...

ΜΑΝΑ (Δείχνει τή κεφαλή της): "Άδειασε όλο εδώ, έ; Δέν τά κόβεις λίγο νά δυναμώσουν;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θά 'ρθει ό άλλος και δέν θά 'χει τίποτε.

ΜΑΝΑ: Δυό ψαλιδιές, δέν θά κάνουμε πολύ, τσάκα τσάκα... τις ουρίτσες μόνο... Αυτό δέν θά τή πειράξεις καθόλου (δείχνει τή πάνω μέρος τού κεφαλιού). Δέν θέλουμε αυτά.

ΒΑΡΒΑΡΑ: 'Ελάτε νά τελειώνουμε... όλα αυτά είναι για σιδέρωμα, πότε θά τή προλάβω;

ΜΑΝΑ: Είναι μιά;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Για έλάτε δώ...

ΜΑΝΑ ('Απότομα): Τή πόδι μου, βρέ παιδί μου!

ΒΑΡΒΑΡΑ (Φέρνει μιά πετσέτα και τή ψαλίδα. Τήν τή δένει στό λαμό).

ΜΑΝΑ: Είχα 'γώ μαλλιά... νά φάνε κ' οί κότες. (Τήν κουρεύει). 'Ελαφρά, έ; Φέρε μιά άλλη βρέ παιδί μου, άμαρτία είναι αυτή, δέν τή λυπάσαι; (για τήν πετσέτα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Άσε νά τελειώνουμε, νά δούμε και τή θά φάμε.

ΜΑΝΑ: Κανονικά, τή Χριστούγεννα πρέπει νά 'μαστε μέσα, άν δέν μάς πάει για τή Λαμπρή. Κόβει αυτό;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Σκύψτε λίγο, κάντε έτσι. 'Άπό δώ, νά σās τή πάρω λίγο από δώ; Μή τή λιμα τή 'κανε ό Μεμάς.

ΜΑΝΑ: Πώς τή βλέπεις; Πάτα δυό ψαλιδιές άκόμα. "Όχι τόσο βρέ παιδί μου! Φέρε τή... μή με κάνεις κουρούπα... Πιάνεις τή καθρεφτάκι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πιό άραιωμένα τή βλέπω.

ΜΑΝΑ: 'Άπ' τή στενοχώρια. Μόλις είδα τή θηρίο νά ρίχνει τόν πεύκο, μου άνέβηκε τή αίμα στό κεφαλή. (Τήν φέρνει τόν καθρεφτή). Φέρε νά δώ τή κάνεις;

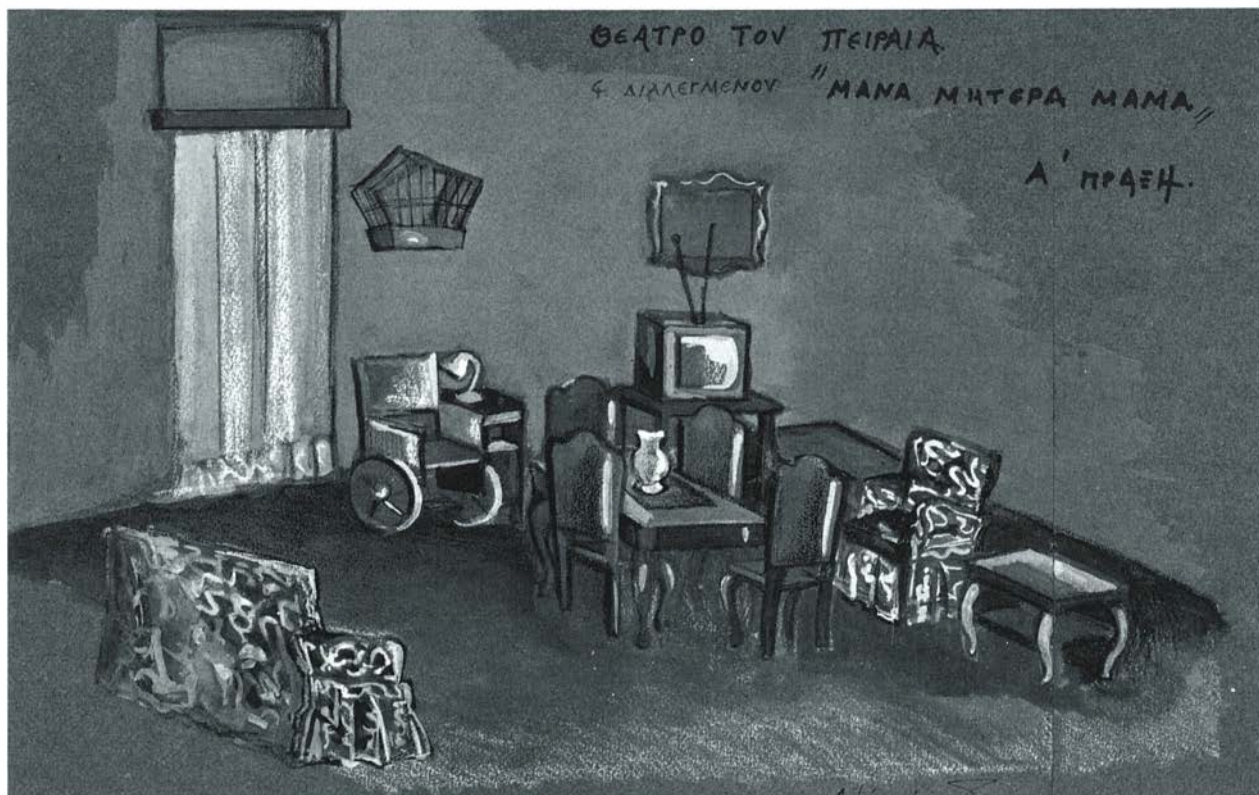
ΒΑΡΒΑΡΑ: Οί Παλαιολόγοι τώρα τή χαιρονται, όμως...

ΜΑΝΑ: Μιά τρύπα με κάμπινε ήτανε τού Παλαιολόγου, τή ήτανε; Πολύ δέν τή πήρες από δώ;

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Ίσαμε τ' άλλα, καλά είναι τόσο.

ΜΑΝΑ: Δέν μου λές, και τ' άλλο πού θή πάμε, θά 'χει κι αυτό άσασέρ; (Βλέπει άπ' τή καθρεφτάκι). Μήν τή πάρεις άλλο, για θά κρυώνει ό σβέρκος μου.

"Η μακέτα τού σκηνοθέτη, για τή "Μάνα...Μητέρα...Μαμά", τής 'Αφροδίτης Κουτσοδάκη πού επιμελήθηκε και τή κοστούμια.



BARBARA: Θά 'χει. Ξέρω γώ, μάλλον.

MANA: Νά μή μπορείς νά πᾶς πουθενά; Ἐγώ αὐτό πού ξέρω νά πῶ εἶναι ὅτι μέ βγάλατε ἀπ' τῆ βολή μου. Τά κάνατε πλακάκια... Πές ἐσὺ, πές ὁ Μεμᾶς... "Ἄν ζοῦσε ὁ μπάραμπ" Ἀλέκος θά σᾶς πῆγαινε ὅλους τσιρλιπιτί... δέν θά σᾶς ἄφηνε...

BARBARA: Τό δώσαμε. Τέλειωσε τώρα...

MANA: Τό δῶσα καί πῶς τό δῶσα...

BARBARA: Κι ὁ Μεμᾶς εἶχε τό μεριδιό του καί ὁ Σωτηράκης; δέν ἦταν μόνο...

MANA: Ἀλίθθεια; Ποιός σοῦ τό 'πε αὐτό; Ἐτσι σοῦ 'πανε νά λές; Ὁ Μεμᾶς στό 'πε αὐτό κυρία μου; (Βγάζει τὴν πετσέτα ἐξαλλῆ).

BARBARA: Ἄπ' αὐτά πού λέτε, ὅτι ἦτανε τοῦ πατέρα τους... ὅτι... πάλι αὐτά θά λέμε;

MANA: Ἄσε νά 'ρθεῖ καί θά στὸν φτιάξω. Αὐτό τό σπίτι ἦτανε προικὸ κυρία μου, πού ξέρεις καί μιλάς. Ἐχω χαρτιά, ἀποδείξεις πού τό λένε.

BARBARA: Ὁ Μεμᾶς λέει ὅτι τό οἰκόπεδο τό πήρε ὁ πατέρας του, ἀπὸ ἓνα Κορωπιώτη ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, μετὰ τό χτίσανε...

MANA: Ἐτσι λέει ὁ Μεμᾶς; Ἄσε νά 'ρθεῖ καί στὸν φτιάχνω ἐγὼ λουστρίνη τό Μεμᾶ. Ἀκούς ἐκεῖ! Αὐτό χρυσιή μου τό 'χει ἀγοράσει ὁ πατέρας μου στὴν κατοχὴ ἀπὸ κάτι ἀδέρφια πού φτιάχνανε πατερίτσες. Ναί! Θά στὸν συγυρίσω καλὰ ἐγὼ τό Μεμᾶ, ἴσε νά 'ρθεῖ.

BARBARA: Νά τὸν ἀφήσετε ἴσχυο τό Μεμᾶ. Ἐχει τὶς στενοχώριες του, ἔχει καί σᾶς.

MANA: Δέν ἐκτίμησε τὴ θέση, βλέπεις. Τὸν ἐβαζες καί τραβοῦσε... Τὸν ἐβλέπα καί γὰ πού ἐρχότανε μὲ τὰ μοφιλέδια καί τὶς μπριτζόλες, ἀλλά δέν φανταζόμουνα ὅτι... Καμιά ἀύξηση λέω θά πήρε αὐτός. Πού νά βάλει ὁ νοῦς μου ὅτι τό χέρι του ἦτανε μακρὺ;

BARBARA: Τώρα νά δοῦμε, πού κλείνει ταμεῖο...

MANA: Δέ μοῦ λές; Καί στὴν ἐξοχὴ ἀπ' αὐτά πληρώνε; Τό 'ξερες ἐσὺ ὅτι...

BARBARA: Ἄμα ἔλθει μὴν τοῦ πείτε τίποτα, ἔχει κι αὐτός... Τρεῖς φορές πῆγε στό Μηχανικό...

MANA: Νά δεῖς πῶς οὔτε τό Πάσχα θά 'μαστε μέσα... Θά σοῦ πῶ ἐγὼ μετὰ... Ἄσε, ἴσε καί θά δεῖς, ἴσε...

BARBARA: Τὶ θέλεις δηλαδὴ, νά πάει νά τὸν πιάσει ἀπ' τὸ λαιμό;

MANA: Δέν ξέρω τί θά κάνει (κοττάζει πρὸς τὰ ἔξω), αὐτὸς μᾶς κοροιδεῖται ὅλους... Βρῆκε τὰ κοροῖδα. Τὴν ἄλλη φορὰ μᾶς εἶπε ὅτι ἔφαγε γιὰ τοῦβλα. Μπλέξαμε μὲ ἀπατεῶνα.

BARBARA: Σταματεῖστε ἐπιτέλους. Ὅλο τὰ ἴδια καί τὰ ἴδια! Δέ μπορῶ νά σᾶς ἀκούω. (Σιδηρώνει).

MANA: Τὰ λεφτά μου, ὅμως, τὰ παίρνετε. Δῶσε δύο, δῶσε ἓνα. Τό ξέρεις ὅτι τελειώσανε; Τὶ μείνανε; Πάει κι ὁ τάφος, τὸν φάγαμε καί τὸν τάφο... Τίποτα δὲ μείνανε. Χίλιες φορές τό μετάνιωσα πού τὸν πούλησα, χίλιες φορές, ὄχι μιά. Τζάμπα τὸν ἔδωσα, γιὰ ψίχουλα. Τίποτα... τώρα... τό χτυπάω...

BARBARA: Ἐτσι ἀνεβαίνει τό αὐτό, τό... καί σᾶς χτυπάει στὰ μάτια.

MANA: Καί πού ζῶ; Μήπως χάρηκα καί τίποτα; Δέν ἔπρεπε νά τὸν πουλήσω. Τὶ μ' ἔπιασε καί τὸν ἔδωσα; Θά τὸν εἶχα γιὰ μιά ὥρα ἀνάγκης. Ἀνθρωποὶ εἶμαστε, μιά ἐγχείρηση, βρὲ ἀδελφέ! Καταρράχτη ἔχουμε... θά μᾶς πάρουνε τό ψυγεῖο. Νά μᾶς τό πάρουνε ἐκὺτό φορές. Ἄφου δέν εἴσατε ἄξιοι νά τό πληρώσετε; Τὶ τὰ βάλате τὰ γραμμάτια; (Ἰγχει ἀνέβει). Καλὸ ἦτανε καί τό ἄλλο. Τὶ εἶχε τό ἴλλο; Δέν εἶχαμε ἀνάγκη ἀπὸ αὐτόματη ἀπόξυση...

BARBARA: Ἄφου κρεμότανε ἡ πόρτα, ἦτανε... δέν ἔκλεινε καί τρέχανε τὰ νερά.

MANA: Ἀλλά βέβαια, ὅταν ἔφτασε τό ἀβγό στὸν κῶλο, πούλα τὸν τάφο κυρὰ Φωτεινῆ.

(Ἢ Βαρβάρα πάει στὸ δωμάτιο τῆς γριᾶς νά τὸ συγυρίσει).

MANA: Τὶ πᾶς μέσα τώρα; Ἄστο τώρα, τὶ τὰ θέλεις; Μιά χαρὰ εἶναι μέσα. Ἄλλη φορὰ πᾶς!

BARBARA: Δέν θά πειράξω τίποτα. Πάνω πάνω θά τὰ πάρω. Ἐτσι ἓνα πασαλειμματάκι μόνο.

MANA (Ἰγχει κλείνει τὸ θρόνο καὶ κάθεται στὴν πόρτα τῆς): Τὴν ἄλλη φορὰ πῆρες τὶς σκοῦλες. Τὶς πῆρες καί ... τὶς ἔκανες; Τὶς πέταξες; Τὶς ἴθελαι. Τὰ πράγματά μου ἐγὼ...

BARBARA: Δυὸ σκοῦλες πῆρα, τὶ πῆρα; Ἄμάν πιά, ἀφήστε μὲ νά μπῶ νά τελειώσω.

MANA: Καλὰ εἶναι. Δέν ἔχει ... ἄλλη φορὰ συγυρνᾶς...

BARBARA: Ἐλάτε τώρα, δεκαπέντε μέρες, σκουλήκια θά βγάλουμε! (Ἰγχει τραβάει τὴν ἀναπηρική. Ἢ γριὰ ἀγριεύει, ἀντιστέκεται στὴν πόρτα.) Σᾶς παρακαλῶ τώρα, μὴν εἴσατε ...

MANA: Ποιὸν τραβᾶς μωρὴ θρωμούσα;

BARBARA: Κάντε ἀπὸ κεῖ μὲ τό πείσμα σας. Ζέχνουμε, δέν τολμάμε ν' ἀνοιξοῦμε τὴν πόρτα. Ἀφήστε τό χέρι κάτω...

MANA (Ἀντιστέκεται): Θά σέ φτιάξω ἐγὼ. Μεμᾶ, Μεμᾶ, Σωτηράκη... Δέ θά 'ρθεῖ ὁ Μεμᾶς; Ὅπου νά 'ναι θά 'ρθεῖ.

BARBARA: Ἐ! ἀφήστε τὸ ἐπιτέλους. (Ἰγχει τραβάει νά ξεκολλήσει).

MANA: Στὸ δικό μου δωμάτιο παλιο... φύγε, μὴ φωνάξω τὸν Καραπάνο καί σέ πάρει δεμένη στό τιμῆμα.

BARBARA: Καθῆστε φρόνιμα ἐπιτέλους! (Ἰγχει τραβάει, ἔχει φρακάσει στὴν πόρτα ἡ γριὰ).

MANA: Θά γίνεῖ ἐδῶ μέσα μεγάλο κακὸ, ἀκούς; Θά μᾶς γράψουν οἱ 'φημερίδες. Τό πτώμα μου θά περάσεις, ἀλλά μέσα δέν πρόκειται... (φωνάζει): Μεμᾶ! Μεμᾶ! Τό χέρι μου, μωρὴ, τὸ χέρι μου. Θά μοῦ τό σπάσεις μωρὴ. Ἄχ, ἄχ, ἄχ. Δέν πρόκειται νά σοῦ περάσει αὐτὴ τὴ φορὰ (τὴν τσιμπάει). Ἄσε νά 'ρθεῖ ὁ ἴλλος καί σέ κανονίζω ἐγὼ μωρὴ κάμπια.

BARBARA: Ἐ! δέν θά σᾶς ἀφήσω... εἶπα νά μὴ φτάσουμε στὰ ἄκρα, ἀλλά εἰς... ἐλάτε τώρα, ἀφήστε τὸ κάτω! Ἀφήστε τὸ πού νά σᾶς πάρει... Τὶ μουλαρώσατε; Σκουλήκια μαζέψαμε.

MANA: Θά σοῦ δεῖξω 'γὼ. Δέ θά 'ρθεῖ ὁ Σωτηράκης; Οὔτε ψῆλος στὸν κόρφο σου. Πού θά πάει, θά 'ρθεῖ... (Ἢ Βαρβάρα μπαίνει στὸ δωμάτιο). Μὴν πειράξεις τίποτα, σ' ἔφαγα φοκαριῖρα μου. Θά σηκωθῶ καί θά σοῦ βγάλω τρίχα τρίχα τὸ μαλλί. (Φωνάζει, πάει νά σηκωθεί). Ἄστο κάτω αὐτό, τὶ τίς βγάξεις αὐτές;

BARBARA (Ἄπὸ μέσα): Θά φύγουνε αὐτὰ ἀπὸ δῶ μέσα, ν' ἀδειάσει ὁ τόπος. Τό 'χεις κάνει ἀποθήκη ἀπὸ δῶ κάτω.

MANA: Οἱ κοῦτες δέ σ' ἐνοχλοῦν. Πού θά τὰ βάλω τὰ παπούτσια μου; Ἐχω τὰ καλὰ μου παπούτσια μέσα. Τὶ κάνεις ἐκεῖ; Τρελάθηκες; Τὶ σέ πειράζουν οἱ 'φημερίδες τώρα; (Κλαίει). Μὴ μοῦ τὰ πῆρες, Βαρβύρα μου, σέ παρακαλῶ. Τὶ σέ πειράζουν κάτω ἀπ' τὸ κρεβάτι πού εἶναι; Δέν πειράζουν κανένα.

BARBARA: Δέν σᾶς τὰ παίρνω, βρὲ χριστιανὴ μου, πῶς κάνετε ἔτσι;

MANA: Σ' αὐτὴ τὴν κούτα βάζω τὰ πράγματά μου, νυφούλα μου.

BARBARA: Ἐχεις ἐδῶ τέσσερις, πέντε. Τὶ τίς θέλεις ὄλες αὐτές;

MANA: Πῆρες τὴν καλύτερη Βαρβαρίτσα μου. Ἄστηνε κορίτσι μου. Βάλτηνε ἐκεῖ πού τὴν βρῆκες, νά ἰσχυάσει ἡ ψυχούλα μου. (Ἢ Βαρβάρα βγαίνει μὲ τὴν κούτα καί μὲ πολλές ἐφημερίδες).

MANA: Πού τίς πᾶς τώρα αὐτές; Ἄσε τουλάχιστον τὶς μισὲς μέσα. Δέν μὲ λυπάσαι πού μὲ πιλατεύεις γιὰ γυναικί. Θές νά μὲ κάνεις νά κλαίω; (Κλαίει). Νά στενοχωριέμαι; (Φωνάζει): Μὴ τίς... Ἄσε, ἴσε νά δοῦμε τὶ θά πῆ κι ὁ Μεμᾶς πουλάκι μου...

BARBARA: Ὁ Μεμᾶς δέν ἔχει καμιά δουλειὰ μὲ τό νοικοκυριό.

MANA: Μὴν τίς πετάξεις, κορούλα μου, γιατί... Λίγο φιλότιμο δέν σοῦ 'μεινε; Παλιο... Ἄστες αὐτές...

BARBARA: Ἄμα σ' ἀφήσω, θά πεθάνουμε στὴ βρώμα.

MANA: Βάλτηνε μέσα αὐτὴ καί πάρει τὴν ἄλλη. Τουλάχιστον εἶναι πιὸ μικρὴ. Κάντο Βαρβαρούλα μου νά σέ χαρῶ!

BARBARA (Ἰγχει ἀλλάζει καί τὴ βάζει κάτω ἀπὸ τὸ κρεβάτι): Ἐντάξει τώρα;

MANA: Σπρώχτη λίγο μέσα. Μὴ μὲ αὐτώνεις γιατί δέν μπορῶ, σοῦ λέω. Ὅλα σᾶς τὰ δῶσα, ὄλα! Μὴν εἴστε ἀχάριστοι.

BARBARA: Ἡσύχασες πιά;

MANA: Καί δανεικὰ καί ὄλα.

BARBARA: Ὁ Μεμᾶς...

MANA: Νά μοῦ δώσετε τὰ λεφτά μου. Πότε θά μοῦ τὰ δώσετε; Ἄμα πιά, δέν σᾶς μπορῶ!

BARBARA: Θά σᾶς τὰ δώσουμε.

MANA: Νά μοῦ τὰ δώσετε. Οἱ ἡμερομηνίες περάσανε. Πέντε μῆνες τώρα, πότε θά τὰ πάρω; Δέν ἔχω σπίτι, δέν ἔχω τάφο, τίποτα δέν ἔχω. Στὸ δρόμο ἔμεινα. Τὶ μὲ βάλατε καί τὸν πούλησα μωρέ; Ξερίψο τόσο ἔχουν πάει τώρα οἱ τάφοι; 300.000 ἀκούς, 700... καί. Καί πού τὸν εἶχα; Πιάτο ἢ Ἀθῆνα! Ψίχουλα πῆρα! Ἦτανε τρέλα μου, πάει τελειώσα. Δέν ἔπρεπε νά σᾶς ἀκούσω. Βγάλουμε καί τό Μελέτη ἔξω, ναί!

BARBARA: Ἢ δωρεὰ ἦταν κόλπο γιὰ τὴν ἐφορία. Μόνοι σας τό 'πατε. Τό 'χετε πληρώσει τρεῖς φορές αὐτό τό σπίτι, ἔτσι εἶπατε.

MANA: Ναι αλλά εγώ χαρτιά, αποδείξεις τίποτα...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Στο γιό σας να τα πείτε αυτά, τι τα λέτε σε μένα; "Αμα θά 'ρθει να το πείτε αυτόνοου."

MANA: Και σύ, και σύ, έννοια σου... Τι θά τον κάνετε τον τάφο μητερούλα, άχρειαστος να 'ναι, και τα τέτοια... "Έβαλες και σύ το δακτυλάκι σου, μη φοβάσαι. Τώρα αυτός θά τον έχει κάνει παλάτι εκεί πέρα. Κάγκελα, μάρμυρα... Μέ το κλειδί στο χέρι θά 'ναι."

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μιά φορά σάς το 'πα, δεν θέλατε, τέλειωσε.

MANA: "Ο Κυριάκος άγόρασε άπ' τα άριστερά όπως μπαίνουμε άπ' τα άνθοπωλεία, όχι τίποτα, έτσι, έτσι ένα κομμάτι κ' έδωσε ένα μπακέτο χιλιάρικά... Και όχι σάν τον δικό μου. "Ο δικός μου... Πήγαμε πέρσι από εκεί, από το Δεκαεπτά να βγάλουμε της Πόπης τον άντρα, και γυρίσαμε τα πίσω μπρός. Μάς μεναινε τα παξιμαδάκια. (Τραβάει μία ρουφηξιά καφέ). "Όπως τον βάλαμε, έ, όλόκληρος! Στο δεκατρία, άλλο πράμα, άφρός το χόμα! Σε δυό χρόνια εισαι κομπλέ, φίλντισι, τα κόκκαλα χάντρες, ένα ένα στο κασονάκι, έκτός άν μπεις συρτάρι, άλλο το συρτάρι (Χειρονομεί, με τα δυό χέρια, σπρώχνει).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Αυτό θέλει... τσιμέντα... καλούπια... είναι...

MANA: Δεν θέλει... Τι θέλει; Βάζεις ένα έλινιτ από πάνω και κανείς τη δουλειά σου. Κατεβαίνεις τρία σκαλάκια, έτσι σαλονάκι, δεξιά, άριστερά συρτάρια, πάει άλλο.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Στους άπόρους, μπορούνε να με πάνε;

MANA: Δεν είναι έτσι, το θέλεις το όμορφο... "Ηρθατε τώρα έσεις οι καινούριοι και ξερετε να ζησετε... Γιατι άργει αυτός;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θα περιμένει τις αναλύσεις. Μπορεί να τα ξαναπάμε. Θέλονε, λέει, τα πρωινά.

MANA: Δεν πάνε στον άγύριστο, αυτό το βιολι θά κάνουμε όλη την ώρα;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Το κύπελλο...

MANA: Δεν μπορώ στο κύπελλο, φεύγουν όλα. Το κατσαρολάκι με βόλεψε πιό...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μαγαρίσαμε όλα τα σκεύη, το τάπερ της σαλάτας το πετάξαμε, το κατσαρολάκι...

MANA: "Αμα τό κανεις με τό... τό τρίψεις με τό σύρμα, δεν έχει τίποτα το κατσαρολάκι. Δεν μπορώ στο κύπελλο, βασιανίζομαι. Φεύγουν όλα... Κ' έπειτα μέσα εγώ δεν μπαίνω - να το ξερετε."

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Όταν χειροτερέψετε, τότε θά σάς πώ. "Εγώ, για να 'ρχομαι να σάς βλέπω - ποιός θά μένει στο σπίτι; Φάρμακα δεν παίρνετε, τίποτα δεν παίρνετε, μάς έχετε κάνει... τα νεύρα μας έτσι πάνε. Αυτά κάνατε και με το Σωτηράκη;

MANA: Μακάρι να μοιάζατε του Σωτηράκη, ούτε στο νυχάκι του. Την περιποίηση που 'χα στη Μπέμπα, έχω να το λέω. Το πρωί μόνο, το τι έτρωγα, μαρμελάδες, πράγματα. Πολύ άξιοπρεπείς. Το νυγείο του είναι πάντα γεμάτο.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Σάμπως, τ' άγοράζει;

MANA: "Ό,τι θέλεις, βουτύρατα, ζαμπόνια... "Εσύ, ένα, ένα καφέ φτιάχνεις και μετράς τη ζάχαρη. Είναι κατάσταση αυτή; Κοφτές τις βάζεις."

ΒΑΡΒΑΡΑ (Της πάει το κουτί της ζάχαρης): "Έχει ζάχαρη έδω μέσα; "Έχει; "Έχει καθόλου; "Όλο να μιλάτε ξερετε. (Φέρνει ένα χαρτί με ψώνια): "Όριστε, ένα πακέτο καφέ, τρία χαρτιά τουαλέτας."

MANA: Τρία;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι 'ναι νομίζετε, όσπου να μπεις μέσα πάει το ρολό, έφυγε. "Ο Μεμάς μόνο, τι θέλει; Ζάχαρη ένα κιλό - λέει έδω πέρα ένα κιλό ζάχαρη; Μή μου λέτε λοιπόν ότι τσιγκουνεύτηκα, αλλά όλο παράπονα ειστε. Δέ μιλάω, δέ μιλάω, καμιά μέρα θά με πιάσει και μένα το άλλιώτικό μου...

MANA: Αυτό μή το ξεχάσεις πού ειπες, έτσι; Μήν τα στρίψεις μόλις έρθει ο Μεμάς.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέ μάς άφήνετε σε ήσυχία, τρώγεστε κάθε φορά.

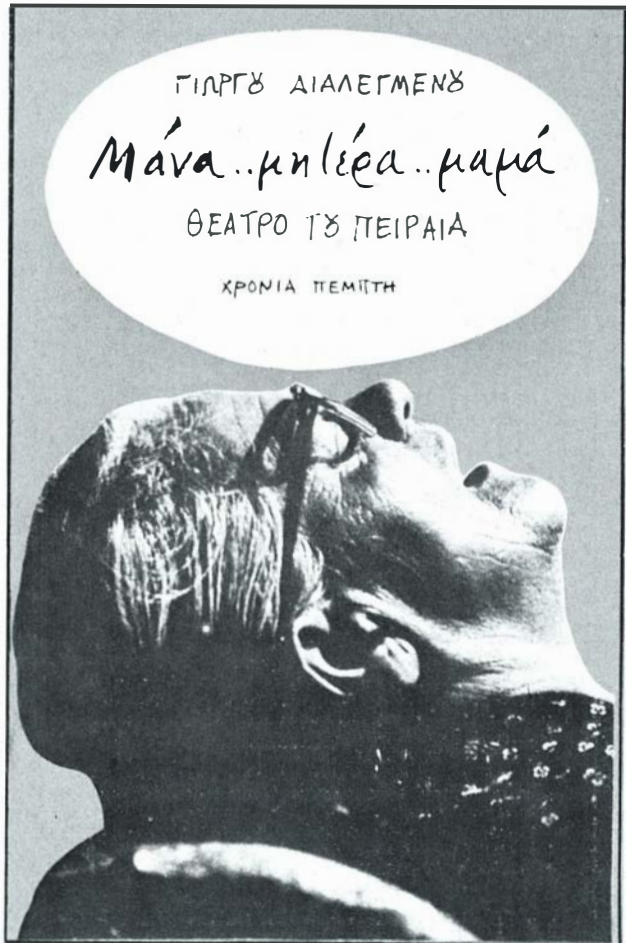
MANA: "Άσε να 'ρθει ο άλλος, μπας και μπει καμιά ρέγουλα έδω μέσα."

ΒΑΡΒΑΡΑ: Και τί νομίζετε, ότι τον φοβάμαι τον Μεμά;

MANA: Κατάλαβες; Μεγαλώνεις παιδιά, τα κανεις παληκάρια, στα παίρνουνε, κ' όστερα σε χέζουνε κι από πάνω! (Φωνάζει): Με χώρισες άπ' το γιό μου. Ναι!

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ποιός σάς τον πήρε; Τι είναι αυτά πού λέτε τώρα; Για, σάς παρακαλώ.

MANA: Ξέρω τι λέω, δεν είμαι... τι 'τανε ο Μεμάς μου όταν σ'



Το πρόγραμμα του έργου. Ξώφυλλο του Νίκου Χουλιαρά

άραβωνιάστηκε, έ! "Ένα... ούτε το χαρτί του είχε πάρει, ούτε τίποτα... Τρέλες, τρέλες, πού τώρα...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πάλι τα ίδια;

MANA: Μόλις σε γνώρισε, άρχισε κιόλας ή κατιούσα. Πάει και ή Νομική, πάνε όλα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι λέτε τώρα; "Αφού χρώσταγε τέσσερα μαθήματα. Τα 'χε παρατήσει σχεδόν, πριν με γνώρισει έμένα."

MANA: Σήμερα, θά 'τανε... και γώ δεν ξέρω, τι θά 'τανε. "Ένας βουλευτής, ένας έφέτης! Θα 'χε πάρει τη σειρά του. "Από τι νομίζεις ότι ξεκινάνε, κυρία μου; Δικηγόροι γίνονται πρώτα και μετά... Ξέρεις τι 'κονομάνε οι βουλευτάδες; Μόνο τα ρουσφέτια να βάλεις, δέ θέλεις άλλο. Τζάμπα εισιτήρια, τζάμπα...Θά σου βούταγε και το μηχανικό και θά στον τύλιγε σε μία κόλλα χαρτί, να σου πώ εγώ δεν βρίσκει τοββλα. "Αλλά βλέπεις...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Προχθές πού πέρασε, βάζανε τα πλακάκια του μάνιου, τι φωνάζετε;

MANA: "Εγώ τον έβλεπα, τα τρία τα 'χε διαβάσει. Θα τα 'δινε και θά πέρναγε. Θα 'ταν αυτός σήμερα...Δέν τον ξέρεις καλά το Μεμά μου. "Αν δέν ήσωνα έσύ, μέχρι τον "Αρειο Πάγο θά 'φτανε, έτσι μοιιλής πού είναι. "Όλοι είχανε να κάνουνε με την όρθοστασία του."

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μπήκανε μέσα από προχθές οι πλακάδες.

MANA: Τους ειπες, το πράσινο με το τριανταφυλλάκι, το θέλω στην κουζίνα. Μήν έχουμε ξηλώματα. Αυτά τα μιλήσαμε μία φορά. Σκοτωμένο μουσταρδί στο μάνιο και πράσινο με το τριανταφυλλάκι στην κουζίνα. "Έτσι; Τα 'παμε αυτά."

ΒΑΡΒΑΡΑ: Είπε, άν βρει.

MANA: Το μάνιο το θέλω πλουσιοπάροχο.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τα κανόνισε ο Σωτηράκης αυτά.

MANA: Μήν πάω και στον χειροτονήσω... (Ηλάσση). "Έγινε μέσα

αυτό, γιά κύττα. (Γ'ά τὸ φαί). Αὐτὸς δὲν πρόκειται νά 'ρθει, βάλε μου ἔμένα. Κάθε μεσημέρι μᾶς ξελιγώνει. Καινούριο εἶναι πάλι τοῦτο;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Κυττάζει τὸ ρολόι): Δὲν περιμένουμε λίγο;

ΜΑΝΑ: Φέρε τώρα ἐδῶ. Αὐτὸς μπορεῖ νά 'ρθει καὶ στὶς πέντε. Βάλε κεῖ πέρα νά τελειώνουμε.

(Ἡ Βαρβάρα βάζει μιὰ τάρτα στὴν ἀναπηρικὴ καρέκλα, μιὰ πετσέτα στὸ λαϊμὸ τῆς γριάς κι ἀρχίζει νά σερβίρει).

ΜΑΝΑ (Μὲ μισοπνιγμένη φωνή): Χαλάρωσέ την λίγο.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Τῆ χαλαρώνει): Θέλετε τίποτ' ἄλλο;

ΜΑΝΑ (Τῆς δίνει τὸ ψωμί): Πάρτο αὐτὸ, δὲν τὸ θέλω. Βάζεις κομμάτι σάλτσα; (Τῆς παίρνει τὸ πιάτο). Σοῦ 'φυγε τ' ἀλάτι, ἔ;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Εἶναι ἄλμυρὸ; Ὅ,τι ἔμεινε ἀπὸ χθές.

ΜΑΝΑ: Λύσσα εἶναι. Βάλε λίγο μπροῦσκο. Ὅχι πολὺ, μέχρι ἐδῶ. (Δείχνει στὸ ποτήρι. Ἡ Βαρβάρα τῆς βάζει κρασί). Μὲ τὸ καλὸ ἂν καὶ μὲ ζώνουν τὰ φίδια.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θά μπορούμε, δὲ μπορεῖ. Ὁ Βαρδακάκης εἶναι ... δὲν εἶναι τυχαῖος.

ΜΑΝΑ (Τρώει): Αὐτὲς οἱ ἀναβολὲς ἔμένα ... Τελοσπάντων, θά δοῦμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὴν ὑγεία μας νά 'χουμε καὶ τ' ἄλλα τὰ βρίσκουμε. (Στὸ θυροτηλέφωνο πού χτυπάει): Ναι;

ΜΕΜΑΣ: Μεμᾶς! Εἶδες τὰ κλειδιά μου;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὶ ἔγινες; (Ἀκούγεται ἀσανσέρ. Μπαίνει φοιτητὸς ὁ Μεμᾶς, κατευθύνεται στὴν τουαλέτα. Εἶναι ψηλὸς, τρομερὰ ἀδύνατος, φορεῖ ρεπουμπλικὰ, κρατᾷ τσάντα, ἐφημερίδα καὶ ἕνα κεφαλάκι ἀρνίου τυλιγμένο. Ἰὺρω στὰ σαρανταπέντε, ἀλλὰ ταλαιπωρημένος, ὑψὸς κατωτέρου Δημοσίου ὑπάλληλου. Ὡσπου ν' ἀνέβει ὁ Μεμᾶς, ἡ Βαρβάρα ψάχνει κάπου πρόχειρα καὶ τοῦ βρῖσκει τὰ κλειδιά του).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὸ πήρες τὸ πιστοποιητικὸ; Τὰ κλειδιά σου.

ΜΕΜΑΣ: Καλὰ, ἄστα. Δὲν πᾶνε στὸ διάολο. Ἄσε με τώρα. Θά σοῦ πῶ – ἀφοῦ μὲ βλέπεις... (Ὁρμάει στὸ W.C.). Ποῦ ἦταν;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Νά σερβίρω; Τὶ πήρες τὴν ἐφημερίδα μέσα;

ΜΕΜΑΣ (Ἀπὸ μέσα): Σέρβιρε. (Μικρὴ παύση). Τὶ ἔχει;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Αὐτὸ πού 'μεινε χθές. Θά κόψω καὶ λίγο λάχανο. (Πάει νά σερβίρει. Ἡ γριά τρώει. Κάνει νά βάλει τὸ δίσκο δίπλα. Ἀκούγεται θόρυβος, φεύγει ἡ ρόδα τῆς ἀναπηρικῆς).

ΜΑΝΑ (Ἐχει ματάρει καὶ κρατιέται στὴν πολυθρόνα): Ἄγιο Πατάμπε! Βαρβάρα... Βαρβάρα... ἔλα δῶ μιὰ στιγμή, ἔφυγε πάλι. Βαρβάρα... Μεμᾶ, Μεμᾶ... βρὲ σείς δὲν 'νομάζετε Θεὸ; (Ἡ Βαρβάρα τρέχει πρὸς τὴ γριά καὶ ὁ Μεμᾶς μὲ τὰ σύβρακα σχεδόν, νὰ κουμπωνεταί.)

ΜΕΜΑΣ: Οὔτε νά χέσουμε σ' αὐτὸ τὸ σπίτι.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πῶς ἔφυγε; Ἀφοῦ τὸ... χθές τὴν ἐφτιαξε...

ΜΑΝΑ: Ἐγὼ δὲν κουνήθηκα καθόλου. Τὸ πόδι μου πῆγα ν' ἀλλάξω, τίποτ' ἄλλο.

ΜΕΜΑΣ: Πάλι, γαμῶ τὴν μπανακόλαση, ἐδῶ μέσα; Ἐ! δὲ μπορῶ... Τρεῖς φορές τὴν ἐφτιαξα, δὲ γίνεται. Θά πάρουμε ἄλλη, θά δοῦμε. Πόσο θά δώσουμε; Θά τὴν βάλω τώρα ἔτσι, ὥσπου νά... Ἐχει κάτι ἐκεῖ στὴν... Πατησιών, μὲ λεβιέδες. Αὐτὴ εἶναι ἀρχαία. (Προσπαθεῖ νά βάλει τὴ ρόδα, ἡ γριά προσπαθεῖ νά δεῖ τί κάνει ὁ Μεμᾶς). Κάνεις ἔτσι τὸ μοχλὸ καὶ γίνεται κρεβάτι. Τὶ κουνίσαί τώρα; Κυττάς; Τὶ κυττάς; Κάνε ἔτσι κ' ἔχεις ρίξει τὸ βάρος σου... Κύττα τὴν ξεφτίλα τώρα, κύττα. Μπὲς μωρὴ νά μὴ σοῦ ἀλλάξω τὰ πετρέλαια.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τράβα τὴν πιὸ ἀριστερά. Κάντην ἔτσι, ἔτσι κάντην. Μέσα, ἔξω.

ΜΕΜΑΣ: Ἐξυπνάδες, ἀφοῦ εἶναι φαγωμένος ὁ ἄξοντας, δὲν τὸ βλέπεις; Μὴν κουνίσαί βρὲ χριστιανὴ μου καὶ σύ. Ὅποτε πάω μέσα, βάλε ρε παιδί μου κά 'να ρολό, κάθε φορά βρισκόμαστε πρὸ ἀπροόπτου. Θά τὴν ἀλλάξουμε, δὲν κάνει. (Παλεύει τὴ ρόδα μὲ δυσκολία). Σήκωσε λίγο τὴ μαμιά. (Τραντάζει τὴν πολυθρόνα καὶ μαζὶ καὶ τὴ γριά. Ἡ Βαρβάρα τὴ σηκώνει ἀπ' τὶς μασχάλες).

ΜΑΝΑ: Σιγὰ βρὲ, θά μὲ ξεμασχαλιάσεις, τί κάνει;

ΜΕΜΑΣ: Ἐλα, μπῆκε – τὸ διάολο – κάτσε κεῖ τώρα.

ΜΑΝΑ: Ὅλα τὰ καταφέρνεις, θά 'σουνα σήμερα ἐσύ; (Κουνάει τὸ χέρι τῆς).

ΜΕΜΑΣ: Τὶ κουνίσαί τώρα, γιὰ νά ξαναβγεῖ;

ΜΑΝΑ: Μόλις γίνω καλά νά τὴν πετάξουμε, νά τὴ δώσουμε. Δέ

μπορῶ νά κουνηθῶ ἔχω μουδιάσει ὀλόκληρη. Μόλις κάνω ὄτι...

ΜΕΜΑΣ: Θέλει ἀλλαγὴ ὁ ἄξοντας, ὁ φύρος. Τὸ 'χω παρατηρήσει, ὅποτε πάω στὴν ὑπηρεσία, τότε φεύγει ὁ μύρος.

ΜΑΝΑ: Νά πᾶς νωρίς νά τὸν πετύχεις.

ΜΕΜΑΣ: Ἐντάξει, ἐντάξει, ἄστην τώρα ἔτσι καὶ βλέπουμε. Μόλις πέσουν τίποτα λεφτά, θά δοῦμε. (Ξαναπαίρνει στὸ W.C.).

ΜΑΝΑ: Βαρβάρα... (Ἡ Βαρβάρα εἶναι στὴν κουζίνα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Φάγατε;

ΜΑΝΑ: Τὶ 'θελα τώρα, κάτι ἡθελα. (Ἡ Βαρβάρα ξαναπάει στὴν κουζίνα. Ἀπὸ τὸ W.C. ἀκούγεται τὸ ξεφύλλιγμα τῆς ἐφημερίδας).

ΜΕΜΑΣ: Τὸ κεφαλάκι ἄστο γι' αὔριο. (Παύση, καζανακί, βγαίνει.) Βάλε ἕνα ρολὸ μέσα. Τώρα θέλουμε ἄλλα, τὸ χαρτί πού βαφτίστηκε θέλουμε. Χάθηκε τοὺς λέω τότε μὲ τοὺς βομβαρδισμούς. Νά βρᾷσαι καλά, ἔ;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὴν ἄλλη φορὰ μὲ κύτταζε μέσα ἀπ' τοὺς ἀφρούς. Ψωμί; – τὸ θυμήθηκες;

ΜΕΜΑΣ: Ἐχω μυαλὸ νομίζεις; (Στὴ μάνα του): Τὶ γίνεται; Πότε γεννηθήκες, θυμᾶσαι; (Ἡ γριά δὲν μιλάει, μούτρα). Τὶ ἔχει πάλι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὰ γνωστὰ.

ΜΕΜΑΣ: Γιὰ τὸ σπίτι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Διάφορα, ὅλα μαζὶ.

ΜΕΜΑΣ: Μὴ τὴς μιλάς, ἄστην θά δοῦμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πῆρες τὶς ἀναλύσεις;

ΜΕΜΑΣ: Ποῦ νά προλάβω; Ἐμπλεξα μ' ἕνα καθίκι ἐκεῖ στὸ ... (Βγάζει ἕνα πακέτο χαρτιά). Τζάμπα τὰ τρεχάματα. Ἄχρηστα εἶναι. Θά τὰ ξαναβγάλουμε, λέει. Δίνω τὴν ταυτότητά μου στὸν ὑπάλληλο καὶ μοῦ λέει: Ἐχετε κανένα ἄλλο χαρτί, ποῦ νά λέει ὅτι ἐσεῖς, εἴσαστε ἐσεῖς; Ἐχω καὶ τὸ διαβατήριό μου, τοῦ λέω. Τίποτ' ἄλλο; μοῦ λέει. Ξέρετε κανέναν ποῦ νά σᾶς ξέρει; Ἡ μάνα μου, τοῦ λέω. Ἐδῶ εἶναι Ὑπηρεσία, κύριε, δὲν εἶναι παῖζε - γέλασε. Νά τραβήξεις μὴ νά τοῦ βγάλεις καὶ τ' ἄλλο μάτι. (Ἡ γυναίκα σερβίρει). Μὴ βάλεις πολὺ, ἔφαγα ἕνα σουβλάκι.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἄστα τώρα, τί βουτᾶς τὰ χέρια σου μέσα; Τώρα, δηλαδή, τίποτα;

ΜΕΜΑΣ: Νά δοῦμε... πῶς θά τῆς τὸ ποῦμε, αὐτὸ εἶναι... Δὲν πρέπει νά καταλάβει ὅτι τὴν βάζουμε σὲ ἴδρυμα. Αὐτὸ πού εἶπες γιὰ τὴν πανσιόν, ὅτι γιὰ δέκα μέρες...

ΜΑΝΑ: Ἐλα πάρτα, φέρε καὶ μὴ πετσέτα, ὅπως ἔρχεσαι.

ΜΕΜΑΣ: Πέρασα κι ἀπ' τὸ Μοσχάτο. Εἶναι τὸ μόνο πού 'χει συμβληθεῖ μὲ τὸν Ἐμπόρων. (Σιγὰ): Μοῦ λέει ἐκεῖ ὁ ... πού ἦτανε κεῖ μέσα... Ξάπλα εἶναι, ἡ ὄρθια; Καθιστὴ, τοῦ λέω. Περπατᾷ; Γιατί, ἂν εἶναι ξάπλα, πάμε σ' ἄλλες τιμές. Ἀλλάζει τὸ πράμα. Μοῦ ὄωσε ἕνα χαρτί, δὲν ἦτανε ἡ ἴδια, νά τὸ συμπληρώσω. Τοῦ 'πα θά τὸν πάρω τηλέφωνο.

ΜΑΝΑ: Μεμᾶ! Βρὲ σὺ! Ἐλα ν' ἀκούσεις τὰ σχολιανὰ σου.

ΜΕΜΑΣ (Συνεχίζει): Δὲν τοῦ 'πα ὅτι κατουριέται καὶ τέτοια. Σεντόνια, ἀλλάγματα, ἄλλες τιμές. Ποῦ θά βγοῦμε;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πῶς εἶναι μέσα; Ἐχει ἔτσι ... εἶναι ζεστά;

ΜΕΜΑΣ: Ἄ, καλὰ εἶναι. Θά 'χει καὶ παρέα ἐκεῖ μέσα. (Βγάζει κάτι προσπέκτους κ' ἕνα χαρτί).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Αὐτὸς σοῦ τὸ ὄωσε; Ὁ ... πῶς τὸν λένε;

ΜΑΝΑ: Μεμᾶ, Βαρβάρα. (Ἡ Βαρβάρα πάει τὰ μαζεύει καὶ τῆς δίνει χαρτοπετσέτα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐντάξει; (Φεύγει).

ΜΑΝΑ: Δὲν τραγώτανε.

ΜΕΜΑΣ (Διαβάζει): Κυρία Λουκία, τὸ "Μποέμ", ἔτος ἰδρύσεως 1962. Ἦτανε στὸ Τορόντο αὐτὴ. Τὰ 'πιασε καὶ γύρισε. Ἐχει ἀλυσίδα ἀπ' αὐτὰ. Ἐδῶ, ὅπως πάμε γιὰ τὰ Πατήσια, ἕνα μεγάλο κτίριο, τὸ ξέρετε; Κλωναριδίου, στὴν Καλλιθέα ἄλλο, ἀπέναντι ἀπ' τὸ Καπνεργοστάσιο Κολοκυνθοῦς χτίζει τώρα ἕνα τριώροφο. Σάουνας λέει μέσα, μαλάξεις, διαθερμῖ... διαθερμίες, πῶς τὰ λέν' αὐτὰ ... (διαβάζει) τιμὲς λογικῆς, ἐδῶ ἔχει καὶ τίς τιμὲς. Πρῶτον, ἂν ὁ πελάτης εἶναι ὀρθος δικαιούται τέσσερα γεύματα ἡμερησίως, ἀλλαγὴ σεντονιῶν ἂνὰ δεκαπενθήμερον, δρχ. ἐπτὰ χιλιάδες, μάλιστα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Εἶναι λίγο ἄλμυρά.

ΜΕΜΑΣ: Ἐχει πολλὰ ἐδῶ. Ἐὖν ὁ πελάτης εἶναι κατάκοιτος, ἐννοεῖ ξάπλα, (διαβάζει μουμουριστὰ) δρχ. ἐννιά χιλιάδες.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ποῦ θά βγοῦνε αὐτὰ;

ΜΕΜΑΣ: Ἀς τὴ βάλουμε τώρα ἐκεῖ καὶ μετὰ τὰ βρίσκουμε. Καλὰ

είναι σαν πρώτη... Μέ τις βεράντες της... είναι ώραία εκεί.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Κι αυτή θά ήρεμήσει, και μεις θά...

ΜΑΝΑ: Μεμᾶ...

ΜΕΜΑΣ: Μεμᾶ και Μεμᾶ. Τι θέλεις ἀπ' τὸν Μεμᾶ; "Αστον ἦσυχο τὸ Μεμᾶ.

ΜΑΝΑ: Δέ μου λές κύριε... Βαρβᾶρα... Βαρβᾶρα ... (ἔρχεται ἡ Βαρβᾶρα. Στὸν ἀντρα): "Εγὼ τί 'μαι ἐδῶ μέσα, μπορεῖς νά μου τὸ ἐξηγήσεις;

ΜΕΜΑΣ: Τι ἔγινε πάλι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Απ' τὸ πρωί, ὄλα σᾶς φταῖνε.

ΜΑΝΑ: "Εσύ νά κάνεις τὴ δουλειά σου, σοῦ ἔδωσα ἕνα λεβέντη ἴσαμε κει πάνω και δέν τὸ ἀντελήφτηκες. "Εσύ... (τὸ δάχτυλο στό στόμα) μόκο. Τὸν πατέρα σου, τὸν θυμάσαι;

ΜΕΜΑΣ: Τι θέλεις;

ΜΑΝΑ: Βρέ τὸν θυμάσαι τὸν πατέρα σου;

ΜΕΜΑΣ: Λέγε βρέ μαμᾶ.

ΜΑΝΑ: "Όταν ἀγόρασε τὸν τάφο στό Τρίτο, τι ἔλεγε; Θυμάσαι, μήπως;

ΜΕΜΑΣ: Πολλά ἔλεγε. Ξέρω 'γω τι ἔλεγε; Πού νά θυμάμαι; "Ότι στό Πρῶτο εἶναι ὄλοι στριγωμένοι; "Ενῶ ἔμεῖς ἔχουμε ἔπλα κι αὐτά;

ΜΑΝΑ: "Όχι, ὄχι, ἐκτός ἀπ' αὐτά. Ἐιχε κάτι πού τὸ 'λεγε συχνά.

ΜΕΜΑΣ: "Ότι ἀγοράζοντας γῆ, δέν χάνεις ποτέ;

ΜΑΝΑ: Πόσο ἔχουνε στό δεκατρία, παρακαλῶ; Πές της, γιατί ἔμένα νομίζει, ὅτι ... "Αντε νά πάρει τώρα ἀπὸ κει; Φωτιά και λάβρα τὰ πήγανε ἀπὸ κει. Δέν τὸν νοίκιαζα τουλάχιστον θά μου 'δινε τὸ κατιτίς μου.

ΜΕΜΑΣ: "Ἡ ἀλήθεια εἶναι ὅτι δέν πλησιάζονται τώρα. Πάει, πέταξε τὸ πουλάκι. "Ἡ ἐποχή πού ξεκίναγες μέ ἕνα πεντακοσάκι κ' ἤξερες ὅτι θά βρεῖς μνήμα, δέν ξαναγυρίζει. Θάψανε

*Μάνα : 'Εδῶ, ἐδῶ δὲς χάλια... Τι τὸ κρύβεις μωρή με τὴν κοσιᾶ-
δα; Κράτα τουλάχιστον τὸ βρακί σου (Μπαλτσαβιᾶ, Χαλκιᾶ)*



κάποιον ὑπουργό ἐκεῖ στό δεκατρία κ' ἔπесе πολὺ χρήμα. Φίπ, φίπ γιὰ πότε ἄλλαξε τὸ τοπίο ... Παγκᾶκια, πλατεῖτσες, φυτέματα, ἄλλο πρῶμα ἀπὸ κει, πικροδάφνες... (ὕψώνει τὸ χέρι του) νά, οἱ πικροδάφνες... "Όλ' ἡ ἀφρόκρεμα ἐκεῖ μέσα εἶναι χωμένη. Μα-
λακὸ χῶμα, ὠραῖο. Κόκκινο, κόκκινο, κεχριμπᾶρι.

ΜΑΝΑ: "Αφρός, καίμᾶκι...

ΜΕΜΑΣ: Κάνεις ἔτσι μιὰ βόλτα κι ἀνασαινεῖς πράσινο. Φχαρι-
στιέσαι νά περπατᾶς. "Ἡλύσια πεδία, Βαρβᾶρα μου, ἔ; ὄχι ἄστεια.
"Ἐχεις πάει τελευταῖα;

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Όχι.

ΜΕΜΑΣ: "Εφᾶμιλλον τοῦ Βασιλικῆ κήπου.

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Όταν ἔχεις ρεπὸ, νά μέ πάρεις καμῖά Κυριακή νά
ξεσκᾶσω. Νά 'ρθει ἡ Μπέμπα...

ΜΕΜΑΣ: Μοῦ 'λεγε ὁ φύλακας, γιὰ νά πάρει τὴ θεσᾶρα αὐτὴ
φίλησε κατουρημένες ποδιές. "Αμα δέ γλείψεις, δέ γίνεται τίποτα,
μού λέει. Καλᾶ, ράτα και μένα τι βλέπουν τὰ μάτια μου στήν
"Υπηρεσία. "Όραῖο τμήμα, Βαρβᾶρα. "Ἐχει ἕνα ἀνοιγμα ἀπὸ κει ἔ;
"Άλλος Θεός. Νά 'χεις λεφτᾶ νά τὰ ἐπενδύσεις. Αὐτὸ μάλιστα. Νά
πάρεις ἕνα κομμάτι ἔτσι μπόλικο, μπόλικο - και νά τὸ 'χεις.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι τὰ θέλεις τὰ πολλὰ;

ΜΕΜΑΣ: Μωρέ, μου δίνεις ἔμένα φιλικὸν ὄξυ; Και σοῦ λέω τι θά
τὸ κάνω. Θά κόβουμε και θά πουλάμε. Τι εἶναι αὐτοῖ πού πουλᾶνε
στό Σταυρὸ και Γέρακα - πιὸ μπᾶνικο ἀπὸ μᾶς;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Οἱ ἐπιχειρήσεις θέλουνε κεφάλαιο, νά τὰ 'χεις...
(χτυπάει μέ τὴν παλάμη τὴν τσέπη της).

ΜΑΝΑ: "Αν εἶχε ὁ συχωρεμένος... (βάζει τὸ δάχτυλό της στὸν
κράταρο) σήμερα τὸ μισὸ νεκροταφεῖο θά 'τανε δικὸ μας. Μάλι-
στα. Πᾶρε βρέ κάμποσο, τοῦ 'λεγα τότε πού τοῦ τὸ δίνανε τζάμπα,
τζάμπα, τίποτα! "Ε! παιδιᾶ μεγαλώνουμε βρέ, πού μυαλό; Στρέμ-
ματα ὀλόκληρα, κυπαρίσια, δένδρα. Μέχρι ἑλιές εἶχε. Νά! κάτι
θροῦμπες. (Δείχνει τὸ μισὸ δειχτή). Πήραμε, πήραμε. Βράχια θ'
ἀγοράσουμε; Φτάνει αὐτὸ, φτάνει, ὑπερυφούται...

ΜΕΜΑΣ: Σήμερα θά 'μαστε παρὰ πάνω ἀπὸ κύριοι! Δέν θά κρε-
μόμασταν ἀπὸ τὸ ἐφᾶπαξ, κατᾶλβες; "Όσοπο νά τὰ πάρεις στά
χέρια σου αὐτά; Χέσε Μᾶη νά φᾶς τριφύλλι. Αὐτὸ μου 'χει δέσει
τὰ χέρια. Θά στὸν εἶχα κάνει τὸν Γεωργίου, ὄχι κᾶθε φορᾶ πού
τοῦ θυμίζω ὅτι τοῦ χρωστᾶω ἕνα μᾶθημα... "Αν δῶ ὅτι συνεχίζει,
θά βάλω τὸ Σωτηρᾶκή νά τοῦ τίς βρέξει. Θά στὸν ταχτοποιήσει
δεόντως ὁ Σωτηρᾶκης. Βλέπεις τὸ ἐφᾶπαξ μ' ἔχει μπλοκᾶρει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Εἶσαι και σύ νευρικός, δέ μπορεῖς νά τὰ συγκρατή-
σεις.

ΜΕΜΑΣ: Σκουμπρί, αὐτὸς μ' ἔβγαλε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μεμᾶ, καμᾶρι, σέ λέει αὐτὸς.

ΜΕΜΑΣ: Καμᾶρι, μέ φώναζε ὁ Βασιλείου. "Εφυγε αὐτὸς, φέρανε
τὸ τσογλάνι. "Ελα δῶ ρέ, τοῦ λέω ἔχτές. "Ἐμένα, κύριε "Αντωνίου:
Ναί ρέ, ἔσένα. Τὸν εἶχε στείλει ὁ τμηματάρχης γιὰ τυρόπιττες.
Τὴν ἴδια ἡλικία νομίζεις ὅτι ἔχουμε; Κάτσε φρόνιμα ρέ, τοῦ λέω,
γιατί θά 'χουμε ἀλλαξοβασιλίκια δῶ μέσα. "Ο Σχινέζος μέ τὸν
Μάνεση τὸν βάζουνε γιὰ νά σπᾶνε πλάκα. Μά ποῖος σᾶς πειράξε
κύριε "Αντωνίου, στό πρόσωπό σας βλέπω τὸν παππού μου... Φύγε
νά μή σοῦ... μαλοῦρα. Φορᾶτε τίς καμπάνες και καταλαμβάνετε
θῆσεις. Τὴν ἄλλη φορᾶ μῆκε μέσα ὁ προϊστάμενος και ἦταν
χυμένος σᾶν "Αμερικᾶνος. Σῆκω πάνω ρέ, τοῦ λέω. Κατέβασε τὰ
πόδια σου ἀπὸ τὸ τραπεζάκι. Κατᾶλβες; Κάπου ἀκουμπᾶει ὁ
κύριος. "Ενας Μπατρακτάρης δέν μπορεῖ νά πεταχτεῖ μπροστά;

ΜΑΝΑ: "Ἐμένα δέ μ' ἀκούς. Τὰ βερεσῆδια σέ πιζᾶνε. "Αν δέν
παίρναμε τὸ ψυγεῖο...

ΜΕΜΑΣ: "Ασε ρέ μαμᾶ, τι τρώγεται τώρα μέ τὸ ψυγεῖο; "Αμα θά
σταυρώσουμε καμῖά δεκάρα, θά πάρεις και σύ τὰ δικὰ σου. Κάνε
και σύ, τελοςπάντων, μιὰ ἀβάρια. Δέν βλέπεις πού στενεύομαστε;
"Ορίστε! (Παίρνει τὴν ἀπόδειξη πού εἶναι κρεμασμένη σ' ἕνα μέρος
τοῦ τοίχου.) Χίλιες πεντακόσιες κοινόχρηστα (κυττάζει τὸ ρολόι
του) κ' ἔχουμε ὀκτώ τοῦ μηνὸς ἀκόμα, κατᾶλβες; Πού στό δίκωλο
θά τὰ βροῦμε τώρα αὐτά; Κοντεῦνουν νά μᾶς φᾶνε ἀρκούδες ἐδῶ
μέσα. Μᾶς ἔχει ξυλιᾶσει ὁ φασίστας. "Αντε νά γεννηθεῖ ἡ γυ-
ναῖκα του, μᾶς και τ' ἀνάβει καμῖά στάλα. "Ἐλεγε στό καθαρι-
στήριο ὅτι δέν μᾶς τ' ἀνάβει γιὰ νά μὴν πέσουμε σέ νάρκη, σέ
μαλθακότητα. "Απὸ τὴ Γερμανία πού 'τανε , ἀπὸ κει τὰ ξεσήκωσε
αὐτὰ τὰ κόλπα. (Ἀνοίγει τὴν πόρτα): "Εδῶ κύριε εἶναι "Ελλάδα δέν
εἶναι Ντόιτσαντ. "Ἐχουμε τὰ συστήματά μας (κλείνοντας τὴν
πόρτα) κατᾶλβες; Τὸν ἀλήτη, μᾶς θέλει ντῦρους, λέει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Γιατί δέν κατέβηκες στή συνέλευση, ὅταν βαριᾶνε
ἀπὸ κάτω;

MEMAS: Τρεις κι ο κούκος θά μασταν πάλι. Ποιός πατάει; Πατάει κανείς; "Α, νά χαθούνε! Τήν ἄλλη φορά, χτύπαγα τίς πόρτες – δέ βαριέσαι; Κύριε Δεμίρη θά κατεβείτε; Δέ μπορῶ τώρα. βλέπω τὰ μπένυλντ. "Αι στό διόλο! 'Ο Βακαλόπουλος τὰ ἴδια. "Όλο μελυσμένος ἔρχεται στίς συνελεύσεις. Τήν ἄλλη φορά κρατοῦσε ἕνα αὐγό, τό κύτταξε καί γέλαγε. "Αντε νά βρεῖς ἄκρη. "Εμεῖς, ἔτσι κι ἄλλως, τό Πάσχα θά μαστε στό δικό μας.

MANA: "Απ' τόν Καϊάφα στόν αὐτόν μᾶς πάει. Θά σηκωθῶ καί θά πάω νά τοῦ κάνω... ἡ μάχη τοῦ Μάμαλη θά γίνει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Λές νά κλείσανε; Κατεβαίνω, θέλεις τίποτα;

MEMAS: Πληρώσε καί τήν ἐφημερίδα στόν κύρ Νίκο. (*"Η Βαρβάρα βγαίνει*).

MANA: Τσ, τσ, ποῦ τή βρήκες, βρέ παιδί μου;

MEMAS: Τόσα χρόνια, ρέ μαμά, σταμάτα πιά.

MANA: Κανόνισε τήν πορεία σου.

MEMAS: Τί σέ πειράζει;

MANA: "Αλλιῶς σέ εἶχα ἴγώ. Μέ τὰ σιδερωμένα σου, μέ τὰ καθαρά σου... Αὐτή ἐδῶ ... τό λεκέ στό σῶβρακό σου ἄκομα νά τόν βγάλει.

MEMAS (*Δείχνει τὰ σιδερωμένα*): Αὐτά τί εἶναι;

MANA: Πῶς καταντήσανε τοῦ βασιλιᾶ τὰ ἐγγόνια... "Ανοῦ σέ εἶχα.

MEMAS: Καλά εἴμαστε, τή γκρίνια σου νά μὴν εἶχαμέ, θά μασταν πιό...

MANA: Τό ξεχνάω αὐτό πού μᾶς ἔκανε; "Όσο ἔχει τό μάτι μου νερό, θά τό λέω. Ρεζίλι τῶν σκυλιῶνε γενήκαμε. Ναι... "Ο πατέρας σου μ' αὐτό τόν κημό ἔφυγε.

MEMAS: Πάλι τὰ ἴδια; "Αφοῦ σοῦ λέει ὅτι πέθανε ὁ ἄνθρωπος, πῶς ἴθελες νά ῥθει;

MANA: Στό γάμο μας θά σοῦ ἴχω καί μιά ἐκπληξη, ἕνα Βουλευτή. (*Κλείνει τὸν ἀγκώνα της*). Νά, ἀπό δῶ, ὅσο εἶδες ἐσὺ Βουλευτή, τὸν εἶδαμε καί μεῖς. Σοῦ ἴφαγε καλὰ καλὰ τίς σπουδές σου. Δέν τήν ἴφηνες στό μαστιχά; Τί τήν ἴθελες; Καλὰ τήν μανουβράριζε ὁ Χιώτης. Οὔτε σεντόνια κόκκινα εἶδαμε, οὔτε τίποτα, τίποτα. Χάθηκε ὁ κόσμος νά βρεῖς καί σὺ, μιά, νά τήν πρωτοκουτουπώσεις; Προλάβανε βλέπεις τὰ σαΐνια. Τσάκ, τσάκ, πάρτην τώρα Μεμᾶ (*χειρονομία μέ τὸ δάκτυλο*).

MEMAS: Τί σημασία ἔχει;

MANA: "Εχει, ἔχει, πῶς δέν ἔχει; "Άλλο νά πάρεις τὸν ἀφρό... κι ἄλλο τό δουλεμένο πράμα. Τήν ἴθελες; Κράτα τή μισοτρίβη... Δέν τὸν ἴκουσες τὸν Σωτηράκη, βιαζόσουνα. (*Μιξρὴ παύση*). "Ἦθελες νά τό ἴχεις πρόχειρο... Τήν τρίβουμα τώρα στήν κασιδά μας ... μάλιστα...

MEMAS: "Η Βαρβάρα εἶναι ἐντάξει.

MANA: "Εντάξει, ἐντάξει, ἀλλά τὰ σεντόνια λευκά, ὀλόλευκα! "Ο πατέρας σου πήγε νά σκάσει. Τὰ ἴψαχνε ὁ κημένο, μᾶς καί βρεῖ κά ἴνα σημάδι.

MEMAS: Τώρα ἀλλάξανε τὰ πράγματα, δέν εἶναι ... Πᾶνε τώρα αὐτά.

MANA: Οὔτε παιδιά, οὔτε ... Στέρφη εἶναι; Νά μᾶς τό πεῖ νά τό ξέρουμα ἐπιτέλους ... "Άμα, πιά! Τί μᾶς τό κρατάει μυστικό; Δέ θέλει νά σκλαβωθεῖ κι ὅλα τοῦτα. Τήν κουτουπώνεις, τήν κουτουπώνεις καί δέ λέει νά φουσκώσει. Εἶναι ζωῆ αὐτή;

MEMAS: Τώρα μέ τήν θεραπεία, εἶπε ὁ Ρούκουνας...

MANA: Καί νά πιάσει, τί νομίζεις πῶς θά σοῦ βγάλει; Κᾶ ἴνα κοριτσι θά μᾶς βγάλει καί μετά τρέχα γύρευε. "Εμεῖς κύριε, τό ξέρεις ὅτι στό σοῖ μας... οὔτε ὁ πατέρας σου, οὔτε κανένας δέν μᾶς εἶχε συνηθίσει σ' αὐτά, ἄ...

MEMAS: "Άμα εἶναι νά γίνε τό κακό...

MANA: Μᾶς τήν πασάρανε λουκούμι.

MEMAS: "Όχ, βρέ μαμά...

MANA: Καλύτερη ἦταν ἡ ἀδελφή της. Εἶχε καί (*χειρονομία*) μπεζαχτά...

MEMAS: "Εγὼ πήρα ὁμορφιά – ἔτσι εἶναι.

MANA: Μπαγκανότες ὅμως τίποτα, στεγνή μᾶς τή στείλανε.

MEMAS: "Η ὁμορφιά...

MANA: Γιατί, ἄσκημο σ' ἔβγαλα ἐσένα; Τρία μέτρα παλληκάρι σ' ἔφτιαξα. Κάνε μιά βόλτα στά καυατήματα. "Όλοι κοντοῖ εἶναι σήμερα. "Η ὀρθοστασία σου κάνει ἐντύπωση. "Όλοι τό λένε. Μωρὲ δέν θά τήν ἐπαιρνες ἐσὺ, ἀλλά σᾶς τσάκωσε ὁ ἀδελφός της, τί νά σοῦ κάνω.

MEMAS: Καλὰ τώρα...

MANA: "Ετρεξες μέ τίς ὀρτανσίες σ' ἀδέλφια της μᾶς καί τό χύσεις. "Ο Σωτηράκης... δέν τὸν ἴκουσες τό Σωτηράκη... "Η ἀδελφή της ἦταν πιό... Εἶδες ὅτι ὑπάρχει καί δεύτερη. Τί κολλάς στήν πρώτη, μωρέ; "Η Χρύσα ἦταν... Φύσαγε ἡ Χρύσα, μέ τὰ βελούδα της, μέ τίς μπότες της, εἶχε καί τὸν τρόπο της (*κάνει νόημα γιὰ χροιά*). Ξέρεις τί βγάζουν οἱ κοδρελιάστρες σήμερα; Μηχανή δικιά της, ὅλα δικιά της, κι ὁ πάγκος δικός της ἦταν. "Άσε πού εἶχε καί ἄνθρωπότητα.

MEMAS: Καλὴ ἦτανε, δέ λέω... ἀλλά... τό πόδι της κάπως τό πήγαινε...

MANA: Τουλάχιστον νά γλίτωνες τό νοίκι σου. Νά μὴν ἔχεις τὸν ἴλλο νά σοῦ βαράει τήν πόρτα.

MEMAS (*Βγάζει ἀπ' τήν τσάντα του τὰ ὑπόθετα*).

MANA: "Ελα ξύσε δῶ κομμάτι... Μοῦ ἴβαλες τὸν κηφήνα στό σπίτι.

MEMAS (*Διαβάζει τὸ κουτί*): Αὐτά τὰ ὑπόθετα θά τὰ βάζεις ἕνα κάθε πρωί, μόλις ξυπνήσεις.

MANA: Βρέ ἄντε ἀπό δῶ, πρόστυχε, μ' αὐτά πού βγάλατε... Γι' αὐτό μᾶς στέλνει ὁ θεός τίς πλημμύρες. "Εμεῖς στά χρόνια μας... Εἶμαι κόρη παππᾶ ἐγώ, δέν εἶμαι... "Ελα, ξύσε με ἐδῶ πού σοῦ λέω. "Άκουξ ἐκεῖ...

MEMAS: "Εχουν λεφτά αὐτά...

MANA: Δέν ξέρω τί... δέν εἶναι σοβαρά πράγματα αὐτά, ξύσε πού σοῦ λέω.

MEMAS: "Εδῶ; Ποῦ; (*Τὴν ξύνει στήν πλάτη*). Κουρεύτηκες;

MANA: Βάλ' τό χέρι σου ἀπό μέσα, πιό κάτω. "Η Βαρβάρα τά... "Ετσι, λίγο...

MEMAS: "Εδῶ;

MANA: Πιό κεῖ λίγο... ὄχι... ναι... λίγο πιό κεῖ.

MEMAS (*Ξύνει*): Καλὰ εἶναι δῶ;

MANA: Πιό πάνω κομμάτι.

MEMAS: "Ε! λέγε πού ἀκριβῶς θέλεις;

MANA: Ξύνε πάνω κάτω καί θά σοῦ πῶ. "Εκεῖ, ἐκεῖ. "Αχ, ἄχ, ἐκεῖ λέβέντη μου, ἐκεῖ, ἐκεῖ. Φάτο, φάτο... ἄαχ, δώστου, δώστου ἄαχ, μόνο μέ σένα φχαριστιέμαι ξύσιμο, Μελέτη μου.

MEMAS: Πῶς εἶπες;

MANA: Μελέτη; – τί εἶπα; "Ἡμαρτον Κύριε καί θαυμαστά τά ἔργα σου! "Άκου, Μελέτη! Πῶς μοῦ ῥθε αὐτό στό στόμα; Τσ, τσ, τσ, κύττα νά δεῖς τώρα. "Άγιε Πατάμιε! (*Τὸν σταυρώνει*).

MEMAS: "Ισως ἐπειδὴ τὸν συζητάμε προχτές.

MANA: "Άκου, Μελέτη... Νά προσέχεις τ' αὐτοκίνητα, – ἀκούξ;

MEMAS: "Η Βαρβάρα μοῦ ἴπε, ὅτι τὸν εἶδες, λέει, στόν ὕπνο σου.

MANA: Γι' αὐτό σοῦ λέω νά προσέχεις ἐκεῖ στό Γραφεῖο, μ' αὐτόν τόν... πῶς τὸν λένε... μὴ σᾶς τρέχουνε στά τιμήματα.

MEMAS (*Μετράει τὰ δάχτυλά του*): "Οκτώ, ἕννεα, δέκα, ἔντεκα, δώδεκα, δεκατρία, δεκατέσσαρα, ἔξη μέρες... Σ' ἔξη μέρες, ἔν δέν πᾶνε πᾶνε πληρώσουμα, μᾶς πετᾶνε τὰ κόκκαλα ἔξω.

MANA: "Εγὼ... κάνε κουμάντο ἐσὺ, δέν ὑπάρχουν, μὴν περιμένεις ἀπό μένα, δανείσου, δέν ξέρω τί θά κάνεις, ἀλλά ἐγὼ δέν ἔχω. Νά πᾶς νά πάρεις παράτα. "Άδελφός σου ἦτανε.

MEMAS: Τί λές τώρα, δέν εἶναι... Τί τό πέρασες; Δ.Ε.Η.; Δέν σοῦ δίνουν παράτα. Σοῦ πετᾶνε τό κασονάκι στή βροχὴ καί τρέχα γύρευε μετά. (*Παύση*). Πῶς τὸν εἶδες;

MANA: Στιγτό, ὀλοζώντανος, ὅπως ὁ "Άγιος Πατάτιος. Στό λέω καί... τήν πέτσα μου κύττα. "Αφοῦ νομιζῶ πῶς εἶναι μέσ στό δωμάτιο ἄκομα, τόσο πολὺ...

MEMAS: "Ενα εὐχέλαιο νά κάνουμε.

MANA: Δέν θυμάμαι, πῶς ἦρθε. Προχτές τὸν εἶδα, ὄχι ἔχτες. Θυμάσαι πού σοῦ ἴλεγα ὅτι μᾶς ξέχουσε καί δέν ξανάρθε σ' αὐτὸ ὄνειράτι μου; "Ε! ἀπὸ τότε πού μᾶς ἔφυγε, μιά φορᾶ τὸν εἶδα σ' αὐτὰ παράτα. "Ἦρθε λέει γιᾶ δανεικά, μετά δέν ξαναφάνηκε.

MEMAS: Τώρα πού μοῦ τό λές, λοιπόν, καί γὼ τὸν εἶδα τήν περασμένη βδομάδα. Πῶς τὸν εἶδα; "Ἦτανε λέει... πούλαγε μαζι-λαράκια ἔξω ἀπ' τὸν Παναθηναϊκό, λέει.

MANA: "Ἦτανε μέ ἄλλον ἕνα, καλὸ παιδί, μοῦ λέει, μᾶνα, ἔχουμε κάνει μαζι στοῦ Συγγοῦ. Μετά, δέ μπορῶ νά θυμηθῶ, τώρα... "Ἡμᾶστε λέει στό σπίτι σ' αὐτὸ Τρίκαλα καί μοῦ ἴκοβε ἡ Βαρβάρα τοὺς κύλους. Κάνω ἔτσι, καί τί βλέπω, τό Μελέτη ἄκουπισμένο στό συρματόπλεγμα. Αὐτό πού φτιάξατε μαζι. Τὸν βλέπω πού λές,

Έτσι αδύνατος, αδύνατος όπως ήταν και κρατούσε ένα φουλάρι λέει. Τώρα φουλάρι ήταν αυτό, θά σε γελάσω. Προσπαθούσε κάτι να μου πουλήσει, λέει, κάτι άλλα, κάτι άλλα, μετά ήρθε ο ράφτης του, λέει, και μου ζητούσε τα υπόλοιπα απ' το παρτεσου που του 'ραψε, πράγματα αλλόκοτα, τι να πεις... Μελέτη μου, του λέω, γιατί δεν έρχεσαι πιο ταχτικά; Δεν ξέρω τι έχεις με το Σωτηράκη, αλλά με μένα, έχεις κανένα παράπονο από μένα;

ΜΕΜΑΣ: Πώς ήτανε το ύφος του;

ΜΑΝΑ: Τό ξέρεις το ύφος του. "Αν έχεις τίποτα να μου τό πεις τώρα, δεν θέλω να στεναχωριέσαι, του λέω. Με κύτταζε, με κύτταζε, χωρίς να μιλάει! Τίποτα.

ΜΕΜΑΣ: Καλό είναι αυτό!

ΜΑΝΑ: Και τό σαράντα σου έκανα (άρχίζει κλαίει) και τον τάφο σου τον περιποιήθηκα απ' το βαλάντιό μου, και χαλικάκι πράσινο στον έστρωσα, γιατί λοιπόν έ! Μετά ήρθε... ήρθε στην πόρτα, λέει. Δεν είχαμε πόρτα, έβαλε το δάχτυλο στο στόμα του και τό δάγκωσε στην άκρη, έτσι, προσπαθούσε κάτι να μου πει, λέει, και δεν μπορούσε. Λέγε, του λέω, λέγε, δεν περνάς καλή εκεί που είσαι; Θέλεις να βάλουμε κανένα μέσον; Μήπως θέλεις δανεικά; Κι όπως με κύτταζε με παράπονο, μου λέει. Μάνα είμαι ήρωστος (κλαίει). Τι έχεις Σταυραετή μου, τον ρώτησα. Μου 'λεγε, μου 'λεγε κεί, δεν καταλάβαινα τίποτα, τίποτα... Τι έλεγε; - ούτε θυμάμαι... Θά πάρομε την Πόλη;... Την Μπούλη;... Τζινάβια, τζιβάνια... στον ύπνο μου τώρα αυτά, που να... ανακατωμένα. Δεν θυμάμαι, έλεγε διάφορα... Μελέτη μου, δεν ξέρω του λέω, και ξαφνικά άγριψε λέει, και φώναζε Μπερντέ μαμά, Μπερντέ, φώναζε (κλαίει πάλι). Αυτό τό θυμάμαι καλά. Μετά, κάτι για τή Μαρία, έλεγε. Τι κάνει ή Μαρία; Του είπα ότι τή Μαρία τή χειρουργήσαμε, τής βγάλαμε τή μήτρα. Κούνησε τό κεφάλι του και μου λέει σαχλαμάρες.

ΜΕΜΑΣ (άγριεύει): Σου μίλησε έτσι;

ΜΑΝΑ: Μετά του 'πα για σένα, ότι έπιασες ένα έντεκάρι και έιπε τή λέξη που συνηθίζε να λέει.

ΜΕΜΑΣ: Είπε, στο παπάρι του;

ΜΑΝΑ: Μετά λέει, έκανε μιá βόλτα στον κήπο με τον άλλον που μιλούσε κι αυτός τό ξένα. "Υστερα (κουδούνι), ύστερα έτσι... ('Ο Μεμάς ανοίγει τήν πόρτα).

ΦΩΝΗ ΓΥΦΤΙΣΣΑΣ (Κάτι λέει, δεν καταλαβαίνουμε, πιάνουμε μόνο): Δώστε μιá βοήθεια μέρες που 'ρχονται...

ΜΕΜΑΣ: "Άσε μας κοπέλα μου, δεν πās να βρεις καμιá δουλειά να δουλέψεις (κλείνει τήν πόρτα). Μήθετε τώρα... Τις προάλλες μπήκε μιá τέτοια και πήρε από μιá γριά είκοσι χιλιάδες. Τά βάζω στο σεντόνι, τά βγάζω απ' τό σεντόνι, τά βάζω στο σεντόνι, τά βγάζω απ' τό σεντόνι - πάνε τά λεφτά! Είχανε καρφώσει τό γιο της, λέει, και δεν εδρισκε δουλειά. Πάνε τά χιλιάδικα, πετάξανε.

ΜΑΝΑ: Πήγαινε με να ξαπλώσω.

ΜΕΜΑΣ (Τή βοηθάει, παίρνει τό καρτσάκι προς τό δωμάτιό της): Αύριο τό πρωί να ξανακατουρήσεις, γιατί αυτό λέει... (άκούγονται διάφορα κουδούνια από δίπλα). 'Ορίστε, βαράει τά κουδούνια τώρα. ('Άφηνε τή γριά στη μέση, ανοίγει τήν πόρτα): Δεν είναι κανείς μέσα, άντε φύγε από κεί, φύγε να μη φωνάξω τό 'Εκατό και σε πάρουν μέσα.

ΜΑΝΑ: Τόν Καραπάνο να φωνάξεις. (Πλάτη προς τό κοινό).

ΦΩΝΗ ΓΥΦΤΙΣΣΑΣ: Γιατί καλέ κύριε, τι σās έκανα; Είμαστε έφταμελής οικογένεια.

ΜΕΜΑΣ: Μήν ξαναπατήσεις γιατί θά σου σπάσω τό καδράκι που κρατάς στο κεφάλι. Να πās να δουλέψεις κοπέλα μου, άνάτηρη είσαι; Μιá χαρά κορίτσι είσαι. 'Εγώ στην ηλικία σου...

ΜΑΝΑ: Μεμά...

ΜΕΜΑΣ (Μέ νόημα): "Έλα δώ, έλα που σου λέω.

ΜΑΝΑ: Τι κάνεις τώρα στην πόρτα;

('Η Γύφτισσα φεύγει γρήγορα, άκούμε τά βήματά της. 'Ο Μεμάς κλείνει τήν πόρτα, κυττάζεται στον καθρέφτη).

ΜΕΜΑΣ: Τά βάζω στο σεντόνι, τά βγάζω απ' τό σεντόνι. 'Από δώ πάνε κι άλλοι! (Τήν πάει στο δωμάτιό της. Μετά από λίγο, θυροτηλέφωνο. Στο θυροτηλέφωνο): Ποιός είναι;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σωτηράκης.



Σωτηράκης: Μάζεψε τις ψιλές της κ' εδνηγραμμίστη... ('Ο Γιώργος Διαλεγμένος σε μιá χαρακτηριστική στιγμή του)

ΜΕΜΑΣ: Έμπρός...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σωτηράκης. Έγώ είμαι, Μεμιά.

ΜΕΜΑΣ: Σπρώχτη λίγο.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Καλώς εντάξει, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ (Τὸν περιμένει στὴν πόρτα).

(Σωτηράκης μπαίνει. Είναι ὁ πρῶτος γιὸς τῆς κυρᾶ Φώτως γύρω στὰ πενήντα. ἔχει τὸ χαρακτήρα πὺ ἔχουν τὰ παπαγαλάκια, κουτσαβάκι, στυφός, καχυποπτος καὶ τσαμπουκάκος, ἀστεῖος ἀλλὰ καὶ ἐπικίνδυνος. Είναι κοντός, λυμφατικός, μὲ στήθος περιστεριού, ἔχει κεφάλι καθισμένο στους ὤμους καὶ φορᾶει παλτό ρεγκλάν, καπνίζει συνέχεια, ἀλλὰ τὰ κόβει μισαδάκια, γιατί ἔτσι νομίζει ὅτι τὸ ἔχει λιγοστέψει. ἔχει ἀσημένια δόντια στὸ δεξιὸ τῆς πάνω μασέλας. Είναι κλασικὴ περίπτωση ἀγαπητικού, μὲ κοχοράκι πὺ τὸ συντηρεῖ μὲ μπριγιόλ. Ψιλο μουστάκι, ποντικοουρά. Φορᾶει βαρὺ δαχτυλίδι μὲ πέτρες καὶ ἄγκυρα. ἔχει καὶ νύχι στὸ μικρὸ δάχτυλο. Νταβαβερίζεται μόνο μὲ γυναῖκες πὺ νὰ μποροῦν νὰ τὸν συντηροῦν).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Μπαίνει): Τί μανίκι, ρε παιδί μου; Ὁμόνια – Κολιάτσου μιά ὥρα ναάμε. (Κόβει ματιές, νόημα).

ΜΕΜΑΣ: Πῆγε νὰ ξαπλώσει, ἄστηνε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄρρωστη;

ΜΕΜΑΣ: Εἶχε μιά... Εἶδε τὸ Μελέτη στὸν ὕπνο τῆς καὶ ταραχτηκε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἡ Βαρβάρα; Τῆς ἔφερα τὴν κολώνια. Τὰ καρτσὸν τὰ ἴδωσε ἡ Μπέμπα (Βγάζει τὴν κολώνια ἀπ' τὸ παλτό), ἄν μου τὸ ἔλεγε πιὸ μπροστά;

ΜΕΜΑΣ: Τώρα θὰ ῥθει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Πάει πρὸς τὴν πόρτα, τὴν ἀνοίγει λίγο σιγά): Ξέρεις, ἔ! στριμωγμένα τὰ κόλπα (ρουφᾶει τὸ δόντι του).

ΜΕΜΑΣ: Τίποτα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Κάτι ὑπάρχει στὸν Πειραιά ναάμε, ἀλλὰ δὲν εἶναι... (παύση). Τὸ ἔχει μωριστέι ἡ γριά;

ΜΕΜΑΣ: Βγάλ' τὸ παλτό. Κάτσε. Τότε πὺ σοῦ ἴπα νὰ μοῦ φέρεις καὶ μὲνα ἕνα... (Ὁ Σωτηράκης κάθεται). Κάτσε πιὸ μαλακά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Καλὰ εἶμαι ἴδω. Κάνει ἕνα φοφόκρυο ἔξω. Ὅπως ἐρχόμουνα γλιόστρησα. Τρέχα τώρα καθαριστήρια, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Αὐτοὶ πὺ φέρνουν τὸ πετρέλαιο, τὸ ἔχουνε κάνει τὸ πεζοδρομιο...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μόλις ἔστριβα, φάαπ. Πῶς δὲν ἔσπασα κὰ ἴνα χέρι. (Δείχνει τὸ πρόσωπό του): Ἐδῶ, ἔχω τίποτα ἐδῶ; Σάν ἔτσι, πρησμένο μου φαίνεται.

ΜΕΜΑΣ: Δὲν ἔχει... λίγο κόκκινο εἶναι.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Κάνω ἔτσι καὶ πονάω, ναάμε. (Πιάνει τὸ σαγόνι του. Ὁ Μεμᾶς τοῦ παίρνει τὸ παλτό). Γκαμηλό.

ΜΕΜΑΣ: Ξέρεις καὶ ντύνεσαι, θὰ ἔχει τώρα αὐτὸ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τὸ μόνο παρτὸ πὺ μοῦ πάει.

ΜΕΜΑΣ: Πῆγαινε, νὰ τὸ πάρεις τώρα αὐτὸ, τῆς Παναγιᾶς τὰ μάτια θὰ ἔχει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τὸ μογκόμερι τοῦ ἴδωσα σύνταξη, ἔ! Δὲν ἄρεσε καὶ στὴ Μπέμπα, ναάμε. Ἐχανα, λέει. Δὲ βαριέσαι, ὄλο στὸ χέρι τὸ κρατοῦσα.

ΜΕΜΑΣ: Κακὰ τὰ ψέμματα, στὴ Βάση εἶχες ντυθεῖ. Νὰ ἔχα τὸ μυαλό σου!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: ἔχει φάει βροχὴ, αὐτὸ. Ἐκδρομές, κόλπα, τοῦ ἔχει ἀλλάξει τὰ πρέκια, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Διπλογαζωμένο, φόδρα, κύττα. Κύττα φόδρα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σκύλος. Γραμμὴ κόψε. Ὅταν τὸ εἶδα στὴ Βάση εἶπα. Σωτηράκη θέλω νὰ σέ δῶ νὰ μπαίνει μέσα σ' αὐτὴ τὴν παρτουδιά, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Ἐκεῖ, εἶχες εὐκαιρίες. Τὰ σαπούνια ἀκόμα τὰ ἔχουμε, νὰ βρίσκαμε κανένα καπνὸ (καπνίζει πίπα).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Βγάζει τσιγάρο καὶ τ' ἀνάβει): Γιὰ ρῶτα ἐκεῖ στὸ Ταχυδρομεῖο πὺ εἶσαι, θέλει κανεὶς καμιά πολαροῖ. Θὰ τὴν πάρει φτηνά, ναάμε. Ἄν δὲν μ' ἔκανε ταμπητό, αὐτὸς ὁ κωλόφαρδος, ὁ ψηλέας, θὰ σοῦ ἴφερνα κάτι σκαρπίνια πρῶτης... Γόντου γιου χᾶβ, ἰδέα Σωτηράκης; Τί θές ρε ἀρχίδι ἄρρωστο;

ΜΕΜΑΣ: Φτηνά ξεμπέρδεψες.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄφου ἔτρωγε κι ὁ Ἄστυνόμος, τοῦ ἴδινα ἀβέρτα, πάγκα, ναάμε. Κοῦτες τὰ μάρμπορα σπίτι του, κονσέρβες, κόλπα. Τὰ κιάλια μόνο νὰ βάνεις. (Παύση). Πῆγε καρφωτὴ ἡ δουλειά.

ΜΕΜΑΣ: Τραβάει ἐγχρωμες;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μμ... Ὅτι θέλεις, παπάδες βγάνει.

ΜΕΜΑΣ: Εἶσαι... κάνεις τίποτα τώρα; Τί φτιάχνεις; Στὴ Βάση ἴσουςα στρωμένους.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Βγάζει μιὰ κούτα τσιγάρα, Ἀμερικάνικα): Αὐτὰ γιὰ τὸ σπίτι, ἄλλες δύο μείνανε. Νευρική δουλειά ρε Μεμιά, ἀγχοῶδη (ρουφᾶει δόντι). Συνέχεια σὲ ὑπερένταση, ναάμε. Τὴν ἄλλη φορά ἔφευγα καὶ κρεμότανε ἡ μαζιλαροθήκη.

ΜΕΜΑΣ: Αὐτὸς πὺ ἔλεγε ὅτι θὰ σέ χῶσει στὸ Πι ἔξ τι ἔγινε; ἔΚανες τίποτα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θὰ τηλεφωνήσι στὴ Μπέμπα, πολὺ φαῖ, ναάμε. ἔΤτσι καὶ μπεις ἐκεῖ μέσα, τέλειωσες.

ΜΕΜΑΣ: ἔΚεῖ νὰ μπεις, θὰ σὲ παραδεχθῶ, μὲ τὴ Μπέμπα τί ἔγινε; ἔΝτάξει;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ὁ Σωτηράκης κορδελάκια δὲν σηκώνει, ναάμε. Μάζεψε τὶς ψηλές τῆς καὶ ἐφτυγραμμίστη. Καψούρα ἡ Κυρία μὲ τὸ ἄτομό μου.

ΜΕΜΑΣ: Χρόνια παλεύεις, δὲν τὴ βαρέθηκες;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πολλὴ μήτρα, πῶς νὰ τὸ κάνουμε. Μετὰ τὴ λυπήθηκα. Μὲ ξέρεις τώρα ἔμένα. ἔΧεις βαρὺ χέρι Σῶτο, δὲν θὰ τὸ ἐπαναλάβω, Σῶτο εἶσαι ὁ ἄντρας τῆς ζωῆς μου. Φοῦμαρα, μπαλαμούτι, ναάμε. Ἄσε πὺ νομίζω ὅτι εἶναι καὶ ἔγκυος. Τὰ σκάματα ἴσουςα γιὰ τὸ κουνέλι.

ΜΕΜΑΣ: ἔΧεις εὐκολία μὲ τὶς γυναῖκες. Καὶ μικρὸς πὺ ἴσουςνα, ἔτσι...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Εἶπαμε ἐντάξει καὶ οἱ ζαλάδες, ἀλλὰ ὄχι νὰ χάνουμε καὶ τὴ σειρά μας, γιατί σοῦ σκίζω τὰ βάρδουλα, ναάμε (νευριάζει, ξαναβάζει τὸ παλτό). Πῶς εἶναι ἔτσι ἐδῶ μέσα, ρε παιδί μου, μπροστά καίγεται καὶ ἡ πλάτη σου παγώνει (τὸ ξασκονίζει). ἔΉταν ἀνάγκη, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: ἔΧεις τίποτα αὐτὸ τὸν καιρὸ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Ρουφᾶει δόντι): Τώρα εἶναι νὰ μὴ δουλεύεις, νὰ ἔχεις ἄδεια, ξέρω ἴω τίς... καὶ νὰ τὴν ἀράξεις στὸ χωριὸ τῆς Μπέμπας. Νὰ ρίχνεις στὸ τζάκι τὰ παιδάκια σου, νὰ τραβᾷς καὶ τὰ μανίκια σου κι ἔγιος ὁ Θεός, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: ἔΉτανε νὰ πάρω καμιά βδομάδα ἄνευ ἀποδοχῶν. Δὲν τὸ βλέπω. Θὰ γίνον ἀνακατατάξεις, λέει, θὰ φέρουν εἰδικούς ἀπ' τὴν Ἀμερικὴ νὰ μᾶς δείξουν πῶς κολλᾶνε τὰ γραμματόσημα. Μὲ τοὺς σοβιετικούς χᾶλασε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τὸ διάβασα, κομπίνα ἡ δουλειά, ναάμε. Τὰ κονομαῖο ὁ Μπρέζνιεφ, οἱ ἄλλοι δὲ πᾶ νά...

ΜΕΜΑΣ: Μὲ τὴν Καλλιθέα τί ἔγινε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲν τοῦ τὸ δῶσανε, δὲν ἐκπληροῖ τὰ στοιχειώδη, ὁπότε νανάγιο, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Ἄν τὴ βάλουμε κάπου, θὰ μπορεῖς νὰ δίνεις κὰ ἴνα δυὸ χιλιάδες;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Γιὰ τὴ μάνα; Θὰ σφιχτοῦμε νὰ τσοντάρουμε, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Γιατί, ἐγὼ; Τὸ ξέρεις, ὄλα...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Παίρνει κι ἀπ' τὴ σύνταξη, δὲν παίρνει; Ὁ Ι.Κ.Α.Σ. τί δίνει ἑφτακοσάρι, ὄκτακοσάρι, πόσα εἶναι;

ΜΕΜΑΣ: Στῶν Ἐμπόρων εἶναι. Ἄν φτάσει κείνη ἡ ὥρα μπορεῖς νὰ τῆς τὸ πεις ἐσὺ πὺ τὰ λές... ἐσένα σ' ἔκτιμάει, μοιάζεις τοῦ πατέρα, εἶσαι ὁ μεγαλύτερος, μόνο ἐσὺ μπορεῖς νὰ τὴν πείσεις.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Νὰ τὴ βάλουμε κάπου πρόχειρα καὶ μὸλις πιάσω δουλειά τὴ μεταφέρουμε στὸν Ἰππόδρομο, ναάμε. Εἶναι ὠραῖα ἀπὸ κεῖ. (Βγάζει μιὰ κάρτα ἀπ' τὸ σακκάκι του καὶ τὴ δείχνει): ἔΛβετῖα! Βλέπεις, πὺ βλέπει; Βεράντες, κόλπα, καὶ μονά, ἔ! Τὸ δικὸ τῆς δωμάτιο ἡ κυρᾶ Φώτω. Ὅχι μὲ ἄλλους. Μάνα μας εἶναι. ἔΧουμε πρόσωπο. Μοναχικὸ δωμάτιο ἡ Φωτεινὴ, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Τί σοῦ εἶπε, δὲν ἔχει τίποτα ἔτσι, ὥσπου νά...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Στὴν ἀρχὴ εἶπε νὰ βάλουμε ἕνα ράντσο στὸ διάδρομο καὶ μετὰ... θὰ ἔχει καὶ τὸ σκόντο του. Εἶναι νὰ μπεις μέσα. Μπήκες; Πῆρες τὴ σειρά σου, ναάμε. Ὅλο κι ἀδειάζει κὰ ἴνα κρεβάτι.

ΜΕΜΑΣ: Τρέξιμο θέλει. Ὁρες νὰ ἔχεις.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Εἶναι μιά πὺ τοὺς παιδεύει. ἔἘνὸ τὰ ἔχουν ὄλα ἐτοιμα, δὲ θέλει νὰ τὰ κλείσει. ἔἘλπίζει, σῆμερα αὔριο, γιὰ νὰ δοῦμε...

ΜΕΜΑΣ: Πὺ εἶπες ὅτι εἶναι αὐτὸ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μόλις περάσουμε τόν 'Ιππόδρομο, καμιά διακοσριά μέτρα πιό κάτω. (Πιάνει τὸ σαγόνι του). Τὸ γαμημένο, λές νά μου βγάλει ἱστορίες;

ΜΕΜΑΣ: Γιά νά μπορούμε νά πηγαίνουμε καμιά φορά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Είναι ὥσπου νά συνηθίσει, μετά... (Πάει πρὸς τὴν πόρτα τῆς μάνας, ἀνοίγει σιγά, τὴν κλείνει). Τὸ κασετόφωνο τὸ ἔδωσα ἔ! Τέτοιο Νάθιν ἄκόμα. Ἄν δὲν πέσει καὶ αὔριο, θά σοῦ τὸν πλακώσω στὶς βουβές καὶ δὲν θά ξέρει ἀπὸ ποῦ νά τις συνάξει, ναάμε. Στὸ σήμερα αὔριο μοῦ τὸ πάει.

ΜΕΜΑΣ: Ὅταν σέ βλέπει, ἄλλος ἄνθρωπος, ἔ! ἄλλος ἄνθρωπος...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μοιάζω τοῦ πατέρα, ναάμε, γι' αὐτὸ. Ποιὸς τὴν ἀκούει πάλι. Ὁ ἄρχισι νά κλαίει, ὄλο κλαίει ρέ Μεμᾶ. (Στὸν δίπλα ποῦ προβάρει τὸν 'Μενούση'): Ρέ λεβέντη δὲν τὸ σταματᾶς αὐτὸ τὸ μαντζαφλάρι, ναάμε. (Σταματάει).

ΜΕΜΑΣ: Τώρα δὲν κλαίει πολὺ, ξέρεις τί τραβούσαμε στὴν ἀρχή; Τώρα δέ... Κάθε μέρα, μόλις ἀνοίγει τὰ μάτια της, καθότανε ἀπέναντι ἀπ' τὶς φωτογραφίες κ' ἔκλαιγε. Ἄμα θέλεις νά κλαῖς, στὸ δωμάτιό σου, τῆς λέω. Ὅχι στὸ σαλόνι. Κλείσε τὴν πόρτα καὶ σπάρραξε. Μπές μέσα καὶ ξεθύμανε. Τί μᾶς μοιρολογᾶς. Ξέρεις πῶς ἔκανε; Ἐχεις πάει στὰ σφαγεῖα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μετά, σταματοῦσε;

ΜΕΜΑΣ: Μπά, ξεκουραζότανε λίγο καὶ ξανάρχιζε πιό δυνατὰ. Ὅταν βγαίνεις ἀπ' τὸ δωμάτιο θά γελάς, τῆς λέω – ἄκοῦς; – Ὅθᾶ γελάς. Καὶ τί εἶμαι, μοῦ λέει, τρελή; Ὅταν πρωτόρθαμε νά σ' εἶχα. Ἐκλεινε μπατζούρια, κουρτίνες, ἐκεῖ νά δεῖς, φράπ, φρούπ. Ξαφνικά πῆχτρα τὸ σπῆτι, ἔξω χαρά θεοῦ, ἔ; Ἄσε ποῦ ὁ ἀπέναντι εἶχε ἓνα δίσκο τοῦ Καζαντζίδη καὶ ὄλο τὸν ἔβαζε, θυμότανε καὶ σένα ποῦ σ' εἶχανε στὴν Αἴγινα καὶ γινότανε... Ὅποιον βλέπει στὴν τηλεόραση ἢ μὲ τὸ Μελέτη μοιάζει, ἢ μὲ σένα. Κάθε τὸσο, βάλε νά δοῦμε τὸν Σωτηράκη. Ἄμα ξυπνήσει, ρίξε μιά ματιά μέσα, ἔτσι γιά νά δεῖς. Μουσωλεῖο σκέτο, τοὺς ἔχει ὄλους στὴ σειρά μὲ ἡμερομηνίες, ἔ! Δὲν εἶναι αὐτὴ ποῦ ἔφερε ἀπὸ μέρα σέ μέρα ἄλλη, μεγάλη ἀλλαγὴ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἡ Βαρβάρα τί λέει;

ΜΕΜΑΣ: Τί νά πεῖ; Δὲν μπορεῖ ἡ γυναικα. Ἐδῶ εἶναι μαγκάνι. Δὲν εἶναι μιά μέρα καὶ δύο. Ξέρουμε ποῦ θά πάει αὐτὸ; Χμ. Ἄν τὴν βάζαμε κάπου θά ἀνασαιναμε λίγο. Κοντέβουμε νά λαλήσουμε. Δὲν εἶναι ἄστειο ἢ γριά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Καὶ ἂν δὲν θέλει νά τὸ κουνήσει, τί μέλλει γενέσθαι, ναάμε;

ΜΕΜΑΣ: Θά τὴν πείσουμε, δὲ μπορεῖ. Ἐσὺ ἔχεις λέγειν. Στὴν ἀρχὴ θά κοντράρει βέβαια, εἶναι φυσικό. Ἡ Βαρβάρα μάλιστα τῆς εἶπε ὅτι θά φύγουμε γιά Θεσσαλονικὴ κι ἂν θέλει νά τὴν ἀκουμπήσουμε σέ μιά φιλικὴ μας πανσιόν. Σά νά κατάλαβε κάτι.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πρέπει νά πάει κάπως μαλακά.

ΜΕΜΑΣ: Δὲν τολμᾶμε νά φύγουμε. Τὴν ἄλλη φορά μᾶς κλείδωσε ἔξω. Βρέ καλὴ μου, βρέ χρυσὴ μου... Φέραμε κλειδαρά, κατάλαβες;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Μπαίνει μὲ ψῶνια, πάει στὴν κουζίνα, γυρίζει μ' ἓνα πακέτο χαρτιά τουαλέτας): Σωτηράκη, τί ἔγινε; Ἐκανες τίποτα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τρέχουμε. Ἄφήνουμε τὶς δουλειές μας καὶ ψάχνουμε. Ἡ κολώνια σας, Μαντάμ.!

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὸ θυμήθηκες; Μπράβο. (Δείχνει τὸ πακέτο τουαλέτας): Ὅγδόντα ὁ Γιαννακόπουλος, ἔξηντα στὸ Πριζουνίκ.

ΜΕΜΑΣ (Τὸ ἐξετάζει): Βελούδο, τὸ ἄλλο σκέτο γυαλόχαρτο. Συστολὴ, διαστολὴ, ὠραῖο χαρτί. Ἄμα καθήσω, τὸ χαρτί ἐγώ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Κοιμάται;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Φάρδυνες, τὸ ξέρεις;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Σάμπως τρώω καὶ τίποτα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐφτιαξες καπούλια, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Δὲν τρώει, μὴ νομιζοῦς ὅτι τρώει καὶ τίποτα. Νερὸ νά τῆς δώσεις...

ΜΑΝΑ: Βαρβάρα... Βαρβάρα... Μεμᾶ... (Παύση).

ΜΕΜΑΣ (Κάνει νόημα νά μὴ τῆς δώσουν σημασία): Ἐτσι κάνει... Ἄστηνε θά ξανακοιμηθεῖ, μὴν τῆς... Σσο!

ΜΑΝΑ: Μεμᾶ...

ΜΕΜΑΣ (Κάνει νόημα): Ἄστηνε, ἄστηνε...

ΜΑΝΑ: Βαρβάρα...

ΜΕΜΑΣ: Κοιμήσου. (Ἡ Βαρβάρα πάει στὴν κουζίνα).



Μπέμπα στὴ Βαρβάρα: Θές νά μ' ἀκούσεις; Λὸς τῆς τὸν μπουλό της ἐκεῖ, νά δεῖτε θεοῦ μέρα (Σ. Χαλκιᾶ, Μ. Ραζῆ)

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Αὔριο θά κυττάξω ἀπὸ ἐκεῖ ἀπ' τὴ Συγγροῦ, ναάμε. Γιά νά δοῦμε...

ΜΕΜΑΣ: Πηγες ἀπ' τοῦ Φίξ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Βλέπει τὸ παπούτσι τοῦ ἀνοιγμένου): Λέω καὶ γώ, γιὰτί εἶναι βρεμένη ἡ κάρτσα, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Τρύπησε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δεύτερος χρόνος, παραγγελία.

ΜΕΜΑΣ: Ἄπὸ πάνω δὲν ἔχουνε τίποτα, ὀλόγερα εἶναι ἀπὸ πάνω.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δυνατὸ πατούμενο. Ἄπὸ πάνω πετσοὶ κι ἀπὸ κάτω δέρμα, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Τί σοῦ εἶπανε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲν πῆγα. Ψάχνει κ' ἡ Μπέμπα.

ΜΕΜΑΣ: Τρέξιμο θέλει, αὐτὰ δὲ γίνονται ἀπ' τὴ μιά στιγμὴ στὴν ἄλλη. Θέλει κунήγι. Πῶς τῆς τὸ λένε, ἐκεῖ εἶναι τὸ κόλλο. Τ' ἄλλα τὰ βρίσκουμε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Βλέπεις, τῆς κόβει ἄκόμα. Νά βουτήξεις ἓνα ταξί, ὅπως ἔκανε ὁ Χαραλαμπίδης στὸν πατέρα του, καὶ νά τὴν ἀκουμπήσεις στὸ πίστι φοτίλι. Οὔτε γάτα, οὔτε ζημιὰ, ναάμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἄν τῆς λέγαμε ὅτι τὴν βάζουμε μέσα γιά ἓνα τσέκ ἀπ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲν τσιμπάει. Ξέρεις τί πονήρω εἶναι ἡ γριά;

ΜΕΜΑΣ: Ἄν τὴν ξανάπαιρνες γιά λίγο, ἔτσι γιά μιά ἄνασα ρέ Σωτηράκη.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θέλεις καὶ τὰ λές, ἢ σοῦ ξεφεύγουνε; Δέκα μέρες τὴν εἶχα καὶ φτύσαμε αἷμα, ναάμε, Παναγιά μου. Ἄσε ποῦ λείπουμε ὄλη μέρα. Ποιὸς θά τὴν...

ΜΕΜΑΣ: Ναι ἄλλά καὶ ἔγώ ρέ Σωτηράκη, τί θά γίνε; Ἐτσι θά τὸ πᾶμε; Δὲν τὴν θές ἐσὺ, δὲν τὴν μπορούμε ἐμεῖς, ποῦ θά πάει αὐτὸ; Μόνος σου τὸ 'πες, ἔχει μανουῖρα ἢ μάνα. Βλέπεις δὲν εἶναι κι ἄνθρωπος. Μᾶς ἔχει ἄλαλιάσει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δὲν μπορούμε νά κουνήσουμε.

MEMAS: Μόλις ξυπνήσει, βάζει τις φωνές. Ξέρεις τι κούραση είναι; Έμεις δέν περπατάμε εδώ μέσα, καλπάζουμε.

BARBARA: Έχεις δει πώς είναι; (Δείχνει τὸ δωμάτιό της). Σκέτη ἀποθήκη.

MEMAS: Προχθές μπήκα κι ἀκούω ἕνα χράπ, φστ, χώθηκε κάτω ἀπὸ τὸ... Τώρα, τὴ ἴτανε;

BARBARA: Κουρέλια, κουρελάκια, ὄτι σαβούρα ὑπάρχει. Τὴ τὰ θές βρέ χριστιανή μου καὶ τὰ μαζεύεις; Γιὰ μὴ ὦρα ἀνάγκης σοῦ λέει. Ὅταν φεύγαμε ἀπ' τὸ Χαλᾶνδρι ὄλο ἔχωνε μέσα στὶς κούτες, ἔχωνε.

MEMAS: Τώρα κάπως σταμάτησε, πού δέ μπορεί νὰ κουνηθεῖ.

BARBARA: Ἄσε νὰ φύγει μὲ τὸ καλὸ καὶ θά σοῦ πῶ ἐγὼ πού θά πᾶνε ὄλα αὐτὰ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Στὴν πίσω ἀπ' τὸ... ἀπ' τὸ αὐτὸ, μωρὲ, στὸ... πού πᾶει γιὰ τὴ Γλυφᾶδα, ναῦμε.

MEMAS: Στὴ Βούλα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τσ, ὄχι, μωρὲ... Ἔναι ἕνα στενὸ πού δέ βγαίνει. Μὲ ρώτησε αὐτὸς πού τὸ 'χει... ἄν περπατᾶει; Ὅχι, τοῦ εἶπα. Βλέπει; Γεράκι, τοῦ λέω. Δέν βλέπει; (Στὸ Μεμᾶ).

BARBARA: Ἄν βλέπει; Τῆς ξεφεύγει καὶ τίποτα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἀκούει τὰ πάντα, ὄλα – ἔτσι δέν εἶναι;

MEMAS: Ἀκούει; Τὶς προῶλλες κᾶτι λέγαμε, ἔτσι σιγᾶ, γι' αὐτὰ πού μαζεύει, πᾶρα πολὺ σιγᾶ, ἔ! Κι ὄπως διαβάζε τὴν ἐφημερίδα γυρίζει καὶ μᾶς λέει: τὸν κῶλο μου νὰ φᾶτε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σσος... Δέν ξέρεις καμιά φορᾶ. (Μὲ νόημα). Μι-λάει; Ἔτσι, καταλαβαίνεις; Ἀρκετὰ καλᾶ, τοῦ λέω... Τότε γιατί θέλετε νὰ τὴ φέρετε ἐδῶ; Γιὰ νὰ πάρουμε σειρᾶ. Εἶναι μεγάλη, ναῦμε.

BARBARA: Τὶ μείνανε; Τρεῖς μῆνες μείνανε. Τὸ Φεβρουᾶριο πρέπει νὰ 'μαστε στὸ Χαλᾶνδρι. Καὶ σὺ ἄνθρωπος εἶσαι, θέλεις νὰ παντρευτεῖς. Μπεκιᾶρης θά μείνεις;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Νόημα γιὰ λερτά): Ἐγὼ, ἄμα... τὴν τρέλα δέν τὴν κᾶνω.

BARBARA: Ἡ Μπέμπα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐχει κληρώσει ἡ Μπέμπα, ναῦμε, κунηγάμε κᾶτι τὸ καλλίτερο.

MEMAS: Εἶσαι δύσκολος κ' ἐσύ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐχὼ τὶς ἀπαιτήσεις μου.

BARBARA: Ἡ Βᾶσω δέν σοῦ κάνει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σὲ μὴ ἐμφάνιση μποντάρουμε, ἴμα δέν τὴν ἔχεις;

BARBARA: Εἶσαι, εἶσαι δύσκολος.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τὴ γυναῖκα τὴ θέλω ἀλφᾶδι ρέ. Νὰ μπορείς νὰ τὴν κυκλοφορήσεις χωρὶς νὰ σοῦ πέφτουν τὰ μούτρα. Ἐσὺ πού 'σαι 'κεῖ στὴν Ὑπηρεσία σου δέν ξέρεις καμιά πού νὰ τὰ 'χει καὶ νὰ θέλει ἕνα καλὸ παιδί;

MEMAS: Εἶναι μὴ, ἀλλᾶ εἶναι παντρεμένη, δέ... δέν εἶναι . . .

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέν μᾶς πειράζει αὐτὸ.

BARBARA (Στὸ Σωτηράκη): Τὶ τοῦ λές βρέ;

MANA: Βαρβᾶρα . . .

MEMAS: Μὴν τῆς ποῦμε ἀκόμα τίποτα, ἄσε, ἄσε, ἄσε πρῶτα νὰ βρεθεῖ κᾶτι.

MANA: Μεμᾶ . . .

MEMAS: Ξύπνησε. (Σιγᾶ): Νὰ τ' ἀφήσουμε μὴ ἴλλη φορᾶ, εἶδε καὶ τὸ Μελέτη στὸν ὕπνο τῆς, ἴστο, ἴστο. Θά τῆς τὸ πῶ ἐγὼ, ἴστο σὲ μένα, ξέρω πὼς θά τῆς τὸ φέρω ἴγῶ. (Ἡ Βαρβᾶρα μπαίνει στὸ δωμάτιο τῆς μάνας).

MANA: Πού εἶναι ἡ ἄλλη παντόφλα;

BARBARA: Τῆ φορᾶτε. Εἶναι ὁ Σωτηράκης μέσα.

MANA: Ὁ Σωτηράκης; (Ἀκούμε νὰ μιλάνε. Ἡ γριὰ βγαίνει μὲ τὴν ἀναπηρικῆ).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Κυρᾶ Φῶτω!

MANA: Σωτηράκη, πότε ἦρθες λεβέντη μου;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πὼς πᾶμε; Καλλίτερα σὲ βλέπω, νὰ μὴ σὲ ματι-ῶσω.

MANA: Ἄ! ἐδῶ. Σοῦ 'πε ὁ Μεμᾶς πού εἶδα τὸ Μελέτη στὸν ὕπνο μου; Ἦταν λέει στὰ Τρίκαλα καὶ . . .

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μοῦ τὸ 'ε, μοῦ τὸ 'πε. Ὅλα μοῦ τὰ 'πε, ναῦμε.

MANA: Ἄ! στὸ 'πε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πὼς εἶσαι; Μὴ χαρᾶ σὲ βλέπω, μαγουλάκι ἐ! Κόκκινο κόκκινο, ναῦμε. Ἐλα δῶ. (Πᾶει αὐτὸς τῆς δίνει πακέτο τσιγάρα ξένα): Βάλε τὸ χέρι σου μέσα στὴν ἄλλη, ἀπὸ 'δῶ.

MANA: Τραταρισματα...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τσοκολάτες... (Ἡ γριὰ βγάζει δὺὸ σοκολάτες).

MANA: Δέν εἶναι ἀνάγκη νὰ ξεοδεύσει. (Πᾶσση). Ἐχετε δουλί-τσα στὴ Βᾶση μὲ τὴν ἀκρίβεια πού...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Τρίβει τὰ χέρια του): Δέν σᾶς ἀνάβουνε;

MEMAS (Στὴ γριὰ): Ἐντᾶξει;

MANA: Ξᾶπλωσα, ἀλλᾶ δέ μὲ πήρε.

BARBARA: Πᾶντως ξεκουρασθήκατε λιγάκι. (Ἦξω ἀρχίζει καὶ βρέχει).

MANA: Παλιόκαιρος. (Στὸ Σωτηράκη πού βήχει): Φορᾶς καμιά 'φημερίδα ἢ θά 'χομε πάλι τὰ ἴδια; Στὴν Αἴγινα μ' ἀρρώστιας ἐσὺ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Καλᾶ εἶμαι τώρα.

MANA: Νὰ βάζεις 'φημερίδες. Ἄνοιξε μέσα τὴ ντουλάπα καὶ πᾶρε νὰ βάλεις.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θὰ βάλω.

MANA: Ἄν δέ θέλεις νὰ στεναχωρηθῶ, νὰ βάλεις τώρα.

MEMAS: Ἐ βᾶλε μὴ ἐφημερίδα πού σοῦ λέει. Γιὰ νὰ σὲ δεῖ. (Ἡ Σωτηράκης παίρνει μὴ ἐφημερίδα καὶ κάνει νὰ τὴ βάλει. Ἡ Βαρβᾶρα τοῦ τὴν παίρνει).

BARBARA: Δέν τὴν ἔχουμε διαβάσει. Νὰ, αὐτὴ. (Τοῦ δίνει ἄλλη. Ἡ Σωτηράκης τὴ βάζει).

MANA: Κᾶτι ἴξερε ὁ πατέρας σου.

MEMAS (Πιάνει τὸ καλοριφέρ): Τὰ 'ναψε ὁ φασίστας.

MANA: Ὅταν πᾶμε στὸ δικὸ μας, νὰ κυτᾶξεις νὰ τὸ μπουμπου-νίζουμε.

BARBARA: Νὰ φύγει ὁ χειμῶνας καὶ μετὰ νὰ γίνει ἡ μετακόμιση. Νὰ μπεῖ λίγο ἢ Ἄνοιξη.

MEMAS: Δέν γίνονται μετακομίσεις τώρα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄν θέλεις μοτοσυκλέτα ἔχω ἕναν δικὸ μου 'ξη-γημένο. Θά σοῦ τὰ πᾶει κονσέρβα, ναῦμε. Πολὺ ὀργάνωση, κου-βέρτες, ἀφρολέξ, τὰ πάντα ἔ;

MANA: Ἐλα βρέ Βαρβᾶρα, σήμερα λοιπὸν...

BARBARA (Τῆν πᾶει στὸ W.C.): Ὅταν τελειώσεις φώναζε. (Βγαίνει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέν τῆς τὸ λέμε, τὴν βλέπω κάπως ἥρεμη.

MEMAS: Ἄσε πρῶτα νὰ βροῦμε τίποτα...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐτσι, σᾶν ἀρχή.

MEMAS: Πὼς θά τῆς τὸ πεις; Τὴ θά τῆς πεις; Ἄσε μὴν ἔχουμε ἄλλες φασαρίες ἐδῶ μέσα. Ἐσὺ θά φύγεις, ἀλλᾶ ἔμεις θά τὴν πληρώσουμε τὴ νύφη.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ὁ σκοπὸς εἶναι τώρα πού εἶμαστε καὶ οἱ τρεῖς, ναῦμε.

BARBARA (Σιγᾶ): Πᾶντα ἔτσι, ὄλο ἀναβολή. Τώρα πού εἶναι καὶ ὁ ἀδελφός σου ἐδῶ. Τὶ περιμένουμε;

MEMAS: Τὶ περιμένουμε; Ἄμα πᾶθει τίποτα ἢ γριὰ θά σοῦ πῶ τότε τί γίνεται.

BARBARA: Ὁραῖα, θά τὴν πάρουμε στὸ ἴλλο. Μὴ ζωῆ ἔτσι, γερᾶσαμε καὶ μεῖς μαζί τῆς.

MEMAS: Νομίζεις πὼς εἶναι εὐκολο; Πετᾶμε λέξεις καὶ τελει-ώσαμε. Ξέρεις τὴ τῆς ζητᾶμε; Οὔτε λίγο, οὔτε πολὺ νὰ μᾶς ἀδει-ᾶσει τὴ γωνιά. Χονδρική, τὴν πετᾶμε.

BARBARA: Πὼς τὴν πετᾶμε; Ἀφοῦ θά πηγαίνουμε νὰ τὴ βλέ-πουμε κᾶθε μέρα. Θά τῆς πηγαίνουμε καὶ φαί.

MEMAS: Δέν ξέρω, δέν ξέρω...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μπορεῖ νὰ τῆς ἀρέσει ἡ ἀλλαγή τοῦ περιβάλλον-τος, ναῦμε.

MANA: Βαρβᾶρα...

BARBARA: Μεμᾶ, ἔλα δῶ. (Ἡ Βαρβᾶρα κι ὁ Μεμᾶς πᾶνε στὸ W.C. Φωνές).

MEMAS: Σιγᾶ, ἔλα λίγο, ἀκούμπα ἐδῶ.

BARBARA: Τὸ ἴλλο πᾶς' τῆς, τὸ ἴλλο.

MEMAS: Ἐντᾶξει. (Βγαίνουν. Ἡ Σωτηράκης βήχει πολὺ).

MANA: Σωτηράκη, ἴμα εἶσαι σὺ καλᾶ εἶμαστε καὶ μεῖς παλλη-κᾶρι μου.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μάνα...

MANA: Έδω, έδω, 'φμεριδες όσες μπορείς.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μάνα...

MANA: Στήν Αίγινα μ' άρρώστησες πού σέ βάνανε μέ τούς άλητες. Δέν τό άντεξες άγόρι μου.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Κομπιάζει): Μάνα... 'Η Βαρβάρα κι ό Μεμάς...

MANA: Νά κουκουλώσεται δέν είναι καλοκαιρί πιά.. "Όλο μ' άρρώσταίνεις, ό Μεμάς όχι. "Ητανε πιό...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μητέρα... 'Επειδή και σεις θέλετε τις δικές σας παρέες...

MANA: Μās φτιάχνεις κάτι νά ρουφήξουμε, βρέ Βαρβάρα;

MEMAS: Μαμά, μόλις γλυκάνει ό καιρός επειδή κ' ή Βαρβάρα έχει κουραστεί... (κομπιάζει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: 'Έχεις πάει από κεϊ άπ' τις Τζιτζιφιές; Φτιάξανε από κεϊ... Παράδεισος, μπροστά σου ή θάλασσα, ναάμε. Κάτι βιλίτσες... 'Ωραία περιοχή. "Όλο ευκάλυπτα.

MANA: Και ή δική μας καλή είναι. Τώρα τό Χαλδóri δέν είναι όπως τό ξέραμε.

MEMAS: Μαμά πρέπει κάποιος νά σέ φροντίζει. 'Η Βαρβάρα έχει κουραστεί.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Λέγαμε λοιπόν, άν θέλεις και σύ νά βοηθήσεις,

δέκα μέρες εκεί...

MEMAS: Δέκα μέρες έδω...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν σάς άρέσει; "Ενα ταξι και πίσω.

MANA: Πώς δέν θά μ' άρέσει; Καινούρια πολυκατοικία και δέν θά μ' άρέσει. Καλό ήταν νά μη τό δώσουμε, τώρα πάει τό δώσαμε. Τά πλακάκια.. εάν τό μουσταρδί είναι..

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μητέρα δέν καταλάβατε. 'Επειδή έμεις θά πάμε στη Θεσσαλονίκη...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: 'Επειδή μάνα πρέπει νά μπεις για τσέκ άπ, ναάμε...

MEMAS: Μόνο για μιá βδομάδα... 'Εξάλλου θά 'ρθούμε γρήγορα. Σέ δικούς μας άνθρώπους θά σ' άφήσουμε. Μη νομίζεις ότι...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Είναι σά νά 'σαι σπίτι σου, ναάμε. ('Η γιαί έχει κατ'αλάβει, τούς κυτ'άζει).

MANA: Δέν θά τό κάνετε αυτό στη μάνα σας; Μεμά, Σωτηράκη...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μά εγώ δέ μπορώ νά... δέ μπορώ νά σάς κουμαντάρω, άνοιξαν τά νεφρά μου.

MANA: Μεμά, Σωτηράκη, μη μοι τό κάνετε αυτό γιατί δέν θά τό άντέξω, δέν θά τό άντέξω, σάς λέω, (ή γιαί βγάζει μιá μεγάλη κραυγή πινητή) δέν θά τ' άντέξω...

ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΡΑΞΗ, Πρώτη εικόνα

Σκηνηκό ίδιο, τελευταία Κυριακή των άποκρεω. Στο σπίτι υπάρχουν μερικές κούτες άμπαλαρισμένες. Κάδρα πού λείπουν, προετοιμασία σέ σπίτι πού εγκαταλείπεται. Μερικές σερπαντίνες και δυό μάσκες πού τις έφεραν ό Σωτηράκης και ή Μπέμπα. 'Ο Μεμάς, ή Βαρβάρα, ό Σωτηράκης και ή Μπέμπα κάθονται στο τραπέζι. 'Έχουνε μόλις άποφάσει και τσιμπάνε τά τελευταία. 'Η Μπέμπα έγκυος, φαίνεται λίγο ή κοιλιά της. 'Η Βαρβάρα μαζεύει τά πιάτα και πηγαίνει έξω πού στήν κουζίνα. 'Απ' τό δωμάτιο της γιαίς άκούμε ένα τρανζίστορ πολύ σιγά, παλιές καντάδες. Μέ τό άνοιγμα των ριζτων ό Σωτηράκης διαβάζει τό τέλος από ένα γράμμα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: ...γι' αυτό, σεβαστέ μου Νονέ, σέ παρακαλώ μη μέ παρεξηγήσεις. "Όσο γιαί τή φέτα και τό λάδι πές στη γνωστή σου κυρία ότι δέν τόν βρήκα τό γιό της στη Σιτέ. Και επειδή αυτά χαλάνε τά φάγαμε μέ τό φίλο μου πού μέ φιλοξενεί. 'Εσύ όμως πές της ότι μάς τά κράτησαν στο άεροδρόμιο ως υπέρβαιο βάρος. Οί άρβύλες πού μοι άγόρασες άπ' τή Βάση μέ βγάλαν άσπροπρόσωπο. (Κατ' ιδίαν): 'Ωραίες άρβύλες. 'Εδώ είναι όλα... (προσπαθεί νά διαβάσει μοιρομυρίζοντας). Τι λέει έδω; (Δίνει τό γράμμα στο Μεμά).

ΒΑΡΒΑΡΑ ('Η Μπέμπα κάνει νά σηκωθεί νά βοηθήσει): "Αστα βρέ Μπέμπα. Μη κάνεις τίποτα. "Αστα, θά τά μαζέψω εγώ αυτά. (Μαζεύει, πάει στην κουζίνα, γυρίζει).

MEMAS (Διαβάζει): Πα-ν-κρι-βα. (Δίνει τό γράμμα).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Διαβάζει).

MEMAS: ... 'Εδώ είναι όλα πανάκριβα. "Ενα σάντουιτς θέλει νά πάρεις, θέλεις νά πάρεις και δέν τό τολμάς. Είδα τό Στράτο, χορεύει συρτάκι σέ μιá ελληνική ψησταριά γιαί νά πληρώνει τή σχολή. Μοι έδειξε διάφορους τρόπους γιαί νά μη ξοδεύω. Πές στη μητέρα μου, ό,τι, δίφραγκα έχει μέ τό πουλί, νά μοι τά στέλνει. Κάνουν γιαί τούς αυτόματους πωλητές τσιγάρων και ότι οί ροδέλες πού μοι έστειλε δέν κάνουνε γιαί τά λεωφορεία. Θέλει τής μισής ίντςας. 'Ακόμα δέ μοι βγάλανε καρτέλα γιαί φαί, άλλά γνωρίστηκα μ' έναν 'Ελληνα πού άνεβαίνει στην ταράτσα του έστιατορίου και μοι πετάει τή δική του από τό λούκι, περνάω μέσα κ' έτσι τρώω. "Άλλα νέα δέν έχω. Σάς φιλώ όλους. Τό θείο Μεμά, τή θεία Βαρβάρα, όλους. Μέ άγάπη Στέλιος.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Στ'ή Μπέμπα): Κάτσε πού σοι λένε. (Μαζεύει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ασε νά κουνιέται, καλό τής κάνει. 'Ο γιατρός... Μην τό παίρνεις αυτό. "Ασε, νά τό τιμωρήσω αυτό.

MEMAS (Τού δίνει τό γράμμα): Γράφτου και σύ τίποτα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Τό βάζει σέ γαλλικό φάκελο και μετά στην τσέπη): Θά τοι γράψει ή Μπέμπα.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Στ'ή Μπέμπα): 'Αρετά βοηθήσες.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Αύριο τελειώνουμε, νά βάλουμε και τ' άλλα. Λίγα

μειναινε. ('Έχει όδοντογλυφίδα στο στόμα). Τή σαβούρα... ό,τι δέ θέλετε, άφήστε τα έδω, έ!

MEMAS: Κατά την Παρασκευή, Σάββατο θά 'χουμε τακτοποιηθεί.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: 'Εμεις θ' άργήσουμε λίγο. 'Ωραίο τό Χαλάντρι, ναάμε, αλλά μακριά άπ' τή δουλειά της.

MEMAS (Στ'ή Μπέμπα): 'Εσύ τώρα, σέ 'κανα εξάμηνο έ!

ΜΠΕΜΠΑ: Αύριο μπαίνω στον τρίτο.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μεθαύριο.

MEMAS: "Αντε, άντε νά παντρευτείτε και σεις νά ήσυχάσετε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σέ καμιά δεκαπενταριά-είκοσι μέρες μπαίνουμε στο Πι-"Εξ, ναάμε. Μίλησα μέ τό δόντι μου.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Αυτό τό θέλετε; (Πάει νά πάρει τό πιάτο).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Αστο νά τοι κάνω μιá έτσι. Τό σαλαμάκι πάρτο. (Παίρνει τή σάλτσα μέ τή μουσική του).

MEMAS: Πάρτο αυτό. "Αστο, όχι πάρτο. ('Η Βαρβάρα πάει στην κουζίνα).

MEMAS: 'Εμεις τίποτα άκόμα. (Μπαίνει ή Βαρβάρα, σταματάει ή κουβέντα). Είναι και θέμα τύχης...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θά σοι πω εγώ τι θά κάνεις. "Ας τούς γιατρούς, έχεις αυτιά ν' άκούσεις; "Ακουμε. Οί γιατροί μπορεί νά σέ τρελάνουνε, ναάμε. "Ακου τό Σωτο και δέ θά βγεις χαμένος.

MEMAS: Δέ βαριέσαι...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μπορείς νά κρατηθείς πέντ' έξη μερούλες; "Αστα ρέ Μπέμπα, έχεις πάρει πέντε κιλά, ναάμε. (Τής παίρνει τή μουσική άπ' τό χέρι και την τρώει αυτός). Τι λέγαμε; "Ο,τι βρείς τό ρίχνεις μέσα σου.

MEMAS: "Αν μπορώ νά κρατηθώ!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μιά βδομαδούλα μόνο. Δέ θά κάνεις τίποτα μιá βδομαδούλα. Μπορείς νά τ' άντέξεις;

MEMAS: Γιαί λέγε!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Στη βδομάδα πάνω θά βουτήξεις τή Βαρβάρα και θά τή βάνεις μπρούμυτα, εντάξει;

MEMAS: Σ' άκούω!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θά τής πεις νά μαζέψει τά πόδια της και ν' άπλώσει τά χέρια της μπροστά, ναάμε. Τεντωμένα έ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ ('Ανεβαίνει στον καναπέ): Αυτό ναάμε, εντάξει; Τά καπούλια όσο μπορεί ψηλά. (Τεντώνει τόν πισινό του, δείχνει τή στάση).

MEMAS (Τόν κυτ'άζει): Νά σέ δει ή Βαρβάρα εκεί πάνω π' άνέβηκες! Κήηκες φουκαριάρη μου. Ποιός την άκούει μετά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Βρέ άκου δώ τώρα να σωθείς. Θ' ανέβεις ύστερα έσύ από πάνω, θά τήν καθαλίσεις και θά περάσεις τά χέρια σου από τούς ώμους τής Βαρβάρας. Μετά θά... (κυττάζει προς τήν κουζίνα). Βλέπε έσύ, μετά θά συμπρώξεις με δύναμη, με νόησες, ναάμε; Θ' άφήσεις όμως τή Βαρβάρα να κουνιέται, έσύ δέ θά κάνεις τίποτα. Θά τής πεις να κουνιέται αυτή, συνεχεία... (Τού δείχνει πώς, ενώ ό Μεμάς όλο και κυττάζει προς τήν κουζίνα). Θά προσπαθεί με τά καπούλια να σαδ φτιάνει όχτάρια, έτσι! (Κουνιέται. 'Ο Μεμάς κυττάει στην κουζίνα). Έμένα κύττα! Αυτό! Και ξανά..

ΜΕΜΑΣ: Έχει κάμψη, γι' αυτό και καθιστή και πλάγια και σέ φουσκωμένη μπάλα επάνω μάς έβαλε ό Ρούκουνας, δέ βαριέσαι!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Αυτό πού σου λέω έγώ θά κάνεις. Χέστον τόν Ρούκουνα.

ΜΕΜΑΣ: Να δοκιμάσουμε κ' έτσι, τί χάνουμε;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Μπαίνει, βλέπει τόν Σώτο στον καναπέ να κουνιέται): Έ! έ δχ! Βρέ Σωτηράκη πεί το κάλυμμα, κύττα πώς τό 'κανες! Κατέβα από κεί πέρα, με τά βρωμοπάπουσά σου. (Στό Μεμά): Έσύ δέν τόν βλέπεις να τού πεις καμιά κουβέντα; Χτές τά 'πλυνα (ξεσκονίζει τó κάλυμμα). Δέν ύπολογίζετε τίποτα έσείς οι άνδρες. Κύττα πώς τό 'κανες τώρα. Κύττα! (Στό Μεμά): Τόν βλέπεις εκεί πάνω και δέν τόν λές τίποτα και σύ! Έχω όρεξη να πλένω, νομίζεις! Δέν τά λυπάστε!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέν είναι τίποτα ρέ Βαρβάρα. Κάνουν μιά έτσι... (Τό ξεσκονίζει. 'Η Βαρβάρα παίρνει πιάτα άπ' τó τραπέζι, πάει στην κουζίνα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Καμιά δούλα έχετε;

ΜΠΕΜΠΑ: Τι να τού πεις.

ΜΕΜΑΣ: Άστο να τó παλέψουμε λίγο. (Τής παίρνει τó πιάτο άπ'

Σκηνή από τó πρώτο άνέβασμα τού έργου : Ντ. Κώνστα (Μάνα), Τ. Σαββοπούλου (Βαρβάρα), Χρ. Λαζυλίδης (Μεμάς)



τό χέρι). Λές να πιώσει άμέσως αυτό;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μπορεί να μη βγάλω σχολεία κι αυτά, άλλά... (μικρή παύση). Ν' άφήσεις όμως τή Βαρβάρα να κουνιέται όταν...

ΜΠΕΜΠΑ: Έσκασα. Όλο λέω να μη τρώω...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Κι όλο τρώς. Μιλάω. Θά τή βουτηξεις από δώ άπ' τούς ώμους... (Πιάνει τούς ώμους του. 'Η Μπέμπα σηκώνεται άπ' τó τραπέζι πάει στην κουζίνα).

ΜΠΕΜΠΑ: Θέλει κανείς γλυκό;

ΜΕΜΑΣ: Φέρε, τί έχει;

ΜΠΕΜΠΑ: Μπακλαθά, έχει ώραίο κανταΐφι, θέλεις ένα κανταΐφι;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Άν φτιάξεις καφέ, ευχαρίστως (λόξιγκας), ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Άσε, δέ θέλω τίποτα, βάρυνα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Έχει ώραία γλυκά, έπιασε αυτό τó άποκάτω, έ;

ΜΕΜΑΣ: Τό δουλεύει καλά. Πολίτες...

ΜΠΕΜΠΑ: Να σου φέρω μισό κανταΐφι;

ΜΕΜΑΣ: Άστο άργότερα. Δέν πεί τίποτα κάτω, φαριστό.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Άπό τήν κουζίνα): Μπέμπα, είσαι όρθια; Φέρε κανένα ποτήρι, άν είσαι όρθια.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Άστα ρέ Βαρβάρα, (τόν πιάνει λόξιγκας) τά πλένεις άργότερα, ναάμε. Έλα να σε δούμε λίγο ώσπου να φύγουμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Άπό μέσα): Τώρα τέλειωσα. (Πάυση μεγάλη. Έχουνε βαρύνει όλοι άπ' τó ραί).

ΜΕΜΑΣ (Άνάβει τσιμπούκι. Στή Βαρβάρα): Άστα τώρα κ' έλα δώ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Λόξιγκας): Έχει τίποτα, καμιά σόδα; Τό γαμημένο (λόξιγκας) μόλις φάω και περάσει λίγο, μου τή φέρνει. Άσε τόν καφέ, μη φτιάξεις καφέ. Άν ύπάρχει (λόξιγκας) καμιά σόδα. (Τρίβει τó στομάχι του μ' άνοιχτή παλάμη).

ΜΕΜΑΣ: Νομίζω πώς έχει μία. (Η Μπέμπα φέρνει τή σόδα μισή).

ΜΠΕΜΠΑ: Αυτή είναι. (Τήν άδειάζει μπροστά τούς στό ποτήρι).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μια καούρα ρέ παιδί μου. Τό 'χεις πάθει ποτέ σου; Ρέψιμο και καούρα (λόξιγκας). Λές να με πειραξε τó ψητό; (Λόξιγκας).

ΜΕΜΑΣ: Άφου σε πειράζει, τί άνοίγεις και τρώς;

ΜΠΕΜΠΑ: Έτσι κάνει πάντα και μετά...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πρέπει να μπώ μέσα, δέ γίνεται.

ΜΕΜΑΣ: Κάθε φορά πού σε πιάνει, έτσι λές.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τήν άλλη φορά στό Τουρκολιμάνο, να κάτι λεθρίνια, μόλις τά 'φαγα... (κίνηση τού χειριού, όστι έκανε έμετό) πεί τó πεντακοσάρικο (λόξιγκας). Έτσι κάνει και μετά μου περνάει, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Ξάπλωσε λίγο εκεί πέρα, τέρμα γιά σήμερα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Χειρότερα θά 'ναι (πονάει και τρίβει τó στομάχι του πάνω άπ' τά ρούχα).

ΜΠΕΜΠΑ: 'Η παπάρια τόν πειραξε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Λόξιγκας): Μη λές διάφορα. Άπ' τήν κασόνα είναι, από κείνη τήν ώρα με πονάει, άλλά άγριεψε, (λόξιγκας) ναάμε. Μόλις πάμε στίτι... κ' ή μέση μου ρέ παιδί μου... να μου βάλεις ένα μπλάστρι...

ΜΕΜΑΣ: Άγύριστο κεφάλι είσαι, άφου δέν κάνει να σηκώνεις βάρη.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Μορράζει): Είχες βάλει μαχαρία και τέτοια μέσα;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τό σκορδάκι του μόνο.

ΜΠΕΜΠΑ: Δέν κάνει τίποτα άπ' αυτά.

ΜΕΜΑΣ: Ξάπλωσε, να τó ξεκουράσεις.. βγάλτα... βγάλτου τά παπούτσια να ξαπλώσει. (Ο Σωτηράκης ξαπλώνει στον καναπέ, ή Μπέμπα τού βγάει τά παπούτσια. Ο Σωτηράκης βάζει ένα μαξιλάρι στό κεφάλι του). Έτσι, πιο κάτω, πάρε και τ' άλλο, έτσι...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Άστα ρέ Μπέμπα, να αύτώσει ό τόπος θέλεις;

ΜΕΜΑΣ: Μωρέ βγάλτα κεί πέρα να πάρει τó πόδι σου άέρα. (Η Μπέμπα πάει τά παπούτσια στη μπαλκονόπορτα).

ΜΕΜΑΣ: Βάλτα επάνω, άπλώσου. Θά σου περάσει, έτσι;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Μπαίνει): Πωπό, βρέ Σωτηράκη, πήγαινε να τά πλύνεις λίγο, κάνε κάτι, δέ μπορώ, θά σκάσουμε έδώ μέσα. (Πάει φέρνει τó άποσμητικό ρίχνει στα πόδια του και μετά στο χάρσο).

ΜΕΜΑΣ: Δέν είμαστε κι άπ' τó Κολωνάκι, ρέ Βαρβάρα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μὲ συγχωρεῖς ἀλλὰ σὰν ψοφίμι μυρίζουνε. Μὴ τ' ἀκούμπᾳς ἐκεῖ πάνω. Σκέψου νὰ καλοκαιριάσει κιόλας.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τὰ παραλὲς ρέ Βαρβάρα (λόξιγκας). "Ἄσε με καὶ δὲ μporῶ.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Καλὰ, καλὰ, τὰ παραλέω (κάνει νόημα τοῦ Μεμᾶ νὰ τὸν βάλει νὰ τὰ πλύνει. Αὐτὸς ἀπαντᾷ με νόημα, ἄστο, δὲ βαριέσαι). Πῶ, πῶ! (Στὴ Μπέμπα): Πές του νὰ τὰ πλύνει.

ΜΕΜΑΣ: "Ἄστα ρέ Βαρβάρα. (Γιὰ τὴ μάννα). "Ἐχει τίποτα νὰ φάει;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὸ κρέας τοῦ Σωτηράκη. Τουλάχιστον βγάλε τὰ παπούτσια σου ἔξω.

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἐξω τὰ 'χω.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Εἶναι... βρώμισε ὅλο τὸ σπίτι, δὲ μπορούμε ν' ἀνοίξουμε κιόλας, θὰ πουντιᾶσουμε ἐδῶ μέσα. (Ὁ Σωτηράκης ἔχει κλείσει τὰ μάτια του, προσπαθεῖ νὰ κοιμηθεῖ. Ἡ Βαρβάρα καὶ ἡ Μπέμπα πάνε στὴν κουζίνα γιὰ τὸ φαί τῆς μάννας).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ἄν μπορέσω καὶ τὸν πάρω κἀ 'να μισᾶωρο, καλὰ θὰ 'ναι. (Μικρὴ παύση). Μπέμπα! Βρεῖ...

ΜΠΕΜΠΑ (Ἐρχεται στὴν πόρτα): Τί θέλεις;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ἦθελα... κάτι ἤθελα. "Ἄστο, τὸ ἔξεχασα τώρα, ἄστο. (Παύση. Μὲ κλειστὰ μάτια): Μερικοὶ καναπέδες λοιπὸν σ' ἀγκαλιάζουνε, ναάμε. Βουλᾶς μέσα. (Παύση). "Ἄν τὸν τσιμπήσω λίγο;

ΜΕΜΑΣ: "Ἐ! μὴ μιλάς νὰ σέ πάρει. Σοῦ πέρασε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ἐρχεται καὶ φεύγει.

ΜΕΜΑΣ: Νὰ πᾶς νὰ κάνεις αὐτὸ... ἀκτινογραφία. Μὴ τ' ἀφήνεις καὶ προχωρήσει. "Ἐχεις ὑποχρεώσεις τώρα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ἄμα γεννηθεῖ ἡ Μπέμπα. Πῶς τὰ βλέπεις τὰ πράγματα ἐσὺ πού...;

ΜΕΜΑΣ: 'Ἀγὸρι εἶναι, δὲ βλέπεις τὴν κοιλιὰ της πῶς εἶναι; Μυτερὴ, μυτερὴ, ἔτσι πάει. (Δείχνει με τὸ χέρι. Ἀνάβει τσιμπούκι).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ὅχι ὅτι αὐτὸ... ἀλλὰ τὸ σκεφτόμαστε καὶ λιγάκι. "Ὅλα τὰ σκεφτόμαστε, μὴν πάθουμε κἀ 'να πατατράκ.

ΜΕΜΑΣ: Μὴν τὰ μελετᾶς αὐτὰ τὰ πράγματα, ὅλο καλὰ νὰ λές.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ἄντε μετὰ νά... (φωναίξει): Μπέμπα... βρεῖ... τί θὰ λέμε μετὰ;

ΜΕΜΑΣ: "Ἐ! βέβαια, λίγο τὸ 'χεις; Μὴ σηκώνεσαι, ξάπλωσε.

ΜΠΕΜΠΑ (Ἐμφανίζεται): Σοῦ πέρασε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Γιὰ δὲς ρέ Μεμᾶ. (Ὁ Μεμᾶς κυττάζει τὴν κοιλιὰ τῆς Μπέμπας). 'Ἐσὺ πού ξερεῖς ἀπ' αὐτὰ. Κάτσε ρέ Μπέμπα νὰ σέ δεῖ ὁ Μεμᾶς.

ΜΕΜΑΣ: 'Ἀγὸρι φαίνεται, ἐγὼ γι' ἀγὸρι τὸ 'χω. Τώρα, ξέρω 'γὼ πάλι;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Καὶ 'γὼ γι' ἀγὸρι τὸ 'χω, ἀλλὰ καμιά φορά... σπάει ὁ διάλογος τὸ πόδι του.

ΜΠΕΜΠΑ (Στὸ Σωτηράκη): Σταύρωσέ το βρε ἄνθρωπε!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: 'Ἀπὸ δῶ πού 'μαι, στρογγυλὴ τὴ βλέπω.

ΜΕΜΑΣ: Εἶσαι ξαπλωμένος γι' αὐτὸ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Λές;

ΜΕΜΑΣ: 'Ἀπὸ δῶ ἔπως τὴ βλέπω ἐγὼ εἶναι... μυτερὴ φαίνεται.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: 'Ἐσένα ποιὸς τὸ 'πε ὅτι ἡ μυτερὴ εἶναι ἀγὸρι;

ΜΕΜΑΣ: Εἶναι γνωστὸ.

ΜΠΕΜΠΑ: Μωρὲ ἐντάξει νὰ βγεῖ, γερὸ νὰ 'ναι.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: 'Ἐντάξει θὰ βγεῖ ἅμα εἶναι ἀγὸρι, ναάμε.

ΜΠΕΜΠΑ: Κι ἂν βγεῖ δηλαδὴς κορίτσι, τὸ πετᾶμε, τί κάνουμε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σήκω ἀπ' τὴ θέση σου, τί 'ναι αὐτὰ πού λές τώρα; Μὴ μᾶς κάνεις κἀ 'να χουνέρι κυρά - ἀποτέτεια, καὶ τὸ φυσᾶμε καὶ δὲν κρυνεῖ γιὰτί...;

ΜΕΜΑΣ: 'Ἀγὸρι θὰ 'ναι ρέ, κι ἀφήστε τὶς γκρίνιες, ἄστε νὰ βγεῖ μετὰ τὸ καλὸ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ἐχουμε καὶ μεῖς τὶς ἀγωνίες μας. (Παύση). Νὰ μᾶς τὴν τραβᾶνε σὰ λάστιχο ρέ Μεμᾶ στίς παραλίες καὶ τὶς βουνοπλαγιές; (Παύση). Δηλαδὴ νὰ τῆς κάνουμε αὐτὰ πού κάναμε καὶ μεῖς, ναάμε; Δὲ σηκώνει.



→
Οἱ πρῶτοι διδάξαντες, Νοέμβριος τοῦ 1979 στὸ "Ἀθῆναιον": Κώστας Καζάκος (Σωτηράκης) καὶ Ντίνα Κώστα (Μίνα)

ΜΠΕΜΠΑ: Αὐτὴ θὰ σοῦ δώσει ἓνα ποτήρι νερὸ. Τὸ κορίτσι. (Πάει μέσα).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἰσα!!!

ΜΕΜΑΣ: Μὴ τὸν φουντώνεις καὶ σὺ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Χειρονομεί): Ἄλλο νὰ εἶσαι ἀπὸ πάνω κι ἄλλο ἀπὸ... – ἔτσι εἶναι. Τὸν θυμάσαι τὸ θεῖο Σταύρο;

ΜΕΜΑΣ: Αὐτὸς ἦταν σοφός, ὅ,τι ἔλεγε...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄλλο κυνηγός...

ΜΕΜΑΣ: ... Κι ἄλλο κυνηγημένος... Ἦταν σοφός.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Βαγγέλιο ἢ κουβέντα του.

ΜΕΜΑΣ: Κάτι ξέραν οἱ παλιοί.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲ συζητεῖται.

ΜΕΜΑΣ: Μετά, προίκες, τραβήγματα... Μὲ τὸ κορίτσι δὲν ξεμπερδεύεις εὐκολά – εἶναι... Μία ζωὴ ἀφαιμάξεις εἶναι. Ἐνῶ μὲ τ' ἀγόρι...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄσε πού θὰ στή βουταίε ὁ κάθε χαρμάνης καὶ θὰ χτυπιέται ἀπὸ πάνω της ὥσπου νὰ ἡρεμήσει. (Ἀγριεύει μὲ τὰ λόγια του). Στὸν σκίζω, τὸν χοντρόπουστο. Στὸ δικό μου τὸ κορίτσι πηγες νὰ ξεμπουκώσεις μωρὴ κοπριά... Στὸ Σάτου;

ΜΕΜΑΣ: Εἶδες ὁμως ἐσύ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τί, ἐγώ; Ἄλλο ἐγώ. Μὴ τὰ μπερδεύουμε τὰ πράγματα. Ξέρεις τ' εἶναι νὰ τὸ μεγαλώνεις μέρα μὲ τὴ μέρα, νὰ τοῦ ἀγοράξεις τὰ ὄμορφα του, νὰ τὸ βλέπεις νὰ σοῦ ψηλώνει καὶ νὰ σὸ καλαφάται ὁ ἓνας κι ὁ ἄλλος; Στὸ σκοτώνω. (ἔχει σηκωθεί, χτυπάει τὸ χέρι του στὸ τραπέζι. Ἡ Βαρβάρα βγαίνει ἀπὸ τὴν κουζίνα μὲ φαί τῆς μάνας).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τί ἐγίνε πάλι;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Κατάλαβες φίλε;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τί ἐγίνε; Μεμᾶ: Ἐγίνε τίποτα Μπέμπα;

ΜΠΕΜΠΑ: Τίποτα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Σωτηράκη, ἔχεις τίποτα;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στὴ Μπέμπα): Πιάσ' τὰ παπούτσια μου ἀπὸ κ'εἶ. (Ἡ Μπέμπα τοῦ τὰ φέρνει καὶ τοῦ τὰ βάζει). Τὰ καλά τὰ δικά μας...

ΒΑΡΒΑΡΑ (Στὸ Μεμᾶ): Τί ἔχει; (Ἡ μάνα χτυπάει τὴ μαστοῦνα ἀπὸ μέσα).

ΜΕΜΑΣ: Ἐ! Λέγαμε ἔτσι γιὰ τὰ κορίτσια. Μέσα θὰ φάει;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Φωτεινὴ νὰ τὸ θγάλετε, εἶναι ὠραῖο τὸ Φωτεινὴ.

ΜΕΜΑΣ: Φέρτην νὰ φάει ἐδῶ. (Ἡ μάνα χτυπάει τὴ μαστοῦνα). Σ' ἀκούσαμε. Σ' ἀκούσαμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἄσε τώρα, τὴν ξεσηκάνουμε. (Πάει μέσα).

ΜΑΝΑ: Ἐξω θὰ φάω, ἔξω. Βγάλε με ἔξω νὰ φάω.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τώρα τὸ φερα, φάτε ἐδῶ, ἄλλη φασαριά;

ΜΑΝΑ: Ἐξω θὰ φάω, ἔξω! Βγάλε με ἔξω νὰ φάω. (Ἡ Βαρβάρα φέρνει τὴ μάνα ἔξω. Τῆς ἔχει δέσει τὴν πετσέτα στὸ λαιμό). Πιὸ πίσω... πιὸ μπρός... καλά εἶμαι ἐδῶ, νὰ σὰς βλέπω θέλω. Μπεμπίτσα, κορίτσι μου... (Ἡ Βαρβάρα τῆς φέρνει τὴν τάβλα πού τρώει).

ΜΕΜΑΣ: Ὁ Μεμᾶς εἶμαι.

ΜΑΝΑ: Ἐσὺ εἶσαι βρέ; (Ἀναστενάζει): Ἄχ!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τώρα τί ἔχεις ρε μάνα; Μπορεῖς νὰ μᾶς πεις; Τί ἔχει τὸ μάτι σου;

ΜΕΜΑΣ: Κατεβασιά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲ βλέπεις καλά;

ΜΑΝΑ: Ὅλα τὰ βλέπω, πὼς δὲ βλέπω.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Φάτε τώρα.

ΜΑΝΑ: Μπεμπίτσα κοπέλα μου, ἴμα ἐρθεῖ μὲ τὸ καλὸ. Μπαρμπάλικο νὰ τὸ βγάλεις, τοῦ πεθεροῦ σου.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Συγκινημένος, στὴ Μεμᾶ): Δὲν τὸ ἔχω συνηνευτοποιήσει ἀκόμα, τὸ ξέρεις;

ΜΑΝΑ: Σὲ κουράσαμε Μπεμπίτσα μου, σὲ κουράσαμε. (Τρώει).

ΜΠΕΜΠΑ: Δὲν εἶναι τίποτα.

ΜΑΝΑ: Τόσες κοῦτες, πὼς δὲν εἶναι; (Τρώει). Σκουλαμέντο ἔχουμε; (Δίνει τὸ πιάτο στὴ Βαρβάρα): Ἀλάτισέ το κομμάτι.

ΜΕΜΑΣ: Φάτο τώρα, δὲν κάνει καὶ τὰ πολλὰ ἀλάτια.

ΜΑΝΑ: Βιδέλο εἶναι;

ΜΕΜΑΣ: Τέτοιο πράμα δὲν ἔχεις ξαναφάει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ζνίτσελ! (Στὴ μάνα): Σ' ἀρέσει;

ΜΕΜΑΣ: Γιὰ σένα τὸ φερε ὁ Σωτηράκης.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μόνο ὁ Ὁνάσης τρώει ἀπ' αὐτά.

ΜΕΜΑΣ: Τώρα πού μάθαμε νὰ τὸ λέμε, δὲν ἔχουμε λεφτά νὰ τὸ πάρουμε!

ΜΑΝΑ: Δὲ μασιέται!

ΜΠΕΜΠΑ: Τότε, φάτε τὶς πατάτες μόνο.

ΜΑΝΑ: Σὲ κουράσαμε Μπεμπίτσα μου, σὲ κουράσαμε κορίτσι μου. (Τρώει, δὲν τὴν κυττάει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲν κάναμε καὶ τίποτα, πέντε κοῦτες ἐκεῖ πέρα...

ΜΑΝΑ: Πέντε κοῦτες ἐδῶ, πέντε ἐκεῖ... Βάλατε ὀψιμερίδες στὶς φωτογραφίες, μὴ σπάσουνε; Τὸν Κωτσαρὴ μὴ ξεχάσετε. Ἐσένα τὸ λέω, Βαρβάρα.

ΜΕΜΑΣ: Ἄσε μας ρε μαμά μὲ τὸν Κωτσαρὴ σου. Τί τὸν θέλεις; Μᾶς ζάλισες ἀπὸ χτές. Ἐντάξει εἶναι κεῖ πού εἶναι. Στὸ Μεσαιωνά βρισκόμαστε; Βασιλιάδες καὶ παραμύθια... (Ὁ Σάτος μουρμουρίζει κάποιον τραγουδιὸν στὰ λόγια τους).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Βρέ ὄλα τὰ πουλάκια νὰ, νὰ, νὰ, νὰ.

Βρέ ὄλα τὰ πουλάκια πετοῦν ἀμάν" (μουρμουρίζει).

ΜΑΝΑ (Νευριασμένα): Νὰ γυρίσει τὸ παιδί σπῆτι του, στὴ δουλειά του, στὸ νοικοκυριό του, ναί!

ΜΕΜΑΣ: Καλὰ εἶναι κεῖ. Προσαρμόστηκε... Καὶ δουλίτσα βρῆκε κι ἀπ' ὄλα.

ΜΑΝΑ: Τί βολοδέρνει στὴν ξενιτιά, ἄμα πιά!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Τραγουδάει μουρμουριστὰ καὶ σφυρίζει στὸ πουλί): Φστ, φστ! Μοῦγκος εἶσαι ρε; (Σφυρίζει πουλίτσια): Ποῦ, τὸ ἄλλο; Σοῦ ἔφτανε καὶ κελαϊδίσματα, οὔτε κανάρι, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Ἄλλο στὸ Χαλάνδρι. Πεῦκα, δένδρα, ἀλλιῶς ἴτανε ἐκεῖ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Νὰ πίνεις τὸ καφεδάκι σου, κάτω ἀπ' τὸ δένδρο καὶ νὰ τ' ἀκούς. Τὸ ρουφιανάκι. Ἀπὸ δῶ, ρε! φστ! βρέ!

ΜΑΝΑ: Σάν μιτζισόλα εἶναι, δὲν κόβεται...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (ἀπὸ πάνω της): Πάλι τὸ ξεχάσαμε τὸ σιρόπι. (Θυμάται: ξαφνικά).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τί ἔχεις καὶ τρώγεις, ρε...

ΜΑΝΑ (Τοῦ δίνει τὸ μαχαίρι): Ἐλα νὰ σὲ χαρῶ, κόφτο αὐτὸ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Τῆς τὸ κόβει σὲ μπουκιές): Ξέρεις, τί τρῶς; Πέστο ρε Μεμᾶ!

ΜΕΜΑΣ (Στὴ Βαρβάρα): Γιὰ βάλε, ἔχει τίποτα αὐτό; (Ἡ Βαρβάρα ἀνάβει τὴν TV). Ζνίτσελ!

ΣΠΗΚΕΡ: ... τῆς Δημοκρατίας ἐφθασε τὸ ἀπόγευμα σιδηροδρομικῶς στὴν Ἀλεξανδρούπολη πρῶτο σταθμὸ τῆς περιοδείας του στὸν ἀκριτικό Ἔβρο!

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὸ θέλεις αὐτό;

ΜΕΜΑΣ: Δὲ μᾶς ἀφορᾶ. (Ἡ Βαρβάρα κλείνει τὴν TV. Ὁ Σωτηράκης τὴν προλαβαίνει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄσε νὰ δοῦμε τί γίνεται στὸν κόσμον.

ΣΠΗΚΕΡ: Μεταμόσχευση ὄρχεων στὴν Ἑλλάδα ἕως τὸ 1981, ἀνηγγεῖλε ὁ ὑπουργός... (Τὸ κλείνει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ὅποτε τὸ βάνεις ὄλο τέτοια ἔχει, ναάμε. (Στὴ μάνα): Ἐντάξει;

ΜΑΝΑ: Ἀπόσωσα, ἔλα πάρτο (Ἡ Βαρβάρα τῆς λύνει τὴν πετσέτα, πάει τὸ δίσκο στὴν κουζίνα).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στὴ μάνα): Τὸ καλύτερο ἄφηκες. Μακάρι νὰ ἔχουμε κάθε μέρα ἀπ' αὐτό.

ΜΑΝΑ: Νὰ μὲ πᾶς μέσα νὰ πλαγιαίσω. (Ἡ Μπέμπα τὴν πάει μέσα). Χτές κοιμήθηκα μὲ τεντωμένο πόδι καὶ σήμερα δὲν κλείνει. Καθεῖστε λίγο ἀκόμα. Ποῦ θὰ πάτε; Ἐχετε νὰ πάτε πουθενά;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐ, πόσο θὰ κάτσουμε;

ΜΕΜΑΣ (Σιγά): Νὰ δοῦμε θὰ κάνει τίποτα ἢ Μπέμπα, αὔριο;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Κουρασμένη τὴ βλέπω; (Δείχνει τὴν πόρτα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὰ ἔκανε πάνω της ἐχθές. Δὲν τὴν πρόλαβα.

ΜΕΜΑΣ: Θὰ δοῦμε. (Παύση). Εἶναι καὶ πολλὰ τὰ λεφτά ρε, παιδί μου! Ποῦ νὰ τὴν πᾶς ἀνθρώπινα; Δὲν εἶδες τί ἐγίνε στὸ ἄλλο; Μαφία ὀλόκληρη.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μπέμπα! Μπέμπα! (Φωνάζει).

ΜΠΕΜΠΑ (Ἀπὸ μέσα): Μία στιγμὴ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄντε νὰ πηγαίνουμε, βραδιάσαμε. (Ἡ Βαρβάρα πάει στὴ μάνα. Ὁ Σωτηράκης βάζει τὴν καπαρντίνα του καὶ τὸ ἄσπρο σατὲν κασκόλ).



Σωτηράκης για τη Μπέμπα : ... Είναι πολλή μήτρα, νάμε, πώς νά τό κάνουμε ; (Χαράλ. Άλατζᾶς - Γιῶργος Διαλεγμένος)

ΜΕΜΑΣ: Θά ῥθεις αἴριο;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ε! Ν' ἀμπαλώουμε καί τ' ἄλλα, νά τελειώνουμε. "Έχουμε καί δουλειές. Πᾶμε πάνω, κατεβαίνουμε κάτω (χειρονομεί).

ΜΕΜΑΣ: "Αν βρεῖς καμιά κούτα, φέρτη, νά βάλουμε τᾶ... αὐτά μέσα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Έχω σπιτί - Πῶς τις κουβαλᾶνε, εἶναι...

ΜΕΜΑΣ: Κάντες... - κλείνουν αὐτές, διπλώνουνε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Εἶναι καί μεγάλες, νάμε Μπέμπα! "Έχει φασαρία εἶναι... νά κάτι κούτες! Θά βάλω τή Μπέμπα νά τις κατεβάσει ἀπ' τὸ πατάρι. (Φωνάζει): Μπέμπα. "Αντε ρέ Μπέμπα, ἀρμένικη βίζιτα, νάμε.

ΜΠΕΜΠΑ (Στῆ μάνα): Ἐμεῖς φεύγουμε.

ΜΑΝΑ: Νά μοῦ φέρεις θαλασσὶ μαλλί, νά πλέξω τοῦ μωροῦ.

ΜΠΕΜΠΑ: Θά ῥθοῦμε αἴριο πάλι.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐφού κουράζεσαι!

ΜΑΝΑ: Μπαρμπαλέκο νά τὸ βγάλεις. Ἐκούς; Ἐσένα τὸ λέω

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐντάξει, ἐντάξει, ἔχουμε καιρὸ.

ΜΑΝΑ: Νά μοῦ φέρεις μιὰ κούκλα νά τοῦ πλέξω καλτσούνια.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τή ντουλάπα θά τή λύσουμε;

ΜΕΜΑΣ: Θά τήν ἀφήσουμε τελευταία, θά δοῦμε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Αμα ὁ καιρὸς εἶναι ἔτσι, ὅλο αὐτὸ ἐδῶ μέ πεθαίνει. (Πιάνει τῆ μέση του). Δέν ξέρεις πῶς νά ντυθεῖς. Καλῶ ἔλεγα νά βάλω τὸ πέτινο.

ΜΕΜΑΣ: "Ας τὸ βαζες.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Έχει πᾶρει τὸ ἴδιο κ' ἡ Μπέμπα, ἄσορτί. Θέλει νά τὸ φορῶμε μαζί, ἀλλᾶ ζεσταίνονταν, νάμε. Σκέφτεσαι τίποτα;

ΜΕΜΑΣ: Τί θά γίνεῖ, δέν ξέρω. Τὴν Παρασκευὴ φεύγουμε, τὶ νομίζεις; Πέντε μέρες μείνανε ἀκόμα. "Αμα ἀμπαλώουμε καί τ' ἄλλα τελειώσαμε. (Δείχνει πρὸς μάνα): Τὴ ντουλάπα τὴ θέλεις;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Βάντη στὴ μπάντα καὶ βλέπουμε.

ΜΕΜΑΣ: "Αν ἔχεις κανέναν καὶ δέν τὴ θέλεις, δώστην, κάτι θά πιάσεις, σαβούρα στὸ Χαλᾶνδρι δέν κουβαλᾶω ἐγώ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πάω νά χαιρετίσω. (Μπαίνει στῆ μάνα): Τὴν ξέπλωσε; Κουκουλώσου μέσα γερᾶ. Ἐ!

ΜΑΝΑ: Φεύγεις;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Ε! πόσο θά κάτσουμε. Μεθαῦριο θά ῥμαστε πάλι ἐδῶ. (Ἡ Μπέμπα φτιάχνει τις κουβέρτες τῆς μάνας).

ΜΑΝΑ: Εἶσαι σύ, δέ βρίσκεται ἄλλη σῶν καὶ σένα!

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐντάξει εἶσαι τώρα;

ΜΑΝΑ: Σέ κουράσαμε Μπεμπίτσα μου, σέ κουράσαμε παιδί μου.

ΜΠΕΜΠΑ: Μὴν τὸ κουνήσεις καθόλου ἀπὸ δῶ, Ἐ! Γειᾶ σου τώρα. (Βαρβάρα καὶ Μπέμπα βγαίνουν).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Αντε, γειᾶ σου μάνα. μεθαῦριο πάλι.

ΜΑΝΑ: Ὁ ἄλλος, τίποτα ἀκόμα... Ἐσύ... δέν ἀστειεύεσαι ἐσύ! Μόνο κῦτταζε νά παντρεφθεῖτε. Νά ἡσυχᾶσω καὶ ἔγώ. "Α!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: "Όλα θά γίνουνε ρέ. "Αντε γειᾶ σου τώρα καὶ μὴν τὸ κουνήσεις ρούπι. (Βγαίνει). Βάλ' τὸ παρτὸ σου. (Ἡ Μπέμπα φορᾶει τὸ παλτὸ τῆς).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μὴν ξεχᾶσεις νά πᾶς αἴριο.

ΜΠΕΜΠΑ: Θά πᾶω, τᾶ ψόνια πρῶτα νά κάνω καὶ θά πᾶω.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Κυττάζει τ' ἀμπαλαρισμένα): Κᾶ ἔνα δυὸ κούτες θέλει ἀκόμα. Δέν ἔχει καὶ τίποτα. Τ' ἄλλα θά πᾶνε χύμα. "Αντε γειᾶ σας τώρα, μεθαῦριο πάλι.

ΜΠΕΜΠΑ: Γειᾶ σας.

ΜΕΜΑΣ (Στῆ Μπέμπα): Σκοτώθηκες σήμερα καὶ σύ.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Καλὸ τῆς κάνει.

ΜΕΜΑΣ: "Αντε γειᾶ σας.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Προχῶρα μπροστά.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐντίο. (Φεύγουν).

ΜΕΜΑΣ (Κάθεται στὸν καναπέ): Δέν τᾶ παίρνει, δέν τᾶ παίρνει, χωρέσανε ὅμως.

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Αμα σπάσει τὸ σερβίτσιο... Ἐνα πᾶτο νά σπάσει, πᾶει ἡ δωδεκάδα. Ἐ σουπιέρα νά σπάσει...

ΜΕΜΑΣ: Μὴν τὸν φοβᾶσαι τὸ Σωτηράκη. Τρία χρόνια ἀμπαλάριζε στὴ Βᾶση. Ξέρει πῶς τᾶ βᾶλε αὐτὸς, δέν εἶδες πῶς τᾶ ῥτι-

αγνε πιάτο και χαρτί, πιάτο και χαρτί. (Χειρονομεί, παύση). Τι νομίζεις; Έπιστημη είναι κι αυτό.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Κάνει ν' ανοίξει την κούτα): Έδω είναι ή σουπιέρα; ΜΕΜΑΣ: Άστα βρέ παιδί μου, τι τὰ θέλεις; Μανουβρες ζητάς; Στην άλλη είναι, άστα, κλειστο κει πέρα.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Κλείνει την κούτα): Πρέπει να πάμε να καθαρίσουμε κιόλας, μπάνια, μές στις σκόνες θά 'ναι δλα. (Κάθεται).

ΜΕΜΑΣ (Κατ' ιδίαν): Νά μήν υπάρχει ένα ίδρυμα να τη βάλουμε, κάτι... Πού να την πῶς, να φύγει απ' τὰ καλά της και να πάει πού; Άλαλούμ σε δλα. Δέ μου τὰ κρατῶς κύριε, γιατί δέ μ' έξασφαλίζεις και μένα; (Παύση). Τι μ' άσφαλίζεις με τὸ ζόρι, κι όταν σ' έχω ανάγκη μου την κοπανῶς; Στο διάολο, ζωή είναι αυτή; (Στῆ Βαρβάρα): Τὸν περασμένο μήνα μου κρατήσανε χιλίες τετρακόσιες εικοσι δύο δραχμές. Πού μου τὰ πήγανε τὰ λεφτά μου; Μου λές σε παρακαλώ; Σε ποιὸν πούστη ν' άπευθυνθείς, να τὸν βουτήξεις απ' τὸ... (κάνει τὰ χέρια του κλοῖο για πνίξιμο) απ' τὸ πέτο... Κρατική μηχανή, σου λέει...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι ψάχνεις τ' άψαχα...

ΜΕΜΑΣ: Έτσι, καμιά φορά, έχει πού κάθομαι, μου ῥχεται να τὰ μαζέψω και να σηκωθῶ να φύγω στο... στην Άγγλία. Και χέζω και τὸ εφάπαξ κι δλα τους.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι να κάνουμε έξω; Έμεῖς τώρα...

ΜΕΜΑΣ: Όμπρέλες! Γιατί; Μήν κυτῶς πού τὸ κλείσαμε ἐδῶ. Έξω βρέχει συνέχεια, στο Λονδίνο να πάω, την έκανα την καλή. Κι δχι μαγαζιά και σάχλες, εφορίες και τέτοια. Πλανόδιος. Έκει 'ναι ή μεγάλη μπάσα. Σουβλάκια να πουλάω... Να γράφεις στὸν αδελφό σου, σε παρακαλώ.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Όποτε έχεις... εσαι έτσι, να γράφεις στὸν αδελφό σου σε παρακαλώ! Πρώτα πρώτα αὐτὸς είναι... οὔτε ξέρω πού βρίσκεται τώρα αὐτὸς.

ΜΕΜΑΣ: Τι πράμα εἶμαστε ρε παιδάκι μου; Δέ βγαίνει ένας εκεί, να δοῦμε μιὰ άσπρη μέρα. Στο χωριὸ φύγανε δλοι. Τρελοῖ είναι;

Τι να κάτσουνε να κάνουνε; Τίποτα δέν φτάνει ἐκει πάνω. Μόνον τὰ κουτιά για να ψηφίζουνε τὸς πάνε. Οὔτε νερό, οὔτε φῶς, οὔτε τίποτα... Δέν εἶδες ὁ άλλος; Μου ζηταγε βεβαίωση για τὸ πιστοποιητικό πού του πήγα. Έλα Παναγιά μου!

ΒΑΡΒΑΡΑ: Αὐτές; (Ρωτάει για τις μάσκες πού φερε ὁ Σῦτος).

ΜΕΜΑΣ: Τις ξεχάσανε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Για μᾶς τις φέρανε.

ΜΕΜΑΣ: Άστες ἐκει, εμεῖς φεύγουμε τώρα. (Μεγάλη παύση. Η Βαρβάρα βάζει TV. Καρναβάλι, κάθεται).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Εἶδες ή Μπέμπα στὸν τρίτο κιόλας. (Παύση).

ΜΕΜΑΣ: Καλά δέν εἶμαστε; Τι γυρεύουμε μελαδές στο κεφάλι μας;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τώρα πού πάμε σε μεγαλύτερο σπίτι, θά 'θελα και 'γῶ να φροντίζω ένα παιδί. Μιὰ ζωή γέρους φροντίζω.

ΜΕΜΑΣ: Άμα άργότερα θελήσουμε, παίρνουμε... υιοθετοῦμε ένα απ' τὸ βρεφοκομείο, ὅπως τὸ θέλουμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Άλλο, τὸ δικό σου...

ΜΕΜΑΣ: Εἶδαμε και τῆς Έλένης τὸ γιό, πού 'ναι δικὸς της. (Παύση. Η Βαρβάρα φτιάχνει την TV ξανακάθεται). Πᾶς ἐκει, παίρνεις ένα άγοράκι, αλλάζεις και γειτονιά - ποιὸς μᾶς εἶδε, πού μᾶς ξέρεῖ... Κάνεις και τὸ ψυχικό.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Και μόλις μεγαλώσει, ψάχνει για τὸς δικὸς του... Τὰ διαβάζουμε κάθε μέρα.

ΜΕΜΑΣ: Δέ βαριέσαι, πόσοι είναι αὐτοῖ; Κάτι ήλίθιοι είναι.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Παύση): Κι αν είναι μέσα σ' αὐτοῖς;

ΜΕΜΑΣ: Κ' επειτα, δέν τελειώσαμε τῆ θεραπεία. Άσε να δοῦμε πρώτα. Βλέπεις και σὺ μ' ένα θερμομότρο στο αὐτὸ εσαι συνέχεια (δείχνει). Άφου στο ἐξήγησε, δέ θέλει άγχος. (Παύση. Για τῆν TV). Κάντο έτσι.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Σηκώνεται, φτιάχνει τῆν TV): Έγῶ έχω άγχος ή ἐσύ;

Σωτηράκης : Οι ἀρβύλες πού μου άγόηασες από τῆ Βάση με βγάλαν άσπροπρόσωπο... (Χαλκιῶ, Ραζῆ, Άλατζῆς, Αιαλεγμένος)



Έχτές με τις σαπουνάδες, μου λές, άστα κ' έλα τώρα, έλα τώρα επιτακτικά. Ποιός έχει άγχος;

MEMAS (Γ'ά τήν TV): Τι κάνεις; Χιονίζει περισσότερο, τώρα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έλα φτιάχτη έσύ, λοιπόν.

MEMAS: Άστο, άστο κεί, γιά άστο, καλά είναι. (Ηάύση). Τόν περασμένο μήνα ήμουνα σίγουρος ότι πιάσαμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μέ πέντε μέρες καθυστέρηση;

MEMAS: Μέ πέντε μέρες, γιατί. Άλλά ή άγωνία σε αύτωσε κι άδιαθέτησες.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Η καθυστέρηση ήτανε άπ' τό κρύο.

MEMAS: Δέν ξέρω.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τ' άπότομο κρύο.

MEMAS: Καλά πού δέν τό 'παμε και σε κανένα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έ! δέ θά τό λέγαμε κιόλας. Άμα δέν περάσει ένα διάστημα, τι νά πείς; Ξέρετε είμαι λίγο έγκυος;

MEMAS (Ηάύση, Σηκώνεται πάει στό δωμάτιό του. Λίγο μετά βγαίνει με τό σάβρακο, φοράει κάλτσες, παπούτσια, ποκάμισο, γραβάτα. Στέκεται στην πόρτα μισός έξω, μισός μέσα): Κλείστο αυτό και έλα νά σου πώ.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Τόν κυττάζει, κάτι κατάλαβε): Τι θέλεις;

MEMAS: Έ! δέ μπορώ νά σου πώ άπό κεί. (Η Βαρβάρα κλείνει άργά τήν TV. Ο Μεμάς μπαινει στό δωμάτιο. Ακολουθεί ή Βαρβάρα. Ακούμε ψιθύρους. Τό τηλέφωνο χτυπάει. Βγαίνει ο Μεμάς, χωρίς τά παπούτσια και τή γραβάτα στό χέρι. Κατεβάζει τό ακουστικό, μπαινει μέσα. Ψιθυρισματα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τι δχτάρια;

Δεύτερη εικόνα

Σκηνικό τό ίδιο. Τρίτη πρωί, ώρα 10. Βρέχει άσταμάτητα, με μπουμπουνήτά. Τό διαμέρισμα είναι φωτισμένο λόγω τού καιρού. Η Βαρβάρα ηγωνιόεργχεται, κάνοντας τις πρωινές δουλειές. Πάει στην πόρτα τής μανάς. Στο τραπέζι μία κούτα άνοιγμένη πού θλό και βάζει πράγματα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Νά σās φτιάξω κάτι; (Ηάύση). Τι κλειδωθήκατε μέσα, λές και δέν έχουμε άλλες σκοτούρες στό κεφάλι μας; (Ηάύση). Νά σās άλειψω... θέλετε νά σās φτιάξω δυό φρυγανιές; (Ηάύση). Έγώ θά τις φτιάξω και σεις μη τις φάτε. Άφηστέ τα τώρα αυτά και κυττάξτε νά βάλετε κάτι μέσα σας... Άν είπαμε και τίποτα χθές... (Κυττάζει άπό τήν κλειδαρότρυπα). Τι κάθεστε τώρα στό σκοτάδι; Άνάφτε κά 'να φώς εκεί πέρα... (Ηάύση). Θέλω νά πάρω και τό άδιάβροχό μου, θά μπώ και θά βγω, άνοιξτε... άνοιξτε πού σās λέω. Άνοιξτε νά σās ντύσω. Θά κρυσώσετε με τό κομπιναιζόν, έτσι. (Σπρώχνει τήν πόρτα λίγο). Χμμ... κύττα τώρα... Άνοιχτε νά κάνω τή δουλειά μου σās παρακαλώ... Τι ξημερώνει ο Θεός τή μέρα του τή ρημάδα... (παίρνει τό τηλέφωνο) γιά νά μās βασανίσει... Παρακαλώ τόν κύριο Άντωνίου, τόν κύριο... Όρίστε... συγνώμη! Δέ μπορεί νά συνεχιστεί αυτό. (Ξανατηλεφωνεί): Τόν κύριο Άντωνίου παρακαλώ... ή γυναικα του. Άμα βγει, πέστε του νά πάει τό σπίτι του σās παρακαλώ... εύχαριστώ, άντιο. (Κάθεται στόν καναπέ. Σηκώνεται, πάει στην πόρτα τής μανάς): Θέλω νά κατέβω κάτω, έχουμε κι άλλες δουλειές νά κάνουμε. Σās παρακαλώ. Γιά κύττα τώρα! Άνοιξτε, νά σās ρίξω και τό κολλύριο. Πήγε δέκα ή ώρα... Άνοιξτε, θά τή σπάσω, θά τή σπάσω. (Συγκρατημένα): Παλιο... (κάθεται)... μου 'φαγες τή ζωή μου. Δέν πήρα τή μάνα μου, γιά νά 'χω σένα. (Φωνάζει στην πόρτα): Θά φύγεις άπό δώ μέσα, θά φύγεις, στό λέω και νά τό ξέρεις. Η έσύ θά φύγεις ή έγώ.

MANA: Ούστ!..

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέ μπορώ άλλο, δέ μπορώ, δέν πάει άλλο. (Κλαίει). Σήμερα κιόλας, άμα θά 'ρθει ο Μεμάς.

MANA: Ό γιός μου.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θά σου πώ έγώ... δέν είναι κατάσταση αυτή, δέ μπορώ άλλο. Μιά μέρα δέν έχουμε βρει ήσυχία, τίποτα, τίποτα έδω μέσα. Δέν σ' άρέσει τό 'να, τό άλλο σου βρωμάει, ένα φαριστιώ δέν έχω άκούσει άπ' τό στόμα σου. Νά πās νά μείνεις στη Μπέμπα, εκεί νά πās, νά σέ περιποιείται αυτή. Δέκα μέρες σέ πήρε κ' έφαγες τόν κλώτσο σου! Δέν άστειεύεται ή Μπέμπα.

MANA: Είναι κορίτσι τής εκκλησίας ή Μπεμπίτσα, μη τήν πιάνεις στό στόμα σου.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Νά πās στη Μπεμπίτσα σου, λοιπόν, και νά μās άφήσεις και μās ήσυχους... Άντε, άνοιξτε, πού σās λέω. (Κτυπάει



Σωτηράκης στη Μπέμπα : Θά σε πεθάνω ρέ, θά σε πεθάνω... (Γιώργος Λιαλεγγμένος, Μαίρη Ραζή και Σόνια Χαλκιά)

τήν πόρτα). Θέλω νά πάρω και τήν όμπρέλα. (Ηινιχτά): Στο διάλογο. Τι μου κάνεις πρωινιάτικα... Άκου νά δεις... (χτυπάει τό τηλέφωνο) κυρά Φωτεινή, δέν κάνουμε άλλο μαζί, πάει και τελείωσε. (Ξαναχτυπάει τηλέφωνο. Τό σηκώνει): Ναι, έλα 'δω κύριε γιά θά με τρελάνει ή μάνα σου σήμερα.

MANA: Ούστ!..

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τήν άκούς; Κλειδώθηκε πάλι μέσα... Ποιός τήν ξεσνεριζείται; Δέ λέει ν' άνοιξει. Μου 'χει... τά χέρια, μου 'χει κόψει. Δέν άνοιγει. Ξέρω γώ, τι τής έχει μπει; Έχει σβήσει τό φώς και κάθεται με τό κομπιναιζόν... Δέ μπορώ, δέ βλέπεις τι γίνεται έξω... Πού; Τι είναι αυτό; Πού είναι αυτό; Είναι φτηνό; Κοντά είναι; Πώς είναι; Έ, ώραία... έστω... ή Μπέμπα. Είδες ή Μπέμπα; Τρέξιμο ήθελε... Έστω, νά τή βάλουμε εκεί... Έ, άς είναι. Μετά θά κυττάξουμε νά τή φέρουμε κάπου πιό κοντά μας... ναι... ναι... Τους έπτε ότι... τήν κατάστασή της;... Έδω. Πού νά πάω; Δέν έχω νά πάω πουθενά. Σου 'πε τι ώρα θά 'ρθει... Μέ τό Σωτηράκη; Άν μπορέσεις φύγε και σύ λίγο νωρίτερα... Έ, βάλε κάποιον εκεί... Δέν τρελάθηκα... Ά... πά... π... δέν τής λέω τίποτα. Τι νά τής πώ; Αυτά κανονίστε τα έσεις, μόνοι σας. Βάλτε τή Μπέμπα νά τής τό πεϊ. Έμένα βγάλτε με έξω άπ' τό χορό... ναι, βέβαια, πώς δέν θέλω. Κοντεύω νά... έγώ Μεμά... βέβαια έγώ... (χτυπάει θυροτηλέφωνο). Γιά, μισό λεφτό. Ναι;

ΜΠΕΜΠΑ (Ακούγεται στό θυροτηλέφωνο): Μπέμπα. Έγώ είμαι.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έλα! Σπρώχτην με δύναμη. (Ύρριζει στό τηλέφωνο): Ηρθε ή Μπέμπα... Ναι, σέ κλείνω... Καλά, όχι. Σέ κλείνω τώρα... Άν μπορέσεις κύτταξε... Άμα λέει ότι είναι και φτηνό... Ναι, ναι, γεια σου.

(Μπαίνει ή Μπέμπα. Είναι μετρίου άναστήματος, πρós τό ψηλή, γυρω στό τρανταπέντε. Φοράει πλαστικό άδιάβροχο και άσπρες πλαστικές μπότες με καθόρνους. Μαλλιά καραυτί, μπροστά μπουκλιτσες και πίσω καταρράχτης. Φοράει μπιζού. Νύχια μεγάλα γκρενά, έχει χρυσό δόντι, πού ραίνεται όταν μιλάει. Στο Σώτα βρήκε ένα άποκομπί, αφού δοκιμάστηκε άπό πολλούς. Τόν θαυμάζει γιατί δέν

της τὰ παίρνει ἀνοιχτά καί γιατί τὴν ἔχει πείσει ὅτι μπορεί νὰ ἔχει ὅποιον θέλει, ὅμως μιά μέρα αὐτὴ θὰ στεφανωθεί. Εἶναι βρεμένη καὶ ἀναμμένη. Ἡ Βαρβάρα τὴν περιμένει στὴν πόρτα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τί ἔγινε;

ΜΠΕΜΠΑ (Βγάζει μαντήλι καὶ ἀδιάβροχο): Αὐτὸ τὸ πράγμα, λοιπόν, δὲν τὸ ἀντιλαμβάνομαι. Δέ μπορῶ νὰ τὸ καταπιῶ – πῶς νὰ τὸ κάνουμε; Πῶς στή γωνιά γιὰ ταξί, μοῦ λέει. Τί, τί νὰ πεις; Τῆς Μιχαλοῦς χρωστάω; Κύττα πῶς ἔγινε, ἐδῶ δές.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Καλά, ποῦ πήγε; "Ἐτσι, βγάλτο νὰ τ' ἀπλώσουμε.

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἐλα ντέ! Ποῦ πήγε; "Ἀνοιξε ἡ γῆ καὶ τὸν κατάπιε; Τὸ ἔχει κάνει κι ἄλλη φορά ὁ κύριος Σωτηράκης. Δέν εἶναι ἡ πρώτη. Κάτι θὰ ἔχει στό νοῦ του πάλι... Ποῦ εἶναι ἡ... μέσα εἶναι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Ἐχουμε ἔδω πανηγύρια. 'Ἀπ' τὸ πρωὶ ἔχει κλειδωθεί μέσα, αὐτὰ ποῦ τὴν πιάνουνε.

ΜΠΕΜΠΑ: Εἶναι ξυπνημένη; (Κυττάζει ἀπὸ τὴν κλειδαρότρυπα).

ΜΑΝΑ: Οὐστ!.. (Ἡ Βαρβάρα κάνει νόημα νὰ μὴ τῆς μιλήσει).

ΜΠΕΜΠΑ: Ποῦ ἔξαφανίστηκε, νὰ μὴν πῶ... Κι αὐτὸς ὁ κωλό-καϊρος, δέ μπορείς νὰ κυκλοφορήσεις, ρούπι. Κύττα πῶς ἔγινε; Καινούριες μπότες, χθές τίς πήρα, ἄκόμα δέν τίς ἔβαλα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Ἀστες νὰ στεγνώσουνε, κ' ἔπειτα μ' ἕνα πανί...

ΜΠΕΜΠΑ: Νὰ γιὰ δέν τὸ πουλάγα τ' ἀμάξι. Μ' αὐτῶνεις τώρα; Γιὰ κάτι τέτοιες μέρες δέν τὸ δίνα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Καί σὺ πάλι ἄκουσες τὸ Σωτηράκη;

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἄμα σοῦ λέει ὅτι πρέπει σιγά σιγά νὰ μαζευόμαστε, νὰ φτιάξουμε τὴ φωλίτσα μας, τί νὰ κάνεις; Καί ποῦ τὸ ἔδωσα, τὰ περισσότερα πήγανε στὰ χρέη του. Πῆρε μιά καμπαρντίνα, ντύθηκε κάπως, μοῦ πήρε καὶ μένα αὐτὸ τὸ βραχιόλι. Σ' αὐτὰ δέν ἔχω παράπονο, εἶναι μπεσαλῆς σ' αὐτὰ. (Σιγά): "Ἄμα μάθει πῶς ἦρθα, θὰ τὸ φχαριστηθεῖ καί μπορεί ν' ἀνοίξει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ὁ Σωτηράκης ξέρεי πῶς θὰ ἔρχοσυνα;

ΜΠΕΜΠΑ: Μαζί μιλάμε καί χώρια... Ἄφου σοῦ λέω πῶς γιὰ ἔδω ἔξικνήσαμε. Εἶχε ἕνα τηλεφῶνο ὁ κύριος τὸ πρωὶ.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μὴ βάξεις τέτοια στό μυαλό σου. Ὁραῖο βραχιόλι...

ΜΠΕΜΠΑ: Εἶναι χουβαρτάς σ' αὐτὰ.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θὰ ῥθει, δέ μπορεί.

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἐ, ποῦντος, λοιπόν; "Ἄμα ἦταν, θὰ ἔταν ἔδω αὐτὸς.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μαζί δέν ἐρχόσασταν;

ΜΠΕΜΠΑ: Δέν ξέρεις τί φρούτο εἶναι. (Ἀνάβει τσιγάρο μὲ χρυσὸ ἀναπτῆρα, δῶρο τοῦ Σῶτου).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Κάτι βρέθηκε, ἔ; Μοῦ τηλεφώνησε ὁ Μεμάς.

ΜΠΕΜΠΑ: Θὰ τὰ ποῦμε. "Ἄσε νὰ ῥθει πρώτα ὁ Σῶτος. "Ἐπρεπε νὰ ἔταν ἔδω. Ποῦ κόλλησε;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέ θὰ βρίσκει ταξί.

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐγώ, πῶς βρήκα;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐσοῦ εἶσαι γυναίκα, ἄλλο ἐσύ. Δέ βλέπεις τί ρίχνει; "Ἀνοιξαν οἱ οὐρανοί.

ΜΠΕΜΠΑ: Ποιὸς τὸν ἀκούει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Καί τί φταῖς ἐσύ;

ΜΠΕΜΠΑ: Κάποια τοῦ τηλεφώνησε τὸ πρωὶ. Καλά, ἐγώ τοῦ τὸ ἔχω τάξει. "Ἄμα κάνει καμιά κουτσουκέλα, θὰ τοῦ τὰ ζεματίσω τὰ καλαμαλάκια του.

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Ἐ, δέν εἶναι καὶ κανέναζ Καζανόβας.

ΜΠΕΜΠΑ: Ἀλήθεια; Ρέστα δίνουνε γιὰ τὸ Σῶτο, μάλιστα!

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν πάει αὐτὸς μὲ ἄλλες, ἐσένα... Ὁλο τὰ καλύτερα λέει γιὰ σένα.

ΜΠΕΜΠΑ: Ναι, ἀλλὰ στεφάνι τίποτ' ἄκόμα. Μὲ τὸ κιάλι τὸ βλέπουμε! Κι αὐτὸ φουσκώνει. (Δείχνει τὴν κοιλιὰ τῆς).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θὰ μπεί, ποῦ θὰ πάει; Μόλις τελειώσει μὲ τῆ... (δείχνει στὴν πόρτα τῆς μάνας) θὰ τοῦ μιλήσω κ' ἐγώ. "Ἐχει σκοτούρες τώρα.

ΜΠΕΜΠΑ: Πέντε χρόνια, ἀδερφάκι μου, νισάφι πιά, μῆκαμε στὰ ἔξη. Ὅποτε τοῦ λέω πότε θὰ παντρευτοῦμε, μοῦ λέει· ποιὸς μᾶς παίρνει τώρα ἐμάς;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μόνον τοῦ σπανοῦ τὰ γένια... ὅλα τ' ἄλλα...

ΜΠΕΜΠΑ: Θέλει νὰ μᾶς παντρεύει ἕνας, ποῦ νὰ ἔναι καί κάτι, λέει... "Ἄμα παντρευτεῖ ὁ Σῶτος θὰ ἔναι ἄλλο πράγμα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Εἶναι μερακλῆς σ' αὐτὰ. Μιά φορά παντρεύεται κανεὶς.

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἐχει νὰ γίνει, λέει, μέχρι καί μπιστολιές θὰ πέσουνε

στό γάμο μας. (Μικρὴ παύση). "Ἐχει, λέει, δύο φίλους ποῦ ἔχουνε μπιστόλια... "Ἦτανε στό... τότες μὲ τοὺς... Χίτες στό ΕΛΑΣ, ἐκεῖ ἦτανε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Σσσςς! Μὴν τὰ φωνάζεις αὐτὰ καί ... (δείχνει τὸ διπλάνο διαμέρισμα).

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἄ, τοὺς ξέρει ἡ Ἀστυνομία. Δέ μιλάει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Γιὰ τὰ πιστόλια λέω.

ΜΠΕΜΠΑ: Δέν τρέχει κάστανο. Τὴν ἄλλη φορά ποῦ τὰ λύσανε, μοῦ λέει ὁ Σῶτος, δέ μπορούσανε νὰ τὰ μοντάρουνε καί τοὺς τὰ ἔφτιαξε ὁ Διοικητής... Ἡ γριὰ ξέρει ὅτι... Θέλει νὰ φύγει;

ΒΑΡΒΑΡΑ (Νόημα νὰ μὴν ἀκουστεῖ): Δέ στά ἔπε ὁ Σωτηράκης;

ΜΠΕΜΠΑ: Μὴν τῆς πῆτε ὅτι ἐγὼ τὸ βρήκα κ' ἔχουμε... τὰ βάλει μαζί μου...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐσένα σ' ἀγαπάει. Ὁλο Μπεμπίτσα καί Μπεμπίτσα εἶναι. (Κυττάζει στὴν κλειδαρότρυπα). Κοιμᾶται, θ' ἀρπάξει κὰ νὰ πλευρίτη.

ΜΠΕΜΠΑ: "Ἀστηνε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Στὴν πλάτη μου θὰ ξεσπάσει πάλι. "Ἄντε νὰ τελειώνει καὶ αὐτὸ γιὰτί... Πῶς εἶναι ἐκεῖ;

ΜΠΕΜΠΑ: Ὁραῖα τοὺς ἔχουνε, μιά χαρὰ εἶναι κεῖ. "Ἐτσι... μιά αὐλὴ μεγάλη, κούνιες μέσα, τραμπάλες, ὅτι θέλεις ἔχει μέσα. Ποῦ ἦτανε ἕνας σταθμὸς παιδικὸς στὴν Καλλιθέα; Μόλις βγοῦμε ἀπ' τὸ... ποῦ ἔχει κεῖ μιά Σχολή, ποῦ πάνε οἱ... μόλις κατέβεις ἀπὸ τὸν Ἡλεκτρικὸ; (Κρυφακοῦει στὴν πόρτα τῆς γριᾶς): Μὴ μᾶς ἀκούει κ' ἔχουμε ντράβαλα.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ποῦ ἔχει κάτι νάνους στὴν αὐλή;

ΜΠΕΜΠΑ: Τὸ ἔφτιαξαν Γηροκομεῖο τώρα. (Ἀκούγεται ροχαλητὸ γριᾶς).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Αὐτὸ γίνεται ὅλη μέρα ποῦ βλέπεις.

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐχουνε τὴν καλύτερη πελατεία, λέει. Ἡ Λίλη Μπέλλα, ὁ Βελουδῖος, ὁ... ἡ Ρόζα Μπάρλα, ὅλοι αὐτοὶ ἐμεῖς τοὺς εἶχαμε αὐτούς, ἀπὸ δῶ μέσα περάσανε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἡ Λίλη Μπέλλα, αὐτὴ ἀνέβαινε στὰ τραπέζια...

ΜΠΕΜΠΑ: Ὁ Βελουδῖος στὰ χέρια τῆς, λέει, ξεψύχησε. Γυναίκα τὸ κουμαντάρει... Ἐχουνε καί γραφεῖο ποῦ... Τελετῶν. Δουλεύουνε μὲ τὰ Ἀμερικάνικα πρότυπα, μοῦ ἔπε. Τὸν φέρνεις ἐδῶ καί ξενοιάζεις.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Στὸ "Μποέμ" πήγεις;

ΜΠΕΜΠΑ: Τὸ "Μποέμ" εἶναι τοῦ πεταμάτου. Τί εἶναι τὸ "Μποέμ"; Μόνον ὄνομα ἔχει. Παρασάγκας ἀπ' τὸν "Παράδεισο". Μῆκα μέσα, προχώρησα μέσα, μ' ἔβαλε καί τὸ ἔδα, ἔ! (Χειρονομεῖ γιὰ τὴν καθαριότητα). "Ἐτσι πάει, παγωμένα βέβαια ὅλα, ἀλλὰ... δέν τ' ἀνάψαμε σήμερα, μοῦ ἔπε. Κάτι μὲ τὸ πετρέλαιο ἔχουνε φασαρίες. Μὲ τὴ Θάσος-Πετρίλα, Πετρόλα, κάπως τὸ ἔπε. Δέν ἔχουνε θαρέλια, τοὺς λένε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὴ λυπᾶμαι κιόλας.

ΜΠΕΜΠΑ: Χαρὰ στὴν ὑπομονή σου.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τί νὰ κάνω; Κοντεύω νὰ... (Χειρονομεῖ ὅτι θὰ τρελαθεῖ).

ΜΠΕΜΠΑ: Μοῦ ἔδειξε δύο τρεῖς κρεβατωμένες ἐκεῖ. Ρεκὸρ γιὰ τὸ μαγαζί μας, μοῦ λέει. Τίς ξεσκέπασε καί μοῦ τίς ἔδειξε. Ὁκτῶ μῆνες ξάπλα καί δέν μᾶς ἀνοῖξαν. Τὸν πελάτη τὸν πονάμε ἐμεῖς, δέν τὸν πετάμε, μοῦ λέει. Θὰ τῆς ἀρρέσει κι αὐτηνῆς, αὐλὴ μεγάλη, μὲ τὸ φρούτο τῆς...

ΒΑΡΒΑΡΑ: "Ἄμα θὰ ῥθει ὁ Μεμάς... Ὁ Σωτηράκης τί λέει;

ΜΠΕΜΠΑ: Μάνα του εἶναι, ὅσο νὰ τὸ κάνεις, θέλει νὰ τὴ βάλει κάπου σενιαρισμένα, νὰ μὴ λένε... ὅτι... – δέν τὸν ξέρεις τὸν κόσμο;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὴ λυπᾶμαι κιόλας.

ΜΠΕΜΠΑ: Θές νὰ μ' ἀκούσεις; Δόστης τὸν μπουλο τῆς ἐκεῖ, νὰ δεῖτε Θεοῦ μέρα!

ΜΑΝΑ: Μπεμπίτσα κορίτσι μου, ἐσοῦ εἶσαι; (Νόημα τῆς Μπέμπας στὴ Βαρβάρα τί νὰ κάνει).

ΒΑΡΒΑΡΑ (Σιγά): Πές τῆς ν' ἀνοίξει. "Ἐχει τὸ σύρτη.

ΜΠΕΜΠΑ: Πέρναγα καί εἶπα ν' ἀνέβω νὰ σᾶς δῶ.

ΜΑΝΑ: Καλὰ ἔκανες. Ἐσοῦ εἶσαι Μπεμπίτσα;

ΜΠΕΜΠΑ: Κλειδωμένα ἔχετε; Ναι ἐγὼ εἶμαι. (Προσπαθεῖ ν' ἀνοίξει).

ΜΑΝΑ: Ἐδῶ Μπεμπίτσα μου φυρὶ φυρὶ τὸ πάνε νὰ μὲ στείλουνε στὸν ἄλλο κόσμο.

ΜΠΕΜΠΑ: Ποιός τ'ά λέει αυτά; Όλοι σ'ας αγαπάμε... Κανόνισα νά ξαναπάμε στόν Άγιο Πατάτιο, όταν γίνετε καλά.

ΜΑΝΑ: Είναι... δέ μπορώ κορούλα μου. Έπειτα, δέ μου 'κανε και τίποτα.

ΜΠΕΜΠΑ: Δέν σ'ας πέρασαν οί πόνοι στά πόδια;

ΜΑΝΑ: Έ, είδα κομμάτι βελτίωση, αλλά δέν τ'ά φτιαξε και τελειώς. Στόν Άγιο Παντελεήμονα, εκεί νά μέ π'ας. Αὐτός είναι γιά τ'ά πόδια. Ό Άγιος Πατάτιος, τί νά σου κάνει; Ό,τι μπόρεσε έκανε.

ΜΠΕΜΠΑ: Τότε νά κανονίσουμε μιά Κυριακή, νά πούμε και στό Σωτηράκη, έτσι σάν έκδρομή... Στά Μέγαρα δέν είναι ό...

ΜΑΝΑ: Τί δουλειά έχει στά Μέγαρα; (Χτυπάει τό θυροτηλέφωνο).

ΜΠΕΜΠΑ: Ναι; ναι!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ή Μπέμπα – είναι άπάνω ή Μπέμπα; Σωτηράκης. (Ή Βαρβάρα πάει στό θυροτηλέφωνο). Σωτηράκης.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έλα, ναι. Στή Βαρβάρα. Πού θά πήγαινε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Μπαίνει): Νά σ' αρχίσω τώρα στις ζουρλές... (Άγριος): Τί φεύγεις, ρέ μαλάκα, μέ κάνεις και βρίζω; Γειά σου Βαρβάρα... Σου 'πε ό Σώτος νά περιμένεις στή γωνιά, τί του φεύγεις ρέ. Γιά νά γίνουμε μπουκές σέ ξένο σπίτι;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τώρα ό,τι έγινε, έγινε. Άφήστε τ'ά τώρα αυτά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μ' έχεις και κόβω βόλτες μέ τό ταξί σ'ά χάπατο. Μαζέψου γιά δέν τζουλάει άλλο.

ΜΠΕΜΠΑ: Περιμένα μιά ώρα, λούτσα είναι.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Νά περιμένεις. Και δυό νά περιμένεις, τί π'ά νά πει αυτό; Τό Σώτο τόν περιμένουμε, ναάμε, πώς νά τό κάνουμε;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν έγινε και τίποτα βρέ Σωτηράκη, τί φωνάζεις; Συμβαίνουνε αυτά. Άνθρωποι είμαστε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Άφοῦ μέ ξέρει... Μετά έχουμε και τις απαιτήσεις μας, κατάλαβες; Στεφάνια και δέ συμμαζεούμαστε. Αὐτά θέλουμε και άνάλογη συμπεριφορά κυρά Μπεμπίτσα, έτσι είναι...

ΜΠΕΜΠΑ: Έχεις δικιο, τί νά σου κάνω. (Στ'ή Βαρβάρα): Έχει και παράπονο από πάνω, τόν βλέπεις; Πέντε χρόνια μέ βασανίζει, έξη...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Γιατί δέ βασανίζω, ρέ φίλε;

ΜΠΕΜΠΑ: Τί μου έλεπε, μου έλεπε τίποτα; Και τό δίπλωμά μου τό πήρα απ' τόν Κάμερ ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Γιατί δέν καιγόμαστε γιά τό κομωτήριο σας;

ΜΠΕΜΠΑ: Και πελατεία εφτιαξα ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέν π'ας νά σου ρίξει μιά ματιά κά 'νας γιατρός, ναάμε.

ΜΠΕΜΠΑ: Τί μου 'λειπε; Και τόν κύκλο μου, τόν είχα ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Γιατί έμάς, τί μ'ας έλεπε; Όρφανούς μ'ας βρήκες; Και τ' άπαντό μας τό 'χαμε, κι όλα μας τ'ά 'χαμε ...

ΜΠΕΜΠΑ: Έσο νομίζεις ότι ... δέν ύπάρχει τίποτ' άλλο.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ή Μάργκαρετ μ' έβλεπε κ' έλυωνε.

ΜΠΕΜΠΑ: Σου 'χω σταθεί όσο καμιά. (Κλαίει). Έλειψα ποτέ από επισκεπτήριο στήν Αίγινα, έλειψα; Σκυλί ή Μπέμπα. Λάλαρος, βροχή, εκεί έγω. Δόσμου τ'ά βρώμικα, πάρε καθαρά, τυροπιτάκια θέλει ό Σώτος, τυροπιτάκια σου 'φτιαχνα. Και νά τρέχω νά προλάβω τό "Άφαιά", μ'ας και κρυσώσουν. Άλλά όλα έδώ πληρώνονται ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέν μ'άμε καλά!..

ΜΠΕΜΠΑ: Έδώ είναι ή κόλαση και ή παράδεισος αγαπητέ μου.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σ'ας γελάσανε, σ'ας γελάσανε.

ΜΠΕΜΠΑ (Στ'ή Βαρβάρα): Πάντα, όπου και νά τόν μεταφέρανε, έτρεχα, σάν ζωό έτρεχα. Τήν άλλη φορά έμαθα ότι θά περάσει ή κλούβα απ' τό ... πού σέ πήγαινε στό ... (κάνει νά θυμηθεί) σταμάτησε τό μυαλό μου. Νά ... τ'ά τσιγάρα ... νά τ'ά ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Αὐτό θυμάσαι άκόμα. Έχεις και τό λές, τό πιπιλάς, τί τό πιπιλάς;

ΜΠΕΜΠΑ: Κρυσώνουν τ'ά πόδια μου Μπεμπούλα, κρυσώνουν τ'ά πόδια μου. Ντουζίνες οί κάλτσες γιά τό Σώτο, ή Μπεμπούλα. Μέ φάγανε οί διάδρομοι στά Δικαστήρια. Όπου και νά σέ πηγαινανε, παρών ή Μπέμπα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Έχεις και σύ τις άπουσίες σου, ναάμε.

ΜΠΕΜΠΑ (Στ'ή Βαρβάρα): Τί του λές τώρα;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μέ συγχωρεί ή χάρη σου, αλλά έδώ ή Μπέμπα όσο καμιά άλλη. Είδαμε και ή Μάργκαρετ πού σου 'λεγε ότι είναι

Έλληνοαμερικάνα καθηγήτρια και θά σέ πήγαινε στήν Άμερική; Σκατά ήτανε. Άσκημη και ξεβράκωτη ... (γυρίζει) και γριά.

ΜΠΕΜΠΑ: Άπουσίες έγω; Πές μου, πότε, πότε; Μιά φορά πές μου! Ή Βαρβάρα, μάρτυράς μου ή Βαρβάρα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τότε πού σου τηλεφώνουσα και δέν μπορούσα νά δώσω σήμα. Όνομα πουλιού, σου 'λεγα, όνομα πουλιού. Τίποτα έσο.

ΜΠΕΜΠΑ: Έ! πού νά βάλει τό μυαλό μου ότι σέ πηγαινανε στόν Κορυδαλλό!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Αὐτά ό Σώτος ... Κάτι τέτοια μ'ας π'ανε πίσω κ' έπειτα...

ΜΠΕΜΠΑ: Έγω στό ξεκαθάρισα. Βούκινο στήν κοινωνία δέν θά γίνω. Μέ τό πού κλείνω τόν τρίτο έτσι και δέν παντρευτούμε, τό 'βγαλα και τελειώνει τό πανηγύρι. Άρκετά, ή κοροϊδία. Τή Μπέμπα νά τή σβήσεις από τό ντεφτέρι σου. Θά πάρω κ' ένα φορτηγό, θά φορτώσω τ'ά πράγματά μου ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μ'ας άπειλείτε μαντάμ;

ΜΠΕΜΠΑ (Κλαίει): Βαρέθηκα, δέ μπορώ πιά, τίποτα δέν άπειλώ, άπηύδησα, βαρέθηκα και σένα και όλα. Στο διάολο νά πάνε όλα ... Έχω μία θά τρώω, δέν έχω ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τί 'ναι αυτά; Έλάτε ... Σωτηράκη γιά ...

ΜΠΕΜΠΑ: Άπό Χριστούγεννα σέ Πάσχα κι από Λαμπρή σέ Θεοφάνεια.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέ μ'ας τ'ά λέτε καλά...

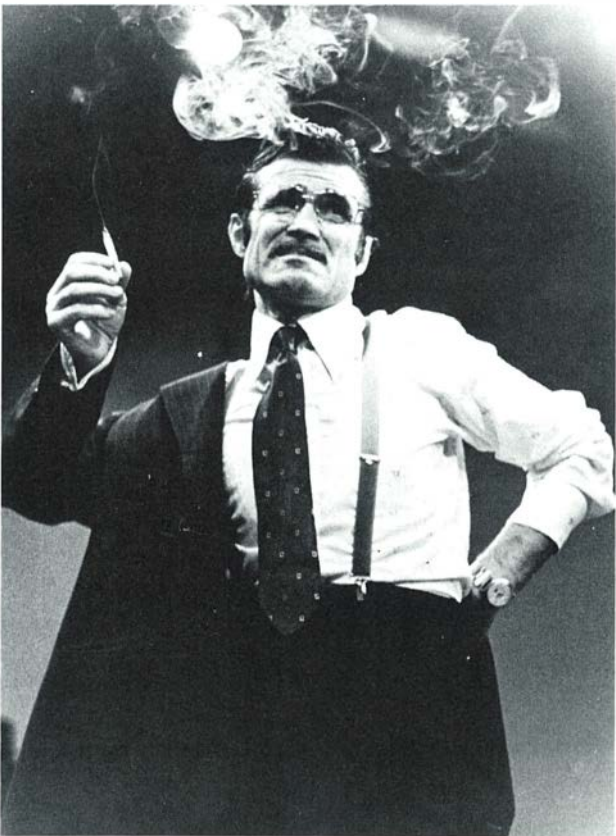
ΜΠΕΜΠΑ: Τρία χρόνια τό νυφικό δέν μου κάνει πιά, τό χάρισα. Τί μ' έβαλες κ' έδωσα ένα σωρό λεφτά νά τό πάρω, άφοῦ δέν είχες σκοπό ... Άλλά, στό λέω φουκαριάρη μου, στό λέω, κ' έμένα τή ζωή μου τή ρήμαξες, αλλά κ' έσο ... δέ ό σ' άφήσω σέ χλωρό κλαδί. Τής άλεπούς τό θάνατο θά 'χεις.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Βρέ, στό στεφάνι είναι ή άγάπη;

ΜΠΕΜΠΑ: Τώρα, (φωνάζει) τώρα θά μου δώσεις τώρα, μπροστά στή Βαρβάρα, ήμερομηνία στεφανώσεως, είδεμή...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σιγά μή δώσουμε και πρέτς κόφερατς (τ'ή σκεπάζει σέ φωνή).

Σωτηράκης: Καφούρα ή κυρία περι τό άτομό μας (Διαλεγμένος)



ΜΠΕΜΠΑ: Όλα τέτοια ξέρεις και λές. Δεν πάμε καλά... δεν τζουλάει άλλο... Μπέμπα μαζέψου... Άρκετά δεν τό τράβηξες τό κορδόνι, λέω γώ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σύνερθε!.. (Τή δέρνει. Μικρή παύση). Είπαμε, μόλις μω στο Πι Έξ θα τελειώσουμε με τις έγκρεμότητες. Πάει αυτό, τό πάμε – τί άλλο θές;

ΜΠΕΜΠΑ: Μου ρούφηξες τά καλύτερά μου χρόνια, αυτό θέλω. Στά δ'ωσα όλα γιατί σ' άγάπησα. (Κλαίει).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Άμάν πιά! Όποτε έρχεσθε, όλο τσακώνεσθε βρέ παιδιά. Δεν κυττάμε τί θα κάνουμε έδω πέρα πού κλειδώθηκε και δεν λέει ν' άνοιξει!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τί, κλείστηκε;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έχει κλειδωθεί από μέσα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Γιατί; (Στή Μπέμπα πού κλαίει): Δέ σταματάς;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Φοβάται, έχει φοβίες μή την βάλουμε μέσα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δεν ύφίσταται τέτοιο θέμα. Τό 'χουμε κλείσει, δώσαμε καπάρο, ναάμε. Μόλις σταματήσει ή βροχή ... Έχει τίποτα νά πάρει; Βαλίτσες και κόλλα;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πάρτο Μεμιά και ηγαίνετέ την. Έγώ δέ θα 'ρθω άμα βγει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέ χρειάζεσαι έσύ, φτάνουμε τρείς.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Κανονίστε τα έσεις αυτά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θα βάλουμε τή Μπέμπα νά τή βγάλει.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έξω άπ' τό σπίτι λέω! Άπ' τό δωμάτιο ... δέ βγαίνει σήμερα, θα βγει αβριο. Έκει, πώς την πάνε!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Χτυπάει την πόρτα της): Μάνα! (Στή Μπέμπα): Σκάσε μωρή! (Κυττάζει από την κλειδαρότρυπα): Καλέ!..

ΒΑΡΒΑΡΑ (Σιγά): Δεν άνοιγει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέ μπορεί, τώρα τό κλείσαμε. Έτσι και δέ μπορούμε και σήμερα, την έχουμε βαμμένη, ναάμε. Μή μ'ες τό κάνεις αυτό κυρά Φώτω. Πυρετό δεν έχεις, τίποτα δεν έχεις.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ό Δελησάββας έπλε ότι μπορούμε νά τή μεταφέρουμε όποτε θέλουμε. Τά χάπια της μόνο μή ξεχάσουμε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στήν πόρτα): Χμμ ... Κυρά Φώτω! ... Μάνα!.. (Φεύγει άπ' την πόρτα). Δυό μήνες τό κυνηγάμε τό κρεβάτι. Μή μ'ες κάνεις τώρα τζιριτζιτζουλες. (Γ'λικά, στην πόρτα): Μάνα, ό Σωτηράκης σου, ναάμε.

ΜΠΕΜΠΑ (Στή Βαρβάρα): Πές της και σύ τίποτα. (Είναι όλοι γύρω στην πόρτα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Άφήστε τά πείσματα κι άνοιξτε. Δεν είναι αυτά σοβαρά. (Η βροχή σταματήσει).

ΜΠΕΜΠΑ: Άναψε τό φώς. (Κυττάζουν όλοι στην κλειδαρότρυπα).

(Ό Σωτηράκης πάει νά βγει άπ' τή μπαλκονόπορτα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Έχει ... είναι κλειστά τά μπατζούρια.

ΜΕΜΑΣ (Μπαίνει φουριόζος, με την τσάντα στο χέρι. Πάει πρὸς την πόρτα της γριάς): Μέσα είναι άκόμα; Μαμά!.. Άντε άνοιξε εκεί πέρα με τά πείσματά σου, δεν έχουμε καιρό γιά παιχνίδια. (Στό Σώτο): Τώρα ήρθες; (Στή Μπέμπα): Τί έγινε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στήν πόρτα): Τις κουμπάρες θα παίζουμε, ναάμε;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δεν κάνεις μιά προσπάθεια; Την άλλη φορά πώς την άνοιξες;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Την άλλη φορά ... τώρα έβανε τό σύρτη, ναάμε.

ΜΕΜΑΣ: Άκουσε νά λέτε τίποτα;

ΜΠΕΜΠΑ: Τίποτα, τί νά ... Δεν είναι και πολλή ώρα πού έχω έρθει.

ΜΕΜΑΣ: Έχει άγριέψει, δεν καταλαβαίνεις. Μαμά! Άνοιξε νά σου πω μιά στιγμή πού σέ θέλω! (Βλέπει από την κλειδαριά): Κλαίει! Κλαίς; Γιά νά σου πω κεί πέρα, ήμα πιά! Μ'ες έχεις δλους έδω!..

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Είναι μανίκι ή γριά.

ΜΕΜΑΣ: Άνοιξε νά σου πω κάτι, σου 'χω μιά έκπληξη. Είναι ή Μπέμπα έδω, άνοιξε πού σου λέω.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τό ξέρει.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Χτυπάει την πόρτα, κάπως νευριασμένα): Έλα ρέ μάνα, άνοιξε τώρα και πεινάμε μεσημεριάτικα... Θέλουμε νά τσιμπήσουμε, ναάμε. (Στή Βαρβάρα): Έχει τίποτα; Έτσι γιά τό στομάχι.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Άπο χθές είναι νηστικιά.

ΜΠΕΜΠΑ: Νά φωνάξουμε ένα κλειδαρά.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τέτοια ώρα;

ΜΠΕΜΠΑ: Στο άσανσέρ είδα, έχει ένα νούμερο στο άσανσέρ.

ΜΕΜΑΣ: Δέ γίνονται αυτά, ρεζιλίκια πράγματα, θα περιμένουμε λίγο – τί θα κάνουμε; Άμα την πάρομε με τό καλό. Μαμά!..

ΜΠΕΜΠΑ: Τους είπα, μέχρι τ' άπόγευμα θα την έχουμε φέρε.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στή Βαρβάρα): Έχεις έτσι ένα σίδερο;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τό μαχαίρι δεν κάνει;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Φέρτο, νά δούμε!..

ΜΕΜΑΣ: Μή χαλάσουμε την πόρτα κ' έχουμε άλλα!..

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Λίγο θα τό κάνω, δέ θα τό κάνω πολύ.

ΜΕΜΑΣ (Κυττάζει τό ρολόι του): Δυό κιόλας. Όχι ρέ παιδί μου! Μάνα!.. (Παύση). Νά πάω νά σου φέρω ντολμαδάκια πού σ' άρέσουν; Και φέτα; Έχει μιά φέτα ό Γιαννακόπουλος!..

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Νόημα στους άλλους): Άνοιξε, δέ μπορεί και ή Μπέμπα!

(Η Βαρβάρα φέρνει μαχαίρι, σφυρι και κλειδιά. Ό Σωτηράκης σκαλίζει την πόρτα).

ΜΕΜΑΣ: Άστο ρέ Σωτήρη, άστο μήν έχουμε γκρεμίδα.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Έτσι θα τό κάνω λίγο, ναάμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ (Τού δίνει τά κλειδιά): Γιά κάνε μ' αυτά. Κάνει κανένας; (Ό Σωτηράκης δοκιμάζει, άκούμε νά πέφτει τό κλειδί από μέσα).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Σώπα, κάτι γίνεται. (Όλοι περιμένουν. Η Μπέμπα βλέπει από την κλειδαρότρυπα). Τί μου κολλάς τή μούρη σου, άφου με βλέπεις και δουλεύω. (Παλεύει τό κλειδί, ή κλειδαριά γυρίζει). Γύρισε! Νά μήν είχε τό σύρτη!.. (Μικρή παύση). Μάνα, τραβάς λίγο τό σύρτη; (Παύση, ή γριά προχωρεί, άκούμε και τραβάει τό σύρτη, ή πόρτα άνοίγει από τό Σωτηράκη, όχι όλη, γιατί είναι από πίσω τό καρότσι της γριάς, όλο βλέπουν στο δωμάτιο).

ΜΠΕΜΠΑ: Χωρίς τό Σώτο ... (Μπαίνουν στο δωμάτιο Μεμιάς και Σωτηράκης).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μ'ες λαχτάρησες, ρέ μάνα! (Ό Μεμιάς τή φέρνει έξω. Είναι σαν παρατημένη, κουρασμένη, μαζεμένη. Φοράει μαύρο κομπιναζόν με δαντέλλα στον ποδόγυρο. Ό Σωτηράκης βήχει).

ΜΑΝΑ (Με άπλανές βλέμμα): Νά προσέχεις.

ΜΠΕΜΠΑ (Έπάνω της): Έσύ είσαι παγωμένη παιδί μου. Φέρε κάτι νά τής ριζούμε. (Η Βαρβάρα φέρνει τό καλό φρεμά της με τή δαντέλλα μπροστά. Στή Βαρβάρα): Έχει βραχεί μου φαίνεται. (Σιγά): Γιά δές.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Πάμε νά σ'ας αλλάξω. (Παίρνουν με τή Μπέμπα τό καροτσάκι στο δωμάτιο).

ΜΕΜΑΣ: Τί της λένε τώρα; Πώς θα την πάρομε από δω; Νά μ'ες πάθει και τίποτα, νά τρέχουμε και νά μή φτάνουμε ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Θα τής μιλήσω έγώ, τώρα πού θα βγει. Θα τής τό φέρω όμορφα, ναάμε. (Από τό δίπλανο διαμέρισμα άκούμε φλογέρα, σιγά).

ΜΕΜΑΣ: Όσο μπορείς μαλακά, βρέ Σωτηράκη, Μήν έχουμε τά ίδια πάλι. Τί ώρα πρέπει νά την πάμε; Τό έγκεφαλικό φοβάται ό Δελησάββας.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τό νωρίτερο, τό καλύτερο είπαμε. Μόλις την έτοιμάσουμε!.. (Παύση).

ΜΠΕΜΠΑ (Από μέσα): Σώτο! (Ό Σώτος πάει μέσα): Σήκωστην λίγο ... Πιό κεί ... Άστο αυτό.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Πιάσου από 'δω ... και τό άλλο, πιό κεί. Πέρασέ το μέσα ... μέσα, πέρασέ το. Άστο, μήν τό τραβάς. Άστο αυτό. Νυφούλα, ναάμε, ή κυρά Φώτω.

ΜΑΝΑ: Έγώ θα πάρω τό Μιχαλάκη, γι' άντρα.

ΜΠΕΜΠΑ: Δεν πεθαίνεις έσύ ρέ! (Ό Σώτος βγαίνει, πάει στη μπαλκονόπορτα. Αρχίζει νά ψιχαλίζει). Βρέχεις βρέ γαμιόλη; (Μεμιάς και Σώτος βγαίνουν στο μπαλκόνι).

ΜΕΜΑΣ: Ήτανε βρεγμένη;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Όχι.

ΜΕΜΑΣ: Σταμάτησε, δεν πρόκειται νά ριξει άλλο. Άπό κεί κάτω άνοιξε. (Βγαίνουν γριά, Μπέμπα, Βαρβάρα. Παύση άμχανιάς. Σωτηράκης, Μεμιάς κλείνουν τά τζάμια). Έτσι, μάλιστα!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Όμορφιές διάφορες! (Η Μάνα είναι ντυμένη, χτενισμένη με μιά μεγάλη καρφίτσα μπροστά).

ΜΕΜΑΣ: Τά έχεις και δεν τά φοράς;

ΒΑΡΒΑΡΑ: Και τό πράσινο έχει, και τό άλλο με τά κορδονάκια

Έχει, δέν τὰ φοράει. Καί τὸ μπλέ ...

ΜΠΕΜΠΑ (Στὴ μάνα): Στὸ χέρι, δέν εἶναι αὐτὴ ἡ δαντέλλα;
ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐχει ρουχὰ; νά! Ὅλες οἱ κρεμάστρες ... ἡ ντουλάπα γεμάτη εἶναι μὲσα!

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Λοιπὸν, κυρὰ Φωτεινὴ; Μιά χαρὰ στέκεσαι, ναάμε. Τὸ παίρνεις τὸ φάρμακὸ σου; Πικρὸ ξεπικρὸ σέ στερέωσε. Μεγάλῃ διαφορὰ, ἔ Μεμᾶ;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τί λές, τὴν κάνουμε τὴν παλῆκαριὰ γιὰ πέντε ἔξη μεροῦλες, νὰ ξεκουραστῆς, ὥσπου νὰ τακτοποιηθοῦμε στὸ ἄλλο; Θὰ σ' ἀρέσει. Δένδρα, πράσινο, φαί καλὸ, πουλιὰ ...

ΜΕΜΑΣ: Ὁξυγόνο... Ἄσε πού ἡ Βαρβάρὰ δὲ θὰ μπορεῖ νὰ μαγειρέψει μὲς πᾶμε.

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐγχρωμῆ τηλεόραση ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θὰ ἴσαι μὲς τὰ πόδια μας τίς πρῶτες μέρες ὅπως καὶ νὰ γίνεῖ ...

ΜΕΜΑΣ: Μόλις φτιάξουμε τὸ δωμάτιό σου, τὸ τακτοποιήσουμε, θὰ σέ φέρουμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Θὰ ἴμαστε ἄνω κάτω τίς πρῶτες μέρες – δέν καταλαβαίνεις; Κοῦτες, αὐτὰ ... τζάτζαλα ... μάζαλα ... φύρδην μίγδην ... ὅλα μὲς τὴ μέση θὰ ἴσαι ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Μεταλικὸ νερὸ ἐκεῖ, ναάμε. Ὅτι θέλεις.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Μακάρι νὰ μποροῦσα καὶ γιὰ νὰ πηγαῖνα νὰ ξεκουραστώ λιγάκι.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στὸ Μεμᾶ): Ἄν ἦταν ἄλλοῦ, οὔτε πού θὰ τὸ συζητοῦσα κἀν. Τῆς Μπέμπας εἶναι ... γνωστὴ τῆς. Ἔτσι γιὰ βόλτα, ρέ Μάνα, θὰ πᾶς κι ἂν δεῖς ὅτι δέν αὐτὸ ...

ΒΑΡΒΑΡΑ: Τὸ περιβάλλον, δέν σᾶς σηκώνει ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐνα τηλέφωνο καὶ φτάσαμε στὸ πίτσι φυτίλι, ναάμε.

ΜΠΕΜΠΑ: Ἀμέσως.

ΜΑΝΑ: Σωτηράκη... (Τῆς κακοφάινεται, σιγὰ).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Τοῦς εἶπα, ἅμα μπορέσουμε θὰ σέ πᾶμε νὰ τὸ δεῖς καὶ σὺ ἀπὸ κοντὰ.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐ βέβαια! Ἔτσι, ἄντε κ' ἦρθαμε!

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐμεῖς δώσαμε καὶ κάτι, γιὰ νὰ μὴ σᾶς πάρουνε τὴ σειρά.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ξέρεις πῶς κάνουνε γιὰ ἐξοχὲς οἱ ἄνθρωποι; Ὅσο νὰ κάνεις ἔτσι Μεμᾶ, τὸ κλείσαμε σοῦ λένε τὸ δωμάτιο, καὶ μετὰ μένεις ἄμανάτι, ναάμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἀστειεῦσαι!

ΜΑΝΑ: Μεμᾶ, μίλα τους.

ΜΕΜΑΣ: Δὲ χάνουμε καὶ τίποτα, ρέ μαμὰ. Ἐξοχὴ εἶναι, δέν θὰ σέ φᾶνε κιόλας! Ὁ θεῖος Σταῦρος τὴ ἐπάθε πού πήγε;

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄν εἶναι, νὰ ἐτοιμαζόμαστε μὴν τὸ χάσουμε κιόλας.

ΜΠΕΜΠΑ: Εἶναι ὠραῖα! Θὰ ἔχετε παρέες, αὐλὴ μεγάλη, κάθε μέρα ἐκεῖ θὰ ἴσαι.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἄμ' ἐμεῖς ποῦ θὰ ἴμαστε;

ΜΠΕΜΠΑ: Μιά μέρα νὰ μὴν ἔρθω ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δὲ γίνονται αὐτὰ ρέ, θὰ φεύγεις τὸ πρῶι καὶ θὰ γυρίζεις τὸ βράδυ.

ΜΑΝΑ (Κυλᾶνε δάχρυα χωρὶς λυγμούς): Ἄνοιξε τὸ αὐτὸ ... ζεσταίνομαί ... Νὰ μοῦ δώσετε τὸ σπίτι μου. (Πνιχτά): Μπρὸς ...

ΜΠΕΜΠΑ: Αὐλὴ μεγάλῃ ...

ΜΑΝΑ: Τὸν πεῦκο, τὸν πεῦκο. (Πνιχτά, τραβᾶει δαγκωτὰ τὸ τραπεζομαντηλάκι τοῦ κομποῦ, προσπαθώντας νὰ κρατηθεῖ ἀπὸ κεῖ, γιὰ νὰ μὴν πεσεῖ. Πέφτουν ἀμπαζοῦρ, φλυτζάνια κι ἄλλα πράγματα. Ἡ γριὰ κοκκινίζει, δύσπνοια, λιποθυμᾶει καὶ τῆς ἐρχεται ἐγκεφαλικό).

ΜΕΜΑΣ: Μαμὰ!.. Νερὸ Βαρβάρὰ, λίγο νερὸ. Μαμὰ! Μαμὰ! Ἐλα τώρα ... (Τὴν κουνάει. Ἡ Βαρβάρὰ φέρνει νερὸ, ἡ Μπέμπα τὴν ἐκκομπώνει καὶ τῆς ρίχνουν στὸ πρόσωπο).

ΜΠΕΜΠΑ: Ἐλάτε καλέ, καλέ Βαρβάρὰ ... (Τῆς ρίχνουνε νερὸ στὸ πρόσωπο καὶ στὰ μαλλιά πού ξεχτενίζονται. Τὸ πρόσωπο τῆς γριᾶς ἀλλοιώνεται. Τῆς τρίβουνε τοὺς καρπούς. Ὅλοι πάνω ἀπ' τὴ γριὰ: Ὁ Μεμᾶς στὸ τηλέφωνο, ψάχνει τὸν ἐπιτραπέζιο κατάλογο, βρῆσκει καὶ παίρνει νοῦμερο. Ἡ βροχὴ δυναμώνει γιὰ καλὰ).

ΜΕΜΑΣ: Τὸν κύριο ... (Φωνὴ αὐτομάτου: Ἄς μιλάει ὁ αὐτομάτος τηλεφωνητῆς. Ὁ γιατρός δέχεται κάθε μέρα 6 μὲ 8 στὸ ἰατρεῖο του, πλατεῖα Βαθῆς τέσσερα ...). Τὸ κεφάλι τῆς, σῆκωσε τῆς τὸ κεφάλι. (Ὁ Μεμᾶς ἀφήνει τὸ ἀκουστικὸ καὶ κρέμεται. Ἀκούγεται ὁ αὐτομάτος: Ἄν θέλετε ν' ἀφήσετε τυχὸν παραγγελία μιλεῖστε μὲς ἀκούσετε τὸν χαρακτηριστικὸ ἤχο, ἔχετε στη διάθεσή σας τριάντα δευτερόλεπτα. Ἦχος).

ΜΕΜΑΣ: Λεῖπει ὁ Δελησάββας.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Στὴ Μπέμπα): Αὐτὸνε πού ἔχει ἐσὺ – τι εἶναι αὐτὸ ὁ... Πού σοῦ δίνε τίς συνταγὲς ὁ ψηλὸς μορῆς...

ΜΠΕΜΠΑ: Δέν ξέρω, δέν εἶναι τίποτα αὐτὸς, οὔτε ἔχω κανένα τηλέφωνό του.

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Δέν ξέρουμε κανέναν ἄλλο; Τί νοῦμερο ἔχει ἡ Κλινικὴ τοῦ Λαρετζάκη; Ἐκεῖ νὰ πάρουμε. (Στὴ Βαρβάρὰ): Γιὰ βρῆς τὸ ἐκεῖ... (Ἡ Βαρβάρὰ ψάχνει στὸν τηλεφωνικὸ κατάλογο).

ΜΕΜΑΣ (Ξεσπάει σὲ κλάμα ὑστερικό, βουβό): Ἐξω, ἔξω ὄλοι! Ἐξω, ἔξω, ἔξω! Μάνα μου, μαμὰ μου, μαμὰ μου! Σωτηράκη, ἡ μάνα μας... (Τῆς ἀγκαλιάζει τὸ κεφάλι πίσω ἀπ' τὴν καρότσα καὶ τῆς φιλάει τὰ μαλλιά. Ἡ γριὰ μάσκα). Δέν θὰ φύγεις! Δέν ἔχει νὰ πᾶς πουθενά, πουθενά! Δὲ θὰ σ' ἀφήσω νὰ φύγεις ἀπὸ κοντὰ μου. Συνέχεια κοντὰ σου θὰ ἴσαι, συνέχεια. Θὰ ἴρθεις μαζί με, στὸ σπίτι σου! Θὰ σ' ἔχω ἐγὼ, ἐγὼ θὰ σέ ... ἀγάπη μου, ἀγάπη μου, μάνα μου, θὰ σέ φροντίζω, ὅτι θέλεις... τηλεόραση, ὅτι θέλεις, ὅτι θέλεις! Σωτηράκη, τί ἔγινε; Τί ἔγινε;.. Μαμὰ, μαμὰ, κύτταξέ με! Βαρβάρὰ ... Σωτηράκη ... Μαμὰ! Ἐγὼ εἶμαι ὁ Μεμᾶς μάνα μου. (Πᾶει καὶ πέφτει στὰ πόδια τῆς, τ' ἀγκαλιάζει, τὰ φιλάει, κλαίει).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Βρῆκες τίποτα; Σῶπα ρέ Μεμᾶ! Γιὰ κύττα, ρέ Βαρβάρὰ!..

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ἐχει ἐδῶ πολλοὺς (κυττάζει τὸν κατάλογο).

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ: Ἐναν θέλουμε.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν ἔχει. (Διαβάζει ὀνόματα): ... Λαρετζάκης Νίκος, ἔμπορος. Λαρετζάκης Νίκος, εἰσαγωγέας. Λαρετζάκης ... Δέν ἔχει κλινικὲς.

ΜΠΕΜΠΑ: Γιὰ ρῶτα δίπλα, μήπως ξέρουν κανέναν, κἀ ἴνα τηλέφωνο.

ΒΑΡΒΑΡΑ: Δέν τοὺς ξέρω, τί νὰ πῶ, δὲ μπορῶ τὰ ξένα κουδοῦνια. (Ἡ Βαρβάρὰ πέφτει στὸν καναπέ, μικρὴ ὑστερία. Κλαίει, ἀνήμερη νὰ κάνει τίποτα. Ἡ Μπέμπα βγαίνει, ἀκούμε νὰ χτυπάει κουδοῦνια, ν' ἀνεβοκατεβαίνει σκαλιὰ. Ἡ φλογέρα, ἀκούγεται καθαρὰ ἄμενουςης).

ΜΕΜΑΣ: Μάνα μου, ἐγὼ, γιὰ ὅλα ἐγὼ φταίω! Δὲ θὰ σέ ξαναστεναχωρήσω γιὰ τίποτα, γιὰ τίποτα! Ποτέ, ποτέ, μάνα μου, ὅτι θέλεις μάνα μου, ὅτι θέλεις (κλαίει μὲ λυγμούς) ὅτι θέλεις ...

ΣΩΤΗΡΑΚΗΣ (Τῆς χαιδεύει τὰ μαλλιά ἀπὸ τὴν πλάτη): Ντολμαδάκια, ὅτι θές, ναάμε (τῆς ἀγκαλιάζει τὸ κεφάλι) ὅτι θές ...

ΒΑΡΒΑΡΑ (Ἡ φλογέρα δυναμώνει): Σκάσε! (κλαίει).

ΜΕΜΑΣ: Θὰ σέ πάρουμε στὸ Χαλάνδρι. Αὔριο κιόλας. Αὔριο, ἔ Βαρβάρὰ; (Ἡ Βαρβάρὰ ξεσπάει σὲ δυνατὰ πνιχτὰ κλάματα. Ὁ ἄμενουςης δυναμώνει ἀκόμα).

ΒΑΡΒΑΡΑ: Ὅχι! Ὅχι, ὄχι, ὄχι, ὄχι! Δέν θὰ τὸ κάνετε αὐτὸ, δὲ θὰ μοῦ τὸ κάνετε, δέν ἀντέχω, δέν ἀντέχω ... (Φεύγει τρέχοντας στὸ δωμάτιο σπαραχτικὰ ἐνῶ πέφτουν τὰ φῶτα καὶ ὁ ἄμενουςης ἀνεβαίνει μέχρι πού γίνεται ΑΥΛΑΙΑ).

© Copyright : Γιώργος Διαλεγμένος καὶ "Θέατρο".
Ἀπαγορεύεται κάθε ἀναδημοσίευση, ραδιοφωνικὴ με-
τάδοση, ἐπαγγελματικὴ ἢ ἐρασιτεχνικὴ παράσταση
τοῦ ἔργου, χωρὶς γραφτὴ ἀδεία ἀπὸ τὸ συγγραφέα.



Καθαρευουσιάνικο, άσυνάρτητο περίπλοκο, άκατάληπτο!

ΤΟ ΠΡΩΤΟΛΕΙΟ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΥ ΣΦΥΡΟΚΟΠΙΕΤΑΙ ΣΤΗ ΒΟΥΛΗ

Διατάξεις άτελείς, έτερόκλητες κι άντισυνταγματικές!

‘Ο καθημερινός Τύπος και τὰ κρατικά Μέσα “Ένημέρωσης” αναφέρθηκαν με δυο μόνον λόγια, σέ δυο πολύωρες και σημαντικές συνεδριάσεις τής Βουλής, στις 22 και 25 του περασμένου Αυγούστου. Τό “Θ” έχει παράδοση στην άσκηση σωστής Δημοσιογραφίας. Γι’ αυτό, όχι μόνο δε διατάζει νά τούς άφιερώσει ένα όλόκληρο 16σέλιδο—θά συνεχίσει και στ’ άλλο τεύχος! Οί αναγνώστες θά μās δικαιώσουν διπλά: Θ’ αναγνωρίσουν πώς είχαν ένημερωθει επιπόλαια, λειψά και—τό κυριότερο, παραπλανητικά κι άλλοιωμένα. Τά επίσημα Πρακτικά δίνονν τήν πραγματική εικόνα προσώπων και πραγμάτων. Και πιστή τήν εικόνα του Κοινοβουλίου. Χρέος νά προσφέρεται στους πολίτες.

ΕΠΙΚΥΡΩΜΕΝΑ ΤΑ ΕΠΙΣΗΜΑ ΠΡΑΚΤΙΚΑ ΤΗΣ ΒΟΥΛΗΣ

Συνεδρίαση ΚΖ’, Παρασκευής 22 Αυγούστου 80, του τμήματος θερινής διακοπής των εργασιών τής Βουλής (Περίοδος Β’, Σύνοδος Γ’). Έπικυρωμένα, επίσημα Πρακτικά :

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δημ. Παπασπύρου) : Εισερχόμεθα εις τήν συζήτησην του νομοσχεδίου άρμοδιότητος Έπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών (περι μονιμοποιήσεως Μουσικών των Κρατικών Όρχηστρών Άθηνών και Θεσσαλονίκης, καθορισμού των συγγραφικών δικαιωμάτων των Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων, μεταφοράς των επί τής Κινηματογραφίας έν γενεί άρμοδιότητων εις τό Έπουργείον Πολιτισμού και Έπιστημών και προστασίας των καλλιτεχνών έρμηνευτών). ‘Ο εισηγητής τής πλειοψηφίας κ. Άναστασόπουλος έχει τόν λόγον.

ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΑΝΑΣΤΑΣΟΠΟΥΛΟΣ : Κυρίες και κύριοι συνάδελφοι, έχω τήν τιμήν νά εισηγομαι εις τό Τμήμα τό σχέδιον νόμου που προβλέπει τήν μονιμοποίησιν : Πρώτον των μουσικών, οι οποίοι υπάρχουν εις τήν κρατικήν όρχήστρα Άθηνών και Θεσσαλονίκης.

Δεύτερον : Τήν αύξηση των άποδοχών των θεατρικών συγγραφέων, τά έργα των οποίων παίζονται στα κρατικά θέατρα.

Τρίτον : Τήν μεταφοράν των άρμοδιότητων εκείνων, οι οποίες μέχρι σήμερα υπάρχουν στο Έπουργείο Βιομηχανίας και Ένεργείας, και επίσης όρισμένων του Έπουργείου Προεδρίας Κυβερνήσεως και έχουν σχέση με τήν Κινηματογραφία και τήν Τηλεόραση.

Τέταρτον : Προβλέπει τήν κατοχύρωση των καλλιτεχνών—έρμηνευτών.

Πιο άναλυτικά, τό πρώτο κεφάλαιο, αποτελούμενον από 4 άρθρα προβλέπει τά εξής : Οί μουσικοί τής Κρατικής Όρχήστρας Άθηνών και τής Κρατικής Όρχήστρας Θεσσαλονίκης μέχρι τό 1969 ήσαν μόνιμοι υπάλληλοι. Με ένα Ν. Δ. τής δικτατορίας οι άνθρωποι αυτοί από μόνιμοι υπάλληλοι έγιναν υπάλληλοι σχέσεως εργασίας ιδιωτικού δικαίου.

“Όπως άντιλαμβάνεσθε, στους ανθρώπους αυτούς προεκλήθη μία άδικία, ή οποία συνεχώς βρίσκεται μπροστά τους στην προαγωγή, στην σύνταξη, στην ασφάλειά τους. Τό παρόν σχέδιον νόμου καταργεί τήν άδικία αυτή, μονιμοποιεί πάλι τους υπάλληλους αυτούς, θέτον σαν άνώτατο όριο μονιμοποίησεως τό 55ον έτος.

Έπειδή, όμως, υπάρχουν υπάλληλοι, οι οποίοι έχουν υπερβεί τό 55ον έτος τής ηλικίας τους και προκύπτει θέμα γι’ αυτούς τους ανθρώπους, προβλέπει τήν παραμονή τους μέχρι τής όριστικής τους άποχωρήσεως και, έφ’ όσον γίνει ή άποχώρη-

ση, ή θέση τους προβλέπεται νά καταλαμβάνεται από μόνιμο υπάλληλο.

Τό δεύτερο κεφάλαιο του παρόντος σχεδίου νόμου, αποτελούμενο από 1 άρθρο, άσχολεϊται με τήν ρύθμιση των άμοιβών των θεατρικών συγγραφέων, τά έργα των οποίων παίζονται στα κρατικά μας θέατρα.

Μέχρι σήμερα υπήρχε μία άνιση μεταχείριση μεταξύ θεατρικού συγγραφέως και σκηνοθέτου. Με τό άρθρο 4 του παρόντος σχεδίου νόμου γίνεται μία ισότιμη μεταχείριση μεταξύ θεατρικού συγγραφέως και σκηνοθέτου. Κι’ έτσι μία άδικία, ή όποία μέχρι σήμερα ήταν σέ βάρος των θεατρικών συγγραφέων, αίρεται.

Τό τρίτο κεφάλαιο προβλέπει τήν μεταφορά των άρμοδιότητων του Έπουργείου Βιομηχανίας και Ένεργείας, που έχουν σχέση με τήν ραδιοφωνία, τήν τηλεόραση και τήν κινηματογραφία, στο Έπουργείο Πολιτισμού και Έπιστημών. Παράλληλα προβλέπει τήν μεταφορά των πιστώσεων, οι οποίες ήταν έγγεγραμμένες εις τόν προϋπολογισμό του Έπουργείου Βιομηχανίας και Ένεργείας, στο Έπουργείο Πολιτισμού και Έπιστημών και παραμένον μονο όρισμένες τεχνικές άρμοδιότητες σχέση έχουσες με τήν Ραδιοφωνία και Τηλεόραση στο Έπουργείο Βιομηχανίας.

Τέλος τό τελευταίο κεφάλαιο του σχεδίου νόμου προβλέπει τήν κατοχύρωση των καλλιτεχνών έρμηνευτών. Μέχρι σήμερα στη Χώρα μας κανένας ειδικός νόμος δεν έχει προβλέψει τήν κατοχύρωση των έρμηνευτών, ενώ στα άλλα προηγμένα κράτη ισχύει ή σύμβαση τής Ρώμης, ή όποία έγένετο τό 1961 και βάσει τής όποίας γίνεται ή κατοχύρωση των δικαιωμάτων των καλλιτεχνών έρμηνευτών.

‘Η Χώρα μας μέχρι σήμερα—επαναλαμβάνω—καμιά ειδική μέριμνα δεν είχε πάρει γι’ αυτούς τους ανθρώπους και με τό παρόν σχέδιο νόμου ξεκινάμε νά προστατεύσουμε τους ανθρώπους αυτούς από τις άδικίες, οι οποίες έγένοντο σέ βάρος τους.

Προκειμένου τά άρθρα, τά όποια άφορούν τήν κατοχύρωση των καλλιτεχνών έρμηνευτών, νά είναι πιο δίκαια έλήφθησαν υπ’ όψιν οι προτάσεις των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων, οι οποίες συνετάχθησαν υπό ενός Βέλγου ειδικού. Εύχομαι σύντομα στη Βουλή νά έλθει και άλλο νομοσχέδιο που νά ρυθμίζει και τους παραγωγούς δίσκων, γραμμοφώνων και τηλεοράσεων, όπως και τους οργανισμούς τής ραδιοτηλεοράσεως, γιατί ξέρουμε αυτά τά θέματα στις υπόλοιπες προηγμένες χώρες από άρκετά έτη έχουν ρυθμισθεί. Στη Χώρα μας εύτυχώς μέσα σέ ένα χρόνο ήλθαν δυο νομοσχέδια. Τό ένα ήταν γιά τήν κασσετοπειρατεία

και το δεύτερο — το σημερινό — που ρυθμίζει την προστασία των καλλιτεχνών.

Πιστεύω πως σύντομα ο Υπουργός, όπως άλλωστε αναγράφεται και στην αιτιολογική έκθεση, θα φέρει ένα σχέδιο νόμου που θα καλύπτει και τις υπόλοιπες κατηγορίες και έτσι θα γίνεται μία εξασφάλιση της καλλιτεχνικής πνευματικής κληρονομιάς, μιάς κληρονομιάς η οποία είναι απαραίτητη για λαούς οι οποίοι θέλουν να παίζουν κάποιο πρωτεύοντα ρόλο στην ιστορία.

Σας ευχαριστώ πάρα πολύ και εισηγοῦμαι την ψήφιση του παρόντος σχεδίου νόμου (Χειροκροτήματα εκ της Πτέρυγος της Νέας Δημοκρατίας).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δημ. Παπασπύρου): 'Ο κ. Πλασκοβίτης, ως εισηγητής της 'Αξιωματικής 'Αντιπολιτεύσεως έχει τον λόγον.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗΣ: Κυρίες και κύριοι συνάδελφοι, το παρὸν νομοσχέδιο είναι, όπως συμβαίνει συχνά με την τακτική της Νέας Δημοκρατίας και πάλι 4 νομοσχέδια.

'Αναφέρεται στο θέμα της Κρατικής 'Ορχήστρας για το οποίο τόσα έχουν γραφεί και τόσα έχει υποστεί το 'Ελληνικό Κοινό με το να μη λειτουργεί η Κρατική 'Ορχήστρα από αρκετά χρόνια ή τουλάχιστον από αρκετούς μήνες.

'Ασχολείται το νομοσχέδιο με τὰ συγγραφικά δικαιώματα των θεατρικών συγγραφέων. 'Ασχολείται το νομοσχέδιο με το σημαντικότερο θέμα της υπαγωγής στο Υπουργείο Πολιτισμού των υπηρεσιών που έχουν αρμοδιότητα στην καλλιτεχνική πλευρά της κινηματογραφίας στην 'Ελλάδα. Και τέλος περιλαμβάνει σοβαρότατες διατάξεις πάνω στο θέμα των λεγόμενων συγγενικών δικαιωμάτων, που είναι ένας θεσμός εντελώς καινούργιος για τη Χώρα μας, αλλά κι ένας θεσμός επίσης πρόσφατος μπορεί να πει κανένας — άριθμεί λίγα χρόνια μόνο — και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

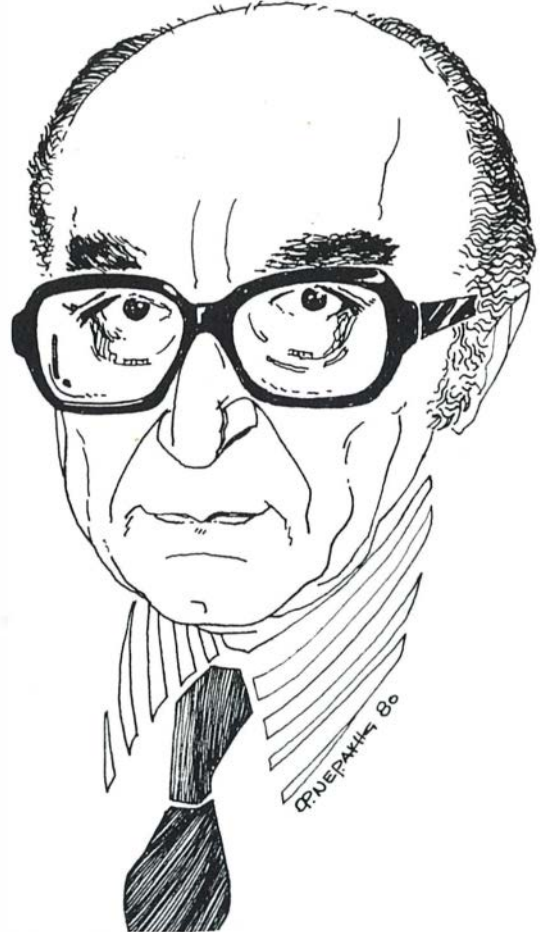
Θά 'ελπιζα ότι ένα τέτοιο νομοσχέδιο, που έχει ὅλο αυτό το πλήθος των ουσιαστικών διατάξεων, θα μπορούσε να δώσει την ἀφορμή για μιὰ περισσότερο ἀνετη συζήτηση ὀλόκληρου του πολιτιστικού προβλήματος στη Χώρα μας, που ἀναμφισβήτητα είναι σοβαρότατο, που ἀναμφισβήτητα είναι ἀπὸ τὰ πρῶτα που μπορεί νὰ ἠδιαφέρουν μιὰ πολιτισμένη χώρα και που εἶμαι βέβαιος ὅτι αὐτὸ δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὴν ἀντίληψη του σημερινῶ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ.

'Ὅστόσο, ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο τὸ νομοσχέδιο αὐτὸ ἐρχεται για συζήτηση, ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο βλέπω ὅτι θὰ διεξαχθεῖ αὐτὴ ἡ συζήτηση, με ἀναγκάζει και ἐμένα ὅσο τὸ δυνατὸν περιληπτικὸς ἀλλὰ και νὰ ἐκφράσω κάποια πικρία γιατί τέτοια θέματα, τὸ ἐπαναλαμβάνω, θὰ ἔπρεπε νὰ ἀπασχολοῦν σοβαρότερα ὀλόκληρη τὴ Βουλὴ και σὲ περισσότερες συνεδριάσεις.

"Αν ἐρθομε τώρα στὸ περιεχόμενο του νομοσχεδίου θὰ πρέπει πρῶτα — πρῶτα νὰ ἐπισημάνομε κάτι που μόνο θυμηδία θὰ πρέπει νὰ μᾶς προκαλέσει, δηλαδὴ τὴν τρομερὴ καθαρεύουσα με τὴν ὁποία είναι γραμμένη και ἡ εισηγητικὴ έκθεση και τὸ κείμενο του νομοσχεδίου μιὰ γλώσσα που θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι, τουλάχιστον για τὰ νομοσχέδια του Ὑπουργείου Πολιτισμοῦ, ἀπαράδεκτη. 'Αλλὰ δὲν είναι τὸ κακὸ ὅτι χρησιμοποιεῖται ἡ καθαρεύουσα. Τὸ κακὸ είναι ὅτι με τὴν καθαρεύουσα αὐτὴ γίνεται μιὰ τέτοια φραστικὴ περιπλοκὴ στη διατύπωση και τὴ ρύθμιση ἐννόμων σχέσεων, που για πρώτη φορὰ εἰσάγονται στη Χώρα μας, ὡστε πραγματικὰ νὰ ἀπορεῖ κανεὶς πῶς θὰ μπορέσουν νὰ τὰ βγάλουν πέρα τὰ δικαστήρια — γιατί ἀσφαλῶς πολλὲς διαφορὲς θὰ φθάσουν στὰ δικαστήρια — ὅταν θὰ ἔχουν νὰ ἀντιμετωπίσουν τέτοιους φραστικὲς περιπλοκὲς.

Εὐχομαι αὐτὰ τὰ πρῶτα και βασικὰ ἐλαττώματα του νομοσχεδίου νὰ διορθωθοῦν με μεταγενέστερες τροποποιήσεις και ἀπλουστεύσεις, με τὴν ἐμπειρία βέβαια που θὰ δώσει ἴσως ἡ ἐφαρμογὴ του νόμου ὅταν ψηφιστεῖ, ἀλλὰ και με τὴν ἐπίδα ὅτι κάποιο τέλος πάντων περισσότερο "μασασμένο" στὰ καλλιτεχνικὰ πράγματα και περισσότερο κάτοχοι τῆς γλωσσικῆς πραγματικότητας θὰ προσαρμόσουν αὐτὲς τὲς διατάξεις με τρόπο που νὰ μποροῦν νὰ ἀποτελέσουν κάποτε ἀντικείμενο μιᾶς σοβαρότερης και πιὸ ἐκτεταμένης συζήτησης.

"Ας δοῦμε τὴν οὐσία. Με τὸ κεφάλαιο πρῶτο του νομοσχεδίου ἐπιχειρεῖται ἡ ρύθμιση του θέματος του προσωπικοῦ τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας 'Αθηνῶν. Πραγματικὰ είναι γνωστὸ ὅτι τὴν κατάσταση μονιμότητας τῶν μελῶν τῆς Κ. Ο. Α. τὴν διαδέχθηκε μιὰ αὐθαίρετη πράξη τῆς δικτατορίας — μέσα στὸ



Σπύρος Πλασκοβίτης (ΠΑΣΟΚ): Μόνο θυμηδία προκαλεῖ ἡ τρομερὴ, ἡ ἀπαράδεκτη καθαρεύουσα του νομοσχεδίου και τῆς εισηγητικῆς έκθεσης του κ. Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ

σύνολο των αὐθαίρετων πράξεων που ἔκανε ἦταν και αὐτὴ — που μετέτρεψε τὲς περισσότερες ἀπὸ τὲς θέσεις αὐτὲς σὲ θέσεις ἐκτάκτων ὑπαλλήλων, με συνέπεια βέβαια νὰ δημιουργηθεῖ ἀστάθεια και μιὰ ἰδιαίτερη κακὴ ψυχολογία στους καλλιτέχνες μέλη τῆς 'Ορχήστρας, πράγμα που κάτω μάλιστα ἀπὸ τὲς πολιτιστικὲς συνθήκες που ἐπικρατοῦν στη Χώρα μας δὲν ἦταν στοιχεῖο για τὴν προαγωγή, τὴν καλλιτεχνικὴ και τὴν ὀργανωτικὴ, τῆς Κ.Ο.Α.

Σήμερα γίνεται ἐπιστροφή στὸ παλαιότερο καθεστὼς και προβλέπεται ἡ μονιμοποίηση τῶν μελῶν τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας. 'Απὸ τὰ στοιχεῖα που ἔχουμε, ἀν δὲν ὑπάρχει κάποιο λάθος, ὑπηρετοῦν αὐτὴ τὴ στιγμή 22 μόνιμα μέλη στην Κρατικὴ 'Ορχήστρα. Σὰν ἔκτακτοι με μιὰ σύμβαση ἀρίστου χρόνου 3 — 4, ἄλλοι — περίπου 55 — με σύμβαση ἰδιωτικοῦ δικαίου και με χρόνο υπηρεσίας πάνω ἀπὸ μιὰ 10ετία και ἀκόμη ὑπάρχουν ἡμερομίσθια σὲ ὀργανικὲς θέσεις, 25 — 30 τὸν ἀριθμό.

Θὰ ἔλεγα ὅτι ὅπως εἶναι διατυπωμένη ἡ διάταξη του νομοσχεδίου δὲν φαίνεται νὰ μονιμοποιεῖ και ἐκείνους οἱ ὁποῖοι ὑπηρετοῦν σὰν ἡμερομίσθιοι στὲς ὀργανικὲς αὐτὲς θέσεις. Και νομίζω ὅτι στὸ σημείο αὐτὸ χρειάζεται βελτίωση τὸ νομοσχέδιο, γιατί δὲν μπορῶ φυσικὰ νὰ πιστέψω ὅτι ὁ Ὑπουργός Πολιτισμοῦ ἐπιχειρεῖ μιὰ διάκριση, ἐνῶ πρόκειται πραγματικὰ για μέλη τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας που ἔχουν τὰ ἴδια προσόντα και που ἐκτελοῦν τὸ ἴδιο ἔργο. 'Αλλὰ τὸ σημαντικό είναι ὅτι ὅλα αὐτὰ τὰ μέλη τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας ἔτσι ἢ ἀλλιῶς, ἕως σήμερα, μισθοδοτοῦνται. 'Εν τούτοις ἡ Κρατικὴ 'Ορχήστρα δὲν λειτουργεῖ. Και δὲν εἶναι μόνο τὸ ὅτι δὲν λειτουργεῖ ἡ Κρατικὴ 'Ορχήστρα, εἶναι ζήτημα ὅτι για πολλοὺς και διαφόρους λόγους, ἄλλους τούς ὁποῖους καταλαβαίνει και ὁ καινὸς νοῦς, ἄλλους τούς ὁποῖους δὲν μπορεῖ νὰ ἐξακριβῶσει κανεὶς οὔτε ἀπὸ μέσα ἀπὸ τὲς γραμμὲς τῶν ἐφημερίδων, μπουκοτάρονται οἱ διαφορὲς ἐκδηλώσεις του Φεστιβάλ 'Αθηνῶν με τὴν ἐπιδεικνυόμενη μάλιστα εὐλογία ἀλληλεγγύη μουσικῶν 'Ὀργανισμῶν ξένων χωρῶν.

Και ἐκείνο που εἶναι ἐπίσης περιεργό εἶναι ὅτι ἐνῶ πολλὸν χρόνο τώρα δὲν λειτουργεῖ ἡ Κρατικὴ 'Ορχήστρα, προσκαλοῦνται διάφορα ξένα και μπορεῖ νὰ πει κανεὶς, ἐρασιτεχνικὰ

συγκροτήματα για να αντιμετωπισθούν έτσι οι απαιτήσεις του Φεστιβάλ στην Αθήνα.

Κύριε Υπουργέ, εκείνο που ενδιαφέρει είναι αναμφισβήτητα να τακτοποιηθούν οι καλλιτέχνες, οι άνθρωποι αυτοί. Αλλά θα ξέρετε πάρα πολύ καλά ότι η απομάκρυνσή τους από την άσκηση της καλλιτεχνικής τους λειτουργίας για τόσο μακρό χρονικό διάστημα έχει σαν συνέπεια να χάνει ο καλλιτέχνης την δεξιοτεχνία του, να χάνει τις ικανότητες εκείνες που πρέπει να έχει σε ψηλή στάθμη ο μουσικός για να μπορεί να αποδώσει σε μια μεγάλη Ορχήστρα. Κι' αυτή η απόνερωση της Κρατικής Ορχήστρας είναι μια από τις βαρειές ευθύνες που καταλογίζουμε στην Κυβέρνηση της Δεξιάς σήμερα.

Επομένως, φοβάμαι ότι και τώρα ακόμα που αρχίζει να είναι άργα για την προσπάθεια που θα γίνει ώστε να μπορέσει να ξαναλειτούργησει η Κρατική Ορχήστρα κατά τρόπο ικανοποιητικό. Οπωσδήποτε το εύχομασθε και βέβαια θα βοηθήσουμε σ' αυτό, εφ' όσον άλλωστε και οι συνδικαλιστικές οργανώσεις των μουσικών έχουν σαν πρώτο αίτημά τους τη μονιμοποίηση. Θα λέγαμε, όμως, ότι δεν φθάνει αυτό. Και ότι εκείνο στο οποίο πρέπει να αποβλέψει η Κυβέρνηση και ο κ. Υπουργός του Πολιτισμού είναι να λειτουργήσει η Ορχήστρα, να λειτουργήσει το γρηγορότερο και να αρθρουν όλα τα εμπόδια που μέχρι σήμερα παρεμβλήθηκαν στη λειτουργία της. Αυτό απαιτεί και το Αθηναϊκό κοινό και ολόκληρης της χώρας, αυτό απαιτεί και η θέση που κρατεί ο τόπος μας μέσα στην Ευρώπη. Είναι το λιγότερο τραγικό ή "Ελλάδα να μην έχει μια Ορχήστρα σε κάποιο επίπεδο σχετικά τουλάχιστον ανάλογο μ' εκείνο που υπάρχει στις άλλες Ευρωπαϊκές χώρες.

Ένα από τα θέματα που μόνο το επίσημιαίνο, είναι το θέμα του Γενικού Διευθυντή της Κρατικής Ορχήστρας. Τιμούμε βέβαια το όνομα και την αξία του Μάνου Χατζιδάκι και πιστεύουμε ότι αποτελεί ένα κεφάλαιο για την Χώρα μας. Ωστόσο ο Χατζιδάκις είναι ο μόνος ο οποίος υπήρξε εξαιρετικής μόνιμος στην Κρατική Ορχήστρα, τη στιγμή που η κατάσταση είναι αυτή που σας περιέγραφα ως τώρα. Δυστυχώς — λέω και πάλι ότι δεν θέλω να υπεισέλω στην ουσία των διαφορών — δημιουργήσε όξεια κατάσταση από την έλλειψη κάποιων συνεννοήσεων με τα μέλη της Κρατικής Ορχήστρας και τους μουσικούς. Πρέπει να πούμε ότι ειδικά η θέση του Γενικού Διευθυντή δεν έπρεπε να είναι μόνιμη. Δεν έπρεπε τουλάχιστον αυτή να είναι μόνιμη. Διότι σ' αυτή τη θέση είναι φυσικό ότι μπορεί η Χώρα να επιδιώκει την έναλλαγή καλλιτεχνικών προσωπικοτήτων και δυναμειών, την στιγμή που όλες οι πρώτης τάξεως δυναμείες Έλλήνων μαέστρων είναι διασκορπισμένες έξω από την Ελλάδα και μένουν ουσιαστικά αναξιοποίητες.

Με αυτά τελειώνω το θέμα της Κρατικής Ορχήστρας, το οποίο θα μπορούσε να είναι θέμα για μια πλήρη συνεδρίαση.

Για τις περιγραφικές δικαιωμάτων ρυθμίσεις, δεν υπάρχουν παρατηρήσεις. Αναμφισβήτητα είναι δίκαιες οι ρυθμίσεις και προτείνεται η αποδοχή της σχετικής διάταξης.

Το κεφάλαιο Γ' του νομοσχεδίου προβλέπει την μεταφορά ενός μέρους των αρμοδιοτήτων του Υπουργείου Βιομηχανίας, που αναφέρονται στην καλλιτεχνική πλευρά, τη σχετική με την κινηματογραφία, στο Υπουργείο Πολιτισμού. Ήταν πια καιρός. Κατ' έξοχην η κινηματογραφία έχει σημειώσει τεράστιες προόδους στην Χώρα μας τα τελευταία χρόνια, χάρη στους προικισμένους σκηνοθέτες και κινηματογραφιστές, οι οποίοι είναι φανερό και ιδιαίτερα ευχάριστο, ότι έμφороούνται από προοδευτική ιδεολογία. Αυτή ήταν ωστόσο η άμαρτία τους, που εμπόδιζε να ένισχυθεί, ο ελληνικός κινηματογράφος κατά τον τρόπο που το ζητούσε μόνος του, να ένισχυθεί δηλαδή οικονομικά και ήθικά από το Κράτος, αφού απέδειξε ότι ήταν το είδος της τέχνης που μπορούσε να σημειώνει τα περισσότερα αποφασιστικά βήματα.

Συνάντησε ως τώρα δύο τεράστια εμπόδια. Τό ένα ήταν η ακαταλληλότητα των υπηρεσιών του Υπουργείου Βιομηχανίας, των άσχετων με τα θέματα της κινηματογραφίας όρισμένα όνόματα υπεύθυνων γνωρίζουμε, αλλά δεν είναι ανάγκη να τα αναφέρουμε αυτή τη στιγμή, έπαιξαν πολύ κακό ρόλο. Μά ήταν και οι τρομακτικοί νόμοι της λογοκρισίας. Από την εποχή της δικτατορίας του Μεταξά, στην περίοδο μετά τον εμφύλιο πόλεμο και ακόμη χειρότερα στην περίοδο της δικτατορίας της χούντας, η λογοκρισία ήταν ο μόνιμος βραχνάς του Έλληνικού Κινηματογράφου.

Σά να μην έφτανε η λογοκρισία, πίεσεις πάνω στους κινηματογραφιστές και στους σκηνοθέτες, για να έλεγχοι ή έμπευση και η κατεύθυνση που θα δώσουν στην τέχνη τους, άσκήθηκε με πολλούς τρόπους, οικονομικούς προπάντων, μά και ήθικούς από άλλη πλευρά.

Δύο θέματα επομένως στο κεφάλαιο αυτό από τα περισσότερα ενδιαφέροντα είναι το ένα που αναφέρεται στην οργάνωση του Φεστιβάλ του Έλληνικού Κινηματογράφου της Θεσσαλονίκης και το άλλο στη λογοκρισία των ταινιών και γενικά των θεατρικών παραστάσεων.

Το Φεστιβάλ βλέπω ότι περιέχεται, έστω και κάπως βιαστικά, στο Υπουργείο Πολιτισμού και αυτό είναι βέβαια εύχης έργο. Θα εύχομαι να συναντήσει στις αρμόδιες υπηρεσίες του Υπουργείου Πολιτισμού περισσότερη κατανόηση. Γιατί δεν σημαίνει ότι, αν φύγει από το ένα Υπουργείο, που είχε μεταχειριστεί τον κινηματογράφο σαν μια κάποια μηχανολογική εγκατάσταση και μεταφέρεται στο Υπουργείο Πολιτισμού, όπου ο κατέχων σήμερα την θέση του Υπουργού Πολιτισμού, όπως το πιστεύω, έχει όλες τις προθέσεις να ένισχύσει τον ελληνικό κινηματογράφο, ότι μ' αυτό και μόνο οι υπηρεσιακοί παράγοντες, που θα άσχοληθούν από δώ και πέρα με τον ελληνικό κινηματογράφο, θα είναι διαφορετικής νοοτροπίας, ότι θα έχουν κάποιες καλύτερες σχέσεις με το θέμα, από εκείνες που είχαν οι αρμόδιοι στο Υπουργείο Βιομηχανίας. Ορισμένα όνόματα υπηρεσιακών παραγόντων στο Υπουργείο Πολιτισμού, μάς κάνουν να φοβόμαστε ότι θα συναντηθούν δυσχέρειες και εκεί. Εύχομαι ο κ. Υπουργός να το αντιληφθεί εγκαίρως και να μην αφήσει να περιέλθει η κινηματογραφία σε υπηρεσιακά χέρια ακατάλληλα.

Το Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης γνωρίζουμε πολύ καλά, κ. Υπουργέ, ότι πριν από 2—3 χρόνια έγινε αντικείμενο μίας δξότατης έριδας, που έφτασε στις έφημερίδες και η όποια συγκίνησε την Έλληνική Κοινή Γνώμη, με την οργάνωση ενός "αντιφεστιβάλ" στην Θεσσαλονίκη. Οι ευθύνες ήταν έξ ολοκλήρου σε βάρος των υπηρεσιακών παραγόντων και σε βάρος του τότε Υπουργού Βιομηχανίας, γιατί έπιχείρησε αυθαίρετα, χωρίς να άποκρύπτει ότι τον διασαρσει το ιδεολογικό περιεχόμενο των ταινιών, που παρουσιάζονταν στο Φεστιβάλ, να ανατρέψει τον κανονισμό, που ύπήρχε ως τότε και να τον αντικαταστήσει με έναν άλλο κανονισμό, στις έπιτροπές του όπολου τόσο για την πρόκριση των ταινιών, όσο και για την βράβευση έθεσε σκόπιμα μια πλειοψηφία από υπηρεσιακούς παράγοντες, στη δέ κριτική έπιτροπή, πρόσωπα που μπορεί να είχαν κάποιο κύρος και στράμματα και στην πνευματική ζωή της Χώρας, αλλά δεν είχαν καμιά σχέση με την ιδιαίτερη τέχνη της κινηματογραφίας.

Όμολογώ ότι δεν είχα καθόλου καιρό να έξετάσω — και το λέγω χωρίς δισταγμό, ότι δεν είχα καιρό, γιατί το νομοσχέδιο έτσι όπως φέρνεται, φέρνεται βιαστικά — δεν είχα, λέγω, καιρό να έξετάσω με ποιά κανονισμό και με ποιά σύνθεση έπιτροπών πρόκειται να οργανωθεί το έρχόμενο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης. Έπισημαίνω όμως και υπενθυμίζω αυτά που συμβήκανε ως τώρα και ελπίζω ότι ο κ. Υπουργός Πολιτισμού θα έλθει σε πλήρη συνεννόηση με κείνους, οι όποιοι πραγματικά μπορούν να δημιουργήσουν σ' αυτό τον τόπο ένα πρσδοίο κεφάλαιο για την τέχνη αλλά και ν' ανεβάσουν τη θέση της Χώρας μας γενικότερα στην πνευματική Ευρώπη, προσφέροντας και μια σημαντική οικονομική ώφέλεια.

Είναι ωστόσο ακατανόητο ότι η έπιτροπή λογοκρισίας των κινηματογραφικών ταινιών έξακολουθεί να παραμένει στο Υπουργείο Προεδρίας Κυβερνήσεως και μετά από αυτό το νέο νομοσχέδιο.

Είμαστε άπόλυτα αντίθετοι με τη διατήρηση της λογοκρισίας. Είναι ένας θεσμός σκοταδιστικός, ένας θεσμός που μάς έκθέτει διεθνώς και έπιπλέον, άσκειται από ανθρώπους που δεν έχουν καμιά σχέση, ή έλάχιστη τουλάχιστον σχέση έχουν, με την πνευματική ζωή και με την ελληνική πραγματικότητα. Είναι χρέος τιμής γι' αυτή την Βουλή να καταργήσει έπιτέλους αυτούς τους νόμους, που έλκουν την καταγωγή τους από την εποχή της Μεταξικής δικτατορίας και οι όποιοι άμάσσανε στις σκοτεινότερες περιόδους της πρόσφατης ελληνικής Ιστορίας.

Όπωσδήποτε, εφ' όσον παραμένουν τα νομοθετήματα αυτά, εφ' όσον παραμένουν οι Έπιτροπές λογοκρισίας, — κακά, κάκιστα — και ως την κατάργησή τους, που πρέπει να είναι πολύ σύντομη, θα έπρεπε τουλάχιστον να περιέλθουν και αυτές στο

Υπουργείο Πολιτισμού, ώστε τουλάχιστον το Υπουργείο Πολιτισμού, να έχει να αντιμετωπίσει στο σύνολό τους τα θέματα που αφορούν τον κινηματογράφο. Δεν γίνεται αυτό. Και φοβόμαστε ότι δεν γίνεται αυτό, γιατί επιδιώκεται να παραμείνει ή λογοκρισία σάν όπλα στους 1920 στους πυρήνες της Δεξιάς, οι οποίοι κατοικοεδρεύουν στο Υπουργείο Προεδρίας της Κυβερνήσεως. Στο σημείο αυτό υπάρχει λοιπόν ένα βασικό ελάττωμα στο νομοσχέδιο.

Περνώ τώρα στο θέμα των συγγενικών δικαιωμάτων. Θα παρακαλούσα τον κύριο Πρόεδρο, αν ήταν δυνατόν, κάπως να παραταθεί ο χρόνος που απομένει στη διάθεσή μου γιατί θα πρέπει να γίνει μια ανασκόπηση του τι είναι επιτέλους αυτά τα συγγενικά δικαιώματα, για τα όποια πολύ φοβάμαι ότι και πολλοί από τους παρόντες συναδέλφους δεν γνωρίζουν καν τι σημαίνει ο όρος.

Τα άρθρα, 10 και επόμενα του νομοσχεδίου εισάγουν, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, την προστασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας των έρμηνευτών ή εκτελεστών έργων του πνεύματος. Δηλαδή των μουσικών, των ηθοποιών, χορευτών, κλπ., κάτω από το θεσμό των λεγόμενων συγγενικών δικαιωμάτων.

Γιατί "συγγενικά"; "Συγγενικά", γιατί τα δικαιώματα των δημιουργών των πρωτοτύπων έργων -- όπως είναι οι λογοτέχνες, ή οι μουσικοσυνθέτες -- κατοχυρώνονται ως ένα βαθμό από τους νόμους "περί πνευματικής ιδιοκτησίας", οι οποίοι έχουν αρχίσει να εφαρμόζονται και να ισχύουν στη Χώρα μας από το 1920 και οι οποίοι είναι προσαρμοσμένοι στη Διεθνή Σύμβαση της Βέρνης, του 1886, που παγκόσμια κατοχύρωσε τα δικαιώματα των δημιουργών, δηλαδή της πνευματικής ιδιοκτησίας.

"Όμως, δικαιώματα για τους καλλιτέχνες έρμηνευτές των πρωτοτύπων έργων έως τώρα δεν υπήρχαν. Δεν μιλω φυσικά για την Ελλάδα, όπου ακόμα και οι νόμοι "περί προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας" ήταν πάρα πολύ ατελείς και αναποτελεσματικοί, αλλά μπορεί να πει κανείς ότι δεν υπήρχαν αυτά τα δικαιώματα και στα παλαιότερα χρόνια σ' όλοκληρο τον κόσμο. Και τουτό, γιατί ως τώρα οι έρμηνευτές -- ως το 1950-1960 -- τουλάχιστον, δεν είχαν άλλη δυνατότητα παρά να συμμετάσχουν σε μια σειρά από ζωντανές παραστάσεις, ή σε μια σειρά εκτελέσεων μουσικών έργων. Η τεχνολογία, όμως, της εποχής μας, ή τηλεόραση, τα video, ή γραμμοφωνία, ή μαγνητοσκόπηση, ή αποτύπωση γενικότερα σε υλικό φορέα των έρμηνευτών των καλλιτεχνών, έρμηνευτών και εκτελεστών, έδωσε πια τη δυνατότητα, όχι μόνο να ακούγονται και να παραμένουν οι έρμηνείες αυτές στην μνήμη ενός πολύ ευρύτερου κοινού από εκείνο που παρακολουθεί κάθε φορά μια παράσταση, ή μια σειρά καλλιτεχνικών παραστάσεων, αλλά ακόμα και τη δυνατότητα να μεταδίδονται και να επαναλαμβάνονται αυτές οι έρμηνείες πολλές φορές και σε πολύ χρονικό διάστημα, μετά την εκτέλεση της παράστασης, ή της μουσικής έρμηνείας. Συνέπεια αυτού ήταν ότι από τη μια μεριά χάρισε, μπορεί να πει κανείς, κάποια διάρκεια, κάποιο στοιχείο μονιμότητας στη φευγαλέα εκείνη εντύπωση, που είναι συνηθισμένη με μια παράσταση που είδαμε, με μια εξαίρετη έρμηνεία, με μια μουσική εκτέλεση, αλλά από την άλλη μεριά δημιούργησε ένα σοβαρότατο πρόβλημα ανεργίας των καλλιτεχνών, έρμηνευτών και εκτελεστών, παντού σ' όλη την Ευρώπη και σε όλο τον κόσμο. Γιατί έτσι περιόρισε τις δυνατότητες τις οποίες είχαν οι καλλιτέχνες αυτοί να εμφανίζονται σε περισσότερο κόσμο, σε περισσότερες σειρές παραστάσεων και να αμείβονται φυσικά από τη συνεχή αυτή εμφάνισή τους.

Δημιούργησε, λοιπόν το ζήτημα της προστασίας των καλλιτεχνών και των έρμηνευτών. Πρέπει να σημειώσω στο σημείο αυτό μια αξιολογική κοινωνική και νομική μελέτη του 1977 του Βέλγου νομικού και κοινωνιολόγου Φράνκ Γκότσην, ο οποίος με την εντολή των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων έκανε μια ανασκόπηση των νόμων και συγγενικών δικαιωμάτων στην Ευρώπη. Από τη μελέτη αυτή προκύπτει ότι σ' όλες τις ευρωπαϊκές χώρες το ποσοστό ανεργίας των καλλιτεχνών και έρμηνευτών και εκτελεστών, είναι πολύ υψηλότερο από κάθε άλλο ποσοστό ανεργίας σε άλλα επαγγέλματα.

Πρέπει κύριοι συνάδελφοι, να ξεφυγούμε από την εντύπωση που μας δημιουργεί ή εμφάνιση ή ο πλούσιος τρόπος ζωής κάποιας "βεντέτας" σήμερα, σ' όλα τα είδη της τέχνης και προπαντός στο τραγούδι. Άναμφισβήτητη, διάσημη τραγουδιστές, διάσημοι σολίστες εκτελέσεων μουσικών έργων, διάσημοι ηθοποιοί, δεν έχουν καμιά ανάγκη ιδιαίτερης προστα-

σίας. Τα συγγενικά δικαιώματα σήμερα ελάχιστα μπορεί να τους ενδιαφέρουν. "Όμως, πρέπει όλοι να μην ξεχνάμε την πραγματικότητα, ότι δηλαδή πίσω από την κάλυψη των λεγόμενων "βεντέτων" υπάρχει ένας δλόκληρος καλλιτεχνικός κόσμος που κερδίζει δύσκολα το ψωμί από τη δουλειά του και ο οποίος ωστόσο δεν παύει να καλλιεργεί το έδαφος όπου μπορεί ν' ανθίσει ή μεγάλη Τέχνη και πάνω στο οποίο αναδεικνύονται οι κορυφαίες μορφές των έρμηνευτών και εκτελεστών. Και αυτός ο κόσμος δλόκληρος έμενε άπροστατέτος ως τώρα παντού.

Από το 1960 -- 61 όταν έγινε ή Διεθνή Σύμβαση της Ρώμης, τον Οκτώβρη του 1961 αναγνωρίστηκαν δικαιώματα, λεγόμενα "συγγενικά δικαιώματα" στους έρμηνευτές και εκτελεστές τόσο για τις έγγραφες της έρμηνείας τους που γίνονται πάνω σε υλικό φορέα, όσο και για τις μεταδόσεις της ζωντανής τους παράστασης που γίνονται από την τηλεόραση και από το ραδιόφωνο.

Το 1977 εκπονήθηκε και ένα πρότυπο σχέδιο με την εντολή των Ευρωπαϊκών Κοινοτήτων για την ένοπιση του Δικαίου που επικρατεί στις χώρες Κοινότητας σχετικά με την προστασία των "συγγενικών δικαιωμάτων".

Είναι χρήσιμο να επισημανθεί ότι ή εύλογη προστασία της πνευματικής δημιουργίας των έρμηνευτών -- εκτελεστών, σταματά ή τουλάχιστον πρέπει να σταματά, στα όρια που δεν παρεμποδίζεται ή ελευθερία της πνευματικής έπικοινωνίας, της πολιτιστικής μορφής και της ψυχαγωγίας του κοινού. Και είναι το σημείο αυτό ακριβώς όπου παρουσιάζονται οι μεγαλύτερες δυσκολίες. Δηλαδή πώς, από τη μια μεριά θα προστατευθεί ο έρμηνευτής, εκτελεστής, καλλιτέχνης, και θα μπορεί να αμειφθεί ικανοποιητικά για τη δουλειά του και από την άλλη μεριά, πώς τα δικαιώματά του δεν θα έλθουν σε σύγκρουση με τα δικαιώματα τα οποία έχει ο συγγραφέας ή ο συνθέτης του πρωτότυπου έργου, κι ακόμα, πώς δλ' αυτά θα συμβιβαστούν με την ανάγκη να διαδίδεται ή Τέχνη, να διαδίδονται οι παραστάσεις, οι μουσικές έρμηνείες, και να γίνονται κτ'ίμα όσο το δυνατό ευρύτερο κύκλο ανθρώπων, ώστε ν' ανεβαίνει το πολιτιστικό επίπεδο κάθε Χώρας.

Στην Ελλάδα ή κατάσταση τόσο από άποψη προστασίας της πνευματικής ιδιοκτησίας γενικότερα, της προστασίας δηλαδή των συγγραφέων, συνθετών και καλλιτεχνών από λογής καταδολεύσεις των ήθικων τους δικαιωμάτων και των άτομικων τους συμφερόντων όσο και από την άποψη της προστασίας των έρμηνευτών, ήταν και εξακολουθεί να είναι δραματική. Παρά την ύπαρξη κάποιας ατελούς νομοθεσίας, όπως είπα, ή οποία ισχύει από το 1920, ή έλλειψη κυρίως ισχυρών επαγγελματικών οργανώσεων των συγγραφέων, συνθετών και καλλιτεχνών και το γενικότερο κλίμα περιφρόνησης των πνευματικών αξιών που επικράτησε στη Χώρα μας από μέρος του έπιστημου Κράτους, μαζί με την έλλειψη γενικότερης καλλιτεχνικής παιδείας και άγωγής, είχαν σαν συνέπεια να καταστήσουν τον συγγραφέα, τον συνθέτη, τον καλλιτέχνη έναν "περιθωριακό κοινωνικό τύπο" στην Ελλάδα. Το χειρότερο ωστόσο ήταν ότι ή καταδολείυση για την όποια μίλησα σε βάρος των δικαιωμάτων των πνευματικών ανθρώπων στην Ελλάδα δεν άσκειται μόνο από τις ίδιωτικές έπιχειρήσεις και τους διάφορους οργανισμούς, εκδότες κλπ. οι όποιοι με ποικίλους τρόπους κατά καιρούς έκμεταλλεύτηκαν την έπίμονη και τόσο σημαντική για μία Χώρα δημιουργία τους, αλλά έγινε και άντικείμενο έκμετάλλευσης άκόμη και από τα κρατικά τηλεοπτικά μέσα και τη ραδιόφωνία.

Είναι ευχάριστο ότι σήμερα -- και άς έλπίσουμε ότι τώρα γίνεται μία καλή αρχή -- άντιμεταπίζεται με κάποια σοβαρότητα από την νομοθετική τουλάχιστον πλευρά ή προστασία των πνευματικών ανθρώπων και καλλιτεχνών, γιατί για την κοινωνική και οικονομική πλευρά καλλίτερα είναι να μη μιλάμε καθόλου για την ώρα.

Και θα ήθελα στο σημείο αυτό να προσθέσω, ότι τα εξαγγελόμενα μεγαλεπήβολα πολιτιστικά σχέδια, οι κατασκευές αίθουσών και ή διαμόρφωση πάρκων -- όλα κατά κύριο λόγο στην Πρωτεύουσα -- δεν είναι ικανά ούτε να διασκεδάσουν την εικόνα της πολιτιστικής έρημιάς που επικρατεί αυτή την ώρα στην υπόλοιπη Χώρα, ούτε και να εισφέρουν τίποτε ουσιαστικό, ώστε να άνυψωθεί και ένισχυθεί βασικά ο καλλιτέχνης, ο έμψυχος παράγων, ο πνευματικός δημιουργός που μόνος του, άβοήθητος έχει δημιουργήσει την σταθερότερη ίσως δόξα, που μπορεί να διαθέτει ή Χώρα μας έξω από τα σύνορα

της, χάρη, τὸ ξαναλέω, σ' αὐτούς τούς μεμονωμένους και συνήθως ἑρμηκούς ἀνθρώπους.

Τὸ παρὸν νομοσχέδιο ἔρχεται σήμερα σὰν συμπλήρωμα τοῦ νόμου 1064/1980, τὸ ἄρθρο τέταρτο τοῦ ὁποίου ἔγινε ἀποδεκτὸ ἀπ' ὅλη τὴν Βουλὴν καὶ πού με τὶς διατάξεις του, ἀντιμετωπίζεται ἡ ἐπιδημικὴ κλοπὴ τῶν μουσικῶν συνθέσεων καὶ ἐκτελέσεων μὲ τὴν μορφή τῆς λεγομένης κασσετοπειρατείας. Ἐπιχειρήθηκε μὲ τὶς διατάξεις ἐκεῖνες μιὰ πρώτη ἀποτελεσματικὴ ὀργάνωση τῆς ἐκπροσώπησης τῶν καλλιτεχνῶν στὴν πρὸσπίση καὶ διαχείριση τῶν δικαιωμάτων τους. Θὰ ἔλεγα, ὅτι αὐτὸ εἶναι κάτι. Θὰ πρέπει νὰ ἐνισχυθοῦν οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ πνευματικοὶ ἄνθρωποι, ὥστε νὰ διαμορφώσουν μόνου τους ἕναν ἰσχυρὸ ἀντιπροσωπευτικὸ ὄργανισμὸ, γιὰ τὰ συμφέροντά τους. Ἀλλὰ πολὺ φοβᾶμαι, ὅτι ἡ μορφή τοῦ ἀναγκαστικοῦ συνεταιρισμοῦ, πού δόθηκε μὲ τὸ νόμο 1064/1980 ἐλάχιστα συμβιβάζεται με τὶς διατάξεις τοῦ Συντάγματός μας καὶ τὴν Διεθνή σύμβαση τῆς Βέρνης τοῦ 1886, καὶ ἴσως μὲ ὀρισμένους κανονισμοὺς τῆς ΕΟΚ, στὴν ὁποία πρόκειται νὰ εἰσέλθει ἡ Ἑλλάδα. Δὲν ξέρω πῶς θὰ ἀντιμετωπισθεῖ αὐτὸ καὶ φοβᾶμαι, ὅτι τὸ Ὑπουργεῖο Πολιτισμοῦ δὲν ἐπρόσβει στὸ σημεῖο αὐτὸ ἰδιαίτερα.

Ἀλλὰ τὸ νομοσχέδιο, δυστυχῶς δὲν θέλησε νὰ ἀκολουθήσει τὴν ἀπλή καὶ φραστικὴ διατύπωση τοῦ πρότυπου πού ἀναφέρεται στὴν εἰσηγητικὴ ἔκθεση ὅτι ὑπῆρξε τὸ ὑπόδειγμα γιὰ τὴν σύνταξη τοῦ νομοσχεδίου, δηλαδὴ τὸ σχέδιο τοῦ Βέλγου νομικοῦ Φράνκ Γκότσην, πού εἶναι πολὺ ἀπλὸ καὶ λιτὸ στὴ διατύπωσή του. Ἐγινε μιὰ ἀνάμειξη μὲ τὶς διατάξεις τοῦ γερμανικοῦ νόμου τοῦ 1965 καὶ σὲ διάφορα ἄλλα σημεία ὁ συντάκτης τοῦ νομοσχεδίου θέλησε νὰ πρωτοτυπήσει. Ἔτσι εἴμαστε ἀπὸ πρὶν βέβαιοι, ὅτι οἱ χωρὶς σαφήνεια καὶ ἀπλότητα διατάξεις, ἰδιαίτερα τῶν ἄρθρων 12,16,19 καὶ 20, θὰ προκαλέσουν ἀμφισβητήσεις καὶ ζητήματα σὲ σχέση μὲ ἄλλους φορεῖς δικαιωμάτων, μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, καὶ μερικὲς θὰ ἀποδειχθοῦν ἐλάχιστα συμβιβασίμες μὲ τὸ Σύνταγμα μας καὶ μὲ τὶς διεθνεῖς ὑποχρεώσεις πού ἔχουμε ἀναλάβει.

Στὴν κατ' ἄρθρο συζήτηση οἱ ἐπιφυλάξεις μας ἴσως ἀναπτυχθοῦν λεπτομερέστερα. Γιὰ νὰ μὴ κουράσω περισσότερο τὴν Βουλὴ, καὶ λαμβάνοντας ὑπ' ὄψη τὴν ἀνάγκη νὰ ξεκινήσει κάποτε μιὰ διαδικασία ἀποτελεσματικώτερης προστασίας τοῦ ἀδικημένου κόσμου τῶν καλλιτεχνῶν καὶ ἑρμηνευτῶν, περιορίζομαι νὰ παρατηρήσω μόνου τὰ ἑξῆς :

Εἶναι ἀνάγκη, κ. Ὑπουργεῖ, νὰ ἐπαναληφθεῖ ἡ ἀρχὴ τῆς Σύμβασης τῆς Ρώμης τοῦ 1961, ὅτι τὰ δικαιώματα τῶν ἑρμηνευτῶν καλλιτεχνῶν δὲν μποροῦν ποτὲ νὰ παραβιάζονται τὰ δικαιώματα τῶν συγγραφέων καὶ τῶν πρωτότυπων δημιουργῶν. Αὐτὸ εἶναι τὸ ἄρθρο 1 πού ὑπάρχει στὴν Σύμβαση τῆς Ρώμης καὶ νομίζω, ὅτι εἶναι εὐλόγο, κί' ἐδῶ νὰ ἐπαναληφθεῖ. Γιατὶ ὁσοδήποτε καὶ ἂν εἶναι ἀξίος καὶ μεγάλου φερέας καλλιτέχνης ἑρμηνευτῆς, εἶναι ὡστόσο πάντα ὁ ἑρμηνευτῆς ἐνὸς πρωτοτύπου συγγραφοῦ ἢ μουσικοῦ ἔργου. Ἐπομένως ἔλκει τὶς δυνατὸτητες γιὰ τὴν ἀσκηση τῆς τέχνης του ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ τοῦ πρωτότυπου ἔργου. Γι' αὐτὸ τὸν λόγο ὑπάρχει πάντοτε μιὰ ἱεραρχικὴ διαβάθμιση ἀνάμεσα στὰ δικαιώματα τῶν δημιουργῶν καὶ στὰ δικαιώματα τῶν καλλιτεχνῶν ἑρμηνευτῶν.

Τὸ ἄρθρο 11 πρέπει νὰ διατυπωθεῖ σὲ τρόπο ὥστε νὰ γίνεται καθαρὸ ὅτι ἐὰν ὁ ἑρμηνευτῆς ἢ ἐκτελεστῆς καλλιτέχνης ἔδωσε τὴν ἀδεια ἐγγραφῆς τῆς ἑρμηνείας του πάνω σὲ ὕλικὸ φορέα ἤχου ἢ εἰκόνας, τὰ δικαιώματα του περιορίζονται στὴν ἀπαίτηση εὐλογῆς ἀμοιβῆς, γιὰ τὴν δημόσια ἐκτέλεση τῆς νόμιμα ἠχογραφημένης ἢ ἀπεικονισμένης ἑρμηνείας του ἀλλὰ ὄχι καὶ σὲ δικαίωμα ἀπαγόρευσης τῆς δημοσίας ἐκτέλεσης. Φοβᾶμαι, ὅτι ἡ διατύπωση τοῦ ἄρθρου 11, δὲν ξεκαθαρίζει μὲ σαφήνεια τὴν ἔκταση τοῦ δικαιώματος ἀπαγόρευσης πού παρέχεται στὸν ἑρμηνευτῆ ἢ ἐκτελεστῆ καλλιτέχνη.

Οἱ ὅροι ἰδιαίτερα "ἀναπαραγωγή" πού ὑπάρχει στὸ ἄρθρο 11 καὶ "θέση σὲ κυκλοφορία" δίσκων κλπ. εἶναι ἀπαραίτητο, νομίζω, νὰ διευκρινισθοῦν με τὴν ἔννοια πού ἀνέφερα, ὅτι δηλαδὴ δὲν δημιουργεῖται θέμα ἀπαγόρευσης ἂν δόθηκε ἀρχικὴ ἀδεια ἐγγραφῆς καὶ κυκλοφορίας τοῦ δίσκου ἢ τῆς εἰκόνας ἀλλὰ μόνου δικαίωμα γιὰ τὴν εἰσπραξὴ δικαίους ἀμοιβῆς, ἐκτὸς πιά ἂν γίνεται χρῆση τῆς ἐγγραφῆς γιὰ σκοπὸ ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ ἐκεῖνον τῆς ἀρχικῆς ἀδειας. Ἀνάλογη πρέπει νὰ εἶναι, γιὰ τὸν λόγο αὐτὸ, καὶ ἡ προσαρμογὴ τῆς διατύπωσης στὴν παρ. 1 τοῦ ἄρθρου 12 τοῦ νομοσχεδίου. Θὰ ἔλεγα μάλιστα ὅτι ἂν γίνει σαφῆς καὶ λιγὸλογη διευκρί-

νιση στὸ ἄρθρο 11, εἶναι ἴσως περιττὴ ὀλόκληρη ἡ παρ. 1 τοῦ ἄρθρου 12, εἶναι καὶ μπερδεμένη καὶ προορισμένη νὰ προκαλέσει δικαστικὲς ἀμφισβητήσεις μὲ τὴν φλυαρία τῆς. Ἐπιπλέον, ἡ ὑποχρεωτικὴ, ἀναγκαστικὴ ἀντιπροσώπηση τῶν καλλιτεχνῶν στὴ διεκδίκηση τῶν ἀμοιβῶν τους μέσα ἀπὸ διαχειριστικὸ ὄργανισμὸ, τὸν ὁποῖο ἱδρύει, σὰν Νομικὸ Πρόσωπο ἀναγκαστικὰ ὁ νόμος, φοβοῦμαι, ὅπως εἶπα ἤδη, ὅτι θὰ δημιουργήσει συνταγματικὰ θέματα.

Σοβαροὺς φόβους γεννάει καὶ τὸ ἄρθρο 16 τοῦ νομοσχεδίου πού ἀναφέρεται στὶς "ἀδεις χρήσεως", ὅπως λέει, ἑρμηνειῶν καὶ ἐκτελέσεων καὶ πού προβλέπει ὅτι θὰ παραχωροῦνταν ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες ἢ τοὺς κληρονόμους τους σὲ διαχειριστικούς ὄργανισμούς τοῦ ἄρθρου 12 τοῦ νομοσχεδίου. Δηλαδὴ καὶ σὲ ἑταιρεῖες δίσκων, καὶ σὲ ἑταιρεῖες μαγνητοσκοπήσεων καὶ σὲ ἐπιχειρήσεις γενικὰ ἀποτύπωσης ἐπὶ ὀλκικοῦ φορέως. Θὰ εἶναι δύσκολο, φοβοῦμαι, νὰ ἀποφευχθεῖ μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ ἐκμετάλλευση καὶ ὁ ψυχολογικὸς ἐκβιασμὸς κάποτε τῶν καλλιτεχνῶν, οἱ ὁποῖοι ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία εἶναι γνωστὸ ὅτι δὲν γνωρίζουν νὰ πρῶσπίζουν τὰ δικαιώματά τους, τὰ οἰκονομικά. Εἶναι οἱ περισσότεροι ἀκατάλληλοι γιὰ νὰ διαχειρίζονται τὰ οἰκονομικά τους συμφέροντα, πολλὲς φορὲς βρίσκονται σὲ ἄμεσες καὶ ἔκτακτες οἰκονομικὲς ἀνάγκες καὶ τότε ὑποκύπτουν σὲ κάθε εἶδους ἐκβιασμὸ. Αὐτὲς οἱ ἀδεις χρήσεως, μολοντί προσπαθεῖ τὸ νομοσχέδιο νὰ τὶς κατοχυρώσει μὲ τὴν καθιέρωση ἐνὸς προτύπου σύμβασης, ἡ ὁποία θὰ περιλαμβάνει ἐλάχιστα ὄρια ἀμοιβῶν, ὥστε αὐτὰ τὰ ἐλάχιστα ὄρια ἀμοιβῶν νὰ εἶναι ἐκεῖνα, κάτω ἀπὸ τὰ ὅποια ὀπωσδήποτε δὲν θὰ μποροῦν νὰ κατεβθοῦν οἱ ἰδιαίτερες συμβάσεις φοβοῦμαι ὅτι τὸ μέτρο θ' ἀποδειχθεῖ ἀποτελεσματικὸ. Βέβαια στὴ Γαλλία, στὴ Γερμανία, σὲ ἄλλες χῶρες τῆς Εὐρώπης ἐπειδὴ ὑπάρχει μιὰ μακρὰ παράδοση καὶ ἐπειδὴ ἀπὸ παράδοση ἀκριβῶς εἶναι σεβαστὰ τὰ δικαιώματα τῶν καλλιτεχνῶν - δημιουργῶν, αὐτοὶ οἱ ὄργανισμοὶ εἶναι ἀποτελεσματικοὶ καὶ κανένας δὲν σκέπτεται νὰ τοὺς καταστρατηγήσει. Φοβοῦμαι ὅτι στὴν Ἑλλάδα δὲν θὰ ἔχουμε τὸ ἴδιο ἀποτέλεσμα. Γι' αὐτὸ οἱ ἀδεις χρήσεως θὰ πρέπει ὀπωσδήποτε μὲ τὸ νόμο νὰ μὴν μποροῦν νὰ ὑπερβθοῦν ἕνα ὀρισμένο χρονικὸ ὄριο ἰσχύους, ὥστε τουλάχιστον νὰ ἀποδίδεται ξανά ἡ ἐλευθερία στὸν καλλιτέχνη γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ χειριθεῖ ἄλλοιῶς τὰ δικαιώματά του, ἂν ὑποθέσουμε ὅτι κατὰ τὸν πρῶτο χειρισμὸ πού ἔγινε ὑπέστη ζημία.

Ἔστωσθ, αὐτὰ, μπορεῖ νὰ πεί κανεὶς ὅτι εἶναι λιγότερο σημαντικὰ ἀπὸ τὰ ἑξῆς θέματα, τὰ ὁποῖα μᾶς δημιουργεῖ τὸ ἄρθρο 20 τοῦ νομοσχεδίου. Σὲ μιὰ χῶρα μὲ τόσο περιορισμένα μέσα διάδοσης καὶ ἐκμετάλλευσης τῆς πνευματικῆς δημιουργίας, ἡ ΕΡΤ καὶ ἡ YENED ἀποτελοῦν σήμερα τὶς δύο σοβαρότερες πηγὲς στὴν ἐκμετάλλευση τῶν πρωτότυπων ἔργων, τῶν μετατροπῶν καὶ τῶν ἑρμηνειῶν ἢ ἐκτελέσεων τους. Ἔστωσθ ἡ ΕΡΤ καὶ ἡ YENED θὰ ἐξακολουθήσουν, σύμφωνα μὲ τὸ ἄρθρο 20 τοῦ νομοσχεδίου, ἀτιμωρητὴ καὶ κατὰ παράβαση κάθε ἔννοιας ἰσότητος καὶ δικαιοσύνης νὰ ἐκμεταλλεῦνται 4 ἢ καὶ 6 χρόνια τοὺς πάντες καὶ τὰ πάντα, χωρὶς νὰ πληρώνουν δραχμὴ ἢ σὲ ἀμοιβὴ στοὺς λογοτέχνες, στοὺς θεατρικούς καὶ κινηματογραφικούς δημιουργοὺς, στοὺς χορευτὲς καὶ σὲ ὅλους ἐκείνους τῶν ὁποίων μεταδίδουν τὰ ἔργα καὶ τὶς ἑρμηνεῖες, μὲ τὶς ὁποῖες γεμίζουν τὰ προγράμματά τους καὶ εἰσπράττουν τὶς συνδρομὲς καὶ τὶς διαφημίσεις.

Μᾶς εἶναι ἐπίσης ἀκατανόητο γιὰ ποῖο λόγο σύμφωνα μὲ τὴν παρ. 1 τοῦ ἄρθρου 20 τοῦ νομοσχεδίου, ὁ νόμος δὲν πρόκειται νὰ καταλάβει παρὰ μόνου μετὰ ἀπὸ ἕνα χρόνον τὶς ἔννομες σχέσεις πού ἔχουν δημιουργηθεῖ πρὶν ἀπὸ αὐτόν.

Κύριοι συνάδελφοι, τὸ θέμα τῆς ΕΡΤ καὶ τῆς YENED ἔχει ἀπασχολήσει πολλὲς φορὲς τὴν Αἴθουσα. Δὲν πρόκειται μὲ τὴν ἀφορμὴ ἐνὸς νομοσχεδίου πού οἱ προθέσεις του εἶναι κατὰ πάντα συμβαθεῖς νὰ ξαναρχίσουμε τὴν συζήτηση γύρω ἀπὸ τὴν κατάσταση πού ἐπικρατεῖ σ' αὐτοὺς τοὺς δύο ὄργανισμούς. Εἶναι ὅμως ἀναγκαῖο καὶ πάλι νὰ ὑπογραμμίσουμε ὅτι τὸ ἄρθρο 20 εἶναι ἀπαράδεκτο καὶ πρέπει νὰ ἐξαλειφθεῖ καὶ ὅτι πρέπει νὰ δοθεῖ μιὰ ὀλιγόμηνη προθεσμία γιὰ νὰ μποροῦν ἡ ΕΡΤ καὶ ἡ YENED νὰ ἀντιμετωπίσουν τὶς ὑποχρεώσεις πού θὰ τοὺς δημιουργηθοῦν. Ἀλλὰ ἡ διατήρηση γιὰ 4 ἢ 6 χρόνια τῆς ἀσودσίας τῶν δύο τηλεοπτικῶν δικτύων εἶναι ἐντελῶς ἀπαράδεκτη καὶ μᾶς δημιουργεῖ τὴν ὑπόφρα ὅτι καὶ ὅταν θὰ περάσουν τὰ 4 ἢ τὰ 6 χρόνια, μὲ μιὰ καινούργια τροπολογία θὰ γίνονται 8 ἢ 10, ἔτσι ὥστε ἐκεῖ πού μπορεῖ νὰ ὑπάρχει μιὰ οἰκονομικὴ πηγὴ γιὰ τὴ βελτίωση τῆς κατάστασης τῶν καλλιτεχνῶν ἐκεῖ ἴσα - ἴσα νὰ σταματάει ἡ πρόνοια τοῦ νόμου καὶ οἱ Κυβερνητικὲς προθέσεις.

Νομίζω ότι το άρθρο 20 πρέπει να απαλειφθεί ή τουλάχιστον να διαρρυθμισθεί κατά τον τρόπο τον οποίο υπέδειξα. Διαφορετικά είμαστε υποχρεωμένοι να καταψηφίσουμε το άρθρο. Δεν πρόκειται όμως, παρ' όλες τις προχειρότητες και τις ατέλειες, να αρνηθούμε την ψήφο μας κατ' αρχήν στο νομοσχέδιο, με την έλπιδα ότι και αυτό αποτελεί μία κάποια βελτίωση για το μέλλον στην σήμερα ισχύουσα απαράδεκτη κατάσταση.

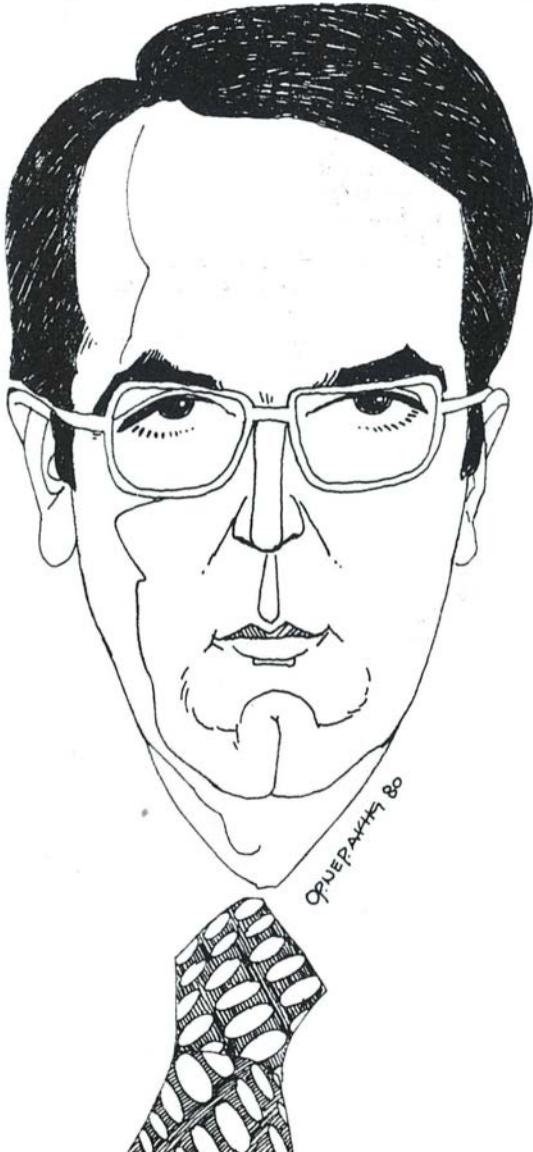
Και τελειώνω με την έλπιδα ότι πολύ γρήγορα ο κ. Ύπουργός θα θελήσει να δημιουργήσει τουλάχιστον ένα κώδικα στον όποτον να περιληφθούν και οι ρυθμίσεις που αφορούν την πνευματική ιδιοκτησία και αυτές εδώ, που αφορούν τα συγγενικά δικαιώματα και οι άλλες που αναφέρονται στην προστασία καλλιτεχνών και των δημιουργών από την κασσοτεπαιρεία, δηλαδή του νόμου 1064/80.

Εισηγοῦμαι παρά τις επιφυλάξεις που διέτύπωσα και οι όποιες ελπίζω πλέον ότι θα αποτελέσουν μιάν άφορμή για άναθεώρηση των νόμων αυτών και των σκέψεων του κ. Ύπουργού προσεχώς, εισηγοῦμαι λέγω την άποδοχή κατ' αρχήν του νομοσχεδίου. Εύχαριστώ. (Χειροκοπήματα εκ τής Πέτρους τής Αντιπολιτεύσεως).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δημ. Παπασπύρου) : 'Ο κ. Νικολάου έχει τόν λόγον.

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ : Κύριε Πρόεδρε, κυρίες και κύριοι συνάδελφοι, μετά την δυστοκία ετών προκατόχων σας Ύπουργών Πολιτισμού, ξέχτιμε κ. Άδριανόπουλε — από τούς όποιους θέλω, βέβαια, να εξιρέσω λίγο τόν κ. Πλυτή ό όποιος κατέβαλε τουλάχιστον κάποιες προσπάθειες — μάς φέρνετε σήμερα στην Βουλή, και ενώ έχει παραλύσει σχεδόν όλόκληρη ή μουσική ζωή του τόπου, ένα νομοσχέδιο τó όποιο, πρέπει να όμολογήσω, περιέχει άρκετά θετικά στοιχεία και ρυθμίσεις

Κ. Νικολάου (Π.Λ.ΣΟΚ) : Ένα νομοσχέδιο με δύο διαφορετικά κείμενα και δύο διαφορετικές εκθέσεις εντός 24 ώρών!



έκκρεμοτήτων που μαστίζουν χρόνια τώρα τούς μουσικούς τού τόπου μας, και γενικώτερα τόν καλλιτεχνικό κόσμο τής Χώρας. Οι λύσεις που δίδονται στο παρόν νομοσχέδιο δέν είναι βέβαια άπόλυτα ικανοποιητικές. Κάποιες μάλιστα είναι και άμφιλεγόμενες, τó υπεγράμμισε και ό εισηγητής μας κ. Πλασκοβίτης. 'Όστόσο όφείλουμε να παραδεχτούμε ότι οι ρυθμίσεις αυτές αποτελούν σε γενικές γραμμές πρόοδο σε σχέση με τó ύφιστάμενο σήμερα καθεστώς, γι' αυτό, τó λέω εύθους εξ αρχής και έγώ, τασόμαστε υπέρ τής αρχής τού νομοσχεδίου.

Δέν άποφύγατε ώστόσο και σεις κ. Ύπουργέ, τόν πειρασμό, να περιλάβετε — τó ειπε και ό κ. Πλασκοβίτης, αλλά τó επαναλαμβάνω και έγώ — όπως συνηθίζουν να τó κάνουν σχεδόν όλοι οι συνάδελφοί σας στο Ύπουργικό Συμβούλιο, διατάξεις έτερόκλητες που είναι άδύνατον να συναπαρτίσουν ένα ένιαίο σύνολο.

'Επιπρόσθετα πρέπει να κατηγορηθείτε ειδικά σεις και μάλιστα δριμύτατα, γιατί είσθε νέος άνθρωπος με σύγχρονες άντιλήψεις — και γι' αυτό, θέλω να προσθέσω, κατά μιά άποψη και πιό επικίνδυνος για τούς πολιτικούς σας αντίπαλους, πιστεύω τó Τμήμα να κατάλαβε την παρατήρηση αυτή, τó ίδιο και ό κ. Ύπουργός — για την απαράδεκτη γλώσσα, στην όποια είναι διατυπωμένο, τó πρωτόλειό σας αυτό στο Ύπουργείο Πολιτισμού. Γλώσσα δύσκαμπτη, δυσνόητη, καθαρά συμβολαιογραφική. 'Εμείς οι μη νομικοί τι να κάνουμε ό ταλάιται; Πώς να έμβαιθούμε σε ένα τέτοιο νομοσχέδιο.

'Επί τής ουσίας τώρα, μετά τις εισαγωγικές αυτές παρατηρήσεις. Τó πρώτο κεφάλαιο που άπαρτίζεται από τά 4 πρώτα άρθρα μπορεί να χαρακτηριστεί ικανοποιητικό. Με τά 4 αυτά άρθρα ρυθμίζεται μιά έκκρεμότητα που άποτελούσε πάγιο αίτημα τών μουσικών τής Κρατικής 'Ορχήστρας 'Αθηνών και τής Κρατικής τής Θεσσαλονίκης. Και μάλιστα πάγιο αίτημα από τόν ήμέρα τού έπαίσχυντου Ν. Δ. 385/1969 τής χούντας. 'Από τότε υπήρχε αυτή ή έκκρεμότητα και αυτό τó πάγιο αίτημα.

Σύμφωνα με πληροφορίες μας ή ρύθμιση αυτή βρίσκει σύμφωνο και τόν Πανελλήνιο Μουσικό Σύλλογο. Και έπομένως, έφ' όσον ό άμεσα ενδιαφερόμενοι συμφωνούν, δέν έχουμε κανένα λόγο να διαφωνήσουμε έμεις. Πιστεύω — και τó τονίζω — ότι για τά έλληνικά μουσικά πράγματα ή μονιμοποίηση άποτελεϊ conditio sine qua non. 'Όχι για άλλα μουσικά δεδομένα, αλλά για τά έλληνικά. Τó γεγονός ότι μέχρι σήμερα δέν είχαμε τó άναμενόμενο ποιοτικό ανέβασμα, όφείλεται σ' αυτή την έκκρεμότητα που ταλάνιζε τούς μουσικούς που δέν είχαν μονιμοποιηθεί, σε αντίθεση με όρισμένους ελάχιστους που μονιμοποιήθηκαν πριν από τó χουντικό νομοθετικό διάταγμα. 'Επομένως υπήρχε άνιση μεταχείριση και παράλληλα ή άνησυχία για τó άβέβαιο μέλλον τών ανθρώπων που δούλευαν στην Κρατική 'Ορχήστρα 'Αθηνών, χωρίς δέν έχουν μονιμοποιηθεί. Βέβαια, θά προσθέσω, σταθήκατε φειδωλός, γιατί άναμφισβήτητα τó σωστότερο θά ήταν να παρασχεθεί ή δυνατότητα μετατροπής τών οργανικών θέσεων. Και που δέν κάνατε. Και για να μην κρυβόμαστε πίσω από τó δάκτυλό μας, είναι απαράδεκτο, προτού να ισχύσει καν ή μονιμότητα για τούς μουσικούς, να υπάρχει μόνιμος διευθυντής όρχήστρας και μάλιστα άνθρωπος, τόν όποιο και έγώ προσωπικά εκτιμώ για τó έργο του, αλλά που ανήκει, ώστόσο σε άλλο χώρο. Χώρο που δέν έχει σχέση με την καθαρή κλασσική μουσική.

Είχα την εύκαιρία κάποτε σε άρθρο μου στην "Έλευθεροτυπία" να πώ, άναφερόμενος στον κ. Χατζιδάκι και στον κ. Θεοδωράκη, ότι όταν κάποιος όδηγεϊ άρτια αυτοκίνητο, δέν σημαίνει ότι μπορεί να κυβερνήσει και άεροπλάνο. Οι δύο αυτοί κύριοι όδηγούν θαυμάσια τó αυτοκίνητό τους, που είναι έντεχνη λαϊκή μουσική, που είναι τά τραγούδια που κάνουν, που είναι οι δίσκοι που κάνουν, αλλά βεβαίως δέν μπορούν να διευθύνουν κλασσικά έργα και να προϊστάνται, όπως στην μία συγκεκριμένη περίπτωση που έξυπονώ, επί μόνιμου μάλιστα βάσεως, ενός τόσο σοβαρού 'Οργανισμού, όπως είναι ή Κρατική 'Ορχήστρα 'Αθηνών. Σας κατηγορώ λοιπόν που παγιάσατε την κορυφή τής Ιεραρχίας, αντί να όρίζετε Γενικούς Διευθυντές επί θητεία. 'Όστόσο, είμαστε καλόπιστοι. Γι' αυτό δέν θέλω να καταφύγω σε μεμφμοιρίες, αφού είναι όλοφάνερο ότι κάνατε ένα πρώτο θετικό βήμα — και τó άναγνωρίζουμε.

Θετική θεωρώ και την άναύσταση τής Καλλιτεχνικής 'Επιτροπής τής Κρατικής 'Ορχήστρας 'Αθηνών που γίνεται με τó άρθρο 4, για λόγους άυταπόδεικτους στους παροικούντες την 'Ιερουσαλήμ. Θετικό πρέπει να θεωρείται και τó ποσοστό

του 22% που θεσπίζεται με το άρθρο 5 για τα συγγραφικά δικαιώματα των Έλλήνων θεατρικών συγγραφέων, που έργα τους ανεβάζουν οι κρατικές σκηνές. Πιστεύω, ωστόσο, ότι η συναπτόμενη συμφωνία — και κάνω εδώ κ. Πλασκοβίτη μια παρατήρηση, έως το περάσατε το θέμα ως λιανοποιητικό, δεν είμαι νομικός μπορεί να σφάλω — πιστεύω λοιπόν ότι θα πρέπει να έχει σαν απάραβτη άφετηρία ένα λογικό και παραδεκτό από τών θεατρικό συγγραφέα μίνιμουμ ὄριο χρονικής διάρκειας τών παραστάσεων. Να ξεκινάει δηλαδή από ένα μίνιμουμ ὄριο διάρκειας τών παραστάσεων ή συναπτόμενη συμφωνία. Αυτό θα ήταν λογικό. Το λέω άφ' εαυτού μου αυτό, δεν κουβέντιασα με κανένα θεατρικό συγγραφέα.

Δεν θα ασχοληθώ με το κεφάλαιο τρία, γιατί δεν έχω χρόνο επειδή θα ήθελα να ασχοληθώ καλλίτερα με το κεφάλαιο τέσσερα. Προσωπογράφω λοιπόν ανεπιφύλακτα όλα όσα είπε ο κ. Πλασκοβίτης και τονίζω και εγώ ότι στην εποχή μας είναι αδιανόητο να διατηρείται ο θεσμός τής λογοκρισίας, θεσμός που μάς οδήγησε εκτός τών άλλων και στις πρόσφατες τραγελαφικές εξελίξεις με άφορμή το γνωστό θεατρικό έργο του Δημήτρη Κολλάτου, το οποίο — ειρήσθω εν παρόδω — παίζεται παρά τή δική και τήν αφνίδια διακοπή τής. Γιατί αυτή η ύποκριτική ὄργη για το έργο; "Αν κάποιος θίγεται, γιατί δεν γίνεται μήνυση; Γιατί αποφεύγει ο άμεσα θιγόμενος να κάνει μήνυση και έπεμβαίνει αυτεπάγγελτα ο Εισαγγελέας, στηριζόμενος σε ένα αδρανοποιημένο Μεταξικό νόμο, όπως είπε ο κ. Πλασκοβίτης. Δεν επέκτεινoμαι στο θέμα και δηλώνω πώς θεωρώ και εγώ ότι η μεταβίβαση τών άρμοδιοτήτων στο Έγρου και Πολιτισμού είναι επιβεβλημένη και τήν χαιρετίζω. Η επιφύλαξή μου αφορά τήν λογοκρισία, ή οποία όχι μόνο δεν καταργείται, αλλά παραμένει και στο Έγρουγείο τής Προεδρίας.

Και έρχομαι τώρα στο τέταρτο κεφάλαιο που είναι και το πιό ακανθώδες. Έχω στα χέρια μου δύο διαφορετικά νομοσχέδια, κύριε Έγρουγε του Πολιτισμού, και δύο διαφορετικές εισηγητικές εκθέσεις με ημερομηνίες 4 και 5 Αύγουστου αντίστοιχα. Δεν θα ύπεισέλθω στον κυκεώνα τών συγκρίσεων — τι κόψατε, τι αφήσατε, τι προσθέσατε — γιατί δεν το μπορώ και ο ίδιος, ούτε προτίθεται φυσικά να προβώ σε ὄμφαλοσκοπήσεις τών ένδεχομένων έλατηρίων που σās οδήγησαν σ' αυτές τις αλλαγές. Θα επιμείνω, βέβαια, και εγώ ὅσον αφορά το σύνολο του άρθρου 20 για το οποίο μίλησε ο Εισηγητής μας με τή κανθαλωδή παράγραφο 3, αλλά και ειδικότερα για λόγους κατανοήσεως θα άναφερθώ στην παράγραφο 1 ή οποία περιέχει δύο έντελως αντιφατικές προτάσεις που κατά τή άποψη μου άλληλοαναιρούνται. Διαβάζω: "Έγγραφαι και έννομοι σχέσεις δημιουργηθένται πρό τής ενάρξεως τής Ισχύος του παρόντος Νόμου καταλαμβάνονται παρά τούτου μετά πάροδο 1 έτους από τής τοιαύτης ενάρξεως". Αυτή είναι ή πρώτη πρόταση.

Και ή δεύτερη πρόταση: "Συμβάσεις έγγραφαι και μη άποδεικνυόμενα αίτινες συνήφθησαν πρό τής Ισχύος του παρόντος νόμου δεν θίγονται ύπ' αυτού". Μπορεί να κάνω λάθος, αλλά εγώ βρίσκω μία κρουγαλέα αντίφαση στις δυο αυτές προτάσεις τής παραγράφου 1.

Η ρύθμιση τών λεγόμενων συγγενικών — σύμφωνα με το γερμανικό Δίκαιο — και γειτονικών — σύμφωνα με το άγγλικό και γαλλικό δίκαιο — δικαιωμάτων, κύριοι συνάδελφοι — ο θεσμός άλλωστε, όπως είπε και ο κ. Πλασκοβίτης, είναι σχετικα "φρέσκος" στον Ευρωπαϊκό χώρο — έχει προκαλέσει στον Τόπο μας κάποιες αντιδράσεις.

Παραπέμνω ένδεικτικά σε άρθρο του κ. Ν. Ζακόπουλου στην "Ελευθεροτυπία" τής 8ης Αύγουστου όπου εκφράζονται σοβαρές επιφυλάξεις και διατυπώνεται ή άποψη ότι — διαβάζω κατά λέξη — "τα δικαιώματα τών Δημιουργών θυσιάζονται προκειμένου να κυριαρχήσουν σαν υπέρτατος νόμος τα δικαιώματα τών Έκτελεστών". Προσωπικά δεν συμφερίζομαι καθόλου τήν άποψη αυτή του κ. Ζακόπουλου και θα εξηγήσω γιατί. Ωστόσο, πιστεύω, κύριε Έγρουγε, ότι ευθύνησθε γιατί αφήσατε να δημιουργηθούσιν ὀρισμένες έντυπώσεις στην Κοινή Γνώμη χωρίς να πάρετε ευθύς εξ άρχής κάποια θέση, ύποστηρίζοντας τήν νομοσχέδιο που θα φέρνατε στη Βουλή. Η διαφορά αντίληψων μεταξύ Δημιουργών και Έκτελεστών — θα έλεγα καλύτερα μεταξύ Πρωτογενών Δημιουργών και Δευτερογενών Δημιουργών γιατί και οι Έκτελεστές είναι Δημιουργοί — έγκαιται πιστεύω στο έξής: Οι συγγραφείς και οι συνθέτες ή σιστότερα ὀρισμένοι Συγγραφείς και ὀρισμένοι Συνθέτες

πιστεύουν πώς είναι μία ή πίττα που πρόκειται να μοιρασθεί. Και πώς, έπομένως, αν βάλουν χέρι στην πίττα αυτή οι Έρμηνευτές, θα περιορισθεί το μερτικό τών Δημιουργών.

Υπάρχει και ή άλλη άποψη, ή ὅποια προφανώς πρέπει να είναι ή ὀρθότερη. Η άποψη αυτή λέει ότι τα έσοδα και τών δύο πλευρών δεν είναι εξ ύπαρχής δεδομένα και σταθερά. Η πίττα μπορεί να "αυγάτισει" με τήν άγαστή συνεργασία τών δύο πλευρών. Υπάρχει μία διαλεκτική σχέση, μία κλιμάκωση που μπορεί να οδήγησει σε "αυγάτισμα" τής πίττας, ὡστε τα κομμάτια να είναι πολυ μεγαλύτερα και για τις δύο πλευρές. Όταν μία εκτέλεση είναι καλή, αποτελεί διαφήμιση για το εκτελούμενο έργο. Έπομένως το έργο άποκτάει τήν δυνατότητα να έχει και άλλους Έκτελεστές. Δηλαδή και άλλες πηγές μελλοντικών έσόδων. Μ' άλλα λόγια είναι προτιμότερο για τους δημιουργούς το κομμάτι μίας μεγάλης πίττας, παρά μία μικρή πίττα ὀλόκληρη.

Άλλα άς κάνουμε και μερικές γενικές σκέψεις για τα συγγενικά δικαιώματα. Το βασικό πρόβλημα προέκυψε φυσιολογικά από τήν ανάπτυξη τών τεχνικών μεθόδων παραγωγής και άναπαραγωγής καλλιτεχνικών έργων. Οι ταχύτατες εξελίξεις επέτρεψαν από τήν μία μεριά τήν ευρύτατη εκμετάλλευση του καλλιτεχνικού έργου, χωρίς να έχουν τήν δυνατότητα έλέγχου τής χρήσης του, ούτε οι πρωτογενείς, ούτε οι δευτερογενείς δημιουργοί. Διατηρώ, ὅπως βλέπετε αυτή τήν ὀρολογία. Τήν προτιμώ, είναι σαφέστερη και όχι μειωτική για τους έρμηνευτές. Άπ' τήν άλλη μεριά προκάλεσαν οι εξελίξεις αυτές ευρύτατη κλιμάκωση άνεργία στον καλλιτεχνικό χώρο. "Όπως άναφέρεται επιγραμματικά στην Εισηγητική Έκθεση: "ούτοι", δηλαδή οι καλλιτέχνες έρμηνευτές, "έθεώνω τήν επί δισκων γραμμωφώνου ή κινηματογραφικών ή τηλεοπτικών ταινιών άποτυπωθεισών παρελθοῦσαν έργασια των να άποστερεί αυτούς νέων έργων, οὔδεν δύναμει να πράξουν κατά του άθεμίτου τούτου άνταγωνισμού τών ιδίων ύπό τών έαυτών των". Θεωρώ καιρία αυτή τήν παρατήρηση τής εισηγητικής έκθεσης.

Έχω στα χέρια μου τή συγκριτική μελέτη του Frank Gotzen, "Das recht der interpreten in der europaischen wirtschaftsgemeinschaft", τα δικαιώματα ή το δίκαιο τών έρμηνευτών στα πλαίσια τής Ε. Ο. Κ. Είναι ή πρώτη από τις δύο μελέτες που άναφέρονται στην εισηγητική έκθεση.

Άπό τήν μελέτη αυτή άναφέρω ένδεικτικά τα έξής στοιχεία. Τόν Σεπτέμβριο του 1973 ή άνεργία στην Δυτική Γερμανία κάλυπτε μόλις το 1% του πληθυσμού. Τήν ίδια εποχή, το 5,1% τών έρμηνευτών ενόργανης μουσικής και το 11,6% τών τραγουδιστών, ήθοποιών και χορευτών ήταν άνεργοι. Δηλαδή ή άνεργία στους κλάδους αυτούς έμφανίζεται πολλαπλάσια τής γενικής άνεργίας. Στη Γαλλία ή άνεργία, ειδικά τών χορευτών, έφτασε το 1974 σε ποσοστά που κυμαίνονται από 40 μέχρι 80% ανάλογα με τή σαιζόν.

Επίσης παρατηρείται τα τελευταία 20 χρόνια, κύριοι συνάδελφοι, σημαντική μείωση του άριθμού τών έρμηνευτών. Το 1950 ύπήρχαν στην Δυτική Γερμανία 48.500 μουσικοί. Το 1970 μόνο 29.521. Ποῦ ὀφείλεται αυτό; Στην παρατήρηση τής εισηγητικής έκθεσης που άνέφερα πριν: "Στον άθέμιτο άνταγωνισμό " τών ιδίων ύπό τών έαυτών των". Ως προς τους ήθοποιους, χορευτές, σκηνοθέτες, υπάρχει και εκεί μείωση τα 20 τελευταία χρόνια, 1950 — 1970 που ὅμως είναι μικρότερη. Το 1950 ο άριθμός τους ήταν 13.100 και το 1970 ήταν 10.723.

Άς μὴν έπηρεαζόμαστε, κύριοι συνάδελφοι, από τήν ύπαρξη ὀρισμένων ειδώλων στο καλλιτεχνικό στερέωμα και μάλιστα σε παγκόσμια κλίμακα. Η μεγάλη μάζα τών καλλιτεχνών φυτοζωεί και ύποαπασχολείται, χωρίς να έπωφελεται από τις τεχνικές μεθόδους που έχουν μετατρέψει το προϊόν τής τέχνης τους σε εμπόρευμα. Κύριοι, ή άρχή του σκληρού άνταγωνισμού που διέπει τήν βιομηχανική παραγωγή και το εμπόριο, δεν νοείται να ισχύει και στο καλλιτεχνικό έπιπεδο. Κάθε έργο τέχνης έχει τή δική του άυτοπαρξία και τή δική του αξία και δεν έπιτρέπεται να κρίνεται μόνο και κυρίως με κριτήρια έμπορικής έπιτυχίας. Μίλησα πριν, κατά παρεκκλιση από τήν χρησιμοποιομένη από το νομοσχέδιο ὀρολογία, για πρωτογενείς και δευτερογενείς δημιουργούς. Ο Gotzen άναρωτιέται: "Άφοῦ, λέει, ο έρμηνευτής με τήν έρμηνεία του δεν έχει δικαίωμα να ιδιοποιηθεί το έργο ενός τρίτου, δηλαδή του δημιουργού, μήπως θα μπορούσε να άντλήσει το δικαίωμα αυτό από τήν ίδια τήν έπίδοσή του κατά τήν έρμηνεία;

Ἐναφέρει στὴν συνέχεια ὅτι ὑπάρχουν μοναδικές ἐρμηνεῖες πού συγκλονίζουν τὸ κοινὸ καὶ λέει ὅτι συχνὰ ἀκούμε πῶς κάποιος ἠθοποιὸς “δημιούργησε” τὸ ρόλο τοῦ “Ἀμλετ λ. χ. ἢ ὅτι ἕνας σολίστ ἐρμηνευτὴς τοῦ Μπράμς “δημιουργεῖ τὸ προσωπικό του ὄραμα γιὰ τὸν Μπράμς”. Μήπως λοιπόν, ἀναρωτιέται πάλι ὁ Γοττzen, αὐτὸ τὸ γεγονός θεμελιώνει δικαίωμα πρωτογενούς ἐκμεταλλεύσεως;

Ἐπάρχουν, κύριοι συνάδελφοι, καὶ ἀκραῖες περιπτώσεις, γιὰ αὐτὲς πού ἀνέφερα, ἀφοροῦν μεγάλους δημιουργοὺς καὶ μεγάλους ἐρμηνευτὲς. Μπορεῖ νὰ ἔχουμε ἐρμηνεῖα μεγάλου δημιουργοῦ ἀπὸ ἕνα μέτριο συγκρότημα καὶ ἀντίστροφα ἐρμηνεῖα ἑνὸς μέτριου ἔργου ἀπὸ ἕνα θαυμάσιο ἀνάμπλ, πού κατὰ κάποιο τρόπο “ὑποστασιοποιεῖ” τὸ μέτριο ἔργο.

Θὰ ἀναφέρω — καὶ μὴ πρὸς κακοφάνισμὸ τῶν συναδέλφων τοῦ Κ. Κ. Ε., καὶ προσωπικά τοῦ κ. Καλλέργη, ὅτι λ. χ. ἢ ἐρμηνεῖα τῆς ἔκτης συμφωνίας τοῦ Μπετόβεν — τῆς “Ποιμενικῆς” — ἀπὸ τὸν Μίκη Θεοδωράκη, μού ἔδωσε τὴν αἴσθησι, ὅτι ἔβγαζε γιὰ βοσκὴ τοὺς ταλαίπωρους μουσικοὺς, ὁποῖοι δὲν ἤξεραν τί νὰ παίξουν. Τὸ λέω αὐτὸ συνειδητὰ δηκτικά. Ὁ Μίκης Θεοδωράκης εἶναι ἕνας μεγάλος καλλιτέχνης, ἀλλὰ ἂς κάνει αὐτὰ πού μπορεῖ νὰ κάνει καὶ ἂς διαπρέπει ἐκεῖ πού μπορεῖ νὰ διαπρέψει καὶ ἂς μὴν ἀνακατεύεται στὰ χωράφια ἄλλων. Τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὸν κ. Χατζιδάκι.

Κύριοι συνάδελφοι, τὸ πρῶτο ἄρθρο τῆς Σύμβασης τῆς Ρώμης, διαλαμβάνει κατὰ λέξη τὰ ἐξῆς: “Ἡ μὲ τὴν παρούσα σύμβαση προβλεπόμενη προστασία ἀφήνει ἀνέπαφη τὴν προστασία τῶν δικαιωμάτων τῶν δημιουργῶν ἔργων λογοτεχνίας καὶ τέχνης καὶ δὲν τὰ παραβιάζει οὔτε κατὰ κεραία. Ὡς ἐκ τούτου καμιὰ διάταξη τοῦ παρόντος” — δηλαδή ἡ σύμβαση πού προωθεῖ τὰ συγγενικά δικαιώματα — “δὲν ἐπιτρέπεται νὰ ἐρμηνευτεῖ κατὰ τρόπο πού νὰ παραβιάζει τὰ δικαιώματα τῶν δημιουργῶν”.

Θέλω νὰ συμφωνήσω ἀλλὰ καὶ νὰ διαφωνήσω ὡς πρὸς τὸ σημεῖο αὐτό. Θεωρῶ ὅτι πράγματι πρέπει νὰ διασφαλισθεῖ μὲ κάθε τρόπο τὸ δικαίωμα τῶν πρωτογενῶν δημιουργῶν, τῶν συγγραφέων κλπ. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἡ διαφοροποιητικὴ μου παρατήρηση σὲ σχέση μὲ τὸν κ. Πλασκοβίτη, ἀφορᾷ τὸ δικαίωμα τῆς ἀπαγορεύσεως.

Τὸ δικαίωμα τῆς ἀπαγορεύσεως ἔχει προκαλέσει μεγάλες ἀντιδράσεις καὶ εἶναι ἀλήθεια αὐτό. Τὸ δικαίωμα τῆς ἀπαγορεύσεως τὸ εἶχαν μέχρι τώρα οἱ δημιουργοὶ μόνο. Τώρα παραχωρεῖται καὶ στοὺς ἐρμηνευτὲς καλλιτέχνες. Οἱ δημιουργοὶ φοβοῦνται πὺς θὰ γίνεῖ κατάχρησι τοῦ δικαιώματος αὐτοῦ ἀπὸ τοὺς ἐρμηνευτὲς καὶ τοὺς συλλογικοὺς τοὺς φορεῖς. Καὶ θέλω νὰ προσθέσω, ὅτι τοὺς συλλογικοὺς φορεῖς εἶναι πού τρέμουν οἱ περισσότεροι δημιουργοὶ.

Ὁ φόβος πιστεύω εἶναι ὑπερβολικός, γιὰ τὴν συγκεκριμένη περίπτωση ὑπάρχει ἕνα τεράστιο ποσοστὸ ταυτότητος συμφερόντων. “Ἐτσι τὸ βλέπω καὶ θέλω νὰ τὸ βλέπω ἐγώ. Διαφωνίες φυσικά θὰ ὑπάρξουν. Ὅταν λ. χ. κατακρουεργεῖται μιὰ ἐρμηνεῖα καὶ τὸ προϊόν τῆς χρησιμοποιοῦται σὲ ἀλλοτρίους σκοποὺς, φυσικὸ εἶναι νὰ δημιουργοῦνται ἀντιδράσεις. Πληροφόρηθηκα πὺς ὑπάρχει μιὰ μπουάτ στὴν Πλάκα, ὅπου μεταδίδεται ἡ φωνὴ τῆς Μαρίας Κοτοπούλη γιὰ Πορνό. Κομμένη καὶ ραμμένη ἡ φωνὴ τῆς Μαρίας Κοτοπούλη γιὰ πορνό!

Ἐδῶ πρέπει νὰ παρέχεται τὸ δικαίωμα τῆς ἀμυνας στὸν καλλιτέχνη ἐρμηνευτὴ. Ἄλλο ὅταν πρόκειται γιὰ ἔργο, πού ἴστερα ἀπὸ συμφωνία ἔχει ἠχογραφεῖ, ἔχει μαγνητοσκοπηθεῖ. Ἄρα, ἡ διαφορά μας, κύριε συνάδελφε Πλασκοβίτη, δὲν νομίζω ὅτι εἶναι πολὺ μεγάλη ὡς πρὸς τὸ σημεῖο αὐτό.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΛΑΣΚΟΒΙΤΗΣ: Τὸ πρῶτο προβλέπεται καὶ πρέπει νὰ προβλεπτεῖ. Ἐκεῖ πλέον πρόκειται περὶ ἠθικοῦ δικαιώματος γιὰ τὸ ὁποῖο βεβαίως ὑπάρχει καὶ αὐτοτελὲς ἄρθρο στὸ νομοσχέδιο. Ἀλλὰ δὲν γεννᾶται καὶ καμιὰ ἀμφιβολία ἀπὸ τὴν ὅλη διεθνή φιλολογία γύρω ἀπὸ τὸ θέμα αὐτό, ὅτι ὅπωςδήποτε ἐκεῖ ὑπάρχει δικαίωμα ἀπαγορεύσεως, διότι γίνεται ἀνατροπὴ πλεόν τῶν ἠθικῶν προϋποθέσεων μὲ τις ὁποῖες ἔκανε τὴν ἐρμηνεῖα τοῦ ἐρμηνευτῆς ἡ ἐδημιούργησε ὁ δημιουργός. Ἄν εἶναι γιὰ ἔντελὸς διαφορετικὸ σκοπὸ ἢ ἂν γίνεται παραποίηση τῆς ἐρμηνείας τοῦ ἔργου, ἐκεῖ ὅπωςδήποτε ὑπάρχει δικαίωμα ἀπαγορεύσεως. Δὲν γεννᾶται ζήτημα.

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ: Εὐχαριστῶ γιὰ τὴν διευκρίνισι, κύριε Πλασκοβίτη.



Ἄνδρέας Ἀνδριανόπουλος, ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν: Στὶς διατάξεις πού φέραμε εἶναι πιθανόν, σὲ πολλὰ σημεία, νὰ ὑπάρχουν καὶ ἀσάφειες καὶ ἀνεπάρκειες

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ (Ἐπ. Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν): Ἐπιτρέπετε μιὰ μικρὴ διακοπή;

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ: Παρακαλῶ, κύριε Ἐπουργέ.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ (Ἐπ. Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν): Μία πολὺ μικρὴ παρατήρησι, θὰ ἤθελα. Ἐνα σημεῖο στὸ ὁποῖο ὑπάρχει διαφορά εἶναι ἀναφορικά μὲ τὸ μέγεθος τοῦ δικαιώματος. Ἐπάρχει δηλαδή μιὰ ἀμφισβήτηση ἂν καὶ κατὰ πόσο ὁ δημιουργὸς ἀπέναντι στὸν ἐκτελεστή ἔχει μεγαλύτερο μέγεθος δικαιώματος πάνω στὸ ἔργο. Ἡ δικὴ μας ἡ τοποθέτησι εἶναι — θὰ μπορούσα νὰ πῶ — ὅτι ὑπάρχει ἰση ἡ συμμετοχὴ στὴ δημιουργία. Διότι γιὰ τὴν παρουσίασι τοῦ ἔργου στὴ συνέχεια ὁ δημιουργός, μαζί μὲ τὸν ἐκτελεστή, μποροῦν νὰ δημιουργήσουν τὴν “πίττα” πού θὰ μεγαλώσει ὅπως εἶπατε προηγουμένως. Καὶ δὲν δεχόμεστε — τουλάχιστον αὐτὴ εἶναι ἡ ἔννοια τοῦ νομοσχεδίου — ὅτι ὁ δημιουργός ἔχει μεγαλύτερο ποσοστὸ συμμετοχῆς στὴ δημιουργία, ἀπὸ τὸν ἐκτελεστή.

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ: Ἐγὼ προσωπικά ἐπιμένω ὅτι πρέπει νὰ διασφαλισθοῦν τὰ δικαιώματα καὶ τὰ συμφέροντα τῶν δημιουργῶν, χωρὶς νὰ κολαωθοῦν ἐν τῇ γενέσει τοὺς τὰ δικαιώματα τῶν ἐρμηνευτῶν καὶ παραμένω σ’ αὐτὴ τὴ συνειδητὰ κάπως ἀόριστη διατύπωση.

Τελειώνω, κύριε Πρόεδρε, δὲν κάνω κατάχρησι τοῦ χρόνου. Ἡ βασικότερη ἀντίρρηση — καὶ εἶναι φυσικὸ νὰ ἐπαναλαμβάνεται — ὁ εισηγητὴς μας κάλυψε ὅλα τὰ θέματα, ἀλλὰ μὲ τὴν ἐπανάληψι δίδεται ἔμφασι — ὑπάρχει στὸ θέμα τῶν τεσσάρων χαρακτηριστικῶν χρόνων πού παρέχονται στὴν ΕΡΤ καὶ τὴν ἸΝΕΝΕΔ, πού οὐσιαστικά θὰ γίνουν 6, ἀφοῦ εἶναι εὐλόγο νὰ γίνεῖ χρῆσι τῆς διευρυνόμενης παράτασης, ὅταν πρόκειται γιὰ “ζωντανό” χρῆσι. Ἀλλοίμονο νὰ ἔχει τὸ δικαίωμα τῆς παρουσίας ἡ ΕΡΤ καὶ νὰ μὴν τὸ κάνει.

Ἡ διάταξι αὐτὴ, κύριε Ἐπουργέ — καὶ σᾶς παρακαλῶ νὰ τὸ ἀκούσετε — πλήττει ὅλους τοὺς καλλιτέχνες, ἰδιαίτερα ἁπλῶς τοὺς ἠθοποιούς. Ἐλάτε στὴ θέση τῶν ἠθοποιῶν. Οἱ

ήθοποιοί, τή μόνη διέξοδο πού έχουν γιά νά δουλέψουν και νά δουλέψουν άποδοτικά και έπικερδώς, είναι τά serials, ή τά αυτότελη έργα πού παρουσιάζει ή τηλεόραση. 'Ο κινηματογράφος ούτε άπασχολεί πολλούς ήθοποιούς ούτε πληρώνει πολύ. Οί περισσότεροι "Έλληνες ήθοποιοί, άν δέν είχαν διέξοδο νά παίξουν στην τηλεόραση, πώς θά ζούσαν; 'Εδώ έχουμε έναν από τούς μεγαλύτερους "Έλληνες ήθοποιούς — δέν κάνω κανένα κομπλιμέντο — τόν Λυκούργο Καλλέργη, ό οποίος είναι ένας από τούς τρείς, θά έλεγα εγώ, πείτε ένας από τούς πέντε, άν είσθε πιό άστυροί από μένα, καλύτερους ήθοποιούς πού διαθέτουμε. "Αν δέν είχε διέξοδο νά παίξει στην τηλεόραση — τώρα είναι βουλευτής βέβαια, αλλά αυτό είναι άλλη υπόθεση, αλλά άν δέν ήταν βουλευτής — πώς θά ζούσε ό ίδιος και ή οικογένειά του; Τό θέμα, λοιπόν, αυτό πλήττει νομίζω ιδιαίτερα τούς ήθοποιούς και σέ δεύτερη μοίρα τούς μουσικούς, γιατί οί μουσικοί έχουν και άλλη διέξοδο, τούς δίσκους, και δέν υπάρχουν δίσκοι γιά τούς ήθοποιούς.

ΧΡΗΣΤΟΣ ΟΥΣΣΑΣ : Είναι διέξοδος πού είναι βουλευτής ό κύριος Καλλέργης;

ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΚΟΛΑΟΥ : Εύτύχημα προφανώς είναι, γιά νά μπορεί νά ζήσει. Γιατί άν υπάρχει οικονομικό πρόβλημα γιά ένα Καλλέργη άντιλαμβάνεσθε τί γίνεται μέ τούς Άλλους. Τελειώνω, κύριε Πρόεδρε. Ξέρω ότι ό φιλατος κ. Τσαλδάρης έμμένει στή διάταξη αυτή, τό έχω πληροφορηθεί έξωδίκως, αλλά θά τό φανταζόμουν και άν δέν τό είχα πληροφορηθεί. 'Όσοσο πιστεύω ακράδαντα ότι εδώ κάτι πρέπει νά γίνει. Θά είμαι, άν θέλετε, πιό μεγαλόψυχος από τόν εισηγητή μας στό "παζάρεμα" πού θεωρώ άπαραίτητο νά γίνει ως πρós τόν άρθρο 20. Δέν μπορεί ό κ. 'Υπουργός νά αξιώσει νά περάσει τό νομοσχέδιο αυτό, άν στό άρθρο 20 δέν δεχθεί ένα μίνιμουμ "παζάρεμα". 'Εγώ θά πρότεινα τά 4 σύν 2 χρόνια νά γίνουν 2 ή, στή χειρότερη περίπτωση, 2+1 χρόνια. Αύτά, κύριοι συνάδελφοι, είχα νά πώ. Εύχαριστώ. (Χειροκροτήματα έκ τής Πτέρυγος τού ΠΑΣΟΚ).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δημ. Παπασπύρου) : 'Ο κύριος Μπαντούβας έχει τόν λόγον.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΑΝΤΟΥΒΑΣ : Κύριε Πρόεδρε, εγώ θά περιορισθώ σέ πολύ λίγα πράγματα, γιατί δέν έχω ειδικότητα γύρω από τό θέμα.

Είναι γνωστή κύριε Πρόεδρε, ή συνεισφορά τού καλλιτεχνικού κόσμου στην πνευματική, πολιτιστική και πολιτική ιστορία τής ζωής τού 'Ελληνικού 'Εθνους από τών αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα. Και ίσως ό καλλιτεχνικός κόσμος, σέ όλα του τά σκέλη, και στον τομέα τών δημιουργιών και στον τομέα τών έρμηνευτών, τών εκτελεστών, νά υπήρξε ένας από τούς σοβαρότερους παράγοντες πού έδημιούργησαν και προέβαλαν τόν 'Ελληνικόν πολιτισμόν διά μέσω τών αίωνων σέ όλόκληρον τόν κόσμο. 'Αλλά και στην σύγχρονη εποχή ό ρόλος τού καλλιτεχνικού κόσμου στην ζωή τής 'Ελλάδος είναι σημαντικός. 'Εμείς, δέ, διατηρούμε ακόμα έντονη τή γεύση τής προσφοράς αυτής από τά τελευταία δεινά πού άντιμετώπισε ό Λαός μας πρόσφατα μέ την Ζετία.

Δέν είναι, κύριε Πρόεδρε, τυχαίο τό γεγονός, ότι ό καλλιτεχνικός κόσμος άπετέλεσε τό άντικείμενο τής μήνης και τής πολεμικής τής δικτατορίας και δέν είναι τυχαίο τό γεγονός, ότι κατά τή διάρκεια τής Ζετίας τό μεγαλύτερο μέρος τών καλλιτεχνών, όλων τών κατηγοριών και όλων τών επιπέδων, εύρέθησαν έξόριστοι ή αυτοεξόριστοι στό έξωτερικό ή εύρέθησαν κρατούμενοι στις φυλακές και στά ξερονήσια τής 'Ελλάδος. Δέν είναι, επίσης, τυχαίο τό γεγονός ότι, εκτός έλαχίστων εξαιρέσεων καλλιτεχνών, οί όποιοί δέν προήρχοντο από τίς ύψηλότερες ποιοτικά τάξεις τού καλλιτεχνικού κόσμου τής Χώρας μας, κι' οί όποιοί προσέφεραν γή και ύδωρ στή δικτατορία και δέν είχαν κανένα διαταγμό νά γίνουν και μέσα ψυχαγωγίας εν στενωπό και άνοικτώ κύκλω, άκόμη και στις φιλενάδες τών δικατορών, οί ύπόλοιποι καλλιτέχνες εκράτησαν πολύ ψηλά τήν δημοκρατική και πνευματική παράδοση τού καλλιτεχνικού κόσμου τής Χώρας μας.

Βεβαίως, θά άναμέναμε μετά την μεταπολίτευση νά εκδηλωθεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον γιά τούς καλλιτέχνες μας. Και επίσης θά άναμέναμε, ότι ό Κυβερνήσεις οί μεταχρονικές θά έστήριζαν τήν πολιτιστική τους προσπάθεια στην αξιοποίηση τού καλλιτεχνικού μας δυναμικού. Δυστυχώς, δέν έγινε αυτό. Και δέν έγινε γιατί δέν άντιμετωπίστηκαν τά προβλή-

ματα τού καλλιτεχνικού κόσμου σωστά. 'Εξακολουθούν νά υπάρχουν τά αίτια εκείνα, τά όποια άποτελούν άνάσχεση στην δραστηριοποίηση τών καλλιτεχνών μας και στην καλλιτεχνική ζωή τού τόπου. Και τά εμπόδια αυτά και τά προβλήματα τά γνωρίζετε, κύριε 'Υπουργέ. Γνωρίζετε, ότι υπάρχει ή κατηγορία τών πληβείων και ή κατηγορία τών πατρικίων στον καλλιτεχνικό κόσμο. Και υπάρχει βάσει τών προνομίων και όχι βάσει τών ικανοτήτων. Κι' αυτά τά προνόμια δέν τά έθίζετε. 'Υπάρχει καλλιτέχνης ό όποιος μπορεί νά έχει άποδοχές συμποσούμενες μηνιαίως σέ περισσότερα τού ένός εκατομμυρίου. Και υπάρχει καλλιτέχνης ό όποιος άδυνατεί νά εξασφαλίσει και τόν έπιούσιο και ό όποιος μπορεί νά είναι πολύ μεγαλύτερας αξίας και πολύ πλουσιότερας δημιουργικότητας από τόν άλλο, ό όποιος έχει αυτή τήν οικονομική εύχέρεια.

Γνωρίζετε επίσης ότι από άπόφews προσφοράς και άπολαυής τών κρατικών έπιχορηγήσεων και τών κρατικών πλεονεκτημάτων δέν υπάρχει κανένα άπολύτως αξιολογικό κριτήριο.

Γνωρίζετε μέ ποιές προϋποθέσεις και κάτω από ποιές συνθήκες είναι δυνατόν ένας καλλιτέχνης νά πάρει μία θέση στην YENED, στα προγράμματα τής ΕΡΤ ή, άν θέλετε, σέ ένα κρατικό θεάτρο ή άκόμη και σέ μία κρατική ή άλλη καλλιτεχνική έπιχείρηση ιδιωτικής πρωτοβουλίας. Θά πρέπει ή νά υπεισέλθει ή παρέμβαση τού ύψηλού προσάτου ή, άν είναι γυναίκα, νά περάσει από κάποιο κοιτάνα ισχυροί ή θά πρέπει νά υπάρχουν οικονομικά συμφέροντα, τά όποια θά έξυπηρετούνται διά τού καλλιτέχνη.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δημ. Παπασπύρου) : Τό "κοιτάνα" νά τό διαγράψουμε.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΑΝΤΟΥΒΑΣ : Δέν άφορά τήν Βουλή, γιατί είσείς έφροντίσατε νά μη διαθέτουν οί βουλευτά κοιτάνες, παρά τήν ύπόσχεση πού έδώσατε, κύριε Πρόεδρε. Δέν κατεβλήθη στον τομέα αυτό καμία προσπάθεια κατοχυρώσεως τών καλλιτεχνών. 'Η προσπάθεια ή όποία γίνεται σήμερα, κύριε 'Υπουργέ, όρθώς χαιρετίζεται από τήν 'Αντιπολίτευση και βεβαίως και από τήν Πτέρυγά σας σαν ένα θετικό βήμα, τό όποιο όμως έρχεται καθυστερημένα και τό όποιο δέν παύει νά είναι άναμικό και νά μη άντιμετωπίζει στό σύνολό του τό πρόβλημα. Βεβαίως, έγγράφεται στό δυναμικό σας, γιατί ήλθατε σεις στό 'Υπουργείο Πολιτισμού νά τό κάνετε αυτό, έστω, τό δειλό βήμα καθυστερημένα, αλλά τό έτολμήσατε, παρά τό γεγονός ότι είσθε νέος πολιτικός, νέος 'Υπουργός και ίσως θά έπρεπε νά κριθείτε μέ μεγαλύτερη έπιείκεια. Κι' αυτό είναι κάτι τό όποιο σάς τό άναγνωρίζει ή Βουλή. Θά μπορούσατε όμως νά άντιμετωπίσετε πιό ρωμαλέα τό θέμα.

Τά 4 σημεία τού νομοσχεδίου, δηλαδή ή μονιμοποίηση τών μουσικών τών κρατικών όρχηστρών 'Αθηνών και Θεσσαλονίκης, ή μεταφορά στό 'Υπουργείο Πολιτισμού και 'Επιστημών άρμοδιότητων κινηματογραφίας κλπ., ό καθορισμός τών ποσοστών τών 'Ελλήνων θεατρικών συγγραφέων και ή προστασία τών καλλιτεχνών έρμηνευτών, άναμφισβήτητα άγκαλιάζουν σχεδόν στό σύνολό τους τά προβλήματα τών 'Ελλήνων καλλιτεχνών και στά δύο σκέλη, επαναλαμβάνω, και στό σκέλος τών εκτελεστών. Θά μπορούσατε όμως νά άντιμετωπίσετε πιό ρωμαλέα τό όλο πρόβλημα κι' αυτό θά καταφανεί στην συζήτηση πού θά γίνει κατ' άρθρον.

Θά ήθελα όμως νά τονίσω ότι δέν ενδιαφέρει μόνο ή κατοχύρωση τών καλλιτεχνών, ενδιαφέρει και ή κατοχύρωση τού κοινού και επίσης ή κατοχύρωση και ή προστασία τής καλλιτεχνικής, τής πνευματικής αυτής δημιουργίας, ή όποία δέν γίνεται μόνο μέ τήν προστασία τών καλλιτεχνών, αλλά γίνεται και μέ τήν λήψη μέτρων, τά όποια θά προστατεύουν τό κοινό τό όποιο δέν τό σέβεται πάντοτε ή καλλιτεχνική δημιουργία. Και πρós τόν τομέα αυτόν δέν βλέπω νά λαμβάνονται μέτρα.

Κύριε Πρόεδρε, γνωρίζετε μέ ποιόν τρόπο άντιμετωπίζεται ό καλλιτέχνης σήμερα στην 'Ελλάδα. 'Επειδή έκ τής φύσεώς του ό καλλιτεχνικός κόσμος — πάντοτε — είναι φυτώριο προοδευτικών άντιλήψεων και πηγή, άν θέλετε, προοδευτικών άγώνων από τών αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι σήμερα, δέν υπήρξε κανένας σταθμός στην πολιτική, στην πολιτική εξέλιξη τής άνθρωπότητας, δέν υπήρξε κανένας σταθμός τής δημοκρατικής εξέλιξεως ποι' νά μη πρωτοστατήσουν πάντοτε

οι καλλιτέχνες και να μην συντελέσουν πράγματι στην προώθηση των δημοκρατικών θεσμών και στην κατοχύρωσή τους. Αυτό δεν άρεσει φαίνεται στην Κυβέρνηση, γι' αυτό και έχει προσπαθήσει με κάθε τρόπο να δημιουργήσει μία οικογένεια ή μία κάστα κατευθυνόμενων καλλιτεχνών. Και όσοι δεν είναι διατεθειμένοι να ενδώσουν σ' αυτή της την πολιτική και σ' αυτές τις πιέσεις, είναι αποδιοπομπαίοι τράγοι από τα πλεονεκτήματα τα οποία τους παρέχει ή πρέπει να παρέχει ή κρατική εξουσία προς τους καλλιτέχνες. Ξέρετε ότι έχουν φροντίσει, δυστυχώς, όλες αυτές τις δυνατότητες του Κρατικού Προϋπολογισμού, των κρατικών μέσων να τις χρησιμοποιήσουν, πέραν των όσων ανέφερα προηγουμένως περί προσωπικών προτιμήσεων και άλλων, να τις χρησιμοποιήσουν και για λόγους πολιτικής τιθασειύσεως — και εν μέρει το έχετε επιτύχει.

Θά πρέπει σ' αυτόν τον τομέα να εφαρμοσθεί μία διαφορετική πολιτική. Ο καλλιτέχνης θά πρέπει να είναι ελεύθερος, να εκφράζεται, και θά πρέπει επίσης να του επιτρέψουμε να αγωνισθεί και αυτός για την διαμόρφωση του πολιτικού κλίματος στη Χώρα μας κατά τρόπο ελεύθερο, ανεπηρέαστο.

Γι' αυτό τον λόγο είναι απαράδεκτη η ύφισταμένη διάταξη, ή οποία όπωσδήποτε είναι διάταξη λογοκρισίας. Αν υποθεθεί ότι θά διακινδυνέψουν από οποιασδήποτε μορφής καλλιτεχνική δραστηριότητα ή σάτιρα, θά διακινδυνέψουν υπολήψεις, υπάρχει ο Ποινικός Νόμος. Δεν είναι ανάγκη να δημιουργείτε την εντύπωση, ότι μετά τις έμπειρίες της δικτατορίας εξακολουθεί να αστυνομεύεται άκόμα και το πνεύμα στη Χώρα μας. Νομίζω λοιπόν ότι αυτή ή διάταξη θά πρέπει να τροποποιηθεί. Διατηρείται, κύριε Υπουργέ, ή δυνατότητα της λογοκρισίας. Αυτό θά πρέπει να απαλειφθεί και μού κάνει εντύπωση πώς σεις επιτρέψατε να διατηρείται αυτό το καθεστώς, γιατί είναι γνωστό ότι έχετε προοδευτικές αντιλήψεις και ότι — όπως σωστά σ' είπε ο κ. Νικολάου — οι ενέργειές σας θά πρέπει να είναι όχι μόνο βραχυπροθέμου αλλά και μακροπροθέμου πολιτικής προοπτικής, διότι είστε νέος πολιτικός.

Νομίζω ότι αυτό θά πρέπει να αντιμετωπισθεί και είναι

Παναγιώτης Κανελλόπουλος (πρώην πρωθυπουργός) : Όμιλο-λογώ ότι πηγαίνω διά πνευματικήν τέρψιν εις τὸ Ἡρώδειον



απαράδεκτο να υπάρχει και να διατηρείται. Κρίνω ότι μέσα στα θετικά στοιχεία ένα από τα βασικότερα είναι αυτό το οποίο επιχειρείτε, να διαχωρίσετε την διοικητική από την καλλιτεχνική διεύθυνση. Είναι κάτι το οποίο έπρεπε να είχε γίνει πρό πολλού και πέρα τούτου καλά θά είναι, χωρίς να φαλιδιώσετε τα δικαιώματα των καλλιτεχνικών διευθυντών όπως τής Λυρικής Σκηνής, του Έθνικού Θεάτρου κλπ. Θά πρέπει παράλληλα να αποφιλιώσετε άρμοδιότητες, οι οποίες τούς εκτρέπουν από τα καλλιτεχνικά τους καθήκοντα και συγχρόνως τούς επιτρέπουν να μετατρέπονται σε κατάρρα στις ύπηρεσίες τους.

Και γνωρίζετε την περίπτωση τής Λυρικής Σκηνής, όπου παρουσιάζεται το φαινόμενο ο Διευθυντής τής Λυρικής Σκηνής να αναμειγνύεται σε όλα. Από το ρόλο τής καθαρίστριας, μέχρι το ρόλο τής πρωταγωνίστριας τής Λυρικής Σκηνής, θά πρέπει εκείνος να ρυθμίζει τα πάντα. Πέραν τούτου οι άποδοχές του συμποσούνται στο σύνολο των άποδοχών όλων των συνεργατών του. Και κάτι ακόμη : Για να μπορέσουν να υποτάξουν ή να τιθασειύσουν τους Έλληνες καλλιτέχνες, προσφεύγουν όλοι αυτοί οι αξιωματούχοι στους καλλιτέχνες του έξωτερικού, οι οποίοι πολλές φορές δεν διαθέτουν το ανάστημα των δικών μας και βεβαίως έχουμε και μία σοβαρή διαρροή συναλλάγματος, αλλά κυρίως έχουμε μείωση του κύρους και ψυχικό τραυματισμό των Έλλήνων καλλιτεχνών.

Είναι γνωστό επίσης, κύριε Υπουργέ, ότι οι διαπρεπέστεροι Έλληνες καλλιτέχνες τής σύγχρονης εποχής δημιουργήθηκαν και διακρίθηκαν και επιβλήθηκαν διεθνώς, όχι διότι το Κράτος τους εξασφάλισε τις προϋποθέσεις για την αξιοποίηση του ταλέντου τους, — το αντίθετο συνέβη, — αλλά γιατί τούς υποστήριξαν στο έξωτερικό ή γιατί ήταν το ταλέντο τόσο μεγάλο, τόσο χειμαρρώδες που δεν μπορούσε οποιαδήποτε άνασχηση, οποιοδήποτε εμπόδιο να τὸ Οάψει, να τὸ έξουδετερώσει. Και έχουμε πολλά παραδείγματα για τὸν ισχυρισμό αυτό. Και ή Κάλλας αν άνεδείχθη δεν τὸ όφειλε άσφαλώς στις προϋποθέσεις που συνάντησε εδώ, ούτε στην κατανοήση και την υποστήριξη του Έλληνικού Κράτους και τών καλλιτεχνικῶν παραγόντων εδώ, εκείνων που ανήκουν στην κατηγορία τών πατρικιῶν. Τὸ ίδιο συνέβη και με άλλους μεγάλους δημιουργούς. Διάβαζα στην "Καθημερινή" τής περασμένης Κυριακής για μία μεγάλη Έλληνίδα καλλιτέχνα ή οποία άκολουθεί τὰ βήματα τής Κάλλας και ή οποία και αυτή άναδεικνύεται στο έξωτερικό. Είμαι βέβαιος ότι αν ήταν εδώ θά ήταν καταδικασμένη ή θά αντιμετώπιζε τὴν άδιαφορία του Κράτους και τὸ σαμποτάζ τών συναδέλφων τής.

Θά πρέπει επομένως ή πολιτική σας να άποβλέπει και να άπευθύνεται πρὸς αυτό τὸν στόχο, δηλαδή στη δημιουργία προϋποθέσεων για τὴν άξιοκρατική εξέλιξη και άνέλιξη τών καλλιτεχνῶν στη Χώρα μας, στην έξαφάνιση αὐτῶν τών καλλιτεχνῶν τών δυὸ κατηγοριῶν, και επίσης στη δυνατότητα να χρησιμοποιήσουν οι καλλιτέχνες όλων τών κατηγοριῶν, όλων τών πεποιθήσεων και όλων τών φύλων τὴς δυνατώτες που υπάρχουν κατά τὸν ἴδιο τρόπο. Αυτό δὲν γίνεται μέχρι τώρα.

Θά ήθελα, τελειώνοντας, να άναφερθῶ και στο θέμα τής προστασίας τών δικαιωμάτων τής δημιουργίας, τής εκτέλεσεως κλπ. και ειδικότερα να άναφερθῶ στην αντιμετώπιση του μεγάλου προβλήματος τής κασσετοπειρατείας. Κινδυνεύετε, κύριε Υπουργέ, με τὸν προηγούμενο νόμο να καταστήσετε κατηγορούμενους όλους τούς Έλληνες. Διότι, θά μπορεί ο οποιοσδήποτε άστυνομικός να σταματήσει τὸ οποιοδήποτε αυτοκίνητο, που διαθέτει κασσετόφωνο και να έδραώσει τὴν κατηγορία τής κασσετοπειρατείας. Γι' αυτό τὸ λόγο θά πρέπει να υπάρξει άναθεώρηση αὐτῆς τής νομοθεσίας, ή οποία υπήρξε άτυχής, δηλαδή μεταπέσατε στο άλλο άκρο. Δεν άναζητήσατε τὴ χρυσή τομή που να κατοχυρώνει βεβαίως τὴν πνευματική και τὴν καλλιτεχνική δημιουργία, αλλά να μην εκθέτει και τούς Έλληνες πολίτες σε τέτοιους κινδύνους. Άνεξάρτητα αν θά γίνει ή όχι εφαρμογή του νόμου, αυτό θά πρέπει να διορθωθεί.

Κύριε Πρόεδρε, από πλευρᾶς ΕΔΗΚ υποστηρίζουμε και θά ψηφίσουμε τὸ νομοσχέδιο και εκφράζουμε τὴν εὐχή όπως πολύ σύντομα κατατεθεί ένα νέο νομοσχέδιο, τὸ οποίο θά αντιμετωπίζει σοβαρότερα και ουσιαστικότερα προβλήματα του καλλιτεχνικοῦ κόσμου τής Ελλάδος.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δημ. Παπασπύρου) : Ο κ. Καλλέργης έχει τὸν λόγον. (Εἶς τὸ σημεῖον αὐτὸ τὴν Προεδρικήν ἔδραν καταλαμβάνει)

νει ο Β' Αντιπρόεδρος της Βουλής κ. Ίσαάκ Λαυρεντίδης).
ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Κύριε Πρόεδρε, κύριοι συνάδελφοι, λυπούμαι που ήλθα καθυστερημένα και δεν άκουσα τους εισηγητές. Άκουσα εν μέρει τον κ. Νικολάου και τον κ. Μπαντουβά. Χάρηκα που είναι τόσο γνώστες των καλλιτεχνικών και αισθητικών προβλημάτων και με τόση θερμή υποστήριξαν αυτά τα προβλήματα. Εύχαριστώ τον κ. Νικολάου για τις κρίσεις του, όσον αφορά το άτομό μου, θα εύχομαι και θα ήλπιζα να είναι αντικειμενικές και πραγματικές.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΜΠΑΝΤΟΥΒΑΣ: Μάς εκφράζει όλους, κύριε συνάδελφε, ή άποψη του κ. Νικολάου δια το καλλιτεχνικό σας άναστημα.

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Εύχαριστώ.

Έγώ φυσικά θα άναφερθώ στο θέμα λίγο πιο θεωρητικά. Έπειδή ο ρόλος αυτός είναι πάρα πολύ υπεύθυνος και πρέπει να είμαι άκριβολόγος, γι' αυτό δεν τον ξμαθα άκριβώς άπ' έξω, όπως συνηθίζουμε στο θέατρο και στην Τηλεόραση. Κύριε Πρόεδρε, ή ανάγκη νομικής προστασίας των δικαιωμάτων όπως λέγονται—προέκυψε από την εποχή που οι τεχνικές εφευρέσεις—τα όπτικοακουστικά μέσα—εισχώρησαν στο χώρο τής τέχνης και έδωσαν τη δυνατότητα άποτύπωσης, άναπαραγωγής, διάδοσης και εκμετάλλευσης τής καλλιτεχνικής δημιουργίας σε άπερίοριστο άριθμητικά κοινό. Σε πολλές Χώρες τής Δυτικής Εύρώπης, ή προστασία αυτών των δικαιωμάτων έχει θεσπιστεί έδώ και δεκαετίες.

Στη Χώρα μας, παρά τους πολύχρονους άγώνες των καλλιτεχνών - έρμηνευτών—και ιδιαίτερα των ήθοποιών και των μουσικών—παρά τα διάφορα έντονα διαβήματα των διεθνών Όμοσπονδιών FIA, FIM κ.λπ. καμιά νομική προστασία δεν έχει θεσπισθεί ακόμα που να προστατεύει τους Έλληνες καλλιτέχνες—έρμηνευτές από την άθέμιτη και ασύδοτη εκμετάλλευση τής καλλιτεχνικής τους εργασίας. Η ίσχύουσα νομοθεσία περι πνευματικής ιδιοκτησίας προστατεύει μόνο τους δημιουργούς συγγραφικών και καλλιτεχνικών έργων. Δεν έπεκτείνεται και δεν καλύπτει τα συγγενικά δικαιώματα των καλλιτεχνών έρμηνευτών.

Βέβαια ύπάρχει ένα νόμος κατοχικός, μία διάταξη νόμου που κατά κάποιο τρόπο συνδέει τα συγγενικά δικαιώματα με την πνευματική ιδιοκτησία. Άλλά αυτός ο νόμος έχει άδρανήσει, έχει ξεπερασθεί και θα πρέπει να άναμορφωθεί, θα πρέπει να τροποποιηθεί για να περιλάβει τα σύγχρονα μέσα, τον σύγχρονο τρόπο τής δημιουργίας.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ (Υπ. Πολιτισμού και Έπιστημών): "Αν μου έπιτρέπετε, κ. συνάδελφε, κακώς έχει άδρανήσει. Ο νόμος ίσχύει και σήμερα και μπορεί να χρησιμοποιηθεί. Αυτό είναι το έπιχειρήμα μας.

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ: Όχι, δεν μπορεί να περιλάβει όλες αυτές τις περιπτώσεις. Θα πρέπει να προκαλέσουμε δικαστικές αποφάσεις για να ίσχυροποιήσουμε τον νόμο όσον αφορά αυτά τα συγκεκριμένα μέσα, τα όπτικοακουστικά, που ύπάρχουν σήμερα και που δεν ύπηρχαν το 1943 όπως ή τηλεόραση κ.λπ. Δηλαδή, θα πρέπει όποσδήποτε να συγκεκριμενοποιηθούν όλ' αυτά. Το νομοθετικό αυτό κενό, με καθυστέρηση πολλών έτών, έρχεται να καλύψει κατά κάποιο τρόπο ή Κυβέρνηση με το υπό κρίση σχέδιο νόμου.

Η Κυβέρνηση, από σκόπιμότητα ίσως, απέφυγε να καταθέσει ένα αυτότελες σχέδιο νόμου για τα συγγενικά δικαιώματα. Προτίμησε να άντιμετωπίσει εύκαιριακά το σοβαρότατο αυτό πρόβλημα, συσχετίζοντάς το με άλλα άσχετα αίτήματα εργαζομένων, που βρέθηκε στην ανάγκη να ρυθμίσει άμέσως. Έτσι το προτεινόμενο σχέδιο νόμου άποτελείται από 4 κεφάλαια, άσχετα μεταξύ τους. Το καθένα άπ' αυτά τα κεφάλαια θα μπορούσε ν' άποτελέσει ένα χωριστό νομοσχέδιο. Έγινε όμως αυτή ή συγγώνευση, άσχετων σημαντικών θεμάτων, έτσι που ή Βουλή, κρίνοντας με εύμένα τα σχετικά άνεκτά 3 πρώτα κεφάλαια του νομοσχεδίου, με παράσει εύκολότερα και το τέταρτο τελευταίο κεφάλαιο που άφορά στα συγγενικά δικαιώματα, ένα τεράστιο πρόβλημα που άπασχολεί διεθνώς τον κόσμο των καλλιτεχνών—έρμηνευτών και που μόνο σαν ένα ξεχωριστό σχέδιο νόμου θάπρεπε να έξετασθεί.

Μ' αυτόν τον εύκαιριακό τρόπο ή Κυβέρνηση πάει να βολέψει εκ τών ενόντων σοβαρότατα θέματα του πολιτιστικού τομέα. Και μ' αυτό το πνεύμα ή Κυβέρνηση, παρά τις εξαγγελίες

και τα μεγαλεπήβολα πολιτιστικά προγράμματα, άντιμετωπίζει τα χρονίζοντα προβλήματα των εργαζομένων στον εύάλισθο χώρο του πολιτισμού. Πολλά σχέδια νόμων έκκρεμούν στο Έπουργείο Πολιτισμού, πάνε κι' έρχονται από Έπουργό σε Έπουργό, κι' από άρμόδιο σε άρμόδιο, αλλά ποτέ δε φτάνουν στη Βουλή. Όπως π. χ. τα σχέδια για την καλλιτεχνική εκπαίδευση και το περίφημο σχέδιο νόμου για το Καλλιτεχνικό Έπιμελητήριο, που επί 5 χρόνια ταλαιπωρεί τους εικαστικούς καλλιτέχνες, τη Βουλή και τους Βουλευτές τής Άντιπολίτευσης.

Έτσι και για το θέμα των συγγενικών δικαιωμάτων έχουν έκπονθητι ως τώρα 4 ειδικά νομοσχέδια από 4 Έπουργούς Πολιτισμού και επί 4 χρόνια ταλαιπωρείται ο κόσμος των καλλιτεχνών - έρμηνευτών.

Και σήμερα παρουσιάζεται στη Βουλή το Σ. Ν. με μία καινούργια μορφή, συγχωνευμένο με άλλα άσχετα θέματα, για να μειωθεί προφανώς ή σημασία του και να έξετασθεί μεταξύ άλλων θεμάτων σαν μία παρονυχίδα. Αυτό διαφαίνεται και από την τελευταία θέση που παίρνει στον τίτλο του νομοσχεδίου και από την άσπρή διατύπωση όρισμένων άρθρων του τετάρτου κεφαλαίου που άναφέρεται στα συγγενικά δικαιώματα, αλλά κυρίως από τη διατύπωση του άρθρου 20 που ύπονομεί το σκοπό του νομοσχεδίου και άναίρει όποιαδήποτε σχέση του με την κατοχύρωση των συγγενικών δικαιωμάτων.

Είναι πραγματικά πρωτοφανές, νάρχεται το Κράτος και να έπιβάλλει, με την έγκριση τής Βουλής, ένα νόμο, που υποχρεώνει όλους τους πολίτες να σεβαστούν συγκεκριμένα δικαιώματα μιάς κατηγορίας πολιτών, και παράλληλα, το ίδιο το Κράτος, να έπιτρέπει στον έαυτο του, ούσιαστικά, την πλήρη καταπάτηση αυτών των δικαιωμάτων για 4 ως 6 χρόνια, όπως άναφέρεται, αλλά στην πραγματικότητα για πάντα, όπως βγαίνει από τη μελέτη τής σχετικής διάταξης του άρθρου 20. Έτσι το άκροτελεύτιο άρθρο, περι ίσχύος του νόμου από τής δημοσιεύσεως του στην Έφημερίδα τής Κυβερνήσεως, άποτελεί χαιρέκακη χλεύη και κυνική ύποτιμηση των καλλιτεχνών από μέρος εκείνων που είχαν την έμπνευση να συντάξουν το άρθρο 20 παρ. 3.

Κύριε Πρόεδρε, τα συγγενικά δικαιώματα δεν είναι μια άπλή επαγγελματική διεκδίκηση ή ένα ζήτημα άπόδοσης δικαιούσης σε μια όρισμένη κατηγορία εργαζομένων. Είναι ένα θέμα ήθικό και νομικό. Ένα θέμα που άποικτά γενικότερο πολιτιστικό, πολιτικό και έθνικό ακόμα ένδιαφέρον.

Τα δικαιώματα των καλλιτεχνών - έρμηνευτών είναι, χωρίς άμφιβολία παράλληλα προς τα δικαιώματα των δημιουργών που προστατεύονται από το νόμο. Και πολύ σωστά ή διεθνής όρολογία τα χαρακτηρίζει συγγενικά ή γειτονικά δικαιώματα (droits voisins ή neighbouring rights) και οι νομοθεσίες των διαφόρων κρατών, μεταξύ αυτών και ή δική μας, με το Ν. 768 / 1949, τ' εντάσσει στη νομοθεσία περι πνευματικής ιδιοκτησίας.

Θα χρειαζόταν βέβαια μεγάλη συζήτηση για να προσδιοριστούν άκριβώς τα όρια ανάμεσα στο δημιουργό και τον καλλιτέχνη - έρμηνευτή και ποιά είναι ή συμβολή του καθενός στην ολοκλήρωση τής καλλιτεχνικής δημιουργίας και αν ή συμβολή του καλλιτέχνη - έρμηνευτή είναι πρωτογενής ή δευτερογενής.

Το γεγονός πάντως είναι ότι κατά την έκτέλεση ή έρμηνεία ενός μουσικού ή θεατρικού έργου, παρεμβάλλεται, κατ' άπόλυτη άναγκαιότητα, ή προσωπικότητα του καλλιτέχνη - έρμηνευτή, ή όποια, άνάλογα με τις θετικές ή άρνητικές ιδιότητές της, προσδιορίζει την αξία αλλά και την τύχη του αισθητικού προϊόντος, δηλ. τής παράστασης ή τής συναυλίας. Κατά τούτο ή συμβολή του καλλιτέχνη ένχει στοιχεία πρωτογενούς δημιουργίας. Και είναι άναμφισβήτητο ότι όποιοδήποτε αισθητικό άποτέλεσμα, στο χώρο του θεάματος - άκροάματος, άποτελεί συγχερασμό δεξιοτεχνίας και πνευματικής Ικανότητας του καλλιτέχνη - έρμηνευτή. Γι' αυτό και τα δικαιώματά του είναι εκ των πραγμάτων άντίστοιχα, χωρίς βέβαια να ταυτίζονται, με τα πνευματικά δικαιώματα του δημιουργού. Και πιο έπεξηγηματικά :

Το Θεάτρο, ο Κινηματογράφος, ή Μουσική, το Τραγούδι, ο Χορός και άλλες τέχνες που ύπάγονται στο Θεάμα—Άκρόαμα, άποτελούν σύνθετες αισθητικές λειτουργίες, που μόνο με τη δημιουργική μεσολάβηση του καλλιτέχνη—έρμηνευτή μπορούν να ολοκληρωθούν. Ό συγγραφές ή ό συνθέτες δημιουργεί το έργο του, όμως ή άνάπλαση των χαρακτήρων και των ήχων, ή αισθητική ύλοποίηση γενικά του δημιουργήματός

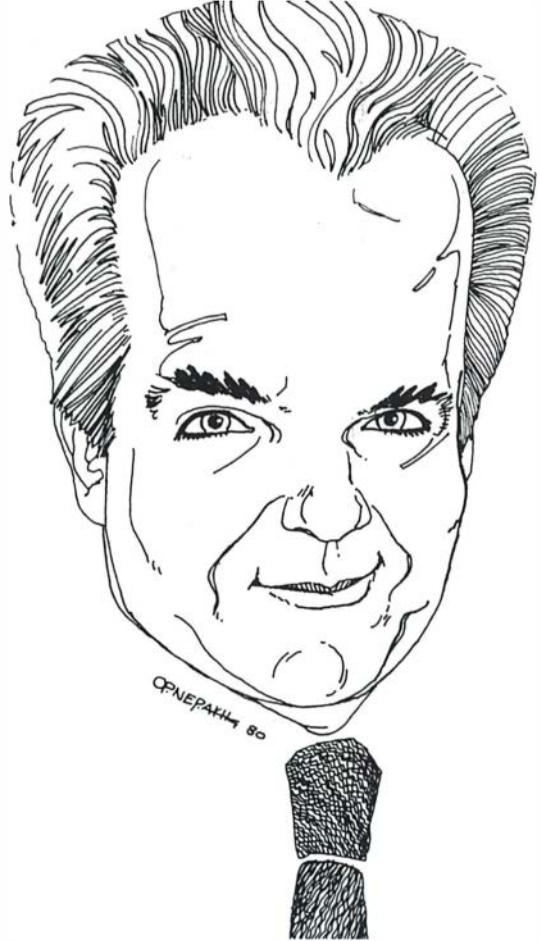
του, μόνο με την έκφραστική παρεμβολή του καλλιτέχνη — έρμηνευτή μπορεί να συντελεστεί. Η παρουσία του καλλιτέχνη στη φάση τής πραγμάτωσης και αισθητικής καταξίωσης όποιουδήποτε έργου, θεαματικού ή ακροαματικού και απαραίτητη είναι αλλά και πρωταρχική. Και γι' αυτό είναι δύσκολο να προσδιορίσουμε, αν αυτή ή ουσιαστική παρουσία και συμβολή, είναι πρωτογενής ή δευτερογενής και μέχρι ποίου βαθμού.

Βέβαια, η πνευματική ιδιοκτησία του κάθε δημιουργήματος ανήκει στο δημιουργό του και απορρέει από την πρωτογενή κυριότητά του πάνω στο έργο που μόνος δημιούργησε. Και δεν αμφισβητούμε ότι το έργο του δημιουργού είναι πρωτογενές και ότι αυτό αποτελεί τη βασική προϋπόθεση για την δημιουργική έκφραση του καλλιτέχνη - έρμηνευτή. Άλλα είναι επίσης γεγονός ότι χωρίς καλλιτεχνική έρμηνεία και εκτέλεση, το πρωτογενές έργο παραμένει ένα λογοτεχνικό κείμενο ή μια παρτιτούρα. Συμπερασματικά :

Χωρίς έρμηνευτική αναδημιουργία του κάθε έργου, που συντελείται με την έκφραστική παρουσία του καλλιτέχνη — έρμηνευτή, δεν μπορεί να υπάρξει ούτε Θέατρο, υπό την έννοια που το έννοούμε, ούτε Μουσική, ούτε Χορός, ούτε Κινηματογράφος, ούτε Τραγούδι, ούτε καμιά άλλη τέχνη όπτικοακουστική. Αυτή είναι η πραγματικότητα.

Τώρα πώς προέκυψε το πρόβλημα των συγγενικών δικαιωμάτων;

Με τις τεχνολογικές εξελίξεις στον 20ό αιώνα, δημιουργείται στο χώρο του Θεάματος — Ακροάματος μια νέα κατάσταση. Μέχρι το τέλος του περασμένου αιώνα η έρμηνεία ενός Θεατρικού, Μουσικού ή Χορευτικού έργου ήταν υποχρεωτικά "ζωντανή" και άπευθυνόταν σε συγκεκριμένο άριθμό θεατών - ακροατών. Με το τέλος τής παράστασης, η έρμηνεία των καλλιτεχνών εξαφανιζόταν, και για κάθε επανάληψη της ήταν απαραίτητη η έκ νέου συμμετοχή των ίδιων καλλιτεχνών. Με την ανακάλυψη όμως στην αρχή του κινηματογράφου και του φωνογράφου και στη συνέχεια του ραδιοφώνου και τής τηλεόρασης, η κατάσταση αυτή άλλαξε ριζικά. Οι έφευρέσεις αυτές επέτρεψαν την έγγραφη τής έρμηνείας των καλλιτεχνών σε υλικούς φορείς, στα λεγόμενα όπτικοακουστικά μέσα (δηλ. ταινία, δίσκος, κορδέλα κλπ.), τα όποια όμως μέσα, ξέφυγαν από τον έλεγχο των έρμηνευτών και μετατράπηκαν σε υποκατάστατα τής εργασίας τους. Και μάλιστα σε ιδιόμορφα υποκατάστατα που καταναλώνονται, υπερκαταναλώνονται, αλλά ποτέ η έπι πολλά χρόνια, δεν αναλώνονται. Οι δίσκοι π. χ. που παράγονται, μεταδίδονται από τα έρωτζιανά κύματα για να ψυχαγωγήσουν εκατομμύρια ακροατές. Το Θέατρο, η Λογοτεχνία, η Ποίηση, η Μουσική ήρθαν σε πλατιά έπαφή με το αναρίθμητο ραδιοφωνικό και τηλεοπτικό κοινό. Η μεταπρατική αυτή διακίνηση και έμπορευματική εκμετάλλευση του έργου του πνεύματος και τής τέχνης, γίνεται ό κυρίαρχος παράγοντας που καθορίζει την επαγγελματική τοποθέτηση, αλλά και έπιβίωση του καλλιτέχνη. Η τηλεόραση και η ταυτόχρονη μετάδοση από δορυφόρου καλλιτεχνικών προγραμμάτων σε πολλές Χώρες, είναι μια τεράστια άπειλη για τον καλλιτεχνικό κόσμο, αν δεν παρθούν τα αναγκαία νομοθετικά μέτρα. Η τεχνολογική πρόοδος έφερε την τέχνη κοντά σε εκατομμύρια ανθρώπους. Δημιούργησε όμως επικίνδυνη επαγγελματική κρίση στους καλλιτέχνες του καπιταλιστικού κόσμου. Η άνεργία και η ύποαπασχόληση αυξάνουν λιγγωιδώς, από την άχαλίνωτη και άνεξέλεγκτη χρησιμοποίηση τής άποθηκευμένης εργασίας των καλλιτεχνών από τα ιδιωτικά και κρατικά ραδιοτηλεοπτικά δίκτυα. Οι μονοπωλιακοί όργανισμοί όπτικοακουστικών μέσων πλουτίζουν σε βάρος των καλλιτεχνών, με τις άνεξέλεγκτες άναπαραγωγές, έπαναλήψεις και άλλες μορφές έμπορευματοποίησης τής έγγεγραμμένης έρμηνείας τους, που πληρώθηκε κάποτε μόνο με κάποια εύτελη έφ' άπαξ άμοιβή και άποτελεί έκτοτε μια ζένη ιδιοκτησία, ένα έμπορευμα για εκμετάλλευση. Η δυνατότητα άνέξοδης εκμετάλλευσης τής καλλιτεχνικής εργασίας δεν άφησε άδιάφορους ούτε τους κοινούς κερδοσκόπους, τους κασσετοποιητάς. Έσπευσαν κι' αυτοί να έπωφεληθο'ν από την ευκαιρία. Για όλες αυτές τις μορφές χρησιμοποίησης τής καλλιτεχνικής εργασίας, οι καλλιτέχνες, δηλ. οι δημιουργοί της, ούτε να παρέμβουν μπορούν, ούτε να άπαιτήσουν πρόσθετη άμοιβή, πέρα από κέλην που τους καταβλήθηκε κάποτε για την άρχική συμμετοχή τους ή στην παράσταση ή την μαγνητοσκόπηση. Με αυτές τις άπερίοριστες έπαναλήψεις και άνα-



Λυκοῦργος Καλλέργης (Κ. Κ. Ε.): Το νομοσχέδιο είναι έμπαι-
λμος και εξαπάτηση των εργαζομένων στον πολιτιστικό τομέα

μεταδόσεις ό καλλιτέχνης έρμηνευτής γίνεται συχνά ό χειρό-
τερος άνταγωνιστής του έαυτού του.

(Έίς το σημείον αυτό την Προεδρικήν Έδραν καταλαμβάνει ό Γ' Άντιπρόεδρος τής Βουλής κ. Άριστάρχος Γκίλλας). Άνταγωνιστής, μάλιστα, γιατί άκόμη κι' όταν άπεργεί, ό έαυτός του παρουσιάζεται στην τηλεόραση και τότε ό ίδιος παρουσιάζεται σαν άπεργοσπάστης. Δηλαδή ενώ αυτός άπεργεί, είναι άπεργοσπάστης, γιατί η τηλεόραση τον δείχνει να παίζει, να έρμηνεύει κάποιο έργο. Γιατί δεν έχει το δικαίωμα να τό άπαγορέψει και να τό σταματήσει.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ (Υπ. Πολιτισμού και Έπιστημών) : Έπειδή είχα την ευκαιρία να τα κουβεντιάσω αυτά όλα με τους συνδικαλιστικούς εκπροσώπους των καλλιτεχνών, θα ήθελα να σάς πώ το έξής : Όρισμένα άπ' αυτά τα έπιχειρήματα έχουν μία λογική βάση. Πλην, όμως δεν είναι δυνατό σ' ένα νομοσχέδιο, που προσπαθούμε να κατοχυρώσουμε τα συγγενικά δικαιώματα, να έπιλύσουμε κάθε συνδικαλιστική διαφορά που υπάρχει μεταξύ καλλιτεχνών και ραδιοτηλεοπτικών σταθμών. Αυτό προσπάθησα να έξηγησω στους ενδιαφερόμενους και θα ήθελα να τονίσω στη Βουλή : Έπαναλαμβάνω, ότι όρισμένα άπ' αυτά έχουν μία λογική βάση. Δεν τό αμφισβητούμε αυτό. Έμεις έδώ θέλουμε να κατοχυρωθεί ένα όρισμένο δικαίωμα. Δεν προσπαθούμε μέσα άπ' αυτό το δικαίωμα να όριοθετήσουμε τις διαδικασίες συνδικαλιστικών σχέσεων μεταξύ καλλιτεχνών και ραδιοτηλεοπτικών σταθμών.

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ : Κύριε Έπουργέ, δυστυχώς αυτό το δικαίωμα που επικαλεστήκατε δεν έξασφαλίζεται, όπως θα δούμε παρακάτω. Δεν ζητούμε κι' έμεις να λυθούν όλα τα προβλήματα τώρα. Γιατί υπάρχουν πάρα πολλά προβλήματα. Αυτό είναι ένα καινούργιο που παρουσιάζεται. Όμως δεν έξασφαλίζεται καν αυτό το βασικό, στοιχειώδες δικαίωμα.

Ό καλλιτέχνης, λοιπόν, μ' αυτή τη συνεχή παρουσίασή του από την τηλεόραση και από τα μέσα τα όπτικοακουστικά, χάνει την ευκαιρία καινούργιων παραγωγών. Γιατί πλέον δεν

χρησιμοποιείται ο ίδιος και μένει άνεργος και ισχύει η παρousia του, ή όποια είναι για τo όφελος άλλων.

Μπροστά σ' αυτά τὰ δεδομένα έγινε συνείδηση ότι τo σύστημα τῆς ἐφ' ἀπαξ ἀμοιβῆς δὲν ἀνταποκρίνεται για τὶς συνθήκες πού ἔχουν διαμορφωθεῖ. Πῶς εἶναι δυνατόν, μιὰ ἐφ' ἀπαξ ἀμοιβή, ν' ἀποζημιώσει τὸν καλλιτέχνη - ἐρμηνευτὴ για ὅλες τὶς συνέπειες, οικονομικῆς καὶ ἠθικῆς, τῆς συνεχούς παρουσίας του. Ἔτσι γεννήθηκαν τὰ λεγόμενα συγγενικά δικαιώματα, πού ἔχουν ἀπό χρόνια κατοχυρωθεῖ καὶ νομοθετικά στὶς περισσότερες Χῶρες τοῦ κόσμου, καὶ τὸ 1961 καθιερώθηκαν καὶ διεθνῶς μετὴ τῆς Διεθνῆ Σύμβασης τῆς Ρώμης, στὴν ὁποία δὲν προσχώρησε μέχρι σήμερα ἡ Ἑλλάδα.

Τὰ συγγενικά δικαιώματα ἐμφανίζονται μετὴ δύο ξεχωριστῆς μορφῆς :

α) Τὸ δικαίωμα τῆς ἀπαγόρευσης καὶ β) τὸ δικαίωμα δίκαιης ἀμοιβῆς. Τὸ δικαίωμα τῆς ἀπαγόρευσης σημαίνει ότι οἱ καλλιτέχνες μποροῦν νὰ ἀπαγορεύουν ἀναπαραγωγῆς ἢ ἀναμεταδόσεως τῆς ἐρμηνείας τους, ἢ παράγωγες χρήσεις, ὅπως λέγονται, ἢ χρήσεις διαφορετικῆς ἀπὸ κείνες πού συμφωνήθηκαν.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τὸ δικαίωμα τῆς δίκαιης ἀμοιβῆς ἔχει τὴν ἔννοια ότι οἱ καλλιτέχνες - ἐρμηνευτῆς, δὲν μποροῦν μὲν νὰ ἀπαγορεύουν ὀρισμένες παράγωγες χρήσεις τῆς ἐρμηνείας τους, δικαιῶνται ὅμως νὰ ἀπαιτήσουν μιὰ δίκαιη ἀμοιβή για τὶς χρήσεις αὐτές. Ὅσον ἀφορᾷ τὸ ὕψος τῆς δίκαιης ἀμοιβῆς, αὐτὸ θὰ καθορίζεται μετὴ ἀπειθείας διαπραγματεύσεως ἢ μετὴ συλλογικῆς συμβάσεως ἢ παρεμφερεῖς τρόπους.

Συγκρίνοντας τὸ δικαίωμα ἀπαγόρευσης, μετὴ τὸ δικαίωμα δίκαιης ἀμοιβῆς, διαπιστώνεται ότι τὸ πρῶτο ἐξασφαλίζει πληρέστερη καὶ ἀποτελεσματικότερη προστασία για τοὺς καλλιτέχνες. Καὶ τοῦτο γιατί, ἐνισχύει τὴν ἐξ ἀντικειμένου ἀσθενῆ διαπραγματευτικὴ τους δύναμη καὶ τοὺς ἐπιτρέπει νὰ φτάσουν μέχρι τὴν ἀπαγόρευση, ἀν δὲν ἐπιτευχθεῖ μιὰ ἱκανοποιητικὴ γι' αὐτοὺς συμφωνία, καὶ τοὺς δίνει ἐπίσης τὴ δυνατότητα νὰ θέσουν φραγμὸ στὴν ἀπεριόριστη ἐκμετάλλευση τῆς γραμμένης ἐρμηνείας τους. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ καλλιτέχνες πολὺ δικαιολογημένα διεκδικοῦν κυρίως τὸ δικαίωμα ἀπαγόρευσης για τὶς σημαντικότερες τουλάχιστον χρήσεις τῆς ἐρμηνείας τους ἀπὸ τὰ ραδιοτηλεοπτικά μέσα.

Μετὰ αὐτὰ τὰ δεδομένα, τὸ ὑπὸ κρίση σχέδιο νόμου, πού κατέθεσε ὁ νέος Ἰπουργὸς Πολιτισμοῦ, πιεζόμενος ἀπὸ τὸ μπουκοῦτζῆ τῶν μουσικῶν καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάγκη προσαρμογῆς τῆς νομοθεσίας μας, ἐν ὄψει τῆς ἐνταξῆς μας στὴν Ε.Ο.Κ., παρουσιάζει θετικά στοιχεία, ἰδιαίτερα στὰ τρία πρῶτα κεφάλαια πού ἱκανοποιεῖ σοβαρὰ αἰτήματα τῶν μουσικῶν, κινηματογραφιστῶν καὶ συγγραφέων.

Εἶναι γεγονός ότι κατὰ τὸ τελευταῖο ἰδιαίτερα διάστημα ἡ Κυβέρνηση ἔχει ἐπιτελέσει ἕνα ἐντυπωσιασμὸ τῆς Κοινῆς Ἰνώμης καὶ τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου μετὴ σειρά ὑποσχέσεων καὶ μεγαλεπήβολων προγραμμάτων. Μάλιστα ὑποστηρίζεται ότι μετὴ τὴν ἐνσωμάτωση τῆς Χῶρας μας στὴν Ε.Ο.Κ. σ' αὐτὴ τὴν "Εὐρώπη χωρὶς σύνορα" ὅπως τὴν παρουσιάζει ἡ φιλοκυβερνητικὴ προπαγάνδα, ἡ πολιτιστικὴ μας δημιουργία θὰ γνωρίσει νέα ἀνθιση. Ἀλλὰ τὸ γεγονός εἶναι ότι κανένας προγραμματισμὸς καὶ κανένα οὐσιαστικότερο μέτρο για τὴν ἐξύψωση τοῦ πολιτιστικοῦ ἐπιπέδου τοῦ Λαοῦ δὲν ὑπάρχει, ὅπως δὲν ὑπάρχει καὶ καμιά μέριμνα για τὰ χρόνια προβλήματα τῶν ἀνθρώπων τῆς τέχνης. Εἰδικὰ σ' αὐτὸ τὸ δεύτερο ζήτημα θ' ἀναφεροῦμε ἀμέσως μιὰ καὶ τὸ νομοσχέδιο ἀναφέρεται σ' ἕνα εὐρύτατο φάσμα ἀνθρώπων, πού ὑποτίθεται ότι ἐρχεται νὰ ἱκανοποιήσει ἐπιτακτικά καὶ ὄριμα αἰτήματα.

Καὶ πρῶτα ἀπ' ὅλα διερωτᾶται κανεὶς πῶς εἶναι δυνατό νὰ μιλάμε για ἀνοίγματα στὸν πολιτιστικὸ τομέα, πού ἔχουν πραγματοποιηθεῖ ἢ θὰ πραγματοποιηθοῦν, ὅταν οἱ ἐργαζόμενοι στὸ θέαμα - ἀκρόαμα, στὴ μεγάλη τους πλειοψηφία, ἀντιμετωπίζονται μετὴ ἀνεργίας, τῆς ὑποαπασχόλησης καὶ τῶν ἀπολύσεων, ἀπὸ κρατικούς μάλιστα ὀργανισμούς ὅπως τὸ Ἰθνικὸ καὶ ἡ Λυρικὴ Σκηνή. Τὶ έγινε μετὴ τὶς ἐξαγγελίες για ἴδρυση καὶ ἄλλων Κρατικῶν Σκηνῶν; Μέχρι τώρα παραμένουν ἐξαγγελίες. Για πῶς καὶ κατοχύρωση δικαιωμάτων γίνεται λόγος, τῶν μουσικοσυνθετῶν λόγου χάρη, ὅταν δὲν ἔχουν καθόλου ἀσφάλιση. Ὅταν δὲν ἀναγνωρίζεται στοὺς καλλιτέχνες - ἐρμηνευτῆς σὴν συντάξιμος ὁ χρόνος ἀπασχόλησης σὴ καλλιτεχνικῆς δραστηριότητες, ὅπως στὸν κινηματογράφο, στὰ κέντρα διασκέδασης, στὰ ραδιοτηλεοπτικά δίκτυα κλπ.

Νὰ ὑπενθυμίσουμε τὴν πορεία ἢ καλύτερα τὴν κακὴ μοῖρα τοῦ ἀσφαλιστικοῦ καὶ συνταξιοδοτικοῦ προβλήματος τῶν καλλιτεχνῶν μετὴ τὶς πρωτοβουλίες τοῦ κ. Ἀποστολάτου : Θὰ ἀρκεστοῦμε μόνο νὰ ἀναφέρουμε τὸ γεγονός ότι ὁ κ. Ἰφυπουργὸς Κοινωνικῶν Ἰγηρεσιῶν για πολλοστὴ φορὰ ἀνέσυρε τὸ νόμο για τὸ συνταξιοδοτικὸ καὶ ἀντὶ νὰ κοινοποιήσει τὸ σχέδιο στὰ ἀρμόδια συνδικαλιστικά ὄργανα, τὸ διοχέτευσε σὴ ὀρισμένους παράγοντες για νὰ μαζέψουν, λέει, ὑπογραφές, ὥστε νὰ τὸ φέροι για ψήφιση στὴ Βουλὴ καὶ νὰ ὑπαχθοῦν μετὴ τὸς ἀπαράδεκτους ὄρους τοῦ ἐκόντες ἀκόντες οἱ καλλιτέχνες στὸ Ι.Κ.Α.

Ἄν λοιπὸν ὁ κόσμος αὐτὸς ζεῖ καὶ ἀναπνέει μέσα καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τέχνης, ἀπὸ τὰ λογοτεχνικά κείμενα, τὴν κινηματογραφικὴ ταινία, τὸ τραγούδι, πρέπει νὰ ποῦμε ότι μετὴ ἀνασφάλεια καὶ κατὰ κανόνα πολὺ γρήγορα ἀντιμετωπίζει τὸ πρόβλημα ἐπιβίωσης.

Τὸ νομοσχέδιο ἐρχεται καὶ μονιμοποιεῖ ἕναν ἀριθμὸ, πού φυσικά δὲν εἶναι μεγάλος, τῶν μουσικῶν τῶν δύο κρατικῶν ὀρχηστρῶν καὶ τῆς Λυρικῆς, κ' αὐτὸ εἶναι θετικό. Ἄνασυνιστᾷ ἐπίσης τὶς καλλιτεχνικῆς ἐπιτροπῆς τῶν δύο ὀρχηστρῶν. Γνωρίζουμε ὅμως ότι στὴν σύνθεση τῶν καλλιτεχνικῶν ἐπιτροπῶν δὲν ἀντιπροσωπεύονται τὴν πραγματικότητα οἱ ἐργαζόμενοι. Ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα οὔτε λόγος φυσικά για τὴ δημιουργία τέτοιων συνθηκῶν ἀπασχόλησης, ὥστε νὰ ὑπάρχει ποιότητα στὴν προσφορὰ τους. Οὔτε λόγος ἀκόμη για κεφαλαιώδη προβλήματα, ὅπως ἡ δημιουργία ἐπιτελείου καὶ στὴ Χῶρα μας κρατικῆς μουσικῆς παιδείας, ὥστε νὰ σταματήσει νὰ εἶναι ἀπλῶς καὶ μόνο ἕνα θέμα ἰδιωτικῆς κερδοσκοπίας, πού καταλήγει σὴ διαδοχικὰ πτυχία ἄχρηστα πολλῆς φορῆς για καλλιτεχνικὴ σταδιοδρομία.

Δεχόμεστε ότι εἶναι θετικὴ κατ' ἀρχὴν καὶ ἡ ὑπαγωγή σειρᾶς ἀρμοδιοτήτων στὸ Ἰπουργεῖο Πολιτισμοῦ σὴ σχέση μετὴ τὴν κινηματογραφία. Ὅμως τὸ καθεστῶς τῆς λογοκρισίας μετὴ τὸς νόμους τῶν ἀνώμαλων περιόδων παραμένει ἀθικτο, ὅπως ἀθικτο παραμένει καὶ τὸ τμήμα Ἐλέγχου Δημοσίων Θεαμάτων καὶ Ἀκροαμάτων τοῦ Ἰπουργείου Προεδρίας.

Ποῦ, ὅμως, κατοχυρώνεται, σὴ ποιὰ διάταξη ἕνας στοιχειώδης δημοκρατικὸς ἐλεγχος για τὰ ποσὰ πού διαθέτει τὸ Ἑλληνικὸ Κέντρο Κινηματογράφου πού παραμένει μάλιστα μετὴ τὴ μορφή τῆς Ἀνώμης Βιομηχανικῆς καὶ Ἐμπορικῆς Ἐταιρείας; Πουθενὰ βέβαια. Οἱ φιλοδοξοῦν λοιπὸν τοῦ Ἰπουργεῖου Πολιτισμοῦ περιορίζονται μῆπως στὴν κατασκευὴ ὀρισμένων "Ἰζέμης Πάρις"; Εἶναι γνωστὴ ἡ κρίση πού μαστίζει τὸν ἑλληνικὸν κινηματογράφο καὶ τὸ οικονομικὸ ἀδιέξοδο πού σκοντάφτουν παλιοὶ καὶ νέοι σκηνοθέτες, ἐπιτιδοφόροι. Πρόσφατες εἶναι ἀκόμη οἱ κινητοποιήσεις τῶν τεχνικῶν τοῦ κινηματογράφου για τὴν κατοχύρωση τοῦ ἐπαγγέλματός τους. Ἰψηλὴ φορολογία, ἀκρίβεια τῶν κινηματογραφικῶν ὕλικῶν καὶ μέσων. Ἡ ὑπαγωγή λοιπὸν τῆς κινηματογραφίας στὸ Ἰπουργεῖο Πολιτισμοῦ εἶναι ἕνα θετικὸ βήμα, ἀλλὰ δὲν εἶναι ἡ μαγικὴ ράβδος πού θὰ λύσει τὰ προβλήματα αὐτοῦ τοῦ χῶρου.

Στὸ τέταρτο κεφάλαιο τοῦ νομοσχεδίου, πού ἀφορᾷ τὰ συγγενικά δικαιώματα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ ἀπαράδεκτο ἀρθρο 20, ὑπάρχουν ἐπίσης καὶ ἄλλα κενὰ για θέματα λειτουργίας τοῦ θεσμοῦ, πού προφανῶς ἀφῆθηκαν σκόπιμα ἀρρύθμιστα, για ν' ἀντιμετωπιστοῦν ξεχωριστὰ στὸ μέλλον (π.χ. Προεδρικὸ Διάταγμα για τοὺς διαχειριστικούς ὀργανισμούς, εἰδικὸ νομικὸ πρόσωπο τοῦ Ν. 1064/1980 καὶ εἰδικὸ διαιτητικὸ ὄργανο τοῦ ἴδιου νόμου), πού θὰ ἀναφεροῦμε στὴν κατ' ἀρθρον συζήτηση, γιατί ἀπὸ τὶς ἐπὶ μέρους διατάξεις καὶ τὰ κενὰ τοῦ νομοσχεδίου καὶ ἀπὸ τὴν εἰσηγητικὴ του ἐκθεση, προκύπτει ἐμφανῶς ότι προετοιμάζεται τὸ ἔδαφος ἀπὸ τώρα, ὥστε νὰ συμπληρωθοῦν τὰ παραπάνω κενὰ κατὰ τρόπο πού ν' ἀποδυναμώνουν ἀκόμη περισσότερο τὰ δικαιώματα τῶν καλλιτεχνῶν - ἐρμηνευτῶν.

Τέλος παραβλέποντας καὶ ἄλλα σοβαρὰ μειονετήματα τοῦ νομοσχεδίου, ἐρχόμεστε στὴν ἐπίμαχη παράγραφο 3 τοῦ ἀρθρου 20. Ἡ παράγραφος αὐτὴ εἶναι ἀπαράδεκτη. Ἰπνονομεῖ καὶ ἀχρηστεύει ὀλόκληρο τὸ θεσμὸ τῶν συγγενικῶν δικαιωμάτων. Ἀποτελεῖ ἕναν ἐμπαιγμὸ τῆς Κυβέρνησης ἀπέναντι στοὺς καλλιτέχνες - ἐρμηνευτῆς. Νομίζουμε ότι δὲν ὑπάρχει προηγούμενο στὴν ἱστορία τοῦ Κοινοβουλίου νὰ καλεῖται ἡ Βουλὴ νὰ ψηφίσει τώρα ἕνα νόμο, πού θὰ ἱσχύει ἐπὶ ὅλους τοὺς πολίτες καὶ ὀργανισμούς ἀπὸ τώρα, καὶ μόνο για ἕναν συγκεκριμένο κρατικὸ ὀργανισμὸ θὰ ἀρξίσει νὰ ἱσχύει ὕστερα ἀπὸ 4 ἢ καὶ 6

χρόνια. Αυτό είναι πραγματικά πρωτοφανές. Συγκεκριμένα : Σύμφωνα με το τρίτο εδάφιο της σκοτεινής και γριφώδους παρ. 3 του άρθρου 20, αλλάσσονται στην ουσία η ΕΡΤ — YENEΔ από την υποχρέωση να καταβάλουν ακόμα και τη δικαιομοιβή, για τις αναμεταδόσεις της γραμμένης έρμηνείας. Τα δύο αυτά κανάλια, για το μετά τα 4 ή 6 χρόνια διάστημα, θα διαθέτουν για τους καλλιτέχνες - έρμηνευτές, αντί για δικαιομοιβή, ένα εξευτελιστικό ποσό ανερχόμενο όπως διαλαμβάνεται στο νομοσχέδιο, στο 0,25 — 1,25% επί των εισπράξεων των διαφημίσεων. Αυτή η απαράδεκτη και με απόλυτη ασάφεια διατυπωμένη διάταξη, έρχεται σε πλήρη αντίθεση, όχι μόνο με το άρθρο 12 παρ. 1 του νομοσχεδίου, αλλά και με τον ίδιο το θεσμό της δικαιομοιβής, όπως ισχύει σ' όλο τον κόσμο. 'Η ΕΡΤ — YENEΔ, χάρη στη διάταξη αυτή, δεν πρόκειται να καταβάλουν ποτέ δικαιομοιβή για κάθε συγκεκριμένη αναμετάδοση της καλλιτεχνικής έρμηνείας (όπως θα καθορισθεί ενδεχόμενα από διαπραγματεύσεις και συλλογικές συμβάσεις), αλλά θα καταβάλλουν απλώς ένα λίγο - πολύ προκαθορισμένο ποσό για το σύνολο των καλλιτεχνών έρμηνευτών, για όσεςδήποτε και όποιεςδήποτε χρήσεις. Και όπως υπολογίζεται το ποσό αυτό θα είναι πολλές φορές μικρότερο από εκείνο που θα εισέπρατταν οι καλλιτέχνες αν τους καταβάλλονταν πραγματικά η δικαιομοιβή. Γι' αυτό άλλωστε και προκαθορίζεται ένα άνωτατο όριο με βάση το 0,25 — 1,25% πέρα από το οποίο οι καλλιτέχνες - έρμηνευτές δεν θα μπορούν να εισπράξουν ούτε δεκάρα. "Όποιος ασχοληθεί με τις λεπτομέρειες αυτού του παραδόξου μηχανισμού θ' αντίληφθεί ότι πρόκειται για καθαρή κοροϊδία.

Με τον τρόπο αυτό της άμοιβής ή ΕΡΤ — YENEΔ, θα έχουν το δικαίωμα να χρησιμοποιούν ανεξέλεγκτα και απεριόριστα τις γραμμένες έρμηνείες όποιαδήποτε καλλιτέχνη. Και φυσικά θα προτιμούνται οι ανέξοδες επαναλήψεις και αναμεταδόσεις και οι πρό 30ετίας κινηματογραφικές ταινίες από τις καινούργιες παραγωγές. Και έτσι η ανεργία θα μεγαλώνει ακόμη περισσότερο στο χώρο των καλλιτεχνών - έρμηνευτών. "Ας αφήσουμε και το ενδεχόμενο συγκρούσεων μέσα στους διαχειριστικούς οργανισμούς για το μίσθισμα του ποσού, αφού κανείς δεν θα ξέρει πόσο πρέπει να πάρει ο κάθε ένας.

Κι' όμως, κ. Πρόεδρε, τα σοβαρότατα αυτά θέματα που προκύπτουν από το άρθρο 20 παρ. 3, ή κατά τα άλλα εκτενέστατη εισηγητική έκθεση τ' αντιπρόεδρος με 5 μόνο γραμμές, αφήνοντας μόνο να υπονοηθεί ότι προβλήματα οικονομικά της ΕΡΤ και YENEΔ επέβαλλαν τις απαράδεκτες αυτές διατάξεις. "Όμως η οικονομική κατάσταση του εργοδότη — όπου κι' αν οφείλεται — δεν δικαιολογεί σε καμιά περίπτωση την υπεξαίρεση και καταλήστευση των άγνωρισμένων δικαιωμάτων των εργαζομένων. Και αυτό πολύ περισσότερο ισχύει για τα δύο κρατικά ραδιοηλεκτρικά κανάλια, που τις οικονομικές τους δυσκολίες, εξ αιτίας της κακής τους διαχείρισης, δεν έχουν καμιά υποχρέωση να πληρώσουν "Ελληνες καλλιτέχνες - έρμηνευτές.

Περιττό βέβαια να προσθέσουμε ότι το σχέδιο του Goizep και το όλο πνεύμα των εργασιών του, που απέτελεσε το πρότυπο του κυβερνητικού σχεδίου, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με το άρθρο 20 παρ. 3.

'Απ' όσα αναφέρθηκαν πάρα πάνω δεν μένει καμιά αμφιβολία ότι το άρθρο 20 παρ. 3 του νομοσχεδίου είναι ανεπίδεκτο οποιασδήποτε αλλαγής ή βελτίωσης. Είναι και αντισυνταγματικό. Πρέπει όπωσδήποτε να απαλειφθεί. Και να εξομοιωθούν η ΕΡΤ — YENEΔ και ως προς το χρόνο ισχύος του νόμου και ως προς τον τρόπο καθορισμού της δικαιομοιβής με όλους τους άλλους που εκμεταλλεύονται την καλλιτεχνική δημιουργία.

Για όλους αυτούς τους λόγους το ΚΚΕ είναι αδύνατο να αποδεχθεί ένα νομοσχέδιο που αποτελεί σε τελευταία ανάλυση έμπαιγμο και εξαπάτηση των εργαζομένων στον πολιτιστικό τομέα.

ΠΡΟΕΔΡΕΥΩΝ (Αρίσταρχος Γκίλλας) : 'Ο Πρόεδρος, κύριος Παναγιώτης Κανελλόπουλος, έχει τον λόγο.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ : Κύριε Πρόεδρε και κύριοι συνάδελφοι, ήταν καιρός πλέον να έλθει αυτό το νομοσχέδιο στην Βουλή. 'Επί αρκετά χρόνια είχα επισήμηνε στο 'Υπουργείο Πολιτισμού την ανάγκη να λυθεί το πρόβλημα, το οποίο απασχολεί, και απασχολεί δικαία, τα μέλη της Κρατικής 'Ορχήστρας. Δεν ξέρω γιατί χρειάστηκε να περάσουν

τόσα χρόνια και δεν ξέρω επίσης γιατί χρειάστηκε να περάσουν και μερικοί μήνες αφ' ότου ανέλαβε ο κ. Ανδριανόπουλος το 'Υπουργείο Πολιτισμού, για να έλθει αυτό το νομοσχέδιο στην Βουλή, ενώ θα μπορούσε να έλθει τουλάχιστον δύο μήνες προηγουμένως, ώστε να μην υποστούν και τις συνέπειες, τις πάρα πολύ θλιβερές και όδυνηρές, του "μπούκοτζ" που εκδηλώθηκε στο Φεστιβάλ 'Αθηνών. Και δεν το λέγω αυτό μόνο γιατί με πείραξε προσωπικά. 'Ομολογώ ότι πηγαίνω συνήθως στο 'Ηρώδειο και είναι από τις ελάχιστες στιγμές μιάς γνήσιας πνευματικής χαράς, που είναι δυνατόν να έχει κανείς στον τόπο μας. Και έλειψαν και αυτές φέτος, τουλάχιστον στον τομέα της μουσικής. Δεν έλειψαν εύτυχώς στον τομέα του 'Αρχαίου Θεάτρου. Γιατί λοιπόν να μην έλθει αυτό το νομοσχέδιο δύο μήνες πριν;

Είχα εκφράσει, και εξακολουθώ να επιμένω στην άποψη αυτή, την χαρά μου για την ανάληψη του 'Υπουργείου Πολιτισμού από νέο άνδρα που διέπεται και από νέες ιδέες και από ένα ιδιαιτερό κέφι να λύσει τα προβλήματα. Γιατί λοιπόν να μην είχε λυθεί αυτό το πρόβλημα δύο μήνες πριν; Δεν θα άναμηνω την απάντηση, γιατί δεν έχει νόημα. 'Αφού δεν έγινε εκείνο που δεν έγινε πριν δύο μήνες, άς γίνει τουλάχιστον σήμερα. Τα προβλήματα της Κρατικής 'Ορχήστρας ήταν γνωστά στην Κυβέρνηση και στο 'Υπουργείο ειδικότερα Πολιτισμού και τα είχα επισήμηνε και εγώ, διότι είχα θεωρήσει αναγκαίο να είμαι σε επικοινωνία με τους εκπροσώπους της Κρατικής 'Ορχήστρας.

'Αφήσαμε λοιπόν να δημιουργηθούν όσα δημιουργήθηκαν, αφήσαμε να εκδηλωθεί μία άλληλεγγύη μεταξύ των μουσικών, άλληλεγγύη η οποία είναι ωραίο φαινόμενο από μιάς απόψεως, αλλά είχε κακό αποτέλεσμα στην προκειμένη περίπτωση και δεν ξέρω ποιά θα είναι η έκβαση της όλης ιστορίας, έστω και μετά την επιψήφιση αυτού του νομοσχεδίου. Και από την θέση αυτή την κάνω σήμερα έκκληση προς τα μέλη της Κρατικής 'Ορχήστρας, με τα οποία με συνδέει παλαιός δεσμός, και με όρισμένους εξ αυτών και προσωπικοί δεσμοί, μετά την επιψήφιση του νομοσχεδίου ή μάλλον από σήμερα, που το νομοσχέδιο αυτό συζητείται, να άρουν κάθε αντίρρηση την όποια έχουν για την λειτουργία των μουσικών παραστάσεων στο 'Ηρώδειο.

Βέβαια έχουν και ένα άλλο παράπονο το οποίο συμμερίζομαι απόλυτα. Τα τελευταία χρόνια δεν τους δόθηκε η ευκαιρία να εμφανισθούν στο 'Ηρώδειο. Τους αποκλείστηκε το 'Ηρώδειο με την δικαιολογία, ότι ενδεχομένως, μολονότι θα είχαν υποχρεωθεί να παίζσουν στο 'Ηρώδειο, ξαφνικά θα έκαναν κάποια άπεργία. 'Εγώ πιστεύω ότι αυτό δεν θα το έκαναν ποτέ. Τό έκαναν σε κάποια περίπτωση πρό 2 — 3 ετών λόγω εξαιρετικής ανάγκης, αλλά δεν θα το έκαναν υπό την έννοια του μπουκότζ της ίδιας της δικής τους παρουσίας στο 'Ηρώδειο.

'Εκφράζω πάντως τη χαρά μου έστω και για την καθυστερημένη λύση του προβλήματος και διότι επί τέλους ρυθμίζονται και όρισμένα άλλα θέματα που συνδέονται με τα δικαιώματα — θα υιοθετήσω τους όρους που χρησιμοποίησε ο κ. Νικολάου — και των πρωτογενών και των δευτερογενών δημιουργών στον τομέα της Τέχνης.

Δεν θα μτώ σε λεπτομέρειες. 'Ισως μπορέσω να παρακολουθήσω τις συζητήσεις που θα γίνουν επί των άρθρων, διότι και εγώ έχω βαθύτατες αμφιβολίες για την ορθότητα όρισμένων διατάξεων του άρθρου 20. Και άκουσα με πολλή προσοχή έναν από τους κορυφαίους καλλιτέχνες της 'Ελλάδος, τον κ. Καλλέργη, ο οποίος διετύπωσε, όχι μόνο εξ όνόματος του Κόμματος στο οποίο ανήκει, αλλά και εξ όνόματος του έαυτού του ως φορέως μιάς σημαντικής καλλιτεχνικής αποστολής, αντιρρήσεις, τις όποιες τουλάχιστον από πρώτη άκοή συμμερίζομαι. Βέβαια θα άκούσω και τον κ. 'Υπουργό, διότι δεν θέλω ποτέ να συνάγω τα συμπεράσματά μου από την άκρόαση της μιάς μόνο πλευράς.

Στην Αίθουσα αυτή καλό θα ήταν να μην υπάρχουν σε τέτοια θέματα δύο πλευρές. Καλό θα ήταν Πίλοψφια και 'Αντιπολίτευση να αποτελούσαν ένα ενιαίο όμμα, διότι το θέμα της τέχνης, της μουσικής παιδείας, δηλαδή το θέμα της πολιτιστικής πορείας του τόπου και του Λαού μας, είναι θέμα στο οποίο δεν πρέπει να υπάρχουν διαιρέσεις και αντιθέσεις.

'Αρκοίμαι λοιπόν σήμερα σ' αυτά τα λίγα λόγια και έλπίζω να μου δοθεί η ευκαιρία να λάβω τον λόγο στην κατ' άρθρο συζήτηση.



Φλέμιγκ (ΠΑΣΟΚ) : Στόν τόπο μας όλα γίνονται πολιτικά

ΠΡΟΕΔΡΕΥΩΝ ('Αρίσταρχος Γκίλλας) : 'Ο κ. 'Υπουργός έχει τόν λόγον.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ('Υπ. Πολιτισμού και 'Επιστημών) : Κύριε Πρόεδρε, θά ήθελα νά απαντήσω στόν Πρόεδρο, κ. Κανελλόπουλο, γιά τó θέμα τής καθυστέρησης. Είναι άπόλυτα σωστό αυτό πού λέτε, αλλά αντιλαμβάνεσθε ότι είμαι περίπου δίδμοσι μήνες στό 'Υπουργείο και ήταν φυσικό νά χρειάζεται κάποιος χρόνος γιά μιá αρχική, βασική ένημέρωση. Στή συνέχεια, τó όλο πρόβλημα τής μουσικής ζωής τού τόπου συνδέεται όχι μόνο με τήν κρατική όρχήστρα, αλλά και με τήν κατοχύρωση τών συγγενικών δικαιωμάτων. Θά ήταν λοιπόν λίγο άνορθόδοξο νά προχωρούσαμε ταχύτερα μόνο στή μονιμοποίηση, χωρίς νά συμπεριλάβουμε και τίς διατάξεις γιά τά συγγενικά δικαιώματα, κάτι τó όποιο, όπως όλοι οι προλαλήσαντες συνάδελφοι έτόνισαν, είναι κάτι καινούργιο γιά τήν 'Ελλάδα. Καί άκόμη, με τίς διατάξεις πού φέραμε εδώ, σέ πολλά σημεία είναι πιθανόν νά υπάρχουν ασάφειες και άνεπάρκειες. "Έτσι γιά νά μπορέσουν νά ολοκληρωθούν αυτές οι διατάξεις έπρεπε νά συνηνοηθούμε με τούς ενδιαφερομένους φορείς και πάρα πολύ συχνά νά έχουμε συνηνοήσεις με διευρωπαικούς φορείς πάνω στήν τελική κατάληξη τών διατυπώσεων. Καί γι' αυτό τó λόγο ύπήρξε αυτή ή καθυστέρηση, με άποτέλεσμα τó νομοσχέδιο νά κατατεθεί στίς 4 Αύγουστου και πού βέβαια ή Βουλή φορτωμένη με μιá σειρά νομοθετήματα άναγκάστηκε νά τó φέρει σήμερα γιά συζήτηση.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ ΚΑΝΕΛΛΟΠΟΥΛΟΣ : Ευχαριστώ τόν κ. 'Υπουργό Πολιτισμού γιά τίς διευκρινίσεις τίς όποιες έδωσε.

ΠΡΟΕΔΡΕΥΩΝ ('Αρίσταρχος Γκίλλας) : 'Η κυρία Φλέμιγκ έχει τόν λόγον.

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΛΕΥΡΑΣ : Κύριε Πρόεδρε, με συγχωρείτε. Πρίν δώσετε τόν λόγον στήν κυρία Φλέμιγκ, θά ήθελα νά πώ δυό κουβέντες.

Σημείωσα ιδιαίτερα τήν αρχή τής σύντομης άπάντησης τού κ. 'Υπουργού Πολιτισμού, πού έίπε : "Τί θέλετε νά κάνω; 2 1/2 μήνες είμαι στό 'Υπουργείο και έπρεπε νά γίνουν όλες αυτές οι συνηνοήσεις και οι προπαρασκευές". 'Απλώς θέλω νά συμπεράνω και νά πώ αυτό τó όποιο κατ' επανάληψη το-

νίσθηκε από τής πλευράς μας, ότι δέν υπάρχει συλλογική κυβερνητική πολιτική, αλλά υπάρχει πολιτική μόνο προσώπων, πολιτική 'Υπουργών. Αυτό τó έπιβεβαίωσε ή άθέλητη όμολογία τού κ. 'Υπουργού. Αυτή και μόνο τήν παρέμβαση ήθελα νά κάνω! Δείχνει ότι 5 1/2 προηγούμενα χρόνια Κυβέρνηση δέν υπάρχει.

ΠΡΟΕΔΡΕΥΩΝ ('Αρίσταρχος Γκίλλας) : 'Ορίστε, κυρία Φλέμιγκ, έχετε τόν λόγον.

ΑΜΑΛΙΑ ΦΛΕΜΙΓΚ : Κύριοι συνάδελφοι, θέλω νά άρχισω λέγοντας ότι όσφαλώς τó νομοσχέδιο είναι κάποιο βήμα πρós τά μπρός. Διορθώνει όρισμένα πράγματα, αυτό είναι ευχάριστο, και θά τó ψηφίσουμε.

'Από εκεί και πέρα και έγώ θά διαμαρτυρηθώ γιάτι ξαφνικά μās τó φέρνει σήμερα ή Κυβέρνηση, χωρίς νά τó έχουμε ύπ' όψη μας. 'Επίσης έχω νά παρατηρήσω σχετικά με τήν γλώσσα στήν όποία είναι γραμμένο τó νομοσχέδιο. 'Η γλώσσα είναι πάρα πολύ δύσκολη, σέ βαθμό, πού έγώ πού δέν ξέρω καλά καθαρεύουσα, νά μη μπορώ νά καταλάβω σέ μερικά σημεία, άν έλεγε τó ένα πράγμα ή τó αντίθετο. 'Ελπίζω ότι αυτό πού έγινε με αυτό τó νομοσχέδιο σχετικά με τήν γλώσσα νά προκαλέσει μιá ώθηση γιά νά γίνει δεκτή ή δημοτική, ή όποια υποτίθεται είναι ή έπίσημη γλώσσα μας.

"Έρχομαι τώρα στά διάφορα κεφάλαια τού σχεδίου, τά όποια όπως είπαν και οι άλλοι συνάδελφοι είναι 4 χωριστά νομοσχέδια.

Τó πρώτο ζήτημα, τής μονιμοποίησης τών μουσικών, είναι άσφαλώς σωστό όπως έχουν τά πράγματα στήν 'Ελλάδα. 'Εγώ θά ήθελα νά μην είναι μόνιμοι οι μουσικοί. 'Αλλά μπορώ νά καταλάβω ότι στήν 'Ελλάδα χρειάζεται νά έχουν τήν άσφάλεια ότι είναι μόνιμοι και τήν άσφάλεια ότι κάποιος, ό όποιοσδήποτε πού έχει τήν δύναμη νά τó κάνει, δέν θά τούς άπολύσει γιά τόν ά' ή β' λόγο, άσχετο, με τήν μουσική τους ικανότητα. 'Επομένως, είναι ένα καλό βήμα πού θά σταματήσει και τó μπουκοτάζ τού φεστιβάλ, στό όποιο βλέπουμε μερικά καλά πράγματα και άκούμε καλή μουσική.

Σ' αυτό τó θέμα ώφέλησε ή άπεργία, γιάτι στήν άπεργία τών μουσικών όφείλουμε ότι κατατέθηκε πιδό γρήγορα τó νομοσχέδιο. "Όσον άφορά τόν Διευθυντή τής 'Ορχήστρας και τονίσω ότι είναι τελείως άσχετη ή παρατήρησή μου με τόν κύριο Χατζιδάκι, τόν όποιο εκτιμώ πάρα πολύ και είμαι βέβαιη ότι οι διαφορές του με τήν 'Ορχήστρα όφείλονται και σέ δική του πιθανώς άδιαλλάξια σέ μερικά πράγματα, αλλά και σέ άδιαλλάξια τών μουσικών, νομίζω πώς ένας Διευθυντής 'Ορχήστρας δέν πρέπει ποτέ νά είναι μόνιμος. Θά πρέπει νά υπάρχει έλευθερία νά μποροϋν νά εναλλάσσονται Διευθυνταί 'Ορχήστρας.

Γιά τόν κινηματογράφο : Πολύ χάρηκα πού θά υπάγεται τώρα στό 'Υπουργείο Πολιτισμού. 'Υπάρχει τó θέμα τής λογοκρισίας. 'Η λέξη λογοκρισία είναι τόσο άπεχθής πού θά ήθελα νά εξαφανιστεί και άς όνομάζεται κάπως άλλιώς ή όποιαδήποτε κρίση πού χρειάζεται. Νά μη κρίνονται κινηματογραφικά έργα από τήν ιδεολογία τού σκηνοθέτη ή από τήν ιδεολογία τού μηνύματος πού δίνει τó έργο.

Φυσικά υπάρχουν δυσκολίες και τίς άνέφερα συνάδελφοι. Παραδείγματος χάριν τι θά γίνει άν σ' ένα φίλμ άποδίδεται ή εϋθύνη γιά τά Κυπριακά στόν Μακάριο και λέγεται ότι τίς ωμότητες τίς έκαναν οι 'Ελληνοκύπριοι και όχι οι Τουρκοκύπριοι. Θά τó αφήναμε χωρίς νά διαμαρτυρηθούμε; "Η κάποιο άλλο φίλμ πού είναι μόνο πορνό, πού δέν έχει καλλιτεχνική άξία θά πρέπει νά μη παρουσιασθεί. Πρέπει έπομένως νά υποβάλλονται οι ταινίες σέ κάποια κρίση. Οι άνθρωποι όμως πού θά κρίνουν δέν θά πρέπει νά λέγονται λογοκριτές, και θά πρέπει νά γίνεται μιá κάποια πολύ προσεκτική έκλογή γιά τήν έπιτροπή πού θά κρίνει και νά είναι διακομματική μιá πού στόν τόπο μας όλα γίνονται κομματικά. Νά είναι διακομματική γιά νά μη επηρεάζεται ή ιδεολογία τού σκηνοθέτη και νά έμποδίζεται νά παίζονται καλά έργα. "Έχουμε καλούς σκηνοθέτες, έχουμε πολλά καλά φίλμ. Παραγκωνίζεται πάρα πολύ ό κινηματογραφικός κόσμος στήν 'Ελλάδα.

'Υπάρχει ένα άλλο θέμα : Οι τεχνικοί τού κινηματογράφου. Σήμερα λήγει ή προθεσμία πού θά τούς έκρινε μιá έπιτροπή τού 'Υπουργείου Βιομηχανίας, ώστε να τούς δώσει κάρτα εργασίας. "Αν δέν έχουν τήν κάρτα εργασίας θά μπορεί ό Προϊστάμενός τους νά τούς άπολύσει. Δέν έχω σημερινές πληροφορίες, αλλά μέχρι πρδ όλίγων ημερών ή έπιτροπή αυτή δέν

είχε καν συσταθεί και έπομένως δέν ήταν δυνατό νά εξετασθεί άν αυτό οι άνωρωποι δικαιούνται κάρτα έργασίας. Τι θά γίνει; Κι' άλλη άπεργία;

"Όσον άφορά τó θέμα, τού νά άμείβονται οι έρμηνευτές όταν γίνεται ή επανάληψη τού έργου, δέν συζητείται ότι αυτό έπρεπε νά γίνει άπό πολλά χρόνια και ότι ή ΕΡΤ ή ή ΥΝΕΝΔ άπλώς έκλεβαν τούς καλλιτέχνες μεταχειρίζοντας πάλι τήν ίδια τους τήν έκπομπή και μη πληρώνοντάς τους. Σήμερα αυτό διορθώνεται και φυσικά είναι μιá πρόοδος.

Τό άν θά πρέπει νά έχουν τó δικαίωμα νά άπαγορεύσουν τήν άναμετάδοση, νομίζω ότι θά πρέπει νά έχουν βεβαίως με όρισμένους όρους. "Αν νομίζουν π. χ. ότι ή έρμηνεύα όπως παρουσιάζεται τούς άδικεί, νομίζω τότε ότι θά πρέπει νά έχουν τó δικαίωμα νά άπαγορεύσουν τήν άναμετάδοση. Αυτό πρέπει νά είναι δικαίωμά τους όπως είναι και δικαίωμα τών συγγραφέων.

'Επίσης για τó θέμα τών έγγραφών θά πρέπει οι καλλιτέχνες νά πληρώνονται άν ξαναμεταδίδονται οι παλιές έγγραφές.

Τό άρθρο 20, αυτό τó φοβερό άρθρο για τó όποιο διαμαρτύρονται τόσο και πού διαμαρτύρομαι και εγώ έντονα, έρχεται νά σβήσει, ή δόθηκε στους καλλιτέχνες ως συγγενικά δικαιώματα. "Ό,τι προτείνεται νά δοθεί μεταφέρεται σέ μετά άπό 6 χρόνια. Και πούδς μās λέγει ότι δέν θά γίνει κάποιο διάταγμα πού νά λέγει ότι θά πάνε άκόμα άργότερα. Πούδς μās λέγει ότι αυτοί οι όργανισμοί πού θά παίρνουν τά λεπτά, θά τó κάνουν τó Προεδρικό Διάταγμα τώρα και όχι μετά άπό 10 χρόνια. Είναι σάν κάποιος νά θέλησε νά μη δοθούν τά συγγενικά δικαιώματα και ειπε άς τά δεχθούμε μέν, αλλά άς τά βάλουμε μετά άπό 6 χρόνια. Αυτό νομίζω, κ. 'Υπουργέ, τó βλέπετε και τó καταλαβαίνετε. Και είμαι βεβαία πώς δέν τó έχετε κάνει σείς, αυτά τά 4 — 6 χρόνια.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ('Υπ. Πολιτισμού και 'Επιστημών): Μου επιτρέπετε μιá διακοπή: Τó θέμα τής περιόδου χάριτος αυτά τά 4 ή 6 χρόνια πού παίρνουν οι Ραδιοτηλεοπτικοί Σταθμοί δέν έχουν καμμιá σχέση με τά διάταγματα με τά όποια θά γίνουν οι εισπρακτικοί φορείς. Οι εισπρακτικοί φορείς γίνονται ακριβώς με τó διάταγμα αυτό, ούτως ώστε νά υπάρχει ένας μηχανισμός τών καλλιτεχνών για νά μπορούν νά εισπράττουν αυτά τά δικαιώματα, άπό όλες τις άλλες δημόσιες έκτελέσεις, όχι μόνο άπό τó Ραδιόφωνο και τήν Τηλεόραση. "Απλώς στο Ραδιόφωνο και στήν Τηλεόραση θά άρχισι νά λειτουργεί τó εισπρακτικό δικαίωμα μετά τήν παρέλευση τής 4ετίας.

ΑΜΑΛΙΑ ΦΛΕΜΙΓΚ: Σύμφωνοι. "Η τής 4ετίας. "Η και περισσότερο. Γιατί για νά τά εισπράξουν νομίζω ότι χρειάζονται αυτοί οι φορείς. Αυτοί οι φορείς γίνονται με Προεδρικό Διάταγμα και μπορεί τó Προεδρικό Διάταγμα νά μη γίνεται επί 10 χρόνια.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ('Υπ. Πολιτισμού και 'Επιστημών): Δέν μπορεί νά μη γίνει.

ΑΜΑΛΙΑ ΦΛΕΜΙΓΚ: Και εγώ θέλω νά πιστεύω ότι δέν μπορεί νά μη γίνει. "Αλλά θά μπορούσε θεωρητικά νά γίνει. Και λέγω ότι αυτό τó πράγμα δέν νομίζω ότι μπορεί νά τó έβαλε ένας νέος 'Υπουργός προοδευτικός και νά άναίρει αυτό πού έδωσε. Δέν είναι δυνατό νά τó καταργήσετε αυτό τó άρθρο.

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ('Υπ. Πολιτισμού και 'Επιστημών): Δέν υπάρχει άλλος τρόπος.

ΑΜΑΛΙΑ ΦΛΕΜΙΓΚ: Γιατί 4 — 6 χρόνια;

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ ('Υπ. Πολιτισμού και 'Επιστημών): Θά σάς άπαντήσω άμέσως. Διά τά 6 χρόνια είναι θέμα τής Τηλεόρασης.

ΑΜΑΛΙΑ ΦΛΕΜΙΓΚ: Τό θέμα τής Τηλεόρασης τó κυτάζετε σείς αυτή τή στιγμή. Αυτά τά 4 — 6 χρόνια είναι κάτι τó πάρα πολύ βασικό.

'Επίσης είναι πάρα πολύ βασικό και τó ζήτημα ότι ώρισαν 0,25 με 1,25 και μάλιστα επάνω στις διαφημίσεις. "Ας πούμε, πάλι, θεωρητικά, ότι ξαφνικά δέν υπάρχουν διαφημίσεις. "Ότι γίνεται πιό πολιτισμένη ή Τηλεόραση και δέν μās διακόπτει τά έργα για νά μās βάλει διαφημίσεις. Τότε τι γίνεται; Γιατί όρίζετε αυτό τó πράγμα; Γιατί 0,25 και 1,25; Γιατί δέν αφήνουν έλεύθερο τó ποσοστό και δέν τó βάζουν στήν παραγωγή και όχι στις διαφημίσεις; Αυτά τά δύο βασικά έχω νά πώ για τó άρθρο 20.

Κατά τά άλλα όπως είπα νομίζω ότι τó νομοσχέδιο αυτό μās φέρνει μιá λύση σέ πολλά προβλήματα και τó ψηφίζουμε με τήν διαμαρτυρία μας για τó άρθρο 20.

ΠΡΟΕΔΡΕΥΩΝ ('Αρίσταρχος Γκίλλας): 'Η κ. Τσουδερού έχει τόν λόγον. "Έχει αντίρρησην κανείς μετά τήν κ. Τσουδερού νά πάμε εις τó 10λεπτον;

ΙΩΑΝΝΗΣ ΑΛΕΥΡΑΣ: 'Επ' ευκαιρία, κύριε Πρόεδρε, ήθελα νά δώ ποιές είναι οι προθέσεις τού κυρίου 'Υπουργού τού Πολιτισμού. "Από ό,τι γνωρίζω τó νομοσχέδιο αυτό έχει μερικά δυσχερή σημεία, για νά μη τά πώ άκανθώδη, όπως λέει ό παρακαθήμενος συνάδελφός μου, τά όποια βεβαίως θά πρέπει νά τροποποιηθούν για νά γίνει κάπως εύπρόσωπο τó νομοσχέδιο. Δέν μιλάω για τó εύπρόσωπο τής γλωσσικής ή τής τεχνικής διατυπώσεως. Γιατί γι' αυτήν άμφιβάλλω και με έργωδη έστω προσπάθεια όλολήρου τής Βουλής ότι είναι δυνατόν νά επιτευχθεί τόσο σύντομα. "Αλλά, μιλάω για ώρισμένες διατάξεις, επί τών όποιων υπάρχουν αντίρρησης και άπό μέρος μας και άπό μέρος τών όργανώσεων. Φοβούμαι λοιπόν ότι σήμερα δέν είναι δυνατόν νά τελειώσει τó νομοσχέδιό σας, γιατί έχει 22 άρθρα και έχει επιπροσθέτως — όπως πληροφορούμαι — και τροπολογίες οι όποιες κατά τήν συνήθεια όλων τών συναδέλφων σας, εισήχθησαν και άπό μέρος σας κ. 'Υπουργέ τήν τελευταία στιγμή.

'Εγώ θά έπρότεινα σήμερα νά δουλέψουμε μέχρι τήν καθωρισμένη ώρα και τήν Δευτέρα νά έχετε τήν καλωσύνη νά έλθετε νά συνεχίσουμε και νά τελειώσουμε τó νομοσχέδιο. Γιατί, άλλιώς, σήμερα, παρά τήν πρόθεση τού κυρίου Προέδρου, περι περιορισμού τού χρόνου, δέν νομίζω ότι μπορεί νά τελειώσει τó νομοσχέδιό σας. Θά ήθελα λοιπόν νά μās τείτε τις προθέσεις σας.

ΠΡΟΕΔΡΕΥΩΝ ('Αρίσταρχος Γκίλλας): 'Ορίστε, κ. Τσουδερού έχετε τόν λόγο.

ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΤΣΟΥΔΕΡΟΥ: Κύριε Πρόεδρε, ό πάντα ύπερμαχος τών τύπων ό κ. 'Αλευράς έκανε μιá σοβαρή παρατυπία αυτή τή στιγμή. Με είχατε ήδη καλέσει νά μιλήσω και διέκοψε για ένα έντελώς τυπικό θέμα. Θά έπρεπε νά προσέχει περισσότερο. Είναι λυπηρό όμολογουμένως ότι ένα τέτοιο θέμα συζητείται με τέτοια έπιπολαιότητα.

"Ηλθε τó νομοθέτημα εκτός σειράς, όσον και άν ό φίλιτατος Προεδρεύων μās διαβεβαίωσε πριν ότι ειχε άναγγελθεί άπό χθές. Είχε άναγγελθεί με τήν έννοια ότι θά έρχόταν δεύτερο μετά άπό τó άλλο πού ήδη ειχε άρχισι ή συζήτησή του. 'Επι

Βιργίνια Τσουδερού: 'Η ανάπτυξη και ενθάρρυνση τής πολιτιστικής ζωής είναι τελείως άρνητική και άνυπαρκτή!



πλέον βλέπουμε ότι παρ' όλο ότι είχε κατατεθεί τὸ νομοσχέδιο ἀπὸ τὴς 4 Λυγούτσου, ἀκόμη δὲν ἔχει τυπωθεῖ. Αὐτὴ ἡ συνήθεια ποὺ ἔχει ἀρχίσει στὴν Βουλὴ, νὰ μᾶς φέρνουν τὰ νομοσχέδια ἐντελῶς πρόχειρα γραμμένα, νομίζω ὅτι πρέπει νὰ σταματήσει.

Ἐρχομαι στὸ θέμα. Δυστυχῶς ἡ ἀνάπτυξη καὶ ἡ ἐνθάρρυνση τῆς πολιτιστικῆς ζωῆς στὴ Χώρα μας εἶναι ἐντελῶς ἀρνητικὴ καὶ ἀνυπαρκτὴ. Ὑπάρχει σοβαρὴ ἐξαθλίωση καὶ τῆς μουσικῆς καὶ τῆς θεατρικῆς ζωῆς στὴν Ἑλλάδα στὴ Χώρα τοῦ πνεύματος, ὅπως θέλουμε νὰ τὴν λέμε. Εἶναι τόσο ἀσφυκτικὴ ἡ πολιτιστικὴ ζωὴ ἐδῶ, ποὺ σπανιότατα μπορεῖ νὰ δημιουργηθεῖ ἕνας καλλιτέχνης. Θὰ πρέπει δυστυχῶς οἱ Ἕλληνες ὅπως καὶ σὲ ἄλλα θέματα, νὰ πηγαίνουν στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ νὰ βροῦν τὴν σωστὴ ἀτμόσφαιρα, ὥστε νὰ μπορέσουν νὰ ἀναγνωρισθοῦν καὶ νὰ καλυφθοῦν. Πολλὰς φορὲς γυρίζουν φθασμένοι καλλιτέχνες, ἀλλὰ ἐδῶ συναντοῦν σοβαρὰς δυσκολίες γιὰ νὰ ἀναγνωρισθεῖ τὸ ἔργο τους. Αὐτῶ, λοιπόν, ποὺ εἶναι ἀναγκαῖο εἶναι ὅτι δὲν πρέπει νὰ υποκειμέθα σὲ πιέσεις μικροῦ ἀριθμοῦ ἐκτελεστῶν. Θὰ πρέπει νὰ εἴχαμε συλλάβει τὸ ὅλο πρόβλημα γιὰ νὰ μπορέσουμε νὰ λύσουμε τὰ προβλήματα ποὺ ἔχουν συσσωρευθεῖ.

Πολὸ φοβᾶμαι ὅτι αὐτὸ τὸ νομοσχέδιο, ἂν καὶ λύνει ὀρισμένα προβλήματα, εἶναι πάρα πολὺ περιορισμένο. Καὶ θὰ συμφωνήσω μὲ τὸν συνάδελφο, κ. Νικολάου, ποὺ ἄφησε νὰ ἐνοηθεῖ ὅτι ἡ μονιμοποίηση εἶναι συνήθως ἕνας ἀρνητικὸς θεσμὸς γιὰ τοὺς καλλιτέχνες. Ἐπιπλέον νὰ μὴ παρερμηνεῖται τὸν φίλο συνάδελφο. Ἀσφαλῶς ἔχει δίκιο ὅτι στὶς ἑλληνικὲς συνθήκες δὲν γίνεται διαφορετικὰ. Ἀλλὰ μὲ τὸ νὰ μονιμοποιήσουμε 100 ἀνθρώπους, ἀδικοῦμε καὶ τὴν τέχνη, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἄλλους μουσικούς. Δυστυχῶς στὴ Χώρα μας καὶ λυτᾶμαι ποὺ μέχρι τώρα δὲν τὸ ἀνέφερε κανένας, ἀπὸ τοὺς πολλοὺς καλλιτέχνες, μόνον οἱ λίγοι ἔχουν θέση καὶ εἰσοδήματα. Ὑπάρχουν πολυθεσῖτες μουσικοὶ ποὺ μπλοκάρουν τὶς θέσεις γιὰ ἄλλους νεωτέρους.

Παρ' ὅλο ποὺ τὸ ἔχω πεῖ, θὰ τὸ ξαναπῶ ὅτι ἐγὼ δὲν βλέπω ἄλλη λύση στὴν Ἑλλάδα αὐτὴ τὴν στιγμὴ παρὰ τὴν μονιμοποίηση ὄλων γιὰ νὰ μὴ ὑπάρχει ἀδικία μεταξὺ τῶν ὀλίγων, ποὺ ἐργάζονται στὴν κρατικὴ ὀρχήστρα καὶ τῶν ἄλλων τῶν ἐπι συμβάσει. Ἀλλὰ θὰ κάνω μιὰ εὐχή. Τώρα ποὺ μονιμοποιήθηκαν αὐτοὶ καὶ ἔχουν ἐργασία, πρῶτο νὰ μὴ τοὺς ἐπιτραπεῖ νὰ ἐργάζονται καὶ ἀλλοῦ καὶ νὰ αἰσθανθοῦν καὶ ἐκεῖνοι μιὰ μεγάλη εὐθύνη πρὸς τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ, τὴν τέχνη τους καὶ πρὸς τὴν ἑλληνικὴ δημιουργία καὶ νὰ ἀφήσουν δυνατὸτητα γιὰ ἐργασία καὶ δημιουργία καὶ στοὺς ἄλλους συναδέλφους τῶν.

Ἐπίσης θὰ ἔπρεπε οἱ μονιμοποιηθέντες πλέον νὰ καταλάβουν ὅτι θὰ πρέπει νὰ ἐξυπηρετοῦνται καὶ ἄλλες πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Ἐγὼ θὰ εὐχόμουν νὰ γίνεαι ἕνας Ὄργανισμὸς, ὄχι μόνον γιὰ τὴν Κρατικὴ Ὄρχήστρα, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ θέατρο, ὥστε νὰ ὑπάρχει ἡ δυνατότης νὰ δίδονται ἐκδηλώσεις μὲ μονιμοποιηθέντες μουσικούς καὶ καλλιτέχνες, ποὺ θὰ ὀργανώνονται οἱ μικρότερες ὀρχήστρες σὲ ὅλα τὰ μέρη τῆς Ἑλλάδος καὶ νὰ μὴ ὑπάρχει ἀρνηση ἐκ μέρους τῶν καλλιτεχνῶν. Εἶμαι βεβαίως πὼς δὲν θὰ ἀρνηθοῦν, ἀλλὰ τὸ τονίζω ἐδῶ σὰν εὐχή, νὰ μὴ ὑπάρχει ἀρνηση ἐκ μέρους τῶν καλλιτεχνῶν νὰ ἐξυπηρετοῦνε τὴν καλλιτεχνικὴ κίνηση καὶ σὲ ἄλλες πόλεις τῆς Ἑλλάδος. Μεγάλὴ ἡ εὐθύνη τῶν ὀλίγων μονιμοποιηθέντων ἀπέναντι τῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα.

Ἀσφαλῶς θὰ ἔπρεπε ἡ Πολιτεία μας νὰ φροντίσει, ὄχι μόνον γιὰ τὴν ἀσφαλιστικὴ κάλυψη τῶν λίγων μονιμοποιηθέντων. Θὰ ἔπρεπε νὰ βρεθεῖ ἕνας θεσμὸς ποὺ νὰ καλύπτει λατροφαρμακευτικὰ καὶ συνταξιοδοτικὰ καὶ πολλοὺς ἄλλους μουσικούς, ποὺ δὲν μποροῦν ἐκ τῶν πραγαμάτων νὰ βροῦνε τὴ θέση τους στὶς λίγες Κρατικὲς Ὄρχήστρες. Μόνον ὅταν μπορέσουμε νὰ καλύψουμε τὶς βασικὲς ἀνάγκες τῶν δημιουργῶν σ' αὐτὴ τὴ Χώρα, θὰ μπορέσουμε νὰ ἀνταποκριθοῦμε στὴν πολιτιστικὴ ἀνάπτυξη ποὺ χρειάζεται ἡ Ἑλλάδα.

Δὲν θὰ ἀναφερθῶ ἐγὼ στὸ θέμα τῶν συγγενικῶν δικαιωμάτων. Νομικὸς δὲν εἶμαι, ἀλλὰ πιστεύω ὅτι ἔχουν δικαιώματα καὶ οἱ ἐκτελεστῆς, καὶ θὰ συμφωνήσω μὲ τὸν Ἐισηγητὴ τῆς Ἀξιωματικῆς Ἀντιπολιτευσης, ποὺ ἀναφέρειται στὴν Σύμβαση τῆς Ρώμης καὶ εἶπε ὅτι δὲν πρέπει νὰ παραβιαστοῦν τὰ δικαιώματα τῶν δημιουργῶν. Διότι θὰ ἔλεγα στὸν φίλτατο, κύριο Καλλέργη, ὅτι σαφῶς δὲν μπορεῖ νὰ ζωντανέψει ἕνα δημιουργημὰ χωρὶς τοὺς ἐκτελεστῆς, οἱ ὅποιοι βεβαίως δίδουν καὶ τὴν δικαίους προσωπικότητα, ἀλλὰ ἀσφαλῶς

δὲν θὰ εἶχαν τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκδηλωθοῦν, ἂν δὲν ὑπῆρχε ἡ ἀρχικὴ δημιουργία. Νομίζω ὅτι ἡ Σύμβαση τῆς Ρώμης καλύπτει αὐτὰ τὰ θέματα καὶ θὰ ἔπρεπε ἴσως, ἀφοῦ δὲν ἔχουμε προχωρήσει ἀλλιῶτικα, νὰ ἐνστερνιστοῦμε τὶς λύσεις ποὺ δίδονται.

Συμφωνῶ ἀπόλυτα μὲ τοὺς προλαλήσαντες ὅτι θὰ ἔπρεπε νὰ ἀπαλειφθεῖ τὸ ἄρθρο 20 παράγραφος 3. Δὲν εἶναι νοητὸ πλέον νὰ πληρώνουν ὀρισμένοι γιὰ νὰ βοηθοῦνται οικονομικὰ ἕνας ἢ δύο Κρατικοὶ Ὄργανισμοί, οἱ ὅποιοι μάλιστα κακοδιοικοῦνται.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΛΟΥΛΕΣ: Ἄν δὲν ὑπῆρχε αὐτό, τότε τὸ Κόμμα μας θὰ ἦταν σύμφωνο μὲ τὸ νομοσχέδιο.

ΒΙΡΓΙΝΙΑ ΤΣΟΥΓΔΕΡΟΥ: Κάνω ἐκκλήση στὸν κ. Ὑπουργὸ νὰ ἀπαλειψεῖ αὐτὴ τὴν παράγραφο, διότι εἶναι ἐντελῶς ἀδιανόητο. Δὲν εἶναι δυνατόν πολίτες καὶ μάλιστα δημιουργοὶ καὶ καλλιτέχνες, οἱ ὅποιοι τόσο ὑποφέρουν, νὰ ἐπιδοτοῦν αὐτοὺς τοὺς δύο Ὄργανισμούς.

Καὶ τώρα δύο λόγια γιὰ τὸ θέμα τοῦ κινηματογράφου. Ὅπως καὶ σὲ ὅλες τὶς ἄλλες καλλιτεχνικὲς ἐκδηλώσεις ἡ κατάσταση εἶναι ἀφόρητος στὴ Χώρα μας. Εἶναι ἀξιοθαύμαστο ὁμολογούμενος ὅτι μπορέσανε τόσο πολλοὶ καλλιτέχνες στὴν Ἑλλάδα νὰ δημιουργήσουν ἑλληνικὸ κινηματογράφο. Εἶναι ἴσως ἡ περίπτωση ποὺ λέγεται, ὅτι ὅταν ὑπάρχουν ἀντιξοότητες μεγάλες οἱ καλλιτέχνες ἐμπνέονται γιὰ μεγάλα δημιουργήματα. Δὲν ξέρω ἂν εἶναι αὐτό, ἀλλὰ ἀσφαλῶς ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος ὀφείλει τὰ πάντα στὴν συνέπεια, τὴν ἐμμογή λίγων δημιουργῶν, νὰ δώσουν τὴν κινηματογραφικὴ τους ἔκφραση.

Λυποῦμαι ὅμως πάρα πολὺ, ὅτι ὁ κ. Ὑπουργὸς ὁ ὅποιος ἔχει κάνει πάρα πολὺ ὠραῖες δηλώσεις πάνω στὸ θέμα τοῦ κινηματογράφου — διότι ἀπ' ὅτι λένε οἱ ἐφημερίδες εἶναι καὶ ἰασιώτης τοῦ κινηματογράφου καὶ ξέρει τὸ θέμα — δὲν ἐπέμεινε μὲ αὐτὴν τὴν εὐκαιρία νὰ λύσει δύο πάρα πολὺ σοβαρὰ θέματα, τὸ θέμα τῆς χρηματοδότησης καὶ τὸ θέμα τῆς λογοκρισίας. Τὰ δύο αὐτὰ θέματα, ἂν καὶ δὲν φαίνονται ἐκ πρώτης ὄψεως ἐντελῶς συνδεδεμένα, φοβοῦμαι πολὺ ὅτι εἶναι.

Θὰ ἔπρεπε νὰ εὑρεθεῖ τρόπος νὰ ἐνοθαρόνται νέοι καλλιτέχνες, νὰ βοηθεῖ καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ στὴ μουσικὴ ἄλλωστε, ἡ παιδεία, νὰ ἐνοθαροῦντο τὸ Κέντρο Κινηματογράφου, ποὺ αὐτὴ τὴ στιγμὴ εἶναι νεκρὸ καὶ νὰ εὑρεθοῦν εἰδικὸι πόροι.

Θὰ ἔμπορουσε ἐνδεχομένως — δὲν τὸ ἔχω μελετήσει τὸ θέμα — νὰ μπεῖ κάποιον εἰδικὸ τέλος σὲ ξένα φίλμς, ὅπως προτείνουν οἱ ἴδιοι οἱ κινηματογραφιστῆς, ὥστε νὰ ὑπάρξουν οἱ πόροι καὶ νὰ βοηθηθεῖ ὁ ἑλληνικὸς κινηματογράφος.

Τὸ θέμα ὅμως τῆς λογοκρισίας, κ. Ὑπουργὲ εἶναι καιριο. Εἶναι ἀδιανόητο καὶ γιὰ τὴν δικὴ μας Χώρα αὐτὴ κατ' ἐαυτὴ, ἀλλὰ ἀκόμη περισσότερο τώρα ποὺ μπαίνουμε στὴν ΕΟΚ, νὰ ἔχουμε αὐτοὺς τοὺς ξεπερασμένους καὶ φασιστικούς νόμους, οἱ ὅποιοι βεβαίως σταματοῦν κάθε δυνατότητα παρουσίας κάτι τοῦ πρωτότυπου. Διότι εἶναι βέβαιο ὅτι ἡ δημιουργία ὑπάρχει μόνον ἂν δὲν ὑπάρχουν φραγμοί. Ἐνδεχομένως πολλὰς φορὲς δὲν συμφωνοῦμε μὲ τὸ καινούριο ποὺ θὰ δοῦμε. Χαίρομαι ὅμως ποὺ σεῖς ὁ ἴδιος, κ. Ὑπουργέ, στὶς δηλώσεις ποὺ ἔχετε κάνει, νομίζω ὅτι εἰσθε ἐναντίον τῆς λογοκρισίας ἀκόμη καὶ τοῦ πορνό. Ὅχι ὅτι εἶμαι ἐγὼ ὑπὲρ τοῦ πορνό, ἀλλὰ ποῖος θὰ κρίνει ποῖο εἶναι ἡ δὲν εἶναι πορνό; Καὶ ἐνῶ ὅλοι οἱ κινηματογράφοι μας εἶναι γεμάτοι ἀπὸ πορνό, ὅταν ὑπάρχει ἕνα ἀληθινὸ καλλιτεχνημὰ ποὺ εἶναι προοδευτικὸ, ἡ λογοκρισία τὸ χαρακτηρίζει ὡς πορνό καὶ τὸ σταματάει.

Ἀκριβῆς αὐτοὶ οἱ νόμοι δὲν ὑπάρχουν γιὰ νὰ ἐφαρμοστοῦν σωστά. Ἐφαρμόζονται κυρίως στὴ Χώρα μας μόνον ὅταν δὲν συμφέρει μιὰ ὀρισμένη πολιτικὴ ἀντίληψη. Καιρὸς λοιπόν εἶναι νὰ ἀπαλειφθοῦν ὅλοι αὐτοὶ οἱ νόμοι καὶ νὰ ἐπιτρέψουμε σὲ ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις θεατρικὲς καὶ κινηματογραφικὲς, νὰ πάρουν τὸ σωστὸ δρόμο.

Μὲ αὐτὰ τὰ λόγια, καὶ διὰ νὰ εὐχαριστήσω καὶ τὸν Προεδρεύοντα θὰ τελειώσω. Θὰ παρεκάλουν ὅμως τὸν κ. Ὑπουργὸ νὰ προσέξει μιὰ τροπολογία τὴν ὅποιαν κατέθεσεν ὁ συνάδελφος κ. Κωνσταντῖνος Ἀλαβάνος, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὰ δικαιώματα τῶν συγγραφέων. Νομίζω ὅτι στὸ ἄρθρο 5 θὰ ἔπρεπε κ. Ὑπουργέ, νὰ δεχθεῖτε αὐτὲς τὶς προτάσεις ποὺ κάνει ὁ συνάδελφος. Σᾶς εὐχαριστῶ.

Στὸ *ΕΠΟΜΕΝΟ* τεύχος: Ἐνδιαφέρουσα συνέχεια *Πρακτικῶν*

"Άλλαι μὲν βουλαὶ ἀνθρώπων... Καὶ... τόντις ! Μιά ἀρρώστια ἐρίξε ἓνα τετράμηνο πίσω τὴν ἐπανεκδόση τοῦ "Θεάτρου". Ἐτσι, ἀντὶ νὰ βγεῖ τεύχος Χριστούγεννα, βγαίνει... Πάσχα! Εἶχαμε φτάσει στὸ μοντάζ — ἔτοιμα κείμενα, ἔτοιμες εἰκόνες — καὶ λογαριάζαμε τὸ τρίπλο τεύχος 64/66 νὰ καλύψει τὸ δεύτερο ἐξάμηνο τοῦ '80. Τώρα; Πῶς ν' ἀρχίσει νέα περίοδος, νέα χρονιά καὶ νέος τόμος μὲ... ζυγὸ ἀριθμὸ τεύχους; Ἄλλὰ καὶ πῶς νὰ πηδήξουμε ἀπὸ τὸ 63 στὸ 65; Προτιμήσαμε νὰ κρατηθεῖ ἡ συνέχεια, ἀρχίζοντας μ' ἓνα... ξεκρέμαστο νοῦμερο. Τ' ἄλλα δυὸ, καλύπτουν τὰ δίμηνα Γενάρη - Φλεβάρη καὶ Μάρτη - Ἀπρίλη. Ἐτσι γεννιέται, ἀνορθόδοξα, τὸ... διπλο - τρίπλο τεύχος 64/66. Καλὴ ἀρχή, τέλος καλὸ, ὅλα καλὰ!

¶ Τὸ τεύχος ἀνοίγει τὶς σελίδες του μὲ μιὰ ἐξοχη μελέτη τοῦ καθηγητῆ Γρηγόρη Σηφάκη. Βιαζόμαστε νὰ ἐπισημάνουμε, μὲ τὸν πιὸ κατηγορηματικὸ τρόπο, ὄχι βέβαια τὴν πρωτοτυπία, τὴ σοβαρότητα, τὴν ἀξία τοῦ ἄρθρου. Βιαζόμαστε νὰ ἐπισημάνουμε τὴ χρησιμότητά του γιὰ ὅλους. Ἄπλους ἀναγνώστες καὶ θεατές, ἀλλὰ καὶ τοὺς αὐτοδιοριζόμενους "ἐρμηνευτές". Πιστεύουμε πῶς καὶ μόνο ἡ δημοσίευσή αὐτῆς τῆς μελέτης δικαιώνει τὴν ἐκδόση τοῦ "Θ". Ὁ Γρηγόρης Σηφάκης, κλασικὸς φιλόλογος μὲ διεθνῆ κύρος, βρῖσκει τὴν εὐκαιρία — σὲ μιὰ μελέτη, μὲ φαινομενικὰ περιορισμένο θέμα — νὰ ξεκαθαρίσει ἐπακριβῶς τὴν ἐπιτρέπεται καὶ τὴν δὲν ἐπιτρέπεται τὴν "ἐρμηνεία" τοῦ ἀρχαίου Δράματος. Ὅσα γράφει γιὰ τὰ μικρὰ παιδιὰ τὴν ἀρχαία Τραγωδία, εἶναι ἰδιαίτερα χρήσιμα στὰ... μεγάλα παιδιὰ καὶ τινες παλιμπαιδὲς τῆς σκηνοθεσίας ποῦ, κάθε καλοκαίρι, παίρνουν ἐν οὐ παιτοῖς μὲ τὴν Τραγωδία.

¶ Χάσατε τὴ "Μάνα"; ΣΤΟΠ! Στόπ, στὴ σελίδα 67. Ὁπωσδήποτε, χάσατε μιὰ ζουμερὴ παράσταση. Σὰς δίνουμε ὅμως τὸ προνόμιο ν' ἀπολαύσετε τὸ κείμενο. Βέβαια, τὸ θεατρικὸ ἔργο ὀλοκληρώνεται στὴν παράσταση. Μὲ τοὺς ἠθοποιούς καὶ τὸ κοινὸ. Ὅχι μὲ ξεμοναχιασμένους ἀναγνώστες. Ἄλλὰ, ὁ λόγος τοῦ Γιώργου Διαλεγμένου εἶναι τόσο θεατρικὸς ποῦ... παίζεται καὶ στὴν ἀνάγνωση! Γιὰ τὴν παρουσία τοῦ Διαλεγμένου τὸν νεοελληνικὸ θέατρο θὰ ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ γράψουμε καὶ τὸ δικὸ μας λόγὸ στὴν ἐπανάληψή τῆς "Μάνας" τὸ χειμῶνα.

¶ Ὅταν, πρὶν εἴκοσι χρόνια, βγήκε τὸ "Θέατρο", ἐντυπώσιασε μὲ τὸ ξεκάθαρο, λιτὸ τοῦ ζώφυλλο: Ἡ περίφημη ἔκτοτε χάλκινη μάσκα, ποῦ ἔχε βρεθεῖ πρὶν λίγο στὸν Πειραιά, μ' ἓνα κεραμιδι πιακάτο φόντο. Ἡ κλασικὴ ἐκείνη μάσκα ἀποτελοῦσε τὸ πιὸ ἰδεώδες "λαλοῦν σύμβολο" γιὰ ἓνα θεατρικὸ ἐντυπο. Τύχη ἀγαθὴ: Ὅταν, μεταπριλιανὰ, ξαναβγήκε τὸ "Θέατρο", μιὰ μάσκα ἀπέτελεσε πάλι τὸ "λαλοῦν σύμβολο" του. Ἦταν μιὰ πῆλινη ἀρχαία μάσκα τραγικοῦ ἠθοποιοῦ, σὲ πράσινο φόντο, ποῦ μὰς παραχώρησε σὲ πρώτη παγκόσμια δημοσίευσή ὁ ἀξέχαστος ἀρχαιολόγος Δημήτρης Θεοχάρης. Μάσκα καλύπτει καὶ τὸ ἐναρκτήριο τεύχος τῆς νέας περιόδου. Μιὰ μάσκα ὀδονηρὰ σύγχρονη. "Λαλοῦν σύμβολο" κι αὐτὴ. Ἐκφράζει ξεσχιστικὰ τὸν ἐφιαλτικὸ κόσμον ποῦ ζοῦμε. Κ' ὑπο-

δηλώνει πῶς τὸ νέο "Θέατρο" μπαίνει ἀποφασιστικὰ στὴν ἐποχὴ καὶ τὰ προβλήματα τῆς.

¶ Ἄς ὄψεται ὁ ὑπουργὸς τῶν... Ἐπιστημῶν! Εἶχαμε ποῦ εἶχαμε τοὺς γιατροὺς - λογοτέχνες. Γιὰ νὰ παζωῶσει κομματικὰ τὸ Διοικητικὸ Συμβούλιο τῆς Λυρικῆς ἐφεῦρε τώρα καὶ τοὺς... δικηγόρους - μουσικούς! Ὅπου νὰ ναι θὰ δοῦμε νὰ διορίζει στὰ κρατικά

(διάβαζε: κομματικὰ) θέατρα, οἰκονομολόγους - ἠθοποιούς ἢ ἀρχαιολόγους - τραγουδιστές, τουτέστιν... ἀσχετοὺς ἀλεξιπτωτιστές! Ἄλλ' ἂν δὲ μπορεῖ ν' ἀποκλειστοῦν οἱ μουσικεῖς ἰκανότητες τῶν δικηγόρων τῆς Λυρικῆς, ἀμφισβητοῦνται μὲ βεβαιότητα οἱ τίτλοι τοῦ "φιλόλογου" τοῦ Ἐθνικοῦ. Συμπάθηστος ὁ Πλάτων Μουσαῖος καὶ γνωστὸς μεταφραστῆς. Ἡ προὔπηρεσία του σάν διοικητικὸ στὸ Κολλέγιο, στὸ ἀμερικανικὸ φυσικὰ Κολλέγιο, μπορεῖ νὰ τοῦ δίνει "ἐλευθέρως" γιὰ Διοικητικὰ Συμβούλια καὶ Ἐπιτροπές. Ὅχι, ὅμως, καὶ... δίπλωμα Φιλολογίας! Αὐτὸ, δηλαδή, ποῦ ψευδοῦς δηλώνει ἢ ὑπ' ἀριθ. 5537/10880/19.10.80 Ἀπόφαση τοῦ ὑπουργοῦ... Ἐπιστημῶν!

¶ Σάν περάσουν πέντε χρόνια... Καὶ πέρασαν... Στὶς 22 Δεκέμβρη. Ὅμως, ἡ μνήμη τοῦ Γιάννη Σιδέρη μὲνει γλωρῆ. Καὶ φιλότατη! Δὲ μπορούσε νὰ συμβεῖ ἀλλιῶς... Μιὰ ζωὴ καθημαγμένη στὴ διάσωση τῆς ἱστορίας τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Ἐπόμενο νὰ συνυπάρχει μαζί τῆς. Ἐσαεῖ! Ἀκόμα κι ὅσοι γκρινιαζαν μὲ τὸ ἔργο του, σ' αὐτὸ καταφεύγουν — τιμωροῦμενοι! Μακάρι ν' ἀποκτήσουμε πληρέστερο. Ὁ Σιδέρης θὰ ναι πάλι, τὸ στοιχειωμένο θεμέλιο. Παρὼν στὰ πληθωρικὰ γραφτά του. Παρὼν στὸν θαυμαστὸ του Οἶκο — τὸ Μουσεῖο Θεάτρου, ποῦ μ' ἀνείπωτο κόπο ὠκοδόμησε. Παρὼν καὶ στὶς σελίδες τοῦ "Θ", ὅπου ἐναπόθεσε τὰ "Ἐγκατὰ" του! Ἦταν ἄξιος συμμαχητῆς. Καὶ φίλος πιστός. Τὸ "Θ" δὲ λησμοναίει. Τοῦ ἔχει τάξει ἀφιέρωμα. Θὰ τὸ κάνει. Στὸ ἄλλο τεύχος θὰ ἐξαγγείλουμε κάτι σημαντικό, δικὸ του. Μὰς ἔδειξε στοργὴ καὶ πίστη. Θ' ἀνταποδώσουμε.

ΜΝΗΜΗ ΒΕΑΚΗ ΜΑΣ ΧΡΕΙΑΖΕΤΑΙ

Στὶς 29 Ἰούνη τοῦ 1981 κλείνουν τριάντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Αἰμίλιου Βεάκη. Χρέος νὰ συδαυλίζουμε πάντα τὴ μνήμη του. Πρόσθετη εὐκαιρία, νὰ τὸν γνωρίσουμε καὶ στοὺς νεότερους. Τοὺς βιαστικούς ποῦ περνᾶνε ἀδιάφοροι μπροστὰ σὲ ἄξιους προγόνους. Ἄς τοὺς σταματήσουμε γιὰ λίγο στὸ Βεάκη. Τὸ ἀξίζει. Καὶ θὰ ναι κέρδος. Μπορεῖ σὶ τὴ ζωὴ τους νὰ μὴν εὐτυχήσουν νὰ δοῦν Βεάκη. Ἐναν γεννημένο ἠθοποιὸ, ποῦ ζῆσε μὲ τὸ θέατρο καὶ γιὰ τὸ θέατρο.

Ἡ ἀφοσιωμένη κόρη του Μαίρη θύμισε ἔγκαιρα τὴν ἐπέτειο. Μιὰ ἐπιτροπὴ ἔχει ἀναλάβει νὰ ὀργανώσει, μέσα στὸ '81, πολλές καὶ ποικίλες ἐκδηλώσεις. Δυστυχῶς, κ' οἱ πιὸ κομποροίρετες ἑορτές καὶ πανηγύρεις, περνοῦν καὶ χάνονται. Λίγοι μετέχουν. Ἀκόμα πιὸ λίγοι τὶς προσέχουν.

Τὸ "Θέατρο" — ποῦ, ἀπὸ τὸ πρῶτο κιόλα τεύχος του, καὶ σὲ πολλὰ ἐπόμενα, κρατᾶει τὴ μνήμη Βεάκη ζωντανή — θὰ πράξει, καὶ πάλι, τὸ χρέος του. Οὐσιαστικά. Ἐχει γι' αὐτὸ γνοιαστὴ πρὶν ἓνα χρόνο. Ἀπὸ τοὺς ἄλλους, θὰ ζητήσει — γι' ἄλλη μιὰ φορὰ — νὰ ἐντοχιστοῦν ζωνὰ οἱ δυὸ ἀναμνηστικὲς πλάκες: Ἡ μιὰ, στὸ σπῆτι τῆς ὁδοῦ Κυψέλης, ὅπου ἔζησε καὶ πέθανε ὁ Βεάκης, κ' ἡ ἄλλη, στὸ θέατρο τῆς Νεάπολης, στὴν ὁδὸ Ἰπποκράτους, ὅπου εἶχε πρωτοπαίξει. Μέσα σ' αὐτὰ ποῦ πρέπει νὰ κάνει τὸ κράτος εἶναι, τουλάχιστον, ἓνα γραμματόσημο. Ἐνα γραμματόσημο Αἰμίλιου Βεάκη.

¶ Παλιὰ ἀπόφαση. Καὶ σωστή. Παραδοσιακὰ σπῆτια τῆς Πλάκας, ποῦ ἀνήκουν στὸ Δημόσιο, νὰ ἀποκαθίστανται στὴν ἀρχικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τους μορφή καὶ νὰ παραχωροῦνται, χωρὶς νοίκι, σὲ ἀξιόλογα πολιτιστικὰ ἱδρύματα καὶ σωματεῖα. Μὲ τὸ μέτρο αὐτὸ, καὶ τὰ κτίσματα θὰ κρατήσουν τὴ φυσιογνωμία τους καὶ τὰ πνευματικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ σωματεῖα ποῦ θὰ στεγαστοῦν σ' αὐτὰ θὰ προσδίδουν, μὲ τὸν κόσμον τους, τὸ ἰδιαίτερο χρῶμα ποῦ ταιριάζει στὴν παλιὰ Ἀθήνα. Ἄλλὰ τὸ... θαῦμα ἔγινε πάλι! Ὁ ὑπουργὸς Πολιτισμοῦ ἔκανε... "διάνω" μὲ τὰ πρῶτα δεκαπέντε σωματεῖα ποῦ ἐπέλεξε: Δίπλα στὸ Σύλλογο Ἀρχιτεκτόνων, ὁ σύλλογος... Ὑπαλλήλων τῆς Βουλῆς! Κι ἀπὸ κοντὰ, μιὰ Ἑλληνικὴ ἑταιρεία ἀντιρευματικοῦ ἀγῶνος, ἓνα Ἑλληνικὸ Κέντρο ἐρευνῶν δικαστικῆς ψυχολογίας, μιὰ Πανελλήνιος νομισματικὴ ἔνωση καὶ, τέλος, ἓνας ὀμιλος Μελετῶν κ' ἓνας σύλλογος Ἠθοποιῶν — ἀγνώστων λοιπῶν στοιχείων. Θὰ ναι ἀπαράδεχτο νὰ μὴν πρόκειται γιὰ τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων Ἠθοποιῶν. Κι ἀπογοητευτικὸ νὰ μὴν ἰκανοποιηθεῖ τὸ αἴτημα τῆς Πανελληνίας Πολιτιστικῆς Κίνησης, μὲ τὴν τόσο πλούσια πολι-

τιστική δραστηριότητα. Πλουσιότερη, διάβολε, από το συλλόγου των υπαλλήλων τής Βουλής!

¶ Όταν πήγαινε στο δημοτικό σχολειό, γέμιζε τὰ περιθώρια των τετράδιων με σκίτσα καί άφηνε λευκό τόν ύπόλοιπο χώρο! Αργότερα τόν έπισημίζουμε μαθητή του Τάσσου στη σχολή Δοξιάδη. Κρητικάζει με ταλέντο καί ήθος. "Υστερα περνάει σ' έφημερίδες καί περιοδικά με γελοιογραφίες καί σκίτσα. Σχεδιάζει σκηνικά καί κοστούμια γιά τήν Τί Βί. Στην "Πρωινή" κάνει πολιτικο-κοινωνικό σκίτσο, δίπλα στο Μπόστ καί στο Μίνω Άργυράκη. Άσυναγώνιστος στο πορτραίτο. Τά λόγια περιττεύουν. Μιλούν τά έργα του. Διαβάστε τήν ύπογραφή στά σκίτσα τής Βουλής καί καλωσορίστε στίς σελίδες μας τό Σπύρο Όρνεράκη!

ΔΙΟΡΘΩΣΙΣ ΗΜΑΡΤΗΜΕΝΩΝ

Άδράνησαν οί παλιοί καλοί ρεπόρτερς, έξέλιπαν οί κέρβεροι άρχισυντάκτες καί τό θεατρικό καί, γενικότερα, τό καλλιτεχνικό καί πνευματικό ρεπορτάζ έμεινε ξέφραγο! Με τή σκόπιμη ύποβάθμισή του, από ύποπτα κέντρα κατευθύνσεως τής Κοινής Γνώμης, άποδυναμώνεται όλοένα. Τά λάθη... πλειοψηφούν στά γραφτά. Καί... τρέχα γύρευε τήν άλήθεια.

● Γράφει π.χ. ένας: "Η Συνοδινού θά παίξει τή "Σίβυλλα" με τό Έθνικό. Είναι πρώτη φορά που κρατικό θέατρο παρουσιάζει Σικελιανό, αλλά τό έργο έχει ήδη παίχτει στο έλεύθερο θέατρο.

Πολλά χαιρετίσματα! Είναι... τέταρτη φορά που κρατικό θέατρο παρουσιάζει Σικελιανό! "Η "Σίβυλλα", στο έλεύθερο θέατρο, δέν παίχτηκε ποτέ! Άντίθετα, παίχτηκε καί ξαναπαίχτηκε — στη Θεσσαλονίκη (1962, με τή Θάλεια Καλλιγιά), στούς Φιλίππους (1966, με τή Μιράντα Ζαφειροπούλου) καί τό 'Ηρώδειο (1965, με τήν Άννα Συνοδινού) — από τό Κρατικό Βορείου Ελλάδος, με σκηνοθεσία Σωκράτη Καραντινού. Τό φετινό καλοκαίρι, ή Άννα Συνοδινού θά ξαναπαίξει τή "Σίβυλλα" στο 'Ηρώδειο, αυτή τή φορά με τό Έθνικό Θέατρο καί με σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη.

● Γράφει άλλος, ύπογραμμίζοντας τήν άνευθυνότητα καί τήν άμάθειά του με τήν ένδειξη *Σημείωση Συντάξεως*: Τό θεσμό του Κυβερνητικού Έπιτρόπου, στη Λυρική καί τ' άλλα κρατικά θέατρα, τόν είχε έφευρει ή χούντα γιά νά βολέψει κάποιους άξιωματικούς.

Στην πραγματικότητα: "Ο θεσμός έχει καθιερωθεί επί Δημοκρατίας, πριν από μισόν αιώνα! Τόν επέβαλε ό ιδρυτικός νόμος του Έθνικού Θεάτρου 4615/1930 που ψηφίστηκε από τήν Κυβέρνηση Έλευθερίου Βενιζέλου, με άρμόδιο ύπουργό Παιδείας τόν Γεώργιο Παπανδρέου. Έκτοτε, ίσχυσε καί ίσχύει γιά όλα τά κρατικά θέατρα. "Η τελευταία νομοθετική πρόβλεψη Κυβερνητικού Έπιτρόπου στη Λυρική βρίσκεται στο άρθρο 4 του Ισχύοντος Β.Δ. 139 του 1961. Καί ώ τής ειρωνείας! "Η

Χούντα... κατάργησε, στά στερνά της, τούς Κυβερνητικούς Έπιτρόπους στά θέατρα! Καί τούς επανέφερε ή Δημοκρατία!

● Γράφει άλλη: Τό τραγούδι του Μάνου Χατζιδάκι "Τά παιδιά του Πειραιά" πήρε ένα από τά πέντε Όσκαρ που απέσπασε ή ταινία του Ζύλ Ντασσέν "Ποτέ τήν Κυριακή". Τά υπόλοιπα τέσσερα ήταν: Α' γυναικείου ρόλου (Μελίνα Μερκούρη), σκηνοθεσίας, σενάριου καί κοστούμιών. "Η άλήθεια είναι: "Όσκαρ πήρε μόνο ό Χατζιδάκις γιά τή μουσική του. Τά άλλα τέσσερα είναι ψέμματα! Τέσσερα Όσκαρ έχει πάρει όλα κι όλα ή Ελλάδα: "Ο Χατζιδάκις, ό Βασίλης Φωτόπουλος (σκηνικά καί κοστούμια στο "Ζορμπά" του Κακογιάννη), ή Θεώνη Βαχλιώτη-Όλντριτζ (κοστούμια στο "Μεγάλο Γκάτσμπυ"). Καί φυσικά, ή Κατίνα Παξινού. "Αλλά, κι αυτή, Β' γυναικείου ρόλου, γιά τήν Πιλάρ στο "Γιά ποιόν χτυπά ή καμπάνα". Βουλτερίνα, ή Μελίνα, άλλ' όχι καί "Όσκαρ Α' γυναικείου ρόλου!

● Γράφεται, τέλος, μιά ένδιαφέρουσα "μικρή Ιστορία" γιά τίς κοπέλες του Χορού που — γιά νά ματαιώσουν τήν πρεμιέρα τής "Ηλέκτρας" ένώπιον των Γερμανικών άρχών κατοχής τό 1942 στο 'Ηρώδειο — πέφτουν μιά μιά στην όρχήστρα... ύποδουμένες

ΚΟΜΜΕΝΟΣ Ο ΜΠΡΕΧΤ ΣΤΗΝ ΤV ΤΗΣ Υ.Ε.Ν.Ε.Δ

Είναι άπίστευτο, άλλ' είναι άληθινό: Στέλεχος τής Υ.Ε.Ν.Ε.Δ είχε τήν τόλμη ν' άγοράσει από τή Γερμανική Λαϊκή Δημοκρατία έξη κινηματογραφημένες παραστάσεις του "Μπερλίнер Άνσάμπλ".

Στή δοκιμαστική προβολή, ό "λογοκριτής" στο σταθμού ένεθυμίσθη τήν κατ' Μπρέχτ γραμμή Μινωτή, είδε έλάχιστα μέτρα φίλμ καί "είσηγήθη καταλλήλως". "Η έντολή ήρθε άνωθεν: Μπρέχτ κομμένος!

Δυό χρόνια τώρα, έξη καλοπληρωμένες ταινίες άθθεντικών παραστάσεων Μπρέχτ τελούν υπό άστηράν κράτησιν στην Υπηρεσία Ένημερώσεως Ένόπλων Δυνάμεων...

Συγκεκριμένα, βρίσκονται σέ άπομόνωση: "Τά ντυφέκια τής μάνας Καράρ", "Ο Καυκασανός κύκλος με τήν κιμωλία", "Η άνοδος καί ή πτώση τής πόλης Μαχαγκόν", τό "Χάπυ έντ", "Ο θάνατος καί ή άνάσταση του Βίλχελμ Χάουζμαν" καί ένα βίντεο με τραγούδια Μπρέχτ, σέ μουσική Κούρτ Βάλ, από τήν περίφημη Γκιζέλα Μάι.

Δέν έχουν με δαλτωνισμό: Έφόσον διαφεντεύει τήν Υ.Ε.Ν.Ε.Δ... κυανόλευκος συγγραφέας Εύ-άγγελος Άβέρωφ, πώς νά βγει στον άέρα ό έρυθρός Μπρέχτ;

λιποθυμία από πείνα, ένώ ό άμύητος σκηνοθέτης Σωκράτης Καραντινός γιά νά στυλωθούν τούς μοιράζει σταφίδες!..

"Ωραία Ιστορία, άλλ' όχι... "Ιστορία. "Ο Σωκράτης Καραντινός δέ διδάξε ποτέ στη ζωή του "Ηλέκτρα"! "Αλλά καί τό Έθνικό Θέατρο δέν έπαιξε "Ηλέκτρα" ούτε τό 1942, ούτε καί τ' άλλα χρόνια τής κατοχής! ("Η Λυρική είχε παίξει τήν όμώνυμη όπερα του Ριχ. Στράους, με Γερμανούς πρωταγωνιστές, χωρίς Καραντινό, χωρίς κοπέλες στο Χορό καί χωρίς σταφίδες!). Κατά τά άλλα... σωστά!

Διορθώσεις ήμαρτημένων. Κλασική παλιά ρουμπρίκα. Τόν καιρό, βέβαια, που τά ήμαρτημένα ήταν λίγα καί έπισημαινόνταν εύκολα. Τώρα, τά ήμαρτημένα θράσωναν καί κατακαλύπτουν τά γραφτά στον Τύπο. Με κίνδυνο νά μάς τρώνε στήλες καί στήλες, θά τά έπισημαίνουμε σέ κάθε *Δίμηνο*.

ΝΑ Κ' ΕΝΑΣ ΣΥΛΛΟΓΟΣ «ΜΑΝΩΛΗΣ ΚΑΛΟΜΟΙΡΗΣ»

Καλά μαντάτα! Τό "Θ" έκανε τήν άρχή: Στο τελευταίο του τεύχος 61/63, του 1978, τόλμησε νά γυρίσει 35 χρόνια πίσω καί νά φέρει στην πρώτη γραμμή του ένδιαφέροντος τά "Απομνημονεύματα του Μανώλη Καλομοίρη. "Η υπεράσπιση που τούς έγινε από τό περιοδικό, ξάφνιασε. Δικαιολογημένα. Δέν ήταν μιά άπλή δημοσίευση. Σήμαινε στάση καί πράξη του περιοδικού. Τό κοινό κατάλαβε καί επικρότησε. Τό "Θ" είχε οδηγήσει στην εκπλήρωση ενός χρέους.

Τό Μάρτη του 1980, ένας φιλότεχνος οικονομολόγος, με μιά όμάδα από είκοσιένα άλλους μουσικούς καί φιλόμους, κάνουν άκόμα ένα βήμα: "Αποφασίζουν νά ίδρύσουν Σύλλογο "Μανώλης Καλομοίρης"! "Ενα, πραγματικά, μη... κερδοσκοπικό σωματείο, που χεί σκοπό τή "μελέτη, διάδοση καί αξιοποίηση του έργου του Έλληνα συνθέτη Μανώλη Καλομοίρη". Τό "Θέατρο", φυσικά, είναι από τήν πρώτη στιγμή κοντά τους.

"Ο κ. Χάρης Πολιτόπουλος, που πρωτοστάτησε στην κίνηση — δίνοντας εύστοχη άπάντηση στο ρώτημα: Γιατί ένας Σύλλογος Μανώλη Καλομοίρη; — προδιαγράφει τίς έπιδιώξεις του Συλλόγου με τά παρακάτω μεστά λόγια: "Ένας συνθέτης που τό 1980 δέν ύπάρχει σέ δισκο, δέν ύπάρχει σάν συνθέτης. Δέν ύπάρχει ούτε ένας δίσκος με έργα του Μανώλη Καλομοίρη. "Υπάρχουν σέ άλλες χώρες αντίστοιχοι "έθνικοί συνθέτες", ίσης ή μικρότερης σημασίας από τόν Καλομοίρη, που τό έργο τους έχει έκδοθει, μελετηθεί καί ήχογραφηθεί. "Έχουν έκτενη δισκογραφία καί παγκόσμια προβολή. "Αποτελεί έθνικό σκάνδαλο ή άπουσία ενός δίσκου τής "Συμφωνίας τής Λεβεντιάς". Είναι ντροπή γιά τή χώρα τό περισσότερα έργα του έθνικού της συνθέτη νά ύπάρχουν μόνο σέ χειρόγραφα καί νά μην ύπάρχει ούτε μιά άπλή βιογραφία του. Τό 1983 κλείνουν 100 χρόνια από τή γέννηση του Μανώλη Καλομοίρη. "Ελπίζουμε ότι θά

τά γιορτάσουμε έχοντας διορθώσει τις περισσότερες απ' αυτές τις ελλείψεις... Στις 18 Αυγούστου 1980, το σωματείο αναγνωρίζεται επίσημα με την υπ' αριθ. 9.459 απόφαση του Πρωτοδικείου Αθηνών. Στις 18 Σεπτέμβρη, άποκτάει το πρώτο πενταμελές Διοικητικό του Συμβούλιο. Πρόεδρος: Χάρης Πολιτόπουλος, αντιπρόεδρος: Βύρων Φιδετζής, γραμματέας: Γ. Δεμερτζής, ταμίας: Γ. Αφραταίος και μέλος: Χαρά Καλομοίρη - Seailles. Επίτιμη πρόεδρος, η κόρη του συνθέτη κ. Κρινώ Καλομοίρη.

Όλοψυχα, μπράβο στους ιδρυτές. Κ' επιτυχία στους στόχους τους.

ΣΑΝ ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΑΣ "ΘΕΑΤΡΟ" ΘΕΛΕΙ ΝΑ ΦΤΙΑΞΕΙ Η ΕΣΣΔ!

Το "Θ", και στο διάστημα που δέν έβγαινε, δέν έχασε ούτε στιγμή την επαφή με το κοινό του. Από ένα ντοσιέ, ξέχειλο από μηνύματα εκτίμησης και φιλίας κι από προτροπές γρήγορης επανεμφάνισης, άποσπάμε το παρακάτω γράμμα του Ανκούργου Καλλέργη:

Αθήνα 18 Ιουλίου 1980

Φίλε κ. Νίτσο,

Με ιδιαίτερη χαρά πληροφορήθηκα την προσεχή επανέκδοση του περιοδικού σας "Θέατρο". Τουτό σημαίνει ότι ή ανεχτήμητη προσφορά σας στον πολιτιστικό χώρο και ιδιαίτερα στο χώρο του Θεάτρου, συνεχίζεται.

Το "Θέατρο" δέν έπαψε ποτέ ν' άποτελεί κάτι όλοτελα ξεχωριστό στον έκδοτικό τομέα, ακόμα και στον έξω κόσμο. Η έπιλογή της ύλης, ή προβολή των θεμάτων, ή μαχητική και υπεύθυνη κριτική, το κύρος και ή συνέπεια, ή αισθητική εμφάνιση και γενικά ή πληρότητα μορφής και περιεχόμενου καθιστούν το "Θέατρο" ένα όργανο ύψηλης παιδευτικής άποστολής και πρωτοπόρο σε μιá προσπάθεια δημιουργίας γνήσιας πολιτιστικής παράδοσης στον τόπο μας που νά συνενώνει τά κενά ανάμεσα στην άρχαία, των χρόνων της σκλαβιάς και των χρόνων της ξένης εξάρτησης μετά την άπελευθέρωση.

Ξέρουμε τί μόχθος και πόσες θυσίες χρειάζονται στις παρούσες συνθήκες για την έκδοση ενός τέτοιου περιοδικού, όταν μάλιστα — στις περιπτώσεις καθάριας, αγωνιστικής κι' αδιάλλακτης πορείας — κατά κανόνα άπουσιάζει ή όποιαδήποτε κρατική ύλική ένίσχυση και συμπαράσταση.

Το γέρας γι' αυτή τη συνεπή πορεία και τις θυσίες, άγαπητέ φίλε κ. Νίτσο, είναι ή ανεπιφύλακτη άναγνώριση του θαυμάσιου έργου σας από τους ανθρώπους του πνεύματος και της τέχνης, από τη νεολαία κι' από τον ίδιο το λαό που ξέρει νά τιμá και νά χαιρείται κάθε άγαθή και τίμια προσφορά και στην Ελλάδα και στο έξωτερικό.

Για παράδειγμα, σας αναφέρω, αυτό που διαπίστωση σε πρόσφατη συνάντησή μου στη Μόσχα με παράγοντες Τέχνης και Πολιτισμού: Γνώρίζαν όλοι το περιοδικό "Θέατρο". Μιλούσαν με θαυμα-

σμό γι' αυτό. Το χαρακτήριζαν ύποδειγματικό. Κι' έλεπαν πώς σχεδίαζαν νά δημιουργήσουν και στη χώρα τους κάτι άνάλογο.

Εύχομαι κάθε επιτυχία στην καινούρια σας έξόρμηση. Κι' εύχομαι και προσδοκώ στην επιτυχία αυτή νά συμβάλει άποφασιστικά και το αύξημένο ένδιαφέρον του πνευματικού και καλλιτεχνικού κόσμου καθώς και της ίδιας της Πολιτείας, που δέν θάναί άξια του όνό-

Η ΦΩΝΗ ΤΗΣ ΜΑΡΙΚΑΣ ΠΟΡΝΟ ΣΤΗΝ ΠΛΑΚΑ

Έπίσημη καταγγελία από το βήμα της Βουλής των Έλλήνων. Την έκανε ό βουλευτής του ΠΑΣΟΚ Κώστας Νικολάου, στις 22 Αυγούστου 1980:

« Πληροφορήθηκα πώς ύπάρχει μιá μουάτ στην Πλάκα, όπου μεταδίδεται ή φωνή της Μαρίκας Κοτοπούλη για πορνό. Κομμένη και ραμμένη ή φωνή της Μαρίκας Κοτοπούλη!..

Τό άκουσαν οι ύπουργοί Πολιτισμού και Έπιστημών, της Δικαιοσύνης, της Δημοσίας Τάξεως. Τό άκουσαν οι εκπρόσωποι του Έθνους. Τό άκουσαν οι διαπιστευμένοι της Βουλής δημοσιογράφοι.

Κανένas από την Κυβέρνηση και τη Βουλή δέν άντέδρασε! Καμιá εφημερίδα δέν άνέφερε ούτε λέξη! Η καταγγελία είναι δημοσιεύμητη στα Έπίσημα Πρακτικά της Βουλής, της Γ' Συνόδου, στη σελίδα 763.

Άναρωτιόμαστε: Δέν ύπάρχει άρμόδιος Εισαγγελέας, άρμόδιος Άστυνομικός Διευθυντής; Τό Σωματείο Έλλήνων Ηθοποιών δέ γνοιάζεται για τη μνημη της Μαρίκας Κοτοπούλη;

Δέ ρωτάμε, φυσικά, για τον ύπουργό Πολιτισμού και Έπιστημών, για τον ύπουργό της Δικαιοσύνης και της Δημοσίας Τάξεως. Άυτοί, πληροφορούμαστε από τις εφημερίδες πώς... ύπάρχουν!..

ματός της αν κι αυτή τη φορά δέν άναποκριθεί στο χρέος τουτό το έλάχιστο με άπιταχτικό.

Με βαθιά εκτίμηση

και φιλικά αισθήματα

ΛΥΚΟΥΡΓΟΣ ΚΑΛΛΕΡΓΗΣ

Ήθοποιός - Βουλευτής Κ.Κ.Ε.

"ΘΕΑΤΡΟ" ΣΑΝ ΤΟ ΔΙΚΟ ΜΑΣ ΔΕΝ ΕΧΕΙ ΑΓΓΛΙΑ — ΓΑΛΛΙΑ

Ό Άλκιβιάδης Μαργαρίτης, θεατρικός κριτικός στα "Νέα" και πρόεδρος του Έλληνικού Κέντρου του Διεθνούς Ίνστιτούτου Θέατρου, έγραψε σε τέσσερα τεύχη της "Νέας

"Έστίας" έντυπώσεις από έναν "Περίπατο στη Γιουγκοσλαβία". Στη β' συνέχεια (τεύχος 1266/1.4.1980, σελ. 539 - 540), γράφοντας για τις εκδηλώσεις στην πόλη Νόβι Σάντ, σημειώνει μιá πολύ κολακευτική για το "Θ" διαπίστωση:

« Έπισκεφθήκαμε την Έ Διεθνή Έκθεση Θεατρικών Βιβλίων και Περιοδικών, που γίνεται κάθε τρία χρόνια. Πήγαμε στα έγκαίνια, και πριν μπουμε στην αίθουσα, μäs προλαβαίνει ή κ. Τσίριτς - Πέτροβιτς και μäs λέει:

"Θά έχετε μιá δυσάρεστη έκπληξη! Άπουσιάζει από την έκθεση ή Ελλάδα, αλλά δέν φταίμε έμεις!"

Ύπήρξαν πράγματι έκθέματα είκοσι κρατών, συμπεριλαμβανομένης και της Τουρκίας. Η Ελλάδα έλαμπε διά της άπουσίας της! Η Τουρκία εξέθετε βιβλία αναφερόμενα στην ιστορία του τουρκικού θεάτρου, σύγχρονα δραματικά έργα (πολλά μεταφρασμένα σε εύρωπαϊκές γλώσσες) και το περιοδικό "Θεατρικές άναζητήσεις".

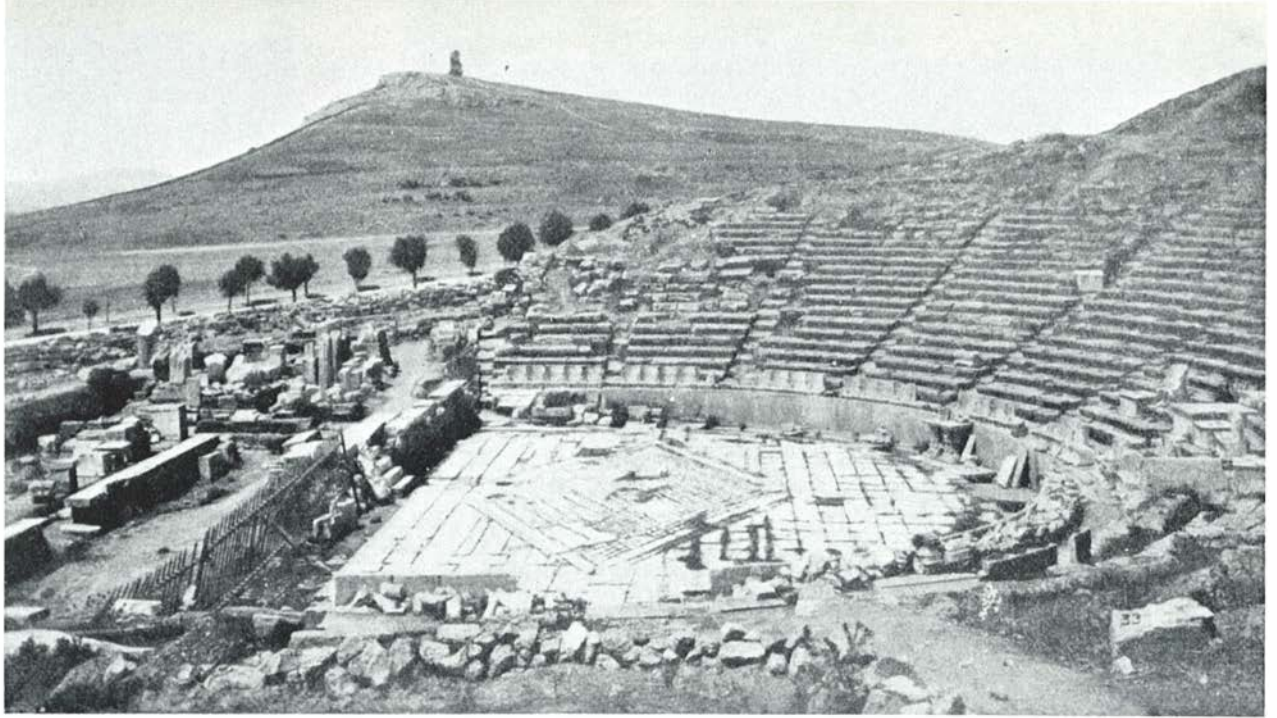
Και σκεφτόμαστε, τί έντύπωση θά έκανε στην έκθεση αυτή και μόνη ή παρουσία του "Θεάτρου" του κ. Κώστα Νίτσου, που σε τέτοια πληρότητα και τόσο φροντισμένο σε εμφάνιση περιοδικό δέν ύπάρχει ούτε στη Γαλλία ούτε στην Άγγλία!»

Έυχαριστούμε. Άποκαλυπτικά είναι όμως και όσα ό κ. Άλκ. Μαργαρίτης καταμαρτυρεί για το... "ένδιαφέρον" που δείχνουν οι άρμόδιες έλληνικές ύπηρεσίες:

« Λίγες μέρες άργότερα βρεθήκαμε στα γραφεία του "Στερίνο Ποζόριε". Ό κ. Κοβάσεβιτς και ή κυρία Τσίριτς - Πέτροβιτς διατύπωσαν ποικίλα παραπονα για διαβήματα, που έκανε το μορφωτικό τους ίδρυμα, για έλληνογιουγκοσλαβικές συνεργασίες σε διάφορους τομείς. Τά διαβήματα αυτά ή έμεναν χωρίς καμιάν άπάντηση ή και όταν ύπήρξαν άπάντησεις — μάλιστα καταφατικές —, έφταναν τόσο καθυστερημένες, ώστε ήταν πιά άσκοπες.

Ός προς την Έ Διεθνή Έκθεση ή κ. Τσίριτς - Πέτροβιτς μäs άνέφερε με ήμερομηνίες διάφορα γράματα, που έγκαίρως έστειλε, προς διάφορες κατευθύνσεις, και πιό συγκεκριμένα στην Έλληνική Πρεσβεία του Βελγυραδίου. Μäs έδειξε αντίγραφο του έπιστημου έγγραφου με την πρόσκληση για έλληνική συμμετοχή στην Έκθεση, με ήμερομηνία 10 Νοεμβρίου 1978, που έπεσε έντελώς στο κενό! Δέν δόθηκε ποτέ ούτε άρνητική άπάντηση!

Φυσικά άμέσως αναφέραμε αυτά στην Πρεσβεία, ή όποια δέν είχε την παραμικρή γνώση για τό θέμα, και, μετά την έπιστροφή μας στην Αθήνα, στα ύπουργεία Έξωτερικών, Προεδρίας και Πολιτισμού. Ύστερα από έπισταμηνη έρευνα διαπιστώθηκε ότι ύπήρξαν εύθύνες και από τις δυό μεριές για την κατάσταση αυτή. Οι μέν Γιουγκοσλάβοι είχαν άπευθυνθεί σε άναρμόδια πρόσωπα, από δέ την έλληνική πλευρά το βάρος έπεφτε στη γραφειοκρατική βραδύτητα. Ηδη ύπάρχουν ένδειξεις ότι τά πράγματα βρίσκονται τώρα σε καλό δρόμο».



ΜΗΛΙΑΔΗΣ: ΚΑΤΑΣΤΡΕΦΕΙΝ ΚΑΙ ΧΑΙΡΕΙΝ ΔΕΝ ΕΠΙΤΡΕΠΕΤΑΙ ΝΑ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΗΘΕΙ ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΟΝΥΣΟΥ

Μιά κραυγή διαμαρτυρίας του αξέχαστου αρχαιολόγου

Το "Θέατρο" μέ συγκίνηση ανασταίνει στις σελίδες του την τίμια φωνή του Γιάννη Μηλιάδη. Μεμιάς — αλίμονο — γίνεται αισθητό πόσο άραιωσαν, στον τόπο αυτό, οί τίμιες φωνές... Διαβάστε την άπελπισμένη κραυγή του Μηλιάδη για την πρώτη ύπειλή "άξιοποίησης" του θεάτρου Διονύσου από τό Μινωτή, πριν 14 χρόνια από τό φετινό όριστικό *χτύπημα* :

*Στό ναι και στ' όχι στέκεται
ή δίβουλή τους γνώμη,
δεξιά νά πάρουν ή ξεροβά
τό διπλοσταυροδόρμ:
σταματούν και μέ καινούργια
ξανπαλιονον δρόμο φούρια...*

Ι. ΓΡΥΠΑΡΙΗΣ (Συναποθανούμενοι)

Ή μικρότατη πείρα που έχω άπ' τή σχέση των ανθρώπων μέ τ' άρχαία Μνημεία, δέν μου επιτρέπει αυταπάτες. Μιά και τά λαιμαργα βλέμματα μερικών κυνικών "δυναμικών" στράφηκαν πρό τό λεγόμενο "Θέατρο Διονύσου", ή καταδίκη του έχει ύπογραφεϊ. Θά προχωρήσουν στην άρχή προφυλακτικά, θά ξεγελάσουν, θά ύπαναχωρήσουν κάποια στιγμή και στην κατάλληλη εύκαιρία θά έπιτεθούν άκάθεκτοι.

Έτσι γίνεται πάντα. Στην άρχή πάντα μέ τό μαλακό και μέ μία συγκινητική άθωότητα προθέσεων: Ένα μικρό πείραμα για χάρη του... Πνεύματος, χάρη του Αισχύλου! Ούτε ίχνος άνιερης εκμετάλλευσης. Ποιός μπορεί νάχει αντίρρηση; Οί πρώτοι που πιάνονται στην παγίδα είναι μερικοί ιδεολόγοι άνθρωποι των Γραμμάτων που ζαλίζονται εύκολα από τους κανούς μιας άρμαθιάς ιδεολογικού σανού που την πυρπολούν άλλοι. Γιατί ό κύριος εκμεταλλευτής δέν παρουσιάζεται έξ άρ-

χής ό ίδιος στό προσκήνιο. Έτσι βλέπουμε κι ανθρώπους που συχνότατα είναι "σώφρονες", νά επιτρέπουν στον εαυτό τους νά τους ξεφύγει ό μεγάλος λόγος: "Είνε λαμπρή ιδέα ν' άκουσθει ό τραγικός λόγος στό α υ θ εν τ ι κ ό άρχαίο θέατρο των Αθηνών". Πάιρνετε ψύχραιμα τή φράση αυτή, τή διαβάσετε άνάποδα και βρίσκετε τό σωστό: Σ' ένα μέρος που δέν ύπάρχει ούτε ίχνος όρατό που νά θυμίζει Αισχύλο και Σοφοκλή, σε μία πετσοκομμένη όρχήστρα μετασηματισμένη σε άρένα μονομάχων, σ' ένα χώρο που δέν άρκεί ούτε για παράσταση παντομίμας, σ' ένα τρισάθλιο όρατό περιβάλλον τής έσχάτης ρωμαϊκής παρακμής, εκεί μās καλεί ή πολυπραγμοσύνη των κυνικών νά ένωτισοόμε τον ύψηλό λόγο του Αισχύλου. Τι φρικτή ιδέα! τι βάρβαρη! Έτσι θά τροποποιήσουν μία μέρα τή φράση τους, γιατί είναι αδύνατο νά μη αντίληφθούν κάποτε, μετά τους πρώτους "φιλολογικούς" ένθουσιασμούς, σε τι φριχτά άδιέξοδα μās φέρνει και ή παραμικρή μας επέμβαση στό άρχαίο αυτό Μνημείο. Άλλά από του προέρχεται, σε τι άποβλέπει και πώς ύποστηρίζεται ή κυνική αυτή ιδέα; Προέρχεται φυσικά από τους κύκλους που πιστεύουν ότι προορισμός των άρχαίων που ύπάρχουν είναι νά παραδίδονται στην του-

ριστική τους "άξιοποίηση". Αυτά τά ίδια δέν έχουν δικό τους προορισμό, δικό τους πνεύμα, ιερότητα και μία έντελώς δική τους όλοζώντανη εύαισθησία, όταν τους φερόμαστε βάρβαρα. Τή δικαιολογία την παρέχουν οί ιδεολόγοι: Θά καταπλήξει τον κόσμο ή άναβίωση τής άρχαίας τραγωδίας στό α υ θ εν τ ι κ ό θέατρο του Αισχύλου! Και μέ νέα φούρια θά διαγράψουμε την άνοδική μας πορεία στην τομέα των παραστάσεων του άρχαίου δράματος που άρχίζουν νά μās άμφισβητούν τό μονοπάλιό τους ή τουλάχιστον την πρωτοπορία μας οί ξένοι. Και τι θά κάνουν στό τέλος; Θά ύποχωρήσουν, άφού αυτοί δέν θά έχουν νά παρουσιάσουν ένα α υ θ εν τ ι κ ό θέατρο, φτιαγμένο έπιτήδες για τό λόγο του Αισχύλου! Θά πορευτούν άκόμα ένα διάστημα οί ιδεολόγοι μ' αυτά τους τά όνειρα. Άλλά τό ζύπνημά τους θά είναι τραγικό. Όταν θά έλθει ή ώριμη στιγμή για την πράξη, αυτοί θά φάνε μία κλωτσιά και θά πεταχτούν στό περιθώριο, ένώ μέσα στό χώρο θά εισελάσουν οί μπουλντόζες και οί μηχανικές μετάλλινες δαγκάνες που θ' άνατρέψουν τό πάν. Άλλες χαλύβδινες μασέλες θά πολτοποιούν τά εκατομμύρια του κρατικού προϋπολογισμού. Γιατί πρέπει νά είναι κανείς πολύ "άγαθούλης" για νά πιστεύει πώς οί κυνικοί που προωθούν την ύπόθεση στα παρασκηνία, ένδιαφέρονται — τάχα — για μία δυό φιλολογικές παραστάσεις, για τό λόγο του Αισχύλου, και άλλα ιχνηρά παρόμοια. Άξιοποιώ, στη γλώσσα τους, σημαίνει εκμεταλλεύο-

μα. Κι' εκμετάλλευση του Διονυσιακού Θεάτρου, σημαίνει ξαναχτίσιμο του. Σ' αυτό το τέρμα αποβλέπει ή υπόθεση κι' αυτός ο τελικός σκοπός υπάρχει στο ξεκίνημα όλης αυτής τής "ιδεολογικής" περιπέτειας. Το κόκκαλο είναι γεμάτο μεδούλι και είναι κάθε καρδιάς καρδιά όλοι εκείνοι οί "εμπνευσμένοι" άνθρωποι πού επιθυμούν νά τó γλείψουν. Όχι, λοιπόν, αὐταπάτες στην υπόθεση του Διονυσιακού Θεάτρου δέν υπάρχει ιδεολογία ή πνευματικότητα. Υπάρχει συμ-φέ-ρο-ν. Και τó συμφέρον είναι πάντοτε υλικό.

Τό χτίσιμο ενός νέου μαρμάρινου θεάτρου στό χώρο τού παλιού, θ' απαιτήσει δαπάνη εκατό εκατομμυρίων και μιά δεκαπενταετία. Άν παρουσιαστεί, έστω κι' από υπεύθυνη κρατική ύπηρεσία, προϋπολογισμός χαμηλότερος, θά είναι ψεύτικος και παραπλανητικός. Καθένας καταλαβαίνει ότι είναι έντελώς προβληματικό άν θά μπορέσει ποτέ νά ολοκληρωθεί αυτό τó έργο, όπως ποτέ δέν ολοκληρώθηκε τó υπαίθριο θέατρο πού άρχισε νά χτίζει ή φασιστική δικτατορία πίσω άπ' τήν Πνύκα, χωρίς νά λογοδοτήσει κανείς γιά τή σπατάλη τóσων εκατομμυρίων. Άλλά τó ζήτημα είναι ν' άρχισι ή "δουλειά", όχι νά γίνει τó θέατρο. Κι' άν γίνει; Υπολογίσαμε τίς συνέπειες; Χτίζω ένα καινούριο θέατρο στό χώρο τού παλιού, σημαίνει καταστρέφω όλα τά άρχαία έρείπια πού βρίσκονται σήμερα εκεί. Δηλαδή: καταστρέφω τó σίγουρο και χεροπιαστό άπομεινάρι τής ιστορικής εξέλιξης γιά τά ξαναχτίσω (έπιστημονικότερα: ν' αναστηλώσω) τί; Κάτι πού δέν τó ξέρουμε και κάτι πού δέν ύπηρεζε ποτέ! Τó

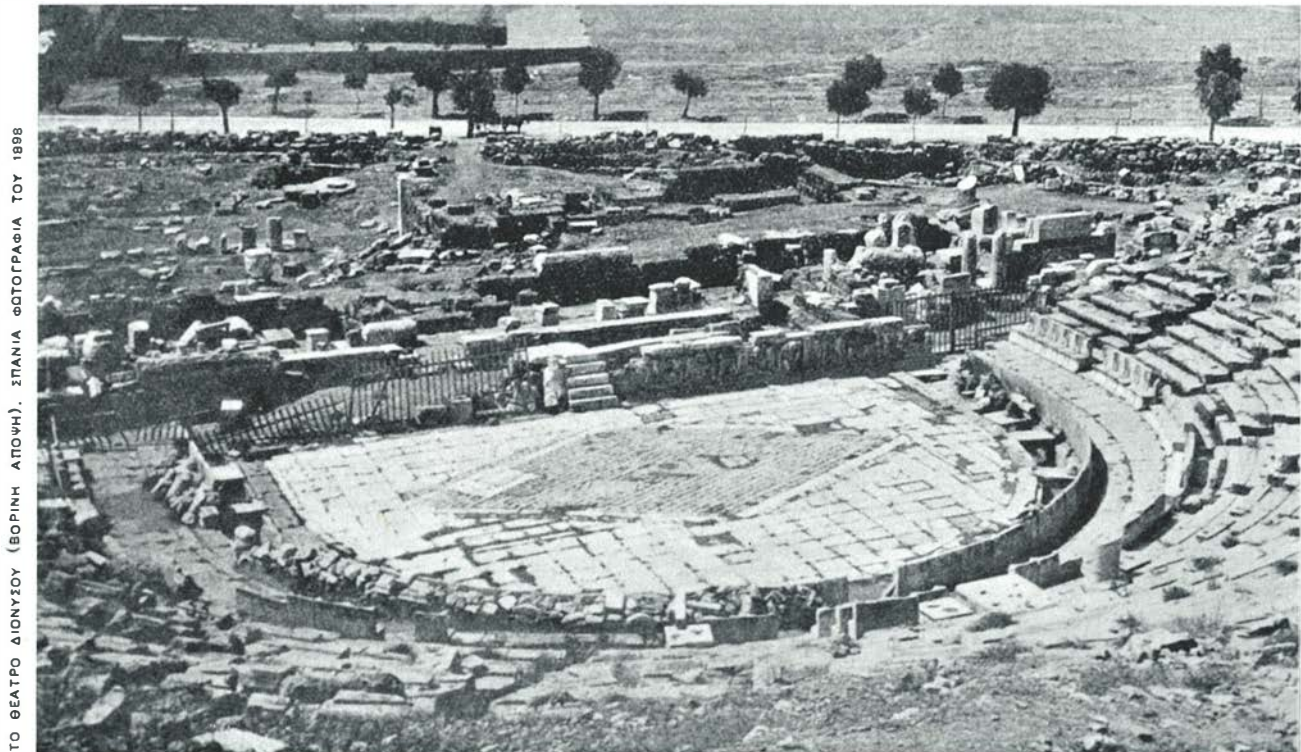
Θέατρο τού Αίσχύλου! Τό αὐθεντικό! Είναι μιά χαρακτηριστικά νεοελληνική κακομοιριά, κάθε μας κατασκευή, κάθε δημιουργική μας δραστηριότητα νά εντάσσεται μέσα στό ζοφερά πλαίσια μίς καταστροφής. Μιά λανθάνουσα υπερτροφική ύπερωσία γιά τόν έαυτó μας και τó δήθεν "έργο" μας, λειτουργεί καταλυτικά και έξουδετερώνει κάθε σεβασμό και κάθε ένδοιασμό μας γιά τó άνώνυμο, τó παληό, τó άπροστάτευτο έργο ενός άλλου προσώπου ή μιάς άλλης εποχής. "Καταστρέφειν και χαιρείν" — ίδου τί μάς χαρακτηρίζει.

III

Χρειάστηκε νά κάνουμε ένα Μνημείο γιά νά τιμήσουμε τόν Άγνωστο Στρατιώτη μας και τó πρώτο πού σκεφθήκαμε ήταν νά παραμορφώσουμε τó πιό χαρακτηριστικό κομμάτι τής πόλης, τó Θουμάσιο λόφο τών παλιών άνακτόρων. Τολμήσαμε νά τραυματίσουμε τήν ίδια τή φύση γιά νά έγκαταστήσουμε τά "λιμενικά μές έργα" και νά βγάλουμε τó παλάτι έξω από κάθε κλίμακα και από κάθε έννοια ότι έδράζεται στό γή. Μάς χρειάζεται ένα σύγχρονο Στάδιο γιά τούς Όλυμπιακούς Άγώνες και μίς ξεδιπλώνεται έτοιμα τά σχέδια τής καταστροφής τού Άρδητου γιά νά πλατύνουμε (και νά καταστρέψουμε) τó σημερινό Στάδιο πού είναι άναμαρμάρωσε τού άρχαίου. Κανείς δέ σκέφτηκε ότι οί λόφοι πού άποτελοϋν τή ραχοκοκκαλιά τού άθηναϊκού λεκανοπέδιου βρίσκονται σέ διαλεκτική σχέση μεταξύ τους κι' ότι δέ μπορείς νά τραυματίσεις τόν Άρδητό χωρίς νά πονέσει ή Ακρόπολη και ό Φιλόπαππος. Είπαμε νά κάνουμε ένα πνευματικό κέν-

τρο κι' αυτό πού καταδικάσαμε πρώτο, ήταν τó στερνό έργο πού άπόμεινε τού Κλεάνθη γιάτι δέν καταδεχόμεστε τά νέα σχέδιά μας νά τά προσαρμόσουμε στην ύπάρχουσα παληά κατάσταση. Χρειάζότανε άπλοχωριά τó Μετσόβιο Πολυτεχνείο κι' έρχονται οί ίδιοι οί άρχιτέκτονες και καταστρέφουν τόν κεντρικό πυρήνα τού άρχιτεκτονήματος τού Καυτατζόγλου δημιουργώντας μιάν άηδη άουλα. Άλλά και ή καταστροφή πρέπει νά έχει τήν κάποια λογική της. Πρός τί; Θρασείς, στείροι, μοιραίοι προχωρούμε τώρα νά προσάψουμε τήν άπάτη μας στην πλαγιά τού Ίερó βράχου.

Άναστηλώνω σημαίνει ξαναβάζω στό θέση τους ύπαρκτά κομμάτια γιά νά κερδίσω τήν άρχική μορφή και τó πνεϋμα ενός άρχαίου Μνημείου. Είναι μιά δημιουργική έπιστημονική έργασία πού δέν μπορεί νά προχωρήσει πιό πέρα άπ' όσο μάς επιτρέπουν τά ύπάρχοντα στοιχεία και οί γνώσεις μας. Η αναστήλωση ποτέ δέν υπόσχεται ότι θά μπορέσει νά δώσει ολοκληρωμένο τó άρχαίο Μνημείο — συνεπώς στην έννοια τής αναστήλωσης δέν μπορεί νά εισχωρήσει ή ανάγκη τής χρησιμοποίησης τού άρχαίου Μνημείου γιά σκοπούς σύγχρονους. Κάθε αντίθετη άποψη είναι βιασμός τών πραγμάτων και τής έπιστήμης πού καταλήγει στην αυθαρεσία και τήν άπάτη. Δίνω, όμως, μιά καινούρια άπατηλή μορφή σ' ένα άρχαίο Μνημείο, σημαίνει καταστρέφω τó άρχαίο Μνημείο και τó διαγράφω ως μαρτυρία τού πολιτισμού μιάς παληάς έποχής. Τó διαγράφω και τó αποξενώνω και άπ' τήν έπιστήμη και άπ' τή ζωή σάν έρείπιο.



ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΔΙΟΝΥΣΟΥ (ΒΟΡΙΝΗ ΑΠΟΨΗ). ΣΠΑΝΙΑ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ 1998

Τά πράματα όμως περιπλέκονται αφάνταστα όταν τὸ Μνημεῖο μέσα στὸν ἱστορικό χώρο ἔχει ὑποστεί κατά καιροῦς ριζικές μεταμορφώσεις. Τότε πρέπει νὰ διαλέξωμε ἀπὸ πρὶν ποιά μορφή τοῦ Μνημείου ὀ ἀναστηλώσετε καὶ νὰ μελετήσετε κατὰ πόσον ἔχετε στοιχεῖα γιὰ μιὰ τέτοια δουλειά. Δὲν ἔχετε δικαίωμα νὰ κατασκευάσετε ἕνα ἐκλεκτικό πασιτίοιο παραθέτοντας π.χ. μιὰ ὀρχήστρα τοῦ 5ου αἰ., ἕνα κοῖλο τοῦ 4ου, μιὰ σκηνή ἑλληνιστική κ' ἕνα ρωμαϊκὸ λογεῖο, γιατί τότε πετυχαίνετε, ὄχι τὸ αὐθεντικὸ θέατρο, ἀλλὰ τὴν προβολή τῆς βάρβαρης σύγχρονης ψυχῆς μας ἀπάνω σὲ σεβάσματα κληροδοτημένα ἀγαθὰ ποῦ δὲν εἶναι ἀποκλειστικά δικά μας.

Στὴν περίπτωσή μας, οἱ ἀδίστακτοι κυνικοί μᾶς εὐαγγελίζονται τὴν ἐπιστροφή στὸ αὐθεντικὸ θέατρο τοῦ Αἰσχύλου. Ἀλλὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Σοφοκλή, τοῦ Εὐριπίδη, ὀλόκληρο τὸν 5ον αἰ. ποῦ εἶνε ὁ αἰώνας τῆς τραγωδίας, θέατρο στὴ σημερινὴ ἔννοια τοῦ ὄρου, δὲν ὑπῆρχε. Τὶ ὀ ἀναστηλώσετε; Λέγοντας "θέατρο" χρησιμοποίησιμ σήμερα, νοοῦμε ἕνα μόνιμο λίθινο ἀρχιτεκτόνημα ποῦ διαθέτει σκηνή, παρασκήνια, ὀρχήστρα καὶ — πρὸ πάντων — ἐκμεταλλεύσιμες μαρμάρινες κερκίδες — ἕνα τεράστιο κοῖλον ποῦ νὰ φτάνει ψηλὰ ὡς τὴ σπηλιά τοῦ Βράχου, ἐκεῖ ὅπου ἄλλοτε ἦταν στημένο τὸ Μνημεῖο τοῦ Θρασύλλου. (Σ' αὐτὴ τὴν ἀναμνηρίωση, ἄλλωστε, ὀά σπαταληθοῦν τὰ ἑκατομμύρια). Εἶνε, φαίνεται, δυστύχημα ὅτι οἱ μεγάλοι, ὄσο καὶ ἄπλοι Ἐκεῖνοι, δὲν σκεπτόντουσαν σάν καὶ μᾶς. Δὲν ἔχτιζαν πρῶτα ἕνα θέατρο γιὰ νὰ παίξουν τὰ ἔργα ποῦ ὀά ἔγραφαν ὕστερα. Δημιούργημα φυσιολογικὸ, μέσα στὸ πλαίσιο ἑνὸς λαϊκοῦ ὀρησκευτικοῦ πανηγυριοῦ τὸ δρᾶμα τους, μποροῦσε ν' ἄρκεστεῖ σ' ἕνα ἄπλο ἁλώνι, μιὰν ὀρχήστρα ἀπὸ πατημένο χῶμα, καὶ μιὰ κινητὴ καὶ λυόμενὴ ξύλινη σκηνή. Καὶ οἱ ἴδιοι μποροῦσαν νὰ ἐνωτίζονται τὸν ὑψηλὸ λόγὸ τοῦ Αἰσχύλου καθισμένοι κατὰχα — γιατί δὲν ἔκαναν τουρισμὸ. Πιστεύομε ὅτι κατέχουμε ἐνδείξεις τῆς πρωταρχικῆς αὐτῆς ὀρχήστρας τοῦ Αἰσχύλου. Βρίσκεται νοτιότερα καὶ σὲ χαμηλότερο ἐπίπεδο ἀπὸ τὴ σωζόμενὴ ρωμαϊκὴ ὀρχήστρα. ὀά μπορούσαμε, λοιπόν, νὰ καταλήξομε (ὄχι στὰ σοβάρὰ) σὲ μιὰ πρόταση, γιὰ ν' ἀποσπάσομε τὸ προσωπεῖο τῶν ἐραστῶν τοῦ αὐθεντικοῦ. Θέλετε ν' ἀνασυστήσομε τὴν αὐθεντικὴ ὀρχήστρα τοῦ Αἰσχύλου; Δὲν θὰ ὑπάρχει ὄμως μαρμάρινο κοῖλο — συνεπῶς ὁ τόπος, κατ'ἀλλῆλος γιὰ μερικὲς λεπτότατες πνευματικὲς ἀπολαύσεις θὰ εἶνε ὄστος ἀπολύτως ἀπρόσφορος γιὰ τουριστικὴ "ἄξιοποίηση". Καὶ εἶμαι ἀπολύτως βέβαιοι ὅτι κανεὶς κραυγαλὸς ὑποστηρικτῆς τοῦ αὐθεντικοῦ δὲν πρόκειται ν' ἀποδεχθῆ τὴ μόνη δυνατὴ αὐθεντικὴ λύση.

Ἀλλὰ εἶμαι πρόθυμος νὰ ξεστρατίσω σὲ μιὰ παραώρηση: θέλετε νὰ συνδυάσομε τὴν ὀρχήστρα τοῦ Αἰσχύλου μ' ἕνα κάποιο μαρμάρινο κοῖλο;

Τότε εἶμαστε ὑποχρεωμένοι τὸ κοῖλο ποῦ ὑπάρχει σήμερα νὰ τὸ μεταφέρουμε καμμιὰ δεκαπενταριά μέτρα ἀνατολικότερα γιὰ νὰ βρεθῆ στὸν ἄξονα τῆς ὀρχήστρας τοῦ Αἰσχύλου. Σᾶς πᾶει αὐτὸ; Καὶ στὴ μὴ περιπτώση καὶ στὴν ἄλλη πρέπει νὰ καταστρέψομε ὄτι ὄρατὸ ἀπομεινᾶ ὑπάρχει σήμερα. Δὲν μᾶς εἶνε πᾶρά νὰ γυρίσομε στὴν ὀρχήστρα καὶ τὸ κοῖλο τῆς ἐποχῆς τοῦ Λυκούργου. Ἀλλὰ τότε ἀποχαιροῦμε τὸ χῶρο τῆς κλασικῆς τραγωδίας καὶ περνῶμε στὸ θέατρο τῆς Μέσης καὶ Νέας Κωμωδίας. Καὶ πάλι ὄμως ὀά χρειαστεῖ νὰ καταστρέψομε τὴ σημερινὴ ὀρχήστρα καὶ τὸ βῆμα τοῦ Φαίδρου καὶ — τὸ χειρότερο καὶ ἀνεπιτρεπτό — νὰ σκεπάσομε τὰ ἴχνη τῆς ἑλληνιστικῆς σκηνῆς ποῦ ἄπ' τὴ μιὰ μεριά εἶνε ἀπαραίτητα γιὰ τὴ μελέτη τῶν προβλημάτων τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, κ' ἄπ' τὴν ἄλλη τὸ ὀλικὸ τους εἶνε τὸσο εὐθικτὸ ποῦ καὶ τὸ παραμικρὸ ἄγγιγμα ὀά τὰ διαλύσει. ὀά σκεπάσομε καὶ τὴ Στοά, πίσω ἄπ' τὴ σκηνή, γιὰ νὰ περισώσομε τὰ θεμέλια τῆς. Πρέπει κάθε ἔντιμα σκεπτόμενος ἄνθρωπος νὰ τὸ πάρει ἀπόφαση: ὄτι, ὄδηποτε κ' ἄν ἐπιχειρήσομε νὰ κατασκευάσομε γιὰ σύγχρονὴ ἐκμετάλλευση στὸ χῶρο αὐτὸ, ὀά ὑποχρεωθῶμε ν' ἀρχίσομε ἀπὸ μιὰν ἀνελέητὴ καταστροφή αὐτοῦ ποῦ ὑπάρχει. Δὲν ὀά πρόκειται, φυσικά, γι' ἀναστήλωση, ἀλλὰ γιὰ ξαναχτίσιμο, ἔπειτα ἀπὸ καταστροφή. Ἀλλ' ἄς δεχθῶμε γιὰ μιὰ στιγμή ὅτι οἱ κυνικοί, οἱ ρεαλιστές, οἱ δυναμικοὶ ἐπικρατοῦν. Δημοψήφισμα καὶ συλλαλητήρια ἐγκρίνουν τὴν καταστροφή γιὰ χάρη ἑνὸς θεάτρου ποῦ θὰ εἶναι χάρμα τῶν ματιῶν. Σκεφθῆκαμε ποτὲ τὶ δυσκολίες ἄ συναντήσομε στὸ δρόμο μας πρὸς τὸ ἄγνωστο καὶ τὶ θηρίο ὀ ἀντιμετωπίσομε σάν ἀποτέλεσμα τῆς ὀρασύτατης πολυπραγοσύνης μας; Τὰ μεγάλα βᾶρη ποῦ θὰ συσσωρευθοῦν, οἱ ἀτέλειωτοι ὄγκοι μαρμάρων γιὰ τὸ κοῖλο, θὰ τινάξουν ἀναμφιβόλως τοὺς ἀρχαίους ἀναλημματικούς τοίχους ποῦ στὴν κατὰσταση ποῦ βρίσκονται σήμερα δὲν ὀά μporέσουν ν' ἀνθέξουν στὴν ἐπιφόρτωση. Συνεπῶς ὀ ἀναγκασθῶμε νὰ χτίσομε ὀλόκληρο τὸ περίγραμμα τοῦ νέου θεάτρου ἀπὸ τσιμέντο, ἀπὸ τὴ σημερινὴ ὀρχήστρα, ὡς τὴ σπηλιά τοῦ Βράχου καὶ γιὰ νὰ μὴ φαίνεται τὸ τσιμέντο, ὀά φέρουμε τόννους χῶματος γιὰ νὰ τὸ σκεπάσομε. Ἐτοῖ ὀ ἄλλάξει ἐντελῶς ἡ μορφή τοῦ σημερινοῦ τοπίου — ὄχι, βέβαια, στὸ καλύτερο.

Ἀλλὰ νὰ ἦταν μόνον αὐτὸ! Στὴ δεξιὰ πλευρὰ τοῦ σημερινοῦ κοῖλου, γιὰ λόγους ποῦ ἴσως ἄκόμα δὲν τοὺς ξέρομε, πάντως ἐπειδὴ τὸ κοῖλο αὐτὸ ἔγινε σιγά-σιγά κ' ἔπρεπε νὰ προσαρμωστεῖ σὲ προῦπάρχουσα κατὰσταση, ὑπάρχει μιὰ καταφανέστατη ἀσυμμετρία. Εἶναι μακρύτερη. (Ἄλλες ἀσυμμετρίες ὑπάρχουν στὸ ἐξωτερικὸ περίγραμμα τοῦ θεάτρου). Τὶ θὰ κάνει τὸ νέο θέατρο; ὀά σεβαστεῖ τὶς ἀρχαίες ἀσυμμετρίες ἡ — πρᾶγμα εὐκολώτατο! — ὀά τὶς ἐπιδιορθώσει, τροποποιώντας τὸ ἀρχαῖο κοῖλο; ὀ-

πάρχει ἄκόμα μιὰ ὀρθογῶνια βαθύτατη ἔντομή, γιατί σ' αὐτὴ εἰσχωροῦσε σάν σφῆνα ἡ γωνία τοῦ ὀδείου τοῦ Περικλή. Τὶ θὰ γίνε μ' αὐτὴ τὴν ἔντομή στὸ καινούριο κοῖλο; ὀά τὴ σεβαστοῦμε; ὄποτε ὀά χάσει ἀκατανόητα ἡ ὀά τὴ συμπληρώσομε, ὄποτε ὀά πατήσομε στὸ χῶρο τοῦ ὀδείου, ποῦ ἄκόμα δὲν ἔχει τελειωτικά ἐρευνηθεῖ καὶ μελετηθεῖ; Ἡ ὀά τὰ στείλομε ὄλα στὸ Διάβολο, γιὰ νὰ κάνομε τὴ δουλειά μας; Ἀλλ' ἄς δεχθῶμε ὅτι βολέψαμε ὄλες αὐτὲς τίς... λεπτομέρειες. Χτίσαμε τὸ νέο θέατρο. ὀά ἴθελα νὰ μοῦ ποῦν οἱ τολμηροὶ πῶς φαντάζονται ὅτι θὰ σταθεῖ στὸ χῶρο μόνου, ξεκρέμαστο, αὐτὸ τὸ μεγαθήριο; Τὸ ἀρχαῖο θέατρο εἶχε ἔνταχθῆ μέσα σὲ συγκρότημα πολλῶν κτιρίων: ὀδείο Περικλή, Ἀσκληπιεῖον, Στοά Εὐμένη, χορηγικά μνημεῖα κ.τ.λ. ὀλ' αὐτὰ τώρα λείπουν. ὀά τὰ ξαναχτίσομε ὄλα; Γιατὶ ὄχι! ὀσο γιὰ τὴ Στοά τοῦ Εὐμένη ἔχομε ἡδὴ σχετικὴ πρόταση!

Καὶ τώρα στὸ σπουδαιότερο. Ποῖος εἶνε αὐτὸς ποῦ γνωρίζει καὶ μπορεῖ νὰ μᾶς διδάξει ποῖο ἦταν τὸ ἀκριβὲς προφίλ τῆς κάθετης τομῆς τοῦ ἀρχαίου κοῖλου; Ἀλλὰ ἡ καμπύλη αὐτὴ δὲν σχετίζεται μόνου μὲ τὴν αἰσθητικὴ ἐμφάνιση τοῦ κοῖλου. Σχετίζεται κυρίως καὶ ἀμεσώτατα μὲ τὴν ἀκουστικὴ τὴν ὀρχαῖου θεάτρου. Καὶ τὴν καμπύλη αὐτὴ τὴν ἄγνοοῦμε. Τὶ ὀά τὸ κάνετε ἕνα ἀχανὲς καινούριο θέατρο χωρὶς ἀκουστικὴ; Ἀπλοῦστα ὀά τὸ ἐγκαταλείψετε σὲ λίγο.

ὀστόσο τὸ ἔνστικτο τῆς καταστροφῆς, ποῦ παίζει τεράστιο ρόλο στὴ ζωὴ ὄλων τῶν στείρων ἀνθρώπων, μᾶζι μὲ τὴ θερμουργὸ πνοὴ τοῦ συμφέροντος, εἶνε δυνάμεις πολὺ ἀνώτερες ἄπ' τὴν κοινὴ λογικὴ καὶ τοὺς ἠθικοὺς δισταγμοὺς τῶν... σχολαστικῶν. Καὶ ἡ καταστροφή, σήμερα, ἡ αὔριο, θὰ γίνε. ὀ τόπος αὐτὸς καὶ οἱ ταγοὶ του, ἄλλοφρονοῦν ὄταν ἀποκαλύπτεται μιὰ κλοπὴ τεσσάρων μικρῶν ἀγαλματιῶν ἀπὸ ἕνα τεράστιο Μουσεῖο. Ἡ ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ φαινομένου εἶνε αὐτὴ: αὐτὸ ποῦ μᾶς κῶβει καὶ μᾶς θερίζει εἶνε ἡ ἔννοια τῆς κλοπῆς, τῆς ἀφαιρέσεως ἑνὸς περιουσιακοῦ μᾶς στοιχείου ποῦ τὸ καρπῶνεται κάποιος τρίτος. ὀχι ἡ ἀγάπη τοῦ ἀρχαίου κατ' ἑαυτὸ σάν πνευματικὸ ἀγαθὸ. Ἡ καταστροφή ὄμως, ποῦ εἶνε ἀπειρῶς χειρότερη καὶ βαρβαρότερη ἄπ' τὴν κλοπὴ, δὲν μᾶς προκαλεῖ ἀνάλογες ἀντιδράσεις. Συμβιβάζομαστε πῖο εὐκόλα μᾶζι τῆς. Ἀπόδειξη: ἔχει καταγγελλθεῖ ἀπὸ χρόνια ὄτι τὰ Μνημεῖα τῆς Ἀκρόπολης φθεῖρονται καθεμέρα καὶ φθεῖρονται ἀνεπανόρθωτα. Καὶ ὄμως κανεὶς δὲν κοκκινίζει ἀπὸ ντροπὴ. ὄυτε οἱ ἀρμόδιοι. Τοὺς κλέφτες νὰ κυνηγήσομε, ὄχι τοὺς δολιοφθορεῖς.

ὀά μὲ ρωτήσεις, ἀγαπητὲ μου ἀναγνώστη, ἀφοῦ ξέρω ὅτι ὄλα ἔτσι θὰ γίνουν, γιατί τουφεκάω στὸν ἄερα; Μᾶ γιὰ τὴν τιμὴ τῶν ὄπλων, ἀγαπητὲ. ἴσως-ἴσως καὶ γιὰ τὴν τιμὴ τοῦ... Αἰσχύλου. Αὐτοῦ τοῦ ἀνυποψίαστου συνεργοῦ τοῦ "Χοροῦ Ἐκατομμυριῶν".

ΓΙΑΝΝΗΣ ΜΗΛΙΑΔΗΣ (Μάρτης '67)



ΕΞΩ ΑΠ' ΤΟ ΚΑΤΕΣΤΗΜΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

"ΑΣΤΕΓΟΙ" ΧΑΛΑΝΔΡΙΟΥ ΚΑΙ "ΝΕΟΙ ΟΙΚΟΔΟΜΟΙ"

Οί *Άστεγοι* του Χαλανδρίου είναι καμιά εικοσαριά νέοι, φοιτητές στο Πανεπιστήμιο, το Πολυτεχνείο, τα ΚΑΤΕ. Δέν είναι κλειστή ομάδα. Δέν αποκλείουν από την προσπάθειά τους άλλες ηλικίες και επαγγέλματα.

Στό πρόγραμμα τής παράστασής τους αυτοπαρουσιάζονταν σεμνά κι ώραία : "Άστεγοι είναι : ο Γιάννης, η Κατερίνα, ο Νίκος, ο Αιμίλιος, ο Γιώργος, η Κάτια, ο Σέργιος, η Όλγα, ο Γιώργος, ο Νίκος, η Βίκυ, ο Ήλιος, ο Άλέξης, η Νατάσα... και ο κατάλογος είναι ανοιχτός!...".

Καί, πραγματικά, στό πρόγραμμα υπήρχε άρκετός χώρος κενός, πού μπορούσε νά χωρέσει πολλά άλλα όνοματα.

Οί ίδιοι λένε : Κανένας μας δέν ειχε καμιά πείρα από τά προβλήματα λειτουργίας μιás έρασιτεχνικής θεατρικής ομάδας. Στήν άρχή, αντιμετώπισαμε πολλές δυσκολίες ώσπου νά βρεθούν και νά συμπέσουν οί έλεύθερες ώρες μας, για πρόβες.

Κανένας μας δέ θέλησε νά μπουδ από την άρχή έγκυφαλικά όρισμένες άρχές, άδοκίμαστες και συνεπώς επικίνδυνες. Ξεκινήσαμε μέ τή διάθεση νά προχωράμε μαθαίνοντας. Έφτασε νά δουλεύουμε οχτάωρο, χτίζοντας, γκρεμίζοντας, ψάχνοντας νά βρούμε μόνοι τις απαντήσεις και τις λύσεις σέ μιá τέχνη πού δέν τή γνωρίζαμε. Άρνηθήκαμε κάθε βοήθεια από "ύπευθунους" ή "επαγγελματίες", για νά 'χουμε τή χαρά τής έρευνας, τής ανακάλυψης του λάθους, και του στερεότερου ξαναχτισίματος.

Τό πιό περίεργο ήταν πώς αντίθεσεις και προβλήματα δέ δημιουργήθηκαν εκεί πού περιμέναμε. Για παράδειγμα, ενώ είμαστε σχεδόν βέβαιοι πώς, εξαιτίας τής θεματολογίας του έργου, θά παρουσιάζονταν ιδεολογικές διαφορές (έπειδή οί πολιτικές πεποιθήσεις των μελών τής ομάδας είναι κάθε άλλο παρά κοινές), κάτι τέτοιο δέν έγινε.

Πρωτοσυναντηθήκαμε στις Σχολές μας, σέ καφενεία, σέ σπίτια, στή γειτονιά ένα γύρω. Όταν προχωρήσαμε, χρησιμοποιήσαμε για χώρο δουλειάς ό,τι κάθε φορά μās προσφέρονταν : Ένα δωμάτιο, μιá ταράτσα, έναν κήπο, μιá γωνιά σ' ένα άλσος. Γι' αυτό, πολλές φορές, στις δοκιμές μας δέ μπορούσαμε νά ξεμοναχιαστούμε, ν' αποφύγουμε τό "κοινό". Τό συζητήσαμε κι αποφασίσαμε τελικά, ν' αφήσουμε τό "κοινό" ν' αποτελέσει ένα μέρος του θιάσου μας, αναπόσπαστο στοιχείο από τις δοκιμές μας. Από ένα σημείο και μετά δέ μās έλειψε ποτέ!

Συχνά κ' έκατό άτομα παρακολουθούσαν τις πρόβες και κατά τις παραστάσεις ανακατώνονταν, πρότειναν πράγματα, συζητούσαν μαζί μας. Άλλοτε πάλι, τό κοινό χωρίζονταν σέ παρέες, ανάλογα μέ τις κοινές άπόψεις πού 'χανε, και σχολιάζανε χαμηλόφωνα τή δουλειά πού γινότανε.

Στις δοκιμές μās πλησίασαν άνθρωποι κάθε ηλικίας και τάξης. Στήν άρχή έρχονταν κοντά μας από περιέργεια, στή συνέχεια βρίσκανε κάποιο ενδιαφέρον και μένανε. Πολλοί μέινανε πιστοί για μεγάλα χρονικά διαστήματα : Άλλοι, γέροι—πολλοί άπ' τούς όποιους κουβαλούσαν και τό καφεδάκι τους κοντά μας, — άλλοι, έργάτες, όταν τέλειωναν τή δουλειά τους. Λαϊκοί τύποι, πού βαριόντουσαν τή χαζοκουβέντα στο καφενείο, αλλά και συνομηλικοί μας, πού βρίσκανε πιό ενδιαφέρουσα τή ζωντανή συμμετοχή στην έτοιμασία μιás παράστασης, άπ' τό νά στρωθούν μπροστά στο χαζοκούτι.

Οί συγκεντρώσεις αυτές δέν άργησε νά κινηθούν και τό... "ένδιαφέρον" των άρχών. Ποιός ξέρει τι ύποψιάστηκαν! Έτσι, σ' ένα σπίτι πού μās ειχαν παραχωρήσει για δοκιμές τόν κήπο τους, έγινε από την άστυνομία συστηματική έρευνα για... όπλισμό. Για νά μη φέρονμε σέ ακόμα πιό δύσκολη θέση τούς νοικοκυραίους, αναζητήσαμε άλλο στέκι. Τέτοιες

μετακινήσεις είχαμε αρκετές. Ένα μεγάλο μέρος του "κοινοῦ" μᾶς ἀκολουθοῦσε. Ἀσφαλῶς κ' ἡ Ἀστυνομία θά μᾶς παρακολουθοῦσε.

Αὐτή ἡ διαδικασία τῶν δοκιμῶν δημιούργησε στό τοπικό κοινό τοῦ Χαλανδρίου ἕνα πρόσθετο ἐνδιαφέρον γιά τὸ θέατρο τῶν... Ἄστεγων, γιά τὸ "θέατρο τοῦ". Πέρα ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι μ' αὐτὸ τὸ σύστημα προετοιμασίας πλησίασαν ἀσύνητα τὸν, πραγματικά, ἰδεώδη τρόπο θεατρικῆς δουλειᾶς, ἀπέτελεσε ἕνα ἀπόρροιο εὐρημα διαφήμισης. Ἐτσι, ἐνῶ τοὺς ἐτραγε ὁ φόβος μήπως τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ κοινοῦ εἶχε ἐξαντληθεῖ στὶς πρόβες — ἀπ' τὶς ὁποῖες μὲ τὸν καιρὸ, εἶχαν περάσει χιλιάδες ἀνθρώποι — ὅταν, τελικά, δώσανε τὶς πρώτες "ἐπίσημες" παραστάσεις τους στό Χαλάνδρι, μὲ ὀλοκλήρο τὸ ἔργο, σ' ἕναν περιστασιακὰ διαρρυθμισμένο ὑπαίθριο χώρο, τὰ χάσανε ἀπ' τὸν κόσμο! Κ' ἡ συμμετοχὴ τοῦ ἦταν κάτι περισσότερο ἀπὸ ἄμεση: Ἄπευθύνονταν στοὺς ἠθοποιούς τὴν ὥρα τῆς παράστασης, τοὺς ἀπέτραπαν, τοὺς παρότρυναν, ἀντιδροῦσαν ὁμαδικὰ στὶς καταστάσεις τοῦ ἔργου κ.λπ.

Μιά ἐμπειρία — θά ποῦν οἱ ἴδιοι — ποῦ δὲν τὴν περίμεναν σὲ τέτοιο βαθμὸ, ποῦ θά τοὺς μείνει ἀλησμόνητη καὶ ποῦ τοὺς ἔχει δώσει κουράγιο καὶ πίστη γιά τὴ συνέχεια τῆς δουλειᾶς. Ἐξ ὀλοκλήρου μῆνες χρειάστηκαν γιά νὰ ἐτοιμάσουν συλλογικά τὸ κείμενο καὶ τὴν παράστασή τους, ποῦ δόθηκε, τελικά, στὶς 27 κ' ἐπαναλήφθηκε στὶς 30 καὶ στὶς 31 Αὐγούστου 1980. Τὸ ἔργο ἀποτελεῖται ἀπὸ 16 μονόπρακτα καὶ 15 παραβολές (σκέτες). Τὰ εἰκοσι παιδιὰ εἶχαν νὰ μοιρασθοῦν, μὲ ἀστραπιαῖες ἀλλαγές, 108 ρόλους! Ἡ διάρκεια ὀλοκλήρου τοῦ ἔργου εἶναι 2 ὥρες καὶ 20' λεπτά.

Πρὶν ἀπὸ τὶς τρεῖς ὀλοκληρωμένες παραστάσεις τοῦ Αὐγούστου, εἶχαν παίξει, τὸ Μάη τοῦ '80, πολλὰ κομμάτια τοῦ ἔργου στὴν Παιδικὴ Χαρά στό Κάτω Χαλάνδρι, προσκαλεσμένοι ἀπὸ τὴν τοπικὴ Ἐπιτροπὴ γιά τὴν Ὑφεση καὶ τὴν Εἰρήνη. Ἐπίσης, τὸν Ἰούνη, στὴ ΣΕΛΕΤΕ Νέας Ἰωνίας, κ' ἐκεῖ προσκαλεσμένοι. Καλέστηκαν, ἀκόμα, ἀπὸ τὴν ΚΝΕ—

Ἐπὶ τὸ ἔντυπο πρόγραμμα τῆς παράστασης τῶν "Ἄστεγων"

30 στιχιοτόπια τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Τίποτα περισσότερο καὶ τίποτα λιγώτερο... Εἶναι κομμάτια τῆς δικῆς μας ζωῆς ποῦ προσπαθοῦμε νὰ καταγράψουμε καὶ νὰ μεταφέρουμε ἐπὶ θεάτρο.

Δὲν διευδιμούμε τίτλους θεατρικῶν βιβλιογραφειῶν... Γράφατε αὐτὸ τὸ ἔργο μέσα ἐπὶν ἀγωνία καὶ νὰ βροῦτε γιὰ γλῶσσα κατανοητὴ καὶ ἄμεση. Κι αὐτὸ γιατί νοιώθουμε τὴν ἀνάγκη νὰ ἐπιμοιωνῶμε καὶ μεταφύ μας, γὰν νέοι ἀνθρώποι μὲ πολλα καὶ βόμβα πρόβληματα ἀλλὰ καὶ μαζί μας.

Τὸ πρῶτο εἶτε γράφο βαρὺ τὸ πετύχατε... Ὅσο γιὰ τὸ δεύτερο, εἴπατε γιγούροι ὅτι δὲν μπορεῖ νὰ γινεὶ ὁμιλητὴν ἕνα χωρίς τὴ δικὴ μας βοήθεια...

26 Αὐγούστου 1980

... ΑΣΤΕΓΟΙ ΕΙΝΑΙ:

Ο ΓΙΑΝΝΗΣ, Η ΚΑΤΕΡΙΝΑ, Ο ΝΙΚΟΣ, Ο ΑΙΜΙΛΙΟΣ, Ο ΠΕΡΓΟΣ, Η ΚΑΤΙΑ, Ο ΣΕΡΓΙΟΣ, Η ΟΛΓΑ, Ο ΓΙΩΡΓΟΣ, Ο ΝΙΚΟΣ, Η ΒΙΚΥ, Ο ΗΛΙΑΣ, Ο ΑΛΕΞΗΣ, Η ΝΑΤΑΣΣΑ...

ΚΑΙ Ο ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΕΙΝΑΙ ΑΝΟΙΧΤΟΣ!

Ἄσπερη καὶ τὸ Πασὸκ Μαρουσιοῦ. Γιά τεχνικούς λόγους πραγματοποιήσαν μόνο μιά παράσταση σὲ προφεστιβαλικές ἐκδηλώσεις τοῦ ΠΑΣΟΚ Χαλανδρίου μὲ τέσσερα μονόπρακτα.

Σήμερα, — μᾶς λένε — μὲ κοντὰ ἕνα χρόνο δουλειᾶ, φτάσαμε σὲ μερικά συμπεράσματα — μὲ τὴν ἐπιφύλαξη μελλοντικῆς ἀναίρεσής τους:

Ἐνδιαφερόθηκαμε περισσότερο ἢ δουλειᾶ ποῦ κάναμε νὰ ἱκανοποιεῖ πρῶτα καὶ κύρια ἐμᾶς. Ὅχι ἀπὸ ὑπεροψία ἢ ἐγωισμό, ἀλλ' ἐπειδὴ μᾶς ἦταν δύσκολο νὰ ὑπολογίσουμε τὶς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ — ποῦ, φυσικά, μᾶς ἐνδιαφέρονε — ἐξαιτίας τῆς πρωτοτυπίας τῆς δουλειᾶς μας.

Καταλάβαμε πῶς ἡ συλλογικότητα εἶναι ἀρχὴ θεμελιώδης καὶ, τὸ λιγότερο, χρήσιμη. Δὲν τὴν πετύχαμε ἀπόλυτα καὶ πάντα. Ἡ κούραση ὀρισμένων ἀπὸ μᾶς, βοήθησε στό νὰ καταλάβουμε ὅλοι τὴν ἀξία τῆς.

Ἡ ἐπαφὴ μὲ τὸν κόσμο δὲν εἶναι ἕνα ἀπλὸ ἐπαναστατικὸ σύνθημα. Εἶναι ἀνάγκη γιά ἐπιβίωση. Τὸ ὅτι παρακολουθοῦσαν τὶς πρόβες μας καὶ ἑκατὸ ἀνθρώποι, οἱ πῶ πολλοὶ ἄγνωστοι, μᾶς συνέδεε μὲ τὸν περίγυρό μας. Οἱ γνώμες ποῦ διατυπῶνανε μᾶς κάνανε νὰ συνειδητοποιοῦμε ὀρισμένες ἀπαιτήσεις τους, ποῦ στό κάτω κάτω ἐμεῖς προκαλοῦσαμε.

Τὸ γεγονός ὅτι χαρήκαμε πολὺ περισσότερο ἀπ' ὅτι περιμέναμε, ἀπὸ τὰ ἐνθουσιώδη σχόλια τῶν θεατῶν, μᾶς ἔπεισε ὅτι οἱ στόχοι μας ἐξεφύγαν ἀπὸ τὴν προσωπικὴ εὐχαρίστηση μερικῶν ἐρασιτεχνῶν ἠθοποιῶν. Προχωρήσαμε σιγά σιγά στὴν ἀποκατάσταση ἢ μᾶλλον στὴ δημιουργία ἐπικοινωνίας μὲ ἑκατοντάδες ἄλλους ἀνθρώπους.

Εἶμαστε σίγουροι πῶς χωρίς κέφι, χωρίς ἀστεῖα καὶ χωρίς "ἐπιπολιόητες" δὲ θά ἔτανε δυνατό νὰ προχωρήσουμε. Φυσικά, αὐτὸ δὲν εἶναι κανόνας ἀπαράβατος. Ἴσως νὰ συμφωνεῖ μὲ τὴν ἡλικία καὶ τὶς ἀνάγκες μας.

Ξέρομε πῶς τὸ νὰ συνεχίσουμε δὲν εἶναι ἀπλὸ. Ὑπάρχουν πολλὰ πρακτικὰ προβλήματα — οικονομικά, τεχνικά, χώρου κ.λπ. Ἄρχισαν οἱ πρώτες "ἀναγκαστικὲς διαρροές" γιά λόγους σπουδῶν σ' ἄλλα μέρη. Ὅμως, ἔχομε καταλάβει πῶς ποτὲ δὲ θά "χρησιμεύσουμε" σὲ τίποτα, ἂν δὲν κατὰχτήσουμε τὴ μονιμότητα τῆς παρουσίας μας. Αὐτὸ μᾶς ὀδηγεῖ στὴν ἀνάγκη ἐνίσχυσης τῆς ὁμάδας καὶ μ' ἄλλους νέους καὶ στὴν παγίωση τοῦ δεσμοῦ τῆς μὲ τὸν κόσμο.

Τὸ ἔργο τους σκοπεύουν νὰ τὸ παρουσιάσουν στό Φεστιβάλ Ἐρασιτεχνικοῦ Θεάτρου Ἀττικῆς, ποῦ ὀργανώθηκε γιά τὴν ἀνοίξη ἢ Πανελλήνια Πολιτιστικὴ Κίνηση (ΠΑΠΟΚ). Καὶ ἡ νέα δουλειᾶ, ποῦ θ' ἀρχίσουν ἀμέσως μετὰ τὸ Φεστιβάλ, θά ἔτανε βασισμένη στὶς ἴδιες ἀρχές συλλογικότητας στὴ γραφὴ, στὴν παράσταση, στὴ συμμετοχὴ τοῦ κοινοῦ.

Καὶ κάτι βασικό, κάτι θεμελιώδες στὴ σύσταση καὶ τὴ συνέχισή τῆς δουλειᾶς τῶν Ἄστεγων. Οὐσιαστικά — ὅπως τὸ θέλουν οἱ ἴδιοι — ὁ ἀκρογωνιαίος λίθος τῆς ὑπαρξῆς τους σ' ὅλα ὁμάδας: Πέρα ἀπὸ τὶς ὅποιεςδήποτε θέσεις τοῦ καθένα τους (ποῦ ἀπὸ τὰ φαινόμενα βρίσκουν πολλές κοινές ταυτίσεις), πέρα ἀπὸ τὴν ὁποιαδήποτε (μικρὴ πάντα) βοήθεια ποῦ μπορεῖ νὰ εἶχαν ἀπὸ τοπικοὺς φορεῖς Αὐτοδιοίκησης, καὶ πέρα ἀπὸ ὁποιαδήποτε βοήθεια μελλοντικά ἀπὸ ὁποιοδήποτε (ποῦ, βέβαια, δὲ θά δεσμεύει τὸ ὕφος καὶ τὸ χαραχτήρα τῆς δουλειᾶς τους ἢ θά ῥχεται σὲ αἰσθητικὴ ἢ ἰδεολογικὴ σύγκρουση μ' αὐτὴ), οἱ Ἄστεγοι ἐπιμένουν νὰ μείνουν ἀνεξάρτητοι καὶ ἀδέσμευτοι: ἀπὸ φορεῖς τοπικῆς Αὐτοδιοίκησης, ὀργανώσεις, οικονομικοὺς παράγοντες, πολιτικὰ κόμματα.

Ἡ ἐμπειρία τοῦ καλοκαιριοῦ — καταλήγουν — μᾶς εἰδείξε πῶς τὰ μεγάλα λόγια δὲ βοηθᾶνε.

Η ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΝΕΩΝ ΟΙΚΟΔΟΜΩΝ

Μετὰ τοὺς Ἄστεγους, ἂς γνωρίσουμε μιά ἄλλη ἐρασιτεχνικὴ ὁμάδα θεάτρου: τοὺς Νέους Οἰκοδόμους.

Ἀνάμεσα σὲ ἄλλες μορφωτικὲς καὶ ψυχαγωγικὲς ἐκδηλώσεις, ποῦ ὀργάνωσαν τὰ τελευταῖα 3-4 χρόνια οἱ Ἐπιτροπὲς Νέων τῶν οἰκοδομικῶν σωματείων τῆς Ἀθήνας, ἦταν καὶ ἡ δημιουργία ἐνὸς Θεάτρου ἔργα ζωμένων.

Ὁ θέατρος ποῦ σχημάτισαν οἱ Νέοι Οἰκοδόμοι ἔγραψε καὶ ἀνέβασε συλλογικά τὸ ἔργο "Ἀπεργία", ποῦ συνέπεσε χρονικά μὲ τοὺς συνδικαλιστικοὺς ἀγῶνες τοῦ κλάδου τοῦ

1977 και '78. Θέμα του, τὰ βιοτικά, συνδικαλιστικά και άλλα προβλήματα που περιλαμβάνονται σέ μιὰ άπεργία και προκύπτουν άπ' αὐτή. Διάρκεια του 1 ώρα και 5' λεπτά. Τὰ 32 πρόσωπα του έργου παίζανε οίκοδόμοι και εργάτριες. Έφτά περίπου μήνες κράτησε ή προετοιμασία του έργου και τής παράστασης, που παρουσιάστηκε τελικά, δύο φορές, τό Φλεβάρη του 1977 στό θέατρο "Γκλόρια" μπροστά σ' ένα κοινό άπεργών οίκοδόμων. Τό έργο έπαναλήφθηκε, μέσα στό 1978, σέ συνοικίες τής Άθήνας και στην έπαρχία (Άγρινιο, Γιάννενα, Τρίπολη) στό πλαίσια τοπικών συνδικαλιστικών κινητοποιήσεων, με πολύ χαμηλό εισιτήριο, για νά καλύπτονται μόνο τὰ έξοδα του ταξιδιού.

Νά πώς βλέπουν οί ίδιοι οί Νέοι Οίκοδόμοι τή θεατρική τους δουλειά και τούς στόχους τής :

Κάτω άπό τήν άνάγκη τής συναδέλφωσης τών νέων οίκοδόμων και τήν έλλειψη καθαρών ψυχαγωγικών μέσων, τὰ σωματεία — που άγωνίζονται για τή λύση τών προβλημάτων που συμπιέζουν τούς οίκοδόμους και τούς άλλους εργαζόμενους — στρέψανε τīs Έπιτροπές Νέων στην κατεύθυνση τής δημιουργίας θεάτρου τών εργαζομένων. Είδαμε τή δημιουργία αὐτοῦ του θεάτρου σαν ένα σταθερό βήμα στην άνάπτυξη τής πολιτιστικής δραστηριότητας στό χώρο μας. Τώρα, βλέπουμε άπαραίτητη τήν ύπαρξη του σέ μόνιμη βάση, με συνεχή άνανέωση τών προσώπων που θά τό άπαρτίζουν. Έτσι, οί εργαζόμενοι θά μπορούν νά 'χουν τή δική τους ψυχαγωγία, άπαλλαγμένη άπό οικονομικά και κάθε λογής συμφέροντα.

Τό έρασιτεχνικό θέατρο σημαίνει θυσίες. Για μιὰ ομάδα ανθρώπων, που ό καθένας τους κάνει και κάποιο επάγγελμα, άντιπαρατίθενται τīs ελάχιστες ελεύθερες και μη ώρες τους, για νά καταλήξουν σέ μιὰ συλλογική καλλιτεχνική δημιουργία. Παρακίνηση για μιὰ τέτοια δουλειά είναι, άπό τή μιὰ μεριά ή ίκανοποίηση του δημιουργού ήθοποιού στην πιό καθαρή τής μορφή — μιὰ και έδώ δέ μπερδεύονται οί οικονομικά και άλλα συμφέροντα — κι άπό τήν άλλη, ή έπιθυμία τους νά προσφέρουν στους άλλους εργαζόμενους, δηλαδή στους συναδέλφους τους, γνήσια ψυχαγωγία, διδακτική ψυχαγωγία.

Τό έρασιτεχνικό θέατρο λοιπόν είναι μιὰ έθελοντική προσφορά άπό κάθε πλευρά. Κανέναν καταναγκασμό, μόνο ένα βασικό αίτημα κοινωνικής ευθύνης και ειλικρινής άγάπη για τό θέατρο και τήν τέχνη.

Για τό πρώτο έργο μας, ύπήρξε Κυριακή που οί πρόβες κράτησαν 10 ώρες, τή στιγμή που οί ήθοποιοί-οίκοδόμοι και οί κοπελιές εργαζότανι καθημερινά ένα 7ωρο-8ωρο στό γυαπιά και τὰ εργοστάσια.

Τό γενικότερο συμπέρασμα άπά τήν όλη έμπειρία μας είναι ότι ό εργάτης έχει μάθει στή δουλειά και στή συνεργασία και είναι άπαλλαγμένος άπ' όλα τὰ φτιασιδώματα, τīs φιλοδοξίες κ.ά. που έχουν μολύνει τό επαγγελματικό θέατρο.

Οί δυνατότητες ύποκριτικής έρμηνείας έρχονται στην επιφάνεια και διευρύνονται μόνο όταν ό μη επαγγελματίας ήθοποιός συνειδητοποιήσει ότι μπορεί ν' άνεβεί στό πάλκο. Άς μη γελιόμαστε, ό εργαζόμενος έχει πολλές προκαταλήψεις για τήν τέχνη, που του τīs καλλιεργούν καθημερινά. Όταν όμως έρθει σέ έπαφή με όλες τīs διαδικασίες που οδηγούν στην παράσταση και δει μόνο του ότι τό θέατρο σημαίνει δουλειά και όχι ψώνιο του κάθε έμπνευσμένου άργόσχολου, τότε ή τέχνη είναι δίπλα του, έτοιμη νά γίνει κτήμα του.

Τό θέατρο τών εργαζομένων θέλει βοήθεια : 'Υλική, μόνο για ν' ανταποκριθεί στό έξοδα του και ήθική, άπ' όλους τούς ανθρώπους τής τέχνης και τών γραμμάτων, τής τοπικής Αυτοδιοίκησης κ.τ.λ. Έτσι τό χάσμα άνάμεσα στην τέχνη και τούς εργαζόμενους θά καλυφθεί και τό πολιτιστικό μας κίνημα θ' άνεβεί σέ άνώτερες βαθμίδες.

Τό "Θ" έπιφυλάσσεται νά παρουσιάσει τὰ κείμενα τών έργων τών δύο ομάδων και, όπωσδήποτε, θά συνεχίσει τή γνωριμιά και μ' άλλους έρασιτεχνικούς θιάσους.

Κεφάλο και σεμνό τό 4σέλιδο έντυπο πρόγραμμα τής παράστασης τών "Άστεγων" : Δυό σελίδες με εύρηματικά στίσσα, και (στή σελ. 114) δυό λόγια για τό έργο και τὰ όνόματά τους

... ΠΡΙΝ ΑΠΟ ΜΕΡΙΚΕΣ ΜΕΡΕΣ ΚΑΝΑΜΕ ΜΙΑ ΔΗΜΟΣΙΟ-ΓΡΑΦΙΚΗ ΕΡΕΥΝΑ ΜΕ ΤΙΤΛΟ :



... ΟΙ ΑΠΑΝΤΗΣΕΙΣ (ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΠΟ ΤΙΣ ΟΠΟΙΕΣ ΔΗΜΟΣΙΕΥΟΜΕ Σ' ΑΛΛΗ ΣΕΛΙΔΑ) ΜΑΣ ΕΠΕΙΣΑΝ ΟΤΙ ΕΠΡΕΠΕ ΟΠΩΣΔΗΠΟΤΕ ΝΑ ΒΓΑΛΟΥΜΕ ΑΥΤΟ ΤΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ...



ΕΓΙΝΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ, ΕΓΙΝΑ ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ!

Ο ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΣ, Η "ΘΕΙΑ" ΚΑΙ Η "ΜΑΝΑ" ΤΟΥ

Η μικρή ιστορία της συγγραφής τῶν δυὸ ἔργων

Μιά μέρα τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ 1975, σ' ἓνα συνοικιακὸ θέατρο τῆς Ἀθῆνας μὲ πλούσια καλλιτεχνικὴ προσφορά ἀλλ' ἄγνωστη στὸ θεατρόφιλο κοινὸ, παρουσιαζόταν ἡ πρώτη μου θεατρικὴ δουλειά στὴν κρίση τοῦ κοινοῦ. Ἄν δὲν ὑπῆρχε τὸ θέατρο "Στοά" ἴσως νὰ μὴν τὸ ἔπαρνα στὰ σοβαρά, γιὰ μιὰ δευτέρη προσπάθεια. Εἶμαι συγγραφέας! Εἶμαι συγγραφέας! Εἶμαι συγγραφέας!

Οὔτε λίγο οὔτε πολὺ κατάλαβα πὼς στὴν Ἑλλάδα εἶναι πάρα πολὺ εὐκολο νὰ γίνεις κάτι ἢ καὶ τίποτα ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη. Τὶ ὠραία, τί καλά! Ἄλλο προσπαθοῦσα νὰ γίνω μὲ πάθος κι ἄλλο ἔγινα χωρὶς πάθος. Τώρα ὅμως, τί γίνεται ἀπὸ δῶ καὶ μπρός; Ἀρχίζει τὸ στρίμωγμα; Πρέπει δηλαδὴ νὰ ξαναγράψω; Κι ἂν δὲν ἔχω τίποτα νὰ πῶ; Κι ἂν τὸ "Χάσαμε τὴ θεία, Στόπ" ἴτανε μιὰ στιγμή-αἰά ἐμπνευση καὶ τίποτ' ἄλλο;

Κι ἂν στὸ κάτω κάτω τῆς γραφῆς δὲ θέλω, γιὰ πολλοὺς καὶ διάφορους λόγους, νὰ ξαναπιάνω μολύβι, χάνω τὸν τίτλο τοῦ συγγραφέα; Μήπως πρέπει νὰ παλέψω, μιὰ πὺν χτυπάει τόσο ὁμορφα στ' αὐτιά; Μήπως σὺν ἠθοποιὸς δὲν ἔκανα ἢ δὲ μπόρεσα νὰ κάνω αὐτὸ πὺν ἤθελα καὶ τώρα αὐτὸ τὸ παράθυρο, πὺν μοιάζει μὲ μπαλκονόπορτα, ἀνοίξε μπροστά μου ἐνῶ ἐγὼ περιμένα στὴν πόρτα; Ὅμως, δὲ θέλω νὰ μπῶ μέσα. Δὲν ἐνίωσα ποτέ μου τὴ συγγραφικὴ φλόγα νὰ μὲ καίει. Τὸ μυαλό μου δὲ δουλεύει πρὸς τὰ κεῖ. Βέβαια, πολλὰ πράγματα περνᾶνε κάτω ἀπὸ τὴν κριτικὴ μου ματιά καὶ σκέψη καὶ μὲ βασανίζουν.

Χίλια πράγματα τριγυρίζουν στὸ μυαλό μου. Χίλια πράγματα. Προσπαθῶ νὰ τὰ συγκεντρώσω σ' ἓνα τετράδιο, μᾶς καὶ βρῶ τὴν ἄκρη. Κάποτε κάτι νομίζω πὼς βρίσκω, κάποτε χάνομαι καὶ τὰ παρατάω.

Προσπαθῶ νὰ ἐντοπίσω μὲ τὴ δυνατὴ ἀκρίβεια τὸ διαστρεβλωτικὸ χαρμάνι τῆς γλώσσας μας, ὅπως μιλιέται σήμερα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μάζα. Δὲ μ' ἐνδιαφέρουν οἱ ἐντυπωσιακὲς χυδαῖες φράσεις, ἂν δὲν εἶναι ἀπαραίτητες. Τὶς βάζω σ' ἓνα γερὸ καβγά πὺν περνᾶνε γρήγορα καὶ σὲ καταστάσεις πὺν δικαιολογοῦνται ἀπόλυτα. Ὅλα αὐτὰ κάτω ἀπὸ μιὰ "ἀδιαφορία" γιὰ τὸ γράψιμο. Ὅμως ἔχω πειρασμούς, γράφω μιὰ σελίδα καὶ νομίζω πὼς κέρδινα τὴ βδομάδα πὺν ἔφυγε καὶ δὲν πήγε χαμένη.

Ἄλλοτε πάλι σκέπτομαι πὼς ἔχασα τὸ χρόνο μου παλέβοντας κάτι. Ἐ, καὶ λοιπὸν τί ἔγινε; Ἐδῶ ἄνθρωποι μὲ τεράστιο πνευματικὸ ἀνάστημα ξεχάστηκαν. Ἡ ματαιοδοξία μου σκοντά-

φτει στὴν οὐτοπία. Ἄν προσπαθῶ ἀκόμα νὰ κρατῶ μολύβι εἶναι γιὰ νὰ μπορῶ νὰ φωνάζω πιὸ δυνατὰ. Γιατί στὸν τόπο αὐτὸ ἄμα φωνάζεις γλιτώνεις τὸ ψυχιατρεῖο.

Κυριακὴ. Κάποια Κυριακὴ τῆς ζωῆς μου μπῆκε στὴ σκέψη μου ὅτι οἱ γέροι γονεῖς στὶς πολυκατοικίες-κлубιά εἶναι ἓνα μεγάλο σύγχρονο πρόβλημα. Μήπως αὐτὸ θά 'ταν τὸ θέμα μου γιὰ τὸ "Μάνα, Μητέρα, Μαμά"; Ἀρχισα νὰ τὸ σκέφτομαι σοβαρά, νὰ ἐντείνω τὴν προσοχὴ μου γύρω ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους αὐτοῦς.

Ἐνα χρόνο ἀργότερα κι ἀφοῦ τὸ σκεπτόμουν πολὺ, κάνω τὴν πρώτη μου ἀπόπειρα νὰ δουλέψω τὸ θέμα. Ἐξῆρα ἀκριβῶς τὴ ἴθελα νὰ πῶ. Ἀφῆνα τὰ πρόσωπα νὰ μὲ ὀδηγοῦν. Δὲν εἶχα καμιά πρωτοβουλία ἀπάνω τους. Μὲ πήγαιναν αὐτὰ ὅπου ἤθελαν. Πρόβλημα στὸ διάλογο δὲν εἶχα. Εἶχα ὅμως πρόβλημα στὸ στόχο μου. Ἀπὸ ἓνα σημεῖο κ' ἔπειτα ἀποφάσισα νὰ πάρω πρωτοβουλία καὶ νὰ μὴν ἀρχίσω νὰ σέρνομαι στὶς σελίδες ἄσκοπα. Συμπληρώνοντας δεκαπέντε σελίδες μπλοκαρίστηκα καὶ σταμάτησα γιὰ δυὸ μῆνες τουλάχιστον. Ξαναπιάνω τὴ δουλειά. Τώρα εἶχα μερικὰ πράγματα νὰ δουλέψω στὰ σίγουρα.

Ἡ Μάνα στὴ Β' πράξη πρέπει νὰ μπει στὸ Γηροκομεῖο. Ἐτσι, ὅλα στὴν Α' πράξη θά ἐτοιμάζαν αὐτὴ τὴν κατάληξη. Ὅμως ὁ στόχος καὶ ἡ προβληματικὴ μου δὲν ἦταν μόνο αὐτὴ. Μέσα ἀπ' αὐτὴ τὴ δουλειά μου ἤθελα νὰ δώσω τὴν ἀπεραντὴ ἀνασφάλεια πὺν ἔχει ὁ νεοἑλληνας σ' ὅλες τὶς φάσεις τῆς ζωῆς του. Ἀκόμα καὶ τὴν καταστροφὴ τῆς φύσης ἀπὸ τὸν τεχνολογικὸ πολιτισμὸ. ἤθελα νὰ κάνω μιὰ τραγικὴ σάτιρα γιὰ τὸ θέμα, χωρὶς νὰ ξεφύγω ἀπὸ τὸν κεντρικὸ μου στόχο.

ἤθελα... ἤθελα... πολλὰ ἤθελα. Θὰ μποροῦσε νὰ γίνεῖ μιὰ δουλειά τέσσερις μὲ πέντε ὥρες. Ὅμως αὐτὸ θά ὀδηγοῦσε σὲ δυσκολίες ἀξεπέραστες γιὰ τὰ σημερινὰ θεατρικὰ δεδομένα. Νέο μπλοκάρισμα στὴ δουλειά μου. Τὸ ἔργο δὲν προχωροῦσε κ' ἐγὼ δὲν τὸ σπρωχνά.

Προσπαθοῦσα νὰ σκεφτῶ λύσεις, μόνον λύσεις. Ἐνα καινούριο πρόσωπο, θά 'ταν μιὰ πρόχειρη διέξοδος. Ὅταν τόλμησα νὰ τὸ βάλω, τ' ἄλλα πρόσωπα τὸ κλάττησαν μακριά! Κατάλαβα πὼς δὲν πρέπει νὰ βάζω σὲ κάθε δυσκολία μου κι ἀπὸ ἓνα πρόσωπο νὰ μὲ ξελασπώνει. Γιατί, ἂν πραγματικὰ ἔχω νὰ πῶ κάτι, πρέπει νὰ μπορῶ νὰ τὸ πῶ καὶ μὲ λίγα πρόσωπα.

Πολλὲς φορές μὲ ἀπασχολοῦσε μιὰ φράση, μιὰ λέξη, μιὰ συλλαβὴ. Τὴ

δούλευα μπρός-πίσω προσπαθώντας νὰ παίξω τὰ πράγματα καὶ τὶς καταστάσεις τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν καί, μὲ τὸ μολύβι στὸ χέρι σὺν τοὺς μουσικοὺς στὴν παρτιτούρα, σημειῶνα ὅτι μοῦ βγαίνει ἀπ' τὸ στόμα. Ἐνα τρῆς, ἓνα μμ... ἀσήμαντες συλλαβὲς πὺν γιὰ μένα ἦταν τὸ πᾶν.

Προσπαθοῦσα νὰ ζωντανέψω τὰ πρόσωπα μπροστά μου, νὰ μοῦ ὑπαγορεύουν ὅσα λέγανε. Ἦταν μιὰ ἐξαντλητικὴ δουλειά. Δὲ γράφω ποτέ καθισμένος σὲ γραφεῖο, ἀλλὰ ὄρθιος, παίζοντας αὐτὰ πὺν γράφω. Ἀκόμα καὶ στὸ δρόμο παραμιλάω τοὺς ἀνθρώπους μου. Ζῶ μὲ τοὺς ἀνθρώπους τοῦ ἔργου. Ἀκούω τὸ ὄνομα Σωτηράκης καὶ γυρίζω νὰ δῶ. Μεμᾶς, Μπέμπτα, Φωτεινὴ, Βαρβάρα... Ζῶ μὲ τοὺς ἀνθρώπους αὐτοῦς ὥσπου νὰ κλείσει τὸ ἔργο καὶ ποτέ δὲ διαβάζω σὲ κανέναν τίποτα.

Τὸ σύγχρονο αὐτὸ μαρτύριο τὸ 'χει ὑποστῆῖ μόνο ἡ γυναίκα μου, ἡ Σοφία. Καμιά φορά φωτογραφίζω στὸ δρόμο κάποιον πὺν μοιάζει μὲ τὸν τᾶδε ἥρωα τοῦ ἔργου πὺν δουλεύω. Τὸν μεγενθύνω, τοῦ μιλάω καὶ παίρνω ἀπαντήσεις φανταστικὲς καὶ προχωρῶ. Ἡ Α' πράξη κάπως ἔτσι τέλειωσε. Στὴ Β' πράξη ἄλλαξα σκέψη καὶ δὲν ἤθελα νὰ περάσω τὴ Μάνα στὸ Γηροκομεῖο. Δὲν ἤθελα νὰ πάρω θέση στὰ πράγματα, οὔτε νὰ δώσω λύσεις. Τὴ λύση τὴν ἄφῆνα γιὰ τὸ θεατὴ. Τὸν ἄφῆνα νὰ πράξει κατὰ συνείδηση. Πάλι σταμάτησα γιὰ κάμποσο καιρὸ νὰ γράφω. Τὸ μπλοκάκι πὺν κρατοῦσα σημειώσεις, στὸ λεωφορεῖο, παντοῦ, δὲ μὲ βοηθοῦσε πιὰ. Ὁ κόσμος πὺν παρακολουθοῦσα πὼς μιλάει, πὼς κινεῖται, μιλαγε μόνο γιὰ ποδόσφαιρο, γιὰ γκόμενες καὶ ταβερνάκια. Πολὺ σπάνια σημειῶνα μιὰ δυὸ λέξεις πὺν εἶχαν ἓνα προχώρημα γιὰ μένα.

Ξέρω πὼς λειτουργῶ περιέργα. Ἀρχίζω νὰ γράφω τὸ ἔργο ἀπὸ τὸ τέλος του, προχωρῶ στὴν ἀρχὴ καὶ μπερδεύομαι στὶς εἰκόνες. Γράφω, γράφω καὶ στὸ τέλος κάνω ἓνα μοντάζ γιὰτί πρέπει ἡ δουλειά νὰ 'χει μιὰ συνέπεια στὸ τέλος. Μέσα μου πολλὰ χρωματιστὰ γυαλάκια ζητοῦν νὰ γίνουν ψηφιδωτὸ. Κάποτε, ἀφοῦ περάσαν τρία ὀλόκληρα χρόνια, ἡ "Μάνα, Μητέρα, Μαμά" τελείωσε. Γιὰ μένα ἦταν ἓνα δεύτερο βῆμα πιὸ σταθερὸ μπορῶ νὰ πῶ, πιὸ ὑπεύθυνο ἀπ' τὸ πρῶτο. Ἡ μᾶλλον πιὸ συνειδητοποιημένο. ἤθελα νὰ πιστέψω καὶ γῶ πὼς τὸ "Χάσαμε τὴ θεία, Στόπ" δὲν ἦτανε μιὰ ἀπλή σύμπτωση, μιὰ ἐμπνευση τῆς στιγμῆς.

Ἀθήνα, 2 τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ 1980

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΣ

ΤΟ ΑΝΕΒΑΣΜΑ ΤΗΣ "ΜΑΝΑΣ" ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΣΕΝΑΡΙΟ ΣΕ ΔΥΟ ΠΡΑΞΕΙΣ ΚΑΙ ΚΑΠΙΑΜΕΝΤΟ

Πώς ένα πετυχημένο έργο κόβεται στην έκτη παράσταση!

Το "Μάνα... Μητέρα... Μαμά..." πρωτανεβάστηκε στην Αθήνα, τον Οχτώβρη του 1979, από τον Κώστα Καζάκο στο θέατρο "Αθηναίον". Παρά την τεράστια επιτυχία του, το έργο κατεβάστηκε πραξικοπηματικά στην έκτη παράστασή του! Ίδου ένα μικρό χρονικό του καλλιτεχνικού πραξικοπήματος, γραμμένο από το συγγραφέα του έργου, σε μορφή... θεατρική:

ΠΡΑΞΗ ΠΡΩΤΗ

Τόν Αύγουστο του 1979 ήρθε, στο Άγκιστρι, όπου παραθέριζα, ο Κώστας Καζάκος και μου είπε πώς θέλει να ανεβάσει το έργο μου "Μάνα, Μητέρα, Μαμά", μιά και χόριζαν τις δουλειές τους με την Καρέζη. Δέχτηκα, μιά κ' είχαν άποψή τους οι συνεννοήσεις μου με τα θέατρα "Στοά" και "Τέχνης" και επειδή ήξερα πώς οι προσπάθειες του Καζάκου για σοβαρή δουλειά δεν ήταν λίγες. Έκτός από κάτι μικρές διαφωνίες που ξεπεράστηκαν γρήγορα, άλλα εμπόδια δεν υπήρξαν.

Πράγματι, οι πρόβες μας άρχισαν στο φουαγιέ του θεάτρου "Αθηναίον" και στο καμαρίνι της κ. Καρέζη· όχι όμως στο χώρο που θα παιζόταν το έργο, δηλαδή στη σκηνή, την οποία — όπως μās είπαν — είχαν προλάβει και την πήραν "Οι θεατρίνοι" της κ. Καρέζη, επειδή ήταν πολλοί. (Σημείωση: Το θέατρο "Αθηναίον" το μοιράζονταν τότε το ζεύγος — τρεις μέρες ο ένας και τρεις μέρες ο άλλος).

Έτσι υποχρεωθήκαμε να κάνουμε το 90 % των προβών μας μέσα σε τηλεφωνα που βαράγανε, τεχνικούς, μαστόρους, μοδίστρες και άλλα, συμπιέζοντας μάλιστα τις ώρες δουλειάς σε χρόνο άκατάλληλο για επαγγελματίες ήθοποιους — 3.30' ως 9 το βράδυ — ώρες που ο θιασος της κ. Καρέζη αναπαύονταν.

Στις 19 του Οχτώβρη το έργο ανέβηκε.

ΠΡΑΞΗ ΔΕΥΤΕΡΗ

20 του Οχτώβρη, πρεμιέρα "Οι θεατρίνοι" της κ. Καρέζη στο ίδιο θέατρο. Κυριακή 21, με φώναξαν στο θέατρο, όπου παρουσία της κ. Καρέζη, στο γραφείο του κ. Καζάκου, μου ανακοινώθηκε ότι έργο και θιασος πρέπει το γρηγορότερο να φύγουν τουρνέ, ακόμα και στην Αυστραλία, ή να μετακομίσουμε σε άλλη στέγη, στην ανάγκη και στον Πειραιά. Όταν ρώτησα "γιατί όλα αυτά", ο Καζάκος μου είπε: "Φυτέγαμε ένα δμορφο δεντράκι κάτω από μιά μεγάλη σκιά. Επόμενο, το δεντράκι να καεί". Μεγάλη σκιά, έννοουσε το θρύλο "Καρέζη".

Τότε, ή κ. Καρέζη έβαλε μπροστά μου τον Καζάκο, να πάρει τηλεφώνω το Δήμαρχο Πειραιώς, μās και μās δώσει το "Δημοτικό", όπου μου υπόσχονταν μιά λαμπρή πρεμιέρα. Λίγο μετά, κατέβασαν τις φωτογραφίες των ήθοποιών από τις βιτρίνες του θεάτρου.

Στις 6 το απόγευμα αρχίζουν να έρχονται οι ήθοποιοι για τη δεύτερη παράσταση του έργου. Βλέπουν τις φωτογραφίες κατεβασμένες και μένουν άναυδοι για την απόφαση των θιασαρχών. Μετά από διάφορες συζητήσεις οι φωτογραφίες ξανακρεμάστηκαν, αλλά... σταμάτησαν τη δεύτερη φουρνιά προγραμμάτων στο τυπογραφείο και τις άφιξες που θα κολλούσανε στην Αθήνα.

ΓΡΗΓΟΡΟ ΚΑΠΙΑΜΕΝΤΟ

Στη βδομάδα που ακολούθησε, την 4η μέρα παράστασης του έργου, οι θιασάρχες κάνουν άλλη μιά γιούργια. Αυτή τη φορά πιδό αποφασισμένοι, το φέρνουν στους ήθοποιούς και σε μένα σαν τετελεσμένο γεγονός. Καρέζη και Καζάκος στέλνουν μιά παραπλανητική επιστολή στις εφημερίδες ότι μεταφερόμαστε στον Πειραιά. Ο Καζάκος ζητάει με άγωγή από την ήθοποιό Ντίνα Κώνστα, επειδή δε δεχόταν να παίξει στον Πειραιά, 4.000.000 δραχμές για να ρίξει τα βάρη σ' αυτή. Και... ζήσανε αυτοί καλά κ' εμείς χειρότερα.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΔΙΑΛΕΓΜΕΝΟΣ

ΕΝΑΣΥΜΝΟΣΤΟΥ ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗ

Το "Θ" επιφυλάσσει να δημοσιεύσει τις διθυραμβικές κριτικές για το "Μάνα...Μητέρα...Μαμά". Σήμερα δίνει μόνο την άποψη ενός παλιότερου όμότεχου του Γιώργου Διαλεγμένου:

"Το έργο του Γιώργου Διαλεγμένου "Μάνα, Μητέρα, Μαμά" είναι—έτσι πιστεύω εγώ—ένα άριστο έργο. Το είπα αυτό όταν είδα το έργο πριν ένα χρόνο, στην πρώτη του παράσταση και το λέω και τώρα με τον ίδιο θαυμασμό.

Και το πρώτο του έργο το "Χάσαμε τη θεία, στόπ" μου είχε άρσει κι είχα έντυπωσιαστεί με την άβιαστη όρμη κι ελικρόνεια που είχε ο λόγος του. Ωστόσο βρισκω πώς με το δεύτερο έργο του πάει τόσο μακριά, που το πρώτο εκείνο μοιάζει σαν προετοιμασία για να γραφτεί το "Μάνα, Μητέρα, Μαμά". Έδω το ήθογραφικό γραφικό έχει γίνει μοίρα τραγική, το γοητευτικό της καθημερινότητας κόλαση, το δνειρο σπαραγμός. Πιστεύω πώς έχει γράψει ένα έργο κλασικό. Γιατί όλοι οι χυμοί της ζωής τρέχουν στις φλέβες του κι όλες οι αλήθειες της είναι σάρκα του. Η σκληρότητα, το κωμικό, ο φόβος, ή ποίηση, ή πονηριά, ή πίκρα, ή συμπόνοια, ή αχρείότητα, το δέος.

Κι είναι επίσης κλασικό γιατί, ποιοι ήθοποιοι δε θάθελαν να παίξουν κάποτε αυτούς τους μεγάλους ρόλους; Αυτή τη μάνα; Σίγουρα ο Διαλεγμένος πρόσθεσε με το πρόσωπο της "Μάνας" ένα απ' τους πιδό μεγάλους γυναικείους ρόλους στο παγκόσμιο θέατρο.

Έλπίζω—και εύχομαι—το θεατρόφιλο κοινό να διαπιστώσει πώς ή παράσταση με το έργο του Γιώργου Διαλεγμένου "Μάνα, Μητέρα, Μαμά", δεν είναι μιά συνηθισμένη παρουσίαση έργου, αλλά ένα γεγονός στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου.

ΙΑΚ. ΚΑΜΠΑΝΕΛΛΗΣ



ΑΜΛΕΤ "Η ΠΟΛΥ ΚΑΚΟ ΓΙΑ ΤΟ ΤΙΠΟΤΑ

ΑΝΕΚΔΙΗΓΗΤΗ ΓΚΑΦΑ ΝΕΟΚΟΠΟΥ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟΥ

Φορτώνει σὲ δώδεκα διάσημους ἀλλ'... ἀνυποψίαστους συγγραφεῖς μιὰ παρωδία τοῦ "Ἀμλετ" γραμμένη στὸ ὕφος τους ἀπὸ τὸν Κάρλ Χόχε

Στὸ πρῶτο τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ "Τὸ Πρίσμα" δημοσιεύεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπικεφαλίδα "Θέατρο - Ἀναζητήσεις" μιὰ μετάφραση μὲ τίτλο:

ΑΜΛΕΤ
ΠΡΙΓΚΗΠΑΣ ΤΗΣ ΔΑΝΙΑΣ
Τραγωδία

Μιὰ συλλογικὴ διασκευὴ τοῦ σαιξπηρικοῦ "Ἀμλετ" ἀπὸ τοὺς σύγχρονους Γερμανοὺς (—Γερμανόφωνους) θεατρικοὺς συγγραφεῖς:

Rolf Hochuth, Peter Weiss, Friedrich Dürrenmatt, Erich Fried, Peter Handke, Heiner Müller, Martin Walsler, Franz Xaver Kroetz, Martin Sperr, Bertolt Brecht, Peter Hacks, Günter Grass.

Τὸ κείμενο αὐτὸ δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορά, ὅπως ἀλλοστε μᾶς πληροφορεῖ καὶ ὁ μεταφραστὴς του, στὸ εἰδικὸ τεῦχος "Θέατρο 1972" τοῦ γερμανικοῦ περιοδικοῦ "Theater Heute". Στὴ γερμανικὴ πρώτη δημοσίευση ὑπάρχει, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν τίτλο πὺ παραθέσα παραπάνω, καὶ ἡ προσθήκη: "Καταγραφή Karl Hoche". Στὴν ἐλληνικὴ μετάφραση τὸ σημεῖο αὐτὸ παραλείπεται ἀπὸ τὸν τίτλο, ἀναφέρεται ὅμως σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς σημειώσεις τοῦ μεταφραστῆ (σελ. 107, σημ. 4) σάν "παρουσίαση" ἀπὸ τὸν Κάρλ Χόχε.

Ὁ μεταφραστὴς δὲν περιορίζεται μονάχα στὴ μετάφραση τοῦ κειμένου ἀλλὰ, σὲ μιὰ ἀξίεπαινη προσπάθεια, παραθέτει καὶ τρεῖς σελίδες σημειώσεις μὲ βιογραφικὰ στοιχεῖα γιὰ ὅλους τοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς καὶ γιὰ ἄλλα ὀνόματα πὺ περνᾶνε στὸ κείμενο, ἐρμηνεῖς λέξεων, λογοπαίγνιων κ.λπ.

"Ὅλα αὐτὰ εἶναι πολὺ ἐνδιαφέροντα καὶ ἀξιόλογα, καὶ δὲ θὰ εἶχα κανένα λόγο νὰ σταθῶ στὴ μετάφραση αὐτὴ, ἂν ὁ μεταφραστὴς δὲν ἔδειχνε, μὲ τὸ σημεῖωμα πὺ ἀνέφερα παραπάνω, ὅτι παρεξήγησε τελείως τὸ κείμενο πὺ μετέφρασε κι ἂν δὲν ὑπῆρχε ὁ κίνδυνος νὰ συμπαρασύρει καὶ τὸν ἑλληνα ἀναγνώστη στὴν παρεξήγηση αὐτὴ.

Ἀναλυτικὰ τὸ σημεῖωμα λέει ὅτι:

«Ἡ διασkenή τοῦ "Ἀμλετ" ἀπ' τοὺς Γερμανόφωνους συγγραφεῖς, γράφτηκε

τὸ 1972 καὶ παρουσιάστηκε ἀπ' τὸν Κάρλ Χόχε στὸ περιοδικὸ "Theater Heute". Ἄν καὶ ἀπουσιάζουν ὀρισμένα ἀκόμη σημαντικὰ ὀνόματα (π. χ. τοῦ Ἑλβετοῦ Φρίς, τοῦ Αὐστριακοῦ Χόχβέλντερ, τῶν Γερμανῶν Κίπχαρτ, Ντόρστ, κ.λπ.)— ἀλλοστε ὁ ἀναγνώστης θὰ διαπιστώσει πὺς ἀπουσιάζει μιὰ 3η πράξη ἀπὸ τὴ διασkenή — τὸ ἀποτελέσμα εἶναι ἐνδιαφέρον στὸ σύνολο του ἀλλὰ καὶ κομμάτι - κομμάτι πὺ

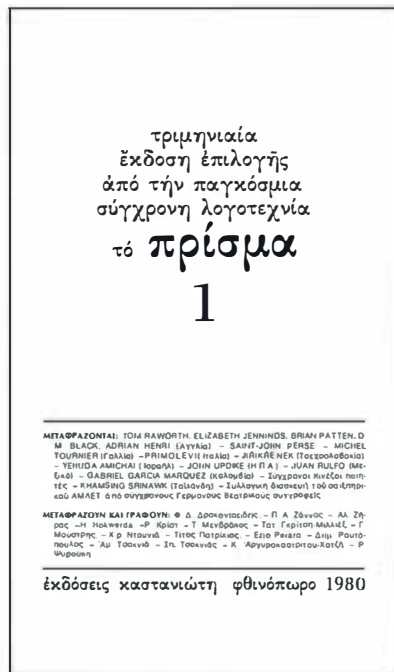
εἶναι ὅτι πρόκειται γιὰ παρωδία (ἀλλοστε τὸ "Theater Heute" τὸ δηλώνει αὐτὸ στὴν πρώτη κιόλας σελίδα: μιὰ παρωδία "Ἀμλετ" ἀπὸ ὀμάδα Γερμανῶν θεατρικῶν συγγραφῶν), κάπου ὑποπτεύεται ὅτι πρόκειται γιὰ σάτιρα, τὴ θεωρεῖ ὅμως αὐτοσάτιρα. Ἡ διασκευὴ, καὶ παρωδία εἶναι καὶ σάτιρα. Μόνον πὺ δὲν εἶναι τῶν γερμανῶν θεατρικῶν συγγραφῶν, ἀλλὰ τοῦ Κάρλ Χόχε. Καμιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιμέρους σκηνές δὲν ἀνήκει στοὺς "γερμανοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς". Ὅλες γράφτηκαν ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ Χόχε, πὺ παρωδεῖ καὶ παραφράζει ὄχι μόνον τὸ ὕφος τῶν συγγραφῶν, ἀλλὰ καὶ συγκεκριμένα ἔργα τους, πὺ μάλιστα ὀρισμένα ἀπ' αὐτὰ δημοσιεύματα κατὰ καιροὺς στὸ ἴδιο τὸ "Theater Heute".

Ἔτσι, ἡ δευτέρη σκηνὴ τῆς πρώτης πράξης "διασκευαστὴς Πέτερ Βάις", παραπέμπει στὸ ἔργο τοῦ Βάις "Χαίλντερλιν" πὺ δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 11/1971 τοῦ περιοδικοῦ. Σὲ μιὰ προσπάθειά του νὰ μείνει ἀπόλυτα πιστὸς στὸ Χαίλντερλιν καὶ τὴν ἐποχὴ του, ὁ Βάις ὄχι μόνον χρησιμοποιοῖ ἓνα ὀλόκληρο λεξιλόγιο ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Χαίλντερλιν, ἀλλὰ καὶ τὴν ὀρθογραφία τῆς ἐποχῆς. Ὁ Χόχε σατιρίζει μὲ τὸ κείμενό του, πὺ στὰ γερμανικὰ εἶναι γραμμένο ἀκριβῶς μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, αὐτὴ τὴν ἐξεζητημένη ἀκριβολογία τοῦ Βάις.

Στὴ δευτέρη σκηνὴ τῆς δευτέρας πράξης "διασκευαστὴς Πέτερ Χάντκε", ὁ Χόχε σατιρίζει τὸ εἶδος γραφῆς "θεάτρο/ἀφήγημα" πὺ ὁ Χάντκε ἐγκαινίασε μὲ τὸ ἔργο του "Ἰππασία πάνω ἀπ' τὴ λίμνη Κωνσταντία". Τὸ ἔργο δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 10/1970 τοῦ περιοδικοῦ.

Στὴν τέταρτη σκηνὴ τῆς δευτέρας πράξης "διασκευαστὴς Χάινερ Μύλερ", ὁ Χόχε παραπέμπει καὶ σατιρίζει τὸ λόγο καὶ τὶς σκηνές βίας ἀπὸ τὴ διασκευὴ τοῦ "Μακμπέθ" πὺ ἔκανε ὁ Μύλερ καὶ πὺ δημοσιεύτηκε στὸ τεῦχος 6/1972 τοῦ περιοδικοῦ.

Ἐκεῖ ὅμως πὺ ὁ ἑλληνας μεταφραστὴς βρίσκεται σὲ ἀδιέξοδο εἶναι στὴν περιπτώση τοῦ Μπρέχτ (πράξη πέμπτη, σκηνὴ πρώτη). Ἀντιγράφω ἀπὸ τὴ μετάφραση (σελ. 103):



Τὸ ξώφυλλο τοῦ περιοδικοῦ πὺ διέπραξε γκάφα ἀπὸ τὸ πρῶτο του τεῦχος

εἰδικά, μιὰ κι ὁ κάθε συγγραφεῖας χρησιμοποιεῖ τὸ προσωπικὸ του ὕφος καὶ τὰ δικά του θέματα, φτάνοντας μερικὲς φορὲς ὡς τὴν αὐτοσάτιρα. Ὅπως καὶ νὰ 'ναι, ἡ παρωδία τούτῃ μᾶς δείχνει, πὺς τὸ θέατρο ἐξακολουθεῖ νὰ παραμένει τὸ κυριότερο εἶδος τοῦ λόγου, ὅπου μὲ παλιούς μύθους μπορεῖ νὰ θίξει κανεὶς σύγχρονα πράγματα».

Βέβαια κάπου ὁ μεταφραστὴς ὑποπτεύ-

Στὶς σελίδες 123-130 δημοσιεύονται βιβλιοκρισιές τῶν Βάλτερ Πούχχερ, Πέτρου Μάρκκαρτ καὶ Γιάννη Νεγρεπόντη. Σὲ ἐπόμενα τεύχη θὰ περιληφθοῦν βιβλιοκρισιές Φοίβου Ἀνωγειανάκη, Ἐλένης Βακαλό, Γιώργου Λεωτσάκου, Γιάννη

Νεγρεπόντη, Βασιλῆ Ραφαηλίδη, Θόδωρου Χατζηπανταζῆ κ.ά. Οἱ σελίδες τῆς υπεύθυνης βιβλιοκριτικῆς θὰ συμπληρώνονται κι ἀπὸ ἓνα υπεύθυνο βιβλιογραφικὸ δελτίο, πὺ θὰ περιλαμβάνει τὶς ἀξιολογικές νέες ἐκδόσεις τοῦ κάθε διμήνου.

“ Πού καιρό νάβρω γιά κουργέλια πού κάθε μέρα τήν παλιά τήν χιλομαπαλωμένη, σάν άράχνη γινομένη, ράβω τή κουρτίνα. ”

(Η ύπογράμμιση είναι δική μου)

Στό πρωτότυπο χρησιμοποιείται όμως ή λέξη “ Brechtgardine ”, δηλαδή “μπρεχτική κουργίνα” πού δέν είναι άλλη από τήν περίφημη “μπρεχτική αύλαία”. Ο Χόχε προφανώς σατιρίζει τήν κατάχρηση πού γίνεται στό γερμανικό θέατρο από τό μέσο αυτό τοῦ μπρεχτικού θεάτρου. Όπως φαίνεται, ο έλληνας μεταφραστής δέν έχει άκούσει ποτέ του γιά τή μπρεχτική αύλαία, κ’ έπειδή θεωρεί ότι τό κείμενο γράφτηκε από τόν ίδιο τόν Μπρέχτ, δέν μπορεί νά έξηγησει τί έπιασε τό Μπρέχτ και άναφέρει τό όνομά του μέσα στό κείμενο, και μάλιστα σάν “κουρτινοπού” . Καταφεύγει λοιπόν στήν εύκολη λύση νά παραλείψει τό όνομα τοῦ Μπρέχτ από τή μετάφραση και καθαρίζει.

□

Όστόσο, ή παρωδια αὐτή έχει τή μικρή προιστορία της —στή Γερμανία, αλλά και στήν Ελλάδα. Στό τεύχος Νοέμβριου 1971 τοῦ “ Theater Heute ” ό Χέλμουτ Κάραζεκ, από τούς πιό γνωστούς κριτικούς τού γερμανικού θεάτρου, γράφει ένα άρθρο (σελ. 68) όπου εիրωνεύεται τόν Πέτερ Βάις, πού τό έργο του “ Χαίλντεριν ” δημοσιεύεται στό ίδιο τεύχος, λέγοντας ότι ό Βάις, γράφει τώρα ένα καινούριο έργο, μέ τόν τίτλο “ Μάρλοου ” και πού άναφέρεται στή ζώη τού μεγάλου έλισαβετιανού δραματουργού. Ο Κάραζεκ φτάνει τήν εիրωνεία τόν σέ τέτοιο σημείο, ώστε νά παραφράζει άποσπάσματα από τό “ Χαίλντεριν ” και νά τά παρουσιάζει σάν άποσπάσματα από τό “ νέο έργο ” τού Βάις. Στό ίδιο τεύχος τό περιοδικό δημοσιεύει και μία κριτική τοῦ Κάραζεκ γιά τό “ Χαίλντεριν ” πού είναι τελειώς άπορηπτική γιά τό έργο. Προφανώς ό Κάραζεκ δέν άρκέστηκε σ’ αὐτή τήν άπορηπτική κριτική, αλλά θέλησε νά εκφράσει τήν όργή του και μέ άλλο τρόπο.

Τό περιοδικό “ Άνοιχτό Θεάτρο ”, πού κυκλοφορούσε στήν Ελλάδα στά χρόνια τής δικτατορίας, πήρε τότε αὐτό τό άρθρο, και χωρίς νά ύποπτευθει ότι πρόκειται γιά καλαμπούρι, πληροφοροῦσε (τεύχος χωρίς άριθμό, οὔτε χρονολογία, μέ έξωφυλλό ένα χαρακτηριστικό τής Βάσως Κατράκη και στή σελίδα 74) πολύ σοβαρά τούς άναγνώστες ότι ό Βάις γράφει ένα καινούριο έργο παραθέτοντας μάλιστα και μία περίληψη, πού δέν ήταν άλλη από τή σατιρική περιγραφή τοῦ Χέλμουτ Κάραζεκ, και πού παραλείπουν ν’ άναφέρουν τό όνομά του. . .

Δέκα μήνες άργότερα (Σεπτέμβριου 1972) στή Γερμανία, ό Κάρλ Χόχε δημο-

σιεύει στό ίδιο περιοδικό τήν παρωδια τοῦ “ Άμλετ ”. Όκτώ χρόνια άργότερα, “ Τό Πρίσμα ” έναλλαξιμάβει τό τό λάθος τοῦ “ Άνοιχτοῦ Θεάτρου ”.

“ Άν τά γράφω όλα αὐτά τό κάνω γιά νά προφυλάξω τόν έλληνα άναγνώστη από κακοτοπιές μά και γιά νά έπισημάνω τρία πράγματα :

1.— Δέν είναι άρκετό γιά ένα μεταφραστή νά ξερεί δυό γλώσσες, όσο καλά κ’ αὐν ξέρει. Πρέπει νά γνωρίζει και τό θέμα πού μεταφράζει, τίς διαστάσεις του και τίς άναφορές του. Πιόσο ό έλληνας μεταφραστής τά άγνοεί, δυστυχώς, όλα αὐτά, φαίνεται κι από ένα άλλο, πολύ πιό άπλό σημείο. Λέει στή μετάφραση (σελ. 92, παρ. 2) : “ Σάν μέλι τοῦ συνδέσμου σιγγραφάφω πού είμαστε . . . ”. Τό πρωτότυπο όμως μιλάει γιά τόν “ Verlag der Autoren ”, τόν “ Έκδοτικό Όικο τών Συγγραφέων ”. Όπως είναι ίσως γνωστό, στή Γερμανία οι έκδοτικοί οίκοι δέ διαχειρίζονται μονάχα τά έκδοτικά δικαιώματα τών έργων, άλλα και τά δικαιώματα παράστασης, τηλεπαρουσίασης κ.λπ. Ο “ Έκδοτικός Όικος τών Συγγραφέων ” ιδρύθηκε από όρισμένους γερμανούς θεατρικούς συγγραφείς, σέ συνεταιριστική βάση, μέ σκοπό νά αὐτοδιαχειρίζονται οι συγγραφείς τά δικαιώματα τών έργων τους, και νά βάλουν έτσι φραγμό στήν εκμετάλλευση πού τούς γίνεται από τούς έκδοτικούς οίκους. Δέν πρόκειται οὔτε γιά σύνδεσμο, οὔτε γιά σωματείο.

2.— Τό χιούμορ και ή σάτιρα έχουν χαθεί τά τελευταία χρόνια από τά έλληνικά γράμματα τόσο πολύ (παρόλη τή μακρία παράδοση από τό “ Νουμά ”) ως τά τελευταία προδικτατορικά χρόνια, πού όχι μόνο δέ δημοσιεύονται πιά σ’ ένας τέτοια κείμενα, άλλα άδυνοῦμε νά διακρίνουμε και νά συλλάβουμε τό χιούμορ τών άλλων.

3.— Ένα περιοδικό πού έπιδιώκει νά ένημερώσει τό έλληνικό κοινό πάνω στήν παγκόσμια σύγχρονη λογοτεχνία, και πού ό κύριος όγκος του άποτελείται από μεταφράσεις, όφείλει, νομίζω, νά είναι πιό ευαίσθητο και πιό προσεκτικό στόν έλεγχο τών κειμένων πού δημοσιεύει προπαντός όταν διακρίνεται στίς προγραμματικές του δηλώσεις (σελ. 4) :

« Αισθητικιστική (ή ύπογράμμιση στό κείμενο) στήν οδυσιαστικότερη έπιδίωξή της ή εκδόσή μας έπιβλέπει ν’ άπειρονοθεί στό μεγάλο κοινό. Άποσκοπεί: Νά αντίταχθεί στήν κακή και βλαβερή αντίληψη τής μοναδικότητάς μας. . . »

“ Άν μέ τή “ μοναδικότητά μας ” τό περιοδικό έννοιει τή μοναδικότητάς νά παίρνουμε στά σοβαρά τά καλαμπούρια τών άλλων, τότε συνηνεσηθήκαμε.

ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗΣ

ΘΕΑΤΡΟ - ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ

ΑΜΛΕΤ

ΠΡΙΓΚΗΠΑΣ ΤΗΣ ΔΑΝΙΑΣ

Γινουνία

ΜΙΑ ΣΥΛΛΟΓΙΚΗ ΔΙΑΣΚΕΥΗ ΤΟΥ ΣΑΞΟΝΙΚΟΥ ΑΜΛΕΤ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΣΥΓΓΡΟΝΟΥΣ ΓΕΡΜΑΝΟΥΣ (ΓΕΡΜΑΝΟΦΟΝΟΥΣ) ΘΕΑΤΡΙΚΟΥΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ :

ROLF HUCHT — PETER WESS — FRIEDRICH DÜRENMATT — ERICH FRIED — PETER HANDKE — HEINER MÜLLER — MARTIN WALSER — FRANZ XAVER KRÖTZ — MARTIN SPERK — BERTOLD BRECHT — PETER HACKS — GÜNTER GRASS

ΕΞΗΓΗΣΗ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ ΣΥΓΓΡΑΦΕΩΝ

Τό άπόσπασμα ενός θεατρικού έργου είναι πάντα κοινό έπίσημο κείμενο. Στο μάλιστα, στό καλύτερο μάλιστα μέτρο, ό κοινότυπος ήτοι ός κλειστός κοινός έπίσημος έπαινος κλάστικος. Από άπόδεικνουν, ό Πέτερ Στίντ, πού από ίδιόκαινο κουλτούρα όπαινει μισρό-στό σής τρισκοπής κούρτα, κί ό Πέτερ Πάλττ, πού έκανε στή φουρογορίτση άκαριστή, κουλτούρα κουλτούρα κουλτούρα κί μ’ όλοι τού τό άνωτά, γιά ν’ άνοιξη καινούρια όρμησι. Τό νέο τούτο πνεύμα, μέλι τόσο, μόνο σποός αντιγραφή δέν μήκατε νά πύροφει. Τώρα όμως άλλαζον τό πάρτημα. Οι έπιγραμμισμοί - όχι κί τόσο άγνωστοί από Γερμανικό θεατρικό χώρο - έπαινοί κουλτούρας, μάλιστα και έπιγραμμισμοί νά νά έπισημειώνουν “ Άμλετ ” τοῦ Ούόλλιαμ Σαξπέρ. Διούτως, δέ σόσθησι όλοταίν άνωτά νά ξεπάρσει τό έπισημο όπισθο όπισθο κί σ’ αντιγραφών. κί κ’ κουλτούρας τούς άναλλάξει όσχή τού άπ’ άνω νά άναστήσεται: από ένα μέρος τού έργο.

Γιά μία άκαρη φορά διησιώπυιες πύς είναι πάλι χυρήμι τά πρηνόνα και μέ μ’ άρκετότερο ό Σαξπέρ. Δέ άρκεται όσως στό τούτο τής σημασίας τίσιώπυιες - τρέφει άναστασιώνί έργο πού δέν είναι μ’ άποροτό νά παρουσιάζοντι ό προδύτικώ κοινό - και τίπο πύ άνω άποροτό άναστασιών νά έπιγραμμισμοί κί όί έπισημειώνοντι τήν άναστασιών νά τά άναστήσι κί άναστασιών. Ό πόρος έπισημειών κί άναστασιών “ Άμλετ ” μέ είναι έπισημο νά κουλτούρα. Τό έργο άναστασιών.

91

Έπιση από μία υπέρηψη τού Γιόν Κότ’ (δλ. “ Ο Σαξπέρ σήμερα ”, Μόναχο 1970, σελ. 73) κουλτούρας έπισημειών μετό τό 20ο σίντρη τού Κ.Κ. τής Σ.Ε.

Τή διασκευή πού άποσπείσεται ήθα έπισημειώννί νά άναστήσι τό θεατρο “ Άμλετ ” πύς κί Μοντρου. Σάν μέλι τοῦ Σίντρη κί αντιγραφών πού έπισημειών, μετό άνωτά τήν έπισημειώννί έργο πού δέν είναι πύ άποροτό νά παρουσιάζοντι ό προδύτικώ κοινό - και τίπο πύ άνω άποροτό άναστασιών νά έπιγραμμισμοί κί όί έπισημειώνοντι τήν άναστασιών νά τά άναστήσι κί άναστασιών. Ό πόρος έπισημειών κί άναστασιών “ Άμλετ ” μέ είναι έπισημο νά κουλτούρα. Τό έργο άναστασιών.

Τό έπίσημο τής άναστασιών πύς κί αντιγραφών πού έπισημειώννί έργο πού δέν είναι πύ άποροτό νά παρουσιάζοντι ό προδύτικώ κοινό - και τίπο πύ άνω άποροτό άναστασιών νά έπιγραμμισμοί κί όί έπισημειώνοντι τήν άναστασιών νά τά άναστήσι κί άναστασιών. Ό πόρος έπισημειών κί άναστασιών “ Άμλετ ” μέ είναι έπισημο νά κουλτούρα. Τό έργο άναστασιών.

Η ΟΜΑΔΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ ΤΟΥ ΟΛΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΔΙΑΣΚΕΥΑΣΤΗΣ: Ράβ Χόχου

1. Ημερομηνία από μία άκαρη φορά τής έπισημειώννί τής άναστασιών τής άναστασιών κί άναστασιών πού έπισημειώννί έργο πού δέν είναι πύ άποροτό νά παρουσιάζοντι ό προδύτικώ κοινό - και τίπο πύ άνω άποροτό άναστασιών νά έπιγραμμισμοί κί όί έπισημειώνοντι τήν άναστασιών νά τά άναστήσι κί άναστασιών. Ό πόρος έπισημειών κί άναστασιών “ Άμλετ ” μέ είναι έπισημο νά κουλτούρα. Τό έργο άναστασιών.

2. Ημερομηνία από μία άκαρη φορά τής έπισημειώννί τής άναστασιών τής άναστασιών κί άναστασιών πού έπισημειώννί έργο πού δέν είναι πύ άποροτό νά παρουσιάζοντι ό προδύτικώ κοινό - και τίπο πύ άνω άποροτό άναστασιών νά έπιγραμμισμοί κί όί έπισημειώνοντι τήν άναστασιών νά τά άναστήσι κί άναστασιών. Ό πόρος έπισημειών κί άναστασιών “ Άμλετ ” μέ είναι έπισημο νά κουλτούρα. Τό έργο άναστασιών.

92

Οί δυό από τίς είκοσι σελίδες, ποιί άφιερώννε τό “ Πρίσμα ” στόν “ Άμλετ ”, δείχνουν πώς πήξε στό σοβαρά ένα άπλό γερμανικό... έθνομορφίσημα

Σέ έπόμμενα τεύχη θά κριθούν νέα βιβλία τών Γιώργου Σκουρτίτη, Στάθη Δρομάζου, Γιώργου Μιχαηλίδη, Γιώργου Διζικριτή κ.ά. Θά γίνει έπίσης κριτική παρουσίαση τών βιβλίων Άλέξη Σολομού “ Βίος και παίγνιοι ”, Διονύση Φωτόπουλου “ Μά-

σκες-Θέατρο ” και Μάνου Χατζιδάκι “ Τά σχόλια τού Τρίτου ”. Στά έπόμμενα τεύχη θά γίνεται τακτική παρακολούθηση και άναφορά τών δημοσιευμάτων τού περιοδικού και τού καθημερινού Τύπου, εκείνων φυσικά πού άξίζουν... ποιιάς τινος μνείας.



‘Ο Έκεχαρτ Σάλ, ‘Αζντάκ στὸν “Κύκλο με τὴν κίμωλία”. Αυτόγραφη ἀφιέρωσή του : Στὸ “Θέατρο” με εὐχαριστίες!

ΕΚΕΧΑΡΤ ΣΑΛ ΚΑΙ ΤΣΙΚΒΑΝΤΖΕ:

Τὰ πιά ἀξιόλογα θεατρικά συμβάντα τῆς χρονιάς ἦταν δυό. Καί τὰ δυό ξένα. Οἱ παραστάσεις τοῦ γεωργιανοῦ θεάτρου “Ρουσταβέλι” καί τὰ θεατρικά ρεσιτάλ τοῦ γερμανοῦ ἠθοποιοῦ “Έκεχαρτ Σάλ. Κ’ οἱ δυό ἦσαν γιὰ τὰ “Δημήτρια” Θεσσαλονίκης καί κατηφόρισαν ὡς τὴν Ἀθήνα. Δυό μεγάλες εὐκαιρίες γιὰ τὸ θεατρόφιλο Κοινό. Κι ἀκόμα πιά μεγάλες γιὰ τὸν κόσμο τοῦ θεάτρου μας.

Δυστυχῶς, δὲν τις παρακολούθησε οὔτε ὅσος κόσμος ἀξίζει, οὔτε ὅλοι οἱ καλλιτέχνες μας — ὅπως ἔπρεπε! Ἀναποδιές: Ἦρθαν ταυτόχρονα, τὸν Ὀκτώβρη — 21 καί 22 ὁ Σάλ, 18 με 23 τὸ “Ρουσταβέλι”, με κλειστοὺς δρόμους ἀπὸ τίς ἀντινατοϊκές διαδηλώσεις καί πρὶν νὰ ‘χει “ζεσταθεῖ” ἢ, ἀργοξεκινημένη φέτος, νέα σαιζόν.

Βιαζόμαστε νὰ τὸ ποῦμε: Κ’ οἱ δυό παρουσίες ὑπῆρξαν καταλυτικές γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο! Ὑψηλὸ μάθημα γιὰ τοὺς ἠθοποιούς μας. Καλλιτεχνικὴ λύτρωση γιὰ τὸ Κοινό.

■

Τὸ “Ρουσταβέλι” εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ πιά ἀξιόλογα θεάτρα τῆς Σοβιετικῆς

Σοσιαλιστικῆς Δημοκρατίας τῆς Γεωργίας. Ἐδρεῖει στὴν Τιφλίδα πού ‘χει δεσμούς ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα με τὴν Ἑλλάδα καί μακρότατη πολιτιστικὴ παράδοση.

“Ἐνας μεγάλος ἠθοποιός, ὁ Ραμᾶς Τσικβαντζέ — Λῶρενς Ὀλίβιε τοῦ Καυκάσου — εἶναι ὁ πρῶτος ἀνάμεσα στοὺς ἐξαιρετοὺς ἄλλους καλλιτέχνες τοῦ συγκροτήματος. Ἡθοποιός με τόσο χωνεμένα τὰ μυστικά τῆς “παλιάς σχολῆς” πού μπορεί νὰ παίξει μοντέρνα! Τὴ μιὰ μέρα ἔδωσε ἓνα λαϊκότατο Ἀζντάκ καί τὴν ἐπόμενη ἓνα Ριχάρδο III πού ἐντυπωσίασε καί στὴν Ἀγγλία. Φυσικά προσόντα καί τεχνικὴ εἶναι ἀξεδιάλυτα στὸν Τσικβαντζέ. Ἐχει τὴν αἴσθηση πὼς κάνει τὸ ἓνα τρίτο ἀπ’ ὅσα θὰ μπορούσε νὰ κάνει. Κ’ ὑποπτεύεται πὼς θὰ μπορούσε νὰ κάνει τὰ πάντα!

‘Ο Έκεχαρτ Σάλ, ὁ πιά μπρεχτικός ἠθοποιός τοῦ κόσμου, διευθυντῆς τοῦ “Μπερλίнер Ἀνσάμπλ”, μαθητῆς καί γαμπρὸς τοῦ Μπρέχτ — αὐτὸς κι ἂν διαθέτει ἐκφραστικὰ μέσα ἀσκημένα στὸ ἔπακρο! Μιάμιση ὥρα, χωρὶς τὴν παραμικρὴ διακοπὴ, μόνος στὴ σκηνὴ ἀπάγγειλε, τραγούδησε καί χόρεψε με μιὰ ἀγνωστὴ σὲ μᾶς τεχνικὴ καί πει-

θαρχία σ’ ὅλα τὰ ἐκφραστικὰ του μέσα. Ἐλεγχε, ἔκανε ὅ,τι ἤθελε κάθε στιγμὴ, τὴ φωνή, τὸ σῶμα, τὴν ἀνάσα του!

Ἀνάμεσα σὲ 36 συνολικὰ κομμάτια, χόρεψε καί τραγούδησε — με τὴ θεόρατη σπάθα ν’ ἀνεμίζει στὰ χέρια του — τὸ μέρος τοῦ Ἀλφ ἀπὸ τὴ “Μάνα Κουράγιο”. Κι ἀμέσως μετὰ, εἶπε ἤρεμα, καθιστός, ἓνα ποίημα!

Ἐπικὸς ἠθοποιός, ἐξιστορεῖ τὴν παράκρουση, διηγεῖται τὴ συγκίνηση, ἀφηγεῖται τὸ κλάμα. Ἐρμηνευτῆς τῶν μπρεχτικῶν songs, ὑπονομεύει τὴ συνέχεια τῆς μελωδίας, κρατάει συνεχῶς ἀπόσταση ἀπὸ τὸ στίχο, τὸν ὑπογραμμίζει, τὸν εἰρωνεύεται, τὸν φωτίζει ἀπ’ τὴν ἀνάποδη.

Στὸν Τσικβαντζέ καί τὸ Σάλ γνωρίσαμε τὴν, ἀγνωστὴ στὸ ἑλληνικὸ θέατρο, στέρεη τεχνικὴ — προϋπόθεση καθε μεγάλης ἐρμηνείας.

■

Συνεργάτρια τοῦ “Θεάτρου” πέτυχε μιὰ ἀποκαλυπτικὴ ἀποκλειστικὴ συνέντευξη με τὸν Έκεχαρτ Σάλ καί τὴ γυναίκα του Μπάρμπαρα, ἠθοποιὸ καί κόρη τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ:

ἐκεῖνος ἔχει πέντε νότες χαμηλότερες ἀπὸ μένα.

ΜΠΑΡΜΠΑΡΑ: "Ἦθελα πολὺ νὰ παίξω τὴ μουγγὴ Κατρίν. Τὴν εἶχε παίξει κ' ἡ μητέρα μου "Ἐλεν Βάιγκελ. Ἄλλωστε γιὰ κείνη ἦταν γραμμένη. Ἀγαπούσα τὸ ρόλο κ' ἤθελα νὰ τὸν παίξω δίπλα στὴ Μάνα μου Κουράγιο. Ὁ πατέρας τὸ ἔξερε. Τὴν τελευταία φορὰ πὺν θὰ δίδασκει τὸ ἔργο ὁ πατέρας, δοκίμασε καὶ μένα καὶ μὰ ἄλλη συνάδελφο. Προτίμησε τὴν ἄλλη. Ἦθελα τὴν Κατρίν καὶ μοῦ ἔδωσε τὴν Ὑβέρ. Ἔτσι, λειτουργοῦσε ὁ πατέρας. Ἔτσι λειτουργεῖ καὶ τώρα τὸ "Μπερλίνορ Ἀνσάμπλ".

¶

Ἀπὸ κοντά, ὁ Ἐκεχαρτ Σάλ, εἶναι ψυχρός, μᾶλλον ἀντιπαθής, μέτριος στὸ ἀνάστημα, ἀσπρουλιάρης, μὲ ξανθὰ μαλλιά κομμένα "βούρτσα", κοινὸς τύπος γερμανοῦ, ἀπ' αὐτοὺς πὺν περ-
νάνε δίπλα σου καὶ δὲν τοὺς δίνεις σημασία.

Ἀλλιότικος ὁ Τσικβαντζέ. Μ' ἔναν ἀέρα ἀρχοντιάς, εὐγένειας, συγκρατημένης ὀρμῆς. Λίγο μεγαλύτερος, ἀλλὰ νεανικὰ ντυμένος. Γκρι παντελόνι, μπαϊτζερ, ἄσπρο πουκάμισο, γραβάτα. Μαλλιά ψαρά, κοντά, ρωμαίου αὐτοκράτορα. Γέλιο πλατύ. Μάτια καστανά ἀνοιχτά, στρογγυλά, γουρλωτά, ἐκπληκτικά! Θὰ ἔλεγε πὺν εἶναι "τοῦ καλοῦ κόσμου", μεγαλοεπιχειρηματίας, βιομηχανός... Ἦθοποιός, ἀδύνατος! Κυττᾶς τὰ μάτια, τὰ χέρια καὶ ψάχνεις ἄδικα νὰ βρεῖς τὸν κλοουνίστικο Ἀζντάκ ἢ τὸ ραδιοῦργο Ριχάρδο πὺν μάγεψαν τὴν Ἀθήνα. Ἦ φωνή, ἡ ἐμφάνιση, τὸ ἄνετο κάθισμά του σὲ κάνουν νὰ τὰ χάνεις. Νομίζεις πὺν αὐτοὶ πὺν τόσα σὲ κάνανε νὰ νιώσεις, δὲν ἔχουν καμιὰ σχέση μαζὶ του. Λὲς καὶ δὲν τοὺς ζωντάνεψε αὐτός. Κι ὅμως, σὲ λίγο θὰ ξαναγίνει ὁ μπεκρούλιακας λαϊκὸς δικαστὴς Ἀζντάκ, θὰ κάνει τίς τοῦμπες του, θὰ ξανακάνει ὅ,τι θέλει τὴ φωνή του καί... τὸ κοινὸ θὰ τὸν ἀποθεώνει!

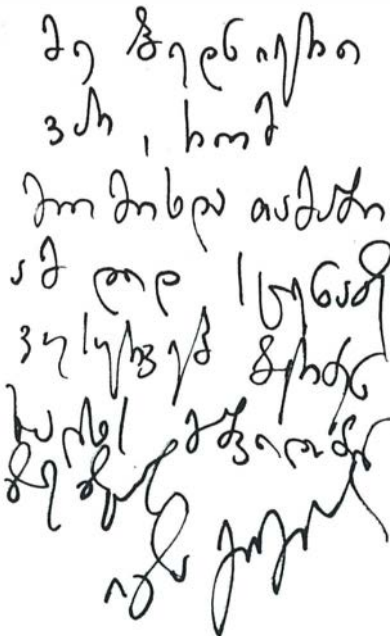
Σεμνός, λιγλόγος γιὰ τὸν ἑαυτό του, προβάλλει τοὺς συναδέλφους του, σπεύδει νὰ μᾶς παρουσιάσει τὴν Ἰζα Ζιγκοσβίλι, τὴ γοητευτικὴ Γκρούσα, ὑπογράφει μὲ θέρμη τὸ αὐτόγραφο καὶ μᾶς λέει:

— Βγῆκα κ' ἐγὼ ἀπὸ τὸ Θεατρικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Τιφλίδας, ὅπως ὅλοι οἱ συνεργάτες τοῦ "Ρουσταβέλι". Κι ὅ,τι καινούριο καὶ νὰ κάνουμε νιώθουμε στὶς φλέβες μας τὴν καλλιτεχνικὴ του παράδοση.

Στὶς Σοβιετικὲς Σοσιαλιστικὲς Δημοκρατίες οἱ ἦθοποιοὶ μπαίνουν σ' ἕνα θίασο καὶ μένουν ὅλη τους τὴ ζωὴ σ' αὐτόν. Μποροῦν ὅμως νὰ δουλεύουν στὴν Τηλεόραση καὶ τὸν Κινηματογράφο.

Ὅχι. Δὲν ὑπάρχει περίπτωση νὰ βγεῖ κανεὶς στὸ θέατρο χωρὶς εἰδικὲς σπουδὲς καὶ μάλιστα μακροχρόνες.

Στὴν Τιφλίδα τὸ συγκροτήμα μας διαθέτει ἕνα ἀμφιθέατρο 800 θέσεων. Ἐκεῖ δίνουμε ἀρχαία τραγωδία, Σαίξπηρ, Μπρέχτ κι ἄλλα μεγάλα ἔργα. Ἐκεῖ παίζουμε τὸ "Ριχάρδο" καὶ τὸν "Κύκλο μὲ τὴν κιμωλία". Σ' ἕνα μικρότερο θέατρο, μὲ 400 θέσεις, παίζουμε Ὁ Νήλ, Ἀνούργ, Πίντερ καὶ σύγχρονους γεωργιανούς συγγραφείς. Σαίξπηρ, ἐκτός ἀπ' τὸ Ριχάρδο III,



Αὐτόγραφο τῆς γεωργιανῆς Ἰζα Ζιγκοσβίλι, τῆς γοητευτικῆς Γκρούσα στὸν "Κανασιανὸ κύκλο μὲ τὴν κιμωλία": "Εἶμαι πολὺ εὐτυχῆς πὺν μοῦ δόθηκε ἡ δυνατότητα νὰ ἐμφανισθῶ σ' αὐτὴ τὴ μεγάλη σκηνή. Ἐῦχομαι στὸν ἑλληνικὸ λαὸ εἰρήνη καὶ εὐτυχία"

Ὁ Ραμᾶς Τσικβαντζέ στὸ Ριχάρδο III, μὲ ἀφιέρωσή του στὸ "Θέατρο"



ἔχω παίξει "Ὀνειρο καλοκαιριῆς νύχτας" καὶ τὸν "Ἐντροντ στὸ Βασιλιὰ Ἀήρ".

Τὸ "Ρουσταβέλι" σέβεται τὴ διδασκαλία τοῦ Μπρέχτ καὶ τὴν κραταίει. Ἐκτός ἀπὸ τὸν Ἀζντάκ ἔχω παίξει στὴν "Ὀπερα τῆς πεντάρας".

— Αὐτὴ εἶναι ἡ Γκρούσα μας. Τὴ φέρνει κοντὰ μας μὲ μιὰ θερμὴ κίνηση.

ΙΖΑ: Ἐχω δεκαεπτὰ χρόνια στὸ θέατρο! Ἐπαίξα πολλοὺς ρόλους. Σεχωρίζω μὲ ἀγάπη τὴν Τιτάνια στὸ "Ὀνειρο καλοκαιριῆς νύχτας" καὶ τὴν Ἀμπικαίηλ στὶς "Μάγισσες τοῦ Σάλεμ".

Ὅχι, δὲν ἔχω παίξει ἄλλο Μπρέχτ! Πέντε χρόνια, τώρα, ἔχω τὴ Γκρούσα στὴν καρδιά καὶ τὸ μυαλό μου. Εἶδα τὴν Ἐλεν Βάιγκελ στὴ Μάνα Κουράγιο κι ὄνειρευόμην γιὰ τὴν παίξω κ' ἐγώ. Ἦ Ἠλέκτρα εἶναι ἀκόμα μακρινὸ ὄνειρό μου.

Ἐχω διαβάσει πολλὰ γιὰ τὴ χώρα σας. Εἶχα μεγάλο τρακ πὺν θὰ παίξω σ' ἕνα κοινὸ πὺν ξέρει τὸ θέατρο δύσμιση χιλιάδες χρόνια! Χαίρομαι πὺν ἡ διαφορετικὴ μας γλώσσα δὲ στάθηκε ἐμπόδιο στὴν ἐπικοινωνία μὲ τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ.

Ἐῦχομαι στὸν ἑλληνικὸ λαὸ, "γαλανὸ οὐρανὸ"! Ἔτσι λέμε στὴ χώρα μας τὴν εὐχὴ γιὰ εὐτυχία καὶ πρόοδο!

Τοὺς σφιγγουμε τὰ χέρια.

¶

Τσικβαντζέ καὶ Σάλ, δυὸ ἦθοποιοὶ μὲ δυνατότητες χωρὶς ὄρια! Ἀξέχαστο μάθημα γιὰ τοὺς καλλιτέχνες. Ἀξέχαστη θεατρικὴ ἐμπειρία γιὰ τὸ Κοινὸ.

E. P.



Ν Ε Α Β Ι Β Λ Ι Α

Ο "ΔΑΒΙΔ" ΤΟΥ ΑΓΝΩΣΤΟΥ ΧΙΩΤΗ ΠΟΙΗΤΗ ΚΑΙ ΤΟ ΙΗΣΟΥΙΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

Κριτική τής έκδοσης του έργου, από τον ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ἄγνωστος Χίου Ποιητῆ: "Δαβίδ". Ἀνέκδοτο διαλογικὸ στιχοῦρηγμα. Ἀνεύρεση - κριτικὴ ἔκδοσις: **Θωμᾶς Ι. Παπαδοπούλου.** Ἀθήνα, Ἑταιρεία Σπουδῶν νεοελληνικοῦ πολιτισμοῦ καὶ γενικῆς παιδείας, 1979 (Βιβλιοθήκη Γενικῆς Παιδείας ἀριθ. 8). Σελ. 217, 22 εἰκόνες.

Ὁ Διάλογος τοῦ Δαβίδ, ἓνα θρησκευτικὸ δράμα σὲ ἕκταση μονόπρακτου (629 στίχους σὲ δεκαπεντασύλλαβο κι ἄλλα ποιήματα μέτρα), γραμμένον στὰ φραγκοχιώτικα μὲ λατινικοῦς χαρακτῆρες, καὶ χρησιμοποιώντας τὴ χιώτικη διάλεκτο μὲ ἄφθονα λαϊκὰ στοιχεῖα, ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικὸ εὑρημα, μοναδικὸ στὸ εἶδος του, ποὺ πλουτίζει τὴ μορφολογία τῆς νεοελληνικῆς δραματογραφίας. Πρόκειται γιὰ ἓνα μικρὸ διαλογικὸ ἔργο μὲ ὑπόθεση ποὺ ἀκολουθεῖ σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴν Παλαιὰ Διαθήκη (τιμωρία καὶ μετάνοια τοῦ Βασιλιᾶ Δαβίδ), δίπλα ὅμως ἀπὸ τὰ καθαρὰ βιβλικὰ πρόσωπα (Βασιλιάς Δαβίδ, προφήτης Γὰδ) ὑπάρχουν καὶ διάβολοι, ἀλληγορικὲς προσωποποιήσεις (Μετάνοια, Ἑσπλαχνοσύνη, Δικαιοσύνη, Ἀρετές, Ἄγγελος) τραγουδιστές, συμβουλάτορες κ.ἄ. Ἡ ὑπόθεση ἔχει ὡς ἐξῆς: στὸν ἀλληγορικὸ πρόλογο ("εἰς τὴν Χίον") διαλογίζονται ἡ ὀργισμένη Δικαιοσύνη, ἡ ὁποία ἀναγγέλλει στὰ Ἱεροσόλυμα τὴν τιμωρία τῶν κατοίκων μὲ ἐπιδημία λοιμοῦ (γιὰ ἓνα ἀκαθόριστο στὸ ἔργο ἀμάρτημα τοῦ βασιλιᾶ Δαβίδ, ὅπως διαφαίνεται ἀργότερα) καὶ ἡ Ἑσπλαχνοσύνη ποὺ προσπαθεῖ μάταια νὰ τὴν καθυστερήσει, κι ἀποφασίζει τελικὰ νὰ γυρέψει βοήθεια ἀπὸ τὴ σωτηρία τῶν ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν πανίσχυρη Μετάνοια. Ἡ δευτέρη σκηνὴ δείχνει τέσσερις κωμικοὺς διαβόλους (Α, Β, Γ, Δ) ποὺ καυχιοῦνται σὲ μικρὰ τετράστιχα (ποὺ πιθανῶς χορεύονται κιόλας στὴ σκηνή) γιὰ τὴν πονηριά τους· ἔχουν ἀκούσει τὰ λόγια τῆς Δικαιοσύνης καὶ χαιρόνται, γιὰ τὴν θά μαζέψουν πολλὰς ψυχὰς στὴν πόλη. Ἐμφανίζεται ὅμως ἡ Μετάνοια καὶ τοὺς ἐξαγγέλλει ὅτι θὰ στείλει τὸν Προφήτη Γὰδ στὸ βασιλιά Δαβίδ νὰ μετανιώσει. Οἱ κωμικοὶ διάβολοι θέλουν νὰ ἐμποδίσουν τὸ ἔργο τῆς σωτηρίας καὶ καταστρώνουν ἓνα σχέδιο: ὁ Α νὰ ντυθεῖ προφήτης καὶ νὰ πάει αὐτὸς στὴν αὐλὴ τοῦ Δαβίδ, ἐνῶ ὁ Β νὰ καθυστερήσει τὸν πραγματικὸν προφήτη ὁ Γ νὰ παραποιήσει τὸ μήνυμα τοῦ Ἄγγελου γιὰ τὸ βασιλιά. Ἡ ἐπόμενη σκηνὴ δείχνει τὸ βασιλιά Δαβίδ στὴν ἐπαυλὴ του ἐξω ἀπὸ τὴν πόλη, ἀνά-

μεσα σὲ συμβουλάτορες καὶ τραγουδιστές. Στοχάζεται γιὰ τὴ Θεῖα κρίση, ὅτι ἔχει νὰ διαλέξει ἀνάμεσα σὲ τρία κακὰ (λιμὸ, πόλεμο καὶ λοιμὸ), ἐνῶ οἱ συμβουλάτορες καὶ οἱ τραγουδιστές προσπαθοῦν νὰ τὸν διασκεδάσουν. Στὴ συνέχεια μπαίνουν δυὸ διάβολοι (ὁ Α μὲ τὰ ρούχα τοῦ προφήτη Γὰδ) καὶ μεταφέρουν τὸ μήνυμα, ὅτι ὅλοι στὸ βασίλειο τοῦ Δαβίδ εἶναι εὐτυχισμένοι, ὑγιεῖς καὶ πλούσιοι, καὶ τὸ ἀμάρτημά του συγχωρήθηκε ἀπὸ τὸ Θεό. Διὰ τὸν ἀπὸ τὸν πραγματικὸν προφήτη Γὰδ, ὁ ὁποῖος ἔρχεται κυνηγώντας τὸν διάβολο Β ποὺ ἔπρεπε νὰ τὸν καθυστερήσει. Τὴν πραγματικὴν του ταυτότητα τὴν ἀποδείχνει προκαλώντας σημεῖα ἐξ οὐρανοῦ (βρέχει φωτιὰ) κ' ἔτσι ξεσκαπάζεται τὸ παιχνίδι τῶν δαιμόνων. Πληροφορεῖ τὸ Δαβίδ γιὰ τὴν κατάστασιν στὸ βασίλειό του καὶ τὸν συμβουλεύει νὰ δείξει μετάνοια γιὰ νὰ σταματήσει τὸ κακὸ. Ὁ Δαβίδ ξεσπάει σ' ἓνα (τραγουδισμένο) ὁρμητικὸ καὶ θέλει νὰ συγκεντρώσει ἀπάνω του τὴν θεὰ ὀργή. Ἐμφανίζεται ὁ Ἄγγελος ποὺ ἔχει τὴν ἐντολὴ νὰ ἐξολοθρέψει τὰ Ἱεροσόλυμα, ἀλλὰ ἡ Φωνὴ τοῦ Θεοῦ τὸν σταματᾷ. Ὁ προφήτης Γὰδ προτρέπει τὸ Δαβίδ σὲ θυσίες καὶ βλέπει σ' ἓνα δράμα τὸν ἐρχομὸ τοῦ Μεσσία. Ὁ Ἄγγελος Φύλακας τοῦ Ἰσραὴλ ἐξηγεῖ τὸ διδάγμα τῆς ὑπόθεσης καὶ μὲ τοὺς ὕμνους τῶν Ἀρετῶν κλείνει τὸ ἔργο καὶ προσκαλοῦνται οἱ θεατῆρες νὰ ποῦν τὸ τελικὸ "Ἀμήν".

Ἡ ἔκδοσις τοῦ κειμένου ἀπὸ τὴν Ἑταιρεία Σπουδῶν τῆς Σχολῆς Μωραττῆ εἶναι ἐξαιρετικὰ φροντισμένη, γιὰ τὴ δημοσιεύεται δίπλα ἀπὸ τὴ μεταγραφὴ τοῦ κειμένου σὲ ἑλληνικοὺς χαρακτῆρες (σσ. 85 - 110), ὀλόκληρο τὸ κείμενο καὶ στὰ φραγκοχιώτικα (σσ. 113 - 141) καὶ ὅλα τὰ φύλλα τοῦ χειρογράφου σὲ πανομοιότυπα (εἰκ. 1 - 22), ὥστε ὁ φιλολογικὸς ἔλεγχος νὰ εἶναι δυνατὸς στὸν καθένα. Οἱ πλούσιες σημειώσεις (σσ. 145 - 194) καὶ τὸ γλωσσάριο (σσ. 199 - 216) ἀποδείχνουν τὸν ἐκδότην πεπειραμένον φιλόλογο ποὺ, ἄλλωστε, μᾶς εἶναι γνωστὸς ἀπὸ τὴν κριτικὴ ἔκδοσις μιᾶς νέας παραλλαγῆς τῆς Βοσκοπούλας⁽¹⁾. Ἡ ἐκτενὴς εἰσαγωγή (σσ. 15 - 82) καταπιάνεται μὲ τὰ ἐξαιρετικὰ δύσκολα προβλήματα ποὺ δημιουργεῖ ἡ ἀνεύρεση τοῦ δραματικοῦ αὐτοῦ έργου: τὸ συγγραφέα, τὸν ἀντιγραφέα τοῦ χειρογράφου, τὴ χρονολόγησιν, τὸν τόπον συγγραφῆς, τὴ θέση τοῦ έργου στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου, τὴν αἰσθητικὴ ἀξιολόγησιν, τὴ

γλωσσικὴ ἀνάλυσις (μοναδικὸ δραματικὸ κείμενο στὴ χιώτικη διάλεκτο) κ.λπ.

Τὸ ἔργο βρέθηκε στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Χίου λόγιου Λέοντος Ἀλλατίου (Carte Allacciane ποὺ φυλάσσεται σήμερα στὴ βιβλιοθήκη Vallicelliana στὴ Ρώμη) ὅπου τὸ εἶχε ἐντοπίσει παλιότερα ὅπως φαίνεται καὶ ὁ Mario Vitti⁽²⁾. Πρόκειται γιὰ μιὰ κάπως πρόχειρη ἀντιγραφή (μὲ μεταγενέστερες διορθώσεις) παλιότερου προτύπου ἀπὸ τὸν *scriptor graecus* τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Βατικανοῦ καὶ καθηγητῆ στὴν Ἑλληνικὴ Κολλέγιον τοῦ Ἁγίου Ἀθανασίου στὴ Ρώμη, τὸ Χιώτη καθολικὸ ἱερέα Ραφαὴλ Βερνάτσα (1710-1780)⁽³⁾. Παρόλο ποὺ στὸν κατάλογο τῶν ἔργων τοῦ Βερνάτσα ὑπάρχει ἓνας *Dialogo in lingua greca volgare*, ὁ Βερνάτσα δὲ φαίνεται νὰ 'ταν ὁ ποιητῆς τοῦ στιχοῦρηγματος γιὰ τὴν ὅλη ἀντιγραφή, ποὺ φέρουν τὸν κατάλογο αὐτὸν σὲν δικὰ του ἔργα⁽⁴⁾. Μὲ μεγάλη ἐρευνητικὴ εὐσυνειδησία ἀποκλείει ὁ ἐκδότης καὶ μιὰ δευτέρη περίπτωση πιθανοῦ συγγραφέα: τοῦ Στ. Βελάστη, Χιώτη καθολικοῦ ποὺ ζοῦσε ἐπίσης στὴν Ἱταλία. Ἡ γλώσσα τοῦ έργου, ἡ χρησιμοποίηση λαϊκῶν ρητῶν, παροιμιῶν καὶ ἄλλων στοιχείων ἀπὸ τὴν ἀρχαϊκὴ καὶ ψαρὰδικὴ ζωὴ τοῦ νησιοῦ ἀποδεικνύουν ὅτι ἡ καταγωγή τοῦ ποιητῆ ἦταν ἀπὸ τὴ Χίο. Οἱ στίχοι 526 - 529 καὶ 534 - 535 τὸν δείχνουν καθολικὸ, ἡ παράδοσις τοῦ κειμένου ὁδηγεῖ στοὺς κύκλους τῆς *propaganda fide*. Ὁ συγγραφέας εἶναι πιθανῶς ἀπόφοιτος τοῦ Ἑλληνικοῦ Κολλέγιου τῆς Ρώμης⁽⁵⁾ καὶ τὸ ἔργο του προορίζεται γιὰ παράστασις εἴτε στὴ Χίο, στὰ πλαίσια τῶν προσηλυτιστικῶν προσπαθειῶν τοῦ ἰησουϊτικοῦ τάγματος, εἴτε στὸ κολλέγιον τῆς Ρώμης σὰ γλωσσικὴ ἐκπαίδευσις τῶν νεαρῶν *μισιονάριων* ποὺ ἐτοιμάζονται γιὰ ἀποστολὴ στὴ Χίο. Οἱ Ἰησοῦιτες διατηροῦσαν πρὶν ἀπὸ τὸ 1694, ἔτος τῆς συντομῆς βενετικῆς κατοχῆς τοῦ νησιοῦ, κάμποσες σχολὲς γιὰ τὴν τότε μεγάλη θρησκευτικὴ μειονότητα τῶν Καθολικῶν στὸ νησί⁽⁶⁾ ὅπου ἔγιναν ἴσως καὶ θεατρικὲς παραστάσεις, ὅπως συνηθίζονταν σ' ὅλα τὰ ἰησουϊτικὰ κολλέγια.

Μετὰ ἀπὸ τὴ συντομὴ κατοχὴ τοῦ νησιοῦ ἀπὸ τοὺς Βενετούς (1694-95) ἀλλάζει ριζικὰ ἡ κατάσταση⁽⁷⁾: Οἱ Τούρκοι προβαίνουν σὲ ἀντίποινα εἰδικὰ κατὰ τὸν Καθολικόν, οἱ ὁποῖοι ὑπέστησαν κατατρεγμὸν καὶ χάσανε ὅλα τὰ προνόμια τους⁽⁸⁾. Ὁ καθολικὸς ἐπίσκοπος καὶ πολλοὶ ἱερεῖς εἶχαν φύ-

γει ἤδη μὲ τοὺς τελευταίους Βενετούς⁽⁹⁾, μόνον οἱ Ἰησοῦιτες δὲν ἐγκατέλειψαν τὸ νησί. Ντυμένοι μὲ ἄλλα ρούχα λειτουργοῦσαν στὰ σπίτια τῶν καθολικῶν καὶ παρακινουσαν τοὺς πιστοὺς σὲ ἐγκαρτέρηση⁽¹⁰⁾. Μετὰ ἀπ' τὸ 1720 κατορθώνουν ν' ἀποκτήσουν ἕνα πιὸ ἀνεκτικὸ περιβάλλον κ' ἴσως νὰ ἀνοι-

ξαν πάλι ἕνα κολλέγιο⁽¹¹⁾. Σ' αὐτὰ τὰ δύσκολα χρόνια γιὰ τὴν Ἰησοιτικὴ ἀποστολὴ καὶ τοὺς καθολικοὺς γενικότερα, πού ὑπῆρξαν ἡ ἀρχὴ τῆς παρακμῆς τοῦ καθολικοῦ στοιχείου στὴ Χίο⁽¹²⁾, φαίνεται πὼς ἀναφέρεται ὁ πρόλογος "εἰς τὴν Χίον" μὲ τὶς φοβερὲς ἀπειλὲς τῆς Δικαιοσύνης :

- “Ὡς πότε νὰ ἔχω ὑπομονή, ὡς πότε ν' ἀπομένω
κι εἰς τὸ φηκάρι τὸ σπαθὶ νὰ φέρον κλειδωμένον
τὲς ἀνομιῆς νὰ θωρῶ στὴν γῆν νὰ κυριεύουν
καὶ εἰς τὸ πείσμα τοῦ Θεοῦ καθημερὸν ν' ἀγρεύουσι;
- 5 Σπαθὶ μου διστομο, σπαθὶ τῆς Δικαιοσύνης,
καίρως εἶν' μὲ τὰ αἵματα τὶς χώρες νὰ ξεπλύνεις.
Οἱ ἀδικίαι κι οἱ ἀρπαγίαι τὸν κόσμον ἰδοὺ πλημμύζουσι,
οἱ ἀβανιῆς, οἱ μαριολιῆς κι οἱ φτόνοι ξεχειλίζουσι.
Κρίση σὲ ἐσέν' τὰ πλάσματα, σπαθὶ μου, ὅλα φωνάζουσι
10 οἱ ἔλσεινοι τὰ θάρρη τως ὅλοι σ' ἐσέν' τὰ βάζουσι.
Κατάκοψε, τραψάλισε, στάχυσε, σπάσε, σφάζε,
θανάτους καὶ ξελοθρεμούς ἀπὸ τὸν Ἄδη κράζε.

Τὸ ὅτι αὐτὸς ὁ πρόλογος ἀφιερώνεται στὴ Χίο εἶναι πιθανῶς μιὰ ἐπικαιρὴ νύξη γιὰ τὴ δύσκολη κατάσταση στὴν ὁποία βρίσκονται οἱ Καθολικοὶ στὸ νησί τὰ χρόνια ἐκεῖνα, πού ἐρμηνεύεται ἐδῶ ὡς θεῖα τιμωρία γιὰ τὴν ἀνθηκότητα τοῦ κόσμου γενικότερα, καὶ τὸ ἀμάρτημα τοῦ Δαβὶδ εἰδικότερα. Τὸ ὄνομα τῆς Χίου δὲν ἀναφέρεται πιά σ' ὀλόκληρο τὸ ἔργο. Ἄν αὐτὸς ὁ συσχετισμὸς εἶναι σωστὸς τότε μᾶς παρέχει καὶ μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὴ χρονολόγηση τοῦ ἔργου ἀνάμεσα στὰ 1695 καὶ περίπου στὰ 1720. Ὁ γραφικὸς χαρακτήρας τοῦ χειρογράφου δείχνει ὅτι ὁ Βερνάτσας ἀντέγραψε τὸ ἔργο σὲ νεαρὴ ἡλικία, ὥστε ἡ χρονολόγηση τῆς ἀντιγραφῆς νὰ πέφτει στὸ πρῶτο μιστὸ τοῦ 18ου αἰώνα. Αὐτὴ ἡ χρονολόγηση μᾶς φέρνει καὶ κοντὰ σὲ μιὰ ομάδα θρησκευτικῶν δραματικῶν ἐργῶν (πὺ δὲν ἔχουν ἐκδοθεῖ ἀκόμα) σὲ χειρόγραφο τοῦ Ἰωάννη Μαυροκορδάτου (μεταξὺ 1676 - 1680), πού προέρχονται ἀπὸ τοὺς Χιώτες ἱερεῖς Μιχαὴλ Βεστάρχη, Γρηγόριο Κονταράτο καὶ Γαβριὴλ Προσοφᾶ καὶ φαίνονται σαφῶς ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὴν Κρητικὴ Λογοτεχνία⁽¹³⁾. Τὰ ἔργα αὐτὰ δὲν πρέπει νὰ εἶναι ἄσχετα μὲ τὴν ὑπαρξὴ Ἰησοιτικοῦ θεάτρου στὰ χιώτικα κολλέγια, εἶτε σὰν προσφορά στὸ δραματολόγιο αὐτῶ, εἶτε σὰν ἀντίδραση ὀρθοδόξων στὴν Ἰησοιτικὴ θεατρικὴ προπαγάνδα. Εἶναι γνωστὸ ὅτι οἱ Ἰησοῦιτες χρησιμοποίησαν μὲ μεγάλη ἐπιτυχία στὶς παραστάσεις τους, σὲ περιοχὲς πού δὲν εἶχε στεριώσει ἀκόμα ὁ καθολικισμὸς, τὶς γηγενεῖς γλῶσσες ἀντὶ τῶν λατινικῶν (π. χ. στὴν παράσταση τῆς γερμανικῆς διασκευῆς τοῦ Ζήνωνα στὴν Ἑλβετία)⁽¹⁴⁾ καὶ χρησιμοποίησαν ἐπίσης ὅλο τὸ θαυμασιὸν σκηNIKὸ ἐξοπλισμὸ τοῦ θεάτρου τοῦ Μπαρόκ γιὰ νὰ ἐντυπωσιάσουν τὸ κοινὸ (ἔχει τελευταία ἀποδειχθεῖ ὅτι ἡ παρουσίαση τρυφουμένου νεροῦ στὴ σκηνὴ μὲ κυλίνδρους στὸ λαπωνικὸ θεάτρο Kabuki προέρχεται ἀπὸ Ἰησοιτικὲς παραστάσεις πρὶν ἀπὸ τὸν ἀποκλεισμὸ τῆς χώρας στὸ 1639)⁽¹⁵⁾. Ἄν κατάφεραν οἱ Ἰησοῦιτες νὰ δώσουν καὶ μέσα στὴν ἐπικράτεια τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας, στὴ Χίο, θεατρικὲς παραστάσεις στὰ κολλέγια τους, εἶναι ἀκόμα θέμα ἀνοιχτῶ.

Ἐνῶ ἐκ τῶν πραγμάτων τὸ ἔργο σχετίζεται ἀβίαστα μὲ τὸ Ἰησοιτικὸ θεάτρο, ὁ ἐκδότης τὸ τοποθετεῖ ἀρχικὰ διαφορητικὰ: «Ἡ ὑπόθεση τοῦ Δαβὶδ εἶναι τέτοια πού τὸν συσχετίζει μὲ τὰ μεσαιωνικὰ ἔργα τοῦ (sic!) Δύσης, τὰ λεγόμενα "sacre rappresentazioni" (σ. 29). Σὲ ὑποσημείωση ἀναφέρει ὁ ἐκδότης καὶ τὴν ἄτυχη συσχέτιση τοῦ Ἐρωτόκριτου μὲ τὶς ἱερὲς ἀναπαραστάσεις τῆς Δύσης, τὴν ὁποία ἔκανε ὁ Ξανθοῦδης⁽¹⁶⁾ καὶ σὰ βιβλιογραφία γιὰ τὶς "sacre rappresentazioni" τὸ βιβλίον τοῦ La Piana, πού πραγματεύεται ὅμως τὶς βυζαντινὲς δραματικὲς ὁμιλίαι⁽¹⁷⁾. Ἐδῶ πρόκειται γιὰ μιὰ σύγχυση τῶν "ἐρῶν ἀναπαραστάσεων" στὴ δυτικὴ ἐκκλησία μὲ τὸ εἰδικὸ ἰταλικὸ θεατρικὸ εἶδος πού ἀποκαλεῖται μὲ τὸν ὄρο *sacre rappresentazioni* καὶ πού ἔχει μὲν θρησκευτικὸ θέμα, χρησιμοποιοῦν ὅμως ἤδη ὅλο τὸ σκηNIKὸ μηχανισμὸ τοῦ θεάτρου τῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Μπαρόκ καὶ ἐξελίσσεται πλέον μακριὰ ἀπὸ τὸ χῶρο τῆς ἐκκλησίας⁽¹⁸⁾. Τὸ μόνον ἑλληνικὸ ἔργο πού ἔχει σχέση μὲ τοὺς ἰταλικούς *sacre rappresentazioni* εἶναι ἡ *Εὐγένεια*⁽¹⁹⁾.

Ἡ συνέχεια διαλευκαίνει ὅτι ὁ ἐκδότης ἐννοεῖ μὲ *sacre rappresentazioni* γενικὰ "ἱερὲς ἀναπαραστάσεις" γιὰ τὴν γράφει πὼς ἀνάγονται σὲ παλιὲς ἐποχὲς καὶ ἀπὸ αὐτὲς ἐξελίχθηκε ἀργότερα τὸ "λειτουργικὸ δρᾶμα". Καὶ συνεχίζει: "Ἄν μάλιστα λάβουμε ὑπόψη πὼς στὸ Δαβὶδ ἐμφανίζονται στὴ σκηνὴ "Διάβολοι" καὶ ἄλλα "πρόσωπα" ὅχι ἱερά, ὅπως ἡ Δικαιοσύνη, ἡ Ἐσπλανχουσὴν, ἡ Μετάνοια, οἱ Ἀρετές, ὁ συσχετισμὸς ταιριάζει περισσότερο μὲ τὶς γαλλικὲς "sacre rappresentazioni" πού εἶναι γνωστὲς σὰν "ἠθικὲς ἱστορίες" (*moralités*)" (σ. 29). Τὸ ἀπόσπασμα αὐτὸ εἶναι ἀποπροσανατολιστικὸ. Σὲ ὑποσημείωση ἱσχυρίζεται μὲ τὸ Σπεράντζα⁽²⁰⁾ ὅτι αὐτὲς ἀρχίζουν τὸ Δ' μ. Χ. αἰώνα. Ὁ ἱσχυρισμὸς (ὅχι βέβαια γιὰ τὶς *moralités*) προέρχεται ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ Σάβα γιὰ τὸ Βυζαντινὸ θεάτρο, πού δὲν ὑποστηρίζεται σήμερον πιά⁽²¹⁾. Πρὸς ἐκεῖ ἐδῶ γιὰ τὸ πιὸ ἀδύνατον σημεῖο τῆς ἐκδόσης, τόσο περισσότερο ὅσο στὴ συνέχεια ὁ ἐκδότης τοποθετεῖ τὸ ἔργο στὰ σω-

στά του πνευματικὰ πλαίσια, τὸ κολλεγιακὸ Ἰησοιτικὸ θεάτρο, ἂν καὶ δὲν ὑπάρχουν ἀποδείξεις ὅτι ἀνεβάστηκε πραγματικὰ. Ἀλλὰ δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὸ ἔργο προορίζεται γιὰ σκηNIKὴ παράσταση, ὅχι μόνον ἐξαιτίας τῶν δυὸ σκηNIKῶν διδασκαλιῶν στὰ ἰταλικά⁽²²⁾ (οἱ παλιότερες Ἰησοιτικὲς παραστάσεις ἔδωσαν ὅλες τὶς σκηNIKὲς ὁδηγίες στὰ λατινικά ἂν καὶ τὸ ἔργο ἦταν γραμμένον σὲ ντόπια γλῶσσα), ἢ τῆς διαίρεσης σὲ σκηνὲς πού εἶναι ὅμως ἐλλιπεῖς διότι ξεχωρίζε μόνον τὸν πρόλογο καὶ τὴ "σένα δευτέρη" ἐνῶ ἔπειτα λείπει κάθε διαίρεση σὲ σκηνὲς⁽²³⁾, ἀλλὰ ἡ ἀλλαγὴ τοῦ σκηNIKοῦ, ἢ χρησιμοποίησις σκηNIKῶν ἐφφῆ (π. χ. τὰ σημεῖα ἐξ οὐρανοῦ), ἢ μεταμφιεσις τοῦ διαβόλου (βλ. ἐπίσης Β' Ἰντερμέδιο τῆς Ἐρωφίλης), τὸ "μπαλλέτο" τῶν διαβόλων⁽²⁴⁾, ἢ ἔντονη χρῆσις τῆς μουσικῆς, ἢ φωνὴ ἐξ οὐρανοῦ—ὅλ' αὐτὰ ὀπτικά καὶ ἀκουστικά στοιχεῖα τοῦ θεάτρου τοῦ Μπαρόκ πού χρειαζόνται τὴ σκηNIKὴ πραγματοποίησις γιὰ ν' ἀναπτύξουν τὴν ἠθικοδιδασκτικὴν προπαγανδιστικὴν δύναμιν πού ἐνέχει τὸ ἔργο. Γι' αὐτὸ ὁ ἐνδοιασμὸς, ἂν τὸ ἔργο γράφτηκε πραγματικὰ γιὰ τὴ σκηνὴ καὶ ὅχι μόνον γιὰ ἀνάγωση—ἐνδοιασμὸς πού στηρίζεται καὶ σὲ ἕνα σημεῖωμα τοῦ Γ. Α. Μέγα ὅτι δὲν ξέρομε ἂν τὰ θρησκευτικὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ Θεάτρου γράφτηκαν γιὰ νὰ παρασταθοῦν⁽²⁵⁾, πράγμα πού ἔχει ἀποδειχθεῖ ὅμως ἀπὸ τὴ θαυμασία μελέτη τοῦ Bakker γιὰ τὴ *Θυσία τοῦ Ἀβραάμ*⁽²⁶⁾—φαίνεται κάπως υπερβολικὸς, κυρίως ἂν λάβουμε ὑπόψη τὰ δεδομένα τῆς Ἰησοιτικῆς δραματολογίας, τὸ σκοπὸ τῶν ἔργων αὐτῶν καὶ τὴν ὀργάνωση τῶν κολλεγιῶν⁽²⁷⁾.

Παρασυρόμενος ἀπὸ τὴν ὑπαρξὴ κομμικῶν διαβόλων καὶ τῶν ἀλληγορικῶν προσωποποιήσεων σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ "μεσαιωνικὴ" ἐρμηνεία πού δίνει ὁ ἐκδότης, ὁ Κώστας Γεωργουσόπουλος κατατάσσει τὸ ἔργο στὴν "Παρουσίαση τοῦ Δαβὶδ" στὴν ἀρχὴ τοῦ τόμου (σ. 7-9) στὰ γνήσια "μεσαιωνικὰ μυστήρια" μὲ δομὴ πού ἀκολουθεῖ τὸ *Jeu d'Adam* καὶ τὴ *Θυσία τοῦ Ἰσαὰκ* ἀπὸ τὸν Κύκλον τοῦ Τσέστερ, μὲ προσωποποιήσεις πού μᾶς ὀδηγοῦν κατευθεῖαν στὸ *Everyman*, στὶς *moralités* καὶ στὰ *miracle plays*. Ἡ ἀποψη αὐτὴ εἶναι ἱστορικὰ ἀβάσιμη καὶ παραπλανητικὴ γιὰ τὴν ἐπίσημὴν ἀποψη πού δὲν ἔχουν καμιά ἄμεση σχέση μεταξὺ τους. Τὸ ἴδιο συμβαίνει μὲ τὴν ἀποψη ὅτι τὸ ἔργο "ἔρχεται νὰ καλύψει ἀνάμεσα στὰ τελευταῖα κείμενα τῆς ὀψιμῆς Κρητικῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ Καταστικῆς ("Θυέστης" καὶ "Ἰφιγένεια", 1720-21) καὶ στὸ "Χάση" τοῦ Δ. Γουζέλη (1790)... " (σ. 7). Ὅπως παρατήρησε σωστὰ καὶ ὁ Δ. Σπάθης σὲ βιβλιοκρισίαν του⁽²⁸⁾, ὁ Δαβὶδ δὲν ἔχει καμιά σχέση μ' αὐτὰ τὰ θεατρικὰ ἔργα. Σὰν κάπως μεμονωμένον πνευματικὸ φαινόμενον δὲν ἀνήκει ἀκόμα στὸν 18ο αἰώνα, τὸν αἰώνα τοῦ Διαφωτισμοῦ, οὔτε ἀνοίγει—ἀκόμα καὶ σὰν καθαρὰ αἰσθητικὴ ὄντοτητα—ἐντελῶς καινούριες προοπτικὲς γιὰ τὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου. Συσχετίζεται το-

πικά (όχι γλωσσικά) με τὰ ανέκδοτα θρησκευτικά δράματα που γράφτηκαν κατά τὸ τέλος τοῦ 17ου αἰώνα στὴ Χίο, κ' ἔμμεσα, λόγω ἰησουϊτικῆς καταγωγῆς καὶ χρησιμοποίησης τῶν ἐκφραστικῶν μέσων τῆς σκηνῆς τοῦ Μπαρόκ, με τὸ *Ζήωνα*, χωρίς ὅμως νὰ ἔχει ὀλοκληρωμένη δραματουργικὴ ὑπόσταση. Πλησιάζει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη περισσότερο τὰ κωμικά ἰντερμέδια τοῦ ὄψιμου 17ου καὶ τοῦ 18ου αἰώνα, ὅπως συνηθίζονταν στὸ ἰταλικὸ καὶ γαλλικὸ θέατρο καὶ ἐσχώρησαν καὶ στὴν ὄψιμη ἰησουϊτικὴ σκηνή⁽²⁹⁾.

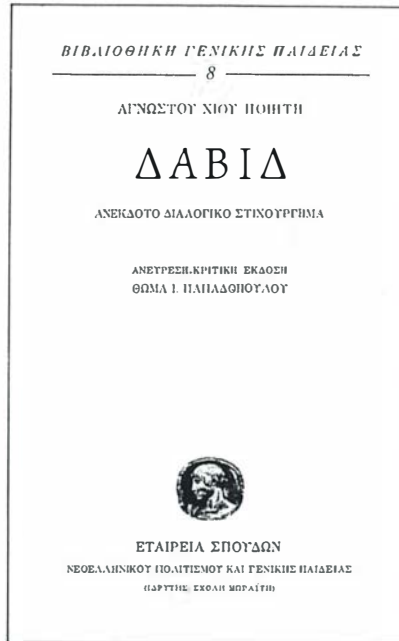
Τὸ θέμα τοῦ ἀμαρτήματος καὶ τῆς τιμωρίας τοῦ Δαβὶδ εἶναι διαδεδομένο κυρίως στὸν 17ο αἰώνα σ' ὅλη τὴν εὐρωπαϊκὴ δραματουργία. Ἐνῶ ἡ Μεταρρύθμιση τοῦ 16ου αἰώνα ἐδειξε κυρίως τὸ Δαβὶδ σὰν ὑποδειγματικὸ βασιλιά καὶ πνευματικὸ ἡγέτη⁽³⁰⁾, στὸν ἐπόμενο αἰώνα κυριαρχοῦ τὸ ἀμαρτήμα καὶ ἡ μετάνοια τοῦ Δαβὶδ στὴ σκηνή: *David ou l'Adultère* (1595) τοῦ Montchréstin, *The Love of King David and Bethsabe* (1599) τοῦ G. Peele, *David victus et victor* (1602) τοῦ A. Pape, *Koning David* (1660) τοῦ J. van den Vondel κτλ.⁽³¹⁾. Ὁ αἰώνας τῆς καθολικῆς Ἀντιμεταρρύθμισης δίνει ἔμφαση στὸ μοτίβο τῆς ἐνοχῆς καὶ τῆς θείας συγχώρεσης⁽³²⁾. (Παραλειπόμενα ΚΑ', Βασιλεῖς ΚΔ'). Σ' αὐτὰ τὰ πνευματικὰ συμπραζόμενα πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ καὶ τὸ τυχόν πρότυπο τοῦ ἔργου: ἡ ἐπίμονη σύγκριση ποὺ ἐπιχειρεῖ ὁ ἐκδότης, με δώδεκα ὁμώνυμα ἰταλικά δραματικὰ ἔργα ποὺ ἀναφέρει ὁ Ἀλλάτιος στὴ γνωστὴ του *Δραματουργία*⁽³³⁾ δὲν καταλήγει σὲ συγκεκριμένα συμπεράσματα γιατί δὲ μπορεῖ νὰ ἀποκλειστεῖ ἡ περίπτωση, οἱ Ἰησουῖτες, ποὺ ἦταν ὅλοι τους ἐπιδέξιοι δραματουργοὶ καὶ σκηνοθέτες, νὰ ἀντλήσαν τὸ θέμα κατευθεῖαν ἀπὸ τὴν Ἀγ. Γραφή. Πάντως ἡ ἀναζήτηση προτύπου δὲν ἔπρεπε νὰ περιοριστεῖ μόνο σὲ ἰταλικά ἔργα, ἀλλὰ νὰ στραφεῖ καὶ στὸ λατινικὸ ἰησουϊτικὸ δραματολόγιο καὶ σὲ γαλλικά ἔργα, γιατί ἡ ἐπίδραση τῆς γαλλικῆς ἀποστολῆς ἦταν αἰσθητὴ τότε στὴ Χίο.

Ἡ ἐσφαλμένη συσχέτιση τοῦ Δαβὶδ με τὸ θρησκευτικὸ ἠθικοδιδασκαλικὸ θέατρο τοῦ ὄψιμου μεσαιώνα—ἀντὶ με τὸ προπαγανδιστικὸ καθολικὸ θέατρο τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης—δὲ φαίνεται συμπτωματικὴ, ἀν λάβουμε ὑπόψη πὼς τὸ τεράστιο κεφάλαιο τοῦ Ἰησουϊτικοῦ Θεάτρου (σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη, τὴ Νότιο Ἀμερικὴ καὶ τὴν Ἄπω Ἀσία) παραμένει στὸ σύνολό του ἀκόμα ἀρκετὰ σκοτεινὸ (ἢ βιβλιογραφία εἶναι πλούσια μὲν ἀλλὰ πολὺ σκόρπια)⁽³⁴⁾ καὶ ὁ ρόλος του στὴ θεατρικὴ ἱστορία ὑποτιμᾶται. Τὸ ἰησουϊτικὸ θέατρο εἶναι στενὰ συνδεδεμένο με τὴν ὑπαρξὴ ἰησουϊτικῶν κολλεγίων, στερεότυπο σὲ γλώσσα καὶ ὕφος σύμφωνα με τὶς κατευθυντήριες γραμμὲς τῆς Ratio Studiorum⁽³⁵⁾ καὶ πιστὸ ὄργανο τῆς καθολικῆς Ἀντιμεταρρύθμισης. Πρόκειται γιὰ διδασκτικὸ καὶ ἠθικολογικὸ θέατρο ποὺ προβάλλει τὴ χριστιανικὴ κοσμοθεωρία στὴ λατινικὴ καὶ ἀντιμεταρρυθμιστικὴ τῆς διατύπωση. Σκοπὸς του εἶναι 1) ἡ ἐκμάθηση τῆς λατιν-

κῆς ρητορικῆς ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τῶν κολλεγίων στὰ ὁποῖα δίδεται, (ἐκτός ἀπὸ τὶς δημόσιες πλατεῖες), ἡ παράσταση διὸ τρεῖς φορὲς στὸ σχολικὸ ἔτος, καὶ 2) ὁ προσηλυτισμὸς τοῦ πλῆθους στὶς ἀκριτικὲς περιοχὲς τοῦ καθολικισμοῦ. Ἡ ἐτήσια θεατρικὴ παράσταση τῆς σχολῆς προβάλλει καὶ τὸ ὑψηλὸ παιδαγωγικὸ ἐπίπεδο τῆς σχολῆς, με τὸ δάσκαλο τῶν γραμμάτων καὶ τῆς ρητορικῆς ποὺ γράφει καὶ σκηνοθετεῖ τὸ ἔργο, καὶ με τοὺς μαθητὲς ποὺ ὑποδύονται ἐπιδέξια σὲ γλώσσα καὶ χειρονομία τοὺς ρόλους, προετοιμάζοντας ἔτσι τὸν ἑαυτὸ τους γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς μετέπειτα καριέρας τους στὰ ἀνώτερα ἀξιώματα τοῦ κράτους. Ἡ σκηνικὴ δομὴ τῶν ἔργων, ἡ ἄλλη-

μία καὶ σκηνικὰ, με τὴ χρησιμοποίησι σκηνικῶν μηχανῶν, μουσικῆς καὶ χοροῦ, προετοιμάζοντας ἔτσι παντοῦ τὸ ἔδαφος γιὰ τὸ θέατρο τοῦ Μπαρόκ. Ἡ συνολικὴ παραγωγή τῶν νεολατινικῶν ἔργων εἶναι στὴν κυριολεξία ἀμέτρητη, ἀν λάβουμε ὑπόψη ὅτι σὲ περισσότερες ἀπὸ 200 εὐρωπαϊκὲς πόλεις ὑπῆρχαν ἰησουϊτικὰ κολλέγια ὅπου παρασταίνονταν κάθε ἔτος τουλάχιστον ἓνα θεατρικὸ ἔργο. Ἡ κοσμοθεωρία τοῦ ἰησουϊτικοῦ ἔργου εἶναι τυποποιημένη: τὸ καλὸ (ἢ χριστιανικὴ πίστη, τὸ καθολικὸ δόγμα) νικεῖ πάντα στὸ τέλος λόγω τῆς Θεῆς Πρόνοιας. Ἡ χρησιμοποίησι τῆς γλώσσας δὲν εἶναι πάντα ἐνιαία: στὴν ἀρχὴ τουλάχιστον ἢ χρησιμοποίησι τῆς λατινικῆς ἦταν ὑποχρεωτικὴ, καὶ μόνο σὲ περιοχὲς, ὅπου ὁ καθολικισμὸς δὲν εἶχε ἐπικρατήσει ἀπόλυτα ἔγιναν ἐξαιρέσεις, δηλαδὴ παραστάσεις στὴν τοπικὴ γλώσσα γιὰ λόγους προσηλυτισμοῦ. Κατὰ τὴ διάρκειά τοῦ 17ου αἰώνα ἀξιάγονται οἱ μικτὲς παραστάσεις: ὁ πρόλογος παίζεται στὴ γηγενῆ γλώσσα, ἢ καὶ ὀλόκληρα ἰντερμέδια. Στὴν Ἰταλία καὶ στὴν Ἰσπανία συνηθίζονταν καὶ ὀλόκληρες παραστάσεις στὴν τοπικὴ γλώσσα. Γιὰ τὴ μόνη ἀποδειγμένη παράστασι τοῦ ἑλληνικοῦ *Ζήωνα* στὴ Ζάκυνθο, στὶς ἀρχὲς τοῦ 1683, γνωρίζουμε ἐπίσης πὼς συσχετίζεται πιθανῶς με μιὰ προσπάθεια τῶν καθολικῶν τοῦ νησιοῦ νὰ ἰδρῦσουν ἓνα κολλέγιο σὰν τὰ ἰησουϊτικὰ⁽³⁶⁾.

Καὶ ἡ αἰσθητικὴ δομὴ τοῦ Δαβὶδ κινεῖται στὰ πλαίσια τῆς σύντομης παραστάσεως στὸ ἰησουϊτικὸ κολλέγιο ποὺ δίδεται εἴτε πρὸς τιμὴν ὑψηλοῦ ἐπισκέπτη εἴτε στὴ γιορτὴ τῆς ἀπονομῆς τοῦ ἐτήσιου σχολικοῦ βραβείου στὸ τέλος τοῦ σχολικοῦ ἔτους. Τὸ ἔργο ἐξυπηρετεῖ τὶς ἀνάγκες τῆς σχολικῆς παραστάσεως: εἶναι πολυπρόσωπο, ἔχει μόνο ἀρσενικοὺς ρόλους, τὸ διδασκτικὸ μῆνυμα εἶναι ἀπλὸ καὶ σαφὲς (ἐπαναλαμβάνεται στὸ τέλος), οἱ χαρακτήρες εἶναι μονοδιάστατοι, τὸ υποκριτικὸ ὕφος χωρὶς πολλὲς ἀποχρώσεις, ἡ κοσμοθεωρία ἢ διπολικὴ τοῦ Μπαρόκ. Στὸ ὄψιμο Μπαρόκ ἀνήκει καὶ ἡ ἐντατικὴ χρησιμοποίησι τῆς μουσικῆς καὶ τοῦ χοροῦ ὅπως καὶ τὰ σκηνικὰ ἐμφε καὶ οἱ πολλὲς ἀλληγορικὲς προσωποποιήσεις. Οἱ σχεδὸν συμπαθητικοὶ μικροὶ διάβολοι δὲν ἀποτελοῦν ἀρκετὰ μεγάλο ἀντίβρο στὴν ὑπόθεσι ὥστε νὰ γίνεῖ πραγματικὴ δραματικὴ σύγκρουσι. Ἡ δολοπλοκία τους καὶ ἡ ὄλη ἐμφάνισή τους θυμίζουν λίγο κωμωδία Ροκοκό, ἐνῶ ἡ χαλαρὴ αἰσθητικὴ ἐνότητα τοῦ ἔργου, με τὰ πολλὰ τραγούδια καὶ τὶς παρεμβολὲς τῶν ἀλληγοριῶν, ἢ γραμμικὴ ἐπεισοδιακὴ δομὴ τοῦ ἔργου, βρίσκονται κοντὰ στὸ κωμικὸ *in termezzo* καὶ στὴν *opera buffa*. Ἰδιαιτέρη ἔκτασι δίνεται στὸ ἐπεισόδιο τῶν τεσσάρων δαίμωνων ποὺ ἐκστομοῦν συνολικὰ 185 στίχους ἀπὸ τοὺς 629. Ἀλλὰ καὶ γενικότερα ὑπερτονίζονται τὰ δευτερεύοντα πολυάριθμα πρόσωπα σὲ σύγκριση με τὰ κεντρικά: ὁ Δαβὶδ δὲν ἐμφανίζεται πρὶν ἀπὸ τὸ στ. 267, ὁ Γὰδ ὄχι πρὶν ἀπὸ τὸ στ. 359. Ἡ δράσι διακόπτεται καὶ ἀναστῆλται ἀπὸ τραγούδια, ρητορικοὺς μόνολο-



Τὸ ξύψυλλο τῆς ἐκδόσεως τοῦ "Δαβὶδ"

γορικὴ παραβολή, εἶναι καθορισμένη ἀπὸ διὸ σκοποὺς: τὸ θρησκευτικὸ-διδασκτικὸ σκοπὸ καὶ τὸν παιδαγωγικὸ-πρακτικὸ: ἡ ὑπόθεσι διαδραματίζεται συνήθως σὲ ἀνώτατα κοινωνικὰ στρώματα, δίνει εὐκαιρίες γιὰ τὴν ἀνάπτυξη λαμπρῆς ρητορικῆς, οἱ ρόλοι εἶναι πάντα πολυάριθμοι, καὶ μόνο ἀρσενικοί. Οἱ ὑποθέσεις εἶναι βιβλικὲς ἢ παρμένες ἀπὸ διάφορα χρονικά, ἀργότερα καὶ ἀπὸ συναξάρια, καὶ γενικότερα δὲν ὑπάρχει σχεδὸν σπουδαῖος μῦθος τῆς παγκόσμιας λογοτεχνίας ποὺ δὲν ἔχει ἀνεβαστεῖ σὲ ἰησουϊτικὴ σκηνή. Τὰ ἔργα διασκευάζονται συχνὰ καὶ μεταδίδονται ἀπὸ κολλέγιο σὲ κολλέγιο σὲ μορφὴ χειρογράφου. Πολλὰ σπάνια τυπώνονται καὶ μόνο σὲ περίπτωση ἐξαιρετικῆς ἐπιτυχίας.

Ἡ ἰησουϊτικὴ παράστασι προσπαθοῦσε νὰ ἐντυπωσιάσει καὶ νὰ προσελκύσει τὸν πολὺ κόσμο ποὺ δὲν καταλάβαινε τὰ λατινικά (γι' αὐτὸ τυπώνονται πολλὲς φορὲς "περιοχὲς" στὴ γηγενῆ γλώσσα ἢ δίδεται ὀλόκληρη ἢ παράστασι στὴν τοπικὴ γλώσσα) με πολλὰ ὀπτικά καὶ ἀκουστικά ἐμφε, λαμπρὰ κουστού-

γους σὲ ποικίλα μέτρα, καὶ πρὸς τὸ τέλος, μετὰ τὴν "Ἄρια" τοῦ Δαβίδ, τῶν Ψαλτῶν, τοῦ Ἀγγέλου καὶ τῶν Ἀρετῶν, τὸ ἔργο πλησιάζει τὸ ὄρατόριο. Ἐνῶ ἡ δραματογραφία τοῦ μικροῦ αὐτοῦ δράματος δείχνει ὅλες τὶς ἀνισότητες, τὸν ἐπεισοδιακὸ συναθροιστικὸ χαρακτήρα τῆς δραματογραφίας τοῦ Μπαρόκ, ἡ γλώσσα τοῦ ἔργου δὲν εἶναι φορτωμένη μετὰ τοὺς ἀκαδημαϊσμοὺς, μετὰ τὰ μυθολογικὰ καὶ γνωμολογικὰ στοιχεῖα τῆς ἐποχῆς, χωρὶς τὰ περίπλοκα ρητορικὰ σχήματα καὶ τὶς ἐξεζητημένες μεταφορές, χωρὶς τὸν ὑπερβολικὸ στόμφο καὶ τὸ λόγιο λεκτικὸ πλοῦτο τοῦ Μπαρόκ, ῥεῖ ἀβίαστα στὰ πλαίσια τῆς λαϊκῆς καθομιλουμένης τῆς Χίου, μετὰ ἔντονα διαλεκτικὰ στοιχεῖα, μετὰ παροιμίες καὶ λαϊκὰ ρητὰ, καὶ ὅχι πολλὰ μεγάλα δάνεια ἀπὸ τὴ γλώσσα τῆς Κρητικῆς Λογοτεχνίας. Ὁ ἐκδότης ἀπέφυγε συνειδητὰ μεγαλύτερες ἐπεμβάσεις στὸ κείμενο, παρόλο ποὺ πρόκειται γιὰ κάπως ἐπιπόλαια ἀντιγραφὴ (ἔτσι π. χ. ἔμεινε ὁ στ. 5 δεκατρι-σύλλαβος ἀνάμεσα σὲ πολιτικούς στίχους, πράγμα ποὺ θὰ ἦταν εὐκόλο νὰ διορθωθεῖ). Τὸ κεντρικὸ βάρος τῆς ἐκδο-σῆς βρίσκεται στὴ γλωσσικὴ ἀνάλυση τοῦ στιχογραφήματος, στὶς πλούσιες σημειώσεις καὶ στὸ χρήσιμο γλωσσάριο.

Μιὰ αισθητικὴ ἀξιολόγηση τοῦ Δαβίδ πρέπει νὰ λάβει ὑπόψη τὶς ἰσχυρὲς λογοτεχνικὲς συμβατικότητες τῆς ἐποχῆς ποὺ ἀνήκει: στὸ ὄψιμο Μπαρόκ. Ἔτσι, ἀπὸ δραματογραφικὴ διάρθρωση καὶ οἰκοδόμηση δὲ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μετὰ κανένα ἀπὸ τὰ δραματικὰ ἔργα τοῦ Κρητικοῦ θεάτρου γιατί αὐτὰ ἀνήκουν σὲ μιὰ ἄλλη ἐποχὴ. Τὸ μόνον συγκρίσιμο ἔργο ἀπὸ τὸ λογοτεχνικὸ αὐτὸ χῶρο φαίνεται νὰ εἶναι ὁ *Ζήνων*, ὅχι μόνον λόγω ἰησουικῆς προέλευσης τοῦ πρότυπου, ἀλλὰ ἐπειδὴ δείχνει φανερά ὀρισμένα χαρακτηριστικὰ τῆς δραματογραφίας τοῦ Μπαρόκ. Σὲ συγκρισητὸς ὁμοῦ μετὰ τὸ *Ζήωνα*, ὁ Δαβίδ ἐμφανίζει ἴχνη δραματογραφικῆς διάλυσης, μιὰ συσσωρευση συμβατικῶν στοιχείων ποὺ δὲ δέονται ἀπόλυτα ὀργανικὰ πιά μετὰ τὴν ὑπόθεση, μιὰ κάποιον ἑλλειψη πραγματικὰ δραματικῆς πλοκῆς. Εἶναι προὐδὸν μιὰς ὑπερώριμης ἐποχῆς, τοῦ ὄψιμου Μπαρόκ. Σὰν τέτοιον ἔχει μέγιστο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν κάπως φτωχὴ σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ νεοελληνικὴ δραματογραφία. Τὸ ἔργο ὁμοῦ ἀποκτὰ μοναδικότητα ἀπὸ τὴ γλώσσα του, ποὺ δὲν ἀκολουθεῖ τὰ σχήματα τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ εἶναι ἀνεπιτήδευτη καὶ γνήσια, ἀν καὶ ὁ ἄγνωστος ποιητὴς τῆς δὲν ἀνήκει στοὺς μεγάλους τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. Ἡ περιποιη-μένη καὶ φιλόπονη κριτικὴ ἐκδοσι τοῦ κ. Θ. Ι. Παπαδόπουλου μᾶς κάνει τὸ κείμενο αὐτὸ—ποὺ καὶ σὰν εἶδος καὶ σὰ γλώσσα εἶναι μοναδικὸ στὰ ἑλληνικὰ γράμματα—προσιτό, ἀν καὶ θὰ προκύψουν μελλοντικὰ ἀρκετὰ ἀκόμα προβλήματα ἀπὸ αὐτό.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(1) Θ. Παπαδόπουλος "Νέα παρα-λαγὴ τῆς Βοσκοπούλας", *Πεπραγμένα τοῦ Β' Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, τόμ. Δ' (Ἀθήνα 1969) σσ. 357 - 378.

(2) Teodoro Montselese "Εὐγένια", a cura di Mario Vitti. Napoli 1965, σσ. 33ξξ., σμ. 61.

(3) Θ. Παπαδόπουλος "Ραφαὴλ Βερνάτσα στιχοῦρημα περὶ τοῦ Ἄδου καὶ τῆς σωτηρίας τῶν ἁμαρτωλῶν", *Μνημοσύνη* 5 (1974 - 75) σσ. 172-200.

(4) Cod. Vallicellanus Allatianus XCVIII, ff.66 r.

(5) Ζ. Ν. Τσιροπανλῆς "Οἱ μαθητὲς τοῦ Ἑλληνικοῦ Κολλεγίου τῆς Ρώμης (1576 - 1700). Στατιστικὲς διαπιστώσεις καὶ γενικὰ συμπεράσματα". *Δωδώνη Ζ'* (1978) σσ. 23 - 42.

(6) Ph. Argenti "The religious minorities of Chios, Jews and Roman Catholics". Cambridge 1970, σσ. 205 - 232, 270 - 286, 335 - 337.

(7) Α. Ε. Βακαλόπουλος "Ἱστορία τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ", τόμ. Δ' (Θεσσαλονίκη 1973) σσ. 116ξξ.

(8) C. P. Terzorio "Le missioni dei minori Capuccini. Sunto storico", vol. II. Europa, Roma 1914, σσ. 170ξξ.

(9) G. Hofmann "Vescovedi cattolici della Grecia. I. Chios". Roma 1934, σσ. 24ξξ.

(10) Βακαλόπουλος, ὁ. π. σ. 118.

(11) Argenti, ὁ. π. σσ. 335 ξξ.

(12) Ι. Μ. Ἀνδρεάδου, ἀρχιμανδρίτου, "Ἱστορία τῆς ἐν Χίῳ ὀρθοδόξου Ἐκκλησίας", Ἀθήναι 1940, σσ. 97 - 99.

(13) Μ. Ι. Μανούσκακος "Ἐκθεση τῶν πεπραγμένων τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Βενετίας", *Θησαυρίσματα* 10 (1973), σσ. 407ξξ.

(14) Β. Ποῦχηρ "Θεατρολογικὲς ἐρευνες γιὰ τὸ πρότυπο τοῦ *Ζήωνα*", *Θησαυρίσματα* 17 (1980), σσ. 206 - 285, ἰδ. σσ. 251ξξ.

(15) Th. Leims, "Europäische Mechanik auf der Kabuki- und Jōruri-Bühne". *Festgabe für H. Zachert (Bonn 1979)* σσ. 263 - 274.

(16) Βιτσέντζο Κορνάρου "Ἐρωτόκριτος". Ἐκδόσεις κριτικῆς ὑπὸ Στεφ. Ξανθοῦδου, ἐν Ἡρακλείῳ 1915, σελ. CIV.

(17) G. La Piana "Le Rappresentazioni Sacre nella letteratura bizantina dalle origini al sec. IX con rapporti al Teatro Sacro d Occidente", *Grottaferrata* 1912.

(18) Ἐπιλογὴ βιβλιογραφίας: P. Toschi "Del drama liturgico alla rappresentazione sacro", Firenze 1940. G. Pitre "Delle sacre rappresentazioni in Sicilia", Palermo 1881.

V. Galante-Garrone "L'apparato scenico del drama sacro in Italia", Torino 1935. A. D'Ancona "Sacre Rappresentazioni dei Secoli XIV e XVI", 3 vols. Firenze 1872. V. de Bartholomais "Laude drammatiche e rappresentazioni sacre", 3 vols. Firenze 1943.

(19) Vittii, ὁ. π.

(20) Στ. Σπεράντζα "Τὸ θρησκευτικὸ θέατρο καὶ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ", *Ἑλληνικὴ Δημοιογραφία* 12 (1953), 109ξξ.

(21) Κ. Σάθας "Ἱστορικὸν δοκίμιον περὶ τοῦ θεάτρου καὶ τῆς μουσικῆς

τῶν Βυζαντινῶν", ἐν Βενετία 1878.

(22) Στ. 366 "Corrono li soldati a prenderlo" (Τρέχουν οἱ στρατιῶτες νὰ τὸν πιάσουν), στ. 376 "Riue fuoco" (βρέχει φωτιά).

(23) Ὁ ἐκδότης τὸ ἀποδίδει στὸν ἀντιγραφέα καὶ τὴν ἐπιπόλαια δουλειά του. Δὲν εἶναι ἀπόλυτα ἀπαραίτητο ἂν σκεφτοῦμε ὅτι ἡ παραλλαγή τῆς "Πανώριας" ἀπὸ τὸ Νανιανὸ Κώδικα στερεοῖται ἐντελῶς σκηρικῆς διαίρεσης [Γ. Χορτάτης, Πανώρια. Κριτικὴ ἐκδοσι μετὰ εἰσαγωγὴν, σχόλια, λεξιλόγιο. Ε. Κριαρῆς. Θεσσαλονίκη 1975 (Βυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ βιβλιοθήκη 2)].

(24) Ἀρκετὰ προβληματίσει τὸν ἐκδότη ἡ μορφή τῶν Διαβόλων ποὺ μπαίνουν ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ στὴ νεοελληνικὴ σκηνή. Ἐχουν γάσει σχεδὸν ὅλη τὴ δαιμονικὴ τους ὄντοτητα καὶ ἐμφανίζονται σὰν κουτοπόνηρα κωμικὰ ὄντα, τελευταῖο ὑπόλειμμα τῆς ἐξέλιξης πρὸς τὸ κωμικὸ ποὺ ἀρχίζει κατὰ τὸν ὄψιμο μεσαιῶνα. Ἡ βιβλιογραφικὴ ἀναφορὰ σχετικὰ μετὰ τὸ θέμα στὸ βιβλίον τοῦ *De Libero* (σσ. 38ξξ.) φαίνεται κάπως περιορισμένη.

(25) Γ. Α. Μέγας "Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ. Κριτικὴ ἐκδοσι ἀναθεωρηθεῖσα", Ἀθήναι 1954, σ. 102.

(26) W. F. Bakker "The Sacrifice of Abraham". *The Cretan Biblical Drama. Ἡ Θυσία τοῦ Ἀβραάμ and Western European Tradition*. Birmingham 1978.

(27) Ποῦχηρ, ὁ. π. σσ. 209ξξ.

(28) Δ. Σπάθης "Ὁ Δαβίδ, ἓνα θεατρικὸ εὔρημα καὶ τὰ προβλήματά του", *Ἀγγή* 9/12/1979.

(29) I. Mamczarz "Les intermèdes comiques italiens au XVIIIe siècle en France et en Italie", Paris, C. N. R. S. 1972.

(30) G. Urbanek "Die Gestalt König Davids in der deutschen dramatischen Dichtung". *Untersuchungen zu den geistlichen Spielen des Mittelalters und zum Drama des 16. Jahrhunderts*. Diss. Wien 1964.

(31) I. St. Ewbank "The House of David in Renaissance Drama", London 1965. M. Dannenberg "Die Verwendung des biblischen Stoffes von David und Bethseba im englischen Drama", Diss. Königsberg 1905.

(32) E. Frenzel. "Stoffe der Weltliteratur", Stuttgart 1970³, σσ. 142 ξξ.

(33) L. Allacci "Drammaturgia di Leone Allacci accresciuto e continuato fino all'anno MDCCLV", In Venezia 1755.

(34) Μιὰ ἀπόπειρα συγκέντρωσης τῆς εὐρωπαϊκῆς βιβλιογραφίας σχετικὰ μετὰ τὸ ἰησουικὸ θέατρο βλ. Ποῦχηρ, ὁ. π. σσ. 209ξξ.

(35) Γράφηκε ἀπὸ τὸ 1586 ὡς τὸ 1591 καὶ τυπώθηκε τὸ 1599. Κανονίζει τὴν ὀργάνωση τῶν σχολῶν καὶ ρυθμίζει καὶ τὴ δραματολογία τῶν θεατρικῶν παραστάσεων (λογοκρισία, ὄχι γυναικεῖα πρόσωπα στὴ σκηνή κτλ.).

(36) Ποῦχηρ, ὁ. π. σ. 279.

ΠΟΣΟ ΑΜΕΘΟΔΑ ΠΛΗΣΙΑΣΑΜΕ ΤΟ ΜΠΡΕΧΤ

ΤΙ ΑΠΟΚΑΛΥΠΤΕΙ ΜΙΑ ΣΥΣΤΗΜΑΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Κρίσεις και συμπεράσματα του ΠΕΤΡΟΥ ΜΑΡΚΑΡΗ

Λάμπρου Μυγδάλη: "Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρέχτ". Έκδόσεις Διαγωνίου, αρ. 30. Θεσσαλονίκη 1977, σελ. 82.

Η "Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρέχτ", του Λάμπρου Μυγδάλη, είναι η τρίτη βιβλιογραφία για το Μπρέχτ που κυκλοφορεί στα ελληνικά. Η πρώτη, του Άλκευ Σακκιά, δημοσιεύτηκε στο τεύχος 6 (Νοέμβριος 1974), του περιοδικού "Τετράδιο". Η δεύτερη, του Νικηφόρου Παπανδρέου κυκλοφόρησε σαν παράρτημα στη μετάφραση του έργου του Μπερνάρ Ντόρτ "Ανάγνωση του Μπρέχτ" (Κέδρος, Αθήνα 1975). Μά η βιβλιογραφία του κ. Λάμπρου Μυγδάλη και πολύ πιο ολοκληρωμένη είναι, και πιο μεθοδικά καταρτισμένη.

Σκέφτομαι ότι σε μία εποχή όπου ο εύκολος έντυπωσιασμός και η επίκαιρικότητα αποτελούν σύνδρομο της ελληνικής πνευματικής ζωής, ο Λάμπρος Μυγδάλης με την "Άχαρη" δουλειά του, θα πρέπει να φαίνεται στα μάτια των πολλών σαν "ο τρελός του χωριού". Γιατί ποιος "τρελός" κάθεται σήμερα στην Ελλάδα, να ασχοληθεί με βιβλιογραφίες, δηλαδή με δουλειές που ενδιαφέρουν ένα περιορισμένο κύκλο ειδικών, και κατά συνέπεια ή ακτινοβολία που προσφέρουν στο όνομα του συντάκτη τους είναι δυσανάλογα μικρή σε σχέση με το χρόνο και το μόχθο που απαιτεί ή κατάρτισή τους. Κι όμως η "Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρέχτ" αποτελεί ένα πολύτιμο εργαλείο γι' αυτούς που ασχολούνται με το Μπρέχτ στην Ελλάδα. (Ας σημειώσουμε εδώ ότι η "Ελληνική Βιβλιογραφία Μπέρτολτ Μπρέχτ" είναι η τέταρτη βιβλιογραφική δουλειά του Λάμπρου Μυγδάλη. Προηγήθηκαν οι ελληνικές βιβλιογραφίες Φράντς Κάφκα (1975), Τόμας Μάν (1975), Ρίλκε (1976) και Χέλντερλιν (1977)).

Μέσα από τα 507 λήμματα του βιβλίου παραλεύει ότι έχει δημοσιευτεί από το έργο του Μπρέχτ και για το Μπρέχτ στα ελληνικά, σε βιβλία, εφημερίδες και περιοδικά, οι θεατρικές παραστάσεις έργων Μπρέχτ, τα προγράμματα κ' οι κριτικές των θεατρικών παραστάσεων, κριτικές, μια λεπτομερειακή καταγραφή κάθε στοιχείου που αφορά την παρουσία του Μπρέχτ στην Ελλάδα, χωρίς κενά, χωρίς ουσιαστικές παραλείψεις.

Πέρα όμως απ' τις παρατηρήσεις αυτές, η συστηματική και μεθοδική δουλειά του Λάμπρου Μυγδάλη μάς δίνει, ίσως για πρώτη φορά, την ευκαιρία να διαπιστώσουμε πόσο αμεθό-

δευτη και πόσο ασυστηματοποίητη υπήρξε η παρουσίαση και προβολή του μπρεχτικού έργου στον τόπο μας. Τα είκοσι περίπου χρόνια ένασχολήσής μας με το Μπρέχτ χαρακτηρίζονται από μία δουλειά χωρίς πρόγραμμα, που δεν έχει σα στόχο να συμβάλλει στην ανίχνευση και κατανόηση του

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΜΠΕΡΤΟΛΤ ΜΠΡΕΧΤ



Το ξόφυλλο της "Ελληνικής Βιβλιογραφίας Μπέρτολτ Μπρέχτ" του Λ. Μυγδάλη

μπρεχτικού έργου στο σύνολό του, αλλά καθορίζεται από το τυχαίο, τον υποκειμενισμό του προσωπικού γούστου και της προσωπικής αρέσκειας, και, όχι σπάνια, από το ιδεολογικο-πολιτικό κριτήριο, δηλαδή από την ιδεολογική σκοπιμότητα και χρησιμότητα που προσφέρει το έργο του Μπρέχτ. Για παράδειγμα: μέσα σε μία εικοσαετία, από το 1956 ως το 1976, κυκλοφόρησαν 29 εκδόσεις θεατρικών έργων του Μπρέχτ. Απ' αυτά, ο "Καυκασιανός Κύκλος με την Κιμωλία" και η "Μάνα Κουράγιο και τα Παιδιά της" υπάρχουν σε τρεις διαφορετικές μεταφράσεις, ο "Βίος του Γαλιλαίου", η "Εξάιρεση και ο Κανόνας", το "Τρόμος και Αθλιότητα του Γ' Ράιχ", "Ο Αρένης Πούντιλα και ο Δούλος του Μάτι" και "Ο Καλός Ανθρωπος του Σέτσουάν" σε δυο διαφορετικές μεταφράσεις. Αντίθετα, έργα όπως ο "Βάαλ", το "Στη Ζούγκλα των Πόλεων", "Η Όπερα της Πεντάρας", η "Ανοδος και Πτώση της πόλης Μαχάγκου", οι "Στρογ-

γυλοκέφαλοι και Σουβλοκέφαλοι", που αποτελούν σταθμούς στην εξέλιξη του Μπρέχτ (ιδιαίτερα τα τέσσερα πρώτα που αναφέρουμε παραπάνω), και που είναι απαραίτητα για να κατανοήσει και να ερμηνεύσει κανείς το μετέπειτα έργο του, δεν κυκλοφόρησαν ποτέ στην Ελλάδα. Ακόμα πιο κρίσιμο γίνεται το φαινόμενο αυτό για την κατανόηση του θεωρητικού του έργου, όπως θα δούμε παρακάτω.

Μία δεύτερη διαπίστωση που βγαίνει από το βιβλίο του Λάμπρου Μυγδάλη είναι η κατακόρυφη αύξηση στις εκδόσεις Μπρέχτ και στις δημοσιεύσεις γύρω από το Μπρέχτ που παρατηρείται στην περίοδο 1967-1977 σε σύγκριση με την περίοδο 1956-1966. Από τα 507 λήμματα του βιβλίου, μόνο τα 169, δηλαδή ποσοστό 33%, ανάγονται στην περίοδο 56-66. Ωστόσο αυτή η ποσοτική αύξηση δεν συντελεί καθόλου σε μία πιο συστηματική παρουσίαση του έργου του, αντίθετα επιτείνει τη σύγχυση και ακατάστατη προσέγγισή του. Ας σημειώσουμε πάλι ότι οι τρεις μεταφράσεις της "Μάνας Κουράγιο", οι δυο μεταφράσεις του "Γαλιλαίου", του "Καλού Ανθρώπου του Σέτσουάν", του "Πούντιλα" και του "Τρίτου Ράιχ", κυκλοφορούν όλες στη δεκαετία 1967-1977 και μάλιστα οι περισσότερες απ' αυτές μέσα στον ίδιο χρόνο (1970). Ένα άλλο σημείο που αξίζει να προσέξουμε είναι ότι η γνωριμία μας με το Μπρέχτ αρχίζει ουσιαστικά το 1956, δηλαδή με τα τ' ο θ' α ν α τ' ο υ. "Όσο ο Μπρέχτ είναι στη ζωή, δουλεύει, έρευνα, ξενακοιτάζει και ανασκευάζει το έργο του, παραμένει για μας άγνωστος. Μόνο μετά το θάνατό του, όταν πιά σταματάει η ζωντανή μελέτη κ' έρευνα, κι αρχίζει η διαδικασία της αναγωγής του σε "κλασικό" του θεάτρου και της μετατροπής της μεθοδολογίας του σε θεωρητικό απολίθωμα, μόνο τότε αρχίζει να γίνεται γνωστός στην Ελλάδα.

Εκεί όμως που η κατάσταση εμφανίζεται ακόμα χειρότερη είναι στο θεωρητικό του έργο. Καταρχήν παρατηρείται κ' εδώ το ίδιο φαινόμενο όπως και στα θεατρικά του: το μόνο θεωρητικό του κείμενο που υπάρχει ολοκληρωστά ελληνικά το "Μικρό Όργανο για το Θέατρο" κυκλοφορεί σε τρεις διαφορετικές μεταφράσεις! Η πρώτη, αποσπασματική, κυκλοφόρησε το 1958, οι άλλες δυο, ολόκληρες, το 1961 και το 1970. Αν εξαίρεσουμε το βιβλίο αυτό, ο σκηνοθέτης, ο ηθοποιός ή ο θεωρητικός του θεάτρου που θα θελήσει να μελετήσει το θεωρητικό έργο

του Μπρέχτ για τὸ θέατρο ἀπὸ τὶς ἐλλη-
νικὲς μεταφράσεις του, θὰ πρέπει
ν' ἀνατρέξει σὲ 29 διαφορετικὰ ἐντυπα,
τὰ περισσότερα περιοδικὰ. Τὸ μοναδικὸ
ἄλλο βιβλίον, δίπλα στὸ "Μικρὸ "Όρ-
γανο" μὲ θεωρητικὰ κείμενα τοῦ
Μπρέχτ κυκλοφόρησε τὸ 1977 κ' ἔχει
τὸν —παράξενο— τίτλο: "Ὁ Μπρέχτ
ἐρμηνεύει Μπρέχτ". Παράξενος τίτλος,
γιατὶ ὁ Μπρέχτ, ἀπ' ὅ,τι εἶναι τουλά-
χιστον ὡς τώρα γνωστὸ, δὲν προσπά-
θησε ποτὲ νὰ "ἐρμηνεύσει τὸν ἑαυτὸ
του", ἐκεῖνον ποῦ ἔκανε ἦταν νὰ ἐφαρ-
μόσει στὴν πράξη, δηλαδὴ στὸ θέατρο,
τὴ μεθοδολογία του. Τὸ βιβλίον συγκεν-
τρώνει ὅλους τοὺς προλόγους, ἄρθρα,
παρατηρήσεις, ποῦ ἔγραψε ὁ Μπρέχτ γιὰ
τὰ θεατρικὰ του ἔργα. Ἀντίθετα ἓνα
βιβλίον ποῦ εἰκόμασε ὁ ἴδιος ὁ Μπρέχτ,
καὶ ποῦ ἀποτελεῖ μιά συνοπτικὴ πα-
ρουσίαση τῆς μεθοδολογίας του σ' ἓνα
τόμο, τὰ "Κείμενα γιὰ τὸ θέατρο"
(Schriften zum Theater), δὲν κυκλο-
φόρησε ποτὲ στὰ ἑλληνικὰ, μολονότι
θὰ ἦταν ἓνα πολύτιμο βοήθημα, ιδιαι-
τερα γιὰ ὅσους ἀσχολοῦνται πρακτικὰ
μὲ τὸ θέατρο. [Τὸ βιβλίον θὰ ἐκδοθεῖ
ἀπὸ τὸ "Θ"]. Δὲν κυκλοφόρησε ἐπίσης
σχεδὸν κανένα ἀπὸ τὰ γραφτὰ του γιὰ
τὴν τέχνη τῆς ἠθοποιίας, αὐτὰ ποῦ ὁ
Μπρέχτ συγκεντρῶσε κάτω ἀπὸ τὸ
γενικὸ τίτλο: "Νέα τεχνικὴ τῆς
ἠθοποιίας" (Neue Technik der Schau-
spielkunst). [Καὶ τὸ βιβλίον αὐτὸ θὰ
ἐκδοθεῖ ἀπὸ τὸ "Θέατρο"].

Κι ὅμως, σὲ ἀντίθεση μὲ τὶς μελέτες
του γιὰ τὸ θέατρο, ποῦ οἱ περισσότερες
δημοσιεύονται σκόρπιες στὰ ἑλληνικὰ,
τὰ "πολιτικὰ" κείμενά του καὶ τὰ
κείμενα γιὰ τὴν "φιλοσοφία καὶ τὸ
μαρξισμό" συγκεντρώθηκαν καὶ κυ-
κλοφόρησαν σὲ βιβλία. Ἄν στὸ γεγο-
νὸς αὐτὸ προσθέσουμε καὶ τὸ φαινό-
μενο ὅτι οἱ ἐκδόσεις καὶ δημοσιεύσεις
ἔργων τοῦ Μπρέχτ διπλασιάστηκαν
στὴ δεκαετία 1967 - 1977, δηλαδὴ στὴν
περίοδο τῆς δικτατορίας, καταλαβαί-
νουμε εὐκόλα τὸ βῆρος ποῦ ἔπεσε
στὴν ἰδεολογικοπολιτικὴ χρησιμότητα
κ' ἐκμετάλλευση τοῦ Μπρέχτ. Μένει
ἀκόμα νὰ ἐρευνηθεῖ πόσο ἀρνητικὰ
ἐπέδρασε τὸ φαινόμενο αὐτὸ στὴν κα-
τανόηση καὶ τὴ σωστὴ τοποθέτηση
τοῦ Μπρέχτ σὰ συγγραφέα καὶ ἀνθρώ-
που τοῦ θεάτρου καὶ πῶς κινδυνεύει
συχνὰ νὰ μᾶς σπρώξει στὴν παγίδα
ποῦ ὁ ἴδιος προσπαθοῦσε ν' ἀποφύγει
σ' ὅλη τὴ ζωὴ του: νὰ θεωρηθεῖ τὸ
ἔργο τέχνης σὰν ὑποκατάστατο τῆς
πολιτικῆς.

Ἄξιζει νὰ σταθοῦμε ἐδῶ καὶ σὲ μιά
ἄλλη διαπίστωση: τὴ σχεδὸν ὀλοκλη-
ρωτικὴ ἔλλειψη τῆς δικῆς μας συμβο-
λῆς στὴ μελέτη τοῦ Μπρέχτ. Μέσα
στὰ 317 λήμματα ποῦ ὁ Λάμπρος
Μυγδάλης συγκεντρῶνει κάτω ἀπ' τὸ
γενικὸ τίτλο "Μελέτες - Κρίσεις - Πλη-
ροφορίες", οἱ μελέτες ποῦ εἶναι γραμ-
μένες ἀπὸ ἑλληνες ἀνθρώπους τοῦ

θεάτρου, μποροῦν νὰ μετρηθοῦν στὰ
δάκτυλα τῶν δυὸ χειρῶν. "Ὅλα τ' ἄλ-
λα εἶναι σημειώσεις, κρίσεις καὶ πλη-
ροφορίες, δημοσιευμένες οἱ περισσό-
τερες σ' ἐφημερίδες. Ὅταν ὅμως ὁ
ἐκδοτικὸς ὄργανισμὸς τῶν τελευταίων
χρόνων, αὐτὴ ἡ πολυπραγμοσύνη γύρω
ἀπ' τὸ Μπρέχτ, ἔχει σὰν ἀντιστά-
θμισμὰ τῆς μιά τόσο φτωχῆ, σχεδὸν
ἀνύπαρκτη, συμβολῆ τῶν ἀνθρώπων
τοῦ θεάτρου στὸν τόπο μας στὴ μελέτη
καὶ προβληματικὴ τοῦ μπρεχτικοῦ ἔρ-
γου, θὰ πρέπει νὰ συμπεράνουμε ὅτι
ἐδῶ κάτι δὲν πάει καλά, κι ὅτι αὐτοὶ
ποῦ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπρέχτ
στὴν Ἑλλάδα θὰ πρέπει νὰ σκεφτοῦν
σοβαρὰ πῶς θὰ βγάλουν τὴν περίπτωσι
Μπρέχτ ἀπ' τὸ ἀδιέξοδο ποῦ, πρῶτοι
αὐτοί, τὴν ὀδήγησαν.

Οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς δὲ φιλοδοξοῦν
νὰ καταλήξουν σὲ ὀριστικὰ συμπερά-
σματα οὔτε καὶ νὰ ἐξαντλήσουν τὸ
θέμα. Θέλουν ἀπλὰ καὶ μόνο νὰ τονίσουν
ὅτι ἡ ἄξια τῆς δουλειᾶς τοῦ Λάμπρου
Μυγδάλη δὲ βρίσκεται μόνο στὸ γε-
γονὸς ὅτι εἶναι ἓνα πολύτιμο ἐργαλεῖο
γιὰ ὁποιοδήποτε καταπιάνεται μὲ τὸ
ἔργο τοῦ Μπρέχτ, ἀλλὰ καὶ στὸ γεγονός
ὅτι βάζει θέματα καὶ προκαλεῖ ἐρωτή-
ματα ποῦ γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάζ-
ονται μέσα ἀπὸ τὴν "Ἑλληνικὴ Βι-
βλιογραφία Μπέρτολτ Μπρέχτ" ἔτσι
συγκεντρωμένα.

ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗΣ

ΒΙΒΛΙΑ ΜΕ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΗΘΟΠΟΙΩΝ Η ΣΥΝΑΦΕΙΑ ΜΕ ΤΗ ΣΚΗΝΗ ΔΕ ΒΟΗΘΑΕΙ ΤΗ ΣΥΓΓΡΑΦΗ!

Σκέψεις καὶ κρίσεις τοῦ **ΓΙΑΝΝΗ ΝΕΓΡΕΠΟΝΤΗ**

- **Θάνου Κωτσόπουλου**: "Ἡ τρα-
γωδία τοῦ Θησέα" τριλογία. Ἀ-
θήνα, 1975, σελ. 168.
- **Βασίλη Μητσάκη**: "Ἡ ὥρα τῆς
κρίσης" δράμα. Ἀθήνα, 1978.
Ἔκδ. "Πύλη", σελ. 132.
- **Παύλου Φλώρου**: "Θέατρο" (πε-
ριέχει ἔξη ἔργα). Ἀθήνα, Δεκέμ-
βριος 1973. Ἔκδοση "Τὸ ἑλληνικὸ
βιβλίον", σελ. 400.

Ἡ κριτικὴ σὲ ἀπαιχτο θεατρικὸ ἔργο,
κι ὅταν ἀκόμα τὸ κείμενο εἶναι τυπω-
μένο, ἂν θελήσει κανένας νὰ ναι πέρα
ἀπὸ μιά φιλολογικὴ ἐξέταση (καὶ ἐφό-
σον τὸ κείμενο τὴν ἀντέχει), δὲν ἀπέ-
χει ἀπὸ τὴ διατύπωση γνώμης ειση-
γητῆ δραματολόγου. Εἶναι δέ, σὲ
τοῦτο, πιὸ ἀχαρῆ ὡς λειτουργημὰ
γιατὶ ὑπολείπεται σὲ σκοπιμότητα καὶ,
βέβαια, σὲ ἀποτελεσματικότητα. Καὶ
θὰ ἴλεγα—ὄχι χωρὶς κάποιον πικρὸ χιου-
μορ, ἂν ὄχι καὶ μιά βαθιὰ μελαγχολία
γιὰ τὰ θεατρικὰ μας πράγματα—ὅταν
στὸ χῶρο τὸ θεατρικὸ τόσο οἱ θια-
σάρχες, τόσο οἱ σκηνοθέτες, τόσο
οἱ βοηθοί, οἱ σύμβουλοι, οἱ παρακοι-
μῶμενοι, οἱ παρακαθήμενοι, οἱ συμπο-
σιαζόμενοι, οἱ ἀδελφοποιτοί, οἱ θεατρο-

γνώμονες, οἱ θεατροδῖαιτοι (ἓνα μὴ
ἀναφέρω καὶ κάποιους θεατρομύστες
ποῦ "κρατᾶνε" δικὴν "ἰδεολογικῶν
ὑπευθύνων" κάποιες θεατρομαζες συλ-
λόγων, σωματείων, δῆμιων καὶ κοινο-
τήτων... καὶ, γιατί ὄχι, κι ἄλλους τόσους
συγγενεῖς καὶ φίλους τοῦ θεάτρου,
ποῦ ὅμως ἔχουν γνώμη καὶ μάλιστα
βαρύνουσα...) ὅταν, λοιπόν, τόσο οἱ
εἰδήμονες καὶ προγνώστες... ποῖαν χρεῖαν
ἔχομεν πλέον τῶν κριτικῶν;

"Ὅμως ἐπειδὴ ἡ ζωὴ—συχνὰ καί...
ἐρήμη τῆς "πνευματικῆς" τέτοιας—
ἀκολουθεῖ τοὺς δικούς τῆς ἀγραφους
νόμους, καὶ μάλιστα ιδιαίτερα ἐκεῖνον
ποῦ σὲ πείσμα κάθε ἀριθμητικῆς καὶ
δογματικῆς—στατικῆς οικονομολογι-
κῆς θεωρίας ἐπιμένει γιὰ τὴν ἀνάγκη
τοῦ περιττοῦ, ἂς ἐπιτραπεῖ στὴ στήλη
ἡ πολυτέλεια τῆς κριτικῆς ἀπαιχτων
μέν, ἐκδομένων ὅμως σὲ βιβλία ἔργων-
κειμένων, προορισμένων γιὰ τὸ σάνιδι.

|||

Δὲ μοῦ εἶναι εὐκόλα δυνατὸ νὰ φαντα-
στῶ πόσο θὰ μπορούσε νὰ ναι συμπα-
θὲς τὸ ν' ἀναπαράγεται σήμερα μορφὴ
θεατρικῆς γραφῆς περασμένων ἐποχῶν

μόνο γιὰ τὴν τεχνικὴ τῆς ἀριότητας.
Θὰ ἔχε νόημα μιά τέτοια προσφυγὴ
ἐφόσον τοῦ τῆ ζητᾶει αὐτὸ ποῦ θέλει
κανένας νὰ ἐκφράσει. Καὶ πάλι, ἡ
προσωπικότητα τοῦ συγγραφέα θὰ
προσδώσει κάτι στὶς παραδομένες ἤδη
μορφές. Στὸ νεοελληνικὸ ποιητικὸ θέα-
τρο ἔχομε εὐτυχῆσει μεγάλων ποιητῶν
ἀπὸ Σικελιανοῦ καὶ Καζαντζάκη ἕως
καὶ Βάρναλη, ποῦ σὲ πείσμα τῶν γνω-
στῶν κανόνων, ἐτόλμησαν νὰ δώσουν
θέατρο μένοντες πιστοὶ στὴν ἰδεολογία
τους τῆ θεατρικῆ. Γι' αὐτὸ καὶ τοὺς
σεβόμαστε. Ὅμως πολὺ δύσκολα θὰ
βρίσκαμε τὰ ἐπιχειρήματα ἐκεῖνα ποῦ θὰ
διέλυαν τὶς πολλές, πάμπολλες ἀντιρή-
σεις ποῦ, ἀνάλογα μὲ τὸ ὕψος τῆς
ἐποχῆς, μποροῦν νὰ ναι κι αὐτὲς
μεγαλύτερες, μικρότερες, ἀκόμα καὶ
πειστικῆς—λόγος σοβαρὸς γιὰ νὰ μὴν
ἀκούγεται ὁ ὑψηλὸς τῶν λόγων ἀπὸ τῆς
κρατικῆς μας σκηνῆς. Κι ἂν ἡ ἀπλὴ
ἀναπαραγωγὴ μορφῶν δοκιμασμένων
καὶ ὡς μνημείων καταξιωμένων καὶ
παραδεγμένων (νὰ ξέρατε πόσοι ἀπὸ
τοὺς σκηνοθέτες μας ὄχι μόνο δὲν ἔχουν
καταλάβει τίποτα ἀπὸ τὴ μορφὴ τοῦ
ἀρχαίου δράματος ἀλλὰ καὶ τὴ σχαι-
νονται, γιατί πῶς ἀλλιῶς νὰ ἐξηγηθεῖ

ή παρεμβατική τους, ή όποια, αν γίνονταν στο χώρο τόν εικαστικό, οι ίδιοι αυτοί θα υπόγραφαν τουλάχιστο μια δυο διαμαρτυρίες απ' αυτές τών "διανοουμένων" και "πνευματικών" ανθρώπων που όλοι μας κατά καιρούς υπογράφουμε με ιερή αγανάκτηση...) κι αν λοιπόν ή αναπαραγωγή τέτοιων παραδεγμένων μορφών είναι όχι και τόσο συμπαθής, τι να πει κανένας όταν ή αναπαραγωγή στηρίζεται όχι στην ίδια τή μορφή - πρότυπο, αλλά σε όρισμένη σκηνοθετική αντίληψη επί τής μορφής...

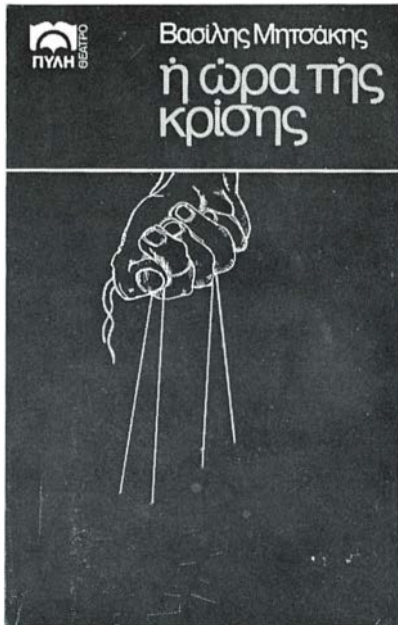
Τό τελευταίο αυτό, ή θεατρική γραφή που υποδουλώνεται τόσο σε σκηνοθετική αντίληψη ή έρμηνεία ώστε ή ανάγκη της να καθίσταται προβληματική, λειτουργεί κυρία από ανθρώπους που υπηρετούν τό θεάτρο με τόν ένα ή άλλο τρόπο πάντως από τά μέσα. Είναι δέ, αδύνατο να πιστέψουν πώς αυτό που θεωρούν "θεατρικότητα" δέν είναι τίποτε άλλο παρά ή όρισμένη όπτική κάποιος σκηνοθετικής άς πούμε "σχολής". 'Αλλάζοντας έτσι τόν πρωτογενή όρο τής συγγραφικής με τό δευτερογενή τής σκηνοθετικής είναι φυσικό να γίνονται άδικοι όχι λίγες φορές και με συναδέλφους τους, ανθρώπους τού θεάτρου, οι όποιοι άλλως κρίνουν... Και ξεχνούν οι συμπαθέστατοι αυτοί "συγγραφείς" ότι τά κείμενα τά για τό σανίδι προορισμένα, μικρά ή μεγάλα, μεγαλόπνοα ή μικρόπνοα, ελάχιστα αν όχι καθόλου έχουν τήν ανάγκη σκηνηκών όδηγιών, πολύ περισσότερο γραφή στηριγμένη σε αντίληψη "ανεβασματος".

Και πάντα ταύτα δέ μπορούν να έκληφθούν ως δογματική και άπαρασάλευτη άρχή έφόσον σε ένα κείμενο "προορισμένο" έστω για τή σκηνή, άλλα στοιχεία μπορεί να υπάρχουν... Δέ θα ζητούσα τή "γενική ιδέα" ή τό "πνευματικό κέντρο", για να θυμηθούμε τόν Τσέχωφ, όταν με άληθινα τραγική ύπαρξιακή άγωνία και κοινωνική εύθύνη τά άναζητά στα έργα. Κάτι τέτοιο θά 'ταν σά να μη ξέρω πού βρίσκομαι—και δέν υπάρχει άνοητότερο απ' τό να χάνεις τό κλίμα τής έποχής σου. "Όχι. 'Από μια στιγμή και πέρα "ψυχαγωγούμε τόν κόσμο με ιστορίες" όπως δέ τόση όξύνοια παρατηρεί ένας απ' τούς πιό υπεύθυνους πνευματικούς ταγούς τού αιώνα μας ό Τόμας Μάν, όχι χωρίς πικρία για τήν άλήθεια που έχει συλλάβει. Και ναί μέν, για όσους μπορούν να έφησυχάσουν μ' αυτή τήν πρόταση, πρόταση - αίτημα έποχής όχι ιδιαίτερα άπαιτητικής στο κοινωνικό φαινόμενο Τέχνη. Τόσο γι' αυτούς όσο και για ό,τι τούς ζητιέται όλα καλά, άφου τί τό κακό!.. "Όμως, όμως για τούς άλλους, για όσους θεωρούν τόν έαυτό τους ά γ ρ υ π ν ο; Για όσους δέ μπορούν παρά να είναι άγρυπνοι;

¶

Δέ θα έπεκτεινόμουν σ' αυτές τις σκέψεις, αν δέ διέβλεπα στο μόχθο τού Θάνου Κωτσόπουλου (υπήρξε ό άγαπημένος μας πρωταγωνιστής και οι άναμνήσεις μας από κάποιους ρόλους του μάς μένουν πάντα και άνεξι-

τηλες και όρόσημα για κάποιες συγκρίσεις πού, δυστυχώς για τή νεότερη υποκριτική μας, μένουν άξεπέραστα), αν άληθινα δέ διέβλεπα εύγενικά κίνητρα, πνευματικότητα και ήθικη στάση—στην τριλογία, τουλάχιστον—όχι συνήθη. 'Αλλ' αν δέν καταφαίνεται, ό,τι θέλω να πώ με τά όσα ήδη έχω πει, πρέπει να τό ξαναπώ ότι τό άποτέλεσμα είναι σε βάρος και τών προθέσεων και τής έργασίας που καταβλήθηκε. Τό όλο πράγμα άνήκει, κατά τή γνώμη μου, σ' ένα πρωτογονικό θεατρικό παρουσίασμα εικονογραφημένου ιστορήματος, χωρίς τήν προοπτική που μάς δίνει τά διάφορα επίπεδα βάθους ή ύψους και που είναι τόσο — από στίχο σε στίχο — συχνά μέν στο άρχαίο



Τό ξώφυλλο τού θεατρικού έργου " ή ώρα τής κρίσης " τού Β. Μητσάκη

δράμα αλλά πού—φευ δέ συλλαμβάνονται δυστυχώς ώστε να χρησιμεύουν διδακτικώς. Φοβούμαι πώς ή οποιαδήποτε σχολαστικότερη με τό κείμενο ένασχόληση θά με όδηγούσε σε διατυπώσεις που δέ θά 'θελα. "Άλλωστε, ό Θάνος Κωτσόπουλος, δαφνοστεφής ως ήθοποιός, φαντάζομαι να μη θεωρεί και ό ίδιος τις δάφνες τού ποιητή με τήν έννοια τού στιχουργού ότι προσθέτουν τίποτα περισσότερο από τυπική φιλορρόνηση. Ού πάντα τά ανθρώπινα και πάντοτε άληθή. Περί τό θεάτρο μάλιστα, θά έλεγα, ποτέ!

¶

'Ηθοποιός κι ό κ. Βασιλης Μητσάκης και μάλιστα έπιτυχημένος, ό συγγραφέας τού τυπωμένου σε βιβλίο έργου με τόν τίτλο " ή ώρα τής κρίσης ". 'Εν πολλοίς και τό βιβλίο αυτό έρχεται να έπιβεβαιώσει τό κάπως παράδοξο : ίσως να μη χρειάζεται να ξέρει κανένας τό θεάτρο από "μέσα" για να μπορεί να γράφει θεατρικό κείμενο. Και θά 'πρεπε ή άπίστευτη κι όμως

έπιβεβαιούμενη από τά πράγματα αυτή ή υπόνοια να τύχει κάποιος ψυχαναλυτικής (δέν ξέρω κ' εγώ τι να πώ) μέριμνας και έπισταμένης έρευνας, για να δούμε τι άραγε να συμβαίνει... Γιατί έκτός από τό Σαίξπηρ (πού άμφισβητείται...) και τό Μολιέρο (έντε και καμιά δεκαριά άλλους—για τούς έγγράμματους ιστοριοπόντικες που περιμένουν πώς και πώς να μάς καρφώσουν με κάποιες γνώσεις άκριβείας...) εγώ δέν ξέρω κανέναν άνθρωπο τού θεάτρου που να 'χει γράψει ένα μονόλογο τών δυό άραδιών... Κι όμως σκηνοθέτες τού ύψους, τής διανοίας, τής καλλιέργειας και τής μόρφωσης τού Φώτου Πολίτη θά 'λεγε κανένας πώς μιάς και τό αποφάσισαν να γράψουν θεάτρο, θά μπορούσαν να 'χαν ξεπεράσει τούς περιφρονητέους απ' αυτούς Ξενοπούλους και Μπόγγρηδες ακόμα και Μελάδες... ή κριτικοί, όπως ό "Άλκης Θρύλος—αν δείτε τι έχει γράψει ως θεατρικό μονόπρακτο δέ θά πιστεύετε στα μάτια σας... — για ν' αφήσουμε τόν ιστορικό τού νεοελληνικού θεάτρου Γιάννη Σιδέρη με τά "Άγρια χρόνια" τής εφάπαξ πρεμιέρας και πέραν αυτής ού!...

Πάντα ταύτα άπλά ως τεκμηρίωση τού ίσχυρισμού μου πού, ενώ ξεκίνησε ως υπόνοια, στην πρόοδο τής σκέψης μου όλο και ίσχυροποιείται ως πραγματικότητα. Είναι ένα πρόβλημα που μ' έχει άπασχολήσει όχι λίγο. "Έάν θέλετε να γράψετε λογοτεχνία, μη διαβάσετε πάρα πολύ". Συμβουλεύει ό νεοπλατωνικός συγγραφέας τού "Σάρκεμπρον". 'Ως φαίνεται, ή συμβουλή δέν παύει ισχύουσα και για τό θεατρικά συγγράφειν... Για να μην πώ και τό άλλο, τό όποιο τά τελευταία χρόνια τείνει να γίνει κανόνας : 'Υπάρχουν θεατρικοί συγγραφείς πού, ενώ ξεκινούν πάρα πολύ καλά, όσο γνωρίζουν τό θεάτρο από "μέσα" χαλάνε και συχνά δέ μπορεί να πιστέψει κανένας πώς είναι δυνατό να είναι οι ίδιοι εκείνοι τών τέτοιων άφτητηρών και τών τόσων υποσχέσεων. Τι τάχα να συμβαίνει; Μήπως τό θεατρικό κατεστημένο (παλιό και νέο) άσκει τέτοιους ψυχαναγκασμούς ώστε τό άλγος να μαραίνεται και ή συγγραφική όρμη πρόωρα να καταπίπτει; Και μήπως τό περίφημο εκείνο "σλόγκαν" που είχαμε—και παρόλες τις διαψεύσεις έχομε άκόμη—ότι ό συγγραφέας τού θεατρικού κειμένου πρέπει να βλέπει τό έργο του παιζόμενο, θά πρέπει ν' άναθεωρηθεί; Μήπως ό συγγραφέας θά πρέπει να βλέπει παιζόμενο τό έργο του για άλλους πλειστους όσους λόγους, κυρίως ψυχολογικούς και τέλος πάντων για τήν έπιβεβαίωση του στο κοινωνικό του πλαίσιο και όχι βέβαια για να δει τά λάθη του; Μεταξύ μας, ούδεις βλέπει ποτέ τίποτα! 'Απλά και μόνο κάποιος πιό έξυπνος από τούς άλλους συμφωνούν με τούς σκηνοθέτες—συγγραφείς (τι πληγή κι αυτή!..) κι από κεί και πέρα αρχίζει ή "ψυχική τους" περιπέτεια αν διαθέτουν κάποιο ταλέντο. 'Άλιμονο. "Αν όχι, δέν τίθεται πρόβλημα γιατί ούδένα θά έχουν διασταγμό να συσ-συγγράφουν με τόν εκάστοτε σκηνοθέτη τους.

Ἄλλὰ, φυσικά, τὸ θέμα μας εἶναι ὄχι ὁ θεατρικὸς συγγραφέας ἀλλὰ ὁ ἥθοποιὸς ποὺ γράφει θέατρο καὶ στὴν περιπτώσή μας ὁ κ. Μητσάκης. Προσωπικά, δὲ νομίζω ὅτι τὸ ἔργο του ὑποφέρει ἀπὸ τίποτε ἄλλο ἐμφανὲς ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ὑπερβολικὴ "θεατρικότητά" του. (Ὁ ἀντίληφθεὶ κανένας τὸ νόημα τῶν εἰσαγωγικῶν ἀν σκεφεῖ τὴν ἔννοια τῆς θεατρικότητος μὲ τὴ σημασία ποὺ δίδομε στὴν ἔννοια τῆς φιλολογικότητος στὴν πεζογραφία ἢ τὶς ἄλλες τέχνες). Προλαβαίνω νὰ δώσω αὐτὴ τὴν ἐξήγηση γιὰτὶ εἶμαι βέβαιος πὼς ὁ συγγραφέας καὶ πολὺ εὐλόγα (κατὰ τὴ γνώμη του) εἶναι δυνατὸ ν' ἀπορεῖ πὼς καὶ δὲν ἀνεβαίνει τὸ ἔργο του. Δὲν ἀπορῶ λιγότερο ἐγὼ γι' αὐτὸ καὶ μιλάω πάντα γιὰ τὴν τεχνικὴ του. Τὸ κείμενο αὐτὸ ἔχει πολλὰς φόρμες (ἐννοώντας περισσότερο τὶς ἐφαρμογὰς τεχνικῆς) καὶ καμιά μορφή. Καταφεύγω σ' αὐτὴ τὴν ἀυθαίρετην σημασιολογικὴ διαχωριστικὴ φόρτιση τῆς αὐτῆς ἔννοιαις γιὰ ν' ἀποφύγω ὡς πρὸς τὴν πρώτη καὶ τὸ καλοῦπι καὶ τὸ μοντέλο ποὺ θὰ ἠχοῦσαν βαρβαρικά.

Πραγματικά, τὸ κείμενο δὲν ἔχει ὕφος, δὲν ἔχει πάθος, δὲν ἔχει συγγραφέα. Ὅχι λίγες φορὲς πολλοὶ ἄνθρωποι μπερδεύουν τὰ πράγματα. Κι αὐτὸ γιὰτὶ σκέφτονται μόνον μ' ἓνα τρόπο, μονοδιάστατα θὰ ἴεγα. Ἐ, λοιπὸν τὰ πράγματα εἶναι βέβαια πολὺ ἀπλά (τὸ λένε ὅσοι γερνοῦν ἐν σοφία) ἐφόσον ἀποφασίσουμε νὰ χρησιμοποιοῦμε τὶς λέξεις μὲ τὶς καθεφορὰ φορτίσεις τους. Κι ὅταν λέω πάθος, ὕφος, δὲ μιλάω παρὰ γιὰ τὶς ἔννοιαις ὅπως εἶναι φορτισμένες στὴ δουλειὰ τοῦ συγγραφέα. Ὅπως ὅταν λέμε εὐαισθησία ἢ εὐσυνειδησία. Δὲν ἔχουν ὅλες αὐτῆς οἱ ἔννοιαις καμιά σχέση (πολλὰς φορὲς ἐντελῶς καμιά) μὲ κείνες τῆς καθημερινῆς ἄλλης ζωῆς.

Ἐχω τὴν ἐντύπωση, τὴν πολὺ βέβαιη ὅμως, πὼς στὸ γραπτὸ τοῦ κ. Βασίλη Μητσάκη τὰ πάντα λειτουργοῦν ὅπως στὴν κοινὴ ζωὴ καὶ ὄχι ὅπως στὴ δουλειὰ τοῦ συγγραφέα. Κι ὅταν κανένας λειτουργεῖ ἔτσι—καὶ λειτουργοῦν ἔτσι πολλὰ πάρα πολλὰ ὀνόματα τῶν γραμμάτων μας—τὰ πράγματα παίρνουν τὸ δρόμο τους, τὰ ἔργα σὲ ὅποιο-δήποτε τομέα γράφονται καὶ πλεῖστα ὅσα ὄχι μόνον διαβάζονται, ἀπαγγέλλονται, παίζονται ἀλλὰ καὶ ἀπολαβαίνουν τιμὲς ὑψηλότερες!..

Ὅλα ἢ σχεδὸν ὅλα τὰ ἔργα τῆς νατουραλιστικῆς σχολῆς δὲ γράφονται παρὰ μόνον ἔτσι καὶ δὲν παίζονται, βέβαια, παρὰ μόνον ἔτσι, δηλαδὴ νατουραλιστικά (ἀφοῦ μάλιστα στὸν τόπο μας μεταμφιεσμένος ὁ νατουραλισμὸς τῆς ἐσχάτης μὲ ὀλίγες ἐμπρεσιονιστικὰς φράντζες καὶ κάποια ἐμπρεσιονιστικὰ κορδελάκια ἔχει περάσει—καὶ περνάει— γιὰ "σχολή" καὶ μάλιστα ἢ κυριότερη, σοβαρότερη, ἀξιολογότερη καὶ ἄλλα ἠχηρὰ παρόμοια... τῶν καλλιτεχνικῶν στηλῶν τοῦ Τύπου). Κατὰ τὰ ἄλλα, ἓνα πλῆθος καλῶν προθέσεων ὑψηλῶν ιδεωδῶν, ἠθικῶν στόχων καὶ καθωσπρεπιστικῶν μιᾶς οὐτοπικῆς ἀνθρωπιᾶς (μακάρι νὰ μὴν ἦταν, ἀλλὰ πολὺ φοβοῦμαι πὼς γιὰ πολλοὺς τῆς

γενιᾶς μας ἢ ἀνθρωπιᾶ πρὸυποθέτει τόσες ψυχαναγκαστικὰς συμπεριφορὰς ποὺ δὲν ξέρω τί σοὶ ἀνθρωπιᾶ ἔμενε αὐτὴ ποὺ ἐννοοῦσαμε) πάντα ταῦτα συνθέτουν ἓνα πίνακα, ὅπου τίποτα ἰδιαίτερος δὲν ἐνοχλεῖ ἀλλὰ καὶ τίποτα δὲ δείχνει ἐκείνη τὴν τόλμη ποὺ μόνον ἢ ἀθωότητα τῶν γεννημένων ποιητῶν τολμάει... Ἰστόσο, δὲ μπορῶ νὰ πῶ πὼς τὸ ἔργο τοῦ κ. Μητσάκη εἶναι κατὰ τίποτε χειρότερο ἀπὸ ἄλλα ποὺ καὶ τὰ κρατικά μας θέατρα ἀκόμη ἀνεβάζουν χωρὶς τοῦτο νὰ σημαίνει πὼς εἶναι καὶ καλλίτερο ἢ εὐσταθέστερο ἀπὸ τὰ συνήθη στὴ θεατρικὴ μας βιβλιογραφία νατουραλιστικά κείμενα τὰ ὅποια μόλις ἢ ἐποχὴ γύρει μαραίνονται κι αὐτά. Καὶ ρωτᾶω :



Τὸ ξώφυλλο τῆς τριλογίας "Ἡ τραγωδία τοῦ Θησέα" τοῦ Θ. Κωτσόπουλου

νομίζει ὁ ἀγαπητὸς κύριος Μητσάκης—ὡς ἥθοποιὸς καὶ μάλιστα μὲ ἀναγνώριση τῆς δουλειᾶς του—πιστεῖει στ' ἀλήθεια πὼς τὸ ὁμοιάζον τόσο μὲ αὐτοβιογραφικὸ αὐτὸ θεατρογράφημα ἐνδιαφέρει κανέναν ἀπὸ τοὺς συναδέλφους του; Καὶ δὲ λέω γιὰ τοὺς φθαρμένους. Τοὺς ἀφθαρτους, τοὺς ἀδιάφθορους λέω, τοὺς ἐνδιαφέρει; Καὶ νομίζει πὼς ἢ κατὰστασις στὸ θέατρο εἶναι κακὴ—ἀν εἶναι πιδ κακὴ ἀπὸ παλιότερα—γιὰτὶ κάποια ὠραία παιδιὰ δὲν ἔχουν δισταγμοὺς νὰ προσφερθοῦν σὲ κάποιες δημοσιογράφους...

Πρὸς Θεοῦ, καὶ μόνον γι' αὐτὸ, καὶ μόνον ποὺ ὑπάρχει κείμενο στὴν ἐποχὴ μας προβληματιζόμενο περὶ τὴν ἠθικὴν, τὴν σεξουαλικὴν ἢ, δηλαδὴ, μεταθέτον τὴν ἔννοια ἀπὸ κεί ποὺ πρέπει νὰ εἶναι (ἢ τουλάχιστον εἶναι, χωρὶς τὸ πρέπει) στὸ ὑπογάστριον καὶ χαμηλότερα ἀπ' αὐτὸ, τοῦτο καὶ μόνον τοῦτο κάνει τὸ κείμενο νὰ φαίνεται ἀνεπανόρθωτα ρυτιδιασμένο. Ἄν βρεθεῖ κάποιος θιασος καὶ τὸ ἀνεβάσει καὶ ἀρέσει (μερικά

χρόνια πρὶν θὰ ἴερε ὀπωσδήποτε) ἀν πραγματικά ἀρέσει, τόσο τὸ χειρότερο γιὰ ὄλους μας. Γιὰ τὶς κοινωνικὰς μας πραγματικότητες.

¶

Κάτω ἀπὸ τὸ γενικὸ τίτλο "Θέατρο" συστεγάζονται ἕξη κείμενα θεατρικὰ διαφόρων ἐποχῶν καὶ θεμάτων, τοῦ γνωστοῦ καὶ πολυγράφου λογοτέχνη κ. Παύλου Φλώρου. Δυστυχῶς καὶ μόνον ἢ ἀνάγνωση μὲ κατέστησε ἀνίκανο (εἶναι πράγματα ποὺ δὲ μποροῦν νὰ γραφοῦν στὴν ἐπίσημη πιδ γλῶσσα μας τὴ δημοτικὴ...) γιὰ ὅποιαδήποτε σκέψη κριτικῆς λειτουργίας. Μοῦ εἶναι ἀδύνατο νὰ ξεπεράσω τὶς ἀντιστάσεις ποὺ μοῦ προκλήθηκαν ἀπὸ τὴ γραφὴ καθαυτὴ, ἢ ὅποια εἶναι ἐντελῶς ἀσχετὴ πρὸς κάθε γνωστὸ σήμερα λεκτικὸ. Φαντάζομαι, ὅταν κάποιοι σοφοὶ κάλαμοι γράφουν περὶ ἀντιθεατρικοῦ λόγου κάτι τέτοιο νὰ ἔχουν στὸ μυαλό τους, ἦτοι : γλωσσικὸ ἰδίωμα ποὺ δὲ μιλιέται στὸν καθεμέρια βίον. Καὶ δὲν ἐννοῶ, βέβαια, οὔτε λέξεις οὔτε σύνταξη—ἢ ἐπιτέλους κάποια μόρια χαρακτηριστικὰ καὶ νόστιμα κάποτε—ἀλλὰ γλωσσικὴ ἀντίληψη ποὺ ἔχει νὰ κάνει μὲ τὴ συγγραφικὴν ἰδεολογία. Στὴν πεζογραφία, ἐπειδὴ ὁ συγγραφέας φέρει ὅλο τὸ βάρος τῆς γλῶσσας του (κακῶς μὲν, ἀλλὰ τὸ ἔχουμε παρὰ ἀπόφαση) τὸ παραδεχόμεστε ἢ ὄχι, πάντως δὲ μᾶς κακοφαίνεται ὅσο στὸ θέατρο, ποὺ ἢ γλῶσσα εἶναι κυριολεκτικὰ ἢ ἔκφραση τῶν προσώπων τῶν διαλεγόμενων στὸ ἔργο. Καὶ γιὰ νὰ γίνει ἀκόμη πιδ κατανοητὸ, ἀς θυμηθοῦμε σὲ τόσα καὶ σὲ τόσα διαβάσματα μας ὅπου ἢ γλῶσσα εἶναι μονόχρωμη πόσο ἀστεία ἠχοῦν οἱ διάλογοι...καὶ μιλάω πάντα γιὰ τὴν πεζογραφία. Ἄν αὐτὸ τὸ μεταφέρουμε στὸ θέατρο, τότε παῖνι νὰ ναι ἀστεῖο καὶ γίνεται βαρετὸ στὴν ἀρχή, ἐξοργιστικὸ στὴ συνέχειά του. Παραθέτω μᾶ ἀττάκα, μόνον μία ἀττάκα :

ΠΛΑΤΩΝ : Ποιὸς περιφρόνησε ποτὲ τὸ χρῆμα στὶς ἡμέρας ποὺ ζοῦμε ; Πολὺ λιγώτερο τὸ πεινασμένο κράτος, ἢ παντοτεινὴ ἄδεια τοῦτῆ σακκούλα, σωστὸ πιθάρι τῶν Δαναΐδων.

Ἐὰν ἐπρόκειτο γιὰ ὅποιοδήποτε κοινὸ νηγτὸ σύγχρονό μας, ποὺ θὰ ἔφερε τὸ ἄνομα ἐπιθυμία ἢ πείσματι τοῦ νοικοῦ του, εὐλικρινὰ δὲ θὰ ἔκανα κρυβέντα. Ἄλλὰ πρόκειται γιὰ τὸν Πλάτωνα, τὸν ἀρχαῖο μας, τὸ μοναδικὸ μας. Ὅμοιωθῶ ὅτι, ἀπ' ὅσο ξέρω, τέτοιαις μεταχειρίσις ὁ Πλάτωνας δὲν ἔτυχε ποτὲ οὔτε ἀπὸ τοὺς... μαρξιστές! Κανένας μαρξιστής, ἀκόμα κι ἀπὸ κείνους τοῦ συνοπτικοῦ καὶ παραφρασμένου "ἐλληνικοῦ" μαρξισμοῦ, δὲ θὰ διενεῖτο ποτὲ νὰ υποβιβᾶσει τὸ φιλόσοφο σὲ τέτοιο ἐπίπεδο νεοελληνικῆς καφεναϊκῆς θυμοσοφίας... Ἀπορῶ γιὰ τὸ μεταφυσικὸ—ἀλλιῶς πὼς νὰ τὸ ἐρμηνεύσω;—μυστήριον τοῦτο! Νὰ τὴν πάθει ἔτσι ὁ Πλάτων ἀπὸ—νομίζω—ἀδιαμφισβητήτου ἰδεαλισμοῦ... κατὰ τὰ ἄλλα, ὁμόφρονά του λογοτέχνη; Καὶ δὲ νομίζω πὼς ἢ ἰδιότητα τοῦ λογοτέχνη μπορεῖ νὰ χρησιμεύσει ὡς ἐλαφρυντικὸ. Τὶ νὰ εἶπη τίς; Τί;

ΓΙΑΝΝΗΣ ΝΕΓΡΕΠΟΝΗΣ



Δ Ι Σ Κ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Δ

ΑΞΙΟΛΟΓΟΙ ΔΙΣΚΟΙ ΜΕ ΔΗΜΟΤΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ

ΜΙΑ ΥΠΕΥΘΥΝΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ

Τοῦ ΜΑΡΚΟΥ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗ

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ : 1973 - 78

Ὡς πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια ὁ καλὸς δίσκος μὲ δημοτικὰ ἦταν κάτι ἄγνωστο στὸν τόπο μας. Βέβαια ὑπῆρχαν σκόρπια ἐνδιαφέροντα κομμάτια σὲ παλιούς δίσκους τῶν 78 καὶ σὲ νεότερους τῶν 45 καὶ 33 στροφῶν. Ἀλλὰ ἡ ἀνεύρεσή τους προϋπόθετε μιὰ συστηματικὴ ἔρευνα σὲ παλαιοπωλεῖα καὶ δισκοπωλεῖα, πού μποροῦσε νὰ γίνει μόνον ἀπὸ μανιώδεις συλλέκτες κι ὄχι ἀπὸ τὸ μέσο ἐνδιαφερόμενο. Ἐτσι, ὅταν γύρω στὰ 1972 μὲ παρακάλεσε ἕνας ἀλλοδαπὸς φίλος νὰ τοῦ συντάξω ἕναν κατάλογο προσιτῶν κ' εὐ-πρόσωπων δίσκων μὲ δημοτικὰ (εἶχε μόλις γυρίσει ἀπὸ κάποια γειτονικὴ χώρα κουβαλώντας πληθῶρα ἀπὸ δίσκους μὲ θαυμαστά δείγματα ἀπὸ τὴν ἐκεῖ φολκλωρικὴ μουσικὴ) ἀναστατώθηκα κ' ἔσπευσα ν' ἀλλάξω ἔντεχνα τὴ συζήτηση. Ἀλλὰ μετὰ τὸ 1972 ἡ κατάσταση ἄρχισε λίγο-λίγο νὰ βελτιώνεται. Σήμερα πιά ὑπάρχουν σὲ ἀρκετὰ μεγάλο ἀριθμὸ τέτοιοι δίσκοι καὶ μποροῦν ν' ἀγοραστοῦν ἀπὸ τὸν καθένα χωρὶς ἰδιαίτερο κόπο καὶ ψάξιμο. Ἄς τοὺς δοῦμε λοιπὸν, κι ἄς τοὺς σχολιάσουμε ἐπισημαίνοντας τὶς κυριότερες ἀρετές, ἀλλὰ καὶ τὶς τυχόν ἀδυναμίες τους.

Η ΜΝΗΜΕΙΩΔΗΣ ΑΝΘΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΣΙΜΩΝΑ ΚΑΡΑ

Τὸ 1973 ὁ "Σύλλογος πρὸς Διάδοσιν τῆς Ἑθνικῆς Μουσικῆς" μὲ χρηματοδότη τὸ "Ἰδρυμα Φόρντ" κ' ἐπικεφαλῆς τὸν ἀγέραστο κι ἀκαταπόνητο Σίμωνα Καρα καὶ τὴν πολὺτιμη βοηθὸ του ἑλληνοαμερικανίδα Μαρία Βούρα (γνωστὴ ἀπὸ τὸ βιβλίο Greek Folk Dances πού δημοσίευσε τὸ 1965 σὲ συνεργασία μὲ τὸ Rickey Holden), ἄρχισε τὴν παραγωγή μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ δίσκους ἀφιερωμένους στὴν παραδοσιακὴ μας μουσικὴ, βυζαντινὴ καὶ δημοτικὴ.

Ἡ προσπάθεια αὐτὴ δὲν ἀτόνησε μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, ὅπως συμβαίνει τόσο συχνὰ σὲ παρόμοιες περιπτώσεις. Ἀντίθετα συνεχίστηκε μὲ τὴν ὑπομονή, τὴν ἐπιμονή καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ πὺ πρῶτοῦ ἀρχισε. Ἐτσι σήμερα ἡ ἀνθολογία μέσα σὲ ἕξι χρόνια ἔφτασε στὸ ἀξιοζήλευτο σημεῖο ν' ἀριθμεῖ 18 δίσκους, ἀπὸ τοὺς ὁποῖους οἱ 14 περιέχουν δημοτικὰ κ' οἱ ὑπόλοιποι βυζαντινά. Κάθε δίσκος τῆς σειρᾶς τῶν δημοτικῶν εἶναι ἀφιερωμένος σὲ μιὰ συγκεκριμένη περιοχὴ τῆς χώρας. Παραθέτω τοὺς τίτλους

τους μὲ τὴ σειρά τῆς ἐκδόσῆς τους καὶ τὶς σχετικὲς χρονολογίες :

- 1.— Τραγούδια Κάσου, Καρπάθου, 1973.
- 2.— Τραγούδια Χάλκης, Σύμης, 1973.
- 3.— Τραγούδια Ἀμοργοῦ, Κύθνου καὶ Σίφνου, 1973.
- 4.— Τραγούδια τῆς Θράκης (Α'), 1973.
- 5.— Τραγούδια Θάσου, Λήμνου καὶ Σαμοθράκης, 1974.
- 6.— Τραγούδια Δυτ.Μακεδονίας, 1974.
- 7.— Τραγούδια Μυτιλήνης, Χίου, 1974.
- 8.— Τραγούδια τῆς Ἠπείρου, 1975.
- 9.— Τραγούδια Πελοποννήσου, 1976.
- 10.— Τραγούδια Κρήτης, 1976.
- 11.— Τραγούδια Ἑπτανήσων, 1977.
- 12.— Ὕμνοι καὶ Θρῆνοι Ἀλώσεως, 1977.
- 13.— Τραγούδια Ἀν.Μακεδονίας, 1977.
- 14.— Τραγούδια Κωνσταντινουπόλεως καὶ Προποντίδος.

Τὸ παραπάνω ὕλικὸ προέρχεται ἀπὸ ἐπιτόπιες ἠχογραφήσεις μὲ ἐκτελεστὲς τοὺς καλλίτερος μουσικοὺς τῆς κάθε περιοχῆς. Τὰ ἐξώφυλλα περιλαμβάνουν γενικὲς παρατηρήσεις γιὰ τὸ τοπικὸ μουσικὸ ἰδίωμα γραμμένες ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Καρα. Ὅλοι οἱ δίσκοι ἀπὸ τὸν τέταρτο καὶ πέρα συνοδεύονται ἀπὸ ἕνα ἔνθετο φυλλάδιο μὲ τὰ κείμενα τῶν τραγουδιῶν, ἐνῶ οἱ ἑπτὰ τελευταῖοι (8-14) προσφέρουν τὰ κείμενα καὶ σὲ προσεγμένη ἀγγλικὴ μετάφραση. Στὸν ἕνατο δίσκο (Τραγούδια τῆς Πελοποννήσου) ὁ Καραὶ παίρνει μιὰ πρωτοβουλία πού ἐρχεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν τρέχουσα ἔθνομουσικολογικὴ δεοντολογία. Βάζει τὸ Σταῦρο Ἀδριανό, πού κατάγεται ἀπὸ τὴ Σαλαμίνα, νὰ συνοδεύει δύο ξένα γιαντὸν τραγούδια μὲ τὸ λαοῦτο του. Ἄν ἴμουν στὴ θέση τοῦ Καρα ὁ κατέφευγα σ' ἕνα ντόπιο, ἔστω πὸ μέτριο λαουτιέρη, κι ἂν δὲν τὸν ἐβρισκα θὰ χρησιμοποιοῦσα τὸν ἴδιο τὸν Καρα, πού συγκεντρώνει τὶς πολὺτιμες γιὰ τὴν περίπτωσή ἰδιότητες τοῦ μαρναίτη (κατάγειται ἀπὸ τὸ Στροβίτσι τῆς Ὀλυμπίας) καὶ τοῦ ἐξαιρέτου λαουτιέρη. Ἀλλὰ τὸ ψεγάδι αὐτὸ περνάει βασικὰ ἀπαρατήρητο. Κ' ἔτσι ἡ ἀνθολογία δὲ χάνει τίποτε τὸ οὐσιαστικὸ ἀπὸ τὴν ἀξία τῆς, καὶ διατηρεῖ ὡς τὸ τέλος τὸ μνημειώδη χαρακτῆρα τῆς.

Η ΔΟΥΛΕΙΑ ΤΗΣ ΔΟΜΝΑΣ ΣΑΜΙΟΥ

Τὸ 1974 ἡ Δόμνα Σαμίου ἀρχίζει τὴν συνεργασία της μὲ τὴν "Columbia" μὲ στόχο τὴν παραγωγή μιᾶς σειρᾶς ἀπὸ δίσκους μὲ δημοτικὰ ποιότητας.

Ἡ συνεργασία αὐτὴ ἀπέδωσε τοὺς ἐξαιρετικοὺς δίσκους "Ἐχε γειὰ Παναγιὰ", "Σουραῦλι", "Ἑλληνικὰ Κάλαντα" (1974) καὶ "Στῆς Πικροδάφνης τὸν ἀνθὸ" (1976). Ἡ ἴδια ἡ Σαμίου παρουσιάζεται σὰν τραγουδίστρια στὰ περισσότερα τραγούδια, ἀλλὰ προβάλλει συχνὰ χορωδιακὰ σύνολα καὶ ντόπιους τραγουδιστὲς, ὅπως τὸ Μακεδόνα Γ. Μπαγιώκη, τὸν Κύπριο Χρ. Σίικη καὶ τὸν Καρπάθιο Μ. Φιλιππάκη. Τὸ "Σουραῦλι" ἀποτελεῖται μόνον ἀπὸ ὀργανικοὺς σκοποὺς, ἐνῶ στοὺς ὑπόλοιπους τρεῖς κυριαρχοῦν οἱ φωνές. Οἱ ἠχογραφήσεις ἔγιναν στὰ στούντιο τῆς "Columbia". Κι ὁ χαρακτῆρας τους εἶναι ζωντανὸς κι αὐθόρμητος, ὅπως κάθε ἐκτέλεση πού γίνεται ὑπὸ τὴν καθοδήγηση ἑνὸς μουσικοῦ τῆς κλάσεως τῆς Σαμίου. Ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς τέσσερις δίσκους πού συνοδεύεται ἀπὸ τὰ κείμενα τῶν τραγουδιῶν του εἶναι ὁ "Ἐχε γειὰ Παναγιὰ". Ὅλοι ὁμως, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ "Ἑλληνικὰ Κάλαντα", μᾶς προσφέρουν κατατοπιστικὰ σχόλια, πού καὶ στὶς τρεῖς περιπτώσεις εἶναι συνταγμένα ἀπὸ τὸ γράφοντα στὰ ἑλληνικὰ καὶ σὲ ἀγγλικὰ μετάφραση. Ἡ ἀγγλικὴ ἐκδοχὴ τοῦ σχόλιου γιὰ τὸ "Σουραῦλι" τυπώθηκε χωρὶς νὰ μοῦ δοθοῦν ἀπὸ τὴν "Columbia" τὰ δοκίμια γιὰ ἔλεγχο καὶ γι' αὐτὸ εἶναι γεμάτη ἀπὸ σοβαρὲς ἀβλεψίες. Ἡ Σαμίου σὲ συνέντευξή της στὸ περιοδικὸ "Μουσικὴ" (τ. 8, Ἰούλιος '78, σ. 16-21) παρατηρεῖ ὅτι χρωστᾶει ἀκόμα τρεῖς δίσκους στὴν "Columbia" ἀλλὰ ὅτι οἱ ἐκδότες δὲν τὴν ἐνθαρρύνουν νὰ τοὺς βγάλει, γιὰτὶ ἀπὸ μιὰ κουβέντα πού εἶχε μαζὶ τους, κατάλαβε ὅτι ἡ ὡς τώρα δουλειὰ τῆς δὲν τοὺς ἀπέφερε τὰ προσδοκώμενα κέρδη. Εἶναι πολὺ κρίμα πού μιὰ ἑταιρεία τοῦ μεγέθους τῆς Columbia δυστροπεῖ νὰ διαθέσει τὸ ἐλάχιστο γι' αὐτὴν ποσὸ πού χρειάζεται γιὰ τὴν ἐκδοσὴ τῶν δίσκων μᾶς Δόμνας Σαμίου, μόνον καὶ μόνον ἐπειδὴ δὲν ὑπόσχονται παχυλὲς εἰσπράξεις.

Η ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑ

Ἐνας ἀπὸ τοὺς λίγους ξένους πού τὰ τελευταῖα χρόνια ἐνδιαφέρθηκε γιὰ τὴν ἀνθολόγησή σὲ δίσκους τοῦ δημοτικοῦ μας μουσικοῦ πλοῦτου εἶναι ὁ γερμανὸς ἑρασιτέχνης ἔθνολόγος Wolf Dietrich ἀπὸ τὸ Wiesbaden. Ὁ πρῶτος δίσκος του (Folk Music of Greece), πού γυρίστηκε ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ἑταιρεία "Topic" τὸ 1974, περιέχει κομμάτια ἀπὸ τὸ Μωριά,

τη Ρούμελη, τη Θεσσαλία, τη Μακεδονία, την Ήπειρο και τα νησιά. Στα κομμάτια από το Μωριά (περιοχή Τολου και Άραχναίοι) περιλαμβάνεται ένα στο άρβανίτικο ιδίωμα της περιοχής και στά δείγματα από την Ήπειρο (Ζαγόρια) άλλο ένα στην τοπική κουτσοβλάχικη διάλεκτο. Ο δεύτερος δίσκος (Musica Popolare di Cirgo) γυρίστηκε τον ίδιο χρόνο από την Ιταλική εταιρεία "Albatros" και περιέχει από την πρώτη πλευρά ελληνοκυπριακά τραγούδια κι από τη δεύτερη τουρκοκυπριακά. Η αντίπαρθεση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και δείχνει ότι η κάθε κοινότητα διαθέτει το δικό της πολύ ειδικό μουσικό ύφος, παρόλο που μπορεί καμιά φορά να κυκλοφορούν οι ίδιες μελωδίες και στις δύο κοινότητες. Δύο τέτοιες "κοινές" μελωδίες είναι η "Βράκα" και το "Νιναναί" (τό πρώτο έγινε πολύ γνωστό στην Ελλάδα εδώ και λίγα χρόνια χάρις στη Μαρίζα Κώχ). Από τα κομμάτια αυτά η "Βράκα" (2η πλ. αρ. 10) παρουσιάζεται στο δίσκο μόνο στην τουρκική έκδοχή (τιτλοφορείται Pastirma που σημαίνει "πατικωτό") και το "Νιναναί" (1η πλ. αρ. 4) μόνο στην ελληνική. Οι δύο τελευταίοι δίσκοι του Dietrich γυρίστηκαν επίσης από την "Albatros" το 1976 κ' είναι αφιερωμένοι στα Δωδεκάνησα (Musica Popolare del Dodecaneso) και τη Β. Ελλάδα (Musica della Grecia del Nord). Κ' οι τέσσερις δίσκοι του Dietrich συνοδεύονται από κατατοπιστικά πολυσέλιδα φυλλάδια με σημειώσεις για τα τραγούδια και τα μουσικά όργανα. Περιέχουν επίσης τα κείμενα των τραγουδιών, αλλά δυστυχώς με αρκετά λάθη, τόσο στην καταγραφή των λέξεων, όσο και στην ορθογραφία. Επίσης το μουσικό τους ύλικό κ' η ποιότητα των ηχογραφήσεων δε βρίσκεται πάντα σε ικανοποιητικό επίπεδο.

ΑΝΑΣΤΕΝΑΡΙΑ ΚΑΙ UNESCO

"Ένας ακόμα αξιόλογος δίσκος με δημοτικά που γυρίστηκε το 1974 είναι τα "Αναστενάρια" της λαογράφου Μαρίας Δέδε, αφιερωμένος αποκλειστικά στην τελετουργική μουσική των αναστενάρηδων. Δέ μās παρέχει όμως καμιά πληροφόρηση, ούτε για τα ονόματα των μουσικών που έλαβαν μέρος στην ηχογράφιση, ούτε για τα κείμενα των τραγουδιών που είπαν. Το 1974 ενδιαφέρθηκε για τα δημοτικά μας και η UNESCO βγάζοντας στη σειρά "Musical Atlas" το δίσκο Greece. Ο δίσκος, παρόλες τις κάποιες αρετές του θα πρέπει να καταλογιστεί στις άποτυχίες του παραγωγού του και διάσημου εθνομουσικολόγου Alain Danielou. Τα κομμάτια, όπως π.χ. τα Μακεδονικά, δεν είναι πάντα αντιπροσωπευτικά της περιοχής από την οποία δηλώνεται ότι προέρχονται. Στην ηχογράφιση χρησιμοποιήθηκαν κυρίως επαγγελματίες οργανοπαίκτες και τραγουδιστές που ζούν τώρα στην Αθήνα και που η καθημερινή επαφή τους με τα στούντιο και τις μπουτί δεν τους επιτρέπει πιά να εκτελούν τη δημοτι-

κή μουσική με την απλότητα και φυσικότητα που θά την εκτελούσαν οι ίδιοι άλλοτε. Δεν αποκλείεται μάλιστα οι πιο άγνωστοι συνάδελφοί τους της υπαίθρου να την εκτελούν τώρα με περισσότερο αυθεντικότητα. Το σχόλιο του δίσκου, γραμμένο από τον ίδιο το Danielou, περιέχει ανακρίβειες και γενικότητες που δε χρειάζεται ν' απαριθμηθούν εδώ, γιατί το έχει ήδη κάνει ο Γιώργος Λεωτσάκος (Βήμα 31/8/74). Τέλος έχουν παρεισφρήσει στο εξώφυλλο σοβαρές άβλεψεις. Για παράδειγμα η λεζάντα "Ο Κόνσολας Έρμολλας (διάβαζε Έρμολόλας Κόνσολας) παίζει σαντούρι" εμφανίζεται δύο φορές, τη μία στα γαλλικά, κάτω από τη σχετική φωτογραφία και την άλλη στα αγγλικά κάτω από την άσχετη φωτογραφία ενός νεαρού βοσκού, που βαστάει ένα νταούλι! Το καλύτερο κομμάτι του δίσκου είναι αναμφισβήτητα το έναρκιστήριο ήπειρωτικό μοιρολόι.

Η ΠΡΟΣΦΟΡΑ ΤΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ ΕΛΛΗΝΙΔΩΝ ΚΑΙ ΤΟΥ ΠΕΛΟΠΟΝΝΗΣΙΑΚΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ

Το 1975 αρχίζουν οι παραγωγές δίσκων με δημοτικά του Λυκείου Ελληνίδων και του Πελοποννησιακού Λαογραφικού Ίδρυματος "Β. Παπαντωνίου" που ιδρύθηκε το 1974 και στεγάζεται σε ιδιόκτητο κτίριο στο Ναύπλιο. Ως το 1978 το Λύκειο και το Ίδρυμα κυκλοφόρησαν από τρεις δίσκους το καθένα. Όλοι οι παραπάνω δίσκοι συνοδεύονται από ενημερωτικά σημειώματα του Φοίβου Αναγιαννάκη. Οι ηχογραφήσεις έγιναν σε στούντιο, υπαίθριους χώρους και χωριά. Τα περιεχόμενα τους (τραγούδια κι οργανικοί σκοποι) είναι διαλεγμένα με ιδιαίτερη προσοχή κ' η ποιότητα των ηχογραφήσεων είναι εξαιρετική. Ο πρώτος δίσκος του Λυκείου (1975) περιέχει μουσική από τη Νάουσα της Μακεδονίας και τη Λεμεσό της Κύπρου, ο δεύτερος (1976) από τα Μέγαρα κι ο τρίτος (1978) από το Βόλακα της Δράμας και την Έπισκοπή της Νάουσας. Στο δεύτερο δίσκο παίζει το συγκρότημα του κορυφαίου μεγαρίτη βιολιτζή Ιάκωβου Ηλία. Το σόι του Ηλία βγάζει από παλιά σχεδόν μόνο μουσικούς, κι ο Ιάκωβος είναι ίσως ο τελευταίος Ηλιάς που θά διατηρήσει την οικογενειακή παράδοση. Για τη μουσικότητα της

οικογένειας Ηλία, την προσήλωσή της στην τοπική μουσική παράδοση και τις πρακτικές μεθόδους που χρησιμοποίησαν οι γεροντότεροι Ηλίες στην προσπάθειά τους να μυήσουν τα άρσενικά παιδιά τους στα μουσικά της τέχνης τους έχει γράψει ένα πολύ ενδιαφέρον άρθρο με τίτλο "Το γενεαλογικό δέντρο ενός λαϊκού μουσικού" ο Άνωγειανάκης στο περιοδικό "Λαογραφία" (τόμ. 29, Αθήνα 1974, σ. 93 - 112).

Οι δύο πρώτοι δίσκοι του Ίδρυματος (1976) περιέχουν μουσική από διάφορα μέρη της πατρίδας μας, όπως τη Μακεδονία, τη Θράκη, την Ήπειρο, τη Ρούμελη, το Μωριά, τα Δωδεκάνησα, την Κύπρο και τη Μικρασία. Ο τρίτος δίσκος (1977), που είναι ίσως ο καλύτερος, αφιερώνεται αποκλειστικά στην ειδική και πολύ ενδιαφέρουσα κατηγορία των τραγουδιών του γάμου. Κριτικές για τους δίσκους του Λυκείου και του Ίδρυματος έγραψαν η Κ. Ρωμανού (Καθημερινή 12/2/76 και 25/4/78) και ο Γ. Λεωτσάκος (Βήμα 27/3/76 και 18/3/78), και τα εθνικά και σωστά τους σχόλια με βρίσκουν απόλυτα σύμφωνο.

Η ΝΤΟΡΑ ΣΤΡΑΤΟΥ

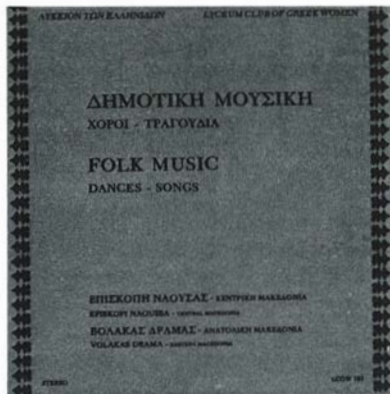
Η πρώτη γυναίκα που ασχολήθηκε με την παραγωγή δίσκων με δημοτικά μετά τη Μέλω Μερλιέ, είναι η Ντόρα Στράτου. Η εντελώς πρόσφατη δισκοκοιτική της δραστηριότητα είναι άπιστευτη. Στην τριετία 1975-78 έβγαλε 19 δίσκους, που χωρίζονται σε δύο κατηγορίες από τις οποίες η πρώτη (1975) περιλαμβάνει τέσσερις δίσκους κ' η δεύτερη (1975-8) δεκαπέντε. Κάθε πλευρά των δίσκων της πρώτης σειράς παρουσιάζει αντιπροσωπευτικά δείγματα του ιδιώματος μιάς περιοχής του τόπου μας. Το σύνολο των δίσκων καλύτερον τη Ρούμελη, το Μωριά, την Ήπειρο (μόνο οργανικοί σκοποι), τη Μακεδονία (κυρίως οργανικοί σκοποι), τη Θράκη, τον Πόντο, την Κρήτη και τις Κυκλάδες, Κύθνο και Νάξο. Κάθε δίσκος συνοδεύεται από ένα γενικό ενημερωτικό σημείωμα αλλά δεν παραθέτει τα κείμενα των περιεχομένων του. Τα σημειώματα και για τους τέσσερις δίσκους έχουν συνταχθεί από το Χάρη Ξανθοδάκη και το γράφοντα, ενώ για το δεύτερο και τρίτο δίσκο παρέχονται πρόσθετες πληροφορίες γραμμένες από την ίδια τη Στράτου. Οι δίσκοι της δεύτερης σειράς που έχουν για "μότο" τον Τσακωνικό χορό (τόν συναντούμε στους δίσκους 1β, 7β, 8β και 9β) είναι γυρισμένοι πιο έρασιτεχνικά, χωρίς να συνοδεύονται, ούτε από κατατοπιστικά σημειώματα, ούτε από καταγραφές των κειμένων τους. Έχουν επίσης και μιά άλλη ακόμα πιο σημαντική αδυναμία. Παρουσιάζουν επανειλημμένα κομμάτια, χωρίς να δηλώνουν τον τόπο της προέλευσής τους, κι όχι μόνο σε περιπτώσεις που ο τόπος είναι αυτονόητος, αλλά και σε άλλες που δεν είναι. Για παράδειγμα μόνο ελάχιστα ειδικοί δε θά χρειαστεί να ψάξουν άπεγνωσμένα για να βρουν την πατρι-



δα των κομματιών Έμπροπής, Ζερβός, Σκοπός της Μαρίτσας, Συρματικός και Σφαρλής. Έξάλλου σε μία περίπτωση ένα άμφισβητήσιμη προέλευσης κομμάτι του δίσκου ββ (τό 'Αμάν Ντόκτορ) χαρακτηρίζεται νομίζω κάπως έσπυευμένα σά Μακεδονικό. Και μία πού μιλάμε για τίτλους άξίζει ακόμα νά σημειωθεί ότι "Ή Βλάχα" (δίσκος 8α) είναι ένα κυκλαδίτικο τραγούδι πού θά έπρεπε νά τιτλοφορηθεί άλλως, γιατί δέν έχει καμιά σχέση με βλάχες. Τό ίδιο ισχύει και με τό "Γκάλι - Γκάλι" (δίσκος 8β), μόνο πού έδω δέ χρειάζεται νά βρεθεί άλλος τίτλος, άλλα άπλως ν' άφαιρεθούν τά δύο "κάππα" από τόν ύπάρχοντα για νά φανεί τό πραγματικό του νόημα (γάλι - γάλι = άγάλι - άγάλι = άργα - άργα). Από τούς δίσκους της σειράς αυτής οι περισσότεροι παρατάσσουν — συχνά με ένοχλητική άκαταστασία — σκόρπιες μελωδίες, ίδιως χορευτικές, από διάφορα μέρη της Ελλάδας και του προσφυγικού έλληνισμού. Όστόσο υπάρχουν και μερικά σημεία της σειράς πού παρουσιάζουν κάποια θεματική συνοχή. Έτσι οι δίσκοι 4α και 12 είναι άφιερωμένοι στη "Σαρακοτσάνικη" μουσική, οι 5β και 10α στην Ποντιακή, όλόκληρος ό έκτος δίσκος στη Σμυρνέικη, οι 13 και 14 στην περιοχή του Παγγαίου κι ό 15 στη Ρούμελη. Κατά τή γνώμη μου τά ώραιότερα κομμάτια της σειράς είναι οι τρείς Κερκυραίικες καντάδες του έβδομου δίσκου (άληθεια πόσο πίο όμορφα ήχουν από τις ψευτοκαντάδες με τις όποιες μάς βομβαρδίζει τόσο συχνά τό ραδιόφωνο κ' ή τηλεόραση). Άλλά ό πίο πρωτότυπος δίσκος είναι νομίζω ό έκτος. Έδω ό μόνονός σαντουιέρης Έρμόλαος Κόνσολας άυτοσχεδιάζει άριστοτεχνικά πάνω σε διάφορους βυζαντινούς ήχους, και στη συνέχεια ό Μαθίος Βεντούρης τραγουδάει παλιές Σμυρνέικες έπιτυχίες, όπως τού τις διδάξε ό Κόνσολας. Ένας τέτοιος δίσκος κ' ιδιαίτερα ή δεύτερη πλευρά μάς χρειάζοταν, γιατί ό μόνος πού υπήρχε πριν από αυτόν με παρόμοιο ύλικό, ήταν τόσο άσχημα τραγουδισμένος και κακόγουστα ένορχηστρωμένος, ώστε μπορούσε νά παρασέρει τόν άνύποπτο άκροατή στό συμπέρασμα ότι τό σμυρνέικο τραγούδι είναι για τά πανηγύρια. Ό άπαραδέκτος αυτός δίσκος εκδόθηκε τό 1972 από τήν "Ένωση Σμυρναίων" με τίτλο "Σμυρνέικα τραγούδια" έρμηνευτές τήν Έανθίπη Καραθανάση και τόν "Μάριο" (τραγούδι) κ' ένορχηστρωτή τό Δ. Μήλιο.

Η ΣΥΛΛΟΓΗ ΜΕΛΠΩΣ ΜΕΡΛΙΕ

Ή πρώτη προσπάθεια για τήν έγγραφη των δημοτικών μας σε δίσκους για έπιστημονικούς κι όχι έμπορικούς σκοπούς έγινε τό 1930 - 1 από μία όμάδα από θιασώτες της παραδοσιακής μας μουσικής στό έπίκεντρο της όποιας βρισκόταν ή Μέλω Μερλιέ - Λογοθέτη. Οι δίσκοι φυλάγονται από καιρό στό "Μουσικό Λαογραφικό Αρχείο" πού υπάγεται τώρα στό "Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών",



άλλά τό πολύτιμο περιεχόμενό τους ήταν γνωστό μόνο σε έλάχιστους ειδικούς. Για νά γίνει λοιπόν πίο γνωστό ήρθα τό 1975 σ' έπαφή με τή "Phonogram" και συμφώνησα μαζί της νά μου γυρίσει ένα μεγάλο δίσκο των 33 στροφών με 16 από τά εκλεκτότερα δείγματα της συλλογής, άφου πήρα στό μεταξύ τή σχετική έγκριση από τήν ίδια τή Μέλω Μερλιέ. Ό δίσκος βγήκε τόν επόμενο χρόνο μ' ένα επεξηγηματικό μου σημείωμα στό εξώφυλλο κ' ένα φυλλάδιο με τά κείμενα στό έσωτερικό του. Από τις άρχές του 1977 όμως ή "Phonogram" για άγνωστους λόγους δέν έπισυνάπτει πιά τό φυλλάδιο στό άντίτυπα του δίσκου πού διανέμει στά καταστήματα. Έπιχείρησα επανειλημμένα νά πείσω τήν Έταιρεία ν' αλλάξει τακτική, άλλα δυστυχώς οι ενέργειές μου συνάντησαν τήν άπόλυτη άδιαφορία των άρμοδίων. Στο δίσκο άκούγεται κ' ή φωνή του Βενιζέλου σε δύο ριζίτικα, πού όπως με πληροφορεί ό Παύλος Ζάννας, τραγουδήθηκαν στις 11/1/1931. Ή έφημερίδα "Έσπερινή" (άλλά κι άλλες έφημερίδες) άντέδρασε στην άξίειταινη αυτή πρωτοβουλία τού τότε πρωθυπουργού με πολλή κομποσιτία και κακία, όπως φαίνεται από τό παρακάτω άνώνυμο σχόλιο με τίτλο "Ό τρελλός τραγουδιστής" πού δημοσιεύτηκε στις 29/3/1931. Τό αντίγραφο σχεδόν άτόφιο από μία φωτοτυπία πού μου παραχώρησε με πολλή ευγένεια ό Ζάννας: "Ό πρωθυπουργός κ. Βενιζέλος, συνοδευόμενος υπό της κ. Δέλα μετέβη (...) εις τό θέατρον "Άλάμπρα" και ένάπιον των άντιπροσώπων του "Όίκου Πατέ" ειδικών φωνοληπτών και άρκετού πλήθους περιέργων, έτραγούδησε διάφορα κρητικά άσματα. Οι άκούσαντες βεβαιούν ότι... άκολούθως διήλθον εκ των πλησιεστέρων φαρμακείων, ένθα τοίς παρεσχέθησαν αι πρώται άντιμετρικά βοήθειαι. Όπωςδήποτε παραμένει άναμφίβολον, ότι ή καλλιφωνική (sic) επίδοσις τού κ. Βενιζέλου είναι παλαιά αυτού... άμαρτία. Και είναι γνωστόν ότι ό κ. Βενιζέλος είναι δημιουργός πολλών άλλων πλακών — φεψ — έπιτυμβίων". Οι περισσότεροι μουσικοί πού άκούγονται στό δίσκο ήταν άγνωστοί στό τότε κοινό, εκτός από τόν ήπειρώτη Ν. Τζάρα (κλαρίνο) και τούς Σιφνιούς Δ. Βλαχόπουλο (τραγούδι - σαντούρι) και

Ή. Άντιλαβή (βιολί), πού είχαν ήδη έμφανιστεί σάν εκτελεστές σε διάφορους έμπορικούς δίσκους της εποχής. Γενικά ή άπαρχή των προσπαθειών μου για τήν άνατύπωση των καλλίτερον από τις πρώτες ήχογραφήσεις της Μερλιέ χαιρετίστηκε σά σημαντικό γεγονός από τις έγκυρότερες αθηναϊκές έφημερίδες και περιοδικά, με έλάχιστες μόνο εξαίρεσεις (π.χ. "Βήμα").

ΑΛΜΠΟΥΜ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΧΟΡΩΝ

Θά τελειώσω τήν άνασκόπηση αυτή εξετάζοντας τρείς δίσκους πού κυκλοφόρησαν τό 1976 σ' ένα άλμπουμ με τίτλο "Greek Dances". Τό άλμπουμ εκτός από τούς δίσκους περιέχει και μία γενική εισαγωγή για τούς 26 κυριότερους δημοτικούς και ρεμπέτικους χορούς μας. Ή εισαγωγή έχει τή μορφή ενός ανεξάρτητου βιβλίου πού άριθμεί 167 σελίδες, τιτλοφορείται "Greek Dances and how to do them" κ' είναι γραμμένη σ' άγγλικά και στά ελληνικά. Ό συγγραφέας τού βιβλίου κι ό γενικός μουσικός σύμβουλος όλόκληρης της έκδοσης είναι ό έλληνοαμερικανός Θεόδωρος (Τέντ) Πετρίδης πού ζεί στην Έλλάδα από τό 1967 κ' έχει άφιερώσει τή ζωή του στη διδασκαλία των χορών μας, τή μελέτη της ιστορίας και τεχνικής τους και τήν έκδοση βιβλίων με τά πορίσματα των έρευνών του. Τά παραδείγματα πού περιλαμβάνονται στους δίσκους είναι όλα όργανικά, εκτός από τά τελευταία έξι κομμάτια, πού είναι "έντεχνα" λαϊκά τραγούδια (π.χ. ό Ταρζάν) τοποθετημένα στό δίσκο "για τήν άναψυχή του άκροατή κι όχι ειδικά για τό χορό". Ή προσθήκη αυτή δέν όφείλεται στόν Πετρίδη, άλλα σ' αυθαιρετή πρωτοβουλία των χρηματοδοτών της έκδοσης, πού σκέφθηκαν πώς πλουτίζοντας με μερικά τέτοια κομμάτια τό άλμπουμ θά τού άνέβριζαν τήν κυκλοφορία. Τό Greek Dances, παρόλη τήν άσχετοσύνη των έξι τελευταίων κομματιών του, είναι μία σημαντική έκδοση εξααιρετικά χρήσιμη για όσους έπιθυμούν ν' άποκτήσουν μερικές βασικές, κυρίως πρακτικές γνώσεις γύρω από τούς παραδοσιακούς μας χορούς.

Η ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΥΠΟΤΙΜΑ ΤΟΥΣ ΜΟΥΣΙΚΟΥΣ ΤΗΣ ΘΗΣΑΥΡΟΥΣ

Ή πλουσιότερη συλλογή άνέκδοτων ήχογραφήσεων της δημοτικής μας μουσικής φυλάγεται στα έπιστημονικά κέντρα της Άκαδημίας Άθηνών και συγκεκριμένα στό "Κέντρο Έρευνών της Έλληνικής Λαογραφίας". Από τό ύλικό αυτό έχουν γυριστεί σε δίσκους μόνο έπιροελάχιστα δείγματα στα 1968.

Οι εκλεκτοί συνεργάτες του Κέντρου διαθέτουν τόσο τά έπιστημονικά έφόδια, όσο και τόν ένθουσιασμό για νά συνεργαστούν για τήν παραγωγή δίσκων με δημοτικά της συλλογής τους. Μία τέτοια σειρά θά γινόταν ακόμα πίο μνημειώδης από τήν περίφημη άνθολογία του Σίμωνα Καρά. Όμως τόσο έκτιμούν οι κύριοι "άθανatoi" τό κέντρο πού ίδρυσαν οι ίδιοι, ώστε όχι μόνο δέν τό παρακι-

ΕΠΙΛΟΓΗ ΝΕΩΝ ΔΙΣΚΩΝ

νούν να αξιοποιήσει το υλικό του, αλλά και το εγκατάστησαν πρόσφατα σ' ένα κτίριο στην οδό Συγγρού, χτισμένο ειδικά για εκθέσεις... αυτοκινήτων και τελειώς ακατάλληλο για την απόσκοπη λειτουργία του, την εξυπηρέτηση του κοινού και πάνω από όλα τη φύλαξη των πολύτιμων μαγνητοταινιών του (ως τώρα το Κέντρο στεγαζόταν σε σχετικά άνετα και κατάλληλα γραφεία στο κέντρο των Αθηνών). Η Ακαδημία συγκέντρωσε τους μουσικούς της Θεσσαυρούς με τον ιδρώτα των συνεργατών της και την αφιλόκερδη προθυμία του ελληνικού λαού. Καιρός είναι λοιπόν, αναλογιζόμενη τις υποχρεώσεις που έχει σάν ανώτατο πνευματικό ίδρυμα, να βγει από το λήθαργό της και να μάς αποδώσει επιτέλους ένα μέρος από το υλικό που μάς πήρε. Στο κάτω κάτω της τό επιτρέπουν κ' οι οικονομικές της δυνατότητες, που όπως είναι πολύ γνωστό, δέν είναι καθόλου εύκαταφρόνητες.

Οι παραπάνω δίσκοι είναι οι καλλίτεροι με δημοτικά που κυκλοφόρησαν από το 1973 ως το 1978. Στο διάστημα αυτό εμφανίστηκαν κ' εκατοντάδες άλλοι με πιο έμπορικό προσανατολισμό. Στους δίσκους αυτούς το παραδοσιακό υλικό άλλοτε παρουσιάζεται αρκετά σωστά, άλλοτε κακοποιημένο από τις φωνές των τραγουδιστών ή και την ενορχήστρωση, και άλλοτε παραχαρμένο σε τέτοιο βαθμό, ώστε τά τραγούδια κ' οι σκοποί που προκύπτουν να μίν είναι πιά δημοτικοί, αλλά νεοδημοτικοί, ψευδοδημοτικοί ή ό,τι άλλο θέλετε. Στην κατηγορία των έμπορικών δίσκων που κυκλοφόρησαν πρόσφατα ξεχωρίζω τά "6 Κλαρίνα που άφησαν έποχη στην Έλλάδα" (ένας δίσκος που εκδόθηκε με την έπιμέλεια του ξεχωριστού λάτρη της δημοτικής μας μουσικής, εκπαιδευτικού κ. Νίκου Μπαζιάνου), τόν "Ηπειρώτικο Γάμο" του Τάσου Χαλκιά, τά "Ηπειρώτικα Τραγούδια (1)" του Στέλιου Μπέλου και "Τά αυθεντικά του Πόντου" του Κώστα Τσακαλιδή. Πιστεύω όμως ότι θά υπάρχουν κι άλλοι αξιόλογοι δίσκοι μέσα σ' αυτήν την κατηγορία και συνιστώ στους ενδιαφερόμενους να έχουν συνεχώς ανοιχτά τά μάτια τους, γιατί υπάρχει πάντα ή πιθανότητα να κυκλοφορεί ανάμεσά μας ένας σημαντικός δίσκος που να μίν έχει πέσει ακόμα στην αντίληψη των ειδικών.

ΜΑΡΚΟΣ Φ. ΔΡΑΓΟΥΜΗΣ



Τό "Θ" κάνει από καιρό ένα άνοιγμα προς τις συγγενικές τέχνες, για να 'ναι ακόμα πιο χρήσιμο στους αναγνώστες του. Τώρα — παράλληλα με την υπεύθυνη κριτική δίσκων — θά δημοσιεύει τακτικά, σε κάθε τεύχος, μία έπίσης υπεύθυνη δισκογραφία. Θά περιλαμβάνει θεατρικά έργα, όπερα, όρατόρια, μπαλέτο, κινηματογραφική μουσική, άπαγγελίες ήθσοποιών, ποιητικά κείμενα και άλλες ανάλογες παραγωγές. Νά μία πρώτη έπιλογή για τό "Θ" από τό έξαιρετο "Άλφαβητάρι" τής Λέσχης Δίσκου του Λάζαρου Γεωργιάδη:

¶ ΒΑ·Ι·Α, ΚΟΥΡΤ (1900 - 1950): "Η Όπερα τής Πεντάρας" (Die Dreigroschenoper, "Ένα θεατρικό έργο με μουσική [Ein Stück mit Musik], 1928. Κείμενο Μπέρτολτ Μπρέχτ βασισμένο στην Όπερα του Ζητιάνου [The Beggar's Opera, 1728] του Τζών Γκαίτ [1685-1732]. Πρεμιέρα 31 Αύγουστου 1928, Theater am Schiffbauerdamm, Βερολίνο). Σε γερμανική γλώσσα.

Τραγουδιστής του δρόμου: Βόλφγκανγκ Νόους, Κύριος Πήτσασμ, ιδιοκτήτης τής φάρμας "Ό Φίλος του Ζητιάνου": Βίλλυ Τρένκ-Τρέμπιτς, Κυρία Πήτσασμ, γυναίκα του: Τρούντε Χέστερμπεργκ, Μακχίθ, ό έπονομαζόμενος Μακί ό Μαχαιροβγάλτης: "Έρικ Σέλλοβ, Πόλλυ Πήτσασμ, κόρη του: Γιούχαννα φόν Κοτζιάν, Τζένου: Λόττε Λένουα, Τίγρης Μπράουν, άρχηγός τής Άστυνομίας του Λονδίνου: Βόλφγκανγκ Γκρουνερτ, Λούσυ, κόρη του: Ίνγκε Βόλφμπεργκ, τέσσερις γκάγκαστες: Κούρτ Χέλλιγκ, Πάουλ Όττο Κούστερ, Γιόζεφ Χάουσμιν, Μάρτιν Χαίπνερ.

Χορωδία (διεύθ. Γκύντερ "Άρντ) και Όρχήστρα του Ραδιοσταθμού του Έλεούθερου Βερολίνου (Sender Freies Berlin), διεύθ. Βίλχελμ Μπρύνκερ-Ρύγκεμπεργκ. CBS γερμ. 77 268, Στερεοφωνικός (άλμπουμ 2 δίσκων + τεύχος με πληροφορίες και σχόλια για τό έργο στα γαλλικά, άγγλικά, γερμανικά).

¶ ΒΑ·Ι·Α, ΚΟΥΡΤ: "Άνοδος και Πτώση τής Πόλης του Μαχαγκόνου" (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny, "Όπερα σε 3 Πράξεις [ύπάρχει και γραφή σε 2 Πράξεις]. Πρεμιέρα 9 Μαρτίου 1930, Λιφία [Βερολινέζικη πρεμιέρα στα 1931 με τή Λόττε Λένουα στο ρόλο τής Τζένου]. Λιμπρέτο του Μπέρτολτ Μπρέχτ που επεκτείνει εδώ την ιδέα του Mahagonny-Songspiel ή Μικρού Μαχαγκόνου [Das kleine Mahagonny] — ένα είδος όπερας δωματίου που ανέβαστηκε για πρώτη φορά στις 18 Ίουλίου 1927 στο Μπάντεν-Μπάντεν, διαρκούσε μόνο 30' και ήταν μιά "σπουδή ύφους" για τήν όπερα που θά ακολουθούσε). Σε γερμανική γλώσσα με μερικά τραγούδια στα άγγλικά.

Τζένου (τραγουδίστρια): Λόττε Λένουα, Κυρία Λεοκάντια Μπέγκμικ: Γκιζέλα Λίτς (μπ), Μουσής Τριάδας: Χόρστ Γκύντερ (β), Μπίλ, ό τραπεζοδεκάρας: Γκέοργκ Μούντ (β), Τζαίικ, Τόμπυ: Φρίτς Γκαίλιτς (τ), Τζόε, ό Λύκος τής Άλάσκας: Ζίγκμουντ Ρότ (μπ), Μπουλουκος (Φάττυ), ό λογιστής: Πέτερ Μάρκχορτ (τ), Τζίμμου Μαχόνου: Χάιντς Ζάβερμπαουμ (τ), Όμιλητής: Ρίχαρντ Μούνχ.

¶ ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ: (σ)=σοπράνο, (μσ)=μέτζο σοπράνο, (κ)=κοντράλτο, (κτ)=κοντρατενόρος, (τ)=τενόρος, (β)=βαρύτονος, (μπ)=μπάσος.

¶ "Όλοι οι δίσκοι που αναφέρονται στη Δισκογραφία, υπάρχουν στην άγορά.

Χορωδία και Όρχήστρα τής Ραδιοφωνίας τής Νοτιοδυτικής Γερμανίας, διεύθ. Βίλχελμ Μπρύνκερ-Ρύγκεμπεργκ. CBS γερμ. 77 341 Μ (άλμπουμ 3 δίσκων + τεύχος με πληροφορίες και σχόλια για τό έργο στα γαλλικά, άγγλικά, γερμανικά).

¶ ΚΑΒΑΛΙΕΡΙ, Έμίλιο ντέ (1550c. - 1602): "Αναπαράσταση τής Ψυχής και του Σώματος" (Rappresentazione di Anima e di Corpo. Θεραπεία τής Όπερα με Πρόλογο, 3 Πράξεις και 23 Σικνές. Παίχτηκε για πρώτη φορά [δύο παραστάσεις] τό Φλεβάρη του 1600 στο Oratorio [προσευχητήριο] τής S. Maria della Vallicella, που είχε ό Φίλιππο Νέρι στη Ρώμη. Λιμπρέτο Άγκοστίνου Μάννι). Σε Ιταλική γλώσσα.

Ψυχή: Μονσερράτ Φιγκέρας, Σώμα: Ίαν Πάρτριτζ, Χρόνος: Σβέν - Άντερς Μπένκτσον, Νούς: Νάιγκελ Ρότσερς, Η (καλή) Συμβουλή: Στάφαν Σάντλουντ, Φύλακας Άγγελος: Άντρέα φόν Ράμ, Κόσμος: Χάινς - Άλντερικ Μπίλλιχ, Έγκόσμια Ζωή: Τερεζία Κλέντσι, Άγγελος: Μιχαέλα Κραϊμερ, Ηχώ: Γκάμπυ Όρτμαν-Ρόντενς, Ήδονή: Μπγαίρν Χάουγκαν, Δύο Σύντροφοι: Μίχαελ Σάμουελσον, Σβέν - Έρικ Άλεξάντερσον, Μακάρια Ψυχή: Εύα Τσαοί, Μακάρια Ψυχές: Μιχαέλα Κραϊμερ, Γκάμπυ Όρτμαν-Ρόντενς, Βόλφγκανγκ Φρόμμε, Χέλουμ Κλέμενς, Καταραμένες Ψυχές: Τόμας Σούννεγκααρντ, Σβέν - Έρικ Άλεξάντερσον, Σβέν - Άντερς Μπένκτσον, Χάινς Άλντερικ - Μπίλλιχ.

Μέλη του Collegium Vocale τής Κολωνίας, Σολίστες τής Χορωδίας τής Σουηδικής Ραδιοφωνίας, Όργανικό Συγκρότημα (παλιά όργανα του 17ου και 18ου αι. και σύγχρονα αντίγραφα παλιών όργάνων: κορνέττο, φλάουτο με ράμφος, αναγεννησιακό πλάγιο φλάουτο, ντόλτσαν [πρωτόγονο φαγκότο] τενόρο και μπάσο, τρομπόν μαπαρόκ, βιόλα ντά γκάμπα ντισκάντ, βιόλα ντά γκάμπα έλτο, βιόλα ντά γκάμπα τενόρο, βιόλα ντά γκάμπα μπάσο, βιολόνε [βιόλα ντά γκάμπα κοντραμπάσο], βιολοντσέλο, θεόρβη, κιταρόνε [άρχιλαούτο], κιθάρα μπατέντε [κιθάρα μαπαρόκ με καμπύλη ράχη], τσέμπαλο, εκκλησιαστικό όργανο και ρεγκάλ, κρου-

στά [ταμπουρίνο και τρίγωνο]. EMI (Electrola [Reflexe]: Σταθμοί της ευρωπαϊκής μουσικής / 5ος τόμος) γερμ. 063 30130 - 31, Στερεοφωνικός + Τετραφωνικός (έκλυτοι 2 δίσκων + βιβλίο πληροφοριακό φυλλάδιο στα αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά και το λιμπρέτο στα ιταλικά και γερμανικά).

¶ MENTEALSON ΜΠΑΡΤΟΛΝΤΥ, Φέλιξ (1809 - 47): "Άγιος Παύλος", ορ. 36 (Όρατόριο για φωνές σόλο, χορωδία και όρχηστρα, πάνω σε κείμενα της Άγιας Γραφής επιλεγμένα από το συνθέτη και το φίλο του Γιούλιους Σούμπρινγκ, 1836). Σε γερμανική γλώσσα. Έλεν Ντόναθ (σ), Χάνα Σβάρτς (κ), Βέρνερ Χόλβεγκ (τ), Ντίτριχ Φίσερ - Ντίσκαου (μπ), Παιδική Χορωδία Wuppertaler Kurrende, Χορωδία του Μουσικού Όμιλου του Ντύσσελτορφ, Συμφωνική Όρχηστρα του Ντύσσελτορφ, διευθ. Ραφαέλ Φρούμπεκ ντε Μπούργκος. EMI (His Master's Voice) άγγλ. SLS 5092, Στερεοφωνικός + Τετραφωνικός (έκλυτοι 3 δίσκων + φυλλάδιο με πληροφορίες για το έργο και το λιμπρέτο στα γερμανικά και αγγλικά).

¶ MENTEALSON Μπαρτόλντυ, Φέλιξ: "Όνειρο καλοκαιριάτικης νύχτας" (A Midsummer Night's Dream: Ούβερούρα, ορ. 21 [1826]: Σκημική Μουσική, ορ. 61 [1842, για το όμώνυμο θεατρικό έργο του Σαίξπηρ: 1. Σκέρτσο, 2. Μελόδραμα, 2α. Έμβατήριο των Ξωτικών [Elfenmarsch], 3. Έσεις φίδια παρδαλά... [You spotted snakes...], 4. Μελόδραμα, 5. Ίντερμέτζο, 6. Μελόδραμα, 7. Νυχτερινό, 8. Μελόδραμα, 9. Γαμήλιο Έμβατήριο [Hochzeitsmarsch], 10. Μελόδραμα, 10α. Πένθιμο Έμβατήριο, 11. Χορός των Κωμικών, 12. Μελόδραμα, 13. Φινάλε). Λίλιαν Ουώτσον (σ), Ντζίλια Ουάλλις (μσ), Παιδικός Μουσικός Όμιλος Φίντσελντ, Συμφωνική Όρχηστρα του Λονδίνου, διευθ. Αντρέ Πρεβέν. EMI (His Master's Voice) άγγλ. ASD 3377, Στερεοφωνικός + Τετραφωνικός.

¶ ΜΟΤΣΑΡΤ, Βόλφγκανγκ Άμαντέους (1756 - 1791): "Έτσι κάνουν όλες", K. 588 (Cosi fan tutte, ossia La scuola degli amanti [ή Τό σχολείο των έραστών]), Όπερα μπούφα σε 2 Πράξεις. Πρεμιέρα 26 Γενάρη 1790, Burgtheater, Βιέννη. Λιμπρέτο Λορέντζο ντε Πόντε. Σε ιταλική γλώσσα.

Φιορντιλιτζί: Κίρι Τε Κανάουα (σ), Ντοραμπέλλα: Φρεντερίκα φον Στάντε (μσ), Ντεσπίνα: Τερέζα Στράτας (σ), Γκουλιέμο: Φίλιπ Ούττενλόχερ (β), Φερράντο: Νταίβιν Ρένταλ (τ), Δόν Άλφόνσο: Ζύλ Μπαστέν (μπ).

Χορωδία της Όπερας του Ρήνου, Φιλαρμονική Όρχηστρα του Στρασβούργου, Λουτσιάνο Σαχρίτζι (τσέμπολο), διευθ. Άλαιν Λομπάρ. Erato (RCA) γαλλ. STU 71110, Στερεοφωνικός (έκλυτοι 3 δίσκων + τεύχος με πληροφορίες για το έργο και το λιμπρέτο στα ιταλικά και γαλλικά).

¶ ΜΟΤΣΑΡΤ, Βόλφγκανγκ Άμαν-

τέους: "Η άπελευθέρωση της Βετουλούας", K. 118 (La Betulia liberata, Όρατόριο [Azione sacra: Έπερ Δράμα] για φωνές σόλο, χορωδία και όρχηστρα [1771]. Λιμπρέτο Μεταστάσιου [1734], βασισμένο στο Βιβλίο της Ίουδιθ της Παλαιάς Διαθήκης). Σε ιταλική γλώσσα.

Όζίας (Ozia): Κλάες Άνσο (τ), Ίουδιθ (Giuditta) Μπίργκιτ Φίννιλα (κ), Άμιτάλ (Amital) Κάρι Λαίβιας (σ), Άχιώρ (Achior) Ζίγκφριντ Φόγκελ (μπ), Άβρίς (Cabri) Κάτε Γκαμπερούτσι (σ), Χαρμίζ (Carmi) Ούρσουλα Ράινχαρτ - Κίς (σ).

Χορωδία της Ραδιοφωνίας του Βερολίνου, Όρχηστρα Δωματίου του Βερολίνου, διευθ. Βιτόριο Νέγκρι. Philips όλλανδ. 6703 087, Στερεοφωνικός (έκλυτοι 3 δίσκων + τεύχος με πληροφορίες για το έργο και το λιμπρέτο στα ιταλικά, αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά).

¶ ΜΟΥΣΟΡΓΚΣΚΥ, Μόδεστος (1839 - 1881): "Μπορίς Γκοντουνόφ" (Μουσικό Λαϊκό Δράμα με Πρόλογο και 4 Πράξεις. Πρεμιέρα 27 Γενάρη 1874, Θεάτρο Μχρύνσκι [σήμερα Κίροφ] στην Άγία Πετρούπολη [Λένινγκραντ]. Λιμπρέτο του συνθέτη βασισμένο στο Δραματικό Χρονικό του Τσάρου Μπορίς και του Γκρίσκα Ότρεπιεφ του Πούσκιν και την Ίστορία του Ρωσικού Έθνους του Νικολάι Καραμζίν. Πρώτη ηχογράφηση σε δίσκους της αρχικής, πρωτότυπης μορφής του όπως παραδόθηκε από τον Μουσσόργκσκυ [κι όχι όπως αναθεωρήθηκε από τον Ρίμσκυ - Κόρσακοφ - κατά κύριο λόγο - αλλά κι από τους Ίππολίτοφ - Ίβάνοφ και Ντμίτρι Σοστακόβιτς], βασισμένη στις εκδόσεις του έργου που επιμελήθηκαν οι Νταίβιντ Λόουντ - Τζόνους [1975] και Πάβελ Λάμ Σε [1928]. ρωσική γλώσσα.

Μπορίς Γκοντουνόφ (Τσάρος): Μάρτι Ταλβέλα (μπ), Φυόντορ (γιός του Τσάρου): Βιέρα Μπάνιεβιτς (μσ), Ξένα (κόρη του Τσάρου): Χαλίνα Λουκόμσκα (σ), Γκρίσκα Ότρεπιεφ (δικεικχητής του θρόνου - ό ψεύτικος Ντμίτρι): Νικολάι Γκέντα (τ), Πίμεν (χρονικογράφος μοναχός): Λέοναρντ Μρόξ (μπ), Μαρίνα Μνίσεκ (κόρη του Βοεβόδα του Σαντομίρ): Μποζένα Κίνας (σ), Ρανγκόν (έξομολογητής Ίησοίτης): Αντρίε Χιόλσκι (μπ), Βαλαάμ, Μισαήλ [περιπλανώμενοι φυγάδες μοναχοί]: Άαγκε Χάουγκλαντ (μπ), Καζίμιερζ Πούστελακ (τ), Πρίγκιπας Βασίλι Ίβάνουτς Σούισκυ: Μποχτάν Παπρότσκι (τ), Παραμάνο της Ξένα: Μπ. Μπρόν - Μπαράνσκα (μσ), Αντρέι Στεσελάλοφ (γραμματέας της Ντούμα): Αντρίε Χιόλσκι (μπ), Η Ξενοδόχος: Στεφανία Τοξόσκα (μσ), Ό Τρελός: Παύλος Ράπτης (τ), Άξιωματικός Αστυνομίας: Καζίμιερζ Σέργκιελ (τ), Βογιάρος Χρυστοφό: Γιάν Γκόραλσκι (τ), Μπιτούχ (ένια χωρικός): Βλοντομίερζ Ζαλέφσκι (τ), Βογιάροι και Ίησοίτες: Βλαντσο. Γιούροσεκ (τ), Ρόμαν Ντύλλους (τ), Γιουάχιμ Λούκς (τ), Πιότ Κομάρεκ (τ), Γιάν Χαραζίν (τ), Εύγκένιους

Γέντρους (τ), 1η Χωριάτισσα: Ζοφία Ρομανόφσκα (σ), 2η Χωριάτισσα: Μαρία Τσβιακόφσκα (μσ).

Έθνική Συμφωνική Όρχηστρα της Πολωνικής Ραδιοφωνίας, Χορωδία της Πολωνικής Ραδιοφωνίας της Κρακοβίας, διευθ. Γέρζυ Σεμκόβ. EMI (His Master's Voice) άγγλ. SLS 1000, Στερεοφωνικός + Τετραφωνικός (έκλυτοι 4 δίσκων + πολυσέλιδο τεύχος με πληροφορίες, σχόλια για το έργο και λιμπρέτο στα ρωσικά - αγγλικά).

¶ ΜΠΑΧ, Γιόχαν Σεμπάστιαν (1685 - 1750): "Τα Πάθη κατά Ίωάννην", BWV 245 (1722 - 23, περίοδος του Καίτεν. Πρώτη παρουσίαση τη Μεγάλη Παρασκευή, 26 Μάρτη 1723, στην Έκκλησία του Άγίου Θωμά της Λιψίας. Λιμπρέτο πιθανότατα του ίδιου του συνθέτη αποτελούμενο από χωρία του Εύαγγελίου κατά Ίωάννην στη μετάφραση του Λούθηρου, ελάχιστα χωρία του Εύαγγελίου κατά Ματθαίου και λίγα μέρη από το σχετικό με τα Πάθη κείμενο του Μπαρόττ Χάινριχ Μπρόκες [1712]). Εύαγγελιστής: Κούρτ Έκβιλτους (τ), Ίησούς: Ρ. βάν ντερ Μέερ (μπ), Άριες της σοπράνο και Δούλη: Φελίσιτυ Πάλμερ (σ), Άριες της κοντράλτο: Μπίργκιτ Φίννιλα (κ), Άριες του τενόρου και Δούλος: Βέρνερ Κρέν (τ), Άριες του μπάσου, Πέτρος και Πιλάτος: Φίλιπ Ούττενλοχερ (μπ). Φωνητικό Συγκρότημα και Όρχηστρα Δωματίου της Λοζάννης, διευθ. Μισέλ Κορμπόξ. Erato (RCA) γαλλ. STU 71151, Στερεοφωνικός (έκλυτοι 3 δίσκων + τεύχος με πληροφορίες για το έργο και το κείμενο στα γερμανικά και γαλλικά).

¶ ΜΠΙΖΕ, Ζωρζ (1838 - 1875): "Οι Άλιεις Μαργαριταριών" (Les Pêcheurs de perles, Όπερα σε 3 Πράξεις. Πρεμιέρα 29 Σεπτέμβρη 1863, Παρίσι. Λιμπρέτο Κορμόν και Μισέλ Καρρέ). Σε γαλλική γλώσσα. Πρώτη έγγραφη σε δίσκους της αποκαταστημένης από τον Άρπουρ Χάμιμοντ πρωτότυπης παρτιτούρας του 1863.

Λεϊλά: Ίλεάνα Κοτρούμπας (σ), Ναντίρ: Άλαιν Βανζό (τ), Ζυργκά: Γκιλιέμο Σαραμπία (β), Νουραμπάντ: Ροζέ Σουαζέ (μπ).

Χορωδία και Όρχηστρα της Όπερας του Παρισιού, διευθ. Ζωρζ Πρέτρ. EMI (His Master's Voice) άγγλ. SLS 5113, Στερεοφωνικός + Τετραφωνικός (έκλυτοι 2 δίσκων + τεύχος με πληροφορίες για το έργο και το λιμπρέτο στα γαλλικά και αγγλικά).

¶ ΟΑΝΑ, Μωρίς (γ. 1914): "Θρήνος για τον Ίγκνάθιο Σάντσεθ Μεχίας (Llanto por Ignacio Sanchez Mejias, για βαρύτονο, άφηγητή, χορωδία και όρχηστρα, πάνω στο όμώνυμο ποίημα του Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα, 1950). Χοσέ - Λουίς Γόμεθ (άφηγητής), Μισέλ Ζαρρύ (β), Ελίζαμπετ Σογιανάτσα (τσέμπολο), Χορωδία και Συγκρότημα Ars Nova, διευθ. Τεοντόρ Γκοσλμπάουερ. Erato (RCA) γαλλ. STU 711 36, Στερεοφωνικός (+ πληροφορίες φυλλάδιο που περιλαμβάνει ολόκληρο το ποίημα του Λόρκα).

ΕΦΥΓΕ ΚΙ Ο ΣΥΝΘΕΤΗΣ ΑΝΔΡΕΑΣ ΝΕΖΕΡΙΤΗΣ

ΕΓΡΑΨΕ ΤΙΣ ΟΠΕΡΕΣ “ΒΑΣΙΛΗΑΣ ΑΝΗΛΙΑΓΟΣ” ΚΑΙ “ΗΡΩ ΚΑΙ ΛΕΑΝΔΡΟΣ”

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΛΕΩΤΣΑΚΟΥ

Σχεδόν άπαρατήρητος πέρασε από τών περισσότερων εφημερίδων τις καλλιτεχνικές σελίδες — τις συνήθως διάπλατα άνοιχτές στά παντοῖα παραλήρηματα διαφόρων “στάρ” τῆς λεγόμενης “έντεχνης λαϊκής” μουσικής — ό θάνατος ενός σεμνοῦ κ' εύγενικοῦ δουλευτή τῆς σοβαρῆς μας μουσικῆς, τοῦ Ἀνδρέα Νεζερίτη. Ἐνός καλλιτέχνη πού τό παρουσιαστικό του — άρχοντικό μουστάκι, ματογυάλια μ' άσημένιο σκελετό — κ' ή πραότητα τών τρόπων του μιλοῦσαν εύγλωττα για τά ἦθη καί τήν άρχοντιά μιᾶς άλλης ἐποχῆς καί μιᾶς χαμένης ράτσας ανθρώπων πού θαρρεῖς κ' εἶχαν ανάδειξει τήν άβρότητα καί τήν εύπροσγγορία σέ ὕψιστο κοινωνικό ιδανικό. Κι ἀλήθεια τό άρωμα αὐτῆς τῆς άλλης ἐποχῆς — πόσο πλουσιότερης σέ ποιήση, άν μή τι άλλο, από τή δική μας! — σέ τύλιγε σά διάβαινες τό κατώφλι τοῦ σπιτιοῦ του στήν οδὸ Ἐπτανήσου 54, δυό βήματα μόλις από τήν εξαλλοσύνη τῆς σημερινῆς Φωκίανος Νέγρη. Ἀκόμη καί τό μαγνητόφωνο άπ' ὅπου τό 1972, νομίζω, ακούσαμε μαζί τήν ἠχογράφηση τῆς παγκόσμιας “ πρώτης ” τών Πέντε Ψαλμῶν τοῦ Δαβίδ, ἔμιαζε ἐκεῖ έξω-γῆινα παρείσακτο!

Τόν ὅλο καί σκληρότερο κόσμο μας άφησε για πάντα ό Νεζερίτης (ὑπέκυψε σέ καρδιοπάθεια από τήν ὁποία ὑπέφερε ἐδῶ καί καιρὸ) στίς 19 Νοέμβρη 1980 — συμπτωματικά, ἐπέτειο τοῦ θανάτου καί τοῦ Φράντς Σούμπερτ. Κ' ένταφιάστηκε στίς 21 Νοέμβρη 1980 στόν οικογενειακό του τάφο τῆς άρχοντικῆς καί τόσο φιλόμουσῆς πρίν 80 - 100 χρόνια Πάτρας, άπ' ὅπου καταγόταν.

Άγιες μέρες πρίν πεθάνει εἶχε δεχτεῖ τό βαρῦτονο καί διευθυντή τῆς Χορωδίας τοῦ Τρίτου Προγράμματος Ἀντώνη Κοντογεωργίου πού τὸ πρόσφερε μιά μαγνητοταινία—άντίγραφο τῆς νέας ἠχογράφησης τών Ψαλμῶν. “Ὅπως διηγῆθηκε ό ἐπισκέπτης του από τό ραδιόφωνο (στήν ἐκτακτη ἐκπομπή τῆς 21.11.80 από τήν ὁποία τυχαία πληροφορηθήκαμε τό θάνατό του) ό γέροντας συγκινήθηκε μέχρι δακρύων καί τοῦ ἐξομολογήθηκε πὼς τό ἔργο αὐτό άγαποῦσε ιδιαίτερα ἐπειδὴ τό εἶχε συνθέσει ὕστερα από μιά περίοδο τῆς ζωῆς του ὅπου ή γυναίκα του, κ. Εἰρήνη (Ρένα) Νεζερίτη κ' ἐκεῖνος, εἶχαν περάσει μιά μεγάλη δοκιμασία. Ἐξίσου συγκινημένος (φαίνεται μάλιστα ὅτι ἔκλαιγε) ἦταν καί τήν ἐπομένη, όταν τοῦ τηλεφώνησε ό Βύρων Κολάσης. “Ἔτσι, ή άκρόαση τῆς μαγνητοταινίας αὐτῆς πού τόσο τόν δόνησε ψυχικά, στάθηκε καί ή στερνή χαρά τῆς ζωῆς του. Σημάδι τοῦ συγνοῦ ἑλληνικοῦ “ σήμε-ρα ”, πού ἔχει κηρύξει πόλεμο ἄτεγκτο σ' ὅ,τι μᾶς δένει με τήν ἱστορία καί τήν παράδοση: Στά χέρια μας δέ φτάσανε παρά μόνο δυό τρία μικρά δημοσιεύματα σχετικά με τό θάνατό του.

Ὁ Ἀνδρέας Νεζερίτης ἀνήκει στοὺς δημιουργοὺς ἐκείνους τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς πού ὀφείλουν τή μουσική τους παιδεία ἀποκλειστικά σέ ἑλληνικά μουσικά εκπαιδευτικά ἰδρύματα. Γεννήθηκε στήν Πάτρα, στίς 30 Νοέμβρη 1897. Σπούδασε πιάνο (1917 - 22) στό Ὁδεῖο Ἀθηνῶν με τή Λήδα Εὐλαμπίου, τό Λούντβιχ Βασενοχόβεν καί τό Σπύρο Φαρανγάτο, παρακολουθώντας παράλληλα μαθήματα ἀρμονίας, ἀντίστιξης καί φούγκας. Ἀργότερα (περὶ τό 1926 - 33) πῆρε ἰδιωτικά μαθήματα σύνθεσης καί ἐνορχήστρωσης από τό Διονύσιο Λαυράγκα καί τελικά ἀποφάσισε νά στραφεῖ στή σύνθεση. Τὸ 1957 ἐξελέγη ἀντιπρόεδρος καί τό 1967 (μετά τό θάνατο τοῦ Βάρβογλη) πρόεδρος τοῦ Συνδέσμου Ἑλλήνων Συνθετῶν.

Κυριότερα ἔργα του :

α) Οἱ ὅπερες Βασιλῆας Ἀνήλιαγος, μουσικός θρόλος σέ 2 πράξεις (4 εἰκόνες) πάνω σέ κείμενο Ἰω. Πολέμη (περατώθηκε τό 1933· πρώτη: Ἀθήνα, Ἐθνική Λυρική Σκηνή, 27.3.1948) καί Ἡρώ καί Λεάνδρος, μουσική τραγωδία σέ 3 πράξεις (5 εἰκόνες) πάνω στήν ἑλληνική μετάφραση (ἀπό τή σύζυγό του Ρένα) τοῦ ἔργου τοῦ Γκρίλλπαρτερ “Κύματα τῆς Θάλασσας καί τοῦ Ἐρωτα” (ἄρχισε νά γράφεται πρὸ τοῦ 1947 - 1964· πρώτη: Ἀθήνα, Ἐθνική Λυρική Σκηνή, 12.11.1970) καθώς καί τό δρατόριο Πέντε Ψαλμοῦ τοῦ Δαβίδ (κατά σειρά: α) άρ. 85, 130, 122, 56 καί 150, σύμφωνα με τήν ἀρίθμηση τών Ἐβδομήκοντα), για ὕψιφωνο, μεσόφωνο, τενόρο, βαρύτονο, μεικτή χορωδία καί ὀρχήστρα (παγκόσμια πρώτη): Lindenhurst, Ν. Υ. Ἠνωμένες Πολιτεῖες, 13.5.1954).

β) Πολλές συμφωνικές συνθέσεις: Τρεῖς Συμφωνίες (άρ. 1, σέ σολ. μεῖζ., 1943· άρ. 2, σέ ντο εἰλ., 1957· άρ. 3 σέ ρε εἰλ., 1969). Δύο Ἑλληνικές Ραψωδίες (άρ. 1,

Ἀνδρέας Νεζερίτης. Φωτογραφία 1925



σέ ρε εἰλ., άρ. 2, σέ λα εἰλ., γραμμένες κ' οἱ δυό τό 1938). Χορευτική Σούιτα σέ Κυπριακά θέματα (1931), Κοντσερτίνο για πιάνο, σέ ντο εἰλ. (1938), Μουσική Μπαλλέτο (1938) καί Κοντσέρτο (1959) καί τά δυό για ἔγχορδα. Κοντσέρτο για βιολί, σέ σι εἰλ. (1942 - 43) κ.ά.

γ) Ἄλλα ἔργα: Κουαρτέτο ἔγχορδων σέ ρε εἰλ. (1937), Σκίτσα από τήν Παιδική Ἡλικία (1922) καί Πέντε Χοροί (οἱ άρ. 1, 2 καί 3 σέ δημοτικά τραγούδια τῆς συλλογῆς Μερλιέ) για πιάνο (1958) καί 26 τραγούδια για φωνή καί πιάνο, σέ διάφορες ἐνόττητες, πάνω σέ κείμενα Προφύρα, Δροσίνη, Ἐφτιαλιώτη, Ν. Πετιμεζά - Λαύρα, δημοτικῶν τραγουδιῶν κ.ά.

Στά ἔργα τοῦ Νεζερίτη, τό στοιχείο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀπανά σποραδικά, εἴτε σάν αὐτούσιο παράθεμα, εἴτε σά μνήμη. Τis περισσότερες συμφωνικές σελίδες του χαρακτηρίζει μιά εύγενικῆς ροῆς “τροπική” (modale) μελωδικότητα (Προανάκρουσμα από τοὺς Ψαλμοῦς) καθώς καί μιά ποικιλία ἀρμονικῶν μέσων, κάποτε καί μέσα στοῦ ἴδιο ἔργο, από τό ρομαντισμό ὡς τόν ἐμπρεσιονισμό ή καί τό νεοκλασικισμό (Τρίτη Συμφωνία, Κοντσέρτο για ἔγχορδα, Ἡρώ καί Λεάνδρος). Ὅμως τό ἔργο ἐκεῖνο με τό ὁποῖο ταυτίζονται περισσότερο στίς ἀναμνήσεις μας ό ἄνθρωπος καί ό καλλιτέχνης εἶναι τό δρατόριο Πέντε Ψαλμοῦ τοῦ Δαβίδ: τό ακούσαμε “ για πρώτη φορά ὀλόκληρο ” (ὅπως εἰπώθηκε) τήν ἡμέρα τῆς ταφῆς του από τό Τρίτο, σ' αὐτή τή νέα, ὀμολογούμενως εὐπρεπέστατη ἐκτέλεση καί ἠχογράφηση ὅπου τῆ Συμφωνική Ὀρχήστρα τῆς Ε.Ρ.Τ. καί τῆ Χορωδία τοῦ Τρίτου (προετοιμασία: Κοντογεωργίου) διήνυσε ό Βύρων Κολάσης, με σολίστ (ὕψιφωνο, μεσόφωνο, τενόρο, βαρύτονο), τοὺς Μίσα Ἰκέουτσι, Λέλα Στάμος, Κ. Παληατσάρα καί Ἀντ. Κοντογεωργίου.

Τήν ἀπουσία ἔντονων ἀντιθέσεων ρυθμικῆς ἀγωγῆς ἀνάμεσα στά διάφορα μέρη, ό συνθέτης ὑποκαθιστᾶ με τήν ἀναζήτηση ἐκφραστικῶν ἀντιθέσεων (ἀνάλογα καί με τό μελοποιημένο κείμενο), τις περισσότερες φορές στά πλαίσια μιᾶς εύγενικῆς, “τροπικῆς” ἀντίστιξης: μιᾶς γραφῆς πού ἀνάδειξε καί τό Προανάκρουσμα σέ μιά από τις δημοφιλέστερες σελίδες τῆς συμφωνικῆς φιλολογίας τῆς Ἐθνικῆς Σχολῆς. Αὐτῆς τῆς γραφῆς ή ἐκφραστική εἰλικρίνεια (καί θ' ἄξιζε νά ἐρευνηθοῦν τυχόν καταβολές τῆς στίς θρησκευτικές σελίδες τὸν δασκάλου τοῦ Νεζερίτη, τοῦ Λαυράγκα: Θρησκευτικές Ἐντυπώσεις, Μίσα Σολέμης κ.λπ.) κερδίζει τελικά τόν ἀκροατή. Καί τόν κάνει τώρα πιά νά στρέφει με περισσή μελαγχολία τή σκέψη στοῦ συνθέτη πού ἔφυγε “ πλήρης ἡμερῶν ” καί νά εὐχεται ἀλαφρά τήν ἀρχαϊκή γῆ πού τόν σκεπάζει...

ΓΙΩΡΓΟΣ ΛΕΩΤΣΑΚΟΣ

ΕΝΑΣ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΟΣ “ΜΟΛΙΕΡΟΣ”

ΑΝΟΡΘΟΔΟΞΗ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΥ “ΘΕΑΤΡΟΥ ΤΟΥ ΗΛΙΟΥ”

Συνέντευξη της *APIAN ΜΝΟΥΣΚΙΝ* και δυο αντιφατικές κριτικές

Μιά, ακόμα, απόδειξη για τὸ ἄνοιγμα τοῦ “Θ” πρὸς τὶς συγγενικές τέχνες, ὁ παρακάτω μικρὸς *Φάκελος* γιὰ τὸν κινηματογραφικὸ “Μολιέρο” τῆς Ἀριάν Μνούσκιν. Ἡ ταινία, γυρισμένη τὸ ’78, προβλήθηκε τὴν τελευταία βδομάδα τοῦ Ὀχτώβρη καὶ στὴν Ἀθήνα. Ἡ παρουσίασὴ τῆς περιορίστηκε σὲ δυὸ αἰθουσες—“Ὀπερά” καὶ “Δαναὸς”—χωρὶς καμιά ἐπιτυχία. Ἦταν, βέβαια, τετράωρης διάρκειας καὶ δὲν πρότεινε καμιά νέα κινηματογραφικὴ γραφὴ. Ἄξιζε ὅμως νὰ προβληθεῖ εὐρύτερα ἀπὸ τὸν Τύπο. Μιά ταινία γιὰ τὸ Μολιέρο, ἀπὸ τὴν Ἀριάν Μνούσκιν θὰ ’ταν κέρδος νὰ τὴν ἐβλεπε περισσότερος κόσμος.

Η ΑΡΙΑΝ ΜΝΟΥΣΚΙΝ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙΑ ΤΟ “ΜΟΛΙΕΡΟ”

Προτάσσουμε μιὰ συζήτηση πού ἔκανε ἡ Ἀριάν Μνούσκιν μὲ τὸν θεατρικὸ κριτικὸ τοῦ γαλλικοῦ περιοδικοῦ “Nouvel Observateur” Guy Dumur, λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν πρώτη προβολὴ τῆς ταινίας στὸ Φεστιβάλ τῶν Καννῶν τοῦ 1978 :

ΝΤΥΜΥΡ : Θὰ μπορούσατε νὰ μᾶς πείτε τι εἶναι αὐτὴ ἡ ταινία πού δὲν ἔχουμε δεῖ ἀκόμα;

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : Αὐτὸ ἀκριβῶς δὲ θέλω νὰ κάνω... Προσπαθήσαμε νὰ φτιάξουμε μιὰ ταινία λαϊκὴ, κι ὅταν προσφέρεται τὸν “τρόπο χρήσεως” γιὰ τέτοιου εἶδους θεάματα, νομίζω πὼς χάνεται αὐτὴ ἡ κάποια ἀθωότητα τοῦ κοινοῦ. Δὲ θέλω νὰ διακορευθῶ τὸ κοινό. Πρόκειται γιὰ ἕνα βίο τοῦ Μολιέρου. Ὁχι γιὰ τὸ βίο τοῦ Μολιέρου ἀλλὰ γιὰ ἕνα βίο τοῦ Μολιέρου... Μέσα ἀπ’ αὐτὸν τὸν ἀτομικὸ βίο ρίχνουμε ἕνα βλέμμα σὲ μιὰ ἐποχὴ—ἴσως, ταυτόχρονα, τὸ βλέμμα αὐτὸ νὰ στρέφεται καὶ πρὸς ἐμᾶς... Πάντως, δὲν ἐπιδιώξαμε νὰ ἐπικαιροποιήσουμε ὅτιδήποτε.

ΝΤΥΜΥΡ : Ὅταν λέτε ἐμᾶς, ποιὸς ἐννοεῖται;

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : Ἐμεῖς, εἴμαστε τὸ “Θέατρο τοῦ Ἡλίου”—στὴ δεδομένη περίπτωσή, μὲ τὴ συνδρομὴ πολλῶν ἄλλων ἀνθρώπων καὶ στὸ τεχνικὸ ἐπίπεδο καὶ στῆς ἐρμηνεύσεως τῶν ρόλων. Ἄν ἡ εὐθύνη τῆς ταινίας ἦταν ἀποκλειστικὴ ὑπόθεσις τοῦ “Θεάτρου τοῦ Ἡλίου”, εἶναι φανερό πὼς δὲ θὰ μπορούσαμε ποτὲ νὰ διεκπεραιώσουμε μὲ ἐπιτυχία ἕνα τόσο τεράστιο ἐγχείρημα, πού ἀπαιτήσε δυὸ χρόνια δουλειᾶς. Ἔτσι, συνεργαστήκαμε μὲ ἄτομα καὶ ὁμάδες πού, μὲ λίγες ἐξαιρέσεις, ἐπιθυμοῦσαν νὰ δουλέψουν μὲ τὸ “Θέατρο τοῦ Ἡλίου”, γεγονὸς πού μᾶς ἐπέτρεψε νὰ γνωρίσουμε κάπως καλύτερα ὀρισμένους ἀνθρώπους πού ἀγαποῦσαμε: τὸν Ροζὲ Ἰλιανσόν, π.χ., πού εἶναι, στὴν ταινία, ἕνας ὑπέροχος Κολμπέρ· τὸν Ζᾶν Νταστέ, πού κάνει τὸν παπποῦ τοῦ Μολιέρου, ἕναν παπποῦ πού εἶχε παίξει πολὺ σπουδαῖο ρόλο στὴ ζωὴ τοῦ μικροῦ ἐγγονοῦ του.

ΝΤΥΜΥΡ : Γιατί διαλέξατε τὸ Μολιέρο τὴ στιγμή πού...

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : ... τὴ στιγμή πού δὲν ἔχω ἀνεβάσει ποτὲ κανένα ἔργο τοῦ κ’ Ἰσως, μάλιστα, νὰ μὴν ἀνεβάσω καὶ ποτέ; Σᾶς ἀπαντῶ : Ἐπειδὴ ἤθελα νὰ μιλήσω γιὰ τὴ ζωὴ ἐνὸς καλλιτέχνη—κ’ ἦταν πρὸ εὐκολο γιὰ μᾶς νὰ διαλέξουμε ἕνα θεατρᾶνθρωπο παρὰ ἕνα ζωγράφο ἢ μουσικὸ.

ΝΤΥΜΥΡ : Καὶ γιατί στὸν κινηματογράφο; Μήπως ἀπαρητηκατε τὸ θέατρο;

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : Ἀσφαλῶς, ὄχι. Ἀνεκαθεν, ὅμως, ἀγαποῦσα τὸν κινηματογράφο ὅσο καὶ τὸ θέατρο. Ὁ πατέρας μου εἶναι παραγωγὸς τοῦ κινηματογράφου... ἀλλὰ ἡ ταινία δὲν εἶναι δική του παραγωγὴ. Φτιάξαμε μόνοι μας τὴ δική μας ἐταιρεία παραγωγῆς, μὲ ἐπιχορηγήσεις πού πήραμε ἀπὸ τὴ γαλλικὴ Τηλεόραση, τὴν ἰταλικὴ Τηλεόραση (χάρη στὸν Πάολο Γκράσι, τῆς διευθυντῆ τοῦ “Πίκολο Τεάτρο”), καὶ, τέλος, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Κλώντ Λελούς. Ἡ γερμανικὴ Τηλεόραση ἔχει ἤδη ἀγοράσει τὴν ταινία... Τὸ “Θέατρο τοῦ Ἡλίου” ἔχει κιόλας ζωὴ δεκαετησάδων χρόνων. Νιώσαμε ξαφνικὰ νὰ μᾶς ἀπειλεῖ ὁ κίνδυνος τῆς ρουτίνας, ἕνα εἶδος βολέματος—ἔστω κι ἂν, σὲ κάθε καινούριο μας θέαμα, ἀμφισβητούσαμε τὸν ἐαυτὸ μας καὶ τὶς διαμορφωμένες ἀπόψεις μας. Στους περισσότερους ἀπὸ μᾶς ὑπῆρχε ἡ ἀνάγκη νὰ ξεκίνομε ἀπὸ τὶς συνήθειές μας, ἐνῶ ταυτόχρονα δὲν εἴχαμε καμιά διάθεση νὰ χωρίσουμε.

ΝΤΥΜΥΡ : Εἶναι ἡ πρώτη σας ταινία. Μπορεῖτε νὰ μᾶς πείτε ποιὲς δυσκολίες συναντήσατε;

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : Οἱ τεχνικὲς δυσκολίες ξεπερνιόνταν εὐκολα, γιατί εἶχα γύρω μου ἐξοχους εἰδικούς σὲ κάθε τομέα. Στὴν πραγματικότητα, δὲν ὑπάρχουν θεμελιώδεις διαφορὲς ἀνάμεσα στὸ θέατρο καὶ τὸν κινηματογράφο. Θὰ ’λεγα καλύτερα ὅτι πρόκειται γιὰ διαφορὲς, ἂς ποῦμε, ποσοτικές, διαφορὲς χώρου καὶ χρόνου. Κάνοντας τὴν ταινία αὐτὴ ἀνακάλυψα τὶς ἴδιες παγίδες πού ἀντιμετωπίζω καὶ στὸ θέατρο. Τὰ ἴδια

πράγματα πού δὲν ἔπρεπε νὰ κάνω, τοὺς ἴδιους κινδύνους πού ἔπρεπε νὰ ἀποφύγω.

ΝΤΥΜΥΡ : Θὰ διαβάσατε πολλὰ...

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : Ἄν καθόμουν νὰ διαβάσω καὶ μόνο τὸ ἕνα δέκατο ἀπ’ ὅσα θὰ ’πρεπε νὰ διαβάσω, τὸ γύρισμα τῆς ταινίας δὲ θὰ ’χε ἀρχίσει ἀκόμα... Μπορῶ ὅμως, στὸ τέλος τέλος, νὰ σᾶς ἀναφέρω ποιὰ βιβλία μοῦ στάθηκαν περισσότερο χρήσιμα : Οἱ Ἄναμνήσεις τοῦ Γκριμαρέ, τὰ ἔργα τοῦ Μολιέρου (ἐννοεῖται!), τὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς, Γκὺ Πατέν, Κολμπέρ, μαντάμ ντέ Σεβινιέ· ὁ Σαιν-Σιμόν μοῦ ’δωσε τὴν ἰδέα γιὰ μιὰ σκηνή· ὁ Λαβίς· τὸ βιβλίο τοῦ Πιερ Γκουμπέρ “Ὁ Λουδοβίκος 14ος καὶ εἰκοσι ἑκατομμύρια Γάλλοι”. Τέλος τὸ βιβλίο τῆς Μαντλὲν Γιούργκενσεν, πού συγκεντρῶσε ὀτιδήποτε ἀφορᾶ τὸ Μολιέρο καὶ τὴν ἐποχὴ του, ὑπῆρξε γιὰ μένα κάτι σὰ Βίβλος.

ΝΤΥΜΥΡ : Στὴν ταινία βλέπουμε τὸ Μολιέρο νὰ παίζει; Βλέπουμε τὰ μεγάλα ψυχαγωγικὰ θεάματα πού εἶχε στήσει ἢ στὰ ὁποῖα εἶχε συνεργαστεῖ γιὰ χάρη τοῦ Λουδοβίκου 14ου;

ΜΝΟΥΣΚΙΝ : Δὲν εἶναι μιὰ ταινία περὶ θεάτρου. Βέβαια, βλέπουμε τὸ Μολιέρο νὰ σκηνοθετεῖ, τὸν βλέπουμε μάλιστα, δυὸ φορές, καὶ νὰ παίζει. Τὴν πρώτη φορὰ ἐρμηνεύει μιὰ τραγωδία, (τὸ “Νικομήδη” τοῦ Κορνέιγ) μπροστὰ στὸ βασιλιά—τεράστια ἀτυχία—κατὰ τὴν ἐπιστροφὴ του στὸ Παρίσι, ἀπ’ ὅπου ἔλειπε δώδεκα χρόνια, τὸ 1658. Μετὰ τὴν τραγωδία παίζει μιὰ φάρσα. Στὴ σκηνὴ αὐτὴ τὸν δείχνω νὰ φορᾶ τὴ μάσκα τῆς commedia dell’arte, πού ὑπῆρξε πάντα γι’ αὐτὸν τὸ μέγα πρότυπο. Τὴ δευτέρη φορὰ, τὸν βλέπουμε νὰ παίζει τὸν “Κατὰ φαντασίαν ἀσθενῆ” : τὸ πρόσωπό του, φορτωμένο μ’ ἄσπρη πούδρα, βάφεται κόκκινο ἀπὸ τὸ αἶμα πού ἀρχίζει νὰ τρέχει ποταμηδὸν ἀπὸ τὸ στόμα του...

“Ὅσο γιὰ τὰ μεγάλα ψυχαγωγικὰ θεάματα, ὀλόκληρος ὁ προϋπολογισμὸς τῆς ταινίας δὲ θὰ μᾶς ἔφτανε γιὰ νὰ στήσουμε οὔτε ἕνα ἀπ’ αὐτὰ—τόσο πολυτελεῖ ἦταν...—ἀφήστε πού καὶ πάλι δὲ θὰ πιάναμε τὴν ἀλήθεια. Ὁχι, προτίμησα νὰ δείξω τὶς προετοιμασίες αὐτῶν τῶν γιορτῶν, πράγμα πού δίνει, πιστεύω, μιὰ σωστὴ εἰκόνα γιὰ τὶς φροντίδες πού ἀπαιτοῦσαν. Σὲ μιὰ στιγμή, π.χ., βλέπουμε τὶς χρυσοποίκιλτες γόνδολες πού ὁ Λουὺζ Ζητοῦσε νὰ φέρουν ἀπὸ τὴ Βενετία. Φαντάστηκα, στὴ συγκεκριμένη περίπτωσή, ὅτι ἡ μεταφορὰ γινόταν ἀπὸ τὴν ὁδὸ

των "Άλπεων, μέσα από τὰ παγωμένα βουνά, με αφάνταστους κάπως. "Αλλά, σὰς τὸ ξαναλέω: Ἡ ταινία δὲν ἔχει ὡς θέμα τὸ θέατρο. Πολὺ περισσότερο δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ἱστορική ἀναπαράσταση. Ἀπέφυγα ὅλες τὶς σκηνές πού εἶναι πασίγνωστες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ θανάτου. Κάθε φορὰ πού δοκίμαζα νὰ γράψω μιὰ "ἱστορική σκηνή", διαπίστωνα ὅτι ἔλειπε αὐτὸς ὁ βαθμὸς μετουσίωσης πού εἶναι ἀπαραίτητος γιὰ μιὰ αὐθεντικὴ ἐνσάρκωση. Δὲ μπορῶ ν' ἀποδείξω ὅτι ὅποια-δήποτε ἀπὸ τὶς σκηνές πού δείχνω συνέβη στὴν πραγματικότητά. Ὅμως, κανένας δὲ μπορεῖ νὰ μοῦ ἀποδείξει καὶ τὸ ἀντίθετο. Πρόκειται λοιπὸν γιὰ ἕναν φανταστικὸ βίο; Ἀσφαλῶς, ὄχι. Ἐκτὸς κι ἂν ἐνοήσουμε μ' αὐτὸ ὅτι προσπάθησα νὰ φανταστῶ πῶς ἔζησαν ὁ Μολιέρως καὶ ὁ θιασὸς του. Δὲν ἤθελα νὰ φτιάξω ἕνα ντοκυμανταίρ ἤθελα νὰ βρῶ ὁμοιότητες. Ἔτσι, ὅταν ἐπρόκειτο νὰ στήσουμε ἕνα ντεκόρ μὲ δρόμους τοῦ Παρισιῦ, εἶπα στὸ σκηνογράφο: "Σκέψου τὴν Καλλοῦτα. Τὸ Παρίσι τοῦ 17ου αἰῶνα ἦταν ὅτι εἶναι σήμερα ἡ Καλλοῦτα".

NTYMYP: Ἀναφερθήκατε στὴν *commedia dell' arte*. Δὲ νομίζετε πὼς ὁ Μολιέρως τὴν προώσισε, εἰσάγοντας στὸ θέατρο κάποιον διανοουμενισμό — στοιχείο πού δὲν ὑπῆρχε πρὶν ἀπ' αὐτόν;

ΜΝΟΥΣΚΙΝ: Αὐτὸ εἶναι ὅλο τὸ θέμα τῆς ταινίας. Ἡ πορεία τοῦ Μολιέρως εὐθυγραμμίζεται μὲ τὴν ἱστορική ἐξέλιξη... Τὸν καιρὸ τῆς νύχτης του, ἡ παιδεία βρισκόταν παντοῦ, στὰ πάντα: στὸ δρόμο, στὰ τραγοῦδια, στὸ πατάρι τοῦ ὑπαίθριου θεάτρου, στὶς οἰκογενειακές γιορτές, στὸ κερναβάλι. Αὐτὸ δείχνω στὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας πού θὰ μπορούσε νὰ ἔχει τὸν τίτλο: "Ἡ Εὐτυχία". Εἶναι μιὰ εὐτυχία πού ἀπειλεῖται συχνὰ ὅπως αὐτὴ ἡ παράτα τοῦ ἀγροτικῦ κερναβαλιῦ πού διαλύεται ἀπὸ τὶς δυνάμεις τῆς τάξεως... Ἐπειτα, τὰ πράγματα, σιγὰ σιγὰ, κωδικοποιοῦνται. Ὁ Λουδοβίκος 14ος καὶ ἡ Αὐλὴ κατάσχουν πρὸς ὄφελός τους Τέχνη, καλλιτέχνες — τὰ πάντα. Ὁ λαὸς φαίνεται στὸ πρῶτο μέρος τῆς ταινίας, ἀλλὰ ἐξαφανίζεται στὸ δεύτερο, ὅπου βλέπουμε πιά μόνον τὸν κόσμον τῆς Αὐλῆς.

Ὁ Μολιέρως εἶναι ἕνας ἄνθρωπος τῆς προόδου, ἕνας νέου τύπου ἄνθρωπος. Ἐσοκίστηκε: ἔγινε δυὸ κομμάτια — πράγμα πού ἔπαθε κι ὁλόκληρη ἡ Γαλλία. Θέλησε νὰ βγεῖ ἀπ' τὸ σκοτάδι καὶ τὸ σκοταδισμό τῆς ἐποχῆς τῆς νύχτης του. Δέχτηκε ἐπιθέσεις, ἐξευτελισμούς, κινδύνους. Κι ὅλα αὐτὰ, ἐπειδὴ ἔλεγε πράγματα πού δὲ μπορούσαν ἀκόμα νὰ εἰπωθοῦν. Λιανίστηκε ἀνάμεσα σὲ δυὸ τρομοκρατίες: τὴ φωτισμένη δεσποτία τοῦ βασιλιά καὶ τὸ φανατισμὸ τῶν θεοσεβῶν. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ δεύτερο μέρος τῆς ταινίας εἶναι τόσο σκοτεινὸ, πολὺ πῶς σκοτεινὸ ἀπ' ὅσο εἶχα φανταστῆ.

NTYMYP: Τὸ γεγονός εἶναι ὅτι ὁ Μολιέρως δέχτηκε προστασία καὶ ἐνθάρρυνση ἀπὸ τὸ βασιλιά. Ἐ-

πλεξε μάλιστα καὶ τὸ ἐγκώμιο τῆς ἐξουσίας, ἰδιαίτερα στὶς "Σοφές γυναῖκες"...

ΜΝΟΥΣΚΙΝ: Ὁ Μολιέρως δὲν ἦταν οὔτε ἥρωας, οὔτε ἀγωνιστής. Δὲν ἦταν ἄνθρωπος μονοκόμματος. Ἡ ταινία προσπαθεῖ νὰ δείξει ὅλες τὶς ἀντιφάσεις του — πού εἶναι οἱ ἀντιφάσεις τῆς ἐποχῆς του, ὅπως κ' ἐμεῖς ἔχουμε τὶς δικές μας ἀντιφάσεις... Δὲ μ' ἀρέσουν οἱ "Σοφές γυναῖκες". Τὸ "Σχολεῖο γυναικῶν", ἀντίθετα, φτάνει πῶς μακριά, πολὺ πῶς μακριά ἀπ' ὅσο φανταζόμαστε. Ἦταν, γιὰ τὴν ἐποχὴ του, ἕνα ἔργο σκανδαλιστικὸ, μὲ τὴ σωστὴ ἔννοια τοῦ ὄρου. Προσπαθῶ, μάλιστα, νὰ δείξω δυὸ γεγονότα τῆς ζωῆς του, ἀπὸ τὰ ὅποια ἐμπνεύστηκε ὁ Μολιέρως τὸ ἔργο αὐτό... Γενικά, δὲν ἤθελα καθόλου νὰ ἀναφερθῶ στὶς διαφορὲς πού χωρίζουν τὸ "να ἔργο του ἀπ' τ' ἄλλο. Αὐτὸ εἶναι κάτι πού μποροῦν νὰ τὸ κάνουν οἱ κύριοι καθηγηταί. Ἐμένα μὲ ἐνδιαφέρουν πολὺ περισσότερο οἱ ἀντιφάσεις τοῦ Μολιέρως σὲ σχέση μὲ τὴν ἐξουσία. Γιὰ μένα, τὰ δυὸ σημαντικότερα ἔργα του εἶναι ὁ "Ταρτούφος" καὶ τὸ "Σχολεῖο γυναικῶν"... Ὁ "Ντὸν Ζουάν" μοῦ φαίνεται πολὺ πῶς σκοτεινὸς — νομίζω πὼς ὑπῆρχαν κάποια κλειδιά πού θὰ μᾶς ἐπέτρεπαν νὰ τὸν καταλάβουμε,

ἀλλὰ τὰ κλειδιά αὐτὰ ἔχουν χαθεῖ. Ἡ ταινία μας δὲν ἔχει τίποτα τὸ διδακτικὸ. Δείχνει, δὲν ἀποδείχνει. Προσπαθήσαμε νὰ δοῦμε τὰ πράγματα ἀπὸ μέσα, νὰ τὰ ἐξηγήσουμε ὅσο λιγότερο γίνεται. Εἶναι πολὺ εὐκόλο νὰ ἐρχεσαι ὕστερα ἀπὸ 350 χρόνια καὶ νὰ θέλεις νὰ ἐξηγήσεις τὰ πάντα, μὲ βάση ὅλη τὴν ἤδη συσσωρευμένη γνώση. Θὰ ἦταν καθαρὴ ἀνοησία νὰ λέγαμε: "Γι' ἦταν ὁ Μολιέρως; Ἐνας ἀστὸς. Ποῦ μπορούσε νὰ φτάσει; Ὁχι καὶ πολὺ μακριά...". Ὁχι. Ἐμεῖς θελήσαμε νὰ δείξουμε, μὲ τρόπο ἐμπειρικό, πὼς ὁ Μολιέρως ὑπηρετήσε τὴν ἐποχὴ του καὶ πὼς ἡ ἐποχὴ αὐτὴ τὸν κατάρτησε. Μὴν τὸ ξεχνάμε: ἦταν μιὰ ἐποχὴ ὑπέροχη, ἐξαιρετικὰ ἐκλεπτυσμένη καὶ ταυτόχρονα τρομακτικὰ βάρβαρη.

Εἶναι μακριὰ ἀπὸ μᾶς ὁ Μολιέρως; Ὁχι καὶ τόσο. Ἐχουμε ἀπ' τὴ μιὰ μεριά, τὴν ἀπόλυτη περιφρόνηση πού τρέφει ἡ ἐξουσία γιὰ τοὺς καλλιτέχνες. Ἐχουμε, ἀπ' τὴν ἄλλη, αὐτὸ τὸ εἶδος αὐτοκτονίας στὸ ὅποιο ἐπιδίδονται ὀρισμένοι ἀριστεροὶ καλλιτέχνες — ἄτομα καὶ ὁμάδες. Ἀνάμεσα στὶς καταστάσεις αὐτῆς ἀναρωτιόμαστε κ' ἐμεῖς τι ἐξυπηρετοῦμε.

("Nouvel Observateur" 22 Μᾶη '78)

Ο ΜΠΕΡΤΡΑΝ ΠΟΥΑΡΟ-ΝΤΕΛΠΕΣ: ΥΠΕΡ...

Ἀκολουθεῖ ἐπαινετικὸ γιὰ τὴν ταινία σχόλιο τοῦ Μπερτράν Πουαρό-Ντελπέσ στην ἐγκυρη γαλλικὴ ἐφημερίδα "Monde" (14-9-78):

Ἐπρεπε νὰ τὸ περιμένουμε ὅτι οἱ πατεντάτοι κριτὲς θὰ μόρφαζαν μπροστὰ στὸ "Μολιέρως" τῆς Μνούσκιν.

Βλέπετε, αἰῶνες τώρα, ὁ κύριος καθωσπρεπισμὸς ἐξοβελίζει ἀπὸ τὰ κάθε λογῆς θεάματα τὸ μύθο τῶν ἀνθρώπων. Ἡ σωματικὴ ἐργασία ξαποστένεται στὰ παρασκήνια — ὅπως συνέβαινε μὲ τὸ θάνατο, στὴν ἐποχὴ τοῦ Ρακίνα. Ὁ ἰσορροπιστὴς ὀφείλει νὰ χαμογελᾷ στὸ κενὸ κι ὁ χορευτὴς πρέπει νὰ κρούεται γιὰ νὰ πάρει ἀνάσα. Τὸ θέαμα τῆς προσπάθειας πού καταβάλλουν κ' οἱ δυὸ — οὔτε συζήτηση — εἶναι shocking!

Οἱ ἄγιοι ἀπόστολοι λένε στους δημιουργούς: "Ἐμπρός, κάντε τοὺς ἀνθρώπους πού σκοτώνονται στὴ δουλειά, νὰ ὄνειρεύονται ἢ νὰ ξεκαρδίζονται στὰ γέλια, ἀντὶ νὰ τοὺς σκοτίζετε δείχνοντάς τους τὰ προβλήματά τους". Καὶ οἱ ἀρχιστοχαστές τοῦ προηγμένου φιλελευθερισμοῦ προσθέτουν: "Τὸ νὰ δείχνεις τὴν ἐκμετάλλευση εἶναι κάτι μαρξιστικὸ, ἄρα ἐγκληματικὸ καὶ ἐντελὸς ξεπερασμένο!". Ὅλα, λοιπὸν, δουλεύουν γιὰ τὴν κοινωνία, γιὰ τὴν κρατοῦσα μορφή κοινωνίας. Πὼς νὰ κατηγορήσει κάποιος τὴν κοινωνία αὐτὴ ὅτι ἀποταμιεύει μιὰ ὑπερπλεξία τῆς ὁποίας τὴν ὑπερβῆ ἀρνοῦνται οἱ θεωρούμενοι εὐαίσθητοι παρατηρητές, δηλαδὴ οἱ καλλιτέχνες; Κ' ἔτσι — οὔτε γὰτα οὔτε ζημιὰ!

Ἡ Ἀριάν Μνούσκιν δὲν ἔπαψε ποτὲ νὰ καταγγέλλει, μὲς ἀπ' τὴ δουλειά

τῆς, αὐτὴ τὴν πελώρια ἀπάτη. Ἐπὶ δεκαπέντε χρόνια, στὸ θέατρο, δὲν κάνει τίποτ' ἄλλο. Μὲ τὴν "Κουζίνα" τοῦ Γουέσκερ εἶχε ἤδη δείξει ὅτι δὲ γίνεται νὰ υπᾶρξει μεγάλο φαγοπότη χωρὶς ἀνθρώπους πού νὰ ἰδρικοποῦν — στους φούρους. Μὲ τὸ "1789" μᾶς εἶπε ὅτι ἡ ἱστορία δὲν προχωρεῖ χωρὶς ὀδίνες καὶ καθυστερήσεις. Κι ὁ λαὸς ἀναγνώρισε τὸν ἑαυτὸ του στὸ μύθο τῶν γυναικῶν πού γεννοβολοῦσαν. Τὸ συναπάντημα αὐτὸ ἦταν τόσο πολὺ ἐνοχλητικὸ, ὥστε κάποιος μεγάλος χριστιανὸς φιλόσοφος προτίμησε νὰ πιστέψει ὅτι εἶχε ἐπιβληθεῖ διὰ τῆς βίας — σὰν σ' ἕνα νέο εἶδος Γκοῦλαγκ, πού, στὴ συγκεκριμένη περιπτωση, τὸ ἐνσάρκωνε ὁ χῶρος ὅπου ἐμφανιζόταν τὸ "Θέατρο τοῦ Ἡλίου" — ἡ ἀποθήκη πυρομαχικῶν τῶν Βενσέν. Μὲ τὸ "Μολιέρως" ἡ Μνούσκιν ὑποστηρίζει τὰ ἴδια πράγματα. Μεταγγίζει ζωὴ σὲ ὀρισμένες ἀπωθημένες αὐτονόητες ἀλήθειες. Ὅπως, π.χ., ὅτι τὸ θροῦλικὸ "Ἄρμα τοῦ Θέσπι κολλάει καμιά φορὰ μέσα στὴ λάσπη, καί, τότε, οἱ θεατρίνοι εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ γονατίσουν καὶ νὰ τὸ σπρώξουν ὅτι, γιὰ νὰ μεταφερθοῦν οἱ γόνδολες πού χάρισε ἡ Βενετία στὸ Λουδοβίκο 14^ο, ἔπρεπε νὰ ἀγγαρευτοῦν κάποιον ἐξαθλιωμένον χαμᾶληδες, τύπου 17ου αἰῶνα, γιὰ νὰ τὶς φορτωθοῦν καὶ νὰ τὶς κουβαλήσουν μέσω Ἄλπεων. Μᾶς θυμίζει, ἀκόμα, ὅτι ἕνας συγγραφέας ἔχει νὰ καταβάλει κάποιον τίμημα στὴ ζωὴ, γι' αὐτὰ πού λείει — εἴτε ἐπιχειρώντας νὰ τὰ ἐφαρμόσει, εἴτε δοκιμάζοντας νὰ τ' ἀπαρνηθεῖ. Μᾶς λέει, ἐπίσης, ὅτι τὶς ἐπιχορηγήσεις ὁ καλλιτέχνης τὶς ἀποσπᾷ ἀπὸ ἄρχοντες γε-

μάτους δυσπιστία απέναντί του, άρχοντες που συμβαίνει πολλές φορές να έχουν χαλασμένα δόντια. Τονίζει, άκόμα, ότι ο ήθοποιός που παίζει τον Άργκάν (στή συγκεκριμένη περίπτωση, ο ίδιος ο Μολιέρος) όφειλει, έτσι κι αν πεθαίνει άπ' τούς πόνους, να σκοτωθεί να κουνήσει το καμπανάκι του για να βγάλει, έτσι, γέλιο. Και μάς λέει, τέλος, ή Μνούσκιν ότι ένας άνθρωπος που ψυχορραγεί σε βαραίνει πολύ ώσπου να τον μεταφέρει στο κρεβάτι του. Είτε μάς φαίνονται φρικτά, είτε φαιδρά, τó γεγονός είναι ένα : έτσι έχουν τά πράγματα. 'Η ομάδα τής Μνούσκιν έμεταλλεύ-

εται τó δεδομένο ότι κινηματογραφάφος σημαίνει, σε τελική ανάλυση, κίνηση και φέρνει μπροστά στά μάτια και τ' αυτιά μας αυτό τó περίφημο "Ει!.. Όπ!.." — τó σήμα κάθε άλλθινής, ανθρώπινης — πάει να πεί συλλογικής, περιπέτειας. Στην εποχή μας, εποχή ταχυδακτυλογραφικής εξαφάνισης τών διακριτικών γνωρισμάτων τών τάξεων, εποχή ταχυδακτυλογραφικής απόκρυψης τών ταπεινών καθηκόντων - άπασχολήσεων, δέν υπάρχει, άσφαλώς, μεγαλύτερο σκάνδαλο άπ' αυτό!

BERTRAND POIROT-DELPECH

ΚΑΙ Ο ΚΡΙΤΙΚΟΣ ΛΟΥΙ ΜΑΡΚΟΡΕΛ: ΚΑΤΑ...

Και μιá δυσμενής άποψη τού Γάλλου κριτικού Λουί Μαρκορέλ. Δημοσιεύθηκε κι αυτή στήν έγκυρη "Monde", τήν ίδια μέρα με τó σλόγιο τού Ποναρό - Ντελπές :

(...) Συνεχίζοντας, με τόν τρόπο της, τó έγχείρημα τής ριζικής αναθεώρησης τού θεάτρου — έγχείρημα που εγκαινιάστηκε μεταπολεμικά από τó Μπρέχτ στο "Μπερλίνερ Άνσάμπλ" και συνεχίστηκε από τόν Τζούλιαν Μπέκ στο "Άιβινγκ Θάτερ" — ή Άριάν Μνούσκιν τόλμησε αυτό που ούτε ο Μπρέχτ, ούτε ο Μπέκ είχαν τó κουράγιο να δοκιμάσουν. Προσέγγισε άμεσα και άνοιχτά τόν κινηματογράφο, περνώντας ή ίδια στήν κινηματογραφική σκηνοθεσία.

Μιά πρώτη, άκρως ένδιαφέρουσα άποπειρα ήταν ή κινηματογράφιση τής παράστασης τού "1789", δουλειά που ξάφνιασε με τήν όζύτητα τής ματιάς και τήν ακρίβεια τόνου που τή χαρακτήριζαν. Δουλεύοντας με τά μέσα που διέθετε, εκεί στή μαπαρουταποθήκη, ανάμεσα στο κοινό, ή Μνούσκιν κατόρθωσε ν' άποτυπώσει πάνω στο φίλμ ένα θεάτρο μη κονσερβαρισμένο, όλοζώντανο — τó θεάτρο που έκανε ή ίδια. Μάς επέβαλε έτσι τή σύγκριση με τó ώραιότερο κινηματογραφημένο θεατρικό ντοκουμέντο που είχαμε ως τότε : μιá παράσταση τής "Μάνας Κουράγιο" τού Μπρέχτ, στο "Μπερλίνερ Άνσάμπλ", τó 1954, με τήν Έλεν Βάιγκελ.

Με τó "Μολιέρο", που γράφτηκε άπευθείας για τόν κινηματογράφο, εγκαινιάζεται μιá νέα φάση. Η ταινία είναι συμπαραγωγή τού 2ου καναλιού τής γαλλικής Τηλεόρασης, τής RAI, τού Κλώντ Λελούς και τού Άλεξάντρ Μνούσκιν. Ό προϋπολογισμός της έφτασε σε ύψος 20 εκατομμυρίων φράγκων [περίπου 160 εκατομμύρια δραχμές τής εποχής], τó γύρισμά της κράτησε έξη μήνες, και ή όλη προεργασία δύο χρόνια. Πρόκειται για ένα σύστημα παραγωγής που ανταποκρίνεται σε μιá πολιτική στάση. Οι πάντες πληρώθηκαν με βάση τó ίδιο ώρομισθιο, άνάλογα με τόν πραγματικό χρόνο άπασχόλησης. "Δυό πράγματα άπεχθάνομαι — λέει ή Άριάν Μνούσκιν — τó στενό πνεύμα συντεχνίας, που είναι ή κρατούσα τάση στο χώρο τού κινηματογράφου, και τόν άριστο-

κρατισμό τών ανθρώπων τού θεάτρου, για τούς όποιους ή μόνη καθαρή τέχνη είναι τó θεάτρο, ενώ ο κινηματογράφος είναι βιομηχανία, καθώς λένε". Τήν εποχή τού γυρίσματος, ή Μνούσκιν δήλωνε : "Φιλοδοξία μας είναι να φτιάξουμε μιá ταινία ρεαλιστική, όσο πιστότερη γίνεται στο ήθη και τή νοοτροπία τής εποχής στήν όποία αναφέρεται". Και ο Φιλίπ Κωμπέρ, ο εικοσιεξάχρονος ήθοποιός που ένσαρκώνει τó Μολιέρο, πρόσθετε : "Αυτή τή φορά ύποτασσόμαστε στους νόμους τού κινηματογράφου, έρμηνεύουμε ένα κείμενο προετοιμασμένο ως τήν παραμικρότερη λεπτομέρεια, ακολουθούμε έπακριβώς όλες τες σκηνοθετικές παρατηρήσεις". Η σημασία τών άπόψεων αυτών γίνεται άνάγλυφη αν σκεφτούμε πώς, δυό χρόνια ωρίτερα, τó "Θεάτρο τού 'Ηλιου" είχε ανεβάσει τή "Χρυσή εποχή" — ένα θεάμα σύγχρονο — ξεκινώντας από έναν ομάδικό άυτοσχεδιασμό, καταφεύγοντας συνειδητά στή χρήση τής μάσκας, άναπτύσσοντας μάλιστα μιá όλόκληρη θεωρία για τή μάσκα, θεωρία που ξεκίνησε από τήν commedia dell' arte. (...).

"Όταν άρχιζε τó γύρισμα τού "Μολιέρο" σχεδιάζόταν να κατασκευαστούν εκατοντάδες μάσκες. Μιά έξοχη σκηνή τής ταινίας, με τó Μολιέρο (Φιλίπ Κωμπέρ) να παίζει, ρευόμενος, τή χοντρή φάρσα "Ό έρωτας γιατρός", μάς προσφέρει ένα δείγμα τών σχετικών προβληματισμών. Γενικά, όμως,

ό "Μολιέρος 1978" άγνωστώς σχεδόν τή μάσκα και άρκείται σε μιá χρονολογικά εύθυγραμμη αφήγηση, διαρκείας τεσσάρων ώρων, σε δυό μέρη : Πρώτα έχουμε τά παιδικά χρόνια, τήν έφηβεία, τή μαθητεία στο θεάτρο και στή ζωή έπειτα έρχονται ή ώριμότητα, ή έπιτυχία, τά δράματα τής ιδιωτικής ζωής, ή Αύλή, ο μεγαλειώδης θάνατος. Η Ιστορία πορεύεται άσπόνδυλη, δίχως συγκεκριμένη κατεύθυνση. Βρισκόμαστε στο Σατλέ και ταυτόχρονα στήν Κομεντί Φρανσαίζ. Δυσκολεύομαστε μάλιστα να παρακολουθήσουμε έναν ψευτοφυσικό, και, έν πάση περιπτώσει, άναχρονιστικό διάλογο. Ό Μολιέρος - συγγραφέας, άκόμα κι ο Μολιέρος - ήθοποιός, δέν καταφέρνει να ξεχωρίσει άνάμεσα σ' όλους αυτούς τούς καλοκάγαθους κομπάρσους. Πίνιγεται μέσα σε μιá λεπτολόγα άναπαράσταση τής εποχής — μιá άναπαράσταση κατάφορη από σημασίες, που έχει βέβαια και τες χάρες της, αλλά λειτουργεί, τελικά, έναντίον τής Ιστορίας. "Όλος ο κόσμος εδώ είναι σύντροφος — σύντροφος τής παρέας, ή έχθροί, άδιάφορο. Έχουμε μπροστά μας τή μεγάλη οικογένεια τού Θεάτρου. Μόνο που Μολιέρος δέν υπάρχει πιά!

Άπομένον κάποιες έντελώς ξεχωριστές σκηνές, ικανές να άθωώσουν τήν ταινία : ή εισαγωγή, τά παιχνίδια τού μικρού Ζάν - Μπατίστ Πουλέν, ο παπάς που τρελαίνεται, τó μοίρασμα τού γλυκού τών βασιλιάδων, ένα μεσαιωνικό Παρίσι που μοιάζει περισσότερο με Καλκούτα παρά με πολιτεία τού Χόλυγουντ. Μένουν άκόμα αυτές οι δυό άχνές εξομολογήσεις : ο Μολιέρος που κάνει πρόβα — πόσο έρωτικά! — με τή νεαρή γυναίκα τού Άρμάντ Μπεζάρ στήν αυλή τής Όρανζερί : ο Μολιέρος που συζητά για τó έπάγγελμα, για τελευταία φορά, με τήν πρώην έρωμένη του Μαντλέν Μπεζάρ, τήν ώρα που αυτή βρίσκεται πιά στο κατώφλι τού θανάτου. Πρόκειται για στιγμές έσωτερικής έντασης που σώζουν τήν ταινία — παρά τó βαρύγδουπο, ένίοτε, διδακτισμό τής συνολικής αφήγησης — και μάς κάνουν να ξεχνάμε τόν κάπως έξεζητημένο χαρακτήρα τής άναπαράστασης τής Αύλης τού Βασιλιά - 'Ηλιου.

LOUIS MARCORELLES

Ό Φιλίπ Κωμπέρ, Μολιέρος στήν κινηματογραφική παραγωγή τής Άριάν Μνούσκιν.



ΣΤΑΤΙΣΤΙΚΗ ΤΩΝ ΘΕΑΜΑΤΩΝ

Το "Θέατρο" καθιερώνει και πάλι στο Δίμηνό του μία σελίδα Στατιστικής Θεαμάτων. Θα περιλαμβάνει, όπως πάντοτε, απόλυτα έλεγμένα κ' επίσημα στατιστικά στοιχεία, γύρω απ' το Θέατρο, τόν Κινηματογράφο και τὰ ἄλλα θεάματα, στην περιοχή τῆς πρωτεύουσας και τὴν ὑπόλοιπη χώρα. Μία υπεύθυνη ἀνάλυση θὰ κάνει ἀκόμα πιὸ εὐγλωττα τὰ στοιχεία.

Ἡ τελευταία σελίδα Στατιστικῆς θεαμάτων δημοσιεύθηκε στὸ τεύχος 38/39, Μάρτη - Ἰούνιο 1974. Ἐκάλυπτε τὴν κίνηση τῶν εἰσιτηρίων ὅλων τῶν θεαμάτων, στὸ Α' ἔξάμηνο τοῦ 1973. Γιά νὰ μὴν ὑπάρχει κενὸ, στὸ ἐπόμενο τεύχος, θὰ δημοσιευτοῦν πλήρη στοιχεία τῆς ἐξαετίας

1973 ὡς καὶ 1978. Τὸ "Θ" προσφέρει μὲ ἱκανοποίηση, εὐθὺς ἀμέσως, ἓνα συγκεντρωτικὸ καὶ πολὺ ἀποκαλυπτικὸ πῖνακα τῆς κίνησης τῶν εἰσιτηρίων τῶν δημοσίων θεαμάτων σὲ μιά ὀλόκληρη δεκαετιαία, ἀπὸ τὸ 1960 ὡς καὶ τὸ 1978. Τὰ στοιχεία 1979 δὲν ἔχουν βγεῖ ἀκόμα.

ΑΡΙΘΜΟΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΠΟΥ ΠΟΥΛΗΘΗΚΑΝ (ΣΕ ΧΙΛΙΑΔΕΣ)					ΦΟΡΟΙ (ΣΕ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΔΡΑΧΜΕΣ)			
Ἔτη	Θέατρα πρόζας	Μουσικά Θέατρα	Κινηματογράφοι	Λοιπὰ θεάματα	ΣΥΝΟΛΟ	Ἐπὲρ τοῦ κράτους	Ἐπὲρ τρίτων	ΣΥΝΟΛΟ
1960	3.041	Λ 1.351	84.165	7.053	95.610	179.785	36.788	216.573
1961	2.971	1.541	86.623	7.089	98.224	185.934	37.585	223.519
1962	3.098	1.638	96.058	7.456	108.250	211.134	42.725	253.859
1963	3.102	2.076	100.460	7.161	112.800	226.516	45.589	272.105
1964	2.998	1.901	109.469	Λ 6.885	121.253	249.959	51.670	301.629
1965	3.065	Π 2.613	121.137	7.329	134.144	291.057	59.766	350.823
1966	3.151	1.900	131.783	7.543	144.377	356.090	73.276	429.366
1967	2.751	1.570	137.075	7.036	148.432	379.722	79.033	458.755
1968	2.721	1.728	Π 137.401	7.981	149.831	371.571	89.109	460.680
1969	2.919	2.347	135.276	9.809	Π 150.351	372.072	92.123	464.195
1970	3.037	1.680	128.600	Π 12.395	145.712	354.817	87.770	442.587
1971	3.151	1.565	117.954	12.333	135.003	345.910	83.988	429.898
1972	2.563	1.481	91.626	11.751	107.422	307.678	73.838	381.516
1973	2.519	1.688	62.247	10.073	76.527	266.538	65.757	332.295
1974	Λ 2.388	2.061	57.146	8.593	70.188	320.475	79.574	400.049
1975	Π 3.356	1.563	47.928	8.317	61.164	303.204	75.799	379.003
1976	2.779	1.867	39.923	9.362	53.929	301.186	75.298	376.481
1977	2.837	1.478	Λ 38.959	11.034	54.308	325.566	81.391	406.957
1978	2.769	2.024	39.200	8.632	Λ 52.624	396.800	99.201	496.001

Π : Τὸ ἔτος ποὺ πουλήθηκαν περισσότερα εἰσιτήρια Λ : Τὸ ἔτος ποὺ πουλήθηκαν τὰ λιγότερα εἰσιτήρια

Ἀπὸ τὰ στοιχεία τοῦ πίνακα βγαίνουν τὰ παρακάτω ἀποκαλυπτικὰ συμπεράσματα :

Α.— Ἡ ἐξωντωτικὴ ἐπίδραση τῆς Τηλεόρασης στὴν κίνηση τῶν εἰσιτηρίων τοῦ Κινηματογράφου. Ἐνῶ μεταξὺ 1960 καὶ 1968 ὁ ἀριθμὸς τῶν εἰσιτηρίων τοῦ κινηματογράφου αὐξήθηκε κατὰ 63,2%, μεταξὺ 1968 καὶ 1976 μειώθηκε κάθετα κατὰ 71%. Ἀκόμα καὶ τὸ 1976 ὑπολείπεται τοῦ 1960, σὲ ἀριθμὸ εἰσιτηρίων κατὰ 52,6%. Μόνον τὰ τρία τελευταία χρόνια 1976, 1977 καὶ 1978 διαπιστώνεται μιά σταθεροποίηση — στὸ 30% περίπου τοῦ 1968 — τόσο στὴν πρωτεύουσα ὅσο καὶ στὴ λοιπὴ χώρα. Στὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ἦταν διαφωτιστικὴ ἡ σχέση τῆς αὐξησης τῆς τιμῆς τῶν εἰσιτηρίων τοῦ κινηματογράφου μὲ τὴν ὕψωση τοῦ τιμάρθιμου καὶ τὴν ὀνομαστικὴ αὐξηση τῶν εἰσοδημάτων.

Β.— Στὸ θέατρο πρόζας, παρὰ τὴ ραγδαία διάδοση τῆς Τηλεόρασης καὶ τὴν αὐξηση τῆς τιμῆς τῶν εἰσιτηρίων, δὲν παρουσιάζονται ἀξιολόγες μεταβολές. Ἡ μεγαλύτερη, ἀπὸ χρόνιο σὲ χρόνιο, αὐξηση τοῦ ἀριθμοῦ τῶν εἰσιτηρίων πρόζας σημειώθηκε μεταξὺ 1974 καὶ 1975, φτάνοντας στὸ 40,5%. Συνδέεται ἀσφαλῶς μὲ τὴν πτώση τῆς χούντας, τὴν ἐμφάνιση νέων θιάσων καὶ τὴν κατάργηση τῆς δικτατορικῆς λογοκρισίας.

Γ.— Περισσότερο ἔντονες, ἀπὸ χρόνιο σὲ χρόνιο, εἶναι οἱ μεταβολές στὴν κίνηση τῶν μουσικῶν θεατρῶν. Χαρακτηριστικὸ εἶναι πῶς τὰ περισσότερα εἰσιτήρια πουλήθηκαν τὸ 1965. Φαίνεται πῶς σημαντικὸ ρόλο θὰ πρέπει νὰ

ἐπαιξε ἡ ἐπιθεωρησιακὴ διακωμώδηση τῆς Ἀποστασίας.

Δ.— Ἐπειδὴ στὰ "Λοιπὰ θεάματα" (ἀθλητικοὶ ἀγῶνες, λούνα πάρκ, χοροὶ κ.ἄ.) τὸν κύριο ὄγκο καλύπτουν τὰ εἰσιτήρια τοῦ ποδόσφαιρου, τεκμηριώνεται καὶ στατιστικὰ ὅτι ἡ μεγαλύτερη προσέλευση κοινῶν στὰ γήπεδα σημειώθηκε στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας.

«Ἡ Τὸ "Θ" προσκομίζει ἓνα ἀκόμα στοιχεῖο: Στὴν ἐκδοση τοῦ ὑπουργείου Συντονισμοῦ "Προσωρινοὶ ἐθνικοὶ λογαριασμοὶ τῆς Ἑλλάδος ἔτους 1979" (ἐκδ. Μάη 1980), στὸν πίνακα 22, περιέχονται στοιχεία γιὰ τὴν ἰδιωτικὴ κατανάλωση κατὰ λειτουργικὲς διακρίσεις, σὲ σταθερὲς τιμές τοῦ 1970. Σύμφωνα μὲ τὰ στοιχεία αὐτὰ οἱ "δαπάνες ἀναψυχῆς καὶ διασκεδάσεως" παρουσιάζουν τὴν ἀκόλουθη ἐξέλιξη, σὲ δισεκατομμύρια δραχμῆς τοῦ 1970 καὶ σὰν ποσοστὸ (%) τῆς συνολικῆς "ἐγχώριας ἰδιωτικῆς κατανάλωσης":

Ἔτος	Δισεκατ. δρχ. '70	% συνολ. κατανάλ.	Ἔτος	Δισεκατ. δρχ. '70	% συνολ. κατανάλ.
1970	15,4	7,3	1975	19,3	7
1971	17	7,6	1976	21,4	7,3
1972	18,3	7,6	1977	21,7	7,4
1973	18,6	7,2	1978	25,2	7,7
1974	17	6,6	1979	26,7	8

Ἐπιβάλλεται νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὶς "δαπάνες ἀναψυχῆς καὶ διασκεδάσεως" οἱ δαπάνες γιὰ θεάματα ἀποτελοῦν πολὺ μικρὸ ποσοστὸ. Ἀλλ' ὅπως καὶ νὰ εἶναι δίνουν μιά ἐνδειξη.



ΕΦΗΜΕΡΙΣ ΤΗΣ ΚΥΒΕΡΝΗΣΕΩΣ

ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ



Παλιό μας πίστη : Οί σελίδες τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως είναι από τις πιο άποκαλυπτικές και χρήσιμες. Είλικρινά, λυπόμαστε πού ή σύνθεση του τεύχους δέν έπιτρέπει άκόμα περισσότερες. Σε συνδυασμό με τις σελίδες από τά έπίσημα Πρακτικά τής Βουλής, και τις συνήθως άναπάντητες έπερωτήσεις τής 'Αντιπολίτευσης, πιστοποιούν τό όργιο τής νομότυπης κυβερνητικής άσυδοσίας στά μικρά και στά μεγάλα πολιτιστικά προβλήματα τής χώρας. Στις σελίδες πού άκολουθούν περιλαμβάνονται νόμοι και ύπουργικές άποφάσεις τής Κυβέρνησης Γ. Δημ. Ράλλη από τό Μάη 1980, πού άνάλαβε.

Ο ΓΣΑΤΣΟΣ ΠΑΛΙΝ ΑΘΑΝΑΤΟΣ! ΝΟΜΟΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 1050/6.6.80

Περί συμπλήρωσεως του άρθρου 31 του Ν. 4398/29 "περί κυρώσεως και τροποποιήσεως τής από 18 Μαρτίου 1926 Συντακτικής 'Αποφάσεως "περί 'Οργανισμού τής 'Ακαδημίας 'Αθηνών", ως έτροποποιήθη υπό του από 17.5.1932 διατάγματος "περί τροποποιήσεως του 'Οργανισμού τής 'Ακαδημίας 'Αθηνών".

Προστίθεται έδάφριον πού άναφέρει ότι : "Τακτικόν μέλος τής 'Ακαδημίας 'Αθηνών, διατελέσαν Πρόεδρος τής Δημοκρατίας, άμα τή άποχωρήσει του εκ του λειτουργήματος τούτου, λόγω λήξεως τής θητείας του ή παραιτήσεως, επανέρχεται αυτόδικαίως και άνευ έτέρας διατυπώσεως εις τήν κατεχομένην παρ' αυτού προηγουμένως έν τή 'Ακαδημία θέσιν του ή έδραν".

Φ. Ε. Κ. τευχ. Α', 137/6-6-80

ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ : ΝΕΟΣ ΥΠΠΕ

Με τό ύπ' αριθ. 451 Προεδρικό Διάταγμα τής 10ης Μάη 1980 "Περί διορισμού ύπουργών και ύφυπουργών", δημοσιευμένο αύθημερόν στην 'Εφημερίδα τής Κυβερνήσεως, τευχος Α', αριθ. φύλλου 120

"... διορίζομεν... 13) 'Ανδρέαν 'Ανδριανόπουλον : ύπουργόν Πολιτισμού και 'Επιστημών..."

Προληπτικώς : καλορίζικος! Και, άς μήν είναι προληπτικός για τόν άριμόμ σεiriάς του.

('Εγένετο επί Προεδρίας Δημοκρατίας Κωνσταντίνου Δ. Τσάτσου και Πρωθυπουργίας Γεωργίου Δημ. Ράλλη).

Ο Γ. ΠΛΥΤΑΣ ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΗΣ

Περί προσωρινής άναπλήρωσεως του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών 'Ανδρέα 'Ανδριανόπουλου, κατά τήν διάρκειαν τής από 23ης Αύγουστου 1980 άπουσίας του εις τήν άλλοδαπήν, υπό του 'Υπουργού Χωροταξίας, Οικισμού και Περιβάλλοντος Γεωργίου Πλυτά. (Προεδρικό Διάταγμα ύπ' αριθ. 782/22-8-80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Α', 194/26-8-80

Η ΠΡΩΤΗ ΜΙΝΙ ΑΝΑΝΕΩΣΗ Δ.Σ.

Στό ύπ' αριθ. 110 τευχος Ν. Π. Δ. Δ. τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως τής 16/6/80, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω άπόφαση του ΥΠ.Π.Ε. :

Με τήν 32501/6044/7.6.1980 ύπουργική άπόφαση, πού εκδόθηκε σύμφωνα με τις κείμενες διατάξεις, διορίζονται ως μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του 'Εθνικού Θεάτρου, οι κατωτέρω : Παναγιώτης Παυλόπουλος καθηγητής Πανεπιστημίου, 'Ιάκωβος Καμπανέλλης θεατρικός συγγραφέας, Κων/νος Γεωργουσόπουλος θεατρικός κριτικός, και Μαργαρίτα Λυμπεράκη θεατρικός συγγραφέας, σε άντικατάσταση των παραιτηθέντων μελών του Συμβουλίου αυτού :

Εύαγγελο Μουτσοπούλου καθηγητή Πανεπιστημίου, Γρηγορίου Κασιμάτη καθηγητή Πανεπιστημίου, Γεωργίου Σπέντζα οικονομολόγου και Κων/νου Τσιροπούλου συγγραφέα.

'Ο ύπουργός

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Η ΕΝΔΕΚΑΔΑ ΤΟΥ ΕΘΝΙΚΟΥ!

Στό ύπ' αριθ. 173 τευχος Ν. Π. Δ. Δ. τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 23/9/1980, δημοσιεύτηκαν οι παρακάτω περιλήψεις 'Αποφάσεων του ύπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών :

Με τήν 55379/10889/19.9.80, άπόφαση του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών, πού εκδόθηκε σύμφωνα με τις κείμενες διατάξεις, διορίζονται ως μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του 'Εθνικού Θεάτρου, με τριετή θητεία από 26.9.80, οι κατωτέρω : Βασιλειάδης Στέφανος μουσικοκριτικός, Βόκοβιτς Στέλιος ήθοποιός, Διαμαντόπουλος 'Αλ. κριτικός θεάτρου, Καλοδοούκας Διονύσιος Σύμβουλος 'Επικρατείας, Καμπανέλλης 'Ιάκωβος θεατρικός συγγραφέας, Λυμπεράκη Μαργαρίτα συγγραφέας, Μινωτής 'Αλέξης ήθοποιός, Μουσαίος Πλάτων φιλόλογος - μεταφραστής, Παυλόπουλος Παναγιώτης καθηγητής Πολιτικής Οικονομίας, Παναγιώτου Κάκια ήθοποιός, Μυταράς Δημήτρης ζωγράφος.

Η ΕΝΔΕΚΑΔΑ ΤΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ!

Με τήν 55378/10846/19.9.80 άπόφαση του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών, πού εκδόθηκε σύμφωνα με τις κείμενες διατάξεις, διορίζονται

ως μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου τής 'Εθνικής Λυρικής Σκηνής με τριετή θητεία, από 26.9.80 οι κατωτέρω : 'Αθανασιάδης Τάσος λογοτέχνης, Γεννηματάς Παναγιώτης δικηγόρος, Ζαΐμη Λίζα ένδυματολόγος - σκηνογράφος,

'Ιωαννίδης Γιάννης διευθυντής όρχήστρας, Κατσούδας Δημήτρης δικηγόρος - μουσικός, Μαρίνος Γιάννης δημοσιογράφος - οικονομολόγος, Μορφωτιού 'Αγγελική μονωδός, Μόσχος Εύάγγελος δικηγόρος - μουσικός, Σισιλιάνος Γιώργος μουσικοσυνθέτης, Στεφανέλλης Γιάννης σκηνογράφος, Χόρς Μαρία χορογράφος.

'Ο ύπουργός

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Κ' Η ΕΝΔΕΚΑΔΑ ΤΟΥ Κ.Θ.Β.Ε.!

Στό ύπ' αριθ. 181 τευχος Ν. Π. Δ. Δ. τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 3/10/1980, δημοσιεύτηκε ή παρακάτω περιλήψη 'Αποφάσεως του ΥΠ.Π.Ε.

Με τήν 57463/11223/29.9.80 άπόφαση του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών, πού εκδόθηκε σύμφωνα με τις κείμενες διατάξεις, διορίζονται ως μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου 'Ελλάδος, με τριετή θητεία, οι κατωτέρω (άλφαβητικώς) :

- α) Βαλάκου 'Αντιγόνη ήθοποιός,
- β) Δώσας Γεράσιμος δημοσιογράφος,
- γ) Θωμαΐδης 'Απόστολος αρχιτέκτων,
- δ) Λαμπρινός Χρίστος δημοσιογράφος,
- ε) Νάτση Κλειώ ζωγράφος,
- στ) Παντερμαλής Δημήτριος καθηγητής Παν/μίου,
- ζ) Σαλιτέλ Μωρίς φιλότεχνος,
- η) Σκουβάκης Βασ. νομικός,
- θ) Τζελέπογλου Ρήγας οικονομολόγος,
- ι) Τζενεράλης Θάσος ήθοποιός,
- ια) Ψαρράς Τάσος σκηνοθέτης.

'Ο ύπουργός

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

... "ΔΙΑΠΙΣΤΩΝΕΤΑΙ" ΑΠΟΛΥΣΗ ΤΕΣΣΑΡΩΝ ΓΕΝ. ΔΙΕΥΘΥΝΤΩΝ!

Στό ύπ' αριθ. 192 τευχος Ν. Π. Δ. Δ. τής 'Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως, τής 18/10/80, δημοσιεύτηκαν οι παρακάτω περιλήψεις τεσσάρων 'Αποφάσεων του ύπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών :

Με τήν 61150/11868/13.10.1980 άπόφαση του 'Υπουργού Πολιτισμού και 'Επιστημών, πού εκδόθηκε σύμφωνα με τις κείμενες διατάξεις διαπιστώνεται ότι οι κατωτέρω με θητεία Γεν. Δ/ντες των Κρατικών Θεατρικών 'Οργανισμών άπολύθηκαν από 25.9.1980, ήμερομηνίας δημοσιεύσεως του Ν. 1075/

1980, με τὸν ὅποιο καταργήθηκαν οἱ θέσεις αὐτῶν :

Ἀλέξης Μινωτῆς (Ἐθνικοῦ Θεάτρου)
Δημήτριος Χωραφᾶς (Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς)
Σπυρίδων Εὐαγγελάτος (Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος)
Νικόλαος Χατζῆσκος (Ἄρματος Θεσπίδος).

Με τὴν 60220/11696/14.10.1980 ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, πού ἐκδόθηκε σύμφωνα με τὶς κείμενες διατάξεις, διορίζεται ὁ Ἀλέξης Σολομὸς τοῦ Ἰωάννη, Καλλιτεχνικὸς Διευθυντῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, με βαθμὸ Ἀναπληρωτῆ Γενικοῦ Διευθυντῆ καὶ με τριετὴ θητεία, καθόσον ἔχει τὰ νόμιμα προσόντα.

(Ἔπάρχει πίστωση στὸν προϋπολογισμό τοῦ Ε.Θ. με Κ.Α. 0211, 0213 — Ὁ διορισμὸς γίνεται σύμφωνα με τὶς ἀριθ. 101/78 καὶ 189/80 Π. Υ. Σ.).

Με τὴν 60219/11695/14.10.1980 ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, πού ἐκδόθηκε σύμφωνα με τὶς κείμενες διατάξεις, διορίζεται ὁ Ἰωάννης Μοδινὸς τοῦ Φιλίππου, Καλλιτεχνικὸς Διευθυντῆς τῆς Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς, με βαθμὸ Ἀναπληρωτῆ Γενικοῦ Διευθυντῆ καὶ με τριετὴ θητεία, καθόσον ἔχει τὰ νόμιμα προσόντα.

(Ἔπάρχει πίστωση στὸν προϋπολογισμό τῆς Ε.Λ.Σ. με Κ. Α. 0211 — ὁ διορισμὸς γίνεται σύμφωνα με τὶς ἀριθ. 101/1978 καὶ 189/80 Π. Υ. Σ.).

Με τὴν 60400/11755/14.10.1980 ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, πού ἐκδόθηκε σύμφωνα με τὶς κείμενες διατάξεις διορίζεται ὁ Νικόλαος Μπακόλας τοῦ Χριστόφορου, Καλλιτεχνικὸς Διευθυντῆς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος, με βαθμὸ Ἀναπληρωτῆ Γενικοῦ Διευθυντῆ καὶ με τριετὴ θητεία, καθόσον ἔχει τὰ νόμιμα προσόντα.

(Ἔπάρχει πίστωση στὸν προϋπολογισμό Κ. Θ. Β. Ε. με κωδικούς ἀριθμούς 0211, 0214, 0215, 0216 καὶ 0521. — Ὁ διορισμὸς γίνεται σύμφωνα με τὶς ἀριθ. 101/78 καὶ 189/80 Π. Υ. Σ.).

Ὁ ὑπουργὸς

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Κ.Θ.Β.Ε. : ΠΑΓΙΑ ΠΡΟΚΑΤΑΒΟΛΗ

Περὶ ἐγκρίσεως τῆς συστάσεως παγίας προκαταβολῆς ποσοῦ πεντακοσίων χιλιάδων (500.000) δρχ. στὸ Κρατικὸ Θεάτρο Βορείου Ἑλλάδος γιὰ τὴν πληρωμὴ δαπανῶν (Ἀριθ. 35181/23 - 6 - 80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Β', 634/9 - 7 - 80

Κ. Ο. Α. : ΠΑΓΙΑ ΠΡΟΚΑΤΑΒΟΛΗ

Περὶ ἐγκρίσεως συστάσεως παγίας προκαταβολῆς με δρχ. μετὰ τριακόσιες πενήντα χιλιάδες (350.000) συνολικὰ στὸ Εἰδικὸ Ταμεῖο Ὄργανώσεως Συναυλιῶν τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Θεσσαλονίκης (Ἀριθ. Φ06/23118/3 - 5 - 80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Β', 477/9 - 5 - 80

ΑΛΛΑΓΕΣ ΣΤΟ ΑΡΜΑ ΘΕΣΠΙΔΟΣ

¶ Στὸ ὑπ' ἀριθ. 203 τευχὸς Ν.Π.Δ. Δ. τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 5/11/80, δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω πράξη τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν :

Με τὴν 65649/12847/30.10.1980 ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, πού ἐκδόθηκε σύμφωνα με τὶς κείμενες διατάξεις, τροποποιεῖται ἡ 59368/9857/27.9.79 ὁμοία ἀπόφαση καὶ διορίζεται ὁ Δημήτριος Κάμπας, νομικός, ὡς μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Ἄρματος Θεσπίδος, σὲ ἀντικατάσταση τοῦ Κωνσταντίνου Παπαπάνου, ὁ ὁποῖος παραιτήθηκε.

8 ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΗ ΒΔΟΜΑΔΑ

ΠΡΟΕΔΡ. ΔΙΑΤΑΓΜΑ 1035/24.10.80

“ Περὶ τροποποιήσεως τοῦ Β. Δ/τος 705 τῆς 31ης Λύγυστου 1966 “ περὶ τροποποιήσεως τοῦ ἀπὸ 28.2 - 8.3.1950 “ περὶ τροποποιήσεως καὶ συμπληρώσεως τοῦ Καν. Δ/τος τῆς 29 Σεπτεμβρίου / 24 Ὀκτωβρίου 1941 “ περὶ καθορισμοῦ τῶν ὄρων ἐργασίας καὶ ρυθμίσεως ἐν γένει τῶν συμβάσεων ἐργασίας μεταξὺ θεατρικῶν ἐπιχειρηματιῶν καὶ ἡθοποιῶν ”.

ΑΡΘΡΟΝ ΜΟΝΟΝ :

Τροποποιεῖται τὸ ἄρθρον μόνον τοῦ ὑπ' ἀριθ. 705/1966 Β. Δ/τος καὶ ἔριζεται ὅτι ἕκαστος ἡθοποιὸς δὲν δύναται νὰ λαμβάνῃ μέρος εἰς πλειόνας τῶν ὀκτῶ (8) παραστάσεων καθ' ἑβδομάδα, καθ' ἅπασαν τὴν χώραν. ΦΕΚ τευχ. Α', ἀριθ. 263/15-11-80

ΣΥΛΛΟΓ. ΣΥΜΒΑΣΕΙΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ

Περὶ κηρύξεως ἐκτελεστῆς τῆς ἀπὸ 11.1.80 Συλλογικῆς Συμβάσεως Ἐργασίας ἡθοποιῶν ὀλοκλήρου τῆς χώρας, δι' ἅπαντας τοὺς ἐργοδότας καὶ μισθωτοὺς τοὺς ἀπασχολουμένους εἰς τὸ ἐλεύθερον θεάτρον. (Ἀριθ. 12355/6 - 3 - 80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Β', 257/14 - 8 - 1980

¶ Περὶ κηρύξεως ἐκτελεστῆς τῆς ὑπ' ἀριθ. 102/80 ἀποφάσεως τοῦ Δ. Δ. Δ. Δ. Ἀθηνῶν περὶ τῶν ὄρων ἀμοιβῆς καὶ ἐργασίας τῶν καλλιτεχνικῶν συντελεστῶν καὶ προσωπικοῦ Σκηνῆς, Ἐθνικῆς Λυρικῆς Σκηνῆς (Ἀριθ. 17760/19 - 10 - 80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Β', 1063/15 - 10 - 80

¶ Περὶ συμπληρωματικῆς τῆς ἀπὸ 14.1.80 Σ. Σ. Ε. περὶ τῶν ὄρων ἀμοιβῆς καὶ ἐργασίας τῶν ἡθοποιῶν τῶν α) Ἐθνικοῦ θεάτρου, β) Κρατικοῦ θεάτρου Βορείου Ἑλλάδος καὶ γ) Ἄρματος Θεσπίδος.

Τροποποιεῖται τὸ ἄρθρον 7 ἀριθ. 11 παρ. 2 ὡς ἐξῆς : Ἡ ἀποζημίωση γιὰ τὴν ἐκτὸς ἔδρα παραμονὴ καταβάλλεται μόνον ὅταν ἡ ἐργασία παρέχεται σὲ ἀπόσταση μεγαλύτερη ἀπὸ 50 χιλ. ἀπὸ τὴν ἔδρα τοῦ ἡθοποιοῦ καὶ δὲν μπορεῖ σὲ καμμία περίπτωσιν νὰ εἶναι μικρότερη τῶν ἑνεακοσίων (900) δρχ. καὶ μεγαλύτερη τῶν χιλίων τριακοσίων πενήντα (1350) δρχ. (Ἀριθ. 18059/14 - 10 - 80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Β', 1063/15 - 10 - 80

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ

Στὸ τευχὸς Α', ἀριθ. 239 τῆς 14.10.80 τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως δημοσιεύθηκε ὁ ὑπ' ἀριθ. 1079 Νόμος τῆς 11.10.80 “ περὶ Ὄργανισμοῦ καὶ λειτουργίας Ἐθνικῆς Πινακοθήκης καὶ Μουσείου Ἀλεξάνδρου Σούτσου ”.

Στὰ 20 ἄρθρα τοῦ Ὄργανισμοῦ καθορίζονται ὁ σκοπὸς τῆς Ε. Π. Μ. Α. Σ., ἡ Περιουσία καὶ οἱ Πόροι, ὁ τρόπος διοικήσεως, ἡ λειτουργία καὶ οἱ ἀρμοδιότητες τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου, τῆς Καλλιτεχνικῆς Ἐπιτροπῆς, οἱ ὅροι ἀγορᾶς ἔργων τέχνης, ἡ διάρθρωση τῶν Ὑπηρεσιῶν τοῦ ἰδρύματος κ. τ. λ.

Η ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ ΕΥΡ. ΚΟΥΤΑΙΔΗ

Στὴν Ἐφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως, τευχὸς Α', ἀριθ. 227/4.10.80, δημοσιεύθηκε τὸ Προεδρικὸ Διάταγμα ὑπ' ἀριθ. 917/26.9.80 “ περὶ Κυρώσεως τοῦ Ὄργανισμοῦ τοῦ, διὰ τοῦ ὑπ' ἀριθ. 329/1976 Πρ/κοῦ Δ/τος, ἐγκριθέντος Κοινοφελούς Ἰδρύματος ὑπὸ τὴν ἐπωνυμίαν “ Ἴδρυμα Εὐριπίδης Κουτταΐδη ”.

Στὰ δώδεκα (12) ἄρθρα τοῦ Ὄργανισμοῦ καθορίζεται ὅτι εἶναι Νομικὸν Πρόσωπον Ἰδιωτικὸ Δικαίου, σκοπὸς τοῦ εἶναι ἡ ἴδρυσις, ὀργάνωσις καὶ λειτουργία Πινακοθήκης, εἰς τὴν ὁποίαν θὰ ἐκτίθεται ἡ ἐκ πινάκων ζωγραφικῆς καὶ λοιπῶν ἔργων τέχνης συλλογὴ τοῦ διαθέτου.

ΚΑΙ ΣΧΟΛΗ ΓΙΑ ΙΕΡΟΨΑΛΤΕΣ

Περὶ ἰδρύσεως καὶ λειτουργίας Σχολῆς Βυζαντινῆς Ἐκκλησιαστικῆς Μουσικῆς στὴν Ἱερὰ Μητρόπολη Θήρας με σκοπὸ τὸν καταρτισμὸ Ἱεροψαλτῶν, προκειμένου νὰ διακονήσουν στὰ ἀνάλογα τῶν Ἱερῶν Ναῶν κατὰ τὴν τέλεση τῆς Θείας Λειτουργίας (Ἀριθ. 2967/3 - 7 - 80).

Φ. Ε. Κ. τευχ. Β', 755/11 - 8 - 80

Ο ΔΡΑΓΑΤΑΚΗΣ ΣΤΗΝ ΚΡΑΤΙΚΗ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 103 τευχὸς Ν. Π. Δ. Δ. τῆς Ἐφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 5/6/80 δημοσιεύθηκε ἡ παρακάτω ἀπόφαση τοῦ ΥΠ.Π.Ε. :

Με τὴν 18956/3376/24.5.80 ἀπόφαση τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, πού ἐκδόθηκε σύμφωνα με τὶς κείμενες διατάξεις, τροποποιεῖται ἡ 6253/93/30.1.79 ὁμοία ἀπόφαση καὶ ὀρίζεται μέλος τοῦ Διοικητικοῦ Συμβουλίου τοῦ Εἰδικοῦ Ταμείου Ὄργανώσεως Συναυλιῶν τῆς Κρατικῆς Ὁρχήστρας Ἀθηνῶν, ὁ Δημήτριος Δραγατάκης, μουσικοσυνθέτης, σὲ ἀντικατάσταση τοῦ Εὐθ. Καβαλλιεράτου ὁ ὁποῖος παραιτήθηκε.

Ὁ ὑπουργὸς

ΑΝΔΡΕΑΣ ΑΝΔΡΙΑΝΟΠΟΥΛΟΣ

Ο ΒΑΓΙΑΚΑΚΟΣ ΣΤΗ ΣΥΝΤΑΞΗ

Σύμφωνα με τὶς κείμενες διατάξεις καὶ τὴν 91314/80 ἀπόφαση τοῦ Προέδρου τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ἀπολύθηκε αὐτοδικαίως ἀπὸ τὴν ὑπηρεσία ἀπὸ 20.9.80 ὁ Δικαίος Βαγιακάκης Βαγιακάκος, Δ/ντῆς τοῦ Κέντρου Συντάξεως Ἱστορικοῦ Λεξικοῦ τῆς Ἀ-

καδημίας 'Αθηνών, διότι συμπλήρωσε 35ετή πραγματική και συντάξιμη δημόσια υπηρεσία και ηλικία άνωτέρα του 56ου έτους.

Φ.Ε.Κ. τεύχ. ΝΠΔΔ, 191/17.10.80

ΑΡΧ. ΟΛΥΜΠΙΑ - ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

Περί κηρύξεως σαν τοπίου ιδιαίτερου φυσικού κάλλους της περιοχής της 'Αρχαίας 'Ολυμπίας, που ορίζεται νότια από τον ποταμό 'Αλφειό, ανατολικά από τα όρια της Κοινότητας Λυναριάς και τις επαρχιακές οδούς προς Βύλιζα, τὰ βιλυζέικα χάνια έως χάνια Νικολακάκου (Κοινότητας Μάγαιρα), βόρεια ή δασική οδός από χάνια Νικολακάκου προς τις θέσεις "Κάστρο" Πλατάνου και "Αη Θανάσης". "Κάκαβος Αη Λιάς" προς τη θέση Κουκουναριά, κοινοτική οδός Πλατάνου προς "Αγιο Ίωάννη Θεολόγο, άγορά

κοινοτήτας Πλατάνου προς τὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ καὶ δυτικὰ ἀπὸ τὸ Σταθμὸ Πλατάνου ἕως τὸ κτῆμα Κολιου στὴ θέση Καμάρι, ὁδὸς ἀναδασμοῦ ἕως κτῆμα 'Αθ. Νικολοπούλου, ἀγροτική ὁδὸς πρὸς τὴ θέση "Καλόγερας" καὶ κοινοτική ὁδὸς Πλατάνου-Φλόκα ἕως τὴ συμβολὴ μετὴν ἐπαρχ. ὁδὸ Φλόκα-Κρεστένων καὶ ἀπὸ ἐκεῖ ἕως τὸ φράγμα 'Αλφειοῦ ('Αριθ. Φ. 07/23610/958/7 - 6 - 80).

Φ. Ε. Κ. τεύχ. Β', 633/8 - 7 - 1980

ΚΑΤΕΔΑΦΙΣΕΙΣ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΩΝ

Περί ἐγκρίσεως κατεδαφίσεως τοῦ δυτικοῦ ἐξωτερικοῦ τοῖχου καὶ τῶν ἐσωτερικῶν τοίχων τῆς οἰκίας ἰδιοκτησίας Μιχαὴλ Πιπίνη στὴν Ἀίγινα ('Αριθ. Γ/613/25316/6 - 5 - 80).

Φ. Ε. Κ. τεύχ. Β', 470/9 - 5 - 80

● Περί ἐγκρίσεως χορηγήσεως ἀδειας κατεδαφίσεως τῶν τριῶν κτισμάτων στὴν ὁδὸ Ταξιαρχῶν 26 στὴν Ξάνθη, ἰδιοκτησίας "Ὀλγας Μαλακᾶ" ('Αριθ. 677/29999/28 - 5 - 80).

Φ. Ε. Κ. τεύχ. Β', 512/4 - 6 - 80

● Περί ἀνακλήσεως ὑπουργικῆς ἀποφάσεως μετὴν ὁποία χαρακτηρίστηκε ὡς ἔργο τέχνης τὸ κτῆρι στὶς ὁδοὺς Νίκη 84 καὶ 'Ηφαιστῆωνος στὴν Καστοριά ('Αριθ. ΥΠ.Π.Ε./ΓΔΠΔ/ΥΑ/ΠΑ/ΔΙΛΑΠ/Γ/ 73/36113/23-6-80).

Φ. Ε. Κ. τεύχ. Β', 609/3 - 7 - 80

● Περί ἀποχαρακτηρισμοῦ ἰδιοκτησίας Χρονοπούλου Μπουνητῆ στὸ 'Ακρωτήρι Ζακύνθου, ὡς ἱστορικοῦ διατηρητέου μνημεῖου ('Αριθ. Β1/Φ31/30659/853/12 - 7 - 80).

Φ. Ε. Κ. τεύχ. Β', 748/7 - 8 - 1980

ΕΝΑΣ ΝΟΜΟΣ ΜΕ ΤΟΥΡΛΟΥ-ΤΟΥΡΛΟΥ ΘΕΜΑΤΑ

Στὸ ὑπ' ἀριθ. 218, τεύχος Α', φύλλο τῆς 'Εφημερίδος τῆς Κυβερνήσεως, τῆς 25ης Σεπτεμβρίου 1980 δημοσιεύθηκε ὁ παρακάτω νόμος:

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΗΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑΣ

Υψησάμενος ὁμοφώνως μετὰ τῆς Βουλῆς ἀπεφασίσαμεν:

ΝΟΜΟΣ ΥΠ' ΑΡΙΘ. 1075

Περί μονιμοποιήσεως μουσικῶν τῶν Κρατικῶν 'Ορχηστρῶν 'Αθηνῶν καὶ Θεσσαλονίκης, καθορισμοῦ τῶν συγγραφικῶν δικαιωμάτων τῶν ἐλλήνων θεατρικῶν συγγραφέων, μεταφορᾶς τῶν ἐπὶ τῆς κινηματογραφίας ἐν γένει ἀρμοδιοτήτων εἰς τὸ Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν, προστασίας τῶν καλλιτεχνῶν - ἐρμηνευτῶν καὶ συστάσεως θέσεων εἰς τὰ κρατικὰ θέατρα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α'

Μονιμοποιήσις μουσικῶν τῶν Κρατικῶν 'Ορχηστρῶν 'Αθηνῶν καὶ Θ/νίκης.

"Άρθρον 1

1. 'Επιφυλασσομένων τῶν διατάξεων τοῦ ἄρθρου 3 τοῦ παρόντος νόμου, αἱ κατὰ τὴν ἑναρξίν τῆς ἰσχύος αὐτοῦ ὀργανικαὶ θέσεις καλλιτεχνικοῦ προσωπικοῦ τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας 'Αθηνῶν καὶ τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας Θεσσαλονίκης, ἐπὶ συμβάσει ἰδιωτικοῦ δικαίου ἀορίστου χρόνου, μετατρέπονται εἰς μονίμους θέσεις, προστιθέμεναι εἰς τὰς θέσεις τῶν ὑφισταμένων Κλάδων ΑΡ.

2. 'Η ὡς ἄνω διάταξις ἔχει ἰσχύον καὶ διὰ τοὺς ἐπὶ συμβάσει ἰδιωτικοῦ δικαίου ἀορίστου χρόνου μουσικούς τῆς φιλαρμονικῆς τοῦ Δήμου 'Αθηναίων.

"Άρθρον 2

Οἱ κατὰ τὴν ἑναρξίν τῆς ἰσχύος τοῦ παρόντος ὑπηρετοῦντες εἰς τὰς κατὰ τὸ προηγούμενον ἄρθρον ὀργανικὰς θέσεις, ἐπὶ συμβάσει ἰδιωτικοῦ δικαίου ἀορίστου χρόνου, μονιμοποιούνται εἰς τὰς θέσεις, τὰς ὁποίας κατέχουν καὶ

εἰς τὸν προβλεπόμενον ὑπὸ τῶν ἰσχυουσῶν διατάξεων διὰ τὰς θέσεις τῶν ἀντιστοίχων κλάδων εἰσαγωγικὸν βαθμὸν ἢ τὸν ἀμέσως ἐπόμενον τούτου ἐνιαῖον βαθμὸν, ἐφ' ὅσον δὲν ἔχουν ὑπερβῆ τὸ 55ον ἔτος τῆς ἡλικίας των καὶ κέκτηνται τὸν πρὸς τοῦτο ἀπαιτούμενον χρόνον ὑπηρεσίας, κατόπιν αἰτήσεώς των ὑποβαλλομένης ἐντὸς ἀνατρεπτικῆς προθεσμίας δύο (2) μηνῶν ἀπὸ τῆς δημοσιεύσεως αὐτοῦ, δι' ἀποφάσεως τοῦ Ὑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν, ἐκδιδομένης μετὰ γνώμην τοῦ οἰκείου Ὑπηρεσιακοῦ Συμβουλίου, ὀριζούσης καὶ τὴν σειράν ἀρχαιότητος αὐτῶν, βάσει τῶν ἐτῶν ὑπηρεσίας των καὶ προκειμένου περὶ ἐχόντων τὸν αὐτὸν χρόνον ὑπηρεσίας βάσει τῶν οὐσιαστικῶν των προσόντων. Διὰ τὴν προαγωγήν εἰς τὸν ἐπόμενον ἐνιαῖον βαθμὸν τῶν μονιμοποιουμένων εἰς τὸν εἰσαγωγικὸν βαθμὸν τοῦ κλάδου ὑπολογίζεται καὶ ἡ ἐπὶ συμβάσει προὔπηρεσία των παρὰ τῆ αὐτῆ ὀρχήστρα.

"Άρθρον 3

Οἱ μὴ, δι' οἰονδήποτε λόγον, μονιμοποιούμενοι παραμένουν εἰς τὴν ὑπηρεσίαν καὶ εἰς τὴν θέσιν τὴν ὅποیان κατέχουν, ἐξακολουθοῦντες διεπόμενοι ὑπὸ τῶν κατὰ τὴν δημοσίευσιν τοῦ παρόντος ἰσχυουσῶν διατάξεων μέχρι τῆς καθ' οἰονδήποτε τρόπον ἀποχωρήσεώς των, μετὰ τὴν ὅποیان αἱ ὑπ' αὐτῶν κατεχόμεναι θέσεις μετατρέπονται εἰς μόνιμους.

"Άρθρον 4

1. 'Ανασυστάται ἡ ὑπὸ τοῦ ἄρθρου 1 τοῦ Ν.Δ. 3050/1954 "περὶ τροποποιήσεως τῆς διεπούσης τὴν Κρατικὴν 'Ορχήστραν 'Αθηνῶν νομοθεσίας" προβλεπομένη καλλιτεχνικὴ ἐπιτροπὴ τῆς Κρατικῆς 'Ορχήστρας 'Αθηνῶν καὶ ὑπὸ τὴν καθοριζομένην διὰ τῆς ὡς εἴρηται διατάξεως σύνθεσιν.

2. 'Η ὡς ἄνω διάταξις ἔχει ἀνάλογον ἐφαρμογὴν καὶ διὰ τὴν Κρατικὴν 'Ορχήστραν Θεσσαλονίκης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Β'

Συγγραφικὰ δικαιώματα.

"Άρθρον 5

1. Τὰ συγγραφικὰ δικαιώματα τῶν ἐλλήνων θεατρικῶν συγγραφέων διὰ τὰ κρατικὰ θέατρα καθορίζονται εἰς 22% ἐπὶ τῶν ἀκαθαρσίτων εἰσπράξεων μετὰ τὴν ἀφαίρεσιν τοῦ φόρου δημοσίων θεαμάτων.

Τὸ ἐκ τοῦ ποσοστοῦ τούτου ἐξαγόμενον ποσὸν δὲν δύναται νὰ εἶναι μικρότερον τοῦ ποσοῦ, τὸ ὅποιον λαμβάνουν οἱ σκηνοθετοῦντες τὸ ἔργον. Μὴ ὑπαρχούσης ἀμοιβῆς σκηνοθέτου, τὸ ἐλάχιστον ὄριον καθορίζεται ὑπὸ τοῦ ἀρμοδίου Διοικητικοῦ Συμβουλίου, μετὰ ἔγγραφον πρότασιν τῆς 'Εταιρείας 'Ελλήνων Θεατρικῶν Συγγραφέων.

2. 'Η χρονικὴ διάρκεια τῆς ἀποκλειστικῆς ἀναβιβάσεως τῶν ἔργων τῶν ἐλλήνων θεατρικῶν συγγραφέων ἀπὸ τὰ κρατικὰ θέατρα καθορίζεται διὰ συμφωνίας, καταργουμένων τῶν ὑπὸ τοῦ ἄρθρου 130 παρ. 4 τοῦ Κ.Δ. τῆς 4.12.1943 "περὶ ἐγκρίσεως τοῦ 'Οργανισμοῦ τοῦ Ε.Θ." προβλεπομένων ἀνωτάτου καὶ κατωτάτου ὀρίων.

3. Εἰς τὴν περίπτωσιν μὴ ἀναβιβάσεως, τελικῶς, τοῦ ἔργου ἐντὸς τῆς συμφωνηθείσης προθεσμίας, καταβάλλεται εἰς τὸν συγγραφέα ἀποζημίωσις ἴση πρὸς τὸ τρίτον τῆς ἐλαχίστης ἀμοιβῆς, ὅπως καθορίζεται εἰς τὴν παράγραφον 1, τὴν ὅποیان θὰ ἐλάμβανεν ἐὰν ἀνεβιβάζετο τὸ ἔργον.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Γ'

Περί μεταφορᾶς τῶν ἐπὶ τῆς κινηματογραφίας ἐν γένει ἀρμοδιοτήτων εἰς τὸ Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ - 'Επιστημῶν.

"Άρθρον 6

1. "Ἀπασα αἱ περὶ τὴν κινηματογραφίαν ἐν γένει ἀρμοδιότητες ἀνατίθενται εἰς τὸ Ὑπουργεῖον Πολιτισμοῦ καὶ 'Επιστημῶν.

2. 'Εξαίρουνται, παραμένουσαι εἰς τὸ

Υπουργείον Βιομηχανίας και Ένεργείας, αί κατωτέρω εκ των υπό του άρθρου 11 του Π. Δ/τος 238/1979 "περί Οργανισμού του Υπουργείου Βιομηχανίας και Ένεργείας" προβλεπόμενων αρμοδιοτήτων περί την κινηματογραφίαν και την τηλεόρασιν :

α) Η χορήγησις αδειών ιδρύσεως και λειτουργίας κινηματογραφικών και τηλεοπτικών εγκαταστάσεων (studios), ως και εργαστηρίων έπεξεργασίας κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών (laboratories).

β) Η ρύθμισις δασμολογικών, φορολογικών και οικονομικών θεμάτων άναφερομένων εις την εισαγωγήν εκ τής άλλοδαπής των πάσης φύσεως ειδών και υλικών διά τον έξοπισμόν των άνωτέρω εγκαταστάσεων και εργαστηρίων.

γ) Η συγκέντρωσις στατιστικών στοιχείων άναγομένων εις την εν γένει δραστηριότητα τής έγχωρίου βιομηχανίας κινηματογράφου ως και όμοιούν βιομηχανιών τής άλλοδαπής.

δ) Η ρύθμισις και άντιμετώπισις παντός θέματος άναφερομένου εις την τεχνικήν έπεξεργασίαν κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών εις την άλλοδαπήν.

ε) Η μελέτη και εισήγησις διά την λήψιν μέτρων υπέρ του τεχνικού προσωπικού τής κινηματογραφικής και τηλεοπτικής βιομηχανίας και των κινηματογράφων, ως και ειδικεύσεως και έπιμορφώσεως τούτου, και

στ) Η άντιμετώπισις παντός ειδικωτέρου θέματος σχετικού με τά έργαστήρια παραγωγής ή έπεξεργασίας ταινιών, ή μίσθωσις κινηματογραφικών και τηλεοπτικών μηχανημάτων εν γένει και μεταφορικών μέσων χρησιμοποιούμενων διά την παραγωγήν ταινιών και ή εισαγωγή κινηματογραφικών και τηλεοπτικών μηχανημάτων και υλικών.

3. Μεταφέρονται εις τό Υπουργείον Πολιτισμού και Έπιστημών τά κάτωθι συλλογικά όργανα :

α) Αί υπό των διατάξεων των άρθρων 98 και 99 του Π. Δ/τος 238/1979 προβλεπόμενα έπιτροπεί.

β) Η υπό των διατάξεων του άρθρου 10 παρ. 2 ύποπαρ. α έδάφιον δδ του Π. Δ/τος 381/1977 "περί Οργανισμού τής παρά τή Υπουργείω Προεδρίας Κυβερνήσεως Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών (Γ.Γ.Τ.Π.)" ως άντικατεστάθη υπό των διατάξεων του άρθρου 6 του Π.Δ. 809/1978 "περί τροποποιήσεως διατάξεών τινων του Π.Δ. 381/1977 κ.λπ." προβλεπόμενη αρμοδιότης του Τμήματος Θεαμάτων και Άκροαμάτων τής Δ/σεως Έποπτείας τής Γενικής Γραμματείας Τύπου και Πληροφοριών, ή άναφερομένη εις τον προγραμματισμόν συμμετοχής ταινιών έλληνικής παραγωγής εις διεθνή φεστιβάλ ταινιών κινηματογράφου και τηλεοράσεως, μεταφέρεται εις τό Υπουργείον Πολιτισμού και Έπιστημών.

γ) Αί υπό τής ύπ' αριθ. 27903/191/73 άποφάσεως "περί Κανονισμού

Λειτουργίας Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου" (ΦΕΚ 969 τ. Β') ως έτροποποιήθη υπό τής ύπ' αριθ. 7070/148/1974 (ΦΕΚ 262/Β'/5.3.74) όμοίας, προβλεπόμενα έπιτροπεί όργανώσεως και διεξαγωγής του "Φεστιβάλ Έλληνικού Κινηματογράφου".

δ) Η υπό των διατάξεων του άρθρου 3 τής ύπ' αριθ. 19142/311/1976 άποφάσεως "περί των όρων και προϋποθέσεων ιδρύσεως των εν άρθρω 12 του Ν. Δ/τος 58/1973 προβλεπόμενων γραφείων και περι των κανονισμών λειτουργίας και έλέγχου τούτων" (ΦΕΚ 601 τ. Β') προβλεπόμενη Έπιτροπή διά την ίδρυσιν γραφείων έξυπηρετήσεως άλλοδαπών παραγωγών.

4. Το Έλληνικόν Κέντρον Κινηματογράφου (Άνάυμνος Βιομηχανική Έμπορική Έταιρεία) ύπάγεται έφεξης εις την έποπτείαν του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών.

5. Όπου επί των κειμένων διατάξεων άφορωσών εις μεταβιβαζόμενα κατά τά άνωτέρω εις τό Υπουργείον Πολιτισμού και Έπιστημών θέματα κινηματογραφίας και τηλεοράσεως άναφέρεται Υπουργείον Βιομηχανίας και Ένεργείας ή Υπουργείον Προεδρίας Κυβερνήσεως ή ό προϊστάμενος τούτων Υπουργός, νοείται έφεξης τό Υπουργείον Πολιτισμού και Έπιστημών ή ό προϊστάμενος τούτου Υπουργός, άντιστοίχως.

6. Αί μεταφερόμεναι εις τό Υπουργείον Πολιτισμού και Έπιστημών αρμοδιότητες ύπάγονται εις την Γενικήν Διεύθυνσιν Πολιτιστικής Άναπτύξεως του Υπουργείου τούτου.

Άρθρον 7

Μεταφέρονται εκ των Υπουργείων Βιομηχανίας και Ένεργείας και Προεδρίας Κυβερνήσεως εις τον προϋπολογισμόν του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών αί έγγεγραμμένοι πιστώσεις διά τάς χρηματοδοτήσεις, δανειοδοτήσεις, έπιδοτήσεις και βραβεύσεις φορέων, ως και πάσαι αί πιστώσεις αί έχουσαι σχέσηιν με την άσκησιν των μεταφερομένων αρμοδιοτήτων, ως και αί διά την άμοιβήν των μελών, εισηγητών και γραμματέων των συλλογικών όрганων των έχόντων σχέσηιν με τά αυτά θέματα, μετά των άντιστοίχων έσόδων, έγγράφονται δε τακτικώς άπό του προσεχούς οικονομικού έτους αί άπαιτούμεναι κατά τά άνωτέρω πιστώσεις και τά άντίστοιχα έσοδα εις τον προϋπολογισμόν του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών.

Άρθρον 8

1. Διά Προεδρικού Διατάγματος, εκδομένου προτάσει των Υπουργών Προεδρίας Κυβερνήσεως, Οικονομικών και Πολιτισμού και Έπιστημών έπιτρέπεται ή τροποποίησης τής οργανικής διαρθρώσεως τής Γενικής Δ/σεως Πολιτιστικής Άναπτύξεως και Δ/σεως Μορφωτικών Σχέσεων, ή άνακατανομή και κατανομή των αρμοδιοτήτων αυτών κατά Υπηρεσίαν, Δ/σεις και Τμήματα. Δι' όμοίου Προεδρικού Διατάγματος έπιτρέ-

πεται ή κατάργησις, συγχώνευσις, άνασύθεσις και ή άνακατανομή αρμοδιοτήτων των διά τής παρ. 3 του άρθρου 6 του παρόντος μεταφερομένων συλλογικών όрганων.

2. Διά Προεδρικού Διατάγματος, έφ' άπαξ εκδομένου, προτάσει των Υπουργών Προεδρίας Κυβερνήσεως, Οικονομικών και Βιομηχανίας και Ένεργείας έπιτρέπεται ή τροποποίησης του Π. Δ/τος 238/79 "περί Οργανισμού του Υπουργείου Βιομηχανίας και Ένεργείας", έφαρμοζομένων, εν τή προκειμένη περιπτώσει, των διατάξεων των άρθρων 1 και 2 του Ν. 51/1975 "περί άναδιοργανώσεως των Δημοσίων Πολιτικών Υπηρεσιών" άνευ αύξήσεως ή μειώσεως του αριθμού των θέσεων κατά βαθμούς εκάστου κλάδου.

3. Το δεύτερον έδάφιον τής παρ. 1 του άρθρου 6 του Ν. 858/1979 "περί συστάσεως θέσεων, μεταφοράς αρμοδιοτήτων και ρυθμίσεως τινων θεμάτων Υπουργείου Βιομηχανίας και Ένεργείας" καταργείται.

Άρθρον 9

Τό έποπτευόμενον υπό του Υπουργείου Πολιτισμού και Έπιστημών νομικόν πρόσωπον δημοσίου δικαίου υπό την έπωνυμίαν "Μόνιμος Έπιτροπή Διεθνούς Καλλιτεχνικής Έκθέσεως Βενετίας" προβλεπόμενον υπό των διατάξεων του Α.Ν. 704/1937 "περί συστάσεως Μόνιμου Έπιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Έκθέσεως Βενετίας", ως έτροποποιήθησαν διά του Ν. 2835/1954 "περί τροποποιήσεως του Α.Ν. 704/1937" "περί συστάσεως Μόνιμου Έπιτροπής Διεθνούς Καλλιτεχνικής Έκθέσεως Βενετίας", καταργείται. Το Δημόσιον ύποκαθίσταται αυτοδικαίως και άνευ άλλης τινός διατυπώσεως εις πάντα εν γένει τά έμπράγματα και ένοχικά δικαιώματα και τάς ύποχρεώσεις του καταργουμένου νομικού προσώπου, τής τοιαύτης μεταβιβάσεως έξομοιούμένης προς καθολικήν διαδοχήν. Εις τό περιθώριον των οικείων βιβλίων μεταγραφών σημειούται, προκειμένου περι άκινήτων, ή διά του παρόντος νόμου έπερχομένη καθολική διαδοχή.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Δ'

Περί τής προστασίας των καλλιτεχνών - έρμηνευτών.

Άρθρον 10

Διά την έφαρμογήν του παρόντος νόμου ως καλλιτέχνη έρμηνευταί νοούνται οί μουσικοί, ήθοισοί, τραγουδισταί, χορωδοί, χορευταί και λοιπά πρόσωπα, άτινα έρμηνεύουν έργα του πνεύματος καθ' οιονδήποτε τρόπον, ώσαύτως δε οί καλλιτέχνη θεάματος ποικιλιών (βαριετέ) ή ίπποδρομίου (τσάρκου).

Άρθρον 11

Οί καλλιτέχνη έρμηνευταί έχουσι τό δικαίωμα να έπιτρέπουσι ή άπαγορεύουσι την επί υλικού φορέως ήχου ή εικόνας ή ήχου και εικόνας έγγρα-

φήν ἢ καθ' οἰονδήποτε τρόπον χρήσιν τῆς ἔρμηνείας των, περιλαμβανομένης καὶ τῆς ἀναπαραγωγῆς ἢ θέσεως εἰς κυκλοφορίαν ταύτης. Πᾶσα ἐγγραφή, ἢ ὁποία δὲν ἔχει ἐκ τῶν προτέρων ἐπιτραπὴ ἐγγράφως, ἀπαγορεύεται.

Ἄρθρον 12

1. Κατ' ἐξαιρέσειν ἀπὸ τοῦ ἐν ἄρθρῳ 11 κανόνος, εἰδικῶς ἐπὶ πάσης ραδιοτηλεοπτικῆς μεταδόσεως ὑπὸ τῆς Ἑλληνικῆς Ραδιοφωνίας — Τηλεοράσεως Α.Ε. ἢ τῆς Ἑνημερώσεως Ἑθνικῶν Δυνάμεων τῆς ἔρμηνείας των, ἐφ' ὅσον αὕτη ἔχει νομίμως ἐγγραφῆ ἐπὶ ὑλικῷ φορέως ἢ χροῦ ἢ εἰκόνας ἢ ἤχου καὶ εἰκόνας, ὅστις ἔχει νομίμως κυκλοφορήσει, ὡς καὶ ἐπὶ πάσης δημοσίας ἐκτελέσεως τῆς ἐγγεγραμμένης ἢ τῆς ραδιοτηλεοπτικῶς ἢ ἄλλως πως μεταδιδομένης ἢ μεταδοθείσης ἔρμηνείας των, οἱ καλλιτέχναι ἔρμηνευταὶ δικαιούνται παρὰ τῶν ποιουμένων τὰς χρήσεις ταύτας προσώπων μόνον δικαίως ἀμοιβῆς, ἢ ὁποία συνίσταται εἰς ποσοστιαίαν συμμετοχὴν εἰς τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἐκμεταλλεύσεως τῆς ἔρμηνείας των καὶ καθορίζεται ἐπὶ τῇ βάσει καὶ τῶν ἐκ τῶν ἐν λόγω χρήσεων ἐπιπτώσεων ἐπὶ τῆς ἀπασχολήσεως τῶν καλλιτεχνῶν ἔρμηνευτῶν.

2. Ἐκ τῶν διαφορῶν χρήσεων τῆς ἔρμηνείας, εἰδικῶς ἐπὶ α) μεταγενεστερᾶς ἀναπαραγωγῆς ἢ θέσεως εἰς κυκλοφορίαν τῆς ἐγγεγραμμένης ἢ τῆς ραδιοτηλεοπτικῆς ἢ ἄλλως πως μεταδιδομένης ἢ μεταδοθείσης ἔρμηνείας, β) μεταδόσεως εἰς τὸ κοινὸν τῆς ἐγγεγραμμένης τοιαύτης, γ) ραδιοτηλεοπτικῆς ἢ εἰς τὸ κοινὸν ἀναμεταδόσεως τῆς ραδιοτηλεοπτικῶς ἢ ἄλλως πως μεταδιδομένης ἢ μεταδοθείσης ἔρμηνείας καὶ δ) τῶν ἐν τῇ προηγουμένῃ παραγράφῳ περιπτώσεων, τὰ δικαιώματα τῶν καλλιτεχνῶν ἔρμηνευτῶν ἀσκούνται μόνον ὑπὸ τῶν διὰ Προεδρικοῦ Διατάγματος, ἐκδιδομένου τῇ προτάσει τῶν Ἑπουργῶν Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως καὶ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν εἴτε συνιστωμένων εἴτε ἀναγνωριζόμενων οἰκείων προσωπικῶν μὴ κερδοσκοπικῶν διαχειριστικῶν ὀργανισμῶν τῶν καλλιτεχνῶν ἔρμηνευτῶν. Δι' ὁμοίου διατάγματος ὀρίζονται ἢ διαδικασίαι καὶ τὰ κριτήρια συστάσεως ἢ ἀναγνωρίσεως, μεταξύ τῶν ὁποίων καὶ τὸ τῆς ἀντιπροσωπευτικότητος τῶν ἐν λόγω ὀργανισμῶν, οἵτινες μετέχουν τοῦ εἰδικοῦ νομικοῦ προσώπου τοῦ προβλεπομένου ὑπὸ τοῦ ἄρθρου τετάρτου παρ. 2 τοῦ Ν. 1064/1980 "περὶ κυρώσεως τῆς ἀπὸ 31 Μαρτίου 1980 Πράξεως Νομοθετικοῦ Περιεχομένου τοῦ Προέδρου τῆς Δημοκρατίας" "περὶ τηρητέας διαδικασίας διὰ τὴν παραγωγὴν καὶ πώλησιν ὑπὸ τρίτων πάσης φύσεως ἐκμαγείων, ἀντιγράφων, ἀπομιμημάτων κλπ. παντὸς ἔργου ἀποτελοῦντος περιουσίαν τῶν μουσείων καὶ ἀρχαιολογικῶν χώρων τοῦ Κράτους καὶ ἄλλων τινῶν διατάξεων". Ἡ ὑπὸ τῶν διαχειριστικῶν ὀργανισμῶν ἀσκῆσις τῶν ὡς ἄνω δικαιωμάτων ἀφορᾷ μόνον εἰς τὰς χρήσεις τῆς

ἐρμηνείας, αἵτινες εἶναι μεταγενεστεραὶ τῆς ὑπὸ τῶν καλλιτεχνῶν - ἔρμηνευτῶν ὑποδείξεως τοῦ ὀργανισμοῦ τῆς ἐκλογῆς των ἢ τῆς ὑποδείξεως ἐπὶ ἔρμηνείας παρὰ συνόλου ἐνεργεῖται ὑπὸ τῶν ἐν τῷ ἐπομένῳ ἄρθρῳ ὀριζομένων διὰ τὴν ἀσκῆσιν τῶν δικαιωμάτων προσώπων.

Ἄρθρον 13

Ἐπὶ ἔρμηνείας διὰ ζώσης παρὰ συνόλου, τὰ ἐν ἄρθρῳ 11 καὶ 12 παρ. 1 δικαιώματα τῶν καλλιτεχνῶν ἔρμηνευτῶν ἀσκούνται ὑπὸ τῶν αἰρετῶν ἀντιπροσώπων αὐτοῦ ἢ ἐλλείψει τούτων ὑπὸ τοῦ ἐπικεφαλῆς τοῦ συνόλου.

Ἄρθρον 14

Ἡ διὰ τοῦ παρόντος νόμου παρεχομένη προστασία διαρκεῖ ἐπὶ πενήκονταετησίαν ἀπὸ τοῦ τέλους τοῦ ἔτους, εἴτε καθ' ὃ ἡ ἐγγραφή τὸ πρῶτον ἐτέθη εἰς τὴν διάθεσιν τοῦ κοινῶν ἐν ἐπαρκῷ ἀριθμῷ ἀντιτύπων, εἴτε καθ' ὃ ἐγένετο ἡ ἐγγραφή, ἐφ' ὅσον κατὰ τὴν πενήκονταετησίαν ταύτην δὲν ἔλαβη χώραν τοιαύτη διάθεσις. Μετὰ θάνατον τῶν ἔρμηνευτῶν ἢ προδιαληφθεῖσα προστασία παρέχεται εἰς τοὺς δικαιωδῶν αὐτῶν.

Ἄρθρον 15

Οἱ διὰ τοὺς πνευματικῶς δημιουργοὺς, κατὰ τὴν ἀσκῆσιν τῶν δικαιωμάτων των, προβλεπόμενοι νόμιμοι περιορισμοὶ καὶ τὰ τυχόν ἀντισταθμιστικὰ τούτων δικαιώματα ἰσχύουν ἀναλόγως καὶ ἐπὶ τὴν διὰ τοῦ παρόντος νόμου ἀναγνωριζόμενων εἰς τοὺς καλλιτέχνους ἔρμηνευτῶν δικαιωμάτων.

Ἄρθρον 16

1. Τὰ ἐν ἄρθρῳ 11 καὶ 12 παρ. 1 δικαιώματα τῶν καλλιτεχνῶν ἔρμηνευτῶν, μὴ δυνάμενα νὰ μεταβιβάζωνται, εἰμὴ εἰς τινα τῶν ἐν ἄρθρῳ 12 διαχειριστικῶν ὀργανισμῶν καὶ δι' ὠρισμένον χρόνον, ὡς καὶ διὰ δωρεᾶς ἐν ζωῇ ἢ αἰτίᾳ θανάτου εἰς τὸν σύζυγον ἢ τινα τῶν καλουμένων εἰς τὴν ἐξ ἀδιαθέτου κληρονομικὴν διαδοχὴν, ἢ κατὰ κληρονομικὴν διαδοχὴν εἰς τοὺς ἐξ ἀδιαθέτου κληρονόμους τῶν καλλιτεχνῶν ἔρμηνευτῶν, δύνανται ν' ἀποτελοῦν ἀντικείμενον ἀδειῶν χρήσεως. Ἡ ἰσχύς τῶν ἐν λόγω ἀδειῶν περιορίζεται εἰς τὰ δικαιώματα, τῶν ὁποίων γίνεται ἐπώνυμος μνεία, καὶ τὰς χρήσεις, αἱ ὁποῖαι κατὰ τρόπον ἐξειδικευμένον περιγράφονται εἰς τὴν σύμβασιν περὶ χορηγήσεως τῶν ἀδειῶν αὐτῶν, ἢ τῆς δέον ἐπὶ ποινῇ ἀκυρότητος νὰ εἶναι ἐγγράφος.

2. Οἱ εἰς τὴν ἔκτασιν, προορισμόν, τόπον καὶ διάρκειαν ἐκμεταλλεύσεως, τὴν δικαίαν διὰ ταύτην ἀμοιβήν, ὡς καὶ τὴν διάρκειαν τῶν ἀδειῶν χρήσεως καὶ τὸ δικαίωμα τῆς εἰς τρίτους μεταβιβάσεως αὐτῶν ἀναφερόμενοι ὅροι, ὑπὸ τούτους ὁποῖους χορηγοῦνται αἰρηθεῖσαι ἀδειαι, δὲν δύνανται, ἐπὶ ποινῇ ἀκυρότητος τῆς χορηγήσεως, νὰ υπολείπονται τῶν ἐλαχίστων τοιούτων, οἱ ὁποῖοι περιλαμβάνονται εἰς συμβάσεις — πρότυπα, τὸ περιεχόμενον τῶν ὁποίων καθορίζεται κατό-

πιν διαπραγματεύσεων μεταξύ τῶν ἐν ἄρθρῳ 12 οἰκείων ὀργανισμῶν καὶ τῶν λαμβανόντων τὰς ἐν λόγω ἀδείας.

3. Αἱ διατάξεις τῶν παρ. 1 καὶ 2 ἐφαρμόζονται καὶ ἐπὶ παραχωρήσεως δικαιωμάτων ἀπορροφῶν ἐκ συμβάσεων ἐργασίας τῶν καλλιτεχνῶν - ἔρμηνευτῶν.

Ἄρθρον 17

Οἱ καλλιτέχναι ἔρμηνευταὶ ἔχουν τὸ ἀναπαλοτρίωντον δικαίωμα νὰ ἀντιτάσσωνται εἰς πᾶσαν παραποίησιν, ἀκρωτηριασμόν ἢ ἑτέραν τροποποίησιν, ἢ εἰς πᾶσαν ἑτέραν προσβολὴν τῆς ἔρμηνείας των, αἵτινες βλάπτουν τὴν τιμὴν ἢ φήμην των. Ἡ διάρκεια τοῦ ἐν λόγω ἠθικοῦ δικαιώματος ὑπολογίζεται ὡς ἐν τῷ ἀρθρῳ τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας, τῆς ἔρμηνείας ἐξομολογούμενης κατὰ τοῦτο πρὸς τὴν δημιουργίαν ἔργου.

Ἄρθρον 18

1. Τυχόν διαφοραὶ περὶ τὴν ἀσκῆσιν τῶν ἐν ἄρθροισι 12 καὶ 16 δικαιωμάτων μεταξύ τῶν ἐν ἄρθρῳ 12 ἀναφερομένων ὀργανισμῶν, ἐκδικάζονται παρὰ τοῦ ἐν ἄρθρῳ τετάρτου παρ. 2 τοῦ Ν. 1064/1980 εἰδικοῦ πολιτικοῦ δικαστηρίου. Διαφοραὶ περὶ τὴν ἀσκῆσιν τῶν λοιπῶν δικαιωμάτων ἐκδικάζονται κατὰ τὴν διαδικασίαν τῶν ἄρθρων 664 — 676 Κ. Πολ. Δικονομίας, μὴ ἀποκλειομένης τῆς λήψεως ἀσφαλιστικῶν μέτρων ὁσάκις συντρέχουν αἱ πρὸς τοῦτο προϋποθέσεις.

2. Εἰς τὴν παράγραφον 2 τοῦ ἄρθρου τετάρτου τοῦ Ν. 1064/1980 αἱ λέξεις "διαιτητικοῦ ὄργανου" ἀντικαθίστανται διὰ τῶν λέξεων "πολιτικοῦ δικαστηρίου", εἰς δὲ τὸ τέλος τῆς αὐτῆς παραγράφου προστίθεται ἐδάφιον ἔχον οὕτω:

"Τῆς ἐνώπιον τοῦ δικαστηρίου τούτου προσφυγῆς προηγεῖται, ἐπὶ ποινῇ ἀπαρδέκτου ταύτης, ἀπόπειρα συμβιβαστικῆς ἐπιλύσεως τῆς διαφορᾶς παρ' εἰδικοῦ ὄργανου, τὰ τῆς συγκροτήσεως, ἀρμοδιότητων καὶ λειτουργίας τοῦ ὁποῖου ὀρισθῆσονται διὰ τοῦ κατὰ τὸ προηγουμένον ἐδάφιον ἐκδοθησομένου Προεδρικοῦ Διατάγματος".

Ἄρθρον 19

1. Προκειμένου περὶ ἡμεδαπῶν ἔρμηνευτῶν, ἢ διὰ τοῦ παρόντος νόμου ἀναγνωριζομένη προστασία παρέχεται ἀδιαφόρως τοῦ τόπου ἐκτελέσεως τῆς ἔρμηνείας των.

2. Αἱ διατάξεις τοῦ παρόντος νόμου ἐφαρμόζονται κατὰ πᾶσαν περίπτωσιν, ἀδιαφόρως τοῦ κατὰ τοὺς κανόνας ἰδιωτικοῦ διεθνοῦς δικαίου τυχόν ἐφαρμοστέου ἀλλοδαποῦ δικαίου.

3. Προκειμένου περὶ ἀλλοδαπῶν ἔρμηνευτῶν, ἐπὶ τῶν περιπτώσεων παροχῆς δικαίωματος λήψεως δικαίας ἀμοιβῆς, τὸ ἄρθρον 4 τοῦ Ἀστικοῦ Κώδικος ἐφαρμόζεται μόνον ὑπὸ τὸν ὅρον τῆς ἐν τῇ πράξει ἀμοιβαιότητος, διαπιστουμένης δι' ἀποφάσεως τοῦ Ἑπουργοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Ἐπιστημῶν, δημοσιευομένης εἰς τὴν Ἑφημερίδα τῆς Κυβερνήσεως.

Άρθρον 20

1. Έγγραφαί και έννομοι σχέσεις δημιουργηθείσαι πρό τής ενάρξεως τής ισχύος του παρόντος νόμου καταλαμβάνονται παρά τούτου μετά πάροδον ενός έτους από τής τοιαύτης ενάρξεως. Συμβάσεις, έγγραφως ή μη αποδεικνυόμεναι, αϊτινες συνήφθησαν πρό τής ισχύος του παρόντος νόμου δέν θίγονται ύπ' αυτού, πλην μεταβιβάσεις δικαιωμάτων δι' αυτών γινόμεναι δέν εκτείνονται επί τοιούτων τω πρώτον αναγνωριζόμενων διά του παρόντος νόμου, ει μη αποκλειστικώς, έφ' όσον και καθ' ήν έκτασιν επιβάλλεται τούτο εκ του σκοπού των έν λόγω συμβάσεων.

2. Ειδικώς επί αναπαραγωγής και εις τό κοινόν διαθέσεως των υλικών φορέων ήγου ή εικόνας ή ήχου και εικόνας, μέχρι τής ενάρξεως τής λειτουργίας των έν άρθρω 12 παρ. 2 διαχειριστικών οργανισμών, τά πρός παροχήν άδειας δικαιώματα των καλλιτεχνών-έρμηνευτών ασκούνται και άτομικώς παρ' αυτών. Συμβάσεις καταρτιζόμεναι πρός τόν σκοπόν αυτόν παύουν ισχύουσαι άνω τή ενάρξει τής λειτουργίας των ως άνω οργανισμών.

3. Κατά τήν πρώτην τετραετιαν από τής ισχύος του παρόντος νόμου δέν γινώνται υποχρεώσεις εκ του άρθρου 12 παρ. 1 εις βάρος τής Ε.Ρ.Τ. Α.Ε. και Υ.Ε.Ν.Ε.Δ.

Η τετραετία αύτη δύναται νά παραταθή άπαξ επί μίαν διετιαν δι' άποφάσεως του έν άρθρω τετάρτω παρ. 2 του Ν. 1064/1980 όργανου, λαμβάνοντος ύπ' όψιν τās εκάτέρωθεν οικονομικάς δυνατότητας. Διά τās μετά τόν άνωτέρω χρόνον δημιουργηθησομένας υποχρεώσεις τής Ε.Ρ.Τ. Α.Ε. και τής Υ.Ε.Ν.Ε.Δ. θά διατίθεται ύπ' αυτών ποσόν άνερχόμενον εις μηδέν έβδομήκοντα πέντε έως έν και είκοσι πέντε τοίς εκατόν (0,75 - 1,25 %) επί των έν διαφημίσεων καθαρών έσόδων εκάστης τούτων. Τό ποσόν τούτο, μετά παρέλευσιν τριετίας από τής γενέσεως των ως άνω υποχρεώσεων, δύναται νά άναθεωρηται διά κοινής άποφάσεως των άρμοδίων Ύπουργών.

Άρθρον 21

1. "Όστις παραβαίνει τās διατάξεις των άρθρων 11, 12, 13, 15, 16 και 17 του παρόντος νόμου τιμωρείται, έφ' όσον έξ άλλων διατάξεων δέν προβλέπεται βαρύτερα ποινή, διά ποινής φυλακίσεως τουλάχιστον 6 μηνών και χρηματικής τοιαύτης τριακοσίων χιλιάδων (300.000) μέχρις όκτακοσίων χιλιάδων (800.000) δραχμών, των διατάξεων των παραγράφων 5 και 6 του άρθρου τετάρτου του Ν. 1064/80 έφαρμοζόμενων και έν προκειμένω.

2. Η δίωξις των έν τή προηγούμενη παραγράφω παραβάσεων χωρεί άυτεπαγγέλτως.

Άρθρον 22

Διά τήν έφαρμογήν του παρόντος νόμου, τά υπό τούτου αναγνωριζόμενα εις τούς καλλιτέχνας-έρμηνευτάς δικαιώματα θεωρούνται ως άυτοτελή,

μηδόλως θιγόμενα εκ τής υπό άλλων διατάξεων νόμου τυχόν ρυθμίσεως δικαιωμάτων με τό αυτό άντικείμενον ή του αυτού ή εύρύτερου περιεχομένου, ή εκ τής διά συμβάσεων έπιφυλασσομένης εις τά δικαιώματα ταύτα περαιτέρω τύχης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Ε'

Σύστασις θέσεων εις τά Κρατικά Θέατρα.

Άρθρον 23

1. Παρ' εκάστω των Νομικών Προσώπων Δημοσίου Δικαίου α) Έθνικόν Θέατρον, β) Έθνική Λυρική Σκηνή, γ) Κρατικόν Θέατρον Βορείου Έλλάδος και δ) Άρμα Θέσπιδος, συνιστάται άνά μία θέση Γενικού Διευθυντού, επί βαθμῶ 1ω κλάδου ΑΤ1 Διοικητικού.

2. Προσόντα διά τήν κατάληψιν των ως άνω θέσεων όρίζονται πτυχίον οίουδήποτε ήματός τής Νομικής Σχολής ήμεδαπού Πανεπιστημίου ή τής Άνωτάτης Σχολής Οικονομικών και Έμπορικων Έπιστημών ή τής Παιδείου Άνωτάτης Σχολής Πολιτικών Έπιστημών ή τής Άνωτάτης Βιομηχανικής Σχολής, ή ισότιμον πτυχίον τής άλλοδαπής, δεκαετής τουλάχιστον διοικητική πείρα και άρτία γνώσις μιās ξένης γλώσσης.

3. Αί κατά τήν παρ. 1 θέσεις πληροῦνται διά διορισμού προσώπων έχόντων τά ως άνω προσόντα. Άνωτάτον όριον ήλικίας διά τήν διά διορισμού κατάληψιν των ως άνω θέσεων όρίζεται τό πεντηκοστόν πέμπτον (55) έτος.

4. Αί ως άνω θέσεις επιτρέπεται νά καταλαμβάνωνται και διά μετατάξεως μονίμων υπάλληλων έξ άλλων Δημοσίων Ύπηρεσιών ή Ν.Π.Δ.Δ., κατόπιν αιτήσεως των και έφ' όσον οι ύποψήφιοι έχουν τόν 1ον βαθμόν και τά προβλεπόμενα υπό τής παρ. 2 τυπικά προσόντα. Η μετατάξις ένεργείται μετ' άπόφασιν του Ύπουργικού Συμβουλίου, τή εισηγήσει του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών.

5. Οι μετατασόμενοι υπάλληλοι δύνανται και' έπιλογήν των είτε νά εξακολουθήσουν υπαγόμενοι εις τά Ταμεία Άρωγής ή Έπιχειρηματικής Άσφαλίσεως, εις ά υπάγονται, είτε νά υπαχθούν εις εκείνα εις τά όποια υπάγονται οι υπάλληλοι του Ν.Π.Δ.Δ., εις δ ή μετατάξις.

6. Αί ως άνω θέσεις δύναται νά καταλαμβάνωνται και διά προαγωγής ύπηρετούντων υπάλληλων εις έν εκάστον των έν λόγω Ν.Π.Δ.Δ., κατά τά ειδικώτερον όριζόμενα υπό εκδοθησομένου προτάσει των Ύπουργών Προεδρίας Κυβερνήσεως και Πολιτισμού και Έπιστημών Προεδρικού Διατάγματος.

7. Δι' άποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών, εκδιδομένης μετά γνώμην του οικείου Ύπηρεσιακού Συμβουλίου, καθορίζεται εκάστοτε ό τρόπος πληρώσεως των ως άνω θέσεων διά διορισμού, μετατάξεως ή προαγωγής.

Άρθρον 24

1. Παρ' εκάστω των έν άρθρω 23 Ν.Π.Δ.Δ. συνιστάται άνά μία θέση καλλιτεχνικού διευθυντού, επί άποδοχαίς άναπληρωτού γενικού διευθυντού, επί τριετεί θητεία, δυναμένη νά ανανεούται.

2. Ός καλλιτεχνικοί διευθυνταί, διορίζονται δι' άποφάσεως του Ύπουργού Πολιτισμού και Έπιστημών, πρόσωπα διακριθέντα εις τά Γράμματα ή τās Καλās Έτένας και έγνωσμένου κύρους.

3. Διά τās έν παρ. 1 θέσεις έφαρμοζονται αι διατάξεις του άρθρου 20 παρ. 8 του Ύπαλληλικού Κώδικος και του άρθρου 4 του Ν. 261/1976.

4. Η εκλογή των καλλιτεχνικών διευθυντών διά μέν τ' Έθνικόν Θέατρον, τήν Έθνικήν Λυρικήν Σκηνήν και τό Κρατικόν Θέατρον Βορείου Έλλάδος, γίνεται κατά τήν διαδικασίαν εκλογής γενικού διευθυντού του άρθρου 4 του Ν.Δ. 48/1974 "περί διαλύσεως του Ο.Κ.Θ.Ε. και άνασυστάσεως των συγχωνευθέντων εις αυτόν Ν.Π.Δ.Δ." διά δε τό "Άρμα Θέσπιδος" κατά τήν διαδικασίαν εκλογής γενικού διευθυντού του άρθρου 7 του Ν. 418/1976 "περί συστάσεως Ν.Π.Δ.Δ. υπό τήν έπωνυμίαν "Άρμα Θέσπιδος" και οργανισμού αυτού".

5. Τό σύνολον των πάσης φύσεως προσθέτων άμοιβών διά καλλιτεχνικήν έργασίαν των καλλιτεχνικών διευθυντών δέν δύναται νά υπερβαινή τόν βασικόν μισθόν των, προσηξημένον με τά πάσης φύσεως έπίδοματα του βαθμού των.

Άρθρον 25

Διά Προεδρικού Διατάγματος, έφ' άπαξ εκδιδομένου, προτάσει των Ύπουργών Προεδρίας Κυβερνήσεως και Πολιτισμού και Έπιστημών, καθορισθήσονται αι άρμοδιότητες των γενικών διευθυντών και καλλιτεχνικών διευθυντών των ως άνω Ν.Π.Δ.Δ.

Άρθρον 26

Αί διατάξεις του Ν.Δ. 48/1974 και του Ν. 418/1976, αι προβλεπούσαι τās θέσεις των γενικών διευθυντών των ως άνω Ν.Π.Δ.Δ., καταργούνται από τής δημοσιεύσεως του παρόντος.

Άρθρον 27

Η ισχύς του παρόντος νόμου άρχεται από τής δημοσιεύσεως του διά τής Εφημερίδος τής Κυβερνήσεως.

Έν Αθήναις τή 23 Σεπτεμβρίου 1980

Ο πρόεδρος τής Δημοκρατίας
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΚΑΡΑΜΑΝΛΗΣ

Οί ύπουργοί

Προεδρίας Κυβ/σεως Δικαιοσύνης
Κ. Στεφανόπουλος Γ. Σταμάτης
Οικονομικών Πολιτισμού-Έπιστημών
Μιλτ. Έβερτ Α. Άνδριανόπουλος

Βιομηχανίας-Ένεργείας
Στέφανος Μάνος

Η ΕΝΑΡΞΗ ΤΗΣ ΧΕΙΜΕΡΙΝΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ

Με ποιὰ ἔργα ἀνοίξαν τὰ θέατρα τῆς Ἀθήνας

¶ **ΑΘΗΝΑ** (Φέρτης, Φουσσόν): "Ἀρχισε 23 Ὀχτώβρη, μετὸ "Μπέντ" τοῦ Μάρτιν Σέρμαν • Ἀπὸ 3 Νοέμβρη καὶ κάθε Δευτέρα, θίασος Β. Διαμαντόπουλου μετὸ "4 κωμωδίες τοῦ Τσέχοφ".

¶ **ΑΘΗΝΑΙΟΝ** (Ἀλεξανδράκης, Γαληνέα, Φόνσου, Μιχαλακόπουλος): "Ἀρχισε 3 Ὀχτώβρη, μετὸ "Καινούρια σελίδα" τοῦ Νήλ Σάμιον.

¶ **ΑΘΗΝΩΝ** (Μυράτ, Ζουμπουλάκη): Ἀπὸ 17 Ὀχτώβρη ὡς 2 Νοέμβρη, "Ἡ ἱστορία μιᾶς γυναίκας" τῆς Ἀουρέλ Μπαράγκα (συνέχεια ἀπὸ πέρσι) • Ἀπὸ 7 Νοέμβρη, ἡ κομεντί Τζὼν Μάρελ "Ἀναμνήσεις".

¶ **ΑΚΑΔΗΜΟΣ** (Καραγιάννη, Γαλανός, Βουρνᾶς): Ἀρχισε 10 Ὀχτώβρη, μετὸ ἀστυνομικὴ κωμωδία τοῦ Γιέγκερ "Μιά ἀξέχαστη νύχτα".

¶ **ΑΚΡΟΠΟΛ** (Γκιωνάκης, Μουστακός, Κωνσταντίνου, Κουτού): Ἀρχισε 11 Ὀχτώβρη, μετὸ ἐπιθεώρηση Λαζαρίδη - Φιλιπούλη καὶ Μουζάκη "Μπλά... Μπλά... Μπλά...".

¶ **ΑΛΑΜΠΡΑ** (Καρακατσάνης, Ξενίδης): Ἀρχισε 4 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία Σακελλάριου - Γιαννακόπουλου "Ἐνας ἥρωας μετὸ παντοῦφλες".

¶ **ΑΛΙΚΗ** (Βουγιουκλάκη): Ἀρχισε 1 Νοέμβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Μπέρναντ Σλέηντ "Τζούλια".

¶ **ΑΛΦΑ** (Ληναῖος - Φωτίου): Ἀρχισε 9 Ὀχτώβρη, μετὸ "Δὲν πληρώνω... δὲν πληρώνω..." τοῦ Ντάριο Φό. (Δεύτερη χρονιά).

¶ **ΑΜΙΡΑΛ** (Τσιβιλίτσας, Ἀτζολετάκη, Καζιάνη): Ἀρχισε 3 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Χιούμ "Καληνύχτα καί... φρόνιμα".

¶ **ΑΝΑΛΥΤΗ** (Ἀναλυτῆ-Ρηγόπουλος): Ἀρχισε 1 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Ἀλφρ. Σαβουάρ "Ἡ Ὀγδοῦ Γυναίκα".

¶ **ΑΝΤΙΘΕΑΤΡΟ** (Μαρίας Ξενουδάκη): Ἀρχισε 29 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Ντάριο Φό "Ἐγὼ ἢ Οὐλρικε Μάινχοφ καταγγέλλω".

¶ **ΒΕΑΚΗ** (Λαϊκὴ Σκηνὴ Θεάτρου Τέχνης): Ἀπὸ 10 Ὀχτώβρη ὡς καὶ 9 Νοέμβρη, τὸ ἔργο τοῦ Ἰ. Καμπανέλλη "Ὁ μπαμπὰς ὁ πόλεμος" (συνέχεια ἀπὸ τὴν καλοκαιρινὴ περίοδο) • Ἀπὸ 18 Νοέμβρη, "Λευκὸς γάμος" τοῦ Ταντέους Ραούζεβιτς.

¶ **ΒΕΜΠΟ** (Γιούλη, Φωτόπουλος, Μπουγιουκλάκης): Ἀρχισε 29 Νοέμβρη, μετὸ μουζικαλ Κ. Λυμπερόπουλου, Κ. Χαροδαβέλλα καὶ Γ. Κατσαροῦ "Ἡ Ἁγία... Ἀθανασία τοῦ Αἰγάλεω".

¶ **ΒΕΡΓΗ** (Βεργῆ - Φράγκος): Ἀρχισε 14 Νοέμβρη, μετὸ "Ἰππόκαμπος Μπάρ" τοῦ Ἐντουαρντ Μοῦρ.

¶ **ΒΡΕΤΑΝΙΑ** (Καρρᾶς, Καλουτᾶ, Στρατηγός): Ἀρχισε 17 Ὀχτώβρη,

μετὸ γαλλικὸ μουζικαλ "Γιατὶ δὲν ζανατραγουδάς".

¶ **ΓΚΛΟΡΙΑ** (Βουτσᾶς, Παπανίκα): Ἀρχισε 4 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία Καμπάνη - Μακρίδη "Ἐνα ἀγκάθι στό... κρεβάτι μου".

¶ **ΔΙΑΝΑ** (Λάσκαρη, Ἀδριανός, Λαμπροπούλου): Ἀρχισε 11 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Γ. Ρούσσου "Φρόνη ἢ ἑταίρα".

¶ **ΔΙΟΝΥΣΙΑ** (Παπαμιχαήλ, Δανδουλάκη, Διαμαντίδου): Ἀρχισε 3 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Μπέρναρ Σὼ "Ὁ Σοκολατένιος Στρατιώτης".

¶ **ΕΘΝΙΚΟ** Ἀρχισε 28 Νοέμβρη, μετὸ "Ὀδυσσεὺς γύρισε σπίτι" τοῦ Ἰάκ. Καμπανέλλη.

¶ **ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΑΣΤΗΡΙ** (Θιάσος "Ἀναζήτηση"): Ἀρχισε 20 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Α. Καμῦ "Οἱ Δίκαιοι".

¶ **ΘΕΑΤΡΟ ΑΠΟΘΗΚΗ** (Ἀλ. Γεωργιούλη, Εὐα Κοταμανίδου): Ἀρχισε 17 Δεκέμβρη, μετὸ ἔργο Φρ. Ράμε-Ντάριο Φό "Ὅλο σπίτι, κρεβάτι κι ἐκκλησία".

¶ **ΘΕΑΤΡΟ "ΕΝΑ"** (Θιάσος Κ. Πρέκα): Ἀρχισε 26 Σεπτέμβρη, μετὸ ἐπιθεώρηση Β. Γκούρα - Μ. Παπανικολάου - Α. Παπαπέτρου "Ὀλὴ ἢ Ἑλλάδα φάλτσα ζεῖ" • Ἀπὸ 7 Ὀχτώβρη καὶ κάθε Τρίτη, "Ἰπάρχουν δρόμοι γιὰ ὄλους" τῆς Λιλιῆς Ἰακωβίδου • Ἀπὸ 13 Ὀχτώβρη καὶ κάθε Δευτέρα, "Τὸ τηλεγραφεῖο" Κ. Φραγκιαδάκη.

¶ **ΘΕΑΤΡΟ ΕΡΕΥΝΑΣ** (Δημ. Ποταμίτης): Ἀρχισε 4 Ὀχτώβρη, μετὸ "Ὁ ἀνθρωπος - ἐλέφαντας" τοῦ Μ. Πόμερανζ.

¶ **ΚΑΒΑ** (Ἄμφι-θέατρο Σπ. Εὐαγγελιάτου): Ἀρχισε 20 Δεκέμβρη, μετὸν "Γουανάκο" τοῦ Ψυχάρη.

¶ **ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙΣΑΡΙΑΝΗΣ**: Ἀρχισε 3 Δεκέμβρη, μετὸ "Δράκο" τοῦ Ε. Σβάρτς.

¶ **ΘΕΑΤΡΟ ΟΔΟΥ ΚΕΦΑΛΛΗΣ**

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ

¶ **ΑΥΛΑΙΑ** (Τζεβελέκος, Γιουλάκη): Ἀρχισε 24 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Κ. Παπαπέτρου "Οἱ ζηλιαρόγατοι".

¶ **ΘΕΑΤΡΟ ΚΥΒΟΣ** (Γιάννης Γεωργιάδης): Ἀρχισε 7 Νοέμβρη, μετὸ κωμωδία Ἐντουάρντο ντὲ Φίλιππο "Ἀχ αὐτὰ τὰ φαντάσματα".

¶ **ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΠΕΙΡΑΙΑ**: Ἀρχισε 31 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Γιώργου Διαλεγμένου "Μάνα... Μητέρα... Μαμά".

¶ **ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ** (Σαπουντζάκη, Στυλιανοπούλου, Μοσχονᾶ): Ἀρχισε 28 Νοέμβρη, μετὸ ἐπιθεώρηση τοῦ Ν. Ἀθερινοῦ "Γέλιο χωρὶς ὀρμόνες".

¶ **ΝΙΑΣ** (Ἑλλης Βοζικιάδου): Ἀρχισε 20 Νοέμβρη, μετὸ "Παρεξήγησι" τοῦ Ἀλμπέρ Καμῦ.

¶ **ΚΑΠΠΑ** (Νίκος Κούρκουλος, Στ. Παράβας): Ἀπὸ 14 Νοέμβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Νήλ Σάμιον "Τὸ μονὸ ζευγάρι".

¶ **ΘΕΑΤΡΟ Κ. Ε. Α.** (Γ. Μπέλλος): Ἀρχισε 16 Ὀχτώβρη, μετὸ σατιρικὴ κωμωδία τοῦ Ἐντουάρντο Μαγνὲ "Ἐθελοντές".

¶ **ΛΟΥΖΙΤΑΝΙΑ** (Πάντζας, Μιχαλόπουλος, Ἀνουσάκη): Ἀρχισε 17 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Μάρκ Καμολετί "Δυὸ - δυὸ στὸν καναπέ".

¶ **ΜΙΝΩΑ** (Καρέζη-Καζάκος): Ἀρχισε 10 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Ζ. Φενετῶ "Τὸ νοῦ σου στὴν Ἀμέλια".

¶ **ΜΠΡΟΝΤΓΟΥΑΙΗ** (Ε. Λ. Θ. Μάνου Κατράκη): Ἀρχισε 24 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Χιουζέ Λέοναρντ "Ντά". (Δεύτερη χρονιά).

¶ **ΜΟΥΣΟΥΡΗ** (Ρουσσέα, Ἀντωνόπουλος): Ἀρχισε 17 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τῆς Μάργκαρετ Κένεντυ "Μετὰ τὴ μπόρα".

¶ **ΝΕΑ ΣΚΗΝΗ** Ἐθνικοῦ θεάτρου: Ἀρχισε 21 Νοέμβρη, μετὸν "Ἀμεδαῖο" τοῦ Εὐγένιου Ἰονέσκο.

¶ **ΟΡΒΟ** (Βασιλάκου - Μυλωνᾶς): Ἀρχισε 16 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Ἀ. Νταίλβις "Ἀνθρώπινες σχέσεις".

¶ **ΠΟΡΕΙΑ** (Λαϊκὸ Πειραματικὸ Θεάτρο): Ἀρχισε 14 Νοέμβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Μανώλη Κορρέ "Τὸ διπλανὸ κρεβάτι".

¶ **ΡΙΑΛΤΟ** (Βαλαβανίδης, Ροῦμπου, Κόνστα): Ἀρχισε 25 Δεκέμβρη, μετὸ "Σεινικὸ τεῖχος" τοῦ Μᾶξ Φρίς.

¶ **ΡΕΞ** (Ρίζος, Βαλάση, Μαλλοῦχος): Ἀρχισε 3 Ὀχτώβρη, μετὸ ἐπιθεωρ. μουσικὴ κωμωδία Καμπάνη - Μακρίδη "Μιά Κυριακὴ στό Γιουσουρούμ".

¶ **ΣΟΥΠΕΡ ΣΤΑΡ** (Ἀρζόγλου, Λογοθέτης, Π. Μιχαλόπουλος): Ἀρχισε 5 Νοέμβρη, μετὸ κωμωδία τοῦ Μίνο Μπελλά "Ξανθιά φράουλα".

¶ **ΣΤΟΑ** (Θ. Παπαγεωργίου, Λ. Πρωτοψάλτη): Ἀρχισε 17 Ὀχτώβρη, μετὸ ἔργο τοῦ Μ. Ποντίκα "Ἐσωτερικαὶ εἰδήσεις". (Δεύτερη χρονιά).

¶ **ΤΕΧΝΗΣ** (Κάρολος Κούν): Ἀπὸ 16 Ὀχτώβρη ὡς 9 Νοέμβρη, "Δάφνες καὶ πικροδάφνες" Δ. Κελαῖδη - Ἐ. Χαβιαρᾶ (Δεύτερη χρονιά) • Ἀπὸ 12 Νοέμβρη, "Ὁ Γάμος" τοῦ Μάρτιου Ποντίκα.

¶ **ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ** (Χατζηχρήστος, Στρατηγός, Μπρόγερ): Ἀρχισε 11 Ὀχτώβρη, μετὸ κωμωδία Π. Βασιλειάδη - Λ. Μιχαηλίδη "Αὐτὸς εἶναι... πιλότος".

ΤΑ ΚΑΛΟΚΑΙΡΙΝΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

Πόσα λειτούργησαν και ποιά έργα παίζανε

¶ ΑΘΗΝΑ (Γκιωνάκης - Μαυροπούλου): "Αρχισε στις 26 'Απρίλη, με την κωμωδία Ν. Καμπάνη - Β. Μακρίδη "Κίμων ό... νεόπλουτος". Σταμάτησε 28/9.

¶ ΑΘΗΝΑ, Αιγάλεω (Θίασος "Παρουσία"): "Αρχισε 25 'Ιούνη, με τὸ ἔργο "Μαλακώφ" τοῦ Μιχ. Χουρμούζη. Σταμάτησε 28/9.

¶ ΑΘΗΝΑ-ΙΚΟ ΚΗΠΟΘΕΑΤΡΟ, Μαυροματῶν (Χρονοπούλου, Φιλίππιδης, Βρανᾶ): "Αρχισε 19 'Ιούνη με τὴ "Συνεφασμένη Κυριακή-40 χρόνια Τσιτσάνης", τῶν Ν. Καμπάνη - Β. Μακρίδη. Τραγούδι: Τσιτσάνης, Μητσιᾶς, Ἀλεξάνδρα. Σταμάτησε 21/9.

¶ ΑΘΗΝΑΙΟΝ (Ζαφειρίου, Περγιάλης, Χρυσικάκος): "Αρχισε 26 'Ιούλη με τὴ λαϊκὴ ὄπερα τοῦ Μίκη Θεοδωράκη "Τὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ". Τραγούδι: Νταλάρας, Ζορμπάλα, Κούτρας. Σταμάτησε 7/9.

¶ ΑΔΙΚΗ, Κηποθέατρο Πεδίου Ἀρεῶς (Ἀλίκη Βουγιουκλάκη): "Αρχισε 19 'Ιούνη με τὴν "Εὐθυμὴ χῆρα" τοῦ Φρ. Λέχαρ σὲ ἐλεύθερη ἀπόδοση Γ. Ρούσσου. Σταμάτησε 21/9.

¶ ΑΛΣΟΣ ΠΑΓΚΡΑΤΙΟΥ ("Ἐλεύθερη Σκηνή"): "Αρχισε 6 'Ιούνη με τὴν ἐπιθεώρηση Παναγιωτόπουλου - Φασουλῆ - Κριεζῆ καὶ Κηλαηδόνη "Ἀνατάμ μπαμπαντάμ". Σταμάτησε 21/9.

¶ ΑΤΤΙΚΟ (Τσιβιλίνας, Φόνσου, Μιχαλόπουλος). Ἀπὸ 29 Μᾶη ὡς 11 'Ιούλη, ἡ κωμωδία Ν. Τσιφόρου - Π. Βασιλειάδη "Τὸ κοροῦδάκι". Ἀπὸ 19 'Ιούλη ὡς 21 Σεπτέμβρη, θίασος Τ. Καζιάνη - Γ. Τζώρτζη με τὴν κωμωδία "Τὸ στοίχημα" τοῦ Λοτάρ.

¶ ΒΕΜΠΟ (Ἐξαρχάκος, Βογιατζῆς). Ἀπὸ 6 'Απρίλη ὡς 7 'Ιούνη, ἡ κωμωδία Λ. Μιχαηλίδη "Γκαρσονιέρα γιὰ δέκα". Ἀπὸ 20 Αὐγούστου ὡς 5 'Οχτώβρη "Θίασος Κωμωδίας" με τὴν φαρσοκωμωδία Κ. Παπαπέτρου "Ὀνειροπαρμένοι".

¶ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙΣΑΡΙΑΝΗΣ: Ἀπὸ 24 'Ιούνη ὡς 13 'Ιούλη ὁ θίασος "Ἐλεύθεροι Καλλιτέχνες" με τὴν κωμωδία τοῦ Δημ. Φωτιάδη "Ὁ κόσμος ἀνάποδα" διασκευὴ ἀπὸ τοὺς "Μέναιχμους" τοῦ Πλάτου. Ἀπὸ 6 Αὐγούστου ὡς 10 Σεπτέμβρη ὁ θίασος "Θέατρο Καισαριανῆς" με τὴ "Γέρμα" τοῦ Λόρκα (ἐπανάληψη).

¶ ΘΕΡΙΝΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΧΝΗΣ: "Αρχισε 31 Μᾶη, με τὸ ἔργο τοῦ Ἰάκ. Καμπανέλλη "Ὁ μπαμπᾶς ὁ πόλεμος". Σταμάτησε 5 'Οχτώβρη. (Διέκοψε ἐνδιάμεσα μιὰ βδομάδα τὸν 'Ιούλη καὶ δυὸ τὸν Αὐγούστο). Ἀπὸ 10 'Οχτώβρη συνεχίστηκε στὸ "Βεᾶκη".

¶ ΛΟΥΖΙΤΑΝΙΑ (Παπαδόπουλος, Βασταρδῆς, Σαμπάχ): Ἀπὸ 9 Μᾶη ὡς 8 'Ιούνη, ἡ ἐπιθεώρηση Ν. Ἀθερινοῦ "Ἐνας κόσμος... κουλουβάχατα". Ἀπὸ 20 'Ιούνη ὡς 30 Σεπτέμβρη τὸ "Πελοποννησιακὸ Θέατρο" με τὸν "Προεστὸ τοῦ χωριοῦ" τοῦ Περεσιάδη σὲ διασκευὴ Κωνσταντέλλου.

¶ ΜΕΤΡΟΠΟΛΙΤΑΝ (Ρίζος, Ἀδριανός, Καρόλου): "Αρχισε 6 'Ιούνη με τὴ μουσικὴ κωμωδία τῶν Παπαδόπουλου - Κατσαροῦ "Ὁ ἔρω-τιάρηδες". Σταμάτησε 28/9.

¶ ΜΙΝΩΑ (Ἄντωνόπουλος, Ἐρήμου - Πάλλης): Ἀπὸ 6 'Απρίλη ὡς 6 'Ιούλη ἡ κωμωδία τοῦ Ζᾶκ Ντεβάλ "Ταβάριτς". Ἀπὸ 18 'Ιούλη ὡς 28 Σεπτέμβρη θίασος Τσιβιλίνα, Ἐρήμου, Μιχαλόπουλου με τὴν κωμωδία "Ἀλκὴ Παπᾶ - Β. Ἰμπροχώρα "Σοῦ χαρίζω τὴ γυναίκα μου".

¶ ΜΠΟΥΡΝΕΛΛΗ (Καλογήρου, Φλωρινιώτης, Σαμιωτάκη): Ἀπὸ 30 Μᾶη ὡς 3 Αὐγούστου τὸ μιούζικαλ Μ. Ζέρβα "Σὲρ Ἀντρικός" με μουσικὴ Γ. Ζαμπέτα. Ἀπὸ 9 Αὐγούστου ὡς 5 'Οχτώβρη ὁ θίασος Καλογήρου, Βασταρδῆ, Κάππη, Σαμιωτάκη με

τὴν ἐπιθεώρηση "Ἄρτζι... μπούρτζι... καὶ Ἑλλάς".

¶ ΝΕΑ ΣΜΥΡΝΗ (Γρηγοράτου, Στυλιανοῦ): Ἀπὸ 19 'Ιούνη ὡς 25 Σεπτέμβρη ἡ κωμωδία Μουσατέσκου "Ἡ θεία Ἀδελὰδα".

¶ ΠΑΠΑΓΟΥ: Ἀπὸ 15 'Ιούνη ὡς 31 'Ιούλη ὁ θίασος "Τὸ ἔβδομο θέατρο" με "Βάκχες" τοῦ Εὐριπίδη. Ἀπὸ 8 Αὐγούστου ὡς 15 Σεπτέμβρη ὁ θίασος Ἰορδ. Μαρίνου - Κυβέλης Μυράτ "Τοῦ Κουτρούλη ὁ γάμος" τοῦ Ἀλ. Ρίζου Ραγκαβῆ.

¶ ΠΑΡΚ (Γιούλη, Καρρᾶς, Διαμαντόπουλος): "Αρχισε 28 'Ιούνη με τὴν ἐπιθεώρηση Μπόστ - Ξανθοῦλη - Παναγιωτόπουλου "Πιάσαμε τὸ... Τρίτο!". Τραγούδι Βίκυ Μοσχολιού.

¶ ΠΟΡΕΙΑ (Λαϊκὸ Πειραματικὸ Θέατρο): "Αρχισε 21 'Ιούνη με τὸ ἔργο τοῦ Στρατῆ Καρρᾶ "Ὁ μουγγός". Σταμάτησε 12/10.

¶ ΡΟΥΑΓΙΑΛ (Κωνσταντίνου, Καραγιάννη): "Αρχισε 13 'Ιούνη με τὴ μουσικὴ κωμωδία τοῦ Γ. Κωνσταντίνου "Ὁ διάβολοι τοῦ Τσάρλυ". Σταμάτησε 28/9.

¶ ΣΜΑΡΟΥΛΑ (Φυσσούν, Στρατηγός): Ἀπὸ 23 Μᾶη ὡς 2 Αὐγούστου τὸ ἔργο τοῦ Λίγκελ "Ἰβάν Ἰβάνοβιτς". Ἀπὸ 2 Αὐγούστου ὡς 14 Σεπτέμβρη θίασος Π. Φυσσούν με τὸ ἔργο τοῦ Δ. Κολλάτου "Ὁ Ἅγιος Πρεβέζης".

¶ ΦΛΟΡΙΝΤΑ (Πάντζας, Ἀτζολετάκη): "Αρχισε 27 Μᾶη με τὴν κωμωδία τοῦ Κ. Παπαπέτρου "Ὁ,τι θέλει ἡ γυναίκα". Σταμάτησε 28/9.

ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ ΣΤΟΝ ΠΕΙΡΑΙΑ

¶ ΔΕΛΦΙΝΑΡΙΟ (Βλαχοπούλου, Μουστάκας, Παράβας, Μεταξόπουλος καὶ Βέγγος): "Αρχισε 7 'Ιούνη με τὴν ἐπιθεώρηση Κ. Νικολαΐδη - Γ. Καλαμίτση καὶ Ζᾶκ Ἰακωβίδη "Κάντε τους λιγάκι πρρρ". Σταμάτησε 28/9.

¶ ΘΕΑΤΡΟ ΚΟΚΚΙΝΙΑΣ (Δημοτικὸ Νικαίας): "Αρχισε 15 'Ιούλη με τὴν ἐπιθεώρηση Ἐ. Παπαθεοδώρου - Α. Ἀγγελάκη "Ἐντὸς ἐκτὸς κι ἐπὶ τὰ αὐτά". Σταμάτησε 30/8. (Χωρὶς εἰσιτήριο).

¶ ΠΕΙΡΑ-ΙΚΟ ΛΥΡΙΚΟ (Στυλιανοπούλου, Δεμίρης): Ἀπὸ 28 'Ιούνη ὡς 17 Αὐγούστου ἡ ἐπιθεώρηση Κ. Καραγιάννη - Γ. Πολίτη "Καρχαρίες καὶ μαρίδες, φουκαράδες καὶ ἀτάδες". Τραγούδι Κ. Νικολαΐδου - Νίτσα Μόλυ. Ἀπὸ 20 Αὐγούστου ὡς 5 'Οχτώβρη (με ἀλλαγὴς στὸ θίασο) ἡ ἐπιθεώρηση Κ. Καραγιάννη - Γ. Πολίτη "Χαβούζα, βακτηρίδια καὶ Ἅγιος Πρεβέζης".

ΘΕΑΤΡΟ ΑΒΕΡΩΦ: ΔΙΕΘΝΕΙΣ ΗΜΕΡΕΣ ΑΝΟΙΚΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

(Αὐγουστος 1980, ὀργάνωση ἀπὸ τὸ θίασο "Θεατρικὴ Συντεχνία")

● ROBERTO PARADA (Χιλή): "Ἡ ἀπολογία τοῦ Σωκράτη" 1 καὶ 2/8.

● ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟΣ ΚΑΡΑΓΚΙΟΖΗΣ (Σπαθάρης - Σαμιού): "Περσεὺς καὶ Ἄνδρομέδα" καὶ "Ὁ Γάμος τοῦ Μπαρμπαγιώργου" 4/8. "Ἀθανάσιος Διάκος" καὶ "Ὁ Καραγκιόζης προφήτης" 5/8.

● ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΣΥΝΤΕΧΝΙΑ: Β. Κορνάρου "Ἐρωτόκριτος" 6, 7 καὶ 8/8.

● TEATR 77 (Πολωνία): "Πάθος III" 10 - 13/8.

● TEATTERI PORQUETTAS (Φιλανδία): "Ζωὴ γυναίκα" 19 - 22/8.

● ΠΕΙΡΑΜΑΤΙΚΗ ΣΚΗΝΗ "ΤΕΧΝΗΣ" Θ/ΝΙΚΗΣ: Σαίξπηρ "Ὀνειρο Καλοκαιρινῆς Νύχτας" 24/8.

● THE MOVING PICTURE MIME SHOW (Μ. Βρετανία): "Ὁ Ἐπτά Σαμουράι" 26, 27 καὶ 28/8.

● ΠΑΙΔΙΚΗ ΒΡΑΔΙΑ, Κουκλοθέατρο "ΤΟ ΚΟΣΚΙΝΟ": "Τὰ ὄνειρα τοῦ κυρίου Μολονότι" 29/8.

● ΝΕΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΟΜΑΔΑ ΚΥΠΡΟΥ: Ἀντρού Παυλίδη "Τὸ Ἄντισκηνό" καὶ τῆς ομάδας ΑΛΕΠ Χιλῆς "Μιὰ φορὰ κι ἔναν καιρὸ" (μιονόπραχτα) 30 καὶ 31/8.



τα Ασπρα Σπίτια είναι ένα "χωριό" με 4.500 κατοίκους, 500 Ι.Χ., 6 γηπεδα τεννις, μοντέρνες μπουτικ και ετησιο φεστιβαλ

"Ασπρα Σπίτια. Τό βιοτικό επίπεδο και οι δυνατότητες της μεγαλούπολης χωρίς την πολυκοσμία, την μόλυνση, τό θόρυβο και τό άγχος.

Σκεφθείτε ένα «χωριό» πού διαθέτει: έμπορικό κέντρο, Τράπεζα, έφημερίδα, αίθουσα θεάτρου, δύο κινηματογράφους, καφετέρια, σχολή μπαλέττου, ινστιτούτο Ξένων Γλωσσών και πλήρη σειρά έκπαιδευτηρίων από Νηπιαγωγείο μέχρι Φροντιστήριο.

"Όπου οι άθλητικές εγκαταστάσεις περιλαμβάνουν γήπεδο ποδοσφαίρου με χόρτο, γήπεδα βόλλεϋ, μπάσκετ και τέννις, ιστιοπλοϊκά σκάφη, χιονοδρομικό κέντρο και σύγχρονο σκοπευτήριο.

"Ένα «χωριό» σχεδιασμένο από τόν Κωνσταντίνο Δοξιάδη, δίπλα στη θάλασσα, πνιγμένο στό πράσινο, όπου όλοι οι κάτοικοι — έπιστήμονες, εργάτες, νοικοκυρές, γονείς, φίλαθλοι, σκακιστές, πρόσκοποι, φιλότε-

χνοι — μέ τούς συλλόγους και τίς λέσχες τους συμμετέχουν δημιουργικά στην κοινωνική ζωή.

"Όταν πρωτοέφθασαν εδώ άπ' όλη τήν Έλλάδα οι άνθρωποι πού ήρθαν νά δουλέψουν στό 'Αλουμίνιο, όνειρευόντουσαν πότε θά γυρίσουν στόν τόπο τους.

Τώρα, οι πρώτοι συνταξιούχοι ζήτησαν νά μείνουν στό "Ασπρα Σπίτια...

ΑΛΟΥΜΙΝΙΟΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΕΚΔΗΛΩΣΕΙΣ ΥΠΑΛΛΗΛΩΝ ΥΠ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ

Μπορεί νά είναι αναπάντεχο, αλλά είναι αληθινό: Τό υπουργείο Οικονομικών δέν ἐπιβάλλει μόνον φόρους και οί οικονομικοί του υπάλληλοι δέν... κυνηγοῦν μόνον τούς φορολογούμενους! Τό υπουργείο Οικονομικών ἔχει πάρει μερικές ἐπαινετές πολιτιστικές πρωτοβουλίες, τουλάχιστον στό χῶρο του, και οί οικονομικοί υπάλληλοι – παρά τήν κάπως στεγνή «συναναστροφή» τους μέ τούς ἀριθμούς – διατηροῦν καλλιτεχνικές εὐαισθησίες και, τίς ἐλεύθερες ὥρες τους, καταγίνονται μέ τήν ἐπιστημονική μελέτη, τή λογοτεχνία, τή ζωγραφική, τήν καλλιτεχνική φωτογραφία.

Ἄκόμα πιό παρήγορο εἶναι ὅτι οί ἐπικεφαλῆς τοῦ υπουργείου, ὄχι μόνον δέν εἶδαν μέ κακό μάτι τίς εὐαισθησίες αὐτές τῶν υπαλλήλων, ἀλλά μέ μιά σειρά ἀπό μέτρα τίς ἐνισχύουν και τίς ἀναδεικνύουν. Καί ὄχι μόνον θεωρητικά, ἀλλά και πρακτικά, μέ τήν προκήρυξη ἀξιολόγων οἰκονομικῶν βραβείων.

Ἐπολογίζεται ὅτι οί καλλιτέχνες υπάλληλοι τοῦ υπουργείου Οικονομικῶν ἀνέρχονται στοὺς 100 και οί λογοτέχνες στοὺς 60. Ἡ δέ συμμετοχή τους, στίς καλλιτεχνικές ἐκθέσεις και τούς λογοτεχνικούς διαγωνισμούς πού ὀργανώνει τό υπουργείο, φτάνει τό 90%. Πέραν τῶν λογοτεχνικῶν διαγωνισμῶν, προκηρύσσονται και διαγωνισμοί ἐπιστημονικῶν μελετῶν. Σέ ὅλες αὐτές τίς ἐκδηλώσεις, οί ἐπιτροπές κρίσεως ἀπαρτίζονται ἀπό ἐπαγγελματίες καλλιτέχνες και λογοτέχνες, πού ἐκπροσωποῦν τό Καλλιτεχνικό Ἐπιμελητήριο, και τά λογοτεχνικά σωματεία και γιά τίς οικονομικές μελέτες κριτές εἶναι οἰκονομολόγοι καθηγητές τῶν Α.Ε.Ι.

Στό διαγωνισμό ἐπιστημονικῶν ἐρευνῶν τοῦ 1980, μέ θέματα α) Ἡ σχέση ἀμέσων και ἐμμέσων φόρων και β) Ἀπλουστεύσεις φοροτεχνικῶν διαδικασιῶν, τά προκηρυχθέντα βραβεῖα ἦταν, χωριστά γιά κάθε θέμα, ἀπό 40, 30 και 20 χιλιάδες δραχμές.

Ἐπιβάλλεται νά ἀναφερθεῖ ὅτι στίς πολιτιστικές προσπάθειες τοῦ υπουργείου Οικονομικῶν ἀνήκει και ἡ πασίγνωστη και πολυβραβευμένη, ἐντός και ἐκτός τῆς Ἑλλάδος, Χορωδία υπαλλήλων του.

ΤΑ ΒΡΑΒΕΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΚΑΙ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στις αρχές Δεκεμβρίου πραγματοποιήθηκαν στο Ζάππειο Μέγαρο ή 4η Καλλιτεχνική Έκθεση έργων ζωγραφικής και φωτογραφίας και ή 3η Λογοτεχνικού Βιβλίου του υπουργείου Οικονομικών. Οι εκθέσεις αυτές γίνονται στα πλαίσια ενός προγράμματος πολιτιστικών εκδηλώσεων, που έχουν σκοπό να φέρουν στο προσκήνιο τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες των υπαλλήλων του υπουργείου Οικονομικών και να δείξουν στο ευρύτερο κοινό την ευαισθησία που διακρίνει τους οικονομικούς υπαλλήλους, παρά την αντίθετη αντίληψη που επικρατεί. Φέτος απονεμήθηκαν τα βραβεία:

● Βραβεία ανέκδοτων λογοτεχνικών έργων

- ΠΟΙΗΣΗ: Το Β' βραβείο 20.000 δρχ. στην κ. Άννα Μπουρατζή-Θώδα. Το Γ' βραβείο 10.000 δρχ. στον κ. Γιάννη Κλωνάρη. - ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ: Το Β' βραβείο 20.000 δρχ. στον κ. Βασίλειο Πάσχο. Το Γ' βραβείο 10.000 δρχ. στον κ. Κωνστ. Μωραίτη.

● Βραβεία εκδοθέντων λογοτεχνικών έργων

- ΠΟΙΗΣΗ: Το Α' βραβείο 30.000 δρχ. στον κ. Άλέξη Ζερβάνο. Το Β' βραβείο 20.000 δρχ. στον κ. Άνδρέα Γαλανόπουλο. - ΠΕΖΟΣ ΛΟΓΟΣ: Το Α' βραβείο 30.000 δρχ. στον κ. Άντώνη Σταφυλάκη. Το Β' βραβείο 20.000 δρχ. στον κ. Ίωάννη Δημητρομανωλάκη.

● Βραβεία ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

- Το Α' βραβείο δρχ. 20.000 στον κ. Γρηγόριο Κουσουλό. Το Β' βραβείο δρχ. 15.000 στην κ. Ειρήνη Τερζή-Βασιλειάδου. Το Γ' βραβείο δρχ. 10.000 στον κ. Δημήτριο Τηγανίτη.

● Βραβεία έγχρωμης ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Το Α' βραβείο 10.000 δρχ. στον κ. Νικόλαο Σαραβάνο. Το Β' βραβείο 7.000 δρχ. στον κ. Νικόλαο Λογκαράκη. Το Γ' βραβείο 5.000 δρχ. στον κ. Γεώργιο Κατσαίτη.

● Βραβεία μονόχρωμης ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Το Α' βραβείο 10.000 στον κ. Στυλιανό Ζέρβα. Το Β' βραβείο 7.000 στον κ. Μιχαήλ Στάρα. Το Γ' βραβείο 5.000 στον κ. Κωνστ. Σταυρακάκη.




Rosenthal

studio-line



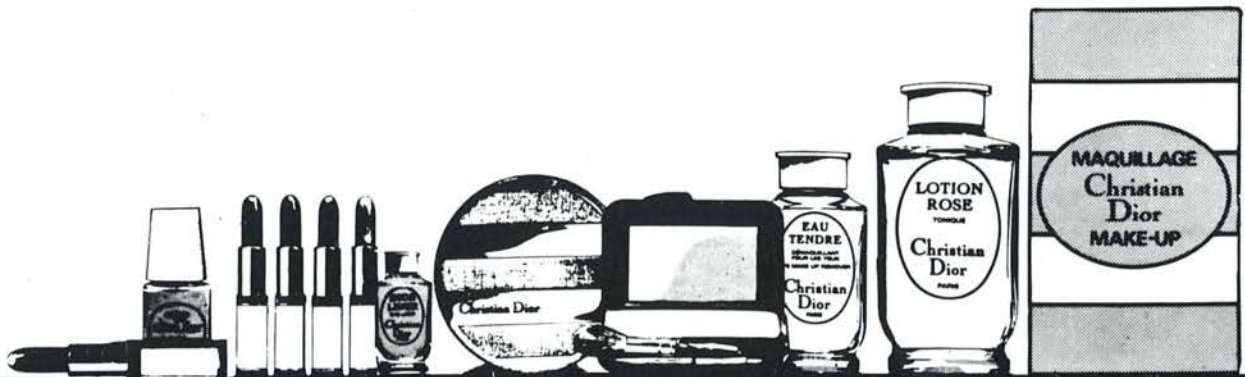
Οί πορσελάνες *Rosenthal* στο ειδικό τμήμα του καταστήματος **AKPON**

Christian Dior

PARIS



PARFUMS / MAQUILLAGE



και πάλι τὰ
ομόλογα
ΕΤΒΑ
δίνουν τὸ
μεγαλύτερο τόκο

Τώρα διατίθενται τίτλοι:

- Δραχμῶν: 5.000, 25.000, 50.000, 100.000, 250.000, ἐπιτοκίου **18%**
- Δραχμῶν: 300.000, 350.000, 400.000, 450.000, ἐπιτοκίου **19%**
- Δραχμῶν: 500.000, 600.000, 700.000, 800.000, 900.000, ἐπιτοκίου **21%**
- Δραχμῶν: 100.000, 1.100.000, 1.200.000, 1.300.000,
1.400.000, 1.500.000, 1.600.000, 1.700.000,
1.800.000, 1.900.000, ἐπιτοκίου **23%**

Παραδείγματα: ἐτήσιας ἀποδόσεως τῶν ὁμολόγων

Τίτλος	Ἐπιτόκιο	Τόκος	Τίτλος	Ἐπιτόκιο	Τόκος
100.000	18%	18.000	500.000	21%	105.000
400.000	21%	76.000	1.000.000	23%	230.000

ὁμόλογα

ΕΤΒΑ

ἀνώνυμα

ἀφορολόγητα

ρευστοποιούμενα

Θὰ τὰ βρεῖτε ἐκτός ἀπὸ τὰ καταστήματα τῆς ΕΤΒΑ στὶς ἐμπορικές Τράπεζες,
στὸ Ταχυδρομικὸ Ταμιευτήριον, στὸ Χρηματιστήριον καὶ στὴν Ἑλληνικὴ Ἐται-
ρία Ἐπενδύσεων Χαρτοφυλακίου

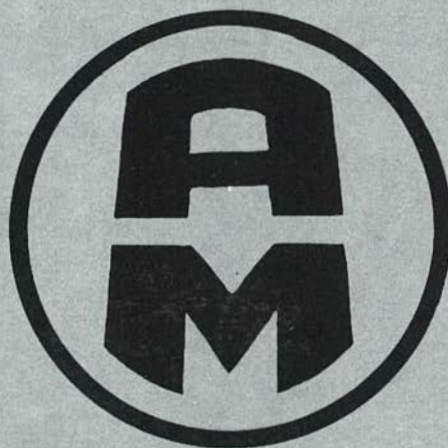
Aachener und Münchener Versicherung
Aktiengesellschaft

ΑΧΕΝ ΚΑΙ ΜΟΝΑΧΟΝ
ΓΕΡΜΑΝΙΚΗ ΑΣΦΑΛΙΣΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ
ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ
1825

ΚΑΤΑΒΕΒΛΗΜΕΝΟΝ ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ
2.000.000.000 ΔΡΧ. ↔ Γ.Μ. 88.000.000

ΤΑΚΤΙΚΑ ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ
2.000.000.000 ΔΡΧ. ↔ Γ.Μ. 88.000.000

ΔΙΑΦΟΡΑ ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ
151.520.000.000 ΔΡΧ. ↔ Γ.Μ. 688.729.000



VERSICHERUNGEN

ΣΕ ΣΥΝΕΡΓΑΣΙΑ ΜΕ ΤΟ ΣΥΓΚΡΟΤΗΜΑ
ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΠΛΥΤΑ
ΕΚΑΤΟ ΧΡΟΝΙΑ ΧΩΡΙΣ ΔΙΑΚΟΠΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΣΦΑΛΕΙΑ ΣΑΣ



Φροντίδα για καλύτερη διατροφή

Όλο και περισσότερο αναζητάμε την υγιεινή ζωή. Με στενότερη επαφή με τη φύση, με καλύτερη διατροφή.

Το 1/3 περίπου των μηνιαίων εξόδων ενός νοικοκυριού, ξοδεύεται για είδη διατροφής (αυτό προέκυψε από έρευνες). Τι τρώμε όμως; Η απομάκρυνση από τα χωριά όπου βρίσκονται οι «πηγές» των τροφών και η συγκέντρωση στα μεγάλα αστικά κέντρα, ο νέος τρόπος ζωής του αιώνα μας και η άνοδος του βιοτικού επιπέδου, δημιούργησαν νέες, σύνθετες ανάγκες διατροφής του ανθρώπου.

Τις ανάγκες αυτές ανέλαβε να καλύψει η σύγχρονη διαιτολογία με νέα προϊόντα και παράλληλα ή ανάπτυξη της τεχνολογίας που επιτρέπει την τυποποίηση των τροφών.

Πάνω σ' αυτά τα δύο, δηλαδή, σύγχρονη διαιτολογία και τυποποίηση, στηρίχθηκε η φροντίδα και η προσπάθεια της ΕΛΑΪΣ, για την καλύτερη διατροφή της Έλληνικής οικογένειας.

Φροντίδα και προσπάθεια που άρχισε το 1920 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα.

Τα προϊόντα της παράγονται σε σύγχρονες εγκαταστάσεις, αυτόματα, γρήγορα και σε μεγάλες ποσότητες, έτσι πού να ικανοποιούν και τον πιο απαιτητικό καταναλωτή. Και το σημαντικότερο. Με την εγγύηση σταθερής, υψηλής και ήλεγμμένης ποιότητας ΕΛΑΪΣ. (Ποιά νοικοκυρά δεν μαγειρεύει με Νέα Φυτίνη και ποιο παιδί δεν τρώει Νέο Βιτάμ στο ψωμί του;). Τα προϊόντα Νέα Φυτίνη, Νέο Βιτάμ, Super Fresco, Brio, Τοπάν, Έλφινο, έχουν διαδοθεί σ' όλη την Ελλάδα με την εγγύηση ποιότητας ΕΛΑΪΣ. Μια εγγύηση πού έγινε, πλέον, συνείδηση στο καταναλωτικό κοινό και πού εμπνέει εμπιστοσύνη για κάθε ένα από αυτά.

Έμπιστοσύνη ότι δημιουργήθηκαν με φροντίδα για καλύτερη διατροφή, από την ΕΛΑΪΣ.



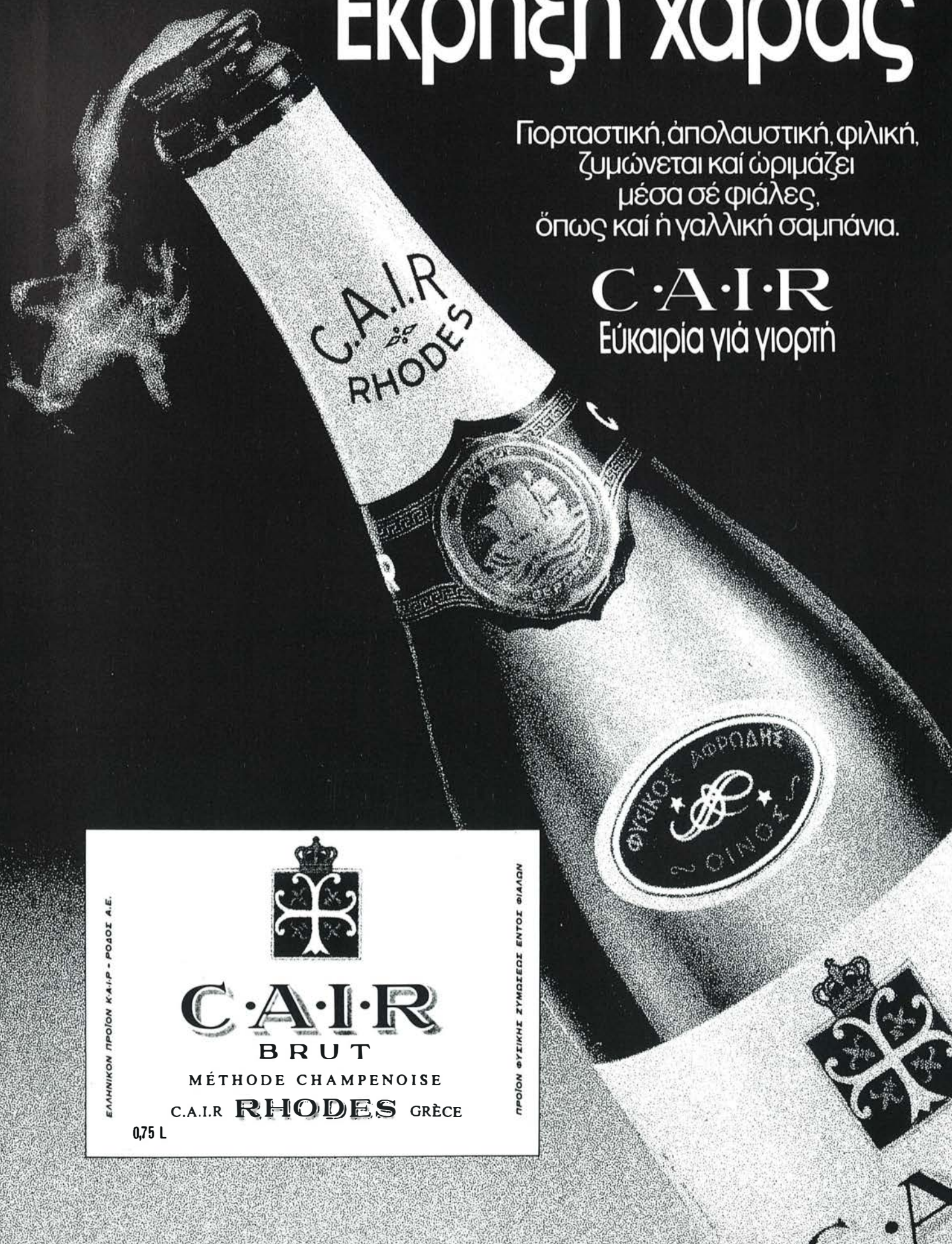
ΕΛΑΪΣ Α.Ε.
Φροντίδα για καλύτερη διατροφή

NEO BITAM - SUPER FRESCO - BRIO - NEA ΦΥΤΙΝΗ - ΤΟΠΑΝ - ΕΛΦΙΝΟ. ΕΛΑΙΟΛΑΔΑ: ΑΛΤΙΣ - ΦΛΟΡΙΝΑ.

“Έκρηξη χαράς

Γορταστική, απολαυστική, φιλική,
ζυμώνεται και ώριμάζει
μέσα σε φιάλες,
όπως και η γαλλική σαμπάνια.

C·A·I·R
Εύκαιρία για γιορτή



ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΠΡΟΪΟΝ Κ.Α.Ι.Ρ. - ΡΟΔΟΣ Α.Ε.



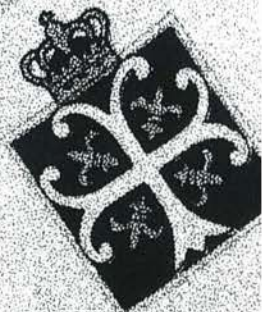
C·A·I·R
BRUT

MÉTHODE CHAMPENOISE

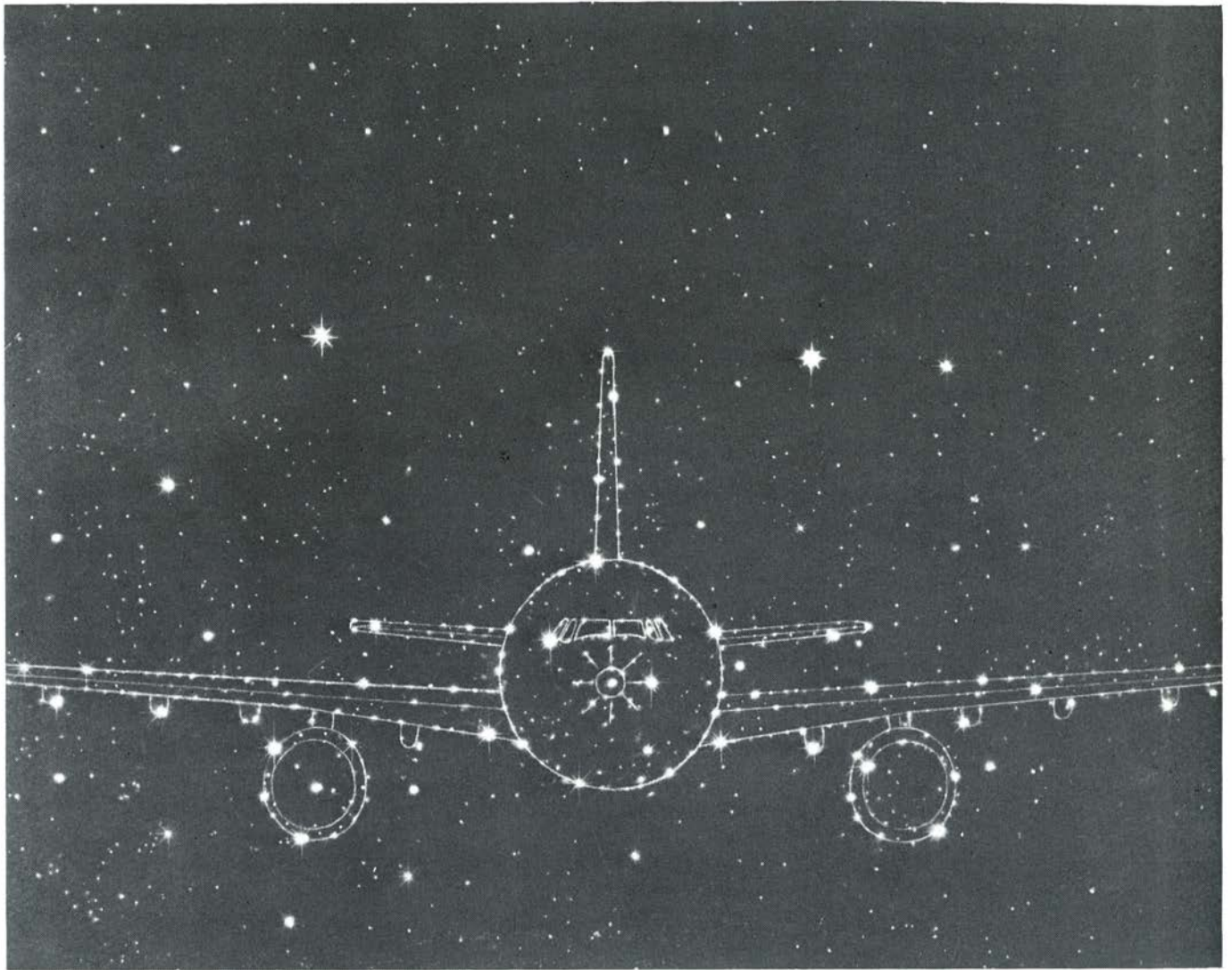
C.A.I.R RHODES GRÈCE

0,75 L

ΠΡΟΪΟΝ ΦΥΣΙΚΗΣ ΖΥΜΩΣΕΩΣ ΕΝΤΟΣ ΦΙΑΛΩΝ



C·A



Ἡ Ὀλυμπιακή κατακτά τοὺς αἰθέρες με νέο στυλ

Ἀπολαῦστε ἓνα πραγματικά
μοντέρνο ταξίδι με τὰ AIRBUS A300
τῆς Ὀλυμπιακῆς Ἀεροπορίας.

Ἄπλετος χώρος γιὰ σᾶς καὶ τὶς
ἀποσκευές σας. Λιγότερος θόρυβος.

Πολυτέλεια. Ἄν προσθέσετε
καὶ τὴν Ὀλυμπιακὴ φιλοξενία,
καὶ τὴν ἄνεση ἑνὸς ἀποκλειστικὰ
δικοῦ μας ἀεροσταθμοῦ στὴν Ἀθήνα,

γιὰ τὶς ἄμεσες ἀνταποκρίσεις σας
ἑσωτερικοῦ-ἐξωτερικοῦ, ἔχετε ἓνα
τελείως διαφορετικὸ ταξίδι.

Γιὰ δουλειὰ ἢ γιὰ ἀναψυχὴ, ὁ ἐπι-
βάτης μας, πρώτης ἢ οἰκονομικῆς θέ-
σεως, ἔχει μίᾳ ἀξέχαστη ἐμπειρία,
εἴτε πετᾷ σὸ ἐσωτερικὸ, εἴτε πρὸς
τὰ μεγάλα κέντρα τῆς Εὐρώπης.



ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ
ΑΕΡΟΠΟΡΙΑ

Airbus A300



**ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ
ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ**

Μία μοντέρνα
Τράπεζα
μέ πολύ
μεγάλη παράδοση



□ Ε. 69.72

 **select**

χατζητριανταφύλλου

DELIKATESSEN

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 10

ΚΑΝΑΦΗ 26

ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ



ΜΕΛΕΤΕΣ ΤΗΣ ΔΙΕΥΘΥΝΣΗΣ ΜΕΛΕΤΩΝ ΚΑΙ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑΤΙΣΜΟΥ ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΡΟΤΙΚΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑ

1. Ν. Μπαλτά: Ο ΡΟΛΟΣ ΤΟΥ ΚΡΑΤΙΚΟΥ ΠΑΡΕΜΒΑΤΙΣΜΟΥ ΣΤΗΝ ΟΠΩΡΟΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ (Δρχ. 140).
2. Π. Ρέππα: ΠΡΟΣΔΙΟΡΙΣΤΙΚΟΙ ΠΑΡΑΓΟΝΤΕΣ ΤΗΣ ΜΕΤΑΚΙΝΗΣΗΣ ΤΟΥ ΠΛΗΘΥΣΜΟΥ ΤΗΣ ΥΠΑΙΘΡΟΥ (Δρχ. 140).
3. Ν. Θέμελη - Δ. Μυλωνάκη: Η ΑΤΕ ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΗΣ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑΣ (Δρχ. 140).
4. Δ. Μυλωνάκη - Ν. Θέμελη
καί συνεργατών ΚΕΙΜΕΝΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΕΩΡΓΙΑ ΤΗΝ ΕΝΤΑΞΗ ΚΑΙ ΤΗΝ Α.Τ.Ε. (Δρχ. 140).
5. Στ. 'Απέργη: ΑΝΑΔΙΑΡΘΡΩΣΗ ΤΗΣ ΑΓΡΟΤΙΚΗΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ (Δρχ. 160).
6. Ν. Λεβέντη - Μ. Σακέλλη: ΜΕΓΕΘΟΣ ΠΟΛΥΤΕΜΑΧΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΤΩΝ ΓΕΩΡΓΙΚΩΝ ΕΚΜΕΤΑΛΛΕΥΣΕΩΝ (Δρχ. 200).
7. Χρ. Παπαθανασίου και
συνεργατών ΤΟ ΣΥΣΤΗΜΑ ΕΜΠΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΚΙΝΗΣΕΩΣ ΤΩΝ ΟΠΩΡΟΚΗΠΕΥΤΙΚΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ (Δρχ. 200).
8. Βασ. Καραποστόλη: ΠΡΟΤΥΠΑ ΚΑΤΑΝΑΛΩΣΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΥΠΑΙΘΡΟ (Δρχ. 250).
9. Ν. Μπαλτά - Β. Δρούγκα: ΕΜΠΕΙΡΙΚΗ ΔΙΕΡΕΥΝΗΣΗ ΤΗΣ ΑΠΟΤΑΜΙΕΥΤΙΚΗΣ ΣΥΜΠΕΡΙΦΟΡΑΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΖΗΤΗΣΗΣ ΚΑΤΑΘΕΣΕΩΝ ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΙΔΙΩΤΕΣ (Δρχ. 250).
10. Δ. Μηλιάκου: Η ΕΛΑΙΟΚΑΛΛΙΕΡΓΕΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΣΤΗΝ ΕΟΚ (ΙΤΑΛΙΑ) ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΥΠΟ ΕΝΤΑΞΗ ΣΤΗΝ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ ΧΩΡΕΣ (Δρχ. 250).

Διάθεση: Τμήμα Δημοσίων Σχέσεων
(Έδουάρδου Λώ 19, Αθήνα, τηλ. 32.33.442),
Κεντρικά βιβλιοπωλεία Αθήνας, Θεσσαλονίκης,
Πάτρας, Ηρακλείου, Λάρισας, Ίωαννίνων.

ΠΡΟΣΦΑΤΕΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ

Μορφωτικού Ίδρύματος Εθνικής Τραπέζης

Βιβλιοθήκη Γενικής Παιδείας

Δ.Ρ. Θεοχάρη, *Νεολιθικός Πολιτισμός*
(17×24), σσ.

Βάσου Καραγιώργη, *Άρχαία Κύπρος – Από
τή Νεολιθική εποχή ως τό τέλος
της Ρωμαϊκής*
(17×24), σσ. 151 + πίν.,
εικ. Έγχρ. 21, Α/Μ 250

Δρχ. 300

Wolfgang Schadowaldt, *Άπό τόν κόσμο και
τό Έργο του Όμηρου*

Α' *Τό όμηρικό ζήτημα*
Μετ. Φάνης Ι. Κακριδής
(14×21), σσ. 284 + 28 Α/Μ εικ.

Δρχ. 370

C. M. Bowra, *Άρχαία έλληνική λυρική ποίηση*

Α' *Άλκμάν, Στησίχορος, Άλκαίος, Σαπφώ*
Μετ. Γιάννης Καζάζης
(14×21), σσ. 408

Δρχ. 450

Paul Lemerle, *Ό πρώτος βυζαντινός ούμανισμός*
Μετ. Μ. Νυσταζοπούλου - Πελεκίδου

«*Encyclopédie de la Pléiade*», *Ίστορία
και μέθοδοι της:*

- *Γενικά προβλήματα*
Μετ. Έλένη Στεφανάκη
(14×21), σσ. 475

Δρχ. 450

- *Όι μαρτυρίες και ή κριτική τους
άξιοποίηση*
Μετ. Χρίστος Παπάζογλου
(14×21), σσ. 354

Δρχ. 350

- *Παραδοσιακές βοηθητικές έπιστήμες.
Γραπτές μαρτυρίες*
Μετ. Έλένη Στεφανάκη

«*Encyclopédie de la Pléiade*», *Ίστορία
τής Φιλοσοφίας:*

Α' *Ό Καντιανή Έπανάσταση*
Μετ. Κυριάκος Σ. Κατσιμάνης
(14×21), σσ. 305

Δρχ. 250

Β' *19ος αιώνας: Ρομαντικοί - Κοινωνιολόγοι*
Μετ. Τίτος Πατρίκιος
Παύλος Χριστοδουλίδης
(14×21), σσ. 379

Δρχ. 350

Γ' *19ος-20ός αιώνας: Ό Έξελικτική
Φιλοσοφία.*

Έθνικές Φιλοσοφικές Σχολές
Μετ. Μαριλίτσα Μητσού - Παππά
(14×21), σσ. 334

Δρχ. 300

W. Windelband & H. Heimsöeth, *Έγχειρίδιο
Ίστορίας τής Φιλοσοφίας:*

Α' *Ό φιλοσοφία τών άρχαίων Έλλήνων.
Ό φιλοσοφία τών έλληνοιστικών
και ρωμαϊκών χρόνων*
Μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλος
(14×21), σσ. 342

Δρχ. 350

Μελέτες Οικονομικής Ίστορίας

Γιώργου Δερτιλή, *Τό ζήτημα τών τραπεζών*

*(1871-1873). Οικονομική και πολιτική
διαμάχη στην Έλλάδα του 19' αιώνα*
(14×21), σσ. κα' + 355 + 37 εικ.

Δρχ. 350

Ι.Α. Βαλωρίτου, *Ίστορία τής Έθνικής
Τραπέζης τής Έλλάδος (1842-1902)*
(20×28), σσ. 10 + 352 + η' + πίν.

Δρχ. 600

*Εύρετήριο του Γενικού Άρχείου
τής Έθνικής Τραπέζης*

(17×24), σσ. 224 + εικ. Α/Μ 33

Δρχ. 200

Νεοελληνική Προσωπογραφία

Ε.Π. Παπανούτσου, *Α. Δελημούζος (Ό ζωή του -
Έπιλογή από τό Έργο του)*

(14×21), σσ. 299+ εικ. Α/Μ 6

Δρχ. 300

Λευκώματα

Κάρλ Κρατσαίξεν, *Προσωπογραφίες
Έλλήνων και φιλελλήνων άγωνιστών*
(Προλεγόμενα Π. Πρεβελάκη)

(33×44), σσ. 16 + 14,
σχέδια 16, λιθογραφίες 28

Δρχ. 1.300

*Πινακοθήκη και Γλυπτοθήκη του Μορφωτικού
Ίδρύματος τής Έθνικής Τραπέζης στη
Θεσσαλονίκη*

31 Έγχρωμοι πίν. 35×39 εκ.

Δρχ. 400

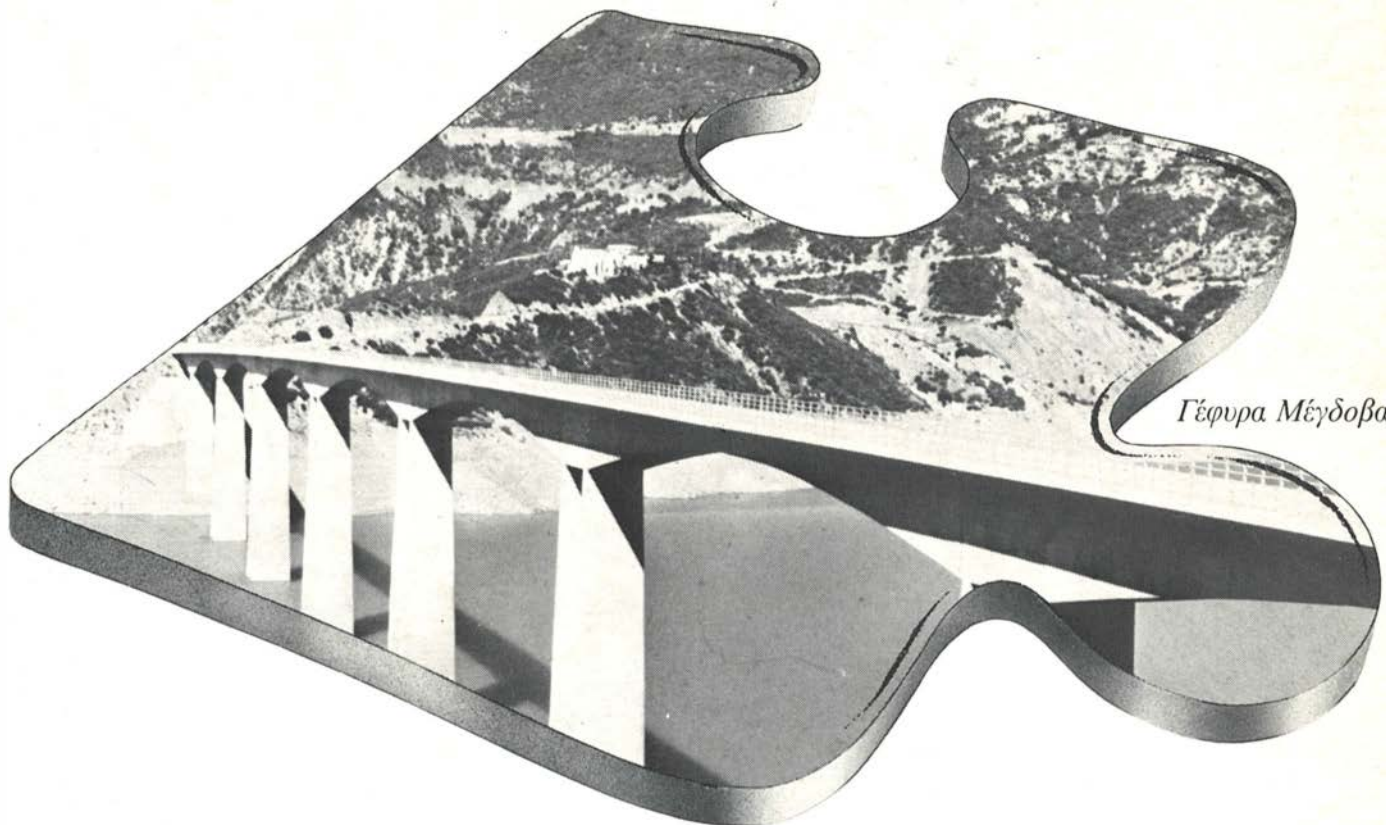
Χρίστου και Σέμνης Καρούζου, *Θησαυροί του
Άρχαιολογικού Μουσείου Άθηνών*
(25 × 30), σσ.

Σημείωση: Τά βιβλιοδετημένα άντίτυπα έπιβαρύνονται
μέ 150 δραχμές

Πωλούνται σέ όλα τά βιβλιοπωλεία

Κεντρική Διάθεση: Πλατεία Μητροπόλεως 3, 2ος όροφος (τηλ. 32.21.337)
Πρατήριο: Έθνική Τράπεζα, Καραγεώργη Σερβίας 2 (Πλατεία Συντάγματος)

Τά έσοδα από τίς πωλήσεις διατίθενται γιά πολιτιστικούς σκοπούς



Γέφυρα Μέγδοβα

ΑΡΧΙΡΟΔΟΝ

έπειδή υπάρχουν μεγάλα έργα

ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΣΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟ:

- ΛΙΜΕΝΙΚΑ ΕΡΓΑ ● ΕΡΓΑ ΥΔΡΕΥΣΕΩΣ ΚΑΙ ΑΡΔΕΥΤΙΚΑ ● ΦΡΑΓΜΑΤΑ ● ΟΔΟΠΟΪΑ
- ΑΕΡΟΔΡΟΜΙΑ ● ΑΠΟΧΕΤΕΥΤΙΚΑ ● ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΕΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ ● ΟΙΚΟΔΟΜΙΚΑ
- ΗΛΕΚΤΡΟΜΗΧΑΝΙΚΑ ΕΡΓΑ



ARCHIRODON CONSTRUCTION (OVERSEAS) CO. S.A.

ΒΟΥΚΟΥΡΕΣΤΙΟΥ 15, ΑΘΗΝΑ 134, ΤΗΛ. 360.7511 - 360.9511 - 360.7711 ΤΕΛΕΞ: 214838 ARCO GR., ΤΗΛΕΓΡ. Δ/ΣΗ: ARCHIRODON

**ΤΡΙΠΛΟ ΤΕΥΧΟΣ
ΔΡΑΧΜΕΣ 300**