

Θ Ε Α Τ Ρ Ο



6

Γνώμη



ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΩΝ Α.Α.Μ.Μ.
ΤΩΝ ΒΑΣΙΛΕΩΝ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ



Τις πιο επίσημες
ήμερες...
προσφέρουν

ΜΕΤΑΞΑ

Από το 1888

Άλφα



ΦΟΡΕΜΑΤΑ
ΕΞΟΡΡΟΥΧΑ

Παρουσίαση

ΑΦΟΙ ΤΣΙΤΣΟΠΟΥΛΟΙ

ΕΡΜΟΥ • ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ



Χωρίς διάλειμμα!..
συζητούν άσταμάτητα
οι γυναίκες για τα
πλεονεκτήματα της

Flamingo - Flex

ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΚΑΛΤΣΩΝ ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΜΑΡΚΕΖΙΝΗΣ
ΔΕΙΝΟΣΤΡΑΤΟΥ 87 - ΤΗΛ. 910-239 ΑΘΗΝΑΙ

ΤΟ ΛΑΪΚΟ ΛΑΧΕΙΟ



κάθε
15ήμερο
μοιράζει
7.280.000
δραχμές

Χρόνος Α' Τεύχος 6
Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1962

Γραφεία : Σισίνη 35
(Παραπλεύρως Χίλων, Τεχ. τομ. 612)

Τηλέφωνο 627-540

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή ετήσια δρχ. 150
Έξωεπαικτικού: Δολλάρια 10
Όργανισμών κλπ. δρχ. 500

*

Το "Θέατρο" τυπώνεται στο
Έργοστάσιο Γραφικών Τεχνών
Ι. ΜΑΚΡΗ, Παπαδιαμαντο-
πούλου 44, τηλέφωνο 715-706

Στοιχειοθεσία : Μονοτυπικό
συγκρότημα Γ. ΤΣΙΒΕΡΙΩΤΗ
Σωκράτους 39, τηλεφ. 525.621

Έκτύπωση εξωφύλλου ύφασμα
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλεφ. 718-237

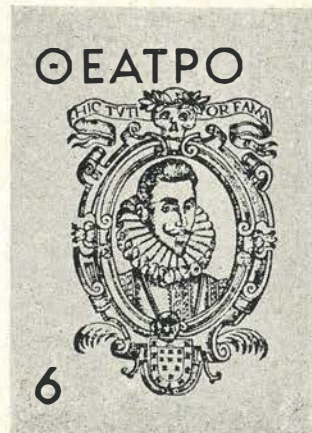
Τα κλισέ είναι του Τσιγκο-
γραφείου Άδελφών ΛΑΓΟΥ,
Χαβρίου 9, τηλέφωνο 233-977

*

Διευθύνσεις συμφώνως τῷ νόμῳ
Υπεύθυνος ὕλης
Κώστας Νίτσος, Σισίνη 35
Υπεύθυνος Τυπογραφείου
Νικ. Κοντορός, Μ. Ἀσίας 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΒΕΩΦΥΛΛΟΥ:



Φέλιξ Λόπε Ντέ Βέγα Κάρπιο.
Λύθηντικὴ ξυλογραφία, 1600

Π Ε Ρ Ι Ε Χ Ο Μ Ε Ν Α

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ :** Ἐνίσχυση σταθερὴ καὶ ἀδιάβλητη.— Πρὸ παντός στο
Ἑλληνικὸ ἔργο.— Τὸ κοινὸν τιμωρεῖ.— Ἄλλ' ἢ ποιότητα
ξεπέφτει. . .— Ἡ παρουσία σκηνοθέτη.— Ἡ ἔνοχη σιγή.—
Δημιουργημένα συμφέροντα. — Ἀνάγκη Ἀγορανομίας
Θεάματος.— Ἡ χαρτοκοπτικὴ τῆς κριτικῆς σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ :** ΛΟΠΕ ΝΤΕ ΒΕΓΑ : Νέα Τέχνη γιὰ Κωμωδίες. Ἄνα-
φορὰ στὴν Ἀκαδημία Μαδρίτης. Μετ. Ἰουλίας Ἰατρίδη
σελ. 9
- ΜΕΓΙΕΡΧΟΑΝΤ : Ἀπόψεις γιὰ τὸ Θέατρο. Ἀπὸ τὸ
ἀνέκδοτο βιβλίον τοῦ Ἀλεξάντρ Γκλαντκόφ. Μετάφραση
Ἀλέξη Πάρνη σελ. 25
- ΠΛΗΡΕΣ ΕΡΓΟ :** ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΒΛΑΝΤΙΜΙΡΟΒΙΤΣ ΜΑΓΙΑΚΟΒΣΚΙ : "Ὁ
Κοριός". Φαντασμαγορικὴ κωμωδία, σὲ ἑννέα εἰκόνες.
Μετάφραση Ἄρη Ἀλεξάνδρου σελ. 47
- ΜΕΛΕΤΕΣ καὶ ΑΡΘΡΑ :** ΙΟΥΛΙΑΣ ΙΑΤΡΙΔΗ : Φέλιξ Λόπε Ντέ Βέγα Κάρπιο.
400 χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του σελ. 8
- ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ : Οἱ πρῶτοι ἠθοποιοὶ καὶ ἡ ἐπαγ-
γελματικὴ τους ὀργάνωση σελ. 15
- ELSA TRIOLET : Μαγιακόβσκι. Ἐνα αὐθεντικὸ πορ-
τραῖτο τοῦ ποιητῆ. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 33
- Σ : Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι. Βιογραφικὴ χρονολογία σελ. 45
- ΘΕΜΑΤΑ καὶ ΑΠΟΨΕΙΣ :** ΣΙΚΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΣΚΟΥ : Ἀπάντηση στὸν Εὐγένε-
νιο Ἰονέσκο γιὰ τὸν Ἴον Λούκα Καρατζιάλε σελ. 64
- ΜΑΓΙΑΚΟΒΣΚΙ : Ἀπόψεις γιὰ τὸν "Κοριό" σελ. 65
- ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ : Ἡ Ἑλληνικὴ παράσταση πρόδωσε
τὸ "Μπαλκόνι" τοῦ Ζάν Ζενέ σελ. 66
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ :** ELIA KAZAN : Προσπάθεια νὰ ξαναγυρίσουν οἱ θεατῆς
στὸ Θέατρο σελ. 68
- ERWIN PISCATOR : Ἀπαντήσεις σὲ πέντε ἐρωτήματα
γιὰ τὴ "Λαϊκὴ Σκηνή", τὸ Πολιτικὸ Θέατρο, τοὺς πρω-
τοποριακοὺς συγγραφεῖς σελ. 70
- BERNARD DORT : Πῶς παίζεται ὁ Μπρέχτ ἀπὸ τοὺς
ἐπιγόνους του στὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ" σελ. 71
- ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ : Ἄγνωστο ἔργο τοῦ Ο' Νήλ
σὲ παγκόσμια πρεμιέρα στὸ Κρατικὸ Θέατρο Στοκχόλμης
σελ. 73
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ :** Νέα Ἀγγλικὰ, Γαλλικὰ, Ἰταλικὰ καὶ Ἀμερικανικὰ βι-
βλία γιὰ Θέατρο, Μουσικὴ, Χορὸ, Κινηματογράφο σελ. 74
- ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ :** Δίσκοι μὲ θεατρικὰ ἔργα σὲ γερμανικὴ γλῶσσα σελ. 76
- ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ :** Θεατρικὰ ἔργα ποὺ γυρίζονται ταινίες σελ. 76

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 30 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

Ώρα 8.30 μ.μ.

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

ΓΙΟΧΑΝ ΣΤΡΑΟΥΣ

ΜΙΑ ΝΥΧΤΑ ΣΤΗΝ ΒΕΝΕΤΙΑ

ΟΠΕΡΕΤΤΑ ΣΕ ΔΥΟ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΒΑΛΤΕΡ ΠΦΕΦΦΕΡ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΟΤΤΟ ΦΡΙΤΣ

ΜΟΝΙΜΟΥ ΣΚΗΝΟΘΕΤΟΥ ΤΗΣ ΦΟΛΚΣΟΠΕΡ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ

ΒΑΛΤΕΡ ΦΟΝ ΕΣΛΙΝ

ΤΗΣ ΦΟΛΚΣΟΠΕΡ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ : ΜΙΧ. ΒΟΥΡΤΣΗΣ
ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ : ΕΛΕΝ ΤΣΟΥΚΑΛΑ
ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ : ΡΙΤΑ ΣΤΡΟΥΖΑ - ΧΑΡΙΣΙΑΔΟΥ
ΒΟΗΘΟΣ ΣΚΗΝΟΘΕΤΟΥ : ΣΕΡΓ. ΒΑΦΕΙΑΔΗΣ

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ

ΑΝΘΗ ΖΑΧΑΡΑΤΟΥ

Μ. ΜΟΥΤΣΙΟΥ, Σ. ΝΤΑΡΙΟ, Ε. ΚΙΟΥΡΗ, Δ. ΘΑΝΟΣ, Γ. ΤΕΡΖΑΚΗΣ,
Ν. ΓΡΗΓΟΡΟΠΟΥΛΟΣ, Ν. ΝΤΟΥΦΕΞΙΑΔΗΣ και 6 ΒΑΣ. ΑΝΔΡΕΟΠΟΥΛΟΣ

ΣΟΛΙΣΤ ΧΟΡΟΥ : Ι. ΜΕΤΣΗΣ
ΚΟΡΥΦΑΙΑΙ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑΙ : Χ. ΚΑΛΛΙΡΗ, Α. ΜΠΙΛΙΚΑΚΗ, Α. ΝΙΚΟΛΑΪΔΟΥ,
Α. ΠΕΤΡΟΒΑ, Κ. ΧΡΙΣΤΟΦΟΡΙΔΗ

*

ΑΙ ΕΠΟΜΕΝΑΙ ΠΡΩΤΑΙ ΠΑΡΑΣΤΑΣΕΙΣ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

20	ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ . . .	“ΜΑΡΤΥΣ”	»	ΣΠ. ΣΑΜΑΡΑ
4	ΙΑΝΟΥΑΡΙΟΥ . . .	“ΒΡΑΔΥΑ ΜΠΑΛΛΕΤΟΥ”		
18	“ΤΡΟΒΑΤΟΡΕ”	»	ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ
1	ΦΕΒΡΟΥΑΡΙΟΥ . . .	“ΤΟΣΚΑ”	»	ΤΖ. ΠΟΥΤΣΙΝΙ
15	“ΝΤΑΜΑ ΠΙΚΑ”	»	Π. ΤΣΑΪ-ΚΟΦΣΚΥ
1	ΜΑΡΤΙΟΥ	“ΜΑΝΟΝ”	»	Ζ. ΜΑΣΣΕΝΕ
15	ΑΠΡΙΛΙΟΥ	“ΡΙΓΟΛΕΤΤΟΣ”	»	ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ
19	“ΣΙΜΟΝ ΜΠΟΚΑΝΕΓΚΡΑ”	»	ΓΚ. ΒΕΡΝΤΙ

Α Σ Τ Ε Ρ Ι Σ Κ Ο Ι

★ Ενίσχυση σταθερή και αδιάβλητη

Καταγγέλλουμε άπερίφραστα: Ό τρόπος πού διατέθηκε από τήν Πολιτεία τό πρώτο σοβαρό κονδύλι γιά τήν ενίσχυση τού Έλληνικού Θεάτρου υπήρξε αυτόχρημα μεροληπτικός, σκανδαλώδης, καταγέλαστος! Μέ μία ιστορική, πρώτη χειρονομία του, τό Κράτος παρά λίγο νά ενισχύσει, μέ σοβαρότητα ποσά, έναν όμιλο πού ή καλλιτεχνική του προσφορά έξαντλείται στόν εκχυδαϊσμό και τήν διαπόμπευση τής 'Αρχαίας Τραγωδίας, κ' ένα - δυό θιάσους πού ή προσπάθειά τους όχι μόνον δέν ξεχωρίζει άλλ' υπολείπεται σημαντικά από τήν προσφορά άλλων θιάσων. Έντούτοις: "Όλ' αυτά δέν μάς έμποδίζουν νά χειροκροτήσουμε τήν κατ' άρχήν απόφαση. Πολύ περισσότερο πού, μπροστά στή γενική κατακραυγή, άνεκλήθη. Δέν είναι λίγο: Τό Κράτος άρχισε, επί τέλους, νά καταλαβαίνει πώς έχει κάποιες υποχρεώσεις και άπέναντι στό Έλληνικό Θεάτρο. Γιά πρώτη φορά άναγνώρισε έπίσημα τήν άνάγκη υποστηρίξεώς του. Γιά νά γίνει, όμως, άποτελεσματική και γόνιμη ή βοήθεια του δέν άρκει νά διαθεθούν όρισμένα χρήματα. Χρειάζεται μελέτη, προγραμματισμός, κάποια ευρύτερη προοπτική. Τό κρατικό ένδιαφέρον γιά τό Θεάτρο δέν μπορεί νά είναι ύπόθεση καλής θελήσεως ή ευτυχισμένης στιγμής τών ύπουργών ή τών Κυβερνήσεων. Οί κυβερνητικές δωρεές σέ διάφορους θιάσους μέ τρόπο άνεξέλεγκτο, άνάλογα μέ τίς συμπάθειες ή και τά κριτήρια του εκάστοτε ύπουργού τής Παιδείας, είναι πράξη τελειώς άπαράδεκτη. Και ύποπτη: Ύπονομεύει τήν Έλευθερία τού Θεάτρου. Όπωςδήποτε, άντι νά κάνει καλά, θά όδηγήσει στή διαφθορά του, Θά δημιουργήσει παραγοντισμούς, παρασιτικούς μεσάζοντες, θά υποχρεώσει θιασάρχες και ήθοποιούς νά έξευτελιζονται σέ κομματικούς προβαλλόμεους γιά τήν έξασφάλιση έπιχορηγήσεως. Η ενίσχυση πρέπει νά γίνει δεκτή, άν θεσπισθεί μέ τρόπο αδιάβλητο. Τό "Θεάτρο" διακηρύσσει και έπαναλαμβάνει πάντοτε, σ' όλους τούς τόνους, μέ κάθε τρόπο: Άνάγκη ενισχύσεως — πρώτα άπ' όλα και πάνω άπ' όλα— έχει ή ελληνική θεατρική παραγωγή πού, άν δέν άνεβεί σέ κάποιο επίπεδο, Έλληνικό Θεάτρο δέν θά ύπάρξει. Έπομένως, τό ποσόν πού δόθηκε φέτος τόσο άπροετοίμαστα και μεροληπτικά νά γραφτεί στόν Κρατικό Προϋπολογισμό σάν τακτικό έτήσιο κονδύλι γιά τήν ενίσχυση τού Θεάτρου και νά άφιερώνεται αποκλειστικά στήν ενίσχυση τής σοβαρής ελληνικής θεατρικής παραγωγής. Μέ διατάξεις σαφείς και αδιάβλητες νά ενισχύεται κάθε θιάσος πού θά παίξει έργο ελληνικό μέ κάποιες αξιώσεις — όχι, φυσικά, φαρσοκωμωδίες, μιά και τό είδος άνθεϊ τόσο πολύ τόν τελευταίο καιρό στίς σκηνές μας. Είναι ό μόνος τρόπος οί Έλληνες συγγραφείς νά δούν τά έργα τους στή σκηνή — εκείνοι φυσικά πού βλέπουν τό Θεάτρο σάν ναό Τέχνης και όχι σάν κερδοσκοπική έπιχείρηση — άλλα και ό πιο γόνιμος και αδιάβλητος γιά τήν ενίσχυση τού Έλληνικού Θεάτρου. Διαφορετικά, ή ενίσχυση θά παραμένει πράξη διαβλητή, κι άντι νά ώφελήσει θά βλάψει τελικά τό Έλληνικό Θεάτρο, προσθέτοντας κοντά στίς άλλες πληγές πού τό μαστίζουν, τόν φτωχοπροδορισμό και τήν έπαιτεία.

★ Πρό παντός στό Έλληνικό έργο

Δέν είναι μόνον τό αίτημα, ή κρατική ενίσχυση νά δίνεται στά θέατρα πού άνεβάζουν συστηματικά ελληνικά έργα ποιότητας. Παράλληλο είναι και τό αίτημα τού Κρατικού Βραβείου Θεάτρου. Η Κριτική Έπιτροπή τού Διαγωνισμού υιοθέτησε άπόλυτα τήν άποψη πού ύποστήριξε επανειλημμένα τό "Θεάτρο". Μέ τήν έφετινή απόφασή της εισηγήθηκε στό ύπουργείο Παιδείας νά ολοκληρώσει τό Βραβείο, μέ τήν φροντίδα άνεβάσματος τού έργου πού θά βραβευείται κάθε φορά. Κανονικά, αυτό περιλαμβάνεται στήν άποστολή τού λεγομένου Έθνικού Θεάτρου. Είναι Κρατικός, είναι έπιχορηγούμενος Κρατικός Όργανισμός, μέ ιδρυτικό του σκοπό τήν προαγωγή τής ελληνικής θεατρικής παραγωγής. Μέ τήν άρνησή του νά βοηθήσει ακόμα και τά βραβευμένα έργα άποδεικνύει, γι' άλλη μιά φορά, τήν άντεθνικότητα του και δίνει ένα θανάσιμο πλήγμα στόν Διαγωνισμό και τό Βραβείο. Άσχετα, όμως, μ' αυτή τήν άντινομία, τό θέμα παραμένει στό άκέραιο: Η βράβευση θεατρικού έργου, χωρίς έξασφάλιση άνεβάσματος του στή σκηνή, μένει πράξη κενή, διάκριση χωρίς αξία. Οί θεατρικές μας συνθήκες δέν έπιτρέπουν καμμία έλπίδα άνεβάσματος σέ έργο μέ κάποιες αξιώσεις. Έπομένως, άν τό ύπουργείο Παιδείας δέν θέλει νά κοροϊδεύει τούς συγγραφείς πού έξακολουθούν νά τού έμπιστεύονται τά έργα τους και δέν θέλει ό Διαγωνισμός του νά ξεπέσει στήν έσχάτη περιφρόνηση θά πρέπει, μαζί μέ τήν βράβευση, νά έξασφαλίζει τό άνέβασμα τού έργου, έπιχορηγώντας έναν ευπρόσωπο θιάσο, πού θά έγκρίνει ό συγγραφέας του. Χρήματα πολλά δέν χρειάζονται. Μπορούν νά έξοικονομηθούν ακόμα και μέ τόν περιορισμό τού αριθμού ή τού ποσού τών έπάθλων. Όταν τό Κράτος διαθέτει λεφτά γιά τήν ενίσχυση τού ενός ή τού άλλου άνεύθυνου συγκροτήματος, επιβάλλεται νά διαθέσει ένα μικρό ποσό γιά νά προασπίσει τό κύρος τού Διαγωνισμού και τή δική του αξιοπρέπεια. Καί, κυρίοτατα, γιά νά ενισχύσει τήν ελληνική θεατρική παραγωγή, γιά τήν όποίαν και μόνον θά πρέπει νά ενδιαφέρεται και νά μεριμνά.

★ Τό κοινόν τιμωρεί

Τό είχαμε προβλέψει: Τά είκοσιδύο θέατρα, πού ξεφύτρωσαν φέτος στήν Άθήνα, δέν θά βγαζαν τίποτα καλό. Δέν πρόφτασαν καλά - καλά ν' άρχίσουν και, τό να μετά τό άλλο, αλάζουν έργο. Τά αίτια είχαν έπισημανθεί: Πρωτ' άπ' όλα είναι δύσκολο νά βρεθούν τόσα αξιόλογα έργα γιά νά καλύψουν τό δραματολόγιο είκοσιδύο θεάτρων. Ύστερα, είναι δύσκολο νά συγκροτηθούν τόσοι θιάσοι, γιά νά καλύψουν αξιοπρεπώς τίς σκηνές είκοσιδύο θεάτρων. Ύπερπληθώρα ήθοποιών, ύπάρχει. Άλλ' οί καλοί ήθοποιοί, όλο και περισσότερο, σπανίζουν. Στή θέση τών παλιών πρωταγωνιστών τής σκηνής εισέδυσαν... ινδάλματα τής ελληνικής θόνης. Οί περισσότεροι άνακηρύσσονται πρωταγωνιστάι, και πρωταγα-

νίστριες, πριν γίνουν κάν ήθοποιοί. Φέτος τους είχαμε και θιασάρχες! Είναι, βέβαια, άνθρωποι: ο κακός θιασάρχης δεν παίρνει καλύτερους απ' αυτόν ήθοποιούς' κι ο καλός, συνήθως, κάνει το λάθος να νομίζει πως και μόνος του καλύπτει έναν ολόκληρο θιάσο! Με τέτοιους έλλειψεις, και πρόχειρους θιάσους, το επίπεδο των έφετινών παραστάσεων δεν μπορούσε να μην είναι χαμηλό. Το κακό έργο, και με καλό θιάσο, δεν μπορεί να σταθεί. Με κακό, πέφτει μιά ώρα γρηγορότερα! Για τόν κακό θιάσο είναι ακόμα πιό θανάσιμο το καλό έργο. Άναδεικνύει ακόμα περισσότερο τις αδυναμίες του θιάσου και, φυσικά, δεν μπορεί κι αυτό να σταθεί. Είναι σκληρό, άλλ' είναι και παρήγορο: Το κοινόν — που είναι πιό ανεπτυγμένο απ' όσο θα το ήθελαν οί θιασάρχες μας — έδειξε τη δυσανεκτικιά του, με την άποχή του από τις κακές παραστάσεις και τους ανάξιους θιάσους. Συμπέρασμα; Χρειαζόμαστε λιγότερους και καλύτερα συγκροτημένους θιάσους.

★ 'Αλλ' ή ποιότητα ξεπέφτει...

Τά έφετινά έναρκτηρία έργα έπεσαν πολύ πιό γρήγορα από κάθε άλλη χρονιά. Τά περισσότερα δεν ήταν καλά. Τά υπόλοιπα δεν ήταν καλά ανεβασμένα. Το κακό είναι άλλο: Τά έργα που τά διαδέχονται είναι, στην πλειοψηφία τους, καλύτερα σε ποιότητα και στόχο. 'Η έκλογή τους δείχνει έναν περιορισμό της φιλοδοξίας των θιασαρχών κ' έπιστροφή στην ολέθρια ευνταγή της έμπορικότητας του έργου. Στην αρχή της περιόδου, ο φόβος συναγωνισμού των εικοσιδύο Σκηνών, έδημιούργησε έλπίδες για έργα ποιότητας. Μετά την πρώτη άποτυχία, οί θιασάρχες μας υποχωρούν άτάκτως στο γνώριμο και προσφιλές τους έδαφος του έμπορικού έργου. Δεν υπάρχουν ακόμα έπαρκή στοιχεία για να κριθεί ή στάση του κοινού. Μπορεί όμως να κριθεί και να κατακριθεί ή στάση της κριτικής. Άντίστοιχα με την πτώση του επιπέδου στην έπιλογή των έργων, περιορίσε κι αυτή τις άπαιτήσεις! Αυτό βγαίνει από την σύγκριση των κριτικών που γράφτηκαν για έργα που — ανεξάρτητα απ' την έπιτύχια τους — είχαν κάποιον καλλιτεχνικό στόχο και των έργων "χωρίς αξιώσεις", που τά διαδέχονται. Φθάνει να γραφτούν οί δυό ύποπτες αυτές λεξούλες στά προγράμματα των θεάτρων και αυτόματα περιορίζει τις αξιώσεις της και ή κριτική! Μπορεί να σημειώνει έλλειψεις, κενά, μικροπαρατηρήσεις. Παραλείπει, όμως, το βασικό: Τόν ξεπεσμό που άποτελεί για ένα θέατρο ή καταφυγή του σε έργα "χωρίς αξιώσεις". "Όσο κι αν είναι πετυχημένα. "Όπως, αντίστοιχα, την αξία που έχει το άνεβασμα έργων με "αξιώσεις", άσχετα με την έπι μέρους έπιτυχία ή άποτυχία τους. 'Η κριτική όφειλε να συμβάλλει πρώτα στο άνέβασμα της στάθμης του Θεάτρου. Μ' αυτό, κυρίως, δικαιώνει την παρουσία της. 'Η κριτική της έπιτυχίας ή άποτυχίας ενός έργου στο άνέβασμά του μπορεί να είναι άποτελεσματική — όπως πρέπει να είναι μιά ενεργός παρουσία της κριτικής μέσα στην πορεία μιάς τέχνης — μόνον όταν καθορίζει κατ' άρχήν το βασικό και προχωρεί μετά σ' αυτά που συνηθίσαμε ως τώρα να λέμε "κριτική". "Ολ' αυτά σημαίνουν: Χρειαζόμαστε θιασάρχες με καλλιτεχνική όντότητα και "πιστεύω" και κριτική άπροσκήνητη που να κατευθύνει άδιάλλακτα τόν Θεάτρο στους ύψηλούς του στόχους.

★ 'Η παρουσία σκηνοθέτη

'Η άνιση ποιοτικά σύνθεση των θιάσων, που είναι φέτος ιδιαίτερα φανερή, ή διαφορετική καλλιτεχνική καταγωγή των ήθοποιών τους, ή έλλειψη διάρκειας στην σύνθεσή τους που να εξασφαλίζει το σχηματισμό μιάς κάποιας κοινής παράδοσης στη διαμόρφωσή τους, ή υπερτροφία των πρωταγωνιστών που ζητούν να καλύψουν μόνον τά κενά που παρουσιάζει ο θιάσος σαν σύνολο, φέρνουν στο προσκήνιο τόν ρόλο του σκηνοθέτη. 'Η παρουσία του είναι άπαραίτητη στην κάλυψη αδυναμιών. Άλλά, και στην περίπτωση δυνάμεων! Χρειαζεται να στρώσει τόν κακό ήθοποιο, άλλα χρειάζεται να στρώσει και τόν καλό. Να εξασφαλίζει την ένότητα της παράστασης φέρνοντας σ' ένα κοινό επίπεδο και σ' ένα κοινό πνεύμα τους συντελεστές της, δουλεύοντας τις έλλειψεις άλλα περιορίζοντας, επίσης, και τις υπερτροφίες. Δεν χρειάζεται μόνον ο κακός ήθοποιός, σκηνοθέτη. Ίσως, να τόν χρειάζεται περισσότερο, ο καλός. Διαπιστώθηκαν ήδη μιά - δυό περιπτώσεις που τόν ταλέντο καταντούσε άμορφο από τόν

πλούτο και την εύρηματικότητα του, γιατί δεν ύπήρχε διάρθωση αυτού του πλούτου, άρχιτεκτόνηση, σύνθεση, άφαίρεση, προβολή. Αυτό που μπορεί και πρέπει να κάνει ο σκηνοθέτης. Μέσα στην άυχηρότητα της Έλληνικής Σκηνής, ήταν λυπηρό που μιά - δυό από τις δυνάμεις πρώτης γραμμής διαλύθηκαν στην ένταση του ταλέντου τους, γιατί δεν είχαν την έπιταρχία που επιβάλλει ο σκηνοθέτης, την όργάνωση, την άφαίρεση του περιττού, την έπιλογή των εύρημάτων που θα 'διναν γραμμική και κατευθυνση στη μορφή του ρόλου — κι όχι την αλόγιστη εμφάνιση ενός υπερτροφικού ταλέντου. 'Η παρουσία λοιπόν σκηνοθέτη χρειάζεται ακόμα και στις σπάνιες περιπτώσεις ταλαντούχων πρωταγωνιστών.

★ 'Η ένοχη σιγή

Για όλα μίλησε στην άνακοίνωσή της, με την εύκαιρία συμπλήρωσεως 10.000 παραστάσεων, ή Διεύθυνση του Έθνικού Θεάτρου. Σ' ένα μόνον έτήρησε σιγήν ίχθύος: Τη θέση που κατέχει, στο δραματολόγιο της Κρατικής Σκηνής, τόν σύγχρονο ελληνικό έργο. Μ' άλλα λόγια, τί έκανε τόν Έθνικό Θεάτρο στά τριάντα χρόνια ύπαρξέως του και στην έπταετία της σημερινής του Διοικήσεως, για την έκπληρωση της βασικής του άποστολής που — σύμφωνα με τόν ίδρυτικό τόν νόμο — είναι ή προαγωγή της ντόπιας θεατρικής παραγωγής; Δέκα χιλιάδες παραστάσεις έδωσε, στά τριάντα χρόνια λειτουργίας του, τόν θέατρο της οδού Άγίου Κωνσταντίνου. Πόσες ήταν ελληνικών έργων; Άνέβασε 216 έργα. Τί ποσοστό καλύπτουν τά ελληνικά; Πρέπει να 'ναι μηδαμινό, για να μην τολμάει να τόν καταγράψει ή φλύαρη άνακοίνωση της Διεύθυνσεως του Έθνικού. 'Η άρνησή της ν' αναφέρει συγκεκριμένο αριθμό είναι ή όμολογία της πλήρους χρεωκοπίας της, ή μεγαλύτερη της καταδίκη. Γιατί, αν άφαιρέσουμε τη συμβολή της στη δημιουργία αθηντικής θεατρικής ζωής — που μόνον με την παρουσία έργων που εκφράζουν τόν Έλληνικό Σήμερα μπορεί να έπιτευχθεί — ποιόν άλλον σκοπό μπορεί να έξυπηρετεί μιά έπιχορηγούμενη Κρατική Σκηνή; Άναντίρρητα, άνεβάζει εύπρόσωπα ξένα έργα ποιότητας. Άλλ' αυτό, τόν κάνουν ήδη — πολλές φορές και πολύ καλύτερα — οί θιάσοι του έλευθέρου θεάτρου, χωρίς να έπιβαρύνουν ούτε μιά πεντάρα τόν Κράτος. Καί, θά τόν πετύχαιναν καλύτερα αν ή Πολιτεία, άφαιρώντας τόν ένα δέκατο από την έπιχορήγηση του Έθνικού, τόν προσέφερε σε θιάσους που θά 'ταν διατεθειμένοι να στρέψουν την προσοχή τους σ' αυτή την κατευθυνση. "Όπότε; Άν τόν ίδιο τόν Έθνικό περιορίσει τις φιλοδοξίες του στην ειδική αυτή περιοχή, αξίζει να τόν παρέχεται σωρεία εκατομμυρίων μόνον και μόνον για να προσφέρει στο άθηναϊκό κοινόν πέντε ή έξη παραστάσεις τόν χρόνο — που πολλές φορές, τελευταία, είναι και κάτω του μετρίου; 'Ο τελευταίος άπολογισμός της δράσεως του λεγομένου Έθνικού Θεάτρου ήταν, πράγματι, πολύ εύγλωττος στις παραλείψεις του!

★ Δημιουργημένα συμφέροντα

'Υπάρχει στο θεατρικό χώρο ένα θέμα ήθικης τάξεως. Τό ξέρουν όλοι. Ουδείς τόν θίγει. Καιρός να τόν πούμε έξω απ' τά δόντια: Θεατρική κριτική δεν ύπάρχει. Έχει αυτοκαταλυθεί, γιατί δεν μπόρεσε να μείνει άδέσμευτη. Κ' έξηρημένη κριτική είναι άνυπόληπτη και άνυπαρκτη. 'Ο κριτικός για να σταθεί κ' ή κριτική για να ύπάρξει χρειάζονται άντικειμενικότητα, άνιδιοτέλεια, άνεξαρτησία. Πόσοι από τους κριτικούς μας τά διαθέτουν; Μόνον οί έξαιρέσεις που, ως γνωστόν, ύπάρχουν για να έπιβεβαιώνουν τόν κανόνα. Οί περισσότεροι είναι θεατρικοί συγγραφείς, μεταφραστές, σκηνοθέτες, διευθυντά ή υπάλληλοι θεάτρων. Έχουν άμεσα έξάρτηση, άμεσα οικονομικά συμφέροντα, άποζούν απ' αυτό. Κι όμως: Είναι θεατρικοί συγγραφείς και κρίνουν τά έργα των άλλων' είναι μεταφραστές και κρίνουν τις μεταφράσεις των άλλων' είναι σκηνοθέτες και κρίνουν τις σκηνοθεσίες των άλλων' είναι διευθυντά θιάσων και κρίνουν τους θιάσους των άλλων... Καί, στο θέατρο, ή κρίση δεν είναι "φιλολογική". Άπό μιά κακή κριτική διακυβεύονται οικονομικά συμφέροντα. Άς μην ύπάρξουν παρεξηγήσεις. Δεν άμφισβητείται ή έντιμότητα των ανθρώπων. Οί στενές, όμως, οικονομικές σχέσεις και οί άλλοι δεσμοί των κριτικών με όρισμένα θέατρα, έχουν δημιουργήσει δυσπιστία του κοινού για τά έλατήρια που προκαλούν τόν ύμνο ή την έπικριση ενός έργου, τόν έπαινο ή

τήν καταδική μιᾶς ἡθοιοῦ, τὴν παραδοχὴ ἢ τὴν ἄρνηση ἑνὸς σκηνοθέτη. Σημασία δὲν ἔχει τί συμβαίνει στὴν πραγματικότητα. Σημασία ἔχει ὅτι — μὲ τις ὑπάρχουσες σχέσεις κριτικῶν καὶ θεάτρων — πολλὰ μπορεῖ νὰ συμβαίνουν. Ὁ κριτικός, ὅσο κι ἂν εἶναι ἔντιμος, δὲν ἔχει τρόπο νὰ τ' ἀποδείξει. Οὔτε κ' ἔχει καμμιά σημασία. Οἱ κριτικοὶ βρίσκονται, στὴν περίπτωσή αὐτή, στὴ θέση τῆς γυναίκας τοῦ Καίσαρα. Δὲν πρέπει μόνο νὰ εἶναι, ἀλλὰ καὶ νὰ φαίνονται τίμιοι. Κι αὐτὸ, γιὰ τὸν ἐξηρημένο κριτικὸ, εἶναι τελειῶς ἀκατόρθωτο. Ὅσο καὶ νὰ θέλει, οὔτε κι ὁ ἴδιος μπορεῖ νὰ κάνει πιά καλὰ τὴ δουλειά του. Ἀπὸ φόβο παρεξηγήσεως, ἢ θὰ ἐπαινεί, κι ὅταν δὲν πρέπει, τὰ ἔργα τῶν ἀνταγωνιστῶν θιάσων, προδίδοντας τὴ συνείδησή του ἢ, κατακρίνοντάς τα, θὰ εἶναι σύμφωνος μὲ τὴν συνείδησή του μὰ θὰ ὑπόκειται διαρκῶς σὲ παρεξήγηση. Γιὰ νὰ τελειώσουμε: Ὁ κριτικὸς ἀσκεῖ λειτουργήματα. Κι ὅσοι ἀσκοῦν λειτουργήματα δὲν ἐπιτρέπεται, σὲ καμμιά περίπτωση, νὰ δίνουν λαβὴ σὲ τέτοιου εἴδους παρεξηγήσεις. Αὐτὲς ἔχουν ρίξει τὴν κριτικὴ σὲ ἀνυποληψία — γεγονός πού ἐπιδρᾷ ἀρνητικὰ σ' ὅλη τὴν κατάστασιν τοῦ θεάτρου μας: Ὁ ἔλεγχος τῆς κριτικῆς ἢ, τουλάχιστον, ἡ ἀποτελεσματικότητά του ἀχρηστεύονται. Καὶ χωρὶς ἔλεγχο, εἶναι φυσικὸ νὰ κυριαρχοῦν ἡ ἀνευθυνότητα κ' ἡ ἀσυνδοσία. Αὐτὸς εἶναι ὁ πρόσθετος λόγος — πέραν τοῦ θέματος ἠθικῆς τάξεως, πού ἀφορᾷ ἐκείνους πού καταδέχονται νὰ διατηροῦν τὴ διπλὴ ιδιότητα τοῦ κριτικοῦ καὶ τοῦ ἐξαρτημένου ἀπὸ θεατρικὲς ἐπιχειρήσεις — γιὰ τὸν ὁποῖον ἡ ἀπαράδεκτη αὐτὴ κατάστασις εἶναι ἀνάγκη νὰ τερματισθεῖ, γιὰ νὰ μὴν δηλητηριάζει τὴν καλλιτεχνικὴ μας ζωὴ. Ἄς τὸ πάρουμε ἀπόφαση: Μὲ ἀνυπόληπτη κριτικὴ δὲν ὑπάρχει ὑγιὲς Θέατρο. Ἡ ἐξυγίανσή του πρέπει ν' ἀρχίσει ἀπ' αὐτὴ, πού ἀσκεῖ καὶ τὸν ἔλεγχο τῶν ἄλλων.

★ Ἀνάγκη Ἀγορανομίας Θεάματος

Μιά κακὴ ἀρχή, πού ἐφαρμόστηκε σποραδικὰ ἀπὸ ὀρισμένους θιάσους, κοντεύει τώρα νὰ γίνῃ καθεστῶς: Ὅλα σχεδὸν τὰ ἀθηναϊκὰ θεάτρα κατάντησε νὰ δίνουν τὶς "ἐπίσημες" πρεμιέρες τους τρεῖς, τέσσερις καὶ περισσότερες, συχνά, ἡμέρες, μετὰ τὴν ἔναρξιν τῶν παραστάσεων τοῦ νέου ἔργου. Τὸ γεγονός ἀποδεικνύει ἀπαράδεκτη περιφρόνησι τῶν θιασαρχῶν μας πρὸς τὴν μοναδικὴν Μεγαλειότητα τοῦ θεάματος — τὸ Κοινόν. Εἶναι μιὰ ρωμέικη "ἐξυπνάδα" πού πρέπει νὰ κτυπηθεῖ καὶ νὰ λείψει. Ἐπίσημη πρεμιέρα λένε, τὴν παράστασι πού καλοῦνται νὰ παρακολουθήσουν οἱ κριτικοί. Καὶ ἡ ἀναβολὴ τῆς, σ' αὐτὸ καὶ μόνον ἀποβλέπει. Ὅταν θὰ δοῦν τὸ ἔργο γιὰ νὰ γράψουν, νὰ ἔχει ἤδη "στρώσει" ἡ παράστασι. Αὐτὸ, φυσικὰ, χωρὶς νὰ τὸ καταλαβαίνουν, ἀποτελεῖ μιὰ ἐμμεση ἀλλὰ σαφὴ ὁμολογία ὅτι οἱ παραστάσεις πού προηγούνται τῆς ἐπίσημης πρώτης — καὶ τὶς ὁποῖες φυσικὰ παρακολουθεῖ κοινόν — ἔχουν τέτοια χάλια πού δὲν βλέπονται! Οἱ εὐφυεῖς νεοέλληνες νόμισαν πῶς βρῆκαν τρόπο, κάνοντας δοκιμὲς, νὰ εἰσπράττουν καὶ εἰσιτήρια! Καὶ τὸ κατορθώνουν: Ἐνας ἀριθμὸς θεατῶν πληρᾶνει τὸ ὄχι καὶ τόσο εὐκαταφρόνητο εἰσιτήριον καὶ ἀντὶ παραστάσεως παρακολουθεῖ ἀνοργάνωτη πρόβα ἢ κατὰ χειρότερον, ἀφοῦ καὶ στίς ἐπίσημες πρεμιέρες συχνὰ ἡ κριτικὴ σημειώνει γιὰ πρωταγωνιστὴ, τὸν... ὑποβολέα! Σ' ἄλλες χώρες, πού δὲν παράγουν εὐφυεῖς θιασάρχες, δίνεται εἰδικὴ παράστασι γιὰ τοὺς κριτικούς καὶ τοὺς

ἀνθρώπους τοῦ θεάτρου — ἄβαν πρεμιέρ ἢ ζενεράλ — μιὰ βραδιά πρὶν ἀπὸ τὴν παράστασι πού θὰ παρακολουθήσει κοινόν. Μ' ἄλλα λόγια, οἱ ξένοι θιάσοι, πρὶν παρουσιασθοῦν ἐνώπιον κοινού, ἔχουν ἀπολύτως ἔτοιμη τὴν παράστασίν τους. Σέβονται ἔτσι τὸ Κοινόν, σέβονται ὅμως καὶ τὴν κριτικὴ, πού ἀσκεῖ ἕνα λειτουργήμα κ' ἔχει ὑποχρέωσι νὰ ἐνημερώνει μιὰ ὥρα ἀρχήτερα τὸ κοινόν — ἐπομένως νὰ βλέπει πρὶν ἀπ' αὐτὸ τὶς παραστάσεις. Σ' ἐμᾶς οἱ θιασάρχες κατορθώνουν, πράγματι, νὰ εἰσπράττουν εἰσιτήρια ἀπὸ τὶς πρόβες τους. Κατορθώνουν ὅμως τελικὰ καὶ κάτι ἄλλο: Ἀπογοητεύουν καὶ διώχνουν ἕναν σεβαστὸ ἀριθμὸ θεατρόφιλων. Ἡ ζημιὰ ἀντανακλᾷ σ' ὅλο τὸ θεατρο γι' αὐτὸ θὰ πρέπει νὰ ληφθοῦν μέτρα ἀπὸ τοὺς ὑπεύθυνους — ἂν ὑπάρχουν — θεατρικούς μας παράγοντες. Ἄν, ὅμως, οἱ εὐφυεῖς θιασάρχες ἐξακολουθήσουν νὰ δίνουν τελειῶς ἀνώριμες παραστάσεις ἐνώπιον κοινού — χωρὶς τουλάχιστον μειωμένη τιμὴ εἰσιτηρίου — θὰ πρέπει νὰ προασπίσει τὸ ἀνύποπτον Κοινόν, ἢ Πολιτεία. Νὰ ἰδρῶσι Ἀγορανομία Θεάματος καὶ νὰ διώκει τοὺς αἰσχροκερδεῖς, πού προσφέρουν ἄγουρες παραστάσεις, σὲ ὑψηλὴ τιμῇ.

★ Ἡ χαρτοκοπτικὴ τῆς κριτικῆς

Παλαιά, ἀσφαλὴς μέθοδος: Μὲ ἀποσπάσματα μπορεῖς ν' ἀποδείξεις ὅτι θέλεις: Τὸ Λένιν ἐχθρὸ τοῦ Κομμουνισμοῦ, τὸ Χίτλερ θαυμαστὴ τῶν Ἑβραίων καὶ τὸν Διευθυντὴ τοῦ Ἑθνικοῦ ὑποστηρικτῆ τῶν ἑλληνικῶν ἔργων! Κάτι παρόμοιο συμβαίνει καὶ μὲ τὰ θεατρικὰ ἔργα πού ἀποτυγχάνουν στὴν Ἀθήνα. Μόλις κατασπαραχθοῦν ἀπὸ τὴν κριτικὴ καὶ ἀραιώσουν οἱ θεαταί, ἐμφανίζονται στίς ἐφημερίδες ὀλόκληρα κατεβατὰ μὲ... διθυραμβικὰ ἀποσπάσματα κριτικῶν! Εἶναι τόσο κατηγορηματικὰ, πού ὅποιος τὰ διαβάσει πειθεῖται πῶς στὴν Ἀθήνα ἀνεβάζονται μόνον ἀριστουργήματα καὶ μόνον μὲ τρόπο ἀριστουργηματικὸ! Τὸ βεβαιώνουν, ἄλλωστε, οἱ ὑπογράφεις ὄλων τῶν ἀθηναίων κριτικῶν. Ἐχει δράσει ἡ ἀλχημεία τῶν ἀποσπασμάτων. Ἀντὶ νὰ... ἐκτίθενται οἱ ἴδιοι οἱ θιασάρχες μας ὑμνοῦντες τὸ ἀποτυχημένο τους ἔργο, παίρνουν τὶς ἐξοντωτικὲς κριτικὲς πού τοὺς ἔγραψαν καὶ, ἀπὸ μιὰ καὶ τὴν αὐτὴ φράση ἀφαιροῦν κάθε τι πού τοὺς θίγει, ἀφήνουν μόνον ὅ,τι τοὺς συμφέρει, μὲ τὴν ἀπόφαση — ἀνεξάρτητα ἀπ' ὅ,τι ἔλεγον οἱ κριτικὲς — νὰ βγεῖ τὸ ἔργο ἀριστούργημα. Καὶ τὸ πετυχαίνουν. Τεχνικὰ κουτσουρεμένη ἡ φράσι, λέει, τὶς περισσότερες φορές, τὸ ἀντίθετον ὅπ' ὅ,τι ἔγραψε ὁ συγγραφέας τῆς. Κατακεραυνώνει, αἴφνης, ὁ κριτικὸς: Ἡ δεσποινὶς Α. Β. εἶναι χάρμα ἰδέσθαι, ἀλλ' ὄχι ἡθοιοῦς. Καὶ ἐκπληκτος διαβάσει στίς διαφημίσεις, μὲ φαρδιά πλατεῖα τὴν ὑπογραφή του. Ἡ δεσποινὶς Α. Β. εἶναι χάρμα! Μὲ τὴν ἀπαράδεκτη αὐτὴ μέθοδο διασύρονται κυρίας οἱ κριτικοί, πού ἐμφανίζονται νὰ λένε καὶ νὰ ὑπογράφουν τελειῶς ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι ἔγραψαν, ὑπέγραψαν καὶ πιστεύουν. Τὸ περίεργον εἶναι ὅτι οὐδεὶς διαμαρτύρεται. Οὔτε τὰ πνευματικὰ σωματεῖα, πού ὑποτίθεται πῶς προασπίζουν τὴν ὑπόληψιν τῶν μελῶν τους καὶ ἀντιδρῶν σὲ μεθόδους καὶ καταστάσεις πού ρίχνουν τὸ ἐπίπεδον τῆς πνευματικῆς μας ζωῆς. Οὔτε καὶ οἱ ἴδιοι. Ἀνενόηλοι πλέον οἱ δράστες ἀποθρασύνθηκαν καὶ ἡ χαρτοκοπτικὴ τῆς κριτικῆς ἐξάπλωται. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀνέντιμη παραπλάνησι τοῦ κοινού. Καιρὸς νὰ σταματήσει.



Φέλιξ Λόπε ντε Βέγα Κάρωιο

ΤΕΤΡΑΚΟΣΙΑ ΧΡΟΝΙΑ ΑΠΟ ΤΗ ΓΕΝΝΗΣΗ ΤΟΥ

Σ' όλο τόν κόσμο γιορτάζονται φέτος τὰ τετρακόσια χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Φέλιξ Λόπε ντε Βέγα (Νοέμβριος 1562), μὲ παραστάσεις ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του, ὅπως ἡ "Φουεντεβεγούνα", ἡ "Χαζή Κυρά", "Ὁ χωριάτης στὴ γωνιά του", "Τὸ παλληκάρι τοῦ Ὀλμέδο", "Καλύτερος δικαστής, ὁ Βασιλιάς", "Τὸ ἀγκίστρια τῆς Φενίσσας", "Τὸ ἀστέρι τῆς Σεβίλλης" — μ' ὅλο πὸν τοῦτο ἀμφισβητεῖται ἂν εἶναι γνήσιο τοῦ Λόπε ντε Βέγα — "Τοῦ περιβολάρη τὸ σκυλί", μὲ τὸν ὥραϊο καὶ πληρέστερο τύπο γυναικίας πὸν παρουσιάστηκε ποτὲ στὸ παγκόσμιο θεατρικὸν ρεπερτόριο καὶ πλήθους ἄλλα, ἀπὸ τὰ 450 περίπου ἔργα του πὸν σώθηκαν ὡς σήμερα καὶ ἀπὸ τὰ 1800 πὸν ἔχει γράψει ὁ πολυγραφέστερος αὐτὸς συγγραφέας τῆς Ἀναγέννησης, ὁ μεγαλοφύεστερος ἴσως ἐκπρόσωπος τοῦ Ἰσπανικοῦ Χρυσοῦ Αἰῶνα, ὕστερα ἀπὸ τὸν Θεοφάνη, καὶ μὲ ἀξιοσυναγωνιστὴ τὸν Καλδερόν ντε λα Μπάρκα, καὶ τὸν Τίρσο ντε Μολίνα, τὸν ποιητὴ τοῦ Δὸν Χουάν.

Ὡστόσο, ὁ Λόπε ντε Βέγα εἶν' αὐτὸς πὸν ἀνοίξει καινούριους δρόμους, πλάτνυε τοὺς ὀρίζοντες, χρησιμοποιοῦντας τὰ πιὸ ζωντανὰ στοιχεῖα, τολμώοντας νὰ βάλει στὴ σκηνὴ χωριάτες πὸν σηκώνουν κεφάλι στὶς ἀρχές, καὶ λόγια στοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ ἀποκαλυπτικὰ τῆς πιὸ γνήσιας ἀλήθειας. Συγχρόνως προσπαθεῖ νὰ αἰχμαλωτίσει τὸ Κοινό. Μὲ κάθε τρόπο. Ἀκόμα, ὅπως τὸ λέει καὶ στὴ "Νέα Τέχνη γιὰ νὰ γίνονται οἱ κωμωδίες", παραβλέποντας τοὺς κανόνες τῆς τέχνης, ἀρκεῖ νὰ εὐχαριστήσῃ αὐτὸν πὸν πληρώνει, ἂς εἶναι ἀνόητος ἢ ἄξεστος, γιὰτὶ ἀπλοῦστατα ἂν αὐτὸς δὲν πληρώσει δὲ θὰ ὑπάρξει Θεάτρο. Ὅμως, ὁ Λόπε πολὺ βασανίζεται ἀπὸ τοῦτη τὴν παραχώρηση πὸν κάνει κ' εἶναι ν' ἀπορεῖ κανεὶς πῶς, καθὼς ὁ ἴδιος ὁμολογεῖ, μέσα στὶς 450 κωμωδίες πὸν εἶχε σκαρώσει, τὸν καιρὸ πὸν ἔγραφε τὴ "Νέα Τέχνη" του, μόνον ἕξ ξεχώριζε γιὰτὶ τίς εἶχε γράψει σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες. Δὲ μᾶς λείει, ὡστόσο, ποιῆς ἦταν αὐτὲς οἱ ἕξ. Καὶ μπορεῖ οὔτε κἀν νὰ τίς ξέρομε σήμερα. Ὁ Λόπε πῆρε θέματα γιὰ τὰ ἔργα του ἀπὸ κάθε ἐκδήλωση τῆς ζωῆς. Ἀπ' τὴ ζωὴ τῶν ἀρχόντων, τῶν δυνατῶν, μὰ καὶ τῶν καταπιεσμένων ἀδύνατων. Ἀπὸ τοὺς θρύλους τῆς πατρίδας ὅπως τὸ "Παλληκάρι", ἢ ὁ "Καβαλλάρης τοῦ Ὀλμέδο", πὸν ὅλο καὶ ὅλο ἓνα τρίστιχο στάθηκε ἡ ἀφορμὴ τοῦ ἔργου του: "Νύχτα σκότωσαν τὸ παλληκάρι τῆς Μεδίνας τὸ καμάρι τοῦ Ὀλμέδο τὸν ἀνθὸ..." κ' ἔγραψε ἓνα ἀπ' τὰ ὠραιότερα δράματα τοῦ παγκόσμιου Θεάτρο. Μὰ καὶ ἡ σύγχρονη ζωὴ, τὰ ἐπεισόδια του τὰ ἀτομικὰ μὲ τίς γυναῖκες, πὸν στάθηκαν πολλὲς στὴν ταραγμένη ἐρωτικὴ ζωὴ του, καθὼς καὶ τὸ ἥρωικὸ στοιχεῖο, ἡ τιμὴ, ἡ περηφάνεια, ἡ καταπίεση ἑνὸς ὀλόκληρου χωριοῦ ὅπως στὴ "Φουεντεβεγούνα" στάθηκαν ἀφορμὲς γιὰ τίς καλύτερες δημιουργίες του. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα, ὁ Λόπε, ὀδηγημένος ἀπὸ τὸ ἀσφαλτὸ ἔνστικτό του, τὰ μεταχειρίστηκε μὲ νέο τρόπο καὶ παρασύροντας τοὺς πρωτοπόρους ποιητὲς τῆς Βαλέθιας ἱδρυσε τὴν περίφημη Βαλενθιάνικη σχολὴ τοῦ Θεάτρο.

Ἡ σκηνὴ πλουτίστηκε μὲ σκηνογραφίες, μὲ παλάτια καὶ περ-

βόλια, μ' οὐρανὸ καὶ σύννεφα, καὶ μ' ἀστραπὲς καὶ βροντὲς. Ἐγινε στὴν ἐποχὴ του τὸ πρῶτο κλειστὸ θέατρο στὴ Σεβίλλια καὶ κατόπι στὴ Μαδρίτη. Χωρίστηκε τὸ θεατρικὸ ἔργο σὲ τρεῖς πράξεις. Παρνεβλήθη τὸ μπαλέτο, ἡ μουσικὴ καὶ ὁ χορὸς πὸν γίνεται δρῶν πρόσωπο στὸ ἔργο. Μεγάλῃ ἦταν ἡ ἐπιρροὴ τοῦ Λόπε ντε Βέγα, ὅχι μόνον στὸ Ἰσπανικὸ, ἀλλὰ καὶ στὸ παγκόσμιο Θεάτρο καὶ ἄπειρα τὰ ἔργα τῶν μετέπειτα κλασικῶν, εἰδικὰ τῶν γάλλων καὶ περισσότερο τοῦ Μολιέρου, πὸν πῆραν ὑποθέσεις καὶ σκηνὲς ἀτόφειες ἀπὸ ἔργα τοῦ Ἰσπανοῦ δραματοῦργου. Ὡστόσο, ὁ Λόπε ντε Βέγα ἦταν ἐκθαρός ἐπαγγελματίας τοῦ Θεάτρο. Ἐγράφε κωμωδίες γιὰτὶ ἔπρεπε νὰ ζήσει, αὐτὸς καὶ οἱ οἰκογενεῖες του. Εἶχε φτάσει στὸ σημεῖο νὰ διατηρεῖ συγχρόνως δύο σπιτιὰ, δύο γυναικὲς μὲ τ' ἀντίστοιχα παιδιὰ τους, χωρὶα τὰ νόθα πὸν τὰ φρόντιζε καὶ τὰ ὑποστήριζε. Φυσικὰ ἦταν πολλὲς καὶ οἱ περιπέτειές του μὲ τίς διάφορες θεατρίνες, ὅπως τὸ μεγάλο του πάθος, ὁ πρῶτος ἐφηβικός ἔρωτας μὲ τὴν Ἐλένη Ὀσόριο, γιὰ τὴν ὁποία ἔγραψε τοὺς ὠραιότερους στίχους του, μὲ τὴν Χερόνιμα ντε Μπουόργκος πὸν σ' αὐτὴν ἀφιέται ἡ "Χαζή κυρά", μὲ ἄλλην ἡθοποιὸ τὴ Λουκία Σαλθέδο τὴν ἐπιλεγομένη "Τρελλή", πὸν τὸν κατεξουτέλιζε, μέχρι τοῦ σημείου, ὅταν στὰ τελευταῖα του χρόνια ὁ Λόπε εἶχε ἀσπασθεῖ τὰ θεῖα, νὰ τὸν τραβήξῃ μὲ τὰ ράσα ὅπως ἦταν, στὸ κάρο της πὸν κουβαλοῦσε στὶς διάφορες ἐπαρχίες τὸ μπουλούκι τὸν ἡθοποιὸν τοῦ θιάσου της γιὰ νὰ δώσουν παραστάσεις. Ἡ ταχύτητα πὸν ὁ Λόπε ἔγραφε τίς κωμωδίες του ἦταν καταπληκτικὴ. Ἀπὸ τὴν μιὰν αὐγὴ ὡς τὴν ἄλλην εἶχε τελειώσει ἓνα θεατρικὸ ἔργο. Τὰ ἔργα τῶν ρεφορμιστῶν ὠρῶν ὅπως τὰ ἔλεγε. Φυσικὰ, τόσα πολλὰ ἔργα δὲν μπορούσαν νὰ ἔχουν ὅλα τὴν ἀνώτερη πνοὴ τοῦ ποιητῆ. Ὅμως καθένα εἶχε τὴ χάρι του, πολλὰ ἀπ' αὐτὰ μιὰ κάποια ἐπιπολαιότητα. Μὰ ὁ Λόπε ἦταν ἐπαγγελματίας, καὶ ἄλλο πόρο ζωῆς δὲν εἶχε ἀπὸ τὸ Θεάτρο. Τὰ ἔπη του, τὰ μυθιστορήματά του,

οἱ νουβέλες του, οἱ ποιητικὲς του συλλογὲς πὸν ἐκείνος ἀτὰ θεωροῦσε ἔργα γνήσιας τέχνης, σήμερα κοντεύουν νὰ ξεχαστοῦν καὶ χρησιμοῦνται περισσότερο στοὺς μελετητὲς, ἐκτὸς ἀπὸ μερικὲς ποιητικὲς συλλογὲς του. Ἀπὸ τὸ Θεάτρο γνωρίστηκε, δοξάστηκε, ἀκόμα καὶ στὴν ἐποχὴ του ὅσο κανένας ἄλλος. Σὲ τέτοιον σημεῖο ὡστε οἱ Ἰσπανοὶ νὰ τὸν ἀποκαλοῦν "ὁ Φοῖνιξ τῶν Μεγαλοφυῶν", τὸ "Τέρας τῆς Πλάσσης", καὶ νὰ πιστεύουν σ' αὐτὸν σὰ Θεοῦ, μὲ τοῦτα τὰ λόγια:

"Πιστεῖω σ' ἓναν Λόπε ντε Βέγα, Πατέρα Παντοκράττα, ποιητὴ οὐρανοῦ καὶ γῆς...". Στὶς 25 Αὐγούστου 1635 ὁ Λόπε ἀρρώστησε, ἀπ' τὴν καρδιά του προφανῶς, ἀφοῦ ἔμεινε ὀλομόναχος στὰ γεράματά του, τρεῖς φορὲς χῆρος, δίχως τίς ἀγαπημένες κόρες του, πὸν ἄλλη παντρεύτηκε, ἄλλη μπῆκε σὲ μοναστήρι, ἢ τελευταῖα τοῦ ἔφυγε μὲ κάποιον ἐρωμένο. Πλήθῃ κόσμου ἀκολούθησαν τὴν κηδεῖα του. Ὅλη ἡ Μαδρίτη, καὶ ἄνθρωποι πὸν ἦρθαν ἀπ' τίς ἐπαρχίες, μεγιστάνες καὶ λαὸς τόσος λαὸς πὸν οὔτε σὲ κηδεῖα βασιλιά δὲν ἀκολούθησε ποτὲ, καθὼς ἀναφέρουν τὰ χρονικά.

ΙΟΥΛΙΑ ΙΑΤΡΙΔΗ



Ἐξώφυλλο βιβλίου τοῦ Λόπε ντε Βέγα: "Ἡ Κίρκη καὶ ἄλλα ποιήματα καὶ πεζά". Τὸ ποίημα ἐμπνευσμένο ἀπ' τὴν Ὀδύσεια



ΛΟΠΕ ΝΤΕ ΒΕΓΑ

ΝΕΑ ΤΕΧΝΗ ΓΙΑ ΚΩΜΩΔΙΕΣ

Πρὸς τὴν Ἀκαδημίαν τῆς Μαδρίτης

Εὐγενεῖς καὶ μεγαλοφύεστατοι ἀνθοὶ τῆς Ἰσπανίας, σίναξη διάσημη αὐτῆς τῆς Ἀκαδημίας, ποὺ σίντομα θὰ περάσετε ὄχι μονάχα τὴν Ἰταλία ποὺ ὁ Κικέρωνας, ἀπὸ ἀντιζηλία του γιὰ τὴν Ἑλλάδα, μὲ τὸ ἴδιο ὄνομα στόλισε, ἐκεῖ σιμὰ στὴ λίμνη τοῦ Ἀβέρωνου, ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴν Ἀθήνα κάτωθενὰ βιάλετε, ὅπου τοῦ Πλάτωνα ἢ τρανὴ Ἀκαδημία ἔχει δεῖ τέτοια κοσμοξάκουστη τῶν φιλοσόφων σίναξη, ὧ μεγαλοφύεστατοι, τὴν τέχνη μου ζητᾶτε νὰ σᾶς γράψω γιὰ τὸ πῶς, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη μου, πρέπει νὰ γίνονται οἱ κωμωδίες.

Εὐκόλο φαίνεται κ' εὐκόλο θέ νὰ 'ταν γιὰ ὅποιονδήποτε ἀπὸ σᾶς ποὺ τὶς λιγότερες κωμωδίες ἔχει γράψει, κ' ἔτσι φυσικὰ γιὰ τὴν Τέχνη πιδ καλὰ θὰ εἶναι πληροφορημένος, γιὰτὶ, βλέπετε, ἐμένα αὐτὸ ποὺ μ' ἔβλαψε εἶναι ὅτι τὶς ἔγραψα δίχως τῆς Τέχνης τοὺς κανόνες. Ὁχι γιὰτὶ τοὺς ἀγνοοῦσα, δόξα τὸ Θεὸ ἀπὸ δέκα χρόνῶ παιδάκι ξεσχόλησα καὶ διάβασα ὅλα τὰ σχετικὰ βιβλία, ἀλλὰ γιὰτὶ βροῖμα τελικὰ πῶς οἱ κωμωδίες, ἐκεῖνο τὸν καιρὸ, γράφονταν στὴν Ἰσπανία, ὄχι ὅπως οἱ πρῶτοι τοὺς δημιουργοὶ σκεφτῆκαν πῶς ἔπρεπε νὰ γράφονται στὸν κόσμον τοῦτο, ἀλλ' ὅπως τὶς ἔφτιαχναν οἱ βάρβαροι ποὺ τὶς χοντροκοπιές τοὺς παραστῆσαν στὸν ἄξεστο λαό. Καὶ τέτοιες καθιερώθηκαν, ὥστε ἐκεῖνος ποὺ μὲ τέχνη θὰ θελήσει νὰ τὶς γράψει, χωρὶς δόξα καὶ τιμὴ στὸ θάνατον θὰ φτάξει. Γιὰτὶ σ' ὅσους λείπει ἢ φώτιση, πλιότερη δύναμη καὶ μπόρεση ἔχει πάντα ἢ συνήθεια. Ἐγραψα κ' ἐγὼ καμμιά φορὰ τὴν Τέχνη ἀκολουθώντας ποὺ λιγοστοὶ κατέχουν, ὅμως ὅταν προσπαθῶ σ' ἄλλους δρόμους νὰ τραβήξω, βλέπω μπροστά μου νὰ ὀρθώνονται τὰ τέρατα τῆς συμβατικότητος, αὐτὰ ποὺ προτιμᾷ ὁ ταπεινὸς λαὸς κ' ἰδιαίτερα οἱ γυναικες. Κι ἀφοῦ μόνον τοῦτοι δύνανται νὰ κρίνουν αὐτὴ τὴ δύσκολη δουλειά, σὰν ἔχω νὰ γράψω κωμωδία τοὺς κανόνες κλειδομανταλῶν μ' ἔξη κλειδιά· ἀπ' τὸ γραφεῖο μου δώχνω τὸν Πλαῦτον καὶ Τερέντιον μὴ μου βάλουν τὶς φωνές, γιὰτὶ ἢ ἀλήθεια συνηθίζει πλιότερον μὲσ' ἀπ' τὰ βουβά βιβλία νὰ φωνάζει, καὶ γράφω μὲ τὴν τέχνη ποὺ ἀνακάλυψαν ὅσοι ἀποζητοῦν τὰ παλαμάκια τοῦ κοσμάκη, γιὰτὶ πρέπον εἶναι καὶ σωστὸ νὰ μιᾶς χαζά, γιὰ νὰ χαρεῖ ὁ λαὸς ποὺ δίνει τὸν παρά. Ὡστόσο ἢ βέρα κωμωδία ἔχει σκοπὸ ὀρισμένο, καθὼς τὸ κάθε ἔπος ἢ ποίημα, καὶ τοῦτος εἶναι νὰ μιμηθεῖ τὶς πράξεις τῶν ἀνθρώπων καὶ νὰ παραστήσει τὶς συνήθειες τοῦ αἵωνα, κὶ ὅποια τέτοια μίμηση γιὰ νὰ γίνει, τρία πράματα χρειάζεται καὶ τοῦτα εἶναι : Διαλεκτικὴ, στίχος γλυκός, ἄρμονία, μ' ἄλλα λόγια μουσικὴ· πράμα ποὺ τό 'χει ἢ τραγωδία μὲ μόνη τὴ διαφορὰ ὅτι : τοῦ λαοῦ τὰ ταπεινὰ καμώματα μιμεῖται ἢ κωμωδία, καὶ τὶς ὑψηλές πράξεις βασι-





λιάδων παρασταίνει ή τραγωδία. Τώρα, ξέροντας αυτά, παρατηρήστε και δείτε αν στις κωμωδίες μας δεν είναι μπόλικα τὰ λάθη. Πράξη ονομάστηκαν ἐτοῦτα τὰ καμώματα, γιατί μιμήθηκαν ἔργα ταπεινά και διάφορες δουλειές, ὅπου παράδειγμα γι' αὐτὰ στάθηκε στήν Ἰσπανία ὁ Λόπε Ντὲ Ρουέδα, και σήμερα σὲ πεζὸ εἶναι τυπωμένες οἱ κωμωδίες του οἱ τόσο φτηνές, ὥστε σ' αὐτὲς νὰ βάζει χειροτεχνικά και ἄλλα ἐπαγγέλματα, ὡς και τὸν ἔρωτα τῆς θυγατέρας τοῦ ἀλμπάνη. Γι' αὐτὸ κ' ἐκείνες τὶς παλιές τὶς κωμωδίες, ὅπου ἡ Τέχνη φαίνεται σ' ὅλη τὴ δύναμή της, πήραμε τὴ συνήθεια νὰ τὶς λέμε ἰντερμέδια. Κι ἀφοῦ εἶναι πράξη ποὺ γίνεται ἀνάμεσα σὲ κόσμο ταπεινὸ, και ἀφοῦ σήμερα ἀκόμα δὲν εἶδαμε ἰντερμέδιο βασιλικὸ, ἐδῶ φαίνεται πιά καθαρὰ τῆς τέχνης ὁ ξεπεσμός, ἀφοῦ κατάντησαν νὰ βγάλουν βασιλιά στήν κωμωδία, γιὰ νὰ γλεντήσει ὁ λαός. Στὴν Ποιητικὴ του ὁ Ἀριστοτέλης περιγράφει (ἀν και μπερδεμένα στήν ἀρχὴ) τὴν ἀμάχη τῆς Ἀθήνας μετὰ τὰ Μέγαρα, γιὰ τὸ ποῖός στάθηκε ὁ πρῶτος ποιητής. Τὸν Ἐπίχαρμο εἶπαν οἱ Μεγαρεῖς ἐνῶ ἡ Ἀθήνα ὑποστήριζε τὸ Μαγνάτη. Ὡστόσο ὁ Δονάτος μᾶς πληροφορεῖ πὼς ἡ ἀρχὴ ἐγένηκε μετὰ τὶς θυσιές τῶν ἀρχαίων. Και γιὰ τῆς τραγωδίας τὸ δημιουργό, τὸ Θέσπι ἀναφέρει, κ' εἶναι σὲ τοῦτο σύμφωνος ἀκόμα και ὁ Ὁράτιος, ὅπως πάλι γιὰ τὶς κωμωδίες πρῶτον λέει τὸν Ἀριστοφάνη, μὰ και τὸν Ὅμηρο. Γιατί, σὲ μίμηση τῆς κωμωδίας τὴν Ὀδύσειά του ἐσύνταξε, ἐνῶ τῆς τραγωδίας παράδειγμα τρανὸ μᾶς ἔδωσε μετὰ τὴν Ἰλιάδα. Ἔτσι κ' ἐγὼ τ' ἀχνάρια τοῦτα ἀκολουθώντας, ἐποποιῶ ὀνόμασα τὴ δική μου Ἱερουσαλήμ, και πρόστεσα τραγική. Ὅπως ἐξ ἄλλου τὴν Κόλαση, τὸ Πουργατόριο και τὸν Οὐρανὸ τοῦ ἄξιου ποιητῆ Δάντη Ἀλιγέρι, κωμωδία τὰ ὀνόμασαν και ὁ Μανέτι στὸν πρόλογό του, καθὼς και ἄλλοι πολλοὶ στῆς γῆς αὐτῆς τὰ μέρη. Κι ὅπως οἱ πάντες ξέρουμε ὅτι γιὰ κάμποσον καιρὸ ὑπολα σώπαινε ἡ κωμωδία και πὼς ἐτοῦτῃ ἡ σιωπὴ τῆ σάτιρα ἐγκυμονοῦσε, ποὺ καθὼς ἤτανε στυφὴ σύντομα ἀναμέρισε γιὰ νὰ μείνει ὁ δρόμος ἀνοιχτός στὴ Νέα Κωμωδία. Πρῶτος παρουσιάστηκε ὁ Χορός. Τὰ πρόσωπα μπῆκαν κατόπι. Κι ὡστόσο ὁ Μένανδρος, ποὺ τὸν ἀκολούθησε και ὁ Τερέντιος, ἐνοχλητικὸ ἔκρινε τὸ Χορὸ και τότε περιφρόνησε. Κι ὁ Τερέντιος, ἀν και πιότερο σεβάστηκε τοὺς κανόνες, τῆς κωμωδίας τὸ ὕφος δὲν ὑψωσε στῆς τραγωδίας τὸ μεγαλεῖο, ποὺ τόσοὶ τὸ καταλόγισαν λάθος βαρὺ τοῦ Πλάτου, ἐνῶ πιὸ μυαλωμένος στὴ δουλειὰ αὐτὴ στάθηκε ὁ Τερέντιος.

Ἡ τραγωδία θέμα της ἔχει τὴν ἱστορία. Και τῆς κωμωδίας γνώρισμα εἶναι ἡ μίμηση. Γιὰ τοῦτο και Πλανηπαιδεία ὀνομάστηκε, γιὰ τὸ φτωχὸ και πλανερὸ της θέμα, ἀφοῦ παρουσιαζότανε σ' αὐτὴ ὁ ἀφηγητῆς χωρὶς καθόρους μηδὲ και προσωπεῖο. Αὐτὲς λοιπὸν οἱ κωμωδίες πῆραν διάφορα ὀνόματα : Παλλιᾶτες (1), Μῖμοι (2), Τογάτες (3), Ἀττιλιάνες (4), Ταβερνάρειες (5), ποὺ σὰν και τώρα ἦταν κάμποσον λογίων. Μετὰ Ἀττικῆς φινέτσα, τῶν Ἀθηναίων οἱ κάτοικοι συνηθίει κ' ἐλαττώματα περιγελοῦσαν και στοὺς δυὸ ποιητῆς, τοῦ στίχου και τῆς δράσης, ἐμοίραζαν βραβεῖα. Γιὰ τοῦτο και ὁ Τούλιος "κάτοπτρο" τῶν συνηθειῶν τὶς εἶπε, κατ' εἰκόνα τῆς ἀλήθειας ζωντανή, μετὰ τὴν μοναχὰ στήν ἱστορία. Κοιτάξτε λοιπὸν και κρίνετε ἀν αὐτὴ ἡ κωμωδία δὲν ἀξίζει δόξα και μεγαλεῖα. Ὅμως θαρρῶ πὼς κίολας τὸ σκεφτήκατε : Ἄλλο δὲν ἔκανα ὡς ἐδῶ, παρὰ βιβλία γνωστὰ νὰ μεταφράζω και νὰ σᾶς ζαλίζω περιγράφοντας τὴ μπερδεμένη ἐτούτῃ μηχανή. Πιστέψτε ὅτι ἔπρεπε στὴ μνήμη σας νὰ φέρω κάτι ἀπ' ὅλα τοῦτα, κ' ἔτσι νὰ δείτε πὼς μοῦ γυρεῦετε τὴν τέχνη νὰ σᾶς γράψω γιὰ τὸ πὼς γίνονται στήν Ἰσπανία οἱ κωμωδίες, ὅταν ὅλες ὅσες γράφονται ἀντίθετες εἶναι στήν Τέχνη. Τὶ θέλετε λοιπὸν νὰ σᾶς

1. Παλλιᾶτες, ὅπου φοροῦσαν ἱμάτια Ἑλληνικά, ἤθη και πρόσωπα Ἑλλήνων. 2. Παντομίμης γελοῖες. 3. Τογάτες. Τηβεννοφόροι, ἤθη και πρόσωπα Ἰταλικά. 4. Ἀττιλιάνες. Πολεμικές, ἀπὸ τ' ὄνομα τοῦ Ἀττίλα. 5. Ταβερνάρειες. Παριστάνουν τὴ ζωὴ ἀνθρώπων τῆς ἐσχάτης ὑποστάθμης, σὲ ταβέρνες και καπηλειὰ





πῶ, ὅτι ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρὸς θεῖ νά 'ναι, καὶ νὰ παραβλέψω θέλετε τὰ παλιὰ καὶ πάλι νὰ μιλήσω λογικὰ ζητᾶτε ἀπὸ τὴν πεῖρα ποὺ ἔχω καὶ γιὰ τὴν τέχνη μου γυρεύετε νὰ βγάλω κρίση σωστή, ἀφοῦ ἡ Τέχνη λέει τὴν ἀλήθεια ποὺ ὁ ἄξεστος διαψεύδει στὴ στιγμή; Ἄν τέχνη ζητᾶτε, ἄντρες μεγαλοφυσέστατοι, διαβάστε τοῦ πολυσπούδαστου Οὐτίκιανου τὸ Ρομπορτέλο, μάθετε τί λέει ὁ Ἀριστοτέλης, κ' ἰδιαίτερα ὅσα γράφει γιὰ τὴν κωμωδία, κοιτάζτε κι ὅσα σ' ἄλλα πολλὰ βιβλία εἶναι σκοροπισμένα, μιᾶς κι ὅ,τι γιὰ τὴν τέχνη ξέρομε λίγα εἶναι καὶ σκοτισμένα.

Ἄν γιὰ τίς κωμωδίες ποὺ σήμερα παίζονται τὴ γνώμη μου ζητᾶτε, ἂν γι' αὐτὲς ποὺ ἀναγκαστικὰ ὁ κόσμος μὲ τοὺς νόμους τοῦ χρέος ἔχει νὰ στεριώσῃ τὴν ταπεινὴ αὐτὴ χίμαιρα ποὺ εἶναι τῆς κωμωδίας τὸ τέρας, θεῖ νὰ σᾶς πῶ, μὲ τὸ συμπάθειο, αὐτὰ ποὺ κατέχω, μιᾶς καὶ χρέος μου εἶναι ἀκριβὸ νὰ ὑπακούσω ὅποιον ἔχει τὴ δύναμη νὰ προστάξῃ κ' ἔτσι, χρυσώνοντας τοῦ ἄξεστου τὴν πλάνη, θὰ σᾶς τὸ πῶ τί λογῆς ἐγὼ θὰ τίς ἤθελα νὰ εἶναι, κὶ ἀφοῦ δὲ γίνεται τὴν τέχνη ν' ἀκλουθῆσω, μιὰ μέση λύση γιὰ νὰ βρῶ θεῖ νὰ τοιμήσω. Διαλέξτε τὴν ὑπόθεσι διχῶς ἔγνοια (παραβλέποντας κάθε κανόνα) γιὰ βασιλιάδες, ἂν καὶ μὲ τοῦτο ἐννοῶ πῶς ὁ συνετὸς ὁ Φίλιππος καὶ βασιλιάς τῆς Ἰσπανίας, σὰν εἶδε στὴν κωμωδία βασιλιάδες, πολὺ ἐχολώθη, πράμα ποὺ σημαίνει πῶς, ἢ ὅτι ἡ κωμωδία ἦταν ἀντίθετη στὴν Τέχνη, ἢ ὅτι τῶν ἀφεντᾶδων τὴ μεγαλοσύνη δὲν πρέπει νὰ τὴν παραστάνουμε στῆς πλέμπας τὴν ταπεινοσύνη' πράμα ποὺ μᾶς κάνει νὰ ξαναγυρίζουμε στὴν παλιὰ τὴν κωμωδία ἢπου βλέπουμε πῶς ἔβαλε Θεοὺς ὁ Πλαῦτος, ὅπως στὸν Ἀμφιτρυῶνά του ἔκανε μὲ τὸ Δία. Κὶ ὁ Θεὸς ξέρει πόσο τοῦτο νὰ τὸ δεχτῶ μὲ βαρραίνει, ἀφοῦ ὡς κὶ ὁ ἴδιος ὁ Πλούταρχος μιλώντας γιὰ τὸ Μένανδρο δὲ σκαμπάζει κὶ αὐτὸς πολλὰ ἀπ' τὴν ἀρχαία κωμωδία. Καὶ μιὰ ποὺ τόσο στὴν τέχνη πισοδομοῦμε καὶ τόσες στὴν Ἰσπανία τῆς κάνουμε ζημιές, ἄς κλείσουν οἱ πολύπειροι τὸ στόμα διχῶς ξεσυνεριστές. Τραγικὸ καὶ κωμικὸ νά 'ναι μπερδεμένα, κὶ ὁ Τερέντιος μὲ τὸ Σενέκα ἀντάμα, κὶ ἄς μοιάζει τῆς Πασιφάης ἄλλος Μινώταυρος, τοῦτο θά 'ναι σοβαρὸ, τ' ἄλλο ἀμέσως γελοῖο, γιὰτὶ ἡ ποικιλία πολὺ τὸν κόσμο εὐχαριστεῖ' χάρις ποὺ σὲ τοῦτο δεῖγμα τῆς ἀτράνταχτο μᾶς δίνει ὅλη ἢ πλάση ποὺ τὴν ποικιλία τῆς αὐτῆ ἀπ' ὁμορφιά τὴν ἔχει φτιάσει. Τὸ νοῦ σας ἢ ὑπόθεσι νά 'χει μιὰ μονάχα δρᾶση, κ' ἐπεισοδιακὸς ὁ μῦθος τῆς νὰ μὴν εἶναι, θέλω νὰ πῶ, νὰ μὴν εἶναι μπλεγμένος μ' ἄλλα πολλὰ, ἔτσι ὥστε ἀπὸ τὴν ἀρχικὴ πρόθεσι νὰ μὴν ξεμακρύνετε, κὶ ἀπὸ τὸ σύνολο νὰ μὴν μπορεῖ τὸ ἐλάχιστο νὰ λείπει διχῶς ἐτοῦτο πολὺ ν' ἀδικηθεῖ. Ἀπαραίτητο δὲν εἶναι νὰ μὴν περάσει μιᾶς περιόδου διάστημα, ἂν καὶ τέτοια εἶναι ἢ συμβολῆ τοῦ Ἀριστοτέλη, ὅμως ἄς παραβλέψουμε, ἀφοῦ χάσαμε σ' αὐτὸν τὸ σεβασμὸ, ὅταν ἀνακατεύουμε τὸ μεγαλεῖο τοῦ τραγικοῦ μὲ τοῦ ταπεινοῦ τὴ φτήνεια. Ἄς περάσει λοιπὸν ὅσο γίνεται πρὸ λίγος χρόνος, ἂν ὁ ποιητὴς δὲ γράφει ἱστορία, ὅπου τότε πρέπει νὰ διαβοῦν τὰ χρόνια, κὶ ὅπου ἐτοῦτα τὰ διαστήματα μὲ δυὸ πράξεις θὰ πρέπει νὰ χωρίσει. Ἐκτὸς ἂν εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ κάποιον πρόσωπο νὰ κάνει δρόμο, πράμα γιὰ ὅποιον καταλαβαίνει πολὺ ἐνοχλητικὸ' γι' αὐτὸ ὅποιος καταλαβαίνει ἄς μὴν πάει νὰ δεῖ τὸ ἔργο αὐτό. Ὡ, πόσα ἀπ' αὐτὰ τοῦ καιροῦ τὰ τέρμινα γίνονται καταδικές ὅταν τὰ βλέπεις, ὅταν πρέπει τόσα χρόνια νὰ περάσουν στὸ διάστημα τῆς ψεύτικης μέρας ὅπου γίνεται ἢ δρᾶση. Ἄς μὴ γυρεύουμε λοιπὸν μαθηματικὲς ἀκρίβειες, ὅταν μάλιστα σκεφτοῦμε πῶς ἢ ἀγανάκτησι τοῦ καθισμένου Ἰσπανοῦ δὲ μερεῖ ἂν δὲν τοῦ παρουσιάσουμε τὰ πάντα σὲ δυὸ ὥρες μέσα, ἀπὸ τὴ Γέννησι ἴσαμε τοῦ κόσμου τὴ Συντέλεια. Λέω λοιπὸν ἂν ἔχουμε σ' αὐτοὺς νὰ δώσουμε χαρά, ὅσα κὶ ἂν πετύχουμε θεῖ νά 'ναι καὶ σωστά. Τὴν ὑπόθεσι τῆς ἐκλογῆς σας γράφετέ τὴν σὲ πεζὸ καὶ σὲ πράξεις τρεῖς. Κὶ ἂν γίνεται, στὴν καθεμιὰ, μὴν κόψετε τὸ διάστημα μιᾶς μέρας. Ὁ καπετὰν Βιροῦς, μέγας νοῦς, σὲ πράξεις τρεῖς ἐχώρισε τὴν κωμωδία ποὺ ἄλλοτε εἶχε τέσσερις, καὶ βιάδιζε σὰν τὸ νήπιο μπουσουλώντας, γιὰτὶ παιδάκια ἦταν τότε





οι κωμωδίες, κ' ἐγὼ εἶχα ἀρχίσει νὰ τις γράφω ἀπὸ ἔντεκα ὡς δώδεκα χρόνων σὲ τρεῖς πράξεις καὶ τέσσερα ρολά, ἢ κάθε πράξη ἀπὸ ἓνα ρολὸ (6). Στὰ τρία τοῦτα διαστήματα κάναμε καὶ τρία σύντομα ἰντερμέδια. Τώρα κάνουμε μονάχα ἓνα· βάζουμε καὶ χορὸ· γιατί χρειάζεται ὁ χορὸς τόσο πολὺ στὴν κωμωδία, ὥστε ἀκόμα κι ὁ Ἀριστοτέλης τὸν ἐγκρίνει καὶ γιὰ τοῦτον μιλάνε ὁ Ἀθηναῖος, ὁ Πλάτωνας κι ὁ Ξενοφώντας, πού μάλιστα θυμώνει μὲ τὸν Καλλιπίδη γιατί θέλει νὰ μιμηθεῖ τὸν ἀρχαῖο χορὸ. Σὲ δυὸ μέρη χωρίστε τὴν ὑπόθεση. Κρατεῖστε ἀπ' τὴν ἀρχὴ εἰρμό, κι ἀγάλι ἀγάλι προχωρεῖστε. Ὅμως τὴ λύση μὴν τὴ δώσετε παρὰ στὴν τελευταία εἰκόνα. Γιατί σὰν ξέρει ὁ ἀμάθητος τὸ τέλος, κατὰ τὴν πόρτα στρέφει τὸ πρόσωπο καὶ δείχνει τὴ ράχη του σ' ἐκεῖνον πού πάλευε τρεῖς ὥρες ἀντίκρου του γιὰ νὰ τὸν εὐχαριστήσῃ, γιατί ἄλλο ἐτοῦτος δὲν ἤθελε παρὰ νὰ μάθει τι θ' ἀπογίνει.

Ἐλάχιστες εἶν' οἱ φορὲς ὅπου ἡ σκηνὴ μπορεῖ νὰ μείνει δίχως κανέναν νὰ μιλάει, γιατί ὁ ἄξεστος στὸ διάστημα αὐτὸ ἀδημονεῖ κι ὁ μῦθος χαλαρώνει, κι ἂν τὸ ἐλάττωμα τοῦτο δὲν ἦταν τόσο σοβαρὸ μεγάλη θά'ταν ἡ χάρη κι ἡ ὠφέλεια του στῆς τέχνης τὸ σκοπὸ. Κάντε λοιπὸν ἀρχὴ καὶ μὲ γλώσσα ἀπλή, μὴν ξεοδεύετε στοχασμούς καὶ κρίσεις, σὲ πράγματα καθημερινῆς χρήσης. Ἡ κουβέντα νὰ γίνεται ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἢ τρία πρόσωπα, τὸ πολὺ σὰν ὅμως εἶναι πρόσωπο πού ἐξηγεῖ, πού συμβουλεύει, πού προσπαθεῖ νὰ πείσει ἢ νὰ μεταπεισῃ, ἐκεῖ ἔχουμε χρέος νὰ μιμηθοῦμε ὅσο γίνεται τὴν ἀλήθεια. Γι' αὐτὸ τὸ κάθε πρόσωπο σὲ ὕφος ἄλλο θὰ μιλήσῃ, ὅταν συμβουλεύει, ὅταν κρίνει ἢ κατακρίνει. Παράδειγμα μᾶς ἔδωσε στὴ ρητορία του ὁ Ἀριστείδης, καθὼς λέει ὅτι ἡ γλώσσα τοῦ κωμικοῦ πρέπει ν' εἶναι εὐκόλη καὶ ξεκάθαρη· κι ἀκόμα προσθέτει ὅτι πρέπει νὰ τὴν παίρνομε ἀπὸ τοῦ κοσμάκη τὸ στόμα, προσέχοντας, ὅτι εἶναι πολιτικά, νὰ τὰ κάνουμε σπουδαῖα, μεγαλόστομα, περισπούδαστα, κουδουνιστά.

Μὴ μεταφέρετε λόγια ἀπ' τις γραφές κι οὔτε ἡ γλώσσα νὰ ἐνοχλεῖ μὲ διανοησμένες ἐκφράσεις, γιατί ἂν θέλει νὰ μιμηθεῖ ἀνθρώπους ζωντανούς δὲν πρέπει νὰ τὸ κάνει μὲ λόγια ἀπὸ Ἰππόγριφους, Κένταυρους, κ' ἥρωες μυθολογικούς. Ἄν μιλάει βασιλιάς, παραστήσετε ὅσο γίνεται τὴ βασιλικὴ σοβαρότητα, ἂν γέροντας φροντίστε τὰ λόγια του νὰ ἔχουνε σύνεση καὶ μετριοπάθεια. Περιγράφετε τοὺς ἔραστὲς μὲ τρυφερὰς ἐκφράσεις, γιατί συγκινοῦν στὸν ὑπέρτατο βαθμὸ αὐτοὺς πού τις ἀκοῦνε. Τοὺς μονόλογους γράφετε μὲ τέτοιον τρόπο, ὥστε τὴν κάθε στιγμή νὰ μεταμορφώνεται ὁ ἀφηγητὴς, ἔτσι πού μὲ τούτῃ τὴν ἀλλαγὴ ν' ἀλλάζει διάθεση κι ὁ ἀκροατὴς. Ὁ ἴδιος νὰ ρωτάει κι ἀπόκριση νὰ δίνει, κι ἂν κάνει παράπονα πάντα νὰ βαστάει τὸν πρέποντα σεβασμὸ στὶς γυναῖκες γιὰ νὰ μὴ βρεῖ ὁ ἄνθρωπος τὸ μπελά του ἀπὸ τις κυράδες. Κι ἂν οἱ κυρίες θεατρίνες πρέπει ν' ἀλλάξουν ντύσιμο, φροντίστε νὰ δικαιολογεῖται ἡ ἀντρικὴ φορεσιά, γιατί εἶναι τοῦτο πράμα πού πολὺ κολακεύει καὶ ἀρέσει. Φυλαχτεῖτε ὡστόσο ἀπὸ τὸ ἀπίθανο, γιατί εἶναι τούτῃ συμβουλὴ πού ἀπαιτεῖ ἀληθοφάνεια: ὁ λακὲς νὰ μὴ μιλάει γιὰ πράγματα ὑψηλά, μήτε γινῶμες νὰ λέγονται τέτοιες σὰν κι αὐτὲς πού ἔχουμε ἀκούσει σὲ ξένες κωμωδίες. Μὲ κανένα τρόπο τὸ πρόσωπο νὰ μὴ διαψεύδει αὐτὰ πού κιόλας ἔχει πεῖ, δηλαδὴ ν' ἀποξεχνιέται ὁ ποιητὴς σὰν τὸ Σοφοκλῆ, ἐκεῖ πού ὁ Οἰδίπους κατηγοριέται ὅτι δὲ θυμᾶται πὼς ἀπ' τὸ χέρι του πέθανε ὁ Λαῖος. Φιλοτεχνήστε μὲ κρίση τις σκηνές, μὲ ὕφος ξέγνοιαστο κ' εὐγένεια, μὲ ρίμες ὅσο γίνεται περιποιημένες, ἔτσι ὥστε σὰ φύγει ἀπ' τὴ σκηνὴ αὐτὸς πού τις ἀπάγγειλε νὰ μὴν ἀφήσει ἀπογοητευμένο τὸν ἀκροατὴ.

Στὴν πρώτη πράξη ἐκθέστε τὴν περίπτωσή· στὴ δευτέρῃ συνδέστε τὰ γεγονότα καὶ φρον-

6. Ρολός. Περιγραμνῆ, ἢ χαρτὶ μεγάλο διπλωμένο στὰ δυὸ, ἔτσι πού νὰ σχηματίζει τέσσερις σελίδες.





τίστε, ὥστε ἴσαμε τὰ μισὰ τῆς τρίτης, κανεῖς νὰ μὴν μπορεῖ νὰ καταλάβει ποῦ βρίσκεται. Κολακεύετε τὶς ἐπιθυμίες, κι ἀφήνετε τὸν κόσμον κάτι πάντα νὰ καταλαβαίνει, ὄχι ὅμως αὐτὸ ποῦ ἐσεῖς τοῦ προορίζετε. Αὐτό, μὴν ἀφήνετε οὔτε νὰ τὸ μαντέψουν ὡς τὴν κατάλληλη ὥρα. Ταιριάζετε προσεχτικὰ τοὺς στίχους ἀνάλογα μὲ τὸ θέμα : τὰ δεκάστιχα εἶναι καλὰ γιὰ παρά-
πωνα, τὸ σονέτο γι' αὐτοὺς ποῦ περιμένουν, οἱ ἐρωτικὲς σχέσεις ζητᾶνε τῆς ρωμάντσας τὰ τετράστιχα ποῦ μὲ τοὺς ὀχτασύλλαβους κερδίζουσε πολὺ γιὰ πράματα σοβαρὰ τὰ τρίστιχα τῆς "ρεδοντίλλιας" (?). Τὰ πρόσωπα τὰ ρητορικὰ πῶς πολὺ ἐπιβάλλονται μὲ τὴν ἐπανόληψη ἢ "ἀναδίπλωση" καὶ στὴν ἀρχὴ τῶν στίχων τῆς "Ἀναφορᾶς" τὰ σχετικὰ, μ' ἄλλα λόγια, εἰρωνίες, μεταφορές, ἐπιφωνήματα κι ἀποστροφές. Πράμα καλὸ εἶναι κι ὁ περιγελος τῆς ἀλή-
θειας, ὅπως ἄλλωστε τό ἔκανε ὁ Μιγὲλ Σάντσεθ ποῦ τοῦ ἀξίζει ἡ τιμὴ τῆς ἀνακάλυψης. Πάν-
τα τὴ διφορούμενη κουβέντα τὴ χαίρεται ὁ ἄξεστος, ἀφοῦ νομίζει πῶς μόνο αὐτὸς κατάλα-
βε τί εἶπαν. Οἱ περιπτώσεις τιμῆς εἶναι οἱ καλύτερες, καθὼς συγκινοῦν βαθιὰ τὸν κόσμον ὅλο,
ὅπως κ' οἱ πράξεις οἱ ἐνάρετες γιὰτι ὅλοι ἀγαποῦν τὴν ἀρετὴν τόσο ὥστε ὅταν ὁ ἠθοποιὸς
ποῦ κάνει τὸν προδότη γυρεύει κάτι ν' ἀγοράσει, κανεῖς δὲν τοῦ πουλάει, κι ὁ κόσμος τραβᾷ
μακριὰ ὅταν τὸν ἀπαντάει. Ὡστόσο στὸ τίμιον πρόσωπο ὅλοι, οἱ πάντες δίνουν, κι ὅλοι τὸ κερ-
νοῦν, ἀκόμα κ' οἱ ἀφέντες τ' ἀγαποῦν καὶ τὸ τιμοῦν, τὸ φιλεῖουν, τὸ ἐπαινοῦν καὶ τὴν παρέα
τοῦ ἀποζητοῦν.

Τέσσερις μονάχα σελίδες νὰ ἔχει ἡ κάθε πράξη, γιὰτι δώδεκα δέχεται ὁ χρόνος καὶ ἡ ὑπομονὴ
ἐκείνων ποῦ ἀκοῦν. "Ὅσο γιὰ τὸ μέρος τὸ σατιρικόν, νὰ μὴν εἶναι φανερὸ καὶ ξεσκεπο τὸ ἀστεῖο,
μῖα ποῦ ξέρομε ὅτι μὲ νόμον ἀπαγορεύτηκαν γιὰ τούτη τὴν αἰτία οἱ κωμωδίες σ' Ἑλλάδα κ'
Ἰταλία. Χτύπα, δίχως ὅμως ἐχθρητα, γιὰτι ἂν τυχὸν προσβέλεις, χειροκρότημα μὴ ζητᾶς,
δόξα μὴν περιμένεις.

Ἐποῦτα πάρτε τα γι' ἀφορισμούς, ὅσοι μὲ τὴν ἀρχαία τέχνη καταγίνεστε, γιὰτι ἄλλο περιθώ-
ριο ὁ χρόνος δὲν ἀφήνει. "Ὅσο γιὰ τὴ σκηνογραφία, ὁ Βιτρόβιος λέει, ἄς εἶναι σὰν τὰ ἔργα τοῦ
Βαλέριου Μάξιμου, τοῦ Πέδρο Κρίτινο, ἢ ὅπως μᾶς λέει στίς ἐπιστολές του ὁ Ὁράτιος καὶ
ἄλλοι, τὰ τελάρια ἦταν ζωγραφιστά, καλύβια, παλάτια καὶ μάρμαρα χρωματιστά. "Ὅσο γιὰ
τὰ ροῦχα, θὰ μᾶς ἔλεγε ὁ Χούλιο Πολιούξ, ἂν εἶν ἀνάγκη, ἀφοῦ στὴν Ἰσπανία τοῦτες οἱ βαρβα-
ρότητες γίνονται σήμερα στὴν κωμωδία, μπορεῖ ὁ Τοῦρκος νὰ βγεῖ μὲ χριστιανοῦ γιακά, κι
ὁ Ρωμαῖος, ἀντὶς γι' ἄλλα σκουτιά, μ' ἀνασηκωτὰ βρακιά. "Ὅμως πιότερο ἀπ' ὅλους βάρβαρος
ἐγώ, ποῦ ἀντίθετα στὴν Τέχνη τολμῶ νὰ δίνω συμβουλές κι ἀφήνω τῶν ἄξεστων τὸ ρέμμα νὰ
μὲ σέρνει γιὰ νὰ μὲ λὲν ἀμόρφωτο σ' Ἰταλία καὶ Γαλλία. "Ὅμως, τί μπορῶ νὰ κάνω πιά, ἀφοῦ
ἔχω κιόλας γραμμένες, μὲ μιά ποῦ αὐτὴ τὴ βδομάδα τέλεψα, τετρακόσες ὀγδόντα τρεῖς κωμω-
δίες; Γιατί, χάρια ἀπὸ ἔξη, ὅλες οἱ ὑπόλοιπες ἔχουνε βαριά στὴν Τέχνη ἀμαρτήσε. Τέλος ὑπο-
στηρίζω ὅ,τι ἔχω γραμμένο, καὶ ξέρω πῶς ἂν ἦταν ἐποῦτες καλές, σύμφωνα μὲ τῆς τέχνης τὸ
σκοπὸ, δὲν ἤθελε ν' ἀρέσουν στὸ λαό.

"Γιὰτ' εἶναι ἡ κωμωδία, ὁ καθρέπτης τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς· καὶ ποιά καλὰ στὸ νέο καὶ ποιά
στὸ γέρο φέρονε· γιὰτι ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λεπτὸ πνεῦμα καὶ τὸν πεταχτὸ λόγο, ἀπὸ αὐτὴν ἀκόμη
καὶ τὸ γνησιότερο εἶδος ἐνγλωττίας γυρεύεις· τί βαρυσήμαντα ἀνάμεσα στὰ σκέρτσα ἀπαν-
τοῦν καὶ τί, ἐδῶ κ' ἐκεῖ ἀνάμιχτα μὲ εὐχάριστα ἀστεῖα, σοβαρὰ πόσον εἶναι κατεργάηδες
οἱ δοῦλοι καὶ πόσον ἄτιμη πάντα, γεμάτη καὶ μὲ ἀπάτη καὶ μὲ κάθε εἶδος πονηριά, ἡ γυ-

7. Ρεδοντίλλια. Redondillia, τέσσερις στίχοι ὀχτασύλλαβοι ποῦ ριμάρει ὁ Α' μὲ τὸν Δ' καὶ ὁ Β' μὲ τὸν Γ'.



ΟΙ ΠΡΩΤΟΙ ΗΘΟΠΟΙΟΙ

ΚΑΙ Η ΕΠΑΓΓΕΛΜΑΤΙΚΗ ΤΟΥΣ ΟΡΓΑΝΩΣΗ

Τοῦ ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

Ποῖος νὰ 'ταν ἄραγε ὁ πρῶτος ἐκεῖνος χορευτὴς ποὺ σκέφθηκε ν' ἀποσπασθεῖ ἀπ' τὸν ὑπόλοιπο χορὸ καὶ ν' ἀρχίσει μαζί του τὸ διάλογο; Σίγουρα πρέπει νὰ 'ταν κάποιος θεόπνευστος ποιητὴς ποὺ ὀλοκλήρωσε, καθὼς λέει ὁ Γκέφκεν, μιά παλαιὰ ἐξέλιξη, γιατί διαλογικὴ ἦταν ἡ οὐσία τῆς λυρικῆς ποίησης. Πρέπει νὰ ἦταν ὁ Θέσπις, ἀν καὶ ὑπάρχουν πολλοὶ φιλόλογοι ποὺ τὸ ἀμφισβητοῦνε, λέγοντας πὼς ἡ ἀρχαιότερη μνεία τοῦ ὀνόματός του βρίσκεται στὸν Ἀριστοφάνη, χωρὶς ὅμως ν' ἀναφέρεται ρητὰ σὰν δημιουργὸς τοῦ διαλόγου. Καὶ προσθέτουν πὼς ἓνα τέτοιο σημαντικὸ γεγονός δὲν ἦταν δυνατὸν νὰ μείνει ἀσχολίαστο, σὰν μιλοῦσαν γι' αὐτόν. Ἀναφέρονται ἀκόμα στὴν ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματός του (θεὸς + ἔσπον) καὶ στὸ ὁμηρικὸ "Θέσπις αἰοδὸς" τῆς Ὀδύσσειας, γιὰ ν' ἀμφισβητήσουνε ἀκόμα καὶ τὴν ὑπαρξή του.

Τὸ Πάριο χρονικὸ, ἀν εἶναι σωστὴ ἡ συμπλήρωσή του, λέει πὼς πρῶτος ὁ Θέσπις δίδαξε δρᾶμα στὴν πόλη καὶ "ἐτέθη ὁ τράγος ἄθλον". Ἀλλὰ κ' ἐταί δὲν ἐπιβεβαιώνεται ἡ γνώμη πὼς ἀποσπάστηκε πρῶτος ἀπ' τὸν κύκλιο χορὸ. Ἴσως ὅμως ἡ πληροφορία νὰ ἀφορᾷ μόνο στὸν τράγο ποὺ μῆτρε ἐπαθλο. Ἀργότερα, ὁ Διογένης ὁ Λαέρτιος μᾶς βεβαιώνει πὼς "πρῶτον μὲν ὁ χορὸς διεδοραμίζεν, ὕστερον δὲ Θέσπις ἔνα ὑποκριτὴν ἐξεύρεν...". Ἀπὸ κεῖ κ' ἔπειτα, ὅλοι οἱ ἔλληγες καὶ οἱ λατῖνοι συγγραφεῖς, αὐτὸν θεωροῦν ἐφευρέτη τοῦ διαλόγου. Μάλιστα ὁ Ὁράτιος, σ' ἓνα στίχο τῆς Ποιητικῆς του, τοῦ φόρτωσε καὶ κάποιον ἄρμα, ποὺ ἔχει βαθιὰ ριζώσει στὴ συνείδηση τῶν ἀνθρώπων. Πρὶν ἀπὸ κάμποσα χρόνια κυκλοφόρησε στὴν Ἀθήνα γιὰ διαφημιστικούς σκοποὺς ἓνα κάρρο, ἀπὸ κάποιον ὀργανισμὸ ποὺ ἐπρόκειτο νὰ παρουσιάσει ἐκεῖνες τὶς μέρες μιά τραγωδία στὸ Ὡδεῖο τοῦ Ἡρώδη, μὲ τὴν ἀπίθανη δικαιολογία πὼς ἔτσι ρεκλαμαρίζαν τὶς παραστάσεις τους οἱ ἀρχαῖοι ἡμῶν πρόγονοι στὰ Μεγὰλα Διονύσια!!

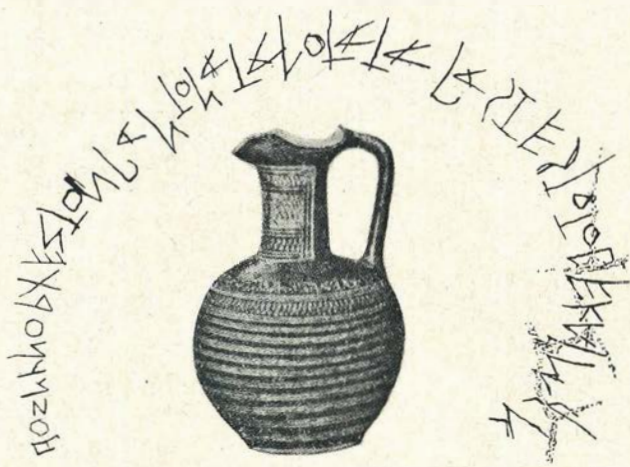
"Ὅμως, εἶναι γνωστὸ καὶ στοὺς πρωτοετείς φοιτητὲς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς πὼς τὸ "ἄρμα Θεσπίδος" ἦταν μιά γοντρή γκάφα τοῦ Λατίνου ποιητῆ, ποὺ μπερδεψε τὰ ἐξ ἀμάξης σκώμματα, ποὺ καταδίκασε στοὺς "Νόμους" ὁ Πλάτων, μὲ τὸν ἐλεὸ, τράπεζα ἀρχαία, καθὼς λέει ὁ Πολυδεύκης "ἐφ' ἦν πρὸ Θεσπίδος εἰς τις ἀναβάς τοῖς χορευταῖς ἀπεκρίνατο". Καὶ πέρα ἀπ' αὐτὸ τὸ "πρὸ Θεσπίδος" τοῦ Πολυδεύκη, λέει καὶ τὸ κύρος τῆς ἐπιβεβαίωσης τοῦ μεγάλου αὐτοῦ γεγονότος, ποὺ ἀποδίδεται ἀπ' τοὺς μεταγενέστερους τὸν Θέσπι, ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη. Πάντως, ὁ πρῶτος ποὺ ἀποσπάστηκε ἀπ' τὸν χορὸ καὶ ἀρχισε τὸ διάλογο μαζί του, ἦταν καὶ ὁ πρῶτος ἠθοποιὸς στὴν ἱστορία τοῦ Θεάτρου. Ἡ ἐπωνυμία ὅμως "ἠθοποιὸς" εἶναι πολὺ μεταγενέστερη. Ὁ ἀρχικὸς χαρακτηρισμὸς εἶναι "ὑποκριτὴς" ποὺ σημαίνει τὸν ἀποκρινόμενον, γιατί ὁ ἰωνικὸς τύπος τοῦ ἀποκρίνομαι εἶναι "ὑποκρίνομαι", καὶ μ' αὐτὴ τὴ σημασία χρησιμοποιεῖ καὶ ὁ Ὀμηρὸς τὸ ρῆμα. Ἀργότερα πῆρε τὴ σημασία τοῦ interpretari, καὶ γι' αὐτὸ λέει ὁ Ἀριστοτέλης: "ὑποκρίνοντο γὰρ αὐτοὶ τὰς τραγωδίας οἱ ποιηταὶ τὸ πρῶτον". Καὶ γράφει ὁ ἀρχαῖος σχολιαστὴς: "ὑποκριτὰς ἐκάλλον οἱ ἀρχαῖοι τοὺς νῦν τραγωδῶδες λεγομένους, τοὺς ποιητὰς, οἷον τὸν Ἐδρι-

πίδην καὶ Ἀριστοφάνην". Οἱ πρῶτοι λοιπὸν ἠθοποιοὶ ἦταν οἱ ἴδιοι οἱ ποιητὲς, ποὺ μαζί δίδασκαν καὶ τὸ χορὸ, ποὺ παρέμενε τὸ σημαντικότερο μέρος τῆς τραγωδίας, ὥσπου ὁ Αἰσχύλος "τὰ τοῦ χοροῦ ἠλάττωσε καὶ τὸν λόγον πρωταγωνιστὴν παρεσκεύασε" εἰσάγοντας τὸν δεύτερο ἠθοποιό. Αὐτὸς ὁ δεύτερος ἠθοποιὸς εἶναι οὐσιαστικὰ καὶ ὁ πρῶτος ἐπαγγελλομῆν ἠθοποιὸς, μᾶς καὶ ὁ πρῶτος ἦταν ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς. Ἔερούμε τὰ ὀνόματα τῶν δυὸ ἠθοποιῶν ποὺ μεταχειριζότανε ὁ μέγιστος τῶν τραγικῶν: Κλέανδρος καὶ Μυννίσκος. "Ἐχρησαστο ὁ ὑποκριτὴ πρῶτον μὲν Κλέανδρον, ἔπειτα καὶ δεύτερον αὐτῷ προσῆψε Μυννίσκον τὸν Χαλκιδέα". Αὐτὸς φυσικὰ ὁ Κλέανδρος τοῦ Αἰσχύλου, ὁ πρῶτος ἠθοποιὸς, εἶναι ἀσχετος μὲ τὸν ἄλλο Κλέανδρο ποὺ ἀναφέρει ὁ Δημοσθένης.

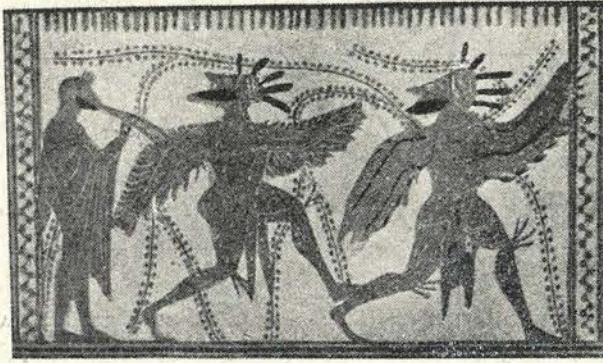
Πὼς ὅμως γινότανε νὰ μεταφραζοῦνται ἠθοποιούς τῆς προτίμησής του, ἐνῶ εἶναι γνωστὸ πὼς οἱ ἠθοποιοὶ δίνονταν ἀπ' τὸ κράτος στὸν ποιητὴ μὲ κλῆρο; Δὲν εἶναι ξεκαθαρισμένο. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι πὼς ὁ ἠθοποιὸς ἐκεῖνος ποὺ κατὰφερε νὰ βραβευθεῖ σ' ἓναν ἄγωνα, δὲν εἶχε πιά ἀνάγκη νὰ μπεῖ σὲ κλῆρο τὸν ἐπόμενον χρόνο. Ἔτσι μόνον ἐξηγεῖται τὸ δύσκολο χωρίο τῶν λεξικογράφων: "... ἂν ὁ νικῆσας εἰς τοὺσιὸν ἄκριτος παρελαμβάνετο", ἀλλὰ καὶ τὸ πὼς ὄχι μόνον ὁ Αἰσχύλος, ἀλλὰ καὶ ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὁ Εὐριπίδης διάλεγαν τοὺς ἠθοποιούς τους, ποὺ καθὼς ξέρουμε τοὺς παραχωροῦσε ὁ Ἄρχων καὶ πληρώνονταν συνεπῶς ἀπ' τὸ κρατικὸ ταμεῖο. Κι οὔτε εἶναι βέβαιη ἡ ὑποψία πὼς οἱ Ἀθηναῖοι πολίτες ἐπαιζαν δωρεάν. Πὼς ἀκριβῶς γινότανε ἡ πληρωμὴ τοῦ ἠθοποιοῦ καὶ ποιά ἦταν τὰ ποσὰ ποὺ ἔπαιρνε μᾶς εἶναι ἄγνωστο. Ἀλλοῦ διαβάζουμε πὼς τοὺς ἠθοποιούς τοὺς ἔτρεφε τὸ κοινὸ, καὶ ἄλλοῦ πὼς γιὰ νὰ ζήσουν ἦταν ἀναγκασμένοι νὰ κλέβουν ἀπ' τὰ ξέν' ἀμπέλια σταφύλια γιὰ νὰ τραφοῦν. Κι ὁ χαριτωμένος Λουκιανὸς λέει κάπου πὼς ἀν βγάλης ἀπ' τοὺς ἠθοποιούς τὴ χρυσόπαστη στολή τους, αὐτὸ ποὺ ἀπομένει εἶναι ἓνα γελοῖο ἀνθρωπάκι τῶν ἐφτά δραχμῶν, ποσὸ δηλαδὴ μῆδαιμόνιο γιὰ τὸ διάστημα ποὺ ἦταν ἀπασχολημένος ὁ ὑποκριτὴς, ἀλλὰ, πᾶνω ἀπ' ὅλα γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο ποὺ ἐπιτελοῦσε. Ἐνῶ ξέρουμε πάλι πὼς ὁ Πῶλος πῆρε γιὰ δυὸ παραστάσεις ἓνα ὀλόκληρο τάλαντο.

Μετὰ τὸν Κλέανδρο καὶ τὸ Μυννίσκο ἔχουμε τοὺς ἠθοποιούς ποὺ χρησιμοποίησε μὲ ἰδιαίτερη προτίμηση ὁ Σοφοκλῆς: ἦταν ὁ Τληπόλεμος "... συνεχῶς ὑποκρινόμενος Σοφοκλεῖ",

καθὼς λέει ὁ ἀρχαῖος σχολιαστὴς, καὶ ὁ Κλειδημίδης. Κι ὄχι μόνον τοὺς προτιμοῦσε ὁ Σοφοκλῆς αὐτοὺς τοὺς δυὸ ἠθοποιούς, ἀλλὰ ἔγραφε καὶ τοὺς ρόλους "ἀπάνω τους", ὅπως λέμε σήμερα στὴ θεατρικὴ γλῶσσα, "πρὸς τὰς φύσεις αὐτῶν", καθὼς λέει ἡ πηγὴ. Τοῦ Εὐριπίδη ὁ προτιμῆμενος ἠθοποιὸς ἦταν ὁ Κηφισοφῶν, ποὺ λένε πὼς τὸν ἔπιασε ὁ ποιητὴς ἐπ' αὐτοφῶρα μὲ τὴ γυναίκα του. Φυσικὰ οἱ ποιητὲς κρατοῦσαν γιὰ τοὺς ἑαυτοὺς των τοὺς πρῶτους ρόλους, κ' ἔδιναν στοὺς ὑποκριτὲς τοὺς δεύτερους καὶ τοὺς τρίτους. Ὡσπου ὁ Σοφοκλῆς, ἀν καὶ εἶχε διακριθεῖ σὲ πολλούς, καὶ μάλιστα γυναικίους ρόλους, ὅπως ἡ Ναυσικᾶ (γεγονὸς ποὺ μᾶς θυμίζει τὴ φράση ποὺ τοῦ εἶ-



Τὸ περίφημο ἀγγεῖον τοῦ Διπύλου Ἀθηναίων καὶ ἡ ἐπ' αὐτοῦ ἐπιγραφὴ: "Προσφέρεται τὸ ἀγγεῖον τοῦτο ὡς ἐπαθλον εἰς ἐκεῖνον, ὅστις ἐκ πάντων τῶν σημερινῶν χορευτῶν χορεύει ἐλαφρότατα"



Χορός πτηνών, σε κωμωδία. Άγγειον Βρετανικού Μουσείου

πε ο Περικλής πάνω στο καράβι σαν πήγαιναν μαζί στην εκστρατεία της Σάμου), όμως αναγκάστηκε να αποτραβηχτεί "... διά τὴν ἐαυτοῦ μικροφωνίαν", γιατί δὲν τὸν βοηθοῦσε ἡ φωνή του, πού ἦταν πολὺ ἀδύνατη.

Τρεῖς περιόδους διακρίνουν οἱ φιλόλογοι στὸ κεφάλαιο τῶν σχέσεων ποιητῶν - ἡθοποιῶν. 1) Ἐποχὴ προαισχύλεια: ταύτιση ποιητῆ - ἡθοποιοῦ. 2) Ἐποχὴ αἰσχύλεια: μαζί μὲ τὸν ποιητῆ ἐμφανίζεται καὶ ὁ ἡθοποιός. 3) Ἐποχὴ Σοφοκλή: δυὸ ἡθοποιοὶ παραστέκουν τὸν ποιητῆ, ὥσπου ὁ τελευταῖος παραχωρεῖ τὴ θέση του σὲ τρίτο ἡθοποιό, πού εἶναι ὁμοῦς ὁ πρωταγωνιστής. Κατὰ τὴν ταπεινὴ μου γνώμη, αὐτὴ ἡ τελευταία περίοδος, πρέπει νὰ χωριστεῖ σὲ δυὸ μέρη. Ὁ Σοφοκλῆς — μᾶς δίνει μιὰ κάπως ἀναμικτὴ εἰδήσι — ἴδρυσεν τὸν πρῶτο σύλλογο ἡθοποιῶν, αὐτὸ ὁμοῦς δὲ φαίνεται πολὺ πιθανόν. Εἶναι πολὺ ωρῆς γιὰ ἐπαγγελματικὴ συνείδηση καὶ συνδικαλιστικὴ ὀργάνωση. Αὐτὸ θὰ γίνῃ ἀργότερα, στὸν καιρὸ τῆς παρακμῆς, ὅταν οἱ παραστάσεις δὲν περιορίζονται στὶς γιορταστικὰς μέρες, ἀλλ' ἐπεκτείνονται σ' ὅλη τὴ χρονιά, καὶ ὀργανώνονται μάλιστα περιοδεῖες στὴν καρδιά τοῦ χειμῶνα, καθὼς θὰ δοῦμε παρακάτω.

Μετὰ τὸ Σοφοκλῆ, ἀρχίζουν οἱ ποιητῆς νὰ μὴν παριστάνουν, ἀλλὰ μόνον νὰ σκηνοθετοῦν τὰ ἔργα τους, ὥσπου σιγὰ σιγὰ ἐκτοπιζοῦνται καὶ ἀπ' αὐτὸ τὸ λειτουργημ. Βέβαια ὑπάρχουν κ' οἱ ἐξαίρεσεις, ὅπως τοῦ περιφημοῦ Ἀστυδάμαντα, πού ἔστησε ἀγάλμα κ' ἔγραψε ὁ ἴδιος τὸν ἐπαινοῦ του, γι' αὐτὸ οἱ ἀρχαῖοι λέγανε γιὰ κάποιον πού αὐτοεπαινεῖται "σ' αὐτὸν ἐπαινεῖς ὡς Ἀστυδάμας". Συχνὰ οἱ ποιητῆς ἀναθέτανε σ' ἄλλους τὴ διδασκαλία τοῦ ἔργου των. Ὁ Ἀριστοφάνης μόνον τρία ἀπ' τὰ ἔργα του ἀνέβασε, κ' ἴσως γι' αὐτὸ λέει στοὺς "Ἰππῆς" πὼς ἡ κωμωδοδιδασκαλία εἶναι τὸ πιὸ δύσκολο πράμα. Οἱ σκηνοθέτες αὐτοὶ δὲν φαίνεται νὰ παρῆσαν τὴν ἀμοιβή τους ἀπ' τὸ Κράτος, ἀλλὰ θὰ τοὺς πληρώναν ἀπ' τὴν τσέπη τους οἱ ποιητῆς. Ὑπῆρχαν ὁμοῦς, ἔξω ἀπ' τοὺς σκηνοθέτες, καὶ ἄλλοι διδάσκαλοι, "χοροδιδάσκαλοι", πού γυμνάζανε μόνον τὸ χορὸ ὅπως στὴν περίπτωσι πού ἔπεσε ὁ Αἰσχίνης πάνω στὴ σκηνή "κενεμβατήσας", ἄλλος ἦταν ὁ σκηνοθέτης καὶ ἄλλος ὁ γυμναστής τοῦ χοροῦ, πού καμιά φορά λέγεται καὶ "ὑποδιδάσκαλος", καὶ πληρωνότανε, φυσικά, ἀπὸ τὸ χορηγό.

Ἡ λάμψη τῶν παραστάσεων τῆς Ἀθήνας δὲν μπορούσε ν' ἀφήσει ἀσυγκίνητο τὸν ὑπόλοιπο ἐλληνικὸ κόσμο. Ὁ Αἰσχύλος παρῶντα τις "Αἰτναῖες" του στὶς Συρακοῦσες, καὶ σίγουρα θὰ εἶχε παραλάβει μαζί του ἔμπειρους Ἀθηναίους ἡθοποιοὺς καὶ χορευτῆς. Ὡς τὸν καιρὸ ὁμοῦς τῆς καταστροφῆς τῶν Ἀθηναίων στὴ Σικελία ὁ Εὐριπίδης μόνον σὰ φήμη ἦταν γνωστός, ἀφοῦ σῶθηκαν μερικοὶ στὴν καταστροφὴ τῆς Σικελίας πού γνώριζαν ἀπόξω κομμάτια του καὶ τὰ μάθαιναν στοὺς ντόπιους πού "ἐπόθησαν τὴν μούσαν". Κι ὅταν ὁ Ἀρχέλαος, ὁ βασιλιάς τῆς Μακεδονίας, κάλεσε κοντὰ του τὸν Εὐριπίδη καὶ τὸ φέλο του Ἀγάθωνα, κ' ἔκανε σκημικούς ἀγῶνες στὸ Δίον, θὰ ἔφερε ἀπ' τὴν Ἀθήνα τὸν κατὰλληλο θιάσο (μὲ τὴ σημερινὴ ἔννοια τοῦ ὄρου) γιὰ νὰ γίνουν οἱ παραστάσεις.

Σιγὰ σιγὰ ὁμοῦς καθιερώθηκαν οἱ θεατρικὲς παραστάσεις σ' ὅλο τὸν ἐλληνόγλωσσο χῶρο, κ' ἔχουμε ἕνα σωρὸ ἡθοποιούς πού ὄχι μόνον παίζουσε ἔξω ἀπ' τὴν Ἀθήνα, μὰ δὲν εἶναι καὶ Ἀθηναῖοι. Ἀπ' τὸν Πόντο ὡς τὴ Σικελία περιοδεύουν οἱ ἡθοποιοί, σὰν τὸν περιφημο τραγῶδ Ἀριστόδημο, παριστάνοντας ὄχι μόνον τοὺς τρεῖς τραγικούς πού μᾶς περισώθηκαν

καὶ τὸν Ἀριστοφάνη, μὰ καὶ ὅλους τοὺς ἄλλους πού χάθηκαν, τραγικούς καὶ κωμικούς, καὶ πού ἴσως μιὰ μέρα ἔχει τὴν τύχη ἢ ἀνθρωπότητα νὰ βρεθοῦν τὰ ἔργα τους, ὅπως βρέθηκε ἡ κωμωδία τοῦ Μενάνδρου. Τὸ ἔαπλωμα τοῦτο τοῦ δράματος εἶχε σὰν μοιραῖο ἐπακόλουθο τὸ χτίσιμο πέτρινων θεάτρων, πού ξεφυτρώνουνε τὸ ἕνα πίσω ἀπ' τ' ἄλλο στὴν Κόρινθο, στὴ Μεγαλόπολη μετὰ, τὸ μεγάλο θέατρο πού ἐξαιρεῖ ὁ Πausanias, στὴ Σικυώνα κ.ά.

Γελιέται ὁμοῦς κανεὶς ἂν νομίζει πὼς στὰ δράματα ἐμφανίζονταν μόνον οἱ δυὸ ἢ τρεῖς ἢ πέντε ἡθοποιοὶ καὶ οἱ χορευτῆς. Ἀνάλογα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ ἔργου, ἐμφανίζονταν βωβὰ ἢ, μὲ τὴν ἀρχαία ἔκφραση, κωφὰ πρόσωπα, πού, ἐπειδὴ τὰ πληρωνε ὁ χορηγὸς πέρ' ἀπ' τὴν ὑποχρέωσι τῆς χορηγίας, ὀνομαζόνταν "παραχορηγήματα". Ἐπειδὴ μάλιστα, τὶς περισσότερες φορές παρίσταναν στρατιῶτες καὶ κρατούσανε ὄρου, τοὺς ἀποκαλοῦσανε "δορυφορήματα". Κάτι ἀνάλογο ὑπάρχει καὶ στὸ σύγχρονο ἐλληνικὸ θέατρο: τοὺς κομπάρσους τοὺς λέμε "κοντάρια".

Φυσικά, ὅσο πιὸ πλοῦσια ἐμφανίζονταν ἕνα ἔργο, τόσο λαμπρότερη ἢ δόξα τοῦ χορηγοῦ. Κάποτε στὰ παρασκηνία ἐνὸς ἀθηναϊκοῦ θεάτρου ὁ πρωταγωνιστής, πού παρίστανε κάποια βασιλισσα, λίγο πρὶν νὰ βγεῖ στὴ σκηνή, ἐδυσφόρησε γιὰ τὸ δὲν τοῦ εἶχαν δώσει πολλές καὶ πλοῦσια ντυμένες ὑπηρετρίες νὰ τὸν ἀκολουθοῦν, κὶ ἀπειλήσε πὼς δὲ θὰ βγεῖ ἀνὰ παραστήσει.

● δυστυχισμένος ὁ χορηγός, Μελάνθιος λεγότανε, πού ἔβλεπε νὰ διακυβεῖται ἡ τιμὴ καὶ ἡ περιουσία του, καθικέτευε τὸν ἡθοποιὸ νὰ βγεῖ στὴ σκηνή, καὶ στὸ μεταξύ θὰ εἶχε γίνῃ σίγουρα μεγάλο χάσμα, μὰ ἐκεῖνος ἦταν ἀνένδοτος. Τότε ἔχασε τὴν ὑπομονή του ὁ Μελάνθιος, καὶ σπρώχνοντας τον στὴ σκηνή τοῦ φώναξε: "Δὲ βλέπεις λοιπὸν τὴ γυναῖκα τοῦ Φωκίωνα — ἐνωώντας τὸν ἐνάρετο ἐκεῖνο Ἀθηναῖο στρατηγὸ — πού βγαίνει στὸ δρόμο μὲ μιὰ μόνον θεραπαινίδα, κ' ἐσὺ μοῦ κάνεις νάξια;"

Εἶχε ὁμοῦς φτάσει ἡ ἐποχὴ πού τὸ ἀρχαῖο ἐλληνικὸ πνεῦμα ἀρχισε νὰ παρακμάζει. Ὁ Πελοποννησιακὸς πόλεμος κὶ ὁ Σωκράτης ἔδωσαν τὴ χαριστικὴ βολή στὴν Ἀθήνα, πού ἡ ἀκτινοβολία τῆς ἀνταντακιοῦσε σ' ὅλη τὴν Ἑλλάδα. Καθὼς λέει ὁ μέγιστος τῶν φιλοσόφων, ὁ Hegel, ὁ Σωκράτης ξεσηκώθηκε ἐναντία στὴν ἀρχὴ τῆς ζωῆς τῶν Ἑλλήνων, κ' ἔτσι τὴν τσάκισε. Ἡ ἀποστολή τοῦ πιὸ πνευματικοῦ λαοῦ πού γνώρισε ποτὲ ἢ παγκόσμια ἱστορία συνίστατο σὲ τοῦτο: ὁ ἐλεύθερος καὶ ὠραίος ἀτομικισμὸς πού ἐδημιούργησαν, βρίσκονταν σὲ ἀπόλυτη ἀρμονία μὲ τὰ ἦθη καὶ τὰ καθιερωμένα τοῦ λαοῦ. Ἦταν μιὰ "ἀντικειμενικὴ ἠθικὴ". Ὁ Σωκράτης ὁμοῦς τοὺς διδάξε πὼς ὁ καθένας ἔχει χρέος νὰ κανονίσει τὴ δική του ἠθικὴ. ("Ὅχι δηλαδὴ πολὺ μακριὰ ἀπὸ κεῖνο πού εἶπε ὁ Πρωταγόρας: "πάντων χρημάτων μέτρον ἀνθρώπος"). Ἀνακάλυψε ἔτσι τὴν ὑποκειμενικὴ συνείδηση, πού ἀποφασίζει μόνον τῆς ποιῶ εἶναι καλὸ καὶ ποιὸ κακό. Κ' ἔτσι ἀρχισε ἡ καταστροφὴ τῆς ἐλληνικῆς ἠθικῆς. Γι' αὐτὸ τὸ ἐγκλημα τὸν κατηγορήσαν, καὶ τὸν καταδίκασαν δίκαια, καθὼς λέει ὁ μεγάλος φιλόσοφος. Κὶ ἀλήθεια, δὲν ἔχει κανεὶς παρὰ νὰ προσέξει τὰ ὄνομα τῶν "Τριάκοντα τυράννων" καὶ θὰ δεῖ πὼς οἱ περισσότεροι ἀπ' τοὺς αἰμοσταγεῖς ἐκείνους ἀνθρώπους ἦταν μαθητῆς του: ὁ Κριτίας, ὁ docteur Critias, ὅπως τὸν ὀνομάζει ὁ Patin, ὁ Θηραμένης, ὁ Χαρικλῆς καὶ τόσο ἄλλοι. Δημαγωγοὺς παράγει πιά ἡ

Χορὸς ἰππέων, σε κωμωδία. Ἀρχαία ἀγγειογραφία





Ἀρχαία ἀγγειογραφία. Παριστάνει τὸν Διώνυσο στὴν ἰμαξία του καὶ δύο σάτυρους ποὺ παίζουν τὸν διπλὸ αὐλὸ

Ἑλλάς, ὄχι ποιητές. Ἔτσι, στὸ θέατρο, τὸ Κοινὸν πηγαίνει πιότερο γιὰ νὰ θαυμάσει τὴν ἱκανότητα τῶν ἠθοποιῶν παρά τὴν ἔμπνευση τῶν δραματοποιῶν: “Ἐκεῖ”, λέει ὁ Ἀριστοτέλης, ἐννοώντας τὸ θέατρο, *μείζον δύνανται νῦν τῶν ποιητῶν οἱ ὑποκριταί*”. Παίρνει λοιπὸν τ’ ἀπάνω ἡ ἔρμηνεία, καὶ οἱ μεγάλοι ἠθοποιοὶ γυρίζουν τὰ θεάτρα ὄχι μόνο τῆς Ἑλλάδας, ἀλλὰ ὅλου τοῦ πολιτισμένου τότε κόσμου, ἐρμηνεύοντας κυρίως τοὺς παλιούς μεγάλους συγγραφεῖς. Μᾶς παραδόθηκαν τὰ ὀνόματα πάρα πολλῶν ἀπ’ αὐτοὺς τοὺς ἠθοποιούς. Μερικοὶ ἦταν μέτριοι, ἄλλοι ἐξαιρετοί, καὶ ἄλλοι ἔμειναν γνωστοὶ ἀπὸ κάποιο ἐλάττωμά τους ἢ κανένα τυχαῖο περιστατικὸ πού ἔδωσε τ’ ὄνομά τους μετὰ τὴν ἱστορία, σὺν τῷ δευτερότοκῳ γιὸ τοῦ Εὐριπίδη, τὸ Μνησίλογο, πού σίγουρα θὰ πέραγε ἀπαρατήρητος μέσα στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου, ἂν δὲν ἦταν γιὸς τοῦ μεγάλου τραγικοῦ, ἢ τὸν Ἠγέλογο, πού ἀντὶ νὰ πεῖ πὼς βλέπει γαλήνη πάνω στὰ κύματα, τὸ πρόφερε ἔτσι ὥστε ν’ ἀκουστεῖ πὼς *βλέπει γαλῆ*, καὶ ὁ Ἀριστοφάνης — ὄχι μονάχα αὐτὸς — στοὺς “Βατράχους” τοῦ τὸ κοπανᾷ μετὰ τὸ στίχο: “πάνω στὰ κύματα βλέπω ξάφνου γάτα”.

Ἄριστος τραγικός ὑποκριτὴς ἦταν ὁ Νικόστρατος, πού τὸν ἀναφέρουν πολλοὶ συγγραφεῖς, κ’ εἶχε βγεῖ καὶ παροιμία “ἐγὼ παιῶσω πάντα κατὰ Νικόστρατον”, γι’ αὐτοὺς πού κάνουν τέλεια τὴ δουλειά τους. Ἦταν μάλιστα εἰδικὸς στοὺς ρόλους τῶν ἀγγέλων.

Ἐνας ἀπ’ τοὺς πιὸ ἐπιφανεῖς “βιολόγους”, γιὰτὶ καὶ μ’ αὐτὴ τὴν προσωπιῶμα χαρακτηρίζονταν οἱ ἀρχαῖοι ἠθοποιοί, ἦταν ὁ Καλλιπίδης, δεμένος μ’ ἕνα σαρὸ ἱστορικὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς του. Γιὰτὶ τὸν συναντᾷμε στὴν ὑποδοχὴ τοῦ Ἀλκιβιάδη στὸν Πειραιᾶ, στὰ 407, ντυμένο μετὰ θεατρικὸ του κοστῦμι, πρᾶμα ἀσυνήθιστο καὶ σίγουρα παράξενο, ἀφοῦ γνωρίζουμε πόσο διαφέρουν τὰ φορέματα τοῦ θεάτρου ἀπὸ τῆς ἰδιωτικῆς ζωῆς. “*Τὴν ἐπὶ τῆς σκηνῆς στολήν ἡμφιεσμένος*”... τονίζει ὁ Πλούταρχος, πού τὸν χαρακτηρίζει ἀλλοῦ φιλόδοξο καὶ ἱταμό, τόσο πού ὁ λαμπρὸς βασιλιάς Ἀγησίλαος, θέλοντας νὰ τὸν προσβάλλει, πέρασε πλάι του χωρὶς νὰ τὸν χαιρετίσει. “Γιὰτὶ, βασιλιά, δὲν με χαιρετᾷς;” ρώτησε ὁ μέγας ὑποκριτὴς. Καὶ τότε ὁ Ἀγησίλαος γύρισε, τὸν κοίταξε περιφρονητικὰ καὶ: “Μήπως εἶσαι ὁ δεικλιστής Καλλιπίδης;” τὸν ἀντιρώτησε. Δεικλιστής σήμαινε ὅτι καὶ τὸ δικό μας “μουλουζῆς”, κ’ ἦταν, ὅπως καὶ σήμερα, βαρῦτατη προσβολὴ γιὰ τοὺς ἠθοποιούς. Ἀκόμα, συναντᾷμε τὸν Καλλιπίδη στὸ θάνατο τοῦ Σοφοκλέους. Εἶν’ αὐτὸς πού ἔστειλε τὰ μοιραῖα σταφύλια στὸν ποιητὴ. Ἔπειτα ἔχουμε τοὺς δύο Πόλους, μετὰγενέστερος. Ποῖος ἀπ’ τοὺς δύο ἦταν ἐκεῖνος πού, παρασταίνοντας τὴν Ἠλέκτρα, τοποθέτησε μέσα στὴ λήκυθος, πού ὑποτίθεται πὼς περιέχει τὴ σποδὸ τοῦ Ὀρέστη, τὴν τέφρα τοῦ παιδιοῦ του πού ἔχε πεθάνει τελευταία, εἶναι ἀγνωστο. Τὸ ἐπεισόδιο μᾶς τὸ ἀναφέρει ὁ Ἀῦλος Γέλλιος προσθέτοντας: “Κ’ ἐνῶ φαινόντανε πὼς παίζεται τὸ ἔργο, παιζότανε ὁ προσωπικός του πόνος”. Πάντως ὁ Σουινέας ἔπαιξε στὴν ἐποχὴ τοῦ Σωκράτη τοὺς δύο Οἰδίποδες, κ’ ἔκαν’ ἐντύπωση πὼς ἔπαιξε τὸ

ἴδιο καλὰ τὸ μεγαλόπρεπο κ’ εὐρωστο βασιλιά, ὅσο καὶ τὸ δυστυχισμένο γέροντα τοῦ Κολωνοῦ. Δάσκαλος ὅμως ὀρθοφωνίας τοῦ Δημοσθένη ἦταν ὁ Αἰγινήτης.

Δάσκαλος ὀρθοφωνίας τοῦ Δημοσθένη ἦταν καὶ ὁ Σάτυρος, μεγάλος καὶ αὐτὸς ἠθοποιὸς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἦταν γιὸς τοῦ Θεογείτονα κ’ εἶχε γεννηθεῖ στὸ Μαραθῶνα. Τοῦ παραποιήσανε μιὰ μέρα ὁ Δημοσθένης πὼς, ἐνῶ εἶναι ὁ πιὸ φιλόπνοος ἀπ’ ὅλους τοὺς ρήτορες, δὲν κατορθώνει νὰ κερδίσει τὴν εὐνοια τοῦ δήμου. Τότε ὁ Σάτυρος τὸν συμβούλεψε νὰ ἀποστηθεῖ μερικὰ ἀποσπάσματα τοῦ Σοφοκλέους καὶ τοῦ Εὐριπίδη, καὶ κείνος θὰ τοῦ διδάξει τὸν ὀρθὸ τρόπο τῆς ἀπαγγελίας. Ἔτσι ἄρχισε ὁ Δημοσθένης νὰ παίρνει μαθήματα ἀπ’ τοὺς ἠθοποιούς, καὶ γι’ αὐτὸ διακήρυσσε ἀργότερα πὼς τὸ σπουδαιότερο στὴ ρητορικὴ εἶναι ἡ “ὑπόκρισις”. Ὑπάρχει καὶ ἄλλος ὀνομαστὸς ἠθοποιὸς τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, μετὰ τὸ ἴδιο ὄνομα. Αὐτὸς ἦταν Ὀλύμπιος κ’ ἦταν φίλος τοῦ Φίλιππου Β’ τῆς Μακεδονίας. Οἱ ἀρχαῖοι συγγραφεῖς τονίζουν τὸν ὄραϊο του χαρακτήρα, ἀναφέροντας διάφορα συγκινητικὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς του. Ἐτραγε μιὰ μέρα στὸ τραπέζι τοῦ Φίλιππου, καὶ ὁ βασιλιάς βρισκότανε στὰ κέφια του. Σὰν εἶδε σκυθρωπὸ τὸ Σάτυρο, τὸν ρώτησε, γιὰτὶ μονάχ’ αὐτὸς δὲν τοῦ γυρνεῖ καμμιά χάρη. Τότε ὁ ἠθοποιὸς τοῦ ζήτησε δύο παρθένες πού εἶχαν ἀιχμαλωτιστεῖ στὴν Ὀλυμπία, καὶ πού εἶχε σκοπὸ νὰ τίς προκρίσει. Ὁ Φίλιππος δέχτηκε πρόθυμα τὴν αἴτηση καὶ τοῦ χάρισε τίς παρθένες. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Φίλιππος, θέλοντας νὰ τὸν ἀμείψει γιὰ τὴν ἐξοχὴ τέχνη του τὸν ρώτησε τί θὰ ἤθελε νὰ τοῦ χαρίσει γιὰ νὰ τοῦ φανερώσει τὴν εὐνοία του, καὶ ὁ Σάτυρος τοῦ ζήτησε τὴν ἀπελευθέρωση τῆς γυναίκας καὶ τῶν παιδιῶν ἑνὸς φίλου του πού εἶχε σκοτωθεῖ στὴν κατάληψη τῆς Ὀλυμπίας. Αὐτὸς ὅμως ὁ Σάτυρος ἦταν κωμικὸς ἠθοποιὸς, γιὰτὶ ὡς τὸ Β’ αἰῶνα π.Χ. οἱ κωμικοὶ καὶ οἱ δραματικοὶ ἠθοποιοὶ ξεχωρίζονταν σὰν εἰδικότητες.

Ἄλλος περιώνυμος ἠθοποιὸς ἦταν ὁ Θεόδωρος, πού μᾶς τὸν ἀναφέρει ὁ Δημοσθένης σὰν πρωταγωνιστὴ τῆς “Ἀντιγόνης”. Ἐπαιξε μιὰ μέρα “Μερόπη” μπρὸς στὸν τύραννο τῶν Φερῶν Ἀλέξανδρο. Ὁ σκληρὸς βασιλιάς συγκινήθηκε τόσο πού τὸν πῆραν τὰ κλάματα, σηκώθηκε καὶ βγήκε ἀπ’ τὸ θέατρο. Μετὰ τὸ τέλος τῆς τραγωδίας, ἀπολογούμενος στὸν ἠθοποιό, τοῦ εἶπε πὼς ἔφυγε ἀπ’ τὴν παράσταση ὄχι γιὰτὶ καταφρόνησε τὴν τέχνη του, ἀλλὰ γιὰτὶ δὲν ἤθελε νὰ τὸν δοῦν οἱ θεαταὶ νὰ κλαίει μετὰ τὰ πάθη τοῦ ὑποκριτοῦ, ἐνῶ ποτὲ δὲ συγκινήθηκε μετὰ τὰ πάθη τῶν ὑπῆκόων του.

Ἄλλος γνωστὸς ἀρχαῖος ἑλληνας ἠθοποιὸς ἦταν ὁ Μόλων, πού ἀναφέρεται ἀπ’ τὸ Δημοσθένη σὰν πρωταγωνιστὴ τοῦ “Φοῖνικα” τοῦ Εὐριπίδη, καὶ πού ἦταν, καθὼς φαίνεται ἀπὸ κάποιο σχόλιο τῶν “Βατράχων” τοῦ Ἀριστοφάνη, μεγάλος σωμας.

Σημαντικὸς ἠθοποιὸς τῆς ἐποχῆς ἦταν ὁ Ἀριστόδημος. Ὁ Λουκιανὸς τὸν τιμᾷ βάζοντάς τον στὴν ἴδια σειρά μετὰ τὸν Πῶλο ἂν καὶ στὴν Ἀπολογία, μετὰ τὴ μνεία τοῦ ὀνόματός του, παραθέτει μιὰ φαρμακερὴ φράση, πού βέβαια δὲν ἀφορᾷ ἄμεσα στοὺς δύο παραπάνω ἠθοποιούς, ἀλλὰ μπορεῖ νὰ ἐπεκταθεῖ καὶ



Κορυφαίος, ψάλλον χορικά, με τή συνοδεία λύρας

σ' αὐτοὺς "... ἐκλιπτόντες καὶ συριττόμενοι ἐνίοτε δὲ καὶ μαστιγούμενοι...". Μετὰ τὴν κατάληψή τῆς Ὀλύμπου μετέχει στὴν πρώτη πρεσβεία πού στέλνεται στὸ Φίλιππο "... διὰ τὴν γνώσιν καὶ φιλανθρωπίαν τῆς τέχνης" λέει ὁ Αἰσχίνης. Κι ἀμέσως μετὰ ξαναπαίει στὸ Φίλιππο με ἄλλη πρεσβεία καὶ ταυτόχρονα δίνει καὶ παραστάσεις. Ὁ Δημοσθένης ὅμως τὸν κατηγοροῦσε πὼς ἐξυπηρετοῦσε τὰ συμφέροντα τοῦ Φιλίππου. Συμπρεσβευτὴς μὲ τὸ Δημοσθένη στὸ Φίλιππο ἦταν κ' ἓνας ἄλλος περιώνυμος ἠθοποιός, ὁ Νεοπτόλεμος, πού εἶχε διδάξει στὸ μεγάλο ρήτορα τὴν ὀρθή χρῆση τῆς ἀναπνοῆς, παίρνοντας γι' ἀμοιβὴ δέκα χιλιάδες δραχμές. Μὰ κι αὐτὸν τὸν κατηγορεῖ ὁ Δημοσθένης σὰν μακεδονίζοντα. Στὴ διάρκεια μιᾶς παράστασης αὐτοῦ τοῦ Νεοπτόλεμου, στὶς Αἰγές, σκοτώθηκε ὁ Φίλιππος ἀπὸ τὸν Πανωσανία.

Ἐνας ἄλλος ἐπιφανὴς ἠθοποιός, ὁ Θεσσαλός, χρησίμευε σὰν ἀποσταλμένος τοῦ νεοῦ Ἀλέξανδρου πρὸς τὸ σατράπη τῆς Καρίας, ζητώντας τὸ χερί τῆς κόρης του γιὰ τὸ διάδοχο τῆς Μακεδονίας. Ὁ Φίλιππος μυρίστηκε τὸ σχέδιο, ἔστειλε καὶ πιάσανε στὸ δρόμο τὸν ἠθοποιό, τὸν φυλάκισε, ἀφοῦ πρῶτα τὸν μαστίγωσε δυνατὰ. Ἔτσι ματαιώθηκε τὸ συνοικέσιον. Ἀργότερα ὁ Ἀλέξανδρος, δείχνοντας τὴν εὐγνωμοσύνη του, τὸν πήρε μαζί του στὴ μεγάλη ἐκστρατεία τῆς Ἀσίας, μαζί μὲ τὸν Ἀριστόκριτο καὶ τὸ Φορμίωνα, καθὼς καὶ τοὺς κωμικοὺς Λύκωνα, καὶ Ἀρίστωνα. Ὅμως ἀπ' ὅλους τοὺς ἀναρίθμητους ἠθοποιούς πού πήρε μαζί του (ὁ Πλούταρχος καὶ ὁ Ἀρριανὸς τοὺς ὑπολογίζουσε σὲ τρεῖς χιλιάδες, μὰ πρέπει νὰ λογαριάσουμε σ' αὐτοὺς μεγάλο ἀριθμὸ θαυματοποιῶν, ταχυδακτυλουργῶν κλπ), ὁ Ἀλέξανδρος προτιμοῦσε τὸν Ἀθηνόδαρο.

ἠθοποιὸς χρημάτισε καὶ ὁ Αἰσχίνης, ὁ ρήτορας. Μὰ ἦτανε μόνον

τριταγωνιστής, κι ὅπως φαίνεται, κακὸς ἠθοποιός, γι' αὐτὸ ἀναγκάστηκε ν' ἀποσυρθεῖ ἀπ' τὴ σκηνή. Παίζοντας μιὰ φορὰ τὸν Οἰνόμαο μπερδεύτηκε μέσα στὰ μακρὰ φορέματα κ' ἔπεσε στὴ μέση τῆς σκηνῆς. Καθὼς φοροῦσε κοθόρνους, δὲν κατάφερε νὰ σηκωθεῖ μόνος του, κι ἀναγκάστηκε νὰ μπεῖ νὰ τὸν σηκώσει ὁ χοροδιδάσκαλος Σαννίων. "Ἐτριταγωνιστεῖς ἐγὼ δ' ἐθεώρουν, ἐξέλιπτες ἐγὼ δ' εἰσῆρττον" λέει ἀργότερα ὁ Δημοσθένης. Φυσικὰ ἢ ζωὴ του δὲν ἦταν καὶ πολὺ ρόδινη, κάθε ἄλλο, μαθαίνουμε μάλιστα πὼς γιὰ καιρὸ γύριζε τὰ χωριά τῆς Ἀττικῆς μὲ δυὸ ἄλλους ἠθοποιούς, τὸ Σίμυλο καὶ τὸ Σωκράτη, ἀλητεύοντας καὶ κλέβοντας φροῦτα ἀπ' τοὺς κήπους γιὰ νὰ ζήσουν. "Ἦν γὰρ ἀσπονδὸς καὶ ἀκήρυκτος ὑμῖν πρὸς τοὺς θεατὰς πόλεμος" τοῦ λέει ὁ Δημοσθένης.

Τὸ σφύριγμα ἦταν μέσο ἀποδοκιμασίας στὸ ἀρχαῖο θέατρο. Γιὰ ἓναν καιρὸ, μάλιστα, εἶχε γίνει μόδα στὴ νεολαία, καὶ παραπονιέται γι' αὐτὸ ὁ Ἀλκιφρων. "Ἐξω ἀπ' τὸ σφύριγμα, ἄλλο μέσον ἀποδοκιμασίας ἦταν ὁ "κλωγμός", τὸ πλατάγισμα δηλαδή τῆς γλώσσας. Ἀκόμα, ἔρριχναν σάπιους καρποὺς καὶ σκουπίδια. Τὸ χειρότερο ὅμως ἦταν οἱ πέτρες. Δὲν ἦταν σπάνιοι οἱ τραυματισμοὶ τῶν ἠθοποιῶν. Ὁ Θάσιος ποιητὴς Ἡγήμων, ὅταν κάποτε ἐπρόκειτο νὰ διδάξει ἓνα ἔργο του, μῆτρε στὴ σκηνή μὲ τὸ χιτῶνα του γεμάτο πέτρες, προχώρησε πρὸς τὴν ὀρχήστρα καὶ τίς ἀράδιασε στὴν κονίστρα, μπρὸς στοὺς θεατὰς λέγοντας "Ὅριστε πέτρες· κι ὅποιος θέλει ἀς ρίξει".

Ἀναφέρεται ἔχι σὰ λαμπρὸς ἠθοποιὸς μὰ σὰ μεγάλος φαγάς κάποιος Λεοντεύς ὁ Ἀργεῖος, πού ἔφαγε πολὺ καὶ μετὰ δὲν μποροῦσε νὰ παίξει τὴν "Ψυπύλη". Ὁ Ἀριστοτέλης ἀναρωτιέται γιὰ τὸ φαγητὸ ἢ τὴ φωνὴ τῶν ἠθοποιῶν φθείρεται. Ἐπίσης, σὰν μεγάλος φαγάς ἔμεινε στὴν ἱστορία καὶ ὁ Μυννίσκος ὁ Χαλκιδεύς.

Καθὼς βλέπουμε, οἱ ἠθοποιοὶ κατέχουν ζηλευτὴ θέση στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ κοινωνία. Ἐχοντας λοιπὸν συνείδηση τῆς δύναμης των, συνασπίζονται γιὰ νὰ διασφαλίσουν τὰ προνόμιά τους καὶ ν' ἀποχτήσουν καινούρια. Σήμερα θὰ λέγαμε πὼς ἀποχτήσανε συνείδηση ἐπαγγελματικὴ. Ὀργανώνονται λοιπὸν σὲ σωματεῖα, μὲ τρεῖς κύριες ἔδρες. Τὴν Ἀθήνα, τὴν Κόρινθο καὶ τὴν Τέω τῆς Μ. Ἀσίας. Οἱ ἠθοποιοὶ, ὅπως εἶναι γνωστὸ, λέγονταν στὴν ἀρχὴ ὑποκριταί. Στὰ χρόνια τῆς παρακμῆς ἄρχισαν νὰ ὀνομάζονται "τεχνῖται" καὶ ἀργότερα "περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται". Συναντᾶμε μετὰ κι ἄλλες ἐπωνυμίες, ὅπως τὸ "βιολόγοι" πού ἀναφέραμε παραπάνω, "μουσικοὶ", "θυμηλικοὶ", "ἀγωνισταί", "συνοδεῖται", "βασιλισταί" στὴν Αἴγυπτο, ἀπ' τοὺς βασιλιάδες τῆς, τοὺς Πτολεμαίους, πού προστάτευαν ἰδιαίτερα τὴ θυμηλικὴ τέχνη. Τὸ ἴδιο ἔγινε στὴν Πέργαμο, ὅπου οἱ ἠθοποιοὶ πήραν τὸ ὄνομα τῶν Ἀττάλων καὶ ὀνομάστηκαν "Ατταλισταί", ὅπως στὸν Πόντο, πού βαφτίστηκαν "Εὐπατορισταί" ἀπ' τὸ Μιθριδάτη τὸν Εὐπάτορα. Λέγονται ἀκόμα καὶ "Διονυσιακοὶ" ἢ "περὶ τοὺς θεοὺς τεχνῖται", ἀν εἶναι σωστὴ ἡ ὑπόθεσις πὼς ἠθοποιοὺς ἔνευε ὁ Ἐνοφῶν μὲ τὸν χαρακτηρισμὸ αὐτό. Γιὰ καιρὸ πίστευαν οἱ φιλόλογοι πὼς ἡ ἐπωνυμία "συναγωνισταί" σήμαινε γενικὰ ἠθοποιούς, ξεκαθαρίστηκε ὅμως ἀργότερα πὼς ἀφοροῦσε μόνον στοὺς δευτεραγωνιστὰς καὶ τριταγωνιστὰς, ἐνῶ ἀντίθετα τὸ τραγῳδὸς καὶ κωμῳδὸς ἦταν τίτλοι μόνον τῶν πρωταγωνιστῶν.

Πότε ἀκριβῶς ἔπαψαν νὰ λέγονται "ὕποκριται" καὶ ἄρχισαν, μὲ κάποιαν αὐταρέσκεια νὰ καλοῦνται "τεχνῖται" εἶναι ἄγνωστο. Ὁ Ἀριστοτέλης τοὺς λέει συνήθως ὑποκριτὰς. Τὸ χαρακτηρισμὸ "τεχνῖται" τὸν συναντᾶμε γιὰ πρώτη φορὰ στὸ Δημοσθένη. Ὁ Πολύβιος ὅμως, ὁ Διόδωρος ὁ Συκελιώτης, ὁ Στράβων, ὁ Πλούταρχος, ὁ Ἀθήναιος, ὁ Φιλίστρατος τοὺς ὀνομάζουν "περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖται". Φαίνεται, ἀπ' ὅσα λέει ὁ Διόδωρος ὁ Συκελιώτης, πὼς οἱ ἴδιοι ἐπιβάλανε σιγὰ σιγὰ τ' ὄνομα τοῦ Θεοῦ πλὴν στὸ "τεχνῖται" θέλοντας νὰ τὸνίσουν τὴν καταγωγὴ τους ἀπ' τὸ Διόνυσον. Ὁ Ἐμίλ Ῥικέ φρονεῖ πὼς ἡ εἰσαγωγὴ τῆς νέας ὀνομασίας δείχνει μὴν ἀνανέωση τοῦ παλαιῦ θρησκευτικοῦ πνεύματος στὴν Ἑλλάδα, ἓνα εἶδος ἐπιστροφῆς πρὸς τίς παλαιότερες παραδόσεις τοῦ ἑλληνισμοῦ. Αὐτὴ ἦταν ἡ ἐπικρατέστερη ἐπωνυμία τους στὰ χρόνια τῶν Διαδόχων. Γι' αὐτὸ, ὅταν συσταθῶνται γιὰ πρώτη φορὰ, τὸ σωματεῖο τους ὀνομάστηκε "Κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖτῶν". Τὸ πρῶτο αὐτὸ Σωματεῖο ἠθοποιῶν, τὸ πρῶτο "Κοινόν", ἰδρύθηκε στὴν Τέω τῆς Μ. Ἀσίας. Τὸ πότε ἀκριβῶς εἶναι ἄγνωστο. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι περὶ τὸ τέλος τοῦ 4ου αἰώνα. Ἐπίσημη ὀνομασία αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ ἦταν: "Τὸ Κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνῖτῶν τῶν ἐπ' Ἰωνίας καὶ Ἑλλησπόντων". Σὲ ἄλλες ἐπιγραφές

εμφανίζεται συμπληρωμένη ή επωνυμία "... και των περί τον καθηγεμόνα Διόνυσον". Και στο θέμα αυτό υπάρχει σχετική φιλολογική διαφωνία. Υποστηρίζουν, δηλαδή, όρισμένοι φιλόλογοι πώς το πρώτο Κοινόν είναι τής 'Αθήνας κι όχι τής Μ. 'Ασίας. Μιά φορά ο σύλλογος των Μουσών, που ίδρυσε ο Σοφοκλής, δεν είχε καμμιά σχέση με ήθοποιούς.

Γιατί διαλέχτηκε ή Τέως σάν έδρα των τεχνιτών τής 'Ιωνίας, ενώ υπήρχαν παρακλάδια σε πολύ μεγαλύτερες πόλεις, όπως ήταν ή Σύμωρη ή ή 'Εφεσσος, είναι άγνωστο. Μερικοί υποθέτουν πώς ο λόγος είναι ότι στην Τέω υπήρχε μια πανάρχαια λατρεία του Διόνυσου. "Άλλοι πιστεύουν πώς διαλέχτηκε μια μικρή πολιτεία σάν την Τέω, για να μπορεί να επηρεάζει τις τοπικές αρχές πύο εύκολα. Κ' οι δυο θεωρίες είναι αστήριχτες. Είναι αδύνατο να είχε παραμείνει ή Τέως μοναδική έστια Διονυσιακής λατρείας μέσα σ' όλη τή Μ. 'Ασία. Κι όσο για την έπιρροή πάνω στις τοπικές αρχές, γνωρίζουμε πώς και σ' άλλες, πολύ πύο μεγάλες πόλεις, οι θεατρικοί σύλλογοι ήτανε "κράτος εν κράτει", αντίκτώντας τή δύναμή τους απ' τα παλαιά άτομικά προνόμια που είχαν επιβάλλει με άγραφους νόμους οι μεγάλοι πρωτοπόροι τής θυμελικής τέχνης. Μάλλον, νομίζω, πώς θα σηκώθηκε μεγάλη άσυμμετρα ανάμεσα στις μεγάλες πολιτείες που άποτέλεσαν το μεγάλο Κοινό, των τό ποιά θα χει το προνόμιο να γίνει έδρα έπίσημη, και θα βρῆκαν ένα *modus vivendi* στον καθορισμό τής Τέω.

Μια έπιγραφή τής Μαγνησίας μάς φανερώνει πώς ο πρωταρχικός τίτλος του Κοινοῦ ήταν άπλά: το Κοινόν των περί τον Διόνυσον τεχνιτών. "Όταν ή Τέως έγινε Περγαμηνή, τον καιρό που βασίλευε ο Εὐμένης ο Β', τότε, φρονεί ένας έξοχος μελετητής του θέματος, ο φον Πρότ, θα προστέθηκε και το "... τών επ' 'Ιωνίας και 'Ελλησπόντου". Έδώ είναι και το λάθος που κάνουν όσοι υποστηρίζουν πώς το άθηναικό Κοινόν είναι το αρχαιότερο, γιατί παραγνωρίζουν την έπιγραφή τής Μαγνησίας που άναφέραμε πύο πάνω. Η προσθήκη ήταν άναγκαστική για τοῦτο το σημαντικό λόγο: "Ένα άλλο μεγάλο Κοινόν, που θα συναντήσουμε παρακάτω, το "Κοινόν των περί τον Διόνυσον τεχνιτών των εξ' 'Ισθμού και Νεμέας" άρχισε να κάνει περιοδείες (τουρνέ) στη Μ. 'Ασία. Και ήταν άνάγκη το μικρασιατικό Κοινό να δηλώσει την ιθαγένειά του για λόγους άναγκασμού πρὸς τους "ξένους" ήθοποιούς.

Κι άς μη φανεί παράξενο πώς "Έλληνες ή τουλάχιστο 'Ελληνόφωνοι ήθοποιοί, που όμως καυχόντανε πώς ήταν "Έλληνες, θεωρούσαν επήλυδες τους έλλαδίτες συναδέλφους των. Τά ίδια, και χειρότερα, συναισθήματα ξεσηκώνει σήμερα ή περιοδεία άθηναικών θιάσων στους Κύπριους ήθοποιούς.

Κάποιες μικροπροστριβές ένδοσωματειακές θα υπήρχαν στο μικρασιατικό Κοινό, γιατί παρατηρούμε πώς όταν γιορτάζονταν τα Εὐμένηα στην Πέργη, θρησκευτικά καθήκοντα ανέλαμβανε ο τοπικός θεατρικός σύλλογος των 'Ατταλιστών. 'Ακόμα και στην ίδια την Τέω, φαίνεται πώς για μια στιγμή ο

τοπικός σύλλογος — ή σύνοδος, όπως φαίνεται πώς έκαλείτο το παρακλάδι του Κοινοῦ — χωρίστηκε σε σωματείο κωμικών και σωματείο τραγικών ήθοποιών.

Η διοικητική ιεραρχία του μικρασιατικού Κοινοῦ ήταν, αντίθετα απ' τα άλλα δυο μεγάλα Κοινά, τής 'Αθήνας και τής Κορίνθου, πολύπλοκη και γραφειοκρατική. Πρώτος βαθμός ήταν ο "ιερεύς" ή "ιερεύς Διονύσου" ή "ιερεύς συνόδου" ή άπλά "ιερεύς". Κάτι, να πούμε, σάν Πρόεδρος. Αυτός εκλέγεται κατά τον πύο δημοκρατικό τρόπο. Η θητεία του ήταν ενὸς έτους, και τα καθήκοντά του μόνο θρησκευτικά. Για τ' άλλα, τα διοικητικά, καθορισμό ήμερών παραστάσεων, τιμών, προστίμων κλπ., υπήρχε ένας "άγωνοθέτης" με πολλούς "άρχοντας" σάν διοικητικό συμβούλιο. Κι αυτοί εκλεγόνταν κάθε χρόνο. Στα άλλα Κοινά το διοικητικό όργανο ήταν πύο άλλο. Στην 'Αθήνα γνωρίζουμε μόνο έναν "έπιμελητή", που είχε όχι μόνο διοικητικά, αλλά και ιερατικά καθήκοντα. 'Αργότερα προϊστάμενος θρησκευτικών του άθηναικού είναι ο ιερέας του Διόνυσου.

Έπί Εὐμένη του Β' περιορίζεται ή άνεξαρτησία του μικρασιατικού Κοινοῦ και καταργείται ή δημοκρατική του έλευθερία. Καμμιά άπόφαση δεν μπορεί να παρθεί χωρίς την έγκριση του βασιλικού έπίτροπου, που παρακάθεται σ' όλες τις συνεδριάσεις. Έπιβάλλεται σιγά σιγά ή λατρεία των βασιλιάδων τής Περγάμου. 'Αργότερα, σοβαρές διενέξεις συνταράζουν το Κοινό τής 'Ιωνίας και του 'Ελλησπόντου. Η γενική συνέλευση έρχεται σε ρήξη με τους ιδύνοντες στην Τέω κι άποφασίζει τή μετάθεση τής έδρας στην 'Εφεσο. Ο "Ατταλος ο Γ' υποδεικνύει τή Μύοννησο. "Υστερ' άπο παράνομα που κάνανε οι Τήσιοι στη Ρώμη, γίνεται καινούρια μετάθεση, όμως όχι πίσω στην Τέω, αλλά στη Λέβεδε, όπου και βρίσκεται τον καιρό του Στράβωνα. Με τή μεσολάβηση του Μ. 'Αντόνιου γίνεται άλλη μετάθεση για λίγον καιρό στην Πρίηνη. Μετά το τέλος του βασιλείου τής Περγάμου, παραμένει ο γενικός τίτλος και φεύγει ή προσθήκη "... και των περί τον καθηγεμόνα Διόνυσον". "Υστερ' απ' όλες αυτές τις περιπλανήσεις, ή έδρα καταλήγει και πάλι στην Τέω, ως τή διάλυση όλων των Κοινών και τή σύμπτυξή τους στην Οικουμενική Σύνοδο, που είχε έδρα τή Ρώμη, όπως θα δούμε παρακάτω. 'Αρχίζει ή διάλυση του Κοινοῦ. Στην Σαμοθράκη εμφανίζονται άποσταλμένοι του Κοινοῦ τής 'Ιωνίας και του 'Ελλησπόντου, και ταυτόχρονα άποσταλμένοι απ' τους τεχνίτες τής Τέω. 'Ακόμα και στην αυτοκρατορική εποχή, σάν άντήχηση παλιών χρόνων συναντάμε έπιγραφή για τεχνίτες "... επ' 'Ιωνίας και 'Ελλησπόντου...".

Στην 'Αθήνα το σωματείο ήθοποιών δεν έχει ιδιαίτερη όνομασία. Καλούνται μόνο "τεχνίται". Το "περί τον Διόνυσον" του μικρασιατικού λείπει. Διασώθηκαν πολύ λίγες έπιγραφές για τους άθηναιούς ήθοποιούς. Η παλαιότερη είναι του 278 - 77 π.Χ., και έχει σάν μοναδικό χαρακτηρισμό τοῦτο το άπλό: "οί εν 'Αθήναις τεχνίται". 'Αργότερα εμφανίζεται πλήρης ο τίτλος: "Τό Κοινόν των περί τον Διόνυσον τεχνιτών των εν 'Αθήναις". Όμως για λίγο διάστημα. 'Αρχίζει σε σύγχρονες έπιγραφές ή άντικατάσταση του Κοινοῦ με την επωνυμία: "σύνοδος". Και τέλος αυτό επικρατεί ως τους αυτοκρατορικούς χρόνους.

Τά σπουδαιότερα ντοκουμένα που έχουμε για το άθηναικό Κοινό είναι δυο άμφικτιονικά ψήφισματα. Έκει έπιβεβαιώνονται παλαιότερα προνόμια τεχνιτών. Το παλιότερο ψήφισμα είναι χρονολογημένο λίγο μετά τή μάχη τής Χαϊρώνειας (338), όταν ή σύνοδος τής 'Αθήνας, ύστερ' απ' την πολιτική μεταβολή που επήλθε, άνησυχούσε για τή θέση της, για τα παλιά της δικαιώματα, και, πάνω απ' όλα, για τις παλιές της έλευθερίες. Το δεύτερο ψήφισμα, που γράφτηκε άργότερα πάνω στην ίδια πέτρα, είναι του έτους 134 π.Χ. και έπιβεβαιώνει το πρώτο, όταν άποκαταστάθηκε ή παλιά μορφή του αρχαίου άμφικτιονικού συμβουλίου. Μια άλλη έπιγραφή, ίσως απ' την εποχή του Σύλλα, μάς πληροφορεί πώς ή άθηναική σύνοδος άναγκάστηκε για πολλά χρόνια να διακρίνει τις θυσίες στο τέμενος που είχε στην 'Ελευσίνα, επειδή είχε πάθει καταστροφές, που έπιδειορθώθηκαν χάρη στις προσπάθειες του έπιμελητή Φιλήμονα.

Τη άθηναικό Κοινό παρασύρθηκε σε άντιρωμαϊκές ενέργειες τον καιρό του Μιθριδατικού πολέμου. Έστειλε μάλιστα το σοφιστή 'Αθηνίωνα στο Μιθριδάτη για να εξετάσει την κατάσταση και να ζυγίσει τή δύναμή του. Κι ο σοφιστής γύρισε πίσω και τους βεβαίωσε πώς ο Μιθριδάτης ήταν παντοδύναμος και θα σάρανε τους Ρωμαίους. Οι τεχνίτες άναγκάστηκαν τότε το βασιλιά του Πόντου "νέο Διόνυσο" και τάχτηκαν άνεπι-

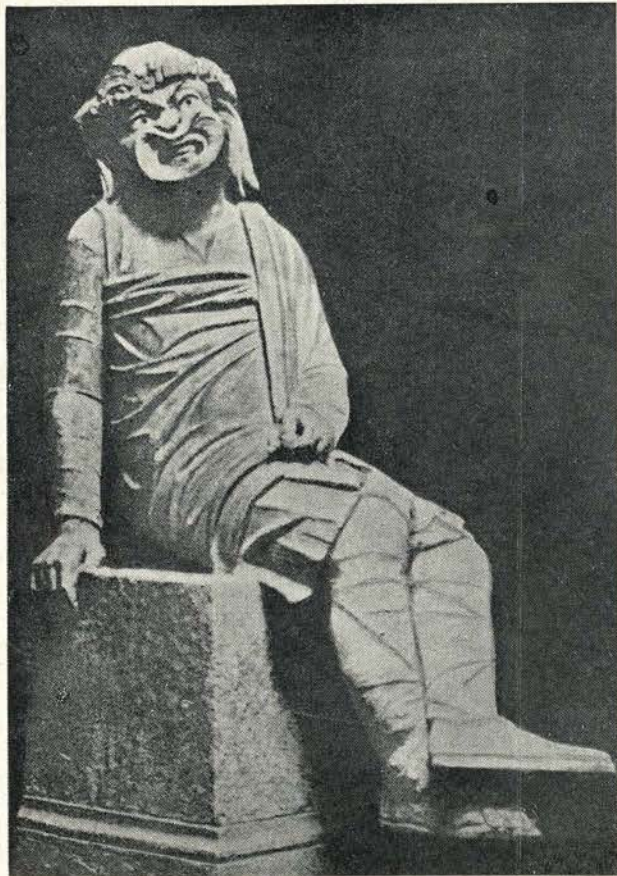
Ξανθίας, ήθοποιός κωμωδίας. 'Αγγείον τής Osque



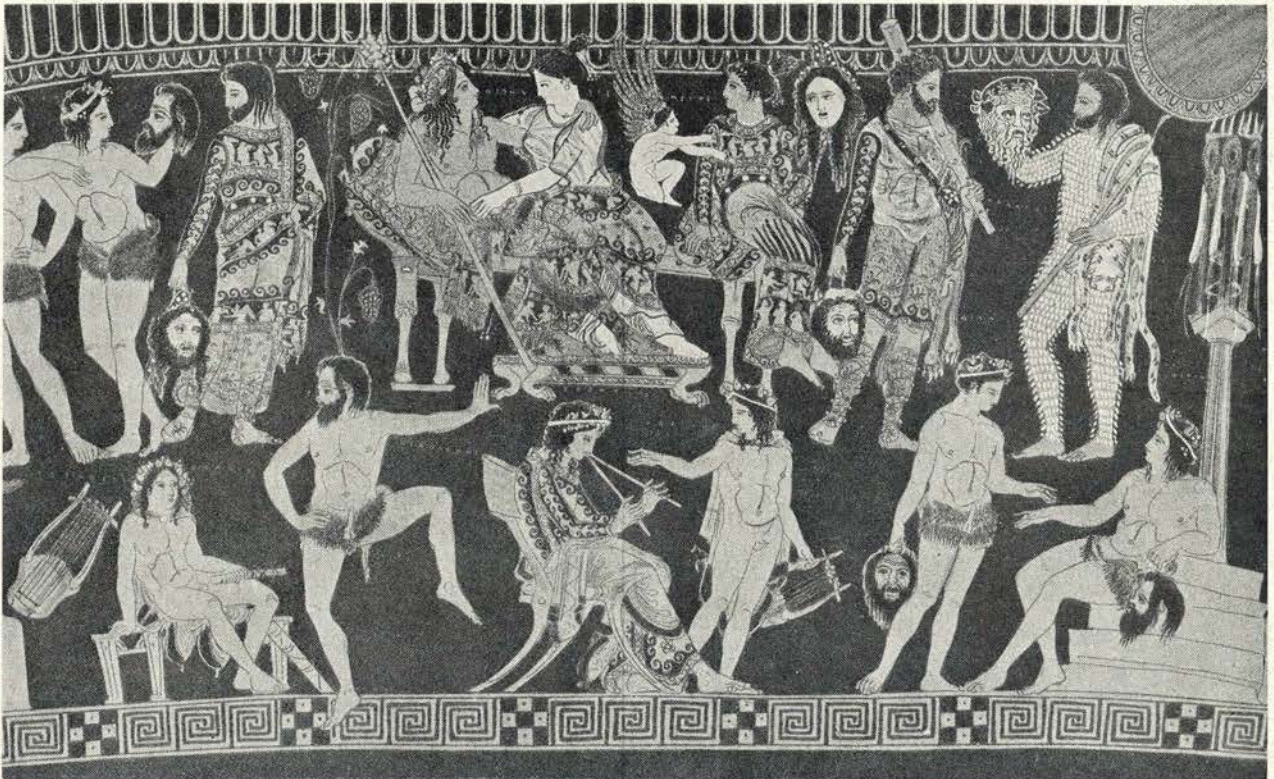
φύλακτα στο πλευρό του. Μετά τήν κατάληψη τῶν Ἀθηνῶν ὁ ἄγγιος Σύλλας δὲν ἐδικιχθήκε ὅλους τοὺς τεχνίτες ἀλλὰ μόνον τοὺς ἀττικοὺς ἠθοποιούς. Τοὺς γκρέμισε τὸ τέμενος καὶ τὸ βωμὸ στὴν Ἐλευσίνα, ὅπου εἶχε καταφύγει ἡ ἀθηναϊκὴ σύνοδος μετὰ τὴν καταστροφὴ τῶν Ἀθηνῶν⁽¹⁾. Γρήγορα ὅμως τοῦ πέρασε ἡ μαγία, καὶ σὲ λίγο διοργανώθηκε σκηνηκοὺς ἀγῶνες στὴ Θήβα. Κι ἀργότερα τόσο πολὺ ξέχασε, αὐτός, ὁ "μοχθηρότατος ἑαυτοῦ" ὅπως τὸν λέει ὁ Πλούταρχος, τὸ κακὸ ποὺ κάνανε οἱ ἠθοποιοὶ στοὺς Ρωμαίους, ὥστε βρῆσκαται στὴν Αἰδῆψὸν θεραπευόμενος τὴν ποδάγρα του "... ῥαθυμῶν ἅμα καὶ συνδιμερευῶν τοὺς περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίταις". Ἀπ' ὅλους τοὺς θεατρικοὺς συλλόγους, τὶς λιγότερες πληροφορίες τὶς ἔχουμε γιὰ τὸ ἀθηναϊκὸ Κοινὸ. Μόνον ἀπὸ τὰ Σωτήρια τῶν Δελφῶν, ποὺ ἀναφέρουνε τὰ ὀνόματα τῶν ἠθοποιῶν χωρὶς νὰ λένε κι ἀπὸ ποιά πόλη εἶναι, γιὰτὶ φαίνεται πὼς ἦταν ὅλοι ἀθηναῖοι, μαθαίνουμε τὰ ὀνόματα πολλῶν ἀττικῶν καλλιτεχ-

1. Τὸ 1830 βρέθηκε κολοβωμένη μὰ σημαντικὴ ἐπιγραφή, ὅπου, παράλληλα μὲ ἀπόφασι τοῦ ἀθηναϊκοῦ λαοῦ ποὺ ἀναλαμβάνει νὰ δίνει τὰ χρήματα στὰ μεγάλα Ἐλευσίνα γιὰ μυστήρια καὶ θυσίαι, ἐπάροχει καὶ ἡ διαδήλωση τῆς πίστεως τῶν διονυσιακῶν τεχνιτῶν τῆς Ἀθήνας πρὸς τὶς θεάς: "... ἡ σύνοδος τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν διὰ παντὸς ταῖς Θεαῖς εὐσεβοῦσα καὶ αὔξουσα κτλ..." Δηλώνει ἀκόμα πὼς θὰ τελεῖ θυσίαι στὶς μυστηριώτικες μέρες. Ἐπίσης ἰδρῦει τέμενος καὶ βωμὸ, ποὺ εἶχαν καταστραφεῖ. Ἐπὶ ἄρχοντος Αἰσχραίου, αὐτὸς ὁ Φιλήμων, ἀθηναῖος πολίτης, γιὰ τρίτη φορὰ ἐπιμελητὴς τοῦ ἀθηναϊκοῦ Κοινοῦ τῶν τεχνιτῶν, πηγαίνει μὲ δικὰ του ἔξοδα καὶ κάνει θυσία στὸ ναὸ τῶν Θεαινῶν, στὴν Ἐλευσίνα. Ἡ Σύνοδος τὸν παρακαλεῖ νὰ ἐπανδρῶσει τὸ τέμενος καὶ τὸ βωμὸ καὶ ν' ἀναλάβει ὅλα τὰ ἔξοδα. Φαίνεται πὼς αὐτὸς ὁ Φιλήμων ἐνίσχυσε πολὺ τὸ ταμεῖο τῶν τεχνιτῶν, γιὰτὶ μὲ τὴν πολεμικὴ καταστροφὴ, τὰ οικονομικὰ τῶν ἀθηναίων ἠθοποιῶν δὲν ἦταν καὶ πολὺ ἀνθηρὰ. Κι ἀκόμα ἡ Σύνοδος τὸν παρακαλεῖ νὰ γίνε γιὰ τέταρτη φορὰ ἐπιμελητὴς.

Ἡθοποιὸς κωμωδίας, βραβευμένος σὲ ρόλο δούλου



νῶν τοῦ Θεάτρου. Γιατὶ φαίνεται πὼς δὲν ἔγιναν σκηνηκοὶ ἀγῶνες, ἀλλὰ ἀπλῆς παραστάσεις ποὺ τὶς ἀνέλαβε ἓνα σωματεῖο. Πολλοὶ ὅμως φιλόλογοι λένε πὼς ἔχι ἀθηναῖοι μὰ πελοποννησιοὶ εἶναι οἱ ἠθοποιοὶ ποὺ ἀναφέρονται. Τὸ τρίτο μεγάλο θεατρικὸ σωματεῖο τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας ἦταν τὸ πελοποννησιακὸ. Ὁ παλιότερος τίτλος του ἦταν: "Τὸ Κοινὸν τῶν τεχνιτῶν τῶν εἰς Ἴσθμὸν καὶ Νεμέαν". Ἀργότερα συναντᾶμε μιὰ μικρὴ διαφορὰ: "Τὸ Κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν τῶν ἐξ Ἴσθμοῦ καὶ Νεμέας". Ὁ Poland, ἓνας ἀπ' τοὺς σπουδαιότερους μελετητὲς τοῦ θέματος, πιστεύει πὼς ἰδρῦθηκε μὲ τὴν εἰσαγωγὴ μουσικῶν ἀγῶνων ἀπ' τὸ Μέγα Ἀλέξανδρο. Σπάνια βλέπουμε τὸν πελοποννησιακὸ σύλλογο νὰ καλεῖται "σύνοδος", ὅπως: "ἡ σύνοδος ἡ κοινὴ ἡ συντελοῦσα εἰς Ἴσθμὸν καὶ Νεμέαν". Ἐχουμε ὅμως πάρα πολλὰ παρακλάδια αὐτοῦ τοῦ Κοινοῦ, ἔξω ἀπ' τὶς τουρνὲ ποὺ θὰ δοῦμε παρακάτω, ὅπως στὴ Σικυώνα, Μεσσήνη, Ἐπίδαυρο, Λάρισα, Θεσπιάς, Θήβα, Ἡλιδα, Δελφοὺς. Μάλιστα στὴ Θήβα ὑπῆρχε καὶ "... ταμεῖον τῶν τεχνιτῶν Ἴσθμοῦ καὶ Νεμέας". Σίγουρα θὰ ὑπῆρχαν ἀκίνητα ἀπὸ δωρεὰς ἢ κληροδοτήματα στὸ Κοινὸ, πράμα συνθῆστατο, ἢ ἀκόμα καὶ χρήματα, χρυσὰ ἀναθήματα κλπ. Κύρια ἔδρα τοῦ Κοινοῦ ἦταν ἡ πλουσιότατη τότε Κόρινθος. Καὶ φαίνεται πὼς τὸ πελοποννησιακὸ Κοινὸ, ποὺ ἔδρευε σ' αὐτὴν τὴν πόλη, ἀνθῆσε τόσο πολὺ οικονομικὰ, ὥστε ἰδρῦσε μόνιμα παραρτήματα στὴ Θήβα, στὸ Ἄργος, στὴ Χαλκίδα, στὸν Ὀπούντα καὶ ἄλλοι. Τὸ παράρτημα τῆς Θήβας ἦταν τὸ σημαντικότερο. Ὑπῆρχε ἰδιαίτερο ἀρχεῖο τοῦ Κοινοῦ, κινητὴ καὶ ἀκίνητη περιουσία. Ὅσες ἀποφάσεις ἔπαιρνε τὸ Κοινὸ, τὶς ἐξέθεταν δημοσίᾳ στὴν Καδμεία. Ἐξαορίζε τὸ κάθε παράρτημα μὲ τὴν προσθήκη: συντελοῦντες. Π.χ. "Οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίται οἱ ἐξ Ἴσθμοῦ καὶ Νεμέας οἱ ἐν Ἄργει συντελοῦντες". Ἄλλη ὅμως ἦταν ἡ διατύπωση προκειμένου γιὰ περιοδεῖα. Τότε χρησιμοποιοῦσαν αὐτὸν τὸν τύπο: "οἱ περὶ τὸν Διόνυσον τεχνίται οἱ ἐξ Ἴσθμοῦ καὶ Νεμέας οἱ εἰς Ἡλιν συμπορευόμενοι". Παραρτήματα σημαντικὰ ἔχουμε ἀκόμα στὶς Θεσπιάς, τὴ Σικυώνα, τὸ Φλιοῦντα, στὴ Μεσσήνη, Ἐπίδαυρο καὶ Λάρισα. Ἄγνωστο ἀπὸ ποῖαν ἀφορμὴ τὰ δυὸ σωματεῖα, τὸ ἀθηναϊκὸ καὶ τὸ πελοποννησιακὸ, συνταράχτηκαν ἐπὶ πολλὰ χρόνια ἀπὸ μιὰ διαμάχη ποὺ στοίχισε ἀρκετὰ καὶ στὰ δυὸ. Ἴσως νὰ ᾤταιγε ἡ ἀρχαία καὶ πάντα ζωντανὴ ἀντιπάθεια Ἰώνων καὶ Δωριέων. Μιὰ φορὰ ἡ "ἔρις" ἦταν τρομερὴ, καὶ διευθετήθηκε ἀπὸ τὸν πρῶτωρα τῆς Μακεδονίας Π. Κορνήλιο Λέντουλο. Τὰ δυὸ σωματεῖα, γιὰ νὰ ἐδραιώσουν καὶ νὰ ἐπεκτείνουν τὴ συνεργασία τους, ἰδρῦουν κοινὸ ταμεῖο καὶ κοινὲς ἀρχές. Δέκα χρόνια κρατᾶει αὐτὴ ἡ ἀνακωχὴ καὶ ξαναμαλώνουν. Φαίνεται πὼς ἀφορμὴ, τοῦτη τὴ φορὰ, στάθηκε ἡ παρακώλυση τῶν ἀθηναίων τεχνιτῶν ἀπ' τοὺς ἰσθμικοὺς στὴ χρυσοφορία καὶ στεφανοφορία, προνόμια σημαντικὰ, καθὼς θὰ δοῦμε παρακάτω, γι' αὐτὸ ἀμφικτιονικὸ ψήφισμα τοῦ 117 π.Χ. ἐπιβεβαιώνει τοῦτα τὰ προνόμια. Οἱ Ἀμφικτιόνες συμβουλευόμενοι τοὺς Ἀθηναίους νὰ προσφύγουν καὶ πάλι στὸ Ρωμαῖο πρῶτωρα τῆς Μακεδονίας. Τώρα πρῶτωρας εἶναι ὁ Γν. Κορνήλιος Σισένα, καὶ ἔδρευε στὴν Πέλλα. Αὐτός, μὲ γράμμα του καλεῖ τοὺς ἰσθμικοὺς ν' ἀπολογηθοῦν στέλλοντας πρεσβευτὲς στὴν Πέλλα. Ἀλλὰ τὸ γράμμα τὸ στέλνει μὲ ἀθηναίους τεχνίτες, ποὺ φανερώνει καθαρὴ μεροληψία. Τὸ πελοποννησιακὸ Κοινὸ στέλνει πραγματικὰ τέσσερις πρεσβείαι, ποὺ τὰ συμφωνᾶνε μὲ τοὺς ἀθηναίους, πληρώνουν ὅμως καὶ πρόστιμο (ἐπιτίμιον) δέκα τάλαντα, καὶ ὀρίζεται ὅτι αὐτὴ θὰ ἴναι στὸ μέλλον ἡ ποινικὴ ρήτρα γιὰ τὶς παρασπονδίας. Σὰν γύρισαν στὴν Κόρινθο, οἱ τέσσερις πρεσβείαι πέρσαν ἀπὸ δίκη καὶ καταδικάστηκαν, ἐπειδὴ ξεπέρσαν τὴν ἐντολὴ ποὺ τοὺς εἶχε δοθεῖ κ' ὑπογράψανε ὄρους βαρεῖς, χωρὶς νὰ ἔχουνε δικαιοδοσία. Αὐτοὶ οἱ πρεσβείαι — τεχνίτες, ποὺ καταδικάστηκαν, παρασύρανε μερικὸς ἄλλους δυσαρρεστημένους στὴ Θήβα καὶ σ' ἄλλες πολιτεῖαι τῆς Βοιωτίας, ἀρπάξανε τὸ ἀρχεῖο τῆς Θήβας καὶ "... ἀπήλθον ἀποστάται", προσπαθώντας νὰ ἰδρῦσουν δικὰ τους σύνοδο, κατὰ τῶν συμφερόντων τοῦ Κοινοῦ "καὶ τῶν κοινῶν νόμων". Ἔτσι κλόνισαν τὴ δικαιοδοσία καὶ τὸ κύρος τοῦ Κοινοῦ. Οἱ Ἀμφικτιόνες χαρὰ κτήρισαν αὐτὴ τὴ διάσπαση καὶ τὴν ἀποστασία σὰν ὀριστικὴ κατάλυση τοῦ Κοινοῦ. Οἱ ἀποστάται, ὅμως συνεχίζουσι τὴ δράση τους καὶ τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 116 π.Χ. καινούρια παράπονα ἀπευθύνονται πρὸς τὸν Πρῶτωρα, ποὺ τοὺς συμβουλεύει ν' ἀπευθυνθοῦν στὴ Σύγκλητο. Τὸν ἴδιο χρόνο ἡ Ρωμαϊκὴ Σύγκλητος βγάζει ἀπόφαση (Senatus consultum) ποὺ οἱ Ἴσθμικοὶ περιφρονοῦν, τραβώντας ἔτσι περισσότερο τὸ σκοινί. Ἡ διένεξη συνεχίζεται ἔντονη, γιὰ κάμποσα χρόνια, ὥσπου στὰ



‘Ο Διόνυσος, ἡ Ἀριάδνη καὶ ὁ θίασος τοῦ Σατυρικοῦ Δράματος. ‘Ο περίφημος Ἄμφορεύς τοῦ Προνόμου. (Μουσεῖον Νεαπόλεως)

112 π.Χ. νέα ἀπόφαση τῆς Ρωμαϊκῆς Συγκλήτου λύνει τὴ διαφορά ὑπὲρ τῶν Ἀθηναίων. Ἡ μακροχρόνια ἄμως “ἔρις” εἶχε σοβαρὰς οἰκονομικὰς ἐπιπτώσεις, πού ἀναλαβαίνει νὰ λύσει ὁ πραιτὼρ Μ. Λίβιος Δροῦσος. Φαίνεται πὺς οἱ ἀποστάτες προσχωρήσανε σὲ ἄλλα σωματεία, ἄσχετα μὲ τὸ πελοποννησιακὸ, κ’ ἔτσι ἐξῆζε ὁ καυγὰς πού συντάραξε τοὺς ἀρχαίους “Ἕλληνας ἠθοποιούς γι’ ἀρκετὰ χρόνια, καὶ πού τελείωσε μὲ νίκη τοῦ ἀθηναικοῦ συλλόγου. Καὶ τοῦτο ἐπειδὴ τὸ ἰσθμικὸ Κοινὸ ἀπλώθηκε πάρα πολὺ σὲ δευτερεύοντα παρακλάδια. πού ὑπονομήψανε μὲ τὸν καιρὸ τὸ κέντρο.

Μέλη τῶν θεατρικῶν αὐτῶν σωματείων ἦταν μόνο ἐλεύθεροι ἄνδρες. Γυναῖκες ἢ δοῦλοι δὲν μπορούσαν νὰ ἐγγραφοῦν, ὅσο κι ἂν ἔπαιρναν μέρος στὶς παραστάσεις. Τὸ ἴδιο ἴσχυε καὶ γιὰ τοὺς μίμους καὶ τοὺς ἱλαρωδοὺς, πού τὸ ἐπάγγελμα τους θεωροῦνταν ἄτιμο, καὶ τοὺς λέγανε, καθὼς εἶδαμε στὸ ἐπεισόδιο τοῦ ἠθοποιοῦ Καλλιπιδῆ, δεικηλιστάς. Γυναῖκες πού ἔπαιρναν μέρος σὲ παραστάσεις σὰν χορευτρίες ἢ αὐλητρίδες ἦταν δοῦλες ἢ πόρνες. Ὁ Φάβλλος, ὁ στρατηγὸς τῶν Φωκίων, ἀγάπησε μιὰν αὐλητρίδα καὶ τῆς χάρισε ἀναθήματα χρυσὰ τῶν Δελφῶν, ὅπως εἶχε κάνει κι ὁ ἀδελφός του ὁ Ὀνόμαρχος, λίγον καιρὸ πρὶν ἀπ’ τὸ θάνατό του, ἀλλὰ μ’ ἕναν ἄμορφο νέο. Ἡ αὐλητρίδα τόλμησε νὰ ἐμφανισθεῖ στὰ Πύθια, ἀλλ’ ἀναγκάστηκε ν’ ἀποσυρθεῖ κάτω ἀπ’ τὶς ἀποδοκιμασίες τῶν θεατῶν.

Στοὺς ἀττικοὺς ρήτορες, βλέπουμε πὺς οἱ τεχνίτες ὀρίζονται στὶς δίκες σὰ μάρτυρες ἢ σὰν κατηγοροῦν ἢ κατηγορούμενοι, μὲ ἴσα μὲ τοὺς ἄλλους πολίτες δικαιώματα. Εἶναι ἰδιοκτήτες σπιτιῶν καὶ κτημάτων, κ’ ἔχουν ἐπιφανεῖς συγγενεῖς στὶς πολιτεῖες, πού εἶναι περήφανοι γιὰ τὸ “τεχνίτευμα”, δηλαδὴ τὸ ἐπάγγελμα τοῦ τεχνίτη, πού ἀσχεῖ ὁ συγγενής τους. “Ἐπειτα ἡ πολιτεία τοὺς ἀπονέμει τιμὰς, τοὺς ἀναθέτει λειτουργίες, τοὺς ἐπιτρέπει νὰ δημηγοροῦν. Ὁ Δημοσθένης δὲν κατηγορεῖ τὸν Αἰσχίνην ἐπειδὴ ἦταν ἠθοποιός. Τέτοια νοοτροπία θὰ ἦταν ἀπαράδεκτη γιὰ τὴν ἀρχαία κοινωνία. Τοῦ ἐπιρρίπτει πὺς ἦταν κακὸς ἠθοποιός: “ὄν πότ’ Οἰνόμοιον κακῶς ἐπέτριψας...”, δηλαδὴ πὺς ἐπαίξε ἄσχημα τὸν Οἰνόμοιο, ὄχι γιὰ τὸν ἐπαίξε κατ’ ἀρχὴν. Κι ἀκόμα, ἐπειδὴ ἔπασσε γάμω, ὅπως εἶδαμε, καὶ σφωρίγτηκε ἀπ’ τὸ κοινὸ, γιὰτὶ δὲν μπόρεσε νὰ γίνει ποτὲ πρωταγωνιστὴς ἀλλὰ τριταγωνιστὴς, καὶ κακός, πού ὅσες φορές κατάφερε νὰ πάρει ρόλο τὸν κατὰστρεψε, ἐνῶ τὸν περισσότερο

καιρὸ ἀλλῆτε στὰ χωριὰ τῆς Ἀττικῆς. Στοὺς κατάλογους τῶν σκηρικῶν ἀγῶνων, οἱ νικητὲς ἀναφέρονται μὲ τὸ πατρικὸ τους ὄνομα καὶ τὴν πολιτεία πού ἀνήκουνε. Ὅταν δὲν ἀναφέρεται ἡ πολιτεία, αὐτὸ σημαίνει πὺς δὲν ἐπρόκειτο γιὰ ἀγῶνες ἀλλὰ γιὰ ἀπλὲς παραστάσεις πού ἀνάλαβε ἕνας μόνον σύλλογος, ὅπταν αὐτόματα παραλείπονταν τὸ ὄνομα τῆς πόλης πού ἀνήκαν οἱ τεχνίτες σὰν αὐτονόητο. Σὲ πολλὰς ἄμως ἐπιγραφὰς ἀναφέρεται, πάλι στὸ ὄνομα τοῦ πατέρα καὶ τοῦ παπποῦ. Βέβαια ἔχουμε καὶ τὶς ἐξαιρέσεις, σὰν κι αὐτὴν πού ἀναγράφεται σκέτα “κωμωδὸς Ἀθηνόδορος”. Ἄλλου ἄμως πάλι ἔχουμε: “υἱὸς Ἡρακλείδου”, χωρὶς τ’ ὄνομα. Στὶς Δελφικὰς ἐπιγραφὰς, σὲ διακόσιους πάνω - κάτω, ἠθοποιούς, ἀναφέρεται καὶ τ’ ὄνομα τῆς πόλης: σὲ δεκαπέντε λείπει τὸ πατρικὸ ὄνομα. Τοῦτο μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ ἄγνοια, ἢ σ’ ὀποιοδήποτε ἄλλο λόγο, ποτὲ ὅμως δὲν σημαίνει πὺς ὑπῆρχαν ἄνευ αὐτῶν τεχνίτες καὶ δοῦλοι. Στοὺς συλλόγους ἐγγράφονταν τεχνίτες ἀπὸ διάφορα μέρη τοῦ ἐλληνόφωνου κόσμου. Ἄγνωστο μόνον παραμένει ἂν στὸν ἀθηναϊκὸν σύλλογον ἐπιτρέπονταν ἢ ἐγγραφή σὲ ξένους ἢ ὄχι. Στὴν Τέω, ὅμως, ἔχομε Χαλικηδόνους καὶ Περγαμηνοὺς καὶ Σάμιους. Ἐπίσης ἀπ’ τὸν Εὐξείνιο Πόντον, τὴ Σινώπη, τὸ Βόσπορο. Στὴν Αἴγυπτον, στὴν Κυρῆνην, στὸν Ἰράντα, συναντᾶμε τεχνίτες ἀπὸ διάφορες περιοχές. Ὅχι μὲ τὴν εὐκαιρία σκηρικῶν ἀγῶνων, δηλαδὴ τουρνέ, ἀλλὰ μόνιμα μέλη τῶν τοπικῶν συλλόγων, ἀφοῦ ἐμφανίζονται πολλὰς φορές καὶ σὲ διάφορες περιστάσεις. Αὐτὴ ἡ ἀνάγκη, νὰ μπορούν οἱ τεχνίτες μιὰς πολιτείας νὰ μεταπηδήσουν στὸ σύλλογον ἄλλης καὶ νὰ ἐγκατασταθοῦν μόνιμα ἐκεῖ, ν’ ἀλλάξουν δηλαδὴ θίασον, ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα, καὶ ταυτόχρονα νὰ μὴν εἶναι ἀπολείς, πράμα ἀτιμωτικὸ γιὰ κείνη τὴν ἐποχὴ, δημιούργησε τὸ ἰδιαιτέρο προνόμιον νὰ γίνονται δεκτοὶ ἀπ’ τὴν πόλιν πού δροῦσαν σὰν καλλιτέχνες, καὶ νὰ μπορούν νὰ μετέχουν στὰ ἱερά. Ἄν τώρα ἕνας τεχνίτης ἐγκατέλειπε τὸ Κοινὸν πού ἦταν μέλος καὶ πήγαινε σ’ ἄλλο, ἢ πολιτεία, ὅπου εἶχε τὴν ἑδρὰ τῆς τοῦ καινούριου Κοινὸν τὸν δέχονταν ἀμέσως σὰν κανονικὸ πολίτη, μὲ τὰ ἴδια ἀκριβῶς δικαιώματα πού εἶχαν καὶ οἱ ἄλλοι, γνήσιοι πολίτες τῆς, οἱ “ἀμφοῖν ἀστοῖν γεγονότες”.

Θὰ φανεῖ ἴσως παράξενο πού χρησιμοποιοῦμε διαρκῶς τὴ λέξη “τεχνίτης” καὶ ποτὲ ἠθοποιὸς ἢ ὑποκριτὴς. Αὐτὸ συμβαίνει γιὰτὶ στοὺς θεατρικοὺς αὐτοὺς συλλόγους ἦσαν γραμμένοι ὅλοι οἱ συντελεστὲς μιᾶς παράστασης. Κ’ ἔτσι μπορούμε νὰ

πούμε πώς τὰ Κοινὰ ἢ ἡ σύνοδος ἦτανε μιὰ θεατρικὴ συνομοσπονδία περισσότερο, παρά καθαρὸ σωματεῖο ἠθοποιῶν. Καὶ πρῶτοι πρῶτοι στοὺς καταλόγους ἀναγράφονταν οἱ μουσικοὶ. (2) Ἔπειτα οἱ κίθαρῶδοι καὶ τρίτοι οἱ κίθαραῖστα. (3) Μετὰ ἔρχονταν οἱ αὐλωδοὶ καὶ οἱ αὐληταί. Ὅμως σύντομα καταργήθηκαν οἱ αὐλωδοί, γιατί δὲν ἄρесе στοὺς ἀκροατὲς τῆς ἐλληνιστικῆς περιόδου αὐτῆ ἡ ἐναλλαγὴ αὐλοῦ καὶ τραγουδιοῦ. Μείνανε μόνον οἱ αὐλητές. Συναντᾶμε μάλιστα τὸ χαρακτηρισμὸν: "Κυκλικὸς αὐλητής".

Ἐπειτα ἀναφέρονται οἱ ποιηταί, καὶ κατὰ εἰδικότητες. Φυσικὰ τὴν πρώτη θέσιν κατέχουσι οἱ δραματικοὶ ποιητές. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ δευτερότεροι, ὅπως: ποιητῆς προσοδίων (ἕνα εἶδος ὕμνου μὲ συνοδεία αὐλοῦ).

Στοὺς σκηνικοὺς ἀγῶνες δὲν ἀγωνίζονται πιά μὲ τετραλογίες ἀλλὰ μὲ ἀπλῆς, μονές, να πούμε, τραγωδίες. "Ἀράμια πρὸς δράμα" καθὼς λέει ὁ Σούιδας γιὰ τὸ Σοφοκλῆ. Καὶ τὸ σατυρικὸ δρᾶμα εἶναι πιά χωριστὸ ἀπ' τὴν τραγωδίαν καὶ γράφεται ἀπὸ ἄλλο συγγραφέα. Μετὰ ἔρχονται οἱ ἠθοποιοί. Σαφῶς διακρίνονται πιά οἱ διάφορες εἰδικότητες, δεῖγμα καὶ αὐτὸ τῆς παρακμῆς. Ὑπάρχουν οἱ τραγικοί, οἱ κωμικοὶ καὶ οἱ σατυρικοὶ ὑποκριταί. Ἐπίσης, ἄλλο θλιβερὸν δεῖγμα παρακμῆς: τονίζεται τὸ "πρωταγωνιστής" γιὰ νὰ ξεχωρίζῃ ἀπ' τοὺς ἄλλους. Ὑστερα γίνεται καὶ μιὰ ἄλλη διάκριση. Ὑποκριτῆς κωμικῆς τραγωδίας, ὑποκριτῆς παλαιᾶς τραγωδίας. Τὸ ἴδιον γίνεται καὶ μὲ τὴν καμωδία. Ἔρχονται μετὰ οἱ σκηνοθέται. Δὲν μπορούσαν νὰ πάρουν τὸν τίτλον διδασκαλοῦ, γιατί ἀνῆκε πρὶν στοὺς ποιητῆς ποὺ δίδασκαν τὰ ἔργα τους. Περιορίζονται λοιπὸν στὸ μετριοφρονέστερο ὑποδιδασκαλοῦ. Ἀλλὰ στίς ἐπιγραφὰς τῶν Δελφῶν ξεθαρρεύουσι φαίνεται καὶ ὀνομάζονται διδασκαλοῦ.

Στὴ δύναμη τῶν σωματείων ἀνήκουν καὶ οἱ βεστιαριστές, αὐτοὶ ποὺ νοίκιαζαν κοστούμια γιὰ τὶς παραστάσεις, ὅπως γινώτανε καὶ στὸ νέο ἐλληνικὸ θέατρο πρὶν ἀπὸ μερικὴς δεκαετίες. Παλιότερα τοὺς λέγανε "ἱματιομισθιάς", ἀργότερα τοὺς εἶπαν "ἱματιομίσθας". Ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Πολυδευκής. Σὲ μιὰ ἐπιγραφῆ τῆς Πτολεμαΐδας ἐμφανίζεται ἕνας "σκενοποιός", ἕνας "σαλπιγκτής", πέντε "πρόξενοι" καὶ ἕξι "φιλοτεχνίται". Ὅμως ἡ ἐπιγραφὴ εἶναι στὸ κάτω μέρος τῆς καταστρεμμένης, κ' ἔτσι δὲν ἔχουμε τί σημασία εἶχε ἡ παρουσία τῶν δυὸ τελευταίων κατηγοριῶν. Ὑπάρχει μιὰ ἐπιγραφὴ τοῦ Ρήγιου ποὺ λέει: "... τὸ κοινὸν τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν καὶ προξένων". Σὲ ἐπιγραφὰς τῆς Μ. Ἀσίας βρίσκεται "σαλπιστής" καὶ "κῆρυξ" πλάι σὲ ραψωδοῦς, κιθαριστῆς, κιθαροδῶδες καὶ αὐλωδοῦς. Ὑπάρχει ἀκόμα καὶ μιὰ ἄλλη περιεργὴ εἰδικότητα: "Ψειλοκιθαρεύς". Στὴν ἴδια ἐπιγραφῆ ὑπάρχει παρακάτω "χοροκιθαρεύς". Ἐπίσης σὲ ἄλλη "παῖδες ἀληταί" καὶ "ἄνδρες ἀληταί". Οἱ αὐλητῆς εἶναι πολλῶν εἰδῶν: "κύκλιος ἀληταί", "χοραῦλαι", "πυθαῦλαι". Στὸ χορὸ ἀνήκουν "παῖδες χορευταί" καὶ "ἄνδρες χορευταί" καθὼς καὶ "χορευταί κωμικοί". Ἀνήκανε ἀκόμα στὴ δύναμη τῶν Κοινῶν καὶ οἱ "εργολάβοι", ποὺ φαίνεται πὼς θὰ ἦταν κατὰ σάν τοὺς θεατρικοὺς ἀτζέντηδες ποὺ ἔχουμε σήμερα, καὶ ποὺ φρόντιζαν, κυρίως, νὰ κλείνουν τὶς συμφωνίες μὲ τὶς πόλεις ποὺ γινώτανε περιοδεῖα τοῦ Κοινοῦ, δηλαδὴ ὅπως θὰ λέγαμε τώρα, νὰ κλείνουν τὶς πιλάτσες.

Δὲν εἴμαστε πολὺ κατατοπισμένοι πᾶνω στὸ θέμα τῶν ἀμοιβῶν γιὰ τὶς παραστάσεις. Στὴν Κέρκυρα ἔχουμε πὼς κάθε θιάσος ἔπαιρνε 8 1/2 κορινθιακὰς μνᾶς γιὰ κάθε παράσταση, καθὼς καὶ τὰ ἔξοδα διαμονῆς καὶ διατροφῆς του, ἐνῶ στὴν Ἰασο ἕνας κωμικὸς θιάσος ἔλαβε γιὰ μιὰ παράσταση 5 ἀττικὰς μνᾶς.

Στὰ μέσα τοῦ 2ου αἰῶνα οἱ Ρωμαῖοι, ποὺ ἀντιμετώπιζαν ὀλοτέλα διαφορετικὰ τοὺς Διονυσιακοὺς τεχνίτες ἀπ' τοὺς δικούς τους μίμους καὶ ἱστρούς, ἄρχισαν νὰ προσκαλοῦν θιάσους στὴν Ρώμη. Ὁ Τάκιτος μᾶς πληροφορεῖ, ἐπικρίνοντας τὸ πρᾶμα, πὼς ὁ πρῶτος ποὺ κουβάλησε θιάσο ἀπ' τὴν Ἑλλάδα ἦταν ὁ

2. Στὴν ἀρχὴ οἱ ποιητῆς συνθέτανε μόνοι τους τὴ μουσικὴ τῶν δραμάτων τους, ὅπως ὁ Φρόνιχος, ὁ Πρατίνος, ὁ Αἰσχύλος, ὁ Σοφοκλῆς καὶ ὄλοι οἱ ἄλλοι παλαιοὶ τραγικοί. Πρῶτος ὁ Εὐριπίδης χρησιμοποίησε ἄλλον μουσικὸ, γιὰ τὴ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ ἔργου του. Ἀπὸ τότε καθιερώθηκε σάν ἐξέχωρο ἐπάγγελμα, πολὺ τιμητικὸ.

3. Ἡ διαφορά εἶναι φανερὴ: Κιθαρωδοὶ ἦτανε ὅσοι ἔπαιζαν κιθάρα καὶ ταυτόχρονα τραγουδοῦσαν, ἐνῶ οἱ καθαρισταί ἦταν ἄφωνοι. Τὸ ἴδιο καὶ οἱ αὐλωδοὶ ἔπαιζαν αὐλὸ καὶ τραγουδοῦσαν, ἐνῶ οἱ ἀληταί ἔπαιζαν μόνον αὐλὸ.

γνωστός μας Λεύκιος Μόμμιος. Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἰούλιος Καίσαρας καὶ ὁ Αὐγουστος ἐνδιαφέρθηκαν γιὰ θεατρικὲς παραστάσεις. Ἐκεῖνος ὅμως ποὺ εἶχε πραγματικὸ πάθος μὲ τὸ θέατρο ἦταν ὁ Νέρων. Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀδριανὸς ἀνέλαβε τὸ 126 μ.Χ. στὴν Ἀθήνα τὴν ἀγωνοθεσίαν.

Στοὺς αὐτοκρατορικοὺς χρόνους, ἡ μαγία τοῦ Θεάτρου ἀπλώθηκε σ' ὅλη τὴ ρωμαϊκὴ ἐπικράτεια. Καλοῦσαν θιάσους καὶ στίς πιά μακρινὰς πολιτείες: Στὴ Νέμαυσο (σημερινὴ Nimes) καὶ στὴν Ἐπίδαυρο, στὴ Νεάπολη καὶ στὴν Ἐφεσο, στὴ Νικόπολη καὶ στὴν Ἀλεξάνδρεια, στίς Τράλλεις καὶ τοὺς Ποτιόλους εἶχε πέσει κύμα θυμεικῆς μαγίας. Τότε παρουσιάσθηκε ὁ "Ὀλιγανδρία" στοὺς θιάσους, καὶ ἄρχισαν νὰ δημιουργοῦνται νέα Κοινὰ. Ἔτσι ἔχουμε τὴν "ἱερὰ περιπολιστικὴ οἰκουμένην σύνοδο" (τὸ περιπολιστικὴ σημαίνει περιοδεύουσα) στὴ Ρώμη, ποὺ πολλοὶ φιλόλογοι πιστεύουν πὼς ἦταν ἡ συγκέντρωσις ὅλων τῶν Κοινῶν σὲ μιὰ γενικὴ ἀρχὴ ὑπὸ τὴν προστασίαν τοῦ αὐτοκράτορα, ὕστερ' ἀπ' τὴ διάλυση ὅλων τῶν ἄλλων Κοινῶν ἐνῶ ἄλλοι πάλι πιστεύουν πὼς αὐτὴ ἡ "οἰκουμένην" ἐξακολουθοῦσε νὰ ὑφίσταται παράλληλα μὲ τὰ ἄλλα Κοινὰ. Ὁ τρόπος τῆς διοικήσεως τῶν Κοινῶν παραμένει ὁ παλιός, μόνο ποὺ παρουσιάζονται καινούριες ἀρχές, ὅπως ἀρχιερέως τοῦ Διόνυσου καὶ ταυτόχρονα ἀρχιερέως τοῦ Αὐτοκράτορα (4). Παρουσιάζεται καὶ ἕνας "λογιστῆς", ποὺ φαίνεται πὼς θὰ ἦταν κάποιος αὐτοκρατορικός ἐπόπτης. Αὐτὸς ὁ θεσμὸς τοῦ λογιστῆ ἀλλοίωσε κάπως τὸ δημοκρατικὸν χαρακτῆρα τῆς διοικήσεως τῶν Κοινῶν, γιατί καθιέρωσε τὸν κρατικὸν παρεμβατισμὸν στὰ ὀικονομικὰ, κυρίως, ζητήματα. Ἀκόμα ἕνας περιέργος θεσμὸς καθιερώνεται: ὁ "νομοδότης" ἢ σὲ ἄλλες ἐπιγραφὰς "νομοδείκτης", ποὺ φαίνεται πὼς ἦταν κάποιος κρατικὸς ἐπίτροπος ποὺ παρακολουθεῖ τὴν ἀυστηρὴ ἐφαρμογὴ τῶν αὐτοκρατορικῶν νόμων.

Ἐξαιρετικὰ ἦταν τὰ προνόμια τῶν τεχνιτῶν. Τὰ κυριότερα ἦταν ἡ "ἀσυλία" καὶ ἡ "ἀστρατεία". Καὶ οἱ Ρωμαῖοι παρέδωκαν νὰ στοὺς ἱστρούς ἀστρατεία, μὰ ὅχι γιὰ τοὺς ἴδιους λόγους. Ἐνῶ οἱ Ἕλληνες δύναντο τὸ προνόμιον τιμητικὰ, οἱ Ρωμαῖοι, ἀντίθετα, δὲν τοὺς δέχονταν στὸ στρατὸ ἐπειδὴ τοὺς θεωροῦσαν ἀτιμοὺς. Ἀλλὰ φαίνεται πὼς δὲν ἦταν κανόνες, γιατί ὁ Δημοσθένης μᾶς ἀναφέρει τοὺς χοροδιδασκαλοὺς Ἀριστείδην καὶ Σαννίωνα σάν λιποτάκτες καὶ συμβουλεύει νὰ μὴ χρησιμοποιοῦν γιὰ τὸ χορὸ νέους σὲ στρατεύσιμη ἡλικία. Ὅμως ψηφίσματα ποὺ φτάσανε ὡς ἐμᾶς, μιλᾶνε καθαρὰ γιὰ ἀστρατεία. Φαίνεται πὼς στὴν Ἀθήνα εἶχαν τὴ δυνατότητα νὰ καταργοῦν τὸ προνόμιον σὲ ὥρα ἀνάγκης.

Πάλι στὴν ἀσυλία ὑπῆρχε καὶ ἕνα ἄλλο σημαντικό προνόμιον ἢ "ἀσφάλεια". Τὸ πρῶτον ἀφοροῦσε στὰ πρόσωπα, τὸ δεύτερον στὰ πράγματα. Τὸ μέτρο τοῦτο εἶχε ληφθεῖ γιὰ νὰ μὴ κινδυνεύουν οἱ περιουσίες τῶν τεχνιτῶν ποὺ πήγαιναν τουνὸν σὲ περιπέτῳσι πολέμου. Καὶ ἡ ἀσυλία πάλι, γιὰ νὰ μπορούν ἐλευθερὰ νὰ κυκλοφοροῦν ἀνάμεσα σὲ ἐμπόλεμους πόλεις, χωρὶς νὰ κινδυνεύει ἡ ζωὴ τους. Αὐτὴ ἡ ἀσυλία, ἀλλὰ καὶ "... ἡ τῆς τέχνης φιλανθρωπία" ἔκαναν πολλοὺς ἠθοποιοὺς νὰ μετέχουν σὲ πρεσβείες, πρὸ πάντων σ' ἐκεῖνες ποὺ στέλλονταν ἀπ' τοὺς Ἀθηναίους πρὸς τὸ Φίλιππον τὸ Β'. Καθὼς τὸ ἔπλασε ὁ Ἀριστοφάνης στοὺς "Ἀχαρνῆς" μὲ τὸ Δικαιοπόλι, ποὺ χαίρεται μένος τὴν εἰρήνην ἀνάμεσα στοὺς ἐμπόλεμους, ἢ ὅπως ἀργότερα ὁ Πτολεμαῖος καταβιβάζει τὸν Πάδο ἀνάμεσα στοὺς Γουέλφους καὶ Γίβελλίνους, ποὺ σταματοῦν τὴ μάχη γιὰ νὰ χαίρετίζουσι μὲ σεβασμὸν τὸ δαφνοστεφανωμένον ποιητῆ, ἔτσι καὶ τότε πέρασαν σίγηρον ἀπ' τὸ ἕνα στὸ ἄλλο στρατόπεδον οἱ τεχνίτες χωρὶς νὰ τοιμάει κανεὶς νὰ τοὺς ἀγγίξει. Κι ἀκόμα ἔχουμε πὼς στὴν Ἀθήνα ἐπεβάλλετο ἡ ποιητῆς "ἀτιμία" σὲ κείνον ποὺ καταπατοῦσε τὴν ἀσυλία ἢ τὴν ἀσφάλειαν ἐνὸς ἀτόμου. Ἄλλο σημαντικό προνόμιον ἦταν ἡ "στεφανοφορία", τὸ δικαίωμα δηλαδὴ νὰ φορεῖ ὁ τεχνίτης τὸ στεφάνιν ποὺ κέρδισε στοὺς ἀγῶνες, καὶ ἡ "χρυσοφορία", ὅταν τὸ στεφάνιν ἦταν χρυσόν.

Ὑπῆρχαν στὰ θεάτρα ὀρισμένες θέσεις κρατημένες γιὰ τοὺς τεχνίτες, ὅπως στὸ θέατρο τῆς Λάρισας, ποὺ σάθηκε πᾶνω σὲ βαμίδες ἡ ἐπιγραφὴ: "τοῖς τεχνίταις". Στοὺς νικητῆς ἀγῶνας φανερονότανε ἐκδηλῆ ἡ κρατικὴ εὐνοια μὲ ἐπίσημες θέσεις. Κάποιον Ἀριστοδῆμον ἀπ' τὸ Μεταπόντιον, ποὺ νίκησε δυὸ φορές στὰ Λήνια, οἱ Ἀθηναῖοι τοῦ ἀναθέσανε ὑψηλὰ δη-

4. "Γενόμενος ἱερεὺς κατὰ τὸ ἔξις δις καὶ ἀρχιερεὺς τοῦ καθημερῶν Διονύσου διὰ βίου, ἔτι τε τριμηθεὶς ἀρχιερεὺς Μάρκου Ἀθηλείου Ἀντωνεῖνου Σεβαστοῦ τοῦ νέου Διονύσου διὰ βίου...".

μόσια καθήκοντα, αφού πρώτα τὸν κάνανε πολίτη Ἀθηναῖο. Ὁ Πausanias κι ὁ Ἀθηναῖος μᾶς λένε πὼς ἔστησαν ἀγάλματα στους περιώνυμους τεχνίτες. Κάποιος Κράτων γίνεται πολίτης Περγάμου, οἱ Τῆιοι τὸν στεφανώνουν μὲ τρεῖς στεφάνους. Τὰ προνόμια αὐτὰ ὄχι μόνο τὰ σεβάστηκαν οἱ Ρωμαῖοι μετὰ τὴν κατάκτηση, ἀλλὰ καὶ τ' αὐξήσανε, τὰ κάνανε μάλιστα καὶ κληρονομικά, ὅπως τὴν τῆβεννο μὲ τὸ χρυσὸ στεφάνι πού καθιέρωσε ὁ Μάρκος Ἀντώνιος.

ἴσως οἱ πολλὲς τιμές, μαζὶ μὲ τὴ δίψα γιὰ χρυσάφι, δημιούργησαν στὴν ἀρχαιότητα μιὰ κακὴ ἐντύπωση γιὰ τὸ χαρακτήρα τῶν τεχνιτῶν. Ὁ Ἀριστοτέλης ἀναρωτιέται "... διὰ τί οἱ Διονυσιακοὶ τεχνίται ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ πονηροὶ εἰσίν;" Βρίσκει πὼς αὐτὸ συμβαίνει γιὰ δυὸ λόγους, ἢ ἐπειδὴ δὲν ἔρχονται συχνὰ σ' ἐπαφὴ μὲ τὴ σοφία, καθὼς εἶναι τὸν περισσότερο καιρὸ τῆς ζωῆς τους ἀπασχολημένοι μὲ τὴν τέχνη τους, ἢ ἐπειδὴ ζοῦν οἱ περισσότεροι σὲ ἀκολασία καὶ πενία. Πιὸ βαρῆθαι εἰσχώρησε ὁ Πλάτων στὸ θέμα. Νομίζει, πὼς ἡ ψυχὴ τῶν ἠθοποιῶν ἀνεβαίνει στὰ ὕψη μὲ τὰ χειροκροτήματα καὶ τὶς ἐπαιφῆμες, γιὰ νὰ πέσει σὲ λιγὰν στὸ γάος καὶ τὴν ταπεινότητα ἀπ' τὰ σφυρίγματα καὶ τὶς ἀποτυχίες, κι αὐτὲς οἱ ἐναλλαγὲς δημιουργοῦν τοὺς κακοὺς χαρακτήρες.

Γεγονὸς εἶναι πὼς οἱ ἀρχαῖοι τεχνίτες τραβιόντουσαν ἀπ' τὴ δύναμη σὰν ἀπὸ μαγνήτη. Ἀγκάλιαζαν πάντα τοὺς ἰσχυροὺς τῆς ἡμέρας γιὰ χρήματα. Ταπεινώθηκαν σὲ ἀπειροὺς ἐξευτελισμοὺς, γιὰ νὰ υποδεχτοῦνε δουρικτὰ τὸν Ἀλκιβιάδην πού ξαναγύρισε στὴν Ἀθήνα, καὶ κολάκευαν τὸ Φίλιππο ὅταν ὄλοι πενθοῦσαν τὴν πτῶση τῆς Ὀλύμπου. Κι ὅταν ὁ Δημοσθένης κρύφτηκε στὸν Πόρο, φευγοντας τὴν καταδίωξη τοῦ Ἀντίπατρου, μέσα στὸ ἱερὸ τοῦ Ποσειδῶνα, τεχνίτης ἦταν ἐκεῖνος πού τὸν ἀνακάλυψε καὶ τὸν ἀνάγκασε ν' αὐτοκτονήσει γιὰ νὰ μὴν πέσει στὰ χέρια τῶν Μακεδόνων, ὁ ἠθοποιὸς Ἀρχίας. Ὁ ἴδιος παράδωσε τὸν Ἀριστόνικο, τὸν Ἰμπεραῖο καὶ τὸν Ὑπερείδην στους στρατιῶτες τοῦ Ἀντίπατρου. Αὐτὸν τὸν τεχνίτη οἱ ἀρχαῖοι τὸν εἶχαν ὀνομάσει "φωγαδοθήρα".

Ἀργότερα κολλήσανε στὸν Ἀλέξανδρο, καὶ γι' αὐτὸ τοὺς βγάλανε τὸ παρατσούκλι "διονυσιοκόλακες" ἢ "ἀλεξανδροκόλακες". Καὶ πιὸ ὕστερα σέρνονταν ταπεινὰ μπρὸς στους ρωμαίους ἀφέντες των, ἀρχίζοντας ἀπ' τὸν Λίμιλιο Παῦλο, ἀμέσως μετὰ τὴν ἦττα τοῦ Περσέα, ἀν καὶ λίγο πρὶν εἶχαν ταχθεῖ μὲ τὸ μέρος τῶν Μακεδόνων. Μόνον ὁ Σύλλας τοὺς ἐκδικήθηκε γιὰ τὴν εὐνοϊκὴ πρὸς τὸν Μιθριδάτη στάση τους, γκρεμίζοντας τοὺς τὸ ἱερὸ τῆς Ἐλευσίνας ὅπως εἶδαμε. Μὰ γρήγορα τοὺς πέρασε ἡ μανία τῆς ἐκδίκησης, μιᾶς καὶ δὲν τὰ 'χε μ' ἔλους τοὺς τεχνίτες, ἀλλὰ μόνο μὲ τὸν ἀττικὸ σὺλλογο, καὶ τὸν βλέπουμε νὰ ὀργανώνει σὲ λίγο ἀγῶνες στὴ Θήβα. Ἀκόμα καὶ τὸν ἄθλιο Νέρωνα κολακέψανε οἱ τεχνίτες. ἴσως, μόνο οἱ τιμητικὲς ἐπιγραφές στὸν Ἀδριανὸ νὰ ἦταν οἱ μόνες δικαιολογημένες κολακείες, γιατί, κοντὰ στὰ ὅσα ἔκανε γιὰ τὴν Ἀθήνα, βοήθησε πολὺ τοὺς σὺλλογους. Ὁ μόνος ἢ ἀνακήρυξη τοῦ Καρακάλλα σὰν "νεοῦ Βάκχου" εἶναι γλοιώδης.

Ἄλλες πάλι φορές, ὅταν νομίζανε πὼς ἡ δύναμη τῶν Ρωμαίων ἄρχισε νὰ ὀδεῖ, δὲ δισταζαν νὰ κολακέψουν τοὺς ἐχθρούς των, ὅπως ἔγινε μ' ἐκεῖνο τὸν ἠθοποιὸ, τὸν Ἰάσονα τὸν Τραλλιανὸ πού ἔπαιξε τὴν Ἀγαυὴ στὴς "Βάκχες" μπρὸς στὸ βασιλεῖα τῶν Πάρθων Ὀρόδην τὸν Α'. Τὴ στιγμή πού κρατοῦσε τὸ ψεύτικο κεφάλι τοῦ Πενθέα στὴν ἀγκαλιά του, πού τοῦ 'χε κατασκευάσει ὁ σκευοποιός, μπήκανε μέσα στὴν αἴθουσα πού δίνονταν ἡ παράσταση Πάρθου στρατιῶτες καὶ πέταξαν στὸ τραπέζι τοῦ βασιλεῖ τὸ κεφάλι τοῦ Ρωμαίου ἀρχιστράτηγου Κράσσου. Ὁ Ἰάσων πέταξε τὸ ψεύτικο κεφάλι, πῆρε τὸ κομμένο κεφάλι τοῦ Ρωμαίου τραπέζιτη καὶ στρατηγῶ καὶ συνέχισε μ' αὐτὸ τὴν παράσταση, πρὸς μεγάλη ἱκανοποίηση τοῦ Ὀρόδην. Στὸν καιρὸ τῶν αὐτοκρατόρων, ὄλοι οἱ σὺλλογοὶ ἐνώθηκαν σὲ μιὰ Οἰκουμένη Σύνοδο μὲ ἔδρα τὴ Ρώμη. Στὸν καιρὸ τῶν Ἀντωνίνων ὁ ἀριθμὸς τῶν ἀγῶνων εἶναι μεγάλος. Πολλὲς πόλεις γιορτάζουν Πύθια, Ὀλύμπια, Ἀγυοσταῖα, Καισάρεια, Τραϊάνεια, Ἀδριάνεια, Πανελλήνια, Ἀντινόεια (γιὰ νὰ κολακέψουν τὸν Ἀδριανὸ γιὰ τὸν ἔφηβο πού ἀγαποῦσε καὶ τοῦ πέθανε) κτλ. Στὸν καιρὸ τοῦ Κόμμοδου τὰ βραβεῖα τῶν πρωταγωνιστῶν εἶχαν φτάσει τὰ 2500 δηνάρια. Ἡ δίψα τους γιὰ δόξα εἶναι ὅση καὶ τοῦ χρυσαφιῶ. Στῆνουνε στήλες μ' ἐπι-

γραφές γεμάτες κομπασμοὺς, ἀκόμα καὶ σὲ λατινικὴ γλώσσα, σὰν κι αὐτὴν: "Demetrius tragoeudis invictus". Ὀνομάζονται Ἰερονίκα, Ἀστονίκα, Περιοδονίκα (ἐκεῖνοι πού νικοῦσαν σὲ τέσσερες μεγάλους ἀγῶνες τῆς Ἐλλάδας καὶ πού λάβαιναν φοίνικα), Πλειστονίκα (αὐτοὶ πού εἶχαν πολλὲς νίκες) κτλ.

Ἡ παραμικρὴ εὐκαιρία ἦταν κατάλληλη γιὰ ἔπαινο: ἡ ἡλικία τοῦ νικητοῦ, τὸ εἶδος τῆς τέχνης, ὁ νεωτερισμὸς τῶν ἀγῶνων ἢ τῶν τιμῶν πού μοιραζότανε, ἡ νέα σειρά τῶν ἀγῶνων κτλ. Ἐθεωρεῖτο μεγάλη τιμὴ ἂν κάποιος ἄλλος ἔγραφε τὴν ἐπιγραφή, κι ἔχι ὁ ἴδιος ὁ τεχνίτης.

Ὁ Νέρων θέλησε νὰ πάρει ὄλους τοὺς τίτλους. Στὸ μουσικὸ θρίαμβό του εἶχαν κρεμάσει 1800 πινακίδες σὲ ἀκόντια, πού στὴν κάθε μιὰ ἦταν γραμμένο σὲ ποῖον ἀγῶνα νίκησε. Γιὰ νὰ ἐξασφαλίσει τὴ σίγουρη ἀθανασία γκρέμισε τὰ ἀγάλματα ὄλων τῶν προηγούμενων νικητῶν καὶ διέταξε νὰ τὰ ρίξουν στους ὀχετούς. Καὶ καθὼς ἀνέβαινε στὸ Καπιτώλιο τοῦ φώναζαν οἱ Συγκλητικοί: "Χαῖρε Ὀλυμπιονίκην, Πυθιονίκην, χαῖρε Ἀγυοσταῖ".

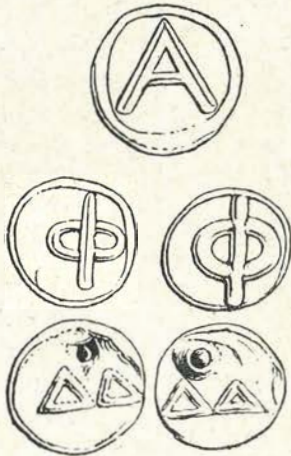
Οἱ ἀγῶνες διακρίνονταν σὲ δυὸ εἶδη:

- 1) Ἀγῶνες "στεφανίται" ἢ "φυλλίται, ἱεροί". Σ' αὐτοὺς οἱ νικητὲς παίρνανε στεφάνια καὶ μικρὴ ἀμοιβή.
- 2) "Θεματικοί", "ἀργυροῖται", "ταλαντιαῖοι", "ἱμυαλνταῖοι". Ἡ λέξη φανερώνει τὴν ἀμοιβή, ἂν καὶ συχνὰ παίρνανε καὶ λιγότερα.

Οἱ τεχνίτες ἦταν σὲ πολλὲς πόλεις πολιτογραφημένοι καὶ ἦταν κι αὐτὸ ἔν' ἀπ' τὰ σπάνια προνόμια τῆς ἐποχῆς. Ὅμως τὸ σπουδαιότερο προνόμιο ἦταν τὸ γεγονὸς πὼς οἱ Ρωμαῖοι διατηρήσανε ὡς τὸ τέλος ἀμείωτο τὸ σεβασμὸ τους πρὸς τοὺς τεχνίτες, παρὰ τὴν ἀτιμωτικὴ θέση πού εἶχανε οἱ ρωμαῖοι ἱστρίωνες καὶ οἱ μῖμοι. Μόνον σὰν ἄρχισε νὰ ἐπικρατεῖ ἡ καινούρια θρησκεία, μαζὶ μὲ τὰ τριζύματα ὀλοκληροῦ τοῦ ἀρχαίου ἐλληνικοῦ κόσμου πού γκρεμιζότανε, ξεθεμελιώθηκαν καὶ τὰ προνόμια τῶν περὶ τὸν Διόνυσον τεχνιτῶν. Οἱ πρῶτοι ἐχθρικοὶ νόμοι βρίσκονται στὸ Θεοδοσιανὸ κώδικα. Ὁ Ὀνώριος ἀναγκάζεται μὲ πρὸς τὴν ἐπιθυμία τοῦ πλήθους νὰ τοὺς μετακαλέσει. Τὸ 537 μ.Χ. ἕνας νόμος ἐπιτρέπει στους τεχνίτες νὰ ἐγκαταλείπουν τὴν τέχνη τους, προσχωρώντας στὴ Χριστιανικὴ θρησκεία. Γιὰ τὸ κώδικας τῶν Διονυσιακῶν σὺλλογῶν ἀπαγόρευσε τὴν ἐγκατάλειψη τῆς τέχνης χωρὶς προηγούμενη ἔγκριση τῆς ὀλομέλειας. Φυσικὰ, ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ, δὲν ὑπῆρχαν πιά τὰ παλαιὰ Κοινά. Πότε ἔσβησαν ἀκριβῶς εἶναι ἀγνωστο. Ἀλλὰ θά 'γινε τμηματικὰ, ἀρχίζοντας ἀπ' τὴ Μικρὰ Ἀσία, ὅπου τὸ χριστιανικὸ κίνημα φούντωσε γρηγορότερα, καὶ καταλήγοντας στὴν Ἀθήνα, πού διατηροῦσε καὶ φιλοσοφικὴ σχολὴ ἐθνικὴ (εἰδωλολατρικὴ) ὡς τὸν καιρὸ τοῦ Ἰουστινιανοῦ (5).

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

5. Πολλοὶ τεχνίτες, τὸν πρῶτο καιρὸ τοῦ Ἀνατολικοῦ Ρωμαϊκοῦ Κράτους, ἀπαονήθηκαν τὴν τέχνη τους καὶ ἀσπάστηκαν τὸ Χριστιανισμὸ. Κάμποσοι ἀπ' αὐτοὺς ἄγισαν, ὁ ἅγιος Γελάσιος, ὁ ἅγιος Στρούτων, ὁ ἅγιος Φίλιππος, ἡ ἁγία Πελαγία — γιατί γυναῖκες ἄρχισαν νὰ ἐμφανίζονται πάνω στὴ σκηνὴ στους Πτολεμαϊκοὺς χρόνους, χωρὶς νὰ μποροῦν νὰ καθοριστοῦν τὸ πότε ἀκριβῶς — ὁ ἅγιος Ἐυτρυγιανός, καθὼς καὶ ὁ ἅγιος Πορφύριος, πού μαρτύρησε ἐπὶ Ἰουλιανῶ τοῦ Παραβάτη. Αὐτὸν τὸν τεχνίτη Πορφύριο τὸν εἶχαν φέρει στὸ παλάτι νὰ σατιρίσει μπρὸς τὸν Ἰουλιανὸ τὰ μυστήρια τῶν Χριστιανῶν. Μπήκε τότε, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, μέσα σὲ μιὰ κολυμπήθρα γιὰ νὰ διακωμωδῆσει τὸ βάπτισμα. Καὶ καθὼς ἔλεγε τὴν προσευχὴ, ἔπαιε ξαφνικὰ ν' ἀστειεῖται καὶ πίστεψε στὸ Χριστό. Συνταράχθηκαν τότε ὄλοι οἱ παριστάμενοι ἀθλοῖοι καὶ ὁ τεχνίτης "ξίφει ἐτελειώθη". Τιμῶντας τὴ μνήμη του τὸ Σωματεῖο Ἑλλήνων ἠθοποιῶν ἀνακήρυξε προστάτη του τὸν Ἅγιο Πορφύριο. Ὑπάρχει ὅμως κι ἄλλος Ἅγιος Πορφύριος τῆς ἴδιας ἐποχῆς, πού ἦταν ἐπίσκοπος Γάζης. Τὸ λάβαρο τοῦ Σωματεῖου ἠθοποιῶν κοσμεῖ αὐτοῦ τοῦ Πορφύριου ἢ εἰκόνα, γέροντα σεβάσμιου μὲ γενειάδα, καὶ ὄχι τοῦ ἀγένειου ἠθοποιῶ Πορφύριου. Ὁ μακαρίτης Νίκος Λάσκαρης εἶχαν ἐπισημάνει τὴν γκάφα, πού, νομίζω, δὲ διορθώθηκε ἀκόμα. Α.Μ.



Θεωρικά: Μεταλλικὰ εἰσιτήρια γιὰ τὰ ἀρχαῖα θεάτρα



Ὁ Μέγιερχολντ, μὲ τὴν ἐργατικὴν του φόρμα, δίνει πολὺ χαρακτηριστικὰ τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς τοῦ Ἐἴκοσι. Ὁ προλεταριακὸς ἀσκητικὸς ρομαντισμὸς εἶχε κυριέψει τότε καὶ τὸ μεγάλο σκηνοθέτη. Στρατιώτης τῆς Ἐπανάστασης, ποὺ ἔμπαινε στὸ θέατρο νὰ κάνει πρόβες, μὲ ὄφρος καὶ μένος δυναμιστῆ. Τὸ πιλίκιο τοῦ κόκκινου στρατιώτη μὲ τ' ἀστέρι, τὸ κασκόλ, τὸ σημειωματάριο χωμένο στὴν ξεχειλωμένη τσέπη, κ' ἡ εἰλικρίνεια τῆς μεγάλης πίστεως στὴ ματιά. Ἦταν ἡ ἐποχὴ τοῦ Ἐἴκοσι...

Μ Ε Γ Ι Ε Ρ Χ Ο Λ Ν Τ

Α Π Ο Ψ Ε Ι Σ Γ Ι Α Τ Ο Θ Ε Α Τ Ρ Ο

Ἐκδόσεις Ἰνστιτούτου Ἑλληνιστικῆς Μουσικῆς

Ἄπο τὸ ἀνέκδοτο βιβλίο τοῦ *ΑΛΕΞΑΝΤΡ ΓΚΛΑΝΤΚΩΦ*

Ὁ σοβιετικὸς συγγραφέας Ἀλεξάντρ Γκλαντκόφ προσφέρει — κατὰ παγκόσμια, καὶ πάλι, προτεραιότητα — στοὺς ἀγαπῶντες τοῦ περιοδικοῦ “Θέατρο”, καὶ τρίτο κεφάλαιο ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο βιβλίο του, γιὰ τὴν ἐκπληκτικὴ μορφή τοῦ σοβιετικοῦ σκηνοθέτη Βσέβολοντ Ἐμίλιεβιτς Μέριερχολντ. Περιέχει ἀφορισμοὺς, σκέψεις, ἀποφθέγματα καὶ ἀπόψεις τοῦ μεγάλου σκηνοθέτη γιὰ τὸ Θέατρο. Ἄλ. Π.

Μὴ φωνάζετε ἔτσι. Χαμηλότερα. “Ὅταν οἱ ἡθοποιοὶ φωνάζουν, δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ χρωματίσουν. Στὰ νιάτα μου δούλευα μὲ τὸν Κωνσταντίν Σεργγέγιεβιτς (τὸν Στανισλάβσκι). Μὲ θεωροῦσε πολὺ φωνακλὰ κι ὅλο μ’ ἀνάγκασε νὰ μιλάω σιγότερα. Μὰ ἐγὼ δὲν καταλάβαινα κ’ ἐκλεβα τὸν ἑαυτό μου...

Ἀκριβῶς, ἡ δυνατότητα τοῦ αὐτοσχεδιασμοῦ εἶναι αὐτὸ πού ξεχωρίζει τὸ Δράμα ἀπὸ τὴν Ὅπερα, ὅπου ὁ μαέστρος δὲν ἐπιτρέπει νὰ παραβιασθεῖ τὸ χρονικὸ ὄριο, ἀφήνει μονάχα μιὰ ἐλευθερία στὸ ρυθμὸ. Ὁ Σαλιάπιν, ἀληθινὸς ἡθοποιὸς πού ἐνιωθε σὰν ἀνάγκη τὸν αὐτοσχεδιασμό, ἐβγαζε τὸ ἄχι του μὲ τοὺς ρυθμοὺς. Ἀπ’ αὐτὸ ξεκινούσαν ὅλοι οἱ καυγάδες του μὲ τοὺς μαέστρους, ὅταν προσπαθοῦσε νὰ παραλλάξει τὸ ρυθμὸ. Ποτὲ δὲν θ’ ἀπαρνηθῶ τὸ δικαίωμα πού ἔχω νὰ σπρώχνω τοὺς ἡθοποιούς στὸν αὐτοσχεδιασμό. Πρέπει μονάχα νὰ μὴν σκεπάζουμε τὸ βασικὸ μὲ τὸ δευτερεύον, νὰ δίνουμε προσοχὴ στὸ πρόβλημα τοῦ χρόνου, καθὼς καὶ στὴν ἀμοιβαιότητα πού πρέπει νὰ ἔχουν τὰ χρονικὰ μέρη στὴ σκηνή.

Τὸ κοστὺμ εἶναι ἐπίσης τμῆμα τοῦ κορμιοῦ. Κοιτάχτε τὸν ἄνθρωπο τῶν βουδῶν. Ἐχεῖς τὴ γνώμη πὼς ἡ κάπα πρέπει νὰ κρύβει τὸ κορμί. Μὰ ὁ ἀληθινὸς Καυκάσιος τὴ ράβει ἔτσι, πού φαίνεται σὰ ζωντανή, σαλεύει ὀλόκληρη, καί, κάτω ἀπ’ τὴν κάπα, βλέπεις τὰ ρυθμικὰ κινήματα τοῦ κορμιοῦ. Βίδα, κάποτε, στὸ μπυλάτο τὸν Φοκίη κ’ ὕστερα πῆγα ἐπιτοῦτου στὰ παρασκήνια γιὰ νὰ δῶ πὼς εἶναι ραμμένο τὸ κοστὺμ του. Εἶχε ἀπάνω του ἕνα πολὺ γοντρὸ ὕφασμα, βάτα μπόλικη καί, διάλογος ξέρει, τί ἄλλο ἀκόμα. Στὴν παράσταση, ὡστόσο, ἐβλεπα ὅλες τίς γραμμὲς τοῦ κορμιοῦ του. Ὁ Στανισλάβσκι σποῦδασε στὸ Παρίσι ραπτικὴ γιὰ νὰ νιώσει τὴ φύση τοῦ θεατρικοῦ κοστουμιοῦ.

Ὅταν βλέπω στὸ δρόμο καυγά, στέκουμαι πάντα καὶ χαζεύω. Στὶς σκηνὲς τοῦ δρόμου καὶ στὰ σκάνδαλα μπορεῖτε νὰ παρατηρήσετε τὰ πιὸ διαφορετικὰ καὶ κρυμμένα ἀνθρώπινα χαρακτηριστικὰ. Μὴν ἀκούτε τὸν ἀστυφύλακα ὅταν σᾶς λέει: “Διαλυθεῖτε πολίτες”. Φύγετε ἀπ’ τὴ μιὰ μεριά, σταθεῖτε σ’ ἄλλη καὶ παρακολουθεῖστε τὴ σκηνή. Ὅταν γιὰ πρώτη φορά, στὰ νιάτα μου, πῆγα στὴν Ἰταλία μὲ πρόγραμμα νὰ ἐπισκεφθῶ τὰ μουσεῖα καὶ τὰ παλάτια, γρήγορα τὰ παράτησα ὅλα, γιατί μὲ μάγεψε ἡ κίνηση τῶν δρόμων τοῦ Μιλάνου. Περιπλανιόμουν μ’ ἀνοιχτὸ στόμα καὶ χαϊρόμουν τὰ δρομάκια. Ἄν καμμιά φορά τύχει ν’ ἀργήσω στὶς πρόβες καὶ σκύβοντας ἀπ’ τὸ παράθυρο δεῖτε κανένα ἐπεισόδιο στὴν ὁδὸ Γκόρκι, νὰ ξέρετε — ὁπωσδήποτε ὁ Μεγιέρχολντ εἶναι ἐκεῖ.

Σκεφτήκατε ποτὲ σὰς γιατί στὸ τσίρκο, τὴν ὥρα ἐνὸς ἀκροβατικοῦ νούμερου, παίζει πάντοτε ἡ μουσική; Θὰ μοῦ πεῖτε — γιὰ νὰ δημιουργηθεῖ καλὴ διάθεση, εὐθυμία. Μ’ αὐτή, ἡ ἀπάντηση θὰ νῆαι πολὺ ἐπιφανειακή. Ἡ μουσικὴ χρειάζεται στους τσιρκαδόρους σὰν ρυθμικὸ ἀντιστήριγμα, τοὺς βοηθεῖ νὰ κάνουν τὸ λογαριασμὸ τοῦ χρόνου. Ἡ δουλειὰ τους στρίβεται πάνω σ’ ἕνα λεπτότατο ὑπολογισμὸ. Ἡ πιὸ μικρὴ παρακλίση μπορεῖ νὰ ὀδηγήσει στὴν ἀποτυχία, στὴ καταστροφή. Στὸ φόντο μιᾶς γνώριμης μουσικῆς, ὁ ὑπολογισμὸς εἶναι συνήθως ἀλάθητος. Δίχως μουσικὴ εἶναι δύσκολος, μὰ κάπως

τὸν κάνουν. Ἄν ἡμῶς ξαφνικὰ ἡ ὄρχηστρα ἀρχίσει νὰ παίζει μιὰν ἄλλη μουσική, πού δὲν τὴν συνήθισε ὁ ἀκροβάτης, αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸν ὀδηγήσει στὸ χαμὸ. Μέχρι ἕνα βαθμὸ, τὸ ἴδιο γίνεται καὶ στὸ θέατρο. Τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ ἀποχτάει μιὰ ἀκρίβεια καθὼς στηρίζεται στὸ ρυθμικὸ φόντο τῆς μουσικῆς. Στὰ θεάτρα τῆς Ἀνατολῆς, ὁ ὀδηγὸς τῆς σκηνῆς χτυπάει στὰ καιρία σημεῖα τῆς παράστασης ἕνα σανίδι. Αὐτὸ γίνεται, ἐπίσης, γιὰ νὰ παίζει μ’ ἀκόμα πιὸ μεγάλη ἀκρίβεια ὁ ἡθοποιός. Τὸ μουσικὸ φόντο χρειάζεται στὸν ἡθοποιὸ γιὰ νὰ μάθει ν’ ἀκούει τὸ κύλισμα τοῦ χρόνου. Ὅταν ἕνας ἡθοποιὸς συνηθίσει νὰ δουλεύει μὲ μουσική, τότε, χωρὶς αὐτή, θ’ ἀκούει ὀλότελα διαφορετικὰ τὸ χρόνο. Ἡ Σχολὴ μας, μαζὶ μὲ τὸν αὐτοσχεδιασμό, ἀπαιτεῖ ἀπ’ τὸν ἡθοποιὸ νὰ ἀναπτύξει καὶ τὸ χάρισμα τοῦ αὐτοπεριορισμοῦ. Τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ βοηθήσει σ’ αὐτὸ τὸν ἡθοποιὸ, ὅσο ἡ μουσικὴ ὑπόκρουση.

Τὸ μακιγιάζ δὲν τ’ ἀγαπάω. Στὰ νιάτα μου τ’ ἀγαποῦσα, μὰ ὕστερα μοῦ πέρασε. Τώρα δὲ μπορῶ νὰ τὸ ὑποφέρω. Οἱ ἡθοποιοὶ συχνὰ ἀντιστέκονται ὅταν, πρὶν ἀπ’ τὴν πρεμιέρα, ἀρχίζω νὰ τοὺς σκουπίζω τὸ μακιγιάζ. Τοὺς ἀφήνω νὰ λένε γιατί ξέρω : θὰ ῥθεῖ καιρὸς πού δὲν θὰ τ’ ἀγαπᾶνε οὐτ’ αὐτοί. Τὸ μακιγιάζ πρέπει νὰ νῆαι ἐλάχιστο. Ὁ Λένσκι ἔκανε ἕνα μεγαλοφυῆς μακιγιάζ, πολὺ ἐλάχιστο μὰ πειστικό. Πολλὰς θεωρίες φτιάξανε γύρω ἀπ’ τὸ μακιγιάζ τοῦ “Μεγαλόφυχου κερατῶ” — πού, σχεδὸν δὲν ὑπῆρχε! Τότε εἶχα κ’ ἐγὼ θεωρίες. Μὰ τὸ μυστικὸ εἶναι ἕνα : Δὲν ἀγαπᾶω τὸ μακιγιάζ — κι αὐτὸ εἶναι ὅλο. Μὰ τί χρειάζεται, σὰς παρακαλῶ, τὸ μακιγιάζ στὸ νεαρὸ Ἰλίνσκι, στὴ Μπαμπάνοβα, στὸν Ζάικοβ; “Ὅλοι οἱ μεγάλοι ἡθοποιοὶ μακιγιαρίζονταν πολὺ λίγα. Τοὺς ἐμπόδιζε τὸ μακιγιάζ. Ἡ κατάχρησή του εἶναι ἡ παιδικὴ ἀρρώστεια τοῦ ἡθοποιοῦ.

Οἱ καλοὶ ἡθοποιοὶ πάντα αὐτοσχεδιάζουν. Ἀκόμα καὶ μέσα στὰ πλαίσια τοῦ πιὸ αὐστηροῦ σκηνοθετικοῦ πλάνου. Πρὶν ἀκόμα δῶ τὸ παίξιμο τοῦ Μιχαήλ Τσέχωφ στὸν Χλεστανάφ, ἤξερα, ἀπὸ ἀφηγήσεις ἄλλων, ὅτι σ’ ἕνα σημεῖο παραδεῖ τὸ πορτραῖτο τοῦ Νικολάου Α’, πού κρέμεται στὸν τοῖχο. Τραβώντας γιὰ τὴν παράσταση ἔκανα γούστο μ’ αὐτὸ τὸ ἔξυπνο εὔρημα πού θὰ ἔβλεπα. Ὡστόσο, δὲν τὸ εἶδα ἂν καὶ ὁ Τσέχωφ εἶχε κέφι κ’ ἐπαίξε θαυμάσια. Κάτι περισσότερο: στὴ διάρκεια τῆς παράστασης, ξέχασα ὀλότελα τὸ ἀναμενόμενο εὔρημα. Κεῖνο τὸ βράδυ ὁ Τσέχωφ ἐπαίξε τοῦτο τὸ μέρος ἀλλιῶτικα. Ἦταν ἕνα δικαίωμα πού κανεὶς δὲ μποροῦσε νὰ τοῦ τὸ στερήσει. Δὲν “ξέχασε”, ἀπλῶστα ἀντικατέστησε τὸ ἕνα εὔρημα μὲ κάτι ἄλλο καὶ τὴν ἀπουσία τοῦ παλιοῦ τὴν παρατήρησαν μονάχα ἐκεῖνοι πού εἶχαν δεῖ ἀρκετὲς φορὲς τὴν παράσταση. Κι ὅταν μετὰ μοῦ λέγαν “τί καλὰ πού παίζεις μὲ τὸ πορτραῖτο αὐτὸς ὁ Τσέχωφ”, ἐγὼ ἀπαντοῦσα: “Ναί, ναι”, χωρὶς ἡμῶς νὰ πιστεύω πὼς ἐκεῖνο τὸ βράδυ μ’ εἶχαν κλέψει...

Ὁ ἡθοποιὸς μπορεῖ ν’ αὐτοσχεδιάσει μονάχα ὅταν εἶναι ἐσωτερικὰ κεφατὸς. Δίχως ἀτμόσφαιρα δημιουργικῆς χαρᾶς, καλλιτεχνικῆς ἀγαλλίσεως, δὲν μπορεῖ ὁ ἡθοποιὸς νὰ ἀνοιχτεῖ πλατιά. Νὰ γιατί πάντα στὶς πρόβες φωνάζω στὸν ἡθοποιό: “Καλὰ”, “Ἀκόμα δὲν εἶναι καλὰ”, “Καθόλου δὲν εἶναι καλὰ” — ὁ ἡθοποιὸς ἀκούει μονάχα τὸ “καλὰ” κι ἀρχίζει

στ' αλήθεια να παίζει ὁμορφα. Πρέπει να δουλεύουμε χαρούμενα, με κέφι. "Όταν ἔρχομαι κάποτε στις πρόβες ἐκνευρισμένος και στρυφνός, (ἄλλα γίνονται), ὕστερα στὸ σπῆτι καταριέμαι τὸν ἑαυτὸ μου και μετανοῶ πικρά. Ὁ ἐκνευρισμὸς τοῦ σκηνοθέτη παγώνει, στὴ στιγμή, τὸν ἴθοποιό. Είναι ἀπαράδεχτος ὅπως κ' ἡ ὑπεροπτικὴ σιωπὴ. "Αν δὲν νιώθεις τὴ ματιὰ τῶν ἴθοποιῶν νὰ εἶναι στραμμένη σὲ σένα, μὲ μιὰ φλογερὴ ἀναμονή — τότε δὲν εἶσαι σκηνοθέτης.

Ἐπιπλέον, ὁ σκηνοθέτης πρέπει κάποτε νὰ καταφεύγει στὴν πονηριά, ἐν ὀνόματι τοῦ τελικοῦ σκοποῦ. "Όταν ἀνέβραζα στὸ Ἀλεξανδρινὸ θέατρο τὸν "Γελοτωπιὸ τοῦ Ταντρίς" εἶχα νὰ δουλέψω μιὰ σκηνὴ πλήθους, πού δὲν πετύχαινε γιατί οἱ κομπάρσοι τὸ παράκαναν στὸ παίξιμο, μαθημένοι ἀπ' τὸν Σάνιν. Βάζανε ἄλλα τους τὰ δυνατά, καθέναν προσπαθοῦσε νὰ καταπλήξει μὲ τὸ παίξιμό του κάποια γνωστὴ πού καθόταν τζαμπαρία στὴ δεκάτη τρίτῃ ἢ στὴ δεκάτη πέμπτῃ σειρά. Καὶ δὲ μπορούσα νὰ τοὺς διαμάσω μὲ κανένα τρόπο. Τότε ἀνάγκασα ἄλλους τοὺς κομπάρσους τῆς σκηνῆς αὐτῆς νὰ πιαστοῦνε ἀπὸ τὰ χέρια. Δὲ θυμάμαι τώρα πὼς τὸ δικαιολόγησα (ἦταν ἕνα πλῆθος "φρουρῶν") μὰ σὰν πιαστήκανε ἀπ' τὰ χέρια, σταμάτησα νὰ τοὺς συγκρατῶ καὶ ἀντίθετα ἄρχισα νὰ ξεφωνίζω: "Πιὸ ἐνεργητικά, πιὸ ζωντανά" — καὶ ἀπὸ μέσα μου γελοῦσα. "Ἡμῶν σίγουρος πὼς ἀν τὸς φονάα;" "Σιγότερα, πιὸ συγκρατημένα" — θὰ στέκονταν ἀσάλευτοι σὰ στυλιάρια και τίποτ' ἄλλο...

Ἐναντιοβιάζοντας τις σημειώσεις τοῦ Λένσκι σκέφτηκα: Θὰ τις καταλάβουν σὰν κ' ἐμένα κ' οἱ ἀναγνώστες πού δὲν ἔτυχε νὰ δοῦνε τὸν Λένσκι στὴ Σκηνή; Ἐγώ, βέβαια, τις καταλαβαίνω καὶ ἀπ' τὸ μισόλογό, μὰ φοβῶμαι πὼς ἀν ἐγὼ ἀποκομίζω ἕνα διακόσια τὰ ἐκατό, ἢ πλειοψηφία δὲν καταλαβαίνει οὔτε τὸ ἕνα εἰκοστὸ ... Ἀλοῖμονο! Ἡ μοίρα αὐτῆ βαραίνει τὰ θεατρικά Ἀπομνημονεῦματα.

Δὲν μορεῖς νὰ βάζεις σ' ἕνα σακκί τὸν Λένσκι και τὸν Σουμπάτοβ και ν' ἀναφρονεῖς: "Ἄχ, τὸ Μάλι Τεάτρ!" "Ἄλλο πράγμα ὁ Λένσκι, ἄλλο ὁ Γιούζιν Σουμπάτοβ.

Μὲ ρωτᾶτε, ποιὸς εἶναι ὁ καλύτερος ἴθοποιὸς πού εἶδα στὴ ζωῆ μου. Ναί, εἶδα τοὺς μεγαλύτερους ἴθοποιούς στὴ διάρκεια μισοῦ αἰῶνα μὰ δὲ θ' ἀρχίσω τὰ "μὲν" και τὰ "δὲ". Ὁ ἀπαντήσω ἀμέσως, γιατί ἔχω σκεφτεῖ πάνω σ' αὐτό: Ὁ καλύτερος ἴθοποιὸς πού γνώρισα ἦταν ὁ Ἀλεξάντρ Πάβλοβιτς Λένσκι. Αὐτὸς εἶχε ἄλλα τὰ προσόντα πού ἐκτιμῶ σ' ἕνα ἴθοποιό κ' ἦταν ἀληθινὸς καλλιτέχνης!

Ἐπιπλέον, ὁ Λένσκι εἶχε τὸ πολύτιμο χάρισμα τῆς ἐλαφρότητας πού δὲν εἶναι καθόλου τὸ ἴδιο μὲ κείνο πού λέμε ἀλαφρόβαρο εἶτε ἀλαφρομυαλιά. Ἐπαιξε ἐλαφρά ἀκόμα και τέτοιους "βαριούς" ρόλους, ὅπως ὁ Φαμουζωφ καὶ ὁ Ἀμλετ. Μποροῦσε νὰ μεταδίνει τὰ πιὸ μπερδεμένα πράγματα, τις πιὸ τραγικὲς καταστάσεις, καταπληκτικὰ εὔκολα — χωρὶς νὰ φαίνεται ἡ προσπάθειά του, μποροῦσε νὰ μεταδώσει τις πιὸ ἀνέρες ἀποχρώσεις, πάντα ἀεικίνητος, φτάνοντας σὲ καταπληκτικὰ βᾶθη. Ὅσο κανέναν ἄλλος, μποροῦσε νὰ ναι σύγχρονα και σοβαρὸς και τραγικός και βαθὺς καὶ ἀλαφρός. Ἀκόμα καὶ ὁ Στανισλάβσκι δὲ μποροῦσε νὰ τὸν φτάσει στὴν ἐλαφρότητα τῆς μετάδοσης τοῦ Φαμουζωφικοῦ κειμένου. "Ὅτι, καὶ ἀν ἔπαιξε (και σίγουρα θὰ τὸν εἶδα σὲ δυὸ δεκάδες ρόλους), ποτὲ δὲν μάντεψα τὴ σκληρὴ δουλειὰ τοῦ ἴθοποιου" και φαινόνταν ἱεροσυλία νὰ σκεφετῆς πὼς τούτῃ τὴ δουλειὰ ἤξερε, ἀπλούστατα, νὰ τὴν κρύβει μαστορικὰ. Λαφράδα, γιορτὴ και στὴν τραγωδία και στὴν κωμωδία και στὸ δράμα τὸ κοινωνικὸ - παντοῦ. Ἐχὼ τὴ γνώμη πὼς αὐτὸ χρωστῆσαν στὴ σχολὴ τοῦ καιμεδύλλιου: εἶναι μεγάλο σχολεῖο γὰ τὴν κωμωδία. Καὶ ὁ Ὁρλένερ καὶ ὁ Μοσχβίν, ὁ Στανισλάβσκι καὶ ἡ Κομισσαρζέβ-σνιαγια τὸ περάσανε αὐτὸ τὸ σχολεῖο.

Ἐπιπλέον, ἡ δουλειὰ τοῦ ἴθοποιου, στὴν οὐσία, ἀρχίζει ὕστερα ἀπ' τὴν πρεμιέρα. Πιστεύω, πὼς ἡ παράσταση δὲν εἶναι ποτὲ ἔτοιμη στὴν πρεμιέρα. Καὶ αὐτό, ὄχι γιατί δὲν "προφάσαμε", μὰ γιατί ἡ παράσταση "ὠριμάζει" μονάχα μπροστὰ στὸ θεατῆ. Σ' ὄλη μου τὴ σταδιοδρομία δὲν εἶδα, ἐγὼ τουλάχιστον, παραστάσεις πού ἦταν ἔτοιμες στὴν πρεμιέρα. Ὁ Σαλβίνι ἔλεγε πὼς ἔνωσε τὸν "Ὁθέλλο" μονάχα ὕστερα ἀπ' τὴ 200ῃ παράσταση. Ὁ καιρὸς μας τρέχει μ' ἄλλους ρυθμούς και γι'

αὐτό, περιορίζοντας στὸ δέκατο τὸ παραπάνω, μπορούμε νὰ ποῦμε στοὺς κριτικούς: Κρίνετέ μας ὕστερα ἀπ' τὴ δέκατῃ παράσταση. Ἐπιπλέον, οἱ ρόλοι ἀντηχοῦνε ὅπως πρέπει: Ἀκουσα πὼς καὶ ὁ Β. Σ. ὁ Νεμίροβιτς — Νταντσένκο, ἔλεγε πρὶν λίγον καιρὸ τὸ ἴδιο. Μὰ ὅσο και νὰ τὸ λέω ἐγώ, καὶ ὁ Β.Σ. καὶ ὁ Στανισλάβσκι καὶ ὁ Γκρόρντον Γκρέγκ καὶ ὁ Μεί Λά-φάν καὶ ὁ Μόσκι, τὸ ἴδιο κάνει. Χτύπα τὸ κεφάλι σου: Ὁ θιασάρχης θὰ ἐξακολοθοῦνε νὰ προσκαλοῦν τοὺς κριτικούς στὴν πρεμιέρα...

Ἐπιπλέον, ὁ Σούνιν δὲν ἔπαιξε ἄσχημα τὸ Λένιν, μὰ οἱ μιμητὲς του εἶναι ἀνυπόφοροι. Ἐκεῖνος κάνει λίγο συνασθηματικὸ τὸ Λένιν αὐτοῖ τὸν κάνουν γλυκερό. Μοῦ φαίνεται πὼς ὁ Στράουχ παίζει πιὸ σίγουρα: πιὸ ἔξυπνα πιὸ ρωμαλέα.

Ἐπιπλέον, ἐξέρτε, μὰ μὲρα μοῦ διηγῆθησαν πὼς ὁ Λένιν στὴν ὥρα μιὰς πολὺ σοβαρῆς πολιτικῆς συζήτησης (φανταζόσαστε πὼς ἤξαιρε νὰ λογομαχεῖ;) ἀκούγοντας τὸν ἀντίπαλό του, χάιδευε κάτω ἀπ' τὸ τραπέζι ἕνα συλι. Αὐτὴ ἡ λεπτομέρεια μοῦ ὄωσε γιὰ πρώτη φορὰ νὰ καταλάβω καθαρά τὴ δύναμη τῆς αυτοκυριαρχίας τοῦ Λένιν, τὴν ψυχικὴ του γαλήνη. Γιὰ τὸν ἴθοποιό μιὰ τέτοια λεπτομέρεια εἶναι θησαυρός. Τὸ ἀκουσες αὐτὸ κ' ἐντάξει: ὁ ρόλος εἶναι καὶ ἄλλας ἔτοιμος! Μιλᾶμε, φυσικά, γιὰ τὸν τεχνικὸ ἴθοποιό...

Ἐπιπλέον, προσέξτε πόσο ἴμοια τελειώνουν τὰ δυὸ δραματικὰ ἀριστουργήματα τοῦ Πούσκιν — ὁ "Μπόρις Γκοντονῶφ" και τὸ "Γλέντι στὸν καιρὸ τῆς Χολέρας"; Μὲ τὴ σιωπὴ: "Ὁ λαὸς σωπαίνει" και "Ὁ πρόεδρος βυθίζεται σὲ βαθειὰ σιλοῖ". Εἶναι φανερό πὼς αὐτὸ δὲν εἶναι ἀπλά παύση, μὰ μουσικὸ σημάδι, σκηνοθετικὴ ὑπόδειξη. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Πούσκιν δὲν ὑπῆρχε ἀκόμα καθαρὴ τέχνη σκηνοθέτη, μὰ ὁ ἴδιος πρόβλεπε μὲ μεγαλοφυΐα... Νὰ γιατί ἔχω δικίω ὅταν λέω πὼς τὸ Θεάτρο τοῦ Πούσκιν εἶναι τὸ Θεάτρο τοῦ Μέλλοντος.

Δὲν εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ξέρει ὁ καλλιτέχνης σὲ ποιά κατηγορία ἀνήκει — στοὺς ρεαλιστὲς ἢ στοὺς ρωμαντικούς. Ἄσε πού κάτω ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἔρισμους δὲν ἐνοοῦμε ὅλοι τὸ ἴδιο πράγμα. Πρέπει νὰ ἔχεις μέσα στὴν τέχνη τὸ δικό σου ἀντίκρουσμα ζωῆς, ὅποιο καὶ ἀν εἶναι. Ἐπιπλέον, θὰ σὲ τοποθετήσουν στὸ ράφι σου. Μπορεῖ, μάλιστα, νὰ σὲ μεταθέσουν κάμπους φορὲς ἀπ' τὴ μιὰ θέση στὴν ἄλλη. Σὲ μᾶς, πολλὸ συχνὰ, μ' αὐτὲς τις τοποθετήσεις, δὲν θέλουν τόσο νὰ ἐξηγήσουν ὅσο νὰ δωροδοκίσουν. Κάποτε γράφανε γιὰ μένα πὼς ἐπιτέλους ἔδωσα μιὰ ρεαλιστικὴ παράσταση. Χάρηκα ὄχι γιατί αὐτὸ ἦταν ἀλήθεια μὰ γιατί κατάλαβα πὼς θέλανε νὰ μοῦ δώσουν μιὰ μικρὴ εὐχαρίστηση. Σὰ νὰ λέμε ἔτσι: εἶσαι διοικητὴς ἵππικου και σὲ κάνουν γενικὸ ἀρχηγό...

Μὲ ρωτᾶτε, ἀν ὑπῆρχε νατουραλισμὸς στὸ "Γλάρο" τοῦ ΜΧΑΤ και νομίζετε πὼς μοῦ βάλατε "ὑπόουλο" ρώτημα, ἐπειδὴ σήμερα ἀρνοῦμαι τὸ νατουραλισμὸ ἐνῶ στὸ "Γλάρο" ἔπαιζα μὲ λαχτάρα τὸν ἀγαπημένο μου ρόλο. Μπορεῖ νὰ ὑπῆρχαν ἔρισμένα νατουραλιστικὰ στοιχεῖα, μὰ δὲν εἶναι αὐτὸ τὸ σοβαρό. Τὸ σπουδαιότερο εἶναι πὼς ἐκεῖ εἶχαμε ποιητικὴ φλέβα, τὴν κρυμμένη ποίηση τῆς τσεχωφικῆς πρόζας πού τὴν ἔκανε Θεάτρο ἢ μεγαλοφυῆς σκηνοθεσία τοῦ Στανισλάβσκι. Πρὶν ἀπ' τὸν Στανισλάβσκι παίζανε μονάχα τὴν ὑπόθεση τοῦ Τσέχωφ, ξεχνώντας πὼς στὰ ἔργα του, τὸ μουρμουρητὸ τῆς βροχῆς, τὸ γυτῆμα τοῦ κουβᾶ, τὸ χάραμα πίσω ἀπ' τις κουρτίνες, ἢ ὁμίχλη πάνω ἀπ' τὴ λίμνη, εἶναι δεμένα μὲ τις ἀνθρώπινες πράξεις. Τότε αὐτὸ ἦταν "εἴρημα". Ὁ νατουραλισμὸς ἐμφανίστηκε ὅταν τὸ εἴρημα ἔγινε καλοῦπι. "Ὅλα τὰ καλοῦπια εἶναι ἄσχημα: και τὰ νατουραλιστικὰ και τὰ "Μεγιερχολντικὰ".

Ἐπιπλέον, ἡ ἀγαπά τὴ δραματολογικὴ φόρμα τοῦ παλιοῦ ἰσπανικοῦ Θεάτρου μὲ τὸ ψευτικὸ φινάλε στὸ τέλος τῆς δευτέρας πράξης και τὴν ἐπιταχυνόμενη δράση τῆς τρίτης, πού ἔχει τόση κίνηση ὅσο κ' οἱ ἄλλες δυὸ μαζί. Καταπληκτικὸ. Στὴν τριμερῆ αὐτὴ φόρμουλα, ἔχουν ὑπολογιστεῖ ὅλοι οἱ νόμοι τῆς δεκτικότητας τοῦ θεατῆ.

Ἐπιπλέον, ὁ Πούσκιν ἦταν μαθητὴς τοῦ Σαίξπηρ; καὶ αὐτὸ ἦταν ἀρκετὰ ἐπαναστατικὸ γιὰ ἐνὰ Θεάτρο πού τὸ βάραινε ἡ κληρονομιά τοῦ νεοκλασικισμοῦ. Ὅστόσο, τὸ πνεῦμα τοῦ "Μπόρις Γκοντονῶφ" εἶναι ἀκόμα πιὸ ἐπαναστατικὸ ἀπ' τὴ μορφι-



Μέγερχολντ, στην ηθοποιό Τ, στις πράβες του έργου "Πυροβολισμός" του Μπεζιμένσκι : "Κρύψτε τὰ τρυπώματα τῆς σκηνοθεσίας μου! Κρύψτε τὶς ἄσπρες μου κλωστές! Σᾶς παρακάλεσα νὰ καθήσετε, μὰ τὸ κάνετε πολλὴ γρήγορα, προδίνοντας τὸ σχέδιό μου. Στὴν ἀρχή, καθήστε διστακτικά. Ὑστερα μπορεῖτε νὰ στρογγυλοκαθήσετε. Κρύψτε τὶς ἄσπρες μου κλωστές..."

κὴ διάρθρωση τοῦ ἔργου. Ὅταν, ὕστερα ἀπὸ ἀπαίτηση τῆς λογοκρισίας, ἀλλάξε τὴν κραυγὴ τοῦ Λαοῦ "Ζήτη ὁ τσάρος Ντιμίτρι Ἰβάνοβιτς" μὲ τὴν περιφρημὴ φράση "Ὁ Λαὸς σωπαίνει", ξεγέλασε τὴ λογοκρισία, γιατί μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἔχι μόνο δὲ λιγότεφε μὰ δυνάμωσε τὸ θέμα - Λαός. Γιατὶ ἀπ' τὸ Λαὸ πού φωνάζει Ζήτη, πότε γιὰ τὸν ἕνα, πότε γιὰ τὸν ἄλλο τσάρο, ὡς τὸ Λαὸ πού μὲ τὴ σιωπὴ ἐκφράζει τὴ γνώμη του ὑπάρχει τεράστια διαφορά. Ἐκτός ἀπ' αὐτό, ὁ Πούσκιν, ἔθεσε στὸ μελλοντικὸ ρούσικο Θέατρο ἕνα πολὺ ἐνδιαφέρον μὰ ἀφάνταστα δύσκολο πρόβλημα: Πῶς νὰ παραστήσεις τὴ Σιωπὴ ἔτσι πού νὰ γίνε πιὸ φοβερὴ κι ἀπ' τὴν κραυγὴ; Ἐγὼ βρήκα γιὰ τὸν ἑαυτὸ μου τὴ λύση κ' εὐχαριστῶ τὴν κουτὴ λογοκρισία πού ἐσπρωξε τὸν Πούσκιν ν' ἀνακαλύψει αὐτὸ τὸ καταπληκτικὸ εὔρημα.

Ὁ Κάρλο Γκότσι νίκησε στὸν ἀγῶνα του μὲ τὸν Γκολντόνι ἔχι γιατί ἀνάστησε (εἶναι ἀλήθεια γιὰ λίγον καιρὸ), τὴ λαϊκὴ κωμωδία (μάσκες) πού χάνονταν κάτω ἀπ' τὴν πίεση τοῦ φιλολογικοῦ θεάτρου μὰ γιατί ἀνάγκασε τὶς μάσκες νὰ μιλήσουν τὴ γλῶσσα τοῦ καιροῦ του. Ἡ ἀληθινὴ τέχνη δὲν ἔχει καμμιά σχέση μὲ τὴν ἀναστήλωση καὶ τὴν παλινόρθωση.

"Ὅταν ἦμουν στὸ Νοβοροσισκ, φυλακισμένος ἀπ' τὸν Βράγκελ, εἶχα καὶ διάβαζα ἕνα μικρὸ τόμο τοῦ Πούσκιν ἀπ' τὶς ἐκδόσεις "Μόρφωση". Τόσο συνήθισα τοῦτο τὸ βιβλιαράκι πού, ὅταν ἄρχισα νὰ δουλεύω τὸν "Μπόρις" καὶ τὸν "Πέτρινο ἐπισκέπτη" καὶ τὴ "Γοργόνα", δὲν ξέρω γιατί, μὰ ἤθελα νὰ δουλέψω αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ βιβλίον, πού ἦταν πολὺ βολικὸ καὶ συμμαζεμένο. Τὸ ἴχα, φαίνεται, τυλιγμένο μὲ τὶς τότε φαντασίες μου. Στὴ φυλακὴ σκέφτηκα ἕνα σενάριο γιὰ τὸν αὐτοχειροτονημένο Τσάρο, ἀκολουθώντας τ' ἀχνάρια τοῦ Πούσκιν. Εἶχα ἀρχίσει, μάλιστα, νὰ τὸ σχεδιάζω στὸ κεφάλι μου ὅταν μπήκε στὴν πόλη ὁ Κόκκινος Στρατὸς καὶ μ' ἐλευθέρωσε. Ὑστερα πρότεινα τὸ δουλεμένο μου σχέδιο στὸν Σεργκέι Γιεσένιν καὶ στὴ Μαρίνα Τσβετάεβα: οἱ ποιητὲς εἶναι περὶ-

φανοὶ ἄνθρωποι καὶ τοὺς ἀρέσει νὰ βρίσκουν μοναχοὶ τοὺς τὰ θέματα. Παρατηρήσατε πῶς στὸν κατάλογο πού σύνταξε ὁ Πούσκιν, καταχωρώντας τὶς δραματογενεῖς του ιδέες, βροῖσκονται πλάι - πλάι: "Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα", "Ντιμίτρι καὶ Μαρίνα"; Νομίζετε πῶς αὐτὸ εἶναι τυχαῖο; Κατὰ τὴ γνώμη μου, ἔχι. Ἐδῶ ὑπάρχει κάποιος μεγαλοφυῆς παραλληλισμὸς τοῦ Πούσκιν πού εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ τὸν ἔχουμε ὑπ' ὄψιν μας.

Διαβάζοντας τὸν Μπελίνσκι. Νὰ τί γράφει στὸ ἄρθρο του "Ρούσικη Λογοτεχνία" στὰ 1843: "Ἡ τέχνη πού προκαλεῖ τὸ γέλιο εἶναι πολὺ πιὸ δύσκολη ἀπ' τὴν τέχνη πού προκαλεῖ τὰ δάκρυα..." Τί λέτε; Εἶναι σωστό; Θὰ ἴεγα ναί. Μὲ κάποιες ἐπεξηγήσεις, βέβαια, αὐτὸ εἶναι σωστό. Καὶ ζεῖ ἡ κωμωδία μὲς' τοὺς αἰῶνες πιὸ πολὺ ἀπ' τὸ δράμα. Ζεῖ ἀκόμα ὁ Φονβίζιν, ζεῖ ὁ Γριμποέντωφ, ὁ Γκόγκολ, ἀκόμα κι ὁ Σαχόφσκι παίζεται. Τὰ σύγχρονά τους ἴσως δράματα εἶναι νεκρά. Σὲ ποιὸν χρειάζονται τὰ ἔργα τοῦ Ὁζεροβ, τοῦ Πολεβόι, τοῦ Κουκόλκιν εἴτε ἡ "Φτωχιά Λίζα"; Ἡ κωμωδία πιὸ πλατιά ρουφάει τὴν ἀλήθεια τοῦ καιροῦ τῆς. Σᾶς φαίνεται παραδοξολογία; Ὡστόσο, σκεφεῖτε...

Ὁ Μαγιακόβσκι ἦταν εἴκοσι σχεδὸν χρόνια νεώτερος ἀπὸ μένα, μὰ ἀπ' τὴν πρώτη κι ἔλας συνάντησή μας δὲν ὑπῆρχε ἀπόσταση ἀνάμεσα στὸν "μεγαλύτερο" καὶ στὸν "νεώτερο". Ἀπ' τὴν πρώτη στιγμὴ τῆς γνωριμιᾶς μας ἄρχισε νὰ μὲ βλέπει χωρὶς "σεβασμὸ" κι αὐτὸ ἦταν φυσικό: Κ' οἱ δύο μας ταιριαξαμε στὴν "πολιτικὴ", γεγονὸς πολὺ βασικὸ στὰ 1918: Καὶ γιὰ τοὺς δύο μας ὁ Ὀκτώβρης ἦταν μὰ ἀπελευθέρωση ἀπ' τὸ διανοουμενιστικὸ ἀδιέξοδο. Κι ὅταν ἀρχίσαμε νὰ δουλεύουμε τὸ "Μυστήριον Μπούφ", ἀνάμεσά μας, δὲν γεννήθηκε οὔτε μὴ στιγμὴ ἡ ἀσυνεννοησία. Ὁ Μαγιακόβσκι, ἀκόμα καὶ νῆος, εἶχε μὴ ξεχωριστὴ πολιτικὴ ὀριμότητα κ' ἐγὼ ὁ "μεγάλος" διδασκόμενος ἀπ' αὐτόν. Ἐκτός ἀπ' αὐτό, εἶχε μὴ καταπληκτικὴ λεπτότητα κι ἄς τὸν θεωροῦσαν ἀπότομο. Σὲ μὴ πολὺ



‘Ο σκηνοθέτης Νικολάι Όγκλόπκωφ, νεαρός τότε μαθητής του Μέριερχολτ, σέ μιá σκηνή τού έργου “Ο θάνατος τού Παγιούζνι”

σύνθετη κατάσταση, όταν άρχισα νά δουλεύω τó έργο τού Σελβίνσκι “Καμαντάρι 2” κι όταν οι φιλολογικοί κουτσομπολόηδες άρχισαν νά συγκρίνουν τó Μαγιακόβσκι με τόν Σελβίνσκι, ένωθα τή σωπηρή τού ζήλια, μά μπορώ νά πώ πώς ήταν με τó παραπάνω συγκρατημένος και τυπικός, άν κι ó “Κομαντάρι 2” δέν τού άρεσε πολύ.

Τί νά σάς πώ για τίς σχέσεις μου με τόν Μπλόκ; Ήταν πολύ υπερδεμένες και πάντα αλλάζανε, πύ πολύ άπ’ τήν πλευρά του. “Υστερα άπ’ τó “Πανηγύρι”, τά χαλάσαμε, ύστερα πάλι πολλές φορές σμίξαμε, ως τó σημείο νά γίνουμε στενοί φίλοι και πάλι χωρίσαμε. Ήγι τόσο άπό προσωπικούς λόγους μά πάνω σέ ζητήματα άρχής. “Όταν διάβαζα τήν Άλληλογραφία κι τó Ήμερολόγιό του, ξαφνιάστηκα με τήν ποικιλία τών σχέσεων του άπέναντί μου: σεβασμός και πιχρογολιά, συμπάθεια και κρυάδα. Θαρω πώς κριτικάροντας έμένα, πάλευε με κάποιους άλλους διαβόλους πού ήταν μέσα του. Είχαμε πολλά κοινά χαρακτηριστικά έμεις οι δυό, κι όπως είναι γνωστό ποτέ δέ σού φαίνονται τόσο άπείαισα τά έλαττώματά σου, όσο τή στιγμή πού τά βλέπεις σ’ έναν άλλο. “Όλα κείνα, για τά όποια με κατηγορούσε ó Μπλόκ, τά είχε μέσα του, άν και πολύ ήθελε νά τ’ άποβάλλει. Έδώ πού τά λέμε, τότε δέ τó καταλάβαινα αυτό και στενοχωριόμουνα γιατί τόν αγαπούσα. Λογομαχούσαμε σπάνια. “Ο Μπλόκ δέν ήξερε νά λογομαχεί. “Έλεγε τó δικό του, αυτό πού είχε μέσα του και σώπαινε. “Όστόσο, μπορούσε θαυμάσια ν’ άκούει τόν άλλον — περίφημο χάρισμα...

‘Ο Γκόρκι έχει ένα σοφώτατο άπόσπασμα για τούς ανθρώπους πού μένουν μονάχοι με τόν έαυτό τους. “Όταν τó 1925 τόν επισκέφθηκα στό Σορρέντο και μου τó διάβασε, έμεινα κατάπληκτος για τήν άκρίβεια και τήν ξευδέρειά του. “Η μιμητική φύση τού ανθρώπου είναι εκεί πολύ πύ φανερά άπ’ ό,τι στά πομπώδη δοκίμια τού Έβρέινωφ. Στόν κάθε άνθρωπο υπάρχει κείνο τó στοιχείο πού τόν κάνει ήθοποιό. Παρακολουθείστε τόν έαυτό σας στό σπίτι: νά, γυρίσατε άπ’ τή συνέντευξη όπου πήρατε τó λόγο, άπ’ τήν έρωτική σας συνάντηση, άπ’ τó πο-

τάμι όπου βοηθήσατε νά σώσουν κάποιο παιδί πού πνιγόταν, για κάμπωση ώρα θά είσατε στό σπίτι ó ρήτορας, ó έραστής, ó ήρωας. Οι άνθρωποι δέν θ’ αγαπούσαν έτσι τούς ήθοποιούς άν δέν ήταν κ’ οι ίδιοι λιγάκι ήθοποιοί.

Θεωρούν πώς οι δυό αντίθετοι πόλοι τής θεατρικής Μόσχας είναι τó ΜΧΑΤ και τó Θεάτρο μου. Είμαι σύμφωνος νά γίνει ένας άπ’ τούς πόλους: μά άν πρέπει νά βρούμε τόν δεύτερο, αυτός είναι βέβαια τó Θεάτρο τού Ταίρωφ. Δέν υπάρχει κανένα θεάτρο, πού νά μου είναι τόσο ξένο και τόσο αντίθετο, όσο τó “Καμέρνι”. Τó ΜΧΑΤ είχε κάποτε ‘ι στούντιο. Μπορώ ν’ αφήσω τή φαντασία μου νά καλπάζει και νά παραδεχτώ πώς τó θεάτρο μου είναι επίσης ένα άπ’ τά στούντιο τού ΜΧΑΤ. “Όχι, βέβαια, τó πέμπτο, μά — ύπολογίζοντας τήν άπόσταση πού μάς χωρίζει — τó 255. Στό κάτω - κάτω, είμαι κ’ έγώ μαθητής τού Στανισλάβσκι και βγήκα άπ’ αυτή τή “Άλμα Μάτερ”. Μπορώ νά βρω γέφυρες ανάμεσα στό Θεάτρο μου και στό ΜΧΑΤ ή τó “Μάλι”, μά ανάμεσα σέ μάς και στό “Καμέρνι Τεάτρο” — χάος. Μονάχα κατά τά λεγόμενα τών διερμηνέων τού “Ίντουρίστ”, ó Μέγιερχολτ κι ó Ταίρωφ στέκουν πλάι - πλάι. Έδώ πού τά λέμε, αυτοί είναι έτοιμοι νά τοποθετήσουν πλάι μου και τήν έκκλησιά τού Άγίου Βασιλείου. Μά πύ εύκολα μπορώ νά συμφωνήσω νά γίνει γείτονας με τόν “Άη - Βασίλη, παρά με τόν Ταίρωφ.

Γύρω στό τραπέζι μπορεί νά μπει ή βάση τής συνεργασίας ανάμεσα στό σκηνοθέτη και τούς ήθοποιούς — και τίποτ’ άλλο. Δέ μπορείς νά βγεις στή σκηνή με τήν διάθεση πού άπόχτησες στό τραπέζι. Πρέπει όπωσδήποτε ν’ άρχίσεις άπ’ τήν άρχή. Μά γι’ αυτό, συχνά, δέν άπομένει καιρός. “Η διεύθυνση τού Θεάτρου σέ πιέζει νά βιαστείς. Και γεννιούνται παραστάσεις γιομάτες άπό ρυθμική και ψυχοφυσική ψευτιά. Κι αυτό γιατί κάθησαν γύρω άπ’ τó τραπέζι και συνήθισαν για καλά στίς λύσεις πού δόθηκαν εκεί. Οι σκηνοθέτες τού τύπου Σαχόφσκι αναγκάζουν στήν ουσία τούς ήθοποιούς νά φτιάξουν διπλό ρόλο — άλλον στό τραπέζι κι άλλον στή σκηνή — και, τελικά οι δυό τύποι συγκρούονται κ’ έμποδίζουν ό ένας τόν άλλο. Συμβουλεύω τούς νεαρούς σκηνοθέτες: Προσπαθείστε άπ’ τήν άρχή νά κάνετε πρόβες σέ συνθήκες κοντινές με τίς συνθήκες τής μελλοντικής έρμηνείας. “Η “Μασκαράτα” μου σύγουρα θ’ άποτύχαινε άν συμφωνούσα με τίς παρακλήσεις τής Διεύθυνσης και δεχόμουνα ν’ άρχίσω πρόβες στό μικρό φουαγιέ. “Ήμωνα υποχρεωμένος νά συνήθισω τούς ήθοποιούς στους ρυθμούς πού άπαιτούν τά “μεγάλα πλάνα”. Ένας τέτοιος σοφός τεχνίτης σά τόν Γιούσεφ τó καταλάβαινε καλά και με ύποστήριξε.

Συχνά, αυτό πού μου ξυπνάει τó δημιουργικό μένος είναι ó θυμός. “Έτσι, σκέφτηκα ν’ ανεβάσω “Ντάμα - Πίκα” όταν είδα κι άκουσα τόν Πετσκόφσκι στό ρόλο τού Γέρμαν. “Ήμωνα τόσο θυμωμένος μαζί του, πού άν τύχαινε νύ συναντηθώμε νύχτα σέ κανένα άπόμερο δρομάκι θά τά βρισκε σκούρα. Θύμωσα, έβρισσα, άρχισα νά σκέφτομαι και νά όνειροπολώ κ’ έτσι κατάληξα στήν παράσταση.

‘Ο σκηνοθέτης έχει ύποχρέωση νά ανεβάσει τά πάντα. Δέν έχει τó δικαίωμα νά μιμείται τούς γιατρούς πού ειδικεύονται μονάχα στίς παιδικές άρρώστειες, τ’ άφροδίσια νοσήματα, ή στά ώτορινολαρυγγολογικά. ‘Ο σκηνοθέτης πού θά ήγει τήν άπαίτηση ν’ ανεβάσει μονάχα τραγωδίες, χωρίς νά ξερει πώς ανεβάζουν μιá κωμωδία ή ένα κωμειδύλλιο, θ’ άποτύχει όπωσδήποτε, γιατί στήν άληθινή τέχνη, τó ύψηλό και τó χαμηλό, τó πικρό και τó εύθυμο, τó φωτεινό και τó σκοτεινό, στέκονται πάντα πλάι - πλάι.

‘Ο σκηνοθέτης πρέπει νά έχει τήν αίσθηση τού χρόνου χωρίς νά βγάξει τó ρολόι άπ’ τó γελέκο του. “Η παράσταση είναι μιá άλληλολογία τής δυναμικής και τής στατικής — όπως επίσης και τής δυναμικής διαφορετικών εντάσεων. Νά γιατί τó ρυθμικό ταλέντο τού σκηνοθέτη, τó θεωρώ ένα άπ’ τά σοβαρότερα. Χωρίς τήν δυνατή αίσθηση τού σκημικού χρόνου, είναι άδύνατο ν’ ανεβάσεις καλή παράσταση.

Ξέρω πάντα μοναχός μου πότε έπαθα “φιάσκο”. Νά, για παράδειγμα, τó “Εύπνημα” τού Τσέχωφ ήταν ένα πείραμα πού ó θεατής δέν τó δέχτηκε, άν κι όλοι μάς είχαμε δουλέψει με κέφι κι αγάπη. “Όστόσο, παρακάναμε τόν έξυπνο και τ’

αποτέλεσμα ήταν να χάσουμε το χιούμορ. Πρέπει να βλέπεις την αλήθεια κατάματα: σε οποιαδήποτε ερασιτεχνική παράσταση του "Ευπνήματος" οι θεατές γελοῦσαν, πὸ πολύ ἀπ' ὅτι γελοῦσαν στὸ θέατρό μας, ἀν κ' ἐδῶ ἐπαιξε ὁ Ίλινσκι καὶ σκηνοθέτης ἦταν ὁ Μέγιερχολντ. Τὸ διαγυγὲς κι ἀνάλαφρο χιούμορ τοῦ Ίσέγφ δὲν μπόρεσε νὰ σηκώσει τίς . . . σοφίες μας καὶ γι' αὐτὸ χρεωκοπήσαμε. Δὲν πρέπει νὰ ἐξαπατᾶς τὸν ἑαυτὸ σου ποτέ. Στους κριτικούς μπορεῖς νὰ μὴ τὸ ξομολογήθεις, μὰ στὸν ἑαυτὸ σου πὲς τα ὅλα . . .

Ὁ βασικός νόμος τῆς βιο-μηχανικῆς (1) εἶναι πολὺ ἀπλός: σὲ κάθε μας κίνηση παίρνει μέρος ὁλόκληρο τὸ κορμί μας. "Ὅλα τ' ἄλλα εἶναι ἐπεξεργασία, ἀσκήσεις, στάσεις. Πέστε μου, σὰς παρακαλῶ, τί παράξενο ὑπάρχει ἐδῶ πὸν θὰ μπορούσε νὰ προκαλέσει ἀγανακτιζόμενες διαμαρτυρίες, νὰ ὀνομαστῆ ἀίρετικό κι ἀπαράδεχτο; Σίγουρα, αὐτὸ εἶναι μιὰ προσωπικὴ μου ιδιομορφία: ἀκόμα καὶ τὰ πὸ ἀπλά πράγματα, ἀν τ' ἀναφέρω ἐγώ, δὲν ξέρω γιατί, φαίνονται παραδοξολογίες εἴτε αἴρεση, πὸν ἔχει σὰν ἐπακόλουθο τὴν πυρᾶ. Πιστεύω ὅτι, ἀν αὐριο φωνάζω πὸς ὁ Βόλγας γύνεται στὴν Κασπία θάλασσα, μεθ' αὐριο θ' ἀρχίσουν ν' ἀπαιτοῦν ἀπὸ μένα νὰ ὀμολογήσω τὰ λάθη πὸν περιέχει τούτη μου ἡ διαπίστωση.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰώνα, ὑπῆρχαν στὴ Ρωσσία περιπτώσεις πὸν ἡ λογοκρισία κατέβαζε ἀπ' τὴ σκηνὴ ἕνα ἔργο, πὸν ὅταν διαβάστηκε δὲν δημιουργοῦσε κανένα φόβο κ' εἶχε ἐπιτραπῆ. Μὰ κατὶ ἡθοποιοί, καλλιτέχνες σὰν τὸν Μοτσάλωφ, προσθέτανε στὴν ἐρμηνεία τους νοήματα πὸν ἀλλάζανε τὴν "ἄθωά" βάση τοῦ κειμένου: τὸ "καναν μὲ τὴ μιμική, τίς παύσεις, τὴ χειρονομία, μὲ πολυποίκιλα μέσα. Τὸ Κοινὸν κα-

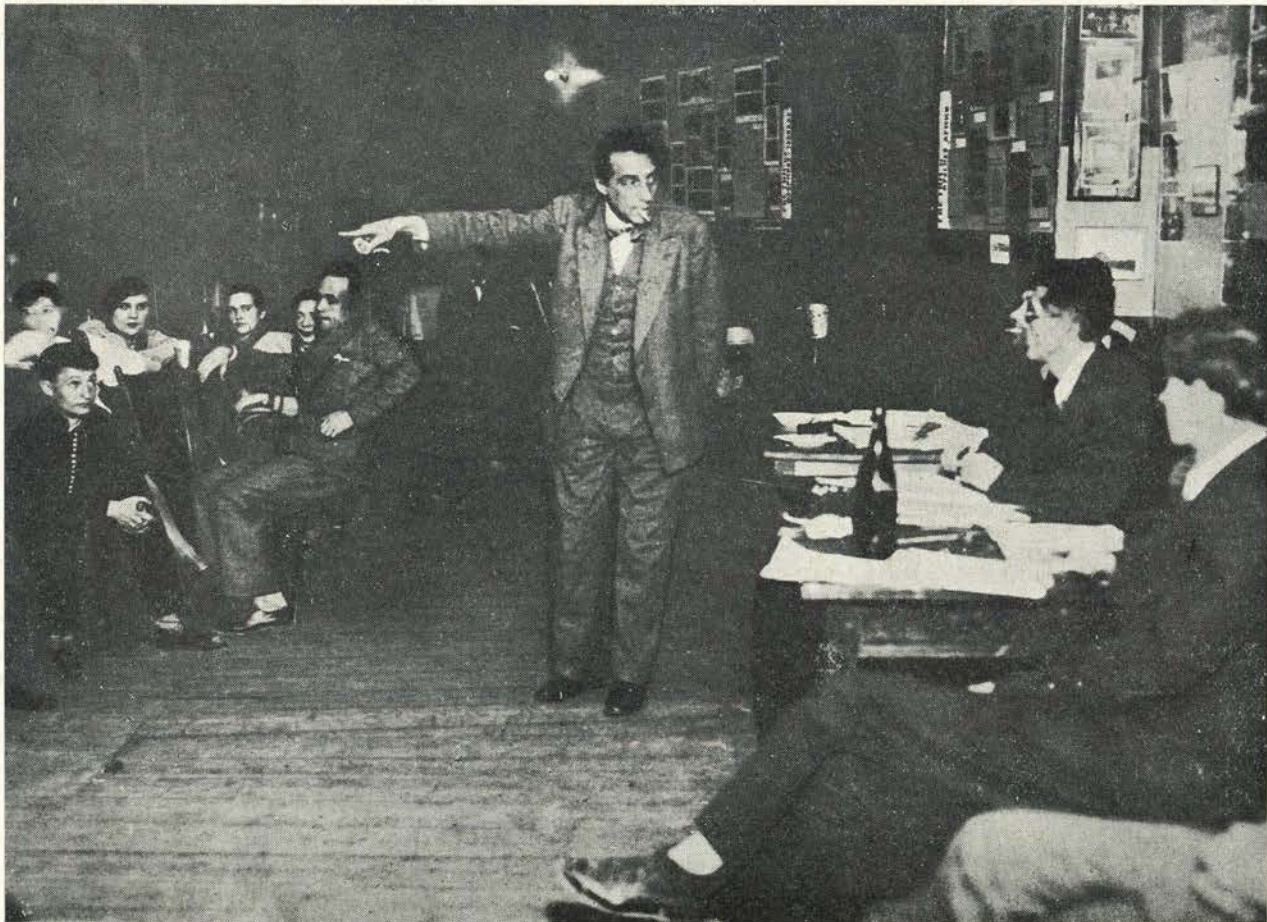
1. Ὁ περιβόητος ὀρισμὸς τοῦ Μέγιερχολντ πὸν ἐξαργύρωνε πάντα τοὺς ἀντιπάλους του κ' ἐνοχλοῦσε πολλοὺς ἀπ' τοὺς φίλους του.

Μέγιερχολντ: "Ὅταν χώρισα τὸ κείμενο τοῦ "Δάσους" σ' ἐπεισόδια, ὅλοι φωνάζανε πὸς ἔκανα κινηματογράφο. Κανένας δὲν θυμήθηκε πὸς ἔτσι εἶναι χτισμένος ὁ "Μπόρξ Γκοντουνόφ", τοῦ Πούσκιν, κι ὅλες σχεδὸν οἱ τραγωδίες τοῦ Σαίξπηρ. . ."

ταλάβαινε περίφημα καὶ ἀνταποκρίνονταν. Αὐτὸ ἀκριβῶς ἦταν ἐκεῖνο πὸν ἐγὼ ὀνομάζω "δεύτερο ὄροφο τοῦ ἔργου". Κι αὐτὸ ἦταν τότε ἀκόμα συμπτωματικό, μισοαυτοσχεδιασμός, γιατί δὲν ὑπῆρχε τέχνη σκηνοθετικὴ. Βλέποντας τὴν παράσταση οἱ λογοκριτὲς τραβοῦσαν τὰ μαλλιά τους κι ἀπαγόρευαν τὸ ἔργο, πὸν οἱ ἴδιοι εἶχαν ἐπιτρέψει. Καταλαβαίνανε τὴ φύση τοῦ θεάτρου — σ' αὐτὴ τὴ περίπτωση τουλάχιστον — πολὺ καλύτερα ἀπὸ μερικούς κριτικούς, πὸν ἀκόμα κολλᾶνε στὸ γράμμα τοῦ ἔργου.

Πόσο εἶναι ἰσχυρότερη ἡ δύναμη τοῦ συνειρμοῦ ἰδεῶν ἀπ' τὸ γράμμα τοῦ ἔργου, μποροῦν νὰ τ' ἀποδείξουν δυὸ παραδείγματα τοῦ ΜΧΑΓ. Ὁ "Δόκτορας Στόκμαν", κρίνοντας ἀπ' τὴ βασικὴ σκέψη τοῦ συγγραφέα — εἶναι ἕνα πολὺ συντηρητικό κι ἀντικοινωνικό ἔργο, πὸν διδάσκει τὴν κοινωνικὴ ἀπομόνωση. Ὄστόσο, δείχνοντας ἔτσι συγκινητικὰ τὰ μοτίβα τοῦ ἀγώνα ἐνὸς ἀτόμου ἐνάντια στὴν πλειοψηφία, εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία στὴν ἐπαναστατικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς Ρωσσίας τοῦ 1905. Ὁ συνειρμὸς ἰδεῶν τοῦ θεατῆ ἔδινε ὀλότελα διαφορετικούς τοιςμὸς στὸ κείμενο. Τὸ ἴδιο ἔγινε καὶ μὲ τὸ ἔργο "Στὶς πύλες τοῦ βασιλείου" τοῦ Χάμψουν. Ὁ θεατῆς δὲν εἶχε καμιά ὄρεξη νὰ μπεῖ στὸ νόημα τῶν μονολόγων τοῦ Καρένο, πὸν διδάσκανε τὸν Νιτσεισμό. Ὄστόσο, μὲ τὴ δύναμη τοῦ συνειρμοῦ ἰδεῶν πὸν ταῦτιζε τὸν ἀγώνα τῆς μειοψηφίας ἐνάντια στὴν πλειοψηφία μὲ τὴν ἐπανάσταση, ἐνωθε τὸν ἀγώνα τοῦ Καρένο μὲ τοὺς φιλελεύθερους — στὸ κείμενο ἦταν ἀγώνας ἀπὸ πὸν "δεξιές" θέσεις — σὰν ἀγώνα ἐπαναστατικό καὶ τὸν χρωμάτιζε μὲ τὸν δικὸ του ἀριστερισμό. Αὐτὸ τὸ θυμᾶμαι πολὺ καλά, γιατί ἐπαιζα ὁ ἴδιος συχνὰ τὸν Καρένο.

Τὸ "Γκροτέσκ" — δὲν εἶναι κατὶ μυστηριακό, εἶναι ἀπλοῦστατα ἕνα σκηνικό ὕφος, πὸν ἐκφράζεται μὲ ὀξύτατες ἀντιθέσεις, δημιουργώντας μιὰ ἀδιάκοπη κίνηση τῶν αἰσθητικῶν



ἐπιπέδων. Παράδειγμα ἡ "Μύτη" τοῦ Γκόγκολ. Στὴν Τέχνη δὲν ὑπάρχουν ἀπαγορευμένες μέθοδοι: ὑπάρχουν μόνον ἀποδοὶ ποῦ χρησιμοποιοῦνται ἀκαιρα κι ἀτοπα.

Πρὶν λίγον καιρό, εἶδα μιὰ παράσταση ὅπου ὁ σκηνοθέτης ρύθμισε σφά τῆ σκηνοθεσία, ὁ σκηνογράφος ἐφτιαξε ἀριστα σκηνικά, πῆραν μέρος περίφημοι ἡθοποιοὶ καὶ τὸ ἔργο δὲν ἦταν ἀσχημὸ, μὰ οἱ θεατὲς δέχονταν μ' ἓνα ἐπιδοκιμαστικὸ γέλιο ὅλα τὰ λόγια τοῦ "πρόστυχου", τοῦ ἀρνητικῆς τύπου, ποῦ τὸν ἐπαίξε πολλὸ ἀσχημὸ κάποιος καλὸς ἡθοποιὸς καὶ μ' ἀδιαφορία ἀκούγαν τὸν μονόλογον τοῦ "θετικῆς" τύπου. Καὶ τότε εἶπα μέσα μου: ἓνα τέτοιο σκηνοθέτη πρέπει νὰ τὸν διώχνω με τὶς κλωτσιὰς ἀπὸ τὸ θέατρο — ἓνα τέτοιο μηδενικὸ, ἓνας τέτοιος βλάκας, εἶναι γρηότερος κι ἀπ' τὸν ἐχθρό. Θέλετε νὰ σὰς πῶ καὶ παράσταση ἦταν αὐτή; Μά, τάχα, λίγες εἶναι οἱ τέτοιες παραστάσεις;

Νομίζω πὼς εἶναι πολλὸ ἀφελῆς ἡ συζήτηση ποῦ ἀκόμα γίνεται στὶς σελίδες τῶν θεατρικῶν περιοδικῶν: ποῖος εἶναι ὁ κορυφαῖος στὴ δημιουργία μιᾶς παράστασης — ὁ σκηνοθέτης ἢ ὁ συγγραφέας; Κατὰ τὴ γνώμη μου κορυφαῖο στοιχεῖο εἶναι ἡ σκέψη — ὁ πλοῖον κι ἂν ἀνῆκε. Ἀπ' τὸ νουθετὸ συγγραφέας — σκηνοθέτης, κορυφαῖος εἶν' ἐκεῖνος ποῦ ἔχει τὴν πῶ σημαντικὴ, τὴν πιὸ κοπερὴ σκέψη. Σὲ σχέσε με τὸν Φάου καὶ Ἰσους με τὸν Ἐρντμαν ἤμουν ἐγὼ ὁ "κορυφαῖος", σὲ σχέση, ὅμως, με τὸν Μαγιακίβσκι, πρέπει νὰ παραδεχτῶ τίμια πὼς ἡ εἰκόνα ἦταν ἄλλη... Ὡστόσο, δὲν βλέπω ἐδῶ τίποτα τὸ προσβλητικὸ οὔτε γιὰ τὸν συγγραφέα οὔτε γιὰ τὸν σκηνοθέτη — καὶ στὴν πρώτη καὶ στὴν δευτέρη περίπτωσι.

Ἀκούγοντας τὴ "Ντάμα - Πίκα" θυμόσατε ζαφνικά κάποιον ἐπεισόδιο ἀπ' τὸν Σταντάλ, ἢ μᾶλλον δὲν τὸ θυμόσατε, μὰ ἀπ' τὸ ὑποσυνείδητό σας περνάει κάτι, ποῦ μοιάζει με θύμηση. Ἦ μορφή τοῦ Γέρμαν καὶ πλῆι οἱ ἥρωες τοῦ Σταντάλ — αὐτὸ εἶναι μιὰ πετυχημένη συσχέτιση. Οἱ πετυχημένες συσχέτισεις δυναμώνουν τὴν παράστασι, οἱ ἀποτυχημένες τὴν καταστρέφουν. Μπορεῖ ὅλα νὰ ἔναι ἔτσι ὅπως θέλει τὸ κείμενο — κ' οἱ περσοῦκες νὰ φορέθηκαν κ' οἱ μύτες νὰ εἶναι κολλημένες καὶ τὰ λόγια νὰ λέγονται σωστά, μὰ οἱ συσχετῆσεις ποῦ κάνει τὸ μυαλό τοῦ θεατῆ νὰ εἶναι ξένες καὶ πρὸς τὸ πνεῦμα τοῦ ἔργου καὶ πρὸς τὴν κεντρικὴ ἰδέα τοῦ συγγραφέα. Ὁ μοναδικὸς τρόπος ἐρμηνεύει τῶν κλασικῶν εἶναι, νὰ μὴ τοὺς παίρνεις ξεχωριστά, μὰ συντροφικὰ — ἂν βέβαια ἐμεῖς οἱ ἴδιοι δὲν κλείσουμε τὸ δρόμο σ' αὐτὲς τὶς συσχετῆσεις. Αὐτὸ μᾶς δίνει τὴ δυνατότητα νὰ μὴν τὰ λέμε ὅλα μέχρι τέλους — ὁ ἴδιος ὁ θεατῆς τὸ κάνει αὐτὸ ἀντὶ γιὰ μᾶς.

Ἦ σκηνοθεσία δὲν εἶναι μιὰ στατικὴ ὑπόθεσι, μὰ κίνηση πρὸς τὰ μπρός: ἡ ἐπίδρασι τοῦ χρόνου στὸ χώρο. Ἦ ὑπερέντασι ποῦ ἐκφράζει ἓνα γεφύρι εἶναι τὸ βασικὸ — κι ὅχι τὸ σχέδιο ποῦ ἔχουμε τὰ κάγκελλα. Τὸ ἴδιο εἶναι κ' ἡ σκηνοθεσία. Χρησιμοποιοῦντας μιὰ διαφορετικὴ σύγκρισι μπορῶ νὰ πῶ: ἂν τὸ παίξιμο τοῦ ἡθοποιοῦ εἶναι ἡ μελωδία, τότε ἡ σκηνοθεσία εἶναι ἡ ἀρμονία.

Πρὶν ἀπ' τὴν πρεμιέρα τῆς "Κυρίας με τὶς καμέλιες", ἤμουν φοβερὰ ἀνήσυχος. Ἦταν φυσικὸ: στὴ γενικὴ δοκιμῆ, ἡ παράστασι κρατοῦσε πέντε ὥρες περίπου! Ἦ Διευθύνσι με κοιτοῦσε σὰ λύκαινα. Κάτι ἐκοφα, μὰ πάλι τὸ ἔργο ἦταν μακρὸ καὶ τὸ πιὸ σύνθετο τῆς ὑπόθεσις ἦταν πὼς ἡ ποιότητα τῆς παράστασις ἦταν ἀλληλένδετη μ' αὐτὸ τὸ ὕψος. Ἦ προσπάθεια ὑπερβολικῆς περικοπῆς θὰ ἔμοιαζε με τ' ἀμερικανικὰ ξεζουμίσματα τῶν μεγάλων μυθιστορημάτων τοῦ Γολστόϊ, μ' αὐτὲς τὶς ἀφηγηματικὰ κονσέρβες. Περίμενα τὴ συνάντησι με τὸ θεατῆ ἀφάνταστα ταραχμένους. Θὰ συμφωνήσι νὰ παρακολουθῆσι τὴν ἀρχὴ μου ἀφήγησι; Καὶ δάκρυα ἀπὸ συγκίνηση στὴν πρεμιέρα (αὐτὸ τὸ "δάκρυ" δὲν εἶναι τρόπος τοῦ λέγειν, μὰ γεγονὸς) βλεπόντας πὼς οἱ θεατῆς παρακολουθοῦσαν δίχως ὑπερέντασι. Ἦταν μιὰ στιγμὴ μεγάλου μου ὀριζμ-

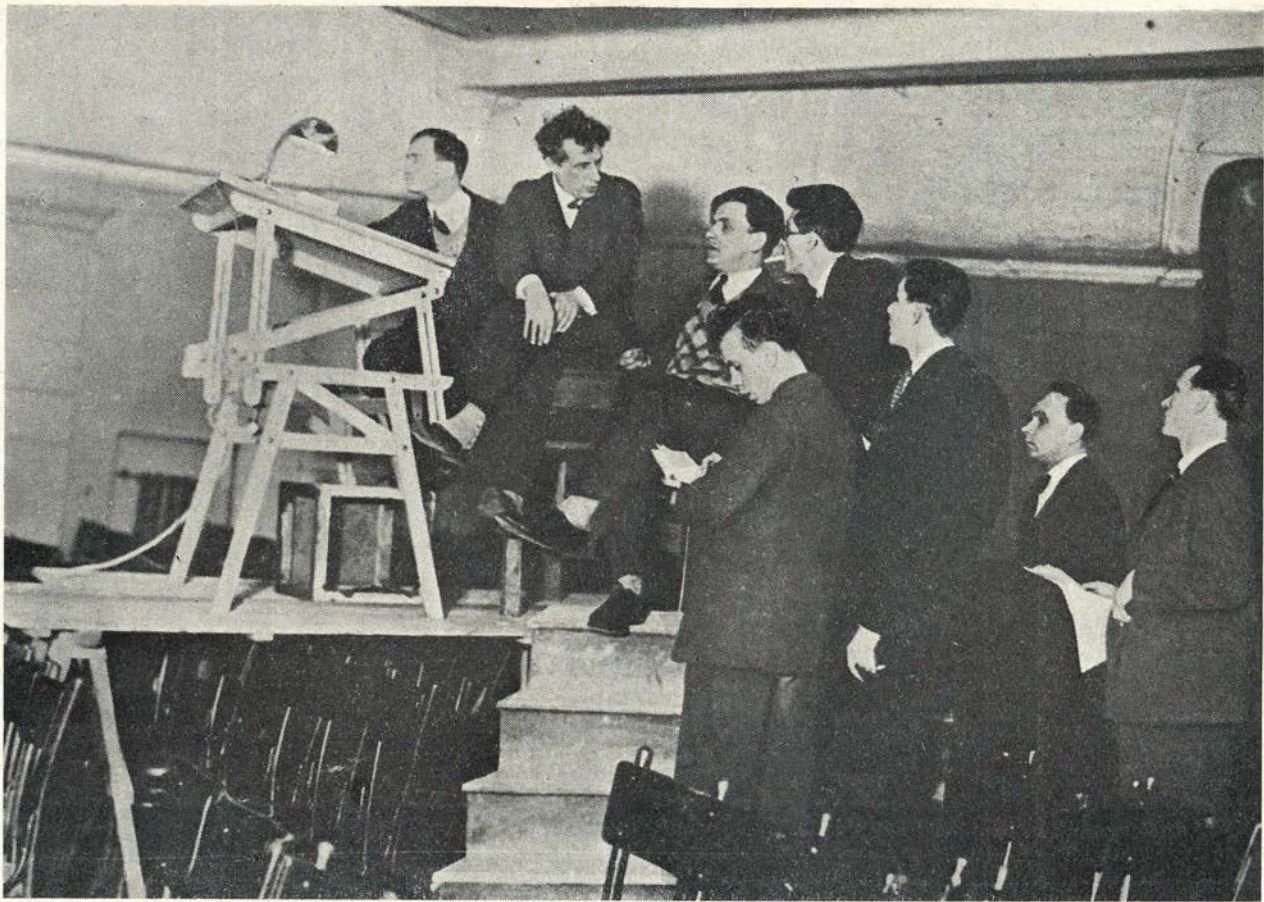
βου καὶ γιορτασμοῦ. Κ' ὕστερα, μοῦ ῥθε τούτη ἡ σκέψη: ὁ θεατῆς ποῦ βιάζεται, εἶναι ἐχθρὸς τοῦ Θεάτρου. Τὸ πιερό φάρμακο τὸ καταπίνουμε, μὰ τὸ εὐγεστο φαί τὸ μασάμε. Δὲν χρειάζεται, φυσικά, νὰ ὑποβόλουμε σὲ δοκιμασία τὴν ὑπομονὴ τοῦ θεατῆ μὰ καὶ δὲν πρέπει νὰ γαιδεύουμε κείνο τὸ θεατῆ, ποῦ πάντα "δὲν ἔχει καιρό". Ἀν ἓνα θεατῆ δὲν μπορεῖ νὰ κάνει τὸ θεατῆ του νὰ ξεχάσει τὸ "δὲν ἔχω καιρό", τότε δὲν ξέρω: ἔχει ἓνα τέτοιο θέατρο δικαίωμα ὑπαρξῆς;

Αὐτὸ ποῦ λέμε "ἐπιτυχία" τῆς πρεμιέρας δὲν μπορεῖ νὰ ἔναι ὁ βασικὸς σκοπὸς τοῦ θεάτρου. Κάποτε συμβαίνει νὰ τραβᾶς μ' ἀνοιχτὰ μάτια πρὸς τὴν ἀποτυχία, νὰ τὴν περιμένεις. Ὡταν ἀνέβασα τὸν "Καμαντάρι 2" τοῦ Σελβίνσκι ἤμουν αἰγούρος γιὰ τὸ μοιραῖο "χαντάκιωμα", μ' αὐτὸ δὲν ἐπέδρασε στὴν ἀποφασιστικότητά μου. Ἐκτός ἀπ' τοὺς κοντινοὺς "τακτικούς" σκοποὺς, εἶχα κι ἄλλους ἀπώτερος, "στρατηγικούς". Ἦθελα νὰ συμβεῖ αὐτό, ἔτσι ποῦ ἓνας τέτοιος θαυμάσιος ποιητῆς σὰν τὸν Σελβίνσκι νὰ ὀφρανεθῆ τὸ θεατρικὸ μαρουτί, ἐλπίζοντας πὼς στὸ μέλλον θὰ μᾶς γράψει ἓνα καινούριο ἐξαιρετικὸ ἔργο. Στὸν "Καμαντάρι 2" ὑπῆρχαν δυνατὲς σκηνὲς κ' ἐνεργητικὸς στίχος, μὰ ὑπῆρχε κ' ἓνα μοιραῖο λάθος: τὸ κεντρικὸ πρόσωπο, ὁ Ὀκόνι, δὲν μποροῦσε νὰ γίνε ἡρώας σοβιετικῆς τραγωδίας — ἦταν πολλὸ ρηχὸς γι' αὐτό. Ὡστόσο, δὲ λυπάμαι γιὰ τὴν ἀνάβασα αὐτὸ τὸ ἔργο. Δίχως "χρεωκοπίες", δὲν ὑπάρχουν νίκες. Στὴν παράστασι ὑπῆρχαν εὐρήματα ποῦ πολλὸ ἐκτιμῶ καὶ κάμποσες ἐρμηνεύει πρῶτης τάξεως. Λίγο εἶναι αὐτό; Ἔχω τὴ γνώμη πὼς ὑπάρχουν περιπτώσεις, ποῦ τὸ θέατρο πρέπει νὰ τραβῆξει τολμηρὰ ἀκόμα καὶ στὴν "ἀποτυχία", προκειμένου νὰ μὴν ὑποχωρήσει. Αὐτὸ ἦταν ἀκριβῶς μιὰ τέτοια περίπτωσι.

Δὲν εἶναι σωστὴ ἡ γνώμη πὼς ὁ σύγχρονος σκηνοθέτης δὲν νοιάζεται γι' αὐτὸ ποῦ λέμε "εἰδικότητα τοῦ ἡθοποιοῦ". Τὸ πρόβλημα εἶναι μόνον πὼς νὰ μεταχειριστῆς αὐτὸ τὸν ὄρο. Θέλετε ἀκόμα μιὰ παραδοξολογία; Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ ξέρω ποῖος θεωρεῖται στὸ θέατρο "ἐραστῆς", γιὰ νὰ μὴν πέσω στὸ λάθος νὰ τοῦ δώσω ῥόλο "ἐραστῆ". Πολλὲς φορὲς παρατήρησα με τί ἀναπάντεχα ἐνδιαφέροντα τρόπο "ἀνθίζει" ἓνας ἡθοποιὸς, ποῦ ρίχτηκε σὲ μιὰ πάλη με τὰ ἴδια του τὰ προσόντα. Αὐτὰ ἔτσι κι ἄλλιως δὲν χάνονται, μὰ φτάνουν μιὰ μουσικὴ συνοδεία τοῦ τύπου ποῦ δημιούργησε. Δὲν ὑπάρχει πιὸ πληρικὸ πράγμα ἀπ' τὴν ἐπαρχιώσιση ἡρωίδα, ποῦ παίζει Κατερίνα (Σημ. τ. Μ. στὸ ἔργο τοῦ Ὀστρόφσκι "Μπόρα"). Ἦ γοητεία τῆς Κομισσαρξέφσκαγια εἶχε τὴ βάση τῆς ἀκριβῆς σ' αὐτό: ἀπέδιδε τὴν ἡρωίδα χωρὶς νὰ ἔναι "ἡρωίδα". Ὁ ἡθοποιὸς εἶναι ἔτσι πλασμένους ποῦ — ἀλλοίμονο —! παίρνοντας ἓνα ῥόλο ἀνάλογο με τὴ δική του — εἰδικότητα — σταματᾶει νὰ δουλεύει, θαρρεῖς καὶ πιστεύει πὼς θὰ τὸν ξελασπώσει ἡ φωνὴ ἢ ἡ φιγούρα. Γιὰ νὰ σπρώξεις τὸν ἡθοποιὸ νὰ δουλέψει, πρέπει κάποτε — κάποτε, συνειδητὰ νὰ τοῦ βάζεις παράδοξα προβλήματα: λύνοντάς τα, εἶναι ὑποχρεωμένος ὁ ἴδιος νὰ ἀναποδογυρίσει τὰ "μέτρα" του. Ἦ πείρα μου ἔδειξε πὼς ἓνας τέτοιος τρόπος διανομῆς τῶν ῥόλων, σγεδῶν πάντοτε, δικαιώνεται. Δὲν μπορῶ νὰ ὑποφέρω τοὺς Φερδινάνδους, ποῦ ἀπαγγέλουν γλυκερὰ, τὶς Κατερίνες με τὴ "φωνὴ τοῦ στήθους" καὶ τοὺς Χλεστακόβ με τὴν γρήγορη ὀμίλια.

Δὲν μ' ἀρέσει ν' ἀρχίζω τὸ δούλεμα μιᾶς παράστασις ἀπ' τὴν πρῶτη πράξι. Μ' ἀρέσει αὐτὸ ποῦ κάνανε μερικοὶ Γάλλοι δραματουργοί, ποῦ ἀρχίζαν τὴ δουλειὰ ἀπ' τὸ τέλος, συλλαμβάνοντας πρῶτα τὸ ἀποκορύφωμα κ' ὕστερα δουλειοντας τὸ ἔργο ἀπ' τὴν ἀνάπτωσι τοῦ θέματος πρὸς τὴν ἐπιτάχυνσι του: Παίρνεις στὴν ἀρχὴ τὰ πιὸ δύσκολα ἐπεισόδια γιὰ νὰ καταλήξεις στὰ πιὸ ἐλαφρά. Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς δουλειᾶς μου, τὸ ἔκανα ἀκριβῶς ἔτσι.

Ἦ πῆρχε ἓνας καιρὸς ποῦ δούλευα τὴν παράστασι ἔτσι: ἐπαίρνα ξεχωριστὰ κάθε κομμάτι καὶ γιὰ πολὺν καιρὸ τὸ "σκάλιζα". Ὡστερα, παρατήρησα πὼς μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ παράστασις ἀπλῶνε καὶ "φουσκῶνε" δυσανάλογα. Τώρα, γυρίζω στὸν τρόπο ποῦ δούλευα παλιά: προσπαθῶ, ἀφοῦ λύσω δυὸ - τρεῖς ἀποκορυφώματα τοῦ ἔργου καὶ δουλέψω πρόχειρα τὰ ὑπόλοιπα, ν' ἀρχίσω νὰ κάνω δοκιμὲς σ' ἕλες τὶς πράξεις ἀπ' τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος. Ὡταν κυλάει τὸ ἔργο ἀπ' τ' ἄλλο, σκιαγραφεῖται πιὸ γρήγορα τὸ σύνολο. Δὲν ξέρω τὴν τεχνικὴ τῆς δουλειᾶς τοῦ Βάγκνερ, μὰ εἶμαι αἰγούρος πὼς δὲν ἦταν δουλειὰ μουσαϊκῆ πάνω σὲ κομματάκια — ἀλλιώτικα δὲν θὰ μπο-



Μέγερχολντ και Μαγιακόβσκι στις πρόβες. Φίλοι και συνεργάτες αχώριστοι. "Πρώτος εγώ ανέβασα και τα τρία έργα του Μαγιακόβσκι, μα θά 'θελα να ξαναγυρίσω σ' αυτά. Από κάποια κακιά σύμπτωση και τις τρεις φορές ήμουν αναγκασμένος να βιαστώ, κνηγνημένος από το πρόγραμμα του θεάτρου. Γι' αυτό θεωρώ τ' ανεβάζματά τους σαν μια πρώτη απόπειρα. Νομίζω πως περισσότερο πένυμι στο "Λουτρώ". Όνειρεύομαι να ξαναγυρίσω σ' αυτά τ' έργα, κι αυτή τη φορά να δουλέψω με άνεση..."

ρούσε να γεννηθεί ή "άσταμάτητη μελωδία". Το σύνολο της παράστασης μπορείς να το συλλάβεις εύκολοτερα μέσα στη δυναμική του.

"Ό,τι καλύτερο σκέφτηκα από πριν — δηλαδή όχι πάνω στις πρόβες — πάντοτε το σκεφτόμουν μακριά απ' το Γραφείο, ανάμεσα στους ανθρώπους, στο θόρυβο, στην κίνηση, όταν σου φαίνονταν πως δεν σκέφτεσαι καθόλου για τή δουλιά σου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε πως ό καλλιτέχνης δουλεύει αδιάκοπα. Ο Μαγιακόβσκι έγραψε θαυμάσια γι' αυτό στο "Πώς να γράφουμε στίχους", αυτό το μικρό βιβλιαράκι όπου υπάρχει συμπυκνωμένη όλη του ή πείρα. Όταν κάποτε μπορέσω να γράψω για τή σκηνοθετική τέχνη, θα προσπαθήσω να γράψω έτσι σύντομα και περιεκτικά.

"Αν ζήσω ακόμα λίγο, θα προσπαθήσω να λύσω με θεατρικά μέσα αυτό που στη Λογοτεχνία ονομάζεται "έσωτερικός μονόλογος". Έχω βρει κάτι για να πιαστώ. Μά για τήν ώρα δεν μπορώ να μιλήσω..." Άσε που και έργα κατάλληλα δεν υπάρχουν: Όσο για τις θεατρικές διασκευές, δεν είναι παρά ημίμετρα.

Πολύ άσχημο ήταν ό σκηνοθέτης δουλεύει με τις παραωπίδες του προδιαγεγραμμένου σχεδίου και δε μπορεί να έπωφεληθεί απ' αυτά που φέρνει στην επιφάνεια το κύλισμα της πρόβας. Συχνά, κάποιο τυχαίο γεγονός, μπορεί να σου υποδείξει, ένα εύρημα που δεν τ'ό πρόβλεψες — πρέπει να ξέρεις να τ'ό εκμεταλλευτείς. Στη δουλειά μου, μου συνέβησαν τέτοια πράγματα πολλές φορές. Θα φέρω δυο παραδείγματα απ' τή δουλειά μας πάνω στις τελευταίες παραστάσεις. Σε μια απ' τις γενικές δοκιμές τής "Κυρίας με τις καμέλιες", στη δεύτερη σκηνή τής πρώτης πράξης, οι ήθοιοιοι, έντελώς τυχαία, άρχισαν να πετάνε τόσο ψηλά τις σεραπνίνες του καρναβαλιού, που κρεμάστηκαν στα σχοινιά. Αυτό ήταν τόσο όμορφο, που,

ανάμεσα στους παρόντες, γεννήθηκε ένας ψίθυρος θαυμασμού. Για να μιλήσουμε σοβαρά, αυτό ήταν "μπάλλωμα", όμως έβαλε μια θαυμάσια πινελιά. Ο έρμηνευτής του ρόλου του Γασκών τ'ό εκμεταλλεύτηκε και χωρίς τήν άδεια μου πήρε τις άκρες τής σεραπνίνας στα χέρια και μηχανικά τις έπαιξε στη σκηνή με τή Μαργαρίτα. Δεν είχα παρά να τ'ό εγκρίνω, να τ'ό αναπτύξω και να τ'ό κάνω λίγο πιο σύνθετο. Στις πρόβες τής εικόνας "Ρεστωράν" και "Είσαγωγή", μια τέτοια τυχαία σύμπτωση ήταν τ'ό βαρύ πήδημα στο πάτωμα ενός ελεύθερου απ' τις πρόβες ήθοιοιοιού που καθόταν στα παρασκήνια. Ο χτύπος απ' τ'ό πήδημα τόσο συνέπεσε ρυθμικά με τήν παύση στη μουσική του χορού — τήν έγραψε ό Σέμπαλιν — που ένιωσα τή δυνατότητα αναπροσαρμογής στην κίνηση του Γούγγο Νουμπάχα απ' τ'ό βάθος τής σκηνής και έδωσα στον Σβετλίν ένα χορευτικό νόμμερο, που ήταν τ'ό έκτελουσε, ό κόσμος ξεσπούσε σε χειροκροτήματα.

"Η απόλυτητα είναι τ'ό πιο πολύτιμο στην Τέχνη. Μά ό κάθε καλλιτέχνης έχει τή δική του γνώμη για τήν απόλυτητα. Υπάρχει ή απόλυτητα του Πούσκιν — υπάρχει κι ό πριμιτιβισμός. Δεν υπάρχει μια γενική, προσιτή σ' όλους απόλυτητα, όπως δεν υπάρχει στην Τέχνη και "ή χρυσή μέση όδός". Ο καλλιτέχνης είναι υπαχρωμένος να κατακτάει τή δικιά του απόλυτητα που δεν θα μοιάζει καθόλου με τήν απόλυτητα των συναδέλφων του. Η ύψηλή απόλυτητα τής Τέχνης είναι αυτό που φτάνουμε κι όχι κείνο απ' τ'ό ποιο άπομακρυνόμαστε. Είναι κορφή κι όχι θεμέλιο.

Τ'ό "πιστεύω μου" είναι: απλή λακωνική θεατρική γλώσσα που όδηγει σε σύνθετες συσχετίσεις: έτσι θα ήθελα ν' ανεβάζω, "Άμλετ" και "Μπόρις Γκοντουνόφ".

Μετάφραση ΛΑΕΞΗ ΠΑΡΝΗ



Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι : "Το Θέατρο δεν είναι πιστός καθρέπτης, αλλά μεγεθυντικός φακός"

Μαγιακόβσκι

ΕΝΑ ΑΥΘΕΝΤΙΚΟ ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ ΤΟΥ ΠΟΙΗΤΗ

Της ELSA TRIOLET

‘Ο Μαγιακόβσκι γεννήθηκε στις 7 ‘Ιουλίου 1893, στο Μπαγκιαντσί, χωριό της Γεωργίας, στην οικογένεια ενός δασοφύλακα. Είναι τέκνο τών μεγάλων δέντρων και της όμορφιάς του Καυκάσου. Αναπτύχθηκε κ’ έγινε πιδ ψηλός και πιδ δυνατός, άξεπέραστος άπ’ τούς άλλους άνθρωπος. Πέθανε στά 1930 στην άκμή του, κεραυνοβολημένος. . .

Λίγοι άνθρωποι άφησαν τόσο βαθιά ίχνη στη μνήμη. Σήμερα, όπως την έπομένη του θανάτου του, εξακολουθεί νά γίνεται αισθητή ή άπουσία του στους δρόμους της Μόσχας, πού είχαν συνηθίσει νά βλέπουν τó μεγάλο κορμί του νά πλανιέται. ‘Οπου υπάρχει άκροατήριο νέων, πρδ πάντων νέων, νιώθουν νά λείπει, ή καταπληκτική φωνή του. Οί πρώτες σελίδες τών έφημερίδων νιώθουν τήν έλλειψη τών στίχων του. ‘Η άπουσία του γίνεται αισθητή παντού όπου οί άνθρωποι πρέπει νά ξέρουν ν’ αγαπούν, ν’ άγανακτούν, νά υπερασπίζονται και νά πολεμούν. ‘Η έλλειψή του γίνεται αισθητή, παντού όπου πρέπει νά υπάρχει μεγαλοφυία. ‘Ο Μαγιακόβσκι σου λείπει, είν’ άλησμόνητος, όπως ένα χέρι πού κόβεται. Συνηθίζει κανείς τήν έλλειψή του δέν τó ξεχνά. Και νομίζουμε πώς τόν βλέπουμε ακόμα νά εμφανίζεται στους δρόμους της Μόσχας, με τó κεφάλι του πάντα πιδ πάνω άπ’ τούς άλλους διαβάτες, τó ύπερογο κεφάλι του, με τó μεγάλο και στρογγυλό κρανίο, τά μακρουλά βαθουλωτά του μάγουλα, τά καστανά μάτια κάτω άπ’ τά φρύδια πού σάλευαν συνεχώς, κάτω άπ’ τó μέτωπο πού τó αϊλάκωνε μιά κοντή κάθετη ρυτίδα. Μάτια καλού πιστού σκυλιού, γεμάτα πάθος και γλύκα, μάτια άδιαφορα κι άδιαπέραστα. . . Έφευγε με τά στέρεα πόδια του, πού μεταφέρανε ένα κορμί με έντυπωσιακούς ώμους, κατέβαινε τήν όδδ Πετρόφκα, έπαιρνε τήν όδδ Τβέρεσκαία, πρds τή μεγάλη πλατεία πού σήμερα έχει τ’ όνομά του. Κι όταν ό εισπράκτορας τού λεωφορείου φωνάζει: ‘‘ Πλατεία Μαγιακόβσκι’’ τ’ όνομα αυτό δέν έχει ακόμα χάσει τή σημασία του, είν’ ακόμα τ’ όνομα ενός ανθρώπου, πού τή φωνή του άκούουν μέσα τους γιλιάδες άνθρωποι, πού ή θερμή τών χεριών του, τά λόγια του, οί έκφράσεις τού προσώπου του δέν έχουν ξεχαστεί.

Τό έργο του Μαγιακόβσκι κλασικό πιά, είν’ ακόμα έπικαιρο. Και είναι κλασικό, γιατί ή μεγαλοφυία του είναι σήμερα άδιαμφισβήτητη για έναν όλόκληρο λαό. Κ’ έπικαιρο, άφου κάθε μέρα ή σοβιετική ζωή και τά σοβιετικά προβλήματα δίνουν τήν ευκαιρία νά αναφερθούν στίχοι του Μαγιακόβσκι. ‘Ο έρωτας, ή επανάσταση, ό πόλεμος και ή ειρήνη, τά μικρά συμβάντα της καθημερινής ζωής, δέν ύπρχαν μικρά και μεγάλα θέματα για τήν ποίηση του Μαγιακόβσκι. Οί διαφημιστικοί στίχοι του για τίς κρατικές βιομηχανίες, τά συνθήματα για τήν πολιτιστική διαπαιδαγώγηση, χαραγμένα στά μυαλά τών ανθρώπων, εξακολουθούν νά τούς κάνουν νά γελούν, όπως τά έρωτικά του ποιήματα αναστατώνουν, όπως τά σατιρικά του ποιήματα παρηγορούν, μιά πού ύπάρχει κάποιος για νά εκμηδενίσει ό,τι μισείτε, άφου όρισμένα ποιήματά του είναι πάντα τονωτικά, βροίθεια, έλπίδα. . .

Πάνω άπ’ τó μονόροφο σπιτάκι όπου ό Μαγιακόβσκι είχε ένα διαμέρισμα, με δωμάτια τόσο μικροσκοπικά πού νόμιζες πώς σέ κάθε του κίνηση θά βλεπες νά διαλύονται οί τοίχοι και πού τώρα έχει μετατραπεί σέ ‘‘ Μουσείο Μαγιακόβσκι’’, πάνω άπ’ αυτό τó σπιτάκι, στον πλινθοκτιστο τοίχο του γειτονικού πολυόροφου σπιτιού, έγραψαν

*‘‘Όλη τήν ποιητική ενεργήτρια δύναμή μου
σε σέβανε τή δίνα
τάξη πού έξορμάς*

τούς στίχους αυτούς του Μαγιακόβσκι, πού άποτελούνε τó πιστεύω του.

‘Ο πατέρας όμως πεθαίνει. ‘Η οικογένεια μετοικεί στη Μόσχα. Περίοδος μαύρης άθλιότητας. 1906 - 1907, ό Μαγιακόβσκι πηγαίνει στο γυμνάσιο. Δεκατριών, δεκατεσσάρων χρονών τόν συναρπάζει ή φιλοσοφία, ό ‘Έγγελος’ ή φυσική ιστορία’ μιά προπάντων ό Μαρξισμός.

Στά 1908, γίνεται μέλος τού Ρωσικού Σοσιαλιστικού Κόμματος (Μπολσεβίκικου). Συλλαμβάνεται πρώτη φορά, με τήν κατηγορία πώς έγραψε προκηρύξεις’ ύστερα άπολύεται. Ένας χρόνος δουλειάς άγωνιστή κυλά. Συλλαμβάνεται για δεύτερη φορά, μπλεγμένος στην άπόδραση γυναικών άπ’ τή φυλακή Νοβίνσκι, στη Μόσχα. Καταδίκη. Στους ένδεκα μήνες φυλακής (ήταν 15 - 16 χρονών), αρχίζει νά καταβροχθίζει τή λογοτεχνία. Διαβάζει τούς σύγχρονους και τούς κλασικούς, Βύρωνας, Σαίξπηρ, Τολστόι. Βγαίνοντας άπ’ τή φυλακή στά 1910, βρίσκεται μπροστά σ’ ένα δίλημμα και παίρνει μιάν άπόφαση! ‘‘ Σταμάτησα τήν άγωνιστική μας δράση. Άρχισα νά μελετώ’’ (‘‘ Ο έαυτός μου’’, αυτοβιογραφία, 1923).

Έπειδή θεωρούσε τόν έαυτό του άνικανο νά γράψει στίχους, βάλθηκε νά ζωγραφίζει. Στά 1911 μπήκε στη Σχολή Καλών Τεχνών. Διώχτηκε από κεί στά 1914. ‘Ο Διευθυντής, πρίγκηψ Αβώφ, τού υπέδειξε νά εγκαταλείψει ‘‘ τήν κριτική και τήν πρόκληση άναταραχής’’.

Πήγαινα ακόμα στο σχολείο. ‘Ο Μαγιακόβσκι στη Σχολή Καλών Τεχνών, πέθαινε άπ’ τήν πείνα κι άνηκε σ’ έναν όμιλο πού όνομάστηκε άργότερα ‘‘ φουτουριστικός’’ και πού άρχισε νά διαδίδει τή φήμη πώς ό Μαγιακόβσκι ήταν μεγαλοφυής ποιητής, πριν ακόμα γράψει έστω και μιά άράδα ή σχεδόν. ‘‘ Τώρα, — τού έλεγε ό Μπουρλιούκ, ό πιδ ήλικιωμένος της παρέας, ένας άνθρωπος άρκετά παχύς πού φορούσε ρεντιγκότα, μονόφθαλμος με μιά τούφα μαλλιά στο μέτωπό του — τώρα κατάφερέ τα νά χεις γράψει...’’. ‘Ο Μαγιακόβσκι άρχισε νά γράφει.

Τόν είχα συναντήσει σέ φιλικό σπίτι. Μού φάνηκε γιγάντιος, άκατανόητος κι αυθάδης. ‘‘ Ημouνα δεκαπέντε χρονών και φοβήθηκα άρκετά. Λίγον καιρό άργότερα εμφανίστηκε στο σπίτι μου. ‘Απ’ ό,τι θυμάμαι μόλις είχε πουλήσει τó πρώτο μεγάλο του ποίημα ‘‘ Η εξέγερση τών άντικειμένων’’. Τά ίχνη τού ποιήματος αυτού χάθηκαν. ‘Ισως τού άλλαξε τίτλο. Γεγονός είναι πώς είχε κάμποσα χρήματα και πώς γρήγορα τακτοποιήθηκε. ‘Η μητέρα του (ή καμμένη!) τού είχε κάνει μιά μπλουζά κιτρινη - λεμονί, πού έφτανε κάτω άπ’ τή μέση του και πού τού φορούσε χωρίς ζώνη και με μιά μαύρη γραβάτα. ‘Ένα καπέλλο ήμίψηλο, ένα κομψό πανωφόρι κ’ ένα μπαστούνι συμπλήρωναν τήν έξάρτησή του. ‘Έτσι ντυμένος φωτογραφήθηκε κ’ έχω ακόμα μιά κάρτ - ποστάλ με τή λεζάντα: ‘‘ Ο φουτουριστής Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι’’. Κ’ έτσι ντυμένος παρουσιάστηκε σπίτι μου, στους άγαθούς άστους γονείς μου. Δέ θυμάμαι, πώς πήγε αυτή ή πρώτη επίσκεψη, έκτός άπ’ τήν κατάπληξη της υπηρέτριας. Δέν ήμουν ακόμα δεκαέξι χρονών, όμως άντέταξα στους γονείς μου μιά τόσο γαλήνια έλλειψη επινώσεως γι’ αυτό πού ό φίλος μου ό Μαγιακόβσκι είχε άλλιώτικα άπ’ τόν άλλο κόσμο, πού άφου είδαν κι άπόεδαν κατέληξε νά μ’ άφήσουν ήσυχη. ‘Ο Μαγιακόβσκι κατά κάποιο τρόπο υιοθετήθηκε στο σπίτι τόν κρατούσαν τó βράδυ για φαγητό, και τού έπιτρέπανε νά κάθεται στο δωμάτιό μου για νά κάνει τά σχέδιά του πού ήταν τότε γι’ αυτόν τó μόνο μέσο βιοπορισμού. Έρχόταν σχεδόν κάθε μέρα και φερόταν στη μητέρα με μιά ευγένεια πού άπόπλιζε’ έξαιρετικά άψογος, έλεγε άποκλειστικά και μονο ό,τι ήταν άπαραίτητο μπροστά στον πατέρα μου και κατάφερε νά κάνει νά ξεχνιέται ή κιτρινη μπλουζά του. Τις μέρες πού δέν μ’ εύρισκε σπίτι μου, άφνε τó έπισκεπτήριό του, μεγάλο σά σελίδα βιβλίου, με τ’ όνομά του γραμμένο με κίτρινο



1909. 'Ο Μαγιακόβσκι, μαθητής στη Σχολή Καλών Τεχνών

χρώμα σ' όλη την επιφάνεια. 'Η μητέρα μου τού έπείστροφε τακτικά τις κάρτες του λέγοντας "Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς ξεχάσατε τὸ σήμα σας...". ("Κύριε, κύριε, ξεχάσατε τὸ ἄλογό σας" ὅπως τραγουδᾷ σήμερα ὁ Σάρλ Τρενέ).

'Ο Μαγιακόβσκι ἐρωτοτροποῦσε μαζί μου, μιλοῦσε λίγο καὶ μουρμούριζε ἀδιάκοπα κάτω, με ἀπότομα ξεφωνητὰ ἴσως γιὰ νὰ ἐλέγξει ἕνα στίχο... Δὲν ἐνδιαφερόμουν γι' αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴ δουλειὰ πού γινόταν δίπλα μου καὶ εἶναι ζήτημα ἀν' πρόσεχα πὼς ὁ Μαγιακόβσκι ἦταν ποιητής. Συχνά, μὲ ζήτησε νὰ παίξω πιάνο καὶ περπατοῦσε πίσω ἀπ' τὴν πλάτη μου ἀσταμάτητα καὶ χειρονομώντας...

Τὸ σπίτι μας ἦταν σπίτι μουσικῆς. Οἱ τοῖχοι, τὰ τζάμια, τὰ ἐπιπλα ἦταν κορσμεμένα, ποτισμένα, βαρειά ἀπὸ ἤχους. 'Η μητέρα μου, ἐξαιρετὴ πιανίστα, σχημάτιζε κουαρτέτα, τρίο καὶ τότε ἔπαιζαν καὶ τὰ δυὸ πιάνο α quatre mains. Σὲ τέτοιες περιπτώσεις ὁ πατέρας μου ἔπαιρνε τὸ καπέλο του... Τὰ δυὸ πιάνο με οὐρᾷ βρισκόταν ἐκεῖ, μέσα στὸ συνονθύλευμα ἀντικειμένων μικροαστικοῦ διαμερίσματος, σὰν δυὸ καθάραιμα ζῶα ἀπὸ εὐγενῆ ράτσα. 'Απ' τοὺς τοίχους, ἀντὶ γιὰ οἰκογενειακὰ πορτραῖτα, μᾶς κοίταζαν, σὲ φυσικὸ μέγεθος, ὁ Τσαϊκόβσκι καὶ ὁ Βάγκνερ, ἀνάγλυφα χάλκινα τοῦ Μέντελσον καὶ τοῦ Μέγιερμπερ... 'Η μητέρα μου πήγαινε στὸ Μπάρωτ σὲ προσκύνημα, ὅπως οἱ πιστοὶ πηγαίνουν στὴ Μέκκα. Σ' ὅλη τὴν παιδική μου ἡλικία ἀποκοιμώμουν με μουσική: 'Η μητέρα μου περίμενε νὰ κοιμηθοῦν ὅλοι στὸ σπίτι γιὰ νὰ παίξει καὶ νὰ συνθέσει ὅσο μπορούσε πιὸ σιγά. 'Ηταν τὸ ραδιόφωνο τῆς ἐποχῆς. 'Η μουσικὴ μὲ ἦταν ἀπαραίτητη σὰν τὸ τρεχούμενο νερὸ πού τὸ ἐκτιμοῦμε ὅταν δὲν τὸ ἔχουμε πιά.

'Ο Μαγιακόβσκι ἀγαποῦσε τὴ μουσικὴ ὅταν δὲν ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ τὴν ἀκούει σὰ φόντο δουλειᾶς. Μισοῦσε τὴ μεγάλη μουσικὴ τῶν συναυλιῶν.

Στὴν αὐτοβιογραφία του "Ὁ ἐαυτός μου" (1928) γράφει: *Μιὰ ἀξιόμνημόνευτη νύχτα.*

"Συζήτηση. 'Απ' τὴ ραχμαννοφικὴ ἀνία περάσαμε στὴν ἀνία τῆς Σχολῆς, ἀπ' τὴν ἀνία τῆς Σχολῆς σ' ὀλάκωση τὴν κλασικὴ ἀνία. 'Ο Νταβίντ (Πητροβιτς) νύβει τὸ θυμὸ του

δασκάλου πού ἔχει ξεπεράσει τοὺς συγχρόνους του, ἐγὼ ἐνωθα τὸ κᾶθος τοῦ σοσιαλιστῆ πού ξέρει πὼς ἀναπόφευκτα αὐτὲς οἱ παλιούρες πρέπει νὰ ἐξαφανισθοῦν. ● ρούσικος φουτουρισμὸς γεννήθηκε".

Καὶ νὰ πὼς ἀπ' τὸν Ραχμάννοφ, τὸν Μπαϊκλιν καὶ τὴ "Νῆσο τῶν νεκρῶν" πού ἔγινε σύμβολο τοῦ μικροαστισμοῦ καὶ πού σὰν τέτοια τὴν ξαναβροίσκουμε στὰ ποιήματά του, δεκατρία χρόνια ἀργότερα, γεννήθηκε ὁ ρούσικος φουτουρισμὸς! "Ὅμως ἀγαποῦσε πολὺ ὠρισμένα τραγούδια, ἀγαποῦσε τὸ

"Hard hearted Hannah
the vamp of Savana..."

τραγούδια στὸ ρυθμὸ τοῦ ἀλλόλ καὶ τῆς ἀνοιξῆς... Μὰ ἡ ὥρα περνοῦσε καὶ ἡ μητέρα μου ἔκλεινε πιά τὸ πιάνο τῆς. Μὲ τὴ ρόμπα τῆς ἐρχόταν νὰ πει στὸ Μαγιακόβσκι πὼς εἶν' ἀργά, πὼς ἦταν καιρὸς νὰ πάει νὰ κοιμηθεῖ. 'Ο πατέρας κοιμόταν ἀπ' ὥρα πολλή. 'Η μητέρα μου ξαναγύριζε πολλές φορὲς πρὶν ἀρχίσει ὁ Μαγιακόβσκι νὰ βάζει ἀργά-ἀργά τὸ πανωφόρι του στὸ διάδρομο.

Κάτω ὑπῆρχε ὁ θυρωρὸς πού ἔπρεπε νὰ ξυπνήσουμε. Στὴ Ρωσία, στὰ σπίτια ὅπου τὴ νύχτα ἔκλεινε ἡ πόρτα, ὁ θυρωρὸς ἦταν ὑποχρεωμένος νὰ σηκωθεῖ γιὰ νὰ πάει ν' ἀνοίξει. Νὰ σηκωθεῖ, ν' ἀφήσει τὸ ζεστὸ κρεβάτι του, χειμῶνα καιρὸ, ὅταν ἀπ' τὴν ἀνοιχτὴ πόρτα μπαίνει παγωμένη ἀγνα καὶ τὸ χέρι κολλᾷ στὸ παγερὸ χεροῦλι τῆς πόρτας... Σ' αὐτὲς τὶς περιστάσεις τὸ φιλοδώρημα ἦταν ἀπλῶς ὑποχρέωση. Καὶ συχνὰ ὁ Μαγιακόβσκι δὲν εἶχε τὰ δέκα ἢ τὰ εἴκοσι ἀναγκαῖα καπίκια. 'Ηθελα νὰ τοῦ τὰ δώσω κ' ἔβλεπα τὴ σιωπηλὴ πᾶλη πού γινόταν μέσα του: ν' ἀντιμετωπίσει τὴν ὀργὴ τοῦ γέρο - θυρωροῦ ἢ νὰ πάρει χρήματα ἀπὸ μιὰ γυναίκα! 'Ἐπαιρνε τὸ μικρὸ ἀημέσιο νόμισμα, ὕστερα τὸ ξαναβάλεε στὸ τραπέζι, μπροστὰ στὸν καθρέφτη, γιὰ νὰ τὸ ξαναπάρει καὶ νὰ τὸ ξαναβάλει. Τελικὰ τὸ ἀφῆνε, κ' ἦταν ἀληθινὰ θαρραλέο αὐτὸ πού ἔκανε! Τὴν ἄλλη μέρα ἐρχόταν κ' ἔλεγε στὴ μητέρα μου:

— Χθὲς ἀπλῶς περίμενα νὰ κοιμηθεῖτε καὶ ξαναγύρισα ἀπ' τὸ παράθυρο με μιὰ σχοινένια σκάλα...

'Η μητέρα μου τὸν κοίταξε χαμογελώντας ἀνεπαίσθητα. 'Ἰσως ξαναγύριζε ἀπλῶς ἀπ' τὴ σκάλα τῆς εἰσόδου...

Κ' ἐνῶ τὰ πράγματα βρισκόταν σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ἔφθασε ἡ ἀδελφὴ μου, ἡ Λιλή. 'Ἦταν παντρεμένη καὶ κατοικοῦσε τότε στὸ Πέτρογκραντ. Μιὰ μέρα με ρώτησε τί ἦταν αὐτὸς ὁ Μαγιακόβσκι πού ἐρχόταν τόσο συχνὰ καὶ ἀν' μ' ἄρρεσε τόσο πολὺ αὐτὸ, μιὰ πού ἡ μητέρα ἔκλαιγε ἐξ αἰτίας του. Πῶς; 'Ἐκλαιγε ἡ μαμὰ ἐξ αἰτίας του; Μὰ γιατί δὲν τοῖπε τὸ εἶπε πιὸ μπροστὰ; Κι ὅταν ὁ Μαγιακόβσκι με κάλεσε στὸ τηλέφωνο, τοῦ εἶπα πολὺ ἀπλᾶ πὼς δὲν μπορούσα νὰ τὸν βλέπω πιά, γιατί αὐτὸ ἔκανε τὴ μαμὰ νὰ κλαίει.

'Αργότερα, στὴν ἐξοχὴ ὅπου περνοῦσα τὸ καλοκαίρι, ἔγιναν μερικὲς ἀπόπειρες συνάντησης, ὅμως ἔφθανα με καθυστέρηση μιᾶς ἢ δυὸ ὡρῶν καὶ με τὴν ἀόριστὴ ἐπιβία πῶς ὁ Μαγιακόβσκι θά 'χε κουραστεῖ νὰ περιμένει. Γιὰ περισσότερη ἀσφάλεια, ἔπαιρνα μαζί μου μιὰ θεία μου. "Ὅμως αὐτὸς ἦταν στὴ θέση του κοντὰ στὸ μικρὸ σιδηροδρομικὸ σταθμὸ, ὄρθιος, τὰ πόδια σταυρωμένα, τὸ τσιγάρο κολλημένο στὸ μεγάλο κάτω χεῖλι του, τὸ μᾶτι θολὸ ἀπ' τὸ θυμὸ του..."

Τότε, γιὰ πρώτη φορὰ, πέρασε ἀπ' τὸ νοῦ μου ἡ φαινή ἰδέα πὼς θὰ μπορούσα νὰ τὸν βλέπω χωρὶς νὰ ξέρει τίποτα ἡ μητέρα μου. Γιὰ νὰ γίνεῖ αὐτὸ, ἔφτανα νὰ συναντιώμαστε σ' ἕνα μέρος λιγότερο κεντρικὸ ἀπ' τὸ σταθμὸ καὶ κατὰ προτίμηση τὸ βράδυ. "Ἦν νὰ πηγαῖνω ἀπλῶς νὰ περνώ τὴ μέρα μου στὴ Μόσχα ὅπου μπορούσα νὰ βλέπω ὅποιον θέλω καὶ χωρὶς νὰ ξέρει κανεὶς τίποτα. Στὴ Μόσχα, τὸ ἄδειο διαμέρισμα μύριζε ναφθαλίνη. Τὰ βήματα, οἱ φωνὲς ἀντηχοῦσαν παράξενα τώρα πού οἱ κουρτίνες, τὰ χαλιὰ εἶχαν σηκωθεῖ. 'Ἦταν ἕνα στοιχειωμένο σπίτι με τ' ἄσπρα καλύμματα τῶν ἐπιπέλων, τ' ἄσπρα σεντόνια στὴ ράχη τῶν δυὸ πιάνων, με τὰ τούλια πού σκέπαζαν τὶς κρεμαστὲς λάμπες καὶ ἀνέμιζαν στὸ ταβάνι καὶ τὸ μεγάλο κορμὶ τοῦ Μαγιακόβσκι πού βηματίζε ἀπ' τὴν μιὰ ἄκρη στὴν ἄλλη.

Μιὰ βραδιά, ἐκεῖνο τὸ καλοκαίρι, στὴν ἐξοχὴ, κοντὰ στὴ Μόσχα, "ἄκουσα" γιὰ πρώτη φορὰ τοὺς στίχους τοῦ Μαγιακόβσκι πού ἀπάγγελε μονάχα γιὰ τὸν ἐαυτὸ του. Περπατοῦσαμε δίπλα - δίπλα μὲς στὸ σκοτάδι, στὸν πλατὺ καὶ χωρὶς φῶτα ἐξοχικὸ δρόμο, ἀνάμεσα σὲ δυὸ σειρὲς βίλες, πίσω ἀπ' τοὺς φράχτες τους...

'Ο Μαγιακόβσκι ἀπορορημένος, ἀναποφάσιτος, εἶπε ἀπότομα στίχους πού δὲ θ' ἀναφέρω, ἀφοῦ καμμιὰ μετάφραση

δεν μπορεί να αποδώσει το συγκλονιστικό πάθος τους. Έξ άλλου όλοι οι στίχοι του Μαγιακόβσκι είν' απόλυτα αδύνατο να μεταφραστούν στη μετάφραση δεν απομένει τίποτε. Κι αν ωστόσο παρακάτω μεταφράσω μερικούς, θά το κάνω από εύσυνειδησία, διατηρώντας ελάχιστες ελπίδες επίτυχίας. "Εμείνα αποσπλωμένη" εκείνη τη στιγμή μόνο πρόσεξα πώς ο Μαγιακόβσκι έγραφε στίχους και πώς αυτούς τους στίχους τους αγαπούσα με πάθος ...

—'Αχά, είπε ο Μαγιακόβσκι μ' ένα είδος υπεροπτικού θριάμβου, σ' άρεσει αυτό ;

Κι άργά τή νύχτα, μπροστά στο φράχτη κάποιας βίλας, ο Μαγιακόβσκι μου 'πε τους στίχους του ... Τρελλάθηκα άπ' τή συγκίνηση, σαν άνακάλυψα πώς είχα δίπλα μου κάτι, τόσο πολύν καιρό, και τό άγνοούσα όλότελα. "Ήθελα κι άλλους στίχους, κι άλλους ... Δεν ξέρω γιατί έκτός άπ' τους στίχους του "Σύννεφο με πανταλόνια", πού ο Μαγιακόβσκι έγραφε κείνο τόν καιρό και πού μ' έκαναν ν' άνακαλύψω πώς ο Μαγιακόβσκι ήταν ποιητής, θυμάμαι ένα ποίημα πού άρχιζε μ' αυτούς τους στίχους :

"Ακοῦστε!

Ἐπειδή ἀνάβουμε ν' ἀστέρια
σημαίνει πώς σέ κάποιον χρησιμεύουν;
Σημαίνει αὐτό πώς κάποιος τὰ χρειάζεται;
Σημαίνει αὐτό πώς λέει μαργαριτάρια
τοῦτες τίς ροχάλες;"

Ίσως γιατί ή πραγματική νύχτα ήτανε σκοτεινή και έναστροη ... Αγαπούσα τήν ποίηση. Στήν ήλικία πού τά κορίτσια παίρνουν μιά κούκλα στο κρεβάτι τους, έγώ έθερνα δυό χοντρά βιβλία : Λέρμοντοφ και Πούσκιν. Αὐτά τά βιβλία πρόσφεραν πολλές δυνατότητες. Σ' αὐτά μπορούσε κανείς νά διαβάσει και νά χρωματίσει τίς εικόνες τους. Κι όπως τά παιδιά πού αγαποῦν πρὶν άπ' όλα τίς ιστορίες πού ξέρουν, δεν βαριόμουνα νά διαβάζω και νά ξαναδιαβάζω αὐτά τά δυό βιβλία. Ἀργότερα, πέρασα ἀνάλαφρα και περιφρονητικά άπ' τους ποιητές τους λεγόμενους "τῆς παρακμῆς" κ' έφθασα αλώβητη στους συμβολιστές Μπριούσοφ, Μπαλμόν, Μπλόκ ... Εύρισκα πώς ή ποίησή τους γλυστρούσε ευχάριστα, χωρίς νά σκαλώνει, ήταν ένα είδος πατινάζ...

Γιά τή γενιά μου οί συμβολιστές ήταν κάτι "κεκτημένο".

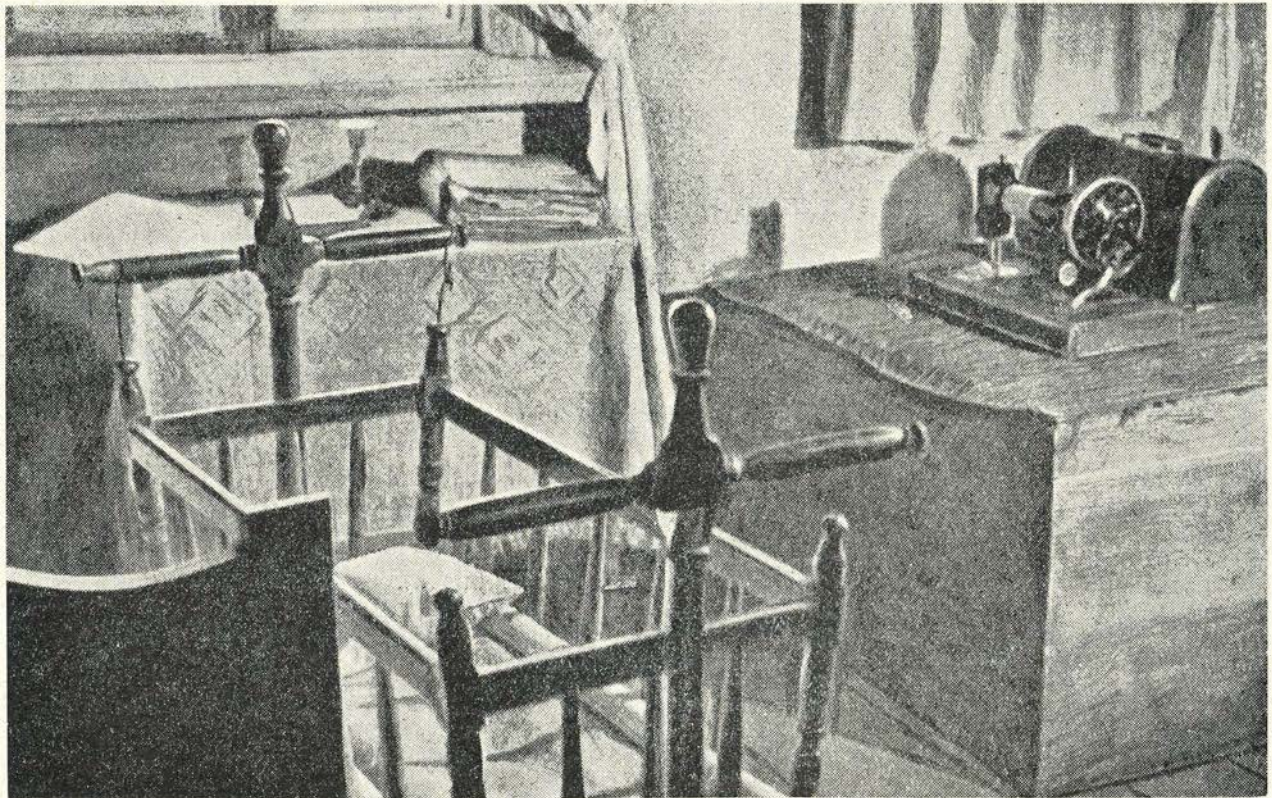
Δέ σκεφτόμαστε νά παλέψουμε γι' αὐτούς, ποιητές καθιερωμένους, και περίβλεπτους. Μᾶς χρειαζόταν ένας καινούριος σεισμός και αὐτός ο σεισμός ήταν ο Μαγιακόβσκι. Ὅμως, όσοι τῆς γενιᾶς μου ένωσαν τήν έπιτροπή τῆς ποίησης του Μαγιακόβσκι, ήταν πρωτοπόροι μ' όλο τό πάθος, τήν άντοχή και τήν άπόφαση νά νικήσουν, πού χαρακτηρίζουν τους πρωτοπόρους. Μιλούσα γιά τήν ποίηση του Μαγιακόβσκι, κάθε φορά πού μου δινόταν ευκαιρία συζητοῦσα, τήν υπεράσπιζα μέχρι νά κλείσει ο λαμός μου, όπως οί υποψήφιοι βουλευτές σ' έκλογική περίοδο! "Ήθελα ν' αποδείξω, νά δείξω, μ' όλο τόν ένθουσιασμό μιᾶς κοπέλας κάτω από δεκαεφτά χρονών, πού πιστεύει πώς ή ποίηση είναι ή μεγάλη ύπόθεση τῆς ζωῆς, πράγμα πού ήταν γιά μένα φαινό — τή μεγαλοφύια του. Ἐγώ, πού ωστόσο δεν κατάφερα ποτέ νά συγκρατήσω ούτε ένα στίχο, μπορούσα ν' άπαγγέλλω από μνήμης δλόκληρες σελίδες του Μαγιακόβσκι" έντυπώνονταν στη μνήμη μου χωρίς καμμιᾶ προσπάθεια.

— Δεν καταλαβαίνεις τίποτα, έλεγαν οί διανοούμενοι, οί "έστέτ" με πραγματικό μίσος καταλάβαιναν όμως άρκετά γιά νά νιώθουν πώς στρεφόταν ένάντιον τους. Πρόκειται γιά ρευκλάμα, έλεγαν, σαν τήν κίτρινη μπλούζα του ... Θέλει νά καταπλήξει τους άπλοϊκούς άστους ... Ἐξ άλλου ο Μαγιακόβσκι είν' ένας αλήτης κ' ένας χοντράνθρωπος, κινικός και αυθάδης και ... άρρωστος από μεγαλομανία! Χά, χά, είδατε αὐτόν τόν τίτλο: "Ἐγώ κι ο Ναπολέων". Κι ο ήλιος πού του χρησιμεύει γιά μονόκλ! Ὁ κινισμός του φτάνει ως στο σημεῖο νά όμολογεῖ ο ίδιος πώς είν' ένας χυδαῖος "αγαπητικός", και πώς κλέβει στα χαρτιά... Ἐξ άλλου, συνέχισαν, μπορεί κανείς νά είναι άθσος, κ' εμείς είμαστε, όμως υπάρχει κάποιος όριο! Είναι πρόστυχο νά λές, όπως αὐτός, πώς ο Χριστός μυρίζει τά "μῆ με λησμόνει" τῆς καρδιάς του!

Μά τό μεγάλο έπιχείρημα ήταν ή ολοκληρωτική έρημικότητα τῆς ποίησης του Μαγιακόβσκι. Ἐξ άλλου, αὐτό τό έπιχείρημα εξακολούθησε νά προβάλλεται χρόνια δόκληρα κι ο Μαγιακόβσκι επανέρχεται σ' αὐτό τό θέμα πολλές φορές στα άρθρα του και ειδικά στο άρθρο πού έχει τίτλο "Οί εργάτες κ' οί άγρότες δεν σᾶς καταλαβαίνουν" (1928):

"Η κατανήση εκ μέρους τών μαζών είναι τό αποτέλεσμα του άγώνα μας κι όχι τό πουκάμισο πού μ' αὐτό γεννιούνται τά τυχερά βιβλία τῆς όποιας λογοτεχνικῆς μεγαλοφύιας. Πρέπει νά μπορούμε νά οργανώσουμε τήν κατανήση ενός

Τό δωμάτιο του πατριου σπιτιου στο Μπαγκωντανι της Γεωργίας, όπου γεννήθηκε ο Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόβσκι



βιβλίου. Οί κλασικοί, ο Πούσκιν, ο Τολστόϊ είναι κατανοητοί απ' τις μάζες. Είν' αλήθεια ή όχι; Είναι και δέν είν' αλήθεια. Ο Πούσκιν δέν κατανοήθηκε ό λοκλιρωτικᾶ παρά μόνο απ' τήν τάξη του, απ' τήν κοινωνία πού τή γλώσσα της μεταχειριζόταν, και μέ τις ἀρχές και τὰ αισθήματα της οποίας ἐνεργούσε γράφοντας. Δέν ξέ- ρουμε αν ό Πούσκιν κατανοήθηκε απ' τή μάζα τῶν ἀγροτῶν τοῦ καιροῦ του, γιά τόν ἀπλούστατο λόγο ὅτι ἦταν ἀγράμματος.

Εἶπα ποιήματα γιά τούς χωρικούς σ' ἀνάκτορα τῆς Λιβιά- διας. Εἶπα ποιήματα, τούς τελευταίους μῆνες, στίς προκουαίεσ τοῦ Μπακοῦ, στό ἐργοστάσιο Σμιτ στό Μπακοῦ, στή λέσχη Σαουμιάν, στήν ἐργατική λέσχη τῆς Τιφλίδας, εἶπα στίχους ἄβριος, πάνω σ' ἕναν τόρνο μεταλλουργικοῦ ἐργοστασίου, μέ τή συνοδεία τοῦ θόρουβου πού ἔκαναν οἱ μηχανές. Ἀναφέρω μιᾶ απ' τίς πολυάριθμες ἀποφάσεις ἐργοστασιακῶν ἐπιτροπῶν: "... Ἀφοῦ τέλειωσε τὸ διάβασμα, ὁ Μαγιακόβσκι ἀπευθύν- ῆκε στούς ἐργάτες, παρακαλώντας τους νά ἐκφράσουν τίς ἐντυπώσεις τους και νά ποῦν ὡς ποῦ βαθμὸ κατανόησαν τούς στίχους του. Ὑστερα απ' αὐτὸ προτάθηκε ψηφοφορία πού ἀπέ- δειξε ὀλοκληρωτικὴ κατανόηση, γιὰ τὸ ἀποτέλεσμα ἦταν παμφηφεῖ θετικό, ἐκτός ἀπὸ μιᾶ ψήφο κάποιου πού δήλωσε πὼς ἀκούγοντας τὸν ποιητὴ κατάλαβε καλύτερα τὰ ἔργα του παρά διαβάζοντάς τα μόνος του.— Παρόντες ὀκτακόσιοι". Ἡ ψήφος πού ἀναφέραμε ἀνήκε στό λογιστή."

Ἀναφέρω ὅμως αὐτὲς τίς γραμμὲς πού γράφτηκαν στὰ 1927 γιά νά δείξω ὡς ποῦ σημεῖο ὁ θρόλος τῆς ἐρημητικότητας ἦταν ἐπιμονος, καθὼς και τὴ λαχτάρα τοῦ Μαγιακόβσκι ν' ἀποδείξει πὼς αὐτοὶ πού τὸν διαδίδανε δέν ἦταν ἴσα - ἴσα οὔτε οἱ ἐργάτες, οὔτε οἱ χωρικοὶ μιᾶ οἱ μικροαστοὶ και οἱ διανοού- μενοι ὀρισμένης κατηγορίας, πού ἔβλεπαν στό πρόσωπο τοῦ Μαγιακόβσκι, κι αὐτὸ πέρα κι απ' τὸ θάνατό του, ἕνα ἄσπνο- δο ἔχθρο.

Τὰ ποιήματα τοῦτα, πού σήμερα εἶναι κατανοητὰ γιά ὄλο τὸν κόσμο, ὅπως οἱ λέξεις τῆς μητρικῆς γλώσσας, σίγουρα δέν ἦταν ἔτσι τὴν ἐποχὴ γιά τὴν ὀποία μιλῶ. Ἐξ ἄλλου, τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Μαγιακόβσκι, τῆς χρονιᾶς 1912, εἶναι τὰ πιὸ ἐρημητικά. Ἡ συνοπτικὴ ἔκφραση, ὁ λακωνισμός, ἡ νεωτερι- στικὴ κατασκευὴ τῆς φράσης, ἡ δημιουργία καινούριων λέ- ξων, ἦταν πάρα πολλὰ πράγματα μαζεμένα ὅταν δέν ἦθελε κανεὶς νά καταβάλει μιᾶ προσπάθεια.

Ἦταν ἀκόμα και ἡ ἀσυνήθιστη ὄψη τῶν ποιημάτων του, ὅταν τὰ ἔβλεπε τυπωμένα· συμπλήρωνε τὴν ἀνεπάρκεια τῆς στί-

ξης, κόβοντας τίς σειρές, πράγμα πού τοῦ ἐπέτρεπε νά δώσει τούς ἀπαραίτητους τονισμούς φωνῆς στοὺς ρητορικοὺς του στί- χους. Συγχρονα, ἀπόφυγε ἔτσι τὴν ἀτυχὴ σύζευξη δυὸ ἢ τριῶν λέξεων, πού σ' ἕνα στίχο βρίσκονται ἡ μιᾶ δίπλα στὴν ἄλλη. Τέτοια παραδείγματα δίνει ὁ Μαγιακόβσκι στὴ μπρο- σούρα του. " Πὼς γίνονται οἱ στίχοι".

Στὴ γαλλικὴ ποίηση, ποιητὲς ὅπως ὁ Ἀπολιναίρ παρακάμψα- νε τὰ στενὰ ἐκφραστικὰ ὄρια πού διαθέτει ἡ στίξη καταργών- τας τὴν ὀλότεια. Ἔτσι ἡ ἀβεβαιότητα δίνει στίς λέξεις ἕνα εἶ- δος ταλάντευσης, συσχέτισης ἢ ἀπρόοπτος τόνους. Ὅμως ὁ Μαγιακόβσκι μᾶς παρέδωσε συγχρονα και τὸ κλειδί τῆς ποίη- σῆς του: τὴ φωνή! Γιὰ τὴν τὰ ποιήματά του ἔγιναν γιά νά διαβά- ζονται φωναχτά. Κι ὁ ἴδιος, διασχίζοντας δάκρυαιρη τὴν Ε.Σ. Σ.Δ., ἔφερε σ' ἑκατοντάδες φιλολογικὲς βραδιὲς τὴν ποίησή του και τὸν τρόπο πού πρέπει ν' ἀπαγγέλλεται. "Ὀλοι, ὅσο τὸν ἀκούσαν, τὸν μιμήθηκαν και μέ τὴ σειρά τους διαδόσανε και δια- δίδουν ἀκόμα μέ τὴ φωνὴ τὰ ποιήματά του και τὸν τρόπο πού μπορεῖ νά γίνουιν κατανοητὰ. Ἡ ποίησή τοῦ Μαγιακόβσκι δια- δόθηκε στὴν Ε.Σ.Σ.Δ. σὰν πυρκαϊὰ σὲ δάσος.

Ἡ φωνή! Ἔνα ἀκόμα ἐπιχείρημα ἐναντία στὴν ποίησή του· τὸ πρόβαλαν ὄλο ὅσοι θέλουν μιᾶ ποίηση γιά διάβασμα κάτω απ' τὸ φῶς τῆς λάμπας. Ὡστόσο, κανεὶς δέν τούς ἐμπόδιζε, οὔτε κι ὁ ἴδιος ὁ Μαγιακόβσκι, νά συνεχίσουν.

"Ὀχι, γράφει, ἡ ἐπανάσταση δέν εἶναι μιᾶ διακοπὴ στὴν πα- ράδοση. Ἡ ἐπανάσταση δέν κατάργησε καμμιά απ' τίς κατα- κτήσεις της. Ἐνίσχυσε τίς κατακτήσεις της μέ τίς ὕλικές και τεχνικὲς δυνάμεις. Τὸ βιβλίο δὲ θά καταργήσει τὸ βῆμα. Τὸ βιβλίο, στὸν καιρὸ του, κατέστρεψε τὸ χειρόγραφο. Τὸ χειρό- γραφο εἶναι ἡ ἀρχὴ μόνο τοῦ βιβλίου. Τὸ βῆμα, τὸ βάθρο θά συνεχιστοῦν, πλαταίνοντας μέ τὸ ραδιόφωνο. Τὸ ραδιόφωνο, νά ὁ δρόμος (ἕνας απ' τούς δρόμους) τῆς λέξης, τοῦ συνθή- ματος, τῆς ποίησης. Ἡ ποίηση ἔπαψε νά εἶναι αὐτὸ πού βλέ- πουμε μέ τὰ μάτια. Ἡ ἐπανάσταση ἔδωσε τὴ λέξη πού ἀκού- γεται, μιᾶ ποίηση πού ἀκούγεται. Τὴν τύχη μερικῶν πού μπό- ρεσαν ν' ἀκούσουν τὸν Πούσκιν, σήμερα ὄλος ὁ κόσμος μπο- ρεῖ νά τὴν ἔχει". ("Πλάτεμα τῆς βάσης τοῦ λόγου", 1927).

Ὁ Μαγιακόβσκι οὐσιαστικὰ ἤθελε νά εἶναι κατανοητὸς σ' ὄσο μπορεῖ μεγαλύτερο ἀριθμὸ ἀκροατῶν. Ἀκόμα και τὴν ἐποχὴ τοῦ φουτουρισμοῦ, ὅταν τὸ πρόβλημα τῆς πλατειᾶς κατανόησης τῶν ποιημάτων του δέν εἶχε τεθεῖ στὸν ἴδιο, δέν χρησιμοποίη- σε ποτὲ τὸ "ζάουμ" (τὴν "ὑπερνοητικὴ" γλώσσα) ὅπως ἔ- κανε μέ τόση μεγαλοφυΐα ὁ Χλέμπνικωφ". Καὶ ὅπως κάνουν ὡς σήμερα ποιητὲς πού τὸ ταλέντο τους εἶναι ἴσως πιὸ συζητή-

Τὸ Δελτίο σημάσεως τοῦ Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι ἀπὸ τὴν Ὀχράνα τῆς Μόσχας. Ἡ πρώτη σύλληψή του 29 Μαΐου 1908



σιμο. . . 'Ο Γκόρκι έλεγε, γύρω στὰ 1923, άφου άκουσε νά διαβάζεται ένα "ύπερνοητικό" ποίημα, πώς ήταν άκούσεις αυτό τό διάβασμα μπροστά σέ τρίτο πρόσωπο και συναντήσεις ύστερα αυτό τό πρόσωπο, νιώθεις τήν ίδια ένόχληση όπως μπροστά σέ κάποιον πού μαζί του είχες πάει σέ οίκο άνοχής· δέν καμαρώνεις και πολύ, γελάς ήλίθια κι ανταλλάσεις φιλικά χτυπήματα στήν κοιλιά. . .

'Ο Μαγιακόβσκι ό ίδιος, λέει στήν τελευταία διάλεξη πού έκανε, πώς τά ποιήματά του τοῦ 1912 ήταν τά πιό μπερδεμένα και πώς αυτά άκριβώς είχαν τις περισσότερες φορές άνακινήσει τό πρόβλημα τής κατανόησης.

'Απ' τό 1920 έλεγε πώς δέν θεωρεί πιά τόν έαυτό του φουτουριστή. 'Ωστόσο, στὰ 1923, διευκρινίζει πώς του άρέσει ό όρος "φουτουρισμός" γιατί αυτή ή λέξη για πολλούς είναι σημαία. 'Αργότερα ύπογράμμισε τή συγγένεια του φουτουρισμού με τήν κίνηση του ΛΕΦ (Λέβι — Φρόντ, 'Αριστερό Μέτωπο). Τό ΛΕΦ, πού τό εκπροσωπούσε όμώνυμο περιοδικό του Μαγιακόβσκι και τών φίλων του, πέρασε με τή σειρά του άπό πολλές μεταβολές κ' έπαυσε νά ύπάρχει στὰ 1927. Στά 1928, σέ μία όμιλία του πάνω στήν πολιτική του Κόμματος στον τομέα τής Λογοτεχνίας, βλέπουμε τό Μαγιακόβσκι νά προσεγγίζει τό ΡΑΙΠΠ (Σύλλογος τών προλεταριακών συγγραφέων όλης τής 'Ενωσης) κι αυτό μ' όλο πού ό Σύλλογος επέμενε νά θεωρεί τό Μαγιακόβσκι σαν " συνοδοιπόρο " τών άληθινών προλεταριακών ποιητών.

Τό Φεβρουάριο τοῦ 1930, σέ μία διάλεξη του Σύλλογου τών προλεταριακών συγγραφέων τής Μόσχας, έλεγε κατακρίνοντας τους " κονστρουκτιβιστές ":

"Ξέχασαν πώς έκτός άπ' τήν 'Επανάσταση ύπάρχει μία τάξη πού κατευθύνει αυτή τήν επανάσταση. Χρησιμοποιούν μία σφαίρα εικόνων πού έχουν κι όλας χρησιμοποιηθεί, επαναλαμβάνουν τό σφάλμα τών φουτουριστών τό σκέτο θαυμασμό δηλαδή, τής τεχνικής, τόν επαναλαμβάνουν στήν ποίηση. Αυτό είναι άπαράδεκτο στήν προλεταριακή ποίηση και άποτελεί άπλώς μία προσπάθεια νά κατσαρώσουν τά λιγοστά μαλλιά στο όλο και πιό φαλακρό κεφάλι τής παλιάς ποίησης".

Τόν ίδιο καιρό, Φεβρουάριο 1930, δυό μήνες δηλαδή πριν άπ' τό θάνατό του, άποφάσισε νά γίνει μέλος του ΡΑΙΠΠ (Σύλλογος τών προλεταριακών συγγραφέων), του ΡΑΙΠΠ πού άργότερα έκφυλιστηκε σ' ένα είδος άποκρουστικής αίρεσης.

Ξαναγυρίζω όμως στήν έποχή του 1912 - 13, στις πρώτες γεμάτες άντεργλίσεις ποιητικές βραδιές με συμμετοχή τών Μαγιακόβσκι, Μπουρλιούκ, Χλέμπνικωφ και Κριουτσιονίκ. 'Ορισμένες φορές ό Μαγιακόβσκι, με τήν κίτρινη μπλούζα του, διάβαζε στίχους. Οι προσωπικές μου άναμνήσεις άπ' αυτές τις βραδιές συνοψίζονται σέ κάτι πού έμοιαζε με πυγμαχικό άγώνα. Τό άχροατήριο ούρλιαζε, άστειυότανε και σφύριζε. . . Και ό Μαγιακόβσκι άντιστεκότανε, μεγάλωπεπος, βροντώδης, βρίζοντας όλο τόν κόσμο. . .

'Υπήρξε και μία βραδιά έκλογής του "βασιλιά τών ποιητών" (ίσως στὰ 1914). Πήραν μέρος σ' αυτή πολλοί ποιητές πού δέν τους θυμάμαι. Νομίζω πώς ήταν κι ό Μπαλμόν και σίγουρα ό 'Γγκόρ Σεβεριάνιν, άφου αυτός έκλέχτηκε. 'Ο Μαγιακόβσκι παραμιλούσε, είχε σχεδόν κλείσει ή φωνή του άπ' τήν προσπάθειά του νά καλύψει τά ούρλιαχτά του κοινού. Δέν ήθελε νά παραδεχθεί πώς δέν ήταν αυτός ό " βασιλιάς τών ποιητών " ! Αυτό γινότανε στήν ίδια αίθουσα του Πολυτεχνικού Μουσείου πού είδε τόσους θριάμβους του Μαγιακόβσκι, όλη τήν άνθηση τής δόξας του, και πιστεύω πώς αυτή ήταν ή πρώτη και τελευταία φορά πού έχασε τήν ψυχραιμία του μπροστά στο πλήθος. 'Ακόμα και τήν έποχή πού τό άχροατήριο τόν γιουχαίζει, τό μόνο πού διαπίστωνα ήταν ή άπόλαυση πού ένιωθε με τήν άποτυχία, τό γρονθοκόπημα, σαν νά έπρόκειτο για νίκη. Τού άρεσε ή κλάκα, δέν τόν σταματούσε τίποτα όταν ήθελε νά έρεθισέ το τό δράκο πού βρισκόταν μπροστά του.

"Ένα μόνο άνθρωπο έχω δεί, μόνο τό Μαγιακόβσκι, νά "κρατάει" ένα άχροατήριο, νά παίζει μαζί του, νά τό πεισματάνει, νά τό έξοργίζει σαν ταύρο και πάντα νά τό κάνει νά περνά άπό κει πού αυτός ήθελε, άπομονώνοντας μερικούς θεατές πού είχαν διανοηθεί νά φέρουν άντιρρήσεις και βγάζζοντάς τους νύκ - άουτ με μία αυθάδεια, με μία άφέλεια κ' ένα χιούμορ μεγάλωπεπο.

"Ως τό τέλος τής ζωής του, στις περιόδους του άνά τήν Ε.Σ. Σ.Δ., σ' εκατοντάδες βραδιές φιλολογικές, όπου διάβαζε ποιήματα κ' έκανε διαλέξεις (πού τελειωναν συνήθως μ' έρωτήσεις τών θεατών, γραμμένες σέ χαρτάκια πού πετούσαν στή σκηνή), παρουσιαζόταν τό φαινόμενο τής γεμάτης μίσος άντίστασης ύρισμένων μεμονωμένων άτομων, πού κατέρρεε μέσα στ' άσυγκράτητα γέλια τής αίθουσας, για τήν άντίσταση, άν όχι για τό



'Ο Μαγιακόβσκι στο έξωτερικό. Σκίτσο τών ΚΟΥΚΡΙΝΙΚΙ

μίσος. . . Στά 1928 στήν αυτοβιογραφία του " 'Ο έαυτός μου " έγραφε:

"Έχω μαζέψει σχεδόν 20 χιλιάδες σημειώματα· έχω στή σκέψη μου ένα βιβλίο : " Γενική 'Απάντηση " (στους άποστολείς τών σημειωμάτων). Ξέρω τί σκέφτεται ή μάζα γι' αυτούς πού διαβάζει".

"Όμως ποτέ ή άντίσταση τής αίθουσας δέν τόν τάρασσε. "Αν κάτι άναστάτανε τά νεύρα του, αυτό ήταν τό διάβασμα τό ίδιο, είχε — δέν είχε μπροστά του τή ρόδινη μάζα τών προσώπων, αυτή τή μάζα πού συγκλονιζόταν άπ' τόν γεμάτο πάθος λυρισμό τών ρητορικών στίχων — κήρυγμα, πού άντηχούσαν με τή δύναμη και τήν πληρότητα άρμόνιου καθεδρικού ναού. Στά 1913 - 14, ό τύπος καταπιανόταν με τό Μαγιακόβσκι μόνο για νά τόν βρίζει. Στά 1914 άρχίζει νά συνεργάζεται τακτικά στή χιουμοριστική έφημερίδα " Σατίριον ". Τήν ίδια χρονιά διαβάζει στον Γκόρκι κομμάτια άπ' τό " Σύννεφο με πανταλόνια ". Τό διάβασμα συγκλονίζει τόν Γκόρκι, πού έκλαψε άπό συγκίνηση και χαρά μπροστά στή μεγαλοφύα πού άποκάλυπτε. . . "Όταν στὰ 1915 έκδίδει τό περιοδικό " Λετοπίς " ό Μαγιακόβσκι προσλαμβάνεται σ' αυτό τακτικός συνεργάτης. 1915 - 16 - 17. Είχα χάσει τόν πατέρα μου· έμενα μόνη με τή μητέρα μου σ' ένα άλλο σπίτι, σέ μία άλλη συνοικία. Είχα άλλους φίλους, άλλα ένδιαφέροντα. Μετά τό γυμνάσιο είχα μπει στή Σχολή 'Αρχιτεκτονικής και δέν σκεφτόμουνα τίποτ' άλλο άπό μαθηματικά και ζωγραφική. Στο μεταξύ ό Μαγιακόβσκι είχε γίνει ό " μπάριμπα - Βολόντια " κ' ένιωθα γι' αυτόν άπεριόριστη φιλία.

"Έμενε τώρα στο Πέτρογχαντ. Τόν έβλεπα όταν έρχόταν νά περάσει μερικές μέρες στή Μόσχα ή όταν έγώ πήγαινα στο Πέτρογχαντ στήν αδελφή μου, τή Λιλή. 'Έτσι ό Μαγιακόβσκι γνώρισε τή Λιλή. Τις περισσότερες φορές πήγαινα στο Πέτρογχαντ για τις γιορτές. Κάνανε κάποτε και ρεβεγιόν στο σπίτι τής Λιλής με φουτουριστικό Χριστουγεννιάτικο δένδρο. Οι τοίχοι του μικρού διαμερίσματος είχαν σκεπαστεί με σεν-



1924. 'Ο Μαγιακόβσκι, με τὸν ἀγαπημένο του σκύλο Σαρίκ

τόνια καὶ τὸ δέντρο κρεμάστηκε ἀνάποδα στὸ ταβάνι. Μόλις ἀνάψαν τὰ κεριά, πῆρε ὕψη πράσινο ὄραϊο πολυφωτοῦ, λάμποντας ἀπὸ μαλλιά ἀγγέλων καὶ στολίδια. Τὰ δυὸ μικρὰ δωμάτια ἦταν φωτισμένα με κεριὰ πού βρισκόνταν τοποθετημένα σχεδὸν παντοῦ. Αὐτὰ πού εἶχαμε βάλει στὴν τραπεζαρία ἦταν κολλημένα κυκλικά σὲ ἀσπίδες ξύλινες, πού ἀγοράσαμε ἀπὸ μαγαζὶ παιγνιδιῶν. Ἡ κεντρικὴ ἰδέα ἦταν νὰ δώσουμε στὰ πράγματα ὕψη ἀλλιώτικη ἀπ' τὴ συνηθισμένη. Οἱ προσκαλεσμένοι ἦταν μακιγιαρισμένοι καὶ μεταμφιεσμένοι γιὰ νὰ μὴ εἶναι ὅπως τὶς ἄλλες μέρες. Ὡστόσο μοῦ φαίνεται πὼς ὁ Μπουρλιούκ ἦταν "φυσικός" με τὴν ρεντιγόντα του καὶ τὸ φασμαίν. Εἶχε ἔρθει ὁ Χλέμπνικωφ, καμπουριαστός, ντροπαλός, με ὕψος "μεγάλου ἄρρωστου πουλιού", ὅπως ἔλεγε ὁ Χλόφσκι. πού τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη εἶχε μαύρες μποῦνλες. Ἦταν ἐκεῖ κι ὁ Βασίλη Καμένσκι, σύντροφος τοῦ Μαγιακόβσκι ἀπ' τοὺς πρώτους φουτουριστικούς ἀγῶνες, ἕνας νέος με ξανθὰ μαλλιά καὶ γαλανὰ μάτια πλοιάρχου, με στόμα γλοιώδες ἀνθρώπου πού λείει ψέματα. Εἶχε βράσει τὰ φρύδια του μ' ἕνα ὑπέροχο γαλάζιο χρώμα τὸ ἴδιο με τὰ σχέδια τοῦ προσώπου του, καὶ τὸ γαλάζιο πουλάκι πού εἶχε ζωγραφίσει στὸ μάγουλό του. Στὴν κομμιδοδόχη του εἶχε ἕνα κουτάλι. Καθόταν δίπλα μου στὸ τραπέζι. Ἡ τραπεζαρία ἦταν τόσο μικρὴ πού ἀφοῦ καθήσαμε ὅλοι, καμμιὰ τριανταριά, οἱ πλάτες μας ἀκουμποῦσαν στὸν τοίχο κ' ἡ κοιλία μας στὸ τραπέζι. Τὰ πιάτα ἔφθαναν μόνο ὡς στὴν πόρτα κι ἀπὸ κεῖ τὰ περνοῦσε ὁ ἕνας στὸν ἄλλον ὅπως μπορούσε. Στὸ τέλος τῆς βραδιάς, ὁ διπλανός μου, ὁ Βάσια Καμένσκι με ζήτησε σὲ γάμο. Εἶν' ἀλήθεια πὼς ἡ αἴτηση σὲ γάμο ἦταν κάτι πολὺ εὐκόλο γι' αὐτὸν καὶ στὴ ζωὴ του παντρεύτηκε τόσες φορές ὅσες τοῦ τὸ ἐπέτρεπε ὁ νόμος. Καὶ μιὰ πού τὸ ἀνακοί-

νωσα σ' ὅλους ἀπὸ τότε τὸν φώναζαν "μνηστῆρα". Ὁ Μαγιακόβσκι τὸν ἀγαποῦσε πολὺ, ὅμως ἄλλο πράγμα ἦταν νὰ τὸν θεωρεῖ ποιητὴ καὶ σύντροφο στοὺς καυγάδες, κι ἄλλο νὰ τὸν βλέπει νὰ με παντρεύεται. Ἡ ἰδέα αὐτὴ ἄλλωστε οὔτε κ' ἐμένα μ' ἐνθουσίασε.

Γυρίζοντας στὴ Μόσχα, σύντομα ξαναεἶδα τὸ Βάσια Καμένσκι. Μιλοῦσε στὴ μητέρα μου γιὰ τὸ κτῆμα του στὰ Οὐράλια, τὸ σπίτι του, τὰ δάση, τὶς ἀρχοῦδες, τὴ βιβλιοθήκη του. Κατὰ τὶς δυὸ τὸ πρωὶ ἡ μητέρα μου κ' ἐγὼ εἴμασταν ἀποκαμωμένες ἀπ' τοὺς ἀξιοσημείωτους αὐτοσχεδιασμούς του. Ὁ Μαγιακόβσκι πού βρισκόταν κ' ἐκεῖνος στὴ Μόσχα, ἔβλεπε με κακὸ μάτι τὶς ἐνέργειες τοῦ Βάσια κ' ἔλεγε καὶ ξανάλεγε στὴν μητέρα μου σ' ὅλους τοὺς τόνους. "Πιστέψτε με δὲν ἔχει στὰ Οὐράλια παρὰ ἕνα λουλούδι ὄλο κι ὄλο, ἕνα μικρὸ λουλουδάκι. Καὶ σήμανε τὸ δάκτυλο γιὰ νὰ γίνει πιὸ ἀντιληπτός. Ἐξ ἄλλου ὁ Βάσια δὲν περῖμενε νὰ πιστέψουμε αὐτὰ πού ἔλεγε. Ἐπρόκειτο γιὰ καθαρὴ ποίηση. . . Εἶχε κ' ἔχει ταλέντο νὰ μιλά τραγουδιστὰ γιὰ λαογραφία καὶ παραμῦθια φουτουριστικὰ διασκευασμένα.

Ὁ Μαγιακόβσκι μοῦ ἔγραφε. Κ' ἐγὼ στὰ γράμματά μου τοῦ ἔλεγα τὶς ἱστορίες μου. . . Ἕνας ἄλλος δεσμός ἀνάμεσά μας ἦταν ὁ μοναδικὸς φίλος τοῦ Μαγιακόβσκι τὴν ἐποχὴ ἐκεῖνη ἐκτός ἀπ' τοὺς συντρόφους τοῦ φουτουριστές. Ἦταν ὁ Σ. . . , ἕνας νέος διαφορετικὸς ἀπ' ὅλους τοὺς, παιδὶ οἰκογενείας, πολυταξιδεμένος στὸ ἐξωτερικὸ, καλοντυμένος, μ' ἀραιὰ μαλλιά μ' ὄλο πού ἦταν μικρὸς στὰ χρόνια. Ἀπροσδιόριστα Πολωνός, μιλοῦσε με κάποιον ξεχωριστὸ τόνο στὴν προφορά καὶ ἦταν ὀσφάνερος τύπος δυτικῶν. Τὸν χαρακτήριζε ἔπαρση, σνομπισμός καὶ συστολὴ στὰ αἰσθήματα, κι αὐτὸ τὸ εἶδος φρίκης γιὰ τὶς περιπλοκὲς πού γνώρισα ἀργότερα στὰ ξένα. Ὁ Μαγιακόβσκι ἐντυπωσιαζόταν ἀπ' αὐτὸν, ὅπως ἀπ' τὰ καλοφτιαγμένα ὀρθολογιστικὰ ἀντικείμενα πού ἔρχονταν ἀπ' τὸ ἐξωτερικὸ. Ἡ νοοτροπία του, τὸ πολὺ ξεχωριστὸ χιοῦμορ του, ἐπιβάλλονταν στὸν Μαγιακόβσκι. Αὐτὸς ὁ φίλος, μηχανικὸς ἢ μέλλων, βρισκόταν κοντὰ στὸ φουτουρισμὸ καί, ὅπως ὁ Μαγιακόβσκι, ἦταν ἔτοιμος γιὰ φασαρία καὶ σκάνδαλα. Ἀργότερα ἔγινε διευθυντὴς σ' ἕνα μεγάλο ἐργοστάσιο τοῦ Λένινγκραντ.

Ὁ Σ. . . δὲν ἤθελε καθόλου νὰ πάρει στὰ σοβαρὰ τὰ δράματα τοῦ Μαγιακόβσκι. Ἡ φύση του ἦταν τέτοια πού δὲν ἔπαρνε τίποτα στὰ σοβαρὰ, ἦταν στεγνὸς κι ὀρθολογιστής. Κι ὅταν τοῦ μιλοῦσα γιὰ τὸ φάσμα τῆς αὐτοκτονίας πού ἐνωῖθα νὰ τριγυρίζει γύρω στὸ Μαγιακόβσκι, γελοῦσε καὶ με μένα καὶ με τὴν ἔμμονη ἰδέα μου. Πιθανὸν γιὰ εὕρισκε ἐνοχλητικὸ νὰ προβάλει κανεὶς ἐπιδεικτικὰ τὴν ἰδέα τῆς αὐτοκτονίας; ἦταν ἀπ' αὐτοὺς πού σὰς λένε "ὅταν μιλά κανεὶς γι' αὐτό, δὲν τὸ κάνει". Ὡστόσο, πὼς αὐτοκτονίες ἀκολουθοῦν λόγια ἀκόμα κι αὐτοκτονία συνεδητὰ ἀποτυχημένες. Ἡ τέτοια ἐπίδειξη δὲν ἀποτελεῖ ἐγγύηση πὼς τὰ πράγματα θὰ σταματήσουν ἐκεῖ. Ὁμως ἡ δυτικὴ ἀξιοπρέπεια, προσβεβλημένη, δὲν θέλει νὰ τὸ παραδεχτεῖ.

Ἡ ἰδέα τῆς αὐτοκτονίας, τοῦ ὑπερέραν, ὑπέροχου καὶ γελοίου καὶ ἡ ἀποδοχὴ τῆς ζωῆς, τῆς ἀνάγκης τῆς ζωῆς καὶ πρὶν ἀπ' ὅλα τῆς ἀνάγκης νὰ γίνει ἡ ζωὴ ὑπέροχη, διασταυρώνονται στὰ ποιήματα τοῦ Μαγιακόβσκι.

Στὰ 1916 στὸν "Ἀλλὸ τῶν σπονδυλῶν ἔγραφε".

"Ὅλο καὶ πιὸ πολὺ κάνω τὴ σκέψη
νὰ βάλω μιὰς σφαίρας τὴν τελεία στὴ ζωὴ μου.

Ἐπὶ τέλους στὰ 1927 ὁ Μαγιακόβσκι γράφει τὸ "Χαρασσό"! πού τὸ δεῦτερο μέρος του με τὸ ρεφραίν του Χαρασσό! εἶν' ἕνας ὕμνος στὴν αἰσιοδοξία καὶ τὴ χαρὰ. Λὲς κι ἀπ' τὸ 1916 ὡς τὸ 1927 ἡ ζωὴ εἶχε ἀρχίσει νὰ λουλουδίσει.

Ὅταν πῆρα ἀπ' τὸ Μαγιακόβσκι ἕνα γράμμα, πού μοῦ ζητοῦσε νὰ πάω γιὰ τὸ "νέορα μου δὲν στέκονται καλά. . ." δὲν διστασα οὔτε στιγμὴ κ' ἔφυγα τὸ ἴδιο βράδυ γιὰ τὸ Πέτρογκραντ. Εἰδοποίησα τηλεφωνικῶς τὸν Σ. . . , πού μοῦ εἶπε πὼς ἤμουνα τρελὴ καὶ πὼς ὁ Μαγιακόβσκι ἀπλῶς δὲν εἶχε με πιόν νὰ πάει στὸν κινηματογράφου.

Στὸ Πέτρογκραντ ὁ Μαγιακόβσκι νοίκιαζε δωμάτιο σὲ ἰδιώτες. Θυμᾶμαι συγκεχυμένα ἕνα μέρος σκυθρωπὸ, κακοφωτισμένο, γυμνὸ. Ὁ Μαγιακόβσκι καθισμένος σ' ἕνα τραπέζι εἶχε μπροστὰ του μιὰ μοτίλλα κ' ἕνα ποτήρι. Τὰ μακροῦλά του μάγουλα ἦταν ἀκόμα πιὸ βαθουλωτά, καὶ τὰ μῆλα τοῦ προσώπου του πιὸ σουβλερά. Μάντεψε κανεὶς τὸ σκελετό, τὶς κλειδώσεις τῶν ὤμων κάτω ἀπ' τὸ φαρδὸ τσάκχι του. Περνοῦσε τὶς μέρες του πίνοντας με κλειδωμένη τὴν πόρτα.

Μὲ δέχθηκε ἀφηρημένος. Μακρὰ σιωπὴ, μονοσύλλαβα. . . Γιατί ἤρθα; Ἡ ἔνταση ἦταν ἀβάσταχτη. Περπατοῦσε ἀπ' τὴ μιὰ

άκρη στην άλλη, κάπνιζε άσταμάτητα, με τὸ τσιγάρο κολλημένο στὸ χεῖλι, ἔπινε, δὲν ἔλεγε τίποτα. Μετὰ ἀπὸ κάμποσες ὥρες ἔνωθα πὼς ἤμουν ἔτοιμη νὰ οὐρλιάξω. Γιατὶ μοῦ ζήτησε νὰ ἔρθω; "Ὀμως, ὅταν τὸ βράδυ θέλησα νὰ φύγω, μοῦ τὸ ἀπαγόρευε. Τοῦ εἶπα πὼς κάποιος με περίμενε στὴν πόρτα. Θύμωσε. Κ' ἐγώ. Τὸν ἔπιασε λύσσα τρελή. Θὰ προτιμοῦσε νὰ πέθαινα καὶ νὰ μὴ ἔφευγα. Δὲν μπόρεσε νὰ μὴ πετάξει τὴ στιγμή πού βροντοῦσα τὴν πόρτα ἕνα " στὸ διάβολο κ' ἐσύ κ' ἡ ἀδελφή σου" μὲ φωνὴ βραχνή ἀπ' τὴ λύσσα. Μὲ πρόφτασε μιὰ στιγμή ἀργότερα στὴ σκάλα, ἔβγαλε τὸ καπέλο του προσπερνώντας με καὶ μοῦ εἶπε " Κυρία μου, συγγνώμη". Ὁ Μαγιακόβσκι γνώριζε τὸ ζωγράφο Βλαντιμίρ Κοσλίνσκι πού με περίμενε σ' ἕνα ἔλυθρο μπροστὰ στὴν πόρτα. "Ὄσπου νὰ κατέβω εἶχε κι ὅλας καταφέρει νὰ ἐπιβληθεῖ στὴν παρέα μας γιὰ νὰ περάσουμε μαζί τὴ βραδιά. "Αχ! ἤθελα νὰ τὸν ξεφορτωθῶ! Θὰ βλεπε. Καθήσαμε κ' οἱ τρεῖς στὸ ἔλυθρο πού ἴσα - ἴσα χωροῦσε δυό. Κ' ἡ βραδιά πέρασε ἐξαιτίας. Ὁ Μαγιακόβσκι ἐκδικιοῦταν σὲ βάρος τοῦ Κοσλίνσκι. Ταλαντευόμουν ἀνάμεσα σὲ ξέσπασμα γέλιου ἀκράτητου κι ἀπελπισίας. Ἐξ ἄλλου ὁ Μαγιακόβσκι συνέμισε γιὰ κάμποσο καιρὸ ἀκόμα νὰ καταδιώκει τὸ Βλαντιμίρ Κοσλίνσκι. Τὴν ἡμέρα τοῦ Ἀγίου Βλαδίμηρου τὰ πράγματα ἔγιναν τόσο σοβαρὰ πού χρειάστηκε ἡ ἐπέμβαση τῆς ἀδελφῆς μου γιὰ νὰ εὐαρεστηθεῖ ὁ Μαγιακόβσκι νὰ μοῦ σφίξει τὸ χέρι... Κι αὐτό. γιατί εἶχα βγει, τὴν ἡμέρα πού γιόρταζε, μ' ἕναν ἄλλο Βλαδίμηρο! Ἡ Λιλή πῆρε τὸ μέρος μου κι ἀπέληξε τὸ Μαγιακόβσκι πὼς δὲν θὰ τὸν ξανάβλεπε ποτὲ ἂν δὲ μοῦ ἔδινε ἀμέσως τὸ χέρι του. Κι ὁ Μαγιακόβσκι ὑποχωροῦσε πάντα μπροστὰ στὴ Λιλή. Ὁ κύκλος τῆς Λιλῆς, ἡ οἰκογένεια Μπρίκ, εἶχε ἔντονη προκατάληψη γιὰ τὴν ποίηση τοῦ Μαγιακόβσκι, χωρὶς ὡστόσο νὰ τὴν ξέρει. Ἐκεῖ, ὅπως κι ἄλλου, πάλεψα πολὺ, φώναξα κ' ἐζήτησα πολὺ πρὶν τοῦ ἐπιτρέψουν νὰ πεῖ τὰ ποιήματά του. Κι ἀπὸ τότε δεχτήκανε ἀνεπιφύλακτα τὴν ποίησή του. Θυμάμαι γιὰ παράδειγμα τὴν πρώτη ἀνάγνωση τοῦ " Πόλεμος καὶ τὸ Σύνταγμα" στὸ διαμέρισμα τῆς Λιλῆς, στὸ Πέτρογκραντ, στὰ

1908. Ὁ Μαγιακόβσκι ὡς Μάρτιν Ἦντεν στὸν Κινηματογράφο



1916: τὸν Βίκτωρ Κλόβσκι, κλαίγοντας με λυγμούς, με τὸ κεφάλι ἀκουμπισμένο στὸ πιάνο, αὐτὸ τὸ εἶδος συλλογικοῦ ρίγους, πού προκαλεῖ τὸ τύμπανο ὅταν χτυπᾶ μπροστὰ ἀπὸ στρατὸ πού πάει στὸ μέτωπο, αὐτὴ τὴ σιωπὴ πού τὴ σφραγιστὴν τὸ ρυθμικὸ βῆμα, τὴν ἀπελπισία, τὴν καρδιά πού εἶναι πιὰ κουρέλι. . . Στὴν αὐτοβιογραφία του " Ὁ ἑαυτὸς μου" (1928) ὁ Μαγιακόβσκι λέει:

26 Φεβρουαρίου (1917)

" Πῆγα στὴ Δούμα με τ' αὐτοκίνητο. Τρύπωσα στὸ γραφεῖο τοῦ Ροτζιάνκο. Ἐξετάζω τὸ Μιλιούκωφ. Σωπαίνει. Ὡστόσο ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς ψελλίζει. Σὲ μιὰ ὥρα τὰ εἶχα ὅλα τοῦτα βαρεθεῖ".

Ὁ κ τ ὠ β ρ ι ο ς

" Πρέπει νὰ προσχωρήσω ἢ ὄχι; Θέμα τέτοιο δὲν ὑπῆρχε οὔτε γιὰ μένα οὔτε γιὰ τοὺς ἄλλους μοσχοβίτες φουτουριστές. Αὐτὴ ἡ Ἐπανάσταση ἦταν δική μου. Πῆγα στὸ Σμόλνι. Δούλεψα σὲ κάθε τι πού παρουσιαζόταν".

Μπροστὰ στὰ γεγονότα καὶ τίς προσωπικὲς μου ἱστορίες, σπάνια σκεφτόμουν τὸ Μαγιακόβσκι. Ἐξ ἄλλου, ὅσα τοῦ ἔλεγα, πῆγαινε καὶ τὰ ἔλεγε στὴ Λιλή, εἶχε γίνει πιὰ μέλος τῆς οἰκογένειας.

Στὴ Νοβάγια Μπασάμναγια, ἀκριβῶς δίπλα στὴ Σχολὴ Ἀρχιτεκτονικῆς ὅπου σπουδάζα, κοντὰ στὴν Ἐρυθρὰ πύλη, στὸ κτίριο τοῦ πρώην Ἰνστιτούτου τῶν δεσποινίδων τῆς ἀριστοκρατίας, μοῦ ἔδωσαν ἕνα διαβατήριό γιὰ τὸ ἐξωτερικό. Δινοτάς μου το, ὁ σύντροφος μοῦ εἶπε. " Λοιπὸν δὲν ὑπάρχουν γιὰ σὰς ἀρκετοὶ ἄντρες στὸν τόπο μας, ὥστε νὰ πρέπει νὰ πάρετε ἕνα ξένο;" Τὴν ἴδια γνώμη εἶχε ὅλος ὁ κύκλος μου. Δὲν ἄκουγα τίποτα καὶ κανένα. Ἀπελπισμένη ἀπ' τὴ στάση μου, ἡ μητέρα μου ἀποφάσισε νὰ με συνοδεύει.

Θὰ παίρναμε τὸ πλοῖο στὸ Λένινγκραντ. Ἐφτασα ἐκεῖ με τὴν καρδιά ραγισμένη γιὰ τὴν ἀναχώρηση ἀπ' τὴ Μόσχα. Στ' αὐτιά μου ἀντηχοῦσαν οἱ κραυγές τῆς παραμάνας μου, πού βάλθηκε νὰ οὐρλιάξει μέσα στὸ δρόμο, σὰν σὲ κηδεῖα, μόλις μᾶς εἶδε ν' ἀνεβαίνουμε στὴν ἄμαξα, με τίς λιγοστὲς ἀποσκευές μας.

Ἦταν Ἰούλιος τοῦ 1918. Ἐκανε πολλὴ ζέση. Τὸ Λένινγκραντ φοφοῦσε ἀπ' τὴν πείνα καὶ τὴ χολέρα. Οἱ ἄνθρωποι πεθαίνουν με τὸ σωρὸ κάθε μέρα, πέφταν στὸ δρόμο, στὰ τραῦμα. Βουλὰ ἀπὸ λαχανικὰ σάπιζαν, γιατί ὅποιος ἔτρωγε πάθαινε χολέρα. Ἡ Λιλή κι ὁ Μαγιακόβσκι ἦταν στὴν ἐξοχὴ, στὰ περίχωρα τοῦ Λένινγκραντ. Πῆγα νὰ τοὺς ἀποχαιρετήσω. Ἡ Λιλή ἦρθε μόνη στὸ πλοῖο πού θὰ μᾶς πῆγαινε, τὴ μητέρα μου κ' ἐμένα, στὴ Στοκχόλμη. Γιὰ πολὺν καιρὸ με κυνηγοῦσε ἡ εἰκόνα τῆς Λιλῆς, ὅπως τὴν εἶδα στὴν προκυμαία: μᾶς ἔφερε ἕνα πακέτο σάντουιτς με κρέας — μεγάλη πολυτέλεια τὴν ἐποχὴ ἐκείνη. Ἐγερνε πρὸς τὰ πίσω τὸ κοκκινομάλλικο κεφάλι τῆς κ' ἔδειχνε τὰ γερά, ὑπέροχα δόντια τῆς μεσ' στὸ βαμμένο μεγάλο στόμα τῆς, τὰ ὀλοστρόγγυλα καστανά μάτια τῆς, γεμάτα φῶς, τὸ πρόσωπο πού εἶχε μιὰ ὑπερβολικὴ, σχεδὸν αὐθάδῃ ἔκφραση ἔντασης, πού ἔκανε στὸ πέρασμά τῆς νὰ γυρίζουν οἱ περαστικὲς τὸ κεφάλι, εἴτε ἦταν νέες ἢ γριές, εἴτε ρυτιδωμένες ἢ μ' ἐξαισία ἐπιδερμίδα. Γιὰ νὰ μᾶς φθάσει σηκωνόταν στὶς μύτες τῶν μικρῶν παιδιαστικῶν ποδιῶν τῆς κοντὰ σ' ἕνα σωρὸ ἀκαθαρσίες, ἴσως γεμάτες χολέρα. . .

Γι' αὐτὰ τὰ σκληρὰ χρόνια, ἀπ' τὸ 1917, γιὰ τὰ βάσανα, τοὺς ἀγῶνες, τίς κατακτήσεις, τὴν καθημερινὴ ζωὴ ὁ Μαγιακόβσκι μιλά στὸ "Χαρασσό"!

Ξαναεἶδα τὸ Μαγιακόβσκι στὰ 1922 ἢ 23 στὸ Βερολίνο, ὅπου εἶχαμε δώσει ραντεβού με τὴ Λιλή. Εἶχαν νοικιάσει δυὸ δωμάτια σ' ἕνα ἀπόκεντρο προάστιο τοῦ Βερολίνου. Στὸ ἕνα ὑπῆρχε μιὰ βαλσαμωμένη κουκουβάγια, ἕνα ντιβάνι σφηνωμένο σ' ἕνα συγκρότημα ἀπὸ ἐταζέρες καὶ μιὰ συλλογὴ ὄπλων στὸν τοίχο. Στὸ ἄλλο, τὴν κρεβατοκάμαρα, ὑπῆρχε ἕνα πελώριο διπλὸ κρεβάτι.

Εἶχα ξανάβρει αὐτὴ τὴν ἐποχὴ στὸ Βερολίνο ἀρκετοὺς ρώσους φίλους, τὴν οἰκογένειά μου, αὐτὴν πού δὲν ἐξαρτᾶται ἀπὸ δεσμοὺς αἱμάτος καὶ πού ἀποικτᾶ κανεὶς στὴ ζωὴ του καὶ πού τὴ γάνει λίγο - λίγο. . . Ὅσο γιὰ τὸ Μαγιακόβσκι, μόλις κι ἀνταλάσαμε μερικὲς κουβέντες, ἡ γύρευε καυγᾶ καὶ χρειάζοταν τότε ἡ ἐπέμβαση τῆς Λιλῆς, ὅπως στὸ Πέτρογκραντ, γιὰ νὰ σταματήσει ἡ φασαρία.

Ξαναγύρισα στὸ Παρίσι ὅπου κανεὶς πιὰ δὲν με περίμενε. Ὁ Μαγιακόβσκι ἦρθε πολλές φορές καὶ σιωπηρὰ κάναμε εἰρήνη. Πὼς μ' ἄρεσε νὰ πηγάνω νὰ τὸν περιμένω στὸ σταθμό! Πόσο μεγάλος μοῦ φαινόταν ὅταν κατέβαινε ἀπ' τὸ τραῖνο! Δὲν βλέπουμε πραγματικὰ τὴ σωματικὴ διάπλαση ἐνὸς ἀνθρώπου παρὰ μόνο ὕστερα ἀπὸ κάποια ἀπουσία ἔστω καὶ σύντομη. Τεράστιος, προχωροῦσε στὴν πλατφόρμα κ' οἱ διαβάτες γυρίζαν

και τον κοιτάζαν. Στεκόταν για να με δεϊ καλύτερα. "Για να σε δω! Στη Μόσχα διαδίδουμε πως είσαι Ψομοψη, πρέπει ν' αντιληφθῶ ἄν είναι ψεύτικες αὐτὲς οἱ διαδόσεις. . .". Ξαναγύρισα στὴ Μόσχα στὰ 1925. Στὴ Μόσχα τῆς ΝΕΠ, ποὺ ἦταν ἀκόμα γεμάτη πληγὲς ἀπ' τὰ σκληρὰ χρόνια ποὺ εἶχε περάσει λίγο πρὶν. Αὐτοὶ ποὺ σήμερα (1939) εἶναι εἰκοσι χρόνων, ἴσως οἷτε κἂν νὰ θυμολύτῃ αὐτὴ τὴν ἐποχὴ γι' αὐτοὺς εἶναι φυσικὸ νὰ βλέπουν τὴ Μόσχα γυαλισμένη, ἀσφαλτωμένη, γεμάτη ἀπὸ λεωφορεῖα καὶ αὐτοκίνητα καινούρια σὰν τὰ καινούρια νομίσματα, βλέπουν τὶς ἀμαξὲς μὲ τὸ ἴδιο μάτι ποὺ τὶς βλέπουν οἱ ἄνθρωποι στὸ Παρίσι, συμμορφώνονται μὲ τοὺς κανονισμοὺς κυκλοφορίας, ὑπακούουν στοὺς ἀστυνομικοὺς ποὺ εἶναι κομφοὶ μ' ἄσπρα γάντια, τρώνε γλυκὰ στὰ ζαχαροπλαστεῖα, ἀγοράζουν λουλούδια. . .

Στὰ 1925, ἡ Μόσχα μόλις ἀρχίζει νὰ τρώει γλυκὰ, ὅσο μποροῦσε πρὶν πολλὰ γλυκὰ, χαμογελοῦσε. . . "Ὅμως τὰ σπίτια, τὰ μικρὰ Μοσχοβίτικα σπίτια, ἀβστερωμένα καὶ βαμμένα κίτρινα, ρόζ, ἦταν οκασιμένα, γεμάτα ρωγμὲς καὶ ἀλλοιωστῆριζονταν γιὰ νὰ μὴν πέσουν, τὰ τζάμια σπασμένα, οἱ στέγες χαλασμένες. Ξυλωμένη ἡ ἀσφαλτος τῶν δρόμων, τ' ἀμάξια μὲ κουρελιασμένα ντύματα στὰ καθίσματα, τὰ σπανιότατα αὐτοκίνητα ποὺ ἦταν δεμένα μὲ σπάγγους, μὲ τὰ φερά τους γεμάτα χτυπήματα, χωρὶς ἴχνος χρώματος. . . Τὰ τράμ, καταφορτωμένα, ταλαντεύονταν σὲ βαθμὸ ἐπικίνδυνου. . .

Ἡ Μόσχα κατάμεστη, ὑπερκατοικημένη, ἔτριζε σ' ὅλες τῆς τὶς ραφές. Ἡ ἀδελφὴ μου εἶχε λύσει τὸ σοβαρὸ πρόβλημα στέγης πηγαίνοντας νὰ κατοικήσει ἔξω ἀπ' τὴ Μόσχα, στὸ Σοκόλνικι, ἕνα μεγάλο δάσος ποὺ ἀρχίζει ἀκριβῶς στὰ σύνορα τῆς πόλεως. Ἐκεῖ ἔμενε σὲ μιὰ ντάτσα, ἐξοχικὸ σπίτι ἀπὸ κορμούς δέντρων, ὅπως ὅλες οἱ βίλες στὰ περίχωρα τῆς Μόσχας. Στὸ κύριο δωμάτιο βρισκόταν ἕνα μπιλιάρδο. Δὲν ξέρω πῶς ἔπεσε ἐκεῖ αὐτὸ τὸ μπιλιάρδο ποὺ δὲν ἦταν φτιαγμένον γιὰ τέτοιο δωμάτιο, ὅπου ὑπῆρχαν ἀκόμη ἕνα πιάνο μὲ οὐρά, ἕνα ντιβάνι κ.λ.π. Τὸ καλοκαίρι τρώγανε στὴ βεράντα καὶ ὑπῆρχε καὶ ὁ κήπος. Οἱ παίκτες μποροῦσαν νὰ κινούνται γύρω ἀπ' τὸ μπιλιάρδο χωρὶς δυσκολία. "Ὅμως, τὸ χειμῶνα, ὅταν μαζεῦονταν ἐν' ἀληθινὸ πλῆθος φίλων, δὲν ὑπῆρχε οὔτε σπιθαμὴ ἀνάμεσα στὸ στρωμένο τραπέζι καὶ τὸ συνημμένον παίκτη, προπάντων ὅταν αὐτοὶ ὁ παίκτης ἦταν ὁ Μαγιακόβσκι! Ἡ γάτα ποὺ δὲν ἤξερε πὰ ποὺ νὰ σταθεῖ, θρονιαζόταν στὸ πιάνο. Τὸ βραδάκι ἔφθανε, μέσα σ' ὅλα τούτα, καὶ ὁ σκύλος ὁ Σαρίκ, ποὺ τὸν ἔβλεπαν γιὰ τὴ νύχτα κ' ἐρχόταν νὰ μᾶς τὴν ἀναγγελεῖ. Σὰ σίφουνας ἔκανε τὸ γύρο τοῦ σπιτιοῦ, σερόνταν μὲ τὴν κοιλιά στὸ πάτωμα καὶ πρὶν προλάβουμε νὰ καταλάβουμε τί ἀκριβῶς ἦταν αὐτὴ ἡ κοκκινομάλλα θύελλα, εἶχε ἐξαφανισθεῖ. "Ὅλα τὰ ζῶα ἀπολαμβάνανε τιμὲς στὸ σπίτι τῆς Λιλῆς καὶ τοῦ Μαγιακόβσκι. Ὀλόκληρα ποιήματα ἀφιερῶθησαν σ' αὐτά. Ὁ Μαγιακόβσκι ὅμως εἶχε κ' ἕνα δωμάτιο στὴν Μόσχα, ποὺ ἦταν τὸ γραφεῖο του καὶ ἡ ἔδρα τοῦ ΛΕΦ. Ἐκεῖ δούλευε, δεχόταν καὶ καμμιὰ φορὰ περνοῦσε καὶ τὴ νύχτα του. Τὸ διατήρησε καὶ ὅταν ἡ ντάτσα τοῦ Σοκόλνικι ἐγκαταλείφθηκε γιὰ χάρι μικροῦ διαμερίσματος στὴ Μόσχα, ποὺ σήμερα ἀποτελεῖ μέρος τοῦ "Μουσείου Μαγιακόβσκι". Τὴν ἐποχὴ ποὺ ἔφθασε στὴ Μόσχα, στὰ 1925, ὁ Μαγιακόβσκι ἔλειπε ἀκόμα στὸ ἐξωτερικὸ κ' ἔτσι, μόλις ἔφθασε ὁ χειμῶνας, ἐγκαταστάθηκα στὸ δωμάτιο του.

Τὸ δωμάτιο βρισκόταν στὴ στοὰ Λουμπιάνσκι, κοντὰ στὴν πλατεῖα Λουμπιάνσκαγια, στὸ κέντρο τοῦ φτωχοῦ τμήματος τῆς Μόσχας, στὸ τρίτο πάτωμα μεγάλου κτιρίου, καπνισμένου, μὲ γοντροὺς καὶ ἀσημους τοίχους, γεροχτισμένους. Εἶχε πολλὲς εἰσοδοὺς, ἀπ' ὅλες τὶς πλευρὲς μιᾶς μεγάλης ἀσφαλτοστρωμένης αὐλῆς. Στὸ Παρίσι αὐτὸ τὸ κτίριο θὰ τὸ λέγαμε "σιτέ". Ἡ αἴθουσα τοῦ πολυτεχνικοῦ Μουσείου, αὐτὴ ὅπου κάποτε ἔγινε ἡ ἐκλογὴ τοῦ "βασιλιᾶ τῶν ποιητῶν" βρίσκεται σχεδὸν ἀπέναντι στὸ κτίριο αὐτό! "Πάντα σκεφτόμουνα, γράφει ὁ Μαγιακόβσκι, πὸς ἡ στοὰ Λουμπιάνσκι, ὅπου βρίσκεται ἡ σύνταξη τοῦ "Νέου Λέφ", ὁποῦ κατοικῶ, θὰ κατέληγε νὰ ὀνομαστεῖ στοὰ Μαγιακόβσκι. Στὸ μεταξύ ὅμως δὲν φαίνεται καὶ τόσο πιθανό. Τὶς προάλλες πῆρα ἕνα γράμμα, μιὰ πρόσκληση νομικῶς κάποιος καλλιτεχνικῆς ὀργάνωσης, μ' αὐτὴ τὴ θλιβερὴ διεύθυνση:

Πρὸς τὴ σύνταξη τοῦ Νέου Λέφς (Λέφς θὰ πῆ δάσος). Γιὰ τὸν Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Λουμπιάνσκι. Εἶναι σωστό· μιὰ στοὰ εἶναι μεγαλύτερη ἀπὸ ἕνα συγγραφεὶα πρὸ πάντων ὅταν γράφει μὲ μικρὲς ἀράδες. ("Σημειωματῆριο τσέπης", 1927) Τὴ νύχτα, ἡ μεγάλη πόρτα τῆς εἰσοδοῦ στὴ "σιτέ" ἦταν κλειστή. Οἱ ἔνοικοι περνοῦσαν μπροστὰ ἀπ' τὸ κοιμισμένο καὶ προσεκτικὸ μάτι τοῦ νυκτοφύλακα. Μεγαλόπρεπος, μ' ἀργὲς κι-

νήσεις, τυλιγμένος σὲ φαρδὺ μανδύα ντουμπλαρισμένο μὲ προβειά, ποὺ σερόνταν πίσω του στὸ χῶμα καὶ ἀρῶνε τὸ χιόνι. Τὸ ρολοὶ τῆς πλατεῖας Λουμπιάνσκαγια κτυποῦσε τὶς ὥρες τῆς νύχτας καὶ τὸ χιόνι ἔτριζε κάτω ἀπ' τὰ βαρῖα βήματα τοῦ νυκτοφύλακα.

Τὸ δωμάτιο βρισκόταν σ' ἕνα διαμέρισμα μὲ ἐνοίκιο, κάθε κατηγορίας, ἦταν ὅμως ἀνεξάρτητο κ' ἔβλεπε σὲ μιὰ σκοτεινὴ εἰσοδο, δίπλα στὴν πόρτα τῆς σκάλας. Δὲν εἶχε καὶ πολὺ φῶς· ἕνα μοναδικὸ παράθυρο πρὸς τὴν αὐλὴ, ἡ ταπετσαρία τοῦ τοίχου εἶχε χρῶμα σκουρο, ὅπως τὸ μεγάλο γραφεῖο ποὺ ἦταν τοποθετημένο κάθετα στὸ παράθυρο, μὲ τὸ φῶς ἀριστερὰ κ' ἕνα στενὸ κρεβάτι, σκεπασμένο μὲ μαῦρο γλιστερό μουσαμᾶ ἦταν ζεστό, ὠραῖο, καὶ λιτὸ κ' εἶχε πάντα μιὰ μυρωδιὰ μακαλικίου. Ὁ μαῦρος καναπές χρησίμευε γιὰ κρεβάτι, ἡ κρυάδα τοῦ μουσαμᾶ διαπερνοῦσε τὸ σεντόνι ποὺ γλιστροῦσε κάτω. Σ' αὐτὸ τὸ κρεβάτι πρέπει ν' ἄρπαξε ὁ Μαγιακόβσκι τοὺς ρευματισμοὺς του· δὲν τοῦ πέρασε κἂν ἀπ' τὸ μυαλὸ νὰ βάλει μιὰ κουβέρτα ἀνάμεσα στὸ μουσαμᾶ καὶ τὸ σεντόνι. Ἐδόρευε τὰ λεπτὰ ἀλογάρισστα, τὰ ἔσπερνε, τὰ ἔχανε στὸ παιγνίδι, μὰ δὲν ἐνδιαφερόταν καθόλου οὔτε γιὰ πολυτέλεια οὔτε γιὰ ἄνεση. Ὅσο ἄγαποῦσε τὰ καλοφτιαγμένα ἀντικείμενα, ἕνα καλὸ στυλὸ, μιὰ γραφομηχανή, ἕνα ζεστό πουλόβερ καὶ ἤξερε νὰ διαλέγει τὸ καλὸ. Ὅταν εἶχε τὰ μέσα, πῆγανε στὸν καλύτερο ράφτη καὶ ντυνόταν μὲ τὸ σίγουρο γούστο ἀνθρώπου ποὺ εἶχε τὴ συνήθεια αὐτὴ σ' ὅλη του τὴ ζωὴ. Στὴν πραγματικὸτητα ὅμως δὲν εἶχε ἀνάγκη παρὰ ἀπ' τὴ λαστιγένια λεκάνη του ποὺ διπλωνε, ἀπὸ μιὰ μεγάλη ποσότητα κολώνιας καὶ μερικὰ εἶδη ταξιδιοῦ.

Σ' αὐτὸ τὸ δωμάτιο τῆς στοᾶς Λουμπιάνσκι πῆθαν ὁ Μαγιακόβσκι.

Δὲν εἶδα τὴν ἄνοδο τοῦ Μαγιακόβσκι πρὸς τὴ δόξα. Ὅταν ξαναγύρισα στὴ Μόσχα αὐτὸ ἦταν πιά γεγονός. Τὸν ἀναγνώριζαν οἱ διαβάτες, οἱ ἀμαξάδες μουρμούριζαν: "Νὰ ὁ Μαγιακόβσκι. . . αὐτὸς εἶν' ὁ Μαγιακόβσκι. . .". "Ὁ λμνεργάτης στὴν Ὀδησσὸ — γράφει στὶς "Νεογέννητες πραιτουσες" (1927) — ἀφοῦ ἀνέβασε στὸ πλοῖο τὶς βαλίτσες κάποιου ἐπιβάτη, μὲ καλημέρισε χωρὶς νὰ πῆ τὸ ὄνομά μου καὶ νὰ συστηθεῖ ἢ ἀντὶ γιὰ ἕνα "τί κάνετε;" μού πετᾶ: — Πές τους στὸ Γκοσιζντάτ (Κρατικὲς ἐκδόσεις) νὰ ξανατυπώσουν τὸν Λένιν σου σὲ πρὶν φτηνὴ τιμῆ. (Πρόκειται γιὰ τὸ "Βλαδὶμηρο "Ιλιτς Λένιν" ποίημα τοῦ Μαγιακόβσκι ποὺ δημοσιεύθηκε στὴν πρώτη ἐπέτειο τοῦ θανάτου τοῦ Λένιν στὰ 1925). Τὰ αὐτόγραφα, οἱ κολακείες. . . Ἡ σοβιετικὴ νεολαία μαζὶ του καὶ μὲ τὸ μέρος του. Συνεργάζεται σὲ πολυάριθμες ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ. Ὅμως, ὁ ἀγῶνας στὸ λογοτεχνικὸ μέτωπο συνεχίζεται γιὰ κείνον μὲ τὴν ἴδια σκληρότητα. Ὁ Μαγιακόβσκι δὲν ὑποκύπτει, ὑπερασπίζεται τὶς θέσεις του, τὴν ποιήσῃ του.

Στὰ 1923 γράφει τὸ "Περὶ αὐτοῦ", ἐρωτικὸ ποίημα, ἕνα ἀπ' τὰ πρὶν ἀξιόλογα γιὰ τὴν τελειότητα τῆς μορφῆς, τὴ μαστοριά. Δούλευε σύγχρονα καὶ στὴ διαφήμιση τῆς Κρατικῆς Βιομηχανίας, φτιάχνοντας ἀφίσες ποὺ παράγγελλαν οἱ συνδικαλιστικοὶ καὶ διοικητικοὶ ὀργανισμοί. Στὰ 1925 δημοσιεύεται τὸ μεγάλο του ποίημα "Βλαδὶμηρος "Ιλιτς Λένιν" ἀφιερῶμένο στὸ Ρωσικὸ Κομμουνιστικὸ Κόμμα, δείγμα τοῦ μεγάλου λυρισμοῦ τοῦ Μαγιακόβσκι, αὐτοῦ τοῦ λυρισμοῦ ποὺ δίνει ἀνθρωπιὰ σὲ κάθε στίχο του, ὅποιο καὶ ἂν εἶναι τὸ θέμα τοῦ ποιήματος. Τὸ "Βλαδὶμηρος "Ιλιτς Λένιν" εἶναι παράδειγμα σύνθεσης τοῦ κοινωνικοῦ καὶ τοῦ γεμάτου ἀνθρωπιὰ λυρισμοῦ, ποὺ χαρακτηρίζει τὸν Μαγιακόβσκι.

Πολυάριθμοι ἦταν οἱ ἀντίπαλοι τοῦ Μαγιακόβσκι στὸ φιλολογικὸ τομέα, σ' ὅλες τὶς ἐποχὲς τῆς ζωῆς του. Ἦταν οἱ σχολὲς καὶ τὰ κινήματα ποὺ βρισκόταν σ' ἀντίθεση μὲ τὸ φουτουρισμὸ, τὸ ΛΕΦ, ἦταν αὐτοὶ ποὺ ἤθελαν νὰ μὴ γραφεῖ ποτέ τίποτε διαφορετικὸ ἀπ' τὸν Ποῦσιν καὶ τὸν Τολστόι καὶ αὐτοὶ ποὺ παραδέχονταν μόνο τοὺς προλεταριακοὺς συγγραφεῖς, αὐτοὶ ποὺ κατηγοροῦσαν τὸ Μαγιακόβσκι ὅτι ἔγραφε ποιήματα ἀνατρεπτικά, ποιήματα πολιτικὰ καὶ κοινωνικά καὶ ποὺ ἰσχυρίζονταν πὸς ὁ ἴδιος δὲν πίστευε ὅτι ἔγραφε. Ἦταν ἐκεῖνοι ποὺ τὸν κατηγοροῦσαν γιὰ τὰ λυρικά του, τὰ ἐρωτικὰ του ποιήματα ποὺ, ὑποτίθεται, δὲν ἐξυπηρετοῦσαν τὸ προλεταριάτο. Αὐτοὶ ποὺ τὸν κατηγοροῦσαν γιὰ τὴν ὀλοκληρωτικὴ του ἀφοσίωση στὸ Κόμμα, καὶ αὐτοὶ ποὺ τὸν κατηγοροῦσαν γιὰ τὸν προσχωροῦσε ξανά στὸ Κόμμα. Ἦταν αὐτοὶ ποὺ λέγανε, πὸς ἦταν ξωφλημένος, ἄδειος, πὸς δὲν εἶχε πιά ἴχνος ταλέντου. . . (Γι' αὐτούς, τί ὑπέροχη ἀπάντηση τὸ τελευταῖο ποίημα τοῦ Μαγιακόβσκι! "Μ' ὄλη τὴ δύναμη τῆς φωνῆς" καὶ αὐτὰ τὰ λίγα ποιήματα ποὺ δημοσιεύτηκαν μετὰ τὸ θάνατό

του και που φθάνουν σε υπερφυσική τελειότητα). Ήταν οι αντιδραστικοί και οι σεκταριστές κι απλούστατα οι ζηλιάρηδες. Το μίσος αυτό, ο Μαγιακόβσκι δεν το λιγότευε βέβαια με την ύπεροψία του, την περιφρόνησή του, τις "κουβέντες" του έμμετρης ή πεζές που όρισμένοι σέρονουν ακόμη μαζί τους . . . Και πίσω απ' αυτούς τους καυγάδες, πίσω απ' το μίσος που νιώθανε έναντίον αυτού του ανθρώπου, που τους συνέτριβε με τη μεγαλοψυχία του, που δεν ήταν στη δική τους κλίμακα, δεν είχαν προσέξει τί είχε γίνει ο Μαγιακόβσκι για τη χώρα, για τη νεολαία. Ως την κηδεία του, που υπήρξε ένα τεράστιο προσκύνημα, όπου επικράτησε πραγματικό χάος, αφού οι οργανωτές δεν είχαν προβλέψει πως εκατοντάδες χιλιάδες άνθρωποι θα 'ρχόνταν να συνοδέψουν τον νεκρό του. Τι 'ξεραν αυτοί οι μισθωτοί της λογοτεχνίας, πνιγμένοι μέσ' στις μικρές τους ιστορίες, απ' την αγάπη του λαού για έναν ποιητή . . . Δεν την είχαν ποτέ αντίληφθει.

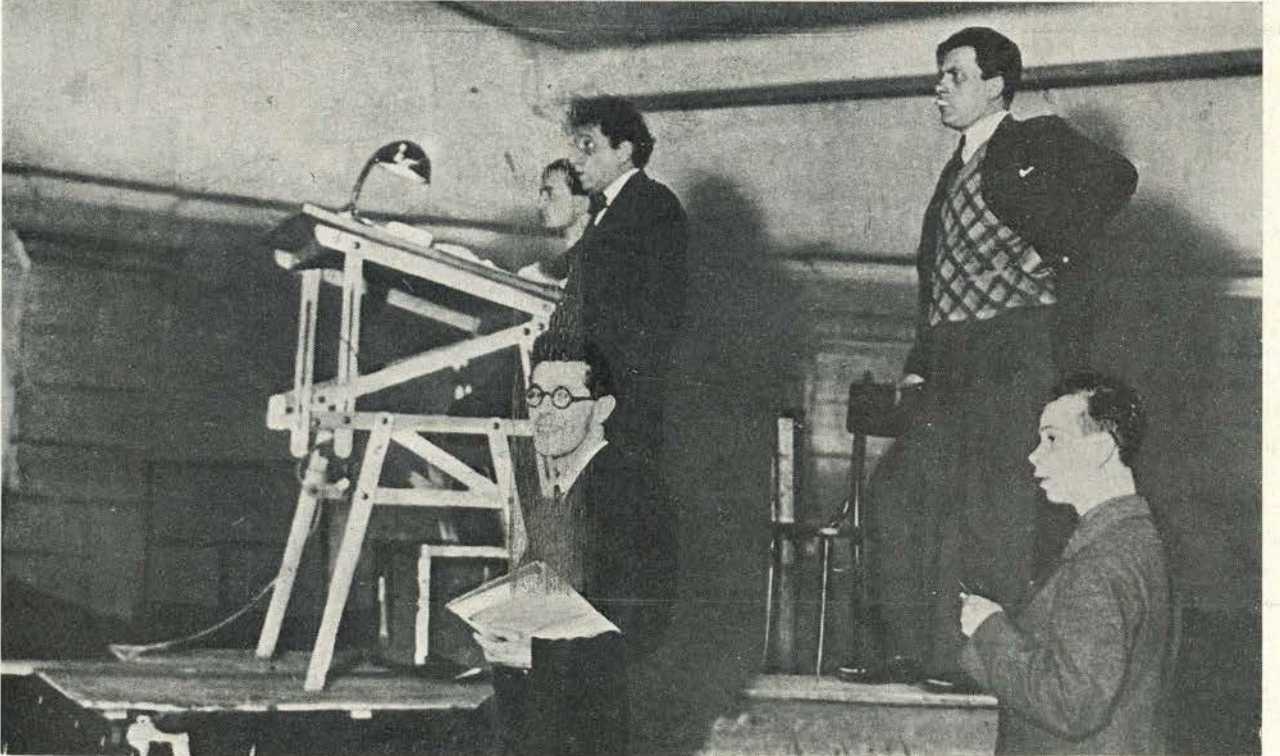
Τόν καταδιώξαν ως το θάνατό του. Τα έργα του τυπώνονταν σε περιορισμένο αριθμό, αφαιρούσαν τα βιβλία του και την προσωπογραφία του απ' τις βιβλιοθήκες . . . "Ένας απ' αυτούς τους κατώτερους υπάλληλους μου είπε μιά μέρα στη Μόσχα, στά 1934, όταν τον κατέκριναν γιατί αφάισεσε τ' όνομα του Μαγιακόβσκι σ' ένα άρθρο, σαν ν' ε'χαν αυτό ντροπή: "Υπάρχει ένα είδος λατρείας του Μαγιακόβσκι κι αυτή τη λατρεία εμείς την καταπολεμάμε" Ποιοί "εμείς"; "Όχι τουλάχιστον ο Λένιν, που έλεγε σ' ένα λόγο του στο συνέδριο των μεταλλουργών στά 1922: "Χθες διάβασα τυχαία, στην "Ισβέστια", ένα ποίημα του Μαγιακόβσκι πάνω σ' ένα πολιτικό θέμα . . . Είναι καιρός που δεν ένωσα τόση ευχαρίστηση από πολιτική και διοικητική άποψη. Στο ποίημά του γελοιοποιεί πέρα για πέρα τις συγκεντρώσεις και κοροϊδεύει τους κομμουνιστές, που δεν σταματούν να κάνουν συγκεντρώσεις πάνω σε συγκεντρώσεις. Δεν ξέρω τί ποιητική αξία έχει αυτό, όμως από πολιτικής πλευράς εγγυώμαι πως είναι ολότελα σωστό". Ούτε κι ο Στάλιν, που 'ξερε και ξέρει (1939) τί σημαίνει ή μεγαλοψυχία του Μαγιακόβσκι και που νομίζει ότι: "Ο Μαγιακόβσκι ήταν και μένει ο καλύτερος, ο μεγαλύτερος ποιητής της σοβιετικής εποχής μας" και ότι "ή αδιαφορία για τη μνήμη και το έργο του είν' έγκλημα". Και σιγά-σιγά πέσανε σαν ξερά κλαδιά κ' οι κρίσεις, κ' οι εξωφρενικές ιστορίες, και τα προσωπικά μίσση, για ν' αφήσουν να μεγαλώσει το δένδρο της δόξας του Μαγιακόβσκι πανύψηλο κι ολόισιο. 'Ο τρόπος που δούλευε, ένοχλούσε τους ανθρώπους. 'Η κοινή

αντίληψη απαιτεί, δεν ξέρω καλά - καλά γιατί, να σηκώνεται κανείς νωρίς για να δουλέψει, να κάθεται στην ίδια θέση πάντα και να μην άποσπάται ή προσοχή του από τίποτα. "Όταν βρισκόταν στο Παρίσι, όρισμένοι ώστόσο, "καλλιτέχνες" που θα 'πρεπε να ξέρουν πως υπάρχει δουλειά και δουλειά, έλεγαν: "Αυτός ο σοβιετικός ποιητής, που ξυπνά το μεσημέρι, τριγυρνά στα καφενεία και τα νυκτερινά κέντρα . . . πως λένε στον τόπο σας; όποιος δεν δουλεύει δεν τρώει, δεν είν' έτσι; Λοιπόν, στ' αλήθεια, τώρα θα δούμε". 'Ο Μαγιακόβσκι έφερε μαζί του, απ' τα ταξίδια του στο Παρίσι καθώς κι απ' το ταξίδι του στο Μεξικό και την 'Αμερική, όπου σίγουρα εξακολούθησε "να τριγυρνά στα καφενεία και τα νυκτερινά κέντρα", κύκλους ποιημάτων, που μερικά είναι απ' τα πιο επιτυχημένα του κ' ένα ρεπορτάζ σε πεζό: "Η 'Ανακάλυψη μου της 'Αμερικής". "Όμως υπάρχει μια φήμη, που οι άλλοι σ' ε'χουν δημιουργούν . . . 'Η φήμη αυτή για το Μαγιακόβσκι ήταν γερά ριζωμένη, την απέκτησε τη στιγμή της κίτρινης μπλούζας και από τότε δεν τον έγκατέλειπε πιά. Δέκα, δεκαπέντε χρόνια αργότερα, δεν του είχαν ακόμα συγχωρήσει, αυτή τη μπλούζα. Οι άνθρωποι εξακολούθουσαν να ένοχλούνται, να νιώθουν πως τους χλευάζει. 'Επρεπε αυτός ο άνθρωπος να είναι αλήτης, έπρεπε να μην τον παίρνουν στα σοβαρά, έπρεπε να δείχνουν σκεπτικισμό . . .

'Εγώ ή ίδια άκουσα μιά νεαρή στά 1925, στο Παρίσι, να του λέει ύστερα απ' το διάβασμα έργων του, σε μιά μικρή συγκέντρωση: "Σε δυο - τρία χρόνια όταν θα βάλετε μυαλό, θα γράφετε καλούτσικα . . .". Ήταν είκοσι χρονών και πολύ άμορφη. 'Ο Μαγιακόβσκι την κοίταζε, γέλασε καλοκάγαθα και της πρότεινε να περάσουν μαζί τη βραδιά. Με τους άντρες ήταν λιγότερο έπεικής. "Έλεγε ήρεμα σ' ένα μεγαλοπρεπή κύριο: "Πηγαίνετε να μου πάρετε τσιγάρα". Κι ο κύριος συνήθως πήγαινε.

Οι άνθρωποι . . . Οι άνθρωποι που σ' ε'χουν ροκανίζουν, που ροκανίζουν τη ζωή σας με τις κρίσεις τους, τις υποθέσεις τους, τα παραμύθια τους, τη δυσφήμισή τους. Λίγοι είν' οι άνθρωποι για τους οποίους ε'παν τόσα πράγματα σφαλερά, άβάσιμα, συκοφαντικά, δυσφημιστικά, όσα για τον Μαγιακόβσκι. 'Ο Μαγιακόβσκι μιλούσε σπάνια για αυτό το θέμα και πάντα μ' ένα είδος βαθείας κατάπληξης. Σήκωνε τους ώμους και ισχυριζόταν πως γελούσε μ' αυτά, στην ουσία αυτό τον έκανε να νιώθει βαθύ πόνο. Δεν τον άκουσα ποτέ να επαναλαμβάνει ένα κουτσομπολιό, δε σχολίαζε ποτέ τη

'Ο Μέγερχολντ πρωτανέβασε όλα τα έργα του Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι. Ήταν άχώριστοι φίλοι στη ζωή και στο θέατρο



ζωή, τις υποθέσεις άλλων ανθρώπων. Τὰ κουτσομπολιά, ή κακογλωσσία, τόν έκαναν νά νιώθει ξεχωριστή αγανάκτηση. Μιλούν γι' αυτό οι πρώτες γραμμές στο γράμμα πού άφησε πρην πεθάνει :

“Σ' όλους
Πειθάνω. Κανένα μήν κατηγορήσετε γι' αυτό. Κι όχι κουτσομπολιά. Αυτό είναι κάτι πού άπεχθανόταν ό νεκρός”.

Και μιá πού οι μισές συζητήσεις είναι “κουτσομπολιά”, ό Μαγιακόβσκι άπεχθανόταν τις κουβέντες. Ούτε κουτσομπολιά, ούτε βαθυστόχαστες αναλύσεις για ψυχικές καταστάσεις. Τύχαινε, καμιά φορά, νά λέει πώς, αν οι άνθρωποι δέ μιλούσαν άδιάκοπα, οι σχέσεις ανάμεσά τους θά 'ταν πολύ πιό εύκολες και δέ θά ύπήρχαν τόσες συμφορές. Κι όταν έκανε συντροφιά μ' άλλους ανθρώπους, προτιμούσε νά παίξει μαζί τους. Πρώτα χαρτιά, ύστερα μπυλιάρδο, ύστερα ό,τι νά 'ναι, παιγνίδια πού εφεύρισκε. Κατά προτίμηση έπαιζε για λεπτά, μα τό ίδιο και για κάθε λογής παρξένα κέρδη. Είδα κάποτε ένα χοντρό κύριο, έξαιρετικά άξιοπρεπή, νά περνά κάτω άπ' τό μπυλιάρδο με την κοιλιά : Είχε χάσει την παρτίδα . . . Μιά νύχτα, σ' ένα έρημο δρόμο τής Μονμάρτης, ό Μαγιακόβσκι και κάμποσο φίλοι του βάλθηκαν νά παίξουν ποίος θά περάσει τό μπαστούνι του Μαγιακόβσκι ανάμεσα από ένα μεγάλο στεφάνο κηδείας έπιχρυσωμένο, πού χρησίμευε για σήμα σ' ένα γραφεύο κηδείων και ήταν όρθιο κρεμασμένο στο κτίριο. Κανόνες παιγνιδιού καθιερώθηκαν επί τόπου. ‘Ο Μαγιακόβσκι κέρδιζε ό,τι ήθελε, είχε άκρίβεια στο μάτι και στο χέρι και επί πλέον τό χέρι του βρισκόταν στο ύψος του στεφάνου. ‘Ο Μαγιακόβσκι, έξ άλλου, έπαιζε καλά όλα τά παιγνίδια και στα χαρτιά και στο μπυλιάρδο : ‘Αγαπούσε ίσως τό παιγνίδι γιατί ήταν ξεκούραση, τόν ύποχρωνε νά σκέφτεται κάτι άλλο άπ' τήν βασανιστική δουλειά του. Τού άρεσε επίσης νά ριψοκινδυνεύει. Στο παιγνίδι και στη ζωή.

‘Υστερα ύπήρχαν γι' αυτόν οι γυναίκες. Σε πρώτη μοίρα ή γυναίκα, ή γυναίκα του, πού σ' αυτήν άφιέρωνε όλα του τά βιβλία, πού γεμίζει έπίμονα όλα τά έρωτικά του ποιήματα κι όλα τά άλλα, πού τή συναντάμε σε κάθε βήμα τής ποιήσής του, πού τή συναντάμε στο άποχαριστιστήριο γράμμα του: “Αίλη, αγάπα με”.

Τούτα τ' άφιερωμένα ποιήματα, δέν ήταν σαν εκείνα πού άφου τελειώσουν τους βάλουμε τ' όνομα κάποιου, από ευγένεια ή έπειδή γραφτήκαν σε συνάρτηση μ' αυτόν τόν κάποιον: τά ποιήματα του ήταν άφιερωμένα στ' αλήθεια με καθεμιά τους λέξη, ήταν αληθινά γραμμένα γι' αυτήν πού τής ήταν άφιερωμένα. ‘Υστερα, ύπήρχαν όλες οι άλλες γυναίκες. Κατά προτίμηση πολύ νέες και πολύ όμορφες. ‘Η ευγένεια με την όποία φερόταν στις γυναίκες αυτός ό κολοσσός ήταν τόση πού ξάφνιαζε. ‘Ηταν πολύ ευγενικός προπάντων όταν μιá γυναίκα τόν περιποιόταν. Τότε, ένιωθε συνεχώς τό φόβο μήν τής δείξει έλλειψη σεβασμού, μήν τήν προσβάλλει. Δέν έγκατέλειπε ποτέ μιá γυναίκα απότομα, τήν άφηγε με τή μεγαλύτερη λεπτότητα. Γινόταν εύγλωττος σε τέτοιες περιπτώσεις. Οι περιποιήσεις του Μαγιακόβσκι σε μιá γυναίκα, ή έγνοια του νά τής κάνει τή ζωή εύκολη, προπάντων σαν ήταν εργαζόμενη, τά δώρα, τά λουλουδία, ήταν κάτι άφάνταστο . . . ‘Οταν οι γυναίκες δοκίμαζαν νά του άντισταθούν, τις καταδίωκε με τή όρμη άτμομηχανής και μάλιστα γερός άτμομηχανής. ‘Ωστόσο οι γυναίκες πού γενικά δέν του άντιστέκονταν, προτιμούσαν συνήθως άντί γι' αυτόν τους άντρες τους, τους πολύ κοινούς έραστές τους. ‘Ανάπνεαν δύσκολα στα ύψη του Μαγιακόβσκι, ένιωθαν φόβο. Δέν είχε με τις γυναίκες τις έπιτυχίες γόητα γιατί του έλειπε όλότελα αυτό τό κάτι, τό άψύ, αυτό πού ξεγυμνώνει και ξεπαρθενεύει, πού ύπαινίσσεται, πού παίρνει όψη διφορούμενη, αυτό πού τόσο άρέσει στις γυναίκες. Πρόπει νά πούμε, πώς έπίμονος δέν ήταν μόνο με μιá γυναίκα πού ήθελε ν' άποικήσει. Είχε στη ζωή ένα πείσιμα, ένα θάρος, μιá θέληση πού δέν είναι δυνατό νά ύπάρξουν παρά μόνον όταν είναι κανείς βέβαιος ότι έχει δικιο, όταν πιστεύει στην ανάγκη του θριάμβου μäs όρισμένης αλήθειας, όταν ξέρει αυτό πού άξίζει . . . κι όταν έχει νεύρα γερά σαν τόν Μαγιακόβσκι, αυτόν τόν άνθρωπο πού ήταν όλο νεύρο. Δέ θά σάς διηγηθώ εδώ, σαν παράδειγμα, τό μεγάλο άγώνα πού έκανε για τή σκηνοθεσία του έργου του “ Μυστήριο Μπούφ ” (1918) πού στην πρώτη του άνάγνωση έγινε δεκτό μ' ένθουσιασμό άπ' τόν Μέγερχολντ, τό Λουνατσάρσκι και τόν όδηγό του άυτοκινήτου του, και πού τό παραπέμπανε από θέατρο σε θέατρο, τό σαμποτάριζαν οι “ άνθρωποι τής τέχνης ” ως τις παραμικρές λεπτομέρειες (έξαράνιση τών ήθοποιών και τών . . . καρφιών) και πού μ' όλο πού οι παραστάσεις του ήταν θριαι-

βευτικές, μεταφέρθηκε σ' ένα τσίρκο, για νά έξωσθει ύστερα κι από κεί . . . Κι όταν τελικά, άφου τό έργο έγκαταστάθηκε στο θέατρο του Μέγερχολντ, είχε τήν έπιτυχία πού του άξιζε και παίχθηκε πολλόν καιρό, ό Μαγιακόβσκι χρειάστηκε νά παλέψει ακόμα για νά πληρωθεί! Τού άπαντούσαν άπλως “ άξιέπαινοι είναι αν δέν πληρώνουν για τέτοια βρωμιά ”. Τό ζήτημα έληξε στα δικαστήρια, πού δικαίωσαν τό Μαγιακόβσκι πέρα για πέρα.

Ποτέ δέν ένιωθε ήττημένος. Μιά ήττα ήταν γι' αυτόν σταθμός στο δρόμο τής νίκης. Κι όμως . . . ‘Ηταν συχνά σκυθρωπός, σκεπτικός, σιωπηλός. ‘Οταν συναντούσε πρόσωπα πού δέν του άρεσαν, άρχιζε νά πλήττει έπιδεικτικά, νά σαπαίνει με τέτοια ένταση πού δέν τολμούσαν νά διαμαρτυρηθούν. Κι όταν δέν έφτανε αυτό, περνούσε από πάνω τους σαν όδοστρωτήρας. ‘Αγαπούσε μόνο τους “ δικούς του ”. ‘Ενιωθε τήν ανάγκη νά βρίσκεται κοντά τους, στον τόπο του, στους γνωστούς του. ‘Εξω άπ' τή Μόσχα ήταν θανάσιμα δυστυχισμένος. Τά ταξίδια ήταν γι' αυτόν φορητή άγγραφεία, πού τήν έπέβαλε στον έαυτό του, γιατί τά θεωρούσε άπαραίτητα για τή δουλειά του. Τό Παρίσι ήταν γι' αυτόν λιγότερο έχθρικό γιατί εκεί ξανάβρισκε έμένα, ένα κομμάτι άπ' τήν “ οικογένεια ”, δηλαδή κάποιον πού μαζί του αγαπάτε και μισείτε τά ίδια πράγματα, πού συμμερίζεται μ' όλη τή φυσικότητα, τους καυγάδες και τις φιλίες σας. Είχε ανάγκη νά αισθάνεται γύρω του εμπιστοσύνη. Τού άρεσε ή άφροσύνη, τήν άπαιτούσε άπ' τους άλλους και τήν έδινε ό ίδιος. Γι' αυτό όσοι είχαν συνήθεισει νά ύπολογίζουν σ' αυτόν, ή χώρα, οι γνωστοί του, με τό θάνατό του είχαν τό αίσθημα φριχτής προδοσίας . . .

Με τους φίλους του ήταν δύσπιστος, γκρινιαρός, βίαιος και γενικά άνυπόφορος. Μπορούσε νά είναι άπείσιος όταν ήθελε, και τά πιό μικρά πράγματα μαζί του μορούσαν νά γίνουν δραματικά. ‘Ηταν φίλος άπαιτητικός: όλα γι' αυτόν ήταν δείγμα άμέλειας, άδιαφορίας άπέναντί του . . . Σε κάποιο άπ' τά ταξίδια του στο Παρίσι, μιá ιστορία για ένα σαπούνι μäs κόστησε τρεις μέρες βαθειās σιωπής και θλιβερών ύπαινηγμών. ‘Ο Μαγιακόβσκι ήταν μανιακός στην καθαριότητα κ' ένιωθε ένα νοσηρό φόβο για τή μετάδοση μικροβίων. ‘Επλενε τά χέρια του άναρίθμητες φορές κάθε μέρα κι όταν δέν ήταν σπίτι

‘Ο Μαγιακόβσκι με τήν αγαπημένη του Αίλη Μπούφ



του χρησιμοποιούσε ένα σαπούνι που κουβαλούσε στην τσέπη του. Περνώντας απ' τὸ Βερολίνο εἶχε ἀγοράσει ἕνα μικρὸ σαπούνι μέσα σ' ἕνα κουτάκι. Τώρα ἤθελε νὰ 'χει κ' ἕνα ἄλλο παριζιάνικο. "Ἐπρεπε φυσικά νὰ τοῦ τὸ ἀγοράσω ἐγὼ ἀφοῦ δὲν ἤξερε λέξη γαλλικά. Νὰ ὅμως πού οἱ Γάλλοι δὲν εἶναι "πολὺ πρακτικοί;" ὅπως οἱ Γερμανοὶ κ' ἔτσι δὲν εὐρίσκα πουθενά τὸ σαπούνι μὲ τὸ κουτάκι. Ὑπῆρχαν πολλὰ μικρὰ σαπούνια καὶ πολλὰ κουτάκια, ὅμως δὲν ἦταν εἰδικὰ φτιαγμένα γιὰ νὰ ταιριάζουν.

"Τὸ κάνεις ἐπίτηδες, μοῦ 'λεγε ὁ Μαγιακόβσκι. Δὲ θέλεις, ἀπλῶς, νὰ κάνεις τίποτα γιὰ μένα... Φυσικά εἶναι σπουδαῖο πρᾶγμα αὐτὸ πού σοῦ ζητῶ... Δὲν βρῆκες λοιπὸν σαπούνι; Οὔτε ἕνα σαπούνι δὲν μπορεῖς ν' ἀγοράσεις γιὰ μένα! Εἶν' ἀπίστευτο!... "Ὅπως σὰς ἀρέσει, Κυρία μου, θὰ πάω μόνος μου νὰ ψάξω παντοῦ...". Καὶ τὴν τρίτη μέρα ὕστερα απ' τὸ κουταδάκι: "Ὁρβουάρ, θὰ τὰ καταφέρω μόνος μου". "Ἐκλαιγα απ' τὸ κακὸ μου. Ὁ Μαγιακόβσκι ἔφυγε μόνος του καὶ ξαναγύρισε μ' ἕνα ἄμορφο στρογγυλὸ κουτάκι ἀπὸ ἀλουμῖνο. Δυσκολεύτηκα νὰ κρύψω τὴ χαρὰ μου καὶ νὰ τὸν ἀφήσω νὰ πλύνει τὰ χέρια του μὲ σαπούνι γιὰ τὰ δόντια. Σίγουρα ἀπὸ καιρὸ εἶχε δεῖ αὐτὸ τὸ σαπούνι, σὲ κάποια βιτρίνα, ὅμως ἀντὶ νὰ τ' ἀγοράσει, τὸ χρησιμοποίησε γιὰ νὰ δοκιμάσει τὴ φίλια μου... Μιὰ απ' τίς πιὸ μεγάλες ἀποδείξεις τῆς φιλίας του γιὰ μένα ἦταν τὸ ὅτι ἀντέξε νὰ τοῦ διαβάσω ἕνα ὀλόκληρο χειρόγραφο μου σὲ πρόζα. "Ἀντέξε ν' ἀκούσει πρόζα! Θαρρῶ πὼς ποτὲ δὲν τὸ 'κανε γιὰ χάρη κανενός. Ἀπ' τὴ στιγμή ἐκεῖνη μοῦ μιλοῦσε συχνὰ γιὰ τὴν τεχνικὴ τοῦ γραψίματος, γιὰ τὰ διάφορα ἐκφραστικὰ μέσα, γιὰ πρᾶγματα πού ξαναβρίσκα ὡς ἕνα βαθμὸ στὴν μπροσούρα "Πὼς γίνονται οἱ στίχοι". Τύχαινε, ὅταν βρισκόμαστε μὲ συντροφιά κ' ἔλεγα κάποια ἱστορία, νὰ μοῦ τραβᾷ τὸ μανίκι καὶ νὰ μοῦ ψιθυρίζει: "Σώπασε σὲ παρακαλῶ αὐτὸ θὰ σοῦ χρειασθεῖ...".

"Ἦταν μικροπράγματα, ὅπως αὐτὸ πού κατὰ τύχη θυμάμαι: "Ἐλεγα πὼς στὸ Λονδίνο, σ' ὀρισμένες αἰθουσες κινηματογράφου, τὰ καθίσματα ἦταν χωρισμένα ἀνὰ δύο θέσεις καὶ πὼς πρὶν ἀνάψουν τὰ φῶτα οἱ ταξιθέτρες πού πουλοῦσαν σοκολάτες ἀρχίζαν νὰ φωνάζουν δυνατὰ: "Σοκολάτες! Σοκολάτες!" Ὁ Μαγιακόβσκι ἤθελε νὰ μὲ μάθει νὰ κρατῶ τὴ γλώσσα μου, νὰ κάνω οἰκονομία στὰ "ἀποθέματά" μου, νὰ γίνω ἐπαγγελματίας συγγραφεύς. "Ὅς τὰ τώρα ἔγραψες μὲ τὰ "ἀποθέματά" σου, ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρὸς πρέπει, ἂν θέλεις νὰ γράφεις, νὰ τὰ ἀνανεώσεις μὴν τὰ σπαταλᾷς". Στὰ 1922 ὁ Μαγιακόβσκι ἤθελε γιὰ πρώτη φορά στὸ Παρίσι, τὴν ἐποχὴ πού βρισκόμουν στὸ Βερολίνο. Στὴν "Ἰσβέστια" τῆς 6 Φεβρουαρίου 1923 ἔγραφε:

"Ἡ ἐμφάνιση ἑνὸς σοβιετικοῦ μὲ σάρκα καὶ ὀστά κάνει παντοῦ αἴσθησι μ' ἀναντίρρητες παραλλαγές, ἐκπληξῆς, θαυμασμοῦ ἢ ἐνδιαφέροντος. (Στὴν ἀστυνομικὴ διεύθυνση ἢ ἴδια αἴσθησι, μὰ χωρὶς παραλλαγές). Αὐτὸ πού κυριαρχεῖ εἶναι τὸ ἐνδιαφέρον. Ἐκδηλώθηκε καὶ μιὰ κάποια τάση νὰ σχηματισθεῖ οὐρὰ γιὰ μένα. Ὅρες πολλὰς μοῦ ἔθεταν ἐρωτήσεις, ἀρχίζοντας απ' τὴ σωματικὴ διάπλαση τοῦ Λένιν καὶ τελειώνοντας μὲ τὸν πολὺ διαδεδομένον θρῆλο τῆς "ἐθνικοποίησης τῶν γυναικῶν στὸ Σαράτσωφ". Ὅταν ὁ Μαγιακόβσκι ἐρχόταν στὸ Παρίσι, πήγαινε σ' ἕνα μικρὸ ξενοδοχεῖο ὅπου ἔμενα κ' ἐγώ. Καὶ μιὰ πού μιλοῦσε μόνο ρούσικα (καὶ γεωργιανὰ), δὲν ξεκολλοῦσε ἀπὸ κοντά μου γιατί πίστευε βαθιὰ, πὼς χωρὶς ἐμένα θὰ χανόταν, θὰ τὸν πουλοῦσαν, θὰ τὸν πρὸδῖναν! Μεταμορφωμένος ἔτσι σὲ κωφάλαλο καὶ μὴ μιλώντας παρὰ μόνον "τριολέ", γινόταν ἔξω φρενῶν!

"Ἀνατρίχιαζε πού δὲν μπορούσε ν' ἀποδείξει πὼς ἡ Ε.Σ.Σ.Δ. εἶναι ἡ μόνη χώρα ἀξία νὰ κατοικεῖ κανεὶς, πού δὲν καταλάβαινε τί λένε καὶ τί σκέφτονται οἱ Γάλλοι, πού δὲν μπορούσε νὰ κυριαρχεῖ στὸ περιβάλλον του μὲ τὸ λόγο, ὅπως συνήθιζε: "Ὑποθέτω πὼς οἱ ξένοι μ' ἐκτιμοῦν, ὅμως μπορεῖ καὶ νὰ μὲ θεωροῦν ἡλίθιο — δὲν μιλῶ αὐτὴ τὴ στιγμή γιὰ τοὺς Ρώσους. Ἐλάτε, γιὰ παράδειγμα στὴ θέση τῶν Ἀμερικάνων: Καλοῦν ἕναν ποιητὴ. Τους εἶπαν: "Εἶναι μεγαλοφυΐα". Μιὰ μεγαλοφυΐα εἶναι κάτι παραπάνω ἀπὸ διασημότητα. Φθάνω, καὶ χωρὶς πολλὰ - πολλὰ:

Give me please some tea. Ἐν τάξει. Μοῦ δίνουν. Περιμένω μιὰ στιγμὴ καὶ ξαναλέω: Give me please... Μοῦ ξαναδίνουν. Τότε τὸ ξαναλέω, πάλι καὶ πάλι, σ' ὅλους τοὺς τόνους καὶ μ' ὄλες τίς παραλλαγές φωνῆς:

— Give me καὶ ξανά, ξανά give me. Ἐξηγοῦμαι, δὲν εἶναι ἔτσι; Καὶ ἡ ὑπέροχη βραδιὰ προχωρεῖ. Μερικὰ γεροντάκια μ' ἀκοῦνε μὲ σεβασμὸ καὶ σκέφτονται: "Νάτοι λοιπὸν οἱ Ρῶσοι. Οὔτε μιὰ λέξη περιττὴ. Ἐνας στοχαστῆς. Ὁ Τολ-



Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόβσκι: Αὐτοπροσωπογραφία

στόι. Ὁ Βορρᾶς. Ὁ Ἀμερικάνος σκέφτεται τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς του. Δὲν περνᾷ ποτὲ απ' τὸ νοῦ τοῦ Ἀμερικάνου νὰ σκεφτεῖ μετὰ τίς ἔξη τὸ ἀπόγευμα. Δὲ θὰ σκεφθοῦν ποτὲ πὼς δὲν ξέρω γρὺ ἀγγλικά, πὼς ἡ γλώσσα μου χοροπηδᾷ κι ἀναδιπλώνεται στὸ στόμα μου, τόσο λαχταρῶ νὰ μιλήσω λίγο πού, κουνώντας τὴ γλώσσα μου, ἀραδιάζω κάθε εἶδους Ο καὶ V, ἄχρηστα ὅταν εἶναι ἀσύνδετα. Ἐνας Ἀμερικάνος δὲ θὰ σκεφτεῖ πὼς μὲ κόπο βγάζω φράσεις ἄγριες ὑπεραγγλικές! — Yes white please five double armstrong... Κ' ἔχω τὴν ἐντύπωση πὼς γοητευμένες απ' τὴν προφορά μου, συνεταρμένες απ' τὸ πνεῦμα μου, σκλαβωμένες απ' τὸ βᾶθος τῶν στοχασμῶν μου, οἱ γυναῖκες, μὲ τίς χιλιομετρικὲς τοὺς γάμπες, ἀπολιθώνονται ἀπλῶς καὶ οἱ ἄντρες ξαφνικὰ ἀρχίζουν ν' ἀδυνατίζουν καὶ νὰ γίνονται ἀπαισιόδοξοι, τόσο τοὺς εἶναι δύσκολο νὰ μὲ συναγωνισθοῦν. Μὰ οἱ κυρίες ὀπισθοχωροῦν, ἀφοῦ ἄκουσαν γιὰ ἑκατοστὴν φορά τὴ λιτανεῖα τοῦ τσα-τοῦ, εἰπωμένη μὲ γοητευτικὴ μπάσα φωνή, καὶ οἱ κύριοι καταφεύγουν στὶς γωνιές. "Θέλεις νὰ τοὺς μεταφράσεις, — λέω ξεφρονίζοντας στὸν Μπουρλιούν— πὼς ἂν ἤξεραν ρούσικα, θὰ μπορούσα χωρὶς νὰ τσαλακῶσω τὰ πλαστρὸν τους νὰ τοὺς καρφώσω στὸ σταυρὸ πού σχηματίζουν οἱ τυράντες τους, πὼς θὰ μπορούσα νὰ περάσω στὴ σούβλα τῆς γλώσσας μου ἕλη τούτη τὴ συλλογὴ ἐντόμων!". Κι ὁ Μπουρλιούν εὐσυνείδητα μεταφράζει: "Ὁ ἔνδοξος φίλος μου, Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς ζητᾷ ἀκόμα ἕνα φλυτζάνι τσάι..."

("Πὼς τὸν ἔκανα νὰ γελάσει, 1926"). Ὁ παλιὸς φίλος τοῦ Μαγιακόβσκι, ὁ Μπουρλιούν, πού διώχθηκε τὴν ἴδια ἐποχὴ απ' τὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν καὶ πού πρῶτος τὸν ἀνακήρυξε ποιητὴ καὶ μεγαλοφυΐα, ἀπαιτώντας νὰ γίνε, γιὰ νὰ μὴ φανεῖ αὐτὸς ψεύτης, κατοικοῦσε ἀπὸ χρόνια κάπου στὴ Ἀμερικὴ: Σικάγο ἢ Νέα Ὑόρκη. Φθάνοντας, ὁ Μαγιακόβσκι τοῦ τηλεφώνησε: "Ἐδῶ Μαγιακόβσκι. — Καλημέρα Βολόντια, τί γίνεσαι;" ἀπάντησε ἡ φωνὴ τοῦ Μπουρλιούν.

— Σ' εὐχαριστῶ. Τοῦτα τὰ δέκα τελευταῖα χρόνια εἶχα συνάχι στὸ μυαλό". ("Ἐτσι τουλάχιστον μοῦ διηγήθηκε ὁ Μαγιακόβσκι τὴν συνάντησι τῶν ἱδρυτῶν τοῦ ρούσικου φουτουρισμοῦ). Ὡστόσο, ὁ Μαγιακόβσκι τὰ κατάφερε νὰ τὰ βγάξει πέρα μὲ παντομίμα κ' ὑπερβολικὲς χειρονομίες... Στὸ ράφτη ἔκανε μὲ μεγάλη σοβαρότητα σχεδιάκια, γιὰ νὰ δείξει τὰ ἐλαττώματα τῆς σωματικῆς του διάπλασης, καὶ μὲ διακεκομμένες γραμμὲς

πώς έπρεπε να τὰ διορθώνει τὸ κοστούμι του. Παντοῦ ὅπου πηγαίναμε μᾶς συνόδευε ἕνα εἶδος ἐκστατικοῦ θαυμασμοῦ. Τοῦτος ὁ γίγαντας ἔπαιζε μετὰ τοὺς ἀνθρώπους ὅπως ἕνας μεγάλος σκύλος παίξει μετὰ τὰ παιδιὰ· τοὺς ἔσπρωχνε λιγάκι μετὰ λεπτότητα καὶ τοὺς δάγκωνε ἐλαφρῶς, χωρὶς νὰ τοὺς κάνει κακό. . .

Νά ἡμῶς πού μερικὲς μέρες μετὰ τὴν ἀφιξή του, ὁ Μαγιακόβσκι πῆρε ἀπ' τὴν ἀστυνομία τὴ διαταγή νὰ φύγει ἀπ' τὸ Παρίσι. Καθόταν ἤσυγος, κ' ἔκανε ὅτι κάνουν ὅλοι οἱ ξένοι πού ἐρχονται στὸ Παρίσι. Πήγαινε στὸ Λουβρο καὶ στὰ νυκτερινὰ κέντρα, ἀγόραζε ποικίλα καὶ γραβάτες καὶ νὰ πού τοῦ λένε νὰ φύγει! Γιατί; Ἐγὼ τὴν ἰδέα πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ εἶχαν κάνει σύγχυση μετὰ τοῦ Μαγιακόβσκι καὶ τοῦ Γιεσσένιν ἐξ αἰτίας τῆς ποιητικῆς τους ἰδιότητος καὶ πὼς ὁ Γιεσσένιν θὰ ἄφηνε στὴν παρισινὴ ἀστυνομία ἀρκετὰ κακὰς ἀναμνήσεις, γιὰ λόγους πού δὲν εἶχαν καμμίαν σχέση μετὰ τὴν πολιτικὴν, μὰ μετὰ τὸ πιστό. "Ὁμως ὁ Μαγιακόβσκι ἤξερε πολὺ καλά πὼς νὰ πίνει. Τότε, γιατί τὰ εἶχαν μαζί του;

Νάμαστε λοιπὸν κ' οἱ δυὸ στὴν Ἀστυνομία. Βλέπω, σὰν νὰ τ'ὰν τώρα, νὰ περιπλανιόμαστε στοὺς μεγάλους δύσομους διάδρομους, νὰ μᾶς στέλνουν ἀπ' τὸ ἕνα στ' ἄλλο γραφεῖο, μπροστὰ ἐγὼ, πίσω ὁ Μαγιακόβσκι μετὰ τὸ θόρυβο πού ἔκαναν τὰ πεταλάρια τῶν τακωνῶν του καὶ τὸ μπαστοῦνι του πού σερόταν καὶ χτυποῦσε στὸ πέρασμά μας τοίχους, πόρτες καὶ καρέκλες. Ἐπὶ τέλους ἀράξαμε στὸ γραφεῖο κάποιου σπουδαίου προσώπου. Ἦταν ἕνας πολὺ θυμωμένος κύριος πού σηκώθηκε πίσω ἀπ' τὸ τραπέζι του γιὰ νὰ μᾶς πεί καλύτερα μετὰ δυνατὴν ἢ ὀργισμένη φωνὴ πὼς ὁ κύριος Μαγιακόβσκι ἔπρεπε νὰ ἐγκαταλείψει τὸ Παρίσι σὲ εἰκοσιτέσσερις ὥρες! Ψέλιξα κάτι ἐλάχιστα πειστικό, μετὰ τὸ Μαγιακόβσκι δίπλα μου πού, ἀνυπόφορος, μετέδωκε συνεχῶς λέγοντας "Τί τοῦ λές. . . Τί λές;—" "Λέω πὼς δὲν εἶσαι πολὺ ἐπικίνδυνος ἀφοῦ δὲν ξέρεις λέξη γαλλικὰ. . ." Τὸ πρόσωπο τοῦ Μαγιακόβσκι φωτίστηκε, κοίταξε μ' ἐμπιστοσύνη τὸ θυμωμένον κύριον καὶ εἶπε μετὰ μιᾶς χοντρῆ φωνῆ γεμάτῃ ἀθωότητα :

— Ζαμπόν. . .

Ὁ κύριος ἔπαψε νὰ φωνάζει, κοίταξε τὸν Μαγιακόβσκι, χαμογέλασε καὶ εἶπε:

— Γιὰ πόσο διάστημα θέλετε θεώρηση τοῦ διαβατηρίου σας; Ἐπὶ τέλους, σὲ μιᾶ μεγάλη αἴθουσα, μπροστὰ σὲ μιὰ θυρίδα, ὁ Μαγιακόβσκι ἔδωσε τὸ διαβατήριό του γιὰ νὰ βάλουν τὶς ἀπαραιτήτες σφραγίδες. Ὁ ὑπάλληλος ἐξέτασε τὸ διαβατήριον καὶ εἶπε ρουσικά: "Εἶσαστε ἀπ' τὸ χωριὸ Μπαγκναντί, τοῦ κυβερνεῖου Κουατς; Ἐμεῖνα ἐκεῖ πολλὰ χρόνια. Ἦμωνα ἀμπελοαργός. . ." Ἦταν κ' οἱ δυὸ ἐνθουσιασμένοι! Μιὰ ἀκόμη ἀπόδειξη πὼς ὁ κόσμος εἶναι μικρός: σκοντάφτουμε ὁ ἕνας πάνω στὸν ἄλλον.

Μ' ὅλες αὐτὲς τὶς συγκινήσεις, ὁ Μαγιακόβσκι πρόσεξε πολὺ ἀργὰ πὼς δὲν εἶχε πιά τὸ μπαστοῦνι του· τοῦ τό 'χαν κλέψει μὲς τὴν καρδιά τῆς ἀστυνομίας! Ἐξ ἄλλου, στὶς κλοπές, ὁ Μαγιακόβσκι δὲν εἶχε τύχη στὸ Παρίσι. Κινοῦσε πολὺ τὴν προσοχή, φαινόταν πολὺ πὼς ἦταν ξένος καὶ μάλιστα πλούσιος ξένος. Ἔτσι δὲν μπορούσε νὰ γλυτώσει εὐκολὰ ἀπ' αὐτοὺς πού ψάχνουν νὰ βροῦνε θύματα.

Μιὰ ἄλλη φορά, περνώντας ἀπ' τὸ Παρίσι, ἔπαθε κάτι πιὸ σοβαρό. Ἐφειγε γιὰ ἕνα μεγάλο ταξίδι ἀφοῦ εἶχε κάνει πολὺν καιρὸ οἰκονομίες καὶ εἶχε μαζέψει εἰκοσιπέντε χιλιάδες φράγκα. Μιὰ μέρα, δὲν ξέρω γιὰ ποῖο λόγο, τὰ σήκωσε ἀπ' τὴν Τράπεζα. Ἦταν ἀποτροπῆ ἔγινε τὴν ἐπομένη. Εἶχα πάει νὰ τὸν βρῶ πρωτῶν στὸ δωμάτιό του. Ἦταν μετὰ τὸ ποικίμισό του καὶ προγεμάτιζε ἔτρωγε τὸ "ζαμπόν" του. Τὴν ὥρα πού φεύγαμε ἔβαλε τὸ σακάκι του, πού ἦταν κρεμασμένο στὴ ράχη μιᾶς καρέκλας, κάνοντας μιὰ μηχανικὴ κίνηση γιὰ νὰ ἐλέγξει ἂν εἶχε στὴν τσέπη ὅ,τι τοῦ χρειαζόταν. Ξαφνικὰ τὸν βλέπω νὰ γλωμιάζει. Δὲν εἶχα ποτὲ μου δεῖ ἄνθρωπο νὰ παίρνει μπροστὰ μου τέτοιον χροῦμα σταχτί: τοῦ εἶχαν κλέψει ὅλα του τὰ χρήματα, τὶς εἰκοσιπέντε του χιλιάδες φράγκα.

Βρισκόταν λοιπὸν ἐκεῖ, στὸν πρώτον σταθμὸ τοῦ ταξιδιοῦ του στὴν ὑδρόγειο πού ἐπρόκειτο νὰ διαρκέσει ἕνα χρόνον, χωρὶς φράγκον στὴν τσέπη του. Ὅποιοσδήποτε ἄλλος θὰ προσπαθοῦσε νὰ βρεῖ χρήματα γιὰ τὸ εἰσιτήριο ἐπιστροφῆς στὴ Μόσχα. Ὅχι ὅμως ὁ Μαγιακόβσκι. Ἦ συντριβὴ του δὲν κράτησε οὔτε μιὰ ὥρα. Στὸ δρόμο γιὰ τὴν ἀστυνομία, ξεχνώντας νὰ ρυθμίσει γιὰ μιὰ φορά τὸ βῆμα του μετὰ τὸ δικό μου, μοῦ ἔλεγε καὶ ὅλα: "Πρὸ πάντων δὲν πρέπει ν' ἀλλάξουμε τίποτα στὸν τρόπο τῆς ζωῆς μας: θὰ φᾶμε στὸ "Γκράντ Σωμιέρ" κ' ὕστερα θὰ κάνω μερικὰ ψώνια. . ." Ἐννοοῦσε νὰ μὴν ὑποκύψει στὶς ἀντιξοότητες τῆς ζωῆς.

Αὐτὸς πού ἔλεγε τὸν Μαγιακόβσκι πρέπει νὰ τὸν εἶχε παρα-

κολουθήσει ἀπ' τὴ στιγμὴ πού πῆρε τὰ χρήματά του ἀπ' τὴν Τράπεζα. Θὰ ἦταν σίγουρα ὁ ἄνθρωπος πού τὴν προηγούμενη μέρα εἶχε πιάσει ἕνα δωμάτιον ἀπέναντι ἀπ' τὸ δικό του. Ἐπωφεληθῆκε τὴ στιγμὴ πού ὁ Μαγιακόβσκι βγήκε γιὰ νὰ πάει στὴν τουαλέτα, μπῆκε στὸ δωμάτιό του, πῆρε τὰ χρήματα κ' ἐξαφανίσθηκε ἀπ' τὸ ξενοδογεῖο. Τὰ χαρακτηριστικὰ του, σύμφωνα μετὰ τὴν περιγραφή τῆς καμαριέρας καὶ τοῦ ξενοδόχου, ἦταν γνωστὰ στὴν ἀστυνομία. Ἦταν κάποιος ἐπαγγελματίας λωποδύτης. Καινούρια τρεχάματα. Ὅμως, οὔτε ὁ κλέφτης βρέθηκε οὔτε τὰ χρήματα.

Ἐξ ἄλλου, χωρὶς ἀργοπορία, ὁ Μαγιακόβσκι βάλθηκε νὰ βρεῖ λεφτὰ, νὰ συγκεντρώσει ἄλλο τὸ ποσὸν πού τοῦ κλέψανε. Κάποιος τοῦ ἔδωσε ἕνα ἀρκετὰ σημαντικὸ ποσό, πού ὁ Μαγιακόβσκι ἐπέστρεψε μετὰ ἀπὸ δυὸ χρόνια. Τὰ ὑπόλοιπα τὰ βρῆκε ὅπου μπορούσε. Ζητοῦσε χρήματα ἀπ' ὅλον τὸν κόσμον. Κι ἀμέσως τὸ πράγμα ἔγινε παιγνίδι. "Πόσα θὰ μοῦ δώσεις αὐτός, τί νομίζεις; Διακόσια; Ἐγὼ λέω ἑκατὸν πενήντα. Τὰ ὑπόλοιπα θὰ ναι δικὰ σου. Κι αὐτὸς ἐκεῖ; Τίποτε; Ἐγὼ λέω — γίλια! " Ἄν μοῦ δώσεις κάτι, θὰ μοῦ χρωστάς εἰκοσι φράγκα". Βρισκόμαστε στὸ 1925, τὸν καιρὸ τῆς Ἐκθέσεως Διακοσμητικῶν Τεχνῶν καὶ πολλοὶ σοβιετορῶσοι εἶχαν ἔρθει στὸ Παρίσι. Κρίναμε τοὺς ἀνθρώπους ἀπ' τὸ πὼς καὶ πῶς διναν καὶ ἂν δὲν ἔδιναν καθόλου. Φίλοι, πού εἶχαν χρήματα καὶ δὲν τοῦ ἔδιναν, ἔπαιαν νὰ ὑπάρχουν γιὰ τὸ Μαγιακόβσκι. "Σκυλιὰ" ἔλεγε μετὰ μιὰ ἀήδεια γεμάτῃ ὀργῆ πού ἐκφραζόταν μετὰ χειρνομίες, μετὰ τοὺς ὤμους, μετὰ τὴ μορφὴ του. . . Κι ἄρχιζε νὰ τοὺς κυνηγᾷ, τοὺς ἔκανε γενικὸ περίεργο ὄλο τὸν ὑπόλοιπον καιρὸ πού ἔμεινε στὸ Παρίσι. Ἰπῆρχαν καὶ αὐτοὶ πού βρίσκον ἀστεῖο νὰ τοῦ 'χει συμβεῖ μιὰ τέτοια ἱστορία. "Κάθε κατεργάρης βρίσκει τὸ δασκαλό του. . ." ἔλεγε, ἀπ' τὰ ὕψη τῆς φρόνησός τους καὶ χαμογελοῦσαν πλατιά.

Ἄν, ἀντίθετα, κάποιος ἔδινε στὸν Μαγιακόβσκι περισσότερα ἀπ' ὅσα ὑπολόγιζε, μετὰ βᾶση τὶς δυνατότητες καὶ τὴ γενναιοδωρία του, γινόταν ἀμέσως ἀξιολάτρευτος. Ἔτσι, ὁ Ἠλία Ἐρεμπουργκ, πού ὡς τότε τοῦ ἦταν ἀδιάφορος, τὸν κατέκτησε μετὰ πενήντα βελγικὰ φράγκα. Ὁ Ἐρεμπουργκ γύριζε ἀπ' τὸ Βέλγιον καὶ εἶχε λίγα χρήματα. Αὐτὰ τὰ πενήντα φράγκα ἔγιναν γιὰ τὸ Μαγιακόβσκι ἀφορμὴ σταθερῆς συγκίνησης: "Βελγικὰ, ἔλεγε, πρόσθεξε καλὰ τὸ γεγονός ὅτι εἶναι βελγικὰ! . . ." Ἄρχισε νὰ φωνάζει τὸν Ἐρεμπουργκ μετὰ τὸ μικρὸ του ὄνομα καὶ νὰ τοῦ βρίσκει προτερήματα.

Ὅμως, ἂν ὁ Μαγιακόβσκι εἶχε πάρει τὴν ἄδεια τῆς ἀστυνομίας νὰ παραμείνει στὴ Γαλλία, αὐτὸ δὲν σήμαινε εἰς τὴ ἀστυνομία κοιμῶταν ἤσυχη. Παντοῦ ὅπου πηγαίναμε εἶχαμε κοντὰ μας κυρίους πού μετὰ μεγάλο ζῆλο ἔκαναν ὅ,τι κ' ἐμεῖς. Θὰ στοίχισαν ἀρκετὰ χρήματα γιὰ ταξί, διασκέδαση, καὶ φαγητό. Στὰ 1929 εἶδα γιὰ τελευταῖα φορὰ τὸν Μαγιακόβσκι, στὸ Παρίσι πάντα. Θυμᾶμαι πὼς ἔγραφε γράμματα στὴ Μόσχα, καθισμένος γάμω κὶ ἀκουμπώντας τὸ μπλόκ του στὸ κρεβάτι. Ἔχετε προσέξει πὼς τὰ παιδιά διαλέγουν πάντα τὴν πιὸ ἄβολη θέση γιὰ νὰ διαβάσουν ἢ νὰ γράψουν; Μένουν ὀλόκληρες ὥρες σὲ μιὰ θέση πού φαίνεται νὰ 'χαν διαλέξει γιὰ μιὰ μόνο στιγμὴ. . . Ὁ Μαγιακόβσκι ἔκανε τὸ ἴδιο. . .

Ἦστερα, κάποια μέρα, ἔφθασε τηλεφωνικῶς ἡ εἶδηση στὶς 8 τὸ πρωί: Ὁ Μαγιακόβσκι αυτοκτόνησε τὴν προηγούμενη μέρα, στὶς 14 Ἀπριλίου 1930, μετὰ μιὰ σφαῖρα στὴν καρδιά. Θάνατος ἀκαριαῖος. Τὸ γράμμα πού βρέθηκε κοντὰ του ἄρχιζε ἔτσι: "Σ' ὅλους! . . . Πεθαίνω. Κανένα μὴν κατηγορήσετε. Κι ὄχι κοινοσημοποιή. Αὐτὸ εἶναι κάτι πού ἀπεχθανόταν ὁ νεκρός. Μητέρα, ἀδελφές μου, σύντροφοί μου, συγχωρέστε με, αὐτὸ δὲν εἶναι μέσο (δὲν τὸ συμβουλεύω σὲ κανένα) ὅμως ἐγὼ δὲν ἔχω ἄλλη διέξοδο. Λιλή, ἀγάπα με. Σύντροφισσα Κυβέρνηση, ἡ οἰκογένειά μου εἶν' ἡ Λιλή Μπρίκ, ἡ μητέρα μου, οἱ ἀδελφές μου κ' ἡ Βερόνικα Βιτόλντοβνα Πολόνακαγια. Ἄν τὶς βοηθήσεις νὰ ζήσουν, εὐχαριστῶ. Τὰ ποιήματα πού ἔχω ἀρχίσει δῶστε τα στοὺς Μπρίκ. Ὁ θὰ βροῦν μέσα σ' αὐτὰ τὸν ἑαυτὸ τους.

Κι ὡς λένε

"Τὸ ἐπεισόδιον ἔληξε"

ἡ βάρκα τῆς ἀγάπης

συντρίπτει πάλιν

Μὲ τὴ ζωὴ εἶμαι πάσι.

Περὶ τὸ ν' ἀραδιάσω

τοὺς πόνοους

τὶς συμφορὰς

κι ὅτι κακὸ ἔκαμα καὶ μοῦ κάναν.

"Ἄς εἶστε εὐτυχισμένοι!

Βλ.Μ.

Μετὰφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

ΒΛΑΝΤΙΜΙΡ ΜΑΓΙΑΚΟΒΣΚΙ

Ἐκ τῆς γέννησός του ἕως τοῦ θανάτου

Σύντομη ἀνασκόπηση τῶν κύριων γεγονότων τῆς ζωῆς τοῦ Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόβσκι. Ὁ ἀναγνώστης θὰ βρεῖ ἀνάμεσα στοὺς ἀριθμοὺς, κάτω ἀπὸ καθένα ἀπὸ μὴ βιογραφικὴ σένοψη.

1893. Γέννηση τοῦ Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόβσκι στὸ χωριὸ Μπαγκνταντί, κοντὰ στὴν πολιτεία Κουταΐς τῆς Γεωργίας. Ὁ πατέρας ἦταν φύλακας “Ἰδάτων καὶ Δασῶν.”

1902. Εἴσοδος στὸ Λύκειο τῆς Κουταΐδας.

1905. Ἐπανάσταση. Πολυάριθμα λαϊκὰ κινήματα στὴν περιοχὴ. “Κάναμε ἀπεργία πέντε ἡμερῶν, τὸ σχολεῖο μας κλείστηκε γιὰ τέσσερις μέρες, ἐπειδὴ τραγουδήσαμε τὴ “Μασσαλιώτιδα” στὴν ἐκκλησία.” (Ἐπιστολὴ τοῦ Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι στὴν ἀδελφὴ του).

1906. Θάνατος τοῦ πατέρα. Ἡ οἰκογένεια φεύγει καὶ ἐγκαθίσταται στὴ Μόσχα.

Συνέχιση τῶν σπουδῶν στὸ 5ο Λύκειο τῆς Μόσχας. Συμμετοχὴ στὴ δραστηριότητα μιᾶς ομάδας σοσιαλδημοκρατῶν.

1908. Γίνεται μέλος τοῦ Σοσιαλδημοκρατικοῦ Κόμματος. Συλλαμβάνεται γιὰ πρώτη φορὰ στίς 29 Μαΐου. Ἀφήνεται ἐλεύθερος μετὰ δέκα μέρες, ὥσπου νὰ βγεῖ ἡ ἀπόφαση τοῦ δικαστηρίου. Γράφεται σὲ μιὰ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν.

1909. 18 Ἰανουαρίου — 29 Φεβρουαρίου: Δεύτερη σύλληψη. 2 Ἰουλίου—9 Ἰανουαρίου 1910: Τρίτη σύλληψη.

1910. Πρώτες ποιητικὲς δοκιμὲς.

1911. Συνάντηση μὲ τὸν φουτουριστὴ ζωγράφο Μπουρλιούκ.

1912. Πρώτη δημόσια δήλωση τοῦ Μαγιακόβσκι, σὲ μιὰ συζήτηση πάνω στὴ σύγχρονη τέχνη.

1913. 20 χρονῶν. Τυπώνει τὴν πρώτη ποιητικὴ του συλλογὴ σὲ 300 ἀντίτυπα. Τίτλος: “Ἐγώ!”. Ἐγκαίρια στὸ “Τριανταφυλλὶ Φανάρι”, φουτουριστικὸ καμπαρέ. Γράφει: “Μιὰν ὥρα ἀκόμα, καὶ τὸ τσαγκό σας λίπος θὰ ξεχυθεῖ ἀπ’ τὴν πόρτα στὸ καθαρὸ δρομάκι...”.

2 Δεκεμβρίου: πρώτη παράσταση τοῦ ἔργου τοῦ “Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι” στὸ θέατρο “Λούνα - Πάρκ” τῆς Πετρούπολης.

1914. Ταξίδι στὴν Κριμαία. Διαλέξεις. 13 Φεβρουαρίου: Διάλεξη τοῦ Μαρινέττι, πατέρα τοῦ ἰταλικοῦ φουτουρισμοῦ. Ὁ Μαγιακόβσκι τοῦ ἐπιτίθεται. Περιοδεία τῶν φουτουριστῶν στὴν ἐπαρχία: Ροστὼβ—Τιφλίδα—Μπακού—Καλούγκα. Κείμενα γιὰ πατριωτικὲς ἀφίσες. Πρώτη συνάντηση μὲ τὸν Γκόρκι.

1915. Δημοσιεύεται τὸ “Σύννεφο μὲ πανταλόνια.”

Τέλη Ἰουλίου: συνάντησὴ μὲ τὴν Α. Υ. καὶ τὴν Ο. Μ. Μπρίκ, ἀδελφὴ τῆς μετέπειτα γνωστῆς Γαλλίδας μυθιστοριογράφου “Ελσας Τριολέ.

1916. Γράφει: “Πόλεμος καὶ Εἰρήνη” καὶ “Ὁ Ἄνθρωπος”.

1917. Αὐγούστος: “Ἀρχίζω τὸ “Μυστήριον—Μπούφ”.

Μεγάλη Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση: “Νὰ προσχωρήσω ἢ ὄχι; Ἐρώτησὴ δίχως νόημα γιὰ μένα. Εἶναι ἡ ἐπανάστασή μου. Πῆγα στὸ Σμόλνυ. Δούλεψα. Ἐκανα ὅ,τι ἔπεφε στὸ χέρι μου”. (“Αὐτοβιογραφία”). Πολυάριθμες διαλέξεις - ἀπαγγελίες ποιημάτων του στὰ καμπαρέ.

1918. Ὁ Μαγιακόβσκι ἔτῶν 25. Γράφει ἕνα σενάριο, μὲ βάση τὸ μυθιστόρημα τοῦ Τζᾶκ Λόντον “Μάρτιν Ἦντεν”. Στὴν ταινία ποὺ γυρίζεται ἐρμηνεύει τὸν ἐπώνυμο ρόλο.

27 Σεπτεμβρίου: πρώτη ἀνάγνωση τοῦ “Μυστηρίου - Μπούφ”. Ἄρχες Ὀκτωβρίου: ἀνάγνωση τοῦ “Μυστηρίου” στοὺς ἠθοποιούς τοῦ θεάτρου “Ἀλεξάνδρα”.

1919. Ἀρχίζει νὰ γράφει τὸ ποίημα “150.000.000”.

Ὀκτώβριος: ὁ Μαγιακόβσκι συνεργάζεται στὰ σατιρικὰ “Πα-

→

1918. Ὁ Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι, στὸ ρόλο τοῦ Ἰβάν Νόβ, στὸ σοβιετικὸ φιλμ “Ἄν γεννήθηκα γιὰ τὰ λεφτὰ”



ράθυρα" του ρώσικου τηλεγραφικού πρακτορείου "Ρόστα". Θά δουλέψει εκεί ως τον Φεβρουάριο του 1922.

1920. Το "Μυστήριο - Μπούφ" εγγράφεται στο ρεπερτόριο του Θεάτρου της Όμοσπονδίας Σοβιετικής Σοσιαλιστικής Δημοκρατίας της Ρωσίας (Ο.Σ.Σ.Δ.Ρ.). Ο Μαγιακόβσκι γράφει τη δεύτερη παραλλαγή του έργου τον Οκτώβριο. Τρίτη επιστολή για το "σαμποτάζ" και τις συνεχείς αναβολές δημοσίευσης του ποιήματος "150.000.000" απ' τις Κρατικές Εκδόσεις.

1921. Δημοσία συζήτηση. Θέμα: "Πρέπει να παιχτεί το "Μυστήριο - Μπούφ"."

Πρωτομαγιά: πρεμιέρα του "Μυστηρίου". 15 Ιουνίου: το περιοδικό "Θεατρικός Ταχυδρόμος" δημοσιεύει το "Μυστήριο". Τέλη Ιουνίου: το "Μυστήριο" παίζεται στα γερμανικά για τους αντιπροσώπους στο 3ο Συνέδριο της "Κομιντέρν".

1922. Άσπασματά ομίλιας του Βλαντιμίρ Λιτς - Λένιν στο Συνέδριο των Έργατών Μεταλλουργίας: "Διάβασα χτές, κατά τύχη, στην εφημερίδα "Ισβέστια" ένα ποίημα του Μαγιακόβσκι πάνω σε πολιτικό θέμα... Σπάνια δοκίμασα μιά τόσο έντονη ευχαρίστηση από πολιτική και διοικητική άποψη. (Ο Μαγιακόβσκι) γελιοποιεί σ' αυτό τις συγκεντρώσεις, κοροϊδεύει τους κομμουνιστές, που συγκεντρώνονται αδιάκοπα και δώστου ξανασυγκεντρώνονται. Δεν μπορώ να κρίνω την ποιητική πλευρά μιά πολιτικά το ποίημα είναι απόλυτα σωστό". 9 Οκτωβρίου: ανάχωρηση για το πρώτο του ταξίδι στο εξωτερικό: Βερολίνο—Παρίσι—Βερολίνο—Μόσχα.

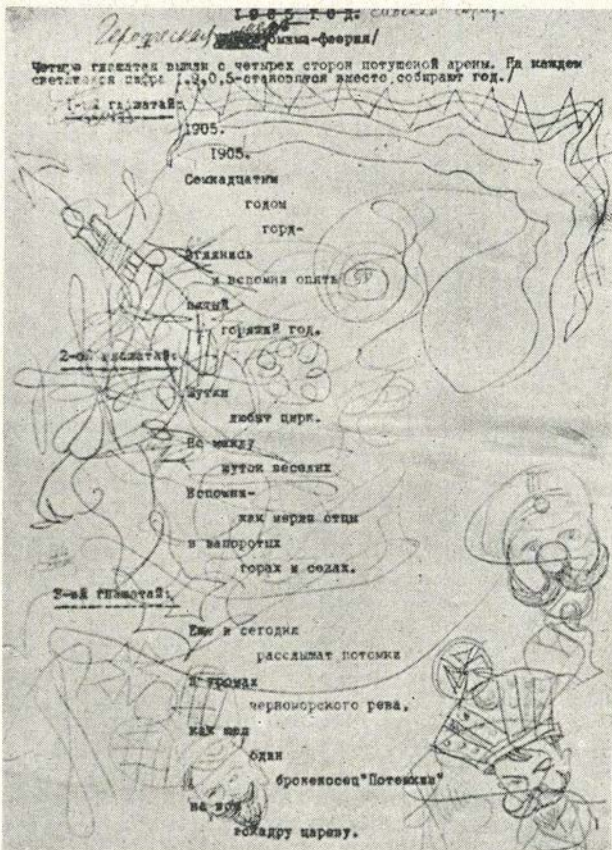
1923. Ο Μαγιακόβσκι αρχίζει να γράφει διαφημιστικά συνθήματα για τις εμπορικές επιτηρήσεις του Κράτους. Νέο ταξίδι: Καινιζέβεργ—Βερολίνο—Βόρεια Θάλασσα.

1924. Παρακολουθεί το 11ο Συνέδριο των Σοβιέτ, τη στιγμή που αναγγέλεται ο θάνατος του Λένιν, στις 21 Ιανουαρίου.

27 Ιανουαρίου: παρακολουθεί από κοντά τη σορρά του Λένιν προς την τελευταία κατοικία. Περιοδεία στην Ουκρανία, με διαλέξεις κι απαγγελίες ποιημάτων του στους εργάτες και τους αγρότες. Γράφει το ποίημα "Βλαντιμίρ Λιτς - Λένιν". Νέο ταξίδι: Βερολίνο—Παρίσι—Βερολίνο.

1925. 16 Μαρτίου: "Αγαπητέ Συντροφε! Περιέργες παρεξη-

Μιά σελίδα από το ποίημα του Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι "Η Μόσχα καίγεται", με αυτόγραφες διορθώσεις και σκίτσα



γήσεις εμποδίζουν τη δημοσίευση των "Απάντων" του Μαγιακόβσκι. Πρόκειται για μεγάλο ποιητή. Οι γνώμες πάνω σ' αυτό είναι όμορφες και κανένας, φυσικά, δεν άμφισβητεί την απόλυτη συμφωνία του με τις σοβιετικές αρχές και το Κομμουνιστικό Κόμμα. Ωστόσο, οι Κρατικές Εκδόσεις δεν υπάκουον σχεδόν κανένα απ' τα βιβλία του. Ξέρω πως οι κορυφές του Κόμματος τον βλέπουν με πολλή εύνοια. Από πού προέρχονται αυτές οι στραγγαλιστικές πρωτοβουλίες; Μιλείτε σχετικά με το σύντροφο Μαγιακόβσκι. Είμαι βέβαιος πως θά βρείτε μιάν ικανοποιητική διέξοδο απ' αυτή την κατάσταση". (Έγγραφο του Λουνατσάρσκι, Κομμισάριου τότε Παιδείας).

Μάιος - Νοέμβριος, νέο ταξίδι στο εξωτερικό: Παρίσι—Μεξικό Νέα Υόρκη—Παρίσι—Μόσχα.

Σεπτέμβριος: Οι Κρατικές Εκδόσεις αρνιούνται να δημοσιεύσουν τα "Απαντά" του Μαγιακόβσκι.

1926. Άπ' τις 19 ως τις 24 Φεβρουαρίου: επτά διαλέξεις με απαγγελίες ποιημάτων στο Μπακού. Θέμα: "Ο ποιητής Σεργκέι Γισσένιν".

1927. Άπ' τις 16 ως τις 30 Ιανουαρίου: Διαλέξεις στο Νίζνι-Νοβγκορόντ, Καζάν, Πένζα, Σαμάρα, Σαράτφωφ.

"Ένας άγνωστος του υποβάλει μιά ερώτηση: "Γιατί μιλάτε πάντα για τα ελαττώματα, τις βρωμιές, χωρίς ν' αγγίζετε ό,τι είναι όμορφο; τὰ τριαντάφυλλα;"

Άπάντηση του Μαγιακόβσκι: "Δέν μπορώ να μιλήσω για τη λάσπη, τις άρνητικές μας πλευρές, γιατί ή εποχή που πέρασε άφησε πίσω της πολλές βρωμιές που έξακολουθούν να υπάρχουν. Προσφέρω τη βοήθειά μου για να τις σκουπίσουμε. Μόλις βγάλουμε απ' τη μέση τις βρωμιές, θ' ανθήσουν τὰ τριαντάφυλλα". (Μπόρις Ρούρικωφ: "Αναμνήσεις").

Ταξίδι στο εξωτερικό: Πολωνία—Τσεχοσλοβακία—Γερμανία—Γαλλία. Διαλέξεις στην Ουκρανία και στον Καύκασο. Δημοσιεύει το ποίημα "Πάμε καλά!". Πολλές κριτικές είναι δυσμενείς.

1928. Ο Μαγιακόβσκι 35 ετών. Γράφει: "1927... κάνω πάντα τον βάρδο. Πήρα κάπου 20.000 γράμματα. Σκέφτομαι να γράψω ένα βιβλίο: "Καθολική άπάντηση (στους επιστολογράφους)". Ξέρω τί σκέφτεται ή μάζα των άναγνωστών". ("Ο Έαυτός μου", 1928).

Η συνεργασία του Μαγιακόβσκι στην "Κομσομόλσκαγια Πράβντα" γίνεται τακτική.

Ταξίδι: Βερολίνο—Παρίσι. Συζητήσεις με τον Γάλλο σκηνοθέτη Ρενέ Κλαίρ για ένα σενάριο. Συζητήσεις με τον Γερμανό σκηνοθέτη (του Θεάτρου) Έρβιν Πισιάτορ.

Πρώτο σχεδιάσμα του "Κοριού". Αγοράζει ένα αυτοκίνητο τύπου "Ρενώ" Συνάντηση με το Γάλλο ποιητή Λουί Άραγκόν.

1929. Πρώτες δημόσιες αναγνώσεις του "Κοριού".

13 Φεβρουαρίου: Πρεμιέρα του "Κοριού". Ταξίδι: Πράγα—Παρίσι.

Μέσα Σεπτεμβρίου: ο Μαγιακόβσκι τελειώνει τη "Μεγάλη Μπουγάδα" ("Το Λουτρό"), δράμα σε έξη πράξεις, με τσίρκο και πυροτεχνήματα.

Οκτώβριος: Οχτώ μέρες στο Λένινγκραντ. Δέκα διαλέξεις.

25 Οκτωβρίου: Πρεμιέρα του "Λουτρού".

1930. Ιανουάριος, Φεβρουάριος, Μάρτιος: Αναθεώρηση του κειμένου του "Λουτρού". Προετοιμασίες για την έκθεσή του "Είκοσι χρόνια δουλειάς".

16 Μαρτίου: Πρεμιέρα του "Λουτρού" στη Μόσχα. Δημοσίευση μιάς σειράς κριτικών.

Άρχές Απριλίου: ο διευθυντής των Κρατικών Εκδόσεων βγάζει απ' το περιοδικό "Ο Τύπος κ' ή Επανάσταση" μιά προσωπογραφία του Μαγιακόβσκι κ' ένα αφιέρωμα της σύνταξης στον μεγάλο ποιητή.

8 Απριλίου: ο Μαγιακόβσκι παρακολουθεί την προβολή της ταινίας του Ουκρανού Άλεξάντρ Ντοβζένκο "Η Γη".

9: Διάλεξη στους φοιτητές.

11: Είναι καλεσμένος να μιλήσει σε μιά φοιτητική συγκέντρωση. Δέν πηγαίνει. Προφασίζεται "λόγους υγείας".

12: Πάιρνει μέρος στη συζήτηση του σχεδίου Νόμου για τὰ συγγραφικά δικαιώματα στην Όμοσπονδία Συγγραφέων.

13: Μελετάει τη δυνατότητα ενός ταξιδιού στο Λένινγκραντ, συντροφιά με άλλους συγγραφείς.

14 Απριλίου: φυτεύει μιά σφαίρα περιστρόφου στο κορμί του. Ήταν μόλις 37 ετών.

Την επομένη μέρα και τις κατοπινές, 150.000 άνθρωποι κάθε λογής παρελαύνουν μπρός απ' τη σορρά του ποιητή. Τόν έθαψαν με τιμές...

МОСКОВСКИЙ
ТЕАТР

Сатиры

В.В. МАЯКОВСКИЙ

КЛОП



ПОСТАНОВКА

ВАЛЕНТИНА ПЛУЧЕКА и СЕРГЕЯ ЮТКЕВИЧА

Главный режиссер театра - Заин. деят. ... и. Исф. Лауреат Сталинск. пр. 1951 г. -

П. П. Васильев

Άφισα για τὸ ἀνέβασμα τοῦ "Κοριοῦ" τοῦ Βλαντιμίρ Μαγιακόβски, ἀπὸ τὸ "Θέατρο Σάτιρας" τῆς Μόσχας (1955)

Ο Κ Ο Ρ Ι Ο Σ

ΦΑΝΤΑΣΤΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ ΣΕ ΕΝΝΕΑ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΑΡΗ ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΠΡΙΣΤΥΠΚΙΝ - ΠΙΕΡ ΣΚΡΙΠΚΙΝ, πρώην εργάτης, πρώην μέλος του κόμματος, νυν γαμπρός
ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ, εργάτρια
ΕΛΖΕΒΙΡΑ ΝΤΑΒΙΝΤΟΒΝΑ ΡΕΝΕΣΑΝΣ, νύφη, μανικιουρίστα, ταμίας κουρείου
ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ ΡΕΝΕΣΑΝΣ, μητέρα της, κομμώτρια
ΝΤΑΒΙΝΤ ΟΣΙΠΟΒΙΤΣ ΡΕΝΕΣΑΝΣ, πατέρας της, κουρέας
ΟΛΕΓΚ ΜΠΑΓΙΑΝ, αὐτοδίδακτος, ἀπὸ οἰκογένεια ἰδιοκτητῶν

ΕΝΑΣ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ
ΕΝΑΣ ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ
Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΟΥ ΖΩΟΛΟΓΙΚΟΥ ΚΗΠΟΥ
Ο ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΙΚΟΥ ΣΩΜΑΤΟΣ
ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΕΣ
ΕΝΑΣ ΠΑΡΑΝΥΜΦΟΣ
ΕΝΑΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ

ΕΡΓΑΤΕΣ ΣΤΗΝ ΑΙΘΟΥΣΑ ΣΥΝΕΔΡΙΑΣΕΩΝ
Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ
ΕΝΑΣ ΡΗΤΟΡΑΣ
ΦΟΙΤΗΤΕΣ
Ο ΤΕΛΕΤΑΡΧΗΣ ΤΗΣ ΓΙΟΡΤΗΣ
ΤΟ ΠΡΟΕΔΡΕΙΟ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤ ΤΗΣ ΠΟΛΕΩΣ
ΚΥΝΗΓΟΙ, ΠΑΙΔΙΑ, ΓΕΡΟΙ

ΕΙΚΟΝΑ ΠΡΩΤΗ

Στὸ κέντρο, μεγάλη περιστροφόμενη πόρτα καταστήματος γενικοῦ ἐμπορίου, ἀριστερὰ δεξιὰ τζαμωτὲς βιτρίνες γεμάτες ἐμπορεύματα. Μπαίνουν μ' ἄδεια χέρια, βγαίνουν φορτωμένοι πακέτα. Στὸ προσκήνιο περνοδιαβαίνουν μικροπωλητές.

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΑ ΚΟΥΜΠΙΑ : Για ἓνα κουμπὶ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ παντρευτεῖτε, γιὰ ἓνα κουμπὶ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νὰ χωρίσετε! Ἄρκει τὸν ἀντίχειρα ὁ δείκτης νὰ πιέσει καὶ τὸ βρακὶ τῶν πολιτῶν δὲ θὰ πέσει.

Ἄλλαντέζικα

αὐτόματα

αὐτοραφόμενα κουμπιὰ,

εἴκοσι καπίκια τὰ ἔξη τεμάχια. . .

Περάστε νὰ πάρετε, μουσιού, περάστε νὰ διαλέξετε!

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΚΟΥΚΛΕΣ : "Ἐ, ρε χορευταράδες πού 'χα!

Πάρτε χορευταρὰ διπλωματοῦχο!

Τὸ καλύτερο παιχνίδι

γιὰ τὸ σπίτι καὶ τὸν κῆπο γάτου,

χορεύουν ὑπακούοντας στὶς ὑποδείξεις

τοῦ λαϊκοῦ κομμισσαριζοῦ!

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΑ ΜΗΛΑ : Ἄνανάδες!

Δὲν ὑπάρχουν. . .

Μπανάνες!

Δὲν ὑπάρχουν. . .

Τὰ καλὰ φηρίκια, 15 καπίκια τὰ 4 τεμάχια.

Πόσα θέλετε, πολίτισσα;

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΑΚΟΝΟΠΕΤΡΕΣ : Ἐδῶ

τὸ γερμανικὸ

τὸ ἄθραυστο

ἀκόνι

τριάντα καπίκια τὸ κομμάτι

καὶ διαλέγετε

μόνοι!

Ἄκονίζει πρὸς πᾶσαν κατεύθυνσιν

κι ἂν δὲν πάρεις θὰ χάσεις.

Ἄκονίζει ξυράφια,

μαχαίρια

καὶ γλῶσσοι

γιὰ τὶς συνεδριάσεις.

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΑ ΛΜΠΑΖΟΥΡ : Ἐδῶ τὰ

ἀμπαζούρ.

Ἄπ' ὅλα τὰ χρώματα κι ἀπ' ὅλες τὶς χῶρες!

Θαλασσιὰ γιὰ τὴν ἀνεση,

κόκκινα γιὰ λάγνες ὥρες!

Πάρτε νὰ βολευτεῖτε, σύντροφοι!

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΑ ΜΠΑΛΟΝΙΑ : Μπαλόνια-

λουκάνικα!

Μὲ τέτοιο μπαλόνι στὴ μέση

κανεὶς δὲ θὰ πέσει.

"Ἄν εἶχε κι ὁ Νόμιπλε τέτοιο μπαλόνι

θὰ μέναν στὸν Πόλο τ' ἀγήματα

χωρὶς κανέναν τους νὰ πάθει

κροπαγήματα.

Πάρτε, πολίτες. . .

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΡΕΓΓΕΣ : 'Εδῶ οἱ καλύτερες
οἱ δημοκρατικότερες ρέγγες.
Μοσχοβολᾶνε, σπᾶνε μύτες!
'Αναντικατάστατο συμπλήρωμα
γιά τή βότκα
καί τίς τηγανίτες!

Η ΠΩΛΗΤΡΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΕΙΔΩΝ : Στηθόδεσμοι μέ
φόδρα γούνα,
στηθόδεσμοι μέ φόδρα γούνα!

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΤΗΣ ΚΟΛΛΑΣ : Κ' ἐδῶ στή χώρα
μας
καί πέρα ἀπό τά σύνορα
οἱ πολίτες ταχτικά

πετᾶνε τά σπασμένα πιατικά.
'Εδῶ τό περίφημο
'Εξέλσιορ,
ή κόλλα - σκόνη.
'Απαραίτητη γιά κάθε σπίτι.
'Εκτός
ἀπ' τή σπασμένη 'Αφροδίτη
κολλάει καί τὸ δοχεῖο τῆς νυκτός.
Θέλετε ἕνα φακελλάκι, δεσποσύνη;

Η ΠΩΛΗΤΡΙΑ ΑΡΩΜΑΤΩΝ : 'Εδῶ τ' ἀρώματα τοῦ Κοτού!
Μέ μιὰ σταγόνα
μοσχοβολᾶτε ἀπ' τήν κορφή ὡς τὸ γόνα!

Ο ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΗΣ : Πάρτε νά διαβάσετε, τί κάνει ἡ σύζυγος
ὅταν λείπει ὁ σύζυγος. 105 διασκεδαστικά ἀνέκδοτα τοῦ
πρώην κόμιστος Λέοντος Νικολάγιεβιτς Τολστόι, ἕνα ρούβλι
κ' εἴκοσι τὰ δίνουμε, μόνο μέ δεκαπέντε καπίκια!

Η ΠΩΛΗΤΡΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΩΝ ΕΙΔΩΝ : Στηθόδεσμοι μέ
φόδρα γούνα, στηθόδεσμοι μέ φόδρα γούνα!
(Μπαίνουν ὁ Πρισύπκιν, ἡ Ροζαλία Παύλοβνα, ὁ Μπαγιάν).

Η ΠΩΛΗΤΡΙΑ : Στηθόδεσμοι. . .
ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Τί ἀριστοκρατικά σκουφάκια!
ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Σκουφάκια τὰ λέτε αὐτά; Κα-
λέ αὐτά εἶναι. . .

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Στραβὸ θὰ μέ κάνετε τώρα; Βλέπω πολὺ
καλὰ τί εἶναι. . . "Ἄν ἀποχτήσουμε δίδυμα, αὐτὸ ἐδῶ θὰ τὸ
φοράει ἡ Ντόροθι κι αὐτὸ ἡ Λίλιαν. Τό 'χω πάρει ἀπόφαση
νά τοὺς δώσω ἀριστοκρατικοκηνηματογραφικά ὀνόματα. . . Μ'
αὐτὰ ἐδῶ θὰ κάνουνε μαζί τὸν περίπατό τους. Πάει καί σκό-
λασε! Τὸ σπίτι μου ἐμένανε πρέπει νά εἶναι πλήρως ἐξοπλι-
σμένο. Πάρτε κάνα - δυό, Ροζαλία Παύλοβνα!

ΜΠΑΓΙΑΝ (Ψιλογελώντας κάτω ἀπ' τὰ μουστάκια του) :
Πάρτε, πάρτε κάνα - δυό, Ροζαλία Παύλοβνα! "Ὅ,τι λέει
ἡ ἀφεντιά του, εἶναι σωστὸ καί πρόσβαρο. 'Η ἀφεντιά του
εἶναι ἐκπρόσωπος μιᾶς νέας κοινωνικῆς τάξης κ' ἔχει τὴ
δική του κοσμοαντίληψη. Μπάζει στὸ σπίτι σας μιὰ πανά-
χαια καί ἀλέκιστη προλεταριακὴ καταγωγή καί τὴν ταυτό-
τητα τοῦ συνδικαλισμένου ἐργάτη καί σεῖς λυπάστε λίγα ρού-
βλια! Τὸ σπίτι του πρέπει νά εἶναι πλήρως ἐξοπλισμένο.
('Η Ροζαλία Παύλοβνα, ἀναστενάζοντα, ἀγοράζει).

ΜΠΑΓΙΑΝ : Θὰ τὰ πάω ἐγὼ στὸ σπίτι. . . δὲ μὸ κάνει
κόπο. . . μὴν ἀνησυχεῖτε. . . δὲ θέλω πουρμπουάρ. . .

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΚΟΥΚΛΕΣ : 'Ε, ρὲ χο-
ρευταράδες πού 'χω!
Πάρτε χορευταρά διπλωματοῦχο!

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : "Ὅταν γεννηθοῦν τὰ παιδιὰ μου, ὅταν γεν-
νηθοῦν οἱ συνεχιστὲς τοῦ γενεαλογικοῦ μου δέντρου, θέλω
νά πάρουν λεπτὴ ἀνατροφή. Πάει καί σκόλασε! Πάρτε κάνα
- δυό, Ροζαλία Παύλοβνα!

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Σύντροφε, Πρισύπκιν. . .
ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Μὴ μέ λέτε σύντροφο, πολίτισσα, δὲν συγ-
γενέσαστε ἀκόμα μέ τὸ προλεταριάτο.

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Μέλλων σύντροφε καί προσωρι-
νῶς πολίτα Πρισύπκιν, σκεφτεῖτε πὼς γιά νά βγοῦν αὐτὰ τὰ
λεφτά, πρέπει νά ξουρίσουμε δεκαπέντε ἀνθρώπους, χωρὶς νά
λογαριάσουμε ψαλλιδίσματα μουστακιῶν κι ἄλλες λεπτομέ-
ρειες. Δὲ θὰ 'ταν προτιμότερο νά πάρουμε καμμιά ντουζίνα
μπύρες γιά τὸ γάμο;

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Ροζαλία Παύλοβνα! 'Εμένα τὸ σπίτι μου. . .

ΜΠΑΓΙΑΝ : Τὸ σπίτι του πρέπει νά εἶναι πλήρως ἐξοπλι-
σμένο. Κ' οἱ χοροὶ κ' οἱ μύρες πρέπει νά τρέχουν ἀπὸ μεγά-
λους κρουνοὺς, ὅπως θὰ τρέχανε ἀπὸ τὸ κέρασ τῆς 'Αμαλ-
θείας. ('Η Ροζαλία Παύλοβνα ἀγοράζει).

ΜΠΑΓΙΑΝ (ἀπαζώντας τὰ πακέτα): Μὴν ἀνησυχεῖτε, χω-
ρὶς ἄλλη ἐπιβάρυνση.

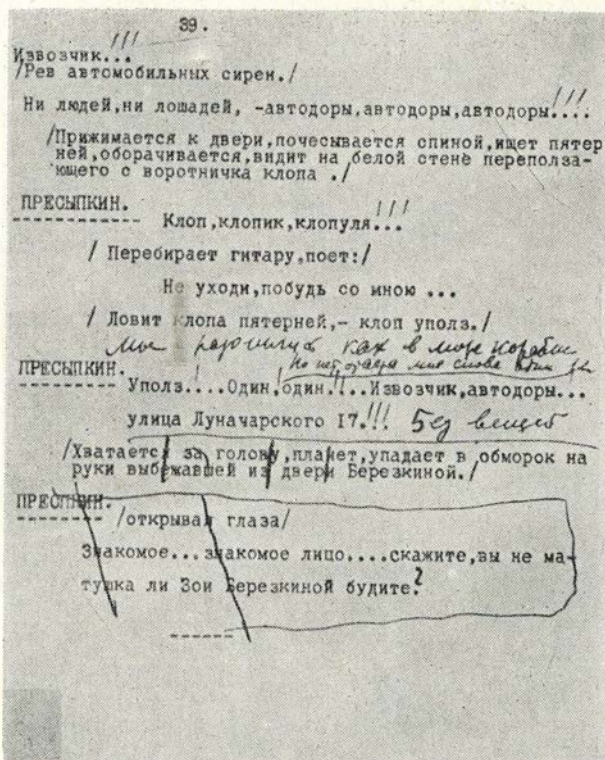
Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΑ ΚΟΥΜΠΙΑ : Γιά ἕνα κουμ-
πι δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νά παντρευτεῖτε!
Γιά ἕνα κουμπὶ δὲν ἀξίζει τὸν κόπο νά χωρίσετε!

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Στὴ δική μας τὴν κόκκινη οἰκογένεια δὲν
πρέπει νά ὑπάρχουν μικροαστικές συνήθειες, οὔτε δυσάρεστες
περιπλοκὲς ἐξ αἰτίας τῶν παντελονιῶν. Πάει καί σκόλασε!
Πάρτε κι ἀπ' αὐτά, Ροζαλία Παύλοβνα.

ΜΠΑΓΙΑΝ : "Ὅσο δὲν ἔχετε ταυτότητα τοῦ συνδικάτου, μὴν
τοῦ φέρνετε ἀντιρρήσεις, Ροζαλία Παύλοβνα. 'Η ἀφεντιά του

'Αφίσα γιά τὴν παράσταση τοῦ "Κοριοῦ" τοῦ Μαγιακόβσκι πὸν δόθηκε στὸ "Δραματικὸ Θέατρο" τοῦ Λένινγκραντ (1929)

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР
ФИЛИАЛ
В ПОМЕЩЕНИИ ГОС. БОЛЬШОГО ДРАМАТИЧЕСКОГО ТЕАТРА
ПРЕМЬЕРА ПОНЕДЕЛЬНИК 25 НОЯБРЯ 1929 г. ПРЕМЬЕРА
ВЛАДИМИР МАЯКОВСКИЙ
КОРИОУ



Δακτυλογραφημένο κείμενο του "Κοριού", διορθωμένο από τον ίδιο τον ποιητή Βλαντιμίρ Μαγιακόβσκι

είναι εκπρόσωπος της νικήτριας τάξης και τὰ σαράναι όλα στο δρόμο του σαν τὴ λάβα και τὰ παντελόνια του σύντροφου Σκριπκιν πρέπει νὰ εἶναι πλήρως ἐξοπλισμένα. (Ἡ Ροζαλία Παύλοβνα ἀγοράζει ἀναστενάζοντας).

ΜΠΑΓΙΑΝ : Παρακαλῶ, θὰ τὰ κουβαλήσω ἐγώ, χωρὶς ἄλλη ἐπιβάρυνση. . .

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ ΜΕ ΤΙΣ ΡΕΓΓΕΣ : Ἐδῶ οἱ καλύτερες, οἱ δημοκρατικότερες ρέγγες.

Μοσχοβολᾶνε, σπᾶνε μύτες!

Ἄναντικατάστατο συμπλήρωμα

γιὰ τὴ βότκα

και τὶς τηγανίτες

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ (κάνοντάς τους πέρα ὅλους, δυνατὰ και εἴθυμα) : Μιὰ ρέγγα, μάλιστα! Εἶναι ὅ,τι πρέπει γιὰ τὸ γάμο! Γιὰ τέτοιον μεζέ, χαλάλι τὰ λεφτά! Προχωρᾶτε ἐσεῖς, μοσιέ! Πόσο ἔχει αὐτὴ ἢ σαρκέλλα;

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ : Αὐτὸς ὁ σολομὸς ἔχει δυὸ κ' ἐξήντα τὸ κιλό.

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Δυὸ κ' ἐξήντα αὐτὸς ὁ κολιδὸς πὺ κοντεύει νὰ γίνῃ τσίρος;

Ο ΜΙΚΡΟΠΩΛΗΤΗΣ : Μὰ τί λέτε, μαντάμ, εἶναι τιμὴ εὐκαιρίας γι' αὐτὸν τὸν ὑποψήφιο ξιφία.

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Δυὸ κ' ἐξήντα γι' αὐτὲς τὶς ἀλατισμένες κορσεδομπανέλες; Τ' ἀκούσατε, σύντροφε Σκριπκιν; Τώρα τὸ βλέπω πὺς εἴχατε δικιο πὺ σιοτώσατε τὸν τσάρο και διώξατε τὸν κύριο Ριαμπουσίνσκι! Ἄχ, οἱ ληστές! Θὰ βρῶ τὰ δικαιώματα τοῦ πολίτου και τὶς ρέγγες μου στὴν σοβιετικὴν κωοπερατίβα!

ΜΠΑΓΙΑΝ : "Ἄς περιμένουμε ἐδῶ, σύντροφε Σκριπκιν. Γιὰτί νὰ συμφέρεστε μ' αὐτὰ τὰ μικροαστικὰ στοιχεῖα και ν' ἀγοράζετε τὶς ρέγγες, συζητώντας τὰ ὑπὲρ και τὰ κατὰ, σὰ νὰ βρῖσκεστε σὲ συνεδρίαση; Μὲ δεκαπέντε ρούβλια και μιὰ μπουκάλα βότκα, εἶμαι πρόθυμος νὰ σᾶς ὀργανώσω ἕνα γάμο πὺ θ' ἀφήσει ἐποχὴ.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Σύντροφε Μπαγιάν, ὅλες αὐτὲς οἱ μικροαστικὲς συνήθειες, τὰ καναρίνια και τὰ τέτοια, μοῦ δίνουσι στὰ νεῦρα. Εἶμαι ἄνθρωπος μὲ μεγάλες ἀπαιτήσεις. . . Ἐνδιαφέρουμαι γιὰ μιὰ δίφυλλη ντουλάπα μὲ καθρέφτες. . .

(Ἡ Ζώγια Μπεριόζκινα πέφτει σχεδὸν ἀπάνω τους, πισωπαταῖ ἀπορεμένη και στήνει αὐτή).

ΜΠΑΓΙΑΝ : "Ὅταν ἡ γαμήλιος ἀκολουθία σας. . .

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Τί παρλαπίπες εἶναι αὐτὲς; Ποιὰ ἀκολασία;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Ἄκολουθία λέω. Ἐτσι ὀνομάζεται, σύντροφε Σκριπκιν, σ' ὅλες τὶς πολιτισμένες γλώσσες τοῦ ἐξωτερικοῦ, κάθε θριαμβευτικὴ πομπὴ και ἰδιαίτερος ἡ γαμήλιος.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Ἄ! Λοιπὸν; Λοιπὸν;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Λοιπὸν, ὅταν θὰ καταφτάσει ἡ ἀκολουθία, θὰ σᾶς τραγουδήσω ἕνα ἐπιθαλάμιο τοῦ ὕμεναίου.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Τί τσαμπουνᾶς, μωρέ! Τί σχέση ἔχουν τὰ Ἰμαλάια;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Δὲν εἶπα Ἰμαλάια, εἶπα ἐπιθαλάμιο πρὸς τιμὴν τοῦ θεοῦ Ἰμεναίου. Ἦταν ἕνας θεὸς τοῦ ἔρωτα πὺ εἶχαν οἱ Ἕλληνες, ὅχι ἐκεῖνοι οἱ βαμμενοὶ ὀππορτουιστὲς τοῦ Βενιζέλου, πὺ τὰ κάνουνε πλακάκια μὲ τὸν ταξικὸ ἔχθρο, μὰ οἱ ἀρχαῖοι, οἱ δημοκρατικοί.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Σύντροφε Μπαγιάν, πληρώνω τὸν παρᾶ μου και ἀπαιτῶ νὰ γίνῃ ὁ γάμος κόκκινος και μὴ σὲ ξανακούσω νὰ μιλάς γιὰ θεούς! Μπήκες;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μὰ τί λέτε, σύντροφε Σκριπκιν, παιδιὰ εἶμασσε; Ἄπο τώρα μάλιστα, μὲ τὴ δύναμη τῆς φαντασίας, πὺ σύμφωνα μὲ τὸν Πλεχάνωφ ἐπιτρέπεται νὰ διαθέτουν οἱ μαρξιστὲς, βλέπω κιόλας σὰν μέσα ἀπὸ πρίσμα, τὴν ταξικὴ, τὴν μεγαλειώδη, τὴν ὑπέροκοψη και μεθυστικὴ σας εὐωχία. . .

Ἡ νύφη κατεβαίνει ἀπὸ τὴν ἀμαξα — ἡ κόκκινη νύφη. . . κόκκινη ἀπ' τὴν κορφή ὡς τὰ νύχια σὰ νὰ ἔχει βγεῖ ἀπ' τὸ χαμάμ. Τὴν βοηθαί νὰ κατέβῃ ὁ κόκκινος νυμφαγωγὸς, ὁ λογιστὴς Γιερικάλωβ, πὺ θὰ μᾶς ἔρθῃ κουτὶ γιὰτί εἶναι ὁλος ζύγκι, κόκκινος ἀποπληκτικός, — σᾶς μπάζουσι μέσα οἱ κόκκινοι παράνυμοι, ὅλο τὸ σπίτι εἶναι γιομάτο κόκκινο ζαμπὸν και τὰ μπουκάλια ἔχουν κόκκινες ἐτικέτες.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Συγκινημένος) : Πὺς μὲ νιώθει; Πὺς μὲ νιώθει;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Οἱ κόκκινοι καλεσμένοι φανάζουσι ρυθμικὰ "οἱ νύπαντροι νὰ φιληθοῦν, οἱ νύπατροι νὰ φιληθοῦν" κι ἀμέσως ἡ κόκκινη νύφη (ἦδη σύζυγος) σᾶς προσφέρει τὰ κατακόκκινα χειλάκια της. . .

ΖΩΓΙΑ (Σὰν χαμένη, ἀρπάζει και τοὺς δυὸ ἀπ' τὰ μανίκια. Κ' οἱ δυὸ κάνουν πέρα τὰ χέρια της και ξεσκονίζουν τὰ μανίκια μὲ τὰ δάχτυλα) : Βάνια, τί εἶναι αὐτὰ πὺ λέει; Τί τσαμπουνάει αὐτὴ ἢ σουπιὰ μὲ τὴ γραβάτα; Ποιὸς γάμος; Ποιανὸν γάμος;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Πρόκειται γιὰ τὴν κόκκινη, ἐργατικὴ γαμήλια στέψη τῆς Ἐλξεβίρας Νταβίντοβνας Ρενεσᾶνς και. . .

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Ζώγια, μάθε πὺς ἀγάπησα μιὰν ἄλλη. Εἶναι πὺ κομψή, πὺ φιγουράτη,

τοῦ στητοῦ της στήθους τὰ πανώρια κάλλη

μιὰ ζακέτα σφιγγεῖ τα λουσάτη.

ΖΩΓΙΑ : Βάνια! Κ' ἐγώ; Τί σημαίνουν ὅλ' αὐτὰ; Μὲ γλέντησες και τώρα μὲ παρατάς;

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Τεντώνει τὸ χέρι του σὰ νὰ τὴν ἀπωθεῖ) : Χωρῖσαμε καθὼς χωρῖζουσι

στὴ θάλασσα τὰ πλοῖα. . .

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ (Βγαίνει ἀπὸ τὸ μαγαζὶ, ἀνοίγοντας ὁδὸ μὲς ἀπ' τὸ πλῆθος, κρατώντας τὶς ρέγγες πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι) : Φάλαινες! Δελφίνα! (Στὸν μικροπωλητὴ μὲ τὶς ρέγγες). Γιὰ νὰ δῶ τὸ γυμνοσάλιαγμα πὺ πῆγες νὰ μοῦ πασάρεις! (Συγκρίνει ἡ ρέγγα τοῦ μικροπωλητῆ εἶναι μεγαλύτερη) χτυπάει μὲ ἀπελπισία τὰ χέρια της). Μιὰ οὐρὰ μεγαλύτερη;! Γιὰτί ἀγωνιστήκαμε, ἔ, πολίτα Σκριπκιν; Γιὰτί σιοτώσαμε τὸν πολυχρονομένο μας τὸν αὐτοκράτορα και διώξαμε τὸν κύριο Ριαμπουσίνσκι, ἔ; Στὸν τάφο θὰ μὲ στείλει ἡ σοβιετικὴ σας ἐξουσία. . . Μιὰ οὐρὰ, μιὰν ὀλάκερη οὐρὰ μεγαλύτερη!

ΜΠΑΓΙΑΝ : Ἄξιότιμη Ροζαλία Παύλοβνα, μετρήσατε τὶς ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά και θὰ δεῖτε πὺς εἶναι μεγαλύτερη κατὰ ἕνα κεφάλι ὅλο κι ὅλο και τί νὰ τὸ κάνετε ἐσεῖς, τὸ κεφάλι, ἔτσι κι ἄλλιως δὲν τρώγετα, θὰ τὸ κόψετε και θὰ τὸ πετάξετε.

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Ἄκούσατε τί εἶπε; Νὰ κόψω τὸ κεφάλι! Βέβαια, ἂν σᾶς κόψουν ἐσᾶς τὸ κεφάλι, πολίτα Μπαγιάν, δὲ θὰ σημειωθεῖ καμμιά ἀπώλεια κι οὔτε θὰ ζημιώσει

κανέναν, μ' ἄν τῆς κόψω αὐτηνῆς τὸ κεφάλι, θὰ ζημιώσω δέκα καπίκια στὸ κιλό. "Ε! Ἄρκετά, πᾶμε σπίτι!" Ἐγὼ μεγάλη ἀνάγκη ἀπὸ μιὰ συνδικαλιστικὴ ταυτότητα στὸ σπίτι μου, μὰ καὶ ἡ κόρη μου ἐμένα ἔχει πόντους σὲ μιὰ ἐπιχείρηση καὶ δὲν τὴν βρίσκεις ὅπου κι ὅπου τέτοια νύφη τὴν σήμερον ἡμέρα.

ΖΩΓΙΑ : Λέγαμε νὰ ζήσουμε...λέγαμε νὰ δουλέψουμε... "Ὡστε τέλειωσαν ὅλα λοιπόν...

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Πολίτισσα! Ὁ ἔρωτάς μας ἐκαθαρίστηκε. "Ἐγὼ ἢ δὲν ἔχω τὸ δικαίωμα, σὰν πολίτης ποῦ εἶμαι, νὰ ἀσκῶ τὰ αἰσθηματικά μου δικαιώματα; Μὴν μπαίνετε ἐμπόδιο στὴν προσωπικὴ μου ἐλευθερία, γιατί θὰ φωνάξω τὴν πολιτοφυλακὴν.

(Ἡ Ζῶγια βάζει τὰ κλάματα καὶ τὸν ἀρπάζει ἀπὸ τὸ μανίκι. Ὁ Πρισύπκιν τραβιέται πίσω. Ἡ Ροζαλία Παύλοβνα μπαίνει ἀνάμεσά τους. Τῆς πέφτουν τὰ πακέτα).

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Τί ἀνακατεύεται αὐτὴ ἡ τσοῦλα; Μὲ ποῖο δικαίωμα τραβολογάτε τὸν γαμπρό μου;

ΖΩΓΙΑ : Εἶναι δικός μου!

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : "Α...! Εἶναι καὶ γκαστρομένη! Θὰ τῆς πληρώσω διατροφή, μὰ θὰ τῆς σπάσω τὰ μούτρα!

ΕΝΑΣ ΑΣΤΥΦΥΛΑΚΑΣ : Ντροπὴ, πολίτες! Δώστε πιά ἓνα τέλος σ' αὐτὴ τὴν ἀχαρκτηριστὴ σκηνή!

ΕΙΚΟΝΑ ΔΕΥΤΕΡΗ

Κοινόβιο νέων. Ὁ ἐφευρέτης σχεδιάζει σ' ἓνα χαρτί μουρμυρίζοντας. Ὁ ξυπόλυτος νέος εἶναι ξαπλωμένος στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ μὴ κοπέλα. Ὁ διοπτροφόρος διαβάζει σκυφτός ἓνα βιβλίο. Ὅταν ἀνοίγει ἡ πόρτα, φαίνεται ὁ διάδρομος μὲ πόρτες καὶ λαμπτήρες.

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ ΝΕΟΣ (Φωνάζει) : Ποῦ εἶναι οἱ ἀρβύλες μου; Πόλι μοῦ τίς βούτηξαν τίς ἀρβύλες. Μπὰς καὶ πρέπει νὰ τίς πηγαίνω στὴν αἴθουσα ἀποσκευῶν τοῦ σιδηροδρομικοῦ σταθμοῦ, νὰ τίς ἀφήνω τὴ νύχτα γιὰ φύλαξη;

Ο ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ : Τίς φόρεσε ὁ Πρισύπκιν καὶ τράβηξε κορδωτὸς - κορδωτὸς στὸ ραντεβού μὲ τὴ γκαμήλα του. Τίς φόραγε κ' ἔβριζε. Τελευταία φορὰ τίς βάζω, λέει, τὸ βράδι, λέει, θὰ ἐμφανιστῶ ἀνανεωμένος, μὲ ἀμφίεση, λέει, ἀντάξια τοῦ νέου κοινωνικοῦ μου ἐπιπέδου.

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : "Α, τὸ τσογλάνι!

Ο ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ (Σκουπίζει) : Καὶ τὰ σκουπίδια ἀκόμα ποῦ ἀφήνει πίσω του, γίνανε ἀριστοκρατικότερα, πιὸ ντελικάτα. "Ἄλλοτε εὔρισκα καμμιά ἄδεια μπουκάλια μπύρας, καμμιά οὐρὰ ρέγγας, ἐνῶ τώρα, ἄδεια βαζάκια πομάδας καὶ πολυχρωμὲς κορδελίτσες.

Η ΚΟΠΕΛΑ : Δὲν τὸ παρατᾶς τὸ κουτσομπολιό! Μιὰ γραβάτα ἀγόρασε ὁ ἄνθρωπος καὶ τὰ βάζετε μαζὶ του καὶ τὸν λέτε Μακντόναλντ.

Ο ΝΕΟΣ : Εἶναι Μακντόναλντ καὶ φαίνεται! Δὲν ἔχει σημάσια ποῦ ἀγόρασε γραβάτα. Σημάσια ἔχει ποῦ δὲ δέθηκε ἡ γραβάτα στὸ λαμό του, μὰ δέθηκε αὐτὸς στὴ γραβάτα. Φοβᾶται νὰ κάνει στροφή τῆς κεφαλῆς μὴν τοῦ χαλάσει ὁ κέμπος καὶ τὸ μυαλό του ἔπαψε νὰ παίζει στροφές.

Ο ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ : Σκεπάζει μὲ λουστρο τίς τρύπες. Ἦταν βιαστικός, εἶδε μιὰ τρύπα στὴν κάλτσα του κ' ἐνῶ εἶχε κιόλας ξεκινήσει, ἔβαψε τὸ πόδι του μὲ μελανὶ μολύβι.

Ο ΝΕΟΣ : Εἶναι μαῦρο τὸ πόδι του κι ἀπὸ μόνο του.

Ο ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ : Μπορεῖ νὰ μὴν ἦταν μαῦρο στὸ μέρος ποῦ τρύπησε ἡ κάλτσα. Ἐπρεπε νὰ κάνει ἀμοιβαία μετάθεση στὶς κάλτσες.

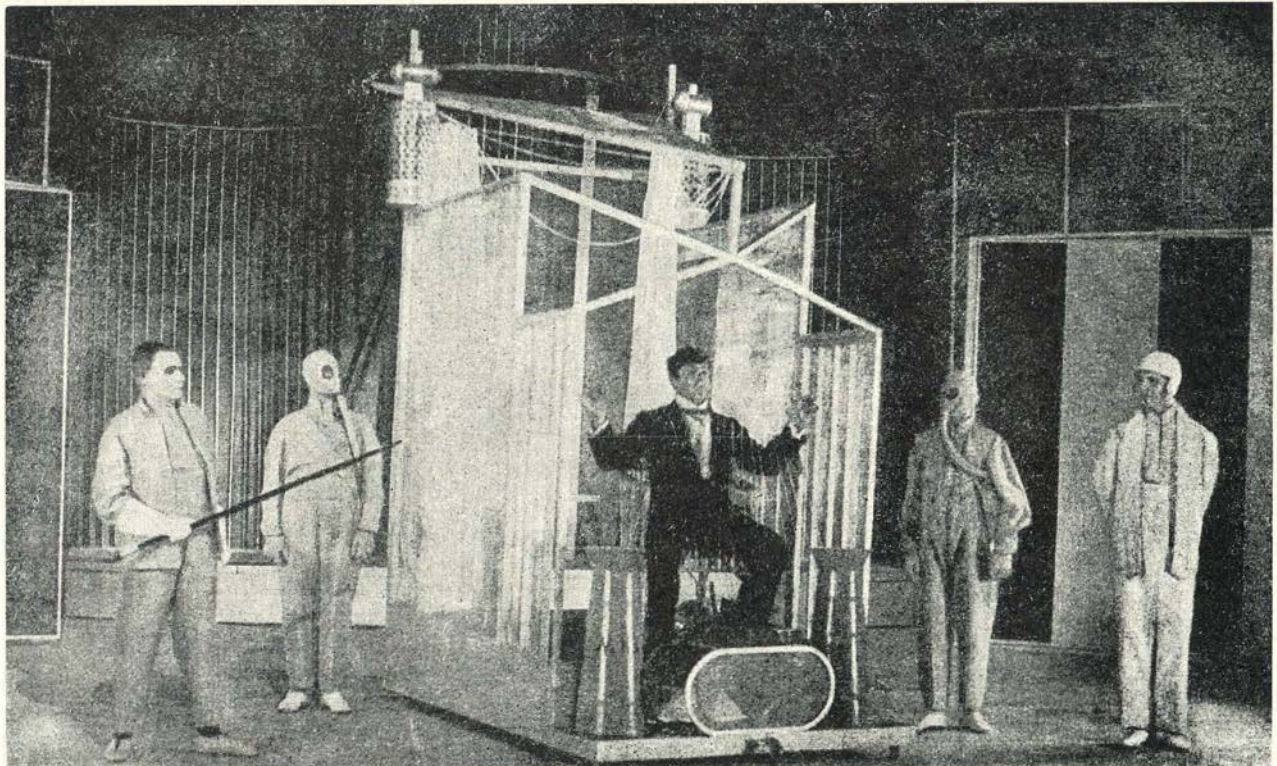
Ο ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ : Γιὰ κοίτα ἐκεῖ τὸν ἐφευρέτη — τὴ βρῆκε ἀμέσως τὴ λύση. "Ἄντε νὰ πάρεις δίπλωμα εὔρεσεργίας. Πρόσεξε μὴ σοῦ κλέψουν τὴν ιδέα. (Δίνει μιὰ μὲ τὸ ξεσκονόπανο στὸ τραπεζάκι. Πέφτει ἓνα κοντάκι καὶ σκορπίζονται γύρω ἐπισκεπτήρια. Σκύβει, τὰ μαζεύει, πάει στὸ φῶς καὶ σκάει στὰ γέλια, κάνοντας νόημα στοὺς ἄλλους νὰ πλησιάζουν).

ΟΛΟΙ (Διαβάζουν, ἐπαναλαμβάνουν) : Πιερ Σκρίπκιν! Πιερ Σκρίπκιν!

Ο ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ : Γιατί ὄχι; Ἀνακάλυψε ἓνα ὄνομα γιὰ ἰδιωτικὴ του χρῆση. Τὸ Πρισύπκιν σοῦ θυμίζει τὰ σπυριά τοῦ ἐξανθηματικοῦ, ἐνῶ τὸ Σκρίπκιν ἔχει τὴν ἴδια ρίζα μὲ τὸ βιολί. Τὸ Πιερ Σκρίπκιν δὲν εἶναι ἐπίθετο, εἶναι σωστὴ ρομάντζα!

Η ΚΟΠΕΛΑ (Ὁνειροπόλα) : Ἀλήθεια, γιὰ σκεφτεῖτε το: Πιερ Σκρίπκιν — τί μελωδικὸ ποῦ εἶναι, πῶς ἀγγίζει ἀμέσως τίς πιὸ λεπτές χορδές σου. Καθόσατε ἐδῶ πέρα καὶ γαχανί-

Φωτογραφία ἀπὸ τὸ πρῶτο ἀνέβασμα τοῦ "Κοριοῦ" στὸ Κρατικὸ θέατρο Μέιμεργολντ (Μόσχα 1929). Πρισύπκιν, ὁ I B. Ἰλίσκι





Ο πρώτος διδάξας τὸ ρόλο τοῦ Πρισύπκιν, μεγάλος Ρώσος ἠθοποιὸς Ι. Β. Ίλινσκι, στὸ ἀνάβασμα τοῦ "Κοριού" ἀπὸ τὸν Μέγερχολντ (Μόσχα, 1929)

Ζετε, αὐτὸς ὅμως μπορεῖ νὰ πραγματοποιεῖ μιὰ ἐκπολιτιστικὴ ἐπανάσταση κατ' οἶκον.

Ο ΝΕΟΣ : Ἐκανε ἕνα μούτρο τώρα τελευταῖα — τύπλα νὰ ἔχει ὁ Πούσκιν. Οἱ φαβορίτες του κρέμονται σὰν σκυλίσιες οὐρές κι οὔτε πλένεται πιά — φοβᾶται μὴν τοῦ χαλάσει ἡ μόστρα.

Η ΚΟΠΕΛΑ : Κι ὁ Χάρυ Πήλ ἀφήνει τὶς φαβορίτες του μέχρι τὸ πηγούνη.

Ο ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ : Ὁ δάσκαλός του τὸν καθοδηγεῖ καὶ στὸν τομέα τῆς τριχοφίας.

Ο ΝΕΟΣ : Ἀναρωτιέμαι ποῦ φυτρώνουν τὰ μαλλιά τοῦ δασκάλου του: Δὲν ἔχει καθόλου κεφάλι, τρίχες καταπαρῆς ὠστόσο, ὅσες θέλεις. Λέτε νὰ τοὺς γεννάει ἡ ὑγρασία κάτι τέτοιους;

Ο ΝΕΟΣ ΜΕ ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ : Λάθος κάνεις. Εἶναι συγγραφέας. Δὲν ξέρω τί ἔχει γράψει, εἶναι πάντως διάσημος. Ἐνα περιοδικὸ ἔγραψε πὼς πούλησε στίχους τοῦ Ἀπούχτιν γιὰ δικούς του κι αὐτὸς προσβλήθηκε κ' ἔστειλε διάψευση. Εἴσα-στε βλάκες, τοὺς εἶπε, δὲν ξέρετε τί σᾶς γίνεται, ἀπ' τὸν Νάντσον τοὺς ἀντέγραψα. Ποιὸς ἔχει δικιο, δὲν ξέρω. Δὲν τοῦ δημοσιεύουν τίποτα δικό του τώρα πιά, εἶναι διάσημος ὥστόσο καὶ κάνει τὸν δάσκαλο στοὺς νέους. Διδάσκει στιχογραφία, τραγούδι, χορὸ καί... τρόπους νὰ δανείζεσαι χρήματα.

Ο ΝΕΟΣ ΜΕ ΤΗ ΣΚΟΥΠΙΑ : Ἐνας ἐργάτης δὲν πασαλείβει μὲ λούστρο τὸν κάλο του. (Στὴ μέση τῆς φράσης μπαίνει ὁ σιδεράς, μοντζουρωμένος, πλένει τὰ χέρια του).

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Τί σχέση ἔχει αὐτὸς μὲ τοὺς ἐργάτες; Πῆρε σήμερα τὰ μιστά του καὶ παντρεύεται τὴν κόρη ἐνὸς κουρέα, ποὺ εἶναι κι ἀτὴ τῆς μανικιουρίστα καὶ ταμίας. Ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρός, θὰ ἔχει τὴ μαντιμαζέλ Ἐλζεβίρα Ρενεσάν νὰ τοῦ κόβει τὶς νυχᾶρες του.

Ο ΕΦΕΥΡΕΤΗΣ : Ἐλζεβίρα, εἶναι μιὰ οἰκογένεια τυπογραφικῶν στοιχείων.

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Δὲν ξέρω τὰ στοιχεῖα τῆς, κατὰ τ' ἄλλα ὅμως τὸ ἔχει τὸ κρεατάκι τῆς. Ἐδείξε τὴ φωτογραφία τῆς στὸ λογιστὴ γιὰ νὰ ξεμπερδεύει μιὰ ὥρα γρηγορότερα μὲ τὶς ταμειακές του διατυπώσεις.

Πόση γλύκα σοῦ ἔχει, πόση χάρη
κάθε σπῆθος τῆς ζυγίζει ἕνα καντάρι.

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Τὴ βόλεψε!

Η ΚΟΠΕΛΑ : Ἄ! Σ' ἐπίασε ἡ ζήλεια, ἔ;

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Περιμένε καὶ θὰ δεῖς. Κ' ἐγὼ τὸ ἴδιο μὲ κάνα λουλουδάκι ἀπ' τὸ παράθυρο, νὰ δεῖς γιὰ πότε θὰ πούτσια, κάπου θὰ ξετρυπώσω μὰ καλύτερη στέγη.

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Ἄν θῆς τὴ συμβουλή μου, κοίτα νὰ οικονομῆσεις κουρτινάκια. Ἀνοίγεις τὸ κουρτινάκι — ρίχνεις ἔξω μιὰ ματιά. Κλείνεις τὸ κουρτινάκι — τσεπώνεις τὸ... παραδάκι. Ἄμα δουλεύεις δίχως παρέα, βαριέσαι, τὴν κότα ὅμως τὴν τρῶς μὲ περισσότερο κέφι ὅταν εἶσαι μοναχός σου. Καλὰ δὲν τὰ λέω; Κάτι τέτοιοι σὰν καὶ σένα τὸ σκάγανε ἀπ' τὰ χαρακώματα νὰ πὰν νὰ βροῦνε τὴ βολή τους, μόνο ποῦ εἰμεῖς τοὺς πελεκάγαμε. Ἐ, τί περιμένεις; Ἡ πόρτα εἶναι ἀνοιχτή!

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Ὅχι θὰ κάτσω. Ποιὸν πᾶς νὰ μᾶς παραστήσεις; Τὸν Κάρλ Λίμπκνεχτ; Ἄμα σὲ μαυλίσουνε καὶ σένα μὲ κάνα λουλουδάκι ἀπ' τὸ παράθυρο, νὰ δεῖς γιὰ πότε θὰ τσακιστεῖς ν' ἀνέβεις πάνω... Γιὰ κοίτα καὶ τὸν ἥρωα!

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Δὲν πρόκειται νὰ τὸ κουνήσω ρούπι ἀπὸ δῶ. Μπᾶς καὶ νομίζεις πὼς μ' ἀρέσει ὅλη αὐτὴ ἡ βρώμα καὶ ἡ κουρελαρία; Ὅχι. Ἄλλὰ ἐμεῖς, βλέπεις, εἴμαστε πολλοί. Ὅσες κόρες κι ἂν γεννοβολήσουν οἱ μικρέμποροι τῆς ΝΕΠ, πάλι δὲ φτάνουν γιὰ ὅλους μας. Θὰ χτίσουμε σπίτια καὶ θὰ προχωρήσουμε ὅλοι μαζί... Μὰ ὅ,τι καὶ νὰ γίνει, δὲν πρόκειται νὰ βγοῦμε μὲ ἄσπρες σημαίες μὲς ἀπ' αὐτὸ τὸ χαρακώμα.

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Πάλι τὸ χαρακώμα! Δὲν ξέρεις νὰ πεῖς καὶ τίποτ' ἄλλο; Στὸ δεκαεννιά εἶσαι ἀκόμα; Οἱ ἄνθρωποι θέλουν νὰ ζήσουν καὶ γιὰ πάρτη τους.

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Καὶ τί γνώμη ἔχεις — αὐτὸ ἐδῶ δὲν εἶναι χαρακώμα;

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Δὲν ξέρεις τί λές!

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Ἀπὸ ψεῖρες ἄλλο τίποτα.

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Δὲν ξέρεις τί λές!

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Καὶ μᾶς ρίχνουν τὰ τυρά τους μὲ ἀθόρυβο μαπαρούτι.

Ο ΕΥΠΟΛΥΤΟΣ : Δὲν ξέρεις τί λές!

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Νά, τὸν Πρισύπκιν τὸν φερμάρανε κιόλας στὴν τριγωνικὴ ἐγκοπή καὶ τοῦ τὴν ἀνάψαν.

(Μπαίνει ὁ Πρισύπκιν. Φορεῖ λουστρίνια. Μὲ τὸ τεντωμένο χέρι του κρατᾶει ἀπ' τὰ κορδόνια τῆς στραβοπατημένες ἀρβύλες καὶ τὶς πετάει στὸν Συπόλυτο. Ὁ Μπαγιάν μὲ ψῶνα. Μπαίνει ἀνάμεσα στὸν Σκριπκιν καὶ στὸν σιδερά ποῦ ἀπομακρύνεται).

ΜΠΑΓΙΑΝ : Σύντροφε Σκριπκιν, μὴ δίνετε προσοχὴ σ' αὐτοὺς τοὺς χωριάτικους χορούς, θὰ σᾶς χαλάσουν τὸ προσφάτως ἀποκτηθῆν λεπτό σας γούστο. (Τὰ παιδιὰ τοῦ κοινόβιον τοὺς γνᾶζουν τὴν πλάτη).

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Παράτα τες τὶς ὑποκλίσεις. Θὰ σπάσεις τὴ λαβὴ τοῦ μασταουνιού.

ΜΠΑΓΙΑΝ : Σύντροφε Σκριπκιν, καταλαβαίνω πολὺ καλὰ πὼς αἰσθάνεστε. Λαμβανομένης ὑπ' ὄψιν τῆς λεπτότητος τοῦ ψυχικοῦ σας κόσμου, σᾶς εἶναι δύσκολο, τί λέω, ἀδύνατο, νὰ ζήσετε μέσα στὸ ἄξεστο περιβάλλον τους. Μὴν ἀφήσετε τὴν ὑπομονὴ σας νὰ ἐξαντληθεῖ, ἐλάτε νὰ κάνουμε ἕνα μάθημα ἀκόμα. Τὸ πλέον υπεύθυνο βῆμα στὴ ζωὴ, εἶναι τὸ πρῶτο φῶξ - τρὸτ μετὰ τὴν ἀνταλλαγὴ τῶν στεφάνων. Πρέπει νὰ μείνει βαθιὰ χαραγμένο στὴ μνήμη σας, μέχρι τὸν θάνατό σας. Λοιπὸν, γιὰ νάντε λίγα βήματα μὲ τὴ φανταστικὴ σας ντάμα. Τί βροντοκοπάτε τὰ πόδια σας σὰν νὰ βρισκόσαστε στὴν πρωτομαγιάτικη παρέλαση;

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Σύντροφε Μπαγιάν, θὰ βγάλω τὰ παπούτσια μου: Πρῶτον μὲ στενεύουν, καὶ δεύτερον λυώνουν οἱ σόλες.

ΜΠΑΓΙΑΝ : Ὁραῖα, ὠραῖα! Ἐτσι, ἔτσι, μ' ἀνάλαφο βῆμα, σὰ νὰ ἐπιστρέφετε ἀπ' τὴ μυυραρία, μιὰ νύχτα φεγγαρόλουστη, μελαγχολικὸς καὶ ὄνειροπόλος. Ὁραῖα, ὠραῖα! Μὰ μὴν κουνᾶτε ἔτσι τὰ κάτωθεν τῆς ζώνης σας, δὲ σπρώχνετε κανένα βαγονέτο τώρα, μὰ μαμζέλ ὀδηγεῖτε. Ὁραῖα, πολὺ ὠραῖα! Ποῦ τὸ ἔχετε τὸ χέρι; Εἶναι πολὺ χαμηλὰ τὸ χέρι σας!

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Τὸ χέρι του γλιστροῖε στὸν φανταστικὸ ὄμο): Δὲν μπορῶ νὰ τὸ στηρίξω στὸν ἀέρα.

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μὴν ἀνησυχεῖτε, σύντροφε Πρισύπκιν. Μὲ μιὰ ἀπαλὴ ἀνήγνευση, φροντίστε νὰ ἀνακαλύψετε τὸ σουτιὲν καὶ στηριχτεῖτε ἐκεῖ μὲ τὸν ἀντίχειρα, ὅποτε ἡ ντάμα σας θὰ εὐχαριστηθεῖ γιατί τῆς δίνετε σημασία καὶ θὰ μπορεῖτε ἀπερίσπαστος πᾶ νὰ σκεφτεῖτε τὸ ἄλλο σας χέρι. Γιατί ταρακουνάτε ἔτσι τοὺς ὤμους σας; Τέτοιες φιγούρες δὲν ὑπάρχουν στὸ φῶς - τρότ.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Δὲν ἦταν φιγούρα, ἦταν φαγούρα καὶ πῆ-γα νὰ ξυστῶ...

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μὰ εἶναι πράματα αὐτά, σύντροφε Πρισύπκιν; "Ἄν τύχει καὶ σᾶς συμβεῖ κανένα τέτοιο κάζο τὴν ὥρα τοῦ χορευτικοῦ σας οἰστρου, τότε γουρλώστε τὰ μάτια, σάμπως νὰ κάνετε σκηνὴ ζηλοτυπίας στὴ ντάμα σας, ὑποχωρῆστε ἰσπανιστὶ κατὰ τὸν τοῖχο, τριφεῖτε στὰ γρήγορα σὲ κανένα γλυπτό (στὴν καθοσπρέπει κοινωνία ὅπου θὰ συγνάζετε ὑπάρχουν πάντα ἕνα σωρὸ γλυπτὰ καὶ βάζα). Τριφεῖτε, ταρακουνηθεῖτε, στραφτοκοπήστε μὲ τὰ μάτια σας καὶ πέστε: "Ἄ, παμπόνηρη, δὲ μὲ γελᾶτε ἐμένα. Παίζετε μαζί μου, μὰ νὰ ξέρετε..." καὶ ξαναρχίστε νὰ χορεύετε, σάμπως νὰ ἀνακτᾶτε λίγο - λίγο τὴν ψυχραιμία σας.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : "Ἐτσι;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μπράβο! Ὑπέροχα! Ἔχετε ταλέντο, σύντροφε Πρισύπκιν! Ἄλλὰ ποῦ νὰ ἀναπτύξετε τὸ ταλέντο σας μέσα σ' αὐτὲς τὶς συνθήκες τῆς καπιταλιστικῆς περικύκλωσης καὶ τῆς ἀνοικοδόμησις τοῦ σοσιαλισμοῦ σὲ μιὰ καὶ μόνη χῶ-ρα; Εἶναι τάχα ἀντάξιο πεδίο δράσεως γιὰ σᾶς, αὐτὸ ἐδῶ τὸ στενοσόκακο, ἡ ὁδὸς Σρεντινιόζκι; "Ἄν γινόταν μιὰ παγκόσμια ἐπανάσταση, ἂν ξεχυνόμασταν στὴν Εὐρώπη, ἂν τσακίξαμε τοὺς Τσάμπερλαϊν καὶ τοὺς Πουανκαρέ, εἶναι σίγουρο πῶς θὰ ἐνθουσιάζατε τὰ Μουλὲν Ρουζ καὶ τὰ Πάνθεον μὲ τὴ χάρη τῆς ὀρχήσεώς σας. Ἔξοχα! Τώρα ὅμως σᾶς ἀφήνω γιατί μ' αὐ-τοὺς τοὺς παράνυμφους πρέπει νὰ ἔχεις τὰ μάτια σου δεκατέσ-σερα. Πρὶν ἀπ' τὸ γάμο δὲν τοὺς δίνω παραπάνω ἀπὸ ἕνα πο-τηράκι γιὰ προκαταβολή, μὰ σὰν τελειώσουν τὴ δουλειά τους ἄς πιούν κι ἀπὸ τὴν κάνουλα. Ὁρεβουάρ. (Φεύγει, φωνάζον-τας ἀπ' τὴν πόρτα). Μὴ φορέσετε δυὸ γραβάτες ταυτοχρό-νας, ιδιαίτερα ἂν ἔχουν χρῶμα διαφορετικὸ καὶ βάλτε το κα-λά στὸ νοῦ σας: τὸ κολλαριστὸ πονκάμισο δὲ φοριέται μὲ τὰ

γιακαδάκια ἔξω! (Ὁ Πρισύπκιν δοκιμᾶζει τὰ καινούρια του).
Ο ΝΕΟΣ : Βάνια, παράτα τα μωρὲ ὅλα αὐτά. Σὰν σιαχ-τρο κατάντησε.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Ἀξιότιμε σύντροφε, ἀπὸ πίττα ποῦ δὲν τρῶς, μὴ σὲ νοιάζει κι ἂν καεῖ! Γιατί ἀγωνίστηκα; Γιὰ μιὰ καλύ-τερη ζωὴ ἀγωνίστηκα. Καὶ τώρα, ἔτσι ν' ἀπλώσω τὸ χέρι μου καὶ θὰ τὴν ἔχω: καὶ γυναίκα καὶ σπίτι καὶ νοικοκυριὸ μὲ τὰ ὅλα του. Ἐγὼ τὸ καθῆκον μου τὸ ξέρω κι ἄμα τὸ κα-λέσει ἡ περίσταση θὰ τὸ ἐκτελέσω πρῶτος καὶ καλύτερος. Ὅποιος πολέμησε, ἔχει δικαίωμα ν' ἀναπαυτεῖ δίπλα στὸ πο-ταμάκι. Πάει καὶ σκόλασε! Καὶ ποιὸς σοῦ λέει πῶς δὲν ἀνε-βάξω ὅλη τὴν τάξη μου, μὲ τὴν ἀποκατάστασή μου;

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Εἶσαι ἀγωνιστής! Εἶσαι Σουβόροβ! Σωστά!

Πήγαινα καβάλα.

πήγαινα πεζὸς

ἔχιτσα μιὰ γέφυρα
στὸν σοσιαλισμὸ νὰ φτάσω,
πρὶν τὴ χτίσω ἀπόστασα
κ' ἔκατσα νὰ ξαποστάσω.

Τὸ χορτάρι φύτρωσε
δίπλα στὸ γεφύρι
κι ἀπ' τὴ γέφυρα περνάει τὸ προβατάκι.
Τὸ κορμί μου θέλει ἀπλούστατα
νὰ ξεκουραστεῖ, νὰ γείρει
δίπλα ἐδῶ στὸ ποταμάκι.

Αὐτὸ θεὸς νὰ πεῖς;

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Οὐ, μὲ παρασκότισες! Δὲ μὲ παρατᾶς μὲ τὴ
χοητροκομμένη προπαγάνδα σου... Βαρέθηκα νὰ σ' ἀκούω.
Πάει καὶ σκόλασε! (Κάθεται στὸ κρεβάτι καὶ τραγουδαί,
ἀχομπανιάροντας μὲ τὴν κιθάρα).

Στὴν ὁδὸ Λουνατσάρσκι
ἕνα παλιὸ θυμᾶμαι σπίτι —
στὸ παραθύρι πρόβαλες
σὰν φῶς τοῦ ἀποσπερίτη.

(Ἀκούγεται ἕνας πυροβολισμός. Ὁρμᾶνε στὴν πόρτα).

Ο ΝΕΟΣ : (Ἀπ' τὴν πόρτα) : Ἡ Ζώγια Μπεριόζκινα αὐ-
τοκτόνησε! ("Ὁλοι ὀρμᾶνε στὴν πόρτα).

Ο ΝΕΟΣ : "Ὁχ, κριτικὴ ποῦ ἔχει νὰ τῆς γίνει στὴν ἀχτίδα!

ΦΩΝΕΣ : Γρήγορα... Γρήγορα...

Τῶν πρώτων βοηθειῶν... Τῶν πρώτων βοηθειῶν...

Ἡ σκηνὴ τοῦ Κοινόβιου τῶν φοιτητῶν, μὲ Πρισύπκιν τὸν ἠθοποιὸ Β. Λέπκο. Ἐπανάληψη τοῦ "Κοριοῦ" στὸ
"Θέατρο Σάτιας", τὸ 1955 στὴ Μόσχα. Σκηνοθεσία Πλουτσεκ καὶ Γιούτκεβιτς, σκηνικὰ τοῦ τελευταίου



ΜΙΑ ΦΩΝΗ : Πρώτων βοηθειών; Έλατε άμέσως! Πώς; Αύτοκτόνησε! Χτυπήθηκε στο στήθος! Σρεντινικόζι, 16. (‘Ο Προσώπων μόνος, μαζεύει βιαστικά τὰ πράγματά του).

Ο ΣΙΔΕΡΑΣ : Τέτοια λεβεντονιά και τήν πήρες στο λαμόσου, παλιοτόμαρο! Έξω! (Αρπάζει τόν Προσώπων απ' τὸ σακάκι, τὸν πετάει έξω απ' τήν πόρτα, επιστρέφει και πετάει ξεπίσω του τὰ πράγματα).

Ο ΤΗΣ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ (Τρέχει με τὸν γιατρό, άνασηκώνει τὸν Προσώπων, δίνοντας του τὸ καπέλο που πέταξε ὁ σιδεράς) : Ἡ άπόστασή σου από τήν τάξη σου, παραέκανε πάταγο, άδελφέ μου!

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Τοῦ γυρίζει τήν πλάτη, φωνάζει) : ‘Αμαξά, ὁδὸς Λουνατσάρσκι, 17! Έρχο κι άποσκυεύς!

ΕΙΚΟΝΑ ΤΡΙΤΗ

Μεγάλη αίθουσα κουρείου. Ἀριστερά και δεξιά καθρέφτες. Μπρὸς στοὺς καθρέφτες τεράστια χάριτινα λουλούδια. Πάνω στὰ τραπέζια τὸν κουρείου, μπουκάλια. Στὸ άριστερὸ τοῦ προσκήνιου ἓνα πιάνο με ὀρθάνοιχη τὴ στοματάρα του, δεξιά μιὰ θεομάστρα. Τὰ μπουριά της άνεβαίνουν πρὸς τ' άπάνω και στοίβουν κατά μήκος ὄλων τῶν τοίχων. Στὴ μέση τῆς αίθουσας, τὸ στρογγυλό, γαμήλιο τραπέζι. Στὸ τραπέζι κάθονται ὁ Πιέρ Σκριπκιν, ἡ Έλζεβίρα Ρενεσάνς, ὁδὸ κουμπάροι και κουμπάρες, ὁ μπαμπάς και ἡ μάμ Ρενεσάνς. ‘Ο νυμφαγωγὸς — λογιστὴς τὸ ἐπάγγελμα — και ἡ νυμφαγωγός. ‘Ο ‘Ολέγκ Μπαγιάν κάνει κουμάντο στο κέντρο τοῦ τραπέζιου, με τήν πλάτη γυρισμένη στοὺς θεατές.

ΕΛΖΕΒΙΡΑ : Ν' άρχίσουμε, Πιέρ ;

ΣΚΡΙΠΚΙΝ : “Οχι άκόμα. (Παύση).

ΕΛΖΕΒΙΡΑ : Πιέρ, ν' άρχίσουμε;

ΣΚΡΙΠΚΙΝ : “Οχι άκόμα. Θέλω νά παντρευτῶ σύμφωνα με τήν ὀργανωτική στρουχτούρα, ἐπὶ παρουσία τῶν ὑψηλῶν προσκεκλημένων και πάνω απ' ὄλα νά ναι παρών ὁ γραμματέας τῆς ἐργοστασιακῆς ἐπιτροπῆς αὐτοπροσώπως, ὁ αξιότιμος Λασσάλτσενκο... Πάει και σκόλασε!

ΕΝΑΣ ΚΑΛΕΣΜΕΝΟΣ (Μπαίνει τρέχοντας) : Ἀξιότιμοι νεόνυμφοι, κάνω ἐκκλήση στὴ μεγαλοφυχία σας νά συγχαρηέστε τήν άργοπορία μου, εἶμαι ὁμως ἐξουσιοδοτημένος νά σας μεταφέρω τίς γαμήλιες εὐχές τοῦ αξιότιμου καθοδηγητοῦ μας, τοῦ συντροφοῦ Λασσάλτσενκο. Αὐριο, λέει, εἶναι ἔτοιμος νά ῥθει και στὴν ἐκκλησία άκόμα, σήμερα ὁμως, λέει, δέν μπορῶ νά ἔρθω. Σήμερα, λέει, εἶναι μέρα κομματικῆς συνεδρίσεως και θέλει δὲ θέλει, λέει, πρέπει νά πᾶς στὴν άγχιδα σου. “Ας περάσουμε, οὕτως εἶπεῖν, εἰς τήν ἡμερησίαν διάταξιν.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Κηρύσσω τήν ἑναρξιν τοῦ γάμου.

ΡΟΖΑΛΙΑ ΠΑΥΛΟΒΝΑ : Σύντροφοι και μουσιέ, άρχιστε νά τρώτε, παρακαλῶ. Ποῦ άλλοθι θά τὰ βρεῖτε τήν σημερον ἡμέραν τέτοια γουρουνόπουλα; Αὐτὸ τὸ χοιρομέρι τὸ άγόρασα ἐδῶ και τρία χρόνια και τὸ ἔχα φυλαγμένο γιὰ τήν περίπτωση που θά γινόταν πόλεμος με τήν Ελλάδα ἢ τήν Πολωνία. “Ομως...πόλεμο δέν ἔγουμε άκόμα και τὸ χοιρομέρι άρχισε νά χαλάει. Ἀρχιστε νά τρώτε, μουσιέ.

ΟΛΟΙ (Σηκώνουν ποτήρια και ποτηράκια) : Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! (Ἡ Έλζεβίρα κι ὁ Πιέρ φιλιούνται).

ΟΛΟΙ : Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! (Ἡ Έλζεβίρα κορμεῖται απ' τὸ λαμό τοῦ Πιέρ. ‘Ο Πιέρ φιλάει χωρὶς νά βιάζεται, ἔχοντας πλήρη ἐπίγνωση τῆς ταξικῆς του άξιοπροπειείας).

Ο ΝΥΜΦΑΓΩΓΟΣ : Ν' ακούσουμε Μπετοβέν! Ν' ακούσουμε Σακσεπίαρ! Κάτι πρέπει ν' άξίζουν μιὰ και γιορτάζουμε τὸ ἰωβηλαῖο τους κάθε χρόνο! (Κουβαλάνε τὸ πιάνο).

ΦΩΝΕΣ : Ἀπ' τήν οὐρά, απ' τήν οὐρά κρατῶτε το! “Ε, ρὲ δοντάρες που ἔχει! Νά ἔξεραι, λέει, νά τίς χτύπαγα!

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Προσέχετε τὸ πιάνο μου. Με τὸ μαλακό. Μήν τοῦ πατήσετε τὰ ποδαράκια του.

ΜΠΑΓΙΑΝ (Σηκώνεται, τρικλίζει χύνεται λίγη βότκα απ' τὸ ποτήρι του) : Αἰσθάνομαι... αἰσθάνομαι βαθύτατα εὐτυχισμένος, τώρα που βλέπω τὸν σύντροφο Σκριπκιν νά φτάνει κατά τήν ἱστορικὴν αὐτὴν στιγμήν, εἰς τήν ὥραιαν και ὑπέροχοψον κορυφήν τῆς ἐπιπόνου και πλήρους άγῶνων πορείας του. Δὲ λέω, ἔχει χάσει σ' αὐτὴν τήν πορεία μιὰ ἰδιωτικὴ κομματικὴ ταυτότητα, άπέκτησε ὁμως πολλῆς ὁμολογίας τοῦ κρατικοῦ

δανείου. Κατορθώσαμε νά συμβιβάσουμε και νά συμφιλιώσουμε τίς ταξικῆς και ὄλες τίς ὑπόλοιπες αντίθεσεις τους κ' ἓνας ἄνθρωπος ὀπλισμένος με τὴ μαρξιστικὴ κοσμοθεωρία, δὲ μπορεῖ παρά νά δεῖ σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ γεγονός, σ' αὐτὴν τήν οὕτως εἶπεῖν σταγόνα τοῦ νεροῦ, τήν μελλοντικὴ εὐτυχία τῆς ἄνθρωπότητος, που ὁ χυδὴν ὄχλος τήν ὀνομάζει σοσιαλισμό.

ΟΛΟΙ : Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! (Ἡ Έλζεβίρα κι ὁ Σκριπκιν φιλιούνται).

ΜΠΑΓΙΑΝ : Με τί γιγαντιαία βήματα βαδίζουμε και προχωράμε ἐμπρὸς, στὴν ὁδὸ τῆς οικογενειακῆς μας άνοιχοδομήσεως! Μήπως τότε που πεθαίναμε στο Περεκόπ και πολλοὶ από μᾶς πεθάνανε άνεπιστρεπτι, μήπως λέγω, θά μπορούσαμε ποτε νά φανταστοῦμε, ὅτι ὄλα αὐτὰ τὰ ρόδα θ' άρχίσουν νά ἀνοίξουν και νά θωπεύουν ἡδονικά τήν ὄσφρησή μας, κατ' αὐτὴν ταῦτην ἥδη τήν ἱστορικὴν στιγμήν; Μήπως τότε που στεναχάσαμε κάτω από τὸν ζυγὸ τῆς άπολυταρχίας, μήπως λέγω, ἦταν ποτε δυνατόν, άκόμα και οἱ μεγάλοι μας διδάσκαλοι, ὁ Μάρξ και ὁ Ένγκελς, νά ἠνερευτοῦν, διεισδύοντας με τὸ βλέμμα των εἰς τήν περιοχὴν τοῦ μέλλοντος, ὅτι εἰμεῖς ἐδῶ θά ἐνόναμε με τούς δεσμούς τοῦ ὑμεναίου, τήν άνώδυμη ἀλλά ἡρωικὴ ἐργασία, με τὸ συντριμένο ἀλλά θελκτικώτατο κεφάλαιο;

ΟΛΟΙ : Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν! Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν!

ΜΠΑΓΙΑΝ : Ἀξιότιμοι πολίτες! Ἡ ὁμορφιά, εἶναι ἡ κινητήριος δύναμις τῆς προόδου! Τί θά ἔμουν τώρα, ἂν ἔμενα ἄπλως ἐργάτης; Ένας Μπότσκιν και τίποτ' άλλο! Τί θά μπορούσα νά κάνω με τήν ἰδιότητα τοῦ Μπότσκιν; Νά μουγκανίζω! Και τίποτ' άλλο! Με τήν ἰδιότητα ὁμως τοῦ Μπαγιάν, μπορῶ νά κάνω ἓνα σωρό! Λόγου χάρη:

Τὸν ‘Ολέγκ τὸν Μπαγιάν
τὸ κρασί δέν τὸν πιάν.

Και ἰδοῦ ὅτι εἶμαι τώρα ‘Ολέγκ Μπαγιάν και ἀπολαμβάνω, σάν ἰσότιμο μέλος τῆς κοινωνίας, ὄλα τὰ ἀγαθὰ τοῦ πολιτισμοῦ και μπορῶ νά ἐκφραστῶ, δηλαδή ὄχι, δέν μπορῶ νά ἐκφραστῶ, μπορῶ ὁμως νά μιλάω, ἔστω και σάν τούς άρχαίους Έλληνας: “Έλζεβίρα Σκριπκίνα, τὸ ψάρι εὐγευστότατον εἶναι”. Κι ὄλη ἡ χώρα μπορεῖ νά μοῦ ἀπαντήσει, ὅπως λέγαν ἄλλοτε οἱ τροβαδούροι:

Τὸ λαρύγγι γιὰ νά βρέξει
σάν ἀνταμοιβὴ τῆς άρχοντιᾶς του
στον ‘Ολέγκ προσφέρουμε ἔξη
ποτηράκια βότκα
και νοῦρά ψαριοῦ ἀλιπάστου.

ΟΛΟΙ : Μπράβο! Οἱ νιόπαντροι νά φιληθοῦν!

ΜΠΑΓΙΑΝ : Ἡ ὁμορφιά εἶναι ἡ μάνα...

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ (Βλοσυρὸς. πετιέται άπάνω) : Μάνας! Ποῖός εἶπε “τῆς μάνας του”; Παρακαλῶ, προσέχετε τίς ἐκφράσεις σας μπροστὰ στοὺς νεονύμφους! (Αρπάζουν τὸν κουμπάρο και τὸν τραβᾶνε πέρα).

ΟΛΟΙ : Θέλουμε Μπετοβέν! Θέλουμε κοζάκικο! (Τραβᾶνε τὸν Μπαγιάν στο πιάνο).

ΜΠΑΓΙΑΝ : Τρέχανε τὰ τράμ
στο ληξιαρχεῖο —
ὅπως βλέπετε, μαντάμ,
κόκκινος ὁ γάμος μεγαλεῖο!

ΟΛΟΙ ΜΑΖΙ (Τραγουδάνε) :

‘Ο γαμπρὸς τὴ φόρμα του φοροῦσε
κι απ' τήν τσέπη του ἡ ταυτότητά του
με καμᾶρι γύρω τῆς κοιτοῦσε
τὰ σοβιετικὰ πεθερικά του!

Ο ΛΟΓΙΣΤΗΣ : Κατάλαβα! “Ολα τὰ κατάλαβα! Αὐτὸ σημαίνει:

Τὴν υγεία σου νά ἔχεις Μπαγιανάκι,
κατσαρόμαλλο, μικρὸ μου κριαράκι...

Ο ΚΟΥΡΕΑΣ (Κραταεῖ ἓνα πηροῦνι και χειρονομεῖ μπροστὰ στὴ νυμφαγωγό) : “Οχι, μαντάμ, μετὰ τήν ἐπανάσταση, δέν ὑπάρχουν πλέον κατσαρά, ἄξια τοῦ ὀνοματός των. Τὸ σινιὸν γκοφρέ, ἐκτελεῖται οὕτω πᾶς. Παίρνουμε τὴ μασιὰ (στοιφονοῖζει τὸ πηροῦνι), τὴ ζεσταίνουμε σὲ σιγανὴ φωτιά, ἀλλά ἐτούαλ (χώνει τὸ πηροῦνι στὴ φλόγα τῆς σόμπας), και φουσκώνει στὴν κορφὴ τῆς κεφαλῆς ἓνα σούφλε ἀφράτες τρίχες.

Η ΝΥΜΦΑΓΩΓΟΣ : Προσβάλλετε τήν ἀξιόπρεπείά μου ὡς μητρός και ὡς παρθένου... Ἀφήστε με... Σκύλας γιέ!

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ : Ποιός είπε "σκύλας γιέ"; Παρακαλώ, προσέχετε τις εκφράσεις σας μπροστά στους νεονύμφους! (Ο λογιστής τούς χωρίζει, ψιλοτραγουδώντας, προσπαθώντας να γυρίσει το γερούλι του ταμείου που το κρατάει σαν ρομβία).
 ΕΛΖΕΒΙΡΑ (Στόν Μπαγιάν): "Αχ! Παίζετε μας, άχ! τὸ βάλς "Ερωτική απογοήτευση". "Αχ, τί σαρμάν που είναι, σωστή πετιτ ίστουάρ...

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ (Όπλισμένος με κιθάρα): Ποιός είπε "πισουάρ"; Παρακαλώ μπροστά στους νεονύμφους... (Ο Μπαγιάν τούς χωρίζει και άρχίζει νά χτυπάει τὰ πλῆχτρα).

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ (Αλοκοικείται τὰ χέρια του άπειλητικά): Γιατί παίζεις μόνο στά μαύρα κόκκαλα; Για τὸ προλεταριάτο δηλαδή στά μισά και για τὴ μπουρζουαζία σὲ ὅλα, ἔ;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μὰ τί λέτε, μὰ τί λέτε πολίτα; "Ίσα - ἴσα που φροντίζω νά παίζω στά λευκά κόκκαλα.

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ : Δηλαδή, σὰ νά λέμε, τὰ 'χεις για καλύτερα τὰ λευκά κόκκαλα, ἔ; Παίξε σ' ὅλα!

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μὰ σ' ὅλα παίζω!

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ : Πάει νά πεῖ εἶσαι με τούς λευκούς, ἔ; Εἶσαι συνθηκολόγος, ἔ;

ΜΠΑΓΙΑΝ : Μὰ σύντροφε... Άφου παίζω άτσιακατούρα.

Ο ΚΟΥΜΠΑΡΟΣ : Ποιός είπε "άντε κατούρα"; Μπροστά στους νεονύμφους! "Άρπα τη, για νά μάθεις νά φέρεσαι! (Του περνάει τὴν κιθάρα κολλάρο).

(Ἡ κοουέας γάνει τὸ πηρούνι στά μαλλιά τῆς νυμφαγωγῶ και τὸ στρίβει. Ὁ Πρισύπκιν σπρώχνει τὸν λογιστή για ν' άφήσει ἡσυχία τῆ γυναίκα του).

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Τί κάνετε ἐκεῖ; Στὸ στῆθος τῆς γυναίκα μου πᾶν νά τὴ φυτέψετε τὴ ρέγγα; Δὲν εἶναι γλάστρα τὸ στῆθος της κι οὔτε κρατᾶτε χρυσάνθεμο!

Ο ΛΟΓΙΣΤΗΣ : Μακάρι νά 'ταν ρέγγα! Μᾶς ταῖσατε καλά - καλά ταγγισμένες σαρδέλλες κ' ἔχετε μούτρα νά μιλάτε! (Ἔρχονται στά χέρια και οἰχρουν τὴ νύφη πάνω στη σόμπα. Ἡ σόμπα άναποδογυρίζει, φλόγες, καπνός).

ΚΡΑΥΓΕΣ : Καιγόμαστε!!! Ποιός είπε "καιγόμαστε"; Πυρκαγιά! Σαρδέλλες, ἔ; Τρέχανε τὰ τράμ στο ληξιαρχεῖο...

ΕΙΚΟΝΑ ΤΕΤΑΡΤΗ

Μέσα στὴν κατασκότεινη νύχτα, γυαλίζει άπ' τις κοντινές φλόγες ἡ κιάσα ἑνὸς πυροσβέστη. Ἐρχονται και φεύγουν οἱ πυροσβέστες δίνοντας τὴν άναφορά τους.

ΠΡΩΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Οὔτε λόγος νά γίνεται για καταστολή, σύντροφε διοικητά. Δυὸ ὥρες κανείς δὲ μᾶς κάλεσε... Μεθυσμένα παλιότομαρα! Σὰν μαρουταποθήκη φούντωσε (Φεύγει).

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Γιατί νά μὴ φουντώσει; Ὅλο άράχνες και οἰνόπνευμα ἤτανε.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Άρχίζει νά σβῆνει. Τὸ νερό παγώνει στὸν άέρα. Τὸ ὑπόγειο γιόμισε νερά κ' ἔγινε σωστὴ πίστα για παγοδρομίες. (Φεύγει).

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ : Βρήκατε πτώματα;

ΤΡΙΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Φορτώσαμε ἕναν με στραπατσαρισμένο τὸ κρανίο. Σίγουρα τὸν χτύπησε κάνα δοκάρι. Στὸ σταυρὸ τὸν πέτυχε. (Φεύγει).

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Φορτώσαμε ἕνα άπανθρακωμένο πτώμα άγνώστου φύλου, μ' ἕνα πηρούνι στο κεφάλι.

ΠΡΩΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Κάτω άπ' τὴ σόμπα βρήκαμε μιὰ γυναίκα μ' ἕνα συρμάτινο στεφάνι, σφηνωμένο στο ἱνακὸν ὀστοῦν.

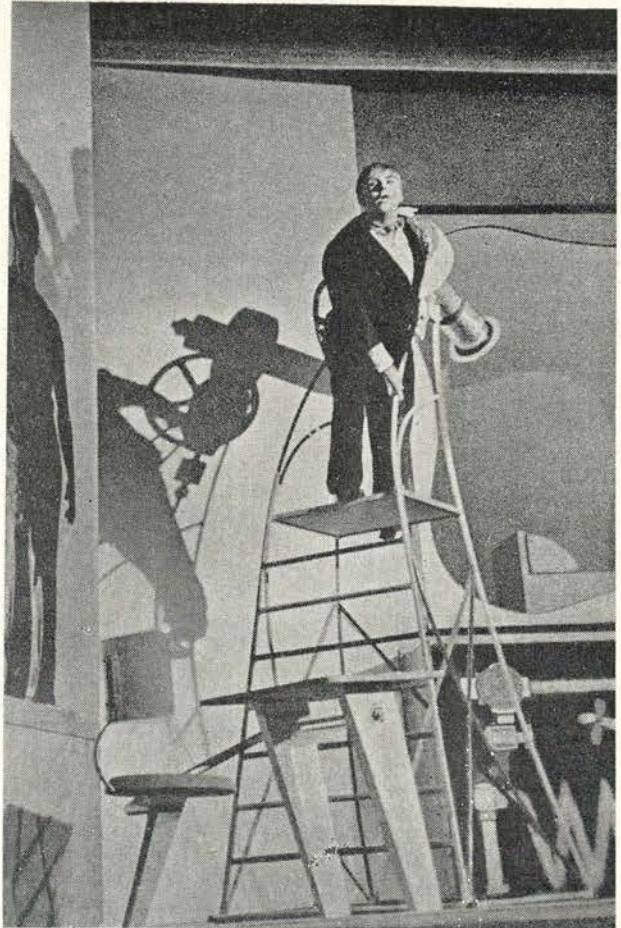
ΤΡΙΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Βρήκαμε ἕναν άντρα άγνώστου ταυτότητος, με προπολεμικὴ διάπλαση. Κράταγε στά χέρια ἕνα ταμειό. Εἶναι φανερό πὼς ὅσο ζοῦσε, ἦταν ληστής.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Δὲν ἔμεινε μὴτ' ἕνας ζωντανός. Λεῖπει ἕνα πτώμα κι άφου δὲν τὸ βρήκαμε, ὑποθέτω πὼς κάηκε κ' ἔγινε στάχτη.

ΠΡΩΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : "Ε ρε φωτάψια! Σωστὸ θέατρο, μόνο που ὅλα τὰ πρόσωπα κάηκαν.

ΤΡΙΤΟΣ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΗΣ : Άπὸ τὸ γάμο γύριζαν με λούλουδα και φόρα με τοῦ Ἐρυθροῦ Σταυροῦ τ' άσθενοφόρα...

(Ὁ διοικητὴς βάζει τούς πυροσβέστες στη γραμμὴ. Περνάει άπ' τὴν πλατεῖα τοῦ θεάτρον, φωνάζοντας ρυθμικά).



"Άλλη μιὰ σκηνὴ άπὸ τὸν "Κοριό": Ὁ Πρισύπκιν στὸν κόσμο τοῦ Μέλλοντος

ΟΙ ΠΥΡΟΣΒΕΣΤΕΣ : Σύντροφοι και πολίτες ἡ βότκα

εἶναι φαρμάκι δὲν εἶναι μέλι.

Οἱ μεθυσμένοι θὰ χαλάσουν και θὰ πάει σὰν τὸ σκυλὶ στ' άμπέλι!

Ζώντας με γκαζιέρες ζώντας με τζάκια

πολεμώντας τὸ κρύο σας

θὰ κάψετε τὸ σπίτι και τὸ φθαρτὸ σαρκίο σας!

Μὴ διαβάζετε ποτέ σας τὸν Νάτσον και τὸν Ζάροβ

στο κρεββάτι!

"Άν σᾶς πιᾶσει ὁ ὕπνος ξαφνικά κινδυνεύουν νά καοῦν και γόνατα και πλάτη.

ΕΙΚΟΝΑ ΠΕΜΠΤΗ

Μιὰ τεράστια, ὡς τὸ ταβάνι, άμφιθεατρικὴ αἴθουσα συνεδριάσεων. Ἐντὶ για ανθρώπινες φωνές, μεγάφωνα και δίπλα μερικὰ χέρια που κρέμονται. ὅπως τὸ χέρι τοῦ σωφῆρο, ὅταν κάνει σῆμα άπ' τὸ παράθυρο τοῦ αἰτοκινήτου. Πάνω άπ' τὸ κάθε μεγάφωνο ἠλεκτρονικὰ ζωοματιστὰ λαμπιόνια, λίγο πιὸ κάτω άπ' τὸ ταβάνι άρκετὰ ἔξωράν. Στὴ μέση ἕνα βῆμα με μικρόφωνο. Δεξιά κι άριστερὰ άπ' τὸ βῆμα πίνακες διανομῆς και ρυθμιστὲς τοῦ ἤχου και τοῦ φωτός. Δυὸ μηχανικοί, ὁ γέρος και ὁ νέος, κάτι μαστορεῦουν στη σκοτεινὴ αἴθουσα.

Ο ΓΕΡΟΣ (Ξεσκονίζει με ἕνα φτεροὸ τὰ μεγάφωνα) : Σῆμερα ἔχουμε μιὰ σπουδαῖα ψηφοφορία. Λάδωσε και κάνε ἔλεγ-

χο στὸν ἐκλογικὸ μηχανισμό τῶν ἀγροτικῶν περιοχῶν. Τὴν τελευταία φορὰ δὲ λειτουργοῦσε καὶ τόσο καλά. Ψηφίσανε μὲ τριξίματα.

Ο ΝΕΟΣ : Τῶν ἀγροτικῶν εἶπες; Ἔγινε! Θὰ λαδώσω καὶ τὶς κεντρικές. Θὰ γυαλίσω τὰ λαρύγγια στὸ ἀππάρτ τοῦ Σμιολένσκ. Τὴν περασμένη βδομάδα μίλαγαν πάλι βραχνά. Πρέπει νὰ σφίξω τὶς βίδες στὰ χέρια τῶν πρωτεγουσιάνικων ὑπαλληλικῶν τμημάτων, γιατί ψηφίζουν διφορούμενα: Τὸ ἀριστερὸ χέρι γαντζώνεται στὸ δεξιό.

Ο ΓΕΡΟΣ : Τὰ ἐργοστάσια τῶν Ουραλίων εἶναι ἔτοιμα. Θὰ συνδέσουμε τὰ μεταλλουργικὰ τοῦ Κούρσκ, ἔχουν μοντάρες ἕναν μηχανισμό γιὰ ἐξήντα χιλιάδες ψήφους στὴ δεύτερη ὁμάδα τῶν ἠλεκτρικῶν ἐργοστασίων τοῦ Ζαπορόζιε. Αὐτοὺς τοὺς παραδέχομαι. Δουλεύεις ἄνετα μαζί τους.

Ο ΝΕΟΣ : Καὶ δὲ μοῦ λές τὶς πρόφτασες τὶς παλιές ψηφοφορίες; Σίγουρα θὰ ἴτανε γιὰ γέλια, ἔ;

Ο ΓΕΡΟΣ : Μιὰ φορὰ μὲ πῆρε ἡ μάνα μου σὲ μιὰ συνεδρίαση. Μὲ κράταγε στὴν ἀγκαλιά της. Εἶχαν μαζευτεῖ χίλιοι ἄνθρωποι ὅλοι κι ὅλοι, καθόντουσαν ἐκεῖ σὰν χαραμοφάηδες κι ἀκούγανε. Γινόταν λόγος γιὰ κάποιο σπουδαῖο ζήτημα ποὺ ψηφίστηκε μὲ τὴν πρώτη, ὁμόφωνα. Ἡ μάνα μου ἦταν ἐναντίον, δὲ μπόρεσε ὅμως νὰ ψηφίσει, γιατί μὲ κράταγε στὰ χέρια της.

Ο ΝΕΟΣ : Ἐ, φυσικά! Ἴτι περιμένεις ἀπὸ χειρῶνακτες!

Ο ΓΕΡΟΣ : Παλιότερα, ἕνας τέτοιος μηχανισμὸς θὰ τοὺς ἦταν ἀχρηστος. Ὑπῆρχαν περιπτώσεις ὅπου ἔπρεπε νὰ σηκώσεις πρώτος ἀπ' ὅλους τὸ χέρι σου, — γιὰ νὰ σὲ δοῦν, νὰ σὲ προσέξουν — καὶ λοιπὸν, τὸ σήκωνες καὶ τὸ ἄνωγες κάτω ἀπ' τὴ μὴτη τοῦ προέδρου, ἔχωνες μέσ' στὰ ρουθούνια του καὶ τὰ δέκα σου δάκτυλα καὶ λυπόσουνα ποὺ δὲν εἶσαι κείνη ἡ ἀρχαία θεὰ ἡ Ἴσιδα, γιὰ νὰ ψηφίσεις μὲ δώδεκα χέρια. Ἦταν ὅμως καὶ πολλοὶ ποὺ βρῖσκαν τρόπο νὰ τὴ σκαπουλάρουνε. Ἄκουσα νὰ λένε πὼς ἕνας ἀπὸ αὐτούς πῆγε στὸν καμπινέ καὶ κάθησε ἐκεῖ μέσα ὅσο οἱ ἄλλοι συζητάγανε σοβαρότατα θέματα. Φοβόταν νὰ ψηφίσει. Καθόταν καὶ τὸ ζύγιζε τὸ πράμα, μ' ἄλλα λόγια πάσχιζε νὰ γλυτώσει τὸ ὑπαλληλικὸ τομάρι του.

Ο ΝΕΟΣ : Καὶ τὸ γλύτωσε;

Ο ΓΕΡΟΣ : Τὸ γλύτωσε!... Μόνον ποὺ τὸν διορίσανε σ' ἄλλο πόστο. Εἶδανε πὼς ἔχει κλίση στοὺς καμπινέδες καὶ τὸν διορίσανε ὑπεύθυνον στὸ σαπούνι καὶ στὶς πετσέτες. Ὅλα ἐντάξει;

Ο ΝΕΟΣ : Ἐντάξει!

(Κατεβαίνουν τρέχοντας κάτω στὰ ταμπλὸ τῆς διανομῆς καὶ στὰ καλώδια. Ἐνας ἄνθρωπος, μὲ γυαλιὰ καὶ γενάκι, ἀνοίγοντας διάπλατα τὴν πόρτα, πιρναίνει ἴσια στὸ βῆμα, στέκει μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὴν αἴθουσα, σηκώνει τὰ χέρια).

Ο ΡΗΤΟΡΑΣ : Νὰ συνδεθοῦν ταυτοχρόνως ὅλες οἱ περιοχές τῆς ὀμοσπονδίας!

Ο ΝΕΟΣ ΚΑΙ Ο ΓΕΡΟΣ : Ἔγινε!

(Ἀνάβουν ταυτόχρονα ὅλα τὰ κόκκινα, τὰ πράσινα καὶ τὰ γαλάζια λαμπιόνια τῆς αἴθουσας).

Ο ΡΗΤΟΡΑΣ : Ἀλό! Ἀλό! Σᾶς μιλάει ὁ πρόεδρος τοῦ Ἰνστιτούτου τῶν ἀναστάσεων. Τὸ θέμα τῆς ἡμερησίας διατάξεως ἔχει κοινοποιηθεῖ τηλεγραφικῶς, ἔχει συζητηθεῖ, εἶναι ἀπλούστατο καὶ σαφέστατο. Στὴ διασταύρωση τῆς ἐξηκοστῆς δευτέρας ὁδοῦ καὶ τῆς δεκάτης ἐβδόμης λεωφόρου τοῦ πρώην Ταμπόβ, μιὰ ὁμάδα οἰκοδόμων, σκάβοντας τὰ θεμέλια ἐνὸς νέου κτιρίου, ἀνακάλυψε κάτω ἀπὸ μιὰ πρόσχωση ἑπτὰ μέτρων, στὸ ὑπόγειο ἐνὸς ἀρχαίου σπιτιοῦ, ἕναν συμπαγῆ ὄγκο πάγου. Μέσα στὸν πάγο διακρίναμε τὸ κατεψυγμένο σῶμα ἐνὸς ἀνθρώπου. Τὸ Ἰνστιτούτο θεωρεῖ δυνατὴ τὴν ἀνάσταση τοῦ ἐν λόγω ἀτόμου, ποὺ παρέμεινε παγωμένο πενήντα χρόνια. Σᾶς ἀναφέρω τὰ ὑπὲρ καὶ τὰ κατὰ. Τὸ Ἰνστιτούτο ἔχει τὴ γνώμη, ὅτι ἡ ζωὴ τοῦ κάθε ἐργάτη δὲν πρέπει νὰ μένει οὔτε στιγμὴ ἀχρησιμοποίητη.

Ἡ ἀκτινοσκόπηση ἔδειξε ὅτι τὸ ἐν λόγω ἄτομο ἔχει κάλους στὰ χέρια του, ποὺ ἐδῶ καὶ μιὰ πενηντοταετία ἦταν τὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ἐργαζομένων. Θυμίζουμε ἀκόμη ὅτι μετὰ τοὺς πολέμους ποὺ διεξήχθησαν στὸν κόσμο, μετὰ τοὺς ἐμφυλίου πολέμους, ποὺ ἐδραίωσαν τὴν ὀμοσπονδία τῆς γῆς ψηφίστηκε τὸ νομοθετικὸ διάταγμα τῆς ἐβδόμης Νοεμβρίου 1965, τὸ ὁποῖον ὀρίζει ὅτι ἡ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου εἶναι ἀπαρβίαστος. Θέτω τώρα ὑπ' ὄψιν σας τὶς ἀντιρρήσεις τοῦ “Ἰδρύματος Λοιμωδῶν Νόσων”. Τὸ ἐν λόγω Ἰδρυμα, φοβεῖται ὅτι ὑπάρχει κίνδυνος ἐξαπλώσεως τῶν βακτηριδίων ποὺ εἵρισκαν πρόσφορο ἔδαφος ἀναπτύξεως στὰ πρώην ἔντα τῆς πρώην Ρωσίας. Ἐχοντας πλήρη συνείδηση τῆς εὐθύνης, σᾶς ἀναγγέλω τὴν ἀπόφαση τοῦ Ἰνστιτούτου μας. Σύντροφοι, πρὶν ψηφίσετε, θυμηθεῖτε τὸν στίχο:

Ἐμεῖς

ψηφίζουμε

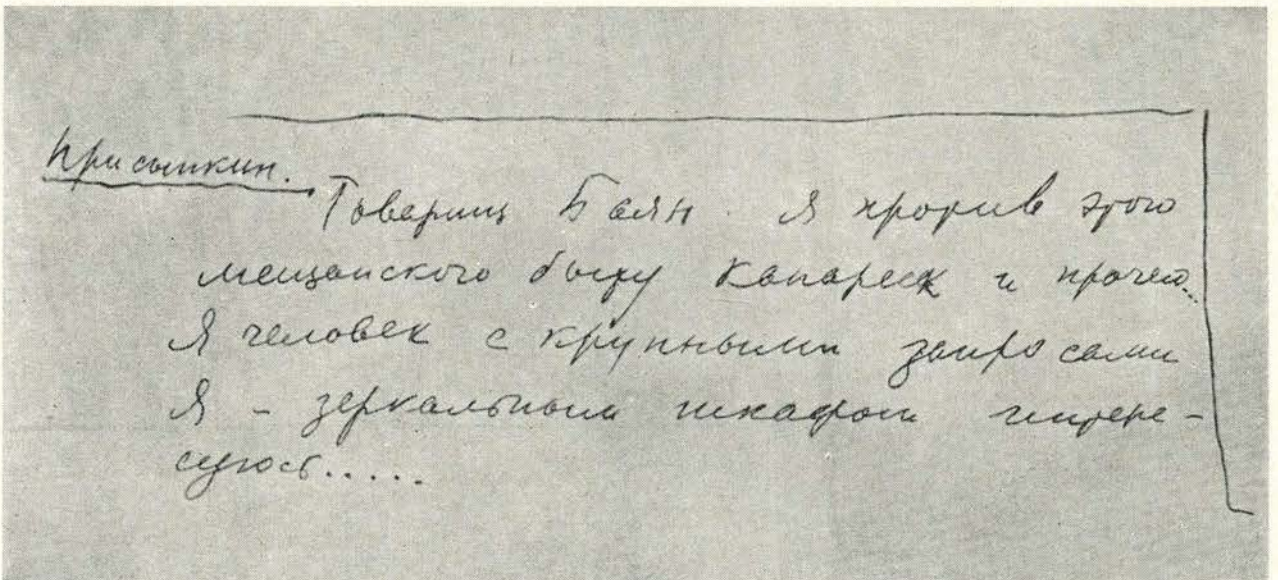
τὴν ἀνθρώπινη ζωὴ!

(Τὰ λαμπιόνια σβήνουν, ἕνα διαπεραστικὸ κουνούνημα, σὲ ἕνα ἐκρῶν φαίνεται φωτεινὴ ἡ ἀπόφαση, ποὺ τὴν ἐπαναλαμβάνει ὁ ῥήτορας).

“Ἐν ὀνόματι τῆς ἐρεῦνης τῶν ἐργατικῶν ἡθῶν τῆς ἀνθρωπότητας, ἐν ὀνόματι τῆς παραστατικῆς, συγκριτικῆς μελέτης τῶν ἡθῶν τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἀπαιτοῦμε νὰ γίνῃ ἡ ἀνάστασις”.

(Φωνὲς ἀπ' τὰ μισὰ μεγάφωνα: “Σωστά, δεκτὸ”! Ἄλλες φωνές: “Κάτω”! Οἱ φωνές παύουν ἀπτότομα. Τὸ ἐκρῶν σβήνει. Δεύτερο κουνούνημα: ἀνάβει νέα ἀπόφαση. Ὁ ῥήτορας ἐπαναλαμβάνει): “Ἀπόφαση τῶν κέντρων προλήψεως ἐπιδημιῶν τῶν μεταλλουργικῶν καὶ χημικῶν ἐπιχειρήσεων τοῦ

Δείγμα γραφῆς: Χειρόγραφο τοῦ ποιητῆ Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόβσκι ἀπὸ τὴν φανταστικὴ κωμῶδια “Ὁ κοριός”





Εικόνα 3η: Τό γαμήλιο τραπέζι. Από την επανάληψη του "Κοριού" στο "Θέατρο Σάτιρας" της Μόσχας, στὰ 1955

Ντονμπάς. Πρὸς ἀποφυγὴν ἐξαπλώσεως τῶν βακτηριδίων τῆς δουλοφροσύνης καὶ τοῦ φαναρισμοῦ, ποὺ χαρακτηρίζουν τὸ 1929, ἀπαιτοῦμε νὰ μείνει τὸ πρὸς ἔκθεσιν ἄτομο, εἰς τὴν κατεφυγμένην του κατάστασιν".

(Φωνὴ ἀπ' τὰ μεγάφωνα: "Κάτω"! Ἄλλες φωνές: "Σωστά"! Ὑπάρχουν ἄλλες ἀποφάσεις ἢ τροπολογίες;

(Ἀνάβει τρίτο ἐκράν, ὁ ρήτορας ἐπαναλαμβάνει):

"Οἱ ἀγροτικές περιφέρειες τῆς Σιβηρίας παρακαλοῦν ἢ ἀνάστασις νὰ γίνῃ τὸ φθινόπωρο, ὅταν θὰ ἔχουν τελειώσει οἱ γεωργικές ἐργασίες, πρὸς διευκόλυνσιν τῶν μεγάλων μαζῶν τῶν ἐπιθυμούντων νὰ παρευρεθοῦν κατὰ τὴν ἔκθεσιν".

(Ἡ πλειοψηφία τῶν μεγαφώνων: "Κάτω"! "Ἀπαρόδεκτο"! Ἀνάβουν τὰ λαμπύρια).

Θέτω τὸ ζήτημα σὲ ψηφοφορία: Ποιοὶ εἶναι ὑπὲρ τῆς πρώτης ἀποφάσεως; Παρακαλῶ νὰ σηκώσουν τὰ χέρια!

(Ὑψώνεται ἡ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν σιδηρέων χειρῶν). Κατεβάστε τα! Ποιοὶ εἶναι ὑπὲρ τῆς τροπολογίας τῆς Σιβηρίας; (Ὑψώνεται ἀραιὰ καὶ ποὺ κίνα χέρι). Ἡ συνέλευσις τῆς ὁμοσπονδίας ἔκανε δεκτὴ τὴν ἀπόφασιν: "Νὰ ἀναστηθεῖ"! (Κραυγὴ ἀπ' ὅλα τὰ μεγάφωνα: "Ζήτω"! Οἱ φωνὴς παύουν).

Ἡ συζήτησις ἔληξε! (Ἀνοίγουν διάπλατα δνὸ πόρτες καὶ μπαίνουν τρέχοντας οἱ ρεπόρτερ. Ὁ ρήτορας ἀνοίγει δρόμο ἀνάμεσά τους, φωνάζοντας χαρούμενα πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις): Νὰ ἀναστηθεῖ! Νὰ ἀναστηθεῖ! Νὰ ἀναστηθεῖ!!! (Οἱ ρεπόρτερ βγάζουν ἀπ' τὴν τσέπη τους μικρόφωνα καὶ φωνάζουν τρέχοντας).

ΠΡΩΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό!!! Κύμα 427,5 μέτρα... "Τὰ νέα τοῦ Τσουκότ"... Ν' ἀναστηθεῖ!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό!!! Κύμα 376 μέτρα... "Ἡ βραδυνὴ Πράβντα τοῦ Βιτέμποκ"... Νὰ ἀναστηθεῖ!

ΤΡΙΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό! 'Αλό! Κύμα 211 μέτρα... "Κομμουνιστικὰ Πράβντα τῆς Βαρσοβίας"... νὰ ἀναστηθεῖ!

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: "Λογοτεχνικὴ ἐφημερίδα τοῦ Ἀρμαβέρ". 'Αλό! 'Αλό!!!

ΠΕΜΠΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό! 'Αλό! Κύμα 44 μέτρα. Τὰ νέα τοῦ "Σοβιετικοῦ Σικάγου"... Νὰ ἀναστηθεῖ!

ΕΚΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό! 'Αλό! Κύμα 115 μέτρα... "Κόκκινη ἐφημερίδα τῆς Ρώμης". Ν' ἀναστηθεῖ!

ΕΒΔΟΜΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό! 'Αλό! Κύμα 78 μέτρα... "Φτωχόκοσμος τῆς Σαγγάης". Ν' ἀναστηθεῖ!

ΟΓΔΩΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό! 'Αλό! Κύμα 220 μέτρα... "Μεροκαματιάρισσα τῆς Μαδρίτης"... Νὰ ἀναστηθεῖ!

ΕΝΑΤΟΣ ΡΕΠΟΡΤΕΡ: 'Αλό! 'Αλό! 'Αλό! Κύμα 11 μέτρα... "Ὁ πιονιέρης τῆς Καμπούλ"... Νὰ ἀναστηθεῖ! (Ὁρμάνε ἐφημεριδοπῶλες μὲ παραστήματα).

ΠΡΩΤΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: Νὰ τοῦ χαλάσουνε γιὰ ὄχι τὴν παγωμένη πόζα;

Τὸ κύριο ἄρθρο
σὲ στίχους καὶ πρόζα!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: Παγκόσμιον δημοψήφισμα, συνταρακτικὴ ψηφοφορία —
μπορεῖ ἢ δουλοπρέπεια
νὰ γίνῃ ἐπιδημία;

ΤΡΙΤΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: "Ἄρθρα ποὺ ἐξηγοῦν
τὶς ἀρχαῖες κιθάρες,
τὶς δακρυβρέκτες ρομάντζες

καὶ ὅλους τοὺς ἄλλους
τρόπους
ποὺ ἀποβλάκωναν τὶς μάζες!

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: "Ὅλα τὰ νεώτερα!!!
Συνέντευξη μὲ τὸν πρόεδρο τοῦ Ἰνστιτούτου!

ΠΕΜΠΤΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: 'Επιστημονικὴς πληροφορίες.
παρακαλῶ μὴν τρομάζετε!

Πρόκειται περὶ λησμονημένων καταστάσεων.
Πλήρης κατάλογος

τῶν λεγομένων
ὑβριστικῶν ἐκφράσεων!

ΕΚΤΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ: Παράρτημα! "Ὅλα τὰ τελευταῖα τηλεγραφήματα!

ΕΒΔΟΜΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ : Θεωρητική τοποθέτηση
ένος ιστορικού προβλήματος.

Κατατοπίζεστε προτού τὸ πάρετε πρέφα:
Μπορεῖ ποτὲ

ἓνα τσιγάρο

νὰ σκοτώσει ἐλέφα;

ΟΓΔΩΟΣ ΕΦΗΜΕΡΙΔΟΠΩΛΗΣ : Θλιβερό μέχρι δακρῶν
κωμικό πού νὰ σὲ πιάνει κωλικός:
ἐπὶ τέλους ἐξηγήθηκε ἡ λέξη
"ἄλλοκοιλικός"!

ΕΙΚΟΝΑ ΕΚΤΗ

Μιά μὰτ διπλὴ πόρτα, μέσ' ἀπ' τοὺς τοίχους ἀννοοῦνται
τὰ ἔργα ἐνός ἱατρικοῦ ἐργαστηρίου. Μπροστά στὸν τοίχο
ὁ γεροκαθηγητὴς καὶ ἡ ἡλικιωμένη βοηθός του, πού διατηρεῖ
ἀκόμα τὰ χαρακτηριστικά τῆς Ζώγιας Μπεριοζκίνα. Φορᾶνε
κ' οἱ δυὸ ἄσπρες μπλοῦζες.

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Σύντροφε! Σύντροφε καθηγητά,
σᾶς παρακαλῶ, μὴν κάνετε αὐτὸ τὸ πείραμα. Σύντροφε κα-
θηγητά, πάλι θὰ ἔχουμε ντράβαλα...

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Συντρόφισσα Μπεριοζκίνα, ἀρχίσατε νὰ
ζεῖτε μὲ τὶς ἀναμνήσεις σας καὶ μιλάτε σὲ μιὰ ἀκατανόητη
γλώσσα. Ὁλόκληρο λεξικό πεθαμένων λέξεων. Τί θὰ πεῖ
"ντράβαλα"; (Ψάχνει στὸ λεξικό). Γραφειοκρατία... Θεοκρα-
τία... Θεότητα... Κουλούρια... Μπουλγκακόβ... ἄ, νάτην: Ντρά-
βαλα — εἶδος δραστηριότητος τῶν ἀνθρώπων πού μπαίνανε ἐμ-
πόδιο σὲ κάθε εἶδους δραστηριότητα...

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Αὐτὴ ἴσα - ἴσα ἢ "δραστηριό-
τητά" του παρὰ λίγο νὰ μοῦ κοστῖσει τὴ ζωὴ ἐδῶ αὐτὸ πενήν-
τα χρόνια. Ἐφτάσα μάλιστα μέχρι... ἀπόπειρα αὐτοκτονίας.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Αὐτοκτονίας; Τί θὰ πεῖ "αὐτοκτονία";
(Ψάχνει στὸ λεξικό). Αὐταρχία, αὐτοδιαφήμιση, αὐτοπροβολή
... "Α, τὸ βρῆκα. "Αὐτοκτονία". ("Ἐκπληκτος). Πυροβολήσα-
τε τὸν ἑαυτὸ σας; Καταδικαστήκατε σὲ θάνατο; Ἀπὸ δικα-
στήριο; Ἀπὸ ἐπαναστατικὸ στρατοδικεῖο;

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Ὅχι... Μόνη μου.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Μόνη σας; Ἀπὸ ἀπροσεξία;

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Ὅχι... Ἀπὸ ἔρωτα.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Γιὰ φαντάσου... Ἀπὸ ἔρωτα πρέπει νὰ
χτίζεις γεφύρια, νὰ γεννᾷς παιδιά... Καὶ σεῖς... Ἀκοὺς ἐκεῖ!

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Ἀπαλλάξτε με... σᾶς βεβαίως,
μοῦ εἶναι ἀδύνατον...

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Τώρα πᾶτε νὰ μοῦ κάνετε... πῶς τὸ
εἶπατε; Ντράβαλα. Ναι, ναι, ναι! Ντράβαλα! Ἡ κοινωνία
σᾶς προτείνει νὰ ἐκδηλώσετε ὅλη τὴ συμπάθεια πού διατη-
ρεῖτε ἀκόμα μέσα σας γι' αὐτὴν τὴν ὑπαρξὴ πού θὰ ἀποψύ-
ξουμε, γιὰ νὰ μπορέσει νὰ ὑπερικήσει ὅσο τὸ δυνατόν εὐκο-
λότερα τὶς ἐπιπτώσεις τοῦ ληθάργου του πού κράτησε πενήν-
τα ὀλόκληρα χρόνια. Ναι, ναι, ἢ παρῶσα σας ἔχει ὑψίστη
σημασία. Χαίρουμαι ἰδιαιτέρα πού βρεθήκατε καὶ ἤρθατε. Αὐ-
τὸς — εἶναι ὁ ἐκεῖνος! Καὶ σεῖς — ἢ ἐκεῖνη! Πέστε μου, οἱ
βλεφαρίδες του ἤταν εὐλύγιστες; Μ' ἐνδιαφέρει μήπως σπά-
σουν ἂν γίνεῖ πολὺ γρήγορα ἡ ἀπόψυξη.

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Σύντροφε καθηγητά, πῶς μπο-
ρῶ νὰ θυμηθῶ τὶς βλεφαρίδες πού ὑπῆρξαν κάποτε... ἐδῶ
καὶ πενήντα χρόνια...

● ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Πῶς; Ἐδῶ καὶ πενήντα χρόνια; Μὰ
εἶναι μόλις χτές!... Ἐγὼ δὴλαθὴ πῶς μπορῶ καὶ θυμᾶμαι τὸ
χρῶμα τῶν τριχῶν στὴν οὐρά τοῦ μαστόδοντου, ἐδῶ καὶ μι-
σοῦ ἑκατομμύριο χρόνια; Ἀκοὺς ἐκεῖ! Καὶ σεῖς δὲ θυμᾶστε...
Δὲ μοῦ λέτε, φούσκωνε πολὺ τὰ ρουθούνια του γιὰ νὰ πάρει
ἀνάσα τὴν ὥρα τῶν ζωηρῶν συζητήσεων;

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Σύντροφε καθηγητά, πῶς εἶναι
δυνατὸν νὰ θυμᾶμαι; Πᾶνε τριάντα χρόνια τώρα πού δὲ φου-
σκῶνε κανεὶς τὰ ρουθούνια του σὲ παρόμοιες περιπτώσεις.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Μήπως τουλάχιστον εἰστε ἐνήμερη γιὰ
τὴν περιεκτικότητα τοῦ στομάχου καὶ τοῦ ἥπατος; Εἶναι πολ-
ὺ πιθανὸν νὰ περιέχουν οἰνόπνευμα καὶ βότκα καὶ μὲ τὸ ὑ-
ψηλὸ βολτάζ πού θὰ διοχετεύσουμε, ὑπάρχει κίνδυνος ἀνα-
φλέξεως.

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Μὰ πῶς εἶναι δυνατόν νὰ θυμᾶ-
μαι, σύντροφε καθηγητά! Θυμᾶμαι μόνο πῶς ἦταν γερὸ κου-
τάλι...

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Ἄχ, τίποτα δὲ θυμᾶστε, συντρόφισσα
Μπεριοζκίνα! Ἦταν τουλάχιστον ἐκδηλωτικός;

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Δὲν ξέρω... Πιθανόν... πάντως
ὄχι μὲ μένα.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Ὡστε ἔτσι! Φοβᾶμαι πῶς μὲ τὶς ἐτοι-
μασίες μας γιὰ τὴν ἀπόψυξη του, τὸ μόνο πού καταφέραμε
εἶναι νὰ παγώσουμε ἐσᾶς. Χμ! Χμ! Ἐ, ἄς ἀρχίσουμε.

(Πατάει ἓνα κομπί, ὁ γυάλινος τοίχος μετατοπίζεται ἀθό-
υβρα. Στὴ μέση, πάνω σ' ἓνα χειρουργικὸ τραπέζι, μιὰ γυα-
λιστερή, ἐπινικλωμένη κάσα ἀνθρωπίνων διαστάσεων. Στὰ
πλευρὰ τῆς κάσας κρουνοί, κάτω ἀπὸ τοὺς κρουνοὺς κουβά-
δες. Ἀπ' τὴν κάσα ξεκινᾶνε καλώδια. Κύλινδροι ὀξυγόνου
γύρω ἀπ' τὴν κάσα ἔξω γιατροί, ἀσπροντυμένοι καὶ ἄφημοι.
Μπροστά στὴν κάσα, στὸ προσκήνιο, ἔξω νιπτήρες. Ἀπὸ
ἀόρατα σύματα, κρέμονται στὸν ἀέρα ἔξω πετσέτες).

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ (Πηγαίνοντας ἀπὸ γιατρὸ σὲ γιατρὸ. Στὸν
πρῶτο) : Θὰ διοχετεύσετε τὸ ρεῦμα μόλις σᾶς κάνω νόημα.
(Στὸν δεύτερο) : Ἡ θερμοκρασία νὰ φτάσει στοὺς 36,4 ἀνε-
βαίνοντας ἓνα δέκατο ἀνὰ 15 δευτερόλεπτα. (Στὸν τρίτο) :
Νὰ ἔχετε ἔτοιμους τοὺς ἀσκούς τοῦ ὀξυγόνου. (Στὸν τέταρ-
το) : Τὸ νερὸ νὰ χύνεται λίγο - λίγο, τὸ κεφὸ πού θ' ἀφήνει
ὁ λυωμένος πάγος νὰ ἀντικαθίσταται μὲ κανονικὴ ἀτμοσφαι-
ρικὴ πίεση. (Στὸν πέμπτο) : Τὸ καπάκι θὰ τὸ ἀνοίξετε ἀ-
πότομα. (Στὸν ἕκτο) : Θὰ προσέχετε στὸν καθρέφτη τὰ στά-
δια τῆς ἀναβίωσης. (Οἱ γιατροὶ κατανεύουν δείχνοντας πῶς
κατάλαβαν καὶ πηγαίνουν στὶς θέσεις). Ἀρχίζουμε.

(Διοχετεύεται τὸ ρεῦμα, κοιτᾶνε τὰ θερμομέτρα. Στάζει τὸ
νερὸ. Ὁ ἕκτος γιατρός ἔχει καρφώσει τὸ βλέμμα του στὸν
καθρέφτη τοῦ δεξιῦ τοίχου).

Ο ΕΚΤΟΣ ΓΙΑΤΡΟΣ : Τὰ μάγουλά του ἀνακτοῦν τὸ φυσι-
κό τους χρῶμα! (Παύση). Ἐλευθερώθηκε ἀπ' τὸν πάγο!
(Παύση). Παρατηρῶ παλμικὲς δονήσεις στὸ στήθος! (Παύση.
Τρομαγμένα). Σύντροφε καθηγητά, τὰ χέρια του κινεῖνται
σπασμωδικά...

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ (Πλησιάζει, κοιτάζει προσεχτικά, λέει κα-
θησυχαστικά) : Οἱ κινήσεις του εἶναι φυσιολογικές, ξύνεται
— ζωντανεῖται ὅπως φαίνεται τὰ παράσιτα πού εἶχαν πάντα
ἀπάνω τους τὰ ἄτομα αὐτοῦ τοῦ εἴδους.

Ο ΕΚΤΟΣ ΓΙΑΤΡΟΣ : Σύντροφε καθηγητά, συμβαίνει κάτι
ἀκατανόητο. Μὲ μιὰ κίνηση τοῦ ἀριστεροῦ χειροῦ ἀπέσπασε
ἀπ' τὸ σῶμα του ἓνα ἀντικείμενο...

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ (Κοιτάζει προσεχτικά) : Ἐχει συμφύσεις
μὲ τὴ μουσική, στὰ χρόνια τους τὸ λέγανε "ψυχικὴ εὐαισθη-
σία". Στὴν ἀρχαιότητα, ἔζησαν ὁ Στραντιβάρριους καὶ ὁ Οὐτ-
κιν. Ὁ Στραντιβάρριους κατασκευάζει βιολιά καὶ αὐτὸ τὸ κατα-
σκευάζει ὁ Οὐτκιν καὶ τὸ λέγανε κιθάρα. (Ὁ καθηγητὴς κοι-
τάζει τὸ θερμομέτρο καὶ τὸ μηχανήμα πού ρυθμίζει τὴν
πίεση τοῦ αἵματος).

Ο ΠΡΩΤΟΣ ΓΙΑΤΡΟΣ : 36,1.

Ο ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΓΙΑΤΡΟΣ : Σφυγμοὶ 68.

Ο ΕΚΤΟΣ ΓΙΑΤΡΟΣ : Ἀναπνοὴ κανονική.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Στις θέσεις σας!
(Οἱ γιατροὶ ἀπομακρύνονται ἀπ' τὴν κάσα. Τὸ καπάκι ἀνοί-
γει ἀπότομα, ἀπ' τὴν κάσα ἀνασηκώνεται ἀναμαλλιασμένος
καὶ ἐκπληκτος ὁ Πρωσπύκιν, κοιτάζει γύρω του, σφίγγοντας
ἀπάνω του τὴν κιθάρα).

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Μαρεῖ ὕπνο πού τράβηξα. Μὲ συγχωρεῖτε σύν-
τροφοι, δὲν τὸ ἀρνοῦμαι, τὰ εἶχα κοπανήσει! Σὲ ποῖο ἀστυ-
νομικὸ τμήμα βρίσκουμε;

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Μὴν ἀνησυχεῖτε. Εἶχατε γίνεῖ ἀναπό-
σπαστο τμήμα τοῦ πάγου, ἐμεῖς ὅμως σᾶς ἀποσπάσαμε χω-
ρὶς νὰ χαλάσει οὔτε ἓνας ἰστός τοῦ δέρματός σας...

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Τί ἔκανε λέει; Μὲ ἀποσπάσατε στὸ ξύλο; Τώ-
ρα θὰ δοῦμε ποιὸς ἀπ' ὄλους ἦταν ὁ πιὸ μεθυσμένος. Ἐσεῖς
οἱ γιατροὶ, ὄλο μὲ οἶνοπνεύματα ἀνακατευόσατε. Ὅσο γιὰ
μένα, εἶμαι ἔτοιμος νὰ ἀποδείξω τὴν ταυτότητά μου, ὅτι ὅρα
θέλετε. Νά, ἐδῶ τὰ ἔχω τὰ χαρτιά μου. (Πηδαίει ἀπ' τὴν
κάσα, γυρίζει τὶς τσέπες του τὰ μέσα ἔξω). Ἐχω ἀπάνω
μου 17 ρούβλια καὶ 60 καπίκια. Τὴν εἰσφορά μου στὴ διεθνή
ὀργάνωση περιθάλψεως τῶν ἀγωνιστῶν τῆς ἐπανάστασης; Τὴν
πλήρωσα. Γιὰ τὸν ἔρανο ὑπὲρ τῆς ἀεροπορίας; Νά ἡ ἀπόδει-
ξη. Γιὰ τὴν καταπολέμηση τοῦ ἀναλφαβητισμοῦ; Ἰδοῦ. Ἐ-
τοῦτο δῶ, τί εἶναι πάλι; Τὸ ἀντίγραφο τοῦ ληξιαρχείου! (Σφου-
ρίζει). Μὰ ναι! Πῆγα χτές καὶ παντρεύτηκα! Αὐτὴ τὴν ὥρα,

πού νά 'σαι τώρα... Λάμπουν τ' αστέρια τους μονάχα, ποιός σου φιλάει τὰ χέρια τάχα... Πώ, πώ, τί έχω ν' ἀκούσω στό σπίτι! Νά και ἡ ἀπόδειξη τοῦ κουμπάρου. Νά και ἡ συνδικαλιστική ταυτότητα. (Τὸ βλέμμα του πέφτει στό ἡμερολόγιο, τρίβει τὰ μάτια, τὸν πιάνει φοβικὴ καὶ κοιτάζει γύρω του). 12 Μαΐου τοῦ 1979! Πώ, πώ, πόσες συνδρομὲς ἔχω ἀπλήρωτες στό συνδικάτο! Πενήντα χρόνια! Δικαιολογητικά, θὰ μοῦ ζητήσουν δικαιολογητικά. Θὰ δώσω λόγο στὴν κεντρικὴ ἐπιτροπὴ! Θεοῦλη μου Γυναικούλα μου!!! Ἀφήστε με! (Σφίγγει τὰ χέρια τῶν γιαιτῶν πού στεκόνοτουσαν ὅλη τὴν ὥρα γύρω του, ὁρμáει στὴν πόρτα. Ἐοπίσω του ἀνήσυχη ἡ Μπεριόζκινα. Οἱ γιαιτροὶ τριγυρίζουν τὸν καθηγητὴ).

ΕΝ ΧΟΡΩ : Τί ἦταν αὐτὸ πού ἔκανε μὲ τὰ χέρια μας; Μὰς τὰ 'σφιγγε και τὰ ντράνταζε, μὰς τὰ τράνταζε και μὰς τὰ 'σφιγγε...

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Στὴν ἀρχαιότητα ὑπῆρχε αὐτὸ τὸ ἀνθυγιεινὸ συνήθειο πού τὸ λέγανε χειραψία. (Οἱ ἔξι γιαιτροὶ και ὁ καθηγητὴς πλένουν ἐπιμελῶς τὰ χέρια τους).

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Πέφτοντας πάνω στὴ Ζώγια) : Δὲ μοῦ λέτε πολίτες, τί σοὶ ἀνθρώποι εἶσατε; Μπορεῖτε νὰ μοῦ ἐξηγήσετε; Ποιός εἶμαι ἐγώ; Ποῦ εἶμαι; Ἐσεῖς, μήπως εἰστε ἡ μητέρα τῆς Ζώγιας Μπεριόζκινα; (Ἀκούγεται μὰ εἰσηγήρα κι ὁ Πρισύπκιν γυρίζει ἀπότομα τὸ κεφάλι του).

Ποῦ ἔπεσα; Ποῦ μὲ πέσανε; Τί εἶναι αὐτό; Ἡ Μόσχα; Τὸ Παρίσι; Ἡ Νέα Ὑόρκη; Ἀμαξά!!! (Ὀύρλιαχτὸ σειρήνας αὐτοκινήτου). Οὔτε ἀνθρώπους βλέπεις, οὔτε ἄλογα! Αὐτοκινήτοδρομοι, ΕΛΠΑ, ΚΤΕΛ!!! (Ἀκουμπáει στὴν πόρτα, ξύνει τὴν πλάτη του, μὲ τὰ δάχτυλα, γυρίζει, βλέπει στὸν ἄσπρο τοῖχο ἕναν κοριὸ πού ποῖν λίγο περπάταγε στό γιαικά του). Κοριέ μου, κοριούλι μου, κοριουδάκι μου!!! (Χτυπάει ἀνάλαφρα τὶς χορδὲς τῆς κιθάρας, τραγουδάει). Μὴ φύγεις πού θὰ πᾶς, μονάχο σάν μ' ἀφήσεις τί θὰ κάνω... (Πιάνει τὸν κοριὸ μὲ τὰ πέντε του δάχτυλα. Ὁ κοριὸς τοῦ ξεγλιστροῦει). Χωρίσαμε καθὼς χωρίζουν στὴ θάλασσα τὰ πλοῖα... Μοῦ γλίστρησε!... Μοναξιά, θὰ 'ρθεις κάποτε μοιραία... Ρωτῶ παντοῦ ρωτῶ κι ἀπάντηση δὲν παίρνω και μόνος κ' ἔρημος τὰ βήματά μου σέρνω... Μόνος!!! Ἀμαξά, ΚΤΕΛ... ὁδὸς Λουνατσάρσκι 17! Χωρὶς ἀποσκευές! (Ἀρπάζει τὸ κεφάλι του,

πέφτει λιπόθυμος στὰ χέρια τῆς Μπεριόζκινα πού βγήκε τρέχοντας ἀπ' τὴν πόρτα).

ΕΙΚΟΝΑ ΕΒΔΟΜΗ

Στὴ μέση τῆς σκηνῆς ἕνας τρίγωνος κήπος. Στὸν κήπο τρία τεχνητὰ δέντρα. Πρῶτο δέντρο: πάνω στὰ πράσινα τετράγωνα φύλλα — τεράστια πιάτα, στὰ πιάτα μανταρίνι. Δεύτερο δέντρο — χάριτα πιάτα, στὰ πιάτα μήλα. Τρίτο δέντρο: στὰ πράσινα κλαδιά του κρέμονται ἀνοιχτὰ μπουκαλίγια μὲ ἀρώματα σὲ σχῆμα κουκουνάρας. Ἀριστερὰ και δεξιὰ — γυάλινες προσόψεις σπιτιῶν. Στὶς πλευρὲς τοῦ τριγώνου, μαζοστεινοὶ πάγκοι. Μπαίνει ὁ ρεπόρτερ, τὸ κατόπι του τέσσερις: ἄντρες και γυναίκες).

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Σύντροφοι, ἐδῶ, ἐδῶ στὸν ἴσκιο! Θὰ σὰς διηγηθῶ μὲ τὴ σειρά τους ὅλα τὰ θλιβερὰ και ἀπίθανα γεγονότα. Καὶ πρῶτα - πρῶτα... Περάστε μου τὰ μανταρίνια. Σωστὰ τὸ ἀποφάσισε ἡ αὐτοδιοίκηση τῆς πόλεως και μανταρινίζονται σήμερα τὰ δέντρα, χτὲς μόνο ἀγλάδια εὑρισκες και δὲν ἦταν οὔτε ζουμερά, οὔτε νόστιμα, οὔτε θρεπτικά... (Μὰ κοπέλα παίρνει ἀπ' τὸ δέντρο τὸ πιάτο μὲ τὰ μανταρίνια, οἱ καθήμενοι καθαρίζουν, τρῶνε σκύβοντας μὲ περιέργειο πρὸς τὸν ρεπόρτερ).

ΠΡΩΤΟΣ ΑΝΤΡΑΣ : Ἐλάτε, σύντροφε, περιμένουμε, πέστε μας ὅλες τὶς λεπτομέρειες.

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Ποῦ λέτε... Τί ζουμερὲς αὐτὲς οἱ φέτες! Μήπως θέλετε;... "Ἐ, καλὰ, καλὰ, ἀρχίζω. Ἀπὸ πότε γίνατε τόσο ἀνυπόμονοι; Ἐγώ, φυσικά, σάν ἄσπος τοῦ ρεπορτάζ πού εἶμαι τὰ γνωρίζω ὅλα... Λοιπὸν πού λέτε... τὸν βλέπετε αὐτόν; Τὸν βλέπετε; (Περνάει βιαστικὸς ἕνας ἄντρας μὲ βαλιτσάκι γιαιτροῦ και θερμομέτρο).

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Εἶναι κτηνίατρος. Ἡ ἐξάπλωσις τῆς ἐπιδημίας προχωρεῖ ραγδαίως. Ὅταν τὸ ἀφήσανε μόνο του, τὸ ἀναστημένο θηλαστικὸ ἐπίασε φιλιες μ' ὅλα τὰ οἰκιακὰ ζῶα τοῦ οὐρανοξύστη και τώρα τὰ σκυλιὰ λυσσάζανε. Τὸ θηλαστικὸ τὰ ἔμαθε νὰ στέκουν σουζα, δηλαδὴ στὰ πισινὰ τους πόδια. Τὰ σκυλιὰ δὲ γαυγίζουν οὔτε παίζουν πιὰ, ἀκοῦνε μόνο τὴ φωνὴ τοῦ κυρίου τους. Τὰ ζῶα τρίβονται στὰ πόδια τῶν συνδαιτυμόνων, χαϊδεύονται και τοὺς γλύφουν τὰ χέρια

Ἡ τελευταία, 9η εἰκόνα, τοῦ "Κοριὸ", μὲ τὸν ἠθοποιὸ Β. Λέπκο, στὴν παράσταση τοῦ "Θεάτρου Σάτιρας" τῆς Μόσχας (1955)



Οί γιατροί λένε πώς οί δηχθέντες ύπ' αὐτῶν τῶν σκύλων, παρουσιάζουν ἐκδηλα τὰ πρῶτα συμπτώματα τῆς ἐπιδημικῆς δουλοφροσύνης.

ΟΙ ΚΑΘΗΜΕΝΟΙ : "Ω - ὦ - ὦ!!!

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Κοιτᾶτε, κοιτᾶτε! (Περνάει τρικλίζοντας ἕνας ἄντρας, φορητὸς μὲ καλὴν γαμάτα μπουκάλια μπίρα).

Ο ΠΕΡΑΣΤΙΚΟΣ (Συγροτραγουδαί) :

Τὸν περασμένον αἰῶνα
ζοῦσαν ζωὴ χαρισάμενη —
πίνανε βότκα καὶ μύρα πού πήγαυε γόνα
κ' ἦταν ἡ μύτη τους
μελιτζάνα κρεμάμενη!

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Τὸν βλέπετε; Νά ἕνας ξοφλημένος, ἄρρωστος ἄνθρωπος! Εἶναι ἕνας ἀπ' τοὺς ἑκατὸν ἑβδομήντα πέντε ἐργάτες τοῦ δευτέρου ἱατρικοῦ ἔργαστηρίου. Οἱ γιατροὶ γνωματεύσανε πὼς τὸ ἀναστημένο θηλαστικό, γιὰ νὰ περάσει εὐκολότερα τὸ μεταβατικό του στάδιο, πρέπει νὰ πίνει ἕνα μίγμα, τὴ λεγόμενη μύρα, πού σὲ μεγάλες δόσεις προκαλεῖ δηλητηρίαση καὶ σὲ μικρὲς δόσεις ἀθῆδα. Οἱ ἐργάτες ζαλιστήκαν ἀπ' τὶς δηλητηριώδεις ἀναθυμιάσεις καὶ ἤπιαν κατὰ λάθος κανα - δυὸ γουλιές ἀπ' αὐτὸ τὸ ἀναφυκτικό μίγμα. Τοὺς ἀντικαταστήσανε ἀμέσως κ' ὕστερα ἀπὸ λίγο ἀναγκάστηκαν νὰ στείλουν ἄλλη βάρδια. Πεντακόσιοι εἴκοσι ἐργάτες βρίσκονται κιόλας στὰ νοσοκομεῖα, ὅμως, ἡ τρομερὴ ἐπιδημία τῆς ζυθογενοῦς πανώλους, ἀφρίζει, ξεχειλίζει καὶ σοῦ λύνει τὰ γόνατα.

ΟΙ ΚΑΘΗΜΕΝΟΙ : "Α - ἄ - ἄ!!!

ΕΝΑΣ ΑΝΤΡΑΣ (Ὁνειροπόλα καὶ κουρασμένα) : Θὰ δεχόμουν νὰ θυσιάσω χάριν τῆς ἐπιστήμης — ἄς μοῦ κάνουν κ' ἐμένα ἕνα ἐμβόλιο αὐτῆς τῆς αἰνιγματικῆς ἀρρώστιας!

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Εἶναι καὶ αὐτὸς ἐπιρρεπής! Εἶναι σὰ πρόθυρα. Σιγά... Μὴν τρομάζετε αὐτὴν τὴν σεληνιασμένη...

(Περνάει μιὰ κοπέλα, τὰ πόδια της μπερδεύονται σὲ βήματα φῶξ-τρότ καὶ τσάλεστον, μονομονοῖζει στίχους πού διαβάζει, κρατώντας τὸ βιβλίο μὲ τὰ δυὸ δάχτυλα τοῦ τεντωμένου της χειροῦ. Μὲ τὰ δυὸ δάχτυλα τοῦ ἄλλου χειροῦ, κρατᾷ ἕνα φανταστικό ῥόδο, τὸ φέρνει στὴ μύτη της καὶ τὸ μυρίζει).

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Ἡ δύστυχη! Μένει δίπλα στὸ λυσσαμένο θηλαστικό καὶ τὴ νύχτα, ὅταν ἡ πόλη κοιμόταν, ἄρχισαν καὶ φτάσανε στ' αὐτὰ τῆς ἀπ' τὴν ἄλλη μεριά τοῦ τοίχου, κρότοι κιθάρας, ὕστερα μακρόσυρτοι ἀναστεναγμοί, ἀπ' αὐτοὺς πού σοῦ ξεσκίζουν τὴν καρδιά καὶ λυγμικὲς κορῶνες, πὼς τὰ λέγανε νὰ δεῖτε ὅλ' αὐτὰ; "Ἐλαφρὸ τραγούδι" ἂν δὲν κάνω λάθος. Κι ὅσο πήγαυε τὸ πράμα χειρότερε καὶ ἡ καυμένη ἢ κοπέλα ἄρχισε νὰ χάνει τὰ συλλοϊκά της. Οἱ γονεῖς της, συντριμμένοι ἀπ' τὴ συμφορὰ πού τοὺς βρήκε, συγκιλέσανε ἱατρικὸ συμβόλιο. Οἱ καθηγητὲς διαπιστώσανε συμπτώματα ὀξυτάτης "ἔρωτοπληξίας" — ἔτσι λεγότανε μιὰ ἀρχαία ἀρρώστια, πού τὸ κύριο σύμπτωμά της εἶναι ὅτι, ἡ σεξουαλικὴ ὁρμὴ, ἡ ὀρθολογικὰ κατανεμημένη γιὰ ὅλη τὴ ζωὴ μας, συμπυκνώνεται ξαφνικὰ σὲ μιὰ βλεγματὴ καὶ παίρνει καλπάζουσα μορφή, ἀναπτύσσεται σὰν φλογμὴ καὶ σπρώχνει τὸ ἄτομο σὲ παράλογα καὶ ἀπίθανα καμώματα.

Η ΚΟΠΕΛΑ (Κλείνει τὰ μάτια μὲ τὰ χέρια) : Καλύτερα νὰ μὴ βλέπω, αἰσθάνομαι νὰ αἰωροῦνται στὸν ἀέρα τὰ φοβερά, τὰ ἐρωτευμένα μικρόβια.

Ο ΡΕΠΟΡΤΕΡ : Εἶναι καὶ αὐτὴ ἐπιρρεπής, εἶναι καὶ αὐτὴ στὰ πρόθυρα... Ἡ ἐπιδημία γιγαντώνεται. (30 γκέολς περνᾶνε χορεύοντας). Κοιτᾶτε αὐτὴν τὴν τριαντακέφαλη ἐξηνταποδαρούσα! Καὶ νὰ σκεφτεῖ κανεὶς πὼς αὐτὴν τὴν ἀνύψωση τῶν ποδῶν (πρὸς τὴν αἴθουσα) τὴν ἀποκαλοῦσαν τέχνη! ("Ἐνα ζευγάρι πού χορεύει φῶξ - τρότ). Ἡ ἐπιδημία ἔφτασε... ἔφτασε... πού ἔφτασε; (Κοιτᾷ ἐπὶ τὸ λεξικό). Στὸ ἀπόγειό της. "Ἐ, αὐτὸ πιά, εἶναι ἕνα ἐκρηκφόδο τετραπόδο. (Μπαίνει τρέχοντας ὁ διευθυντὴς τοῦ ζωολογικοῦ κήπου μ' ἕνα μικρὸ γνάλιο κουτάκι στὰ χέρια. Πίσω του πληθὸς ἄνθρωποι μὲ καννοκιάλια, φωτογραφικὲς μηχανὲς καὶ σκάλες πυροσβεστῶν).

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Σ' ὅλους) : Τὸν εἶδατε; Τὸν εἶδατε; Ποῦ εἶναι τος; "Ἀχ, δὲν εἶδατε τίποτα!!! Μιὰ διμοιρία ἀνεχνηστῶν ἀνέφερε πὼς τὸν εἶδε ἐδῶ πρὶν ἕνα τέταρτο τῆς ὥρας; Σκαρφάλωνε στὸ τέταρτο πάτωμα. Λαμβανομένης ὑπ' ὄψιν τῆς μέσης ταχύτητός του, πού εἶναι ἐνάμιση μέτρο τὴν ὥρα, δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ ἀπομακρύνθηκε πολὺ. Σύντροφοι, ἐρευνεῖστε χωρὶς χαπομέρια τοὺς τοίχους!

(Οἱ παρατηρητὲς ἀνοίγουν τὰ καννοκιάλια τους, ὅσοι καθόντουσαν στοὺς πάγκους πετιοῦνται ἀπάνω, κοιτᾶνε γύρω τους, βάζοντας τὸ χέρι ἀντήλιο. Ὁ διευθυντὴς τοποθετεῖ τὶς ὀμάδες, καθοδηγεῖ τὶς ἐρευνες).

ΦΩΝΕΣ : "Ἄντε βρές τον τῶρα!... Πρέπει νὰ βάλουμε σὲ κάθε παράθυρο γυμνοὺς ἀνθρώπους ξαπλωμένους σὲ στρώματα — νὰ δεῖτε γιὰ πότε θὰ τρέξει μόνος του νὰ ρουφήξει αἷμα...

Μὴ φωνάζετε, θὰ τὸν σκιάζετε!!!

"Ἄν τὸν βρῶ, δὲ θὰ τὸν δώσω σὲ κανέναν...

Δὲν ἔχεις τὸ δικαίωμα, εἶναι περιουσία τῆς κοινότητος...

ΜΙΑ ΦΩΝΗ ΘΡΙΑΜΒΟΥ : Τὸν βρήκα!!! Νάτος! Περπατᾷ!!! (Τὰ κιάλια καὶ τὰ καννοκιάλια γυρίζουν ὅλα σὲ μιὰ κατεύθυνση. Σιωπὴ, πού τὴ διακόπτουν τὰ κλικ τῶν φωτογραφικῶν καὶ τῶν κινηματογραφικῶν μηχανῶν).

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Ψιθυριστά) : Νάι, αὐτὸς εἶναι. Τοποθετεῖστε ἐνέδρες καὶ σκοπιές. Οἱ πυροσβεστές ἀπ' ἐδῶ!!! ("Ἄντε τρεῖς μὲ δίκτυα κυκλῶνουν τὸ μέρος. Οἱ πυροσβεστές βιδώνουν τὴ σκάλα, σκαρφαλῶνουν ὁ ἕνας πίσω ἀπ' τὸν ἄλλον).

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ (Χαμηλῶνοντας τὸ καννοκιάλι, μὲ κλαμμένη φωνή) : "Ἐφυγε... Πέρασε στὸν γειτονικό τοῖχο... Σ.Ο.Σ. Θὰ γκρεμιστεῖ, θὰ σκοτωθεῖ! Οἱ οἰφκινῶννοι, οἱ ἔθελοντές, οἱ ἤρωες!!! Ἐδῶ!!! (Ἀνεβάζουν τὴ σκάλα μπροστὰ στὸν δευτερο τοῖχο, σκαρφαλῶνουν. Οἱ θεατὲς κρατᾶνε τὴν ἀνάσα τους).

ΜΙΑ ΦΩΝΗ ΘΡΙΑΜΒΟΥ ΑΠΟ ΠΑΝΩ : Τὸν ἔπιασα! Ζήτη!

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Γρήγορα... Προσεκτικὰ... Μὴν τὸν ἀφῆστε νὰ σὰς φύγει, μὴν τοῦ πιέζετε πολὺ τὰ ποδαράκια του... (Στὴ σκάλα, τὸ θηρίο περνᾷ ἀπὸ χέρι σὲ χέρι καὶ φτάνει τέλος στὰ χέρια τοῦ διευθυντῆ. Ὁ διευθυντὴς βάζει τὸ θηρίο στὸ γνάλιο κουτάκι καὶ σηκώνει τὸ κουτάκι πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι). Ἐκφράζω τὶς θερμὲς μου εὐχαριστίες σ' ὅλους ἐσᾶς τοὺς ἀφανεῖς συμπαραστάτες τῆς ἐπιστήμης! Ὁ ζωολογικὸς μας κήπος πλουτίστηκε τῶρα μ' ἕνα ἀνεκτίμητο θησαυρὸ... Πιάσαμε ἕνα σπανιότατο δεῖγμα ἐκλιπόντος ζωοφίου, πού ὑπῆρξε δημοφιλέστατο στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας. Ἡ πόλη μας μπορεῖ δικαίως νὰ περηφανεύεται — θ' ἀρχίσουν τῶρα νὰ συρρέουν οἱ σοφοὶ καὶ οἱ τουρίστες... Ἐδῶ στὰ χέρια μου, κρατῶ τὸ μόνον ἐν ζωῇ "κορέους νορμάλις". Ἀπομακρυνθεῖτε πολίτες. Τὸ ζῶο ἀποκοιμήθηκε, τὸ ζῶο σταύρωσε τὰ ποδαράκια του, τὸ ζῶο θέλει νὰ ἀναπαυθεῖ! Σᾶς καλῶ ὅλους στὰ πανηγυρικὰ ἐγκαίνια τοῦ νέου κλωβοῦ τοῦ ζωολογικοῦ μας κήπου. Ἡ σπουδαιότη καὶ δυσκολωτάτη ἐπιχειρήσις ἐντοπίσεως καὶ συλλήψεως τοῦ νέου μας ἐκθέματος ἐστέφη ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας!

ΕΙΚΟΝΑ ΟΓΛΟΗ

Λεῖοι, ὀπάλιοι, ἡμιδιαφανεῖς τοῖχοι δωματίου. Ψηλά, πίσω ἀπὸ μιὰ κοριζία, μιὰ ἴσια λουριδα γαλάζιο φῶς. Ἀπιστερὰ μεγάλο παράθυρο. Μπροστὰ στὸ παράθυρο ἕνα τραπέζι σχεδιαστηρίου. Ραδιόφωνο. Ἐκράν. Τρία - τέσσερα βιβλία. Στὰ δεξιὰ ἕνα κρεβάτι βγαλμένο μὲς ἀπ' τὸν τοῖχο, στὸ κρεβάτι, κάτω ἀπὸ μιὰ πεντακάθαρη κουβέρτα ὁ βρομομερότατος Προϊσύπκιν. Ἀνεμιστήρες. Γύρω ἀπ' τὸν Προϊσύπκιν ἡ γωνία εἶναι βρώμικη. Στὸ τραπέζι ἀποτσιγγαρά, πεταμένα μπουκάλια. Στὸν γλόμπο, ἕνα σκουπισμένο ῥοζ χαρτί. Ὁ Προϊσύπκιν στενάζει. Ὁ γιατρός βηματίζει νευρικὰ στὸ δωμάτιο.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ (Μπαίνει) : Πὼς πάει ὁ ἄρρωστος;

Ο ΓΙΑΤΡΟΣ : Ὁ ἄρρωστος δὲν ξέρω, ἐγὼ ὅμως ἔχω τὰ χάλια μου! "Ἄν δὲν κανονίσετε ν' ἀλλάζουμε βάρδια κάθε μισὴ ὥρα, θὰ μᾶς μολύνει ὁλος. Μὲ τὴν κάθε ἐκπνοή του τρικλίζου τὰ πόδια μου! Ἐβαλα μπρὸς ἐφτὰ ἀνεμιστήρες νὰ καθαρίσει τὸ δωμάτιο ἀπ' τὴν ἀποφορά του. Μάταιος κόπος.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : "Ω - ὦ - ὦ! (Ὁ καθηγητὴς ὀρμαεῖ στὸν Προϊσύπκιν).

ΠΡΗΣΥΠΚΙΝ : Καθηγητὰ, καθηγητὰ μου! (Ὁ καθηγητὴς παίρνει εἰσιπνοὴ μὲ τὴν μύτη καὶ πωσπαταεῖ ζαλισμένος, κουνώντας τὰ χέρια του στὸν ἀέρα, σὰ νὰ θέλει ἀπὸ κάπου νὰ πιαστεῖ).

ΠΡΗΣΥΠΚΙΝ : Δώστε μου μιὰ γουλιὰ... νὰ μοῦ περάσει τὸ μαχμουρλικι... (Ὁ καθηγητὴς βάζει λίγη μύρα στὸ ποτήρι, τοῦ τὸ δίνει).

ΠΡΗΣΥΠΚΙΝ (Ἀνασηκώνεται ἀκουμπώντας στοὺς ἀγκῶνες του. Μὲ θυμὸ καὶ παράπονο) : Μ' ἀναστήσανε καὶ τῶρα... μὲ χλευάζουνε καὶ μὲ περιγελάνε! Τί νὰ μοῦ κάνει αὐτό; Εἶναι σὰ νὰ δίνετε μιὰ λεμονάδα σ' ἕναν ἐλέφαντα!

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Ἡ κοινωνία ἐλπίζει νὰ σὲ ἀνεβάσει ὡς τὸ ἐπίπεδο τοῦ ἀνθρώπου.



Μακέτα του Άντρέ Μπάκστ για τη σκηνή του Ζωολογικού Κήπου, από το ανέβισμα του "Κοριού", το 1959 στο Παρισινό θέατρο "Ατελιέ". Η διασκευή και η σκηνοθεσία ήταν του Άντρέ Βασάκ. Τόν Πρισύπκιν ύπεδύθη ο "Υβ Άρκανέλ"

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Δεν πάτε στο διάβολο και σ'εις και ή κοινωνία σας! Μόνοι σας μ' αναστήσατε, δέ σ'ας τὸ ζήτησα. Ξαναπαγώστε με! Πάει και σκόλασε!

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ : Δεν καταλαβαίνω τί μου λές. Ἡ ζωή μας ἀνήκει στὴν κολλεκτίβα και οὔτε ἐγώ, οὔτε κανένας ἄλλος ἔχει τὸ δικαίωμα...

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Ζωή τὴ λέτε αὐτή; Οὔτε τὴ φωτογραφία τῆς ἀγαπημένης σου δὲν μπορεῖς νὰ καρφώσεις στὸν τοῖχο. "Ὅλες οἱ πινέζες σπᾶνε σ' αὐτὸ τὸ καταραμένο γυαλί... Σύντροφε καθηγητά, δώστε μου νὰ πιῶ, νὰ μου περάσει τὸ μαχμουρλίκι.

Ο ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ (Βάζει μπύρα στὸ ποτήρι) : Μόνο μὴν ἀνασαίνετε κατὰ πάνω μου. (Μπαίνει ἡ Ζώγια Μπεριόζκινα μὲ δὺο πᾶκα βιβλία. Οἱ γιατροὶ συνειροοῦνται ψιθυριστὰ μαζί της, βγαίνουν).

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ (Κάθεται δίπλα στὸν Πρισύπκιν, ξεπακετάρει τὰ βιβλία) : Δεν ξέρω ἂν σοῦ κάνουν. Αὐτὰ πού μου ζήτησες δὲν ὑπάρχουν κι οὔτε τὰ 'χει κανεὶς ὑπ' ἄψυ του. Τὰ ρόδα ἀναφέρονται μόνο στὰ ἐγχειρίδια τῆς ἀνθοκομίας και τὰ ὄνειροπολήματα στὰ γιατρικὰ συγγράμματα, στὸ κεφάλαιο "Γὰ καθ' ὕπνον ὄνειρα". Ἐχω ἐδῶ δυὸ πολὺ ἐνδιαφέροντα βιβλία, περίπου τῆς ἐποχῆς πού μου ζήτησες. Τὸ ἓνα εἶναι μετάφραση ἀπ' τὰ ἀγγλικά: Χούβερ — "Πῶς ἔγινε πρόεδρος".

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Παίρνει τὸ βιβλίο, τὸ πετάει) : "Ὁχι, αὐτὸ δὲν ἔχει συγκίνηση, θέλω ἓνα βιβλίο συναρπαστικό, πού νὰ σοῦ κόβεται ἡ ἀνάσα...

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Νὰ ἓνα ἄλλο — κάποιου Μουσσολίνι: "Γράμματα ἀπ' τὴν ἐξορία".

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ (Τὸ παίρνει, τὸ πετάει) : "Ὁχι, θέλω ἓνα συναρπαστικό, πού νὰ σοῦ φέρνει δάκρυα. Δέ με παρατάτε λέω ἐγώ μὲ τὴ χοντροκομμένη προπαγάνδα σας...

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Δεν καταλαβαίνω γρὺ ἀπ' ὅλα αὐτά: Νὰ σοῦ κόβεται ἡ ἀνάσα, νὰ σοῦ φέρνει δάκρυα...

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Μὰ εἶναι πράγματα αὐτά; Γιατί ἰδρωκοπήσαμε, γιατί χύσαμε τὸ αἷμα μας ὅταν ἐγώ, ὁ πρωτοπόρος, μέσα

στὴν ἴδια μου τὴν κοινωνία, δὲν μπορῶ νὰ χορέψω ὅσο μου κάνει κέφι και πᾶνε στράφι τόσα μαθήματα;

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Ἐδειξα τίς σωματικές μου κινήσεις ἀκόμα και στὸν διευθυντὴ τοῦ Κεντρικοῦ Ἰνστιτούτου τῆς Κινητικῆς. Λέει πὼς ἔχει δεῖ κάτι τέτοιο στὰ παλιὰ παρισινὰ κάρτ - ποστάλ, τώρα ὅμως, λέει, δὲν ὑπάρχει κανένας πού νὰ μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει πληροφορίες γι' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ ταρακουνήματα. Δυὸ γριές μονάχα τὰ θυμοῦνται, μὰ δὲν μποροῦν νὰ μᾶς κάνουν μὰ ἀναπαράσταση, γιατί ἔχουν ρευματισμούς.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Ποιὺς ὁ λόγος λοιπὸν πού παιδεύτηκα ν' ἀποκτήσω λεπτὴ ἀνατροφή και πνευματικὴ καλλιέργεια; Ἄν εἶναι νὰ δουλεύω — δούλευα και πρὶν τὴν ἐπανάσταση.

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Ἢ σὲ πᾶω αὐριο νὰ δεῖς πού θὰ χορέψουν δέκα χιλιάδες ἐργάτες και ἐργάτριες. Ἢ περάσουν ἀπ' τὴν πλατεία. Ἢ εἶναι μὰ χαρούμενη πρόβα τοῦ νέου συστήματος σπορᾶς και θερισμοῦ.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Σύντροφοι, διαμαρτύρομαι!!! Ἄν νομίζετε πὼς ξεπάγωσα γιὰ νὰ μὲ ἀφυδατώσετε, κάνετε λάθος. (Πετάει ἀπὸ πάνω του τὴν κουβέρτα, ἀρπάζει τὸ δεμένο πᾶκο τὰ βιβλία και τὰ σκορπᾶει στὸ πάτωμα. Θέλει νὰ σκίσει τὸ χαρτί ὅπου ἦταν τυλιγμένα και ξάφνου ἀρχίζει νὰ διαβάζει μὲ προσοχὴ τὸ κείμενο, τρέχοντας ἀπὸ λάμπα σὲ λάμπα). Ποῦ τὸ βρήκατε αὐτό; Ποῦ τὸ βρήκατε;

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Τὸ μοιράζανε στοὺς δρόμους... Φαίνεται πὼς τὸ φέρανε και στὴ βιβλιοθήκη.

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Σώθηκα! Ζήτω!!! (Ὅρμαίει στὴν πόρτα, ἀνεμίζοντας σὰν σημαία τὸ χαρτί).

ΖΩΓΙΑ ΜΠΕΡΙΟΖΚΙΝΑ : Και νὰ σκεφετῆ κανεὶς πὼς παραλίγο νὰ πεθάνω ἐδῶ και πενήντα χρόνια, ἐξ αἰτίας αὐτοῦ τοῦ τιποτένιου...

EIKONA ENATH

Ἵ ὁ ζωολογικὸς κήπος. Στὴ μέση, πάνω σ' ἓνα βᾶθρο, ἓνα κλουβὶ σκεπασμένο μὲ ὕφασμα και σημαίες. Πίσω ἀπ' τὸ κλουβὶ δυὸ δέντρα. Πίσω ἀπ' τὰ δέντρα κλουβιά μὲ ἐλέφαν-

τες καὶ καμηλοπαρδάλεις. Ἀριστερὰ ἀπ' τὸ κλουβὶ ἕνα βῆμα, δεξιὰ μὰ ἐξέδρα γιὰ τοὺς ἐπισήμους. Γύρω μουσικοί. Ἔρχονται οἱ θεατῆς παρῆες - παρῆες. Οἱ ἐπὶ τῆς τάξεως, μὲ φιάλους, τοποθετοῦν τοὺς προσερχομένους — ἀνάλογα μὲ τὸ ἐπάγγελμα καὶ τὸ μῦθό τους.

Ο ΕΠΙ ΤΗΣ ΤΑΞΕΩΣ : Σύντροφοι ἀνταποκριτῆς τοῦ ἐξωτερικοῦ, ἐδῶ! Πιὸ κοντὰ στὸ βῆμα! Τοποθετηθεῖτε κι ἀφήστε μέρος γιὰ τοὺς Βραζιλιάνους! Τὸ ἀεροσκάφος τους προσγειώνεται αὐτῇ τῇ στιγμῇ στὸ κεντρικὸ ἀεροδρόμιο. (Πισωπατάει λίγα βῆματα, καμαρώνει τὸ ἔργο του). Σύντροφοι νέγροι, σταθεῖτε ἀνακατεμένοι μὲ τοὺς ἄγγλους σὲ ἕμορφες δίχρωμες ομάδες, ἢ ἀγγλοσαζωνικὴ χλωμάδα θὰ τονίσει ἀκόμα περισσότερο τὸ μελαψὸ σας δέρμα... Οἱ σπουδαστῆς τῶν ἀνωτάτων σχολῶν ἀριστερὰ — θὰ προσκολληθοῦν στὴν ομάδα σας τρεῖς γριές καὶ τρεῖς γέροι ἀπὸ τὸν σύλλογο τῶν αἰωνοβίων. Θὰ συμπληρώσουν τὶς ἐξηγήσεις τῶν καθηγητῶν μὲ τὶς προσωπικὲς τους ἀναμνήσεις, σὰν αὐτόπτες μάρτυρες ποὺ εἶναι. (Μπαίνουν μὲ τὰ καρτσάκια τους οἱ γέροι καὶ οἱ γριές).

ΠΡΩΤΗ ΓΡΙΑ : Τὰ θυμάμαι, σὰ νὰ 'ταν τώρα...

ΠΡΩΤΟΣ ΓΕΡΟΣ : Τίποτα δὲ θυμάσαι! Μόνον ἐγὼ τὰ θυμάμαι σὰ νὰ 'ταν τώρα!

ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΡΙΑ : Ἔσεῖς τὰ θυμάστε σὰ νὰ 'ταν τώρα κ' ἐγὼ τὰ θυμάμαι σὰ νὰ 'ταν πρὶν.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΓΕΡΟΣ : Κ' ἐγὼ θυμάμαι σὰν τώρα, αὐτὰ ποὺ γινόντουσαν πρὶν.

ΤΡΙΤΗ ΓΡΙΑ : Κ' ἐγὼ θυμάμαι τί γινότανε πολὺ - πολὺ πιὸ πρὶν ἀπ' τὸ πρὶν.

ΤΡΙΤΟΣ ΓΕΡΟΣ : Κ' ἐγὼ τὰ θυμάμαι σὰ νὰ 'ταν τώρα καὶ σὰ νὰ 'ταν πρὶν.

Ο ΕΠΙ ΤΗΣ ΤΑΞΕΩΣ : Ἡσυχία, ἐσεῖς οἱ αὐτόπτες, μὴν ψελλίζετε! Παραμερίστε, σύντροφοι, νὰ περάσουν τὰ παιδιὰ! Ἐδῶ, σύντροφοι! Γρήγορα Γρήγορα!

ΤΑ ΠΑΙΔΙΑ (Στὴ γραμμῇ, μὲ βῆμα, τραγουδᾶνε):

Μὲ ζῆλο ἐμεῖς
σπουδάζουμε
τὴν παλιά
περισπωμένη!
Γι' αὐτὸ
καὶ στὰ παιχνίδια μας
κανεὶς δὲ βρίσκειται
ποὺ νὰ μᾶς παραβγαίνει.
Τὶς ἐξετάσεις δώσαμε
στὰ χι καὶ ψι τ' ἀλγεβρικά.
Πᾶμε νὰ δοῦμε τώρα
τοὺς ἐλέφαντες
καὶ τὰ τιγράκια τὰ μικρά.
Ἐδῶ
ποὺ μέσ' στὶς κλοῦβες τους
στριφογυρίζουν
τὰ θεριά
ἐρχόμαστε νὰ δοῦμε

καὶ νὰ χαροῦμε τὴν καλοκαιριά!
τίς μουσοῦδες τους

Ο ΕΠΙ ΤΗΣ ΤΑΞΕΩΣ : Πολίτες, ἄσσοι θέλουν νὰ φιλέψουν τὰ ἐκθέματα ἢ νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν γιὰ ἐπιστημονικὲς παρατηρήσεις, ἄς ἔχουν τὴν καλωσύνη νὰ προμηθευτοῦν τὰ ἐξωτερικὰ προϊόντα στὴν κανονικὴ τους ποσολογία καὶ τὰ ἐπιστημονικὰ ὄργανα μόνον ἀπ' τοὺς ἐξουσιοδοτημένους ὑπαλλήλους τοῦ ζωολογικοῦ κήπου. Οἱ ἐρασιτεχνισμοὶ καὶ οἱ ὑπερβολὲς μποροῦν νὰ ἔχουν θανατηφόρα ἀποτελέσματα. Παρακαλοῦμε νὰ χρησιμοποιοῦτε μόνον αὐτὰ τὰ προϊόντα καὶ τὰ ὄργανα, ποὺ ἔχουν ἐλεγχθεῖ ἀπ' τὸ Κεντρικὸ Ἰατρικὸ Ἰνστιτούτο καὶ ἀπὸ τὰ ἐργαστήρια μικροσκοπικῶν μετρήσεων τῆς πόλεως μας. (Μέσ' ἀπ' τὸν κῆπο καὶ τὴν πλατεῖα τοῦ θεάτρου περνᾶνε ὑπάλληλοι τοῦ ζωολογικοῦ κήπου).

ΠΡΩΤΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : Ὅσο κι ἂν στήνεις τ' αὐτὶ σου τὰ μικρόβια ποτὲ δὲν τ' ἀκοῦς!

Σύντροφοι,
προμηθευτεῖτε
μικροσκοπία καὶ φακούς!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : Λίγη διάλυση φαινικοῦ ὀξέως

σᾶς προστατεύει μέσα στ' ἄλλα καὶ στὴν περίπτωσή ποὺ θὰ δεχτεῖτε

μέσα στὰ μούτρα
μὰ ροχάλα.

ΤΡΙΤΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : Πρόσεχε
στὰ ἐκθέματα
τί δίνεις!
Φρόντιζε νὰ 'ναι
κανονικὲς οἱ δόσεις
τοῦ σπέρτου καὶ τῆς νικοτίνης!

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : Προσέχετε τὸ οἰνόπνευμα!
Εἶναι κίνδυνος
ὑπατος!

Τὰ ζῶα παθαίνουν
ποδάγρα
ἠλιθιότητα
καὶ κίρρωση
ἥπατος!

ΠΕΜΠΤΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : Ἐνα γαρούφαλο φωτιᾶς
κ' ἕνα φλογάτο ρόδο
στοῦ χοροῦ τὴν κλήρωση

ἐξασφαλίζουν
ἐκατὸ τοῖς ἐκατὸ
τὴ σκλήρωση.

ΕΚΤΟΣ ΥΠΑΛΛΗΛΟΣ : Ἐξοπλίστε τ' αὐτιά σας
γιὰ ὅλα τὰ στάδια
γιὰ ὅλες τὶς φάσεις.

Τὰ ἀκουστικὰ
ἀπορροφοῦν
τίς χυδαῖες ἐκφράσεις.

Ο ΕΠΙ ΤΗΣ ΤΑΞΕΩΣ (Ἄνοιγει δρόμο πρὸς τὴν ἐξέδρα τοῦ σοβιὲτ τῆς πόλεως) : Ὁ σύντροφος πρόεδρος καὶ οἱ στενοὶ συνεργάτες του παρατήσαν στὴ μέση τὶς σπουδαιότατες ἐργασίες τους καὶ ὑπὸ τοὺς ἤχους τοῦ ἀρχαίου κρατικοῦ ἐμβατηρίου ἤρθαν νὰ πάρουν μέρος στὴν πανηγυρικὴ μας ἐκδήλωση. Καλῶς ὀρίσατε, ἀγαπητοὶ μας σύντροφοι! (Ὅλοι χειροκροτοῦν, περνᾶνε μὲ ὀμάδα μὲ χαρτοφύλακες. Χαιρετᾶνε σεμνὰ μὲ ὑποκλίσεις καὶ τραγουδᾶνε).

ΟΛΟΙ : Ἡ ὑπηρεσία

κι ὅλες τῆς
οἱ δυσκολίες δὲ μᾶς ἔχουν
καμπουριάσει.

Ἐχει ἡ δουλειὰ
τίς ὥρες τῆς

τὴν ὥρα τους
οἱ διασκεδάσεις!

Τῆς πόλεως νὰ ποῦμε
τὸ χαῖρε ἐρχόμαστε

σὲ σᾶς ἥρωικοί μας
κυνηγοί!

Γιὰ σᾶς
περφανευόμαστε

ἐμεῖς —
τῆς πόλεως οἱ ταγοί!

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Ἀνεβαίνει στὸ βῆμα, ἀνεμίζει μὲ σημαία, γίνεται ἀπόλυτη ἡσυχία) : Σύντροφοι, κηρύσσω τὴν ἑναρξιν τῆς πανηγυρικῆς μας ἐκδηλώσεως. Ἡ ἐποχὴ μας ἐγκυμονεῖ συνεχῶς βαθύτατα καὶ συγκλονιστικὰ ὑποκειμενικὰ βιώματα. Τὰ ἀντικειμενικὰ γεγονότα εἶναι σπάνια. Ἡ ἀνθρωπότητα, κουρασμένη, ἐξαντλημένη ἀπ' τὰ γεγονότα τοῦ παρελθόντος, χαιρεταί, μπορῶ νὰ πῶ, αὐτὴν τὴν σχετικὴ ἡρεμία. Ὡστόσο, δὲν ἀρνούμεθα ποτὲ νὰ δοῦμε ἕνα θέαμα, ποὺ ὄντας φαντασμαγορικὸ ἐπιφανειακὰ, κρύβει κάτω ἀπ' τὰ πολύχρωμα φτερά του ἕνα βαθὺ ἐπιστημονικὸ νόημα. Τὰ θλιβερὰ φαινόμενα ποὺ ἀναστάτωσαν τὴν πόλιν μας, λόγῳ τῆς ἀπερισκέπτου χορηγῆσεως ἀδείας παραμονῆς εἰς αὐτήν, τῶν δύο παρασίτων, τὰ φαινόμενα αὐτὰ, λέγω, μὲ τὶς δικές μου προσπάθειες καὶ μὲ τὴν συμπαράσταση τοῦ ἱατρικοῦ σώματος ὀλοκλήρου τῆς οἰκουμένης, ἔχουν πλήρως ἐκρίζωθεί. Ὡστόσο, τὰ φαινόμενα αὐτὰ, ποὺ βρίσκουν πρόσφορο ἔδαφος ἀναπτύξεως ὅταν ἀρχίζουμε καὶ ξεχνᾶμε τὸ παρελθόν, ὑπογραμμίζουν τὴ φρίκη τῆς καταλυθείσης ἐποχῆς, ὑπογραμμίζουν τὸ πόσο ἀποτελεσματικὸς ἀλλὰ καὶ πόσο δύσκολος εἶναι ὁ ἐκπολιτιστικὸς ἀγῶνας τῆς ἐργαζομένης ἀνθρωπότητος.

Μακάρι νὰ ἀτσαλωθοῦν οἱ ψυχὲς καὶ οἱ καρδιὲς τῆς νεολαίας μας πάνω σ' αὐτὰ τὰ δυσσιόωνα παραδείγματα!

Δὲν μπορῶ νὰ μὴν ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου καὶ νὰ μὴν παραχωρήσω τὸν λόγο στὸν εὐφῆμως γνωστὸ διευθυντὴ μου,

πού μάντεψε τὸ νόημα τῶν παράξενων φαινομένων καὶ κατόρθωσε νὰ μετατρέψει αὐτὰ τὰ καταστρεπτικὰ φαινόμενα σὲ μιὰ ἐπιστημονικὴ καὶ χαρούμενη διασκέδαση. Ζήτω!!! ("Ὅλοι φωνάζουν "ζήτω", ἡ μουσικὴ παίξει ἓνα ἐπίκρουσμα, στὸ βῆμα ἀνεβαίνει ὁ διευθυντὴς τοῦ ζωολογικοῦ κήπου, κάνοντας ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ ὑποκλίσεις).

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Σύντροφοι! Αἰσθάνομαι χαρὰ καὶ ἀμνηστία, βλέποντας μὲ πόση προσοχὴ εἰστε ἔτοιμοι νὰ μὲ ἀκούσετε. Παρ' ὅλο πὸν δὲν παραβλέπω καὶ τὴ δική μου συμβολή, δὲ μπορῶ ὥστόσο νὰ μὴν ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου στὰ μέλη τῆς Ἐνώσεως τῶν κυνηγῶν, οἱ ὅποιοι, πιστοὶ ὅπως πάντοτε εἰς τὸ καθήκον, κατόρθωσαν μὲ τὸν ἀπαράμιλλον ἡρωισμό τους νὰ συλλάβουν τὸν κοριό. Δὲν μπορῶ ἐπίσης νὰ μὴν ἐκφράσω τὴν εὐγνωμοσύνη μου στὸν σεβαστὸ καθηγητὴ τοῦ ἰνστιτούτου τῶν ἀναστάσεων, πού νίκησε τὸν ἐκ φύξως θάνατον. Δυστυχῶς, βρισκομαί στὴ δυσάρεστη θέση νὰ σὰς θυμίσω ὅτι τὸ πρῶτο λάθος τοῦ σεβαστοῦ καθηγητοῦ, ὑπῆρξε ἡ ἔμμεσος αἰτία τῶν γνωστῶν εἰς ὄλους δεινῶν. Ὁ σεβαστὸς καθηγητὴς, ἐντυπωσιαστικῶς ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ προστατευτικοῦ μμητισμοῦ πού διέθετε τὸ ἀποψυχθὲν θηλαστικὸν — ἐνοῶ τοὺς κάλους, τὰ ροῦχα του κ.τ.λ. — καὶ ἔκανε τὸ λάθος νὰ θεωρήσει τὸ ἐν λόγω ἀποψυχθὲν θηλαστικὸν ὡς "χόμο σάπιενς", πίστεψε μάλιστα ὅτι ἀνήκει στὸ ἀνώτερο εἶδος του — στὴν τάξη τῶν ἐργατῶν. Δὲν ἀποδίδω τὴν ἐπιτυχία μου ἀποκλειστικὰ καὶ μόνο στὴν πολύχρονη συνάφειά μου μὲ τὰ ζῶα καὶ στὴν ἐξοικειωσή μου μὲ τὴν ψυχολογία τους. Μὲ βοήθησε καὶ ἓνα τυχαῖο περιστατικό. Μιὰ ἀόριστη, ὑποσυνειδητὴ ἐλπίδα μοῦ ἔλεγε κάθε τόσο: "Γράψε, δῶσε νὰ δημοσιευθεῖ ἀγγελία". Καὶ τὴν δημοσίευσα: "Βασίζομενος ἐπὶ τῶν ἀρχῶν λειτουργίας τοῦ Ζωολογικοῦ Κήπου, ζητῶ ἓνα ζωντανὸ ἀνθρώπινο σῶμα διὰ συνεχῆ ταυπημάτων, ὥστε νὰ διατηρηθεῖ στὴ ζωὴ καὶ νὰ ἀναπτυχθεῖ ἓνα νεοαποκτηθὲν ζῶοφρον εἰς τὰς κανονικὰς καὶ φυσιολογικὰς δι' αὐτὸ συνθήκας".

ΜΙΑ ΦΩΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ : "Ἀχ, τί φρίκη!

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Συμφωνῶ ἀπολύτως καὶ πλειοδοτῶ, λέγοντας πῶς οὔτε ἐγὼ ὁ ἴδιος δὲν πίστευα στὸν παραλογοισμό μου καὶ ξάφνου... ἐρχεται καὶ μὲ βρίσκει ἓνα πλάσμα... πού τὸ παρουσιαστικὸ του εἶναι σχεδὸν ἀνθρώπινο... εἶναι μπορῶ νὰ πῶ σὰν ὄλους ἐμᾶς...

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ ΤΟΥ ΣΟΒΙΕΤ : Σύντροφε διευθυντά, σὰς ἀνακαλῶ εἰς τὴν τάξιν!

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Μὲ συγχωρεῖτε, μὲ συγχωρεῖτε! Φυσικὰ μὲ τίς ἐρωτήσεις πού τὸ ἔκανα καὶ μὲ τὴν συγκριτικὴ θρησιολογία, δὲν ἄργησα νὰ πεισθῶ πῶς ἔχομε νὰ κάνουμε μὲ ἓνα τρομερὸ ψευδοανθρωποειδές, τὸ ὅποιο εἶναι κατ' οὐσίαν τὸ πλέον παρασυστικὸν παράσιτον. Δὲν θὰ ἐπεκταθῶ σὲ λεπτομέρειες, τοσοῦτον μᾶλλον καθόσον, τὰ τίς δεῖτε τώρα ἀμέσως μὲ τὰ μάτια σας μόλις γίνουν τὰ ἀποκαλυπτήρια αὐτοῦ τοῦ κυριολεκτικῶς καταπληκτικοῦ κλωβοῦ. Εἶναι διὰ τὰ παράσιτα, διαφοροτικὰ στὸ μέγεθος, οὐσιαστικῶς ὡστόσο κατ' ὅλα ὅμοια μεταξὺ τους : εἶναι ὁ περίφημος "κορέους νορμάλις" καὶ... καὶ ὁ "καταφερτζίκους βουλγκάρις". Καὶ οἱ δύο, ἀναπτύσσονται στὰ μυχλιασμένα σπρώματα τῶν ἐποχῶν. Ὁ "κορέους νορμάλις", ἔχοντας κολλήσει σὰν βδέλλα στὸ σῶμα ἐνὸς ἀνθρώπου, ἔχοντας παχυνθεῖ ἀπ' τὸ αἷμα του, πέφτει κάτω ἀπ' τὸ κρεβάτι. Ὁ "καταφερτζίκους βουλγκάρις", ἔχοντας κολλήσει σὰν βδέλλα στὸ σῶμα τῆς ἀνθρωπότητος, ἔχοντας παχυνθεῖ ἀπ' τὸ αἷμα τῆς, πέφτει πάνω στὸ κρεβάτι. Αὐτὴ εἶναι ὅλη ἡ διαφορὰ!

"Ὅταν ἡ ἐργαζόμενη ἀνθρωπότητα πῆρε τὸ ζυστρὶ τῆς ἐπαναστάσεως καὶ ἄρχισε νὰ ξύνεται, σφαδάζοντας ἀπ' τὸν πόνο, γιὰ νὰ γδάρει ἀπὸ πάνω τῆς τὴ βρώμα, αὐτοὶ πλέξαν τῆς φωλιές τους καὶ τὰ σπῖτια τους μέσα στὴν ἴδια ἐτούτη βρώμα, ὀρκίζοντουσαν στ' ὄνομα τοῦ Μπέμπελ καὶ περνάγανε ζωὴ καὶ κότα, ἀπλώνοντας σὲ τέσσερις καρέκλες τὴν ἀρίδα τους. "Ὅμως, δὲν εἶναι μόνον αὐτὰ τὰ τρομερὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ "καταφερτζίκους βουλγκάρις". Μὲ τὴν τερατώδη ζωτικότητα τοῦ προστατευτικοῦ μμητισμοῦ του, γοητεύει τὰ πρὸς ἀφάρμακα θύματα του, παρουσιάζόμενος ἄλλοτε ὡς εἰδυλλιακὸς στιχοπλόκος καὶ ἄλλοτε ὡς ἀηδονόκαλος ρομαντζογράφος. Τὸν καιρὸ ἔκεινο, ἀκόμα καὶ τὸ ντύσιμό τους ἦταν ἓνα καμουφλάζ. Φοράγανε τὰ λεγόμενα φράκα μὲ τίς ψαλλιδωτὲς οὐρές καὶ τὸ ἄσπρο στήθος, πού τοὺς ἔκαναν νὰ μιμνῶνται μὲ χελιδόνα ἢ πιγκουίνους. Κάτι τέτοια πουλιά, πλέξαν τῆς φωλιές τους στὰ θεωρεῖα τῶν θεάτρων, στρογγυλοκαθόντουσαν στῆς βαλανιδιές τῶν μελοδρα-

μάτων, ξύνανε τὸ ἓνα πόδι μὲ τὸ ἄλλο ὑπὸ τοὺς ἤχους τῆς Διεθνούς, κρεμόντουσαν ἀπ' τὰ λεπτὰ κλαδιὰ τῶν στίχων, κουρεύανε τὸν Τολστόϊ ἀλλὰ Μάρξ, θρηνολογοῦσαν καὶ ὀλολύζανε σὲ ἔκταση αὐτόχρημα ἐξοργιστικὴ καί... μὲ συγχωρεῖτε γιὰ τὴν ἐκφραση μὰ πρόκειται γιὰ ἐπιστημονικὴ ἀνακοίνωση, κοπρίζανε σὲ τὴν ἔκταση πού πιά, ὅσο ἀνεκτικὸς καὶ ἀν' ἦσουν, δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ τὸ θεωρήσει σὰν μιὰ μικροεὐχρηστικὴ τῆς τάξεως τῆς κουτσουλιάς.

Σύντροφοι! "Ἀν καὶ τὰ λόγια εἶναι περιτὰ. Βεβαιωθεῖτε μόνοι σας!

(Κάνει νόημα, οἱ ὑπάλληλοι ξεσκεπάζουν τὸ κλουβί. Σ' ἓνα βῆμα τὸ κλουβί μὲ τὸν κοριό, ἀπὸ πάνω του, σὲ ψηλότερο ἐπίπεδο, ἓνα διπλὸ κρεβάτι. Πάνω στὸ κρεβάτι ὁ Πρισιπκιν μὲ τὴν κιθάρα του. Πάνω ἀπ' τὸ κρεβάτι μιὰ λάμπα μὲ κίτρινο ἀμπαζοῦ. Πάνω ἀπ' τὸ κεφάλι τοῦ Πρισιπκιν, κάρτ-ποστὰλ σὲ σχῆμα βεντάλιας. Μπουκάλια ὄρθια καὶ πεταμένα στὸ πάτωμα. Γύρω ἀπ' τὸ κλουβί πτυλοδοχεῖα. Στους τοίχους τοῦ κλωβοῦ ἐπιγραφές, στὰ πλάγια φίλτρα καὶ ὀζοντιστήρες. Ἐπιγραφές: 1. "Προσοχὴ — φτύνει!" 2. "Ἀπαγορεύεται ἡ εἰσὸδος εἰς τοὺς μὴ ἔχοντας ἐργασίαν". 3. "Προσέχετε τ' αὐτὰ σας — εἶναι ἀθυροστομο". "Ἡ μουσικὴ παίξει ἓνα ἐπίκρουσμα. Πρωτοεχνικὸς φωτισμός. Τὸ πλῆθος πού εἶχε κάνει πίσω πλησιάζει, βουβὸ ἀπ' τὸν ἐνθουσιασμό του).

ΠΡΙΣΥΠΚΙΝ : Στὴν ὁδὸ Λουνατσάρσκι περπατοῦσα ἓνα βράδι — τὰ κουρτινάκια τράβηξες καὶ ὅλα γίναν σκοτάδι.

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Σύντροφοι, πλησιᾶστε, μὴ φοβᾶστε — εἶναι τελειῶς ἐξημερωμένο. Πλησιᾶστε, πλησιᾶστε! Μὴν ἀνησυχεῖτε: τέσσερα φίλτρα ἀπ' ὅλες τῆς μεριεῖς συγκρατοῦν στὸ ἐσωτερικὸ τοῦ κλωβοῦ τῆς χυδαῖας ἐκφράσεως καὶ στ' αὐτὰς θὰ φτάσουν ὀλιγάριθμες μὲν, ἀξίες ὅμως τοῦ ὀνόματός των λέξεις. Τὰ φίλτρα καθαρίζονται κάθε μέρα ἀπὸ ὑπαλλήλους, εἰδικευμένους στὰ ἀσφυξιογόνα. Κοιτᾶτε, τώρα θὰ ἀρχίσει τὸ λεγόμενο "κάπνισμα".

ΜΙΑ ΦΩΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ : "Ἀχ, τί φρίκη!

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Μὴ φοβᾶστε — τώρα θ' ἀρχίσει νὰ "ἐμπνέεται". Σκρίπκιν, — ἄσπρο πάτο! ("Ὁ Σκρίπκιν ἀπλώνει τὸ χέρι του νὰ πάρει ἓνα μπουκάλι βότκα).

ΜΙΑ ΦΩΝΗ ΑΠΟ ΤΟ ΠΛΗΘΟΣ : "Ἀχ, μή, μὴν τὸ βασανίζετε τὸ καημένο τὸ ζῶο!

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Σύντροφοι, μὴν κάνετε ἔτσι, δὲν ὑπάρχει κίνδυνος. Εἶναι τελειῶς ἐξημερωμένο! Κοιτᾶτε, τώρα θὰ τὸ βγάλω καὶ θὰ τὸ ἀνεβάσω στὸ βῆμα. (Πλησιάζει στὸ κλουβί, φορᾶει γάντια, ἐξετάζει τὰ πιστόλια, βγάζει ἔξω τὸν Σκρίπκιν, τὸν ἀνεβάζει στὸ βῆμα, τὸν γυρίζει μὲ πρόσωπο πρὸς τὴν ἐξέδρα τῶν ἐπισήμων). Λοιπόν, γιὰ πέστε μας κάτι σύντομο, μμμούμενος τὴν ἀνθρώπινη ἐκφραση, τὴ φωνὴ καὶ τὴ γλώσσα.

ΣΚΡΙΠΚΙΝ (Στέκεται ὑπάκουα, ξεροβήχει, σηκώνει τὴν κιθάρα του καὶ ξαφνικὰ γυρίζει καὶ ὀρχεῖται μὴ ματιὰ στὴν αἴθουσα τοῦ θεάτρου. Τὸ πρόσωπό του ἀλλάζει ἐκφραση. Ἐνθουσιάζεται. Σπρώχνει τὸν διευθυντή, πετάει τὴν κιθάρα καὶ φωνάζει μ' ὄλην τὴν δύναμιν στους θεατῆς): Πολίτες! Ἀδέλφια! Πατριώτες μου! Αἷμα μου! Ἀπὸ πού ἤρθατε; Πόσοι εἴσαστε;! Πότε πρόφτασαν καὶ σὰς ξεπάγωσαν ὄλους; Γιατί μ' ἔχουν ἐμένα μόνο στὸ κλουβί; Ἀδέλφια μου, γενιά μου, ἔλατε, κοπιᾶστε στὸ φτωχικό μου! Ἴτι ἔκανα καὶ ὑποφέρω ὀλομόναχος; Πολίτες!

ΦΩΝΕΣ : — Τὰ παιδιά, πάρτε ἀπὸ κοντὰ του τὰ παιδιά...

— Τὸ φίμωτρο... βάλτε του τὸ φίμωτρο...

— Ἀχ, τί φρίκη!

— Καθηγητά, δῶστε ἓνα τέλος!

— Ἀχ, ὄχι μὲ τὸ πιστόλι, ὄχι, μὴν τὸ σκοτώνετε!

("Ὁ διευθυντὴς κρατώντας ἓναν ἀνεμιστήρα, ἀνεβαίνει μὲ δύο ὑπάλληλους στὸ βῆμα. Οἱ ὑπάλληλοι ἀρπάζουν τὸν Σκρίπκιν καὶ τὸν ξαναπᾶνε στὸ κλουβί. Ὁ διευθυντὴς καθαρίζει τὸ βῆμα μὲ τὸν ἀνεμιστήρα. Ἡ μουσικὴ παίξει ἓνα ἐπίκρουσμα. Οἱ ὑπάλληλοι τραβᾶνε τῆς κουρτινῆς τοῦ κλωβοῦ).

Ο ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ : Μὲ συγχωρεῖτε, σύντροφοι, μὲ συγχωρεῖτε... Τὸ ζῶο μου κουράστηκε. Ὁ θόρυβος καὶ ὁ φωτισμός τὸ ἔφεραν σὲ κατάσταση παραισθήσεως. Ἦσυχαστε. Δὲν συμβαίνει τίποτα. Αὔριο θὰ ἡρεμήσει... Ἦσυχα, πολίτες, διαλυθεῖτε ὡς αὔριο. Ἐμπρός, μουσικὴ!

Α Ύ Λ Α Ι Α

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΣΚΟΥ ΓΙΑ ΚΑΡΑΤΖΙΑΛΕ

Ἀπάντηση τοῦ διάσημου σκηνοθέτη
σὲ μιὰ ἀποψη τοῦ Εὐγένιου Ἴονέσκο

Διακεκομμένος σκηνοθέτης ὁ κ. Σίκα Ἀλεξανδρέσκου καὶ Γενικός Διευθυντής τοῦ Ἐθνικοῦ Ρουμανικοῦ Θεάτρου "Ἴον Λούκα Καρατζιάλε", ἀντικρούει ἀπὸ τὶς στήλες τοῦ "Θεάτρου" τὴν ἀποψη τοῦ Εὐγένιου Ἴονέσκο, σύμφωνα μὲ τὴν ὁποίαν ὁ Καρατζιάλε "ἔκανε Τέχνη γιὰ τὴν Τέχνη". Ὁ κατ' ἐξοχὴν σκηνοθέτης τῶν ἔργων τοῦ Καρατζιάλε υποστηρίζει ὅτι ὁ Ἴον Λούκα ἦταν "στρατευμένος συγγραφέας, ἀγωνιστὴς ἑνὸς κοινωνικοῦ ιδεώδους".

Χθὲς γνωρίστηκα μὲ τὸ ἑλληνικὸ περιοδικὸ "Θέατρο" ποῦ μοῦ ἔκανε καταπληκτικὴ ἐντύπωση. Ἡ ἐξωτερικὴ του ἐμφάνιση καὶ τὸ περιεχόμενό του ἀποτελοῦν ζωντανὴ ἀπόδειξη τοῦ γοήτρου τῆς ἐννοίας τοῦ Θεάτρου στὴν Ἑλλάδα, γεγονός που δίνει χαρὰ καὶ περηφάνεια σ' ὅλους τοὺς ἀνθρώπους τῆς Σκη- νῆς.

Στὶς σελίδες τοῦ νέου μου φίλου, συνάντησα ἕνα ἄρθρο ποῦ τράβηξε τὴν προσοχή μου: "Ὁ Εὐγένιος Ἴονέσκο γιὰ τὸν Ἴον Λούκα Καρατζιάλε". Μὲ ὄψος πρωτότυπο καὶ περιεκτικὸ, ἡ μεγαλοφυΐα τοῦ Ἴονέσκο κατορθώνει νὰ δείξει αὐτὸ ποῦ συνιστᾷ τὴν οὐσία τοῦ ἔργου τοῦ Καρατζιάλε, ποῦ τὸν ἀποκαλεῖ "τὸ μεγαλύτερο ἀπὸ τοὺς ἀγνωστους θεατρικοὺς συγγραφεῖς".

"Ὅλα καλὰ κι ὠραῖα. Ὅμως στὸ ἴδιο ἄρθρο συναντᾶμε καὶ τὴν ἀκόλουθη φράση: "Ἀπέφυγε πάντα (ὁ Καρατζιάλε) νὰ κάνει κάθε τί ἄλλο ἐκτὸς ἀπὸ τέχνη γιὰ τὴν τέχνη". Εἰν' ἀλήθεια πὼς ἡ φράση εἶναι σὲ παρένθεση. Ἀλλὰ μ' αὐτὴ τὴ φράση δὲν εἶμαι σύμφωνος. Ὁ Καρατζιάλε δὲν ἔκανε τέχνη γιὰ τὴν τέχνη. Ὁ Καρατζιάλε ὑπῆρξε συγγραφέας στρατευμένος, ἀγωνιστὴς ἑνὸς κοινωνικοῦ ιδεώδους. Ὁλόκληρο τὸ ἔργο του ἀποτελεῖ ἀπόδειξη γι' αὐτό: τὸ μαρτυρεῖ ὁ ἴδιος μὲ ἀκρίβεια στὰ γραμματὰ του πρὸς τοὺς Βλαχούτσα καὶ Οὐρέκε. Ἀκόμα καὶ ἡ τελευταία πράξη τῆς ζωῆς του, ἡ ἀρνησὶ του νὰ δεχθῆ τὸν ἑορτασμὸ τοῦ 1912, εἶναι χειρονομία ἀγωνιστῆ. Τὴ χρονιά ἐκείνη — 1912 — ἀπὸ ἐπίσημη πλευρὰ εἶχε ἀποφασισθῆ νὰ γιορτασθοῦν τὰ ἐξηντάχρονα του. Ὁ Καρατζιάλε, συνεπῆ πρὸς τὸ ἐκδηλωμένο μίσος ποῦ τὸν χάριζε ἀπ' τὴν ἀρχουσα τάξη τῆς χώρας — τὸ ἴδιο μίσος ποῦ τὸν ἐσπρωξε νὰ ἐξοριθῆ καὶ ἀποτέλεσε τὸ κυριότερο κίνητρο τοῦ ἔργου του — ἀρνήθηκε νὰ συμμετάσχει στὸν ἑορτασμὸ. Μ' αὐτὴ τὴ χειρονομία, ποῦ εἶχε μεγάλη ἠθικὴ σημασία, ὁ Καρατζιάλε, ἔδειξε πὼς δὲν ὑπάρχουν σημεῖα συμβιβασμοῦ, ἀνάμεσα σ' αὐτὸν καὶ στὸν κόσμο ποῦ δημόσια εἶχε ξεγυμνώσει ἀπ' τὴν ψεύτικη λάμψη του, καὶ τὸν εἶχε παρουσιάσει στὴν ἀηδιαστικὴ του γύμνια. Θέλησε νὰ τινίσει μ' αὐτὸν τὸν τρόπο, πὼς θεωροῦσε ὅτι ἡ ὀλιγαρχία τῆς χώρας ἀποτελεῖται ἀπ' τοὺς ἴδιους Κατσαβένικου καὶ Τυπατέσκου, τοὺς ἴδιους Φαρφουρίντε καὶ Πριστάντα, τὶς ἴδιες Ζωϊτσες ποῦ τοῦ ἐμπνεύσανε τὸ ἔργο του καὶ ποῦ δὲν ἔχουν λόγος νὰ ἐγκαταλείψουν τὶς θέσεις τους στὸ σατιρικὸ πανόραμα ὅπου τοὺς τοποθέτησε, γιὰ νὰ τὸν γιορτάσουν.

Στ' ἀλήθεια, ἀν σήμερα, μὲ τὰ σημερινὰ μας μάτια, ἐξετάσομε τοὺς ἀνθρώπινους τύπους τοῦ ἔργου τοῦ μεγάλου Ἴον Λούκα, θὰ ἔχουμε μπροστὰ μας μιὰ παρέλαση "ἐξαφανισθέντων", ἐξαφανισθέντας ὅμως γεμάτους ἀπὸ ζωντανότητα τόσο ἐφιαλτικὴ, ὥστε ἀντιλαμβάνομαστε, πὼς ἀν τὸ δρεπάνι τῶν γεγονότων δὲν τοὺς εἶχε ὀριστικὰ ἀποκεφαλίσει, αὐτὰ τὰ ἀπαίσια νεροκόκκυθα, θὰ βρίσκονταν καὶ σήμερα στὶς ἡγετικὲς θέσεις ὅπου εἶχαν στρογγυλοκαθῆσει ὄχι μόνον στὰ χρόνια τοῦ Καρατζιάλε, μὰ καὶ πέρα ἀπ' τὴ γήινη ὑπαρξὴ ἐκείνου, ὡς τὴν πρό δεκαοκταετίας ἱστορικὴ καμπή. Τὴν ἐποχὴ ποῦ πέθανε ὁ Καρατζιάλε, βρίσκονταν σὲ πλήρη δρᾶση οἱ ἥρωες ποῦ γεμίζον τὸ ἔργο του, οἱ ἐκπρόσωποι ὀρισμένων κομμάτων καὶ συνασπισμῶν, ὀρισμένων σχημάτων ποῦ μαγείρευε ἡ μοναρχία καὶ ποῦ εἶχαν γίνει "ἀναπότρεπτη συνήθεια", — σχήματα

ποῦ ἐξυφανόνταν στὴν πλάτη ἑκατομμυρίων εἰρηνικῶν πολιτῶν, βασανισμένων καὶ ὑπερβολικὰ ὑπομονητικῶν ποῦ ἀνέχθη- καν αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους ὥπως ἕνα κοπάδι ἀνέχεται τοὺς σκύ- λους, τὸ γαῖδαρο καὶ τὸ βοσκό. Ὁ Καρατζιάλε δὲ θέλησε νὰ γιορτασθῆ ἀπ' αὐτοὺς ποῦ εἶχαν βάλει τοὺς ὑπηρετικούς τους κονδυλοφόρους νὰ τὸν κατηγορήσουν γιὰ "χυδαῖότητα" καὶ "λογοκλοπὴ", ἢ νὰ τὸν ἐμφανίσουν σὰν συγγραφέα ποῦ γρά- φει ἀπλῶς φάρσες — ἐλπίζοντας πὼς ἔτσι θ' ἀπομακρύνουν τὴν προσοχὴ τοῦ Κοινοῦ ἀπ' τοὺς πραγματικούς στόχους τῆς καρατζιαλικῆς σάτιρας, τὴ ρεαλιστικὴ δηλαδή ἀπόδοσι τῶν τύπων καὶ τῶν ἡθῶν μιᾶς κοινωνικῆς τάξης τὴν ὁποία ὁ συγ- γραφέας χτυποῦσε μὲ ἀκρίβεια καὶ θάρρος, καὶ ξεσκέπαζε ἀδυ- σπῆτα.

Ἀρνούμενος τὸν ἑορτασμὸ ὁ Καρατζιάλε, διαμαρτυροῦταν προ- καταβολικὰ ἐνάντια στὴν προσπάθεια μείωσός του ἔργου του ποῦ ἐμελλε νὰ συνεχισθῆ καὶ μετὰ τὸ θάνατό του. Θεωρια- σμένο μὲς' στὴν εὐτράπελη ἀτμόσφαιρα ποῦ ἀπὸ ἐπίσημη πλευ- ρὰ εἶχε καλλιεργηθῆ καὶ ἐπιβληθῆ, τὸ Θεάτρο του εἶχε χάσει μὲ τὸν καιρὸ, στὴ σκηνή, τὴν δξύτητα τῆς σάτιρας, ἐγκαταλε- λειμένο νὰ γλυστρᾷ ὀλοένα πρὸς ἕνα φορμαλιστικὸ παιγνίδι κα- ταστάσεων χωρὶς περιεχόμενο καὶ μόνον λεκτικὰ καιμικὸ. Ὁ Καρατζιάλε γινόταν σιγὰ — σιγὰ ἕνας συγγραφέας ποῦ προσπά- θησε νὰ κάνει τέχνη γιὰ τὴν τέχνη, ἕνας συγγραφέας ποῦ μπου- ροῦσε νὰ μὴν τὸν πάρουμε στὰ σοβαρά. Κ' ἴσως ἔτσι θὰ ἔμε- νε — καὶ ἔτσι θὰ τὸν καταλάβαιναν οἱ γενιὲς ποῦ δὲν τὸν εἶ- δαν διαφορετικὰ, ἀν τὸ 1948 σὰν συνέπεια τῆς ἐπαναστατικῆς "23ης Αὐγούστου" καὶ τοῦ νέου πολιτικοῦ καθεστώτος δὲν εἶχε γίνει καὶ ἡ μεγάλη καμπὴ στὴν καλλιτεχνικὴ μας ζωὴ. Τὸ Θεάτρο τοῦ Καρατζιάλε, θεωρημένο μὲ τρόπο διαφορετικὸ, ξα- ναγυρίζοντας σήμερα στὸ δημιουργό του, φρεσκαρίστηκε ἀπ' τὸ πνεῦμα ποῦ τὸ δημιούργησε, μπῆκε ξανά στὴν καρδιά καὶ στὸ μυαλὸ ἀπ' ὅπου ξεπήδησε, ἀνανέωσε τὰ παλιὰ του ρούχα σύμφωνα μὲ τὴν ἀρχικὴ τους γραμμὴ καὶ μᾶς παρουσιάζεται τώρα σὰν ἡ πιὸ αὐθεντικὴ σελίδα κριτικοῦ ρεαλισμοῦ στὴ θεα- τρικὴ μας λογοτεχνία.

Οἱ Μέντρος τῆς σύγχρονης μὲ τὸν Καρατζιάλε κριτικῆς, καθὼς καὶ τῆς μεταγενέστερης, ὑπηρετώντας τὴν ἀρχουσα τάξη, πά- λεψαν μ' ὅλα τὰ δυνατὰ τους μὲ τὴν δξύδερκεια τῆς καρατζια- λικῆς σάτιρας. Ὅμως μάταια πάλεψαν. Ἡ σάτιρα τοῦ Καρα- τζιάλε κατὰκτισε τὰ πλήθη εὐθὺς ἐξ ἀρχῆς, ἔγινε καθοριστικὸ στοιχεῖο ἐξέλιξης στὸ πνεῦμα τοῦ ρουμανοῦ πολίτη, ἐξέλιξη ἠθικῆς καὶ πολιτικῆς, ποῦ προετοίμασε τὰ μεγάλα γεγονότα ποῦ ἀναγκαστικὰ θὰ ἔρχονταν. Ἀπ' τὴν ἐποχὴ ποῦ ἐμφανί- σθηκαν τὰ ἔργα του, τὸ Κοινὸν εἶχε κι ὅλας καταλάβει πὼς εἶναι βγαλμένα ἀπ' τὴν ἐπικαιρότητα τῆς πολιτικῆς καὶ κοι- νωνικῆς μας ζωῆς. Κανεὶς ὡς τότε δὲν τοῦ εἶχε δείξει τὴ θλι- βερὴ πραγματικότητά αὐτῆς τῆς ζωῆς μὲ χρώματα τόσο ἔν- τουσα ὡς σωστά. Κι ἀν εἰν' ἀλήθεια πὼς μέχρι πρὶν ἀπὸ λίγο καιρὸ ὁ Καρατζιάλε μπορεῖ νὰ ἦταν "Ὁ πιὸ μεγάλος ἀπ' τοὺς ἀγνωστους θεατρικοὺς συγγραφεῖς", σήμερα τὰ πράγματα δὲν εἶναι πιὰ ἔτσι. Γιατί σήμερα τὸ ἔργο τοῦ Καρατζιάλε ἔχει κάνει τὸ γύρο τοῦ κόσμου. Κι ἀν στὴ σεμνὴ ἀναμνηστικὴ τε- λετὴ ποῦ φέτος θὰ γίνει κάτω ἀπ' τὴν αἰγίδα τοῦ Παγκοσμίου Συμβουλίου Εἰρήνης γιὰ τὴν ἐπέτειο τοῦ θανάτου του, μποροῦ- σε νὰ συγκεντραθοῦν οἱ ἐρμηνευτὲς τοῦ Θεάτρου του, ἀπ' ὅλες τὶς γωνιὲς τῆς γῆς γιὰ νὰ παραλάσουν μπροστὰ στὴ σκιά τοῦ δημιουργοῦ τους, θὰ μποροῦσαν νὰ τὸν ἐπευφημήσουν ὄχι μόνον ρουμανικὰ ἢ ἑλληνικὰ, μὰ καὶ ρώσικα, γαλλικὰ, κινεζικὰ, οὐγ- γαρέζικα, γερμανικὰ, φλαμανδικὰ, πολωνικὰ, ἰταλικὰ, φιλιαν- δικὰ, ἀρμενικὰ, τσέχικα, σπανιόλικα, ἀραβικὰ, σλοβάκικα — σ' ὅλες τὶς γλώσσες μὲ τὶς ὁποῖες ἡ μεγαλοφυΐα του μπῆκε στὴν παγκόσμια συνείδηση καὶ κοινότητά, σὰν συνέπεια τῆς καινοῦρας θεώρησης τοῦ ἔργου του.

Κι αὐτό, γιατί δὲν ἔκανε "τέχνη, γιὰ τὴν τέχνη". Ὅπως ἄλ- λωστε οὔτε "Ὁ Ρινόκερος", ποῦ στὴν τρέχουσα περίοδο θὰ παιχθῆ σὲ θέατρο τοῦ Βουκουρεστίου, δὲν εἶναι τέχνη γιὰ τὴν τέχνη.

ΣΙΚΑ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΣΚΟΥ
Καλλιτέχνης τοῦ Λαοῦ

Δελφοί, 28 Ὀκτ. 1962.

Ο ΜΑΓΙΑΚΟΒΣΚΙ ΓΙΑ ΤΟΝ “ΚΟΡΙΟ”

‘Ο Βλαντιμίρ Βλαντιμίροβιτς Μαγιακόβσκι παρουσίασε με το κατωτέρω σημείωμα την φαντασμαγορική κωμωδία του “Ο Κοριός” στο τεύχος της 29ης Ιανουαρίου 1929 του σοβιετικού περιοδικού “Αγκανιόκ”:

‘Ο “Κοριός” είναι μια φαντασμαγορική κωμωδία σε πέντε πράξεις και έννεα εικόνες.

Μού είναι δύσκολο να θεωρήσω τον εαυτό μου σαν τον μοναδικό δημιουργό του έργου. Το υλικό της κωμωδίας προέρχεται από έναν έσοδο γεγονότων της καθημερινής ζωής του μικροαστού, που μου ‘πεφταν αδιάκοπα στα χέρια ή και . . . κατακέφαλα, όλο τον καιρό που κράτησε η δημοσιογραφική μου δραστηριότητα κυρίως στην “Κομσομόλσκαγια Πράβντα”.

Τα γεγονότα αυτά, άσημαντα, μεμονωμένα, τὰ μάζεψα, τὰ συμπύκνωσα στα δυο κύρια πρόσωπα της κωμωδίας: τὸν Πρισίπκιν, πού γίνεται “ἐπὶ τὸ κομψότερον” Πιερ Σκριπκιν — πρώην ἐργάτη καὶ τώρα γαμπρὸ — καὶ τὸν “Ολεγκ Μπαγιάν, αὐτοδίδακτο τσανακογλύφτη, πρώην γαιοχτήμονα.

‘Η δημοσιογραφική μου ἐργασία κατὰλξε σ’ ἕνα ἔργο στρατευμένο, πολιτικό, “με προβλήματα”. Τὸ (κύριο) πρόβλημά του: ἡ καταγγελία τοῦ σύγχρονου Φιλισταίου μικροαστοῦ.

Προσπάθησα ν’ ἀπομακρυνθῶ ὅσο γινόταν περισσότερο ἀπ’ τὰ συνήθισμένα ἔργα, πού καθρεφτίζουν μονάχα, ἔχουν τὴ σφραγίδα τοῦ “ἐκ τῶν ὑστέρων”.

(Ἀκολουθεῖ περίληψη τοῦ ἔργου).

Τὸ ἔργο γράφτηκε. ‘Η πρώτη ὑποδοχή του ἀπὸ ἀκροατές, ἀπ’ αὐτοὺς πού θὰ τὸ παίξουν, ἦταν εὐμενής. ‘Εκείνοι γιὰ τοὺς ὑποίους γράφτηκε τὸ ἔργο, εἶπαν τὸ “καλῶς ἔχει”. Αὐτὸ με κανένα τρόπο δὲν σημαίνει, πὼς τὸ ἔργο εἶναι στὴ φαντασία μου δαφνοστεφανωμένο. Τὰ θεατρικὰ ἔργα δὲν εἶναι καλλιτεχνικὰ ἀριστουργήματα. Τὸ θεατρικὸ ἔργο εἶναι ὄπλο στὴν πάλη μας. Χρειάζεται συχνὰ νὰ ὑπόκειται σ’ ἐπεξεργασία καὶ νὰ καθαρίζεται ἀπὸ μεγάλες κολλεκτίβες.

Πρὶν ἀπ’ τὸ ἀνέβασμά του, τὸ ἔργο θὰ τὸ περάσουμε ἀπὸ ἕνα μεγάλο ἀριθμὸ ἀκόμα συνελεύσεις τῆς κομμουνιστικῆς νεολαίας. Κι ἂν χρειαστεῖ, θὰ ἐπιφέρουμε μεταβολές στὸ κείμενο καὶ

στὴν κατάταξη. ‘Αλλὰ κ’ ἔτσι ἀκόμα ἐπεξεργασμένο καὶ καθαρισμένο, τὸ ἔργο θὰ πλουτισθεῖ μόνο με μιὰ προσθήκη. ‘Η δύναμη τῆς ἐπίδρασης τῆς κωμωδίας στὸ θεατὴ μπορεῖ νὰ δεκαπλασιαστεῖ (ἀλλὰ καὶ νὰ ἐκμηδενιστεῖ) ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς, τοὺς διαμορφωτές, τοὺς ἐργάτες τῆς σκηνῆς, τοὺς μουσικούς κλπ.

Τὸ σπουδαιότερο, ὅμως, ἐξαρτᾶται, βέβαια, ἀπὸ τὸ πὼς θὰ τὸ σηκώσι στὰ χέρια του, μ’ ὅλη τὴν ἐμπνευσμένη δύναμή του, ὁ Β.Ε. Μέγερχολντ. Εἶμαι βέβαιος, πὼς θὰ τὸ σηκώσει γερά”.

ΑΠΟΨΕΙΣ ΤΟΥ, ΣΕ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ ΜΕ ΤΟ ΚΟΙΝΟ

Γιὰ νὰ φωτισθεῖ περισσότερο ἡ προσωπικὴ ὀπτικὴ τοῦ Μαγιακόβσκι σχετικά με τὸν “Κοριό” δημοσιεύουμε ὅ,τι ἔχει σωθεῖ σχετικά. Συγκεκριμένα, δυὸ παρεμβάσεις του σὲ δημόσιες συζητήσεις κ’ ἕνα τρίτο γραφτό του, πού περιλαμβάνεται στὰ “Ἀπαντὰ” του, με χρονολογία 1929:

“Θὰ ἐνσωματώσω στὸ ἔργο πολιτικὲς ἐπικαιρότητες καὶ διάφορα γεγονότα τῆς καθημερινῆς ζωῆς. . .

Τὸ “Κομσομόλ” καὶ ἡ “Κομσομόλσκαγια Πράβντα” εἶναι συνεργάτες μου στὸ ἔργο. Τὸ φτιάξαμε μαζὶ κι ἂς ὑπογράφεται μόνο ἀπὸ τὸ δικό μου ὄνομα.

‘Ο Λιτόβσκι ⁽¹⁾ μού προτείνει νὰ βγάλω εἰσαγωγικὸ λόγο στὸ κοινὸ πρὶν ἀπὸ κάθε παράσταση. Τὸ ἔργο θὰ σωθεῖ γιὰτὶ δὲν τελειώνει με κανέναν ἐπιλογικὸ “δεκάρικο” τοῦ Λιτόβσκι. Οἱ θεατὲς θὰ διαβάσουν τὴν ἐπόμενη τὰ ἄρθρα του, ἀφοῦ τὸ βράδυ θὰ ‘χουν γελάσει με τὴν καρδιά τους.

Τὸ ἔργο δὲ δείχνει τὸ σοσιαλισμὸ, μὰ τὸ μέλλον ὕστερα ἀπὸ δέκα πεντάχρονα σχέδια, ἢ ἴσως ὕστερα ἀπὸ τρία. Λύτονόητο εἶναι πὼς δὲν δείχνω τὴ σοσιαλιστικὴ κοινωνία.”

(30 Δεκεμβρίου 1928)

“Τὸ ἔργο δείχνει ἕναν ἄνθρωπο, πού ξεκόβει με πολὺ θόρυβο ἀπ’ τὴν τάξη του στ’ ὄνομα τῆς προσωπικῆς του καλοπέραςης. Εἶν’ ἕνα ὑπόδειγμα πολιτικῆς καθησύχασης.

Δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ θέσω ἕνα πρόβλημα χωρὶς νὰ ‘χω σὰ

1. Σοβιετικὸς δημοσιογράφος καὶ κριτικὸς τοῦ θεάτρου.

Φέινγ-βολὴν γιὰ τὴν παράσταση τοῦ “Κοριό”. Γράφει: “Πολίτη, τρέξε στὴν παράσταση τοῦ “Κοριό”. Στὸ ταμεῖο ὑπάρχει οὐδὰ. Στὴν αἴθουσα, κόσμος. ‘Αλλὰ μόνο μὴ χολιάσεις γιὰ τ’ ἀστεῖα τοῦ ζωῳφίου. Δὲν εἶναι γιὰ σένα. Εἶναι γιὰ τὸ διπλανό σου”

ГРАЖДАНИН

ЭТО НЕ

**СПЕШИ
НА ДЕМОНСТРАЦИЮ „КЛОПА“
У НАС СЫ ХВОСТ
В ТЕАТРЕ ТОЛПА
НО ТОЛЬКО НЕ ЗЛИСЬ
НА ШУТКИ НАСЕКОМОГО**

ПРО ТЕБЯ

А ПРО ТВОЕГО ЗНАКОМОГО

στόχο μου τὴν καταστροφὴ τῆς ρίζας του. Δὲν πρόκειται γι' ἀντικείμενα, μετὰ τὰ ὁποῖα ὁ Φιλισταῖος "ἐπιπλῶνει" τὴ ζωὴ του, μὰ γιὰ τὸ ξέκομμα ἀπ' τὴν τάξιν του, πού γίνεται πραγματικότητα. Ἡ μικραστικὴ πολιτικὴ σκέψη γεννιέται ἀπ' τὴς μικραστικῆς συνθηκῆς ζωῆς. Ἄν ἐβαζα στοῦ ἔργου μου αὐτὰ πού μοῦ προτείνουν, οἱ ἡρώες μου δὲν θά 'ταν πιά μικροαστοὶ μὰ ἀντεπαναστάτες. Θ' ἀνακάτευα ἄμεσα τὴν πάλη τῶν τάξεων. Τὸ θέμα αὐτὸ ἀξίζει πενήντα γιλιάρδες ἔργα. Θ' ἀσχοληθῶ καὶ μαζί του.

Ἄν οἱ ἐργάτες μοῦ προσάπτουν πὼς δὲν πηγαίνω ἀρετὰ κατὰ "τὰ νερά τους", θά πασχίσω νὰ τοὺς πλησιάσω ἀκόμα περισσότερο. Πρέπει, ὅμως, καὶ ἀπ' τὴν πλευρὰ τους νὰ καταβάλλουν μερικὲς προσπάθειες.

"Ὅταν ἀκούω νὰ λένε: "Ὁ "Κοριὸς" δὲν δείχνει θετικούς τύπους ἀνθρώπων, σκέφτομαι τὴν "Ἐξοδὸ ἀπ' τὸ Θέατρο" (2) τοῦ Γκόγκολ. Κι αὐτὲς οἱ κριτικὲς ἴδια ἀξίαι ἔχουν. Γιατὶ οὔτε κι ὁ "Ἐπιθεωρητῆς" ἔχει ἕναν ἔστω θετικὸ ἥρωα.

Μιά κωμωδία δὲν εἶναι "ἄρτε, κύριοι, τὴν κόλλα σὲ σκόνῃ, πού κολλᾷ ἐπὶ στιγμὴ ἀπὸ πίνακες μετὰ τὴν Ἀφροδίτη μέχρη δοχεῖα τῆς νυκτός". Ἡ κωμωδία ἀκολουθεῖ μὰ μοναδικὴ γραμμὴ ἀνέλιξης. Μετὰ τοὺς θετικούς τύπους θά καταστήσουμε μούμιες.

Σὲ πενήντα χρόνια, ὁ Πρισύπκιν θά θεωρεῖται κτῆνος, καὶ ἀπόψε πρέπει νὰ γράψω πενήντα συνθήματα μετὰ τὸ ἐξῆς μοναδικὸ θέμα: πρέπει νὰ πλένουμε τὰ χέρια μας.

Ἄν μοῦ πεῖτε πὼς κ' οἱ ἐργατικοὶ ἀναποκριτὲς καταγγέλλουν τὴ μικραστικὴ νοοτροπία, αὐτὸ τὸ παίρνω γιὰ φιλοφρόνηση στοῦ πρόσωπό μου: τὴν πολεμᾶμε λοιπὸν μαζί, καὶ μαζί θά τὴν ξεκάνουμε".

(2 Φεβρουαρίου 1929)

(Ἀποσπάσματα. Στενογραφημένα πρακτικὰ τῶν συζητήσεων, πού δὲν ἔλεγε ὁ συγγραφέας).

ΑΛΛΗ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΤΟΥ ἜΡΓΟΥ ΑΠ' ΤΟΝ ΠΟΙΗΤΗ

"Τὸ Θέατρο "Μέγερχολντ" τῆς Μόσχας ἄρχισε τὴν παρασκευαστικὴν δουλειὰ γιὰ τὸ ἀνάβασμα τοῦ νέου μου ἔργου "Ὁ Κοριὸς" — μιὰς φαντασμαγορικῆς κωμωδίας σὲ 5 πράξεις καὶ 9 εἰκόνας.

Τὸ πρόβλημα, πού στάθηκε ἀφετηρία τοῦ ἔργου, εἶναι τὸ ἐξ-σκέπασμα τοῦ σημερινοῦ μικραστισμοῦ.

Οἱ πρῶτες τέσσερις εἰκόνας διαδραματίζονται στὶς μέρες μας. Ἡ ὑπόθεση ἐκτυλίσσεται γύρω ἀπὸ τὸν πρῶτον ἐργάτη, πρῶτον κομματικὸν Πρισύπκιν, πού καταφέρνει νὰ συνάψει ἕναν "ὄμορφο γάμο" μετὰ τὴν κόρη ἑνὸς κουρέα, τὴν μανικιουρίστα Ἐλζεβίρα Ρενεσσάν.

Αὐτὸ τὸ μέρος τοῦ ἔργου τελειώνει μετὰ μιὰ πυρκαϊά, πού ἀρπάζει τὸ κουρεῖο, κατὰ τὴ διάρκεια ἑνὸς τρικούβερτου μεθυσιοῦ μετὰ τὴν εὐκαιρία τοῦ γάμου. Ὅλα τὰ πρόσωπα τοῦ ἔργου πεθαίνουν, θύματα τῆς φωτιᾶς, ἀλλ' ἀνάμεσα ἀπ' τὰ πτώματα λείπει ἕνα — τοῦ Πρισύπκιν.

Τὸ δεύτερο μέρος τοῦ ἔργου μεταφέρει τὸ θεατὴν δέκα σοβιετικὰ πεντάχρονα ἀργότερα.

Ἡ μελλοντικὴ γενιὰ βρίσκει τὸ κατεψυγμένον πτώμα τοῦ Πρισύπκιν καὶ ἀποφασίζει νὰ τ' ἀναστήσει. Ἔτσι, τὸ λαμπρὸ δεῖγμα τοῦ μικραστοῦ πέφτει στὰ χέρια τοῦ νέου κόσμου. Ὅλες οἱ ἀπόπειρες νὰ βγεῖ ἀπ' αὐτὸν ὁ μελλοντικὸς ἄνθρωπος ἀποτυγχάνουν. Ὑστερα ἀπὸ μιὰ ὀλόκληρη σειρὰ περιπέτειες, κλείνεται, ἐπὶ τέλους, στὴν κλούβα τοῦ ζωολογικοῦ κήπου, ὅπου τὸν ἐκθῆτουν σὰν ἕνα ἐξαιρετικὸν δεῖγμα "μικραστίου χυδαίου".

Στὸ φινάλε τοῦ ἔργου, ὁ ἥρωας ἀπευθύνεται στοὺς ἐπισκέπτες τοῦ ζωολογικοῦ κήπου καί, πάνω ἀπ' τὰ κεφάλια τους, στοὺς θεατὲς τῆς αἰθουσας, μετὰ τὴν πρόσκληση νὰ καταλάβουν θέση πλάι του, στὴν κλούβα.

Αὐτὸ εἶναι τὸ ἐξωτερικόν, πού ἀκόμα δὲν λείπει τίποτα, σχῆμα τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου μου.

Τώρα τὸ ἐπεξεργάζομαι μετὰ πολυάριθμες ἀναγνώσεις στὶς συνειδήσεις τῆς κομμουνιστικῆς νεολαίας καὶ τῶν ἐργατῶν.

Ὁ "Κοριὸς" εἶναι ἡ θεατρικὴ παραλλαγὴ ἑνὸς βασικοῦ θέματος, πάνω στοῦ ὁποῦ ἔγραψα στίχους καὶ ποιήματα καὶ

2. Στὴν "Ἐξοδὸ ἀπ' τὸ θέατρο" ὁ Γκόγκολ περιγράφει τὴς ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ μετὰ τὸ τέλος τῆς παράστασης καὶ θυμίζει τὰ πολιτικὰ προβλήματα πού ἔθεσε ἡ περιγραφή τῆς ρωσικῆς πραγματικότητος τὸν καιρὸ τοῦ Νικόλαου τοῦ Α' στὸν "Ἐπιθεωρητῆ".

ζωγράφισα πλακάτ καὶ πανῶ. Εἶναι τὸ θέμα τῆς πάλης κατὰ τοῦ μικραστισμοῦ.

Τὸ βασικὸ ὕλικόν, πού χρησιμοποίησα στοῦ ἔργου, εἶναι τὰ γεγονότα, πού ἔπασαν στὰ χέρια μου — στὰ χέρια τοῦ ἐφημεριδογράφου καὶ τοῦ ἀρθρογράφου. Στὸ ἔργου μου, δὲν ὑπάρχουν περιπτώσεις πού νὰ μὴν βασίζονται σὲ δεκάδες πραγματικὰ γεγονότα.

Πὼς τὸ βλέπω ἐγὼ ὁ ἴδιος τὸ ἔργου μου;

Θὰ μ' ἀρέσει, ἂν δὲν ἀρέσει στοὺς μικραστοὺς.

Τώρα δουλεύω ἄλλα δύο ἔργα — τὴν "Κωμωδία μετὰ τὸ φοινικόν", πού θέμα τῆς ἔχει τὴ σύγκρουση κούτελο μετὰ κούτελο τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ μετὰ τὸν σοβιετικόν, καὶ τὴν κωμωδία "Οἱ Δισεκατομμυριοῦχοι".

Κ' ΕΝΑ ΔΙΑΦΗΜΙΣΤΙΚΟ ΤΡΥΚ ΓΙΑ ΤΟΝ "ΚΟΡΙΟ"

"Ἄλλος τὰ φρούδια σμίγει

καὶ ἄλλος τρατᾶζεται ἀπ' τὰ γέλια

πίσω μπρός.

Τὸ θέατρο τοῦ Μέγερχολντ

παίζει τὴν κωμωδία

"Κοριὸς".

Τὴν παράσταση σπεῦσε

πολίτα νὰ δεῖς

τοῦ "Κοριοῦ".

Οὐρὲς στὰ ταμεία

οἱ ἐξῶστες γεμάτοι

μέχρη σκασμοῦ.

Τ' ἀστεῖα τοῦ ζουφίου σὰν ἀκούσεις

μὴ βουλώσεις

τ' αὐτιά σου.

Δὲν ἐννοεῖ εἰσένα.

Ἔννοεῖ

τὸν γείτονά σου.

(1929)

ΒΛΑΝΤΙΜΠ ΜΑΓΙΑΚΟΒΣΚΙ

ΤΟ "ΜΠΑΛΚΟΝΙ" ΠΡΟΔΟΘΗΚΕ

Ἐὰ τελευταῖα χρόνια τὸ Κοινὸ τῶν ἀθηναϊκῶν Θεάτρων εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ δεῖ παραστάσεις ἔργων πού, κατὰ μετάφραση τοῦ γαλλικοῦ *avant-garde*, χαρακτηρίζονται πρωτοποριακά. Κατὰ κανόναν τὰ ἔργα αὐτοῦ τοῦ εἴδους, πού σ' ἄλλες χώρες χαρακτηρίζονται "Πειραματικὸ Θέατρο", ἀπευθύνονται ἀρχικὰ σὲ περιορισμένον Κοινὸ καὶ ἀποτελοῦν εἶδος ἔρευνας καὶ ἀναζήτησης στὸν τομέα τῆς θεατρικῆς τέχνης. Ἀπὸ καμμιὰ ἐποχὴ δὲν λείπει αὐτὸ τὸ εἶδος Θεάτρου πού ἂν τελικὰ κατακτήσει εὐρύτερον Κοινὸ χάνει τὸν ἀρχικὸν του χαρακτήρα καὶ παραδίδει τὴ σκυτάλη σ' ἄλλες ἐκφραστικὲς μορφές. Ἀρκεῖ νὰ θυμίσουμε πὼς τὸ Θέατρο τοῦ Οὐγκώ πού σήμερον γιὰ τοὺς περισσότερους ἔχει μουσικὰν χαρακτήρα, τὸν καιρὸ τοῦ "Ἐρσάνη" ἦταν ἕτοιμον πρωτοπορικὸν πού προκάλεσε ἀντιδράσεις πολὺ πιδ σημαντικῆς καὶ βίαιες ἀπ' τὴν παθητικὴ ἀποδοχὴ ἢ ἄρνηση.

Ὁ ἴδιος ὁ ὅρος πρωτοπορία προϋποθέτει κίνηση, αἰχμὴ, στόχο καὶ σὲ συνέχεια ἐπικράτηση ἢ καὶ ἀποτυχία, λήθη. Τὸ σύγχρονον Πρωτοπορικὸν Θέατρο, στοῦ ὁποῦ κατὰ κανόναν δὲν περιλαμβάνονται κατὰ τὴν χρῆσιν τοῦ ὅρου καὶ οἱ προσπάθειες γιὰ δημιουργία Θεάτρου σουρρεαλιστικοῦ (ἄλλος ὅρος πού ἔχει περιβληθεῖ μετὰ πλήρη καὶ κωμικὴ σύγχυση στὴν τρέχουσα, καὶ ὅχι μόνον σ' αὐτὴν δυστυχῶς, γλώσσῃ), κινεῖται σὲ μιὰ εὐρύτατη περιοχῇ. Στόχοι του εἶναι ὅχι μόνον ἡ θεατρικὴ τεχνικὴ, τὸ περιεχόμενον τῆς θεατρικῆς πράξης, μὰ συνὰ αὐτὴ ἡ ἴδια ἢ οὐσία τοῦ Θεάτρου, σὲ περιπτώσεις ὅπου δὲν μένει ἀπ' τὸ Θέατρο παρὰ ὁ διάλογος σὰν μέσον ἀντίδρασης στὴ σιωπῇ.

Θὰ πρέπει νὰ προσθέσουμε πὼς δὲν εἶναι σωστὸ νὰ περιορίζεται ἡ θεωροῦσα τοῦ Πρωτοπορικοῦ Θεάτρου μόνον στοὺς συγγραφεῖς. Οἱ σκηνοθέτες — δάσκαλοι, ἀκολούθησαν μιὰ ἀναλογίαν μετὰ τοὺς συγγραφεῖς πορεῖα πού ὁδήγησε στὴν πρωτοπορικὴ παρουσίαν καὶ ἔρμηνειαν τοῦ γνωστοῦ καὶ καθιερωμένου δραματολογίου καὶ στὴ γνωριμία τῶν πρωτοπορικῶν συγγραφέων μετὰ τὸ Κοινόν. Οὐσιαστικὸς ἀντίπαλος τῆς πρωτοπορίας στοῦ Θεάτρου εἶναι τὸ "ἀστικόν" Θέατρο, πού φυτο-

ζωει ακόμη μέσα στη σκηνή — κουτί σέ θέατρα που έχουν ξεκόψει απ' τὸ Θέατρο.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη τὸ Θέατρο τοῦ Ζενέ καὶ τὸ "Μπαλκόνι" ξέχωρα, πρέπει νὰ προσεχτοῦν. Ὁ ἐκτός νόμου τρόφιμος τῶν φυλακῶν Ζάν Ζενέ γεννήθηκε τὴ στιγμή πού οἱ "ἄλλοι" ἔκαναν τὸ παιδάκι τὸ Βρεφοκομείου νὰ νιώσει "κλέφτης" μέσα στὸ σπίτι ὅπου βρέθηκε μετὰ τὴν ἐπέμβαση τῆς φιλανθρωπίας. Ἡ οὐσιαστικὴ ἀθωότητά του πού θὰ νιώθουν γυμνοὶ καὶ γλύφοντας τὰ πόδια του θὰ ἐκλιπαροῦν. Θὰ ἐνσαρκώσει τὸ Κακὸ στὴν ἀπόλυτη μορφή του. Θὰ νικήσει γιατί θὰ γίνει "ὁ ἄλλος". Πρόκειται γιὰ τὴν περίπτωση ἀνθρώπου πού ἐπιβλήθηκε σ' ἄλλο χῶρο ἀπὸ ἐκεῖνον ὅπου τὸν εἶχε ἐγκλωβίσει ἡ κοινωνικὴ συμβατικότητα.

"Τὸ Μπαλκόνι" ζετυλίζεται σ' ἕνα οἶκο ἀνοχῆς. Πρώτη πρόκληση, πρόσφορη γιὰ παρανοήσεις, ἀφετηρία γιὰ πολεμικὴ πού θέλει ν' ἀγνοήσει τὴν βαθύτερη οὐσία τοῦ ἔργου. Ἡ αἰμομιξία, ἡ μοιχεία, ἡ διαστροφή καὶ τὰ κάθε εἶδους σεξουαλικὰ ἀμαρτυρικὰ ἀπὸ αἰῶνες ἀποτελοῦν πλαίσιο κ' ἐπίκεντρο θεατρικῶν ἔργων. "Ὅμως ὁ οἶκος ἀνοχῆς, ἀσφαλιστικὴ δικλειδα τῆς ὑποκριτικῆς ἀστικῆς ἠθικῆς, ἀπαλλαγμένος ἀπὸ μελοδραματισμούς, ἀπὸ ἀνόητες κ' ἐπικίνδυνες ἐξιδανικεύσεις, ἀπ' τὴν μόλις ἀποκρυπτόμενη προσπάθεια σεξουαλικῆς ἐρεθισμοῦ, ἐνοχλεῖ τόσο, πού σὰν νὰ 'ταν κάτι ἀπίθανο καὶ ἀπίστευτο σὰν πραγματικὸς χῶρος, μπαίνει σὲ "ἀπομόνωση". Κι ὅμως πού ἄλλου μπορεῖ ν' ἀγοραστῆ τόσο εὐκόλα ὁ ἄλλος ἄνθρωπος — καθρέφτης; Καὶ στοὺς καθρέφτες τοῦ οἴκου ψευδαισθήσεων σύμφωνα μετὰ τίς ὑποδείξεις τοῦ Ζενέ φαίνονται κρεβάτια, λίκνα τῶν ψευδαισθήσεων, βωμοὶ τῆς τελετουργικῆς πράξης πού προηγεῖται τῆς γέννας κάθε καινούριας ζωῆς. Μέσα σ' αὐτὸν τὸν "Οἶκο", ὅπου ἡ πραγματικότητα τῆς ἐξωτερικῆς ὄψης, τοῦ "ἐνδύματος" προβάλλει πιὸ ἔντονη ἀπ' τὴν ἴδια τὴν πραγματικὴ ὑπόσταση, ὁ ἠθοποιὸς πρέπει νὰ εἶναι τραγικὰ σοβαρὰ. Ὁ ὑπαλληλάκος ἐπίσκοπος πρέπει νὰ παίξει σὰν νὰ 'ταν ὁ πιὸ ἀληθινὸς ἐπίσκοπος. Μιὰ ἠθοποιὸς παίξει τὴν πόρνη πού παίξει τὴν ἐπαναστάτρια καὶ πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἴδιο ἀληθινὴ καὶ στίς διὸ περιπτώσεις. Μὰ σὲ καμμιά περίπτωση ὁ θεατῆς δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾷ πὼς αὐτὸς πού εἶναι "ἀληθινὸς" ἐπίσκοπος, δικαστῆς ἢ στρατηγὸς δὲν εἶν' ἀληθινός. Ἀλλιῶς ἡ πρόθεση τοῦ συγγραφέα μεταίνονται. Γιὰ τὸ Ζενέ ἡ πραγματικότητα εἶναι μιὰ σειρά φυγαλέων κ' ἐφήμερων ὄψεων. Βρισκόμαστε πολὺ κοντὰ στὴν μπρεχτικὴ "ἀποστασιοποίηση". Ὁ θεατῆς δὲν πρέπει νὰ ξεγελαστῆ, πρέπει νὰ βλέπει". Μ' αὐτὴ τὴν ἔννοια τὸ "Μπαλκόνι" εἶναι ἔργο διδακτικὸ. Πρωταγωνιστῆς του εἶναι αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ ὑπόσταση τοῦ ἀνθρώπου. Δὲν ὑπάρχουν συμβολισμοὶ καὶ χαρακτήρες. Κυρίαρχο τὸ τραγικὸ στοιχεῖο ἀποκλείει καὶ τὸ παραμυρὸ ὀλισθήμα πρὸς τὴν γελοιοποίησι. Ὁ Λόγος ὑψηλῆς ποιότητας, μεστός καὶ ποιητικὸς ὑπηρετεῖ τὸ μέγεθος τοῦ δράματος. Συχνὰ συγκλονίζει ὅπως τὴ στιγμή πού ἡ πόρνη — ἄλογο μιλά γιὰ τὸ θάνατο. Σωστὰ εἰπωμένους ἔχει καταπληκτικὴ δύναμη ὑποβολῆς. Καὶ ἡ παραμυρὴ παραγνώριση τῆς σημασίας του ὁδηγεῖ στὴ σύγχυση καὶ ἀποκλείει κάθε ἐπικοινωνία Κοινοῦ καὶ Σκηνης. Ἡ χρησιμοποίησι μεγαλοπρεπῶν στολῶν καὶ κοθόρνων ἀποκλείει κάθε περιττὴ κίνηση ἢ χειρονομία καὶ δίνει μεγαλοσύνη, χαρακτηριστὰ τελετουργικὸ στὴν ἐμφάνισι τῶν προσώπων. Ἡ τραγικότητα εἶναι βαθεῖα καὶ οὐσιαστικὴ σὲ βαθμὸ πού νὰ μὴ χρειάζεται ἐξωτερικὰ στοιχεῖα γιὰ ν' ἀγγίζει τὸ θεατῆ.

Ἡ βασανιστικὴ ἀναζήτησι αὐτοῦ τοῦ ἄλλου ἀνθρώπου — καθρέφτη, ἢ τραγικὴ προσπάθεια τῶν ἀνθρώπων "νὰ ὑπάρξουν" ἀποτελεῖ ἐπιπερὴ ἐπιχείρησι γιὰ κάποιον. Στὰ λαμπερὰ καὶ ποικίλα σαλόνια τῆς Μαντάμ Ἴρμα, στὸ πλοῦσιο βεσιτιάριο τῆς, ἡ ἀγωνία τῶν ἀνθρώπων μετατρέπεται σὲ χρῆμα. Καὶ τὰ κατάστιχα ὅπου καταγράφονται τὰ ἔσοδα εἶναι ἀπαλλαγμένα ἀπὸ κάθε εἶδους ψευδαισθήσεως ὅπως καὶ ἡ ἴδια ἢ Ἴρμα ὡς τὴ στιγμή πού θὰ υποχρεωθεῖ ἀπὸ κάποιον "ἄλλον" νὰ ὑποκύψει. Ὡς τότε ἡ Ἴρμα εἶν' αὐτὸ πού εἶναι καὶ δὲν θέλει νὰ εἶναι τίποτε ἄλλο. Δὲν ἀναζητᾷ "καθρέφτες" εἶναι "βασίλισσα" τοῦ αὐτοῦ τῆς. Νὰ ὅμως πού ἡ Ἐπαναστάσι, προχωρεῖ, γίνεται χεροπιαστή, ζώνει τὸν "Οἶκο ψευδαισθήσεων". Εἶναι ἡ κρίσιμη στιγμή τῆς ἀβεβαιότητος. Ὅλα θὰ ἀναθεωρηθοῦν. Τὰ "σαλόνια" θὰ ἀπειληθοῦν μετὰ διαστροφή καὶ ἡ λειτουργία τῶν ἀντικατοπτρισμοῦ θὰ διαταραχθεῖ. Ὅμως γιὰ μιὰ μόνο στιγμή, γιὰτὶ κ' ἡ ἴδια ἢ Ἐπαναστάσι θὰ μπλεχθεῖ στὸ σατανικὸ μηχανισμό. Ἡ Ἴρμα θ' ἀλλάξει καὶ αὐτὴ "ἐνδύμα", θὰ παίξει.

Θὰ περάσει μιὰ κρίσιμη καμπή. Θὰ βρεθεῖ ἀπροετοίμαστη γιὰ τὴν πρότασι τοῦ αὐλικῆ. Δὲν θὰ ἀμφιβάλλει ὅμως γιὰ τὴ σοβαρότητα τῆς. Θὰ χρειασθεῖ προσπάθεια γιὰ νὰ δεῖ τὸν ἑαυτὸ τῆς βασίλισσα ὥσπου ὁ αὐλικὸς θὰ γίνει πειστικὸς καθρέφτης. Κι ὁ στρατηγός, ὁ δικαστῆς καὶ ὁ ἐπίσκοπος δὲν εἶναι ἀνάξιοι νὰ παίξουν τὸ ρόλο τους ὅταν στὴν πραγματικότητα τοὺς ἀνατίθεται. "Ἄν διαστάξουν καὶ τοὺς πιάνει πανικός θὰ περιβλήθουν τὸ "ἐνδύμα", εἶναι γιὰτὶ δὲν τὸ ἀγοράζουν πιά, δὲν εἶναι σίγουροι γι' αὐτὸ γιὰτὶ δὲν ἔχουν τὸν ἄλλον ἄνθρωπο — καθρέφτη. Φοβοῦνται τὸν ἑαυτὸ τους γιὰτὶ ἀμφιβάλλουν γιὰ τὸν καθρέφτη. Ἀπ' τὴ στιγμή πού αὐτὸς δίνει τὴν ἔγκρισή του, ἀποκτοῦν ὑπόστασι καὶ αὐτοπεποίθησι. Κι ὁ Οἶκος ψευδαισθήσεων θὰ σωθεῖ. Ἡ "τάξι θ'" ἀποκατασταθεῖ. Τιθοσσευμένη Ἐπαναστάσι, ὀργανωμένο καὶ προσοδοφόρο ψεύτισμα τῶν ἀνθρώπων, προσφυγὴ στὸ ἀνεξάντλητο καὶ λέγαμα "βεσιτιάριο", ἐντεχνὴ προβολὴ τοῦ καθρέφτη συχνὰ μπρὸς στὰ μάτια προσώπων πού ἐπηρεάσαν τραγικὰ τὴν τύχη τῶν λαῶν εἶναι στοιχεῖα πού συνθέτουν τὴν ἀνθρώπινη τραγωδία μέσα στὸ σύστημα σχέσεων καὶ ἀξιών πού ἀποκαλεῖται σύγχρονος κόσμος. "Τὸ Μπαλκόνι" εἶναι ἔργο ρεαλιστικὸ. Ἡ λύτρωσι τρεμόλαμψε φυγαλέα καὶ χάθηκε ὅμως ἡ "φανὴ ἀλέκτορας" προμήνυμα τῆς χαραυγῆς θ' ἀκούγεται μ' ὅλα τὰ μέτρα πού ἔχουν παρθεῖ στὸν "Οἶκο". Κι ὅταν ἡ Ἴρμα σβῆνει τὰ φῶτα πού τῆς στοιχίζουν τόσο ἀκριβὰ, τὸ ἔργο κλείνει μετὰ τὴ λέξι "ξημερώνει", ὑπογραμμισμένη ἀπ' τὸν κρότο τῶν πολυβόλων. "Τὸ Μπαλκόνι" εἶναι ἔργο φαινὸ κ' αἰσιδόμο.

Τὸ γραμμένο θεατρικὸ ἔργο γιὰ νὰ "ὑπάρξει" πρέπει ὁ συγγραφέας του νὰ συναντήσῃ τὸ σκηνοθέτη (ἐμφυσιωτὴ τῆς θεατρικῆς πράξης καὶ ὄχι προγυμναστὴ ἠθοποιῶν), τοὺς ἠθοποιούς κ' ὕστερα ὅλοι μαζί νὰ συναντήσουν τὸ Κοινό. Κι ἀκριβῶς ἡ ἑλληνικὴ "συνάντησι" τοῦ "Μπαλκονιοῦ" γέννησε τοῦτες τίς σκέψεις. Ἡ σύγχυσι ἀνάμεσα στὴ σκηνοθεσία καὶ τὴ σκηνογραφία εἶναι συχνὸ φαινόμενο ἀκόμη καὶ σ' ἀνθρώπους τοῦ Θεάτρου ὅπως διαπίστωνα ὁ Ντυλέν. Πολλὰ φορὲς ὁ σκηνογράφος ἀποκτᾷ στὴν ἐποχὴ μας τὸ προβάδισμα ἐντυπωσιάζοντας τὸ Κοινό καὶ ὄχι ὑπηρετώντας τὸ ἔργο. Στὴν παράστασι τοῦ θεάτρου "Ἐλσας Βεργῆ ἡ σκηνογραφία εἶναι πολλαπλὰ ἀποκαλυπτικὴ τῆς σκηνοθετικῆς γραμμῆς. Ἡ ἀνάθεσι τοῦ σκηνοῦ διάκοσμου σὲ καλλιτέχνη πού κινεῖται στὴν περιοχὴ τῆς ἀφηρημένης ζωγραφικῆς, μετατοπίζει αὐτόματα τὸ κέντρο βάρους τοῦ ἔργου. Ὅταν ἡ ἐξοπλιστικὴ τοποθέτησι εἶναι τόσο πραγματικὴ ὅσο κ' ἡ πραγματικὴ ἢ ἀφαίρεσι δὲν ἔχει θέση. Ἡ παρουσία τῶν ἀντικειμένων εἶναι συνυφασμένη μετὰ τὸ τραγικὸ καὶ ξέφρενο μπλέξιμο τῆς οὐσίας καὶ τῆς ὄψης. Οἱ φαινομενικὲς καταστάσεις γιὰ νὰ ὑπάρξουν πρέπει νὰ φαίνονται. Ἀποδείξει πὼς τὰ κοστοῦμα ἀντίθετα μετὰ τίς προθέσεις ἦταν ρεαλιστικὰ καὶ πιστὰ. Ἔτσι, ὅταν κρινετα ἀπαραιτήτο ἀκόμα καὶ τὸ ἀλογίσιο κεφάλι, ὁ διάκοσμος δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι ὑπαινιγμός. Ἐπειτα ἀπ' αὐτὸ ἐξηγεῖται γιὰτὶ ἡ σκηνοθεσία δὲ βοήθησε τὸ θεατῆ νὰ "δεῖ". Ὁ "Οἶκος ψευδαισθήσεων" ἔγινε οἶκος φαντασίας κ' ἐκεῖ, ἐξαερώθηκε ὁ σατανικὸς μηχανισμὸς τῆς Ζενικῆς θεώρησε τοῦ ἀνθρώπου. Μετατέθηκε σ' ἕνα χῶρο ὅπου ὁ καθένας καλλιτέχνης ἢ θεατῆς μπορεῖ νὰ περιπλανιέται καὶ νὰ πελαγώνει. Ἡ ψευδαισθήσι ἔγινε ἰφενικὴ αὐταπάτη, ζωτικὸ φέμα καὶ τὸ καινούριο ἢ πρωτότυπο πού ὑπάρχει στὸ ἔργο τοῦ Ζενέ ἐξαφανίσθηκε. Ρητὰ ἢ σιωπηρὰ κατατάχθηκε στοὺς "ἐρμητικούς", ἢ τραγικότητα ἐξατμίθηκε καὶ στὴ θέση τῆς ἔμειναν ἀστεία ἀνθρώπινα πού με ἐλάχιστη ἀκόμη προσπάθεια θὰ εἶχαν μετακινήσει στὴν ἐπικράτεια τῆς κωμωδίας. Ἔτσι καὶ οἱ ἠθοποιοί, ὅσο πιὸ "καλοί", ὅσο πιὸ "προετοιμασμένοι" εἶναι, τόσο λιγότερο θὰ βρίσκονται μέσα στὸ κλίμα τοῦ ἔργου κ' εἶναι περιττὸ νὰ τοὺς ἀποδίδονται χαρακτηρισμοὶ κολακευτικοὶ ἢ συχνὰ "οὐδέτεροι", πού δὲν χρησιμεύουν σὲ τίποτε καὶ ἀποτελοῦν ἀπλή ἐκδήλωσι συμβατικῆς ἀβροφροσύνης τῆς κριτικῆς. Μιὰ ἀξιοπρόσεκτη ἐξαίρεσι, ὁ αὐλικὸς τοῦ κ. Ζάχου. Ἡ ἐρμηνεύσι του δίνει μιὰ νύξι γιὰ τὸ σωστὸ τόνο. Συμπερασματικὰ, ἡ ἑλληνικὴ "συνάντησι" τοῦ Ζενέ δὲν ἔγινε. Τὸ "Μπαλκόνι" τοῦ θεάτρου "Ἐλσας Βεργῆ" δὲν ἀλλάξε τίποτε στὴ σύγχυσι πού ἐπικρατεῖ γιὰ τὸ πρωτοπορικὸ Θέατρο. Ὁ Ζενέ, μετὰ τίς εὐλογίες μέρους τὸυλάχιστον τῆς κριτικῆς πήρε τὴ θέση του στὸν ἀστερισμὸ τῶν "ἀκαταλαβίστικων". Ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς ἀπήχησε στὸ Κοινό, δὲν ἔφερε, φυσικὰ, ἀποτελέσμα οὔτε καὶ ἡ διαφημιστικὴ χαροκοπτικὴ πού ἐφαρμόθηκε στίς στῆλες θεατρικῆς κριτικῆς τῶν ἐφημερίδων. Ἀπόδειξι πὼς ἡ τὸλμη δὲν εἶναι πάντα τὸλμη κ' οἱ καλὲς προθέσεις δὲν εἶναι πάντα καλές.

ΤΑΚΗΣ ΔΡΑΓΩΝΑΣ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



Ο ΚΑΖΑΝ ΓΙΑ ΤΗ ΝΕΑ ΤΟΥ
ΕΞΟΡΜΗΣΗ ΝΑ ΞΑΝΑΦΕΡΕΙ
ΤΟΥΣ ΘΕΑΤΕΣ ΣΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

‘Ο διάσημος σκηνοθέτης του Θεάτρου και του Κινηματογράφου Έλια Καζάν — με την ιδιότητα του διευθυντού του υπό κατασκευήν νέου θεάτρου του “Λίνκολν Σέντερ” — αντιμετωπίζει, στο παρακάτω διαφωτιστικό άρθρο του, την ανάγκη νέων θεάτρων, νέων έργων και νέων ηθοποιών.

Τι έπαθε το Θέατρο στις μέρες μας και στον τόπο μας; Γιατί αυτή η γενική δυσαρέσκεια; Γιατί τόσοι από τους καλλιεργημένους θεατές αναζητούν τη θεατρική απόλαυση στα κινηματογραφικά έργα του Άντονιόν και του Μπέργκμαν, του Κουρσάβα και Φελλίνι, του Σατγιαγίτ Ράυ και του Τρυφφά; “Όποια και ν’αι η αίτια, ένα είναι το γεγονός που πρέπει ν’ αντιμετώπισουμε: το Θέατρο, σάν ζωντανός αναγκαστός θεσμός, πέθανε για ένα μεγάλο ποσοστό καλών θεατών. Πάνε στο θέατρο πολύ σπάνια και μερικοί δέν πάνε καθόλου.

Έδω και τρία χρόνια, ζήτησαν από τον Ρόμπερτ Χουάιτχεντ και μένα να ήγηθούμε ενός θεάτρου ρεπερτορίου στο “Λίνκολν Σέντερ”. Οι διαπρεπείς Όργανισμοί που θα γειτονούν με μās, όπως η Φιλαρμονική τής Ν. Υόρκης, η Μετροπόλιταν Όπερα, η Σχολή Τζιούλιαντ και άλλοι, έχουν μεταξύ τους κάτι κοινό: υπάρχουν. Δηλαδή προϋπάρχουν από μās και δέν έχουν παρά να μετακομίσουν από τὰ παλιά τους κτίρια στο Center for the performing Arts, όπου μπορεί και να έπεκτείνουν τη δράση τους. Πάντως, υπάρχουν ήδη, ενώ ο δικός μας σκοπός είναι να δημιουργήσουμε ένα θέατρο.

‘Αλλά τί είδους Θέατρο; ‘Υπάρχουν θέατρα καμωμένα για να υπηρετήσουν τους ηθοποιούς, δηλαδή μερικά άστέρια ή ένα θάσσο. Σεχωρίζουν από την λαμπρότητα τής ηθοποιίας. ‘Αλλα θέατρα υπηρετούν τὸ σκηνοθέτη ή τὸν παραγωγό, για τὴν ανάδειξη τής αισθητικής του σχολής ή τὴν πραγματοποίηση τοῦ δράματός του. Βέβαια, έχουμε σκοπὸ νὰ πάρουμε στή δουλειά μας τους καλύτερους νέους ηθοποιούς που υπάρχουν σ’ αυτή τὴ χώρα, όπως και νὰ χρησιμοποιήσουμε πολλούς λαμπρούς σκηνοθέτες, εκείνοι όμως που επιδιώκουμε δέν είναι να πετύχουμε ένα φαντασμαγορικό ή ένα στυλιζαρισμένο θέατρο, ἀλλὰ ένα Σύγχρονο Θέατρο. Θέλουμε ένα Θέατρο με θέματα παρμένα από τὴν σημερινή πείρα ζωής και σὲ συνέπεια μ’ αὐτὴ τὴν πείρα. Θέλουμε να Ξαναγίνει τὸ Θέατρο “ανάγκη”, όπως τὰ μεγάλα εκείνα θέατρα που ήταν ἀπαραίτητα σὲ περασμένες εποχές, γιατί καταπιανόντουσαν με μεγάλα θέματα τής εποχῆς των. ‘Εδιναν διαύγεια στὰ αίσθήματα και νόημα στὴν ἀνθρώπινη ὑπαρξη.

Μερικοί θεώρησαν πὸς ἡ ἀπόφαση που ἀναγγείλαμε ὁ Χουάιτχεντ κ’ ἐγὼ νὰ καταπιστούμε κατὰ πρῶτο λόγο με τὸ κτίριο τοῦ θεάτρου, ήταν ἔξω από τὴ λογική σειρά των πραγμάτων. ‘Ωστόσο τί ἄλλο είναι τὸ κτίριο από προθέσεις που μιλοῦν μέσα από τὸ μπετόν; ‘Αν μελετήσετε τὰ σχέδια, τὸ πρῶτο που θὰ ἀντιληφθεῖτε είναι ὅτι υπάρχουν δυὸ θέατρα μέσα στο ἴδιο κτίριο. Αὐτὸ σημαίνει πὸς πρόκειται νὰ ἀναπτύξουμε ζωηρὴ δραστηριότητα. ‘Ελπίζουμε νὰ προσελκύουμε 1100 θεατές στὴ μεγάλη θεατρικὴ αἴθουσα και τὴν ἴδια ὥρα νὰ παίξουμε στὴ μικρότερη αἴθουσα ἔργα για περιορισμένο κοινό. Πιστεύουμε πὸς τὰ “εἰδικὰ ἔργα” δέν πρέπει νὰ ξεφεύγουν από τὸν κύκλο των ἐπιδιωξέων μας.

Και στὰ δυὸ θέατρα τὰ καθίσματα τοποθετήθηκαν με μεγάλη προσοχή σὲ μιὰ ἀρκετὰ ἀπότομη κλίση. Πιστεύουμε πὸς ὅλοι πρέπει νὰ μπορούν νὰ βλέπουν καλά. Και στὰ δυὸ θέατρα οἱ θεατές είναι συγκεντρωμένοι γύρω από τὴ σκηνή, όπως ἀκριβώς οἱ ἄνθρωποι μαζεύονται γύρω από τὴ φωτιά ὅταν ἡ νύχτα είναι παγερή. Δέν πρόκειται για κυκλικὰ θέατρα, κ’ ὅμως δημιουργεῖται μιὰ οικειότητα καινούριας ὕψης ἀνάμεσα στὴ σκηνή και τὴν πλατεῖα. Αὐτὸ τὸ αἶτημα βρίσκεται στὰ ἀρχιτεκτονικὰ σχέδια ὅσο και στὶς προθέσεις μας.

‘Εχουμε τὴν πρόθεση νὰ βρισκόμαστε σὲ συνεχή ὄργανισμό προετοιμασίας ἔργων, ὥστε νὰ ἔχουμε ζωντανές ἐφεδρείες ἔργων που νὰ μπορούν ἔτσι ν’ ἀνεβαστοῦν γρήγορα, γιατί θὰ είναι ἔτοιμα. ‘Η διαμόρφωση τοῦ σκηνοῦ χώρου είναι τέτοια που τὸ σχέδιό μας νὰ μπορεί νὰ πραγματοποιηθεῖ. Φυσικά, χρήματα δέν υπάρχουν ἀκόμα για νὰ πραγματοποιηθοῦν ὅλα μας τὰ σχέδια. ‘Αλλὰ ὁ χώρος ὑπάρχει, ἐκεῖ, ἐλεύθερος, και περιμένει. Πάντως, ἔχουμε τὸ περιστρεφόμενο δάπεδο με ἔξωτερο κὸ ριγκ, που μπορεί νὰ λειτουργήσει χωριστὰ, και ἔχουμε και βαγονέτα που θὰ μās ἐπιτρέψουν γρήγορες ἐναλλαγές σκηνοῦ. Τεχνικά, εἴμαστε ἀπεριόριστα ἐξοπλισμένοι για νὰ καλύψουμε τὶς ἀνάγκες ενός ρεπερτορίου ἔργων με σκηνοικές ἀπαιτήσεις τοιμηρές και γεμάτες φαντασία.

‘Ατέλειωτες ήταν οἱ συζητήσεις με τὰ “ὑπὲρ” και τὰ “κατὰ” για τὴν προβολὴ τής σκηνῆς μέσα στὴν πλατεῖα. ‘Η πίεση για μιὰ τέτοια λύση ήταν και εὐγλωττὴ και πειστική. ‘Η πεμπτοσύια των ἐπιχειρημάτων εκείνων που ὑποστήριζαν αὐτὴ τὴ λύση ήταν ὅτι ὁ μέγιστος βαθμὸς ἐμπειρίας θεατρικῆς στο Κοινὸν πραγματοποιεῖται ὅταν ἡ παράσταση γίνεται ἀνάμεσα στους θεατές, ἔτσι ὥστε ὁ θεατῆς, ἐνὸς περικοιλοθεῖ τους ἡθοποιούς, ἔχει τὴν ἴδια ὥρα σαφὴ τὴ συναισθηση ὅτι ἔχει κάτι τὸ κοινὸ με τους ἄλλους θεατές. Τέλος, ὅτιδήποτε ψεύτικο ὑπῆρχε στο θέατρο των ψευδαισθησεων γάνεται και ἐξοστρακίζεται. ‘Αλλοι πάλι, φίλοι και σύμβουλοι, ὑποστήριζαν ὅτι μιὰ σκηνὴ με προβολὴ στὴν πλατεῖα (Thrust Stage) είναι καθαρή μόδα, και μάλιστα στὴ δύση της. Μās προεδοποίησαν πὸς ἂν δεσμευθοῦμε σὲ κάτι τόσο ἀλύγιστο, γρήγορα θὰ διαπιστώναμε ὅτι “κυνηγοῦσαμε ἕναν ἄσπρο ἐλέφαντα”. Σκεφθῆκαμε πὸς ἡ ἀπόφασή μας δὲ θὰ ἔπρεπε νὰ είναι “ἡ τὸ ἕνα ἢ τὸ ἄλλο”. Βρίσκαμε ἐπικίνδυνο νὰ προσδώσουμε ἕνα χαρακτήρα στυλιζαρισματος στὴ σκηνή. Δὲ μās ἄρεσε οὔτε ν’ ἀκίνητοποιηθοῦμε πίσω από μιὰ τεράστια “μπούκα”, ἀλλὰ οὔτε και θέλαμε νὰ ξεπετάξουμε μιὰ μεγάλη ἀκαμπτὴ γλώσσα, που θὰ ἔπρεπε νὰ γεμίζουμε και νὰ χρησιμοποιοῦμε, ἀκόμα κ’ ἂν δέν τὴν ἤθελε τὸ κείμενο. ‘Η ἀρχιτεκτονικὴ τής σκηνῆς δὲ θὰ ἔπρεπε για κανένα λόγο νὰ προσδιορίζει τὸ ἀνέβασμα τοῦ ἔργου. ‘Η σκηνοικὴ διαμόρφωση πρέπει νὰ βγαίνει μέσα από τὸ ἔργο. Μās εἶπαν τότε: “Τὸ φούρνο τοῦ Χότζα θὰ κτίσετε;” Και ὅμως, ὅταν καλοσκεφθῆκαμε τὸ ἐρώτημα, εἴπαμε: “Γιατί ὄχι;” Γιατί νὰ μὴν ἔχουμε ὅτι χρειάζεται ὁ κάθε συγγραφέας για τὸ ἔργο του; Γιατί νὰ μὴν ἔχουμε κάθε βράδυ ὅτι καλύτερο χρειάζεται τὸ ἔργο, που κείνο τὸ βράδυ θὰ παίζεται; ‘Οὐκ ἔαν ἀνόητο νὰ ἐγκαταλείψουμε τὸν Τσέχωφ στο σκηνοῦ ἀρχιτεκτονικὸ χάος που ἀπαιτεῖ ὁ Σαίξπηρ. Τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν μηδέν. Πιστεύουμε πὸς ἡ μορφή που δίνει καινὴς σὲ παράσταση πρέπει νὰ βγαίνει από τὴν ἀυθεντικὴ πηγή, δηλαδή τὴν ὕψη τοῦ συγγραφέα και τοῦ ἔργου του. ‘Ετσι, λοιπόν, εἴπαμε στους ἀρχιτέκτονες “Ἡρο Σάκρινεν και Τζὸ Μίλτζινερ, ὅτι θέλαμε μιὰ σκηνή, ὅπου τὰ ἔργα θὰ μπορούσαν νὰ παίζονται ἀνάμεσα στους θεατές, ἀλλὰ που, ταυτόχρονα, θὰ μπορούσε γρήγορα νὰ ξαναγυρίσει στὴν καθιερωμένη σκηνοικὴ μορφή. ‘Η, πάλι, μιὰ παραλλαγή ἀνάμεσα στὶς δυὸ αὐτὲς μορφές σκηνῆς. Και νὰ ποιά λύση μās ἔδωσαν οἱ ‘Αρχιτέκτονες. Μόνη σκηνὴ με ἐνάμισυ μέτρο προσκηνῆν μέσα στὴν πλατεῖα. ‘Αλλὰ, ἔξη σεπὲς καθισμάτων τής πλατεῖας μπορούν νὰ βγούν εὐκολα, και τότε θὰ υπάρχουν ἔτοιμες κινητές πλατφόρμες με μιὰ μεγάλη ποικιλία διαρρυθμίσεως, που θὰ ἐπιτρέπουν τὴν προβολὴ τής σκηνῆς στὴν πλατεῖα, στὴ μορφή που είναι ἐπιθυμητή. ‘Αν, λοιπόν, μελετήσετε τὰ σχέδια προσεκτικά, θὰ δεῖτε πὸς τὸν πρῶτο λόγο τὸν δίνουμε στο συγγραφέα. Γι’ αὐτὸ και μὸς ἐτοιμάσαμε τὰ σχέδια, τὰ δέξαμε σὲ πολλούς συγγραφείς. Πόσο μās ἱκανοποίησε ἡ ἄμεση κατανόησή τους στα σχέδια που εἴχαμε στο μυαλό μας! Και συμφώνησαν πὸς τὸ νέο κτίριο τους δίνει ἀπεριόριστες δυνατότητες δημιουργίας, τόσο σάν κατασκευή και μηχανικὸς ἐξοπλισμός, ὅσο και σάν πρόθεση. ‘Ανταποκρίθηκαν ἀμέσως στὴν ὑπόσχεση ἐλευθερίας που τους δίναμε. ‘Ελευθερία από τὸ “σκηνικὸ κοινὸ”, ἐλευθερία από τὸ αἶτημα τοῦ Μπρόντγουαι “‘Η μεγάλη ἐπιτυχία ἢ τίποτα”. Εἴτε από τὸ Θέατρο Ρεπερτορίου εἴτε από τὸ Μικρὸ Θέατρο θὰ μπορούμε νὰ δίνουμε

έργα που δὲν ἔχουν δημοτικότητα, ἔργα που ἐνοχλοῦν ἕνα μέρος τοῦ κοινοῦ εἴτε ἀπὸ τὸ περιεχόμενό τους εἴτε ἀπὸ τὴ φόρμα τους, ἔργα που εἶναι ἀντίθετα στὸ πνευματικό, καλλιτεχνικό ἢ πολιτικό ρεῦμα.

Στὸ Λίνκολν Σάντερ θὰ μπορέσουμε κάποτε νὰ ποῦμε: “Σὰς προσφέρουμε αὐτὸ τὸ ἔργο εἴτε σὰς ἀρέσει εἴτε ὄχι, γιατί πιστεύουμε πὼς ἀξίζει νὰ τὸ προσέξετε”. Θὰ μπορούσαμε μάλιστα νὰ μιλήσουμε μὲ μεγαλύτερη προκλητικότητα καὶ νὰ ποῦμε: “Ὅυτε ἔχει καὶ καμμιά σημασία ἂν τὸ ἔργο σὰς ἀρέσει — γιὰ ὅ,τι κρύβει αὐτὴ ἡ ἔννοια — γιατί τὸ Θέατρο εἶναι Τέχνη. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ γίνονται ὅλα ἐμπορεύματα. Καὶ στὴν περίπτωση αὐτῆ, ἐκεῖνο πού ἔχει σημασία εἶναι νὰ μπορεῖ νὰ μιλήσει ὁ συγγραφέας καὶ ν’ ἀκουστεῖ”.

Θέλουμε τοὺς συγγραφεῖς νὰ βλέπουν τὸ θεατρὸ μας σὰν ἕνα χῶρο, ὅπου μποροῦν νὰ διατυπώσουν τὶς ἀπόψεις τους καθαρὰ καὶ χωρὶς περιορισμούς. Χωρὶς νὰ λυγίζουν τὴ μέση τους μπρὸς σ’ αὐτὸ πού θεωρεῖται καθιερωμένο ἢ κολάσιμο. Κάποια μῆρα θὰ πρέπει νὰ κερδίσουμε τὸν τίτλο “Ἐλευθεροθέατρο”.

Ἔτσι ἐλπιδόφοροι, ἀφιερῶσαμε τὸν ἑαυτὸ μας στὴν ἰδέα ν’ ἀνεβάζουμε τὰ καλύτερα καινούρια ἔργα. Ἀλλὰ τὴν ἴδια στιγμή θὰ προχωροῦμε κα’ σὲ μιὰ ἄλλη προσπάθεια πού θεωροῦμε πολὺ σημαντική. Ὑπάρχει μιὰ ὀλόκληρη σειρὰ ἀπὸ ἀμερικάνικα ἔργα, γραμμένα τὰ τελευταῖα σαράντα χρόνια, πού θεωροῦνται πλὴ κλασικά. Αὐτὰ τὰ ἔργα πρέπει νὰ διατηρηθοῦν ζωντανά, δηλαδὴ νὰ παίζονται. Περιγράφουν τὴν ἀμερικάνικη ἐμπειρία καὶ τὶς συνθήκες τῆς ἐποχῆς. Ἀποτελοῦν τὴν θεατρική μας κληρονομιά καὶ εἶναι ἕνα κομμάτι ἀπὸ τὸν ἐθνικὸ μας πλοῦτο. Ἔτσι, πρέπει νὰ ἐκτιμηθοῦν καὶ ν’ ἀποτιμηθοῦν. Εἶναι βασικὸ νὰ διατηρήσουμε στὴ ζωὴ τὰ καλύτερα ἔργα τοῦ Ο’ Νήλ, τοῦ Ὀντετς, τοῦ Σίντνεϋ Χάουαρντ καὶ τοῦ Θόρντον Οὐάιλντερ, τοῦ Τζώρτζ Κέλλυ καὶ τοῦ Τζῶν Χάουαρντ Λῦσον καὶ τῶν ἄλλων ὡς τὸν Οὐίλλιαμ καὶ τὸν Μίλλερ καί. . ἀλήθεια, γιατί δὲν κάνετε ἕνα κατάλογο καὶ νὰ μᾶς τὸν στείλετε; Σχεδιάζουμε τακτικές παρουσιάσεις αὐτῶν τῶν Ἀμερικάνικων ἔργων.

Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ, ἔχουμε πρόθεση νὰ δώσουμε τοὺς κλασικοὺς ἀπὸ ἄλλες χῶρες καὶ ἄλλες ἐποχές. Τοὺς Ἑλληνες, τοὺς Ἑλισαβετιανούς, τὸν Μολιέρο, τὸν Καλντερόν, τὸν Ἴφεν, τὸν Τσέχωφ καὶ ὅλη τὴν τόσο γνωστὴ βιβλιοθήκη. Ἐλπίζουμε, ὅμως νὰ τοὺς δώσουμε μὲ κάποια διαφορά. Ἡ κατάρτα τῶν συνηθισμένων “ἀναβιώσεων” εἶναι ὅτι δὲν ἀναβιοῦν τίποτε ἀπολύτως. Τὸ ἔργο δὲν ξαναπερνᾷ ἀπὸ καμμιά καινούρια ἐμπειρία κανένα ξαναζωντανέμα. Πιστεύουμε πὼς τὸ ἀνάβασμα ἑνὸς παλιοῦ ἔργου δὲν ἔχει κανένα νόημα, ἂν κάποιος δημιουργικὸς σκηνοθέτης δὲν ἔχει μιὰ ἰδιαίτερη ἀποψη γι’ αὐτὸ, πού ν’ ἀξίζει τὸν κόπο νὰ τὴ δοῦμε νὰ πραγματοποιεῖται. Ὅταν, δηλαδὴ, ὁ σκηνοθέτης ἔχει ξαναζωντανέψει μέσα του τὸ ἔργο καὶ μπορεῖ νὰ κάνει τὸ κοινὸ νὰ νιώσει κι αὐτὸ τὸ ἴδιο ξαναζωντανέμα.

Ἡ παράδοση στὸ ἀνάβασμα παλιῶν ἔργων εἶναι γεμάτη ψεύτικες ὀρθοδοξίες. Ἐνα μικρὸ παράδειγμα: μόλις τελευταῖα ἀνακάλυψα πὼς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο παίζονται σήμερα οἱ Ἑλληνικὲς Τραγωδίες τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ ἄλλοῦ — ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἐκφέρονται οἱ πρώτοι ρόλοι (παρὰ λίγο νὰ πῶ τραγουδιοῦνται), ὁ τρόπος πού κινοῦν τὸ Χορὸ — δὲν ἀποτελεῖ στὴν πραγματικότητα καμμιά παράδοση. Δὲν εἶναι παρὰ ἡ ἀντίληψη ἑνὸς μόνο προσώπου, ἑνὸς συγκεκριμένου Ἀθηναίου σκηνοθέτη, πού ἐκπαιδεύτηκε στὸ Γερμανικὸ Θέατρο, καὶ πού χρονολογεῖται ἀπὸ τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα. Δὲν εἶναι μέσα στὰ πλαίσια τῆς ἀρχέτυπης Ἑλληνικῆς παράδοσης. Νομίζω, μάλιστα, πὼς δὲν εἶναι καν Ἑλληνική. Εἶναι ἕνα εἶδος πεπαλαιωμένης κοινοτοπίας, καὶ μάλιστα τὸ χειρότερο εἶδος, τὸ πομπώδικο.

Εἶχα πάντα τὴν ἐντύπωση πὼς ὁ Μολιέρους “πρέπει” νὰ παίζεται μὲ τὴ ἐκλεπτυσμένη ἡμὶ — ὁμοφυλοφιλικὰ καμώματα τῆς “Μολιερικῆς παράδοσης”. “Ἐ, λοιπόν, δὲν πρέπει.. Ὅπως λαμπρὰ τὸ ἀπέδειξε ὁ Ροζέ Πλανσὸν στὴ Λυόν, καὶ ὅπως ὅλοι θὰ διαπιστώσουμε ὅταν θὰ ἔρθει φῶς στὴ Νέα Ὑόρκη νὰ δώσει τὸν “Ζῶρτζ Νταντέν”.

Ἡ τεχνολογία σὲ κάθε ἀνάβασμα πρέπει νὰ εἶναι μιὰ καινούρια καὶ ζωντανὴ δημιουργία ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὸν συγκεκριμένο αὐτὸ ἀνάβασμα. Προεργατὰ ἀπὸ τὸν ἐκάστοτε σκηνοθέτη, ἀνάλογα μὲ τὸ πὼς βλέπει καὶ αἰσθάνεται τὸ ἔργο, ποιά εἶναι τὰ στοιχεῖα πού θέλει νὰ ἀναδείξει, καὶ ποῖο κατὰ τὴ γνώμη του εἶναι τὸ νόημα, τὰ συναισθήματα καὶ τὸ μήνυμα τοῦ συγγραφέα. Ὁ καθένας ἀπὸ μᾶς διαβάσει τὸ κάθε τι διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν ἄλλον. Στὴν Τέχνη, δὲν ὑπάρχει τίποτα πὼς βαρετὸ

ἀπὸ τὴν παράδοση καὶ τίποτα πὼς πεθαμένο ἀπὸ τὴν ὀρθοδοξία. Ὅπως, λοιπόν, θ’ ἀποβλέψουμε στοὺς συγγραφεῖς τῶν ἡμερῶν μας, ἔτσι θὰ στραφοῦμε καὶ στοὺς προικισμένους σκηνοθέτες καὶ γιὰ ἀναβιώσεις συγχρόνων κλασικῶν, ἀλλὰ καὶ γιὰ καινούριες ἐμπνεύσεις ἀπὸ τὸν θεατρικὸ ἠθορακὸ ὅλων τῶν ἐποχῶν. Δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος πού δὲν ἐπιτρέπει “Τὸ Λεωφορεῖο ὁ Πόθος” ἢ “Ὁ Θάνατος τοῦ Ἐμποράκου” νὰ ξαναπαίζονται, ἀλλὰ μὲ διαφορετικὸ τρόπο ἀπ’ ὅταν πρωτοπαίζτηκαν. Ὅυτε λοιπὸν καὶ δῶ ὀρθοδοξία. Καὶ δὲν ὑπάρχει κανένας λόγος νὰ μὴν ἀτενίσουμε ὅλα τὰ ἔργα τοῦ παλιοῦ καιροῦ μὲ καθαρὸ μάτι, χωρὶς φόβο μήπως “βεβηλώσουμε τίποτα”. Θὰ τὸ κάνουμε.

Καὶ τώρα γιὰ τοὺς ἠθοποιούς. Εἶναι πολὺ φανερὸ πὼς τὸ πρόγραμμα ἑνὸς Θεάτρου Ρεπερτορίου δὲν μπορεῖ νὰ προκαλέσει τὴ συμπάθεια ὅλων τῶν ἠθοποιῶν, οὔτε καν τῶν πῶς πολλῶν. Εἶναι ἐπίσης φανερὸ πὼς οἱ περισσότεροὶ ἠθοποιοὶ δὲν εἶναι τεχνικὰ προετοιμασμένοι καὶ ἐκπαιδευμένοι γιὰ νὰ παίξουν ρεπερτοριακὰ ἔργα. Τὸ θεατρὸ μας εἶναι γεμάτο ἀπὸ ἠθοποιούς πού ἔγιναν “Στάρς” ἀπὸ τὴν ἐρμηγνεία πού ἔδωσαν σὲ ἕνα μόνον ἔργο, ἢ ἀπὸ τὴν ἴδια ἐρμηγνεία πού ἔδωσαν σὲ διάφορα ἔργα. Συνήθως ἀπὸ τὴ στιγμή πού τὸ ὄνομά τους μπαίνει πάνω ἀπὸ τὸν τίτλο τοῦ ἔργου, ἀπὸ κείνη τὴ στιγμή σταματᾷ καὶ ἡ ἐξέλιξή τους στὴν τέχνη τοῦ ἠθοποῖα. Πηγαίνουν τότε πρὸς δυσμάς. Ἀποφοιτοῦν σὰν ἠθοποιοὶ καὶ γίνονται προσωπικότητες. Ὅταν φτάσουν στὸ ζενίθ τους, γίνονται ἑταίριες. Παίζουν τὸ εἶδος ρόλου πού τοὺς ἔδωσε τὴν ἐπιτυχία ξανά καὶ ξανά καὶ κατορθώνουν νὰ γίνουν τυποποιημένη μάχρα. Καταφέρνουν ἐπίσης νὰ βυθίζουν τὸν ἑαυτὸ τους σὲ θανατερὴ ἄλγην. Παραπονιούνται ἀδιάκοπα γιὰ τὴν κακὴ τους μοῖρα. Τέλος, γιομάτοι ἀπὸ αἰσθητὰ ἀνικανοποίητο, ἀπὸ μῖσος πρὸς τὸν ἑαυτὸ τους καὶ μανία καταστροφῆς, τὰ βάζουν μὲ ὅ,τι τοὺς εἶναι πὼς πρόχειρο: τὸν παραγωγὸ τὸν ἱμπρεσάριο ἢ τὸ πρόγραμμα τῆς δουλειᾶς τους. Κι ἂν ἔχει ἀπομείνει κάτι ἀπὸ τὴν περηφάνειά τους, βρίσκει διέξοδο σὲ ἀνταρσίες πού μοιάζουν πολὺ τὰ καμώματα ἑνὸς κακομαθημένου παιδιοῦ.

Ἐξοργίζεσαι κανεὶς καὶ ἀποκαρδιώνεται ὅταν διαπιστῶνε πόσο ἀνεκπαίδευτοι εἶναι πολλοὶ ἀστέρες τοῦ θεάτρου, πόσο περιορισμένη εἶναι ἡ γκάμα τῆς φωνῆς τους, πόσο ἐπαρχιώτικη εἶναι ἡ ὁμιλία τους, καὶ πόσο ἀγαρμψες οἱ κινήσεις τοῦ κορμιοῦ τους. Ἀναφέρομαι σὲ σοβαροὺς ἠθοποιούς, φίνους ἀνθρώπους στὸ ἀνθρώπινο τῆς ἡλικίας τους, πού λένε “ὅλα τὰ σωστὰ πράματα”, πού ξέρουν “τὸ σύστημα τῆς δουλειᾶς” καὶ πού τρέμουν ἀπὸ φόβο σὰν τοὺς ζητήσεις κάτι πού ξεπερνᾷ τὰ ὅρια τῆς ἀπλότητάς τους συνήθως, κάτι πέρα ἀπὸ τὸ “φυσικὸ” παίξιμο. Αὐτὸ δὲν ὀφείλεται οὔτε σὲ τεμπελιά, οὔτε σ’ ἐλλειψὴ φιλοδοξίας ἢ ἐνδιαφέροντος στὴ δουλειὰ τους. Ἔτσι εἶναι οἱ ἠθοποιοὶ, γιατί ἔτσι εἶναι τὸ θεατρὸ μας. Γενικά, ἀπὸ τὸν ἠθοποιὸ δὲν ζητοῦν τίποτα παραπάνω ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι αὐτὸς πού εἶναι, τέλεια αὐτὸς πού εἶναι καὶ πάντα αὐτὸς πού εἶναι. Ὁ μεγαλύτερος ἀριθμὸς τῶν ἔργων πού παίζονται, εἶναι ἀπλὰ ρεαλιστικὰ ἔργα πού διαδραματίζονται στὸ χρόνο τὸ σημερινὸ καὶ στὸ ἴδιο μέρος τὸ γνωστὸ. Ζητοῦν ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς νὰ εἶναι μόνον ἀληθινοὶ καὶ νὰ ἔχουν ἔνταση. Τὸ τεχνικὸ παίξιμο θεωρεῖται ὁ μέγιστος τῶν κινδύνων καὶ ἡ ἀπλότητα ἡ μεγίστη τῶν ἀρετῶν. Ἔτσι, οἱ ἠθοποιοὶ προετοιμάζονται γιὰ νὰ εἶναι ἀπλοὶ καὶ ἀληθινοὶ καὶ θεατρικὰ μετριόφρονες.

Ἴσως ὅμως τώρα νὰ ἦρθε ὁ καιρὸς νὰ γίνουμε ἀλαζονικοὶ, νὰ δοκιμάσουμε τὸ χῶρο πού βρίσκαται πέρα ἀπὸ τὴν κοινοτοπία, κα’ ἴσως νὰ πετάξουμε καὶ στὸ χῶρο τῆς ὑπερβολῆς. Ἐλπίζουμε, ὅμως, νὰ μὴ χάσουμε τὴ μεγάλη ἀρετὴ πού ἔχουν ὅλοι οἱ καλοὶ μας ἠθοποιοὶ, περισσότερο ἀπὸ τοὺς ἠθοποιούς τῶν ἄλλων χωρῶν, δηλαδὴ τὴν ἀμεσότητα στὴν εὐαισθησία.

Τὸ Ἀμερικάνικο Θέατρο χρωστᾷ στὸ “Ἀκτορς Στούντιο” μιὰ ἱστορικὴ συμβολή. Ἀλλὰ τὸ “Ἀκτορς Στούντιο” δὲν εἶναι πιά μιὰ νέα ὁμάδα ἀπὸ εἰσβολεῖς. Ἔγινε ὀρθοδοξία. Περηφανεύεται γιὰ τὸ λαμπρὸ μητρώο μελῶν πού ἔχει μὲ τὰ τόσα ἀστέρια καὶ τὰ τόσα “ὄνοματὰ”. Εἶναι ἀντάξιο τῆς ἐπιδοκιμασίας πού κέρδισε. Τὸ ἴδιο καὶ ὁ καλλιτεχνικός του διευθυντῆς Ἀλ Στράμπεργκ. Ἡ μεγάλη μου ἀπογοήτευση, γιὰ τὴν δουλειὰ πού γίνεται ἐκεῖ μέσα, ὀφείλεται στὸ ὅτι σταματᾷ πάντα στὸ ἴδιο σημεῖο. Τοὺς ἀπασχολεῖ μόνον ἡ ψυχολογικὴ πλευρὰ τῆς ἠθοποιίας. Ἀναφέρομαι, φυσικά, καὶ στὴ δικὴ μου ἀποτυχία καὶ στὴν ἀποτυχία τῶν ἄλλων.

Εἶναι μεγάλο δυστύχημα πού ὅλη ἡ συζήτηση πού κάνουν οἱ ἠθοποιοὶ γύρω ἀπὸ τὴν “Μέθοδο” (τὸ σύστημα διδασκαλίας — ἐρμηγνείας τοῦ Ἀκτορς Στούντιο) ἀποτελεῖ καθαρὴ ἀμυνα ἀπέναντι σὲ καινούριες καλλιτεχνικὲς δοκιμασίες, γιὰ νὰ δικαιολογήσει τὴ δικὴ τους ἀδράνεια. Ἔχουμε ἕνα τοῦρομο

ήθοποιους που είναι αξιόλογοι και θεωρητικοί. Άρρε - ώρες μου 'ρχόταν να τους κάνω τράμπα με μια παρέα πλανωδίων παικτών, που ξέρουν να τραγουδούν και να χορεύουν και που πάνω απ' όλα είναι τὸ ἐπάγγελμά τους νὰ διασκεδάζουν τὸν κόσμο.

Έχοντας ὑπ' ὄψη τὴ σκηνὴ καὶ τὶς παραστάσεις πὺ σχεδιάσαμε καὶ τὰ ἔργα πὺ ζητᾶμε καὶ ἐλπίζουμε νὰ βρούμε, εἶναι φανερό ὅτι χρειαζόμαστε ἄλλο εἶδος ἡθοποιῶν. Θέλουμε ἕνα εἶδος ἡθοποιῶν, πὺ ξεπέρασε τὸ κοῦρδισμα τοῦ ψυχολογικοῦ τοῦ ὄργάνου καὶ βάλθηκε νὰ κοῦρδίζει τὸ θεατρικὸ τὸ ὄργανο. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὁ Ρόμπερτ Χουάιτχεντ κ' ἐγὼ κάναμε κιάλας τὸ πρῶτο μας βῆμα. Μᾶς δόθηκε μιά γεναιόδωρη ἐπιχορήγηση ἀπὸ τὸ "Λίνκολν Σέντερ" γιὰ τὰ ἔξοδα ἐκπαίδευσης ἡθοποιῶν. Ἡ ἐκπαίδευση αὐτὴ θὰ γίνεῖ σὲ διάφορα ἐπίπεδα. Τὸ πρῶτο συγκεκριμένο βῆμα πὺ κάναμε ἦταν νὰ καλέσουμε τὸν Ρόμπερτ Λιούις νὰ μᾶς ὑποβάλει ἕνα πρόγραμμα ἐργασίας γιὰ τοὺς ἡθοποιούς. Ἡ ψυχολογικὴ ἐξάσκηση θὰ ἐξακολουθεῖ νὰ ἔχει τὴν κεντρικὴ θέση. Ἀλλὰ ἀπ' αὐτὴ τὴ θέση καὶ πέρα θ' ἀκολουθεῖ ἀδυσώπητη καὶ ὑποχρεωτικὴ ὅσο καὶ σοβαρὴ δουλειὰ γιὰ τὴν ἐξάσκηση τῶν θεατρικῶν ὄργάνων τοῦ ἡθοποιῶν: φωνή, ὀμιλία, δυναμικὸ τοῦ κορμοῦ, καὶ πλαστικότητα γενικά τοῦ ἡθοποιῶν, ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ κινηθεῖ σὲ ὅποιαδήποτε σκηνὴ καὶ γιὰ ὅποιαδήποτε τεχντροπιὰ ἀνεβασματος τῶν ἔργων.

Ἐλπίζουμε ν' ἀποκτήσουμε στὸ "Λίνκολν Σέντερ" μιά ομάδα ἡθοποιῶν πὺ ὄχι μόνο θὰ ξέρουν νὰ δουλέψουν ἀλλὰ καὶ θὰ δουλεύουν. Πιστεύουμε πὺς ὑπάρχει αὐτὸ πὺ λέγεται "ἐπαγγελματίας ἡθοποιός". Ἐνας ἡθοποιός πὺ εἶναι ὑπερήφανος ὄχι μόνο γιὰ ὅσα ξέρει, ἀλλὰ καὶ γιὰ ὅσα μπορεῖ νὰ κάνει. Ἐπάρχει μιά καινούρια ὀρθοδοξία στὸ ἐπάγγελμα, πὺ σὰν κάθε ὀρθοδοξία εἶναι καὶ αὐτὴ στεῖρα, γιὰτὶ παῖ νὰ προστατέψει τοὺς φραγμαμένους, τοὺς περιχαρκακωμένους, τοὺς "ὀρθὸς σκεπτομένους". Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι θὰ πρέπει νὰ ξέρουν πὺς "ἐρμηνεύω" σημαίνει ἀπλῶς ἐρμηνεύω, δηλαδὴ μπορῶ νὰ δημιουργήσω ἕνα ζωντανὸ παρὸν στὴ σκηνὴ, καὶ ὄχι νὰ μπορῶ νὰ παπαγαλίζω τὰ ὅσα μ' ἔμαθαν οἱ δάσκαλοί μου.

Ἀναζητᾶμε, λοιπόν, ἕνα ἰδιαίτερο εἶδος ἡθοποιῶν γιὰ τὸ θέατρό μας. Δὲν θὰ τοὺς βρούμε ὅλους ἀμέσως. Μὲ τὸν καιρὸ καὶ σιγά - σιγά θὰ φορμαρῶμε τὸ συγκρότημά μας. Ἐπαναλαμβάνω ὅτι δὲν κάνει γιὰ ὅλους. Δὲν μπορεῖ ὁ καθένας στὸ ἐπάγγελμα νὰ διαθέτει αὐτὸ πὺ ζητᾶμε... καὶ ὅπως δὴποτε τουλάχιστον, δὲν μπορεῖ νὰ δεῖ τὸν ἑαυτὸ του σὲ ρόλους πὺ δὲν εἶναι κομμένοι καὶ ραμμένοι γι' αὐτόν. Καὶ πόσοι εἶναι ἐκεῖνοι οἱ ἡθοποιοὶ πὺ μποροῦν νὰ περιφρονήσουν τὰ ὠφέλη καὶ τὰ πλεονεκτήματα πὺ τοὺς προσφέρουν ὁ Κινηματογράφος καὶ ἡ Τηλεόραση; Κι αὐτὴ ἡ σκέψη μᾶς φέρνει σὲ μιὰν ἄλλη. Εἶμαστέ ἀποφασισμένοι νὰ διατηρήσουμε τὴν τιμὴ τῶν εἰσιτηρίων στὰ πέντε δολλάρια καὶ κάτω, τουλάχιστον γιὰ τοὺς συνδρομητές μας. Νομίζουμε πὺς αὐτὸ εἶναι τὸ σωστὸ ὕψος, τηρομένων τῶν ἀναλογιών. Αὐτὸ σημαίνει πὺς ὅσοι θὰ ἔρθουν νὰ δουλέψουν μαζί μας καὶ θὰ προτιμήσουν αὐτὸ τὸν τρόπο τῆς ζωῆς στὸ θέατρο, θὰ πάρουν μισθοὺς κατώτερους ἀπ' αὐτοὺς πὺ μποροῦν νὰ πετύχουν ἔξω. Κάποιοι ἡθοποιοὶ μοῦ εἶπε μὲ εὐκρίνεια: "Δὲν μπορῶ νὰ περιοριστῶ σ' αὐτὸ τὸ μισθὸ". Ὡστόσο, θὰ ὑπάρξει ἕνας ἐγγυημένος ἀριθμὸς ἐβδομάδων μισθοδοσίας, δηλαδὴ κατὶ σὸν ἐτήσιος μισθός. Μὲ τὸν μισθὸς πὺ θὰ πληρώνουμε, μπορεῖ νὰ ἐξασφαλιστεῖ μιά ἀξιοπρεπὴς ζωὴ. Μὲ τὸ εἰσιτήριο πὺ θὰ καθορίσουμε, θὰ ἐξασφαλισθεῖ ἡ ποιότητα τῶν παραστάσεων. Εἶναι θέμα ἰσοζυγίου. Ὡστόσο, κανένας δὲν θὰ γίνεῖ πλούσιος. Δὲν θὰ ὑπάρχει κέρδος. Σπᾶνια, θὰ εἶναι καὶ ἡ τροφή γιὰ τὴν ματαιοδοξία. Κανείς δὲν πρόκειται νὰ γίνεῖ τόσο διάσημος ὅσο ἡ Λίζ Τάιηλορ ἢ ὁ Μάρλον Μπράντο. Ἡ πείρα, ὅμως, τῶν μονίμων καὶ κοινοτικῶν θιάσων ἀποδεικνύει πὺς οἱ ἡθοποιοὶ πὺ ἔκαναν τὰ θέατρα αὐτὰ ζωὴ τους κέρδισαν τὴ συμπάθεια τοῦ Κοινοῦ, τῆς πόλης ἢ τῆς Κοινοτήτας, μιά συμπάθεια πολὺ πιὸ ζεστὴ, πιὸ οἰκία καὶ πιὸ ἀγαπητὴ. Ἀλλὰ ἡ κυριότερη ἱκανοποίηση πὺ θὰ κερδίσει εἶναι ἡ ἱκανοποίηση πὺ θὰ αἰσθανθεῖ ἀπὸ ἕνα καρποφόρο καὶ ἀξιοπρεπὴ τρόπο ζωῆς καὶ ἐργασίας. Ἡ ζωὴ τοῦ 90% τῶν ἡθοποιῶν τοῦ Μπροντγουαίη δὲν εἶναι οὔτε καρποφόρα, οὔτε ἀξιοπρεπὴς. "Ὅσο γιὰ τὰ προσωπικά μου αἰσθητά, ποτὲ στὴ ζωὴ μου δὲν ἀνέλαβα δουλειὰ πὺ τὰ προγνωστικά τῶν φίλων μου νὰ ναι τόσο ἀρνητικά. Στὴν ἀρχὴ, μάλιστα, δὲν τὸ πίστευαν. "Καὶ γιὰτὶ τὸ κάναμε αὐτό;" "Δὲν πρόκειται νὰ πετύχει!" καὶ τὰ παρόμοια. Πιστεύω, λοιπόν, πὺς τὸ θέατρο αὐτὸ θὰ πετύχει; "Ὀχι. Ὀχι τουλάχιστον μὲ τὸν τρόπο πὺ ἀναγνωρίζουν τὴν ἐπιτυχία στὸ ἐπάγγελμα. Ἡ δουλειὰ αὐτὴ δὲν πρόκειται ν' ἀποδοσε χρήματα. Θὰ ἀντιμετωπι-

σει ἄσχημα χρόνια. Θὰ εἶναι, ὅπως καὶ πάντα ἦταν — πρὶν καν ξεκινήσουμε, ὁ στόχος τῆς κριτικῆς καὶ τῆς εἰρωνείας. Ὡστόσο θὰ πετύχει, γιὰτὶ θὰ καταβάλουμε ὅλη τὴν προσπάθεια καὶ γιὰτὶ ἡ προσπάθεια εἶναι ὁ οὐσιαστικὸς σκοπὸς μας. Ὁ Χουάιτχεντ κ' ἐγὼ θὰ ξεκινήσουμε τὴν προσπάθεια καὶ θὰ τὴν πᾶμε ὅσο πάει. Τὸ μόνο πὺ μποροῦμε οὐσιαστικὰ νὰ ὑποσχεθοῦμε, εἶναι πὺς θὰ βάλουμε ὅλα μας τὴν δύναμη σ' αὐτὸ καὶ θὰ παλέψουμε σκληρὰ. Ἐποσχόμεστε ἀκόμα, πὺς αὐτὸ πὺ θὰ δώσουμε δὲν θὰ ναι ἀνιστόρο, δὲν θὰ ναι παραδοσιακὸ, δὲν θὰ ναι κούφιο. Δουλεύουμε μὲ τὴν πεποίθηση πὺς τὸ Κοινὸ θ' ἀνταποκριθεῖ στὴ ζωντανὴ προσπάθεια καὶ πὺς ζητάει κάτι πὺ νὰ γεί νόημα. Ἡ τελικὴ πίστη ἑνὸς καλλιτέχνη βρίσκεται στὸ ὅτι, ἂν νιώθει κάτι πὺ ἔχει καὶ σημασία καὶ ζωντάνια, θὰ ἀποδεχθεῖ πὺς τὸ ἴδιο νιώθουν καὶ οἱ ἄλλοι. Μ' αὐτὴ, λοιπόν, τὴν πίστη προχωροῦμε, καὶ θὰ δοῦμε τί θὰ γίνεῖ.

(Μετ. Πλ. Μ.)

ΕΛΙΑ ΚΑΖΑΝ



Ο ΕΡΒΙΝ ΠΙΣΚΑΤΟΡ ΜΙΛΑΕΙ ΓΙΑ ΤΟΥΣ ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑΚΟΥΣ ΚΑΙ ΤΗ "ΛΑΪΚΗ ΣΚΗΝΗ" ΤΟΥ

Τὸ "Theater am Kurfurstendamm" τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου δὲν μοιάζει μὲ τ' ἄλλα θεάτρα. Δὲν εἶναι οὔτε Ἐθνικὸ, οὔτε Δημοτικὸ. Καί, φυσικά, δὲν εἶναι ἐμπορικὴ ἐπιχείρηση. Μοναδικὸ στὸ εἶδος του, τὸ "Am Kurfurstendamm" (ἔχει πάρει τ' ὄνομά του ἀπ' τὸν κεντρικὸ δρόμο τοῦ Βερολίνου, ὅπου βρίσκεται), ἰδρύθηκε ἀπ' τοὺς ἴδιους τοὺς θεατῆς. Ἀκριβέστερα, ἰδιοκτητῆς του εἶναι ἡ "Λαϊκὴ Σκηνὴ" ("Volksbuhne"), ἡ μεγαλύτερη γερμανικὴ Ἐνωσὴ Θεατῶν. Μόνο στὴν πόλη τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου ἔχει περισσότερα ἀπὸ 115.000 μέλη! Τὴ διεύθυνση τοῦ "Theater am Kurfurstendamm" ἀνέλαβε πρόσφατα ὁ κορυφαῖος Γερμανὸς σκηνοθέτης Ἐρβιν Πισκάτορ. Γιὰ ὅποιον ξέρει τὸ ἐκπληκτικὸ θεατρικὸ τὸ παρελθὸν καὶ τὴν ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση πὺ ἄσκησε ἡ θεωρητικὴ καὶ πρακτικὴ του δραστηριότητα πάνω στὸ σύγχρονο θεάτρο, τὸ γεγονός τῆς ἐπανόδου του στὴν ἡγεσία ἑνὸς τέτοιου θεάτρου εἶναι πολὺ σημαντικό.

Τί θὰ κάνει ὁ Ἐρβιν Πισκάτορ; Πὺς θὰ χρησιμοποιήσει τὸ νέο "βῆμα" πὺ ἀπόκτησε; Τὸ ἐξηγεῖ ὁ ἴδιος παρακάτω, ἀπαντώντας σὲ πέντε ἐρωτήσεις πὺ τοῦ ὑπέβαλε ὁ διευθυντῆς τοῦ "Θεάτρου τῶν Ἐθνῶν" Claude Planson.

I.— ΠΑΛΑΝΣΟΝ: Πὺς νιώθετε ξαναπαίροντας, ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια, τὴ διεύθυνση τῆς "Λαϊκῆς Σκηνῆς";

ΠΙΣΚΑΤΟΡ: Ξανανωμένος. Ἐξέρετε ἴσως πὺς στὰ χρόνια 1924 - 25 ἤμουνα ὁ "μέγας ἀνὴρ" τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς. Ὁρκίζονταν τότε στ' ὄνομά μου! Ὑστερα, ἡ στάση ὀρισμένων ἡγετῶν τῆς μ' ἀνάγκασε νὰ τὴν ἐγκαταλείψω. Αὐτὸ ἔγινε στὰ 1926. Μετὰ, ἔφτιαξα τὴν "Σκηνὴ τοῦ Πισκάτορ" κ' ἐπιχείρησα ἄλλους πειραματισμοὺς στὸν τομέα τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου (ὄλες αὐτὲς τὶς ἐμπειρίες τὶς ἔχω ἀναλύσει στὸ βιβλίο μου "Τὸ Πολιτικὸ Θεάτρο"). Τέλος, ἦρθε ὁ ναζισμὸς καὶ, γιὰ μένα, ἡ ἐξορία. Ὄταν ξαναγύρισα στὸ Βερολίνου, ὕστερα ἀπὸ 20χρονη ἀπουσία, μὲ δέχθηκαν μὲ κάποια ἐπιφυλακτικότητα. Τελικά, χάρι στὴν ὑποστήριξη τοῦ δημάρχου Βίλλυ Μπράντ, μπόρεσα νὰ ξαναπάρω τὴ διεύθυνση τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς. Ἐτσι, ἔκλεισε ὁ κύκλος μὲ τὴ νιότη μου. Τὸ σημερινὸ Βερολίνου, ὅμως, δὲν συγκρίνεται σὲ τίποτα μ' ἐκεῖνο τῶν χρόνων 1920-30. Ἡ δημιουργία ἑνὸς Πολιτικοῦ Θεάτρου συνεπάγεται σήμερα πολὺ δύσκολα προβλήματα. Πιστεύω πὺς εἶναι πολὺ πιὸ εὐκόλο νὰ κάνει κανεὶς Πολιτικὸ Θεάτρο, στὶς μέρες μας, στὴ Νέα Ὑόρκη παρὰ στὸ Βερολίνου. Πὺς νὰ κάνει κανεὶς Πολιτικὸ Θεάτρο μὲ τοὺς σημερινούς Γερμανούς—καὶ ἰδιαίτερα μὲ τοὺς κατοίκους τοῦ Δυτικοῦ Βερολίνου; Ἰδοὺ ἡ ἀπορία. Παράδειγμα: ὁ Μπάρλογο, διευθυντῆς τῶν δημοτικῶν θεάτρων τοῦ Βερολίνου, ἔχει ἐγγράψει στὸ ρεπερτόριό του τὴν κωμωδία τοῦ Μπρέχτ "Ὁ ἀφέντης Πουντίλα καὶ ὁ ὑπηρέτης του Μάτι". Μόλις χτίστηκε τὸ "Τεῖχος", τὸ ἔργο διαγράφηκε ἀπὸ τὸ ρεπερτόριο. Προσωπικά, ὅταν μὲ ρωτοῦν: "Πρέπει νὰ παίξουμε Μπρέχτ;" ἀπαντᾶω πάντα: "Καὶ βέβαια, πρέπει νὰ παίξουμε Μπρέχτ!" Τὰ προβλήματα πὺ θίγει στὸ

έργο του δεν άλλαξαν. Άλλωστε, μιὰ χώρα μπορεί νὰ κοπεί στα δύο, τὸ πνεύμα ὅμως εἶναι ἀδιάρητο.

II.— ΠΛΑΝΣΩΝ: Ποιὸ ρεπερτόριο σκοπεύετε ν' ἀνεβάσετε τὸν πρῶτο χρόνο τῆς διεθνούς σας;

ΠΙΣΚΑΤΟΡ: Ἀρχίζω μὲ τὴν "Τετραλογία τῶν Ἀτρεϊδῶν" τοῦ Γκέρχαρτ Χάουπτμαν. Εἶν' ἕνα ἔργο πού γράφτηκε τὸν καιρὸ τοῦ Μεγάλου Πολέμου, ἐναντίον τοῦ γερμανικοῦ милитарισμού. Γράφοντας το, ὁ Χάουπτμαν ἔγινε στ' ἀλήθεια ἕνας ἐξόριστος τοῦ ἑσωτερικοῦ. Γι' αὐτὸ προτίμησα ν' ἀνεβάσω τὴν "Τετραλογία" μᾶλλον παρὰ τοὺς "Υφαντές". Ἦθελα νὰ δείξω τὴν κατάληξή τῆς πολιτικῆς σκέψης τοῦ Χάουπτμαν. Σὲ συνέχεια, θὰ δώσω τὴ "Σπηλιά", τοῦ Ζᾶν Ἀνούιγ. Βέβαια, δὲν θεωρῶ τὸν Ἀνούιγ συγγραφέα πού παίρνει θέση πάνω στὰ ταξικά προβλήματα. Ὡστόσο, ὑπάρχει στὴ "Σπηλιά" μιὰ προσέγγιση αὐτῶν τῶν προβλημάτων, πού μπορεί νὰ ἐνδιαφέρει τὰ μέλη τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς.

"Ὅσο γιὰ τὸ τρίτο ἔργο μου (δὲν μπορῶ νὰ σᾶς πῶ ἀκόμα τὸν τίτλο του), δὲν θὰ ἴναι καθόλου, μὰ καθόλου εὐκόλο. Εἶν' ἕνα ἔργο οὐσιαστικά πολιτικό. Ἔχει τὴ μορφή τραγωδίας καί, μὲ ἀλεξανδρινούς στίχους, θίγει ἕνα πρόβλημα ὀλίγετα καφτό.

Τὸ νέο θέατρο τῆς Λαϊκῆς Σκηνῆς θὰ ἐγκαινιασθεῖ τὴν 1η Φεβρουαρίου 1963. Θὰ εἶναι πολὺ μοντέρνο, μὲ 1.050 θέσεις, μὲ κανονικὴ σκηνή καὶ προσκήνιο καὶ αἴθουσα μὲ κερκίδες. Εἶναι ἔργο τοῦ ἀρχιτέκτονα Φρίτς Μπόρνεμαν, τοῦ ἴδιου πού ἔχτισε τὴ νέα Ὄπερα τοῦ Βερολίνου. Οἱ ἰδέες του ἦταν θαυμάσιες μὰ λυπᾶμαι πού δὲν μοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ πῶ τὸ λόγο μου ὅταν γίνονταν τὰ σχέδια. Θὰ εἴχαμε προχωρήσει πολὺ πῶ πέρα!

Γιὰ τὴν ἑναρξή θ' ἀνεβάσω τὰ "Νιμπελουγγεν" τοῦ Χέμπελ, γιωρτάζοντας ἔτσι τὴν ἑκατοστὴ τους ἐπέτειο. Τέλος, τὴν Πρωτομαγιά (ἡ ἡμερομηνία αὐτὴ δὲν διαλέχτηκε στὴν τύχη), θὰ παρουσιάσω τὸν "Ροβεσπιέρο" τοῦ Ρομαίν Ρολλάν, μὲ τὸν Χᾶνς Μέσσεμερ στὸν κύριο ρόλο. Θέλω νὰ δείξω στοὺς Βερολινέζους τί ἐννοοῦσε ὁ Ρολλάν μὲ τὸν ὄρο "Λαϊκὸ Θέατρο".

III.— ΠΛΑΝΣΩΝ: Εἶπατε: "Θὰ εἴχαμε προχωρήσει πολὺ πῶ πέρα". Μιλεῖστε μας λίγο γιὰ τὶς ἀντιλήψεις σας στὸν τομέα τῆς θεατρικῆς ἀρχιτεκτονικῆς.

ΠΙΣΚΑΤΟΡ: Ἀπ' τὸ 1919 κᾶνω θέατρο χωρὶς αὐλαία, χωρὶς "ράμπλα", πολεμώντας κόντρα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ πού μοῦ ἐπιβάλλουν. Ἀπ' τὸν ἀγῶνα αὐτὸν βγῆκε ἐκεῖνο πού ἀποκαλῶ "Weltanschauung Theater", δηλαδή τὸ Θέατρο "Ἀντίληψη τοῦ Κόσμου".

Σ' ὅλα τὰ μέρη, τὸ Θέατρο εἶναι συντηρητικό. Χρησιμοποιοῦν ἀκόμα τὴν παλιὰ ἰταλικὸν τύπου σκηνή, πού ἐνῶ ἀποκαλῶ "Θέατρο ψευδαίσθησης". Σήμερα, τὸ Θέατρο πρέπει νὰ πάει πρὸς τοὺς θεατῆς, γιερμείζοντας ὅλα τὰ φράγματα.

Γιὰ νὰ γίνει αὐτό, δὲν θὰ ἔπρεπε πιά νὰ ὑποτάσσουμε τὰ ἔργα στὴν ἀρχιτεκτονικὴ, χῶνοντάς τα μὲ τὸ ζῶρι σ' ἕνα ἀκίνητο κουτί, μὰ ἀντίθετα νὰ προσαρμύζουμε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ στὸ κάθε ἔργο πού παρουσιάζουμε. Αὐτὸ προϋποθέτει ἕνα θέατρο εὐκίνητο, εὐχρηστο καὶ πολὺμορφο, πού νὰ προσαρμύζεται σὲ σκοπούς πολὺ διαφορετικούς. Θὰ μπορούσε κανεὶς π.χ. νὰ χρησιμοποιήσει δακτυλοειδεῖς προβολές γιὰ νὰ βυθίσει τοὺς θεατῆς σὲ μιὰ δεδομένη ἀτμόσφαιρα· νὰ χρησιμοποιήσει τὴν τηλεόραση γιὰ νὰ μεγαλώσει τοὺς ἡθοιοπούς καὶ πολλαπλασιαστῆς - μεγάφωνα γιὰ νὰ χοντρήνει τὴ φωνή τους. Οἱ Ἕλληνας χρησιμοποιοῦσαν κοθόρρους γιὰ νὰ ὑψώσουν τὸ ἀνάστημα καὶ μάσκες σὰν "χωνιά" γιὰ νὰ δυναμώσουν τὴ φωνή!

IV.— ΠΛΑΝΣΩΝ: Θ' ἀνεβάσετε πολλὰ ἔργα. Θὰ πρέπει, ὠστόσο, νὰ μποροῦν κ' οἱ θεατῆς νὰ τὰ δοῦν: Ποιῆς τιμῆς εἰσιτηρίων θὰ ἔχετε στὸ θεατρὸ σας;

ΠΙΣΚΑΤΟΡ: Ἡ τιμὴ τῶν καλύτερων θέσεων ὀρίστηκε σὲ 3 μάρκα καὶ 20 πφένιχ (περίπου 23 δραχμές). Ἡ τιμὴ αὐτὴ εἶναι πολὺ χαμηλὴ καὶ δὲν θὰ βγάζουμε τὰ ἐξοδά μας. Ἡ πόλη τοῦ Βερολίνου, ὅμως, ἀνάλαβε τὴν ὑποχρέωση νὰ μᾶς καταβάλει 4,20 μάρκα γιὰ κάθε εἰσιτήριο πού θὰ πουλάμε. Αὐτὸ σημαίνει πὼς κάθε φορὰ πού ἕνας θεατῆς θὰ πληρώνει στὸ ταμεῖο 3,20 μάρκα, ἐμεῖς θὰ εἰσπράττουμε 7,40 γεγονός πού θὰ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ ἰσοσκελίσουμε τὸν προϋπολογισμό μας. Ὡστόσο, καὶ πάλι δὲν θὰ εἴμαστε ἀνάμεσα στοὺς προνομιοῦχους: τὸ "Schiller Theater" εἰσπράττει 6 ἑκατομμύρια μάρκα τὸ χρόνο καὶ ἡ "Ὄπερα 13 ἑκατομμύρια.

V. ΠΛΑΝΣΩΝ: Μιὰ ἐρώτηση ἀκόμα (Ὁ Πισκάτορ κοιτάζει τὸ ρολόι του, ἡ δοκιμὴ τῆς "Τετραλογίας τῶν Ἀ-

τρεϊδῶν" πρέπει ν' ἀρχίσει): Ποιούς ἀπ' τοὺς συγχοῦνους συγγραφεῖς προτιμᾶτε; Σᾶς ἀγγίζει, μολταταῦτα, μιὰ ἰδιαίτερη αἰσθητικὴ;

ΠΙΣΚΑΤΟΡ (Ἐεσπάει σὲ γέλια): "Ἄν εἶχα ἀσχολληθεῖ μ' αἰσθητικές, θὰ εἶχα χάσει τὴ ζωὴ μου! Αὐτὸ πού μ' ἀνδιαφέρει, εἶναι οἱ συγγραφεῖς πού ἔχουν κάτι νὰ πῶν, κάτι πού μᾶς ἀφορᾶ. Δὲν ὑπάρχουν σήμερα συγγραφεῖς, μὲ τὴν ἐξαιρέση τοῦ Μπρέχτ, πού ν' ἀνταποκρίνονται στὶς ἀνάγκες τοῦ καιροῦ μας. Ὁ Σάρτρ τὶς πλησιάζει συχνά, μὰ ἔχει πάντα. Ὁ Τεννεσση Οὐίλλιαμς εἶναι "ἐστέτ". Ὁ Μίλλερ ἀναζητᾶει ρεαλιστικὲς λύσεις. Ὁ Ἰονέσκο ἔχει ταλέντο, ἀλλὰ δὲν εἶναι πρωτοποριακὸς συγγραφέας—τουλάχιστο μὲ τὴν ἔννοια πού δίνω ἐγὼ στὸν ὄρο "πρωτοπορία". ● "Ντανταϊσμός" τὰ εἶπε ὅλα πρὶν ἀπ' αὐτόν. Ὁ Ἰονέσκο μᾶς κατηγορεῖ, τὸν Μπρέχτ κ' ἐμένα, πὼς κᾶνουμε Πολιτικὸ Θέατρο. Ὡστόσο, ἐνῶ μᾶς ὑποτιμᾶει, τοῦ συμβαίνει ν' ἀκολουθεῖ τὸ δρόμο πού χαράξαμε ἐμεῖς. Στὸν "Ρινόκερο" κάνει λιγάκι πολιτικὸ θέατρο, ἀγγίζει ἕνα θέμα... Ὁ Ἀντάμωφ, ναί, εἶναι σοβαρός. Εἶναι ὑπολογισμός. Ἀπ' τοὺς Γερμανούς, βλέπω τὸν Μάρτιν Βάλτσερ. Κι ὁ Ἐρβιν Σουλβάνους μ' ἐνδιαφέρει... Τέλος, θὰ ἔθελα ἐπίσης ν' ἀνεβάσω τὸν "Σκύλο τοῦ Στρατηγοῦ" τοῦ Κίππαρτ.

(Μετ. Κ. Στ.)

CLAUDE PLANSON



ΠΩΣ ΠΑΙΖΕΤΑΙ Ο ΜΠΡΕΧΤ
ΑΠΟ ΤΟΥΣ ΕΠΙΓΟΝΟΥΣ ΤΟΥ
ΣΤΟ "ΜΠΕΡΛΙΝΕΡ ΑΝΣΑΜΠΛ"

Ὁ γνωστὸς Γάλλος θεωρητικὸς τοῦ Θεάτρου Bernard Dort, ἐκδότης τῆς ἐπιθεωρήσεως "Λαϊκὸ Θέατρο" καὶ θεατρικὸς κριτικὸς τοῦ περιοδικοῦ "Φράνς Ὀμπσφατεβέρ", ἐκθέτει παρακάτω τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ πρόσφατη ἐπίσκεψή του στὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ", στὸ Ἀνατολικὸ Βερολίνο:

Πέρασα μιὰ βδομάδα στὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ". Καλεσμένος στὴν πρεμιέρα τοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ "Οἱ μέρες τῆς Κομμουνίας", μπόρεσα νὰ παρακολουθῶ καὶ ἄλλες παραστάσεις, ὅπως τῆς "Ὄπερας τῶν τριῶν πενταρῶν", τῆς "Αἰσιόδοξης τραγωδίας" τοῦ Βισνιέβσκι κ' ἐνὸς σύγχρονου ἔργου πού, μέσα ἀπ' τ' ἀλλεπάλληλα συναπαντήματα δύο προσώπων, δίνει τὴν ἱστορία τῆς Λαοκρατικῆς Γερμανικῆς Δημοκρατίας: τῆς "Κυρία Φλίντς", τοῦ Χέλμουτ Μπίαιερλ.

Θὰ μπορούσα, βέβαια, νὰ μιλήσω γι' αὐτὰ τὰ θεάματα, ν' ἀναφερθῶ στὴν ἀποτελεσματικότητά, τὴν βιαιότητα καὶ τὴν αὐστηρότητα αὐτῆς τῆς "Αἰσιόδοξης τραγωδίας", πολὺ διαφορετικῆς ἀπ' τὸ πομπῶδες καὶ ἀνώδυνο θέαμα πού μᾶς παρουσίασε τὸ Θέατρο Πούσκιν τοῦ Λένινγκραντ μὲ τὸν ἴδιο τίτλο στὸ Θέατρο τῶν Ἐθνῶν. Θὰ μπορούσα νὰ συζητήσω τὴν "θέση" πού ἐπιδέξει προβάλλει ὁ Χέλμουτ Μπίαιερλ στὴν "Κυρία Φλίντς", πὼς δηλαδή ὁ σοσιαλισμὸς τρέφεται μὲ τὰ πάντα, ἀκόμα καὶ μ' ἀνυπότακτες μητέρες πού δὲν μιάζονται γιὰ τὴν πολιτικὴ—φτάνει νὰ ἔχουν χαρακτῆρα καὶ ὀξυμένη πρακτικὴ αἰσθησιὴ τῶν πραγμάτων. Θὰ μπορούσα νὰ πῶ πόσο λυπήθηκα γιὰ τὴν κάπως σχηματικὴ σκηνοθεσία τῆς "Ὄπερας τῶν τριῶν πενταρῶν" καὶ πόσο θαύμασα τὴ σωστὴ καὶ εὐαίσθητη εἰκόνα μῖς παριζιάνικης οἰκογένειας τοῦ καιροῦ τῆς Κομμουνίας, πού ἔδωσε τὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ" στὶς "Μέρες τῆς Κομμουνίας". Κοντολογίς, θὰ μπορούσα νὰ κᾶνω κριτικὴ ὅλων αὐτῶν τῶν θεαμάτων. Πιὸ πολὺ, ὅμως, ἀπ' τὶς ἴδιες τὶς παραστάσεις, αὐτὸ πού μ' ἔκανε νὰ παθιαστῶ ἦταν ἡ δουλειά πού γίνεται στὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ". Γι' αὐτό, λοιπόν, θὰ μιλήσω, γιὰτί εἶμαι πεπεισμένος πὼς δὲν πρόκειται γιὰ ἕνα Θέατρο καλύτερο ἀπ' αὐτὸ πού ἔχουμε συνηθίσει νὰ βλέπουμε, μὰ γιὰ ἕνα "ἄλλο" Θέατρο.

Ἄς σημειώσουμε πρῶτα τὴν ποσότητα συνεχοῦς δουλειᾶς πού γίνεται. Εἶναι γνωστὸ πὼς τὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ" ἀφισρώνει στὸ ἀνέβασμα ἐνὸς ἔργου τρεῖς ἢ τέσσερις φορές περισσότερο χρόνο ἀπ' ὅ, τι ἕνα παρισινὸ θέατρο, ἀπ' αὐτὰ πού καταβάλλουν σοβαρὲς προσπάθειες. Στὸ Παρίσι, οἱ δοκιμὲς διαρκοῦν συνήθως ἕνα μῆνα, σπανίως δύο· στὸ "Μπερλίνερ Ἀνσάμπλ" διαρκοῦν τέσσερις τουλάχιστο μῆνες καὶ συχνά ἔξω. Τὸ πῶς σημαντικὸ: μετὰ τὴν πρεμιέρα, τὸ θέαμα δὲν ἀφήνεται στὴν

τύχη του, στους ήθοποιους και στο Κοινό. Κάθε βράδυ, ένας ή και περισσότεροι βοηθοί σκηνοθέτες παρακολουθούν την παράσταση, σημειώνουν τις άρετες και τα σφάλματά της και τὸ πρωί τῆς ἡμέρας πού τὸ ἔργο πρόκειται νὰ ξαναπαιχθεῖ (τὸ ρεπερτόριο τοῦ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ" εἶναι ἐναλλασσόμενο), μέρη δλόκληρα δοκιμάζονται καὶ πάλι ἀπ' τὸν θίασο καὶ διορθώνονται με βίαση τὶς διαπιστώσεις τῶν βοηθῶν σκηνοθετῶν. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς αὐτὲς οἱ συνεχεῖς διορθώσεις — θυμίζουμε πὼς ὁ Μπρέχτ ἀναθεωροῦσε πάντα τὴ δουλειά του ἀφοῦ εἶχε ὑποστῆ δοκιμασία μπροστὰ σὲ Κοινό — δὲν θὰ ἦταν ἐφικτὲς χωρὶς τὰ μέσα πού διαθέτει τὸ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ". Ὅταν ἡ σκηνὴ τοῦ θεάτρου ἔχει καταληφθεῖ ἀπ' τὴ διόρθωση τοῦ ἔργου τῆς βραδιᾶς, οἱ δοκιμὲς τοῦ νέου ἔργου πού προβλέπει τὸ ρεπερτόριο γίνονται σὲ μιὰν ἄλλη σκηνή πού ἔχει διαρρυθμισθεῖ κατάλληλα στὸ διπλάνο κτίριο. Κι ἂς μὴν ξεχνᾶμε τὸν ἀριθμὸ τῶν ἠθοποιῶν πού δουλεύουν στὸ "Ἀνσάμπλ": εἶναι ἀρκετὲς γιὰ νὰ καλύψει τὶς ἀνάγκες δυὸ θιάσων.

Ἄλλο χαρακτηριστικὸ, ὅπως τονίζει με ἔμφαση ἡ χήρα τοῦ Μπρέχτ Ἑλενα Βάιγκελ, εἶναι ἡ συλλογικὴ ἐργασία. Χωρὶς ἀμφιβολία, τὸ σχετικὸ πολιτικὸ σύνθημα παίζει τὸ ρόλο του καὶ στὸ "σπίτι τοῦ Μπρέχτ": ἐδῶ, ὅμως, ὑπάρχει κάτι παραπάνω: ἡ ἐξαφάνιση τῆς προσωπικότητας εἶναι πραγματικότητα, ἔχει ἀντίκρουσμα στὴν καθημερινὴ πράξη.

Στὴν ἀρίσια τοῦ ἔργου "Οἱ μέρες τῆς Κομμούνιας" ἀναφέρονται τὰ ὀνόματα δυὸ σκηνοθετῶν: τῶν Γιοακίμ Τένσερτ καὶ Μάνφρεντ Βέκμπερτ. Ὁ ἕνας ἀπ' αὐτούς, ὁ Βέκμπερτ, εἶναι γέννημα — θρέμμα τοῦ θεάτρου, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε "θεατρικὸ ζῶο" ἂν δὲν κινδύνευε νὰ παρεξηγηθεῖ ἡ ἔκφραση, ἐνῶ ὁ ἄλλος, ὁ Τένσερτ, μόλις πρόσφατα κατάληξε στὴν σκηνοθεσία, προσερχόμενος ἀπ' τὴν κριτικὴ θεάτρου καὶ τὴν λεγόμενη στὴν Γερμανία "Dramaturgie" (ἔθος πού σημαίνει "ἐπεξεργασία τῶν ἔργων" — ἄλλωστε, ὁ Τένσερτ, εἶναι ἀκόμα ἐπίσημα ὑπεύθυνος δραματολογίου τοῦ "Ἀνσάμπλ"). Κοντὰ σ' αὐτούς τοὺς δυὸ σκηνοθέτες πού ἀλληλοσυμπληρώνονται καὶ ἀλληλοἰσορροποῦνται, ὑπάρχουν καὶ πέντε βοηθοὶ σκηνοθέτες, πού παίρνουν πλατιά μέρος — στάθηκαν αὐτόπτες μάρτυρες τῆς δουλειᾶς τους — στὴν προετοιμασία τῆς παράστασης. Τὰ ὀνόματά τους: Οὔτα - Μπιρνμπάουμ, Γκνὺ ντέ Σαμπνρ, Ὑτσο Κίλιαν, Χάινς - Γκέοργκ Ζίμμγκεν καὶ Κούρτ Βέτ. Πέρ' ἀπ' αὐτούς, ὅμως, τὸ σύνολο τοῦ προσωπικοῦ τοῦ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ" συμμετέχει στὸ ἀνάβασμα τοῦ κάθε ἔργου: Ὁ Κάρλ φὸν Ἀππεν, ὁ σκηνογράφος, παρακολουθεῖ ὅλες σχεδὸν τὶς δοκιμὲς τροποποιεῖ ἀδιάκοπα τὶς μακέτες του γιὰ τὰ σκηνικά καὶ τὰ κοστούμια, ἀπλοποιώντας ἢ ἐμπλουτίζοντας τὶς καί, γενικά, δουλεῖ σὲ συνάρτηση με τὶς κινήσεις τῶν προσώπων, τὶς συναρροίσεις τους, πού τοῦ ἐμπνέουν ἀπανατὰ σχέδια, πού συχνὰ γεννῶνται καὶ σκηνοθετικά ἀκόμη εὐρήματα. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσα νὰ πῶ καὶ γιὰ τὸν μουσουργὸ Χάινς - Ντ. Χοζάλλα. Ἄλλο παράδειγμα: ὅταν σὺς μιλοῦν γιὰ τὸν Χάινς Ἀισλερ, πού πέθανε ξαφνικά φέτος τὸ καλοκαίρι, πρῶτα ἀναφέρουν τὴν πνευ-

ματικότητα, τὴν κουλτούρα, τὸ πνεῦμα συνεργασίας τοῦ "μεγάλου αὐτοῦ διαλεκτικοῦ", φίλου τοῦ Μπρέχτ καὶ ὕστερα τὸ μουσικὸ ταλέντο του καὶ τὰ ἔργα πού ἔγραψε γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ". Θὰ μνημονεύουν ἀκόμη τὸ ρόλο πού παίζει ἡ Ἑλενα Βάιγκελ στὶς δοκιμὲς, ἔστω κι ἂν δὲν συμμετέχει σὰν ἠθοποιὸς στὸ ἐτοιμαζόμενο ἔργο: συχνά, με μιὰ φράση ἢ μιὰ χειρονομία, ὑποδείχνει στὸν ἠθοποιοῦ μιὰ λεπτομέρεια ὑπόκρισης ἢ κίνησης, πού φωτίζει τὸ πρόσωπο πού ἐρμηνεύει τὴν δραματικὴ κατάσταση, καὶ πού κανένας ὡς τότε δὲν εἶχε προσέξει.

Κοντολογίη, ἡ σκηνοθεσία στὸ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ" δὲν εἶναι τὸ προνόμιο ἐνὸς καὶ μόνο. Τὸ θέατρο χάνει τὸ χαρακτῆρα τοῦ συναγωνισμοῦ μεταξὺ προσωπικοτήτων, πού δὲν ὀνειρεύονται παρὰ νὰ ἐπιβάλουν τὴ δική τους ἀποψη. Στὴ συλλογικὴ αὐτὴ ἐργασία, καθένας κοιτάζει τὸν ἄλλο, καθένας βοηθάει καὶ βοηθιέται ἀπ' τὸν ἄλλο. Ἀναμφισβήτητα καὶ στὸ "Μπερλί- νερ Ἀνσάμπλ", ὅπως παντοῦ, ὑπάρχουν προσωπικὲς ἀντιζηλιές, ἀντιτιθέμενες ἑμάδες, ἀλλὰ ἡ ἔνταση στὶς σχέσεις ἢ καὶ οἱ συγκρούσεις ἀκόμη δὲν ἀγγίζουν τὸ οὐσιώδες: τὴν πολλαπλό- τητα τῶν στοχασμῶν, πού τὸ ἄθροισμα καὶ ἡ ὀργάνωσή τους καταλήγουν σ' ἕνα θέαμα: τὸν πλοῦτο μιᾶς δουλειᾶς, ὅπου οἱ διάφορες ἐμπειρίες ἔρχονται ἀντιμέτωπες καὶ συντίθενται, ἀντὶ νὰ καθυποτάσσονται στὴν παντοδύναμη θέληση ἢ τοῦ σκηνο- θέτη, πού γίνεται βασιλιάς καὶ φτωχαίνει τὸν ὅποιο προβλη- ματισμὸ γύρω του.

Ἄς καθορίσουμε τώρα τὸ νόημα τῆς δουλειᾶς πού γίνεται. Ἄς θυμίσουμε γι' αὐτὸ δυὸ ἀγαπημένες ἐννοιες τοῦ Μπρέχτ: τὴν ἔννοια τοῦ "μῦθου" καὶ ἐκείνη τοῦ "συγκεκριμένου". Πρῶτὴ μέριμνα τοῦ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ" ἀπέναντι σὲ κάθε ἔργο εἶναι ἡ προβολὴ τοῦ μῦθου: αὐτὸ δὲν ἀπὸ τὸν Ἀριστο- τέλη ἀποκαλοῦσε "συρραφὴ τετελεσμένων πράξεων", συμ- πληρώνοντας πὼς "τὰ πρόσωπα δὲν δροῦν γιὰ νὰ μιμηθοῦν τοὺς διάφορους χαρακτῆρες, ἀλλ' ἀποκοτῶν τοὺς χαρακτῆρες αὐτούς ζεξαιτίας καὶ μέσω τῶν πράξεων πού κάνουν. Πράξεις καὶ μῦθος, εἶναι ἡ ὀλοκλήρωση τῆς τραγωδίας". Ἔτσι, στὸ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ", οἱ σκηνοθέτες δὲν νοιάζονται στὴν ἀρχὴ οὔτε γιὰ χαρακτῆρες, οὔτε γιὰ ψυχολογία, οὔτε γιὰ ἀτμόσφαι- ρα, οὔτε γιὰ χρωματισμὸ τῆς μιᾶς ἢ τῆς ἄλλης σκηνῆς, οὔτε γιὰ τὸν ρυθμὸ τῆς παράστασης. Πρῶτὴ τους φροντίδα εἶναι νὰ βροῦν τὸν μῦθο καὶ νὰ τὸν καταστήσουν ξεκιάθαρο, κατα- νοητὸ σὲ ὅλους. Ὁ Μπρέχτ ἐπέμενε ἀδιάκοπα πάνω σ' αὐτό... Βέβαια, ἡ παραπάνω μέθοδος ἐμπεριέχει ἕναν κίνδυνο: ἡ ὑπερβολικὴ προβολὴ τοῦ μῦθου μπορεῖ νὰ καταλήξει σ' ἕνα Θέατρο καθαρὰ διδακτικὸ καὶ ἀφηρημένο. Τὸ "Μπερλίнер Ἀν- σάμπλ" ἀποφεύγει αὐτὸν τὸν σκόπελο προσέχοντας σταθερὰ τὸ συγκεκριμένο. Πάνω σ' αὐτὸ ὑπάρχει ζωντανὴ ἡ διδασκαλία τοῦ Μπρέχτ, πού ἔλεγε πάντα: "ἡ ἀλήθεια εἶναι συγκεκρι- μένη". Ἔτσι, οἱ σκηνοθέτες ἐπαγρυπνοῦν, ὥστε ὁ μῦθος νὰ δίνεται με ἀμεσότητα. Ἀντὶ νὰ σταθοῦν στὸ χαρακτῆρα ἢ τὴν ψυχολογία τῶν προσώπων, στέκονται στὶς πράξεις τους, στὶς πιὸ ἀπειροελάχιστες ἀπ' αὐτὲς, καθὼς καὶ τὶς ἀντιφάσεις τους. Βέβαια, καμμιὰ ψυχολογικὴ λεπτομέρεια δὲν παραμελει- ται, ἀλλὰ τὸ προβάδισμα δίνεται στὶς λεπτομέρειες τῆς καθη- μερινῆς συμπεριφορᾶς τοῦ ἥρωα: ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο ἡ Ζε- νεβιέβ Γκερικό, ἡ δασκάλα τοῦ ἔργου "Μέρες τῆς Κομμούν- νας", χαμογελάει στὴν Κυρία Καμπὲ ἐνδιαφέρει λιγότερο ἀπ' τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο τρώει τὸ ξερικόματσο πού ἡ τελευ- ταία τῆς ἔχει δώσει... Σκέψεις καὶ συναισθήματα τίθενται ἀντιμέτωπα τῆς πηχτῆς πραγματικότητας τῆς κάθε μέρας, σ' ἕνα κόσμο ἀντικειμένων καὶ συνθησιῶν. Ὁ μῦθος δὲν ἀποκα-λύπεται ἀπ' τὰ ἔξω, ἀπ' τὸ σκηρικὸ ἢ κάποιου "ἔμφε" τῆς σκηνοθεσίας. Μόλις "διαβάζεται" πάνω σὲ ἀντικείμε- να, τὰ πράγματα, τὶς χειρονομίες, μέσα στὴ διαδοχὴ καὶ τὶς ἀντιθέσεις πράξεων καὶ λόγου...

Στὸ "Μπερλίнер Ἀνσάμπλ" ἡ θεατρικὴ δραστηριότητα δὲν ἐξαν- τλεῖται στὴν παράσταση: εἶναι πράξη γνώσης, βραδεία καὶ συ- νεχῆς ἐργασία στοχασμοῦ πάνω στὴν πραγματικότητα: πάνω στὴν ἱστορικὴ μας ὑπόσταση. Ὁ Μπρέχτ δὲν ἄφησε μονάχα ἕνα ἔργο καὶ μιὰ μέθοδο (δὲν ὑπάρχει ὕφος Μπρέχτ πού νὰ ἰσχύει γιὰ ὅλα καὶ σὲ κάθε στιγμή, ἀλλιώως, δυὸ τόσο ἀνόμοια θέαματα, ὅπως ἡ "Αἰσιώδοξη τραγωδία" καὶ "Οἱ μέρες τῆς Κομμούνιας" θὰ ἦταν κάτι ἀσύλληπτο): τὸ βαθύτερο τῆς δι- δασκαλίας του εἶναι ἡ θεατρικὴ πρακτικὴ πού κληροδότησε καὶ σφεδρὸν μιὰ "ἠθικὴ" τοῦ θεάτρου. Καὶ τὸ "Μπερλίнер Ἀν- σάμπλ" ἀποδείχνει ἀσταμάτητα τὴν ἀναγκαιότητα καὶ τὴν γο- νιμότητα αὐτῆς τῆς Μπρεχτικῆς διδασκαλίας.

(Μετ. Κ. Στ.)

BERNARD DORT

"Εμβλημα τοῦ Μπερλίнер Ἀνσάμπλ με τὸ περιστέρι τοῦ Πικασσὸ





ΑΓΝΩΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ο' ΝΗΛ
ΣΕ ΠΑΓΚΟΣΜΙΑ ΠΡΕΜΙΕΡΑ
ΣΤΟ ΚΡΑΤΙΚΟ ΣΤΟΚΧΟΛΜΗΣ

Βοηθός σκηνοθέτης στο "Μπερλίερο Άνσάμπλ", ο Σπύρος Παγιατάκης, μās γράφει από την Στοκχόλμη τις εντυπώσεις του απ' την παγκόσμια "πρώτη" του τελευταίου έργου του Ο' Νήλ "More Stately Mansions":

Μέσα σ' έναν κύκλο από έννεα δράματα θέλησε να παρακολουθήσει ο Ο' Νήλ 150 χρόνια αμερικανικής ιστορίας. Από τα έργα αυτά, μόνον τὰ ἔξη θεώρησε ἄξια νὰ σταθοῦν στὴ σκηνή. Τέσσερα κόνηκαν, μαζὶ μετὸ σωρὸ τῆς ἀδημοσίευτης δουλειᾶς του, πάνω σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς κρίσεις μελαγχολίας του. Μετὰ ἀπ' τὸ θάνατό του, ἡ πνευματικὴ του δουλειὰ ἔμεινε κληροδοτημένη στὸ Δραματικὸ Θέατρο τῆς Στοκχόλμης, τὸ ὁποῖο καὶ πρωτοἀνέβασε στὴ σκηνή του τὰ τρία ἔτοια ἔργα τοῦ Ο' Νήλ: "Μεγάλο ταξίδι μέσα στὴ νύχτα" (A long Days Journey into the Night) τὸ 1956, "Μιὰ στάλα ποιητῆς" (A Touch of a Poet) τὸ 1957, καὶ τὸ "Χιούτζη" (Hughie) τὸ 1958. Ἐνα τέταρτο, τεράστιο σὲ ὄγκο καὶ ἀσυμπλήρωτο, χειρόγραφο δράμα, ἔμεινε ὅλο τὸν καιρὸ στὴν κατοχὴ τοῦ θεάτρου. Ὁ Διευθυντῆς τοῦ "Δραματικοῦ Θεάτρου" Dr. Karl Ragnar Gierow, πού εἶχε ὀριστεῖ διαχειριστῆς τοῦ πνευματικοῦ κληροδοτήματος τοῦ Ο' Νήλ, ἀμφέβαλε, κατ' ἀρχήν, γιὰ τὴς δυνατότητες ἐνὸς ἀνεβάσματος τοῦ ἔργου αὐτοῦ, πού στὴ μορφή του βρισκόταν θ' ἀπαιτοῦσε διάρκειά οὐκ ἄνω μετὰ δέκα ὥρων. Ἀποφασίστηκε, ὅμως, ἡ παρουσίασή του φυσικά, μετὰ ἀπὸ κατάλληλη διασκευή. Πέντε χρόνια δούλεψαν ὁ Dr. Gierow καὶ ὁ Σουηδὸς μεταφραστῆς τοῦ Ο' Νήλ, Suen Barthel, πάνω στὸ τεράστιο ὕλικο τοῦ χειρογράφου, καὶ δυὸ χρόνια ἀνεβάλλετο συνεχῶς ἡ ἡμέρα τῆς πρεμιέρας. Ὡσπου στὶς 9.11.62 ἔφτασε ἡ μεγάλη μέρα: Τὸ τελευταῖο ἔργο τοῦ Ο' Νήλ ἀπὸ πρωτοπαρουσιάζοταν στὴν Στοκχόλμη. Τὸν ἀγγλικὸ τίτλο τοῦ ἔργου "More Stately Mansions" (Περὶσσότερα ἀρχοντικά), μετέφρασε ὁ Dr. Gierow στὰ σουηδικὰ "Bygg dig allt högre hominger", (Χτίζε συνεχῶς μεγαλύτερα κτίρια).

Ἡ κεντρικὴ ιδέα, πού χαρακτηρίζει ὅλο τὸν κύκλο τῶν τελευταίων ἔργων τοῦ Ο' Νήλ εἶναι: "Τὶ ὠφελεῖ στὸν ἄνθρωπο νὰ κερδίσει ὀλόκληρο τὸν κόσμο καὶ νὰ χάσει τὴν ψυχικὴ του ἡρεμία". Ἡ ιδέα αὐτῆ, πού κυριαρχοῦσε καὶ στὸ προηγούμενο ἔργο τοῦ κύκλου, ἐπανέρχεται καὶ στὸ "Περὶσσότερα ἀρχοντικά", πού συνεχίζει ἀκριβῶς ἀπὸ ἐκεῖ πού εἶχε σταματήσει τὸ "Μιὰ στάλα ποιητῆς".

Ἡ κόρη τοῦ Μέλντι, Σάρα, εἶχε κάνει κιάλας τὸ πρῶτο βῆμα πρὸς τὸ μέλλον, τὸ ἀμερικανικὸ μέλλον. Ἐρωτευμένη μετὸν κληρονόμο ἐνὸς συγροτήματος ὑφαντουργείων, — πού τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ζοῦσε αὐτοεξόριστος κοντὰ τῆς — προσπαθεῖ μετὰ κάθε τρόπο νὰ τὸν παντρευτεῖ καὶ νὰ φύγει ἀπὸ τὸ περιβάλλον τῆς, πού τὴν πνίγει. Ὁ νεαρὸς κληρονόμος, Σίμων, ζεῖ σὰν γνήσιος ἐπίγονος τοῦ Jean - Zagues Rousseau σὲ μιὰ καλύβα καὶ γράφει ἕνα βιβλίο "πού θ' ἀνακουφίσει τὴν ἀνθρωπότητα καὶ θὰ τὴν ἐλευθερώσει ἀπ' τὴ φιλοκέρδεια.". Τὸ βιβλίο, ὅμως, αὐτὸ δὲν θὰ τελειώσει ποτέ!

Στὸ "Περὶσσότερα ἀρχοντικά", ἡ Σάρα καὶ ὁ Σίμων ἔχουν πιά παντρευτεῖ, καὶ ἡ Σάρα ἔχει καταφέρει νὰ ἀποβάλει ἀπὸ τὸν ἄνδρα τῆς ὅλα του τὰ "ποιητικὰ παθιάσματα". Ἀντίθετα ἀπὸ κάθε προσδοκία, ἔχει γίνει ἕνας ἐπιτήδειος ἔμπορος, πού καταφέρει νὰ ξαναφέρει σὲ ἀνθήση τὶς βιομηχανίες τοῦ πατέρα του, πού εἶχαν ἀρchiσει νὰ παρακμῶζουν, καὶ νὰ μεγαλώσει τὶς δουλειές του.

Σκληρὸς, ἀνένδοτος, κυνικός, ὁ Σίμων Χάρφορντ, εἶναι ἡ εἰκόνα τοῦ κεφαλαίου τοῦ μεγαλοκτηματία, τῶν νοτίων Πολιτειῶν, τὴν ἐποχὴ πρὶν ἀπ' τὸν ἀμερικανικὸ Ἐμφύλιο πόλεμο. Μετὸν τρόπο του, ἔχει καταφέρει "νὰ κερδίσει ὀλόκληρο τὸν κόσμο", ἔχει χτίσει ὅλο καὶ "περὶσσότερα ἀρχοντικά", ἀλλ' ἔχει τώρα ν' ἀντιμετωπίζει τὸ χαμὸ τῆς ψυχικῆς του ἡρεμίας. Ἡ μορφή τῆς μητέρας του, διαλύει πρὸς στιγμὴν τὴν φαινομενικὴ μόνον, σκληρότητά του καὶ ζυπνᾷ τὴν παράδοση, τὰ ὄνειρα, τὶς ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν νεανικὴ του ζωὴ. Κ' ἡ μητέρα αὐτῆ, ἡ Ντέμπορα, παρουσιάζεται ἀκριβῶς σὰν τὸ ἀντίστοιχο τοῦ παθιασμένου Μέλντι, (τοῦ πατέρα τῆς Σάρας)

ἀπὸ τὸ "Μιὰ στάλα ποιητῆς". Εἶναι καὶ αὐτὴ τὸ ἴδιο μπλεγμένη μέσα στὸ ἀπελπισμένο φέμα πού ἔχει δημιουργήσει μετὰ τὴ ζωὴ τῆς, ἀπαγγέλλει καὶ αὐτὴ Μπάυρον καὶ ζεῖ μετὰ τὴν ἔμμονη ιδέα νὰ περπατήσει, στηριγμένη στὸ μπράτσο τοῦ βασιλιᾶ τῆς Γαλλίας, σὰν εὐνοουμένη του, στὸν κήπο τῶν Βερσαλλιῶν. Ἡ Ντέμπορα μισεῖ τὴν ἀποφασιστικὴ καὶ ζωτικὴ Σάρα καὶ προσπαθεῖ πεισματικά νὰ μπεῖ μεταξύ τῆς καὶ τοῦ ἄνδρα τῆς, μετὸ νὰ ξανατραβήξει τὸ Σίμωνα πίσω στὰ ἐφηβικά του χρόνια καὶ στὴν ποίηση. Μ' αὐτὴ τὴν πνευματικὴ, σχεδὸν σαματικὴ, σχέση μητέρας καὶ γιοῦ παίρνει ξαφνικά ὁ Σίγγιμουντ Φρόντ πρωτεύοντα ρόλο στὸ ἔργο.

Ἄλλὰ δὲν σταματᾷ ἐδῶ. Τὸ ψυχολογικὸ δίλημμα τοῦ ὑποσυνείδητου, γίνεται ἀκόμα πιὸ περίπλοκο. Ὅταν ἡ ἔννοια τῆς μητέρας ἔρχεται σὲ σύγκρουση μετὰ τὴν προσωποποίησή τῆς ἑταίρας. Γιατὶ καὶ ἡ Σάρα ἀπαιτεῖ τὴν ἀπόλυτη ἐξουσία ἐπάνω στὸν Σίμωνα καὶ μετὰ πολὺ δραστηκότερα ἐπιχειρήματα. Ἐργαζόμενη κοντὰ στὸν ἄνδρα τῆς, τὸν ἀναγκάζει, ἀκόμα καὶ στὶς ὥρες τῆς δουλειᾶς του, σὲ ἐρωτικὲς περιπτώσεις καὶ σὰν ἀποζημίωση γιὰ τὶς ἐρωτικὲς προσφορές, παίρνει σιγά-σιγά τὴν πλειοψηφία τῶν μετοχῶν στὴν κατοχὴ τῆς. Πρὶν, ὅμως, φτάσουν ὅλες αὐτὲς οἱ ψυχολογικὲς περιπλοκές, στὸ ἔργο κυριαρχοῦσε πνοὴ ἡρωισμοῦ, ἀτμόσφαιρα σύγχρονης τοαγωγίας. Μετὰ τὴν τυποποίηση, ὅμως, πού ἐπέρχεται, τυποποιοῦνται αὐτόματα ὅλοι οἱ χαρακτήρες. Τὸ κείμενο δὲν κάνει πιά τίποτα ἄλλο ἀπὸ τὸ νὰ παραλάσσει ἀτέλειωτα τὶς τριγωνικὲς καταστάσεις μητέρας — γιοῦ — συζύγου. Οἱ ἴδιοι οἱ συχλονίζονται ἐπὶ ὥρες ἀπὸ δαιμονικά ξεσπάσματα μίσους, ἀπὸ ὑστερίες καὶ ψυχονευρώσεις. Ὅλα εἶναι χωρὶς τέλος, χωρὶς συμπόνια, χωρὶς ἐλπίδα. Πρὶν προφτάσει νὰ συνέλθει κανεὶς ἀπ' ὅλ' αὐτὰ, καταφεύγει ἡ μητέρα, κυνηγημένη ἀπὸ τὶς Ἐρινύες τοῦ λογικοῦ τῆς, στὸ μυστηριώδες περὶπτερο τοῦ κήπου τῆς, ὅπου ἔχει "θάψει τὰ πεθαμένα τῆς ὄνειρα". Ἄλλὰ καὶ ὁ Σίμων χάνει τελικὰ τὰ λογικά του. Γίνετα ἕνας ἡσυχος, φροῦδικὸς παρανοϊκός, πού βλέπει στὸ πρόσωπο τῆς γυναίκας του τὴν μητέρα του. Μόνον ἡ Σάρα κ' οἱ τέσσερις γιοὶ τῆς καταφέρνουν νὰ κρατήσουν σῶα τὰ λογικά τους. Ἐτσι, τὸ χρονικὸ τῆς οἰκογένειας καὶ ἡ ἱστορία τῶν Ἠνωμένων Πολιτειῶν συνεχίζεται!...

Πρὶν ἀπὸ τὴν πρεμιέρα, σὲ μιὰ συζήτηση πού εἶχα μαζί του, ὁ γνώστης καὶ μεταφραστῆς τοῦ Ο' Νήλ, Dr. Karl Ragnar Gierow, μοῦ ἐξήγησε τὴ δουλειὰ πού ἔγινε γιὰ νὰ πραγματοποιηθεῖ ἡ μορφή πού πήρε τὸ ἔργο. Ἀρχικά, συντομευθῆκε κατὰ τέσσερις ὥρες περίπου, χωρὶς νὰ γίνουν προσθήκες ἢ ἀλλαγές. "Τὸ ἔργο εἶναι ὀλοκληρωμένο. Δὲν λείπει τίποτα, παρ' ὅλο πού ἔφυγαν μεγάλα μέρη του", εἶπε κατὰ λέξη ὁ Dr. Gierow. Μ' ὅλο τὸν σεβασμὸ στὴν ἐργασία του, ἀς μὴ ἐπιτραπεῖ νὰ ἀμφισβητήσω τὰ λόγια αὐτά. Τὸ ἔργο, εἶναι μὲν "τελειωμένο" — ἀναγκαστικά, μετὸν θάνατο τοῦ Ο' Νήλ — ἀλλὰ ὄχι ὀλοκληρωμένο. Ὁ Ο' Νήλ ξανάγραφε τὰ ἔργα του συνήθως 4-5 φορές, πρὶν τὰ δώσει στὸ θέατρο. Δὲν εἶναι, λοιπόν, καθόλου πιθανὸ ὅτι θὰ παρέδιδε τὸ "Περὶσσότερα ἀρχοντικά" στὴν πληθωρικὴ αὐτὴ μορφή του.

Ὁ Dr. Gierow ἀφαίρεσε γύρω στὶς πέντε ὥρες ἀπὸ τὸ τεράστιο ἀρχικὸ ὕλικο. Ἄλλὰ καὶ αὐτὸ δὲν ἦταν ἀρκετό. Ἐπῆσε θύμα τῆς ἀντικειμενικότητάς του καὶ τοῦ σεβασμοῦ στὴ μνήμη τοῦ Ο' Νήλ. Στὴ μορφή πού παρουσιάστηκε, τὸ "Περὶσσότερα ἀρχοντικά" ἔδωσε τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀπύθμενου. Αὐτὴ τὴν φορὰ ὁ Dr. Karl Ragnar Gierow δὲν κατάφερε νὰ παρουσιάσει ἕνα μεταθανάτιο ἀριστούργημα τοῦ Ο' Νήλ. Ὁ Ο' Νήλ ἔδωσε τὴν πρώτη ρευστὴ ὕλη, ἀλλὰ χωρὶς τὰ καλοῦπιο. Ἐμεινε, ὅμως, μιὰ καλὴ γεύση τελικά, πού μᾶς κάνει νὰ ὑποπτευόμαστε τὴν τύχη τοῦ ἔργου, σὲ ἄλλη του μορφή, δουλεμένη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν συγγραφέα. Καὶ μόνον ἡ ὑπόνοια αὐτῆ, ἔδωσε στὴν παγκόσμια πρεμιέρα τοῦ ἔργου τὴν ἄξια τῆς. Κανεὶς ἀπὸ τὸ κοινὸ τῆς πρώτης παράστασης δὲν θὰ ἔφυγε, νομίζω, χωρὶς τὴν συναίσθηση πὼς εἶχε μόλις παρακολουθεῖ ἕνα μὴ συγχλονιστικὴ δημιουργία.

Ὁ Ο' Νήλ ἤξερε νὰ γράφει ρόλους — μεγάλους ρόλους γιὰ μεγάλους ἡθοποιούς. Καὶ τὸ "Δραματικὸ Θέατρο" τῆς Στοκχόλμης εἶχε ἐπιστρατεύσει τὶς καλύτερες δυνάμεις του, σὲ μιὰ καλοδουλεμένη παράσταση. Μετὰ τὴν φροντίδα πού ἀνεβάστηκε τὸ ἔργο, ἔδειξε τὴν καλύτερη του πλευρὰ καὶ οἱ ἐρμηνεῖες τῶν Carl Kulle, (Σίμων), Jnga Tidblad, (στὸ ρόλο τῆς μητέρας καὶ Gunnel Broström, (Σάρα), ἦταν θαυμάσιες.

Δυστυχῶς ὅμως, ἀκόμα καὶ αὐτὲς οἱ δραματικὲς ἐπιτεῦξεις δὲν κατόρθωσαν νὰ μᾶς δώσουν αὐτὸ πού κανονικά μᾶς χρωστοῦσε τὸ κείμενο.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Το "Θέατρο" δημοσιεύει σε κάθε τεύχος έναν, όσο το δυνατόν πληρέστερο, βιβλιογραφικό κατάλογο των τελευταίων αγγλικών, γαλλικών, ιταλικών και αμερικανικών εκδόσεων, που αναφέρονται στο Θέατρο, τη Μουσική, το Χορό, τόν Κινηματογράφο και τήν Τηλεόραση

ΑΓΓΛΙΑ

Νίκολ Άλλαντράις: «Τό Θέατρο και ή Δραματική Θεωρία». Έκδ. Χάρρατ. 16 σελλ.

Μελέτη τής παγκόσμιας θεατρικής προσφοράς κατά τά τελευταία 400 χρόνια, σε συσχετισμό μέ τό κοινό. Έξαιρετικά ένδιαφέροντα κί έντυπωσιακό βιβλίο.

Ζ. Λ. Στάϊαν: «Η Σκοτεινή Κωμωδία». Έκδ. Καίμπριτζ Γιουνιβέρσιτυ Πρέσ, 30 σελλ.

Η εξέλιξη τής σύγχρονης τραγικής κωμωδίας. Από τήν εποχή τής Έλισάβετ, μέσω Ίψεν και Τσέχοφ, μέχρι τήν τελευταία δεκαετία. Μέ ξθνονυχιστικές μελέτες για τόν Έλιοτ, Άνουίγ, Ουίλλιαμ, Ίονάσκο, Μπέκετ, Μπρέχτ, Όσμπορν, Πίντερ κ.δ.

Μάρσαλ Νόρμαν: «Ό Σκηνοθέτης και τό Θεατρικό Έργο». Έπανέκδοση συμπληρωμένη. Έκδ. Μακντόλαντ, 35 σελλ.

Η συμβολή του σκηνοθέτη όχι μόνο στή θεατρική παράσταση, αλλά και στήν προαγωγή συγγραφέων χάρις στούς σκηνοθέτες που έχουν δική τους σχολή και θέατρο. Ταυτόχρονα, κάνει κριτική τής όλης θεατρικής παραγωγής των τελευταίων έτών και των αισθητικών τάσεων του θεάτρου, των προβλημάτων που αντιμετώπιζει κλπ. Πολλοί πιστεύουν πώς τό βιβλίο αυτό θά γίνη κλασικό στό είδος του.

Χάλλιντέι, Φ.Ε.: «Η Ζωή του Σαίξπηρ». Βιβλίο για παιδιά εικονογραφημένο. Έκδ. Ντάγκουορθ σελλ. 258, 22.5 εκ., 25 σελλ.

Χαίγουντ, Τόμας: «Μιά γυναίκα που σκοτώθηκε από τήν πολλή καλωσύνη». Έκδ. Μέθουεν, μέ τήν επιμέλεια Ρ. Β. Βάν Φόσσεν. Σελ. 196, 20,5 εκ., 18 σελλ.

Ό Χαίγουντ ήταν ένας από τούς πολυγραφότερους Έλισαβετιανούς δραματουργούς αλλά τό έργο του αυτό—ή πρώτη οικγενειακή τραγωδία του καιρού του, είναι τό μοναδικό που δέν σκεπαστηκε από τήν λήθη. Η νέα αυτή έκδοση, που χωρίζει τό έργο μόνον σε σκηνές και όχι σε πράξεις, καλύπτει ένα κενό, χωρίς όστόσο να λύνει Ικανοποιητικά τά πολλά τεχνικά προβλήματα που παρουσιάζονται.

ΓΑΛΛΙΑ

Άρνώ, Μισέλ: «Έχουμε πόλεμο, Άρλεκίνου». Έκδ. Λ'. Άρς, σελ. 80, 13.5X18, 3.60 φράγκα.

Πολεμική κωμωδία σε 3 πράξεις και 9 εικόνες, γραμμένη σε θέματα Γκολντόνι. Πρόσωπά τής: Στρατηγοί, Έμποροι, στρατολόγοι, στρατιώτες άφελείς και οι άνάλογες «δεσποινίδες».

Γκιγιού, Λουί: «Κριπύρ». Έκδ. Γκαλιμάρ στή σειρά «Ό μανδύας του Άρλεκίνου», σελ. 144, 12X18.5, 6.50 φρ.

«Κριπύρ» είναι τό παρατσούκλι ενός κόλλησαν στον καθηγητή φιλοσοφίας ένώ σχολείου έπαρχιακής πόλεως. Άναγκασμένος να δεχθεί να μονομαχήσει, ξανακερδίζει τήν εκτίμηση τής μικρής κοινότητας. Τελικά ή μονομαχία δέν γίνεται, κι' αυτό τόν πληγώνει θανάσιμα. Τό έργο, που χωρίζεται σε τρία μέρη, χαρακτηρίζεται από συγκρατημένο ρεαλισμό και κινείται σ' έναν κόσμο μυστηριώδη και μοιραίο.

Γκερέν, Ντανιέλ: «Βωτρέν». Από τό μυθιστόρημα στή σκηνή και στήν θδόνη. Πρόλογος Ζάν - Λουί Μπορού. Έκδ. Πλύμνι' έρ, σελ. 181, 17.5X11, 9 φρ.

Ένα θεατρικό έργο και ένα κινηματογραφικό σενάριο μέ βάση τό μυθιστόρημα του Μπαλζάκ Αίγλη και αθλιότητες των έταιρών και στοιχεία άπ' τόν «Μπάρμπα Γκοριό» και τίσ «Χαμένες ψευδαισθήσεις».

Έγχειρημα έλκυστικό μιά που ό ίδιος ό Μπαλζάκ ήταν κατά κάποιο τρόπο θεατρική μεγαλοφυΐα. Τά κύρια θέματα που ό εισακουαστής προβάλλει είναι ή άπαλοτριώση των ήρώων άπ' τό χρήμα, ό ρόλος τής εξουσίας και του χρήματος στήν άστική κοινωνία του 19ου αιώνα, ό έρωτας μεταξύ έτεροφύλων και όμοφύλων. Η διασκευή κατώρθωσε να διατηρήσει τίσ πιο τραγικές, σκληρές και μοντέρνες πλευρές του έργου του Μπαλζάκ.

Γκωτιέ, Ζάν Ζάκ — Σενέπ, Ζ.: «Δυό θέσεις πλατείας». Έκδ. Φλαμπαριόν, σελ. 440, 11.5X18, 14 φρ.

Δέκα χρόνια θεατρικής ζωής στό Παρίσι. Συγγραφέις, ήθοιοι, έργα, τό κοινό. Τό κείμενο έχει γράψει ό Γκωτιέ, θεατρικός κριτικός του «Φιγκαρό», και τά σχέδια έχουν γίνει άπ' τόν Σενέπ.

Κουφόν, Κλώντ: «Στή Γρανάδα, ακολουθώντας τά ίχνη του Λόρκα». Έκδ. Π. Σεγκέρ, σελ. 135, 23X14, 12 φρ.

Ό Κλώντ Κουφόν παρουσιάζει σε τέσσαρα άρθρα του, πλούσια εικονογραφημένα, τό αποτέλεσμα έρευνών του γύρω άπ' τή ζωή και τό θάνατο του Λόρκα. Πολλά σκευαία σημεία τής έκτέλεσης του μεγάλου ποιητή διευκρινίζονται. Στο τέλος του έργου, άνέκδοτο ποίημα του Λόρκα.

Ντεκότ, Μωρίς: «Οί μεγάλοι ρόλοι στό θέατρο του Κορνείγ». Έκδ. Ρ.Υ.Φ. σελ. 296, 14X22.5, 16 φρ.

Ό συγγραφέας, καθηγητής στό Πανεπιστήμιο Άθηνών, παρουσιάζει τούς μεγάλους έρμηνευτές των έργων του Κορνείγ, άπ' τόν 17ον αιώνα ως σήμερα. Δίνει, επίσης, μιάν ένδιαφέρουσα εικόνα τής αλλαγής προτιμήσεων του κοινού και τής θεατρικής όπτικής.

Παραίν, Μπρίς: «Συγκεκριμένη διατύπωση». Έκδ. Γκαλιμάρ στή σειρά «Ό μανδύας του Άρλεκίνου», σελ. 152, 12X18.5, 7.50 φρ.

Έργο σε τρεις πράξεις. Ό κύριος Ζαμαί ζηλεύει γιατί ή γυναίκα του αγαπά τήν κόρη τους. Αυτό του γίνεται εφιάλτης, που μέ τόν καιρό του δημιουργεί άρισμένες «μεταποπίσεις» και συγκεκριμένες αντιδράσεις, που θά βρουν τήν έκφρασή τους στήν προσπάθειά του να «διατυπώσει» συγκεκριμένα αυτό που τόν βασανίζει.

Γράφοντας ή μιλώντας, λέει ό συγγραφέας, δίνουμε πάντα ύπόσταση σε κάτι που υπάρχει μέσα στο σκέψη μας και που άλλως δέν θάπαιρνε ίσως ύπόσταση. Γράφοντας ή μιλώντας κάνουμε, λοιπόν, κάτι που είναι συχνά τόσο τρομερό, όσο και ή ζωή.

Ρασίν, Ζάν: «Ίούλιος Καίσαρ». Έκδ. Γκρασέν, σελ. 40, 18X23, 9 φρ.

Άνέκδοτη τραγωδία του Ρακίνα, που παρουσιάζει ό Ζ. Κονράντ. Τέσσαρες εικόνες εκτός κειμένου.

«Τό άρχαίο θέατρο στή Σορδόνη». Έκδ. Λ' Άρς, σελ. 40, 13.5X2.15, 2 φρ.

Σύντομη επισκόπηση, που δημοσιεύθηκε μέ τήν ευκαιρία τής συμπλήρωσης 25 χρόνων άπ' τήν ίδρυση (1936) του Όμίλου Άρχαίου θεάτρου τής Σορδόνης. Όκτώ σελίδες, μέ εικόνες εκτός κειμένου.

«Τό θέατρο στήν Άσία». Μελέτες 18 συγγραφέων, που συγκέντρωσε και παρουσιάζει ό Ζάν Ζακό. Έκδ. Έθνικού Κέντρου Έπιστημονικών Έρευνών, σελ. 308, 23X18, 28 εικόνες, 38 φρ.

Οί μελέτες που περιέχονται σ' αυτόν τόν τόμο άποτελούν μέρος ευρύτερης εργασίας για τή θεατρική τέχνη σ' όλον τόν κόσμο. Ειδικό στό θέμα συγγραφέις περιγράφουν και παρουσιάζουν κείμενα, πραγ-

ματείες, κτίρια. Για τήν Κίνα και τήν Νοτιοανατολική Άσία, ή ιστορική μελέτη συνδέεται μέ τήν σύγχρονη θεατρική πραγματικότητα. Για τήν Ίαπωνία, μέ τήν τόσο πλούσια θεατρική και δραματουργική παράδοση, τό θέμα τίθεται σαν πρόβλημα δημιουργίας συγχρόνων έργων, που να μην άγνοούν τή δική τεχνική, αλλά και να μην παύουν να είναι αθθεντική έκφραση του άνατολικού πολιτισμού. Οί μελέτες αυτές, που έπεκτείνονται και στό Θιβέτ και τήν Περσία, πλούσια εικονογραφημένες, προσφέρουν μεγάλη ύπηρεσία στή συγκριτική έρευνα.

ΙΤΑΛΙΑ

Γκολντόνι, Κάρλο: «Θέατρο». Έπιμέλεια Φερντινάντο Παλιμέρι. Τόμος όος στή σειρά «Κλασική του θεάτρου». Έκδ. Ρ.Α.Ι., Τουρίνο, σελ. 783, σχήμα 80, 117 σελ. και 12 έγχρωμοι πίνακες.

Τό έργο άρχίζει μέ Ιστορικο-κριτική βιογραφία του Γκολντόνι. Περιλαμβάνει τά έργα: «Ό άνθρωπος του κόσμου», «Τό κωμικό θέατρο», «Η φρόνημ γυναίκα», «Η λοκαντίρα», «Οί έρωτευμένοι», «Οί χωριάτες» κ. κ. Δημοσιεύονται επίσης οι έπιστολές μέ τίσ όποιες άφιρώνει ό Γκολντόνι τίσ κωμωδίες του, καθώς και οι πρόλογοί του. Για κάθε κωμωδία υπάρχει σύντομη Ιστορικοκριτική μελέτη του Παλιμέρι και γλωσσάριο.

Ποεζίο, Πάολο - Έμίλιο: «Ζάν Λουί Μπορρώ». Έκδ. Καππέλλι σελ. 164, 500 λιρέτες.

Τζακόμπι, Ρουτζέρο: «Θέατρο στή Βραζιλία». Έκδ. Καππέλλι, σελ. 128, σχ. 160, 500 λιρέτες.

Μεταφράσεις:

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: «Μέτρο για μέτρο». Μετάφραση. Τζ. Μπαλντίνι. Έκδ. Ριτσόλλι Μιλάνο, σελ. 104, σχ. 160, 70 λιρέτες.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: «Ρωμαιοί και Ίουλιέτι». Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία, σελ. 248, 160, 700 λιρέτ.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: «Ίούλιος Καίσαρ». Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία, σελ. 216, σχ. 160, 700 λιρέτες.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: «Ό Έμπορος τής Ίβενετίας». Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία, σχ. 160, 700 λιρέτες.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: «Η τρικυμία». Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία, σχ. 160, 700 λιρέτες.

Σαίξπηρ, Ουίλλιαμ: «Μάκβεθ». Κείμενο και μετάφραση. Έκδ. Σανσόνι, Φλωρεντία, σελ. 212, σχ. 160, 700 λιρέτες.

Ευρύπιδη: «Εκάθη». Μετάφραση Σαλβατόρε Κουαζιμοντο. Έκδ. Άργκάλια Ούρμπινο, σελ. 75, σχήμα 80, 500 λιρέτες.

«Άγγλικό θέατρο», τόμοι Ι, ΙΙ και ΙΙΙ. Έπιμέλεια Άλφρέντο Όμπερτέλο. Στή σειρά «Θέατρο όλου του κόσμου». Έκδ. Νουόβα Άκαντέμια, σελ. 614, 1.004 και 928, σχήμα 80, 6.000, 7.000 και 7.000 λιρέτες.

Πανεπιστημιακός καθηγητής τής άγγλικής γλώσσας και φιλολογίας, συγγραφέας δοκιμίων και μελετών γύρω άπ' τό άγγλικό θέατρο, μεταφραστής άγγλικών έργων, ό Όμπερτέλο δέν συνδέεται μέ αισθητικά «πιστεύω», όμως κατέγει μέ άκριβεία τά κείμενα. Οί τρεις τόμοι που έπιμελήθηκε άποτελούν ένα έκτεταμένο πανόραμα του άγγλικού θεάτρου άπ' τίσ άρχές του ως σήμερα. Ό πρώτος τόμος «Απ' τίσ πρώτες άρχές ως τόν Σαίξπηρ», άρχίζει μέ

μιά πλήρη ιστορικοκριτική μελέτη. 'Ακολουθούν δόκλωνα τά κείμενα τών πύο χαρακτηριστικών έργων απ' τά πρώτα μυστικιστικά δράματα ανώνυμων ώς δόκλωρο τόν 16ο αιώνα. Περιλαμβάνονται δύο θρησκευτικά δράματα καί δύο αλληγορικά ή θηλολογικά δράματα τού 14ου αιώνα: «Ταμερλάνος ό Μέγας» (1587) καί «Η τραγική Ιστορία τού Δόκτορος Φάουστ» (1588) τού Κρίστοφερ Μάρλοου. «Η γιορτή τού παπουστή» (1600) τού Τόμας Ντήκερ. 'Ο «'Αμλετ» (1601).

«'Αντώνιος καί Κλεοπάτρα» (1606) καί «Η Τρικυμία» (1611) τού Σαίξπηρ. Στο δεύτερο τόμο «'Απ' τόν Μπέν Τζόνσον ώς τόν Ρόμπερτσον» περιλαμβάνονται έργα απ' τόν 16ο ώς τόν 18ο αιώνα. «'Ο 'Αλχημιστής» τού Μπέν Τζόνσον, «'Η ραγιωμένη καρδιά» (1683) τού Τζών Φόρντ, «'Η κυρία τών τέρψανων» (1673) τού Σίρλεϊ, έργα τών Γουίτσερλου, 'Ότγουάϊη, Νταϊντέν, «'Αντισον, Στήλ, «Τό σχολείο τής κακογλωσσιάς» (1780) τού Σέρινταν, «Βεατρίκη Τσέντσι» (1820) τού Σέλλεϋ, «'Αγνή» (1867) τού Ρόμπερτσον. Στόν τρίτο τόμο «'Απ' τόν Ουάιλντ ώς τόν Πίντερ» περιλαμβάνονται τά έργα: «Μιά γυναίκα χωρίς σημασία» (1893) τού 'Όσκαρ Ουάιλντ, «'Η δεύτερη γυναίκα» (1893) τού Πινέρο, ή «Κάντινα» (1895) τού Μπέρναρ Σώ, «Κάρολ» (1923) τού Σώμερσετ Μώμ, «Τό μεγάλο ταξίδι» (1929) τού Σέριφ, «'Ο χρόνος καί ή οικογένεια Κόνγουαϊη» (1937) τού Πρίστλεϋ, «Ευθύμο πνεύμα» (1941) τού Κάουρατ, «Κοκταήλ Πάρτυ» (1950) τού 'Έλιοτ, «'Η θεαία γαλάζια βάλασσα» (1952) τού Ράττιγκαν καί «Τά γενέθλια» (1958) τού Πίντερ. Γενική διδλογογραφία, εκτός από τήν Ιδιαίτερη διδλογογραφία, πού μαζί μέ Ιστορικοκριτικές μελέτες συνοδεύουν μερικά απ' τά έργα τών τριών τόμων.

Μπωμαρσαί: «Θέατρο». 'Επιμέλεια 'Ιβο Κιέζα καί Μάουρο Μαντισσιότι. Τόμος 2ος. 'Εκδ. Μόνιμο θέατρο τής Γένοβας, Γένοβα, σελ. 178, 1.000 λιρέτες.

'Ο δεύτερος αυτός τόμος περιέχει τό κείμενο τών «Γάμων τού Φίγκαρο», σέ ελεύθερη μετάφραση τού Κάρλο Τερών. Στήν αρχή τού νόμου δημοσιεύεται μελέτη τού Τερών γιά τόν Μπωμαρσαί. 'Ακολουθεί τό κείμενο τής κωμωδίας, τού όποιου προηγείται έκτεταμένος πρόλογος γραμμένος απ' τόν συγγραφέα στά 1784. 'Ακολουθεί κείμενο τού συγγραφέα Νίκο Πέπε γιά τίσ διάφορες έρμηνείες τού έργου.

Ζαρρύ, 'Αλφρέντ: «'Ο 'Υμψύ βασιληάς. 'Ο 'Υμψύ άλυσσοδεμένος».

Μετάφραση απ' τά γαλλικά Λουσιάνια, Κρέπαξ καί Φραντσέσκο 'Ορριτζί. Σημειώσεις: Λουσιάνια Φούσι. 'Εκδ. ΑΡΕΑ, Μιλάνο, σελ. 144, σχήμα 8ο, 800 λιρέτες.

Περφίτ Ροζέ: «'Ο νυκτερινός θεατής». Μετάφραση απ' τά γαλλικά Μαρία Βάστα Ντάτζι. 'Εκδ. Λογκανέζι, Μιλάνο, σελ. 116, σχήμα 16ο, 120 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΗΟΛΙΤΕΙΕΣ

Μπίβινκτον, Ντέιβιντ: «'Από τόν 'Ανθρωπο στόν Μάρλοου». 'Εκδ. Χάρβαρντ Γιουνιβέρσιτυ Πρές, 6.75 δολλ.

Μία έξονυχιστική μελέτη τής δομής τού λαϊκού δράματος στήν 'Αγγλία τών Τυδώρ. Μελέτη πού άποτεινεται στόν καθηγητής καί ειλδικούς καί όχι στόν συνηθισμένο άναγνώστη.

Γιάργκι, Μπάγλουραρντ: «Τό Θέατρο στίς 'Ινδίες». 'Εκδ. Θήατερ 'Αρτς Μπούκ, 6.95 δολλ.

Καλύπτει όλη τήν έκταση τής σκηνηκής τέχνης στίς 'Ινδίες, από τήν Σανσκριτική έποχή ώς σήμερα: παντομίμα, όπερα, μπαλέτο, θέατρο, κουκλοθέατρο, μέ τίσ παραδόσεις καί έξελίξεις τούς.

Πράξι, Τζώρτζ Ρ.: «Διαβάζοντας έργα τού Σαίξπηρ». 'Εκδ. Μπάρρον Μορφωτικές εκδόσεις, 1.25 δολλ.

Μέσα σέ 100 σελίδες, ό συγγραφέας κατώρθωσε νά περιλάβει 8, τι είναι βασικά χρήσιμα γιά τήν κατανόηση τού Σαίξπηρ: τήν έποχή του, τήν τεχνική του, τήν σταδιοδρομία του, τό θίασό του. 'Υποδεικνύει επίσης πού θά πρέπει ν' ανατρέξει ό άναγνώστης γιά λεπτομερέστερες πληροφορίες.

Γκρέϊβς, Ρόμπερτ: «'Οι κωμωδίες τού Τερέντιου». 'Εκδ. 'Ολντιν Πάμπλισιν Κόμπανου, 5.95 δολλ.

'Ελεύθερη άπόδοση από τά λατινικά 6 κωμωδιών τού Τερέντιου, στηριγμένη σέ μιάν έκδοση τού 1689. 'Οι κωμωδίες αυτές έχουν διασκευασθεί από τόν Τερέντιο από τά έλληνικά—καί κυρίως από τά έργα τού Μενάνδρου.

Μάκ Μούλαν, Φράνκ: «'Η σκηνοθετική εικόνα». 'Εκδ. Σού Στρίνγκ Πρές, Χάμντεν. (Γέιλ Ντράμα Σκούλ).

'Όγκμπουρν, Ντόροθυ καί Τσάρλτον: «Σαίξπηρ, «'Ο πραγματικός άνθρωπος πίσω από τό όνομα». 'Εκδότης Μόρρου.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΑΓΓΛΙΑ

Κάλμαν, Χέλμουτ: «'Ιστορία τής Μουσικής στόν Καναδά» 1534—1914. 'Εκδ. Πανεπιστημίου Τορόντο, εικονογραφημένη, σελ. 326, μέ εφύητήριο, 22.5 εκ., 52 σελλ.

'Εγνδιαφέρον διβλίο, τεκμηριωμένο μέ 8-λα τά Ιστορικά στοιχεία. 'Αναφέρεται στήν έπιρροή πού είχαν οι Γάλλοι άποικιστάί καί στίς συγγένειες τής μουσικής τού Καναδά μέ τήν Εύρώπη, στίς σχέσεις μέ τήν άμερικανική καί άγγλική μουσική τού περασμένου αιώνα. Χρονικά καλύτερη περίοδο από τήν 'Αναγέννηση μέχρι τόν Α' Παγκόσμιο πόλεμο. Περιέχει καί 14 σελίδες σχετικής διβλογογραφίας.

«'Ενάμισιο αιώνας στό Σόχο». Σύντομη Ιστορία τού όικου μουσικών εκδόσεων Νοβέλλο 1811—1961. 'Εκδ. Νοβέλλο, σελ. 96, μέ εικόνας, 22.5 εκ., 10.5 σελλ.

Τό καλαίσθητα τυπωμένο, άνωνυμο αυτό διβλίο περιγράφει τά πρόσωπα καί τίσ μεθόδους πού έδωσαν στόν όικο Νοβέλλο τήν δικαίως μεγάλη φήμη του. 'Ο όικος Νοβέλλο επί έναμίσιο αιώνα προσέφερε στό κοινόν σέ χαμηλή τιμή, κάθε είδους μουσικές εκδόσεις από έλαφρά τραγούδια μέχρι όρατόρια καί μουσικολογικά κείμενα. Διαβάζεται εχάριστα καί είναι χρήσιμο στός Ιστορικούς καί διβλοθηκαρίους.

Γουέλεϋ, Σ. Σ.: «'Αίγιες λέξεις γιά τήν μουσική τών καθεδρικών ναών. 'Επιμέλωση τής Α' εκδόσεως τού 1849. Εισαγωγή τού αιδ. Β. Φράνσις Ουέστμπτρουκ καί Ιστορικές σημειώσεις Τζέραλντ Β. Σπίγγιν. 'Εκδ. Χίνριχσεν, σελ. 96, 25.5 εκ. 18.5 σελ.

Πανομοίωτη επιμέλωση τού σπανίου καί περιφήμου φυλλαδίου. 'Οι άπόψεις τού Γουέλεϋ γιά τήν Ιστορία τής Μουσικής στός 'Αγγλικανικούς καθεδρικούς ναούς είναι ζωντανές καί καθαρές, τό δέ μήνυμά του έκέρδιζε δύναμη μέ τό πέρασμα τού χρόνου όπως ύψώθη καί τό άνάστημά του ώς συνθέτου.

Κίγκ, 'Αντον: «'Ορθοκενική μουσική τών Γιουρούμπα από τό 'Εκντι». 'Εκδ. Πανεπιστημίου τού 'Ιμπαντάν (Νιγερία), σελ. 106, εικόνας, 22 εκ., 8.5 σελλ.

'Αξιόλογο διβλίο, χρήσιμο όχι μόνον στός μουσικολόγους αλλά καί στός μελετητάς τών πρωτογόνων κοινοϊων καί πολιτισμών. 'Αποτελεί μιά πλήρη μελέτη τής περίπλοκης ρυθμικής δομής τής ζωντανής άκόμη 'Αφρικανικής μουσικής, εν συνδυασμώ μέ τήν κατασκευή, τόν χορδισμό καί τόν τρόπο χρησιμοποίησης τών διαφόρων τύπων τυμπάνων πού συνοδεύουν τό τραγούδι καί τό ρυθμικό χειροκρότημα. 'Ο ρόλος τής μουσικής αυτής στίς θρησκευτικές τελετές αναλύεται διά μακρών.

ΓΑΛΛΙΑ

Βυλερμόζ, 'Εμίλ: «Κλώντ Ντεμπυσσύ». 'Εκδ. Φλαμμαριόν, σελ. 156, 21X15, 8.50 φρ.

Μέσα στίς πολλές μελέτες πού αφιερώνονται στό Ντεμπυσσύ μέ τήν εύκαιρία τής εκατονταετηρίδος του, τό έργο αυτό άποτελεί μιά περιφανή διάμηση τής άποψης πολλών συγχρόνων μουσικολόγων, πού άρνούνται τόν έμπροσπισμό τού Ντεμπυσσύ. 'Ο συγγραφέας, φίλος τού συνθέτου, περιγράφει τή ζωή του απ' τά χρόνια τής μαθητείας ώς τό κύνειο άσμα του, τήν πάλη του πότε μέ μιά έμμομη κλίση τού πρós τήν άπωανατολιτική τεχνική,

πότε μέ μιά έντονη γερμανοφοβία καί τήν ένθικιστική του διάθεση.

'Η λαμπρή αυτή μελέτη άποτελεί εξαίρετη άπάντηση σ' όσους θέλουν νά θεωρούν τόν Ντεμπυσσύ πατέρα τού γαλλικού δεκαετατισμού.

Γκόλας, 'Αντουάν: «'Είκοσι χρόνια σύγχρονης μουσικής». 'Εκδ. Σεγκέρ, 2 τόμοι σελ. 222 καί 224, 13.5X16. Κάθε τόμος 6.90 φρ.

Μιά διαρκής επιάνοσταση χαρακτηρίζει τά είκοσι τελευταία χρόνια σύγχρονης μουσικής ζωής (1940 — 1960). 'Ο τόμος I άρχίζει μέ τήν έλευση τού Μεσιέν καί φτάνει ώς τόν Μπουλέζ. 'Ο τόμος II απ' τόν Μπουλέζ ώς τίσ πύο πρόσφατες προσπάθειες. Τό έργο περιέχει βιογραφικά σημειώματα καί 16 σελίδες εικονογράφηση εκτός κειμένου.

Μεταφράσεις:

Γκίρντλεστον, Σ.: «Ζάν - Φίλιπ Ραμώ, ή ζωή καί τό έργο του». Μετάφραση απ' τά άγγλικά. 'Εκδ. Ντεσκέ ντέ Μπρουέρ, σελ. 654, 14X21.5, 45 φρ.

Μελέτη Ιστορική, βιογραφική, τεχνική. Εικόνας εκτός κειμένου καί 317 μουσικά παραδείγματα. Βιβλιογραφία τού έργου τού συνθέτη καί πίνακας διβλίων καί άρθρων πού γράφηκαν γι' αυτόν.

ΙΤΑΛΙΑ

«Κείμενα καί συζητήσεις τού Μπετόβεν». 'Επιμέλεια τού Νικόλο ντί Φέντε. 'Εκδ. Καπέλλι, Μπαλόνια, σελ. 214, σχήμα 16ο, 450 λιρέτες.

Τό διβλίο σκοπό έχει νά παρουσιάσει τόν Μπετόβεν στήν Ιδιωτική του ζωή. Μεγαλοφυία κι' άνθρωπος σάν όλους, πού όποφέρει από μιά μοίρα άδικη, πού βασανίζεται από ένα σωρό μικροπράγματα. 'Εκτός τών άλλων κειμένων τού Μπετόβεν, περιλαμβάνεται καί «'Η Διαθήκη τού Χαίλιγγουστάντ», μιά πικρή σελίδα, σέ βάρος τών δυο άδελφών του. 'Ακολουθούν έξηνητα έξη γράμματα, όπου γίνεται λόγος γιά όποθέσεις, αίσθηματα καί ειδικές συνθήκες μιάς έξοχης φυσιογνωμίας γύρω απ' τήν όποία κινείται ένας άστερισμός πνευματικών ανθρώπων (Γκαίτε, Χόφμαν, Μπρεντάνο, κ.λ.π.), μιά δόκλωρη Ιστορική έποχή (άρχιδούξ Ροδόλφος, ό βασιλιάς τής 'Αγγλίας, ή πριωική Πρεσβεία, ό Τσάρος, ό βασιλιάς τής Γαλλίας) καί μιά πλειάδα γυναικών καί φίλων, πρόσωπα στά όποια ό Μπετόβεν άπευθύνεται σάν φλογερός έραστής, σάν μουσικός, σάν φίλος, σάν άσθενής. Σέ παράρτημα κείμενα γιά τό Μπετόβεν γραμμένα απ' τήν Μπετινα Μπρεντάνο, τόν Γκαίτε, τόν Γκριλάρτσερ, τόν Λίστ. 'Ο τόμος συμπληρώνεται από επιμελημένη διβλογογραφία.

«'Ο κόσμος τής μουσικής». 'Αλφαιθική έγκυκλοπαίδεια, μέ έκτεταμένες μονογραφίες. Τόμος I καί II. 'Εκδ. Γκαρτζάντι, Μιλάνο, σελ. 1424, σχήμα 3ο, 1661 εικόνας καί 600 μουσικά παραδείγματα, 19.000 λιρέτες.

'Η έγκυκλοπαίδεια αυτή, πού βρίσκεται κιάλας στή δεύτερη έπαυξημένη έκδοσή της, είναι μοναδική στό είδος της. Παρουσιάζει κάθε τί πού άνήκει στόν «κόσμο τής μουσικής». 'Οι βιογραφικές σημειώσεις (περίπου 3.000) φτάνουν απ' τήν άπλή μεία στήν μονογραφία. Σ' όλους τούς πύο διάσημους μουσικοσυνθέτες, παλαιούς καί σύγχρονους, αφιερώνονται κεφάλαια πλούσια εικονογραφημένα. Ειδικά κεφάλαια αφιερώνονται στήν έξέλιξη τής μουσικής διά μέσου τών αιώνων, στήν Ιστορία τού μελοεράματος, τής όπερέτας, τής μουσικής κωμωδίας, τού μπαλλέτου, τού χορού, στά στοιχεία τής μουσικής θεωρίας, στή τζάζ, στήν έλαφρά μουσική, στό ναπολιτανικό τραγούδι, στήν μουσική κινηματογραφικών ταινιών. Παρουσιάζονται, επίσης, ένα πρós ένα, όλα τά μουσικά όργανα. 'Οι πολυάριθμες δισκογραφικές ένδείξεις άποτελούν χρησιμώτατο όδηγό καί ή έκτεταμένη διβλογογραφία, πού δημοσιεύεται σέ παράρτημα τού δεύτερου τόμου, άποτελεί πολύτιμη βοήθεια γιά κάθε μελετητή. Τό πλούσιο εικονογραφημένο όλικό, εν μέρει άνέκδοτο, άποτελείται από φωτογραφίες, σκηνογραφίες, γελοιογραφίες, αυτόγραφα, εικόνας καί σχέδια τών συνθετών καί προσφέρθηκε από τά Μουσεία Τέχνης καί Θεάτρου καθώς κι' από Ιδιώτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

«Έκατό χρόνια μουσικής στην 'Αμερική». Επιμέλεια Πώλ Χένρυ Λάνγκ. Έκδ. Σίμερ Γκρόσσετ Ντάναλ, Νέα Υόρκη, σελ. 322, 6.95 δολλ.
Ο 'Αμερικανικός οίκος μουσικών εκδόσεων Σίμερ έστρεψε την πρώτη του εκατονταετία με την ενδιαφέρουσα αλλά άιση από τη συλλογή δοκιμίων και μελετών για την ιστορία της μουσικής στην 'Αμερική.

ΧΟΡΟΣ

ΑΓΓΛΙΑ

Σίτζοβα, Μ. Ι.: «Ουλάνοβα». Τά παιδικά και σχολικά της χρόνια. Μετάφραση της Μαρί Ρόμπερτ. Έκδ. Α. & Σ. Μπλάκ. 15 σελλ.

Μιά ιστορία γραμμένη σε άπλη γραμμή, σχεδόν για παιδιά, των πρώτων χρόνων της θητείας της Ουλάνοβα στη σχολή μπαλέτου, όπου μπήκε σε ηλικία 8 χρονών. Στα τελευταία χρόνια της μαθητείας της, η επίδραση της Τέρνοβα και του συζύγου της, της έπηρεσαν να βλέπει τον κάθε ρόλο από τη θεατρική του πλευρά και τη δημιουργία ενός καινούργιου χαρακτήρα κάθε φορά, με εσωτερικότητα, χωρίς προσφυγή σε τεχνητά μέσα.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

ΙΤΑΛΙΑ

«Σαλβατόρε Τζουλιάνο». Επιμέλεια Τούλιο Κέζι. Αριθμός 1 της σειράς «Ο κινηματογράφος». Έκδ. Φ. Μ., Ρώμη, σελ. 203, σχήμα. 4ο.

Η έκδοση αυτού του διβλίου, με πολυτελή εμφάνιση, έγινε δυνατή χάρη στον Φράνκο Κριστάλλι, παραγωγό, και στον Φραντσέσκο Ρόζι, σκηνοθέτη της ταινίας «Σαλβατόρε Τζουλιάνο», που διέθεσαν όλο το υλικό που είχαν συγκεντρώσει. Το φιλμ γυρίστηκε στο Μοντελέτρε της Σικελίας, όπου γεννήθηκε ο Τζουλιάνο. Στους δρόμους, στα σπίτια, στα βουνά όπου βασιλέψε επτά χρόνια. Στην εισαγωγή ο Κέζι διηγείται πως γεννήθηκε το φιλμ. Άκολουθεί μία σειρά ντοκουμέντα για μία ιστορία της ληστείας στη Σικελία. (Χρονολογική ιστορία του χωριστικού κινήματος των Σικελών, πλήρες κείμενο των συζητήσεων περί ληστείας στη Σικελία, στη συνεδρίαση της Γερουσίας στις 22 Ιουνίου 1949 και το κείμενο της απόφασης του Βιτέρμπο).

«Βαραβάς», του Ρίτσαρντ Φλέισερ. Επιμέλεια Ρόμπερτ Χάκινς. Αριθμός 21 στη σειρά «Απ' τό θέμα στο φιλμ». Έκδ. Καπέλλι Μολονάι, σελ. 152, σχήμα 8ο, 129 εικόνες, 2.000 λιρέτες.

Τό πρώτο έργο της σειράς που πραγματοποιείται σε δύο εκδόσεις: μία Ιταλική και μία αγγλική. Η εκκρίαιρα δόθηκε απ' την ίδια την ταινία, που φιλοδοξούσε να αποτελέσει μεγάλο θέμα και στην όποια συνεργάστηκαν δύο βραβεία Νόμπελ: Ο Λάγκερκβίστ, απ' τό μυθιστόρημα του όποίου έγινε τό σενάριο, κι' ό ποιητής Σαλβατόρε Κουαζίμοντο για τους διαλόγους. Τό βιβλίο άκουσθεϊ την πορεία της δημιουργίας της ταινίας. Συνεργάστηκαν με σημειώσεις και πληροφοριακό υλικό ό σκηνοθέτης Ρίτσαρντ Φλέισερ, ό Κουαζίμοντο, ό πρωταγωνιστής 'Αντονι Κουίν, ό παραγωγός Ντίνο ντε Ααουρέντις, ό σκηνογράφος Μάριο Κιάρι, ό διευθυντής φωτογραφίας 'Αλντο Τόντι, ό μουσικός Μάριο Νασιμπένε και άλλοι.

Λεμπέντεφ, Νικολάι «Ο βωδός σοβιετικών κινηματογράφος». Πρόλογος του Γκουίντο 'Αριστάρκο. Αριθμός 297 στη σειρά «Δοκίμια». Έκδ. 'Εινάουντι, Τουρίνο, σελ. 624, σχήμα 8ο, 68 εικόνες, 5.000 λιρέτες.

Ο συγγραφέας, απ' τούς πιο έγκυρους Σοβιετικούς θεωρητικούς του κινηματογράφου, έχει γράψει την πρώτη σημαντική ιστορική πραγματεία για τόν ρωσικό και σοβιετικό κινηματογράφο απ' τά πρώτα ήθηματά ως την εμφάνιση του ήμιουόντος. Ο παρών τόμος, ό πρώτος μίας «Ιστορίας του σοβιετικού κινηματογράφου», παρουσιάζει τό στάδιο στο όποιο βρισκόταν ό κινηματογράφος στην Τσαρική Ρωσία καθώς και τη γέννηση κι' ανάπτυξη μέσα σε καινούργιες συνθήκες μίας κινηματογραφικής τέχνης λαϊκής και ρεαλιστικής. Πλήρης φιλομορφία απ' τό 1907 ως τό 1914 και πίνακας τών άναφερομένων ταινιών και όνομάτων συμπληρώνουν τό έργο.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΔΙΣΚΟΓΡΑΦΙΑ

Μετά τούς γαλλικούς και αγγλικούς δίσκους, δημοσιεύεται και τρίτος κατάλογος δίσκων με θεατρικά έργα σε γερμανική γλώσσα

Σαίξπηρ: «Ρωμαιός και 'Ιουλιέττα». Διάλογοι Ρωμαιού και 'Ιουλιέττας από τήν Α' και Β' πράξη. Έκτελεση: Βίλ Κβάντερλιγκ και Καίτε Γκόλντ. Στροφές 33. LPM5 43003

Σαίξπηρ: «Ρωμαιός και 'Ιουλιέττα». Διάλογοι — έρωτικοί — Ρωμαιού και 'Ιουλιέττας από τήν Β' και Γ' πράξη. Έκτελεση: Βίλ Κβάντερλιγκ και Καίτε Γκόλντ. Στρ. 45. EPL5 34013

Σαίξπηρ: «Τρωίλος και Χρυσής». Σκηνές από τήν Γ', Δ' και Ε' πράξη. Έκτελεση: Χάινριχ Σβάιγκερ, 'Ελφρίντε Κούρμαν, Χάινς Σάουφους. Στρ. 33. LPM5 43003

Σαίξπηρ: «'Αμλετ». Μονόλογοι. Έκτελεση: 'Αλεξάντερ Μωύση. Στρ. 45. EPL5 34011

Βεζάρεν: «'Ανεμος του Νοέμβρη». Έκτελεση: 'Αλεξάντερ Μωύση. Στρ. 45. EPL5 34011

Γκαίτε: «Ο μαθητευόμενος μάγος». Έκτελεση: Φρήντριχ Κάνσλερ. Στρ. 45. EPL5 34011

Σίλλερ: «Γουλιέλμος Τέλλος». Έκτελεση: Λούντβιχ Βύλνερ. Στρ. 45. EPL5 34011

Σαίξπηρ: «'Αμλετ». Μονόλογοι από τήν Α', Β', Γ' και Δ' πράξη. Έκτελεση: Βίλ Κβάντερλιγκ. Δύο δίσκοι. Στρ. 33 LPM5 43002. Στρ. 45 EPL5 34014

Κοκτώ: «'Η Άνθρώπινη φωνή». Μετάφραση Χάινς Φάιστ. Έκτελεση Χίντελγκαρντ Κνέφ.

Η «πιο μικρή τραγωδία» του Ζάν Κοκτώ, ένας περίτεχνα γραμμένος τηλεφωνικός μονόλογος, όπου μιά γυναίκα με σπαραγμό αποχαιρετάει τόν πρώην έραστή της, που παντρεύεται τήν έπομένη, δίνεται απ' τήν Χίλτεγκαρντ Κνέφ, τήν ήθοποιό με τήν τραχεία μά εδλύγιστη φωνή, μ' όλες τές αποχρώσεις της άπελπισίας. Τίτλος του γερμανικού δίσκου: «'Η άγαπημένη φωνή». Στρ. 33. LPM5 42017

Κιλτύ, Τζέρομ: «'Αγαπημένες Ψεύτη». Μετάφραση Χέρμον Στρέζαου. Έκτελεση: 'Ελιζαμπεθ Μπέργκνερ, 'Οττο Ε. Χάσσε.

Τό πιο πρωτότυπο θεατρικό δοκίμιο του αιώνα, ή άλληλογραφία της Πάτινα Κόμπελ με τόν Τζόρτζ Μπέρναντ Σω, που κράτησε 40 χρόνια, αποδίδεται περίφημα απ' τόν Χάσσε και τήν Μπέργκνερ, αυτούς που δίδαξαν τό έργο του Τζέρομ Κιλτύ και στην γερμανική σκηνική παρουσίασή του. Στρ. 33. LPM5 43047

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Σε κάθε τεύχος, στη στήλη αυτή, καταγράφονται τά παλιά ή νέα θεατρικά έργα που γυρίζονται ταινίες σ' όλόκληρο τόν κόσμο.

Πολύ φτωχή ή 'Ιταλική «θεατρική φιλομορφία». Σπάνια τά φιλμ τών 'Ιταλών κινηματογραφιστών που βασίζονται σε θεατρικά έργα, σ' αντίθεση με τά προερχόμενα από μυθιστορήματα, νουβέλλες και διηγήματα. Έτσι, πρέπει να υπογραμμισθεϊ ή άναγκασία ενός φιλοδοξού σχεδίου του 'Αλεσσάντρο Μπλαζέττι, σκηνοθέτη που επιδιώκεται σε όλα τά κινηματογραφικά είδη. Πρόκειται για ένα μεγάλο έγχείρημα, γιατί άφορά τήν «κινηματογραφική μετουσίωση» του θεατρικού έργου του Πιραντέλλο «Λιόλια». Ο μεγαλοφυής δραματογράφος έγραψε τήν «Λιόλια» τό 1917 και τό έργο αυτό άνήκει στην πρώτη περίοδο (1912—1920) της θεατρικής δραστηριότητας του Πιραντέλλο. Τόν κεντρικό ήρωα θα ύποθεθεϊ ό διάσημος βετεράνος του Γαλλοίταλικού κινηματογράφου Πιέρ Μπρασέρ.

Ο πρωτοποριακός συγγραφέας Ζάν Ζενέ εισβάλλει στην όθνη. Τό πολύκροτο θεατρικό έργο του «Τό Μπαλκόνι» (πού έγινε γνωστό στο 'Ελληνικό κοινό από τήν 'Ελσα Βεργή και τόν θιασό της) γίνεται ταινία με σκηνοθέτη τόν Γιόζεφ Στράκ και πρωταγωνίστρια τήν διακεκριμένη 'Αμερικανίδα ήθοποιό Σέλλεϋ Γουίντερς.

Ο Ζάν Μπουαγιέ — Γάλλος σκηνοθέτης με ιδιαίτερη επίδοση στον «βουλεβαρδέφικο» Κινηματογράφο — γυρίζει ταινία τήν κομεντί «Βιτρινία», χρησιμοποιώντας ως πρωταγωνιστές δύο

«φανταζίστ» της Γαλλικής όθνης, τόν Ροζέ Πιέρ και τόν Ζάν-Μάρκ Τιμπώ. Παίζουν επίσης οι Μιρέιγ Ντάρκ και Μισέλ Ζιραντόν. Συνεργάτες του Μπουαγιέ, οι Μισέλ 'Αντρέ (διάλογοι), Κριστιάν Μαρτίς (φωτογραφία), Κλώντ Στέρμανς (μουσική) και Ρομπέρ Τζιροντανί (ντεκόρ).

Ένα από τά «πρωτοπαλλήκαρ» του Νέου Κύματος, ό Ζάν-Λύκ Γκοντάρ (σκηνοθέτης της ταινίας «Μέ κομμένη άνάσα»), χρησιμοποιεί στο νέο του φιλμ τό υλικό που του προσφέρει τό θεατρικό έργο του 'Ιταλού Μπενζαμίνο Ζόπολο «Οί Καρμπινιέροι». Για τήν προσαρμογή του θεατρικού κειμένου στις κινηματογραφικές άπαιτήσεις και μάλιστα σε στυλ «Νουβέλ Βάγκ» συνεργάστηκαν ό Ρομπέρτο Ροσελίνι, ό Ζάν Γκρυά και ό σκηνοθέτης Γκοντάρ.

Ηθογραφική κωμωδία σύγχρονης έποχής, με ζωηρό τό στοιχείο της σάτιρας, είναι τό νέο φιλμ τού Φερναντέλ, με τίτλο «Τα Ξίδη στο Μπίαρριτζ» και με βάση τό όμώνυμο θεατρικό έργο του Ζάν Σαρμάν. Πρωταγωνιστούν ό Φερνιντέλ, ή παλιά βεντέτα της Γαλλικής όθνης 'Αρλεττύ, οι Ρελλύς, Μισέλ Γκαλαμπρύ κ.ά. Τούς διάλογους έγραψε ό Ραϋμόν Καστάνς, βασικά υπεύθυνος και για τό σενάριο, στην έπεξεργασία του όποιο συνεργάστηκαν ό σκηνοθέτης Ζύλ Γκρανζιέ και οι Ζάν Μάνς και Μασσίνο 'Υλλερί.

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ
ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ
ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ
ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43

ΑΘΗΝΑΙ

Τηλεφ. : 521.193 - 522.361
524.582 - 526.616

Ὁ ἀρτιώτερος πρακτορειακὸς ὀργανισμὸς κυκλοφορίας ἐφημερίδων, περιοδικῶν, βιβλίων, λαχείων καὶ παντὸς εἴδους ἐντύπων, διαθέτων ἴδια μεταφορικὰ μέσα ὡς καὶ 300 ὑποπρακτορεῖα εἰς ὅλην τὴν Ἑλλάδα καὶ τὰς κυριώτερας πρωτεύουσας τοῦ ἔξωτερικοῦ.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ
Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ
ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

The
Grand Macnish

ΓΚΡΑΝ ΜΑΚΝΙΣ

"ΜΙΝΩΣ,"



Τὸ παλαιότερο
σκωτσέζικο οὐίσκυ μὲ
τὴν βελουδένια χεῦσι.

"ΟΛΥΜΠΙΑ," Ε.Π.Ε. ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΕΙΑΙ - ΔΙΑΝΟΜΑΙ
ΝΙΚΗΦΟΡΟΥ 16 - ΑΘΗΝΑΙ, 107 - ΤΗΛ. 527.866 - 532.774

στυλ
τεχνική
ήχος



του 63



Αγοράστε από σήμερα τα προϊόντα ΦΙΛΙΠΣ Θαυμαστά επιτεύγματα της μεγαλύτερης βιομηχανίας ηλεκτρονικών συσκευών, για να εξασφαλίσετε την καλύτερη ποιότητα, την άριστη μουσική απόδοση και τον τέλειο τεχνικό εξοπλισμό παρακολούθησης από τα ειδικευμένα συνεργεία της ΦΙΛΙΠΣ.

Οικογενειακό μοντέλο EL 35 41

4 μαγνητικών εγγραφών μελετημένο και κατασκευασμένο για να εξυπηρετήσει το σημερινό μοντέρνο σπίτι.



EL 3542

4 μαγνητικών εγγραφών και 3 ταχυτήτων, με 14 σημεία υπερχής που το καθιστούν καλλίτερο από κάθε άλλο.

Δρχ. 6.100

Φορητό μαγνητόφωνο ρεύματος EL 3514

4 μαγνητικών εγγραφών. Με διάρκεια εγγραφής 4 ωρών. Με ισχυρότατον εύαισθητον μεγέθυνον 7". Με πρίζα διά μικρόφωνον, ραδιόφωνον, pick-up.

Δρχ. 3.875



ΜΑΓΝΗΤΟΦΩΝΑ ΦΙΛΙΠΣ

ΠΡΟΪΟΝΤΑ ΠΟΙΟΤΗΤΟΣ, ΕΜΠΙΣΤΟΣΥΝΗΣ ΚΑΙ ΤΕΛΕΙΟΤΗΤΟΣ

ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΟΝ



ΤΟ
ΚΑΛΥΤΕΡΟ
ΔΩΡΟΝ

**Και τὸ μικρότερο δῶρο γίνεται μεγάλο
ὅταν συμπληρωθῆ με Λαχεῖον Συντακτῶν.**

★ ΕΦΕΤΟΣ ΜΟΙΡΑΖΕΙ ΔΕΚΑΔΕΣ ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΜΕΤΡΗΤΑ
★ ΑΓΟΡΑΣΤΕ ΕΓΚΑΙΡΩΣ ΛΑΧΕΙΑ ΑΠΟ ΟΛΕΣ ΤΙΣ ΣΕΙΡΕΣ ΔΙΟΤΙ ΕΞΑΝΤΛΟΥΝΤΑΙ





30 ΔΙΩΝΕΣ

Δυό τέχνες πανάρχαιες
 Θέατρο
 και Ύφαντουργία
 30 αιώνες τὸ βαμβάκι
 ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεύει
 τὸν ἄνθρωπο,
 τὸ σπίτι,
 τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ-ΠΑΤΡΑΪΚΗ
 ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.



ΘΕΡΜΟΣΙΦΩΝ ΣΤΟ ΣΠΙΤΙ

"Όπως ὅλοι
 ἔτσι κι ἐσεῖς!

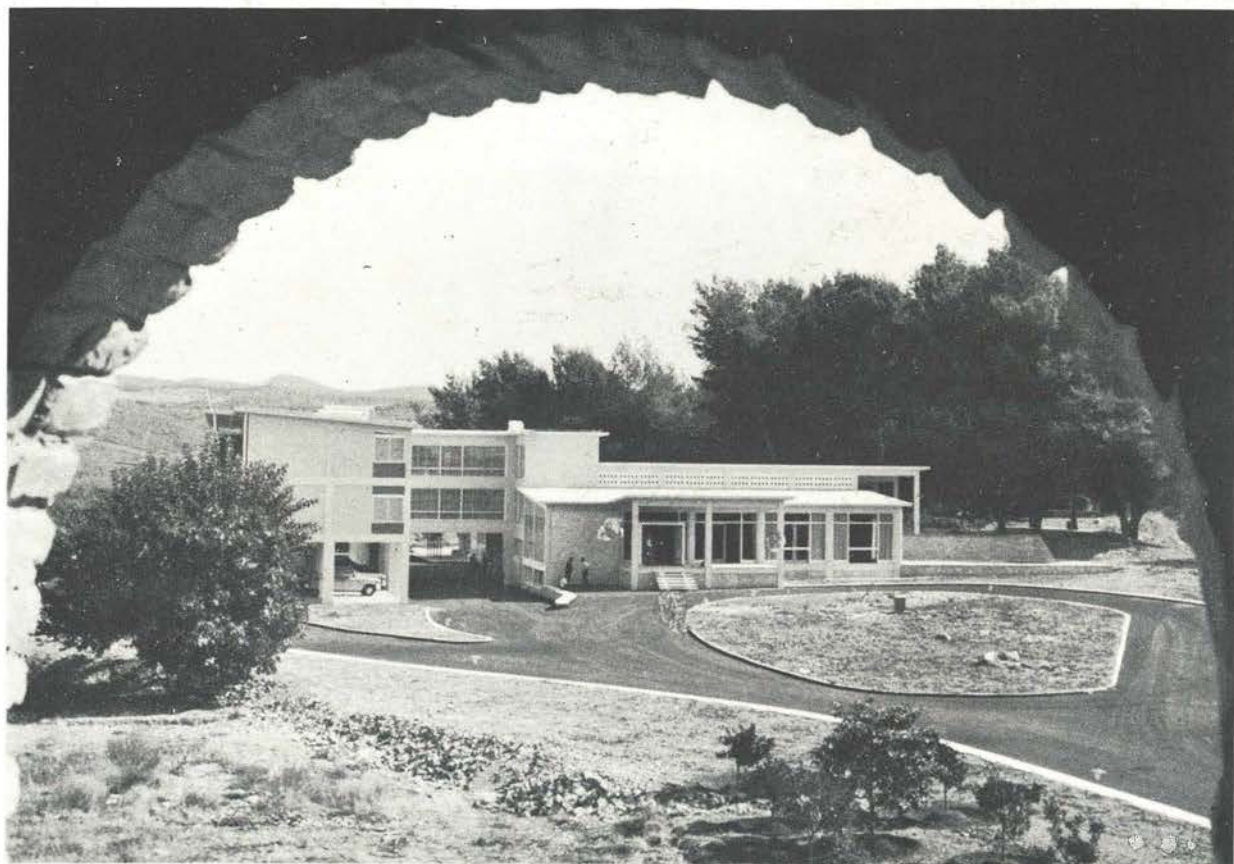
ΘΕΡΜΟΣΙΦΩΝ

ΙΣΟΛΑ

ΕΥΚΟΛΙΑ ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ

**ΕΙΝΑΙ Ο ΠΙΟ
 ΦΡΟΝΤΙΣΜΕΝΟΣ**

Ξ Ε Ν Ι Α



ΞΕΝΟΔΟΧΕΙΑ ΚΑΙ ΜΟΤΕΛ ΑΝΕΓΕΡΘΕΝΤΑ ΥΠΟ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΥ ΤΟΥΡΙΣΜΟΥ ΚΑΙ ΛΕΙΤΟΥΡΓΟΥΝΤΑ ΔΙ' ΕΙΔΙΚΗΣ ΑΥΤΟΥ ΥΠΗΡΕΣΙΑΣ

1. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΑΝΔΡΙΤΣΑΙΝΑ. Β' τάξεως—Κλῖναι 30—Λειτουργεῖ ἀπὸ 1/4 ἕως 31/10
2. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΑΡΤΑ. Β' τάξεως—Τηλ. 4-13—Κλῖναι 40—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
3. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΒΟΛΟΣ. Β' τάξεως—Τηλ. 88-25—Κλῖναι 84—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
4. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΙΩΑΝΝΙΝΑ. Α' τάξεως—Τηλ. 80-87—Κλῖναι 100—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
5. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΝΑΥΠΛΙΟΝ. Β' τάξεως—Τηλ. 2-05—Κλῖναι 98—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
6. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΤΣΑΓΚΑΡΑΔΑ. Β' τάξεως—Κλῖναι 41—Λειτουργεῖ ἀπὸ 1/4 ἕως 31/10
7. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΦΛΩΡΙΝΑ. Β' τάξεως—Τηλ. 1-45—Κλῖναι 42—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
8. Ξενοδοχείον "ΞΕΝΙΑ" ΣΕΡΡΩΝ. Β' τάξεως—Κλῖναι 56—Λειτουργεῖ ὅλο τὸ ἔτος
9. Μοτέλ "ΞΕΝΙΑ" ΛΑΡΙΣΑ. Α' τάξεως—Τηλ. 70-62—Κλῖναι 60—Λειτουργεῖ ὅλον τὸ ἔτος
10. Μοτέλ "ΞΕΝΙΑ" ΠΑΛΗΟΥΡΙ. Β' τάξεως—Κλῖναι 144—Λειτουργεῖ ἀπὸ 1/4 ἕως 31/10

ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΑΙ: ΕΙΣ ΤΑ ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΛΗΡΟΦΟΡΙΩΝ ΤΟΥ Ε.Ο.Τ.
ΕΙΣ ΑΘΗΝΑΣ: ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΒΕΝΙΖΕΛΟΥ 8, ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 623.670
ΚΑΙ ΥΠΟΓΕΙΟΥ ΔΙΑΒΑΣΕΩΣ ΠΛΑΤΕΙΑΣ ΟΜΟΝΟΙΑΣ, ΤΗΛ. 525.899



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