



ΘΕΑΤΡΟ 31

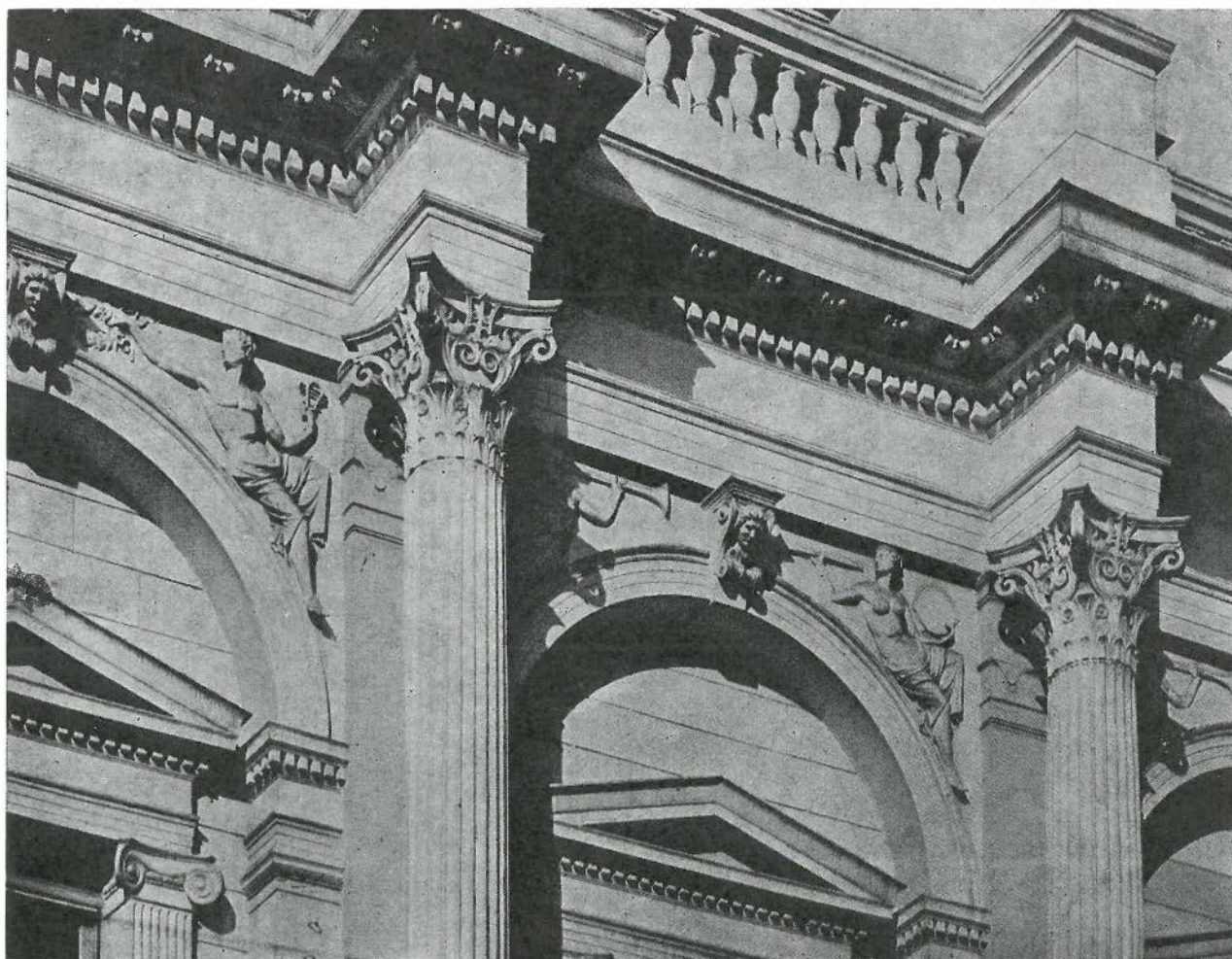
“ΑΛΕΚΤΩΡ”



ΤΟ ΕΥΓΕΝΕΣΤΕΡΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΙΓΑΡΕΤΤΟ

Γ.Α.ΚΕΡΑΝΗΣ Α.Ε.

Η ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΗ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ



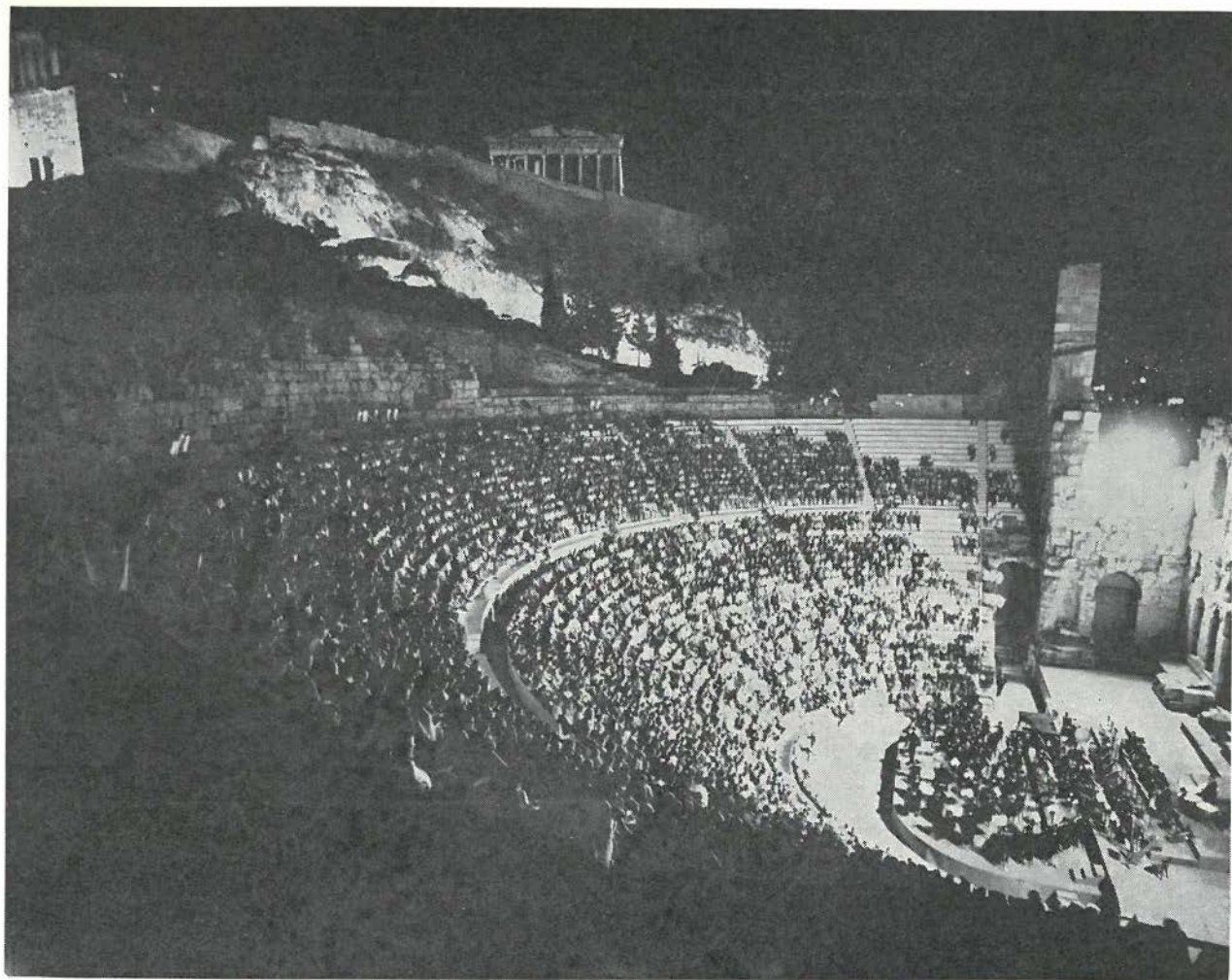
Λεπτομέρεια από την πρόσοψη του Βασιλικού Θεάτρου 'Αθηνών

“Υστερα από την περυσινή λαμπρή έκδοση των έργων του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου Χατζημιχαήλ, η ‘Εμπορική Τράπεζα της ‘Ελλάδος εξέδωσε έφετος έναν όγκωδέστατο τόμο, τριακοσίων περίπου σελίδων, με 270 καλλιτεχνικές φωτογραφίες και σχέδια, που δίνουν την πιό συγκροτημένη εικόνα της Νεοκλασσικής ‘Αρχιτεκτονικής στην ‘Ελλάδα. Την πολύτιμη έκδοση προλογίζει ο Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της ‘Εμπορικής Τραπεζής, καθηγητής κ. Στρατής ‘Ανδρεάδης. ‘Ο κ. καθηγητής αναφέρει μεταξύ άλλων και τὰ ἐξῆς: «Κτηριακαί μορφαί, συνυφασμένοι με τόν ρομαντισμόν που έπεκράτησε κατά τόν παρελθόντα αιώνα εις όλόκληρον τήν Εὐρώπην, παραδεδεγμένοι και προσφιλείς, που έπλασιώναν τὰς έκδηλώσεις τῆς έλληνικῆς ζωῆς και έδιδαν μιαν ιδιαιτέραν φυσιογνωμίαν εις τήν Πρωτεύουσαν κυρίως, και εις ώρισμένα άλλα αστικά κέντρα, εξαφανίζονται ή μία μετά τήν άλλην. ‘Ο κίνδυνος όλοκληρωτικού άφανισμού σπουδαίων και ιστορικῆς σημασίας οίκοδομημάτων, πρό παντός ιδιωτικῶν, είναι σχεδόν βέβαιος και άμεσος... ‘Από τοῦ 1959 ή ‘Εμπορική Τράπεζα τῆς ‘Ελλάδος, έντός τοῦ πλαισίου τοῦ ενδιαφέροντός της διά κάθε έκδήλωσιν τῆς ‘Ελληνικῆς Τέχνης, άπεφάσισε νά αναλάβη τήν προσπάθειαν διασώσεως όσον τό δυνατόν περισσοτέρων νεοκλασσικῶν άρχιτεκτονικῶν στοιχείων τοῦ τόπου, διά τῆς όργανώσεως ένός φωτογραφικοῦ άρχείου, τό όποίον θά ήτο προσιτόν εις τοὺς ειδικούς, έπιστήμονας ή καλλιτέχνας. ‘Η άπλή όμως συγκέντρωσις φωτογραφιῶν δέν ήτο ό μόνος άντικειμενικός σκοπός εις τόν όποίον άπεβλέψαμεν. ‘Ετσι άπεφασίσθη νά δημοσιευθῇ, εις τήν σειράν τῶν καλλιτεχνικῶν έκδόσεων τῆς Τραπεζῆς, ιδιαίτερος τόμος με φωτογραφία από τὰ πλέον άντιπροσωπευτικά κτήρια, υπό τόν τίτλον «Νεοκλασσική ‘Αρχιτεκτονική στην ‘Ελλάδα».

ΕΚΔΟΣΙΣ ΤΗΣ ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΘΗΝΩΝ

ΙΟΥΝΙΟΣ - ΣΕΠΤΕΜΒΡΙΟΣ 1967

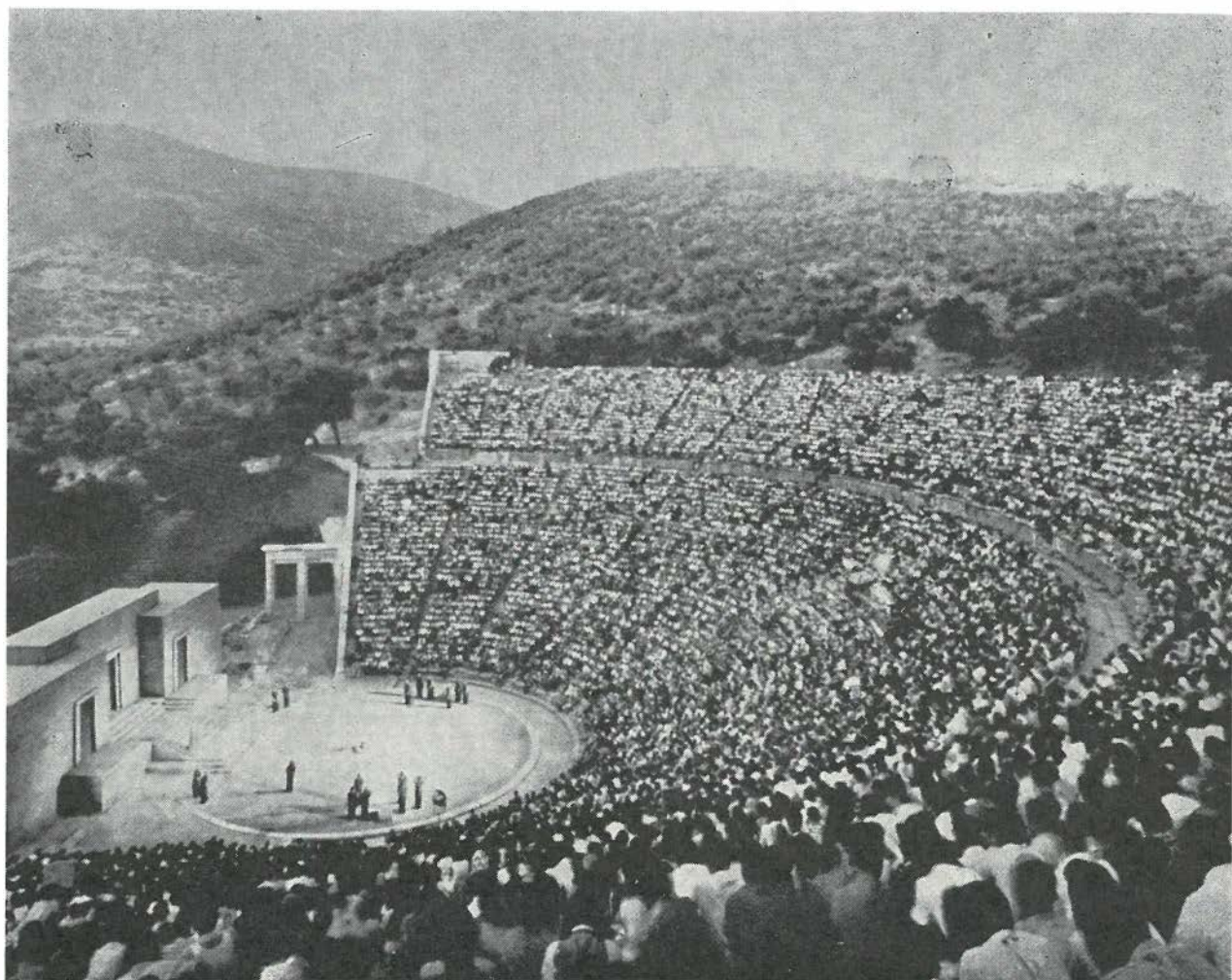


Η ΥΨΗΛΟΤΕΡΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΕΚΔΗΛΩΣΙΣ

ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ: ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ

ΕΠΙΔΑΥΡΙΑ 1967

25 ΙΟΥΝΙΟΥ - 23 ΙΟΥΛΙΟΥ



ΤΟ ΜΟΝΑΔΙΚΟ ΣΤΟΝ ΚΟΣΜΟ ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΑΡΧΑΙΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ

ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΕΘΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ
ΟΡΓΑΝΩΣΙΣ : ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΡΙΗΓΗΤΙΚΗ ΛΕΣΧΗ



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ συγχρονισμένη Τράπεζα

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ



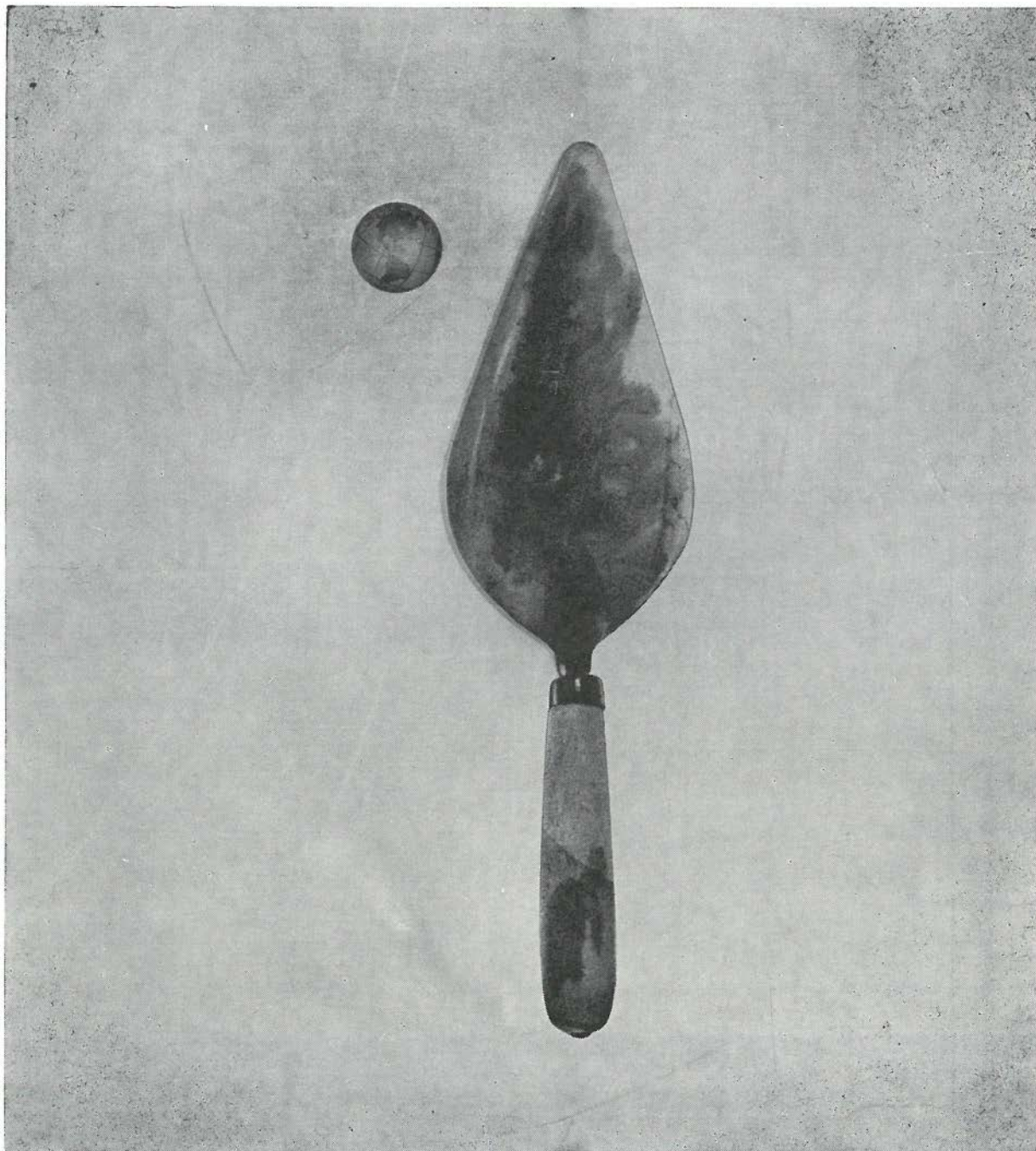


ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου ἐξυπηρετήσεως

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΔΙΟΙΚΗΤΙΚΟΥ ΣΥΜΒΟΥΛΙΟΥ
ΚΑΙ ΓΕΝΙΚΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ
ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ: ΣΤΡΑΤΗΣ Γ. ΑΝΔΡΕΑΔΗΣ





Το βασικό εργαλείο

Το βασικό εργαλείο για τη διατήρηση της ομαλής λειτουργίας των μηχανημάτων κατασκευών, είναι ή όρθη λίπανσις με τὰ λιπαντικά ποιότητος τῆς ESSO. Ἡ ESSO προσφέρει μιά μεγάλη σειρά ἀπὸ λιπαντικά γιὰ βαρέος τύπου μηχανήματα, τὰ ὅποια προέκυψαν ἀπὸ τὴς ἐρευνῆς τῆς ἐιδικῶς γιὰ νὰ δώσουν τὴ μεγαλύτερη δυνατὴ προστασία κατὰ τὼν φθορῶν πού προκαλοῦν οἱ ὑψηλές πιέσεις, ἡ σκόνη, τὸ νερὸ καὶ οἱ ἀκαθαρσίες. Ἡ ESSO προσφέρει ἐπίσης στοὺς πελάτες τῆς τὴν Ἐπιλοποιημένη Λίπανσις, ἕνα σχέδιο πού μειώνει σημαντικῶς τὸν ἀριθμὸ τῶν διαφόρων λιπαντικῶν πού ἀπαιτοῦνται γιὰ μιά ὀρισμένη ἐργασία. Βασικὸς σκοπὸς τῆς ESSO εἶναι ἡ προσφορὰ ἀρίστης ποιότητος πετρελαιοειδῶν καὶ φιλικῆς ἐξυπηρετήσεως. Γι' αὐτὸ ἡ ESSO εἶναι παγκοσμίως πρώτη σὲ προτίμησι.



παγκοσμίως πρώτη σὲ προτίμησι.



Ἡ ἐμπορία τῶν προϊόντων τῆς ESSO στὴν Ἑλλάδα εἶναι μιά ἀπὸ τὴς πολλῆς δραστηριότητος τοῦ Συγκροτήματος ἐταιριῶν τῆς ESSO PAPPAS, τὸ ὅποιο πραγματοποιεῖ αὐτὴ τὴ στιγμή στὴ χώρα μας μιά τεραστίαν βιομηχανικὴ ἐπένδυσι.

Χρόνος ΣΤ', Τεύχος 31
Γενάρης - Φλεβάρης 1967

Κεντρικά Γραφεία :
Παρνασσού 2, 6ος όροφος
(Πλατεία Αγίου Γεωργίου Καρύτση)

Τηλέφωνα :
Διεύθυνση (6-9 μ.μ.) : 232.222
Σύνταξη - Λογιστήριο
Συνδρομηταί : 222-555

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ Δρχ. 30
Συνδρομή έτησία Δρχ. 150
Φοιτητική έτησία Δρχ. 120
Έξωτερικοί : Δολλάρια 10
Όργανισμών κλπ. Δρχ. 500

*

Τυπογραφικές εγκαταστάσεις
Διονυσίας Παπαδοπούλου
Έπικούρου 20, τηλ. 312.505
Μονοτυπία : Νικ. Μπουλαχάνη
Αναξαγόρα 16, τηλεφ. 538.093

Όφσσετ : Τεχνογραφική Α.Ε.
Μαραθωνοδρόμου 119, Μαρούσι
Κλισέ : Γιάννης και Γ. Λάιος
Ρόμβης 23, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὅλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Παπαδοπούλου, Παρνασίδος 33

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ :



ΘΕΑΤΡΟ 31

Διόνυσος. Απόσπασμα από παρά-
σταση άμφωρέα του Κλεοφράδους.
(Μουσείον του Μονάχου, Νο 2.344)

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

ΜΕΛΕΤΕΣ και ΑΡΘΡΑ : ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ : 'Η 'Μήδεια' του Εϋριπίδη.
'Η μορφή και τὸ Δράμα σελ. 9

ΛΙΛΑΣ ΜΑΡΑΚΑ : Τὸ Θέατρο - ντοκουμέντο. 'Υποταγή
στὴν ἱστορική ἀλήθεια σελ. 22

LUDWIG MARCUSE : 'Αν δὲν ὑπῆρχε Κριτική. Αἰ-
ρετικές ἀπόψεις γιὰ ἓνα λειτουργήμα σελ. 27

ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ : 'Ο καλὸς ἄνθρωπος τοῦ 'Αουγκσ-
μπουργκ. 'Η ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ.
(Συνέχεια 4η) σελ. 30

ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ : ΠΑΥΛΟΥ ΜΑΤΕΣΙ : 'Η τελετή. Μονόπρακτο. Εἰκono-
γράφηση Μίνου 'Αργυράκη σελ. 44

ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ : ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ : Μία κραυγή στὴν ἔ-
ρημο : 'Ερνστ Τόλλερ : "Ζήτω, ζοῦμε !" σελ. 54

ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ : Τραγωδία με ντύμα κωμωδίας : Τὸ
'Μετέωρο' τοῦ Ντύρρενματ σελ. 57

ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ : Μία δημιουργία τῆς 'Εντβίξ Φε-
γιέρ : "'Η τρελλή τοῦ Σαγιό" σελ. 61

Προμηθευτεῖτε ἐγκαίρως τοὺς πέντε
πλήρεις τόμους τοῦ "ΘΕΑΤΡΟΥ,,

★ Διόνυσος, ὁ Θεὸς - πατέρας τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου

Τὸ "Θέατρο" ἀφιερώνει τὸ ἐξώφυλλο τοῦ πρώτου τεύχους τῆς νέας χρονιᾶς στοῦ Διόνυσου, τὸ Θεὸ - πατέρα τοῦ Ἑλληνικοῦ Θεάτρου. Αὐτὸ σημαίνει, φυσικά, πὼς ἀρνιόμαστε τὶς παλιές ἀπόψεις ποὺ ἀνακαλύπτονται ξανά καὶ ξανά κυκλοφοροῦν κ' ἐπιθυμοῦν ν' ἀποσυνδέσουν τὸ Θέατρο ἀπὸ τὸ Διόνυσου. Ἡ εἰκόνα τοῦ ἐξωφύλλου ἀνήκει σ' ἓναν ἀπὸ τοὺς πιὸ μεγάλους καλλιτέχνες τῆς ἀγγειογραφικῆς, τὸν γνωστὸ σὰ "ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδους" – τὸν καλλιτεχνικὸ, δηλαδή, συνεργάτη τοῦ πιὸ περίφημου ἀγγειοπλάστη τῆς Ἀθήνας. Ἡ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητα τοῦ ζωγράφου συμπίπτει μὲ τὶς ἀρχές τοῦ πέμπτου αἰῶνα, καὶ γιὰ τὴν ἀκρίβεια ἀνάμεσα στὰ 500 μὲ 480 π.Χ. Σ' ἓνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα καὶ ξανατονισμένα ἔργα του βρέθηκε καὶ τ' ὄνομά του Ἐπίκτιτος ("Ἐπίκτιτος ἔγραψεν"), ὅμοιο ἀκριβῶς μὲ τ' ὄνομα τοῦ πιὸ λαμπροῦ ἀγγειογράφου τῆς πρὶν ἀπ' αὐτὸν γενιᾶς (530–540 π.Χ.). Ἀνάμεσα στὰ πιὸ θαυμάσια ἔργα τοῦ Ἐπίκτιτου, τοῦ "ζωγράφου τοῦ Κλεοφράδους", εἶναι ἡ ἀγγειογραφία τοῦ ἀμφορέα τοῦ Μονάχου – ἀπ' ὅπου ὁ Διόνυσος τοῦ ἐξωφύλλου – ἡ "Ἰλίου πέρσις" σὲ ὕδρια τῆς Νάπολης, δυὸ περίφημοι κρατῆρες τῆς Ταρκυνίας κ.ἄ. Τὸ μνημειακὸ, μεγαλειῶδες σχέδιο, ἡ δυναμικὴ κυματιστὴ γραμμὴ, ἡ πλατύτητα τῆς σύνθεσης καὶ τὸ "πάθος" εἶναι τὰ κύρια γνωρίσματα τῆς τέχνης του. Ἐχει χαρακτηριστικὰ γραφεῖ: Εἶναι ὁ ἀγγειογράφος ποὺ στέκει πιὸ κοντὰ ἀπ' ὅλους στὴν ὑψηλὴ τέχνη τοῦ μεγάλου Πολύγνωτου. Σὲ κανένα συγκαιρινὸ τοῦ ἀγγειογράφου δὲ συναντιέται τέτοια δραματικὴ βαρύτητα καὶ τέτοιο ὕψος ὕψους. Ἡ κεφαλὴ τοῦ Διόνυσου, ποὺ δημοσιεύουμε μ' ἀπόλυτη χρωματικὴ πιστότητα, εἶναι ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἀγγειογραφικὴ παράσταση τοῦ Διόνυσου ἀνάμεσα σὲ Μαινάδες τοῦ ἀμφορέα ποὺ βρίσκεται στοῦ Museum Antiker Kleinkunst τοῦ Μονάχου (Nr. 2.344). Ἡ εἰκόνα ἔχει ἀναπαραχθεῖ ἀπὸ τὸ "Zanserd Jahre Griechische Vasenkunst" τῶν P. H. Arias – M. Hirmer, taf. XXX.



ΠΑΝΑΓΗ ΛΕΚΑΤΣΑ

Η 'ΜΗΔΕΙΑ' ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ

Η ΜΟΡΦΗ ΚΑΙ ΤΟ ΔΡΑΜΑ

“...Μ’ αυτό τὸ χέρι θὰ τὰ θάψω
στ’ ἁγιοτόπι τῆς Ἥρας τῆς Ἀκραίας,
μὴ καὶ θαμμένα ἄλλου μοῦ τὰ μολέψει
κανεὶς ὄχτρος ξεσκάβοντας τοὺς τάφους.
Καὶ πίστημὴ στὴ χώρα τοῦ Σισύφου
γιότη τὴ θὰ στήσω ἐδῶ κι ἁγιοπρασῖες,
νὰ στέκουν καθαρὸς τοῦ ἀνόσιου φόνου...”

§ 1. Κορινθιακὲς ἱερουργίες

Τὰ λόγια τῆς Μήδειας στὸ τέλος τοῦ δράματος ἀναφέρονται σὲ κάποιες ἱερουργίες τῆς κορινθιακῆς λατρείας τῆς Ἥρας. Ἐφτά παιδιὰ κ’ ἑπτὰ κόρες, ἀπὸ σπῆττα σημαντικά, τάζουνταν ἀπὸ τὴν πολιτεία νὰ ὑπερετοῦνε τὴ Θεὰ γιὰ ἓνα χρόνο. Τὸ λειτούργημα τοὺς εἶταν νὰ μένουν στὸ ἱερό τῆς Ἀκραίας Ἥρας, τῆς θεᾶς τῆς ἀκρόπολης, νὰ τελοῦν ὀρισμένες θυσίεις καὶ νὰ ψαλμωδοῦν κάποιο θρῆνο. Φοροῦσαν πένθιμα φορέματα κ’ εἶχανε κουρεμένα, σὲ σημάδι πένθους, τὰ μαλλιά τους. Οἱ ἱερουργίες (‘προθυσία’ φαίνεται καὶ θρῆνος ἡρωολατρικός) θὰ ‘τανε μέρος τῆς χρονιάτικης γιορτῆς τῆς Θεᾶς, τῶν Κορινθιακῶν ‘Ἡραίων’ ποὺ ‘χε κ’ ἐκείνη πένθιμο τὸν χαραχτήρα. (Ἡραία δὲ πένθιμος ἐορτὴ παρὰ Κορινθίους : Σχόλια στὸν Εὐριπίδη, Μῆδ. 1379). Οἱ ἱερουργίες αὐτὲς εἶχαν στηθεὶ (ἀπὸ τὴ Μήδεια κατὰ τὸν Εὐριπίδη, καὶ τοὺς Κορινθίους κατὰ τὰ Σχόλια), γιὰ καθαρμὸ τοῦ φόνου κ’ ἐξίλασμο τῶν σκοτωμένων παιδιῶν τῆς Μήδειας, ποὺ εἶταν θαμμένα στὸ ἱερό τοῦτο τῆς Ἥρας.

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

Οἱ ἐπιχώριοι μῦθοι εἶχανε τὴν Κόρινθο γιὰ πατρογονικὸ τῆς Μήδειας χτῆμα. Ὁ ἥλιος τὴν εἶχε δώσει τοῦ γιου τοῦ Αἰήτη ποῦ, φεύγοντας γιὰ τὴν Κολχίδα, τὴν ἐμπιστεύτηκε στὸν Βοῦνον. Ἀκολουθήσαν ἄλλοι βασιλιάδες, ὁ Ἐποπεύς καὶ ὁ Κόρινθος ὕστερά του. Σὰ διάβηκε κι αὐτός, οἱ Κορινθιοὶ κράξαν ἀπὸ τὴν ἰωλκὴ τὴ Μήδεια καὶ τὴν κάμαν βασίλισσα, κάνοντας ἔτσι καὶ τὸν Ἰάσωνα, τὸν ἀντρα τῆς, βασιλιά τους. Ἐνὰ περιστατικὸ ὁμως ἔφερε τὸ θάνατο τῶν παιδιῶν τῆς Μήδειας καὶ τὸ διωξιμὸ τῆς ἴδιας ἀπὸ τὴ χώρα. Ὅλα τοῦτα τὰ ἱστοροῦσε στὰ Κορινθιακὰ τοῦ ὁ ποιητῆς Εὐμήλος, ποὺ ἓνα κομμάτι τους ἀνακράτησαν τὰ Σχόλια στὸν Πίνδαρο (Ὁλ. 13, 74), καὶ τὴ συνέχεια τὴν παραφράζει ὁ Πausanias (2, 3, 10 κέ.). Τὸ περιστατικὸ ποῦ ἀναστάωσε τὴ βασιλεία τῆς Μήδειας καὶ τοῦ Ἰάσωνα, εἶταν ὁ θάνατος τῶν παιδιῶν τους. Γιὰ τὸ πῶς, τώρα, πεθάνανε τὰ παιδιὰ, ἔχουμε ἐπ’ἀλλήλης ἐκδοχὲς, ποὺ ἡ πρώτη, ποὺ καταβγαίνει ἀπὸ τὸν Εὐμήλο, δέχνη, θαρρῶ, τὴν καταγωγή καὶ τὴν ἀρχαία σημασία τοῦ μῦθου.

1. Ἀπὸ τοὺς δυὸ παροχευτὲς τῶν ‘Κορινθιακῶν’, ὁ Pausanias μιλᾷ σκεπασμένα : Κάθε παιδί τῆς ποὺ γεννιόνταν, ἡ Μήδεια τὸ κρυβὲ στὸ ναὸ τῆς Ἀκραίας Ἥρας γιὰ νὰ τὸ κάμει ἁθάνατο, εἶδε ὁμως τὶς ἐλπίδες τῆς νὰ γελιούνται. Τὴν ‘ἐπίασε’ μάλιστα ὁ Ἰάσωνας καί, κλείνοντας τ’ αὐτιά του στὶς ἱκεσίεις τῆς, ξαναγύρισε στὴν ἰωλκὴ, κ’ ἔφυγε ἀπὸ τὴν Κόρινθο κ’ ἐκείνη. Τὰ Σχόλια ὁμως στὸν Πίνδαρο λένε πιὸ καθαρά πῶς, ὅταν πεθάνανε τὰ παιδιὰ, οἱ Κορινθιοὶ τοὺς στήσαν λατρεία. Εἶναι φανερό πῶς ἡ Μήδεια ἐβάζε τὰ παιδιὰ

τῆς σὲ μιὰ μαγικὴ διαδικασίᾳ ποὺ ἀποσκοποῦσε τὴν ἀθανασία τους κ’ εἶχε σὰν ἀποτέλεσμα τὸ θάνατό τους. Ἡ πράξη τῆς παραινέθηκε ἀπὸ τὰξιμο τῆς Ἥρας, πῶς θὰ τῆς ἔκανε τὰ παιδιὰ τῆς ἀθάνατα (γιατὶ ἡ Μήδεια ἀπόκρουσε τὰ ἐρωτικὰ διαβήματα τοῦ Δία), ἓνα τὰξιμο ποὺ διπλόπαιζε ὥστόσο στὸ νόημα, προλέγοντας ὅχι τὴν ἀθανασία τῶν παιδιῶν μὰ τὶς θεϊκὲς τιμὲς (τιμὰς ἀθανάτων) ποὺ θὰ τοὺς ἔφερνε ὁ θάνατός τους. Ἡ ἀθανασία-κὴ διαδικασίᾳ μπορεῖ νὰ ‘τανε κ ἄ ψ ι μ ο τῶν παιδιῶν (ἔτσι ἡ Δήμητρα θέλει νὰ κάνει τὸν Δημοφῶντα ἀθάνατο), μπορεῖ καὶ β ρ ἄ σ ι μ ο (ἔτσι ἡ Μήδεια ξανακάνει νιούς τοὺς γέροντες), μὰ ἀπὸ τὸν ὅρο ποὺ μεταχειρίζεται ὁ Pausanias, καταρῶνται, πιθανότερο εἶναι τὸ θ ἄ ψ ι μ ο στὸ ναὸ τῆς Ἥρας. Ὅλα ὁμως τοῦτα εἶναι τρόποι πλασματικοῦ θανάτου γιὰ μιὰ μυητικὴ παλιγγενεσία. Ὁ ἀποκλεισμός καὶ τὸ πένθιμο ντύσιμο καὶ κούρεμα τῶν ταμένων ἀγοριῶν καὶ κορασίων κι ὁ μυστηριακὸς χαραχτήρας τῆς λειτουργίας τους (ποὺ δηλώνεται ἀπὸ τοὺς μυστηριακοὺς ὅρους τέλη (Εὐριπίδης, Μῆδ. 1382), καὶ τελεστικός (γιὰ τὸ θρῆνο τῶν παιδιῶν : Φιλόστρατος, Ἡρωικός 20, 24) μαρτυροῦν πραγματικὰ τὶς γνώριμες τελετὲς τῆς Ἐνὴβωσης ἢ Φυλετικῆς Μύησης, ποὺ τὰ λείψανά της συμπίανονται μὲ τὴ βασιλικὴ λατρεία τῆς ἀκροπολιτικῆς Θεᾶς κι ἀπογυρίζουν σ’ ἡρωολατρεία. Τὰ παιδιὰ ποὺ θρηνοῦσαν στὸ ἱερό εἶταν ἀλλοτινὰ τὰ ἴδια τὰ παιδιὰ ποὺ θρηνιούνταν: τὰ παιδιὰ ποὺ περνοῦσαν ἀπὸ τὸ μυητικὸ θάνατο γιὰ νὰ βγουν ξαναγεννημένα ἢ ξαναζωντανεμένα ἀπὸ τὴ Θεὰ τους. Ὅταν ὁμως ὁ πλασματικὸς χαραχτήρας τοῦ μυητικοῦ θανάτου λησμονιέται, πιά, ξεμένει ἡ θύμησις ἑνὸς πραγματικοῦ θανάτου κ’ οἱ τόποι, ὅπου θάβονταν εἰκονικὰ τὰ παιδιὰ, δειχνονται τὰ ὅρα σὰν ἄλλθινοῖς τοὺς τάφοι. Ἀρχικὴ ἢ ποράδοση τούτη, μὰ καὶ κατεβαίνει ἀπὸ τὴ βαθύτατη ἀρχαιότητα τῶν Μυητικῶν Τελετῶν, δὲ νογιέται ὕστερότερα, καὶ τότε ἀναζητιούνται αἰτία τοῦ θανάτου, εἴτε σ’ ἱστορίες τῶν ἀρχαίων δυναστειῶν εἴτε στὸ δίκαιο τῆς ἀνταπόδοσης τοῦ φόνου.

2. Μιὰ δεύτερη, ἔτσι, ἐκδοχὴ κρατοῦν τὰ Σχόλια στὴ Μήδεια ἀπὸ τὸν γραμματικὸ Παρμενίσκο. Οἱ γυναῖκες τῆς Κόρινθος ποὺ βρῆκαν βαρὺ νὰ βασιλεύουνται ἀπὸ βάρβαρη καὶ μάγισσα καὶ σχεδίασαν νὰ σκοτώσουν τὴ Μήδεια μαζί μὲ τὰ παιδιὰ τῆς, ἑπτὰ γιους κ’ ἑπτὰ κόρες. Κυνηγημένα ἐκεῖνα τρέξαν στὸ ναὸ τῆς Ἀκραίας Ἥρας, μὰ τοὺς Κορινθίους δὲν τοὺς κράτησε ὁ βωμὸς καὶ τὰ περᾶσαν ὅλα ἀπὸ μαχαίρι. Ἐδῶθε ἦρθε θανατικὸ καὶ στήθηκαν, ἐξίλασμός, μὲ τὰ ταμένα ἀνάλογα παιδιὰ, οἱ σχετικὲς ἱερουργίες (Παρμενίσκος: Σχόλια στὴ Μήδεια 264) :

Παρμενίσκος γράφει κατὰ λέξιν οὕτως: ταῖς δὲ Κορινθίαις οὐ βουλομένας ὑπὸ βαρβάρου καὶ φαρμακίδος γυναικὸς ἀρχεσθαι, αὐτῇ τε ἐπιβουλεύσαι καὶ τὰ τέκνα αὐτῆς ἀνελεῖν, ἐπὶ μὲν ἀρσενῶν, ἐπὶ δὲ θήλειᾳ. Ταῦτα δὲ διωκόμενα καταφυγεῖν εἰς τὸ τῆς Ἀκραίας Ἥρας ἱερὸν καὶ ἐπὶ τοῦ ἱεροῦ καθίσαι. Κορινθίους δὲ αὐτῶν οὐδὲ οὕτως ἀπέχεσθαι, ἀλλ’ ἐπὶ τοῦ βωμοῦ πάντα ἀποσφάζαι. Λοιμοῦ δὲ γενομένου εἰς τὴν πόλιν πολλὰ σώματα ὑπὸ τῆς νόσου διαρθεύεσθαι. Μαντευομένοις δὲ αὐτῆς χρησμοδῆσαι τὸν θεὸν ἰλάσκεσθαι τὸ τῶν Μηδείας τέκνων ἄγος. Ὅθεν Κορινθίους μέχρι τῶν καιρῶν τῶν καθ’ ἡμῶς καθ’ ἕκαστον ἐνιαυτὸν ἐπὶ τὰς κοῦρας

καὶ ἐπὶ τῆς κούρας τῶν ἐπισημοτάτων ἀνδρῶν ἐναπεναντιέται ἐν τῇ θεᾷ τεμένη καὶ μετὰ θυσίων ἱλάσκεισθαι τὴν ἐκείνων μῆνιν καὶ τὴν δι' ἐκείνους γενομένην τῆς θεᾷ ὀργήν'.

3. Τὸ ἴδιο Σχόλιο δίνει μιὰ τρίτη ἐκδοχὴ ἀπὸ τὸν Δίδυμο, ποὺ παραθέτει ἀπὸ τὸν (ὁμηρίδῃ;) Κρεώφυλο μιὰ διαφορετικὴ ἱστορία. Ἡ Μήδεια σκότωσε μὲ μάγια τὸν βασιλῆα τῆς Κόρινθος Κρέοντα (σίγουρα σὰ σφετεριστὴ τῆς βασιλείας τῆς) καί, φεύγοντας γιὰ τὴν Ἀθήνα, κάθισε τὰ παιδιὰ τῆς (ἐδῶ *τοὺς υἱούς*) στὸ βωμὸ τῆς Ἀκραιᾶς Ἡρας· κ' ἐκεῖ τὰ σκότωσαν οἱ συγγενεῖς τοῦ Κρέοντα, ποὺ σπείρανε καὶ τὸ λόγο πὼς τὰ σκότωσε ἡ Μήδεια ἢ ἴδια: *τοὺς δὲ Κρέοντος οἰκείους ἀποκτείναντας αὐτοὺς διαδοῦναι λόγον ὅτι ἡ Μήδεια οὐ μόνον τὸν Κρέοντα, ἀλλὰ καὶ τοὺς ἐαυτῆς παῖδας ἀπέκτεινε*. Ἡ ὑπόστασις τοῦ Κρεώφυλου πολεμήθηκε ἀπὸ τοὺς νεότερους (*wir so'len nicht so naiv wie Didymos sein*: Wilamowitz) κ' ὑποστηρίχθηκε πῶς ἡ παραπάνω ἐκδοχὴ, ποὺ τὴν ξέρουμε κ' ἄλλες πηγές ('Απολλόδωρος 1, 9, 28. Φιλόστρατος; *Ἡρωικός* 20, 24. Αἰλιανός, *Ποικ. Ἰστ.* 5, 29) σχηματίζεται κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ Εὐριπίδῃ. Τὸ ζήτημα εἶναι πῶς θὰ πάρει κανεῖς, σὰν ἀφετηρία ἢ ἀπόηχο, τὸ φόβο τῆς Μήδειας ποὺ συχνοτέρη στὸ δράμα μας, πῶς τὰ παιδιὰ κιντυνεύουν νὰ σκοτωθοῦν ἀπὸ τὸ βασιλικὸ συγγενολοί.

4. Στὶς τρεῖς αὐτὲς ἐκδοχὲς ὁ Εὐριπίδης, μεταπλάθοντας τὴν πρώτη καὶ παρουσιάζοντας τὴ Μήδεια νὰ σκότωσιν ἀπὸ πᾶθος ἐκδικητικῆς ζήλοτυπίας τὰ παιδιὰ, δημιουργεῖ καὶ μιὰ τέταρτη ἐκδοχὴ, τὴ δραματικότερη ἀπ' ὅλες. Ὁ ἐκούσιος φόνος τῆς Μήδειας εἶναι πλάσμα δικό του. Τὸ βεβαιώνει περιδάλητο στὴν ἀρχαιότητα ἀνέκδοτο (Παρμενίδης καὶ Αἰλιανός, ἀν.) πῶς πληρώθηκε πέντε τάλαντα ἀπὸ τοὺς Κορίνθιους, γιὰ νὰ τοὺς ξεφορτώσει τὴν εὐθύνη τοῦ κακούργημάτος τους. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πῶς ὅχι δὲν πληρώθηκε ὁ ποιητής, μὰ ἀκριβοπλήρωσε στοὺς σκηνικούς ἀγῶνες τὸ πλάσμα του, πέφτοντας, μ' ἓνα τέτοιο δραματικὸ ἀριστούργημα, τρίτος.

§ 3. Οἱ δύο χαρακτήρες τῆς Μήδειας τοῦ μύθου

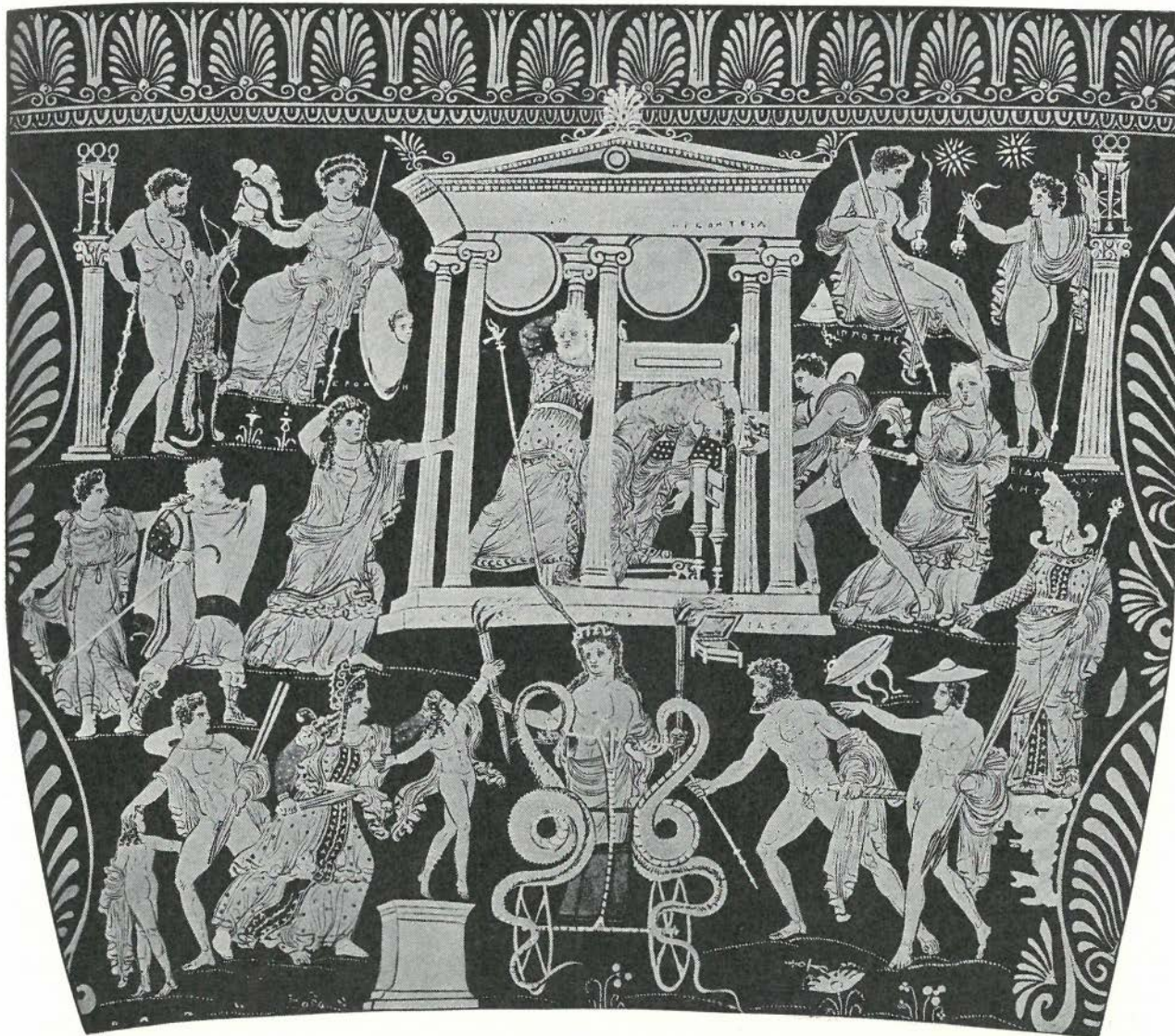
Ποίος εἶναι ὁ πυρήνας τῆς μορφῆς τῆς Μήδειας; Εἶναι ξεχωριστὴ ὑπόστασις ἡ συνδεμένη ἐξαρχίς μὲ τὸ μῦθό τῆς ἀργοναυτικῆς ἐποποιίας; Εἶναι ἐξαρχίς ἡ Μάγισσα ἡ γυρίζει σὲ τέτοια ἀπὸ τὶς ἀνάγκες τοῦ μύθου τούτου; Εἶναι ἡρώιδα ποὺ κερδίζει θεϊκὰ χαρακτηριστικά, ἡ θεὰ ποὺ ξεπέφτει σ' ἡρώιδα; Ποιὰ ἡ σχέση τῆς κορίνθιας Μήδειας καὶ τῆς Μήδειας τοῦ ἀργοναυτικοῦ μύθου; Εἶναι ἡ ἴδια μορφή ποὺ διχοκλαδώνεται, ἡ δὲ μορφὲς ξεχωριστὲς ποὺ ταυτίζονται τέλος; Αὐτὰ κι ἄλλα προβλήματα ἀντιμετωπίζουν οἱ μελετητὲς μέσα σ' ἓνα ἀξεδιάλυτο πλέγμα μυθικῶν, παραμυθικῶν, λατρευτικῶν καὶ ποιητικῶν πλάσμάτων. Ὅ,τι φαίνεται ἀρκετὰ πιθανόν, εἶναι πῶς ἡ κορίνθια Μήδεια πολὺ χαλαρὰ συνδέεται μὲ τὴ θεσσαλική, καὶ πῶς στὸ βάθος καὶ τῶν δύο μορφῶν βρίσκονται κάποιες θεές ποὺ μένουν στὴ ζωὴ σὰν ἡρώιδες.

Ἡ θεσσαλικὴ Μήδεια δὲν συναντιέται ἔξω ἀπὸ τὸν ἀργοναυτικὸ μῦθό, δίνοντας ἔτσι τὴν ἐντύπωση πῶς μορφώνεται μαζὶ του. Μὰ κ' ἡ Ἀριάδνη, κόρη κ' ἐκείνη ἔχουν βασιλιά, ποὺ βοηθᾷ στὶς δοκιμασίες τὸν ἥρωα, δὲν συνδέεται λιγότερο μὲ τὸν θεϊκὸ μῦθό, χωρὶς αὐτὸ νὰ τὴν μپοδίζει νὰ ναι ἀρχικὰ μιὰ μεγάλη θεὰ τοῦ αἰγαιικοῦ κόσμου. Ἡ ἀρχική, ἔτσι, μορφή μιᾶς θεραπευτικῆς θεᾶς, ποὺ μέσα ἀπὸ τὴ βοτανομαγεία συνδέεται μὲ τὴν Ἑκάτη, τὴ θεὰ τῆς Μαγείας (ποὺ σὰ σεληνιακὴ ὑπόστασις συνδέεται μὲ τὸν Ἥλιο) δὲν εἶναι ἀσύστατη ὑπόθεσις γιὰ τὴν ἀρχικὴ μορφή τῆς μάγισσας Μήδειας τοῦ θεσσαλικοῦ μύθου, ἀγγοῦν τῆς τοῦ Ἥλιου ἢ καὶ κόρης τῆς Ἑκάτης. Ἡ κορίνθια πάλι Μήδεια σταματᾷ σιτσεῖς ἀγαπιέται ἀπὸ τὸν Δία, μὰ ἀντικρούει τὸν ἔρωτά του καὶ δέχεται ἀπὸ τὴν Ἡρα τὸ τάξιμο πῶς θὰ τῆς ἔκανε τὰ παιδιὰ τῆς ἀθάνατα ἢ ἴδια, τέλος, στῆναι καὶ τὰ κορίνθιακὰ Ἡραῖα. Ὅλα τούτα συνδυασμένα μὲ τοὺς τελετικούς *θρῆνονες* τῶν ταμένων παιδιῶν καὶ κορασίων καὶ μὲ τοὺς μύθους ποὺ τὴ φέρνουν καὶ ποὺ τὴ δῖω *θρῆνονες* ἀπὸ τὴν Κόρινθο, μαρτυροῦν μιὰ χθόνια θεάιννα, ἀπ' αὐτὲς ποὺ ῥχονται κάθε χρονιά μὲ χαρὰς καὶ ξαναφεύγουν μὲ θρήνηους: Μιὰ θεάιννα ποὺ, ὅταν ἡ κυριαρχικὴ λατρεία τῆς Ἡρας ἔρχεται ἀπὸ τ' Ἄργος στὴν Κόρινθο, ξεπέφτει κι αὐτὴ σ' ἡρώιδα. Τοὺς δρόμους, ποὺ μέσα ἀπ' αὐτοὺς ἡ θεσσαλικὴ Μήδεια ταυτίζεται μὲ τὴν κορίνθιακή Μήδεια, τοὺς σηματοδοτοῦν θεσσαλικά στῆν Κόρινθο ἀνχνάρια: Ὁ Σίσυφος, βασιλιάς τῆς Κόρινθος, παρουσιάζεται γιὸς τοῦ θεσσαλοῦ βασιλιά Αἰόλου· τὸ ὄνομα Ἄλμος, ποὺ δίνεται σὲ γιὸ τοῦ Σισύφου, εἶναι θεσσαλικὸ ὄνομα· καὶ ἓνα

ἀρχαῖο ὄνομα τῆς Κόρινθος εἶναι Ἐφύρα, ποὺ ξανασυναντιέται σὰν τοπωνυμικὸ στὴ Θεσσαλία. Ἀνάλογα θεσσαλικά στοιχεῖα στῆν Ἥλιδα μαρτυροῦν κατεβασματα θεσσαλικῶν πληθυσμῶν στὴ βόρεια Πελοπόννησο, ποὺ συμπίπτουν τοὺς ἐπιχώριους μὲ τοὺς θεσσαλογέννητους μύθους. Ὅ,τι ποὺ νὰ ναι, στὸ βάθος τῆς σύνθετης Μήδειας ξακολουθεῖ νὰ διανεύει ἡ διπλόριζή θεϊκὴ ὑπόστασις τῆς: Λέγεται ἀκόμη ἡ ἀθάνατη (*Fragm. Hist. Gr.* 4, 19), ἡ θεὰ παναπεί, κ' ὁ ἱερατικὸς Πίνδαρος, στὸν 4ο Πυθιονικὴ του, λέει τὸ προφητικὸ στόμα τῆς ἀθάνατον στόμα.

Τὸ δράμα μας, σὰ δράμα *χαρὰ χι τῆ ρων* κι ὅχι θρησκευτικῶν μορφῶν, δὲν παραμερίζει τὰ προβλήματα τούτα. Ἐνα ξηαιρετικὸ χαραχτηριστικὸ τῆς μορφῆς τῆς Μήδειας, ποὺ δὲν ἔχει, θαρρῶ, τονιστεῖ καὶ ποὺ σίγουρα καταβαίνει ἀπὸ τὴν ἀρχαία θεϊκὴ τῆς ὑπόστασις, εἶναι πῶς, μόνη ἀπὸ τὶς ἡρώιδες αὐτὴ ἀποτυπώνεται τὴν ἱστορίαν τῆς μορφῆς τῆς *γυναικῆς*. Ἡ κοινωνικὴ ἀνθρωπολογία μᾶς ἔχει ἐξοικειώσει μὲ τὴ θέση καὶ τὴν εἰκόνα τῆς γυναίκας στὶς μητριαρχικὲς κοινωνίες. Γεννήτρα, τροφός, κεφαλὴ τοῦ γένους, πηγὴ τῶν τεχνῶν, καλλιεργήτρα τῆς γῆς, κάτοχος τῆς Μαγείας καὶ τῆς Μαντικῆς, θεμελιώτρα τῆς Λατρείας καὶ τῶν πρώτων θρησκευτικῶν παραστάσεων, κρατεῖ, μαζὶ μὲ τὴν κοινωνικὴ τῆς ὑπεροχὴ, κ' ἀψηλότατη θέση στὴ συνείδηση, σὰν ἅγιο, παναπεί μεγαλοδύναμο, εὐεργετικὸ ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ φοβερό ἀπὸ τὴν ἄλλη, πλάσμα. Στὴν πρωτόγονη, πραγματικὰ, σύλληψη, ἡ Ἀγιότητα ἔχει δύο πλευρὲς, τὴν εὐεργετικὴ καὶ τὴν καταστροφικὴ, τὴν ἀγιαστικὴ καὶ τὴ μισαματικὴ, τὴ ζωοδότρα καὶ τὴ θανατηφόρα. Οἱ γεννητικὲς λειτουργίες τῆς γυναίκας εἶναι ζωοδοτικὲς ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ μισαματικὲς ἀπὸ τὴν ἄλλη. Οἱ μαγικὲς τῆς ἱκανότητες μποροῦν σὰ σωτηρεῖον τὴν κοινότητα, ὅπως μποροῦν καὶ νὰ τὴν ξολοθρεῖον. Ἡ εὐλογία τῆς στήναι τὶς γενεές, ἡ κατὰ τῆς τὶς πεδοκλῶνει καὶ τὶς ἀφανίζει. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά τῆς φωτεινῆς καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη σκοτεινῇ, καταμεσὶς τοῦ κόσμου κυριαρχικὴ μορφή, ἀνοικοκλεῖ τοὺς δρόμους τῆς Ζωῆς καὶ τοῦ Θανάτου. Τὸν διπλὸ αὐτὸ χαραχτήρα ἀποτυπώνουν σταθερὰ οἱ Μεγάλαις Θεές, προβολὲς τῆς γυναίκας τῶν ἀρχαίων καιρῶν, ὄντας εὐεργετικὲς παραστάσεις καὶ ἀνεξιλέωτες μαζὶ ξολοθρεῦτρες. Ὅσον, πάλι, κρατεῖ ἡ μητριαρχικὴ τῆς ὑπεροχὴ, ἀναδειχεται ἡ εὐεργετικὴ πλευρὰ τῆς γυναίκας· ὅταν ὅμως ἀπὸ τὸ ὑπεροχικὸ ἐκεῖνο βᾶθος τῆς πέφτει στοὺς ὅρους τῆς πατριαρχικῆς κοινωνίας, ἡ εὐεργετικὴ πλευρὰ τῆς ξεθωριάζεται καὶ σβεῖ, καὶ σταθερὰ τονίζεται ἡ σκοτεινὴ τῆς. Ἡ πολυδύναμη ἐπιρὸς τῆς εἶναι τώρα μισαματικὴ καὶ καταστροφικὴ, ἡ πολὺπλευρὴ ἡ γνῶσις τῆς δολερῆς καὶ μηχανοραφικῆς, ἡ εὐεργετικὴ μαγεία τῆς γίνεται Μαγεία. Εἶναι γιὰ κάθε λαὸ ἡ περίοδος ποὺ σχηματίζονται οἱ μῦθοι πῶς ἀρχικὴ αἰτία τῶν δεινῶν τοῦ ἀνθρώπινου γένους εἶναι ἡ γυναίκα, ἡ Εὐα, ἡ Πανδώρα... Ἡ θύμηση τῶν μεγαλόδοξων προγονιστῶν (*ἡ οἶη...*) ἀχνεῖται καὶ χάνεται καὶ μιὰ ἀέναη τροπὴ τῶν μύθων κατεργάζεται τὴν εὐεργετικὴν πλευρὰ τῆς γυναίκας σὲ κορυφαία παραδείγματα τῆς πατριαρχικοῦ ἱδανικοῦ τῆς γυναικείας ἀρετῆς (Πηνελόπη), μὰ, πάνου ἀπ' ὅλα τὴ σκοτεινὴ τῆς πλευρὰ σὲ κορυφαία παραδείγματα τῆς γυναικείας δολερότητος καὶ κακούργιας (Κλυταιμνήστρα).

Ἀτόφιος, ἀπλαστογράφητος, καὶ τοὺς δύο χαραχτήρες αὐτοῦ, ποὺ ἡ διαδοχὴ τους συγκροτεῖ τὴν ἱστορίαν τῆς μορφῆς τῆς γυναίκας, τοὺς ἀνακράτησε ἡ μορφή τῆς Μήδειας, σίγουρα, ὅπως εἴπαμε, ἀπὸ τὴν παλιὰ θεϊκὴ ὑπόστασις τῆς. Εἶναι ἡ ἀγαθόπραξη παραστάσις, ποὺ βοηθᾷ τὸν Ἰάσονα νὰ βγάλει τοὺς ἄθλους του, ἡ προφητίσις, ὅπως παρουσιάζεται στὸν 4ο Πυθιονικό, εἶναι πάνου ἀπ' ὅλα ἡ θεραπεύτρα, ἀναθυμίζοντας πῶς ἡ πρωτόγονη, στὸν τύπο τῆς βοτανομαγείας, θεραπευτικῆς, εἶναι σὰ χερίαν τῆς γυναίκας. Προφυλά τὸν Ἰάσονα ἀπὸ τὶς πληγές, γιαιτρεῖ τὶς λαβωματιές τῶν Ἀργοναυτῶν, ξανανιώνει τὸν πατέρα τοῦ Ἰάσονα καὶ λογὶς ἄλλα πρόσωπα, γιαιτρεῖ καὶ τὸν Ἡρακλῆ ἀπὸ τὸ φρενοκρούσιμό του. Τὴ θεραπεύτρα μαρτυροῦν ὁ σύνδεσμός τῆς μὲ τὸν Ἰάσονα (ὄνομα ποὺ προδίδει θεραπευτικὸ θεό), ἡ σχέση τῆς μὲ τὴν περιοχὴ τοῦ Πήλου, ὅπου ὁ Χείρων ἐπιτηδεύεται τὴ γιαιτρικὴ καὶ τὴ μαθαίνει τοῦ Ἀσκληπιοῦ, κ' ἡ πιθανὴ ἀπὸ τὴν ρίζαν ποὺ βρίσκεται σὰ λατινικὰ *medeor* καὶ *medica* ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματός τῆς. Πίσω ἀπ' ὅλα στέκει ἡ μάγισσα Μήδεια, ποὺ μπορεῖ νὰ στομῶναι τὴ φωτιά, νὰ σταματᾷ τοὺς ποταμούς, νὰ κυβερνᾷ τοὺς δρόμους τῶν ἀστεριῶν, ν' ἀφεντεύει πάνου σ' ὅλη τὴν πλάση ('Απολλώνιος 3, 528 κ.ε. Ovidius, *Metam.* 7, 199κ.), Μὰ ἡ μαγικὴ παντοδύναμία τῆς ἀρχαίας γυναίκας γυρίζει σὲ μαγικὴ παντοκακουργία τῆς νέας· κ' ἡ παραμόρφωση τούτῃ φορτῶναι τῆς Μήδειας τὴ θλιβερὴ τῶν γυναικῶν κληρονομία, τὴ δολερότητα καὶ κακούργια. Ὁ μῦθος, χερί-χερί μὲ τὴν ποίηση, τῆς φορτῶναι ἀράδα



Τὸ Δράμα τῆς Μήδειας. Πολυδημοσίευτη ἀγγειογραφία ἀπὸ ἀμφορέα τοῦ Μονάχου. Ἄλλοι πιστεύουν πὼς ἡ παράσταση ἀκολουθεῖ τὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, συγκεντρώνοντας ὁμῶς καὶ λογίς ἐξω τοῦ δράματος στοιχεῖα τοῦ μύθου τῆς Μήδειας (καὶ τοῦ Ἰάσονα), κι ἄλλοι πὼς ἀντλεῖ ἀπὸ δραματικούς ποιητὲς ὑστερότερους τοῦ Εὐριπίδη. Ἐπιγράφονται τὰ ὀνόματα τῶν προσώπων. Πάνου στὸ φιδόστυλο ἄρμα εἶναι ὁ οἰστρός (παράβαλε τὸ ἄρμα πού πάνω του φτάνει στὸν Ἡρακλῆ (880 κέξ.) ἢ ἡ Μανία)

τὰ κακουργήματα, τὸ νὰ βαρύτερο ἀπὸ τ' ἄλλο. Προδίνει τὸν πατέρα της, κομματιάει τὸν ἀδερφὸ της Ἀψυρτο, σκοτώνει τὸν Πελία, σκοτώνει τὴν κόρη τοῦ Κρέοντα, σκοτώνει τὸν Κρέοντα, σκοτώνει τὸν Ἰάσονα, ἐτοιμάζει τὸ σκοτωμὸ τοῦ Θησέα. Τὰ κακουργήματά της τὰ στρατίζει μὲ τὴ δολερότητα, καθὼς τὰ κατορθώνει μὲ τὶς μαγικὲς κακοτεχνίες της καὶ μὲ τὸ πάτημα τοῦ νόμου τῆς φιλοξενίας. Ἐνα ἀπομένει μοναχά, νὰ σκοτώσει τὰ παιδιά της μὲ τὰ χέρια της — μὰ τὸ κακούργημα τοῦτο, τὸ μεγαλύτερο ἀπ' ὅλα της, δὲν τῆς τὸ ρίχνει ὁ ποιητὴς γιὰ ν' ἀποσκοτεινιάσει τὴν ὄψη της μὰ, ἀντίθετα, γιὰ ν' ἀναδείξει τὴ μορφὴ της.

Ἡ ἀδικία τῆς σκοτεινῆς παράδοσης, πού κατακυνηγᾷ τὴ γυναῖκα, θὰ χτυπηθεῖ στὸ δράμα του μὲ τὸ ἴδιο τὸ δημιούργημά της.

§ 4. Τὸ Δράμα τοῦ Εὐριπίδη καὶ τὸ μήνυμά του

Ἡ μορφή τῆς Μήδειας, περιλάλητη ἀπὸ τὸν ἀργοναυτικὸ μῦθο, κέντρισε καὶ τῶν τριῶν μεγάλων Τραγικῶν τὴ φαντασία. Στὸ δράμα τοῦ Αἰσχύλου Ἰδρυοῦ Τροφῶν, ἡ Μήδεια ξαναδίνει σὲ μιὰ σειρά πρόσωπα τὰ νιάτα. Στὶς Ῥολοῦδες τοῦ Ὁ Σοφοκλῆς δραματοποιεῖ τὴν περιπέτεια τοῦ Ἰάσονα

στὴν Κολχίδα· στοὺς Ῥολοῦδες τοῦ ὁ ἴδιος δραματοποιεῖ τὸ φόνου τοῦ Ἀψυρτου ἀπὸ τὴ Μήδεια στὸ γυρισμὸ τῶν Ἀργοναυτῶν· στὶς Ῥολοῦδες τοῦ τὸ φόνου τοῦ Πελία ἀπὸ τὶς θυγατέρες του, πού ἡ Μήδεια τὶς παγιδεύει νὰ τὸν κομματιάσουν· καὶ στὸν Ἀίγέα τοῦ τὴν περιπέτεια τοῦ Θησέα μὲ τὴ Μήδεια, τὴ μητριὰ του, στὴν Ἀθήνα. Τὰ θέματα τῶν Ῥολοῦδων καὶ τοῦ Ἀίγews τὰ πραγματεύουνταν οἱ Πελλιάδες, κι ὁ Ἀίγews τοῦ Εὐριπίδη. Τὴν περιπέτεια τῆς Μήδειας στὴν Κόρινθο τὴν πῆρε, μόνος ἀπὸ τοὺς τρεῖς τραγικούς, ὁ Εὐριπίδης. Τὸ δράμα του πέφτει στὴν ἴδια ἐνότητα μὲ τὸν Ἰππόλυτο, τὸν Ἡρακλῆ, καὶ τὶς Βάκχες του, γιὰ καὶ τὰ τέσσαρα στέκουν στὴν ἐνέργεια μιᾶς ὑπερανθρώπινης δυνάμεις πού δρᾷ σὰν παράκρουση ἡ μανία· εἰδικότερα ὁμῶς πέφτει, ὅπως ὁ Ἰππόλυτος, στὴν κατηγορία τῶν δραμάτων του πού πραγματεύονται τὸν ἔρωτα καὶ τὸν γάμο. Φυσικὸ εἶναι ἔτσι νὰ ζητιέται σ' αὐτὸ ἕνα μήνυμα κοινωνικοῦ χαρακτήρα, μιὰ διαμαρτυρία, γιὰ τὴ θέση τῆς γυναίκας στὴν ἀθηναϊκὴ κοινωνία. Ἡ στυγνὴ εἰκόνα τῆς κακορίζικης ζωῆς τῆς γυναίκας πού δίνει ὁ ποιητὴς μὲ τὰ λόγια τῆς Μήδειας, δὲν εἶναι ἀγνωρίσιμη στὸ Κοινὸ του. Εἶναι ἡ εἰκόνα τῆς γυναίκας στὸν ἰωνικὸ κόσμου τοῦ 5ου αἰῶνα. Στὸ πρῶτο Στάσιμο ὁ χορὸς τραγουδᾷ κάτι πού μοιάζει μ' ἐμβατήριον ἐνὸς κινήματος, θὰ λέγαμε, γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῆς γυναίκας. Τὸ πρό-

σωπο που αντιπροσωπεύει τη μεριά των αντρών, ο Ίάσωνας ο τύπος του τυφλωμένου έγωιστή, είναι όμοιομα του άθηναίου συζύγου. Τα παιδιά τέλος που σκοτώνονται από τη μάνα τους είναι συνέχεια του οίκου, του γένους, της πολιτείας. Αυτά ωστόσο γεννιούνται κι αναθρέφονται από τη νόμιμη σύζυγο, μιαν αξιοθρήνητη σκλάβα του άντρα της, έτοιμου κάθε στιγμή να την ξεγράψει από τη Ζωή — από τη ζωή τη δική του, του σπιτιού του, των παιδιών της. Γιατί αυτή η αντίφαση στη ρίζα της Ζωής και της Πολιτείας; Ο Εύριπίδης, που 'πλάσε τις ιδανικότερες γυναικείες μορφές, δέ θα προσπερνούσε το ρώτημα τούτο. Ο φόνος των παιδιών από τη μάνα τους, η γυναίκα που παίρνει πίσω το θησαυρό πόχει δώσει στον άντρα της, είναι ένα πολυδύναμο χτύπημα που γυρίζει αξέφευγα το βλέμμα στη μάνα, από τη μάνα, στη σύζυγο, κι από τη σύζυγο στη γυναίκα: Στο πλάσμα που, σά γεννήτρα και τροφός, έχει το δικαίωμα μιās καλλίτερης μοίρας στον κόσμο. Σε δράμα που προβληματίζει την κοινωνική θέση της γυναίκας στον αιώνα του, δεν είναι, έτσι, παράξενο πώς ο ποιητής διαλέγει για ήρωίδα του τη μορφή που ανακρατεί, καθώς είδαμε, την ίδια την ιστορία της μορφής της γυναίκας. Σ' ένα τέτοιο όμως δράμα ούτε το κλίμα του μύθου προσφέρεται ούτε το στήσιμο της τραγωδίας στα προβλήματα της Μοίρας. Το κατέβασμα των ήρωικών μορφών σε χαρακτήρες είναι γενική τάση του ποιητή, σχετικά όμως με τον όγκο και τη σοβαρότητα της υπόθεσης, η τάση τούτη βρίσκει στη 'Μήδειά' του την ακρότερη έκφρασή της. Από την άλλη δεν του λείπουνε δράματα — και στο είδος τους είδαμε να πέφτει κ' η 'Μήδεια' — όπου ο ήρωάς της είναι ενεργό-μενο υπερανθρώπινο δύναμενο, ανανεωμένων έδω στην ενέργεια έρωτων και *μανιών*, των παθών που ο πιο δαιμόνιος τεχνίτης τους αναδείχτηκε ο ίδιος. 'Ενώ όμως σ' άλλα του δράματα καταβάζει τη δράση από τη Σκηνή του μύθου στη Σκηνή της πραγματικότητας, και τον αρχαίο τραγικό ανταγωνισμό ανάμεσα στον άνθρωπο και στη μοίρα του τον μεταφέρει στον άγνωστο του ανθρώπου με τον άνθρωπο, άποφασιστικό έδω κίνημα μεγάλο δημιουργού καταβάζει τη δράση από τον κόσμο του μύθου στον κόσμο της ψυχής, και τον άγώνα του ανθρώπου με τη μοίρα του τον μεταφέρει στον άγώνα της ψυχής με τον έαυτό της. 'Η μετάθεση τούτη του άξονα του δράματος άνοίγει τον νέο ούρανό της δραματικής δημιουργίας, όπου 'η ανατείλουν ο 'Αμλετ', ο 'Μάκβεθ', ο 'Φάουστ'. Το άνοιγμα της νέας τεχνολογίας δεν έχει να παλέψει με λίγα προβλήματα και πολλά είναι τα σημεία της 'Μήδειας' που κατακρίθησαν σαν τεχνικές άδυναμίες. Οι παλιοί όμως τή δέχονταν κιόλας σαν το άριστούργημα του ποιητή (παράβαλε το επίγραμμα της *'Ανθολογίας* 7, 50) και το συχνό ύστερά του συναπάντημα του θέματος στη δραματογραφία, την άγγειογραφική, τη ζωγραφική και τη γλυπτική, μαρτυρά τη βαθύτατη από το δράμα τούτο εντύπωση της αρχαιότητας, της τόσο χορτασμένης από το μεγάλο. "Όταν ωστόσο παραστάθηκε, το 431, μαζί μ' άλλα δυο δράματα του Εύριπίδη, *Φιλοκτήτης* και *Μέδης*, και μ' ένα σατυρικό, τους 'Θεριστάς' (χαμένο πιά και για τους 'Αλεξανδρινούς), η υποδοχή του δεν άνασινε έπιδοκιμασία: *εὐδιόχθη ἐπὶ Πυθοδώρου ἀρχοντος, Ὀλυμπιάδος πλ' ἑταί α'. πρῶτος Εὐφορίων, δεύτερος Σοφοκλής, τρίτος Εὐριπίδης Μήδεια Φιλοκτήτη Δίκτυο Θεριστάς σατύροις (οὐ σώζεται)*. "Αν πρέπει να υποθέσουμε πώς κάποιος σοβαρός λόγος από την ίδια τη 'Μήδεια' στόμασε την έπιδοκιμασία της, θά 'ναι, όπως εικάζεται, το εύρημα της μητρικής παιδοκτονίας: "Όχι τόσο για το βάρος του κακουργήματος (οί γονικοί παιδοσκοτωμοί δεν είναι άγνωστοί στην 'Αθηναϊκή Σκηνή), όσο γιατί ξεφορτώνονταν από τους Κορίνθιους, από 'να τότε χρόνο κηρυγμένους όχτρούς της πατρίδας του ποιητή, και φορτωνόνταν σε μιὰ μορφή στενοϋφασμένη με την παράδοση της 'Αθήνας. Μ' όλο το άσύγκριτο έγκώμιο των 'Αθηνών, *'Ερεχθίδαι το παλαιόν ἄλβιον* . . . , το δράμα, παραμονές του Πεοποννησιακού πολέμου, δεν μπορούσε να μην αντιμετωπιστεί σαν αντιπατριωτικό, και το αίσθημα αυτό πολύ εύγλωττα μαρτυριέται στο άnekδοτο πώς ο Εύριπίδης πληρώθηκε να παραλλάξει το μύθο.

§ 5. 'Ανάλυση του Δράματος

ΠΡΟΛΟΓΟΣ Το πύκτο που ρίχτηκε να φτιαστεί η 'Αρ-
ΠΑΡΟΔΟΣ γω, το παραμυθένιο καράβι με τους ήρωες, οι Συμπληγάδες, η Κολχίδα, ο έρωτας της Μήδειας για τον Ίάσωνα, ο γυρισμός στην Ίωλλό, ο φόνος του Πελία από τις κόρες του, ο έρχομός της Μήδειας και του Ίά-

σωνα στην Κόρινθο, κ' η ευτυχισμένη όμόνοια του ζευγαριού — όλη η ρομαντική προίστορία του δράματος ξετυλίγεται από μιὰ γριά δούλα της Μήδειας, που βλέπει την εύτυχία του ζευγαριού γκρεμισμένη. 'Απαρτώντας γυναίκα και παιδιά, ο Ίάσωνας παντρεύτηκε τη βασιλοπούλα της Κόρινθος, κ' η άπελπισμένη Μήδεια ρέβει. Είναι ανάλογη τεχνική με της 'Αλκί-στης', που μιὰ δούλα κ' έκει ξετυλίγει την κατάσταση της Κυράς της. Μά η Μήδεια είναι άπόκοτη ψυχή και δεν θα καταπιεί την άδικία. 'Ακόμη και τα παιδιά της δεν μπορεί να τα δει . . . 'Ενώ πέφτει ο πρώτος ύπαινιγμός για τον κίντυνο των παιδιών, μπαίνουν εκείνα με τον συνοδό τους. Οι δυο χαρακτήρες που άνοίγουν το δράμα μας, της άφοσιωμένης δούλας και του κυνικού γέρου, είναι καλά τυπωμένοι. 'Εκείνη άπελπί-ζεται βλέποντας την Κυρά της να μένει γι' αυτήν ένα άλυτο αίνιγμα, εκείνος άδιαφορεί, έφέροντας όλα να τα περιμένει. 'Εκείνη θρηνά τα παλιά πάθια της Κυράς, εκείνος κρυφακούει να μαθαίνει τα νέα. «Είναι ένας τρόπος να 'ναι σπουδαίος οι αυτός», και μόνο ύστερα από παρακάλια φανερώσει το μυστικό του: 'Ο Κρέων, ο βασιλιάς, πήρε άπόφαση να διώξει από τη χώρα τη Μήδεια μαζί με τα παιδιά της. 'Η κατάσταση βαρβαίνει με νέο κακό, με νέους φόβους για τα παιδιά, με νέες αγωνίες για τη μπόρα που μαζεύεται να ξεσπάσει. 'Ενώ τα παιδιά κι ο συνοδός τους έτοιμάζονται να μπουνε στο σπίτι, άκού-γεται από μέσα η Μήδεια να φωνάζει τον πόνο της, κι άρχίζει ένας θρήνος διπλός, της Μήδειας άπομέσα και της Δούλας της, που βλέπει τους φόβους της ν' αληθεύουν. Οι φόβοι τώρα συγκεντρώνονται στα παιδιά, που η Μήδεια από μέσα τα καταριέται. "Όσο πιο μεγάλα τα πρόσωπα, τόσο και πιο άπό-κοτη η διάθεσή τους. Κοινόντυποι στοχασμοί για την άξία της μέτριας ζωής, ανακόβουν την ένταση, μα μονάχα για να δοθεί νέα κίνηση με την Πάροδο, που πλέκεται στον Πρόλογο δραματοποιημένη. Σε προοιμαϊκή στροφή ο Χορός δικαιολογεί τον έρχομό του: Είναι η άγάπη του για το δύστυχο σπίτι. "Πάει το σπίτι..." θρηνά η γριά και βεβαιώνεται από το γόμοα της Μήδειας, που κράζει στο κεφάλι της τ' άστροπελέκι. 'Α-κολουθούν στροφή κι άντιστροφή, χωρισμένες από κατάρες της Μήδειας κι όλοφυρμούς της γριάς, κι άνάμεσα άντιστροφής κ' έπωδου, η δεύτερη, παρακαλεσμένη από το Χορό να φέρει τη Μήδεια, παραπονιέται, με μιὰ παράεση για το στόμα της κριτική της Λυρικής, πώς ενώ τόσα τραγούδια συντροφεύουν τις χαρές, κανείς δε σοφίστηκε τραγούδια που να γιατρεύουν τις λύπες. Είναι κ' έτούτο μιὰ νέα χαλάρωση της έντασης που προετοιμάζει η 'συμπαθητική' παρουσία της Μήδειας στη Σκηνή, χωρίς και ν' αλλάξει το κλίμα. 'Ο τονισμός του χα-ραχτήρα της Μήδειας, η παραφορά του πάθους της με τους θρή-νους και κατάρες της, κ' η δραματική κίνηση του Προλόγου με το Μονόλογο, το Διάλογο, το Θρήνο, και την Πάροδο, έχουν δημιουργήσει μιὰ βαρεία και κινυνεμένη άτμόσφαιρα — μα που-θενά δεν είκώθηκε, όπως σ' άλλους Προλόγους του ποιητή, και τί είναι να γίνει. Το σκότωμα των Παιδιών από τη μάνα τους δέ δίνεται από το μύθο της Μήδειας, μα θα ο ρ γ αν ω-θεϊ από το δράμα.

Α' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Καλεσμένη από το Χορό, η Μήδεια παρου-
ΣΤΑΣΙΜΟ Α' σιάζεται και μιλά στις γυναίκες. Δεν είναι λίγο το που 'παθε, να χάσει τον άντρα της, που εΐταν τα πάντα για κείνη. 'Η τύχη της δεν είναι έξω από την άραχλη μοίρα του φύλου της. Σκλάβα η γυναίκα, που αγοράζει μάλιστα τον άφέντη της, κρέμεται σ' όλα από τον άντρα της, με το θάνατο μόνη καταφυγή, αν γυρίσει η καρδιά του. (Ο Εύριπίδης είναι ο τολμητής των μεγάλων άναχρονισμών: 'Η γυναίκα που η Μήδεια της θρηνά τη μοίρα της, είναι η 'Αθηναία, και μάλιστα του δικού του αιώνα). Μά η δική της κλήρα είναι άκόμη βαρύτερη με την έρμηιά που τη δέρνει. Ξένη, σε χώρα άλλωνών, δίχως πατέρα, άδερφό, συγγενή... "Όστερα από τους θρήνους και τις κατάρες της, το παρουσίασμα μιās στοχαστικής και συγκρατημένης γυναίκας σαστίζει. 'Η άλλαγή κι ο παθητικός τόνος της είναι άρκετα δραστικά για να κερδίσουν, όχι μονάχα τη συμπάθεια του Χορού, μα και τη δική μας. 'Η συμπάθεια στέκει άκατέβρατη κι όταν άναρωτιέται κανείς τί τον έκανε τον άδερφό της που άπο-ζητάει. 'Η θύμησή του, άληθινά, δεν πέφτει έδω χωρίς λόγο: 'Η Κόλχισσα μελετά να έκδικηθεί τον Ίάσωνα και γυρεύει των γυναικών να της παρασταθούν με τη σιωπή τους. Στά σχέδια όμως της έκδίκησης όρθώνεται φραγμός ο Κρέωνας, που έρχε-τε να ξετελέσει την άπόφασή του. Το νέο, που της κρύψαν οι σκλάβοι της, η Μήδεια το μαθαίνει από τον ίδιον: "Σε φοβά-

μαι! Φεύγε με τὰ παιδιά σου στή στιγμή...” Μὰ ὁ γραφικὸς αὐτὸς βασιλιάς πού φοβᾶται τὶς γυναῖκες καί, μὴ νιώθοντας νὰ καλοστέκει στὰ πόδια του, πασχίζει νὰ φανεῖ σκληρὸς κι ἀποφασιστικὸς, εἶναι στὰ χέρια τῆς Μήδειας ἓνα παιχνίδι. Εἶναι τόσο κοντινὴ ἡ στάση τῆς στοχαστικῆς καὶ πονεμένης γυναίκας, πού ξεγελιέται κι ὁ ἀκροατὴς βλέποντας τὴ Μήδεια ν’ ἀγκαλιάζει τὰ γόνατα τοῦ βασιλιά καὶ νὰ τοῦ δέεται νὰ τὴν ἀφήσει τὴ μέρα αὐτὴ, νὰ ἐτοιμάσει τὰ παιδιά τῆς γιὰ τὸ ταξίδι. “Πατέρας δὲν εἶσαι κ’ ἐσύ;” Πατέρας εἶναι ὁ Κρέοντας, πονόφυχος εἶναι ὁ Κρέοντας, ἀδιόρθωτος εἶναι ὁ Κρέοντας, ξέρεי πὼς θὰ μετανιώσει κι αὐτὴ τὴ φορὰ πού λυγᾷ, μὰ ἡ καρδιά του δὲν εἶναι τυραννικὴ... Δὲν προκάνει νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴ Σκηνή, πού ξαναπροβαίνει ἡ Μήδεια τοῦ Προλόγου. Ἡ ἀπόφαση τοῦ Κρέοντα, ἡ προθεσμία τῆς μιᾶς μέρας πού τῆς ἀφῆσε ἡ φοβέρα του πὼς θὰ τὴ σκοτώσει ἂν δὲ φύγει πρὶν ἀπὸ τὴν αὐριανὴ ἀνατολή, τὴ στενεύουνε σ’ ἄμεση δράση. Ἡ τσακισμένη ἴσαμε τώρα κ’ ἱκέτισσα, πανηγυρίζει μ’ ἄγρια χαρὰ τὴ μέρα πού κέρδισε, καὶ πού τῆς φτάνει νὰ ξεκάμει καὶ τοὺς τρεῖς τῆς ὀχτρούς, γαμπρὸ καὶ πεθερὸ καὶ νύφη. Οἱ ἀνησυχίες γιὰ τὰ παιδιά, πού κυλήσαν στὸν Πρόλογο, καταπέφτουνε τώρα. Ἡ Μήδεια ξεχωρίζει ἄλλα θύματα: τὸ ζήτημα εἶναι πὼς θὰ τὰ ξεκάμει. Τὸ πάθος τὴν παρακινᾷ ν’ ἀδράξει τὸ σπαθί, ἡ φρόνηση τὴν ὀδηγᾷ στὰ μαγικά της. Στὸ πρῶτο θὰ καταφύγει ἂν στενεύει ἡ κατάστασις, στὸ δεύτερο, ἂν βρεῖ στὸ μεταξὺ νὰ τὴ δεχτοῦνε σ’ ἄλλη πολιτεία. Αὐτὸ προετοιμάζει τὴ συνάντησι, στὸ τρίτο ἐπεισόδιο, μὲ τὸν Αἰγέα. Ἡ σκηνοθέτησις εἶναι φανερὴ, πολὺ περισσότερο ἂν ἡ Μήδεια ἔχει ἀπὸ τώρα τὸ ἡλιαμάξι στὸ χέρι της, γιατί ἡ ἐκδίκησις μὲ τὸ σπαθί δὲν εἶναι τόσο σίγουρη ὅσο μὲ τὰ μάγια. Τὸ δίλημμα ὅμως, ἄμεση δράσις, ἅμα δὲν νοιάζεται τὴν τύχη του κανεὶς, ἡ στήσιμο παγίδας, ἂν ἔχει καταφυγὴ, εἶναι πολὺ συνηθισμένο. Ὅ,τι πού νὰ ν’ αἰ, τὴν ἀπόκρισις σ’ ἀναρώτημα, τὸ σπαθί ἢ τὰ μάγια της, τὴν ἀχνογράφει ἀπὸ τώρα ἡ μορφή τῆς μάγισσας Μήδειας, πού θολοφάνηκε στοὺς φόβους τοῦ Κρέοντα καὶ πού τώρα τὴν ξεκαθαρίζει ἡ ἴδια: Τὴν ἀκοῦμε νὰ βεβαιώνει τὶς μαγικὲς ικανότητές της, νὰ ἐπικαλεῖται τὴν Ἑκάτη, τὴ Θεὰ τῶν Μαγισσῶν, καὶ νὰ θυμᾶται πὼς εἶναι ἀπὸ τὸ γένος τοῦ Ἥλιου. Σίγουρα μὲ τὰ μάγια θὰ πάρει τὴν ἐκδίκησις πού ζητᾷ, μὰ ἡ εἰκόνα τῆς Μήδειας μὲ τὸ σπαθί δὲ θ’ ἀπομείνει θύμησις μόνο. Μὲ τὸ νέο τοῦτο ξέσπασμα δὲ χάνει τὴ συμπάθεια: Γιατὶ Χορὸς κι Ἀκροατὴς σταθήκαν μάρτυρες μιᾶς νέας ἀπέναντί της ἀνανδρίας. Ἡ ἀνανδρία τῆς ἐνοχλεῖ σειρᾶς τῶν προσώπων τοῦ δράματος δίνει τὸ μοτίβο τοῦ χορικοῦ πού ἀκολουθεῖ: “*Ἄνω ποταμῶν ἱερῶν χωροῦσι παγαί...*” Ἡ διάλυσις τῶν ἠθικῶν ἀξιών εἰκονίζεται μὲ τὴν ἀντιστροφὴ τῆς φυσικῆς τάξης. Τὸ καθολικὸ ὅμως ξεκλείδωμα φέρνει καὶ κάποιο ἀναπάντεχο καλὸ (τόσο ἀπίστευτο γιὰ τὸν κόσμον τοῦ ποιητῆ, ὅσο καὶ τ’ ἀνάδρομον κύλημα τῶν ποταμῶν): Τὴν ἀποκατάστασις τῆς φήμης τῶν γυναικῶν, πού τόσο τὴ διαστρέφον οἱ μῦθοι κ’ οἱ ποιητές: Γιατὶ πρωτοστάτες τῆς ἠθικῆς ἀνωμαλίας δειχνονται νὰ ν’ αἰ οἱ ἄντρες. Μονάχα πού ἐκεῖνοι εἶχανε τὸ χάρισμα τοῦ Τραγουδιοῦ, κ’ οἱ γυναῖκες ὑποχρεωθῆκαν ν’ ἀκοῦν, δίχως νὰ λένε...

Β' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ὅσο κατηγορεῖται ὁ Ἰάσωνας, τόσο ὁ Ἀκροατὴς προσμένει νὰ τὸν δεῖ, νὰ τὸν ἀκούσει νὰ ὑπερασπίζεται, νὰ ξετινάξει τὴν ντροπὴν του. Στὴ σφαῖρα τοῦ Μύθου, ἡ μορφή του λαμποβολᾷ μ’ ἀπαράμοιαστο μεγαλεῖο. Ἐκεῖνος ἀνοίξε τοὺς δρόμους τῆς Μαύρης Θάλασσας, ἐκεῖνος νέκρωσε τὶς Συμπληγάδες. Ξαναγυρίζει μὲ τὸ δρακοντοφρούρητο δέρας στοὺς ὤμους του, πού στὴ χρυσή του ἀπολαμπὴ γλυκοχαράζει, μέσα ἀπὸ τὸ μῦθο, κ’ ἡ ἱστορία. Δὲ χρειάζεται ἔτσι νὰ ἐτοιμαστεῖ ὁ ἐρχομὸς του. Ἐρχεται νὰ δείξει τὴ στενοχώρια του γιὰ τὸ δρόμον πού πήραν τὰ πράγματα χωρὶς λόγο. Λυπᾶται πολὺ πού διώχεται ἡ Μήδεια, ἔκαμε ὅ,τι περνοῦσε ἀπὸ τὸ χέρι του, δὲν τὰ κατάφερε νὰ τὸ μپοδίσει. Τὸ λάθος εἶναι μὲ τὸ μέρος της πού δὲν κατάλαβε τὴν ἀγαθὴν τὴν πρόθεσις — τέλος πάντων μπορούσαν νὰ μένανε φίλοι. Κάτι τώρα θὰ χρειάζεται γιὰ τὸ ταξίδι, καθὼς μάλιστα φεύγει μὲ τὰ παιδιά... Τὸ χρυσόμαλλο δέρας στοὺς ὤμους του ἔχει ἀλλάξει τὴν τρίχα. Ἐκείνη τοῦ ἀραδιάζει τὶς εὐεργεσίες της κι αὐτὸς τὶς ἀναγράφει στὴν Ἀφροδίτη. Ὅλα

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



τά 'καμε ὁ ἔρωτας, ἡ ἀφεντιά της εἶταν τὸ ὄργανο μονάχα. Μ' ἂν εἶδε ἀπὸ λόγου της κανένα καλὸ, λίγα εἶδε ἀπὸ λόγου του κ' ἐκείνη; Ἦρθε στὴν Ἑλλάδα, ὅπου ζοῦνε μὲ νόμους κι ὄχι σκλάβοι τοῦ δυνατοῦ, γινώρισε τί θὰ πεί δικαιοσύνη... Ὁ λόγος του, εἶναι πραγματικά ἀριστούργημα δραματικοῦ χαρακτηρισμοῦ: « τὸ κάθε τι ποὺ λέει εἶναι ἀσυναγώνιστα ἀληθινό », μὰ κάθε λέξη ποὺ προφέρει τὸν ἐξευτελίζει. Μὲ σαδιστική μελέτη ὁ ποιητὴς εἰκονίζει τὴν ἐγωιστικὴ ἀναισθησία ἴσως μὲ τὴν τελευταία κλωστή της. Ὁ γάμος του μὲ τὴ βασιλοκόρη, τὸ τονίζει ὁ Ἰάσωνας, δὲν εἶταν ἀπὸ ἔρωτα, γιὰ νὰ πειράζεται ἡ Μήδεια, μ' ἀπὸ συμφέρο. Ὁ ἐξόριστος παντρεύεται θυγατέρα τοῦ βασιλιᾶ, ὁ φτωχὸς στερεώνεται μὲ πλοῦτος βασιλικό, ὁ πατέρας ἐτοιμάζει παιδιὰ βασιλόπουλα, ν' ἀνεβάσει στὴ σειρά τους καὶ τὰ πρώτα. Γιατί ἡ τόσο ἀναστατάωση τῆς γυναικὸς του, γιατί ἡ τόσο λίγη κατανόηση, τὴν ὥρα ποὺ τόσο καλὰ οἱ Θεοὶ τοῦ τὰ φέρουν; « Ὁ Ἰάσωνας δὲν ἀντὶκεῖ στὸν ἡρώϊκὸ πιά κόσμο, μὰ στὴν Ἑλλάδα τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Ταξιδεύοντας ἀπὸ τὴν Κολχίδα στὴν Κόρινθο, δὲν ἔχει περάσει θάλασσες μοναχά, μὰ καὶ αἰῶνες ». Ἐνας γάμος ποὺ θὰ σύμφερε στὸν ἄντρα καὶ στὰ παιδιὰ εἶταν γιὰ τοὺς Ἀθηναίους λόγος ἀρκετὸς νὰ λυθεῖ ὁ πρωτίτερος γάμος. Εἶταν καὶ κανὼνας στὴν περίστασι τῆς μοναδικῆς κληρονόμης ποῦ, γιὰ νὰ μείνει ἡ περιουσία στὸ γένος της, ἔπρεπε νὰ τὴν παντρευτεῖ, λύνοντας τὸν πρωτίτερο γάμο του, ὁ πῶς κοντινὸς συγγενὴς της. Ὡστόσο ὁ Ἰάσωνας δὲν καταφέρει νὰ πιαστεῖ οὔτε ἀπὸ τὴν ἡθικὴ τοῦ πέμπτου αἰῶνα. Ὄταν βεβαιώνει πῶς τὸ κάλλιο ποὺ θὰ 'κανε, ξεπατριμένος καὶ φτωχός, εἶταν νὰ πάρει κόρη βασιλιά, ξεχνᾷ πῶς τὸ ἴδιο εἶχε κάνει καὶ στὴν Κολχίδα. Ὁ Ἀθηναῖος, ἔπειτα, ξανάδινε στὸ γένος της τὴ γυναικὰ του καὶ τῆς ἐγύριζε τὴν προίκα. Πῶς νὰ τὴν ξαναδώσει ἐκείνος στὸ γένος της καὶ πῶς νὰ τῆς γυρίσει τὴν προίκα της—τὴ σωτηρία του, τὸ κατόρθωμα, τὸ χρυσόμαλλο δέρα; Ἡ ἀτιμία τῆς πράξης του εἶναι ὀλοφάνερη, πάνου ἀπ' ὅλα καὶ σ' ἄλλο: Δὲν εἰδοποίησε ἀπὸ πρώτα τὴ Μήδεια, μὰ τὰ τέλειωσε ὅλα κρυφὰ της. Ἡ παρουσία τοῦ Ἰάσωνα δὲν κάνει τὴ δράση

Ἡ Μήδεια καὶ τὰ παιδιὰ της. Τοιχογραφία τῆς Πομπηίας. Ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὸν A. W. Picard - Cambridge, The Dramatic Festivals of Athens (Oxford 1953), Fig. 101.



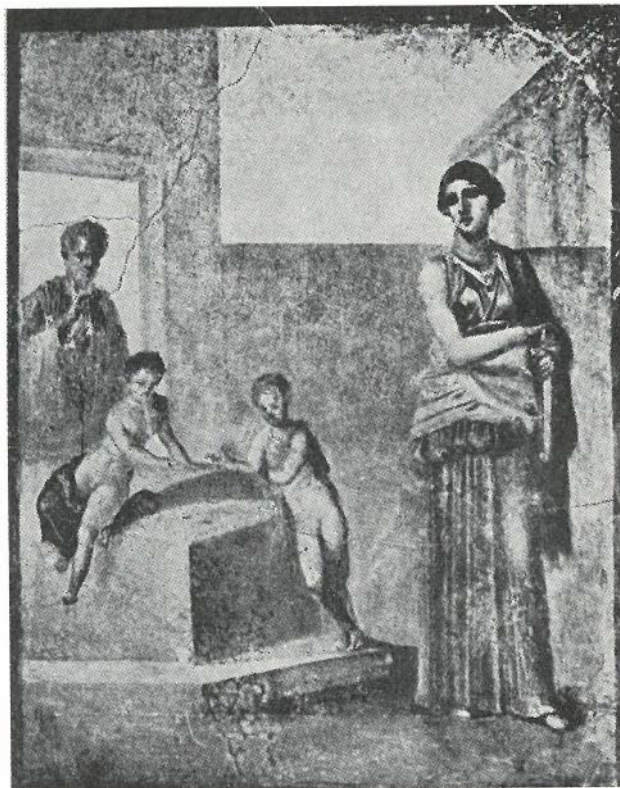
νὰ προχωρᾷ, γιατί τὴν κατάστασι τὴν ξέραμε κιόλας. Δείχτηκε ὥστόσο ὁ τιποτενίος ἐνοχὸς ποὺ κράζει στὸ κεφάλι του τὴν τιμωρία. Ὄταν κιόλας μιλά γιὰ τὰ βασιλόπουλα ποὺ θὰ γεννηθοῦν γιὰ ν' ἀνεβάσει στὴ σειρά τους καὶ τὰ παιδιὰ του ἀπὸ τὴ Μήδεια, ρίχνει στὴ συνειδήσή της ἕνα στοιχεῖο ποὺ θὰ δουλέψει ὑπόκωφα τὴν ἐκδίκηση: Οὔτε ἀπὸ τὴ βασιλοκόρη νὰ δεῖ παιδιὰ οὔτε καὶ νὰ ξαναχαρεῖ τὰ δικά του. Τὶ τραγούδι νὰ στήσει σ' ἐτοῦτα ὁ Χορὸς, παρὰ γιὰ τὰ πάθια ποὺ φέρνει ἡ παράφορη ἀγάπη; Ὁ ἄμετρος ἔρωτας, ὅπου ξεστρατίζει ἡ χάρις τῆς Ἀφροδίτης, ἀραδιάζεται ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες στὰ εἶδη τῆς *μανίας*. Συχνὰ οἱ τρομαγμένοι τραγικοὶ Χοροὶ ἀναθυμίζουνε τὴ σιγουριά τῆς αἰσθηματικῆς ἰσορροπίας.

Γ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΣΤΑΣΙΜΟ Γ'

Ἀπὸ τὴν ὥρα ποὺ ἡ Μήδεια πῆρε τὴν ἀπόφασιν νὰ περιμένει ἀπὸ τὴν τύχη κάποιον ἄσυλο, ἐτοιμάστηκε ὁ ἐρχομὸς ἐπίσημου ξένου. Εἶναι ὁ Αἰγέας, βασιλιάς τῶν Ἀθηνῶν, «ποῦ μπαίνει γιομάτος ἀπὸ τὶς ἐγνοιες του κι ἀρχίζει μονομιᾶς νὰ τὶς λέει». Πῆρε χρησμὸ ἀπὸ τοὺς Δελφοὺς πῶς ν' ἀποτάξει παιδιὰ, παιδιὰ ποὺ τοῦ λείπουνε κι ὁ καημὸς τους τὸν ἔχει λυῶσει. Ὁ χρησμὸς ὅμως εἶναι πολὺ σκοτεινὸς γιὰ τὸ δικό του μυαλὸ καὶ τραβᾷ στὴν Τροιζήνα νὰ τὸν ζηγήσει ὁ Πιτθέας, βασιλιάς ἐκεῖ, φίλος του, ποὺ ξέρεי ἀπὸ τέτοια. « Ἀπλὸς ἀνθρωπάκος κ' εὐγενικός, ξέρει πῶς εἶναι ἡλίθιος, ἔχει ὅμως ἐξυπνους φίλους ». Τέλος βλέπει κακοπαθισμένη τὴ Μήδεια: — « Τί νὰ συμβαίνει; » Ἀκούει καὶ φτάνει στὸ συμπέρασμα: « Καμμιά ἐρωτοδουλειὰ τοῦ Ἰάσωνα... » Τὸ πρῶμα εἶναι σοβαρό, μὰ, σὲ κάτω τῆς γραφῆς, ἡ Μήδεια ἄς κάνει στραβὰ μάτια. Ὄταν ἀκούει γιὰ βασιλοπούλα βρίσκει τὰ πράγματα πολὺ πιὸ σοβαρά (« ἄλλη γυναικὰ κ' ὄχι ἀγαπητικιά... »), λυπᾷται παραπολὺ, εἶναι κι ἀγαναχτισμένος μάλιστα ποὺ τὴν πετοῦν ἀπὸ τὴ χώρα. Ἡ Μήδεια κι ὁ Ἀκροατὴς περιμένουν ἀπὸ τὸν βασιλιὰ τῶν Ἀθηνῶν καμμιά ἱπποτικὴ χειρονομία. Ὄταν ὅμως ὁ ποιητὴς παρουσιάζει ἀνθρωπάκο τὸν Ἰάσωνα, δὲν μπορεῖ νὰ φωτίσει κανένα ἀπὸ τ' ἀρσενικά πρόσωπα τοῦ δράματος μὲ ἡρωικὸ μεγαλεῖο. Ἡ Μήδεια πρέπει νὰ τοῦ προσπέσει καὶ νὰ κλαυτεῖ, ἀκόμη νὰ τοῦ τάξει ἐκείνη τὰ παιδιὰ ποὺ ζητᾷ, γιὰ νὰ κερδίσει τὴ συναίνεσή του. Τὴ δέχεται (« Ἄς γίνει λοιπὸν... ») στὴ χώρα του, φτάνει ν' ἀφήσει ἀπὸ μόνῃ της τὴν Κόρινθο (ὁ ἱπποτισμὸς του δὲν φτάνει νὰ κακοφανίσει τοὺς φίλους του...), δέχεται ἀκόμη νὰ πιστώσει μ' ὄρκο τὸ λόγο του (γιὰ νὰ 'χει πάτημα ν' ἀρνηθεῖ τῶν ὀχτρῶν της ἀντὶ τῆς γυνέμου...), τὸ ἐπεισόδιο εἶναι ἴδιο στὸ κόψιμο μὲ τὸ πρῶτο: Ἐκεῖ ὁ Κρέοντας, ἐδῶ ὁ Αἰγέας τεχνίτρα ἡ Μήδεια νὰ ἱκετεύει καὶ νὰ τὴν ψυχοπονιοῦνται καὶ στὰ δύο ἀνάπαιστοι κλείνουν ἐκεῖ τὴ σκηνή, ἀνάπαιστοι τὴν κλείνουν κ' ἐδῶ, δηλώνοντας καὶ στὰ δύο ἕνα βαρύτερο χώρισμα σκηνῶν κ' ὅπως ἐκεῖ, ἔτσι κ' ἐδῶ, τὸ ἐπεισόδιο κλείνει μὲ λόγο τῆς ἀπρροσποίητης Μήδειας, ποὺ συγκεντρώνεται ὅλη στὴν ἐκδίκησή της. Καὶ τὰ δύο, πάλι, στοιχεῖα ποὺ μεταχειρίζεται ὁ ποιητὴς γιὰ νὰ στήσει τὸ ἐπεισόδιο, τὸ ταξίδι τοῦ Αἰγέα στὴν Τροιζήνα κι ὁ ἐρχομὸς τῆς Μήδειας στὴν Ἀθήνα, εἶναι δοσμένα ἀπὸ τὸ Μῦθος, γινώριμα ἔτσι στὸ Κοινὸ του. Ὁ Αἰγέας ὅμως σὺ μ π τ ω μ α τ ι κ ἄ ἐδῶ περνᾷ ἀπὸ τὴν Κόρινθο δὲν ὑπάρχει πρωτίτερη γνωριμία του μὲ τὴ Μήδεια, ποὺ νὰ δικαιολογᾷ τὴν ἀναγνώρισί τους καὶ τὴν ἐγκαρδιότητα τῆς συνάντησής κ' οὔτε κ' ἐδῶ ἀνακατεῦνται ἡ Μήδεια στὴν ἐξήγησι τῶν χρησμῶν του. Καθὼς ἔτσι τὸ μπάσιμο τοῦ Αἰγέα στὴν πλοκή δὲν βγαίνει ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ζετύλιγμα τοῦ μύθου του, τὸ ἐπεισόδιο κατακρίθηκε ἀπὸ τοὺς παλαιούς (Ἀριστοτέλης, *Ποιητ.* 25, 1461 b : *ἐταν μὴ ἀνάγκης οἴσης μὴδὲ χρήσεται τῷ ἀλόγῳ* καὶ 15, 1454 b, ὅπου τόσο τὸ ἄρμα τοῦ Ἥλιου, ὅσο καὶ τὸ μπάσιμο τοῦ Αἰγέα, περιλαμβάνεται στὰ ἀπὸ μηχανῆς: Schmid 365, 9), κ' ἐξαιρετικά μάλιστα ἐντονα ἀπὸ τοὺς νεότερους, ποὺ ὀρισμένοι τους βλέπουν τὴ σκηνὴ σὰν παρέμβλητο πρόσθεμα σ' ἕνα ἀπλότερο δράμα. « Τὸ ἐπεισόδιο τοῦ Αἰγέα εἶναι ἕνα ἀτύχημα γιὰ τοῦτῃ τὴν τραγωδία του ποῦ, χωρὶς αὐτὴ τὴ σκηνή, θὰ 'ταν ἴσως ἡ πιὸ μεγαλειακὴ τοῦ Εὐριπίδῃ » (Bethé: *Berichte...* 15). Ἄλλοι φτάνουνε νὰ μιλοῦν γιὰ τὴν « ἀκρότατη τιποτενία τῆς σκηνῆς τοῦ Αἰγέα » (Norwood 197). Μ' ἂν τὸ τυχαῖο εἶναι ἔξω ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς « Ποιητικῆς », δὲν εἶναι κ' ἔξω ἀπὸ τοὺς ὅρους τῆς ζωῆς, ποὺ ὁ Εὐριπίδης τῆς ἀνοίγει διὰπλάτη τὴν Τραγωδίαν. Δὲν ξεφεύει, ἔτσι, τὴ νεότερη θεατρικὴ συνείδησι, τὴ συννηθισμένη σ' ἀναπάντεχο ποὺ συχνὰ κατευθύνει τὴ δράσι. Ἡ δικαίωσις ὅμως τοῦ ἐπεισodioῦ βρίσκεται στὴν τέλεια ἀρμογὴ του μὲ τὸ σύνολο

καί στην αποφασιστική του λειτουργία. Προετοιμάστηκε στο πρώτο έπεισόδιο, όπου η Μήδεια αφήνει ανάκρεμο τον τρόπο της εκδίκης και τώρα τον ξεκαθαρίζει. Βρίσκοντας τ' άσυλο που γύρευε, θα προτιμήσει τὰ μάγια της, στέλνοντας στη βασιλοπούλα δώρα θανατερά, που θα τυλίξουν στο χαμό της κι όποιον την άγγιξει. Από τὰ τρία της θύματα, τη βασιλοπούλα, τὸ βασιλιά, τὸν Ίάσονα, ἡ γυναίκα Μήδεια ξεχωρίζει τὸ πρώτο γιὰ σίγουρο, κι αφήνει τ' άλλα δύο στην τύχη. Δὲ φτάνει ὡστόσο ὁ χαμός της ἀντίζηλης, μὰ θὰ σκοτώσει πιά καί τὰ παιδιὰ της. Τὸ πρώτο εἶταν ἔξαρχης στὸ σχέδιο τῆς εκδίκης, τὸ δεύτερο δένεται τὴν ὥρᾳ στὸ νοῦ της. Τὸ κίνητρο εἶναι ὁ Αἰγέας, ὁ ἀκλῆρος βασιλιάς, πού ἀναζητᾷ τὴν εὐλογία τῆς παιδογονίας. Τὰ παιδιά (ὅπου λογιούνται τ' ἀρσενικά) εἶταν ἡ συνέχεια τοῦ οἴκου καὶ τῆς γενιάς, οἱ προστάτες τῶν γέρον γονιῶν, κ' οἱ τελεστές τῶν νομίμων τῆς νεκρολατρίας. Ἡ ἀκλήριά εἶταν, ἔτσι, ἡ βαρύτερη κατάρρα γιὰ τὸν πολίτη τῆς ἐποχῆς τοῦ ποιητῆ, κι ὁ Εὐριπίδης τὴν προβάλλει στοὺς βασιλιάδες τῆς μυθικῆς ἐποχῆς (πού περισσότερο νοιάζονταν γιὰ τὶς θυγατέρες τους, πού θὰ τοὺς φέρνανε διάδοχο τὸ γαμπρό, παρὰ γιὰ τοὺς γιούς, πού θὰ μπαίνανε, σὰ γαμπροί, στὴ διαδοχὴ ἄλλου γένους). Τὸ σκότωμα τῶν παιδιῶν θὰ πάρει πίσω ἀπὸ τὸν ἄπιστο τὸ θησαυρὸ πού τοῦ ὅωσε ἡ γυναίκα του, θὰ τὸν βουλιάξει σὲ γεράματα σκοτεινά, καὶ θὰ τοῦ ξεκληρίσει τὴ γενιά του. Ὅρισμένοι θέλησαν νὰ δουν στὸ ἐπεισόδιο καὶ τὴ γνωρίμη τάση τοῦ ποιητῆ νὰ παρουσιάζει τὴν πατρίδα του σὰ χώρα προστασίας τῶν κατατρεγμένων. Γνώριμα παραδείγματα τῆς πολιτικῆς αὐτῆς εἶναι οἱ 'Ἰκέτιδες', ὁ 'Ἡρακλῆς' κ' οἱ 'Ἡρακλίδες'. Ἡ ἀποψη μπερδεύει τοὺς κατατρεγμένους μὲ τοὺς κακούργους. Ἡ Μήδεια πού σκοτώνει τὰ παιδιά της στὸ δράμα του εἶναι, ἀπ' ὅποια πλευρά, μιὰ κακούργα. Ἐστὶ τὸ δέξιμο τῆς Μήδειας δὲν εἶναι ἀπὸ τοὺς τίτλους τῆς πατρίδας τοῦ ποιητῆ, μὰ λάθος τοῦ ἀπλοικοῦ βασιλιά της· ὅχι μονάχα δὲν καμαρώνει γιὰ τοῦτο ὁ ποιητής, μὰ καὶ διαμαρτύρεται μὲ τὸ Χορὸ του. Εἶναι τὸ περιλάλητο ἐγκώμιο τῶν Ἀθηνῶν, πού τὸ συνθέτει λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ κατρακύλισμά τους. Κάτου ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ εἰκονογραφία καὶ τοὺς παναρμόνιους τόνους του, ὁ Χορὸς, ἔμμεσα στὴν πρώτη στροφικὴ δυνάδα κι ὅμοια στὴ δεύτερη, εἰδοποιεῖ τὴ Μήδεια πὼς δὲν ἔχει πρόσβαση σὲ τέτοια πολιτεία: "Ἡ Ἀθῆνα εἶναι γῆ ἱερή, πού τὰ διάφεγγα πάντα ἀέρη της κρατοῦνε ζῦπνιο τὸ λογισμό καὶ καθάριο τὸ πνεῦμα. Οἱ ἄλλες πολιτείες θρέφουνται μὲ τὴν τροφή· ἐκείνη θρέφεται μὲ τὴν παιδεία· ἐκεῖ θρονιάζεται ἡ Σοφία, γνώση βαθύδοξη κι ὅχι, σὰν τὴ δική σου, μαύρη μαγεία. Ἐσένα σὲ κυβερνᾷ τὸ ὑπέρμετρο κ' ἡ ἀπότοκή του δυσαρμονία· ἐκείνη τήνε κυβερνᾷ τὸ μέτρο τὸ χρυσὸ καὶ τὴ φωτίζει ἡ ξανθόφυγγο Ἀρμονία. Ἐκεῖ δὲν ἔχει ἡ Ἀφροδίτη φίδια στὸ κεφάλι της, μὰ ροδανθούς· ἐκεῖ οἱ ἔρωτες δὲν εἶναι μπόρες φονικές, μὰ πάρεδροι μεγαλουργοὶ τῆς Σοφίας. Τὰ ποτάμια της δὲν εἶναι Ἀχέροντες, μὰ νάματα ἀγνιστικά καὶ γονιμικά, μὲς στοὺς ἀνέμους της δὲν οὐρλιάζουν οἱ Ἀρπυιες, μὰ γλυκοψιθυρίζουν τ' ἀγέρια. Μιὰ τέτοια πολιτεία πὼς θὰ σὲ δεχτεῖ, ἔσένα τὴν ἀνόσια παιδοφόνος;" Τὸ ἐγκώμιο τῆς Ἀθῆνας εἶναι θέμα συχνὸ τῶν ρητόρων της καὶ ποιητῶν πού, ὅπως ἔδειξε ὁ Αἰσχύλος μὲ τὴν "Ορέστεια", εἶχαν ἀκέρια τὴν συνειδησὴ τὴ ἀκρόπολη τοῦ Ἀνθρωπισμοῦ ἀτενίζανε στὴ γεννήτρα τους πόλη. Ὁ Εὐριπίδης δὲ θὰ ἔχανε τὴν εὐκαιρία κ' ἐδῶ, πολὺ περισσότερο πού ἡ διαμαρτυρία του, ἡ ἐκφρασμένη μὲ τὸ ἐγκώμιο, γυρνεῖ νὰ σηκώσει ἀπὸ τὴν πόλη του, πού δέχτηκε τὴ Μήδεια, τὴν εὐθύνη τοῦ φοβεροῦ του εὐρήματος: τῆς παιδοφόνισσας μάνας. Μιὰ δραματικὴ λειτουργία τοῦ χορικοῦ εἶναι ἡ ἀπόπειρα τοῦ χοροῦ νὰ στομώσει, μὲ τὴν εἰκόνα τῶν Ἀθηνῶν, τὴ φονικὴ διάθεση τῆς ἡρώιδας.

Δ' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Στὸ μονόλογο τοῦ πρωτίτερου ἐπεισόδου, **ΣΤΑΣΙΜΟ Δ'** ἡ Μήδεια ἔχει στρώσει τὴν εκδίκησή της: Θὰ κρᾶξει τὸν Ίάσονα, νὰ φιλιώσει τάχα μαζί του. Θὰ τοῦ γυρέψει νὰ παρακαλέσει τὸ βασιλιά νὰ μὴ διωχτοῦν τὰ παιδιά τους. Θὰ στείλει καὶ στὴ νιδύνη δῶρα θανατερά, μαγνάδι καὶ χρυσανάνδεσμα τῶν μαλλιών, χαρισμένα ἀπὸ τὸν Ἥλιο στὴ γενιά της. Ἀν τὰ φορέσει, θὰ χαθεῖ κακοθάνατη, κι ἀπὸ κοντὰ της ὅποιος τὴν άγγιξει. Μὲ τέτοια μαγικά φαρμάκια θὰ τὰ βάψει (ἂν καὶ δὲ βλέπει κανεὶς πότε γίνεται τὸ βάψιμο, μιὰ κ' ἡ Μήδεια δὲν ἀπαρτᾷ τὴ Σκηνή, παρὰ ὅταν τὰ δῶρα της ἔχουν ἀποτελειώσει τὸ φόνο). Ὅσο γιὰ τὰ παιδιά της, δὲν τὸ ἔχει σκοπὸ νὰ τ' ἀφήσει στὴν Κόρινθο νὰ τὰ σκοτώσουν οἱ ντόπιοι σ' εκδίκησιν (ἀναφορὰ



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

στὴν ἐκδοχὴ πὼς τὰ σκοτώνουν οἱ Κόρινθοι), μὰ θὰ τὰ σκοτώσει ἡ ἴδια. Τοῦ κακοῦ πασχίζει νὰ τὴν μپοδίσει ὁ Χορὸς, ἐκείνη στέλνει τὴ Δούλα της νὰ φέρει τὸν Ίάσονα — πού ξανάρχεται τώρα. Ξαναθωροῦμε ἐδῶ τὴ Μήδεια νὰ ὑποκρίνεται καὶ νὰ παρακαλεῖ σὲ λόγο στυγνῆς τραγικῆς εἰρωνίας καί, ὅπως πάντα, νὰ κερδίζει. Κρᾶζει καὶ τὰ παιδιά της ν' ἀγκαλιάσουν τὸν πατέρα τους, "Ἐλάτε, λύσαμε τὴν ἔχτρα πιά..." Τώρα ὡστόσο πῶχει ἀποφασίσει τὰ παιδιά, δὲν εἶναι τὸ παιγνίδι τόσο βολετό, καὶ δυὸ φορὲς ἡ κυριαρχία της σπάζει. Σὰν τὰ βλέπει ν' ἀγκαλιάζουνε τρυφερά τὸν πατέρα τους καὶ σὰν ἀκούει τὸν Ίάσονα νὰ κριέται νὰ τὰ δεῖ παληκάρια, κιντυνεῖ νὰ τὴν προδώσουν τὰ δάκρυα. Ὁ Ίάσονας ὅμως εἶναι γοητευμένος πού βλέπει τὴ γυναίκα του νὰ ἔχει βάλει μυαλό, νὰ καταγορᾷ τὸν ἑαυτὸ της γι' ἀστόχαστο, νὰ νιώθει πόσο μυαλωμένος στάθηκε ἐλόγου του, νὰ τοῦ γυρνεῖ νὰ τὴ συγχωρέσει. Καὶ βέβαια τὴ συγχωρᾷ — μὰ πὼς λιγοψυχᾷ καὶ κλαίει γιὰ τὰ παιδιά; Εἶναι ἡ ὥρα νὰ τοῦ πεί τί τὸν ἔκραξε: Νὰ γυρέψει τοῦ βασιλιά νὰ μὴ φύγουν. Ἐκεῖνος δὲν εἶναι σίγουρος ἂν θὰ καταφέρει τὸ βασιλιά (δὲν θέλει νὰ τὸν κεντᾷ μὲ ζητήματα τοῦ πρώτου του γάμου). "Δὲ βάζεις νὰ τὸ γυρέψει ἡ γυναίκα σου;" Νὰ μιὰ ἔξυπνη ἰδέα τῆς Μήδειας (πάντα της εἶχε ἔξυπνες ἰδέες). Μὲ τὴ νιδύνη συνεννογιέται καλλίτερα, πιστεύει πὼς δὲ θὰ μπορέσει νὰ τοῦ ἀρνηθεῖ (σὲ τίποτα δὲν τοῦ ἀντιστέκεται ἐκείνη). Ἐνα λαμπρὸ δῶρο ἀποπάνω, στολισμός πού δὲν ἔχει θνητός, εἰν' ὅ,τι πρέπει γιὰ τὴ σίγουρη ἐπιτυχία. Ὁ Ίάσονας ἤρθε νὰ δώσει τῆς Μήδειας (γιὰ τί ἄλλο μπορούσε νὰ τὸν καλεῖ;) καὶ δυσκολεύεται νὰ πάρει. "Κράτα τα. Ἐχε τὸ παλιὰ μπόλικο..." Στὸ κάτω τῆς γραφῆς προσβάλλεται πού δὲν τοῦ λογαριάζουν ὅσο πρέπει τὴν ἐπινόησή του. Ἐκείνη ἔχει πρόχειρη τὴν παροιμία, *δῶρα θεοῦς πείθει*, ἀφήνοντας σὲ σκοτεινὴ σιωπὴ τὸ σαρκασμὸ τοῦ ἄλλου μισοῦ: *δῶρ' αἰδοίους βασιλῆας*. Αὐτὴ καὶ τὴ ζωὴ της θὰ ὀνειρεῖται ὅχι μάλισι μοναχά, γιὰ νὰ μὴν φύγουν τὰ παιδιά της. Ὁ ἀντιπαθητικὸς Ίάσονας ἀρχίζει νὰ γίνεται συμπαθητικὸς, ὅσο ἡ φόνισσα τὸν τυλίγει. Τὰ παιδιά κρατοῦνε τὰ δῶρα, γιατί αὐτὰ θὰ τὰ πᾶνε. "Ἐμπρὸς παιδιά..." καὶ τὰ στρατίζει βιαστικά μὲ μιὰν εὐχὴ διπλοσημαντῇ: "Καὶ φέρτε γλήγορα στὴ μάνα σας, πὼς γίνηκε ὅπως ἤθελε ἡ καρδιά της". Μπροστὰ τους προχωρᾷ

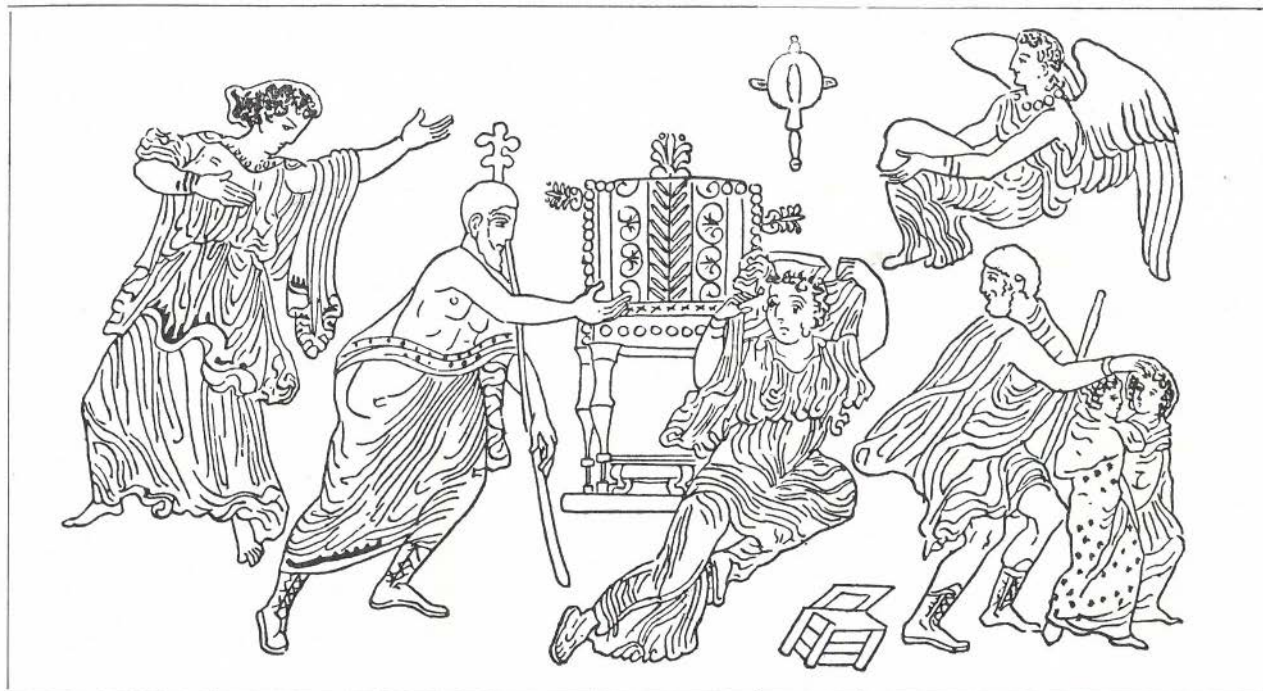
ἀθώρετος ὁ θάνατος κι ἀποξωπίσω τους ἡλίθιος ὁ πατέρας. Ὁ Χορὸς ποὺ ὑποχρεώνεται νὰ κρατῇ τὸ μυστικὸ (κι ἄλλου θὰ δοῦμε γι' αὐτὸ), θρηνᾷ ἀπὸ τὴν κακορίζικη νιό- νυφη, τὰ καταδικασμένα παιδιά, τὸν τυφλωμένο Ἰάσονα, τὴν παιδοφόνισσα μάνα. Βλέπει κιόλας τὴ νιὰ νὰ φορᾷ τὸ θανατερὸ πεπλοφόρεμα καὶ ν' ἀπιθώνει τὸ χρυσαυδάδεσμα στὰ μαλλιά, καινούριο τοῦτο νυφостόλι τῆς — μὰ γιὰ τὸν Ἄδην. Ἡ ἐνέργεια τῶν δώρων αὐτῶν θὰ περιγραφεῖ στὸ πέμπτο ἐπεισόδιο: Τὸ πέπλο κατατρῶει τὶς σάρκες ἐκείνης ποὺ τὸ φορᾷ, τὸ χρυσαυδάδεσμα πετᾷ φλογόπλημυρά. Ὅμως γιὰ τὰ δῶρα νὰ ναι δυό, ἐκεῖ ποὺ θὰ ᾤτανε μὲ τὸ παραπάνω τὸ ἓνα; Ὁ 25ος μῦθος τοῦ Ὑγίνου, ποὺ λογιέται πὼς ἀνακρατεῖ παλαιότερη ἐκδοχή, δὲν ξέρει παρὰ τὸ διάδημα (ταιριαστὸ δῶρο τοῦ Ἥλιου). Εἶναι, σίγουρα, γιὰ νὰ τυλίξει καὶ τὸν Κρέοντα στὸ θάνατο, ποὺ ὁ Εὐριπίδης βάζει καὶ τὸ πεπλοφόρεμα καὶ ρίχνει σὲ δεύ- τερη θέση τὴν ἐνέργεια τοῦ στεφανίου, ἔτσι ποὺ ὁ Ἀπολλόδω- ρος, ποὺ ξέσηκωνε τὴν ὑπόθεσιν τῆς «Μήδειας» (1, 9, 28), δὲν ἀναφέρει τὸ στεφάνι. Τὸ πεπλοφόρεμα κ' ἡ θανατερὰ τοῦ ἐνέργεια ἔχουν τ' ὅμοιό τους στὸν φαρμακωμένο χιτῶνα ποὺ ἡ Δημόκριτος στέλνει τοῦ Ἡρακλῆ στὶς «Τραχινίους». Ποιὸ δῶμα νὰ ναι τὸ πρωτίτερον δὲν ξέρουμε κι οὔτε, ἔτσι, πῶς ἀπὸ τοὺς δυό, ὁ Εὐριπίδης ἢ ὁ Σοφοκλῆς, εἶναι τὸ πρότυπο τοῦ ἄλλου. Κατὰ μιὰν ἀποψη, ὁ φαρμακοβαμμένος χιτῶνας ἀπὸ τὸ αἷμα τοῦ Νέσσου εἶναι πρότυπο καὶ τῶν δυό, κατεβαί- νοντας ἀπὸ ἐπὶ τοῦ βου αἰῶνα.

Ε' ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ Ὁ συνοδὸς τῶν παιδιῶν γυρίζει μὲ τὰ **ΣΤΑΣΙΜΟ Ε'** παιδιά, φέρνοντας τὰ «εὐχάριστα» νέα. Ἡ βασιλοπούλα δέχτηκε τὰ δῶρα τους καὶ τὰ παιδιά τῆς δὲ φεύγουν. Ἡ Μήδεια βρίσκεται ἀντι- μέτωπη μὲ τ' ἀποτελείωματα τῆς ἐκδίκησής της: Νὰ σκοτώ- σει τὰ παιδιά τῆς. Ὁ μονόλογος, ὅπου παλεῖται ἡ ἀγάπη τῆς μάνας καὶ τὸ πάθος τῆς γελασμένης γυναίκας, εἶναι ἀπὸ τὰ ὑπεροχότερα κομμάτια τῆς δραματικῆς δημιουργίας. Λυώ- νει θυμᾶμεν πὼς τὰ γέννησε, τὶς ἐλπίδες ποὺ ἀπῆλθε πάνω τους, τὸ γάμο τους, ποὺ ὄνειρευόνταν καὶ δὲ θὰ τὸν γιορτάσει ποτέ, τὴ μαύρη ζωὴ ποὺ τῆς μένει. Τὰ βλέπει ξενιοιστὰ νὰ τῆς γλυκογελοῦν κι ἀπολυγαίει. Δὲν εἶναι τρέλα νὰ σωριάσει τέτοια συφορά στὸ κεφάλι τῆς, γιὰ νὰ πληγώσει τὸ γονιὸ τους; Δὲ θὰ μπορούσε νὰ τὰ σκότωνε, ὄχι, δὲ θὰ μπορούσε... Ὅμως τὸ γέλιο τῶν ὀχτρῶν ποὺ τὴ φρενιάζει καὶ τὴν κυνη- γᾷ, συνφέρει τὴ λιόντισσα, ποὺ ντρέπεται γιὰ τὴ λιγοψυ- χία τῆς. Ὅσα τὰ σκοτῶσει τὰ παιδιά, κι ὅποιον βαστᾷ νὰ τὴ μπόιδει, ἄς τὸ κοτῇ. Μὰ εἶναι παραπολὺ καὶ ξαναλυγᾷ, ἰκετεύει ἡ ἴδια τὸν ἑαυτὸ τῆς νὰ μὴ τὸ κάμει. Εἶναι δυὸ Μή- δειες πάνου στὴ Σκηνή, μιὰ ψυχὴ χωρισμένη σὲ δυό, ποὺ μάχονται καὶ παρακαλοῦν ἡ μιὰ τὴν ἄλλη: Ἡ μάνα ποὺ πα- ρακαλεῖ τὴ φόνισσα, κ' ἡ φόνισσα ποὺ πρέπει νὰ λυγίσει τὴ μάνα. Κυριευμένος ἀπὸ τὴν πρώτη, ὁ ἀκροατὴς ζεῖ τὸ δῶμα τῆς ἄλλης. Ὅμως μπορεῖ καὶ νὰ γλυτώσουν τὰ παιδιά, ὅσο ἀκόμη τ' ἀγκαλιάζει ἡ μάνα. Θὰ τὰ σκοτώσουν ὅμως οἱ ὀχ- τροί, ξαναφωνάζει ἡ φόνισσα, κάλλιο νὰ τὰ σκοτῶσει τότε αὕτη, ποὺ τὰ ᾄχει γεννημένα. Θωρᾷ τὴ βασιλοπούλα νὰ λυώ- νει μέσα στὰ πέπλα τῆς, ἀκούει νὰ ᾄρματῶνται οἱ ἀρματωμένοι συγγενεῖς τῆς. Δὲν εἶναι τρόπος νὰ γλυτώσουν τὰ παιδιά, τὸ χέρι τῆς δὲ θὰ δειλιάσει. Τὴν παραστέκουν οἱ ψυχῆς τῶν σκοτωμένων τῆς, δαίμονες τώρα τοῦ γδικιωμοῦ, κι ἀνάμεσά

τους κι ὁ ἀδερφός της: Οἱ ἀδικοσκοτωμένοι ποὺ τῆς θρέψαν τὴν ἐκδίκηση, νὰ πάρουν πάνου τῆς καὶ τὴν ἐκδίκησὶ τους. Ἡ φόνισσα ποὺ θυμᾶται τοὺς φόνους τῆς, ἀνασαινεῖ καὶ πάλι τὸ αἶμα. Μὰ ἡ μάνα θέλει ν' ἀποχαιρετῇ τὰ παιδιά, καὶ πάλι ἡ φόνισσα ξαναλυγᾷ, κ' ἐκεῖ ποὺ τ' ἀγκαλιάζει καὶ γλυ- κοφιλά, τὰ ξαναδιώχνει τρομαγμένα ἀπὸ μπροστὰ τῆς. Ἐχει πιά πάρει τὴν ἀπόφαση, ὥστόσο δὲν εἶναι ἡ ὥρα ἀκόμη. Ὁ φόνος τῶν παιδιῶν θὰ ναι τὸ τελευταῖο σκαλὶ καὶ, ἀγκαλιὰ δυὸ φορές στήθηκε τ' ὄραμα τῆς βασιλοκόρης μέσα στὶς φλόγες τῆς, τὶ θ' ἀπογίνει μὲ τὰ δῶρα κρέμεται ἀκόμη ἀπὸ τὴν τύχη. Ὁ Χορὸς ἔτσι κι ὁ ἀκροατὴς δὲν ἔχουν χάσει κατὰ βάθος τὴν ἐλπίδα μπορεῖ κ' ἡ φόνισσα νὰ πιαστεῖ, προτοῦ ν' ἀπλώσει στὸ μαχαίρι. Ἀλλὰ κ' οἱ λόγοι ποὺ ἀραδιάζει ἡ Μήδεια γιὰ νὰ σκο- τώσει τὰ παιδιά (γιὰ νὰ πληγώσει τὸν Ἰάσονα, γιὰ νὰ μὴ γίνεῖ περιγέλιο τῶν ὀχτρῶν, γιὰ νὰ μὴ τὰ σκοτώσουν οἱ συγγενεῖς) κανέναν δὲν κάμαν νὰ παραδεχτῇ πὼς ἡ φόνισσα θὰ νικήσῃ τὴ μάνα ἢ κι ἂν τὸ παραδέχτηκε κανεῖς, προσμένει νὰ δεῖ πὼς ἡ μιὰ θὰ νικήσῃ τὴν ἄλλη. Σὲ πολὺστιχο ἀναπαιστικὸ κομμάτι, ἓνα ἀπὸ τὰ παθητικότερα τοῦ ποιητῆ, σὲ κομμάτι ποὺ παίρνει θέση χορικοῦ, καὶ ποὺ ἀνοίγει τὴν προσμονὴ μιᾶς βαρυσμυαντῆς σκηνῆς, χωρὶς καὶ νὰ προσημαδεῖ τίποτα καλὸ, ὁ Χορὸς θρη- νᾷ τὰ βάσανα τῶν γονιῶν ποὺ γεννοῦνε καὶ μεγαλώνουν παι- διὰ, γιὰ νὰ τὰ δοῦνε, συχνὰ, πεθαμένα. Τελευταία ἀπόπειρα νὰ φέρεῖ σ' ἀνθρωπινότερα αἰσθήματα τὴ φόνισσα ἢ μοιρολόι; Ἡ Μήδεια, στὸ μεταξύ, δὲν ἔχει φύγει ἀπὸ τὴ Σκηνή, περιμένει τὰ νέα. Τὰ φέρνει τρέχοντας μαντατοφόρος: «Φεῦγε, Μήδεια...» Ἡ ταραχὴ καὶ τὰ λόγια του δὲν τὴν φωτίζουν. Ἐνεργήσαν ἢ προδοθήκαν τὰ μάγια τῆς; Ἀντιμέτωπη τὴν ὥρα μὲ τὸν δλεθρον, εἶναι ὀπλισμένη μ' ἀτσαλένια κυριαρχία: «Μπᾶ! Καὶ γιὰτί;» Ὁ Μαντατοφόρος πετᾷ τὸ μήνυμα: «Πάει ἡ βασιλοπούλα κι ὁ Κρέοντας...» Ἡ ὄψη τῆς Μήδειας φωτίζεται ἀπὸ τὶς φλόγες ποὺ καταφάγαν τὰ θύματά της. «Μπᾶ! Καὶ πὼς πέθαναν;» Ἡ κυριαρχία τῆς Μήδειας εἶναι ἀπαραίτητη γιὰ νὰ ξετυλίξει ὁ Μαντατοφόρος τὴν ἱστορίαν τῆς ἀθέατης σκηνῆς ποὺ ρήμαξε τὸ παλάτι. Σὲ κομμάτι μεγάλης ἀφηγηματικῆς παραστατικό- τητας, ὁ μαντατοφόρος ἱστορεῖ τὸ χαμό τους: Τὸ χαμό τῆς νέας ποὺ στολίζεται καὶ χαμογελᾷ στὴν εἰκόνα ποὺ δειχνεῖ ὁ κα- θρέφτης τῆς, ἴσαμε τὴ στιγμή ποὺ τὰ πέπλα μασοῦνε τὶς σάρ- κες τῆς καὶ τ' ἀνάδεσμα τῶν μαλλιῶν τῆς ἀναβρῦζει φωτιές: τὸ χαμό τοῦ γονιοῦ ποὺ ἀγκαλιάζει τὸ κουφάρι τῆς κόρης του καὶ βρίσκει κ' ἐκείνος πιασμένος στὰ πέπλα τῆς, σὰν τὸν κισσοῦ στῆς δάφνης τὰ κλωνάρια. Τὸν Κρέοντα τὸν εἶχαμε δεῖ στὴ Σκη- νή, πλάσμα μὲ σάρκα καὶ ὀστά, κ' ἡ ἱστορία τοῦ θανάτου του κάνει σὲ μεγάλο βαθμὸ πιστευτὴ καὶ δραματικὴ τὴν ἱστορία τοῦ θανάτου τῆς κόρης του, ποὺ ὀχι μόνον δὲ φάνηκε στὴ Σκηνή, μὰ οὔτε ὀνομάστηκε κιόλα. Οἱ γέφυρες κοπήκανε πιά, τὰ παιδιά δὲ γλυτώνουν. Ἡ Μήδεια βρίσκεται μέσα στὴ χώρα τοῦ φόνου: «Τ' ἀποφάσισα, φίλες...» Ὅμως ἀκόμη χρειάζεται πάλεμα: «Ἀρματώσου, καρδιά...» κ' ἡ φόνισσα μπαίνει στὸ σπῆτι τῆς, ἀφήνοντας τὴ μάνα νὰ οὐρλιάζει. «Στὸ σημεῖο τοῦτο ἡ Μήδεια ἀφήνει τὴ Σκηνὴ γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τότε ποὺ μπῆκε. Ἡ δρα- ματικὴ δύναμη τῆς ἐξόδου τῆς ὕστερα ἀπὸ τόσο μακριὰ παρα- μονή, εἶναι παραπολὺ μεγάλη: ναι, ἡ σημασία τῆς ἀναχώρησής της εἶναι ἐδῶ πολὺ μεγαλύτερη παρ' ὅση θὰ εἶταν ἂν ἀφῆνε συ- χνὰ τὴ Σκηνὴ καὶ ξαναμπαινε ἢ ἔστω καὶ γιὰ μιὰ φορὰ μονάχα». Σὲ βίαια μέτρα ὁ Χορὸς ἀνακραεῖ τὴ Γῆ καὶ τὸν Ἥλιο νὰ κρα- τήσουν τὴ φόνισσα, γιὰ τελευταία φορὰ τῆς θυμίζει κι αὐτῆς: «Εἴσαι μάνα!» Τὴν ἀπόκριση τὴν ἔχει στὶς τρομαγμένες ἀπὸ

Ἡ φυγὴ τῆς Μήδειας. Σχεδίασμα ἀπὸ ἀμφορέα τῆς Ἀπουλλας τοῦ 4ου αἰῶνα, ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Νεάπολης





Ἡ κόρη τοῦ Κρέοντα στὴν ἀγωνία της μετὰ τὶς φλόγες τοῦ στεφανίου καὶ τὸ δηλητήριο τοῦ πέπλου. Ἀπὸ ἰταλιωτικὸ κράτημα, 4ου αἰ.

μέσα κραυγές τῶν παιδιῶν, ποὺ γυρεύουν βοήθεια. Ὁ Χορὸς χύνεται κατὰ τὴν πόρτα, θέλει νὰ γλυτώσει τὰ παιδιά, δὲν εἶναι ὥστόσο τοῦ χεριοῦ του. Οἱ τραγικοὶ Χοροὶ γυρίζουν σ' ἓνα κύκλο ὄνειρικό, ἀπ' ὅπου δὲ διασταυρώνουν τὴν πραγματικότητα μετὰ δράση παρὰ μόνο μετὰ λόγια. Τὰ παιδιά δὲν ἀκούγονται πιά, κι ὁ Χορὸς ξαναγυρίζει ἐπὶ τῆς θέσης του, νὰ θυμηθεῖ στὸ τραγοῦδι του κάποια ἄλλα παιδιά τῶν ἀρχαίων καιρῶν, ποὺ σκοτωθήκαν ἀπὸ τὴν ἴδια τους τὴ μάνα. Ὅταν σκοτώνει κι ὁ Ἡρακλῆς τὰ δικά του παιδιά, ὁ Χορὸς δὲν ἔχει νὰ κάνει ἄλλο τίποτα, παρὰ νὰ θυμηθεῖ τὶς Δαναΐδες ποὺ σκοτώσαν τοὺς ἄντρες τους, καὶ τὴν Πρόκνη ποὺ σκότωσε ἄλλοτινὰ τὸ παιδί της...

ΕΞΟΔΟΣ Μόλις τελειώνει τὸ τραγοῦδι ποὺ σφραγίζει τὴν καταστροφή, φτάνει ὁ Ἰάσωνας γιὰ νὰ γλυτώσει ἀπὸ τοὺς συγγενεῖς τοῦ βασιλιά τὰ δυὸ παιδιά του. Σ' αὐτὰ κορυφώνεται ἡ ἀγάπη κ' ἡ ἐγνοια του, δὲ νοιάζεται γιὰ τὸ θάνατο τῆς νιόπαντρης οὔτε γιὰ τὴν τύχη τῆς πρώτης γυναίκας του (θὰ τό'βρει ἀπὸ τοὺς συγγενεῖς τοῦ βασιλιά), μὰ μοναχὰ γιὰ τὰ παιδιά του. Μαθαίνει ἀπὸ τὸ Χορὸ τὴν κορυφωτικὴ του συμφορὰ καὶ πέφτει φρενιασμένος στὶς πόρτες. Δὲν τοῦ ἀπομένει ἄλλη χάρη ἀπὸ νὰ κλάψει καὶ νὰ θάψει τὰ σπλάχνα του καὶ νὰ παιδεύει τὴ φόνισσά τους. Ὁ δραματικὸς ἄξονας μετατοπίζεται ἀπὸ τὸν κίντυνο τῶν παιδιῶν στὸν κίντυνο τῆς Μήδειας, μὰ μένει ξάφνου στὸ κενό, γιατί ἡ συμπάθειά μας, ποὺ παρὰ στεκε ἴσαμε τώρα τὴν ἀδικημένη Μήδεια, γυρίζει ἀπὸ τὴ φόνισσα στὸν ἀφανισμένο πατέρα. Ἡ τιμωρία του τράβηξε πέρα ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη, πέρα κι ἀπὸ τὴ θεϊκὴ δικαιοσύνη. Δὲν εἶναι πιά τιμωρημένος ἐνοχος, μὰ θύμα μιᾶς ἀνείκαστης κεραυνομπόρας. Ἀλλὰ κ' ἡ Μήδεια δὲν τὴ χρειάζεται πιά τὴ συμπάθεια, ἀνεβασμένη σ' ὑπερανθρώπινη σφαῖρα. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ ἀρχαία ἀκατανίκητη δύναμη, ποὺ συντρίβει ἐπὶ τὴν Τραγωδίαν τὸν ἄνθρωπο, ποὺ στέκει πέρα ἀπὸ τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ, οὔτε ἀποδοκιμασμένη ἀπὸ τοὺς Θεοὺς, οὔτε καὶ ὑποχείρια τῶν ἀνθρώπων. Στὸν ἀέρα, πάνου ἀπὸ τὴ σκεπή, παρουσιάζεται μέσα σ' ἄρμα ποὺ τὸ σέρνουνε δρακοντοφίδα, κι ὅπου ἔχει καὶ τὰ σφαγμένα παιδιά της. Τὸ μυθικὸ στοιχεῖο ποὺ σερνόνταν πρῶτα στὶς φοβέρες της, ποὺ ξεπετάχτηκε ὕστερα μετὰ τὶς φλόγες τῶν δώρων της, ἀναστατώνει τώρα τὴν πραγματικότητα καὶ ξαναπαίρνει τὴ θέση του, χυμώντας νικητικὰ μετὰ τὸ ἄρμα τοῦ Ἥλιου. Ἡ τραγωδία ποὺ τέλειωσε τὸ ἔργο της στὸν κόσμον τοῦ πραγματικοῦ, ξαναγυρνᾷ ἐπὶ τὴν πατρίδα της, στὸν κόσμον τοῦ μύθου. Ἡ Μήδεια παίρνει τὴ θέση τοῦ θεοῦ τοῦ ἀπὸ μηχανῆς κ' ἐδῶθε τάζει καθαρτήριες τελετές καὶ προφητεύει. Ὁ Εὐριπίδης ἀγαπᾷ, τελειώνοντας τὰ δράματα, νὰ τὰ συμπίανει μετὰ

λατρεῖες τοπικῆς, κ' οἱ Θεοί, ποὺ τὰ κλείνουνε, προφητεύουνε πάντα. Ἔτσι κι ὁ λόγος τοῦ δράματος, ποὺ θὰ ξέφτιζε ἐδῶ σὲ μιὰν ἀντιδικία χαμηλότερη ἀπὸ τὴν δράση του, ὑψώνεται σ' ἀσύννητο τόνο. Εἶναι διάλογος ἀνάμεσα στὸν κόσμον τοῦ θαυματικοῦ, ὅπου πέρασε ἡ Μήδεια, καὶ τοῦ πραγματικοῦ, ὅπου μένει ὁ Ἰάσωνας γιὰ νὰ πιεῖ ἀπὸ τὸ ποτήρι τῆς συμφορᾶς ὅ,τι ἀπομένει ἀκόμη. Τὴν ἱκετεύει νὰ τοῦ δώσει τὰ παιδιά νὰ τὰ θρηνηθεῖ καὶ νὰ τὰ θάψει. Ὅμως οὔτε τὴ χάρη τούτη θὰ λάβει. Θὰ τὰ θάψει ἡ ἴδια στὸ ναὸ τῆς Θεᾶς — ἐκεῖ ποὺ τὰ ἔβαε ἄλλοτινὰ νὰ τὰ κάμει ἀθάνατα — κ' ἐκεῖ θὰ στήσει καὶ τελετὲς καθαρμοῦ — τοὺς θρήνους κάθε χρόνον τῶν παιδιῶν, ποὺ θὰ μοιρολογοῦνε τὸν παλιὸ τὸν ἐαυτὸ τους. Τοῦ κάκου ὁ κεραυνόκαμμένος τους γονιὸς παρακαλεῖ νὰ τ' ἀγκαλιάσει κἂν μονάχα. Τ' ἄρμαμάς τοῦ Ἥλιου χάνεται, δὲν ἀπομένει παρὰ τὸ κρώξιμο μιᾶς προφητείας. Ρημαγμένος αὐτός, καταδικασμένος νὰ πεθάνει μιὰ μέρα ἀπὸ χτύπημα τῆς σαρακοφαγωμένης Ἀργῶς — ὅλα θὰ τελειώσουν μετὰ τὸ καράβι ποὺ ἀρχίνησαν — ἀνακράζει ἐκδικήτρα του τὴν ὀργὴ τῶν Θεῶν, τὴν ὕστερνὴ καταφυγὴ τῶν νικημένων.

§ 6. Ἡ Μήδεια τοῦ Νεόφρονος καὶ ἄλλες Μήδειες

Ἡ Ὑπόθεσις ἰ τῆς Μήδειας ἡ πληροφορεῖ ὅτι κρατοῦσε ἐπὶ τὴν ἀρχαιότητα ἡ ἰδέα πῶς μετὰ μιὰν ἀπλή, στὸ δράμα τοῦτο, διασκευῆ, ὁ Εὐριπίδης ἰδιοποιήθηκε τὸ ὁμώνυμο δράμα ἐνὸς Νεόφρονος, τραγικοῦ ποιητῆ ἀπὸ τὴ Σικυνῶνα: τὸ δράμα τοῦτο δοκεῖ ὑποβιβασθῆαι παρὰ Νεόφρονος διασκευάσας, ὡς Δικαίταρχος** τοῦ τῆς Ἑλλάδος βίου καὶ Ἀριστοτέλης ἐν Ὑπομνήμασιν (κατὰ τὸ κείμενον τοῦ Schwarz). Ἀνάλογα πληροφορεῖ ὁ Διογένης Λαέρτιος 2, 134: τῆς Μήδειας τοῦ Εὐριπίδου, ἣν ἐν τοῖς Νεόφρονος τοῦ Σικυνῶνιου φασί, καὶ τὸ λεξικὸ Σουΐδα: Νεόφρων — οὗ φασίν εἶναι τὴν τοῦ Εὐριπίδου Μήδειαν. Τὰ Σχόλια ἐπὶ τὴ Μήδεια παραθέτουν δυὸ ἀποσπάσματα τοῦ δράματος αὐτοῦ, κ' ἓνα μεγαλύτερον παραδίδει ὁ Στοβαῖος. Τὸ πρῶτον τῶν Σχολίων εἶναι ἀπὸ λόγον τοῦ Αἰγέα πρὸς τὴ Μήδεια, τὸ ἀποσπάσμα τοῦ Στοβαίου εἶναι ἀπὸ μόνολογον τῆς Μήδειας τὴν ὥρα ποὺ παλεύει μετὰ τὸν ἐαυτὸν τὴν νὰ σκοτώσει τὰ παιδιά καὶ τὸ δεύτερον τῶν Σχολίων ἀπὸ προφητεία τῆς Μήδειας γιὰ τὸ τέλος τοῦ Ἰάσωνα. Τὰ ἀποσπάσματα τοῦτα παρουσιάζουν τὸ φόνον τῶν παιδιῶν ἀπὸ τῆς μάνας τους σὺν εὐρημα τοῦ Νεόφρονος: τὸ ἴδιον σχέδιον μετὰ τὴ Μήδεια τοῦ Εὐριπίδου ἡ ὁμοιότητες ἐπὶ μόνολογον τῆς Μήδειας τόσο στενές, ποὺ σαστίζουν. Ἀν ἡ πληροφορία εἶναι σωστή, ὁ Εὐριπίδης εἶναι τόσο ξεραττημένος ἀπὸ τὸ πρότυπον, ποὺ σήμερον θὰ δικαζόνταν γιὰ λογοκλοπία. Ἡ ἱστορία ὅμως

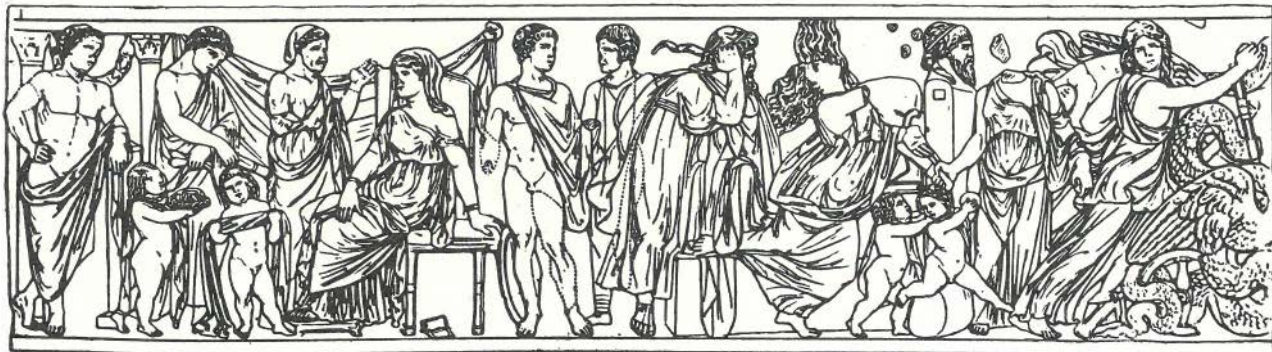
αυτή δε σκοντάβει σε λίγα σημεία. 'Ο Νεόφρων ο Σικυνώσιος δεν είναι, στις δύο πρώτες πηγές, παρά ένα όνομα μοναχά, και πρέπει να κατέβουμε στο λεξικό Σουίδα για να βρούμε κάποιες πληροφορίες γι' αυτόν, που τον ξεαερώνουν περισσότερο παρά τον σαρκωθούν. 'Εδώ ο Νεοφών ή Νεόφρων πρώτος έμπασε στο θέατρο τους ρόλους των Παιδαγωγών, σύνθεσε έκτον είκοσι τραγωδίες, και θανατώθηκε από τον 'Αλέξανδρο μαζί με τον Καλλισθένη. Οί δραματικοί του, έτσι, νεωτερισμοί τον κάνουν πρόδρομο του Εύριπίδη και του Σοφοκλή, κ' η ιστορία του θανάτου του (όπου υπερδύεται με τον Νέαρχο) τον κατεβάζει στον τρίτον αιώνα. Για έναν, πάλι, καινοτόμο ποιητή έκατον είκοσι τραγωδιών, πώς γίνεται να μη παραδίνεται παρά μια υπερδεμένη σημείωση από άκριτη πηγή κι ο τίτλος μιάς του μοναχά τραγωδίας; 'Η 'Ποιητική' έπειτα του 'Αριστοτέλη πολλές φορές μιλά για τη 'Μήδεια' του Εύριπίδη, μα για τη 'Μήδεια' του Νεόφωνα δεν έχει λέξη. Τα 'Υπομνήματα' είναι έργο ψευδοπίγραφο κι ο Δικαίρχος (όπου σίγουρα νογείται ο γραμματικός, που η 'Υπόθεσις' τον υπερδύει με τον ιστορικό) αντίλει, μιά και δεν αναφέρει άλλη πηγή, από το έργο του. Χαρακτηριστικά στις μαρτυρίες είναι τα *δοκεί* και *φασί* που μαρτυρούν πώς οι συντάχτες τους άποφύουν να πάρουν την ευθύνη. Μά και τα ίδια τ' άποσπάσματα μαρτυρούν μια *«άθλια»* (Wilamowitz) μίμηση από ένα *μουσοπάτακτον* (Page) παρά μουσολήπτο ποιητή, που διασκευάζει το δράμα του Εύριπίδη. 'Η ιδέα πώς κανείς ύστερα από το άριστούργημα του Εύριπίδη δεν θα μπορούσε να ξαναπαίσει άτόρια την υπόθεση, δεν έχει εφαρμογή στην ελληνική φιλολογία (Déschan) και τ' ότι το έργο του Εύριπίδη μπορεί να παίζεται με δυό ήθοποιους, δε σημαίνει, από μόνο του, πώς ξεσηκώνει αρχαιότερο πρότυπο, όταν ίσα-ίσα στο σημείο αυτό θα κοιτούσε μιά διασκευή να συγχρονίσει το πρωτότυπό της. Στο έργο τέλος του 'Νεόφρωνος' ο έρχομός του Αιγέα δικαιολογείται καλλίτερα παρά στον Εύριπίδη, κι αυτό δείχνει πώς ένας μιμητής έδω καλλιτερεύει άδύναμο στοιχείο του πρωτοτύπου. Όλα του-τα όδηγούν στο συμπέρασμα πώς η 'Μήδεια' του Νεόφρων είναι ή δουλική μίμηση ή σκόπιμη παραποίηση του δράματος του Εύριπίδη. 'Η δεύτερη περίπτωση σημαίνει πώς σικυνώσιος τραγικός Νεόφρων δεν υπάρχει. Όπως ανάπτυξε ο Wilamowitz (Hermes 15, 487), η παραποίηση θα σκόπευε ν' άφαιρέσει από το άθηναικό θέατρο και ν' άποδώσει σε πελοποννησιο ένα μεγαλόδοξο δράμα. ('Η Σικυνάνα, άλλωστε, άμφισβήτησε από την 'Αθήνα με τον 'Επιγένη και την ίδια την άρχή της Τραγωδίας). Μίμηση ή παραποίηση ή 'Μήδεια' του Νεόφρωνος δεν είναι το μόνο έργο που παρακινήθηκε από το δράμα του Εύριπίδη. Μιά σειρά τραγωδίες με τίτλο 'Μήδεια' συναγείζονται πάνον στο πολυδύναμο θέμα. Είναι οι 'Μήδεις' του Δικαιογένη (Nauck, *Trag. Graec. Fragm.*², σελ. 760), του Βιότου (αυτ. 825), ενός Εύριπίδη 'νεωτέρου' (Σουίδας λ. *Εύριπίδης*), του Καρκίνου (Nauck, άν. σελ. 798), κ' ίσως του Μελανθίου (αυτ. 760). 'Η Κωμωδία δεν πέφτει πίσω σε παρωδίες. Ξέρουμε μιά 'Μήδεια' του σκελού κωμικού Δεινολόχου (Kaibel, *Com. Graec. Fragm.* σελ. 149), του Κανθάρου (Edmonds, *The Fragments of Attic Comedy* 1, 448), του Στράτιδος (αυτ. 1, 822), του Εύβουλου (αυτ. 2, 108), του 'Αντιφάνη (αυτ. 2, 236) και όμυνουμ 'φλύακα' του Ρίνθωνος (Kaibel άν. 186). 'Ανάμεσα στις άλλες 'κυνικές' τραγωδίες του, ο κυνικός Διογένης είχε γράψει μιά 'Μήδεια' κ' εκείνος (Διογ. Λαέρτ. 6, 80). Οί λατίνοι ποιητές καταπάστηκαν με ζήλο το θέμα. 'Ο Έννιος έγραψε δυό 'Μήδεις', που ή πρώτη αντίστοιχούσε στον 'Αιγέα' του

Εύριπίδη, κ' ή δεύτερη, ή Medea exul, είταν πιστή μίμηση της 'Μήδεις' του ίδιου. 'Ο 'Οβίδιος, που στη ΧΙη 'Ηρωίδα' του ξετυλίγει την ιστορία της Μήδεις, με τον Εύριπίδη το πιο πολ-λύ για πρότυπο, και που στο VII των 'Μεταμορφώσεων' (159-296) καταπιάνεται μ' άλλα στοιχεία του μύθου της, είχε γράψει μιά τραγωδία 'Μήδεια' και αυτός, χαμένη τώρα. 'Η 'Μήδεια' του Σενέκα, που σώθηκε, παραλλάζει τους χαρακτήρες και σ' όρισμένα σημεία την υπόθεση, μα πρότυπό της μένει πάντα το δράμα του Εύριπίδη. 'Ακούμε ακόμη για 'Μήδεια' του Λουκανού, ενός Βάσσου, του Κουριατίου Ματέρνου, καθώς και για μιά 'Μήδεια' γραμμένη στα ελληνικά από τον Πομπήιο Μάρκωνα, που μερικοί στίχοι της, που άπομένουν, μαρτυρούν άναλογίες με τη 'Μήδεια' του Εύριπίδη.

§ 7. 'Η μορφή της Μήδεις του Εύριπίδη

Για τη Μήδεια του μύθου μιλήσαμε, κι όσα αναλύσαμε εκεί φωτίζουν τη μορφή της Μήδεις του Εύριπίδη. 'Ενψ οι άλλοι ήρωες του δράματος, καταβαίνοντας από τη μυθική σφαίρα σε τύπους της πραγματικότητας, αλλάζουν τον χαρακτήρα τους, μονάχα ή Μήδεια, ή κεντρική μορφή, τον κρατάει. Κορυφαία της ιδιότητα είναι της Μάγισσας, που την περιγυρίζει με την άτμόσφαιρα του μυστηριακού και φοβερού, κι άνακρατεί τριγύρω στη μορφή της σταθερά το χαμένο για τις άλλες μορφές μυθικό μεγαλείο. 'Η ενέργεια της Μαγείας είδω με εύεργετεί από τη μία, να ξολοθρευεί από την άλλη κ' οι δυό αυτές ενέργειες άναποκρίνονται στο διπλό, που άποτυπώνεται στη μορφή της Μήδεις, χαρακτήρα της αρχαίας γυναίκας. 'Η θύμηση της άργοναυτικής έκστρατείας στην άρχή του δράματος κ' οι εύεργεσίες που άραδιάζει του 'Ιάσωνα, άνακρατούν τον χαρακτήρα της άγαθόπραγης παραστάτισσας: τη φωτεινή πλευρά της γυναίκας - τα κακουρήματα που της χορταίνουν την έκδίκηση, άνακρατούν τον χαρακτήρα της τιμωρήτρας και φόνισσας: τη σκοτεινή πλευρά της γυναίκας. 'Ο ποιητής δε θέλει ν' άφήσει άμφιβολία πώς ξέρει και κρατεί τον παραδομένο διπλό χαρακτήρα της ήρωίδας του, που τη θέλει για "διφορη φύση, βαρεία για τους όχτρούς και καλόγυνωμη για τους φίλους". Παρακάτου άπό την ιδιότητα της Μάγισσας, στέκει ή μορφή της Β ά ρ β α ρ ης, που δίνει δυό πλεονεκτήματα του ποιητή μας: Το ένα είναι ή περισσότερη άνεση ν' άποδώσει σε βάρβαρη άνοσιούργημα που θα προκαλούσε άποτομότερη αντίδραση, άν φορτωνόταν σ' έλληνίδα. 'Εδωθε ή έπιμονή του ποιητή να τονίζει της ήρωίδας του πώς είναι μιά βάρβαρη και να δηλώνει πώς ποτέ έλλαδίτισσα δε θα τολμούσε το κακούργημα της. ('Ο ίδιος όστόσο, βάζοντας τον 'Ιάσωνα ν' άραδιάζει άρετές του ελληνικού κόσμου που όδυνηρή τους άκρη είναι τα ίδια τα έργα του, στομώνει κάθε εικασία πώς σκωπός του είναι ν' άνεβάσει τον ελληνικό και να χαμηλώσει τον βάρβαρο κόσμο). Το άλλο πλεονέκτημα είναι πώς, με μιά βάρβαρη, μπορούσε να εικονίσει σε γνώριμο πρότυπο τον άυθεντικό χαρακτήρα της γυναίκας του μύθου γιατί 'ταν γνώριμη αλήθεια για τους Έλληνες πώς οι άνθρωποι της προϊστορίας τους δεν παραλλάζαν από τους συγκαιρινούς τους βαρβάρους. 'Από την άλλη, ή ιδιότητα της βάρβαρης άνακλαδίζεται, όπως και της μάγισσας, σε δυό χαρακτήρες. 'Ο βάρβαρος έχει το φρόνημα της άνεξαρτησίας, είναι άτόρμητος κ' είλικρινής, φιλότιμος και μεγαλόδωρος, σέβεται σταθερά τους όρκους και τα ταξίματα, άφοσιώνεται στις συμφωνίες. Οί άρετές αυτές της φυλετικής σκονωινίας, που ή μνήμη τους έμεινε στον κόσμο του μύθου, είταν άπό καιρούς χαμένες για τους 'Ελ-

Το δράμα της Μήδεις. Σχεδιάσμα από ανάγλυφη παράσταση ρωμαϊκής σαρκοφάγου που βρίσκεται στη Μάντουα





Τὸ δράμα τῆς Μήδειας. Σχεδιασμός ἀπὸ παράσταση ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου πού βρίσκεται στὴν αἶθουσα Μήδειας τοῦ Λούβρου

λῆγες σὰν ἐθνικὲς ἀρετὲς, μὰ ζωντανὲς στοὺς πιὸ καθυστερημένους βαρβάρους. Ἀπὸ τὴν ἄλληλ ὁ βάρβαρος εἶναι ἀμετρος στὰ πάθη του, παράφορος στὴν ἐκδήλωσή, ἀδίσταχος στὴν ἐκδίκηση, ἐξοικειωμένος μὲ τὶς ὀμότητες, ἔτοιμος νὰ κακουργῇ μὲ τρόπο ποὺ ἀφήνει στὴ συνείδηση ἀποτυπωμένη τὴ φρίκη γιὰ πάντα. Οἱ δυὸ αὐτὲς ὀψεις τῆς Βάρβαρης, ἀντιστοιχοῦν στὶς δυὸ ὀψεις τῆς Μάγισσας πού, μὲ τὴ σειρά τους κι αὐτὲς, ἀντιστοιχοῦν στοὺς δυὸ χαραχτῆρες τῆς ἀρχαίας Γυναίκας. Πιὸ κάτω κι ἀπὸ τὴ Βάρβαρη, μὰ κοντινέρα ἀπ' ὅλες στὴν οὐσία τοῦ δράματος, ἔρχεται ἡ γυναίκα, ἡ σύγχρονη πιά καὶ γνώριμη, μὲ δυὸ ὀψεις κι αὐτὴ, τῆς μάνας ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ τῆς πληγωμένης στὸν ἑρωτὰ τῆς ἀπὸ τὴν ἄλληλ: Στὴν πρώτη εἶν' ἡ γεννήτρα καὶ θρέφτρα καὶ σώτειρα· στὴν ἄλληλ ἐκδίκητρα, ξολοθρεύτρα, δολοφόνος. Τὶς τρεῖς αὐτὲς ιδιότητες, τῆς μάγισσας, τῆς βάρβαρης, καὶ τῆς γυναίκας, μὲ τὶς ἐξί πλευρὲς, τῆς ἀγαθόπραγης καὶ κακόπραγης μάγισσας, τῆς ἀφοσιωμένης κι ἀνεξιλέωτης βάρβαρης, τῆς γεννήτρας καὶ φόνισσας γυναίκας, τὶς πλέκει ὁ ποιητὴς πάνου στὴ σύγκρουση τῆς παραφορᾶς καὶ τῆς λογικῆς, τῆς μανικῆς ζηλοτυπίας καὶ τῆς μητρικῆς στοργῆς, τῆς σκληρότητας καὶ τῆς τρυφερότητας, τοῦ πάθους τῆς ἐκδίκησης καὶ τοῦ σπαραγμοῦ — στὸν πόλεμο, ὅπως εἶδαμε, μὴς ψυχῆς χωρισμένης σὲ δύο. Ἡ κίνησις αὐτὴ τοῦ χαραχτῆρα τῆς Μήδειας σπάζει ἕνα κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἑλληνικοῦ δράματος: Τὴ σ τ α θ ε ρ ὀ τ η τ α τ ὠ ν χ α ρ α χ τ ῆ ρ ω ν. Εἶναι γνώριμος ὁ ἀφορισμὸς τῆς ‘Ποιητικῆς’ τοῦ Ὁρατίου (119 κέ.): ‘Ἐσεῖς ποὺ γράφετε, ἀκολουθεῖτε τὴν παράδοσιν ἢ κάλλιον συνθέτετε τοὺς χαραχτῆρες σὲ συνέπεια μὲ τὸν ἑαυτὸ τους. Ἄν εἶναι νὰ ξαναβάλετε στὸ θέατρο τὸν Ἀχιλλεὺς, τὸν τόσο συχνὰ φημισμένο, νὰ εἶναι ἀκαταπρόλητος, ὀργησιάρης, ἀνεξιλέωτος, παθιασμένος. Ἡ Μήδεια νὰ ἔναι ἀγριόψυχη κι ἀκαταδάμαστη, ἢ ἰνὸς θρηνητικῆ, ὁ Ἰλιόνας ἀνέμπιστος, ἢ ἰὼ περιπλανώμενη, ὁ Ὁρέστης θλιμμένος’. Θυμᾶται κανεὶς τὶς ὁμηρικὲς ‘συμβάσεις’ ὅπου, ὅσος καιρὸς καὶ νὰ περνᾷ κι ὅσα περιστατικὰ καὶ νὰ κυλοῦν, οἱ ἥρωες μένουν οἱ ἴδιοι στὴν ἡλικία, στὴ μορφή, στὸν χαραχτῆρα. Ἡ σταθερότητα αὐτὴ τοῦ χαραχτῆρα στὰ δράματα εἶναι, ὅπως ὁμορφα εἰπώθηκε, μιὰ τέταρτη ἐνότητα πού, ἀντίθετα μὲ τὶς ἄλλες τρεῖς, τοῦ τόπου, τοῦ χρόνου, τῆς δράσης, ποτὲ δὲν πατιέται. Σὲ δυὸ ἀπὸ τὰ δράματά του πού ξέρουμε, στὴν Αὐλιδικὴ Ἰφιγένεια καὶ σὲ πολὺ μεγαλύτερη κλίμακα στὴ ‘Μήδεια’, ὁ Εὐριπίδης σπάζει τὴν ἐνότητα αὐτὴ καὶ κατακρίνεται ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους γιὰ ἀτεχνία. Ὁ Ἀριστοτέλης στὴν ‘Ποιητικὴ’ του (14, 1454 α) τὸν κατηγορεῖ γιὰ ἀστάθεια, γιατί ἡ Ἰφιγένεια, πού ἀγωνίζεται στὴν ἀρχὴ νὰ γλυτώσῃ τὴ ζωὴ της, προσφέρεται ὕστερα ἢ ἴδια γιὰ τὴ θυσία. Ὁμοῖα κ' ἐδῶ οἱ ἀρχαῖοι κατηγοροῦσαν ἀστάθεια στὸ ρόλο τῆς Μήδειας πού ξεσπᾷ σὲ δάκρυα σὰν ἐτοιμάζει τὴν ἐκδίκησή της: *μέμφονται δὲ αὐτῇ τὸ μὴ πεφναλῆναι τὴν ὑπόκρισιν τὴν Μήδειαν, ἀλλὰ προπεσεῖν εἰς δάκρυα, ὅτε ἐπεβούλευσεν Ἰάσωνι καὶ τῇ γυναικὶ* (Ὑπόθεσις Ι). Ἡ ριζωμένη τεχνικὴ προκατάληψη δὲν μποροῦσε νὰ δεῖ πῶς τὸ στοιχεῖο πού ἐπικρίνεται εἶναι καὶ τὸ θαυμασιότερο στὸ δράμα τοῦτο. Τὸ νεότερο δράμα, πού συγκεντρώνεται στὴν ἀνέλιξη τῶν χαραχτῆρων, εἶδει πῶς ὁ ποιητὴς κατόρθωσε ἐδῶ ἕνα μεγάλο, πέρα ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο δράμα, βῆμα.

§ 8. Ὁ Χορὸς στὴ ‘Μήδεια’

Ἄν ξαιρέσουμε τὶς δυὸ στροφὲς τοῦ ἀξεπέραστου ἐγκώμιου τῶν Ἀθηνῶν, τὰ χορικά τῆς Μήδειας δὲν ἔχουν τὴν κίνησι καὶ

τὴ λαμπρότητα πού χαρακτηρίζουν τόσα τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ λόγος εἶναι πῶς τὸ δράμα δὲν ξετυλίγεται μέσα στὰ θαύματα τοῦ μυθικοῦ, μὰ στὶς μικρότητες τοῦ πραγματικοῦ κόσμου. Ἐνῶ, ἔτσι, τὰ στοιχεῖα τοῦ μύθου παραμένουν, δὲ μένει τίποτα ἀπὸ τὴν ἀτιμωφαιρα ὅπου συνηθίζει νὰ κινεῖται ὁ Χορὸς, ὑποχρεωμένος ἐδῶ νὰ παραστέκει μιὰν ἀντρογυνικὴ ὑπόθεση τοῦ χειρότερου τύπου. Ὅσο γιὰ τὸ κακούργημα τοῦ παιδοσκοτωμοῦ, ὅπου ὁ Αἰσχύλος θὰ ξεμολοῦσε νεροποντὲς φοβεροῦ λυρισμοῦ, ὁ Εὐριπίδης ἔχει τὴν τέχνη, σ' ἕνα δράμα χαραχτῆρων, νὰ μὴ τὶς ἀνοίξει. Ὅ,τι ὥστόσο σαστίζει στὸ δράμα τοῦτο, εἶναι ἡ ἐνοχὴ σιωπῆ τοῦ Χοροῦ στὰ κακουργήματα πού σχεδιάζει καὶ πραγματώνει ἡ ἡρώιδα. Εἶδαμε, ἀλήθεια, καὶ ἐδῶ τὸ πρῶτο ἐπεισόδιο, ἡ Μήδεια κερδίζει τὴ συμπάθεια τοῦ Χοροῦ καὶ τὴ σιωπῆ του. Παράλληλα τῆς σιωπῆς αὐτῆς τοῦ Χοροῦ, πού βολεῦει τὰ σχέδια τῆς ἡρώιδας, δὲ μᾶς λείπουν. Στὸν ‘Ἰππόλυτο’, λόγου χάρι, ὁ Χορὸς κρατεῖ γιὰ τὸ πάθος καὶ τὸ φταίξιμο τῆς Φαίδρας κλεισμένο τὸ στόμα του, μ' ὅλο πού ὁ Ἰππόλυτος, ὁ ἀκριμάτιστος ἥρωας, οδηγίεται μ' αὐτὸ στὸ χαμό του. Τὴν ἴδια σιωπὴ κρατοῦν οἱ κόρες τοῦ Χοροῦ, ὅταν ἡ Ἰφιγένεια σχεδιάζει τὴ φυγὴ μὲ τὸν ἀδερφό της ἀπὸ τὴ χώρα τῶν Ταύρων, κι ὅταν ἡ Ἐλένη σχεδιάζει τὴ φυγὴ της μὲ τὸ Μενέλαο ἀπὸ τὸν τόπο τοῦ βασιλῆα τῆς Αἰγύπτου. Στὴν πρώτη περίσταση, ἡ Φαίδρα δίνει τὸ Χορὸ μ' ἕναν ὄρκο. Μὰ πῶς ὁ Χορὸς βιάζεται τόσο πολὺ νὰ δεθεῖ μ' ἕναν ὄρκο πού δὲν ξέρει τὶς συνέπειές του; Στὴν ‘Ἰφιγένεια’ καὶ στὴν ‘Ἐλένη’ οἱ χοροὶ εἶναι σκληρὲς ἐλλαδίτισσες κ' οἱ φυλετικοὶ δεσμοὶ μὲ τὶς ἡρώιδες τους εἶναι ἕνας λόγος γιὰ νὰ τὶς βοηθήσουν. Δὲν προβάλλεται ὅμως ὁ λόγος αὐτός, μὰ τὸ τάξιμο τῶν ἡρώιδων νὰ τὶς λυτρώσουν μιὰ μέρα κ' ἐκεῖνες. Ἐνὰς πρόσθετος λόγος στὴν ‘Ἰφιγένεια’ γιὰ τὴ μυστικότητα τοῦ χοροῦ, εἶναι ἡ ἐπικλῆσις τῆς ἀλληλεγγύης τοῦ φύλου: *Γυναῖκες ἔσμεν, φιλόφρον ἀλλήλαις γένος, σώζειν τε κοινὰ πράγματα ἀσφαλέςταται*. Ἡ ἴδια ἐπικλῆσις τρέχει ἐντονότερα στὴ ‘Μήδεια’, στὸν πρῶτο μονόλογο τῆς ἡρώιδας. Μὰ οἱ γυναῖκες ἐδῶ εἶναι Κορίνθιες, ἡ Μήδεια βάρβαρη καὶ μάγισσα: Στόχος τῆς ἐκδίκησης της δὲν εἶναι μονάχα ὁ Ἰάσωνας, πού εἶναι ἄντρας καὶ ξένος κι αὐτός, μὰ ὁ βασιλιάς κ' ἡ βασιλοκίνη τῆς χώρας. Τὸ σκότωμα κιόλας ἐνὸς βασιλῆα, πού γιὰ τὶς παραδομὲνες ἰδέες ἀρμονίζει τὴν κοινωνικὴ μὲ τὴ φυσικὴ τάξη κ' εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴν ἱερότητα ἀπαράβαστος, δὲν φέρνει μόνο πολιτικὲς μὰ καὶ κοσμικὲς ἀνωμαλίες. Ἡ ἀσάλευτη ἔτσι σιωπῆ τοῦ Χοροῦ εἶναι κάτι πού καμμιὰ ἀλληλεγγύη τοῦ φύλου καὶ καμμιὰ συμπάθεια δὲ θὰ μπορούσε νὰ δικαιολογήσει. Οὔτε πού ἡ σιωπῆ τοῦ Χοροῦ παρουσιάζεται ἀπαράβαστος κανόνας. Στὸν ‘Ἰωνά’ ὁ Χορὸς, μ' ὅλο πού φοβερίζεται μὲ θάνατο, ὅμως ἀποφασίζει νὰ λύσει τὴ σιωπῆ ‘ἀκόμη κι ἂν εἶναι δυὸ φορὲς νὰ πεθάνει’. Ὅτι ἡ σιωπῆ τοῦ Χοροῦ τῆς Μήδειας εἶναι, ἔτσι, συμβατικὴ (ὁ ποιητὴς ἔχει δικαίωμα νὰ τὴ χρησιμοποιήσει γιὰ μόνο τὸ λόγο πῶς τὸν χρειάζεται), εἶναι φανερό κι ἀπὸ τ' ὅτι ὁ ποιητὴς δὲ νοιάζεται νὰ τὸν δεσμεύει οὔτε μὲ πρόσχημα ὄρκου. Ἡ σύμβασις αὐτὴ, πού τὴ συντηρεῖ ἡ σταθερὴ παρουσία τοῦ Χοροῦ, μπορεῖ νὰ κατεβαίνει ἀπὸ τοὺς καιροὺς, ὅταν ὁ ὑποκριτὴς εἶταν ὁ κορυφαῖος τοῦ Χοροῦ, καὶ καμμιὰ ἀντίθεση δὲν ἔσπαζε τὴν ὀργανικὴν τους ἀλληλεγγύη. Ὅ,τι πού νὰ ἔναι, ἡ σιωπῆ αὐτὴ πού προστατεύει τὸν ἥρωα ἢ τὴν ἡρώιδα, κατασταλάζει σὲ ἐκφραση μιᾶς ἄλλης καὶ γενικότερης σύμβασης: Τῆς ἀδυναμίας τοῦ Χοροῦ νὰ πάρει μέρος στὴ δράσι. Ἐδῶθε ἡ συνῆθεια τῶν Τραγικῶν νὰ μεταχειρίζονται Χοροὺς γερόντων ἢ γυναικῶν, πού ἡ ἀδυναμία τῆς ἡλικίας ἢ τοῦ φύλου

τους δικαιολογεί την αδράνειά τους. Ἀκόμη και στις πολυκρίσιμες στιγμές, όταν η ἐπέμβαση του καλιέται να στομώσει φοβερά κακουργήματα, ὁ Χορός καταδικάζεται σ' ἐφιαλτική ἀπραξία. Ποιὸς δὲ θυμάται τὸ Χορὸ τῶν γερόντων στὸν "Ἀγαμέμνονα" πού, σὰν ἡ Κλυταίμνηστρα σκοτώνει τὸν ἀντρα τῆς, δὲν μποροῦνε νὰ μπουῖν στὸ παλάτι; Ὁ Χορὸς ζεῖ καὶ κινεῖται σὲ μιὰν ἐξόκοσμη σφαίρα, κι οὐδέποτε παίρνει σάρκα προσωπικῆς ὑπόστασης γιὰ νὰ μπει στὴ δράση. Εἶναι ἡ Συλλογικὴ Συνείδηση, φορέας τῆς Μνήμης καὶ τῆς Παράδοσης, πού θ' ἀνεβάσει τὸ μερικὸ στὸ γενικὸ, πού θὰ κρατήσῃ σὲ βάθος οὐνεῖρου τὸ ἀπόσταγμα τῆς ζωῆς, πού θὰ ἰσοροπήσῃ τις ὠμότητες τῶν δραματικῶν συγκρούσεων μὲ τὰ ὁράματα τῆς λυρικῆς φαντασίας. Εἶναι ἡ ἴδια ἡ φυγὴ, τὴν ὥρα πού καλιέται ἡ παρουσία. Ἔτσι κ' ἐδῶ, τὴν ὥρα πού ἡ τρομαγμένη κραυγὴ τῶν παιδιῶν ἀνακράζει τὴ βοήθεια τῶν γυναικῶν, ὁ Χορὸς χυμᾷ κατὰ τὴν πόρτα νὰ τὰ βοηθήσῃ. Νὰ τὰ βοηθήσῃ; Ἡ φόνισσα φοβέρισε πῶς γιὰ κανέναν δὲ θὰ ἔχει τὸ χέρι δειλὸ, κ' εἶναι κ' ἡ πόρτα ἀμφοτέρων. Μὰ κι ὅλα τούτα νὰ λείπανε, πάλι δὲ θὰ μποροῦσε ὁ Χορὸς νὰ βοηθήσῃ. Ἡ ἀδυναμία του νὰ βγῇ ἀπὸ τὴν ἐξόκοσμη σφαίρα του, εἶναι ἀπὸ τὴν ἴδια του τὴ λειτουργία. Ξαναγυρίζει ἔτσι στὴν ὀρχήστρα του κι ἀρχινᾷ τὸ τραγούδι: "Μιὰ γυναίκα ἔχω ἀκούσει, μιὰ μόνο, στ' ἀκριβά της παιδιὰ νὰ ξαμώσει..." «Μονομιᾶς» γράφει ὁ Muiray σὲ μιὰν ἀστραφτερὴ περικοπή, «ἔχουμε ἀλαργέψει σ' ἕνα ἀπόμακρο τραγούδι γιὰ κάτι παιδιὰ πολὺ μακρινά, πού σκοτώθηκαν μέσα στὸν κόσμον τοῦ θρύλου. Ἡ κραυγὴ τοῦ θανάτου πού ἀκούστηκε, δὲν εἶναι πιὰ ἕνα οὐρλιασμα τρόμου ἀπὸ τ' ἄλλο δῶμα. Εἶναι ὁ ἀπόηχος ἀπὸ τὴς ἀμέτρητες κραυγῆς τῶν παιδιῶν ἀπὸ τότε πού ὁ κόσμος ἀρχίνησε, τῶν παιδιῶν πού κοιτουνται ἡσυχὰ πιά καὶ πού τὸ ἀρχαῖο μαρτύριό τους γίνηκε κατὰ μέρος Μυστήριον καὶ κατὰ μέρος Τραγούδι. Ἡ Μνήμη — ἡ Μνημοσύνη: ἡ μάνα τῶν Μουσῶν — ἔκαμε ἐδῶ ὅ,τι εἶχε νὰ κάμῃ».



Ἡ παιδοφόνισσα Μήδεια. Ἀπὸ ἀμφορέα τῆς Κύμης τοῦ 4ου αἰώνα. Βρίσκεται στὸ Λοῦβρο.

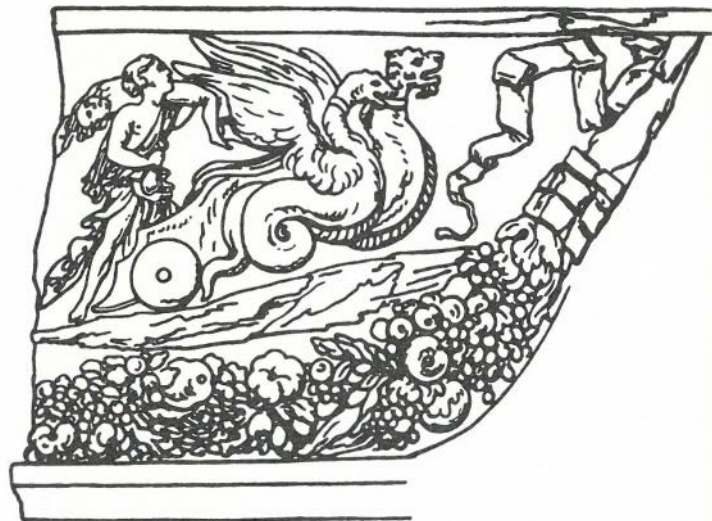
§ 9. Τὸ φιδόσυρτο ἄρμα τῆς Μήδειας

Ἡ Μήδεια φεύγει, στὸ δράμα τοῦ Εὐριπίδη, ἀπὸ τὴν Κόρινθο πάνου σ' ἄρμα πού τὸ σέρνουνε δρακοντόφιδες (ἐπὶ ὕψους παραφαίνεται ἡ Μήδεια, ὀχουμένη δρακοντίνους ἄρμασιν καὶ βαστάζουσα τοὺς παῖδας: Σχόλια) ἢ φτερωτὰ δρακοντόφιδες (ἐπὶ ἄρματος δρακόντων πτερωτῶν, ὁ παρ' Ἡλίου ἔλαβεν ἔποχος γενομένη: Ὑπόθεσις Ι). Ἐπειδὴ τὰ φτερά εἶναι τῶν ἀμαξιῶν καὶ δηλώνουν τὴν ἱκανότητα τῶν ἀμαξιῶν αὐτῶν νὰ πετοῦν, ἡ ἀρχαιότερη σύλληψη πρέπει νὰ εἶναι τὰ ἄφτερα φίδια. Τὰ φίδια πού σέρνουν τὸ ἄρμα τῆς Μήδειας τὰ συναντοῦμε σ' ἀγγειογραφίες καὶ σ' ὑστερότερες σαρκοφάγους. Τὸ δρακοντόσυρτο ἄρμα τῆς Μήδειας εἶναι γνωστὸ καὶ σ' ὅλη τὴ σχετικὴ φιλολογία: στὸν Ὁβίδιο (Metam. 7, 350), στὸν Ὁράτιο (Ep. 3, 14), στὸν Ὑγίνο (Fab. 27) καὶ στὸν Ἀπολλόδωρον (1, 9, 28). Ὑποστηρίχθηκε ὥστόσο πῶς τὰ φίδια δὲν ἔχουν θέση σ' ἕνα ἄρμα τοῦ Ἡλίου (γιατὶ ὁ Ἡλῖος τὸ δίνει τῆς Μήδειας) κ' εἶναι ἔτσι πλάσματα ἐνὸς ὑστερότερου αἰῶνα. Ἀντιπαρτηρήθηκε πῶς τὰ φίδια «δὲν εἶναι κάτι τὸ αἰσθητὸ στὰ ἐφόδια μιᾶς ἀνατολίτισσας μάγισσας» καὶ γιὰ σύνδεσμον τῶν φιδιῶν μὲ τὴ Μήδεια φέρνουν σ' ἀγγειογραφία (γύρω στὰ 500 π.Χρ.) τὸ κεφάλι τῆς μὲ φίδια ἀπὸ τῆς δυο μεριῆς του (Page, Introd. xxviii). Τὰ φίδια ὅμως δὲν εἶναι μονο-

πῶλιο τῶν μαγισσῶν τῆς Ἀνατολῆς, κι ἀπὸ τὸ κεφάλι μὲ τὰ φίδια ἴσαμε τὴν ἀνατολίτισσα μάγισσα, ἡ ἀπόσταση παραεῖναι μεγάλη. Πολὺ κοντινότερη εἶναι ἡ παράσταση τῆς Ἑκάτης, τῆς θεᾶς τοῦ Φεγγαριοῦ καὶ τῶν Μαγισσῶν, τῆς προστατίσσης (καί, κατὰ μιὰν ἐκδοχή, μάνης) τῆς Μήδειας, πού, ἀπὸ τοὺς στενοὺς σχετισμοὺς φεγγαριοῦ καὶ φιδιῶν, συνδέεται μὲ τὰ φίδια κι αὐτὴ, ἔχοντάς τα στὸ κεφάλι τῆς καὶ στὰ χέρια τῆς, καὶ μάλιστα ζεμένα σ' ἁμάξι τῆς, νὰ τῆς τὸ σέρνουν. Εἶναι ἔτσι λογικότερο νὰ ποῦμε πῶς τὸ δρακοντόσυρτο ἁμάξι τῆς Μήδειας δὲν εἶναι ἄλλο ἀπὸ τὸ δρακοντόσυρτο ἁμάξι τῆς Ἑκάτης. Στὴν ἀφήγησιν τοῦ Διόδωρου (4, 51), ἡ Μήδεια, μπαίνοντας στὸ κάστρο τῆς Ἰωλκὸς ἀλλαξομορφισμένη σὰν ἱέρεια τῆς Ἀρτεμῆς, ἰστορεῖ τοῦ Πελῖα πῶς ἡ θεὰ τῆς ἔρχεται ἀπὸ τὴν Κολχίδα σ' αὐτόν, ὀχουμένη· πάνου σὲ φίδια. Τὴ θεὰ τῆς τὴν ὀνομάζει Ἀρτεμη, μὰ ὁ τρόπος αὐτὸς τοῦ ταξιδιοῦ ταιριάζει στὴν Ἑκάτη μοναχά, πού εἶναι ἡ φεγγαρικὴ μορφή τῆς Ἀρτεμῆς καὶ πού ἡ Μήδεια εἶναι ἀντίτυπὸ τῆς (Farnel, Cults of the Greek States 3, 505). Ὅτι ὁ Ἡλῖος δίνει τὸ ἁμάξι, θὰ μποροῦσε νὰ λογιέται δευτερότερο (εὐρημα ἴσως τοῦ ποιητῆ, μὰ κι ὁ μόνος θεὸς πού θὰ μποροῦσε νὰ βοηθήσῃ τὴ Μήδεια εἶναι ὁ συγγενὴς τῆς θεᾶς), ἀν, μέσα ἀπὸ τὴ Σελήνη, πού παρουσιάζεται ἀδερφεὶς του, γυναικῆα του, κόρη του, ὁ Ἡλῖος δὲν συνδεόταν μὲ τὴν Ἑκάτη. Κάπου κίολας ἀπὸ τ' ὄνομα Πέρσης ἢ Περσεύς, εἶναι πατέρας τῆς Ἑκάτης, πού μὲ τὸν Αἰήτη γεννᾷ τὴ Μήδεια καὶ τὴν Κίρκη. Εἶναι, ἀπὸ τὴν ἄλλη, γνωρίμη ἀλήθεια πῶς ὁ Ἡλῖος σφετερίζεται ὑστερότερα τις παλιές καὶ πρωτογενεῖς φεγγαρικὲς παραστάσεις. Ἀξιοσημείωτο, ἔτσι, εἶναι πῶς ἀπὸ τῆς Ριζοτόμους τοῦ Σοφοκλῆ, ὅπου ἡ Μήδεια ξεγελᾷ τις κόρες τοῦ Πελῖα νὰ σκοτώσουν τὸν πατέρα τους, μᾶς παραδίνεται ἕνα λυρικὸ ἀπόσπασμα ὅπου, στὶς μαγικὲς διαδικασίες ἀνακράζεται ὁ Ἡλῖος μαζί μὲ τὴν Ἑκάτη, πού πορὰ κ' ἐδῶ φίδια στὸ κεφάλι (Ἀπ. 492 Nauck² Ἡλὲ δέσποτα καὶ πῦρ ἱερὸν, / τῆς εἰνοδίας Ἑκάτης ἔγχος, / τὸ δι' Ὀλύμπου πωλοῦσα φέρεῖ / καὶ γῆς ναῖουσ' ἱεράς τριόδους, / στεφανωσαμένη δρυὶ καὶ πλεκταῖς / ὤμων σπείραισι δρακόντων ...). Ἔτσι καὶ τὸ κεφάλι τῆς Μήδειας μὲ τὰ φίδια, πού εἶδαμε, πρέπει νὰ εἶναι παράσταση τῆς Μήδειας σὰν ὑπόστασης τῆς Ἑκάτης. Ὁ,τι πού νὰ εἶναι, ἡ χρῆσις τοῦ ἄρματος, πού εἶναι μιὰ ἐξωτερικὴ ἐπέμβαση, κατακρίθηκε ἀπὸ κατήγορο ὅχι μικρότερον ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη, πού στὴν Ὑποκειμένη (15, 1454 b) περιλαμβάνει στὰ ἀπὸ μηχανῆς καὶ τὸ πετούμενο ἄρμα: φανερόν οὖν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνει, καὶ μὴ ὥσπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ ἀπὸ μηχανῆς. Στὸ τέλος τῆς ἀνάλυσης τοῦ δράματος εἶδαμε τὴ δυναμικὴ τοῦ στοιχείου λειτουργία: Ξαναδίνε τὴ Μήδεια καὶ τὴν τραγωδίαν τῆς στὴ σφαῖρα τῶν θαυμάτων τοῦ Μύθου, ἀπ' ὅπου κατεβαίνει ἡ μορφὴ κ' ἡ ἱστορία τῆς, καὶ πού χωρὶς τὸ ξανασύμψασμα μ' αὐτὴ, μένουν ἀνάπηρα κ' ἡ μορφή καὶ τὸ δράμα.

ΠΑΝΑΓΗΣ ΛΕΚΑΤΣΑΣ

Ἡ φυγὴ τῆς Μήδειας μὲ τὸ φιδόσυρτο ἄρμα. Τμῆμα ρωμαϊκῆς σαρκοφάγου, χαμένης πιά, πού βρισκόταν στὴ Φλωρεντία



ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

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

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

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

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

5. *Ἀναλύσεις, Γενικὲς Μελέτες, Χαρακτηρισμοί*: (α) *Ἀπὸ τοτελῆ*: U. v. Wilamowitz-Moellendorf, 'Exkurse zu Euripides Medea': *Hermes* 15 (1880) 181 κέ. B. Bethe, 'Medea-Probleme': *Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften (Phil.-hist. Klasse)* 70 (1198) 1 Hft. L. M. Mead, 'A Study in the Medea': *Greece and Rome* (Oxford) 12 (1943). 15 κέ. R. A. Browne, 'Medea-interpretations': *Studies in Honour of G. Norwood* (Toronto 1952) 76 κέ. G. Tarditi, 'Euripide e il dramma di Medea': *Rivista di Filologia* 35 (1957), 354 κέ. L. Donati, 'La Tragedia di Medea, Euripide e i poeti arcaici latini': *Rendiconti dell' Istituto Lombardo* (Milano) 92 (1952) 84 κέ. T. V. Buttrey, 'Accident and Design in Euripides Medea': *American Journal of Philology* 79 (1958) 1 κέ. (β) *Ἀναλύσεις σὲ μερικὰ Γενικότερα Ἔργα*: M. Patin, *Études sur les Tragiques Grecs I* (Paris 1866) 116 κέ. E. Petersen, *Die Attische Tragödie als Bild und Bühnenkunst* (Bonn 1915) 254 κέ.

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

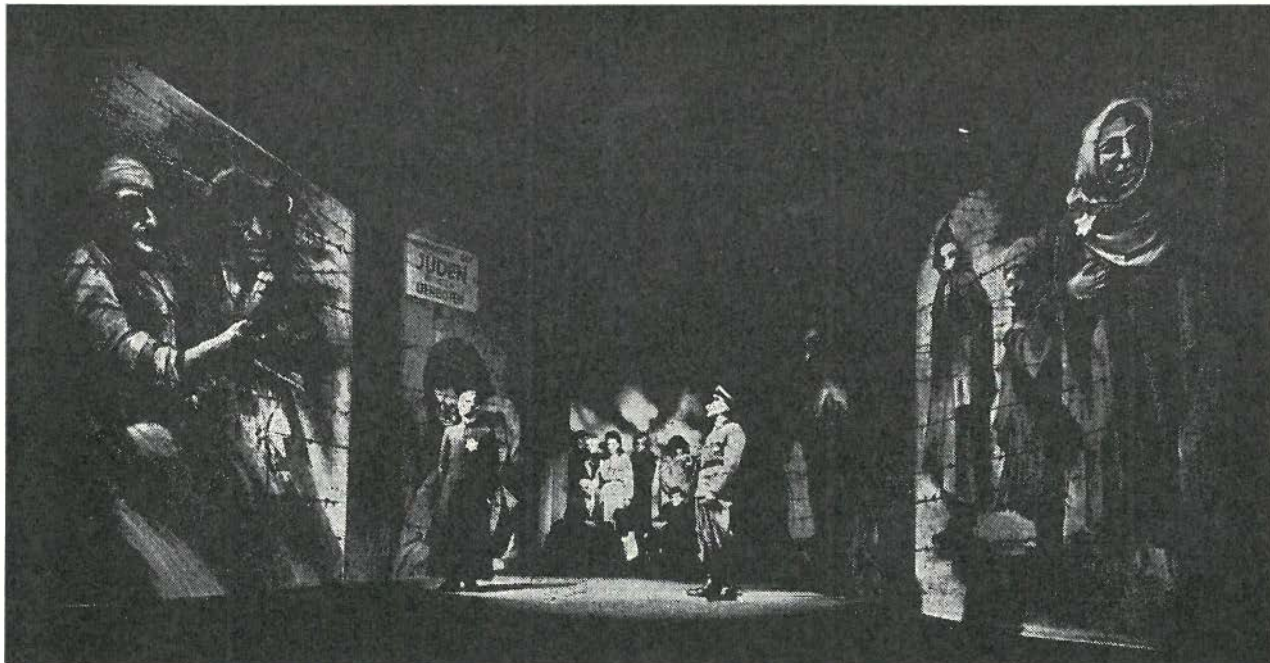
6. *Ἐπὶ μέρους Πραγματεῖες*: J. E. Harry, 'A Question of Divination (Medea 240)': *Univers. of Cincinnati Studies III*: 1907. H. D. Naylor, 'The Aegeus' episode (Medea 663-763)': *The Classical Review* 23 (1909) 189 κέ. P. Corssen, 'Das Aigeusorakel in der Medea': *Philosophische Wochenschrift* 1913,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

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

8. *Εἰκονιστικὰ*: (α) *Ἀγγειογραφίαι*: J. H. Huddilston, *Greek Tragedy in the Light of Vase Paintings* (London 1898), 144 κέ. L. Séchan, *Études sur la Tragedie Grecque dans ses Rapports avec la Céramique* (Paris 1926), 396 κέ. (β) *Ζωγραφικὰ*: (1) *Γιὰ τὴν περὶ τὴν εἰκόνα τοῦ Τιμόμαχον ποὺ ἀγόρασε ὁ Ἰούλιος Καίσαρ (μαζί με τὴν εἰκόνα τοῦ Αἰάντα) καὶ ἀφιέρωσε στὸ ναὸ τῆς Venus Genetrix*, *βλ. Plinius, Nat. Hist.* 7, 126, 35, 26. *Τὴν εἰκόνα αὐτὴ φαίνεται νὰ περιγράφει τὸ ἐπίγραμμα τοῦ Ἀντιφίλου στὴν Ἀνθολογία Πλανούδη 317 καὶ νὰ μμεῖται, στενότερα ἀπὸ τίς ἄλλες, ἡ τοιχογραφία τοῦ Ἡρακλείου (κατ.).* (2) *Τοιχογραφία τοῦ Ἡρακλείου*: P. Herrmann, *Denkmäler der Malerei des Altertums* Taf. 7. E. Pfuhl, *Melerei und Zeichnung der Griechen* 3, 280. Abb. 660. L. Curtius, *Die Wandmalereien Pompejis* 305 κέ. Taf. VIII. (3) *Τοιχογραφίαι (τρεῖς) Πομπηϊαί*: (α) Herrmann, Taf. 130. Curtius (*ἀν.*) Taf. VII. A. W. Pickard - Cambridge, *The Theatre of Dionysos*, Fig. 102. (β) Herrmann, Taf. 73. Curtius, Abb. 439. Pickard - Cambridge, (*ἀν.*) Fig. 101. (γ) *Mon. dell' Inst.* 11 Tav. 31 No 11. M. Bieber, *Die Denkmäler zum Theaterwesen*, Abb. 114. Pickard - Cambridge, *The Dramatic Festivals in Athens*, Fig. 75. (γ) *Ἀνάγλυφα*: C. Roberts, *Sarkophag - Reliefs*, 2, 205 κέ. Taff. LXII - LXV nr. 193 - 203. (δ) *Ἀγαλματικά*: Séchan, *Études* (*ἀν.*) 398 n. 2. (ε) *Νεκρικὲς Ὑδροῖες*: *αὐτ. n. 2.* (η) *Τετρακόττες*: *αὐτ. n. 5.* (ζ) *Ἐγχάρακτοι λίθοι*: *αὐτ. n. 6.*

Π. Α.





Ρόλφ Χόχουτ "Ο αντίπρόσωπος". Kurfurstendam - Theater, Βερολίνο 1963, σκηνοθεσία Έρβιν Πισκάτορ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ - ΝΤΟΚΟΥΜΕΝΤΟ

ΥΠΟΤΑΓΗ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΑΛΗΘΕΙΑ

Της ΛΙΛΑΣ ΜΑΡΑΚΑ

Τὰ τελευταία χρόνια έχει παρουσιαστεί στη Γερμανία ένα καινούριο είδος θεάτρου: έργα που 'χουν για θέμα ένα γεγονός από την πρόσφατη ιστορία και τὸ ἐπεξεργάζονται χρησιμοποιώντας μόνο ιστορικά ἀποδειγμένο ὕλικό.

Ἡ στροφή αὐτὴ στὸ πρόσφατο ἐθνικὸ παρελθὸν ἐξηγεῖται σὰν ἀντίδραση ὀρισμένων ἀτόμων (στὴν περίπτωση αὐτὴ συγγραφέων κι ἀνθρώπων τοῦ θεάτρου) ἀπέναντι στὸν τρόπο πὺ χειρίζεται ἡ κοινωνία αὐτὸ τὸ θέμα, μιὰ συστηματικὴ δηλαδὴ καλλιέργεια τῆς φυσιολογικῆς τάσης γιὰ λήθη. Δυσάρεστα ἐρωτήματα γύρω ἀπὸ τοὺς παράγοντες πὺ ἐπέτρεψαν νὰ ἐπικρατήσῃ ἓνα πολιτικὸ σύστημα σὰν τὸ ναζιστικὸ, ἂν αὐτὲς ἡ παρόμοιες προϋποθέσεις συναντιῶνται καὶ σήμερα κ.ο.κ. ἔχι μόνο δὲν πῆραν ποτὲ ἀπάντηση ἀλλ' ἀποφεύγεται ἀκόμα καὶ νὰ τεθοῦν. Τὸ πρόβλημα τόσο τῆς συλλογικῆς ἐνοχῆς ὅσο καὶ τῆς ἀτομικῆς δὲν ἀπασχολεῖ πιά κανένα· ἡ λύση πὺ ἐπιτρέπει νὰ ἀποκοιμηθεῖ ἡ συνείδηση ἑνὸς ὁλόκληρου λαοῦ ἔχει βρεθεῖ: "Ενοχοὶ ἦταν μερικοὶ ἐγκληματίες καὶ ψυχοπαθεῖς, ὁ λαὸς δὲν ἤξερε τίποτα ἀπ' ὅ,τι συνέβαινε καὶ ὅσοι εἶχαν λάβει τόσο φανερά μέρος, ὥστε νὰ μὴ μποροῦν ἐκ τῶν ὑστέρων ν' ἀρνηθοῦν τὴ συμμετοχὴ τους καὶ νὰ μποῦν στὴν κατηγορία τοῦ λαοῦ πὺ δῆθεν δὲν ἤξερε τίποτα, αὐτοὶ εἶναι, προσωπικὰ τουλάχιστον, ἀνεύθυνοι, γιὰτὶ "ἐκτελοῦσαν διαταγές".

Ἡ κατάσταση μοιάζει μ' ἓνα τέλμα πὺ κάτω ἀπὸ ἥρεμν ἐπιφάνεια κρύβει βρωμιὰ καὶ σαπίλα. Ἐχουν βέβαια καταφέρει νὰ ξεχάσουν οἱ Γερμανοὶ, ἀλλὰ κάτι πὺ ξεχάστηκε μ' αὐτὸ τὸν τρόπο δὲν ἐξαφανίζεται, ἀπλῶς καταπιέζεται προσωρινὰ κι ὁ κίνδυνος νὰ ἐπαναληφθεῖ πολλαπλασιάζεται. Φυσικά, ὑπάρχουν μερικοὶ πὺ βλέπουν τί ἀποτελέσματα ἔχει αὐτὴ ἡ κατάσταση καὶ προσπαθοῦν νὰ ἀναχαιτίσουν τὴν ἐξέλιξή της ὅσο εἶναι καὶρός. Μ' ἓνα βιβλίο, ἓνα θεατρικὸ ἔργο, ἓνα ἄρθρο ἡ ἀκόμα καὶ μιὰ ἀπλὴ δῆλωση ἀναταράζουν τὸ τέλμα καὶ φέρνουν τὰ τραῦματα πὺ ἡ κοινωνία ἔχει κρύψει μὲ τόση ψυχολογικὴ μαεστρία στὸ βάθος (μὲ τὸ ἀποτέλεσμα ν' αὐξάνονται ἐκεῖ ἀπαρατήρητα σὰν καρκινώματα) ξανὰ στὴν ἐπιφάνεια.

"Ἐνα ἀπὸ τὰ μέσα πὺ χρησιμοποιοῦνται γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ εἶναι τὸ Θέατρο. Κάτι τέτοιο δὲ συμβαίνει, φυσικά, γιὰ πρώτη φορά. Ἡ σκηνὴ ἦταν πάντοτε πολὺ κατάλληλο βῆμα γιὰ νέες ἰδέες ἡ κοινωνικὴ κριτικὴ, γιὰ συζήτηση ἡ πολεμικὴ. Καινούριο δὲν εἶναι (ἂν ἀναλογισθεῖ κανένας τοὺς "Πέρσες" τοῦ Αἰσχύλου) οὔτε καὶ πὺς τὸ θέμα ἀνήκει στὰ γεγονότα τῆς πολὺ πρόσφατης ἱστορίας. Μέσα σ' ἓναν κύκλο ὅμως ἀπὸ πολλὰ ἔργα πὺ ἀσχολοῦνται μὲ τὸ πρόσφατο παρελθὸν, ἔχοντας σκοπὸ νὰ ταραξοῦν τίς συνειδήσεις, ὑπάρχει ἓνας ἰδιαίτερος τύπος, τὸ θεατρικὸ ἔργο - ντοκουμέντο, μ' ἓνα ἐντελὸς νέο στοιχεῖο, τὴν ἀπόλυτη ὑποταγὴ στὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια. Γιὰ πρώτη φορά ἀποκλείεται προγραμματικά ἀπὸ τὴν ποιητικὴ δημιουργία, ἡ φαντασία τοῦ ποιητῆ, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει πὺς πρόκειται γι' ἀπλὸ μοντὰζ γεγονότων ἡ δημοσιογραφικὸ ρεπορτάζ. "Ὅσοι δοκίμασαν αὐτὸ τὸ εἶδος τόνισαν τὴν πρόθεσή τους νὰ κρατήσουν αὐτοὺς τοὺς δυὸ κανόνες: αὐτόνομη ποιητικὴ δημιουργία κ' ὑποταγὴ στὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια. Ἐδῶ ἀκριβῶς ἀρχίζει κ' ἡ κριτικὴ πάνω στὸ νέο τύπο θεατρικοῦ ἔργου καὶ τίς δυνατότητές του. Πρὶν ὅμως ἀσχοληθοῦμε μ' αὐτὰ τὰ προβλήματα εἶναι ἀπαραίτητο νὰ παρουσιάσουμε σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴ δραματικὴ παραγωγή.

¶

Χρονολογικά πρῶτο, χωρὶς νὰ 'χει τόση ἀπήχηση ὅση ἄλλα ἔργα πὺ ἀκολούθησαν, εἶναι "Ὁ σκύλος τοῦ στρατηγῶ" τοῦ Heinar Kipphardt, (γραμμμένο τὸ 1962/63, πρεμιέρα τὸ 1963 στὸ Μόναχο), μὲ θέμα τὰ γεγονότα μᾶς ἡμέρας στὸ ρωσικὸ μέτωπο τὸ φθινόπωρο τοῦ 1943. Αὐτὰ τὰ γεγονότα ἐξετάζει 16 χρόνια ἀργότερα μιὰ ἐπιτροπὴ γιὰ ν' ἀποφασίσει ἂν εἶναι σκόπιμο νὰ καταγγεῖλει σὰν ἐγκληματία πολέμου ἓνα στρατηγό, γιὰ τὸν ὁποῖο ὑπάρχει ἡ ὑποψία, ὅτι μὲ μιὰ παράλογη διαταγή, κινούμενος ἀπὸ λόγους προσωπικῆς ἐκδίκησης, ἔστειλε σὲ βέβαιο θάνατο ἐξήντα στρατιῶτες.

Στὸ προσκήνιο συνεδριάζει ἡ ἐπιτροπὴ, ἀνακρίνει τὸ στρατηγό, ἀκούει μάρτυρες, μελετᾷ ντοκουμέντα, καὶ πίσω, σὲ κάπως πῶ

ψηλό επίπεδο, παίζονται σαν αναπαράσταση στα πλαίσια της ανάκρισης, σύντομες, ανεξάρτητες σκηνές με θέμα τα διάφορα έπεισόδια. Ο χαρακτήρας αυτών των σκηνών είναι τονισμένα θεατρικός, χωρίς καμιά προσπάθεια για δημιουργία ατμόσφαιρας. (Με άνοιχτη αυλαία π.χ. τοποθετούνται στην άδεια σκηνή τα έντελως απαραίτητα αντικείμενα κ' οι ήθοιοι προσθέτουν στο ουδέτερο κοστούμι τους κάτι χαρακτηριστικό) ο στρατηγός, πάλι, σηκώνεται καθώς απαντά στις ερωτήσεις της επιτροπής από τη θέση του στο προσκήνιο, ανεβαίνει στη σκηνή και παίζει το ρόλο του τότε στρατηγού κ.ο.κ.).

Το έργο, έπηρεασμένο αναμφισβήτητα στην τεχνική από τον Μπέρτολτ Μπρέχτ, δεν αναγνωρίστηκε άμεσα σαν κάτι το καινούριο. Η κριτική το κατάταξε στο έπικυό θέατρο, χτύπησε τα ελαττώματά του, τόνισε τις αρετές του, έδειξε την εξάρτησή του από τον Μπρέχτ κ' η συζήτηση έκλεισε. Το πώς άνηκε σ' ένα νέο δραματικό τύπο που μπορεί να χρησιμοποιεί διπλά σ' άλλα και τα μέσα του έπικυό θεάτρου, φάνηκε με το δεύτερο έργο αυτής της σειράς, τόν "Αντιπρόσωπο" του Rolf Hochhuth, ένα ιδεαλιστικό, ιστορικό δράμα στ' αχνάρια του Σίλλερ.

"Ο Αντιπρόσωπος" (πρεμιέρα το 1963 στο Βερολίνο με σκηνοθεσία του "Ερβιν Πισκάτορ, πατέρα του πολιτικού θεάτρου) είναι αποτέλεσμα μακρόχρονης ιστορικής έρευνας του συγγραφέα. Ένα μέρος του ιστορικού υλικού συνοδεύει το δράμα στην έκδοσή του σε βιβλίο, που κυκλοφόρησε σύγχρονα με τη θεατρική πρεμιέρα. Ο θεατής είναι έτσι σε θέση να κρίνει με πόση εύσυνειδησία αντιμετώπιζει ο ποιητής το πρόβλημα της ιστορικής ακρίβειας, που είναι, όπως τονίζει ο Χόχουτ στον πρόλογο του, ο κυριότερος κανόνας στο θεατρικό έργο - ντοκουμέντο. Η ιστορία πρέπει να 'ναι η πρώτη ύλη που ο ποιητής επεξεργάζεται, όχι η άφορη για να φτιάξει κάτι διαφορετικό, δικό του, παίρνοντας απ' αυτή "αδέσμευτα" στοιχεία. Κ' η επεξεργασία ακόμα πρέπει να περιορίζεται στην εξωτερική μορφή, τη γλώσσα π.χ. (ο "Αντιπρόσωπος" είναι γραμμένος σε στίχους) ή την πλήρωση όρισμένων σκηνικών απαιτήσεων. "Αν ο ίδιος ο Χόχουτ είχε το απαιτούμενο ταλέντο και πέτυχε αυτή την αισθητική επεξεργασία ή όχι, είναι ένα άλλο πρόβλημα, με το οποίο δεν μπορούμε να ασχοληθούμε μέσα στα όρια αυτού του άρθρου. Πάντως είναι αλήθεια πως, χωρίς τη βοήθεια ενός έμπειρου σκηνοθέτη, η μεταφορά του έργου στη σκηνή είναι σχεδόν αδύνατη.

Περισσότερο πρέπει να μās απασχολήσει μια άλλη αδυναμία, που 'χει σχέση με τον προβληματισμό και τους στόχους του έργου. Με τον ισχυρισμό πως αν ο Πάπας Πίος XII είχε διαμαρτυρηθεί θά 'χε πετύχει να σταματήσει ή εξολοθρευτεί των Εβραίων, περιορίζεται ή διαμάχη στην προσωπική ευθύνη του Πάπα σαν ατόμου και παραμερίζεται ή πλατύτερη κριτική ενάντια στην Έκκλησία που αποδειγμένα βοήθησε ένα εγκληματικό πολιτικό σύστημα, έπειδή έβλεπε σ' αυτό ένα σύμμαχο κατά της Ρωσίας. Πόσο απαραίτητη είναι μια τέτοια κριτική εξέηγε ο Χόχουτ στον πρόλογο, υπενθυμίζοντας πως με τις διαστάσεις που 'χει πάρει ο αντικομμουνισμός στις μέρες μας, λογαριάζεται στο παθητικό τόσο του Ρούζβελτ όσο και του Τσώρτσιλ, ότι δεν είχαν την πολιτική διορατικότητα ν' αναγνωρίσουν στο Στάλιν τον σοβαρότερο έχθρο του Δυτικού κόσμου και να τον πολεμήσουν, συμμαχώντας ακόμα και με τους Ναζιστές! Δυστυχώς, μια παρατήρηση στον πρόλογο δεν έχει αξία, όταν το έργο ακολουθεί έντελως διαφορετική γραμμή και αντί να ξεσκεπάσει την τέλεια εξάρτηση του ατόμου από τις κοινωνικές συνθήκες, υποστηρίζει πως είναι δυνατό με την απόφαση ενός ν' αλλάξει ή ιστορία. Μ' άλλα λόγια, κατηγορώντας τον Πάπα Πίο προσωπικά πως είναι ένοχος για το θάνατο εκατομμυρίων Εβραίων, έπειδή έπρεπε να διαμαρτυρηθεί και δεν τό 'κανε, αποσιωπούνται οι παράγοντες (βασιικά ή απάτηση της Καθολικής Έκκλησίας για εγκόσμια δύναμη και πολιτική έξουσία), που υπαγόρευσαν αυτή τη στάση του Πίου. Ξεχνιέται πως ο Πάπας σαν εκπρόσωπος, σαν ένα μέρος της Έκκλησίας δεν μπορούσε καν να θέλει να φερθεί διαφορετικά και πως, κι αν ακόμα είχε αντισταθεί σαν άτομο, δεν θά 'χε καταφέρει με κανένα τρόπο ν' αλλάξει την κατάσταση.

Επίσης, πολύ γνωστό είναι το δεύτερο έργο - ντοκουμέντο του Heinar Kipphardt, "Οπενχάμερ" (γραμμένο στην αρχή, ειδικά για την τηλεόραση διασκευάστηκε από το συγγραφέα τον ίδιο χρόνο και για το θέατρο διπλή πρεμιέρα το 1964 στο Μόναχο και στο Βερολίνο).

"Όπως ο Χόχουτ, δίνει κι ο Κίπχαρντ εξηγήσεις για τον τρόπο που μεταχειρίστηκε το υλικό του, τα πρακτικά της ανάκρισης

κατά του Όπενχάμερ. Έλευθερία επιτρέπεται στην επιλογή, ταξινόμηση, σύνοψη, στη γλωσσική και δραματουργική επεξεργασία του υλικού. Αντίθετα, ή ουσία πρέπει ν' αποδοθεί πιστά χωρίς καμιά παραποίηση. Ακόμα κ' οι μονόλογοι, που φυσικά δεν υπήρχαν στην πραγματικότητα, βρίσκονται σε άρμονια με την προσωπικότητα του καθενός, όπως είναι γνωστή από δηλώσεις του κι άλλα ντοκουμέντα.

Παρ' όλη αυτή την εύσυνειδησία απέναντι στα γεγονότα, τονίζει κι ο Κίπχαρντ πως ή εργασία του δεν είναι ένα απλό μοντάζ, αλλά δραματικό έργο φτιαγμένο με την τεχνική του έπικυό θεάτρου. Σκοπός του ήταν να δώσει μια εικόνα της δικής που να 'ναι κατάλληλη για το θέατρο και ταυτόχρονα ν' ανταποκρίνεται απόλυτα στην πραγματικότητα.

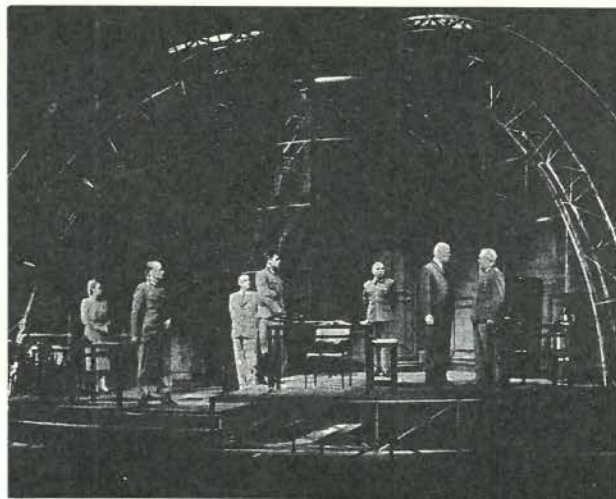
Στην πρώτη από τις δυο αυτές επιδιώξεις, ο Κίπχαρντ είχε χωρίς αμφιβολία επιτυχία. Ο "Οπενχάμερ" έχει τρεις καλούς μεγάλους ρόλους, άρετους καλοσχεδιασμένους δεύτερους, ώραιο, πλαστικό διάλογο και γενικά πετυχημένη ροή με σημεία υπερέντασης και ήρεμίας, θεατρικά έφφε κ.λ.π. Αλλά και μόνο ότι έδωσε αυτή τη μορφή στο δράμα του σύγχρονου έπιστήμονα, δείχνει πως πρόκειται για συγγραφέα με έμφυτο καλλιτεχνικό αίσθητήριο. Αντι να πάρει τη θέση του δικαστή ή του κατηγορου, αντί να ήθικολογεί ή να δίνει λύσεις άφ' ύψηλου σε προβλήματα που 'ναι ακόμα χωρίς απάντηση, άρκέστηκε στο να παρουσιάσει αυτά τα ίδια τα προβλήματα. Αντι να πάρει για θέμα το λογικό έρώτημα, αν είναι ο έπιστήμονας ένοχος όταν δέχεται να κατασκευάσει τη βόμβα, παίρνει το παράλογο (άλλα διατυπωμένο ήδη από την κοινωνία μ' απόλυτη σοβαρότητα), αν είναι ένοχος απέναντι στην πολιτεία όταν άρνηθεί να το κάνει. Βάζοντας, μάλιστα, την ίδια την πολιτεία να κατηγορεί και να καταδικάζει τον έπιστήμονα, άνοίγει τον όρίζοντα της κριτικής: Προκαταλήψεις, αντικομμουνισμός, αντίσημιτισμός, έθνικισμός και γενικά λαθνήσουσες φασιστικές τάσεις της κοινωνίας, όλα στοιχεία που κλείνει μέσα της ή έποχή μας, διαγράφονται καθαρά.

Λιγότερη επιτυχία είχε ο Κίπχαρντ στην άλλη του επιδίωξη: ν' αποδώσει πιστά την πραγματικότητα. Ο ίδιος ο Όπενχάμερ, που το Δεκέμβρη του 1963 είχε δεχτεί από τον Πρόεδρο Τζόνσον το βραβείο Έρρίκου Φέρμι (τη μεγαλύτερη διάκριση για φυσικούς στην Άμερική) βιάστηκε να δηλώσει σε γράμμα του στο συγγραφέα τη ριζική του διαφωνία με το περιεχόμενο του τελικού μονόλογου που άπαγγέλει ο Όπενχάμερ τού θεατρικού έργου (1).

Αυτή την ατέλεια προσπάθησε να διορθώσει ο Ζάν Βιλάρ στη δική του δραματική επεξεργασία του ίδιου υλικού, "Ο φάκελλος Όπενχάμερ", ακολουθώντας την αρχή της επιλογής και σύνοψης, όχι όμως και τις υπόλοιπες έλευθερίες που παίρνει ο Κίπχαρντ στη διατύπωση και τη θεατρικότητα.

(1) Ο μονόλογος είναι δημιουργία του Κίπχαρντ κ' έχει σαν πρότυπο τον τον τελικό μονόλογο του "Γαλιλαίου" του Μπρέχτ.

Χέλμουτ Κίρστ: "Η επανάσταση των αξιωματικών". Έλευθερη Λαϊκή Σκηνή, Βερολίνο, 1966. Σκηνοθεσία Έρβιν Πισκάτορ



Έντελως αντίθετο δρόμο από τον Βιλάρ, που απέφυγε συστηματικά κάθε αισθητική επεξεργασία ακολούθησε ο Peter Weiss στην "Ανάκριση" (ταυτόχρονη πρεμιέρα στις 19 Οκτώβρη 1965 σε διάφορες πόλεις της Γερμανίας): μετέτρεψε το υλικό του σε ένα, όπως ο ίδιος το ονομάζει, "δρατόριο σε 11 άσματα". Το δρατόριο, εκκλησιαστική χορωδιακή μουσική, παιζόταν αρχικά στο θέατρο και εξελίχτηκε μετά σε μουσικό δράμα που η αναπαράστασή του γίνεται μόνο με τη φαντασία. "Οι" αυτά ια στοιχεία, σοβαρότητα του θέματος, ιερότητα του σκοπού, τέλεια εξαύλωση των μέσων έκφρασης και μεγάλη συμβολή της φαντασίας, περιέχονται στον υπότιτλο του δράματος που εκφράζει έτσι με μια λέξη τις προθέσεις του ποιητή.

Στη σκηνή δε γίνεται αναπαράσταση του στρατόπεδου (υπάρχουν πράγματα που 'ναι αδύνατο να συλλάβει η φαντασία και να δημιουργήσει κάτι ανάλογο, περιπτώσεις που οι δυνατότητες της τέχνης δεν αρκούν, ή καλλιτεχνική δημιουργία μένει χωρίς μέσο έκφρασης, δεν μπορεί να φτιάξει κάτι που ν' ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα και μια τέτοια περίπτωση είναι και τα ναζιστικά στρατόπεδα συγκέντρωσης), αλλά της δίκης των εγκληματιών του "Αουσβιτς". Αυτή η σκοπιά έχει προτερήματα, κρύβει όμως και κινδύνους. 'Απ' τη μια μεριά ανοίγει τον ορίζοντα και επιτρέπει παρατηρήσεις πάνω στη σημερινή κατάσταση, από την άλλη όμως περιορίζει την τότε κατάσταση στους δεκαοκτώ κατηγορούμενους που παρουσιάζονται σαν τέρατα κακίας, σαδισμού, εγκληματικότητας, γεμίζουν τον θεατή με φρικη και αποτροπιασμό, αλλά και του επιτρέπουν ταυτόχρονα να τους δει σαν κάτι τελείως άσχετο με τον ίδιο και τον κόσμο του.

Πιστός στο νέο δραματικό τύπο, παρουσίασε ο Heinar Kipphardt και τρίτο έργο — ντοκουμέντο: "Γιόελ Μπράντ". Το ιστορικό μιās έμπορικης συναλλαγής". (Πρεμιέρα το 1965 στο Μόναχο, αφού παίχτηκε πρώτα στην τηλεόραση).

Θέμα είναι η πρόταση που 'γινε τον 'Απρίλη του 1944 από τους Γερμανούς στην όργανωση των 'Εβραίων της Βουδαπέστης: να εξαγοράσει τη ζωή 1.000.000 'Εβραίων προσφέροντας 10.000 φορτηγά στρατιωτικά αυτοκίνητα. Σκοπός των Γερμανών δεν ήταν ν' αποκτήσουν πολεμικό υλικό, αλλά ν' άνεβουν για τους δυτικούς συμμάχους (άποικιστικά σ' αυτούς γινόταν, μέσω των 'Εβραίων, η πρόταση με την υπόσχεση πως το υλικό προοριζόταν για τ' ρωσικό μέτωπο) στο επίπεδο αντιπάλου με τον οποίο επιτρέπεται η συνδιαλλαγή. Στην ουσία δηλαδή ένα "έμποριο" ανάμεσα σε δυο καπιταλιστικά συστήματα, μ' απώτερο σκοπό τη συνεργασία τους ενάντια σ' ένα τρίτο όχι καπιταλιστικό.

Αυτή η ανώτερη διάσταση, όμως, δε διαγράφεται καθαρά μέσα στο έργο, γιατί η υπόθεσή του περιορίζεται στις διαπραγματεύσεις. 'Η αγωνία κορυφώνεται στο ερώτημα αν θα σωθούν οι

'Εβραίοι ή όχι κι όταν τελικά οι σύμμαχοι δε δέχονται ούτε να συζητήσουν την πρόταση, σε πόσους δε γεννιέται η σκέψη πως αν είχαν δεχτεί θα 'γαν σωθεί τουλάχιστον ένα εκατομμύριο από τα θύματα, με αποτέλεσμα αντί να αναγνωριστεί και να εκτιμηθεί στην απόφαση αυτή των δυτικών συμμάχων το προβάδισμα της ήθικης από την πολιτική, να πέφτει ένα μέρος της ένοχης στους ώμους τους.

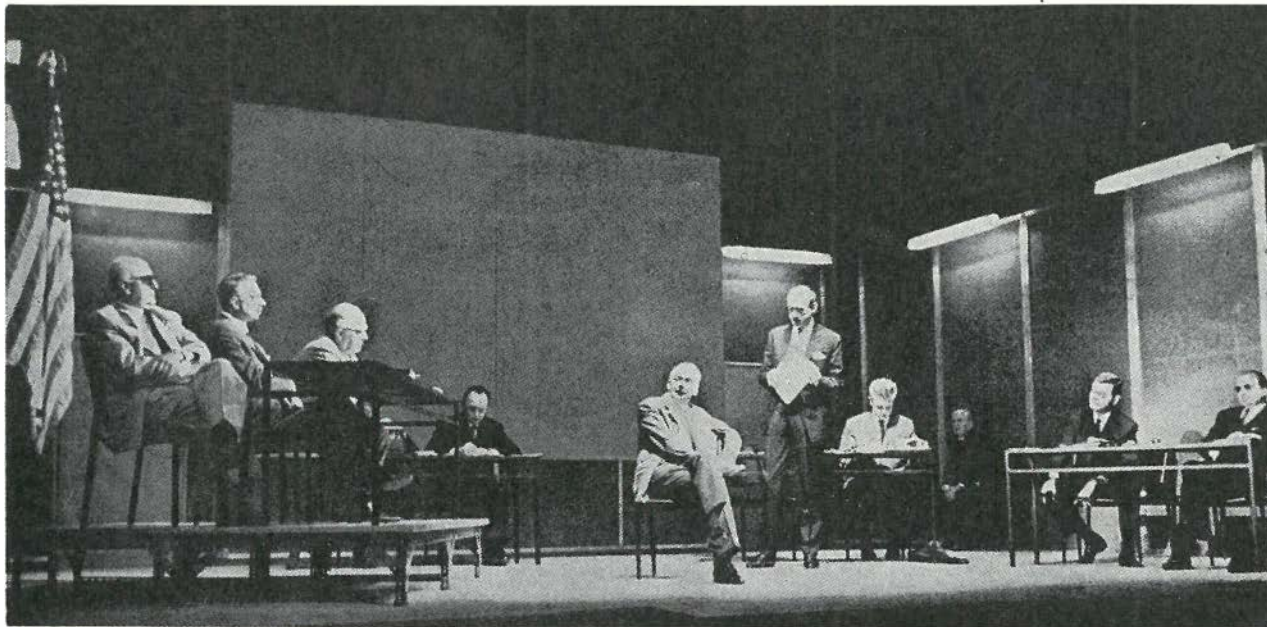
"Αλλη αδυναμία του έργου είναι πως, κι αυτή τη φορά, ο συγγραφέας δεν ήταν τόσο απόλυτος στη χρήση μόνο ντοκουμέντων για υλικό, όσο ο ίδιος ισχυρίζεται. Συνδυάζει π.χ. πραγματικά με φανταστικά πρόσωπα και γεγονότα ή παρουσιάζει ιστορικά πρόσωπα διαφορετικά απ' ό,τι ήταν στην πραγματικότητα κλπ.

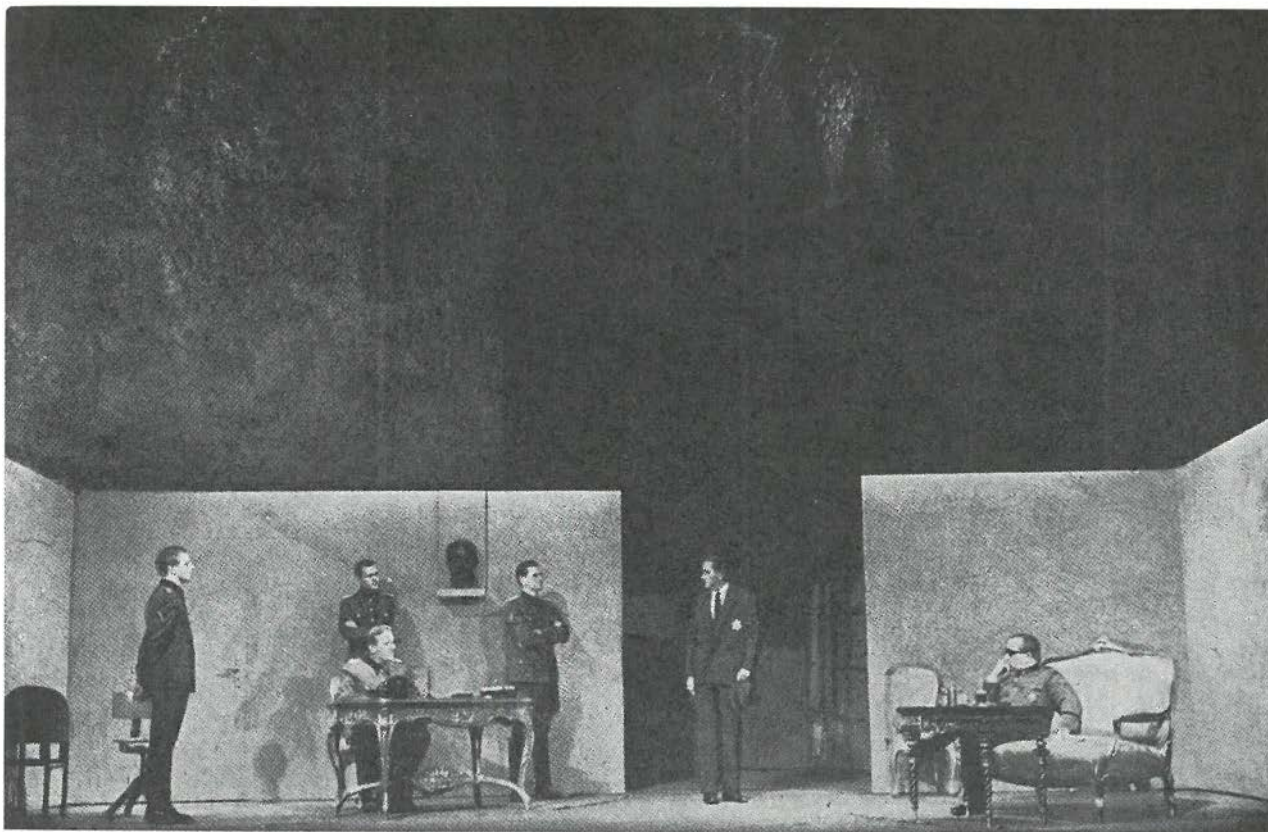
Δυο ήδη έργα, "Η επανάσταση των αξιωματικών" του Helmut Kirst (πρεμιέρα το 1966 στο Βερολίνο) και "Οι Συνωμότες" του Wolfgang Graetz (έκδοση μόνο σε βιβλίο το 1965) έχουν για θέμα την αποτυχημένη συνωμοσία της 20ής 'Ιουλίου 1944 που επιχειρήσαν μερικοί αξιωματικοί εναντίον του Χίτλερ. Σ' αυτό το γεγονός θέλουν να βλέπουν οι Γερμανοί τη δικαίωση του ισχυρισμού τους, ότι "κατά βάθος" ήταν όλοι εναντίον του ναζιστικού συστήματος, γι' αυτό και το δίνουν τ' απιό κολακευτικά χρώματα, παρ' όλο που τόσο το ιστορικό της συνωμοσίας γενικά, όσο κ' οι προσωπικότητες των πρωταγωνιστών παρουσιάζουν πολλά σκοτεινά σημεία. 'Η ήρωοποίησή τους είναι κάθε άλλο παρά δικαιολογημένη τη στιγμή που ακόμα δεν έχει εξακριβωθεί τί κίνητρα κρύβονταν από πίσω, αν χτυπήθηκε το σύστημα ή απλώς μέσα απ' αυτό χτυπήθηκαν όρισμένα πρόσωπα.

Δυστυχώς, κ' οι δυο προσπάθειες μεταφοράς των γεγονότων στη σκηνή δε βοηθούν ν' αλλάξει αυτή η κατάσταση. Το έργο του Κίρστ παρουσιάζει την ίδια ακριβώς μπλεγμένη, σκοτεινή μυστικοποιημένη εικόνα που κυριαρχεί σήμερα στην πραγματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει πως επιδιώκει τη συνειδητοποίηση της. Το κομμάτι του Graetz τονίζει τουλάχιστον το απολυταρχικό, αντιδημοκρατικό πνεύμα ορισμένων από τους συνωμότες, δείχνοντας έτσι πως ο μύθος των "ήρώων της δημοκρατίας" δεν είναι και τόσο δικαιολογημένος. Σ'α θεατρικό έργο, όμως, είναι πολύ κακοφτιαγμένο και με αμφίβολη αυθεντικότητα, γιατί βασίζεται αποκλειστικά στα πρακτικά των ανακρίσεων της Γκεστάπο, που 'ναι σίγουρα παραποιημένα. Γι' αυτό το λόγο ματαιώθηκε τελικά κ' η παράστασή του, που έτοιμαζόταν στο Μόναχο.

Σ' αυτά τα δυο κακοφτιαγμένα κομμάτια πρέπει να προστεθεί μια μακρά σειρά άλλων που, ευτυχώς, δεν παίχτηκαν ποτέ ή το πολύ ανέβηκαν χωρίς επιτυχία σε μικρά επαρχιακά θέατρα και μια άλλη ακόμα μεγαλύτερη σειρά έργων για την τηλεόραση (μέσος όρος δυο τη βδομάδα) για να καταλάβει κανένας τί δια-

Χάιναρ Κίπχαρντ "Ο φάκελλος Ρόμπερτ 'Οπενχάιμερ". Η παράσταση του Μονάχου, 1964, με σκηνοθεσία του Πάουλ Βερχέβεν





Το τρίτο έργο του Χάιναχ Κίπχαρντ "Γιόελ Μπράντ" στο Kammertheater του Μονάχου στα 1965. Σκηνικό Γ. Τσίμμερμαν

στάσεις έχει πάρει αυτή η μόδα και πόσο μεγάλοι είναι ό κίνδυνος να πλημμυρίσει το Θέατρο από μέτρια και τελείως απά-
ράδεκα έργα. Μιά δραματική έπεξεργασία ντοκουμέντων, που
εκ των προτέρων αποκλείει τη συμμετοχή της φαντασίας, φαί-
νεται σε πολλούς, που ούτε ταλέντο ούτε τεχνική κατάρτιση
δραματικού συγγραφέα έχουν, σαν κάτι το πολύ απλό. Χωρίς
δισταγμούς ετοιμάζουν ένα "έργο" και έπειδή σαν μόδα το
θεατρικό έργο - ντοκουμέντο ύπόσχεται έμπορική έπιτυχία, ό
πειρασμός για τὰ θέατρα είναι μεγάλος να τ' ανεβάσουν, παρ'
όλη την κακή του ποιότητα.

Η κατάχρηση αυτή δέ χρειάζεται να μᾶς απασχολήσει ιδιαί-
τερα γιατί οφείλεται σε εξωτερικούς παράγοντες και δέν είναι
κάτι που παρατηρείται αποκλειστικά στο θέατρο - ντοκουμέντο.
Παράλληλα, όμως, υπάρχουν άλλα αδύνατα σημεία που ξεκινούν
από την ιδιομορφία του νέου τύπου, τους έσωτερικούς του κανό-
νες, τις δυνατότητές του, τὰ μέσα έκφρασης που διαθέτει κ.λ.π.

Η διπλή απαίτηση για πιστή απόδοση ντοκουμέντων και ποιη-
τική δημιουργία, άκριβώς αυτό το νέο στοιχείο του θεατρι-
κού έργου - ντοκουμέντου, φέρνει και τις σοβαρότερες δυσκο-
λίες. Και μόνο ή έλευθερία στην έπιλογή και ταξινόμηση του
ύλικου άρκεί για να μειωθεί ή αντικειμενικότητα. Η εικόνα που
θα δειχτεί από τη σκηνή, όσο κι αν μόνη της ανταποκρίνεται
στην ιστορική αλήθεια έχει, άλλη ακτινοβολία, αποκτᾶ μεγα-
λύτερο βάρος από όσο είχε στην πραγματικότητα, όπου άλλα
γεγονότα και περιστατικά τη διαφοροποιούσαν. Άκόμα πιό
σοβαρή γίνεται ή περίπτωση, όταν ό ποιητής μειώνει την αυθεν-
τικότητα του έργου προσθέτοντας στο ιστορικό ύλικό φαντα-
στικά πρόσωπα και σκηνές. Ο "Αιχμαν, στον "Γιόελ Μπράντ",
του Κίπχαρντ, διαφέρει πολύ από τον "Ιστορικό" "Αιχμαν, κι
αυτό ό συγγραφέας δέν το διευκρινίζει, άλλ' αφήνει το θεατή,
που δέν έχει δικές του ιστορικές γνώσεις, να πιστέψει πώς έτσι
ήταν ό πραγματικός.

Με μειωμένη αντικειμενικότητα μειώνεται, όπως είναι φυσικό,
και ή πειστικότητα του έργου. Αυτό το κακό έχει τις ρίζες του
μέσα στην ίδια τη στάση του συγγραφέα απέναντι στο αντικεί-
μενό του. Η "στράτευση" του δέν το αφήνει περιθώρια κρι-
τικής απόστασης. Από τη μεγάλη έπιθυμία να πείσει, άσκει
με το έργο του πολεμική (που κλείνει πάντα μέσα της μονομέ-

ρεια) αντί ν' άρκεστεί στο να δείξει έπεξηγώντας τὰ γεγονότα,
να δώσει δηλαδή βασικά στο θεατή τη δυνατότητα να κρίνει
μόνος του σωστά. Αυτή ή αδυναμία είναι, όπως αναφέραμε πα-
ραπάνω, το πιό σοβαρό ελάττωμα στον "Αντιπρόσωπο" του
Χόχουτ.

Προβληματική γίνεται ή αντικειμενικότητα κι απ' το γεγονός,
ότι το τόσο πρόσφατο παρελθόν δέν έχει σ' όλα του τὰ σημεία
φωτιστεί και εξακριβωθεί ιστορικά. Παράδειγμα, ή περίπτωση
της 20ης Ιουλίου, που για τη δραματοποίησή της στους "Συ-
νομότες" είχε ό Graetz σά μοναδικό ντοκουμέντο τὰ πρα-
κτικά των άνακρίσεων της Γκεστάπο.

Δέ χωράει άμφιβολία πώς τὰ ντοκουμέντα μόνα τους, όσα κι
αν είναι σ' αριθμό και πλάτος, δέν μπορούν να κλείνουν μέσα τους
μια απόλυτα ολοκληρωμένη εικόνα της πραγματικότητας. Κάθε
ντοκουμένο έχει τη σκοπιά του, φωτίζει ένα κομμάτι μόνο του
συνόλου, ουσιαστικά αυτό το ίδιο το γεγονός, παραμερίζοντας
τὰ αίτια και τους παράγοντες που κρύβονται πίσω του. "Ας
πάρομε για παράδειγμα ένα από τὰ καλύτερα έργα, την "Α-
νάκριση" του Πέτερ Βάις. Μέσ' απ' τη δίκη, όπου κατηγορού-
μενοι και μάρτυρες ήταν όλοι πρόσωπα που ανήκαν στο στρα-
τόπεδο (είτε σά θύματα, είτε σά βασανιστές), παρουσιάζεται
το "Αουσβιτς σαν κάτι αυτόνομο, τελείως άσχετο κι αποκλει-
σμένο από τον γύρω κόσμο" αυτή ή λανθασμένη έντύπωση έχει
για αποτέλεσμα να το βλέπει ό θεατής σαν κάτι που δέν τόν
άφορά άμεσα, κάτι ξένο, παράλογο, που δέν έχει καμιά θέση
στον κόσμο του.

Διερωτᾶται κανένας μήπως ή παλιά γνωστή τεχνική με συμβο-
λική υπόδειξη, παραβολή, μεταφορά σ' άλλο χώρο και χρόνο
είναι περισσότερο κατάλληλη από την έπεξεργασία ντοκου-
μένων. Σίγουρα, δέν είναι τυχαίο πώς μεγάλοι σαν τόν Μπρέχτ
("Άρτουρο Ούι") ή τόν Τσάπλιν ("Ο μεγάλος δικτά-
τορ") ακολουθήσαν αυτό το δρόμο. Άκόμα και στίς μέρες μας,
με το να μεταφέρει ή Τζόαν Λίττγουντ τόν πρώτο Παγκόσμιο
Πόλεμο στο έπίπεδο έπιθεώρησης ("Ω, τί ύπέροχος πόλε-
μος!") ή ό Άρμάν Γκαττί τόν δεύτερο, σ' ένα φανταστικό κό-
σμο ("Ειδήσεις από ένα προσωρινό πλανήτη") έχουν πετύ-
χει πολύ καλύτερα αυτό που επιδιώκει και το θέατρο που στηρί-
ζεται αποκλειστικά σε ντοκουμέντα, με τη βοήθεια δηλαδή της

τέχνης να διαφωτίσει το θεατή και να τον εξαναγκάσει να πάρει χωρίς υπεκφυγές θέση.

Φυσικά, αυτό δε σημαίνει ότι το θέατρο - ντοκουμέντο έχει αποτύχει τελείως το σκοπό του. Η αναστάτωση που ξεσήκωσαν πολλά από τα έργα αυτά, οι συζητήσεις, οι διαμάχες που ακολούθησαν είναι αρκετή απόδειξη για το αντίθετο. Σε μια εποχή που το γερμανικό θέατρο έχει τη θέση του στην κοινωνία πού πολύ σαν κοσμικό γεγονός, πού σε ώραία, μοντέρνα κτήρια γίνεται συνήθως καλοβαλμένο, συμβατικό, ακίνδυνο θέατρο, η σκηνή ξανάγινε βήμα, υποχρέωσε το Κοινό να σκεφτεί, να συζητήσει, να πάρει θέση.

"Αν μάλιστα αναλογισθεί κανένας τί μετρίότητα κυριαρχεί στα έργα που με συντηρητικά μέσα και τεχνοτροπία επεξεργάζονται τα ίδια θέματα, πώς με τη γενικότητα της παραβολής χάνεται η αίσθηση για την ειδική περίπτωση και ο θεατής μπορεί πάλι να θεωρήσει τον εαυτό του και τον κόσμο του άμετοχο, μπορεί κανένας να καταλάβει και να δικαιολογήσει τη στροφή στο έντελως αντίθετο μέσο: απλή, ξεκάθαρη επίδειξη του ιστορικού, χωρίς ανάμιξη της φαντασίας και τη φιλοδοξία να κλειστεί στο θεατρικό έργο το 'Απόλυτο, κι ως φωνάζουν πολλοί πώς αυτό δεν είναι τέχνη, αλλά δημοσιογραφία που κατάντησε χωρίς δικαιώματα το θέατρο.

Το πρόβλημα πάλι της αντικειμενικότητας αποκτά μόνον τότε σημασία, όταν γεννιέται στο θεατή η έντυπωση της αυθεντικότητας, ενώ ο συγγραφέας έχει υπερβεί τα όριά της. "Όσο οι δυο παράγοντες, Ιστορία - φαντασία, μένουν καθαρά χωρισμένοι, μπορεί κανένας άφοβα να επιτρέψει στον ποιητή αυτή την έλευθερία. Ούτε το ότι σαν υποκείμενο ο ποιητής αναλύοντας και επεξηγώντας το ιστορικό του υλικό παίρνει και θέση απέναντί του, προτρέποντας το Κοινό να πάρει την ίδια, είναι κάτι απαγορευμένο, γιατί πάντα ένας προσεκτικός παρατηρητής δεν καταγράφει απλώς τα γεγονότα, αλλά συγκρίνει, ταξινομεί, βγάζει συμπεράσματα, αξιολογεί κ.ο.κ.

Αυτή είναι, θεωρητικά, η σωστή αντιμετώπιση του θεάτρου — ντοκουμέντου. Ούτε τέλεια άρνηση και κατακραυγή, ούτε απόλυτος ένθουσιασμός και χειροκρότημα. Πρόκειται μόνο για μια δυνατότητα δίπλα σ' άλλες, μ' ελαττώματα, μειονεκτήματα, κινδύνους, αποτυχίες αλλά κι άρετές, προτερήματα, θετικά αποτελέσματα.

Θεωρητικά όμως, γιατί στην πράξη, μέχρι τώρα τουλάχιστον, υπερτερούν τα μειονεκτήματα. Οι δυο κανόνες, αυθεντικότητα και ποιητική δημιουργία, είναι, λίγο ή πολύ, τροχοπέδη ό ένας στον άλλο. Κι αυτό, γιατί η αδιάκοπη φροντίδα του συγγραφέα να μη μετριάσει την αντικειμενικότητα, να μην υπερβεί τα όρια της αυθεντικότητας δεν τον αφήνει ελεύθερο να ολοκληρώσει την αισθητική επεξεργασία, ενώ, ταυτόχρονα, οι προσπάθειες που καταβάλλει και σ' αυτόν τον τομέα είν' αρκετές για να κάνουν το θεατή να αντιμετωπίζει το έργο με αισθητικά κριτήρια. Οι απαιτήσεις του μένουν φυσικά άικανοποίητες κ' έχουμε το άποτέλεσμα να άπωθεί ο θεατής το έργο, να μένει αδιάφορος, άμετοχος, ξένος. Ούτε το αισθητικό βίωμα από τη συνάντησή του με το έργο τέχνης συνταράζει τόσο το θεατή, ώστε να τον εξαναγκάσει να πάρει θέση απέναντι στο θέμα που του παρουσιάζουν, ούτε η επίδειξη της ιστορικής πραγματικότητας είναι τόσο πειστική, ώστε να τη δει σαν κάτι που τον άφορα άμεσα. Η όλη προσπάθεια μένει τελικά χωρίς πλατειά άπήχηση. Κ' έπειδή αυτή η άπήχηση ήταν ό σκοπός των συγγραφέων (το θέατρο-ντοκουμέντο είναι κοινωνικά στρατευμένο κι όχι l'art pour l'art), είμαστε άναγκασμένοι να παραδεχτούμε πώς τα περισσότερα έργα — θα μπορούσε κανένας να εξαίρεσει τον "Αντιπρόσωπο", την "Ανάκριση", κ' ίσως τον "Οπενχάιμερ" — δεν ικανοποιούν, παρ' όλη μας την προθυμία ν' άναγνωρίσουμε τις καλές τους προθέσεις.

ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Βιβλιογραφία :

1. Heinar Kipphardt : Der Hund des Generals. Edition Suhrkamp 14, Φραγκφούρτη, 1963.
2. Rolf Hochhut: Der Stellvertreter. Rowohlt Paperback 20, Ρέιμπек-Άμβούργο, 1963.
3. Heinar Kipphardt: In der Sache J. Robert Oppenheimer. Edition Suhrkamp 64, Φραγκφούρτη, 1964.
4. Peter Weiss: Die Ermittlung. Edition Suhrkamp, Φραγκφούρτη, 1965.
5. Heinar Kipphardt: Joel Brand. Die Geschichte eines Geschäfts. Edition Suhrkamp 139, Φραγκφούρτη, 1965.
6. Wolfgang Graetz : Die Verschwörer. Rütten and Loening, Μόναχο, 1965.
7. Jean Vilar : Le Dossier Oppenheimer. Editions Gontier, Γενεύη, 1965.

Πέτερ Βάις "Η ανάκριση". Παράσταση στην Έλεύθερη Λαϊκή Σκηνή, Βερολίνο 1965, με σκηνοθεσία του Έρβιν Πισκάτοφ



ΑΝ ΔΕΝ ΥΠΗΡΧΕ ΚΡΙΤΙΚΗ

ΑΙΡΕΤΙΚΕΣ ΑΠΟΦΕΙΣ ΓΙΑ ΕΝΑ ΛΕΙΤΟΥΡΓΗΜΑ

Του LUDWIG MARCUSE

Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΕΙΔΙΚΟΤΗΤΑ

‘Ο κάθε άνθρωπος άσκει κριτική συχνότερα από ό,τι νομίζει. ‘Ο κάθε άνθρωπος — κι ό κριτικός. ‘Η κριτική που τυπώνεται κ’ εκφέρεται δημόσια είναι μόνο μια ειδική περίπτωση.

‘Ας υποθέσουμε πώς μια ταινία μαγνητόφωνου κυλάει μαζί με τις μέρες μας και καταγράφει όχι μόνο τά λόγια, μα και τις άκαθόριστες, όρατες ή άόρατες αντιδράσεις μας: τότε μόνο μπορεί να συνεληθοποιήσει ό καθένας τόν τεράστιο όγκο τών καθημερινών του κρίσεων.

Αυτού του είδους ή κριτική μπορεί να ‘χει πολλές διαβαθμίσεις: από την κλασική του ‘Αλθινοῦ και του Ψεύτικου, του ‘Ωραίου και του ‘Ασχημου, του Καλού και του Κακού ‘Ισαμε κείνη που προσέχουμε λιγότερο κ’ εκφράζεται μέσ’ απ’ τή Συμπάθεια ή τήν ‘Αντιπάθεια’ ακόμα, υπάρχει μια πλατειά κλίμακα (άποχρώσεων) ανάμεσα στις δυό.

ΙΔΙΩΤΙΚΗ ΚΑΙ ΔΗΜΟΣΙΑ ΚΡΙΤΙΚΗ

‘Η μόνη διαφορά έγκειται στο ότι ή δημόσια άπευθύνεται σ’ ένα πλατύτερο Κοινό και γι’ αυτό επιτρέπει στόν κριτικό να πάρει περισσότερο “ύψος”. ‘Η διαλλακτική ταλάντευση ανάμεσα στο Ναι και στο ‘Όχι ταιριάζει περισσότερο στο στενό κύκλο, που επιτρέπει ακόμα και μια μεταστροφή γνώμης από περίπτωση σε περίπτωση. ‘Όταν έχεις να κάνεις με δυό ή τέσσερα άτομα, ‘Ισως να μην είσαι υποχρεωμένος να πάρεις μια οποιαδήποτε άποφαση. Δημόσια, είναι υποχρεωμένος κανένας να συμπεριφέρεται με άπολυτη άκαμψία. “Αυτός δεν ξέρει τί θέλει” — ή φράση αυτή είναι κιόλας μια καταδίκη. Μολονότι, συχνά, οι καλύτεροι είναι αυτοί που ταλαντεύονται. Θά ‘ταν ωραίο να μπορούσαν οι κριτικοί να γράψουν μια μέρα: δεν έχω ξεκαθαρίσει τά πράγματα μέσα μου’ ή: τó έργο αυτό θέτει υπό άμφισβήτηση τήν ως τώρα γνώμη μου πάνω στο πρόβλημα’ ή, απλούστατα: Έκανα λάθος. Σήμερα, στίς μη όλοκληρωτικές κοινωνίες, όλοι ψάχνουν για κριτήρια, πράγματα που σημαίνει: ζήτάνε να βρουν όλοκληρωτικές βεβαιότητες.

‘Η Ιστορία τής φιλοσοφίας βρίθει από έρευνητές τής άδιαφιλονίκητης αλήθειας: απ’ αυτούς που άναζητούν θεωρητικά, ήθικά κ’ αισθητικά δόγματα. ‘Ο κριτικός θέλει τó γυάλινο κλουβί του. ‘Αφού κατέχει τó κριτήριο, δεν έχει παρά να συνάγει με αυστηρή λογική από τόν γενικό κανόνα τó ειδικό συμπέρασμα. Είναι τó ζενιθ τής τεμπελιάς.

ΓΙΑ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ, Ο ΘΕΑΤΡΙΚΟΣ ΚΡΙΤΙΚΟΣ

‘Υπάρχει μια κάποια διαφορά ανάμεσα στο κριτήριο και στο έ-πίπεδο’ τó δεύτερο είναι έφικτό’ τó κριτήριο, σάν αιώνιο δεκανίκι, όχι.

Μια θεϊκή έντολη: όφειλεις να κρίνεις αυτή τή θεατρική βραδιά έτσι ή έτσι’ αυτό τó βρίσκει κανείς γραμμένο μόνο στους πίνακες άναρτήσεως διαταγών τών δικτατόρων. ‘Αντίθετα, ή θέση του θεατρικού κριτικού καθορίζεται με μεγαλύτερη συγκατάβαση. ‘Η δυνατότητα σύγκρισης διαφοροποιεί τήν κρίση, γι’ αυτό ό μακρύς χρόνος ύπηρεσίας μπορεί ν’ αποτελέσει πλεονέκτημα για τó θεατρικό κριτικό. ‘Όπως και νά ‘ναι, μια όλοκληρωμένη θητεία στην Ιστορία έργων και παραστάσεων προσφέρει κάτι παραπάνω από άπλη γνώση. ‘Ένα ακόμα παραπέρα θετικό στοιχείο είναι ή πείρα που αποκτάει ό κριτικός σε πολλές πόλεις και χώρες όπου υπάρχει αυθεντικό Θέατρο. Αυτό τόν κάνει να μην περιορίζεται στο γνωστό “ναί μέν, αλλά”, αλλά να ‘χει μια έκλεπτυσμένη αισθητική ευαισθησία.

Δεν υπάρχει καλύτερη άγωγή για τήν καλλιτεχνική δεκτικότητα από τή συχνή έπαφή με τήν τελειότητα — μολονότι θά πρέπει να χρησιμοποιούμε αυτή τήν έννοια πολύ προσεκτικά. ‘Αλλά για να μην υπερβάλλει κανένας σε σχετικότητα θά ‘πρεπε, έξασκημένος στο να συγκρίνει, ν’ άναγνωρίσει για μερικά έργα, μερικούς σκη-

νοθέτες και ήθοποιούς, πώς ή προσφορά τους στάθηκε πιο άπο-τελεσματική από χιλιάδων άλλων. Δεν μπορώ ν’ άποδείξω μ’ άπόλυτη ακρίβεια πώς εκείνη εκεί ή εκκλησία είναι λιγότερο ωραία από τόν καθεδρικό ναό του Μιλάνου — δεν μπορώ, όμως, και να θέσω αυτή τήν κρίση σε άμφισβήτηση. Φυσικά, τó πιο εύκολο θά ‘ταν ν’ άποσυνθέσει κανένας τή σημαντική τής λέξης “Ωραίο” έτσι, ώστε... να ξεμπερδεύει με τó πρόβλημα.

Είν’ ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του καιρού μας τó γεγονός ότι παραμερίζουμε τόν πλούτο που κληρονομήσαμε, για χάρη μιας στενότερης σύγχρονης περιοχής. Στο πρώτο τρίτο του αιώ-να, ό έκσυγχρονισμός του Σαίξπηρ και τών Γερμανών κλασικών ήταν τó ίδιο έπικαιρος για τή σκηνηκή τέχνη, όσο και μια πρώτη παρουσίαση ενός έργου του Μπάρλαχ ή του Γκέοργκ Κάιζερ. Σήμερα, ό Μπρέχτ κι ό Μπέκετ σπράχνουν στο περιθώριο τά έργα και τή θεατρική τέχνη χιλιετηρίδων. Στο τέλος του Πρώτου Παγκόσμιου Πόλεμου δεν ήταν σπάνιο να παίζεται Στρίντμπεργκ σε πολλά θέατρα του Βερολίνου ταυτόχρονα. Κι ώστόσο, ό Στρίντμπεργκ δεν ήταν τότε τó επίκεντρο τής θεατρικής μας ζωής, όσο είναι σήμερα ό Μπρέχτ.

‘Ο ιδεώδης θεατρικός κριτικός διαθέτει πλῆθος από συγκρίσεις τó μάτι του και τó αυτί του έχουν έξασκηθεί σε πολλές θεα-τρικές βραδιές. Και κουβαλάει μέσα του περισσότερο τή μνήμη μερικών χιλιετηρίδων παρά τó πανίσχυρο “πνεύμα τής εποχής”. Αυτό τ’ όνομάζουν και άνεξαρτησία κρίσης. ‘Αλλ’ ή “άνεξαρτη-σία” αυτή είναι κενή νοήματος, άν δε γίνει κάτι τó συγκεκρι-μένο. Σχεδόν κάθε έφημερίδα θά πεί με τó δικό της: ό κριτικός μας μπορεί να γράψει ό,τι θέλει. Μπορεί, όμως; Και θέλει;

Γύρω απ’ τήν έλευθερία αυτή συμβαίνει τó εξής: άν εξαίρεσουμε τά θρησκευτικά και τά αυστηρά στρατευμένα πολιτικά έντυπα, σε όλα τ’ άλλα κάθε γνώμη επιτρέπεται — όχι, όμως, και κάθε παρουσίαση’ ή σαφήνεια κ’ ή ένταση τής φωνής λογοκρίνονται. Τά λατινικά του παλιού καιρού, που ‘κρυβαν τις αίρετικές άπό-ψεις απ’ τó φτωχό όχλο (misera plebs), σήμερα έχουν άντικα-τασταθεί από μια συσκοτισμένη γλώσσα, από όχρα λογοπαί-γνια που περνάνε άπαρατήρητα, καθώς όμως και από έξαι-ρετικά πνευματώδη λογοπαίγνια που, (ιδιαίτερα στην κριτική βιβλίου) έχουν άναχθεί σε μια χωρίς προηγούμενο τελειότη-τα. ‘Η σαφής και ξάστερη κουβέντα άπαντιέται κατά κανόνα εκεί ακριβώς όπου είναι ουσιαστικά περιττή. ‘Αλλά πού είν’ ό κριτικός που θά ‘γραφε σήμερα για τήν πρεμιέρα του έργου έ-νός φτασμένου δραματουργού ή για τó βιβλιαράκι ενός συγγρα-φέα — “στάρ” μονάχα όχτώ γραμμές, άν τόσες χρειαζόνταν; ‘Η ίσοπέδωση σ’ όλους τούς τομείς άπαγορεύει τήν προβο-λή ανθρώπων που έντυπωσιάζουν’ όσο ό κριτικός μπορεί να περάσει άπαρατήρητος (για παράδειγμα με λεκτικές ταχυδακτυ-λουργίες κι άκροβασίες, ή με θεολογικό — αϊθέρια παιχνίδια στο μονόζυγο) είναι ευύτερος, όχι βέβαια σάν τó πουλί, αλλά σάν ένας δανδής που τόν προσκυνάνε οι “σνόμπ”.

Κι αυτή, όμως, ή έλευθερία περιορίζεται από τή “συνωμοσία τής σιωπής” όρισμένων, που θέλουν να εκπροσωπούν αυτοί in corpore τó πνεύμα τής εποχής. ‘Η πιο αυστηρή τιμωρία περι-μένη κείνον που θά παρεκκλίνει απ’ αυτή τή γραμμή: θά τόν βλέπουν σάν έναν άνθρωπο που δε ζή στο ύψος τής εποχής του. ‘Η εύθυγράμμιση τών “έκπροσώπων” αυτών είναι πολύπλευρη — για παράδειγμα, πολιτική. Θά μπορούσε να τολμήσει ένας προοδευτικός θεατρώνης, που καλπάζει κατευθεία πρὸς τά μπρός, ν’ άνεβάσει αντί για τά “Ταμπούρα μέσα στη νύχτα” του Μπρέχτ, τήν “Πατροκτονία” του Μπρόννεν;

Τίποτα δεν είναι λιγότερο ξεκάθαρο από τó νόημα του όρου “Τόλ-μη”. ‘Ο κόσμος θεωρεί σήμερα τολμηρούς αυτούς που αντιτί-θενται στην εύπορη κατεστημένη κοινωνία, άσχετα άν, στην ίδι-ωτική τής ζωή, κατοπερνάνε για καλά. ‘Η τόλμη, όμως, μπορεί να καθοριστεί μόνο μέσα στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου περι-

βάλλοντος. Καί τὸ περιβάλλον τοῦ “πνεύματος ἀντίθεσης” δὲν εἶναι ἡ Βόννη. “Ἕνας κριτικός, πού τολμάει, νά ‘ναί ἀρνητικός γιὰ “Τὸ Τέλος τοῦ Παιχνιδίου” τοῦ Σάμουελ Μπέκετ, εἶναι πιδ τολμηρὸς ἀπὸ κάποιον πού θά τὰ ‘βαζε μ’ ὅλους τοὺς ὑπουργοὺς ὄλων τῶν γερμανικῶν ὁμόσπονδων Κρατῶν.

ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΩΝ ΚΡΙΤΙΚΩΝ

Κατὰ τῶν “ἀποφάσεων” πάνω σὲ καλλιτεχνικά θέματα δὲν ὑπάρχει (ἐξαιρουμένων ὁρισμένων περιπτώσεων) καμιά προσφυγὴ σὲ ἀνώτερο δικαστήριο. “Ὅλες οἱ ποινὲς πρέπει νὰ ἐκτιθοῦν. Κι ἀφοῦ αὐτὴ ἡ κατάστασις τῶν πραγμάτων πολιτογραφήθηκε πιά, τὴ θεωρεῖ κανένας, “τὴν ἀδυναμίαν φιλοτιμίαν ποιούμενος”, σὰν ἓνα φυσικὸ νόμο.

Τὰ πράγματα δὲν ἦταν πάντα ἔτσι. “Ἀν κ’ οἱ διαμάχες μεταξὺ κριτικῶν δὲν εἶχαν γίνεи ποτὲ θεσμός, δὲν ἔλειπαν ὁμῶς καὶ ποτὲ, ὅπως λείπουν σήμερα. Δὲν τρέφουμε καμιά νοσταλγία γιὰ κοκορομαχίες. Ἀλλὰ στὸ λειτουργημὰ τῆς θεατρικῆς κριτικῆς ἀνήκει κ’ ἡ κριτικὴ τῶν γειτονικῶν κριτικῶν” στὸ Ἀνώτατο Ἀμερικανικὸ Δικαστήριο, ἡ μειοψηφία (ἀκόμα κι ἂν εἶναι ἓνας στοὺς ὀχτὼ) ἀνακοινώνει τὴ διαφορετικὴ τῆς γνώμη — ἔστω κι ἂν βρίσκειται σὲ ὁλοκληρωτικὴ ἀντίθεσις μὲ τὴ γνώμη τῆς πλειοψηφίας.

“Ἀν θελήσουμε νὰ ριψοκινδυνέψουμε ἓνα βῆμα παραπέρα, θὰ μπορούσαμε νὰ φανταστοῦμε τὴν καθιέρωσις ἑνὸς κριτικοῦ “ξεκαθαρίσματος λογαριασμῶν” — ὅχι μόνον ἀνάμεσα σὲ κριτικούς, ἀλλὰ κι ἀνάμεσα σὲ κρινόμενους καὶ κριτές. Ἡ πιδ πρόχειρη ἀντίρρηση θὰ ἦταν: τότε οἱ ἐφημερίδες θὰ ξεχείλιζαν ἀπὸ συναισθηματικὲς ἐκρήξεις πληγωμένων μαθητευόμενων ἡθοποιῶν.

Τὸ καλύτερο θὰ ‘ταν, βέβαια, νὰ μπορούσε νὰ μὴν ἔγραφε κανένας γιὰ δικὴ του, προσωπικὴ ὑπόθεσις. Ἀλλὰ, σὲ τελευταία ἀνάλυσις ἐξαρτᾶται ἀπ’ τὸν ἀριμόδιο συντάκτη νὰ κρίνει σὲ ποιὸν θὰ ἐπιτρέψει ν’ ἀπαντήσει καὶ σὲ ποιὸν ὅχι” χρειάζεται μόνον λίγη τόλμη γιὰ ν’ ἀναλάβει τὴν εὐθύνη. Ἡ ἀλληλεγγύη τῆς συνεχνοίας τῶν κριτικῶν, ἄλλωστε, δὲν εἶναι πιδ ἀθέμιτη ἀπὸ τὴν συσπειρωσι πού δείχνουν ἄλλες κατηγορίες “κοινῶν συμφερόντων” καὶ πολὺ συχνά, δὲν ὑπάρχει καν ἀλληλεγγύη, ἀλλὰ μιὰ γενικὴ ἀδιαφορία ἀπέναντι σὲ μιὰ ἀδικία.

Κάθε σύνταξη (ἐφημερίδας) καταλαμβάνεται ἀπὸ πανικὸ, ὅταν σκέφτεται τὸ κύμα ἐπιστολῶν πού θὰ πάρει. Ἀλλὰ πολλὰ πρῶτα πειράματα μᾶς φέρουν σὲ δύσκολη θέση. Αὐτὸ δὲν εἶναι λόγος νὰ μὴ δοκιμάσουμε. Ἡ Πρόξή σπάνια ἀποδείχεται τόσο κακὴ, ὅσο τὴν πλάθουμε μὲ τὴ φαντασία μας.

ΚΑΙ ΤΟ ΚΟΙΝΟΝ

Ποτὲ σχεδόν, σὲ Συνεδρία ἢ σὲ παρόμοιες ἐκδηλώσεις, δὲν τίθεται τὸ σημαντικότερο ἐρώτημα: τί χρειάζεται ὁ κριτικός; Τί προσφέρει στοὺς ἀναγνώστες τῆς ἐφημερίδας του;

Ἡ σχηματικὴ προσφορά του συνίσταται στὰ ἐξῆς: κάτι λίγα γιὰ τὸ ἔργο, ὕστερα γιὰ τὸ σκηνοθετὴ καὶ τὸ σκηνογράφο καὶ, τέλος, γιὰ τοὺς ἐρμηνευτές. Καὶ γιὰ τὸ Κοινόν: πόσο δυνατὰ ἦταν τὰ χειροκροτήματα καὶ τὰ “γιούχα”.

“Ἀν πρόκειται γιὰ κανένα Σαίξπηρ ἢ γιὰ τὸν “Τάσσο” γλυτώνει κανένας τὴν ἀφήγηση τοῦ μύθου — καὶ πάνω ἀπ’ ὅλα τὴν κριτικὴ (γιὰ τὸ ἔργο). Σὲ πρεμιέρα ἔργου σύγχρονου ἀνθρώπου τῶν γραμμάτων ὑψηλῆς περιωπῆς, οἱ μομφὲς μετριάζονται ἀνάλογα μὲ τὸ μέγεθος τῆς φήμης πού ‘χει αὐτὸ τὸ “σῆμα κατατεθέν”. ὁ homo novus, ὁ νέος ἀνθρώπος, ἀντίθετα, εἶναι ξεφραγὸ ἀμέλει ὅταν δὲ συμβαίνει βέβαια νὰ ὀρθώνεται πίσω του κανένας ἐκδοτικὸς οἶκος πού ἐπιδίδεται στὴν “πολιτικὴ ἰσχὺς”. Τὸ Κοινό, ὁμῶς, θὰ ‘θελε εὐχαρίστως νὰ μάθει: ὅχι μόνον τὸ περιεχόμενὸ τοῦ ἔργου “Στέλλα” (σκοπὸς δὲν εἶναι νὰ γραφτεῖ, βέβαια, μιὰ σχολικὴ ἐκθεσις πάνω στὸ θέμα), ἀλλὰ καὶ τί σκέφτεται ὁ ἐν λόγῳ κριτικὸς τὴ ρά γιὰ τὸν “Φάουστ”... ἔξω ἀπ’ τὸ ὅτι εἶναι “ἡ Ὑπερφάνεια τοῦ Ἐθνους μας”. “Ὁλ’ αὐτὰ τὰ ἀντικαθιστᾷ ἡ ἀπαρίθμηση τῶν ἐρμηνευτῶν καὶ παραγόντων τῆς παράστασης. Ἀλλὰ τὸ λεξιλόγιό εἶναι περιορισμένο, καὶ δὲν ὑπάρχουν ἀρκετὰ ἐπιθετα γιὰ νὰ στολίσει κανένας κάθε καινούρια Μίνα Φὸν Μπάρνχελμ μ’ ἓνα καινούριο χάρισμα. Ἀπλὴ καὶ ριζικὴ λύσις: νὰ τοποθετεῖται ὁλόκληρος ὁ κατάλογος (τῶν παραγόντων τῆς παράστασης) στὴν ἀρχὴ τῆς κριτικῆς.

Ὁ κριτικὸς μπορεῖ ἐπίσης νὰ ‘ναί κάτι ἄλλο ἀπὸ ‘ναν ὁδηγὸ γιὰ τὸ ἀναγνωστικὸ Κοινό: γιὰ παράδειγμα, ἓνας φιλόσοφος τῆς Τέχνης ἢ ἓνας προπαγανδιστὴς γιὰ λογαριασμὸ μᾶς Ὁμάδας ἢ ἓνας Ποιητῆς, πού (ἀ-λά Κέρρ) νὰ ὑμνεῖ τὸν κόσμὸ τῆς Σκηνῆς, ὅπως ἄλλοι τὸ Karsch, ἢ τὸ Hochwald ἢ τὸ Undine. Ἀλλ’ ἡ ἡμερήσια ἐφημερίδα ἔχει προσλάβει αὐτὸ τὸν ἄνθρωπο σὰν ἀν-

ταποκριτὴ γιὰ ἓνα τοπικὸ γεγονός, πού συνέβη στὴν ὁδὸ Μαξιμίλιαν ἢ στὸ Στέγκλιτς.

“Ὅταν σκοτώνεται κάποιος, συμβαίνει νὰ ‘ναί μπροστὰ καὶ μερικὸι ἄλλοι” στὴ θεατρικὴ πρεμιέρα, ἀκόμα περισσότεροι. Ἡ ἐκθεσις τοῦ γεγονότος, ὁμῶς, δὲν θὰ ‘πρεπε νὰ γράφεται κατὰ κύριο λόγο γιὰ τοὺς λίγους πού ἦταν παρόντες, ἀλλὰ γιὰ τίς τόσες καὶ τόσες χιλιάδες ἄλλους, πού δὲν παραβρέθηκαν. Ἡ καταγραφή τοῦ γεγονότος θὰ ‘πρεπε νὰ ‘ναί τὸ ἐπίκεντρο τῆς “ἀναφορᾶς” τοῦ κριτικοῦ — καὶ δὲν εἶναι σχεδὸν ποτὲ.

Ἐχῶ τὴν ὑπόψιν: δὲν εἶναι γιὰ τρεῖς λόγους: πρῶτα, γιὰτὶ μιὰ πληροφορικὴ, σύντομη ἐκθεσις εἶναι πιδ δύσκολη ἀπὸ τὴ διατύπωση μιᾶς γνώμης ἢ ἀπὸ μιὰν ἀναφορὰ στὸν “Ἐγέλο ἀπ’ ἀφορμὴ τὸ “Περιμένοντας τὸν Γκοντό””. ἐγὼ ὁ ἴδιος (γιὰ νὰ ὁμολογήσω ἓνα νεανικὸ μου ἀμάρτημα), ἀρχισα τὴν κριτικὴ μου δραστηριότητα μιλώντας γιὰ μιὰ ἀνοησία (“Τὰ Μαργαριτάρια” τοῦ Λόττερ Σμιτ), καὶ γέμισα στήλες ὁλόκληρες μὲ τὴ φιλοσοφία τοῦ “ναί μὲν, ἀλλά...”. Ὁ ὑψηλῆς κριτικὸς, τὸ θεωρεῖ ὑποτιμητικὸ νὰ περιοριστεῖ σὲ μιὰν ἀκριβὴ ἀπόδοσι αὐτοῦ πού εἶδε.

Ἀκόμα πιδ δύσκολο κι ἀπὸ τὴ μετάδοσι τῆς πλοκῆς (ἡ μᾶλλον τοῦ ὑποκατάστατοῦ τῆς) εἶναι ἡ περιγραφή τῆς παράστασης: ξέρω ἔναν μάλαχα, πού τὸ καταφέρει μὲ δεξιοτεχνία, ἴσως νὰ ὑπάρχει καὶ ἄλλος ἓνας. Σ’ αὐτὴ τὴν περιγραφή κάθε τρίτη Ἀμαζόνα (κι ἔχι μόνο στοὺς κλασσικοὺς) κοσμεῖται καὶ μ’ ἓνα βασιανισμένο ἐπίθετο. Ἀκόμα καὶ γιὰ τὴ Μαργαρίτα καὶ τὸν Ὁθέλλο δὲν ἔχει μείνει τίποτα ἀχρησιμοποίητο.

ΤΙ Θ’ ΑΛΛΑΖΕ ΑΝ...

... οἱ ἐφημερίδες δὲ δημοσίευαν πιά καμιά κριτικὴ (καὶ κανένα πασχάλινὸ πανηγυρικὸ ἄρθρο, κανένα ἀκριβὲς κείμενο ὑπουργικῶ λόγου καὶ κανένα δελτιό καιροῦ); Ζοῦμε στὴν ἐποχὴ τῶν ὑποθέσεων. “Ἀς υποθέσουμε κ’ ἐμεῖς!

“Ἕνας ἐπαγγελματικὸς κλάδος θὰ ἐξαφανιζόταν. Οἱ ἄνεργοι κριτικοὶ θὰ γίνονταν ὑψηλῆς Δραματικῆς Τέχνης (στὰ Πανεπιστήμια) ἢ συντάκτες ἐπιφυλλίδων ἢ θὰ ‘διναν διαλέξεις ἢ (στὴ χειρότερη περίπτωση) μὴ — ἐλεύθεροι συγγραφεῖς, γιὰτὶ δὲ θὰ ‘χαν τὴν πλάτη τους ἐξασφαλισμένη μ’ ἓνα σταθερὸ μισθό. Ὑστερα, οἱ θεατρῶνες κ’ οἱ θεατρικοὶ ἐκδότες θὰ σκέφτονταν: χάθηκαν ὅλα. Ἡ ὑποστήριξη πού τοὺς παρέχε ὁ κύριος Τάδε κι ὁ κύριος Δείνα κι ὁ κύριος ... (πάνω ἀπ’ ὅλα, ἡ δύναμις πού βρισκόταν πίσω ἀπ’ αὐτοὺς τοὺς Κυρίους), πάει περίπατο. Καθένας θὰ πρέπει νὰ σχηματίσει δικὴ του γνώμη καὶ δὲ θὰ μπορεῖ πιά νὰ βασίζεται στὶς περγαμνῆς πού θ’ ἀπονέμουν οἱ ἄγνωστοι διάδοχοι τοῦ Α, τοῦ Β καὶ τοῦ Γ.

Ὁ μοναδικὸς κερδισμένος θὰ ‘ναί αὐτοὶ πού κάθονταν στὴν πλατεία καὶ τὸν ἐξώστη τῶν θεάτρων. Γ’ αὐτοὺς πού δίνουν τὸ προβάδισμα στοὺς “Πρωτοποριακοὺς”, ἓνα μικρὸ θεατράκι σὲ κάθε μεγάλη πολιτεία θὰ ‘ναί ἀρκετὸ. Αὐτὸ, ὁμῶς, πού ἀποκαλοῦμε Κοινό... ὅλοι αὐτοὶ οἱ ἀνάνημοι θ’ ἀνασάνουν μ’ ἀνακούφιση, γιὰτὶ δὲ θὰ τοὺς ἀσχεῖται πιά καμιά μορφωτικὴ πίεσις. Δὲ θὰ τοὺς ἀπαγορεύεται πιά νὰ ὁμολογήσουν πὼς ἐπληξαν φοβερά: ἐν μέρει γιὰτὶ δυστυχῶς δὲν κατάλαβαν τίποτα, καὶ ἐν μέρει γιὰτὶ εὐτυχῶς δὲν κατάλαβαν τίποτα. Κανένας πραγματογνώμονας δὲ θὰ μπορεῖ νὰ ἐπιβάλλεται στοὺς ἄλλους. Τὸ χειροκρότημα θὰ ‘ναί ἀληθινὸ χειροκρότημα” κ’ οἱ διαμαρτυρίες — θὰ ‘ναί περιττές, γιὰτὶ καμιά διάστασις ἀνάμεσα στὴν ἐπίσημη καὶ τὴν πραγματικὴ ἀναγνώρισις δὲ θὰ τίς καθιστᾷ ἀναγκαῖες.

“Ἀν τολμήσουμε νὰ προφητέψουμε, θὰ ποῦμε πὼς, καὶ χωρὶς αὐτὰ τὰ ἀπαιτητικὰ Ὑπὲρ-Ἐγώ, δὲ θὰ βλέπουμε μόνον μιούζικαλ καὶ φάρσες. Εἶναι πιθανὸ νὰ ἐμφανιστεῖ ἓνα νέο εἶδος θεατρικοῦ ἔργου, πού νὰ μὴν πάρει μιὰ θέση στὴ ἱστορία τῆς λογοτεχνίας τοῦ Καιροῦ μας ... ἴσως, ὁμῶς, καὶ νὰ προβάλει ἀπρόβλεπτα, μιὰ κάποια μέρα, μιὰ θεατρικὴ μεγαλοφονία. Οἱ μαιευτῆρες δὲ θὰ ‘πρεπε νὰ κάνουν τόσο φασαρία, ὅσο ἡ βοήθειά τους δὲν εἶναι ἀπαραίτητη.

Ἀνάμεσα στὸ “Παράλογο” τοῦ συρμοῦ καὶ τὸ “τραγουδι-στὸ” θεατρικὸ ἔργο κοινωνικῆς κριτικῆς (Singspiel) ὑπάρχουν πολλὲς δυνατότητες. Ποιὸς ἔχει τὴν τόλμη νὰ τίς δοκιμάσει; Οἱ νέοι δραματουργοὶ κάνουν ποίηση μὲ τὸ ἄγχος τοῦ κυνηγητοῦ τῶν ταγμάτων — ἐρόδου τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς πού προσάπτουν πάνω ἀπ’ ὅλα στὸ Ρόλφ Χόχουτ, πὼς δὲν εἶναι Σοφοκλῆς.

ΚΡΙΤΙΚΟΙ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ

Τὸ κοινὸ τους σημεῖο ἦταν πάντα: κ’ οἱ δυὸ ξέρουν νὰ παινέσουν ἢ νὰ ἐπικρίνουν, ἀλλὰ δὲν ξέρουν νὰ βελτιώσουν τίποτα. Καὶ κάτι

κρύβεται σ' αυτό που 'χει σχέση με την κριτική της τέχνης. Μόνο κάτι! Δεν μπορεί ν' απαιτήσει κανένας από ένα κριτικό να κάνει καλύτερο το τέλος του "Φάουστ". Οι περισσότεροι, όμως, απ' αυτούς επαναπαύονται στο ότι δεν είναι δική τους δουλειά ν' αλλάξουν ένα έργο. Η κριτική είναι τότε μόνο στις καλύτερες στιγμές της, όταν (ας πούμε) προετοιμάζει το ξαναγράψιμο του έργου. Υπάρχει πολλή ελαφρότητα στον άβασάνιστο κι άνατιολόγητο έπαινο ή ψόγο.

Στην πολιτική, αυτό γίνεται σκάνδαλο. Καθένας επιτρέπει στον εαυτό του να 'χει μια γνώμη για την τακτική (χρησιμοποίηση) της άτομοβόμβας, μολονότι αυτό είναι πιο δύσκολο να το συλλάβει κανένας απ' ό,τι όλο τον "Αμλετ", μαζί με τη δευτερεύουσα φιλολογία του. Ο κριτικός της πολιτικής δεν μπορεί να κρυφτεί πίσω από τη δικαιολογία πως δεν έχει καμιά υποχρέωση να προτείνει "τι το πρακτέον" προς το καλύτερο.

Ανάμεσα στον ενεργά δρώντα και τον γραπτά ασχολούμενο με την πολιτική δεν υπάρχει η ίδια απόσταση, όπως ανάμεσα στον καλλιτέχνη και τον κριτή της τέχνης του. Η πολιτική είναι μια ικανότητα, αλλά δεν είναι τέχνη. Πώς διαφυλάσσει κανένας την Ειρήνη σ' αυτή τη συγκεκριμένη περίπτωση; Ποιά πρέπει να 'ναι το επόμενο βήμα; Όποιος κριτικάρει άνοιχτά αυτό το βήμα, πρέπει να πει ποιά θά 'κανε αυτός ο ίδιος.

Πολύ συχνά, η άρνηση δεν αρκεί. Ο κάθε ελαφρόμυαλος μπορεί να κολακέψει μια μάζα, όταν καταδικάζει την κεφαλαιοκρατία, την τυραννία, τον πόλεμο και — εξυπακούεται — την ατομική βόμβα. Οι περισσότεροι καταδικάζουν και το θάνατο. Πολλοί είναι κόντρα σ' όλα τα κόμματα, που συμβαίνει να υπάρχουν. Όποιος, όμως, δεν είναι σε θέση ν' αναλάβει "ανά πάσα στιγμή" την ήγηση της Κυβέρνησης, αυτός και δε θα γίνει ποτέ του καλός πολιτικός άρθρογράφος.

Τα πιο έξυπνα επιχειρήματα αυτών, που δε θέλουν ν' αναμιχθούν στα πράγματα, πηγάζουν από την εξύμνηση της άρνησης, που έκαναν ο Κάντ και ο Έγκελς. Μια άρνηση μπορεί ν' αποβεί πολύ χρήσιμη, αλλά δεν μπορείς (όπως αποδείχτηκε το 1945) να την μετατρέψεις σε κανέναν είδους "θέση". Το να γκρεμίσεις ένα ετοιμόρροπο σπίτι είναι θετικό στοιχείο, όχι, όμως, τόσο, όσο, με το γκρέμισμα κιόλας, να 'χει χτιστεί ένα καινούριο, καλύτερο. Τόσο απλά είναι τα πράγματα μ' όλο το αυτό το σοβαροφανές μυστικό διδάγμα για την άρνηση της άρνησης. Ο κριτικός της Τέχνης δε θα προχωρήσει πιο πέρα από τον (για παράδειγμα) έντοπισμό των σημείων απ' όπου ξεκίνησε η έσφαλμένη σχεδίαση. Ο κριτικός της πολιτικής πρέπει να 'ναι σε θέση να ξεπερνάει, με μια λύση, το "άλυτο" των προβλημάτων Ανατολής και Δύσης, που κριτικάρει.

Η πολιτική δεν είναι τέχνη! απαιτεί, βέβαια, φαντασία, αλλά μόνο από το είδος που χρειάζεται ο καθένας για την επίλυση ζητημάτων της ιδιωτικής του ζωής. Ο πολιτικός συγγραφέας, που δεν είναι "δυνάμει" μεγάλος Πολιτικός, δεν μπορεί να 'ναι και μεγάλος άρθρογράφος.

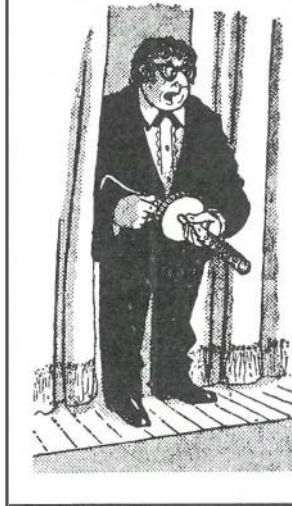
ΕΠΙΘΥΜΙΑ: ΨΥΧΑΓΩΓΙΚΗ ΚΡΙΤΙΚΗ

Δεν είναι μόνο που δεν έχουμε καθόλου "ψυχαγωγικό θέατρο", δεν έχουμε και ψυχαγωγική κριτική. Υπάρχει κάποτε. Την είχαν αποκαλέσει κάπως απ' ύψους: θεατρική επιφυλλιδιογραφία. Μεγαλύτερος εκπρόσωπός της ήταν ο Χάινριχ Χάινε. Ίσως-ίσως, γιατί δεν ήταν επαγγελματίας.

Στις 30 του 'Απρίλη 1840, έγραφε από το Παρίσι, σαν ανταποκριτής της γερμανικής εφημερίδας του: "Επιτέλους, χτες το βράδυ, η "Κοζίμα", το δράμα της Γεωργίας Σάνδη, ανεβίστηκε στο "Τεάτρ Φρανσαί". Με αρκετές λεπτομέρειες, ζωγράφισε την άναμνη του Κοινού, τις μηχανορραφίες των κύκλων, στους οποίους δεν άρσαν οι "αντιθρησκευτικές κι ανήθικες άρχες" αυτής της Κυρίας, τον "επαγγελματικό φθόνο" των ανταγωνιστών, την ατμόσφαιρα της πρεμιέρας. Αυτός ο πίνακας δεν είναι μια εισαγωγή αλλά το θέμα νούμερο "Ένα. Μονάχα σε κλάσμα μιας φράσης διαπιστώνεται πως η θαρραλέα συγγραφέας προχώρησε εδώ πολύ διαστακτικά.

Θέμα νούμερο Δύο: η αντίθεση ανάμεσα στους "ονομαστούς δραματικούς ποιητές", που 'ναι πλούσιοι και χωρίς γόητρο, και τους "άριστους συγγραφείς", που κρατιούνται μακριά από τη σκηνή, φτωχοί και τιμημένοι. Κι άλλη μια αντίθεση: οι άνδρες ήθοιοι είναι κακοί, γιατί οι καλοί ανάμεσά τους προτιμούν τις ιδιωτικές εμφανίσεις, ενώ οι γυναίκες ήθοιοί, που 'ναι αναγκασμένες να περιοριστούν στη σκηνή, είναι συνήθως θαυμάσιες. Σ' ένα κατοπινό συμπλήρωμα, ο Χάινε διευκρίνησε γιατί το πρώτο μέρος αυτής της ανταπόκρισης δεν μπήκε καθόλου στην

Υπάρχει κανένας κριτικός;



Έξοντωτικές ύπρηξαν οι κριτικές για τον "Μάχβεθ" του σερ Άλεξ Γκίνες, που κατακρουύρησαν ιδιαίτερα τη Σιμόν Σινιόρε. Ο Ούιλλιαμ Γκάσκιλ, καλλιτεχνικός διευθυντής του "Ρόγιαλ Κώρτ Θιάτρα" όπου ανεβίστηκε το έργο, εξεμάνη. Κάθισε κ' έγραψε σ' όλες τις εφημερίδες και, προσωπικά, σ' όλους τους κριτικούς: "Σκέφτομαι σοβαρά να μη σ'ας ξαναεπιτρέψω την είσοδο στο θέατρό μας". Κι ο λαμπρός χιουμορίστας Όσπερτ Λάγκαστερ σχολίασε την αντεπίθεση του Γκάσκιλ μ' αυτή τη γελοιογραφία: Υπάρχει στην αίθουσα κανένας κριτικός;

υπόθεση του έργου (όπως θα λέγαμε σήμερα): δημοσιογραφική "βιασύνη". Μα και παραπέρα δε λείπει τίποτα για την "υπόθεση" αυτού του πρώτου "σκηνικού πειράματος" που "απότυχε ολοκληρωτικά" ... ενώ γράφει πολλά για τα γυναικεία θέληγτρα της τόσο ξακουστής και τιμημένης συγγραφέας. Αλλά κάτι τέτοιο θα το απέριριπταν κατηγορηματικά κ' οι πιο φιλελεύθεροι ακόμα κριτές καλαισθησίας στη Γερμανία μας, όπως αποδείχτηκε κι από τη συζήτηση γύρω από το βιβλίο και τις εμφανίσεις της Γκιζέλα Έλσνερ. Η αυστηρή προσήλωση στην "υπόθεση" — ακόμα κι όταν πρόκειται, όπως συνήθως, για μικροθεματάκι — αποτελεί έκδηλο χαρακτηριστικό (της κριτικής) των ημερών μας.

Αν επιτρέπεται να μιλήσει κανένας, σε χοντρές γραμμές, για τη σημαντική θεατρική κριτική (για να τονίσει τις "οικονομικές ομοιότητες" αυτής της οικογένειας) θα μπορούσε, με "φόντο" τη θεατρική επιφυλλίδα του Χάινε, να παρατηρήσει: οι μη — επιφυλλιδιογράφοι του σήμερα είναι γλωσσικά έσωστρεφείς, έρημικοι και τ' ενδιαφέροντά τους είναι περιορισμένα. Ίσως υπάρξει η αντίρρηση: ο Χάινε έγραφε για άναγνώστες μιας άλλης χώρας. Αλλά μήπως ο χαρακτήρας των θεατρικών μας ανταποκρίσεων από το Λονδίνο, το Παρίσι ή τη Νέα Υόρκη διαφέρει από της ντόπιας κριτικής; Έξεταστέο μήπως το θέατρο σήμερα είναι λιγότερο ριζωμένο στο κοινωνικό στοιχείο, ώστε μια ανταπόκριση σαν του Χάινε να μην είναι πια επίκτητη από έλλειψη σχετικών θεμάτων. Ίσως μια παράσταση, που δίνεται για μερικούς συνδρομητές και δεν καταφέρει να κινήσει την περιέργεια χιλιάδων και χιλιάδων ατόμων, να θέτει (σήμερα) αυτά μονάχα τ' ερωτήματα για το παρουσιαζόμενο έργο: Φιλολογικό ή όχι; Έπηρεασμένο απ' τον Μπρέχτ ή όχι; Σε ποιά αισθητική κατηγορία ανήκει; Ποιά η σχέση του με τ'α προηγούμενα του συγγραφέα; Όλα ερωτήματα για συζήτηση σε σεμινάριο! Ο Έρικ Ρέγκερ, κάποτε αρχισυντάκτης στην εφημερίδα "Ταγκεσπτήγκελ" του Βερολίνου, με ρώτησε: "Τι θα λέγατε αν μετέφερα τη θεατρική κριτική στη σελίδα των τοπικών μικρογεγονότων;". Απάντηση: "Μιά ή δυο φορές το χρόνο θα 'πρεπε να κάνετε και καμιά εξαίρεση!"

Μπορεί ο θεατρικός κριτικός ν' ανατινάξει τ'α στενά περιθώρια που μέσα τους έχει κλειστεί; Το μεγαλύτερο εμπόδιο είναι ο συνεχώς εξαπλούμενος "φетиχισμός" στη θεώρηση των έργων... και τις περισσότερες φορές πρόκειται (ακόμα και για τ'α πιο φημισμένα) μόνο για εργάκια. Όχι σπάνια, ο επιφανειακός σχολιασμός (ακόμα και στην κριτική βιβλίου), θά 'ταν ο μόνος που θα δικαιώνει την υπόθεση της κριτικής.

Ο θεατρικός κριτικός θά 'πρεπε επίσης να 'ναι σε θέση να ξεχάσει τη Λογοτεχνία (και την Τέχνη του ήθοιοιού) ... πάντα όταν δεν υπάρχουν. Ίστερα, θά 'πρεπε από μόνος του να συμπληρώνει το χάσμα, για να μη μεταφέρει την ανία μιας θεατρικής βραδιάς στον άναγνώστη του.

Μετάφραση ΠΕΤΡΟΣ ΜΑΡΚΑΡΗ

Ο ΚΑΛΟΣ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΤΟΥ ΔΟΥΓΚΣΜΠΟΥΡΓΚ

4. 'Η ζωή και τὸ ἔργο τοῦ Μπέριοιτι Μπρέχτι

ΑΠΟΦΑΣΙΣΤΙΚΑ ΧΡΟΝΙΑ

“Μέγα τὸ πρᾶγμα, πολὺ τὸ νεῖκος, ἄδρὸς ὁ πόλεμος ἔρχεται”

ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ

Τὰ χρόνια τοῦ '20, τὰ τρελλὰ χρόνια τοῦ θεάτρου ὅπως τ' ἀποκάλεσε ὁ Ἀντρέ Μπρισόν, τέλειωσαν. Δὲ θὰ ξεχάσω ποτὲ τὸ παραλήρημα τῆς παραμονῆς τῆς Πρωτοχρονιάς 1930 στὸ Βερολίνο. Εἶχα ζήσει ἄλλες δύο φορές παρόμοιο βράδυ, Silvesterabend, κ' εἶχα βαθιὰ ἐντυπωσιαστῇ ἀπὸ τὴ μαζικὴ ὑστερία ποὺ πιανε τοὺς βαρεῖς, κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον, κατοίκους τῆς Ἀθήνας τοῦ Σπρέα. Ποτέ, καὶ στίς πιὸ εὐθυμες βραδιές, δὲν ἔβρισκες στὴν κοσμοβριθῇ πρωτεύουσα τῶν 5,5 ἐκατομμυρίων κατοίκων, ἐκεῖνο τὸ ἀνέμελο, παιδιάστιχο κέφι ποὺ συναντούσες, καὶ συναντᾶς ἀκόμα, στίς γραφικὲς ταβέρνες τοῦ Γκρίντσιγκ, ποὺ μοιάζουν μὲ θεατρικὲς σκηνογραφίες. Ἀλλωστε δύσκολα γίνεται κέφι μὲ μύρα ἢ τὴν ἀηδέστατη Berliner Weisse, ποτὸ ποὺ προτιμοῦν οἱ Βερολινέζοι. Τὸ Silvesterabend ὅμως διαφέρει, ἐκεῖ ξεχνοῦσε ὁ αὐστηρὸς καθηγητὴς τὸ ἀπαστράπτων σκληρὸ κολάρο του (“πατροκτόνους” τὰ βάφτισαν οἱ Γερμανοὶ αὐτὰ τὰ ψηλά σκληρὰ κολάρια) κ' ἡ νοικοκυρὰ τὴν ἀπαστράπτουσα καλὴ τῆς φήμη, ἔχανε τὸ παιδί τῆς μάνια κ' ἡ μάνια τὸ παιδί, μιὰ ὁμαδικὴ βακχικὴ καταλάμβανε τὴν πολιτεία ὁλόκληρη, ποὺ καταλάγιαζε περὶ τὴν ἀμφιλύκη. Κ' ἦταν τόση ἡ ἐνταση τοῦ ὀλιγόρου αὐτοῦ Σατουρνάλιου, ποὺ δὲν κατάφερε ν' ἀγχιῖξει ἐμᾶς τοὺς νότιους, γιατί χαζεύαμε ἀπορημένοι τόσο. ὥστε δὲν κατορθώναμε νὰ συμμεθέξουμε. Ἀλλ' ἡ βραδιὰ τῆς παραμονῆς τοῦ '30 ἦταν ἄλλο πρᾶγμα, ξεπέρασε κάθε προηγούμενη ἐμπειρία μας. Μιὰ κάποια διαίσθηση πῶς, ὅσο δύσκολα κι ἂν στάθηκαν τὰ χρόνια τοῦ '20 (πληθωρισμός, ξενικὴ κατοχὴ κ.ἄ.) θὰ φαίνονταν εἰδυλικά μπροστὰ σὲ τοῦτα ποὺ ἔρχονταν. Ποτέ δὲ σκέδασε πιὸ ξέφρενα ἡ ἄρχουσα τάξη τῆς Γαλλίας ὅσο τὴς παραμονὲς τῆς Γαλλικῆς Ἐπανάστασης, ὅταν εἶχε ἀρχίσει νὰ ξηλώνεται τὸ Ancien Regime, κι ὁ καμπανίτης ποτὲ δὲν ἔρρευσε τόσο σπάταλα στὴν Πητρούπολη καὶ τὴ Μόσχα, ὅσο στίς μέρες τοῦ Κερένσκυ.

Στίς 9 τοῦ Μάρτη 1930 δόθηκε ἡ πρεμιέρα τῆς ὄπερας “Ἀνοδος καὶ πτώση τῆς πόλης Μαχαγκόνυ” στὴ Λειψία μὲ διευθυντὴ ὀρχήστρας τὸν Γκούσταβ Μπρέχερ καὶ σκηνογραφίες τοῦ — ποικανοῦ ἄλλου;— Κάσπαρ Νέχερ. Πείραμα στὴν ἐπικὴ ὄπερα κι ἀφήγηση ἡθῶν, ἐπεξηγεῖ κάτω ἀπ' τὸν τίτλο ὁ συγγραφέας. Μαγιά τῆς πραγματικῆς αὐτῆς ὄπερας, ποὺ τὰ περισσότερα μοτίβα τῆς, καὶ μάλιστα ἐκεῖνα ποὺ πιάσανε περισσότερο, ἀνῆκαν στὸν Μπρέχτ μὲ τὸ ἀξιοθαύμαστο μουσικὸ τοῦ ταλέντο (1) (ὁ Κούρτ Βάιλ τὰ ἐπεξεργάστηκε καὶ τὰ ἐνορχήστρωσε) στάθηκαν τὰ τραγούδια τοῦ Μαχαγκόνυ ἀπ' τὴν “Οἰκιακὴ σύνοψη”. Σ' ἓνα ἀπ' αὐτά, τὸ 3ο, κατεβαίνει ὁ θεὸς στὸ Μαχαγκόνυ:

Κάποιο γκρίζο πρωινὸ / μὲς' στὴ μέση τοῦ οὐδοῦ
ἔφθασε ὁ θεὸς στὸ Μαχαγκόνυ, / ἔφθασε ὁ θεὸς στὸ Μαχαγκόνυ,
μὲς' στὴ μέση τοῦ οὐδοῦ / προσέξαμε τὸ θεὸ στὸ Μαχαγκόνυ.

Ὁ θεὸς ἐγκαλεῖ τοὺς ἀνθρώπους γιὰ τὶς ἁμαρτίες τους καὶ τοὺς μαζεῖ γιὰ νὰ τοὺς ὀδηγήσει στὴν κύλαση. Ἀλλ' ἐνῶ οἱ ἄντρες ἀκοῦνε παθητικὰ τὶς κατηγορίες καὶ παραδέχονται τ' ἁμαρτήματά τους, ἀρνοῦν-

(1) Μιλῆσαμε γιὰ τὴ συμμετοχὴ του στὴν ὀρχήστρα τοῦ Κάρλ Βάλεντιν. Ὁ Μπρέχτ ἔγραψε τὴ μουσικὴ σὲ πολλὰ του μονόπρακτα. Εἶχε ἀρχίσει τὶς συνθέσεις του, τονίζοντας τὶς νεανικὲς του μπαλάντες στὸ “Αουγκσμπουργκ”, ἀλλὰ ἄλλα ῥοητευτικὲς μελωδίες. Πάντως, ἡ μουσικὴ τοῦ Βάιλ στὸ Μαχαγκόνυ γράφτηκε πᾶνω στίς μπρεχτικὲς ἀρχές τῆς πρόσμιξης λαϊκῶν τραγουδιῶν μὲ ρυθμοὺς τζάζ, τῆς “σχηματικῆς μουσικῆς” τῆς Musuk, ὅπως βάφτισε τὸ δικό του εἶδος μουσικῆς, ἀναγραμματίζοντας τὴ γερμανικὴ λέξη musik, μιάς “αντιμουσικῆς”, μιάς musique de dissonance ποὺ γεννήθηκε ἀπὸ ἀντίδραση σὲ κάθε τι τὸ συμφωνικὸ καὶ κονφορμιστικὸ. Γιὰ νὰ μᾶστε ἀκριβεῖς, ἡ ἐπανάσταση αὐτὴ δὲν ἦταν ἀνακάλυψη τοῦ Μπρέχτ, ἦταν μέσα στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, κ' ἔχουμε στὴν τάση αὐτὴ ἓνα σωρὸ μουσικὰ ἔργα ποὺ ἀποτινάζουν τὰ παραδεγμένα καὶ δένουν παλιούς ρυθμοὺς μὲ στοιχεῖα τῆς τζάζ, ὅπως τοῦ Κρένεκ “Ὁ Τζῶνὴ κάνει τὸν καμπόσο ἢ ὁ Τζῶνὴ παίζει” (μὲ τὴ γερμανικὴ λέξη aufspielen γίνεταὶ καλαμπούρι) ἢ τοῦ Χίντεμυθ “Μπρὸς - πίσω”, καὶ ἄλλα.



Ὁ Μπέριοιτι Μπρέχτ. Ἐκφραστικὸ σκίτσο τοῦ ἀξέχαστου Βίκιν

ται να πᾶνε στὴν κόλαση, μὲ τὴν τόσο ἀπλὴ δικαιολογία πὼς βρίσκονται δὲ στὴν κόλαση ἀπὸ καιρό.

Τὸ παραβολικὸ αὐτὸ τραγούδι ποὺ θυμίζει τὴ στιχομυθία τοῦ Φάουστ μὲ τὸ Μεφιστοφελῆ στὸν "Δόκτορα Φάουστους" τοῦ Μάρλοου⁽²⁾, εἶναι ὁ πυρήνας τοῦ ἔργου. Σ' ἓνα ρομαντικὸ ἐξωτικὸ περιβάλλον, ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν Κίπλιγκ, ὁ Μπρέχτ συμβολίζει μ' ἄγριες εἰκόνες τὴν ἀναρχία ποὺ ἐπικρατεῖ στὴν ἐποχὴ μας. Τὴν διαπιστώνει, ἀλλὰ δὲν κατορθώνει νὰ προχωρήσει σὲ βάθος, νὰ θέσει τὸν δάκτυλον ἐπὶ τὸν τύπον τῶν ἡλίων καὶ νὰ ἐξηγήσει τὰ πραγματικὰ αἷτια τῆς σύγχρονης αὐτῆς ἀναρχίας, οὔτε ἀπὸ τὴ ματεριαλιστικὴ τῆς πλευρᾶ, οὔτε φυσικὰ ἀπὸ τὴν ἰδεαλιστικὴ. Ἐτσι τὸ Μαχαγκόνου παραμένει μιὰ ὑπερβολικὴ καρικατοῦρα μιᾶς ἀνύπαρκτης ζωῆς κ' ἐνὸς φανταστικοῦ παρακμασμένου πολιτισμοῦ.

Ἡ γνωστὴ μας ἀπὸ τὸ ἔργο "Ἄντρας γι' ἄντρα" χήρα Μπέγκμπιγκ καὶ δυὸ ὑποπτα ὑποκείμενα, κυνηγημένα ἀπὸ τὴν ἀστυνομία, ἰδρύνουν τὴν πόλιν Μαχαγκόνου, κάπου στὰ βόρεια τῆς Βόρειας Ἀμερικῆς, ὅπου θὰ προσφέρονται ὅλες οἱ διασκεδάσεις, θεμιτὲς καὶ ἀθέμιτες, στοὺς χρυσορῶχους καὶ τοὺς ἐργάτες τῆς γύρω χρυσοφόρας περιοχῆς, γιατί:

"Εὐκολότερα βγάξεις τὸ χρυσάφι ἀπ' τοὺς ἀνθρώπους παρὰ ἀπ' τὰ ποτάμια...

*Γι' αὐτὸ ἂς ἰδρύνουμε ἐδῶ μιὰ πόλιν,
καὶ νὰ τὴν βγάλουμε Μαχαγκόνου,
δηλαδή πόλιν-δίχτυ,
ποὺ θὰ στηθεῖ γιὰ φαγώσιμα πουλιά.
Παντοῦ ὑπάρχει μόχθος καὶ δουλειά,
ἀλλ' ἐδῶ ὑπάρχει διασκέδαση,
γιατί εἶναι τῶν ἀνδρῶν ἡ ἡδονή
νὰ μὴν ὑποφέρουν καὶ ὅλα νὰ τοὺς ἐπιτρέπονται.*

*Ἀλλὰ τούτῃ ἡ πολιτεία, τὸ Μαχαγκόνου
ὑπάρχει μόνο ἐπειδὴ ὅλα εἶναι τόσο ἀσχημα.
Γιατί δὲν ἐπικρατεῖ ἡ ἡσυχία,
οὔτε καμιὰ ὁμόνοια,
κ' ἐπειδὴ τίποτα δὲν ὑπάρχει
ἀπ' ὅπου κανεὶς νὰ κρατηθεῖ".*

Ἡ πόλιν φυτρώνει γοργά, οἱ πρῶτοι καρχαρίες ἐγκαθίστανται, ἔρχονται κοπέλες εὐκόλες καὶ προσιτὲς γιὰ ὅποιον ἔχει νὰ πληρώσει, μ' ἐπικεφαλῆς τὴ Τζέννυ, ποὺ τραγουδοῦν τὸ περίφημο Alabama song, σ' ἐγγλέζικους στίχους. Τέσσερις ὑλοτόμοι ποὺ κέρδισαν μὲ μόχθο τὰ δολλάρια τοὺς στὴν Ἀλάσκα, ὁ Πάουλ Ἀκερμαν, ὁ Γιάκομπ, ὁ Χάινριχ καὶ ὁ Τζό, ἔρχονται νὰ σπαταλήσουν τὸν ἰδρώτα τοὺς. Ἀλλὰ τὰ πράγματα δὲν πᾶνε καλὰ στὸ Μαχαγκόνου. Οἱ περισσότεροι φεύγουν ἀπογοητευμένοι, σὲ σημεῖο ποὺ ἡ χήρα Μπέγκμπιγκ ἀποφασίζει νὰ κατεβάσει τὴν τιμὴ τοῦ οὐίσκυ. "Ὅσοι ψάχνουν πραγματικὰ θ' ἀπογοητευτοῦν. Κι ὁ Πάουλ φεύγει μαζί μὲ τοὺς ἀπογοητευμένους. Στους φίλους του ποὺ προσπαθοῦν νὰ τὸν ἐμποδίσουν ἀπαντᾷ πὼς τὸν διώχνει ἡ μεγάλη ἡσυχία, ἡ πάρα πολλὴ ὁμόνοια. Ἐαφνικὰ μαθεύεται πὼς ἓνας τυφώνας προχωρεῖ μὲ κατεύθυνση τὸ Μαχαγκόνου. Ἀλλὰ στὴ νύχτα τούτῃ τοῦ τρόμου ἓνας ἀπλὸς ὑλοτόμος ὀνόματι Πάουλ Ἀκερμαν βρῆκε τοὺς νέμους τῆς ἀνθρωπίνης εὐτυχίας. "Ὅπου κι ἂν πᾶς δὲν ὠφελεῖ, ὅπου κι ἂν εἶσαι δὲ γλυτώνεις, γι' αὐτὸ καλύτερα μείνε ἐκεῖ ποὺ βρίσκεσαι, προσμένοντας τὸ τέλος", λέει ὁ σύντροφός του Γιάκομπ. Ὁ Πάουλ τραγουδᾷ:

*Γιατί νὰ χτίζεις πύργους ψηλοὺς σάν τὰ Ἰμαλάια
σὰ δὲν μπορεῖς νὰ τοὺς γκρεμίσεις
γιὰ νὰ γελάσουμε;
Ὅ,τι εἶναι ἴσιο πρέπει νὰ στραβώσει
κι ὅ,τι τραβαίει τ' ἀπὸ τὴν γῆ
πρέπει νὰ πέσει
Δὲ μᾶς χρειάζεται καταγίδα,
δὲ μᾶς χρειάζεται τυφώνας,
γιατί ἐκεῖνο ποὺ μπορεῖ σὲ τρόμο
τὸ μπορούμε κ' ἐμεῖς
μπορούμε καὶ μεῖς νὰ τὸ κάνουμε.*

Κ' ἡ χήρα Μπέγκμπιγκ συμπληρώνει:

*Κακὴ ναι ἡ καταγίδα,
ὁ τυφώνας χειρότερος,
μ' ἀπ' ὅλα πιὸ κακὸ εἶν' ὁ ἄνθρωπος.*

(2) Φάουστ: Πὼς γίνεται λοιπὸν κ' εἰσαῖτοξ ἀπ' τὴν κόλαση;
Μεφιστοφελῆς: Μὰ πῶς; ἐδῶ εἶν' ἡ κόλαση.



Ἡ Λόττε Λένια στὸ ρόλο τῆς Τζέννυ στὴν ἐπικὴ ὄπερα τοῦ Μπέρτολτ Μπρέχτ "Ἀνοδος καὶ πτώση τῆς πόλεως Μαχαγκόνου"

Ὁ Πάουλ τῆς ὑποδεικνύει πὼς ἀφορμὴ τοῦ μαραζώματος τοῦ Μαχαγκόνου εἶναι οἱ πολλὰς ταμπέλες μὲ τὴν ἐπιγραφὴ "ἀπαγορεύεται". Καὶ συνεχίζει μὲ τὸ θαυμασιὸ ποίημα ἀπὸ τὴν "Οἰκιακὴ Σύνοψη", "Ἐναντίον τῆς διαφθορᾶς":

*Μὴν ἀφήνετε νὰ σᾶς διαφθείρουν,
τίποτα πίσω δὲ γυρνᾷ.
Ἡ μέρα κοντεύει νὰ τελειώσει
μύρισε κιόλας ἀεράκι βραδινό,
δὲ θὰ ῥθει τὸ αἶγριο πιά.*

*Μὴν ἀφήνετε νὰ σᾶς ξεπατάνε,
ὁ βίος εἶναι σύντομος,
ρουφᾶτε τον μὲ δυνατὲς γουλιές,
δὲ θὰ ῥχετε τραβήξει ἀρκετὸν
ὅταν θὰ χρειαστεῖ νὰ τὸν ἀφήσετε ...*

Δὲ σᾶς ἔμεινε πιά πολὺς καιρὸς!

Ὁ Πάουλ, ἡ μόνη πραγματικὰ ἀνθρωπινὴ μορφή τοῦ ἔργου, διαπιστώνοντας πὼς τίποτα δὲν ὑπάρχει πέρα ἀπ' τὴ ζωὴ, ποὺ τόσο ἄδηλῃ εἶναι ἡ διάρκειά της, καὶ ἀφοῦ δὲ διαφέρουμε καθόλου ἀπ' τὰ ζῶα, ἐξαγγέλλει τοὺς νέους κανόνες τῆς ζωῆς τοῦ Μαχαγκόνου: "Ὅλα ἐπιτρέπονται. Κάτω ἡ ὑποκρισία, κάτω ἡ συμβατικὴ ἠθική." Ὅπως ὁ τυφώνας ποὺ παρασύρει καὶ καταστρέφει τὰ πάντα στὸ πέρασμά του, τὸ ἴδιο καὶ ὁ ἄνθρωπος ὀφείλει ν' ἀπολαμβάνει καὶ νὰ ποδοπατᾷ χωρὶς ν' ἀφήνει νὰ τὸν ποδο-

Die Oper Mahagonny

Erstaufführung im Kurfürstendamm-Theater



Ἡ ἀφίσα γιὰ τὴν παράσταση τοῦ "Μαχαγκόνν" στὴ Λειψία 1930

πατάνε. Νὰ βουτάει τὸ χρῆμα ὅπου τὸ βρίσκει, σκοτώνοντας, γιὰ νὰ τ' ἀρπάξει, κείνον πού τ' ἔχει.

"Πρὸς τὸ συμφέρον τῆς τάξης — καταλήγουν οἱ παραινέσεις του —
Γιὰ τὸ καλὸ τοῦ κράτους,
γιὰ τὸ μέλλον τῆς ἀνθρωπότητας,
γιὰ τὴν προσωπικὴ σου εὐεξία:
Μπορεῖς !"

Ὁ τυφώνας ἀλλάζει πορεία καὶ γλυτώνει ἀπὸ τὴ φυσικὴ καταστροφὴ ἡ πολιτεία, ἀλλὰ τώρα ξεσπάει μιὰ χειρότερη καταιγίδα: ἡ ἀπελευθέρωση τῶν ἀνθρώπων ἀγριῶν ἐνστίκτων, πού κρατιόντουσαν ἐν "πίεσει" κάτω ἀπ' τὶς ἀπαγορεύσεις, ἀλλὰ καὶ τὸ φόβο — τὴν ἀρχὴ κάθε σοφίας, καὶ πού ἀποχαλινώνονται ἀπ' τὰ συνθήματα τοῦ Πάουλ.

Πρῶτα ἔρχεται ἡ μᾶσα,
δεύτερη ἡ πράξη τοῦ ἔρωτα,
τρίτο τὸ μπόξ, μὴν τὸ ξεχνάτε,
τέταρτο τὸ μεθύσι, τὸ γράφει τὸ συμβόλαιον,
μὰ πάνω ἀπ' ὅλα, δώστε βάση,
ἐδῶ τὰ μπορεῖ κανεὶς ὅλα.

Ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς ὑλοτόμους τῆς Ἀλάσκας, ὁ Γιάκομπ, σκάει ἀπ' τὸ πολὺ φαί. Ὁ Πάουλ ζῇ μιὰ παροδικὴ ἐρωτικὴ περιπέτεια μὲ τὴν πόρνη Τζέννυ, πού 'ναι κ' ἡ μοναδικὴ λυρικὴ σκηνὴ ὅλου τοῦ ἔργου. Δὲν εἶναι ἀγκαλιασμένοι, δὲ φιλοῦνται, δὲ κοιτάζονται κἀν, κάθονται μακριὰ ὁ ἕνας ἀπ' τὸν ἄλλον, ἐκεῖνος καπνίζει, ἐκείνη βράφεται.

TZENNY : Κοίτα τοὺς γερανοὺς στὸ μεγάλο τόξο!

ΠΑΟΥΛ : τὰ σύννεφα πού τοὺς ἀκολουθοῦν

TZENNY : πῆγαν μαζί τους καθὼς ξέκοφαν

ΠΑΟΥΛ : ἀπὸ τὴ μιὰ ζωὴ σὲ κάποια ἄλλη

TZENNY : στὸ ἴδιο ὕψος καὶ μὲ ἴδια γρηγοράδα

MAZI : φαίνονται καὶ τὰ δυὸ νὰ 'ναι πλάι - πλάι,

TZENNY : ἔτσι πού ὁ γερανὸς μὲ τὸ σύννεφο μοιράζεται τὸν ὁμορφὸ οὐρανὸ πού γοργοδιαβαίνει πετώντας

ΠΑΟΥΛ : πού κανένα δὲ παραμένει πιότερο ἐδῶ

TZENNY : καὶ δὲ βλέπει τίποτ' ἄλλο ἀπ' τὸ λίκνισμα τοῦ ἄλλου μέσ' στὸν ἀέρα, πού νιώθουν καὶ τὰ δυὸ, καὶ τώρα πετᾶνε πλάι - πλάι.

ΠΑΟΥΛ : Ἄς τὰ παρασύρει ὁ ἄνεμος στὸ τίποτα, φτάνει νὰ μὴν ἀφανιστοῦν καὶ νὰ μείνουν σταθερά.

TZENNY : Ὡς τότε τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ τ' ἀγγίξει.

ΠΑΟΥΛ : Ὡς τότε μπορεῖ κανένας νὰ τὰ διώξει ἀπὸ κάθε τόπο

πὺν ἀπειλεῖται ἀπὸ βροχὴ ἢ πὺν βροντᾶνε ντουφεκιές.
TZENNY : Ἔτσι κάτω ἀπ' τοῦ ἡλίου καὶ τοῦ φεγγαριοῦ τοὺς δίσκους πού λίγο διαφέρουν πετᾶνε πέρα, τὸ ἕνα μέσα στ' ἄλλο χαμένα ὁλότελα.

ΠΑΟΥΛ : Πού πᾶνε;

TZENNY : Πουθενά.

ΠΑΟΥΛ : Ἀπὸ ποῖον ἀπομακρύνονται;

TZENNY : Ἀπ' ὅλα.

ΠΑΟΥΛ : Ρωτᾶτε πόσον καιρὸ εἶναι μαζί;

TZENNY : Ἐδῶ καὶ λίγο.

MAZI : Ἔτσι μοιάζει γιὰ τοὺς ἐρωτευμένους ὁ ἔρωτας ἀμπόδεμα.

Διοργανώνεται μεγάλος πυγμαχικὸς ἀγώνας καὶ ὁ Πάουλ βάζει ὅ,τι ἔχει καὶ δὲν ἔχει στοίχημα πὺς θὰ κερδίσει ὁ πιὸ γκαρδιακὸς τοῦ φίλος, ὁ Τζέδε. Ὁμῶς, αὐτὸς χάνει τὸν ἀγώνα μ' ἕνα θανατηφόρο νόκ ἄουτ καὶ καταστρέφει, ἀθελά του, τὸ φίλο του Πάουλ, πού τὸ ρίχνει στὸ πιετό, κερνώντας καὶ τοὺς φίλους του βερεσέ, γιὰτὶ δὲν τοῦ 'μεινε πιὰ σέντσι...

Ἀπὸ ἀνάγκη φυγῆς ἀπ' τὴν πραγματικότητά ὁ Πάουλ, ὁ Χάινριχ καὶ ἡ Τζέννυ μετατρέπουν τὸ μπυλιάρδο πού βρίσκεται στὴ σκηνὴ σὲ καίκι, καὶ ταξιδεύουν φανταστικὰ πρὸς τὴν Ἀλάσκα.

ΠΑΟΥΛ : ... ἐκεῖνα πού μαυρίζουν ἐκεῖ κάτω εἶναι τῆς Ἀλάσκας τὰ βοννά
βγεῖτε ἀπ' τὸ πλοῖο
ἡσυχάστε.

Ἔ, εἰν' ἐκεῖ ἡ Ἀλάσκα ;

Τὸν πλησιάζει ἐκείνη τὴ στιγμὴ ὁ ἕνας ἀπ' τοὺς δυὸ ἀπατεῶνες καὶ τοῦ ζητάει τὰ λεφτά γιὰ τὰ ποτά. Καὶ τότε ὁ Πάουλ φωνάζει ἀπελπισμένος :

Ἄχ, εἰν' τὸ Μαχαγκόνν ...

Φανερόνεται ἡ δραματικὴ γιὰ τὴ διεφθαρμένη αὐτὴ πολιτεία ἀλήθεια : δὲν ὑπάρχουν χρήματα. Ἀλλὰ στὸ Μαχαγκόνν ὅπου ὅλα ἐπιτρέπονται, ὅλα εἶναι θεμιτά, ἕνα παράπτωμα εἶναι ἀσυγχώρητο καὶ στιγματίζεται σὰν τὸ εἰδεχθέστερο ἔγκλημα : ἡ ἔλλειψη χρημάτων. Ὁ Πάουλ συλλαμβάνεται καὶ προσάγεται στὸ δικαστήριον. Προεδρεύει ἡ χήρα Μπέγκμπιγκ, εἰσαγγελέας καὶ συνήγορος, οἱ δυὸ ἀπατεῶνες. Πάνω ἀπ' τὸ δικαστήριον ὑπάρχει ἡ ἐπιγραφή: Τὰ δικαστήρια τοῦ Μαχαγκόνν δὲν εἶναι χειρότερά ἀπὸ τ' ἄλλα δικαστήρια. Ἡ αἵθουσα μοιάζει περισσότερο μ' ἀμφιθεατρικὴ πανεπιστημιακὴ αἵθουσα χειρουργικῆς. Ὁ Πάουλ κινδυνεύει τὸν ἔσχατο κίνδυνον. Ζητάει δανεικὰ τῆς Τζέννυ καὶ τοῦ μόνου φίλου του πού ἀπόμεινε στὴ ζωὴ, τοῦ Χάινριχ, ἀλλὰ κ' οἱ δυὸ τοῦ ἀρνοῦνται. Καταδικάζεται σὲ θάνατο :

Γιὰ ἔλλειψη χρημάτων,
πὺν 'ναι τὸ μεγαλύτερο ἔγκλημα
πὺν μπορεῖ νὰ συμβεῖ σ' αὐτὴ τὴ γῆ.

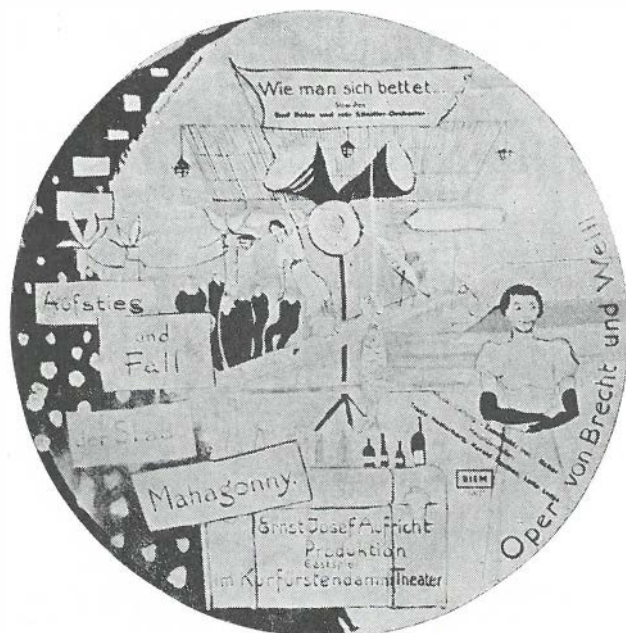
Τὸ ἔργο τελειώνει μὲ τὸ ποίημα τῆς "Οἰκιακῆς σύνοψης" πού ἀναφέραμε πιὸ πάνω:

Κάποιο γκρίζο πρωινὸ
μέσ' στὴ μέση τοῦ οὐίσκου
ἔφθασε ὁ θεὸς στὸ Μαχαγκόνν κτλ.

Καὶ καταλήγει μὲ τὰ τελευταῖα ἐπιθανάτια λόγια τοῦ Πάουλ :



Ἡ κουβερτούρα τοῦ δίσκου μὲ τὰ τραγούδια Μπρέχτ καὶ Βάιλ ἀπὸ τὴ βερολινέζικη παράσταση τοῦ "Μαχαγκόνν"



‘Η άλλη όψη του δίσκου με τὰ τραγούδια του “Μαχαγκόνν”

Τώρα τ’ αναγνωρίζω : σάν πάτησα σέ τούτη τήν πολιτεία, για ν’ αγοράσω με χρήματα τή χαρά, ή καταστροφή μου είχε επισφραγιστεί. Τώρα κάθωμ’ εδώ και δέν έχω τίποτα. Έγώ ήμουν που είπα : ό καθένας πρέπει να κόβει τὸ κομμάτι του τὸ κρέας μ’ όποιο μαχαίρι μπορεί. Μά τὸ κρέας ήταν μπαγιάτικο! ‘Η χαρά που αγοράσα δέν ήταν χαρά, κ’ ή λεφτεριά που άπόχτησα με τὸ χρήμα δέν ήταν λεφτεριά. “Εφαγα και δέ χόρτασα, ήπια και δέν ξεδίψασα. Δώστε μου ένα ποτήρι νερό!

Θυμίζουν οι λόγιοι τούτοι του μελλοθάνατου, τή ρήση του Εὐαγγελίου : “ ἐπείνασα γάρ και οὐκ ἐδώκατέ μοι φαγεῖν, ἐδίψησα και οὐκ ἐποτίσατέ με ”. Και μάς ξαναφέρνουν στο νου τήν περίφημη άπάντηση του Μπρέχτ στο έρώτημα ποιδ βιβλίο του ‘κανε τή βαθύτερη εντύπωση: “Θά γελάσετε: ‘Η Βίβλος”. ‘Ο Βάλτερ Γιένς γράφει πώς ό Μπρέχτ του ‘χε κάνει μιὰ εκπληκτική όμολογία: “Είμαι ό τελευταίος καθολικός συγγραφέας”, του ‘χε πει!

Τὸ Μαχαγκόνν είναι μιὰ παρωδία τῆς άστυκῆς κοινωνίας. ‘Ο νόμος του πιδ δυνατού, “ό έλεύθερος ανταγωνισμός”, είναι ό ρυθμιστής τών πάντων. Τίποτα δέν είναι βέβαιο, σέ τίποτα δέν μπορεί να βασιστεί κανένας: “σκιᾶς όναρ άνθρωπος” καθώς θά ‘λεγε ό Πίνδαρος, άλλ’ αὐτή ή άβεβαιότητα, άντι να όδηγήσει στην άπελπισία, άνοίγει τούς άσκούς του Αϊόλου και άποδμεύει τήν πιδ άχαλίνωτη και άλογη έλευθερία, τὰ βάβραβα και ά-

γρια ένστικτα, που οι κανόνες τῆς κοινωνικῆς συμβίωσης κρατούσαν “έν πιέσει” επί χιλιετηρίδες. ‘Ο Πάουλ “Άκερμαν είναι θύμα του καθεστώτος, τῆς “καθεστηκυίας τάξεως”, και πεθαίνει μαζί με τήν πολιτεία, σύμβολο μιᾶς σάπιας κοινωνίας που καταρρέει. Οι τρεῖς άπ’ τούς τέσσερις υλοτόμους υποκύπτουν στους άδήριτους νόμους του συστήματος και πεθαίνουν υποδηλώνοντας έτσι τή μαρξιστική θεωρία πώς οι προλετάριοι πληρώνουν στο τέλος του λογαριασμού τὰ σπασμένα του οικονομικού συστήματος. Και πέρα άπό τις κοινωνικές θεωρίες και τὰ οικονομικά συστήματα, ό ποιητής Μπρέχτ συλλαμβάνει τήν αλήθεια τῆς καταδίκης του ανθρώπου που, όπως λέει στο γνωστό μας τραγούδι του, παραπλανημένος στις άσφαλτοστρωμένες πολιτείες, βρίσκεται άποκομμένος άπ’ τις ρίζες τῆς γῆς και άποξενώνεται άπό τὸ μυστήριο τῆς ζωῆς. Κάτι παραπλήσιο ύποστηρίζει ό τόσο αντίθετος άπό κοσμοθεωρητική και φιλοσοφική άποψη πρὸς τὸν Μπρέχτ, “Όσβαλντ Σπένγκλερ με τήν όρθή, κατά τήν ταπεινή μου γνώμη, θεωρία του, πώς τὸ τέλος τών μεγάλων εποχών σημειώνεται με τήν άρχή τῆς δημιουργίας τών μεγαλυπόλεων. ‘Η ιδανική έλευθερία, που ζητάει ν’ άποκτήσει με χρήματα ό Πάουλ, είναι φενάκη, δέν είναι παρά ή άνάγκη να καταναλώσει τήν πλήμμυρα τῆς ενεργητικότητας που τὸν πνίγει. ‘Η ικανοποίηση τών όρμέμφυτων και τών άναγκών του ανθρώπου δέ φέρνει τήν ικανοποίηση και τὸ καταστάλαγμα “Εφαγα και δέν έχόρτασα, ήπια και δέν ξεδίψασα” λέει στο τέλος: αντίθετα μεγαλώνει τις επιθυμίες, σάν τὸν άλκοολικό που προσπαθεῖ να κατασιγάσει τή δίψα του με τὸ πιστό. Κι άκόμα ή προδοσία τών προλετάρειων μεταξύ των — ό Χάινριχ άφήνει τὸν Πάουλ να κρεμαστεί για ένατό δολλάρια — είναι σύμφωνη με τήν περιφρόνηση που ‘νωθε ό Μάρξ για τὸ προλεταριάτο και τήν παντελή του έλλειψη ήθικών αισθημάτων, φυσικά δικαιολογώντας τήν. ‘Ο άνθρωπος δέν μπορεί να ύπολογίζει στον άλλον άνθρωπο, ει- ναι βαθειά πεποήτηση του Μπρέχτ, που εκδηλώνεται σχεδόν σ’ όλα του τὰ έργα. “Ας θυμηθοῦμε τὸ Βάδιο έργο τῆς συναινεσης :

Βοηθεί ό ένας άνθρωπος τὸν άλλο;

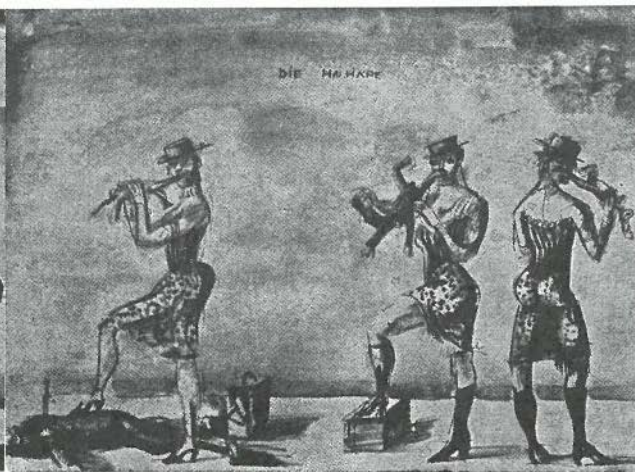
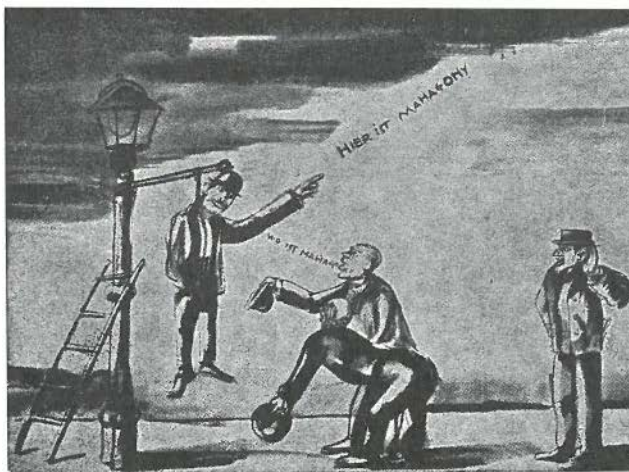
“Όχι!

Σ’ αὐτή τή φανταστική νέα Βαβυλώνα, που σατιρίζει με πινελιές καρικατούρας τή Νέα Υόρκη και τὸ Σικάγο άνάκατα, ή βασιλεία του χρήματος κάνει πιδ έπισφαλῆ τή ζωῆ τών ανθρώπων, ή συσσώρευση τών εκατομμυρίων ψυχών μεταξύ άσφάλτου και μπετόν άπλώνει πιδ άπειλητικό και δυσόλινο τὸ χάος τῆς ανθρώπινης μοναξιάς, και άντι ή στενότητα του χώρου να φέρνει κάποια έπαφή στις καρδιές — αὐτὸ που οι άγγλοσάξωνες όνομάζουν τόσο χαρακτηριστικά Human Touch — προκαλεῖ, αντίθετα, έχθρότητα και μίσος, επιβεβαιώνοντας τὸ ρητό του Hobbes: homo homini lupus.

‘Η πικρή αὐτή άπαισιοδοξία δέν ήταν δυνατό να μην τρομάξει τούς άνυποπτους “μπουρζουάδες” (3) τῆς Λειψίας. Στῆν

(3) Δέν μπορώ ν’ άντισταθῶ στον πειρασμό ν’ αναφέρω τὸ χαρακτηρισμό του Μπέρναρ Σῶ για τήν μπουρζουαζία: “Ενας άντρας μετρίως έντιμος, με μιὰ γυναίκα μετρίως τίμια, κ’ οι δυο μετρίως πόται, σ’ ένα σπίτι μετρίως καθαρό, να ό άληθινός τύπος τῆς άστυκῆς τάξης.

Δυο μακέτες του Κάσπαρ Νέχερ, στενοῦ φίλου και συνεργάτη του Μπρέχτ για τήν παράσταση του μικρού “Μαχαγκόνν” (1928)



τελευταία εικόνα του έργου υπάρχει επιγραφή που λέει : " Πολλοί θα δυσανεσθηθείτε βλέποντας την εκτέλεση του Πάουλ "Ακερμαν, αλλά και σεις, κατά τη γνώμη μας, δε θα 'σαστε πρόθυμοι να πληρώσετε. Τόσο μεγάλος είναι ο σεβασμός για τὰ χρόνια, στην εποχή μας". Και μόνο αυτή η φράση θα 'φτανε να ενοχλήσει τους πιο καλοπροαίρετους φιλισταίους. 'Αλλά δε χρειάστηκε να προχωρήσει τὸ ἔργο στην τελευταία του σκηνή για νὰ ξεσπάσει τὸ σκάνδαλο στην ιστορική εκείνη πρεμιέρα τοῦ Μάρτιου τοῦ 1930 στὴ Λειψία. 'Ο "Άλφρεντ Πόλγκαρ, ἔξοχος αὐστριακὸς δοκιμογράφος καὶ συγγραφέας, πού παρακολούθησε τὴν πρώτη εκείνη παράσταση, μᾶς ἄφησε, με τὴ γλαφυρή πέννα καὶ τὸ χυμωδέστατο χιούμορ του, μιὰ χαριτωμένη περιγραφή :

" Έδω καὶ κεῖ, πάνω κάτω, μέσα στὴ ηλεκτρισμένη ἀτμόσφαιρα, ἄστραφταν σὰν ἀστραπὲς οἱ διαμαρτυρίες καὶ ἔσθ- κωναν ἀλυσίδουτὰ καινούριες, πού καὶ αὐτές με τὴ σειρά τους προκαλοῦσαν ἄλλες, σύμφωνα με μιὰ αὐξοῦσα γεωμετρική πρό- οδο. Καὶ σὲ λίγο ὁ "ἐπικός" χαρακτήρας τοῦ ἔργου μετεφέ- ρθη ἀπὸ τὴ σκηνὴ στὴν πλατεία... 'Η πλαϊνὴ μου κυρία ἔπαθε καρδιακὴ κρίση καὶ θέλησε νὰ φύγει. "Οταν ὅμως κάποιος τὴς παρατήρησε ὅτι ζούσαμε ἐκεῖνο τὸ βράδυ μιὰ ιστορική ὥρα τῆς ιστορίας τοῦ πνεύματος, ἔβανακθίσε. Πίσω μου ἀκούστηκαν κα- ποιοι, πού 'μενε ἡσυχος ὡς ἐκείνη τὴ στιγμή, νὰ λέει : " Ἐγὼ θὰ περιμένω νὰ ἐμφανιστῇ ὁ Μπρέχτ", καὶ πλατάγισε σαδιτι- κοαπειλητικά τὰ χεῖλιά του. "Ολοι βρίσκονταν "ἐπὶ ποδός". Πολεμικὲς ἱαχὲς ἀντηχοῦσαν στὴν αἴθουσα. Έδω καὶ κεῖ ἄν- θρωποι συνεπλέκοντο. Ἀκούγονταν σφυρίγματα, χειροκροτήμα- τα, πού 'καναν δαιμονιώδη θόρυβο, σὰ χαστούκια πάνω σὲ μάγουλα ἢ σὰ φάτες πάνω σὲ σβέρκους. Στὸ τέλος, οἱ δυσανε- στημένοι σηκώθηκαν ἐν χορῶ, ἡττημένοι ἀπὸ τὰ μαρτάκια πὺν κατὰφεραν νὰ τοὺς ἐπιβάλλουν σιωπὴ. "Ἐγιναν ἐντυπωσιακὰ ἐπεισόδια, ἕνας ἀξιοπρεπὴς κύριος, με ψημένο πρόσωπο, σὰ βρασμένος ἀστακὸς, εἶχε βγάλει τὸ μάτσο με τὰ κλειδιά του καὶ διεξῆγε ἥρωικὸν ἀγώνα κατὰ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου...Εἶχε πιέσει τὸ ἓνα ἀπ' τὰ κλειδιά στὸ κάτω χεῖλος του καὶ σφύριζε δαιμονι- σμένα. 'Ο θόρυβος πὺν προκαλοῦσε αὐτὸ τὸ ὄργανο εἶχε κάτι τὸ ἀμείλικτο, σοῦ τρυποῦσε τὸ στομάχι. 'Η σύζυγος του δὲν τὸν ἐγκατέλειψε στὴ στιγμή αὐτὴ τῆς δοκιμασίας : ἦταν μιὰ γερο- δεμένη γυναίκα, τὸ εἶδος ἀκριβὴς τῆς Βαλκυρίας, κρατοῦσε στὸ χεῖρ ἓνα σάντουιτς καὶ φοροῦσε ἓνα μπλε φόρεμα με κίτρινα βο- λάν. 'Η Βαλκυρία ἔχωσε τὰ δυὸ χοντρά της δάχτυλα στὸ στόμα, φούσκωσε τὰ μάγουλα, ἔκλεισε τὰ μάτια καὶ ἔβγαλε ἓνα σφύρι- γμα ἡχηρότερο τοῦ κλειδιοῦ".

Τὸ ἔργο ἐπαναλήφθηκε σὲ πολλὲς ἐπαρχιακὲς πόλεις, συναντών- τας παντοῦ τὴν ἴδια ζωντὴ ἀποδοκιμασία. Στὸ Λάντεσταγκ (κοινοβούλιο ὁμόσπονδου κράτους) τοῦ "Όλντενμπουργκ, ἡ ἐθνι- κοσοσιαλιστικὴ κοινοβουλευτικὴ ὁμάδα ἀξίωσε τὴν ἀπαγόρευ- ση τῶν παραστάσεων του, με τὴ δικαιολογία πὺν προκαλοῦσε στὸ Κοινὸ χυδαία καὶ ἀνῆθικη ἀπόλαυση. 'Αλλά καὶ ἡ ἀριστερὰ δὲν ὑστέρησε καὶ πάλι στὶς ἐπιθέσεις. 'Η κομμουνιστικὴ "Παγκό- σμια Σκηνή" κατηγόρησε τὴν ἀρνητικὴ στάση τοῦ ἔργου προσά- πτοντας τὴν κατηγορία πὺν εἶναι ὀλότελα ἔξeno πρὸς τὰ προβλή- ματα τῆς ἐποχῆς: "Ἡ ζωὴ δὲν ἔμοιασε ποτὲ με τέτοιες ἀπιθανό- τητες, οὔτε καν στὴν παλιὰ Κλοντάικ (4), σίγουρα ὄχι στὴ ση- μερινὴ "Αμερικὴ, καὶ ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ στὴ Γερμανία τοῦ 1930. 'Ἡ ζωὴ πὺν περιγράφεται στὸ ἔργο εἶναι στυλιζαρισμένη Βανα- ρία!...".

'Ακόμα ἡ ἀριστερὰ τοῦ ἀπόδωσε τὴν κατηγορία πὺν ὁ ἀχώνευτος καὶ χοντροκομμένος μαρξισμὸς τοῦ ἐγκυμονοῦσε κίνδυνους σύγχυσης στ' ἀπλοϊκὰ καὶ ἀκαλλιέργητα μυαλὰ τοῦ λαοῦ, καὶ δια- πίστωσε γι' ἄλλη μιὰ φορὰ πὺν ὁ Μπρέχτ δὲν εἶχε βαθὰ καὶ ἀκλόνητα πιστέψει στὴν ιστορικὴ ἀποστολὴ τῆς ἐργατικῆς τάξης. "Ἐνα χρόνο μετὰ, τὸ Μαχαγκόνν παρουσιάστηκε στοὺς Βερολι- νέζους πὺν 'χαν ὀλότελα διαφορετικὴ νοοτροπία ἀπὸ τοὺς πουρι- τανοὺς τῆς σκυθρωπῆς Λειψίας, ἀλλ' ἡ μόνη διαφορὰ στάθηκε πὺν στὴν πρωτεύουσα δὲν ἔγινε σκάνδαλο. 'Η ἀποτυχία ἦταν ἴδια. Τὸ παρουσίασε ὁ γνωστός μας "Αουφριχτ, αὐτὴ τὴ φορὰ ὄχι στὸ θέατρο τοῦ Σιρμπάουερνταμ, ἀλλὰ στὸ θέατρο Κουρφύρ- στενταμ, ἓνα κομψότατο θεατρικὸ πάνω στὴν κομψότερη καὶ πνευματωδέστερη λεωφόρῳ τῆς Μεσερῳπῆς. 'Η πρεμιέρα δόθηκε στὶς 21 Δεκεμβρίου τοῦ 1931 με σκηνοθεσία τοῦ Μπρέχτ, σκηνο- γραφίης τοῦ Νέχερ καὶ πρωταγωνιστὲς τῆς Λόττε Λένια στὸ ρόλο τῆς Τζέννυ, τὸν Χάραλντ Πάουλσον στὸ ρόλο τοῦ Πάουλ καὶ μιὰ θαυμάσια καρατερίστα τῆς ἐποχῆς, πὺν ἦταν ταυτόχρονα

ὁμορφὴ γυναίκα καὶ ἦταν σύζυγος τοῦ συγγραφέα Χάινριχ Μάνν, ἀδελφοῦ τοῦ Τόμας, τὴν Τρουντε Χέρστερμπεργκ. 'Αλλά τὸ ἔργο δὲν κράτησε πολὺ τὸ πρόγραμμα, ἀν καὶ τὸ θέατρο προσφερόταν σὰν θέσι καὶ παράδοση ἐπιτυχίων καὶ ἡ διανομὴ ἦταν ἐξαιρετικὴ.

Τὸ Μαχαγκόνν, μαζί με τὴν "Όπερα τῆς πεντάρας, βρίσκονται στὴ μέση, ἀνάμεσα στὰ ἐμπρεσιονιστικὰ πρῶτα ἔργα καὶ τὰ ἀσκητικὰ διδακτικὰ. Καὶ τὰ δυὸ ἀσκοῦν αὐστηρότατη κριτικὴ στὴν κοινωνία πὺν βασίζεται στὴν ἀπάτη καὶ τὸ χρῆμα. 'Αλλά καὶ στὰ δυὸ εἶναι φανερὰ τ' ἀναρχικο-ἐμπρεσιονιστικὰ ἐκ- φραστικὰ μέσα τῆς πρώτης συγγραφικῆς δραστηριότητος τοῦ Μπρέχτ. Ὁλη ἡ μαγεία τῶν πορνῶν καὶ μαστροπῶν, τῶν οἰκῶν ἀνοχῆς καὶ καταγωγῶν, τῶν κερδοσκοπῶν, τῶν δολοφόνων, τῶν τοκογλύφων καὶ τῶν ἀδίστακτων πὺν ἀκολουθοῦν τὰ ζωῶδη ἔστικτὰ τους, καὶ προτιμοῦν νὰ ποδοπατήσουν τὸ διπλανό τους παρὰ ν' ἀφήσουν νὰ τοὺς ποδοπατήσῃ αὐτός, ὅλος ὁ ξεπεσμένος καὶ ἄθλιος ἐκείνος κόσμος τῆς Οἰκιακῆς σύνοψης, τοῦ Βάαλ, τῆς Ζούγκλας τῶν πόλεων, βρίσκειται συμπτυκνωμένος, κάτω ἀπὸ ἄλλες μάσκες καὶ ἄλλους τρόπους ἐκδήλωσης τοῦ κατακαθιῶ πὺν τοὺς πλημμυρίζει, στὰ δυὸ αὐτὰ ἔργα : ὄχι ὅμως σὰν ἡδονὴ βωμο- λοχίας, σὰν κείνη πὺν 'χε καταλάβει τοὺς γερμανοὺς θεατρικοὺς συγγραφεῖς τοῦ μεσοπόλεμου — ὁ Νόρμπερτ Φάλκ ἔγραφε σὲ μιὰ κριτικὴ του στὴ "Βερολιναία Ἐφημερίδα τῆς Μεσημβρίας" πὺν σὰ θεατρικὰ ἔργα πὺν παρουσιάζονταν τότε, ἐν ἀρχῇ ἦν τὰ σκ...— ἀλλὰ σὰν κραυγὴ ἀπελπισίας γιὰ τὶς ἀφόρητες συνθήκες τοῦ καπιταλιστικοῦ συστήματος, πὺν ἐξωθεῖ τοὺς ἀνθρώπους στὸ ἐγκλημα καὶ τὴν ἀσέλγεια, ἀποκλειοντας κάθε ἐλπίδα γιὰ τὴ φιλότῃτα. Σ' ἓνα ποίημα κείνων τῶν χρόνων ἐκφράζεται ἡ ἀτέρ- μονη λύπη του γιὰ τὰ βάσανα τοῦ κόσμου :

ΤΑ ΝΥΧΤΕΡΙΝΑ ΑΣΥΛΑ

Μαθαῖνω πὺν στὴ Νέα Ὑόρκη, στὴ γωνία τοῦ εἰκοστοῦ ἔκτου δρόμου καὶ τοῦ Μπροντγουνάι τὸς χειμωνιάτικους μῆνες, κάθε βράδυ, στέκεται ἓνας ἄντρας καὶ ἐξασφαλίζει στοὺς ἀστεγους πὺν μαζεῖνον' ἐκεῖ, ζητιανεύοντας ἀπ' τοὺς διαβάτες, νυχτερινὸ ἀσυλό.

"Ὁ κόσμος ἔτσι δὲ θ' ἀλλάξει, οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους δὲν καλυτερεύουν, ἡ ἐποχὴ τῆς ἐκμετάλλευσης δὲ συντομεύετ' ἔτσι. 'Αλλά μερικοὶ ἔχουν νυχτερινὸ ἀσυλό, ὁ ἀέρας θὰ κρατηθεῖ μακριὰ τους μιὰ ὀλάκαρη νύχτα, τὸ χιόνι πὺν προοριζόταν γι' αὐτοὺς, πέφτει στὸ δρόμο.

Παράτα τὸ βιβλίον πὺν διαβάζεις, ἄνθρωπε. Μερικοὶ ἔχουν νυχτερινὸ ἀσυλό, ὁ ἀέρας κρατιέται μακριὰ τους ὅλη τὴ νύχτα, τὸ χιόνι πὺν προοριζόταν γι' αὐτοὺς, πέφτει στὸ δρόμο. 'Αλλ' ὁ κόσμος ἔτσι δὲν ἀλλάζει, οἱ σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους δὲν καλυτερεύουν, ἡ ἐποχὴ τῆς ἐκμετάλλευσης δὲ συντομεύεται.

ΓΙΑ ἘΝΑ ΚΑΙΝΟΥΡΙΟ ΘΕΑΤΡΟ

Νόος ὀρῇ καὶ νόος ἀκούει. Τάλλα τυφλὰ καὶ κωφὰ.

ΕΠΙΧΑΡΜΟΣ

Στὶς "Παρατηρήσεις πάνω στὴν ὅπερα "Ανοδος καὶ πτώση τῆς πόλης Μαχαγκόνν" πὺν βρίσκονται προσαρτημένες στὸ ἔργο, στὸ τόμο τῶν "Δοκιμίων" 1-4, ὁ Μπρέχτ διατυπώνει γιὰ πρώτη φορὰ καὶ σὲ πρώτη μορφή τὴ θεατρικὴ του θεωρία γιὰ τὸ ἐπικὸ θέατρο. 'Η δράση δὲν ἀκολουθεῖ πιά τὴν ἀνοδικὴ ἔνταση τοῦ παλιοῦ κλασικοῦ δράματος με πρόταση — ἐπίταση — κατὰ- σταση, ἡ πορεία δὲν ἀκολουθεῖ τὴν παραδοσιακὴ εἰσαγωγὴ — σύγκρουση — ὄξυνση τῆς σύγκρουσης στὸ ὕψιστο σημεῖο — "κα- ταστροφὴ τοῦ δράματος καὶ τέλος τῆς τραγωδίας", καθὼς λέει ὁ Λουκιανός, ἀλλὰ τὰ γεγονότα τοποθετοῦνται, ὅπως στὸ ἔπος, τό 'να πλὰι στὸ ἄλλο, οἱ σκηνὲς παρατάσσονται, δὲ βγαίνουν ἡ μιὰ μέσ' ἀπ' τὴν ἄλλη, καὶ αὐτὸ δίνει τὴν εὐκαιρία στὸν ποιητὴ γιὰ "παραβάσεις", ὅπου συχνὰ ὁ ποιητὴς ἀπευθύνεται στὸ Κοινὸ σὲ πρῶτο πρόσωπο. Οἱ "παραβάσεις" αὐτὲς ἀποκα- λούμενες songs σχολιάζουν συνήθως τὴ δράση, καὶ πολλὲς φορὲς θυμίζουν ἐπιθεωρησιακὰ νοῦμερα ἢ σκέτες. 'Επιπόλαια ἀντίληψη αὐτῶν τῶν "παραβάσεων" κινδυνεύει νὰ τὶς ἐκλάβῃ σὰν αὐτό- νομες νησίδες, ξεκομμένες ἀπ' τὸν κορμὸ τοῦ ἔργου. Κ' ἐδῶ εἶναι πὺν γινώρισε ὁ Μπρέχτ ἄλλη μιὰ πικρὴ ἀπογοήτευση: Στὸ Μα- χαγκόνν ἀπέτυχε τὸ ἔργο, ἀλλ' ὅλοι ἐπαινοῦσαν τὰ songs (σ' αὐ-

(4) Κλοντάικ χρυσοφόρος περιοχὴ τοῦ Καναδά, πὺν βρίσκεται ἐδῶ καὶ πολλὰ χρόνια σὲ κατὰπτωση.

τὰ πέτυχε ὁ Μπρέχτ, γράφανε καὶ λέγανε) σάμπως νὰ ἐπρόκειτο γιὰ τραγουδάκια πού ἐμφιλοχώρησαν στὴν ὕπερα γιὰ νὰ διασκεδάσουν κάπως τὴν ἀνία πού προκαλοῦσε τὸ ἔργο στὸ Κοινό. "Ὅμως ὁ Μπρέχτ δὲν ἐνδιαφέρθηκε ποτὲ γιὰ τὴν καλὴ χώνεψη τῶν θεατῶν του, ἀντίθετα ἐννοοῦσε νὰ καταπολεμήσει τὴ νάρκη πού ἐπιδίωκε τὸ παλιὸ θέατρο, τὴ φυγὴ ἀπ' τὴν πραγματικότητα καί, κυρίως, μὲ τὴν περίφημη "ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης" τὸ V-effekt, ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς "παρὰβάσεις", προσπαθοῦσε νὰ κρατᾷ τὶς κριτικὲς ἱκανότητες τῶν θεατῶν "ἐν ἐργηγόρσει". Ἀντὶ φυγῆς ἀπαιτοῦσε παρουσία, ἀντὶ νάρκης πνευματικὴ διαύγεια. Γι' αὐτὸ ἐπέμενε πῶς πρέπει νὰ καπνίζουν στὴ διάρκεια τῆς παράστασης οἱ θεαταί, καὶ μάλιστα, τονίζει κάπου χαρακτηριστικὰ πῶς, θὰ 'πρεπε νὰ φορᾶνε καὶ τὸ καπέλο τους. Ἦθελε νὰ μετατρέψει "τὸ παραβολικὸ" τοῦ θεάτρου σὲ κοσμοθεωρητικὸ, ἀποσκοποῦσε στὴν κοινωνικὴ μεταβολὴ τῆς λειτουργίας τοῦ θεάτρου μὲ παιδαγωγικὴ πειθαρχία⁽⁵⁾.

"Τὸ μοντέρνο θέατρο εἶναι τὸ ἐπικὸ θέατρο — γράφει. Τὸ παρακάτω σχῆμα παρουσιάζει μερικὲς μετατοπίσεις βάρους ἀπὸ τὸ δράματικὸ, στὸ ἐπικὸ θέατρο:

ΔΡΑΜΑΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΘΕΑΤΡΟΥ	ΕΠΙΚΗ ΜΟΡΦΗ ΘΕΑΤΡΟΥ
Δράση	Ἀφήγηση
Περιπλέκει τὸ θεατὴ στὴ σκη- νικὴ δράση	Κάνει τὸ θεατὴ παρατηρητὴ
Καταναλίσκει τὴ δραστηριότητά του	Ξυπνάει τὴ δραστηριότητά του
Τοῦ διευκολύνει συναισθήματα	Τὸν ἐξαναγκάζει σὲ ἀποφάσεις
Βίωμα	Ἐποπτεία ζωῆς
Ὁ θεατὴς μπαίνει μέσα σὲ κάτι	Τοποθετεῖται ἀπέναντι σὲ κάτι
Ὑποβολή	Ἐπιχείρημα
Τὰ αἰσθήματα διαφυλάσσονται	Ἐξωθοῦνται ὡς τὴν κατάληψη
Ὁ θεατὴς στέκεται μέσ' στὴ μέ- ση, συμμετέχει	Ὁ θεατὴς στέκεται ἀπέναντι, σπουδάζει
Ὁ ἄνθρωπος προϋποτιθέμενος σὰν γνωστός	Ὁ ἄνθρωπος ἀντικείμενο τῆς ἐρευνας
Ὁ ἀναλλοίωτος ἄνθρωπος	Ὁ μεταβλητὸς καὶ μεταβάλλ- ων ἄνθρωπος
Ἐντατικὴ περιέργεια γιὰ τὴν ἐκβάση	Ἐνταση κατὰ τὴ διεξαγωγὴ
Ἡ μιὰ σκηνὴ γιὰ τὴν ἄλλη	Ἡ κάθε σκηνὴ γιὰ λογαρια- σμό της
Ἀνελικτικὴ αὔξηση	Στήσιμο
Τὰ γεγονότα προχωροῦν σὲ εὐθείες	Σὲ καμπύλες
Ἐξελικτικὴ καθορισμένη πορεία	Ἀλματά
Ὁ ἄνθρωπος ἀμετάβλητος	Ὁ ἄνθρωπος σὰν προτοπὲς
Ἡ σκέψη καθορίζει τὴν ὑπαρξή	Ἡ κοινωνικὴ ὑπαρξὴ καθορί- ζει τὴ σκέψη
Συναίσθημα	Ὁρθολογισμὸς

Τὸ σχῆμα αὐτὸ δὲν παρουσιάζει ἀπόλυτες ἀντιθέσεις, ἀλλ' ἀποκλειστικὰ τονικὲς μετατοπίσεις. "Ἐτσι, μπορεῖ στὴ διάρκεια τῆς μετάδοσης ἐνὸς γεγονότος νὰ προτιμηθεῖ τὸ συναισθηματικὸ ὑποκειμενικὸ ἢ τὸ καθαρά κι ὀρθολογιστικὸ πειστικὸ".

Καὶ πὺ πέρα, ἀφοῦ πρῶτα ἀντιπαραθέτει τὶς διαφορὲς δραματικῆς καὶ ἐπικῆς ὀπερας, συνεχίζει: "Ἐξορμῶντας ἀπὸ τὸν ὑπόγειο σιδηρόδρομο, μὲ τὴ λαχτάρα νὰ γίνουν κερὶ στὰ χέρια τοῦ μάγου, σπεύδουν ἐνῆλκοι ἄνθρωποι, δοκιμασμένοι στὸν ἀγῶνα τῆς ζωῆς, ἀδυσώπητοι ἄνθρωποι, πρὸς τὰ ταμεία τῶν θεάτρων. Μαζὶ μὲ τὸ καπέλο τους παραδίδουν στὴ γκαρνταρόμπα τὸ συνηθισμένο τους φέρεσιμό, τὴ στάση τους ἀπέναντι στὴ ζωὴ. Τοποθετοῦνται στὶς θέσεις των μὲ τὸ ὕψος βασιλιάδων...". Καὶ παρακάτω, κρίνοντας τὸ καινούριο θέατρο λέει: "Μὲ τὸ νὰ 'χει ἀποβῇ ἀπ' τὴν τεχνικὴ πλευρὰ ἀντιμετωπιζόμενο, τὸ "περιεχόμενο" αὐτόνομο μέρος, ἀπ' ὅπου ἐξαρθῶνται ὅλα, κείμενο μουσικῆ, σκηνογραφία, μὲ τὴν ὑποχώρηση τῆς παραίσθησης γιὰ χάρη τῆς συζήτησης, πού 'κανε τὸ θεατὴ νὰ ψηφίζει,

(5) Μερικὲς σκέψεις του, παρμένες ἀπ' αὐτὲς τὶς "παρατηρήσεις", σχετικὲς μὲ τὸ μηχανισμό τοῦ σημερινοῦ θεάτρου χρησιμοποίησαμε πρὶν μποῦμε στὸ κεφάλαιο τῶν Διδακτικῶν ἔργων.



Ἡ Τροῦντε Χέστερμπεργκ, πού 'παίξε τὸ ρόλο τῆς χήρας Μπέκ-μυγκ, στὸ ἀνέβασμα τοῦ "Μαχαγκόν" στὸ Βερολίνο (1931)

σὰ νὰ ποῦμε, ἀντὶ νὰ βιώνει, νὰ ἐξηγεῖ ἀντὶ νὰ βυθίζεται, προ-λειάνθηκε μιὰ μεταλλαγὴ, πού προχωρεῖ πέρα ἀπ' τὸ τυπικὸ, κι ἀρχίζει νὰ καταπιάνεται γενικὰ μὲ τὴν κύρια, τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τοῦ θεάτρου... Ἀληθινὴ πρόοδος δὲ σημαίνει νὰ 'ναι κανένας προοδευτικὸς, ἀλλὰ νὰ προοδεύει. Ἀληθινὴ πρόοδος εἶν' ἐκεῖνη πού καθιστᾷ δυνατό ἢ ἐκβιάζει τὸ προοδεύειν. Καὶ μάλιστα σὲ πλατὺ μέτωπο, συμπαρασύροντας τὶς προσαρτημένες κατηγορίες. Ἡ ἀληθινὴ πρόοδος ἔχει σὰν αἰτία τὸ ἀβάσιμο μιᾶς κατάστασης καὶ σὰ συνέπεια τὴν ἀλλαγὴ της... Διερωτᾷται κανένας: Γιατί αὐτὸ τὸ σημειωτὸν ἐπὶ τόπου; Γιατί αὐτὴ ἡ πεισματικὴ προσκόλληση στὸ ἀπολαυστικὸ; στὴ μέθη τοῦ ναρκωτικοῦ; Γιατί τόσο μηδαμινὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὶς προσωπικὲς μας ὑποθέσεις, ἔξω ἀπ' τοὺς τέσσερις τοίχους τοῦ σπιτιοῦ μας; Γιατί δὲ γίνεται συζήτηση;

Ἀπάντηση: Δὲν πρέπει νὰ περιμένει κανένας τίποτα ἀπὸ μιὰ συζήτηση. Συζήτηση γύρω ἀπ' τὴ σημερινὴ μορφή τῆς κοινωνίας, ἀκόμα καὶ πάνω στὰ πιὸ ἀσήμαντα ἀπὸ τὰ συστατικὰ της μέρη, θὰ ὀδηγοῦσε παρευθὺς καὶ ἀσυγκράτητα σὲ ἀπόλυτη ἀπειλή αὐτῆς τῆς κοινωνικῆς μορφῆς... Μπορεῖ τὸ "Μαχαγκόν" νὰ 'ναι μαγειρικὸ ὅσο παίρνει — τόσο μαγειρικὸ ὅσο "ἐμπρέπει" σὲ μιὰ ὀπερα — ἔχει ἐν τούτοις μιὰ κοινωνικομεταβλητικὴ λειτουργία, θέτει σὲ συζήτηση τὸ μαγειρικὸ, ἐπιτίθεται κατὰ τῆς κοινωνίας, πού 'χει ἀνάγκη ἀπὸ τέτοιες ὀπερες, σὰ νὰ λέμε, κάθεται μεγαλόπρεπα πάνω στὸ γέρικο κλαρί, ἀλλὰ τουλάχιστον τὸ πριονίζει λιγάνι (ἀφηρημένα ἢ ἀπὸ τύψεις τῆς συνειδήσεως). Κι αὐτὸ τὸ κάνανε οἱ νεωτερισμοὶ μὲ τὰ τραγούδια τους... Οἱ πραγματικοὶ νεωτερισμοὶ προσβάλλουν τὴ βάση. Ἀναφερόμενος στὴ παρομοίωση τοῦ κλαριοῦ ὁ Χέρμπερτ Λύττ παρατηροῦσε εἰρωνικά σὲ μιὰ αὐστηρότατη ἀλλὰ συγκροτημένη κριτικὴ γιὰ τὸν Μπρέχτ στὰ 1952: "Τὸ κλαρί ἔσπασε ἀναπάντεχα γρήγορα!".

"Ἡ ζωὴ — ὑποσημειώνει στὴν ἴδια αὐτὴ μελέτῃ ὁ Μπρέχτ — ὅπως μᾶς ἔχει ἐπιβληθεῖ, εἶναι πολὺ βαρεὴ γιὰ μᾶς, μᾶς δίνει πάρα πολλοὺς πόνους, ἀπογοητεύσεις, ἄλυτα προβλήματα. Γιὰ νὰ τὴν υποφέρουμε εἴμαστε ἀναγκασμένοι νὰ χρησιμοποιοῦμε καταπραϊντικά. Ὑπάρχουν τριῶν εἰδῶν: ἰσχυροὶ ἀντιπερισπασμοί, πού μᾶς κάνουν νὰ θεωροῦμε τὴν ἀθλιότητά μας λιγότερη, ὑπο-

κατάστατα ἀπολαύσεων, πού τή μειώνουν, ναρκωτικά, πού μᾶς καθιστοῦν ἀνίκανους νά τή νιώσουμε. "Εν" ἀπ' αὐτά τὰ εἶδη εἶναι ἀπαραίτητο. Τά ὑποκατάστατα τῶν ἀπολαύσεων ὅπως μᾶς τὰ προσφέρει ἡ τέχνη, εἶναι παραισθήσεις ἀντίθετες στήν πραγματικότητα, γιά τοῦτο ὅχι λιγότερο δραστικά ψυχικῶς, χάρις στό ρόλο πού παίζει ἡ φαντασία στόν ψυχικό κόσμο. (βλ. Φρόντ "Ἡ δυσαρρέσκεια μέσ' στήν κουλτούρα" σ. 22). Αὐτά τὰ ναρκωτικά ἔχουν κατά μέγα μέρος τήν εὐθύνη πού μεγάλη ἀποθέματα ἐνέργειας, πού μπορούσαν νά χρησιμοποιηθοῦν γιά τή βελτίωση τοῦ ἀνθρώπινου κλήρου, χάνονται ἀνώφελα".

Βέβαια, ὅλα ὅσα παραθέσαμε ἀποσπασματικά ἀπό τίς "Παρατηρήσεις" δέ συνθέτουν ὁλοκληρωμένη θεωρία ἐπικοῦ θεάτρου. Κι ὁ Μπρέχτ, βαλλόμενος ἀπό παντοῦ καί νιώθοντας πόσο γυάλινα ἦταν τὰ πόδια τῶν ἀπόψεών του, προπόντων ἀπό τή διαλεκτική πλευρά, προσπάθησε ἀργότερα νά θεμελιώσει μιὰ θεωρία μέ ἀρχή καί τέλος.

Στίς "Παρατηρήσεις" πάνω στό ἔργο "Μάνα", πού ἄρχισε νά διασκευάζει ἀπό τὸ ὁμώνυμο μυθιστόρημα τοῦ Γκόρκι, καί πού πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1932 στό Βερολίνο, προχωρεῖ ἄλλο ἓνα βῆμα στήν ἀνάπτυξη τῆς θεωρίας του. Κάτω ἀπ' τὸν τίτλο: "Ἀμεση ἐπίδραση τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου" διατυπώνει ἄμεσα γιά πρώτη φορά τήν ἀντιαριστοτελική θέση τῆς θεωρίας του, πού 'ναι ἀντιμεταφυσική, ματεριαλιστική. Ἡ ἀντιμεταφυσική δραματική, λέει, χρησιμοποιοῦ τήν καλαισθητική συμπαθία τοῦ θεατῆ, ὅχι τόσο ἀδίστακτα σάν τήν ἀριστοτελική, καί παίρνει θέση σέ ὁρισμένες ψυχικές ἐνέργειες, ὅπως ἡ καθάρση, ἐντελῶς διάφορη. "Ὅπως δὲν ἔχει τήν πρόθεση νά παραδώσει τοὺς ἥρωές της στόν κόσμο σάν στήν ἀναπόδραστη μοίρα τους, ἔτσι δὲν ἐννοεῖ νά παραδώσει τὸ θεατῆ σέ μιὰ ὑποβολή θεατρικοῦ βιώματος. Προσπαθεῖ νὰ διδάξει τὸ θεατῆ τῆς μιὰ ὀρισιμένη, συγκεκριμένη συμπεριφορά, πού 'χει σκοπὸ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ κόσμου, καί γι' αὐτὸ τοῦ προσφέρει μιὰ ὁλόκληρη διαφορετικὴ στάση στό θέατρο, ἀπ' αὐτὴ πού συνήθισε ὡς τώρα. Ὑποστηρίζει, μετὰ, πὼς ἡ σκηνὴ πρέπει νά παρουσιάζει μόνον τ' ἀπολύτως ἀπαραίτητα, ὅσα "παίζουν" στό ἔργο, κ' ἡ σκηνογραφία νά ἐκφράζει τὸ νόημα τοῦ, ἀλήθεια παλιά καί ὅχι κανένα εἶδη τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου. Οἱ προβολές κ' οἱ ἐπιγραφές πού συνοδεύουν τίς διαφορές σκηνῆς δὲν εἶναι ἀπλοί τυφλοσύρτες. Δὲν ὑποβοηθοῦν τὸ θεατῆ, παίρνουν ἀντίθετη θέση ἀπ' αὐτόν: ἐξουδετερώνουν τήν ὁλοκληρωτική του περιπλοκὴ στήν καλαισθητικὴν συμπαθία, διανοέου τῆ μηχανικὴ του συνοδοιπορία. Κάνουν ἄμεση τὴν ἐκείνη ἐργεῖα καί γι' αὐτὸ ἀποτελοῦν ὀργανικὰ τμήματα τοῦ ὅλου ἐργοῦ τέχνης.

Προχωρεῖ πιὸ πέρα, στόν ἐπικό τρόπο ἀπόδοσης τοῦ ἐπικοῦ ἔργου. Τὸ "τυχαῖο", τὸ "προσποιομένο τῆ ζωῆ", ἡ "ἀβίαση" ταξινομήσι ἐγκαταλείπονται: ἡ σκηνὴ δὲν ἀντικατοπτρίζει τὴ "φυσικὴ" ἀτάξια τῶν πραγμάτων. Ἡ ἀντίθετη ἐπιδίωξη τῆς φυσικῆς ἀταξίας εἶναι ἡ ἀφύσικη τάξη. Οἱ ταξινομήσεις ἀπόψεις εἶναι ἱστορικοκοινωνικοῦ εἶδους. Ἡ σκηνοθετικὴ ἀντίληψη δὲν μπορεῖ νὰ προδιαγραφεῖ ἐπαρκῶς, ἀλλ' ἴσως διευκολυνθεῖ ὁ σκηνοθέτης ἀν χαρακτηριστεῖ σάν ἀφηγητὴς ἡδὼν ὁ ἱστορικός. Ἡ σκηνοθεσία προϋποθέτει γνώσεις πολιτικοκοινωνικές. Μόνον τὸ προλεταριακὸ θέατρο μπορεῖ νά βαδίσει μπρὸς ἀπ' τὸ Κοινὸ, ἀντὶ νὰ τὸ παίρνει ξοπίσω. Πού δὲν σημαίνει καθόλου πὼς δὲν ἀπατεῖ τὴ συνεργασία τοῦ Κοινοῦ. Τὸ ἐπικό θέατρο εἶναι νοητὸ μόνον σάν προλεταριακὸ θέατρο. Ὁ Μπρέχτ δὲν τολμάει, πονηρὸς κ' ἐπιφανατικὸς καθὼς εἶναι, νὰ διατυπώσει καί τὴν ἀντίθετη φόρμουλα: Τὸ προλεταριακὸ θέατρο εἶναι νοητὸ μόνον σάν ἐπικό θέατρο, γιὰ αὐτὸ θά 'ρχότανε σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν ἐπικρατοῦσα στὴ Σοβιετικὴ "Ἐνωση αἰσθητικῆς καί τὰ δόγματα τοῦ σοσιαλιστικοῦ ρεαλισμοῦ". Ἀκόμα δὲν εἶχε ἐξαγγελεῖ ἐπίσημα τὸ αἰσθητικὸ *crédó* τοῦ Ἰωσήφ Στάλιν διὰ στόματος Ζνάνωφ. Θὰ γίνεи λίγο ἀργότερα στὸ συνδικαλιστικὸ συνέδριο τῶν συγγραφέων τὸ 1934: "Ὁ σύντροφος Στάλιν εἶπε γιὰ τοὺς συγγραφεῖς μας πὼς εἶναι οἱ μηχανικοὶ τῆς ψυχῆς", εἶπε ἡ φωνὴ τοῦ κυρίου του, κ' οἱ παριστάμενοι θά 'μειναν ἐνεοὶ μπρὸς τῆς θεοπεμπτικῆς αὐτῆς σοφίας! "Ἡ τέχνη πρέπει νά 'ναι πιστὴ στὴ ζωὴ. Οἱ μάζες γνωρίζουν τί τοὺς ἀρέσει καί τοὺς ἀρέσει αὐτὸ πὸν καταλαβαίνουν".

"Ἡ ἀλήθεια κ' ἡ ἱστορικὴ ἀκρίβεια τῆς καλλιτεχνικῆς εἰκόνας πρέπει νά 'ναι συναρσμένες μὲ τὸ καθήκον τῆς ἰδεολογικῆς μεταμόρφωσης καί τῆς ἐκπαίδευσης τῆς ἐργατικῆς τάξης μέσα στὸ σοσιαλιστικὸ πνεῦμα. Στὸ μυθοπλαστικὸ τομέα καί στὴ λογοτεχνικὴ κριτικὴ πρέπει νά ἐπικρατήσῃ αὐτὸ πὸν ἀποκα-

λοῦμε σοσιαλιστικὸ ρεαλισμό. Ἡ σοβιετικὴ λογοτεχνία πρέπει νά 'ναι σὲ θέση νὰ περιγράφῃ τοὺς ἥρωες καί νὰ προδιαγράφῃ τὸ μέλλον τους. Καί δὲ θά 'ναι διόλου οὐτοπικὸ κατὰ τέτοιο μᾶς καί τὸ μέλλον μας προετοιμάζεται ἀπὸ τώρα μὲ συνειδητὴ ἐργασία καί ὀργάνωση".

Τὰ ἔργα πού παρουσιάζουν τὴ ζωὴ θλιβερὴ πρέπει νὰ στιγματιστοῦν σὰ "νατουραλιστικά". Ἀλλ' ἡ ἀντίθετη πλάνη ἀπὸ τὸ νατουραλισμό, ὁ φορμαλισμός, εἶναι ἀκόμα πιὸ σοβαρὴ. Ἡ Μεγάλη Σοβιετικὴ Ἐγκυκλοπαίδεια σὲ σχετικὴ λήμμα καθορίζει: "Τάση ἀπόδοσης στὴ μορφὴ ἢ στὰ τυπικὰ στοιχεῖα μιᾶς αὐτόνομης καί πρωταρχικῆς σημασίας σὲ βάρος τοῦ περιεχομένου".

Οἱ ἀπόψεις αὐτὲς ἐπικρατοῦσαν στὴ Σ. Ἐνωση καί πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπίσημη ἐξαγγελία τους. Καί τὰ κατὰ τόπους Κ.Κ. ἐπαιρναν ἀνάλογη θέση στὰ καλλιτεχνικὰ καί πνευματικὰ θέματα. Μιὰ κομμουνιστικὴ ἐφημερίδα τῆς Ἀνατολικῆς Γερμανίας ἔγραφε, πολλὰ χρόνια βέβαια πιὸ ὕστερα, καί αὐτὸ κάνει τὸ γεγονός ἀκόμα πιὸ ἐκπληκτικόν: "Πὼς συμβαίνει καί τὰ δέντρα, στίς παραστάσεις τοῦ Μπρέχτ, δὲν ἔχουν φύλλα;". Ἡ ἀφελὴς καί τόσο ἀντικαλλιτεχνικὴ αὐτὴ ἀπορία συνοψίζει τὴ στάση τῶν κομμουνιστῶν ἀπέναντι στὸ Μπρέχτ ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος.

Στὴ μικρὴ του αὐτὴ μελέτῃ ὁ ποιητὴς διακρίνει τὴν ἀπλότητα ἀπὸ τὸν πρωτογονισμό καί διαπιστώνει πὼς στὸ ἐπικό θέατρο τὰ πρόσωπα παρουσιάζονται εὐκολότατα, γιὰ δὲν ἔχουν παρὰ νὰ προχωρήσουν πρὸς τὸ Κοινὸ καί νὰ δηλώσουν: Εἰμαι ὁ δάσκαλος αὐτοῦ τοῦ χωριοῦ, ἡ δουλειὰ μου εἶναι δύσκολη κλπ. . . . Λόγος καί μιμικὴ πρέπει νὰ ἐπιλεγοῦν προσεχτικὰ καί νὰ πάρουν μεγάλῃ φόρμα. Μιᾶς καί τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ στρέφεται μοναδικὰ πρὸς τὴν συμπεριφορὰ τῶν προσώπων, ἡ ὀμίλια τους ὀφείλει νά 'ναι ἀμιγρῶς αἰσθητικὴ, ἡ κάθε κίνησή τους σημαντικὴ καί τυπικὴ. Ἡ σκηνοθεσία πρέπει προπάντων νὰ διαθέτῃ ἱστορικὸ μάτι. . .

Σὲ πολλοὺς, λέει σὲ μιὰ ἄλλῃ μελέτῃ του, ὁ ὅρος "ἐπικό θέατρο" φαίνεται αὐτὸς καθαυτὸς ἀντιφατικὸς, μιᾶς καί, σύμφωνα μὲ τὸ παράδειγμα τοῦ Ἀριστοτέλη, ἡ ἐπικὴ κ' ἡ δραματικὴ μορφὴ στήν ἀφηγήσῃ ἐνὸς μύθου εἶναι θεμελιωδὰ διαφορετικές. Ἡ διαφορὰ δὲ βρίσκεται στόν τρόπο πού παρουσιάζεται κάθε εἶδος — τὸ ἓνα μὲ ζωντανούς ἀνθρώπους, τὸ ἄλλο μὲ τὸ βιβλίον. Ἐπικά ἔργα, ὅπως τοῦ Ὁμήρου καί τῶν μεσαιωνικῶν βάρδων, ἔγιναν θέματα θεατρικῶν παραστάσεων, καί δράματα σάν τὸν Φάουστ τοῦ Γκαίτε ἢ τὸν Μάνφρεντ τοῦ Βύρωνα, εἶναι καταληρότερα γιὰ διάβασμα παρὰ γιὰ θεατρικὴ παράσταση. Ἡ διαφορὰ ἔγκειται, σύμφωνα μὲ τὸν Ἀριστοτέλη, στὴ δομὴ.

Ὑπῆρχε ὅμως στὰ ἐπικά ἔργα τὸ δραματικὸ στοιχεῖο καί στὰ δραματικὰ τὸ ἐπικό. Τὸ ἀστικὸ μυθιστόρημα παρουσίασε πολὺ δραματικὸ στοιχεῖο, ἐννοώντας τὴ συγκέντρωση τοῦ μύθου, τὴν ἀλληλεπίπτηση τῶν διαφορῶν μερῶν σὲ μιὰ ὀρισιμένη στιγμή. "Ἐνα κάποιον πάθος στήν ἀφήγησῃ, ἡ ἐπεξεργασία τῆς συγκρούσεως τῶν δυνάμεων χαρακτηρίζει τὸ "δραματικόν". Ὁ Ἀλφρεντ Ντέμπλιν ἔδωσε ἓναν ἐξοχο χαρακτηρισμὸ ὅταν εἶπε πὼς τὴν ἐπικὴ ποίησῃ μπορεῖ κανένας, σ' ἀντίθεσιν μὲ τὴν δραματικὴν, νὰ τὴν κατακερματίσει μὲ τὸ ψαλίδι σὲ μεμονωμένα κομμάτια, πού παραμένουν ὥστόσο ἱκανὰ νὰ ἐπιβιώσουν. . .

Μὲ τὰ τεχνικὰ ἐπιτεύγματα εἶναι πιὰ σὲ θέση ἡ σκηνὴ νὰ ἐνσωματώσῃ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα σὲ δραματικὲς ἐκδηλώσεις. Οἱ δυνατότητες προβολῶν, ἡ εὐκολία ἀλλαγῆς σκηνογραφίας μὲ μηχανικὰ μέσα, ὁ κινηματογράφος, τελειοποιοῦν τὸν ἐξοπλισμὸ τῆς σκηνῆς. Κι αὐτὸ ἔγινε σὲ μιὰ στιγμή τῆς ἱστορίας, ὅπου τὰ σημαντικότερα συμβάντα μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων δὲν μπορούσαν ν' ἀποδοθοῦν μὲ ἀπλὸ τρόπο, μὲ τὸ νὰ προσωποποιηθοῦν οἱ κινήσεις δυνάμεις, ἢ νὰ παρουσιαστοῦν τὰ πρόσωπα κάτω ἀπὸ ἀόρατες μεταφυσικὲς δυνάμεις.

Γιὰ νὰ γίνουν κατανοητὰ τὰ συμβαίνοντα ἦταν ἀνάγκη νὰ συληφθεῖ ὁ κόσμος γύρω μας, ὅπου ζοῦν οἱ ἄνθρωποι, "σημαντικὰ" καί "μεγεθυντικά".

Τὸ περιβάλλον αὐτὸ παρουσιάζετο στὸ ὡς τὰ σήμερα Δράμα, ὅχι ὅμως σάν αὐτόνομο στοιχεῖο, ἀλλὰ μόνον σχετικὸ μὲ τὴν κεντρικὴ μορφὴ τοῦ δράματος. Βγῆκε ἀπὸ τὴν ἀντίδρασιν τοῦ ἥρωα ἐναντὶ αὐτοῦ τοῦ περιβάλλοντος. Ἀντιμετωπιζότανε ὅπως ἀντικρύζεται ἡ θύελλα, ὅταν πάνω σὲ μιὰ ἐπιφανεια ὕδατος τὰ πλοῖα ἀπλώνουν τὰ πανιά καί τὰ πανιά φουσκώνουν ἀπὸ τὸν ἀέρα τῆς θύελλας. Στὸ ἐπικό ὅμως θέατρο θά 'πρεπε ἡ θύελλα νὰ παρουσιάζεται πιὸ ἄμεσα καί ὅχι ἔμμεσα στὸ φούσκωμα τῶν πανιῶν.

Ἡ σκηνὴ ἄρχισε ν' ἀφηγεῖται. Χάθηκε ὁ τέταρτος τοῖχος πού

(6) Σοσιαλιστικὸς ρεαλισμός! — εἶπε κάποτε ὁ Ἀλέξανδρος Φαν-τέμφεφ στόν Σολόχωφ — "ὁ διάολος μόνον ξέρεи τί πάει νὰ πεῖ".

εμπόδιζε τὸν ἀφηγητὴ ν' ἀποτείνεται στοὺς θεατές. Τὸ φόντο ζωντάνεψε, ἔγινε ὀργανικὸ μέρος τοῦ ὅλου, κρεμάστηκαν πίνακες μ' ἐπιγραφές, προβλήθηκαν φωτεινές εἰκόνες, ἔγιναν κινηματογραφικὲς προβολές. Ἀκόμα κ' οἱ ἡθοποιοὶ ἔπαψαν νὰ ὑποκαθίστανται ἀπόλυτα ἀπὸ πρόσωπο πού ἐρμήνευαν καὶ κρατοῦσαν ἀπὸ τὴ μορφὴ πού παρουσίαζαν τὴν ἀναγκαία γιὰ τὴν κριτικὴ ἐκτίμηση ἀπόσταση.

Δὲν ὑποκινήθηκε πιά ὁ θεατὴς νὰ παραδοθεῖ χωρὶς κριτικὴ (καὶ πρακτικὰ, χωρὶς ἀποτελέσματα) σὲ βιώματα μὲ τὴ μεσολάβηση τῆς καλαισθητικῆς συμπάθειας. Ἡ παράσταση παρουσίαζε τὰ γεγονότα κάτω ἀπὸ τὸ πρῶτο τῆς ἀποξένωσης, ἀπαραίτητης γιὰ νὰ γίνουν καταληπτά. Τὸ "φυσικὸ" ἔπρεπε νὰ γίνῃ ὁλοφάνερο, γιὰτὶ ἔτσι μόνον θὰ μπορούσαν νὰ βγοῦν στὴν ἐπιφάνεια οἱ νόμοι τοῦ αἵτιου καὶ αἰτιατοῦ. Ἡ δράση τῶν ἀνθρώπων ἔπρεπε νὰ 'ναι ταυτόχρονα ἔτσι, καὶ ταυτόχρονα ἀλλιῶς.

Αὐτὲς ἦταν μεγάλες ἀλλαγές.

Ὁ θεατὴς τοῦ δραματικοῦ θεάτρου λέει: Ναί, αὐτὸ τό 'χω κ' ἐγὼ αἰσθανθεῖ. Ἔτσι εἶμαι. Αὐτὸ εἶναι πολὺ φυσικὸ. Ἔτσι θὰ 'ναι πάντα. Τὰ παθήματα τοῦ ἀνθρώπου αὐτοῦ μὲ συγκινοῦν, γιὰτὶ δὲν ὑπάρχει γι' αὐτὸν διέξοδος. Αὐτὸ εἶναι μεγάλη τέχνη! ὅλα ἐδῶ εἶναι αὐτονόητα. Κλαίω μαζί μ' αὐτοὺς πού κλαῖνε, γελῶ μ' αὐτοὺς πού γελᾶνε.

Ὁ θεατὴς τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου λέει: Αὐτὸ δὲ θὰ τὸ σκεφτόμουν ποτέ. Δὲν πρέπει νὰ γίνεταί ἔτσι. Αὐτὸ εἶν' ὁλοφάνερο, σχεδὸν ἀπίστευτο. Αὐτὸ πρέπει νὰ σταματήσει. Τὰ πάθη αὐτοῦ τοῦ ἀνθρώπου δὲ μὲ συγκινοῦν, ἐπειδὴ ὑπάρχει γι' αὐτὸν διέξοδος. Αὐτὸ εἶναι μεγάλη τέχνη! τίποτα δὲν εἶναι αὐτονόητο. Γελῶ μ' αὐτοὺς πού κλαῖνε καὶ κλαίω μ' αὐτοὺς πού γελᾶνε.

Ὁ Μπρέχτ στρέφεται πρὸς τὴν ἀπάντησιν τοῦ Σίλλερ, πού 'θελε τὸ Θέατρο ἡθικοπλαστικὸν καθίδρυμα καὶ σημειώνει πῶς πρῶτος ὁ Νίτσε ἐξεγέρθηκε ἐναντίον αὐτῆς τῆς ἡθικολογίας, καὶ τὸν βάπτισε "ἡθικοσαλπικτὴ".

Τὸ ἐπικὸν θέατρο θέλει περισσότερον νὰ ἐρευνᾷ παρὰ νὰ ἡθικολογεῖ. Ἡθικολογικὲς συζητήσεις ἔρχονται σὲ δευτέρη μοῖρα. Φυσικὰ, ἡ ἐρευνα καταλήγει σ' ἓνα συμπέρασμα: τὴν ἡθικὴ τῆς ἱστορίας. Ὑπάρχουν στὸ περιβάλλον μας ὀδυνηρὲς ἀνακολυθτὲς, δυσβάστακτες συνθήκες καὶ μάλιστα ὅχι ἀπὸ ἡθικὲς ἐπιφυλάξεις. Ἡ πείνα, τὸ κρύο, ἡ καταπίεση εἶναι ἀνυπόφορα καὶ ὅχι μόνον ἐξαιτίας ἡθικῶν ἐπιφυλάξεων. Σκοπὸς τῆς ἐρευνας τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου δὲν εἶναι ἡ ὑποκίνηση ἡθικῶν ἐπιφυλάξεων ἐναντίον ὀρισμένων συνθηκῶν. Τέτοιες ἐπιφυλάξεις δύσκολα γεννιοῦνται, λέει ὁ Μπρέχτ, σὲ κείνους πού ἐπωφελοῦνται ἀπ' τὶς συνθήκες. Σκοπὸς τῶν ἐρευνῶν αὐτῶν εἶναι νὰ βρεθοῦν τὰ

μέσα πού θὰ παραμερίσουν αὐτὲς τὶς δυσβάστακτες συνθήκες (7). Τὸ ἐπικὸν θέατρο δὲν ὑπερασπίζεται τὴν ἡθικὴ ἀλλὰ τὰ θύματα τῆς ἐκμετάλλευσης. Ἀπ' ὅλα αὐτά, καταλήγει ὁ Μπρέχτ, καταλαβαίνει κανένας πόσο ἡθικὸς θεσμὸς εἶναι τὸ ἐπικὸν θέατρο. Λησμονεῖ, φυσικὰ, ἡ θέλει νὰ λησμονεῖ, πῶς ὅλα τὰ ἀνωτέρω εἶναι μᾶλλον θέματα πολιτικῆς καὶ κοινωνιολογίας, παρὰ θεάτρου, τοῦ ὁποιοῦδήποτε, ἐπικοῦ ἢ ἄλλου θεάτρου.

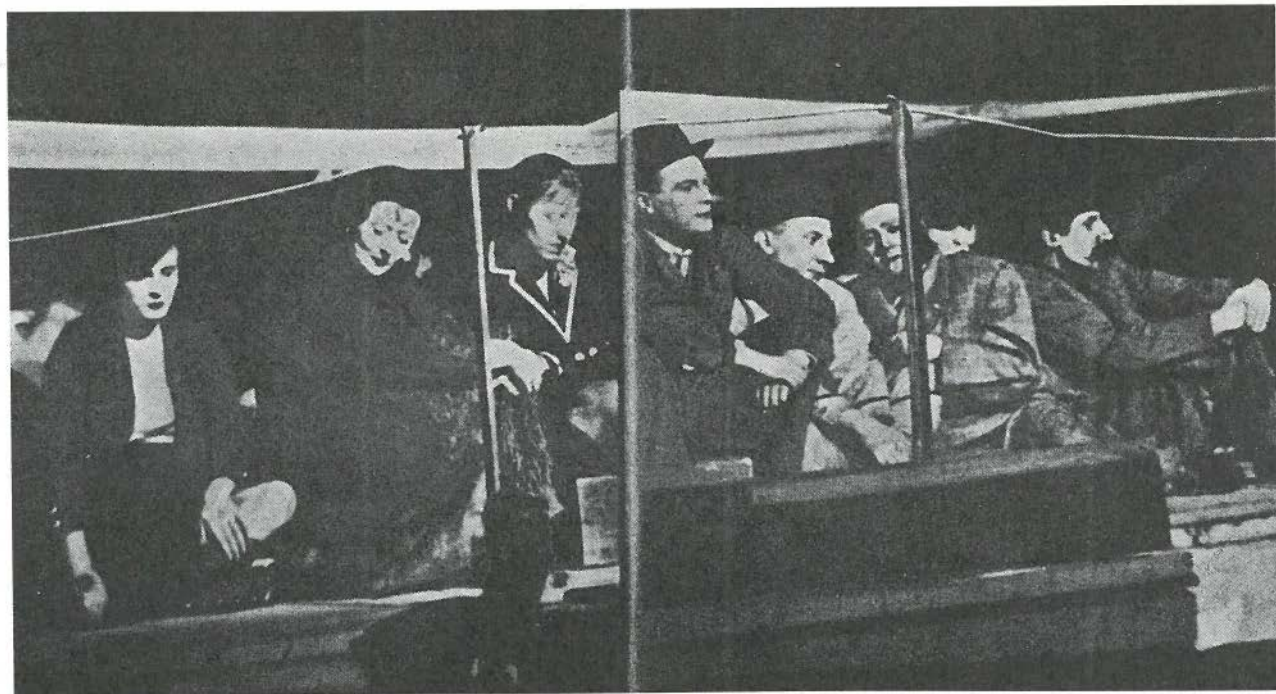
Διερωτᾶται πρὸς τὴν ἀπάντησιν, ἂν μπορεῖ κανένας νὰ κάνει παντοῦ ἐπικὸν θέατρο καὶ ἀπαντᾷ ἀρνητικὰ. Ἀπ' τὴν ἀποψὲς τοῦ ὕψους δὲν εἶναι τίποτα καινοφανές. Συγγενεῖται μὲ τὸ πανάρχαιον ἀσιατικὸν θέατρο, καθὼς καὶ τὰ μεσαιωνικὰ Μυστήρια, τὸ κλασσικὸν ἰσπανικὸν θέατρο καὶ τὸ θέατρο τῶν Ἰησοῦιτῶν.

Αὐτὲς οἱ θεατρικὲς μορφὲς ἀνταποκρίνονταν σὲ ὀρισμένες τάσεις τῆς ἐποχῆς τους, κ' ἔσβησαν μ' αὐτές. Δὲν μπορεῖ κανένας νὰ παῖξῃ παντοῦ καὶ πάντοτε ἐπικὸν θέατρο. Τὰ μεγαλύτερα ἔθνη δὲ δείχνουν καμιά διάθεση νὰ συζητήσουν τὰ προβλήματα τους στὸ θέατρο. Τὸ Βερολίνο παρουσίαζε κάποιες εὐνοϊκὲς συνθήκες, ἀλλ' ὁ φασισμὸς ἀνέκοψε αὐτὴν τὴν ἐξέλιξιν. Ἐπειτα, τὸ ἐπικὸν θέατρο προϋποθέτει καὶ μιὰ τεχνικὴ πρόοδος, ἰσχυρὴ κοινωνικὴ ζωὴ, πού ἐνδιαφέρεται γιὰ συζήτηση τῶν προβλημάτων τῆς ζωῆς, μὲ τελικὸ σκοπὸ τὴν ἐπίλυσήν τους. Τὸ ἐπικὸν θέατρο εἶναι ἡ πλατύτερη καὶ πρὸς μακρόπνοον προσπάθεια γιὰ ἓνα μεγάλο μοντέρνο θέατρο καὶ χρειάζεται νὰ ὑπερπηδήσῃ τεράστιες δυσκολίες, τὶς δυσκολίες πού 'χουν νὰ ὑπερπηδήσουν ὅλες οἱ ζωντανὲς δυνάμεις στὸν τομέα τῆς πολιτικῆς, τῆς φιλοσοφίας τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης.

Ὅμως, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴ λογικὴ καὶ τὸ αἶσθημα ὕφισταται μόνον σὲ ἄλογα μυαλά, καὶ μόνον ἐξαιτίας μιᾶς ἀμφίβολης αἰσθηματικῆς ζωῆς. Συγγέουν τὰ ὠραία καὶ εὐγενῆ αἰσθήματα

(7) Οἱ μαρξιστικὲς παρωπίδες τοῦ Μπρέχτ τὸν ἐμπόδιζαν νὰ δεῖ βαθύτερα τὴν ψυχολογίαν τοῦ θεατῆ. Κι ὁ κακοθέτερος τοκολόγος ἀφῆνε στὴ γκαρνταρόμπα τὸν ἄθλιο χαρακτήρα του καὶ μετατρέπεται σὲ ἡθικὴ προσωποποιήματα. Κανένας ποτὲ δὲν εἶδε τὸν ἐαυτὸν τοῦ ἀνω στῆ σκηνῆς Ταρτούφου, καὶ ἂς λέει ὁ Μολιέρους, ἀπευθυνόμενος πρὸς τὸ βασιλεῖ, πῶς σκοπὸς τῆς κωμωδίας εἶναι νὰ διορθώσῃ, διασκεδάζοντας. Ὅλοι οἱ κακοὶ χαρακτήρες ἔχουν διακωμωδηθεῖ κατὰ κόρον καὶ ὅμως θ' ἀφήσουμε τὸν κόσμον αὐτὸν τόσο ἡλίθιον καὶ τόσο κακὸ ὅσο τὸν βρήκαμε — καθὼς λέει ὁ Βολταίρος. Ἀντίθετα ἀπ' ὅ, τι πιστεύει ὁ Μπρέχτ, οἱ στυγνότεροι ἐκμεταλλευτὲς φανερώουν τὴν ἱερότερη ἀγανάκτηση, — καὶ δὲν εἶναι πλαστὴ, τὴν πιστεύουν — ὅταν τοὺς παρουσιάζεται ἡ ἀνθρώπινη ἀθλιότητα.

Μία σκηνὴ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ "Μαχαγκόν" στὸ θέατρο Κουφύρεστερνταμ τοῦ Βερολίνου (1931) μὲ σκηνοθεσίαν Μπρέχτ



πού αντικατοπτρίζονται στη φιλολογία τῶν μεγάλων ἐποχῶν μὲ τὰ δικά τους τὰ βρωμισμένα, τὰ μιμητικά, τὰ σπασμωδικά, πού τρέμουν νὰ φανερωθοῦν στὸ φῶς τῆς λογικῆς. Κι ὀνομάζουν λογικὴ κάτι πού δὲν εἶναι ἀληθινὴ λογικὴ, γιατί βρίσκεται σὲ ἀντίθεση μὲ τὰ μεγάλα αἰσθήματα. Καὶ τὰ δυό, ἡ λογικὴ καὶ τὰ αἰσθήματα στὸν αἰῶνα πού ὁ καπιταλισμὸς βαδίζει πρὸς τὸ τέλος του, ἔχουν ἐκφυλιστεῖ καὶ ξεπῆσαν σὲ κακὴ ἀντιπαράγωγι- κή ἀντίθεση. Ἀντίθετα, ἡ ἀνερχόμενη τάξη, κι ὅσοι ἀγωνί- ζονται μαζὶ τῆς⁽⁸⁾, ὠδοῦνται ἀπ' τὰ αἰσθήματα πρὸς τὸ πιδ ἀκραίον τέντωμα τῆς λογικῆς, κ' ἡ λογικὴ ἀποκαθαίρει κ' ἐξα- γνίζει τὰ αἰσθήματά μας.

Τὸ 1951 ἔγραψε τὴ Σκημὴ τοῦ δρόμου, θεμελιακὸ πρότυπο τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου. Στὸ μικρὸ αὐτὸ δοκίμιο λέει πὼς τὸ καλύ- τερο πρότυπο γιὰ τὸ ἐπικὸ θέατρο εἶναι μιὰ τυχαία σκηνὴ στὴ γωνιά κάποιου δρόμου. Ὁ αὐτόπτης μάρτυς ἐνὸς τροχαίου δυσ- ταχήματος περιγράφει σὲ μιὰ συγκέντρωση περιέργων, πὼς συνέβη τὸ δυστύχημα. Οἱ παριστάμενοι δὲν ἔχουν δεῖ τὸ ἀτύ- χημα, ἢ τὸ ἔχουν δεῖ “ἀλλιῶς”. Τὸ σημαντικό εἶναι νὰ μιμη- θεῖ ὁ ἀφηγούμενος τὸ φέρισμα τοῦ ὁδηγοῦ ἢ τοῦ θύματος ἢ καὶ τῶν δυὸ μὲ τόσο σαφὴ τρόπο, ὥστε νὰ μπορέσουν ὅσοι τὸν ἀκοῦνε, νὰ σχηματίσουν μιὰ γνώμη. Φαίνεται, λέει, εὐκολονόητο τὸ πρωτόγονο τοῦτο παράδειγμα ἐπικοῦ θεάτρου, ὅμως ἔλλο- χεύουν γιὰ τὸν ἀκροατὴ ἢ τὸν ἀναγνώστη ἐκπληκτικὲς δυσκολίες, μόλις τοῦ ζητηθεῖ νὰ δεχθεῖ σὰ βασικὴ μορφή μεγάλου θεά- τρου ἐνὸς ἐπιστημονικοῦ αἰῶνα αὐτὴ τὴν ἐκδήλωση τοῦ δρόμου. Ἐννοεῖται πὼς τὸ ἐπικὸ θέατρο εἶναι πλουσιότερο, πιδ “περι- πελεγμένο”, πιδ ἐξελιγμένο, ἀπ' αὐτὴ τὴ σκηνὴ τῆς γωνιάς, βασικά ὅμως δὲ χρειάζεται νὰ περιέχει ἄλλα στοιχεῖα ἀπ' αὐτὰ τῆς Σκημῆς τοῦ δρόμου, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ ἔναι μεγάλο θέατρο. Ἀπ' τὴν ἄλλὴ μεριὰ δὲ θὰ μπορούσε πιδ νὰ ὀνομαστεῖ ἐπικὸ θέατρο, ἂν ἔλειπε κ' ἕνα ἀπ' τὰ θεμελιακὰ στοιχεῖα τῆς Σκημῆς τοῦ δρόμου.

Τὸ συμβάν δὲν ἔχει βέβαια καμιά σχέση μὲ τέχνη. Αὐτὸς πού τὸ περιγράφει δὲν εἶναι ἀνάγκη νὰ ἔναι καλλιτέχνης. Αὐτὸ πού κάνει, τὸ μπορεῖ πρακτικὰ ὁ καθένας. Ἀς ποῦμε πὼς δὲν μπο- ρεῖ νὰ ἐκτελέσει μιὰ τόσο γρήγορη κίνηση σὰν αὐτὴ πού “κανε” τὸ θύμα. Δὲν ἔχει παρὰ νὰ προσθεῖ: κινήθηκε τρεῖς φορές πιδ γρήγορα, κ' ἡ περιγραφή του δὲ θὰ ζημιωθεῖ οὐσιαστικά. Ἀντίθετα, τέλεια μίμηση θὰ ἔβλαψτε τὴν περιγραφή του. Στὴν περιγραφή ὑπάρχουν ὅρια ὑποκατάστασης στὸ πρόσωπο πού περι- γραφέται. Κανένας δὲν πρέπει νὰ μαγευτεῖ καὶ νὰ ξεχασθεῖ. Κανένας δὲ χρειάζεται νὰ παγιδευτεῖ σὲ ὑψηλότερες σφαίρες. Ὁ ἀφηγητὴς δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ὑποβλητικὲς ἱκανότητες.

Ἐν' ἄλλο κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ κοιντοῦ θεάτρου πού λείπει ἀπ' αὐτὴ τὴ Σκημὴ τοῦ δρόμου εἶναι ἡ προετοιμασία τῆς παραί- σθησης. Τὸ ἀτύχημα συνέβη, τώρα γίνεται ἡ ἐπανάληψή του. Κι ἂν τὸ περιστατικὸ αὐτὸ μετατραπῇ σὲ θεατρικὴ σκηνή, τότε τὸ θέατρο δὲ θ' ἀποκρύψει πὼς εἶναι θέατρο, ὅπως ἡ ἐπί- δειξη τῆς Σκημῆς τοῦ δρόμου δὲν ἔκρυψε πὼς εἶναι ἐπίδειξη. Ὅλος ὁ μηχανισμὸς τῆς προετοιμασίας, ἡ πρόβα, ἡ ἐκμάθηση τοῦ ρόλου, ὅλα παρουσιάζονται φανερά, δὲν κρύβονται. Καὶ τότε πὼς εἶναι δυνατὸν νὰ γίνῃ βίωμα ἡ παριστανόμενη ἀλήθεια; Ἡ Σκημὴ τοῦ δρόμου καθορίζει τί εἶδους εἶναι τὸ βίωμα αὐτὸ πού προετοιμάζεται γιὰ τὸ θεατὴ. Σίγουρα, ὁ ἀφηγητὴς τοῦ δρόμου ἔχει πῶς του ἕνα “βίωμα”, ἀλλὰ δὲν ἔχει τὴν πρό- θεση νὰ μεταβάλῃ τὴν περιγραφή του σὲ βίωμα γιὰ τοὺς θεα- τῆς του. Ἀκόμα καὶ τὸ βίωμα τοῦ σωφῆρ καὶ τοῦ θύματος τὸ μεταφέρει ἐν μέρει, δὲν προσπαθεῖ γιὰ κανένα λόγο νὰ τὸ κάνει ἡδονικὸ βίωμα τῶν θεατῶν, ὅσο ζωντανὴ κι ἂν εἶναι ἡ περιγρα- φή του. Ἡ περιγραφή του δὲ χάνει τίποτα ἂν δὲν ἀναπαράγ- γει τὸν τρόπο πού προκάλεσε τὸ ἀτύχημα. Ἀντίθετα, αὐτὸ μειωθεῖ σὲ ἀξία. Ἡ δουλειὰ του δὲν εἶναι ἡ παραγωγή γνήσιων συγνα- νήσεων.

Ἐν' ἄλλο οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς Σκημῆς τοῦ δρόμου, πού πρέ- πει νὰ ὑπάρχει καὶ στὴ θεατρικὴ σκηνὴ καὶ πού ὀφείλει νὰ ὀνο- μαστεῖ ἐπικὸ, εἶναι τὸ ὅτι ἡ ἐπίδειξη ἔχει πρακτικὴ, κοινωνικὴ σημασία. Ἐν' ἄλλο στοιχεῖο εἶναι πὼς ὁ ἀφηγητὴς μας βγάξει τοὺς χαρακτήρες τῆς ἀφήγησής του μὲς ἀπ' τὴς πράξεις τους. Ἐνα θέατρο πού ἀκολουθεῖ αὐτὴ τὴ γραμμὴ καταργεῖ τὴ συνή-θεια τοῦ κοιντοῦ θεάτρου πού αἰτιολογεῖ τὴς πράξεις ἀπὸ τοὺς χαρακτήρες, γλυτώνοντας ἔτσι τὴς πράξεις ἀπὸ τὴν κριτικὴ. Μιὰ θεατρικὴ σκηνὴ μπορεῖ νὰ ἐπιδεικνύει καθορισμένα ἄτομα, πρέπει ὅμως νὰ ἔναι σὲ θέση νὰ χαρακτηρίζει κάθε ἄτομο σὰν

εἰδικὴ περίπτωση καὶ νὰ ὑποδηλώσει τὴν περιοχὴ ὅπου δημι- ουροῦνται οἱ κοινωνικὰ σχετικὲς ἐπιδράσεις.

Ἀς ἀσχοληθοῦμε τώρα μὲ μιὰ λεπτομέρεια. Μπορεῖ ὁ ἀφη- γητὴς τοῦ δρόμου ν' ἀποδώσει τὴς δικαιολογίες τοῦ σωφῆρ, πού ἐκφέρονται μὲ ταραγμένο τόνο; Τὸ μπορεῖ καὶ τοῦ ἐπιτρέ- πεται τόσο λίγο ὅσο κ' ἕνας ἀγγελιαφόρος πού ἀφηγεῖται στοὺς συμπατριῶτες του τὴ συνομιλία του μὲ τὸ βασιλεῖ. Τότε μόνο θὰ τὸ μπορούσε καὶ θὰ ὀφείλε νὰ τὸ πράξει ἂν ἡ ταραχὴ αὐτὴ ἔπαιζε ἰδιαίτερο ρόλο στὴ Σκημὴ τοῦ δρόμου. Ὑπάρχει μιὰ ἀποψη πού πρέπει ν' ἀναζητηθεῖ ἀπ' ὅπου ὁ ἀφηγητὴς μας μπορεῖ νὰ παραδώσει τὴν ταραχὴ αὐτὴ στὴν κριτικὴ. Μόνο σὰν ὁ ἀφηγητὴς μας πάρει αὐτὴ τὴ συγκριμένη θέση μπορεῖ νὰ μπεῖ σὲ τέτοια κατάσταση ὥστε νὰ μιμηθεῖ τὸν ταραγμένο τόνο τοῦ ὁδηγοῦ π.χ. ὅταν ἐπιτίθεται κατὰ τῶν σωφῆρ γιατί δὲν κάνουν τίποτα νὰ μειωθοῦν οἱ ὥρες ἐργασίας. Ὁ ἴδιος δὲν εἶναι γραμμένος στὸ σωματεῖο, ὅταν ὅμως συμβεῖ τὸ ἀτύχημα, κραυγάζει γεμάτος ταραχὴ: “Δέκα ὥρες κάθουμι στὸ τιμόνι”. Ἐν' ἄλλο οὐσιῶδες στοιχεῖο τῆς Σκημῆς τοῦ δρόμου συνίστα- ται στὴ φυσικὴ στάση πού παίρνει ὁ ἀφηγητὴς ἀπὸ διπλὴ ἐπο- ψη: ἔχει μόνιμα ὑπόψη του δυὸ καταστάσεις. Συμπεριφέ- ρεται φυσικὰ σὰν ἀφηγητὴς καὶ παρουσιάζει φυσικὴ τὴ συμ- περιφορὰ ἐκείνου πού περιγράφει. Δὲν ξεχνάει ποτὲ πὼς περι- γράφει ἕνα γεγονὸς χωρὶς νὰ μετέχει ἑαυτοῦ. Δηλαδή τὸ Κοινὸ δὲν παρακολουθεῖ τὴ συγχώνευση τοῦ περιγράφοντος καὶ τοῦ περιγραφόμενου⁽⁹⁾ ὅχι ἕναν ἀντιφατικὸ τρίτο χωρὶς συγκεκρι- μένο πέρασμα, ὅπως γίνεται σήμερα στὸ θέατρο, ἀπὸ τὸν καιρὸ προπάντων τοῦ Στανισλάβσκι. Οἱ σκέψεις καὶ τὰ αἰσθή-ματα τοῦ περιγράφοντος καὶ τοῦ περιγραφόμενου δὲν εἶναι συγ- χρονισμένα.

Καὶ τώρα φτάνουμε—συνεχίζει ὁ Μπρέχτ—σ' ἕνα ἀπὸ τὰ πιδ ἰδιαιτέρως στοιχεῖα τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, τὴν “ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης” τὸ V - effekt. Πρόκειται γιὰ μιὰ τεχνικὴ πού ἐπιβάλλει στὰ παριστανόμενα μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων γεγο- νότα τὴ σφραγίδα τοῦ ἀλλόκοτου, ἐκείνου πού ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ ἐξήγηση, τοῦ μὴ αὐτονόητου, τοῦ μὴ ἀπλά φυσικοῦ. Σκοπὸς τῆς ἐντύπωσης εἶναι νὰ διευκολύνῃ ὁ θεατῆς σὲ μιὰ καρποφόρα κριτικὴ ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ ἐποψή. Μποροῦμε ν' ἀποδείξουμε πὼς αὐτὴ ἡ “ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης” εἶναι πολυσήμαντη γιὰ τὸν ἀφηγητὴ τοῦ δρόμου;.

Ἀς φαντασθοῦμε, λέει, τί θὰ συμβεῖ ἂν ἕνας ἀπὸ τοὺς γύρω περίεργους ζητήσει ἀπὸ τὸν περιγράφοντα νὰ καθορίσει σαφέ- στερα κάποια λεπτομέρεια. Ὁ ἀφηγητὴς θ' ἀναγκαστεῖ νὰ τὴν ἐπαναλάβῃ ἀλλὰ γιὰ νὰ μὴν ὑπάρξει πάλι παρεξήγηση, ἡ ἐπα- νάληψή θὰ ἐκτελεστεῖ σὲ βραδύτερο ρυθμὸ, προσεκτικότερα, ἀνα- λυτικότερα, ἐπιδεικτικότερα.

Αὐτὴ εἶναι ἡ στιγμή πού γεννιέται τὸ V - effekt, ἡ ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης. Διακρίνεται, ὅσες φορές τὸ νομίζει ἀπαραίτητο, τὴ μίμηση γιὰ νὰ δώσει ἐξήγησεις. Καὶ στὸ θέατρο οἱ χοροὶ, τὰ προβαλλόμενα ντοκουμέντα, ἡ ἀπευθείας ὁμιλία πρὸς τὸ Κοινὸ εἶναι κάτι παρόμοιο. Τὸ γρήγορο πέρασμα ἀπὸ τὴν παράσταση στὸ σχόλιο εἶναι τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου.

Παραδέχεται πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα πού παρέθεσε δὲν ἔχουν σχέ- ση μὲ τὴν Τέχνη, καὶ πὼς ἡ διεξαγωγὴ τῆς Σκημῆς τοῦ δρό-μου γίνεται μὲ ἱκανότητες πού πρακτικὰ διαθέτει κάθε ἄν-θρωπος. Μικρὸ βαθμὸ καλλιτεχνικῶν ἱκανοτήτων διαθέτουν ὅλοι. Ἀλλὰ τὸ ἐπικὸ θέατρο εἶναι μιὰ καλλιτεχνικὴ ὑπόθεση ἀδιανόητη, χωρὶς καλλιτέχνες μὲ φαντασία, χιούμορ, αἰσθήματα συμπαθείας. Χωρὶς αὐτὰ καὶ πολλὰ περισσότερα δὲν μπορεῖ νὰ ἐφαρμοστεῖ ἐπικὸ θέατρο.

Ἀναρωτιέται μετὰ, πὼς ἡ Σκημὴ τοῦ δρόμου μπορεῖ νὰ μετα-βληθεῖ σὲ τέχνη, καὶ βρίσκει πὼς ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης βρίσκονται “ἐν σπέρματι” σ' αὐτὴ τὴ Σκημὴ τοῦ δρόμου.

Ἐνα μόνο δὲν πρέπει νὰ παρεισφύσει—ἡ παραίσθηση. Δὲν ὑπάρχει οὐσιῶδης διαφορὰ μεταξὺ τοῦ φυσικοῦ ἐπικοῦ θεάτρου καὶ τοῦ τεχνητοῦ ἐπικοῦ θεάτρου. Ἡ Σκημὴ τοῦ δρόμου εἶναι ἕνα συμβάν γεμάτο νόημα, μὲ ὀλοφάνερη κοινωνικὴ λειτουργία, καὶ πού κυριαρχεῖ πάνω σ' ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς. Τὴ χαρακτη-ρίζει βασικὸ πρότυπο τοῦ ἐπικοῦ θεάτρου, καὶ μὲ τὸν τρόπο

(9) Ὅπως γίνεται στὶς παραστάσεις ἀρχαίων ἐλληνικῶν Τρα- γωδιῶν ὅπου οἱ ἄγγελοι κ' οἱ ἐξάγγελοι ἀπαγγέλλουν σὰ νὰ πά-σχουν οἱ ἴδιοι τὰ παθήματα πού περιγράφουν, μὲ θρήνους καὶ ὀδυρμούς ψεύτικους καὶ στομφώδεις. Δὲ θὰ βρεθεῖ ἕνας σκη-νοθέτης Τραγωδίας νὰ μᾶς παρουσιάσει ἄγγελους πού νὰ περι-γράφουν τραγικὸ γεγονὸς ἀντὶ νὰ στηθοχτυποῦνται καὶ νὰ μαλ-λοτραβιοῦνται;

(8) Μέσα σ' αὐτοὺς περιλαμβάνει ὁ Μπρέχτ καὶ τὸν ἑαυτὸ του, γιατί γινώριζε πὼς προερχόταν ἀπὸ τὴν ἀστικὴ τάξη, κι αὐτὸ τοῦ ἔχε δημιουργήσει συναισθήματα μειονεκτικότητας.

αυτό του καθορίζει την κοινωνική του λειτουργία και θέτει κριτήρια που σύμφωνα μ' αυτά μπορεί να διαπιστωθεί αν το γεγονός που προβάλλεται έχει νόημα ή όχι.

Η Σκηνή του δρόμου έχει όμως και πρακτική σημασία. Θέτει στο σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς, στη διάρκεια που στήνεται μια παράσταση, δύσκολα ερωτήματα, καλλιτεχνικά προβλήματα, κοινωνικά προβλήματα, και τους υποχρεώνει να ασκούν έλεγχο, αν η κοινωνική λειτουργία του όλου μηχανισμού είναι ολοφάνερα εντάξει.

Καταλήγοντας ⁽¹⁰⁾ παραπονιέται πώς τελευταία αναζητούνται έργα όχι για τις ποιητικές ή καλλιτεχνικές τους ιδιότητες, και το Κοινό αρκείται σε θέατρο στερημένο απ' όποιοδήποτε καλλιτεχνικό θέλημα. Όμως τα έργα αυτά, ακόμα κι αν αποδεικνύονται πιασάρικα για το πολύ Κοινό, δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον, ούτε από πολιτική άποψη, γιατί τους λείπει το βάθος. Είναι, διακηρύσσει ο Μπρέχτ, μια ιδιομορφία των θεατρικών μέσων να μεταβιβάζουν τα μηνύματά τους σε μορφή απόλαυσης. Κι όσο βαθύτερο το μήνυμα, τόσο βαθύτερη η απόλαυση.

Σίγουρα, τα παραπάνω είναι υπαινιγμός για την πλήμμουρα των ρηχών έργων με δήθεν πολιτικοκοινωνικά μηνύματα (ουσιαστικά, μόνο συνθήματα) που 'χαν κατακλύσει στα μεταπολεμικά χρόνια τα θέατρα της Ανατολικής Γερμανίας.

Εκείνο το χρόνο, 1932, είχε παιχτεί η πρώτη όμιλουσα ταινία του Άλ Τζόνσον με τίτλο "Say it with songs". Κ' είχε γίνει μόδα στο λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό Βερολίνο ν' αναφέρουν τον τίτλο αυτό σά μόντο για καθέναν ή κάθε τι που εκφραζότανε με τραγούδι. Σίγουρα θα θυμότανε με χιούμορ τη βερολινέζικη τούτη μανία ο Μπρέχτ όταν έκανε τη θεωρία του, τραγούδι :

ΠΑΝΩ ΣΤΟ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Σεις οί καλλιτέχνες που κάνετε θέατρο
σέ μεγάλες αίθουσες, κάτω από τεχνητό ήλιακό φως,
μπρός σέ σιωπηλές μάζες, αναζητείστε κάπου-κάπου
έκείνο τὸ θέατρο πὸν παίζεται στὸ δρόμο.
Τὸ καθημερινό, τόσο συχνό, χωρίς φήμη,
μὰ τόσο ζωντανό, γήινο, βγαλμένο ἀπ' τὴν ομαδική ζωή,
θέατρο πὸν προσφέρεται στὸν κόσμο, καὶ παίζεται στὸ
[δρόμο.

Ἐδῶ μιμείται ἡ γειτόνισσα τὸ σπιτονοικοκύρη,
δείχνει καθαρά,
παρασταίνοντας τὴ χειμαρρώδη φλυαρία του,
πὼς προσπαθεῖ ν' ἀλλάξει τὴν κουβέντα
ἀπ' τὸ σωλήνα τοῦ νεροῦ πὸν τρύπησε.
Στίς οἰκοδομές τὰ παλληκάρια δειχνουνε στὰ κορίτσια
[πὸν χασκογελᾶνε

τὸ βράδυ, πὼς ἀμύνονται,
κ' ἐπιτήδεια φουσκάνουνε τὰ στήθια. Κι ὁ μεθυσμένος
μιμείται τὸν παπὰ στὸ κήρυγμά του, πὸν παραπέμπει
τοὺς ἀπορους στοῦ παραδείσου τοὺς λειμῶνες.

Πόσο χρήσιμο
εἶν' ἓνα τέτοιο θέατρο, σοβαρὸ κ' εὐθύμο,
καὶ πόσο ἀξιοσέβαστο. Ὅχι σὰ μαῖμου καὶ παπαγάλος
πὸν μιμοῦνται μόνο γιὰ νὰ δείξουν
πὼς καλὰ μιμοῦνται, ἀλλὰ σὰν κάτι πὸν 'χει
κάποιο σκοπὸ μπροστά του. Νὰ μπορούσατε,
μεγάλοι καλλιτέχνες, μαστόροι τῆς μιμικῆς,
νὰ μὴν ἀπομονώνεστε συναμεταξύ σας μονάχα!

Μὴν ἀπομακρύνεστε καὶ πολὺ,
ὅσο κι ἂν τελειοποιήσατε τὴν τέχνη σας,
ἀπὸ κείνο τὸ καθημερινὸ θέατρο
πὸν παίζεται στὸ δρόμο.
Κοιτάξτε κεί τὸν ἄνθρωπο στὴ γωνία! Παρασταίνει
πὼς ἔγινε τὸ ἀτύχημα. Ἀκριβῶς τώρα
παραδίνει τὸν ὁδηγὸ στὴν κρίση τοῦ πλήθους,
πὼς καθότανε πίσω ἀπ' τὸ τιμόνι. Καὶ τώρα
μιμείται τὸ θῆμα, φαίνεται πὼς ἦταν
ἓνας γέρος. Κι ἀπ' τοὺς δύο δίνει τόσο
ὅσο νὰ καταλάβουμε τὸ ἀτύχημα, κι ὅμως
ἀρκετά, σὰ νὰ τὸ βλέπετε ὀλοφάνερο μπροστά σας.

(10) Μὲ τὰ χρονολογικὰ ἄλλατα περὶ κάναμε γιὰ νὰ παρακολουθήσουμε τὴ θεωρία τοῦ Μπρέχτ περὶ ἐπικού θεάτρου βρισκόμαστε στὰ 1951. Παραλείψαμε τὸ σημαντικότερο μέρος, τὸ "Μικρὸ Ὅργανο γιὰ τὸ Θέατρο". Θὰ τὸ πραγματευθοῦμε ὅταν φτάσουμε στὴ χρονιά τῆς συγγραφῆς του, τὸ 1948.



Μια σκηνή από την πρώτη παράσταση τοῦ μικροῦ "Μαχαγκόν". Ἀνεβάστηκε στὰ 1927 στὸ Μπάντεν - Μπάντεν

Παριστάνει ὅμως καὶ τοὺς δύο, ὅχι σὰ νὰ μπόραγαν
ν' ἀποφύγουν τὸ ἀτύχημα. Τὸ ἀτύχημα
γίνετ' ἔτσι κατανοητὸ κι ἀκατανόητο.
Γιατί κ' οἱ δύο
μποροῦσαν νὰ κινιόντουσαν ἀλλωτῶτα.
Τώρα μᾶς δείχνει
πὼς θὰ μπορούσαν νὰ κινηθοῦν γιὰ νὰ μὴ γίνεи
τὸ ἀτύχημα. Δὲν ὑπάρχουν προλήψεις
σέ τοῦτο τὸν αὐτόπτη μάρτυρα,
δὲν παραδίνει τοὺς θνητοὺς βορὰ στοὺς ἀστερισμούς,
ἀλλὰ μονάχα στὰ λάθη τους.

Προσέξτε ἀκόμα
τὴν ἔγνοια καὶ τὴ σοβαρότητα τῆς μίμησός του.
Ξέρει πὼς πολλὰ ἐξαρτῶνται ἀπ' τὴν ἀκριβεία του,
ἂν ὁ ἀθάωτος θὰ ξεφύγει τὴν καταστροφή,
ἂν ὁ βλαμμένος θ' ἀποζημιωθεῖ. Δέστε τον,
πὼς ἐπαναλαμβάνει ὅτι ἔχει ξανακάνει.
Διστακτικὰ,
καλώντας τὴ μνήμη σέ βοήθεια, διακόπτοντας
καὶ προκαλώντας ἓναν ἄλλον νὰ πασχίσει,
τοῦτο ἢ ἐκείνο νὰ ἐκθέσει.
Αὐτὸ ἀναλογισθεῖτε το μὲ δέος!
Καὶ θαυμασμό!

Παρατηρεῖστε τοῦτο: ὅτι αὐτὸς ὁ μιμητὴς
δὲ χάνεται ποτὲ μέσα στὴ μίμηση. Δὲ μεταβάλλεται
ὀλότελα ποτὲ σ' αὐτόνε πὸν μιμείται.
Πάντα παραμένει αὐτὸς πὸν παρασταίνει, ποτὲ δὲν μπλέ-
ῖ. Ἐκείνος δὲν τὸν μύησε [κει ὁ ἴδιος.
δὲ συμμερίζεται τὰ αἰσθήματά του,
οὔτε τίς ἀντιλήψεις του. Ξέρει γιὰ κείνον
πολὺ λίγα. Στὴ μίμησή του
δὲ γεννιέται κάτι τρίτο ἀπ' αὐτὸν καὶ τὸν ἄλλον,
κάτι πὸν ἀποτελεῖται ἀπὸ τοὺς δύο,
ὅπου χτυπάει μιὰ καρδιά
καὶ σκέφτεται ἓνας νοῦς. Ἐχοντας τὸ μυαλὸ στὴ θέση του,
στέκεται αὐτὸς πὸν παρασταίνει καὶ παρασταίνει
στοὺς ξένους γείτονες.
Ἡ μυστηριώδης μεταβολὴ
πὸν γίνεται ὅθεν στὰ θεατρά σας
ἀνάμεσα στὸ καμαρίνι καὶ τὴ σκηνή· ἓνας ἠθοποιὸς

βγαίνει απ' τὸ καμαρίν, ἕνας βασιλιάς πατάει τὴ σκηνή, ἡ μαγεία ἐκεῖνη πού τόσο συχνά ἔχω δεῖ νὰ κάνει τὸν τεχνίτη τῆς σκηνῆς καθὼς κρατᾶνε τὰ μπουκάλια τῆς μπύρας, νὰ ξεκαρδίζονται στὰ γέλια, δὲ συμβαίνει ἐδῶ. Ὁ ἀφηγητὴς μας τῆς γωνίας τοῦ δρόμου δὲν εἶναι ὑποβόητης, πού δὲν κάνει νὰ τοῦ μιλήσουν. Δὲν εἶναι κανένας μέγας ἱερέας τὴν ὥρα τῆς λειτουργίας. Κάθε στιγμή μπορεῖτε νὰ τὸν διακόψετε : θὰ σᾶς ἀπαντήσει πολὺ ἥρεμα καὶ θὰ συνεχίσει, ἀφοῦ τελειώσετε μαζί του τὴν κουβέντα, τὴν παράστασή του. Δὲ θὰ πείτε ὅμως: αὐτὸς δὲν εἶναι καλλιτέχνης. Ὁρθώνοντας ἕναν τέτοιο φράχτη, ἀνάμεσα σὲ σᾶς καὶ τὸν ὑπόλοιπο κόσμο, δὲν κάνετε ἄλλο, παρὰ νὰ διώχνετε τὸν ἑαυτὸ σας ἀπ' τὸν κόσμο. Ἄν τοῦ λέγατε ὅτι δὲν εἶναι καλλιτέχνης θὰ μπορούσε νὰ σᾶς ἀπαντήσει ὅτι δὲν εἴσατε ἄνθρωποι, κι αὐτὸ θὰ ἔταν μομφὴ μεγάλη. Πέστε κάλλιο: εἶναι καλλιτέχνης, γιατί ν'αἰ ἄνθρωπος. Ὅ,τι κάνει τὸ μπορούμε τελειότερα, καὶ γι' αὐτὸ θὰ μπορούσαμε νὰ τιμηθοῦμε. Ὅμως ὅ,τι κάνουμε εἶναι κάτι γενικὸ καὶ ἀνθρώπινο, συμβαίνει κάθε ὥρα καὶ κάθε στιγμή στοῦ δρόμου τὸ συνωστισμό, τόσο συνηθισμένο ὅσο τὸ φαί καὶ ἡ ἀνάσα τοῦ ἀνθρώπου. Τὸ θεατὸρὸ σας ὁδηγεῖ ἔτσι σὲ κάτι πρακτικόν. Οἱ μάσκες μας, πέστε, δὲν εἶναι τίποτα σπουδαῖο, ὅσο εἶναι μάσκες: Ἐκεῖ, ἐκεῖνος πού πωλαεῖ σάρπες φορᾷ τὸ μπομπὲ τοῦ καρδιοκαταχτητῆ, ἀρπάζει ἕνα μπιστούνι, κολλάει ἕνα μυστάκι κάτω ἀπ' τὴ μύτη καὶ πᾶει πίσω ἀπὸ τὸν πάγκο του μὲ δυὸ τρία βήματα κουνιστά, ὑποδεικνύοντας τὴ συμπεριφορὴ ἀλλαγὴ πού μπορούνε νὰ πετύχουν οἱ ἄνθρωποι μὲ σάρπες, καπέλα καὶ μυστάκια. Καὶ τοὺς στίχους μας, πέστε, τοὺς ἔχετε κι αὐτοὺς: οἱ ἐφημεριδοπῶλες φωνάζουν τίς εἰδήσεις ρυθμικά, ἐντείνοντας τὴν ἐνέργειά τους καὶ βοηθώντας τοὺς ἑαυτούς των γιὰ συχνὴ ἐπανάληψη! Ἐμεῖς λέμε ξένο κείμενο, ἀλλὰ οἱ ἐρωτευμένοι κ' οἱ πωλητὰδες μαθαίνουν κ' ἐκεῖνοι ξένα κείμενα, καὶ πόσες φορὲς δὲν ἔχουν ἀναφέρει γνωμικά! Ἔτσι τὸ προσωπεῖο, ὁ στίχος καὶ τὸ ἀπόφθεγμα γίνονται συνηθισμένα, ἀσυνήθιστα ὅμως μάσκες μεγάλες, ὁμορφα εἰπωμένοι στίχοι, ἐξυπνη παράθεση γνωμικῶν. Ὅμως γιὰ νὰ συνεννοούμαστε ἀκόμα κι ἂν καλυτερέψετε αὐτὸ πού κάνει ὁ ἄνθρωπος στοῦ δρόμου τῆς γωνιάς, κάνετε λιγότερα ἀπὸ κείνον, ὅταν παίζετε τὸ θεατὸρὸ σας μὲ νόημα λιγότερο καὶ ἀπὸ μικρότερη ἀφορμὴ, λιγότερο ἐπεμβαίνοντας στὴ ζωὴ τῶν θεατῶν καὶ πολὺ πιὸ λίγο χρήσιμοι.

Σὲ μιὰν ἄλλη σύντομη μελέτῃ πραγματεύεται τὴν Ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης; στὸ Κινέζικο θεάτρο. Ἡ προσπάθεια τῆς ἀποξένωσης τῶν παριστανόμενων γεγονότων ἀπὸ τὸ Κοινόν, (δηλαδή τῆς περικομῆς τῆς ζωῆς καὶ τῆς καλαισθητικῆς συμπάθειας, χωρὶς συναισθηματικὴ συμμετοχὴ) εἶναι παλιὰ καὶ μπορεῖ ν' ἀπαντηθεῖ στὴν πιὸ πρωτόγονη μορφή της, στὰ λαϊκὰ πανηγύρια. Ἡ ὁμιλία τῶν παλαιότων τοῦ τοῖκου κ' ἡ ζωγραφικὴ τεχνολογία στὰ πανοράματα χρησιμοποιοῦν τὴν ἀποξένωση. Ἀναθυμᾶται ὁ Μπρέχτ τίς εἰκόνες πού τοῦ ἔχον κάνει τόση ἐντύπωση στὰ παιδικὰ του χρόνια στὸ Χέρμποςτπλαϊερ.

Ἡ παλιὰ κινεζικὴ τέχνη, λέει, χρησιμοποιοεῖ τὴν ἀποξένωση μὲ πολὺ ραφιναρισμόν τρόπο : Ὁ κινέζος καλλιτέχνης δὲν παίζει μὲ τρόπο σὰ νὰ ὑπῆρχε καὶ τέταρτος τοῖχος, ἔξω ἀπὸ τοὺς τρεῖς πού τὸν περιβάλλουν. Δείχνει πὼς γνωρίζει ὅτι τὸν βλέ-

πουν. Κοιτάζει τοὺς θεατὲς ἀλλὰ, ταυτόχρονα, κοιτάζει καὶ τὸν ἑαυτὸ του, ἐλέγχοντάς τον. Ὁ καλλιτέχνης χωρίζει τὴ μιμικὴ ἀπ' αὐτὸ πού ὀνομάζει ὁ Μπρέχτ gestik. Ἄν μεταφραστεῖ χειρονομία, σύμφωνα μὲ τὰ λεξικά ἢ χειρονομικὴ, δὲν ἐκφράζει τὸ νόημα τοῦ ὅρου τοῦ Μπρέχτ, κ' ἡ νεοελληνικὴ γλῶσσα δὲ διαθέτει κατὰλληλὴ λέξη πού νὰ τὸν ἐρμηνεύει. Καταφεύγω καὶ πάλι στὴν ἀνεξάντλητὴ σὲ πλοῦτο ἀρχαία ἐλληνικὴ! Σχημάτα ὀνόμαζαν οἱ ἀρχαῖοι, χειρονομίες καὶ μαζί στάσεις τοῦ σώματος, γενικά παντομιμικὲς κινήσεις, κι αὐτὸ εἶναι ἡ gestik. Ὁ Willet σημειώνει στὸ θαυμασιὸ βιβλίο του γιὰ τὸ Θεάτρο τοῦ Μπρέχτ, πὼς ἡ λέξη εἶναι ἀμετάφραστη στ' ἀγγλικά. Καὶ στὰ γαλλικά τὸ ἴδιο. Ἐμεῖς ὅμως, ἀντλώντας ἀπὸ τὸν ἀτέρμονα θησαυρὸ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς μεταφράζουμε τὴν gestik — σχήματα, κι αὐτὸν τὸν ὅρο θὰ χρησιμοποιοῦμε ἀπὸ δῶ καὶ μπρός. Χωρίζει λοιπὸν ὁ κινέζος καλλιτέχνης τὴ μιμικὴ ἀπὸ τὰ σχήματα, ἀλλὰ τὸ δεύτερο δὲ χάνει τίποτα ἀπ' τὸ γεγονός ὅτι ἡ στάση τοῦ σώματος ἀντενεργεῖ στὴν ὄψη καὶ τοῦ προσδίνει ἐντελὸς καινούρια ἔκφραση. Τῇ μιᾷ ἐκφράζει τὸ πρόσωπο ἐπιτευχθεῖσα ἐπιφυλακτικότητά, τὴν ἄλλη πλήρη θρίαμβο! Ὁ καλλιτέχνης μεταχειρίστηκε τὸ πρόσωπό του σὰν ἄγραφο χαρτί πού μπορεῖ νὰ καταγραφεῖ μὲ τὰ σχήματα.

Ὁ καλλιτέχνης ἐπιθυμεῖ νὰ φαίνεται στὸ θεατὴ ξένος, καὶ τὸ πετυχαίνει μὲ τὸ νὰ θεωρεῖ τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὴν προσφορά του μὲ ἀποξένωση. Ἔτσι, τὰ πράγματα πού παρουσιάζει προσλαμβάνουν κάτι τὸ ἐκπληκτικόν. Καθημερινὰ πράγματα ὑψώνονται μὲ τὴν τέχνη αὐτὴ ἀπ' τὴν περιοχὴ τοῦ αὐτονόητου. Ἡ αὐτοπαρατήρηση τοῦ καλλιτέχνη ἐμποδίζει τὴν ὥς τὴν αὐταπάρνηση συμπαθεία τοῦ θεατῆ καὶ δημιουργεῖ μεγαλύτερη ἀπόσταση πρὸς τὰ συμβαίνοντα. Ὅμως ἡ συμπάθεια τοῦ θεατῆ δὲ διαγράφεται ὁλότελ. Ὁ θεατῆς ὑποκαθίσταται μέσ' στὸν ἡθοποιὸ σὰν μέσα σ' ἕναν παρατηρητὴ: Κ' ἔτσι καλλιεργεῖται μιὰ παρατηρητικὴ, θεωρητικὴ στάση.

Στοὺς δυτικούς ἡθοποιούς τὸ παίξιμο τοῦ κινέζου καλλιτέχνη φαίνεται ψυχρὸ. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς τὸ κινέζικο θεάτρο δὲν ἀποδίδει αἰσθήματα. Ἀντίθετα, παρουσιάζει γεγονότα γεμάτα πάθος, ἀλλὰ τὰ παρουσιάζει χωρὶς ὑπερβολικὴ ζέση. Σὲ στιγμὲς βαθεῖας ταραχῆς τοῦ παριστανόμενου προσώπου ὁ καλλιτέχνης βάσει μιὰ τούφα μαλλιά ἀνάμεσα στὰ χεῖλια του καὶ τὰ δαγκώνει. Δείχνει δηλαδὴ πὼς τὸ πρόσωπο πού παρασταίνει εἶναι ἔξω ἀπ' τὸν ἑαυτὸ του, καὶ δείχνει τὰ ἐξωτερικὰ σημάδια τῆς ταραχῆς του. Ἀλλὰ προσέχει νὰ μὴν κάνει τὸ θεατὴ νὰ νιώσει αὐτὸ πού νιώθει τὸ πρόσωπο πού παρασταίνει. Δὲν εἶναι ὁ θεατῆς αὐτὸ τὸ πρόσωπο, εἶναι ὁ γείτονάς του. Ἐνῶ ἀντίθετα, ὁ δυτικὸς ἡθοποιὸς κάνει ὅ,τι μπορεῖ νὰ φέρει τὸ θεατὴ του πιὸ κοντὰ στὰ γεγονότα καὶ στὴ μορφή πού παρασταίνει.

Ἡ πράξη αὐτὴ, τῆς ὑποκατάστασης ἡθοποιῶν στὸ ρόλο του, εἶναι πολὺ κοπιαστικὴ. Ὁ Στανισλάβσκι δίνει μιὰ σειρά τεχνικῶν μέσων, ἕνα ὁλόκληρο σύστημα, πού χάρις σ' αὐτὸ δημιουργεῖται ἐκεῖνο πού ὀνομάζει creative mood, δημιουργικὴ διάθεση, καὶ μπορεῖ, μὲ τίς συνταγὰς αὐτὲς ν' ἀναπαράγεται κάθε τόσο. Ἐνῶ ὁ κινέζος καλλιτέχνης δὲ γνωρίζει αὐτὲς τίς δυσκολίες. Ἀδιαφορεῖ γιὰ τὴν ὁλοκληρωτικὴ ἀλλαγὴ του καὶ περιορίζεται στὸ νὰ “ὕπομνηματίζει” τὴ μορφή πού θέλει ν' ἀποδώσει. Ἀλλὰ μὲ πόση τέχνη! Χρειάζεται ἕνα ἐλάχιστο ποσοστὸ παραίσθησης. Κι αὐτὸ πού παρασταίνει χαίρεται νὰ τὸ βλέπει κι αὐτὸς πού δὲν ξέρει τί εἶναι αὐτὸ πού βλέπει. Ποιὲς δυτικὸς ἡθοποιός, μ' ἐξάρεση ἴσως ἕνα-δυὸ κομικοὺς, (κ' ἐδῶ ἐννοεῖ σίγουρα τὸν Μάξ Πάλεμπεργκ) θὰ μπορούσε, σὰν τὸν κινέζο καλλιτέχνη Μεί-Λάν-Φάγκ, φορώντας τὸ σμόκιν του, μέσα σ' ἕνα ἀπλὸ δωμάτιο, χωρὶς ἰδιαίτερους φωτισμούς, νὰ παρουσιάσει τὴ θεατρικὴ του τέχνη; Ὅθ' ἡμοῖαζε μὲ ταχυδακτυλουργὸ σὲ λαϊκὸ πανηγύρι. Ὅθ' τοῦ ἔλειπε ἡ ὑπνώση, πού δημιουργεῖται μὲ τοὺς φωτισμούς, τὸ σκηνικόν, τὴν ἀπόσταση. Κανένας δυτικὸς ἡθοποιὸς δὲ θὰ δεχόταν νὰ δώσει μιὰ τέτοια παράσταση, χωρὶς τὸ μυστικισμό τῆς μεταμόρφωσης.

Εἶναι δύσκολο καὶ κουραστικὸ γιὰ τὸν ἡθοποιὸ νὰ παράγει κάθε βράδυ τίς ἴδιες συγκινήσεις. Ἐνῶ εἶναι ἀπλούστερο νὰ παρουσιάζει τὰ ἐξωτερικὰ σημάδια πού συνοδεύουν αὐτὲς τίς συγκινήσεις. Ἐπεμβαίνει ἡ ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης, ὅχι ὅμως στὴ μορφή τῆς ἀπόλυτης ἑλλειψῆς συγκινήσεων, ἀλλὰ στὴ μορφή τῶν συγκινήσεων πού δὲ συμπίπτουν μὲ τίς συγκινήσεις τοῦ προσώπου πού παριστάνεται. Στὸ ἀντικρυσμα τῆς θλίψης, ὁ θεατῆς μπορεῖ νὰ νιώσει χαρὰ: στῆς λυσσασμένης παραφορᾶς, ἀηδία.

Φυσικὰ, ἡ ἐντύπωση τῆς ἀποξένωσης δὲν προϋποθέτει ἀφύσικο παίξιμο. Γιὰ κανένα λόγο δὲν πρέπει νὰ σκεφτεῖ κανένας πὼς πρόκειται γιὰ τὸ συνηθισμένο στυλιζάρισμα. Ἀντίθετα, ἡ ἐφαρ-

μογή της αποξένωσης εξαρτάται από την ελαφράδα και τη φυσικότητα της απόδοσης. Μόνο που ο ήθοποιος, προκειμένου να ελέγξει την αλήθεια της απόδοσής του (απαραίτητη λειτουργία, που δημιουργήσει μεγάλες δυσκολίες στο σύστημα του Στανισλάβσκι) δεν είναι αναγκασμένος να καταφύγει αποκλειστικά στη "φυσική του αισθαντικότητα". Μπορεί σε κάθε στιγμή να κάνει τον παραλληλισμό με την πραγματικότητα: δηλαδή μιλάει έτσι ένας όργισμένος άνθρωπος; κάθετα μ' αυτό τον τρόπο κάποιος που υπέστη ένα πλήγμα; κ.τ.λ. κ' είναι σε θέση να διορθώνει στο δρόμο το παίξιμό του. Παίζει κατά τέτοιο τρόπο ώστε το Κοινό μπορεί να κρίνει σε κάθε στιγμή το παίξιμό του.

Γιατί ο κινέζος καλλιτέχνης δε βρίσκεται σε ύπνοβασία. Μπορεί να διακοπεί οποια στιγμή να 'ναι. Δε βγαίνει από το πετσί του ρόλου του, δε βγαίνει από την κατάσταση, δε ζη τη "μουσική μέθη της δημιουργίας". Μπαίνοντας στη σκηνή φέρνει έτοιμη και τη μορφή που θα μās παρουσιάσει. Σε μια σκηνή θανάτου του ήθοποιού Μεί - Λάν - Φάγκ ένας θεατής πλάι μου έβγαλε ένα δυνατό επιφώνημα κατάπληξης για μια κίνηση του καλλιτέχνη. Μερικοί θεατές πιδό μπρός από μās γύρισαν ένοχλημένοι και πρόφεραν έντονα: σσστ! Φέρθηκαν σά να παρακολουθοῦσαν εύρωπαίκή παράσταση. 'Η έντύπωση της αποξένωσης είχε αποτύχει. Είναι δύσκολο να εξοικειωθείς με το κινέζικο θέατρο. 'Η απόδοση των ανθρώπινων παθών φαίνεται σχηματική, ή αντίληψη της κοινωνίας άκαμπτη και σφαλερή, τίποτα δε μοιάζει απ' την πρώτη στιγμή χρησιμοποίησιμο για ένα επαναστατικό και ρεαλιστικό θέατρο απ' αυτή τη μεγάλη τέχνη. Τα αίτια, οι σκοποί της έντύπωσης της αποξένωσης μās γίνονται ὑποπτα και ξένα...

Βρισκόμαστε μπρός στην καλλιτεχνική έκφραση μιās πρωτόγονης τεχνικής, ενός πανάρχαιου σκαλοπατιού της έπιστήμης. 'Ο κινέζος καλλιτέχνης παίρνει την έντύπωση της αποξένωσης από το τεκμήριο της μαγείας... 'Ο άνθρωπος που παρατήρησε με κατάπληξη για πρώτη φορά μια λάμπα κρεμασμένη σ' ένα σκονι νά αιώρεται και δεν το βρήκε αυτόνόητο αλλά

εξαιρετικά αλλόκοτο ότι κινότανε έτσι κι όχι αλλιώς⁽¹¹⁾, πλησίασε με τη διαπίστωση αυτή στην κατανόηση του φαινομένου και μ' αυτό τον τρόπο στην κατάκτησή του. 'Ας μη ξεφανίσουν πώς ή στάση αυτή ταιριάζει στην έπιστήμη κι όχι στην τέχνη. Γιατί να μὴν προσπαθήσει κ' η τέχνη, φυσικά με τα δικά της μέσα, να ὑπηρετήσει τη μεγάλη κοινωνική αποστολή που είναι η κατάκτηση της ζωής;

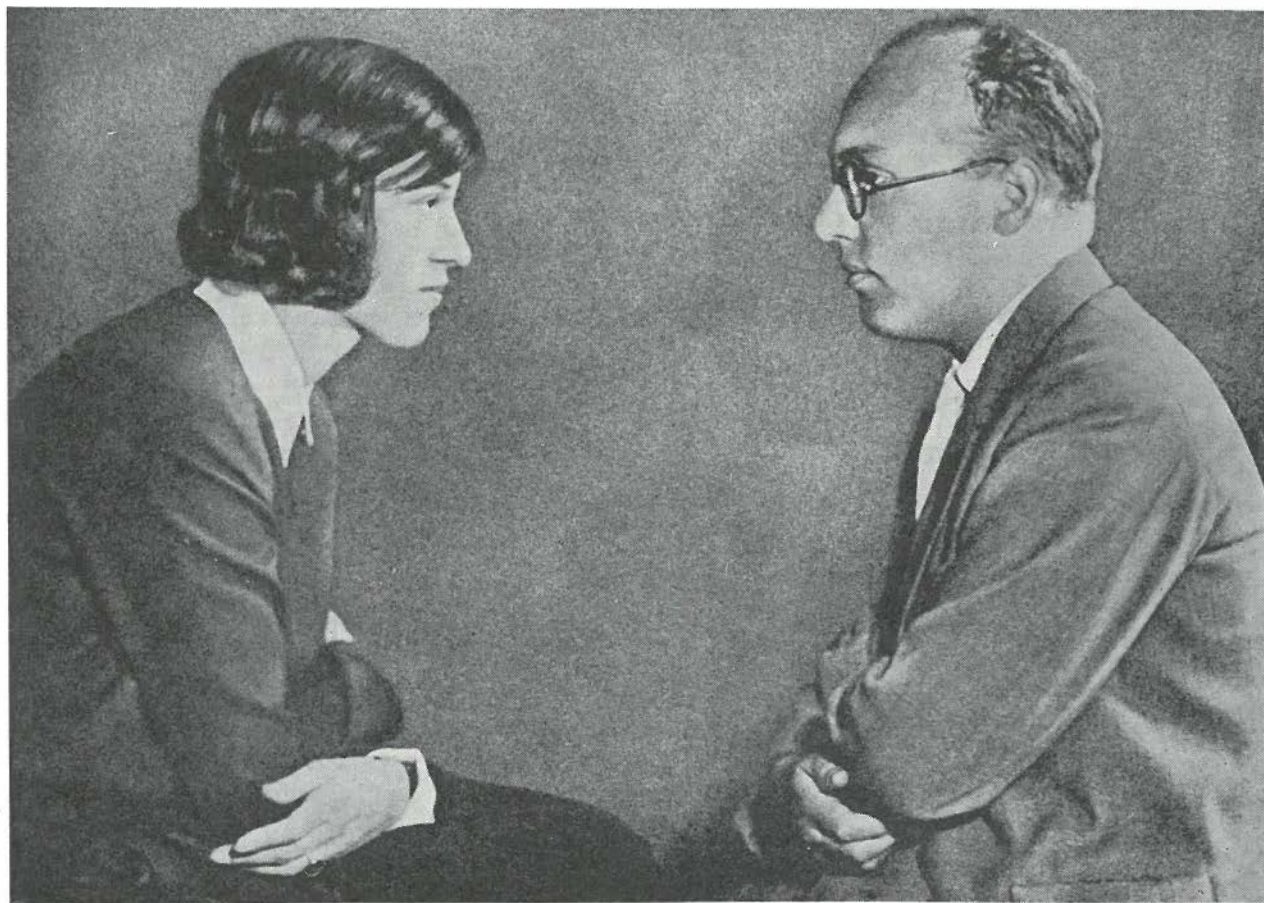
Πραγματικά, μόνον εκείνοι μπορούν να μελετήσουν με ωφέλεια μια τεχνική, σάν την έντύπωση της αποξένωσης, που χρειάζονται μια τέτοια τεχνική για έντελώς όρισμένους κοινωνικούς σκοπούς.

'Η παραγωγή της αποξένωσης στο γερμανικό θέατρο δεν πραγματοποιήθηκε μόνο με τον ήθοποιό, αλλά και με τη μουσική (χορός, songs) και τη σκηνογραφία (έπιγραφές, κινηματογράφος κ.λ.π.). 'Επιδίωκε κυρίως την ιστοριοποίηση των γεγονότων που παριστάνονται. Κι ο Μπρέχτ έξηγει τί έννοει με την ιστοριοποίηση: "Το άστικό θέατρο πραγματεύεται τον άνθρωπο σάν αιώσιο, άμετάβλητο μέσα σ' όλες τις εποχές και κάτω απ' όλα τα χρώματα. Μεταβάλλονται μερικές συνθήκες, αλλάζει το περιβάλλον, αλλά' ο άνθρωπος μένει αναλλοίωτος. 'Η ιστορία ισχύει μόνο για το περιβάλλον, ποτέ για τον άνθρωπο. 'Η ανάλυση του περιβάλλοντος στις σχέσεις των ανθρώπων μεταξύ τους πηγάζει από έναν έντελώς καινούριο τρόπο σκέψης, τον ιστορικό... Με την παράθεση νέων καλλιτεχνικών αρχών και την επεξεργασία νέων μεθόδων απόδοσης πρέπει να ξεκινάμε από τα επιτακτικά καθήκοντα μιās μεταβατικής εποχής. 'Αναφαίνεται τότε δυνατότητα και αναγκαιότητα νέας διαμόρφωσης της κοινωνίας. 'Ολα όσα συμβαίνουν ανάμεσα στους ανθρώπους ελέγχονται, όλα πρέπει ν' αντικρυστούν απ' την κοινωνική άποψη.

"Ένα καινούριο θέατρο, μαζί μ' άλλα στοιχεία για κοινωνική

(11) 'Έννοει το Γαλιλαίο που πρόσεξε την αιώρηση του πολυέλαιου στον καθεδρικό ναό της Πίζας.

'Η Λόττε Λένια, πρωταγωνίστρια του "Μαχακόνυ", με το συνθέτη Κουρτ Βάιλ, που ένορχήστρωσε τα τραγούδια του Μπρέχτ



κριτική και ιστορική αναφορά για τις μεταβολές που έγιναν, θα χρειαστεί την εντύπωση της αποξένωσης. Τό να δείχνεις είναι περισσότερο από το να είσαι. Ο Ρ.Σ. παίζει στον "Κύκλο με την κιμωλία" το στρατιωτικό που 'ναι άρραβωνιασμένος με την κοπέλα. Με το μεγάλο ταμπραμέντο της μεγάλης του καρδιάς θα μπορούσε να "συναρπάσει" το Κοινό του, εδώ όμως ήταν υποχρεωμένος να εγκαταλείψει τη συναρπαστική του τέχνη και να παρουσιάσει μόνο ένα δυσκίνητο άνθρωπο που πρέπει να κάνει πρόταση γάμου, αλλά πρέπει να περιμένει δυο τρία χρόνια, μέσα σε λίγα λεπτά. Πόσο δύσκολο στάθηκε στην εργασία της προετοιμασίας του έργου αυτό το "μόνο"! Για τον θαυμάσιο αυτό ήθοποιό ήταν πολύ εύκολο να παραστήσει ένα διστακτικό άνθρωπο. 'Αλλ' έπρεπε τώρα πια να διστάσει και σαν ήθοποιός, να υποδηλώσει επιφυλάξεις, να κριτικάρει τον ερωτευμένο και να τον παραδώσει στην κριτική. Στο τέλος έπλεσε μια θαυμαστή μορφή. Βέβαια, όταν στέκομαι στα παρασκήνια και τον κοιτάζω, προσέχω πόσο του στοιχίζει αυτή η συγκράτηση, που δίνει τόσα πολλά στο Κοινό του.

Αυτές είναι, συνοπτικά, οι απόψεις του Μπρέχτ για το καινούριο θέατρο. "Όπως είπαμε, ο όρος δεν είναι δικός του, ανήκει στον Άλφονς Πακέ, ήταν υπότιτλος στο έργο του "Σημειώσεις". Ο "Άλφρεντ Ντέμπλιν κατάρταξε το έργο αυτό "...σ' ένα γόνιμο πεδίο που βρίσκεται ανάμεσα στο διήγημα και το δράμα... Τα έργα με πολιτική θέση τείνουν προς το δραματικό μυθιστόρημα και η έμπνευση του συγγραφέα τους έχει περισσότερο έπικο, παρά λυρικό χαρακτήρα... Θέλω να πιστεύω πως αυτό το ενδιαμέσο πεδίο είναι πολύ γόνιμο, και θ' αναζητηθεί από κείνους που 'χουν κάτι να πουν ή κάτι να παραστήσουν, και που δεν τους ικανοποιεί πια η πετρωμένη μορφή του σημερινού δράματος".

Κι αργότερα, στα 1929, ο ίδιος ο Ντέμπλιν έγραψε στη μελέτη του "Η δομή του έπικου έργου": "Θεωρώ την απελευθέρωση του έπικου έργου από το βιβλίο, δύσκολη αλλά χρήσιμη, προσπάθειαν σ' ότι αφορά στη γλώσσα. Το βιβλίο είν' ο θάνατος της αληθινής γλώσσας. Το έπικο ποιητή που γράφει μόνο, του ξεφεύγουν οι σπουδαιότερες μορφοποιητικές δυνάμεις της γλώσσας. Από καιρό βροντοφωνάζω το σύνθημα: Μακριά από το βιβλίο. Δε βλέπω όμως κανένα φανερό δρόμο για το σημερινό έπικο ποιητή, εκτός από το δρόμο που οδηγεί σε μια νέα σκηνή".

Με λεπτή ειρωνία και δύσκολα συγκρατημένη πικρία καθορίζει ο Πισκάτορ στο βιβλίο του "Το πολιτικό θέατρο" απ' όπου δανειστήκαμε και τ' αποσπάσματα της μελέτης του Ντέμπλιν, μιάς και τα βιβλία του είναι πια δισευρέτα, το ποσοστό συμμετοχής και τις ιδέες του για την ανάπτυξη του έπικου θεάτρου.

"Είχα τη δυνατότητα ν' αναπτύξω ένα είδος σκηνοθεσίας (12) που χρόνια μετά ανακηρύχτηκε έπικο θέατρο από άλλους". Κατά λέξη γράφει: "από άλλη πλευρά". Κι αυτή η άλλη πλευρά ήταν ο παλιός του συνεργάτης Μπρέχτ που, πραγματικά, δεν βρήκε λίγα λόγια για ν' αποδώσει φόρο τιμής στον πρωτεργάτη του θεάτρου που ευαγγελιζότανε τώρα ο ίδιος σαν το καινούριο θέατρο. "Τι είναι το έπικο θέατρο; — γράφει ο Πισκάτορ. "Η διερεύνηση της δράσης κ' η διευκρίνιση του βάθους του, δηλαδή μια συνέχιση του έργου πέρ' απ' το δραματικό πλαίσιο. Από το θεαματικό έργο γεννήθηκε το διδακτικό έργο... διαπίστωσα πόσες αφάνταστες δυνατότητες μάς παρέχει το θέατρο, όταν έχουμε το θάρρος να πλατύνουμε τις έκφραστικές του φόρμες".

"Η σχέση έπους και δράματος κ' η εξέταση των διαφορών τους δεν είναι καινούρια. Πρώτος ο Αίσχυλος ανακίνησε το ζήτημα της συγγένειας των δυο ειδών, με κίνητη τη δήλωσή του που μάς περιέσσωσε ο πολύτιμος Αθήναιος "...ός τας αυτού τραγωδίας τεμάχια είναι έλεγες των Όμηρου μεγάλων δέλτων". Κι ο Πλάτων μετά, στην Πολιτεία του, θεωρεί τον Όμηρο, αν και ποιητή μόνο επών, πρώτο τραγικό ποιητή (13). Κι αυτό καθώς μάς λέει ο τόσο πρόωρα χαμένος για την ελληνική διανοήση μεγάλος φιλόλογος Συκουτρίης, ήταν κοινή πίστη στην αρχαιότητα. 'Αλλά κι ο Αριστοτέλης, που χαράζει με τόση λογική σαφήνεια τα όρια έπους και δράματος μάς λέει στην Ποιητική του ότι ο Όμηρος έκανε μιμήσεις δραματικές (14). Παρακάτω

(12) Έννοει στο έργο του Πακέ "Σημειώσεις".

(13) "...Όμηρον ποιητικώτατον είναι και πρώτον τραγωδιοποιών".

(14) "...Όμηρος ην μόνος γάρ ονκ' ότι εὖ ἀλλὰ ὅτι καὶ μιμήσεις δραματικές ἐποίησεν...".

ο Σταγειρίτης φιλόσοφος παραβάλλει τα δυο είδη και σημειώνει ότι το έπος έχει κοινό γνώρισμα με την Τραγωδία πως μιμούνται και τα δυο σπουδαία, και ταυτόχρονα είναι έμμετρα μετά λόγου. Παρατηρεί ακόμα πως τα έπεισδία στα δράματα είναι σύντομα, ενώ στο έπος μηκύνονται. Κι ακόμα πιστεύει πως στη διηγηματική, δηλαδή τη χωρίς πράξη μιμική, οι μύθοι πρέπει να 'ναι δραματικοί καθώς στην Τραγωδία, και γύρω από μια όλόκληρη πράξη, με αρχή, μέση και τέλος. Λέει σ' ένα άλλο κεφάλαιο, πως στο έπος παριστάνεται εύκολότερα από την Τραγωδία το άπιθανο, γιατί δεν βλέπουμε τους πράττοντας. Βέβαια, ο Αριστοτέλης, με την προκρούστεια λογική του δεν μπορούσε να μάς δώσει τίποτ' άλλο εκτός από μερικά έξωτερικά γνωρίσματα συγγένειας των δυο ειδών. "Κατεχότανε από την επιθυμία να περιορίσει τα πάντα μέσα στα πλαίσια της λογικής του" γράφει ο Georges Méautis για τον Αριστοτέλη στο βιβλίο του "Ο Αίσχυλος και οι τριλογίες του".

Και προσθέτει πως η βασική παρανόηση του Αριστοτέλη όφειλεται στο ότι δεν κατάλαβε πως η Τραγωδία είναι πάνω απ' όλα υπόθεση θρησκευτική, βασισμένη σ' ένα σύνολο θρύλων ριζωμένων στη γή, που στηρίζονται σε απόλυτα καθορισμένες λατρευτικές παραδόσεις. Αυτό ασφαλώς είναι το μεγάλο μειονέκτημα του Σταγειρίτη φιλόσοφου, και όχι η κατηγορία των σοβιετικών επικριτών του, πως, όντας ο ίδιος ιδιοκτήτης δούλων, αντιπροσώπευε τις αρχές και τις απόψεις μιάς κοινωνίας που βασιζότανε στη δουλεία. Και πως η φιλοσοφία του κοινωνικού αυτού συστήματος αντικατοπτρίζεται και στο αρχαίο ελληνικό Δράμα. Το δίδαγμα, λένε, που προκύπτει από την αρχαία ελληνική Τραγωδία είναι πως μάταια ο άνθρωπος αγωνίζεται εναντίων των θείων νόμων, μιάς και η μοίρα του είναι προκαθορισμένη. Ο άνθρωπος, συνεπώς, δεν μπορεί να καλυτερέψει τις συνθήκες της ζωής του. Κι αν γεννήθηκε δούλος, τέτοιος και θα παραμείνει. Κι ακόμα πιστεύουν οι σοβιετικοί φιλόλογοι πως η Τραγωδία διέλυε κάθε σκέψη επικίνδυνη για το καθεστώς, κι άφηνε τους θεατές ικανοποιημένους με τις βουλές των Θεών.

Οι σχέσεις έπους και δράματος βασανίσανε πολύ τον Γκαίτε και τον Σίλλερ. Κάθε τόσο το θέμα ξαναγυρίζει στις ένδιαφαιρουσες επιστολές που ανταλλάζανε οι δυο τιτάνες του Γερμανικού πνεύματος ανάμεσα στα χρόνια 1794 - 1805. "Ένα κύριο χαρακτηριστικό του έπικου ποιήματος — γράφει ο Γκαίτε στον Σίλλερ στις 19 Απρίλη του 1797 — είναι τα επιβραδυντικά στοιχεία. Δε θα πρεπε όμως να 'ναι πραγματικά εμπόδια, που ανήκουν προπάντων στο δράμα". Στην απάντησή του ο ποιητής των "Ληστών" διευκρινίζει: "Απ' όσα λέτε καταλαβαίνω σαφώς πως η αυτονομία των μερών του έπικου ποιήματος είναι το κύριο χαρακτηριστικό του. Η γυμνή αλήθεια που βγαίνει από τα βάθη της ανθρώπινης ψυχής είναι ο σκοπός του έπικου ποιητή... Αντίθετα, ο τραγικός ποιητής μάς ύφαρπάζει την ελευθερία του θυμικού, αποσπώντας την ενεργητικότητά μας προς μια μοναδική κατεύθυνση". Σ' ένα άλλο γράμμα του ο Γκαίτε αναζητεί το νόμο της επιβράδυνσης και βρίσκει πως μπορεί κανένας να γνωρίζει το τέλος ενός καλού ποιήματος, πρέπει να το γνωρίζει, και το ενδιαφέρον συγκεντρώνεται μόνο στο πως. "Έτσι η περιέργεια μένει άμετοχη σ' ένα τέτοιο έργο και ο σκοπός ενός τέτοιου έργου έγκειται στην κίνησή του. Αργότερα, στα 1798, ο Σίλλερ γράφει στον Γκαίτε: "...η Τραγωδία πραγματεύεται μεμονωμένες εξαιρετικές στιγμές της ανθρωπότητας, ενώ αντίθετα το έπος πραγματεύεται το όλον, που εξακολουθεί να υφίσταται ήρεμα και καρτερικά, γι' αυτό και ανταποκρίνεται σε κάθε θυμική κατάσταση του ανθρώπου".

Ο Γκαίτε έδωσε τον όρισμό του έπους και του δράματος λέγοντας πως το πρώτο είναι διαγεγραμμένη δράση, το δεύτερο διαγεγραμμένο πάθος. Το έπικο ποίημα μάς παρουσιάζει τον άνθρωπο που αγωνίζεται έξω και πέρα από τον εαυτό του, μάχες, περιπλανήσεις, έγχερήματα όλων των ειδών που απαιτούν πλάτος. Η Τραγωδία μάς παρουσιάζει τον άνθρωπο με τον εαυτό του κ' οι πράξεις της γνήσιας Τραγωδίας έχουν ανάγκη πολύ μικρού χώρου.

"Ένας θαυμάσιος γερμανός συγγραφέας του περασμένου αιώνα, ο Γκούσταβ Φράνταγκ, γνωστός κι από το έξοχο σατιρικό θεατρικό του έργο "Δημοσιογράφοι", κρίνοντας τον Αριστοτέλη και τις θεωρίες του στο δοκίμιό του "Η τεχνική του δράματος", λέει πως σκοπός του δράματος είναι να μεταδώσει ένα αίσθημα ασφαλείας σαν χαλάφωμα όχι "δι' έλέου και φόβου", αλλ' από τον έλεο και το φόβο. Κι όχι μόνο τούτη η άποψη, αλλά γενικά προσεχτική ανάγνωση του δοκίμιου του Φράνταγκ μάς πείθει πως ο Μπρέχτ τό 'χε υπ' όψη του όταν "συνέλαβε" τις θεατρικές του θεωρίες.



Μια χαρακτηριστική φωτογραφία του Μπέρτολτ Μπρέχτ, κλεισμένου σε ώρα δουλειάς στο γραφείο του, στο Βερολίνο

Σ' ένα άρθρο γραμμένο ειδικά για τὸ βιβλίο πὸν ἐξέδωσαν τὸ 1949 ὁ Τόμπυ Κόουλ κ' ἡ "Ἐλεν Τσίνου, με γνώμες καὶ θεωρίες γύρω ἀπὸ τὸ θέατρο ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς σήμερα, ὁ "Ἐρβιν Πισκάτορ ξεκαθαρίζει τὶς ἀπόψεις του σχετικὰ με τὸ ἐπικὸ θέατρο καὶ καθορίζει τὶς διαφορὲς του με τὴ θεωρία τοῦ Μπρέχτ.

Ἀφοῦ χτυπάει καὶ αὐτός — καὶ με τὸ δίκιο του — τοὺς ἀπαίσιους νατουραλισμοὺς τοῦ Στανισλάβσκι, διαπιστώνει, συμπύκνοντας ἀπόλυτα με τὸν Μπρέχτ, πόσο ἀντικαλλιτεχνικὸς καὶ ἀντιθεατρικὸς εἶναι ὁ περίφημος "Τέταρτος τοῖχος", κ' ἡ φιλοσοφία τοῦ "ὡς ἂν" (15) πὸν σὲ κάνει νὰ ξεχνᾷς τὸ Κοινὸ, ἀντὶ νὰ τὸ "χεις πάντα μπροστὰ σου καὶ πάντα κατὰ νοῦν! Δέχεται πὼς ὑπάρχει ἀντικειμενικὴ κ' ὑποκειμενικὴ παρουσίαση ἐνὸς χαρακτήρα στὸ θέατρο, ἀρνείται ὅμως πὼς ἡ τεχνικὴ τοῦ Μπρέχτ "... πὸν ἀποκαλεῖ ἀποξένωση, ἔχει καμιά σχέση με ἀντικειμενικὸ παίξιμο, πὸν βγῆκε μέσα ἀπ' τὸ πείραμα. Καὶ τὸ πείραμα δὲν ἔγινε γιὰ νὰ διακηρυχθεῖ πὼς πραγματοποιήθηκε μιὰ ἐπανάσταση στὴ διονυσιακὴ τέχνη καὶ δημιουργοῦσε ἕνα καινούριο θέατρο. Οὕτε ἦταν ἐξπρεσσιονισμός — γιατί δὲν ἦταν φορμαλιστικὸ θέατρο".

Αὐτὸ ἦταν τὸ πάρθειο βέλος πὸν ἔριξε ὁ Πισκάτορ ἐναντίον τοῦ παλιοῦ συνεργάτη του, ἡ μομφὴ πὸν τοῦ ἀπέδιδαν προπάντων οἱ σοβιετικοί, (καὶ μὴν ξεχνᾷμε πὼς ὁ Πισκάτορ ἦταν ὁργανωμένος καὶ πάντα εὐθυγραμμισμένος κομμουνιστής), ὁ φορμαλισμός. Μιὰ φορὰ, ὅταν ἀπὸ τὰ ἴδια βόρεια πλάτη ἐκτοξεύτηκε ἡ κατηγορία τοῦ φορμαλισμοῦ ἐναντίον τοῦ Πισκάτορ, ὁ ζωγράφος τοῦ αἰῶνα ἀπάντησε εἰρωνικά: "Εἶμαι κ' ἐγὼ κατὰ τῶν φορμαλιστῶν. Ἀλλὰ δὲν εἶναι οἱ ἴδιοι"!.

Συμφωνεῖ με τὸν Μπρέχτ ὁ Πισκάτορ στὸ αἷτημά του "νὰ ξετυλίγεται μπρὸς στὰ μάτια τῶν θεατῶν ἡ δράση, ἀντὶ νὰ τοὺς περιπλέκει με τὸ μέσο τῆς συμπάθειας". Ἀλλὰ διατείνεται πὼς οἰκοδόμησε τὴν "ἀποξένωση" του βασισμένος στὰ ἀνατολικά

(15) Ἡ Φιλοσοφία τοῦ "ὡς ἂν" εἶναι σύστημα φιλοσοφικὸ πὸν ἰδρύθηκε ἀπὸ τὸ γερμανὸ φιλόσοφο καὶ καθηγητὴ τοῦ Πανεπιστήμιου Χὰνς Βάιχγκερ (1852 - 1933). Δίδασκε πὼς ἡ ἀνθρώπινη διάνοια δὲν μπορεῖ νὰ κατανοήσῃ τὰ ὄντα καὶ τὰ γεγονότα, καὶ κάθε γνώση προέρχεται ἀπὸ πλάσματα ἢ πλασματικὲς ὑποθέσεις (fiktionen), πὸν δημιουργοῦνται γιὰ πρακτικὸς σκοποὺς. Σύμφωνα μ' αὐτές, τὰ πράγματα φαίνονται πὼς ἔχουν ιδιότητες πὸν δὲν ἔχουν στὴν πραγματικότητα. Ὁ Βάιχγκερ ἦταν καντιανὸς κ' εἶχε ἰδρύσει τὴν Καντιανὴν ἐταιρεία. Ἐγραψε καὶ "Καντιανὲς Μελέτες".

κλασσικὰ θεάτρα καὶ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ρομαντικοποίησε τὴν ἰδέα. Δέχεται πὼς ἡ "ἀποξένωση" πρέπει νὰ μᾶς παρακινεῖ νὰ κάνουμε χρῆση τῆς νοημοσύνης μας καὶ νὰ μᾶς φέρνει πιὸ κοντὰ στὰ γεγονότα. Ἀλλὰ θὰ 'θελε νὰ μπορεῖ νὰ πιάσῃ ὁλόκληρο τὸν ἄνθρωπο. Νὰ χωρίσει τὴ νοημοσύνη ἀπὸ τὸ αἶσθημα μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ μπορεῖ μετὰ νὰ τὰ ἐνώσει στὸ ἴδιο ἐπίπεδο. Τὸ Κοινὸ, λέει ὁ Πισκάτορ, ἔχει ἀνάγκη αὐτοῦ πὸν ἀποκλήθηκε "νέα ἀντικειμενικότητα". Κι ἀναφέρει τὸν Σοπενάουερ πὸν περιγράφει ἔτσι τὴν ἀντικειμενικότητα: "Κανένας δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ κοιτάξῃ τ' ὁμοίωμά του στὸν καθρέφτη με τὸ βλέμμα τῆς ἀποξένωσης, πὸν 'ναι πρωταρχικὴ ἀπαιτήση ἀντικειμενικότητας. Ἡ ἀληθινὴ ἀντικειμενικὴ ματιά εἶναι, σὲ τελευταία ἀνάλυση, δυνατὴ μόνον μέσα ἀπὸ τὸν ἠθικὸ ἐγωισμό ἐνὸς βαθιὰ κατανοημένου "μὴ — ἐγὼ", πὸν τῆς ἐπιτρέπει νὰ βλέπει ὅλες τὶς ἀτέλειες, χωρὶς ἐπιφυλάξεις, νὰ βλέπει τὴν εἰκόνα ὅπως εἶναι πραγματικὰ πιστὴ καὶ ἀληθινὴ". Στὸ τέλος τοῦ ἀρθροῦ του ὁ Πισκάτορ διαπιστώνει με ἱκανοποίηση πὼς ἡθοιοποιοὶ πὸν μπορεῖ νὰ τοὺς ἀποκαλέσει μεγάλους καὶ πὸν παίζουν ἀπὸ ἐνστικτο ἐπικὸ θέατρο ὅπως ὁ Λῶρενς Ὁλίβιερ, ὁ Ζᾶν-Λουὶ Μπαρρώ καὶ ὁ Λουὶ Ζουβέ. εἶναι ταυτόχρονα καὶ σκηνοθέτες, ὅπως ἦταν ὁ Μολιέρος καὶ ὁ Σαίξπηρ. "ΠΑίζουν με τὴ γνώση πὼς ἡ ζωὴ εἶναι σπουδαιότερη ἀπὸ τὸ ἔργο, ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμή καταλαβαίνει πὼς νιώθουν ὅτι, στὴ συγκεκριμένη στιγμή, δὲν ὑπάρχει ἀξιοπρεπέστερο παράδειγμα ζωῆς, ἀπ' αὐτὸ τὸ ἰδιαιτέρου κομμάτι ζωῆς, σ' αὐτὸ τὸ ἰδιαιτέρου ἔργο. Εἶναι τὸ πεπερασμένο τοῦ θεάτρου μπρὸς τὴν ἀπέραντη ζωὴ".

Ὁ Πισκάτορ δὲν εἶναι ὁ μόνος ἀπὸ τοὺς ἐπικριτὲς τοῦ Μπρέχτ πὸν τοῦ ἐπιρρίπτει ἀπόλυτο προβάδισμα νοτισιοκρατίας ἐναντὶ τῆς ἀπόλυτης θυμοκρατίας τοῦ παλιοῦ θεάτρου τοῦ πάθους. Ἡ ἐπικὴ θεωρία τοῦ Μπρέχτ δὲν κάνει διάκριση ἀνάμεσα στὴ θυμικὴ σκέψη καὶ τὴ λογικὴ σκέψη, ἀλλὰ διαχωρίζει ἀποκλειστικὰ τὶς σαφεῖς ἀπὸ τὶς ἀσαφεῖς σκέψεις. Σὲ ἀπόλυτη ἀντίθεση με τὴ βαγνερικὴ συγχώνευση τῶν τεχνῶν στὸ θέατρο, ἡ ἐπικὴ ἀντίληψη ἐπιβάλλει τὴ διάσπαση, τὸν ἀφεταιρισμὸ τῶν στοιχείων. Καὶ πάλι, ἀντίθετα ἀπὸ τὸ παραδοσιακὸ θέατρο, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ μιὰ τέχνη κ' οἱ ἄλλες ἀκολουθοῦν ὑπηρετικὲς σὲ δεύτερο καὶ τρίτο πλάνο, στὸ ἐπικὸ θέατρο οἱ τέχνες ὅλες, Λόγος, Μουσικὴ, Χορὸς, Τραγούδι, Ζωγραφικὴ, Ἀρχιτεκτονικὴ, συμβαδίζουν στὸ ἴδιο ἐπίπεδο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

Στὸ ἄλλο τεῦχος: Τὸ Ε' μέρος τῆς βιογραφίας τοῦ Μπρέχτ

στη ζωή! Καθήκοντα! Είχες υποχρέωση απέναντι στη νεκρή να κάτσεις να παρακολουθήσεις το ραδιόφωνο, για ν' ακούσεις το μετεωρολογικό δελτίο! Τώρα; Πώς να κάνουμε κηδεία; πώς να οργανώσουμε τελετή ένταφιασμού χωρίς προγνωστικά για τόν καιρό! Χωρίς να ξέρουμε τί καιρό θα κάνει, ότι δε θα πιάνει καμιά γελόια βροχή στὸ νεκροταφείο, νὰ γίνουμε ρεζίλι σ' ὅλους! Καὶ πὼς θὰ τὸ πῶ στὸν Μαίτρ, ὅτι δὲν ἀκούσαμε δελτίο καιροῦ; "Α, μὰ τί δυστυχισμένη πού 'μαι ἐγώ, τί δυστυχισμένη, τί δυστυ — τὴν καρέκλα — σβήνω... (Ἀπόπειρα τῶν δύο γυναικῶν ν' ἀποσπάσουν τὴν καρέκλα ἀπὸ τῆς Μαίρης ἀποκρούεται μὲ ἀγανάκτηση).

ΜΑΙΡΗ (Ἀγανακτημένη καὶ γιὰ λογαριασμό τῆς Μαρίας): "Ακου δῶ Ἑλένη μου! Ἐδῶ εἴμαστε πονεμένες γυναῖκες. Θὰ χρειαστοῦν καρέκλες! Ἐμεῖς ἀποκλείεται νὰ τὰ σκεφτόμαστε αὐτὰ τώρα! Μιὰ καὶ προσφέρθηκες νὰ βοηθήσεις, ἄντε φέρε τις καρέκλες τουλάχιστον... (Ἡ Ἑλένη κ' ἡ Χρυσάνθη, ἀμίλητες, βγαίνουν ὀρμητικά).

ΜΑΡΙΑ: Οὔτε καρέκλες!... Ἀκόμα δὲ βάλατε οὔτε τις καρέκλες! Κι ὅπου νὰ 'ναι φτάνουν οἱ καλεσμένοι... Φτάνει ὁ Μαίτρ! "Ω!...

ΜΑΙΡΗ (Ἐξαντλημένη): Αὐτὸ τό 'γες ἀναλάβει ἐσύ, Μαρία μου... (Ἡ Μαρία ἀποστομώνεται): Ἐλα καλὴ μου, κάτσε καὶ σύ... (Μοιράζονται τὸ κάθισμα. Σὲ βαθεῖα συλλογῇ).

ΜΑΡΙΑ: Τί θὰ κάνουμε;

ΜΑΙΡΗ: Τί νὰ κάνουμε; (Παύση).

ΜΑΡΙΑ (Ἀπροσδόκητα — θεία φώτιση): Τὸ Ἀστεροσκοπεῖο... νὰ τηλεφωνήσουμε στὸ Ἀστεροσκοπεῖο... (Ἐχει σηκωθεί ὀρθία, μαγεμένη).

ΜΑΙΡΗ: ιιιιιιιιιιιι! Αὐτὸ εἶναι! Αὐτὸ εἶναι... (Σὰ νὰ τῆς ἀπονέμει παράσημο): Μαρία, μᾶς ἔσωσες!

ΜΑΡΙΑ (Ἡρεμὸς θρίαμβος): ...κ' ἔτσι, ὅταν ἐξασφαλίσουμε τὸν καιρό, θὰ μπορούμε νὰ ρυθμίσουμε ἀναλόγως τὴν κηδεία.

ΜΑΙΡΗ (Μητρικὸ μάλωμα γιὰ τὴν ἀστοχὴ λέξη): τὴν "τελετή"!...

ΜΑΡΙΑ: Τὴν τελετή... (Μπαίνουν Ἑλένη καὶ Χρυσάνθη μὲ καρέκλες. Ἡ Χρυσάνθη τίς κουβαλεῖ μέχρι τὴν πόρτα. Μετὰ ἡ Ἑλένη τίς τοποθετεῖ κανονικά. Σὲ κάθε καρέκλα κρεμαίει καὶ ἀπὸ μιὰ βεντάλια).

ΜΑΙΡΗ (Συνεχίζει): Καὶ κυρίως τὸ φέρετρο.

ΕΛΕΝΗ: Κ υ ρ ί ω ς τὸ φέρετρο: ἀνοιχτὸ ἢ κλειστὸ...

ΜΑΡΙΑ: Αὐτὸ θὰ τὸ κανονίσει ὁ Μαίτρ! Γιατὶ προσλάβαμε Μαίτρ. Ἦταν καὶ ἐπιθυμία τῆς μακαρίτισσας, βέβαια. Θὰ προτιμοῦσε νὰ μείνει αἰωνίως ἄταφη, ἔλεγε, παρὰ νὰ τὴν θάψουν δίχως Μαίτρ... (Μπαίνει ἡ "Ὀλγα. Πολὺ "τοῦ κόσμου". Σκηρὴ βουβή: Χειραφίες ὁδύνης, βουβά καθὼς τὸ καλεῖ ἡ περίστασις. Κάθε χειραφία συνοδεύεται κι ἀπὸ φιλή. Μόλις τελειώσει, ἡ βουβαμάρα σπάει ἀτόμα).

ΟΛΓΑ: Ὁ Μαίτρ; Ποῦ εἶναι ὁ Μαίτρ;

ΜΑΙΡΗ (Δάκρυα): "Αχ τὸ μάθατε κιόλας, "Ὀλγα μου...

ΕΛΕΝΗ: Τὸ ἀνακοίνωσα ἐγώ, σὲ ὅλους τοὺς συγγενεῖς, πὼς θὰ 'χουμε καὶ Μαίτρ.

ΟΛΓΑ: Ἡ ἀνακοίνωσις ἦταν περιττή. Ἡ παρουσία ἐνὸς Maitre de cèrèmonie εἶναι αὐτονομητὴ σὲ κάθε κηδεῖα τῆς οἰκογενείας μας... (Σαφνικά): Τὸν καιρό! Τὸ μετεωρολογικὸ δελτίο!

ΜΑΡΙΑ (Λάδι στὴ φωτιά πάλι. Δείχοντας τῇ Μαίρῃ): Πές της τα!

ΟΛΓΑ: Δυστυχισμένες! Τί κάνατε!

ΜΑΡΙΑ: Κ' ἔχει καὶ συννεφιά!

ΟΛΓΑ: Συννεφιά! Τὸ μαίτρ γρήγορα, δὲ μένω οὔτε στιγμή σ' αὐτὸ τὸ σπίτι! Συννεφιά!...

ΜΑΙΡΗ: Μὴν κάνεις ἔτσι "Ὀλγα μου, θὰ τηλεφωνήσουμε στὸ Ἀστεροσκοπεῖο.

ΟΛΓΑ (Σαστεριά): "Α... Κι ὁ Μαίτρ;

ΕΛΕΝΗ: Τὸν περιμένουμε ἀπὸ στιγμή σὲ στιγμή.

ΟΛΓΑ: Καὶ τὸ πρόγραμμα, τὰ ἄνθη, οἱ θέσεις... Τὰ ἀναψυκτικά, ὁ μπουφές;

ΕΛΕΝΗ: Τὸ φέρετρο, δὲ λές... ἀνοιχτὸ ἢ κλειστὸ;

ΜΑΡΙΑ (Ἀγχος): Τί ὄγκος θεῆ μου!

ΜΑΙΡΗ: Μὴν κάνετε ἔτσι, μὴν κάνετε ἔτσι... θὰ ταράξετε τὴ Μαρία μας. Μόλις πάρουμε δελτίο καιροῦ, θ' ἀποφασίσουμε. Μπορεῖ καὶ νὰ τὸ κλείσουμε ἀπὸ τώρα, ἂν κρίνω ἀπὸ τὴ συννεφιά... (Μπαίνει ὁ Μαίτρ. Χαιρετρεῖ ἐν σιγῇ τίς παριστάμενες, μὲ τὴν ἀκόλουθη διαδικασία: Μαίρη, Μαρία, "Ὀλγα: χειροφίλημα. Ἑλένη, Χρυσάνθη: ἀφοῦ τοὺς ἐξακοντίσει ἓνα ἐπιτυμηκτότατο βλέμμα, γιὰ τὸ ἀσυμπλήρωτο ντύσιμό τους, ἀφήνει τὸ χέρι τους νὰ κρέμεται ἀφίλητο καὶ περιορίζεται σὲ κλίση τοῦ κεφαλοῦ).

ΜΑΙΤΡ (Ἀνακοίνωσις): Παραμένω μὲ τὸν προϋπό-



Μαίτρ: Madame... mes condoléances...

θεση ὅτι οἱ παριστάμενοι θὰ συμμορφωθοῦν ἀπολύτως μὲ τὸ πρωτόκολλο... (Παύση ἀπορίας, ἐρωτηματικὲς ματιὲς τῶν γυναικῶν. Ἰκανοποιημένος): Ἀναφέρομαι στὴν περιβολὴ τῶν δύο κυριῶν (Δείχνει Ἑλένη καὶ Χρυσάνθη). Θὰ ἔφτανα νὰ τὸ χαρακτηρίσω σὰν ἑλλειψὴ τάκτ ἀπέναντι στὸ λειτούργημά μου! (Στὶς δύο ἔνοχες, πού στέκουν ἐφ' ἑνὸς ζυγοῦ): Ἐχετε τέσσερα λεπτὰ προθεσμία!

ΧΡΥΣΑΝΘΗ (Πίσω ἀπὸ τὴν Ἑλένη, σὰ νὰ ζητάει τὴ γνώμη τῆς Μαρίας): Μαρία...

ΜΑΙΤΡ (Ἀνένδοτος): Πα-ρα-κα-λῶ! (Χειρονομία νὰ ἀπέλθουν). Τριάμισυ λεπτὰ. (Φεύγουν. Ἀμέσως ὁ Μαίτρ ἀλλάζει ἔμφρος. Συμμετέχει. Στὴν "Ὀλγα): Madame... mes condoléances...

ΟΛΓΑ (Ἑλληνικά — τοῦ δίνει μάθημα): Εὐχαριστῶ.

ΜΑΙΤΡ (Στὴ Μαίρη): Συλλυπητήρια.

ΜΑΙΡΗ: Μερσί.

ΜΑΙΤΡ (Στὴ Μαρία): Συλλυπητήρια.

ΜΑΙΡΗ (Ὁρμαίνει κοντά του): "Ω Μαίτρ! ἄραγε μάθατε τὴ συμφορὰ μας...

ΜΑΙΤΡ: Μὴν ταράζεστε... Ἐμπιστευτεῖτε τίς λύπες σας σὲ μένα.

ΟΛΓΑ: Ἐξέρετε ὅμως ὅτι τὸ δελτίο καιροῦ...

ΜΑΙΤΡ (Τὴν κόβει ἐπιβάλλοντας σιγὴ μὲ ὑψωμένο δάχτυλο. Ἀναμονή. Ἐνῶ αὐτὲς κοιτοῦν ἐρωτηματικά, ἐκεῖνος τίς κραταίει σὲ ἀναμονή, κοιτάζοντας καὶ τὸ ρολοῖ του. Μετράει, σὰν ἀφέτης, παρακολοθώντας τες μὲ μικρότατο χαμόγελο θριάμβου. Τελικὰ τὸ μέτρημά του ἀρχίζει ν' ἀκούγεται): ... Τρία... δύο... ρ α - δ ι ὁ... ἕνα... μηδέν... — τὸ ρ α δ ι ὁ — (καθὼς καμιά δὲν καταλαβαίνει ἀκόμα): Ρ α δ ι ὁ φ ω ν ο !

(Ἄλλη μισὴ στιγμὴ ἄγνοιας. Μετὰ, ἡ Μαίρη πού ξαφνικά "κα-

τάλαβε” βγάξει φωνή σπαραχτική, δρμάει στο ραδιόφωνο και τὸ ἀνοίγει. Ἀκούγεται τὸ τέλος ἀπὸ ἕνα βλακῶδες τραγουδάκι, καὶ μετὰ):

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ : Δελτίον καιροῦ... Κατὰ τὸ προσεχὲς 24ωρον, ὁ καιρὸς θὰ εἶναι αἰθριος, ἄνευ νεφῶν, ἄνευ σποραδικῶν βροχῶν. Θερμοκρασία εἰς ἄνοδον... (Τὸ ραδιόφωνο συνεχίζει, ἀλλὰ δὲν ἀκούγεται γιατί ξεσπᾶνε οἱ γυναικες. Μὲ δακρυσμένα μάτια χύνονται καὶ Μαίρη στὴ Μαρία, καὶ Μαρία στὴν Ὀλγα, καὶ ἀγκαλιάζονται ἐπειγόντως. Ὅταν ξεμπλέκουν ἀπὸ τ’ ἀγκαλιάσματα, στρέφουν στὸν Μαίτρ).

ΜΑΙΡΗ : “Ὁ, σὰς εὐχαριστοῦ... (Τὸ ρῆμα τῆς σβήνει σὲ λυγμὸ εὐγνωμοσύνης).

ΜΑΡΙΑ : Εὐχαριστοῦμε πολὺ.

ΟΛΓΑ (Τώρα πλέον) : Μεροσί!

ΜΑΙΡΗ : “Ὅλα τὰ προβλέπετε σεῖς!...

ΡΑΔΙΟΦΩΝΟ (Φανφάρα καὶ μετὰ) : “Ἀκούσατε τὸ ἔκτακτο μετεωρολογικὸ δελτίο — μιὰ προσφορά τοῦ Γραφείου πενθίμων τελετῶν” (Ὁ Μαίτρ κλείνει τὸ ραδιόφωνο).

ΟΛΓΑ : Ἐκτακτο δελτίο ;

ΜΑΙΤΡ : Ἀποκλειστικά γιὰ τὸ Γραφεῖο μας.

ΟΛΓΑ : Συγχαρητήρια!

ΜΑΙΡΗ : Μά... πῶς θὰ σὰς τὸ ξεπληρώσουμε;

ΜΑΙΤΡ : Ξεχάστε το... μιὰ μικρὴ, ἀνακουφιστικὴ surprise... προσφορά τοῦ Γραφείου μας.

ΜΑΡΙΑ : Μᾶς κάνετε εὐτυχισμένες!... (Στὶς ἄλλες) : Ὅποτε μποροῦμε πλέον νὰ ρυθμίσουμε τὴν κηδεῖα: στεφάνους, ταινίες, ἄνθη, ἀποχρώσεις...

ΜΑΙΡΗ : Τὸ φέρετρο κυρίως : ἀνοικτὸ ἢ κλειστὸ...

ΟΛΓΑ : Κατ’ ἀρχὴν ἀνοικτὸ, ἀνεξαρτήτως καιρικῶν συνθηκῶν. (Ἄγροεῖ τίς γυναικες καὶ στρέφει στὸν μαίτρ, ἐλαφρὰ ἀπολογητικῶς) : Πρακτικὸ λόγῳ, Μαίτρε. Ἡ θεία Κωστούλα ἔρχεται ἀεροπορικῶς ἀπὸ τὸ ἑξωτερικὸ καί, καθὼς φτάνει μόλις μιὰ ὥρα πρὶν ἀπ’ τὴν κηδεῖα.

ΜΑΙΤΡ (Διορθώνει) : “Τελετὴ”...

ΟΛΓΑ : ...τελετὴ, δὲν μπορούμε νὰ τὸ κλείσουμε. Ἐρχεται εἰδικῶς γιὰ νὰ δεῖ τὴ νεκρὴ γιὰ τελευταία φορὰ. Καὶ θὰ ἔταν ἔλλιψη τάκτ, δὲν συμφωνεῖτε;

ΜΑΙΤΡ (Ἐυπερβαίνει) : “Ἐλλιψη τάκτ.

ΟΛΓΑ : Εἶναι σφοδρὸτατὴ ἐπιθυμία...

ΜΑΙΤΡ : Pardon. (Τὴν κόβει γιατί ξαναμπαίνουν οἱ Ἐλένη καὶ Χρυσάνθη, μὲ τὸ ντύσιμό τους ὀλοκληρωμένο—τσάντες, τακούνια, ἴσως καπέλο — τέλος πάντων, ἔτοιμες. Ὁ Μαίτρ κοιτᾶ εἰς πρῶτα τὸ ρολοὶ του, καί): Χρονικά, ἐν τάξει. (Τίς πλησιάζει, ἐλέγχει. Ἀνασηκώνει τὰ μαντῶ γιὰ νὰ ἐλέγξει τὸ χρῶμα τῆς φόδρας. Μὲ χτύπημα τῶν δαχτύλων του, οἱ δύο γυναικες παρατάσσονται ἢ μιὰ πλάι στὴν ἄλλη. Ὁ Μαίτρ τίς ἐπιθεωρεῖ ἀπὸ τὴν πλάτη. Σὲ δεύτερο χτύπημα τῶν δαχτύλων του, οἱ δύο γυναικες ἀπλώνουν πλάγια τὸ χέρι, μὲ τὴν τσάντα ἀνοικτὴ γιὰ ἐπιθεώρηση. Ὁ Μαίτρ κάνει ταυτοχρόνον ἐλεγχον καὶ στὶς δύο τσάντες, χρησιμοποιοῦντας καὶ τὰ δύο χέρια. Βγάζει ἕνα πένθιμο μαντηλάκι ἀπὸ κάθε τσάντα, τὸ ἀνεμίζει λίγῳ, καί): Καλῶς! (Τὸ ἀνέμωμα τοῦ δίνει ὑποψία. Τὰ μυρρίζει διαδοχικά. Στὸ πρῶτο): Καλῶς! (Καὶ τὸ ξαναβάζει στὴν τσάντα. Μυρρίζεται τὸ δεύτερο κι ἀποφαινεται): Ἀρωμα. Καλῶς! Μόνον κολώνια. (Χτυπάει τὰ δάχτυλα. Ἡ Ὀλγα παίρνει ἕνα καλαθάκι ἀπὸ τὸ τραπέζι καὶ τὸ πάει κοντὰ του. Χωρὶς νὰ τὴν κοιτᾶει, ὁ μαίτρ ἀποθέτει τὸ μαντήλι στὸ καλαθάκι. Συνεχίζει. Ἀπὸ τὴν πρώτη τσάντα βγάζει ἕνα πακετάκι χαρο-τομαντήλα): Κακῶς! (Τὸ ρίχνει στὸ καλαθάκι. Ἀπὸ τὴ δεύτερη τσάντα βγάζει ἄλλο ἕνα πακετάκι ὅμοιο) : Ὅμοιος! (Κι αὐτὸ στὸ καλαθάκι. Μετὰ, ἔρχεται μπροστὰ) : Ἐλεύθερες. Εὐχαριστῶ. (Στὴν Ὀλγα, καθὼς τῆς παίρνει τὸ καλαθάκι ἀπὸ τὰ χέρια καὶ τὴ ἀφήνει στὸ τραπέζι) : Ἐλέγατε;..

ΟΛΓΑ (Συνεχίζει) : ...ἐπιθυμία τῆς θείας Κωστούλας. Καὶ δὲν κάνει νὰ τῆς στερήσουμε αὐτὴ τὴ χαρὰ. Ὁ ἄνθρωπός σου νὰ τῆς κλείναμε τὸ φέρετρο κατὰμοντρα, τὴ στιγμὴ μάλιστα ποὺ ἔδωκε τόσα χρήματα γιὰ νὰ ῥθει ἀεροπορικῶς ἀπὸ τὸ ἑξωτερικόν. Παραλείπω ὅτι καὶ ἡ νεκρὴ θὰ τὸ ἐπικροτοῦσε. Πάντα ἐπιθυμοῦσε ἕναν ὕστατο ἀποχωρετισμὸ μὲ τὴ θεία Κωστούλα... Τί λέτε, Μαίτρε;

ΜΑΙΤΡ : Τώρα, δὲν μπορῶ νὰ ὑποσχεθῶ τίποτα. Τὰ πάντα θὰ ἐξαρτηθοῦν.

ΟΛΓΑ : Γιὰ τὴ θεία Κωστούλα, μιὰ ἐξάιρεση; Ὁ ἄνθρωπός σου τόσο!

ΜΑΙΡΗ : Ἀχ Μαίτρε, ναί... τὴ λάτρευε τόσο.

ΟΛΓΑ : Ἀπολύτως. Ἀς περιμένουμε τὸ ἀεροπλάνο...

ΜΑΙΡΗ : Ἀς περιμένουμε, Μαίτρε... Ἀφοῦ τὴ λάτρευε...

ΧΡΥΣΑΝΘΗ : Τὴ λάτρευε... (Παύση. Κρέμονται ἀπὸ τὰ χεῖλη τοῦ μαίτρε.

ΕΛΕΝΗ (*Καταφάνερα τρώγεται νὰ πει κάτι. Κοιτάζει τούς πάντες, τόσο έντονα, πού τελικά προκαλεί την προσοχή.* Ἀφοῦ τήν προκαλέσει, τότε, δλότελα ἀθώα) : Χ'μ...
MARIA ("Έχει μπει στό νόημα αὐτοῦ τοῦ "χ'μ", καί καταφανώς συμφωνεῖ μέ τήν Ἑλένη. Μέ θέρημ): Βεβαίως!
ΕΛΕΝΗ (Σ' ἐνοχοημένη ματιά δυσφορίας τῆς Ὀλγας, ἀπαντᾷ, ὑπονοώντας) : "τί ἔπαθε καλῆ; ἐγὼ εἶπα ἀπλῶς"... Χ'μ...
ΟΛΓΑ: Δέν έννοω τί θέση ἔχουν τόσα "χ'μ" μέσα σ' ἕνα σαλόνι βουτηγμένο στό πένθος.
MARIA : Ἀγαπητή Ὀλγα (*χωρίς διακοπή*) καλᾶ καί ἄγια δλ' αὐτά καί καθωσπρέκει καί εὗγε σου καί πολύ δε τιμᾶ ἡ χριστιανικότητα καί οἰκογενειακότητα στάση σου. Σοῦ καταλογίζω εὐκιρύνεια προθέσεων καί αἰσθημάτων, εἰδικά αἰσθημάτων καί...
ΕΛΕΝΗ (*Ἀνίκανα νά κρατηθεῖ πλέον*): ...χωρίς νά θέλουμε νύ υποτιμήσουμε τίς γνώσεις σου στά οἰκογενειακά μυστικά, οὔτε καί νά ἐπέμβουμε στό πρόγραμμα τῆς κηδείας...
ΜΑΙΤΡ (*Διορθώνει*) : " Τελετῆς " !
ΕΛΕΝΗ : ...τελετῆς, πράγμα πού θά 'ταν ἄλλωστε... (*Γυρίζει στόν μαῖτρο*).
ΜΑΙΤΡ - ΕΛΕΝΗ (*Μαζί*) : ...ἐλλειψή τάκτ.
ΕΛΕΝΗ : ...θά ἐπιμείνω στήν τελευταία φράση σου.
MARIA (*Συναπαίρει τή σκυτάλη*) : ...τὴν τελευταία φράση σου σχετικὰ μέ τή λατρεία μεταξύ θείας Κωστούλας καί νεκράς. Ἐγὼ, ἀμφιβάλω. Ἡ θεία Κωστούλα, περὶ αὐτοῦ εἶμαι ἀπολύτως βεβαία, δέν ἄφηνε εὐκαιρία νά μήν κατακρίνει καί γενικά κακολογήσει τὸ βίο τῆς νεκράς. Γνωρίζω περιπτώσεις...
ΕΛΕΝΗ : Περιπτώσιές—οὐδου...
ΧΡΥΣΑΝΘΗ (*Χάχανα*) : Περιπτώσεις!
ΕΛΕΝΗ : Καί ἤμουνα παρών...
ΜΑΙΡΗ (*Διορθώνει*) : " παροῦσα ".
MARIA (*Επωφελεῖται πάντως*) : ...ἤμουνα παροῦσα τουλάχιστον σέ τρία δείπνα, ὅπου τήν κακολογοῦσε. Εἶχε, ἔλεγε, ἀντιρήσεις βασικές, ὅχι μόνο γιά τὸ βίο, ἀλλά καί γιά τήν πολιτεία τῆς νεκράς.
ΟΛΓΑ (*Θηρίο*) : Καί δέ μοῦ λες σέ παρακαλῶ, τί θέση εἶχε ἡ θεία Κωστούλα νά κατακρίνει τούς ἄλλους, καί μάλιστα ἕνα άτομο πού τώρα πλέον δέν εἶναι στή ζωή! Ἡ θεία Κωστούλα νά κοιτάξει τὸ δικό της βίο καί τὴ δική της πολιτεία—ἀντε, ἀντε, νά μὴ μιλήσω ἐγὼ γιά τήν κυρία θεία Κωστούλα...
ΕΛΕΝΗ : Μήπως ἐγὼ!
ΧΡΥΣΑ : Μήπως ἐγὼ!
MARIA : Μπά!... (*Στὴν Ὀλγα*) : Ὑπονοεῖς ὅτι ἡ θεία Κωστούλα ἔχει βίο ἐπιλήψιμο!
ΟΛΓΑ : Εἶπα ἐ γ ὠ πὼς ἡ θεία Κωστούλα ἔχει βίο ἐπιλήψιμο;
MARIA : Μα... δέν έννοοῦσες πὼς ἡ θεία ἔχει βίο ἐπιλήψιμο;
ΟΛΓΑ : Ἐστὺ έννοοῦσες πὼς ἡ θεία ἔχει βίο ἐπιλήψιμο!
MARIA : Ἐ γ ὠ έννοοῦσα πὼς ἡ θεία ἔχει βίο ἐπιλήψιμο;
ΜΑΙΡΗ (*Προλαβαίνει τὴ μονομαχία. Περισσερᾶ τῆς εἰρήνης, παίρνει τὰ χέρια τους καί τὰ ένώνει*): Καμιὰ σας δέν έννοοῦσε πὼς ἡ θεία ἔχει βίο ἐπιλήψιμο!
ΕΛΕΝΗ : Ἀπολύτως!
ΟΛΓΑ (*Ἀνακούφηση*) : "Ω... Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει, Μαρία μου... (*Ἀγκαλιάζονται, φιλί*).
ΕΛΕΝΗ : Ἐλῆξε!
MARIA : Λοιπὸν ἂς τὸ θεωρήσουμε πλέον κλειστό.
ΜΑΙΤΡ : Ἄν έννοεῖτε τὸ φέρετρό, ἀποκλείεται.
MARIA : "Ὅχι... ἀναφερόμουν στό θέμα τῆς θείας Κωστούλας—αὐτὸ ἔκλεισε." Ὅσο γιά τὸ φέρετρό, Μαίτρ, αὐτὸ πιὰ τὸ ἀφήνουμε στά χέρια σας. (*Μπαίνουν ἡ ἐξαδέσφη Κική μέ τήν κόρη της Ὁδέττη.* Ἀνταλλαγή γυναικείων φιλιῶν, τὸν εἶδους ὅπου καμιὰ δέ φιλάει καμιὰ, ἀλλὰ περιορίζονται ν' ἀκουμπᾶνε τὰ μάγουλά τους καί νά φιλᾶνε τὸν ἀέρα. Μὲ τήν παρακάτω σειρὰ καί χωρίς θαυμαστικό):
—Τί κακό, Μαίρη μου.
—Τί κακό, Μαρία μου.
—Τί κακό, Ὀλγα μου.
—Τί κακό, Ἑλένη μου.
(*Στὴ Χρυσάνθη*): Τί κακό—δέν γνωρίζομαστε!
(*Κάθε μιὰ πού ἡ Κική φιλάει,βάζει μέ τὴν σειρὰ της τὰ κλάματα*).
ΚΙΚΗ: Νὰ σᾶς γνωρίσω τήν κόρη μου Ὁδέττη. (*Μὲ τὸ παργγάλημα,* ἡ Ὁδέττη πλησιάει κάθε μιὰ ἀπὸ τίς κυρίες καί χαιρετᾷ μέ μικρὴ ὑπόκλιση καί χειραφία, μέ τήν ἀκόλουθη σειρὰ):
ΜΑΙΡΗ : Χαίρω πολὺ.
MARIA : Χαίρω πολὺ.
ΟΛΓΑ : Χαίρω πολὺ.
ΕΛΕΝΗ-ΧΡΥΣΑΝΘΗ (*Ἀντὶ γι' ἀπάντηση, συγκινημένο μύ-ἔισμα*).

47

σε χέρι και καταλήγουν στην Έλένη. 'Ο θρήνος διακόπτεται. Θάμβος):

ΜΑΡΙΑ ('Εξετάζει): Κυκλάμινα.

ΜΑΙΡΗ (Θαυμάζει): Κυκλάμινα!

ΟΛΓΑ (Διαπιστώνει): Πλαστικά!

ΑΝΤΙΓΟΝΗ ('Αφού τις περιλούσει με παγερό ματιά): Πλαστικά. Πλαστικά βέβαια, αλλά κυκλάμινα! Και την...

ΜΑΙΤΡ: ...μεταστᾶσα

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: ...θα τιμήσουμε και την κατακραυγή του κόσμου θα γλυτώσουμε.

ΜΑΙΡΗ (Φουσκώνει από συγκίνηση): "Ω 'Αντιγόνη...

ΜΑΡΙΑ: 'Αντιγόνη μου, από τί γκάφα θανάσιμη μᾶς γλυτώνεις!

ΟΛΓΑ: 'Αντιγόνη, ὄντως! ("Όλες τὴ φιλοῦν μὲ δάκρυα χαρᾶς. Μετὰ τὰ φιλιὰ, ἡ διαδικασία μὲ τὰ κυκλάμινα συνεχίζεται).

ΜΑΡΙΑ: Κυκλάμινα, Μαίτρ, ἐπιτέλους κυκλάμινα! (Στὴν 'Αντιγόνη): Καὶ τὸ χρωστᾶμε σὲ σένα, μόνο ἐσὺ τὸ σκέφτηκες!

ΜΑΙΤΡ: 'Εάν αὐτὸ τὸ τελευταῖο ἦταν ὑπαινιγμὸς ἐναντίον μου. (Πνίγεται ἀπὸ φωνούλες τρόμου "πῶς εἶναι δυνατόν!").

ΟΛΓΑ: 'Ορίστε! Πάλι γκάφα ἔκανε!... (Στὸ μεταξύ, ἡ 'Αντιγόνη καὶ ἡ Κική, ἐξακολουθοῦν νὰ κοιτάζονται κάπως ἔντονα, Σὰν τραβηγμένες ἡ μιὰ ἀπὸ τὸ βλέμμα τῆς ἄλλης, ἀρχίζουν νὰ πλησιάζονται ἀργά, ἀργά).

ΜΑΙΤΡ: Καὶ τώρα, τὸ πλέον ἐπέγινε ἀπὸ τ' ἄλυτα προβλήματα: τὰ ἐπιδόρπια, τὰ ἀναψυκτικά, ὁ μπουφές.

ΜΑΡΙΑ (Ξανὰ ἀπελυσία): "Αχχχχχχχχχχχ! "Ας ἦταν θεέ μου μιὰ μέρα, μιὰ ὥρα, χωρὶς βᾶσανα καὶ κατατρεγμό!... Γιατί;... Γιατί ὅλα σὲ μένα; Τί ἔφταιξα ἐγώ; Γιατί τόσα βάρη; Τὸ δελτιό καιροῦ, τὰ κυκλάμινα — τώρα ὁ μπουφές, τὰ ἀναψυκτικά! "Ὡς πότε, ὡς πότε ἐγὼ θὰ σηκώνω τὸ σταυρό; Πόσο πιὰ θὰ βασανίζομαι σ' αὐτὴ τὴ γῆ; (Σιγὰ-σιγὰ μεταβάλλεται σὲ ὕστερία), ἄ-ἄ-ἄ— ἄααααααα! Δὲν ἀντέχω, δὲν ἀντέχω, δὲν ἀντέχω! (Αἰφνίδια ἐμπνευση): Θὰ πέσω ἀπ' τὸ παράθυρο— νά!— ἄαααα! (Χύνεται μπροστὰ, κέντρο, καὶ προφταίνει νὰ προσγειωθεί στὰ χέρια τῆς Κικῆς καὶ 'Αντιγόνης, πὺλ πλησίαζαν μεταξύ τους. Πέφτει καὶ σπαράξει σὰ βατράκι, μὲ τὰ τέσσερα, πάνω στὰ χέρια τῶν δύο γυναικῶν. Τρομερὰ ἐπιφωνήματα ἀποτροπιασμοῦ ἀπ' ὅλες τὶς κυρίες. Στὴν πόρτα, τραβηγμένη ἀπὸ τὸ σματὰ, ἡ Χρυσάνθη).

ΟΛΓΑ (Στὴ Μαρία, θανάσιμα): Ἰτροπή σου!

ΜΑΙΡΗ (Στὴ Μαρία, ὄλο παράπονο): Μπράβο σου, Μαρία μου, μπράβο σου, μπράβο σου!

ΜΑΡΙΑ (Σηκώνεται): Δὲν τό 'θελα...

ΕΛΕΝΗ: 'Ομολόγησε τώρα: Αὐτὸ ἦταν ὑπαινιγμὸς γιὰ τὴ νεκρή;

ΟΛΓΑ: Σοσσοσαφῆς ὑπαινιγμὸς!

ΧΡΥΣΑΝΘΗ: Σαφέστατος!

ΜΑΙΡΗ: "Αχ Μαρία μου... γιὰ νὰ πληγώσεις ἔμένα τὸ εἶπες, σὲ ξέρω. Μπράβο σου κυρία, δὲν ντρέπεσαι... ἄααααα...

ΟΛΓΑ: 'Ακούς ἐκεῖ! Μὲ τὸ πτώμα στὴ σαλλοτραπεζαρία καὶ τὶς φήμες νὰ φτερουγίζουν τῆδε-κακεῖσε!...

ΧΡΥΣΑΝΘΗ: "Φτερουγίζουν!"— ὀργιάζουν!

ΟΛΓΑ: ...ἐσὺ νὰ κάνεις σαφεῖς ὑπαινιγμοὺς γιὰ αὐτοκτονία!...

ΜΑΡΙΑ ('Εντρομή): Δὲν τό 'θελα... ('Ο Μαίτρ ἀπομακρύνεται στὸ προσκήνιο μὲ ἀποτροπιασμό. Οἱ "Όλγα, Μαίρη, 'Ελένη, Χρυσάνθη, 'Οδέττη ἔχουν κλείσει τὴ Μαρία σὲ κύκλο. Ἡ Μαρία πηδαί πάνω στὸ τραπέζι): Μαίρη... δὲν τό 'θελα... (ἡ Μπίρη χλιμντρὰ καὶ κλωτσάει σὰν ἄλογο). "Όλγα, δὲν τό 'θελα... Μαίτρ... Μαίτρ, δὲν τό 'θελα!

ΜΑΙΤΡ (Καταδίκη): Παντελὴς ἔλλειψη τάκτ! ('Ο κύκλος διαλύεται γύρω ἀπὸ τὸ τραπέζι, καὶ μεταφέρεται γύρω ἀπὸ τὸν Μαίτρ. Ἡ 'Αντιγόνη καὶ ἡ Κική ἐξακολουθοῦν νὰ κοιτάζονται).

ΕΛΕΝΗ: Τώρα πιὰ... εἶναι σὰ νὰ τὸ μαρτυρήσαμε...

ΜΑΡΙΑ: "Ὡστε ἀνοίγονται λοιπὸν νέα βάραθρα!... (Κατεβαίνει ἀπὸ τὸ τραπέζι). "Ὡωω...

ΜΑΙΤΡ: Παρακαλῶ... π α ρ α κ α λ ὦ, ἡσυχία! (Σιωπὴ ἀπόλυτη καὶ ἀπότομη). 'Ο ὑπαινιγμὸς, ἀκόμα καὶ ἀθέλητος, ἦταν σαφῶς ἐναντίον τῆς νεκρᾶς. 'Οδηγεῖστε με κοντὰ τῆς. Πρέπει νὰ ἐπιστατήσω τὸ ντύσιμό τῆς, νὰ ἐλέγξω τὸ φόρεμα πού θά... φορέσει. Ποιὰ κυρία θὰ μὲ βοηθήσει; (Οἱ Μαίρη, Μαρία, "Όλγα, 'Ελένη, 'Οδέττη, Χρυσάνθη, σὰν μαθητροῦλες Δημοτικοῦ, πού ὅλες θέλουν νὰ εὐχαριστήσουν τὸ δάσκαλο, χοροπηδοῦν σὰν πουλάκια γύρω του, σηκώνουν τὸ χέρι φωνάζοντας "ἐγώ... ἐγώ... Κύριε, Κύριε... Κύρ... κλπ.". Παίζουν καὶ μπατσούλες μεταξύ τους).

ΜΑΙΡΗ: Μὲ κλῆρο, μὲ κλῆρο. Δίκαια. (Κάνουν σβέλτα ἕναν κύκλο, παίζουν τὸ παιχνίδι "α π ε ν α μπλόμ" Κερδίζει ἡ 'Ελένη).

ΜΑΙΤΡ: Κερδίζει ἡ κυρία 'Ελένη.

ΕΛΕΝΗ: Ζήτωωωωωωωωωωω. (Καὶ σκορπάει τὰ κυκλάμινα στὸν ἀέρα).

ΜΑΙΤΡ: Οἱ ὑπόλοιπες, ἂν καθήσετε φρόνιμα, θὰ σᾶς ἀφήσω νὰ κοιτάζετε. ('Ενὼ ἡ 'Ελένη μαζεύει δαιμονιοδικῶς τὰ λουλούδια, οἱ ἄλλες ὀρμᾶνε μέσα σὰ μαθητροῦλες, στριμώγονται στὴν πόρτα κλπ. ἀνυπόμονες γιὰ τὸ θέαμα. Ἡ 'Αντιγόνη καὶ ἡ Κική ἐπιτέλους μόνες καὶ ἀντιμέτωπες. Ἀπὸ τὴν πόρτα ξαναγυρίζει ἡ 'Οδέττη).

ΟΔΕΤΤΗ: Μαμά, κρίνετε σκόπιμο νὰ παρακολουθήσω κ' ἐγώ;

ΚΙΚΗ: Σοῦ τὸ συνιστῶ θερμὰ καὶ ἀδίστακτα! ('Η κόρη φεύγει. Ἡ 'Ελένη συγκεντρώνει τὰ κυκλάμινα, τὰ πετάει στὸ τραπέζι καὶ φεύγει γιὰ μέσα ἀστραπή, ὄλο χαρὰ).

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Μὲ συγχωρεῖτε... μήπως εἶστε κόρη Μαυρομάτη;

ΚΙΚΗ: Μάλιστα — γιατί;

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: 'Η μικρὴ ἀδερφοῦλα τῆς Ρηνιώς;

ΚΙΚΗ: Μάλιστα — γιατί;

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: 'Η Βασιλική;

ΚΙΚΗ: Τώρα μὲ φωνάζουν Κική — γιατί;

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Καί... δὲν μὲ θυμώσατε;

ΚΙΚΗ: "Ο... ὄχι...

ΑΝΤΙΓΟΝΗ (Τρέμολο συγκίνησης): Δὲ μὲ θυμᾶσαι, Βασιλικούλα, ἔμένα!

ΚΙΚΗ: Μά...

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Στὴν πρώτη ὁκτατεταξίου...

ΚΙΚΗ: Κάτι μοῦ...

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Δὲν εἶμαι ἡ 'Αντιγόνη;

ΚΙΚΗ ('Εκθαμβη): 'Η 'Αντιγόνη!.. 'Η ἀριστοῦχος 'Αντιγόνη! 'Αντιγόνη μου!... ('Ασπασμοί, χαρὲς, δάκρυα). 'Αντιγόνη μου... ἄχ πῶς—(Ξαφνικά): 'Η κόρη μου, νὰ σὲ γνωρίσει ἀμέσως—'Ο δέ τ τ η η η ! (Στὴν 'Αντιγόνη): "Α, πόσα μοῦ θυμίζεις!... Πῶς συγκινήθηκα ἔτσι πάλι... "Ελα... ἔλα νὰ καθήσουμε, νὰ μοῦ τὰ πείς ὅλα, ὅλα νὰ μοῦ τὰ πείς—'Ο δέ τ τ η η ! Μὴν πείς οὔτε λέξη, ἔλα... ἔλα νὰ καθήσουμε πρῶτα... Θὰ μοῦ τὰ πείς ὅλα... (Κάθονται στίς δύο γωνιακὲς πολυθρόνες. "Αν γίνεται, οἱ πολυθρόνες νὰ 'ναι ἀρκετὰ ψηλές, ἔτσι πού τὰ πόδια τῶν δύο γυναικῶν νὰ μὴ φτάνουν κάτω, καὶ νὰ κρέμονται. Μέχρι τὸ τέλος τοῦ ἔργου — ἐκτὸς ὅταν παύρουν ἐνεργὰ μέρος— αὐτὲς δὲ θὰ σταματήσουν νὰ λένε "τὰ δικά τους", σὲ χαμηλὸ τόνο, ἀλλὰ γρήγορα, σὰ νὰ πνίγονται, καὶ μὲ κοκοράκια κάθε τόσο. "Ἐντονα, ἀλλὰ τόσο, πού νὰ μὴν κλέβουν τὴν παράσταση ἀπὸ τοὺς ἄλλους ἡθοποιούς. Μαστοῦλε καὶ πίνουν ὅτι τοὺς προσφέρουν. Ροδαλές, ξεχειλίζουν ἀπὸ εὐτυχία, πίνουν τὸ λικέρ τους μὲ τὸ μικρὸ δαχτυλάκι τετωμένο. Ἡ Κική φορὰει καλτσόδετες, λίγο πὺδ κάτω ἀπὸ τὸ γόνατο. Καθὼς κάθετα, ξεχωρίζουν. Στίς "δυνατὲς" στιγμὲς τῶν ἄλλων, αὐτὲς θὰ ἀναστῶνται τὴν κουβέντα τους καὶ θ' ἀφιερώνουν τὴν προσοχή τους στοὺς ἄλλους, συμμετέχοντας μὲ "τς-τς-τς" κλπ.).

ΚΙΚΗ: "Ετσι... Καὶ τώρα, ἄρχισε.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Βασιλικούλα μου... (Ξέσπασμα): θὰ στὰ πῶ ὅλα!

ΚΙΚΗ: "Όλα!

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: "Ας ἀρχίσω ἀπὸ τὸ ἐνδεικτικὸ μου τῆς πρώτης 'Οκτατεταξίου. Ξέρεις...

ΟΔΕΤΤΗ (Τὶς διακόπτει μπαινοντας. Ἀπὸ τὴν πόρτα): Μαμά, περὶ αὐτοκτονίας, τί ξέρουμε;

ΚΙΚΗ ("Ὅπως καὶ πρίν): 'Η αὐτοκτονία, χρυσό μου, ἡ αὐτοχειρία, ὀφείλεται κατὰ τὸ μέγιστον ποσοστὸν εἰς κοινωνικοὺς καὶ οὐχὶ ἀτομικοὺς λόγους, καλεῖται δὲ γαλλιστὶ suicide καὶ ἀγγλιστὶ suicide. Αἷτια: ὑπερρφάνεια ἐναντι τῶν συμβιούντων— (Στὴ Χρυσάνθη, πού μπῆκε μὲ δίσκο μὲ κεράσματα καὶ λικέρ καὶ τ' ἀποθέτει σὲ μικρὸν τραπέζι μπροστὰ στίς δύο γυναῖκες): Εὐχαριστῶ. ('Η Χρυσάνθη βγαίνει. Ἡ Κική συνεχίζει)... ἀπελπισία λόγω κοινωνικοῦ ἀτυχήματος, ἀδυναμία πρὸς ἀντίστασιν ἢ ἀνοχὴν κοινωνικῆς μειώσεως. 'Εκδηλοῦται δηλαδὴ κοινωνικὸς καταναγκασμὸς ἐξ αὐτῆς ταύτης τῆς κοινωνικῆς συμβιώσεως δημιουργούμενος, ὅστις ὑπερνικά καὶ τὸ τῆς αὐτοσυντηρήσεως ἀσθημα.

ΟΔΕΤΤΗ: Μεταξὺ ζῶων, παρατηροῦνται αὐτοκτονίες;

ΚΙΚΗ: Ποτέ! Τὰ ζῶα δὲν αὐτοκτονοῦν. 'Η κοινωνικότης των εἶναι βιολογικὴ καὶ ὄχι ψυχολογική.

ΑΝΤΙΓΟΝΗ: Καί, κατὰ τὴν γνώμη σου Βασιλικούλα, ποιὰ πρέπει νὰ 'ναι ἡ πρώτη βοήθεια πρὸς τὸν αὐτόχειρα;

ΚΙΚΗ: 'Η στατιστικὴ ἐπιστήμη. 'Η ὁποία, μελετῶσα τὸ φαινόμενον τοῦτο, καὶ κατατάσσουσα τὰς αὐτοκτονίας κατὰ λαοὺς, ἡλικίαν, ἐποχὰς τοῦ ἔτους, καὶ καταγράφουσα ἀριθμητικῶς τὰ φαινόμενα ταῦτα διαδοχικῶς καὶ κατὰ ἔτη, ἀποτελεῖ

γενναίαν συνεισφοράν εἰς τὴν διακρίβωσιν τῶν κοινωνικῶν αἰτίων τῆς αὐτοκτονίας, καὶ τὴν διατύπωσιν γενικοῦ σχήματος τῆς ἀνελέξεως τοῦ σπουδαίου τούτου φαινομένου.

ΟΔΕΤΤΗ : Μερσί, μαμά. Ξαναγυρίζω στὴν ἐργασία μου.

ΚΙΚΗ : Καλῶς. Πρόσεξε μόνο μὴν ἀναφέρεις τὴ λέξη αὐτὴ στοὺς ἄλλους, εἰδικὰ μπροστὰ στὸν Μάιτρ. Δὲν ἔχω καμιὰ διάθεση νὰ σοῦ προσάψει ἔλλειψη τάκτ! ('*Ἡ Ὁδέττη φεύγει. Ἡ Κική ξαναστρέφει στὴν Ἀντιγόνη. Προτοῦ προφτάσουν νὰ μιλήσουν, ἀκούγεται ἀπὸ μέσα ἄγριος κανγὰς. Προτοστατεῖ ἡ φωνὴ τῆς Ἑλένης. Ἡ Ἀντιγόνη καὶ ἡ Κική ξαναγυρίζουν στὴν κουβέντα τους. Μπαίνουν: Ἑλένη, Μάιτρ, Μάιρη, Μαρία, Ὀλγα*). ΕΛΕΝΗ (Μπαίνοντας) : Ἀδιαφορῶ! Εἶναι ἐμπαιγμὸς νὰ θάψουν τὴ νεκρὴ χωρὶς σουτιέν! Ἐγὼ πάντως δὲν θὰ τὸ ἐπιτρέψω!

ΜΑΙΤΡ : Ἀκοῦστε ἀγαπητῇ. Ὁ στηθόδεσμος...

ΕΛΕΝΗ : Ἀρνούμαι ν' ἀκούσω ὅ,τιδήποτε. Ἐλῆξε! (Παύση).

ΜΑΙΤΡ : Χ'μ... ἀδιέξοδο λοιπόν...

ΜΑΙΡΗ (Μέσα ἀπὸ γενικὴ σωπή) : Νομίζω, συμφωνήσαμε στὸ φέρετρο, Μάιτρ. Γιὰ νὰ μὴν παρεξηγηθοῦμε ἐγὼ μὲ τὴ Μαρία μας—ἐπειδὴ κ' οἱ δύο μας φέραμε στὴ... μεταστᾶσα ἀπὸ ἓνα φόρεμα σὰν ἀποχαρτιστήριο δωράκι—συμφωνήσαμε νὰ ντυθεῖ ἡ καμὲν γιὰ τὴν... τελετὴ τῆς μὲ ἓνα ἀπὸ τὰ δικά της φορέματα.

ΕΛΕΝΗ ('*Ἀπτότη*) : Καὶ ἐκτὸς ἀπ' αὐτό, τὸ θεωρῶ ἀπρέπεια ν' ἀκουμπάει ὁ σταυρὸς πάνω στὴν κομπιναιζὸν τῆς νεκρῆς, καὶ μάλιστα χωρὶς σουτιέν ἀπὸ μέσα.

ΧΡΥΣΑΝΘΗ (Μπαίνει μὲ κεράσματα) : Πάρτε κάτι, νὰ στυλωθεῖτε... (Τὰ ἀποθέτει στὸ μεσαῖο τραπέζι. Ὅλοι ἀρχίζουν νὰ μαसουλάνε. Ἡ Χρυσάνθη βγαίνει).

ΜΑΙΤΡ (Μασουλώντας) : Ἄ προπό... Ὁ μπουφές, τὰ ἀναψυκτικά...

ΟΛΓΑ : Βέβαια.

ΜΑΙΤΡ : Τὸ θέμα μένει ἀνοιχτό. Μιὰ καὶ δὲν ἀποφασίσαμε (ἀποφασίσατε) γιὰ τὸ φέρετρο—ἀνοιχτὸ ἢ κλειστὸ—θὰ ξέρετε φυσικὰ ὅτι δὲν μποροῦμε νὰ διευθετήσουμε οὔτε τὸν μπουφέ, οὔτε τὰ ποτά. Συγκεκριμένα: Ἐὰν τὸ φέρετρο παραμείνει ἀνοιχτό, τότε ἀπὸ τὰ ἐδέσματα θὰ πρέπει νὰ ἀποκλείσετε τὰ σάντουιτς μὲ κρέας.

ΜΑΡΙΑ : Νομίζετε;

ΜΑΙΤΡ ('*Εκπληκτος*) : Μά, οὔτε κουβέντα!

ΟΛΓΑ ('*Επίθεση*) : Μά, χρυσό μου, οὔτε κουβέντα! Μὲ τὸ φέρετρο ἀνοιχτὸ καὶ τὴν μεταστᾶσα μέσα, καὶ τὸ καπάκι ν' ἀνοικοκλείνει κάθε τόσο, κανένας δὲν πρόκειται νὰ 'χει διάθεση ν' ἀγγίξει ἓνα καφετὶ μακρουλὸ φραντζολάκι πού, ὅταν τοῦ βγάλεις τὴν κόρα ἀποπᾶνω, θὰ βρεῖς μέσα ἓνα μακρουλὸ κομματί κρέας. Φυσικά. Ἐγκρίνω.

ΕΛΕΝΗ : Ἀπολύτως!

ΜΑΙΤΡ : Ψυχολογικῶς... καταλαβαίνετε ἀγαπητῇ... Οἱ συγγενεῖς παραστάσεις... θὰ ἐπηρεάσουν δυσμενῶς τοὺς καλεσμένους... ὁπότε καὶ δὲν ἐγγυῶμαι γιὰ τὴν ἐπιτυχία τῆς τελετῆς. Ὅποτε, διαλέξτε: ἢ φέρετρο ἀνοιχτό, ἢ σάντουιτς μὲ κρέας... (Παύση μπροστὰ στὸ νέο δῆλημα).

ΜΑΡΙΑ : Νέο δῆλημα λοιπόν...

ΟΛΓΑ : Ἐὰν μάλιστα ὑπολογίσουμε καὶ ἄνοδο τῆς θερμοκρασίας γι' αὐριο, καταλαβαίνετε, θὰ ἀναλιγώσει καὶ τὸ βούτυρο, καί...

ΜΑΡΙΑ ('*Ἀπόγνωση*) : Ὅποτε δηλαδὴ, ἀπὸ τ' ἀναψυκτικά ἀποκλείεται ἡ μαυροδάφνη, τὸ βερμούτ...

ΜΑΙΤΡ ('*Επιφυλακτικός*) : Νὰ σᾶς πῶ πῶς δὲν εἶναι παρατυπία ἀκριβῶς, ἀλλὰ... μὲ συγχωρεῖτε πού θὰ φανῶ σκληρὸς...

Ἄν θυμᾶστε καὶ τὴν προηγούμενη... συζήτηση—τὸν ἀθέλητο ὑπαινωγμὸ σας γιὰ τὸν... τρόπο θανάτου τῆς μεταστάσης... μὲ ἄλλα λόγια δὲν θὰ ἦταν φρόνιμο ἐν προκειμένῳ νὰ σερβιριστεῖ ποτὸ παχύρυστο, καὶ σὲ χρώμα αἵματος! (Παύση φρίκης, γιὰ τὴ νέα γκάφα τῆς Μαρίας. Μετά):

ΟΛΓΑ : Δὲ μοῦ λὲς Μαρία, πᾶς γυρεύοντας; Εἶναι ἡ δευτέρη φορὰ. Σὲ εἰδοποιῶ!

ΜΑΙΤΡ ('*Στὴν Ὀλγα*) : Ἡρεμεῖστε, ἀγαπητῇ κυρία, γιατί δὲν τέλειωσα ἀκόμα. Καὶ (στὴ Μαρία) : ἐννοεῖτε, ἴσως αὐτὸ θὰ παρέσυρε τοὺς καλεσμένους νὰ μποῦν στὸν πειρασμὸ νὰ διατυπώσουν σκέψεις, ἀμφιβολίες, ἴσως καὶ υποψίες, γιὰ τὸν τρόπο τοῦ θανάτου τῆς... Ἐπειτα, ἀπὸ τὴ στιγμὴ πού θὰ διασπαρεῖ μιὰ τέτοια χροιά ἐντυπώσεως, ἐπόμενο θὰ εἶναι νὰ μὴν ἔχει κανένας διάθεση γιὰ κρασί παχύρυστο, σὲ χρώμα αἵματος, καί, κατ' ἐπέκτασιν, δὲ σᾶς καταλογίσουν ἔλλειψη τάκτ!

ΜΑΡΙΑ (Συλλογισμένη) : Ἔστω, γιὰ τὴ μαυροδάφνη ἐνδίδω. Γιὰ τὰ σάντουιτς ὅμως ἐξακολουθῶ νὰ ἐπιμένω. Τί πιὸ σεμνόν, πιὸ σοβαρὸ ἐδεσμα. Ἄλλωστε τὸ συνηθίζουν παντοῦ, χωρὶς ἐνδοιασμό.



Μαρία : ...Τί θὰ κάνουμε;
Μάιρη : ...Τί θὰ κάνουμε;

ΜΑΙΤΡ (Πειραγμένος βέβαια) : Βεβαίως, στίς καλύτερες κηδεῖες... Ἀλλὰ μὲ... χωρὶς ἐνδοιασμοὺς γιὰ τὸ φέρετρο. (Παύση). ΕΛΕΝΗ : Ἀναρωτιέμαι... Μήπως θὰ 'πρεπε νὰ κλείσουμε τὸ φέρετρο;

ΟΛΓΑ ('*Οορητική*) : Οὔτε σκέψη! Κ' ἡ θεία Κωστούλα; ΜΑΙΤΡ (Στὴν Ἑλένη) : Ἴσως. Ἄν θέλετε τὴ γνώμη μου, αὐτὸ θὰ διευκόλυνε τὸ πρόβλημα τοῦ μπουφέ. Μὲ φέρετρο ἀνοιχτό, προκύπτει κι ἄλλο πρόβλημα : ἀποκλείονται τὰ παραγεμιστά!

ΜΑΡΙΑ : Δυστυχία μου!—Γιατί; (Ματιὰ ἀπόγνωσης πρὸς τοὺς οὐρανούς ἀπὸ τὸν Μάιτρ).

ΟΛΓΑ : Μά, Μαρία, συνέλθε ἐπιτέλους! Συγχωρεῖστε τὴν Μάιτρ! Πῶς θὰ σερβίρειτε παραγεμιστά, χρυσό μου, μετὰ ἀπὸ ἀνοιχτὸ φέρετρο, μὲ τὴν καμμένη τὴν μακαρίτισσα ταριχευμένη! Καθόλου δὲν σκέφτεσαι τοὺς ἄλλους! Βεβαίως καὶ ἀποκλείονται τὰ παραγεμιστά. (Στόματα ἀνοιχτά ἀπὸ κατάπληξη).

ΕΛΕΝΗ : Τί εἶπατε; Τὰ ρίξευσ; Ὅα—ποιὸς θὰ τολμήσει; Νὰ ταριχεύσουν δικό μας ἄνθρωπο! Ποιὸς διανοήθηκε νὰ τὸ προτείνει αὐτό; (Στὴν πόρτα ἔχει φανεῖ ἡ Ὁδέττη, τραβηγμένη ἀπὸ τίς φωνές).

ΜΑΙΤΡ : Ἐγὼ ἐνεργῶ μὲ ἐντολές.

ΕΛΕΝΗ : Ἐντολές!

ΟΛΓΑ : Ἐλα τώρα καὶ σὺ Ἑλένη μὲ τίς ὀπισθοδρομικές σου ιδέες!

ΕΛΕΝΗ : Ὅπισθοδρομικές! Ὁ-πι-θο-δρο-μι-κές! Ἀλλοθρησκὴ! ('*Εξάλλη*): Ἐ, ὦχι! Δὲν τὴν ἀφῆνω ἐγὼ, νὰ τὴν κακοποιήσουν. Μοῦ ἀνῆκει ὅσο καὶ σὲ σᾶς... (Προχωρώντας πρὸς τὰ μέσα, ἡρωικά): Καὶ θὰ τὴν ὑπερασπίσω μὲ τὰ στήθη μου...

Μὴνὸν πᾶν ἀπὸ τὸ πτώμα τὸ δικό μου! (Χάνεται).
ΜΑΡΙΑ : Καὶ τὸ δικό μου!... (Κι ὁρμάει μέσα).
ΜΑΙΡΗ : "Ὅχι παιδιά μου, ὄχι." Ὅχι τέτοια δοκιμασία γιὰ τὴν καημένη!... (Βγαίνει ἀπὸ κοντά).
ΟΛΓΑ (Ἀκολουθώντας) : Ὅριστε, ὀρίστε ὁ μεσαίωνας!
ΜΑΙΤΡ : Μά, νομίζω, μία ταρίχευση...
ΟΔΕΤΤΗ (Ἀπὸ τὴν πόρτα) : Ἐγὼ ἀπεχθάνομαι τοὺς ταριχευτές!
ΕΛΕΝΗ (Ξαναπροβάλλει στὴν πόρτα) : Ἰδού, ἐκ στόματος νηπίων!... Θὰ πληγώσετε τὰ αἰσθήματα μιᾶς παιδούλας; (Χάνεται πάλι).
ΚΙΚΗ : Ὁδέττη, νομίζω πὼς εἶσαι ἀπερίσκεπτη. Κατ' ἀρχήν, δὲν ἔπρεπε νὰ θίξεις τὸν κύριο, καὶ δεύτερον, εἴχαμε συμφωνήσει νομίζω, πὼς ὅλοι εἶναι χρήσιμοι στὴν Κοινωνία. Ἐάν μπορεῖς νὰ διανοηθεῖς μὴ Κοινωνία χωρὶς τραπεζοὺς ὑπαλλήλους, πὼς μπορεῖς νὰ τὴν φανταστεῖς χωρὶς τὸν ἐργολάβου κηδεῶν...
ΜΑΙΤΡ (Διορθῶν ἐνοχλημένος) : Τὸν "μαίτρ".
ΚΙΚΗ : ...καὶ χωρὶς ταριχευτές! Ἀντὶ νὰ ἐπωφεληθῶς ἀπὸ τὴν εὐκαιρία γιὰ νὰ πλουτίσεις τίς γνώσεις σου! Ὁφείλω νὰ σέ ἐπιτιμήσω, πράγμα τὸ ὁποῖον καὶ προτίθειμαι νὰ πράξω μόλις γυρίσουμε σπίτι... Καὶ σὺ τὸ κάτω-κάτω, ξέρεις τί θὰ πεῖ ταρίχευση;
ΟΔΕΤΤΗ (Ἀμέσως) : Ἡ δὴ χημικὸν οὐσίαν, ἀντιστηκτικὸν καὶ βαλσαμικὸν, διατήρησης νεκροῦ σώματος, κοινῶς βαλσάμα, ὀνομαζομένου πλέον "μομία", ἥτοι πτώμα διατηρουμένου ἀσχηπτον καὶ ἀποξηραμένου διὰ ἐιδικῆς ταριχεύσεως, τεχνῆς τῆς ὁποίας ἄριστοι γινώσκται ὑπῆρξαν οἱ ἀρχαῖοι ἡμῶν Αἰγύπτου. Πρὸς τοῦτο, ἀφαιροῦνται ὁ ἐγκέφαλος καὶ τὰ σπλάγχνα, τὸ σῶμα πληροῦται ἐντὶ ἄρωματωδῶν οὐσίων, καὶ ἀφήνεται ἐβδόμηκοντα ἡμέρας ἀπὸς νύκτου. Κατόπιν περιτυλίγεται διὰ ταινιών ἐξ ὑφάσματος.
ΚΙΚΗ : Μήπως γνωρίζεις καὶ τί λέγει ἐπ' αὐτοῦ ὁ Ἡρόδοτος;
ΟΔΕΤΤΗ : Οἱ παρῶντες τῆς Αἰγύπτου ἦσαν μιὰ ἐιδικὴ κατηγορία ἱερέων: Ἡρόδοτος, βιβλίον Γ, κεφάλαια 86-89.
ΚΙΚΗ : Κι ὁ ἀπώτερος σκοπὸς τῶν ταριχεύσεων;
ΟΔΕΤΤΗ : Οἱ ἀρχαῖοι ἡμῶν Αἰγύπτου ἐπίστευαν ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἀπαρτίζεται ἀπὸ σῶμα καὶ ἀπὸ εἶδος ἀφανοῦς σκιάς, πανομοιότυπου πρὸς τὸ σῶμα, καλουμένης "Κα". Τὸ "Κα" ἀκολουθεῖ τὸ σῶμα εἰς τὸν τάφον, ἡ δὲ τύχη τοῦ ἑξαρτάται ἀπὸ τὴν διατήρησιν τοῦ σώματος, ἡ ἀποσυνθεῖται τοῦ ὁποῖου θὰ παρέσῃ καὶ τὸ "Κα" εἰς τὴν ἀνυπαρξίαν. Ἰδού διατί
ΚΙΚΗ : Ἀρκεῖ, ἀρκεῖ. Πήγαμεν τώρα... Ἡ θέση σου εἶναι διπλα στὴ νεκρή. (Ἡ Ὁδέττη βγαίνει. Στὴν πόρτα ἀγωνίζονται ποιά νὰ μπεῖ πρώτη: Ἐλένη, Μαρία, Μαίρη, Ὀλγα).
ΕΛΕΝΗ : Εἶναι βλασφημία!
ΟΛΓΑ : Ἐλα τώρα, "κυρα-Ἐλένη", βλασφημία! Μεσαίωνας!
ΕΛΕΝΗ : Μάλιστα "κυρά μου", βλασφημία! Καὶ δὲν δεχόμαστε ἕμεῖς νὰ στέλνουμε στὸν ἄλλο κόσμο ἄνθρωπο δικό μας ἐλαττωμένον κατὰ τὸ ἐν δευτέρῳ λιποβαρῇ!
ΜΑΙΡΗ : Ὅχι ταρίχευση, ὄχι! Πῶς θὰ πάει στὸν Παράδεισο—ἡ μισή;
ΕΛΕΝΗ : Καὶ στὴ Δευτέρα Παρουσία;
ΜΑΙΡΗ : Στὴ Δευτέρα Παρουσία! Πῶς θὰ παρουσιαστεῖ στὸν Δημιουργὸ τῆς λειψῇ; Καί, καί, καὶ σκισμένη ἀπὸ πάνω μέχρι κάτω! (Τὸ φινάλε τῆς τομῆς τὴν σκανδαλίζει ἀφόρητα).
ΕΛΕΝΗ : Νὰ διχοτομήσῃ τὴν Θεά! Ποτέ!
ΜΑΙΤΡ : Κυρίες μου... Κυρίες μου... Κορίτσια, νὰ τελειώνουμε. Μὲ ὅλες αὐτὲς τίς δυσχέρειες καὶ τὴν, οὕτως εἰπεῖν, οἰκονομικὴν ἀντίσταση γιὰ τὴν ταρίχευση, δέχονται νὰ μείνῃ τὸ ζήτημα ὅπως ἔχει, καὶ ἡ νεκρά ὅπως ἔχει. Ἀκούοντας αὐτὴ τὴν παραχώρηση εἰς βάρος τῶν ἀρχῶν τοῦ Γραφείου μας, θυσία τὴν ὁποία ἐλπίζω νὰ ἐκτιμῆσετε δεόντως, προτεῖνω,—προτεῖνω, σὰν ἀντάλλαγμα, νὰ δεχτεῖτε καὶ καθεὶς, λόγῳ τῶν ἀνυπερβλήτων δυσχερειῶν ποὺ ἀναφύονται στὸ ζήτημα τοῦ δειπνου, προτεῖνω, λέγω, νὰ δεχτεῖτε, ἡ τελετὴ νὰ γίνῃ μὲ τὸ φέρετρο κλειστό, ὁπότε θὰ ἔχουμε ἐλευθερίαν πλήρη στὴν ἐπιλογὴ φαγητῶν καὶ ποτῶν, πλὴν μαυροδάφνης φυσικά. Ψῆφους!
ΕΛΕΝΗ : Ὑπέρ.
ΟΛΕΣ (Διαδοχικὰ) : Ὑπέρ.
ΜΑΡΙΑ : Ἄνεται, αὐτομάτως, καὶ τὸ θέμα τοῦ μπουφέ. Κορίτσια, σωθήκαμε!
ΑΝΤΙΓΟΝΗ : Ζήτω!...
ΜΑΡΙΑ : Ζήτω!... "Ω, Μαίρη... (Φιλιά)... Ὁλγα... (Φιλιά)... Μαίτρ... (Χειραγιά)... Ἦ ἀνακούφιση ἐπιτέλους... (Ὅλες, μετὰ τὴν ψυφοφορία, εἶναι ἀναστατωμένες ἀπὸ χαρὰ κι ἀνακούφιση. Γενικὸς σαματὰς. Μέσα στὸ σάλο, ἡ Μαρία ἀρχίζει νὰ χορεῖ. Βλέμμα τοῦ Μαίτρ τὴν ἀνακαλεῖ. Ὅλοι παγώνουν καὶ τὴν κοιτάζουν. Ἡ Μαρία συνέχεται):

[illegible]



Κική : Τί κακό, "Όλα μου!..

ΜΑΙΡΗ : Τῆς φορέσαμε καὶ σουτιέν."Επεισα τὸν Μαίτρ ἐγώ. (Παύση).

ΟΛΓΑ (Συλλογισμένη) : Τουλάχιστον, ν' ἀποφύγουμε τὸ σκάνδαλο...

ΜΑΡΙΑ : Τί σκάνδαλο ;

ΕΛΕΝΗ : Καὶ γιατί σκάνδαλο ; 'Ατύχημα, εἶπαμε ἦταν, ἀτύχημα. Τὸ δῆλωσα ἐγὼ στὴν κατάρθεσή μου. 'Απλούστατα ('Ενθουσιασμένη) ἀνέβηκε στὴν ταρατσα νὰ μαζέψει κάτι σεντόνια, καί...

ΟΛΓΑ (Ζεματισμένη) : Σεντόνια... σεντόνια... σεντόνια, δυστυχισμένες!... (Γενικὸς συναγερμός. Σὰ νυχτερίδες, ὄρθιες ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Κική καὶ 'Αντιγόνη, πλησιάζουν ἀργὰ τὴν 'Ελένη, ποὺ πέφτει σὲ μιὰ καρέκλα).

ΟΛΓΑ : Σεντόνια ;

ΜΑΡΙΑ : Σὲ ποῖον τὸ εἶπες ; Λέγε!

ΜΑΙΡΗ : Τί τοῦ εἶπες ;

ΧΡΥΣΑΝΘΗ : Πῶς τὸ εἶπες ;

ΟΛΓΑ : Γραπτὴ κατάρθεση ; Λέγε!

ΕΛΕΝΗ ('Εντρομή) : Ναί...

ΜΑΡΙΑ (Τὸ πᾶν χάθηκε) : Σεντόνια... (Μπαίνει ὁ Μαίτρ).

ΧΡΥΣΑΝΘΗ : Σεντόνια !... 'Η οἰκογένειά μας ἀπλωνε σεντόνια...

ΜΑΡΙΑ : Συγγενὴς εἶσαι σύ, ἢ κάνεις σαμποτάζ, ἔ ;

ΜΑΙΡΗ ('Υπνοβάτισσα) : Λοιπόν, τὸ πᾶν χάθηκε...

ΟΛΓΑ (Παίρνει τὰ ἡνία) : 'Όχι. Τίποτα δὲν χάθηκε. (Στὴν 'Ελένη) : Σήκω ! Τρέχα!

ΕΛΕΝΗ : Ποῦ ;

ΟΛΓΑ : Τρέχα... τρέχα δυστυχισμένη... Στὸν 'Αστυφύλακα, στὸ διευθυντὴ τῆς 'Αστυνομίας, δὲν ξέρω... τηλεφώνησε, ὅ,τι θέλεις, ἀλλὰ τρέξε ! Κι ἄλλαξε τὴν κατάρθεση !

ΕΛΕΝΗ (Σηκώνεται χαμένη, τρέχει στὴν πόρτα, σταματᾷ) : Τί, τί νὰ πῶ ;

ΟΛΓΑ : Εἶχε ἀνέβει στὴν ταρατσα...

ΜΑΙΡΗ : 'Όχι : "βεράντα".

ΟΛΓΑ : ...σωστά—μερσι Μαίτρ—στὴ βεράντα. Καί... καὶ φρόντιζε τ' ἄνθη τῆς. "Εσκυψε νὰ κόψει, ἢ νὰ μυρίσει τέλος πάντων ἕνα ἄνθος, καί...

ΜΑΡΙΑ : 'Όχι ! "Εσκυψε νὰ πιάσει ἕνα πουλάκι... ἕνα πουλάκι. Τῆς ἄρσαν πολὺ τὰ πουλιά.

ΕΛΕΝΗ : Πάω.

ΜΑΙΡΗ (Δραματικά) : Σταθεῖτε ! ("Όλοι σταματοῦν) : Σᾶς ἀκολουθῶ. (Βγαίνουν 'Ελένη καὶ Μαίτρ. Παύση) :

ΜΑΙΡΗ (Γριφώδης) : Γιατί "πουλάκι" ;

ΜΑΡΙΑ : Γιατί ὄχι ; Εἶσαι ἐναντίον τῶν πουλιῶν ;

ΜΑΙΡΗ : 'Εσύ εἶσαι ἐναντίον τῶν πουλιῶν, τὸ ξέρω.

ΜΑΡΙΑ : 'Εγὼ εἶμαι ἐναντίον τῶν πουλιῶν ;

ΜΑΙΡΗ : Γιατί ; Εἶμαι ἐγὼ ἐναντίον τῶν πουλιῶν ;

ΜΑΡΙΑ : 'Εσύ μίλησες ἐναντίον τῶν πουλιῶν.

ΜΑΙΡΗ : Σὲ διαψεύδω μὲ ἀγανάκτηση!

ΟΛΓΑ : 'Ελᾶτε, ἀφῆστε τὰ προσωπικά πάθη. 'Η σκέψη σας ἄς μείνει δίπλα στὴ νεκρή...

ΜΑΙΡΗ : 'Ακριβῶς. (Κλάμα ἀγανάκτησης). Κ' εἶπατε πῶς ἀγαποῦσε τὰ πουλιά !

ΟΛΓΑ : Νὰ μοῦ κάνεις τὴ χάρη, μὴν ἐνοχοποιεῖς ἐμένα !

ΜΑΙΡΗ (Κλάμα γοερό, δείχνοντας τὴ Μαρία) : Αὐτὴ τὸ εἶπεεε !

ΜΑΡΙΑ : "Ε, καί ; "Ατμο εἶναι ;

ΜΑΙΡΗ (Ξεσπάει) : Ψεύδεσαι ! Ποτὲ δὲν τῆς ἄρσαν τὰ πουλιά τῆς μακαρίτισσας...

ΟΛΓΑ (Διαπίστωση) : Μπᾶ !

ΜΑΙΡΗ : Τὰ φοβότανε τὰ πουλιά ! Πάντα τὰ φοβότανε τὰ πουλιά...

ΟΛΓΑ : Καί, ποῦ νὰ τὸ ξέρω.

ΜΑΙΡΗ : Τὸ ξέρω ὅμως ἐγὼ... Γιατί δὲν μὲ ρωτήσατε ; Ποτὲ δὲν μὲ ρωτᾶτε ἐμένα, συστηματικά μὲ παραγκωνίζετε...

ΟΛΓΑ : Καὶ γιατί δὲν μιλοῦσες ἐγκαίρως ;

ΜΑΙΡΗ : "Ετσι μου ! Γιὰ νὰ σᾶς δώσω ἕνα καλὸ μάθημα. (Περιφρονητικά) : πουλάκια !... Οἱ πεταλοῦδες τῆς ἄρσαν, νά ! Σᾶς ἄρσεε ; (Γενικὸ μούδιασμα καὶ σωπὴ. 'Ακούγονται μόνο τὰ κρτς-κρτς ἀπὸ τὰ τσίπς ποὺ μασουλᾶνε ἡ Κική μὲ τὴν 'Αντιγόνη).

ΜΑΡΙΑ : "Ωστε, κι ἄλλη δυστυχία !... 'Εγὼ λοιπόν θὰ ζῶ αἰωνίως μὲ τὸ σταυρὸ τοῦ μαρτυρίου... "Αν καὶ κοντεύω πλέον νὰ συνηθίσω μᾶλλον... τίποτα πιά δὲν θεωρῶ ἀδύνατον... (Παύση).

ΚΙΚΗ (Συνεχίζει)... ἀδύνατον !... ἀδύνατον, τοῦ ἀπαντᾷ τότε ἡ μαμά μου—παρουσία ὅλων, νὰ σημειώσεις. Κύριε Γυμνασιάρχα, τοῦ λέει, ἂν δὲν μπορεῖ ἡ κόρη ἡ δική μου νὰ ἀπαγγεῖλει, τότε ποιὸς ἄλλος μπορεῖ ;

ΟΔΕΤΤΗ (Προβάλλει στὴν πόρτα, καί) : Then, who else can..

MARIA : 'Επιτέλους...

ΟΛΓΑ : Κ' έτσι δὲν ματαιώνεται ἡ κηδεία! Καημένη θεία Κωστούλα — λίγο ἔλειψε νὰ κάνει ὁλόκληρο ἀεροπορικό ταξίδι χωρίς λόγο. Εὐτυχῶς!

MARIA : 'Επιτέλους, μιὰ ἀχτίδα φῶς... μιὰ σκιὰ ἐλπίδας. Θ' ἀρχίσουν ἄραγε καὶ γιὰ μᾶς καλύτερες μέρες... δὲν τολμάω νὰ τὸ πιστέψω... (Κλαίει. Γενικὰ μξοκλάματα συγκίνησης).

ANTIGONH (Μπαίνει στὴ μέση) : "Εεεε! Γιὰ νὰ σᾶς πῶ! "Οχι ἄλλα κλάματα! Ντροπή! "Οχι ἡττοπάθεια καὶ ἀπαισιοδοξία! Θάρρος! Ψῆλὰ τὸ κεφάλι! "Ολα θὰ πᾶνε καλά! "Ολα! MARIA : Τώρα, κ' ἐγὼ ἀκόμα τὸ ἐλπίζω.

MAIPH (Κλαμένη) : "Ω Ἀντιγόνη, εἶσαι ἄγγελος καλοσύνης, καλοσύνης καὶ χαρᾶς...

ΕΛΕΝΗ : "Ετσι ντέ! "Ας δείξουμε θάρρος!

ANTIGONH (Στρατιωτικό παράγγελμα) : Θάρρος! "Ολοι μαζί.

MARIA : 'Εγὼ, εἶμαι πλημμυρισμένη ἀπὸ ἐλπίδες!

MAIPH : Κ' ἐγὼ... Ἡ Ἀντιγόνη βοήθησε τόσο πολὺ...

MARIA : Ναί, ἀλλὰ κ' ἡ "Ολγα!...

ΟΛΓΑ : "Ε... ἡ Ἐλένη κυρίως.

MAITP : 'Εγὼ νομίζω—ᾶς μὴ γίνονται διακρίσεις. "Ολες οἱ κυρίες βοήθησαν. Προσωπικῶς ἐγὼ, σᾶς συγχαίρω ὅλες, ὅλες!

ΟΛΓΑ : Κ' ἐμεῖς ἐσᾶς, Μαίτρ!

ΟΛΕΣ : Βέβαια, βέβαια!...

ΕΛΕΝΗ : 'Εγὼ, γιὰ νὰ τὸ ἀποδείξω. ("Ορμαίει καὶ τὸν φιλαίει).

ΟΛΕΣ : Κ' ἐγὼ... κ' ἐγὼ... (Ad lib φωνές καὶ φιλιὰ στὸν Μαίτρ).

ΟΛΓΑ ('Αφοῦ καταλαγιάσουν) : 'Αγαπητὲ Μαίτρ, πῶς θὰ μπορέσουμε ἄραγε νὰ σᾶς ἐκφράσουμε...

MAITP : 'Αγαπητὴ Κυρία, ἐγὼ πῆρα ἤδη τὴν ἀνταμοιβή μου. Μιὰ παρόμοια χειρονομία, —παρ' ὅτι ἡ λέξη "χειρονομία" δὲν εἶναι βέβαια ἡ κυριολεξία—...ἀπὸ ἓνα μπουκέτο ὠραίες κυρίες... τί ἄλλη ἀμοιβὴ θὰ τολμούσε νὰ ζητήσει ἓνας ἄντρας.

KIKH : Μιὰ στιγμὴ! (Μπαίνει στὴ μέση, κρατώντας τὴν κόρη της ἀπ' τὸ χέρι, ἐνῶ οἱ ἄλλοι σταματοῦν. Μπροστὰ στὸν Μαίτρ, ἀφοῦ πρῶτα δώσει χρόνο στὴν "Οδέττη, ἀρχίζουν μαζί νὰ τραγουδοῦν) :

For he's a jolly good fellow (τρὶς)
that nobody can deny...

("Υστερα, ὅλες μαζί, χειροκροτοῦν, πιάνονται ἀπὸ τὰ χέρια καὶ κάνουν κύκλο καὶ χοροῦν γύρω ἀπὸ τὸν Μαίτρ. Ἡ Ἀντιγόνη, χέρι-χέρι μὲ τὴν Κική, ἀποχωροῦν ἀπὸ τὸν κύκλο, ἔρχονται στὸ προσκήνιο λαχανιασμένες).

ANTIGONH : Μὰ πῶς χάρηκα Βασιλικούλα μου, πῶς χάρηκα. 'Αξέχαστη θὰ μοῦ μείνει αὕτὴ ἡ μέρα...

KIKH : Κ' ἐμένα!... Νὰ μὴ χαθοῦμε τώρα πιά; ἔ;—Τί μέρα! ("Ο κύκλος ἔχει διαλυθεῖ).

ΟΔΕΤΤΗ : 'Εγὼ θὰ τὴν γράψω ἐκθεση στὴν τάξη μου...

ΕΛΕΝΗ : Τί μέρα κι αὕτὴ, κορίτσια!...

MARIA : 'Εγὼ θὰ τὴ διηγούμαι πάντα... πάντα!...

ΟΛΓΑ : Πῶς νὰ ξεχαστεῖ—ἀλλοίμονο!...

MARIA : 'Αλλοίμονο, νὰ ξεχαστεῖ... Μόνον οἱ ἀναμνήσεις μᾶς μένουν...

ΕΛΕΝΗ : 'Αξέχαστη ἀνάμνηση...

MAIPH (Τρελλὴ ἀπὸ ἐμπνευση) : Κορίτσια! Κορίτσια! Κορίτσια!... Μιὰ ιδέα, μιὰ ιδέα! Νὰ βγοῦμε φωτογραφία, γιὰ ἐνθύμιο!...(Φωνές) : "Εκτακτὰ... θαῦμα... (Φωνούλες, χειροκροτήματα).

ΟΛΓΑ : Θέσεις, θέσεις, πάρτε θέσεις!.. (Μὲ βιασύνὴ παίρνουν πῶς. Στὸ τραπέζι. Στὴ μέση ὁ Μαίτρ, δυὸ γυναικες στὰ πόδια του, δυὸ στὸ πλάι του, δυὸ καθισμένες, ἴσως μιὰ πάνω στὸ τραπέζι, ὄρθια. "Ολοι φάτσα στὸ "φακό" (Κοινό).

ΦΩΝΗ (Δυνατὴ, ἀπὸ μεγάλφωνο) : "Ετοιμοί! ("Ολοι παίρνουν πῶς. Παγώνουν. Φλάς. "Ενα δυνατό, ἀστραφτερὸ ἄσπρο φῶς. Σὰν ἀστραπή. Σκοτάδι).

"Ετοιμοί!..



Ἡ εἰκονογράφηση τοῦ ἔργου ἔγινε ἀπὸ τὸν ΜΙΝΩ ΑΡΓΥΡΑΚΗ

ΤΟ ΕΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΜΙΑ ΚΡΑΥΓΗ ΣΤΗΝ ΕΡΗΜΟ

ΕΡΝΣΤ ΤΟΛΛΕΡ: "ΖΗΤΩ, ΖΟΥΜΕ!"

Του ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ



Είναι γνωστό πώς η υπόθεση του πραγματικά Λαϊκού Θεάτρου, σέ συνδυασμό με τὸ ἐπιτακτικὸ αἶτημα τῆς καλλιτεχνικῆς ἀποκέντρωσης, κινήτοποίησης στὴ Γαλλία τοὺς ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου καὶ τὸ κράτος ἤδη ἀπὸ τὰ 1950. Ἀλλ' ἂν στὴν πνευματικὴ ἐρμηο τῆς ἐπαρχίας φύτρωσαν σιγὰ - σιγὰ θέατρα σοβαρότερα ἀπὸ τὰ πιδ πολλὰ παρισινά, ἡ περιφέρεια τοῦ Παρισιοῦ ἔμενε πάντα ἀνυδρῆ. Γιὰ τὸν ἐργατικὸ, σέ μεγάλο ποσοστὸ, πληθυσμὸ τῶν προαστίων, τὰ θέατρα τοῦ κέντρου, ἦταν δυσπρόσιτα, σχεδὸν ἀπρόσιτα — ἐξαιτίας τοῦ πανάκριβου εἰσιτήριου καί, κυρίως, τῶν μεγάλων ἀποστάσεων. Ἔτσι, ὅταν ἔγιναν, στὰ τελευταῖα μόλις χρόνια, κάποιες σοβαρὲς προσπάθειες γιὰ τὴ δημιουργία θεατρικῆς ζωῆς στὶς ἀπομακρυσμένες συνοικίες, τὸ ἀσυνήθιστο Κοινὸ "ἀπάντησε" ἀρχικά με δισπιστία. Ἀλλὰ κ' οἱ ἐπικεφαλῆς, οἱ animateurs αὐτῶν τῶν κινήσεων ἐπέμεναν: ἐπικέφτηκαν τοὺς κατοίκους στὰ σπίτια τους, πῆγαν στὰ σχολεῖα, στὰ ἐργοστάσια, δημιούργησαν συλλόγους τῶν πιστῶν, ἐνεργητικῶν θεατῶν κλπ. Μέσα σέ τέσσερα - πέντε χρόνια τὸ θαῦμα ἔγινε. Σήμερα μπορούμε κιόλας νὰ ξεχωρίσουμε τρία θέατρα, ποὺ ἔχουν μόνιμη στέγη, τὸ δικό τους Κοινὸ, τὴ δική του τὸ καθένα φυσιογνωμία: τὸ Θέατρο τοῦ Ἀνατολικοῦ Παρισιοῦ (Théâtre de l'Est Parisien) στὸ Μενλμυντάν, τὸ Δημοτικὸ Θέατρο "Ζεράρ Φιλίπ" (Théâtre Municipal "Gerald Philipe") στὸ Σαιν Ντενί, καὶ τὸ Θέατρο τῆς Κοινότητας (Théâtre de la Commune) στὸ Ὀμπερβιλιέ.

Καὶ τὰ τρία ἀνοῖξαν τὴ χειμερινὴ περίοδο με παραστάσεις ἀναμφισβήτητης ποιότητας: "Ζῆστε ὅαν τὰ γουρούνια" τοῦ Τζῶν Ἀρντεν, "Ζήτω, ζοῦμε!" τοῦ Ἔρνστ Τόλλερ, "Ὁ θάνατος τοῦ ἐμποράκου" τοῦ Μίλλερ. Θ' ἄξιζε νὰ γίνει ἐκτενέστερος λόγος καὶ γιὰ τὶς τρεῖς αὐτὲς πρότυπες παραστάσεις. Θ' ἀφιερῶσουμε αὐτὸ τὸ σημεῖωμα στὸ "Ζήτω, ζοῦμε!", ἀφοῦ ὁ θάνατος τοῦ Πισκάτορ δίνει στὴν παράσταση τοῦ Σαιν Ντενί μιὰ πρόσθετη, ἀνεπιθύμητη, ἐπικαιρότητα. Γιατὶ ὁ Τόλλερ ὄχι μόνον ὑπῆρξε φίλος καὶ συνεργάτης τοῦ Πισκάτορ ἀλλὰ καὶ τὸ "Hoppla, wir leben!" γράφτηκε εἰδικὰ γιὰ ν' ἀνεβαστεῖ ἀπὸ τὸ μεγάλο σκηνοθέτη ἦταν τὸ ἐναρκτήριο τῆς "Piscator - Bühne" καὶ πρωτοπαρουσιάστηκε, σέ μιὰ παράσταση ποὺ ἔμεινε ἱστορικὴ, στὶς 3 τοῦ Σεπτεμβρίου τοῦ 1927.

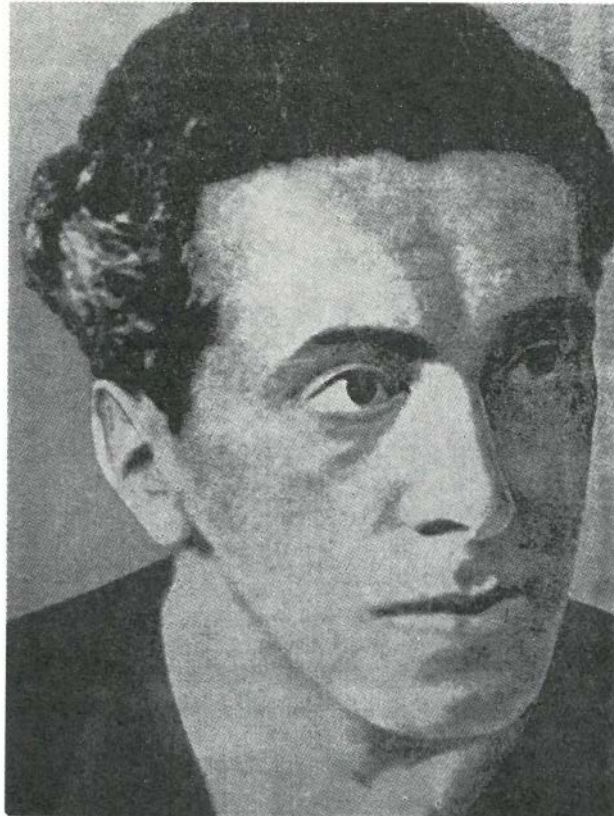
Κεντρικὴ ἰδέα τοῦ ἔργου εἶναι ἡ ἀδυναμία προσαρμογῆς ἐνὸς ἐπαναστάτη, ποὺ ξαναβρίσκει τὸν κόσμον ἔπειτα ἀπὸ ὀκτὰ χρόνια παραμονὴ σὲ ψυχιατρικὸ ἀσυλόν. Ὁ συγγραφέας ἱσχυρίζεται πὼς ἡ ὑπόθεση ἐκτυλίσσεται κάπου στὸν κόσμον, ὁκτὰ

χρόνια μετὰ τὴν καταστολὴ μιᾶς λαϊκῆς ἐξέγερσης, ἀλλ' εἶναι, βέβαια, φανερό ὅτι πρόκειται γιὰ τὴ Γερμανία. Τὸ "Ζήτω, ζοῦμε!" εἶναι τὸ χρονικὸ μιᾶς ταραγμένης ἐποχῆς καὶ μιᾶς ἡ κραυγὴ διαμαρτυρίας τῆς γενιᾶς τοῦ Τόλλερ, μιᾶς γενιᾶς ποὺ ἀνδρώθηκε στὰ χρόνια τοῦ πολέμου, πῆρε μέρος με μοναδικὴ αὐτοθυσία στὴν ἐξέγερση τοῦ 1918 κ' εἶδε τίς προσδοκίες τῆς νὰ ποδοπατοῦνται ἀπὸ τὴ στρατιὰ τοῦ Μαΐρκερ.

Τὸ ἔργο ἀρχίζει μ' ἓνα πρόλογο: Βρισκόμαστε στὴ Γερμανία, στὰ 1919, λίγο μετὰ τὴ συντριβὴ τῆς ἐπανάστασης. Ὁ Κάρλ Τόμας εἶναι κλεισμένος, μαζί μ' ἄλλους ὁμοϊδεάτες του, σὲ κελλὶ τῶν μελλοθάνατων. "Ὅταν ἓνας ἀξιωματικὸς μπαίνει γιὰ νὰ τοὺς ἀνακοινώσει πὼς ὁ πρόεδρος τῆς Δημοκρατίας ἔδωσε σ' ὅλους (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν κρατούμενον Βίλελμ Κίλμαν) χάρη, ὁ Κάρλ δὲν ἀντέχει τὸν κλονισμό καὶ παραφρονεῖ.

Μετὰ τὸν πρόλογο ξαναβρίσκουμε τὸν Κάρλ στὰ 1927, τὴ μέρα ποὺ βγαίνει ἀπὸ τὸ ἀσυλόν. Ἔχει πιά ἐντελῶς θεραπευτεῖ, ἀλλὰ μιὰ ἀγεφύρωτη ἀπόσταση τὸν χωρίζει ἀπὸ τοὺς ἄλλους: αὐτὸς δὲν ἔχει ζήσει τὴν περίοδο 1919 — 1927, ὑπάρχει στὴ ζωὴ του ἓνα κενό, λείπουν ἀκριβῶς τὰ χρόνια ποὺ ῥθαν μετὰ τὴν ἡττα, χρόνια ταπείνωσης ἀλλὰ κι ὠρμότητος, βρίσκεται

ξαφνικά ἀπὸ τὴν ἐξαρση τῆς ἐπαναστατικῆς ἀτμόσφαιρας στὴν ἐποχὴ τῶν συμβιβασμῶν, τότε ποὺ ὁ ἀγῶνας ἔχει προσαρμολογεῖ σὲς διαστάσεις τῆς καθημερινότητος καὶ ποὺ οἱ νίκες εἶναι μικρές, μίζερες. "Ὅλα τὸν ἀπογοητεύουν, δὲν μπορεῖ νὰ τὰ παραδεχτεῖ γιὰ φυσιολογικά, ἀρνιέται νὰ προσαρμολογεῖ σ' αὐτὴ τὴ ζωὴ καὶ δὲν βλέπει τὸ νόημα αὐτοῦ τοῦ ἀγῶνα. Ἡ συνάντησή με τὸν Βίλελμ Κίλμαν ἔρχεται νὰ προσθέσει στὴν ἀπογοήτευση καὶ μιὰ, σχεδὸν βιολογικὴ, ἀηδία. Ὁ παλιὸς σύντροφος, ποὺ τὸν νόμιζε ἐκτελεσμένο, εἶναι τώρα ὑπουργός, ἔγινε "ρεαλιστὴς" καὶ προσπαθεῖ νὰ ἐξηγήσει στὸν Κάρλ ὅτι τὰ νεανικά ὄνειρα εἶναι πολὺ ὠραῖα ἀλλ' ἡ ζωὴ δὲν μπαίνει μέσα σὲ θεωρητικὰ καλούπια" ἐξάλλου, τί θὰ πεῖ προδίδει τὸ λάδι, ἡ μάζα εἶναι ἀπαίδευτη, ἀνίκανη, ἴσως ἀργότερα, μετὰ ἀπὸ πολλὰ χρόνια, ὅταν ὁ λαὸς μορφωθεῖ... Ἀλλὰ κ' ἡ ἐπαφή με τοὺς πιστοὺς συντρόφους δὲν εἶναι παρηγοριά σ' αὐτὴ τὴν ὀδυνηρὴ ὥρα. Γι' αὐτοὺς ἡ ἐξέγερση εἶν' ἓνα ἀπλὸ ἐπεισόδιο μιᾶς πορείας ποὺ συνεχίζεται. Ὁ Κάρλ δὲν ἀναγνωρίζει τοὺς παλιούς του φίλους" αὐτοὶ ποὺ ἔθελαν κάποτε ν' ἀλλάξουν τὸν κόσμον ἀρκοῦνται τώρα σὲ συνδικαλιστικὲς διεκδικήσεις" ἀντὶ ν' ἀρνηθοῦν τὸ σύστημα περιορίζονται σὲ μικροβελτιώσεις.



Δεν υπάρχει διέξοδος για τον Κάρλ, του είναι αδύνατο να ένωσ-
ματωθεί στον κόσμο. Αποφασίζει να δολοφονήσει τον Κίλ-
μαν, πιστεύοντας ότι θα βοηθήσει έτσι και τους άλλους να
ξυπνήσουν, να καταλάβουν πώς πρέπει να πουν ένα αδιάλλα-
κτο "Οχι" στο αυτό τον κόσμο της ατιμίας και του συμβιβασ-
μού. 'Αλλ' όταν ο ύπουργός, έντρομος μπροστά στο προτετα-
μένο περίστροφο, του προσφέρει ένα μάτσο χαρτονομίσματα,
ο Κάρλ αποκαρδιωμένος αφήνει το χέρι του να χαμηλώσει :
"Δεν αξίζει τον κόπο, λέει, μου είσαι πολύτιμος αδιάφορος".
Κάποιος άλλος όμως, κρυμμένος πίσω του, πυροβολεί τον
Κίλμαν. Είν' ένας νεαρός φασίστας, που θεωρεί τον ύπουργό
όργανο των μολοσεβίκων. Κλεισμένος στη φυλακή (όλοι πι-
στεύουν πώς αυτός είναι ο δολοφόνος), ο Κάρλ προσπαθεί να
βάλει μια τάξη σ' όλα αυτά. Αδύνατο να ζήσει σ' ένα κόσμο
όπου όλα μοιάζουν παραχαραγμένα. Με το σεντόνι του φτιά-
χνει μια θηλειά. "Όταν σέ λίγο οι φίλοι του χτυπούν συνθημα-
τικά τον τοίχο του κελιού, για να του πουν πώς εύτυχως βρέ-
θηκε ο πραγματικός δολοφόνος, δεν παίρνουν καμιά απάντηση.

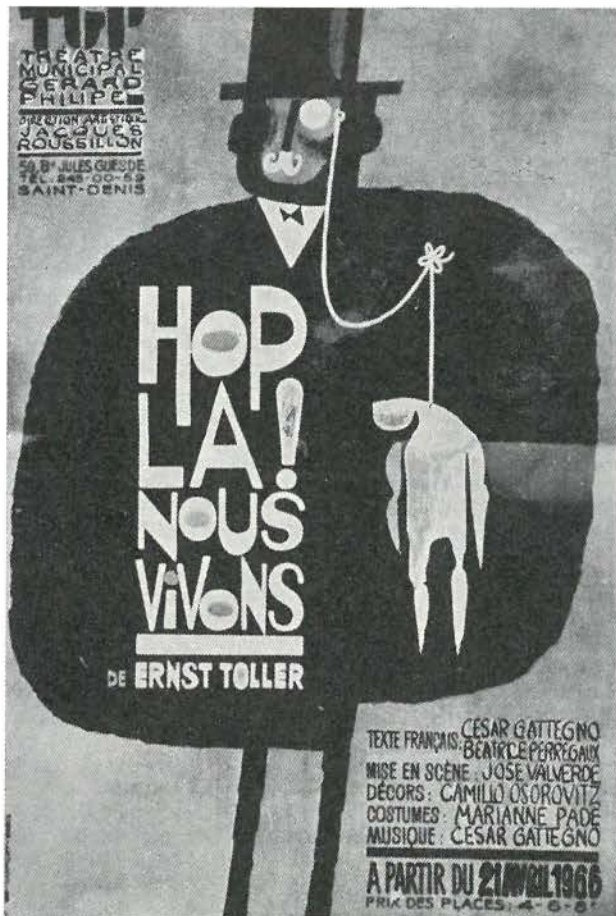
¶

"Όταν, τον Ιούνιο του 1927, έγινε η ανάγνωση του έργου, οι
συνεργάτες του θιάσου και πρώτος ο Πισκάτορ άσκησαν δρι-
μεία κριτική για το κεντρικό πρόσωπο του δράματος. Τον ήρωα
τον χαρακτήριζε "παθητικότητα", όσο απέιχε από τους ά-
στούς άλλο τόσο απέιχε κι από το προλεταριάτο, ήταν ένας
τύπος αισθηματία αναρχικού κλπ. 'Ο Πισκάτορ γράφει πώς ο
Τόλλερ δημιούργησε αυτό το πρόσωπο ξεκινώντας από το δι-
κό του χαρακτήρα, "αναποφάσιστον όπως σέ κάθε καλλιτέ-
χνη και πολύ περισσότερο όπως στον Τόλλερ, που πολλά έζησε
κ' υπέφερε πολλά".

Πραγματικά, αυτός ο συγγραφέας υπήρξε ο ίδιος τραγική
προσωπικότητα. Ήταν αδιάκοπα μοιρασμένος ανάμεσα στην
επιθυμία για δράση και στην αμφιβολία, ανάμεσα στο πάθος
της κοινωνικής δικαιοσύνης και τη διάθεση της φυγής. Το
1919, σέ ηλικία 26 χρονών, πλήρωσε τη συμμετοχή του στην
εξέγερση με πέντε χρόνων καταναγκαστικά έργα. Από τη
φυλακή γράφει ένα γράμμα στον Στέφαν Τσβάιχ, όπου καθρε-
φίζεται όλη του η πίστη και μαζί όλη του η μελαγχολία :
"Έγραφα αυτό το έργο (τον "Χίνκελμαν") σέ μια εποχή
που αναμέτρησα με δδύνη τά τραγικά περιθώρια δυνατότητας
για ευτυχία μέσα στην κοινωνική επανάσταση. Το όριο πέρα
απ' το οποίο η φύση είναι πιο δυνατή από τη θέληση του κάθε
ανθρώπου, πιο δυνατή κι από τη θέληση της κοινωνίας. Γι'
αυτό η τραγωδία δεν θα 'χει ποτέ τέλος. Θα υπάρχουν πάντα
άτομα που η δυστυχία τους θα μένει χωρίς λύση. Κι αν υπάρχει
ένα άτομο που η δυστυχία του δεν τελειώνει, η τραγωδία του
ένος γίνεται τραγωδία της κοινωνίας μέσα στην οποία ζή. 'Η
αρχαιότητα ήξερε τον ήρωα Προμηθέα, που 'θελε να κυριαρ-
χήσει πάνω στο πεπρωμένο και να άρει όλους τους πόνους.
Στην εποχή μας, στη θέση του ενός ήρωα βρίσκουμε μια όλο-
κληρη τάξη. Δεν το λέω από παραίτηση. 'Ο αδύνατος παραι-
τείται όταν βλέπει πώς είν' ανίκανος να πραγματοποιήσει πέ-
ρα για πέρα ένα ποθητό όνειρο. 'Αλλ' όταν ο δυνατός συνειδητο-
ποιεί, αυτό δεν ανακόπτει τη σταθερή του θέληση. Σήμερα
δεν έχουμε ανάγκη από ανθρώπους τυφλωμένους από τά με-
γάλα αισθήματα, αλλ' από ανθρώπους που αποδέχονται να
'ναι ένσυνειδητοι. Το απόλυτο Καλό, ο "παράδεισος επί της
γής", δεν θα 'ναι ένα κοινωνικό σύστημα. Πρόκειται μονάχα
ν' αγωνιστούμε για τη σχετική βελτίωση με την οποία θα
μπορέσει ο άνθρωπος να ικανοποιηθεί και την οποία θα 'ναι
ικανός να πραγματοποιήσει. "Ένα σύστημα βασισμένο στην
κοινωνική αδικία, την ανισότητα, την έλλειψη ελευθερίας αντί-
κειται στην έννοια της λογικής".

'Από τη φυλακή ο Τόλλερ βγήκε διάσημος. "Ήδη στά 1919
είχε κάνει πολύ θόρυβο το έργο του "Η μεταμόρφωση",
που παίχτηκε στό "Θέατρο - Βήμα" του Βερολίνου με σκη-
νοθεσία Καρλχάιντς Μάρτιν. Το 1921 ο Γύργκεν Φέλιγκ α-
νέβασε στη "Λαϊκή Σκηνή" του Βερολίνου ένα κείμενο γραμ-
μένο στη φυλακή, τό "Ο άνθρωπος - μάζα", "έργο της
κοινωνικής επανάστασης του εικοστού αιώνα". Το έργο γνώ-
ρισε μοναδική επιτυχία και μέσα σέ τρία χρόνια μεταφράστηκε
σέ εικοσιεφτά ξένες γλώσσες. 'Επίσης στη φυλακή γράφτηκε
τό πιο γνωστό από τά έργα του ο "Χίνκελμαν", που, όπως
υπαινίσσεται ο Πισκάτορ, έπηρέασε τον Χεμινγκουάι στό
γράψιμο του "Ο ήλιος ανατέλλει ξανά".

Με τό "Ζήτω, ζούμε" ο Τόλλερ θέλησε να δώσει ένα κείμενο,
πού θ' αποτελούσε την εφαρμογή των απόψεων του Πισκάτορ



Τό πρόγραμμα του Δημοτικού Θεάτρου "Ζεράρ Φιλίπ" του
Σαιν Ντενί για τό "Ζήτω, ζούμε!" του Έρνστ Τόλλερ

για τό πολιτικό θέατρο. Γι' αυτό παρουσιάζει συστηματικά
τό άτομο σέ σχέση με τον κοινωνικό περίγυρο και παρεμβά-
λει κάθε τόσο ανάμεσα στά επεισόδια, σέ πρώτο πλάνο, την
ιστορία, τά αυθεντικά ντοκουμέντα. Πριν από κάθε σκηνή
προβλέπει στό κείμενό του ένα κινηματογραφικό ίντερμέδιο,
όπου παρουσιάζονται στοιχεία σχετικά με την πολιτική, την
οικονομία, τη μόρφωση, τά σπόρ, τη μόδα της εποχής. 'Έτσι,
η κάθε σκηνή φαίνεται σά φυσική συνέχεια της séquence που
προηγείται, ή μούρα των ατόμων εξηγείται με βάση τους ι-
στορικούς παράγοντες.

'Αλλ' ο Πισκάτορ δεν ήταν ικανοποιημένος. "Έβρισκε τό έργο
πολύ "λυρικό", πολύ συναισθηματικό : "Σίγουρα, τό δράμα
άπαιτεί την παρουσία αυτών των δυο στοιχείων, του στοιχείου
της μαρτυρίας και του συγκινησιακού στοιχείου του λυρισμού.
'Αλλά για μās, στην προοπτική του θεάτρου μας, έπρεπε τό
συναίσθημα να ένσωματωθεί, να γίνει όρατό από όλες τις με-
ριές, σά να 'χει τοποθετηθεί κάτω από ένα γυάλινο κώδωνα
για να τό παρατηρεί ό θεατής: τό συναίσθημα χροσιμεύει κι
αυτό για να δείξουμε την αντίληψή μας για τον κόσμο". 'Ε-
πίσης σημαντικές αντιρρήσεις είχε ο Σκηνοθέτης για τό ύφος
του κειμένου, σέ μερικά σημεία φιλολογικό κ' εξεζητημένο.
'Εγιναν πολύωρες συζητήσεις κι ο Τόλλερ δέχτηκε να κάνει
πολλές τροποποιήσεις, δέχτηκε επίσης ν' αλλάξει και τό φι-
νάλε. Οι δοκιμές άρχισαν την 1η Αυγούστου 1927 κ' ή πρε-
μιέρα δόθηκε στις 3 του Σεπτεμβρίου. Οι κριτικοί της εποχής
γράφανε ύμνους για τη σκηνοθετική ιδιοφυία του Πισκάτορ
αλλά έκφράσανε, οι περισσότεροι, τη λύπη τους έπειδή ένα
τέτοιο ταλέντο χαρμίστηκε με τό "Ζήτω, ζούμε!", έργο
άνατρεπτικής προπαγάνδας, έργο που δεν έχει καμιά σχέση
με την τέχνη κλπ. Δεν είδαν τίποτα, όχι μόνο από τό γνησιό-
τατο σπαραγμό μιας καθημαγμένης γενιάς, αλλά κι από τις
καινοτομίες πού 'φερε μαζί του αυτό τό έργο: γιατί τό έργο
του Τόλλερ αποτελεί μια από τις πρώτες προσπάθειες για τη

δημιουργία μιᾶς θεατρικῆς σχολῆς πού ἀνθεῖ σήμερα σ' ὅλο τὸν κόσμο, τοῦ θεάτρου - ἄμβωνα, τοῦ ἔργου - ντοκουμέντου. Ὡστόσο, γράφτηκαν κ' ἐλάχιστες εὐμενεῖς κριτικές, ὅπως τοῦ Χάνς Σίμσεν ("Βελτμπύνε"): "Εἶναι ἓνα εἶδος δραματικῆς αὐτοβιογραφίας, ἀληθινῆς καὶ συνταρακτικῆς (...)" Ὁ Τόλλερ θέλει νὰ κάνει "Τέχνη"; Δὲν θέλει πιά. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πάντα συνταρακτική, ἀλλ' ἡ γνώση εἶναι σπάνια ἀλήθεια. Ἡ πραγματικότητα δὲν εἶναι ποτέ ἀριστοῦργημα, ἡ "τέχνη" εἶναι πάντοτε "ψέμα". Τί θέλουν νὰ ποῦν ὅλ' αὐτά; Ὑπάρχει ἓνα ὄνομα γι' αὐτὸ πού κάνει ὁ Πισκάτορ; Πολιτικὴ ἐπιθεώρηση; Νέο θέατρο; "Ὁχι. Μιὰ σκηνικὴ μορφή, ἀσυνήθιστη, ἐνδιαφέρουσα, πού ἀνοίγει τὴ δυνατότητα ἐνὸς νέου θεάτρου".

¶

Ὁ Ζοζὲ Βαλβέρντ, πού ἀνέβασε πέρσι τὸ "Ζήτω, ζοῦμε!" στὸ Δημοτικὸ Θέατρο "Ζεράρ Φιλίπ" τοῦ Σαιν Ντενί καὶ τὸ ἐπανελάβε σὰν ἐναρκτήριο τῆς χειμερινῆς περιόδου, ἀκολούθησε σὲ γενικὲς γραμμὲς τὴ σκηνοθετικὴ ἀντίληψη τοῦ Πισκάτορ. Τὸ ἔργο τοῦ Τόλλερ εἶναι μιὰ "τομὴ" τῆς κοινωνίας, ἐπομένως ἡ δράση μοιράστηκε σὲ διαφορετικὰ ἐπίπεδα, ὑποδηλώνοντας ἔτσι τὴ διάρθρωση τοῦ κοινωνικοῦ συστήματος, τὴ διαίρεση σὲ τάξεις. Βεβαίως, τὰ οικονομικὰ τοῦ θεάτρου τοῦ Σαιν Ντενί δὲν ἐπέτρεψαν νὰ γίνῃ πράξη αὐτὴ ἡ ἀντίληψη παρὰ κατὰ τρόπο ὑποτυπώδη. Στὴν παράσταση τοῦ Βερολίνου εἶχε στηθεῖ ἓνα τεράστιο σκηνικὸ μὲ ἑσσερα ἐπίπεδα μὲ κινητὲς πλατφόρμες, ἀναβατήρες, κ.λ.π., τεχνικὸ κατόρθωμα τοῦ σκηνογράφου Τράουγκοτ Μύλλερ καὶ τοῦ ἀρχιμηχανικοῦ Ρίχτερ. Ἡ δομὴ αὐτοῦ τοῦ σκηνικοῦ εἶχε ἄμεση σχέση καὶ μὲ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ φιλμ.

Κινηματογραφικὴ προβολὴ ὑπῆρχε καὶ στὴ γαλλικὴ παράσταση, ἀλλ' ὄχι σὲ μεγάλῃ ἔκταση. Ὁ Πισκάτορ, ἀντίθετα, ἔκανε εὐρύτατη χρῆση τοῦ κινηματογράφου, σὲ μεγαλύτερη ἔκταση ἀπ' αὐτὴ πού πρόβλεπε ὁ συγγραφέας. Πίστευε ὁ Πισκάτορ πὼς ἡ κεντρικὴ ἰδέα τοῦ ἔργου, τὸ πῆδημα ἐνὸς ἀνθρώπου μέσα στὸ χρόνο κ' ἡ σύγκρουσή του μ' ἓναν κόσμο τρομερὰ ἀλλαγμένο, μόνον μὲ τὸν κινηματογράφο μποροῦσε νὰ ὑψηρευθεῖ. Αὐτὰ τὰ ὀχτὼ χρόνια, ἡ πορεία τῆς ἀνθρωπότητας

μέσα σὲ ὀχτὼ χρόνια, ἐφευρέσεις ἀλλὰ κ' ἐγκλήματα, ἐλπίδες κ' οἰμωγές, ἔπρεπε νὰ δειχτοῦν πᾶνω στὴ σκηνή, ἀλλιῶς τὸ σὸκ τοῦ ἥρωα θά ἦμεν ἀδικαίωτο. "Δὲν ὑπάρχει ἄλλο μέσο ἀπὸ τὸ φιλμ γιὰ νὰ ξετυλιχτοῦν, σὲ ἑπτὰ λεπτά, ὀχτὼ ἀτέλειωτα χρόνια". Ἔτσι, ἐκτός ἀπὸ τὰ αὐθεντικὰ ντοκουμανταίρ, γυρίστηκαν εἰδικὰ γιὰ τὴν παράσταση 3.000 μέτρα ταινίας.

Λοιπόν, ἡ γαλλικὴ παράσταση ὑστερεῖ κάπως τεχνικὰ, εἶναι, ἄς ποῦμε, φτωχή. Ὅμως ἡ δουλειὰ πού γίνε μὲ τοὺς ἡθοποιούς εἶναι ἀξιοθαύμαστη. Ὁ σκηνοθέτης, νέος ὅπως κ' οἱ ἡθοποιοί, ἀπέφυγε συστηματικὰ τὶς εὐκόλες λύσεις κ' ἔδωσε μιὰ παράσταση ἐξηγνητικὰ ἀνεπίληπτη, ὅπου τὰ ἐπιτυχεῖ σκηνοθετικὰ εὐρήματα δὲν χρησίμευαν σὰν προκαλύμμα γιὰ νὰ κρυφτεῖ ἡ γύμνια τῶν ἐξηγνητῶν. Καὶ κατὰ ἀκόμα ὁ θίασος πέτυχε, χωρὶς νὰ ἀμβλύνει καθόλου τὸ "γερμανικὸ" χαρακτήρα τοῦ ἔργου καί, μολονότι τόνισε ἐπαρκῶς τὰ στοιχεῖα πού τὸ χρονολογοῦν, ν' ἀναδείξει ἀκριβῶς τὴν καθολικότητα πού ὑπάρχει, παρὰ τὸν ἐπικαιρικὸ χαρακτήρα, στὸ "Ζήτω, ζοῦμε!" καὶ πού κάνει αὐτὸ τὸ ἔργο τραγωδία, τραγωδία τῆς συνείδησης πού δὲν ἐννοεῖ νὰ ἐφησυχάσει.

¶

Μὲ τὸ "Ζήτω, ζοῦμε!" καὶ τὸ "Ὁ ἄνθρωπος - μάζα" ὁ Τόλλερ γίνεται γνωστός σ' ὅλο τὸν κόσμο, πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὸν Μπρέχτ ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἡ φήμη του ἀπλώνεται καὶ πέρα ἀπὸ τοὺς κύκλους τῶν διανοούμενων καὶ τῶν φιλότεχνων. Στὶς ξένες χώρες ὅπου ταξιδεύει, παντοῦ βρίσκονται ἄγνωστοι ἄνθρωποι πού τὸν σταματοῦν στὸ δρόμο καὶ τὸν χαιρετοῦν. Ὅμως ὁ Τόλλερ δὲν εἶναι, δὲ θά γίνῃ ποτέ, εὐτυχισμένος. Ἡ ἀποτυχία τῆς ἐπανάστασης τὸν ἔχει σφραγίσει ὀριστικὰ κ' ἡ σταδιακὴ ἀνοδος τοῦ φασισμού τὸν γεμίζει ἀνησυχία — κι ὄχι ἐπειδὴ ὁ ἴδιος εἶναι ἐβραῖος. Γενικότερα, τὸ δράμα τοῦ Τόλλερ ἔγκειται στὸ ὅτι ὁ ἄδολος ἐπαναστατικὸς του ἐνθουσιασμός τοποθετεῖ τὴν ἐνταξί του σ' ἓνα ἐπίπεδο ἡθικὸ, κ' ἔτσι κάθε ἐπαφὴ του μὲ τὴν πολιτικὴ, μὲ τὴ δράση, συνεπάγεται μιὰ μικρὴ προδοσία τοῦ ἀρχικοῦ ὁράματος. Σ' αὐτὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ καὶ μιὰ αὐξημένη εὐαισθησία ἀπέναντι στὴν ἔννοια τοῦ χρόνου: τὸ 1914 κατατάσσεται ἐθελοντῆς καὶ ζητάει νὰ σταλεῖ στὸ μέτωπο, ἀλλ' ὅταν οἱ νέοι ἰδιο-

Τὸ "Ζήτω, ζοῦμε!" στὸ θέατρο "Ζεράρ Φιλίπ" τοῦ Σαιν Ντενί. Σκηνοθεσία Ζ. Βαλβέρντ καὶ σκηνικὸ Κ. Ὁζοροβίτς (1966)



λογικοί του προσανατολισμοί τὸν φέρνουν κοντὰ στοὺς σπαρτακιστές μετὰ τὸ ἴδιο θάρρος δίνεται στὸν δικό τους ἀγῶνα. Πολεμάει, σὰν ἀξιωματικός, στὰ ὁδοφράγματα καὶ συγχρόνως βασανίζεται μετὰ τὴ σκέψη ὅτι παραβαίνει ἀπαράβατες ἀρχές τοῦ ἀνθρωπισμοῦ: "Μισοῦσα τὴ βία κ' εἶχα ὀρκιστεῖ στὸν ἑαυτό μου ὅτι θὰ προτιμοῦσα νὰ τὴν ὑποστῶ παρὰ νὰ τὴ χρησιμοποιήσω. Τώρα πού ἡ ἐπανάσταση χτυπήθηκε, θὰ μπορούσα νὰ πατήσω αὐτὸν τὸν ὄρκο; Ἐπρεπε. Οἱ ἐργάτες μ' εἶχαν ἐμπιστευθεῖ. Δὲν θὰ πρόδινά τὴν ἐμπιστοσύνη τους ἂν ἀρνιόμουν τώρα νὰ τοὺς ὑπηρετήσω, ἂν τοὺς ζητοῦσα μάλιστα ν' ἀπαρνηθοῦν τὴ βία; Ἐπρεπε νὰ 'χα σκεφτεῖ νωρίτερα τὴν πιθανότητα αἱματηρῶν συνεπειῶν καὶ ν' ἀρνηθῶ κάθε ὑπευθύνῃ θέση". Καταδικάζεται σὲ φυλάκιση (μόνο πέντε χρόνια, ἐπειδὴ τὸ δικαστήριό τοῦ ἀναγνωρίζει "εὐγενῆ ἐλαττήρια") καὶ ἀρνείται νὰ δεχτεῖ τὴ χάρη πού θέλει νὰ τοῦ δώσει ὁ ὑπουργὸς Δικαιοσύνης, ἐπειδὴ θεωρεῖ ἀπαράδεκτο νὰ μὴ συμμεριστεῖ τὴν τύχη τῶν συντρόφων του. Ἀπὸ τότε ὅλα του τὰ γραφτὰ εἶναι ποτισμένα ἀπὸ τὴν πίκρα τῆς ἀποτυχίας, ὅλοι σχεδὸν οἱ ἥρωές του εἶναι νικημένοι.

Ἄλλ' ἢ ἥδη τραυματισμένη εὐαισθησία τοῦ Τόλλερ περνάει τὴν πύλιν σκληρὴ τῆς δοκιμασίας στὴν Ἀμερική, ὅπου ὁ συγγραφέας καταφεύγει τὸ 1933. Νιώθει μόνος, ἀποκομμένος, ἀνήμπορος νὰ βοηθήσει τὴ Γερμανία πού παραδίνεται χρόνῳ μετὰ τὸ χρόνο στὸν παραλογισμό. Λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ ἰσπανικοῦ πολέμου, ὁ Τόλλερ κάνει ἕναν ἔρανο γιὰ τὰ παιδιά τῆς Ἰσπανίας καὶ συγκεντρώνει 15 ἑκατομμύρια δολάρια! Ἄλλ' ὅταν ὁ φασισμὸς θριαμβεύει κ' ἐκεῖ, ὁ συγγραφέας πού τὸ νευρικό του σύστημα εἶναι ἥδη κλονισμένο, βυθίζεται στὴν ἀπόγνωση καὶ ἀκολουθεῖ τὸ παράδειγμα ἐνὸς ἄλλου ὁδυνηρὰ διαψευσμένου, τοῦ ἥρωά του, τοῦ Κάρλ Τόμας.

Ὁ Ἐρνστ Τόλλερ ἀπαγονήστηκε μετὰ μιὰ ζώνη στὸ ξενοδοχεῖό του, στὴ Νέα Ὑόρκη, στὴ 22 τοῦ Μάη τοῦ 1939. Ὁ παραλογισμὸς ἀπλωνόταν τώρα σ' ὅλοκληρη τὴν Εὐρώπῃ καὶ ὁ Τόλλερ πού μετὰ τὸ ἔργο του θέλησε ν' ἀντισταθεῖ σ' αὐτὴ τὴν προοπτική, εἶχε πεῖ ἀπογοητευμένος, λίγες μέρες πρὶν ἀπὸ τὴν αὐτοκτονία του: "Φάναζα στὴν ἔρημο".

ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΠΑΠΑΝΔΡΕΟΥ



ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΜΕ ΝΤΥΜΑ ΚΩΜΩΔΙΑΣ ΤΟ "ΜΕΤΕΩΡΟ" ΤΟΥ ΝΤΥΡΡΕΝΜΑΤ ΤΟΥ ΠΥΡΡΟΥ ΚΙΟΥΣΗ



Σὲ μιὰ συνομιλία πού εἶχαμε πρὶν λίγο καιρὸ στὸ σπίτι του, στὸ Neuchâtel τῆς Ἑλβετίας, ψηλά στὸ λόφο, καθὼς κοιτάζαμε τὴ μεγάλη λίμνη πού ἀπλωνόταν μπρὸς μας, ὁ Ντύρρενματ μοῦ εἶπε: "Πιστεύω πὼς τὸ θεατρικὸ ἔργο πρέπει νὰ 'χει κάποια κεντρικὴ ιδέα. Ὅχι βέβαια τοποθετημένη σὰ θέμα γιὰ ἀπόδειξη — μὰ πού νὰ βγαίνει ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ τὴ δράση τῶν προσώπων τοῦ ἔργου".

Αὐτὸ τὸ πιστεύω τοῦ ὁ Ντύρρενματ τὸ 'χει δώσει στὸ θεατρὸ του. Τὸ ξανάδωσε στὸ ἔργο του "Τὸ Μετέωρο", πού εἶδα στὸ Σάουσιπλχάους τῆς Ζυρίχης, ὅπου πρωτοπαίχτηκε.

Κάθε καινούριο ἔργο τοῦ Ντύρρενματ⁽¹⁾ εἶναι ἀναμφισβήτητο θεατρικὸ καὶ πνευματικὸ γεγονός μετὰ διεθνῆ προβολή. Ὁ συγγραφέας εἶναι πολὺ γνωστὸς καὶ στὴν Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα ἀπ' τὰ δύο τὸν θεατρικὰ ἔργα πού ἀνέβασε τὸ Ἑθνικὸ Θέατρο, τὴν "Ἐπίσκεψη τῆς γηραιᾶς κυρίας" καὶ τοὺς "Φυσικούς". Σήμερα ὁ Ντύρρενματ, στὰ σαρανταπέντε τοῦ χρόνια, βρίσκεται σ' ὅλη τὴν ὀριμότητα τῆς δημιουργίας του. Ἐχει γερὴ λογοτεχνικὴ καὶ φιλοσοφικὴ κατάρτιση πλὴς στὸ θεατρὸ γράφει μυθιστορήματα, κριτικὲς μελέτες καὶ δοκίμια, (πρόσφατα δημοσιεύτηκε σὲ τόμο μιὰ σειρά τέτοιας ἐργασίας μετὰ τὸν τίτλο "Θεατρικὰ γραφτὰ"). Μὰ εἶναι ὁλοπᾶνερὸ πὼς τὸ πάθος του εἶναι τὸ Θέατρο· ἡ σκηνὴ εἶναι ἡ ἀληθινὴ του περιοχὴ.

Ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀγάπησα τὸ θέατρο τοῦ Ντύρρενματ· ἀντίκρουσα σ' αὐτὸ ζωντάνια, δύναμη καὶ βάθος σκέψης, θεατρικότητα σπάνια, τόλμη κάθε ἀλλο παρὰ συνθησισμένη στὴν ἀντιμετώπιση καὶ τὴν ἔκφραση τῆς ἀλήθειας, ὅσο πικρὴ καὶ ἂν εἶναι, καὶ διάθεση ἔρευνας τῶν φαινομένων τῆς ζωῆς μετὰ εὐκρίνεια, δίχως προκαταλήψεις. Πολὺ μοῦ κίνησε τὸ ἐνδιαφέρον τὸ "Μετέωρο" του. Ἡ διεθνὴς κριτικὴ εἶπε τὰ πρὶν διαφορετικὰ πράγματα γύρω στὸ ἔργο του αὐτό, καὶ στὴ Ζυρίχῃ ἐγινε ἀντικείμενο δημόσιας συζήτησης, μετὰ συμμετοχὴ ἀξιολογῶν προσώπων. Ἀς τὸ δοῦμε ἀπὸ πρὶν κοντὰ:

Νομίζω πὼς τὸ παράλογο τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς — μετὰ τὴν ἐννοια πού ἡ σύγχρονη θεωρία ἔδωσε σ' αὐτὸ τὸν ὄρο⁽²⁾ πού σημαίνει τὴν ἑλλειψὴ περιεχομένου, σκοποῦ, προορισμοῦ, ἀξιών, σημασίας — καὶ ἡ σκληρότητά της εἶναι ἡ κεντρικὴ ιδέα τοῦ ἔργου. Θέμα του, ἀπ' ὅπου προβάλλει ἡ ιδέα τούτη, εἶναι ἡ πρωτότυπη περίπτωσις κ' ἡ ψυχογραφία ἐνὸς διάσημου συγγραφέα, τιμημένου μετὰ τὸ βραβεῖο Νόμπελ, πού ὅχι μονάχα εἶναι καταδικασμένος ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη, μὰ πού διαπιστώθηκε ἐπα-

νελημμένα κ' ἐπίσημα ὁ θάνατός του, καὶ ὅμως, αὐτός, ἔπειτ' ἀπὸ κάθε διαπίστωση, ἔπειτα ἀπὸ τοὺς ἐπικηδέουσ τοῦ ραδιοφώνου, τῶν ὑπουργῶν, τῶν κριτικῶν, ξανασηκώνεται ὁλοζώντανος, πετάει τὰ σωριασμένα πάνω του στεφάνια, καὶ μέσα σ' ἀληθινὴ ἀπόγνωση ἀδειάζει μπουκάλιας κονιάκ, καπνίζει ποῦρα, κάνει ἔρωτα καὶ σκροπάζει γύρω του τὴν καταστροφή μετὰ τὴν σκληρότητα. Καὶ τὸ πρωτότυπο τῆς ψυχολογίας του εἶναι πὼς ἡ ἀπελπισία του αὐτὴ, ἡ τραγωδία του, δὲ χρωστίεται σ' ὅτι εἶναι καταδικασμένος νὰ πεθάνει, μὰ ἀκριβῶς ἀντίθετα, σὸ ὅτι, ἀπὸ ὑπερβολικὴ ζωτικότητά, δὲν μὴ πορ εἶ νὰ πεθάνει. Μὰ ἔχει πιά βαρεθεῖ τὴ ζωὴ μετὰ τὸν παραλογισμό καὶ τὴν ἀγῆα της, καὶ ἀρνιέται νὰ τὴ συνεχίσει. Δὲν αὐτοκτονεῖ, μὰ προκαλεῖ τοὺς ἄλλους νὰ τὸν σκοτώσουν, κάνοντας ὅτι μπορεῖ ἐναντίον τους, καὶ ἀρνιέται νὰ συμμορφωθεῖ στὶς ἐκείσεις τοῦ καθηγητῆ - γιατροῦ νὰ τὸν κάνει καλά, φωνάζοντας του πὼς δὲ θέλει μετὰ κανένα τρόπο νὰ ζήσει.

Αὐτὴ ἡ ψυχολογία τοῦ ἀνθρώπου πού βρίσκεται σὲ ἀπόγνωση γιὰ τὴ διαψεύδονται οἱ προσδοκίες του νὰ πεθάνει, δίνουν στὸ Ντύρρενματ τὸ ὅλικο νὰ δώσει μετὰ τὸν πρὶν ἔντονα θεατρικὸ τρόπο τὶς ιδέες του γιὰ τὸ παράλογο καὶ τὴν σκληρότητα τῆς ζωῆς. Λέω μετὰ τὸν πρὶν ἔντονα θεατρικὸ τρόπο, γιὰτὶ, ἀληθινά, ὁ Ντύρρενματ εἶναι γνήσια θεατρικὸς σὲ διάλογο, σὲ δράση, σὲ συγκρούσεις, σὲ εἰκόνες. Σφιχτοδεμένος καὶ νευρώδης ὁ διάλογος, εἶσι πού δὲν ὑπάρχει λέξη περιττή, καὶ ἡ κάθε μιὰ τους ἔχει τὸ ἀπαιτούμενο βάρος καὶ περιεχόμενο — ἡ μεγαλύτερη θεατρικὴ ἀρετὴ, γιὰτὶ στὸ εἶδος τοῦτο κάθε πλεονασμὸς εἶναι ἀσυγχώρητος. Δράση ὁλοζώντανη, μ' ἀλλεπάλληλες συγκρούσεις κ' ἐντυπωσιακὰ εὐρήματα πού κρατᾶνε ἀδιάπτωτο τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ θεατῆ. Κ' ἡ γνήσια θεατρικὴ τοῦ δύναμη δέχεται ὁλοφάνερὰ ἀπὸ τοῦτο τὸ σημαντικό — κ' εἶναι τὸ προσὸν λίγων — ὅτι οἱ ιδέες του δὲν παίρνουν ποτὲ τὴ μορφὴ κηρύγματος, μὰ, σύμφωνα μετὰ τὰ λόγια του πού βρίσκονται στὴν ἀρχὴ τοῦτου τοῦ κομματιοῦ, βγαίνουν ἀβίαστα ἀπὸ τὴ ζωὴ, τὴ στάση καὶ τὴ δράση τῶν προσώπων.

Καὶ καθὼς μιλάμε γιὰ θεατρικότητα, δὲν μπορῶ νὰ μὴν ἀναφέρω τὴν ἐντυπωσιακὴ εἰκόνα τῆς ἀρχῆς, μὴν ἀνοίγει ἡ αὐλαία: "Ἐνας νεαρὸς καὶ ἄσημος ζωγράφος, δουλεύει στὸ ἀτελιέ του, ἔχοντας σὰ μοντέλο τὴ νέα γυναίκα του, ἔσπλωμένη στὸ ἀπέναντι ντιβάνι· ἐκεῖνη, χαρίζοντας τὴν ὁμορφιά τοῦ ὁλόγυμνου κορμοῦ της, εἶναι ἡ παλλόμενη ἔκφρασις τῆς ζωῆς. Καὶ ξαφνικὰ παρουσιάζεται κάποιος πού δηλώνει πὼς ἤρθε γιὰ νὰ πεθάνει ἐκεῖ. Κρατᾶει διὰ μεγάλη κερὰ κάτω ἀπ' τὴν μασχάλας του. Διὰ βαλίτσες στὰ χέρια. Χειρόγραφα βγαίνουν ἀπ' τὶς τσέπες τῆς βαρεῖας τοῦ γούνας. σὲ ὥρα μεγάλῃς ζέστης. Κι ὁ ἀνθρώπος αὐτὸς μπαίνει δίνοντας διαταγὰς στοὺς ἐκπληκτοὺς νέους, πού ἀναγνωρίζουν στὸ πρόσωπό του τὸ διάσημο συγγραφέα, αὐτὸν πού λίγο πρὶν ἔφερνε σὰ νεκρὸ τὸ ραδιόφωνο

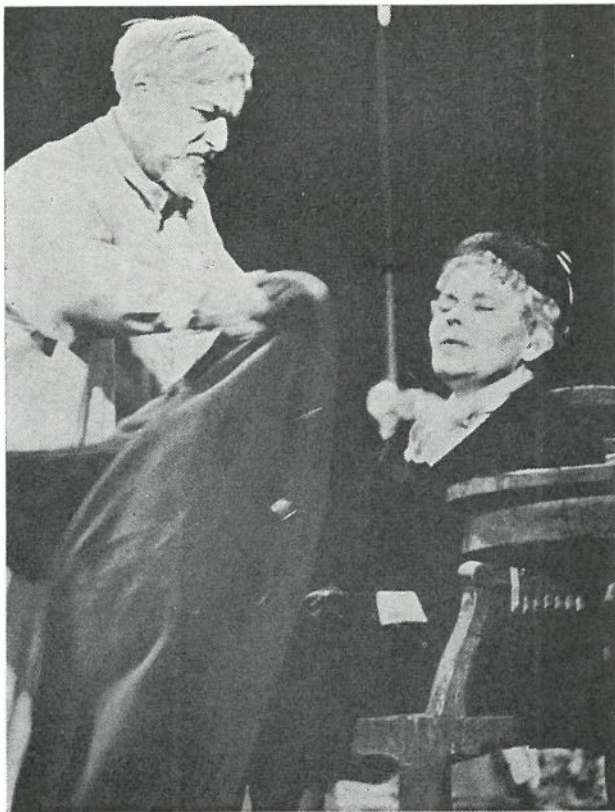
(1) Τελευταία δόθηκε ἐν' ἀπ' τὰ πρῶτα του ἔργα, τὸ "Εἶναι γραμμένο" (*Es steht geschrieben*), πού τὸ ξανάπλασε ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὅταν εἶχαμε τὴν παραπάνω συνομιλία.

(2) Martin Esslin: *The theatre of the Absurd*, p. 17, Eugène Ionesco "Dans les Armes de la Ville", Cahiers Maudelaine Renaud-Jean-Louis Barrault, No 20, Octobre 1957.

νο παίζοντας πένθυμη μουσική. Τους λείπει πώς έρχεται να πεθάνει εκεί, γιατί αυτό ήταν το παλιό του άτελιέ, όπου ξεκίνησε σαν άσημος ζωγράφος, για να γίνει Νόμπελ της λογοτεχνίας. Πετάνει δυο χαρτονομίσματα πάνω στο τραπέζι, νοίκι για το παλιό του κρεβάτι, για τα δέκα λεπτά που υπολογίζει πώς του χρειάζονται για να φύγει απ' τη ζωή. Ξαπλώνεται και διατάζει ν' ανάψουν δεξιά κι αριστερά τα δυο κεριά. Ν' ανάψουν και τη σόμπα. Και να κάψουν μέσα σ' αυτή όλα τ' αδημοσίευστα χειρόγραφα κ' έναμισυ εκατομμύριο φράγκα, που 'ναι όλη του ή περιουσία κ' η αναλογία του εκδότη του. Και σταυρώνοντας τα χέρια, διώχνει τους άλλους, περμιένοντας το θάνατο. Είναι μια από τις πιο έντυπωσιακές θεατρικές εισόδους που μπορεί κανένας να φανταστεί.

Κι ο Ντύρρενματ προχωρώντας, δίνει μια φοβερή εικόνα: Κάποιου, που είν' όλοτελ' απελευθερωμένος από τα δεσμά της ζωής κι από κάθε συμβατικότητα της. Αφήνει ελεύθερη τη φαντασία του να πλάσσει την άκραία κατάσταση κάποιου που δε φοβάται τίποτα, που δεν ελπίζει σε τίποτα και που όχι μονάχα δεν τρέμει μπροστά στο θάνατο, μ' αντίθετα, τον ποθεί και τον προκαλεί και βρίσκεται σ' απόγνωση γιατί αυτός δεν έρχεται. Μια τραγωδία κάτω από ντύμα κωμωδίας, με τρομαχτικά πικρή σάτιρα και μαστιγωτικές λάμψεις ευφυΐας. Κ' η συμπεριφορά του συγγραφέα Schwitter απέναντι στους άλλους μάς φέρνει στην καρδιά του "Θεάτρου της σκληρότητας". Ο έτοιμοθάνατος συγγραφέας σκορπάει γύρω του την καταστροφή και το θάνατο. Με ήδονή λείπει στον παλιό του ιδιοκτήτη, ένα παντοδύναμο επιχειρηματία που τον τρέμουν όλοι και που μόνη αδυναμία και θρησκεία του είναι η μνήμη της γυναίκας του, πώς εκείνη κοιμόταν μαζί του, κ' έτσι αυτός νοίκι δεν της πλήρωνε, και πώς όχι μονάχα μ' αυτόν, αλλά και μ' άλλους. Εκείνος φτάνει σε τέτοια απόγνωση, που κάποιον θέλει να σκοτώσει, μα μη μπορώντας να χτυπήσει έτοιμοθάνατο, ρίχνει μέσα στη μανία του από τη σκάλα τον άμοιρο ζωγράφο, που πεθαίνει. Λίγο πριν ο συγγραφέας έχει δώσει στο νεαρό ζωγράφο χτύπημα φοβερό· κάνει έρωτα με την όμορφη γυναίκα του, την ώρα που αυτός με μανία χτυπάει την κλειδωμένη πόρτα και σά να μην έφτανε αυτό, την κάνει να τον έγκαταλείψει, πείθοντάς την πώς δεν έχει διόλου ταλέντο και κατα-

«Ο Λέοναρντ Στέκελ (συγγραφέας Σουίτερ) και η Μίλλα Κόπ (Κυρία Νόμπελ) σε μια σκηνή του "Μετέωρου". Ζυρίχη 1966



στρέφοντας έτσι το ιδανικό της. Πιο πέρα, φέρνει σε τέτοια απόγνωση τη δική του γυναίκα — ένα νέο κορίτσι — που την κάνει ν' αυτοκτονήσει. Καταστρέφει τον εκδότη του με το κάψιμο έναμισυ εκατομμύριου φράγκων στη σόμπα, που το σημαντικότερο μέρος τους άποτελούσε την τελευταία περιουσία αυτού του ανθρώπου. Και φέρνεται μ' άπίθανη σκληρότητα σ' όλο τον κόσμο, σ' όποιον τον πλησιάζει.

¶

Είναι ολοφάνερο πώς ο Ντύρρενματ τυραννείται απ' αυτόν τον άδυσώπητο νόμο της ανθρώπινης ζωής — τη σκληρότητα. Αυτό το φοβερό φαινόμενο της, σε κάθε ευκαιρία, αναβίωσης του φοβερού ανθρώπου των σπηλαίων, της μάχης με δόντια και με νύχια των ανθρώπινων πλασμάτων μέσα σε μια ολοσκοτεινή ανταγωνιστική διάθεση, αυτό το ένστικτο της επιθετικότητας, σε πείσμα κάθε καλλιέργειας, είναι κάτι που ολοφάνερα δεν αφήνει το Ντύρρενματ να ησυχάσει — και μονάχα έντονα ήθικες προσαπικότητες μπορούν να τυραννιστούν έτσι απ' αυτό το πρόβλημα.

Βλέπουμε γενικότερα τη σημερινή τέχνη ν' ασχολείται μ' αυτό το φαινόμενο. Γνωστός είναι ο σύγχρονος όρος του "Θεάτρου της σκληρότητας", που χαρακτηρίζει μια όλόκληρη σειρά έργων που ασχολούνται με το θέμα αυτό κ' ιδιαίτερα είχε συζητηθεί το ζήτημα τούτο με την ευκαιρία του ανεβασματος του "Μαρά/Σάντ" του Πέτερ Βάις. Γιατί η σύγχρονη τέχνη προσπαθεί να μελετήσει και να εκθέσει τα προβλήματα του κόσμου με ειλικρίνεια, δίχως φόβο, δίχως πάθος — μιλώντας τους αξιόλογους εκπροσώπους της — χωρίς διαταγμό. να πει όμη την αλήθεια, που άλλες εποχές δε θέλανε να πουν και δε δέχονταν ν' ακούσουν. Έτσι η τέχνη, στον τομέα τούτο, γυρίζει στις πηγές τις γνήσιες και σωστές. Κι ανάμεσα στις άλλες, κύρια στην αρχαία Τραγωδία. Μεγαλύτερο και γενησιότερο "Θεάτρο σκληρότητας" από την αρχαία Τραγωδία δεν έχει υπάρξει. Δε δίστασε να πει όλόκληρη την αλήθεια ο αρχαίος τραγικός· το έργο του είναι μεσοτό από τη φοβερή σκοτεινιά της ανήλεους σκληρότητας.

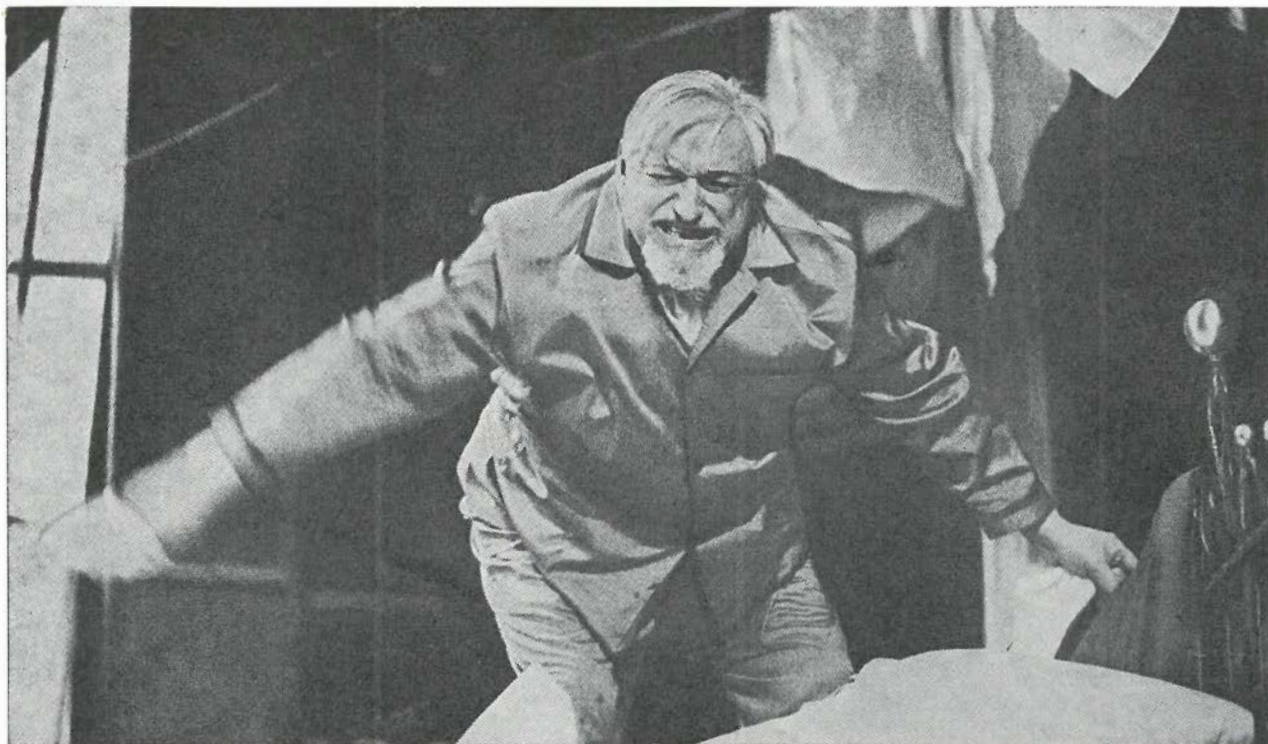
«Οι ο Ντύρρενματ προβληματίζεται διαρκώς μπροστά σ' αυτό το φαινόμενο, μελετώντας το κ' εκθέτοντάς το, είναι ολοφάνερο και στα δυο εκείνα, τα πολύ γνωστά θεατρικά του κομμάτια, στην "Επίσκεψη της γηραιάς κυρίας" και στους "Φυσικούς". Σπάνια είδα πιο έντονη απεικόνιση του φαινόμενου τούτου από το δόσιμό του στη "Γηραιά κυρία". Με πόση προθυμία και πόση έλλειψη κάθε ήθικου διαταγμού κι ανθρωπιάς, βρέθηκαν όλοι πρόθυμοι να θυσιάσουν κάποιον που η κυρία ζήταγε το αίμα του — συμπολίτες κι άρχες κι αυτή άκόμα η οικογένειά του — και τούτο γιατί έτσι θ' αποκοτούσαν το μεγάλο χρηματικό ποσό που θά 'ταν το αντάλλαγμα — ώσπου στο τέλος τον θυσίασαν με τα ίδια τους τα χέρια. Και στους "Φυσικούς", οι μεγάλοι και σπουδαίοι επιστήμονες δε διστάζουν, καθένας για τη δική του επιδίωξη, να σκοτώσουν τρεις νοσοκόμες, έπειδή αυτές, βαθιά έρωτευμένες μαζί τους, ενδιαφέρθηκαν και μπόρεσαν να βρουν ποιός ήταν ο καθένας τους, και τις σκοτώνουν εν ψυχρώ. Πάλι ανήλεη, δίχως ανθρωπινό συναίσθημα, άδιανόητη ευτυχώς, για πολλούς στον κόσμο τούτο, ύπαρκτη όμως σε τεράστια έκταση.

Κ' η σκληρότητα βρίσκεται πάλι στο προσκήνιο με το "Μετέωρο". Έδώ βρισκόμαστε σ' άλλο επίπεδο. Έδώ έχουμε τη σκληρότητα για τη σκληρότητα, δίχως σκοπό, δίχως κάποια επιδίωξη που υπήρχε στ' άλλα έργα. Τούτο είναι άκόμα πιο σκοτεινό κι άπαισιόδοξο. Στ' άλλα μπορούσε τουλάχιστο να βρεί κανένας κάποια αίτια, όχι φυσικά σά δικαιολογία, μα σάν κάποια εξήγηση. Έδώ δεν υπάρχει τίποτα τέτοιο. Ο συγγραφέας Schwitter σκορπάει γύρω του την καταστροφή έτσι, χωρίς λόγο, από εκδίκηση για την ανθρωπότητα, γιατί βρίσκεται ο ίδιος σ' απόγνωση, με σκληρότητα που εξαντλείται στον αυτοσκοπό της.

Και θα πρέπει να προσέξουμε άκόμα κάτι, που κάνει την εικόνα πιο σκοτεινή: πώς οι άνθρωποι που έτσι φέρνονται δεν είναι τίποτα άκαλλιέργητα μυαλά, με τη δικαιολογία του πρωτογονισμού — μα αντίθετα βρίσκονται στις κορφές της πνευματικής ιεραρχίας, βραβεϊά Νόμπελ, διάσημοι επιστήμονες. Αυτό που δεν μπορεί νά 'ναι τυχαίο, με όδηγεί στη σκέψη πώς ο Ντύρρενματ είναι φοβερά άπαισιόδοξος για τη λειτουργία της πνευματικής καλλιέργειας πάνω στο παντοδύναμο, πρωτόγονο ένστικτο.

¶

Με το "Μετέωρο" ο Ντύρρενματ προχωρεί — ίσως για πρώτη φορά τόσο ξεκάθαρα — στην περιοχή του "Θεάτρου



‘Ο Λέοναρτ Στέκελ στο βασικό ρόλο του “Μετεώρου” (συγγραφέας Σουίτερ) στο Schauspielhaus της Ζυρίχης (1966)

του Παράλογου”. Στην ανάπτυξη της ψυχολογίας του Schwitter, στην τραγωδία του αυτή “έπειδή δεν μπορεί να πεθάνει”, ο Ντύρρενματ δίνει μ’ ενάργεια αυτή την εικόνα του ανάξιου και παράλογου της ζωής, που η συνέχισή της του προκαλεί πανικό και ναυτία — ή εικόνα γίνεται ακόμα πιο έντονη, όχι μόνο γιατί ο Schwitter αιτιολογεί τη στάση του αυτή, μ’ α’ γιατί κ’ εμπρακτα δείχνει την αμετάκλητη απόφασή του, με την άρνησή του να θεραπευτεί και να ζήσει. Και πάλι στη σκέψη και τη στάση του Schwitter βάζει ο Ντύρρενματ στο στόμα μιάς αμόρφωτης, μ’ πολύ εμπειρίας από τη ζωή γυναίκα, μιάς καθαρίστριας τουαλέτας, λόγια φοβερά μέσα στη μέχρι κυνισμού ωμότητά τους, για τη σχέση του ανθρώπινου συναισθήματος προς την επαγγελματική και κοινωνική επιτυχία. Αμείλιχτος είναι ο Ντύρρενματ. Γι’ αυτό όταν του ‘δωσα κάτι δικό μου να διαβάσει, αισθάνθηκα την ανάγκη να του γράψω πλάι — δε θυμάμαι τα λόγια ακριβώς, μ’ κάπως έτσι “Στὸν Φρὴντριχ Ντύρρενματ, πού δὲ δίστασε νὰ φωνάζει στ’ αὐτὴ τῆς ἀνθρωπότητας τὴν ὠμὴ ἀλήθεια, πού ἐκείνη ἀκόμα δὲν παραδέχεται, κ’ ὁμως ἀρχίζει νὰ τὴν ἀκούει”

III

Πρωτοπόρος ο Ντύρρενματ στη σύγχρονη σκέψη και φιλοσοφία, μένει, από το άλλο μέρος, στην παράδοση της ολοκληρωμένης έκφρασης. Δίνει τα νοήματά του με τρόπο τετράγωνο και ξεκάθαρο. Δεν έχει προσχωρήσει στην τάση μερικών σύγχρονων για έκφραση με σύμβολα, με υποβολή του νοήματος, με ανάπτυξη θέματος κ’ ιδέας ανάμεσα στις γραμμές. Θέλει το νόημα ν’ αναδίνεται ξεκάθαρα — για κείνον, βέβαια, που θέλει να το δει και να το ακούσει, γιατί η συνεννόηση δεν είναι και τόσο εύκολη πάντα, ιδίως όταν ο εισδεχόμενος βλέπει τα πράγματα μέσα από παραμορφωτικό φακό.

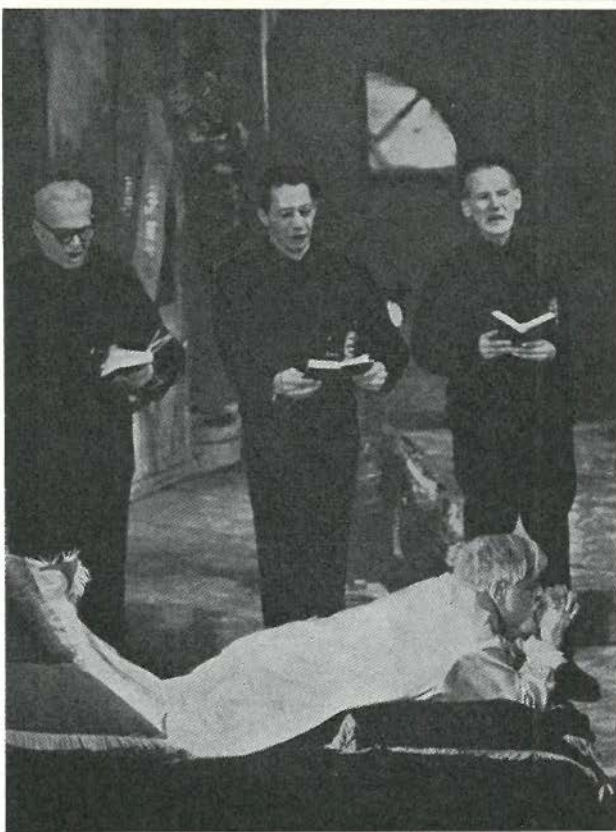
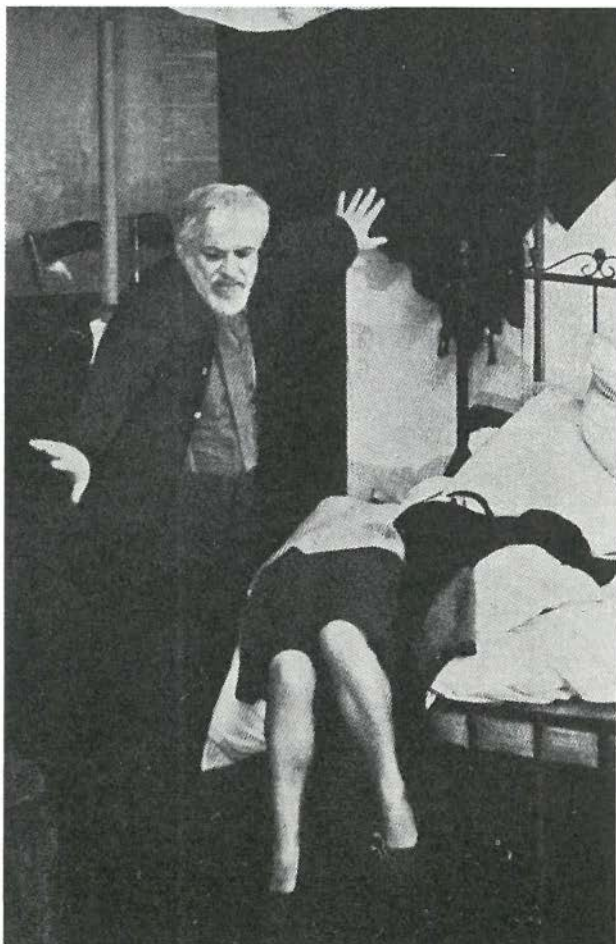
III

‘Η τραγωδία αυτή των τώσαν ανθρώπων — γιατί στο βάθος τραγωδία είναι ή ουσία του έργου — σ’ άλλους καιρούς θα δινόταν με κραυγές πάθους και μεγαλόστομα λόγια. ‘Ο Ντύρρενματ, γνήσιο τέκνο της εποχής του, τη δίνει τέλεια διαφορετικά ή, καλύτερα, έντελώς αντίθετα, κάτω από ντύμα περίλαμπρης σάτιρας, πικρής, μ’ γνήσιας σάτιρας, με αλλόκοτες καταστάσεις και όξυτατους σπαθισμούς. Αυτό είναι ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της έκφρασης του καιρού μας. Οι σπουδαιότεροι θεατρικοί συγγραφείς της εποχής μας τό ‘χουν αναγάγει σε άρθρο πίστης. Έτσι έδωσε ο Μπέκετ

τον περίφημο “Γκοντό” του, (που άλλοτε μιλήσαμε γι’ αυτόν, στο “Θέατρο”), με άστεϊες εκφράσεις και καμώματα παλιάτσου στο ίδιο πνεύμα γράφει τα γεμάτα πίκρα και σκοτεινά έργα του ο Πίντερ· χείμαρρος ιλαρότητας ξεχύνεται την ώρα που ξεσκίζονται ανθρώπινες ψυχές στὸν “Άλμπερ” κ’ ο ‘Ιονέσκο, άλλος μέγας τοῦ “Παράλογου”, είναι παραπάνω από γνωστό μέσα σέ ποιό πανηγύρι εὐθυμίας δίνει τὴν ἀπαισιδολογία σκέψης του.

Έτσι γράφεται ή τραγωδία της εποχής μας και μόνον κάποιος που θα γελαστεί από την επιφάνεια και τον τρόπο του δοσίματος, δε θα νιώσει πώς όλ’ αυτά τα έργα ανήκουν στή σφαίρα του τραγικού. Εὐθυμη, σατιρικά εὐθυμη είναι ή επιφάνεια μονάχα. Το περιεχόμενο έχει απύθμενο έρεβος.

Κ’ έχει τοῦτο σημασία για τὸν καιρό μας. Γιατί είναι σ ο β α ρ ό ς , όχι σ ο β α ρ ο φ α ν ή ς . Μιά εποχή που σκέπτεται τόσο πολύ και που δίνει έργα με περιεχόμενο ουσιαστικό, μιά εποχή που δε διστάζει να πεί τα πιο σκληρά πράγματα για τὸν ἄνθρωπο και τη ζωή του, που δε διστάζει να γυμνώσει τὸν ἑαυτό της και να αὐτοεξευτελιστεί, μιά εποχή απόλυτης ειλικρίνειας και θάρρους, είναι εποχή γεμάτη σοβαρότητα. Ποῦ τὰ χρυσοκέντητα “μελὸ” τοῦ μεσοπόλεμου, που οί ψεύτικες ρόδινες ἀνταύγειες ἀνύπαρκτης παραμυθίας ζωής και κουφίας μεγαλοστομίας άλλων ἀνυποψίαστων, ἐπιφανειακῶν και γλυκερῶν καιρῶν — όταν κάτω ἀπ’ αὐτὰ ὀργίαζε διόλου μικρότερη δυστυχία. Τώρα δίνει ή τέχνη τραγωδία — με ἀπόλυτα σοβαρὸ βάθος. ‘Αλλ’ ο καιρός μας δεν ἀνέχεται πιά τη μεγάλη κραυγή, καθὼς και άλλοτε μᾶς δόθηκε ή εὐκαιρία να τονίσουμε ἀπό τις σελίδες αὐτές. Έτσι, τὰ πιο φριχτά πράγματα τοῦ κόσμου τούτου δίνουνται με ψυχρὴ πνευματικότητα, με σαρκαστικὸ χαμόγελο — ή γέλιο. Και πιστεύω πὼς έτσι τὸ τραγικὸ προβάλλει ἀκόμα πιο ἀνάγλυφο. ‘Η μεγάλη κραυγή και ὁ θρῆνος είναι κάτι ἀπαράδεχτο, που σου δίνει ἀπώση συναισθηματική, κ’ οὔτε ἀφήνει τὸ πνεῦμα να ἐπεξεργαστεί με ψυχραιμία κ’ ἀνεση τὸ θέμα και τὴν ιδέα του. Ένώ με τὸν τρόπο τούτο, ἀπερίσπαστος ο σύγχρονος μελετητής ἀπ’ αὐτὰ τὰ ἐξωτερικά, κακοῦ γιὰ σήμερα γούστου, στολίδια άλλων καιρῶν, ἀντιμετωπίζει με πνευματικὰ κριτήρια τὴν πνευματικὴ προσπάθεια τῶν σύγχρονων δημιουργῶν να μποῦν σὴν οὐσία τοῦ ἀνθρώπινου είναι και γίνεσθαι. Αὐτὸ είναι τὸ σωστὸ πλησίασμα τοῦ σύγχρονου σκεπτόμενου ἀνθρώπου, που δε θὰ δεχόταν ποτὲ να ἐξαντληθεῖ τοῦτο σὲ μιά συναισθηματικὴ κίνηση και σὲ βουρκωμένα μάτια που ἐμποδίζουν τὴ σκέψη. Είναι



όλοφάνερο πώς τούτο τὸ δόσιμο τῆς σύγχρονης τραγωδίας δὲν εἶναι διόλου τυχαῖο, οὔτε μῶδα τοῦ καιροῦ, μὰ πνευματικὴ ἀνάγκη τῆς ἱστορικῆς βαθμίδας ὅπου ἔφτασε ἡ ἀνθρώπινη σκέψη. Κ' εἶναι ἰδιαίτερα σημαντικὸ πὼς κανένας τους δὲ χαρακτηρίζει τὸ ἔργο του σὰν τραγωδία κ' ἡ λέξη ἀκόμα τοὺς φαίνεται πολὺ βαρεῖα καὶ δὲν τοὺς ταιριάζει· ἀρκεῖ νὰ σημειώσω πὼς καὶ τὸ “Μετέωρό” τοῦ Ὁ Ντὺρρενματ κωμωδία τὸ λέει (καὶ ἄλλοι ἀποφεύγουν κάποτε κάθε χαρακτηρισμό). Αὐτὸ δὲν ἔχει καμιά σημασία γιὰ τὸ περιεχόμενό του, κ' εἶναι χαρακτηριστικὸ τοῦ πνεύματος ποὺ κυριαρχεῖ σ' αὐτὸ τὸ θέμα.

¶

Θεωρῶ πὼς εἶναι μεγάλη, πολὺ μεγάλη ἡ ὑπηρεσία ποὺ προσφέρει αὐτὴ ἡ σύγχρονη θεατρικὴ τέχνη — κ' ἡ τέχνη τοῦ λόγου καὶ τῆς σκέψης γενικότερα — στὸν ἄνθρωπο τοῦ καιροῦ μας. Μιά πλειάδα ἀνθρώπων ξεκίνησε, παίρνοντας δρόμο δύσκολο· σφυρίχτηκε, χτυπήθηκε μὰ μπόρεσε νὰ ἐπιβιώσει στὴ σύγχρονη συνείδηση, γιατί ἡ ἀλήθεια κ' ἡ βαθεῖα σοβάρωματα πάντα ἐπιβάλλονται, ὅσες ἀθλιότητες κι ἂν ἀντιμετωπίσουν. Καὶ εἶναι μεγάλη ἡ ὑπηρεσία αὐτὴ, γιατί γίνεται ἀληθινὸ σχολεῖο σκέψης καὶ συνείδησης. “Ὅταν κανένας δεῖ γυμνὸ τὸν ἑαυτὸ του, ὅπως ἀληθινὰ εἶναι, δίχως ψεύτικα στολίδια, ὅταν νιώσει τὴν ὀδὴν ἀπὸ τὸ χτύπημα τοῦ μαστίγιου τῆς ἀληθείας, τότε ἔρχεται “ἐνώπιος ἐνωπίω” κι ὁ αὐτοέλεγχος εἶναι ἀμείλικτος — ἂν βέβαια ὑπάρχουν μέσα του τὰ στοιχεῖα νὰ τὸ κάνει — κ' ἐξἄλλου, σιγά-σιγά, τοῦ δίνει τὰ στοιχεῖα τούτα ἡ τέτοια πορεία τῶν ιδεῶν. Ἔτσι δὲ διστάζω νὰ χαρακτηρίσω τὸ εἶδος τούτου τοῦ θεάτρου — καὶ τῆς τέχνης γενικότερα — σὰν τέχνη μὲ ἠθικὸ ἀντικείμενο κι ἀπώτερο σκοπὸ. Κρίση ἠθικῆς συνείδησης εἶναι, κι ἀνατομία τῆς. Τὸ ἀποτέλεσμα δὲν μπορεῖ παρά νὰ ᾖ ἀξιο. Τίποτα δὲν εἶναι ἀδύνατο στὸν κόσμο τούτου — κι ἀκόμα λιγότερο κάτι ποὺ εἶναι ἀντικείμενο ἐξέλιξης — κι ὁ ἀνθρώπινος νοὺς κ' ἡ ἀνθρώπινη συνείδηση ἔχουν πολλὰ, πάρα πολλὰ στάδια ἀκόμα νὰ περάσουν — γιὰ νὰ μὴν πούμε πὼς βρίσκονται ἀκόμα ὀλότελα στὰ σπάργανα. Ἔτσι, κάθε ἀπαισιοδοξία θὰ ᾖ τὸν τουλάχιστο πρόωρη — καὶ κατὰ συνέπεια ἀπαράδεκτη. Καὶ θὰ πρέπει νὰ βοηθήσει ὁ καθένας αὐτὸ τὸν “ἀγῶνα τὸν καλὸν” μερικῶν ἀνθρώπων σὰν αὐτοῦς.

¶

Δημιουργικὰ ἔδωσε τὸ “Μετέωρο” ὁ θίασος τοῦ Σάουσιπλχάους τῆς Ζυρίχης, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Λέοπολντ Λίντμπεργκ. Ὅλοφάνερο εἶναι, ἔπειτ' ἀπ' ὅσα εἰπώθηκαν πρὶ πάντων γιὰ τὸ σύγχρονο δόσιμο τοῦ τραγικοῦ ἀπὸ τοὺς συγγραφεῖς, πὼς ἡ νέα αὐτὴ τάση δημιουργεῖ σημαντικὰ σκηνοθετικὰ προβλήματα. Σκηνοθέτης κ' ἡθοιοὶ προχωροῦν πάνω σὲ τεταμένο σκηνικὸ εἰκόλο τὸ πέσιμο τὴν κάθε στιγμή καὶ παγίδες πολλές στὸ δρόμο τους. Μιά φορά κ' ἕνα καιρὸ, ὅταν ντύμα καὶ περιεχόμενο πῆγαιναν μαζί, τὸ δόσιμο τῶν ἔργων ἦταν ἀπαλαγμένο ἀπὸ τέτοια πρόσθετα προβλήματα. Ἡ τραγωδία ἦταν τραγωδία, κ' ἡ κωμωδία, κωμωδία ἐσωτερικὰ κ' ἐξωτερικὰ (στὶς περισσότερες περιπτώσεις). Μὰ τώρα, μὲ τούτη τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐπιφάνεια καὶ στὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενο, εἶναι θέμα ἰδιαίτερης εὐαισθησίας ἡ σωστὴ παρουσία αὐτοῦ τοῦ συνδυασμοῦ, ἔτσι ποὺ νὰ βρεῖς τοὺς τόνους ποὺ θὰ δεθοῦν ἀρμονικὰ μεταξύ τους, ὥστε καὶ τὰ δυὸ στοιχεῖα νὰ προβληθοῦν στὴν ἀκεραιότητά τους, χωρὶς τὴ βλάβη κανενὸς ἀπ' τὰ δυὸ: μονάχα ἔτσι θὰ ᾖ χουμε πληρότητα στὸ δόσιμο τοῦ ἔργου. Οὐσία τοῦ ἑνὸς σὲ βάρος τοῦ ἄλλου θὰ ᾖ ἔξω ἀπὸ τὸ πνεῦμα τοῦ συγγραφέα καὶ τοῦ ἔργου, καὶ ἀπὸ τὶς θεμελιώδεις ἐπιδιώξεις τους. Γι' αὐτὸ βρίσκω πὼς ἦταν δημιουργικὴ ἡ σκηνοθεσία τοῦ Λέοπολντ Λίντμπεργκ, ποὺ ᾖ ταυτόχρονα κι ὁ διευθυντὴς τοῦ περίφημου Σάουσιπλχάους τῆς Ζυρίχης, τοῦ θεάτρου μὲ τὴ γνωστὴ παράδοση, γιατί κατόρθωσε κρατώντας ἀπόλυτη ἰσορροπία ἀνάμεσα στὰ ἀντιθετικὰ αὐτὰ στοιχεῖα, νὰ προβάλει ἕντονα καὶ τὰ δυὸ, δίνοντας καὶ τὸ σατιρικὸ ντύμα σ' ὅλη του τὴ δύναμη καὶ λαμπρότητα χωρὶς ὅμως οἱ τόνοι αὐτοὶ νὰ καλύπτουν τὴν ἐκ βαθέων ὁμιλία τοῦ σκοτεινοῦ καὶ ἀνελέητου στοιχείου. Μέσα στὸ κλίμα αὐτὸ ὁ Leonard Steckel ἐπωμίστηκε τὸ βάρος τοῦ κεντρικοῦ ρόλου, δίνοντας μὲ νεῦρο κι ὀξύτητα τὴν παράξενη ψυχογραφία “ἐκείνου ποὺ θέλει νὰ πεθάνει καὶ βρίσκειται σ' ἀπόγνωση ποὺ δὲ μπορεῖ”, ὅλη τὴν ἀπύθμενη σκληρότητά του ἀπέναντι στοὺς ἄλλους, τὸν ἀπίθανο κυνισμό του, αὐτὴ τὴν τέλεια ἀποδέσμευσή του ποὺ ἀναφέραμε ἀπὸ τὴ ζωὴ καὶ παραστατικὰ ἔδωσε τὴν

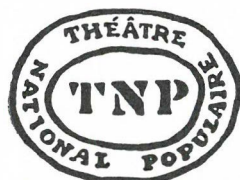
←

Ἀπὸ χαρακτηριστικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὸ “Μετέωρο” τοῦ Ντὺρρενματ, μὲ σκηνοθεσία Λίντμπεργκ στὸ Σάουσιπλχάους Ζυρίχης

θέση του αντίκρου στο παράλογο του βίου. 'Ολοφάνερως είναι οι δυσκολίες ενός τέτοιου ρόλου' τις ξεπέρασε νικηφόρα δίνοντας έναν ολοκληρωμένο Schwitter. Πλάι του ο Gustav Kunth έδωσε έντονα όλη την ψυχική κατάρρευση του "μεγάλου Μουχάμ", το πανίσχυρο επιχειρηματία που καταστρέφει ο Schwitter με δυό του λόγια για την απιστία της πεθαμένης γυναίκας του' ο Peter Brogle ήταν παραστατικός στο ρόλο του άτυχου νεαρού ζωγράφου Nyffenschwander, που ο Schwitter του πήρε άτελειε και γυναίκα και στο τέλος τον οδήγησε στο θάνατο με το χέρι του Μουχάμ. Γραφικότατος ο Wolfgang Reichmann στη διαγραφή της αγωνίας του καθηγητή Schlatter, που 'γινε καταγέλαστος από τις διαδοχικές διαπιστώσεις του θανάτου κάποιου που ξαναπηδάει ολοζώντανος και στην απόγνωση του όταν ο Schwitter αρνιέται να ξαναγυρίσει στο νοσοκομείο για να τον κάνει καλά και να σώσει έτσι κάπως την Ιατρική του υπόληψη. 'Απολαυστική η Mila Kropp στο ρόλο της κυρίας Nomsen, της καθαρίστρας τουα-

λέτας, με τη σιγουριά και την απλότητα που είπε τα φοβερότερα πράγματα γύρω στη σχέση ήθικης κ' επιτυχίας στη ζωή. Λαμπρή η Ellen Schwieters, που 'δωσε την Auguste, τη νέα κι όμορφη γυναίκα του ζωγράφου, μ' όλη της τη χάρη και μια απίθανη ήρεμία την ώρα που κάνει τα πιό απόρροια κι αποφασιτικά για τη ζωή της πράγματα. Κι ο Willy Birgel, στο ρόλο του εκδότη που βλέπει να πτωχεύει, μέσα στη μαγία του αγαπημένου του συγγραφέα, ο Kurt Beck, ο παπας που πεθαίνει από την απογοήτευσή του γιατί πίστεψε στο θαύμα της αναστάσης του Schwitter, κ' εκείνος φρόντισε μ' απόλαυση να σπάσει αυτή την αὐταπάτη, ο Gert Westphal, ο κριτικός, που έκφρασε τον πιό φαρμακερό επικήδειο που 'χει ποτέ άκουσσει για νεκρό — ή κριτική πήρε το μέρος της από τη σάτιρα του Ντύρρενματ — κι όλοι οι άλλοι αποτέλεσαν άρμονικό σύνολο στην αξιόλογη έρμηνεία του έργου.

ΠΤΡΟΣ ΚΙΟΥΣΗΣ



ΜΙΑ ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΦΕΓΙΕΡ

“Η ΤΡΕΛΛΗ ΤΟΥ ΣΑΓΙΟ”

ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ



“Ένα αγγουσιτιάτικο βράδυ του περασμένου χρόνου βρισκόμαστε σε κάποιο παραθαλάσσιο κέντρο, η Βούλα Ζουμπουλάκη κ' εγώ, με την Έντβιζ Φεγιέρ και τον άντρα της, το συγγραφέα και διασκευαστή της “Κόκκινης κλωστής”, που τόση επιτυχία γνώρισε στην Αθήνα, τον Πάολ Κεντέν. Μιλούσαμε για το τελευταίο καλλιτεχνικό επίτευγμα της μεγάλης ήθοποιου, την “Τρελλή του Σαγιο” του Ζιρωντού, που 'χε παιχτεί την περασμένη θεατρική περίοδο στο Έθνικό Λαϊκό Θέατρο της Γαλλίας. Με τη σεμνότητα που διακρίνει τους γνήσιους καλλιτέχνες, η Έντβιζ Φεγιέρ θέλησε ν' αποφυγή τη συζήτηση, άλλ' εγώ επέμεινα να μάθω λεπτομέρειες της νέας δημιουργίας καθώς και τις σκηνοθετικές αντιλήψεις του Ουίλσον για το έργο. Τελικά, μη κατορθώνοντας ν' άντλησω καμιά πληροφορία με τις έρωτήσεις μου, δήλωσα πως θα παίρναμε το αεροπλάνο κάποια Δευτέρα που θα τύχαινε να παίζεται το έργο—γιατί το Έθνικό Λαϊκό Θέατρο, όπως όλα τα επιχορηγούμενα θέατρα του κόσμου, εφαρμόζει έναλλασσόμενο ρεπερτόριο—και θα γυρίζαμε την Τρίτη στην Αθήνα για τη δική μας παράσταση. Με μεγάλη μου λύπη άκουσα τότε κάτι που γνώριζα άλλ' είχα λησμονήσει: Το Έθνικό Λαϊκό Θέατρο, από την ίδρυσή του, είχε όρισει την άργία του, την περίφημη velâche, τη Δευτέρα. Έξέφρασα τη λύπη μου, που ήτανε ελκρινής, και το σχέδιο έμεινε ως εκεί. Την άλλη μέρα η κ. Φεγιέρ μ'ς ανάγγειλε πως συλλογίστηκε τη ζωνή επιθυμία μας και βρήκε λύση: θα παρακαλούσε τον Ουίλσον—που γνώριζε πως είχαμε συνδεθεί το καλοκαίρι του 1961, στη διάρκεια του γυρίσματος μιάς γαλλικής ταινίας στην Πόλη και το Παρίσι και διατηρούσε πολλή συμπάθεια για μένα—να μεταθέσει την άργία μ'ας Δευτέρας σ' άλλη μέρα, και να παυθεί εκείνη τη Δευτέρα η “Τρελλή του Σαγιο” ώστε να μ'ας δοθεί η ευκαιρία να παρακολουθήσουμε την παράσταση. Το σχέδιο μου φάνηκε πολύ ωραίο για να ν'αι αληθινό. Το πήρα σαν εκδήλωση αβρότητας, δεν το πολυπίστεψα, αλλά θεώρησα υποχρέωση να ευχαριστήσω για την ύψιστη τιμή της μεταθέσης μ'ας ημέρας άργίας για χάρη μου, ένθυμούμενος το άμύμητο εκείνο του Κονδυλάκη: “λέε μου το, λέε μου το, τσ' ας είναι τσαί ψάματα”.

Οι μέρες πέρασαν, το φιλικό ζευγάρι έφυγε, οι έντατικές δοκιμές του έναρκτηρίου έργου μας μαζί με τις ατέλειωτες ανησυχίες και τους άκατασίστατους φόβους που συμπαρομαρτούν πάντα στην έκλογη ενός έργου σχετικά με την καλλιτεχνική και—δυστυχώς—την έμπορικη του έκβαση απορρόφησαν όλο μας το ενδιαφέρον και τα όνειρα θερινής νυκτός είχαν δολότελα λησμονηθεί, όταν κατέπλευσε η μάλλον “κατέπτνη” στις 7 του 'Οκτώβρη γράμμα της κ. Φεγιέρ που μ'ας ανάγγελλε πως ο Ζωρζ Ουίλσον απόδειχτηκε το αϊτημά της και καθόρισε ήδη όχι μιά αλλά τέσσερις Δευτέρες που θα παιζότανε η “Τρελλή του Σαγιο” και θα μετετίθετο η άργία: Στις 14 και 28 του Νοέμβρη, στις 12 και 26 του Δεκέμβρη. Όμολογώ πως το γράμμα αυτό

μου φάνηκε λιγάκι σαν “κεραυνός εν φακέλλω” των παλαιών λαϊκών μυθιστορημάτων. Τότε μόνο ανάμετρησα την επιπολαιότητα του ένθουςιασμού μου και θυμήθηκα το απόφθεγμα του δαιμόνιου Ταλλεϋράνδου “Δυσπιστείτε προς τις πρώτες αὐθόρμητες αντιδράσεις, είναι σχεδόν πάντοτε τίμιες”. Ταξίδι αεροπορικό στο Παρίσι είναι... ακριβό άστείο! “Αν προστεθούν και τ' άλλα έξοδα έστω και μ'ας ήμερήσιας παραμονής, και τ' αναπόφευκτα συζυγικά ψώνια στον όδο του 'Αγίου 'Ονωρίου η τις μπουτίκ της όδοϋ των Σεβρών, τότε το άστείο γίνεται κάπως δραματικό για το βαλάντιο ενός καλλιτέχνη που διαθέτει σά μόνο περιουσιακό στοιχείο ένα μέτρο αὐτοκίνητο. “Αλλά το πράγμα είχε γίνει άνυποχώρητο, όπως λένε οι πολιτικοί μας. “Έπρεπε ν' αποφασίσουμε ποιά άπ' τις τέσσερις Δευτέρες θα δαλέγαμε και να την αναγγείλουμε στους φίλους μας.

“Ο φόβος, η μάλλον ή βεβαιότητα, πως η “Δίκη του 'Ιησού” δέ θα 'χε έμπορική επιτυχία και, συνεπώς, θα 'μουν υποχρεωμένος μέσα στο Νοέμβρη να έτοιμάσω άλλο έργο, μ' έκαμε να διαλέξω τις 12 του Δεκέμβρη μ'ας και ή 26η είναι δεύτερη μέρα των Χριστουγέννων, που θεωρείται καλή θεατρική μέρα, και είναι—ύστερα από απόφαση του 'Υπουργείου 'Εργασίας και παρά την λυσσαλέα αντίδραση του Σωματείου 'Ηθοποιών—ή μόνη εργάσιμη Δευτέρα του χρόνου. “Έγραψα στους φίλους την απόφασή μας, διατηρώντας βαθιά μέσ' στην καρδιά μου την έλπίδα πως κάτι θα συμβεί και θ' αποφυγώ τη σημαντική οικονομική άφαιμάξη, και μάλιστα σε στιγμές ισχνών άγελάδων, όπταν δεύτερο γράμμα μ'ας πληροφορεί πως ο Πάολ Κεντέν θα μ'ας περιμένει στην είσοδο του Παλαι ντέ Σαγιο με τὰ εισιτήρια στο χέρι. “Έτσι, κάναμε τὰ πικρά γλυκά, είδαμε την καλή πλευρά της ιστορίας και στις 12 του Δεκέμβρη φύγαμε μ' ένα θαυμάσιο αεροπλάνο και με άσους πιλότους της “Όλυμπιακής”.

Το θέαμα του χριστουγεννιάτικου Παρισίου ήταν πραγματικά εξάισιο και μ'ας έκανε να λησμονήσουμε το τσουχτερό κρύο που μ'ας υποδέχτηκε. Στις όκτώ ακριβώς βρισκόμαστε στο θέατρο και μετά τούς απαραίτητους χαιρετισμούς και τὰ καλωσορίσματα μ'ήκαμε στην κατάμεστη άχανή αίθουσα. “Ένα αίσθημα άλαζονείας με πλημμύρισε στη σκέψη πως ή παράσταση αυτή, που θα παρακολουθούσε όλος αυτός ο κόσμος—2.581 θεατές, όπως πληροφορήθηκα μετά—δινόταν προς τιμήν μας. Και τόσο έντονο ήταν το αίσθημα αυτό, ώστε θά 'θελα να σηκωθώ και να φωνάξω το γεγονός, που όλοι τ' άγνοούσαν.

■

Μετά τη στιγμιαία ένδιάθετη κομπορημοσύνη, ο νοῦς μου πήγε στο άμετάθετο της γενικής άργίας της Δευτέρας στη χώρα μας, που ή πεισματική έμμονή σ' αυτό το δῆθεν άποτέλεσμα τών άγώνων του Σωματείου 'Ηθοποιών—το μέτρο της άργίας της Δευτέρας όφείλεται στο Γεώργιο Μαύρο, που το πέτυχε



‘Η Έντβιζ Φεγιέρ στο ρόλο της Αἰρηλίας, τρελλῆς τοῦ Σαγιό

ἀπὸ τὴν Κυβέρνηση Καραμανλῆ σὰ βουλευτὴς τῆς ἀντιπολίτευσης, χωρὶς ὑπόδειξη ἢ ὑποκίνηση κανενὸς—τόσο ἔχει βλάψει τὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Ἐνὰ ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα θεάτρα τοῦ κόσμου, ὄχι μόνον σὲ χωρητικότητα ἀλλὰ καὶ σὲ καλλιτεχνικὸ κύρος, μεταθέτει εὐκολότατα τὴν ἀργία του γιὰ χάρη δυὸ βαλκανίων ἡθοποιῶν κ’ ἐμεῖς ἀδυνατοῦμε νὰ παρακολουθήσουμε παραστάσεις συναδέλφων μας, καλῆς καὶ κακῆς, τὶς πρώτες γιὰ νὰ διδασκοῦμε καὶ νὰ θαυμάσουμε, τὶς δευτέρες γιὰ νὰ θυμόμαστε τί πρέπει ν’ ἀποφεύγουμε καὶ πῶς δὲν πρέπει νὰ παριστάνουμε. Εἶναι γνωστὸ πῶς ὅλα τὰ θεάτρα τοῦ κόσμου, στὶς χώρες ὅπου ἐπιβάλλεται ἡ *relâche*, γιὰτὶ ὑπάρχουν καὶ χώρες ποὺ δὲν τὴν ἔχουν καθιερώσει, τὴν ὀρίζουν ἐκ περιτροπῆς, γιὰ νὰ μὴ μένει ἡ πόλη ἐντελῶς χωρὶς θέατρο, νὰ ἰκανοποιεῖται τὸ αἶτημα τῆς ἀνάπαυσης τῶν ἡθοποιῶν καὶ νὰ τοὺς δίνεται ἡ δυνατότητα νὰ παρακολουθοῦν τὴν ἐργασία τῶν συναδέλφων τους. Στὸ ὕδρο-κέφαλο κράτος μας, ἡ πρωτεύουσα καὶ τὸ ἐπίνειο μὲ τὰ δυὸ ἑκατομμύρια τῶν κατοίκων δὲν ἔχουν κάθε Δευτέρα θέατρο.

Καὶ κάτι χειρότερο: Εἶναι γνωστὸ πῶς τὸ θεατρικὸ Κοινὸ ἀποτελεῖται σήμερα ἀπὸ ἓνα 20-25 % κινητὸ πληθυσμὸ. Τὸ κοινὸ αὐτὸ ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἐπαρχία χορτασμένο ἀπὸ κινηματογράφου—θαυμάσιες αἰθούσες καὶ καλὰ μηχανήματα τοῦ παρέχουν ἀφειδῶς τὴν ψυχαγωγία αὐτῇ—γι’ αὐτὸ καταφθάνει στὴν Ἀθήνα διψασμένο γιὰ καλὸ θέατρο, γιὰτὶ κακὸ βλέπει! Εἶναι στατιστικὰ ἐξακριβωμένο πῶς ὁ περισσότερος κόσμος ἔρχεται ἀπὸ τὴν ἐπαρχία στὴν Ἀθήνα γιὰ ἐμπορικοὺς κυρίως λόγους, προτιμᾷ συνεπῶς τὶς ἐργασίες μέρους ἀπὸ Δευτέρα ὡς Παρασκευὴ καὶ τὸ Σάββατο γυρίζει στὸ σπίτι του. Ἄν, λοιπόν, πάρουμε ἓνα ἀριθμὸ 100, καὶ ἀφαιρέσουμε 15 γιὰ τὸ Σαββατοκύριακο, μένουν 85 ποὺ πρέπει νὰ διαιρεθοῦν μὲ τὸ 5. Ἔτσι ἓνα 17⁰/₁₀ τοῦ ἐβδομαδιαίου κινητοῦ πληθυσμοῦ τῆς Ἀθῆνας καὶ τοῦ Πειραιᾶ βρίσκει τὰ θεάτρα κλειστὰ καὶ τρέπεται σ’ ἄλλες ψυχαγωγίες. Σὲ ἐπανεληγμένες ὁγλήσεις μου πρὸς τὸ Προεδρεῖο τοῦ Σωματείου Ἑλλήνων Ἡθοποιῶν γιὰ τὴ διόρθωση τοῦ κακοῦ πῆρα τὴν ἐξωλὴ ἀπάντηση πῶς—ἄκουσον! ἄκουσον!—ἀποκλείεται ἢ ἐκ περιτροπῆς ἀργία, γιὰτὶ δὲ θά ‘ναι εὐκολὸς ὁ

ἐλεγχος καὶ θὰ καταστρατηγεῖται τὸ μέτρο χωρὶς νὰ τὸ ἀντιλαμβάνεται τὸ Σωματεῖο. Δηλαδή, ἓνα θέατρο θ’ ἀποφασίσει, συναινούντων φυσικὰ ὄλων τῶν ἐργαζομένων καλλιτεχνῶν καὶ τεχνιτῶν, ν’ παῖξει χωρὶς νὰ ἀναγράφεται στὰ θεάματα, ἢ μᾶλλον νὰ ἀναγράφεται πῶς ἀργεῖ, νὰ ἀφαιρέσει τὴν πινακίδα ἔξω ἀπ’ τὸ ταμεῖο του, ποῦ θ’ ἀναφέρεται ἡ μέρα τῆς ἀργίας του, νὰ μὴ ἀνάψει τὰ ἐξωτερικὰ του φῶτα τὶς ὥρες τῆς παραστάσεως καὶ νὰ παῖξει ἐν κρυπτῷ καὶ παραβύστω μόνον καὶ μόνον γιὰ νὰ ‘χει τὴ χαρὰ νὰ περιγράψει τὸ νόμο. Καὶ γιὰτὶ δὲν τὸ κάνει τώρα ποῦ ἐπιβλήθηκαν οἱ 9 παραστάσεις, νὰ προσθέσει δηλαδή μυστικὰ μιὰ δέκατη ἢ ἐνδέκατη, πολὺ εὐκολότερα μάλιστα ἀπὸ τὴν καταστρατήγηση τῆς ἀργίας, ἀφοῦ μπορεῖ νὰ παῖξει τὸ ἀπόγευμα ὅταν ἔχει μόνον βραδινή, χωρὶς νὰ ἐπιβάλλονται συσκοτισεῖς φωτισμοῦ, ἀναγραφὰς ἀργίας στὴ στήλη θεαμάτων τῶν ἐφημερίδων καὶ συνωμοσία ἐργαζομένων ἐναντίον τῶν συμφερόντων των;

Δὲν εἶναι σοβαρὰ πράγματα αὐτά! Ἄλλοι εἶναι τὸ μυστικὸ τῆς ἐπιμονῆς. Ἡ ἀργία τὴν ἴδια μέρα, γιὰ ὅλα τὰ θεάτρα, σὺμφέρει τοὺς κινηματογραφιστές. Ἄν ἐφαρμοστεῖ ἢ ἐκ περιτροπῆς, δὲ θὰ μποροῦν νὰ ‘χουν ὅλους τοὺς ἡθοποιούς στὴ διάθεσή τους, γιὰτὶ θὰ ὑπάρχουν μερικοὶ ποὺ θὰ ‘χουν παράσταση. Κ’ εἶναι γνωστὸ πῶς ἡθοποιὸς ποῦ ‘χει παράσταση εἶναι αἰτία ἐκνευρισμοῦ γιὰ τοὺς παραγωγοὺς ταινιῶν, γιὰτὶ ἀπὸ τὶς πέντε τὸ ἀπόγευμα ἀρχίζει νὰ κοιτάζει τὸ ρολόι του καὶ ν’ ἀδμονεῖ πότε θὰ φύγει. Κι ἀφοῦ προσκρούουμε στὰ συμφέροντα αὐτά, εἶναι μαθηματικὰ βέβαιο πῶς ἡ ἀργία τῆς Δευτέρας θὰ μέινει ἐσαεῖ ἀμετάθετη κάτω ἀπὸ τὸ δημαγωγικὸ σύνθημα τῆς διαφύλαξης τοῦ κέρδους μακροχρόνιων συνδικαλιστικῶν ἀγώνων, ποὺ ἀπειλοῦνται ἀπὸ ἀπληστους κερδοσκόπους—ὅπως π.χ. ἐγώ! Ἔτσι, ποτὲ δὲ θὰ μporέσουμε νὰ παρακολουθήσουμε τὰ καλλιτεχνικὰ ἐπιτεύγματα τῶν συναδέλφων μας. Προσωπικὰ, θὰ λυπάμαι πάντα ποῦ δὲν εἶδα τὴν “Ἐπίσκεψη τῆς γηραιᾶς κυρίας” σὲ σκηνοθεσία Μινωτῆ μὲ τὴν κ. Παξινοῦ, τὸ Δημήτρη Χόρν στὸν “Τρελλὸ” ἢ “Τὸ αὐγό”, τὴν κ. Λαμπέτη στὶς πρόσφατες ἐπιτυχίες της, τὴν κ. Βάσω Μανωλίδου στὴ “Μπόρα” ἢ τὸ “Σπίτι τῆς κούκλας” καὶ μερικοὺς ἄλλους συνάδελφους ποὺ ἰδιαίτερα θαυμάζω. Θυμάμαι πῶς στὴν περίοδο 1960-61, ὅταν ἔπαιζα στὸ θέατρο “Ἀλφα”, μὲ τὴν εὐκαιρία τῆς παραχώρησης τοῦ θεάτρου σὲ γαλλικὸ θίασο, ἔχασα μιὰ ἀπὸ τὶς παραστάσεις τῶν Γάλλων, ἂν καὶ προσκεκλημένος, γιὰ νὰ δῶ τὸν “Ἐμπορο τῆς Βενετίας” στὸ Βασιλικό.

¶

Ὑστερα, καθὼς κοίταξα ὁλόγυρα τὸ θέατρο τοῦ Τ.Ν.Ρ., ποῦ ‘χα νὰ τὸ δῶ ἀπὸ τὸ 1952, γιὰτὶ τὰ καλοκαίρια ποὺ πηγαίνουμε στὸ Παρίσι εἶναι κλειστὸ, ἀναθυμιάματα τῆς γνωριμίας μου μὲ τὸν Ζαν Βιλάρ καὶ τὸν Ζεράρ Φιλίπ, τὴ μακρὰ μας ἀλληλογραφία μὲ τὸν πρώτο, τὶς προσπάθειές μου νὰ πετύχω συγκράτηση τοῦ τότε διευθυντῆ Θεάτρου τοῦ Γαλλικοῦ ὑπουργείου Παιδείας—ποῦ δίδεκε τὸ ἐθνικὸ πρὸς τὸν Βιλάρ γιὰ ἐπέκταση τῆς σχεδιαζόμενης περιοδείας τοῦ Ἑθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου μέχι τὴν Ἀθήνα, προσπάθειες ποῦ ‘χαν ἐπιτυχὴ ἔκβαση, γιὰτὶ πείσθηκε ὁ κ. Διευθυντὴς σ’ ὅσα τὸ εἶπα γιὰ τὸ πόσο θὰ ὠφελοῦσε τὶς σχέσεις τῶν δυὸ χωρῶν μας ἡ ἐπίσκεψή τοῦ συγκροτήματος, ποῦ φιλοξενήθηκε στὸ θέατρο “Ρεξ” ποῦ διηύθυνα τότε. Ὑπάρχει μάλιστα μιὰ νόστιμη ἱστορία γύρω ἀπὸ τὸν ἀγώνα μου ἐκεῖνο νὰ φέρω τὸ Τ.Ν.Ρ. στὴν Ἑλλάδα. Ἡ συμβουλὴ νὰ καταφύγω στὸ διευθυντῆ Θεάτρου τοῦ ὑπουργείου τῆς Παιδείας ἦταν τοῦ Βιλάρ. Ἀλλὰ δὲν ἔπρεπε νὰ μάθει ὁ διευθυντὴς πῶς ὁ Βιλάρ εἶχε γνώση τοῦ σχεδίου. Πῶς ὅμως νὰ φθάσω ὡς τὸ Μανδρινό τοῦ Ὑπουργείου; Ἐκῆνα κάθε βράδυ παρέα μὲ τὸν Μαρσέλ Ἀσάρ, ποῦ μισοῦσε θανάσιμα τὸ Βιλάρ. Πῶς νὰ τοῦ ζητήσω νὰ με βοηθήσει νὰ ῥθει στὴν Ἑλλάδα ὁ ἐχθρὸς του; Κατάφυγα σ’ ἓνα ἀθῶο ψέμα. Τοῦ εἶπα πῶς ἤθελα νὰ τὸν γνωρίσω γιὰ νὰ πληροφορηθῶ τί μέτρα παίρνει τὸ Ὑπουργεῖο Παιδείας τῆς Γαλλίας γιὰ τὴν προώθηση τοῦ Θεάτρου. Μὲ πίστεψε, ἔκανε θερμότατο συστατικὸ τηλεφώνημα στὸ διευθυντῆ, ἐκεῖνος μὲ δέχτηκε ἐγκάρδια καὶ τὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀθῶας μου ἀπάτης ἦταν νὰ χαρεῖ ἡ Ἀθήνα τὸ ἀξέχαστο θεατρικὸ συγκρότημα μ’ ἐπικεφαλῆς τὸν Ζεράρ Φιλίπ, ἐκεῖνον τὸν Ἀρχάγγελο τοῦ Θεάτρου!

¶

Ἀλλὰ νά, ἡ παράσταση ἀρχίζει, ἡ αὐλαία σηκώνεται. Δηλαδή τὸς λέγειν, γιὰτὶ τὸ Τ.Ν.Ρ. δὲ χρησιμοποιεῖ αὐλαία. Μόνον σ’ αὐτὸ τὸ ἔργο ὁ Οὐλσὸν εἶχε ἀπομονώσει τὴ σκηνὴ ἀπὸ τὴν πλατεία μὲ κάτι ξύλινες τραβέρσες, σὲ κάποια ἀπόσταση τὴ μιὰ ἀπ’ τὴν ἄλλη, συγκρατημένες μεταξύ τους μὲ σύρμα.

Ἡ σκηνογραφία ἦταν μόνιμη, μιὰ σκάλα σὰ σκαλωσιά πού στὰ διάφορα ἐπίπεδά της ἐξελισσόταν ἡ δράση τοῦ πρώτου μέρους, δηλαδή τῆς ταράτσας τοῦ καφενεῖου, ἐνῶ τὸ δεύτερο, πού ἔναι τὸ ὑπόγειο τῆς Αὐρηλίας παιζόταν ὅλο στὸ μπροστινὸ ἐπίπεδο μέρους μὲ φόντο τὴ σκάλα. Οἱ τοπικοὶ φωτισμοί, κατόρθωναν νὰ περιορίζουν τὸν ὀπτικὸ ὥρο, κάθε φορά πού τὸ ἀπαυτοῦσε ἡ περίστασις. Τὰ πρόσωπα ἐκινουῦντο ἀπὸ τὸ ἀχανὲς βάθος (πού ἔχε ἐπενδυθεῖ μ' ἓνα τοῖχο πού διεκρίνοντο ἀσοβάντιστες οἱ πέτρες του) κ' ἔδιναν τὴν ἐντύπωση σκιῶν πού ὑλοποιούντο ὅσο προχωροῦσαν πρὸς τὶς φωτεινὲς ἀκτίνες. Ἡ σκηνογραφία αὐτὴ τοῦ Ζὰκ Λε Μαρκεῖ ἔδινε ἀμέσως τὴν ἐντύπωση τοῦ βασανισμένου καὶ ἀγχώδους κόσμου πού ζοῦμε καὶ τὰ γραφικὰ κοστοῦμια ἔδιναν ἓνα τόνο ὄνειρώδη πού σὲ μάγευε ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀναίμα τοῦ φωτισμοῦ. Ἐκεῖνο ὅμως πού ζήλεψα ἦταν οἱ τέλειοι φωτισμοί, παλιὰ παράδοση τοῦ T.N.P., πού δὲν κατόρθωσε ποτὲ νὰ πετύχει ἡ Γαλλικὴ Κωμωδία πού διαθέτει τόσο ἄφθονα μέσα. Ἡ μουσικὴ τοῦ Ζωρὺ Ντελερὺ ὑπογράμμει διακριτικὰ, χωρὶς δηλαδή νὰ ἐνοχλήσει ποτὲ τὸ λόγο, ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ ἔργου, ἀπὸ τὸ τραγικὸ ὡς τὸ φαρσικὸ, πού θυμίζει συχνά τὶς μεσαιωνικὲς "moralités".

Ἡ σκηνοθετικὴ ἀντίληψη ἦταν καθαρὰ μπρεχτικὴ ἢ, καλύτερα ντιντερονικὴ, ἀφοῦ μιλάμε γιὰ τὴ Γαλλία κ' ἡ θεωρία τοῦ Μπρέχτ, χωρὶς νὰ τ' ὁμολογεῖ, εἶναι μιὰ ἀναμόρφωση τοῦ "Παράδοξου" τοῦ Ντιντερό. Μπορῶ νὰ πῶ πῶς ὑπῆρχε κάποια ἀνομοιογένεια. Ἦταν ἡθοιοί, ὅπως ὁ Μαρτινελλί, πού ἐφάρμοζαν αὐτὸ πού λέγεται στὴ θεατρικὴ ἀργκὸ "σουπερπαίξιμο", ἐνῶ μιὰ κυρία ἦταν ἀπαράδεκτη καὶ γιὰ τρίτης τάξεως ἑλληνικὸ θίασο. Ὅπως πληροφορηθήκαμε ἀργότερα, περιλήφθηκε στὴ διανομὴ μὲ ἀπαίτηση τοῦ γιοῦ Ζιρωντοῦ, πού μοναδικὸς του τίτλος εἶναι πῶς εἶναι γιὸς τοῦ πατέρα του. Πολὺ καμαρώσαμε μέσα μας, ὅταν στὴ συζήτηση πού ἐπακολούθησε στὸ καμαρίνι - γραφεῖο τοῦ Οὐλσον, οἱ παρατηρήσεις μας αὐτὲς ἐκφρασμένες μὲ πολλὴ ἀβρότητα καὶ ταπεινότητα, ἔτυχε νὰ συμπίπτουν μὲ τὴν αὐτοκριτικὴ πού ἔκανε ὁ σκηνοθέτης μετὰ τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου

τὸν περασμένο χρόνος. Παρατηρήσαμε ἀκόμα μιὰ κάποια ἀτμημελησιὰ στοὺς κομπάρσους πού παρίσταναν τοὺς ἀριστοκράτες ἀπατεῶνες κ' ἓνα σαφὲς ὕφος βαρυστημαρίας, πού ἔναι ἡ παρεξήγηση τῆς ντιντερονικῆς θεωρίας. Ὁ ἡθοιοὺς, σύμφωνα μὲ τὴν περιβόητη αὐτὴ θεωρία, δὲν πρέπει νὰ ὑποκαθίσταται στὸ πρόσωπο πού ὑποδύεται, ὀφείλει νὰ διατηρεῖ τὴν κριτικὴ του ικανότητα σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς ἀπόδοσης τοῦ ρόλου, γιὰ νὰ μπορεῖ νὰ μεταδίδει τὴν κριτικὴ αὐτὴ ικανότητα στὸ Κοινό, ἀντὶ νὰ τὸ μαγεύει καὶ νὰ τὸ ναρκώνει, ἀλλὰ μὲ κανένα τρόπο δὲν ἐπιτρέπεται νὰ περιφέρεται σὰν ἄψυχο ὄν, πού δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὰ ἐπὶ σκηνῆς δρώμενα, νὰ μοιάζει μ' αὐτοὺς πού ἔχε χαρακτηριστικὰ βαφτίζει ὁ Μελᾶς "γραμματοκομιστές", δηλαδή ἀμέτοχους σὰν τοὺς γραμματοκομιστές, πού δὲν ἔχουν καμιά σχέση μὲ τὸ γράμμα πού παραδίδουν.

Ἀντίθετα, ὁ ἐξοχος ἡθοιοὺς Ζωρὺ Οὐλσον ἦτανε στὸ ρόλο τοῦ ρακοσυλλέκτη, ὑπόδειγμα μπρεχτικῆς ἐρμηνείας. Καὶ καθὼς εἶχε δώσει στὸ ἔργο μιὰ κοινωνικότερη προέκταση ἀπ' ὅση φαίνεται μὲ τὴν ἀνάγνωση τοῦ ἔργου πῶς ἦταν ἡ πρόθεση τοῦ συγγραφέα, ὁ Μπρέχτ θὰ χειροκροτοῦσε ὁλόθερμα ἂν ἔβλεπε τὴν παράστασις, τὴν ἐρμηνεία καὶ τὴ σκηνοθετικὴ ἀντίληψη.

Σκηνοθετικὴ ἀντίληψη, ὄχι σκηνοθεσία. Γιατὶ σκηνοθεσία δὲ σημαίνει μόνον ὠραία σύλληψη ἀλλὰ καὶ ὀρθὴ ἐφαρμογὴ της. Κι ὅπως ἡ σύλληψη εἶναι ἓνα ὁλοκληρωμένο ὅλον, ἔτσι κ' ἡ ἐφαρμογὴ της πρέπει νὰ μὴν παραπαίει ἀλλὰ νὰ ἔχει συνοχὴ καὶ ἀρμονία, τόσο στὶς γενικὲς γραμμὲς ὅσο καὶ στὰ ἐπὶ μέρους. Ἡ σκηνοθεσία, ὅμως, τοῦ Οὐλσον παρουσίαζε πολλὰς ἀντιφάσεις καὶ κυρίως μιὰ βασικὴ, σημαντικότερη. Ἡ πρωταγωνίστρια πού ὑποδύετο αὐτὸ πού ὀνομάζουν οἱ γερμανοὶ Titelrolle ἔπαιζε μὲ τελείως ἄλλη τεχνολογία ἀπὸ τὸν ὑπόλοιπο θίασο. Ἡ Ἐντβίτς Φεγιέρ ἀνήκει στὴν κατηγορία τῶν ἡθοιοῦν πού ἀποκαλοῦν οἱ γάλλοι rejanistes, ἀπὸ τὴ μεγάλη ἡθοιοῦ τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου Rejane, πού ἦταν ἡ κατ' ἐξοχὴν ἐκπρόσωπος τῆς αἰσθαντικῆς σχολῆς κ' ἔγινε τὸ σύμβολο τῶν ἀντιντιντερονιστῶν. "Εἶναι ἀπαραίτητο—εἶχε δηλώσει πρὶν ἀπὸ

"Ἡ τρελλὴ τοῦ Σαγιὸ" στὸ Ἐθνικὸ Λαϊκὸ Θέατρο: Φεγιέρ, Ζωρὺ Οὐλσον καὶ Φρανσουᾶς Λε Μπαίγι σὲ μιὰ σκηνὴ τοῦ ἔργου



χρόνια ή κ. Φεγιέρ—να 'ναι κανένας συγκινημένος για να συγκινηθεί" (1) που θυμίζει το σχετικό με την ήθοποιία στίχο του λόρδου Βύρωνος :

Αὐτοὶ ποὺ κάνουν τοὺς ἄλλους νὰ αἰσθάνονται
ὀφείλουν νὰ αἰσθάνονται οἱ ἴδιοι

Φυσικά, ή συγκίνηση πού ζητάει ή κ. Φεγιέρ είναι ή πειθαρχημένη και όχι ή ἀχαλίνωτη συγκίνηση, πού 'χει ἀντίθετα ἀπὸ τὰ προσδοκώμενα ἀποτελέσματα και προκαλεῖ ἀντίδραση και ἀγανάκτηση. Είναι ή συγκίνηση πού δημιουργεῖ την Einfühlung, την καλαισθητική συμπάθεια. Κ' ή καλαισθητική συμπάθεια κάνει τὸ θεατὴ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὸ πετσί του και νὰ μπεῖ στὸ πετσί τοῦ ἀνθρώπου πού δρᾷ πάνω στη σκηνή, νὰ νιώσει αὐτὸ πού λέγανε οἱ Λατῖνοι στὸ θεατὸ πού παρακολουθοῦσε θεατρικὴ παράσταση: "Tua res agitur", (ή δική σου ὑπόθεση διεξάγεται).

Αὐτὴ ή συγκίνηση κατέλαβε τὸ Κοινὸ τοῦ θεάτρου τοῦ Παλαι ντέ Σαγιό, ὅταν ἄρχισε νὰ ἀχνοφαίνεται μιὰ σιλουέτα πού προχωροῦσε με κάποια δυσκολία στὸ βάδισμα και φανερὴ προσπάθεια νὰ κρατηθεῖ ἕνα γερασμένο και ρικινωμένο κορμὶ, εὐθυγνές και περήφανο. Ὁ κόσμος δὲν εἶχε καταλάβει ποῦδὸ πρόσωπο προχωροῦσε μέσα ἀπ' τὸ σκοτάδι. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο εἶχαν ἐμφανιστεῖ και τ' ἄλλα πρόσωπα τοῦ ἔργου, ἀλλὰ κανένας δὲν εἶχε δώσει ιδιαίτερη σημασία, περιμένοντας νὰ φωτιστοῦν καλὰ γιὰ νὰ δεῖ ποῖος εἶναι και ποῖο ρόλο ὑποδύεται. Σ' αὐτὴ ὁμως τὴν ἐμφάνιση κόπηκε ή ἀνάσα τοῦ πληθους, ὅλοι εἶχαν στραμμένα τὰ κεφάλια πρὸς τὴν ἀριστερὴ πλευρὰ τῆς ἀχανοῦς σκηνῆς, ἀδιαφορώντας γιὰ τὰ διαδραματιζόμενα στὸ κέντρο· ἀκούγονταν μόνο ἕνα ὁμαδικὸ ψιθυριστό: "Α! κ' ἔνωθες πὼς ἱερὸ ἔργος διαπερνῶσε ὅλους. Εἶναι βέβαιον πὼς δὲν εἶχε καταλάβει κανένας ποῖο ἦταν ἐκεῖνο τὸ ναυάγιο τῆς ζωῆς πού προσπαθοῦσε ν' ἀπλώσει τὰ καταξεσχισμένα πανιά του, λὲς και μπορούσε ἀκόμα ν' ἀρμενίσει, γιατί μόλις μπῆκε στὸ φῶς και γνώρισαν ποῖός εἶναι ἄρχισε ἕνα μουρμουρητό — "Μὰ εἶναι ή Φεγιέρ"— πού ὅσο πῆγαινε δυνάμωνε γιὰ νὰ ξεσπάσει σὲ καταγυστικὸ χειροκρότημα. Ὅταν τελείωσε τὸ χειροκρότημα, στεκόταν ἐκεῖ, κάτω ἀπ' τὰ φῶτα τῶν συγκεντρωτικῶν προβολῶν ἕνα σύμβολο. Δὲν ἦταν ή Ἐντβίλζ Φεγιέρ, δὲν ἦταν ή μορφή τῆς τρελλῆς πού 'πλασε ὁ Ζιροντού. Ἦταν ή αἰσθητὴ διαμόρφωση αὐτοῦ πού 'χει καθιερωθεῖ με τὸ γερμανικὸ ὄρο Weltschmerz, ἦταν τὸ σύμβολο τοῦ πόνου γιὰ τὰ δεινὰ τῆς ἀνθρωπότητος. Στὰ μάτια της, τὰ ὠραία μεγάλα μάτια της, ζωγραφίζονταν ὅλη ή θλίψη ὅχι μόνο γιὰ τὸν προσωπικὸ της ξεπεσμό, ἀλλὰ γιὰ τὸ κατάντημα τοῦ κόσμου. Ἡ φωνή της, τόσο ἀπαλὴ και κρυστάλλινη στὴν καθημερινή της ζωή, ἐβγαίνει βραχνή, ἀπόκοσμη και κουρασμένη, πού προσπαθοῦσε ὁμως νὰ ὠραιοποιηθεῖ στὴν ἐξοχὴ σκηνή πού νομίζει πὼς μιλάει στὸν παλιὸ της ἑραστὴ πού τὴν εἶχε ἐγκαταλείψει, ἐνῶ κρατᾷ τὸ χέρι τοῦ νεαροῦ Πιέρ. Καὶ τὸ μέγα κατόρθωμα ἦταν πὼς αὐτὴ τὴν ἀπόκοσμη, γερασμένη φωνή, δὲν τὴν διέκοψε οὔτε μιὰ στιγμή γιὰ νὰ ξεκουραστεῖ λίγο, οὔτε στίς στιγμὲς τοῦ χιούμορ, πού τό 'δινε με μεταπτώσεις πού θὰ τις ζήλευε κι ὁ πῶδ φίνος κωμικός, οὔτε στίς δραματικὲς ἐξάρσεις και κραυγές, οὔτε στίς ρομαντικὲς ἀναπολήσεις. Εἶναι γνωστὸ πὼς οἱ ἡθοποιοὶ (μιλάμε φυσικά γιὰ τοὺς σπουδαίους) ὅταν κάνουν τὴ φωνή τους γεροντικὴ και βραχνιασμένη, ἀρχίζουν τις πρῶτες σκηνές, ἀπαλύνουν στὸ μέσο και ξαναπιάνουν περὶ τὸ τέλος τῆς ἀλλοίωσης. Ἐτσι ὁ θεατὴς μένει με τὴ γενικὴ ἐντύπωση, ἐνῶ ὁ ἡθοποιὸς δὲν κακοποιεῖ τις χορδές του πολλὰς ὥρες. Στὴν ἐρμη-

νεία τῆς Φεγιέρ δὲν ἐμφιλοχῶρησε καμιά καμποτινίστικη πονηριά. Ὅταν τὴν ἐπνιγε ή συγκίνηση, τὰ μάτια της κοκκίνιζαν σὰ φλόγες και με τὸ γυάλισμα πού παίρνανε ἀπὸ τὸ βούρκομα, σὲ ὅτανε νὰ θαρρεῖς πὼς βλέπεις δυὸ μεγάλα ἀστραφτερά ρουμπῖνα. Ὅλη ή παπουργία, ή εἰρωνεία, τὸ μῖσος γιὰ τοὺς ἐκμεταλλευτές, τοὺς "mecs", ή ἀγάπη στὸν ἐλεύθερο και ἀκακο κόσμον της, ή πίστη στὸ θρίαμβο τοῦ καλοῦ, ή μεταπήδηση ἀπὸ τ' ὄνειρο στὴν πραγματικότητα και ἀπὸ τὴν πραγματικότητα στ' ὄνειρο, οἱ γεμάτες πόνον κραυγές της, ὅλα σὲ σοφὰ ὑπολογισμένες δόσεις ἀπλά, χωρὶς ἴχνος στόμφου, μὰ καθόλου, οὔτε μιὰ στιγμή παλιὸ θέατρο, ἀνθρώπινο, πολὺ ἀνθρώπινο παίξιμο. Καὶ παρὰ τὴν ὀρθή, κατὰ τὴν ταπεινὴ μου γνώμη, προσπάθεια τοῦ Οὐλίσον, νὰ δώσει στὸ ἔργο κοινωνικὲς προεκτάσεις και ν' ἀντικαταστήσει τὴν ἀπαισιοδοξία τοῦ Ζιροντού με τὸ αἰσιδόξο κήρυγμα πὼς οἱ "mecs" μποροῦν ν' ἀντιμετωπισθοῦν με τὴ συνένωση τῶν ταπεινῶν και καταφρονεμένων πού, μὴ ἔχοντας πλοῦτη και μὴ θέλοντας νὰ μετέλθουν ὅλα τὰ μέσα γιὰ ν' ἀποκτήσουν, περιορίστηκαν στὸ δικὸ τους μέσα πλοῦτος, ή μεγάλη ἡθοποιὸς — κ' ἐδῶ διαπιστώσαμε τὴ μεγαλῦτερη ἀντίφαση στὴ σκηνοθεσία — με τὴ μελαγχολία πού ἀπέπνευε ή μορφή πού ἐνσάρκωνε, ἐρμήνευε ἀπόλυτα τὸ γεμάτο σκεπτικισμὸ μῆνυμα τοῦ συγγραφέα, πὼς στὸν κόσμο πού ζοῦμε μόνο μιὰ τρελλὴ μπορεί νὰ ἐπιχειρήσει νὰ βρεῖ τὸ δρόμο πρὸς τὴν ἁρμονία και τὴν τάξη τῆς ζωῆς, μόνο μιὰ τρελλὴ πού στολίζεται με σκαροφαγωμένα φτερά στρουθοκαμήλου και ταμπαλάια κουρέλια εἶναι δυνατὸ νὰ πιστέψει στὴν καλωσύνη και τὴν εὐτυχία τῶν ἀνθρώπων.

Περπατώντας πρὸς τὰ παρασκήνια, μετὰ τὸ τέλος τῆς παράστασης, προσπαθοῦσα νὰ θυμηθῶ πόσες φορὲς ἔνωσα τέτοιο δέος γιὰ τὴν τέχνη μας ὅπως ἐκεῖνη τὴ βραδιά, κ' ἔβρισκα πὼς εἶναι πολὺ λίγες. Μιὰ παράσταση τῆς "Ἡλέκτρας" τοῦ Χόφμανσταλ με μιὰ ἀσύλληπτη Μαρίκα Κοτοπούλη, τὸν Ἀλμπερτ Μπάσερμαν στὴ "Σκηνή τοῦ δρόμου" τοῦ Ο' Νήλ, τὸν Βέρνερ Κράους στὸ ρόλο τοῦ Φίλιππου στὸν "Δὸν Κάρλος" τοῦ Σίλλερ, τὸν Φρίτς Κόρτνερ στὸν Σάβουακ τοῦ "Ἐμποροῦ τῆς Βενετίας", τὸν Ζεράρ Φιλίπ, ὅχι στὸν "Σίντ", πού ἦταν περίφημοι, ἀλλὰ στὸν "Πρίγκιπα τοῦ Χόμπουργκ" τοῦ Κλάιστ, πού ἦταν πέρα ἀπ' τὴν καλὴ ἡθοποιία, ἦταν ποίηση, και τὴν Τρελλή τοῦ Σαγιό τῆς Ἐντβίλζ Φεγιέρ. Τόσο λίγες! Τόσο λίγες! Ὅταν κανένας ἔχει ποτιστεῖ τόσο πολὺ ἀπὸ τὸ θέατρο — βλέποντας, ἀκούοντας (ἀπὸ παιδί, ἀπὸ τότε πού ἔχω ἀναμνήσεις βρισκομαι μέσ' στὸ θέατρο), διαβάζοντας, παίζοντας, ἀνεβάζοντας, μελετώντας, ἐμβαθύνοντας, γράφοντας, ἀναγκαστικά παθαίνει μιθριδατισμὸ και καταπλησσεταὶ δύσκολα. Ἐκεῖνο ὁμως τὸ βράδιν στὸ Λαϊκὸ Θέατρο τῆς Γαλλίας, ἔμεινα με τὸ στόμα ἀνοιχτὸ και τὴ φωνή κομμένη ἀπὸ τὴ βαθεῖα συγκίνηση πού συγκλόνιζε τὰ στήθη μου.

III

Τὴ χαρὰ πού μοῦ 'δωσε ή ὑπέροχη ἐρμηνεία τὴ σκίασε μιὰ ἄλλη μελαγχολικὴ διαπίστωση, αὐτὴ πού κάνουμε πάντα βλέποντας ξένον θέατρο, καλὸ ή κακὸ — γιατί ἔχουν κ' οἱ προηγμένοι θεατρικὰ λαοὶ κακὸ θέατρο — πὼς ὅλοι οἱ ἡθοποιοί, ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες, μιλάνε καθαρά τὴ γλώσσα τους, ἀναπνέουν τεχνικὸτατα κι ὅχι σὰ γκαζομηχανές και κινοῦνται πάνω στη σκηνή σὰν ἀνθρώπινα ὄντα. Σὲ μᾶς, αὐτὰ συμβαδίζουν με τὸ ταλέντο. Ὅπου δὲν ὑπάρχει ταλέντο, δὲν ὑπάρχει τίποτα. Ἀν μάλιστα συμβεῖ ὁ ἡθοποιός, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν κακὴ ἄρθρωση και τὴν πλημμελὴ ἀναπνοή, νὰ διατέτει δυσάρεστη και βάρβαρη φωνή πού ἐξαιτίας τῆς δουλειᾶς βραχνιάζει και κλείνει εὐκόλα, μπορεῖ νὰ μὴν κάνει λαμπρὴ καριέρα, ἀλλὰ τὸ μέλλον του εἶναι ἐξασφαλισμένο: Θὰ γίνεῖ καθηγητὴς τῆς ὀρθοφωνίας σὲ Δραματικὴ Σχολή!

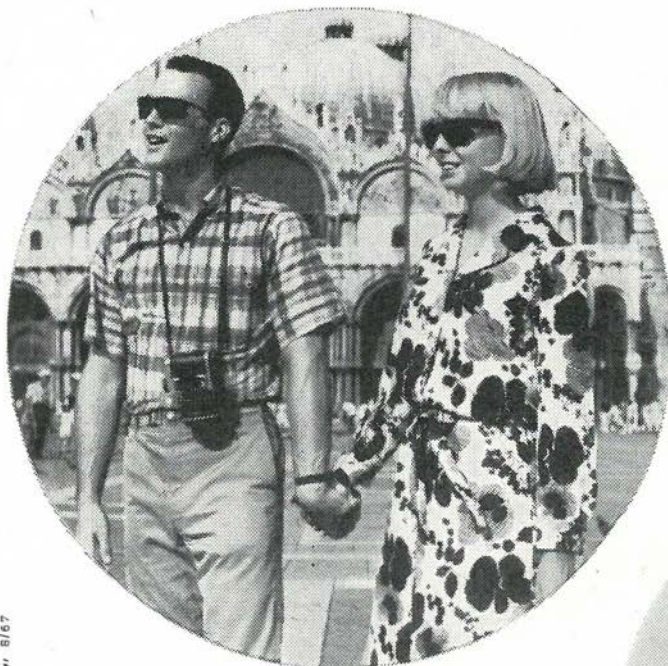
ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

(1) Ἡ γνώμη τῆς κ. Ἐντβίλζ Φεγιέρ και οἱ γνώμες ἄλλων διακεκριμένων γάλλων ἀλλὰ και δικῶν μας ἡθοποιῶν δημοσιεύτηκαν στὰ τεύχη τοῦ "Θεάτρου" 12, 13, 15, 17, 18 και 19.



Γαβριέλλα, Κονστάνς και Ἰωσηφίνα, ή Ἰρμα κι ὁ ναυαγοσώστης. Σχέδια Ζὰν Λὲ Μαρκέ, σκηνογράφου τῆς παράστασης τοῦ Τ.Ν.Ρ.

Συνδυάστε τήν ἐργασίαν σας μέ τίς διοκοπές σας...



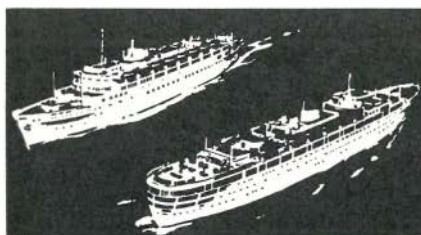
"MINAS" 8/67

**3 ΗΜΕΡΟ
RELAX**

Μιά προσφορά τής GREEK LINE γιά τούς πολυάσχολους ἀνδρώπους. Ἡ ποικιλία τῶν μέσων διασκεδάσεως καί ἀναπαύσεως τῶν Ὑπερωκεανείων «ΟΛΥΜΠΙΑ», «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ» σᾶς χαρίζει ἕναν κόσμον ὀνείρου, χαρᾶς καί ἡρεμίας. Μέσα σέ τρεῖς μέρες, μαζί μέ τήν πολυτελῆ ζωή τοῦ ὑπερωκεανείου, σᾶς προσφέρει τήν τέλεια ἀλλαγὴ καί ξεκούρασι πού σᾶς εἶναι ἀπαραίτητη, καί ὅλα αὐτά μέ ἕνα εἰσιτήριο μόνον ἀπό 2.200 δρχ.

**...ταξιδέψτε στήν Εὐρώπη
μέ τὴ πολυτελῆ Ὑπερωκεάνεια
„ΟΛΥΜΠΙΑ“ „ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ“**

Χωρίς καμία πρόσθετη οἰκονομικὴ ἐπιβάρυνσι χαρήτε τίς ἀφθαστες ἀνέσεις καί τὴ μυθώδη πολυτέλεια τῶν δύο ὑπερωκεανείων. Πραγματοποιήστε τὸ ταξίδι, πού χρόνια ὀνειρευόσαστε καί πού δᾶ σᾶς μείνῃ ἀξέχαστο, μέ τὰ Ὑπερωκεάνεια «ΟΛΥΜΠΙΑ» καί «ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΑΝΝΑ ΜΑΡΙΑ». Ἡ φιλοξενία καί ἡ ἐξυπηρέτησις τῆς GREEK LINE εἶναι παροιμιώδης.



GREEK LINE

ΓΕΝ. ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ: ΓΕΝΙΚΗ ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ Α.Ε. ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ: ΑΚΤΗ ΜΙΑΟΥ-ΛΗ 17-19 ΤΗΛ. 470.271 ΔΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΕΣ ΚΑΙ ΕΙΣΙΤΗΡΙΑ ΑΠΟΤΑΘΗΤΕ ΣΤΟΝ ΤΑΞΙΔΙΩΤΙΚΟ ΣΑΣ ΠΡΑΚΤΟΡΑ



ΠΑΛΑΙΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ

‘Αγ. ‘Αλεξάνδρου 6 και ‘Αμφιτρίτης - Στάσις Φλοίσβος

(‘Αδελφή ‘Εταιρία τοῦ καταστήματος
ΑΦΟΙ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΙ - ΣΤΑΔΙΟΥ 19)



Στό **ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ** ΠΑΛΑΙΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ, δά βρίσκετε ὅλα τά ὑψηλῆς ποιότητος τρόφιμα
πού ἀγοράζατε μέχρι σήμερα στό κατάστημα ΑΦΟΙ ΒΑΣΙΛΟΠΟΥΛΟΙ - ΣΤΑΔΙΟΥ 19.



Στό **ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ** ΠΑΛΑΙΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ, **τώρα** δά προμηθεύεσθε καί ἐκλεκτῆς ποιότητος
φρέσκα κρέατα, τά ὁποῖα δά τεμαχίζονται ἐπιστημονικῶς ἀπό τόν μοναδικόν στήν ‘Ελλά-
δα ‘Αμερικανόν εἰδικόν κόπτην κρεάτων, μέ 15ετῇ πείραν, μετακληθέντα ἐξ ‘Αμερικῆς διά
νά προσφέρῃ **ἀποκλειστικῶς** τās ὑπηρεσίας του εἰς τήν πελατεῖαν τῶν Καταστημάτων
ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ.



Στό **ΑΛΦΑ ΒΗΤΑ** ΠΑΛΑΙΟΥ ΦΑΛΗΡΟΥ δά βρίσκετε τοὺς πιό ἀσυνήδιστους μεζέδες καί 300
DELICATESSEN περισσότερα ἀπό τά ἄλλα καταστήματα, πού δά ἐνθουσιάζουν τοὺς καλε-
σμένους σας στίς δεξιώσεις σας, στά πάρτυ, στά γεύματα.



...κοὶ τοῦ πουλιοῦ τὸ γάλο!

Τό
άνδρικό
prêt - à - porter
του

PIERRE CARDIN

PARIS



ἀποκλειστικῶς εἰς τὰ

Μ Ε Γ Α Λ Α Κ Α Τ Α Σ Τ Η Μ Α Τ Α

Athénée

ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 33-35 — ΕΝΑΝΤΙ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ «ΟΡΦΕΥΣ»

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ: Ν. & Α. ΤΣΙΤΣΟΠΟΥΛΟΣ

Ἡ Δ.Ε.Η.

ΠΡΟΒΛΕΠΕΙ ΤΟ 1967 ΠΑΡΑΓΩΓΗ 7.100 ΕΚΑΤΟΜ. ΚΙΛΟΒΑΤΩΡΑΣ

ΤΟ ΣΥΝΟΛΟΝ ΕΝΕΡΓΗΤΙΚΟΥ ΠΡΟΒΛΕΠΕΤΑΙ
ΕΙΣ 24.355 ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΔΡΑΧΜΑΣ

Οι έπιτευχθέντες κατά τὸ 1966 ρυθμοὶ εἰς τὴν αὐξησιν τῆς παραγωγῆς καὶ τῆς καταναλώσεως ἡλεκτρικῆς ἐνεργείας ἐκυμάνθησαν εἰς ποσοστὰ - ρεκόρ διὰ τὴν Δημοσίαν Ἐπιχείρησιν Ἡλεκτρισμοῦ, ἥτοι μεταξύ 30% καὶ 33%, ἐνῶ παραλλήλως ἡ κατὰ κεφαλὴν κατανάλωσις ἀπὸ 444 KWH τὸ 1965 ἀνῆλθεν ἀποτόμως εἰς 575 KWH τὸ 1966, ἥτοι νύξῃθη κατὰ 30%. Ἀναλόγου σημασίας εὐοίωνοι ἐξελίξεις ἀντιμετωπίζονται καὶ διὰ τὸ ἔτος 1967. Κατὰ τὸ ἔτος τοῦτο, συμφώνως πρὸς τὰς προβλέψεις τοῦ προϋπολογισμοῦ, ἡ παραγωγή θ' αὐξηθῇ εἰς 7.100 ἑκατ. KWH, ἡ δὲ κατανάλωσις εἰς 6.300 ἑκατ. KWH, ἥτοι θὰ σημειωθῇ αὐξήσας κατὰ 27% τῆς παραγωγῆς καὶ 26% τῆς καταναλώσεως. Ἐκεῖνο πού προσδίδει μεγαλύτεραν σημασίαν εἰς τὴν ἐπιτευχθεῖσαν αὐξησιν τῆς καταναλώσεως εἶναι ὅτι αὕτη ὀφείλεται κυρίως εἰς τὴν ἑναρξιν λειτουργίας κατὰ τὸ παρελθὸν ἔτος νέων μεγάλων βιομηχανικῶν μονάδων, ὅπως εἶναι ἡ ἔταιρεία Ἀλουμινίου καὶ τὸ συγκρότημα Esso - Pappas, καθὼς καὶ εἰς τὴν ἐντατικοποίησιν τῆς λειτουργίας ἄλλων βιομηχανιῶν. Τὸ ἔτος 1966 ἐσημείωσε σταθμὸν εἰς τὴν ἱστορίαν τῆς ΔΕΗ καὶ δι' ἓνα ἄλλον ἐπίσης λόγον. Κατὰ τὸ ἔτος αὐτὸ ἐγένετο ἑναρξις λειτουργίας τοῦ μεγαλύτερου ὑδροηλεκτρικοῦ ἔργου τῆς χώρας, τοῦ Ὑδροηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Κρεμαστῶν Ἀχελώου, ἰσχύος ἐπὶ τοῦ παρόντος 328.000 KW. Ἡ ἰσχύς τοῦ Σταθμοῦ, κατόπιν προσθήκης καὶ 4ης μονάδος, θ' αὐξηθῇ λίαν συντόμως εἰς 436.000 Κιλοβάτ. Μὲ βάσιν ἐξ ἄλλου τὰ ὑπὸ κατασκευὴν νέα ἐνεργειακὰ ἔργα, προβλέπεται ὅτι μεταξύ τῶν ἐτῶν 1968—1969 θὰ ἀποπερατωθῶν νέοι σταθμοὶ παραγωγῆς, συνολικῆς ἰσχύος 770.000 KW περίπου, ἐξ ὧν τὰ 260.000 KW θὰ προέλθουν ἀπὸ τοὺς ὑδροηλεκτρικοὺς σταθμοὺς Καστρακίου καὶ Ἐδέσσης, τὰ δὲ ὑπόλοιπα 510.000 KW ἀπὸ τὰς νέας θερμοηλεκτρικὰς μονάδας πού θὰ προστεθοῦν εἰς τὸ Ἀλιθέρι καὶ τὴν Περιφέρειαν Πρωτευούσης. Οὕτω, εἰς μίαν μοναδικὴν εἰς τὰ πλαίσια τῆς ἐθνικῆς οἰκονομίας προσπάθειαν, ἡ ΔΕΗ μέχρι τὰ τέλη τοῦ 1969 θ' αὐξήσῃ τὸ ὑφιστάμενον τὴν 31.12.66 δυναμικὸν τῆς κατὰ 63% δηλαδὴ, ἀπὸ 1.385.000 KW εἰς 2.260.000 KW. Γενικώτερον εἰς τὸν τομέα τῶν κατασκευῶν καὶ τῶν στενὰ συνδεδεμένων μὲ αὐτὰς προμηθειῶν, ἡ ΔΕΗ ἐπέτυχε τὰ ἀκόλουθα ἀποτελέσματα:

Ὑδροηλεκτρικοὶ Σταθμοί: Προώθησε τὴν κατασκευὴν τῆς 4ης Μονάδος τοῦ Ὑδροηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Κρεμαστῶν, ἤρχισε τὴν κατασκευὴν ὄλων τῶν ἔργων πολιτικοῦ μηχανικοῦ τοῦ Ὑδροηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Καστρακίου, ἐπεράτωσε τὸ κτίριον τοῦ Ὑδροηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Ἐδέσσης καὶ προέβη εἰς ἐρευνητικὰς γεωτρήσεις εἰς Αὐλάκι (Ἀχελώου), Πουρνάρι (Ἀράχθου), Πολύφυτον (Ἀλιάκμονος), ὅπου ἔχει προγραμματισθῇ ἡ ἀνέγερσις ὑδροηλεκτρικῶν σταθμῶν.

Ἀτμοηλεκτρικοὶ Σταθμοί: Εἰς τὴν περιοχὴν τοῦ Ἀτμοηλεκτρικοῦ Σταθμοῦ Ἀγίου Γεωργίου Κεραταινίου συνεπληρώθησαν αἱ ἐκκαφαὶ τοῦ χώρου διὰ π.ν. ἐγκατάστασιν τῆς νέας ἀτμοηλεκτρικῆς Μονάδος, ἰσχύος 160.000 KW καὶ ἐξησφάλισε κατὰλληλον χώρον εἰς τὴν περιοχὴν Ἀσπροπύργου διὰ τὴν κατασκευὴν νέου σταθμοῦ εἰς τὸν ὁποῖον προβλέπεται νὰ ἐγκατασταθῇ ἡ νέα μονὰς τῶν 200.000 KW. Ἐν τῷ μεταξύ κατὰ τὸ τελευταῖον τρίμηνον τοῦ 1966, ὑπεγράφησαν μετὰ τῶν οἰκῶν Ansaldo καὶ τοῦ Ρωσικοῦ Technopromexport αἱ συμβάσεις προμηθείας καὶ ἐγκαταστάσεως τῶν ἀνωτέρω δύο Μονάδων. Εἰς τὸ Ἀλιθέρι ὅπου προβλέπεται νὰ ἐγκατασταθῇ 3η Μονὰς, ἰσχύος 150.000 KW, ἐπερατώθησαν αἱ γενικαὶ ἐκκαφαὶ καὶ ἤρχισαν αἱ ἐργασίαι πολιτικοῦ μηχανικοῦ, συμπληρωθεῖσαι κατὰ 50% σχεδόν. Συμπληρωματικαὶ ἐργασίαι ἔγιναν εἰς τὸν χώρον τῆς 7ης Μονάδος τοῦ ΑΗΣ Ἀγίου Γεωργίου καὶ τῆς 3ης Μονάδος τοῦ ΑΗΣ Πτολεμαΐδος.

Ἐργα Μεταφορᾶς: Ὅσον ἀφορᾷ τὰ ἔργα Μεταφορᾶς, κατὰ τὸ 1966 ἐτέθησαν ὑπὸ τὰς 790 χιλμ. νέων γραμμῶν μεταφορᾶς. Ἡ νύξημένη δραστηριότης εἰς τὰς ἐπενδύσεις Μεταφορᾶς ἔχει προγραμματισθῇ διὰ τὸ τρέχον ἔτος. Μεταξὺ ἄλλων προβλέπεται ἡ ἑναρξις τοῦ συστήματος 66 KV εἰς τὴν Κρήτην, ἡ πόντισις ὑποβρυχίου καλωδίου 150 KV εἰς τὸ στενὸν τοῦ Εὐβοϊκοῦ, ἡ πόντισις ὑποβρυχίου καλωδίου 66 KV εἰς τὸ στενὸν Κερκύρας, καὶ ἡ κατασκευὴ ὠρισμένων μικροῦ μήκους γραμμῶν τροφοδοτήσεως. Κατὰ τὸ τρέχον ἔτος ἔχει προγραμματισθῇ ἡ ἑναρξις κατασκευῆς γραμμῆς μεταφορᾶς ὑπὲρ-ὕψηλῆς τάσεως 380.000 V. μεταξύ Καστρακίου καὶ Ἀθηνῶν.



Ο ΙΣΧΥΡΟΤΕΡΟΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΕΠΕΝΔΥΣΕΙΣ 4 ΔΙΣΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΩΝ ΕΙΣ ΝΕΑ ΕΡΓΑ ΚΑΤΑ ΤΟ 1967

Α. Τέσσερα νέα μεγάλα έργα παραγωγής ηλεκτρισμού εύρισκονται υπό κατασκευήν κατά το 1967:

1. Το Ύδροηλεκτρικόν έργον Καστρακίου εγκατεστημένης Ισχύος 320.000 KW.

2. Η Γ' Μονάς Άλιβερίου, Ισχύος 150.000 KW.

3. Η Θ' Μονάς Άγίου Γεωργίου Κερατσινίου, Ισχύος 160.000 KW, θα λειτουργήσῃ το 1968.

4. Η παραγγελθείσα εἰς Ρωσίαν, ἔναντι ἀνταλλαγῆς καπνῶν, Μονάς Ισχύος 200.000 KW. Θα ἐγκατασταθῇ εἰς τὴν περιοχὴν Ἀθηνῶν.

Ἐντὸς τοῦ 1967 θα τεθῇ εἰς λειτουργίαν ἡ Δ' Μονάς τῶν Κρεμαστῶν, 109.000 KW, καὶ θ' ἀποπερατωθῇ ὁ Ἑδεσσαῖος διὰ νέας τεχνικῆς λύσεως, πού δὲν θίγει τοὺς καταρράκτας τῆς Ἑδέσσης.

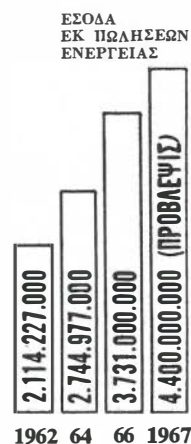
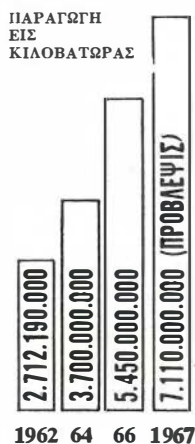
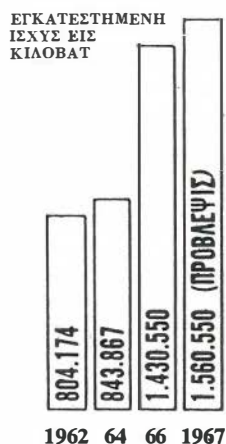
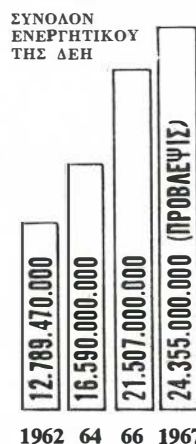
Β. Τὸ Πρόγραμμα ἐπενδύσεων τῆς ΔΕΗ κατὰ τὸ 1967 φθάνει τὰ τέσσαρα δισεκατομμύρια

πενήντα ἑκατομμύρια δραχμῶν, πού ἀντιστοιχοῦν περίπου εἰς τὰ 50% τοῦ προγράμματος Κρατικῶν Ἑπενδύσεων τοῦ τρέχοντος ἔτους. Τὰ σχετικὰ κονδύλια κατανέμονται ὡς ἑξῆς:

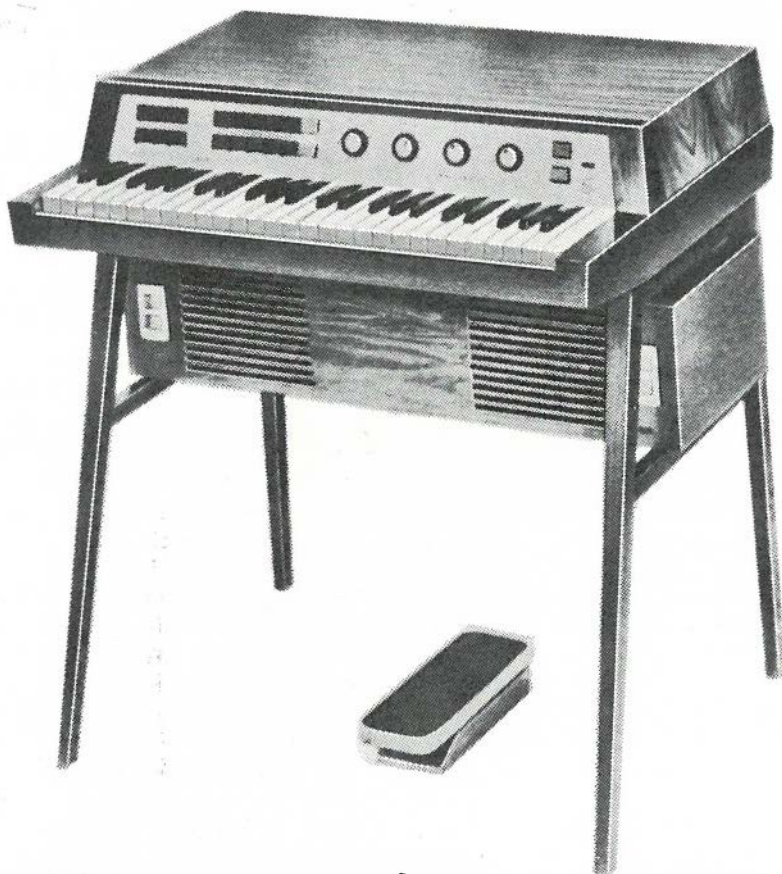
Ἔργον Καστρακίου	Δρχ.	395.000.000
Γ' Μονάς Ἀλιβερίου	»	496.000.000
Θ' Μονάς Ἀγίου Γεωργίου	»	277.000.000
Δ' Μονάς Ἀχελῷου	»	40.000.000
Μονάς 200.000 KW (Ρωσίας)	»	66.000.000
Προκαταρκτικαὶ ἐργασίαι ἔργων Μεγαλοπόλεως καὶ Πολυφύτου	»	84.000.000
Ἄτερα ἔργα παραγωγῆς	»	292.000.000
Γραμμαὶ μεταφορᾶς 150 KW κλπ.	»	440.000.000
Ἔργα Διανομῆς ἡλεκτρικῆς ἐνέργειας	»	1.705.000.000
Λοιπὰ ἔργα	»	255.000.000

Γ. Τὸ ἔργον ἐξηλεκτρισμοῦ τῆς ὑπαίθρου θα συνεχισθῇ καὶ ἐφέτος. Κατὰ τὸ 1967 θα ἡλεκτροδοτηθοῦν ἑτέρα χίλια χωριά καὶ οἰκισμοί.

Ἡ ἀξία τῶν ἐν λειτουργίᾳ ἐγκαταστάσεων τῆς ΔΕΗ εἶναι κατὰ πολὺ μεγαλύτερα ἀπὸ τὸ σύνολον τῆς ἀξίας τῶν ἐγκαταστάσεων ὁλοκλήρου τῆς Ἑλληνικῆς Βιομηχανίας



"ΑΛΕΚΤΟΡ"



Χθὲς «μελετούσατε» μουσική, Σήμερα «παίζετε» Philicorda

Ἡ PHILIPS με ὑπερφάνειαν παρουσιάζει ἓνα ὑπέροχο νέο μουσικό ὄργανο. Τὴν ἡλεκτρονική PHILICORDA.

Εἶναι, χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ εὐκολώτερο ὄργανο με κλαβιέ πού ἔγινε ποτέ, με τὶς μεγαλύτερες δυνατότητες ἀποδόσεως καὶ ποικιλίας ἤχων ἀπὸ ὅποιοδήποτε παρόμοιο. Ἡ PHILICORDA ὑπόσχεται ἱκανοποίησι στὰ πρῶτα βήματα τοῦ ἀρχαρίου καὶ πολὺπλευρες δυνατότητες στὸν μουσικὰ κατηρτισμένο.

Σὰν ἔπιπλο, ἡ PHILICORDA χρειάζεται ἐλάχιστο χῶρο καὶ εἶναι σχεδιασμένο ἔτσι, ὥστε νὰ ταιριάζη με κάθε ἐπίπλωσι.

Ἕνας ὁλόκληρος νέος κόσμος μουσικῆς ἀπολαύσεως ἀνοίγεται τώρα γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια καὶ τοὺς ἐπαγγελματίες μουσικούς, με τὴν PHILICORDA τῆς PHILIPS.



Ἡ Philicorda ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο τεμάχια, γιὰ εὐκολὴ μεταφορὰ ἀπὸ συγκροτήματα πού ταξιδεύουν.



Ἡ δόκησις γίνεται ἀδύνατον χάρις στὰ εἰδικὰ ἀκουστικά ἀπ' τὰ ὁποῖα ἀκούει μόνον ὁ ἐξασκούμενος.



Ὁ ἀρχάριος μπορεῖ εὐκόλα νὰ μάθῃ ὅλες τὶς δυνατότητες ἀποδόσεως καὶ νὰ θρῆ ἐνθάρρυνσι γιὰ τελειότερη σπουδῇ.



Γιὰ ὅλη τὴν οἰκογένεια ἡ Philicorda προσφέρει νέες ἀπολαύσεις ἀπ' τὸν κόσμο τῆς μουσικῆς.



PHILIPS *philicorda*

Πτυχίον Philicorda

Τώρα μπορεῖτε νὰ παρακολουθήσετε τὰ μαθήματα πού ἐγκαινιάζει τὸ Ἑλληνικὸ Ὁδεῖο γιὰ νὰ ἀποκτήσετε Πτυχίον Philicorda.

COLGATE - PALMOLIVE (HELLAS) S.A.

**Ἡ Βιομηχανία ποὺ
σᾶς προσφέρει προϊόντα
ποιότητας γιὰ τὴν περιποίησι
τῆς ὀμορφιάς καὶ τῆς
υἱείας σας
καὶ προϊόντα
οἰκιακῆς χρήσεως.**

Θ Ε Α Τ Ρ Ο

Δίμηνη
Καλλιτεχνική Έπιθεώρηση

- Πέντε τόμοι 1962 - 1966
Δεμένοι δρχ. 200 καθένας

Στά έκδοθέντα τεύχη περιλαμβάνονται ΑΦΙΕΡΩΜΑΤΑ στο Κρητικό, Έπιτανησιακό καί τὸ Καθαρευουσιάνικο Θέατρο, στὸν Καραγκιόζη, στὸν Σαίξπηρ, στὸ Μαγιακόβσκι καί Στανισλάβσκι, στὴν Κομμέντια ντελλ' ἄρτε.

Μόνο μὲ 30 δρχ. τὸ καθένα

Ἐπίσης περιλαμβάνονται πλήρη ἔκδοσις τῶν ἑλληνικῶν ἔργων :

Ῥάκχες (Π. Λεκατσά)

Ἡ τῆς Ἀφροδίτης

Ἡ νύμφη

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

●
Γραφεῖα: Σωκράτους 43, ΑΘΗΝΑΙ

Τηλέφωνα :

524.582, 526.616, 521.193, 522.361

●
τερος πρακτορειακός ὁρ-
κυκλοφορίας ἐφημερί-
ων, βιβλίων, λαχείων
ς ἐντύπων, διαθέ-
ά μέσα ὡς καί
εἰς ὅλην τὴν
τέρας πρω-
υκοῦ.

Ο ΑΣΣΟΣ
Έχει παντού
ΜΟΝΟ
φίλους

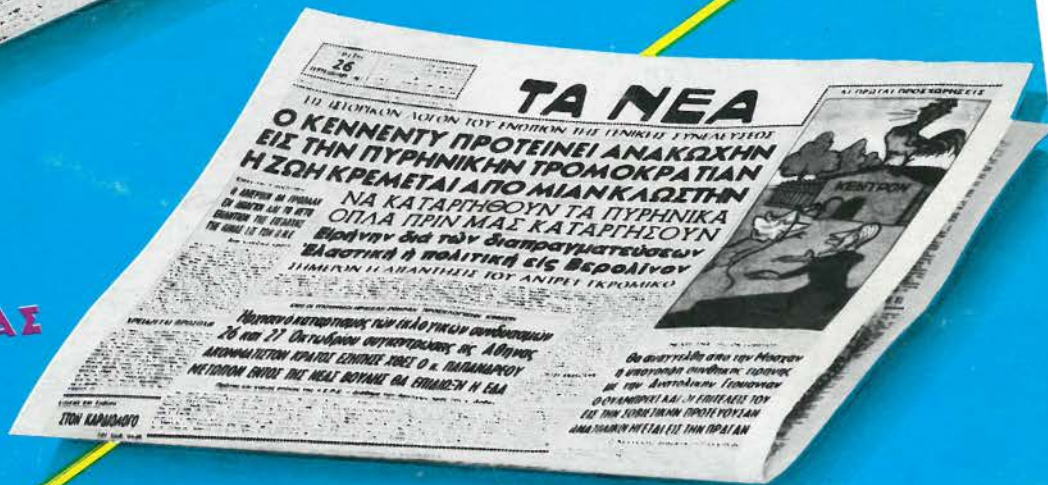


ΑΣΣΟΣ και ΑΣΣΟΣ ΦΙΛΤΡΟ
ΠΑΡΑΣΤΡΑΤΟΣ



Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ

Η ΑΠΟΓΕΥΜΑΤΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΠΙΚΑΙΡΟΤΗΣ



ΓΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ
ΤΗΝ ΟΙΚΟΓΕΝΕΙΑ
ΓΙΑ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΗΜΕΡΕΣ
ΤΗΣ ΕΒΔΟΜΑΔΟΣ



ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΙΚΟΣ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΛΑΜΠΡΑΚΗ

ΟΛΟΚΛΗΡΟ ΤΟ 24ΩΡΟ ΕΝ ΕΠΙΦΥΛΑΚΗ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΛΗΡΕΣΤΕΡΗ ΕΝΗΜΕΡΩΣΙ ΣΑΣ