

ΘΕΑΤΡΟ



Crystal goblet by the master glassmakers of Val St-Lambert.

PERFECTION



is the inimitable grace of a Val St. Lambert goblet. Symbol of gracious living, product of the ceaseless search for the finest glass, it stands as proof of the skill of Belgium's glassmakers. As the gifted glassworker seeks perfection of the ensemble, so also does Sabena, whose welcome, service in flight, unobtrusive care and sense of perfect, casual luxury has all been planned for you, the most important person in the air ... A Sabena passenger!

...this is

SABENA



BELGIAN *World* AIRLINES



ΤΟ ΤΗΛΕΦΩΝΟ ΣΤΗΝ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

ΑΘΗΝΩΝ
235 524

ΑΚΑΔΗΜΕΙΑ
625 119

ΑΚΡΟΠΟΛ
614 481

ΑΛΑΜΠΡΑ
527 497

ΑΛΦΑ
526 888

ΑΜΙΡΑΛ
624 187

ΒΑΣΙΛΙΚΟΝ
523 242

ΒΕΑΚΗ
523 522

ΒΕΡΓΗ
235 235

ΓΚΛΟΡΙΑ
626 702

ΔΗΜΟΤ. ΠΕΙΡΑΙΩΣ
41 351

ΔΙΑΝΑ
626 956

ΔΙΟΝΥΣΙΑ
624 021

ΕΘΝ. ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ
612 461

ΚΑΛΟΥΤΑ
875 410

ΚΕΝΤΡΙΚΟΝ
221 559

ΚΟΤΟΠΟΥΛΗ
614 592

ΚΥΚΛΙΚΟ
615 437

ΜΟΥΣΟΥΡΗ
227 248

ΜΠΟΥΡΝΕΛΗ
525 262

ΠΑΠΠΑ
628 719

ΠΟΡΕΙΑ
819 982

ΤΕΧΝΗΣ
228 706

ΧΑΤΖΗΧΡΗΣΤΟΥ
627 248



ΟΡΓΑΝΙΣΜΟΣ ΤΗΛΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΩΝ ΕΛΛΑΔΟΣ

γκρέκα



N°4711. 

Η αγαπημένη βασ

TOSCA

EAU DE COLOGNE

.....ή Κολώνια με το
πιό λεπτό άρωμα.



ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΑΙ ΤΗΣ ΒΑΣΙΛΙΚΗΣ ΑΥΛΗΣ



Χρόνος Β' Τεύχος 11
Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1963

Γραφεία: Σισίνη 35
(Παραπλεύρως Χίλτον, Ταχ. τομ. 612)
Νέο τηλέφωνο 723-259

*

Διευθυντής
ΚΩΣΤΑΣ ΝΙΤΣΟΣ

*

ΤΙΜΗ ΤΕΥΧΟΥΣ δρχ. 30
Συνδρομή έτησΙΑ δρχ. 150
Έξωτερικοί: Δολάρια 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. 530.969

Έκτύπωση έξωφύλλου όφφσετ
Α. ΠΑΥΛΙΟΓΛΟΥ & Σία,
Φιλεταίρου 8, τηλέφ. 718-237

Τά 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. Άσίας 1

*

Η ΕΙΚΟΝΑ ΤΟΥ ΕΞΩΦΥΛΛΟΥ:



Ρουά: "Τραγωδία" (1906)

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

- ΑΣΤΕΡΙΣΚΟΙ:** Εὐνοικρατία, ή ρίζα τοῦ κακοῦ.— Δεκαεξάκις ἀντεθνικό! Νέο ράπισμα ἀπό Βορρά!—Ολίγη σοβαρότης δέν βλάπτει...—Στέγη στό Θεατρικό Μουσείο.—Ἡ πρωτοπορία ὀπισθοχωρεῖ...—Θέατρο καί Ζωγραφική σελ. 5
- ΚΕΙΜΕΝΑ:** ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΦΕΡΗ, βραβείο Νόμπελ 1963: "Φονικό στήν Ἐκκλησιά". Προλόγισμα στό ἔργο τοῦ T. S. Eliot καί μετάφραση τοῦ πρώτου Χορικοῦ σελ. 9
JACQUES COPEAU: Τό Θέατρο τοῦ Λαοῦ καί ή πραγματική ἀποστολή του. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 29
- ΠΛΗΡΗ ΕΡΓΑ:** ARTHUR ADAMOV: "Ὁ Καθηγητής Ταράν". Μονόπρακτο. Μετάφραση Κώστα Σταματίου σελ. 45
ARTHUR ADAMOV: "Ἡ πολιτική τῶν ὑπολειμμάτων". Μονόπρακτο. Μετάφραση Τάκη Δραγώνα σελ. 52
- ΜΕΛΕΤΕΣ καί ΑΡΘΡΑ:** ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ: "Χριστός Πάσχων", τό μόνο ἀκέρατο Βυζαντινό θεατρικό ἔργο σελ. 11
ARTHUR ADAMOV: Ἐπί θεμάτων τινῶν... Πρόσωπα καί πράγματα στό σύγχρονο θέατρο. Μετάφραση Φώφης Τρέζου σελ. 15
ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ: Χορός πάνω σέ ήφαιστειο. Μικρή κωδικοποίηση τῶν πληγῶν τοῦ θεάτρου μας σελ. 20
ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΡΑΤΣΙΚΑ: Τό θέατρο τοῦ Μαριβώ. Σκηνικά παιχνίδια γύρω στόν Ἔρωτα σελ. 23
Γ. ΜΟΥΡΕΛΟΥ: Ἡ οὐσία τοῦ Θεάτρου. Παρουσίαση τῆς θεωρίας τοῦ καθηγητῆ Henri Gouhier σελ. 37
ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ: Γκουστάφ Γκρόντγκενς, ὁ μέγας ήθοποιός πού χάθηκε σελ. 41
- ΣΥΝΕΝΤΕΥΞΗ:** Γ. Κ. ΠΗΛΙΧΟΥ: Μιλάει ὁ Ἄντάμοφ σελ. 43
- ΘΕΜΑΤΑ καί ΑΠΟΨΕΙΣ:** ΣΩΚΡΑΤΗ ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΥ: Τά Προσωπεῖα στήν Ἄρχαία Τραγωδία σελ. 64
ΒΑΣΙΛΗ ΡΩΤΑ: Τά Χορικά στήν Ἄρχαία Τραγωδία σελ. 65
ΕΥΑΣ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ: Ἡ Τραγωδία κατά Σικελιανόν σελ. 67
ARTHUR ADAMOV: Ἡ ἄποψη μου γιά τόν "Ταράν" σελ. 68
- ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ:** LUTFI AY: Τουρκικά καί ξένα ἔργα στίς σκηνές τῆς Ἄγκυρας καί τῆς Πόλης σελ. 69
ΣΠΥΡΟΥ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗ: Ἄπογοητευτικός ὁ τελικός ἀπολογισμός τῆς θεατρικῆς περιόδου στό Παρίσι σελ. 70
- ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:** Νέα Ἄγγλικά, Γαλλικά, Ἰταλικά καί Ἄμερικανικά βιβλία γιά Θέατρο, Μουσική, Χορό, Κινηματογράφο σελ. 71
- ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ:** "Νεοελληνικό Θέατρο" τοῦ ἑλληνιστῆ Φίλιππο Ποντάνι σελ. 72

ΕΘΝΙΚΗ ΛΥΡΙΚΗ ΣΚΗΝΗ

ΘΕΑΤΡΟΝ "ΟΛΥΜΠΙΑ,,

ΧΕΙΜΕΡΙΝΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 1963-64

ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ 15 ΝΟΕΜΒΡΙΟΥ

ΠΡΩΤΗ ΣΥΝΔΡΟΜΗΤΩΝ

"Ωρα 8.30 μ.μ.

★

ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΩΝ 150 ΧΡΟΝΩΝ ΑΠΟ ΤΗΣ ΓΕΝΝΗΣΕΩΣ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΟΥ ΣΥΝΘΕΤΟΥ

ΓΚΙΟΥΖΕΠΠΕ ΒΕΡΝΤΙ

ΕΡΝΑΝΗΣ

ΟΠΕΡΑ ΣΕ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ

ΤΟΤΗΣ ΚΑΡΑΛΙΒΑΝΟΣ

ΣΚΗΝΟΘΕΣΙΑ

ΜΑΝΤΕΝ ΣΑΜΠΛΙΤΣ

ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ ΧΟΡΩΔΙΑΣ

ΜΙΧΑΗΛ ΒΟΥΡΤΣΗΣ

ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΙΑΙ-ΕΝΔΥΜΑΣΙΑΙ

ΙΩΑΝΝΗΣ ΣΤΕΦΑΝΕΛΛΗΣ

ΣΥΜΜΕΤΕΧΟΥΝ

Ο ΒΑΡΥΤΟΝΟΣ ΤΗΣ ΚΡΑΤΙΚΗΣ ΟΠΕΡΑΣ ΤΗΣ ΒΙΕΝΝΗΣ

ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΣΧΑΛΗΣ

Καί: Σ. ΓΛΑΝΤΖΗ, Α. ΠΑΝΟΥΣΗ, Δ. ΚΟΥΡΟΥΣΟΠΟΥΛΟΣ (Π. ΣΚΑΦΙΔΑΣ),
Π. ΧΟΓΙΔΑΣ (Β. ΦΑΚΙΤΣΑΣ), ΑΡ. ΠΑΝΤΑΖΗΝΑΚΟΣ, Γ. ΖΑΚΚΑΣ

★

ΤΑΜΕΙΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ ΕΙΣΙΤΗΡΙΩΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΛΥΡΙΚΗΣ ΣΚΗΝΗΣ

ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ 61-ΤΗΛ. 612.461

Α Σ Τ Ε Ρ Π Ι Σ Κ Ο Ι

★ Εύνοιοκρατία, ή ρίζα του κακού

Στην πολιτολογία πού, μέ τις έκλογές, καταδυναστεύει τή χώρα, ἄς ἀκουστέι καί μιά... παράταιρη φωνή. Ἡ κακοδαιμονία τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου — πού δηλητηριάζει ὅλη τή θεατρική καί τήν πνευματική ζωή τοῦ τόπου — δέν ὀφείλεται μόνο στήν ἀκαταλληλότητα τῶν προσώπων. Ὄφειλεται, κυρίως, στό γενικότερο πνεῦμα τῆς εὐνοιοκρατίας. Ἐκεῖ εἶναι ἡ ρίζα τοῦ κακοῦ. Γιά νά γίνει κανένας Διευθυντής τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου — τό ἴδιο συμβαίνει, ἄλλωστε, καί σ' ὄλο τόν κρατικό μηχανισμό — πρέπει νά ἀπολαμβάνει τήν εὐνοια τῆς καταστάσεως. Ἡ ὑποταγή στήν κρατούσα τάξη τοῦ παρέχει τήν κυβερνητική εὐνοια καί τοῦ ἐξασφαλίζει τό ἀνεξέλεγκτο στίς πράξεις του. Περιφρονεῖ τά συμφέροντα τῆς καταστάσεως καί διοικεῖ ἀνεξέλεγκτα. Ἐφόσον ἐξυπηρετεῖ καί σέβεται τά συμφέροντα τῶν αὐθεντῶν του, περιφρονεῖ καί νόμους καί Ὄργανισμούς καί διατάξεις. Κανένας δέ μπορεί νά τόν ἐλέγξει, οὔτε καί φοβάται κανέναν. Ἡ εἰκόνα αὐτή τῆς παντοδυναμίας ἔχει κι ἄλλες ὀλέθριες συνέπειες. Ὁ εὐνοούμενος Διευθυντής καταργεῖ καί τό Διοικητικό Συμβούλιο καί τήν Καλλιτεχνική Ἐπιτροπή καί τή Διεύθυνση Δραματολογίου. Διατηροῦνται τυπικά, γιά νά ὑπάρχουν συνυπεύθυνοι καί νά δίνουν μιά ἀπατηλή εἰκόνα νομίμου διοικήσεως. Δέν ἀσκοῦν ὅμως τό λειτουργημά τους. Ἀποφασίζει ἀνεξέλεγκτα ὁ κ. Γενικός καί οἱ κατά τούς νόμους καί τόν Ὄργανισμό τοῦ ἰδρύματος υπεύθυνοι, πληροφοροῦνται τίς ἀποφάσεις τους ἀπό τίς ἐφημερίδες καί καλοῦνται νά τίς ἐγκρίνουν ἐκ τῶν ὑστέρων. Βέβαια, ἡ ἀπαλλοτριώση αὐτή τῶν δικαιωμάτων τους βαρύνει κυριότατα τά μέλη τῶν διαφόρων ὀργάνων τῆς Διοικήσεως πού δέν ἔχουν τήν ἐντιμότητα νά καταγγείλουν τίς παρανομίες τῆς εὐνοιοκρατίας καί νά παραιτηθοῦν. Ἀλλά καί ἡ διαφθορά τῶν συνειδησεων εἶναι καρπός τῆς εὐνοιοκρατίας... Καιρός ν' ἀλλάξουν τά πράγματα. Ἀλλαγή, ὅμως, δέ σημαίνει μόνον ἀλλαγὴ προσώπων. Σημαίνει, κυρίως, ἀλλαγὴ συστήματος. Γιά νά ὑπάρξει δημιουργική μεταβολή χρειάζεται ἐπιλογή προσώπων μέ κριτήρια ἀπόλυτα ἀντικειμενικά. Χρειάζεται νά βρεθοῦν οἱ ἀριστοί. Πρόσωπα μέ ἀ ρ μ ο δ ι ὀ τ η τ α καί ἡ θ ο ς. Καί ἐπιπλέον: Κοινῆς ἐμπιστοσύνης. Νῦ εἶναι προσωπικότητες ἀνεξάρτητες, μέ ἀδιαμφισβήτητο κύρος, πού νά ἔχουν τήν ἀναγνώριση ὅλων γιά τήν ἀρμοδιότητα καί τό ἦθος τους. Στά πνευματικά ζητήματα, περισσότερο ἀπό παντοῦ ἄλλο, ἐπιβάλλεται ἡ ὑπαρξὴ πολιτικῆς μακρᾶς πνοῆς. Οἱ συχνές ἀλλαγές, σ' ἀ πρόσωπα καί στίς κατευθυντήριες γραμμές, καταλήγουν σέ φτηνοὺς αὐτοσχεδιασμούς ἀπό τούς ὁποίους πολλά ἔχει ὑποστει καί τό Θεᾶτρο καί οἱ ἄλλες Τέχνες. Καί πολιτικῆ μακρᾶς πνοῆς μποροῦν νά ἀσκῆσουν μόνον πρόσωπα πού δέν θά ἐξαρτῶνται ἀπό τήν εὐνοια τῶν κρατούντων καί δέν θά ἐπηρεάζονται ἀπό τίς κυβερνητικές μεταβολές. Ἡ περιοχή τῆς τέχνης δέν προσπορίζει καί τόσο μεγάλα

κέρδη στήν πολιτική. Ἄς συμφωνηθεῖ, ἐπομένως, ἀπό τὰ κόμματα μιά Διακομματικὴ πολιτικὴ στά θέματα τῆς τέχνης καί στά πρόσωπα πού θά τήν ἀσκῆσουν. Καί τότε θά ἔχει ἐπέλθει πραγματικῆ, δημιουργικῆ ἀλλαγῆ.

★ Δεκαεξάκις ἀντεθνικό!

Δέν περνάει τεῦχος χωρὶς νά τό γράψουμε. Καί δέ θά βαρεθοῦμε νά τό λέμε: Θεᾶτρο σημαίνει ἔργο. Κ' ἑλληνικό θεᾶτρο σημαίνει ἑλληνικό θεατρικό ἔργο. Μπορεῖ νά γίναμε κουραστικοί, τό κάναμε ὅμως κοινῆ συνείδηση. Μόνον ἡ Διεύθυνση τοῦ λεγομένου Ἐθνικοῦ Θεάτρου ἐξακολουθεῖ ἰταμότατα νά περιφρονεῖ τήν ἑλληνικὴ θεατρικὴ παραγωγή. Ἀποδείξη: Δέκα ὀκτῶ ἔργα ἀνήγγειλε γιά τήν ἐφετεινὴ θεατρικὴ περίοδο. Τὰ δέκα ἔξη, ξένα! Κανένα, οὔτε καν ἓνα, σύγχρονου ἑλληνα συγγραφέα! Ὑπάρχουν, ὅμως, δύο Σαίξπηρ, δύο Στρίντπεργκ, τρία Ἴψεν! Στά 18, μόνον ἓνα ἑλληνικό — ὁ "Βασιλικός" τοῦ Μάτεση — κι αὐτό ἐπανάληψη! Γιατί, φυσικά, ὁ "Χριστός Πάσχα", μέ τό ἐπικαιρικό ἀνέβασμά του τῆ Μεγάλῃ Ἐβδομάδα, τίς μέρες πού τ' ἄλλα θεᾶτρα κλείνουν, δέ μπορεῖ νά λογαριαστεῖ. Ξαναδιαβάζουμε τό βασικό σκοπὸ τῆς συστάσεως τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου, πού καθορίζεται ρητᾶ στὸν ἰδρυτικό του νόμο καί συνίσταται "στὴ διδασκαλία ἔργων κυρίως ἐκ τοῦ συνόλου τοῦ Ἑλληνικοῦ Δραματολογίου, ἀρχαίου, μεσαιωνικοῦ καί νεωτέρου". Ξαναδιαβάζουμε καί τὰ ὀνόματα τῶν συγγραφέων πού περιλαμβάνονται στό ἐφετεινὸ δραματολόγιο τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου τῆς Ἑλλάδος: Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ, δὶς, ἄγγλος· Αὐγουστίνος Μορέττο, ἰσπανός· Οὐίλλιαμ Οὐίτσερλ, ἄγγλος· Ἐρρίκος Ἴψεν, τρίς, νορβηγός· Ἰβάν Τουργκένιεφ, ρώσος· Αὐγουστος Στρίντπεργκ, δὶς, σοηδός· Εὐγένιος Ο' Νήλ, ἀμερικανός· Τζῶν Μίλλιγκτον Σῦγκ, ἰρλανδός· Ζάν Ἀνοῦι, γάλλος· Τζέημς Μπάρρι, ἄγγλος· Φρήντριχ Ντύρρενματ, ἑλβετός· Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα, ἰσπανός... Μέ τό συστηματικὸ αὐτὸ παραγκωνισμό τῶν ἑλληνικῶν θεατρικῶν ἔργων, ἡ ἐπιχορηγούμενη Ἐθνικὴ Σκηνὴ καταντᾷ ἐγγλέζικη, ἰρλανδέζικη, σπανιόλικη. Μόνον ἑλληνικὴ δέν εἶναι. Τὴν ἰθαγένεια τοῦ Θεάτρου δέν τὴν καθορίζει ἡ χώρα ὅπου παίζεται ἓνα ἔργο. Οὔτε ἡ ἰθαγένεια τῶν ἠθοποιῶν καί τοῦ σκηνοθέτη. Τὴν καθορίζει ἀποκλειστικά καί μόνον ἡ ἰθαγένεια τοῦ ἔργου. Τὸ Ἐθνικό, μέ τό ἐφετεινὸ του δραματολόγιο, ἐκνήρυχθη δεκαεξάκις ἀντεθνικό! Κι ἀφοῦ συνεχίζει, καθ' ὑποτροπὴν, τὴν ἐγκληματικὴ πολιτεία του ἀπέναντι στοὺς ἑλληνας συγγραφεῖς καί τὰ ἑλληνικά ἔργα, ἄς ἀλλάξει τ' ὄνομά του. Οὔτε τὸν κόσμο θά ἐξαπατᾷ καί θά' ναι σύμφωνα μέ τὰ μισελληνικά αἰσθήματα αὐτῶν πού τό διοικοῦν. Ἄς τοῦ ἀφαιρεθεῖ, λοιπόν, μέ νόμο ἡ ἑλληνικὴ ἰθαγένεια. Κι ἄς μείνει στό μέλλον Βασιλικό. Ὅχι πιά Ἐθνικό.

* Νέο ράπισμα από Βορρά!

Δυο φορές στο παρελθόν δώσαμε ανεπιφύλακτο έπαινο στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Έλλάδος. Τόν έδικαιούτο. Άνάμεσα σε δέκα έργα, που ανέβασε στα δυο πρώτα χρόνια της λειτουργίας του, τα πέντε — άκριβώς τα μισά — ήταν νεοελληνικά. Τα τρία, μάλιστα, ανεβάζονταν για πρώτη φορά. Ύστερα, είχε την παλληκαριά ν' ανεβάσει το " Νησί της Αφροδίτης " του Άλέξη Πάρνη, ένα έργο άγνωστου συγγραφέα, που έρχοταν μάλιστα από το σοβιετικό βορρά. Και στις δυο περιπτώσεις, το Κρατικό Θέατρο Βορείου Έλλάδος δικαίωμα την ίδρυσή του. Έδειχνε πώς είχε καταλάβει το χρέος του άπέναντι στο έλληνικό έργο πού, 33 όλόκληρα χρόνια, άρνείται να ξεοφλήσει το Έθνικό της Άθήνας. Τώρα, δίνει ακόμα ένα μάθημα καθήκοντος στο λεγόμενο Έθνικό Θέατρο : Προέκρινε διαγωνισμό — πού θα έπαναλαμβάνεται κάθε δυο χρόνια — για τή συγγραφή θεατρικού έργου. Στην πρώτη προκήρυξη του, το Κ.Θ.Β.Ε. διαδηλώνει τήν "έπιθυμία του να συμβάλει εις τήν τόνωσιν και ανάπτυξιν τής θεατρικής κινήσεως εις τήν Βόρειον Έλλάδα". Υπάρχει, βέβαια, ένας περιορισμός — δικαιολογημένος, ίσως. Άπευθύνεται μόνο στους συγγραφείς πού "διαμένουν μόνιμους εις τήν περιοχήν τής χώρας, τήν ύπαγομένην εις το Ύπουργείον Βορείου Έλλάδος". Έχει όμως δυο άποφασιστικά σημεία, πού επιβάλλεται να ξεαρθούν. Ορίζει — πρώτον — χρόνο άνακοινώσεως τών άποτελεσμάτων : " Η Έπιτροπή ύποχρεούται όπως άποφανθή επί τών έργων εντός τριμήνου από τής λήξεως τής προθεσμίας ύποβολής των ". Οχι, δηλαδή, σάν το έτήσιο Έθνικό Βραβείο Θεάτρου, πού είχε καταντήσει τριετές! Καθιερώνει, επίσης, κάτι ακόμα πιο σημαντικό : " Ως έπαθλον όρίζεται η συμπεριληψις (sic) του προκριθησομένου έργου εις το δραματολόγιον του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Έλλάδος και η άναβίβασις αυτού, εν καιρώ, από τής Σκηνης αυτού ". Δηλαδή, ένα ακόμα ράπισμα από το Βορρά στο άντεθνικό θέατρο τής Άθήνας : Τή στιγμή πού το λεγόμενο Έθνικό Θέατρο άρνείται να παρουσιάσει νεοελληνικά έργα, άπαξιοί μάλιστα και ν' άπαντήσει στους συγγραφείς τους, το Κ.Θ.Β.Ε. προκηρύσσει διαγωνισμό και δεσμεύεται με το άνέβασμα του έργου, προσφέροντας δηλαδή το μ ό ν ο έπαθλο πού μπορεί να νοηθεί για θεατρικό έργο. Έπαθλο, πού δέν το εξασφαλίζει ούτε το περιβόητο Έθνικό Βραβείο Θεάτρου, πού άπονέμει ο Διαγωνισμός του Ύπουργείου Παιδείας και πού, γι' αυτόν άκριβώς το λόγο, έχει χάσει κάθε σκοπιμότητα και άξία. Έυγε, λοιπόν και πάλι, στο Κρατικό Θεσσαλονίκης.

* Όλίγη σοβαρότης δέν βλέπτει...

Ό έπαινος του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Έλλάδος για τις σωστές του ένέργειες, μάς επιβάλλει να κεντηριάσουμε και τα όλισθημά του. Τελευταίο και μεγαλύτερο, η άνάθεση σκηνοθεσίας στην κ. Κυβέλη. Άξίζει κάθε τιμή η προσφορά τής μεγάλης πρωταγωνίστριας να στηρίξει με τήν παρουσία της τα πρώτα βήματα του Κ.Θ.Β.Ε., τή στιγμή πού έσχατοί ήθοποιοί δέν καταδέχονται να ύπηρετήσουν μόνιμα τήν έλληνική έπαρχία. Άπό το σημείο όμως αυτό, μέχρι να ζητάει, και μέχρι να τής δίνεται σκηνοθεσία, ύπάρχει χάος. Πέρασε — έπρεπε τουλάχιστο να 'χει όριστικά περάσει — η έποχή τής προχειρότητας στο θέατρο. Και το λειτουργήμα του σκηνοθέτη έπαψε να 'ναι πιά δευτερεύουσας σημασίας. Άντίθετα, μάλιστα, πήρε ρόλο πρωταρχικό. Η παρουσία ύπεύθυνου σκηνοθέτη στην όργανωση τών παραστάσεων ύπήρξε κατάκτηση για το Θέατρό μας. Τελευταία, για να ίκανοποιηθούν άνόητες φιλοδοξίες η για λόγους οικονομίας, ξαναρχισαν θιασάρχες να ύποκαθιστούν τους σκηνοθέτες, με άποτέλεσμα να πέφτει και πάλι το επίπεδο τών παραστάσεων. Και οι μόνιμοί ιδιωτικοί θιασοί μπορούν, έστω, να αυθαιρετούν. Ένα έπιχορηγούμενο, όμως, Κρατικό Θέατρο είναι τελείως άπαράδεκτο να αυθαιρετεί και να δημιουργεί κακό προηγούμενο. Πώς δέν κατάλαβε το όλισθημα η κ. Κυβέλη; Και γιατί το δέχτηκε η Διεύθυνση του Κ.Θ.Β.Ε.; Άλλά, και πέραν του θέματος άρχης; Τι σχέση έχει η ιδανική έρμηνεύτρια τών ρομαντικών ήρωιδων του Ξενόπουλου με το " Ματωμένο γάμο " του Λόρκα; Δέν ταιριάζει ούτε σάν ήθοποιός. Πολύ περισσότερο σά σκηνοθέτης. Έπιπλέον, η μετάκληση και η διδασκαλία του έργου από σκηνοθέτη του Έθνικού Θεάτρου δημιουργεί θέμα ήθικης τάξεως για το Κρατικό Θέατρο Βορείου Έλλάδος πού όμιλεί ψευδώς και στα προγράμματα και στις άφισες

του για " σκηνοθετική έπιμέλεια κ. Κυβέλης ". Η άποστολή του ήθοποιού είναι άρκετά τιμητική και βαρεία ώστε δέ χρειάζεται κι άλλα βάρη. Και κάτι άλλο, επίσης έπιβαρυντικό : Τι γυρεύει η ανεκδιήγητη " Άναστασία " στο δραματολόγιο ενός Κρατικού Θεάτρου; Για να κάνει τήν έπιβλητική εμφάνισή της ή κ. Κυβέλη; Τήν έκανε, πριν λίγα χρόνια, στην Άθήνα, με τόν θιασο Κατερίνας. Το έργο, όμως, είναι άνάξιο για Κρατική Σκηνή. Η μεγάλη κυρία του Έλληνικού Θεάτρου, με τήν παρουσία της στη Θεσσαλονίκη, έδωσε κύρος στο νεοσύστατο Κρατικό Θέατρο. Τώρα, με τις ύψιμες άπαιτήσεις πού προέβαλε, του το άφαιρεί τελείως.

* Στέγη στο Θεατρικό Μουσείο

Όυτε μεγάλος συγγραφέας, ούτε ιδανικός πρόεδρος τής Έταιρείας Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων ύπήρξε ο Θεόδωρος Συναδινός. Το άνηκει, όμως, μιά άλλη τιμή. Ίδρυσε το Θεατρικό Μουσείο. Στα 1937 αντιπροσώπευσε τήν Έταιρεία Συγγραφέων σ' ένα διεθνές θεατρικό συνέδριο στη Βιέννη. Έκει, είδε κάποιο θεατρικό Μουσείο. Γύρισε με τήν έπιθυμία να γίνει και σέ μάς κάτι τέτοιο. Τόν άλλο χρόνο το κατόρθωσε. Τύχη άγαθή! Άπό τήν πρώτη στιγμή βρέθηκε μπροστά του ο Γιάννης Σιδέρης. Έίχε ήδη ιστορική προαιδέια — ήταν καθηγητής τής Ιστορίας του Θεάτρου στη Δραματική Σχολή του Έθνικού Όδείου, είχε δημοσιέψει ένα βιβλίο για το Κωμειδύλλιο και άρκετές μελέτες σε περιοδικά και έφημερίδες. Έίχε το πάθος του έρευνητή και, πάνω ά' όλα, άγάπη άμετρη, παθιασμένη άγάπη για το θέατρο. Άφοσιώθηκε σ' αυτό, θυσίασε για χατήρι του κάθε άλλη χαρά, το έκανε έργο ζωής. Καταλληλότερος άνθρωπος δέ μπορούσε να βρεθεί! Με δικές του φροντίδες μαζεύτηκε σιγά - σιγά πολύτιμο ύλικό: έγγραφα, προγράμματα, άφισες, κοστούμια, και κοσμήματα, φωτογραφίες και βιβλία, χειρόγραφα — άληθινός θησαυρός! Έδωσε ο πρώτος ιστορικός του θεάτρου μας Νικόλαος Λάσκαρης, έδωσε ο Ταβουλάρης, ο Έδμόνδος Φύρστ, ένα σωρό άλλοι γνωστοί και άγνωστοι. Χάρη στην έμπνευση του Συναδινού, το ένθεο πάθος του Σιδέρη και τις δωρεές ύπάρχουν σήμερα ένα πλήθος χρήσιμα ντοκουμέντα για το θεατρικό μας πολιτισμό. Οι ύπηρεσίες πού προσέφερε το Μουσείο είναι ήδη άνεκτίμητες. Πρώτ' άπ' όλα, χωρίς αυτό, η ιστορική έρευνα για το θέατρο θά 'ταν τελείως άνεύθυνη. Η ιστορία του θεάτρου μας, πού άναστηλώνεται σιγά - σιγά από το Σιδέρη, στηρίζεται, κυρίως, στα ντοκουμέντα του Μουσείου. Κάθε μελετητής βρίσκει σ' αυτό πολύτιμη βοήθεια. Το " Θέατρο " όφείλει ήδη πάρα πολλά και στόν έφορό του και στο Μουσείο του. Υπάρχει, όμως, ένα θέμα πού δέν θά φοβηθεί να το θίξει. Η στοργή και οι φροντίδες του Γιάννη Σιδέρη, δέ φάνουν για τήν άντιμετώπισή του. Το Μουσείο άνηκει στην Έταιρεία Έλλήνων Θεατρικών Συγγραφέων. Το δημιούργησε, το φρόντισε, τής άνηκει και δέ θά 'χε κανείς άντίρρηση να το κρατήσει. Στεγάζεται, όμως, στα γραφεία της και ο στενωτός χώρος τεσσάρων γραφείων ενός επαγγελματικού Σωματίου ούτε είναι κατάλληλος, ούτε έπαρκει για ένα Μουσείο. Η Έταιρεία Θεατρικών Συγγραφέων θά πρέπει να ενισχυθεί άποφασιστικά και σύντομα από το Κράτος — από τή Βασιλική Πρόνοια, θά λέγαμε, πού άπομυζά, χρόνια όλόκληρα, γι' άλλότερους σκοπούς το Έλληνικό Θέατρο — και ν' άποχτήσει δική του στέγη, εύρύχωρη και κατάλληλη για Μουσείο. Ένα Θεατρικό Μουσείο δέν είναι μόνο μελετητήριο. Είναι, πρέπει να είναι και θέαμα. Πρέπει το πολύτιμο ύλικό του να αξιοποιηθεί, να άναπτυχθεί σε αίθουσες, να εκτεθεί σε βιτρίνες. Άλλιώς δέν εκπληρώνει το σκοπό του. Δέν προσελκύει και δέ διδάσκει το κοινό. Θά μπορούσε ν' αποτελέσει κι αυτόνομο Όργανισμό. Ένα θά πρέπει ν' άποφευχθεί. Η ύπαγωγή του σε καμιά δημόσια ύπηρεσία — όχι για να μήν άποξενωθεί από τήν Έταιρεία Συγγραφέων — αλλά για να μήν ύποστεί το μαρτύριο πού μεταδίδει το κράτος. Το θέμα δέν είναι καθόλου έπαισιώδες. Άπαιτεί άμεση λύση. Άν το Θεατρικό Μουσείο δέν άποκτήσει γρήγορα Στέγη και πόρους, για να όργανωθεί όπως πρέπει, ένα πολυμύτατο ύλικό θά έχει χαθεί άνεπανόρθωτα. Φτάνει μόνο να σημειωθεί πώς πολύτιμο ύλικό κινδυνεύει να καταστραφεί στιβαγμένο σ' ένα πατάρι, η βιβλιοθήκη του Γιώργου Παππά και μουχλιάσει και πολύτιμα άλλα έγγραφα, φωτογραφίες, χειρόγραφα, να φαγωθούν από τόν βιβλιόφιλο σκόρο. Το Μουσείο συμπλήρωσε φέτος 25 χρόνια ζωής. Είναι καιρός πιά ν' άποκτήσει τή στέγη του και ν' άναπτυχθεί.

Όσο κρατάει ακόμα ακούραστη ή άφοσώση του φροντιστή του. Όσοι αγαπούν το θέατρο, θα 'μαστε όλοι συνυπεύθυνοι, αν άφήσουμε να φαγωθούν από το σκόρο πολύτιμες μαρτυρίες του θεατρικού μας πολιτισμού.

★ Η πρωτοπορία όπισθοχωρεί...

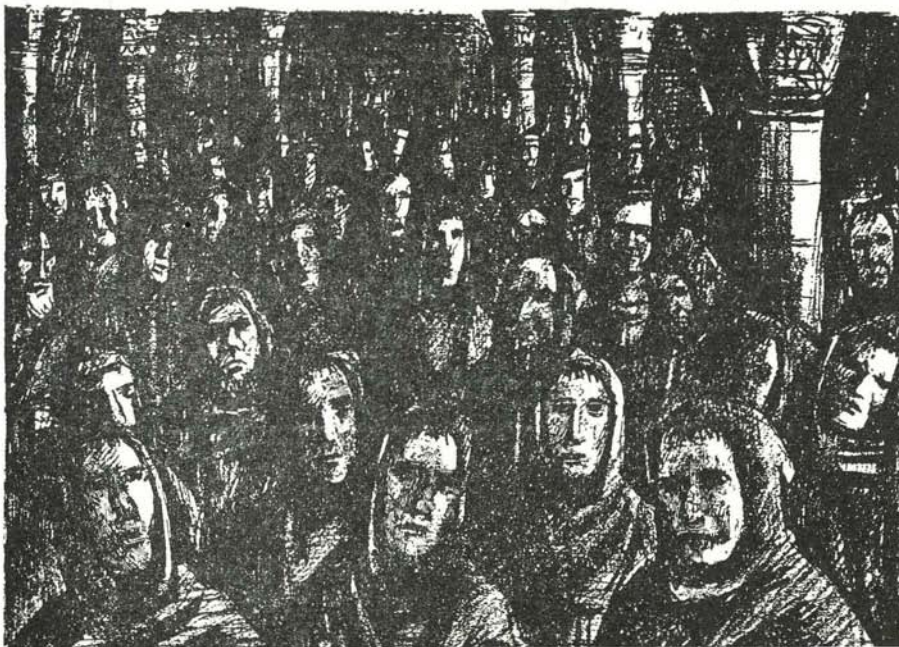
Τό "Θέατρο" έχει θέσεις και τις ύποστηρίζει μ' έπιμονή και με πάθος. Άσκει έλεγχο αλλά και διαφώτιση. Έρευνά την ιστορία, ξαναφωτίζει την παράδοση, προσπαθεί να δημιουργήσει γερές βάσεις θεατρικής παιδείας. Βασικά, είναι όργανο ενημέρωσης. Γι' αυτό βλέπει σαν ύποχρέωση, δίπλα στα κλασικά κείμενα, να δίνει και τά πιό πρωτοποριακά. Παρακολουθεί και τά τολμηρότερα ακόμα κινήματα του σύγχρονου θεάτρου κ' επανειλημμένα έδωσε τό λόγο στην "avant-garde". "Ήδη, ή θεατρική "επανάσταση" του Παρισιού, με τόν 'Ιονέσκο, τό Μπέκετ, τόν Άντάμωφ και τούς άλλους πιστούς του "παράλογο" θέατρου βρίσκεται στό τελικό της ξεθύμασμα. Μόνον ό Μπέκετ διατηρεί σταθερή πορεία "παράλογης" πλευσης. Ό 'Ιονέσκο, με τά τελευταία έργα του, επιστρέφει σε μορφές παραδοσιακού θεάτρου και πριν λίγες μέρες απέκρηξε διαρρήδην τό "θέατρο του παράλογου", δηλώνοντας πως μέλημά του ήταν πάντα "να ένωθεί με τις ρίζες της αιώνιας τέχνης της Σκηνης". Άκόμα πιό χαρακτηριστική είναι ή περίπτωση του Άντάμωφ. Τό "Θέατρο", θεώρησε χρήσιμο να την παρουσιάσει, στό παρόν τεύχος, σαν την πιό σαφή εικονογράφηση μιās γενικότερης μεταστροφής. Ό Άρτουρ Άντάμωφ, ρωσοαρμενικής καταγωγής, γεννημένος τό 1908, πρωτοεμφανίστηκε στό θέατρο τό 1950, με δύο έργα που του ανέβασαν σχεδόν ταυτόχρονα ό Ζάν Βιλάρ και ό Ζάν - Μαρί Σερρά: την "Εισβολή" και τά "Μεγάλα και Μικρά Γυμνάσια". Άκολούθησαν "Ή Παρωδία" (1952), "Όλοι έναντιόν όλων", "Ό Καθηγητής Ταράν", "Ή Κατεύθυνση της Πορείας" (1953) και τό "Πίγκ - Πόγκ" (1955). Στα έργα αυτά, μολοντί ό Άντάμωφ έπαιρνε τούς ήρωές του απ' τη ζωή — σ' αντίθεση με τούς άλλους πρωτοποριακούς που ανέβαζαν στη σκηνή περιεργα κ' έξωτικά πρόσωπα — με τό παιχνίδι του λόγου τούς απογύμνωνε από κάθε ψυχολογία και τούς παρουσίαζε σαν "κύμβαλα άλαλάζοντα", φιογούρες που έλεγαν λόγια της κάθε μέρας χωρίς να είναι παρά "μίμηση ζωής". Στα 1957, ό Άντάμωφ άρχισε τη μεγάλη του στροφή. Με τό έργο του "Παολό Παολί", που είναι ένας εύρυσ πίνακας της γαλλικής κοινωνίας απ' τό 1900 ως τό 1914, βγήκε έντελώς από τό κλίμα του παράλογου και μλήκε στό χώρο της κοινωνικής κριτικής και του ρεαλιστικού ύπόβαθρου, με κάποια ύπολειμματα πρωτοπορίας στη μορφή. Άκολούθησαν ή "Άνοιξη του 71", έργο αφιερωμένο στην Κομμούνα του Παρισιού (1961) κ' ή άπαιχτη ακόμα "Πολιτική τών ύπολειμμάτων" (1962). Άπ' τά παλιά του έργα, ό Άντάμωφ δέν άναγνωρίζει πιά κανένα. Γ' αποκήρυξε όλα, εκτός από τόν "Καθηγητή Ταράν", που τόν θεωρεί σαν τό μόνο "σωστό" έργο της "παράλογης" περιόδου του. Τώρα πιά, ακόμα και τό παριζιάνικο κοινό δέχεται χλιαρά τά τελευταία έντυπωσιακά ευρήματα της "πρωτοπορίας", που τόσο θορύβησε στη δεκαετία 1950 - 60. Θεωρήσαμε καθήκον να τη γνωρίσουμε. Τό... παράλογο θά 'ταν να τη μιμηθούμε τώρα που σβήνει...

★ Θέατρο και Ζωγραφική

Τό "Θέατρο" προσπαθεί κάθε σελίδα του ν' αποτελεεί συμβολή στη γνώση τών θεμάτων που, άμεσα ή έμμεσα, άφορούν τη θεατρική ζωή. Μ' αυτή τη βάση διαλέγει όχι μόνον τά

κείμενα που δημοσιεύει αλλά και τά... έξωφύλλα του! Αυτή τη φορά προσφέρει ένα ζωγραφικό πίνακα, τόν "Τραγωδό" του Ρουά. Μιά σύγχρονη μάσκα που δίνει έντονα την αίσθηση του τραγικού. Ό Ζώρζ Ρουά (1871 - 1958), που είναι ό κυριότερος εκπρόσωπος του Γαλλικού εξπρεσιονισμού, υπήρξε ό ίδιος μία δραματική φύση. Γι' αυτό και τό ανθρώπινο δράμα βρίσκει μιάν ιδιαίτερη έκφραση στις μορφές τών κλόουν και τών χορευτριών που ζωγραφίζει, μορφές που δείχνουν πόσο κοντά βρίσκóταν στό θεατρικό κόσμο και πόσο βαθιά είχε συλλάβει τό τραγικό νόημα του Θεάτρου. Ή προσφορά έργων ζωγραφικής συμπίπτει με τις επιδιώξεις μας. Συχνά, όπως στην περίπτωση του Ρουά, τό θέμα είναι καθαρά θεατρικό. Άλλά και γενικότερα ή Ζωγραφική βρίσκεται σε στενές σχέσεις, και μάλιστα άλληλεπίδρασης, με τό Θέατρο. Ή τέχνη αυτή είχε πάντοτε και σήμερα απέκτησε ακόμα πιό μεγάλη σημασία για τη σύγχρονη Σκηνη. Οι σχέσεις τών ζωγράφων με τό θέατρο είναι παλιές. Οι πρώτες επαφές τους άναγονται στην άρχαιότητα. Και δέν εργάζονται μόνον οι ζωγράφοι, με τις σκηνογραφίες τους, για τό θέατρο. Και τό Θέατρο επηρεάζει, από τόν Δ' κυρίως αιώνα, τούς ζωγράφους στην αντίληψη τών μυθολογικών ίδιως θεμάτων, τις στάσεις τών προσώπων, τη σύνθεση και τά στοιχεία τους. Άκόμα και στό Μεσαίωνα υπάρχουν μελετητές που έπισημαίνουν σε εικονογραφήσεις χειρογράφων την έμπνευση από θρησκευτικές παραστάσεις. Ή Κομμέντια ντέλλ' Άρτε κατόπιν, και τό Ίταλικό Θέατρο γενικότερα, έξυπηρετήθηκε από τις ζωγραφικές ανακαλύψεις της προοπτικής, του σκιοφωτισμού κ.ά. που άποτέλεσαν βασικές προϋποθέσεις στη δημιουργία της παράδοσης της ιταλικής Σκηνης. Άργότερα, στις παραστάσεις και τά μπαλλέτα που παρουσίαζαν στις μεγάλες γιορτές οι Βασιλικές Αυλές της Εύρώπης, τη διευθέτηση του σκηνηκόου διάκοσμου και τών κοστούμιών τη φρόντιζαν οι έπίσημοι ζωγράφοι τών βασιλιάδων. Ό Βαττώ, στόν ΙΉ' αιώνα, σχεδιάζει κοστούμια θεατρικά και ό Ντωμιέ, στόν ΙΘ', παίρνει στις λιθογραφίες του πολλά θέματα από τό θέατρο. Άλλοτε ή σκηνή κι άλλοτε ή πλατεία τραβούν την προσοχή πολλών ζωγράφων. Ίδιαίτερα άφθονούν οι λιθογραφίες με θέματα θεατρικά. Μπαίνοντας πιά στόν αιώνα μας, ό Ντεγκά ανακαλύπτει τόν κόσμο τών παρασκηνίων και σχεδιάζει τά γρήγορα σκίτσα του από χορεύτριες, στα καμαρίνια, στους διάδρομους, στις πρόβες. Ό Τουλουζ Λωτρέκ άποτυπώνει στις περίφημες άφίσεις του τό φανταχτερό κόσμο τών Μιούζικ Χάλλ της Άρσης έποχής. Ό Πικασσό ξαναφέρνει στό προσκήνιο της σύγχρονης έκφρασης, ένα νεώτερο τραγικό σύμβολο: τό θεατρικό πρόσωπο του Άρλεκίνου. Στην έποχή μας, οι σχέσεις τών ζωγράφων με τό θέατρο γίνονται ακόμα πιό στενές. Οι διασημότεροι από τούς ζωγράφους αρχίζουν να ένδιαφέρονται για τη σκηνογραφία. Την πρώτη ευκαιρία τη δίνει ό Ντιαγκίεφ που ζητάει συνεργασία τους στα μπαλλέτα του. Ό Πικασσό, ό Μπράκ, ό Ντεραίν, ό Ματίς, ό Λεζέ, ό Ντυφύ, ό Νταλλί, ό Ίδιος ό Ρουά, κι άλλοι ακόμα, έχουν εργασθεί σκηνογραφικά για τό θέατρο. Ό Πικασσό κι ό Νταλλί, τελευταία ακόμα, έχουν όργανώσει οι ίδιοι παραστάσεις πάνω σε δικό τους καμβά έργου. Τέλος ή ζωγραφική, με την πρωτοπορία που αναλαμβάνει στην εξέλιξη της σύγχρονης τέχνης, επηρεάζει κι απ' αυτή την άποψη, με τις διάφορες σχολές της, τό σύγχρονο θέατρο. Άπό την άλλη μεριά, ή παρουσίαση σκηνογραφικών εργασιών πρωτοπόρων ζωγράφων από τό θέατρο, γνωρίζει τις μοντέρνες σχολές στο μεγάλο κοινό και τό έξοικειώνει μαζί τους. Σάν άνταπόδοση, τό Θέατρο προσφέρει στη ζωγραφική, σε μιá έποχή που τά μεγάλα θέματα έκλείπουν, την έννοια της μορφής - συμβόλου. Ό "Τραγωδός" του Ρουά, κι ό πασιγνώστος Άρλεκίνος του Πικασσό, άνήκουν σε αυτή την κατηγορία.





Τὸ "Φωνικὸ στὴν Ἐκκλησιὰ" - ποὺ παρουσιάστηκε στὸ Φεστιβὰλ τῆς Καντερβουρίας τὸν Ἰούνιο τοῦ 1935 - εἶναι τὸ πρῶτο ὁλοκληρωμένο ἔργο τοῦ Θ. Σ. Ἐλιοτ γιὰ τὴ Σκηνή. Τὰ χορικά του, ἀπὸ τὰ ὠραιότερα ποιητικὰ κομμάτια τοῦ Ἐλιοτ, κίνησαν ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Γιώργου Σεφέρη. Τὸ Νοέμβρη τοῦ 1935 μεταφράζει δυὸ χορικά καὶ τὸ 1936 ἄλλο ἓνα. Ἀργότερα, παρακινημένος ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο, μετέφρασε ὁλόκληρο τὸ ἔργο, ποὺ σύντομα θὰ ἐκδοθεῖ σὲ αὐτοτελῆ τόμο. Τιμημένος τώρα μὲ τὸ Νόμπελ τῆς Λογοτεχνίας, ὁ Γιώργος Σεφέρης παραχώρησε εὐγενικὰ στὸ "Θέατρο" τὸ ἀνέκδοτο προλόγισμά του στὸ ἔργο καὶ τὴν ἀνέκδοτη ἐπίσης μετάφραση τοῦ πρῶτου χορικοῦ του. Τὰ σχέδια, ποὺ δημοσιεύονται παρὰ πλευρὰ, ἔχουν φιλοτεχνηθεῖ ἀπὸ τὸν Πῆτερ Πέντρεϋ γιὰ τὸ γύρισμα τῆς οὐνόματης ταινίας.

“ΦΟΝΙΚΟ ΣΤΗΝ ΕΚΚΛΗΣΙΑ”

ΠΡΟΛΟΓΙΣΜΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Τ. Σ. ΕΛΙΟΤ ΚΑΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΥ ΧΟΡΙΚΟΥ

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΣΕΦΕΡΗ, Βραβείο Νόμπελ 1963

“Ένας άνθρωπος γυρίζει στην πατρίδα του προβλέποντας ότι θα τον σκοτώσουν και τον σκοτώνουν”. Έτσι συνοψίζει ο Θ. Σ. Έλιοτ την “κάπως περιορισμένη δράση” του έργου τούτου που έγραψε για το φεστιβάλ της Καντερβούριας του Ιουνίου 1935. Ο άνθρωπος αυτός είναι ο Θωμάς Μπέκετ καγκελάριος του Βασιλέα της Αγγλίας Έρρίκου Β', του Πλανταγενέτου, έπειτα αρχιεπίσκοπος της Καντερβούριας, μάρτυρας και άγιος. Γεννήθηκε γύρω στα 1118 στο Λονδίνο, η οικογένειά του καταγότανε από Νορμαννούς μικρογαιοκτήτριες. Είχε λάβει καλή μόρφωση στο Λονδίνο και στο Παρίσι: είχε συνοδέψει τον αρχιεπίσκοπο Θεοβάλδο, τον πρόκατοχό του, στη Ρώμη. Ο βασιλέας, δεκατρία χρόνια περίπου νεώτερός του, γοητεύτηκε από την προσωπικότητα του Θωμά και τον διόρισε καγκελάριο. Τα χρόνια εκείνα του φεουδαρχικού μεσαίωνα οι εξουσίες και τα κράτη δεν είχαν την ομοιογένεια και τα διαχωριστικά όρια που έχουμε συνηθίσει: οι Άγγλοι είχαν κτήσεις στη Γαλλία και το δίκαιο ήταν συχνά ο νόμος του πιο δυνατού. Ο Θωμάς φάνηκε εξαιρετικά άξιος όχι μόνο στη διοίκηση, αλλά και στο πεδίο της μάχης ήταν γενναίος και σκληρός. Όταν χήρεψε ο θρόνος της Καντερβούριας (1162), ο βασιλέας, λογαριάζοντας πως θα του έμενε πάντα πειθίμος, τον διόρισε και αρχιεπίσκοπο. Άλλη ήταν η μοίρα του Θωμά. Παρατήθηκε από την καγκελαρία και αγωνίστηκε με πάθος για τα δικαιώματα της Εκκλησίας. Έτσι αρχίζει μια μακριά διαμάχη που συνεχίζεται με την αυτοεξορία του Θωμά στη Γαλλία, και στο τέλος, με μια επιφανειακή συνδιαλλαγή και την επιστροφή του το Δεκέμβρη 1170. Δεν πέρασε μήνας και τον σκότωσαν τέσσερις ιππότες μέσα στην ίδια του την εκκλησία. Αυτά, πάρα πολύ σύντομα και ξερά, είναι τα ιστορικά δεδομένα. Δεν είμαι διόλου βέβαιος πως είναι άπαιχτη. “Ας μου συχωρεθεί που τα σημειώνω. Ο Έλιοτ μάς λέει ακόμη ότι δε θέλησε να γράψει ένα χρονικό της πολιτικής του ΙΒ' αιώνα, αλλά να συγκεντρώσει την προσοχή του στο θάνατο και στο μαρτύριο. Το έργο, στην ουσία του, δεν είναι ιστορικό. Άλλωστε αυτό το ίδιο μάς το δηλώνει. Λέει ο τέταρτος Πειραματός, που είναι μια άλλη όψη του Θωμά:

... Κι' άργότερα χειρότερα, όταν οι άνθρωποι δε θα σε μισούν
Όσο χρειάζεται για να σε δυσφημούν και να σε σιχαθούν,
Αλλά ζυγιάζοντας τις αρετές που σου λείψαν θα γυρεύουν
Να εξακριβώσουν το ιστορικό γεγονός... [πως

Και λίγο παρακάτω ο ίδιος ο Θωμάς:

.. Ξέρω πως η ιστορία πάει και βρίσκει πάντα
Στις πιο ασυνάρτητες αιτίες παράδοξα συμπεράσματα..

“Αν έκρινε κανείς το έργο με τη λογική της ιστορίας θα ήταν μεγάλη παρανόηση.

Το “Φονικό στην Εκκλησία” είναι το πρώτο ολοκληρωμένο έργο που έγραψε ο Έλιοτ για τη σκηνή. Είναι συνίμα σύγχρονο με το πρώτο από τα τέσσερα κουαρτέτα του, το “Burnt Norton” (1935) αν προσέξει κανείς τα δύο κείμενα δε θα δυσκολευτεί να παρατηρήσει πόσο είναι συγγενικά. “Έτσι μόνο γι' αυτό—αν το κοιτάξει κανείς σαν ένα ξεκίνημα για τα κουαρτέτα—μπορούμε να πούμε ότι σημειώνει έναν αξιοπρόσεχτο σταθμό στην ποιητική δημιουργία του. Δεν είναι ο καιρός για ν' άφεθώ σ' αυτό το θέμα: ας περιοριστούμε να ιδούμε λίγο πιο συγκεκριμένα το έργο που μάς άπασχολεί. Χωρίζεται σε δυο μέρη από ένα Ίντερλουτίο: τα πρόσωπά του δεν είναι πολλά, ουσιαστικά είναι ένα: ο Θωμάς. Τον περιστοιχίζουν τρεις ιερείς. Το πρώτο μέρος αρχίζει με το γυρισμό του από τη Γαλλία: ο ήρωας είναι κιόλας άποφασισμένος, αλλά μάχεται πάντα με τη συνείδησή του, μάς λέει:

... Το τέλος θα είναι απλό, ξαφνικό, θεόσταλτο
Στο μεταξύ ή ουσία της πρώτης μας πράξης
Θα είναι σκιές και μάχη με σκιές...

Οι σκιές αυτές παίρνουν την όψη τέσσερων Πειραματών, που κατά βάθος δεν είναι άλλο παρά κινήματα της ψυχής του Θωμά. Στο Ίντερλουτίο ακούμε το κήρυγμα του Αρχιεπισκόπου από τον άμβωνα της εκκλησίας του την ημέρα των Χριστουγέννων. Στο δεύτερο μέρος ο Θωμάς αντικρύζει τους τέσσερις ιππότες, που τελικά τον σκοτώνουν και τούτοι δεν είναι άλλο παρά φερόματα και χειρονομίες της κοσμικής εξουσίας: το βλέπει κανείς όταν, μετά τη δολοφονία, στρέφονται προς το άκροατήριο—ένα σύγχρονο άκροατήριο, όχτακόσια τόσα χρόνια μεταγενέστερο—για ν' απολογηθούν σε μια πρόξα εμπνευσμένη από την “Αγία Ιωάννα” του Bernard Shaw.

Το ύποτυπδες αυτό διάγραμμα δείχνει πως ο Έλιοτ δε μοιάζει να θέλησε να παρουσιάσει την πράξη του έργου του παρά με μια ή δυο πολύ άδρες γραμμές: θα ήταν ανεπαρκείς αν δεν ήταν ο Χορός. Είναι ο Χορός, από φτωχές λαϊκές γυναίκες της Καντερβούριας, που σηκώνει κυρίως το βάρος του πάθους, που σαρκώνει, αν μπορού να πω, το έργο. Πρέπει να ήμολογήσω πως είναι συνάμα από τις ωραιότερες ανθρώπινες εκφράσεις που έγραψε ποτέ ο Έλιοτ.

Έλεγα πως θα ήταν λάθος να κρίνει κανείς το έργο, ιστορικά με τις επιχειρηματολογίες της σκοπιμότητας: αν ήταν έτσι έπρεπε να χειροκροτήσει τον Β' ιππότη που μάς λέει, στη συγνή άπολογία του: “... αν έχετε φθάσει τώρα σε μια δίκαιη ύποταγή της Εκκλησίας στην ευμερία του Κράτους, θυμηθείτε ότι εμείς κάναμε το πρώτο βήμα”. Η πράξη του έργου ξετυλίγεται σε άλλη στάθμη: είναι η μάχη με το άξεχωριστο κακό: είναι ο αγώνας ενός ανθρώπου με την υπερφάνειά του, για να καθαριστεί από την υπερφάνειά του, κι ακόμη τούτο, που υπερβαίνει το λογικό μας, “για να χάσει τη Θέλησή του μέσα στο θέλημα του Θεού”, όπως λέει ο Θωμάς, “για να μην επιθυμεί τίποτε πια για τον εαυτό του, ούτε και τη δόξα του μάρτυρα”. Με τον ίδιο τρόπο θα ήταν επίσης λάθος αν έβλεπε κανείς τον ήρωα του δράματος σαν έναν κομματάρχη του Ιερατείου που έστησε πόλεμο με τον οποιοδήποτε φορέα της κοσμικής εξουσίας, όπως θα μπορούσε να ήταν λ.χ. ο Β' Ιερέας. Τα πάθη του Θωμά δεν απλώνονται τόσο στον κλήρο, όσο στο λαό, αυτόν που αντιπροσωπεύουν οι ταπεινές γυναίκες της Καντερβούριας με τη δική τους ευαισθησία και με τα δικά τους ψυχανεμίσματα—και περνώντας από αυτές έρχονται ως έμας. Τα λόγια του δεύτερου χορικού φαίνονται άπρεπεια και μαρολογία στον Β' Ιερέα, ο Θωμάς έπεμβαίνει:

Είρηνη. Κι άφηστε τις στην έξαρσή τους.

Μιλούν καλύτερα παρά όσο ξέρουν, μιλούν πιο πέρα από τη νόσή σας...

Αυτές, αλήθεια, άποτελούν το ζωντανό σώμα που πάσχει σ' αυτή την πάλη με το πονηρό: πάσχει θα έλεγε κανείς κάποτε βιολογικά, σαρκικά. Στο πέμπτο χορικό—δεν είναι το μοναδικό παράδειγμα—ή αίσθηση του επικείμενου βρώμικου φονικού έχει ένα τέτοιο ένυλο βάρος που καταλήγει να εκφράζει ένα σωματικό βιασμό μ' όλο το πλάτος της λέξης:

... Το παραδέχτηκα, Άρχοντα Αρχιεπίσκοπε, το παραδέ-
Είμαι κουρελιασμένη, δαμασμένη, βιασμένη [χηκα,
Ένωμένη με την πνευματική σάρκα της φύσης
Κυβερνημένη από τις ζωώδεις δυνάμεις του πνεύματος
Κυριεμένη από την άσέλγεια της αυτοκαταστροφής...

Στο ίδιο χορικό μπορούμε να παρατηρήσουμε κι άλλο ένα σημείο του χαρακτήρα του χορού:

... "Ό,τι είναι ύφασμένο σὰ συμβούλια τῶν πριγκίπων
Εἶναι ύφασμένο καὶ στίς φλέβες καὶ στὸ νοῦ μᾶς
Εἶναι ύφασμένο σὰ διασίδι ζωντανῶν σκουληκιῶν
Στ' ἄντερα τῶν γυναικῶν τῆς Καντερβουρίας...

"Ἐνα κακό, δὲν εἶναι ἰδιωτικὴ ὑπόθεση" ἀπλώνεται σ' ὅλο τὸν
κόσμο "ὁ κόσμος δλάκερος εἶναι βρωμερός..." — κι ὅλοι
πληρώνουν. "Ὁ Θωμάς θὰ μᾶς πεῖ:

"Ὅμως γιὰ τὸ κάθε δεινό, τὴν κάθε ἱεροσουλία,
Τὸ κακούρημα, τὸ ἀδικο, τὴν καταπίεση, τὴν ἀδιαφορία,
Τὴν ἐκμετάλλευση, τὴν κόψη τοῦ τσεκουριοῦ, σεῖς κι ἐσεῖς
Κι ἐσεῖς πρέπει νὰ πληρώσετε. Τὸ ἴδιο κι ἐσεῖς.

"Ἔτσι στὸ μάρτυρα (μὲ τὴν ὑψηλὴ ἔννοια) Ἀρχιεπίσκοπο
ἀνταποκρίνεται, πάσχοντας μὲ τὸ σῶμα του, ὁ μάρτυρας (μὲ
τὴν κοινὴ ἔννοια) Χορός. Καὶ ἔτσι, τελικά, τὸ ἔργο λειτουργεῖ
ἀπάνω μας.

Σήμερα τὸ ἔργο τοῦ Ἐλιοῦ ἔχει πιά σχολιαστῆ ἑξαντλητικά.
Γιὰ τὸ "Φονικὸ στὴν Ἐκκλησιά" ἔχουν σημειωθεῖ πολλές
ἀναφορὲς ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο ὡς τὸν Σέρλοκ Χόλμς. Ὅπως φά-
νηκε ἀπὸ τὴν ἀρχὴ αὐτοῦ τοῦ σημειώματος, σκοπὸς μου δὲν
ἦταν νὰ περιπλέξω τὸν ἀναγνώστη σὲ τέτοιες λεπτομέρειες
ποῦ καθὼς νομίζω θὰ τὸν βάραιναν. Τὸ ἔργο εἶναι ἀπλό· ἂν
ἀρθρωθεῖ σωστά, καὶ ἀκουστεῖ σωστά, σύμφωνα μὲ τὸ ρυ-
θμὸ του, δὲν ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ στηρίγματα· στέκεται μόνου.

Νὰ σταθοῦμε ἐδῶ κοντὰ στὴν Ἐκκλησιά. Ἐδῶ νὰ προσμένουμε.

Μὴν τάχα ὁ κίνδυνος μᾶς σέρνει; Μὴν τάχα ἡ νόηση τῆς προστασίας σέρνει τὰ πόδια μας

Στὴν Ἐκκλησιά; Ποιὸς νὰ ἔναι ὁ κίνδυνος

Γιὰ μᾶς τίς φτωχές, τίς φτωχὲς γυναῖκες τῆς Καντερβουρίας; Ποιὰ ταραχὴ

Ποῦ δὲ μᾶς εἶναι κιάλας γνώριμη; Δὲν εἶναι κίνδυνος

Γιὰ μᾶς, δὲν εἶναι προστασία στὴν Ἐκκλησιά. Κάποιο προμήνυμα μιᾶς πράξης

Ποῦ ἀναγκάζει τὰ μάτια μας νὰ μαρτυρήσουν, ἔσπρωξε τὰ πόδια μας

Στὴν Ἐκκλησιά. Εἴμαστε ἀναγκασμένες νὰ μαρτυρήσουμε.

Ἀφοῦ ὁ χρυσὸς Ὀχτώβρης χώνεψε μέσα στὸ σκοτεινὸ Νοέμβρη

Καὶ μαζεύτηκαν τὰ μῆλα καὶ σοδειάστηκαν, κι ἔγινε ἡ γῆς ἐρμιὰ νερὸ καὶ λάσπη, γεμάτη σκουῶρες ἀκίδες

Ὁ Νέος Χρόνος, προσμένει, ἀνασαίνει, προσμένει, μουρμουρίζει στὴ σκοτεινιά. [τοῦ θανάτου,

Καθὼς ὁ ζευγᾶς πετᾷ μιὰ λασπωμένη μπότα μ' ἓναν κλωτσο, κι ἀπλώνει τὸ χέρι στὴ φωτιά,

Ὁ Νέος Χρόνος προσμένει, κι ἡ μοῖρα προσμένει τὸν ἐρχομό.

Ποιὸς ἀπλώσει τὸ χέρι στὴ φωτιά καὶ θυμήθη τοὺς Ἅγιους στὸ ἔμπα τοῦ Νοέμβρη;

Θυμήθη τοὺς ἅγιους καὶ τοὺς μάρτυρες ποῦ προσμένουν; καὶ ποιὸς

Θ' ἀπλώσει τὸ χέρι στὴ φωτιά, καὶ θ' ἀρνηθεῖ τὸν κύριό του; ποιὸς θὰ ζεσταίνεται

Στὴ φωτιά καὶ θ' ἀπαρνιέται τὸν κύριό του;

Ἐφτὰ χρόνια καὶ πέρασε τὸ καλοκαίρι

Ἐφτὰ χρόνια ποῦ μᾶς ἄφησε ὁ Ἀρχιεπίσκοπος,

Αὐτὸς ποῦ ἦταν σπλαχνικὸς γιὰ τὸ λάθ του,

Ὅμως δὲ θάταν καλὸ νὰ γυρίσει.

Ὁ βασιλιάς κυβερνᾷ οἱ βαρῶνοι κυβερνοῦν

Ἐποφέραμε λογιῶ - λογιῶ τυραννίες,

Μὰ πιὸ συχνὰ μᾶς ἀφήνουν στοὺς δικούς μας τρόπους,

Κι εἴμαστε καλὰ, ἀφισμένοι στὴ δουλειά μας.

Προσπαθοῦμε νάχουμε τὰ σπίτια μας ταχτικά

Ὁ ἔμπορας, ντροπαλὸς καὶ μετρημένος, προσπαθεῖ νὰ οἰκονομήσει λίγος βίος,

Κι ὁ ζευγᾶς σκύβει στὸ χωραφάκι του, χρῶμα τῆς γῆς, τὸ δικό του χρῶμα,

Προτιμώντας νὰ μείνει ἀπαρτήρητος.

Τώρα φοβοῦμαι τὴν ταραχὴ στίς ἡσυχες ἐποχές:

Ὁ χειμῶνας θαρθεῖ φέρνοντας θάνατο ἀπ' τὸ πέλαγο,

Ἡ ἀνοιξὴ ρημάχτρα θὰ χτυπᾷ τίς πόρτες μας,

Ρίξεις καὶ βλαστοὶ θὰ φᾶν τὰ μάτια μας τ' αὐτιά μας,

Τὸ καλοκαίρι συφοριασμένο θὰ κάψει τίς ρεματιές μας

Κι ὁ φτωχὸς θὰ προσμένει ἓναν ἄλλο χτικιάρη Ὀχτώβρη.

Γιατί τὸ καλοκαίρι θὰ νὰ ἔφερνε παρηγοριά

Στίς φθινοπωρινὲς φωτιές στίς χειμωνιάτικες ὀμίχλες;

Τί ἄλλο νὰ κάνουμε στὴν κάψα τοῦ καλοκαιριοῦ

Παρὰ νὰ προσμένουμε σὲ στέρφους κήπους ἓναν ἄλλον Ὀχτώβρη;

Μιὰ ἀρρώστια σώνει καταπάνω μας. Προσμένουμε, προσμένουμε,

Κι οἱ ἅγιοι κι οἱ μάρτυρες προσμένουν αὐτοὺς ποῦ θὰ εἶναι μάρτυρες κι ἅγιοι.

Ἡ μοῖρα προσμένει στὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, δίνοντας μορφή στ' ἄμορφα ἀκόμη:

Εἶδα τοῦτα τὰ πράγματα μέσα σὲ μιὰν ἀχτίδα τοῦ ἡλίου.

Ἡ μοῖρα προσμένει στὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, κι ὄχι στὸ χέρι τῶν πολιτικῶν

Ποῦ κάνουν, ἄλλοι καλὸ, κι ἄλλοι κακό, μὲ σχέδια καὶ προβλέψεις,

Ἐχοντας σκοποὺς ποῦ μεταστρέφονται στὰ χέρια τους, μέσα στὸ ὑφάδι τοῦ καιροῦ.

Ἐλα, καλότυχε Δεκέμβρη, ποιὸς θὰ σὲ παρατηρήσει, ποιὸς θὰ σὲ προφυλάξει;

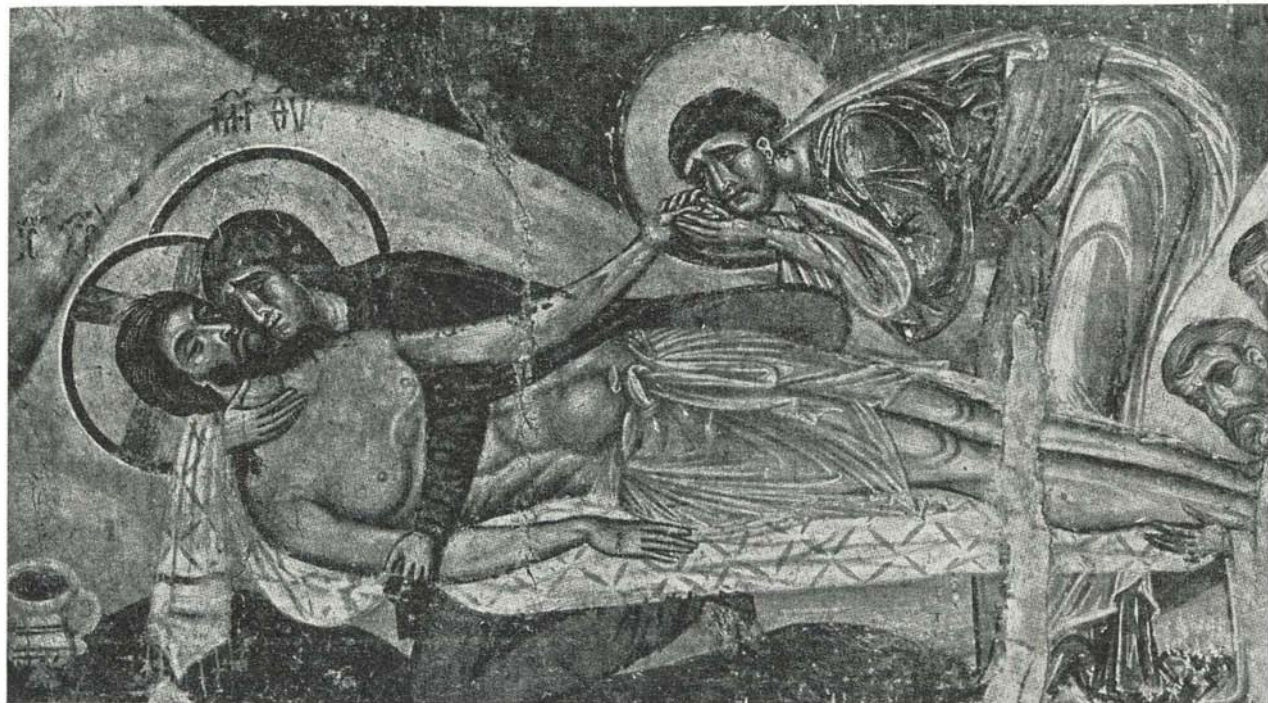
Τάχα θὰ γεννηθεῖ καὶ πάλι ὁ Γιὸς τοῦ Ἀνθρώπου μέσα στὰ σαρίδια τῆς καταφρόνιας;

Γιὰ τοὺς φτωχοὺς, ἐμᾶς, δὲν εἶναι πράξη

Παρὰ μονάχα προσμονὴ καὶ μαρτυριά.

Ἰούλιος 1963

Ντῶργη Διφύρις



“ΧΡΙΣΤΟΣ ΠΑΣΧΩΝ”

ΤΟ ΜΟΝΟ ΑΚΕΡΑΙΟ ΒΥΖΑΝΤΙΝΟ ΘΕΑΤΡΙΚΟ ΕΡΓΟ

Του ΑΛΕΞΗ ΣΟΛΟΜΟΥ

Τη Μεγάλη Έβδομάδα του 1964, τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο θὰ παρουσιάσει σ' Ἀθηνῶν — αὐτὴ τὴ φορὰ — παγκόσμια πρεμιέρα, τὸ Βυζαντινὸ Μυστήριον τῶν Παθῶν, ἢ πιὸ καλὰ τὴ Χριστιανικὴ Τραγωδία “Χριστὸς Πάσχων”. Ὁ Ἀλέξης Σολομὸς, πού θὰ σκηνοθετῆσει τὴν παράσταση, παραχώρησε στὸ “Θέατρο” τὸ παρακάτω ἐνδιαφέρον ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἀνέκδοτη μελέτη του “Ἅγιος Βάχχος”, πού ἀναφέρεται σὲ μιὰ σχεδὸν ἄγνωστη περίοδο τοῦ Ἑλληνικοῦ θεάτρου, ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μένανδρου ἕσαμε τὴ γέννηση τοῦ Χορτιάττη.

Στὴν προσπάθεια τῆς λόγιας προσαρμογῆς τῶν χριστιανικῶν μύθων σ' ἑλληνικὰ δραματικὰ πρότυπα — πού χαρακτηρίζει τὴ λογοτεχνία τοῦ πρώτου βυζαντινοῦ αἰῶνα — ἀνήκει καὶ τὸ μόνον θεατρικὸ ἔργο, πού μᾶς ἔφτασε ἀκέραιο ἀπὸ τὸ Βυζάντιο, ὁ “Χριστὸς Πάσχων”.

Ἄς ποῦμε μιὰς ἐξαρχῆς πὼς εἶναι ἔργο ὀρφανό, καὶ πὼς ἔχουν διατυπωθεῖ γιὰ τὴν καταγωγή του οἱ πιὸ ἀλλοπρόσβαλες θεωρίες. Ἰσαμε τὸ τέλος τοῦ 19ου αἰῶνα, οἱ φιλόλογοι λογάριάζαν γιὰ πατέρα του τὸ Γρηγόριο τὸ Ναζιανζηνό, γιὰ τὸ ὄνομά του συναντιέται στὰ χειρόγραφα — Τραγωδία Γρηγορίου Θεολόγου εἰς τὸ Κοσμοσωτήριον Πάθος — καὶ γιὰ τὸ αὐτὸν τ' ἀποδίδει ὁ Σουΐδας. Μὰ ἡ γνώμη τούτη ἔχει σήμερα σχεδὸν ὀλότρελα ἐγκαταλειφθεῖ. Πρῶτα πρῶτα γιὰ τὸ ἀπόκρυφο Εὐαγγέλιον τοῦ Νικοδήμου, ἀπ' ὅπου ὁ δραματοουργὸς ἀντλεῖ τὰ κυριότερα ἐπεισόδια τῆς ἱστορίας του, εἶναι νεώτερο ἀπὸ τὸν Γρηγόριο. Δεύτερο, γιὰ τὸ ποιητικὸ ὕφος τοῦ “Χριστοῦ Πάσχωτος” εἶναι κατώτερο ἀπὸ τοὺς ὕμνους πού ἔγραψε ὁ Θεολόγος. Ὁ Krumbacher ὀνομάζει τὸ Ναζιανζηνὸ “πρῶτο μέσα στοὺς χριστιανούς ἑλληνας ποιητῆς”, ἐνῶ τὸ συγγραφέα τοῦ “Χριστοῦ” “κατώτερης ποιότητος στιχοπλόκο”. Εἶναι παράλογο ἐξ ἄλλου νὰ δεχτοῦμε πὼς ἓνας γόνιμος καλλιτέχνης σὰν κι αὐτὸν θὰ καταπιάνεται ποτὲ μὲ τὴ συγκόλληση κλεμμένων στίχων ἀπὸ ἀρχαῖα κείμενα. Μιὰ ἀπὸ τίς αἰτίες πού ἔσπρωξαν τὸν Γρηγόριο ν'

ἀσχοληθεῖ μὲ τὴν ποίηση ἦταν, ὅπως μᾶς λέει ὁ ἴδιος (Εἰς τὰ ἔμμετρα), ὁ πόθος του νὰ χαράξει ἓνα δρόμο γιὰ ποιητικὰ ἀριστουργήματα. Δὲν ἤθελε ἡ Χριστιανικὴ Λογοτεχνία νὰ εἶναι φτωχότερη ἀπ' τὴν εἰδωλολατρικὴ Ἀδύνατο, λοιπόν, νὰ πιστέψουμε πὼς φιλοδοξοῦσε νὰ τὴν πλουτίσει ληστεύοντας τοὺς ἀρχαίους θησαυρούς.

Τοὺς σύγχρονους τοῦ Ναζιανζηνοῦ, Ἀπολλινάριους, πατέρα καὶ γιό, φαντάζονται γιὰ ποιητῆς τοῦ “Χριστοῦ Πάσχωτος” οἱ Dräseke καὶ Σάθας. Εἶχαν πρωτοστατήσῃ στὴν ἐξόρμηση, πού χαρακτηρίζει τὰ γύρω ἀπ' τὸν Ἰουλιανὸ χρόνια, γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τῶν βιβλικῶν κειμένων μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Ὀμηροῦ, τοῦ Πίνδαρου καὶ τοῦ Εὐριπίδη. Ὁ Krumbacher διακρίνει κάποια συγγένεια ἀνάμεσα στὸ δράμα τοῦτο καὶ στὰ ἔργα τοῦ Συνέσιου. Μερικοὶ ἄλλοι ἐκφράσανε δειλὰ τὴ γνώμη πὼς πιθανὸ νὰ γράφτηκε ἀπ' τὸ Ρωμανὸ τὸ Μελωδὸ. Ἐνας ἐρημικὸς ιστοριοδίφης ψηφίζει γιὰ τὸ Χρυσόστομο. Ὑποψήφιοι γεννητόρες θὰ μπορούσαν ἀκόμα νὰ εἶναι ὁ Δαμασκηνὸς κι ὁ Ψελλός. Οἱ περισσότεροι, τέλος, μελετητῆς τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας θέλουν τὸ ἔργο πολὺ νεώτερο — τοῦ 11ου, δηλαδὴ, ἢ 12ου αἰῶνα (οἱ La Piana, Puech, Christ, Λάμπρος, κι ἄλλοι). Μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς βλέπουν πιὸ συγκεκριμένα γιὰ δημιουργὸ τοῦ τὸν Τζέτζη. Κοντολογίς, ὁ πλασματικὸς πατέρας τοῦ “Χριστοῦ Πάσχωτος” ταξιδεύει ἀδιάκοπα, ἀπ' τὸν αἰῶνα τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου ἕσαμε τὸν αἰῶνα τῶν Κομνηνῶν, μὴ μπορώντας νὰ ριζώσει πουθενά.

Δίχως νὰ εἶναι ἀπαραίτητο γιὰ τὴν ἐκτίμηση τοῦ ἔργου νὰ προσδιορίσουμε συγγραφέα καὶ χρονολογία, τὸ πιὸ λογικὸ εἶναι νὰ δεχτοῦμε πὼς τὰ ἀρχαιομορφα αὐτὰ Πάθη ἀνήκουν στὴν πρώτη συγκομιδὴ πού ἔβγαλε ἡ κλασικὴ καλλιέργεια τοῦ χριστιανικοῦ ἀγροῦ. Εἶναι ἔργο ἄνισο κι ἀδέξιο, καὶ ταλαντεύεται ὀλοένα ἀνάμεσα στὴν πρωτότυπη δημιουργία καὶ στὴν ἀπροκάλυπτη λογοκλοπῆ. Λογοκλοπῆ τίμια, ἴσαμ' ἓνα βαθμό, γιὰ τὸν δραματοουργὸ μᾶς πληροφορεῖ στὸν πρόλο-

γό του πώς: *nun te kat' Eurypidēn, tō kosmosōtērion ēxerō pāthos.*

Οι λογοτέχνες τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν, μ' ὄλο πού τρέφονται κ' ἐκείνοι ἀπ' τὴν ἀρχαία παραγωγή, δὲ βρίσκονται τόσο δουρικὰ δεμένοι μαζί τῆς. Κρατοῦν ἀπέναντί τῆς τὴν ἴδια προοπτική, πού θὰ κρατήσουν κ' οἱ μεταγενέστεροί τους εὐρωπαϊοὶ κλασικιστές, ἀπ' τὸν Cinthio καὶ τὸν Garnier, ἴσαμε τὸν Crebillon καὶ τὸν Alfieri. Δὲ συνηθίζουν ἄλλωστε ν' ἀποσιωποῦν τὶς ξακουσμένες πηγές τῆς ἐμπνευσῆς τους, γιατί ἡ πιὸ μεγάλη τους φιλοδοξία εἶναι νὰ ἐπιδείξουν τὴν κλασική τους μόρφωση.

Ἀντίθετα, στοὺς πρώτους χριστιανικοὺς αἰῶνες ἀφθοοῦν οἱ ὤμες καὶ πρωτόγονες ἀπομιμήσεις. Ἀναφέραμε τοὺς Ἀπολλινάριους καὶ τὸ Συνέσιο, ἅς προσθέσουμε καὶ τὰ ὄνόματα τῆς αὐτοκράτειρας Ἀθηναΐδος ἢ Εὐδοκίας καὶ τοῦ Νόννου τοῦ Πανοπολίτη, πού εἶναι σύγχρονοί τους. Τὴν ἴδια αὐτὴ ἐποχή, ὁ γαζαῖος σοφιστὴς Αἰνεΐας κατηγορεῖ κάποιον συνάδελφό του — ὕστερ' ἀπ' τὴν ἀνάγνωση μιᾶς τραγωδίας τοῦ τελευταίου — πὼς "τοῦ γέμισσε τὸ σπῆτι μ' εὐριπιδικά κουρέλια". (*Ὁβολοῖν τῶν Εὐριπίδου θράκιων τὴν ἐμὴν οἰκίαν ἐπλησας*). Δὲν εἴμαστε, ἄλλωστε, ὑποχρεωμένοι νὰ φανταστοῦμε πὼς ὁ "Χριστὸς Πάσχων" στάθηκε ἡ μόνη τραγική ἀπομίμηση πού ἐγινε στὸν αἰῶνα τοῦ Γρηγόριου. Ὅπως εἶναι γνωστὸ, οἱ εἰκονομάχοι θὰ ἐξαφανίσουν τὰ περισσότερα προϊόντα τῆς πρὶν ἀπ' αὐτοὺς πνευματικῆς παραγωγῆς.

Τὸ γεγονός πὼς ὁ ἀδόκιμος δραματοῦργος τοῦ "Χριστοῦ" δὲν ἀφομοιώνει τὰ δασκαλέματα τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, μὰ ρίχνει τὸν Εὐριπίδη μὲ τὸ φυτᾶρι μὲς στὸ παρασκευασμά του, εἶναι ἀπόδειξη τῆς βιασύνῃς του — τῆς ἀγωνίας του, διάβαζε — νὰ δώσει ἓνα δεῖγμα δραματικῆς τέχνης, σὲ μιὰν ἐποχὴ πού δὲν ἔχει ἀκόμα προσανατολιστεῖ θεατρικά. Στους κατοπινοὺς αἰῶνες, ὅταν τὸ Λειτουργικὸ Δράμα, θὰ ἔχει πάρει μιὰ πιὸ γνήσια λαϊκὴ μορφή καὶ τὰ θεατρικὰ Πάθη θὰ ἔχουν αὐθόρμητα σχηματιστεῖ ἀπ' τὰ κείμενα τῆς ἐκκλησιαστικῆς λειτουργίας, δὲ θὰ ὑπάρχει καμμιά πλέον ἀνάγκη προσφυγῆς στοὺς ἀρχαίους. Καὶ τὸ πιὸ τρανὸ ἐπιχείρημα εἶναι ἡ ἀντίθεση πού παρουσιάζουν ἀνάμεσά τους, ὁ "Χριστὸς Πάσχων" καὶ τὰ "Πάθη" τοῦ Παλατίνου Κώδικα, γραμμένα στους στερνοὺς βυζαντινοὺς αἰῶνες. Στὶς νεώτερες ἄλλωστε ἐποχές, ἡ μόδα τῆς Εὐριπιδικῆς ἀπομίμησης κάνει ἀδέσποτες μονάχα ἐμφανίσεις. Χαρακτηριστικὴ πάνω ἀπὸ

κάθε ἄλλη εἶναι ἡ ἀπόπειρα τοῦ Ἰωάννη τοῦ Μαυροπόδη, ἐπίσκοπου τῶν Εὐχαιτῶν, νὰ ὑμνήσει τὴ Θεοτόκο, παραφράζοντας τὸν ὕμνο τοῦ Ἰππόλυτου στὴν Ἀρτεμη. Εἰδικότερα, ὁ 12ος αἰῶνας — τῶν Κομνηνῶν — ἐμφανίζει μιὰ ἐπιτήδευση, μιὰ *préciosité*, πού λείπει ὀλοτέλα ἀπ' τὸ "Χριστὸ". Διαφωτιστικὴ εἶναι σ' αὐτὸ ἡ παρατήρηση τῆς Βενετίας Κόττα (τῆς μοναδικῆς σχεδὸν σήμερα συνηγοροῦ τῆς πατρότητας τοῦ Ναζιανζηνοῦ), πού ἀντιπαραβάλλει τοὺς ἐπιλογικούς στίχους τοῦ Τζέτζι σ' ἓνα χειρόγραφο τοῦ ἔργου, μὲ τὸ ἴδιο τὸ δραματικὸ κείμενο. Ἡ ἀντίθεση εἶναι ὀλοφάνερη. Συλλογίζεται μάλιστα κανένας πὼς, ἂν τὸ ἔργο εἶχε γραφτεῖ μετὰ τὶς εἰκονομαχίες — καὶ μάλιστα στὰ ἐξελεγμένα χρόνια τοῦ Μαυροπόδη ἢ τοῦ Τζέτζι — δὲ θὰ ὑπῆρχαν τόσες ἀμφιβολίες γύρω ἀπ' τὸ συγγραφέα του. Μπορεῖ νὰ εἴχαμε ἀκόμα καὶ πληροφορίες γιὰ παράστασή του.

Πλάι στὰ τυπικά, ὑπάρχουν καὶ πιὸ οὐσιαστικὰ ἐπιχειρήματα, πού συνηγοροῦν γιὰ τὴ χρονολογικὴ τοποθέτηση τοῦ "Χριστοῦ" στοὺς πρώτους βυζαντινοὺς αἰῶνες. Στὰ 431 γίνεται στὴν Ἐφεσο ἡ Τρίτη Οἰκουμενικὴ Σύνοδος, πού καταδικάζει τὴν αἵρεση τοῦ Νεστορίου καὶ δίνει γιὰ πρώτη φορὰ στὴ μητέρα τοῦ Ἰησοῦ τ' ὄνομα Θεοτόκος. Μὰ τ' ὄνομα τοῦτο δὲν ἀπαντιεῖται πουθενά μέσα στὸ κείμενο τῆς τραγωδίας, ὅπου ἡ ἡρώιδα ὀνομάζεται Μήτηρ Θεοῦ, Ἀνασσα, Παρθένος κλπ. Ἡ λέξη Θεοτόκος ἔχει προστεθεῖ στὸ περιθώριο, ἀπὸ κάποιον μεταγενέστερο, δίχως ἄλλο, ἀντιγραφέα, γιὰ νὰ προσδιορίζει τὸ πρόσωπο πού μιλάει. Ἀπ' αὐτὸ μπορούμε νὰ συμπεράνουμε πὼς τὸ ἔργο γράφτηκε πρὶν ἀπ' τὰ 431. Μερικοὶ μάλιστα φιλόλογοι τὸ βλέπουν σὰ μιὰ θεατρικὴ ἀπάντηση στὶς νεστοριανὲς θεωρίες, πού δὲν παραδέχονταν τὴν Παναγία σὰ μητέρα Θεοῦ, ἀλλὰ μονάχα σὰ μητέρα ἐνὸς ἀνθρώπου πού ἄγιασε. Τὸ βλέπουν μ' ἄλλα λόγια νὰ προετοιμάζει τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς συνόδου.

Ὁ "Χριστὸς Πάσχων" εἶναι ἐξᾴλου ἔργο σκληρὸ καὶ παθιασμένο. Ὁ ποιητὴς του τυραννιέται ἀπ' τὸ χριστιανικὸ ἄγχος, πού χαρακτηρίζει τοὺς αἰῶνες τῶν ἀσκητῶν καὶ τῶν μαρτύρων. Δὲν εἶναι δημιούργημα ἐνὸς ἐπαγγελματία λογοτέχνη, σὰν καὶ αὐτοὺς πού θὰ ξεφυτρώσουν τὴν ἐποχὴ τῶν Κομνηνῶν. Κι ἂν θέλουμε νὰ κάνουμε ἕναν παραλληλισμὸ μὲ τὶς εἰκαστικές τέχνες, ὁ "Χριστὸς", μπορούμε νὰ ποῦμε, βρίσκεται πιὸ κοντὰ στὴν ἀρχιτεκτονικὴ πού ἐβγαλε τὴν Ἀχειροποίητο τῆς Θεσσαλονίκης, τὴ χαώδη κι ὀρθόγραμμη βασιλικὴ τοῦ

Τὰ "τοῦ Δράματος πρόσωπα", πρώτη σελίδα τῆς Τραγωδίας "Χριστὸς Πάσχων", στὴν "Patrologia Graeca" τοῦ Migne

CHRISTUS PATIENS.

ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ ΠΡΟΣΩΠΑ.

ΧΡΙΣΤΟΣ.
ΘΕΟΤΟΚΟΣ.
ΙΩΣΗΦ.
ΘΕΟΛΟΓΟΣ.
ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ.
ΝΙΚΟΔΗΜΟΣ.

ΑΓΓΕΛΟΣ.
ΠΙΛΑΤΟΣ.
ΣΥΝΑΓΩΓΗ ΑΡΧΙΕΡΕΩΝ.
ΧΟΡΟΣ ΠΑΡΘΕΝΩΝ.
ΗΜΙΧΟΡΟΣ.
ΝΕΑΝΙΣΚΟΣ.
ΦΥΛΑΚΗ.

Θεοτόκ. Εἶθ' ὦφελ' ἐν λειμῶνι μηδ' ἔρπειν ὄφεις, **A 10** Λειμῶνος ἐξώκιστο τοῦ πανοβίου,
Μηδ' ἐν νάπαισι τοῦδ' ὑφεδρεύειν δράκων
Ἀγκυλομήτης! Οὐ γὰρ ἐκ πλευρᾶς φῦμα,
Μήτηρ γένους δύστηνος ἠπατημένη,
Ἔ Τόλμημα τολμᾶν παντότολμον ἀνέτλη,
Ἔρνονς ἔρωτι θυμὸν ἐκπεπληγμένη,
Θεώσεως πεισθεῖσα τυχεῖν αὐτόθεν:
Οὐδ' ἂν φαγεῖν πείσασα καρποῦ τὸν πόσιν,
Τοῦ μηδὲ συμφέροντος αὐτίκα σφίσι,

Λύμην κατακριθεῖσα, καὶ λυγρὸν μόρον,
Μήτηρ τέκνων τ' ἤκουσεν· Ἐκ δυσκοιτίας
Μογοστοκοῦσ', ὠδίσι τ' ἐμπαρειμένη,
Ἰδρωτ' ἂν ὤκει τήνδε γῆν ὀλεθρίαν,
Ἰδὲ Σὺν ἀνδρὶ καὶ τέκνοισιν ἀρᾶς ὑστάτης,
Ἄπερ τεκεῖν ὤριστο λύπαις καὶ στόνοις,
Διαδοχὰς τε παραπέμπειν τῷ βίῳ,
Διαλλάγας τ' ἐντεῦθεν εὐρεῖν ἐξόχους·

4ου και 5ου αιώνα, παρά στην Καπνικαρέα του 12ου, με τον κομψό και ντελικάτο ρυθμό της. "Όσο για το κεντρικό πρόσωπο της τραγωδίας, τη Μαρία, διόλου δε συγγενεί με την ήρεμη και σεμνή Έλεούσα ή Γλυκοφιλούσα των "Ισπερ" απ' τις εικονομαχίες εικόνων. Μας θυμίζει πιο πολύ το άγαλμα της σπαραγμένης Νιόβης του Μουσείου Uffizi, με το ελληνικό της τραγικό πάθος.

Αυτή η πότνια κόρη και παρθένος ὀλβία του άγνωστου συγγραφέα πολύ διαφέρει κι απ' τη λαϊκή ανθρώπινη Παναγία των μελωδών. Νά λόγου χάρι με ποιά σχολαστική γλώσσα μιλάει στο γιό της, όταν στην αρχή του έργου, τον βλέπει να περνάει με το σταυρό στον ὄμο:

*Πῆ πῆ πορεύει, Τέκνον; ὡς ἀπωλόμην
ἐκῆτι τίνος τὸν ταχὴν τελείεις δρόμον;
μὴ γάμος αὖθις ἐν Κανᾷ κάκει τρέχης,
ἴν' ἐξ ὕδατος οἰνοποίησης ξένους;
Ἐφέφομαί σοι, Τέκνον, ἢ μενῶ σ' ἔτι;
Δός, δός λόγον μοι, τοῦ Θεοῦ Πατρὸς Λόγε
μὴ δὴ παρέλθης σιγᾷ δούλην μητέρα*

Μά ποιός χριστιανός ποιητής θά δραματιζόταν μιὰ Παναγία, πού νά ἐκφοράζεται ἔτσι, ὅταν θά 'χε ἀντηγήσει μιὰ φορὰ στ' αὐτιά του ἡ κοινὴ κι ἀνθρώπινη γλώσσα τῶν τροπαρίων; Ἄς θυμηθοῦμε τὸ κοντάκι τῆς Μεγάλης Παρασκευῆς τοῦ Ρωμανοῦ:

*Ποῦ πορεύη, Τέκνον; τίνος χάριν τὸν ταχὴν
νῦν τελείεις δρόμον; Μὴ ἕτερος γάμος
πάλιν ἐστὶν ἐν Κανᾷ καὶ νυνὶ σπεύδεις
ἴν' ἐξ ὕδατος αὐτοῖς οἶνον ποιήσης;
συνέλθω σοι, Τέκνον, ἢ μείνω σὲ μᾶλλον;
δός μου λόγον, Λόγε, μὴ σιγῶν παρέλθης με
ὁ υἱὸς καὶ θεὸς μου.*

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς τὸ ἕνα ἐδάφιο εἶναι παράφραση τοῦ ἄλλου — ἢ καὶ τὰ δυὸ ἐνὸς ἀγνωστου, συριακοῦ ἴσως, τρίτου. Ἄστοχο θά 'ταν πάντως, νά δεχτοῦμε πὼς τὸ πιὸ συγχρονισμένο ἴδιωμα τοῦ Ρωμανοῦ ἔδωσε ἀφορμὴ στοὺς ἀρχαῖσμούς τοῦ "Χριστοῦ". Πιο λογικὸ εἶναι τὸ ἀντίθετο: πὼς ἕνα δραματικὸ ἔργο, ἀρκετὰ γνωστὸ τὸν 5ον αἰώνα, γαλούχησε τὴν ἔμπνευση τοῦ λαϊκοῦ μελωδοῦ. Ἀνάλογα, ἄλλωστε, παραδείγματα βρίσκουμε στὰ τραγούδια πολλῶν ὑμνογράφων — ὅπως τοῦ Κοσμᾶ, πού διασκεύασε σὲ λαϊκότερο ὕφος τοὺς ἀρχαιοπρεποὺς στίχους τοῦ Ναζιανζηνοῦ. (Ὁ ἐκδότης τοῦ ὕμνου Ν. Λιβαδαράς πιστεύει πὼς ὁ συγγραφέας τοῦ "Χριστοῦ" πῆρε τὴ μαγιά του ἀπ' τὸ ποίημα τοῦ Ρωμανοῦ — βλέπε Ν. Τωμαδάκη "Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ Ἕμνον", τ. Β. σελ. 155. Δικαιολογεῖ ὅμως τὴ γνώμη του, ἀν δὲν κάνω λάθος, μόνο χρονολογικὰ, παίρνοντας σὰ δεδομένο πὼς ὁ "Χριστός" ἀνήκει στὸν 11ον αἰώνα).

Μ' ἀρέσει ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ "ψηφιδωτοῦ" πού δίνει στὸ δράμα ὁ Krumbacher. Τὸ ἕνα τρίτο τοῦ νειμένου ἀποτελεῖ συγκόλλησι ἀπὸ ἐπτὰ τραγωδίας τοῦ Εὐριπίδου, δυὸ τοῦ Αἰσχύλου καὶ τὴν "Κασάνδρα" τοῦ Λυκόφρονος. Ἴσως καὶ πολλοὶ ἀπ' τοὺς ὑπόλοιπους στίχους νά 'ναι παρμένοι ἀπὸ ἄλλα ἀρχαῖα ἔργα, ἀγνωστὰ σ' ἐμᾶς. Ὁ συγγραφέας δανεῖζεται ἐπίσης — κι αὐτὴ εἶναι ἡ δευτέρη πηγὴ ἐπίδρασής του, ἡ συριακὴ — ἀπ' τὴν Παλαιὰ καὶ τὴν Καινὴ Διαθήκη καὶ τ' ἀπόκρυφα Εὐαγγέλια.

Κύριο τραγικὸ πρόσωπο δὲν εἶναι ὁ πάσχων Ἰησοῦς — πού παρακολουθοῦμε τὰ Πάθη του ἀπ' τὴ Σταύρωσι ἴσαμε τὴν Πεντηκοστὴ — μὰ ἡ π ά σ χ ο υ σ α Θεομήτωρ. Σὰ θεατρικὸς χαρακτήρας δὲν ἔχει, ὅπως ἀφήσαμε ἄλλωστε νά ἐνοηθεῖ, τὴν ἀπλοϊκὴ εἰλικρίνεια πού θά 'χουν οἱ νεώτερες θεατρικὲς Παναγίες στὰ μυστήρια τῆς Ἀνατολῆς καὶ τῆς Δύσης. Εἶναι ἕνα πρόσωπο ρητορικὰ δραματικὸ, καὶ τὰ πιὸ συγνηθικὰ τῆς λόγια — ὁ θρήνος — εἶναι παρμένα ἀπ' τὰ χεῖλια τῆς Ἐκάβης. Σὲ σύγκρισή με τὴν *μητροπάρθερον κόρη*ν τοῦ "Χριστοῦ Πάσχοντος", πόσο πιὸ αὐθόρμητα πονεμένη προβάλλει ἡ τραγικὴ μητέρα ἐνὸς νεώτερου μυστήριου: ἡ Σάρρα τῆς κρητικῆς "Θυσίας"! Εἶναι κ' ἐκεῖνη δανεισμένη ἀπὸ ἀλλότριον δημιουργήμα, ξαναπλασμένη ὅμως μέσα στὴ λαϊκὴ ψυχὴ τοῦ ποιητῆ της.

Μὲ τὴν προῖπθωση πάντως πὼς ἡ Παναγία τοῦ "Χριστοῦ" μιλά καὶ δρᾷ κατ' Εὐριπίδην δὲν εἶναι διόλου ἀνάμοστη, ἢ καταγέλαστη ὅπως ἰσχυρίζονται μερικοὶ, ἢ ὁμοίότητα τοῦ σπαραγμοῦ της με τὸν πόνο τῆς Ἐκάβης. Οὔτε ἡ διάθεση τῆς αὐτοκτονίας, μήτε ἡ λαχτάρα τῆς ἐκδίκησης, πού κυριεύουν τὴν



Οἱ Μυροφόρες. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ Βυζαντινὸ ψηφιδωτὸ τῆς Σταύρωσης. Νέα Μονὴ Χίου. (11ος αἰώνας)

ἀπελπισμένη μάνα, εἶναι ψυχολογικὰ ἀδικαιολόγητα. Καὶ σ' αὐτό, νομίζω, ἐγκριταὶ ἡ πραγματικὴ ἀξία τῆς τραγωδίας: πὼς σὰ κρίσιμα σημεῖα τῆς δράσης ὁ ποιητὴς λησμονεῖ τὸ γράμμα τοῦ Εὐαγγελίου καὶ τὶς καθιερωμένες μορφὲς τῆς χριστιανικῆς λατρείας, γιὰ ν' ἀκολουθήσει ἀτρόμητα τὴ φαντασία του — καὶ τὸν Εὐριπίδη.



Νά ὅμως με λίγα λόγια ἡ σκηρικὴ οἰκονομία τοῦ μυστήριου: ΠΡΩΤΗ ΜΕΡΑ. Πρώτῃ εἰκόνα: "Ἐξῶ ἀπ' τὰ Ἱεροσόλυμα. Ἡ Θεοτόκος τριγυρισμένη ἀπὸ δυὸ ἡμιγόρια παρθένων τῆς Γαλιλαίας ἀγωνιᾷ γιὰ τὴν τύχη τοῦ Γιουῦ της. Ἐνας μαντατοφόρος ἐρχεται νά τῆς ἀναγγελεῖ πὼς ἐπίασαν τὸν Ἰησοῦ. Ἄλλος μαντατοφόρος φέρνει τὸ μήνυμα πὼς τὸν καταδίκασαν. Ἡ Μαρία θέλει νά πάει νά τὸν βρεῖ, μὰ ἐκεῖνη τὴ στιγμὴ ἐμφανίζεται ὁ ἴδιος ὁ Χριστός, κρατώντας τὸ σταυρὸ του. Ἀπομακρύνεται δίχως νά μιλήσει στὴ μητέρα του. Τὸ πλῆθος τὸν ἀκολουθεῖ. Τρίτος ἀγγελιοφόρος καταφθάνει γιὰ ν' ἀφηγηθεῖ τὸ μαρτύριο τῆς Σταύρωσης.

Δεύτερη εἰκόνα: Κρανίου τόπος. Ἡ Παναγία παραπονιέται στὸ Γιό της πὼς τὴν ἀφήνει μόνη. Τὸν ρωτᾷ ἂν

θ' ἀναστηθεῖ κι ἂν θὰ συγχωρέσει τοὺς ἀνθρώπους. Τῆς τὸ ὑπόσχεται. Ἐκεῖνη τῆ στιγμή φτάνει ὁ Πέτρος, ἀπελπισμένος πού ἀπαρνήθηκε τὸν κύριό του. Μὰ ἐκεῖνος τὸν συγχωράει. Παρακαλεῖ κατόπιν τῆ μητέρα του νὰ τραβηχτεῖ παράμερα. Ξεψυχάει. Ἡ Μαρία θρηνηεῖ:

Ἦ φθέγμα γλυκὺ, γλυκὺ χάσμα μοι φέρον!
Ἦ φιλάτη πρόσοψις, ὦ ποθουμένη
ὠραϊότης ἄρρητος ὑπὲρ πάν γένος,
εἰκὼν ἄγραφος, ἀγράφου μορφώματος
πῶς νῦν στυγνάζεις; Οὐ φέρω, βλέπουσά σε!
Πῶς, πῶς σιγᾶς νῦν; Οὐδ' ἀπανοίγεις στόμα;
Δὸς φλέγμα μοι, δὸς, δὸς παρηγόρημά μου,
φθέγγαι τι μικρὸν μητρὶ δυστήνῳ τέκνον!

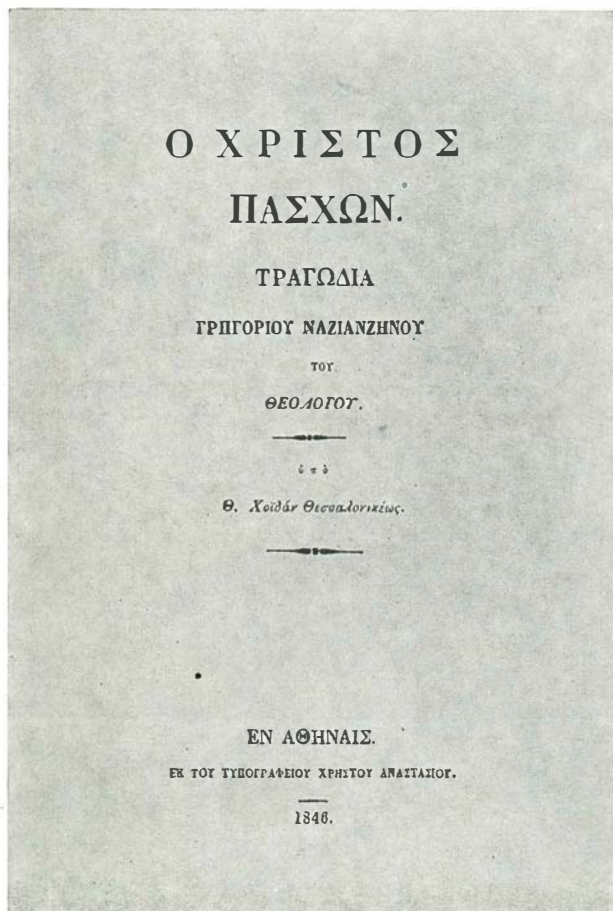
Τὴν παρηγορεῖ ὁ Ἰωάννης ὁ Θεολόγος, ὁ *raisonneur* τοῦ ἔργου. Ξάφνου, βλέπουνε τὸ στρατιώτη, πού εἶχε τρυπήσει μὲ τὴ λόγχη του τὸν Ἰησοῦ, νὰ γονατίζει μπροστὰ στὸ σταυρὸ καὶ νὰ χτυπιέται. Ὁ Χορὸς διηγιέται ὅλα τὰ παράξενα σημάδια πού φανερώθηκαν μόλις ξεψύχησε ὁ Θεάνθρωπος. Ἐρχονται κατόπι ὁ Ἰωσήφ ὁ ἀπὸ Ἀριμαθαίας, κι ὁ Νικόδημος, ἔχοντας τὴν ἄδεια νὰ κατεβάσουν τὸ Χριστὸ ἀπ' τὸ σταυρὸ καὶ νὰ τὸν θάψουν. Ἡ Παναγία παίρνει τὸ νεκρὸ στὴν ἀγκυλιά της — φέρνοντάς μας στὸ νοῦ ἀνάλογες εἰκόνες τῆς ἀγιογραφίας — καὶ ξεσπάει σὲ μοιρολόι.

Ἄλλ' ὦ τάλαινα χεῖρ ἐμοὶ νεκρὸν λάβε
Φεῦ φεῦ τί λεύσω; Ταῖν χερσῶν τί νῦν φέρω;
Τίς ἐστὶν οὗτος ὃν νέκυν χερσῶν ἔχω;

Τυλίγουν τὸ κορμὶ καὶ τὸ μεταφέρουν στὸν τάφο. Ἡ Παναγία κι ὁ Χορὸς ἀκολουθοῦν τραγουδώντας λυπητέρᾳ.

ΔΕΥΤΕΡΗ ΜΕΡΑ. Τρίτη εἰκόνα: Στὸ σπίτι τοῦ Ἰωάννη. Ἡ Μαρία πέρασε μιὰ ξάγρυπνη νύχτα. Θέλει νὰ

1846: Ἡ πρώτη ἑλληνικὴ ἔκδοση τῆς Τραγωδίας “Χριστὸς Πάσχων”. Τὸ ἔργο ἀποδιδότανε στὸ Γρηγορίου τὸ Ναζιανζηνῷ



πάει νὰ μυράνει τὸ σῶμα τοῦ Χριστοῦ, μὰ ἕνας μαντατοφόρος (ὁ τέταρτος) τὴν εἰδοποιεῖ πὼς ἔνοπλη φρουρὰ φυλάει τὸν τάφο. Περιμένει νὰ σκοτεινιάσει. Τὸ βράδυ ξεκινάει, μαζί μὲ τὴ Μαγδαληνή.

Τέταρτη εἰκόνα: Ὁ τάφος. Οἱ γυναῖκες βρίσκουνε τὸν τάφο ἀνοιχτὸ καὶ δίχως φύλακες. Ἐνας ἄγγελος λαμπροπυροσόμορφος τὶς πληροφορεῖ γιὰ τὴν Ἀνάσταση τοῦ Χριστοῦ. Στὴ στιγμή τῆς χαρᾶς, παρουσιάζεται ἐμπρὸς τοὺς κι ὁ ἴδιος ὁ Ἰησοῦς καὶ τοὺς λέει νὰ ποῦν στοὺς μαθητὲς του πὼς θὰ τοὺς ἀνταμώσει στὴ Γαλιλαία. Μόλις χαθεῖ ἀπ' τὰ μάτια τοὺς, ἔρχεται βιαστικὸς ὁ Χορὸς γιὰ ν' ἀκούσει ἀπ' ἕνα δευτέρου ἄγγελο τὰ τῆς Ἀνάστασης. Ἡ ἐπόμενη ἀφιξὴ εἶναι ἐνὸς ἀκόμα μαντατοφόρου (τοῦ ἕβδομου τῆς τραγωδίας, ἂν ὑπολογίσουμε καὶ τοὺς δυὸ οὐράνιους). Ἀρχίζει μιὰ φλόγα ἀνιστόρηση γιὰ τὰ ὅσα ἔγιναν ἀπ' τὴν ὥρα πού ἀνοίξε τὸ μνημεῖο. Τὸ περίεργο εἶναι πὼς ἡ ἀνιστόρηση μεταμορφώνεται σιγὰ σιγὰ σ' ἀναδρομικὴ “ἀναπαράσταση”, πού μᾶς μεταφέρει ἀπ' τὸν Τάφο στὴ Συναγωγὴ κι ἀπὸ κεῖ στὸ Καπιτώλιο. Ὁ Ρωμαῖος φρουρὸς, οἱ Ἑβραῖοι ἀρχιερεῖς κι ὁ Πιλάτος ἐκτελοῦν ἕνα δευτέρου μικροσκοπικὸ δρᾶμα, μέσα στὸ κύριο δρᾶμα τῶν Παθῶν. Ἡ ἀναπαράσταση τελειώνει μὲ τὸ στόμα τοῦ μαντατοφόρου, ὅπως εἶχε ἀρχίσει.

ΤΡΙΤΗ ΜΕΡΑ. Πέμπτη εἰκόνα: Στὸ σπίτι τῆς Μαρίας, μητέρας τοῦ Μάρκου. Ἡ Παναγία κι ὁ Χορὸς τῶν γυναικῶν βρίσκουνε μαζεμένους μὲς στὸ σπίτι τοὺς ἔντεκα μαθητὲς. Ξάφνου, δίχως ν' ἀνοίξει ἡ πόρτα ἐμφανίζεται ὁ Ἰησοῦς. Τοὺς εὐλογεῖ καὶ τοὺς στέλνει νὰ διδάξουν τὴν ἀληθινὴ πίστη ἴσαμε τὰ πέρατα τῆς γῆς. Μὲ τὰ λόγια του τελειώνει τὸ ἔργο. Ὁ ἐπίλογος ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ προσευχές.

Ἡ διαίρεση πού ἐπιχειρήσαμε σὲ ἡμέρες καὶ εἰκόνες εἶναι αὐθαίρετη καὶ περιττὴ. Ἀνταποκρίνεται στὰ στάδια τοῦ μύθου κι ὄχι στὴ θεατρικὴ ἀναγκαιότητα, οὔτε στὸν ἀριθμὸ τῶν στίχων. (Πρώτη εἰκόνα, 725 στίχοι, δεύτερη 1125, τρίτη 198, τέταρτη 458, πέμπτη 52. Ἡ *Vénétia Cottas* (στὸ βιβλίο της *Le Théâtre à Byzance*, 1931) εἰκάζει πὼς θὰ ὑπάρχει κάποια ἀντιστοιχία ἀνάμεσα στὰ μέρη τοῦ ἔργου καὶ στὶς λειτουργίες τῆς Μεγάλης Πέμπτης, Μεγάλης Παρασκευῆς καὶ Μεγάλου Σαββάτου — πράγμα ὅμως πού δὲ συμφωνεῖ ἀπόλυτα μὲ τὸ δραματικὸ μῦθο.

Τὸ κείμενο ρεεῖ, δίχως καμμιά τεχνικὴ διαίρεση σὲ πράξεις ἢ τραγικὰ ἐπεισόδια. Ἀκόμα κ' οἱ ἐπεμβάσεις τοῦ Χοροῦ δὲν ἔχουν πούθενά χαρακτήρα στάσιμου. Ὁ ποιητὴς, μ' ὅλο πού σφετερίστηκε τόσους στίχους ἀπ' τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ Τραγωδία, δὲν καταδέχτηκε νὰ υἱοθετήσει τὴν τεχνικὴ τῆς. Τὴν ἀπόφυγε σὰν κάτι πού εἶχε πιά πεθάνει μαζί μὲ τ' ἀρχαῖο θέατρο. Προτίμησε — ὅπως εἶχε κάνει τὸ Β' μ.Χ. αἰῶνα ὁ ἑβραῖος Ἐξεκὴλ στὴν “Ἐξαγωγή” του — νὰ φανταστεῖ μιὰ μελλοντικὴ δραματικὴ φόρμα. Τὰ Μυστήρια τῆς Δύσης, τὸ λίκνο τοῦ νεώτερου εὐρωπαϊκοῦ θεάτρου, θ' ἀδιαφορήσουν γιὰ τὶς περίφημες ἐνόητες, ἐπειδὴ δὲ θὰ τὶς ξέρουν. Ἀντίθετα, ὁ κλασικὰ μορφωμένος ποιητὴς τοῦ “Χριστοῦ”, εἶναι ἀδύνατο ν' ἀγνοοῦσε τοὺς νόμους τοῦ Ἀριστοτέλη. Τοὺς περιφρόνησε θεληματικά, δημιουργώντας ἔτσι τὸ ἀπαραίτητο γεφύρι, ἀνάμεσα στὴν ἀρχαία Τραγωδία καὶ τὴ σύγχρονη δραματικὴ ἀρχιτεκτονικὴ. Ὁ “Χριστὸς Πάσχων” εἶναι, σ' ἐσωτερικὴ διάθεση, ἡ πρώτη πεντάπρακτὴ εὐρωπαϊκὴ τραγωδία.

Ὅπως στὴν “Ἐξαγωγή”, ἔτσι κ' ἐδῶ, γίνεται φανερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ λαϊκοῦ θεάτρου τῆς ἐποχῆς. Οἱ περιπέτειες τοῦ Μωυσεῖ καὶ τὰ πάθη τῆς Παναγίας μᾶς παρουσιάζονται μὲ τὴν ἴδια τεχνολογία τοῦ δραματικοῦ χρονικοῦ, πού γιὰ πολλοὺς αἰῶνες χρησιμοποιοῦσαν οἱ μῆμοι, ὅταν ἤθελαν ν' ἀνιστορήσουν ἕνα μυθολογικὸ θέμα ἢ νὰ ἐρμηνεύσουν μιὰν ἀκρωτηριασμένη ἀρχαία Τραγωδία. Ὁ ἀγνωστος δημιουργὸς τοῦ “Χριστοῦ Πάσχωντος” δὲν εἶτανε μονάχα βιβλιοσκώληξ. Εἶτανε, δίχως ἀμφιβολία, ἕνας ἀπ' τοὺς ἀμέτρητους θεατροφιλοῦς σοφιστὲς, δικηγόρους, ιστοριοδίφες ἢ κληρικούς πού, μαζί μὲ τὸν ἀγράμματο λαό, γέμιζαν κάθε βράδυ τὰ θέατρα τῆς Ἀνατολῆς — ἀδιαφορώντας γιὰ τοὺς νόμους τοῦ κράτους καὶ τὶς ἀποφάσεις τῶν Συνόδων, πού ἀδιάκοπα καταδικάζαν κι ἀφόριζαν τὸν ἀμαρτωλὸ ἀνθρώπινο πόθο γιὰ τὴ ζωτανὴ θεατρικὴ τέχνη.

ΑΛΕΞΗΣ ΣΟΛΟΜΟΣ

Ἐπί Θεμάτων τινῶν...

ΠΡΟΣΩΠΑ ΚΑΙ ΠΡΑΓΜΑΤΑ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΘΕΑΤΡΟ

Τοῦ ARTHUR ADAMOV

Ἐν τῇ ὁδῷ τῆς ἐπιπέδου γράφει: “ Δὲν εἶναι δυνατόν πιά στὴν ἐποχὴ μας νὰ δείχνουμε μόνο μιὰ ὄψη τῆς ζωῆς ”. Συμφωνῶ μαζί του καὶ νομίζω πὼς ἕνα θέατρο ἀποφασιστικὰ σύγχρονο πρέπει ν’ ἀναφέρεται σ’ ὅλες τὶς καταστάσεις καὶ τὶς ἀναζητήσεις τῆς ἐποχῆς μας. Ποιὲς εἶν’ αὐτές; Κάθε εἶδους: οἰκονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, ψυχολογικές (θὰ ξαναγυρίσω σ’ αὐτὸν τὸν τελευταῖο ὄρο, τὸν τόσο ἀόριστο καὶ ποιητικὸ τροπὸν χρησιμοποιοῦμεν, πὺ κατάντησε νὰ χάσει τὴ σημασία του), καθὼς καὶ ψυχοπαθολογικές.

Τὸ θέατρο - συνδυασμὸς τεχνῶν δὲν εἶναι ἡ “πανταλονάτα”, πὺ μερικοὶ τὴν ὀνόμασαν ἔτσι, δηλαδὴ ἕνα ἀτελὲς μίγμα μιμικῆς, χοροῦ καὶ τραγουδιοῦ. Ὅχι πὼς τὸ τραγούδι, ἡ μουσική, ἀκόμα καὶ ὁ χορὸς δὲν ἔχουν τὴ θέση τους στὸ θέατρο, ἀλλὰ τὸ τραγούδι π.χ. δὲν ἔχει νόημα παρὰ μόνον ὅταν ἐκπληρώνει ἕνα σκοπὸ συγκεκριμένον, ὅπως στὸ Μπρέχτ πὺ χρησιμεύει γιὰ νὰ περάσει ὁ θεατῆς ἀπὸ τὸ ἕνα ἐπίπεδο στὸ ἄλλο, ἀπὸ τὸ ἀνέκδοτο στὸ διδάγμα.

Μοῦ λένε συχνά: “ Δὲν εἶναι δυνατόν νὰ περιορίσετε τὸ θέατρο στὴν πολιτική, ὅπως θὰ θέλατε ”. Εἶπα ποτὲ κατὰ τέτοιο; Τὸ μόνο πὺ ἔχω πεῖ καὶ ὑποστηρίξω ἀκόμα, εἶναι πὼς δὲ δέχομαι πιά ἕνα θέατρο μὴ τοποθετημένον, ἕνα θέατρο πὺ ἀνήκει παντοῦ καὶ πουθενά. Νομίζω πὼς ἕνα τέτοιο θέατρο δὲ μπορεῖ νὰ συγκινήσει ἕνα ζωντανὸ Κοινὸ, ἕνα Κοινὸ λαϊκὸ, ἕνα Κοινὸ νέων. Αὐτὸ τὸ θέατρο εἶναι βολικὸ μόνον γιὰ τὴν ἀδιάφορην ἐκείνην μερίδα τῶν ἀσπῶν πὺ διαβάζει “ Φιγκαρό ” καὶ πὺ, βέβαια, εἶναι εὐχαριστημένη νὰ βλέπει ἕνα ἔργο πὺ δὲν ἀφορᾷ τὴν Ἀλγερία, καὶ ἄς μὴν πάμε μακριά, πὺ δὲν ἀφορᾷ τὴ Γαλλία. ἕνα ἔργο γεμάτο εὐγένεια — πρὸ παντὸς ὅταν εἶναι τραγικὸ — πὺ τὰ βάζει μὲ τὴ μοίρα καὶ χειρίζεται ταχυδακτυλοφυγικὰ τὰ πολλὰ συγκεκριμένα καὶ ἐνοχλητικὰ προβλήματα. Τὰ εἶπα ὅλ’ αὐτὰ σὲ μιὰ διάλεξιν στὸ Δυτικὸ Βερολίνο. Χρειάζεται νὰ προστέσω πὼς σχεδὸν ὄλο τὸ ἀκροατήριον ἔκανε πὼς δὲν καταλάβαινε; Κι αὐτὸ ὅχι γιὰτὶ μιλούσα, κυρίως, γιὰ τὴν Ἀλγερία: καθόλου! Ἄν εἶχα μιλήσει γιὰ τὰ σύνορα Ὅντερ - Νάισε, θὰ καταλάβαιναν ἀκόμα λιγότερο.

Δὲν ἔχω τίποτα ἐναντίον τῶν ὀνείρων πὺ μεταφέρονται στὸ θέατρο. Μὲ τὴν προϋπόθεσιν πὼς τὰ ὄνειρα αὐτὰ δὲ θὰ ἔναι ἐντελῶς μεταποιημένα γιὰ νὰ ἐξυπηρετήσουν στοιχειώδεις μεταφυσικὰς προθέσεις: τὴν πλασματικότητα τῆς ζωῆς, τὴν ἐξίσωση ὄλων τῶν πραγμάτων κ.λπ. Ἀκόμα πρέπει ἡ παρουσία τοῦ ὀνείρου νὰ σέβεται τὰ πραγματικὰ δεδομένα του, νὰ εἶναι εὐδιάκριτος ὁ πραγματικὸς μηχανισμὸς του καὶ νὰ δίνεται ἔτσι ὅπως πραγματικὰ εἶναι. Γιατὶ ἀπ’ ὄλα τὰ παλιὰ μου ἔργα, τὰ ψευτοονειρικά, ξεχώρισα τὸν “Καθηγητὴ Ταράν”; Γιατὶ στὸν “Καθηγητὴ Ταράν” δὲ θέλησα νὰ μεταμφιεσθῶ καὶ μὲ μεταφυσικὰς ἐξηγήσεις ἕνα περιεχόμενον πὺ ἦταν κίβλας μεταμφιεσμένον μὲ τ’ ὄνειρον. Ἡ λευκὴ χάρτα τοῦ πλοίου, πὺ ὁ καθηγητὴς Ταράν κρεμάει στὸ τέλος τοῦ ἔργου, δὲν ἔχει τὴν ἀπαιτήσιν νὰ συμβολίσῃ τὸ κενὸ τοῦ κόσμου. Εἶναι ἀπλῶς καὶ μόνον μιὰ κενὴ χάρτα. Δὲν ἔχει σημασία ἂν αὐτὸ τὸ κενὸ ἦταν γιὰ μένα, σὲ μιὰ δεδομένη στιγμή, ἡ ἔκφρασις ἑνὸς προσωπικοῦ μου φόβου.

Ἐν τῇ ὁδῷ τῆς ἐπιπέδου γράφει: “ Δὲν εἶναι δυνατόν πιά στὴν ἐποχὴ μας νὰ δείχνουμε μόνο μιὰ ὄψη τῆς ζωῆς ”. Συμφωνῶ μαζί του καὶ νομίζω πὼς ἕνα θέατρο ἀποφασιστικὰ σύγχρονο πρέπει ν’ ἀναφέρεται σ’ ὅλες τὶς καταστάσεις καὶ τὶς ἀναζητήσεις τῆς ἐποχῆς μας. Ποιὲς εἶν’ αὐτές; Κάθε εἶδους: οἰκονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, ψυχολογικές (θὰ ξαναγυρίσω σ’ αὐτὸν τὸν τελευταῖο ὄρο, τὸν τόσο ἀόριστο καὶ ποιητικὸ τροπὸν χρησιμοποιοῦμεν, πὺ κατάντησε νὰ χάσει τὴ σημασία του), καθὼς καὶ ψυχοπαθολογικές.

1. Τὰ δοκίμια τοῦ βιβλίου αὐτοῦ δημοσιεύτηκαν ἤδη στὸ “Ἐστῆρο”. Τεύχη: 3ο, σελ. 35-39, 4ο, σελ. 39-44 καὶ 5ο, σελ. 25-31.

στὸ ἔργο “Οἱ Τσέντσι” συγκεκριμένα, προσπαθοῦσε νὰ γεμίσει καὶ ν’ ἀδειάζει τὴ σκηνὴ γιὰ νὰ τὴν κάνει διαδοχικὰ μαύρη καὶ ἄσπρη. Ποτὲ δὲ σκέφτηκα ν’ ἀμφισβητήσω πὼς αὐτὴ ἡ μεταμόρφωσις τῆς σκηνῆς, πὺ μένει ἡ ἴδια, μ’ ὄλο πὺ δὲν εἶναι ποτὲ ἡ ἴδια, ἀποτελεῖ μέρος αὐτοῦ τοῦ ἀπαραίτητου “μαγικοῦ” ἐγχειρήματος, πὺ τὸς πὺ εἶναι τὸ θέατρο. Ἐκεῖνον πὺ σήμερον δέχομαι λιγότερον εἶναι πὼς μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε αὐτὴ τὴν μεταμόρφωσιν — ὅπως ἔκανε ὁ Ἀρτώ — σὰ μιὰ τελείωσιν. Σκέπτομαι τὶς σοβιετικὰς καινὰς, τὶς καλύτερες, τῆς ἐποχῆς τοῦ ἐμφυλίου πολέμου, στίς ὁποῖες οἱ δρόμοι τῆς Πετροῦπολης (γιὰ νὰ μὴ ἀναφέρω τὴ γέφυρα τοῦ “Ποτέμκιν”), ποτὲ ἦταν κατάμεστοι καὶ μαῦροι καὶ πότε λευκοὶ καὶ ὀλότελα ἔρημοι. Μονάχα πὺ αὐτὸ τὸ “πλήρες” καὶ τὸ “κενὸ” δὲν ἦταν τυχαῖον. Ἐπὶ τὴν μιὰ διαδήλωσιν κ’ ἔπειτα ἡ διάλυσις αὐτῆς τῆς διαδήλωσις. Ἐπὶ τὴν μιὰ ἀπεργίαν στὸ ἐργοστάσιον τοῦ ἠλεκτρικοῦ κ’ ἔπειτα τὸ τέλος αὐτῆς τῆς ἀπεργίας. . . Μὲ λίγα λόγια, δὲ λέω πὼς πρέπει νὰ ἐγκαταλείψουμε κάθε μορφολογικὴ ἀναζήτησιν, ἀλλὰ πὼς οἱ ἀναζητήσεις αὐτὲς πρέπει νὰ ἔχουν σχέσιν μὲ περιστάσεις συγκεκριμένους καὶ ὅσο εἶναι δυνατόν νὰ ἐξυπηρετοῦν ἰδεολογικὰς συγκεκριμένους. Ἐπὶ τὴν ἀρκιτὴ ἀντίθεσιν στὸν κόσμον γιὰτὶ νὰ προσθέσωμε κ’ ἐκεῖ πὺ δὲν ὑπάρχει. Δὲ θὰ καταλάβω ποτὲ τὴν χρησιμότητα τῆς ἀντίθεσιν μεταξὺ μορφῆς καὶ βάθους.

Ἐν τῇ ὁδῷ τῆς ἐπιπέδου γράφει: “ Δὲν εἶναι δυνατόν πιά στὴν ἐποχὴ μας νὰ δείχνουμε μόνο μιὰ ὄψη τῆς ζωῆς ”. Συμφωνῶ μαζί του καὶ νομίζω πὼς ἕνα θέατρο ἀποφασιστικὰ σύγχρονο πρέπει ν’ ἀναφέρεται σ’ ὅλες τὶς καταστάσεις καὶ τὶς ἀναζητήσεις τῆς ἐποχῆς μας. Ποιὲς εἶν’ αὐτές; Κάθε εἶδους: οἰκονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, ψυχολογικές (θὰ ξαναγυρίσω σ’ αὐτὸν τὸν τελευταῖο ὄρο, τὸν τόσο ἀόριστο καὶ ποιητικὸ τροπὸν χρησιμοποιοῦμεν, πὺ κατάντησε νὰ χάσει τὴ σημασία του), καθὼς καὶ ψυχοπαθολογικές.

Ἐν τῇ ὁδῷ τῆς ἐπιπέδου γράφει: “ Δὲν εἶναι δυνατόν πιά στὴν ἐποχὴ μας νὰ δείχνουμε μόνο μιὰ ὄψη τῆς ζωῆς ”. Συμφωνῶ μαζί του καὶ νομίζω πὼς ἕνα θέατρο ἀποφασιστικὰ σύγχρονο πρέπει ν’ ἀναφέρεται σ’ ὅλες τὶς καταστάσεις καὶ τὶς ἀναζητήσεις τῆς ἐποχῆς μας. Ποιὲς εἶν’ αὐτές; Κάθε εἶδους: οἰκονομικές, πολιτικές, κοινωνικές, ψυχολογικές (θὰ ξαναγυρίσω σ’ αὐτὸν τὸν τελευταῖο ὄρο, τὸν τόσο ἀόριστο καὶ ποιητικὸ τροπὸν χρησιμοποιοῦμεν, πὺ κατάντησε νὰ χάσει τὴ σημασία του), καθὼς καὶ ψυχοπαθολογικές.

πού μένει μέσα σὲ μιὰ μπουκάλια, τὰ τσιγάρα πού γεμίζουν τὸν τόπο ἀποσιγάρα καὶ τριμμένο καπνὸ, τὰ πριονίδια, οἱ φλοῦδες, τὰ λέπια, τὰ περιττώματα. Ὁ ἄρρωστος βγάζει τὸ συμπέρασμα πὼς ἄλ' αὐτὰ τὰ σκουπίδια εἶναι γι' αὐτόν, πὼς πρέπει νὰ τὰ καταπιεῖ καὶ ἀρνέϊται νὰ τὸ κάνει. Αὐτὴ ἡ κλινικὴ παρατήρηση, ἔτσι ὅπως εἶναι, παρ' ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον πού παρουσιάζει, δὲ φτάνει γιὰ θέμα θεατρικοῦ ἔργου. Φαντάστηκα λοιπὸν πὼς αὐτὸς ὁ τρομαχμένος ἄνθρωπος, αὐτὸς ὁ ἄρρωστος, ἀνήκει στὰ ἀνώτερα στρώματα μιᾶς κοινωνίας ὅπου ὁ φόβος ἐνὸς πολλαπλασιασμοῦ εἶναι γενικὸς καὶ γεννᾷ μιὰ εἰδικὴ συμπεριφορὰ. Διάλεξα, κατὰ κάποιον τρόπο, τὴ Νότιο Ἀφρικὴ ὅπου οἱ Λευκοὶ τρέμουν μπροστὰ στὴ συνεχῆ αὐξήση τοῦ μαύρου πληθυσμοῦ (ὁ μέσος ὅρος τῆς παιδικῆς θνησιμότητας εἶναι βέβαια μεγαλύτερος στοὺς Μαύρους, ἀλλ' ὅταν λογαριάσεις ὅλα τ' ἄλλα...) Φαντάστηκα ἀκόμη τὴν προσωπικὴ νευρώση νὰ μεταβάλλεται σὲ ὁμαδική. Μέσα λοιπὸν σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον, ὁ κεντρικὸς ἥρωας Τζόνου, περνᾷ ἀπὸ τὸν τρόμο τῶν σκουπιδιῶν στὸν τρόμο τῶν Μαύρων. Ἄν ὑπάρχουν πολλὰ σκουπίδια, ὑπάρχουν καὶ πολλοὶ Μαύροι καὶ ἀπ' τὸ σημεῖο αὐτὸ μὲχρι τοῦ νὰ πιστέψει πὼς οἱ Μαύροι τοῦ ἀφήνουν τὰ σκουπίδια τους, δὲν εἶναι πέρα μόνον ἓνα βῆμα. Κι ὁ Τζόνου κάνει αὐτὸ τὸ βῆμα καὶ σκοτώνει ἓνα Μαύρο.

Ἡ ἱστορία θὰ μπορούσε νὰ σταματήσει ἐδῶ. Ἀλλά, ἂν ἤθελα νὰ δεῖξω πὼς σὲ εὐνοϊκὸ ἔδαφος, ὁ πῶ ἀδύνατος, ὁ πῶ ἄρρωστος, εἶναι περισσότερο φονιάς, ἤθελα ἐπίσης νὰ δεῖξω πὼς αὐτὸς ὁ φονιάς ἀπολαμβάνει ἀτιμωρησία ἐφόσον ἡ τάξη του — ἐδῶ ἡ κοινωνικὴ τάξη κ' ἡ φυλὴ συγγέονται — εἶναι ἢ πῶ δυνατὴ. Γι' αὐτὸ, ἄλλωστε, ὅλο τὸ ἔργο ἀναφέρεται στὴ δίκη πού ἔναι πῶ ἀποκαλυπτικὴ ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔγκλημα.

Νὰ ἡ ἀρχὴ τῆς κλινικῆς παρατήρησης, πού παρουσιάζει ὁ γιαντρός Μινκόβσκι στὸ "Βιωμένο χρόνο" καὶ στὸ κεφάλαιο "Ψυχολογικὰ καὶ φαινομενολογικὰ δεδομένα μιᾶς περιπτώσεως σχιζοφρενικῆς μελαγχολίας":

"Πρόκειται γιὰ ἓναν ἄντρα ἐξήντα ἔξη χρονῶν πού πάσχει ἀπὸ μελαγχολικὸ παραλήρημα πού συνοδεύεται ἀπὸ μανία καταδίωξης κ' ἐρμηνεῖες τῶν πραγμάτων πολὺ πλατειεῖς. Ὁ ἄρρωστος ἐκδηλώνει ιδέες καταστροφῆς καὶ ἐνοχῆς. Ἐπειδὴ εἶναι ξένης καταγωγῆς κατηγορεῖ τὸν ἑαυτὸ του πὼς ἄλλοτε δὲ συμπαθοῦσε ἀρετὰ τὴ Γαλλία καὶ τὸ θεωρεῖ αὐτὸ φοβερὸ ἔγκλημα. Ἰσχυρίζεται ἀκόμη πὼς δὲν πλήρωσε τοὺς φόρους του καὶ δὲν ἔχει πιά πεντάρια. Μιὰ φοβερὴ τιμωρία τὸν περιμένει γιὰ ὅλα αὐτὰ τὰ ἐγκλήματα. Θὰ κόψουν τὰ χέρια καὶ τὰ πόδια τῶν δικῶν του καὶ θὰ τὰ πετάξουν σ' ἓνα ξεροχώραφο. Κι αὐτὸν ἡ ἴδια τύχη τὸν περιμένει. Θὰ τοῦ μπηξουν ἓνα καρφί στὸ κεφάλι καὶ θὰ τοῦ ρίξουν στὴν κοιλιὰ του ὅλες τὶς βρωμιές. Ἔτσι, ἀπαίσια ἀκρωτηριασμένο, θὰ τὸν πᾶνε μὲ μεγάλη πομπή σ' ἓνα παζάρι καὶ θὰ τὸν καταδικάσουν νὰ ζεῖ ὡς τὴν ὥρα τοῦ θανάτου του γεμάτος σκουλήκια, μέσα σ' ἓνα κλουβὶ μὲ ἀγρία θηρία ἢ μαζὺ μὲ ποντίκια μέσα στοὺς ὑπόνομους. Ὁλος ὁ κόσμος ξέρει τὰ ἐγκλήματα του καὶ ξέρει τὴν τιμωρία πού τὸν περιμένει. Ὁλος ὁ κόσμος, ἄλλωστε, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν οἰκογένειά του, θὰ πάρει μέρος, κατὰ κάποιον τρόπο, σ' αὐτὴ τὴν τιμωρία του. Στὸ δρόμο ὅλοι τὸν κοιτάζουν παράξενα, οἱ ὑπηρέτες εἶναι πληρωμένοι γιὰ νὰ τὸν παρακολουθοῦν καὶ νὰ τοῦ κάνουν κακό, ὅλα τὰ ἄρθρα τῶν ἐφημερίδων τὸν ἔχουν γιὰ στόχο καὶ βιβλία τυπώνονται εἰδικὰ ἐναντίον του κ' ἐναντίον τῶν δικῶν του. Τὸ ἱατρικὸ σῶμα εἶναι ἐπικεφαλῆς στὸ τεράστιο αὐτὸ ἐναντίον του κίνημα.

Στὶς ιδέες αὐτὲς τῆς καταστροφῆς, τῆς ἐνοχῆς, τῆς ἐπικείμενης τιμωρίας καὶ τῆς καταδίωξης, ἔρχονται νὰ προστεθοῦν καὶ διάφορες ἐρμηνεῖες τῶν πραγμάτων, καταπληκτικῆς, σ' ἀλήθεια, σὲ ἔκταση. Πρόκειται γιὰ τὴν "Πολιτικὴ τῶν υπολειμμάτων" ὅπως λέει, πού δημιουργήθηκε εἰδικὰ γι' αὐτόν. "Ὅλα τ' ἀπομεινάρια, ὅλα τὰ σκουπίδια, τὰ φυλάνε γιὰ νὰ τοῦ τὰ βάλουνε μιὰ μέρα στὴν κοιλιὰ του. Κι αὐτὸ γίνεται σ' ὅλη τὴν ὕψηλο, κάθε στιγμὴ. Ὅταν κανίζουν μένει ἢ στάχτη, τὸ καμμένο σπέρτο καὶ τὸ ἀποτσιγάρο. Στὸ τραπέζι εἶναι τὰ ψιγούλα, τὰ κουκούτσια ἀπὸ τὰ φρούτα, τὰ κόκκαλα ἀπὸ τὸ κοτόπουλο, τὸ νερὸ ἢ τὸ κρασί πού μένει στὰ ποτήρια. Τὸ αὐτὸ εἶναι ὁ χειρότερος ἔχθρός του, ὅπως λέει, γιὰ τὰ σόφλια του. Μ' αὐτὰ, ἐκφράζουν τὴν ὀργή τους αὐτοὶ πού τὸν καταδιώκουν. Ὅταν ράβουν, ὑπάρχουν οἱ κλωστήσες κ' οἱ καρφίτσες. Ὅλα τὰ σπέρτα, οἱ σπάγκοι, τὰ κομμάτια ἀπ' τὰ χαρτιά, ἀπὸ τὰ γυαλιὰ πού βλέπει περπατώντας στὸ δρόμο, προορίζονται γι' αὐτόν. Ἐπειτα ἔρχονται τὰ νύχια καὶ

τὰ κομμένα μαλλιά, οἱ ἀδειες μπουκάλες, τὰ γράμματα κ' οἱ φάκελλοι, τὰ εἰσιτήρια τοῦ μετρό, οἱ λουρίδες τῶν ἐφημερίδων, ἡ σκόνη πού φέρνει κανένας μὲ τὰ παπούτσια του, τὰ ἀπόνερα τῆς μπανιέρας, τὰ σκουπίδια τῆς κουζίνας, τὰ σκουπίδια ἀπ' ὅλα τὰ ἐστιατόρια τῆς Γαλλίας, κ.λ.π. Εἶναι ἀκόμη τὰ χάρτα καὶ τὰ σάπια φρούτα, τὰ πτώματα τῶν ζώων καὶ τῶν ἀνθρώπων, οἱ κοπριές τῶν ἀλόγων. Ὅποιος λείει ἐκκρεμές, ἐνοσεῖ κατ' αὐτόν βελόνες, ρόδες, ἐλατήρια, κουτιά, βαροῖδια, κλειδιά, κ.λ.π. καὶ ὅλα αὐτὰ πρέπει νὰ τὰ καταπιεῖ. Οἱ παρόμοιες ἐρμηνεῖες του δὲν ἔχουν ὄρα. Ἀναφέρονται στὸ κάθε τι πού βλέπει ἢ στὸ κάθε τι πού αὐτὸς φαντάζεται. Δὲν εἶναι δύσκολο, βέβαια, νὰ καταλάβει κανένας πὼς μὲ τέτοιες συνθήκες, τὸ παραμικρὸ, ἡ παραμικρὴ κίνησις τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἐρμηνεύονται. ἀμέσως σὰν ἐχθρικὲς πράξεις ἐναντίον του.

Τὸ σύγχρονο θέατρο δὲν εἶναι ἀναγκασμένο ν' ἀποφασίσει ἂν θὰ ἔναι ψυχολογικὸ ἢ μὴ ψυχολογικὸ. Ἐγὼ δὺὸ σχέδια ἔργων. Τὸ πρῶτο, πού τοῦ βρήκα καὶ τὸν τίτλο "Τὸ τραγούδι τῶν δυστυχισμένων", θὰ ἔναι κατὰ κάποιον τρόπο ψυχολογικὸ. Στὸ ἔργο μου αὐτὸ θέλω νὰ βρισκονται ἀντιμέτωπα ἀληθινὰ πρόσωπα, ἀπόλυτα ὀλοκληρωμένα, μὲ τὰ τίμια, καὶ μὲ τὶς πολὺ ἐντονες σωματικῆς ἰδιωμαρφίες τους. Μόνον πού τὸ ἔργο θὰ ἐκτυλίσσεται στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς Δημοκρατίας τῆς Βαϊμάρης κ' οἱ φόβοι ὅλων τῶν προσώπων θὰ ἔναι κάπως συνδεμένοι μὲ τὴν ἀπειλὴ τοῦ ναζισμοῦ πού ὀλοένα αὐξάνει καὶ πλησιάζει. Ἄλλοι θὰ μιλοῦν γιὰ τὸ θάνατο καὶ θὰ βρίσκουν κάθε τι πού δὲν εἶναι ἔγνια θανάτου σὰν ἀντιπερισπασμό. Ἄλλοι θὰ φτάσουν καὶ αὐτοὶ στὴν ιδέα τοῦ θανάτου, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν πλάγιό δρόμο τοῦ μαζοχισμοῦ πού ἔναι, σήμερα πιά τὸ ξέρω, ὁ μιθριδατισμός. Καὶ οἱ μὲν καὶ οἱ δεῖ, θὰ βρίσκουν πὼς κάθε τι πού δὲν προκαλεῖ τὴν καταστροφή τοῦ αὐτοῦ εἶναι κάλπικο κατασκευάσμα τοῦ πνεύματος. Ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι πού θὰ δεχτοῦν τὸν ἀντιπερισπασμό, θὰ δεχτοῦν τὴν ἀναφυχὴ κ' εἶναι αὐτοὶ πού θ' ἀνεχθοῦν καλύτερα τὴν κατάσταση τους, ἀλλὰ γιὰ λίγον καιρὸ. Γιατὶ ὁ χρόνος θὰ στενεύει πάντα κ' ἡ ἀπειλὴ τοῦ ναζισμοῦ θὰ μεγαλώνει συνεχῶς. Ὅποιο ἰδανικὸ καὶ ἂν διάλεξαν, ἡ μοῖρα τους εἶναι κοινή: τὸ στρατόπεδο, ἡ σωματικὴ ἐξόντωση. Ὅλοι θὰ πιαστοῦν, ὅλοι τους θὰ ἔναι θύματα, ὄχι ὅμως τοῦ δήμιου πού νομίζανε.

Τὴν ἀπόσταση αὐτὴ, πού ὑπάρχει ἀνάμεσα σὲ μιὰ κάποια ἰδεατὴ εἰκόνα τοῦ θανάτου καὶ στὸν πραγματικὸ θάνατο, τὴν ἔχω καὶ ὅλας παρουσιάσει στὸ πρῶτο μου ἔργο "Ἡ Παρωδία", ὅπου ὁ Ν. (ἦταν ἀκόμη ἡ ἐποχὴ ὅπου ἀνάφερα τὰ πρόσωπά μου μὲ τ' ἀρχικά τους!), πού ὀνειρεύεται νὰ ποδοπατηθεῖ ἀπὸ τὴ Λιλή, τσακίζεται τελικὰ ἀπὸ ἓνα αὐτοκίνητο. Μόνον πού σήμερα δὲ μοῦ φτάνει πιά τὸ αὐτοκίνητο, γιὰτὶ μοῦ φαίνεται ὑπερβολικὰ κακὸ καὶ ταυτόχρονα λίγο.

Ἐντάμωφ ἀνάμεσα σὲ θεατ'ς τῶν Λαϊκῶν θεάτρων Γαλλίας



Στό δεύτερο έργο πού θέλω νά γράψω και πού τοῦ βρήκα ἐπίσης τόν τίτλο, “Αἰγία Εὐρώπη”, δέν ὑπάρχει κανένα πρόσωπο συγκεκριμένο: ἕνα εἶδος μαριονέτες μόνο, οἱ “μεγάλοι τοῦ κόσμου”. Καί οἱ “μεγάλοι τοῦ σύγχρονου κόσμου”— ἔνωσά τοῦ “ἐλεύθερου” κόσμου— θά ἐπιδίδονται σέ μασκαράτες ὅπως κάνουν στήν πραγματικότητα, μασκαράτες μεγάλες, μεσαιωνικές. Ἐδῶ θά πρόκειται κυριολεκτικά γιά μασκαράτα, καί τὸ Βέλγιο δέν θά ’ναι πιά τὸ Βέλγιο ἀλλά ἡ Βραβάντη κ’ ἡ Γαλλία θά ’ναι... ἀλαμανική! Καί θά λένε ψέματα καί θά καμαρώνουν, ὅπως πραγματικά λένε ψέματα καί καμαρώνουν. Κ’ ἐνῶ θά λένε ψέματα καί θά καμαρώνουν στίς ἀτέλειωτες δεξιώσεις τους, οἱ λαοὶ τῶν χωρῶν τους θά ξεσηκωθοῦν καί θ’ ἀπεργήσουν. Ἀπεργία τῶν μεταφορικών μέσων καί τὸ φῶρεμα τῆς τάδε βασιλισσας ἢ πριγκίπισσας δὲ θά φτάνει στήν ὥρα του. Ἀπεργία τοῦ ἠλεκτρικοῦ κ’ ἡ τάδε δεξίωση θά τελειώνει μὲ τὸ φῶς τῶν κεριῶν. Τὴν ἐμπνευση τοῦ ἔργου μοῦ τὴν ἔδωσε ἕνα μεγάλο συνέδριο τοῦ ΝΑΤΟ στήν Κωνσταντινούπολη ὅπου, ἐνῶ ἡ γοργὴ εἶχε φτάσει στὸ κατακόρυφο, οἱ φοιτητὲς φωνάζαν στὸ δρόμο: “Ἐλευθερία”. Τὰ φῶτα ἄρχισαν τότε νά χαμηλώνουν κ’ οἱ πρεσβευτὲς, μὲ διάφορες προφάσεις, ἄρχισαν νά φεύγουν. Στὸ τέλος δὲ χόρευε πιά παρὰ μόνον ὁ πρεσβευτὴς τῆς Ἑλλάδος, πολὺ κοντός, μὲ τὴν πολὺ παχειὰ σύζυγο τοῦ πρόξενου τῆς Βενεζουέλας.

≡

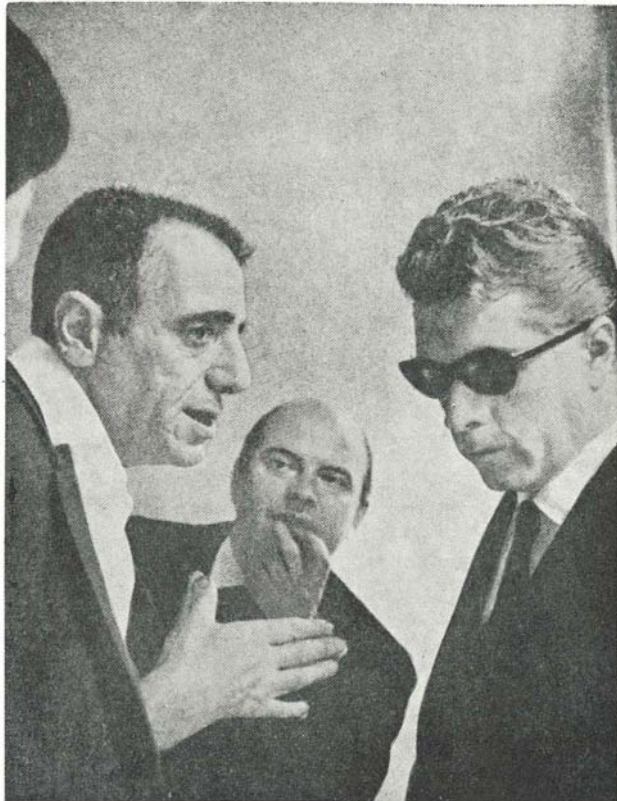
Τί εἶναι ὁ Ἰονέσκο; Ὁ συγγραφέας δυὸ ἔργων: “Ζὰν ἢ ἡ ὑποταγή”, καί “Οἱ καρέκλες”. (Ὅλα τ’ ἄλλα πού ’γραψε μετὰ, εἶναι γιά κλάματα. Ὅπου νά ’ναι θά φανεῖ αὐτό. “Ὁ Ρινόκερος” τοῦ Ἰονέσκο, πού θέλει νά δείξει τὴν πάλη τοῦ “μοναχικοῦ ἀνθρώπου” ἐναντίον μιᾶς ὑπνωτισμένης ὑλότητας, μοῦ φαίνεται ψεύτικος ὄχι γιατί αὐτὴ ἡ ὑλότητα δέν καθορίζεται οὔτε μιὰ στιγμή— καί δὲ φτάνει τὸ βιαστικό εὔρημα ἐνὸς σκηνοθέτη νά τὴν καθορίσει— ἀλλὰ γιατί τὸ θέμα τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου, πού ἀγωνίζεται ἐναντίον ὄλων, συνδέεται μὲ τὴν πιὸ παλιὰ κι ἀξιοθρήνητη ἀτομικιστικὴ παράδοση. Καί δὲν εἶναι τυχαῖο, ἄλλωστε, πὼς ὁ Ἰονέσκο στὸ “Ρινόκερο” χάνει τὸ λαμπερὸ του λόγο τὸ τετριμμένο τοῦ θέματος ἐπιδρᾷ ἀναγκαστικά καί στὸ τετριμμένο τῆς γλώσσας.

≡

Περὶ Ζενέ, Ἰονέσκο καί τινων ἄλλων: “Ὅχι, οἱ φυλακισμένοι κ’ οἱ φύλακες δὲν εἶναι “θνητοὶ πού συνδέονται, κυριαρχοῦνται ἀπὸ ἕνα καί τὸ αὐτὸ πρόβλημα πού ξεπερνάει ὅλα τ’ ἄλλα.” “Ὅχι, οἱ ρόλοι δὲν εἶναι ἀδύνατοι ν’ ἀντιστραφοῦν κ’ εἶναι πνευματικὴ ἀνεπιμόττητα νά τὸ πιστεύουμε. Τὸ μόνο ἐλαφρυντικό εἶναι πὼς κάποια στιγμή, ἐνωσά τὰ χρόνια 1945-50, εἴμαστε, μερικοὶ ἀπὸ μᾶς, τόσο ἀπογοητευμένοι ἀπὸ τὸ “διαλογικὸ” θέατρο ἐνὸς Ἀνουίγ ἢ ἐνὸς Ἀσσάρ, πού νιώθαμε ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη γιά θεατρικὲς καταστάσεις, χοντροκομμένες ἔστω, μὲ ἑφφέ χυδαῖα ἔστω, φτάνει νά ’ταν ὁρατὲς, ἐπὶ τέλους ὁρατὲς. Τὸ λάθος μας— καί λέω “μᾶς” γιατί ὑπέκυψα συχνά κ’ ἐγὼ σ’ αὐτὴ τὴ γοργεῖα τοῦ ὑποπτο παραλληλισμοῦ, βλέπε “Τὸ μεγάλο καί τὸ μικρὸ τέχνασμα”— ἦταν πὼς δὲ σκεφτήκαμε ἀρκετὰ καί δὲν εἶδαμε πὼς αὐτὴ ἡ μεταβολὴ τοῦ δήμου σὲ θῦμα καί τανάπαυιν μᾶς γύριζε στήν παλιὰ εἰκόνα τοῦ βασιλιᾶ πού γίνεται τρελλὸς καί τοῦ τρελλοῦ πού γίνεται βασιλιάς. Χωρὶς ν’ ἀναφέρω τοὺς ἐλισαβετιανούς καί, κατὰ κάποιον τρόπο, τοὺς γερμανοὺς ἐξπρεσιονιστὲς, τὸν Γκελντερόντ πού ’γραψε τὸ “Ἐσκοριάλ”. Ἀθλιο εὔρημα.

Ὁ Ζενέ δὲν παύει νά ’ναι ἕνας μεγάλος θεατρικὸς συγγραφέας, ὅταν δὲ γυρεύει νά κάνει μιὰ ἔμμονη ἰδέα του, ἔκφραση μιᾶς πολιτικῆς ἀλήθειας, ὅταν ἀρκεῖται, ὅπως στίς “Δουῖλες”, νά προσφέρει θέαμα τὸν ἑαυτὸ του, πάντοτε μεταμφιεσμένο βέβαια, μεταμφιεσμένον ἀκόμα καί μὲ τὴν ἐξοχή γλώσσα του, ἀλλὰ ντυμένον, ἀφοῦ ἡ μεταμφίεση γίνεται μπροστὰ στὰ μάτια μας, χωρὶς νά λείψι ψέματα.

Ὁ Ζὰν Ζενέ δὲν εἶναι Ἰονέσκο: δὲν εἶναι ὁ μικροαστὸς πού ’χει χάσει τὰ λογικά του. Γι’ αὐτὸν ὁ ἐχθρὸς δὲν εἶναι ὁ γείτονας τοῦ πάνω πατώματος ἢ τοῦ κάτω, ἢ ὅλοι οἱ γείτονες, (ἀναφέρω τὸν Ἰονέσκο ἀπὸ μνήμης). Διαμαρτύρεται γιά μιὰ ὀρισμένη κατάσταση πραγμάτων ἐξοργιστικὴ, ἔστω κα’ ἂν ἀπ’ αὐτὴ τὴν κατάσταση δὲν ὑποφέρει ἄμεσα. Κατάγγειλε μὲ θάρρος τὴν ἀποικιακὴ καταπίεση (“Ὁ Νέγρο”, “Τὰ Παραβάν”), ἀλλὰ δὲν κατάφερε— δὲ λέω νά καταπνίξει— τίς νευρώσεις του, ἀλλὰ νά τις μεταμορφώσει σὲ σημεῖο πού νά ’ναι ἀγνωρίστες γιά τὸ θεατὴ. Οἱ νέγροι του εἶναι ἄντρες μεταμφιεσμένοι σὲ γυναῖκες, πιὸ πολὺ μασκαράδες παρὰ Μαῦ-



Ὁ Ἀντάμωφ κι ὁ σκηνοθέτης τοῦ “Πίκολο Τεάτρο”, Στρέλεϋ

ροι μεταμφιεσμένοι μὲ ροῦχα πού οἱ Λευκοὶ θά ’θελαν νά τοὺς φορέσουν.

Γιὰ νά ’μαι εἰλικρινής, τὰ ’χω χαμένα. Δὲν εἶναι τόσο ἡ ἀντιστροφή τῶν φύλων πού μ’ ἐνοχλεῖ, ὅσο ἡ συνέχιση τοῦ παιχνιδιοῦ, τῆς μασκαράτας, ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου. Ἀφοῦ ὁ Ζενέ κατάλαβε ὅτι χρειάζοταν ἕνας ἀγγελιοφόρος γιά ν’ ἀναγγεῖλει τὴν ἀπεργία στὸ Ντακάρ, γιατί τότε ἀφήνεται τὴ μασκαράτα νά συνεχιστεῖ ὡς τὸ τέλος; Γιατί δὲ γίνεται μιὰ ἀπύτομη διακοπή; Οἱ “Νέγροι” θά μπορούσαν ἀπύτομα νά σταματήσουν νά δίνουν τὴν εἰκόνα πού περιμένουν ἀπ’ αὐτοὺς καί νά βγοῦν ἀπ’ τὴ “Νέγρικη” ὑπόστασή τους, ὅπως κάνουν κάθε φορὰ πού πρόκειται γι’ αὐξηση ἡμερομισθίων. Μιὰ διαδήλωση, πινακίδες πού θά ζητοῦσαν αὐξηση, καί ἡ ἀπλὴ πραγματικότητά θά ’ταν παρούσα καί τὸ θέατρο θά κέρδιζε, γιατί τότε θά ὑπῆρχε κ’ ἕνα σημεῖο ρήξης.

≡

Μὲ κατηγορήσαν πολλές φορές πὼς δὲν ἔγραψα ἕνα ἔργο γιά τὸν πόλεμο τῆς Ἀλγερίας. Δὲ μπορῶ, δὲν αἰσθάνομαι ἱκανὸς γι’ αὐτό. Θά ’πρεπε νά ’χω γνώσεις πού δὲν ἔχω, θά ’πρεπε ἂν ἦναι νά ’χω ζήσει καί πάρει μέρος στὸν ἀγῶνα ἐκεῖ— κάτω, τουλάχιστο νά ’χω συγκεντρώσει ἀρκετὰ στοιχεῖα σημαντικά κα’ ὄχι μόνο θεωρητικά. Δὲν ἔχω καμμιὰ ὄρεξη νά παρουσιάσω στὴ σκηνὴ τὸν κακὸ ἀλεξιπτωτιστὴ ἀντιμέτωπο μὲ τὸν ἀγαθὸ Ἀλγερινὸ ἢ, πράγμα πού ’ναι ἀκόμα χειρότερο, μ’ ἕνα “χορὸ Ἀλγερινῶν”. Ἐπὶ πλέον, κάθε ἔργο, ἐνωσά κάθε πλατὺ ἔργο, πού ἀφορᾷ τὸν πόλεμο τῆς Ἀλγερίας, θά πρέπει ν’ ἀναφέρεται ὄχι μόνο στίς ὀμαδικὲς δολοφονίες, τὰ βασανιστήρια καί τίς κάθε εἶδους ὑπερβασίες, ἀλλὰ ἐπίσης, θά ’λεγα, κυρίως, στήν οἰκονομικὴ καί πολιτικὴ κατάσταση πού ’κανε δυνατὰ ὅλ’ αὐτὰ τὰ πράγματα. Ἡ πάμφθην ἢ καί ἡ δωρεὰν χειρωνακτικὴ ἐργασία, νά πού εἶναι τὸ φαινόμενο πού πρέπει νά καταγγεῖλει κανένας, ὁ πρωταρχικὸς στόχος.

Μένει τὸ “Διδακτικὸ Θέατρο”. Διάβασα τώρα τελευταῖα, πολὺ ἀργοπορημένα, τὸ “Οἱ κολασμένοι τῆς γῆς” τοῦ Φράντς Φανόν. Οἱ ἱατρικὲς παρατηρήσεις, πού ’ναι καί τὸ τέλος τοῦ βιβλίου, μοῦ ’καναν φοβερὴ ἐντύπωση. Ἡ μιὰ ἀπ’ αὐτὲς εἰδικὰ, ἡ “περίπτωση Νο 4”. Τίτλος: “Ἐνας εὐρωπαϊὸς ἀστυφύλακας πού πάσχει ἀπὸ κατάθλιψη συναντᾷ μέσα σὲ νοσο-

κομειακό ένα από τα θύματά του, έναν αλγερινό πατριώτη, άρρωστον κι αυτόν με “μελαγχολική αναστολή”. Συνοψίζω την περίπτωση: σ’ ένα νοσοκομείο, ο γιατρός Φανόν είχε να θεραπεύσει ένα ευρωπαϊκό άστυφύλακα, που παραπονιόταν πως ένωθε μια συνεχή ανάγκη βιαιότητας: ήθελε να χτυπήσει τη γυναίκα του, να χτυπήσει τόν πρώτο τυχόντα. Ο Φανόν, μερικές μέρες αργότερα, μαθαίνει από τόν ίδιο τόν άστυνομικό πως είχε βασανίσει αλγερινούς πατριώτες. “Όχι πως αιστάνονταν πραγματικές τύψεις γι’ αυτό, ένωθε όμως μια άδιαθεσία πού, μερικές φορές, έφτανε να τόν κάνει να επιθυμεί μια μετάθεση στη Γαλλία.

Πέρασαν λίγες μέρες και ο Φανόν βλέπει τόν άστυνομικό όχι μόνο μελαγχολικό αλλά τρελλόν πιά από φόβο. Είχε συναντήσει μέσα στο νοσοκομείο, ανάμεσα στους άλλους άρρωστους, έναν άπ’ αυτούς πού ‘χε “άνακρίνει” στην άστυνομία — έναν αλγερινό πατριώτη — πού νοσηλευόταν για διαταραχές μεταδιασεισικές.

Άμέσως φαντάζεται πως ο πατριώτης αυτός βρίσκεται εκεί για να τόν σκοτώσει. Ο Φανόν τόν καθησυχάζει όπως μπορεί και πηγαίνει στην πτέρυγα όπου νοσηλεύεται ο πατριώτης. Δεν τόν βρίσκει πουθενά. Τελικά τόν ανακαλύπτει σ’ ένα νιπτήρα έτοιμον ν’ αυτοκτονήσει. “Είχε κι αυτός γνωρίσει τόν άστυνομικό και πίστευε, πως είχε πάει να τόν ζητήσει και να τόν δόχησει πάλι στην άστυνομία”. Άπ’ αυτή τήν περίπτωση ή μπορούσε κανένας να κάνει ένα “Διδακτικό έργο”. Συχνά ξεχνάμε, άγανακτισμένοι για τά βασανιστήρια, τις ψυχικές άνωμαλίες πού αυτά προκαλούν τόσο στο δήμο όσο και στο θύμα. “Άλλ’ εδω παρουσιάζεται ο σκόπελος πού άνεφερα πριν ή ταύτιση διάκτη και δικαιόμενου. Ο μόνος δυνατός παραλληλισμός έγκειται στο γεγονός πως δήμιος και θύμα είναι κ’ οι δυο θύματα μιās τάξης πραγμάτων πού ο ένας τήν ξέρει πολύ καλά, γιατί δοκίμασε άκόμα και στο πετσι του τις συνέπειές της, κι ο άλλος, επειδή γλύτωσε άπ’ αυτή τή δοκιμασία, δε μπόρεσε ή δεν θέλησε να δει. Αυτή τήν τάξη τών πραγμάτων πού ήλίθια ονομάζουν “ιμπεριαλισμό, τελευταίο στάδιο του καπιταλισμού”.

≡

“Όταν γδέρνουμε τούς βατράχους καθόμαστε όλοι γύρω άπ’ τó πανέρι, ή γυναίκα μου γδέρνει, ο ξάδερφός μου κόβει τά κεφάλια μ’ ένα ψαλίδι, ή ξαδέρφη μου κόβει τις άκρες τών ποδιών, εγώ βγάζω τ’ άντερα και τή χολή, σπάω τά μεριά τους. Καί, για να περνούμε τήν ώρα μας, κουβεντιάσουμε. Άρχίζουμε έτσι: ο ξάδερφός μου, πού μου κόβει τά κεφάλια, θά κάνει τριάντα χρόνια φυλακή· αυτός είν’ ο δολοφόνος. Η γυναίκα μου θά δικαστεί μόνο είκοσι χρόνια, γιατί ή δουλειά της αρχίζει μετά τó θάνατο του ζώου. Η ξαδέρφη μου θά καταδικαστεί σε είκοσι χρόνια, γιατί τούς κόβει τις άκρες τών ποδιών. Κ’ εγώ θά δικαστώ ισόβια γιατί είμ’ αυτός πού όργανώνει τó δράμα. Καί κάνουμε ένα δικαστήριο, όπου είμαστε οι δικαστές κ’ οι κατηγορούμενοι.

Κόψε λοιπόν τó κεφάλι του βατράχου, βάλ’ τó στο τραπέζι και θά δεις! Τά μάτια του λές κ’ είναι ζωντανά· όπως όταν κοιτάξεις έναν πίνακα ζωγραφικό, τά μάτια του πίνακα λές κ’ είναι καρφωμένα πάνω σου. Όταν κοιτούν όλα τά κεφάλια, λές κ’ έχει γίνει σωστό μακελειό. “Ε! κι αν βάζαμε τά κεφάλια στη σειρά...”

Στήν αρχή αυτό μου ‘κανε τρομερή έντύπωση, ύστερα όμως... Πέρις σκότωσα βατράχους, διακόσια πενήντα κιλά. Καί τώρα, όταν ένας βατράχος πού ετοιμάζομαι να γδώρω, γλυστρά άπ’ τά χέρια μου και βιάζομαι, θυμώνω και τόν σκοτώνω διαγκώνοντάς του τó κεφάλι ή τόν πετάω μ’ όρμη στο χάμα. Αυτό πού μās αφήνουν, εμάς τούς χριστιανούς, να φοβάμε άπο τήν πείνα και πού φυλάνε για τόν εαυτό τους όλα τά πλούτη, όλα τά χτήματα, και πού εμάς δε μās σκέφτονται καθόλου, ε! λοιπόν, θά ‘πρεπε να σκέφτονται όχι ένα πανέρι με κεφάλια βατράχων μα ένα πανέρι μ’ ανθρώπινα κεφάλια, με τά μάτια τών ανθρώπων πού πεθαίνουν εξ αίτίας τους”. (Ντανίλο Ντόλτσι “Έρευνα στο Παλέρμο”).

Φαντάζομαι ένα έργο, ένα μεγάλο, ένα άληθινό έργο πού θά τέλειωνε με τó παιχνίδι πού περιγράφει ο Ντανίλο Ντόλτσι. Χωρικοί και χωρικές, εξ αίτίας τών συνθηκών πού τούς έχουν επιβάλλει, — κι ώστόσο ή Σικελία κατ’ αρχήν, δεν είναι άποικία, μα ίταλικό νησι πού τó λυμάνεται τó ίδιο καθεστώς πού λυμάνεται και τήν ιταλική χερσόνησο, τó καθεστώς του Χριστιανοδημοκρατικού κόμματος — είν’ ύποχρεωμένοι να ζούν μέσα στην έγκληματικότητα (αν δεν έκλεβαν, αν δεν έκαναν “βρωμοδουλειές”, θά πέθαιναν άπο τήν πείνα). Καί,

ζώντας μέσα στον κόσμο του έγκλήματος, ζούν σύγχρονα μέσα στον κόσμο τής τιμωρίας· δε βγαίνουν άπ’ αυτόν. Βρίσκω πώς θά ‘ταν έξαιρετικά πρόσφορο στο θεατρικό πεδίο και σύγχρονα στο κοινωνικό πεδίο, να δείξουμε πως αυτοί οι άνθρωποι άκόμα κι όταν άστειούνται, άκόμα κι όταν παίζουν, μένουν προσκολλημένοι σ’ αυτόν τόν κόσμο τής ποινής, πού ‘χει, με τερατώδη τρόπο, γίνει δικός τους. Η σημασία του “παίξιματος” στο θεατρικό παίξιμο: Οι πλανόδιοι ήθοποιοί του “Άμλετ” — θά μου πείτε. Όμως, εδω, ο πίνακας θά ‘ταν άκόμα πιο τέλειος.

≡

Τί είναι αυτό πού τόσ’ μ’ ενδιαφέρει και με γοητεύει στον Ο’ Κέιζυ; Πρώτα ή τιμιότητά του. Ο Ο’ Κέιζυ μιλάει γι’ αυτό πού ξέρει, για τόν ιρλανδικό άγώνα τής ανεξαρτησίας, έναν άγώνα προδομένο και απαλλοτριωμένο άπο τó ψευτοεπαναστατικό κίνημα του Σίν - Φέιν (έτυμολογία: έμεις μόνοι μας. Δε σάς θυμίζει αυτό τίποτα;) Και καταγγέλλει άνοιχτά αυτή τήν προδοσία κι αυτή τήν απαλλοτρίωση. Κι ώστόσο ο Ο’ Κέιζυ, όπως και τά θετικά πρόσωπα πού βάζει στη σκηνή, διάλεξε ν’ άγωνιστεί μαζί τους.

“Επειτα είναι ή επιδεξιότητά του. Μέσα σ’ όλους αυτούς τούς μαϊανδρους του άγώνα τής ανεξαρτησίας, ανάμεσα στις θυσίες, τις προδοσίες, τις άπαρνήσεις, τις άντιφάσεις, ο θεατής πάντα καταλαβαίνει, ξέρει περι τίνος πρόκειται και διακρίνει αν όχι τó σωστό, τουλάχιστον αυτό πού ‘ναι τó λιγότερο κακό. Ο Ο’ Κέιζυ έχει έναν τρόπο να χειρίζεται τó χρόνο, να τόν έπιταχύνει, να τόν επιβραδύνει, να τόν σταματά. Μ’ άλλα λόγια έχει τήν ικανότητα να άντιστρέφει ένα θεατρικό πρόσωπο. Τί να σκεφτεί κανένας για τή μικρή αυτή Σήλα στο έργο “Κόκκινα τριαντάφυλλα για μένα”, πού ξεφονιά καταλαβαίνει πως ο άγαπημένος της Αγανονν έχει δικιο να κάνει άπεργία, εστω κι αν πρόκειται για ένα μόνο σελλίνο: “Κι αν αυτό τó σελλίνο είναι γι’ αυτόν τó κλειδί ενός καινούριου κόσμου”; Και τί να πει κανένας για τó θάνατο τής προτεστάντισσας Μπέσσυ Μπάργκες, πού πουλούσε φρούτα στο έργο “Τό άλάτρι και τ’ αστέρια” και πού, άφου παραστάθηκε στην ώρα και δυστυχημένη Νόρα, όταν πληγώνεται θανάσιμα εξ αίτίας τής Νόρας, τής λέει τις βρισιές πού πάντα επιθυμούσε να τής πει; Η άληθινή ψυχολογία τής Μπέσσυ Μπάργκες ξεπηδάει σ’ έναν μόνο μονόλογο, άντατρέποντας τήν κολακευτική εικόνα πού σιγά - σιγά είχε σχηματίσει ο θεατής.

≡

Για τó Μπρέχτ, τó θεατρικό πρόσωπο είναι ένας “μάρτυρας”· παίζει τó ρόλο του περαστικού πού, άφου παραβρέθηκε σ’ ένα άτύχημα στο δρόμο, διηγείται τά περιστατικά, φωτίζει αυτή ή τήν άλλη όψη τους. Άλλ’ αυτός ο μάρτυρας δεν έχει δική του ψυχολογία, ούτε χαρακτηριστικά ή προσωπικές άναμνήσεις, κ.λ.π. (έκτός ίσως άπο τó Γαλιλαίο). Είναι, στο κάτω - κάτω, ο συγγραφέας πού εξηγεί και κρίνει σύμφωνα με τήν ιδεολογία πού υιοθέτησε. Δεν είναι άραγε δυνατό να συλλάβουμε μια άνάλυση τó ίδιο αποτελεσματική, τó ίδιο αυστήρη, τó ίδιο σύμφωνη με μια συγκεκριμένη ιδεολογία, προκίζοντας τó μάρτυρα με ιδιαίτερα χαρακτηριστικά;

Ο Μπρέχτ παρουσιάζει ψυχοπαθείς, άλλ’ απαλλαγμένους άπο τόν πιο βαρύ πολλαπλασιαστή τής ψυχοπάθειας, τήν νευρώση. “Αν ο άνθρωπος είναι τόσο σκληρός άπέναντι στον άνθρωπο, όπως δείχνει ο Μπρέχτ, αυτό συχνά όφείλεται σε μια νευρώση πού γεννούν οι κοινωνικές συνθήκες. Δεν ύπήρχε, άραγε, τρόπος να παρουσιάσει αυτή τή νευρώση, χωρίς να τήν παίρνει, βέβαια, σαν ένα φαινόμενο μοιραίο, αλλά περιγράφοντας τις αιτίες της;

Βλέπω έναν κίνδυνο — πού τó έργο του Μπρέχτ εξάλλου μόλις και τόν άποφεύγει, μα πάντα τόν άποφεύγει — σ’ ένα θέατρο πολιτικό πού με τó ν’ άρνιέται τις ιδιομορφίες κατ’ αρχήν, άπο έναν άλλο δρόμο, στο συμβολισμό εκείνων άκριβώς πού προσπαθεί να χτυπήσει. Ο νους μου πάει συγκεκριμένα στο δραματολόγιο πού παρουσίασε ο Πισκάτορ. Ο ίδιος έλεγε ότι χανόταν μέσα στον κόσμο τών γενικότητων και τών αφαιρέσεων.

Δυό έργατες, πού εργάζονται στο ίδιο τμήμα, βρίσκονται κάτω άπο τις ίδιες συνθήκες, όμως, στην περίπτωση ψυχοπάθειας του ίδιου βαθμού, ή συμπεριφορά τους είναι διαφορετική κ’ εξαρτιέται άπο τó εξωτερικό τους — ο ένας είναι ώραϊος, ο άλλος άσχημος, ο ένας κοντός, ο άλλος ψηλός — άπο τήν οικογενειακή ζωή τους, άπο τούς έρωτές τους... Τό ότι ένα θέατρο μαχητικό, σε μια εποχή μάχης, δε μπορεί να άσχολεϊται με

τέτοιες λεπτομέρειες, συμφωνῶ. Ἀλλὰ σὲ μιὰ ἐποχὴ καὶ σὲ μιὰ χώρα ὅπου οἱ καταστάσεις δὲ φτάνουν στὰ ἔσχατα, νομίζω ὅτι μπορεῖ κανένας νὰ δείξει τὸν ταξικὸ ἀγῶνα δὲ σαφήνεια, διατηρώντας σύγχρονα τὸ πολυσύνθετο τοῦ ἀτόμου.

≡

Εἶδα “Τὸν καλὸ ἄνθρωπο τοῦ Σὲ-Τσουάν” σὲ τρεῖς σκηνοθεσίες, πού ἡ κάθε μιὰ εἶχε πραγματικὲς ἀρετές. Ὡστόσο, καμμιά ἀπὸ τὶς τρεῖς παραστάσεις δὲ μὲ ικανοποίησε ἀπόλυτα. Νομίζω πὼς σήμερα ξέρω γιατί: φταίει ὁ “νόθος” χαρακτήρας τοῦ ἔργου. Τὸ μεγαλοφυῆς εὐρημα, πού ἀποτελεῖ τὸν πυρήνα τοῦ ἔργου, δηλαδή ἡ μεταμόρφωση τῆς Σὲν-Τὲ σὲ Σουί-Τά, μὲ τὸ ὅποιο ἀποδεικνύεται πὼς εἶναι ἀδύνατο νὰ μείνεις καλὸς σὲ μιὰ κοινωνία ὅπου οἱ πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς συνθήκες εἶναι βασικὰ κακές, προσφέρεται στ’ ἀλήθεια γιὰ ἓνα ἔργο τόσο μακρὸ, γεμάτο πολλαπλὲς καὶ περιπλοκὲς περιπέτειες;

Στὴν πραγματικότητα, “Ὁ καλὸς ἄνθρωπος τοῦ Σὲ-Τσουάν” βρίσκεται μεταξύ τοῦ διδακτικοῦ ἔργου καὶ τῆς ἐποποιίας. Ὅπως σ’ ἓνα διδακτικὸ ἔργο, ὁ τόπος δράσης μένει ἀκαθόριστος (πὼς πρόκειται γιὰ κινεζικὴ πόλη μισοξενωροπακισμένη δὲ φαίνεται πάρα μόνο στὶς σκημικὲς ὁδηγίες), ἔτσι κ’ ἡ περιγραφή τῆς Σὲν-Τὲ εἶναι ἀόριστη. Μιὰ πρόννη μὲ καλὴ καρδιά, λένε. Καὶ γιατί εἶναι τόσο ἀδικημένη; Ἔτσι εἶναι ὅλες οἱ πρόνες στὸ Σὲ-Τσουάν; Δὲν ὑπάρχουν κ’ ἐκεῖ, ὅπως ἄλλου, πρόνες πού εἶναι λίγο - πολὺ ὠραίες, πού ἔχουν λίγο - πολὺ κάποιον “προστάτη”, πού εἶναι λίγο - πολὺ φιλήδονος; Βέβαια ὁ Σουί-Τά παίζει τὸ ρόλο τοῦ “προστάτη” τῆς Σὲν-Τὲ, ἀλλ’ οἱ πολυάριθμοι πρωταγωνιστές, τὸ ἀργὸ ζετύλιγμα μιᾶς τόσο εἰδικῆς ἱστορίας, ἀφαιροῦν ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τὴν καθαρότητα, καὶ τὸ θολὸ τῶν προσώπων μειώνει τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀνεκδοτολογικοῦ στοιχείου.

Στὸ “Ἡ ἐξαίρεση καὶ ὁ κανόνας” δὲν ἐνδιαφέρει ἂν ὁ ἔμπορος καὶ ὁ κούλης δὲν εἶναι πρόσωπα ὀλοκληρωμένα. Ἀνάμεσα τοὺς ὑπάρχουν μόνο οἱ σχέσεις πού ἀπαιτεῖ ἡ ἀνάλυση τοῦ θέματος, καὶ αὐτὸ εἶναι τέλειο. Ἀντίθετα, τὸ μάθημα πού δίνει ἡ “Μάνα Κουράγιο” εἶναι καθαρὸ, μοιλοῦντι ὅλα τὰ πρόσωπα τῆς ἐποποιίας περιγράφονται μὲ τὶς ἐλπίδες τοὺς, τὶς τύψεις τοὺς, τοὺς ὑπολογισμοὺς τοὺς. Ὅλα βέβαια εἶναι πρόσωπα τυπικὰ ἀλλὰ χαρακτηρισμένα. Οὔτε ἡ “Μάνα Κουράγιο” εἶναι ἡ “ἐμπόρισσα”, οὔτε ὁ στρατιωτικὸς παπὰς εἶναι ὁ “καιροσκοπός” — δοσμένοι ὀριστικά. Κι ὅμως οἱ δισταγμοὶ τοὺς, οἱ ἰδιομορφίες τοὺς, πού κάθε στιγμὴ φανερόνται, δὲ θολώνουν οὔτε μιὰ στιγμὴ τὸ μῦθο. Ἡ ἐπιτυχία τῆς “Ἀγίας Ἰωάννας τῶν Σφαγαίων” εἶναι ἴσως ἀκόμα πιὸ ἐξαιρετικὴ. Ἐδῶ ὁ Μπρέχτ κατάφερε νὰ γράφει ἓνα ἔργο αὐστηρὰ διδακτικὸ, κατὰ τὸν τρόπο τοῦ “Διδακτικοῦ Θεάτρου”, χωρὶς νὰ θυσιάζει τίποτα ἀπὸ τὸ “ἀνθρώπινο” στοιχεῖο. Κατάφερε, ἡ ἀνθρωπιά τοῦ Μάλερ, ἂν καὶ γελοία (τὸν σαρκίζει ἡ λύπη γιὰ τὸ θάνατο ἐνὸς ξανθοῦ ταύρου), νὰ κάνει πιὸ φανερό ἀκόμα τὸ ρόλο τῆς τάξης πού ἀντιπροσωπεύει, αὐτός, ὁ βασιλιάς τοῦ κρέατος. Παρ’ ὅλη τὴν περίπλοκη ἐπιφάνεια, ἡ γενικὴ γραμμὴ διαγράφεται καθαρότερα ἐδῶ παρὰ σὲ πολλὰ ἄλλα ἔργα τοῦ Μπρέχτ.

≡

Δὲν ξέρω γιατί ξεχωρίζω ἔτσι τὰ καλὰ καὶ τὰ κακὰ σημεῖα τοῦ Μπρέχτ. Ἡ μᾶλλον ξέρω γιατί: γιατί τὸ ἔργο του — καὶ τόσο τὸ χειρότερο ἂν λέω κάτι πασίγνωστο — εἶναι τὸ μόνο τοῦ 20οῦ αἰῶνα πού ξαναβάζει τὸ πρόβλημα τοῦ θεάτρου καὶ τῆς κοινωνίας. Ἐνας θεατρικὸς συγγραφέας πού δὲ βλέπει ἢ πού δὲ θέλει νὰ δεῖ πὼς θεάτρο δὲ μπορεῖ νὰ γίνῃ σήμερα ἂν δὲν εἶναι ἐπηρεασμένο μὲ τὸν ἓνα ἢ μὲ τὸν ἄλλο τρόπο ἀπὸ τὸ θεάτρο τοῦ Μπρέχτ, ἀρνεῖται νὰ συνειδητοποιήσει τὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς του καὶ τῆς σύγχρονης τέχνης. Ἐλεγα μιὰ μέρα στὴν Ἐλεν Βάιγκελ πὼς ἀπὸ τὸν “Ἄρτουρο Οὐί” ἔλειπε ἡ παρουσία τοῦ λαοῦ πού δέχτηκε τὸ ναζισμὸ κ’ οἱ αἰτίες πὼς τὸν ἔκαναν νὰ τὸν δεχτεῖ. Βλέπει κανένας καθαρὰ στὸν “Ἄρτουρο Οὐί” τὶς σχέσεις ἀνάμεσα στοὺς καπιταλιστὲς καὶ στοὺς γνάγγιστους πού τοὺς χρειάζονται, ἀλλ’ οὔτε μιὰ στιγμὴ δὲν ἐμφανίζεται τὸ προλεταριάτο. Εἶναι δύσκολο, μοῦ ἀπάντησε ἡ Ἐλεν Βάιγκελ, νὰ δείξεις σ’ ἓνα καὶ μόνο ἔργο ὅλες τὶς ὀψεις ἐνὸς φαινομένου τόσο πολυμορφοῦ ὅπως ὁ ναζισμὸς. Στὸ “Κεφάλια στρογγυλά καὶ κεφάλια μυτερά”, συμπλήρωσε, ὑπάρχει ἡ ἀνάλυση τοῦ φυλετικοῦ καὶ στὸ “Τρόμος καὶ ἀθλιότητα τοῦ Τρίτου Ράιχ” ὑπάρχει ἀκριβῶς ἡ σχέση λαοῦ καὶ ναζιστῶν. Συμφώνησα μαζί της κ’ εἶδα μάλιστα σ’ αὐτὸ ἀκόμα ἓνα



Τὸ ἔργο-σταθμὸς στὴ μεταστροφή τοῦ Ἀντάμφ: “Παολὸ Παολί”, στὸ “Βιὲ Κολομπιέ” μὲ σκηνοθεσία Ροζὲ Πλανσόν

μάθημα πού μᾶς δίνει ὁ Μπρέχτ: νὰ μὴ γυρεύουμε νὰ ποῦμε ὅλα ὅσα ἔχουμε νὰ ποῦμε γύρω ἀπὸ ἓνα θέμα, μέσα σ’ ἓνα καὶ μόνο ἔργο. Τίποτα δὲν εἶναι πιὸ ἐπικίνδuno καὶ πιὸ ψευτικο πνευματικὰ ἀπὸ τὸ νὰ γυρεύουμε τὴ μορφή πού τὰ καλύπτει ὅλα. Ὁ Στρίντμπεργκ θέλησε μὲ “Τὸ Ὀνειρο” νὰ συνοψίσει “ὀλόκληρη τὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση”. Ὅποιες καὶ ἂν εἶναι οἱ ὁμορφιὲς αὐτοῦ τοῦ ἔργου, καλὸ εἶναι νὰ τὸ ἀποφεύγουμε σὰν παράδειγμα.

≡

Τὶ θαυμάσια ἐλευθερία ἔχουν τ’ ἀληθινὰ διδακτικὰ ἔργα (Lehrstücke). Μιὰ πού κανένα πρόσωπο δὲν περιγράφεται, στὸν ἥθοποιὸ ἀνήκει τὸ ἔργο νὰ δημιουργήσει ἀπὸ κάθε λογῆς κομματάκια. Ἐδῶ δὲν ὑπάρχει σύγχυση.

≡

Ἐπὶ ἔχουν σκηνοθέτες πού δὲ δίνουν καμμιά σκηνοθετικὴ ὁδηγία στοὺς ἥθοποιούς καὶ αὐτὸ εἶναι, χωρὶς ἀμφιβολία, παραπάνω ἀπὸ λυπηρὸ. Ἐπὶ ἔχουν ὅμως καὶ ἄλλοι πού δίνουν πάρα πολλές, καὶ ἀνάμεσα τοὺς μερικοὶ πού δίνουν τὶς σωστὲς. Θυμᾶμαι τὸν τρόπο μὲ τὸν ὅποιο, κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς δοκιμῆς στὶς “Νεκρὲς ψυχές” στὸ Βιλλερμπάν, μιλοῦσε ὁ Πλανσόν σὲ μιὰ ἥθοποιὸ πού παίζε τὸ ρόλο τῆς Σοφίας Ἰβάνοβνα, “τῆς ἀπλῶς συμπαθητικῆς κυρίας” τοῦ μυθιστορήματος τοῦ Γκόγκολ. Τῆς ἔλεγε ν’ ἀναφέρει τὸ χυδαῖο ἐπεισόδιο, ὅπου ὁ Τσιτσικὼφ ἀρπάζει τὶς νεκρὲς τοῦ ψυχῆς ἀπὸ τὴ χωριάτισσα Κορομπότσκα, μὲ τρόπο μαγευτικὸ, σὰ νὰ ‘ταν παραμῦθο. Ἀπὸ πρώτη ματιὰ μοῦ φάνηκε πάρα πολὺ σωστὸ. Ἡ Σοφία Ἰβάνοβνα δὲν εἶναι ἡ μικροαστὴ ἐπαρχιώτισσα, ἡ ἀνόητη, πού δὲν κάνει καμμιά δουλειά, πού γυρεύει πάντα τὸ θαυμάσιο στὰ δικά της μέτρα; Μόνο πού ἡ ἥθοποιὸς πού παίζε αὐτὸ τὸ ρόλο δὲν εἶχε τὴν ἐπαγγελματικὴ ἐκείνη πείρα πού θὰ τὴ βοηθοῦσε νὰ κάνει αὐτὴ τὴ μεταφορά. Οἱ ὑποδείξεις, ὅσο σωστὲς καὶ ἂν εἶναι, χάνουν τὴν ἀποτελεσματικότητά τους, ὅταν δίνονται χωρὶς νὰ ‘χει γίνῃ μιὰ ἐκτίμηση τῶν πραγματικῶν ἰκανοτήτων τοῦ ἥθοποιού.

Μετάφραση ΦΩΦΗΣ ΤΡΕΖΟΥ

ΧΟΡΟΣ ΠΑΝΩ ΣΕ ΗΦΑΙΣΤΕΙΟ

ΜΙΚΡΗ ΚΩΔΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΠΛΗΓΩΝ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΑΣ

Του ΜΑΡΙΟΥ ΠΛΩΡΙΤΗ

“Αν η απόσταση απ’ τὸ τραγικὸ στὸ γελοῖο εἶναι ἐλάχιστη, δὲν εἶναι μεγαλύτερη κ’ ἡ απόσταση απ’ τὸ γελοῖο στὸ τραγικὸ. Γιὰ πολλούς, πού πονᾶνε ἀληθινὰ τὸ Θέατρό μας, ἡ τωρινή του κατάσταση ἀγγίζει, ὤρες-ὤρες, τὰ ὅρια τοῦ γελοίου. Τὸ χειρότερο, ὅμως, εἶναι πῶς, ἂν συνεχιστεῖ ἔτσι, δὲν θ’ ἀργήσει ἡ κωμωδία νὰ πάρει διαστάσεις δραματικές. Δὲν θ’ ἀργήσει, τὴ σημερινή φαινομενικὰ “πυρετώδη” δραστηριότητά του, νὰ τὴν διαδεχθεῖ μιὰ “κρίση” πού, ἂν δὲν ἀποδειχθεῖ θανάσιμη, θὰ χρειασθοῦν καιροὶ καὶ καιροὶ γιὰ νὰ ξεπεραστεῖ. Τὰ συμπτώματα καὶ — ὅσο γίνεται — τὶς αἰτίες τῆς θλιβερῆς αὐτῆς φαιδρότητας θέλει νὰ ἐπισημάνει τὸ ἄρθρο τοῦτο. Γιὰ τοὺς ἔχοντας, φυσικά, ὅτα ἀκούειν..

Η ἀκμή πού σημείωσε τὸ Ἑλληνικὸ Θέατρο ἀπ’ τὰ μέσα τοῦ Μεσοπολέμου κ’ ἔπειτα, τὸ ἐνδιαφέρον πού ἔδειξε τὸ Κοινὸ γιὰ τὴν Σκηνή μας, κὶ ὁ πολλαπλασιασμὸς τῶν θεατῶν μετὰ τὸν πόλεμο, ἀντὶ νὰ δηγήσουν σὲ μιὰν ἀνώτερη βαθμίδα προόδου, παρασύρην, λίγο-λίγο, τὸ Θέατρό μας σ’ ἕναν κατῆφορο καὶ σ’ ἕναν πληθωρισμὸ, πού μόνο “ἐξωφρενικοὶ” μποροῦν νὰ ὀνομαστοῦν. Πολλές καὶ ποικίλες εἶναι οἱ πληγές, πού κακοφόρμισαν στὸ σῶμα τοῦ Θεάτρου μας. Θὰ δοῦμε τὶς κυριότερες ἀπ’ αὐτές, χωρὶς φόβο ἀλλὰ μὲ πολὺ πάθος — ὅχι πάθος ἐναντίον προσώπων, μὰ πάθος γιὰ τὴ σοβαρότητα καὶ τὴν ἐπιβίωση τοῦ Θεάτρου μας.

1. ΤΑ ΘΕΑΤΡΑ

Ἀπανταχοῦ τῆς γῆς, θεάτρα καλοῦνται οἰκοδομήματα εἰδικῶς πρὸς τοῦτο ἀνεγερθέντα, διαθέτONTα δὲ ἐπαρκῆ χώρον διὰ τὸ κοινὸν ἀπ’ ἑνός, διὰ τὴν ἀναβίβασιν ἔργων, παραμονὴν ἡθοποιῶν, διακίνησιν καὶ ἐναποθήκευσιν σκηνογραφῶν κλπ. ἀπ’ ἐτέρου. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, θεάτρα καλοῦνται — ἰδίως κατὰ τὰ τελευταῖα ἔτη — χῶροι ὀνομασθέντες οὕτω, ὡς ἀκατάλληλοι διὰ πᾶσαν ἄλλην χρῆσιν, διαθέτοντες μὲν χῶρον δι’ ἐναποθήκευσιν ἀνθρώπων, μηδαμινὸν δὲ δι’ οἰονδήποτε ἄλλον σκοπὸν.

Ὁ οἰκοδομικὸς ὄργανισμὸς κ’ ἡ κατάργηση τῶν καταφυγίων ἔδωσαν στοὺς ἐπιχειρηματίες οἰκοδομῶν τὴ φαινήν ἰδέαν ν’ ἀξιοποιήσουν τοὺς ὑπόγειους χώρους τῶν πολυκατοικιῶν, βαφτίζοντάς τοὺς “ἄντρα τέχνης”. Καὶ “ἄντρα” μὲν, σπῆλαια, εἶναι, σίγουρα, τὶς περισσότερες φορές. Ὅσο γιὰ τὴν “τέχνην”, αὐτὸ εἶναι ἄλλη ἱστορία...

Μὲ τούτῃ τὴν εὐρεσιτεχνία, φτάσαμε ν’ ἀποχτήσουμε 21 (!) ἐλεύθερα θεάτρα στὴν Ἀθήνα. Κι ἀπ’ αὐτά, τὰ 10 νὰ ’ναι ὑπόγεια, καμμιά δεκαπενταριά μέτρα κάτω ἀπ’ τὴ γῆ, μὲ ἐλαττωματικὸ, πολλὰς φορές, ἀερισμὸ — ἰδανικὰ ἐνδαιτηματικά γιὰ ἀσπάλακες... Ἄλλα 5 τουλάχιστο (ἰσόγεια, αὐτά) εἶναι ἀκατάλληλα γιὰ τὸν προορισμὸ τους, ἐξαιτίας τῆς πνιγερῆς στενότητος τοῦ σκηνοῦ τους χῶρου. Οἱ δὺσμοιροὶ σκηνογράφοι, σκηνοθέτες, ἡθοποιοί, ξέρουν τί τραβοῦν γιὰ νὰ στήσουν ἕνα σκηνοῦ, ν’ ἀνεβάσουν ἕνα ἔργο, νὰ παίξουν σὲ σκηνές μὲ βᾶθος 5 ἢ 4 μόλις μέτρα καὶ ὕψος ὅχι πολὺ μεγαλύτερο ἀπ’ τὸ μῦτι τους. Κι ὅσο γιὰ καμαρίνια, χώρους γιὰ ἀπόθεση σκηνοῦ, “σκάρες”, “βαγονέτα”, “τραμπουκέτα” κλπ., ἄς μὴ γίνεται λόγος...

Σίγουρα, σ’ ὅλες τὶς χώρες ὑπάρχουν μικρά, ἀκόμα καὶ ὑπόγεια, θεάτρα. Μὰ εἶναι “πειραματικὰ” σκηνές καὶ, προπάντων, εἶναι ἡ ἐξαιρέση, ὅχι ὁ κανὼνας. Δὲν χρειάζεται νὰ πῶ ὅτι, σ’ ἕνα σωστὸ θεάτρο, ὁ χῶρος ἀπ’ τὴ ράμπα καὶ μέσα (σκηνή, παρασκήνια κλπ.) πρέπει νὰ ’ναι ὅσοσ τοὺλάχιστο κὶ ὁ χῶρος ἀπ’ τὴ ράμπα κ’ ἔξω (πλατεῖα, εἰσοδοὶ κλπ.). Ἐδῶ, ὁ δεῦτερος κατατατρώει ὅλο σχεδὸν τὸ ἐμβαδὸν τοῦ θεάτρου. Τὸ ἐπιχειρηματικὸ “δαμιόνιο” σπρώχνει τὰ καθίσματα (δηλ. τὰ εἰσιτήρια) στὸ μὴ περαιτέρω, καὶ θὰ ’ταν εὐχαιριστήμιον — φαντάζομαι — μόνον ἂν βρισκόταν τρόπος νὰ καταργηθεῖ ὀλότελα ἡ σκηνή καὶ νὰ παίξουν οἱ ἡθοποιοὶ στοὺς διαδρόμους τῆς πλατείας...

Ἔτσι, εἶν’ ἀδύνατο ν’ ἀνεβαστοῦν στὰ περισσότερα θεάτρα μας ἔργα πολυπρόσωπα, μὲ πολλές καὶ γρήγορες ἀλλαγές σκηνοῦ, μὲ “ὑπαιθρα” (πού χρειάζονται βᾶθος σκηνῆς). Τουλάχιστο, ἀδύνατο ν’ ἀνεβαστοῦν εὐπρόσωπα, χωρὶς οἱ σκηνές νὰ πληθύνουν καὶ θυμίζουσαν μεσημεριάτικο τρόλλει καὶ τὰ “ὑπαιθρα” ἀπλωμένη μουγάδα. Κι ὅσο γιὰ τοὺς τεχνικούς ἐξοπλισμούς, αὐτὸ εἶναι μιὰ ἄλλη πολυτέλεια πού, συχνά, τὴν περιφρονεῖ ἡ ρωμέικη λιτότητα. Προπάντων, ὁ φωτισμὸς — πού στὸ σημερινὸ θεάτρο παίζει πρωτίστον ρόλο — ἀγνοεῖται σχεδὸν συστηματικὰ. Γιατὶ ἀγνοία εἶναι οἱ 10-15 προβολεῖς πού, ὅλους κὶ ὅλους, διαθέτουν τὰ περισσότερα θεάτρα μας, ἀγνοία ἢ τοποθέτησή τους στὶς πιὸ ἀκατάλληλες θέσεις, καὶ ἀγνοία ἢ πεποιθήση πῶς οἱ προβολεῖς αὐτοὶ μποροῦν νὰ ρυθμίζονται (ὄχι μὲ μηχανήματα “ἀντιστάσεων”, ὅπως σ’ ὅλο τὸν κόσμον, ἀλλὰ) μὲ τὰ προκατακλυσιμαῖα “κιούπια” μὲ τ’ ἀλάτι, πού εἶναι χρήσιμα ἴσως γιὰ ἐναπόθεση παστῶν, ὄχι ὅμως καὶ γιὰ παραστάσεις μὲ ἀξιώσεις...

2. ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΟΙ ΕΠΙΧΕΙΡΗΜΑΤΙΕΣ

Ἀπανταχοῦ τῆς γῆς, ἐπιχειρηματίαι καλοῦνται ἄνθρωποι διαθέτοντες χρήματα καὶ ἱκανότητα, χρησιμοποιοῦντες δὲ ἀμφοτέρω διὰ τὴν παραγωγὴν προϊόντων, μὴ ἀντικειμένων τουλάχιστον εἰς τὰς ἀγορανομικὰς διατάξεις. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, οὐκ ὀλίγοι “ἐπιχειρηματίαι” στεροῦνται ἀμφοτέρων, ἀντικαθιστώντες ταῦτα διὰ ταχυδακτυλοουργῶν καὶ θαλασσοδανείων, ἀπβλέποντες δὲ πῶς θὰ παραγάγουν ὅσον τὸ δυνατόν εὐθηνότερα προϊόντα, ἔστω καὶ νοσογόνα, δεδομένου ὅτι εἰς ὠρισμένα εἶδη δὲν ἀσκειῖται ἀγορανομικὸς ἐλεγχος.

Τὸ Θέατρο εἶναι ἕνα ἀπ’ τὰ εἶδη αὐτά. Ἐφ’ ὃ καὶ στεγάζει ὀρισμένους ἐπιχειρηματίες, πού μοναδική τους ἱκανότητα εἶναι νὰ “περιγράφουν” τοὺς προμηθευτές, τοὺς συνεργάτες τους καὶ τοὺς “καταναλωτές”. Ἔργα, ἡθοποιοί, ὑλικά κλπ. ἐπιλέγονται μὲ κριτήριο ὅχι τὴν ἀξία τους, ἀλλὰ τὴν τιμὴ τους. Καταλληλότεροι — γι’ αὐτὸς — δὲν εἶναι οἱ καλύτεροι, ἀλλὰ οἱ φτηνότεροι — πού, κ’ ἐκεῖνοι, συχνότατα πληρώνονται μὲ μιὰ ἢ πολλὰς “συγγνώμες”, ἐλλείψει ἄλλου νομίσματος. Γι’ αὐτὸν, τί παραστάσεις, μποροῦν νὰ δώσουν αὐτὸς οἱ “μπίζινες”, τὸ βλέπουμε κάθε τόσο... Λένε — σωστά — πῶς “τὸ φτηνὸ πράγμα εἶναι ἀκριβό”. Μόνον πού τὴν ἀκρίβεια αὐτὴ τῆς φτηνείας τὴν πληρώνει τὸ κακότυχο κοινόν.

3. ΘΙΑΣΑΡΧΕΣ ΚΑΙ ΠΡΩΤΑΓΩΝΙΣΤΕΣ

Ἀπανταχοῦ τῆς γῆς, θιασάρχαι ἀναγορεύονται ἡθοποιοί, καθιερωθέντες λόγω ταλέντου, πείρας καὶ ἀκτινοβολίας εἰς τὸ κοινόν. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, θιασάρχαι αὐτοχειροτονοῦνται πολλάκις ἡθοποιοὶ διαθέτοντες ὡς κύριον (ἢ μόνον) προσὸν ματαιοδοξίαν, ἀντιστρόφως ἀνάλογον πρὸς τὰς ὑπολοίπους ἱκανότητάς των.

Ἡ πληθώρα τῶν θεάτρων καὶ ἡ κερδοσκοπία τοῦ εἶδους τῶν ἐπιχειρηματιῶν πού ἀναφέραμε, ἀπ’ τὴ μιὰ ἔδωσε τὴν εὐκαιρία σὲ κάθε καλὸν ἡθοποιὸ νὰ γίνῃ “αὐτοκέφαλος”, κὶ ἀπ’ τὴν

άλλη εξέθρεψε διμοιρία θιασαρχῶν χωρίς καλλιτεχνική επίφάνεια, χωρίς ώριμότητα για νὰ ἡγηθοῦν θιάσων, χωρίς (πολλές φορές) οὔτε καν στοιχειώδη ἀναταπόκριση στὸ κοινόν.

Ἡθοποιοί, πού θὰ ἦταν χρησιμότεοι σὰν δευτεραγωνιστές, καρατερίστες κλπ., ἔγιναν, ἔτσι, ἀχρηστοί θιασάρχες — γιὰτὶ ἔχουν τὰ “φόντα” νὰ βοηθήσουν σὲ μιὰ καλὴ παράσταση, ἀλλὰ δὲν τὰ ἔχουν καθόλου γιὰ νὰ στηρίξουν στοὺς ὤμους τοὺς ἕνα ὀλόκληρο ἔργο. Ἔτσι, δὲν μπορεῖ πιά νὰ συγκροτηθεῖ οὔτε ἕνας θιάσος ἀληθινὰ ἀρτίος, ἀφοῦ ὅλοι οἱ κάπως προικισμένοι ἠθοποιοὶ ἀρνοῦνται νὰ ‘ναι “δεύτεροι” καὶ θέλουν νὰ ‘ναι “πρῶτοι”. Τὸ θέατρό μας κατάντησε νὰ μοιάζει μὲ τὸ στρατὸ ἐκείνου τοῦ κρατιδίου, ὅπου ὅλοι ἦταν στρατηγοὶ καὶ κανένας στρατιώτης!

Ἄλλὰ δὲν εἶναι μόνο ἡ διάσπαση τῶν δυνάμεων τοῦ θεάτρου μας, πού τὸ κλονίζει συθέμελα. Εἶναι, προπάντων, ἡ ἀνοδος σὲ ἡγετικές θέσεις, ἠθοποιῶν ἀπλαστῶν ἀκόμα ἢ ἀμετάκλητα καταδικασμένων. Κ’ ἐπειδὴ “ἄβυσσος ἄβυσσον ἐπικαλεῖται”, οἱ θιασάρχες αὐτοὶ (παλιοὶ καὶ νέοι) χρίζουν πρωταγωνιστές ἢ δευτεραγωνιστές τοὺς, ἀκόμα πιὸ ἀμοιρους ταλέντου καὶ πείρας ἠθοποιούς, καὶ παίρνουν γιὰ τοὺς μικρότερους ρόλους χτεσινὰ μαθητὸῦδια — ἔτσι πού, συχνά, οἱ ἀθηναϊκὲς παραστάσεις, μὲ τὰ μογιαντισμένα παιδιὰ πού παίζουν τοὺς γέροντες καὶ μὲ τὰ κοριτσάκια πού κάνουν τὶς καρατερίστες, θυμίζουν περισσότερο σχολικὴ μασκαράτα παρά σοβαρὸ, “ἐπαγγελματικὸ” θέατρο.

Ἄλλὰ ἡ ἀκηδία αὐτὴ ἔχει ὀλέθρια ἀποτελέσματα καὶ γιὰ τοὺς ἴδιους τοὺς νεοσσοὺς τοῦ θεάτρου μας, πού ἐπωμίζονται τέτοιους ρόλους. Γιὰτὶ καὶ τὸν βεντετισμὸ τοὺς ἐκτρέφει, ἀφοῦ μὲ τὸ πρῶτο τοὺς βῆμα γίνονται, ἀντιστάσεως μὴ οὔσης, ρολίστες — καὶ τὴ φυγοτονία τοὺς υποθάλλει, ἀφοῦ δὲ χρειάζεται πιά νὰ παλαίψουν γιὰ ν’ ἀναδειχθοῦν — καὶ τὶς ἱκανότητές τοὺς στρεβλώνει, ἀφοῦ τοὺς ἀναγκάζει νὰ παίζουν ἀταίριαστους ρόλους καί, μὴ μπορώντας νὰ τοὺς θγάλουν ἀλλιῶς πέρα, νὰ καταφεύγουν σὲ ξένα “κλισέ”, γερασμένα ἐδῶ καὶ τρεῖς γενεές...

Τὸ “φούντωμα” τοῦ ἐλληνικοῦ Κινηματογράφου, ἀπ’ τὴν ἄλλη, δὲν ἔπαιξε μικρὸ ρόλο σ’ αὐτὸ τὸν ἐκτραχηλισμὸ. Νέοι καὶ κοπέλλες, πού ἔγιναν δημοφιλεῖς χάρις σὲ μερικὲς “ἰθονικὲς” ἐπιτυχίες, πίστεψαν αὐτονόητο πὼς μποροῦν νὰ σηκώσουν τὸ βάρος καὶ τὴν εὐθύνη τῆς θεατρικῆς ἡγεσίας. Ἄλλὰ, πρῶτ’ ἀπ’ ὅλα, ὁ Κινηματογράφος, ἀπ’ τὴν πλευρὰ τοῦ ἠθοποιοῦ, στηρίζεται περισσότερο στὴν *προσωπικότητα* παρά στὸ ταλέντο. Μὰ καὶ αὐτὸ ὅταν ὑπάρχει, γιὰ ν’ ἀποδώσει στὸ θέατρο, χρειάζεται πολὺ περισσότερο πλάτος καὶ βάθος (ὄχι μόνο τὴν ἐξωτερικὴ “ἐκφραστικότητα”, πού ἀρκεῖ στὴν ὀθόνη) καὶ, προπάντων, χρειάζεται *καλλιέργεια* καὶ σφουρηλάτηση. Ἐέλος, ἢ ἡγεσία ἐνὸς θιάσου προϋποθέτει καὶ πνευματικὲς καὶ καλλιτεχνικὲς ἱκανότητες, ἀλλὰ καὶ “πρακτικὴ” πείρα, πού εἶναι ἀγνωστὴ γῆ γιὰ τοὺς ἀνυπόμονους νέους μας. Γι’ αὐτὸ καὶ τοὺς βλέπουμε, ὄχι σπάνια, νὰ ναυαγοῦν σὰν θιασάρχες καὶ πρωταγωνιστές, τόσο στὴν ἐπιλογὴ τῶν ἔργων, ὅσο καὶ στὴν ἐρμηνεία τοὺς. Δὲν εἶναι “ἀτυχίες” αὐτὰ τὰ ναυάγια. Εἶναι καρποὶ ὑπερεκτίμησης τοῦ ἑαυτοῦ τοὺς καὶ ὑποτίμησης τοῦ Κοινοῦ καὶ τοῦ τραχύτατου ἀθλήματος πού λέγεται θέατρο.

Μὰ τὸ χειρότερο — γιὰ τοὺς ἴδιους — εἶναι πὼς αὐτὴ ἡ πρόωρη “προαγωγή” τοὺς ἐμποδίζει (γιὰ πάντα, φοβάμαι) νὰ καλλιεργήσουν, νὰ στεριάσουν, νὰ πλουτίσουν τὸ ὅποιο ταλέντο τοὺς. Ἡ τυποποίησις κ’ οἱ εὐκολίες τοῦ Κινηματογράφου ἀπ’ τὴ μιὰ, τὸ ἄγχος τῆς θιασαρχικῆς εὐθύνης ἀπ’ τὴν ἄλλη, τοὺς ἀναγκάζουν νὰ καταφεύγουν σὲ εὐκολοὺς δρόμους, σὲ ἐπιπλαστὰ “ἐμφέ” — πού μπορεῖ, γιὰ ἕνα διάστημα, ν’ ἀρέσουν στὸ κοινόν, μὰ γρήγορα τὸ κουράζουν μὲ τὴν αὐτοεπανάληψή τους. Ὡσπου ἢ “δημοτικότητα” μεταμορφώνεται σὲ κόρο, καὶ ὁ κόρος σὲ ἀδιαφορία.

Τὸ λυπηρὸ εἶναι πὼς οἱ κενόδοξοι (νέοι καὶ παρῆλικες) πιστεύουν ὅτι, ἄρχοντας θιάσων, ἐξυπηρετοῦν τὸν ἑαυτὸ τοὺς. Ἐνῶ στὴν πραγματικότητά, τὸν ἀπογυμνώνουν. Καί, μαζί, ἀπογυμνώνουν καὶ τὸ θέατρό μας.

4. ΤΟ ΔΡΑΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Ἄπανταχοῦ τῆς γῆς, τὰ θεάτρα ἀναβιβάζουν ἔργα, διότι πιστεύουν εἰς τὴν καλλιτεχνικὴν ἢ ἐμπορικὴν ἀξίαν των, ἐπιλέγουν δὲ ταῦτα συμφῶνως πρὸς τὴν συγκρότησιν τοῦ θιάσου ἢ, ἀντιστρόφως, συγκροτοῦν θιάσων συμφῶνως πρὸς τὰς ἀνάγκας τοῦ ἐκάστοτε ἔργου. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως,

οἱ θιάσοι ἀναβιβάζουν πλειστάκις ἔργα ἀποκλειστικῶς σχεδὸν διὰ τὴν προβολὴν τοῦ ἢ τῆς θιασάρχου, ἀδιαφοροῦντες ἀν διαθέτουν τοὺς καταλλήλους διὰ τὴν ἐρμηνείαν των ἰθοποιοῦ.

Ἡ πληθώρα τῶν θιάσων ὀδήγησε, ὅπως ἦταν φυσικό, καὶ σὲ κρίση ρεπερτορίου. Ἀκόμα καὶ δέκα Λόπε ντὲ Βέγα ἂν διαθέταμε, θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ βρῖσκαμε τὰ 80 ἢ 100 ἔργα πού χρειάζονται κάθε χρόνο τὰ 23 θεάτρα μας. “Ἀρπάζουμε”, λοιπόν, ὅποιο ἔργο καὶ νὰ ‘ναι, παλιὸ ἢ καινούριο, φτάνει νὰ ἔχει ρόλο πού θὰ ἴθλεε (*ἀδιάφορο ἂν μπορεῖ*) νὰ παίξει ὁ ἢ ἡ θιασάρχης. Καὶ βλέπουμε, ἔτσι, παρῆλικες καρατερίστες νὰ παίζουν τὶς νεαρὲς ἐρωτευμένες, βλέπουμε μεσόκοπους ρολίστες νὰ ὑποδύονται τοὺς νεαροὺς γόητες, βλέπουμε ἀντίστροφα ἄπραγους θιασάρχες νὰ κάνουν τοὺς δραματικούς “πάντρι νόμπιλι”, ἐνῶ γύρω τοὺς “ρουστικοὶ” τυπίστες ἀναγορεύονται σὲ λόρδους — πρωταγωνιστές καὶ πρωτοβάθμιες “ἐνζενὺ” σὲ τραγωδοὺς. Κ’ ἔπειτα, ἀποροῦμε γιὰτὶ ἔργα μεγάλης παντοῦ ἐπιτυχίας, δὲν ἔχουν ἐδῶ ἄλλους θεατῆς ἀπ’ τὶς ταξιδέτριες καὶ τὰ καθίσματα...

Αὐτὴ ἡ ἀλόγιστη ἐπιδρομὴ στὸ διεθνὲς ρεπερτόριο, ἔχει καὶ ἄλλο ὀλέθριο ἀποτέλεσμα: Ἄπ’ τὴ μιὰ, διασφύρει καὶ δυσφημεῖ ἔργα ἀληθινῆς ἀξίας. Κι ἀπ’ τὴν ἄλλη, τ’ ἀχρηστεύει καὶ τοὺς ἠθοποιούς πού θὰ *μποροῦσαν* καὶ θὰ ἔπρεπε νὰ τὰ παίξουν. Καὶ ἡ “κρίση” καταντάει διπλῆ: δὲν ὑπάρχουν ἀρκετὰ ἔργα γιὰ τοὺς ἀναρτίητους θιάσους μας, καὶ αὐτὰ πού ὑπάρχουν παραμορφώνονται συχνὰ ἀπὸ κακὲς ἐρμηνείες καὶ “χάγονται” γιὰ κείνους πού θὰ μπορούσαν νὰ δώσουν καλές.

Μέσα σ’ αὐτὸν τὸν κυκεῶνα, ὁ ρόλος τῶν ἐλλήνων συγγραφέων δὲν εἶναι πολὺ ἀξιοζήλευτος. Οἱ “πρακτικότεροι” ἐπιδίδονται στὶς γνωστὰς φάρσες, πού ὑπηρετοῦν δημοφιλεῖς κωμικούς, ἀλλὰ, συνήθως, δὲν ὑπηρετοῦν οὔτε τὴ λογικὴ, οὔτε τὸ στοιχειῶδες γούστο, οὔτε τὸ θέατρο. Οἱ “σοβαρότεροι” γράφουν, κατὰ ἕνα μεγάλο μέρος, μὲ καμψόν. Πιθηρίζουν τοὺς σπουδαίους ξένους δραματογράφους ἢ τὶς περαστικὲς ξένες ὁδοὺς, κ’ ἔχουν τὴν ἀξίωση νὰ δώσουν στὸ ἐλληνικὸ κοινόν ἔλληνες κοιταγμένους μὲ ματογυῶλια ἀγορασμένα στὸ Παρίσι, στὴ Νέα Ὑόρκη ἢ στὸ Βερολίνο. Οἱ πρῶτοι συμβιβάζονται μὲ τὸ Ταμεῖο, οἱ δεύτεροι μὲ τὴ Συναϊδότη τῶς — ἀλλὰ τὸ Ἑλληνικὸ θέατρο δὲ θὰ μπορέσει ποτέ ν’ ἀποκτήσει ἀληθινὸς Συγγραφεῖς, ὅσο δὲ λυτρώνεται ἀπ’ τοὺς συρραφεῖς καὶ τοὺς ἀντιγραφεῖς.

5. ΟΙ ΔΡΑΜΑΤΙΚΕΣ ΣΧΟΛΕΣ

Ἄπανταχοῦ τῆς γῆς, δραματικαὶ σχολαὶ καλοῦνται ἐκπαιδευτήρια ἀποσκοποῦντα εἰς τὴν παροχὴν θεατρικῆς μορφώσεως, παρ’ ἀτόμων διαθετότων πείραν καὶ γνώσεις καταλλήλους. Εἰς τὴν Ἑλλάδα, ὅμως, δραματικαὶ σχολαὶ καλοῦνται συνήθως οἰκήματα, ἀποσκοποῦντα εἰς τὴν παροχὴν διδάκτρων πρὸς τοὺς ἰδρυτὰς των καὶ μισθῶν πρὸς τοὺς καθηγητὰς των, τῶν ὁποίων αἱ γνώσεις εἶναι πολλακίς ἐφάμιλοι (ἂν ὄχι ὀλιγώτεροι) τῶν μαθητῶν των.

Γιὰ τὶς Δραματικὲς Σχολὰς ἔχουν γραφεῖ τόσα πολλὰ πού, νομίζω, εἶναι περιττὰς ἢ ἄλλες ἱεραμιῆδες. Φτάνει μόνο νὰ θυμίσουμε πὼς ἡ ἀσυδοσία τῶν περισσώτερων ἀπ’ αὐτὲς “πλουτίζει” κάθε χρόνο τὸ θέατρό μας μὲ δεκάδες ἀπαιδέυτα καὶ συχνὰ ἀτάλαντα παιδιά, καὶ δίνει ἀκόμα μεγαλύτερες εὐκαιρίες στοὺς κακοὺς ἐπιχειρηματίες νὰ κερδοσκοπήσουν εἰς βάρος τοὺς καὶ εἰς βάρος τοῦ κοινοῦ, ἐπανδρώνοντας τοὺς θιάσους τοὺς μὲ φτηνόν, ὅσο καὶ ἀπρόσφορο ὕλικόν.

Μπροστὰ σ’ αὐτὴ τὴν ἀθλιότητα, τὸ Κράτος μένει μὲ σταυρωμένα χέρια, ὀχυρωμένο πίσω ἀπὸ ἕνα κουτοπόνηρο σόφισμα (“κάθε Ἕλληνας πολίτης ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ἰδρύει Σχολές”), ἐνῶ μπορούσε καὶ ἔπρεπε νὰ κατοχυρώσει τὴν θεατρικὴ Παιδεία μὲ εἰδικὸ νόμο, ὅπως εἶναι κατοχυρωμένη ἢ Ἀνωτέρα καὶ Μέση Ἐκπαίδευσις, ἀκόμα καὶ στὴν Ἑλλάδα: ὀρίζοντας, δηλαδή, αὐστηρὰ καὶ περιοριστικὰ προσόντα γιὰ τοὺς διευθυντὰς καὶ δασκάλους τῶν Δραματικῶν Σχολῶν. Σήμερα, κανένας ἐπιπλοποιὸς π.χ. δὲν σκέφτεται νὰ ἰδρύσει Σεμινάριο καὶ κανένας δικηγόρος Ὡδεῖο. Δραματικὴ Σχολὴ ὅμως μπορεῖ ν’ ἀνοίξει πᾶς ἀεροπειρηματίας, μὲ σαφέστατο καὶ ἀποκλειστικὸ σκοπὸ τὴν κερδοσκοπία, καὶ νὰ πάρει γιὰ “καθηγητὰς”, ἀνθρώπους πού εἶναι ἢ ζωντανὴ εἰκονογράφησις τοῦ “τυφλὸς τυφλὸν ὀδηγεῖ”... Μὲ τὶς μεθόδους ὅμως αὐτῆς, οἱ Δραματικὲς Σχολὰς, ἀντὶ φυτῶρια ταλέντων, ἔχουν μεταβληθεῖ σὲ φυτῶρια παρασίτων, τριβῶλων καὶ παγίδων γιὰ τὸ ἐλληνικὸ θέατρο.

6. ΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

‘Απανταχού τής γῆς, Ἐθνικά Θέατρα, καλοῦνται ἰδρύματα, ἐπιχορηγούμενα ὑπὸ τοῦ Κράτους, διαθέτοντα πολυμελῆ θίασον καὶ διδάσκοντα ἔργα ὑψηλῆς ποιότητος, τὰ ὅποια ἐπιλέγει ἡ Καλλιτεχνικὴ Ἐπιτροπὴ αὐτῶν. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, τὸ Ἐθνικὸν ἡμῶν Θέατρον διαθέτει ὄχι ἓνα, ἀλλὰ πέντε θιάσους, διδάσκει δὲ κατὰ κανόνα ἔργα ἐπιλεγόμενα οὐχὶ ὑπὸ τῆς Καλλιτεχνικῆς αὐτοῦ Ἐπιτροπῆς, ἀλλ’ ὑπὸ τῶν ἐν λόγῳ “θιασαρχῶν”.

Κανέναν δὲν ἀγνοεῖ πῶς, στὸ Ἐθνικὸ μας Θέατρο, κάθε σχεδὸν πρωταγωνιστὴς ἔχει δικό του καπετανᾶτο, πού ἐπιβάλλει τὰ ἔργα καὶ τὴς διανομὰς τῆς ἀρσεκείας του, ἐνῶ ἀπαξιώνει νὰ “συμφύρεται” μὲ τὰ μέλη τῶν ἄλλων “παρατάξεων”. Ἔτσι, ὁ κ. Α. δὲν παίζει ποτὲ στὸ ἴδιο ἔργο μὲ τὴν κ. Β., ὁ κ. Γ. δὲ σκηνοθετεῖ ποτὲ ἔργο τῆς κ. Δ., ἡ κ. Ε. ἢ ὁ κ. Ζ. ὀρίζουν τί θὰ παίξουν καὶ πότε θὰ τὸ παίξουν κ.ο.κ. Καὶ ἐνῶ ἡ Κρατικὴ Σκηναὶ διαθέτει πάνω ἀπὸ μιὰ ἑκατοντάδα στελέχη, συχνὰ παρουσιάζει κακὲς παραστάσεις ὅχι ἀπὸ ἔλλειψη κατάλληλων ἡθοποιῶν, ἀλλ’ ἐπειδὴ οἱ κατάλληλοι ἡθοποιοὶ τῆς ἀνήκουν σὲ ἄλλη “κάστα” ἀπ’ τὸν πρωταγωνιστὴ ἢ τὸ σκηνοθέτη τοῦ ἔργου.

Ἡ βασικὴ αἰτία τῆς ἀκμῆς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου στὰ πρῶτα του χρόνια καὶ τῆς εὐεργετικῆς ἐπίδρασός του σ’ ὅλο τὸ ἑλληνικὸ Θέατρο, ἦταν ὅτι ἡθοποιοὶ πρώτου ἀναστήματος ἐπαίξαν ὅποιο ρόλο τοὺς ταίριαζε, μικρὸν ἢ μεγάλο ἀδιάφορο. Καὶ τὰ ἔργα δὲ διαλέγονταν ἀπ’ αὐτούς, ἀλλ’ ἀπ’ τὴν διεύθυνση τῆς Κρατικῆς Σκηναὶ. Ἔτσι, δόθηκε μέγα δίδαγμα “συνόλου” στὸ Θέατρό μας, ἔτσι παρουσιάστηκαν λαμπρὲς παραστάσεις, ἔτσι δημιουργήθηκε “παραδόση” καὶ θεατρικὸς πολιτισμὸς. Σήμερα, κατηγοροῦμε τὸν βεντετισμὸ τοῦ ἐλεύθερου θεάτρου. Ἀλλὰ ἓνας ἀνάλογος βεντετισμὸς, γιὰ νὰ μὴν ποῦμε “ἐμφύλιος πόλεμος”, κυριαρχεῖ καὶ στὴν Ἐθνικὴ Σκηναί. Πού, ἀντὶ Ἐθνικῆς, ἔχει καταντήσει κοινοπραξία τεσσάρων - πέντε ὑποθιάσεων - δαπάναις, βέβαια, τοῦ Κράτους...

7. ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ

‘Απανταχού τῆς γῆς, τὸ Κράτος ἐνισχύει τὸ Θέατρον, ἐλέγχει τὴν θεατρικὴν παιδείαν, μεριμνᾷ διὰ τοὺς ἐργάτας τῆς σκηναί. Εἰς τὴν Ἑλλάδα ὅμως, τὸ Κράτος περιορίζει σεμνοπρεπῶς τὸν ρόλον του εἰς τὴν φορολογίαν τοῦ Θεάτρου, καταλείπον τὰ ὑπόλοιπα εἰς τὸ δαμόνιον τῆς φιληθῆς.

Ὀυσιαστικά, ἡ μόνη θεατρικὴ ἔγνοια τοῦ Κράτους μας εἶναι ὁ φόρος δημοσίων θεαμάτων κ’ ἡ ἐπιχορήγησις τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου. Κατὰ τ’ ἄλλα, ἡ θεατρικὴ παιδεία μένει ἀμπέλι ξέφραγο, ἡ προστασία τῶν ἐργατῶν τοῦ θεάτρου εἶναι ἀνύπαρκτη, ἡ ἰδρυσιὰ καὶ λειτουργία θεάτρων ἀσύδοτη.

Φυσικά, σ’ ἓνα Κράτος, ὅπου ἡ Παιδεία κ’ ἡ Ἔργασια θεωροῦνται ἀμελητέες ποσότητες, ἐνῶ ἡ Κερδοσκοπία ἔχει ἀναχθεῖ σὲ σεβάσιμα θεώρητα, δὲν μπορεῖ νὰ περιμένει κανέναν ἀλλιώτικη μεταχείριση τοῦ Θεάτρου. Ἀναρωτιέσαι μόνον, γιατί οἱ “κουτόφραγκοι” ἐξακολουθοῦν νὰ δίνουν τόση σημασία στὴ Θεατρικὴ Τέχνη, νὰ ἐνισχύουν τοὺς καλοὺς ἐλεύθε-

ρους θιάσους, νὰ πονοκεφαλιάζουν γιὰ τὴ θεατρικὴ ἐκπαίδευση, νὰ φροντίζουν γιὰ τοὺς ἐργαζόμενους τῆς Σκηναί. Καὶ δὲ συνετίζονται ἀπ’ τὴ μακαριότητα τοῦ ἑλληνικοῦ Κράτους, πού μὲ τόσην αὐταρέσκεια ἐφαρμόζει τὸ μοναδικό του πιστεύω: “Μεθ’ ἡμᾶς, ὁ κατακλυσμὸς”.

ΕΠΙΜΥΘΙΟΝ

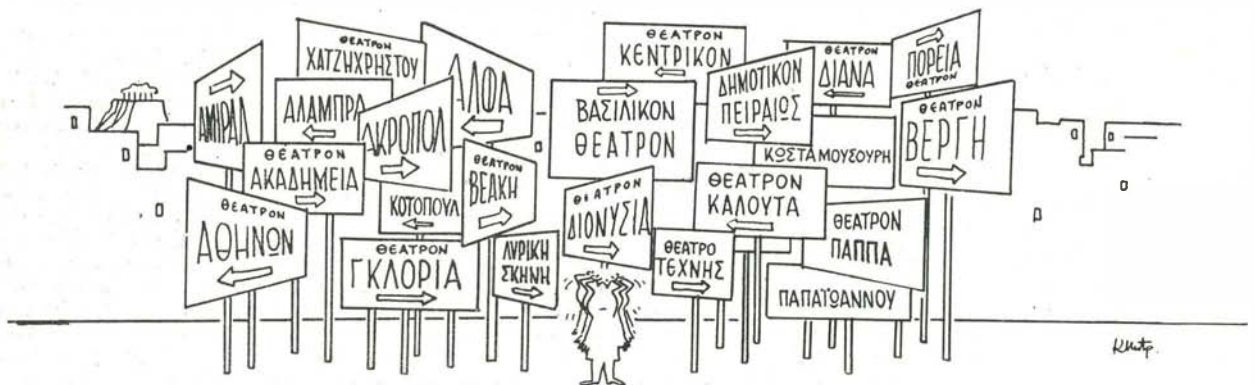
Θὰ ἤμαστε ἀδικοὶ ἂν, παράλληλα μ’ αὐτὲς τὴς πληγῆς τοῦ Θεάτρου μας, δὲν ἀναγνωρίζαμε καὶ τὴς φωτεινῆς πλευρῆς του. Πλάι στὴς ἀθλιότητες πού ἀναφέραμε, ὑπάρχουν ἀκόμα καλλιτέχνες μὲ ἰδανικά, ὑπάρχουν θιασαρχεὶ κ’ ἐπιχειρηματίες πού ἀσκοῦν σωστὰ καὶ ὑπεύθυνα τὸ θεατρικὸν λειτουργήμα, ὑπάρχουν λαμπροὶ ἡθοποιοὶ καὶ ἄριστες παραστάσεις, ὑπάρχουν συγγραφεῖς πού γράφουν “ἐκ τοῦ περισσεύματος τῆς καρδίας των”, ὑπάρχει ἡ προσπάθεια γύρω στὸ Ἀρχαῖο Δράμα μ’ ἐπικεντρο τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο. Ὑπάρχει, ἀκόμα, ἓνα Κοινὸ πού, κὶ ἂν πολλὰς φορὲς λαθεύει καὶ παρασύρεται, ὡστόσο ὅλο καὶ ὠριμάζει, ὅλο καὶ γυρεύει οὐσασιμώτερον τροφή ἀπ’ τὸ Θέατρο, καὶ δὲν ἀρκεῖται πιά στὴ γελιοσύνη τῆς κλωστοπατινάδας ἢ στὴν κουφότητα τῶν “φροντισμένων” παραστάσεων. Ὑπάρχει, μὲ δυὸ λόγια, ἔδαφος γόνιμο καὶ ὀρίζοντες αἴσιοι. Ἀλλὰ, καὶ τὸ ἓνα καὶ οἱ ἄλλοι, κινδυνεύουν αὐτὴ τὴν ὥρα.

Οἱ “πληγῆς” πού ἀπλώνονται ὀλοένα, πᾶνε νὰ γίνουν μόνιμη κατάστασις. Καί, καθὼς “τὸ κακὸν νόμισμα ἐκδιώκει τὸ καλόν”, ἂν συνεχιστεῖ αὐτὸς ὁ κατήφορος, θὰ κυριαρχήσουν στὸ Θέατρό μας. Ἀκατάλληλες σκηναί, ἀδίστακτοι ἐπιχειρηματίες, σκορπισμένες οἱ δυνάμεις, παρ’ ἄξιαν ἢ ἀνώριμοι θιασαρχεὶ, ἄλογη ἐκλογή καὶ παράλογη ἐριμνητα ἔργων, Δραματικῆς Σχολῆς πού διαφθείρουν ἀντὶ νὰ μορφώσουν, Κρατικὴ Σκηναί πού ἀντὶ ὑπόδειγμα πρὸς μίμησιν γίνεται παράδειγμα πρὸς ἀποφυγὴν, Κράτος πού ἀδιαφορεῖ γιὰ κείνα ἀκριβῶς πού πρέπει (στὸν τομέα αὐτὸν) νὰ ἴναι τὸ πρῶτο μέλημά του — ὅλα τοῦτα ἀπειλοῦν θανάσιμα τὴν ὑπόστασις τοῦ Θεάτρου μας. Ἡ ποιότητα τῶν θιάσων καὶ τῶν παραστάσεων πέφτει ὀλοένα, τὸ κοινὸ ταίζεται συχνὰ μὲ σκύβαλα, τὰ κριτήριά του μπερδεύονται καὶ ἀκαθοδήγητο συχνὰ τοποθετεῖ τοὺς ἀνάξιους σὲ ἴση μοῖρα μὲ τοὺς ἀξιους, παρασυρμένο ἀπ’ τοὺς τίτλους καὶ τὴ βιτρίνα.

Κὶ ὅτι εἶχε κερδίσει τὸ Θέατρό μας, μὲ τόσων χρόνων ἀγῶνε, σ’ ἐκτίμησις καὶ σὲ συρροή κοινού, πάει τώρα νὰ τὸ χάσει. Γιατί, κάποιαν ὥρα, τὸ Κοινὸ θ’ ἀηδιάσει καὶ τὴν “πολυτεχνία” τοῦ Θεάτρου μας καὶ τοὺς ἀπίθανους θιάσους καὶ τὴς θλιβερῆς παραστάσεις καὶ τὰ οἰκτρὰ ἔργα — καὶ θὰ γυρίσει τὴν πλάτη του σὲ ὅλους καὶ σὲ ὅλα. Ὁ σημερινὸς “ὄργανισμός” μιλάει μὲ χορὸ πάνω μὲ ἠφαίστειο — πού, φοβᾶμαι, δὲν θ’ ἀργήσει νὰ ἐκραγεῖ, παρασύροντας, μέσα σὲ λάβα κόρου, ὄργῆς καὶ ἀποστροφῆς, δικαίους καὶ ἀδίκους, χλωρὰ καὶ ξερά, στᾶρι καὶ ἦρα...

Καὶ θὰ ἴναι κρίμα, γιὰ ὅσους δὲν ἀξίζουν μὰ τέτοια τύχη. Θὰ ἴναι, προπάντων, κρίμα γιὰ τὸ Θέατρό μας, πρὶν καλὰ - καλὰ ἀνδρωθεῖ, νὰ πέσει σὲ παιδιμὸ, καταφρόνια, ἀνυπαρξία.

ΜΑΡΙΟΣ ΠΛΩΡΙΤΗΣ



Τὸ Θέατρο τοῦ Μαριβῶ

Ἐκπνικὰ καιρινίδια γύρω στὸν Ἔρωτα

Τοῦ ΓΙΩΡΓΟΥ ΠΡΑΤΣΙΚΑ

Με ἀφορμὴ τὴ συμπλήρωση 200 χρόνων ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μαριβῶ, ποὺ καλλιέργησε τὴν ἀβρότερη ἐρωτικὴ κωμωδία, ὁ Γιώργος Πράτσικας ἔγραψε τὸ παρακάτω κατατοπιστικὸ μελέτημα

Ὁ κλασικὸς γαλλικὸς δέκατος ὄγδος αἰώνας, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ πάθος τοῦ γιὰ τὴ φιλοσοφία, εἶχε καὶ τὸ πάθος γιὰ τὸ θέατρο. Φιλοσοφία καὶ θέατρο εἶναι τὰ δύο κύρια χαρακτηριστικὰ του. Στὸν τομέα τοῦ θεάτρου ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ὁ Βολταίρος ἐκφράζει τὸ θέατρο σ' ὅλες σχεδὸν τὶς μορφές του. Συγγραφεὺς τραγωδιῶν καὶ δραμάτων, ἐρασιτέχνης ἠθοποιοῦς, σκηνοθέτης, ἀντιπροσωπεύει τὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς του. Ἐξάλλου καὶ αὐτὸς ὁ Ρουσσώ, ἀσχολεῖται μὲ τὸ θέατρο καὶ γράφει, ὅπως εἶναι γνωστὸ, τὸ "Μάντη τοῦ χωριοῦ". "Ὡς τὴν ἐμφάνιση τοῦ Μπωμαρσαί καὶ τοῦ Μαριβῶ, ὅλες οἱ προσπάθειες γιὰ τὴν ἀναγέννηση τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου εἶναι μάταιες καὶ πέφτουν στὸ κενό. Μάταιη ἡ προσπάθεια τοῦ Βολταίρου γιὰ τὴν ἐπιβίωση τῆς τραγωδίας, ποὺ εἶπε τὴν τελευταία τῆς λέξη μὲ τὸν Κορνέιγ καὶ τὸ Ρασίν μάταιη τὸ ἴδιο κ' ἡ προσπάθεια γιὰ τὴ συνέχιση τῆς κληρονομιάς τοῦ Μολιέρου. Ὁ Ζάν-Φρανσουά Ρενιάρ, τύπος ποὺ περνάει μιὰ ἐπικουρεία ζωῆ, καὶ κυνικὸς στὸ βάθος, δίνει στὸ θέατρο μερικὲς κωμωδίες ποὺ ἡ καλύτερή του εἶναι "Le légataire universel". Ὁ σύγχρονός του Ντεστοῦς στὸ πιὸ γνωστὸ θεατρικὸ του ἔργο "Ὁ Ἐνδοξος" προσπαθεῖ νὰ ἠθικολογήσει. Ὁ μυθιστοριογράφος τοῦ "Ζιλ Μπλάς" Λε Σάζ δίνει μιὰ τσουκτερὴ σάτιρα ἠθῶν ποὺ ἐπέζησε, τὸν "Τυρκαρέ", ποὺ ναι, ἄλλωστε, καὶ τὸ μόνο θεατρικὸ ἔργο μ' ἐνδιαφέρον ποὺ παίζεται ἀκόμα καὶ σήμερα. Κοντὰ σ' αὐτοὺς πρέπει ν' ἀναφέρουμε καὶ τὸ Νιβέλ Ντέ Λά Σωσέ (Nivelle de la Chaussée) ποὺ ἐπενόησε ἕνα νέο θεατρικὸ εἶδος τὴν Comédie larmoyante — τὴ δακρύβρεχτη κωμωδία — ποὺ δὲν παρουσιάζει στὴν ἐξέλιξή της καμμιά κωμικὴ κατάσταση κ' ἐνδιαφέροντες χαρακτήρες, καὶ ποὺ ἔχει γι' ἀντικείμενό της "τὴν ἀρετὴ καὶ τὰ καθήκοντα τοῦ ἀνθρώπου". Ἀκόμα καὶ τὸ θέατρο τοῦ Ντιντερό, ποὺ πρῶτος αὐτὸς ἐπινοεῖ "τὸ ἀστικὸ δρᾶμα", δὲν παρουσιάζει σήμερα κανένα ἐνδιαφέρον. Ὁλὴ αὐτὴ ἡ παραγωγὴ τοῦ θεατρικοῦ γαλλικοῦ δέκατου ὄγδου αἰώνας ἔχει δίκαια περιπέσει στὴ λήθη καὶ τὴν ἀφάνεια, γιατί δὲν ἔδωσε τίποτα τὸ ζωντανὸ καὶ τὸ βιώσιμο, τίποτα ποὺ νὰ ἔχει μέσα του ψυχῆ.

Εἶναι ἡ ἐποχὴ ποὺ ἡ ἠθικολογία βασιζέται στὴ συγκίνηση καὶ ποὺ ἀπὸ σκηνῆς ἀκούονται πιὸ πολὺ ἠθικοπλαστικὰ κηρύγματα παρὰ αἰσθηματικὲς καὶ δραματικὲς συγκρούσεις. Τὸ θέατρο γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς συγγραφεῖς ποὺ ἀναφέραμε δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ "μιὰ Σχολὴ τῆς Ἀρετῆς". Ἀλλ'

αὐτὸ δὲν εἶναι θέατρο, εἶναι ἀπλούστατα ἄμβωνας. Καὶ ἡ σκηνὴ ἐκδικεῖται. Ἀπ' ὅλον τὸ γαλλικὸ δέκατο ὄγδο θεατρικὸ αἰῶνα δύο μονάχα ὀνόματα ἀπαθανάτιστηκαν καὶ τὸ ἔργο τους ἐξακολουθεῖ καὶ σήμερα ν' ἀποτελεῖ ἀντικείμενο μελέτης καὶ παραστάσεων: Ὁ Μπωμαρσαί καὶ ὁ Μαριβῶ. Θὰ μπορούσε ἴσως νὰ προστέσουμε καὶ τ' ὄνομα τοῦ Σενταίν ποὺ τὸ ἔργο του "Φιλόσοφος δίχως νὰ τὸ ξέρει" εἶναι καὶ τὸ μόνο ποὺ ἐπέζησε ἀπ' ὅλη τὴ θεατρικὴ παραγωγὴ του.

Ἐ ἀναζήτηση ἐνὸς νέου θεατρικοῦ εἴδους

"Ἐπειτ' ἀπὸ τὶς ἀποτυχημένες προσπάθειες τῶν ἐπιγόνων τοῦ Μολιέρου, γιὰ ν' ἀναγεννηθεῖ καὶ νὰ συνεχιστεῖ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἡ κωμωδία, ἔπειτα ἀπὸ τὶς σποραδικὲς ἐπιτυχίες τοῦ Ρενιάρ, τοῦ Λε Σάζ, τοῦ Σενταίν καὶ μερικῶν ἄλλων, ὁ Μαριβῶ θὰ νῆαι ὁ πρῶτος ποὺ θὰ προσπαθῆσει καὶ θὰ τὸ πετύχει ἀπόλυτα νὰ φυσήσει καινούρια πνοὴ στὸ θέατρο.

Ἡ πρώτη του θεατρικὴ ἀπόπειρα εἶναι μιὰ κωμωδία: "Ὁ Ἐρωτας καὶ ἡ Ἀλήθεια" ποὺ παίζεται ἀπὸ τοὺς Ἰταλοὺς ἠθοποιοῦς, ποὺ ἔχουν ἐγκατασταθεῖ στὸ Hôtel de Bourgoigne. Εἶναι ἐξ ἄλλου κ' ἡ πρώτη προσπάθεια τοῦ συγγραφέα νὰ μιλήσει ὁ ἔρωτας τὴν ἀληθινὴ του γλώσσα στὸ θέατρο.

Οἱ νεαρὲς κοπέλλες, οἱ χῆρες ποὺ θ' ἀποτελέσουν τὶς ἡρωίδες τοῦ θεάτρου τοῦ Μαριβῶ μάταια θὰ προσπαθῆσουν ν' ἀποφύγουν τὰ ἐρωτικὰ δίχτυα ὅπου θὰ ἐμπλακοῦν.

Ἡ πρώτη ὅμως πραγματικὴ θεατρικὴ ἐπιτυχία τοῦ Μαριβῶ εἶναι ἡ κωμωδία τοῦ "Ὁ Ἀρλεκίνος ἐξευγενισμένος ἀπ' τὸν ἔρωτα", σὲ μιὰ πράξη καὶ στὸ πεζό ποὺ τὴν ἔγραψε στὰ 32 τοῦ χρόνια, ἔργο ὅπου ἡ "φανταζι" παίζει τὸν κύριον ρόλο καὶ ὅπου, γιὰ πρώτη φορὰ, τὸ κωμικὸ πρόσωπο τοῦ Ἀρλεκίνου, πρόσωπο συνήθως φάρσας, παρουσιάζεται σὲ κωμωδία μὲ κάποιες ἀξιώσεις. Ἀπὸ τὸ πρῶτο κύβλας ἔργο του, ὁ συγγραφεὺς δείχνει τὴν πρωτοτυπία καὶ τὴν πνευματικὴ δροσιὰ του. Ἐπίσης τὴν ἱκανότητά του στὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ ἐρωτικοῦ αἰσθηματος. Ὁ Ἰταλικὸς θίασος τοῦ Λουίτζι Ρικιομπόνι παρουσίασε τὴν πρώτη αὐτὴ κωμωδία τοῦ Μαριβῶ μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Οἱ Ἰταλοὶ ἠθοποιοὶ ἦταν περίπου ὁ ἐπίσημος δραματικὸς θίασος τῆς ἐποχῆς, ποὺ τὸν ἐπιχορηγοῦσε ὁ Δουξ τῆς Ὁρλεάνης κ' ἦταν ἐγκαταστημένος ἀπὸ τὸ 1716 στὴ Γαλλία. Ἀνάμεσα στοὺς ἠθοποιοὺς ποὺ ἀποτελοῦσαν τὸν Ἰταλικὸ



Οίασο — φυσικά έπαιζε στη γαλλική γλώσσα — ιδιαίτερα πρέπει ν' αναφερθεί ή ωραιότερη πρωταγωνίστριά του, ή Τζιανέττα Ρόζα Μπενότσι (1700 - 1758), πού με τ' όνομα Σύλβια πέρασε στην άθανασία και πρώτη αυτή έρμήνευσε τους κύριους ρόλους στα έργα του Μαριβώ. Έξ άλλου, ένα φλογερό πάθος συνέδεσε συγγραφέα και ήθοποιό, κι ως ήταν ή Σύλβια παντρεμένη με τόν Τζιουζέππε Μπαλέττι, τόν έπονομαζόμενο Μάριο, πού παίζε συνήθως τους δεύτερους ζενπρεμιέ.

Τήν έπιτυχία του πρώτου αυτού θεατρικού έργου τήν ακολουθούν “Η Έκπληξη του Έρωτα (1722) και τó 1723 “Η Διπλή Άσθάθεια”. “Όπως και στα έργα τών προηγούμενων θεατρικών συγγραφέων, υπάρχει μια τάση ήθικοπλαστική, τó ίδιο και σ' αυτές τίς δυό κωμωδίες του, ó Μαριβώ πασχίζει, μέσω του θεάτρου, νά διατυπώσει όρισμένες ιδέες του και νά óδηγήσει τó θεατή σέ κάποια θετικά συμπεράσματα. Στήν “Έκπληξη του Έρωτα” ή ήρωίδα, ή Κόμησσα, επικρίνει με κάποια δριμύτητα τή διαγωγή τών άνδρων άπέναντι τών γυναικών. Στή “Διπλή Άσθάθεια”, ó Άρλεκίνος τολμάει νά υπεθυμώσει στόν πρίγκιπα πώς ένας μονάρχης έχει όρισμένα καθήκοντα νά επιτελέσει άπέναντι τών υπηκόων του. Τό κύριο θέμα τής κωμωδίας είναι ó έρωτας πού νιώθει ó Άρλεκίνος γιά μιάν όμορφη χωρική, τή Σύλβια, πού τήν αγαπάει όμως ó Πρίγκιπας πού τήν έχει άπαγάγει. Μιά φίλη τής Σύλβιας, ή Φλαμίνα προσπαθεί νά διευκολύνει τούς έρωτές της με τόν Άρλεκίνο γιά νά καταλήξουν σ' αίσιο τέλος. Έπειτ' από διάφορες σκηνές, ή Φλαμίνα όμολογεί στόν Άρλεκίνο πώς τόν αγαπάει κι αυτός άνακαλύπτει με τή σειρά του πώς είν' έρωτευμένος μαζί της. Έτσι, στό τέλος τής κωμωδίας ó Άρλεκίνος θά παντρευτεί με τή Φλαμίνα, ενώ ή άστατη Σύλβια θά ένωθει με τόν πρίγκιπα, πού δέν έπαψε ποτέ νά τήν αγαπάει. “Όλη ή δράση συνίσταται στην εξέλιξη τών αισθημάτων του Άρλεκίνου και τής Σύλβιας. Είναι κ' έδω μια έκπληξη του έρωτικού παιχνιδιού, πιθανή κι άληθοφανής. Κ' οι διάφορες σκηνές τής κωμωδίας, όπου παρακολουθούμε τήν αισθηματική εξέλιξη τών δυό κυρίων ήρώων, μάς δείχνουν τή δεξιοτεχνία του Μαριβώ από τήν άποψη τής ψυχολογικής άνάλυσης πού μειώνει αρκετά μερικές σκηνικές άδεξιότητες. “Όλες οι λεπτές άποχρώσεις του ρόλου τής Σύλβιας είν' έξαιρετα μελετημένες: ó θυμός της, βλέποντας πώς πρόκειται ν' άποχωριστεί από τόν Άρλεκίνο, ή άνησυχία της γι' αυτόν, ή χαρά της όταν τόν ξαναβλέπει, ή θέλησή της νά του παραμείνει πιστή άλλα κι ó πόθος της νά ύποκυψει στόν πρίγκιπα, τó πείσμα της όταν καταλαβαίνει πώς οι κυρίες τών πριγκιπικής Αύλης τήν περιφρονούν έπειδή δέν είναι εύγενής, ή άμηχανία της, τά σχέδιά της γιά ένδειξη, όί άμφιταλαντεύσεις της άνάμεσα στόν Άρλεκίνο και τόν Πρίγκιπα, ή άπότομη άνακάλυψη πώς έπαψε νά είν' έρωτευμένη με τόν Άρλεκίνο, τó παράφορο αίσθημα πού νιώθει ξαφνικά — και πού τó νιώθε κι από τήν άρχη — γιά τόν ώραίο πρίγκιπα, οι άντιφάσεις της, με μια λέξη, όλο τó περίπλοκο του χαρακτήρα της, αναλύονται με μοναδική ψυχολογική μαεστρία από τó Μαριβώ, πού στήνει μπροστά μας όλοζώντανη τήν ήρωίδα του με τήν άφθαστη γοητεία της και τήν έμφυτη κοκεταρία της. Φυσικά, ή μεγάλη έπιτυχία τής κωμωδίας αυτής στήν έποχή της, όφειλόταν στην εύνοουμένη ήθοποιό του συγγραφέα, τήν άσύγκριτη σ' όμορφιά, χάρη και ταλέντο Σύλβια Τζιανέττα Ρόζα Μπενότσι, καθώς και στόν ήθοποιό Τομά - Άντουάν Βιζεντίνι, τόν έπονομαζόμενο Άρλεκίνο ή Τομασσέν. “Η Διπλή Άσθάθεια” είναι και τó πρώτο σημαντικό θεατρικό έργο του Μαριβώ πού, και στίς μέρες μας, γνωρίζει πάντα μεγάλη έπιτυχία όσες φορές παίζεται — και παίζεται τακτικά — στή “Γαλλική Κωμωδία”. Με τó θεάτρο γενικά του Μαριβώ ó έρωτας, ó άπλός και ειλικρινής, κατακτά και πάλι εξ έφόδου τά δικαιώματά του στό γαλλικό θεάτρο, δικαιώματα ψυχολογικής αλήθειας και πραγματικότητας. “Ο Μαριβώ είναι ίσως ó πρώτος θεατρικός συγγραφέας πού ασχολείται με τή “μεταφυσική τής καρδιάς”, όπως όρθά χαρακτηρίσαν πολλοί τή θεατρική συμβολή του. Οι κρίσεις τών συγχρόνων του συγγραφέα γιά τή “Διπλή Άσθάθεια” υπήρξαν συνολικά ένγωμαστικές. “Υπάρχει πολύ πνεύμα σ' αυτή τήν κωμωδία, όπως και στην προηγούμενη, έγραφε τó περιοδικό “Έρμις” τόν Άπρίλιο του 1724. Αυτό πού όνομαζόουμε “μεταφυσική τής καρδιάς” πιθανόν νά προσεάσχει περισσότερο άπ' όσο πρέπει, και πιθανόν νά μίν τó καταλαβαίνουν όλοι, οι γνώστες όμως του θεάτρου βρίσκουν ύλικό γιά νά θρέψουν τó πνεύμα τους”. Με τήν πρώτη, λοιπόν, έπιτυχία του, ó Μαριβώ δημιουργεί, σχεδόν από τó μηδέν,

Χρονολογικός πίνακας τής ζωής του Μαριβώ

- 1688**, 4 Φεβρουαρίου : Γέννηση στό Παρίσι του Καρλ Ντέ Chamblain Ντέ Μαριβώ. “Ο πατέρας του, από τή Νορμανδία, είναι διευθυντής του Νομισματοκοπέιου τής Ριόν, κι άργότερα τής Λιμόζ. Άνατροφή του μικρού Μαριβώ μάλλον παραμελημένη.
- 1706** : “Ο Μαριβώ γράφει και δημοσιεύει τó 1712 στή Λιμόζ τήν πρώτη έμμετρη κωμωδία του : “Κρισπέν”.
- 1712** : “Ο Μαριβώ πηγαίνει νά εγκατασταθεί στό Παρίσι και επισκέπτεται τó Φοντενέλ και τó Λαμότ. Γίνεται δεκτός από τήν κυρία Ντέ Λαμπέρ και τήν κυρία Ντέ Τανσέν. Γράφει τρία άποτυχημένα μυθιστορήματα και συνεργάζεται με τó “Νέο Έρμι”.
- 1717** : “Η Γλιάς παραφρασμένη”, έμμετρη παρωδία σέ 12 άσματα. “Τηλέμαχος”, παρωδία του όμωνυμου έργου του Φενελόν. Μέτρια έπιτυχία. Γάμος του Μαριβώ με τήν Κολόμπ Βολογνε.
- 1720** : “Ο Έρωτας και ή Άλήθεια” τρίπρακτη κωμωδία. (“Ιταλικό Θεάτρο”). Μέτρια έπιτυχία. Στό ίδιο θεάτρο : “Ο Άρλεκίνος, έξευγενισμένος άπ' τόν έρωτα”, κωμωδία μονόπρακτη. 12 παραστάσεις.
- 1720 - 1757** : Γράφει κωμωδίες. Παίζονται όλες.
- 1721** : “Ο Μαριβώ καταστρέφεται οικονομικά από τή χρεωκοπία του Law.
- 1722** : “Η Έκπληξη του Έρωτα”, τρίπρακτη κωμωδία. (“Ιταλικό Θεάτρο”). Ίδρύει και διευθύνει τó περιοδικό “Ο Γάλλος Θεατής”.
- 1723** : “Η Διπλή Άσθάθεια” τρίπρακτη κωμωδία. (“Ιταλικό Θεάτρο”). Θάνατος τής κυρίας Μαριβώ.
- 1724** : “Ο Μεταμφιεσμένος Πρίγκιπας” τρίπρακτη κωμωδία. “Η Ψευτουπηρέτρια” τρίπρακτη κωμωδία. (“Ιταλικό Θεάτρο”). — “Η Άπρόοπτη Λύση”, μονόπρακτο. (Γαλλική Κωμωδία).
- 1725** : “Τό Νησί τών Σκλάβων”, “Ο Κληρονόμος του χωριού”, μονόπρακτο. “Τό Νησί τής Λογικής” τρίπρακτη κωμωδία. “Η Δεύτερη Έκπληξη του Έρωτα”, τρίπρακτη κωμωδία.
- 1728** : “Ο θρίαμβος του Πλούτου” μονόπρακτο. “Ο ένδεθς φιλόσοφος” άφηγήματα.
- 1729** : “Η Άποικία” τρίπρακτη κωμωδία, τó κείμενο έχει χαθεί. Σώζεται μόνον μια πράξη.
- 1730** : “Τό Παιχνίδι του Έρωτα και τής Τύχης”, τρίπρακτη κωμωδία. (Ιταλικό Θεάτρο). “Έν' από τ' άριστουργήματα του γαλλικού κλασικού θεάτρου.
- 1731 - 1741** : “Η Ζωή τής Μαριάννας” άτέλειωτο μυθιστόρημα. “Η Συγκέντρωση τών Έρωτών”, μονόπρακτη άλληγορία.
- 1732** : “Ο Θρίαμβος του Έρωτα”, τρίπρακτη κωμωδία. “Οί Άδιάκριτοι Όρκοι” πεντάπρακτη. (Και τά δυό στό “Ιταλικό Θεάτρο”). “Η Σχολή τών Μητέρων” μονόπρακτο (“Γαλλική Κωμωδία”).
- 1733** : “Τό Έξυπνο Στρατήγημα” 3πρακτη κωμωδία.
- 1734** : “Τό Γραφείο του Φιλοσόφου”, άφηγήματα. “Τό Λάθος” μονόπρακτο. (“Ιταλικό Θεάτρο”).
- 1735** : “Η Έμπιστη Μητέρα” τρίπρακτη κωμωδία.
- 1736** : “Ο Νεόπλουτος χωριάτης”, άτέλειωτο μυθιστόρημα. “Η Κληρονομιά” μονόπρακτο.
- 1737** : “Οί Ψευτοεικυστήρες” τρίπρακτη κωμωδία “Ένα από τά άριστουργήματά του.
- 1738** : “Η Άπρόβλεπτη χαρά” μονόπρακτο. “Οί Είλικρινείς” μονόπρακτο, “Η Δοκιμασία” μονόπρακτο. (“Όλα στό “Ιταλικό Θεάτρο”) — 1740.
- 1746** : “Η Νικημένη πρόληψη” μονόπρακτο. (“Γαλλική Κωμωδία”). “Η κόρη του Μαριβώ Κολόμπ μπάινει σέ μοναστήρι.
- 1742**, 10 Δεκεμβρίου : Έκλέγεται μέλος τής Γαλλικής Ακαδημίας στην έδρα του Άββᾶ Ντ' Ουτεβίλ.
- 1753** : “Ο Μαριβώ συνάγει στα σαλόνια τής κ. Ζεοφρέν και τής κ. Ντέ Ντεφφάν. Παίρνει μια έτησία βασιλική έπιχορήγηση.
- 1763**, 12 Φεβρουαρίου : Θάνατος του Μαριβώ.

Ένα νέο θέατρο του έρωτα και των ψυχολογικών, κυρίως, συγκρούσεών του, που αποτελεί νέο είδος, στο γαλλικό δέκατο ύγδοο αιώνα.

Τὰ μονόπρακτα τοῦ Μαριβώ

Πρὶν προχωρήσουμε στὴν εξέταση τῶν δυὸ κυρίως κωμωδιῶν τοῦ Μαριβώ πού εἶναι “Οἱ Ψευδοκμυσηρεύσεις” καὶ “Τὸ Παιχνίδι τοῦ Έρωτα καὶ τῆς Τύχης”, θέλουμε νὰ σταθοῦμε λίγο στὰ μονόπρακτά του, πού, κατὰ κάποιον τρόπο, προετοίμασαν τὸ θέατρό του καὶ πού καὶ σήμερα, ἐξακολουθοῦν νὰ ἔχουν ὅταν παίζονται ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Ὁ λόγος θὰ ἴταν μακρὸς ἂν ἐπρόκειτο ν’ ἀσχοληθοῦμε μ’ ὅλα τὰ μονόπρακτα τοῦ Μαριβώ. Θὰ ἐξετάσουμε, κυρίως, τὰ πιὸ γνωστά, αὐτὰ πού ἔχουν ἀπὸ χρόνου ἐγγραφεῖ στὸ δραματολόγιο τῆς “Γαλλικῆς Κωμωδίας”. Ὁ Μαριβώ ἦταν ὁπαδὸς τῆς ἀπόλυτης εἰλικρινείας καὶ συχνὰ χρησιμοποίησε τὸ θέμα αὐτὸ στὶς κωμωδίες του. Ὑπάρχουν τρία μονόπρακτα ὅπου τὸ θέμα τῆς εἰλικρινείας ἀπασχολεῖ τὸ συγγραφέα. Ὅταν ὅμως εἴσοι ἀπόλυτα εἰλικρινῆς πρέπει ν’ ἀντιμετωπίζεις συχνὰ καὶ τὶς δυσάρεστες συνέπειες, πρὸ πάντων στὸν έρωτα, ὅπου κάποια δόση αὐταπάτης εἶν’ ἀπαραίτητη γιὰ νὰ πιστέψεις στὸ αἶσθημα τοῦ ἄλλου καὶ νὰ μὴν τὸν ὑποψιαστεῖς γιὰ τὴν ἀνειλικρινείά του.

Στὸ μονόπρακτο “Οἱ Εἰλικρινεῖς” (1739), ἡ Μαρκησία καὶ ὁ έρωτευμένος παράφορα μαζί τῆς Έργιάστ, ὠθοῦν κ’ οἱ δυὸ τὴν εἰλικρινεία τους ἴσαμε τ’ ἀκρότατα ὅρια καὶ ὁ ἕνας ζωγραφίζει τὸν ἄλλον τόσο ὠμά καὶ ἀπόλυτα, πού ὁ έρωτάς του νὰ μὴ μπορεῖ ν’ ἀντισταθεῖ πιά σὲ τόση χτυπητὴ ἀλήθεια κ’ οἱ δυὸ έρωτευμένοι στὸ τέλος νὰ χωρίζουν. Σὲ τελευταία ἀνάλυση έρωτικὸ αἶσθημα καὶ ἀλήθεια δὲ μπορεῖ νὰ συμβαδίζουν.

Στὴ “Φιλονικία” (1744), ὁ Μαριβώ δείχνει πόσο ἀνώφελες καταντοῦν οἱ συζητήσεις ἀνάμεσα σ’ ἄντρες καὶ γυναῖκες, ὅταν ἐπιμένουν ν’ ἀνακαλύψουν ποιὸ ἀπὸ τὰ δυὸ φύλα εἶναι τὸ πιὸ ἀσταθές. Ἡ ὅλη συζήτηση καταλήγει σὲ φιλονικία, δίχως τελικὰ νὰ συμφωνήσει κανεὶς.

“Ἡ Νικημένη Πρόληψη” (1746), ἀναφέρεται σ’ ἕνα θέμα ἀγαπητὸ στὸ συγγραφέα καὶ πολὺ τῆς μόδας στὴν ἐποχὴ του: στὴ διαφορά τῶν κοινωνικῶν τάξεων ἀνάμεσα σ’ ἀριστοκράτες καὶ κοινούς θνητούς. Ἡ καταγωγή πού ἔχει μιὰ πρόληψη, ἠττάται κατὰ κράτος ἀπὸ τὸν έρωτα, ἀφοῦ τὸ κύριο πρόσωπο τῆς μονόπρακτῆς αὐτῆς κωμωδίας, ἡ Ἀγγελικὴ, ἐπιμένει σταθερὰ ν’ ἀγαπάει τὸ Δωράντη, ἕναν ἄξεστο ἀστό, πού στὸ τέλος τὸν παντρεύεται.

Ἡ ἀτμόσφαιρα σ’ αὐτὲς τὶς κωμωδίες, ὅπως ἄλλωστε σ’ ὅλο τὸ θέατρο τοῦ Μαριβώ, εἶναι μιὰ ἀτμόσφαιρα ἐντελῶς ιδιότυπη ὅπου ἡ ψυχολογικὴ ἀλήθεια κ’ ἡ λεπτὴ ἀπεικόνιση τοῦ έρωτικοῦ αἰσθηματος ἐναρμονίζονται μὲ τὴ “φαντασί”. Τὰ έργα αὐτὰ εἶναι πιὸ πολὺ ἀνάλαφρα παιγνίδια σαλονιοῦ, παιγνίδια πού τὰ σκαρώνει μὲ χίλιες δυὸ μορφές ὁ έρωτας πού ν’ αἰ κικητής, ἀφοῦ κατορθώνει νὰ ὑπερηγήσει κάθε ἐμπόδιο καὶ κάθε δοκιμασία. Μιὰ λεπτὴ, διακριτικὴ συγκίνηση ἀναδίδεται ἀπὸ τὸ θέατρο αὐτὸ πού γοητεύει τὸν ἀκροατὴ, ἀπὸ τοὺς διαξιφιτισμοὺς τοῦ πνεύματος καὶ τὴν ποίηση πού λούζει αὐτὲς ὅλες τὶς “*lêtes galantes*” τοῦ Μαριβώ, ὅπως πολὺ ὀρθὰ χαρακτήρισε γάλλος κριτικὸς ὅλο τὸ θέατρό του. Πρόκειται γιὰ μιὰ λεπτόλογη, διεισδυτικὴ, ψυχολογικὴ ἀνάλυση τοῦ έρωτικοῦ πάθους καὶ τῶν ἀντιδράσεών του. Στὸν έρωτα καὶ μόνο σ’ αὐτὸν βασιζέται ὅλο τὸ θέατρο τοῦ Μαριβώ καὶ ἀπ’ αὐτὸν ἐμπνέεται καὶ τροφοδοτεῖται.

Ἀνάμεσα στὰ εἴκοσι καὶ πλέον μονόπρακτα πού ἔγραψε “Ἡ Δοκιμασία” (1740), εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ χαριτωμένα. Ὁ πλοῦσιος καὶ κομψὸς Λυσιντὸρ ἀρρωσταίνει καθὼς ἐπισκέπτεται τὸν πύργο πού ἀγόρασε. Στὴν ἀρρώστεια του τὸν περιποιεῖται ἡ Ἀγγελικὴ, ἡ κόρη τοῦ θυρωροῦ. Οἱ δυὸ νέοι έρωτεύονται. Γιὰ νὰ ὑπεβάλουν ὅμως σὲ ἀμοιβαία δοκιμασία τὸν έρωτὰ τους, ὁ νέος προσποιεῖται πὼς θέλει νὰ παντρευεῖ τὴν ἀγαπημένη του μ’ ἕνα φίλο τοῦ πού στὴν πραγματικότητα δὲν εἶν’ ἄλλος ἀπὸ τὸν ὑπὲρθετὴ του Φροντέν. Ἡ ἔμορφη Ἀγγελικὴ, λυπημένη καὶ πεσιμωμένη θὰ παντρευόταν μὲ τὸν πλοῦσιο χωρικὸ Μπλαίζ, ἂν ὁ ἀγαπημένος τῆς δὲν τῆς ἀποκάλυπτε τὸ τέχνασμα τοῦ καὶ ἂν ὅλα δὲν τέλειωναν κατ’ εὐχὴν. Σ’ αὐτὰ τὰ μονόπρακτα πού ἀναφέραμε, καὶ πού παραμένουν τὰ πιὸ πολλὰ στὸ δραματολόγιο τῆς “Γαλλικῆς Κωμωδίας” πρέπει νὰ προστέσουμε καὶ τὸ πρῶτο τοῦ “Ὁ Ἀρλεκίνος ἐξευγενισμένος ἀπ’ τὸν Έρωτα” πού καὶ αὐτὸ εἶναι



Σύλβια, πρωταγωνίστρια στὰ έργα καὶ τὴν καρδιά τοῦ Μαριβώ

ἕνα χαριτωμένο καὶ ἀφελές έρωτικὸ παιγνίδι ὅπου, ὅπως πάντα, ὁ Έρωτας ἔχει τὴν τελευταία λέξη.

Τὸ βασικὸ καὶ πάντα κύριο μοτίβο ὅλου τοῦ θεατρικοῦ έργου τοῦ Μαριβώ εἶναι ὁ έρωτας ἡ ψυχολογικὴ του ἀνάλυση, δίχως ἠθικοπλαστικὲς τάσεις, ὅπως στοὺς προηγούμενους συγγραφεῖς τοῦ ἱΙ΄ γαλλικοῦ αἰώνα. Ὁ ἴδιος, ἄλλωστε, ἠμολογεῖ τὶς προθέσεις του: “Ἀνίχνευσα μέσα στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ ὅλες τὶς ποιικίλες φωλιές ὅπου κρύβεται ὁ έρωτας ὅταν φοβᾶται νὰ παρουσιαστεῖ, καὶ κάθε μιὰ ἀπὸ τὶς κωμωδίες μου, ἔχει γι’ ἀντικείμενο νὰ τὸν ζετρουπώσει ἀπὸ τὶς φωλιές του... Στὰ θεατρικὰ μου έργα, πότε εἶναι ἕνας έρωτας πού τὸν ἀγνοοῦν οἱ δυὸ έρωτευμένοι, πότε ἕνας έρωτας πού τὸν αἰσθάνονται, ἀλλὰ πού θέλουν νὰ τὸν κρύψουν ὁ ἕνας ἀπὸ τὸν ἄλλο, πότε πάλι ἕνας έρωτας δειλὸς πού δὲν τολμίζει νὰ ἐκδηλωθεῖ, τέλος ἕνας ἀναποφάσιτος έρωτας, μισογεννημένος, πού αὐτοὶ πού τὸν νιώθουν δίχως νὰ ναι ἀπόλυτα σίγουροι γι’ αὐτόν, τὸν παραφυλάγουν καὶ τὸν παρακολουθοῦν μέσα τους, πρὶν τὸν ἀφήσουν νὰ ξεσπάσει”.

Ἐὲ καινούριο θέατρο, καινούρια γλώσσα

Ἡ πρωτοτυπία τοῦ Μαριβώ δὲν ἔγκειται μόνο στὸ πὼς βλέπει καὶ ἀναλύει τὸ έρωτικὸ αἶσθημα: ἔγκειται ἀκόμα καὶ στὸ ὕφος, τὴ γλώσσα πού χρησιμοποιεῖ στὸ έργο του. Χαρακτηρισαν αὐτὸ τὸ ὕφος “*Marivaudage*”. Κάτω ἀπὸ τὰ παιγνίδια πού σκαρώνει ὁ έρωτας στοὺς ἥρωες τῶν θεατρικῶν έργων τοῦ Μαριβώ, κάτω ἀπὸ τὰ πείσματα καὶ τὰ νάζια, κάτω ἀπὸ τὴ φιλαρέσκεια καὶ τὴ δειλία, κάτω ἀπ’ ὅλα αὐτὰ τὰ τερτίπια, κρύβεται πολλὴ τρυφερότητα, πολὺ αἶσθημα, πού ὅσο καὶ ἂν παρουσιάζεται κάτω ἀπὸ ἐξωτερικὰ φαινόμενα δὲν παύει, ὡστόσο, ν’ ἀποτελεῖ τὸν κορμὸ κάθε έργου καὶ τὴν ἀποκλειστικὴ ἀπασχόληση τῶν ἡρώων του. Τὸ “*μαριβωντᾶζ*” ὅμως δὲν εἶναι, ὅπως ἀναφέρει στὸ περίφημο λεξικὸ του ὁ Λιττρέ “τὸ λεπτολογημένο ὕφος στὸ αἶσθημα καὶ τὴν ἔκφραση”, μῆτε εἶναι ἐπίσης, ὅπως πολλοὶ μελετητές τοῦ συγγραφέα ἰσχυρίζονται, ἀπλᾶς καὶ μόνο τὸ ὕφος κ’ ἡ γλώσσα πού ἀρμόζουν στὴ μεταφυσικὴ τοῦ έρωτα. Εἶναι κάτι περισσότερο: “τὸ μαριβωντᾶζ εἶναι ἕνα πνευματικὸ παιγνίδι ἀπ’ ὅπου κάθε αἰσθησιασμὸς ἀπουσιάζει ἐνῶ ὁ αἰσθησιασμὸς πού γεννιέται ἢ πού εἶν’ ἐπιβεβαιωμένος εἶν’ ὁ κύριος μοχλὸς τῶν ἡρώων καὶ τῶν ἡρωίδων τοῦ Μαριβώ”. Ὁ αἰσθησιασμὸς ὅμως αὐτός, ἢ ἔλεξε τῶν δυὸ φύλων δὲ φαίνε-



Μακέτες κοστούμιων του Βατώ για τους Ήθοποιούς

ται εὐθὺς ἀμέσως ἀλλ' ὁ ἀκροατὴς κι ὁ θεατὴς τὸν μαντεύουν ἀπ' ὅλα τὰ τεχνάσματα, ἀπὸ τοὺς τρόπους καὶ τὰ φεροίματα, καθὼς κι ἀπ' τὰ καπρίτσια καὶ τὴν κοκεταρία τῶν ἡρώιδων αὐτοῦ τοῦ θεάτρου. Στὰ ἔργα αὐτὰ ὅπου ἡ ψυχολογικὴ ἀλήθεια ἔχει τὰ πρωτεία, ὅπου ἡ ἐξαισία φινέτα τοῦ τόνου κ' ἡ κομψότητα φτάνουν στὸ ἀπόγειό τους, χαίρομαστε τὸν γνήσιο κλασικὸ γαλλικὸ δέκατο ὄγδοο αἰώνα : ὁ Μαριβῶ ἀντιπροσωπεύει σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ τὴν κατ' ἐξοχὴν γαλλικὴ δραματικὴ τέχνη. Δὲν ὑπάρχουν στὸ "μαριβωντάζ" τὰ καθεριωμένα στὸ σημερινὸ γαλλικὸ θέατρο "mots d' auteur" τὰ φτηνὰ εὐφυολογήματα καὶ τὰ καλαμπούρια, ἀλλὰ ἡ ἐξυπνάδα ἐκείνη πού προβάλλει ἀπὸ τὶς κωμικὲς καταστάσεις, ἀπὸ τὴν ἀβεβαιότητα κάποτε τοῦ αἰσθήματος τῶν ἡρώων, ἀπὸ τὴν προοδευτικὴ ἀνάλυση τῆς "μεταφυσικῆς τῆς καρδιάς", ἀπ' αὐτὸ τοῦτο τὸ θεατρικὸ παιχνίδι. Ἀλλὰ, ὅπως τονίσαμε καὶ παραπάνω, κάτω ἀπὸ τὸ "μαριβωντάζ", κάτω ἀπὸ τὸ παιχνίδι, κάτω ἀπὸ τὴν ἐρωτικὴ ἀνάλυση, ὑπάρχει μιὰ καρδιά πού δονεῖται καὶ πού ἀφήνει τὴν τρυφερότητά της νὰ ξεχειλίσει, ἐλεύθερη, κι ἀδέσμευτη. Οἱ κωμωδίες τοῦ Μαριβῶ μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν ὄχι σὰν ἐκπλήξεις τοῦ ἔρωτα, ἀλλὰ σὰν "ἐκπλήξεις τοῦ πόθου" πού κρύβεται στὰ βάθη τῆς ψυχῆς τῶν ἡρώων καὶ τῶν ἡρώιδων.

Ὁ Μαριβῶ ἀποφεύγοντας νὰ προκαλεῖ τὸ χοντρὸ γέλιο μὲ μέσα χυδαῖα ἢ καὶ φαρσοειδῆ, δημιούργησε μιὰ γλώσσα κ' ἕνα ὕφος ἐντελῶς δικὰ του, ἀπ' ὅπου ἔχει ἐξοστρακίσει τὸ σκόπελο τῆς εἰρωνείας καὶ τῆς ὑπερευαίσθησίας. Κάποια, ὡστόσο, ἀνάλαφρη εἰρωνεία ὑπάρχει κ' ἡ συγκίνηση πού ξεπηδάει εἶναι πάντα διακριτικὴ καὶ λεπτῆς ποιότητος. Στὴ λεπτότητα τῆς ψυχολογικῆς ἀνάλυσης, ἀντιστοιχεῖ μιὰ λεπτότητα ὕφους. Ὁ θεατὴς αἰχμαλωτίζεται ἀπὸ τὶς ἀποχρώσεις, ἀπὸ τὸν τόνο ἀκόμα τῶν ἐρωταποκρίσεων πού χρησιμοποιοῦν τὰ πρόσωπα. Οἱ κύριοι, οἱ αὐθέντες, μεταχειρίζονται τὴ γλώσσα, φυσικὰ, τῶν σαλονιῶν, οἱ ὑπῆρες καὶ θαλαμηπόλοι τὴ χωριάτικη γλώσσα τῆς γενέτειράς τους. "Τὸ μαριβωντάζ" ὅμως, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Μπρυντιέρ, δὲν εἶναι μόνον ὕφος: ὁ Μαριβῶ εἶναι ἴσως κάπως ἀλλόκοτος στὴν ἐκτέλεση ἐπειδὴ εἶναι κιννοφανῆς στὴν ἐπινόηση... Τὰ γερὰ θεμέλια τῶν ἔργων του στηρίζουν τὸ πολύτιμο αὐτὸ εὐθραστο τῆς μορφῆς". Δὲν εἶναι μιὰ γλώσσα κ' ἕνα ὕφος συνηθισμένα, "καθημερινά". Ἀλλὰ καὶ τὸ ὕφος καὶ ἡ γλώσσα ἔχουν τόση χάρη, τόσο ἄεγγυτρο πού, καὶ στὸ θέατρο, καὶ στὴν ἀνάγνωση, ζεῖς πραγματικὰ τὸ Μαριβῶ, πρὸ πάντων ὅταν τὰ ἔργα του τὰ ἐρμηνεύουν οἱ ἀριστεῖς τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου. Νιώθεις τότε πὼς μεταφέρεται σέ μιὰ φανταστικὴ ἀτμόσφαιρα, παραμυθιοῦ καὶ οὐραίου.

Ὁ ἔρωτας στὸ θέατρο τοῦ Μαριβῶ

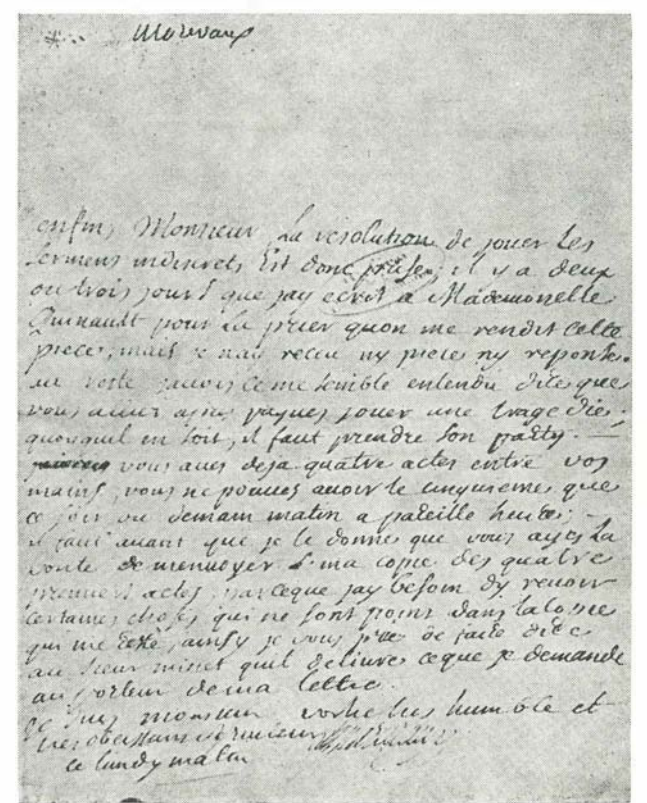
Ὁ Μαριβῶ γνώριζε καλὰ τὶς γυναικὲς ἀπὸ τὰ σαλόνια ὅπου συχνάζε τῆς κυρίας Ντύ Ντεφάν καὶ τῆς κυρίας Ντέ Τανσέν, καθὼς καὶ τῆς Μαρκησίας Ντέ Λαμπέρ. Ἐνωθε ἐπιει-

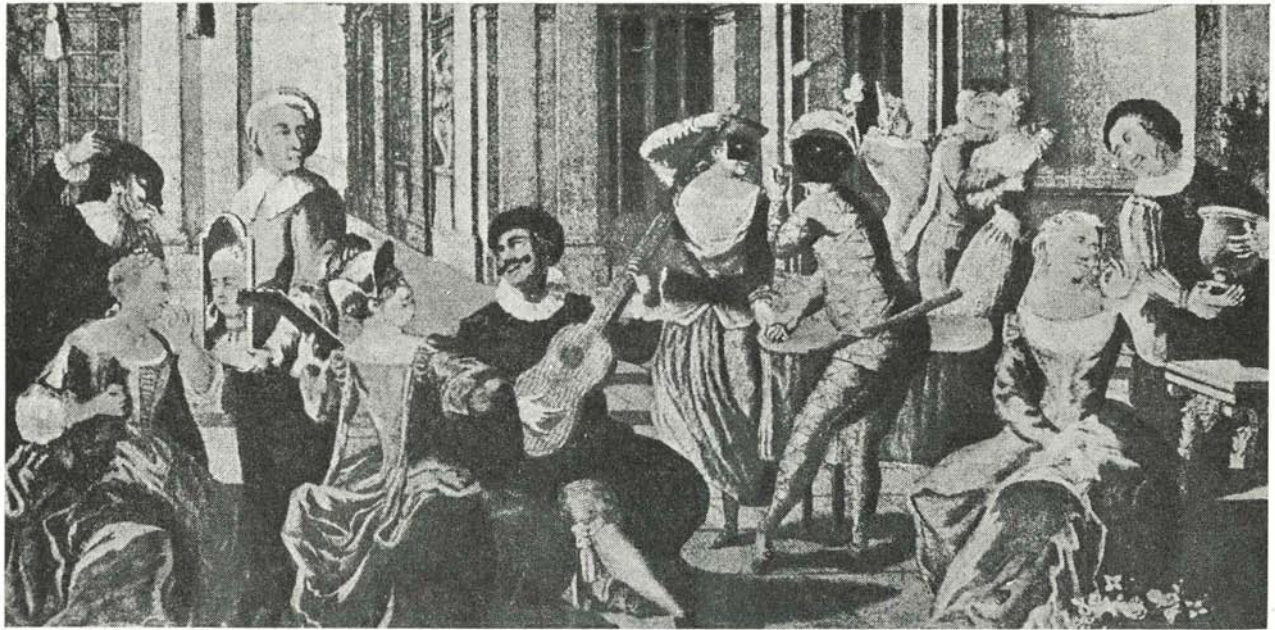
κεια γιὰ τὰ μικροελαττώματά τους, — κοκεταρία, ἀστάθεια αἰσθημάτων, πείσματα, κλπ. — μ' ὅλο πὺδ' ὅλ' αὐτὰ τὸν διασκέδαζαν καὶ τὸν ἐνέπνεαν, ὅπως τὸν ἐνέπνεε καὶ ἡ ἀκατανίκητη συχνὰ ἐξυπνάδα τους κι ὁμορφιά τους. Εἶχε μελετήσει τὶς ἀντιδράσεις τους, τὰ αἰσθηματά τους, τὴν εὐθραστὴ ἀρετὴ τους, τὰ ἐσπάσματα τῆς τρυφερότητάς τους, τὴν ὅποιαν εὐικρινεία τους, καὶ τὴν εὐαίσθησία τους.

Ὁ συγχρωτισμὸς του μὲ τὸ γυναικεῖο φύλο τὸν διδάξε πολλά, Χαρακτῆρας εὐθύς, εὐικρινῆς κ' ἐντιμὸς, ἀγαποῦσε, ἀλλὰ καὶ σεβόταν πολὺ τὴ γυναίκα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, δὲν θὰ βροῦμε στὸ θέατρό του, τὸ θέμα τῆς μοιχείας καὶ γενικὰ τῶν ἀπατημένων συζύγων. Μόνον ὁ ἔρωτας τὸν ἐμπνέει, αὐτὸς πού δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ προσφέρει τὸ "ὄχι". Στὴ ζωὴ του ὁ ἴδιος εἶχε ἀρκετὲς, μᾶλλον ἐφήμερες, ἐρωτικὲς περιπέτειες, κυρίως μὲ γυναικὲς ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ θεάτρου. Ὁ δεσμὸς του μὲ τὴν ὠραϊότατη, τὴν ἐξαισία Σύλβια Τζιανέττα Μπενότσι, ἦταν ὁ πιὸ σταθερὸς κι ὁ διαρκέστερος: ἀλλὰ κι ὁ ἔρωτάς του μὲ τὴν ἠθοποιὸ Κινῶ, δὲν ὑπῆρξε λιγότερο θερμὸς. Ἀλλωστε κ' οἱ δυὸ αὐτὲς γυναικὲς ἦταν "καλλονές" στὴν ἐποχὴ τους καὶ δὲ μποροῦσαν παρὰ νὰ ἔχουν ἄπειρα θύματα. Ἐνας ἄλλος ἐρωτικὸς δεσμὸς τοῦ συγγραφέα, πού μ' ὅλη του τὴν ἐντιμότητα, ἦταν ὁπαδὸς τοῦ ἐλεύθερου ἔρωτα, εἶναι μὲ τὴ δεσποινίδα Ἀγγελικὴ - Γαβριέλλα Ἀνκετὲν Ντέ Λά Σαπέλ Σαιν-Ζάν. Εἶναι 56 χρονῶ ὁ Μαριβῶ ὅταν συζεῖ μὲ τὴ φίλη του σ' ἕνα διαμέρισμα τῆς ὁδοῦ Σαιντ - Ὀνορέ. Τὸ 1757 τὸ ζευγάρι θὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν ὁδὸ Ντέ Ρισελίε σ' ἕνα μικρὸ διαμέρισμα ὅπου καὶ θ' ἀφήσει ὁ Μαριβῶ τὴν τελευταία του πνοή, στὶς 12 Φεβρουαρίου τοῦ 1763, στὶς 3 τὸ πρωί.

Ἐξοχος, ὀξυδερκῆς παρατηρητῆς τοῦ ἐρωτικοῦ αἰσθήματος καὶ τῶν ἀντιδράσεων του, ὁ Μαριβῶ μᾶς ἔδωσε στὰ θεατρικὰ του ἔργα ποικιλία γυναικείων πορτραίτων: συναντοῦμε σ' αὐτὰ τὶς κοκέτες, τὶς ἀκόλαστες, τὶς ἄστατες, τὶς θεοφοβούμενες, τὶς φλογερὲς πού πιὸ πολὺ ἀφήνουν νὰ μαντέψει κανεὶς τὴ φλόγα τους ἀπ' ὅσο τὴ δείχνουν, τὶς τρυφερὲς, τὶς ντροπαλές, πρὸ πάντων αὐτὲς πού ἡ δειλία τους ἀποτελεῖ καὶ τὸ κύριο θέλητρό τους. Ὅλες αὐτὲς οἱ γυναικὲς, ἐρωτευμένες κ' αἰσθηματικὲς καὶ πιὸ πολὺ οἱ νεαρὲς χῆρες πού νὰ τόσο τρωτὲς ἀπὸ τὸν ἔρωτα, εἶναι στὸ βάθος ἐνάρετες. Φοβοῦνται τὸν ἔρωτα καὶ τὶς συνέπειές του, ἀν καὶ ἐνδόμυχα τὸν ἀναζητοῦν καὶ τὸν περιμένουν νὰ ἐκδηλωθεῖ μ' ἀνυπομονησία. Ἐχουν

Χειρόγραφη ἐπιστολὴ Μαριβῶ στὸν ἠθοποιὸ Κινῶ - Ντυφρέν



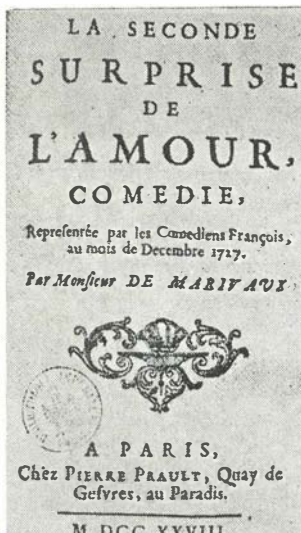
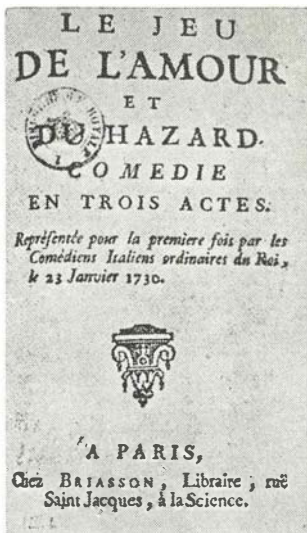


‘Ο περίφημος θίασος των “Ιταλών ἠθοποιῶν”, πού ἔπαιζε τις κωμωδίες τοῦ Μαριβώ, σέ μιὰ δοκιμὴ στὶς αἰθουσες ἐνὸς πύργου

κάποια ἔμφυτη ἀξιοπρέπεια πού τις παρακολουθεῖ ἀκόμα καί στὴν πτώση τους. Ἡ ἐνοχὴ τους εἶναι εὐπρεπής. Αὐτὰ γιὰ τις κάπως ὄριμες γυναῖκες τοῦ θεάτρου τοῦ Μαριβώ. “Ὅσο γιὰ τις νέες κοπέλλες ἔχουν πολλὴν ἀφέλεια καὶ ἀγνότητα μαζί, εἶναι συνήθως ντροπαλές, πασχίζουν νὰ κρύψουν τὸ αἰσθημά τους, μ’ ὅλο πὸς τις κυριεύει ἡ ἀγωνιώδης ἀναμονή. Μ’ ὅλη τὴ θηλυκότητά τους, τὴ γοητεία τους καὶ τὴν κοκεταρία τους, καμιὰ ἡρώιδα τοῦ Μαριβώ δὲν εἶναι προκλητικὴ. “Ὅλες παίζουν στὴν ἀρχὴ μὲ τὸν ἔρωτα ὡς τὴν ὥρα πὸς θὰ ὑποκύψουν θεληματικὰ σ’ αὐτόν. Οἱ ἡρώιδες τοῦ θεάτρου του εἶναι πλάσματα χαριτωμένα, εὐαίσθητα, καὶ ὄχι μαριονέτες. Ὁ ἔρωτας γιὰ τὸ συγγραφέα καὶ τὰ πλάσματα τῆς φαντασίας του εἶναι ἡ ἔνωση τρυφερότητας καὶ πόθου. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο δὲν ὑπάρχει τίποτα τὸ βίαιο, τὸ ὠμὰ ρεαλιστικὸ. “Ὁ ἔρωτας — τονίζει κάπου ὁ συγγραφέας — ἀρέσκειται νὰ παίξει μὲ τις καρδιές πὸς διαλέγει γι’ ἀντικείμενα τῶν πληγμάτων του”. Ἡ φράση αὐτὴ μοιάζει μὲ κλειδί πὸς χαρακτηριστίζει τὴ θεατρικὴ παραγωγή τοῦ Μαριβώ, πὸς σὲ τελευταία ἀνάλυση “δὲν εἶναι τίποτ’ ἄλλο παρὰ ἓνα χαριτωμένο καὶ τρελλὸ παιχνίδι πόθου καὶ τρυφερότητας, ἀνάλογα μὲ τις περιστάσεις πὸς δημιουργεῖ ἡ τύχη.” Ὁ Μαριβώ δίνει πρωταρχικὴ σημασία στὸν ἔρωτα σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου τὸ ἔρωτικὸ αἰσθηματὶ στὶς κωμωδίες ἄλλων συναδέλφων του δὲν ἔπαιζε παρὰ ἐπεισοδιακὸ ρόλο : στὸ συγγραφέα μας θὰ ’ναι ὁ κύριος μοχλός. Ὁ “Ἐρωτας στὸ θεάτρο τοῦ Μαριβώ εἶναι ἓνα αἰσθηματὶ ὅλο τιμιότητα καὶ δειλία, πὸς ὑπερασπίζει τὸν ἑαυτὸ του, πὸς τὸν ἀπαρνεῖται, καὶ πὸς πασχίζει νὰ κρυφτεῖ : τὰ ἐμπόδια πὸς συναντᾶε στὴν ἐξέλιξή του δὲν εἶναι ἐξωτερικά, ἀλλὰ προέρχονται ἀπὸ τὸν ἴδιο. Ὁ προσδιορισμὸς τῶν ποικίλων ἀποχρώσεων του, τῶν παραλλαγῶν του, τὸ προοδευτικὸ του φανέρωμα στὸ φῶς, χάρις στὴν ψυχολογικὴ καὶ μόνον ἀνάλυση, ἰδοὺ ὁ σκοπὸς τοῦ συγγραφέα κ’ ἡ μεγάλη πρωτοτυπία του. Ἡ δράση στὸ θεάτρο τοῦ Μαριβώ εἶναι ἀποκλειστικὰ ἐσωτερικὴ. Οἱ συγκρούσεις εἶναι ψυχολογικές. Γι’ αὐτὸ τὸ λόγο δὲ συναντοῦμε περιπέτειες, μεγάλη ἐξωτερικὴ δράση καὶ τρανταχτές κωμικὲς καταστάσεις, ὅπως λ.χ. στὸ Μολιέρο. Αὐτὸς ὁ ἔρωτας, ὁ τόσο δειλός, δὲ μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ παρὰ σ’ ἐνάρετες ψυχές : ἀκόμα καὶ αὐτοὶ οἱ θαλαμηπόλοι κ’ οἱ σουμπρέτες εἶναι ἐνάρετοι. Τίποτα τὸ χυδαῖο καὶ τὸ ἀνήθικο δὲν θὰ βροῦμε στὰ ἔργα τοῦ συγγραφέα. Οἱ γυναικεῖοι, φυσικά, ρόλοι εἶναι οἱ σημαντικοί, ὄχι πᾶς αὐτὸ σημαίνει πᾶς κ’ οἱ ἀνδρικοὶ ὅμοιοι, τὸν ζεν-πρεμιέ, εἶναι λιγότερο σημαντικοί. Οἱ γυναῖκες ἄμας, κατὰ κύριον ρόλο, ὀδηγοῦν τὸ παιχνίδι. Ἐξάλλου, οἱ πατέρες πὸς τόσο πολὺ γελοιοποιοῦνται στὸ μοιερικὸ θεάτρο παρουσιάζονται ἐδῶ ἀξιοπρεπεῖς, λογικοὶ, ἀγαθοὶ, ἐπιεικεῖς. Οἱ μητέρες εἶναι κάπως παραμερισμένες. Τέλος, ὁ Μαριβώ εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους γάλλους θεατρικοὺς συγγραφεῖς πὸς ζωγραφίζει ρεαλιστικὰ τοὺς χωριάτες, μὲ τὴν πονηριά τους, τὴν ἀγά-

πη τους στὸ χρήμα, τὰ τεχνάσματά τους καὶ πὸς μιλοῦν τὴ δική τους γλώσσα.

Σ’ ὅλες αὐτὲς τις καινοτομίες ἔγκειται ἡ πρωτοτυπία τοῦ Μαριβώ καὶ χάρις σ’ αὐτὲς ξεχωρίζει ἀπ’ τοὺς ἄλλους δραματικούς συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς του. “Προτιμῶ — γράφει ὁ ἴδιος μὲ κάποια δικαιολογημένη περηφάνεια — νὰ κάθομαι στὸν τελευταῖο πάγκο τῆς μικρῆς ομάδας τῶν πρωτότυπων συγγραφέων παρὰ ἀλαζονικὰ τοποθετημένος στὴν πρώτη σειρὰ μέσα στὸν πολυάριθμο ἔσμο τῶν λογοτεχνικῶν πιθῆκων”. Ἐχει ἀπόλυτα δίκιο, γιὰτὶ δὲν ὑπῆρξε ὁ μαθητὴς κανενός. Δὲν ἔιχε μήτε προδρόμους, μήτε συνεχιστές. Μόνος του, ἀποκλειστικὰ μὲ τὸ ἰσχυρὸ ταλέντο του καὶ τὴν ἰδιοφυΐα του ἔπλασε καὶ δημιούργησε ἐν’ ἀνεπανάληπτο θεατρικὸ εἶδος καὶ κληροδότησε στὸ παγκόσμιο κλασικὸ θεάτρο μερικὰ ἀριστουργήματα πὸς ἱκανοποιοῦν μὲ τὴ χάρις τους, τὴν ἐφευρετικότητά τους, τὴ “φανταζιὴ” τους καὶ τὴν ψυχολογία τους καὶ τοὺς πὸς ἀπαιτητικούς ἀναγνώστες καὶ θεατές. Δὲ ζωγράφισε τὸν ἔρωτα πὸς θυσιάζεται συχνὰ στὴν τραγωδία καὶ πὸς εἶναι κράμα πάθους ἀχάλινωτου, ἐγκλήματος, τρέλλας καὶ θανάτου, ἀλλὰ τὸ χαριτωμένο, τὸ ἀπλό, βαθὺ, ἀνθρώπινο, τρυφερὸ καὶ χαροῦμενο ἐκεῖνο αἰσθηματὶ πὸς ἐνάνει δυὸ νεανικὲς καρδιές. Γιὰ νὰ συνοψίσουμε τὰ ὅσα ἀνάλυσαιμε παραπάνω, σχετικὰ μὲ τὸ πῶς ὁ Μαριβώ ἐξετάζει καὶ ἀναλύει τὸν “Ἐρωτα, παραθέτομε τὴ γνώμη τοῦ ἱστορικοῦ τῆς γαλλικῆς λογοτεχνίας Γουσταύου Λανσόν, πὸς γράφει τ’ ἀκόλουθα : “Ὁ Μαριβώ εἶν’ ὁ πρώτος πὸς προσφέρει μιὰ πρωτότυπη καὶ ἀτομικὴ παρατήρηση, πὸς ἀπομονώνει τὸν ἔρωτα, καὶ τὸν χρησιμοποιεῖ στὸ θεάτρο του. Ἀνακάλυψε καὶ περιέγραψε ὅλο αὐτὸ τὸ λεπτὸ δίκτυο τῶν διασταυρουμένων αἰσθημάτων πὸς ἀποτελεῖ τὴ φαινομενικὴ ἐνότητα τοῦ αἰσθηματος : σημείωσε ὅλες τις μικροαποχρώσεις, τ’ ἀδιόρατα κινήματα πὸς ἀποδεικνύουν τις ψυχικὲς περαστικὲς καταστάσεις καὶ τοὺς ἀλληλοδιάδοχους βαθμούς. Ἀποκάλυψε τὴ φιλοτιμία, τὴν κυριαρχικὴ ἀνάγκη καὶ τὸ πείσμα, καθὼς καὶ τὴ νιότη καὶ τὴ φύση πὸς ὑπάρχουν στὸν ἔρωτα ἀπέδειξε ἀκόμα πᾶς ὁ ἔγωισμός, καὶ ἐπὶ πλέον ἡ δυσπιστία, ἡ δειλία, ἡ κοινωνικὴ πρόληψη, καὶ κάποιο ἐνστικτὸ ἐλευθερίας, καταντοῦν ἐμπόδια στὴν ἔρωτικὴ κλίση πὸς γεννιέται. Ἔθεσε ἀντιμέτωπα τὰ δυὸ αὐτὰ πλάσματα τὰ προορισμένα ν’ ἀγαπηθοῦν, πὸς νιώθουν πᾶς εἶναι διατεθειμένα ν’ ἀγαπηθοῦν πρὶν ἀκόμα γνωριστοῦν, καὶ πὸς πασχίζουν νὰ γνωριστοῦν πρὶν ἀγαπηθοῦν, πὸς παρακολουθοῦν ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, πὸς μελετᾶ καὶ παρατηρεῖ ὁ ἓνας τὸν ἄλλο, πὸς στήνουν παγίδες μεταξύ τους, καὶ προσπαθοῦν νὰ ἐκβιάσουν τὸ μυστήριον τῆς ψυχῆς πὸς τοὺς ἔχει αἰχμαλωτίσει καὶ τοὺς δυὸ ἀκατανίκητα. Εἶναι δυὸ ἐγωισμοὶ ἔτοιμοι νὰ δοθοῦν ὁ ἓνας στὸν ἄλλο, ἀλλὰ μὲ ἀμοιβαιότητα, μ’ ἀνταλλάγματα, ὅσο - ὅσο, ὄχι δωρεάν : τοὺς βλέπει νὰ προχωροῦν, νὰ ἀπομακρύνονται, νὰ φοβοῦνται νὰ κάνουν ἓνα βῆμα πὸς ὁ ἄλλος δὲν



Ἐξώφυλλα ἔργων Μαριβῶ. Ἀριστερά: "Τὸ παιχνίδι τῆς Τύχης καὶ τοῦ Ἔρωτα", Α' ἔκδ., χωρὶς ὄνομα. Δεξιά: "Ἡ δευτέρα ἐκπλήξη τοῦ Ἔρωτα", Α' ἔκδ., μὲ τ' ὄνομα τοῦ συγγραφέα

ἔκανε, νὰ ζυγίζουσαν πόσο ἓνα "ὄχι" κρύβει ἀκόμα μέσα του ἐλπίδα, πόσο ἓνα "ναί" ἔχει μέσα του εὐλικρινεῖα, νὰ διαπραγματεύονται τέλος, μὲ λεπτομερειακὴ φροντίδα τὴ συμφωνία ὅπου ὁ καθένας ὑπολογίζει νὰ βρεῖ γιὰ τὸν ἑαυτὸ του, τὴ χαρὰ καὶ τὴν εὐτυχία. Ἰπάρχει ἐδῶ ἓνα δλόκληρο ἐξαισιοπαζάρεμα" ποὺ ἀποκλείει τὸν ἀγνὸ ἔρωτα, τὸ ἀπόλυτο δόσιμο τοῦ ἑαυτοῦ αὐτὸ τὸ "παζάρεμα" ἀκριβῶς, αὐτὴ ἡ ὑπεράσπιση τοῦ "ἐγὼ" ἀποτελεῖ τὴν πραγματικότητα τῆς ἀπεικόνισης. Ὁ Ἔρωτας στὶς κωμωδίες τοῦ Μαριβῶ δὲν εἶναι κατὰ βάθος μῆτε μυστικοπαθής, μῆτε "ρομανέσκ", ἀπλούστατα εἶναι φυσικός. Καὶ παρακάτω ὁ Λανσὸν προσθέτει: "Ὁ Μαριβῶ εἶναι ἓνας ἐξαισιος ζωγράφος τῆς γυναίκας: οἱ Σύλβιες του, οἱ Ἀραμίνας του, οἱ Ἀγγελικὲς του, εἶναι γοητευτικὰ λουλουδία εὐαισθησίας καὶ κοκεταρίας, ἀφελοῦς ἐγωισμοῦ κ' ἐγκατάλειψης, τρυφερῆς χάριος καὶ σπινθηροβόλου πνεύματος. Εἶναι πιὸ εὐλικρινεῖς καὶ πιὸ ἀδύναμες ἀπὸ τοὺς ἄντρες. Αὐτοὶ εἶναι πιὸ θετικοί, πιὸ συνειδητοί, γιατί γενικά, αὐτοὶ ἔχουν ἀναλάβει τὴν ἐπίθεση, ἀλλὰ καὶ αὐτοὶ εἶναι τὸ ἴδιο εὐλικρινεῖς. Οὔτε οἱ γυναῖκες, οὔτε οἱ ἄντρες εἶναι ἀκριβῶς "καρκτηρες", ἀλλ' ἀντιπροσωπεύουν "στιγμὲς τῆς ζωῆς", τίς στιγμὲς αὐτὲς μιάς ἀνθισμένης νύχτης, εὐτυχιμένης, ὠραίας, στὴν πληρότητά της καὶ τοῦ αἰσθηματὸς της. Ὅλοι οἱ ἄντρες ὑπῆρξαν ἢ μπορούσαν νὰ εἶναι λίγο—πολύ ὁ Δοράντης ἢ ὁ Λυσιντόρ: ὅλες οἱ γυναῖκες ὑπῆρξαν ἢ μπορούσαν νὰ εἶναι λίγο—πολύ ἢ Ἀγγελικὴ, ἢ Σύλβια, ἢ Ἀραμίνα. Γύρω ἀπ' αὐτὰ τὰ ἐρωτευμένα ζεύγη, ὁ Μαριβῶ συγκεντρώνει ποικίλες μορφές: ἄλλες ἔχουν ἓναν ἀέρα πραγματικότητας, δίχως ὥστόσο νὰ εἶναι παρμένες ἐντελῶς ἀπὸ τὴ σύγχρονη ζωὴ, ἐπεικεῖς τὴ ἀγαθοῦς πατέρες, μητέρες κάποτε τρυφερές, ἀλλὰ πιὸ συχνὰ καὶ ἀκριβέστερα, μητέρες γκρινιάρες, δύστροπες, χωριάτες πάρα πολύ πονηροῦς καὶ ἀγροίκους, οἱ ἄλλοι εἶναι τύποι "φανταζίστικοι", Ἀρλεκίνοι, Τριβελέν, Μαρτὸν καὶ Λιζέτες, θαλαμηπόλοι καὶ συμπρέτες; τολμηροί, μόλις πανοῦργοι, ποὺ λένε αἰνίγματα, καὶ παρωδοῦν σὲ μουσικὸν σκηνές, ὅλο ἀπόσταγμα, τὸν ἐξευγενισμένο ἔρωτα τῶν κυρίων τους".

Τὰ δύο ἀριστουργήματα τοῦ Μαριβῶ

Γιὰ νὰ ὀλοκληρώσουμε τὴ μελέτη αὐτὴ γιὰ τὸ θέατρο καὶ τὴν ἐποχὴ τοῦ Μαριβῶ, πρέπει νὰ μιλήσουμε γιὰ τὰ δύο θεατρικὰ του ἔργα ποὺ ναι καὶ τ' ἀριστουργήματά του: "Οἱ Ψευδοκμιστρεῖς" καὶ "Τὸ Παιχνίδι τοῦ Ἔρωτα καὶ τῆς Τύχης". Αὐτὰ τὰ δύο θεατρικὰ ἔργα ἀπαθανάτισαν τ' ὄνομα τοῦ συγγραφέα καὶ παίζονται πάντα, καὶ στὴν ἐποχὴ μας, σ' ὅλες τίς εὐρωπαϊκὲς σκηνές, κυρίως στὴ "Γαλλικὴ Κωμωδία" μὲ θριαμβευτικὴ ἐπιτυχία. "Οἱ Ψευδοκμιστρεῖς" ἔχουν ἓνα θέμα ἀπλό: ἡ ἡρωίδα, ἡ Ἀραμίνα παίρνει γιὰ οἰκονόμο της τὸ Δοράντη, δίχως

νὰ ξέρει πὼς αὐτὸς τὴν ἀγαπᾷ: τὸ μαθαίνει καὶ χάρις στὰ τεχνάσματα ἐνὸς Θαλαμηπόλου τὸν ἐρωτεύεται καὶ τελικὰ τὸν παντρεύεται μ' ὅλες τίς ἀντιρροήσεις τοῦ περιβάλλοντός της. Ἡ κωμωδία αὐτὴ παίχτηκε γιὰ πρώτη φορὰ, στὶς 16 Μαρτίου τοῦ 1737, ἀπὸ τὸν ἰταλικὸ βασιλικὸ θίασο, στὸ "Hôtel de Bourgogne", ὄχι μὲ μεγάλη ἐπιτυχία. Ἀπὸ τότε ἔχει παιχτεῖ ἀπὸ τὴ "Γαλλικὴ Κωμωδία" ὡς σήμερα σὲ 580 παραστάσεις. Ὁ Μαριβῶ ἦταν τότε 49 χρονῶν, καὶ τὸ ἔργο του αὐτὸ εἶναι ἡ τελευταία του τρίπρακτὴ κωμωδία. Πέντε χρόνια ἀργότερα ἔμπαινε στὴ Γαλλικὴ Ἀκαδημία. Ἀπὸ τότε δὲν ἔδωσε πιὰ τίποτα στὸ θέατρο, ἐκτὸς ἀπὸ δύο μονόπρακτα καὶ μερικὸς "Στοχασμοὺς" γι' ἀκαδημαϊκὰ ζητήματα. Ἀντίθετα ἀπὸ ἄλλα ἔργα του, ἐδῶ τὰ πρόσωπα τῆς κωμωδίας εἶναι κάπως μεγαλύτερης ἡλικίας, δὲν ἔχουν τόσο πολὺ τὴ χειρομηνὴ δροσιά τῆς νύχτης καὶ παρουσιάζονται στὶς ἐκδηλώσεις τους μὲ πιότερη σοβαρότητα. Ἄν ὁ ἔρωτας παραμένει ἡ μεγάλη ὑπόθεση τῆς ζωῆς τους, ὥστόσο ἔχουν καὶ ἄλλες ἀπασχολήσεις, ὅπου οἱ ὕλικές ἀπαιτήσεις διεκδικοῦν τὰ δικαιώματά τους. Ὁ Μαριβῶ ἔχει ξεφύγει ἀρκετὰ σ' αὐτὴ τὴν κωμωδία ἀπὸ τὸν ἰδανικὸ κόσμο τοῦ Βαττώ. Ἡ ἡρωίδα, ἡ Ἀραμίνα, δὲ μοιάζει μὲ τίς προηγούμενες: δὲν εἶναι καμμιὰ ἀρραβωνιασμένη ὅπως ἡ Σύλβια τῆς "Διπλῆς Ἀσθάθειας", ἡ καμμιὰ ἐπαρχιώτισσα ἢ καμμιὰ κόμησσα ποὺ ἀδιαφορεῖ γιὰ τοὺς ἄντρες. Ἡ Ἀραμίνα εἶναι μιὰ πολὺ ὠραία χήρα τῆς ἀστικῆς τάξης. Δὲν ἔχει προλήψεις, εἶναι σταθερῆ, σεμνὴ, πολὺ ἐρωτευμένη καὶ δὲ ντρέπεται νὰ τ' ὀμολογήσει στὸν ἀγαπημένο της Δοράντη μὲ εὐλικρινεῖα. Ἐπειτ' ἀπὸ διάφορα χαριτωμένα ἐπεισόδια καὶ παρεξηγήσεις, ἡ Ἀραμίνα καὶ ὁ Δοράντης θὰ παντρευτοῦν.

Τὸ Παιχνίδι τοῦ Ἔρωτα καὶ τῆς Τύχης" εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Μαριβῶ. Πρωτοπαίχτηκε στὶς 23 Ἰανουαρίου τοῦ 1730 στὴ σκηνῇ τοῦ "Ἰταλικοῦ θεάτρου". Ἡ ἐπιτυχία του ἦταν θριαμβευτικὴ. Ἡ "Γαλλικὴ Κωμωδία" πρωτόπαιξε τὸ ἔργο στὰ 1796 καὶ ἀπὸ τότε ὡς σήμερα ἔκανε 1.380 παραστάσεις. Τὸ θέμα καὶ αὐτῆς τῆς κωμωδίας εἶναι ἀπλό καὶ βασίζεται σὲ παρεξηγήσεις. Γιὰ νὰ μπορέσει νὰ παρακολουθήσει τὸ μνηστῆρα ποὺ ὁ πατέρας της, ὁ Ὀργκόν, τῆς προορίζει καὶ ποὺ ἐκεῖνη δὲν τὸν γνωρίζει, ἡ Σύλβια ἀλλάζει φορέματα μὲ τὴν καμαριέρα της τὴ Λιζέτα, ἀλλὰ καὶ ὁ Δοράντης, ἀποβλέποντας στὸν ἴδιο σκοπὸ, ἀλλάζει τὸ κοστῦμι του μὲ τὴ στολὴ τοῦ ὑπρέτη του Ἀρλεκίνο. Ὁ ψευτοῦπηρέτης καὶ ἡ ψευτοσυμπρέτα ἐρωτεύονται παράφορα ὁ ἓνας τὸν ἄλλο. Νιώθουν καὶ οἱ δύο ὅτι ἐκπλήξη γι' αὐτὸ. Ἄλλ' ὁ Δοράντης ὀμολογεῖ στὴ Σύλβια τὸ τέχνασμα του, καὶ αὐτὴ μὲ τὴ συνοχή τοῦ ἀδελφοῦ της Μάριο, κεντρίζει τὴ ζήλεια τοῦ Δοράντη ἴσαμε τὴ στιγμή ποὺ αὐτὸς θὰ τὴ ζητήσει γιὰ γυναῖκα του. Ἀλλὰ καὶ ὁ Ἀρλεκίνος ἐρωτεύεται τὴ Λιζέτα κ' ἔτσι καὶ τὰ δύο ζευγάρια θὰ κάνουν τοὺς γάμους τους. Τὸ ἔνδιαφέρον αὐτῆς τῆς κωμωδίας—ποὺ ναι ἡ πιὸ φημισμένη στὸ παγκόσμιο κλασικὸ θέατρο ἀπ' ὅλες τίς κωμωδίες τοῦ Μαριβῶ—συνίσταται στὴν ἀπεικόνιση τοῦ ἔρωτα ποὺ γεννιέται μέσα σὲ νεανικὲς καρδιές καὶ στὰ ἐμπόδια ποὺ ὁ ἔρωτας αὐτὸς συναντᾷ ὡς τὸ θρίαμβο του: ἐπίσης εἶναι μιὰ πάλη ἐναντίον τῆς δειλίας καὶ μιὰ διασκεδαστικὴ ἀπεικόνιση τῶν ἰδίων αἰσθημάτων ποὺ ταράζουν, μὲ τρόπο λιγότερο ραφιναρισμένο, τὸν Ἀρλεκίνο καὶ τὴ Λιζέτα. "Τὸ Παιχνίδι τοῦ Ἔρωτα καὶ τῆς Τύχης" ἔχει, ὅπως καὶ τ' ἄλλα δύο ἔργα τοῦ συγγραφέα, "Ἡ Διπλῆ Ἀσθάθεια" καὶ "Οἱ Ψευδοκμιστρεῖς", ὅλη τὴν ἀνάλαφρη χάρις, ὅλο τὸ γοητευτικὸ παιχνίδισμα ἐνὸς σπινθηροβόλου πνεύματος, μὲ πολλὴ φαντασία καὶ δεξιότητες στὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση τῶν χαρακτήρων, ποὺ κινεῖται μέσα σὲ μιὰ ἐκλεπτυσμένη ἀτμόσφαιρα, καθαρὰ γαλλικὴ καὶ σ' ἓνα πολιτισμένον κοινωνικὸ περιβάλλον. Καθαρὸ ἐρωτικὸ παιχνίδι, ἐξαισιο καὶ θελκτικὸ, γεμάτο ἀποχρώσεις, εὐστοχες παρατηρήσεις, ἰδιότυπο καὶ ἀνεπανάληπτο, περίπλοκο στὶς ἐσωτερικὲς του λεπτομέρειες, ἀλλὰ καὶ φωτεινὸ στὴν ὅλη του πορεία.

Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ γνώρισε καὶ τὸ ἐλληγικὸ κοινὸ ὅταν τὸ πρωτόπαιξε τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο στὶς 3 Μαΐου τοῦ 1949, σὲ μετάφραση Δ. Ρώμα, σκηνοθεσία Δημ. Ροντήρη καὶ μὲ τοὺς ἀκόλουθους ἠθοποιούς στοὺς κύριους ρόλους: Ὀργκόν, ὁ Γ. Ἀποστολίδης, Μάριος γιὸς του, ὁ Ν. Χατζίσκος, Σύλβια, ἡ Μάρια Ἀρώνη, μοναδικὴ στὸ ρόλο αὐτὸ τῆς κοκέτας ingénue, Λιζέτα, καμαριέρα τῆς Σύλβιας, ἡ Μαρία Ἀλκαίου, Δοράντης, ὁ Δημ. Χόρν καὶ Ἀρλεκίνος, ὁ ἀληθινὸς Τάκης Γαλανός. Τὸ ἔργο ἄρρεσε πολὺ, μολονότι ὁ Μαριβῶ ἀπαιτεῖ ἐξαιρέτα καλλιεργημένο Κοινόν.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΠΡΑΤΣΙΚΑΣ

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΤΟΥ ΛΑΟΥ

ΚΑΙ Η ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΗ ΑΠΟΣΤΟΛΗ ΤΟΥ

Τοῦ JACQUES COPEAU

Ὁ μέγας Δάσκαλος καὶ ἐμψυχωτῆς τοῦ θεάτρου Ζακ Κοπώ ἐκθέτει παρακάτω τὴν προσωπικὴ του ἐμπειρία ἀπ' τὴν προσπάθειά του νὰ φέροι τὸ Θέατρο κοντὰ στὸ λαὸ τὴν περίοδο πού, ἀποτραβηγμένος μὲ λίγους πιστούς συνεργάτες στὴ Βουργουνδία, πάσχιζε νὰ βρεῖ τὶς καινούριες πηγές, ἀπ' ὅπου θ' ἀναπηδοῦσε τὸ Θέατρο τοῦ λαοῦ στὸν καιρὸ μας. Τὸ πρῶτο μέρος τῆς μελέτης του γιὰ τὸ Θέατρο τοῦ λαοῦ, πού γράφτηκε στὰ χρόνια τῆς κατοχῆς, δημοσιεύτηκε στὸ 9ο τεύχος, σελ. 9 - 15.

Πέντε χρόνια μᾶς χωρίζουν ἀπὸ κείνο τὸ ψευτογεγνημένο καὶ κείνο τὸ ψευτοεξινημένο. Πέντε χρόνια ἀναμονῆς καὶ ἀνησυχίας, γεμάτα μικροαθλιότητες, παρεκλύσεις, ταπεινώσεις. Ἰστέρα ἀπ' τὰ πέντε αὐτὰ χρόνια, νὰ πού βρισκόμαστε ἀντιμέτωποι, κατὰ τρόπο σκληρὸ, μὲ ἀληθινὲς ἀνάγκες: τὴν ἀνάγκη τοῦ ψωμιοῦ, τοῦ ντυσίματος, μ' ὅλες τὶς ἀνάγκες τοῦ σώματος καὶ μ' ὅλες τὶς ἀνάγκες τῆς ψυχῆς. Ἄς μὴν ἀπελπιστοῦμε, ἄς μὴ λυγίσουμε. Ἡ πραγματικότητα δὲν εἶναι ὠραία. Ὁμως τὴν ἀγγίζουμε. Ἡ κατάστασή μας ἔχει κάτι τὸ σωτήριο, εἶναι ξάστερη καὶ ἀνελέητη. Δὲν ὑπάρχουν πολλοὶ τρόποι νὰ βγοῦμε ἀπ' αὐτή, μὰ ἓνας μόνος πού συνίσταται στὸ νὰ ξαναφτιάξουμε τὰ πάντα, νὰ καταφέρουμε νὰ ξαναφτιάξουμε τὰ πάντα, ἂν δὲν ἔχουμε δεχτῆ κτύπημα θανάσιμο. Ἐνα ἔθνος μεγάλο ἔπεσε καὶ σωριάστηκε μέσα σὲ λίγες ὥρες, κυριολεκτικὰ σαυρώθηκε. Τὰ μάτια του ξεριζώθηκαν ἀπ' τὴ γῆ, ἀποκόπηκαν ἀπ' τὴν πατρίδα. Αὐτοὶ πού λέγονταν ἄρχηγοὶ του, συντριμμένοι, φυγάδες ἢ φυλακισμένοι. Ὅλα ὅσα ἀποτελοῦσαν τὸ συνηθισμένο τρόπο ζωῆς καὶ τὸν τρόπο στοχασμοῦ του, γίνονται πάλι συζητήσιμα. Κι αὐτὸ εἶναι, νομίζω, ἀρκετὸ γιὰ ν' ἀντιληφθοῦν, καὶ τὰ λιγότερο διαθεθεμένα νὰ στοχαστοῦν μισὰ, πὼς κάτι δὲν πήγαινε ὅπως ἔπρεπε. Ὁμως τὸ θέμα δὲν εἶναι νὰ στραφοῦμε μὲ μανία ἐναντίον σ' ὀλόκληρο τὸ παρελθόν μας, νὰ ὑποστηρίξουμε ἄνδρα σήμερα τ' ἀντίθετα στὸ χθές, νὰ μᾶστε πρόθυμοι νὰ δεχτοῦμε δουλόπρεπα, ἀπὸ ξένα χέρια, αὐτὸ πού μᾶς ἔλειψε γιὰ νὰ μᾶστε δυνατοὶ καὶ σοφοί.

Τὸ θέμα εἶναι νὰ βροῦμε μέσα σὲ τοῦτα τὰ ἀπέραντα συντριμμένα ἀπὸ ζωντανούς στοχασμούς κ' ἐθνικὲς πραγματικότητες τὶς ρίζες, ὅσο κι ἂν εἶναι ἄδύνατες καὶ ἀκρωτηριασμένες, πού φυτέψαμε μὲ τὰ ἴδια μας τὰ χέρια καὶ πού ἔχουμε καθῆκον νὰ τὶς λευτερώσουμε, νὰ τὶς καλλιεργήσουμε καὶ νὰ τὶς κάνουμε νὰ βλαστήσουν. Πρέπει ἡμεῖς οἱ ἴδιοι ν' ἀνασυγκροτήσουμε τὰ ἰδανικά μας. Ὁμως, στὴν ἀρχὴ πρέπει νὰ προσπαθίσουμε νὰ μὴ εἴμαστε ὑπερβολικὰ φιλόδοξοι. Τὰ πάντα πρέπει νὰ βασιστοῦν καὶ νὰ στηθοῦν στὴν εὐκρίνεια, στὴν ἀλήθεια. Δικὸ μας καθῆκον εἶναι νὰ δοῦμε τὰ πράγματα καθαρά καὶ σοβαρά. Ἀπὸ μᾶς ἐξαρτᾶται ν' ἀκολοθήσουμε τοὺς γνησιότερους νόμους καὶ ν' ἀπευθυνθοῦμε στοὺς καλύτερους ἀνθρώπους. Κάνοντας θέατρο, μελετώντας τὴν προέλευση καὶ τὴν ἀνάπτυξή του, πείσθηκα πὼς δὲν πᾶει μπροστά, ὅπως οἱ πρακτικὲς ἢ οἱ ἐπιστημονικὲς γνώσεις, ἐγκαταλείποντες κεκτημένες ἀλήθειες γιὰ νὰ ὑψωθεῖ πάνω ἀπ' αὐτές, σ' ἀλήθειες πού τὶς παραγκωνίζουν ὥσπου καὶ αὐτὲς νὰ τροποποιηθοῦν καὶ ν' ἀντικατασταθοῦν. Ὑπάρχει στὴν τέχνη μιὰ ἀνανέωση τῶν ἐσωτερικῶν δυνάμεων, πού πραγματοποιεῖται μὲ τὸν τρόπο τοῦ γίγαντα τοῦ μύθου, μὲ μιὰ περιοδικὴ ἐπιστροφή στὸ πρῶτο λίκνο, στὴ μητρικὴ ἀγκαλιά.

Ἄν θέλουμε νὰ τελέσουμε ἔργο φυσικὸ καὶ γεμάτο ὑγεία, ἔργο ζωῆς, οὐσιαστικὸ καὶ προορισμένο νὰ διαρκέσει, πρέπει ἀκριβῶς σ' αὐτὴ τὴν ἀνανέωση τῶν ἐσωτερικῶν δυνάμεων ν' ἀφοσιωθοῦμε. Αὐτὴ θὰ δώσει νόημα σ' ὅλες μας τὶς προσπάθειες. Θὰ ἐνσωματωθεῖ στὴν ὁμόθυμη λαχάρτα τοῦ τόπου μας, στὸ μοναδικὸ χρέος ὅλων τῶν σημερινῶν γάλλων: τὴν ἀνοικοδόμησι τῆς Γαλλίας. Δὲν ὑπάρχει δυνατότητα ἐκλογῆς, δὲν ὑπάρχει ἄλλη λύση. Αὐτὸ πού μᾶς χρειάζεται εἶναι ἓνα θέατρο τοῦ ἔθνους. Δὲν πρόκειται γιὰ θέατρο ταξικὸ ἢ γιὰ θέατρο πού θὰ προβάλλει διεκδικήσεις, μὰ γιὰ θέατρο ἑνώσεως καὶ ἀναμόρφωσης.

Μιὰ μεταρρύθμιση μὲ τέτοια ἔκταση δὲ θὰ γίνει ἂν δὲν εἶναι

κατευθυνόμενη. Καὶ θὰ ἴναι κατευθυνόμενη καὶ γόνιμη μόνον κάτω ἀπὸ τὴν αἰγίδα μιᾶς σοβαρῆς ἐξουσίας μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς αὐτὴ θὰ ἴναι καλὰ πληροφορημένη. Οἱ ἀρμοδιότητες δὲ λείπουν οὔτε κ' ἡ ἐντιμὴ θέληση. Τὸ ζήτημα εἶναι νὰ τὶς ξεχωρίσουμε, νὰ τὶς προωθήσουμε, νὰ τὶς πειθαρχήσουμε μὲ ἐμβλημα τὴν ἀνιδιοτέλεια, τὴ γνώση καὶ τὴν ἀγάπη, γιὰ νὰ πετύχουμε τὴν ἀπλότητα, τὴν εὐκρίνεια καὶ τὸ μεγαλεῖο. Θὰ θέλαμε τὸ κράτος, γιὰ νὰ ὑπερικήσει τὶς προσωπικὲς διαφορὰς καὶ ἀντιθέσεις, πού εἶναι εὐτελεῖς, νὰ μὴ περιοριστεῖ ν' ἀντλήσει πληροφορίες καὶ στοιχεῖα, γιὰ τὸ δόγμα πού θ' ἀκολουθήσει, ἀπὸ "ἐπιτροπές" συχνὰ ἀναρμόδιες, καὶ κάποτε ὑποκείμενες σ' ἐπιδράσεις ὑποπτες, μὰ νὰ μπορέσει νὰ ῥθεῖ σ' ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὶς δημιουργικὲς δυνάμεις.

Τὸ πρῶτο βῆμα σ' αὐτὴν τὴν κατεύθυνση θὰ ἴταν ἡ ὀργάνωση ἐνὸς Κέντρου Μελετῶν ὅπου θὰ μαζεύονταν, σὲ μικρὸ ἀριθμὸ, ἄνθρωποι ἀρκετὰ ὠριμοὶ γιὰ νὰ μιλοῦν γιὰ πείρα καὶ ἀρκετὰ νέοι γιὰ νὰ σκεφτοῦν ἀπ' τὴν ἀρχὴ ποιὸ θὰ ἴναι τὸ μέλλον τοῦ θεάτρου σύμφωνα μὲ μέθοδες καινούριες, σύμφωνα μ' ἀνάγκες καινούριες.

Οἱ ἀνάγκες αὐτὲς δὲν εἶναι ἀγνωστες. Οὔτε κ' εἶναι μυστηριώδεις. Τὶς ἔνωσαν καλλιτέχνες καὶ κάποτε τὶς ἐκφράσαν. Ἡ ἐποχὴ τους δὲν τὶς εἶχε ἀκόμα λυτρώσει ἀπὸ τοὺς διαταγμούς τους καὶ τὴ γεμάτη ἀβεβαιότητα ἀναζήτησης. Ἦταν ὅμως καὶ ὅλας ζωντανές. Σήμερα ἔγιναν πιὸ φανερές, πιὸ πιεστικὲς παρὰ ποτέ. Πρέπει νὰ τὶς ἐξετάσουμε νὰ τὶς προσδιορίσουμε, νὰ προτεῖνουμε προγράμματα καὶ νὰ δοκιμάσουμε τὴν ἀξία τους. Ἡ πρῶτη ἀπ' αὐτὲς τὶς ἀνάγκες εἶναι ἡ δημιουργία κ' ἡ ὀργάνωση, πρὶν ἀπὸ κάθε τι ἄλλο καὶ στὴ βάση ὅλων ὧσων θὰ γίνονται, μιὰ ἐστίασ ἑ α τ ρ ι κ ῆ ς μ ὀ ρ φ ω σ η ς. Μιὰ μεγάλη σχολή, πού θὰ ἐπιχορηγεῖται πλατιά ἀπ' τὸ κράτος ὅπου θὰ μελετοῦνται καὶ θὰ γίνονται πράξη ὅλες οἱ μορφὲς θεατρικῆς ἐπινόησης καὶ παράστασης, ὅπου κάθε τμήμα θὰ διευθύνεται ἀπ' τὸν πιὸ κατάλληλο ἄνθρωπο χωρὶς νὰ λογαριάζονται ἐπίσημοι τίτλοι ἢ πολιτικὲς συστάσεις, ὅπου τὸ σύνολο τῆς προσπάθειας θὰ δεχόταν μιὰ ἀρμονικὴ προώθηση ὑποταγμένη σ' ἓνα πνεῦμα.

Ἄς μὴν ξεχνᾶμε πὼς ἂν μέσα σὲ λίγο χρόνον ἡ Ε.Σ.Δ. μπόρεσε νὰ δώσει στὸ θεατρὸ τῆς ἀνάπτυξῆς καὶ δράσης πού ἀποσπάσανε τὸ θαυμασμὸ τοῦ κόσμου, αὐτὸ ὀφείλεται, ὡς ἓνα βαθμὸ, στὸ ὅτι τὸ παλιὸ καθεστὼς τῆς εἶχε ἀφήσει γερὰ καὶ μορφωμένα στελέχη. Ὁμως ἄς μὴ ἀρχίσουμε νὰ μιμνεσθα τοὺς Ρώσους. Ἐχουμε ἀρκετὰ ν' ἀντλήσουμε ἀπ' τὸ δικὸ μας κεφάλαιο πού, ἐδῶ καὶ πάρα πολλὰ χρόνια, παραγνωρίσθηκε καὶ θάφτηκε.

Ἡ πείρα μου ἐπιτρέπει νὰ ὑποστηρίξω πὼς ἡ θεατρικὴ μορφωση εἶν' αὐτὸ πού λείπει περισσότερο στοὺς σημερινούς γάλλους ἠθοποιούς. Δὲν τὴν εἶδα νὰ βασιλεύει οὔτε στὸ Κονσερβατοῦρ, οὔτε στὰ Κρατικὰ Θέατρα. Κι ὅμως αὐτὴ μπορεῖ νὰ προφυλάξει ἀπ' τὸν καμποῦνισμὸ, αὐτὴ ἐμπνέει σεβασμὸ στὸ ἐπάγγελμα, στοὺς μεγάλους Δασκάλους καὶ τὰ μεγάλα ἔργα. Ζητῶ τὴν ἄδεια νὰ παραθέσω ἓνα ἀρκετὰ μεγάλο ἀπόσπασμα ἀπὸ ἓνα μικρὸ φυλλάδιο πού δημοσίεψα ἐδῶ καὶ τουλάχιστον εἴκοσι χρόνια:

"Ἄν θέλουμε ν' ἀνοικοδομήσουμε τὸ κατεστραμμένο θέατρο πρέπει καλὰ νὰ δοῦμε ποιὸ εἶναι τὸ χρέος μας, ὅσο κι ἂν εἶναι μεγάλο. Δὲ θὰ τὸ ἀναλάβουμε ποτέ ἂν σταθοῦμε μακριά. Γιὰ νὰ τὸ φέρουμε σὲ πέρας δὲ μᾶς λείπουν τὰ προσόντα, οὔτε οἱ ἰδέες, οὔτε ἡ ἀφοσίωση στὸ καθῆκον. Αὐτὸ πού ἄλλοτε δέσποζε, πρὶν ἀπ' ὅλα, καὶ στὸ πιὸ μικρὸ ἀριστούργημα ἦταν

ή πειθαρχία στη δουλειά. Ήταν ο κανόνας της σωστής σκέψης που 'χει επακόλουθο έργο αξία, ήταν ή αρμοδιότητα που απόβλεπε στην τελειότητα.

"Η τέχνη και τὸ ἐπάγγελμα δὲν εἶναι δυὸ πράγματα χωριστά. Ἡ ἐφευρετικότητα κ' ἡ μεγαλοφυΐα δὲ μποροῦν νὰ στερηθοῦν οὔτε τῇ γνώσῃ οὔτε τῇ μέθοδῳ. Κι αὐτοὶ ποὺ δουλεύουν γιὰ ν' ἀποκτήσουν αὐτὰ τὰ δυὸ, κ' ὕστερα γιὰ νὰ τὰ τελειοποιήσουν, δὲ θὰ κάνουν ἔργο διάρκειας, παρὰ μόνον ἂν σκέφτονται νὰ τὸ μεταδώσουν μὲ τὴ διδασκαλία.

"Μπορεῖ νὰ εἶν' ἀλήθεια πὼς τὶς ἐποχὲς ποὺ ἡ τύχη εὐλόγησε, τὸ ἔνστικτο φαίνεται νὰ παρέχει τ' ἀναγκαῖα γιὰ τὴ δημιουργία. Αὐτὸ ποὺ τότε ὀνομάζεται ἔνστικτο δὲν εἶναι παρὰ ἡ δύναμη κ' ἡ ἄνεση τῆς προσωπικῆς μεγαλοφυΐας ποὺ τροφοδοτήθηκε ἀπ' τὰ διδάγματα αἰώνων κ' ἐμπνεύστηκε ἀπ' τὴ ζωντανὴ παράδοση. Καὶ γιὰ μᾶς τὸ ζήτημα εἶναι σπουδαιότερο ἀπ' τὸ ν' ἀκολουθήσουμε τοὺς κανόνες ἢ νὰ τοὺς μάθουμε. Χρέος μας εἶναι νὰ τοὺς ξαναβροῦμε. . .

"Ἀπαιτώντας λιγότερη ἀσυδοσία, περισσότερη μόρφωση κ' ἐπαγγελματικὴ κατάρτιση γιὰ τὸν ἄνθρωπο ποὺ κάνει μιὰ δουλειά, δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ τιμωρήσω, κλείνοντάς τα σ' ἕνα σκοτεινὸ σεμινάριο, τὰ πιδ ὁμορφα χαρίσματα τοῦ καλλιτέχνη. Θὰ 'θελα μόνον νὰ ὑπηρετηθοῦν καλύτερα.

"Ἄς προσέξουμε: ὀλάκιερη ἢ γνησιότητα ἐνὸς καλλιτέχνη — ὅ,τι ἔχει πιδ πηγαῖο, πιδ δικό του, πιδ προσωπικό — γίνετα συζητήσιμη καὶ διακυβεύετα μὲ τὸ γεγονὸς τῆς πραγματώσεως ποὺ ἐμπεριέχει ἕνα σύνολο κοινῶν κι ἀποκτημένων δεδομένων.

Γιὰ νὰ μὴν βάλουμε μέσα σ' ἕνα ἔργο τίποτα ποὺ νὰ μὴν εἶναι δικό μας πρέπει νὰ κατέχουμε τὴ γνώση καὶ τὴν ἱκανότητα ἐκλογῆς τῶν μέσων ποὺ ἀποτελοῦν κληρονομιά "ἐξ ἀδιαιρέτου" ὅλων τῶν γενεῶν. "Ἄν ἡ τεχνικὴ ζεῖ μόνον μὲ εἰλικρίνεια, ἢ εἰλικρίνεια εὐδοκιμεῖ μόνον μέσα σὲ μιὰ στέρεη τεχνικὴ. Δὲν ὑπάρχει βιώσιμη ἀνανέωση ποὺ νὰ μὴ συνδέετα μὲ τὴν ἀδιάλειπτη παράδοση ἢ μὲ τὴν παράδοση ποὺ ξαναβρίσκουμε" δὲν ὑπάρχει ἀκόμα κ' ἐπανάσταση ποὺ νὰ μὴ βυθίζει τὶς ρίζες τῆς μέσα στὰ πιδ μακρινὰ μυστικὰ μιᾶς παραδόσεως ποὺ νομιζόταν νεκρῆ. . .

"Ἡ ἀγάπη γιὰ τὸ ὄρατο μπορεῖ νὰ ὑπάρχει, ὅπως κ' ἡ φευγαλέα πρόθεση νὰ τὴν δημιουργήσῃ, ἐκεῖ ὅπου ἔχουν χάσει τὴ λάμψη τοὺς οἱ ἀρχὲς κ' ἔχουν χαθεῖ οἱ μέθοδοι δουλειᾶς. Οἱ ἐνδιαφέρουσες προσπάθειες ἀκόμα καὶ τὰ καλαίσθητα ἔργα δὲ λείπουν, λείπει ὅμως ἡ ἀπλὴ ἐπιδεξιότητα τοῦ ἐργάτη. Γι' αὐτὸ ζοῦν δυστυχημένοι, ἀνάμεσα στὶς εὐγενεῖς τοὺς ἐπιδιώξεις τόσο ἐρασιτέχνες ἢ ἐπαγγελματίες χωρὶς ἐπαγγελματικὴ ἀπασχόληση. Ἡ παραγωγή τῶν Δασκάλων τοὺς προσφέρει παραδείγματα αὐθεντικὰ ἀπ' ὅπου δὲν ἀντλοῦν παρὰ μόνον παραποιήσεις κι ὁμοιώματα. . .

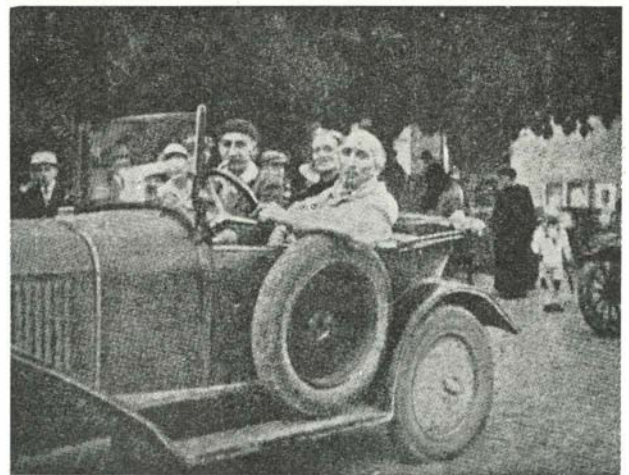
"Αὐτοὶ ποὺ πιστεύουν πὼς τίποτα καλὸ δὲ μπορεῖ νὰ βγεῖ ἀπὸ μιὰ σχολὴ τέχνης, προβάλλουν τὴν ἀρχὴ τῆς κλίσεως, τοῦ ταλέντου. Λένε πὼς ἕνα μεγάλο ταλέντο δὲ χρειάζεται ποτε τὴν οργανωμένην ἐκπαίδευση, πὼς τὶς πιδ πολλές φορές, ἂν τὴν ἔχει ὑποστῆ, τὸ ἀποτέλεσμα εἶναι νὰ μαραζώσει ἐξ αἰτίας τῆς, πὼς ἐκεῖ ποὺ λείπει ἡ κλίση καὶ τὸ ταλέντο καμιά ἐκπαίδευση δὲ μπορεῖ νὰ τ' ἀντικαταστήσῃ καὶ πὼς σκορπίζοντας τ' ὅποιοδήποτε φῶς σὲ μυαλὰ χωρὶς ἀξία κινδυνεύουμε νὰ προσηύσουμε τὴ μετριότητα.

"Εἶναι δυνατὸν ἕνα μεγάλο ταλέντο νὰ μὴ συνάντησε πάντα ἐκπαίδευση στὰ μέτρα του. Εἶναι πιθανὸ νὰ τὰ 'βγαλε πέρα χωρὶς αὐτὴ. Μὰ δὲν εἶναι βέβαιο πὼς τὴ στερήθηκε χωρὶς νὰ μετανοήσῃ, οὔτε πὼς ἡ στέρξη τούτη δὲν ζεστράτισε ὀρισμένες του ἐνέργειες ἢ δὲν καθυστέρησε τὴν ὀριμότητά του.

"Τὸ ἐξαιρετικὸ ἄτομο προχωρεῖ πιδ μπροστὰ ἀπ' τὴν ἐκπαίδευση τῆς ἐποχῆς του. Αὐτὸ δὲ σημαίνει πὼς δὲν πρέπει νὰ τὴν ὑποστῆ. Προσθέτει σ' αὐτὴν τὸ δαιμόνιο του γιὰ νὰ χαρίσει σ' αὐτοὺς ποὺ θὰ 'ρθουν ὕστερα ἀπ' αὐτὸν μιὰ κληρονομιά πιδ πλοῦσια. Ξαναβρίσκουμε ἔτσι τὴν ἰδέα τῆς μετάδοσε, δηλαδὴ τῆς ἐκπαίδεψε.

"Ὅμως, εἶναι σωστὸ νὰ παίρνουμε ὑπ' ὄψη μας μόνον τὸ ἐξαιρετικὸ ἄτομο, νὰ μὴ θεωροῦμε θεμιτὸ παρὰ μόνον ὅτι ὑπηρετεῖ τὴν ἀνάπτυξή του; Καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς μόνον ὁ ἄνθρωπος ποὺ διαθέτει μεγαλοφυΐα εἶναι ἀξίος ν' ἀναλάβῃ τὴν εὐθύνη τῆς μόρφωσῃ;

"Μπορεῖ κανεὶς νὰ σκέφτεται ὅπως ὁ Γκαίττε, πὼς μόνον τὰ ἐξαιρετικὰ ἔργα εἶναι ἀπαιτήτα. "Ὅμως ὑπάρχουν κι ἄλλα, λιγότερο σπουδαῖα, ποὺ μέσα τοὺς βλέπουμε νὰ λάμπει ἡ ὑγεία κ' ἡ δύναμη καὶ ποὺ κρατοῦν γερά τὴ θέση τοὺς καὶ παίζουν πιστὰ τὸ ρόλο τοὺς, ἔστω κι ἂν περιορίζετα στὴν διαφύλαξη τοῦ γοῦστου μιᾶς ἐποχῆς καὶ τὴ διατήρησή του προσανα-



"Ἄνω: Μοτῆρ, χειμῶνας 1924, πρόβες στὸ ὕπαιθρο. Κάτω: Στὴν πλατεῖα Νεμινύ, 1925. Ξεκίνημα γιὰ μιὰ παράσταση. Ἄπ' τ' ἀριστερὰ: Ἀ. Σανσερέλ, Σουζάν Μπίγκ καὶ Ζὰκ Κοπὼ

τολισμοῦ τῆς. Τὰ ἔργα αὐτὰ στηρίζουν τὶς ὑψηλὲς δημιουργίες, τὶς συνδέουν μεταξὺ τοὺς καὶ μὲ τὶς γύρω χώρες σὰ μιὰ ὀρεισιὰ ποὺ συνδέει τὶς ψηλὲς κορφὲς ποὺ ὑψώνονται πάνω ἀπ' αὐτήν. Ὑπηρετοῦμε λοιπὸν σωστὰ τὴν ἀνάπτυξη μιᾶς τέχνης, ἀνεβάζουμε τὸ ἐπίπεδό τῆς, τὴν κάνουμε πιδ κατανοητὴ, πιδ γνώριμη καὶ συνακόλουθα πιδ ζωντανὴ καταβάλλοντας προσπάθειες ποὺ σχεδιάστηκαν μὲ προοπτικὴ τὴν ἐκπαίδευση μιᾶς καλλιτεχνικῆς ὀλότητος, ἐξασφαλίζοντας τὴν ἐνόητῃ τῆς, τὴ συνοχὴ, τὴ διάρκειά τῆς, κάθε τί ποὺ εἶναι ζήτημα σχολείου.

"Μιὰ ἀληθινὴ ἐκπαίδευση, ποὺ παρέχεται ἀπὸ ἕναν ἀληθινὸ δάσκαλο, δὲν παράγει μετριότητες. Δὲν ἀποβλέπει στὴν κατασκευὴ αὐτῶν τῶν τεχνητῶν ταλέντων ποὺ ἀνθίζουν μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα τῶν σαλονιῶν καὶ τῶν ἀκαδημαϊκῶν διαγωνισμῶν. Ἡ ἐπαφὴ μ' ἕναν ἄνθρωπο γεννημένο γιὰ τοῦτο τὸ εὐγενικὸ ἔργο τῆς ἐκπαίδεψε, ἄνθρωπο ποὺ 'χει τὴν ἱκανότητα καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια ποὺ αὐτὸ ἀπαιτεῖ, ἢ ἐμπιστοσύνη ποὺ αὐτὸς ἐμπνέει κι ὁ σεβασμὸς ποὺ τοῦ ἔχουν, διαμορφώνουν τοὺς χαρακτῆρες. Ἡ αἰσθητικὴ ἀλήθεια, ὅπως κ' ἡ ἠθικὴ ἀλήθεια, βάζει τάξη στὶς ψυχὲς, τὶς δυναμίες καὶ τὶς ἐξυψώνει.

"Μιὰ ἐκπαίδευση ζωντανὴ καὶ μὲ συνέχεια, σὲ σωστὲς ἀναλογίες κατανεμημένη στὰ μέρη τῆς, ἂν παρέχεται καὶ γίνετα δεκτὴ μὲ σοβαρότητα, μὲ τὴν προϋπόθεση πὼς ἀσκειῖται ἀρκετὰ καιρὸς στὸ μαθητὴ, ἀκόμα κι ἂν δὲν ἀσκειῖται παρὰ ἐπάνω σὲ μέτρες ἱκανότητες, θὰ δώσει ἀποτελέσματα ποὺ τὸ ταλέντο χωρὶς καθοδήγησή δὲ μπορεῖ νὰ τὰ φτάσει καὶ θὰ κάνει δυνατὰ καλλιτεχνικὲς δημιουργίες ποὺ ὁ αἰώνας μας ἔχασε ἀκόμα καὶ τὴν ἐνοιὰ τους. . .

Σήμερα, ἡ χώρα μας κατέχει κι ὅλας τὸ προζύμι μιᾶς θεατρικῆς δραστηριότητος καινούριου εἶδους, ποὺ θὰ μπορούσε νὰ πολλαπλασιαστεῖ, ν' ἀποκτήσει ποικιλία καὶ χρησιμότητα. Ἐνοῦν τοὺς καινούριους θιάσους, ποὺ ἐδῶ καὶ μερικὰ χρό-

νια πολλαπλασιάστηκαν, γεννώντας ο ένας τον άλλον, όπως τα κύτταρα του ζωντανού ιστού, και πού το Λαϊκό Μέτωπο είχε άρχισει να ένθαρρύνει με τις επιχορηγήσεις του και να τους προβάλλει σε κοινό εργατικό. Η στρατιωτική ήττα έριξε τους θιάσους αυτούς πέρα από τη διαχωριστική γραμμή, ανάμεσα στην κατεχόμενη και μη ζώνη. Έξαιρετη αφηγηρία, ή αποκοπή απ' το Παρίσι. Οι θιάσοι αυτοί έχουν σημεία εξόρμησης, κινούνται όμως σε χώρους "έκτος πόλεων". Έτσι πραγματοποιείται ή αποκέντρωση, πού εδώ και τόσα χρόνια απαιτούσαμε, και πού αποτελεί μιά απ' τις ζωτικές ανάγκες του θεάτρου μας.

Η ανάγκη των μετακινήσεων, τις πού πολλές φορές από άμαξητους δρόμους, τους υποχρεώνει να μην έχουν βάρη, δηλαδή να μη μεταφέρουν παρά μόνον περιορισμένο υλικό, γεγονός πού χει σαν επακόλουθο την αποδοχή της λιτότητας της σκηνοθεσίας σαν ένα απ' τα χαρακτηριστικά τους και πού συντελεί στο να διαθέτουν σά μόνη σύσταση πρὸς τὸ κοινόν τους πράγματα ουσιαστικά, δηλαδή τὰ χαρίσματα τῶν έργων πού παρουσιάζουν και τή ζωτικότητα στο παίξιμο τῶν ἠθοποιῶν. Παρόμοιο θίασοι υπάρχουν πολυάριθμοι. Μοῦ λένε, μάλιστα, πώς είναι υπερβολικά πολλοί και πώς ο ένας παρεμποδίζει τὸν ἄλλον. Δίχως ἄλλο, αὐτὸ εἶν' ἕνα περαστικό μειονέκτημα. Γιὰ νὰ δράσουν ἀποτελεσματικά θὰ πρέπει νὰ ὀργανωθοῦν, νὰ συμφωνήσουν, νὰ ὑποταχθοῦν σὲ μιά αὐστηρή ἐπιχειρηματική πειθαρχία.

Στὸ τεῦχος Ἰανουαρίου 1941 τῆς Ν.Ρ.Φ., ὁ Ζωρζ Πελορσόν τους προτρέπει νὰ ἐνωθοῦν: "Μόν' αὐτὴ τὴν προϋπόθεση — λέει — τὸ νεαρό σημερινὸ Θέατρο θὰ μπορέσει νὰ πάρει τὴ θέση του σὰ λειτουργημὰ μέσα στὸν ἐθνικὸ ὀργανισμό". Καταλαβαίνουμε τί θέλει νὰ πεῖ ὁ Πελορσόν. Εἶμαι ἀπόλυτα σύμφωνος μαζί του. Ἐδῶ και δέκα περίπου χρόνια ἐξόρμιζα τὸς ἀνθρώπους τῆς γενιᾶς μου πρὸς τὴν ἴδια κατεύθυνση. "Κάντε αὐτὸ πού κάνουν οἱ βιομήχανοι κ' οἱ ἐπιχειρηματίες πού ἀπειλοῦνται, τὸς ἔλεγα, αὐτὸ πού θὰ πρέπει νὰ κάνουν τὰ ἔθνη μεταξύ τους ἂν εἶχαν φρόνηση: ἐν ὧ θ ε ἰ τ ε : Αὐτὸ πού χει σημασία δὲν εἶναι ἡ ἰδιαίτερη μοῖρα τῶν σπιτιῶν σας, μὰ ἡ μοῖρα τῆς Τέχνης πού ὑπηρετεῖτε. . .".

Ἡ γενιά ἐκείνη ἔμεινε πεισματικά προσκολλημένη στὸ χωριστικὸ ἀτομικισμό. Τούτο εἶναι γαλλικὸ ἐλάττωμα. Ὁ Πελορσόν τὴν κατηγορεῖ γι' αὐτὸ ἔντονα. Και μάλιστα εἶναι ἄδικος μαζί της. Κ' ἐμεῖς εἴμασταν ἄδικοι με τὸς μεγαλύτερους μας. "Ὅμως ὑπάρχει μιά διαφορά πού δὲν εἶν' ἀμελητέα. Ἐμεῖς εἴμασταν ὑποχρεωμένοι νὰ καταπολεμήσουμε τὴς τάσεις τους. Οἱ νέοι κληρονόμησαν τὴς δικές μας. Τὸς χρωστᾶνε τὴ διαμόρφωσή τους και τὸν προσανατολισμό τους. Σ' αὐτὲς χρωστᾶνε τὸ ὅτι σήμερα ἀντιπροσωπεύουν μιά δύναμη. Γιὰ νὰ ὑπολογίσουμε σωστὰ τούτη τὴ δύναμη πρέπει νὰ τὴ μελετήσουμε ἀπὸ κοντὰ. Τέτοια πού ἐμφανίζεται ἄρχισε κιάλα νὰ περιβάλλει τὴ χώρα, νὰ εἰσχωρεῖ παντοῦ, νὰ καταλαμβάνει ἐξ ἐφόδου τὴς πολιτείες, ν' ἀπλώνεται στὴν ὑπαιθρο. Στὸ κοινὸ πού στρατολογοῦν, οἱ κινητοὶ θιάσοι προσφέρουν τουλάχιστον τὸ θεάμα τῆς νιότης, τῆς ὑγείας τους, τῆς φλόγας και τῆς πειθαρχίας, τοῦ θάρρους τους. Δὲν εἶν' αὐτὸ, ἄραγε, κάτι ὀλότρελα καινούριο;

Παραπονοῦνται ὅμως πὸς τοὺς λείπει τὸ ρεπερτόριο. Εἶναι γεγονός. Δὲν ἔχουμε ρεπερτόριο λαϊκό. "Ὅλοι ὅσοι θέλησαν νὰ βάλουν τὴς βάσεις γι' ἕνα καινούριο θέατρο τὸ διαπίστωσαν. "Ὅλοι στράφηκαν στὸ Μεσαίωνα, στὸ Μολιέρο και σ' ὅ,τι μέσα στὴ σύγχρονη ἐποχὴ, λίγο ἢ πολύ, τὸν θυμίζει. Δὲν ξέρω παρά μόνον δὺδ ποιητὲς στὸν καιρὸ μας πού χουν λαϊκὸ τόνο: τὸ Μιστρὰλ και τὸν Πεγκύ.

Ὡστόσο ἡ φτώχεια τούτη, πού πολύ συντέλεσε στὴν ἀποτυχία μιάς ἀνανέωσης πού ἄρχιζε νὰ προβάλλει σ' ὀρισμένα μυαλά πρὶν ἀκόμα βρεῖ μέσα στὴ φύση τῶν πραγμάτων τὴς προϋποθέσεις τῆς ἀνάπτυξής της, ἡ φτώχεια τούτη δὲν πρέπει ν' ἀποθαρρύνει τοὺς νεαροὺς θιάσους μας. Βρίσκονται, ἀπ' τὴν ἄποψη αὐτῆ, σὲ πολὺ καλύτερη θέση ἀπ' τὴν προηγούμενη γενιά, μὰ πού δὲν ἔχουν διατηρήσει στὸν ἴδιο βαθμὸ μ' ἐκείνη, τὴν ὑπερβολικὴ προσήλωσή στὴ λογοτεχνία.

Τὶ ζητοῦσαν, μετὰ δὺδ λόγια, οἱ συγγραφεῖς ἐκεῖνοι τοῦ 1900; Ζητοῦσαν ν' ἀνανεώσουν, νὰ γεμίσουν μετὰ νέα στοιχεία τὸ θέατρο, στὸ λογοτεχνικὸ, ἰδεολογικὸ, ἀνθρώπινο περιεχόμενό του, μὰ κάτω ἀπ' τὴν ἴδια μορφή. Δὲν εἶχαν προβλέψει ἕνα μετασχηματισμὸ τῶν ἐκφραστικῶν μέσων, πού ν' ἀνταποκρίνεται στὸ πρᾶγμα πού εἶχαν τὴν πρόθεση νὰ ἐκφράσουν. Δὲ θεώρησαν συζητήσιμη τὴ θεατρικὴ μορφή. Πῆραν μιά ἔτοιμη ἀπ' τὰ πρὶν μορφή, τὴν παραδέχτηκαν ὅπως ἦταν και τὴ χρησιμοποιήσαν ὅπως οἱ προκάτοχοί τους. Ἐκείνοι, λέ-

γοντας πὸς τοὺς ἔλειπε τὸ ρεπερτόριο, θέλαν νὰ ποῦν πὸς τοὺς χρειάζονταν ἔργα καλοφτιαγμένα, γραμμένα σύμφωνα μετὰ τὸν ἀστικό κανόνα τοῦ 19ου αἰῶνα. Μπόλιαζαν τὸ λαϊκὸ τους κίνημα πάνω στὸ βουλευσαδιέριο θέατρο τοῦ 1889 και τὸ Ἐλεύθερο Θέατρο τοῦ 1897.

Οἱ σημερινοὶ νέοι εἶναι ἄπειρα πιὸ ἐλεύθεροι στὴς ἀντιλήψεις τους. Ἐχουν μπροστὰ τους ἕνα πεδίο ἀσύγκριτα πιὸ πλατὺ, πιὸ ποικίλο, πιὸ ἐλαστικὸ. Ἀπευθύνονται σ' ἕνα κοινὸ πιὸ δροσερὸ ἀπ' τὸ παριζιάνικο κοινὸ και πού, ὄντας λιγότερο ἐγγράμματα, εἶναι και λιγότερο στενοκέφαλο. Ξεφεύγουν ἀπ' τὴν αὐστηρὴ ἐξουσία μιάς ρουτινιέρικης κριτικῆς, σχολαστικῆς και χωρὶς φλόγα. Εἶναι σχεδὸν ἀπαλλαγμένοι ἀπ' τὸ νατουραλισμὸ. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο τὸ κίνημα τῶν Θεάτρων Τέχνης 1920 - 40 θὰ τοὺς ἔχει προσφέρει μιά ἀνυπολόγιστη ὑπηρεσία. Ἐπωφελοῦνται μιάς τεχνικῆς ἀπελευθέρωσης, πού δὲν ἦταν εὐκόλη δουλειά. Ὁ λυρισμὸς δὲν τους εἶναι ἀπαγορευμένος. Ἡ μιμικὴ ἀνάπτυξη δὲν τους τρομάζει. Ξέρουν τί θὰ πεῖ παίξιμο, τί θὰ πεῖ παιχνίδι ἀναμεταξύ τους, ἀκόμα και παιχνίδι ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς και τὸ κοινόν. Ξαναβρήκαν τὴν ἐπαφὴ μετὰ τὸς κλασικοῦς. Ὁ Μολιέρος γι' αὐτοὺς εἶναι ζωντανός. Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο εἶναι γι' αὐτοὺς ζωντανό. Δὲν ἀγνοοῦν τὸ θέατρο τῆς Ἄνω Ἀνατολῆς. Ἐξοικειώθηκαν μετὰ τὴν Κομέντια ντελλ' Ἄρτε. Ἐχουν ἀκέρεια ἐμπιστοσύνη στὸν ἠθοποιὸ και δὲ ζητοῦν πιὰ νὰ δημιουργήσουν τὴν ψευδαίσθηση μετὰ ἀλλαγὲς σκηνηκῶν. Ξαναβρήκαν τὴν ποίηση.

Οἱ "Σύντροφοι" τοῦ Ἄνρι Γκεόν, ἡ αὐτοὶ πού τους ἀκολούθησαν, οἱ πρόσκοποι, οἱ νέοι τῶν Καθολικῶν Ὀργανώσεων Νεολαίας, οἱ μαθητὲς τοῦ Βιέ - Κολομπιέ, πού ἀπ' τὰ 1925 ὡς τὰ 1930 διασκέδαζαν τοὺς ἀμπελοργούς τῆς περιοχῆς τῆς Beaune, ξέρουν πὸς χρειάζονται λίγα πράγματα γιὰ νὰ κρατήσουν ἕνα κοινὸ και νὰ τοῦ δημιουργήσουν ἀτμόσφαιρα ἐμπιστοσύνης, ἂν ἡ πρόκληση ψυχαγωγίας ἔχει εἰλικρίνεια και κέρι κ' ἂν ἡ νότα πού θὰ χτυπηθεῖ εἶναι σωστὴ και γνήσια.

Δὲ βλέπω, λοιπόν, νὰ δημιουργεῖ καμμιά δυσκολία τὸ ὅτι οἱ κινητοὶ θιάσοι τοῦ νεαροῦ γαλλικοῦ θεάτρου δὲ βρίσκουν μπροστὰ τους ἕνα ἔτοιμο ρεπερτόριο. Ἀντίθετα, ὅσο πιὸ πολὺ κινῶνται πὸς εἶν' ἀδύνατο νὰ χρησιμοποιήσουν αὐτὸ πού θὰ ἦταν τὴν τάση νὰ υἰοθετήσουν σάν τὴ χειρότερη λύση, ὅσο περισσότερο πεισθοῦν γιὰ τὴν ἀνάγκη νὰ φτιάξουν μετὰ δικὰ τους μέσα ἕνα ρεπερτόριο προσαρμοσμένο στὴς εἰδικές γι' αὐτοὺς συνθήκες και στὸ ἔργο πού θέλουν νὰ ἐπιτελέσουν, τόσο περισσότερο θὰ δικαιούμαστε νὰ ἐλπίζουμε πὸς θὰ προέλθει ἀπ' αὐτοὺς μιά βαθειὰ ἀνανέωση. "Ὅσο ἐπιτρέπει τὸ κλίμα μας θὰ πρέπει νὰ πολλαπλασιαστοῦν στὸ ὑπαιθρο οἱ ἐκδηλώσεις μετὰ διαστάσεις μεγάλες κ' ἐμπνευση ὑψηλὴ. Γιατί, γιὰ ν' αὐξήσει τὴ δύναμη και τὴν εὐγένεια τῆς, ἡ τέχνη μας δὲ θὰ μπορέσει νὰ βρεῖ περιορισμὸ πιὸ σωτήριο, διδάγμα πιὸ ἐνθουσιαστικὸ ἀπ' αὐτὸ πού θὰ τῆς ἐπιβάλλουν τ' ἀριστοτεχνικὰ τῆς γαλλικῆς ἀρχιτεκτονικῆς και τὸ γαλλικὸ τοπίο. Θὰ πρέπει, ὅμως, νὰ φροντίσει σοβαρὰ νὰ μὴ βεβηλωθεῖ οὔτε ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, οὔτε τὸ τοπίο και νὰ μὴ ἐξευτελιστοῦν οἱ περιούσιοι τόποι ὅπως ἡ Ὁράγγη.

Διαδίδοντας σ' ὅλες τὴς ἐπαρχίες μας τὴν ἀγάπη και τὴ συνήθεια τῶν θεατρικῶν ἰεροτελεστιῶν, θὰ πρέπει νὰ προσπαθήσουμε νὰ σεβαστοῦμε τὴν ποικιλία πού παρουσιάζει ἡ Γαλλία, νὰ τελέσουμε ἔργο φυσικὸ και ὄχι ἰδεολογικὸ, ἀναπτύσσοντας αὐτὸ πού ὑπάρχει ἢ τείνει νὰ ὑπάρξει ἐπὶ τόπου, χρησιμοποιώντας τὰ τοπικὰ μέσα και τὴς πατροπαράδοτες συνήθειες, ἀντλώντας ἐμπνευση παντοῦ ἀπὸ τὴν ἱστορία, τὴ λαογραφία, τὸ ἡμερολόγιο, προστατεύοντας και δίνοντας ζωή, κάθε φορὰ πού αὐτὸ εἶναι δυνατὸ, μετὰ τὴν προτροπὴ και τὴν ἐπίβλεψη ντόπιων καλλιτεχνῶν, τὴς χορωδίας, τὴς σκόλης χοροῦ, τοὺς ἐρασιτεχνικοὺς ὀμίλους, τὴς ἐπαγγελματικῆς καὶ ἀθλητικῆς ὀργανώσεις. Και θὰ ἔταν εὐχρὴς ἔργο, ἂν παντοῦ ὅπου ἐκδηλώνεται μιά περιφερειακὴ δραστηριότητα, φέρναμε σ' ἐπαφὴ μαζί τῆς ἕναν τεχνικὸ, καταρτισμένον στὸ μεγάλο σχολεῖο, πού γι' αὐτὸ μίλησα παραπάνω, τόσο γιὰ τὴν ἐκπαίδευσή ὅσο και γιὰ τὴ βοήθεια πού θὰ προσφέρει στὴς ἐκδηλώσεις.

"Ὅσο κ' ἂν εἶναι θαυμάσιες οἱ ἐκδηλώσεις στὸ ὑπαιθρο, μ' ὅση ἐνέργεια κ' ἂν ἀνταποκρίνονται στὴν ἀνάγκη γιὰ ψυχαγωγία ἐνὸς λαοῦ, διεγείρουν μέσα του αἰσθήματα γενικά, πάντα θὰ ἔναι ἡ ἐξάιρεση. Ἐτσι ὅμως, ἡ ἐπισιμότητά τους θὰ ἔναι μεγαλύτερη. Κ' ἡ περιοδικὴ ἐπιστροφή τους μαζί μετὰ τὴν εὐνοϊκὴ ἐποχὴ, θὰ συντελέσει στὸ νὰ ξαναγεννηθεῖ στὴν ψυχὴ τοῦ ἔθνους μιά προσμονή, μιά προδιάθεση γιὰ τὴ συγκίνηση και τὴ χαρὰ, ἱκανὴ νὰ δώσει ὅλη τους τὴν ἀξία σ' αὐτὰ τὰ χρονικά.

Ἐνα αἶσθημα ἐθνικὸ, πολιτικὸ, θρησκευτικὸ γιὰ γεγονότα μεγάλα, γιὰ τὸν πανηγυρισμὸ σπουδαίων ἡμερομηνιῶν, θὰ

άσκει πάντα στο λαϊκό πνεύμα μια έλξη αρκετά ισχυρή ώστε, οι γιορτές αυτές, σ' έναν τόπο που θα προσφέρουν οι περιστάσεις ή η ιστορία, να οργανώνονται, ως ποιέμε, αὐθόρμητα. Οι ποιητές, οι μουσικοί, οι καλλιτέχνες δὲ θὰ ἔχουν παρὰ να τις ρυθμίσουν.

Ὁ τύπος τοῦ λαϊκοῦ αὐθορμητισμοῦ καὶ τῆς γνησιότητάς σ' αὐτὸ τὸ εἶδος παραστάσεων μᾶς παρέχεται ἀπὸ τὴν Ἑλβετία. Ἐκεῖ βρισκόμαστε σ' ἐπαφὴ μ' ἕναν πατροπαράδοτο θησαυρὸ ἡθῶν, ἐθίμων, κοστούμιῶν, πού αἰῶνες τώρα δὲν κλονίστηκε. Κάθε εἴκοσι χρόνια τὸ Πανηγύρι τῶν ἀμπελοφυγῶν τοῦ Βεβρέυ κάνει ἕναν ὁλόκληρο λαὸ νὰ ξεχειλίζει ἀπὸ χαρὰ. Ἐδῶ καὶ πάνω ἀπὸ σαράντα χρόνια, κάθε χρόνο, οἱ σπουδαιότερες πόλεις τῆς Ὁμοσπονδίας θεωροῦν τιμητικὸ νὰ ξεπερνᾷ ἢ μιὰ τὴν ἄλλη μὲ τὰ Festspiel τους, πού τὸ πιὸ καταπληκτικὸ σὲ ἐκτασὴ ἦταν τὸ περίφημο Φεστιβάλ Βωντοῦ τοῦ Ζάκ Νταλκρόζ, πού σκηνοθέτησε ὁ Φιρμέν Ζεμιέ. Εἶχε γίνε στα 1903, γιὰ τὸν ἑορτασμὸ τῆς ἑκατονταετηρίδας τῆς εἰσόδου τοῦ καντονιοῦ τοῦ Βῶντ στὴν Ὁμοσπονδία. Δυὸ χιλιάδες τετρακόσια πρόσωπα πῆραν μέρος στὴ δράση πού διηγοῦταν τὴν ἱστορία τοῦ καντονιοῦ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσαίωνα.

Ὁ Ζεμιέ ἔβαζε ἕνα εἶδος θρησκευτικοῦ ἐνθουσιασμοῦ σ' αὐτὲς τις κολοσιαῖες σκηνοθεσίες. Ξανάφερε στὴ μνήμη του τὴ Γιορτὴ τῆς Ὁμοσπονδίας τῆς 14ης Ἰουλίου 1790 μὲ συγκίνηση πού δὲν ἀφῆνε τὰ μάτια του στεγνά. Ὁ ἴδιος ἄκουσα νὰ πνίγεται ἢ φωνὴ τοῦ μιὰ μέρα πού, μπροστὰ στοὺς φοιτητὲς τῆς Σορβόννης, ἔκανε μιὰ διάλεξη γιὰ τὸ ἑλληνικὸ θέατρο. Καὶ νὰ με ποιᾷ λόγια ἐξυμνοῦσε τις τελετές τοῦ μέλλοντος. "Οἱ ἱστορικὲς ἡμερομηνίες θὰ προσφέρουν ἀδιάκοπα ἀνανεούμενες ὑποδείξεις. Θὰ πρέπει ν' ἀφιερῶσουμε πανηγυρικὲς τελετές στὴ νεολαία, στὴ φυσικὴ ἀγωγή, στὴν οἰκογένεια, στὴν ἀλληλοβοήθεια, στὴν ἀναγέννηση τῶν πόλεων καὶ τῶν χωριῶν πού κατὰστρεψε ὁ πόλεμος. Καλὸ θὰ ἦναι νὰ ὑμνοῦνται τὰ εἰρηνικὰ ἔργα συχνὰ μὲ πομπὲς τεχνιτῶν κ' ἐργατῶν μὲ τὰ ἐπαγγελματικὰ τους κοστούμια.

"... Κάθε γιορτὴ θὰ ἦναι σὰ μιὰ πράξη τεράστιου ἔργου πού θὰ δοξάζει τὴ ζωὴ τοῦ λαοῦ καὶ θὰ παίζεται ἀπ' τὸν ἴδιο τὸ λαό.

"... Οἱ δημόσιες τελετὲς θὰ διδάσκουν τοὺς πολίτες καλύτερα τις ἀμοιβαῖες ὑποχρεώσεις τους καὶ τοὺς σκοποὺς πού ἐπιδιώκουν μαζί. Θὰ τοὺς ἀφήνουν φωτεινὲς ἀναμνήσεις καὶ θ' ἀποτελοῦν ἰσάριθμες δλάνθιστες γωνιὲς πού χαρίζουν ξεκούραση μέσα στις τόσες βδομάδες μόχθου".

Τὰ ὁλοκληρωτικὰ κράτη εὐνόησαν μεγαλειώδεις θεαματικὲς ἐκδηλώσεις σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀνάγκη πού ἐνωθῆναι νὰ πετύχουν ἀπ' τις μάζες τους μιὰ ἐξωτερικὴ ὄθηση. Ὅσοι παρακολούθησαν τὴ σκηνοθεσία τῶν ἐκδηλώσεων τεράστιου πληθους,

πού ὁ Χίτλερ ὀργάνωνε στὴν αὐτοκρατορία του σὰν ἰσάριθμες εὐκαιρίες γιὰ νὰ φλογίζει τὴν ἐθνικοσοσιαλιστικὴ πίστη, εἶναι σύμφωνοι στὴν ἐξύμνηση τῆς γεμάτης μεγαλειῶ λαμπρότητας τους καὶ τοῦ ρίγους πού προκαλοῦσαν. Ἡ ἀποτελεσματικότητά τους βασίζεται στὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν ἐμψυχωτῶν, στὴν ἐμφυτὴ συγκινησιακὴ ἱκανότητα καὶ στὴν στρατιωτικὴ πειθαρχία τῶν κομπάρσων.

Δὲ θὰ πρέπει ὅμως τὸ θέατρο, ἀκόμα κι ὅταν κατευθύνεται ἀπὸ κάποιον μυστικισμό, νὰ παίρνει γιὰ παράδειγμα τοῦτες τις θεαματικὲς κινήσεις μαζῶν πού ξεπερνοῦν τὴν ἱκανότητά του. Θὰ πρέπει νὰ προσέξουμε νὰ μὴν κάνουμε σύγχυση ἀνάμεσα σ' αὐτὸ πού ἀνήκει στὸν τομέα τῆς παρέλασης, τῆς παράτας, τῆς γιορτῆς καὶ σ' αὐτὸ πού βρίσκεται στὴν οὐσία τοῦ δράματος. Τὸ θέατρο γιὰ τις μάζες δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ μαζικὸ θέατρο. Κατὰ τὴ γνώμη μου τὸ μαζικὸ θέατρο βρίσκεται σὲ ρητὴ ἀντίθεση μὲ τὴν ἀναγκαῖα οἰκονομία τῆς σχεδιασμένης λειτουργίας μιᾶς δραματικῆς δύναμης. Νομίζω πὸς ὅσο πιὸ πολὺ τὸ θέατρο θέλει ν' ἀπευθύνεται ἀποτελεσματικὰ στὸ μέγα πλῆθος, νὰ χαράζεται στὴ μνήμη του, νὰ ἐπιρραεῖ τὴν ἐσωτερικὴ ζωὴ του, τόσο περισσότερο θὰ πρέπει ν' ἀπλοποιεῖται, νὰ ἐξαγνίζεται, νὰ περιορίζει ἀριθμητικὰ τὰ στοιχεῖα του γιὰ νὰ τὰ ἀναπτύσσει σὲ ἐκτασὴ.

"Ἄς φέρουμε πάλι στὴ μνήμη μας τὸ πνεῦμα καὶ τις συνθήκες τοῦ ἑλληνικοῦ θεάτρου, τετρακόσια χρόνια πρὸ Χριστοῦ. Ἡ μάζα βρίσκεται ἀπ' τὴν πλευρὰ τοῦ Κοινοῦ. Τριάντα χιλιάδες συναγμένοι θεατῆς. Ὅμως, συναγμένοι σ' ἕναν τόπο τέλεια διαλεγμένοι, ὅπου τὰ πάντα ἔχουν διαρρυθμισθεῖ, ὑπολογισθεῖ μὲ τρόπο πού κανεὶς νὰ μὴ χάσει οὔτε μιὰ χειρονομία ἀπ' τὴ δράση, οὔτε μιὰ λέξη ἀπ' τὸ γεμάτο μεγκλειὸ κείμενο. Κι ἀντίκρου σὲ κείνες τις συμπαγεῖς κερκίδες βρισκόταν ἢ λιγότερο φορτωμένη σκηνὴ πού ὑπῆρξε ποτὲ. Μικρὸς ἀριθμὸς προσώπων: τρία, τέσσερα, ἕξι τὸ πολὺ, μὰ κολοσιαῖα, τόσο μὲ τὸ παράστημα καὶ τὴ μεγαλόπρεπη ἐμφάνισή τους, ὅσο καὶ μὲ τὸ περιεχόμενό τους.

Τὸ θεατρικὸ πλῆθος ἀντιπροσωπεύεται ἐδῶ, στὸν περίβολο τῆς ὀρχήστρας, ἀπὸ τὸ Χορὸ, περιορισμένο σὲ ὄγκο μὰ τόσο μουσικὸ, τόσο αὐστηρὰ γυμνασμένο καὶ ὑπάκουο στὸν αὐτὸ πού τὸν ὀδηγεῖ, πού μπορεί νὰ ἐκφράσει μὲ τὸ χορὸ του, τὸ τραγούδι του καὶ τὴν ἀπαγγελία του, ὅλες τις ἀντιδράσεις πού εἶναι ἱκανὲς νὰ εἰκονίσουν τὰ μεγάλα αἰσθήματα καὶ τις μεγαλειώδεις ἐκδηλώσεις τῆς λαϊκῆς ψυχῆς: τὴν ἀναμονή, τὴν ἀνησυχία, τὴν ἀμφιβολία, τὴ φρίκη, τὴν ἐξέγερση ἢ τὸν πανηγυρισμὸ. Μ' αὐτὸ τὸ κύριο ὄργανο, πού δὲν εἶχε οὔτε μιὰ περιττὴ χορδὴ, μ' αὐτὰ τὰ περιορισμένα καὶ καταπληκτικὰ μέσα, ἀνάλλαχτα γιὰ ὅλους τοὺς ποιητὲς, μ' αὐτὸ τὸ αὐστηρὸ καὶ ἀδιάφορο ὕφος, παίχτηκε τὸ δράμα τῶν ἀνθρώπων, τῶν ἡρώων καὶ τῶν θεῶν. Βρισκόταν τὸ ὄργανο αὐτὸ στὸ ὕφος τῶν πιὸ με-

"Τὸ φωμὶ" λαϊκὴ τραγωδία τοῦ Γκεόν (1911). Ὁ Κοπὼ τὴ χαρακτηρίζει "προσπάθεια λυρικής ἡρωοποίησης μιᾶς λαϊκῆς δράσης". Ὁ Ντυλέν, στὸ ὄλο ἐνὸς γερομωλιᾶ, "ἔφτασε στὴν ἐπιτυχία πού ἀξίζει ἢ ἐντονη πρωτοτυπία του καὶ ἡ γνώση τῆς σύνθεσης". "Πρόσεξα ἰδιαίτερα ἕνα νεαρὸ ἡθοποιό, τὸ Ζουβέ πού, στὸν ἐπεισοδιακὸ ὄλο ἐνὸς μαραγκοῦ, μᾶς ἐπιβάλλει νὰ τὸν προσέξουμε μὲ τὴν ἐμφάνισή του, τὸ συγκαταμένο του παίξιμο καὶ μ' ἕνα εἶδος βᾶθους πού προαναγγέλλει τὸν καλλιτέχνη"



γάλων θεμάτων με τὰ ὁποῖα καταπιάστηκε τὸ θέατρο: ὅπως ἡ μοίρα, ἡ πίστη, ἡ ἐξέγερση, ἡ δικαιοσύνη, ὁ πόλεμος καὶ ἡ ἀγωνία τῶν λαῶν.

Τοῦτα τὰ θέματα, οἱ σύγχρονοι συγγραφεῖς ἀπέδειξαν πὼς εἶναι ἀνίκανοι νὰ τὰ χειριστοῦν χωρὶς νὰ τὰ μειώσουν. Τὸ σύγχρονο δράμα δὲν ἔχει πιά τὸ σθένος νὰ ξετυλιχτεῖ κάτω ἀπὸ τὸν οὐρανό. Οἱ ἡθοποιοὶ τὸν χάνουν τὰ νερά τους σὲ μιὰ σκηνὴ γυμνῆ. Δὲν τὰ καταφέρνουν παρὰ μόνο μετὰ μικροεξαρτήματα πού δὲν εἶχε ἡ ἀρχαία σκηνή. Οἱ χωρὶς ἀντοχὴ θεατῆς του, ξεσυνήθισαν τὴν πέτρινη κερίδα. Ὡστόσο, ὅλοι ὅσοι καταγείλανε τὴν ἀνεπάρκεια τοῦ θεάτρου μας καὶ τὴν ὑπερβολικὴ στενότητα τοῦ πεδίου του, ὅλοι ὅσοι ὄνειρεύτηκαν μιὰ ριζικὴ ἀναγέννησίν του, ἄρρισαν ἐπικαλούμενοι τὸ ἑλληνικὸ παράδειγμα.

“Ὅτι αὐριο τὸ θέατρό μας θὰ στρεφθῶν σ’ ὀλάκαιρο τὸ λαὸ γιὰ νὰ τοῦ ἀπεικονίσει καὶ νὰ τοῦ διδάξει τὴν ἐποχὴ μας καὶ τὸν κόσμο, δὲ θὰ μετὰ ἐξάφνιαζε. ἂν ἀνακάλυπτε γιὰ ἐξυπηρέτησίν του κάποια μορφή πού νὰ μοιάζει ἀπὸ κοντὰ μ’ αὐτὴν πού οἱ Ἕλληνες, ὅπως τόσα ἄλλα πράγματα στὴν τέχνη, ἐφεύραν μιὰ καὶ καλή.”

Θέατρο γιὰ μέγα πλῆθος, προσιτὸ σ’ ὅλους μετὰ τὴ φύση τοῦ δραματολογίου του καὶ τὴ φθῆνεια τῶν εἰσιτηρίων του, θέατρο μορφωτικὸ, θέατρο πίστεως. . . Οἱ βασικὲς ἀρχὲς προβάλουν εὐκόλα σὰν ἀφηρημένους ἐννοιες. Κι ἀπ’ τὴν ἄλλη μεριά, μπορούμε νὰ υποθέσουμε πὼς στὸ μέλλον ἀνῆκε τὸ ἔργο νὰ πλάσει τὸ ἀνθρώπινο ὕλικό. Πρέπει ὅμως νὰ ὑπάρξει ἓνα ξεκίνημα, μιὰ πρώτη πρόταση, ἓνα πρῶτος προσανατολισμός, πού μόνο τὰ πνεύματα μετὰ ἀπόλυτὴν ἐπίγνωση, μποροῦν νὰ προσφέρουν, περιμένοντας τὴν ἀντίδραση τοῦ κοινού. Καὶ πρέπει τοῦτο τὸ ξεκίνημα νὰ ἔναι φυσικὸ, ἡ πρόταση τοῦτη γνωστικῆ, ὁ προσανατολισμός τοῦτος γεμάτος ὑγεία. “Ἀς φυλαχτοῦμε ἀπὸ ἀβασάνιστες συνταγές, ἀπὸ ἀκαμπτές ιδεολογίες, ἀπὸ δουλικὲς ἀπομυμήσεις, ἀπὸ ἀξιώσεις γεμάτες προχειρότητα.

Πάνω σὲ ποιὲς βάσεις νὰ χτίσουμε; Σὲ ποιὲς ἀρχὲς νὰ προσχωρήσουμε; Πῶς νὰ δημιουργήσουμε ἀρχέγονες συνθήκες, πού νὰ μὴ εἶναι συνθήκες προσποιητές; Πῶς νὰ ἐπικαλεστοῦμε ἓνα πνεῦμα γόνιμο κι ἀγνὸ πού νὰ μὴ νοθευτεῖ, στὸ ἀνάβρυσμά του, ἀπ’ τὴ φιλολογία καὶ τὸ λογιωτατισμό; Δὲν ἐπιτελοῦμε ἔργο εἰλικρινές, ἂν παραστήσουμε τὰ Πάθη τοῦ Χριστοῦ στὰ κράσπεδα καθεδρικοῦ ναοῦ μετὰ ἡθοποιούς ξένους ἀπὸ κάθε αἴθρεια, κι ἀπὸ κάθε ὕψος θρησκευτικῆ, μπροστὰ σ’ ἓνα κοινὸ συναγμένο περισσότερο ἀπὸ περιέργεια παρὰ ἀπὸ θρησκευτικότητα.

“Ἄν δώσουμε μιὰ τραγωδία τοῦ Σοφοκλῆ σ’ ἓνα γήπεδο, ἀνακατείνοντας τὸ πλῆθος τῶν κομπάρσων μετὰ τὸ πλῆθος τῶν θεατῶν, μετὰ τὴν πρόφαση τῆς ἀναβίωσης τοῦ πνεύματος τοῦ ἐλληνικοῦ θεάτρου, θὰ ἔναι σὰ νὰ σπρώχνουμε στὸν ὕψιστο βαθμὸ ἓνα τέχνασμα, ἱκανὸ στὴν καλύτερη περίπτωσιν νὰ προκαλέσει τὸ ἐνθουσιασμό τῶν σνήμτ, πού δὲν ἐπιρεάζονται ἀπὸ τὶς ἐπιδοκιμασίες τους καὶ περνοῦν ἀνετα ἀπ’ τὰ θέματα τοῦ Καζινο στὰ θέματα τοῦ Μπαζάρωτ. Ὑπάρχει μεγαλυτέρη ἀλήθεια ἐν τῇ σὺνάξῃ τῶν κατοίκων ἐνὸς χωριοῦ γύρω ἀπ’ τὸ πλανόδιο τσίρκο. Καὶ ὑπάρχει πολὺ μεγαλυτέρη ἀλήθεια ἐν τῇ συμπεριφορᾷ τῶν θεατῶν γηπέδων ἀπέναντι σ’ ἓναν ἀγῶνα ποδοσφαίρου, πού τοὺς συναρπάζει, πού τὸν σχολιάζουν φωναχτὰ καὶ κωμωιάλα καὶ πού τὶς φάσεις του, μιμοῦνται, ἀκολουθώντας τὴν ἐξέλιξίν τους.

Δὲν πρέπει νὰ πιστεύουμε πὼς μέσα σὲ μερικὲς βδομάδες ἢ μερικὸς μῆνας θ’ ἀνατρέψουμε τὶς συνήθειες τοῦ ἔθνους, πὼς θὰ τοῦ ἐπιβάλλουμε, ἔστω καὶ γιὰ περισσότερη ὠφέλειά του, αὐτὸ πού δὲν μπορεῖ νὰ γίνῃ τροφή παρὰ μόνο μετὰ τὴν προϋπόθεσιν πὼς θὰ τοῦ ἀνοίξει ἡ ὄρεξιν γι’ αὐτή, οὔτε τέλος πὼς θὰ φτάσουμε στὸ μεγαλεῖο διὰ μῆς. Πρέπει νὰ ἔμαστε πιὸ μετριόφρονες, πρέπει νὰ κάνουμε ἀναγνώριση τοῦ ἐδάφους, νὰ ἐρευνήσουμε τὶς ἀνάγκες, νὰ δεχτοῦμε νὰ ὀδηγηθοῦμε ἀπ’ αὐτὲς καὶ προσωρινὰ ν’ ἀπαρνηθοῦμε, ἴσως, τὴ ζωντὴ ἱκανοποίηση τῆς φιλοτιμίας μας, πού συνηθίσαμε νὰ ζητᾶμε ἀπὸ τὸ θέατρο. Ὁ Ἀνάχαρσις Κλοῦτ, “γεωργὸς καὶ βουλευτὴς τοῦ νομοῦ Οὐάξ” ἔγραφε τὸ Δεκέμβριον τοῦ 1793:

“Δὲ χρειάζονται ἄλλο θέατρο οἱ “ξεβράκωτοὶ” μας ἐκτὸς ἀπὸ τὴ φύσιν πού μᾶς προκαλεῖ νὰ χορεύουμε τὴν φαραντόλα κάτω ἀπὸ μιὰ αἰωνόβια δρυ. Ἀνάγνωσιν, γραφὴν, λογάρισμα, νὰ τί χρειάζεταιαι γιὰ τὴν ἐκπαίδευσιν” ἢ χαρὰ κ’ ἓνα βιολί, νὰ τί χρειάζεταιαι γιὰ τὰ θέματα”.

Ἡ χαρὰ κ’ ἓνα βιολί! Τί εὐγενικὸ πρόγραμμα. Ὑπάρχει, βέβαια, ἀρκετὴ ἀπόσταση ἀνάμεσα στοὺς ξεβράκωτους τοῦ ἔτους II τῆς Ἐπανστάσεως καὶ τοὺς σημερινούς χωρικούς.

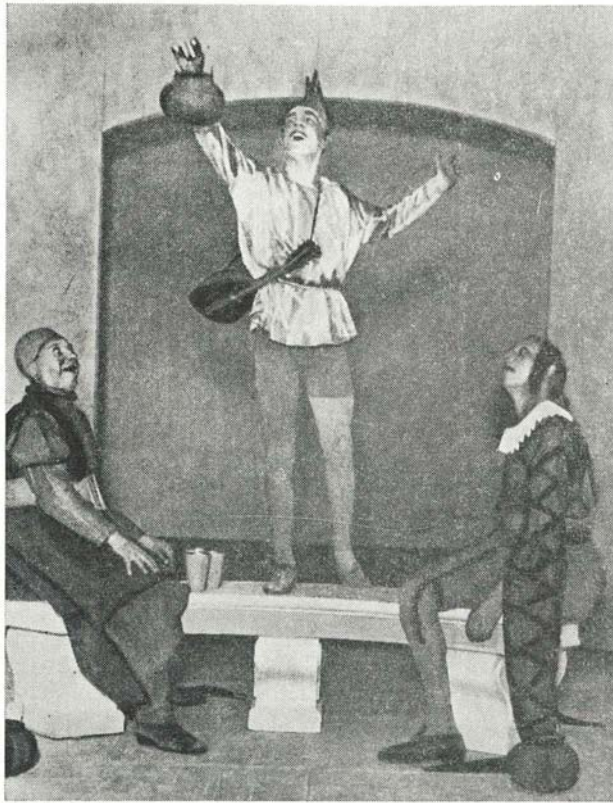
Καὶ δὲ νομίζω πὼς πρέπει νὰ πάρουμε κατὰ γράμμα τὰ λόγια τοῦ Ἀνάχαρσι, ὅμως πρέπει νὰ συμφωνήσουμε πὼς δίνει ἓνα ρωμαλεῖο μάθημα σεμνότητος: σ’ αὐτοὺς πού μετὰ τὸ πρόγραμμα τοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου θὰ σπεύδανε ὑπερβολικὰ νὰ δρῶσιν προσωπικὲς ἐπιτυχίες καὶ ν’ ἀντιμετωπίσουν τὰ θεάματα τοῦ Ἔθνους σὰν μιὰ καινούρια μόδα.

Εἶναι ἀπλοϊκὸ, εἶναι παράλογο νὰ περιμένουμε ἀπ’ τοὺς σημερινούς ἀνθρώπους μιὰ ἀπλότητα ἐν τῇ δουλειᾷ τους, ἓνα βάπτισμα ἐν τῇ δημιουργικῇ πίστει, ἀνάλογο μ’ αὐτὸ πού χαρακτηρίζει τοὺς ἀνθρώπους τοῦ Μεσαίωνα. Παρακολουθεῖστε τὴ Μαρί Νοῆλ νὰ ἐκθέτῃ τὶς προτομασίες γιὰ τὰ Πάθη πού δέθηκαν στὸ Ὄζερ στὰ 1927:

“Κυριακὴ τῶν Παθῶν. Εἰς τὸ ὄνομα τοῦ Πατρὸς καὶ τοῦ Υἱοῦ. . .” Ὁ ἱερέας ἀνεβαίνει μπροστὰ στὴν Ἁγία Τράπεζα. Οἱ συναδελφοὶ του στέκονται γύρω του. Ἦσαν νὰ ζητήσουν τὸν ἄρτο τους, νὰ ζητήσουν τὸ Χριστὸ τους, νὰ τὸν πάρουν μαζί τους γιὰ νὰ ὑποστῆ μαζὶ τους ἀπόψε τὰ Πάθη του.

Δὲ θὰ ἔχουν ἄλλο ταλέντο, δὲ θὰ βροῦν ἄλλο κάλλος, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ χάρι του, πού θὰ τοὺς μεταμορφώσει καὶ θὰ μετατρέψῃ ἓναν ἀπ’ αὐτοὺς σὲ κάτι πού κανένας ἡθοποιὸς δὲ θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ ἰσχυριστεῖ πὼς ὑπῆρξε: σὲ μιὰ ὀρατὴ ἐκφραση τῆς θεϊκῆς ἀγάπης. . . Καὶ ἦσαν γιὰ νὰ τοῦ προσφέρουν, αὐτοὶ, τὴ μετάνοια καὶ τὴ χαρὰ πού ἐκφράζει τὸ ἔργο τους”. Τὴ μετάνοια. Ποιὸ ἀριστοῦργημα ὑπῆρξε ποτὲ κάτι ἄλλο ἀπὸ μεγάλη θυσία; Ἐδῶ πρόκειται γιὰ τὴν πειθαρχία τῶν μελῶν τῆς ἀδελφότητος, τὴν ταπεινοφροσύνην τους πού δὲν ἀποζητᾶ καμμιά προσωπικὴ δόξα, τὴ χαρούμενη ὑποταγὴ τους σ’ ὅλες τὶς σκληρὲς ἀνάγκες ἐνὸς δυσκόλου ἐγχειρήματος. Τόσες προσπάθειες γεμάτες ἀντιξοότητες, ἀγρύπνιες, κόπους: κάτι πού μοιάζει μετὰ τὴν τυφλὴ ἀφοσίωσιν τῶν τεχνικῶν τοῦ θεάτρου πού δὲ βλέπουν ποτὲ τὸ λαμπρὸ θέαμα γιὰ τὸ ὅποιο δουλεύουν τὰ χέρια τους, μετὰ γεμάτο ἐπινοητικὸτητα ἀδιάκοπο μόχθο τῆς ἀμπιγιέτας, μετὰ τὶς κρυφές ἀπογοητεύσεις καὶ τὴ σταθερὴ ἱκανότητα τοῦ ἀρχιτεχνίτη. Ἡ προσήλωσιν τοῦ “Χριστοῦ”, πού ἔναι ὀλιγόχρονο χρόνον μελετᾶ τὸ δρόμο πρὸς τὸ Γολγοθᾶ κ’ ἐξασκεῖ τὰ μέλη τοῦ σώματος του, γιὰ τὶς γεμάτες πόνο στάσεις πού πρέπει νὰ πάρει. “Ἡ θυσία ὅλων ἦταν ὀλοκληρωτικὴ, καρτερικὴ, ποτισμένη μετὰ μεγάλη ἀγάπην. Ὅμως πόσο μεγάλη χαρὰ δίνει καὶ αὐτὴ ἢ φλόγα τῆς ἀγάπης πού κάνει ὅλους ὅσοις ἀποτελοῦν τὴν ἀδελφότητα ν’ ἀποτελοῦν μιὰ ψυχὴν, σχεδὸν ἓνα σῶμα, μιὰ πρωτόγνωρον Ἐκκλησίαν πού θὰ τοὺς κρατήσει “ὅλους ἐνωμένους, ἀδελφία καρδιακὰ” ἀπ’ τὴ ὥρα τῆς μετάνηξ τῆς πρωινής λειτουργίας ὡς τὸ χαρούμενον γεῦμα ἐν τῇ αἴθρεια τῆς ὀργάνωσης, στὸ πατρικὸν τραπέζιν τοῦ πανοσιολογιώτατου Ντεσάν, ὅπου, ἀφοῦ ἐπιτελέσουν τὸ θεατρικὸν ἔργο τους, θὰ ἐκπέψουν εὐχαριστίες καὶ θὰ πιοῦν μαζὶ τὸ κρασί τοῦ Ὄζερ”.

Τὸ πείραμα πού ἔκανα ἐν τῇ Βουργουνδίᾳ ἀπ’ τὸ 1925 ὡς τὸ 1930 ἦταν ἀρκετὰ διδακτικὸ γατί ἦταν ἐξαιρετικὰ ταπεινὸ. Ζητούσαμε νὰ βροῦμε κοινὸ. Ἀναγγέλαμε τὴν ἀφιξὴν μας μετὰ τὸν τελῆν τοῦ χωριοῦ, κάνοντας μιὰ σύντομη “παράτα” πού τὴν ἀναλάμβαναν οἱ νεαροὶ μας καὶ στήναμε τὸ πατῆρ καὶ σὲ μιὰ πλατεία, ἢ σ’ ἓναν κήπον, στὸ ὑπαίθρο, ἢ ἐν τῇ αἴθρεια χοροῦ τῶν πανδοχείων ἢ ἐν τῇ σκεπαστῇ ἀγορῇ τῶν μεγάλων κωμπούλων. Φροντίσαμε νὰ συμπέσει ἡ παράστασις μας μετὰ κάποια γιορτὴ πού προδιέθετε εὐχάριστα τὸν κόσμο. Κ’ οἱ ἐργάτες πού δούλευαν ἐν τῇ ἀμπέλιᾳ καὶ ἐν τῇ χωράφει, οἱ ἔμποροι, οἱ ἀστοὶ, οἱ ὑπάλληλοι κ’ οἱ πυργοδεσπότες μαζεύονταν γιὰ νὰ μᾶς ἀκούσουν καὶ νὰ νιώσουν ὅλοι τὴν ἴδιαν χαρὰν μετὰ τὸ παίξιμό μας. Οἱ ἀντιδράσεις τοῦ κοινοῦ αὐτοῦ ἦσαν ζωηρότατες, πότε-πότε τολμηρότατες, προπάντων ὅταν εἶχαμε τὴν εὐτυχὴ ἐμπνευσιν νὰ σκοπεύσουμε ψηλά, δηλαδὴ ὅσο τὸ δυνατόν πιὸ κοντὰ στὸ σημεῖο πού οἱ ἀνθρώποι μας, καθόλου καθυστερημένοι, μὰ ἀντίθετα μετὰ τὸ μισθὸν τοῦ ἀκονισμένου καὶ ἀπ’ τὴ φύσιν τους πολὺ εὐθυμοὶ, μπορούσαν νὰ καταλάβουν χωρὶς κόπον καὶ νὰ νιώσουν μετὰ φυσικότητα. Αὐτὸ πού τοὺς ἄρεσε περισσότερο δὲν ἦταν οὔτε ἡ χυδαιότητα, οὔτε ἡ ἀναρχὴ πραγματικὴ ἀπεικόνισιν τῶν ἡθῶν τους, μὰ μιὰ σύνθεσιν ἀλήθειας καὶ ποιήσεως, ἓνας γεμάτος, ποικιλία πίνακας τῶν χαρακτηριστικῶν τους, τῶν ἔργων καὶ τῶν ἡμερῶν τους, μιὰ ἐλαφρὰ μίμησιν τῶν τρόπων τους καὶ τῆς ὀμιλίας τους, πού τοὺς ἔδειχνε πὼς κἀνάμα τὸν κόπον νὰ τοὺς προσέξουμε καὶ πὼς τοὺς γνωρίζαμε. “Ὅλα δοσμένα μετὰ ἐρμηνείαν πολὺ ἐλεύθερον πού ἔφτανε προοδευτικὰ σὲ μιὰ ποιήσιν χωρὶς στόμφο, ἐκφρασμένη μετὰ τὴν μιμικίαν, τὸ τραγοῦδι, καὶ τὸ χορὸν. Δὲν ἦταν παρὰ ἓνα σκιτσάρισμα, ὅμως ἐκτιμοῦσαν τὴν ἀκρίβειάν του καὶ ἡ εἰλικρινὴς ἐπιδοκιμασία τους ἔβρισκε τρόπο νὰ ἐκφραστεῖ μετὰ τὴν εὐγνωμοσύνην, τὴν οἰκειό-



«Η «Δωδέκατη νύχτα» του Σαίξπηρ, σε διασκευή Θεόδωρου Λάσκαρη, αποτέλεσε στα 1914 θρίαμβο με πανευρωπαϊκή απήχηση. Κάτω δεξιά, ο Λουί Ζουβέ για τον οποίο ο Κοπύ έγραψε: «Ποτέ ίσως δεν έβαλε στο κωμικό περισσότερη γουστόζικη άφέλεια, περισσότερη ευγένεια, περισσότερη ποίηση»

τητα, ένα είδος φιλίας που οι χωρικοί έδειχναν στους ήθοποιούς, κερνώντας τους και κρατώντας τους όσο περισσότερο μπορούσαν κοντά τους.

• Πόσο μεγαλειώδη θα 'χε μια τέτοια επικοινωνία σε μια έπαρξια, όπου τα λυρικά θέματα αναβλύζουν απ' τα βάθη των αιώνων και της λαϊκής ψυχής περιμένοντας απλώς να τα συγκεντρώσει και να τα μεταγράψει ένας ποιητής. Τίποτα δεν μπόρ φαίνεται πιο αυθεντικό και πιο ρωμαλέο, από την άποψη αυτή, από το θαυμάσιο «θέατρο των βοσκών» του όροπεδίου Μαλφουγκάς που ο Ζάν Ζιονό έχει περιγράψει κ' έχει ένα μέρος του μεταφράσει στο βιβλίο του «Τ' άστερένιο φίδι». Σά «μόττο» του μικρού τούτου βιβλίου, ό Ζιονό έγραψε τα λόγια του Ουόλτ Ούιτμαν: «Τό έργο σας μπορεί να σταθεί άπέναντι στην άκρογιαλιά και στο ύπαιθρο;». Και λέει:

«Με ρώτησαν πολλές φορές — κάθε φορά που διηγήθηκα αυτό τό παιχνίδι των βοσκών — αν ή ιεροτελεστία αυτή προέρχεται από μυστικιστική παράδοση. Δεν έχω ιδέα, νομίζω πως δεν πρόκειται για ιεροτελεστία. Εγώ είμ' αυτός που λέω «παιχνίδια των βοσκών»· αυτοί λένε: «Θά παίξουμε την κωμωδία». Μ' όλα αυτά υπάρχουν τά υπέρ και τά κατά. Για να μάθει κανείς την άλήθεια θά 'πρεπε να πάει να μείνει μαζί τους πολλούς μήνες, όταν πηγαίνουν τά ζώα τους να βοσκήσουν σε μεγάλο ύψόμετρο, ν' αποικτήσει οικειότητα μαζί τους, να ζήσει τρώγοντας κομμάτες ψωμι με σκόρδο και ν' άκούσει άτέλειωτες ιστορίες τις καλοκαιριατικές νύχτες... Κατά τη γνώμη μου, λοιπόν, και προς τό παρόν, νομίζω πως πρόκειται γι' άπλό παιχνίδι, για διασκέδαση, διασκέδαση, όμως, όδηγών κοπαδιών... Υπάρχει βέβαια ό Σάρντ. Μά άκριβώς, ό Σάρντ, να ή άπόδειξη. Ό Σάρντ — αυτός ό λιγνός άνθρωπος με τό κόκκινο φουλάρι, άπ' όπου ξεκινά όλο τό παιχνίδι πιτσιλιτά σαν τό σκύλο που κάνει τό νερό του — ό Σάρντ είναι ό συγγραφέας. Είναι αυτός που ξεγεννά εικόνες. Έξ' άλλου, όπως ξέρω, είναι άφταστος στο να ξεγεννά τις δύσκολες προβατίνες' έχει χέρια μακριά και νευράδη, λεπτά σαν ψαράκια και αν τού 'διναν όλα τ' άρνάκια που κουβάλησε στην άγκυλιά του θά 'ταν πιο πλούσιος άπ' τά μεγάλα άφεντικά. Με τις εικόνες, με τό παιχνίδι

συμβαίνει τό ίδιο. Οι άλλοι βρίσκονται γύρω του έγκυμονώντας όνειρα... κι αυτός στή μέση είν' ή κμηή του παιχνιδιού' αυτός κάνει να γεννιέται τό παιχνίδι και τό κάνει να γεννιέται κάθε φορά όλοκαινούριο και κάθε χρόνο δεν έπαναλαμβάνουν ποτέ τά ίδια λόγια, ποτέ τους ίδιους ρόλους και κάθε φορά τό δράμα έχει την όσημ ή αίματος και άλατιού των νεογεννητων άρνιών, γιατί όλοι έπινούσυν.

Ό Σάρντ, που 'ναι ό άφηγητής, κρατά ίσως στα χέρια του ένα κατευθυντήριο νήμα, πάντα τό ίδιο, αυτό είναι πιθανό' όμως οι βοσκοί τριγύρω του, που 'ναι σά σια άπλωμένη και που δεν τους βλέπει ως τη στιγμή που προχωρούν άνάμεσα στις φωτιές, οι βοσκοί τούτοι δεν είναι ποτέ οι ίδιοι... Νάτοι μαζεμένοι στο άγρο Μαλφουγκάς, κοπάδια κουρασμένα, βοσκοί άργοκίνητοι. Νύχτωσε. Άναψαν φωτιά. Δεν υπάρχει παρά ή νύχτα γεμάτη άστέρια, ή γή τούτη όλομόναχη στο στερέωμα, τριγυρισμένη από τον ούρανό, κι όπως τον πρώτο καιρό τής ύπαρξής τους, ένας όικανός από ζώα γύρω από μερικούς ανθρώπους. Στριμώχτηκαν κοντά στη φωτιά. Τή φορά τούτη βρισκότανε εκεί ό Σάρντ. Κι αυτός διηγήθηκε ιστορίες για τ' άστρα εκεί ψηλά και για τη γή εδώ κάτω. Διηγήθηκε για να περάσει ή νύχτα μά και γιατί έχει μια καρδιά γεμάτη άντανάκλαση όπου σαλεύει ή ψυχή του κόσμου. Τήν άλλη φορά τού είπαν: «Σήκω επάνα, Σάρντ». Σηκώθηκε, και τούτη τη φορά ήταν κάπως περισσότεροι βοσκοί γιατί τό πράγμα κυκλοφόρησε από βοσκοτόπι σε βοσκοτόπι, με φράσεις σαν και τούτη: «Έκεϊνος ό Σάρντ, αν τον άκουγες!» Τήν άλλη φορά είπαν εκεί τριγύρω: «Δεν παίζουμε την κωμωδία; Ό Σάρντ θά διευθύνει' έμεις θά μιλάμε με τη σειρά μας. Τί λες έσύ Σάρντ;» «Έτσι κ' έκαναν και τά πράγματα πήγαν καλά γιατί μέσα σ' όλους τούτους τους βοσκούς, ή ψυχή του συμπαντος μοιάζει με ήλιαχτίδα στο νερό. Τήν παράλλη φορά, ίσως κ' εκείνη τη φορά, μεσ' τη χαρά τους, κάποιος σιγόπαιξε φλογέρα την ώρα που μιλούσαν. Και νά, άπ' τη στιγμή αυτή, τό παιδί — ποίημα μπορούσε να περπατά λεβέντικα: ήταν όλόγερο...»

Παρακολουθώντας νοερά τό «δράμα των βοσκών» θυμάμαι όρισμένες λυρικές ιεροτελεστίες, όπου έτυχε να με καλέσουν πολλές πρωτόγονες φυλές. Οι άντρες κ' οι γυναίκες κάθονται χάμω, κάτω από μία φοινικιά. Τραγουδούν μονόφωνα μία άργη και μονότονη μελωδία που φαίνεται να επαναλαμβάνεται άκόματα. Στην αρχή μαλακά, ύστερα μ' ένα τόνο που ανάβει όλο και πιο γρήγορα, όλο και πιο έντονα. Ύστερα μία φωνή τή δυνατή και πιο έμπνευσμένη, βυθισμένη άκόμα μέσα στη χορωδιακή μάζα και συγκερατημένη άπ' αυτήν, τείνει ν' αποσπασθεί κι αποχωρίζεται. Ύστερα ό έκτελεστής που ξεχωρίζει έτσι με τη φωνή του, δεν άργεί να ξεχωρίσει και με τη στάση του κι όλοι οι άλλοι καρφώνουν τά μάτια πάνω του. Είναι άκόμα καθισμένος, όμως τό κεφάλι και τό στήθος του όρθώνονται. Σηκώνεται κι άρχίζει να κινείται επί τόπου. Τά πόδια του σαλεύουν, έγκαταλείπουν τό χάρμα. Κινείται. Στρέφεται επί τέλους προς τη μάζα, τής κάνει έρωτήσεις, τη διεγείρει και την προκαλεί ως τη στιγμή που ένας άλλος τραγουδιστής, που με τη σειρά του σηκώνεται, έρχεται να συναντήσει τον πραγματιστή κατάντηρο στη σύναξη. Κι ό διάλογος άρχίζει ένισχυόμενος άπ' την επέμβαση του χορού.

Αυτά τά λόγια που ανταλλάσσονται έτσι, δεν είναι τίποτ' άλλο από μερικά ήθικα άποφθέγματα χωρίς μεγάλη πρωτοτυπία, κανόνες ζωής που ενδιαφέρουν την οικογένεια και τη φατρία. Δεν έχει σημασία. Ό μουσικός αυτός όμιλος σπρωγμένος από μία θρησκευτική ή ήθικ ή ανάγκη ή άπ' την άλλη επιθυμία να διασκεδάσει και να έκφρασθει μααδικά, έμπορούμενος από σκέψεις και μελωδία κοινή, αυτός ό πρώτος τραγουδιστής πιο προικισμένος ή πιο όρημητικός που ξεπροβάλλει και τά βάζει μ' αυτούς που 'ναι γύρω του, με τον τόνο του και τη μιμική του, αυτός ό δεύτερος τραγουδιστής που πάει κοντά του για να κουβεντιάσει μαζί του, ένώ όσοι άποτελούν τό χορό παρεμβαίνουν για να σχολιάσουν τούτο τό έμβρο δράσης ή για να τού δώσουν μεγαλύτερη απήχηση, δεν άποτελεί μία ζωντανή εικόνα του διθυραμβικού χορού των άρχαίων Έλλήνων τη στιγμή που γεννά την Τραγωδία;

Δεν είναι αυτό, για τό άνανεωτικό πνεύμα, μια άφετηρία ή τουλάχιστον ένα σημείο στήριξης; Κι αυτή ή επιθυμία για ριζική ανανέωση θά φανεϊ γελοία αν έπιχειρήσει «με μία στενή σύζευξη τής γνώσης και τής πράξης, να ξανασυνθεθεί καλοπίστα με τις άρχαίες παραδόσεις και τους ρυθμούς, να έπαληθεύσει ήχι τις ίδιες τις μορφές του παρελθόντος μ' αυτό τον πνευματικό δεσμό που μάς ξαναφέρει σε έπαφή, χωρίς δυσκολία, με τις βασικές τους άρχές»;

Τίποτα δὲν ὀ ἀποκάλυπτε καλύτερα τὴν ἀδυναμία τῆς ἐποχῆς μας ἀπ' τὸ φόβο καὶ τὴν ἀρνήση νὰ δεχτεῖ μιὰ πρωτόγονη γλώσσα. Θὰ ἴταν λυπηρὸ καὶ μάλιστα παράλογο καὶ σίγουρα χωρὶς καμμιά ἐλπίδα, ἂν ὁ λαὸς πλησιάζοντας τὸ θέατρο κληρονομοῦσε μορφές τετριμμένες πού οἱ συγγραφεῖς τοῦ περασμένου αἰῶνα ἀναμάσησαν καὶ βράσαναν χωρὶς νὰ βγάλουν τίποτα τὸ καινούριό ἢ βιώσιμο. Οὔτε ὁ ψευτο - Μεσαιῶνας, οὔτε τὸ ψευτο - Ἐλισαβετιανὸ τῶν ρομαντικῶν. Οὔτε τὸ ψευτο - κλασικὸ καὶ τὸ ψευτο - ἀρχαῖο τῶν καθηγγητῶν. Ἄς συνεχίσουμε νὰ παρασταίνουμε τ' ἀριστουργήματα τῆς πατρογονικῆς κληρονομιάς μας σὲ ὕφος ὅσο μπορεῖ πιὸ πιστό. Ἄς συνεχίσουμε νὰ τὰ μελετᾶμε σὰν πρότυπα ἀξεπέραστα.

Ὅμως, τὸ λαϊκὸ θέατρο, ἂν μέλλει νὰ γεννηθεῖ κατὰ τρόπο ὀγιῆ καὶ νὰ ζήσει δική του ζωὴ θὰ πρέπει νὰ ξανακάνει, γιὰ λογαριασμό του, ὅλη τὴν πορεία καὶ ὀλόκληρο τὸ πείραμα. Θὰ πρέπει νὰ ξεκινήσει ἀπ' τὸ χῶμα, νὰ πιεῖ σὲ μιὰ πηγῆ, ν' ἀνακαλύψει καὶ ν' ἀφομοιώσει προοδευτικὰ τοὺς νόμους τῆς δραματικῆς, τῆς σύνθεσης καὶ τῆς δραματικῆς παράστασης, μὲ μιὰ λέξη: νὰ ἐφεύρει ἀπ' τὴν ἀρχὴ τὴ μορφή του, σύμφωνα μὲ τὶς ἀνάγκες του, τὴ δύναμή του, σύμφωνα μὲ τὴ φύση καὶ τὴν ἱκανότητα τοῦ κοινού του καὶ ὀχι νὰ προετοιμάζει μὲ μεγάλη προσπάθεια, σύμφωνα μὲ γνωστὲς συνταγές, νόθα ἀρχαῖα δράματα, νόθες κλασικὲς τραγωδίες, νόθα σαίξπηρικὰ δράματα.

Ἄς ἀρχίσει ἡ τραγωδία του μὲ τὸ χορωδιακὸ τραγούδι, ἂς ἀρχίσει ἡ κωμωδία του μὲ συγκεντρώσεις καὶ γιορτές, πλουσιμαμένες μὲ τραγούδια καὶ φάρσες γύρω σὲ θέματα γνώριμα, γεμάτες ἀπὸ σκίτσος τῶν προσώπων τοῦ τόπου. Καὶ τελικὰ αὐτὴ ἡ κωμωδία, αὐτὴ ἡ τραγωδία, θὰ φτάσουν ἴσως τὰ λογοτεχνικὰ ἀριστουργήματα ὀταν θὰ βροῦν τὸν Αἰσχύλο τους, τὸν Ἀριστοφάνη τους ἢ τὸ Μολιέρο τους. Τουλάχιστον θὰ ἔχουν ὀριμάσει μέσα στοῦ λαὸ γιὰ τὸν ὀποῖο φτιαχτηκαν, θὰ ἔχουν ἀνανεωθεῖ, θὰ ἔχουν δροσισθεῖ στὴν πηγῆ καὶ θὰ ἔχουν ἀναπτυχθεῖ ὀργανικὰ, φυσιολογικὰ. Θὰ ἔναι ἀληθινὰ νέες, γιὰτὶ θὰ ἔναι ἀληθινὰ ζωντανές.

Ἡ ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης εἶδε νὰ παράγεται στὴν Ἰταλία ἕνα φαινόμενο καταπληκτικὸ καὶ μοναδικό, ἕνα εἶδος θεατρικοῦ θαύματος: τὴν Κομέντια ντέλλ' Ἄρτε. Ἐξιδιάντροπη καὶ ἐπιτυχημένη ἀντίζηλος τῆς λογοτεχνικῆς κωμωδίας, κληρονόμος τῶν ἀρχαίων ἀελλάνων, ἡ ἴδια φάρσα βγαλμένη ἀπ' τὴ λαϊκὴ ζωὴ, ἡ θεατρικὴ αὐτὴ μορφή ἀσκῆσε τρεῖς αἰῶνες κεφαλαῖωδὴ ἐπίδραση σ' ὀλες τὶς εὐρωπαϊκὲς σκηνές. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς προῖκυσε μὲ τὰ πρόσωπά της ὀλάκαιρο τὸ σύγχρονο θέατρο. Ὁ Σαίξπηρ καὶ προπάντων ὁ Μολιέρος τῆς χρωστᾶνε ἐξαιρετικὰ πολλὰ. Πιὸ κοντὰ στὴν ἐποχὴ μας ἐπήρρασε ἔντονα τὸ ἔργο συγγραφέων σὰν τὸν Ρενιάρ, τὸν Ντυφρενύ, τὸν Μαριβῶ. Ὁ Μπωμαρσὲ δὲν τῆς ξέφυγε. Οὔτε, στὶς μέρες μας, ὁ Πιραντέλλο. Μεγάλος ἀριθμὸς μελέτες ἀφοροῦθησαν σ' αὐτὴν. Καὶ πολλοὶ ἀνακαινιστὲς τοῦ σύγχρονου θεάτρου, ἴσως τὸν Μέργερολντ, τῆς χρωστᾶνε ὀτι καλύτερο χαρακτηρίζει τὶς ἀντιλήψεις τους.

Κι αὐτὴ ἡ Κομέντια εἶχε ὀλο καὶ ὀλο ἑπτὰ βασικὰ πρόσωπα, πού μὲ τὸν καιρὸ πολλαπλασιάστηκαν, παραποιήθηκαν λίγο - πολὺ, ἀνάλογα μὲ τὸν τρόπο πού τὰ νονοῦσε καὶ μὲ τὸ δαιμόνιο τῶν ἡθοποιῶν πού τὰ ἐνσάρκωναν. Καθένα ἀπ' τὰ πρόσωπα τοῦτα φοροῦσε μάσκα καὶ τὸ κοστοῦμ του δὲν ἄλλαζε καθόλου. Ἐτσι ἡ ἐμφάνισή του στὴ σκηνὴ δὲ χρειάζονταν κανένα σχόλιο, καμμιά "προετοιμασία". Ὁ λαὸς τὸ ἀναγνώριζε, τοῦ ἔκανε ἐρωτήσεις, ἤξερε ἀπὸ πρὶν τὰ οὐσιαστικὰ στοιχεῖα τοῦ χαρακτήρα του καὶ περιμένε, σὲ μεγάλο ποσοστό, τί μέρος θὰ παίρνε στὴν κωμωδία, τί ρόλο θὰ παίξει στὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης, ἔτσι πού ὀλάκαιρη ἡ προσοχὴ τοῦ θεατῆ ἴταν συγκεντρωμένη στὴν ἴδια τὴ δράση καὶ στὴν ἐπιτυχία τοῦ παιζιμάτους, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο περίπου πού ὀ ἀθηναῖος θεατῆς, στοὺς τραγικὸς ἀγῶνες, ἐξοικειωμένος μὲ τὰ θέματα πού ἴταν κοινὸ κτῆμα τῶν ποιητῶν, ἀφοσιωνόταν περισσότερο στὴν ἀπόλαυση τῆς ποιητικῆς πρωτοτυπίας πού χαρακτηρίζει καθένα ἀπ' τὰ ἔργα πού παίζονταν.

Ἀπ' αὐτὴ τὴν ταυτότητα τῶν χαρακτήρων καὶ τὴν ἀμετάβλητη ἐξωτερικὴ τους ἐμφάνιση δὲν πήγαζε καμμιά μονοτονία, γιὰτὶ ὁ ἡθοποιὸς — ἔστω καὶ ἂν παρουσιαζότανε μὲ τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ Πουλτινέλλα, τοῦ Καπιτάν, τοῦ Πανταλόνε, τοῦ Ἀρλεκίνου ἢ τοῦ Μπριγκέα — μ' ὀλο πού ἔμενε πιστὸς στὴν οὐσία τοῦ προσώπου πού ἔπαιζε, ἴταν ἀδέσμευτος σ' ὀτι ἀφοροῦσε τὴ λεκτικὴ ἀνάπτυξη του. Δὲν ἀπάγγελε ἕνα γραμμένο κείμενο. Ἀὐ τὸ σ χ ε δ ἱ α ζ ε. Μ' αὐτὸ ἐνονοῦμε πὼς ἀντλοῦσε ἀπ' τὸ προσωπικὸ του ἀπόθεμα, ὀ-

στερα ἀπὸ κατάλληλη προπαρασκευὴ, τὶς ἐξελίξεις, τὶς ἀπαντήσεις, τὰ εὐφυολογήματα καὶ τὰ σκηνικὰ παιγνίδια πού χρειάζονταν ὀ διάλογος. Φανταστεῖτε πόσο ἀπροσδοκῆτη φρεσκάδα, πόσο πηγαία ζεστασιά, πόση ζωντανία μπορούσε νὰ χαρακτηρίζει αὐτὸ τὸ διάλογο ὀταν γινότανε ἀνάμεσα σὲ δυὸ συνεργάτες τὸ ἴδιο δεξιτέχνες. Φανταστεῖτε ἀκόμα πόσο σταθερὴ ἡ ἀδιάκοπη πρόοδος μπορούσε νὰ κάνει ὁ ἡθοποιὸς στὴν ἀσκῆση τοῦ ἐπαγγελματῆς του, μὲ πόσες καινούριες ἐπινοήσεις θὰ ἔπρεπε καθημερινὰ νὰ πλουτίζει τὸ πρόσωπο πού μαζί του ζοῦσε, πού μ' αὐτὸ ταυτιζόταν καὶ πόση ἀμίλλα θὰ ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει στοὺς θιάσους ὀπου ὁ καθένας χωρὶς νὰ ξεφεύγει ἀπ' τὴ σκηνικὴ πειθαρχία, σίγουρα ὀνειρευόταν νὰ ξεπεράσει τοὺς συναδέλφους του μὲ τὸν πλοῦτο, τὸ μπριὸ καὶ τὸ ἀπρόσοπο στά λόγια πού ἔλεγε. Προσθέστε σ' αὐτὰ ὀλα καὶ τὴν ἱκανότητα πού διαθέτουν οἱ ἡθοποιοὶ ἐκείνοι νὰ κάνουν χίλιες δυὸ ἀκροβατικὲς ἀσκῆσεις, νὰ κάνουν παντομίμα νὰ χορεύουν, νὰ τραγουδοῦνε καὶ νὰ παίζουν ἕνα σωρὸ ὀργανα. Γιὰ νὰ σχηματίσουμε μιὰ ἰδέα, καὶ ὀχι πολὺ σωστῆ, γιὰ τὴν ἐπίδραση πού ἀσχοῦσαν στοῦ κοινὸ τους καὶ τὸν μεγάλου ἐθνοφασισμό πού προκαλοῦσαν, πρέπει νὰ θυμηθοῦμε τὸ γοητευτικὸ κέφι μερικῶν ἀπ' τοὺς κλόουν μας ὀπως οἱ Φρατελίνι, ἢ ἀκόμα καλύτερα τὸν πάγκοιο θρίαμβο τοῦ Τσάβλι Τσάπιν. Φανταστεῖτε ἕνα θίασο πού θὰ τὸν ἀποτελοῦσαν καμμιά δεκαριά κερφότι χωρατατζῆδες τῆς ἀξίας τοῦ Σαρλό, ὁ καθένας στοῦ δικὸ του, πάντα ἴδιο, ρόλο, ὁ καθένας μὲ τὸ ἀνάλλαχο κοστοῦμ του, καὶ ὀχι νὰ προβάλλονται σὲ μιὰ ὀθόνη σὲ μαῦρο καὶ ἄσπρο, μὰ νὰ ζοῦν καὶ ν' ἀνασαίνουν ἀνάμεσά μας, πάνω στοῦ παλκοσένικο καί, τότε - τότε, νὰ κάνουν καλαμποῦρια ἀνάλογα μὲ τὴν περίσταση καὶ χωρατὰ πικάντικα, μὲ τὸ πλῆθος πού τοὺς λατρεύει καὶ τοὺς προκαλεῖ.

Εἶναι ἀδύνατο νὰ συλλάβουμε μιὰ μορφή τῆς κωμωδίας πιὸ ἄμεση, πιὸ ρωμαλέα, πιὸ λαϊκῆ. Ἄδύνατο νὰ συλλάβουμε μορφή πιὸ εὐλύγιστη καὶ γόνιμη. Ἔχει καθιερωμένη συμβατικότητα. Εἶν' ἀπόλυτα ἐλεύθερη. Μπορεῖ ν' ἀναποκριθεῖ σ' ὀλα τὰ εἶδη, νὰ χειριστεῖ ὀλα τὰ θέματα, νὰ πάρει ὀλους τοὺς τόνους.

Εἶναι θαυμάσιο νὰ σκέφτεται κανεὶς πὼς μὲ ὀλικὸ τόσο ἀπλό, πού πᾶνει τόσο λίγο χῶρο — καμμιά δεκαριά τὸ πολὺ — πολὺ ἡθοποιοί, καμμιά δεκαριά κοστοῦμα, μερικὲς μάσκες καὶ μερικὰ βοηθητικὰ ἀντικείμενα, ἐλάχιστα ἢ καθόλου σκηνικὰ — ἡ θεατρικὴ τέχνη κατεῖχε κάποτε τὸ ἰδεῶδες ὀργανο γιὰ ν' ἀναποκριθεῖ σὲ κάθε εἶδος ἐπιπόνηση τοῦ θεατρικοῦ δαιμόνιου. Ἡ μελέτη αὐτῆς τῆς ἀπλοτήτας, αὐτῆς τῆς χοντράδας προσφέρει, νομίζω, μιὰ ἀφετηρία γιὰ τὸ ἀνακαινιστικὸ πνεῦμα. Δὲ λέω πὼς θὰ ἔπρεπε νὰ ξαναφτιάξουμε Κομέντια ντέλλ' Ἄρτε. Δὲ λέω, καὶ μάλιστα οὔτε κὰν πιστεύω, πὼς αὐτὸ θὰ ἴταν δυνατὸ. Ὅμως λέω καὶ πιστεύω πὼς ἂν πρέπει νὰ βροῦμε μιὰ πρώτη ὀθηση, ν' ἀνοῖξουμε μιὰ φλέβα ἐκμεταλλεύσιμη καὶ μὲ κάποια γονιμότητα, αὐτὸ θὰ γίνε γύρω στοῦ χῶρο καὶ μὲ τὴν ἐμπνευση ἑνὸς εἶδους πού τόσοι ποιητῆς — ἀκόμα καὶ ὁ Γκαίτε — νοστάλγησαν καὶ νοστάλγηθον ἀκόμα.

Ἡ Κομέντια ντέλλ' Ἄρτε μὲ τὸ βασικὸ χυμὸ της πρόσφερε στοῦ Μολιέρο ἕνα στοιχεῖο πού ἐκείνος ἀφομοίωσε καὶ ἐξάντλησε πέρα γιὰ πέρα. Δὲ μπορεῖ πᾶ νὰ ξεκινήσει ἀπ' τὸ Μολιέρο οὔτε νὰ ἐμπνεοῦμαστε κατ' εὐθεῖαν ἀπ' αὐτὸν χωρὶς νὰ γλυστρήσουμε στὴν ἀπομίμηση. Ἡ μορφή τοῦ ἔργου του εἶναι πάρα πολὺ τέλεια, πάρα πολὺ καθορισμένη. Ὅμως μποροῦμε ἴσως νὰ κοιτάξουμε πέρα ἀπ' αὐτὸν πρὸς τὶς ἀγνές πηγές ἀπ' ὀπου ὁ ἴδιος ἄντλησε τὸν καιρὸ πού ταξίδευε στὴν ὕπαιθρο, πηγές γιὰ τὶς ὀποῖες ἔνοιθε πάντα μιὰ προτίμηση καὶ πού ὀς τὶς τελευταῖες του στιγμὲς διατήρησαν θαλερὴ τὴ μεγαλοφυῖα του.

Δὲ μὰς ἀπαγορεύεται νὰ διακινδυνεύσουμε νὰ κάνουμε μιὰ ὀπόθεση. Οὔτε ἀπαγορεύεται νὰ ὀνειρευόμαστε τὸ παλιὸ πατάρι πού ὀποτε ντὲ Ρουέντα, ὀπως τὸ περιγράφει ὁ Θερβάντες στὸν Π ρ ὀ λ ο γ ο σ τ ὀ ν ἀ ν α γ ν ὀ σ τ ῆ γιὰ τὶς "ὀχτῶ κωμωδίες καὶ ὀχτῶ καινούρια ἰντερμέτζα" του:

"Δὲν ὕπῆρχαν τότε οὔτε μηχανήματα, οὔτε προκλήσεις γιὰ σύγκρουση ἀνάμεσα σὲ πεζοῦς ἢ ἔριππους Μαυριτανούς καὶ Χριστιανούς. Δὲν ὕπῆρχαν πρόσωπα πού βγαίνουν ἢ φαίνονται πὼς βγαίνουν ἀπ' τὴ γῆ μὲσ' ἀπὸ μιὰ καταπακτῆ. Τὴ σκηνὴ ἀποτελοῦσαν τέσσερες πάγκοι πού σχηματίζουν τετράγωνο καὶ τέσσερες ἢ ἔξη τάβλες τέσσερες σπιθαμῆς, πάνω ἀπ' τὸ ἔδαφος. Δὲν ἔβλεπε κανεὶς νὰ κατεβαίνουν ἀπ' τὸν οὐρανὸ σύννεφα πού μεταφέρανε ἀγγέλους ἢ ψυχές. Τὸ θέατρο ἴταν στολισμένο μὲ μιὰ παλιὰ ἀνάπτυξη τενωμένη μὲ δυὸ σχοινιά ἀπ' τὴ μιὰ ὀς τὴν ἄλλη ἄκρη, σχηματίζοντας αὐτὸ πού λέμε βεστιαριο γιὰ τοὺς ἡθοποιούς καὶ πού πίσω του κάθον-

ταν οι μουσικοί και τραγουδούσαν χωρίς καθάρα κάποια παλιά ρομάντσα. . . .”

“Όσο για μένα, πού πάντα ευχόμενα να ξαναγυρίσει το σύγχρονο θέατρο σ’ αυτή την πρωτόγονη γύμνια, θά’θελα να μη βιαστούμε υπερβολικά να δώσουμε στο καινούριο θέατρο ένα πλάσιο έτοιμο, αυτό δηλαδή που ταιριάζει με τις συνθήκες και τους συμβατισμούς του παλιού θεάτρου. Διαπιστώσα συχνά, στις αίθουσες των χωριών ή των διαφόρων οργανώσεων, να εκδηλώνεται ή εγκληματική φιλοδοξία να συναγωνιστούν οι οργανωτές με λιγότερα έξοδα μ’ α’ με το ίδιο πνεύμα, τις έγκαταστάσεις των δημοτικών θεάτρων και των σκηνών του Παρισιού. Αυτό είναι παράλογο κι ανταποκρίνεται στην πλάνη εκείνων που πιστεύουν πώς κάνουν Λαϊκό Θέατρο μεταφέροντας στις επαρχίες και τ’ χωριά μας το ρεπερτόριο του παρισινού βουλευτάρτου.

“Έγινε πολύς λόγος, κάτω απ’ την εφημερη έξουσία του Λαϊκού Μετώπου, για την ίδρυση καινούριων αιθουσών στην περιφέρεια τής πρωτεύουσας. Υποθέτω πώς μ’ αυτό το σχέδιο είχαν σχέση όχι λίγοι εργολάβοι, αρχιτέκτονες και διακοσμητές που δεν είχαν δουλειές, όπως είδα να συμβαίνει γύρω στις επίσημες επιτροπές που έτοιμαζαν την Έκθεση του 1937. Τί έννουσαν λέγοντας αίθουσες “καινούριες”; Σήμαινε αυτό πώς θά’ταν πιο ευρύχωρες και πιο δημοκρατικές; Ποιός θά’κατάρτιζε το πρόγραμμα; Επιτροπές από δημόσιους λειτουργούς χωρίς πρωτοβουλία, από βουλευτές χωρίς καλλιέργεια και από εμπόρους χωρίς όραματισμούς; Σ’ αυτόν σκέπτονταν ν’ αναθέσουν τ’ σχέδια; Σ’ αρχιτέκτονες που δεν ήταν διόλου κατατοπισμένοι πάνω στις θεατρικές ανάγκες; Σκόπευαν, άραγε, να ξανακάνουν, σπαταλώντας εκατομμύρια, τ’ αξιοθρήνητα λάθη που από τότε κι όλας είχαν αρχίσει να γίνονται και που στο τέλος όλοκληρώθηκαν παρ’ όλες τις προειδοποιήσεις των ειδικών, στο θέατρο Σαγιώ;

“Η πείρα τής δουλειάς μ’ έκανε ν’ ανακαλύψουμε μια αισθητική αλήθεια που από δω και μπρός θά’ την επαναλαμβάνουν λίγο - πολύ παντού χωρίς ίσως να την έχουν αρκετά χωνέψει. Πρόκειται για την αρχή πώς μια δεδομένη θεατρική αντίληψη απαιτεί μια σκηνική διαρρύθμιση που να τής ταιριάζει. Και κατά τον ίδιο τρόπο, κι ακόμα περισσότερο, πώς μια δεδομένη αρχιτεκτονική ζητά, επιβάλλει, μια θεατρική αντίληψη κ’ ένα ύφος παράστασης που να τής ταιριάζει. Σ’ αυτό τον τομέα, οι επιδράσεις του υλικού στοιχείου πάνω στο πνευματικό κι αμοιβαία, είναι στενές, σταθερές κ’ είναι αρκετά δύσκολο να διευκρινίσουμε, στις αρχές, στο σημείο που σχηματίζεται ένα ύφος, ποιό απ’ τ’ δυο είναι το πρώτο και καθοριστικό: ή μορφή του δράματος ή του θεάτρου. “Όμως, είναι βέβαιο, πώς ένα θεατρικό είδος καλά καθορισμένο, καλώς ριζωμένο, ανταποκρίνεται σ’ μια θεατρική αρχιτεκτονική καλά ξεκαθαρισμένη και σταθερή, και πώς δε μπορεί να υπάρξει χωρίς αυτή. Δέ μπορούμε να συλλάβουμε την έλληνική Τραγωδία ανεξάρτητα απ’ την έλληνική σκηνή, ούτε το έλισαβετιανό δράμα άποκομμένο απ’ την έλισαβετιανή σκηνή. “Απ’ τή στιγμή που ή σκηνική διάρθρωση παραπαίει ή δραματική ποίηση χάνει έδαφος.

Μπορεί να μου προβάλλουν την αντίρρηση πώς θά’ταν παράδοξο να γτίσουμε σήμερα θέατρα εν όψει μιās μορφής θεάτρου που δεν υπάρχει, και που κανείς δε μπορεί να πει ποιά θά’ είναι. Στην πραγματικότητα, γνωρίσαμε αρκετά πειράματα άτελη, επιχειρήσαμε να κάνουμε αρκετές άκρωτηριασμένες προσπάθειες, αρκετά παλαιώσαμε, επινοήσαμε, μεταχειριστήκαμε τεχνάσματα, έδω και τριάντα χρόνια για να μπορούμε να ξεφύγουμε απ’ τις θεατρικές συνθήκες που μ’ κρατούν αιχμάλωτους, για να γ’ουμε ώστόσο ένα προαίσθημα και μια ιδέα γι’ αυτή την καινούρια μορφή θεάτρου γι’ αυτό το Μυστήριο τής Σύγχρονης Έποχής που γύρω του περιστρέφονται και που το πλησιάζουν λίγο - λίγο τόσο ποιητές κι άνακαινιστές του θεάτρου, σ’ όλες τις χώρες. Δέ βρισκόμαστε λοιπόν πιά σ’ ένα στάδιο πρωτογονισμού. Βρισκόμαστε στην περίοδο που θέλουμε άναγέννηση. Θά’ πρέπει να γίνει κάποια πρόταση. Και να γίνει συνειδητά, με ένεργεια του πνεύματος και τής βούλησης. Μπορεί να γίνει αυτή ή πρόταση, με τή διαρρύθμιση των θεάτρων που υπάρχουν. “Όμως το πείραμα που θά’ επιχειρήσουμε μ’ αυτές τις συνθήκες θά’ ναι πάντα άτελες κ’ ελάχιστα άποδεικτικό. Θά’ ναι δαπανηρό, πλαστό και, νομίζω, καταδικασμένο σ’ άποτυχία αν από τώρα σκοπεύουμε να εφαρμόσουμε καινούρια σχέδια σ’ κτίρια μ’ όριστική μορφή.

Δέν πρέπει να χτίσουμε με στερεότητα. “Ένα περιθώριο εξέλιξης επιβάλλεται, ένα “λευκό” που ό ποιητής θά’ το γεμί-

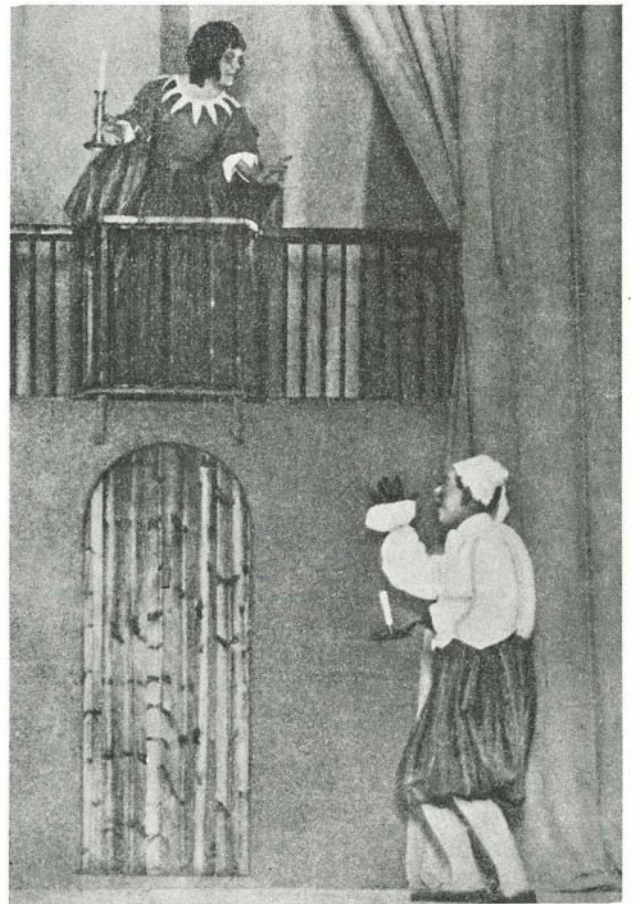
σει άργά ή γρήγορα. Δέν πρέπει να διυλίζουμε τόσο πολύ το θέμα των έγκαταστάσεων, όπως έγινε στο θέατρο Πιγκάλ, χωρίς έσωτερική ανάγκαιότητα. “Όλα τούτα είναι ξεπερασμένα. Δέν έχουμε ανάγκη απ’ την “τελευταία λέξη”. “Έχουμε ανάγκη από μια πρώτη λέξη. Δέν πρόκειται να χτίσουμε το τελειότερο θέατρο του κόσμου, μ’ α’ το πιο άπλο το πιο υγιές, μ’ α’ στέγη άνάλογη με τήν τωρινή μας φτώχεια και, αν θέλετε, με τήν τωρινή μας ταπείνωση. Αυτό που μ’ ας χρειάζεται δέν είναι ένα άριστούργημα μηχανικού έξοπλισμού. Είναι ένα άριστούργημα αρχιτεκτονικής άρθρωσης.

Το πρόγραμμα, στη γνήσια μορφή του, είναι για τήν ώρα, να ενόσουμε ένα μεγάλο κοινό μ’ ένα μεγάλο θέαμα: στο ίδιο κτίριο άνθρωποι που νιώθουν τήν ανάγκη να δούν και ν’ ακούσουν κάτι συναντιούνται μ’ ανθρώπους που γ’ουν κάτι να τούς πούν και να τούς δείξουν και που θά’ καταφέρουν να επινοήσουν τ’ μέσα για να τούς το εκφράσουν με τον πιο γνήσιο, τον πιο άπλο, τον πιο τίμιο, δυνατό τρόπο.

Αυτός ό τόπος συνάντησης δυο θεατρικών βουλήσεων, του ήθοποιου που έμψυχώνεται από έναν ποιητή, και τής κοινότητας των ανθρώπων που διψούν για ποιητικό λόγο, μπορεί να οικοδομηθεί χωρίς μεγάλα έξοδα σ’ ένα χώρο στην περιφέρεια τής πόλεως ή ακόμα καλύτερα στα περίχωρά της, με υλικά φθαρτά ή λυόμενα. Θά’ ναι κάτι σ’ α’ μια πρώτη υπόθεση, μια μακέτα του θεάτρου του γαλλικού Λαού, σ’ φυσικό μέγεθος, που εύκολα θά’ τροποποιείται και θά’ συμπληρώνεται. “Όταν αυτό υπάρξει, με τις καλά υπολογισμένες αναλογίες του, έφοδιασμένο με τ’ ουσιαώδη όργανά του, υπακούοντας σ’ έ νόμους και συμβατισμούς άναγνωρισμένους και παραδεδεγμένους, θά’ ζητήσουμε στους ποιητές ν’ άπλώσουν πάνω σ’ αυτό το σχέδιο τις επινοήσεις τής μεγαλοφύας τους, στους σκηνοθέτες να οικοδομήσουν μέσα στο έλευθερο αυτό πεδίο το πλάσμα τής φαντασίας των ποιητών.

Μεταφραση ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

“Η ζήλεια του Μουτζούρη”, φάρασα του Μολιέρου, με σκηνοθεσία Ζακ Κοπώ, 1914 στο “Βιέ Κολομπιέ”. Γράφει γι’ αυτήν ό Κοπώ: “Νιώσαμε τή χαρά τούτης τής γυμνης φάρασας που άργότερα θά’ κατευθύνει πολλές απ’ τις άναζητήσεις μας”



Η ΟΥΣΙΑ ΤΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ

Η ΘΕΩΡΙΑ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ HENRI GOUHIER

Του ΓΙΩΡΓΟΥ ΜΟΥΡΕΛΟΥ

Το “Θέατρο”, στην προσπάθειά του να κάνει γνωστά στο ελληνικό κοινό, τόσο παλαιότερα κλασικά όσο και έντελως σύγχρονα κείμενα διεθνούς κύρους πάνω στη θεατρική δημιουργία, παρουσιάζει σήμερα το δεύτερο και τελευταίο μέρος της μελέτης του Γιώργου Μουρέλου πάνω στη φιλοσοφία του θεάτρου του καθηγητή της Σορβόνης Henri Gouhier. Στο πρώτο μέρος, που δημοσιεύτηκε στο προπερασμένο 9ο τεύχος (Μάιος — Ιούνιος 1963, σελ. 19 - 23), δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή στα ούσιαστικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το θέατρο σαν ξεχωριστό καλλιτεχνικό είδος. Στο παρακάτω δεύτερο μέρος, αναλύονται οι σχέσεις του θεάτρου με τις άλλες τέχνες. Είναι μια αξιόλογη συμβολή για την πλήρη κατανόηση και τη σωστή εκτίμηση του ρόλου που παίζει ή κάθε μια από τις βοηθητικές τέχνες στην ολοκληρωμένη λειτουργία του πραγματικού θεάτρου.

1. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ ΟΙ ΑΛΛΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

Σύνθεση τεχνών το θέατρο είναι αρμονία. Ίσως για τούτο το λόγο δημιουργείται μέσα στους κόλπους του μια πάλη ανάμεσα στα στοιχεία που το απαρτίζουν. Άλλωστε η ίδια ή ύπαρξή του θέτει ένα πρόβλημα ούσιαστικής ισορροπίας: ή κάθε μια από τις τέχνες που το αποτελούν επιδιώκει να κυριαρχήσει επάνω στις άλλες και να τις υποτάξει. Μά ή αποκλειστική επικράτηση της μιάς ή της άλλης τέχνης θα είχε για αποτέλεσμα την άρνηση του θεάτρου. Γιατί ή μοναδική κυριαρχία που επιτρέπει το θέατρο είναι ή κυριαρχία του συνόλου στα έπι μέρους. Κάθε φορά που ή θεατρική τέχνη θέλησε να απομακρυνθεί από το αξίωμα αυτό, κάθε φορά που μια από τις τέχνες του θεάτρου θέλησε να υποτάξει τις άλλες, το αποτέλεσμα ήταν ή καταστροφή του θεάτρου. Γι' αυτό και ή ιστορία της διαμάχης των θεατρικών τεχνών μεταξύ τους, ή επίβολή της μιάς ή της άλλης από αυτές — επίβολή που αποτελεί κάθε φορά και από μια θεατρική αίρεση — μάς δείχνει καλύτερα από κάθε τί άλλο ποιά είναι ή αληθινή ούσία του θεάτρου.

Τις αίρεσεις αυτές αξίζει να τις εξετάσουμε την κάθε μια χωριστά σε σχέση μ' αυτούς που τις εκπροσωπούν, τους θεατρικούς λειτουργούς, αρχίζοντας από τόν κυριώτερο, τόν συγγραφέα, όταν τόν αντιμετωπίζουμε σαν καθαρό λογοτέχνη.

2. Ο ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΣ

Ή άποψη που συνταυτίζει το θεατρικό με το λογοτεχνικό έργο βρήκε πάμπολλους υποστηρικτές. Είναι δύσκολο να άμφισβητήσει κανείς τη θέση που έχει το κείμενο μέσα στο έργο, μια άπόλυτη όμως συνταύτιση του θεάτρου με τη λογοτεχνία θα κατέληγε στην άρνηση της θεατρικής παράστασης. Ό Jean Hytier, που υποστηρίζει αυτή την άποψη, το σημειώνει πολύ όρθά:

“Είναι στη μοίρα του θεατρικού άριστοουργήματος να μεταβληθεί άργά ή γρήγορα σε ένα έργο που δε θα παίζεται πιά. Το έργο, που άρχισε πρώτα να παίζεται στη φαντασία του δημιουργού του, θα καταλήξει να παίζεται μόνο στη φαντασία του αναγνώστη, που είναι κι αυτή ένα είδος θεάτρου όπου οι ήθοποιό είναι τέλειοι.”

Το μεγάλο θεατρικό έργο πρέπει να έχει τόση δύναμη μέσα του που να άντέχει στο γεγονός να μην άνεβάξεται στη σκηνή. Ή αυθεντικότητά του έγκειται στο ότι κλείνει άνέρκρια την ούσία του στο κείμενό του. Ό καλλιερημένος άνθρωπος είναι φυσικό να άντλει τη συγκίνησή του από μόνο το κείμενο και να μην έχει άνάγκη από τα τεχνάσματα της σκηνοθεσίας για να γευεται το έργο στην πληρότητά του.

Σε μια τέτοια άποψη, που λίγο πολύ ισοδυναμεί με την καταδικη της θεατρικής παράστασης και με τη θεοποίηση του κειμένου, ό Henri Gouhier άντιδρά ούσιαστικά. Το θεατρικό έργο, παρατηρεί, που βρίσκει την αυτοτέλειά του μόνο στο λογοτεχνικό κείμενο είναι ένας μύθος που δεν έχει αξία παρά μόνο για τούς θεατές του ώρκίου βιβλίου. Ή διαφορά ανά-

μεσα σε ένα θεατρικό κείμενο και σε ένα θεατρικό έργο, όπως αυτό εμφανίζεται στη σκηνή, δεν είναι διαφορά βαθμού μά διαφορά ούσίας. Από τη στιγμή που ένα ώραιο λογοτεχνικό κείμενο περιορίζεται στον έαυτό του και δεν γίνεται αντικείμενο μιάς θεατρικής παράστασης, παύει να ύφίσταται σά θέατρο. Άν ό άνθρωπος των γραμμάτων άγαπά το θεατρικό κείμενο σαν άνθρωπος των γραμμάτων και όχι σαν θεατής, τότε δεν άγαπά το θέατρο μά την καλή λογοτεχνία. Για τόν άνθρωπο που άγαπά πραγματικά το θέατρο, ή εύχαρίστηση δεν άρχίζει με την άνάγνωση του κειμένου άρχίζει με την ιδέα ότι θα παρακολουθήσει μια θεατρική παράσταση. Εύθους μόλις μπει στην αίθουσα, αισθάνεται ξεκούραστος, εύχαριστημένος. Περιμένει με άνυπομονησία ν' άνοιξει ή αύλαία. Άν το έργο είναι μέτριο ή κακό, ό σκηνοθέτης και ό ήθοποιός θα κάνουν ότι μπορούν για να το σώσουν. Άν πάλι πρόκειται για ένα κλασσικό έργο, με άναμφισβήτητη λογοτεχνική αξία, και ό καλλιερημένος θεατής κατέχει καλά το κείμενό του, τότε ό σκηνοθέτης και ό ήθοποιός θα κάνουν ό,τι μπορούν για να εμφανίσουν το έργο κάτω από ένα καινούριο φώς. Ή επιτυχία της προσπάθειάς τους θα είναι στενά συνυφασμένη με το γεγονός ότι θα παρουσιάσουν το έργο με τέτοιο τρόπο ώστε να κάνουν να φανερωθεί όλο το δραματικό του βάθος. Γι' αυτό άν ή άνάμιξη του σκηνοθέτη και του ήθοποιού φαίνεται, σε πρώτη ματιά, σαν ξένη προς τη λογοτεχνική αξία του έργο, δε συμβαίνει το ίδιο όταν εξετάζουμε το έργο στη θεατρική του ύπόσταση. Γιατί ό ρόλος του σκηνοθέτη και του ήθοποιού δεν είναι να άλλιωσουν το λογοτεχνικό κείμενο, μά να βοηθήσουν να πάρει τη φυσική του θέση στη δραματική σύνθεση. Άν έδιναν την αποκλειστικότητα στ' άλλα στοιχεία της τέχνης τους, χωρίς να δώσουν στο κείμενο τη θέση που του ταιριάζει, θα πέφτανε στο ίδιο σφάλμα με τόν άναγνώστη που πιστεύει ότι ένα θεατρικό έργο με λογοτεχνική αξία δεν είναι άπαραίτητο να άνεβασθεί στη σκηνή.

Βέβαια, το σφάλμα που κάνει ό σκηνοθέτης όταν άγνωστό το κείμενο είναι πολύ πιο σοβαρό από το σφάλμα του άναγνώστη που νομίζει ότι είναι άρκετο να διαβάσει το θεατρικό έργο, γιατί στην περίπτωση του σκηνοθέτη διακυβεύεται ή πρωταρχική ύπόσταση του θεατρικού έργο. Μά ένα τέτοιο σφάλμα είναι σπάνιο. Άν ό συγγραφέας ύποτάσσεται στο σκηνοθέτη, στον ήθοποιό, στο σκηνογράφο, στο μουσικό, στο χορευτή, το κάνει γιατί δέχεται με εύχαρίστηση την ύποταγή αυτή. Τις περισσότερες φορές έχουμε να κάνουμε με μέτρια έργα που τά σώζει ή επέμβαση όλων αυτών των λειτουργών του θεάτρου. Οί Σαίξπηρ και οί Μολιέριο είναι τόσο σπάνιοι που δεν εμφανίζονται ούτε μια φορά κάθε αιώνα.

Το θέατρο δεν είναι μόνο μια τέχνη, είναι ακόμα και μια επιχείρηση. Δέ μπορεί το ίδιο να ζήσει παρά όταν κάνει να ζήσουν οι ήθοποιοί και οι τεχνικοί του. Δεν έχει καιρό για να περιμένει κάθε φορά το άριστοέργημα. Ή καθημερινή του τροφή είναι τά μέτρια έργα και όχι τά μεγαλοφυή. Ή ισορροπηση γίνεται με την αξία που παίρνει ή κάθε μια από τις τέχνες του θεάτρου στη δραματική σύνθεση. Άλλες φορές

είναι ή όμορφιά τής σκηνοθεσίας που εξαγοράζει την άδυναμία του κειμένου άλλες φορές είναι ή μουσική που ζωντανεύει τή στεγνότητα του ύφους· άλλες φορές είναι τό ώραίο παίξιμο ενός ήθοποιού που μάς κάνει νά ξεχνούμε τό άχαρο γράψιμο. Τό βασικό λάθος του λογοτεχνικού θεάτρου και ό κίνδυνος που διατρέχει βρίσκονται στό γεγονός ότι ένα τέτοιο θέατρο τοποθετεί τούς όρους τής επιτυχίας μόνο από τή μιá πλευρά, από τό μέρος όπου ή επιτυχία είναι και πιό δύσκολη. Γιατί στόν πραγματικότητα λίγα είναι τά έργα που ακολουθώντας τή θεωρία του λογοτεχνικού θεάτρου μπορούν νά κρατήσουν τήν υπόσχεσή τους. Ή πιό μεγάλη καταδίκη για ένα θεατρικό έργο είναι τό βιβλίο, γιατί τό βιβλίο είναι ό τάφος του θεατρικού κειμένου.

3. Ο ΗΘΟΠΟΙΟΣ

Μά αν τό λογοτεχνικό κείμενο, όσο κι αν στέκεται στό κέντρο δέ μπορεί νά ξεκντλήσει μόνο του τήν ούσία του θεάτρου, τó ίδιο θά συνέβαινε αν δίναμε τήν άπόλυτη προτεραιότητα στόν ήθοποιό.

Πολλοί συγγραφείς γράφουν τά έργα τους σχετίζοντας τα άμεσα με τούς ήθοποιούς που προορίζονται νά τά παίξουν. Ός ένα βαθμό έχουν βέβαια δίκαιο. Είναι πολύ φυσικό ό ήθοποιός, όπως και ό σκηνοθέτης, νά βρίσκεται στό κέντρο ενός έργου. Είναι τόσο πιό φυσικό, που πολλές φορές συμβαίνει νά είναι ό ήθοποιός τó πραγματικό κέντρο. Πόσες φορές τó Κοινό δέν πηγαίνει στό θέατρο, όχι για νά δει τó τάδε έργο, μά για νά δει νά παίξει ό τάδε ήθοποιός ; Και τó Κοινό δέν έχει πάντοτε άδικο. Γιατί αν ό πρωταρχικός ρόλος ενός θεάσου είναι ν' ανεβάσει ένα έργο, ό άμέσως επόμενος είναι νά τó σώσει από τήν άποτυχία. Και αυτό δέ γίνεται πολλές φορές παρά μόνο με τήν επέμβαση του ήθοποιού. Τόσα και τόσα μέτρα θεατρικά έργα μπόρεσαν νά σταθούν μόνο και μόνο γιατί παίζανε μεγάλοι ήθοποιοί.

Πολλές φορές ένας συγγραφέας, τή στιγμή που γράφει τó έργο του, βλέπει και άκούει νοερά τούς ήθοποιούς που πρόκειται νά τó παραστήσουν. Έτσι γράφει κάθε σκηνή, οργανώνει τó διάλογο, σύμφωνα με τήν έμπειρία που έχει του κάθε ήθοποιού. Όμως ή δραματική σύνθεση χάνει τó κέντρο τής και τήν ουσιαστική τής άρμονία όταν ό συγγραφέας μεταβάλλεται σέ ένα άπλό έκφραστή των δυνατοτήτων ενός ώρισμένου ήθοποιού. Ή έμπνευσή του εμφανίζεται στόν περίπτωση αυτή σαν μιá άπλή αναζήτηση των καταστάσεων και των προσώπων εκείνων που συμφωνούν καλύτερα με τά χαρακτηριστικά και τίς συνήθειες του α' ή του β' ήθοποιού. Τότε ό ήθοποιός, από άπλός έκτελεστής που πρέπει νά είναι, γίνεται ό πραγματικός σκοπός του θεατρικού έργου.

Αυτό μπορούμε νά τó καταλάβουμε άκόμα καλύτερα αν, αφήνοντας για μιá στιγμή τó συγγραφέα, προσπαθήσουμε νά συνειδητοποιήσουμε αυτό που κάνει τήν αξία ενός ήθοποιού.

“*Στή σκηνή, γράφει ό Maurice Baring μιλώντας για τή Σάρρα Μπερνάρ, ή μεγαλοφυΐα νά νά φτάσει στόν πληρότητα των έκφρατικών τής μέσων δέν έχει ανάγκη από έργα πρώτης σειράς συχνά θά άλλιώσει ένα άριστούργημα για νά τó χρησιμοποιήσει για προσωπικούς τής σκοπούς. Εά έξπληρητήσει περισσότερο τó ταλέντο τής από ένα έργο, που αν τó ίδιο δέν προσφέρει τίποτα τó ουσιαστικό στό πνεύμα... όντας ένα είδος σεναρίου ή λιμπρέττου, έχει όμως τó πλεονέκτημα νά εντυπωσιάζει τó Κοινό θεατρικά, γιατί προσαρμόζεται άπόλυτα στό ταλέντο ή στό μεγαλοφυΐα του ήθοποιού, γιατί τού επιτρέπει νά τó χρησιμοποιεί σύμφωνα με τίς δικές του προθέσεις”.*

Είναι άλλωστε χαρακτηριστικό ότι πολλοί μεγάλοι ήθοποιοί όφειλουν τή φήμη τους σέ μέτρια έργα. Έτσι λόγω χάρη ένας ήθοποιός όπως ό Henry Irving, που ήταν τέλειος σέ κάθε τί που έπαιζε, γνώρισε τίς πιό μεγάλες επιτυχίες του όχι τόσο μέσα από τά έργα του Σαίξπηρ, όσο από λαϊκά έργα όπως “*Ο περιπλανώμενος Ίουδαίος*”, “*Ο ταχυδρόμος τής Λιών*” και άλλα, γιατί κατώρθωσε νά μεταβάλει ένα κακό έργο σέ άριστούργημα θεατρικής απόδοσης. Κάτι άνάλογο θά μπορούσε νά πει κανείς και για τή Σάρρα Μπερνάρ. “*Ό πιό συνηθισμένος προμηθευτής των έργων που έπαιζε ήταν ό Victorien Sardou. Και αν ή Σάρρα Μπερνάρ έδωσε άφαστες έρμηνείες τής Ανδρομάχης, τής Φαίδρας, του Άμλετ και του Λορεντζάσιο, γνώριζε ώστόσο ότι δέν έπρεπε νά παραμείνει για πολύν καιρό στίς κορυφές του θεατρικού δραματολογίου, γιατί ή πείρα τής μεγάλης τής καριέρας τήν είχε κάνει νά καταλάβει καλά τόν άδιάσειστο τούτο νόμο τής θεατρικής επιτυχίας : ότι είναι μέσα από τά έρείπια του άληθινού θεά-*

τρου που αναδύεται ό πρωταγωνιστής, γιατί αφήνεται έλεύθερος στό δικό του θεατρικό δαιμόνιο.

4. Ο ΣΚΗΝΟΘΕΤΗΣ

Ό καλλιτέχνης που περισσότερο από κάθε άλλον μπορεί νά άλλιώσει τήν ίσορροπία των συνισταμένων του θεάτρου είναι ό σκηνοθέτης. Αντιπρόσωπος τού συγγραφέα στή σκηνή, διατρέχει τόν ίδιο κίνδυνο τής άποκλειστικότητας που διατρέχει κι αυτός. Ή προνομιακή θέση που κατέχει τόν ώθει πολλές φορές νά θέλει νά υποκαταστήσει στόν πράξη τó συγγραφέα. Διατρέχει όμως και ένα άλλο κίνδυνο, τόν κίνδυνο του ήθοποιού όταν θέλει νά δώσει ζωή σέ άναμικά έργα. Για νά σώσει τó έργο, έχει τήν τάση πολλές φορές νά υφισιάζει τó κείμενο.

Ό διπλός τούτος κίνδυνος γίνεται άκόμα πιό καταφανής στίς μέρες μας, όπου ό διαχωρισμός τής εργασίας κόβει τó δεσμό που συνδέει τó λογοτεχνικό κείμενο με τήν σκηνική ψυχαγωγία, ενώ ταυτόχρονα πολλαπλασιάζει τά σκηνικά επαγγέλματα. •**Θεατρικός συγγραφέας** τείνει νά γίνει ένας κατάρτος λογοτέχνης. Ή αντίληψη που έχει για τó θέατρο δέν τού επιτρέπει νά μεταβάλλεται ούτε σέ δάσκαλο των ήθοποιών, ούτε σέ όδηγό των τεχνικών τής σκηνής. Δέν έχει άλλωστε τόν καιρό και τήν ύπομονη νά οργανώσει •**ίδιος ένα θέαμα**. Αυτό έξηγγεί τόν πρωταρχικό ρόλο που παίζει σήμερα ό σκηνοθέτης. Ή ιστορία του σύγχρονου θεάτρου ταυτίζεται με τήν ιστορία τής σκηνοθεσίας. Ό κάθε ένας από τούς μεγάλους σκηνοθέτες τής εποχής μας είχε και μιá δική του αντίληψη για τó θέατρο : ό Coireau, ό Jouvet, ό Baty, ό Pitoeff, αντιπροσώπων ό καθένας τους και από μιá θεατρική σχολή, δηλαδή μιá διαφορετική έποψη.

Ή πείρα των τελευταίων πενήντα ετών θέτει όμως και ένα άλλο πρόβλημα : τó πρόβλημα των μηχανικών μέσων. Κάθε μέρα γίνεται και πιό καταφανής ή αντίδρασή μας στό μηχανικά μέσα. Τό σύγχρονο θέατρο προσπαθεί νά ξεαναγορίσει σέ άλλα ύλικά.

Δέν είναι τά σφάλματα στό όποια μπορεί νά πέσει ό σκηνοθέτης. Τό πρώτο είναι, ότι, όταν θέλει νά ανεβάσει ένα μεγάλο κλασσικό έργο, ενδιαφέρεται πολύ λιγότερο νά βρεί τή σκηνοθεσία που τού ταιριάζει και πολύ περισσότερο νά τó προσαρμόσει στό σκηνοθεσία που αυτός θέλει. Τό δεύτερο είναι ότι, σαν διευθυντής θεάτρου, προτιμά τά έργα που έχουν λιγότερη λογοτεχνική ύπόσταση, που γι' αυτό τó λόγο παρουσιάζουν μικρότερη αντίσταση και τού επιτρέπουν νά κάνει ότι θέλει. Έτσι μεγάλοι σκηνοθέτες σαν τόν Ράινχαρτ, προτιμούσαν πολλές φορές άνούσια έργα μόνο και μόνο για νά μπορούν νά τά μεταπλάθουν πιό εύκολα σύμφωνα με τίς δικές τους σκηνοθετικές επιδιώξεις.

Μιά τέτοιου είδους κυριαρχία του σκηνοθέτη περιορίζει τόσο τó ρόλο του συγγραφέα όσο και τó ρόλο του ήθοποιού. Ό ήθοποιός μεταβάλλεται σέ ένα είδος αυτόματο, σέ μιá υπεραριονέττα. Ό ζωντανός όμως ήθοποιός θέλει νά εμπνέεται από τήν ίδια τή ζωή. Ό νατουραλισμός τρέχει μέσα στό αίμα του. Από τή στιγμή που ό σκηνοθέτης θά θελήσει νά μεταβάλει τó θεατρικό έργο σέ έργο καθαρής σκηνοθεσίας, ό ήθοποιός παύει νά ύφίσταται σαν αυτόνομο είδος. Τό ιδανικό του σκηνοθέτη θά ήταν νά δημιουργήσει ένα θεατρο όπου δέ θά υπήρχε καμμιά θέση ούτε για τó κείμενο του συγγραφέα, ούτε για τó παίξιμο του ήθοποιού. Οι κινήσεις του τελευταίου θά ήταν καθωρισμένες από πριν.

Έτσι, σέ τελευταία άνάλυση, ό σκηνοθέτης θέλει κι αυτός νά παίξει τήν πρωταρχικό ρόλο : νά είναι ταυτόχρονα ό δημιουργός του κειμένου και ό δημιουργός τής παράστασης. Ή έξαφάνιση του συγγραφέα θά έξουδετέρωνε τó δυισμό που ύφίσταται άνάμεσα στή λογοτεχνική δημιουργία και τή σκηνική τής έκφραση. Ή έξαφάνιση του ήθοποιού θά έξουδετέρωνε τήν πολυμορφία τής έρμηνείας. Μόνος κυρίαρχος θά άπόμεινε ό σκηνοθέτης. Μιά τέτοια αντίληψη τού ρόλου του σκηνοθέτη θά έκανε νά χάσει τó νόημα τής ή θεατρικής παράστασης. Ή φύση του θεάτρου άπαιτεί τή μαγεία τής πραγματικής παρουσίας. Γιατί τó έργο ολοκληρώνεται μέσα από τίς κινήσεις των ήθοποιών και δέ μπορεί νά είναι δημιούργημα ενός μοναδικού προσώπου, του σκηνοθέτη. Προϋποθέτει τή συνεργασία και στηρίζεται στόν άρμονική ένότητα όλων των επί μέρους δεδομένων που τó κάνουν νά υπάρχει σαν άληθινό θέατρο.

5. Ο ΣΚΗΝΟΓΡΑΦΟΣ

Ή παράσταση άποτελεί τó σκοπό του θεάτρου, δέν πρέπει νά ξεχνούμε ότι ή θεατρική σκηνή είναι πρώτα απ' όλα ένα

κομμάτι του χώρου. Η σκηνογραφία έχει για σκοπό να γιομώσει αυτό το χώρο. Έχει ακόμα για σκοπό να δημιουργήσει το περιβάλλον που θα συνταυτίζεται με τα πρόσωπα του έργου, την ψυχολογική ατμόσφαιρα που θα εξηγήσει τη δράση, με άλλα λόγια την σκηνική ενότητα ανάμεσα στον ήθοποιό και σε όσα τον περιυρρίζουν. Όλα αυτά πρέπει να γίνουν με όπτικα μέσα, με φώτα και χρώματα, με όγκους και με γραμμές. Έξ' άλλου η δράση του θεατρικού έργου ξετυλίγεται σε κάποιο μέρος της γης, ή ακόμα, καμιά φορά, όπως συμβαίνει στον πρόλογο του "Φάουστ", στον ουρανό. Οι ήθοιοι πρέπει να είναι ντυμένοι με τέτοιο τρόπο που να αντιπροσωπεύουν έναν ώριμο τόπο ή μιαν ώριμη εποχή. Μά ακόμα ο ήθοιοι κινείται τις πιο πολλές φορές ανάμεσα σε κάθε είδους αντικείμενα. Όλα αυτά δείχνουν πόσο σημαντικός είναι ο ρόλος του σκηνογράφου. Ακόμα και η έλλειψη σκηνικού είναι ένα είδος σκηνογραφίας. Δέ μπορεί να υπάρξει θεατρική παράσταση αν ο ήθοιοι δέν κινείται μέσα σε ένα τριδιάστατο χώρο. Σε ένν τέτοιο χώρο έχει καρφωμένα τά μάτια ο θεατής. Όλα τούτα κάνουν να ξεχωρίζει ο θεατρικός χώρος από τώ ζωγραφικό. Ο σκηνογράφος, όσο και αν είναι ζωγράφος, πρέπει να δημιουργήσει ένα πλαίσιο ενός πίνακα: πρέπει να δημιουργήσει ένν σκηνικό βάθος που να προσαρμόζεται στις ανάγκες τής θεατρικής παράστασης. Μά ο δημιουργικός ρόλος που δίνεται έτσι στό σκηνογράφο, τόν φέρνει κι αυτόν με τή σειρά του στό κέντρο τής δραματικής σύνθεσης. Τείνει κι αυτός, από τή συνολική αντίληψη που θά πρέπει να σχηματίσει για τώ σκηνικό χώρο, να υποκαταστήσει τώ σκηνοθέτη.

Γιά να παίξει ένν πρωταρχικό ρόλο στό ανέβασμα τού θεατρικού έργου, ο ζωγράφος θά επιδιώξει να ενεργήσει σαν έννας αληθινός σκηνογράφος. Θά ζητήσει να αποκλείσει τώ πραγματιστικό σκηνικό. Τώ να βάλει μιαν αληθινή πόρτα στόν τόχο, ένν αληθινό πίδακα στη μέση τής σκηνής, ένν αληθινό κομμάτι κρέας στην προθήκη ενός κρεπωλείου, όλα αυτά που θά τού έδιναν μιαν σκηνογραφία που να είναι άκριβης μίμηση τής πραγματικότητας, τόν ένοχλούν, γιατί δέ δικαιολογούν τήν ύπαρξή του. Τώ ίδιο θά λέγαμε και για μιαν σκηνογραφία που θά έπαιρνε για βάση ένν αυστηρό συμβολισμό και θά περιωριζε στό έλάχιστο τά σκηνικά: λίγα ύφασματα, λίγο φως, ένν όλα τά άλλα θά αφήνονταν στη φαντασία τού θεατή. Άλλα πρέπει να παραδεχτούμε ότι τόσο ο άτόπιος τουαρισμός όσο και ο στεγνός συμβολισμός είναι δυο είδη σκηνογραφίας που αποκλείουν τήν κατάχρηση αναιρώντας τήν ίδια τή χρήση. Δέ μπορούμε να πούμε ότι μάς δίνουν τήν όρθή λύση. Ποιός είναι λοιπόν ο πραγματικός ρόλος τού σκηνογράφου; Έκείνου που είναι πρωταρχικό σε ένν θεατρικό έργο δέν είναι ή έμπνευση τού σκηνογράφου μά ή έμπνευση τού συγγραφέα. Γιατί πηγή τού έργου είναι μιαν δραματική ιδέα και όχι μιαν ζωγραφική. Θά μπορούσαμε να πούμε για τώ σκηνογράφο ότι κάνει κάτι ανάλογο με τώ χαράκτη που εικονογραφεί ένν κείμενο. Η δουλειά του είναι στενά δεμένη με τώ περιεχόμενο τού κειμένου, έστω και αν πρόκειται να εκφράσει μέσα από τις εικόνες που θά φαντασθεί τώ δικό του αισθητικό ιδανικό.

Μά αν ο προσδιορισμός τού πραγματικού ρόλου τού σκηνογράφου από τήν πλευρά αυτή είναι σχετικά εύκολος, τώ πρόβλημα γίνεται πολύ πιο λεπτό όταν πρόκειται να διαχωρίσουμε τώ ρόλο τού σκηνογράφου από τώ ρόλο τού ζωγράφου, γιατί πολλές φορές τυχαίνει ο ίδιος ο σκηνογράφος να είναι μαζί και αξιόλογος ζωγράφος.

Η ουσία ενός ζωγραφικού έργου βρίσκεται στό γεγονός ότι ο καλλιτέγνης που επεξεργάζεται τά δεδομένα τής έμπνευσης του ενεργεί με τέτοιο τρόπο ώστε να μπορεί να τώ εκφράσει σε ένν πίνακα που έχει μόνο δυο διαστάσεις. Ο χώρος όμως όπου κινείται τώ θεατρικό έργο είναι έντελώς διαφορετικός. Έδώ ή τρίτη διάσταση είναι πραγματική και όχι όπως στό ζωγραφικό πίνακα θέμα προοπτικής. Ο ήθοιοι κινείται σε ένν αληθινό χώρο και δέν είναι καρφωμένος επάνω σε ένν κομμάτι μουσαμά. Υπάρχει γι' αυτό τώ λόγο μιαν βασική διαφορά ανάμεσα στό ζωγράφο που κάνει ζωγραφική και στό ζωγράφο που φτιάχνει σκηνογραφία. Η προοπτική που μεταχειρίζονται δέν έχει τώ ίδιο νόημα. Ο σκηνικός χώρος πρέπει να οργανωθεί όχι σαν κάτι τώ ανεξάρτητο, μά σαν κάτι που να σχετίζεται άμεσα με τώ σώμα και με τις κινήσεις τού ήθοιοιού.

Μά ο ρόλος τού σκηνογράφου δέ σταματά έδώ. "Αν τώ θεατρικό έργο δέν είναι μιαν ζωγραφική ιδέα που αναπτύσσεται σύμφωνα με τώ όραμα ενός ζωγράφου, στό κέντρο τής όλο-

κληρωμένης άρμονίας που ένώνει τά στοιχεία τού θεατρικού έργου βρίσκεται τώ θέαμα, δηλαδή μιαν όπτική άρμονία. Οι ζωντανοί πίνακες που εμφανίζονται επάνω στη σκηνή δέν είναι βέβαια ζωγραφικοί πίνακες, αφού είναι ζωντανοί, όμως δέν παύουν γι' αυτό να αποτελούνται από χρώματα και από σχήματα που είναι διευθετημένα με ένν ώριμο τρόπο: με ένν τρόπο που να μπορεί να γοητείσει τώ μάτι με τώ να ανταποκρίνεται και στό νόημα τού έργου. Γι' αυτό τώ λόγο ή όπτική τούτη άρμονία θά πρέπει να προσαρμόζεται στη γενική άρμονία τού έργου με τή βοήθεια μις ευαίσθητης φαντασίας που θά είναι σε θέση να συλλάβει τις αντιστοιχίες που υπάρχουν ανάμεσα στη δραματική ύψη ενός θεατρικού κειμένου και στη χρωματική τής έκφραση. Χωρίς τή βοήθεια ενός ζωγραφικού ματιού ίκανού να οργανώσει τήν άρμονία όλων των χρωματικών κηλίδων που θά είναι άραδιασμένες επάνω στη σκηνή, τώ θέαμα δέ θά ήταν ποτέ καλού γούστου. Μιαν ζωγραφική ιδιοσυγκρασία, που θά αγγίζει τή χρωματική ψυχή τού θεατρικού έργου, είναι ίσως έννας από τούς κυριώτερους συντελεστές που θά κάνουν ώστε τώ θέαμα να είναι μιαν ουσιαστική έκφραση τού δράματος.

Μερικοί ίσως θά προτιμούσαν να αντικαταστήσουν τώ μάτι τού ζωγράφου με τώ μάτι ενός αρχιτέκτονα. Έτσι είδαμε τά τελευταία χρόνια μιαν κατασκευαστική αντίληψη τής σκηνογραφίας περισσότερο σύμφωνη με τά δεδομένα τής σύγχρονης τέχνης.

Τώ ότι ο αρχιτέκτονας σκηνογράφος μπορεί να παρουσιάσει πολύ ώριμους θεατρικούς πίνακες με τή βοήθεια μόνο των όγκων, τού φωτός και τής σκιάς, αυτό δέ σημαίνει ότι ή αρχή που διέπει μιαν τέτοια σκηνογραφία πρέπει να καθιερωθεί σαν άποκλειστικός νόμος. Πρώτα πρώτα γιατί ή σκηνή αυτή καθ' έαυτή άποτελεί ένν όλόκληρο σύμπαν και ένν σύμπαν δέ μπορεί να νοηθεί χωρίς χρώματα. Ακόμα και οι αρχιτεκτονικά οργανωμένες γραμμές όφείλουν τή σαφήνειά τους στό χρώμα. Τά σκαλοπάτια και οι κολόνες είναι κι αυτά χρωματικοί όγκοι. Όσο για τούς ίδιους τούς θεατές, αυτοί δέν έρχονται για να δούν ένν ζωγραφικό ή ένν αρχιτεκτονικό έργο μά να δούν θεάτρο.

Αν ο σκηνοθέτης ζητήσει ή όχι τή συνδρομή τού σκηνογράφου αυτό δέν έχει καμιά σημασία. Ο ρόλος τού σκηνογράφου όπως και ο ρόλος τού μουσικού προσδιορίζονται από τώ ύφος τού δράματος. Όποιος όμως και αν είναι ο τρόπος που θά εκφράσει αυτό τώ ύφος, ή δράση θά παρουσιασθεί μέσα από εικόνες που άποτεινούνται στό μάτι. Κάθε εποχή οι γλύπτες και οι αρχιτέκτονες συνδυάζανε τήν ποίηση των χρωμάτων με τούς όγκους και με τις φόρμες. Τώ να θέλουμε σήμερα να κταδικάσουμε τώ χρώμα, αυτό δέ σημαίνει ότι μάς τώ επιβάλλει μιαν οποιαδήποτε αισθητική ανάγκη. Τώ μάθημα, που θά έπρεπε να μάς δώσουν τά αρχαία άγάλματα, που ήταν πολύχρωμα, ή οι καθεδρικοί νοαί, που ήταν ζωγραφισμένοι, είναι ένν μάθημα πολύ πιο χρήσιμο για τώ θεάτρο από τόν άσκητισμό που επιβάλλει ή νόηση όταν άρχαλιάζει τή γεωμετρία.

6. Ο ΜΟΥΣΙΚΟΣ

Στήν περίπτωση τής μουσικής έχουμε να κάνουμε με κάτι περισσότερο από μιαν άπλη συμμετοχή, έχουμε να κάνουμε με μιαν ουσιαστική αλλοίωση τής έννοιας τού θεάτρου. Γιατί αν τώ θεάτρο είναι μιαν σύνθεση τεχνών, όπου όλες οι τέχνες πρέπει να ίσοροπούν, ή σύνθεση αυτή δέν είναι ή μοναδική. Υπάρχουν και άλλων ειδών θεατρικές συνθέσεις. Μιαν τέτοια διαφορετική σύνθεση είναι τώ μελόδραμα. Έδώ τόν κυριαρχικό ρόλο παίξει ή μουσική. Υπάρχει, βέβαια, και τώ κείμενο. Μά αυτό τις περισσότερες φορές συμβαίνει να είναι άνοησιο. Υπάρχει και τώ παίξιμο των ήθοιοιών, μά κι αυτό παραχωρεί τή θέση του στόν τραγουδιστή. Στο μελόδραμα, τώ δραματικό στοιχείο υποχωρεί μπροστά στό μουσικό, ή ιδέα ή δράση γίνεται πρόφαση για να παρεμβληθεί μιαν μελωδία. Βέβαια οι αντιδράσεις δέν έλειψαν από τήν παλιά ακόμα εποχή. Μουσικοί όπως ο Γκλόουκ πολέμησαν να υποτάξουν τώ μουσικό στοιχείο στό δραματικό, να κρατήσουν τήν ενότητα τού θεάτρου.

"Προσπάθησα, γράφει ο Γκλόουκ, μιλώντας για τήν υπερά του "Αλκηστη" να περιορίσω τώ ρόλο τής μουσικής ώστε να τής δώσω τήν πραγματική θέση που πρέπει να κατέχει στό μελοδραματικό έργο και που είναι να συνοδεύει τήν ποίηση στην έκφραση των συναισθημάτων και των καταστάσεων". Και προσθέτει: "Νομίζω ότι ή μουσική πρέπει να παίξει τόν ίδιο ρόλο σχετικά με τήν ποίηση που παίζουν τά χρώματα που συμπληρώ-

νον ένα σχέδιο και πού επιτρέπουν στα σχήματα να πάρουν περισσότερη ζωή χωρίς γι' αυτό να αλλοιωθεί το περίγραμμά τους... 'Η φωνή, τ'ά όργανα, οί ήχοι, ακόμα και οί παύσεις, πρέπει να τείνουν σ' ένα μοναδικό σκοπό, την έκφραση. 'Ο δεσμός πρέπει να είναι τόσο απόλυτος ανάμεσα στα λόγια και στο τραγούδι, πού τ'ό ποιήμα να φαίνεται πώς είναι γραμμένο μόνο για τή μουσική και ή μουσική για τ'ό ποιήμα. 'Η μουσική πρέπει να είναι ή έκφραση τού δράματος και να τ'ό συνοδεύει στην ανάπτυξή του... 'Η αποστολή τών όργανών πρέπει να είναι τέτοια πού τ'ό μοτίβο να αναπτύσσεται σύμφωνα με τή δραματική εξέλιξη τού πάθους".

'Ο Γκλουκ σκέπτεται σάν άνθρωπος τού θεάτρου πού εργάζεται περισσότερο για τή σκηνή και λιγώτερο για τήν ίδια τή μουσική. Πουθενά όμως ή άποψη τού ολοκληρωμένου δράματος δέν εμφανίζεται καλύτερα όσο στο Βάγκνερ. Κανείς άλλος δέν περιέγραψε με περισσότερη δύναμη τόν αντιδραματικό χαρακτήρα τής όπερας.

"Τό μεγάλο σφάλμα, στο καλλιτεχνικό αυτό είδος πού λέγεται όπερα, γράφει ό Βάγκνερ, βρίσκεται στο γεγονός, ότι μέσα από αυτή ένα ώρισμένο μέσο έκφρασης, ή μουσική, μεταβάλλεται σε κύριο σκοπό, ενώ τ'ό πραγματικό δράμα μονάχα σε έκφραστικό μέσο... 'Αλλά δέν είναι ό μουσικός ό αληθινός αρχιτέκτονας τού θεάτρου, όπως δέν είναι ό γλύπτης ό αληθινός αρχιτέκτονας ενός σπιτιού. 'Ο πραγματικός αρχιτέκτονας τού θεάτρου είναι ό καλλιτέχνης πού είναι ταυτόχρονα ποιητής, μουσικός και σκηνοθέτης".

'Ο Βάγκνερ σκέπτεται, βέβαια, σάν φιλόσοφος τού θεάτρου και σάν καλλιτέχνης πού πιστεύει ότι συλλαμβάνει τ'ό απόλυτο δράμα μέσα από τήν πολλαπλή του έκφραση πού είναι ταυτόχρονα ποίηση, μουσική, σκηνογραφία και ήθοποια. Και φυσικά έχει δίκαιο από τήν πλευρά αυτή. 'Η θέση όμως τής μουσικής μέσα στο δραματικό έργο είναι δύσκολο να καθοριστεί. Γιατί τί θα γινόταν άν αντί να πάρουμε για παράδειγμα τόν Βάγκνερ παίρναμε τόν Μότσαρτ ; Σ' αυτόν ή μουσική είναι τόσο καθαρή, πού γίνεται αυτή και όχι ή λέξη ούσια τού δράματος. 'Ο Βάγκνερ έχει απόλυτα δίκαιο όταν γράφει τούτα τ'ά λόγια για τόν Μότσαρτ :

"Ήταν τόσο απόλυτα, τόσο αληθινά μουσικός, πού μέσα από αυτόν μπορούμε να καταλάβουμε με ακρίβεια ποιά είναι ή πραγματική θέση τού μουσικού απέναντι στον ποιητή".

'Ο αληθινός μουσικός δέ μπορεί παρά να άγνοεί τόν ποιητή. Τό μουσικό δράμα είναι έργο τού μουσικού πού θέλει να είναι ταυτόχρονα και δραματουργός, πού δέν περιορίζεται στο να τραγουδήσει τή δράση μά πού θέλει να τής δώσει μια πιό συγκεκριμένη μορφή. Δέν είναι άλλωστε απαραίτητο ό ίδιος καλλιτέχνης να είναι ταυτόχρονα ποιητής, μουσικός και σκηνοθέτης. 'Ακόμα και ό Βάγκνερ δέ θεωρούσε αδύνατη τή συνεργασία ενός μουσικού με έναν ποιητή πού να είναι και οί δύο δραματουργοί.

Μά μια άλλη μορφή συνεργασίας, ίσως περισσότερο ουσιαστική, είναι αυτή όπου ό ποιητής παραμένει πραγματικός ποιητής και ό μουσικός πραγματικός μουσικός και μένουν έτσι και οί δύο ελεύθεροι να δημιουργήσουν τ'ό έργο πού θέλουν. Κάτι τέτοιο δέν έγινε μήπως με τ'ό Μαίτερλικ και τόν Debussy στον "Ήελλά και Μελισσάνθη" ή με τόν Μαίτερλικ και τόν Paul Lukas στον "Κυανοπώγωνα" και τήν "Αριάδνη"; "Όμως τ'ό ουσιαστικό πρόβλημα βρίσκεται αλλού. Είτε ένα μουσικό δράμα είναι αποτέλεσμα συνεργασίας πολλών, είτε αποτέλεσμα τής δημιουργικής ικανότητας ενός μοναδικού καλλιτέχνη, όπως στην περίπτωση τού Βάγκνερ, τ'ό μουσικό δράμα αντιπροσωπεύει άραγε τ'ό απόλυτο δράμα ; "Αν βέβαια στη μορφή φαίνεται σάν δράμα, τ'ό ουσιαστικό του μέρος είναι τίς περισσότερες φορές τ'ό μουσικό. Μιά ώραία μουσική πού στηρίζεται σε ένα κακό λιμπρέττο είναι προτιμώτερη από ένα ώραίο ποιήμα πού συνοδεύεται από μια κακιά μουσική. Μιά άθλια σκηνογραφία όπερας, είναι προτιμώτερη από μια κακιά όρχήστρα. "Όταν πηγαίνουμε να άκούσουμε ένα μουσικό δράμα, όσο ώραία και άν είναι τ'ά λόγια, όπως στην "Αριάδνη" ή τόν "Ήελλά", αυτό πού πηγαίνουμε να άκούσουμε είναι μουσική.

Τό μουσικό δράμα δέν είναι λοιπόν παρά μια μορφή τού δράματος. Τό να άνοηγάει αυτή τή μορφή σε μοναδικό είδος είναι σάν να άνοηγάει κανείς όλες τίς άλλες μορφές, σάν να άρνιέται όλα όσα μάς κάνουν να ύποφέρουμε ή να γελοΰμε μέσα από τ'ό θέατρο τής πρόζας. 'Η μουσική βέβαια, εκφράζει ένα ουσιαστικό δράμα, τ'ό δράμα πού δέ μπορεί να γίνει άντιληπτό ούτε μέσα από τ'ά λόγια ούτε μέσα από τίς κινή-

σεις τών ήθοποιών, ένα δράμα πού μόνο αυτή μπορεί να μάς άποκαλύψει.

7. Ο ΧΟΡΕΥΤΗΣ

Πολλοί έχουν πεί ότι τ'ό θέατρο γεννήθηκε μέσα από τ'ό χορό πού είναι ή τέχνη τής κίνησης. 'Ο χορός είναι βέβαια κι αυτός ένα είδος θεάτρου, γιατί ύπάρχει θέατρο όπου ύπάρχει θέαμα, όπου δηλαδή οί άνθρωποι χωρίζονται σε δύο κατηγορίες, σ' αυτούς πού παρασταίνουν και σ' αυτούς πού παρακολουθούν. "Ένας χορός, όπου όλοι παίρνουν μέρος δέν πρέπει να θεωρείται σάν θέατρο μά σάν ένα είδος παιχνιδιού. 'Ο χορός δέ γίνεται θέατρο παρά από τή στιγμή πού μεταβάλλεται σε τέχνη, από τή στιγμή πού εφευρίσκει τέτοιες κινήσεις πού ή δυσκολία πού παρουσιάζει ή έκτέλεσή τους να κάνει να ξεχωρίζει ό χορευτής από τ'ό θεατή. Μιά τέτοια τέχνη είναι τ'ό μπαλέττο. 'Ιδιαίτερο θεατρικό είδος, είναι πρώτα από όλα μια ξεχωριστή γλώσσα. Θέλει να εκφράσει κάτι μέσα από τ'ό χορό, να εκφράσει όχι μια σειρά από συγκινήσεις, μά να εκφράσει δραματικά ένα χορευτικό θέμα.

"Αν ό χορός είναι όπως ή μουσική ή ή ζωγραφική μια κυριαρχική τέχνη, δέ μπορεί παρά να είναι αυτόνομος μέσα στο μπαλέττο. 'Ο χορευτής χορεύει βέβαια μέσα σε ένα σκηνοτικό πλαίσιο, όχι όμως για να δημιουργήσει ένα ζωγραφικό θέμα. 'Όχι χορεύει μια μουσική, αλλά επάνω σε μια μουσική όπως χορεύει επάνω στο χαλί τής σκηνης. Δέ χορεύει ένα δράμα μά διαγράφει μια σειρά από κινήσεις πού παίρνουν μορφή : ό χορευτής χορεύει ένα χορό. "Όσο περισσότερο τ'ό μπαλέττο πλησιάζει προς τ'ό θέατρο, τόσο περισσότερο άπομακρύνεται από τήν ούσία του, μά και τόσο περισσότερο παρουσιάζεται σάν μάταιη ή προσπάθειά του να μεταβληθεί τ'ό ίδιο σε θέατρο.

Τό μπαλέττο πού εκφράζει τή δράση είναι μια σύνθεση χορού πού έχει με τέτοιο τρόπο οργανωθεί πού να δείχνει τ'ό δράμα και να άποτελεί, για τ'ό λόγο αυτό, μια καινούρια μορφή τής δραματικής σύνθεσης. 'Η ισορροπία τού θεάτρου, πού διαταράζεται αλλού από τήν επικράτηση τής λογοτεχνίας ή τής μουσικής, αλλοιώνεται εδώ από τήν κυριαρχία τής κίνησης. 'Η άνωτερότητα όμως τού χορού δέ βρίσκεται στο γεγονός ότι μπορεί να εκφράζει μέσα από τήν κίνηση τ'ό δράμα, σάν στη χάρη πού ή κίνηση περιλαμβάνει και πού επιτρέπεται στο χορό να μη λείει τίποτα μά ωστόσο να είναι ένα καθαρό είδος ψυχαγωγίας. Είναι λοιπόν μέσα από τίς δικές του ιδιότητες πού ό χορός, χωρίς να είναι από τήν ίδια του τή φύση θεατρική μίμηση, μπορεί ωστόσο να άποτελεί μια από τίς συνισταμένες τής δραματικής σύνθεσης. Πλουτίζει τή σύνθεση τούτη με τήν έκφραστική του δύναμη, πού με όλο πού είναι βέβαια πολύ περιωρισμένη σάν τρόπος έρμηνείας τών νοημάτων, έχει ωστόσο τ'ό πλεονέκτημα να άποτελεί, σάν μέσο επικοινωνίας, τήν μοναδική καθολική γλώσσα πού ό άνθρωπος διαθέτει. Μά πιό πολύ ακόμα, δίνει στη δραματική σύνθεση τή χάρη του, πού έρχεται να προστεθεί στην ψυχαγωγική άξια τού δράματος. Γιατί και ή πιό σκοτεινή τραγωδία, από τή στιγμή πού είναι θέατρο, είναι στην ούσία ψυχαγωγία.

Στην περίπτωση τής κωμωδίας - μπαλέττο, ό χορός δέ σπάει τ'ό ρυθμό τής κωμωδίας, μά σημειώνει τή στιγμή πού αυτή μάς επιβάλλεται σά μέσο ψυχαγωγίας, θραύοντας τ'ό δεσμό πού μπορεί να συνδέει τ'ό έργο με τόν καθημερινό μας κόσμο. "Αν τ'ό θέατρο επιβάλλεται σάν ψυχαγωγία, είτε μέσα από τήν έξόγκωση τών τύπων, είτε μέσα από τήν ποιητική μαγεία, από τ'ό κωμικό δηλαδή στιλιζάρισμα ή από τήν ποιητική μετουσίωση, ό χορός είναι ή καλύτερη έκφραση αυτής τής ψυχαγωγίας, γιατί τήν δείχνει στην πιό καθαρή τής μορφή. Μάς λέει ότι ή αλήθεια ξεφεύγει από τήν πραγματικότητα, φανερώνεται στα μάτια μας ακόμα και μέσα από τ'ό μασκάρωμα, ακόμα και μέσα από τή μαγεία.

"Αν τέτοιο είναι τ'ό νόημα τού χορού, ό ρόλος του στο θέατρο δέν εξαντλείται ωστόσο με τ'ά χορογραφικά διαλείμματα. Τό κωμικό στιλιζάρισμα ή ή ποιητική φυγή δίνουν στο ίδιο τ'ό παίξιμο τού ήθοποιού έναν άερα πού τ'ό κάνει να φαίνεται σάν κίνηση χορού. 'Η χειρονομία δίνει στο μάτι αυτό πού ή λέξη δέ θέλει ή δέ μπορεί να πεί. 'Υπογραμμίζει ένα φωνητικό χρωματισμό, άντικαθιστά μια φράση, συντομεύει μια διήγηση. 'Η διακριτικότητα, έτσι πού εκφράζεται μέσα από τ'ό χορό, βοηθεί να δημιουργηθεί επάνω στη σκηνή ένα ποιητικό κλίμα, πού μάς μεταφέρει πέρα από τή γή και πού ίσως είναι τ'ό μεγαλύτερο θαύμα πού μπορεί τ'ό θέατρο να επιτελέσει.

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΟΥΡΕΛΟΣ

ΓΚΟΥΣΤΑΦ ΓΚΡΥΝΤΓΚΕΝΣ

Ο ΜΕΓΑΛΟΣ ΗΘΟΠΟΙΟΣ ΠΟΥ ΧΑΘΗΚΕ

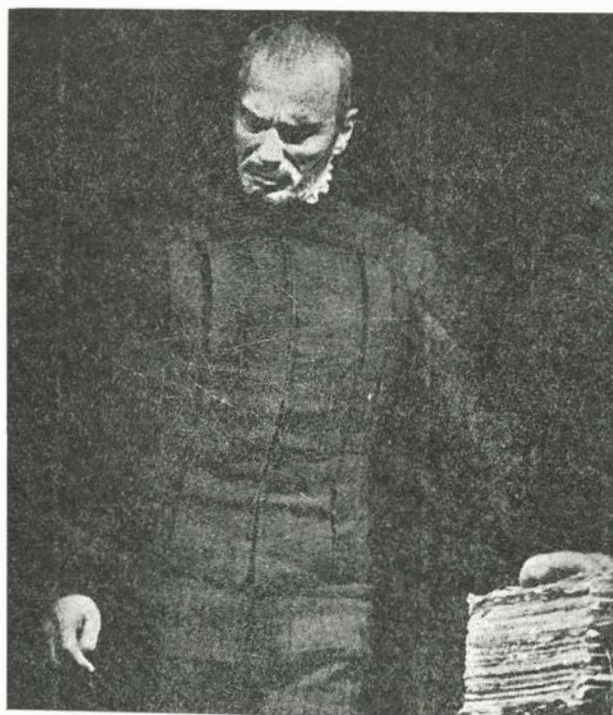
Του ΔΗΜΗΤΡΗ ΜΥΡΑΤ

Or poseraī per sempre stanco mio cor
LEOPARDI

Νά 'ταν άραγε προαίσθημα τὸ σφίξιμο πού 'νιώσα στὴν καρδιά μου ὅταν ἀντίκρυσα τὸ ξαφύλλο στὸ τεύχος τοῦ Γενάρη τοῦ γερμανικοῦ θεατρικοῦ περιοδικοῦ "Τὸ σημερινὸ θέατρο" με τὴ φωτογραφία τοῦ Γκούσταφ Γκρύντγκενς στὸ ρόλο τοῦ βασιλιᾶ Φίλιππου ἀπ' τὸν "Δὸν Κάρολο" τοῦ Σίλλερ; Τώρα πού τὴν παρατηρῶ προσεκτικὰ, ξέροντας πὼς ὁ μεγάλος αὐτὸς συναδελφός δὲν εἶναι πιά τοῦ κόσμου τούτου, ἀρχίζω νὰ πιστεύω πὼς ἡ πονεμένη του ἔκφραση μ' ἔκανε νὰ νιώσω αὐτὴ τὴν ἀδιόρατη λύπη. Γιατὶ πρέπει νὰ ὁμολογήσω πὼς δὲ μ' ἔδεναν μαζὶ του ἀναμνήσεις τῶν σπουδαστικῶν μου χρόνων, μιᾶς κ' ἐκεῖνον τὸν καιρὸ ἦταν μᾶλλον ἄσημος ἠθοποιὸς χωρὶς καμμιά ἰδιαίτερη λάμψη. Εἶχα μάλιστα τὴν ἀτυχία νὰ τὸν δῶ τὴς περισσότερές φορὲς σὲ μέτριες ἐμφανίσεις. Τὴν πρώτη φορά ἔτυχα καὶ στὴν πρώτη του ἐμφάνιση στὸ Βερολίνο. Ἦταν στὶς 6 τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ 1928. Ὡς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ εἶχε πῖσω του δεκάχρονη θεατρικὴ σταδιοδρομία στὰ ἐπαρχιακὰ θεάτρα τῆς Γερμανίας, καὶ μάλιστα ἀρκετὰ πετυχημένη. Πρωτοβγήκε στὴ σκηνὴ ἑνὸς στρατιωτικοῦ θεάτρου τοῦ μετώπου στὰ 1918, τὸν καιρὸ πού κόντευε νὰ τελειώσει ὁ πόλεμος, στὸ Φρήντριχσορντ, κοντὰ στὸ Ζααρμπρῦκεν. Τὰ ἐπόμενα δύο χρόνια φοίτησε στὴ Δραματικὴ Σχολὴ Ντυμόν — Λίντεμαν τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου τοῦ Ντύσελντορφ, γιατί τό' θελε, ὄχι ἐπειδὴ τὸν ἀνάγκασε κανένας ἀνόητος νόμος, ὅπως σ' ἐμᾶς, κι ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῶν σπουδῶν του προσλήφθηκε στὰ θεάτρα τοῦ Χάλμπερσταντ καὶ τοῦ Κίελου. Ἐκεῖ, στὸ Κίελο, ἔπαιξε νεώτατος, τὸ Μεφιστοφελή στὸν πρῶτο Φάουστ, κ' ἐνῶ ἀργότερα, ὅταν θυμότανε τὸ θρασὺ αὐτὸ τὸλμημα, ἐνιωθε ἄμετρη ντροπὴ, ὅμως στὸ ἐπαρχιακὸ κοινό, ἔκανε κάποια ἐντύπωση, τοῦ 'γραψαν καλὲς κριτικὲς, κ' ἔτσι μπόρεσε νὰ μπεῖ στὸ συγκρότημα Ράινχαρντ τοῦ Βερολίνου, ὄνειρο ὄλων τῶν γερμανόγλωσσων ἠθοποιῶν τῆς Εὐρώπης. Τὴ θυμᾶμαι σάν τώρα ἐκείνη τὴ βραδυὰ τῆς ἑκτῆς τοῦ Σεπτέμβρη τοῦ 1928. Ὅχι φυσικὰ ἐπειδὴ ντεμπουτάρει ὁ Γκρύντγκενς στὸ Βερολίνο, μὰ ἀπὸ κάποιον ἄλλο λόγο, πού χαράχτηκε ἀνεξίτηλα στὴ μνήμη μου ἀπ' τὴ βαθεῖα συγκίνηση πού 'νιώσα. Καθὼς γράφω τοῦτες τὶς γραμμές, στρέφω τὸ βλέμμα στὸ δεξὴ τοῖχο τοῦ γραφείου μου, ὅπου κρέμεται μιὰ φωτογραφία με ἰδιόχειρη ἀφιέρωση. Εἶναι τοῦ Ἀλεξάντερ Μόισι. Στὴ νεανικὴ φαντασία μου, ὁ Μόισι εἶχε πάρει ἡμιθεϊκὲς διαστάσεις ἀπ' ὅσα ἄκουγα νὰ λέν γι' αὐτὸν στὸ σπίτι μου καὶ στὰ παρασκήνια, καὶ ἀπὸ μιὰν ἀνταπόκριση τοῦ Σπύρου Μελά, πού τὸν εἶχε δεῖ νὰ παίζει στὸ Παρίσι καὶ μετὰ τοῦ 'χε πάρει συνέντευξη. Ὑστερ' ἀπὸ μεγάλη ἀπουσία ἐμφανίζότανε πάλι στὸ Βερολίνο ὁ μεγάλος ἐκεῖνος καλλιτέχνης, με τὴ μελωδικότερη ἀνδρική φωνὴ πού ἄκουσα ποτέ, στὸ φόντο του. τὸ "Ζωντανὸ πτώμα" τοῦ Γολτσόι. Ἐμεῖς, οἱ μαθητὲς τῆς

Σχολῆς Ράινχαρντ, δὲν εἶχαμε τὸ προνόμιο νὰ παρακολουθοῦμε πρεμιέρες. Οὔτε κὰν "πρῶτες" παραστάσεις τῶν θεάτρων τοῦ συγκροτήματος Ράινχαρντ. Ἐπρεπε νὰ περιμένουμε ν' ἀρχίσει νὰ ἐξαντλεῖται τὸ ἔργο γιὰ νὰ πάρουμε "φράνκαρτεν", καὶ περιμέναμε, γιατί τὰ εἰσιτήρια ἦταν πανάκριβα. Μόνον χάρη στὸν Πάνο Ἀραβαντινὸ ἐνημερωνόμουνα γρήγορα στὰ ἔργα τῶν κρατικῶν θεάτρων. Ἡ Σχολὴ μας βρισκότανε πάνω ἀπ' τὸ θεατράκι "Κάμερσπιλε", πλάι στὸ "Ντούτσες Τεάτερ" ὅπου ἐπρόκειτο νὰ παίξει ὁ Μόισι, καὶ κείνο τὸ ἀπογεύμερο κοίταξα με φθόνο τὶς ἀφίσεις, μακαρίζοντας καὶ βλαστημώντας τοὺς τυχεροὺς πού θὰ παρακολουθοῦσαν τὸ βράδυ τὴ μυσταγωγία, καθὼς διάβαινα τὴν αὐλὴ ὅπου βρισκόνταν τὰ δύο θέατρα. Καὶ γιὰ κοίτα! Μόλις τέλειωσε τὸ πρῶτο μάθημα, μᾶς ἀναγγείλανε πὼς "ντέρ χερ προφέσορ" μᾶς κάνει τὴν τιμὴ νὰ μᾶς παρουσιάσει τὸν Μόισι. Βέβαια, ἡ ἐπίσκεψη τῆς Σχολῆς ἦταν σύντομη, ὁ κύκνος τῆς Δαλματίας μᾶς χάρισε ἀπὸ μιὰ φωτογραφία του με ἰδιόχειρη ἀφιέρωση — πολυτίμη ἀνάμνηση μαζὶ μ' ἄλλα φυλαχτὰ τῆς νιότης μου — καὶ ὁ Μᾶξ Ράινχαρντ μᾶς ἀνάγγειλε πὼς "κατ' ἐξαιρέσειν" κράτησαν θέσεις γιὰ ὅλους τοὺς μαθητὲς τῆς Σχολῆς στὸ ὑπερῶο, ἐκεῖνο τὸ βράδυ τῆς πρεμιέρας. Αὐτὴ ἡ εὐτυχιωμένη σύμπτωση — εὐκολὴ πού 'ναι ἡ εὐτυχία ὅταν εἶναι κανεὶς νέος! — μ' ἔκανε νὰ παρευρεθῶ στὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Γκρύντγκενς στὴ Μένικα τοῦ Θεάτρου ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Κοιτάζω αὐτὴ τὴ στιγμή τὸ πρόγραμμα τῆς ἀξέχαστης αὐτῆς πρεμιέρας, καὶ διαβάζω "in marginem" τὶς ἀναιδέστατες παρατηρήσεις μου. Ἀνάμεσα στὸν ἐνθουσιασμό μου γιὰ τοὺς πρωταγωνιστὲς — τὸ Μόισι καὶ τὴν Ἑλένη Τίμιχ — ἐνθουσιασμοὺς πού μοῦ θυμίζουν τίλους ἀθλητικῶν μας ἐφημερίδων, ὑπάρχει καὶ μιὰ ἀποδοκιμασία. Διαβάζω: Ἀρφέμωφ, ἕνας γλεντζές... Γκούσταφ Γκρύντγκενς, καὶ πλάι, με τὸ μολύβι ἔχω σημειώσει "ἀφόρητος". Ἐτσι πού τὸ συλλογέμαι τώρα δὲν πρέπει νὰ 'χα πολὺ ἄδικο. Ὅλοι οἱ Γερμανοὶ εἶναι ἀφόρητοι, ὅταν προσπαθοῦν νὰ παραστήσουν τοὺς κομψοὺς, κ' ἡ ἐπιτήδεση καὶ τὸ υπερπαίξιμο τοῦ νεήλυδος στοναρίζε μέσα στὴ γενικὴ λιτότητα τῆς ἀπόδοσης τῶν ἄλλων. Καὶ ἡ δεύτερη γνωριμά μου με τὸν ἠθοποιὸ δὲ στάθηκε τυχερή. Τὸν εἶδα λίγον καιρὸ ἀργότερα στοὺς "Ἐγκληματίες" τοῦ Φερδινάνδου Μπροϋκνερ νὰ παίζει ἕναν ὀμοφιλόφιλο ἐκβιαστή, καὶ με ξέβισε τὸ ὑπερτομισμένο του παίξιμο. Καὶ, καθὼς φαίνεται, ὄχι μονάχα ἐμένα. Γιατὶ δὲ στέριωσε στοῦ Ράινχαρντ. Καὶ δὲν τὸν ξανάειδα πιά στὰ χρόνια πού ἔμεινα ἐκεῖ. Παρακολουθώντας μόνο ἀπὸ μακριὰ τὴ γνώριμὴ μου θεατρικὴ κίνηση, εἶδα πὼς ἔκανε τὸ σκηνοθέτη στὴν Ὦπερα Κρόλ, πού διεύθυνε τότε ὁ Ὀττο Κλέμπερερ. Τὴ θητεία του αὐτὴ στὸ μελόδραμα δὲν τὴν λησμόνησε ὅταν ἔγινε μεγάλος καὶ τρανός, καὶ τὸ 1938 ἀνέβασε στὴν Κρατικὴ Ὦπερα τὸ "Μαγεμένο αὐλὸ" τοῦ Μότσαρτ με μουσικὴ διεύθυνση τοῦ Φὸν Κάραγιαν. Τὸ Γενάρη τοῦ 1934 διάβασα με κατὰπλήξη πὼς τοῦ ἀνάτε-

Ὁ Γκρύντγκενς, Φίλιππος, στὸν "Δὸν Κάρολο" τοῦ Σίλλερ



θηκε ή Γενική Διεύθυνση του πρώτου κρατικού θεάτρου τής Γερμανίας, του Θεάτρου στο Ζεντάρμενμαρκτ. "Όλοι απέδωσαν την εξαιρετική αυτή εύνοια στη στενή φιλία που τον συνέδεε με τον "άληστου μνήμης" στρατάρχη του Ράιχ Χέρμαν Γκαίριγκ, και περιμεναν την παταγώδη άποτυχία του. Στα άλλα δυο κρατικά θέατρα πρόξας τής πρωτεύουσας, στο "Θέατρο Σίλλερ" και στη "Λαϊκή Σκηνή" τής Πλατείας Μπύλνφ είχαν διορίσει τους μεγάλους και καθιερωμένους ήθοποιούς Χάινριχ Γκεόργκε και "Όιγκεν Κλέπφερ σαν Γενικούς Διευθυντές, μα εκεί άνακατευότανε ο "δαμόνιος χωλός", καθώς τον βάφτισε ο Φρανσουά Πονσέ, ο Γκαίμπελς, ενώ το Ζεντάρμενμαρκτ το είχε περιλάβει στα φέουδά του ο φιλότεχνος Φάλσταφ του Γ' Ράιχ, ο Γκαίριγκ.

"Όμως, άντι για παταγώδη άποτυχία ο Γκρύντγκενς έγκαινίασε, μαζί με την ανάληψη των καθηκόντων του Γενικού Διευθυντή, μια καινούρια, λαμπρή σταδιοδρομία, που μέλλε να τον φέρι σε μια από τις λίγες ήγετικές θέσεις του παγκόσμιου θεάτρου. Στο θέατρο που του άνατέθηκε άνάπτυξε το μεγάλο σκηνοθετικό και ήθοποιικό του ταλέντο, διαλέγοντας τά έργα και τους ρόλους μέσ' άπ' το θησαυρό του γερμανικού και του διεθνούς κλασικού ρεπερτορίου, και άποφειγοντας έτσι το σκόπελο των προπαγανδιστικών έθνικσοσιαλιστικών έργων, σκόπελο που άπόφυγαν, προς τιμήν του, και οι άλλοι δυο Γενικοί Διευθυντές που άναφέραμε. "Η πρώτη σκηνοθετική και ήθοποιική του δημιουργία ήταν ο "Άμλετ" με τή "φυλλορροούσα διανοητικότητα" όπως όνόμασαν την άπόδοσή του οι γερμανοί κριτικοί τής εποχής, και που προκάλεσε πολλές άμφισβητήσεις, αλλά και σειρά άπομιμήσεων σε πολλές μικρές χώρες τής Ευρώπης.

Μ' όλη του όμως την έπιτυχία δεν έπαψε να 'ναι ο προστατευόμενος του πιο μισητό άνθρώπου μετά τον Χίτλερ και τον Χίμμελνερ, και ταυτόχρονα είχε και τή φοβερή αντίδραση του έχθρου του προστάτη του, του δόκτορα Γκαίμπελς. Έτσι, βαλλόμενος άπ' όλες τις μεριές, παρατήρησε τον 'Ιούνιο του 1943, ύστερα από μια δραματική συνάντησή με το Γκαίριγκ, και παρουσιάστηκε στο στρατό. Τοποθετήθηκε σε μια άντιαεροπορική βάση κοντά στο Βερολίνο, και ή παραίτησή του δεν έγινε δεκτή, έτσι που βρισκότανε στην περιεργή θέση ενός διευθυντή που δε διευθύνει.

Με την κατάληψη του Βερολίνου άπ' τους Ρώσους ο Γκρύντγκενς πιάστηκε άμέσως σαν συνεργάτης των έθνικσοσιαλιστών και κλείστηκε για έννια μήνες σε στρατόπεδο συγκεντρώσεως. Μετά την άπελευθέρωσή του, τον 'Απρίλη του 1946, δούλεψε σαν ήθοποιός και σκηνοθέτης στο "Ντούτσες Τεάτερ" που σαν από θαύμα γλύτωσε άπ' τήν όλική καταστροφή χωρίς τήν παραμικρή ζημιά, και τον επόμενο χρόνο του προσφέρθηκε ή Γενική Διεύθυνση του Θεάτρου του Ντύσελντορφ. Από τότε άρχίζει ή πραγματική του λαμπρή άκτινοβολία. Έκει του διδάχτηκε τά πρώτα μαθήματα τής θεατρικής τέχνης, ξαναγύρισε όμως δάσκαλος, για να δοξάσει το θέατρο που τον ποδηγέτησε, σαν μια όφειλόμενη άπότιση εύγνωμοσύνης. Στο περιφρονέμενο έπαρχιακό θέατρο συνέχισε τήν παράδοση του Ζεντάρμενμαρκτ, και το άνώψωσε σε πρώτη σκηνή τής Γερμανίας.

Το 1955 δημιουργήθηκε ένα ιδιότυπο ζήτημα. "Η Δημαρχία του Ντύσελντορφ έρισε μιάν έπιτροπή από τρεις δημοτικούς συμβούλους για τον έλεγχο του δραματολογίου που θα πρότεινε ο Γενικός Διευθυντής κάθε χρόνο. Αυτό θεωρήθηκε βαρύτατη προσβολή. "Ποιοί θά 'ναι αυτοί οι κύριοι που θά τολμήσουν να κρίνουν δραματολόγιο που διάλεξαν άνθρωποι που άναλώσανε τή ζωή τους στο θέατρο και μόνο στο θέατρο;..." ρωτούσε ο Γκρύντγκενς στο έγγραφο που έστειλε υποβάλλοντας τήν παραίτησή του. Και τότε σημειώθηκε ένα καταπληκτικό γεγονός: Πίσω από το Γενικό Διευθυντή υποβάλλανε τήν παραίτησή τους όλοι οι καλλιτέχνες του ιδρύματος. Και πίσω άπ' αυτούς όλοι οι τεχνίτες. Και τούτο παρά τις προτροπές του Γκρύντγκενς, που προειδοποιούσε τους λιγότερο καλά άμειβόμενους πως πιθανόν ν' άργήσουν να βρουν δουλειά. Πέρσι το χειμώνα ο Δήμαρχος του Ντύσελντορφ Δρ. Βάλτερ Χένζελ προσάτησε, σ' ένα φιλικό σπίτι που βρεθήκαμε κάποια Δευτέρα βράδυ έδω στην "Αθήνα με έκλεκτή συντροφιά, να μειώσει τή βαρύτητα τής δημαρχιακής άπόφασης περιτριμελωδς έλεγκτικής έπιτροπής, που άποσύρθηκε άμέσως μετά τή διαμαρτυρία του Γκρύντγκενς, και πριν άπ' τήν παραίτηση, αλλά του παρατήρησα, με πολύ σεβασμό, πως σε λαούς με τέτοια θεατρική παράδοση και καλλιτεχνική ευθιξία, ή συγκάλυψη και ο συμβιβασμός είναι άπαρχή ήθικης κάμψης. Μόλις μαθεύθηκε ή παραίτηση, του προσφέρθηκε ή Γενική

Διεύθυνση του Θεάτρου του 'Αμβούργου, όπου μετοίκησε με όλο του το καλλιτεχνικό και τεχνικό συγκρότημα, για ν' άρχισει τήν τρίτη, τελευταία μα και λαμπρότερη περίοδο τής έπιληρτικώς του καριέρας. Έκει, το 1958 ανέβασε τά δυο μέρη του "Φάουστ" με άπίστευτη έπιτυχία, διαφεύδοντας έτσι έμμεσα τον Τόμας Μάν, που είχε πως το θέατρο δε βρίσκειτα στο άλλοτινό ύψος μιας και δεν κατορθώνει ν' άνεβάσει τον 1ο και 2ο "Φάουστ", αλλά περιορίζεται μόνο στον πρώτο.

Σάν το δρομέα που έντεινει τις δυνάμεις του για να φτάσει στο τέμμα νικητής, και οι μύς του τευτώνονται σε μιάν υπέρτατη προσπάθεια, ο Γκούσταφ Γκρύντγκενς έφαλε το κύκνειο άσμα του άνεβάζοντας τον "Δόν Κάρλο" του Σίλλερ και παίζοντας το βασιλιά Φίλιππο. Λίγο πριν είχε δηλώσει πως με τόν τέλος τής περιόδου θ' άφηνε ή Γενική Διεύθυνση και θ' άποσύρταν άπ' το θέατρο για κάμποσο καιρό. "Η Δημαρχία του ζήτησε να υποδείξει το διάδοχό του, και κείνος υπόδειξε — τί ύψηλό δίδαγμα πολιτισμού — τον άνθρωπο που τον άντικατάστησε στο Ντύσελντορφ, τον σκηνοθέτη Κάρλ Χάιντς Στρούξ.

"Ο Ζίγκφριντ Μέλχινγκερ, ο σοφός καθηγητής του Πανεπιστήμιου του Μονάχου, κριτικός και ιστορικός του θεάτρου — υπάρχουν αυτή τή στιγμή έξη τακτικές έδρες θεάτρου σε έξη γερμανικά πανεπιστήμια — στο έρώτημα που του τέθηκε τί θά 'ταν αυτό που θά περιλάμβανε στο musée imaginaire των θεατρικών μορφών, άπάντησε άδίστακτα: ο βασιλιάς Φίλιππος του Γκούσταφ Γκρύντγκενς "... Η μορφή που 'πλασε έχει το δυσοίωμο του φαντάσματος και τήν πίεση ενός πόνο που γνωρίζουμε. Έρπει άπ' τή γωνία, όπου κρύβεται άπ' τον κόσμο, για να μάς κινήσει. Φήλαρξεί, περιπλανιέται, τρικλίζει πίσω μας, ρωτώντας, άπαντώντας, άπειλώντας. Οι δεσπότες σπάνια έχουν πνεύμα. Το δεσποτικό αυτό πνεύμα μάς άπειλεί με τήν περιφρόνησή του και μάς πτοεί με τις ήττες του... Βλέπουμε τήν καμαρλία γύρω του με τά παγερά του μάτια βλέπουμε τον Πόζα με τήν ειρωνία τής μοναξιάς του, που περιγελά τήν 'Ιδέα του άλλου, αλλά προσπαθεί να προσεταιρισθεί τον ισάξιο νου που βρίσκειτα άπέναντί του. Άναμετράμε σ' αυτή τήν έλπίδα, που ξερούμε πως ξεγελάει, το μέγεθος τής πτώσης που έπικείται. Άνατριχιάζουμε όταν αυτός ο άνθρωπος κλονίζεται και πέφτει. Ένας θνητός γκρεμίζεται στην άνυπαρξία. Ένας ζωντανό πτώμα έπιστρέφει στη γή όπου είναι βασιλιάς. Άπ' έδω και πέρα θά δρξ σαν φιγούρα άπ' το "Τέλος του παιχνιδιού" του Μπέκετ: θά εξακολουθήσει να παίζει αυτό που του όρισε ή ζωή και θά το παίζει μέχρι τέλους, έλεω Θεού, και ταυτόχρονα θά παρατηρεί τον έαυτό του με τά μάτια τής νεκροκεφαλής του. Αυτή ή μεταμόρφωση ενός ζωντανού σε πνεύμα θυμίζει τή διαδικασία τής θεατρικής τέχνης, καθώς φανερώνεται στα δράματα Νό. Συλλαμβάνουμε ένα πολλαπλό στοιχείο τής ουσίας αυτής τής Τέχνης, που αφήνει πίσω της τήν άπλά είπωμένη λέξη και τήν άπεικόνιση τής ζωής.

Παρατηρώ τις εικόνες στο τεύχος του Γενάρη του "Σημερινού Θεάτρου" άπ' τήν παράσταση του "Δόν Κάρλο" και τις συγκρίνω με τις ζωσες εικόνες τής μνήμης μου. "Όχι, δεν υπερέβαλα σε τίποτα. Αυτή ήταν ή ύψηλότερη στιγμή τής θεατρικής περιόδου". Δε γνωρίζω λεπτομέρειες του θανάτου του συγκλονιστικού αυτού καλλιτέχνη. Η αυστριακή συγγραφέας κ. Τζεράντο μου 'πε προχτές πως πέθανε στη Μανίλλα από χρήση βαρβιτουρικών. Δεν ήθελε ν' αυτοκτονήσει, ήθελε να κοιμηθ. Ένας άνθρωπος που δοξάστηκε και χειροκροτήθηκε όσο κανείς, που τον περίμενε στην έξοδο του θεάτρου μια πολυτελέστατη Ρόλλς-Ρόυς, χρειαζότανε ύπνωτικά, κι άπ' τά πιο ισχυρά, για να ξεκουραστεί λιγάκι, μετά τή γαλήνη και τήν ψυχική άνάταση που πρόσφερε σε χιλιάδες χιλιάδων. Μόνον ένας άνθρωπος του θεάτρου μπορεί να νιώσει αυτή τήν άπόγνωση τής έπιτυχίας.

Στά 1953 δημοσίεψε ένα θαμάσιο βιβλίο με τον τίτλο "Αλήθεια του Θεάτρου" όπου περιέλαβε άθροα σκόρπια και διαλέξεις του. Κάπου έχει μια ώραία φράση που μοιάζει με άπόφθεγμα, και τήν άναφέρα συχνά στους συνεργάτες μου: "Ο ήθοποιός πρέπει να νοει τί λέει ο συνεργάτης και το κοινό πρέπει να καταλαβαίνει τί λέει ο ήθοποιός".

Νά πεθαίνει ένας καλλιτέχνης πάνω στην άκμή του, πριν γνωρίσει τήν πικρία τής παρακμής, είναι δάρο Θεού. Και ο Γκούσταφ Γκρύντγκενς άφου γνώρισε όλη τή δόξα κι όλα τά πλούτη, έλαβε και τούτο το ύψιστο στερνό δάρο.

ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΜΥΡΑΤ

ΜΙΛΑΕΙ Ο ΑΝΤΑΜΩΦ

Τò θεατρικό έργο όφείλει
νά άσκειϊ κοινωνική κριτική

Του Γ. Κ. ΠΗΛΑΙΟΥ

Αυτός ό περίεργος τύπος, με τις άτίθασες γκριζόμαυρες τρίχες στο κεφάλι, με τò σκαμμένο πρόσωπο, με τὰ βαθουλωτά μάτια κ' εκείνο τò γεμάτο θυμό και νικητική χιμόγελο, πού μοιάζει νά τó 'χει σκάσει από ταμπλώ του Γκρέκο, είναι ό Άρτουρ Άντάμωφ. Έπαναστάτης από ιδιοσυγκρασία, ιδεολόγος άριστερός και φίλος σαρκαστής των άπαράδεκτων πλευρών τής σύγχρονης κοινωνίας, βρίσκεται, τὰ τελευταία χρόνια, σέ μιá θεληματική αυτοαπομόνωση, πού όμως πολλοί από τούς κριτές του έργου του έρμηνεύουν σαν άπόδειξη παρακμής. Ό ίδιος δέ δείχνει νά ένοχλείται από τή ρετινιά τής παρακμής. Όχι γιατί ό Πισκάτορ εξακολουθεί νά τόν παραδέχεται σαν έναν από τούς λίγους μεγάλους του σύγχρονου παγκόσμιου θεάτρου, αλλά κυρίως γιατί έμαθε νά μñ παίρνει στά σοβαρά τις εύκολες κι άβασάνιστες κρίσεις.

— Πιό σωστό θά 'ταν νά με κατηγορούσαν για τεμπελιά!... λέει συχνά σ' ύσους του άναφέρουν τήν άντιπαθητική λέξη "παρακμή".

Τεμπέλης ή όχι, ό Άρτουρ Άντάμωφ ξοδεύει από χρόνια όλα τὰ άπογεύματά του στά καφενεία του Σαιν Ζερμαίν ντε Πρέ. Όταν δέν πίνει οίνοπνευματώδη στο πατάρι του "Φλόρ", βρίσκεται σίγουρα στο "Όλντ Νέιβυ", με χειρόγραφα ή με μιá κοπέλλα και πάντα με τò κασκόλ του τυλιγμένο στο λαιμό. Στο περιβάλλον αυτό, τò γεμάτο καπνιά και φωνές είκοσάχρονων άγοριών και κοριτσιών όλων των φυλών, ό διάσημος συγγραφέας προσθέτει ή άφαιρεί δυό λέξεις σέ κάποιο χειρόγραφο, ρουφώντας συγχρόνως τή νικητήνη μαζί με καφέ ή αλκοόλ.

— Ευχαρίστως νά καθήσετε νά κουβεντιάσετε μαζί μου, αν αυτά πού θά σάς πω δέν πρόκειται νά δημοσιευτούν σέ κανένα φασιστικό έντυπο! μου είπε ξερά ό Άρτουρ Άντάμωφ καθώς τόν πλησίασα ένα άπόγευμα στο "Όλντ Νέιβυ" και του ζήτησα μιá συνέντευξη. Έστερα πρόστεισε:

— Πάντα ένιωθα μεγάλο θαυμασμό για τήν Ελλάδα. Άλλά από τήν εποχή του Αισχύλου μέχρι χτές ακόμα, φαίνεται πώς πολλά πράγματα έχουν αλλάξει στην Ελλάδα!...

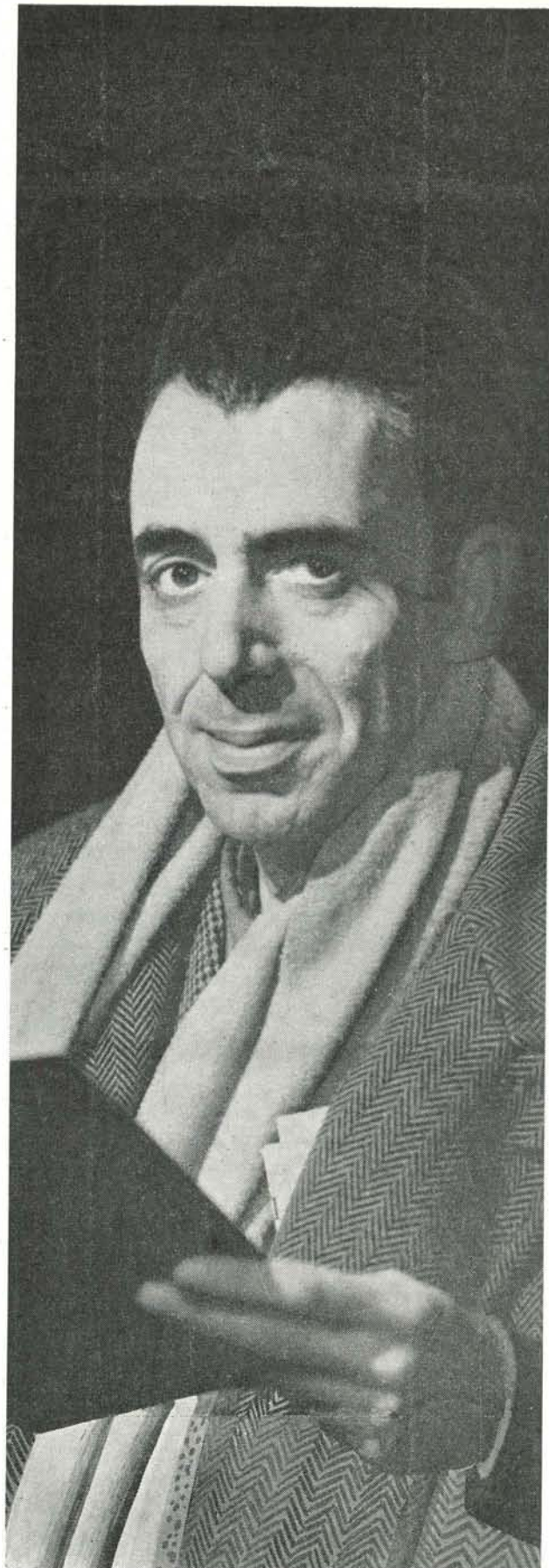
Καθυσύχασα τò συνομιλητή μου με τή διαβεβαίωση πώς ή συνέντευξη δέν προοριζόταν για πολιτική έφημερίδα αλλά για τò "Θέατρο", ένα περιοδικό καθαρά καλλιτεχνικό. Πιό ήρεμος, τότε, ό διάσημος συγγραφέας, άποτέλειωσε τις σκέψεις του για τήν Ελλάδα.

— Ήμουν τεσσάρων χρονών όταν, μαζί με τόν πατέρα μου, ήρθα για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Δέ θυμάμαι τίποτα από αυτό τò ταξίδι. Οι πόλεμοι πού άκολουθήσαν δέ μου έπιδρέψανε νά ξανάρθω, μεγάλος πιά, στη χώρα σας, μ' όλο πού τó 'θελα πολύ. Πόσες φορές δέ σχεδιάσαμε με τή γυναίκα μου αυτό τò ταξίδι. Τήν τελευταία στιγμή όλο και κάτι μάς τύχαινε και τò ταξίδι στην Ελλάδα άναβαλλόταν για άλλοτε...



Ρώτησα τò διάσημο θεατρικό συγγραφέα αν έτοιμάζει κανένα καινούριο έργο κ' εκείνος άπάντησε:

— Έτσι πού μου κάνετε τήν έρώτηση, είναι σα νά νομίζετε πώς ή "Άνοιξη του 71" είναι τò τελευταίο έργο μου. Άλλά μετά τήν "Άνοιξη του 71", έγραφα τò μονόπρακτο "Η πολιτική των ύπολειμμάτων", πού είναι στο ρεπερτό-



ριο του Λαϊκού Θεάτρου. Και τώρα ερχόμαστε στην ερώτησή σας. Ναι! Γράφω κάτι καινούριο. Δε μπορώ όμως ακόμα ν' ανακινώσω τίποτα. Και ξέρετε κάτι; Δε μου πολυαρέσει να μιλάω για τόν εαυτό μου.

—Σύμφωνοι. "Ας μιλήσουμε τότε για τους άλλους. Πολλοί κατηγορούν το σημερινό Θέατρο ότι αποστρέφεται τα αληθινά προβλήματα του ανθρώπου για να καταπιαστεί με μεμονωμένες, αν όχι άπιθανες, περιπτώσεις ψυχικών και σεξουαλικών διαστροφών κι ακόμα ότι το σύγχρονο Θέατρο είναι παρά πάνω έγκεφαλικό. Έσείς τί γνώμη έχετε;

ANTAMΩΦ: Σίγουρα, υπάρχει μια αληθινή αιτία για να 'ναι τὸ θέατρο τῶν ἡμερῶν μας τόσο νευρωτικό. Τὸ λάθος είναι πὼς ἀποφεύγει νὰ 'ναι μαζί και μιὰ κοινωνικὴ κριτικὴ. Φυσικὰ παραμένει τὸ ἐρώτημα "γιατί αὐτὴ ἡ ἐπιμονὴ στὶς ἀρρώστειες τῆς ψυχῆς;" Νομίζω πὼς δὲν εἶναι τόσο ἐπιμονή, ὅσο ἀνάγκη. Ἀνάγκη, πὼς δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν ἔλλειψη θεμάτων. Βέβαια, αὐτὸ δὲ δικαιολογεῖ και τὴ στεγανὴ ἀπομόνωση τῶν θεμάτων αὐτῶν ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ κριτικὴ, γιὰ τὴν ὁποία ἄς μιλήσω πιὸ πρῖν. Δηλαδή, πιστεύω, πὼς μπορεῖ κανένας νὰ γράφει γιὰ νευρώσεις ἀλλὰ νὰ μὴν ἀγνοεῖ και τὸ γεγονός πὼς ὑπάρχει κ' ἡ κοινωνικὴ πάλη τῶν τάξεων. Γιὰ μένα ἕνα θέατρο ἐνδιαφέρον, ἕνα θέατρο ζωντανό, εἶναι τὸ θέατρο πὼς δείχνει ὅλες τὶς ἀπόψεις τῆς ζωῆς.

—Δηλαδή, παραδέχεσθε ὅτι τὸ θέατρο περνάει κρίση στὶς μέρες μας;

ANTAMΩΦ: Παντοῦ ὑπάρχει κρίση: στὴ Ζωγραφικὴ, στὸν Κινηματογράφο, στὴ Μουσικὴ, γενικὰ σὲ κάθε ἐκδήλωση τοῦ πολιτισμοῦ τῶν ἡμερῶν μας και ἰδιαίτερα μάλιστα, τοῦ Εὐρωπαϊκοῦ πολιτισμοῦ. Εἶναι φυσικό, λοιπόν, και τὸ θέατρο τῶν ἡμερῶν μας νὰ νιώθει τὸν ἀντίκτυπο αὐτῆς τῆς γενικῆς κρίσης.

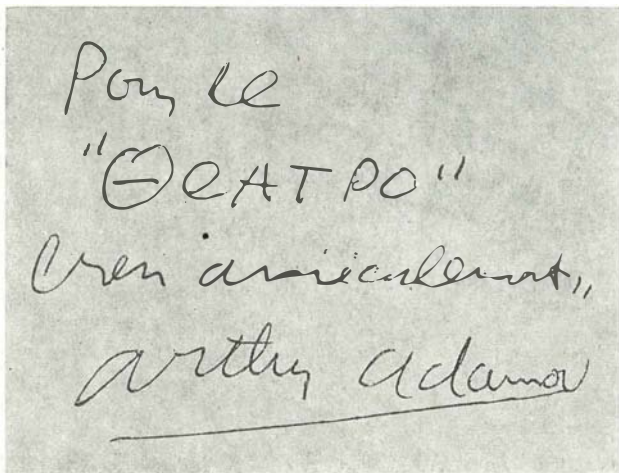


Ἡ συνομιλία πέρασε μετὰ στὸ θέμα "σύγχρονο Γαλλικὸ θέατρο" και μοιραῖα ἀναφέρθηκαν τὰ ὄνοματά τοῦ Ἀνούιγ, τοῦ Ἰονέσκο, τοῦ Σάρτρ και τοῦ Ζάν Ζενέ, πὼς ἀποτελοῦνε, γιὰ τὸ σύνολο τῆς κριτικῆς —μαζί με τὸ ὄνομα και τοῦ συνομιλητῆ μου— τὶς πρῶτες ἐνδιαφερόμενες ἀποχρώσεις τοῦ σημερινοῦ γαλλικοῦ θεάτρου. Προκάλεσε τὸ συνομιλητὴ νὰ πεῖ τὶς ἀπόψεις του γιὰ τοὺς τέσσερις αὐτοὺς συναδέλφους του κ' ἐκεῖνος δέχτηκε εὐχαρίστως τὴν πρόκληση.

ANTAMΩΦ: Ἀνάμεσα στοὺς τέσσερις πὼς μοῦ ἀναφέρατε, θαυμάζω πολύ, ἔστω κι ἂν δὲν εἶμαι καθόλου σύμφωνος γιὰ τὴν τάδε ἀποψη ἢ τὴ δεῖνα θέση μέσα στὸ ἔργο του, τὸ μεγάλο ποιητὴ πὼς λέγεται Ζάν Ζενέ. Ὁ Ἀνούιγ δὲν μ' ἐνδιαφέρει καθόλου: παρουσιάζει τὸν κομπορομιστὴ μπουρζουά. Τὸ ἴδιο κάνει κι ὁ Ἰονέσκο, ἔστω κι ἂν ἀπὸ πρῶτὴ ἕψη ἐμφανίζεται διαφοροητικός. "Ὅσο γιὰ τὸ Σάρτρ, τὸν ἐκτιμῶ πολύ, ἀλλὰ δὲν εἶμαι καθόλου σύμφωνος με τὶς ἀντιλήψεις του γιὰ τὸ θέατρο.

— Αὐτὰ γιὰ τοὺς συγγραφεῖς τῆς γενιῆς σας. Μήπως, ὅμως, ἔχετε ἐπισημάνει σεῖς ὁ ἴδιος τοὺς συγγραφεῖς πὼς πῆσαν ἤδη ἢ πρόκειται νὰ πάρουν τὴ σκυτάλη ἀπὸ τὰ χέρια τῶν παλιῶν γιὰ νὰ συνεχίσουν τὸ δρόμο τοῦ γαλλικοῦ θεάτρου;

"Πολὺ φιλικὰ": Ἀφιέρωση τοῦ Ἀντάμφ στὸ "Θέατρο"



ANTAMΩΦ: Ἀνάμεσα στοὺς, ἀνησυχητικὰ λίγους, νέους συγγραφεῖς πὼς διαθέτει σήμερα τὸ γαλλικὸ θέατρο, προσωπικὰ μόνον τρεῖς μπορῶ νὰ ξεχωρίσω. Κι ὄριστε νὰ σῶς τους πῶ: Ὁ ἕνας εἶναι ὁ Μισέλ Βιναβαίρ. Ἐχει γράψει ἕνα ἀληθινὰ ὄρατο ἔργο: τοὺς "Κορεάτες", πὼς ἀνέβασε ὁ φίλος μου Ροζέ Πλανσόν. Ὑπάρχει ἐπίσης ὁ Γκαμπριέλ Κουζέν. Αὐτὸς ἔχει γράψει ἕνα ἔργο, πὼς ἡ ὑπόθεσή του διαδραματίζεται στὴν Ἰαπωνία. Εἶναι ἕνα θέμα πολὺ δύσκολο γιὰ τὸ θέατρο, πὼς θὰ πρέπει ἰδιαίτερα νὰ προσεχτεῖ γιὰ νὰ μὴν πάει χαμένο. Συγκεκριμένα, ἀναφέρεται στὸν ἀτομικὸ πόλεμο, πὼς ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας του ἔζησε πολὺ καλά. Ὁ τρίτος, πὼς εἶναι κι ὁ νεώτερος, λέγεται Σαρλ Πρόστ. Τὸ ἔργο του "Ἀντί Ἱερουσαλήμ", πὼς ἀνεβάστηκε με μεγάλη ἐπιτυχία στὴν Ἑλβετία, ἔχει ὄρατες ἰδέες, βάθος, ποίηση και δύναμη. Ξεχώρισα αὐτοὺς τοὺς τρεῖς, γιὰ τὴν μόνον αὐτοῖ, ἀνάμεσα σ' ὅλους τοὺς νέους συναδέλφους τους, προσπαθοῦν νὰ δείξουν στὰ ἔργα τους συγχρόνως, τὴν προσωπικὴ τους ἀγωνία και τὴν πολιτικὴ μάχη. Ἐκεῖνοι πὼς ἀποφεύγουν νὰ δείξουν τὴν πολιτικὴ μάχη, δὲν εἶναι συγγραφεῖς, ἀλλὰ ὑπηρετές τῶν καθεστώτων!

Ἦστερα ρώτησα τὸ συνομιλητὴ μου: Ποιὰ ἐξήγηση δίνετε στὸ γεγονός πὼς τὴν περασμένη περίοδο δὲν ἀνεβάστηκε στὸ Παρίσι παρὰ ἕνα μόνον ἀμερικάνικο ἔργο — οἱ "Μικρὲς Ἀλεπούδες" τῆς Λιλίαν Χέλμαν;

ANTAMΩΦ: Οὔτε τὴν κ. Χέλμαν ξέρω, οὔτε και τὶς "Ἀλεπούδες" τῆς... Ξέρω μόνον πὼς ἡ Ἀμερικὴ, μετὰ τὸν Ὁ Νήλ, τὸ μόνο πὼς κατάρφε νὰ μᾶς στείλει ἦταν μερικὲς καλὲς ταινίες. Μ' ἄλλα λόγια θέλω νὰ πῶ ὅτι δὲ βροῖσκω πὼς τὸ ἀμερικάνικο θέατρο εἶναι σήμερα ἐνδιαφέρον, ἔστω κι ἂν ἀκόμα μερικοὶ συγγραφεῖς εἶναι ἠθικολόγοι, πολιτικοὶ και συμπαθητικοὶ σὰν τὸν Ἄρθουρ Μίλλερ.

— Και γιὰ τὸ σύγχρονο Ρωσικὸ θέατρο τί ἔχετε νὰ πῆτε;

ANTAMΩΦ: Δὲν ξέρω καλά τὸ σημερινὸ Ρωσικὸ θέατρο. Ξέρω ὅμως πὼς, τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ σύγχρονα θεατρικὰ ἔργα εἶναι μέτρια, γιὰ τὴν ὁποῖα συγγραφεῖς τὸν ἀποκρίνονται πολὺ στὴν ἐπικαιρότητα. Μιλᾶνε π.χ. γιὰ τὴν δυσκολία στὴν ἀγροτικὴ ζωὴ, γιὰ τὰ κολχὸς ἢ ἀκόμα γιὰ τὴν κρίση στέρξης. Ὑπάρχουν ὅμως και ἄλλοι — ἔστω λίγοι — συγγραφεῖς, ὅπως ὁ μεγάλος Σολόχωφ, πὼς ἔχουν ἀποκηρύξει αὐτὸ τὸ θέατρο τῆς ἐπικαιρότητας. Πάντως, ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς τὸ σημερινὸ Ρωσικὸ θέατρο, ἐκτός ἀπὸ τὴν "Αἰσιδόξη τραγωδία" τοῦ Βισνιέφσκι, πὼς κι αὐτὸ εἶναι ἔργο πὼς ἀνήκει στὴν ἐποχὴ πὼς Ὁ Αἰζενστάιν ἔκανε τὸ "Ὡρωρικὸ Ποτέμιν", δὲν ἔχει νὰ παρουσιάσει μεγάλα ἔργα. Ἄν εἶχε, θὰ τὰ ξέραμε.

—Δηλαδή;

—Δηλαδή, δὲν ὑπάρχει σοβιετικὸς συγγραφέας, ὅπως δὲν ὑπάρχει και Γάλλος συγγραφέας πὼς νὰ φτιάχνει ἕνα ἔργο τόσο ἐνδιαφέρον και ζωντανὸ ὅσο ὁ Μπρέχτ.

—Μιλεῖστε μας γιὰ τὸ Κοινόν. Πιστεύετε πὼς με τὴν ἐπίδραση τοῦ Κινηματογράφου και τῆς τηλεόρασης ἐξελίχθηκε ἢ διεστράφη;

ANTAMΩΦ: Ἡ ἀποψη πὼς ὁ Κινηματογράφος κάνει καλὸ στὸ Κοινόν, δὲν με βρίσκει σύμφωνο. Ἰσα - ἴσα, πιστεύω τὸ ἀντίθετο. Δηλαδή, πιστεύω πὼς ὁ Κινηματογράφος διδάξει πολλὰ πράγματα στὸ Κοινόν και, κυρίως, τὸ ἐξοικεῖωσε με τὸ παγκόσμιο κλίμα. Μετὰ ἀπ' αὐτὴν τὴν ἐξοικείωση, τὸ Κοινόν κατόνεσε με μεγαλύτερη εὐκολία τὸ χιούμορ, τὸν τρόπο τοῦ σκέπτεσθαι, τὸ πρόβλημα τοῦ ὀποιοῦδήποτε ξένου λαοῦ και συνεπῶς, τὸ ὀποιοῦδήποτε ξένο θεατρικὸ ἔργο. Κι αὐτὸ δὲν εἶναι μικρὴ ὑπηρεσία πὼς προσφέρει, ἔστω και χωρὶς νὰ τὸ θέλει, ὁ Κινηματογράφος στὸ Θέατρο. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ὁ Κινηματογράφος, ἔδωσε στὸ Θέατρο πολλὰ χρήσιμα μαθήματα, ἰδιαίτερα στὸν τομέα τῆς σκηνοθεσίας. Γιὰ μένα, τὸ πιὸ μεγάλο μάθημα τοῦ Θεάτρου ἀπὸ τὸν Κινηματογράφο ἦταν τὸ "Ποτέμιν" τοῦ Αἰζενστάιν.

Ἐδῶ τέλειωσε ἡ συνέντευξη με τὸν Ἄρθουρ Ἀντάμφ. Ὁ μεγάλος τὸν συγγραφέας καθὼς τὸν ἀποχαιρετοῦσα, πρόσθεσε τούτη τὴ φράση:

—Γράψτε πὼς ὁ Ἀντάμφ πιστεύει πὼς σταν ἀπ' τὸν κόσμο ἐξαλειφθεῖ και τὸ τελευταῖο ἔχουν τὸ φασιισμό, τίποτα δὲ θὰ ἔχουν νὰ φοβοῦνται πὼς οἱ ἄνθρωποι. (Ὅταν νικηθεῖ ὁ φασιισμός, θὰ ἔχει νικηθεῖ κι ὁ φόβος τοῦ πολέμου κ' ἡ πείνα και ὅλα τὰ κακά.

Γ. Κ. ΠΙΛΙΧΟΣ

ΑΡΤΟΥΡ ΑΝΤΑΜΩΦ

Ὁ Καθηγητής Ταράν



Ο Καθηγητής Ταράν

ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ ΣΕ ΔΥΟ ΕΙΚΟΝΕΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΩΣΤΑ ΣΤΑΜΑΤΙΟΥ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Ο καθηγητής ΤΑΡΑΝ	Η Δημοσιογράφος	Τρίτος Κύριος
Ο Διοικητής του Τμήματος	Πρώτος Κύριος	Τέταρτος Κύριος
Ο Κατώτερος Αστυνομικός	Δεύτερος Κύριος	Πρώτος Αστυνομικός
Η Ηλικιωμένη Υπάλληλος	Η Γυναίκα του Κόσμου	Δεύτερος Αστυνομικός
Η Διευθύντρια του Ξενοδοχείου	ΖΑΝ, αδελφή του καθηγητή	

ΠΡΩΤΗ ΕΙΚΟΝΑ

Αριστερά, μπρός, καθισμένος πίσω από ένα τραπέζι γεμάτο χαρτιά, ο διοικητής του Τμήματος, ένας ηλικιωμένος άντρας, γεροδεμένος. Φοράει μαύρο σακκάκι και οριγέ παντελόνι. Ορθιος, μπρός από το τραπέζι, ο καθηγητής Ταράν, πολύ σιτητός. Μπορεί να ναι σαράντα χρονών. Φοράει κι αυτός μαύρα. Δεξιά τους, λίγο πιο πίσω, καθισμένος καβάλλα σε μια καρέκλα, με το πηγούνι ακουμπισμένο στην πλάτη της, ένας πολύ μελαγχολικός νέος, ένας κατώτερος αστυνομικός. Αριστερά, στο βάθος, η γριά υπάλληλος, ντυμένη με ένα έλαφρο έμπριμι, ταξινομεί διάφορα χαρτιά, ανοιγοκλείνει συρτάρια, εξετάζει φακέλλους, δελτία. Δεξιά, η σκηνή είναι άδεια.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Κοιτασάινοντας, δίχως να σταματήσει καθόλου) : Μά, επιτέλους, γνωρίζετε τ' όνομά μου! Είμαι διάσημος, απολαμβάνω της κοινής εκτιμήσεως. Θα πρέπει να το γνωρίζετε όπως το γνωρίζουν και τόσοι άλλοι. Θα 'λεγα μάλιστα, δεδομένου του επαγγέλματός σας, καλύτερα απ' τους άλλους. Αντιλαμβάνεστε πολύ καλά ότι αυτή η καταγγελία είν' έξωφρενική παράλογη. Για ποίο λόγο θα 'κανα ένα τέτοιο πράγμα; Ο τρόπος με τον όποιον έζησα πάντοτε, αρκεί για ν' αποδείξει ότι μου είναι αδύνατο να άφεθώ σε μια παρόμοια πράξη... Σας παρακαλώ, κύριοι, σκεφθείτε άπλως λογικά : ποιός φρόνιμος άνθρωπος θα γδυνόταν τσιτσιδί με το κροί που κάνει; (Γελά). Δεν έχω καμμιά διάθεση ν' άρρωστήσω και να κρεβατωθώ για έβδομάδες : όπως όλοι όσοι αγαπούν την έργασία, θεωρώ τον χρόνον ως το πολυτιμότερον των αγαθών...

Μά σκεφθείτε, σας παρακαλώ : Μπορεί κανείς να στηριχθεί στη μαρτυρία μικρών παιδιών ; Λένε... ό,τι τους περάσει απ' το μυαλό. Θα 'καναν ό,τιδήποτε για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον, για ν' ασχοληθούν οι μεγάλοι μαζί τους... Ξέρετε πώς είναι τα παιδιά. Εγώ, τ'ά ξέρω. "Όχι πώς έχω παιδιά για μαθητές (με ύφος), είμαι καθηγητής του Πανεπιστημίου... Άλλά (στρέφεται προς τη γριά υπάλληλο που πάντα τακτοποιεί τα χαρτιά της) ή αδελφή μου έχει ένα κοριτσάκι. Ένα τόσο δά κοριτσάκι, που θέλει, πάση θυσία, να το παίρνει όλος ο κόσμος στα σοβαρά. Πρέπει να την άκουμε όλοι!" Άλλωστε, τ'ά αγαπώ πολύ αυτό τ'ό παιδί. Μπορώ να πω πώς αγαπώ όλα τ'α παιδιά. Αυτό, όμως δέ σημαίνει πώς μπορεί κανείς να πιστέψει κι ό,τι λένε...

Έκανα ήσυχα τόν περίπατό μου στην προκουμαία, όταν ξαφνικά τ'ά είδα μπροστά μου. Ήταν κοντά μου, πολύ κοντά μου, σχηματίζαν κλοιό γύρω μου... Κ' έφταναν κι άλλα, από παντού, συνεχώς. Έρχόντουσαν όλα προς τ'ά πάνω μου. Τότε, τ'ό βαλα

στά πόδια. Όύτε κ' έγώ ξέρω γιατί... Χωρίς άμφιβυλία, γιατί δέν περίμενα να τ'ά δώ σ' αυτό τ'ό μέρος.

Βεβαίως, έτρεξα. Μπορεί να σας είπαν πώς έτρεξα, τίποτα περισσότερο. Κοιτάξετέ με, κύριοι, μοιάζω με άνθρωπο που ντύθηκε έν σπουδή ; Και τότε, παρακαλώ, βρήκα τόν καιρό να ντυθώ; ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ : Λυπούμαι πολύ, αλλά έχω μπρός στα μάτια μου μιά άναφορά, που δέν συμπίπτει καθόλου με τ'ά λεγόμενά σας.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Έτρεχαν και φώναζαν όλα μαζί. (Χαμηλόφωνα). Σάν να ήταν συνεννοημένα μεταξύ τους.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ : Και τί φώναζαν ;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Μέ ψιλή φωνίτσα και με τ'ό δείκτη του χεριού προς τ'ά μπρός) : "Θά δείς ! Θά δείς!..." Μά, στο Θεό σας, τι να δώ; Δεν έκανα κανένα κακό και μπορώ να τ' άποδείξω.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ : Τ'ό μόνο που θέλουμε είναι, ακριβώς, να μάς πείσετε.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Είμαι ο καθηγητής Ταράν, προσωπικότης διάσημη. Έχω κάνει πολυάριθμες διαλέξεις στο έξωτερο. Μόλις προσφάτως με κάλεσαν στο Βέλγιο, όπου έσημείωσα επιτυχίαν άνευ προηγουμένου... "Όλοι οι νέοι είχαν ζετρελλαθεί με τ'ά μαθήματά μου... συνεπλέκοντο για να άποκτήσουν ένα φύλλο χαρτί γραμμένο από τ'ό χέρι μου..."

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ (Σηκώνεται κι άκουμπάει τ'ό χέρι του στον όμο του καθηγητή Ταράν) : Δεν άμφιβάλλω για τις επιτυχίες σας. Για τήν ώρα, όμως, αυτό δέν μάς ενδιαφέρει. (Τραβάει τ'ό χέρι του. Παύση). Πρέπει να ξεκαθαρίσουμε τήν υπόθεσή σας, για να συμπληρώσουμε τήν άναφορά. (Παραμένει όρθός).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Τήν άναφορά; Ποιά άναφορά ; Μά, άν συντάξετε άναφορά, θά μου προξενήσετε ίσως σοβαρή ζημία... Θά θέσετε σε κίνδυνο τή σταδιοδρομία μου.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ (Ένώ ξανακάθεται) : Δεν είσθε ό πρώτος που του συμβαίνουν τέτοια πράγματα (Παύση). Θά ξεμπερδέψετε πληρώνοντας ένα πρόστιμο, αυτό είν' όλο. Αν μπορέσετε να τ'ό πληρώσετε, τ'ό επεισόδιο αυτό δέν θά 'χει για σας καμιά συνέπεια.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Ασφαλώς, θά μπορέσω να σας πληρώσω. Έχω χρήματα. Θά σας ύπογράψω μιά έπιταγή... είναι εύκολο. (Βάζοντας τ'ό χέρι στην τσέπη). Τώρα άμέσως, άν θέλετε...

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ (Ξανασηκώνεται και πιάνει τ'ό χέρι του καθηγητή) : "Όχι, όχι άμέσως. Τ'ό μόνο που σας ζητώ, είναι να ύπογράψετε (δείχνει ένα χαρτί πάνω στο τραπέζι) μιά δήλωση με τήν όποια θ' άναγνωρίζετε ότι " περι

Εικόνα σελ. 45 : " Ο Ταράν " στο "Θέατρο Κωμωδίας" Λυών, με τούς Άνρι Γκαλιαντεν και Λιζ Πιό. Σκηνοθεσία Πλανσόν

τό λυκόφως, συνελήφθητε ἐπ' αὐτοφώρῳ ὑπὸ παρατυχόντων παιδῶν διατελῶν ἐν ἀδαμαία περιβολῇ". (Ξανακάθετα). Καί μορεῖτε νὰ προσθέσετε : "Τοῦτο πράττων, ἠγγύνουν ἔτι παρετηρούμην ὑπὸ τινος".

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Γνωρίζω πάρα πολὺ καλὰ ὅτι μὲ παρατηροῦν, μὲ τρώνε μὲ τὰ μάτια, ὅτι τὰ βλέμματα ὅλου τοῦ κόσμου εἶναι ἐστραμμένα πάνω μου.

Μὰ γιατί νὰ μὲ κοιτάζουν ἔτσι ; Ἐγὼ δὲν κοιτάζω κανένα. Τίς περισσότερες φορές, χαμηλώνω τὸ βλέμμα μου. Καμμιά φορά, μάλιστα, σχεδὸν κλείνω τὰ μάτια μου. (Παύση). "Ὅταν ἦρθαν κοντά μου τὰ παιδιά, εἶχα τὰ μάτια μου σχεδὸν κλειστά.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ : Πόσα ἦτανε ;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Δὲν τὰ μέτρησα, δὲν πρόφτασα. (Παύση). Γιατί μοῦ τὸ ρωτᾶτε αὐτό ; Σᾶς εἶπα πούδς εἶμαι. Αὐτὸ ἔπρεπε νὰ σᾶς ἀρκέσει. . . Δὲ μπορῶ καὶ νὰ τὸ πιστέψω πὼς ποτὲ δὲν ἀκούσατε νὰ μιλάνε γιὰ μένα.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ (Γελαίε) : Λυποῦμαι πολὺ γι' αὐτό.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Εἶναι πράγματι λυπηρό. Εἶναι πάντα καλύτερο νὰ ξέρει κανεὶς μὲ ποιὸν ἔχει νὰ κάνει. (Βίαιος, ὀρμητικός). Σᾶς ἐπαναλαμβάνω : Πὼς μορεῖτε καὶ πιστεύετε τὰ παιδιά αὐτὰ παραμύθια ; Τί μᾶς ἀποδεικνύει ὅτι τὸ κοριτσάκι ποὺ ἦρθ' ἐδῶ καὶ σᾶς ἀφηγήθηκε ὅλη αὐτὴ τὴν ἱστορία παραβρέθηκε πραγματικά . . . στη σκηνή ; "Ἄλλα παιδιά θὰ τῆς ἀφηγήθηκαν τὰ πράγματα μὲ τὸν τρόπο τους κι αὐτὴ μὲ τὴ σειρά της ἄλλαξε τὴν ἱστορία, τὴν παραμόρφωσε, ἴσως χωρὶς καλὰ—καλὰ νὰ τὸ καταλάβει. (Παύση). Ναι, ναι, κάτι τέτοιον θὰ ἴγινε. Ἐξ ἄλλου, εἶναι πολὺ ἀπλό, δὲν ἔχετε παρὰ νὰ καλέσετε τοὺς ἀνθρώπους ποὺ μὲ γνωρίζουν. Μπορῶ νὰ σᾶς δώσω τὰ ὀνόματά τους καὶ τοὺς τίτλους τους. Ὁ ἀ καταθέσουν γιὰ τὴν ἠθικότητά μου, τὸ ποιὸν μου . . . τὴ φήμη μου. (Παύση). Καλέστετέ τους ὅλους. Καλέσετε ὅποιονδήποτε. Καὶ θὰ δεῖτε. . .

(Ἀπὸ δεξιά, μπαίνει ἡ Δημοσιογράφος, μὲ ξανθιά μεσόκοπη γυναίκα, οὔτε ὄμορφη, οὔτε ἀσχημη, μὲ τὰ μαλλιά κομμμένα ἀ - λά - γκαρσόν. Φορεῖ μὴ φούστα μὲ πιέτες καὶ μὴ μπλούζα κοντομάνικη).

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ : Μήπως εἶδατε ἕναν κύριο πολὺ ψηλὸ καὶ πολὺ σωματώδη ; Κρατᾶει πάντα τὰ γυαλιά του στὸ χέρι. Μοῦ ἔδωσε ἐδῶ ραντεβού. . .

ΚΑΤΩΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ : Δὲν ἦρθε κανένας, κυρία μου, ἐκτός (δείχνει τὸν καθηγητὴ ΤΑΡΑΝ) ἀπ' τὸν κύριο Καθηγητὴ. (Ἐ Ο Καθηγητὴς ΤΑΡΑΝ σκιρτᾷ ἀπὸ ἀγάλλιση).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Πλησιάζοντας τὴ Δημοσιογράφος) : Ἐχω τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχουμε ἤδη συναντηθεῖ, κυρία μου. . . Ἐὰν ἐνθυμοῦμαι καλῶς, δημοσιεύσατε προσφάτως μίαν διατριβήν. . . (στρέφεται πρὸς τὸν κατώτερο ἀστυνομικὸ) μίαν διατριβὴν λέγω, καθ' ὅλα ἀξιοθαύμαστον.

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ (Περπατώντας δῶθε-κεῖθε μὲ νάζι) : Κάποιο λάθος θὰ κάνετε. Ἐγὼ εἶμαι δημοσιογράφος. (Στὸν κατώτερο ἀστυνομικὸ) Ζέστη ποὺ κάνει ἐδῶ μέσα ! Δὲ μορεῖτε ν' ἀνοίξετε κανένα παράθυρο ;

ΚΑΤΩΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ : Εὐχαρίστως. (Σηκώνεται, ἀλλὰ ἡ γριὰ ὑπάλληλος τὸν ἔχει προλάβει καὶ κάνει τὴν κίνηση, πὼς ἀνοίγει ἕνα παρῖθυρο στὸ βάθος. Ὁ ἀστυνομικὸς ξανακάθετα καὶ ξαναπαίρνει τὴν πόζα του : τὸ πηγούνι ἀκουμπισμένο στὴ ράχη τῆς καρέκλας).

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ (Γυρίζει τὴν πλάτη στὸν καθηγητὴ ΤΑΡΑΝ καὶ προχωρεῖ πρὸς τὸ Διοικητὴ τοῦ Τμήματος, ποὺ ἐξακολουθεῖ πάντα νὰ γράφει) : Φαίνεται πὼς ἀπ' τοὺς ἀνδρες λείπει ὀλότελα ἡ φιντασία. "Ὅταν θέλουν νὰ διπλαρῶσουν μὴ γυναίκα πάντα "κάπου τὴν ἔχουν συναντήσει". (Ἐ Ο Διοικητὴς γελάει κομμάτι, ἐνὼ συνεχίζει πάντα τὸ γράψιμο. Ἡ Δημοσιογράφος κατευθύνεται πρὸς τὸ παράθυρο, στὸ βάθος. Ἀπὸ δεξιά, μπαίνουν ὁ Πρῶτος καὶ ὁ Δεύτερος Κύριος, πολὺ ἀπασχολημένοι, ντυμένοι μὲ χειμωνιάτικα πανωφόρια. Ὁ Πρῶτος Κύριος κρατᾶει στὸ χέρι ἕνα δερμάτινο χαρτοφύλακα. Εἶναι ὀλοράνερο πὼς συνεχίζουν μὴ συζήτηση, ποὺ ἔχουν ἀρχίσει ἀπ' ἔξω).

ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Στὸ Δεύτερο) : Σᾶς εἶχα προειδοποιήσει μὴν τοῦ ἔχετε καμμιάν ἐμπιστοσύνη.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Πλησιάζοντας, ὕστερ' ἀπὸ κάποιο διαταγμὸ, τοὺς δύο Κυρίους) : Πόσο εἶμαι εὐτυχῆς ποὺ σᾶς συναντῶ ! Θὰ μοῦ φανεῖτε ἀσφαλῶς. . . πολὺ χρήσιμοι. (Οἱ δύο ἄντρες κοιτάζονται ξαφνιασμένοι. Σίγουρα παίρνουν τὸν καθηγητὴ ΤΑΡΑΝ γιὰ τρελλό).

ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Ψυχρά) : Δὲ σᾶς γνωρίζω, κύριε.

(Ἐ Ο Δεύτερος κύριος κάνει μὴ χειρονομία ποὺ σημαίνει : οὔτε κ' ἐγὼ).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Μὰ τί λέτε ; Ἐγὼ σᾶς ἔχω δεῖ τόσο συχνὰ στὰ μαθήματά μου. . .

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ : Δὲν παρακολουθοῦμε κανένα μάθημα (Γελώντας). Ἡ ἡλικία μας δὲν εἶναι γιὰ σπουδές. (Στὸν Πρῶτο Κύριο, μὲ σπουδαῖο ὄφος). Πρέπει νὰ τὸν ὑπογεώσουμε νὰ τροποποιήσει τὸ πρόγραμμά του. (Ἐ Ο Πρῶτος Κύριος πιάνει τὸν Δεύτερο ἀγκαξέ. Βηματίζουν πέρα-δῶθε).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ἀκολουθώντας τους) : Μὰ, κύριοι, δὲ γίνεται νὰ μὴ μὲ ἀναγνωρίζετε. Εἶναι ἀδύνατον : Εἶμαι ὁ καθηγητὴς ΤΑΡΑΝ.

ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Ἀργά, σὰ νὰ προσπαθεῖ νὰ θυμηθεῖ) : ΤΑΡΑΝ ;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Γυρίζοντας ἐπιδεικτικά τὴν πλάτη στὸν καθηγητὴ ΤΑΡΑΝ καὶ παίρνοντας πάλι ἀγκαξέ τὸν Πρῶτο Κύριο) : Ἐν πάση περιπτώσει, μορεῖτε νὰ ὑπολογίζετε στὴ συνεργασία μου.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Μπερδεύοντας τὰ λόγια του) : Σᾶς παρακαλῶ, κύριοι κάνετε μὴ προσπάθεια, μὴ μικρὴ προσπάθεια μόνο καὶ ἴσως. . . σὲ λιγότερο ἀπὸ ἕνα λεπτὸ θὰ φωνάζετε (χαρούμενος). . . μὰ καὶ βέβαια, εἶναι ὁ ΤΑΡΑΝ.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Σηκώνοντας τοὺς ὤμους) : Βλέπετε, κύριε, πὼς εἶμαστε ἀπασχολημένοι. (Ἐ Ο καθηγητὴς ΤΑΡΑΝ μένει μὴ ἀνοιχτὸ τὸ στόμα).

ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Στὸ Δεύτερο, πιάνοντας τὸν ἀγκαξέ) : Ἐφθασε ἡ ὥρα νὰ λάβουμε τὰ μέτρα μας. (Κάνουν μερικά βήματα).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Πηγαίνοντας πρὸς τὸ Διοικητὴ τοῦ Τμήματος, ποὺ βρίσκεται πάντα στὸ γραφεῖο του) : Εἶναι ἀκατανόητο : Γιατί, ἐπὶ τέλους, κι ἂν ἀκόμα δὲ λάβουμε ὑπ' ὄψη μας τοὺς τίτλους μου. . . τίς ἐργασίες μου. . . ἔχω ἕνα πρόσωπο, ποὺ δὲν τὸ ξεχνάει κανεὶς, ὅταν τὸ δεῖ ἔστω καὶ μὴ φορᾶ.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ : Ἀσφαλῶς.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς ἔκανα στὸ μεταξὺ ἕνα ταξίδι στὸ ἐξωτερικὸ.

ΔΙΟΙΚΗΤΗΣ ΤΟΥ ΤΜΗΜΑΤΟΣ : Ἐξέρω, ξέρω. Ἐνα ταξίδι τὸ ὁποῖον ἐστέφηρη ὑπὸ πλήρους ἐπιτυχίας. . .

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Καταπληκτικὴς ἐπιτυχίας. Γι' αὐτὸ, ἄλλωστε, πρόκειται νὰ ξαναπάω ἐκεῖ. (Παύση). Στὸ ἐξωτερικὸ, ἐξετάζουν πολὺ πιὸ σοβαρὰ τὰ προβλήματα ποὺ μ' ἐνδιαφέρουν. Τοὺς δίνουν περισσότερη σημασία ἀπ' ὅτι τοὺς δίνουμε ἐδῶ, αὐτὸ πρέπει νὰ τ' ὁμολογήσουμε. (Ἐ Ο Διοικητὴς τοῦ Τμήματος μένει ἀκίνητος. Ὁ καθηγητὴς ΤΑΡΑΝ πλησιάζει δειλὰ τοὺς δύο Κυρίους. Ὁ κατώτερος ἀστυνομικὸς, ποὺ ἔχει πάντα τὴν ἴδια πόζα, μοιάζει ἀποκοιμισμένος. Ἡ γριὰ ὑπάλληλος ἀνακατεῖ πάντα τὰ χαρτιά της).

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ (Ἐγκαταλείπει τὸ παράθυρο καὶ πηγαίνει πρὸς συνάντηση τῶν δύο Κυρίων) : Παρὰ λίγο νὰ μὴ σᾶς ἀναγνωρίσω : Σᾶς ζήτῶ εἰλικρινὰ συγγνώμη.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ : Τί γίνεσθε ;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Συχνὰ παρατήρησα. . .

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Γυρίζοντας ἀκόμα μὴ φορᾶ τὴν πλάτη του στὸν καθηγητὴ ΤΑΡΑΝ, λείει στὸν Πρῶτο Κύριο) : Νομίζω πὼς τὸ συμφέρον μας εἶναι νὰ κάνουμε γρήγορα. (Περπατοῦν).
ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ : Πρόκειται γιὰ τὴν ὑπόθεσή ποὺ μοῦ ἔλεγατε προχθές ;

ΠΡΩΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Γελώντας) : Τέλος πάντων, τίποτα δὲ μορεῖ νὰ σᾶς κρύψει κανεὶς. (Μπαίνει ἡ Γυναίκα τοῦ Κόσμου, μὴ ἡλικιωμένη κυρία, μὲ καπέλλο μὲ βέλο, συνοδευομένη ἀπ' τὸν Τρίτο καὶ τὸν Τέταρτο Κύριο, δύο ψηλοὺς ἄντρες μὲ γκριζοποὺς κροτάφους, ντυμένους μὲ κομμώτητα).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ : Σὰν τὰ χιόνια. (Χειραγίες).

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ (Στὸν Τρίτο Κύριο, μὲ νάζι) : Τί μικρὸς ποὺ εἶν' ὁ κόσμος !

ΤΡΙΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Γυρίζοντας πρὸς τὴ Γυναίκα τοῦ Κόσμου καὶ τὸν Τέταρτο Κύριο, λείει χαμηλόφωνα) : Εἶναι μὴ δημοσιογράφος ἀληθινὰ ἀκούραστη. (Γελώντας) : Τὴ συναντᾶει κανεὶς παντοῦ, ἀκόμα καὶ στοὺς διαδρόμους τοῦ Πανεπιστημίου. (Χειραγίες. Ὁ καθηγητὴς ΤΑΡΑΝ σκιρτᾷ ἀπὸ ἀγαλλίαση καὶ πλησιάζει).

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ : Διάβασα τὸ τελευταῖο ἄρθρο σας. Συγχαρητήρια !

ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (Σοβαρά) : Μὰ καὶ ἀναφέρατε τὸ Πανεπιστήμιο. . . παρακολούθησα τὴν περασμένη ἑβδομάδα ἕνα μάθημα, ποὺ μοῦ προκάλεσε ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον. (Δια-

κρίνοντας τὸν καθηγητὴ Ταράν). Μὰ δὲ μπορεῖ, δὲν ὄνειρε'ύομαι, νά... (Στὸν καθηγητὴ Ταράν). Κύριε καθηγητά, δὲν τολμοῦσα νὰ ἐλπίσω μιὰ τέτοια τύχη. Μόλις ἀκριβῶς μιλοῦσα γιὰ σὰς.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Μπερδεύει τὰ λόγια του ἀπ' τὴ συγχύση): Εἶμαι εὐτυχής, ἀγαπητὴ κυρία...

ΚΥΡΙΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ: Ἐπιτρέψτε μου, κύριε Καθηγητά, νὰ σὰς παρουσιάσω τοὺς φίλους μου (Δείχνοντας τὸν καθηγητὴ Ταράν): Ὁ καθηγητὴς Μενάρ...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Συντετριμμένος): Μά... (Ὁ Διοικητὴς τοῦ Τμήματος τακτοποιεῖ τὰ χαρτιά του στὸ τραπέζι, σηκώνεται, φοράει τὸ πανωφόρι του καὶ βγαίνει ἀπ' τ' ἀριστερά. Κανεὶς δὲ φαίνεται νὰ παρατήρησε τὴν ἐξοδὸ του).

ΤΕΤΑΡΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Σγεδὸν φωναχτά, σκύβοντας πρὸς τὴ Γυναίκα τοῦ Κόσμου): Μά, ἀγαπητὴ φίλη! Δὲν εἶναι ὁ καθηγητὴς Μενάρ. Τοῦ μοιάζει βέβαια λίγο, ἀλλὰ ὁ καθηγητὴς Μενάρ εἶναι πολὺ πιὸ ψηλός, πιὸ δυνατός...

ΤΡΙΤΟΣ ΚΥΡΙΟΣ: Κρατᾷ τὴ γυαλιά του στὸ χέρι... ὅπως κ' ἐκεῖνος... (Γελώντας): Βικτὸς ἀπ' αὐτό, ὅμως...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ψελλίζοντας): Εἶ... εἶμαι ὁ καθηγητὴς Ταράν... Θὰ πρέπει... ἀσφαλῶς νὰ γνωρίζετε τὶς ἐργασίες μου...

ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ: Ταράν; (Ὁ Τρίτος κι ὁ Τέταρτος Κύριος κάνουν μιὰ χειρονομία πού σημαίνει: οὔτε κ' ἐμεῖς γνωρίζουμε αὐτὸν τὸν κύριο. Ὁ κατώτερος ἀστυνομικός σηκώνεται, τοποθετεῖ τὴν καρτέλα του κοντὰ στὸ τραπέζι καὶ βγαίνει ἀπ' τ' ἀριστερά. Κανεὶς δὲ φαίνεται νὰ παρατήρησε τὴν ἐξοδὸ του).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Μπερδεύοντας τὰ λόγια του): Πολὺ μὲ ἐκπλήσσετε... Πολὺ περισσότερο μάλιστα, ἐπειδὴ γνωρίζω... καὶ ἐκτιμῶ ἰδιαίτερος τὸν καθηγητὴ Μενάρ, ὁ ὁποῖος... ἀπὸ τῆς πλευρᾶς του... τρέφει γιὰ μένα τὴ μεγαλύτερη (δυναμώοντας μ' ἀπελπισία τὴ φωνή του) ἐκτίμηση. (Ὁ καθηγητὴς Ταράν μίλησε στὸ κενό. Κανεὶς δὲν τὸν ἄκουσε. Ἡ Γυναίκα τοῦ Κόσμου παίρνει ἀγκαζέ τὸν Τρίτο καὶ τὸν Τέταρτο Κύριο. Κάνουν μερικὰ βήματα. Ἡ γριὰ ὑπάλληλος, πού τέλειωσε τὴ δουλειά της, φοράει τὸ πανωφόρι της καὶ βγαίνει ἀπ' τ' ἀριστερά, δίχως νὰ παρατήρησε, φαίνεται, κανεὶς τὴν ἐξοδὸ της).

ΔΗΜΟΣΙΟΓΡΑΦΟΣ: Ὡρα νὰ πηγαῖω. (Κονιάει τὸ χέρι ἀποχαρτώντας καὶ βγαίνει ἀπ' τὰ δεξιά).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΚΥΡΙΟΣ (Βάζοντας τὸ χέρι στὸν ὄμο τοῦ Πρώτου): Ἐντὸς δλίγου, αὐτὴ ἡ ἀναρχία θὰ ἐκλείψει. Θὰ ἐπιβάλλουμε τὴν τάξη παντοῦ.

ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ (Στὸν Τέταρτο Κύριο): Τί λέτε, πηγαίνουμε; Δὲ θὰ μείνουμε ἐδῶ αἰωνίως. (Σαφνικὰ πολὺ σοβαρή). Σὰ νὰ εἶμαστε ἔνοχοι... (Ἡ Γυναίκα τοῦ Κόσμου, μὲ τὸν Τρίτο καὶ τὸν Τέταρτο Κύριο, βγαίνουν ἀπ' τὰ δεξιά. Ὁ καθηγητὴς Ταράν κάνει ἕνα βῆμα πρὸς τὸ μέρος τους, γρήγορα ὅμως σταματᾷ. καὶ στηρίζεται παραπατώντας σὲ μιὰ καρτέλα. Σάφηνον παίρνει εἶδηση τὴν ἀπουσία τοῦ Διοικητῆ καὶ τὸν ὑφισταμένον καὶ τὸ βάζει στὰ πόδια. Βγαίνει ἀπ' τὰ δεξιά).

ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΟΥ (Ἀπ' τὰ παρασκήνια): Μὲ συγχωρεῖτε... θὰ ἔθελα νὰ σὰς ρωτήσω ἂν εἶδατε τὸν κ. Διοικητὴ ἢ ἕναν ἀπ' τοὺς ὑφισταμένους του... Συμβαίνει κάτι τρομερό. Ἐπρεπε νὰ ὑπογράψω τὴν κατάθεσή μου... καὶ... δὲν τό 'κανα... (Τρομαγμένος). Μὰ δὲ μπορεῖ νὰ βγῆκαν. Κάποιος ἀπ' ὅλους μας θὰ τοὺς ἔβλεπε. Δὲν καταλαβαίνω τίποτα... (Ἀπ' τ' ἀριστερά, μπαίνει ἡ Ξενοδόχα, ντυμένη μὲ μιὰ γκοῖτσα μακροῦ μπλοῦζα. Μετακινεῖ λίγο τὸ τραπέζι καὶ τὶς καρτέλες, ἐξαφανίζει τοὺς φακέλους καὶ φέρνει ἕνα πῖνακα μὲ κλειδιά, πού κρεμάει στὸν τοῖχο τοῦ βάλθους, στὸ δεξιὸ τῆς σκηνῆς. Τώρα ἡ σκηνὴ παρουσιάζει ἕνα γραφεῖο ξενοδοχείου).

ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΙΚΟΝΑ

(Στὸν προθάλαμο τοῦ ξενοδοχείου. Ὁ Καθηγητὴς Ταράν βηματίζει πέρα-δῶθε).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ἀκόμα νὰ φανεῖ κανεὶς; Κουράστηκα πιὰ νὰ περιμένω! Ἡ διευθύντρια πῆγε νὰ κάνει τὸν περίπατό της... ὅπως συνήθως. Ἐφ' ὅσον ἐπιμένει σ' αὐτὴ τὴν τακτικὴ, θὰ 'πρεπε καλύτερα, νὰ ὑποβάλει τὴν παραίτησή της... Αὐτὸ θὰ 'ταν πιὸ τίμιον... (Παύση). Θὰ ἔθελα, τέλος πάντων, νὰ πληροφορηθῶ ἂν ἔχω κανένα γράμμα. (Μπαίνουν ἀπὸ δεξιά δυὸ Ἀστυνομικοὶ, μὲ πολὺ κοινὴ ἐμφάνιση). Ποιοὶ εἶσθε, κύριοι; Τί θέλετε; Δὲν εἶναι κανεὶς στὸ θυραεῖο.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ζητᾷμε κάποιον ὄνοματι...

(Βγάζει ἕνα χαρτί ἀπ' τὴν τσέπη του).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ταράν.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Θέλετε νὰ πεῖτε τὸν καθηγητὴ Ταράν.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Τὸ ἐπάγγελμα δὲν ἀναφέρεται στὰ χαρτιά μας.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Κακῶς, κάκιστα. Ἡ παράλειψις εἶναι σοβαροτάτη. Διότι... τότε, τί μᾶς ἀποδεικνύει ὅτι ζητᾷτε ἐμένα; (Οἱ ἀστυνομικοὶ γελοῦν). Εἶμαι ὁ καθηγητὴς Ταράν... κάτοχος ἔδρας στοῦ Πανεπιστήμιου... (Οἱ ἀστυνομικοὶ πλησιάζουν). Τί συμβαίνει; Ἐγὼ δὲν ἔχω κάνει κακὸ σὲ κανένα. (Γελώντας). Ἐγὼ ἤσυχη τὴ συνειδήσή μου.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Παρέβητε τοὺς κανονισμοὺς μας.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ἐξηγηθεῖτε, παρακαλῶ...

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Αὐτὸ θέλουμε κ' ἐμεῖς. Μόνον πού δὲν μᾶς ἀφήνετε νὰ μιλήσουμε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Πρόκειται γιὰ μιὰ πολὺ κοινὴ παράβαση. Θὰ πληρώσετε ἕνα πρόστιμο καὶ θὰ ἐξμπερδεψετε.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Πρέπει, ὅμως, νὰ μάθω περὶ τίνοσ πρόκειται;

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ἡσυχάστε παρακαλῶ! Ὑπάρχει ἀνθρωπισμός πού νὰ μὴν ἔχει ὑποπέσει ποτὲ σὲ πταίσμα;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Σὰ νὰ παίρνει μιὰν ἥρουμε ἀπόφαση, ὕστερα ἀπὸ μικρὴ σιωπὴ): Ἄ, νὰ τί συμβαίνει! Δὲν πρόφρασαν νὰ σὰς ἐνημερώσουν!

Ἐρχομαι ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ στιγμή ἀπὸ τὰ γραφεῖα τῆς Ἀστυνομίας. Ὑπέγραφα ὅλα τὰ σχετικὰ χαρτιά. Μάρτυρες ἀξιόπιστοι ἐγγυήθηκαν γιὰ τὰ χρηστά μου ἤθη κ' ἡ ὑπόθεσίς μου ἔθεωρήθη λήγασα. Αὐτό, ἄλλωστε, μπορεῖτε εὐκόλα νὰ τὸ συμπεράνετε ἐρ' ὅσον μὲ βλέπετε ἐδῶ ἐλευθεροὺ νὰ σὰς ἐξηγῶ...

Ἄ, οἱ ὑπηρεσίες σας λειτουργοῦν πολὺ-πολὺ ἀσχημα... ἢ ἀλήθεια νὰ λέγεται. Διότι, τέλος πάντων, αὐτὸ πού σὰς εἶπα πρὸ δλίγου, ἔπρεπε νὰ τὸ γνωρίζετε μόνον σας. Ἐγὼ τουλάχιστον, σ' αὐτὸ τὸ συμπέρασμα καταλήγω. (Κάνει νὰ φύγει).

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Κάνετε λάθος. Ἐμεῖς δὲν ἀνήκουμε στὸ Ἀστυνομικὸ Τμήμα τῆς περιφερείας. Ἡρθαμε νὰ σὰς ἀνακρίνουμε γιὰ ἕνα ἄλλο ἀδίκημα.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Καὶ πάλι σὰς παρακαλῶ, ἐξηγηθεῖτε...

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Κατηγορεῖσθε ὅτι ἐγκαταλείψατε διάφορα χαρτιά... στὶς καμπίνες τῶν λουτρῶν.

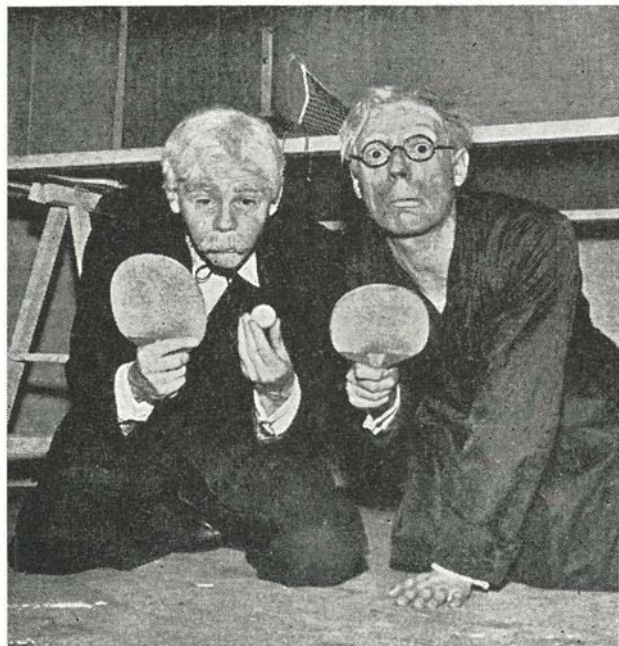
ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Νομίζετε πὼς μπορεῖτε νὰ κάνετε ὅ,τι θέλετε; Θὰ μάθετε τώρα πὼς πρέπει νὰ σεβόσαστε τὴν καθαριότητα τῶν δημοσίων χώρων.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ἐπιθετικῶς): Μά, αὐτὸ εἶναι ἀνήκουστο! Σὰς πληροφορῶ, κύριοι, ὅτι οὔτε χθές, οὔτε... πρὸ ἡμερῶν ἐχρησιμοποίησα καμπίνα — κι αὐτὲς ἦταν οἱ μόνες φορὲς πού ἔκανα μπάνιο τὸν τελευταῖο καιρὸ. (Παύση). Φυσικά, συνήθως νοικιάζω καμπίνα. Ἀντιπαθῶ φοβερὰ νὰ γδύνομαι στὴν πλᾶξ, ὅπου ὁ καθέννας μπορεῖ νὰ μὲ δεῖ. Κι ὅλες οἱ προφυλάξεις, πού πρέπει νὰ πάρει κανεὶς γιὰ ν' ἀποφύγει τὰ ἀδιάκριτα βλέμματα, ὅλες αὐτὲς οἱ προφυλάξεις, λέγω, μὲ κουράζουν καὶ, κυρίως, μὲ κάνουν νὰ χάνω τὸν πολυτίμο χρόνο μου, πού προτιμῶ νὰ χρησιμοποιοῦ (γελώντας) γι' ἄλλα πράγματα... πολὺ πιὸ ἀξιόλογα. (Διαγράφοντας μιὰ χειρονομία). Ὁλόκληρη ἱστορία... ὥσπου νὰ κατεβάζετε τὸ παντελόνι σου, ἀφοῦ δέσεις γρήγορα—γρήγορα τὸ πουκάμισό σου γύρω ἀπ' τὴ μέση σου. Κ' ὕστερα... τὸ πουκάμισο μπορεῖ καὶ νὰ γλυστρήσει, νὰ πέσει, χρειάζεται μεγάλῃ προσοχή. (Παύση). Θὰ μοῦ πεῖτε, μπορεῖτε νὰ γδυθεῖτε πίσω ἀπ' τὶς καμπίνες... ἐκεῖ, ὅμως, ἡ ἄμμος δὲν ἀνανεώνεται ποτὲ καὶ εἶναι τόσο βρώμικη... Διστάζει κανεὶς νὰ καταφύγει σ' αὐτὴ τὴ λύση.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Τείνοντας στὸν καθηγητὴ Ταράν, τὸ χαρτί πού κρατοῦσε στὸ χέρι): Καλὰ, καλὰ... Τὸ μόνον πού σὰς ζητᾷμε εἶναι νὰ κάνετε τὴν ἐξῆς δήλωση: "Ὅρκιζομαι ὅτι δὲν ἐχρησιμοποίησα τὰ ἀποδυτήρια τῶν θαλασσίων λουτρῶν ἀπὸ τῆς... τῆς ἡμερομηνίας καὶ ἔντεθεν". Κι ἀπὸ κάτω, τὴν ὑπογραφή σας. Δὲν εἶναι δύσκολο.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Μπορεῖτε, βέβαια — ἂν εἶναι ἀλήθεια καὶ τὸ ἐπιθυμεῖτε — νὰ προσθέσετε μετὰ τὸ "ἐντεθεν" "καὶ τοῦτο διότι ἐστερομένην χρημάτα".

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια. Δὲν εἶχα χρήματα... ἐπάνω μου, ἐννοῶ. Ὁ καθέννας μπορεῖ νὰ λησμονήσει τὰ χρήματά του στὸ σπῆτι. Μπορεῖ, βεβαίως, νὰ σὰς φανεῖ παράδοξο τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸ ἐπανελήφθη δυὸ φορὲς μέσα σὲ



“Πήγκ-Πόγκ” τοῦ Ἀντάμωφ, στὸ “Théâtre des Noctambules”, Παρίσι 1955, μετὰ τοὺς Ζὰκ Μωκλιὰρ καὶ Ζὰκ Νοέλ

διάστημα ὀλίγων ἡμερῶν. Ἄν, ὅμως, τὸ καλοσκεφθεὶ κανεὶς δὲ θὰ ἐπιμένει στὴν πρώτη ἐπιφανειακὴ ἀποψη... Τὰ πράγματα ἔρχονται πάντοτε μαζεμένα. Περιέργων ἴσως, ἀλλά... αὐτὴ εἶναι ἡ πραγματικότης. Μάλιστα, κύριοι, τὴν τελευταία φορὰ πού πήγα στὴν πλάζ, λησιμόνησα καὶ πάλι νὰ πάρω χρήματα μαζί μου...

Θὰ μοῦ πεῖτε πὼς θὰ μπορούσα ν' ἀναζητήσω χρήματα, νὰ ἐπιστρέψω σπίτι μου. Αὐτό, ὅμως, κύριοι, ποτὲ δὲν κατάφερα νὰ τὸ κάνω. Νὰ διασχίσω ἕνα δρόμο, μὲ τὴν ἰδέα πὼς θὰ πρέπει νὰ τὸν διασχίσω καὶ πάλι σὲ λίγη ὥρα, νὰ ξαναδῶ ὅλες του τίς λεπτομέρειες — αὐτὸ εἶναι κάτι ὑπεράνω τῶν δυνάμεών μου. (Ἀλλάζοντας τόνο): Κ' ὕστερα, κατὰ γενικὸν κανόνα, ἀπεχθάνομαι τὴν πεζοπορία. Δὲ μπορῶ νὰ ἐργασθῶ περπατώντας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Βγάζοντας ἀπ' τὴν τσέπη του ἕνα τετραδίον): Τὸ ἀναγνωρίζετε αὐτό;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ... Μὰ... εἶναι τὸ τετραδίον μου...

Ποῦ τὸ βρήκατε; Ἀπαντήστε μου. Σὰς καλῶ νὰ μοῦ ἀπαντήσετε! Αὐτὸ τὸ τετραδίον τὸ ἔχω πάντοτε μαζί μου, δὲ μ' ἐγκαταλείπει ποτέ. Σημειῶνω στὶς σελίδες του ὅλες τίς ἰδέες πού μοῦ ἔρχονται κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἡμέρας, ἰδέες τίς ὁποῖες ἀργότερα ἀναπτύσσω... Ὅχι, δὲν πρόκειται νὰ βρεῖτε ἐκεῖ μέσα τὸ πλήρες κείμενο οὔτε ἐνὸς ἔστω μαθήματός μου. (Γελώντας): Καὶ ὁλόκληρο τὸ τετραδίον δὲ θὰ 'ταν ἀρκετό... Τὰ μαθήματά μου διαρκοῦν πολὺ, πάρα πολὺ. Κάποιος φίλος μὲ διεβεβαίωσε πρὸ ἡμερῶν ὅτι σὲ κανένα Πανεπιστήμιον τοῦ κόσμου τὰ μαθήματα δὲ διαρκοῦν τόσο πολὺ. Διδάσκω ἐπὶ πολλὰς ὥρες χωρὶς διακοπὴ... Καμμιά φορὰ, μάλιστα, παραμένω στὴν ἔδρα ὡς ἀργὰ τὸ βράδυ... Καὶ ἐνῶ ὁμιλῶ, οἱ κλητῆρες ἀνάβουν τὰ φῶτα καί, ἀπὸ τίς ἀνοικτὲς πόρτες, διαρκῶς συρρέουν νέοι ἀκροαταί. Φυσικά, αὐτὸ δὲ μοῦ ἀρέσει καὶ πολὺ, γιατί γίνεται θόρυβος, μετακινοῦνται καρέκλες... Πολλοὶ ἄνθρωποι, ὅμως, εἶναι ἀπασχολημένοι κατ' ὅλη τὴν ἡμέρα, καί, μολονότι πολὺ θὰ τὸ ἠθελᾶν, δὲ μποροῦν νὰ φθάσουν ἐνωρίτερα... Ἐλάτε στὴ θέσιν τους... Ἡ διδασκαλία μου, ἄλλωστε, δὲν ἐνοχλεῖται ἀπ' αὐτὴ τὴν κατάστασιν τῶν πραγμάτων. Ἐγὼ ὑποδιαιρέσει τὰ μαθήματά μου κατὰ τέτοιον τρόπον, ὥστε μπορεῖ κανεὶς νὰ παρακολουθήσει κάλλιστα ἕνα μέρος τους, χωρὶς νὰ γεί ὑποχρεωτικὰ ἀκούσει τὸ προηγούμενον... Δὲν ἐπαναλαμβάνω τὰ ἴδια καὶ τὰ ἴδια, ὄχι. Στὴν ἀρχή, ὅμως, κάθε... νέου μέρους... κάνω μιὰ περιλήψιν τῶν ὅσων εἶπα προηγουμένως καὶ ἡ περιλήψιν αὐτὴ, κύριοι, ἐνῶ κάθε ἄλλο παρά ἀνωφελὲς εἶναι, ρίπτει νέον φῶς ἐπὶ τοῦ θέματος τὸ ὅποιον ἀπὸ καθέδρας χειρίζομαι...

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ἀρκετὲς σελίδες τοῦ τετραδίου σας εἶναι γραμμένες μ' ἕνα γραφικὸν χαρακτήρα, πού δὲ μοιάζει μὲ τὸ δικό σας.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Τείνοντας τὸ τετραδίον στὸν καθηγητὴν Ταραν, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τοῦ τὸ δίνει): Ἐδῶ, παραδείγματος χάριν. (Οἱ δύο ἀστυνομικοὶ πλαισιώνουν τὸν καθηγητὴν Ταραν).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Σκυμμένος στὸ τετραδίον του, πού κρατᾶει πάντα ὁ Δεύτερος Ἀστυνομικός): Μὰ, ὄχι, δὲν εἶναι δυνατὸν, εἶναι ὁ γραφικός μου χαρακτήρας, ὁ δικός μου: Ἀναγνωρίζω τὰ γράμματά μου πολὺ καθαρά. Ἡ γραφὴ μου ξεχωρίζει τόσο ἀπὸ τῶν ἄλλων!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Διαβάστε μας τότε αὐτὰ πού γέτε γράψει.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Προσπαθώντας νὰ διαβάσει τὴν σελίδα πού τοῦ δείχνουν): Θά... Θά... δὲν... Πράγματι, δυσκολεύομαι νὰ βγάλω νόημα. Αὐτό, ὅμως, δὲν ἀποδεικνύει τίποτα. Ὅταν γράφει κανεὶς πολὺ βιαστικὰ... περπατώντας, παραδείγματος χάριν, — καὶ ἐγὼ ἐργάζομαι συχνὰ περπατώντας — συμβαίνει μετὰ νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ξαναδιαβάσει αὐτὰ πού γράψε.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ὁ συγγραφέας ἐνὸς κειμένου ὀφείλει νὰ μπορεῖ νὰ συμπληρώσει ὅσα δὲ μπορεῖ νὰ ξαναδιαβάσει... στὸ ἴδιον τοῦ τὸ κείμενο.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Θά' λεγε κανεὶς...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Τρομαγμένος): Ἰῶς θέλησα νὰ χρησιμοποιήσω ἄλλο γραφικὸν χαρακτήρα; Μὰ πρὸς τί; Μὲ ποῖο σκοπὸ;

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Γελώντας): Δὲν ξέρω. Γιὰ ν' ἀλλάξετε λιγάκι ἴσως.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ἀπλώνοντας τὸ χέρι): Σὰς παρακαλῶ, δώστε μου πίσω τὸ τετραδίον! (Ὁ Δεύτερος Ἀστυνομικός κρῦβει τὸ τετραδίον πίσω ἀπ' τὴν πλάτη του).

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Κάντε λιγάκι ὑπομονή!

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Ἀκόμα μιὰ ἐρώτησις: γιατί εἶναι γραμμένες μονάχα οἱ πρώτες κ' οἱ τελευταῖες σελίδες τοῦ τετραδίου; Οἱ μεσαῖες σελίδες, ἀντίθετα...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Οἱ μεσαῖες σελίδες; Ὅχι δὲν εἶναι δυνατὸν... Πάει καιρὸς πού γέμισα αὐτὸ τὸ τετραδίον. Εἶναι ἕνα... πολὺ παλιὸ τετραδίον πού γὰ πάρει μαζί μου γιὰ νὰ τὸ ξαναδιαβάσω... γιὰ νὰ βρῶ ὀρισμένες πληροφορίες, πού χρειάζομαι.

Θυμοῦμαι πολὺ καλὰ... Εἶχα γράψει παντοῦ, ἀκόμα καὶ στὰ περιθώρια. Θὰ πρέπει νὰ τὸ παρατηρήσατε. Ὅλο εἶναι γραμμένο μὲ τὸ χέρι μου, μὲ τὸ χέρι μου, μ' ἀκούτε;

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Δίνοντας τὸ τετραδίον στὸν καθηγητὴν Ταραν): Κοιτάξτε μόνος σας.

ΠΡΩΤΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ: Δὲν ἔχετε ἀκόμα χρησιμοποιήσει ὅλες τίς σελίδες, αὐτὸ εἶν' ὄλο.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ναι, ἔχετε δικίον... Ὑπάρχει ἕνα κενό. Ἐνα κενό στὸ μέσον.

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ (Γελώντας): Κ' ἐμεῖς αὐτὸ σὰς λέγαμε.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Θὰ σὰς ἐξηγήσω... Εἶναι πολὺ ἀπλό... Ἄλλοτε κρατῶ τὰ τετραδιά μου ἀπ' τὴ μιὰ ὄψιν καὶ ἄλλοτε ἀπ' τὴν ἄλλη... Καταλαβαίνετε... Ὡ, προβλέπω τίς ἀντιρρήσεις σας. Θὰ μοῦ πεῖτε: “Μὰ τότε, πὼς γίνεται καὶ ὑπάρχει λογικὴ σειρά σὲ ὅσα γράφετε; Ἄν ἐγράφατε ἀδιάφορα σὲ ὅποιαν ὄψιν κρατούσατε κάθε φορὰ, τότε τελικὰ δὲν θὰ ἐβγαίνε κανένα νόημα...”. Ἀσφαλῶς... μονάχα νὰ, ἐγὼ προσέχω... (Οἱ δύο Ἀστυνομικοὶ βγαίνουν ἀπὸ δεξιά. Ὁ Ταραν, πού δὲν παρατήρησε τὴν ἀναχώρησίν τους, συνεχίζει τὸ λόγο του)... Θὰ μπορούσα βέβαια νὰ προσέχω ἀκόμα περισσότερο καὶ νὰ μὴν πηδῶ τίς σελίδες... τίποτα δὲ θὰ συνέβαινε... Ἀλλὰ εἶμαι ἀφηρημένος, κύριοι... Πολλοὶ σοφοί, γνωστοὶ ἐπιστήμονες εἶναι ἀφηρημένοι... Σχεδὸν ὅλοι, θὰ μπορούσα νὰ πῶ, εἶναι πασίγνωστο. (Γελώντας): Κυκλοφοροῦν μάλιστα καὶ ἀνέκδοτα... (Βλέποντας ἑαυτικὰ πὼς εἶναι μονάχος, βγαίνει τρέχοντας ἀπὸ τὰ δεξιά).

ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ ΤΑΡΑΝ (Ἀπ' τὰ παρασκήνια): Σταθεῖτε... Μὴ φεύγετε... Δὲν ὑπέγραφα τὴν κατάθεσίν μου. Ὅστε στυλὸ μοῦ δώσατε, καὶ δὲν εἶχα ἐπάνω μου... Ἐγὼ ἀφήσει τὸ στυλογράφο μου στὸ δωμάτιόν μου, ἀλλὰ δὲν μπορούσα νὰ πάω νὰ τὸν πάρω... Κ' ἐγὼ δὲν ξέρω γιατί, τὸ κλειδί μου δὲ βρίσκεται στὸ θυρωρεῖο κ' ἡ ὑποθήκη λείπει, ὅπως συνήθως! Μ' ἀκούτε; (Φωνάζοντας δυνατὰ): Κύριοι! (Σὲ λίγο μπαίνει καὶ πάλι ἀπ' τὰ δεξιά, κρατώντας πάντα τὸ τετραδίον στὸ χέρι).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Βημιτίζοντας): Δὲ μπορῶ νὰ καταλάβω γιατί ἐφυγαν ἔτσι, δίχως νὰ ποῦν τίποτα, δίχως νὰ

μου δώσουν τὸ χέρι... Ἐρχονται, φεύγουν... Τὸ βρίσκουν πολὺ φυσικὸ νὰ ἐνοχλοῦν ἕναν ἄνθρωπο ποὺ ἐργάζεται, ποὺ ἔχει ἀνάγκη ἀπὸ λίγη ἡσυχία γιὰ νὰ βάλει σὲ τάξη τὶς ἐρευνητικὲς του. (Ὁ καθηγητὴς Ταράν κάνει μερικὰ βήματα. Ἀπὸ ἀριστερά, μπαίνει ἡ Διευθύντρια τοῦ Ξενοδοχείου, κρατώντας κάτω ἀπ' τὴ μασχάλη ἕνα τεράστιο ρολὸ χαρτιοῦ. Ὁ καθηγητὴς Ταράν, πηγαίνοντας πρὸς τὴ Διευθύντρια): Μήπως ἔχω κανένα γράμμα; ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ: "Ὀχι, κύριε Καθηγητά, μονάχα αὐτὸ ἐδῶ μου εἶπαν νὰ παραδώσω χωρὶς καθυστέρηση στὸν κύριο Καθηγητή. (Τοῦ δίνει τὸ ρολὸ τοῦ χαρτιοῦ).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Παίρνοντας τὸ χαρτί): Εὐχαριστῶ. (Ἡ Διευθύντρια βγαίνει. Ὁ καθηγητὴς Ταράν ἀφήνει τὸ τετράδιο πάνω στὸ τραπέζι, γονατίζει καὶ ξεδιπλώνει τὸ ρολὸ στὸ κέντρο τῆς σκηνῆς. Εἶν' ἕνας γιγαντιαῖος χάρτης, ποὺ περιέχει πρὸς τὸ σχέδιο, ζωγραφισμένο μὲ σινική μελάνη. Ὁ καθηγητὴς Ταράν γονατιστός, σκυμμένος πάνω στὸ χάρτη μονολογεῖ): Κάποιο λάθος θὰ ἴναι... Αὐτὸ τὸ πράγμα ἀποκλείεται νὰ τὸ ἔστειλαν σὲ μένα... Ὡστόσο, πῶς νὰ τὸ κάνουμε, ὁ καθηγητὴς Ταράν εἶμαι ἐγώ, δὲ χωράει ἀμφιβολία. (Φωνάζει): Κυρία !...

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ (Ἐμφανίζεται ἀπ' ἀριστερά): Μὲ φωνάζατε, κύριε Καθηγητά;

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ἐνῶ σηκώνεται): Ποιὸς ἔφερε αὐτὸν τὸν χάρτη;

ΔΙΕΥΘΥΝΤΡΙΑ: Τὸν βρῆκα στὸ γραφεῖο γυρίζοντας. Ἦταν καρφιστωμένο πάνω του ἕνα χαρτάκι ποὺ ἔγραφε: "νὰ παραδοθῆ ἀμέσως στὸν κύριο καθηγητὴ Ταράν". Ἄλλο τίποτα δὲν ξέρω. (Βγαίνει ἀπ' ἀριστερά. Ὁ καθηγητὴς Ταράν γονατίζει πάλι μπρὸς τοῦ χάρτη καὶ τὸν μελετᾷ. Ἀπὸ δεξιά μπαίνει ἡ Ζάν, μὴ μελαχρινὴ νέα γυναίκα, μὲ κανονικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ μονότονη φωνή. Δὲ δείχνει καμμιά ἐκπληξη καὶ φέρνει βόλτα τὸ χάρτη γιὰ νὰ μὴν τὸν πατήσει. Σταματᾷ ἐπὶ ἄλλῃ ἀκρῇ τοῦ χάρτη, στ' ἀριστερὸ μέρος τῆς σκηνῆς).

ΖΑΝ: "Ὁμορφα εἶν' ἐδῶ.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ζάν, μοῦ συμβαίνουν πράγματα καταπληκτικά.

ΖΑΝ: Καταπληκτικά! Εἶσαι βέβαιος; Γιὰ σένα τὸ κάθε τι εἶναι πάντα καταπληκτικὸ. (Γελώντας): Ἄδελφὸ ποὺ τὸν ἔχω!

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: "Ἄκου, σὲ παρακαλῶ... Μοῦ ἔφεραν πρὶν ἀπὸ λίγο... αὐτὸ τὸ χάρτη... Εἶναι τὸ σχέδιο τῆς τραπεζαρίας ἐνὸς πλοίου, στὸ ὁποῖο ὑποτίθεται πῶς ἔχω κρατήσει μιὰ θέση. Ἐγώ, ὅμως, δὲν ἔκλεισα θέση σὲ κανένα πλοῖο.

ΖΑΝ (Γονατίζει καὶ σκύβει πάνω στὸ χάρτη): "Ὅπως δείχνει τὸ σχέδιο πρόκειται γιὰ μεγάλη καὶ ὁμορφὴ τραπεζαρία.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Πιθανόν. Τὸ γεγονός παραμένει, ὡστόσο, ὅτι ἐγὼ δὲν ἔκλεισα θέση οὔτε σ' αὐτὸ, οὔτε καὶ σὲ κανένα ἄλλο πλοῖο καὶ, κατὰ συνέπειαν...

ΖΑΝ (Σκύβει περισσότερο, μὲ τὶς παλάμες πάνω στὸ χάρτη): Καὶ γιὰτί παρανοήσεις; Κάποιοι θὰ σκεφτῆκαν νὰ σὲ τιμήσουν... (Δείχνοντας μὲ τὸ δάχτυλο ἕνα σημεῖο τοῦ χάρτη): Βλέπεις ἐκεῖ τὸ σταυρὸ; Εἶναι ἡ θέση σου. Βρίσκεται στὸ τιμητικὸ τραπέζι καὶ μάλιστα στὸ κέντρο.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Καλὰ ὄλ' αὐτά, ἀλλὰ δὲν ἀρκοῦν γιὰ νὰ ἐξηγηθῶν τὴν ἀπορία μου: γιὰ ποιὸ λόγο νὰ κλείσω θέση σ' ἕνα πλοῖο; Νὰ πάω ποῦ; Ἀπ' ὅτι, ξέρω, δὲν πηγαίνει κανεὶς στὸ Βέλγιο διὰ θαλάσσης.

ΖΑΝ: Γιὰ νὰ σὲ τοποθετήσουν σὲ τόσο καλὴ θέση, θὰ πεῖ πῶς ἤξεραν ποιὸς εἶσαι.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Βεβαίως... Δὲν μ' ἔβαλαν κατὰ τύχη στὸ τιμητικὸ τραπέζι, πλὴν στίς πιὸ ὑψηλές προσωπικότητες... Ἐγώ, πάντως, δὲν ἔχω τὴν πρόθεση νὰ ταξιδέψω τόσο μακριά. Δὲν ἔχω κανένα λόγο νὰ φύγω. Δὲν ἔχω τίποτα νὰ ψάξω, νὰ κρύψω ἢ... νὰ φοβηθῶ.

ΖΑΝ (Σηκώνεται καὶ στέκει ἀκίνητη): Θὰ ἀγόρασες τὸ εἰσιτήριο σου καμμιά μέρα ποὺ θὰ ἴσωνα κουρασμένες, ὕστερα ἀπὸ πολλὴ δουλειά. Ὅταν ἀργότερα ξεκουρασμένες θὰ τὸ ἔχασες.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ἀφηρημένος): Ἴσως.

ΖΑΝ: Ναι, ναι, συχνὰ μᾶς συμβαίνει νὰ κάνουμε πράγματα ποὺ ἀργότερα ξεχνοῦμε. Ἐγὼ καμμιά φορὰ γυρεύω τὰ χτενάκια μου καὶ τὰ ἔχω στὰ μαλλιά μου. Εἶναι ἀστεῖο: νιώθει λίγο ψευδαγμένος ἐκείνη τὴ στιγμή κ' ὕστερα γελᾷς... (Γελᾷ, ὕστερα σοβαρεύεται): "Ἐχω ἕνα γράμμα γιὰ σένα.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Πολὺ γρήγορα): Ἀπὸ τὸ Βέλγιο;

ΖΑΝ: Δὲν ξέρω. Πάνω στὸ γραμματόσημο ὑπάρχει ἕνα ἀγαλμα καὶ μιὰ ἐπιγραφή.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Τὸ ἔχει τὸ γράμμα; (Πηγαίνει πρὸς τὴ Ζάν, προσέχοντας νὰ μὴν πατήσει πάνω στὸ χάρτη). ΖΑΝ (Βγάζει τὸ γράμμα ἀπ' τὴν τσέπη της): Κάτω ἀπ' τὸ ἀγαλμα, γράφει. (Διαβάζοντας). "Χώρα τῆς Ἀνεξαρτησίας".

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Μὰ δὲν ὑπάρχουν ποτὲ τέτοιες ἐπιγραφές πάνω σὲ κανένα γραμματόσημο! (Ἀπλώνοντας τὸ χέρι): Δώσε μου τὸ γράμμα.

ΖΑΝ (Δείχνοντας τὸ γράμμα στὸν καθηγητὴ Ταράν, χωρὶς ὅμως καὶ νὰ τοῦ τὸ δίνει): Βλέπεις, στὸ πλᾶι ἔχει καὶ ἄλλο γραμματόσημο, μ' ἕνα λιοντάρι.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ναι, εἶναι ὁ βασιλικὸς λέων τοῦ Βελγίου! Πρόκειται ἀκριβῶς γιὰ τὸ γράμμα ποὺ περίμενα. Τὸ γράμμα τοῦ Ἡρτανέως! (Παύση). Δώσε μού το. Γιατὶ δὲν θέλεις νὰ μοῦ τὸ δώσεις;

ΖΑΝ: Θὰ ἔθελα νὰ στὸ διαβάσω ἐγώ.

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Δώσε μού το. (Θέλει νὰ πάρει τὸ γράμμα, ἀλλὰ ἡ Ζάν ἀντιστέκεται).

ΖΑΝ (Δίνοντας τελικὰ τὸ γράμμα στὸν καθηγητὴ Ταράν): "Ὅπως θέλεις!

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: "Ὀχι, διαβάσε το ἐσύ. (Ἡ Ζάν κάθεται ἐπὶ τὴν ἀκρῇ τοῦ τραπέζι καὶ ἀνοίγει τὸ φάκελλο. Ὁ καθηγητὴς Ταράν μένει ὀρθὸς πλᾶι της).

ΖΑΝ (Διαβάζει μ' ἕνα οὐδέτερο τόνο, ποὺ θὰ κρατήσει ὡς τὸ τέλος τοῦ ἔργου): "Κύριε, ἐν τῇ τελευταίᾳ ἐπιστολῇ σας διεπίστωσα τὴν ὑπαρξίν παρ' ἡμῖν παιᾶς νινος ἀνυπομονησίας, ἥτις, ὁμολογῶ, μὲ ἐξέπληξεν"...

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Μὲ τρόμο): "Ἡμουν βέβαιος. Ἰπῆρα ἀδέξιος, τὸν προσέβαλα..."

ΖΑΝ (Διαβάζει): "Εἶχον ἐν τούτοις τὴν πεποίθησιν ὅτι, ἐπισύρας τὴν προσοχὴν σας ἐπὶ τῆς καταστάσεως τῆς υἱείας τῆς συζύγου μου, σᾶς εἶχον ἐπαρκῶς ἐξηγήσει τὸν λόγον διὰ τὸν ὁποῖον σᾶς ἀπήντησα μὲ τινὰ καθυστέρησιν..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: "Ἐπρεπε, φυσικά, νὰ τοῦ ζητήσω νεώτερα περὶ τῆς συζύγου του. Θὰ μπορούσε, ὅμως, νὰ μπεῖ καὶ λίγο στὴ θέση μου. Τοῦ μιλοῦσα στὸ γράμμα μου γιὰ ζητήματα ποὺ συγκαλοῦν ἰδιαίτερα τὴν ψυχὴ μου. Καὶ δὲν περναί κανεὶς εὐκόλα ἀπὸ τὸ ἕνα θέμα στὸ ἄλλο. (Παύση). Ναι, λοιπόν, ἐλθισμόνησα τὴ γυναίκα του.

ΖΑΝ (Διαβάζει): "Ἰπὸ τούτων συνθήκων μοι ἐστάθη ἐξ ἀντικειμένου παντελῶς ἀδύνατον νὰ προβῶ εἰς τὴν ἐνδεικνυμένην προεργασίαν δι' ἐνδεχομένην δευτέραν διαμονήν σας παρ' ἡμῖν..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Νομίζει λοιπόν, πῶς εἶναι ἀντικατάστατος... τὴν προεργασία ποὺ λέει θὰ μπορούσαν νὰ τὴν κάνουν τὸ ἴδιο καλὰ καὶ ἄλλοι... Ἄλλοι, οἱ ὁποῖοι θὰ ἦσαν εὐτυχεῖς νὰ μὲ ἐξυπηρετήσουν, νὰ κάνουν κάτι γιὰ μένα.

ΖΑΝ (Διαβάζει): "Ὁφείλω ἐπίσης νὰ σᾶς εἶπω ὅτι κατὰ τὸ τελευταῖον ταξίδιον σας, ὡς ἐπληροφόρηθην μετ' ἐκπληξεως, παραλείψατε νὰ γνωρίσητε εἰς τὴν Διεύθυνσιν τὰς ἀκριβεῖς ὥρας τῶν μαθημάτων σας, γενόμενος πρόξενος ἀνωμαλιῶν διὰ τοὺς συναδέλφους σας, οἱ ὁποῖοι ἠναγκάσθησαν, τὴν τελευταίαν στιγμὴν, νὰ τροποποιήσουν τὰς ὥρας τῶν ἰδικῶν των μαθημάτων..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ἄλλο ποὺ δὲν ἤθελαν!

ΖΑΝ (Διαβάζει): "Ἐπληροφόρηθην ἐπίσης ὅτι ἡ διάρκειά των μαθημάτων σας παρετίνατο πέραν των ἐπιτρεπομένων χρονικῶν ὁρίων..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Δὲ μπορούσα νὰ κάνω διαφορετικὰ... ἡ ἀφθονία τῶν θεμάτων μὲ ὑποχρέωνε...

ΖΑΝ (Διαβάζει): "Μοῦ εἶπον, τέλος, ὅτι ἡ προσοχὴ των ἀκροατῶν σας ἐχαλαροῦτο σὺν τῷ χρόνῳ αἰσθητῶς, ὅτι ὀρισμῶς ἐξ αὐτῶν ἐφθαναν μέχρι τοῦ σημείου νὰ ὀμιλῶσι μεγαλοφώνως, ἐνῶ ἕτεροι ἐγκατέλειπον τὸ ἀμφιθέατρον πρὸ τοῦ πέρατος τῆς ὑμετέρας ὀμιλίας..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ: Ποιὸς ἀνόητος τοῦ μετέφερε τέτοια φέματα; Καὶ πῶς μπορεῖ νὰ πιστεῦν τὸν πρῶτο τυχόντα; Μὰ, εἶναι παράλογο! Ἄν ἡ αἴθουσα ἔδειξε ἐνῶ ἔκανα τὸ μάθημά μου, θὰ τὸ ἔβλεπα, καὶ θὰ σταματοῦσα... Ἐγώ, ὅμως, δὲ σταμάτησα ποτέ... Ἄντιθέτως, μιλοῦσα συνεχῶς καὶ χωρὶς νὰ χαμηλώσω οὔτε στιγμὴ τὴ φωνὴ μου. (Παύση). Μάλιστα, οὔτε στιγμὴ... Φυσικά, συνέβη κάποτε νὰ φύγων ὀρισμένοι πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος. Ἐπρεπε οἱ ἄνθρωποι νὰ προφτάσουν τὸ τελευταῖο τραῖνο γιὰ νὰ ἐπιστρέψουν στὰ σπίτια τους. Εἶχαν ἔλθει ἀπὸ ἄλλῃ πόλη, εἰδικὰ γιὰ νὰ μ' ἀκούσουν καὶ, ὅπως εἶπα, δὲν ὑπῆρχε ἄλλο τραῖνο ἐκεῖνο τὸ βράδυ... Τίποτα δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ τοὺς προσάψει, ἀπολύτως τίποτα... Ὅσον ἀφορᾷ τοὺς ψιθύρους, ποὺ ἀκούστηκαν

μία και μόνη φορά στο βάθος της αίθουσας, γνωρίζω τί τους προκάλεσε... Ορισμένες φοιτήτριες γύρισαν πίσω τους και ζήτησαν από κάτι νεαρούς που άναφνούσαν : "Τί σαφήνεια! Τι δυνατό μυαλό!...", να σωπάσουν... Είχαν δίκιο τα κορίτσια : κρατούσαν μ' ευλάβεια σημειώσεις. Ήταν πολύ φυσικό να θέλουν απόλυτη σιωπή.

ΖΑΝ (Διαβάσει) : " Πάντα τα ανωτέρω δεν θα είχαν σημασία, εάν αυτό τούτο το ενδιαφέρον των μαθημάτων σας δεν ήδύνατο να τεθῆ ἐν ἀμφιβόλω τούθ' ὅπερ δεν συμβαίνει εἰς τὴν προκειμένην περίπτωσιν. Αἱ τελευταῖαι διαλέξεις σας μοὶ ἐφάνησαν λίαν ἄνισοι..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : " Ἄνισοι ! Μιὰ κουβέντα εἶναι αὐτὴ ! Σὰν νὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ πηγαίνει πάντοτε στὸ βάθος ! Σὰν νὰ μὴν ὑπῆρχαν θέματα ποὺ ἐρευνᾷ κανεὶς περισσότερο ἀπὸ τὰ ἄλλα, γιὰ τὸν ἀφοροῦν προσωπικὰ, γιὰ τὸν ἀγγίζου... (Χτυπάει τὸ στήθος του με τὸ δάκτυλό του).

ΖΑΝ (Διαβάσει) : " Ὁρισμένα σημεία μοὶ ἐκίνησαν τὸ ἐνδιαφέρον. Θὰ ἐπεθύμουν οὐχ' ἦττον νὰ τὰ ἴδω ἀναπτυσσόμενα μὲ περισσότεραν ἀκρίβειαν καί, θὰ ἔλεγον, μὲ μεγαλύτεραν τιμιότητα. Αἱ ἰδέαι τὰς ὁποίας ἐκφράζετε μοὶ φέρουν εἰς τὸν νοῦν πλέον τοῦ δέοντος ἐκεῖνας, τὰς ἤδη καθιερωμένας, τοῦ καθηγητοῦ Μενάρ. Τοῦτο δὲν σημαίνει ὅτι τρέφω τὴν οἰανδήποτε ἐπιφύλαξιν ἐναντι τῶν ἰδεῶν αὐτῶν καθ' ἑαυτάς. Τὰς θεωρῶ, τούναντίον, ἀξίας τῆς μεγίστης δυνατῆς προσοχῆς. Πῶς, ὅμως, σεῖς παρελείψατε νὰ ἀναφέρητε τὰς πηγὰς σας, παρουσάσαντες οὕτω, ὡς ἀποτέλεσμα προσωπικῆς ἐρεῦνης, τὴν ἀπομίμησιν ἐνὸς ἔργου, τὸ ὁποῖον πάντες γνωρίζομεν καὶ θαυμάζομεν;..."

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Στηρίζεται καταροκαωμένος στὴν ἄκρη τοῦ τραπεζιοῦ καὶ ψελλίζει) : " Ψέματα... Δὲν εἶναι ἀλήθεια... Εἶχαμε τίς ἴδιες ἰδέες τὴν ἴδια στιγμή. Εἶναι ἀπὸ τὰ πράγματα ποὺ συμβαίνουν. Δὲν εἶναι ἡ πρώτη φορά..."

ΖΑΝ (Διαβάσει) : " Δὲν θὰ σὰς καθίστων ἴσως κοινῶν τῶν ἐντυπώσεών μου αὐτῶν, ἐὰν ἐκ διαφόρων πλευρῶν δὲν μοὶ ὑπεγράμμισον δι' ἐπιστολῶν αὐτὸ τὸ ὁποῖον ὀφείλει τις νὰ ἀποκαλέσει ἀπρέπειαν ἐκ μέρους σας "

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ (Ἀνατηδώντας μὲ ὀρμή) : Τοῦ ἔγραψαν ! "Ὀλοὶ ! Τὸ ἔξερα πὼς θὰ τοῦ γράψουν ! Τοὺς πρόσεξα καλὰ ἐγώ ! "Ὅσο μιλοῦσα, αὐτοὶ ἐφώναζαν. (Μὲ ὀξεία φωνή) : " Ἐκλεψε τὰ γυαλάκια τοῦ καθηγητῆ Μενάρ. "Ὅλα τὰ κάνει σὰν τὸν καθηγητῆ Μενάρ. Κρίμα μονάχα ποὺ εἶναι πὺδ κοντός ! " Κ' ἔνα σωρὸ ἄλλες ἡλιθιότητες... " Ἄς εἶχαν τὸ θάρρος νὰ σηκωθοῦν καὶ νὰ μοὺ ποῦν κατὰ πρόσωπο ὅσα ψιθύριζαν μὲ δειλία... Θὰ σηκωνοῦν τότε καὶ θὰ τοὺς ἔλεγα. (Μὲ χειρονομία ῥήτορα, ὑψώνοντας τὴ φωνή) : Κύριοι...

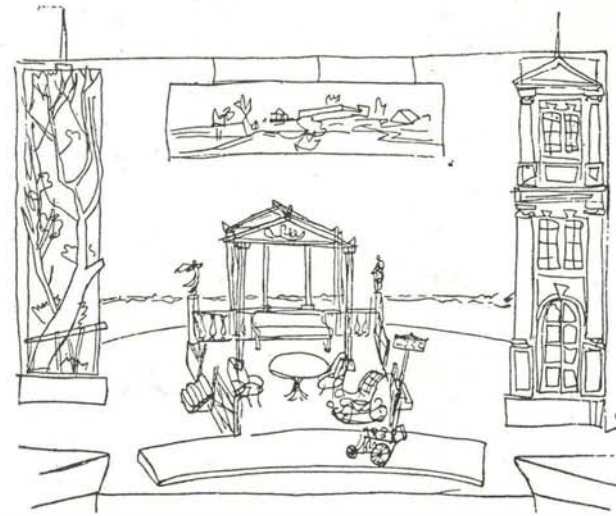
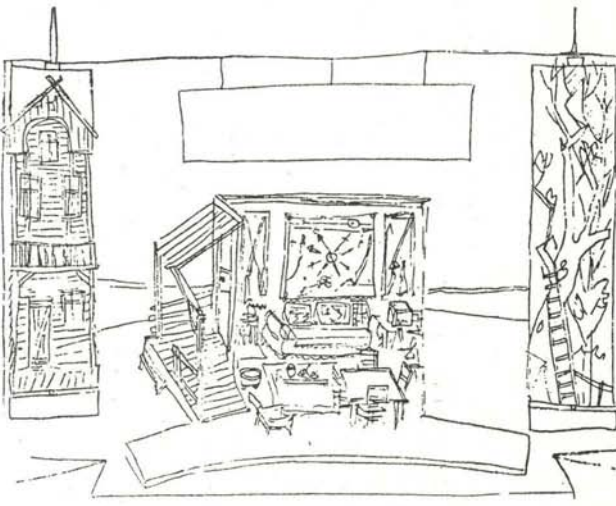
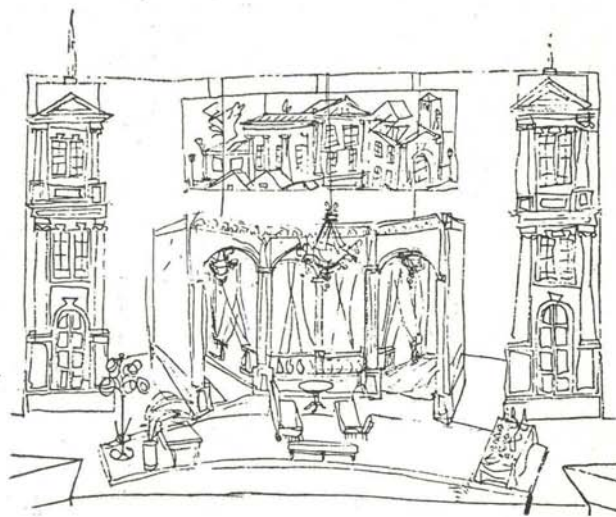
ΖΑΝ (Διαβάσει) : " Ἐκ τῶν ἀνωτέρω συνάγεται εὐχερῶς τὸ συμπέρασμα ὅτι δὲν δύναμαι νὰ σὰς προσκαλέσω διὰ τὴν προσεχῆ πανεπιστημιακὴν μας περίοδον. Πιστεῦσατε, κύριε, ὅτι μετὰ λύπης μου μετέβαλα τὴν γνώμην τὴν ὁποῖαν εἶχον σχηματίσει περὶ ὑμῶν "

(Ἡ Ζὰν σηκώνεται ἀκουμπάει ἥσυχά τὸ γράμμα στὸ τραπέζι κ' ἐτοιμάζεται νὰ βγεῖ. Ὁ καθηγητῆς Ταράν ἀρπάζεται ἀπ' τὸ τραπέζι γιὰ νὰ μὴν πέσει χάμω).

ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΤΑΡΑΝ : Γιατί νὰ μοὺ τὸ πεῖ τώρα αὐτό, ὕστερα ἀπὸ τόσα χρόνια ; Γιατί δὲν μοὺ τὸ εἶπε νωρίτερα ; Γιατί δὲν μοὺ τὸ εἶπαν ὅλοι ; γιατί ; Ἄφοῦ φαινόταν ! Ήταν ὀλοφάνερο ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή !

Ἐνῶ ὁ καθηγητῆς Ταράν μιλάει, ἡ Ζὰν κάνει μὲ προσοχὴ τὸ γύρο τοῦ χάρτη καὶ βγαίνει ἀργὰ ἀπὸ τὰ δεξιὰ. Μετὰ τὴν τελευταία του φράση, ὁ καθηγητῆς Ταράν στρέφεται πρὸς τὸ χάρτη καὶ τὸν κοιτᾷ γιὰ κάμποση ὥρα. Μπαίνει ἀπ' ἀριστερὰ ἡ Διευθύντρια τοῦ Ξενοδοχείου. Δίχως νὰ κοιτᾷ τὸν καθηγητῆ Ταράν, σηκώνει τὰ λιγοστὰ ἀντικείμενα ποὺ συνθέτουν τὸ σκηνικὸ (καρέκλες κ.λ.π.) καὶ τὰ μεταφέρει στὰ παρασκήνια. Ἡ σκηνὴ μένει ἄδεια. Μονάχα τὸ τετράδιο καὶ τὸ γράμμα, ποὺ πέταξε ἡ Διευθύντρια παίρνοντας τὸ τραπέζι, βρισκονται καταγῆς. Ὁ καθηγητῆς Ταράν δὲν πῆρε εἴδηση τίποτα. Μόλις ἡ Διευθύντρια βγαίνει, ὁ καθηγητῆς παίρνει τὸ χάρτη καὶ μὲ μηχανικὰ βήματα πηγαίνει στὸ βάθος τῆς σκηνῆς, ὅπου ψάχνει κάτι γιὰ νὰ τὸν κρεμάσει. Ὑπάρχει ἀπ' τὰ πρὶν ἓνας γάντζος. Ὁ καθηγητῆς σηκώνεται στὴν ἄκρη τῶν ποδιῶν του καὶ καταφέρει νὰ κρεμάσει τὸ χάρτη στὸν τοίχο. Ὁ χάρτης εἶναι μιὰ μεγάλη γκρίζα ἐπιφάνεια, ὁμοίμορφη, ὀλότελα κενή. Ὁ καθηγητῆς Ταράν, μὲ τὴν πλάτη γυρισμένη στὸ κοινὸ, κοιτᾷ κάμποσην ὥρα τὸ χάρτη κ' ὕστερα ἀρχίζει ἀργὰ - ἀργὰ νὰ γύνεται.

Α Γ Λ Α Ι Α



Μακέτες τριῶν σκηνικῶν τοῦ Ρενέ Ἀλιό γιὰ τὶς "Νεκρὲς Ψυχές" τοῦ Ἀντάμωφ, ποὺ πρωτανέβασε ὁ Ροζέ Πλανσὸν στὸ "Théâtre de la Cité" τῆς Λυὼν στὰ 1960, καὶ ἐπανελάβε τὸν ἴδιο χρόνο στὸ παρισινὸ Θέατρο "Ὀντεόν"

Ἡ πολιτικὴ τῶν ὑπολειμμάτων

ΜΟΝΟΠΡΑΚΤΟ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΑΚΗ ΔΡΑΓΩΝΑ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

ΤΖΟΝΥ ΜΠΡΑΟΥΝ

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ, γυναίκα του

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ, αδελφός του

ΔΟΚΤΩΡ ΠΕΡΚΙΝΣ, γιατρός του

ΓΚΑΛΑΟ, Πορτογάλος, κουρέας του

ΤΟΜ ΓΚΙΝΕΣ, μαϋρος, τὸ θύμα του

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΖΟΝ, ἐργάτης λευκός, μάρτυς τοῦ ἐγκλήματος

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ, λευκός

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ, λευκός

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ, λευκός

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ, λευκός

Ο ΓΡΑΜΜΑΤΕΥΣ, λευκός

ΕΝΑΣ ΑΣΤΥΝΟΜΙΚΟΣ, λευκός

Πρὶν ἀνοίξει ἡ ἀυλαία, ἓνα νέγρικο τραγούδι ἀκούγεται ἀπὸ μακριά :

Πέρασες βάρσана πολλὰ
λέξη χωρὶς νὰ πείς
μὲ τὸ χαμόγελο τῶν ἐκλεκτῶν,
φτωχέ, στὰ χεῖλη σου.

"Ἄγγελος Κυρίου ἐκέκραξε
κι ἀπὸ τὸ σπίτι σου σὲ πῆρε
γιὰ νὰ μὴν ὑποφέρεις πιά,
γιὰ νὰ μὴν ὑποφέρεις πιά.

Τὸ Δικαστήριο φανταστικῆς πόλης, πὺν θὰ μπορούσε νὰ βροῖσκειται ἢ στὴ Νότιο Ἀφρικὴ ἢ σὲ μιὰ Πολιτεία τοῦ Νότου τῆς Βόρειας Ἀμερικῆς. Αἰθουσα συνεδριάσεων, σκυθρωπή, ψηλοτάβανη. Στὸ βάθος, σὲ μιὰ ἐξέδρα ὁ Πρόεδρος, μικρόσωμος, κοντόχροντος, μὲ τὴν καθιερωμένη τήβεννο. Οἱ ὑπόλοιποι Δικαστικοὶ φοροῦν πολιτικά, κατὰ προτίμηση τουντ ἀνοιχτόχρωμο, ὅπως στὶς ἀμερικάνικες δίκες καί, ὅπως σ' αὐτές, θὰ περπατοῦν, καὶ μάλιστα θὰ καπνίζουν ἀνάλογα μὲ τὶς περιπτώσεις. Μπροστὰ στὴν ἐξέδρα, κάτω, τὸ γραφεῖο τοῦ γραμματέα κι ὁ γραμματέας. Ἀριστερὰ στὸ βάθος, ἓνα τραπέζι. Πίσω ἀπ' τὸ τραπέζι ὁ κατηγορούμενος Τζόνυ Μπράουν, ἀνθρωπος σωματώδης. Κ' ἓνας ἀστυνομικὸς ὄρθιος ἀπὸ πίσω του (μὲ πολιτικά). Στὸ ἴδιο τραπέζι μπροστὰ του ὁ δικηγόρος του : Ἡ Ὑπεράσπιση. Δεξιὰ, ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπ' τὸ τραπέζι τοῦ Τζόνυ Μπράουν καὶ τῆς Ὑπεράσπισης, ἓνα ἄλλο τραπέζι, ὅπου κάθονται ὁ Δημόσιος Κατήγορος, πολὺ ψηλός, πολὺ λιγνός, κ' ἡ Πολιτικὴ Ἀγωγή. Δεξιὰ, ὀλίγελα στὸ βάθος, ἓνα βάθος πολὺ χαμηλὸ γιὰ τοὺς μάρτυρες καὶ τὸν κατηγορούμενο, κατ' ἀρχὴν, ὅταν παίρνει τὸ λόγο. Σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση, ὁ κατηγορούμενος εἶναι, ὅπως στὶς ἀμερικάνικες δίκες, μάρτυρας τοῦ ἴδιου τοῦ ἑαυτοῦ του. Οὔτε θέσεις ἐνόρκων, οὔτε ἐνορκιοι, οὔτε κοινό. Δίκη κεκλεισμένων τῶν θυρῶν. Στὴν ἀκρῆ-ἀκρῆ ἀριστερὰ καὶ πολὺ μπροστὰ, μιὰ ἐξέδρα, ὅπου θὰ ἐκτυλίσσονται τὰ ἐπεισόδια στὰ ὁποῖα γίνεται ἀναδρομὴ. Πάνω στὴν ἐξέδρα ἓνα τραπέζι, δυὸ καρέκλες, ἓνας ἀνεμιστήρας, ἓνας κάκτος. Μ' ἓνα νεῦμα τοῦ Προέδρου ὁ Δημόσιος Κατήγορος σηκώνεται.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Κύριοι, ἡ ἀποστολὴ πὺν ἐκπληρώνουμε ἐδῶ, σεῖς κ' ἐγώ, μᾶς ἔχει ἀναθεθεῖ ἀπὸ τὸ σύνολο τῶν πολιτῶν τῆς Πολιτείας αὐτῆς. Γιὰ τὴν προάσπιση

τῶν δικαιωμάτων τοῦ καθενός, γιὰ τὴν ἀσφάλεια καὶ τὴν εὐημερία ὅλων, αὐτοὶ ψήφισαν νόμους, πὺν εἶναι ἀπὸ κοινωνικῆς πλευρᾶς, αὐτὸ πὺν ἀπὸ ἠθικῆς πλευρᾶς εἶναι γιὰ ἓνα χριστιανό, νόμος τοῦ Θεοῦ. Μπροστὰ στὴ Δικαιοσύνη μας, ὅλοι οἱ πολῖτες εἶναι ἴσοι. (Ὁ Τζόνυ γελᾷ). "Ὅποιοι κι ἂν εἶναι, καὶ γιὰ ὁποιοδήποτε παράπτωμα κι ἂν πρέπει νὰ δώσουν λόγο, ἀνεξάρτητα ἂν πρόκειται γιὰ ἀπλὸ ἀδίκημα, ἢ, ὅπως σήμερα, ἀλλοίμονο, γιὰ ἐγκλημα. (Χαμηλόφωνα, θλιμμένος): Γιὰτὶ ἀκριβῶς γιὰ ἐγκλημα πρόκειται, καὶ μάλιστα ἐγκλημα προμελετημένο. (Ὁ Τζόνυ γελᾷ πάλι, αὐτὴ τὴ φωνὰ πολὺ δυνατὰ). "Ὁλοι γυρίζουν τὸ κεφάλι τους πρὸς τὸ μέρος του).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Ἐνῶ σηκώνεται) : Ζητῶ τὸν λόγον.
Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Ἀκαμπτος) : Θὰ τὸν ἔχετε ἀργότερα.
ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Περατώντας καὶ καπνίζοντας) : Τὸ μόνο ἐλαφρυντικὸ θὰ μπορούσε νὰ βρισκεται στὸ ἀνεύθυνο τοῦ κατηγορουμένου. "Ὁμως καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶμαι σταθερὰ πεπεισμένος πὺς ὁ κατηγορούμενος, σὲ πείσμα ὀρισμένων γεγονότων τοῦ παρελθόντος στὰ ὁποῖα θὰ ἐπανέλθουμε, εἶχε πλήρη ἐπίγνωση τῆς πράξεώς του. (Σταματώντας). Κύριοι, ἡ ὑπόθεσις παρουσιάζεται ὡς ἐξῆς: Ὁ κ. Τζὼν Μπράουν, γεννηθεὶς τὴν 23ην Αὐγούστου 1887 ἐν Μάντσεστερ, Μεγάλῃ Βρεταννίᾳ, υἱὸς τοῦ Ντέιβιντ Μπράουν, φαρμακοποιοῦ τὸ ἐπάγγελμα, καὶ τῆς Ἐλεν Μπράουν, τὸ γένος Ρένουολτς, ἀνευ ἐπαγγέλματος, βιομήχανος τὸ ἐπάγγελμα, τῆς διευθυντῆς τῆς Νάσιοναλ Σεκιούριτυ Ἀσσοσιέσιον, συνδιευθυντῆς τοῦ ἐργοστασίου θεϊκοῦ ὀξέως Ν...
ΤΖΟΝΥ : Βέβαια, κι ὄχι τῆς διευθυντῆς ὅπως θὰ ἐπιθυμοῦσε ἡ Τζόαν Μπράουν, ἡ πολυαγαπημένη μου σύζυγος κι ὁ Τζαίημς Μπράουν ὁ ὄχι λιγότερο ἀγαπημένος μου ἀδελφός, καὶ σύγχρονα συνδιευθυντῆς. (Ἡ Ὑπεράσπιση κάνει νόημα στὸν Τζόνυ νὰ σωπάσει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὸν Τζόνυ, κοφτά) : Παραδέχεσθε ὅτι τὸ βράδυ τῆς 10ης Νοεμβρίου σκοτώσατε μὲ πολλὰς σφαῖρας περιστρόφου ἓναν ἐργάτη τοῦ ἐργοστασίου σας, τὸν Τὸμ Γίνες, ἐγχρωμον, καὶ τοῦτο ἐντὸς τῆς κατοικίας τοῦ ἀνωτέρω;
ΤΖΟΝΥ : Καὶ βέβαια τὸ παραδέχομαι!

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Εὐχάριστῶ γιὰ τὴν εἰλικρινεῖά σας. (Ξαναγίζοντας νὰ περπατᾷ, σοβαρός). Ὡστόσο, εἶμαι ὑποχρεωμένος νὰ υπενθυμίσω πὺς ἡ Κυβέρνηση τῆς Πολιτείας μας, ἐξέδωσε διάταγμα τὸν Ὀκτώβριο — στὶς 16

Ἰαννουαρίου ἀκριβῶς — μετὰ τὸ ὅποῖον οἱ πράξεις βίας, ὅλες οἱ πράξεις βίας, ἀπ' ὅπου καὶ ἂν προέρχονται...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Πεπρατάντας μετὰ τῆς σειράς του καὶ ἀναβάντας μετὰ τῆς σειράς του ἕνα τοιγάρο): Ἄπ' ὅπου καὶ ἂν προέρχονται! Σὰ νὰ μὴν προέρχονται πάντα ἀπ' τὴν ἴδια πλευρά... σὰ νὰ μὴν, τὸ χυμένο αἷμα πάντα...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Κύριε συνήγορε, θὰ ἐπανελάβουμε στὸ σοβαρὸ αὐτὸ θέμα σὲ λίγο, μοῦ κάνετε τὴ χάρη; (Κάθεται, ἀνοίγει ἕνα φάκελλο, ὕστερα στὸ Γραμματεῖα): Νὰ περάσει ὁ πρῶτος μάρτυς. (Ὁ Τζίμμυ Μάντισον εἰσάγει ἕναν λευκὸ, φτωχοντυμένον, τὸν Τζίμμυ Μάντισον). Προχωρεῖστε, παρακαλῶ, κύριε Μάντισον. (Ὁ Τζίμμυ Μάντισον κατευθύνεται ἀδέξια πρὸς τὴ θέση τῶν μαρτύρων).

ΤΖΟΝΥ (Ἡ ὑπεράσπιση προσπαθεῖ νὰ τὸν καταπραῖνει): Ποιὸς εἶναι αὐτὸς κύριε Κάουντ; Μάρτυρας, αὐτός; Μὰ δὲν τὸν ἔχω δεῖ ποτέ μου, οὔτε κἀν τὸν πῆρε τὸ μάτι μου, αὐτὸν τὸ μάρτυρα! Καὶ μορφεῖ νὰ με εἶδε, νὰ με πρόσεξε, τὴν ὥρα πὸ κανόνιζα αὐτὸν τὸ νέγρο; Παράξενο! (Ὁ Γραμματεὺς δίνει στὸν Τζίμμυ Μάντισον ἕνα Ἐδαγγέλιον πὸ αὐτὸς τὸ παίρνει μὰ δὲν τὸ ἀσπάζεται).

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ: Ὁρκίζεσθε ἐπὶ τοῦ Ἱεροῦ Ἐυαγγελίου νὰ πῆτε τὴν ἀλήθεια, καὶ μόνο τὴν ἀλήθεια; Σηκῶστε τὸ χέρι, πέστε: τὸ ὀρκίζομαι.

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ (Σηκώνοντας τὸ χέρι): Τὸ ὀρκίζομαι.
ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Τὸ ὄνομά σας, ἡλικία, ἐπάγγελμα.

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ (Φοβισμένος): Τζίμμυ Μάντισον. Εἶμαι εἰκοσιοκτὼ χρονῶν. Κτίστης.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Πόσον καιρὸ γνωρίζετε τὸ θύμα; (Ἐμφανίζεται στὴν ἐξέδρα ὁ Τὸμ Γκίνες, μετὰ τὰ μπλε ρούχα τῆς δουλειᾶς, μετὰ μὴν σκουπὰ στὸ χέρι).

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Τὸν Τὸμ Γκίνες; Ἄπο... ἀρκετὸν καιρὸ... δύο χρόνια ἴσως...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Πλησιάζοντας τὸν Τζίμμυ Μάντισον): Καὶ τί μορφεῖτε νὰ μᾶς πεῖτε γὰ τὸν Τὸμ Γκίνες; **ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ (Ψελλίζοντας):** Μπορῶ... νὰ σᾶς πῶ ἐν πάσῃ περιπτώσει... πὸς ἦταν ἕνας ἀγαθὸς ἄνθρωπος, ἥσυχος, τίμιος, ἐργατικός... πατέρας πέντε παιδιῶν.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ὁ Τὸμ Γκίνες εἶχε ἰδιαιτέρους λόγους νὰ ἔναι δυσανεκτῆς μετὰ τὸ ἀφεντικὸ του; Τοῦ ἔγινε, ἔξαφνα, καμμιά κράτηση στὸ μισθὸ του; Ἐννοῶ, φυσικά, σ' αὐτὸν προσωπικά. Δὲ μιλῶ γι' αὐτὲς τὶς γενικὲς κρατήσεις πού, μετὰ ἀπὸ μιὰ ἀπεργία, καμμιά φορά...

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Ὁχι. Ὁ Τὸμ Γκίνες δὲν εἶχε κανένα προσωπικὸ λόγο, στ' ἀλήθεια κανέναν... (Ἡ ὑπεράσπιση γελά).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ὁ Τὸμ Γκίνες ἀπουσίαζε συχνὰ ἀπὸ τὸ σπίτι του, ἐννοῶ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ὥρες ἐργασίας του;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Ποτέ. Ἐξ αἰτίας τῆς γυναίκας του πὸ ἔφτυνε... καὶ φτύνει ἀκόμα αἷμα. Ὁ Τὸμ κ' ἐκείνη ζήσανε πολλὸν καιρὸ στὶς οὐδέντερες ζώνες ἀφαλαίας... ἔτσι, ἀναγκαστικά, νομιζῶ...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Τί νομιζετε;

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Πολὺ ψυχρὸς, στὸν Τζίμμυ Μάντισον): Δὲ χρειάζεται νὰ πεῖτε αὐτὸ πὸ νομιζετε, μὰ μόνο αὐτὸ πὸ ξέρετε. Δηλώνετε πὸς παρευρεθήκατε στὴ σκηνὴ τοῦ φόνου. Τί εἶδατε γὰ τὴν ἀκρίβεια;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Εἶδα... ἀπ' τὸ παράθυρό μου πὸ βρισκεται ἀκριβῶς ἀπέναντι ἀπ' τὸ σπίτι τοῦ Τὸμ... τέσσερα μέτρα ἀπόστασι... στὴν ἀπέναντι μεριά τοῦ δρόμου... τὸν κ. Μπράουν νὰ μπαίνει στοῦ Τὸμ πὸ ἐκείνη τὴν ὥρα σκουπίζε. (Ὁ Τζόνν φεύγει ἀπ' τὴ θέση του καὶ ἀνεβαίνει στὴν ἐξέδρα πὸ ὁ Τὸμ τὴ σκουπίζει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Κι ἀκούσατε καθαρὰ αὐτὰ πὸ ἔλεγε ὁ κατηγορούμενος;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Ναι, ἔλεγε... εἶπε πρῶτα, νομιζῶ...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Με σαρκασμὸ): Νομιζε!

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Εἶπε πρῶτα, εἶμαι βέβαιος γι' αὐτό: "Ἄ! πόσο καιρὸ σὲ ψάχνω κάθαρμα, θὰ σὲ μάθω ν' ἀφήνεις σκουπίδια μπροστὰ στὴν πόρτα μου. Τώρα θὰ δεῖς, τώρα θὰ δεῖς..." Κι ἀμέσως τράβηξε τὸ πιστόλι ἀπ' τὴν τσέπη του καὶ χτύπησε τὸν Τὸμ.

ΤΖΟΝΥ (Τραντάζοντας τὸν Τὸμ Γκίνες, πάνω στὴν ἐξέδρα): Ἄ! σὲ βρῆκα ἐπὶ τέλους! Ὁχι καὶ τόσο γρήγορα. Τώρα θὰ δεῖς! σκυλάραπα, τώρα θὰ δεῖς! Θὰ σὲ μάθω νὰ μαζεύεις πριονίδια, φλοῦδες καὶ σκουπίδια μπρὸς στὸ σπίτι μου, θὰ σὲ

μάθω... Ὅποιος ξέρει τί τοῦ γίνεται φυλάγεται καλύτερα δέκα φορές, ἕκατό, διακόσιες, τόσες φορές καὶ περισσότερες ἀπ' ὅσες σφαῖρες ὑπάρχουν ἐδῶ μέσα. (Τραβᾷ ἕνα πιστόλι ἀπ' τὴν τσέπη του).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Εἴσατε ἀπολύτως βέβαιος πὸς ὁ κατηγορούμενος τράβηξε πιστόλι ἀπὸ τὴν τσέπη του; **ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ:** Μάλιστα, κύριε.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Καὶ τί ἔγινε, ὕστερα, σύμφωνα μ' αὐτὰ πὸ εἶδατε;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Ἐγινε, κύριε, κάτι φριχτό. Δὲ θὰ με πιστέψετε ἴσως, ὅμως ξαφνικά... ἀφοῦ εἶπε κάμποσες λέξεις πὸ δὲν ἄκουσα καλά...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Ἐνὸς πεπρατὰ καὶ καπνίζει): Γιὰ ν' ἀκούμε ὅμως κάποιον θὰ ἔπρεπε πρῶτα ὁ ἴδιος ν' ἀκούει καλά.

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Σὰς τὸ ὀρκίζομαι... Ὁ κ. Μπράουν ἀνάγκασε τὸν Τὸμ νὰ γλύψει τὸ πάτωμα σὰ σκύλος, μπροστὰ του...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ὁμολογῶ πὸς δύσκολα σᾶς παρακολουθῶ.

ΤΖΟΝΥ (Στὴν ἐξέδρα, ἀπειλητικὸς, στὸν Τὸμ Γκίνες): Μὰ μὴ φοβᾶσαι ἔτσι! Δὲ θὰ σὲ σκοτώσω, ὄχι ἀκόμα. Πρῶτα θὰ καθαρίσεις τὸ παρκέ. Γιατὶ ξέρεῖς, ἐμένα οἱ ἀκαθαρσίες δὲ μ' ἀρέσουν, μὰ καθόλου, καθόλου. (Σπρώχνοντας τὸν καὶ ῥιχνώντας τὸν κάτω). Τί περμένεις; Γλύψε!

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Κι ἀφοῦ ὁ Τὸμ Γκίνες ἐγλύψε τὸ παρκέ;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Μόλις ὁ Τὸμ ἐγλύψε τὸ παρκέ, ὁ κ. Μπράουν τὸν σκότωσε μετὰ τὸ πιστόλι.

ΤΖΟΝΥ (Στὴν ἐξέδρα, ἀφοῦ πυροβόλησε μιὰ φορά, ἐνὸς πυροβολεῖ καὶ δευτέρη καὶ ὕστερα καὶ τρίτη φορά): Καὶ μετὰ δύο, καὶ μετὰ τρεῖς! (Φεύγει ἀπ' τὴν ἐξέδρα καὶ ξαναγυρίζει καὶ κάθεται στὴ θέση του).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὸν Τζίμμυ Μάντισον): Εἶδατε λοιπὸν τὸν κατηγορούμενον νὰ πυροβολεῖ καὶ τὸν Τὸμ Γκίνες νὰ πέφτει;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Μάλιστα, Κύριε. (Ὁ Τζόνν ἐκδηλώνει ταραχὴ, ἢ ὑπεράσπιση τὸν καθησυχάζει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Κι ὁ Τὸμ Γκίνες, δὲν προκάλεσε, μετὰ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο τὸν κατηγορούμενον προτοῦ πυροβολῆσει;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ: Ὁχι, Κύριε. Ὁ Τὸμ δὲν προκάλεσε ποτέ κανέναν.

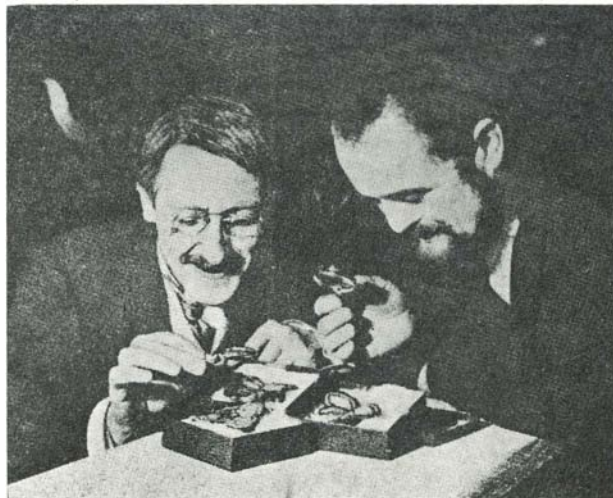
ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ζητῶ τὸν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ὁρίστε.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ὁ μάρτυς παραδέχτηκε πρὶν ἀπὸ λίγο πὸς εἶδε τὴ σκηνὴ ἀπὸ ἀπόστασι τεσσάρων μέτρων. Κ' εἶναι δυνατὸν ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀπόστασι νὰ διακρίνομε τὴν ἀπειλητικὴ λάμψη μιᾶς ματιᾶς; Τί μᾶς ἀποδεικνύει πραγματικά πὸς ὁ Τὸμ Γκίνες δὲν εἶχε, ἔστω καὶ μιὰ στιγμή, βλέμμα ἀπειλητικὸ; Τίποτα.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὸν Τζίμμυ Μάντισον): Λοιπὸν, σύμφωνα μετὰ ὅσα λέτε, ὁ κατηγορούμενος, χωρὶς καμμιά πρόκλησι, πυροβόλησε πρῶτος;

*Παολὸ Παολὶ στὸ "Βιὲ Κολομπιέ" μετὰ τοὺς Μέρφ καὶ Μοτέ



ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ : Μάλιστα, Κύριε.

ΤΖΟΝΥ (Ένώ σηκώνεται) : Φυσικά, πυροβόλησα πρώτος. Θα ήθελα να πυροβόλησω δεκάτος πέμπτος, είκοστός; (Συνεχίζοντας, παρά τις προσπάθειες της Υπεράσπισης να τον καταπραΐνει). "Όμως πριν πυροβολήσω, πριν πυροβολήσω... σταθείτε... τον χτύπησα με το πιστόλι, κ' εύθως, δε θα με πιστέψετε ίσως, όμως έτσι έγινε, εύθως, άρχισε να ξερονά.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Σίγουρα, μεθυσμένος;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ : 'Ο Τόμ δεν έπινε ποτέ, σάς το όρκίζομαι.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Γνωρίζατε τόσο καλά λοιπόν τον Τόμ Γίνες, ώστε όχι μόνον να ξέρετε πού κατοικούσε στο παρελθόν, μα να μιλούσατε και να όρκίζεσθε δεν είχε την άλφα ή βήτα συνήθεια; Τό δικαστήριο κρατά υπό σημείωση τή δήλωσή σας.

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ (Παραχαλισμένος) : "Όχι... δεν ήξερα πολύ καλά... τον Τόμ... άπλως υπήρχε ή έντύπωση... πώς δικαιολογημένα ή όχι...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στόν Τζόνν) : Παρακαλώ πλησιάστε! ('Ο Τζόνν διασχίζει τή σκηνή ακολουθούμενος από τόν άστυνομικό με πολιτικά κι ανεβαίνει στο βάθρο τών μαρτύρων). Παραδέχεσθε λοιπόν πώς πυροβολήσατε πρώτος; Μήπως από φόβο μη σάς έπιτεθεί ό Τόμ Γίνες, γιατί τό βλέμμα του ή κάποιο άλλο σημάδι, σάς έκανε να υποθέσετε πώς σάς έδειχνε μίσος;

ΤΖΟΝΥ ('Η Υπεράσπιση του κάνει νόημα να συγκρατηθεί, χωρίς αυτός να δίνει σημασία): Φυσικά μου 'δειχνε μίσος, όμως κ' έγώ άπ' τήν πλευρά μου του 'δειχνα τό ίδιο, και δικαιολογημένα μου φαίνεται. Πραγματικά, για ποιό λόγο θα τον διέταξα να γλύψει στο πάτωμα τις βρωμιές του αν δεν ένιωθα γι' αυτόν τά βίαια αισθήματα που σάς λέω πώς του 'δειχνα; Μόνον που δεν πυροβόλησα άμέσως, δεν πυροβόλησα, κύριε Δημόσιε Κατήγορε, παρά μόνον όταν, αφού μου ξέφυγε για μία στιγμή και πήγε στο διπλανό δωμάτιο όπου ή γυναίκα του πνιγόταν άπ' τό βήχα, ξαναγύρισε μ' ένα κουβά γεμάτο σκουπίδια, που τον έβαλε πρώτα μπροστά μου κ' ύστερα τον άδειασε μία χαρά πάνω μου. 'Ελάτε στη θέση μου. Τούτος ό νέγρος είχε ως τώρα πολλές φορές μαζέψει σωρούς και σωρούς σκουπίδια μπροστά στην πόρτα μου, και τώρα αυτά τά ίδια τά σκουπίδια, τους ίδιους σωρούς φλούδες κι άκαθαρσίες, ήθελε να τά μασήσω, να τά φάω κι αυτός να με κοιτάζει να τά μασάω και να τά τρώω. ('Η Υπεράσπιση κάνει νόημα στόν Τζόνν να σωπάσει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στόν Τζόνν) : Σάς εύχαριστώ. ('Ο Τζόνν ξαναγυρίζει στη θέση του ακολουθούμενος από τόν άστυνομικό του).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : "Ένας διαβάτης πρόσεξε, πραγματικά, τόν Τόμ Γίνες να βάζει σκουπίδια όχι μακριά από τήν κατοικία του κ. Μπράουν.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Θα τόν άκούσουμε αυτόν τό μάρτυρα, σε λίγο.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Που περπατούσε, σταματώντας) : 'Αλλοίμονο, όχι, γιατί πριν από λίγο έπεσε θύμα άπαισίου έγκληματος...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Που διέπραξαν μαύροι, ύποθέτω;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Σοβαρά, επίσημα) : Μάλιστα.

ΤΖΟΝΥ (Ένώ σηκώνεται) : Και στο κάτω - κάτω, για ποιόν δόλοκληρα χρόνια, προσορίζονταν όλες οι βρωμιές, όλες αυτές οι άκαθαρσίες, όλα αυτά τά σκουπίδια; "Όταν, λοιπόν, του τό λέω, να μου κάνει τό ζόρικο, ν' άρνιέται να φάει τά δικά του προϊόντα... ('Η Υπεράσπιση κάνει νόημα στόν Τζόνν να σωπάσει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στόν Τζίμμυ Μάντισον) : Μπορείτε να βεβαιώσετε ότι ό κ. Μπράουν άδειασε όλότελα τό πιστόλι του στόν Τόμ Γίνες, θανάσιμα τραυματισμένο και έαπλωμένο χάμω;

ΤΖΙΜΜΥ ΜΑΝΤΙΣΟΝ ("Υστερα από κάποιο δισταγμό) : "Όχι.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Σάς εύχαριστώ.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : Μπορείτε να πηγαίνετε. ('Ο Τζίμμυ Μάντισον σηκώνεται και με σκυμμένο κεφάλι, με βήματα άργά, βγαίνει. 'Ο Τζόνν δείχνει άνησυχία και ψιθυρίζει κάτι στ' αντί του συνηγόρου του).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : 'Ο κατηγορούμενος ζητά τόν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : 'Ορίστε.

ΤΖΟΝΥ (Ξαναγυρίζοντας στο βάθρο τών μαρτύρων, ακολουθούμενος και πάλι από τόν άστυνομικό) : Είναι σωστό, από-

λυτα σωστό πώς άδειασα τό πιστόλι μου στο πτώμα του Τόμ Γίνες. Τί άξία έχει μια μόνο σφαίρα; Και για ποιό λόγο θα 'ριχνα μόνον μια σφαίρα αφού είχε πέντε; Για να μείνουν οι άλλες; Για προσωπική μου χούση; ('Η Υπεράσπιση ένδηλώνει κάποια κούραση. Τό ίδιο κι ό Δημόσιος Κατήγορος κι ό Πρόεδρος).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στό Γραμματέα) : Να περάσει ό δεύτερος μάρτυς. ('Ο Γραμματέας φέρνει τό γιατρό Πέρκινς, τριάντα περίπου χρονών ντύσιμο διακριτικό, γυαλιά μύτης).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Πλησιάστε παρακαλώ, κ. Πέρκινς. ('Ο Γραμματέας, δίνει τό Έδαγγέλιο στόν Πέρκινς, που τό παίρνει στο χέρι του μα δεν τό φιλά) : 'Ορκίσεσθε να ήττε τήν άλήθεια, όλη τήν άλήθεια, και μόνον τήν άλήθεια; Σηκώστε τό χέρι, πέστε: τό όρκίζομαι.

ΠΕΡΚΙΝΣ : Τό όρκίζομαι.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : 'Ως ιατρός, κύριε Πέρκινς, κρίνατε, δεν είναι έτσι, πώς ό κατηγορούμενος, λόγω σοβαράς βελτιώσεως τής καταστάσεώς του, μπορούσε, χωρίς κίνδυνο, να έπιστρέψει στην όμαλή ζωή, μ' άλλα λόγια να έγκαταλείψει τήν κλινική σας;

ΤΖΟΝΥ (Ένώ σηκώνεται, πολύ ταραγμένος) : Τήν κλινική όπου ό αγαπημένος μου άδελφός και ή όχι λιγότερο αγαπημένη μου σύζυγος, αφού με στείλαν άρον - άρον, θέλανε να με θάψουν, και μόλις ό Τζόνν θαβόταν, έβγαине άπ' τή μέση, θα 'βαζαν επί τέλους σ' έφαρμογή τό χαριτωμένο σχέδιό τους: συγχύευνση τής έπιχειρήσεώς μας σ' ένα άπ' τά καρτέλ που τελευταία είναι τής μόδας.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Σιγά) : Σάς παρακαλώ, κύριε Μπράουν! ('Η Υπεράσπιση, τούτη τή φορά, κατόρθωσε να έπιβληθεί. 'Ο Τζόνν σωπαίνει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Σάς ρώτησα, ιατρέ Πέρκινς, αν στ' άλήθεια κρίνατε πώς ό κατηγορούμενος μπορούσε ν' άποδοθεί στο δημόσιο βίο. Αυτό, υποτίθεται, πώς κρίνατε.

ΠΕΡΚΙΝΣ (Ξερά) : Πραγματικά, αυτό υποτίθεται.

ΤΖΟΝΥ : Τι σημαίνουν αυτά; Ποιό αυτό; Ποιό υποτίθεται; ('Η Υπεράσπιση για άλλη μια φορά, πρέπει να καταπραΐνει τόν Τζόνν).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Συνεχίζοντας προς τόν ιατρό Πέρκινς) : Δέχεσθε λοιπόν πώς ό κατηγορούμενος μπορούσε, χωρίς κίνδυνο, να επανέλθει, στις συνηθισμένες άσχολίες του; ΠΕΡΚΙΝΣ : Ναι, τό είχα... δεχτεί, ελικρινέστατα δεχτεί, αφού οι κουβέντες κ' ή συμπεριφορά του κ. Μπράουν δεν παρυσίαζαν πια τά άνησυχητικά συμπτώματα που 'χα άλλοτε παρατηρήσει. Κ' επειδή σε παρόμοιες συνθήκες, είχα διαπιστώσει μερικές περιπτώσεις θεραπείας...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Αυτό σημαίνει πώς άμφιβάλλετε σ ήμερα για τήν ψυχική υγεία του κατηγορουμένου και συνεπώς μετανοείτε για τήν άπόφασή σας; Τό δικαστήριο έπιθυμεί να σχηματίσει σαφή γνώμη έπί του σημείου αυτού. Η ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Υποβάλλομεν ένσταση. ('Ο Δημόσιος Κατήγορος γυρίζει προς τόν Πρόεδρο κουνώντας άρνητικά τό κεφάλι).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ ("Υστερα από κάποιο δισταγμό) : 'Απορρίπτεται. ΠΕΡΚΙΝΣ : Δεν μετανοώ για τίποτα γιατί πίστευα ελικρινέστατα...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Πιστεύατε ελικρινέστατα... ΠΕΡΚΙΝΣ : Γιατί πιστεύω ελικρινέστατα... πώς είχα καθορθώσει να δώσω στόν κ. Μπράουν να καταλάβει τήν πραγματική προέλευση τών σκέψεων που τόν βασάνιζαν και πώς, αφού τόν έκανα να τήν καταλάβει, είχε κατά κάποιον τρόπο άπαλλαγεί άπ' αυτές.

ΤΖΟΝΥ (Ξεσπώντας) : 'Από τί άπαλλάχτηκα; "Όχι από τόν πολυαγαπημένο μου άδελφό πάντως, ούτε και από τήν πολυαγαπημένη μου σύζυγο, μ' όλο που ούτε αυτοί δε μπόρεσαν στο κάτω - κάτω ν' άπαλλαγούν από μένα. Κι ώστόσο έκαναν τό κατά δύναμιν, πιστέψτε με. ('Η Υπεράσπιση κάνει νόημα στόν Τζόνν να σωπάσει. 'Ο Τζόνν ύπακούει. 'Ο Πέρκινς ανεβαίνει στην εξέδρα, όπου τόν συναντούν, βγαίνοντας στη σκηνή, ό Τζαίμς Μπράουν, ψηλός, στεγνός, κομψός και ή Τζόνν Μπράουν, μαρξόστενο πρόσωπο και λεπτό, πολύ κομψή).

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Βρίσκα, γιατρέ Πέρκινς, πώς ενεργήσατε με έλαφρότητα. Τό ότι ό άδελφός μου δε δολοφώνησε μέσα στην κλινική σας τους μαύρους που κρύβετε... ΠΕΡΚΙΝΣ : Δεν κρύβω κανέναν στην κλινική μου, κ. Μπράουν, και θα 'θελα να τό ξέρετε καλά.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Τὸ μόνο πού ξέρω, τὸ μόνο πού ξέρουμε καὶ πού ξέρετε, ὅσο κ' ἐμεῖς ἐξ ἄλλου, εἶναι πῶς ὁ Τζόνου εἶν' ἀκόμα τρελλὸς καὶ κατὰ συνέπειαν δὲν καταλαβαίνω καλῶς γιατί...

ΠΕΡΚΙΝΣ (Πολὺ ξερά) : Γιατί ἀρνήθηκα τὰ χρήματα πού μοῦ προτείνατε γιὰ νὰ τὸν κρατήσω στὸ Πήρλ'ς Κώρτ; Πρῶτον γιατί δὲν συνηθίζω νὰ δέχομαι χρήματα, ἐκτός ἂν πρόκειται γιὰ περιθαλψὴ ἀσθενοῦς. Δεύτερον γιατί πιστεύω, ἔστω κι ἂν αὐτὸ δὲ βολέει τις ὑποθέσεις σας, πῶς ὁ ἀδελφός σας καὶ συνδιευθυντής μπορεί περίφημα νὰ ξαναγυρίσει στὸ σπίτι του. Θὰ εἶναι τὸ ἴδιο ὁμαλὸς ὅπως ὅλοι ἐμεῖς (θλιβερά), μέσα σὲ μιὰ ἀνώμαλη κατάσταση σὰν τὴ δική μας.

ΤΖΑΙΗΜΣ : Σὰς βρίσκω λίγο ἀπερίσκεπτο, ἰατρὲ Πέρκινς, καὶ θὰ τὸ μετανιώσετε ἴσως.

ΠΕΡΚΙΝΣ : Ἴσως. ('Ο Ἴατρος Πέρκινς φεύγει ἀπ' τὴν ἐξέδρα καὶ ξαναγυρίζει στὴ θέση του, στὸ Δικαστήριο. Ὁ Τζαίημς Μπράουν κ' ἡ Τζόαν Μπράουν φεύγουν ἀπὸ τὴ σκηνή).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Καὶ πῶς δώσατε, ἰατρὲ Πέρκινς, στὸν κ. Μπράουν νὰ καταλάβει τις πραγματικὲς αἰτίες τοῦ ἐφιάλτη του;

ΠΕΡΚΙΝΣ : Προσπαθώντας νὰ τὸν κατατοπίσω γιὰ τὴν κατάστασή του... πού εἶναι, ὡς ἓνα βαθμὸ, καὶ ἡ κατάσταση ὅλων μας.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Δηλαδή;

ΠΕΡΚΙΝΣ : Δηλαδή προσπάθησα νὰ δείξω στὸν κ. Μπράουν πῶς τὸ αἰσθημα πού ἐνώθεθε ὅτι δὲν εἶναι, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσω τὰ λόγια του, παρὰ ἓνα ὑπόλειμμα...

ΤΖΟΝΥ : Πῶς; Ἐγὼ εἶμαι τὸ ὑπόλειμμα; Ἐγώ; ('Η Ὑπεράσπιση καταπραίνει τὸν Τζόνου).

ΠΕΡΚΙΝΣ : Τέλος, αὐτὸ τὸ αἰσθημα ὑπολείμματος... ('Ο Τζόνου ἐκδηλώνει ταραχή). Δὲν ἦταν, μὲ δυὸ λόγια, παρὰ ἡ ὑπερβολὴ ἑνὸς αἰσθηματος πού γενικὰ νιώθουν πολλοὶ λευκοὶ στὴν Πολιτεία μας. Κι αὐτὸ εἶναι εὐνόητο, ἀφοῦ νιώθουν πῶς ἀνήκουν σὲ μιὰ φυλὴ καὶ σὲ μιὰ κοινωνικὴ κατηγορία πού πάνω τους κάποια μέρα μπορεί νὰ βαρύνουν ὀρισμένες ἀπειλές...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Ζητῶ συγγνώμην πού σὰς διακόπηκα, Κύριε Πέρκινς, ὅμως τὸ Δικαστήριο εἶναι δὲν ἐρευνηθεῖ μιὰ εἰδικὴ περίπτωσι καὶ δὲ χρειάζεται ἀντὲς τις γενικότητες.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Ἀπὸ τὴν πλευρά μου, συγχάριω τὸν ἰατρὸ Πέρκινς γιατί ἐπανεφέρε τὸν κ. Μπράουν σὲ κατάστασι πού νὰ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ ἐπιδοθεῖ στὴν ἐπαγγελματικὴ του δραστηριότητα. Κ' ὕστερα, ἂν ἔπρεπε νὰ κρατοῦνται ἐπ' ἀπειρον κλεισμένοι ὅλοι οἱ λευκοὶ πού νιώθουν κάποια νευρικότητα, δὲν θὰ ὑπῆρχε πιά θέσι σὲ κανένα ἄσυλο.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ ('Αφοῦ κάνει νόημα στὴν ὑπεράσπιση νὰ σωπάσει) : Κρίνατε λοιπὸν στ' ἀλήθεια, κύριε Πέρκινς, πῶς ὁ κ. Μπράουν εἶχε σοβαρὰ προσβληθεῖ;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Ὑποβάλλομεν ἔνστασι. ('Ο Πρόεδρος κοιτάζει τὸ Δημόσιον Κατήγορο, πού κινεῖ ἀρνητικὰ τὸ κεφάλι).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ἀπορρίπτεται.

ΠΕΡΚΙΝΣ : Μάλιστα, εἶχε προσβληθεῖ σοβαρὰ. ('Ο Τζόνου χτυπᾷ τὸ πόδι. Ἡ Ὑπεράσπιση σηκώνεται. Ὁ Δημόσιος Κατήγορος, μὲ μιὰ κίνηση καθισματικὴ καὶ τὸν ἓναν καὶ τὸν ἄλλον).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὸν Πέρκινς) : Καὶ τί ἀκριβῶς ἦταν αὐτὸ πού σὰς ὠθοῦσε νὰ τὸν κρίνετε ἔτσι;

ΠΕΡΚΙΝΣ : Οἱ ἐξαλλες ἐρμηνείες πού δινε δὲν εἶχαν πιά ὄρα. Κάθε κίνηση τῆς καθημερινῆς ζωῆς τὴν ἐρμήνευε σὰν κάτι ἐχθρικό ἀπέναντί του.

ΤΖΟΝΥ (Φωνάζοντας) : Κι αὐτὴ ἡ ἐχθρότητα μπορούσε κάλλιστα ἀπ' τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη νὰ μὲ σπρώξει, νὰ μ' ὀδηγήσει... ἐμπρός! Μιλεῖστε λοιπὸν! Μιλεῖστε, μὴ φοβᾶστε, μιλεῖστε! Πέστε πῶς ἂν κανεὶς ἀνησυχεῖ συνεχῶς γιὰ τὰ ἀπορρίμματα... ('Ο Τζόνου, πάντα πολὺ ταραγμένος, ἀνεβαίνει στὴν ἐξέδρα. Ὁ Ἴατρος Πέρκινς τὸν ἀκολουθεῖ). "Εἰ λοιπὸν, ναί, ἔχω τὴν ἐντύπωσι τὴν πολὺ σαφῆ ἐντύπωσι πῶς ὅλα τ' ἀπορρίμματα τῆς γῆς, μπαίνουν κατὰ μέρος γιὰ νὰ εἰσαχθοῦν μιὰ μέρα στὴν κοιλία μου. "Ὅλα τ' ἀπορρίμματα τῆς γῆς, ὅλα τ' ἀπορρίμματα τοῦ συμπαντος, ὅλα, ἀκούετε; ('Ο Ἴατρος Πέρκινς κάθεται καὶ ἀνάβει ἓνα τσιγάρο). "Ἔτσι ὅταν καπνίζω, ὅπως καπνίζετε — γιατί γιὰ σὰς εἶν' ἀδιάφορο αὐτὸ πού νιώθω καὶ παθαίνω σεῖς καπνίζετε... — ὅταν καπνίζω ὑπάρχει ὁ καπνός, ἡ στάχτη, τὰ καμμένα σπύρτα, καὶ νὰ, κοιτάζετε κι ὅλας, κ' ἡ γόπα πού ἀπομένει, ἡ γόπα πού πετιέται (Παύση). Καὶ στὸ τραπέζι ὑπάρχουν τὰ κουκούτσια ἀπὸ τὰ φρούτα, τὰ κόκκαλα τοῦ πουλιοῦ, τὸ κρασί



"Ἄλλη μιὰ φωτογραφία ἀπὸ τὴν παράστασι τοῦ "Παολί"

καὶ τὸ νερὸ πού μένουν στὸν πάτο τοῦ ποτηριοῦ (πολὺ σοβαρὰ) καὶ τὸ αὐγὸ πού εἶν' ὁ χειρότερος ἐχθρός μου.

ΠΕΡΚΙΝΣ : Γιατί εἰδικὰ τὸ αὐγὸ;

ΤΖΟΝΥ : Γιατί; γιατί; Καλὸς εἴσαστε! Γιὰ τὸ τσόφλι! (Παύση). Κι ὅταν ράβουν ὑπάρχουν οἱ κλωστίτσες, τὰ βελόνια... Κι ὅλοι αὐτοὶ οἱ σπάγγοι, κι ὅλα τούτα τὰ κομματάκια χαρτί, κι ὅλα αὐτὰ τὰ κομματάκια γυαλί πού ἀνάμεσα τους σεργιανῶ, προορίζονται γιὰ μένα κι αὐτὰ, καὶ τὸ ξέρετε πολὺ καλά, περίφημα. Σὰς τὸ 'χω πεῖ, μοῦ φαίνεται. Μὰ κι ἂν δὲ σὰς τὸ εἶπα, ἔχετε μάτια γιὰ νὰ δεῖτε; ὄχι; Μάτια, τέλος πάντων. (Παύση). Καὶ δὲ μιλῶ οὔτε γιὰ τὰ κομμένα νύχια, τὰ κομμένα μαλλιά, τις σχισμένες ἐφημερίδες, τ' ἄδεια μπουκάλια (Δείχνοντας ἓνα μπουκάλι πάνω στὸ τραπέζι). Εἶν' ἄδειο; "Ὁχι, φυσικά! σίγουρα θὰ ἔπρεπε νὰ μείνει λιγάκι ἀπ' αὐτὸ τὸ κρασί. Μόνο πού δὲν πρόκειται νὰ ξεγελαστῶ. Δὲ θὰ τὸ ἀδείσω τὸ μπουκάλι σας (Τὸ σπάει, ὕστερα ἀναστενάζοντας). Ποιὸς ἔφριξε ἐδῶ αὐτὰ τὰ κομματάκια τὸ γυαλί; ἡ Τζόαν, βέβαια, ἢ μάλλον ὁ Τζαίημς, ἢ ἀκόμα πιθανότερο ἡ Τζόαν κι ὁ Τζαίημς ἐνωμένοι, κ' οἱ δυὸ, ὅπως πάντα. (Παύση). Κι ἂν δὲν τὸ 'κανε οὔτε ἡ Τζόαν, οὔτε ὁ Τζαίημς, οὔτε σεῖς, τότε ποιός;

ΠΕΡΚΙΝΣ : Συγγνώμη, Τζόνου, μὰ σεῖς ὁ ἴδιος τὰ ρίξατε, σπάζοντας τώρα δὰ τὴ μπουκάλια καὶ δημιουργώντας ἔτσι τὸν κίνδυνον τῶν σπασμένων γυαλιῶν.

ΤΖΟΝΥ : Γιατί κρύβετε τὸ παιχίδι σας; Ξέρετε καλὰ πῶς παίρνετε μέρος ἐνεργὸ στὶς συναμοσίες πού ἐξυφαίνονται ἐναντίον μου; "Ὅταν τὰ παιδιὰ σας ἦρθαν νὰ σὰς δοῦν χθές, τὰ βάλανε νὰ σὰς φέρουν σκόπιμα ἓνα πορτοφόλι μὲ πεντάρες. Αὐτὲς τὶς πεντάρες γιατί τις φέρανε; Γιατί ζητήσατε νὰ τις φέρουν; Γιὰ νὰ μοῦ τις χῶσετε στὴν κοιλία μου; (Τρανεῖ βίβια τὸ γιατρὸ πού καταφέρνει ν' ἀποσπασθεῖ). Εἶναι ντροπὴ νὰ μπλέκετε ἔτσι τὰ παιδιὰ σὲ μιὰ ἀπάνθρωπη σκευωρία. Δὲ μιλῶ στὴν τύχη. Ὑπάρχουν ἄνθρωποι πού μιλοῦν στὴν τύχη, ἐγὼ ὄχι. (Σκύβοντας). Κοιτάζετε, μὰ κοιτάζετε αὐτὰ τὰ εἰσιτήρια τοῦ τραίνου. Δὲ θὰ πεῖτε, βέβαια, πῶς λέω λόγια στὸν ἄερα, ὅταν βλέπω δυὸ, τρία, τέσσερα εἰσιτήρια (Πραγματικὰ ὁ γιατρός βγάζοντας ἓνα μαντιῆλι ἀπὸ τὴν τσέπη, ἄφησε νὰ πέσουν μερικὰ εἰσιτήρια. Ὁ Τζόνου ἐξετάζει ἓνα ἀπ' αὐτὰ). Εἶναι σφραγισμένο στὸ σταθμὸ τοῦ "Ὄστιν, δὲν εἶν' ἔτσι; ('Ο γιατρός κάνει μιὰ κίνηση ἄγνοιας). Καὶ πόσοι σταθμοὶ ὑπάρχουν ἀνάμεσα στὸ Κουήν Σίτυ καὶ τὸ "Ὄστιν; Πόσοι περίπου; Καὶ σὲ κάθε σταθμὸ πόσες μηχανὲς σφραγίσματος; Πόσες ἀκριβῶς ἢ περίπου;

ΠΕΡΚΙΝΣ : Δὲν ξέρω.

ΤΖΟΝΥ : Τὸ ξέρετε, τὸ ξέρετε μ' ἀπόλυτη ἀκρίβεια, μὰ δὲν τολμᾶτε νὰ τὸ πεῖτε. Φοβᾶστε μήπως ἐκτροχιαστῶ... σ' ἓναν ἀπὸ τούτους τοὺς σταθμούς.

ΠΕΡΚΙΝΣ ("Ὁρεμος) : Μὰ κ' ἐγὼ ἐκτροχιάζομαι Τζόνου, καὶ μάλιστα συχνά, πολὺ πῶς συχνά ἀπ' ὅσο φαντάζεσθε. Μὲ τρόπο διαφορετικὸ ἀπ' τὸ δικό σας, αὐτὸ εἶν' ὅλο. Ἐλάτε λοιπὸν, ἄς κάνουμε εἰρήνη, Τζόνου. Αὐτὸ πού σὰς φοβίζει, φοβίζει πολλοὺς ἀπὸ μᾶς. Κ' εἶναι μοιραῖο. Οἱ μαῦροι — κ' ὑπάρχουν πολλοὶ μαῦροι — δουλεύουν γιὰ μᾶς, σὲ συνθήκες συχνὰ δύσκολες, πρέπει νὰ τὸ παραδεχτοῦμε. Ἔτσι, χωρὶς κἂν νὰ

τὸ διατυπώνουμε συγκεκριμένα στὸν ἑαυτὸ μας, ἀναρωτιώμα-
στε κάποτε - κάποτε ἂν θὰ δουλεύουν πάντα... μὲ τὸν ἴδιο
τρόπο (Ἀναστενάζοντας). Μάλιστα: θὰ πρέπει νὰ σκοτώσου-
με τὸ φόβο, νὰ τὸν σκοτώσουμε γιὰ νὰ μὴ μᾶς σκοτώσει.
ΤΖΩΝΥ: Νὰ σκοτώσουμε! Νὰ σκοτώσουμε! (Ὁ Τζῶν τρέ-
μει, ὁ γιατρός Πέρκινς βάζει τὸ χέρι στὸν ὄμο του. Μιὰ παύση
κ' ὕστερα ὁ Τζῶν φεύγει ἀπ' τὴν ἐξέδρα καὶ ξαναγυρίζει νὰ
καθίσει στὴ θέση του. Ἀμέσως κι ὁ γιατρός, ὅμως μὲ βήμα-
τα ἄργα, κάνει τὸ ἴδιο).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Γνωρίζετε, ἰατρὲ Πέρκινς,
ὅτι ἂν σήμερα πιστεύετε πὼς ὁ Τζῶν Μπράουν εἶν' ἀνεύθυ-
νος, θὰ μπορούσε, ἀφοῦ τὸν ἀρήσατε νὰ φύγει ἀπὸ σᾶς —
κι αὐτὸ ἔστω κι ἂν ἡ κυρία Μπράουν ἢ ὁ κύριος Τζαίημς
Μπράουν γιὰ πολὺ εὐνόητους συνασθηματικούς λόγους ἐπι-
θυμοῦσαν τὴν ἐπιστροφή του — νὰ διατρέξετε τὸν κίνδυνο νὰ
δημιουργηθοῦν ζητήματα εἰς βάρος σας;
ΤΖΩΝΥ: Τί; Πῶς; Ὁ Τζαίημς κ' ἡ Τζῶν θὰ ἐπιθυμοῦσαν,
αὐτοί; ... Τώρα μάλιστα! (Ξεσπᾷ σὲ γέλιο. Ἡ Ὑπεράσπιση
καταπραίνει τὸν Τζῶν).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ἦθελα, ἐν πάσῃ περιπτώ-
σει, νὰ σᾶς τόνισω, ἰατρὲ Πέρκινς, πὼς κινδυνεύετε, ἂν υἱο-
θετήσετε τὴν ἀποψη τοῦ ἀνευθύνου, ν' ἀντιμετωπίσετε ζητή-
ματα ἀπὸ ἐπαγγελματικῆς πλευρᾶς. Αὐτὸ σᾶς ἐκπλήσσει;
ΠΕΡΚΙΝΣ (Ὑστερα ἀπὸ μιὰ παύση): Ὅχι καὶ πολὺ.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Σᾶς εὐχαριστῶ. Τὸ Δικα-
στήριον λαμβάνει ὑπ' ἔψιν του τίς δηλώσεις σας. (Ὁ Πέρκινς
βγαίνει ἀπὸ δεξιά). Παρακαλῶ νὰ προσέλθει ὁ τρίτος μάρτυρς.
(Μπαίνει ἀπὸ δεξιά, ὀδηγούμενος ἀπ' τὸ Γραμματεῖα, ὁ κύριος
Γκαλάο, μικρὸσωμος, μελαχροινός, ὀλοφάνερα καταγωγῆς ἰβη-
ρικῆς).

ΤΖΩΝΥ: Γεῖά σου, κύριε Γκαλάο! Ἔτσι λοιπόν, ἔρχονται
νὰ υπερασπίσουν ὅπως βλέπω ἕναν παλιὸ γνωστό, θὰ λέγα
μάλιστα φίλο, καὶ δὲν τοῦ λένε καλημέρα; Παραξένο! Τόσο
σὲ φοβίζει τὸ Δικαστήριον;

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (Δίνοντας στὸν κ. Γκαλάο τὸ Ἐδαγγέλιον
ποῦ τὸ παίρνει καὶ τὸ ἀσπάζεται): Ὅρκιζεσθε ἐπὶ τοῦ ἱε-
ροῦ Ἐδαγγελίου νὰ πεῖτε τὴν ἀλήθεια, ὅλη τὴν ἀλήθεια καὶ
μόνο τὴν ἀλήθεια; Σηκῶστε τὸ χέρι, πέστε: τὸ ὀρκίζομαι.

ΓΚΑΛΑΟ: Τὸ ὀρκίζομαι, κύριε δικασταὶ καὶ συνήγοροι.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ὄνομα ἡλικία καὶ ἐπάγγελ-
μα;

ΓΚΑΛΑΟ: Λούις Γκαλάο, ἐτῶν σαράντα ἐπτὰ, κομμωτής.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Εἴσθε πραγματικὰ πορτογα-
λικῆς καταγωγῆς, δὲν εἶν' ἔτσι;

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κύριε Δημόσιε Κατήγορε.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Λοιπόν, ἀφ' ἐνὸς ἀνήκετε στὴν
πορτογαλικὴ κοινότητα κι ἀφ' ἐτέρου ἀσχεῖτε τὸ ἐπάγγελμα
τοῦ κομμωτοῦ.

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κύριε Δημόσιε Κατήγορε.

ΤΖΩΝΥ: Πορτογάλος ἀπ' τὴν μιὰ, κομμωτής ἀπ' τὴν ἄλ-
λη, μὰ κι ἀπὸ μιὰ ἄλλη, τρίτη πλευρά, τί ἄλλο; (Σιγὰ στὴν
Ὑπεράσπιση). Κύριε Κάουον, κατὰ τὴ γνώμη σας, τί ἦρθε
νὰ κάνει ἐδῶ κ' κύριος Γκαλάο;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Ἐνῶ σύγχρονα προσπαθεῖ νὰ καταπραίνει
τὸν Τζῶν, χαμηλόφωνα): Νὰ προσπαθήσει νὰ μᾶς κάνει
κακό.

ΤΖΩΝΥ: Ἄ, γιὰ νὰ μᾶς κάνει κακό... νὰ μοῦ κάνει κακό...
νομίζετε; (Ἡ Ὑπεράσπιση ἀπαντᾷ καταφατικὰ μὲ κίνηση
τοῦ κεφαλοῦ).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ὁ κ. Μπράουν ἦταν πε-
λάτης σας, δὲν εἶν' ἔτσι;

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κύριε Δημόσιε Κατήγορε.

ΤΖΩΝΥ: Τὰ γεγονότα εἶναι γεγονότα καὶ ἐκ τῶν πραγμά-
των πραγματικὰ προκύπτει πὼς ὁ κύριος Γκαλάο ἦταν γιὰ
κάμποσο καιρὸ κουρέας μου.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Εἴχατε στενὴ γνωριμία μὲ τὸν
κ. Μπράουν;

ΓΚΑΛΑΟ: Στενὴ γνωριμία, θὰ ἔταν ὑπερβολή, κύριε Δημό-
σιε Κατήγορε, ὅμως γνώριζα ἀρκετὰ καλά ... μάλιστα ... τὸν
κ. Μπράουν ποῦ γιὰ κάμποσο καιρὸ ἦμουν κουρέας του.

ΤΖΩΝΥ: Γιὰ ἕξη μῆνες καὶ δυὸ μέρες, πραγματικὰ κι ὀλό-
σωστα.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Πάντα πρὸς τὸν κ. Γκαλάο):
Καὶ συναντούσατε καμμιὰ, φορὰ τὸν κ. Μπράουν ἔξω ἀπὸ
τὸ κομμωτήριό σας;

ΤΖΩΝΥ (Ποῦ ἢ Ὑπεράσπιση προσπαθεῖ νὰ καταπραίνει,
χωρὶς νὰ τὸ κατορθώνει): Τὸ κομμωτήριό του! Μὰ δὲν ἔχω
περάσει οὔτε λεπτό, οὔτε δευτερόλεπτο στὸ κομμωτήριό του!

Πρῶτον, γιὰτὶ ἡ πολυαγαπημένη μου σύζυγος καὶ ὁ ὄχι λι-
γότερο ἀγαπημένος μου ἀδελφός μ' ἐμπόδιζαν τὴν ἐποχὴ ἐ-
κείνη νὰ βγαίνω, συμφωνοῦντες, βέβαια, σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο
μὲ τὸν περισσότερο ἀπὸ πολυαγαπημένο γιατρό μου κ. Πέρ-
κινς καὶ δεύτερο, γιὰτὶ τὸ ὑποπευδύμενο τὸ κομμωτήριό του.
Καὶ δικαιολογημένα νομίζω.

ΓΚΑΛΑΟ: Εἶν' ἀλήθεια, κουρέα καὶ ξυρίζα τὸν κ. Μπράουν
στὸ σπίτι του.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ἄ! μάλιστα, τὸν κουρεύατε
καὶ τὸν ξυρίζατε κατ' οἶκον. Μὰ τότε πρέπει νὰ τὸν γνωρί-
ζετε ἀρκετὰ καλά.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ζητῶ τὸν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ὅριστε.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Δὲν καταλαβαίνω γιὰτὶ ἕνας κουρέας θὰ
πρέπει νὰ γνωρίζει περισσότερο ἕναν πελάτη ποῦ κουρεύεται
στὸ σπίτι του ἀπὸ ἕναν πελάτη ποῦ κουρεύεται στὸ μαγαζί
του.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ζητῶ συγγνώμην κύριε Κά-
ουοντ ποῦ θὰ διαφανῆσω, ὅμως, γνωρίζουμε πάντα καλύτερα
ἕναν ἄνθρωπο ὅταν, ἐκ τῶν πραγμάτων βρίσκεται μᾶς στὸ
δικὸ του κοινωνικὸ καὶ οἰκογενειακὸ περιβάλλον. (Ἐνῶ ἡ
Ὑπεράσπιση σηκώνει ψηλὰ τὰ χέρια, πρὸς τὸν κ. Γκαλάο).
Γνωρίζατε λοιπόν, πολὺ, πολὺ καλά τὸν κ. Μπράουν;

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα ... βέβαια ... ἀρκετὰ ... καλά, ὅπως τὸ
λέτε.

ΤΖΩΝΥ: Ποῦ θέλετε νὰ καταλήξετε, κύριε Δημόσιε Κατή-
γορε, μὲ τίς ἐρωτήσεις σας; Λάβετε ὑπ' ὄψιν σας πὼς τὸ
ζήτημα αὐτῶν τῶν ἐρωτήσεων μ' ἐνδιαφέρει.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Αὐτὸ ἐννοεῖται. (Στὸν κ. Γκα-
λάο ὕστερα ἀπὸ μιὰ παύση). Ἔτυχε συχνὰ ὁ κ. Μπράουν
μὲ τὴν ἄλλα ἢ τὴν βῆτα πρόφαση νὰ ζητᾷ νὰ μαλλώνει μαζί
σας; (Ὁ Τζῶν σηκώνεται, ἡ Ὑπεράσπιση δείχνει ἀνησυχία.
Ὁμως ὁ Δημόσιος Κατήγορος κάνει ἕνα νεῦμα μὲ τὸ κεφάλι
στὸν Πρόεδρο. Κ' εἶσι ἀπορρίπτει προκαταβολικὰ τὴν ἐνσταση).

ΓΚΑΛΑΟ (Ὅσο γίνεται ἡ σωτηριῆ ἀτῆ συνεννόηση): Ὅχι
... ὄχι συχνὰ ... ὡστόσο μιὰ φορὰ ... ὁ κ. Μπράουν ... ὀρμη-
σε... πάνω μου... κι ἂν δὲν ἦταν...

ΤΖΩΝΥ (Στὸ κατακόρυφο τῆς ἔξαψης): Τί; Τί; Τί θὰ εἶχε
γίνει ἂν δὲν ἦταν ὁ καλὸς αὐτὸς γιατρός Πέρκινς γιὰ νὰ μὲ
ἀπωθήσει, νὰ μὲ κάνει νὰ σκοντάψω; Θὰ σὲ εἶχα (γελώντας)
καθαρίσει, ἴσως; (Ὁ κ. Γκαλάο τρέμει. Παύση. Ὁ Τζῶν ἀνε-
βαίνει στὴν ἐξέδρα ὅπου ἔρχεται κι ὁ γιατρός Πέρκινς, ἀπ' τὰ
παρασκήνια. Ὁ κ. Γκαλάο παίρνει τὸ βαλιτσάκι του καὶ πάει
κι αὐτὸς στὴν ἐξέδρα).

ΓΚΑΛΑΟ (Ἀφοῦ χαιρετήσει τὸν Τζῶν καὶ τὸν ἰατρὸ Πέρκινς
ποῦ κάθονται στὸ τραπέζι): Συγγνώμην ποῦ καθυστέρησα
κ. Μπράουν, ὅμως δὲ φταίω. Ξέρετε πὼς ἔχω ἄρρωστη
γυναίκα στὸ σπίτι, καὶ πὼς ἂν ποτὲ μοῦ συνέβαινε κάτι...
(Τρομοκρατημένος). Εἶδα, ὄχι μακριὰ ἀπ' τὸ σπίτι σας μιὰ
συμμορία νέγρους. Ἔτσι βλέπετε μῆϊκα στὸ πρῶτο σπίτι
τοῦ βρῆκα καὶ περίμενα...

ΤΖΩΝΥ (Σαρκαστικὰ): Νὰ περάσουν οἱ νέγροι, νὰ ἐρημώσι
πάλι ὁ δρόμος, νὰ ἔναι ἀσφαλισμένος καὶ καθαρὸς. Σὰ νὰ
μπορεῖ ἕνας δρόμος νὰ ἔναι ἀσφαλισμένος καὶ καθαρὸς. Εἶναι
φανερὸ κ. Γκαλάο πὼς δὲ φοβᾶστε νὰ σκοντάψετε στοὺς
ποντικίους ποῦ βγαίνουν ἀπὸ τοὺς ὑπόνομους, στίς ἀλογίσιες
κόπριες ἢ ἀκόμα καὶ στ' ἀπορρίματα τῶν μικρῶν ἢ μεγάλων
ἐστιατορίων. Φυσικά, ὅταν κανεὶς εἶναι ἔτοιμος νὰ χάψει χα-
λασμένα χορταρικά, σάπια φρούτα, βρώμιμο κρέας, φυσικά
δὲ φοβᾶται πιά τίποτα.

ΠΕΡΚΙΝΣ: Τί κάνουν αὐτοὶ οἱ μαῦροι;

ΓΚΑΛΑΟ: Κηδεύανε τοὺς νεκρούς τους. Ξέρετε, αὐτοὺς ποῦ
σκοτώσε προχθὲς ἡ Ἀστυνομία.

ΠΕΡΚΙΝΣ (Ἐνοχλημένος): Σᾶς ἀφίνω Τζῶν, θὰ γυρίσω
σὲ λίγο. Κατεβαίνει ἀπ' τὴν ἐξέδρα καὶ ξαναγυρίζει στὰ πα-
ρασκήνια).

ΓΚΑΛΑΟ (Ἐνῶ βγάζει τὰ εργαλεῖα του καὶ δένει μιὰ ἀσπρη
πετσέτα στὸ λαμὸ τοῦ Τζῶν). Στ' ἀλήθεια ζητῶ πάλι συγ-
νώμην, κύριε Μπράουν. Ξέρετε πόσο ἀκριβὴς εἶμαι στὴν ὄρα
μου συνήθως. Ἀλήθεια, ἂν δὲν εἶχα ἄρρωστη γυναίκα στὸ
σπίτι... κι ἂν οἱ νέγροι δὲν κάνουν ἔτσι στὸ δρόμο... μ' ὄλες
τίς κυβερνητικὲς ὑποσχέσεις... (Ἐνῶ ἐτοιμάζεται νὰ ξυρίσει
τὸν Τζῶν). Ὅπως πάντα, μιὰ μόνο φορὰ;

ΤΖΩΝΥ: Καὶ βέβαια, μιὰ μόνο φορὰ! Πόσες φορὲς θὰ ἔθε-
λες νὰ περάσεις τὸ ξυράφι σου; Εἶκοσι, τριάντα; Μιὰ μόνο
φορὰ κι αὐτὸ πολὺ εἶναι, μοῦ φαίνεται.

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα κ. Μπράουν. (Ἀρχίζοντας νὰ ξυρίζει
τὸν Τζῶν). Εἶμαι πολὺ ἀνήσυχος γιὰ τὴν κακὴν μου τὴν

"Εμῖν. Ἐφέρετε, φαντάζεται τώρα πῶς ἔχει βράκιλλους τοῦ Κώχ. ΤΖΟΝΥ: Α! ναι; Τους βράκιλλους τῆς φυματιώσεως; μ' ἄς μὴν ξεγνῶμε καὶ τοὺς ἄλλους, τῆς λύσσης, τοῦ τύφου, τῆς χολέρας, τοῦ ἐξανθηματικοῦ... (Ἀπελπισμένος). Καὶ οὕτω καθ' ἑξῆς! "Ὅπως κι ἂν εἶναι, πῆς στὴ γυναίκα σου, πῶς μπορεῖ ἀπὸ δῶ κ' ἐμπρὸς νὰ κοιμᾶται ἡσυχῆ, γιατί γιὰ μένα προορίζονται ὅλοι τοῦτοι οἱ βράκιλλοι, γιὰ μένα μόνο, κ' ἐγὼ πρέπει νὰ τοὺς καταπιῶ τὸν ἕναν ὕστερ' ἀπ' τὸν ἄλλον.

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κύριε Μπράουν.

ΤΖΟΝΥ: Τὸ ἴδιο καὶ τὰ ὀξέα: τὸ πρῶστικὸν ὀξύ, τὸ ὕδροχλωρικὸν ὀξύ, τὸ ὄρατικὸν ὀξύ, τὸ ὀξικὸν ὀξύ, τὸ ὀξαλικὸν ὀξύ, ἀκόμα καὶ τὸ θεικὸν ὀξύ, τὸ ὀξύ ποὺ βγαίνει ἀπ' τὸ ἐργαστάσιό μου, αὐτὸ τὸ ὀξύ ποὺ μέχρι τώρα μοῦ ἐπέτρεψε νὰ πλουτίσω, καταλαβαίνεις, καὶ ποὺ τώρα, ἂν δὲν φυλαχτῶ — καὶ πῶς νὰ φυλάγεσαι κάθε στιγμῆ; — θὰ πλουτίζει τώρα μόνο τὴν ἀγαπημένη μου οἰκογένεια. Γιατί θὰ πλουτίσει, κι ὅλο τὸ χρῆμα σ' αὐτὴν θὰ πηγαίνει κι ὅλα τὰ ὀξέα σὲ μένα, καταλαβαίνεις;

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κ. Μπράουν.

ΤΖΟΝΥ: Κι ἂν ἦταν μόνο τὰ μικρόβια καὶ τὰ ὀξέα! "Ὅμως ὑπάρχουν ἀκόμα καὶ τὰ κομμένα μαλλιά, κ' οἱ κομμένες τρίχες! Μόνο, ἂν νομίζεις πῶς θὰ μπορέσεις νὰ καταχωριάσεις σὲ καμμιά κρύπτη τῆς κομμένης τρίχης μου, γελιέσαι!

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα κ. Μπράουν.

ΤΖΟΝΥ: Ἄλλοίμονο, δὲ γελιέσαι! Θὰ τίς βάλεις κατὰ μέρος γιὰ μένα. Δὲν ὑπάρχει κρύπτη ἐδῶ, σίγουρα, δὲν εἶναι ὅπως στὸ σπίτι σου, στὸ μαγαζί σου, ὅπου ἡ κρύπτη σου χρησιμεύει ἐπίσης νὰ θάβεις τὰ νεγράκια, μὰ ὅλο καὶ θὰ τὰ καταφέρεις νὰ βρεῖς καμμιά ἄλλη κρυψώνα, κανένα ἄλλο μπουντρούμι.

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κ. Μπράουν. (Ξαναγυρίζει στὴν ἐξέδρα ὁ ἰατρός Πέρκινς βγαίνοντας στὴ σκηνή).

ΤΖΟΝΥ: Ἄ! ἐδῶ εἰσθε πάλι γιατρέ; Τόσο τὸ καλύτερο, τόσο τὸ καλύτερο, γιατί πρέπει νὰ σᾶς θέσω ἕνα ἐρώτημα, ἕνα σοβαρὸ ἐρώτημα. Μπορεῖτε, ναι ἢ ὄχι, νὰ μοῦ πεῖτε ἀπὸ πότε λειτουργεῖ ἡ Πολιτικὴ τῶν Ὑπολειμμάτων;

ΠΕΡΚΙΝΣ: Θὰ μιλήσουμε εὐθὺς ἀμέσως γι' αὐτὸ τὸ πραγματικὰ πολὺ σοβαρὸ θέμα, ἀφοῦ τελειώσει ὁ κ. Γκαλάο. Θέλετε;

ΤΖΟΝΥ: Γιατρέ, κάθε τι πού με ἀφορᾶ, σᾶς εἶναι ἀδιάφορο,

"Νεκρὸς Ψυχῆς" τοῦ Ἀντάμφ, ἀπὸ τὸ ὁμώνυμο ἔργο τοῦ Γκόγκολ, στὸ παρισινὸ "Ὀντέν", με σκηνοθεσία τοῦ Πλανσόν



ἀπόλυτα ἀδιάφορο, τὸ ξέρω, τὸ ξέρω πολὺ καλά, τὸ ξέρω μάλιστα πὺ καλὰ ἀπ' ὅσο χρειάζεται... "Ὅμως, ὠστόσο, προσπαθεῖτε νὰ καταλάβετε" ἡ Πολιτικὴ τῶν Ὑπολειμμάτων συνεπάγεται τεράστια ἔξοδα. Καὶ δὲ βλέπω, δὲν καταλαβαίνω ποίος τὰ ἀναλαμβάνει, αὐτὰ τὰ ἔξοδα. Ν' ἀφήνουν μπροστὰ στὴν πόρτα μου ὅλα αὐτὰ τὰ ξέφτια, ὅλα αὐτὰ τὰ σπασμένα γυαλιά, ὅλα αὐτὰ τὰ σόφλια αὐγῶν, νὰ τὰ μαζέψουν ὕστερα, ν' ἀγοράζουν ὅλες ἐτούτες τῆς ἐφημερίδες, νὰ ἐκδίδουν ὅλα τούτα τὰ βιβλία, πόσο χρῆμα θὰ στοιχίζουν ὅλ' αὐτὰ. Εἶναι πιθανό, βέβαιον μάλιστα, πῶς ὀργανώνουν ἐράνους σ' ὅλη τὴ χώρα, πῶς ἐνισχύονται ἀπ' τὰ μυστικά κονδύλια τῆς Κυβερνήσεως. Μόνο, πῶς θὰ φτάσουν ἄραγε αὐτὰ τὰ ποσά; Καὶ δὲν θ' ἀπειθυνοῦν μιὰ μέρα σὲ μένα, σ' ὅλους τοὺς ἰδιοκτῆτες γιὰ νὰ τοὺς πληρώσουμε, γιὰ νὰ τοὺς πληρώσω μᾶλλον — γιατί οἱ ἄλλοι θ' ἀρνηθοῦν, τοὺς ξέρω καλὰ — με μιὰ λέξη, γιὰ νὰ πληρώσω μόνον ἐγὼ, τὴν ὅλη ἐπιχείρησι, ποὺ μόνο ἐγὼ, ὠστόσο, εἶμαι τὸ θῦμα τῆς;

ΠΕΡΚΙΝΣ: Δὲν πιστεύω πῶς τὰ πράγματα πρέπει νὰ φτάσουν ὡς ἐκεῖ. "Ὅμως εἶναι σωστὸ πῶς ἡ πολιτικὴ αὐτὴ συνεπάγεται σημαντικὰ ἔξοδα. Γι' αὐτὸ εἶμαι πεπεισμένος πῶς ἡ καταδιώξή σας δὲ μπορεῖ νὰ διαρκέσει πάρα πολὺ. Στοιχίζει ὑπερβολικὰ πολὺ. Ποίος θὰ μποροῦσε, πραγματικὰ, νὰ ἐπαρκέσει;

ΓΚΑΛΑΟ (Σοβαρὰ): Τὸ παράνομο ταμεῖο τῆς Ἐπιτροπῆς ἐναντίον τῶν φυλετικῶν διακρίσεων.

ΤΖΟΝΥ (Μ' ἔντονον ἐνδιαφέρον): Κι αὐτὸ τὸ ταμεῖο ἔχει ἀρκετὰ χρήματα γιὰ νὰ τὰ βγάλει πέρα;

ΓΚΑΛΑΟ: Μάλιστα, κ. Μπράουν.

ΠΕΡΚΙΝΣ: "Ὁχι, κ. Γκαλάο. Κανένας ἰδιώτης, μὰ οὔτε καὶ καμμιά ὀργάνωσι — ἕνας λόγος παραπάνω ἂν ἀνῆκει στὴν ἀντιπολίτευσι — δὲ θὰ μποροῦσε νὰ καλύψει τόσο σημαντικὰ ἔξοδα.

ΤΖΟΝΥ: Εἴσαστε ἀπόλυτα βέβαιος, γιατρέ; Ἀκόμα κι ἂν χρησιμοποιήσουν μπιστοῦνια;

ΠΕΡΚΙΝΣ (Ἀτάραχος): — Ἀκόμα κι ἂν χρησιμοποιήσουν μπιστοῦνια, Τζόνυ.

ΤΖΟΝΥ: Διερωτῶμαι πῶς θὰ καταφέρουν νὰ μοῦ βάλουν ὅλα τούτα τὰ μπιστοῦνια κι ὅλες ἐτούτες τῆς ὀμπρέλλης στὴν κοιλιά μου. Ἡ λογικὴ μου σταματᾶ ἐδῶ. (Παύση). Καταλαβαίνω θὰ χῶσουν στὴν κοιλιά μου ἕνα κομμάτι ἀπὸ καθε ἀντικείμενο, ὕστερα, μ' ὅ,τι περισσέψει, μ' ὅ,τι ἀπομείνει, θὰ μ' ἐγκαταστήσουν σ' ἕνα ὀρειοδόχη παζάρκι ὅπου θὰ μαι τὸ περίγελο τοῦ κόσμου, ἀκόμα καὶ τῶν Νέγγρων. (Χτυπώντας τὸ κεφάλι του). Πῶ, πῶ, αὐτὸ δὲν τ' ἔχα σκεφτεῖ! (Στὸ Γκαλάο, πὺν τέλειωσε τὸ ξύρισμα, πολὺ δυνατὰ). Τί κάνεις ἐσὺ ἀκόμα ἐδῶ; Θὰ στὸ πῶ ἐγὼ: Περιμένεις, περιμένεις μιὰ στιγμὴ ἀπροσεξίας μου, γιὰ νὰ μοῦ χῶσεις τὸ ξυράφι σου στὴν κοιλιά. "Ὁχι; δὲν εἶν' αὐτό; Περιμένεις τοὺς συνενόχους σου γιὰ νὰ με μεταφέρεις στὸ βρωμομάγαζό σου καὶ νὰ με ριζεις βαθιὰ μέσ' στὸ κατώγι σου, ἀνάμεσα στὰ κοπανισμένα γυαλιά, τὰ ψόφια ποντίκια, τὰ κόκκαλα τῶν πεθαμένων. Μίλα, αὐτὸ εἶναι; αὐτὸ εἶναι; (Τὸν τραντάζει τὸν τραβολογᾶ).

ΓΚΑΛΑΟ (Τρέμοντας): Κύριε Μπράουν σᾶς διαβεβαιώνω... (Ὁ γιατρός Πέρκινς σπρώχνει τὸν Τζόνυ κ' ἐλευθερώνει τὸν κ. Γκαλάο, ὕστερα τοῦ κάνει νόημα νὰ φύγει. Ὁ κ. Γκαλάο συμμορφώνεται καὶ ξαναγυρίζει στὴ θέσι ὅπου βρισκόταν στὸ δικαστήριον).

ΠΕΡΚΙΝΣ (Στὸν κ. Γκαλάο πὺν ἀπομακρύνεται): Στὸ καλὸ κ. Γκαλάο. Καὶ μὴ φοβᾶστε πιά τὸς μαύρους πὺν θάβουν τοὺς νεκροὺς τοὺς. (Ὁ Πέρκινς κι ὁ Τζόνυ φεύγουν ἀπὸ τὴν ἐξέδρα. Ὁ Τζόνυ ξαναγυρίζει στὸ δικαστήριον, κι ὁ Πέρκινς βγαίνει ἀπὸ τὴ σκηνή).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὸν κ. Γκαλάο): Καὶ προσέξατε ἀφ' ὅτου γύρισε ὁ κ. Μπράουν, μετὰ τὴν παραμονὴ του στὸ Πήρλς Κώρτ, γιατί ἂν κατάλαβα καλὰ τὸ ἐπεισόδιον στὸ ὁποῖο ἀναφερθήκατε τοποθετεῖται σὲ προγενέστερη ἐποχὴ καὶ κατὰ συνέπειαν δὲν προσφέρει στὴ Δικαιοσύνη τῆς διευκρινήσεως πὺν ἀναζητᾶ, προσέξατε λοιπόν, αὐτοὺς τοὺς τελευταίους μῆνες, στὸν κ. Μπράουν, σημεῖα... παρόμοιου ἐκνευρισμοῦ;

(Ἡ Ὑπεράσπιση ἀνησυχεῖ. Ὁ Δημόσιος Κατήγορος με μιὰ ἐπεροπτικὴ χειρονομία τῆς κάνει νεῦμα νὰ ἡρεμήσει).

ΓΚΑΛΑΟ (Ἐστερα ἀπὸ κάποιον δισταγμό, ψελλίζοντας): Ναι, μιὰ μέρα... πὺν τὸν ξύριζα ὅπως συνήθως... καὶ πὺν συζητούσαμε... ὅπως συνήθως...

ΤΖΟΝΥ (Ἐνῶ σηκώνεται): Ἐμπρὸς λέγε, πόσα χρήματα πῆρες ἀπ' τὴν πολυαγαπημένη μου οἰκογένεια, γιὰ νὰ ρθεῖς

νά πεῖς πὼς με ξύριζες ἀκόμα, ὅταν δὲ με ξύριζες πιά, καὶ πὼς συναντιόμαστε ἀκόμα ὅταν δὲν συναντιόμαστε; Κι αὐτὸ, ἀπλοῦστατα, γιατί τὸ δρόμο μιά φορά πού σέ εἶδα, ἀπλῶς σήκωσα τὸ χέρι μου...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Σιγὰ στὸν Τζόνου): Κύριε Μπράουν σὰς παρακαλῶ!

ΤΖΟΝΥ (Χωρὶς ν' ἀκούει τὴν Ὑπεράσπιση συνεχίζει): Ναι, πόσα σοῦ ἴδωσαν γιὰ νὰ με στείλουν, ὄχι στὴ φυλακὴ ἀπ' ὅπου θὰ βγαῖνα ἀρκετὰ εὐκόλα, παρὰ τὴν πολιτικὴν ἐλαστικότητα, μὰ σέ κανένα κελλὶ τρελλοκομείου, ἀπ' ὅπου αὐτὴ τὴν φορά θὰ βγαῖνα πολὺ δύσκολα; Πόσα;

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Ὑποβάλλομεν ἔνστασι.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Δεκτὴ. (Ὁ κ. Γκαλάο ξαναγυρίζει στὴν ἐξέδρα ὅπου τὸν συναντοῦν, βγαίνοντας ἀπ' τὰ παρασκήνια, ἢ Τζόαν κι ὁ Τζαίμς Μπράουν. Κ' οἱ δύο στέκουν ὄρθιοι ἢ Τζόαν λίγο παράμερα, κλαίει μ' ἓνα μαντῆλι στὸ χέρι).

ΤΖΑΙΗΜΣ: Λοιπόν, εἴμαστε σύμφωνοι κ. Γκαλάο; Θὰ διηγῆτε πρῶτα τὴν ἐπίθεση τοῦ ἀδελφοῦ μου ἑναντίον σας πρὶν εἰσαχθεῖ στὴν κλινικὴ. Καί, πολὺ γρήγορα, θὰ προσθέσετε — σὰς ρωτήσουν, δὲ σὰς ρωτήσουν σχετικὰ, δὲν ἐνδιαφέρει — πὼς ἐξακολουθώντας νὰ ξυρίζετε...

ΓΚΑΛΑΟ: Μὰ δὲν τὸν ξύριζα πιά... Ὁ Κύριος Τζόνου... ἀπ' ὅτου... ἀπ' ὅτου γύρισε... Τὸ ξέρετε καλὰ... Κ' ἡ κυρία Μπράουν τὸ ἴδιο...

ΤΖΑΙΗΜΣ: Φυσικὰ, τὸ ξέρομε καλὰ. Μιὰ ὅμως πού, ἐκτός ἀπὸ τὸν Τζόνου, πού οὔτε τὸ δικαστήριό πού θὰ τὸν δικάσει (μὲ σαρκασμὸ) θὰ μπορέσει νὰ τὸν κρίνει ἀξιόπιστο, μόνον ἡ Τζόαν κ' ἐγὼ τὸ ξέρομε, τὸ ἐπιχειρήμα σας πάει περίπατο.

ΓΚΑΛΑΟ: Μὰ τί θὰ θέλατε... νὰ πῶ, κ. Μπράουν;

ΤΖΑΙΗΜΣ: Πὼς ὁ Τζόνου σὰς ἀπέιλησε ἐκ νέου (γελώντας) καὶ πὼς, ἀφοῦ, τὴν φορά ἐκείνη, αὐτὸς "ὁ μεγάλος ὑπερασπιστὴς τῶν καταπιεζομένων", ὁ γιάτρος Πέρκινς δὲ βρισκόταν ἐκεῖ γιὰ νὰ σὰς ὑπερασπίσει, σὰς χτύπησε κιάλας, καὶ σὰς χτύπησε ἄγρια, ξεφωνίζοντας: "Κακόμοιρε κούρεα, δὲν πρέπει νὰ νομιζεῖς φιλαράκο μου, πὼς ἐπειδὴ δὲν εἶσαι μαῦρος θὰ μείνεις ἀτιμώρητος".

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ (Κλαμμένη): Τζαίμς, δὲν ξέρω ἄν... ἂν μποροῦμε νὰ φθάσουμε... ὡς ἐκεῖ. Ὅσο καὶ νὰ ναι...

ΤΖΑΙΗΜΣ (Αφοῦ σηκώνει τοὺς ὤμους καὶ βγάζοντας μερικὰ χαρτονομίσματα ἀπὸ τὴν τσέπη του): Βασίζομαι σὲ σὰς, κ. Γκαλάο. (Τοῦ σφίγγει τὸ χέρι καὶ σύγχρονα τὸ δίνει τὰ χαρτονομίσματα. Ὑστερα βγαίνει ἀπ' τὴν σκηνή, ἀκολουθούμενος ἀπ' τὴν Τζόαν πού κλαυθμηρίζει συνεχῶς. Ὁ κ. Γκαλάο ξαναγυρίζει στὴ θέση του στὸ δικαστήριον).

ΤΖΟΝΥ (Ποῦ ἀποκλείεται πιά νὰ καταφέρει νὰ ἠρεμήσει, ἐνῶ σηκώνεται γι' ἄλλη μιὰ φορά): Κι ἂν εἶχε ἀπλῶς πληρωθεῖ ἀπὸ τὴν οἰκογένειά μου, ἐννοῶ ἀπὸ τὴν γυναῖκα μου, θέλω νὰ πῶ ἀπὸ τὴν κόρη τοῦ πάστορος τῆς Μεταρρυθμιστικῆς ὀλλανδικῆς Ἐκκλησίας, κύριοι... Ὅμως πρὶν πληρωθεῖ γιὰ νὰ πεῖ ψέματα, ἤθελε κύριοι, ἤθελε νὰ με ἐξοντώσει. Ἀπ' τὴν ἡμέρα πού τὸν γνώρισα, μιὰ μόνον ἐπιδίωξη εἶχε: νὰ με τρελλάνει. Μὲ τὴν γυναῖκα του, μὲ τοὺς στραπετοκόκκους τῆς γυναίκας του!... Καὶ θὰ πρέπει νὰ βλέπατε πὼς με ξύριζε. Ἐνα βρώμικο ξυράφι, τρίχες στὴ μηχανὴ πού με κούρευε! Καὶ δύο λεπίδες μαζί στὸ ξυράφι του μιά φορά...

Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Κύριε Μπράουν, θὰ μιλήσετε σὲ λίγο.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Ἀτάραχος στὸν κ. Γκαλάο): Κατὰ τὴ γνώμη σας, λοιπόν, ὁ κ. Μπράουν, σκοτώνοντας ἓνα μαῦρο, ὑπέκυψε σὲ τυφλὸς ἐγκληματικὴς παρορμήσεις;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Δείχνοντας τὸν κ. Γκαλάο, μ' ἐπιθετικότητα): Αὐτὸ, μοῦ φαίνεται, βγαίνει καθαρὰ ἀπ' ὅσα εἶπε.

ΓΚΑΛΑΟ (Τρομαγμένος): Ὅχι... δὲν πιστεύω καθόλου, κύριε Κατηγορε, πὼς ὁ κ. Μπράουν... ἔδειξε, σκοτώνοντας αὐτὸ τὸ νέγρο... αὐτὸ πού ὁ κύριος συνήγορος νομίζει πὼς θέλησα ν' ἀποδείξω... Εἶμαι ἀντίθετα... ὀλοψυχα μὲ τὸ μέρος τοῦ κ. Μπράουν γιατί φυσικὰ... γιὰ ὅλα τούτα φταίνε οἱ νέγροι...

ΤΖΟΝΥ: Τότε λοιπόν τί περιμένεις γιὰ νὰ ξεμπερδέψεις κ' ἐσὺ ἕναν; Λεφτά, ἀπὸ λεφτά;

ΓΚΑΛΑΟ (Τρομαγμένος, ψελλίζοντας): Κύριε Μπράουν, γιὰ ποῦ λόγῳ τέτοια μομφή; Εἶναι... εἶναι πάρα πολὺ ἄδικο... ἀφοῦ πιστεύω, ὅπως καὶ σεῖς, πὼς πρέπει νὰ τοὺς ξεμπερδέψουμε ὅλους, χωρὶς κανὲν νὰ τὸ σκεφτοῦμε, νὰ τοὺς ξεμπερδέψουμε...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Ψυχρός): Τὰ ἐργατικὰ γέριμα στὴν Πολιτεία μας κ. Γκαλάο, κατὰ μέγιστο μέρος δὲν εἶναι πορτογαλικά, ἀλλὰ μαῦρα. Τὸ Δικαστήριον σημειώνει ἐν πάσῃ περιπτώσει τὴ δῆλωση σας. (Στὸ Γραμματεῖα, ἐνῶ

βγαίνει συνεσταλμένος ὁ κ. Γκαλάο): Παρακαλῶ νὰ προσαχθεῖ ὁ τέταρτος μάρτυς. (Μπαίνει ἀπὸ δεξιά, συνοδουμένη ἀπὸ τὸ Γραμματεῖα, ἡ Τζόαν Μπράουν).

ΤΖΟΝΥ: Νὰ 'σου λοιπὸν κ' ἐσὺ! Ἐπρεπε, φυσικὰ, ὀλοφάνερα, νὰ ξεπροβάλλεις κ' ἐσὺ. Μὰ πού εἶν' ὁ συνέννοχός σου; Καὶ λέγοντας συνέννοχος ἐννοῶ, πολὺ φυσικὰ, τὸν ἀγαπημένο μου ἀδελφὸ καὶ τὸν ὄχι λιγότερο ἀγαπημένο σου κουνιάδο.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Κυρία Μπράουν, πλησιάζετε παρακαλῶ.

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (Προτεινώντας τὸ Εὐαγγέλιον στὴν Τζόαν Μπράουν πού τὸ ἀσπάζεται ἐπιδεικτικῶς): Ὅρκιζεσθε ἐπὶ τοῦ Ἱεροῦ Εὐαγγελίου νὰ πεῖτε τὴν ἀλήθεια, ὄλην τὴν ἀλήθεια καὶ μόνον τὴν ἀλήθεια; Σηκώστε τὸ χέρι, πέστε: τὸ ὀρκίζομαι.

ΤΖΟΑΝ: Τὸ ὀρκίζομαι.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Τὸ Δικαστήριον θὰ ἐπιθυμοῦσε, πρῶτα, νὰ ξέροι ἂν τὴν ἐποχὴ πού ὁ λατρός Πέρκινς ἐρχόταν τακτικὰ στὸ σπίτι σας, ἔτυχε νὰ προσέξτε στίς κουβέντες του, ὀρισμένες ἐκφράσεις φύσεως... γενικῆς πού νὰ σὰς φάνηκαν παράξενες. (Ὁ Τζόνου γελᾷ).

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ: Καὶ βέβαια... ὅμως θὰ θελα ἐπίσης νὰ πῶ...

ΤΖΟΝΥ (Ποῦ ἡ Ὑπεράσπιση προσπαθεῖ νὰ τὸν ἠρεμήσει): Τί θὰ θελες ἐπίσης νὰ πεῖς; Ὅχι πάντως αὐτὸ πού σκέφτεσαι. Ὅμως ἐγὼ, ἀντίθετα, μπορῶ πολὺ καλὰ νὰ πῶ αὐτὸ πού σκέφτεσαι ἢ μᾶλλον αὐτὸ πού σκέφτεστε, ὁ Τζαίμς κ' ἐσὺ, ἐνωμένοι ἀδελφικά, οἰκογενειακά... καὶ οἰκονομικά σκέφτεστε πὼς εἶναι κρίμα πού ὁ Τόμ Γκίνες εἶναι ξαπλωμένος νεκρὸς μέσα στὸς κοπριές του, ἐνῶ, θὰ 'ταν τόσο ἀπλὸ στὴ θέση του, ὁ φίλος, ὁ σύζυγος, ὁ συγγενὴς νὰ... (Πρὸς τὸν Δημόσιο Κατηγορο): Κύριε Δημόσιε Κατηγορε ἂν κατηγορεῖτε τὸν γιάτρο Πέρκινς — κ' ἔχετε ἀπόλυτα δίκαιον νὰ τὸν κατηγορεῖτε, γιὰ πολλοὺς λόγους μάλιστα — κατηγορεῖτε τότε καὶ τὴν πολυαγαπημένη μου σύζυγο, γιὰ τὸν ἀπλοῦστατο λόγῳ ὅτι, γιὰ νὰ μοιραστεῖ τὸ κρεβάτι τοῦ πολυαγαπημένου μου ἀδελφοῦ καὶ προπάντων, τὸ τονίζω, προπάντων, γιὰ νὰ με ἀπομακρύνουν ἀπ' τὴν διεύθυνση τῆς ἐπιχειρήσεώς μου, συνωμότησε, θέλω νὰ πῶ συνωμότησαν, μὲ τὸ σκοπὸ αὐτὴ ἢ ἐπιχείρησι, πνιγμένη σέ, δὲν ξέρω ποιά μεγάλη κομπίνα ὑποπτη, αἰσχρὴ, νὰ...

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Διακόπτοντας τὸν Τζόνου): Σὰς παρακαλῶ, κ. Μπράουν!

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Κυρία Μπράουν, δὲν ἔχετε νὰ προσέξτε τίποτα;

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ (Μὲ πολὺ ἀξιοπρέπεια): Ὑπ' αὐτὰς τὰς συνθήκας, ὄχι.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Καλὰ. Σὰς εὐχαριστῶ. (Στὸ Γραμματεῖα, ἐνῶ ἡ Τζόαν Μπράουν πηγαίνει νὰ καθήσει πρὸ μακροῦ): Νὰ περάσει ὁ τελευταῖος μάρτυς. (Ὁ Γραμματεὺς εἰσάγει τὸν Τζαίμς Μπράουν πού προχωρεῖ γεμάτος αὐτοπεποίθησι). Κύριε Μπράουν, προχωρεῖτε παρακαλῶ.

ΤΖΟΝΥ: "Α! θέλετε νὰ προχωρήσει! Μὰ ἔχει κι ὄλας προχωρήσει, μ' ἔχει κι ὄλας προσπεράσει! (Ἡ Ὑπεράσπιση καθυστερεῖ τὸν Τζόνου).

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ (Προτεινώντας τὸ Εὐαγγέλιον στὸν Τζαίμς Μπράουν πού τὸ ἀσπάζεται): Ὅρκιζεσθε νὰ πεῖτε τὴν ἀλήθεια, ὄλη τὴν ἀλήθεια καὶ μόνον τὴν ἀλήθεια; Σηκώστε τὸ χέρι, πέστε: τὸ ὀρκίζομαι.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Σηκώνοντας τὸ χέρι): Τὸ ὀρκίζομαι. (Ὁ Τζόνου θέλει νὰ μιλήσει, ἢ Ὑπεράσπιση τὸν ἀποτρέπει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Παρατηρήσατε μήπως στὸν ἀδερφὸ σας, τοὺς τελευταίους μῆνες ἐννοῶ, ἀπ' ὅτου γύρισε ἀπὸ τὸ Πήρλ'ς Κῶρτ ἀννυσχητικὰ σημεῖα ἐκνευρισμοῦ; (Ὁ Τζόνου ταραξεται).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ὑποβάλλομεν ἔνστασι.

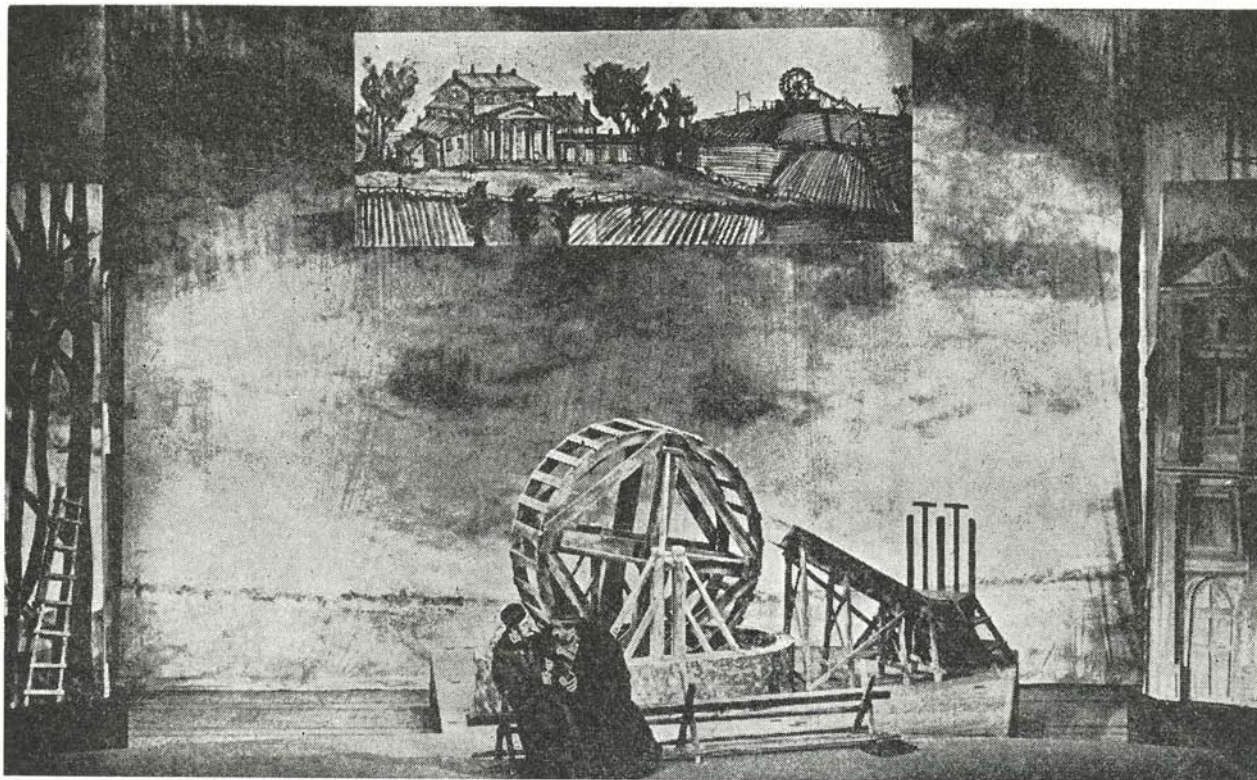
Ο ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Δεκτὴ.

ΤΖΟΝΥ: Καὶ βέβαια εἶναι δεκτὴ! (Παύση, ὕστερα ὁ Τζόνου ἀνεβαίνει στὴν ἐξέδρα ὁ Τζαίμς κ' ἡ Τζόαν Μπράουν τὸν ἀκολουθοῦν).

ΤΖΟΝΥ: Ὅμοιογεῖστε, ὁμοιογεῖστε λοιπὸν πὼς μ' ἐξαποστεῖλατε στὸ Πήρλ'ς Κῶρτ γιὰ νὰ...

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ (Μὲ τὸνο παραπόνου): Τζόνου!

ΤΖΟΝΥ: Ἔτσι λοιπόν; Δὲν εἶχα δικαίωμα;... Νὰ διαλύσουμε τὴν ἐπιχείρησή μας μέσα σὲ ποιά ξέρι ποῦ ἄμωρο σωρὸ ἐπιχειρήσεων... νὰ μοιραζόμεσθε τὰ κέρδη... ποῖός ξέρι πὼς με ποῖός ξέρι ποιοῦς! Μὰ θὰ μᾶς σάρωναν, θὰ μᾶς καταβρόχιζαν, μέσα σ' ἐλάχιστο καιρὸ, καὶ σὰς τοὺς δύο, ὅπως καὶ μένα! Στ' ἀλήθεια, δὲν καταλαβαίνω.



Οι "Νεκρές Ψυχές" στη Λυών. Χαρακτηριστική φωτογραφία της σκηνογραφικής και σκηνοθετικής αντίληψης του Πλανσόν

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Παγερός) : Τὸ μόνο μέσο πὸν διαθέτουμε σήμερα, Τζόνυ, ἐμεῖς οἱ λευκοί, γιὰ νὰ μὴ μῆς κατασπαράξουν, εἶναι ἡ ἔνωση, καὶ πρῶτα ἡ οἰκονομικὴ ἔνωση. Ὑπάρχει ἀλληλοεξάρτηση.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Δὲν ξέρεις Τζόνυ, ποῦ... ποῦ βρίσκονται τὰ πράγματα. Εἶναι τόσο λίγος καιρὸς πὸν γύρισες.

ΤΖΟΝΥ : Καὶ ποιὸς φταίει πὸν ἄλεια τόσο πολὺ καιρὸ; Μόνο ὁ γιατρὸς Πέρινης;

ΤΖΟΑΝ : "Ἄς μὴν ξαναγυρίζουμε, σὲ παρακαλῶ, στὸν γιατρὸ Πέρινης. (Ὁ Τζόνυ γελά σαρκαστικά). Δὲ μπορεῖς νὰ ξέρεις ἀκόμα, Τζόνυ, τί γίνεται παντοῦ τὸν τελευταῖο καιρὸ!

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Εἶναι πολὺ ἀπλό. Ἀπὸ τότε πὸν ἐφαρμόζεται ἡ λεγομένη πολιτικὴ ἐλαστικότητα, ἡ τάξη πιά δὲν εἶναι ἐξασφαλισμένη.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ (Πάντα κλαυιάρικα) : "Ἄν ἦσουν Τζόνυ μπροστὰ στὴν ἐπίθεση πὸν δέχτηκα προχθές... "Ἦμουν δλομόναχη, καὶ τὸ αὐτοκίνητό μου εἶχε χαλάσει, ὅταν ξαφνικά οἱ νέγροι, μιὰ ὀλόκληρη συμμορία νέγροι, πὸν παρουσιάστηκαν κ' ἐγὼ δὲν ξέρω ἀπὸ ποῦ καὶ πῶς...

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Θά 'ταν σίγουρα καμμιὰ εἰκοσαριά αὐτοὶ πὸν περικύκλωσαν τὴν Τζόαν.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Κι ἂν ἐβλεπες τὶς ρόδινες, ὀλορόδινες γλώσσες τοὺς πὸν κουνιόνταν! Καὶ ξέρεις τί κάνανε μὲ τὰ χέρια τοὺς; Τὰ ἔβαζαν ἐδῶ (βάζει τὸ χέρι της στὸ ὑπογάστριο) καρφώνοντάς με μὲ τὰ μάτια τοὺς... πὸν ἦταν γουρλωμένα...

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Σοβαρά) : "Ἐνα λεπτό ἀκόμα κ' ἡ καυμένη ἢ Τζόαν, πραγματικά...

ΤΖΟΝΥ : "Ἄν κατάλαβα καλά, ἦσουν μπροστὰ σ' αὐτὴ τὴ σκηνοῦλα; "Ἦσουν ἐκεῖ, παρών, καί, παρὰ τὴν παρουσία σου, αὐτοὶ οἱ νέγροι τόλμησαν;... Παράξενο!

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Ὁ Τζαίημς ξεπρόβαλε ἀκριβῶς τὴ στιγμή πὸν μὲ περικυκλώνανε καὶ μ' ἀπελευθέρωσε.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Δὲν ἔχασα καιρὸ, πυροβόλησα ἀμέσως.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Στὸν ἀέρα, φυσικά.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Αὐτὸ ἔφτασε, γιὰ νὰ γίνουν καπνὸς οἱ Κάφροι.

ΤΖΟΝΥ : Κ' ἦταν πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς τοὺς Κάφρους; Εἶπες, εἶπατε καμμιὰ εἰκοσαριά. Καμμιὰ εἰκοσαριά, δὲν εἶναι πολλοί, νομίζω.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Ἴσως ἦταν περισσότεροι ἀπὸ εἴκοσι. Δὲν... ξέρω πιά. Αὐτὸ πὸν μπορῶ νὰ σοῦ πῶ, Τζόνυ, εἶναι πῶς τοὺς βλέπουμε παντοῦ, ὅλο καὶ πιὸ πολὺ, ἀφ' ὅτου ἐσύ...

ΤΖΟΝΥ : Ἀφ' ὅτου ἐγὼ τί; Ἀφ' ὅτου ὁ γιατρὸς Πέρινης ὑποβρεῶθηκε νὰ μ' ἀφήσει νὰ φύγω; Καὶ ξέρω τί σκέφτεστε. Σκέφτεστε: πόσα χρήματα ἔδωσε στὸν Πέρινης γιὰ νὰ τὸν ἀφήσει ἔτσι νὰ ξεφύγει; Πολὺ καλά, μπορεῖτε νὰ σκέφτεστε ὅ,τι θέλετε. (Παύση). Ξέρετε τί σκέφτομαι ἐγὼ; Σκέφτομαι πῶς ὅταν φοβόμαστε τόσο τοὺς μαύρους δὲν πρέπει νὰ θέλουμε νὰ προσλάβουμε σὲ ὁποιαδήποτε ἐταιρεία χιλιάδες καὶ χιλιάδες ἀπ' αὐτοὺς τοὺς μαύρους, πού, κι ἂν στὴν ἀρχὴ δὲν κερδίζουν τίποτα, θὰ βγάλουν τὴ γλώσσα τοὺς τόσο συχνά, τόσο συχνά πὸν θὰ καταλήξει νὰ κερδίζουν πολὺ περισσότερα, κ' ἐμεῖς πολὺ λιγότερα. (Παύση). Τί σκέφτεστε, ἀγαπητὴ κ' ὠραία μου σύζυγος;

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Τί θέλεις νὰ σκέφτομαι, Τζόνυ; Τοὺς νέγρους, φυσικά. "Ἄκουσε, δὲν σοῦ λέμε παραμύθια, ἡ ζωὴ μας εἶναι ἀνυπόφορη.

ΤΖΟΝΥ : Καὶ γιὰ ποιὸ λόγο ἡ ζωὴ σας πὸν ἦταν τόσο ὑποφερτὴ, καὶ μάλιστα τόσο ἐξαιρετικὰ εὐχάριστη, δὲν εἶναι πιά σήμερα οὔτε κἀν ὑποφερτὴ;

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Μὰ τώρα δὲ στὸ εἶπα Τζόνυ. Ἐξ αἰτίας τῶν νέγρων.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Γεγονὸς εἶναι πῶς σήμερα κἀνουν ὅ,τι θέλουν.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Σήμερα ἔχουν, ξέρεις, τὸ δικαίωμα νὰ πηγαίνουν... σχεδὸν παντοῦ. Γίνονται δεκτοὶ σχεδὸν σ' ὅλους τοὺς κινηματογράφους, σχεδὸν σ' ὅλα τὰ μαγαζιά...

ΤΖΟΝΥ : Οἱ νέγροι γίνονται δεκτοὶ σχεδὸν σ' ὅλους τοὺς κινηματογράφους, σχεδὸν σ' ὅλα τὰ μαγαζιά; Καὶ σ' ὅλες τὶς αἰθουσες ἀναμονῆς, καὶ σ' ὅλες τὶς ταχυδρομικὲς θυρίδες, ἴσως; Ὑπάρχουν, ἐξάλλου, ὑπερβολικὰ πολλὲς θυρίδες, καὶ ὑπερβολικὰ πολλοὶ φάκελλοι πεταγμένοι σ' αὐτὲς τὶς θυρίδες, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ σφραγισμένα γραμματόσημα καὶ τὸ πιὸ σημαντικό, ξεσχισμένα...

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Στὴ "Στὴλ ἐντ Στάρ", ταμίας, ἐδῶ καὶ μιὰ βδομάδα, εἶναι μιὰ μιγάς. Καὶ στοῦ "Ἐνγκαρ ἐντ Οὐίλλιαμ", ἀπὸ χθές, μιὰ νέγρα.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Ἐκατὸ τοῖς ἑκατὸ. Παίρνουν ὄρκο.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Κ' ή κυρία Πάτερσον, έχει σήμερα δυο πωλήτριες μαυρες.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Κ' υπάρχουν πέντε υπάλληλοι κάφροι στο "Όλντ "Ηνγκλαντ".

ΤΖΟΝΥ : Πέντε υπάλληλοι κάφροι; Μά τότε πόσους υπάλληλους έχουν συνολικά τώρα στο "Όλντ "Ηνγκλαντ"; (Παύση). Τό πάν έπεκτείνεται, τό πάν ένισχύεται, τό πάν παίρνει άνησυχητικές διαστάσεις, άπ' ότι βλέπω.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Δέν ξέρω πόσοι υπάλληλοι υπάρχουν συνολικά στο "Όλντ "Ηνγκλαντ". Αυτό πού ξέρω είναι πώς δέν άντέχω πιά, Τζόνυ. (Ακουμπά τό κεφάλι της στόν όμο του Τζόνυ, πού άμέσως απομακρύνεται). Βρίσκονται παντού και δέν σκοτίζονται πιά. Πρίν, όλο και σκοτίζονταν λίγο.

ΤΖΟΝΥ : Πρίν; Πρίν άπό τί; Πρίν να πάρετε, χάρις σέ μένα, άκριβείς, άσφαλείς πληροφορίες γιά τό γιατρό Πέριγκιν;

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : "Όχι, όχι... "Ηθελα άπλώς να πώ... πρίν άπό την καινούρια κυβερνητική πολιτική. Γιατί άφ' ότου, κατά προσέγγιση έστω, εφαρμόζεται... δέ σκοτίζονται πιά, στ' αλήθεια. (Παύση). Καταλαβαίνεις, σταματούν όπου θέλουν, κυκλοφορούν όπως θέλουν. Σγίζουν τις άδειες κυκλοφορίας τους, φυσικά, μιά και δέν τις έχουν πιά άνάγκη αυτές τις άδειες κ' εξακολουθούν να περνοδιαβαίνουν, να ξεφωνίζουν, να φτύνουν, να φτύνουν άδιάκοπα, όπου να 'ναι, σ' ότι να 'ναι... ώσπου να 'ρθεί ή στιγμή να φτύνουν και μäs!

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : "Όλοι οι δρόμοι είναι γεμάτοι άπ' τις βρωμιές πού οι μαυροι δέν παύουν να σωριάζουν. Κι άν σού 'λεγα πώς χθές...

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : 'Ο Τζαίημς κ' εγώ, ύποπτευόμαστε έναν έργάτη του έργοστασιού...

ΤΖΟΝΥ : "Α! κ' οι νέγοι με τη σειρά τους βάζουν σκουπίδια; Αρχίζουν κι αυτοί με τη σειρά τους. (Χτυπώντας τό μέτωπό του). Νά κάτι πού δέν τό 'χα σκεφτεί ακόμα. (Παύση κ' ύστερα ξεφωνίζοντας σχεδόν). Και γιά ποιά λόγο νομίζετε πώς σωριάζουν έτσι τά σκουπίδια τους δίπλα στο σπίτι μας; Θα σäs τό πώ. (Ουρλιάζοντας). Για να χάσω την ίσοροπία μου, γιά να γλυστρήσω, γιά να καταρακλήσω μέσα στα τσόφλια άπό τά αυγά τους, τις ροχάλες τους, τις τρικλοποδιές τους, τά σπασμένα τους γυαλιά, τά βρώμικά τους τά χαρτιά; και τί να πώ γιά τους ψύφρους ποντικούς πού ό Θεός ξέρει πόσο τέτοιοι ποντικοί υπάρχουν! ('Ο Τζαίημς κ' ή Τζόαν Μπράουν άνησυχου, συνηνοούνται με τό βλέμμα).

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ (Χαμηλόφωνα στόν Τζαίημς Μπράουν): Φοβάμαι μήπως τόν έπηρεάσαμε με τις ιστορίες μας.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Χαμηλόφωνα στήν Τζόαν Μπράουν) : Περιήγηση. "Έτσι ό γιατρός Πέριγκιν θα 'ναι άναγκασμένος να τόν ξαναπάρει.

ΤΖΟΝΥ : Κι όταν τά πόδια δέ θα με βοηθάνε πιά να σηκωθώ, όταν θα σωριαστώ, τότε θα 'ρθούν όλοι, έφοδιασμένοι με φτυάρια, μ' εκατοντάδες φτυάρια, και θα με σπρώξουν με τά φτυάρια τους ίσαμε πούξ ξερεί σε ποιά σκουπιδοτενεκέ ύπου, μπροστά τους, επί τόπου, θα πρέπει να καταπιώ... τά πάντα... ώς τό τελευταίο τσόφλι αυγού! ('Ακόμα πιά δυνατά). Μόνο πού ξεχνάνε, ξεχνάνε...

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : 'Η Τζόαν κ' εγώ ύποπτευόμαστε έναν έργάτη του έργοστασιού.

ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ : Ναι, σχετικά με τά σκουπίδια πού σωριάζονται, σχεδόν μπροστά στήν πόρτα μας... (Παύση. Ένώ ό Τζόνυ, ακολουθούμενος άπό την Τζόαν και τόν Τζαίημς Μπράουν, ξαναγυρίζουν στο δικαστήριο, ακούγεται τό ίδιο νέγρικο τραγούδι όπως και στήν αρχή, ύστερα όλο και δυναμώνει. Και ξαφνικά, ομάδικοί πυροβολισμοί, τό σκεπάζουν. Τό τραγούδι όμως δέ σταματά και μάλιστα δυναμώνει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Σäs ευχαριστώ κ. Μπράουν.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Πολύ ξερά) : Μπορούμε να πούμε πώς τό Δικαστήριο έν τή άμεροληψία του, αφήνει τούς μάρτυρες να μιλήσουν.

ΤΖΟΝΥ : Μά γιά ποιά πράγμα θα 'θελες να μιλήσεις, έσύ, ακόμα, γι' άλλη μιά φορά, πάλι; Είμαι ίσως τρελλός γιάτί σκότωσα ένα νέγρο; (Γυρίζοντας προς τό Δημόσιο Κατήγορο). Είναι φανερό πώς είναι γελοίο, άφού υπάρχουν χιλιάδες και δεκάδες χιλιάδες άπ' αυτούς τούς νέγρους. Φυσικά, ένας είναι λίγο, όμως κάνει κανείς, κύριοι, τό κατά δύναμιν. Και φυσικά κι ό άγαπημένος μου άδελφός και ή όχι λιγότερο άγαπημένη μου σύζυγος προχωρούν, αυτό περισσότερο, θέλω να πώ θα προχωρούσαν περισσότερο άν κατόρθωναν, όπως τό επιδιώκανε, να προσλάβουν χιλιάδες και δεκάδες χιλιάδες έργάτες, μαύρους έργάτες, τό σπουδαιότερο, γιάτί ποιούς

άλλους έργάτες θα μπορούσαν να προσλάβουν; "Όπως είπατε κ' έσείς κύριε Δημόσιε Κατήγορε, τά έργατικά χέρια, στόν τόπο μας, δέν είναι ούτε πορτογαλέζικα ούτε έγγλέζικα... ('Η Υπεράσπιση προσπαθεί να ήρεμήσει τόν Τζόνυ).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Φεύγουμε άπέ τό θέμα. ('Ο Τζαίημς Μπράουν σηκώνει τό χέρι γιά να ζητήσει τό λόγο).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στό Τζαίημς Μπράουν) : Με συγχωρείτε κύριε Μπράουν, όμως ή κατάθεσίς σας, νομίζω σäs τό έδήλωσα, τελείωσε.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Φεύγοντας άπό τό βήθο των μαρτύρων γιά να καθήσει πιά πέρα, κοφτά) : Κατάλαβα.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στόν Τζαίημς Μπράουν) : Πιστέψτε κ. Μπράουν, πώς λυπούμεθα. (Στόν Τζόνυ). Πλησιάστε κ. Μπράουν.

ΤΖΟΝΥ : Πολύ ευχαρίστως, πολύ ευχαρίστως. (Προχωρεί προς τό βήθο των μαρτύρων, ακολουθούμενος, όπως πάντα άπό τόν άστυνομικό του).

ΓΡΑΜΜΑΤΕΑΣ : 'Ορκίσεσθε επί του ίερού Ευαγγελίου να πητε την αλήθεια, όλην την αλήθεια και μόνο την αλήθεια; Σηκώστε τό χέρι, πέστε: τό όρκίζομαι.

ΤΖΟΝΥ : Και βέβαια. και βέβαια τό όρκίζομαι!

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Πήγατε, δέν είναι έτσι, στο σπίτι του Τόμ Γκίνες στις 17 Νοεμβρίου, στις 9 και μισή τό βράδυ, έφοδιασμένος μ' ένα περιστροφό;

ΤΖΟΝΥ : Με σιαστήρα.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Μ' άλλα λόγια, με περιστροφό ειδικού τύπου.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Του τύπου, πού τις περισσότερες φορές, έχει ή άστυνομία.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Τό Δικαστήριο δέ σäs έδωσε τό λόγο κύριε Κάουντ.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Και πότε θα μου τόν δώσει;

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : "Όταν θα τό κρίνει σωστό. Έπιμένετε, κ. Μπράουν, στίς προγενέστερες δηλώσεις σας, σύμφωνα με τις όποιες ενεργήσατε χωρίς καμμία προμελέτη;

ΤΖΟΝΥ : Έπιμένω.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Δέ θα πρέπει, ώστόσο, να άγνοείτε πώς άπό τις 15 Νοεμβρίου δέν ύποδεικνύεται, μα ούτε και συνιστάται, στους άποίκους να φέρουν περιστροφό.

ΤΖΟΝΥ : Κύριε Δημόσιε Κατήγορε, σäs κατηγορώ γιά κακή πρόθεση και θα 'λεγα μάλιστα γιά πρόκληση, γιάτί όλος ό κόσμος ξέρει καλά, κ' έτσι κ' έσείς τό ξέρετε άσφαλώς, πώς δέν είχα σκεφτεί, αρχή - αρχή, παρ ά να αναλάβω μιά άποστολή κολασμού.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Και βέβαια. Μόνο πού άφού είσαστε όπλισμένος...

ΤΖΟΝΥ : Σίγουρα ήμουνα όπλισμένος! Δέ θα θέλατε, βέβαια, να περιφέρωμαι σε μιά συνοικία γεμάτη μαυρους, μ' άδειες τσέπες, άδεια χέρια, άδειο κεφάλι;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : "Αν τό "Έψιλον Ψήφισμα ίσχυε ακόμα, άν ό πλήρης φυλετικός διαχωρισμός στόν τομέα του οικισμού εφαρμόζόταν ακόμα, και οι νέγροι έμεναν καθλωμένοι στις ουδέτερες ζώνες άσφαλείας, ό κύριος Μπράουν θα 'χε ελάχιστες πιθανότητες να συναντήσει τόν Τόμ Γκίνες κ' έτσι να τόν σκοτώσει.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : "Όπως κι άν είναι, τό Δικαστήριο είναι ύποχρεωμένο, κύριε Μπράουν, να διαπιστώσει πώς ή άποστολή σας κολασμού, γιά να έπαναλάβω την έκφρασή σας, δέν παρουσίαζε χαρακτήρα άπόλυτα ειρηνικό.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Δέ βλέπω γιά ποιά λόγο δέν παρουσίαζε τέτοιο χαρακτήρα.

('Ο Δημόσιος Κατήγορος κάνει μιά κίνηση πού δείχνει κοίραση ή πού αποβλέπει να δείξει κάτι τέτοιο).

ΤΖΟΝΥ : Δέ μου άρέσουν και πολύ οι έπαναλήψεις. Έτσι δέ θα σäs μιλήσω πάλι γιά τ' άπορρίματα, τά σκουπίδια, τά περιττώματα πού ό Τόμ Γκίνες — σε συνεργασία με την πολυαγαπημένη μου οικογένεια, εξάλλου, — έκρινε καλό να σωριάζει μπροστά στήν πόρτα μου. ('Ο Τζαίημς θα 'θελε νά μιλήσει, ή Τζόαν τόν άποτρέπει).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Ούτε κ' εγώ νομίζω πώς πρέπει να ξαναμιλήσουμε γι' αυτά τά πράγματα με τά όποια, πραγματικά, άσχοληθήκαμε έκτεταμένα.

ΤΖΟΝΥ : Γι' αυτόν άκριβώς τό λόγο, κύριε Δημόσιε Κατήγορε. θα σäs μιλήσω γι' άλλα πράγματα, όμως τό ίδιο τρομερά, θα 'λεγα πιά τρομερά. (Παύση). Στήν αρχή σκεφτόμουν να χτυπήσω μόνο τόν Τόμ Γκίνες, όμως όταν τόν είδα μισόγυμνο, με τά μαύρα του πόδια και τις μισάσπρες

πατούσες του, δὲ μπόρεσα πιά νά συγκαρατηθῶ. Μαῦρο, κίτρινο, ἄσπρο, σ' ἕνα πόδι, πάει πολύ, μοῦ φαίνεται. ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Πράγματι. Ὅμως παραμένει τὸ γεγονός, ὅτι, φεύγοντας ἀπ' τὸ σπίτι σας, εἴχατε τὴν πρόθεση νὰ τὰ βάλετε μετὸν Τὸμ Γκίνες καί, σὰς τὸ ἐπαναλαμβάνω, ὁ νόμος τῆς 15ης Νοεμβρίου — καλῶς ἢ κακῶς, δὲν πρόκειται ἐμεῖς νὰ τὸ κρίνουμε ἐδῶ — σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο εἶναι ρητός.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Ἐνῶ περπατᾷ): Ἐπιθυμῶ νὰ σὰς ὑπενθυμίσω, κύριοι, πὼς κι ἂν πραγματικά, ἀπὸ τὴν 15 Νοεμβρίου ἢ ὀπλοφορία δὲ συνιστᾶται στοὺς λευκοὺς πολίτες, ὡστόσο, ἐξακολουθεῖ νὰ ἴναι ἀνεκτή. Καί θὰ μοῦ ἐπιτραπῆ νὰ προσθέσω πὼς ἂν ἔπαυε νὰ ἴναι ἀνεκτή, ἡ ἀσφάλεια τῶν προσώπων καὶ τῶν περιουσιῶν θὰ ἴταν πιά ἀνύπαρκτη.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Μὲ πεποίθηση): Αὐτὸ μοῦ φαίνεται ἀναμφισβήτητο.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὸν Τζόνν): Σὰς εὐχαριστῶ κ. Μπράουν. (Ὁ Τζόνν, ἀκολουθούμενος ἀπὸ τὸν ἀστυνομικό του, ξαναγυρίζει στὴ θέση του, σαρκάζοντας καὶ θριαμβολογώντας).

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ἡ Πολιτικὴ Ἀγωγή ἔχει τὸν λόγον.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ (Ἐνῶ σηκώνεται): Ὅταν τὸ Δικαστήριο μοῦ ἔκανε, κύριοι, τὴ μεγάλη τιμὴ νὰ με διορίσει ἀντεπαγγέλτως, ἤξερα, φυσικά, πὼς τὸ ἔργο μου θὰ ἦταν δύσκολο... Καὶ πρῶτα, γιατί ἐξ αἰτίας τῶν περιστάσεων... γιὰ τίς ὁποῖες τόσο εὐγλωττα μᾶς μίλησε τώρα μόλις ὁ κ. Κάουντ, εἶναι ὀλοφάνερο πὼς κι ἂν ἀκόμα ὁ Τὸμ Γκίνες δὲν ἦταν στὴν πραγματικότητα ὀπλιμένος, ὡστόσο, ἦταν μέσα στὴ σκέψη τοῦ κ. Μπράουν, ἐξ αἰτίας... ἀκριβῶς αὐτῶν τῶν περιστάσεων.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Ἀποφασιστικά, σταματώντας νὰ περπατᾷ): Ἐξ αἰτίας τῶν ἐπιθέσεων πού, κάθε μέρα, δέχονται τώρα οἱ λευκοὶ ἔχοντας μειονεκτικὴ θέση μπροστὰ στοὺς νέγρους.

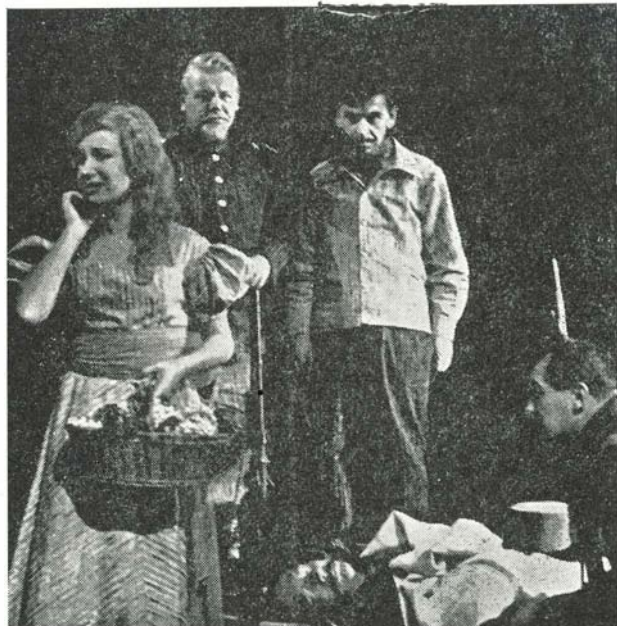
ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ (Ψελλίζοντας): Μάλιστα... ἐξ αἰτίας ὅλων αὐτῶν τῶν ἀπαισιῶν ἐπιθέσεων πού, κι ἂν δὲ δικαιολογοῦν, ἐννοῶ ἂν δὲ δικαιολογοῦν ἀπόλυτα τὴ χειρονομία τοῦ κ. Μπράουν, τὴν ἐξηγοῦν ὡστόσο ἐν μέρει.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Πολλὴ ἐκνευρισμένα, ἐνῶ ἀπὸ τὴν πλευρὰ τους ὁ Τζάιμς καὶ ἡ Τζῶν Μπράουν κινοῦνται κι αὐτοὶ ἐκνευρισμένοι): Ζητῶ τὸν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Θὰ τὸν ἔχετε σὲ λίγο, κ. Κάουντ.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ (Ἀποφασίζοντας νὰ συνεχίσει, ἀφοῦ ἔροξε μιά φοβισμένη ματιὰ στὴν Τζῶν καὶ στὸν Τζάιμς Μπράουν πρῶτα, στοὺς Δικαστὲς καὶ στὴν Ὑπεράσπιση ὕστερα): Πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε πὼς ὁ κ. Μπράουν πού, μόλις εἶχε περάσει... τὸ στάδιο τῆς ἀναρρώσεως ἦταν ἀναγκαστικά... (Ὁ Τζόνν ἐκδηλώνει ἀνησυχία, ἡ Ὑπεράσπιση τὸν καθησυχάζει γιὰ μιά στιγμή).

Ἀντάμωφ: "Ἄνοιξη τοῦ 71". Ἀνέβασμα στὴ Μπρατισλάβα



ΤΖΟΑΝ ΜΠΡΑΟΥΝ (Ξεσπώντας σὲ λυγμούς): Ναι, ὁ ἄνδρας μου εἶναι ἄρρωστος, τὸ ξέρω καλά, ἐγὼ. (Ὁ Τζάιμς Μπράουν τῆς κάνει νόημα νὰ σωπάσει, αὐτὴ συμμορφώνεται).

ΤΖΟΝΙ: Συγχωρεῖστε τὴν, κύριοι. (Παύση, ὕστερα σαρκαστικά): Πρόκειται γιὰ τὴν τριανταπεντάκις χιλιοστὴ κρίση τῆς. Θὰ μπορούσε νὰ ἔχει τριανταπέντε χιλιάδες μία ὅταν θὰ προσλάβουν τριανταεξὴ χιλιάδες δύο ἐργάτες, χωρὶς καν νὰ ὑπολογίσουμε τοὺς ὑπαλλήλους.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ὑποβάλλομεν ἐνστάσι.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Δεκτὴ.

(Ὁ Τζάιμς Μπράουν, ἐξαλλος, χτυπᾷ τὸ πόδι του. Πολλοὶ γυρίζουν τὸ κεφάλι πρὸς τὸ μέρος του).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Στὴν Πολιτικὴ Ἀγωγή):

Ἔχετε νὰ προσθέσετε τίποτε ἄλλο;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ζητῶ τὸν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ὅρίστε.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Μοῦ φαίνεται πὼς ἔργο τῆς Πολιτικῆς Ἀγωγῆς δὲν εἶναι νὰ ἐπεκτείνεται στὴ μιά ἢ τὴν ἄλλη ἀπ' τίς συνθήκες τῆς ζωῆς τοῦ κατηγορουμένου, ἀλλὰ μόνο νὰ ὑπερασπίζει τὸν πελάτη τῆς, ἢ τὴν οἰκογένεια τοῦ ἀνωτέρω, κατὰ τὴν περίπτωσή.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ (Ψελλίζοντας): Θὰ ἐπιθυμοῦσα, κύριε, βέβαια... νὰ ἐπισύρω τὴν προσοχὴ τοῦ Δικαστηρίου στὸ γεγονός ὅτι ὁ Τὸμ Γκίνες ἀφήνει πίσω του πέντε μικρὰ παιδιὰ, πέντε ὀρφανὰ, πού τὸ πιὸ μεγάλο δὲν εἶναι ἀκόμα δέκα χρονῶν.

ΤΖΟΝΙ: Πέντε μικρὰ παιδιὰ! Ἀκόμα κι ἂν τὸ μεγαλύτερο δὲν εἶναι δέκα χρονῶν, ἐγὼ βρίσκω, πὼς εἶναι πολλὰ ὀρφανὰ, πολλὰ παιδιὰ. Δὲν μ' ἀρέσει νὰ λεπτολογῶ τὰ πράγματα, μὰ ὅσο νὰ ἴναι...

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Πρὸς τὴν Πολιτικὴ Ἀγωγή): Τὸ Δικαστήριο θ' ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν περίπτωσή τῶν παιδιῶν. Νὰ εἰσθε βέβαιος γι' αὐτό, κύριε Μπῆνς.

ΠΟΛΙΤΙΚΗ ΑΓΩΓΗ: Ἐπαφίεμαι εἰς τὸ Δικαστήριο καὶ τὸ εὐχαριστῶ. (Ἡ Πολιτικὴ Ἀγωγή κάθεται πάλι).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ζητῶ τὸν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ: Ὅρίστε.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ: Ἐπιθυμῶ νὰ ὑπενθυμίσω πὼς ὁ Τὸμ Γκίνες ἔχει καταδικασθεῖ δύο φορές: τὴν πρώτη φορὰ εἰς ἐνός μηνὸς φυλάκιση μετὰ ἀναστολήν, διότι ἐκάλησε σὲ αἴθουσα ἀναμονῆς προορισμένη ἀποκλειστικά καὶ μόνο γιὰ λευκοὺς: τὴ δεύτερη φορὰ εἰς τριῶν μηνῶν φυλάκιση ἀνευ ἀναστολῆς διότι οὔρησε σὲ ἀποχωρητήριο ἀποκλειστικά καὶ μόνο γιὰ λευκοὺς.

ΤΖΟΝΙ: Καί ἦταν μόνος σ' αὐτὸ τὸ ἀποχωρητήριο ἢ μαζί με τὰ παιδιὰ του, τὰ πέντε, τὰ δέκα ἢ τὰ δεκαπέντε παιδιὰ του; Καὶ πόσες ἀκαθαρσίες, φλοῦδες καὶ περιττώματα ἤφασαν ὅλοι μέσα σ' ὅλα τούτα τὰ ἀποχωρητήρια; Θὰ πρέπει ν' ἄφθασαν ὄχι λίγα, βέβαια;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Ποῦ εὐχεται ὅσο κι ὁ Δημόσιος Κατήγορος κ' ἡ Ὑπεράσπιση, ὅπως φάνηκε, νὰ μὴν συνεχίσει γιὰ πολλὴ ὁ Τζόνν τὸ παραλήρημά του καὶ ποῦ βρίσκει πὼς κάπως ὑπερβολικά παραλήρησε κιόλας): Τὸν λόγον ἔχει ὁ κύριος Δημόσιος Κατήγορος.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ: Θὰ εἶμαι σύντομος. Ἡ παρούσα ὑπόθεσις παρουσιάζει ὁμοιότητα μετὰ ἐγκλημα πάθους, μετὰ ἐγκλημα ἐρωτικό. Ἐννοῶ μ' αὐτὸ πὼς ὁ κ. Μπράουν ἐνωσε μετὰ ἰδιαίτερη ἔνταση αὐτὸ πού νιώθει κάθε πολίτης τῆς Πολιτείας μας, ὅμως σὲ μικρότερο βαθμὸ. Πυροβόλησε τὸ μαῦρο Τὸμ Γκίνες, νιώθοντας ἢ πιστεύοντας πὼς ἀπειλεῖται, ὅμως ἐπίσης, ὅμως προπάντων, τρομοκρατημένος ἀπὸ τὴν συνεχῶς αὐξανόμενη γονιμότητα, πρέπει νὰ τὸ παραδεχθοῦμε, τῶν μαύρων στὴν Πολιτεία μας. Πρὸ ὀλίγου μόλις, μήπως δὲν ἔκανε ἕναν ὑπαινιγμὸ γι' αὐτὴν τὴ γονιμότητα σχετικὰ μετὰ τὴν πολυμελῆ οἰκογένεια τοῦ θύματος, πού συσώρευσε τὰ σκουπίδια τῆς; Μ' ἄλλα λόγια, ἂν ὁ Τζῶν Μπράουν διέπραξε ἀνθρωποκτονία, αὐτὸ ἔγινε φυσικά, γιατί ὁ νευρικός, ἄεὐθυμος χαρακτήρας του τὸν προδιέθετε γιὰ πράξεις βίας, ἀκόμα καὶ τίς πιὸ ἀξιοκατάκριτες: ὅμως δὲν πρέπει ἐπίσης νὰ λησμονοῦμε πὼς αὐτὴ ἡ νευρικότης, αὐτὴ ἡ παρορσία, αὐτὴ ἡ παρὰ τὸν νόμον καί, ἀνεπὲρχομαι, ἀξιοκατάκριτος ἄσκησις βίας, τοῦ ὑπερηγορεῖθαι οὐσιαστικῶς ἀπὸ τὴν πλήρη ὑποψίῶν, ὑπερβολικῆν καὶ μάλιστα ἐκτροχιασθεῖσαν, συμφωνῶ, ὅμως εὐκρινῆ φροντίδα του, ὄχι μόνον διὰ τὰ προσωπικά καὶ οἰκογενειακά του συμφέροντα, ἀλλὰ καὶ διὰ τὰ νόμιμα συμφέροντα τῆς Πολιτείας μας. Μόνον πού — καὶ αὐτὸ θέλω ἐπίσης νὰ τὸ ἐπαναλάβω — ἕνα ἐγκλημα, ἔστω καὶ ἐγκλημα πάθους, καὶ ἀνεξαρτήτως τῆς βασιμότητος τῶν

ἐλατηρίων του, δὲν παύει νὰ εἶναι ἐγκλημα, καί, κατὰ συνέπειαν, πρέπει κατὰ κάποιον τρόπον νὰ τιμωρηθεῖ, ὡς τοιοῦτον. (Παύση ὕστερα πολὺ σοβαρῶς). Ζητῶ διὰ τὸν κ. Τζόνου Μπράουν ἐπτάμηνον κάθειρξιν μετ' ἀναστολῆς.

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Μὲ λύσσα, ἐνῶ κι ὁ Τζόνου, ἐξάλλος κι αὐτὸς, σηκώνεται καὶ χειρονομεῖ) : Ὅριστε μας! (Ἡ Τζόνου Μπράουν κάνει μιὰ κίνηση ποὺ σημαίνει "Ἡσύχασε, φίλε μου, ἦταν μοιραῖο").

ΤΖΟΝΥ (Στὸ κατακόρυφο τῆς ταραχῆς ἐνῶ ἡ Ὑπεράσπιση πολὺ ταραγμένη ἐπίσης, οὔτε κὰν προσπαθεῖ νὰ τὸν ἠρεμήσει) : Ἐπτά μηνῶν κάθειρξη! Τὸ παρακάνετε, κάπως, κύριε Δημόσιε Κατήγορε!

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Θλιμμένος) : Δὲ με ἀντιληφθήκατε... Εἶπα: μετ' ἀναστολῆς κ. Μπράουν.

ΤΖΟΝΥ : ὦ! Ἐγὼ κατάλαβα πολὺ καλά, πάρα πολὺ καλά. Αὐτὸ μὰς ἔλλειπε τώρα, νὰ με χώσετε στὸ ἄψε-σβῆσε στὸ φρέσκο γιατί καθάρισα ἕνα νέγρο... "Ὅμως μοῦ λέν, μὲ προειδοποιοῦν, εὐγενικά, φιλόφροντα, πὼς ἂν κατὰ τύχη μοῦ ῥοχότανε νὰ καθάρισω κι ἄλλο νέγρο, νὰ ὑπερασπίσω τὸν ἑαυτό μου ἀπὸ κάποιον ἄλλο νέγρο — ἢ ἀπὸ ὅποιονδήποτε ἄλλον — θὰ μπορούσε τότε πολὺ ῥαγία νὰ ξαναμπῶ στὸ κρατητήριο ἢ στὴ φυλακή, ἢ ... ποῖός ξέρει ποῦ, κι αὐτὸ ἐνῶ τὸ ἐργοστάσιό μου συγχωνεύεται, ἢ καλύτερα ἐξαφανίζεται... (Ὁ Δημόσιος Κατήγορος προσπαθεῖ νὰ ἠρεμήσει τὸν Τζόνου).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Ζητῶ τὸν λόγον.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ὅριστε.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Ἐπιθυμῶ, κύριοι, πρῶτον νὰ ἀποδείξω τὴν καλὴν μου πίστιν. (Ὁ Τζαίημς σαρκάζει, ἡ Τζόνου τὸν καθισυχάζει). Δὲν ἀμφισβητῶ πὼς ὁ κ. Μπράουν εἶχε νιώσει βίαιες παρορμήσεις, καὶ μάλιστα συχνὰ ἐπικίνδυνες. Ὅμως, ἂν αὐτὸ εἶν' ἀλήθεια, ἐξ ἴσου ἀλήθεια εἶναι πὼς εἶχε, κ' ἔχει πάντα, ἕνα παρελθόν. Κι αὐτὸ τὸ παρελθὸν εἶναι τὸ παρελθὸν πλουσίου, ἀξιοπρεποῦς ἀνθρώπου, ἀνθρώπου ὁ ὁποῖος ἔχει μόνον ἔγχε κατάλευκον παικιδὸν μητρώων, ἀλλ' ἐπὶ πλέον ἤσκησε — ἐπὶ μακρὸν χρονικὸν διάστημα καὶ ὅσον τοῦ ἐπέτρεπον αἱ δυνάμεις του — ἀκάματον δραστηριότητα ἐκ τῆς ὁποίας ὠφελήθη ὀλοκληρὸς ἡ Πολιτεία. Τὸ θεϊκὸν δὲ εἰς ποίους εἶναι ὠφέλιμον; Εἰς ὅλους τοὺς πολίτας. Κατὰ συνέπειαν, ἀντιτίθεμαι εἰς τὴν προταθεῖσαν παρὰ τοῦ κ. Δημοσίου Κατήγορου ποινὴν. Τὸ ὅτι πρόκειται περὶ ἐγκλήματος, ποῖός τὸ ἀρνείται; Κανείς. Οὔτε καὶ ὁ κ. Μπράουν, ὁ ὁποῖος, πρῶτος ἠξίωσε, ἐντίμως, θὰ ἔλεγα μάλιστα ὑπερφάνως, δι' ἑαυτὸν τὴν πλήρη εὐθύνην τῆς πράξεώς του. Τοῦτου γενομένου δεκτοῦ, παραμένει τὸ γεγονός, ὅπως ἐξ ἄλλου παρεδέχθη ὁ ἴδιος ὁ κύριος Δημόσιος Κατήγορος ἀναφερόμενος εἰς τὸ βάσιμον τῶν ἐλατηρίων, ὅτι ὁ κ. Μπράουν παρ' ὅλα αὐτὰ ἠκολούθησε τὸν δρόμον τῆς τιμῆς. (Μὲ στόμφο). Καὶ δὲν θὰ ἔπρεπε, κύριοι, ὁ δρόμος αὐτὸς σήμερον, νὰ διέλθῃ διὰ τῶν φυλακῶν.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Θλιμμένος) : Μὰ ποῖός... μίλησε γιὰ φυλακή; ΤΖΟΝΥ : Μὲ συγχωρεῖτε, κύριε Ἀνώτατε Δικαστά, ἀλλὰ ἐδῶ δὲ μιλοῦν παρὰ γιὰ κρατητήρια, καὶ γιὰ φυλακὲς γιὰ φυλακὲς καὶ γιὰ κρατητήρια καὶ θεωρῶ...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Ἀφοῦ ἔκανε νόημα στὸν Τζόνου νὰ σιωπᾷσει) : Ἐπιτρέψτε μου, δὲν τελείωσα ἀκόμα. Πρῶτον, δύο ἐρωτήσεις: ἡ περίπτωσις τῆς προμελέτης δὲν ἀπεκλείσθη κατηγορηματικῶς; Ἡ περίπτωσις τῆς νομίμου ἀμύνης, παρ' ὅλας τὰς βίαιας παρορμήσεις τῶν ὁποίων ὁ κ. Μπράουν ἐνόητε ὑπῆρξε θύμα, ὅπως κ' ἐγὼ ὁ ἴδιος τὸ ἀνεγνώρισα, δὲν ἐγένετο δεκτὴ;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ὅχι...ὄχι καθ' ὀλοκληρίαν.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Ἐν μέρει.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Κατὰ τὴν γνώμην σας, κύριοι, ὁ κ. Μπράουν εἶναι λοιπὸν ἀνεύθυνος; Μὰ πέστε το, πέστε το, ἀφοῦ τὸ σκέπτεσθε. (Ἡ Ὑπεράσπιση ἀνάβει τσιγάρο καὶ περπατᾷ). Ἀσφαλῶς, εἰς τὸ σημεῖον ὅπου εὐρίσκονται τὰ πράγματα, μπορούμε πολὺ καλά νὰ ἀποφανθοῦμε ὅτι κάθε ἄνθρωπος ὁ ὁποῖος κάποτε διεκληκτίσθη ἀπλῶς μ' ἕνα νέγρο ὑπόκειται εἰς ἰσὸβιον κάθειρξιν. Μποροῦμε νὰ τὸ κάνουμε, ἂν τὸ θέλουμε, κ' ἂν θέλουμε, συγχρόνως, νὰ γίνουν ἔτσι τὰ πράγματα ὥστε ὁ Λευκὸς Ἀνθρώπος νὰ μὴ δύναται πλέον νὰ ἐπιζῆσει εἰς τὴν Πολιτείαν μας.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Θλιμμένα, εἰλικρινῶς) : Μὰ ποῖός, ποῖός..., κύριε Κάουντ, ὑποστήριξε μιὰ τέτοια ἀποψη;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Ὁ κύριος Δημόσιος Κατήγορος μὴ προτείνων τὴν ἀπαλλαγὴν.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Ἐγὼ...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Μὲ συγχωρεῖτε, δὲν τελείωσα. (Παύση).

Κύριοι ἢ κατὰστασις εἶναι σαφῆς καὶ οἱ ἀριθμοί, ἀλλοίμονον, εὐγλωττοί! Τὸ ποσοστὸν τῶν γεννήσεων εἰς τοὺς μαύρους εἶναι πολὺ ἀνώτερον παρὰ εἰς τοὺς λευκοὺς. Βεβαίως, ὁ δεικτικὴ παιδικῆς θνησιμότητος εἶναι εἴκοσι μία φορές μεγαλύτερος σ' αὐτούς...

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Δειλά) : Εἴκοσι δύο φορές, νομίζω, κ. Κάουντ.

ΤΖΟΝΥ (Ποῦ εἶχε κάπως ἠρεμήσει, ἐνῶ ταραζεται πάλι) : Γιὰ τοὺς θανάτους ἀπὸ τύφο καὶ πνευμονικὴ συμφορήση ἢ ἀναλογία εἶναι πέντε πρὸς ἕνα, γιὰ τὴ σύφιλη ἑννέα πρὸς ἕνα. Ναι, μοῦ φαίνεται ἑννέα πρὸς ἕνα, καὶ γιὰ τὴν φυματίωση ἀπευθυνθῆτε στὸν κ. Γκαλάο (γελώντας) διὰ πᾶσαν νόμιμον χρῆσιν. Καὶ θὰ θέλατε κύριε Δημόσιε Κατήγορε, θὰ ἔπρεπε νὰ πῶ κύριε Ἰδιωτικῆ Κατήγορε, νὰ με πληῆξετε γιὰ τὴ σκότωσα ἕνα νέγρο! Τῆ στιγμῆ ποῦ ἡ φυματίωση, ἀκόμα καὶ ἡ πνευμονικὴ συμφορήση, μέσα σ' ἕνα μόνον σπῆτι, κ' ὄχι μόνον σ' ἕνα σπῆτι τῆς ζωνῆς ἀσφαλείας, τῆ στιγμῆ ποῦ ἡ φυματίωση, ὁ τύφος, ἡ πνευμονικὴ συμφορήση, γιὰ νὰ σταματήσω ἐδῶ, πλήττουν ὄχι μόνον ἕνα νέγρο μὰ χίλιους, δέκα χιλιάδες νέγρους, κάθε μέρα, κάθε ὥρα...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Παρακαλῶ τὸ Δικαστήριο νὰ με συγχωρήσει ἂν, φαινομενικῶς τουλάχιστον, ἀτομακρύνθηκα ἀπ' τὸ θέμα. Ἐπανέρχομαι ὅμως. Ἡ ἀστυνομία πυροβόλησε, ὅπως ξέρετε, τὸ περασμένο Σάββατο πέντε μαύρους ποὺ ἀρνῆθησαν νὰ κυκλοφοροῦν καὶ τραυμάτισε θανατικῶς δύο, ποὺ ἕνας τους ἦταν ἕνα ἀγόρι δεκατεσσάρων χρόνων, κατηγορούμενο, νομίζω, γιὰ κλοπὴ σαραντακοτὰ σέντς.

ΤΖΟΝΥ : Πολὺ σωστά, τὸ περασμένο Σάββατο! (Σαρκαστικά). Τὴν ἴδια μέρα ποῦ στὸ πείσμα τοῦ πολυγαταπτημένου μου ἀδελφοῦ καὶ τῆς ὄχι λιγότερο ἀγαπημένης μου συζύγου μου, ἐνοεῖται, θὰ προτιμοῦσαν νὰ με θάψουν στὸ Πήρλ'ς Κόρτ...

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (Ἐνῶ σηκώνεται) : Δὲ μπορῶ πιά νὰ τὸ ἀνεχθῶ!

ΠΡΟΕΔΡΟΣ (Στὸν Τζαίημς Μπράουν) : Σᾶς παρακαλῶ, κ. Μπράουν. (Κάνει μιὰ κίνηση ποὺ δείχνει κατανόηση σὰν νὰ λέει : Ὁ Τζόνου εἶναι λίγο παρᾶξενος, βέβαια, μὰ τί νὰ κάνουμε; Ὁ Τζαίημς, ποῦ κ' ἡ Τζόνου τὸν καθισυχάζει. Τελικὰ ξανακάθεται).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Καὶ θυμηθεῖτε αὐτὸ ποῦ ἐπηκολούθησε: Ἡ μητέρα τοῦ κλέπτου, κάποια ἑνόματι Εἰά Ράιτ, μάζεψε, ἕνα πλῆθος νέγρων στοὺς ὁποίους παρουσίασε ὅπως ἤθελε τὸ ἐπιστόδιο κ' ὅταν τὸ πλῆθος ἄρχισε νὰ ἐκδηλώνει τὴ συγγίνησίν του, ἡ ἀστυνομία πυροβόλησε. Τὸ πλῆθος ἦταν ἀρκετὰ πυκνὸ καὶ ὑπῆρξαν περισσότεροι ἀπὸ πενήντα νεκροί.

ΤΖΟΝΥ : Περισσότεροι ἀπὸ πενήντα; Καὶ σὲ πόση ὥρα, περίπου;

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ἦταν κατὰ τι λιγότεροι, μοῦ φαίνεται.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (ποῦ ἀσφαλῶς δὲ σκοπεῖται οὔτε γιὰ τὸν Πρόεδρο οὔτε γιὰ τοὺς ὑπολογισμοὺς του) : Ἐπιτρέψτε μου νὰ σᾶς ἐρωτήσω, κύριοι, ἂν ἐτιμωρήθη ἔστω καὶ ἕνας ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀστυνομικούς. Ὅχι, βέβαια. Καὶ μὴ μοῦ πῆτε πὼς αὐτὸ ἔγινε διότι ἡ ἀστυνομία, ἐκτελοῦσα πάντοτε διατεταγμένην ὑπηρεσίαν, καλύπτεται κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον. Οἱ ἐν λόγω ἀστυνομικοὶ πυροβόλησαν τὴν ἡμέραν ἐκείνην ἐξ ἰδίας πρωταβουλίας, μὴ λαβόντες, ὅπως γνωρίζετε (θλιμμένος) οὐδεμίαν κυβερνητικὴν ἐντολήν.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Δὲν καταλαβαίνω καὶ πολὺ καλά ποῦ θέλετε νὰ καταλήξετε κύριε Κάουντ.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Θέλω νὰ καταλήξω ὅπου καταλήξατε κ' ἐσεῖς κύριε Δημόσιε Κατήγορε: εἰς τὴν καταδίκην τοῦ κ. Τζόνου Μπράουν. Μάλιστα, εἰς τὴν καταδίκην του. Διότι ἡ ἀναστολὴ δὲν ἀλλάζει καθόλου τὸ γεγονός, ἢ ποινὴ εἶναι ἀτιμωτικὴ. (Μὲ αὐξανόμενη εὐφρόδεια). Φαντασθῆτε παραδειγματὸς χάριν τί θὰ συνέβαινε μὲ κάποιον ἀπὸ τοὺς ἀστυνομικούς διὰ τοὺς ὁποίους ὀμιλοῦμεν, ἐὰν εἶχε παραπεμφθεῖ εἰς δίκην καὶ "ἐξμύληκε" ὅπως λένε, μὲ ἀναστολήν. Εἶναι πολὺ ἀπλῆ: θὰ διεγρόφετο ἀπὸ τὴν ἀστυνομία.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Ὅχι...κατ' ἀνάγκην.

ΤΖΟΝΥ : Καὶ γιατί ὄχι κατ' ἀνάγκην! Ὑπάρχουν μήπως ἀστυνομικοὶ ποῦ διατηροῦν σχέσεις, λίγο πολὺ ἐπιλήψιμες, λίγο πολὺ ἀνεκτές...

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (Γιὰ μιὰ ἀκόμα φορὰ προσπαθεῖ νὰ καθησυχάσει τὸν Τζόνου).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (Ἐκνευρισμένος) : Ἐν πάσῃ περιπτώσει ἐφ' ὅσον ὁ κ. Μπράουν δὲν εἶναι ἀστυνομικός ἀλλὰ βιομήχανος, δὲν θὰ ἦταν ἐκτεθειμένος σὲ παρόμοιους κινδύνους.

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Έννοείται πώς εκ των πραγμάτων δὲ θὰ ὑπῆρχε ἔμπόδιο γιὰ νὰ ἐξακολουθήσει ν' ἀσκεῖ τὸ ἐπάγγελμα του. Ὅμως ἠθικά, ψυχικά, θὰ ἤταν σὲ θέση νὰ τὸ κάνει; Ἐδῶ εἶναι τὸ πρόβλημα. (*Ἡ Ὑπεράσπιση ἐξακολουθεῖ νὰ καθησυχάζει τὸν Τζόνυ*).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ : Δὲν θὰ ὄχθια νὰ κάνω κατάρχηση τῆς ὑπομονῆς τοῦ Δικαστηρίου. Ὡς ἐκ τούτου δὲν θὰ ὀμιλήσω πλέον διὰ τοὺς ἀγῶνας τῆς ἀστυνομίας καὶ τὰ ἐπακόλουθα τὰ ὁποῖα ἀναποφεύκτως ἔχουν. Ἐν τούτοις, ἐπιτρέψτε μου ν' ἀναφέρω μερικὲς ἀτομικὲς περιπτώσεις πὺν μποροῦν νὰ συγκριθοῦν καλύτερα μὲ τὴν περίπτωσιν ἢ ὁποῖα μᾶς ἐνδιαφέρει τὴν παρούσα στιγμή. Κατὰ τί, ἔξαφνα, ἡ χειρονομία τοῦ κ. Μπράουν εἶναι περισσότερο "ἀξιόμειπτος" ἀπὸ τὴν πράξιν τοῦ Ρότζερ Μάλκολμ καὶ τοῦ γαμβροῦ του Τζώρτζ Ντάρσεν; Ὁ μαῦρος πὺν ὁ κ. Μάλκολμ σκότωσε ὑπὸ συνθήκας ἀὶ ὁποῖα, πρέπει νὰ τὸ παραδεχθῶμε, μένουσιν σκοτεινὰ δὲν ἀνήκε, ἀντίθετα μὲ τὸν Τὸμ Γκίνες, στοὺς κύκλους τῶν παραβατῶν τοῦ Νόμου. Δὲν εἶχε ὑποστῆ καμμιὰ καταδίκη ἀφ' ὅτου ἀπεστρατεύθη ἀπὸ τὶς εἰδικὲς μονάδες ὅπου εἶχε συμπεριφερθεῖ ἀρκετὰ γενναῖα. Καὶ ἐνόγησαν τότε τὸν κ. Ρότζερ Μάλκολμ; Ὅχι. Τὸ ἴδιο καὶ τὸν Τζώρτζ Ντάρσεν ὁ ὁποῖος, ὅπως ἐνθυμείσθε, πρὶν σκοτώσει τὸν μαῦρο του, τοῦ ἔκοψε ἕνα μέλος τοῦ σώματος καὶ τὸ ἔκαψε στὸν καυστήρα. Καὶ βέβαια, ὁ Ρότζερ Μάλκολμ καὶ ὁ Τζώρτζ Ντάρσεν ἐνήργησαν κατ' αὐτὸν τὸν τρόπο μόνον καὶ μόνον γιὰτὶ ἔνωσαν φόβο, γιὰτὶ ἔνωσαν ὅτι ἀπειλοῦνται, ὅπως καὶ ὁ κ. Μπράουν. Μήπως δὲν ἔνωσε καὶ αὐτὸς φόβο, μήπως δὲν ἔνωσε ξαφνικὰ ὅτι ἀπειλεῖται καὶ αὐτός;

ΤΖΟΝΥ : Ἄν ἔνωσα πὺς ἀπειλοῦμαι; Ἄν νιώθω ἀκόμα πὺς ἀπειλοῦμαι; Καὶ βέβαια, ἔνωσα πὺς ἀπειλοῦμαι καὶ ἀκόμα νιώθω πὺς ἀπειλοῦμαι, ὅταν ὅλοι αὐτοὶ οἱ νέγροι, ὅλοι οἱ Τζώρτζ Μάλκολμ καὶ ὅλοι οἱ Ρότζερ Ντάρσεν... Πὺς νὰ μὴ νιώθω κανεὶς πὺς ἀπειλεῖται μέσα σ' αὐτὲς τὶς συνθήκες, μέσα σὲ τέτοιους παραλογισμούς;

(*Ἐνῶ ὁ Τζάιμς Μπράουν γελᾷ σαρκαστικά, ὁ Δημόσιος Κατήγορος μὲ τὴν σεία τοῦ προσπαθεῖ νὰ καθησυχάζει τὸν Τζόνυ*).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (*Ἡθελημένα παράφορα*) : Κι ὁ Οὐίλλιαμ Μπέρν, καὶ ὁ Χένρυ Πίξ, καὶ ὁ Ρόμπερτ Ντὶ καὶ ὁ Τζέιμυ Μίλλερ καὶ ὁ Ἄρτουρ Γκέντζ κ' ἡ Μαίη Χάρρις, γιὰ ν' ἀναφέρω μόνον μερικὰ ἀνάμεσα στὶς δεκάδες ὀνόματα, καταδικάστηκαν σὲ καμμιὰ ποινὴ ἐπειδὴ ὑπεράσπισαν τὸν ἑαυτὸ τους ἀπὸ τοὺς νέγρους μὲ τ' ὄπλο στὸ χέρι κ' ἐπειδὴ ἔκαμαν χρῆσιν τῶν ὄπλων τους καὶ σκότωσαν μερικοὺς ἀπ' αὐτοὺς τοὺς νέγρους καὶ μάλιστα τοὺς ἔσυραν, μὲ τὸν σκότωσαν, στὸ ποτάμι. Καὶ ὅμως, κύριοι, τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ ἔγιναν τοὺς τελευταίους μῆνες (*σαρκαστικά*) δηλαδὴ σὲ μιὰ ἐποχὴ κατὰ τὴν ὁποῖαν ἐφημεριάζετο ἡ πολιτικὴ ἐλαστικότητα ἢ ἐθεωρεῖτο ὡς ἐφαρμοζομένη. (*Ἐψώνοντας ἀκόμα περισσότερο τὴ φωνή του*). Τώρα, ἐάν θέλετε νὰ δημιουργήσετε ἕνα προηγούμενο...

ΤΖΟΝΥ : Ἄ! Αὐτὸ εἶναι! Ὅλοι αὐτοὶ οἱ Μπέρν, ὅλοι αὐτοὶ οἱ Πίξ, ὅλοι αὐτοὶ οἱ Γκέντζ, ὅλοι αὐτοὶ οἱ Μαίη Χάρρις, ὅλοι αὐτοὶ οἱ Τζάιμς Μίλλερ, καθάρισαν δεκάδες, ἑκατοντάδες, γιλιᾶδες νέγρους χωρὶς ποτέ, ἐννοεῖται — οὔτε εἶδα, οὔτε ξέρω — νὰ ἐνοχηθῶν στὸ παραμικρό; Τὸ πᾶν γι' αὐτοὺς ἐπιτρέπεται, τὸ πᾶν γι' αὐτοὺς συγχωρεῖται. Ὅμως σ' αὐτὴν τὴν περίπτωσιν θὰ μποροῦσε κάλλιστα νὰ τὰ κανονίξαι μὲ τὸν πολυαγαπημένο μου ἀδελφὸ καὶ τὴν ὄχι λιγότερο ἀγαπημένη μου σύζυγο πὺν δὲν θὰ δίσταζαν, ἐξ ἄλλου, νὰ τοὺς προσλάβουν ὅλους ὡς τὸν τελευταῖο, γιὰ νὰ ῥθοῦν ὑστερα νὰ μοῦ ποῦν: "Βλέπεις, Τζόνυ, οἱ ἐργάτες μας εἶναι λευκοί, καλοὶ λευκοί, καὶ ὄχι κακοί" — Μάλιστα! θὰ μποροῦσαν πολλὴ ὥραϊα, ὅλοι τους — ἀφοῦ θὰ εἶχαν προσληφθεῖ, ἀφοῦ θὰ εἶχαν τοποθετηθεῖ — νὰ μοῦ ἐπιτεθοῦν καὶ νὰ μοῦ κόψουν κάποιο μέλος τοῦ σώματός μου καὶ νὰ μὲ κάψουν στὸν καυστήρα γιὰτὶ ὄχι, καὶ νὰ μὲ σύρουν στὸ ποτάμι γιὰτὶ ὄχι; Τότε κ' ἐγὼ γιὰτὶ νὰ μὴ σκοτιέζομαι; Ἐνας λευκὸς στὸ ποτάμι, ἕνας λευκὸς στὸ ρεῖθρο. (*Χτυπώντας τὸ μέτωπό του*). Αὐτὸ δὲν τὸ ἔχω σκεφτεῖ, μὰ τώρα τὸ σκέφτομαι, τὸ σκέφτομαι... (*Γενικὴ κατάπληξη*). **Ἡ Ὑπεράσπιση ἐπιχειρεῖ γιὰ τελευταία φορὰ νὰ καταπραῖνει τὸν Τζόνυ**.

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ : Κύριε Μπράουν, τὸ Δικαστήριο, πρὸς τὸ συμφέρον σας, σᾶς ἱκετεύει...

ΤΖΟΝΥ : Πρὸς τὸ συμφέρον μου; Πρὸς τὸ συμφέρον μου θὰ ῥπεπε... θὰ ῥπεπε ν' ἀφήσω νὰ μὲ συντρίψουν, νὰ μὲ σκοτώσουν, νὰ μὲ δολοφονήσουν; Γιατὶ, στὸ κάτω - κάτω, γιὰ ποῖό λόγο ὅλοι τοῦτοι οἱ δολοφόνοι, ὅλοι τοῦτοι οἱ λευκοὶ στρατιῶτες μὲ τὰ ὄπλα τους, τὶς κάσκες τους, τὶς μπότες τους, δὲ θὰ δοκίμαζαν νὰ μὲ σύρουν καὶ μένα στὸ ποτάμι



Ἐντάμωφ: "Ἄνοιξη τοῦ 71" στὸ "Γιούιτυ Θήατερ" Λονδίνου

νὰ μὲ δολοφονήσουν κ' ἐμένα ἀφοῦ ἔμεναν καὶ μένουσιν ἀκόμα ἀτιμωρητοί. (*Ὀυρλιάζοντας*). Μόνο, προσοχή! Ἄν ποτέ μοῦ ἐπιτεθοῦν ἢ ἔστω καὶ ἂν μάθω πὺς θὰ μποροῦσαν κάποια μέρα, ἢ κάποιο βράδυ, ἢ κάποια νύχτα νὰ μοῦ ἐπιτεθοῦν, ἐγὼ θὰ τοὺς προλάβαινα, θὰ τοὺς πλευροκοπούσα, θὰ τὴν πάθαιναν, θὰ τὴν πάθαιναν ὅλοι ὡς τὸν τελευταῖο, γιὰτὶ ὅπλα, ἂν ἔχουν αὐτοί, μπορῶ νὰ ἔχω κ' ἐγὼ, καὶ νὰ τὰ χρησιμοποιοῦμαι. Ἄστειο πράγμα!

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ : Τὸν ἀκούετε;

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (*Χαμηλόφωνα, στὸν Πρόεδρο*) : Νομίζω πὺς πραγματικὰ ἔχασε πιά τὰ λογικά του. (*Ὁ Πρόεδρος συμμαρθεῖ κοινῶντας θλιμμένα τὸ κεφάλι*).

ΔΗΜΟΣΙΟΣ ΚΑΤΗΓΟΡΟΣ (*Σιγὰ*) : Δυστυχῶς. (*Δυνατὰ*). Κύριοι, ὁ κατηγορούμενος μὲ τὰ τελευταῖα λόγια του, ἀπέδειξε ὅτι δὲν ἔχει τὴν εὐθύνην τῶν πράξεών του, καὶ κατὰ συνέπειαν, διέψευσε, πρέπει νὰ τὸ παραδεχθῶμε, τὰ συμπεράσματα εἰς τὰ ὁποῖα, τὸ Δικαστήριο, παρασυρθεὶν ἀπὸ τὴν δὴλωση τοῦ ἱατροῦ Πέρκινς, ὁ ὁποῖος ἐπιτρέψας εἰς τὸν κατηγορούμενον νὰ ἐξέλθῃ ἀπὸ τὴν κλινικὴν του διέπραξε σοβαρὸν ἐπαγγελματικὸν σφάλμα, τὸ Δικαστήριο λέγω, κατέληξεν ἐν σχέσει μὲ τὴν διανοητικὴν του κατάστασιν. Δὲν χρειάζεται νὰ εἶναι κανεὶς ψυχίατρος διὰ νὰ δηλώσῃ κατὰ τρόπον κατηγορηματικὸν ὅτι ἕνας λευκὸς ἔτοιμος νὰ σκοτώσῃ ἄλλους λευκοὺς μὲ τὸ πρόσχημα ὅτι μιὰ μέρα αὐτοὶ θὰ μποροῦσαν νὰ τοῦ δημιουργήσουν ζητήματα, ὅτι ἕνας τέτοιος ἄνθρωπος εἶναι ἄρρωστος καὶ μάλιστα ἄρρωστος ἐπικίνδυνος. Ἐπὶ πλέον, ὁ κατηγορούμενος — ἄς μὴν τὸ λησμονοῦμε — ἐπέδειξε ἤδη ἑλλειψὴν κοινωνικῆς προσαρμοστικότητος, καὶ μάλιστα θὰ ἔλεγα ἀπέδειξε ὅτι ἔχει ὀπισθοδρομικὰς ἀντιλήψεις, ἀρνούμενος ἐπανειλημμένως νὰ συμβάλλῃ μαζί μὲ τὴν οικογένειάν του εἰς τὴν πρόοδον τοῦ κοινωνικοῦ συνόλου, ἢ ὁποῖα ἀπαιτεῖ συνεχῶς μεγαλυτέραν συγκέντρωσιν τῆς ἐθνικῆς παραγωγῆς. (*Ὁ Τζάιμς Μπράουν γελᾷ πολὺ δυνατὰ, ἢ Τζῶν Μπράουν κάπως λιγότερο δυνατὰ*). Ἐν ἀναμονῇ βεβαίως, σοβαρωτέρας ἐξετάσεως τῆς διανοητικῆς καταστάσεως τοῦ κατηγορουμένου, ἐξετάσεως ὅμως τῆς ὁποίας τὸ ἀποτέλεσμα, εἶμαι πεπεισμένος, δὲν μπορεῖ νὰ ἀνατρέψῃ τὴν ἀπόψιν μου, προτείνω νὰ εἰσαχθῇ ὁ κατηγορούμενος ἐκ νέου εἰς κλινικὴν καὶ ἐννοῶ κλινικὴν ὅπου θὰ νοσηρευθῇ ὅπως ἀρμόζει. (*Ὁ Τζάιμς κ' ἡ Τζῶν Μπράουν γελοῦν φανερά*).

ΥΠΕΡΑΣΠΙΣΗ (*Σαρκαστικά*) : Δηλαδὴ στὴν κλινικὴν τοῦ ἱατροῦ Πέρκινς.

ΠΡΟΕΔΡΟΣ : Μὴν ἀνησυχεῖτε καθόλου κύριε Κάουντ, γι' αὐτὸ τὸ ζήτημα.

ΤΖΟΝΥ (*πὺν μετὰ τὴν ἀνατροπὴ τῆς καταστάσεως δὲν καταλαβαίνει πιά τίποτα*) : Πὺς; Πρέπει ἄραγε... θέλουσιν ἄραγε πάλι νὰ μ' ἐξαποστῆλουν;

ΤΖΑΙΗΜΣ ΜΠΡΑΟΥΝ (*Σιγὰ, στὴν Τζῶν Μπράουν*) : Κερδισαμε.

Α Γ Λ Α Ι Α

ΘΕΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΠΟΨΕΙΣ

ΤΑ ΠΡΟΣΩΠΕΙΑ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ

Του Σωκράτη Καραντινού

‘Η Μάσκα, τὸ ἱερὸ αὐτὸ σκεῦος ποὺ βρῆκε στὸ ἀρχαῖο θέατρο τὴν πνευματικότερη καὶ τὴν πιὸ συνειδητὴ χρησιμοποίησή, ἔχει τὶς ρίζες της πολὺ παλιὰ καὶ σὲ πρωτόγονες καταστάσεις τοῦ ἀνθρώπου. Γι’ αὐτὸ τὴ συναντᾶμε καὶ σήμερα στοὺς λαοὺς ποὺ τοὺς λέμε πρωτόγονους· τὴ συναντᾶμε ἐπίσης καὶ στὶς πρωτόγονες μορφές ὄλων τῶν πολιτισμῶν.

Γενικά, ἡ τάση τοῦ ἀνθρώπου νὰ μεταμφιέζεται τὸν παρακολουθεῖ ἀδιάκοπα στὴν κοινωνικὴ του ἐξέλιξη, καὶ δὲ θά ‘ταν ἄστοχο νὰ πῆ κανεὶς πῶς καὶ αὐτὴ ἡ σύγχρονη κοσμικὴ μόδα, ποὺ ἀλλάζει κάθε τόσο, καθὼς καὶ τὰ ἱερὰ ἄμφια στὶς θρησκευτικὲς τελετές, ἢ τὰ ἐπίσημα στολίσματα, ἀπὸ τὴν ἴδια ἀρχὴ κινοῦν καὶ αὐτὴ τὴν ἴδια τάση ἐρχοῦνται νὰ ἱκανοποιήσουν. Ἀς ἀφήσουμε δᾶ, τὰ καρναβάλια καὶ τ’ ἀποκρηάτικα μασκαρέματα ἢ τὶς ἄλλες λαϊκὲς γιορτές, σὰν τοὺς δικούς μας “Μάηδες” τῆς Θεσσαλίας, τὶς γιορτές τ’ “Αἰη - Γιαννιῶ τῆς Καστοριάς κ.ἄ. ποὺ δὲν εἶναι παρὰ συνέχειες ἢ κατάλοιπα παλιῶν λατρευτικῶν τελετῶν.

Μορφοποίηση ὑπερφυσικῶν δυνάμεων καὶ μεταφυσικῶν ἀξιών καθὼς καὶ συνειδητοποίηση τῆς δυνάμεως τοῦ ἀνθρώπου εἶναι τὰ πρῶτα φαινόμενα τῆς παραστατικῆς μεταμφίεσης. Μὲ τὸν ἴδιον τρόπο ποὺ ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος σχεδιάζει στὴ σπηλιά του τὸ ζῶο ποὺ θηρεύει, ἀπὸ τὸ ὁποῖο τρέφεται καὶ ντύνεται, βάζει μιὰ βούλα στὸ μέρος ποὺ τὸ σημαδεύει καὶ ἀναμετράει τὴν κίνησή του γιὰ νὰ τὸ προλάβει μὲ τὸ βέλος του, μὲ τὸν ἴδιον τρόπο, ὅταν τὸ χτυπήσει, φοράει τὸ τομάρι του, ὀπλίζεται μὲ τὰ κέρατά του, μιμνῆται τὶς κινήσεις του καὶ μπαίνει στὴν ψυχὴ του ἀποχτάει μ’ αὐτὸ μιὰ ἐμπειρία ποὺ τοῦ εἶναι χρήσιμη. Συγχρόνως, πανηγυρίζει γιὰ τὴν κατοκτησὴ του, γιὰ τὴν κυριαρχία του πάνω στὴ δυνάμη τοῦ θηριοῦ. Ἀπὸ ἄλλη μεριά, ἡ σύλληψη ἀνεξήγητων γιὰ τὸν ἄνθρωπο στοιχείων τῆς φύσης, δυνάμεων ποὺ ἐπηρεάζουν τὴ ζωὴ του, ἀλλὰ καὶ ἐσωτερικῶν του διαθέσεων ποὺ τὸν μοιραίνουν καὶ τὸν κυβερνοῦν, ἀποτελοῦν καὶ αὐτὰ ἀφορμὲς μορφικῶν παραστάσεων ποὺ τυποιοῦν θεοποιημένες πλέον μορφές τοῦ καλοῦ ἢ τοῦ κακοῦ.

‘Η διάθεση τοῦ ἀνθρώπου νὰ συγκερναίει τὶς ὀρμέφυτες δυνάμεις του μὲ τὴ δυνάμη καὶ τὶς ἀνανεωτικὲς ἐναλλαγές τῆς φύσης, ποὺ κομμάτι της εἶναι ὁ ἴδιος, νὰ ξεσκαλωθῆται ἀπὸ τοὺς κοινωνικοὺς περιορισμοὺς ποὺ ἡ ἐφήμερη πορεία του στὴ ζωὴ τοῦ δημιουργεῖ μὲ τὸν καιρὸ, εἶναι καὶ αὐτὸ μιὰ παρόρμηση ποὺ ὁδηγεῖ στὴν ἀποπρωπῆσή του. Ὅδηγεῖ στὸ λεύτερο, τὸ ἀχαλίνωτο κάποτε ξεφάντωμα, τὸ σκεπασμένο κάτω ἀπὸ ἓνα ντύμα ποῦ, ὅχι μόνον δὲν τοῦ δημιουργεῖ αὐστηρὸ περίγραμμα μὲ τυποποιημένες καὶ παραδεγμένες ἀπὸ ὅλους κοινωνικὲς ἐκδηλώσεις, ἀλλ’ ἀντίθετα τὸν παρασέρνει σ’ ἓνα ὄργιαστικὸ λευτέρωμα. Κάτω ἀπ’ αὐτὸ ἡ ἀτομικότητά του ἐξαφανίζεται καὶ ἡ ἔκφρασή του παίρνει μιὰ καθολικότητα ποὺ στὶς πρῶτες της βαθμίδες ταυτίζεται μὲ τὶς πρωτεϊκὲς ἀξίες τῆς ζωῆς, ἐνῶ στὴν προηγμένη της μορφῆ διατυπώνει τὴ συμπυκνωμένη αἴσθησή τῆς ἐσωτερικῆς ἀλήθειας τῆς ζωῆς, ἀντικρουσμένης ἀπὸ τὸ πνεῦμα — ὑψωμένης, καλύτερα, στὴν περιοχὴ καὶ τὴ δυνάμη τοῦ πνεύματος.

‘Η γὰρ τῆς φύσης ποὺ ἀνανεώνεται καὶ ὁ ὄργασμός της πλημμυρίζει τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου, τὴν ὥρα ἐκείνη τοῦ ἔτους, καὶ τὸν παρασέρνει σ’ ἓνα λατρευτικὸ ὄργιο ὅπου ὁ ἄνθρωπος συγκερναίει τὴ φυσικὴ του δυνάμη τῆς ἀναπαραγωγῆς μὲ τὴν ἀναμολγούμενη ἀνανεωτικὴ δυνάμη τῆς Φύσης. Μεθᾶι μὲ τὸ νέο κρασί, σκεπάζει τὸ πρόσωπό του μὲ τρύγα καὶ κλιματόφυλλα, στεφανώνει τὸ κεφάλι του μὲ νωπὴ πρασιναῖδα καί, μετέχοντας ἀλόγιστα καὶ ἀσυγκράτητα στὸ ἀνανεωτικὸ τῆς ὄργιο, αἰσθάνεται τὴν ὑπαρξὴ του στοιχεῖο τῆς φύσης.

Σὲ τέτοιες διονυσιακὲς γιορτές πρωτοδημιουργήθηκε τὸ ἀρχαῖο θέατρο γιὰ νὰ φτάσει στὴν ὑψηλὴ μορφῆ τῆς Τραγωδίας. Σ’ αὐτὴν, ἰδέες καὶ καταστάσεις, τὸ συμπυκνωμένο νόημα τῆς

ζωῆς, λευτερόνεται ἀπὸ τὴ μικρόχαρη αἴσθησή τοῦ ἐφήμερου, ἀπὸ τὴν εὐτέλεια τῆς λεπτομέρειας καὶ τοῦ καθημερινοῦ, σχεδιάζεται, κατὰ τὴν παντοδυναμία τοῦ Λόγου, σὲ μεγάλες διαστάσεις ποὺ ἀπλώνονται ὡς τὴν καθολικότητα τοῦ συμβόλου. Τὶς διαστάσεις αὐτὲς ἀπαιτεῖ καὶ ἡ ἐξωτερικὴ διαγραφὴ τοῦ συμβόλου, ἡ πλαστικὴ του παράσταση. Καὶ αὐτὴ, λευτερωμένη ἀπὸ τὴν εὐτέλεια τοῦ καθέκαστου, ἀκολουθεῖ διὰ τῆς συνισταμένης τῶν λεπτομερειῶν τὸν τραγικὸ Λόγο στὴ διατύπωσή του, καὶ σχεδιάζει μορφές ποὺ ὑποβάλουν ἀξίες καθολικῆς ἢ, τουλάχιστον, δὲν ἀντιστέκονται στὴ χαρακτηριστικὴ προβολὴ τους ἀπὸ τὸ Λόγο.

Ἐπιηρῆντας αὐτὴ τὴν ἐσωτερικὴ ἀνάγκη, τὸ προσωπεῖο, κύριο μέλος τῆς σκευῆς τῶν ὑποκριτῶν τοῦ ἀρχαίου δράματος διαμορφώνεται στὴν Τραγωδίᾳ κατὰ τρόπο ποὺ ἀποκλείει ἐντελῶς τὴ δουλικὴ μίμηση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς. Ἡ διάστασή του περιφρονεῖ τὶς φυσικὲς ἀναλογίες καὶ ὑποτάσσεται σὲ ἐσωτερικὰ μέσα ποὺ ἐπιβάλλουν τὴν ὑπερβολή. Ἰὸ μέγεθος τοῦ προσωπεῖου εἶναι ὑπερφυσικὸ, γιὰτις κυρίως αὐτὸ — ἀκριβῶς ὅπως στὴν αἴσθησή τοῦ ἀνθρώπου ἡ μορφή του, τὸ πρόσωπό του — εἶναι ἡ κυριαρχοῦσα ἔκφραση τοῦ ἐσωτερικοῦ του κόσμου. Ἡ πνευματικὴ αὐτὴ ἀναλογία ἐπιβάλλει τὴν ἐξωτερικὴν διάσταση.

Τὰ εἰδικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς σχηματίζονται ἐτσι ποὺ νὰ ἐξασφαλίζουν τὴν καθολικότητα, καὶ νὰ ἀποκλείουν τὴν ἐξατομίκευση. Ὅτι σ’ αὐτὰ θὰ μπορούσε νὰ θυμίσει τὰ φθαρτὰ καὶ τὰ ἐφήμερα χαρακτηριστικὰ ἐνὸς ἀνθρώπινου τύπου, ἀντιστρατεύεται τὸ πνεῦμα καὶ τὸν προορισμὸ τοῦ προσωπεῖου τῆς ἀρχαίας Τραγωδίας ποὺ πρῶτα καὶ

Μὴ ἀνυπερέβλητη φυσικὴ μάσκα: ‘Η Ἑλένη Παπαδάκη, Ἐκάβη



κύρια θέλει να υπηρετήσει την απόλυτη ἀπορροσώπηση. Τὰ χαρακτηριστικά μέρη του προσώπου, μέταπο, μάτια, μύτη, στόμα, σχεδιάζονται στην άδρη και γενική τους μορφή, μακριά από κάθε συμβιβασμό με το μικρόχαρο και λεπτομερειακό της φυσικής ζωής. Σχεδιάζονται με τρόπο που να υποτάσσονται στις εσωτερικές απαιτήσεις της σκηνηκής λειτουργίας. Το μέγεθος ταυτίζεται απόλυτα με τις αναλογίες του λογείου, της απόστασης, των διαστάσεων της σκηνης, αλλά και της προβολής του στον ευρύ χώρο του αρχαίου κοίλου. Το στόμα, σε γραμμές, που ενώ πάλλονται κατά το σχέδιο και το πλάσμα τους, κάνουν όχι μόνο να εκπέμπεται ο ήχος προς το κοίλο, σάν από έναν καλόν τηλεβόα, αλλά γίνεται μαγική χοάνη που αισθάνεται να ξεχυώνον την ίδια την ψυχή του υποκριτή, ήρωα, ήμπεου, θεού, σφαιρικά προς τη ζωή και το Σύμπαν. Το γλυπτικό σκάλισμα του προσωπίου, βγαλμένο καθώς εί- πώθηκε, από τη συνισταμένη των χαρακτηριστικών του ήρωα, και σκαμμένο με ανάλογο τρόπο, βοηθάει ώστε η παραμορφή κίνηση του υποκριτή, καμωμένη με νόημα, ρυθμό και σχήμα αλλά και με λογισμένο συκρατημό, να διαγράφεται μ' ένα άσυλληπτο άναπτυγμα στο μεγάλο χώρο, και να κινεί τη μάσκα που κάθε άλλο παρά μιάν αμετάλλαχτα στερεοποιημένη έκ- φραση διατηρεί, καθώς επιπόλαια πιστεύεται. Είναι άφαντα- στο πόση κινήτικότητα παρουσιάζει το προσωπίο όταν είναι καλά σχεδιασμένο και χρησιμοποιείται με γνώση και αίσθηση των δυνατοτήτων του από τον υποκριτή.

Ο υποκριτής, σκεπασμένος μ' ένα τέτοιο σκευός, με τη σκευή γενικότερα όληκληρη του αρχαίου δράματος, αισθάνεται διο- γχωμένο τον ένωτό του κατά τὰ μέτρα και την ένταση του τρα- γικού Λόγου, αισθάνεται ύψωμένος στο μέγεθος του συμβόλου. Μιά φυσική μάσκα της άξέχαστης και άφθαστης Έκάβης, της Έλένης Παπαδάκη, παραδομένη από φωτογραφία που έγινε την ώρα της παράστασης, μιάς παράστασης στενεμένης στα όρια του κλειστού χώρου, δείχνει — μολοτούτο — με τον καλύτερο τρόπο, από ποιάν όργανική άναγκαιότητα βγαίνουν τα σχήματα αυτά. Η πραγματικά βαθύτερη αίσθηση του υπο- κριτή άφανίζει τὰ καθέκαστα της ειδικής μορφής. Όχι μόνο το θείο στόμα — φυσικό άνοιγμα προσωπίου στις αναλογίες της παράστασης — αλλά ή όλη μάσκα της μοναδικής τραγω- δού υπόκειται απόλυτα στις απαιτήσεις της ἀπορροσώ- πησης. Ακριβώς όπως θά γινότανε άλλοτε, όταν ή έκστα- σική έκφραση του διονυσιαζόμενου λειτουργού στις λαϊκές θρησκευτικές γιορτές, για τις όποιες έγινε λόγος πάρα — πάνω, θά λευτερόντανε από τα προσωπίδια χαρακτηριστικά του γιά ν' άγγίσει την καθολικότητα, που κατόπι ο ποιητής στερέωσε με μεγάλα σχήματα, μαστορεμένα με πνεύμα και ψυχή μέσα στους αϊώνες.

Με τον τρόπο το δικό της, ένα είδος άποπροσώπησης επιβάλ- λει και ή αρχαία Κωμωδία. Έκει που ο λόγος είναι για ήθη και κοινωνικές καταστάσεις της ζωής καθημερινές, άκουμπι- αμένες σε γνωστά πρόσωπα, παρουσιασμένα ωστόσο σε μορ- φή καθολική που να μñ έξατομικεύει αλλά να προβάλλει άξίες, πάθη, και αδυναμίες, ανθρώπων και κοινωνιών, το μέγεθος, ή διατύπωση, από το πνεύμα, άκολουθεί κ' έχει με τον τρόπο τους το πνεύμα του ποιητή, και όδηγεί σε μορφές που ζωγρα- φίζονται έξωτερικά περισσότερο, αλλά εσωτερικά διατηρούν τις ίδιες άρχές.

ΤΑ ΧΟΡΙΚΑ ΣΤΗΝ ΤΡΑΓΩΔΙΑ Του Βασίλη Ρώτα

Το πρόβλημα του Χορού της Τραγωδίας προσπαθήσαμε ως τώρα να το λύσουμε μ' αυτοσχεδιασμούς και θεωρίες, ενώ το μόνο και πρώτο που θά πρεπε να συμβουλευτούμε μαζί με τὰ κείμενα, τη ζωή την ίδια, τ' άκούσαμε όλοτελετα. Άκο- λουθήσαμε κ' έδω τη γενική γραμμή, τη νούτικη και ψεύτικη που τραβάει το πνεύμα στον τόπο μας, πράγμα που ώραία τή εκφράζει ειρωνικά ή λέξη “φιλολογία”. Ούτε ή έκκλη- σία δέν παίρνει τόσο άποσκελετωμένη δογματική στάση ά- πέναντι στα πράγματα, όσο συχνότατα ή τέχνη άπέναντι στην πραγματικότητα. Κι αυτή να ναι ή τέχνη του θεάτρου! Ά- νόμα κ' ή έκκλησία άναγκάζεται, πολλές φορές, να δεχτεί “κανά δαιμόνια”, να ξανοιχτεί σε χώρους πέρα άπ' τὰ χα- ρακώματα των συνόρων και να μαζέψει όχι μόνον “γιώτες” παρά και λογής φαρμακερά βότανα κι αυτό για να μπορέσει

να σταθεί στη ζωή. Η τέχνη, στην ειδική περίπτωση του Χο- ρού της Τραγωδίας, ξεπέρασε, δηλαδή έμεινε πιδό πίσω κι άπ' την έκκλησία.

Η έρμηνεία της Τραγωδίας με όλα μας τὰ φεσιβάλ έξακο- λουθεί σε πολλά να παρουσιάζεται γραμμα νεκρό, δόγμα πα- γωμένο κ' είναι αυτός ο λόγος που δέ συγινει, γνώμη που την άκούμε συχνά κι άλλοι ψάχνουν να βρουν την αίτια στον πολύν καιρό που όλα τὰ παλιώνει κι άλλοι στην άλλαγή της ψυχουσύνθεσης των ανθρώπων. Πώς όμως μάς συγινει ο Όμηρος και δέ μάς συγινει ο Αισχύλος, ο Σοφοκλής, ο Εϋριπίδης που μάς παρουσιάζουν τὰ ίδια με τὰ σημερινά πράγματα και με τόσο δυνατή κι ώραία τέχνη; Αυτό γίνεται έπειδή την Τραγωδία την παίρνουμε άπ' την πηγή της και τη μεταφέρουμε στα σημερινά, περνώντας την πάνω κ' έξω άπ' τη ζωή κι όχι όπως έπρεπε μέσα άπ' τη ζωή.

Η Βία Σικελιανού, που πρώτη έβαλε το Χορό σε παράστα- ση της Τραγωδίας να τραγουδήσει και να χορέψει, έμπασε τις Ωκεανίδες στον “Προμηθέα” με τραγούδι και βήμα του συρτού, όπως χορεύεται σήμερα παντού στην Ελλάδα, του στρατού συρτού που λέγεται και καλαματιανός. Έδω- σε την εξήγηση πώς στην άπόφαση της αυτή έφτασε από μελέτη αρχαίων άγγείων με χορευτικές παραστάσεις, όπου παρατήρησε πώς τὰ κορμιά ήταν “άνοφά” και τὰ πρόσω- πα “προφίλ”. Η παρατήρηση αυτή της έδωσε μια ιδέα, που όμως δέν ολοκληρώθηκε στην πράξη, γιατί ή ιδέα ήταν εικονική, παρμένη από εικόνα αρχαία κι όχι άπ' τη σημερινή ζωή. Άφου έβαλε το Χορό να χορέψει συρτό στην είσοδό του, ύστερα συνέχισε τὰ “νούτικα” και τον έβαλε να κάνει πάνω τὰ χεράκια — κάτω τὰ χεράκια, σφιγγμένες γροθιές και γονατίσματα “προβολής”.

Μιά σωστή παρατήρηση, έστο κι από εικόνα αρχαία, φώτισε ως ένα σημείο το σωστό το δρόμο, αλλά πόσο φως θά χυνό- ταν σ' όλη τη διαδρομή από την εποχή της Τραγωδίας ως τὰ σήμερα αν παρατηρούσαμε και μελετούσαμε όχι μόνον τ' αρχαία κείμενα και μαρτυρίες μνημειακές, παρά, προπάντων, τη ζωντανή παράδοση και τον πλοΐτο από επιβιώματα, τους θησαυρούς που συντηρεί ο λαός μας και στη γλώσσα και στη ζωή, από παμπάλαιους καιρούς, όπως είναι τόσα και τόσα ήθη κ' έθιμα και χοροί θαυμαστοί σε ποικιλία και τέ- χνη και λαϊκές τελετές, μοιρολόγια, σάτιρες, κάλαντα;

Ένα από τὰ πιδό συγλομιστικά επιβιώματα από τους αρχαι- ους καιρούς, που χει άμεση σχέση με τὰ χορικά της Τραγω- δίας είναι το μανιάτικο μοιρολόγι, όχι ο σκέτος λόγος, παρά όλη ή τελετή του θρήνου, όπως γίνεται ακόμα στη Μάνη. Η τελετή αυτή έχει καθαρά χορικό χαρακτήρα: οί μοιρο- λογήτρες θυμίζουν πάρα πολύ το Χορό της αρχαίας Τραγω- δίας και από την έπισημότητα και σεμνότητα και από τον τρόπο της έχτέλεσης όσο κι άπ' αυτά που λένε, που δέν εί- ναι μόνον ένα άπλο εγκώμιο ή θρήνος για το χαμό ένού προ- σώπου, παρά εικόνα όλης της ζωής με τις κοινωνικές σχέσεις, τους νόμους της και τις άξίες της. Κι αυτά όλοτελα άληθινά και ζωντανά που άναφέρονται με πάθος στα ίδια τὰ πρόσωπα και τὰ πράγματα. Είναι ή τελευταία ώρα να μελετηθεί ή ζωντανή αυτή παράδοση πριν ή όρμητική πλήμμη άπ' τὰ ξένα, που κινήγησε και παραμόρφωσε κάθε τι ζωντανό κ' ιδιότυπο κ' έθνικό στον τόπο, τὰ καταπλακώσει όλο αυτά με τη λάσπη της περιφρόνησης και της λήθης. Είναι τόση ή άγνοιά μας σ' αυτά, είμαστε τόσο ξεκομμένοι από τὰ πρά- γματα και κατανάγκη τόσο έγκεφαλικόι, που άκούσαμε κιό- λας να λέν πώς οί μοιρολογήτρες έχουν γίνει επαγγελματίες, πώς πληρώνονται για να μοιρολογήσουν τους νεκρούς και βάζουν ξενόμαλλα στα κεφάλια τους, για να ξεμαλλιάζονται άνετα την ώρα του θρήνου!!!

Αυτό που γίνεται με την Τραγωδία δέν είναι ούτε διδασκαλία ούτε έρμηνεία, παρά παρερμηνεία. αυτοσχεδιασμός δογματι- κός κι άφύσικος. Η ζωή μάς παρουσιάζει άλλους τρόπους, άλλα ήθη. Γι' αυτό τὰ κινήματα του Χορού κι ο τρόπος που “έχτελούνται” τὰ χορικά στις Τραγωδίες που βλέπουμε, εί- ναι άφύσικος. Βλέπουμε τις γυναίκες, λ.χ. στην “Ηλέκτρα”, σκηνοθεσία Ροντήρη, κι ο νους μας πάει σε ζητιάνες έξω άπ' την έκκλησία που δείχνουμε στον κόσμο τὰ κολλά τούς χέρια και τὰ κουσά τους πόδια. Κι αυτό να λέγεται Χορός!

Η όμαδική άπαγγελία, το καύχημα κάποιου Γερμανού που την παρουσίασε πρώτος με φοιτητές και πολλοί έδω τη βά- ζουν σε πράξη, είναι λύση βολική κ' εύκολή αλλά φοβερά ά- φύσικη και άντιαισθητική. Ποτέ ή όμαδική όμιλία δέ μπορεί ν' άποφύγει τη σύγχυση, έξω κι αν γίνει μονότονη είτε ή λαλιά γραφτεί με νότες, πράγμα αδύνατο. Η όμαδική όμι-

λία είναι από την άποψη του ήχου συγχισμένη, θολή και μονότονη, δυσάρεστη στο άφτι, κι από την άποψη των νοημάτων λειψή σε βαθμό που γίνεται ακατανόητη. Τι μένει; ο στόμος της ο ταραχμένος, που κάνει την έντυπωση ομαδικού ρυθμικού θορύβου. Ο Χορός υποτίθεται πως συμβολίζει το λαό, αλλά πώς μιλάνε όλοι μαζί; Μαζί χορεύουμε, μαζί τραγουδούμε, αλλά δε γίνεται να μιλήσουμε ούτε να μοιρολοίσουμε ομαδικά. Αυτά τα καμώματα είναι σαν την αφαιρεμένη τέχνη που δε δημιουργεί τίποτα νέο, ούτε μορφές, ούτε σχήματα παρά σακατεύει, διαστρεβλώνει, ανακατεύει κομμάτια από γνώριμα πράγματα, όπως ο τρελός που το μαυλό του χάνει τον έλεγχο και δουλεύει κουτουρού. "Όμως όλ' αυτά είν' άνοησίες, ούτε λένε, ούτε διδάσκουν, ούτε προσφέρουν τίποτα, ούτε έχουν καμιά σχέση με πραγματικές καταστάσεις. Στο θέατρο, στην Τραγωδία, ο ζωντανός λόγος καταστρέφεται.

Βέβαια, μερικά νεανικά κορμιά που κάνουν κάποια κινήματα και καμώματα ρυθμικά, φτιάχνουν ένα θέαμα άπλοϊκό, άνεχτο από κοινό άνίδεο, νεοπλουτικό και κατασκευασμένο για να δεχτεί με άνοιχτο στόμα και να χειροκροτήσει με άνοιχτές παλάμες κάτι που του προσφέρει ή σύγχρονη σουρλουλού ή Φήμη. Άλλ' αυτός είναι ο σκοπός μας; Να μάς άνεχονται και να περνάει και να περνάμε; Πώς το δεχόμαστε, δημιουργοί καλλιτέχνες, να κοροϊδεύουμε τον κόσμο; Για τις παραστάσεις αρχαίων δραμάτων που πρόσφερε και προσφέρει το Έθνικό θέατρο δε διαβάσαμε ακόμη καμιά κριτική που να έκφραζει τον ένθουσιασμό της για τα χορικά. Ούτε από την "θριαμβευτική" πορεία του Πειραιϊκού Θεάτρου στην Εύρώπη και στην Άμερική διαβάσαμε καμιά σοβαρή κριτική που να παινεύει το Χορό. Μά θα 'ταν και πολύ παράξενο κριτικός της χορευτικής τέχνης να παίνευε αυτά τα άπλοϊκά κι άφύσικα γυμνάσματα.

"Ας προσπαθήσουμε να δούμε από κοντά το πράγμα. Έδω έχουμε μια ομάδα από πρόσωπα που παρασταίνουν και συμβολίζουν λαό, το λαό, τους πολλούς ανθρώπους, το πλήθος της κοινωνίας, που παρακολουθεί, σχολιάζει και κρίνει τα όσα γίνονται πάνω στη σκηνή, τα "δρώμενα", αυτά που λένε και κάνουν οι ήρωες· οι ήρωες είναι τα έξεχοντα (από το κοινό) πρόσωπα, τα εξαιρετικά άτομα, οι εξαιρέσεις, που ένεργούν πάνω από το κοινό μέτρο, τη "μοίρα" ("ύπερ μόρον" το λέει ο "Όμηρος) και γι' αυτό παθαίνουν και πεθαίνουν τραγικό θάνατο, επειδή με τις πράξεις τους μπερδεύονται μέσα σε μια πλοκή που δεν έχει άλλη λύση από το θάνατο· αυτό είναι και το νόημα του τραγικού.

Αυτό λοιπόν που κύρια χαρακτηρίζει την προσωπικότητα, να είπουμε, του Χορού, είναι ή ομάδα, ή ομάδα - λαός. Η ομάδα όμως αυτή - λαός, σαν ομάδα πρέπει αναγκαία να 'χει μια μορφή, άλλως θα 'ναι σύγκριση αντικαλλιτεχνική και για να 'χει μια μορφή πρέπει να κινηθεί και να εκφραστεί σαν οργανωμένη ομάδα κι όχι σαν πλήθος τυχαία συγκροτημένο από άτομα. Η ανάγκη αυτή προβάλλει άμέσως το μέτρο του ρυθμού και του τόνου, γιατί δεν έχει άλλο μέσο να συνδέσει τα μέλη σε αρμονικό σύνολο. Γι' αυτό ή ομάδα θα τραγουδήσει και θα χορέψει και μόνον στα σπάνια μέρη, όπου ή ομάδα διαμελίζεται σε καθέκαστα, όπως λ.χ. στον "Άγαμέμνονα" του Αισχύλου, έχουμε, αναγκαία πάλι, αλλά για λίγο, μιάν εικόνα από εξαιρέσεις κι αντιφάσεις μέσα στην ίδια αυτή τη μορφή, την ομάδα, που μέσα στο μικρό αυτό διάστημα διαλέγεται, αλλά δεν άργει να συσπειρωθεί πάλι στο πρώτο της σχήμα.

Το ερώτημά μας είναι πώς θα κινηθεί και πώς θα είπει τα λόγια της, τα χορικά, αυτή ή ομαδική μορφή; Το ερώτημα αυτό γίνεται τρία ερωτήματα: α) Άπό πόσα πρόσωπα θ' αποτελεστεί ο χορός; β) Πώς θα ντυθούν και θα φτιαστούν για την παράσταση αυτά τα πρόσωπα; γ) Πώς θα πούν τα λόγια τους και, άν με μουσική και Χορό, με ποιά μουσική θα τραγουδήσουν και τί χορούς θα χορέψουν;

Ο αριθμός, στα πρόσωπα του Χορού, πρέπει να 'ναι ανάλογος με το μέγεθος του θεάτρου κι άρκετός για να δείχνει πλήθος. Τρία ή τέσσερα άτομα είναι πολύ λίγα για να συμβολίσουν το πλήθος και θα φανούν πολύ λειψά μέσα στην άδεια όρχήστρα. Ούτε όμως μπορούν να 'ναι τόσα πολλά που να πλημμυρίζουν την όρχήστρα. Κοντά στο νοῦ πώς ο αριθμός πρέπει να 'ναι ανάλογος με την άπλα της όρχήστρας του θεάτρου. Στο θεατρικό στο Άμμιράεο, δώδεκα πρόσωπα άρκοῦν και περισσεύουν για το Χορό, ενώ στο θέατρο στην Έπίδαυρο και τα τριάντα μπορεί να 'ναι λίγα. Μια ομάδα από πάρα πολλά πρόσωπα κινδυνεύει να μη χωράει να κινηθεί

άνετα κι άρμονικά στην όρχήστρα σαν ομάδα, άλλ' ούτε και στα μάτια των θεατών σά μορφή. "Όστε μια ή δυο ή τρεις δωδεκάδες ή μια ή δυο δεκαπεντάδες χορευτές (άν ή δραματική άνάγκη το καλεί να 'ναι μόνος ο αριθμός, όπως λ.χ. όταν χωρίζεται σε δυο ήμιχόρια και περισσεύει κ' ένας που διαλέγεται), είναι ένα μέτρο, ένας μέσος όρος. Το ντύσιμο του χορού πρέπει να 'ναι κοινό, όχι όμως κι όμοιόμορφο όπως συνηθίζεται. Πρέπει να 'χει κοινή γραμμή στην κοψιά, όμως ποικιλία στα χρώματα, για να δίνει την έντυπωση λαού, έξόν όταν είναι για πένθος, όποτε όλοι θα ντυθῶν πένθημα.

Έπειδή ο Χορός με τα πολλά πρόσωπα έχει μέγεθος, το μέγεθος της ομάδας, δε χρειάζεται τα καθέκαστα πρόσωπα να ψηλάσουν με ψηλά τακούνια, ούτε να παραγεμιστούν με πρόσθετα στα κορμιά τους· άπεναντίας το ντύσιμό τους πρέπει να 'ναι όσο γίνεται έλαφρό, για να 'ναι το άτομο έλεύθερο στα κινήματά του και για να συμβάλει άκόμα και το φόρεμα με την έλαφρότητά του στην προβολή του κορμιού και των χειρονομιών του και των κινήματων του. Θα πρέπει μόνον ο χορευτής να 'ναι στεφανωμένος και για να κρατήσουν την ώραία και πανόρχαιη παράδοση κ' επειδή τα στεφάνια δίνουν μια πρόσθετη χάρη που δυναμώνει το μέγεθος και το κάλλος της παρουσίας του Χορού και το ντύνει μ' έπισημότητα.

"Ας έρθουμε τώρα στον τρόπο που θα μιλήσει και θα κινηθεί ο Χορός. Το θέμα αυτό που ύπάγεται στο γενικό θέμα άκουστική και θεαματική έκφραση, περιορίζεται άμέσως, έφρόσον πρόκειται για την Τραγωδία, από το γενικό ρυθμό και το ύφος της Τραγωδίας γενικά και ειδικότερα της κάθε τραγωδίας. Ο ρυθμός και το ύφος της Άττικής Τραγωδίας είναι άυστηρά λογικός, με το νόημα πως όχι μόνον όλα είναι νοητικά ξεκαθαρισμένα κι άρμονικά συγκροτημένα τα μέρη με το όλον, παρά και κύριο συστατικό στοιχείο είναι ο Λόγος, ο διάλογος, που αυτός προάγει τη δράση, αυτός έρμηνεύει και δικαιώνει τα δρώμενα κι αυτός, ο Λόγος, βγάζει την τελική λύση και κρίση. Έπομένως τόσο ή κινησιακή έκφραση του Χορού όσο κι ο λόγος του πρέπει να 'ναι ύποταγμένα στην καθαρή γραμμή και τη λογική δομή όλης της Τραγωδίας. Τα χορικά που έχουμε δείχνουν μεγάλη ποιικιλία από ποιητή σε ποιητή κι από έργο σε έργο και μέσα στο ίδιο το έργο που άπαιτεί άνάλογη ποιικιλία κι στους τρόπους που θα τα εκτελέσουμε στην παράσταση. Όμως έχουμε σε γενικές γραμμές και κοινά χαρακτηριστικά, όπως είναι ή είσοδος και ή έξοδος του Χορού, τα στάσιμα, οι θρήνοι, και οι διάλογοι.

Η είσοδος και ή έξοδος του Χορού πρέπει να 'ναι τελετουργική. "Όχι μόνο σαν άρχη και τέλος της Τραγωδίας παρά και σαν ο πρώτος κι ο τελευταίος τόνος, ή εξαγγελία και ή κρίση του έργου. Έδω δε χωρεί άλλο βήμα ούτε άλλος τόνος από τον τελετουργικό. Έδω χρειάζεται έμβρατήριο με σεμνότητα και μεγαλοπρέπεια. Άν τώρα ο σκηνοθέτης, θέλοντας να δώσει στο Χορό κάποιο ρεαλιστικό χρώμα πιά καλόδεχτο στους σημερινούς άχροατές, μπάσει το Χορό σαν πλήθος που έξορμάει και μαζεύεται συντραβηγμένο από κάποιο νέο που έμαθε, μια καλή ή κακή φήμη, άν στους διαλόγους του Χορού τον διαλύσει πάλι σε καθέκαστα άτομα μέσα στην όρχήστρα, άν προχωρώντας μ' αυτό το πνεύμα τον διαμελίσει και στ' άλλα μέρη σε καθέκαστα άτομα που να λένε, να ξεφωνίζουν ή να τραγουδάνε κ' έπειτα στην έξοδο, άν βάλει πάλι τον Χορό να φύγει με ξεχωρο ο καθένας τους βήμα, ο τέτοιος τρόπος της παρουσίας του Χορού και της έκτέλεσης των χορικών θα 'ναι τόσο παράταιρος με τ' άλλα πρόσωπα, με όλη τη σύνθεση, και με το ίδιο το θέατρο, που μόνον άν ή Τραγωδία παρασταθεί σε μοντέρνα σκηνή με όλότελα ρεαλιστικό τρόπο θα μπορεί να σταθεί. Και βέβαια σε κοινό λίγο, σε θέατρο χιλίων το πολύ θέσεων. Άλλ' αυτό είναι άναμύρφωση ή παραμόρφωση της Τραγωδίας; Άλλο είδος πάντως που πολύ πετυχημένη ιδέα μάς έδωσε στον Κινηματογράφο ο Κακογιάννης με την "Ηλέκτρα" του.

Σεμνότητα και μεγαλοπρέπεια θα πρέπει να δείξει ο Χορός κι όταν θα έκφρασει κρίση για τα δρώμενα, ή άναφέρεται σε άνάλογα πάθη με τρόπο ήρεμο. Ο Χορός στα μέρη αυτά όφείλει να σταθεί άντιμέτωπος στο κοινό και ν' άπευθυνθεί σ' αυτό κατά πρόσωπο όλάκερη ή ομάδα και να έχτελέσει το μέρος του έτσι καλά που τα λόγια του όλα ν' άκουστοῦν καθαρά άπ' όλο το θέατρο τραγουδιστά, όχι με άπαγγελία ομαδική και ποτέ με μουσική υπόκρουση. Η ομαδική άπαγγελία, μάλιστα με μουσική υπόκρουση είναι άσκημος συν-

δυσασμός. "Ας σκεφτεί κανείς ν' ακούσει στην έκκλησία μιὰ τέτοια ομαδική απαγγελία. Τὸ ἀκρόαμα θὰ ξεπερνοῦσε τὰ ὅρια τοῦ γελοίου.

Στὰ μέρη τὰ λυρικά καὶ τὰ καθαρὰ χορευτικά, πού καί ἡ μορφή τῆς σύνθεσης καὶ ὁ ρυθμός τῆς καὶ τὰ νοήματα τῶν λόγων προκαλοῦν τὴν κίνηση, τὸ χορὸ, συνηθίζουμε νὰ βάζουμε τοὺς χορευτὲς νὰ κάνουν κινήματα πολὺ περίεργα, νὰ συστρέφονται, ν' ἀνακλαδίζονται, νὰ κάνουν κάμψεις καὶ τάσεις ἐνῶ συνάμα μιλάνε καὶ λαλᾶνε καὶ λένε, κ' ἡ ομάδα νὰ κόβεται σὲ μικρότερες ομάδες, καὶ αὐτὲς νὰ ἐκτελοῦν διάφορα "σχήματα". Ἔτσι διαμελισμένος ὁ χορὸς ἀλωνίζει στὴν ὀρχήστρα λέγοντας, ἀπαγγέλλοντας, φωνάζοντας εἴτε τραγουδώντας καὶ ἐκτελώντας αὐτὰ τὰ διάφορα ομαδικὰ σχήματα μὲ φανερὴ τὴν προσπάθεια νὰ γεμίσει ἕνα κενό, τὸ κενό τοῦ χώρου καὶ τοῦ χρόνου. Πραγματικὰ ὅμως τὸ μόνο πού καταφέρνει εἶναι ὁ ἄβυσθος, ἄβυσθος ὀπτικὸς καὶ ἀκουστικὸς, σύγχυση ἀπὸ φωνὲς καὶ παράταιρα ἢ ἄτοπα σχήματα, πού τὰ λόγια καὶ τὰ καμώματα φαίνονται ἀσύνδετα, ἀνόητα, ἄτοπα καὶ ἄσμενα. Ὁ Χορὸς φέρεται ἄν ν' ἀδιαφορεῖ καὶ γιὰ τὸ δράμα καὶ γιὰ τοὺς θεατῆς καὶ καταγίνεται μὲ κάτι δικά του παλαβά.

Ἡ κινήσιακὴ ἔκφραση τοῦ Χοροῦ ὅσο καὶ ὁ λόγος του πρέπει νὰ ἔχουν τὴν καθαρὴ γραμμὴ καὶ τὴ λογικὴ δομὴ ὅλης τῆς Τραγωδίας. Ὅταν ἔχουμε ομάδα, ὁ χορὸς τῆς ομάδας δὲν εἶναι μόνον ἡ τέχνη πού ἐκφράζεται μὲ τὰ κινήματα τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ, παρὰ ἡ τέχνη πού ἐκφράζεται μὲ τῆς ὀμάδας τὰ κινήματα. Ὅταν ἡ ομάδα κάνει "σχήματα" κ' ἐλιγμούς, εἶναι χορευτικὴ ομάδα, πού προσπαθεῖ νὰ εὐχαριστήσῃ τὸ μάτι μὲ τὴν δεξιοτεχνία τῶν ἐλιγμῶν. Ὅταν ὅμως ἡ ομάδα εἶναι Χορὸς Τραγωδίας κ' ἔχει νὰ πεῖ λόγια καὶ λόγια ομαδικῆς εὐθύνης, πού ἀποτελοῦν ὅπως εἴπαμε τὸ σπουδαιότερο μέρος τῆς ἀποστολῆς του, τότε ἔχει νὰ διαλέξῃ ἀπὸ τοὺς γνωστούς τρόπους τῆς κυκλικῆς κίνησης, τοὺς γνωστούς χορούς μας στὸ ἄλωνα. Ὁ χοροδιδάσκαλος ἄς μὴ ζητήσει νὰ ἐμπνευστεῖ μόνον ἀπὸ τὴν ἐκφραστικότητα τῶν κινήματων τοῦ ἀνθρώπινου κορμιοῦ παρὰ τόσο ὅσο μ' αὐτὰ χρωματίζεται ἡ κινήσιακὴ ἔκφραση τῆς ομάδας.

Ἡ σύνθεση τῶν χορῶν γιὰ τὰ χορικά πρέπει νὰ γίνῃ ἀπὸ χοροδιδάσκαλο γνώστη τῆς χορευτικῆς τέχνης καὶ καλλιτέχνη δημιουργό, πού ἔχει μελετήσει καὶ γνωρίζει καλὰ τοὺς ἐλληνικοὺς χορούς: συρτό, ἀπολυτό, πηδηχτό, πεντοζάλη, νησιώτικο, ποντιακό, ἡπειρωτικό κλπ. κλπ. Ὅλ' αὐτὰ εἶναι πρότυπα γιὰ νὰ δώσουν ἰδέες. Σ' αὐτὸ δὲ χρειάζεται νὰ σπαζοκεφαλαίσει πολὺ ὁ χοροδιδάσκαλος φτάνει νὰ θελήσῃ νὰ τοὺς δεῖ αὐτοὺς τοὺς χορούς πού ν' αἰσθῶνται σὲ ποικιλία κ' ἐξοχοί σὲ ὁμορφιά. Θὰ πρέπει ἀκόμα νὰ προσέξει ὁ χοροδιδάσκαλος ὅπως καὶ ὁ σκηνοθέτης καὶ ὅλα ὅσα ἀκόμα κρατᾶει ἀπὸ τὴν πλούσια κληρονομιά του ὁ ἐλληνικὸς λαός, ἀπὸ γάμους, κηδεῖες, θρήνους, κάλαντα, τελετὲς ἐποχικῆς, σάτιρες, μασιακρέματα, παιχνίδια, πού θὰ πρέπει νὰ τὰ δεῖ καὶ νὰ τὰ ζῆσει, ὄχι ν' ἀκούσει γι' αὐτὰ. Ἀπ' ὅλα αὐτὰ τόσο θὰ φωτιστεῖ τὸ τάλαντό του πού θὰ μ' ἰσχυροῦναι, σίγουρα, νὰ συνθέσῃ ὡραίους χορούς γιὰ τὰ χορικά, ἐκφραστικούς καὶ ζωηρούς καὶ προπάντων φυσικούς καὶ συγκινητικούς κ' ἔτσι θ' ἀποφύγῃ αὐτὰ τὰ τραγελαφικὰ κινήματα πού εἶδαμε ὡς τώρα στοὺς Χορούς τῶν τραγωδιῶν καὶ τοῦ Ἑθνικοῦ καὶ τοῦ Πειραικοῦ καὶ ὁποιοῦ ἄλλου θεάτρου.

"Ὅσο γιὰ τὸ λόγο, τὰ λόγια, αὐτὰ δὲ μποροῦν νὰ ἔχουν ἄλλο ἀπὸ μουσικὸν λόγον, πράγμα πού τὸ ξέριμε πάρα πολὺ καλὰ, γιὰτὶ δὲν εἶναι τίποτα νέο. Ὁ μουσικὸς λόγος ἐδῶ στὰ χορικά δὲν εἶναι οὔτε ἀπαγγελία οὔτε ἄσμα γιὰ ἕνα ἄτομο, παρ' εἶναι χορωδία κ' ἔχουμε γι' αὐτὸ πολλὰ πρότυπα καὶ στὴ βυζαντινῆ καὶ στὴν εὐρωπαϊκῆ μουσικῆ τὸ καλῶτερον ὅμως πρότυπο μᾶς τὸ δίνει πάλι ὁ λαός μας μὲ τὸν τρόπο πού τραγουδαίει ὅταν χορεύει καὶ ὅταν λέει τὰ "ἔπη" ὅπως τὸν Ἐρωτόκριτο στὴν Κρήτη, τίς παραλογῆς στὰ διάφορα μέρη, ἀκόμα τὰ ἀποκριάτικα, τοὺς θρήνους, τίς σάτιρες, ὅλ' αὐτὰ τὰ ἄπλα πράγματα, ἀλλὰ πολὺ ζωντανὰ καὶ γνώριμα καὶ βεβαιωμένης αἰσθητικῆς ἀξίας. Αὐτὰ πρέπει νὰ προσέξουν οἱ σκηνοθέτες μας καὶ οἱ χοροδιδάσκαλοι νὰ τὰ μελετήσουν καὶ νὰ πάρουν διδάγματα κ' ἰδέες, ἀπ' αὐτὰ, ὅταν καταπιάνονται μὲ τὰ χορικά. Ὅταν κανεὶς φτιάχνει μὲ τὸ νοῦ του χωρὶς νὰ ἔχει πρότυπα ἀπὸ τὴ ζωὴ, ξεφεύγει ἀπὸ τὰ μέτρα, γιὰτὶ μόνον ἡ ζωὴ μᾶς κρατᾶει στὸ μέτρο καὶ μᾶς φυλάει ἀπὸ παραστρατήματα ἀφύσικα καὶ γελοῖα.

Γιὰ τὴ μουσικὴ κ' ἐδῶ ἔχουμε ζωντανὰ πρότυπα ἡρωικὰ καὶ σπουδαῖα καὶ πολὺ διδαχτικά. Δυστυχῶς πολλοὶ ἀπὸ τοὺς ταλαντούχους μουσικούς μας θυσιάζουν τὸ τάλαντό τους γιὰ

νὰ ὑπηρετήσουν γούστα τῆς μόδας κ' ἐμπνέονται ἀπὸ πρότυπα τοῦ ξεπεσμοῦ καὶ τοῦ νεοπολιτισμοῦ. Τὸ μουζούκι εἶναι ὄργανο γιὰ μικρὸ κύκλο, κάνει μουσικὴ γιὰ ἕνα ἢ γιὰ λίγους. Ὅμως, ὅπως μὲ τὴν ἐφεύρεση τῆς τυραννίας ἐξουσιάζει ὁ ἕνας τοὺς πολλούς, ἔτσι καὶ μὲ τὴν ἐφεύρεση τοῦ μεγάλφωνου γίνεται καὶ τὸ μουζούκι ὄργανο γιὰ πολλούς. Ἀκόμα καὶ ὁ μπαγλαμάς ὄργανο τῶν χασικλήδων, (πού ὡς γνωστὸν δὲν ἀνέχονται τοὺς δυνατοὺς ἤχους παρὰ τὰ λένε μύτη μὲ μύτη γρατζουνίζοντας τὸ μπαγλαμαδάκι, πού μόλις τὸ ἀκούει νὰ ζουζουνίζει), προβιβάστηκε καὶ αὐτὸ "λαϊκὸ" ὄργανο καὶ κάνει "ἔθνικὴ" μουσικὴ. Τὸ ζουζούνισμα ἔγινε μὲ τὸ μεγάλφωνο στρίγγιλιμα καὶ κραυγὴ καὶ οὐρλιασμα καὶ ὅταν συνοδεύεται μὲ ἀντρίκιες φωνὲς ἀκούγεται τόσο φοβερό, λὲς καὶ βελάζουν πολλὰ ζῶα μαζὶ βγάζοντας παράταιρα μουγκρητά. Ὁ ἤχος τοῦ αὐλοῦ, ὁ γλυκὸς καὶ ἀπαλὸς καὶ διακριτικὸς εἶναι ὁ πιὸ κατάλληλος συνόδος καὶ ἀκόλουθος σ' αὐτὴ τὴν ὑπέροχη κίνηση τοῦ λόγου.

Τὸ ζωντανὸ τελετουργικὸ χάνεται στὸν Κινηματογράφου καὶ στὴν τηλεόραση. Ἀλλάζουν οἱ ὅροι τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, ἀπὸ λίγο λίγο ὁ κύριος παράγοντας, τὸ συγκεντρωμένο πλῆθος, ἡ ζωντανὴ παρουσία τοῦ λαοῦ κ' ἡ συμμετοχὴ του στὰ δρώμενα λείπει.

Οἱ παραστάσεις τῶν ἀρχαίων Τραγωδιῶν εἶναι μιὰ θετικὴ προσφορά τῶν θεατρικῶν ὀργανισμῶν, μόνον πού γιὰ νὰ φτάσουν οἱ παραστάσεις αὐτὲς ν' ἀποδώσουν ὅλη τὴ δύναμη καὶ τὴν ὁμορφίαν τους, θὰ πρέπει ἰδιαίτερα τὰ χορικά, νὰ ἐκτελεστοῦν μὲ ὀλοτετα ἄλλο πνεῦμα ἀπ' αὐτὸ πού τὰ κίνησε ὡς τὰ σήμερα, τὸ πνεῦμα πού φυσᾶει ἀκόμα στὰ ἡρωικὰ τραγωδία τοῦ ἐλληνικοῦ λαοῦ, στὰ ἔθνη του καὶ τὰ ἔθιμά του, ὅσα ἀκόμα κρατιοῦνται ἐπὶ ζωῆ. Ὁ ἀρμόδιος ἄς βάλουν ἀφίς σ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα καὶ τότε θὰ ἴδουν καὶ θὰ χαροῦν θαυμάσιες ὁμορφιές, ὅλος ὁ κόσμος κ' οἱ ἴδιοι πρῶτοι καὶ καλύτεροι.

Ἡ ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΚΑΤΑ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΝ

Τῆς Εὔας Σικελιανοῦ

Κοντὰ στὰ ἄρθρα τοῦ Σωκράτη Καραντινοῦ γιὰ τὰ Προσωπεῖα καὶ τοῦ Βασίλη Ρώτα γιὰ τὰ Χορικά, ἔχει τὴ θέση του καὶ τὸ παρακάτω, ἀνέκδοτο στὰ ἑλληνικά, ἄρθρο τῆς Εὔας Σικελιανοῦ. Ἀναφέρεται στὴν ἀντίληψη τοῦ Ἀγγελίου Σικελιανοῦ γιὰ τὸ ἀνέβασμα τῆς Ἀρχαίας Τραγωδίας.

Τὸ ἔργο τῶν Δελφῶν ἔχει τίς ρίζες του στὴν ἐπιθυμία πού εἶχε ἀπὸ πολὺν καιρὸ, πού ὥρμασε πολὺν καιρὸ μέσα του, ὁ ποιητῆς Ἀγγελῖος Σικελιανός, νὰ ἰδρῶσει, στὸν ἴδιον τὸν χώρο τῶν ἀρχαίων Ἀμφικτιονιών, ἕνα τόπο συνάντησης γι' αὐτοὺς πού ἐπιζητοῦν "νὰ διατηρήσουν τὴν εὐαισθησία καὶ τὴν νοοτροπία τῶν λαῶν σ' ἕνα ἐπίπεδο πού νὰ μπορεῖ νὰ τοὺς κάνει ἱκανοὺς γιὰ ἀνώτερες πραγματοποιήσεις", γι' αὐτοὺς πού, θρεμμένοι ὄχι ἀπ' τὸν ξάπτεστο ἐπιστημονισμό ἢ τὸν ἱστορισμὸ τῆς ἐποχῆς, ἀλλ' ἀπ' τὴν ὀλοκληρωτικὴ γνώση, διαβλέπουν κύκλους πού διασταυρῶνται γύρω ἀπὸ μερικὲς ἀνεξάλειπτες κ' αἰώνιες ἀξίες, καὶ ὀνειρεύονται νὰ τοὺς συγκεντρώσουν σὲ φωτεινὲς ἐστίες δημιουργικῆς συνειδήσης καὶ θέλησης.

"Τὰ ἄτομα αὐτὰ δὲν εἶναι πιά ὀλιγάριθμα, δὲν εἶναι παρὰ διασκορπισμένα. Ἀναζητοῦνται, λοιπόν, μεταξύ τους μὲ ἀγωνία, μέσα σ' ὅλους τοὺς μεγάλους δρόμους καὶ σ' ὅλα τὰ πνευματικὰ μονοπάτια τῆς γῆς. Πῶς πρέπει νὰ συναντηθοῦν σύντομα σὲ δράση καὶ σὲ πνεῦμα, αὐτὸ εἶναι πιά ἔξω ἀπὸ κάθε ἀμφιβολία γιὰ μένα".

Οἱ γιορτὲς τῶν Δελφῶν τοῦ 1927 στάθηκαν, λοιπόν, μιὰ πρώτη σύγκληση αὐτῶν "πού αἰσθάνονται τὴν ἄμεση ἀνάγκη νὰ προσδιορίσουν ἕνα πνευματικὸ πυρῆνα ἱκανὸ νὰ διατηρήσῃ καὶ νὰ ἐκθρέψῃ τὴν τάση τῆς ἐποχῆς μας πρὸς τὴν παγκοσμιότητα, νὰ τὴν παρασῆρει, συγκεκριμένα καὶ σιγά - σιγά, πρὸς τίς πλατεῖες κινήσεις τοῦ πνεύματος".

Βαθεῖα Ἑλληνας, ὁ Σικελιανός, ἀναγνωρίζει τὴν τέχνη ὡς τὸ μόνο ἀποτελεσματικὸ μέσο γιὰ νὰ θεθοῦν σὲ κραδασμὸ οἱ πνευματικὲς ἀλήθειες.

"Δὲν ὑπῆρξε καὶ δὲ θὰ ὑπάρξῃ ποτὲ ἄλλη πράξη πιὸ ἱκανὴ νὰ σπάσει τ' ἀγκάλιασμα τῆς ὕλης, ὅποιο ὄνομα καὶ ὅποιο βάρος καὶ ἂν ἔχει, ἀπ' τὴν πράξη τῆς ὀλοκληρωτικῆς ποίησης. Αὐτὴ στάθμη, καὶ θὰ στέκεται πάντα, γιὰ τίς ἐποχὲς πού ἀσφυκτιοῦν

ἀπὸ τὰ ἰδιάζοντα προβλήματα τους, γιὰ τὶς ἀνθρώπινες ψυχές πού 'χουν βουλιάξει στὴ λησμονιά τοῦ ἴδιου τους τοῦ ἑαυτοῦ, ἢ μοναδικὴ εὐκαιρία, τὸ μοναδικὸ μέσο μιάς ἀπελευθέρωσης ἀπ' τὶς ἄλυσίδες τοῦ αὐθάρτετου, μιάς παλλόμενης ἐπικοινωνίας μὲ ζῶντες καὶ νεκρούς, μὲ τὸ παρελθὸν καὶ τὸ μέλλον”.

Ἡ τέχνη εἶν' ἓνα σπαθὶ πού βρίσκεται μοιραία στὰ χεῖρα τοῦ ἀνθρώπου. Μπορεῖ νὰ τὸ σκιάσει πολὺ ψηλά, νὰ τὸ ἐμποτίσει μὲ μιὰν ἀθάνατη πνοή, νὰ δημιουργήσει μεγάλα σύμβολα καὶ νὰ ἐνσαρκώσει ἔτσι τὶς κοσμογονικὲς ἀρετὲς γιὰ νὰ ἐνώσει καὶ νὰ καθοδηγήσει ἕναν ὀδύκηρο λαό, ἢ μπορεῖ ν' ἀφήσει τὸ σπαθὶ νὰ σέρνεται ζοπίσω του καὶ τότε αὐτὸ θὰ τὸν πληγώσει στὴ φτέρνα καὶ θ' ἀντικαθρεφτεῖ τὶς χειρότερες τάσεις τῆς ἀνθρωπότητος. Ὁ ἀνθρώπος δὲ μπορεῖ ν' ἀπαλλαγεῖ ἀπ' τὸ σπαθὶ αὐτό. Ὁ Δισχύλος εἶν' ἓνας ἀπ' τοὺς ἥρωες πού μὲ τὸ ἐνδιάμεσο τῆς τέχνης, ἔχει ἐνσυνείδητα ἐκφράσει παγκόσμιες ἀλήθειες. Γι' αὐτὸ τὸ ἔργο του δὲ γεννάει.

Στὸ μεγαλειώδες περιβάλλον τῶν Δελφῶν θὰ ἦταν ἀδύνατο νὰ διαλέξει κανεὶς κάτι πρὸ συγκινητικό, πρὸ μοντέρνο ἀπὸ ἓνα δράμα τοῦ Αἰσχύλου. Οἱ χιλιάδες ξένοι κ' οἱ Ἕλληνες χωρικοὶ πού παραβρέθηκαν, ἀγγίχτηκαν ὅλοι ἀπὸ μιὰ ζωντανή συγκίνηση, πού δὲν ἦταν αὐτὴ πού μπορεῖ νὰ δώσει τὸ Θέατρο ἢ ἡ Ἐκκλησία. Ἡ κοσμογονικὴ μεγαλοσύνη πού νιώσαμε σταθερὰ στοὺς Δελφούς μᾶς ὡδήγηε πολὺ πέρα ἀπ' τὴν ἐκκλησιαστικὴν ἔξαρση καὶ ἡ συγκέντρωση χιλιάδων θεατῶν, γύρω ἀπ' τὸν κύκλο τῆς ὀρχήστρας ὅπου κινούνταν ὁ χορός, ἔφτασε σὲ μιὰ τέτοια ἐνταση, πού τὸ θέατρο δὲ θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει.

Ἀπ' τὴν καλλιτεχνικὴ ἄποψη τῆς δουλειᾶς τῶν Δελφῶν, αὐτὸ πού μᾶς ἀπασχόλησε περισσότερο ἦταν ὁ χορός. Γενικά, οἱ γιορτὲς δὲ βασίστηκαν σὲ μιὰ ἐπιθυμία ἀναβίωσης πραγμάτων θαμμένων στὸ παρελθόν, μὰ πρὸ πολὺ σὲ μιὰ προσπάθεια ἐξαερισμοῦ τῶν ἀρχῶν πού ἄλλοτε ἀντιπροσώπευαν οἱ Δελφοὶ (καὶ πού εἶναι οἱ ἴδιες, πού τὰ πρωτοπόρα πνεύματα προσπαθοῦν νὰ διαμορφώσουν σήμερα). Ἄλλωστε, ὀρισμένες ἀπ' τὶς ἀρχὲς αὐτὲς εἶναι ἡ πνευματικὴ κληρονομιά τῆς Ἑλληνικῆς φυλῆς πού ἡ παράδοση διαφύλαξε ὡς τὶς μέρες μας. Θέλαμε ν' ἀποδείξουμε γιὰ τὸ χορὸ, πὼς ὄχι μόνον τὸ ἀρχαῖο δράμα τὸν εἶχε ἐπικεντρωεῖ του καὶ λόγο πρῶτος, ἀλλ' ἐπίσης πὼς ἡ τάση τῆς σύγχρονης τέχνης προχωρεῖ ψηλαφητὰ γιὰ νὰ ξαναβρεῖ τὴν τέλεια μορφή τῆς τέχνης, πού ἡ ἑλληνικὴ φυλὴ, τουλάχιστο σ' ἓνα μέρος τῆς, ἔχει διαφυλάξει τὰ στοιχεῖα τῆς.

Ἄλλοτε, σ' ἓνα μοναστήρι, στὶς Ἰνδίες, οἱ καλόγεροι θεωροῦσαν τοὺς Ἕλληνες προσωνητὲς σὰν μυημένους ἀπ' τὸ γεγονός καὶ μόνον πὼς μιλοῦσαν τὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα. Οἱ ἀρχαῖοι σοφοὶ θεωροῦσαν μύηση τὸ νὰ τὴν καταλαβαίνει κανεὶς — καὶ σήμερα δὲν εἶναι μικρὸ πράγμα ἡ ὑπαρξὴ ἐνὸς ὀδύκηρου λαοῦ πού συνεννοεῖται ἑλληνικά. Γιατὶ οἱ μεταβολὲς πού 'χουν γίνει εἶναι λιγότερο σημαντικὲς ἀπ' ὅσο θὰ νόμιζε κανεὶς. Ἡ γλῶσσα, κὶ ὁ λαὸς πού τὴν δημιούργησε, διατήρησαν τὴ δύναμή τους καὶ τὴ θεὰ εὐελιξία τους στὸ πέρασμα τῶν αἰώνων.

Ξαναχτίζοντας, ὅμως, τὸ χορὸ ἐνὸς (ἀρχαίου) ἑλληνικοῦ δράματος, τὸ ἄμεσα ἀναγκαῖο στοιχεῖο πού χρειάζεται κανεὶς εἶναι ἡ μουσική. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο, ὅλες οἱ ὡς τώρα προσπάθειες ἀπότυχαν, γιατί οἱ μουσικοὶ πού καταπιάνστηκαν μ' αὐτὴ τὴν ὑπόθεση ἔχουν καθαρὰ εὐρωπαϊκὴ παιδεία, πού δὲν εἶν' ἀκετη γιὰ τὴ σύνθεση μουσικῆς συνοδείας ἐνὸς ἑλληνικοῦ χοροῦ. Ἐργαζομένης κλειστὴ ἐδῶ καὶ πολλοὺς αἰῶνες μέσα στὰ ὄρια τῆς “συγκερασμένης” κλίμακας, ἔχουνε χάσει τὴν πίστη τους στὰ δυὸ βασικὰ στοιχεῖα τῆς μουσικῆς πού 'ναι ἡ μελωδία καὶ ὁ ρυθμός. (Τὸν τελευταῖο τὸν ξαναβρίσκουν μέσα ἀπ' τὴν ἀμερικανικὴ τζάζ, χωρὶς, ὡστόσο, νὰ υποψιάζονται τὴν ἀνώτερη ἀνάπτυξη τοῦ ρυθμοῦ, πού γνώρισαν γιὰ χιλιάδες χρόνια οἱ Ἰνδίες κ' ἡ Ἑλλάδα.

Στὸ μεταξύ, ἡ μελωδία ἔγινε πολὺ φτωχικὴ καὶ δὲ θὰ μπορέσει νὰ ξαναβρεῖ τὴν ἀπέραντη ποικιλία τῆς παρὰ μόνον ἀν ἐγκαταλείψει τὸ ἴδιο τὸ θεμέλιο πού πάνω του βασίζεται ἡ εὐρωπαϊκὴ μουσικὴ, δηλαδὴ τὴ “συγκερασμένη” κλίμακα.

Μὴν Ἑλλάδα, πέρα ἀπ' τὰ ἀποσπάσματα ἀρχαίας μουσικῆς πού βρέθηκαν στὶς ἀνασκαφὲς κατέχουμε μιὰ πολὺπλευρὴ καὶ ποικιλὴ παράδοση καὶ μιὰ πλήρη καὶ λογικὴ θεωρία τῶν μουσικῶν τρόπων, πού ἄλλωστε συνταιριάζεται τέλεια μὲ τ' ἀποσπάσματα πού βρήκαμε.

Μὲ βάση αὐτὴ τὴν παράδοση καὶ αὐτὴ τὴ θεωρία μπορούμε, χωρὶς φόρτωμα καὶ χωρὶς πολλαπλασιασμὸ τῶν ὀργάνων καὶ χωρὶς ἀκόμα καμμιά δουλικὴ ἀντιγραφή τῶν ἀρχαίων προτύπων, νὰ μεγαθύνουμε τὴν ἔννοια τῶν λόγων μὲ τὶς ἀπίθανες παραλλαγὲς τῶν μουσικῶν τρόπων. Ἡ μελωδία, ὑψώνοντας ταυτόχρονα τὴν ποιητικὴ ἔξαρση, γίνεται αὐτάρκης, ἀπ' τὴν ἴδια τὴν πιστότητά

της, στοὺς τόνους καὶ στὴν ἰδέα τοῦ ποιήματος. Εἶναι τόσο ἐκφραστικὴ, πού γίνεται φυσικὸ νὰ προστεθεῖ σ' αὐτὴν ἡ χειρονομία, ἡ κίνηση, γιὰ νὰ κάνει τέλεια τὴν ἐξωτερικέυσή πού εἶχε προβλέψει ὁ ποιητὴς (ἐδῶ ὅλος ὁ πλοῦτος τῶν ἑλληνικῶν ἀγγείων καὶ ἀναγλύφων ἔρχεται σὲ βουήθεια τοῦ χορογράφου) κ' ἔτσι τὰ τρία στοιχεῖα τοῦ χοροῦ πού ἀνάφερε ὁ Πλάτωνας ἐνώνονται ἀκόμα μιὰ φορὰ.

Ὁ δεύτερους, μὰ ἀναγκαῖες, λεπτομέρειες τῆς παράστασης τοῦ “Προμηθεὶς δεσμώτης” ὑπῆρξαν τὰ προσώπεια, οἱ κόθορνοι, ἢ ὑφανση τῶν κοστωμιῶν κλπ., πράγματα γιὰ τὰ ὅποια καθέννας θὰ ζητοῦσε λεπτομερεῖς ἐξηγήσεις.

Ἵπῆρξε ἐπίσης καὶ τὸ ἀθλητικὸ στοιχεῖο στοὺς ἀγῶνες τοῦ Σταδίου, ὅπου ρίχνοντας τὸ δίσκο ἢ τὸ ἀκόντιο, πηδώντας μὲ βάρη, τρέχοντας, παλεύοντας, καὶ χορεύοντας προπάντων τὸν πυρρίχιο, οἱ νεαροὶ Ἕλληνες ἀποδείχτηκαν ἀντάξιοι τῆς φυλῆς τους. Καὶ στὴν ἔκθεση λαϊκῆς τέχνης, ἡ ποικιλία τῆς ἑλληνικῆς μεγαλοφίας θριάμβεψε ἀκόμα μιὰ φορὰ.

Ἵπῆρξε ἐπίσης καὶ τὸ ἀθλητικὸ στοιχεῖο στοὺς ἀγῶνες τοῦ Σταδίου, ὅπου ρίχνοντας τὸ δίσκο ἢ τὸ ἀκόντιο, πηδώντας μὲ βάρη, τρέχοντας, παλεύοντας, καὶ χορεύοντας προπάντων τὸν πυρρίχιο, οἱ νεαροὶ Ἕλληνες ἀποδείχτηκαν ἀντάξιοι τῆς φυλῆς τους. Καὶ στὴν ἔκθεση λαϊκῆς τέχνης, ἡ ποικιλία τῆς ἑλληνικῆς μεγαλοφίας θριάμβεψε ἀκόμα μιὰ φορὰ. Στὸ γοητευτικὸ βιβλίον τοῦ “Ὁ Βραχμάνος καὶ ὁ Παρίας”, ὁ Ντάν Κοπάλ Μουκερτζὶ εἶπε γιὰ τὴν ἰνδικὴ παιδεία: “Πηγαινόμε ἀπὸ τὴν ὁμορφιά στὴν καλωσύνη, ἀπὸ τὴν καλωσύνη στὴν ἀλήθεια, ἀπὸ τὴν ἀλήθεια στὴν ἀγιότητα. Αὐτὰ εἶναι τὰ τέσσερα στάδια τῆς ἀνθρώπινης ζωῆς”. Μ' αὐτὴ τὴ φράση ἐκφράζει ἴσως τὴ διαφορὰ, ὅχι τῆς οὐσίας πού εἶν' ἡ ἴδια, ἀλλὰ τῆς ἰνδικῆς μεθόδου ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ. Γιατὶ, γιὰ τοὺς Ἕλληνες, αὐτὰ τὰ πράγματα δὲ διαδέχονται χρονικά τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Ἐπιβάλλονται ταυτόχρονα. Εἶναι ἓνα καὶ μοναδικὸ πράγμα. Κ' ἐκεῖ ἀκόμα, ὅπου γιὰ τὰ τυφλὰ μάτια θὰ ἐμοιαζαν διαιρεμένα, ὁ Ἕλληνας θὰ 'χε περισσότερη ἐμπιστοσύνη σὲ μιὰν ἄλλη ἰνδικὴ παροιμία: αὐτὴν πού λέει πὼς “ἀκολουθώντας κανεὶς τὸν ὀπιοδητὸτε δρόμο ὡς τὸ τέρμα, θὰ βρεῖ πάντα τὸ Θεό”.

Ο ΑΝΤΑΜΩΦ ΓΙΑ ΤΟΝ “ΤΑΡΑΝ” ΤΟΥ

Σ' ἄλλες σελίδες δημοσιεύονται ἀπόψεις τοῦ Ἀντάμωφ γιὰ τὰ ἔργα του. Μὲ τὸ παρακάτω σημείωμα προλογίζει ὁ ἴδιος τὸν «Καθηγητὴ Ταραν».

Τὶ χρειάζεται γιὰ νὰ μπορέσει ἓνα θεατρικὸ ἔργο νὰ χαρακτηριστεῖ “λαϊκό”; Πρὶν ἀπ' ὅλα, ἓνα πλατὺ Κοινὸ νὰ δεχτεῖ εὐθὺς ἀμέσως σὰν ἀληθινὴ τὴ δράση πού ξετυλίγεται μπροστά του. Τὶ χρειάζεται γιὰ νὰ τὴ δεχτεῖ; Ν' ἀναγνωρίσει τὸν ἑαυτοῦ του στὰ πρόσωπα, νὰ βρεῖ σ' αὐτὰ τὶς ἑθνοεῖς του, τοὺς φόβους του, τὶς ἐλπίδες του, τὶς κοινωνικὲς ἢ προσωπικὲς συγκρούσεις, στὶς ὁποῖες εἶναι τὸ ἴδιο ἀνακατεμένο. Αὐτὴ ἡ ἐνσυνείδητη καὶ, κατὰ κάποιον τρόπο, ἀναγκαστικὴ ταύτιση, προκαλεῖ τὴ δυσφορία — τὸ διαπίστωσα μὲ τὸ ἔργο “Μεγάλα καὶ Μικρὰ γυμνάσια” καὶ ἀκόμα μὲ τὸ “Ὅλοι ἐναντίον ὅλων”. Κὶ ὡστόσο, δίχως τὴν ταύτιση, μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλήσει γιὰ θέατρο;

Ἀπὸ πού προέρχεται τὸ γεγονός ὅτι “Ὁ Καθηγητὴς Ταραν”, ὅπου ὅλα ὑπακούουν στὴν παράλογη λογικὴ τοῦ ὄνειρου, πέτυχε νὰ συγκινήσει τὸ Κοινὸ πρὸ ὀλοκληρωμένα ἀπὸ ἄλλα ἔργα μου, ἐπιφανειακά πρὸ ξεκαθάρα; Ἡ ἐξήγηση εἶναι πὼς ὁ θεατὴς ταυτίστηκε ἀσυνείδητα μὲ τὸ κεντρικὸ πρόσωπο καὶ, ἐνσυνείδητα, ἀποστασιοποιήθηκε ἀπ' αὐτό.

Ταυτίστηκε ἀσυνείδητα: ὅλοι γνωρίζουμε, ἀπ' τὸν καιρὸ τῆς παιδικῆς μας ἡλικίας τὴ βασικὴ κατάσταση τοῦ καθηγητῆ Ταραν. Ποιὸς δὲν ὄνειρευτῆκε τὸν ἑαυτοῦ του γυμνὸ καὶ δὲν ἔνωσε ντροπὴ γι' αὐτό, στὸ μέσο ἐνὸς πλήθους, πού 'ναι τόσο περισσότερο ἀνησυχητικὸ, ὅσο πρὸ ἀδιάφορο δείχνει γιὰ τὸ θέαμα; Ποιὸς δὲν ὡδήγηθηκε κάποτε, ὑπεραπὸ ὑποβλημαῖες ἐρωτήσεις ἢ ἀκόμα καὶ ἀπὸ ἀδιάφορες συζητήσεις, στὸ ν' ἀμφιβάλλει γιὰ τὶς ἴδιες του τὶς πράξεις;

Ἀποστασιοποιήθηκε ἐνσυνείδητα: δὲν εἴμαστε ὅλοι μας καθηγητὲς Πανεπιστημίου, ματαιόδοξοι καὶ λογοκλόποι.

Χρειαζόταν ἀναμφισβήτητα αὐτὴ ἡ ταύτιση καὶ αὐτὴ ἡ ἀποστασιοποίηση, γιὰ νὰ ἐπιτρέψει τὴ δημιουργία τῆς συγκίνησης καί, ταυτόχρονα, τοῦ γέλιου πού τὴν κάνει ὑποφερτὴ. Ἄς μὴ συχωρεθεῖ αὐτὸ τὸ σημείωμα. Τίποτα δὲν εἶναι πρὸ δυσάρεστο ἀπ' τὸν συγγραφέα πού σχολιάζει ὁ ἴδιος τὰ ἔργα τοῦ ἀπαριθμώντας τὶς ἀρετὲς τους. Ἄλλωστε, εἶναι τάχα ἀξιόλογο τὸ νὰ γράφει κανεὶς ἔργα “ὑποφερτά”; Ἡθελε ἀπλὰ νὰ πῶ πὼς, πρωτοδημοσιεύοντας τὸν “Καθηγητὴ Ταραν” στὸ περιοδικὸ “Λαϊκὸ Θέατρο”, δὲν ἀναζήτησα τὴν ἀμφίβολα κομψὴ χειρονομία τοῦ παραδόξου.

(Μετ. Κ. Στ.)

ΑΡΤΟΥΡ ΑΝΤΑΜΩΦ

ΤΟ ΞΕΝΟ ΘΕΑΤΡΟ



ΤΟΥΡΚΙΚΑ ΚΑΙ ΞΕΝΑ ΕΡΓΑ ΣΤΙΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΣΚΗΝΕΣ ΤΗΣ ΑΓΚΥΡΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΗΣ

Τὰ θεάτρα τῆς Ἀγκυρας, πού ὁ ἀριθμός τους αὐξήθηκε σέ ἔξη, ὑπάρχουν ὅλα στό Κρατικό Θεάτρο, μ' ἐξαιρέση τὸ "Μεϊντάν Σαχνεσί" (Κυκλικὸ θέατρο), πού 'ναί ὁ μόνος ἰδιωτικὸς θίασος τῆς Τούρκικης πρωτεύουσας. Ὅλα τὰ θεάτρα, βδομάδες τώρα, ἐτοιμάζονται νὰ ξανανοήξουν τίς πύλες τους στό κοινὸ τῆς Ἀγκυρας τὴν 1η Ὀκτωβρίου. Οἱ αὐλαῖες τους εἶναι ἀκόμα κλειστές, μὰ πίσω τους ἀκούγεται τὸ βουητὸ μὲ ἀνάλαση ἀναταραχῆς, τῆς ἀναταραχῆς πού ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ κάθε καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Ἀς ἀνασηκώσουμε ἐλαφρὰ τίς αὐλαῖες κι ἄς δοῦμε τί προετοιμάζεται στὴν Ἀγκυρα.

ΜΠΟΥΓΙΟΥΚ ΤΙΓΙΑΤΡΟ ("Μεγάλο Θεάτρο". 750 θέσεις): Ἡ πρώτη κρατικὴ θεατρικὴ αἴθουσα, πού προορίζεται ἐκ περιτροπῆς γιὰ μελοδραματικὲς παραστάσεις, μπαλέτα, μουσικὰ ἔργα, δράματα καὶ κωμωδίες, ὅπου θὰ δοθοῦν δυὸ μεγάλες ἐπαναλήψεις καὶ μιὰ πρώτη παρουσίαση.

Τὸ θεατρικὸ τμῆμα θὰ ἐπαναλάβει, σὲ νέα μεταφρασὴ τοῦ γνωστοῦ ποιητῆ Ἀχμέτ Μουχίπ Ντιρανάς, τὸ "Ὅπως σὰς ἀρέσει..." τοῦ Λουίτζι Πιρχντέλλο, πού πρωτοπαίχτηκε ἐδῶ καὶ πάλι ἀπὸ δέκα πέντε χρόνια στό "Μικρὸ Θεάτρο". Ὁ πρῶτος σκηνοθέτης τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου, Μαχίρ Καννοβά, θὰ σκηνοθετήσῃ τὸ ἔργο καὶ ὁ Ρεφίκ Ἐρέν θὰ κάνει τὰ σκηνικὰ καὶ τὰ κοστούμια.

Τὸ τμῆμα Μελοδράματος θὰ ἐπαναλάβει, μὲ καινούρια σκηνοθεσία τοῦ Ἐρτουγρούλ Διγκίν, τοὺς "Μποέμ", μὲ σκηνικὰ καὶ κοστούμια τῶν Ρεφίκ καὶ Χάλ Ἐρέν.

Τὸ τμῆμα Μπαλέτος θὰ παρουσιάσῃ τὴν "Ὠραία τοῦ Δάσους" τοῦ Τσαϊκόφσκι, πού θὰ σκηνοθετηθεῖ ἀπ' τὴ Νινὲτ ντὲ Βαλουά. Ἡ διακεκριμένη ἀγγλίδα χορογράφος εἶναι ἡ ἰδρυτὴ τῆς τούρκικης σχολῆς μπαλέτου.

ΚΙΟΥΤΣΟΥΚ ΤΙΓΙΑΤΡΟ ("Μικρὸ Θεάτρο". 600 θέσεις): Ἡ δευτέρη αἴθουσα τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου, πού προορίζεται γιὰ παραστάσεις ἔργων τούρκων δραματοποιῶν, θὰ παρουσιάσῃ, ἀρχῆς Ὀκτωβρίου, ἕνα καινούριο ἔργο τοῦ Τουργκούτ Ὁζακμάν μὲ τίτλο "Παραμπαρτσά" (Κατάρρευση). Ἡ σκηνοθεσία τοῦ ἔργου ἔχει ἀνατεθεῖ στὴν κ. Μουαζέζ Κούρντογλου καὶ τὰ σκηνικὰ στὸν Σεζά Ἀλτιντάγ.

ΟΝΤΑ ΤΙΓΙΑΤΡΟΣΟΥ ("Θέατρο Δωματίου". 65 θέσεις). Θεάτρο τσέπης, πού προορίζεται γιὰ πρωτοποριακὰ ἔργα, θὰ παρουσιάσῃ φέτος τὸ ἔργο τοῦ βραζιλιανοῦ συγγραφέα Πέντρο Μπλόκ, πού γιὰ πρώτη φορὰ παίζεται στὴν Τουρκία, "Οἱ ἔχθροι δὲ στέλνουνε λουλούδια", μὲ σκηνοθεσία τοῦ ἡθοποιοῦ Νουρή Ἀλτινὰ καὶ σκηνικὰ τοῦ Σεζά Ἀλτιντάγ.

ΥΤΣΥΝΚΥ ΤΙΓΙΑΤΡΟ ("Τρίτο Θεάτρο". 600 θέσεις). Τὸ πιδ παλιὸ θέατρο τῆς πρωτεύουσας (πρῶην θέατρο τοῦ Σπιτιοῦ τοῦ Λαοῦ), πού προορίζεται γιὰ τὸ ἀνέβασμα λαϊκῶν ἔργων τούρκων καὶ ξένων συγγραφέων, ἀνοίγει μὲ τὸ νέο ἱστορικὸ ἔργο τοῦ Ὀρχάν Ἀσενά "Ὁ σπῆρος καὶ ἡ γῆ". Ὁ Ἀσενά εἶναι ἀπὸ τοὺς πιδ ἀξιότους θεατρικοὺς συγγραφεῖς τῆς νέας γενιάς κ' εἶχε μεγάλη ἐπιτυχία μὲ τὰ ἔργα του "Οἱ Θεοὶ καὶ οἱ Ἀνθρώποι", "Ἡ Σουλτάνα Χιουρέμ" κ.ἄ. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ ἔργου ἀνατέθηκε στὸν Ζιγιά Ντεμιρέλ καὶ τὰ σκηνικὰ στὸ Χουσεῖν Μουμμου.

ΓΕΝΗ ΣΑΧΝΕ ("Νέα Σκηνή". 250 θέσεις). Ἡ πέμπτη αὐτῆ αἴθουσα τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου, στό κέντρο τῆς πόλης, προορίζεται γιὰ σύγχρονα ἔργα ξένων συγγραφέων. Φέτος θὰ παρουσιάσῃ τὸ τόσο ἐνδιαφέρον ἔργο τοῦ Φρήντριχ Ντύρενματ, "Οἱ Φυσικοὶ", μὲ σκηνοθεσία τοῦ νέου σκηνοθέτη Ἐργκίν Ὀρμπέ, μὲ σκηνικὰ καὶ κοστούμια Σεζά Ἀλτιντάγ.

ΘΕΑΤΡΟ ΣΜΥΡΝΗΣ (230 θέσεις). Ἡ μικρὴ αὐτῆ αἴθουσα πού τὸ Κρατικὸ Θεάτρο ἀνοίγει στὴ Σμύρνη σὰν ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα Περιφερειακὰ Κέντρα Θεάτρου, ἐδῶ καὶ μερικὰ χρόνια, θὰ κάνει ἐναρξὴ τῶν παραστάσεών του μὲ τὸ "Φῶτο-Φίνις" τοῦ Οὐστίνωφ, τὴ μεγάλη ἐπιτυχία τῆς προηγούμενης περιόδου στὴ "Νέα Σκηνή" τῆς Ἀγκυρας.

ΘΕΑΤΡΟ ΑΧΜΕΤ ΒΕΦΗΚ ΠΑΣΑ στὴν Προῦσα. (500 θέσεις). Τὸ δεῦτερο αὐτὸ Περιφερειακὸ Κέντρο Θεάτρου πού τὸ Κρατικὸ Θεάτρο ἵδρυσε στὴν Προῦσα (παλιὰ πρωτεύουσα τῶν ὀθωμανικῶν σουλτάνων, ὄχι πολὺ μακριὰ ἀπ' τὴ θάλασσα τοῦ Μαρμαρᾶ), ἔχει τ' ὄνομα τοῦ μεγάλου δημοσίου ἀνδρὸς καὶ πνευματικοῦ ἀνθρώπου, πού, πρῶτος εἰσῆγγαγε τὸ Μολιέρο στὴν Τουρκία μὲ ὠραῖες μεταφράσεις καὶ διασκευές του, στὸ δεῦτερο ἡμισυ τοῦ 19ου αἰῶνα. Σὰν πρῶτο ἔργο θὰ παρουσιάσῃ στὸ κοινὸ του τὸν "Βολπόνε" διασκευῆ Στέφαν Τσβαίχ καὶ Ζὺλ Ρομάν τοῦ ἔργου τοῦ Μπέν Τζόνσον. Ὁ διακεκριμένος ἡθοποιὸς τοῦ Κρατικοῦ Θεάτρου Ρατζίπ Χαγικίρ, θὰ σκηνοθετήσῃ τὸ ἔργο καὶ θὰ ἐρμηνεύσῃ τὸν κύριον ρόλο.

ΜΕΪΝΤΑΝ ΣΑΧΝΕΣΙ ("Κυκλικὸ Θεάτρο" στὴν Ἀγκυρα. 220 θέσεις). Ὁ μοναδικὸς ἰδιωτικὸς θίασος τῆς τούρκικης πρωτεύουσας θ' ἀρχίσει παραστάσεις μὲ τὴν κωμωδία τοῦ Νόρμαν Κράσανα "Μιά Κυριακὴ στὴ Νέα Ὑόρκη".

Τὰ θεάτρα στὴν Ἰσταμπούλ

Α': ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ (Ἰσταμπούλ, ἔτος ἰδρύσεως 1914). Τὸ Δημοτικὸ Θεάτρο μὲ τίς ἔξη αἰθούσες του δεσπόζει στὴ θεατρικὴ ζωὴ τῆς παλιᾶς πρωτεύουσας τῆς Ὀθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας καὶ τῆς μετὰ τὴν πτῶσιν αὐτῆς νέας Δημοκρατικῆς Τουρκίας (2.000.000 κάτοικοι). Ὡστόσο καὶ τὰ ἰδιωτικὰ θεάτρα, πού ὁ ἀριθμὸς τους μεγαλώνει ἀπὸ τὴ μιὰ περίοδο στὴν ἄλλη, παίζουν ἐπίσης μεγάλο ρόλο στὴ θεατρικὴ ζωὴ καὶ προσελκύουν ὅλο καὶ μεγαλύτερον κοινόν. Ἰδὸν τὰ ἔργα πού θὰ παιχθοῦν στίς αἰθούσες τοῦ Δημοτικοῦ Θεάτρου:

ΘΕΑΤΡΟ ΤΕΠΕΜΠΑΣΙ, στὸ Πέραν (Τμῆμα δράματος): "Χίλια φράγκα ἀνταμοιβῆ" Β. Οὐγκὼ μὲ σκηνικὰ Ν. Περόβ.

ΝΕΟ ΘΕΑΤΡΟ, στὸ Πέραν (Τμῆμα κωμωδίας): Ἡ κωμωδία τοῦ Σαίξπηρ "Ἄλλα ἀν: ἄλλων" μὲ σκηνοθεσία τοῦ Χαμίτ Ἀκιυλὶ καὶ σκηνικὰ καὶ κοστούμια Τουργκούτ Ἀταλά. **ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΔΙΚΙΟ-Ι**, στὸ Καδίκιοι (στὴν ὄχθη τῆς Ἀνατόλιας): "Οἱ Φυσικοὶ" τοῦ Ντύρενματ, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Μπεκλάν Ἀλγκάν καὶ σκηνικὰ τοῦ Τουργκούτ Ἀταλά.

ΘΕΑΤΡΟ ΥΣΚΥΝΤΑΡ, στὸ Σκούταρι (στὴν ὄχθη τῆς Ἀνατόλιας): "Οἱ ρίζες" τοῦ Ἀρνολντ Γουέσπερ, μὲ σκηνικὰ τοῦ Ντουργκού Σαγιρογλου.

ΘΕΑΤΡΟ ΦΑΤΙΧ, στὸ Φατίχ (παλιὰ ζώνη τῆς Ἰσταμπούλ.): "Φῶτο-Φίνις" τοῦ Πήτερ Οὐστίνωφ, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Α. Παλά καὶ σκηνικὰ τοῦ Μπυλέντ Ἐρμπασάρ.

ΘΕΑΤΡΟ ΣΙΣΛΙ, στὸ Σισλί (καινούρια συνοικία τοῦ Πέραν): "Τοῖν-Τοῖν" τοῦ Φρανσουά Μπιγκεντού, μὲ σκηνοθεσία τοῦ Τούντς Γιαμάν καὶ μὲ σκηνικὰ τοῦ Ντουργκού Σαγιρογλου.

Β': ΘΕΑΤΡΑ ΚΑΙ ΘΙΑΣΟΙ ΙΔΙΩΤΙΚΟΙ

ΘΕΑΤΡΟ ΑΡΕΝΑ στὸ Ταξίμ (Πέραν). Τὸ μικρὸ αὐτὸ πειραματικὸ θέατρο ἐγκαινιάζει τὴ θεατρικὴ περίοδο μὲ τρία ἔργα πού θὰ παίζῃ ἐκ περιτροπῆς: "Καίσαρ καὶ Κλεοπάτρα", Μπέρναρ Σά, "Τὸ μεγάλο αὐτὶ" Ἀριστίντ Μπρεαλ καὶ "Μπόιγν - Μπόιγν" (Κορίτσια στὸν ἀέρα) τοῦ Καμολεττί.

ΘΕΑΤΡΟ ΝΤΟΡΛ'ΕΝ στὸ Πέραν, τὸ παλιὸ "Τεάτρ Φρανσαί": Ἀρχίζει μὲ τὸ "Μονσερά" τοῦ Ἐμμανουέλ Ρόμπλες. **ΘΕΑΤΡΟ ΟΡΑΛΟΓΛΟΥ** στὸ Τούνελ (Πέραν): Ξαναρχίζει τίς παραστάσεις του ἀνεβάζοντας τὴ "Μακρινὴ χώρα" ("Κόκκινη κλωστή") τοῦ Χένρο Ντένκερ.

ΜΙΚΡΗ ΣΚΗΝΗ (Θίασος Ἐνγκίν Τσεζάρ - Γκιουλιζ Σουρουλι) στὸ Πέραν: Ἀρχίζει μὲ τὸν "Ὁθέλλο" τοῦ Σαίξπηρ. **ΘΕΑΤΡΟ ΜΙΚΡΗ - ΟΠΕΡΑ** (Θίασος Πεκτσάν Κοσάρ) στὸ Ἀκσεράι: Ἀρχίζει μὲ ἐπανάληψιν τῆς "Διπλῆς εἰκόνας" τοῦ Ρότζερ Μάκ Ντουγκάλ καὶ Ἄλλαν Τέντ.

ΘΕΑΤΡΟ ΙΣΤΑΜΠΟΥΛ, στὸ Πέραν: Τὸ ρεπερτόριο τοῦ θεάτρου αὐτοῦ ἀποτελεῖται ἀπὸ βουλευσαδιερικὰ ἔργα ἀπ' τὸ ἀνεξάντλητο ἀπόθεμα τῆς χρυσῆς ἐποχῆς, μεταμορφωμένα ριζικὰ ἀπὸ διασκευές, σὲ βαθμὸ πού συχνὰ εἶναι ἀδύνατο ν' ἀναγνωρίσῃ τὸ ἀρχικὸ θέμα καὶ τὴν πλοκή. Τὸ Θεάτρο τῆς Ἰσταμπούλ, ὅπου παίζουν ἡθοποιοὶ δημοφιλεῖς, ξαναρχίζει τίς παραστάσεις του μὲ μιὰ διασκευῆ πού 'χει τίτλο "Οἱ τρελλοὶ".

Μένουν ἀκόμα τὰ ἰδιωτικὰ θεάτρα: Καρατζά, Ἀζάκ καὶ τὸ Θεάτρο Μπευλαβάρ, στὴν παλιὰ Ἰσταμπούλ πού δὲν ἀνάγγελλαν ἀκόμα τὸ πρόγραμμά τους γιὰ τὴ νέα περίοδο. (Μετ. Τ. Δρ.) LUTFI AY



ΑΡΚΕΤΑ ΑΠΟΚΑΡΔΙΩΤΙΚΟΣ Ο ΤΕΛΙΚΟΣ ΑΠΟΛΟΓΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Με την παρακάτω τρίτη αναπόκριση του Σπύρου Παγιατάκη ολοκληρώνεται η εικόνα του Θεατρικού Παρισίου 1962—63.

Ἡ περασμένη θεατρικὴ σαζὼν ἔκλεισε θλιβερά στὸ Παρίσι. Θαυμαστά σχέδια πέρασαν ἀπὸ τὸ στάδιο τῆς ἀπεγνωσμένης προσπάθειας στὴν τελικὴ ἀποτυχία. Ἡ κακοτυχία πού ἔπληξε τίς πιὸ ἀξιόλογες Σκηνές, πού ἔδωσαν μιὰ ἀπελπισμένη καλλιτεχνικὴ μάχη κ' ἔχασαν, εἶχε κιάλας ἕναν ἀπαισιόδοξο ἀντίκτυπο. Ἐνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἱκανοὺς — καὶ προφανῶς πιὸ εὐαίσθητους — σκηνοθέτες, ὁ Ζὰν Βιλάρ, δῆλωσε τὴν παραίτησή του ἀπὸ τὴ διεύθυνση τοῦ "Ἐθνικοῦ Λαϊκοῦ Θεάτρου" (T.N.P.), ἕνα συγκρότημα πού πάντα ὑπῆρξε μιὰ καλλιτεχνικὴ ὁραση στὸ θεατρικὸ Παρίσι. Γενικὴ εἶναι ἡ ἐντύπωση πῶς μετὰ τὴν ἀποχώρησή τοῦ Βιλάρ, τὸ "Λαϊκὸ Θεάτρο" θὰ εἶναι πιὰ καταδικασμένο σὲ μαρασμό. Ὁ ἀντικαταστάτης ἔχει βρεθεῖ στὸ πρόσωπο τοῦ Ζωρζ Οὐίλσον, ἀλλὰ ἡ ἀναπόφευκτη σύγκριση μετὰ τὸν προκατόχου του, εἶναι ὀλοφάνερα σὲ βάρους του. Ὁ Βιλάρ ἀποδείχτηκε ὄχι μονάχα εὐφάνταστος σκηνοθέτης καὶ ἱκανὸς ἠθοποιός, ἀλλὰ κ' ἕνας θαυμάσιος ὀργανωτῆς, πού κατόρθωσε νὰ φέρει, γιὰ πρώτη φορὰ, τίς μεγάλες λαϊκὲς μάζες στὸ θέατρο του, δίνοντάς τους ἕνα ἰσχυρὸ κέντρισμα καὶ δημιουργώντας ἕνα ζωντανὸ καὶ "συμμετέχον" Κοινό.

Κι ὅπως ἕνα κακὸ δὲν ἔρχεται μοναχὸ του, ἔτσι τὸ πλῆγμα δευτερεύει μετὰ τὴν ἐνδεχόμενη ἀποχώρησή τοῦ Ἀντρέ Μπαρσάκ, διδάχου τοῦ Σάρλ Ντυλλὲν στὸ θέατρο "Ἀτελιέ". Ὁ Μπαρσάκ δῆλωσε κι αὐτός, πῶς θὰ ἐγκαταλείψει τὴ θέση του στὴν περίπτωση πού θὰ ἀποτύχαινε μετὰ τὸ τελευταῖο του ἔργο "Ὁ Σάτυρος τῆς Βιγιέτ" τοῦ Ρενὲ ντὲ Ὀυπαλντιά. Τὸ προηγούμενο ἀνέβασμα τοῦ "Φράνκ Ε'" τοῦ Φρήντριχ Ντύρρενματ, τοῦ "χει" στοιχίσει 200.000 γαλλικὰ φράγκα, κ' ἕνα νέο χτύπημα θὰ τοῦ ἔκλεινε ὀριστικὰ τὸ θέατρο. Ὁ Μπαρσάκ δὲν εἶναι ὁ μόνος πού ἀγωνίζεται γιὰ τὴν οἰκονομικὴ ἐπιβίωση τοῦ θεάτρου του. Τὸ κακὸ εἶναι γενικὸ, σ' ἕνα σύστημα κρατικῆς θεατρικῆς ἀσπλάνιας. Ὅπως εἶπε τελευταῖα σὲ μιὰ ἰδιαίτερη συνομιλία: "Τὸ ἐπίσημο κράτος μᾶς φορολογεῖ σὰ νὰ ἀντιπροσωπεύουμε τὸ πιὸ ἀτιμωτικὸ ἐπάγγελμα. Σὲ μιὰ ἐποχὴ πού στὴν Ἀγγλία καὶ τὴ Γερμανία ἀπολαμβάνουν κάθε δυνατὴ ἐπίσημη ἐνίσχυση, ἐμεῖς ἀγωνιζόμαστε μετὰ τίς πιὸ κακὲς προθέσεις τοῦ Ὑπουργείου Οἰκονομικῶν". Ἀν οἱ συνθήκες αὐτὲς δὲν ἀλλάξουν, τὸ Παρίσι θὰ φιλοξενεῖ σὲ δυὸ χρόνια μόνον "θέατρα - γκαράζ", δηλαδή ἀποθῆκες γιὰ ἀποκλειστικὰ δοκιμασμένα καὶ σίγουρα ἔργα.

Ὁ Ἀντουάν Μπουρσεγιέ, πού ἔδειξε στὸ "Στούντιο τῶν Ἡλυσίων Πεδίων" ἔργα "δύσκολα" γιὰ τὴν παρισινὴ νοοτροπία, ὅπως τὸ "Πήγανη στοῦ Τόρπ" τοῦ Μπιλλεντοῦ, τὸ "Ἀξελ" τοῦ Βιλλιέρ ντὲ Λίλ - Ἀντάμ, καὶ "Στὴν Ζούγκλα τῶν Πόλεων" τοῦ Μπρέχτ, ἐξεδῆλωσε κι αὐτός τάσεις ἀποχωρήσεως. Ἐτσι ἡ πρωτεύουσα ἀπογυμνώνεται σταθερὰ ἀπὸ τίς πιὸ ζωτικὲς τῆς καὶ χωρὶς συμβιβασμοὺς δυνάμεις, ἐνῶ ἡ γαλλικὴ ἐπαρχία ἀρχίζει νὰ κινεῖται ἀποτελεσματικὰ.

Μετὰ τὴ νέα διδασκαλία τοῦ ἔργου τοῦ Ζιραντοῦ, "Ὁ Πόλεμος τῆς Τροίας, δὲ θὰ γίνει", ὁ Ζὰν Βιλάρ δημιούργησε μιὰ ἐπιτυχημένη "ἀποχαιρετιστήρια" παράσταση. Ὅπως φάνηκε μετὰ τὸ μεταπολεμικὸ ἀνέβασμα δυὸ ἄλλων ἔργων του, τὸ "Ζήγκριφιντ" καὶ "Ἀμφιτρών 38", ὁ Ζιραντοῦ ἔπαψε νὰ ἐνδιαφέρει θεατρικὰ τίς μέρες μας. Ἡ φιλολογοποτισμένη, ρομαντικὴ του πνευματικὴ ἔχει νὰ διαπεράσει τὴ σκληρὴ κρούστα πού δημιουργήθηκε ἀπὸ τὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς τοῦ Β' Παγκόσμιου Πολέμου μέχρι σήμερα. Ὁ "Τρωικὸς Πόλεμος" ἔχει νὰ παιχθεῖ στὸ Παρίσι ἀπὸ τὸ 1935, καὶ θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανένας ὅτι ὁ προπολεμικὸς οὐμανιζμὸς πού κατόρθωνε νὰ κρασπεδώνει τὰ καταστρεπτικὰ ἀποτελέσματα ἐνδὲς πολέμου μετὰ μυθολογοειρωνικά μέσα, ἀποδεικνύεται ἔξω ἀπὸ τὴ σημερινὴ πραγματικότητα. Ὅρισμοὶ ὅπως "ἀνθρώπινη δουλειά" καὶ "θεϊκὴ προδοσία", ἡχοῦν στ' αὐτιά μας σὰν ἐξεζητημένη προχθεσινὴ φιλολογία. Ὁ Ζὰν Βιλάρ ἀραίρεσε πολλὰ ἀπὸ τὰ γλωσσικὰ στολίδια καὶ τίς δυνάμεις τοῦ κειμένου τοῦ Ζιραντοῦ, κ' ἔδωσε στὸ ἔργο μιὰ ἐπικαιρότητα πού τὸ δικαιώνει. Ἐτσι ἀποκαλύπτεται καθαρότερα ἡ βασικὴ ἔννοια τοῦ θεατρικοῦ αὐτοῦ ἔργου, ὅτι ἡ ἀνθρώπινη ἀνωτερότητα ἔγκειται ἀκριβῶς στὴν ἀντίσταση τοῦ κακοῦ, ἀκόμα κι

ὅταν ὁ ἀγώνας εἶναι ἀπὸ τὴν ἀρχὴ του καταδικασμένος. Ὁ Βιλάρ ἔπλασε ἀπὸ σκηνῆς ἕναν μελαγχολικὸ, εἰρωνά Ὀδυσσεά. Ἀναμφίβολα ἕνα ἀπὸ τοὺς καλύτεροὺς του ρόλους. Τὸ δεξιὸ χερὶ τοῦ Βιλάρ καὶ μελλοντικὸς διευθυντῆς τοῦ "T. N.P.", ὁ Ζωρζ Οὐίλσον, σκηνοθέτησε τὰ "Φῶτα τῆς Μποέμικης ζωῆς", τοῦ ἰσπανοῦ ποιητῆ Ραμὸν ντὲ Βάλιε - Ἰνγκλάν (1866-1936), πού θεωρεῖται ὁ πρόδρομος τοῦ Γκαρθία Λόρκα. Ὁ συγγραφέας ὀνομάζει τὸ ἔργο του "ἕνα σκιάχτρο σὲ πέντε εἰκόνες" καὶ τοποθετεῖ ὀλοφάνερα τὸν ἑαυτό του σὰν κεντρικὸ ἦρωα: ἕνας ἀναρχικὸς Ἰδαλγὸς, περήφανος, ἐπίμονος, ριψοκίνδυνος. Ἐν ὀνόματι τῆς πνευματικῆς του ἀνωτερότητας καὶ τῆς ποιητικῆς του μεγαλοφάνειας, διαμαρτύρεται ἐναντίον τῆς κατωτερότητας, ἐναντίον τῆς συμβατικότητος καὶ τοῦ ὑλισμοῦ ἐνὸς μικροαστικοῦ κόσμου, καὶ συγχρόνως περιφέρει τὸν ἑαυτό του, σ' ὅλα τὰ καταγώγια γιὰ νὰ καταλήξει νεκρὸς δίπλα σ' ἕναν σκουπιδοτενεκέ, μπροστὰ στὴν πόρτα τοῦ σπιτιοῦ του. Ἀκολουθοῦμενος πάντα ἀπὸ τὸν Ντόν Λατέν, τὸ "σκύλο" του, ἕναν κακομοιριασμένο Σάντσο, πραγματοποιεῖ σὲ μιὰ καὶ μόνη νύχτα μιὰ λυρικοσοπικὴ ἐξστρατεία, πού τὸν ὀδηγεῖ σὲ ταβέρνες καὶ φυλακὲς, μέσα σὲ μιὰ Ἰσπανία, πού, ὅπως λέει ὁ Βάλιε - Ἰνγκλάν, δὲν εἶναι παρά μιὰ "γελοία παραμόρφωση τῆς Εὐρώπης".

Ὁ Βάλιε - Ἰνγκλάν, ἀντιπροσωπεύτηκε μ' ἕνα ἀκόμα ἔργο του: Ὁ Ζὰν - Λουὶ Μπαρρὸ παρουσίασε στὸ θέατρο του τὰ "Θεῖα Λόγια". ("Θεάτρο" τεύχ. 3, σ. 82). Ἐδῶ ἡ παραμόρφωση πού ἐπιδιώκει ὁ συγγραφέας "σὰν μέσα ἀπὸ κολο φακὸ", φτάνει στὰ ἄκρα. Τὸ μακάβριο χρονικὸ ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν κατοίκων τῆς Γαλιτίας, πού ἀλληλοσπαράζονται καὶ χτυπιούνται ἀνελέητα μεταξύ τους, μοιάζει σὰ νὰ δίνει ζωὴ τίς πιὸ μαυρὲς εἰκόνες τοῦ Γκόγια. Ἐνας τελματωμένος, ἀρχαῖος κόσμος μετὰ σχεδὸν ζωῶδη ἐνστικτα, πού τελικὰ ἔρχεται ἀντιμέτωπος μ' ἕνα σκοτεινὸ θρησκευτικὸ μυστικισμό. Ἡ σκηνοθεσία τοῦ Ροζέ Μπλέν, γνωστοῦ ἀπὸ τίς πρώτες του διδασκαλίες τοῦ Μπέκετ, δὲν πέτυχε νὰ δικαιώσει τίς συνειδητὰ ὑπερφορτωμένες ἐκφραστικὲς σκηνές, καὶ τὸ στοιχεῖο τοῦ "γκράν-γκινιὸλ" πού ὑπάρχει στὸ κείμενο. Ἡ βακχεῖα ἔμεινε δειλὴ κι ἀδέξια καὶ τὸ ἀνατριχιαστικὸ ρίγος, πού μᾶς ὄφειλε τὸ ἔργο, δὲν παρουσιάστηκε.

Τὸ "νέο κύμα" στὸ θέατρο μοιάζει νὰ 'χει μεταβληθεῖ σὲ "στάσιμον νερό". Δυὸ δείγματα τῆς τελευταίας σοδειᾶς ἀνεβάστηκαν στὰ δυὸ πειραματικὰ θεάτρα πού ἀπέμειναν στὸ Παρίσι: "Τὰ Ὑδραγωγεῖα τοῦ Σηκουάνα καὶ Οὐάζ" τῆς Μαργαρίτας Ντυρά στὸ "Θεάτρο Τσέπες" τοῦ Μονπαρνὰς καὶ "Ὁ Χωρισμὸς" τοῦ Κλωντ Σιμόν στὸ Θέατρο "Αὐτέξ". Ἡ ὀδηγητικὴ σκιά τοῦ Τσέχωφ (στὰ τελευταῖα χρόνια παίχτηκαν τέσσερα ἔργα Τσέχωφ στὸ Παρίσι), πλανιέται στὰ σκηνὴ τῶν "πρωτοποριακῶν" σκηνῶν, ὅπου ἕνας ὀλάκερος κόσμος καταρρέει ἀργὰ καὶ σίγουρα, ὅπου βασιλεύει ἡ ἀπόλυτη διαλογικὴ ἀνία, κι ὅπου ἡ ὀμιλία ἀποδεικνύεται σὰν ὁ καλύτερος τρόπος τῆς ἀσυνεννοησίας μεταξύ τῶν ἀνθρώπων. Ὅσο καλογραμμένα καὶ καλοανεβασμένα νὰ 'ναι τὰ ἔργα αὐτά, μετὰ τὴν πληθώρα τους, ἔχουν ἤδη φέρει ἕνα μεγάλο θεατρικὸ κορεσμό στὸ εἶδος, καὶ κουντενοῦ νὰ γίνουν τὸ ἴδιο "καλοῦπια", ὅπως καὶ τὸ παρισινὸ Vaudeville.

Ἐνα θέμα πού ἀπασχόλησε πρὶν λίγο καιρὸ τὴν παρισινὴ κοινὴ γνώμη, ἔγινε θεατρικὸ ἔργο ἀπὸ τὸ Ρενὲ ντὲ Ὀυπαλντιά, καί, παρά τὸ δραματικὸ του τίτλο: "Ὁ Σάτυρος τῆς Βιγιέτ", δὲν εἶναι παρά μιὰ σύγχρονη κωμωδία. Τὸ ἔργο ἔχει γιὰ κύριό του πρόσωπο τὴ δαδεκάχρονη Εὐδοξία, μιὰ ἀδελφῆ, θά'λεγε κανένας, τῆς "Ζαζί" τοῦ Κενώ. Ἡ νεαρὴ λοιπόν, Εὐδοξία φέρνει μετὰ τὴν ἀφοπλιστικὴ τῆς χάρις κι ἀφέλεια, ἕνα σωρὸ ἀνθρώπους σὲ φοβερὰ δύσκολη θέση, καὶ κάνει νὰ κλειστεῖ στὴ φυλακὴ, "ἐκ παραδρομῆς", ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ διάσημους ρεπόρτερ τῆς τηλεόρασης. Τελικὰ, ὅμως, ὁ πραγματικὸς ἔνοχος βρίσκεται στὸ πρόσωπο ἐνὸς ξεδοντιασμένου γεροντάκου καί, γιὰ νὰ μὴ μείνει καμμιά ἀμφιβολία γιὰ τὸ φταίξιμο τοῦ δράστη, ξεπηδᾷ στὴ σκηνὴ ἕνας μυθικός, κερρασφόρος φαῦνος πού ἀπαγγέλλει μετὰ ἐλληνομυστικὸ στόμφο, κλισιακοὺς στίχους. Τὸ εὐρημα, φυσικά, δὲν ἐξευλιέται ἀπὸ πρωτοτυπία. Ὁ Ὀυπαλντιά, ἀνήκει στὴν οἰκογένεια τῶν Κενώ, Αἰμὲ καὶ Ἄντιμπερτί. Ὑπάρχει μέσα του πολλὴ σάτιρα — κυρίως πᾶνω στὴ σημερινὴ ἠθικὴ — πολὺ εἰρωνία καὶ λίγο βάθος. Μερικοὶ Ταρτοφιοὶ, ἀνάμεσα στὸ Κοινό, ἀγανάκτησαν μετὰ δῆθεν τολμηρότητες τοῦ κειμένου, πού πέρασαν ὀλίγιστα ἀπαρτήρητες ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀγαθοὺς θεατῆς. Τὸ θεατρικὸ Παρίσι ἀπογοήτευσε καὶ τοὺς πιὸ πιστοὺς του θεατῆς στὴν περίοδο 1962-63. Θὰ 'ναι ἄραγε θανατερὴ ἡ ἀρρώστεια του; Θὰ φανεῖ στὴ φετινὴ σαζὼν.

ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΓΙΑΤΑΚΗΣ

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Τὸ "Θέατρο" δημοσιεύει σὲ κάθε τεύχος ἓναν, ὅσο τὸ δυνατόν πληρέστερον, βιβλιογραφικὸ κατὰλογο τῶν τελευταίων ἀγγλικῶν, γαλλικῶν, ἰταλικῶν καὶ ἀμερικανικῶν ἐκδόσεων, ποὺ ἀναφέρονται στὸ Θέατρο, τὴ Μουσικὴ, τὸ Χορὸ, τὸν Κινηματογράφου καὶ τὴν Τηλεόραση

ΑΓΓΛΙΑ

TRAVERSI, Derek: «Τὰ ρωμαϊκὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ». Ἐκδ. Hollis and Carter, 30 σελ.

Μελέτη τῶν τριῶν ἔργων τοῦ Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ, ποὺ ἡ ὑπόθεσις τῶν διαδροματιζομένην στὴ Ρώμη ἢ στὶς ἀνατολικὰς τῆς ἐπαρχίας: «Ἰούλιος Καίσαρας», «Ἀντώνιος καὶ Κλεοπάτρα» καὶ «Κοριοιλανός». Ὅσο κι ἂν αὐτὸ φαίνεται περίεργο, ἐνὼ χιλιάδες μελέτες ἔχουν ἀφιερῶθαι στὶς ἀγγλικὰς ιστορίες τοῦ Σαίξπηρ, μόνον τρεῖς ἀξιόλογες διατριβὲς ὑπάρχουν γιὰ τὰ ρωμαϊκὰ ἐποχὴς δράματα: τοῦ M. W. Mac Cullum (1910), τοῦ Μάρις Τσάουιν (1961) καὶ ἡ τωρινὴ τοῦ Ντέρεκ Τραβέρσι. Ὁ τελευταῖος μελετᾷ καὶ τρία ἱστορικὰ ἔργα σίχου πρὸς στίχου καὶ ἀναλύει λεπτομερῶστα τὶς διαφορὰς σκηνῆς. Βιβλίο ποὺ ἀπευθύνεται στοὺς ἐπισκοπὸς κι ἄχι στὸ πλατὺ Κοινὸ.

SITWELL, Edith: «Ἐνα σινεματιάρου γιὰ τὸν Οὐίλλιαμ Σαίξπηρ». Ἐκδ. Macmillan, 25 σελλίδια.

Ἡ γνωστὴ Ἀγγλίδα ποιήτρια κυρία Ἡντιθ Σίτγουελ προσάφησε νὰ καταλάβει «μέτρητικὴ διὰ τὴν διαίθησιν» — κοθὰς λέει — τὶς κυριότερες στιγμὲς τοῦ ἔργου τοῦ Σαίξπηρ. Μὲ τὴ βαθειὰ γνώσιν τῆς ἐλαστικῆς δραματοποιίας ποὺ κατέχει, ἡ Ἡντιθ Σίτγουελ ἐπιχειρεῖ προσεγγίσει, παραβολὰς καὶ παραλληλισμοὺς τῶν σαίξπηρικῶν σκηνῶν ποὺ τὴν ἀπασχολοῦν μὲ κομμάτια ἀπὸ τὰ ἔργα ἄλλων συγγραφέων τῆς ἐποχῆς τοῦ Σαίξπηρ.

CAPON, Eric: «Τὸ Θέατρο σάν σταδιοδρομία». Ἐκδ. Baisford, 12 σελ. 6 πέν.

Ὅποιος σκέπτεται ν' ἀσχοληθῆι μὲ τὸ θέατρο, καλύτερα ἂς τὸ ξεχάσει — λέει ὁ Ἀγγλος συγγραφέας. Κι ἀπαριθμεῖ στὸ βιβλίο του τὶς δυσκολίες καὶ τὶς παγίδες ποὺ κρύβει ἡ σταδιοδρομία στὸ χῶρο τοῦ θεάματος, πίσω ἀπὸ τὴ λάμψιν τῶν προβολῶν. Ὁ δὴμιός αὐτῶν τοῦ Ἐρικ Κάπον, χρησιμότητος στοὺς ἀνδιαφερομένους γιὰ τὸ ἐγγλέζικο θέατρο, συμπληρώνεται μὲ τρία παραρτήματα: ἓναν κατάλογο θύλων τῶν βρετανικῶν δραματικῶν σχολῶν, ἓναν πίνακα μὲ τὶς διευθύνσεις ὄλων τῶν θύλων καὶ μίαν πλήρη βιβλιογραφία περὶ θεάτρου.

ΓΑΛΛΙΑ

BARTHES, Roland: «Ἐύρω στὸν Ρακίνα». Ἐκδ. Le Seuil, στὴ σειρά «Pierre's vives», σχῆμα 14X20,5, σελ. 176, 9.90 φράγκα.

Στὶς τρεῖς μελέτες ποὺ περιέχει ἡ ἔκδοσις αὐτὴ (Ὁ ἄνθρωπος τοῦ Ρακίνα, Ὁ λόγος τοῦ Ρακίνα, Ἱστορία ἢ φιλολογία), ὁ συγγραφέας ἀναλύει τὸν ἥρωα τοῦ Ρακίνα, ἐκθέτει μὲ ποιὸς ἄνθρωπος ἀκόμα νὰ παίζεται ὁ Ρακίνας καὶ μ' ἀφορμὴ τῶν Ρακίνα θίγει ἓνα γενικότερο πρόβλημα κριτικῆς.

DECROUX, Etienne: «Κεθῆντες γιὰ τὸ μίμο». Ἐκδ. Gallimard, στὴ σειρά «Pratiqués du théâtre», σχῆμα 14X20,5, σελ. 222, 17.50 φράγκα.

Στὴ μελέτη αὐτὴ, τὴν πρώτη ποὺ μίμος γράφει γιὰ τὴν τέχνην του, ὁ συγγραφέας ἀναλύει τὴν οὐσία καὶ τὴ θεωρία αὐτῆς τῆς τέχνης σὲ σχέση μὲ τὸ χορὸ καὶ τὸ θέατρο. Ἀκολουθοῦν κείμενα ποὺ παρουσιάζουν τὶς παραστάσεις τοῦ Ντερεκ καὶ 16 σελίδες φωτογραφικὸ ὄψιμο.

DESUCHÉ, Jacques: «Μπέρτολτ Μπρέχτ». Ἐκδ. P.U.F., σχῆμα 19X14, σελ. 123, 10 φράγκα.

Στὴ σύντομη, ὁμως γεμάτη σαφήνεια μελέτη του, ὁ συγγραφέας δὲν ἔχει τὴν πρόθεσιν νὰ διηγηθῆι τὴ ζωὴ τοῦ Μπρέχτ καὶ τὴν ἱστορία τοῦ ἔργου του, μὰ προσπαθεῖ νὰ ξεχωρίσει τὸ νόημα τῆς προσπάθειάς του, ποὺ συγγενεῖ μὲ ἀνάλογες προσπάθειες ποὺ ἔγιναν στὴ Γερμανία καὶ στὴ Ρωσία, μὲ σκοπὸ τὴ δημιουργία ἐνὸς ἐπαναστατικοῦ θεάτρου.

Στὸν πρόλογο καὶ στὰ ὀκτὼ κεφάλαια

τοῦ ἔργου, ποὺ ἀκολουθοῦνται ἀπὸ ἓνα σημείωμα γιὰ τὸ «Μπέρτολτ Μπρέχτ», βιβλιογραφία καὶ δισκογραφία, ὁ συγγραφέας ἀναλύει τὶς διαφορὰς πλευρῆς τοῦ ἔργου τοῦ Μπρέχτ, ποὺ χαρακτηρίζεται ἀνὰ τὸν αἰῶνα μας (ἡ ἄλλη εἶναι τοῦ Κλωντέλ κατὰ τὸν ἴδιον). Ὁ Μπρέχτ, σάν τὸν Βολταίρο καὶ τὸν Μπωμαρσαί, πιστεύει πὺς ὁ ἄνθρωπος κρατᾷ τὴ ζωὴ του στὰ χέρια του. Ἡ ἔννοια τῆς «Μοίρας» τοῦ εἶναι ἀγνωστὴ καὶ πιστεύει πὺς ἔργο του ποιητὴ εἶναι νὰ κάνει τοὺς ἀνθρώπους νὰ συνειδητοποιήσουν πὺς ἡ δύναμις ποὺ ρυθμίζει τὴν τύχη τους εἶναι ἡ ἐκάστοτε κοινωνικὴ ὄργανωσις ποὺ ἀπ' τὸν ἄνθρωπο πηγάζει καὶ ποὺ ὁ ἄνθρωπος μπορεῖ ν' ἀλλάξει. Ὁ συγγραφέας ἐκθέτει ἐπίσης τὶς συνθήκες τῆς μεγάλης ἐπιτυχίας τοῦ Μπρέχτ. Ἡ ἐπιτυχία αὐτὴ, ποὺ στὴ Γαλλία ἀποτέλεσε ἐπιβράβευσις τῆς προσπάθειάς τοῦ Ροζέ Πλανσόν, δὲν ὀφείλεται μόνον εἰς σκηνοθετικὰς ἐρμηνείες. Ἄν ὁ Μπρέχτ συγκινεῖ, αὐτὸ γίνεται γιὰτὶ θεμελιώνει τὸ ἔργο του σὲ μίαν ἠθικὴν συχνὰ παραδοξολογία ἀπ' ὅλους, ποὺ σ' ἄλλες ἐποχὰς θὰ χαρακτηρίζομε χριστιανικὴ: ὀγκύπη του πλῆθους, σεβασμὸς γιὰ τοὺς ἀδύνατους, δικαιοσύνη στὸ πείσμα τῶν ἐγωιστικῶν συμφερόντων, φρίκη τοῦ πολέμου, κίνδυνος τῆς δικτατορίας, πνεῦμα συνασθετικότητας καὶ πένθος ἀπ' ὅλα ἡ κατ' ἐξοχίαν μπρεχτικὴ ἀρετὴ, ἡ ἀδρότητα.

ΙΤΑΛΙΑ

DE BELLA, Nino: «Διήγημα καὶ θέατρο στὴν τέχνη τοῦ Λουίτζι Πιραντέλλου». Ἐκδ. D' Anna, Μεσσίνα, σελ. 164, 1.000 λιρέτες.

Ἀντίθετα μ' ὅσους ὑποστηρίζουν πὺς ἡ τέχνη τοῦ Πιραντέλλου στράφηκε πρῶτα στὸ διήγημα κ' ὕστερα στὸ θέατρο, ὁ συγγραφέας ἀναπτύσσει τὴν ἀποψη πὺς ὁ Πιραντέλλο, ποιητὴς, διηγηματογράφος καὶ θεατρικὸς συγγραφέας, εἶχε μίαν πολυπλευρὴ κλίση σύγχρονα καὶ γιὰ τὰ τρία εἴδη. Ἡ τέχνη του εἶχε «διπλὴ ὄψη». Εἶναι θέατρο στὰ διηγήματα καὶ διηγηματικὴ στὰ θεατρικὰ του ἔργα.

Σὲ παραρτήματα ἐπισκοπῆς τῆς πειρᾶς ἐλλικῆς κριτικῆς, ποὺ ἀναφέρεται σὲ πρόσφατες καὶ παλιότερες μελέτες κ' εἶναι ἐξαιρετικὰ χρησιμὴ σ' ὅσους θέλουν νὰ ἐμβαθύνουν στὸ ἔργο καὶ τὴ νοοτροπία τοῦ Πιραντέλλου.

GARIFFO, Enzo: «Ἡ παράστασις δὲν τελειώσῃ». Κωμῶδες σὲ τρεῖς πράξεις καὶ τέσσερις εἰκόνες. Ἐκδ. Edizioni dei Millione, Μιλᾶνο, σελ. 134, 800 λιρέτες.

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

RICE, Elmer: «Ἐκθεσις μειοψηφίας: Μία Αὐτοβιογραφία». Ἐκδ. Simon and Schuster, σελ. 474, δολλᾶρια 6,50.

Ὁ γνωστός μας καὶ στὴν Ἑλλάδα ἀπ' τὴ μεγάλη ἐπιτυχία του «Σκηνῆς τοῦ δρόμου» ἀμερικανὸς θεατρικὸς συγγραφέας, 70 ἐτῶν τώρα, αὐτοβιογραφεῖται, δίνοντας τουτόχρονα καὶ τὴν ἐποχὴν τοῦ γενικότερα. Ὁ Ἐλμερ Ράις ἀρχίζει τὸ βιβλίο του περιγράφοντας τὴν πρεμιέρα τοῦ πρώτου ἔργου του, ἓνα αὐτοανακτικὸ δράμα τοῦ 1914. Τὸ ἔργο λεγόταν «Ἐπὶ κρίσιν» καὶ σημεῖωσε θριαμβευτικὴν ἐπιτυχία. Αὐτὸς, ποὺ ἦταν μόλις 21 ἐτῶν, παρακολούθησε τὴν παράστασι ἀπ' τὴν πλῆθει, καθήμενος ἀνάμεσα στοὺς γονεῖς του καὶ φορώντας ἓνα σακακί τοῦ θεῖου του! Μετὰ τὸ θρίαμβο, δὲν ἀνέθηκε στὰ παρασκηνία, ἀλλὰ πῆρε τὸν ποτέρα του καὶ τὴν μητέρα του, τοὺς κέρασε ἀπάνω ἀσάντουκς κοτόπουλου καὶ τσιγμπίρα σ' ἓνα μικρὸ μπᾶρ τοῦ Μπροντγουοϊτ κ' ὕστερα γύρισαν σπῆτι τους μὲ τὸν ὑπόγειο ἐπιπόροδρομο... Ὅλο τὸ βιβλίο εἶναι γεμάτο ἀπὸ παράμοια χαρακτηριστικὰ ἐπεισόδια τῆς ζωῆς τοῦ ἰδιόρρυθμου κ' ἐλαχίστου κοσμικοῦ Ἐλμερ Ράις.

HECHT, Ben: «Εἰθίμια, εὐθῆμα». Ἐκδ. Doubleday and Company, σελ. 227, δολλᾶρια 3,95.

Ὁ Μπέν Ἐχτ, ποὺ γνώρισε πέρσι καὶ τὸ Κοινὸ τῆς Ἀθήνας μὲ τὸ ἔργο του «Τὰ

Θέμα τῆς ἡμέρας», ἔφτασε στὸ Σικάγο σὲ ἡλικία 16 ἐτῶν. Τότε ἡ μεγαλοπόνη ἦταν ἡ μισὴ ἀπὸ σημερα, ἀλλὰ—ὅπως λέει κ' ὁ Ἐχτ—«γεννοῦσε ἀληθινὸς χιουμορίστες, καλοὺς ποιητὲς καὶ σοβαροὺς κριτικούς». Μ' αὐτοὺς ὅλους γνωρίστηκε ὁ συγγραφέας, ποὺ μπηκε ἀμούστακο παιδί στὴ δημοσιογραφία, κ' αὐτὲς τῆς γνωριμίας του περιγράφει στὸ βιβλίο του, ποὺ εἶναι γεμάτο νυσταλία γιὰ τὸ παλιὸ Σικάγο καὶ τὸν κόσμο του. Περιγράφει ἀκόμα τὴ γνωριμία του μὲ τὸν ὑπόκοσμο τοῦ Σικάγο, στιγμὲς ὕψιστου γκαγκστερισμοῦ ποὺ ἔζησε σάν ρεπόρτερ, ὅπως τὸ μεγάλο μακελλεῖο μεταξὺ συμμοριῶν στὶς 14 Φεβρουαρίου τοῦ 1929 κ.ά. Βιβλίο ἀναμνήσεων, νυσταλίας.

ΜΟΥΣΙΚΗ

ΓΑΛΛΙΑ

DUMMEL - DIEN, A.: «Ἡ τονικὴ ἁρμονία». Ματιές στὴν εξέλιξη τῆς ἁρμονίας. Πρόλογος Ἀρθούρου Χόνεγκερ. Ἐκδ. Delachaux et Niestlé, σχῆμα 20,5X13,5, σελ. 318, 24 φράγκα.

Ἡ δεύτερη αὐτῆ ἔκδοσις τοῦ ἔργου, πλουτισμένη μὲ τὴν ἐμπειρία δέκα συμπληρωματικῶν ἐτῶν διδασκαλίας τῆς συγγραφῆς / ἰ μὲ τὴ συμβολὴν πρόσφατων ἐρευνῶν μουσικῆς φιλολογίας καὶ ἀκουστικῆς, ἐκπληρώνει τὸ σκοπὸ τῆς, ποὺ εἶναι ἐνὰ βοηθηθῆναι ἰ νεαροὺς μουσικοὺς νὰ μάθουν καλὰ τὴ δουλειὰ τους. Ἡ συγγραφέας, ἀναζητῶντας συνεχῶς καινούριες ἰδέες πᾶνω στὸ θέμα τῆς, καταφέρει νὰ ἐξισοτιεῖ κάθε πηγὴν ποὺ τῆς προσφέρεται: διαλέξεις, συζητήσεις, μαθήματα καθὼς καὶ πραγματικὰ μὲ θέμα τὴν ἁρμονία. Τὸ ἔργο περιέχει πλῆθος μουσικὰ παραδείγματα καὶ συνοδεύεται ἀπὸ βιβλιογραφία.

«Ἀφιέρωμα στὸν Μασνέ» γιὰ τὰ πενήντα χρόνια ἀπὸ τὸ θάνατό του. Ἐκδ. Yves Leleux, σχῆμα 21,5X15, σελ. 82, 10 φράγκα.

Στὴν ἀναμνηστικὴ αὐτὴ ἔκδοσις ὁ Yves Leleux συγκεντρῶσε τριάντα κείμενα, γραμμένα ἀπὸ διακεκριμένους καλλιτέχνες καὶ μουσικολόγους, ποὺ παρουσιάζουν ἐνα Μασνέ πού, πέρα ἀπ' τὴ γοητεία ποὺ ἀσκούσε σ' ἓνα αἰσθηματικὸ Κοινὸ, εἶχε τὸ χάρισμα τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μελωδίας.

ΙΤΑΛΙΑ

D' AMICO, Fedele: «Τὰ παθήματα τῆς μουσικῆς». Ἐκδ. Il Saggiatore, στὴ σειρά «La Cuitura», Μιλᾶνο, σχῆμα 80 σελ. 568, 1.600 λιρέτες.

Ὁ συγγραφέας, δημοσιογράφος καὶ μουσικολόγος, διευθυντὴς τοῦ τηλεματῶς «Μουσικὴ — Χορὸς» τῆς «Ἐγκυκλοπαίδειας τοῦ Θεάματος», συγκεντρῶνει σ' ἓνα τόμο δριμύνη ἀπὸ τὰ ἄρθρα ποὺ ἔγραψε μεταξὺ 1954 καὶ 1962. Ἡ ἐπιλογή τῶν ἄρθρων εἶναι γίνε ἡμερῆς κανένα εἰδικὸ κριτήριον. Πολλὰ δὲν ἔχουν ἀμεση σχέση μὲ τὴ Μουσικὴ, εἶναι ὅμως χαρακτηριστικὰ γιὰ τὸν τρόπο ποὺ ὁ συγγραφέας ἀντιμετωπίζει τὰ προβλήματα, ὑποστηρίζοντας τὴν ἀρχὴ πὺς ἡ σύγχρονη μουσικὴ πραγματικότητα δὲν συντίθεται μόνον ἀπ' τὴ μουσικὴ ποὺ γράφεται σήμερα, ἀλλὰ καὶ ἀπ' τὸν τρόπο ποὺ ἡ μουσικὴ αὐτὴ καθὼς κ' ἡ μουσικὴ ποὺ παρελθόντως ἐρμηνεύεται ἀπ' τοὺς ἐκτελεστὰς τῆς. Στὰ τρία τελευταία δοκίμια γιὰ τὴ «νέα μουσικὴ», ὁ συγγραφέας ἐπιτίθεται περισσότερο στὴν ἐρμηνεία ποὺ δίνεται σ' αὐτὴν, παρὰ σ' αὐτὴ τὴν ἴδια τὴ «νέα μουσικὴ».

ΗΝΩΜΕΝΕΣ ΠΟΛΙΤΕΙΕΣ

SPAETH, Sigmund: «Ἡ σημασία τῆς μουσικῆς». Ἐκδ. Fleet, σελ. 223, δολλᾶρια 4,50. Εἰκονογραφημένο.

Περὶσσότερα ἀπὸ 60 σύντομα δοκίμια πᾶνω στὶς διαφορὰς πτυχῆς κ' ἐποχῆς τῆς μουσικῆς, ἀπ' τὴν προκλαστικὴν ὄπερα καὶ τὴ μουσικὴ δωματίου καὶ ὡς τὸ ρόκ εν' ρόλλ! Ὁ συγγραφέας, μουσικὸς συνεργάτης σὲ σεῖρά ρά ἐφημερίδων καὶ περιοδικῶν τῆς Ἀμερικῆς,

συγκέντρωσε σ' ένα τόμο άρθρα και μελέτες που χει δημοσιεύσει τα τελευταία χρόνια. Ο Σίγκμουτ Σπέθ έχει χρηματίσει επί έννεα δόκλιρα χρόνια Πρόεδρος του Έθνικου Συλλόγου Αμερικανών Συνθετών και Αρχιμουσικών.

ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΣ

Γ Α Λ Λ Ι Α

BELLOUR, Raymond : « Άλεξάντρ Άστράκ ». Έκδ. Seghers, στή σειρά « Cinéma d'aujourd'hui », σχήμα 13,5X16, σελ. 240, 6.90 φράγκα.

Λεπτομερειακή ανάλυση του έργου του σκηνοθέτη Άστράκ. Έκλογη κειμένων κινηματογραφικής αίσθησης, που συνοδεύονται από μαρτυρίες της κριτικής, φιλμογραφία, βιβλιογραφία και 16 σελίδες εικόνες εκτός κειμένου.

ESTÈVE, Michel : « Ρομπέρ Μπρεσόν ». Έκδ. Seghers, στή σειρά « Cinéma d'aujourd'hui », σχήμα 13,5X16, σελ. 240, 6.90 φράγκα.

Η μελέτη αυτή, που αφιερώνεται στην αισθητική του Μπρεσόν, συνοδεύεται από κείμενα του ίδιου, από τεχνικά «ντεκουπάζ» κι από επισκόπηση της κριτικής και περιέχει 16 σελίδες φωτογραφικού υλικού.

Ι Τ Α Λ Ι Α

CALDERONI, Franco : « Η στέππα, του Άλμπέρτο Λατουάντα ». Έκδ. Carrelli, στή σειρά « Dal soggetto al film », Μπολόνια, σχήμα 80, σελ. 214, 2.000 λιρέτες.

Με άφορμή τήν ταινία του Λατουάντα, ο συγγραφέας προβάλλει τήν επικαιρότητα του Τσέχοφ. Ακολουθεί σύντομο άρθρο του Λατουάντα, όπου εξηγεί τούς λόγους που τόν ώθησαν νά κάνει τήν ταινία, καθώς και σημειώματα του παραγωγού Μάρις Έργκας, τού Λουίτζι Σκανασιόνε γιά τά σκηνικά, τού Γκουίντο Τούρτσι γιά τή μουσική. Δημοσιεύεται επίσης τό κείμενο τού διηγηματος τού Τσέχοφ, καθώς κ' ένα γράμμα του σχετικά μ' αυτό, μέ ήμερομηνία 12 Ιανουαρίου 1888. Η παρουσίαση τής ταινίας συμπληρώνεται μέ μία σειρά φωτογραφίες απ' τήν ταινία και απ' τό γύρισμά τής.

ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΑ

Ο συνεργάτης μας Γιάννης Σιδέρης παρουσιάζει τό νέο βιβλίο του Ίταλου Νεοελληνιστή καθηγητή Φίλιππο Ποντάνι «Νεοελληνικό Θέατρο» που κυκλοφόρησε στήν Ίταλία.

FILIPPO MARIA PONTANI : «Νεοελληνικό Θέατρο» (Teatro neellenico). Έκδ. «Nuova Accademia editrice». Μιλάνο, σελίδες 267, εικόνες 16.

Ο Φ. Μ. Ποντάνι, κλασικός φιλόλογος και νεοελληνιστής, διδάσκει τίς ειδικότητές του αυτές στά Πανεπιστήμια τής Ρώμης και τής Πάδοβας. Είναι γνωστός από καιρό από εργασίες του σ' ελληνικά περιοδικά κ' έχει εκδόσει δύο φορές ποιήματα τού Καβάφη, μία έκλογη μικρή (σ. 82) και μία πλατεία έκδοση τών ποιημάτων τού ίδιου μέ 523 σελίδες. 1961 τό πρώτο και τόν επόμενο χρόνο τό δεύτερο βιβλίο. Καί τά δύο έχουν εκδοθεί στό Μιλάνο κ' έχουν αντικρουστά τό κάθε ποίημα στό πρωτότυπο και Ίταλικά. Οί σημειώσεις αυτού τού πολυσέλιδου τόμου είναι πλουσιότατες.

Ο Φ. Μ. Ποντάνι, κατά τή διάρκεια τής τελευταίας δεκαετίας, ήταν επιμελητής του ελληνικού τμήματος στό εξάριτο μεγάλο Λεξικό «Εγκυκλοπαιδεία του θεάματος». Φέτος, παρουσιάζει μία καινούρια εργασία του, που ενδιαφέρει περισσότερο τούς θεατρόφιλους, έναν τόμο μέ 267 σελίδες και μέ τήν επιγραφή «Νεοελληνικό Θέατρο». Συγκαταλέγεται στή σειρά τών εκδόσεων «Διεθνές Θέατρο» τής «Νέας Έκδοτικής Ακαδημίας», που βγαίνει κάτω από τή διεύθυνση τού Ραφαήλ Κανταρέλλα, στό Μιλάνο (Via Mario Romano 65). Η νεοελληνική αυτή Θεατρική Ανθολογία είναι σάν έκδοση πάρα πολύ επιμελημένη, σέ ακριβό χαρτί και μέ πολύ καθαρό τύπωμα.

Τά περιεχόμενά τής έχουν ως εξής : “Υστερα από ένα μικρό πρόλογο και ύστερα από ένα μικρό προεισαγωγικό σημείωμα, περιέχει μία περιληπτική εξιστόρηση τών τυχών

του Νέου Έλληνικού Θεάτρου — αναφέρονται περισσότεροι από εξήντα συγγραφείς μας — και μέσα σ' αυτήν τήν εξιστόρηση, παρεμβάλλονται μεταφρασμένα άποσπάσματα τής «Θυσίας τού Άβραάμ» γίνεται πλατύς λόγος γιά τό Κρητικό Θέατρο κλπ. και μεταφράζεται κ' ένα άποσπασμα τής «Μερόπης» τού Βερναρδάκη, από τό «Φυντανάκι», από τήν κωμωδία «Ο μπαμπάς είσαιδευταί», από τό «Διθύραμβο τού Ρόδου» τού Σικελιανού.

Τρία έργα είναι μεταφρασμένα δόκλιρα, «Ο Βασιλικός» τού Μάτεση, ή «Τρισεύγη» τού Παλαμά και τό «Ψυχραάββατο» τού Ξενοπούλου — μέ τά τρία αυτά αντιπροσωπευτικά νεοελληνικά έργα, έκρινε ο μεταφραστής και σχολιαστής του ότι θά μπορούσε ο Ίταλός θεατρόφιλος αναγνώστης νά πάρει μία ιδέα γιά τή νεοελληνική δραματογραφία. Τό κάθε έργο συνοδεύεται από ένα δικό του πρόλογο και από σημειώσεις που καταποίζουν τό μελετητή σέ διάφορα ζητήματα που μπορεί νά σταματήσει σ' αυτά και νά τά διαλευκάνει ένας επιστήμονας μεθοδικός και μέ κατασταλαγμένες αντίληψεις πάνω στή δουλειά του, που θερμαίνεται από βαθύ και γόνιμο αίσθημα πρós τή Λογοτεχνία μας και πρós τό Θέατρό μας. Η εργασία τού Φ. Μ. Ποντάνι έχει ξεχωριστό ενδιαφέρον γιά μας, γιατί μας προσφέρει μία καλή γνωριμία μέ ένα τόσο φιλοθέατρο Κοινόν τής Δυτικής Ευρώπης. 16 θαυμάσια τυπωμένες εικόνες από διάφορους πρώτους ήθοποιούς μας, σέ ρόλους τους πολύ σπουδαίους γιά τήν καριέρα τους, διακοσμούν τό κείμενο.

Η σειρά «Διεθνές Θέατρο» έχει τυπώσει 45 τόμους, αρχίζοντας από τό κινεζικό τού κλασικού ελληνικού Θεάτρου έχουν εκδοθεί τρεις τόμοι, μέ τή φροντίδα τού Ρ. Κανταρέλλα. Ο ίδιος έκδοτικός οίκος έχει εκδόσει και 50 τόμους γιά τή Διεθνή Λογοτεχνία: ο ύπ' αριθμ. 40 τόμος αναφέρεται στή Νεοελληνική Λογοτεχνία και είν' εργασία τού Μπρούνο Λαβανίνι.

ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΦΗΜΕΡΙΔΩΝ ΑΘΗΝΑΪΚΟΥ ΤΥΠΟΥ

Γραφεία: Σωκράτους 43 - ΑΘΗΝΑΙ

Τηλεφ. : 524.582 - 526.616 - 521.193 - 522.361

Ο άρτιώτερος πρακτορειακός οργανισμός κυκλοφορίας έφημερίδων, περιοδικών, βιβλίων, λαχείων και παντός είδους έντύπων, διαθέτων ίδια μεταφορικά μέσα ως και 300 υποπρακτορεία εις όλην τήν Ελλάδα και τās κυριωτέρας πρωτεύουσας τού έξωτερικού.

ΙΔΡΥΤΑΙ - ΔΙΕΥΘΥΝΤΑΙ

Ι. ΤΣΟΥΡΝΟΣ, Κ. ΤΣΑΓΓΑΡΗΣ, ΠΑΡ. ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΠΟΥΛΟΣ

“Ενας ώραος δεσμός στην ύπηρεσία τής 7ης Τέχνης

Η ΕΒΔΟΜΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ

Τής Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονίκης

Τώρα, που συμπληρώθηκε ο τέταρτος χρόνος από τότε που η Διοίκησης τής Διεθνούς Έκθέσεως Θεσσαλονίκης, με επικεφαλής τον Πρόεδρόν της κ. Γεώργιον Γεωργιάδην, εμπνεύσθηκε και όργανωσε την “Εβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου”, μπορεί κανείς να διαπιστώσει με ψυχραιμία την ανάγκη τής υπάξεως και συνεχίσεως του θεσμού. Γιατί, άναμφισβήτητα, ή “Εβδομάς Έλληνικού Κινηματογράφου” προσέφερε μέσα σ’ αυτά τά τέσσερα χρόνια θετικές ύπηρεσίες στην ανάπτυξη τής Έλληνικής Κινηματογραφίας. Ο αύριανός ιστορικός του Έλληνικού Κινηματογράφου δεν θά παραλείψη άσφαλώς να σημειώση την συμβολή του ώραίου και χρήσιμου αυτού θεσμού, που σίγουρα άποτελεί ένα σημαντικό σταθμό στην ιστορία του ελληνικού φίλμ. Τι προσέφερε συγκεκριμένα, ή “Εβδομάδα Έλληνικού Κινηματογράφου” στον τομέα τής άναπτύξεως τής Έλληνικής Κινηματογραφίας; Άπάντησιν στον έρώτημα παίρνει κανείς άν θελήση να άναζητήση στην ύσιαστική πλευρά των άποτελεσμάτων τής κάθε μιάς “Εβδομάδος” τά θετικά κέρδη άπ’ την συμμετοχή και την άμιλλα των ελληνικών ταινιών σ’ αυτήν την θαυμάσια εκδήλωσι. Και ίδου τά άδιάφευστα στοιχεΐα:

Α’ ΕΒΔΟΜΑΣ Έλληνικού Κινηματογράφου (20 - 26 Σεπτεμβρίου 1960): Στο πρώτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης — όπως ώνόμασαν την “Εβδομάδα” — οι έφημερίδες — πήραν μέρος οι έξής μεγάλου μήκους ταινίες: “Τό Ποτάμι” (και οι δυό εκδόσεις) του Νίκου Κούνδουρου, “Έγκλημα στά παρασκήνια” του Ντίνου Κατσουρίδη “Μιά του Κλέφτη” του Δ. Ίωαννόπουλου, και “Μανταλένα” του Ντίνου Δημόπουλου. Επίσης παίχτηκαν και οι έξής μικρού μήκους ταινίες: “Μακεδονικός γάμος” του Τάκη Κανελλόπουλου, “Άνασθενάρι” και “Έδω Άθήναι” του Ρούσσου Κούνδουρου καθώς και τά ντοκιμανταΐρ “Χαλύβδινο Πύργοι”, “Άπόλλων και Δάφνη”, “Τά δάση μας καίγονται”, “Ήπειρος”, “Άρχαιότητες των Άθηνών”, “Τό Πατρινό Καρναβάλι”. “Ένα ταξίδι στη Μύκονο” και “Η μανιά του ροκ εν ρόλ”.

Τά βραβεία άπενεμήθησαν ως έξής: Σκηνοθεσίας, στον Νίκο Κούνδουρο (“Τό ποτάμι”), Σεναρίου, στον Γιώργου Ρούσσο (“Μανταλένα”), ά’ άνδρικού ρόλου στον Δημήτρη Χόρν (“Μιά του Κλέφτη”), ά’ γυναικείου ρόλου στην Άλκη Βουγιουκλάκη (“Μανταλένα”), β’ άνδρικού ρόλου στον Παντ. Ζερβό (“Μανταλένα”), β’ γυναικείου ρόλου, στην Ζωρς Σαρρή (“Έγκλημα στά παρασκήνια”), Μουσικής, στον Μάνο Χατζιδάκι (“Τό ποτάμι”), φωτογραφίας, στον Άρ. Καρύδη - Φούκς (“Έγκλημα στά παρασκήνια”). Τό βραβείο για τήν καλύτερα μικρού μήκους ταινία άπενεμήθη στον Τάκη Κανελλόπουλο (“Μακεδονικός γάμος”).

Β’ ΕΒΔΟΜΑΣ Έλληνικού Κινηματογράφου (18 - 24 Σεπτεμβρίου 1961). Στο δεύτερο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πήραν μέρος οι έξής μεγάλου μήκους ταινίες: “Ερόϊκα” του Μιχ. Κακογιάννη, “Συνοικία τ’ όνειρο” του Ά. Άλεξανδράκη, “Αντιγόνη” του Γιώργου Τζαβέλλα “Εφιάλτης” του Έρ. Άνδρέου, και “Άλλοίμονο στους νέους” του Άλ. Σακελλάριου. Ντοκιμανταΐρ: “Τραγωδία του Αιγαίου” του Βασ. Μάρου, “Τό κρυφό παλάτι τής Μάνης” του Θ. Σπηλιώτη, “Κυνηγημένη πίστη” του Γ. Τριανταφυλλίδη, “Ψαράδες και φαρέματα” του Λέοντ. Λοΐσου.

Βραβεία: Σκηνοθεσίας: Μιγάλης Κακογιάννης (“Ερόϊκα”), Α’ γυναικείου ρόλου: Εϊρήνη Παπα (“Αντιγόνη”), Α’ άνδρικού ρόλου: Δημήτρης Χόρν (“Άλλοίμονο στους νέους”), Β’ γυναικείου ρόλου: Άθηνά Μιχαηλίδου (“Εφιάλτης”), Β’ άνδρικού ρόλου: Μάνος Κατράκης (“Συνοικία τ’ όνειρο”), Φωτογραφίας: Δήμος Σακελλάριου (“Συνοικία τ’ όνειρο”), Μουσικής: Άργύρης Κουνάδης (“Αντιγόνη”), Εϊδικό Βραβείο: Βασίλης Μάρος (“Τραγωδία του Αιγαίου”). Βραβείο καλύτερας μικρού μήκους ταινίας: Θανάσης Σπηλιώτης (“Τό κρυφό παλάτι τής Μάνης”).

Γ’ ΕΒΔΟΜΑΣ Έλληνικού Κινηματογράφου (17 - 23 Σεπτεμβρίου 1962): Στο τρίτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πήραν

μέρος τά έξής φίλμ: “Η παγίδα” του Γ. Διζικιρίκη, “Η εκδίκησης του Καβαλλάρη” του Έρ. Θαλασσινού, Τά “χέρια” του Τζών Κόντες, “Ο ούρανός” του Τάκη Κανελλόπουλου, “Ήλέκτρα” του Τέντ Ζάρπα “Η Πολιορκία” του Όμπέρ, “Ο θρίαμβος” των Άλέκου Άλεξανδράκη και Άριστ. Καρύδη-Φούκς και ή “Ήλέκτρα” του Μιγάλη Κακογιάννη. Παίχτηκαν επίσης και οι έξής μικρού μήκους ταινίες: “Εϊρήνη και Ζωή” του Άδ. Κύρου, “Τά Γιάννενα” του Έρρ. Θαλασσινού, “Έγκαίνα” του Κώστα Σφήκα, “Άθήνα ΧΨΕ” του Δ. Κολλάτου, “Άάκριμε ρέρομ” του Ν. Νικολαΐδη, “Η χώρα των Κενταύρων” του Α. Μερτζή, “Μυκήτες” του Έρρ. Βελλόπουλου και “Η παράστασις τέλειωσε” του Μηνά Χρηστίδη.

Βραβεία: Καλύτερης ταινίας: “Ήλέκτρα” του Μιγάλη Κακογιάννη, Σκηνοθεσίας: Μιγάλης Κακογιάννης (“Ήλέκτρα”), Άνδρικής έρμηνείας: Τίτος Βανδής (“Πολιορκία”), Γυναικείου ρόλου: Εϊρήνη Παπα (“Ήλέκτρα”) του Κακογιάννη, Φωτογραφίας: Τζιοβάνν Βαριάνο - Γρηγ. Δανάλη (“Ούρανός”), Μουσικής: Κώστας Καπνίσσης (“Τά χέρια”). Βραβείο καλύτερας μικρού μήκους ταινίας: “Άθήνα ΧΨΕ”. Δέν άπενεμήθη τό βραβείο σεναρίου.

Δ’ ΕΒΔΟΜΑΣ Έλληνικού Κινηματογράφου (16 - 23 Σεπτεμβρίου 1963). Στο τέταρτο Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης πήραν μέρος οι έξής μεγάλου μήκους ταινίες: “Ένας Ντελχανής” του Μανώλη Σκουλούδη, “Άδελφός Άννα” του Γρηγ. Γρηγορίου, “Τής Κακομοίρας” του Ντίνου Κατσουρίδη, “Τό Κάθαρμα” του Κώστα Άνδρίτσου και “Μικρές Άφροδίτες” του Νίκου Κούνδουρου. Μικρού μήκους: “Έκστασις”, “Άναμονή”, “Άπουσία”, “Τό πρώτο βήμα”, “Νέοι καιροί”, “Η πιό μεγάλη δύναμις”, “Τό κοριτσάκι και τό ραδιόφωνο”.

Βραβεία: Καλύτερης ταινίας: “Μικρές Άφροδίτες” του Ν. Κούνδουρου, Σκηνοθεσίας: Ν. Κούνδουρος, Άνδρ. έρμηνείας: Πέτρος Φυσσούν (“Άδελφός Άννα”), Γυναικείου ρόλου: Ίλια Λιβυκού (“Ένας Ντελχανής”), Φωτογραφίας: Δήμος Σακελλάριου (“Ένας Ντελχανής”), Μουσικής: Γιάννης Μαρκόπουλος (“Μικρές Άφροδίτες”), Βραβείο καλύτερας ταινίας μικρού μήκους: “Η πιό μεγάλη δύναμις” Ροβ. Μανθούλη - Η. Παπαδάκη. Βραβείο σεναρίου δέν άπενεμήθη.

Μέσα σ’ αυτά τά τέσσερα χρόνια, μέσα στους τόσους τίτλους ταινιών και στά τόσα όνόματα σκηνοθετών, ήθοποιών, όπερατέρ, συνθετών και άλλων καλλιτεχνών άνακαλύπτει κανείς — και πολύ εύκολα μάλιστα — τήν τεράστια σημασία και τήν θετική συμβολή τής “Εβδομάδος Έλληνικού Κινηματογράφου” στην έξύψωσι γενικά τής Έλληνικής Κινηματογραφίας. Ξεπήδησε ένας καινούργιος σκηνοθέτης με ταλέντο: ο Τάκης Κανελλόπουλος, άναγνωρίστηκε ή σωστή δουλειά των σκηνοθετών Κακογιάννη και Κούνδουρου, έπιβραβεύτηκε ή άκούραστη έπίδοσις ήθοποιών σαν τον Χόρν, τήν Εϊρήνη Παπα, τον Μάνο Κατράκη, τον Τίτο Βανδή, τήν Ίλια Λιβυκού, τον Πέτρο Φυσσούν, τον Παντελή Ζερβό, ύπογραμμίστηκε ή άπόδοσις στον τομέα τής φωτογραφίας και τής μουσικής του φίλμ καλλιτεχνών σαν τον Δήμο Σακελλάριου, τον Καρύδη - Φούκς, τον Δανάλη, τον Μάνο Χατζιδάκη, τον Άργύρη Κουνάδη, τον Γιάννη Μαρκόπουλο, τον Κώστα Καπνίσση. Άπ’ τήν άλλη πλευρά, στον τομέα τού ντοκιμανταΐρ, ή συμβολή του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης είναι άκόμη πιό μεγάλη, γιατί έδωσε ζωή σ’ ένα τόσο χρήσιμο κινηματογραφικό είδος, άκριβώς πάνω στην ώρα που όλα έδειχναν ότι κινδύνευε να πεθάνη.

Ένδεχομένως στά τέσσερα αυτά χρόνια του Φεστιβάλ Θεσσαλονίκης να έγιναν λάθη και παραλείψεις. Τό θετικό άποτέλεσμα όμως είναι τόσο μεγάλο και ή πεποίθησις ότι τά λάθη δέν θά επαναληφθούν στο μέλλον τόσο στέρα, ώστε να καταλήγη κανείς στο τελικό συμπέρασμα ότι ο θεσμός του Φεστιβάλ, όχι μόνον πρέπει να συνεχισθή, αλλά να βοηθηθή με όλα τά μέσα και από όλες τις πλευρές. Έλπίσασμεν. . .

Γ.Π.Λ.

ΤΑΧΥΣ ΡΥΘΜΟΣ ΠΡΟΟΔΟΥ ΕΙΣ ΤΟΝ ΕΞΗΛΕΚΤΡΙΣΜΟΝ

Ο εξηλεκτρισμός της Ελλάδος προχωρεί και έφετος μέ ρυθμόν πολύ ταχύτερον του ρυθμού των άλλων ευρωπαϊκών χωρών. Βάσει των στοιχείων που έχομεν έως τώρα, ή παραγωγή ηλεκτρικής ενέργειας κατά τό τρέχον έτος θά υπερέθι τά 3.000.000.000—τρια δισεκατομμύρια — κιλοβατώρας. Θά είναι δηλαδή ηύξημένη κατά 12% περίπου έναντι της παραγωγής του 1962. Αυτός ο ρυθμός αύξησης της ηλεκτροπαραγωγής 12% έως 13% έτησίως πραγματοποιείται εις την Ελλάδα από δεκαετίας, χάρις εις τό πρόγραμμα της Δημοσίας Έπιχειρήσεως Έλεκτρισμού. Εις τάς χώρας της Ευρωπαϊκής Οικονομικής Κοινότητας, ο ρυθμός αύξησης της ηλεκτροπαραγωγής είναι 7% έως 8% έτησίως. Έτσι ελαττώνεται σταθερώς ή απόστασις που χωρίζει την Ελλάδα από τάς τεχνικώς και οικονομικώς προηγμένας χώρας της Δυτ. Ευρώπης.

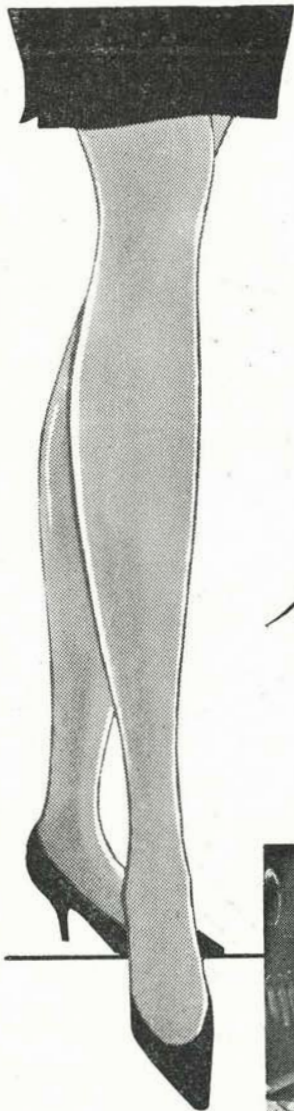
Κατά τό πρώτον εξάμηνον του 1963, οι άτμοηλεκτρικοί και ύδροηλεκτρικοί σταθμοί της ΔΕΗ παρήγαγον 1.470.000.000 κιλοβατώρας. Έλεκτροδοτήθησαν 55 νέα χωριά και 55.165 νέοι παλάται. Διά την έξυπνότητα των νέων αυτών καταναλωτών και διά την βελτίωσιν της διανομής ηλεκτρισμού εις διαφόρους πόλεις, κατεσκευάσθησαν κατά τό εξάμηνον αυτό 1.231 χιλιάμετρα δικτύων ύψηλης και χαμηλής τάσεως.

Εις τόν Άχελών, συνεχίζονται αι έργασια διά την κατασκευήν ενός εκ των μεγαλυτέρων ύδροηλεκτρικών συγκροτημάτων της Ευρώπης. Έπερατώθη σχεδόν ή σήραγξ έκτροπής, διαμέτρου 12,50 μέτρων και ήρχισεν ή κυρία εργασία άνεγέρσεως του μεγάλου φράγματος Κρεμαστών, ύψους 155 μέτρων. Τό φράγμα αυτό θά σχηματίση τεχνητήν λίμνην χωρητικότητος 4.700.000.000 κυβικών μέτρων, δηλαδή εκατονταπλασίαν της λίμνης Μαραθώνος. Και τό νερό της λίμνης αυτής θά κινή τούς τεραστίους στροβίλους του ύδροηλεκτρικού σταθμού, που θά λειτουργήση τό 1965.

Ός γνωστόν, ο ύδροηλεκτρικός σταθμός Κρεμαστών είναι ή πρώτη εκ των τριών βαθμίδων αξιοποίησης του δυναμικού του ποταμού Άχελώου. Ο σταθμός αυτός θά έχη τέσσαρας στροβιλογεννητριάς ισχύος 100.000 κιλοβάτ εκάστην και θά παράγη άνω των 1.500 εκατομμυρίων κιλοβατώραν έτησίως. Άργότερα θά προσεθι και πέμπτη στροβιλογεννήτρια. Όλίγον χαμηλότερα από τά Κρεμαστά, και άκρίβως εις την θέσιν Καστράκι, θά άνεγερθι δεύτερον φράγμα και θά σχηματισθι δευτέρα τεχνητή λίμνη, ή όποια θά τροφοδοθι ένα ύδροηλεκτρικόν σταθμόν μέ δύο στροβιλογεννητριάς ισχύος 80.000 κιλοβάτ εκάστη. Άργότερα θά προσεθι και εις τόν σταθμόν αυτόν τρίτη στροβιλογεννήτρια ισχύος 80.000 κιλοβάτ. Ο ύδροηλεκτρικός σταθμός Καστρακίου θά είναι έτοιμος προς λειτουργίαν τό 1966 και θά παράγη 1.000.000.000 κιλοβατώρας έτησίως. Τρίτη δέσμευσις του ύδατινου δυναμικού του Άχελώου θά γίνη ύψηλότερα εις την θέσιν Τοπολιανά, όπου θά κατασκευασθι μετά τό 1970 άλλος ύδροηλεκτρικός σταθμός. Έτσι, όταν θά ολοκληρωθι τό ύδροηλεκτρικόν συγκρότημα Άχελώου θά διαθέτη συνολικήν έγκατεστημένην ισχύν 1.000.000 κιλοβάτ και θά παράγη 3.500.000.000 κιλοβατώρας έτησίως.

Άλλο μέγα έργον της ΔΕΗ άρχίζει τώρα εις την Μεγαλόπολιν. Υπάρχει εκεί, ως γνωστόν, ένα τεράστιον κοίτασμα λιγνίτου χαμηλής θερμικής απόδόσεως, τό όποιον όμως έδοκιμάσθη επανειλημμένως και άπεδείχθη κατάλληλον προς καύσιν μέ τάς νεωτάτας τεχνικάς μεθόδους. Βάσει των δεδομένων αυτών έπρογραμματίσθη και θά άρχιση προσεχώς ή κατασκευή έξωθι της Μεγαλοπόλεως άτμοηλεκτρικού σταθμού μέ δύο μονάδας ισχύος 125.000 κιλοβάτ εκάστη και μέ συνολικήν έτησίαν παραγωγήν 1.800.000.000 κιλοβατώραν.

Μέ τά έργα αυτά άντιμετωπίζονται όλαι αι προβλεπόμεναι άνάγκαι ηλεκτρικής ενέργειας τόσον διά τάς οικιακάς και άλλας κοινωνικάς χρήσεις όσον και διά την βιομηχανικήν ανάπτυξιν της Ελλάδος.



ΗΧΩ

*M*ιά κάλτσα
πάντοτε
προσεγμένη
ώς την
πιο μικρή
λεπτομέρεια.



Flamingo - Flex

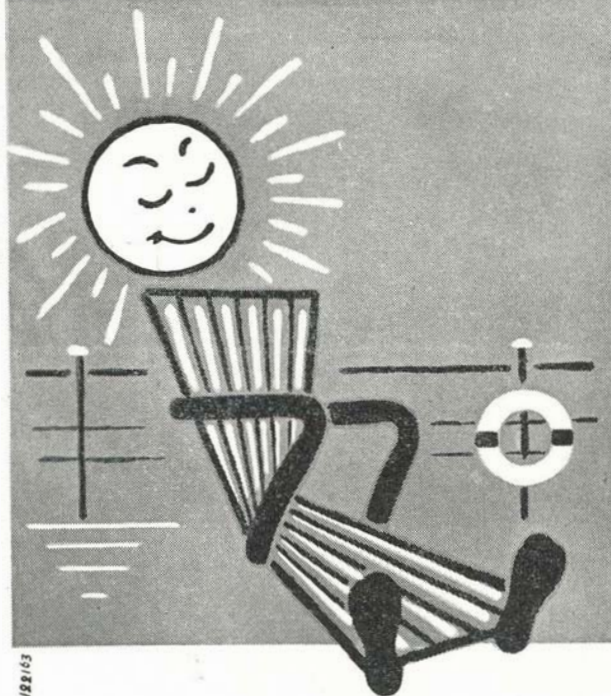
20
ΔΡΑΧΜΕΣ

Σε μία πλούσια
ποικιλία
12 μοντέρνων
χρωματισμών.

Flamingo - Flex

ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΚΑΛΤΣΩΝ - ΓΕΩΡΓΙΟΣ Α. ΜΑΡΚΕΖΙΝΗΣ ΔΕΙΝΟΣΤΡΑΤΟΥ 87 • ΑΘΗΝΑΙ

ΔΙ' ΑΜΕΡΙΚΗ - ΚΑΝΑΔΑ
ΕΥΡΩΠΗ - ΚΥΠΡΟ - ΙΣΡΑΗΛ



"ΜΙΝΩΣ", ΟΙΒΕΡΙ/63

Ύπερωκεάνιον "Όλυμπία"

23.000 τόννων — 21 μιλίων

Σύγχρονο σύστημα εύσταθείας
(STABILIZERS). Πλήρης κλιματισμός
(AIR CONDITIONING).

Ύπό Φεβρουάριο μέχρι Ύκτώβριο κά-
θε μήνα ένα ζήμερο "RELAX,, με τό
ύπερωκεάνιον "ΌΛΥΜΠΙΑ,, θά σās ξε-
κουράση και θά σās αφήση άξέχαστες
έντυπώσεις... Διαλέξτε τό μήνα πού
σās ταιριάζει, γιά νά ζήσετε τή ζωή
ένός πολυτελοϋς ύπερωκεανίου.





Δέρ τόμαδες; Κέρδιε το ΕΘΝΙΚΟ ΛΑΧΕΙΟ.

300.000.000 ΔΡΑΧΜΕΣ
ΜΟΙΡΑΖΕΙ ΚΑΘΕ ΧΡΟΝΟ



30 ΔΙΩΝΕΣ

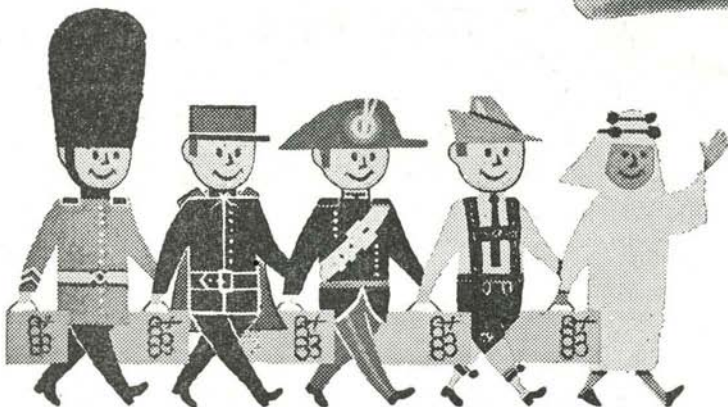
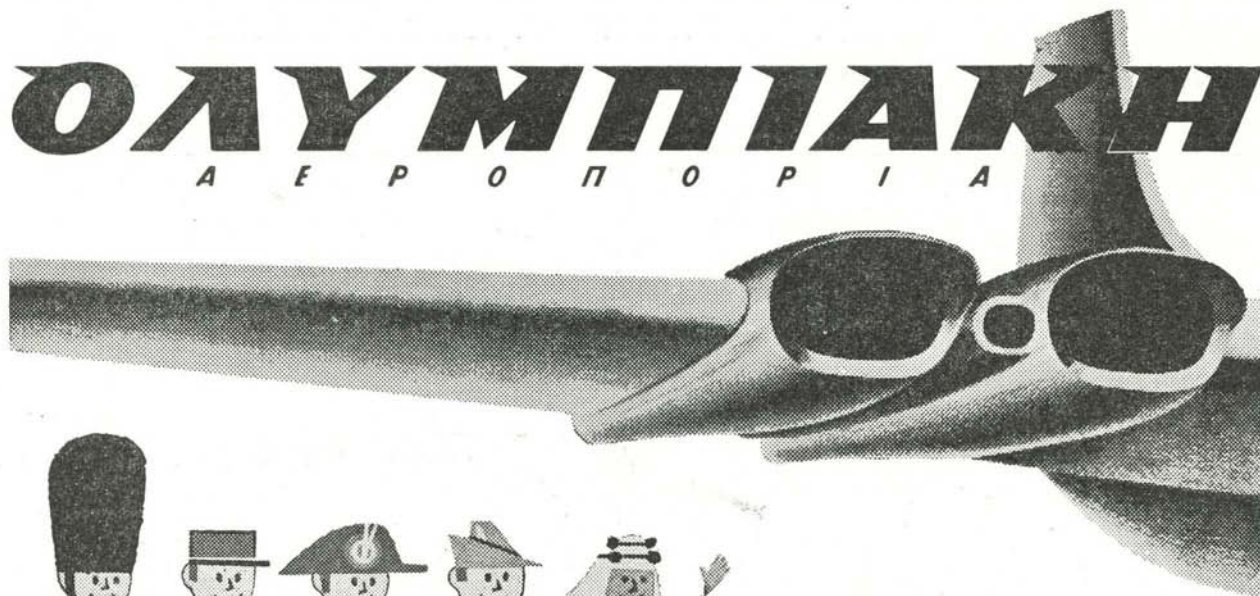
Δυο τέχνες πανάρχαιες
 Θέατρο
 και Ύφαντουργία
 30 αιώνες το βαμβάκι
 ντύνει, στολίζει, νοικοκυρεύει
 τόν άνθρωπο,
 τὸ σπίτι,
 τὸ θέατρο



ΠΕΙΡΑΪΚΗ - ΠΑΤΡΑΪΚΗ
 ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ ΒΑΜΒΑΚΟΣ Α.Ε.

ΟΛΥΜΠΙΑΚΗ

Α Ε Ρ Ο Π Ο Ρ Ι Α



καθημεριναι πτήσεις
 προς **ΕΥΡΩΠΗ**
 και
ΜΕΣΗ ΑΝΑΤΟΛΗ

ΡΩΜΗ • ΠΑΡΙΣΙ • ΛΟΝΔΙΝΟ • ΖΥΡΙΧΗ • ΦΡΑΓΚΦΟΥΡΤΗ • ΑΜΣΤΕΡΝΤΑΜ
 ΙΣΤΑΜΠΟΥΛ • ΛΕΥΚΩΣΙΑ • ΤΕΛ ΑΒΙΒ • ΒΗΡΥΤΤΟ • ΚΑΪΡΟ

ΚΑΘΕ ΤΑΞΕΙΔΙ ΚΑΙ ΜΙΑ ΑΠΟΛΑΥΣΙΣ



ΕΜΠΟΡΙΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

Ἡ σύγχροنیόμένη Τράπεζα

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

ΙΟΝΙΚΗ ΚΑΙ ΛΑΪΚΗ ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΑΔΟΣ

*Ἡ Τράπεζα τῆς ταχείας καὶ προθύμου
ἐξυπηρησιότητος*

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

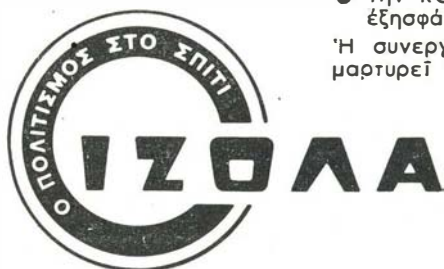


Άπό τό γόνιμο παρόν πρός ένα αισιόδοξο μέλλον

Ἡ ΙΖΟΛΑ βελτιώνει συνεχῶς τήν ποιότητα τῶν προϊόντων της, χάρις στή συνεργασία της μέ δύο γιγαντιαία βιομηχανικά συγκροτήματα τῆς Ἀμερικής :

- Τήν RHEEM MANUFACTURING Co, ἡ ὁποία ἔχει ἐπενδύσει 1.000.000 δολ. σέ μετοχές τῆς ΙΖΟΛΑ.
- Τήν RCA WHIRLPOOL, τῆς ὁποίας τήν τεχνική σύμπραξι ἐξησφάλισε κατ' ἀποκλειστικότητα στήν Ἑλλάδα.

Ἡ συνεργασία τῆς ΙΖΟΛΑ μέ ἰσχυρές διεθνεῖς ἐταιρίες μαρτυρεῖ τή βιομηχανική της δυναμικότητα.



και για σας...



ΦΙΛΙΠΣ



...ένα πικ-απ ...ένα ηλεκτρόφωνο ...ένα ραδιόφωνο **ΦΙΛΙΠΣ**



Και για σας ένα πικ-άπ, ένα ηλεκτρόφωνο, ένα ραδιόφωνο **ΦΙΛΙΠΣ** από την νέα σειρά των μοντέλων 63-64. Σας εξασφαλίζουν την άριστη μουσική απόλαυση, την πιστότητα του ήχου, την τέλεια αναμετάδοσιν!



Και μην ξεχνάτε ότι τα πικ-άπ και τα ηλεκτρόφωνα **ΦΙΛΙΠΣ**, έφωδιασμένα με στερεοφωνικά κεφαλές και βελόνα από **ΔΙΑΜΑΝΤΙ**, σας εξασφαλίζουν απεριόριστη διάρκεια ζωής της βελόνης και δέν φθείρουν τους δίσκους.

ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΕΙΤΕ ΠΑΝΤΟΤΕ ΓΝΗΣΙΕΣ ΑΝΤΑΛΛΑΚΤΙΚΕΣ ΒΕΛΟΝΕΣ ΦΙΛΙΠΣ

ΤΟ ΛΑΧΕΙΟΝ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

**ΜΟΙΡΑΖΕΙ
ΕΦΕΤΟΣ...**



**...Ποταμόν
Κερδών**

ΔΙΑ ΤΩΝ ΠΡΩΤΩΝ ΥΠΕΡΤΥΧΕΡΩΝ
ΜΙΑ ΟΛΟΚΛΗΡΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ

ΕΠΙ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΛΕΩΦΟΡΟΥ ΑΧΑΡΝΩΝ 308



ΚΑΙ ΠΟΛΛΕΣ ΔΕΚΑΔΕΣ ΣΠΙΤΙΑ - ΑΥΤΟΚΙΝΗΤΑ
ΕΚΑΤΟΜΜΥΡΙΑ ΜΕΤΡΗΤΑ
ΘΑ ΚΕΡΔΙΣΟΥΝ ΕΦΕΤΟΣ ΧΙΛΙΑΔΕΣ ΤΥΧΕΡΟΙ

ΤΟΥ ΛΑΧΕΙΟΥ ΣΥΝΤΑΚΤΩΝ

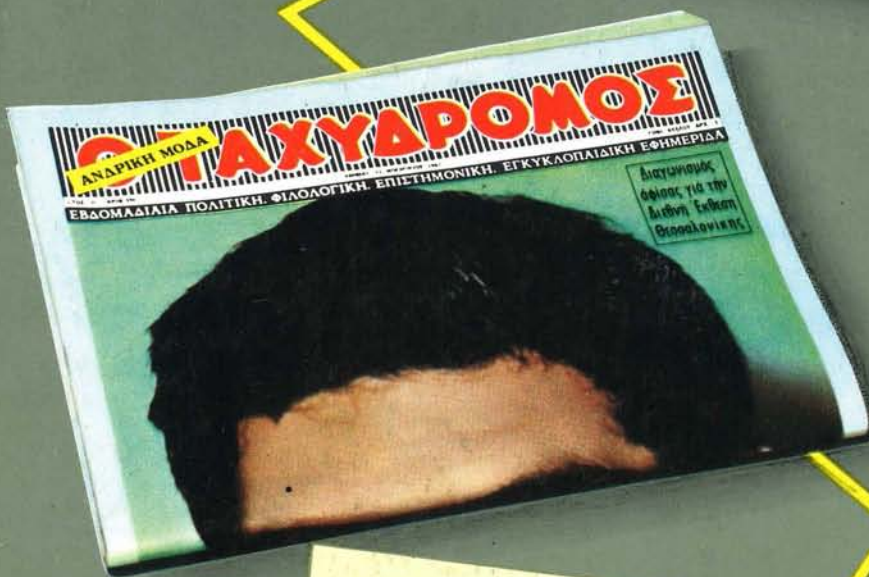


**Η ΠΡΩΙΝΗ ΣΑΣ
ΕΝΗΜΕΡΩΣΙΣ**

**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